ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

นายบุระเฉลิม ยมนาค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ ภาควิชาทัศนศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DECORATIVE ORNAMENTS OF PAINTINGS AND SCULPTURES IN CHAOPHRAYA ABHAIBHUBEJHR

Mr. Burachalerm Yomnage

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Visual Arts
Department of Visual Arts
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
โดย	นายบุระเฉลิม ยมนาค
สาขาวิชา	ทัศนศิลป์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.จีราวรรณ แสงเพ็ชร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตสิรินทร์ กิติสกล)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.จีราวรรณ แสงเพ็ชร์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อาดิศร์ อิดรีส รักษมณี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บุระเฉลิม ยมนาค : ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร. (DECORATIVE ORNAMENTS OF PAINTINGS AND SCULPTURES IN CHAOPHRAYA ABHAIBHUBEJHR) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.จีราวรรณ แสงเพ็ชร์

งานวิจัยเรื่อง จิตรกรรมและประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบ พัฒนาการ ความเป็นมา และกระบวนการเชิงช่าง ตลอดจนความหมายเชิงสัญลักษณ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี โดยอาศัยวิธีการศึกษาจากหลักการตกแต่งสถาปัตยกรรมแบบยุโรป ผนวกกับการเปรียบเทียบลวดลายประดับของอาคารแบบยุโรปในประเทศไทยเพื่อกำหนดอายุ และทราบถึงระบบของการประดับตกแต่งที่มีความสัมพันธ์กับบริบทของตัวอาคารซึ่งจากการศึกษาพบว่า ลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรนั้นมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับลวดลายประดับของอาคารแบบยุโรปที่ร่วมสมัยกันภายในประเทศไทย ทั้งรูปแบบและวิธีการเชิงช่าง อาทิเช่น เรือนพระยาศรีธรรมาธิราชที่มีลวดลายจิตรกรรมประดับ ซึ่งปรากฏลวดลายในกลุ่มผลไม้และพืชพันธุ์ต่าง ๆ เช่น ผล และใบองุ่น โดยเป็นกลุ่มลวดลายที่ปรากฏในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรในตำแหน่งห้องส่วนกลางของชั้นหนึ่งเช่นเดียวกัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกับบริบทของห้องและอาคารในลักษณะเดียวกัน ทั้งยังมีเทคนิคทางงานจิตรกรรมในการสร้างลวดลายที่คล้ายคลึงกัน คือ การใช้เทคนิคแม่พิมพ์ลายฉลุ (Stencil) เป็นต้นแบบสำหรับการสร้างลวดลายด้วยการลงสีบนแม่พิมพ์ ทั้งในลักษณะของการประคบและการทาสีเพื่อให้ลวดลายฉลุปรากฏขึ้นยังบริเวณที่ต้องการ

ลวดลายจิตรกรรมประดับของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเกือบทั้งหมดล้วนเป็นลายฉลุแบบ “วิกตอเรียน (Victorian)” ลายดอกไม้ช่วงผนังเหนือซุ้มประตู ณ ห้องโถงกลางชั้น 2 ปรากฏลายแบบ “อาร์ตนูโว (Art Nouveau)” ซึ่งสร้างขึ้นด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ลายฉลุ นอกจากนี้ลวดลายประติมากรรมประดับยังปรากฏความสำคัญ โดยเฉพาะบริเวณหน้าจั่วของอาคาร ซึ่งประดับตกแต่งด้วยลวดลายพืชสมุนไพรอันสะท้อนถึงความเป็นตัวตนของท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศร พร้อมทั้งยังเป็นเสมือนจุดเริ่มต้นที่ทำให้เกิดการผลักดันให้เรือนแห่งนี้แปรสภาพมาเป็นโรงพยาบาลเจ้าพระยาอภัยภูเบศรในภายหลังอีกประการหนึ่ง

สาขาวิชา ทัศนศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2564 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6280042635 : MAJOR VISUAL ARTS
KEYWORD: Decorative Ornaments, Architecture, ChaoPhraya Abhaibhubejhr

Burachalerm Yomnage : DECORATIVE ORNAMENTS OF PAINTINGS AND SCULPTURES IN CHAOPHRAYA ABHAIBHUBEJHR. Advisor: Assoc. Prof. JEERAWAN SANGPETCH, Ph.D.

The objective of this research is to study the pattern, development, background, technical process, and symbolic meaning of the decorative painting patterns of ChaoPhraya Abhai Abhaibhubejhr building in Prachinburi. The study method was derived from the principles of European architectural decoration as well as the comparison of the decorative patterns of European architecture in Thailand, particularly on the age specification. Moreover, the understanding of the decorative system, related to the building context is also included in the research. According to the study, the decorative patterns in the ChaoPhraya Abhaibhubejhr building were found that they closely correlate to the decorative motifs of contemporary European buildings in Thailand. It is not only the forms but also the craftsmanship methods. For instance, Praya Srithammathirat Residence, has fruits and plant patterns in decorative paintings such as grapes and grape leaves, which also appear in the first-floor hallway of the ChaoPhraya Abhaibhubejhr building. This connection demonstrates the similarities in the interior, architecture, and painting techniques. Using the stencil technique is a model for creating patterns on painting, by stamping and also painting to make the pattern appears in the desired area.

Most of the decorative paintings of Chao Phraya Abhaibhubejhr's house are Victorian floral stencil patterns. On the second floor, the floral pattern above the arch of the chamber room has the Art Nouveau pattern which was created with the stencil technique. In addition, the herb's patterns also appear on the decorative sculpture of the building’s gable which ChaoPhraya Abhaibhubejhr was particularly interested in. Lastly, it was one of the starting points that influenced the transformation of the building to become the present ChaoPhraya Abhaibhubejhr Hospital.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Visual Arts	Student's Signature .....
Academic Year:	2021	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร” สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี โดยได้รับ โอกาสและการสนับสนุนที่ดีมาโดยตลอด ผู้วิจัยขอกราบนมัสการและกราบขอบพระคุณทุกท่านไว้ ณ ทีนี้

ขอขอบพระคุณ สำนักศิลปากรที่ ๕ ปราจีนบุรี ที่แบ่งปันข้อมูลของอาคารรวมถึงอำนวยความสะดวกและเปิดโอกาสให้ผู้วิจัยได้มีโอกาศเข้าไปเก็บข้อมูลภาพถ่ายที่เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรขณะทำการบรูณะอาคาร

ขอขอบพระคุณ โรงพยาบาลเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาพถ่ายที่เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.จีราวรรณ แสงเพ็ชร์ ที่ให้ความรู้คอยดูแลผลักดันและให้กำลังใจ รวมทั้งให้คำปรึกษาเกี่ยวกับงานวิจัยแก่ศิษย์เสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. กิตติ์สิรินทร์ กิตติสกล ที่ให้ความรู้และคำปรึกษาพร้อมทั้งช่วยแก้ไขปัญหาให้ผ่านลุล่วงไปด้วยดีเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่คอยดูแลและให้ความรู้แก่ผู้วิจัย ตลอดจนเจ้าหน้าที่ผู้ดูแลนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา พี่ตุ้ย สิทธานต์ จันทร์แจ่มใส ที่ช่วยดูแล แก้ปัญหา และให้ปรึกษาทุกเรื่องเกี่ยวกับบัณฑิตศึกษา

ขอกราบขอบพระคุณ น้าจั๊ว วทัญญู เทพหัตถี ที่ให้ความรู้ด้านสถาปัตยกรรมโบราณ รวมถึงแนะนำหนังสือที่มีความเกี่ยวข้องอันจำเป็นต่อการค้นคว้าสำหรับการทำวิทยานิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณ ครูแอน ศันสนีย์ ดีกระจ่าง ที่ช่วยให้ความรู้เกี่ยวกับดอกไม้และข้อมูลทางพฤกษศาสตร์รวมทั้งให้ความอนุเคราะห์แก่ผู้วิจัยในการให้สัมภาษณ์เพื่อเป็นข้อมูลในการดำเนินงานวิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ พี่ยิม ทินภัทร เปี่ยมเจียก และครอบครัวที่สละเวลาเพื่อช่วยให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ ตลอดจนให้ความรู้และคอยสั่งสอนให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินงานจนสำเร็จลุล่วงได้

ขอกราบขอบพระคุณ คุณใบเตย เพ็ญพิชชา วาทะพุกกณะ ที่ช่วยแปลข้อมูลภาษาอังกฤษอันเป็นข้อมูลสำคัญที่จะใช้ในการดำเนินงานวิจัยได้เป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณ คุณปู่ ทวยหาญ ยมนาค ที่ทิ้งหนังสือด้านสถาปัตยกรรมอันเป็นข้อมูลชั้นดีต่อการทำวิทยานิพนธ์ให้แก่ผู้วิจัย แม้ว่าคุณปู่จะเสียชีวิตไปเป็นเวลานานแล้วก็ตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท้ายที่สุดขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ เกริกบุระ ยมนาค และ ฐปิตา ยมนาค ที่เลี้ยงดูแลและคอยสั่งสอนให้ผู้วิจัยเติบโตมาเป็นผู้ใหญ่ที่ดี ตลอดจนคอยให้กำลังใจและสนับสนุนค่าเล่าเรียนทั้งหมดในการเรียนต่อปริญญาโทนี้ รวมทั้งยังคอยให้คำปรึกษาทั้งในเรื่องของการเรียนและชีวิตส่วนตัว พร้อมทั้งยังคอยค้นหากลุ่มหนังสือที่จะสามารถนำมาเป็นข้อมูลให้กับการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ได้ ทั้งจากหนังสือสะสมส่วนตัวของคุณพ่อคุณแม่และหนังสือที่ซื้อมาให้ใหม่เพื่อสนับสนุนให้ผู้วิจัยดำเนินงานได้อย่างสะดวก ผู้วิจัยจึงขอมอบประโยชน์ที่ได้รับจากการศึกษาค้นคว้าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้เป็นประโยชน์แก่สังคมต่อไป

บุระเฉลิม ยมนาค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ 2

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 2

1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย 3

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรมที่มีความเกี่ยวข้อง 4

2.1 ประวัติศาสตร์ไทยช่วง ร.ศ. 112 (โดยสังเขป) 4

2.2 ประวัติเจ้าพระยาภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) 6

2.3 เรือนเจ้าพระยาภัยภูเบศร 11

2.4 อาคารที่ร่วมสมัยกับเรือนเจ้าพระยาภัยภูเบศรใยประเทศไทย 20

2.5 ประวัติศาสตร์ของลายฉลุ 25

บทที่ 3 ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาภัยภูเบศ 53

3.1 เรือนเจ้าพระยาภัยภูเบศร (จังหวัดปราจีนบุรี) 56

3.2 เรือนเจ้าพระยาภัยภูเบศร (จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา) 87

3.3 เรือนพระยาศรีธรรมาธิราช 89

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4 พระราชวังพญาไท..... 94
บทที่ 4 บทวิเคราะห์..... 97
4.1 การวิเคราะห์ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับ..... 98
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย..... 146
บรรณานุกรม..... 149
ประวัติผู้เขียน..... 152

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 การแสดงยุคสมัยของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร 111

ตารางที่ 2 การแสดงรูปแบบของลวดลายประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร 144

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 : เรือรบฝรั่งเศส 3 ลำ คือ เรือปืนแองกองสตอง เรือโกแมต และเรือลูแตง ที่จอดทอดสมอในแม่น้ำเจ้าพระยา ด้านหน้าสถานทูตฝรั่งเศส 5

ภาพที่ 2 (ซ้าย) : เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) ในวัยหนุ่ม 7

ภาพที่ 3 (ขวา) : เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) 7

ภาพที่ 4: (ภาพซ้าย) บ้านพักท่านพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) และครอบครัวที่จังหวัดปราจีนบุรี 11

ภาพที่ 5 : (ภาพขวา) ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรในคราวที่ใช้เป็นสถานที่ตั้งบำเพ็ญกุศล ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) ในปี พ.ศ. 2465 11

ภาพที่ 6 : ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ณ จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา ก่อสร้างในปี พ.ศ. 2447 13

ภาพที่ 7 : ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ณ จังหวัดปราจีนบุรี ประเทศไทย ก่อสร้างในปี พ.ศ. 2452 ... 14

ภาพที่ 8 : (ภาพซ้าย) ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ปราจีนบุรี)..... 15

ภาพที่ 9 : (ภาพขวา) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 และพระนางเจ้าสุวัทนาพระวรราชเทวี 15

ภาพที่ 10 : หลังคาแบบผสม เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี 17

ภาพที่ 11 : ลวดลายปูนปั้นบริเวณระหว่างชั้นหนึ่งและสอง / รอบหน้าต่างชั้นสองประดับบัวปูนขอบสองชั้น / คีย์สโตนรูปมาสคาร หรือรูปใบหน้าคน 17

ภาพที่ 12 : รูปมาลัยแบบตะวันตก (Garland) / หน้าจั่วด้านหน้าอาคาร / ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในอาคาร 18

ภาพที่ 13 : สำนักงานใหญ่ของบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกินจำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) ประเทศสิงคโปร์ 18

ภาพที่ 14 : สำนักงานบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกินจำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) ในประเทศไทย (ภาพซ้ายส่วนกลาง) รวมถึงผลงานชิ้นสำคัญ 19

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 15 : (ภาพซ้าย) สะพานผ่านฟ้าลีลาศ ออกแบบโดยคาร์โล อัลเลกรี (Carlo Allegri) และก่อสร้างโดยบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) (ภาพขวา) หอน้ำประปา ขนาด 40,000 แกลลอน ภายในโรงประปาแม้นศรีก่อสร้างโดยบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.)..... 19

ภาพที่ 16 : ภาพภายนอกเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช เป็นเรือน 2 ชั้น รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก..... 20

ภาพที่ 17 : ภาพภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช ชั้น 1มีลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณเพดาน 21

ภาพที่ 18 : ภาพภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช ชั้น 2 มีลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณผนัง . 22

ภาพที่ 19 : ภาพภายนอกพระราชวังพญาไทย 24

ภาพที่ 20 : ภาพภายในโถงทางเดินพระราชวังพญาไทย จะสามารถสังเกตเห็นลวดลวายจิตรกรรมประดับบริเวณเพดาน ตลอดทั้งแนวอาคาร..... 24

ภาพที่ 21 : ลวดลวายจิตรกรรมประดับภายในห้อง ชั้น 1 พระราชวังพญาไทย..... 24

ภาพที่ 22 : ห้องสรงน้ำ ชั้น 3 พระราชวังพญาไท โดยภายหลังจากปรับปรุงมาเป็นโรงแรม ส่วนนี้เคยถูกใช้เป็นภาพถ่ายสำหรับการโฆษณา..... 24

ภาพที่ 23 : ผ้าพื้นเมืองของชาวเกาะฟิจิ ที่พิมพ์ลายจากแม่พิมพ์ฉลุ ผสมกับการลงสีด้วยมือ..... 26

ภาพที่ 24 : ลวดลายประดับเพดานในถ้ำมั่วเกา หมายเลข 247 จะสังเกตได้ว่าภายในกรอบสี่เหลี่ยมของโดมเป็นการพิมพ์ลายจากแม่พิมพ์ฉลุ เนื่องจากมีแบบแผนที่ซ้ำกันตรงมุม ซึ่งแตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังโดยรอบที่เป็นรูปทรงอิสระ ไม่มีการวางลายเป็นแบบแผนและสร้างขึ้นจากการเขียนลายด้วยมือ..... 26

ภาพที่ 25 : ลวดลายฉลุแบบญี่ปุ่น..... 28

ภาพที่ 26 : ลายปิดทองฉลุบนเพดานพื้นแดงชาติ โดยเป็นลายดอกพุดตานด้านแย่ง ณ มุขโถงด้านหน้า วิหารพระนอน วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)..... 28

ภาพที่ 27 : Cronica Chronicarum” หรือ ”สารานุกรม”..... 31

ภาพที่ 28 : Floor Cloths หรือแผ่นปูลองพื้น ที่มีการพิมพ์ลายจากแม่พิมพ์ฉลุ..... 31

ภาพที่ 29 : การตกแต่งผนังด้วยกันพิมพ์ลายฉลุ..... 32

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 30 : การตกแต่งผนังด้วยกันพิมพ์ลายฉลุ 32

ภาพที่ 31 : (ภาพซ้าย) ลายฉลุแบบสกุลช่าง Pennsylvania Dutch..... 34

ภาพที่ 32 : (ภาพกลาง) เก้าอี้ Lambert Hitchcock หรือ Hitchcock Chair ที่มีการพิมพ์ลายฉลุสีเหลืองทอง ในส่วนต่าง ๆ ของเก้าอี้ 34

ภาพที่ 33 : (ภาพขวา) Wisteria Library lamp 2445 หรือโคมไฟอ่านหนังสือ หนึ่งในผลงานที่มีชื่อเสียงของ louis comfort tiffany..... 34

ภาพที่ 34 : (ภาพซ้าย) ลวดลายฉลุที่ออกแบบโดย louis comfort tiffany พิมพ์ลงบนประตูของบ้าน Mark Twain นักเขียนชาวอเมริกันช่วงศตวรรษที่ 19 - ต้นศตวรรษที่ 20..... 35

ภาพที่ 35 : (ภาพกลาง) ต้นแบบแม่พิมพ์ฉลุ ออกแบบโดย louis comfort tiffany ค้นพบเมื่อปี 2511 ณ ห้องใต้หลังคาของบ้านหลังหนึ่งในสหรัฐอเมริกา 35

ภาพที่ 36 : (ภาพขวา) ลวดลายประดับบนผนังห้อง ออกแบบโดย louis comfort tiffany..... 35

ภาพที่ 37 : ศิลปะแบบ Art nouveau “โคมระย้ารูปแมลงปอ” 2455 ออกแบบโดย louis comfort tiffany 37

ภาพที่ 38 : (ภาพซ้าย) คตินิยมของการออกแบบสมัยใหม่ (Mid Century Modern) “Case Study Houses No.21” ออกแบบโดย Pierre Koenig 2501 37

ภาพที่ 39 : (ภาพขวา) Psychedelic Poster ออกแบบโดย Wes Wilson สำหรับประกอบเทศกาลดนตรีในปี 2510..... 37

ภาพที่ 40 : ตัวอย่างงานจิตรกรรมประดับอีกชิ้นหนึ่งที่ขึ้นรูปด้วยการพิมพ์ภาพร่างจากแม่พิมพ์ฉลุแบบโครงร่าง และเขียนภาพ ต่อด้วยสีปูนแห้ง ผลงานของ เซซาเร แฟร์โร” (Cesare Ferro) ห้องภายในพระที่นั่งอัมพรสถาน..... 41

ภาพที่ 41 : ตัวอย่างงานจิตรกรรมประดับอีกชิ้นหนึ่งที่ขึ้นรูปด้วยการพิมพ์ภาพร่างจากแม่พิมพ์ฉลุแบบโครงร่าง และเขียนภาพต่อด้วยสีปูนแห้ง ผลงานของ เซซาเร แฟร์โร” (Cesare Ferro) ห้องภายในพระที่นั่งอัมพรสถาน..... 42

ภาพที่ 42 : ตัวอย่างลวดลายจิตรกรรมประดับในประเทศไทยที่ใช้แม่พิมพ์ลายฉลุแบบทึบ โดยสังเกตุได้ว่าคุณลักษณะของสีที่ปรากฏ เป็นสีทึบทั้งสิ้น / ลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดินด้านหน้า ณ พระราชวังพญาไทย..... 43

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 43 : อีกช่วงหนึ่งของตัวอย่างลวดลายจิตรกรรมประดับในประเทศไทยที่ใช้แม่พิมพ์ลายฉลุแบบทึบโดยสังเกตุได้ว่าคุณลักษณะของสีที่ปรากฏเป็นสีทึบทั้งสิ้น / ลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดินด้านหน้า ณ พระราชวังพญาไทย 43

ภาพที่ 44 : กาวยางไม้ หรือ Gum Arabic ไบน์เดอร์ซึ่งเมื่อผสมกับผงสีแล้ว จะกลายเป็นสีน้ำ 45

ภาพที่ 45 :จุดนำสายตาของลายประดับควรจะถูกวางในตำแหน่งศูนย์กลางเดียวกับส่วนประกอบสำคัญของห้อง เช่นประตูภาพประกอบนี้มาจากห้องชั้น 2 ของเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช 46

ภาพที่ 46 : แม่พิมพ์ขนาดเล็ก ช่างพิมพ์สามารถใช้มืออีกข้างหนึ่งที่ไม่ได้ถือพู่กันกดยึดแม่พิมพ์ไว้กับผนังได้ 47

ภาพที่ 47 : ตัวเชื่อมต่อเล็ก ๆ ระหว่างลาย หรือบริเวณที่เรียกว่า “Necktie of stencil” 48

ภาพที่ 48 : องศาของแปรงต้องตั้งฉาก 90 องศากับแม่พิมพ์ 49

ภาพที่ 49 : การสร้างค่าน้ำหนักสว่างให้กับลวดลายด้วยการใช้ผ้าสะอาดเช็ดสีออก 51

ภาพที่ 50 : บริเวณพื้นที่สว่างของผลผลไม้เกิดจากการใช้ผ้าสะอาดเช็ดสีออก เพื่อสร้างส่วนสว่างให้กับวัตถุ ณ โถงทางเดินชั้น 1 พระราชวังพญาไทย 51

ภาพที่ 51 : การลงสีลายฉลุแบบทึบแสงเป็นระนาบเท่ากันทั้งพื้นที่ ณ โถงทางเดินชั้น 2 พระราชวังพญาไทย 52

ภาพที่ 52 : ขั้นตอนการลงสีลายฉลุแบบทึบให้เกิดปริมาตร โดยจะแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนตามภาพประกอบ 52

ภาพที่ 53 : ภายนอกและภายในพระราชวังแวร์ซาย (Versaille Palace) ประเทศฝรั่งเศส ตัวอย่างสถาปัตยกรรมแบบบาโรก (Baroque) 54

ภาพที่ 54 : วังบางขุนพรหม ตัวอย่างสถาปัตยกรรมแบบบาโรก (Baroque) ในประเทศไทย 54

ภาพที่ 55 : ตัวอย่างลวดลายวิกตอเรียนแบบต่าง ๆ โดยนับไล่มาจากภาพซ้ายมาขวาเป็นลวดลายแบบกรีกวิกตอเรียน (Greek Victorian) ถัดมาเป็นลวดลายแบบวิกตอเรียนยุคกลาง (Medieval Victorian) ต่อด้วยลวดลายแบบเรอเนสซองส์วิกตอเรียน (Renaissance Victorian) และภาพขวาสุดซึ่งเป็นภาพสุดท้ายเป็นการคลี่คลายรูปทรงของกลุ่มพืชและพันธุ์ไม้ให้มีทัศนธาตุที่สอดคล้องกับรูปแบบของศิลปกรรมวิกตอเรียน (Conventional Floral Ornament) 55

ภาพที่ 56 : ตัวอย่างงานศิลปกรรมแบบบาโรก (Baroque) วิกตอเรียน (Victorian) และอาร์ตนูโว (Art Nouveau) (เรียงจากซ้ายมาขวา) 55

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 57 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 1 บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า 57

ภาพที่ 58 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 1 บริเวณห้องโถงกลาง 59

ภาพที่ 59 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 1 บริเวณห้องโถงด้านขวา 61

ภาพที่ 60 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 1 บริเวณห้องโถงด้านซ้าย 63

ภาพที่ 61 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 1 บริเวณโถงทางเดินด้านหลัง 66

ภาพที่ 62 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 2 บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย. 69

ภาพที่ 63 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 2 บริเวณโถงทางเดินด้านหลัง 71

ภาพที่ 64 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 2 บริเวณห้องโถงด้านขวา 73

ภาพที่ 65 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 2 บริเวณห้องโถงด้านซ้าย 75

ภาพที่ 66 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ชั้น 2 บริเวณห้องโถงกลาง 77

ภาพที่ 67 : ลวดลายประดับส่วนนี้จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนมุขด้านหน้าอาคาร กับส่วนหน้าด้านข้างอาคาร 78

ภาพที่ 68 : พื้นที่ส่วนมุขด้านหน้าอาคารจะถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1. หน้าจั่ว 2. ชั้นสอง 3. ชั้นหนึ่ง 78

ภาพที่ 69 : พื้นที่หน้าจั่วมีลวดลายประติมากรรมประดับหนึ่งชุด ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 4 ส่วน 80

ภาพที่ 70 : (ภาพซ้าย) ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.1 ลายประติมากรรมนูนต่ำเป็นภาพต้นหมากปลูกบนกระถางแบบจีน 80

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 71 : (ภาพกลาง) ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.2 ลวดลายดอกไม้ที่ล้อมรอบลายประดับส่วนที่หนึ่ง 80

ภาพที่ 72 : (ภาพขวา) ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.3 รัศมีรอบลายส่วนแรกและส่วนที่สอง 80

ภาพที่ 73 : ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.4 ลวดลายใบอะแคนทัส(acanthus) ที่ล้อมรอบส่วนประกอบทั้งสามข้างต้นและบริเวณที่เหลือของส่วนหน้าจั่ว 81

ภาพที่ 74 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ชั้นสองบริเวณมุขด้านหน้าส่วนที่ 2.1 ประติมากรรมประดับรูปช้าง 82

ภาพที่ 75 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ชั้นสองบริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 2.2 ลวดลายประติมากรรมประดับเป็นลักษณะ ”ช่อระย้า” 82

ภาพที่ 76 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วน 2.3 ลวดลายประติมากรรมประดับ “รูปโล่” 83

ภาพที่ 77 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 2.4 ลวดลายประติมากรรมประดับ ลักษณะคล้ายกับหัวลูกศรทิ่มลง 83

ภาพที่ 78 : ประติมากรรมประดับ ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 2.5 ลวดลายประติมากรรมประดับ “รูปร่างคล้ายกับหัวเสา” 83

ภาพที่ 80 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ชั้นหนึ่ง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 3.2 ประติมากรรมประดับ ชิ้นเดียวกับลายที่ 2.4 84

ภาพที่ 79 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ชั้นหนึ่ง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 3.1 ประติมากรรมประดับ รูปใบหน้า 84

ภาพที่ 81 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.1 เป็นประติมากรรมประดับเดียวกับลวดลายที่ 2.3 ที่มา : ผู้วิจัย 85

ภาพที่ 82 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.2 ประติมากรรมประดับส่วนนี้จะเชื่อมต่อกันเป็นชุด โดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วน ที่มา : ผู้วิจัย 85

ภาพที่ 84 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.4 ลวดลายประติมากรรมประดับ “ช่อระย้า” ที่มา : ผู้วิจัย 86

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 83 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.3 ประติมากรรมประดับส่วนล่างหน้าต่างชั้น 1 ที่มา : ผู้วิจัย 86

ภาพที่ 85 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ภายใน ส่วน 5.1 ลายประติมากรรมประดับ “รูปโล่” 86

ภาพที่ 86 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 5.2 ลายประติมากรรมประดับ “รูปกามเทพคู่” 86

ภาพที่ 87 : ลวดลายประติมากรรมประดับบริเวณหน้าจั่ว เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา 88

ภาพที่ 88 : ลายประติมากรรมประดับ บริเวณหน้าจั่ว เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา 88

ภาพที่ 89 : ประติมากรรมช้างประดับ ส่วนหน้า เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา 88

ภาพที่ 90 : ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมธิราช ชั้นหนึ่ง 91

ภาพที่ 91 : ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมธิราช ชั้นสอง 92

ภาพที่ 92 : ลวดลายประติมากรรมประดับ เรือนพระยาศรีธรรมธิราช ชั้นหนึ่ง และชั้นสอง 93

ภาพที่ 93 : ลวดลายจิตรกรรมประดับในพระราชวังพญาไท 96

ภาพที่ 94 : ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 1-10 พร้อมการระบุตำแหน่งภายในอาคาร 97

ภาพที่ 95 : ดอก“แดนดิไลออน”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 1 98

ภาพที่ 96 : ดอกไม้สกุล“เยอบีร่า เดซี่”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 2 99

ภาพที่ 97 : ดอก“ป๊อปปี้”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 3 100

ภาพที่ 98 : “ต้นองุ่น”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 4 101

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 99 : ดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 5 102

ภาพที่ 100 : “ต้นฮอลลี่”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 6 103

ภาพที่ 101 : “ต้นองุ่น”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 7 104

ภาพที่ 102 : ดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 8 105

ภาพที่ 103 : “ต้นฮอลลี่”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 9 106

ภาพที่ 104 : ดอก“กุหลาบ”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 10 107

ภาพที่ 105 การเปรียบเทียบรูปแบบและโครงสร้างของลวดลายระหว่างลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรกับโครงสร้าง ของลวดลายศิลปะตะวันตกแบบ"อาร์ตนูโว" (Art Nouveau) 112

ภาพที่ 106 กระบวนการการคลี่คลายรูปทรงของดอกกุหลาบ 113

ภาพที่ 107 รูปแบบของลวดลายย่อยที่มีการประกอบร่วมกันเป็นหนึ่งชุด ซึ่งลวดลายลักษณะนี้จะปรากฏทั้งในเรือนพระยาศรีธรรมธิาช และเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร 113

ภาพที่ 108 การเปรียบเทียบรูปแบบและโครงสร้างของลวดลายระหว่างลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร กับโครงสร้างของลวดลายแบบกรีกวิกตอเรียน (Art Nouveau) 114

ภาพที่ 109 : (ภาพซ้าย) แผ่นกระเบื้องมุงหลังคาที่ปรากฏชื่อบริษัทผู้ผลิตใต้แผ่น 116

ภาพที่ 110 : (ภาพขวา) ท่อน้ำฝนที่ปรากฏชื่อบริษัทผู้ผลิต 116

ภาพที่ 111 : ตัวล๊อคหน้าต่าง 116

ภาพที่ 112 : (ภาพซ้าย) พื้นกระเบื้องภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร 117

ภาพที่ 113 : (ภาพขวา) ลายละเอียดเหล็กหล่อของสะพานผ่านฟ้าลีลาศ หนึ่งในผลงานของบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน ผู้ก่อสร้างเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรี 117

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 114 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 1 และ 2 118

ภาพที่ 115 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 3 และ 4 119

ภาพที่ 116 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 5 และ 6 120

ภาพที่ 117 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 7 และ 8 121

ภาพที่ 118 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 9 และ 10 122

ภาพที่ 119 : ภาพประกอบแสดงการแบ่งประเภทของลวดลายฉลุ 124

ภาพที่ 120 : ลายดอกกุหลาบที่ปรากฏลักษณะการลงสีแบบโปร่งใสช่วงบริเวณกิ่งและใบ ในขณะที่ช่วงดอกเป็นวิธีการลงสีแบบทึบ ร้อมทั้งยังพบการไล่น้ำหนักจากเข้มมาอ่อนด้วยการประคบสี โดยสังเกตได้จากลักษณะของสีที่ปรากฏเป็นจ้ำ ซึ่งเกิดจากกรรมวิธีการประคบสี 125

ภาพที่ 121 : (ภาพซ้าย) ลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดินชั้นหนึ่งของพระราชวังพญาไท ปรากฏการลงสีแบบทึบแสงเสมอกันทั่วทั้งลวดลาย 125

ภาพที่ 122 : (ภาพขวา) ลายเถาองุ่นที่ปรากฏการลงสีแบบทึบช่วงกิ่งและผลองุ่น พร้อมทั้งเป็นการลงสีแบบกิ่งโปร่งใสช่วงเส้นเรขาคณิตและใบองุ่น 125

ภาพที่ 123 : (ภาพซ้าย)ภาพถ่ายฝีพระหัตถ์ ต้นกุหลาบที่หน้าวิลลาโนเบล โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ 129

ภาพที่ 124 : (ภาพกลาง)พระราชลัญจกร พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 5 ที่ปรากฏดอกกุหลาบแทรกอยู่ระหว่างพาน 129

ภาพที่ 125 : (ภาพขวา) ดอกกุลหาบจุฬาลงกรณ์ 129

ภาพที่ 126 : ลวดลายดอกกุหลาบประดับห้องโถงกลางชั้นสองภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร 130

ภาพที่ 127 : ลวดลายเถาองุ่นของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรกับลายเครือเถาทับทิมสลับกับองุ่นของเรือนพระยาศรีธรรมธิราช ทั้งสองลายนี้อยู่ในตำแหน่งห้องกลางชั้นล่างของอาคารเหมือนกัน พร้อมทั้งยังปรากฏลวดลายประดับในกลุ่มเดียวกัน 130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 128 : (ภาพซ้าย) ลวดลายดอก“บูลแอนนีโมนี” (Blue Anemone) 132

ภาพที่ 129 : (ภาพขวา) ลวดลายของต้น“ฮอลลี่ที” (Holly tree)..... 132

ภาพที่ 130 : (ภาพซ้าย) ลวดลายดอก“แดนดิไลออน” (Dandelions)..... 133

ภาพที่ 131 : (ภาพกลาง) ลวดลายดอก“เยอบีร่าเดซี่” (Gerbera Daisy)..... 133

ภาพที่ 132 : (ภาพขวา) ลวดลายดอก“ป๊อปปี้” (Poppy) 133

ภาพที่ 133 : แผนผังแสดงความสำคัญของลวดลายที่สัมพันธ์กับห้อง 133

ภาพที่ 134 : ลวดลายประติมากรรมประดับภาพลายเครือเถาภายนอกอาคารเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร 134

ภาพที่ 135 : เครือเถาแบบบาโรก 134

ภาพที่ 136 : ลวดลายช่วงหน้าจั่วอาคารที่แบ่งออกเป็น 4 ส่วน..... 136

ภาพที่ 137 : รูปทรงของโล่บริเวณหน้าจั่วอาคารซึ่งมีที่มาจาก“มุทราศาสตร์” หรือตราประจำตระกูล (Heraldry) โดยผู้วิจัยได้..... 136

ภาพที่ 138 : การเปรียบเทียบลวดลายประดับรูปใบอะแคนทัส(Acanthus) ของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร กับรูปใบอะแคนทัสแบบตะวันตก ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament, (NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 38..... 137

ภาพที่ 139 : ลวดลายส่วนหน้าจั่วของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรซึ่งจัดอยู่ในรูปแบบการประดับตกแต่งแบบ“Artificial Object” 137

ภาพที่ 140 : ลายประติมากรรมประดับนูนต่ำช่วงบริเวณหน้าจั่วของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร .137

ภาพที่ 141 : (ภาพซ้าย) การเปรียบเทียบประติมากรรมรูปช้างของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรี(ภาพซ้าย) กับเรือนเจ้าระอภัยภูเบศรที่จังหวัดพระตะบอง ประเทษกัมพูชา..... 138

ภาพที่ 142 : (ภาพขวา) ธงช้างเผือกแบบโบราณ..... 138

ภาพที่ 143 : (ภาพซ้าย) Keystoneหรือหินหลักยอดโค้ง 139

ภาพที่ 144 : (ภาพขวา) Keystoneในสถาปัตยกรรมแบบยุโรป 139

ภาพที่ 145 : (ภาพซ้าย) ส่วน“Keystone” ของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน 140

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 146 : (ภาพขวา) บริเวณยอดบนสุดของประตูและหน้าต่างชั้นสองเป็นประติมากรรมประดับรูปโล่ 140
ภาพที่ 147 : ประติมากรรมประดับรูปโล่ 140
ภาพที่ 148 : Keystone ส่วนที่ 2 บริเวณยอดบนสุดของประตูและหน้าต่างรวมถึงช่องลมของอาคารชั้นหนึ่ง 141
ภาพที่ 149 : ประติมากรรมรูปใบหน้าคน “Mascaron” 141
ภาพที่ 150 : (ภาพซ้าย) ช่อระย้า ส่วนที่ 1 บริเวณมุขด้านหน้าอาคารชั้นสอง 142
ภาพที่ 151 : (ภาพขวา) ช่อระย้า ส่วนที่ 2 บริเวณใต้ฐานหน้าต่างชั้นหนึ่ง 142
ภาพที่ 152 : (ภาพซ้าย) ช่อระย้าแบบที่ 1 ช่อระย้ารูปใบมะกอก“The Leaf Festoon” 142
ภาพที่ 153 : (ภาพขวา) ช่อระย้าแบบที่ 2 ช่อระย้ารูปดอกไม้และผลไม้ (Flowers and Fruits Festoon) 142

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ค.ศ. 1893 ฝรั่งเศสเริ่มรุกคืบเข้ามาในพื้นที่ประเทศไทย เป็นผลทำให้เกิดวิกฤตการณ์ “ร.ศ. 112” ซึ่งทำให้ประเทศไทยต้องเสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง ได้แก่ เมือง “เสียมราฐ” “พระตะบอง” “และศรีโสภณ” หรือบริเวณที่เรียกว่า “มณฑลบูรพา” เพื่อแลกกับเอกราชของประเทศ ชาวไทยที่เคยปกครองหรืออาศัยอยู่ในพื้นที่บริเวณดังกล่าว จึงต้องอพยพกลับเข้าสู่อาณาเขตของประเทศไทย รวมไปถึงผู้ปกครองเมืองในเขตมณฑลบูรพาที่มีคุณูปการต่อประเทศ คือ “เจ้าพระยาอภัยภูเบศร” (ชุ่ม อภัยวงศ์) ซึ่งเป็นผู้ปกครองจังหวัดพระตะบอง และสืบสายการปกครองมาถึง 4 รุ่นด้วยกันจากจำนวนผู้ปกครองทั้งหมด 8 รุ่น คือ แบน อภัยวงศ์, นอง อภัยวงศ์, เยีย อภัยวงศ์ และเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) ตามลำดับ ท่านยังเป็นหนึ่งในข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่เลือกอพยพจากมณฑลบูรพามายังเขตประเทศไทยปัจจุบัน เพื่อถวายงานรับใช้เบื้องพระยุคลบาทในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 แม้ว่าพระองค์จะได้รับข้อเสนอจากฝรั่งเศสให้ปกครองเมืองพระตะบองต่อก็ตาม

หลังจากย้ายกลับมายังประเทศไทย เจ้าพระยาอภัยภูเบศรเลือกตั้งรกรากที่จังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งไม่ห่างจากเมืองพระตะบองมากนัก ทรงบริหารงานราชการต่าง ๆ ในจังหวัด และเล็งเห็นถึงความสำคัญข้อหนึ่งคือ ในช่วงเวลาที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 จะต้องเสด็จประพาสจังหวัดปราจีนบุรีเพื่อเยี่ยมเยียนประชาชน และว่างานราชการ ทว่าในการเสด็จประพาสครั้งแรกนั้นไม่ได้มีที่ประทับที่สมแก่พระเกียรติของพระองค์เจ้าพระยาอภัยภูเบศจึงสั่งสร้างเรือนแบบยุโรป เพื่อเป็นที่ประทับอย่างสมพระเกียรติให้กับในหลวงรัชกาลที่ 5 โดยให้นามเรือนดังกล่าวนี้ว่า เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ซึ่งการก่อสร้างแล้วเสร็จเมื่อปี ค.ศ. 1909โดยบริษัท “โฮวาร์ดเออร์สกิน” (Howard Erskine) เป็นผู้ออกแบบและก่อสร้าง สันนิษฐานว่า บริษัทนี้น่าจะมาจากดินแดนอินโดจีนภายใต้อาณานิคมของฝรั่งเศส

สำหรับรูปแบบของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จะมีลักษณะเป็นสถาปัตยกรรมแบบยุโรปในลักษณะของศิลปกรรมแบบบาร็อค ผสมด้วยลายปูนปั้นประดับที่พลิ้วไหวทั้งภายนอกและภายในอาคาร หลังคาเป็นโดมตรงกลางด้านซ้ายและขวาเป็นทรงปั้นหยามุงกระเบื้อง ตัวอาคารมี 2 ชั้น แต่ละชั้นแบ่งออกเป็นห้องใหญ่ 3 ห้อง มีระเบียงยื่นออกมาด้านหน้าตัวตึก วัสดุส่วนใหญ่ในการก่อสร้างจะนำเข้ามาจากต่างประเทศเป็นสำคัญ โดยหากเปรียบเทียบโครงสร้างส่วนรวมของสถาปัตยกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังนี้กับเรือนหลังเก่าของท่านที่จังหวัดพระตะบอง จะพบว่า โครงสร้างส่วนใหญ่ของอาคารนั้นมีความคล้ายคลึงกัน

ลวดลายประดับบนตัวอาคารทั้งภายนอกและภายในมีความงดงามตามอิทธิพลและมาตรฐานแบบยุโรปที่มีการพัฒนาให้สอดคล้องกับภูมิอากาศและรูปแบบศิลปะของประเทศไทยได้เป็นอย่างดี พื้นของอาคารถูกจัดเรียงด้วยกระเบื้องโมเสค ประตูทุกบานมีลายแกะสลัก ตลอดจนประดับด้วยลายปูนปั้นและประติมากรรม ส่วนประกอบอาคารเหล่านี้ได้บ่งชี้ถึงงานฝีมือเชิงช่างและการออกแบบอาคารอย่างมีแบบแผนของสถาปนิก แต่หนึ่งในส่วนประกอบอาคารที่มีความงดงามและสมบูรณ์แบบไม่น้อยไปกว่าทั้งสามส่วนเบื้องต้นนี้คือ “ลวดลายจิตรกรรมฝาผนังปูนเปียก” (Fresco) ที่เขียนประดับอยู่บริเวณด้านบนเพดานของห้องโถง ซึ่งถูกค้นพบภายหลังการบูรณะอาคาร พ.ศ. 2537 รูปแบบของลวดลายมักเป็นรูปร่างของดอกไม้ที่มีการพันทับซ้อนกันอย่างมีระบบ โดยมีแบบแผนคือการเริ่มต้นและแผ่ขยายในลักษณะเป็นวงกลมจากจุดศูนย์กลาง และมีรูปแบบที่แตกต่างกันไปตามห้องโถงต่าง ๆ ตามความเหมาะสม

ซึ่งหากพิจารณา ลวดลายจิตรกรรมฝาผนังและลวดลายประดับประติมากรรมของอาคารที่อยู่ในประเทศไทยที่มีอายุร่วมสมัยกันกับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จะพบว่า ลวดลายนั้นมีความสอดคล้องกันอย่างเด่นชัด ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาเรื่อง “ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร” เพื่อการกำหนดอายุ ทั้งยังสามารถเป็นข้อมูลให้กับกลุ่มลวดลายจิตรกรรมประดับอาคารอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดี

1.2 วัตถุประสงค์

1.เพื่อศึกษารูปแบบ ประวัติศาสตร์ และความเป็นมาของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

2.เพื่อศึกษาวิวัฒนาการและความหมายเชิงสัญลักษณ์ ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือน เจ้าพระยาอภัยภูเบศร

3.เพื่อกำหนดอายุให้กับลวดลายจิตรกรรมประดับ

4.เพื่อค้นหาข้อมูลของงานศิลปกรรมโบราณในประเทศไทย

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.ศึกษาข้อมูลจากหนังสือเชิงประวัติศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมไทยโบราณช่วงศตวรรษที่ 20

2.เก็บข้อมูลจากสถาปัตยกรรม โดยเน้นไปที่บริเวณลายจิตรกรรมประดับโดยใช้กระบวนการของการถ่ายภาพเพื่อเก็บข้อมูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.ศึกษาลวดลายเปรียบเทียบกับสถาปัตยกรรมที่มีอายุร่วมสมัยกัน

4.สัมภาษณ์บุคคลที่มีความรู้ความเกี่ยวข้องในตัวสถาปัตยกรรม

5.ศึกษาเชิงวิเคราะห์จากการเก็บข้อมูลทั้งหมด แบ่งแยกความสำคัญตามแต่ล่ะหัวข้อวิเคราะห์และสังเคราะห์ออกมาเป็นข้อมูลเชิงวิชาการ เพื่อรวบรวมเป็นโครงการวิทยานิพนธ์

1.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ศึกษาวิวัฒนาการและรูปแบบเพื่อการกำหนดอายุให้กับลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรมที่มีความเกี่ยวข้อง

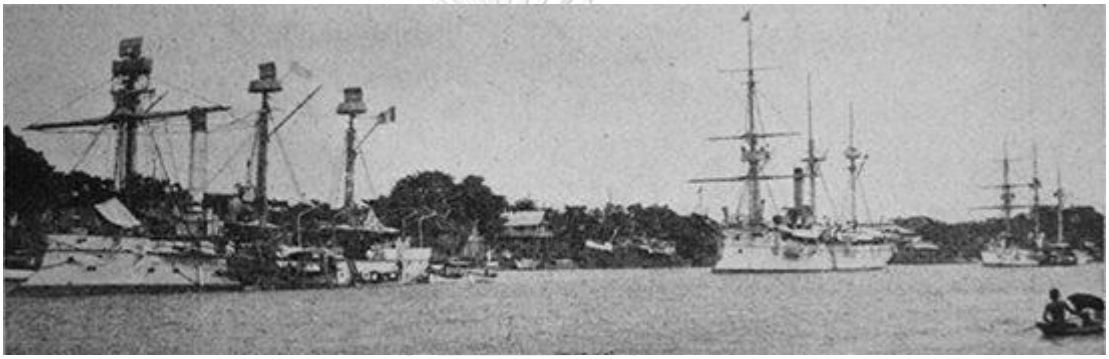
2.1 ประวัติศาสตร์ไทยช่วง ร.ศ. 112 (โดยสังเขป)

ช่วงศตวรรษที่ 15 - ต้นศตวรรษที่ 19 ลัทธิการล่าอาณานิคมจากตะวันตก ได้แพร่ขยายอิทธิพลไปยังดินแดนต่าง ๆ ทั่วโลก ซึ่งแรงขับเคลื่อนรวมถึงปัจจัยหลักที่ปลุกเร้าให้ชาวยุโรปมีความตื่นตัวในการออกล่าประเทศอาณานิคมคือ การปฏิวัติอุตสาหกรรมในทวีปยุโรปจึงทำให้เกิดความต้องการในทรัพยากรเป็นอย่างมาก นำมาซึ่งการสำรวจแผ่นดินใหม่บนโลกเพื่อนำวัตถุดิบและทรัพยากรในประเทศนั้น ๆ กลับมาใช้ประโยชน์ รวมถึงเป็นการค้นหาเส้นทางเดินเรือใหม่ เนื่องจากเส้นทางเก่าที่มุ่งไปสู่ทวีปเอเชียหรือประเทศอินเดีย จำเป็นต้องผ่านอาณาจักรโรมันตะวันออก หรืออาณาจักรไบแซนไทน์ ซึ่ง ณ เวลานั้นได้ล่มสลายจากการถูกยึดครองโดยชาวเติร์ก ทำให้การเดินเรือจำเป็นต้องเลี่ยงเส้นทางเดิม ปัจจัยสุดท้ายคือ การแสดงให้เห็นถึงความมั่นใจในชนชาติของตนเองว่าเป็นผู้มีอารยะ มีความเจริญแล้วที่สุด ปัจจัยทั้งหมดเหล่านี้ทำให้กลุ่มประเทศภายในยุโรปกลายเป็นเจ้าของอาณานิคมเกือบทั้งโลก โดยเริ่มต้นจากสเปน ค้นพบทวีปอเมริกาและยึดครองพื้นที่บริเวณอเมริกาใต้ในปัจจุบันคือ ประเทศเม็กซิโก โปรตุเกสยึดครองพื้นที่ของประเทศอาร์เจนตินาและบราซิล อังกฤษยึดครองพื้นที่ประเทศอินเดีย,ออสเตรเลีย,มาเลเซีย,สิงคโปร์ และเมียนมา ส่วนฝรั่งเศสได้ทำการเข้ายึดครองพื้นที่เวียดนามและกัมพูชา เป็นอาทิ สยาม แต่มีเพียงสยามเท่านั้นที่ไม่ถูกยึดครองเป็นอาณานิคมในบริเวณภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เมื่อพิจารณาในภาพรวมจะเห็นว่า พื้นที่การแพร่อำนาจจากตะวันตกเป็นพื้นที่โดยรอบประเทศ ซึ่งในทางกลับกันการที่ไม่ถูกเป็นอาณานิคมก็ไม่ได้หมายความว่าไทยจะรอดพ้นผลกระทบจากนักล่าอาณานิคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหตุการณ์สำคัญในคริสต์ศตวรรษที่ 1893 หรือที่คนไทยทราบกันดีในชื่อของ “วิกฤตการณ์ ร.ศ. 112” ฝรั่งเศสเริ่มลุกล้ำเข้ามาในไทย และเหมือนว่าจะมีความตั้งใจที่จะยึดครองไว้เป็นประเทศในอาณานิคม โดยเริ่มต้นจากวันที่ 13 กรกฎาคม ร.ศ. 112 เมื่อฝรั่งเศสยื่นขอสิทธิการปกครองพื้นที่ฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง แต่ถูกปฏิเสธ จึงเริ่มมีการสั่งการให้เรือรบฝรั่งเศส 3 ลำที่เตรียมพร้อมอยู่ ณ ปากแม่น้ำเจ้าพระยาอยู่แล้วนั้น เริ่มแล่นเข้าสู่ใจกลางของสยามประเทศโดยผ่านแม่น้ำเจ้าพระยาสู่เขตพระนครชั้นใน โดยเรือลำที่ 1 ชื่อ “โกแมต” (Comete) ลำที่ 2 ชื่อ “แองกงสตัง” (Inconstang) ส่วนลำที่ 3 ชื่อ “ลูแตง” (Lutin) เมื่อเรือรบทั้ง 3 ลำเริ่มลุกล่ำเข้ามายังปากอ่าว ช่วงตำบล หนองฟ้าฝ่า ซึ่งเป็นที่ตั้งของป้อมพระจุลจอมเกล้า เสียงปืนใหญ่จึงเริ่มดังขึ้น โดยนัดแรกเป็นการยิงลูกป่าวเพื่อแสดงสัญญาณเตือนศัตรูว่า ขณะนี้ได้ล้ำเข้ามาในเขตน่านน้ำของประเทศสยาม แต่เหมือนว่าเรือรบฝรั่งเศสจะไม่มีท่าทีที่จะถอยร่นกลับไป ซ้ำแล้วยังเดินหน้าเต็มตัวเข้าสู่แม่น้ำเจ้าพระยาชั้นใน พร้อมทั้ง

ชักธงรบสีขาวแดงเพื่อแสดงให้เห็นถึงจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน ฝ่ายสยามจากที่ยิงกระสุนจริงไปยังพื้นที่ใกล้กับเรือฝรั่งเศสเพื่อเป็นการเตือนในระยะที่ 2 หลังจากที่ยิงลูกป่าวในระยะแรก จึงเปลี่ยนมายิงกระสุนจริงให้ตรงเป้าหมายมากขึ้นทั้งจากปืนใหญ่และจากเรือรบหลวงของสยามจนเป็นผลทำให้เรือนำร่องของฝรั่งเศสหนึ่งลำได้รับความเสียหายคือท้องเรือแตกจนเกยตื้น สำหรับเรือ “แองกงสตัง” แม้ว่าจะถูกยิงได้รับความเสียหายแต่ยังสามารถแล่นต่อไป จนกระทั่งปืนใหญ่ของสยามหมดองศาการยิง และเนื่องด้วยแสงยานุภาพที่ต่างกันนี้ จึงเป็นผลให้เรือรบ “โกแมต” (Comete) “แองกงสตัง” (Inconstang) และ “ลูแตง” (Lutin) สามารถแล่นเข้าสู่เขตพระนครชั้นในได้ตามคาด โดยทอดสมอที่ท่าเรือของสถานทูตฝรั่งเศสประจำประเทศสยาม[1](ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1 : เรือรบฝรั่งเศส 3 ลำ คือ เรือปืนแองกองสตอง เรือโกแมต และเรือลูแตง ที่จอดทอดสมอในแม่น้ำเจ้าพระยา ด้านหน้าสถานทูตฝรั่งเศส

ที่มา : https://www.silpa-mag.com/history/article_15671

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากเหตุการณ์ดังกล่าว ส่งผลให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวราชกาลที่ 5 ทรงต้องยินยอมตกลงในข้อเสนอ พร้อมทั้งยอมเสียดินแดนแม่น้ำโขงฝั่งซ้ายให้กับฝรั่งเศส เพื่อแลกกับเอกราชของประเทศความเป็นชาติมหาอำนาจเหล่านี้ จึงเป็นส่วนหนึ่งในการผลักดันให้เกิดการปฏิรูปประเทศในหลากหลายด้าน เพื่อให้เกิดความทัดเทียมกับเหล่าประเทศตะวันตก อย่างไรก็ตาม การปฏิรูปดังกล่าวมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อรูปแบบและภาพลักษณ์ของประเทศมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะในแง่ของศิลปะวัฒนธรรม ด้วยการนำเอาช่างตะวันตกจากอิตาลีมาออกแบบสถาปัตยกรรม รวมถึงงานศิลปกรรมต่าง ๆ ในประเทศไทย ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าทรงให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก

[1] www.silpa-mag.com

2.2 ประวัติเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์)

เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) (ภาพที่ 2-3) เป็นบุตรชายคนโตของเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ (เยีย) กับท่านผู้หญิงทิมหรือทับทิม เกิดที่เมืองพระตะบอง ในสมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อ วันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2404 ท่านผู้หญิงทิมนั้น ปรากฏชื่อในประวัติของฝ่ายสกุลบุนนาคว่า เป็นบุตรีเจ้าพระยามหาเสนา(น้อย) ซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกับเจ้าพระยามหาเสนา(บุนนาค) ต้นสกุลบุนนาค เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่ข้าศึก เจ้าพระยามหาเสนา(น้อย) ได้หลบหนีพม่าเข้าไปอยู่ในกัมพูชา และมีบุตรีคือ ท่านผู้หญิงทิม ด้วยเหตุนี้สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์(ช่วง บุนนาค) ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงนับเนื่องเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) ว่าอยู่ในเชื้อสายสกุลบุนนาคเช่นเดียวกับท่าน[2]

เจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) เริ่มรับราชการตั้งแต่ยังเยาว์ โดยท่านเจ้าคุณบิดา ได้นำมาถวายตัวเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งก็ได้ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ไปศึกษางานราชการในสำนักสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ จนได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็นข้าราชการสังกัดกรมมหาดเล็ก มีบรรดาศักดิ์เป็นนายรองเล่ห์อาวุธ รองหุ้มแพรมหาดเล็ก ต่อมาจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้เป็นพระอภัยพิทักษ์ และออกไปดำรงตำแหน่งผู้ช่วยราชการเจ้าเมืองพระตะบองอยู่กับเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ (เยีย) ผู้เป็นบิดา

ครั้นเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ (เยีย) ถึงแก่อสัญกรรมใน พ.ศ. 2435 พระอภัยพิทักษ์ (ชุ่ม) จึงได้สืบทอดตำแหน่งผู้สำเร็จราชการเมืองพระตะบอง โดยได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระยาคทาธรธรณินทร์ (ชุ่ม)

พระยาคทาธรธรณินทร์ (ชุ่ม) มีชื่อเสียงเป็นที่เลื่องลือในราชสำนักไทยว่า เป็นผู้มีกิริยามารยาทสุภาพเรียบร้อย รอบรู้หลักแหลม คุ้นเคยกับพระบรมวงศานุวงศ์ และขุนนางไทยเป็นอันมาก ที่สำคัญคือเป็นผู้มีความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอย่างยิ่ง เห็นได้จากเมื่อมีพระบรมราโชบายจะปฏิรูปการ ปกครองหัวเมืองเขมรเสียใหม่ โดยรวบรวมเมืองพระตะบองและเมืองใกล้เคียงที่เคย ขึ้นตรงต่อไทย จัดตั้งเป็นมณฑลเขมร ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นมณฑลตะวันออก และมณฑลบูรพาตามลำดับ (มีสมุหเทศาภิบาลปกครองตั้งศูนย์กลางอยู่ที่เมืองศรีโสภณ ซึ่งเป็นการลดทอนอำนาจเจ้าเมืองพระตะบอง) พระยาคทาธรธรณินทร์ (ชุ่ม)ก็รับสนองพระบรมราโชบายอย่างเต็มที่ แม้ว่าอำนาจของตัวท่านเองในฐานะผู้สำเร็จราชการจะลดลง เนื่องด้วยมีตำแหน่งข้าหลวงเทศาภิบาลปกครองประจำอยู่ที่เมืองศรีโสภณเพิ่มขึ้นมา

---

[2] สกุลอภัยวงศ์, (กรุงเทพฯ : บริษัท ทีซีจี พริ้นติ้ง จำกัด 2549) หน้า 31-32.

โดยลำดับเหตุการณ์ชีวิตของเจ้าพระยาอภัยภูเบศ(ชุ่ม) มีดังต่อไปนี้

พ.ศ.2435 บิดาถึงแก่อสัญกรรม ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรบรรดาศักดิ์เลื่อนเป็นพระอภัยพิทักษ์ ตำแหน่งผู้ช่วยราชการเมืองพระตะบอง

พ.ศ.2439 โปรดเกล้าฯ ให้รวมหัวเมือง พระตะบอง เสียมราฐ ศรีโสภณ พนมศก เข้าเป็นมณฑล เรียกว่า มณฑลบูรพา โปรดเกล้าฯ ให้พระยาศักดาภิเดชวรฤทธิ์(ดั่น อมรานนท์) เป็นสมุหเทศาภิบาลคนแรก ประจำอยู่ที่ศรีโสภณ สมัยนั้นประจวบกับพระราชไมตรีระหว่างไทยกับฝรั่งเศสกำลังมัวหมอง เมืองพระตะบองเป็นเมืองหน้าด่านต่อแดนเมืองเขมรในความอารักขาของฝรั่งเศส มักมีเหตุการณ์เป็นปากเป็นเสียง กันเนือง ๆ เจ้าพระยาอภัยภูเบศรับราชการ ด้วยความสามารถ ฉลาดรู้ทางได้ทางเสีย ปฏิบัติราชการมิได้บกพร่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2 (ซ้าย) : เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) ในวัยหนุ่ม
ที่มา : หนังสือ / **ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท, 66.**

ภาพที่ 3 (ขวา) : เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์)
ที่มา : หนังสือ / **ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท, 67.**

พ.ศ. 2446 โปรดเกล้าฯ ให้เป็นผู้สำเร็จราชการมณฑลบูรพา และให้ว่าราชการเมืองพระตะบองได้รับพระราชทานสัญญาบัตรบรรดาศักดิ์เลื่อนขึ้นเป็นพระยาคทาธรธรณินทร์

พ.ศ. 2449 เกิดการผันแปรทางการเมือง ระหว่างประเทศไทยกับอินโดจีนของฝรั่งเศส รัฐบาลฝรั่งเศสได้เจรจาขอเปลี่ยนแผ่นดิน เมืองตราด ซึ่งอยู่ภายในความครอบครองของเขากับมณฑลบูรพาทั้งหมดของไทยถึงแม้รัฐบาลไทยจะไม่อยากเสียดินแดนส่วนนี้ไปให้ก็ไม่อาจขัดขืนได้ รัฐบาลไทยทำสนธิสัญญาตกลงเมื่อวันที่ 23 มีนาคม 2443 และแลกเปลี่ยนสัตยาบรรณสัญญา ระหว่างประเทศ

ไทยกับฝรั่งเศส ณ กรุงปารีส เมื่อวันที่ 21 มิถุนายน 2450 ทางฝรั่งเศส ขอให้ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรปกครอง มณฑลบูรพาต่อแต่ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า “ต้นตระกูล รวมทั้งปู่และบิดาได้เป็นข้าทูลละอองธุลี พระบาทมาหลายชั่วคน ไม่ปรารถนาย้าย ไปเป็นข้ากัมพูชาเมื่อพระราชทานเมืองไป เป็นของกัมพูชาเมื่อใด จะขอพระราชทาน ราชานุญาติอพยพเข้ามารับราชการสนองพระเดชพระคุณในกรุงเทพฯ[3]

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้า อยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ว่ากล่าวกับฝรั่งเศสในเวลาที่ประชุมปรึกษาทำหนังสือนั้นตกลงกันว่า ฝรั่งเศสจะออกเงินค่าชดใช้ให้ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรปีละแสนเหรียญจนตลอดอายุ และยอมให้ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรอพยพครอบครัวบุตรหลาน และทรัพย์ที่เป็นส่วนตัว เข้ามาในพระราชอาณาจักรได้

เล่ากันว่าวันออกเดินทางจากพระตะบอง มีคนนับหมื่นได้มาชุมนุมแสดงไว้อาลัย ณ จวนที่พัก กระบวนเกวียน ช้าง ม้าและคน หาบหามจอดพักเรียงรายคอยกำหนดเวลาออกเดินทางอย่างคับคั่ง เจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้กล่าวคำปราศรัย ให้โอวาทและไว้อาลัยแก่ชาวเมืองพระ ตะบองด้วยน้ำตาคลอเบ้า เพราะแผ่นดินเมืองพระตะบองเคยเป็นสิ่งหวงแหนยิ่งกว่าชีวิตของต้นตระกูลท่านเจ้าคุณ ในสมัย รัชกาลที่ 1 ทวดของท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศร(แบน) เคยจับดาบกวัดแกว่งนำทัพไทยและเขมรบุกเข้าไปเหยียบแผ่นดินเมือง เขมรและเมืองญวนจนถึงเขตไชง่อน พนมเปญมาแล้ว อันเมืองพระตะบองนั้นก็เป็นสมบัติของคนไทย โดยเฉพาะของท่านในฐานะเป็นพ่อเมืองสืบต่อมาจากทวด ปู่ และบิดา หลายชั่วอายุคน ความอาลัยอาวรณ์ของท่านจึงยากที่จะบรรยายออกมา ชาวเมืองพระตะบองขณะที่ได้มายืนส่งท่านอย่างคับคั่ง เป็นเหตุการณ์ยากที่จะลืมเสียได้

ท่านอพยพครอบครัวเข้ามาอยู่ในประเทศไทยที่เมืองปราจีนบุรี ทั้ง ๆ ที่ช่วงเวลาเดินทางอพยพกำลังเป็นฤดูฝน การคมนาคมในสมัยนั้นไม่สะดวกสบายเหมือนสมัยนี้ ไม่มีถนนจากเมืองพระตะบองมายังปราจีนบุรี เดินทางตามทางเกวียน ข้ามแม่น้ำห้วยสาธารหลายสาย ผ่านป่าทึบและทุ่งกว้าง บางตอนต้องขึ้นเนินเขา คดเคี้ยววกไปเวียนมา เกวียนแต่ละลำบรรทุกของหนักและเต็มปรี่ กระบวนเดินทางของท่านจึงเคลื่อนมาอย่างเชื่องช้า วันหนึ่งต้องหยุดพักระหว่างทางหลายแห่ง เนื่องจาก หนทางลำบากพบอุปสรรคตลอดทาง ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้เดินทางออกจากเมืองพระตะบองกอง ด้วยเกวียนไม่ต่ำกว่า 600 เล่ม กองช้าง กองม้า เท่าที่มณฑลบูรพามีอยู่ รวมทั้งคนหลายคน หามประหนึ่งอพยพคนทั้งเมือง มาถึงปราจีนบุรีกลางเดือนกรกฎาคม(กลาง เดือน 8 ไทย)[4] ตรงกับวันเข้าพรรษาพอดี นับเวลาที่เดินทางออกจากเมืองพระตะบอง เป็นเวลา 1 เดือน

---

[3] ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท, หน้า 67.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 69.

พระยาประชาปราศรัย สรเดช ผู้ว่าราชการเมืองปราจีนบุรี พร้อมด้วยข้าราชการพ่อค้าประชาชนได้มาต้อนรับและพามาพักที่ตึกศาลากลางจังหวัด

ความเจ็บปวดของคนไทยที่ต้องสูญเสียดินแดนมณฑลบูรพาให้กับฝรั่งเศสในครานี้คงมิอาจประมาณได้ และได้ส่งต่อความรู้สึกนี้มาถึงในสมัยสงครามโลกครั้ง ที่ 2 ขณะที่ฝรั่งเศสเกิดสงครามในยุโรป ประเทศไทยนำโดยจอมพล ป. พิบูล สงคราม นายกรัฐมนตรีในสมัยนั้นได้เป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่นและบุกยึดเอามณฑลบูรพาคืนมาทั้งได้ส่งคุณเชียด อภัยวงศ์ บุตรของเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สามีของคุณหญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ไปเป็นผู้ดำรงตำแหน่งข้าหลวงพิเศษของมณฑลบูรพา แต่เมื่อญี่ปุ่นแพ้สงครามไทยจึงต้องคืนมณฑลบูรพาแก่ประเทศฝรั่งเศสตามมติของมหาอำนาจพันธมิตรผู้ชนะสงครามไทยจึงต้องเสียดินแดนที่เคยเป็นของไทย ยาวนานถึง 113 ปีไปตลอดกาล

เจ้าพระยาอภัยภูเบศรนั้น เมื่อถึงจังหวัดปราจีนบุรีแล้ว ท่านได้อพยพครอบครัวและบุตรหลานเข้ามาตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลเชิงสะพานยศเส ซึ่งเป็นที่ตั้งกรมวิทยาการแพทย์เดิม ณ พระนคร และท่านยังได้ปลูกสร้างบ้านเรือนที่ตำบลท่างาม ห่างจากตัวเมืองปราจีนบุรีประมาณ 3 กม. ที่เป็นโรงพยาบาลเจ้าพระยาอภัยภูเบศรในปัจจุบันบริวารของท่านก็สร้างบ้านเรือนอยู่ตรงแม่น้ำบางปะกงและบริเวณใกล้เคียง

วันที่ 18 พฤศจิกายน 2450 ณ พระที่นั่งอัมรินทร์วินิจฉัย โปรดเกล้าฯ เลื่อนบรรดาศักดิ์พระยาคทาธรณินทร์เป็น เจ้าพระยาอภัยภูเบศร มีศักดินา 10,000 ไร่ และพระราชทานยศเป็นมหาอำมาตย์โท รับระบบในกระทรวงมหาดไทย[5]

ต่อมาท่านได้ลาออกจากราชการ มาพำนักที่จังหวัดปราจีนบุรีเป็นถาวร ด้วยเจ้าพระยาอภัยภูเบศรชอบเที่ยวล่าสัตว์โพนช้าง หน้าแล้งท่านชอบชนไก่ หน้าน้ำท่านชอบกัดปลา ท่านเป็นที่เคารพรักของคนปราจีนบุรีอย่างมาก ท่านเป็นคนใจบุญสุนทาน ชอบทำบุญสร้างวัดสร้างอุโบสถ สร้างโรงเรียนจ้างครูมาสอนเด็กให้ทุนการศึกษาแก่เด็กยากจน ผู้ใดจะอุปสมบทท่านก็บริจาคเงินช่วยเป็นจำนวนมาก แม้แต่ท่านจะถึงแก่อสัญกรรมไปแล้ว คนปราจีนบุรีก็ยังกราบไหว้บูชาเคารพนับถือท่าน หากท่านใดที่มีโอกาสเดินทางมาที่โรงพยาบาลศูนย์เจ้าพระยาอภัยภูเบศร จะเห็นรูปปั้นของท่านอยู่หน้าตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร หน้ารูปปั้นของท่านจะมีปูนปั้นไก่ชนหรือบางครั้งมีไก่ชนจริงมาชนกันต่อหน้ารูปปั้นของท่าน

หน้ารูปปั้นของท่านยังอาจจะมีรูปปูนปั้นของนางละครบูชาอยู่ เนื่องจากเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์บิดาเจ้าพระยาอภัยภูเบศรโปรดปรานทัศนาละครยิ่งนัก จึงจัดตั้งโรงเรียนสอนวิชานาฏศิลป์ละครรำ ขึ้นภายใต้บริเวณจวนผู้สำเร็จราชการ มีบรรดาธิดาของขุนนางอำมาตย์ราษฎร ได้มาเข้าเรียนวิชาร่ายรำเป็นจำนวนมากมีการจัดให้มีละครรำขึ้น นอกจากจะทำความเพลิดเพลินเจริญนัยน์ตาและ

---

[5] เรื่องเดียวกัน, หน้า 70.

จิตใจแล้วยังเป็นประโยชน์อย่างมากในการต้อนรับแขกเมืองใกล้เคียงและผู้เป็นใหญ่ทางฝ่ายกรุงเทพฯ ครั้นเจ้าพระยาคทาธรธรณินทร์ได้จบชีวิตลง ตำแหน่งผู้สำเร็จราชการก็ตกอยู่กับเจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) ผู้เป็นบุตรชายคนโต บรรดานางนาฏศิลป์ได้โอนมาอยู่ในความอุปการะของท่านเจ้าพระยาด้วย มีนางนาฏศิลป์รุ่นสาวหลายคน ได้ยอมมอบชีวิตให้เจ้าพระยาอภัยภูเบศร แม้เจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะมีภรรยาอยู่แล้วหลายคนก็มิได้เป็นที่ก่อความยุ่งยากใจแต่ประการใด จำนวนภรรยาของท่านเจ้าคุณจึงไม่มีผู้ใดจะให้คำตอบได้แน่นอน ทราบกันแต่เพียงว่า เมื่อท่านอพยพเข้ามาอยู่เมืองปราจีนบุรี มีภรรยาติดตามมาด้วยกว่า 30 คน ทุกคน เหล่านี้ได้รับการยกย่องให้มีฐานะเสมอกันหมด โดยเหตุที่อยู่ในตระกูลใหญ่โตของมณฑลบูรพา บรรดาภรรยาและธิดาทุกคนจึงถูกชาวเมืองเรียกเป็น “หม่อม” ดังนั้นจึงมีคนที่เคารพนับถือท่านนำรูปปูนปั้นนางละครมาบูชาหน้ารูปปั้นท่านด้วย

พ.ศ.2451 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า เจ้าอยู่หัวได้เสด็จประพาสจังหวัดปราจีนบุรี ณ ดงศรีมหาโพธิเมื่อพระบาทสมเด็จ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาส เมืองปราจีนบุรี เจ้าพระยาอภัยภูเบศร ขอรับหน้าที่จัดการรับเสด็จประพาสดงศรีมหาโพธิโดยลำพัง ได้จัดช้างม้าพาหนะของคนรับกระบวนเสด็จและเจ้าพระยาอภัยภูเบศรขึ้นขี่คอช้างพระที่นั่งเอง นำเสด็จประพาสดงศรีมหาโพธิ์เป็นที่สำราญพระราชหฤทัยในครั้งนั้น[6]

พ.ศ.2452 ท่านเจ้าพระยาสร้างตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรขึ้นเป็นแบบเดียวกันกับตึกของท่านที่พระตะบอง เนื่องจากท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเคยติดตามเสด็จ รัชกาลที่ 5 ออกไปประพาสทวีปยุโรป เมื่อครั้งยังไม่ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าพระยา ครั้นกลับมาแล้วได้ทำการก่อสร้างตึกหลัง ใหญ่เป็นที่พักถาวรในปี พ.ศ. 2449ขณะที่ก่อสร้างจวนจะเสร็จ ท่านจำต้องอพยพครอบครัวจากมาอยู่ปราจีนบุรี (ปัจจุบันตึกหลังนั้นของท่านยังอยู่ที่พระตะบองและเปิดให้เข้าเยี่ยมชม) ท่านได้จ้างบริษัทโอวาร์ดเออร์สกิน (Howard Erskine) ให้เป็นผู้ออกแบบก่อสร้างเพื่อที่ จะกราบบังคมทูลเชิญพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้เสด็จประทับแรมแต่ไม่ทันเพราะทรงเสด็จสวรรคตเสียก่อน[7]

ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรป่วยเป็นโรคเรื้อรังมาหลายปี จนถึงวันที่ 27 สิงหาคม 2465 ก็ถึงแก่อสัญกรรม ซึ่งตรงกับเดือน 9 และเดือนอ้าย(เดือนธันวาคม 2465) ได้รับพระราชทานเพลิงศพจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงพระกรุณาให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพนำเพลิงมาพระราชทานศพเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่ วัดแก้วพิจิตร จังหวัดปราจีนบุรี แทนพระองค์

---

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72.

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72.

ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้ปลูกบ้านพักส่วนตัวของท่านและครอบครัวไว้อีกหลังหนึ่งที่จังหวัดปราจีนบุรี[8](ภาพที่ 4) และไม่เคยใช้เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรหลังนี้เป็นที่พักส่วนตัว เมื่อคราวท่านถึงแก่อสัญกรรมจึงได้ใช้ตั้งบำเพ็ญกุศลเป็นครั้งสุดท้ายเท่านั้น (ภาพที่ 5)

หลังจากที่ท่านถึงแก่อสัญกรรม พระยาอภัยวงศ์วรเศรษฐ(ช่วง) บุตรชายที่เกิดจากหม่อมสอง ซึ่งเป็นบุตรวัยอาวุโสกว่าคนอื่นที่ยังมีชีวิตอยู่ ได้รับพินัยกรรมให้เป็นผู้จัดการมรดก ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2467 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงอภิเษกสมรสกับพระนางเจ้าสุวัทนาพระวร (ภาพที่ 9) ราชเทวีซึ่งเป็นธิดาของพระยาอภัยภูเบศร (เลื่อม อภัยวงศ์) ซึ่งเป็นพี่ชายของเจ้าพระยาอภัยวงศ์วรเศษฐ(ช่วง อภัยวงศ์)พระยาอภัยวงศ์วรเศษฐจึงได้ถวายที่ดิน ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร และสิ่งที่ปลูกสร้างให้แด่พระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี และพระนางเจ้าฯก็ได้น้อมเกล้าฯ ถวายที่ดินนี้แด่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ภาพที่ 4: (ภาพซ้าย) บ้านพักท่านพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) และครอบครัวที่จังหวัดปราจีนบุรี
ที่มา : สกุลอภัยวงศ์, (กรุงเทพฯ : บริษัท ทีซีจี พริ้นติ้ง จำกัด 2549) หน้า 45.
ภาพที่ 5 : (ภาพขวา) ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรในคราวที่ใช้เป็นสถานที่ตั้งบำเพ็ญกุศล
ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) ในปี พ.ศ. 2465
ที่มา : หนังสือ / **ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท, 74.**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3 เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

2.3.1 พระตะบอง

ตึกที่พักของผู้สำเร็จราชการเมืองพระตะบอง ที่อาจถูกเรียกว่า บ้าน คฤหาสน์ หรือจวน ก็แล้วแต่ยังตั้งเด่นเป็นสง่าอยู่ข้างแม่น้ำ สังแก แต่ทุกวันนี้มีถนนสายหนึ่งขีดคั่นอยู่ด้านหน้า สองฟากถนนเป็นทิวแถว ของต้นตะเคียนทองขนาดใหญ่ขนาบอยู่ตลอดแนว มองจากขนาดลำต้นคะเนได้ว่าคง

[8] สกุลอภัยวงศ์, (กรุงเทพฯ : บริษัท ทีซีจี พริ้นติ้ง จำกัด 2549) หน้า 45.

มีอายุไม่น้อยไปกว่าตัวตึกเก่าที่อยู่ภายในรั้ว กระบอกปืนใหญ่บางส่วนที่เคยประจำการอยู่ตามหอรบบนแนวกำแพงเดิมถูกนำมาวาง ไว้นอกรั้วด้านหน้าตึก

ตึกเดี่ยวสองชั้นสไตล์ยุโรปยุคบาโรก (ภาพที่ 6) ซึ่งผู้เป็นเจ้าของไม่เคยได้เข้าไปยืนมองดวงตะวันยามเช้าผ่านช่องประตู หรือ หน้าต่างของบ้านหลังนั้นเลย แม้ด้านหน้าของตึกจะหันออกถนนและรับแดดสดใสในยามเช้า

ประวัติการสร้างตึกที่เขียนโดยนักวิชาการท้องถิ่นเมืองพระตะบอง เล่าว่า เจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) สร้างตึกหลังนี้ขึ้นในปีพ.ศ. 2447 โดยว่าจ้างช่างชาวอิตาลีมาออกแบบก่อสร้าง

> “แต่ท่านเจ้าพระยาไม่ได้อาศัยอยู่ในวิมานนี้ เพราะต้องนิราศไปอยู่ที่ปราจีนบุรี”[9]

เป็นที่เล่าขานกันในหมู่ชาวเมืองว่ามีลางบอกเหตุร้ายบางอย่าง เกี่ยวกับตึกหลังนั้น อย่างในปีก่อนที่เจ้าเมืองจะต้องอพยพครอบครัวออก จากเมืองมีแร้งใหญ่ตัวหนึ่งบินมาชนตึกคอหักตาย และในคราวจัดงานโกนผมจุกลูกชายคนหนึ่ง ท่านเจ้าเมืองได้จัดให้เล่นละครเรื่องรามเกียรติ์ทั้งวันทั้งคืนตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งตามจารีตของชาวกัมพูชาแต่โบราณจะห้ามเล่นจนจบ แล้วจวนหลังใหม่สไตล์ยุโรปไม่ทันเสร็จได้เข้าอยู่ ผู้เป็นเจ้าของก็มีเหตุให้ต้องพลัดพรากจากเมืองที่วงศ์ตระกูลตั้งรกรากมากว่า ๑๐๐ ปี เข้าสู่แผ่นดินสยาม

> “มีเจ้าหน้าที่ของทางการกัมพูชาให้ข้อมูลว่า ในอนาคตตึก เก่าแก่ที่มีความเป็นมาหลังนี้ จะได้รับการบูรณะเป็นพิพิธภัณฑ์ทาง ประวัติศาสตร์ของเมืองพระตะบอง”[10]

และอีกร่วมร้อยปีให้หลัง เมื่อกลุ่มคนไทยที่สนใจประวัติศาสตร์ยุคนั้นได้มีโอกาสเดินเข้าไปภายในตัวตึก ในช่วงต้นฤดูฝนของปี 2552 ทุกคนคงสัมผัสได้ถึงบรรยายกาศความวังเวงเปลี่ยวร้างกลิ่นชื้นของปูนไม้และน้ำฝนที่หยดลงตามรอยรั่วของหลังคาในห้องโถงทุกห้องของตึกทั้งสองชั้นว่างเปล่า เก่าโทรม บอกถึงความว่างเว้นจากการใช้งาน หน้าต่างและประตูบางบานหลุดหาย กระเบื้องปูพื้นที่ชำรุดหลุดล่อน ลวดลายบนกระเบื้องแต่ละแผ่นที่เคยประกอบกันเป็นรูปลาย – บางลายเหลืออยู่ไม่ครบส่วน และพื้นที่ทรุดยุบแยกอยู่เป็นบางแห่งในบรรดาห้องโถงอันหลากหลายที่อยู่ในสองชั้นของ

---

[9] วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองคนสุดท้ายใต้การปกครองสยาม, (กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุ๊ป จำกัด 2557) หน้า 82.

[10] วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, เรื่องเดียวกัน, หน้า 82-87.

ตัวตึก ดูจะมีแต่ห้องกลางของชั้นบนเท่านั้น ที่ยังถูกใช้เป็นห้องประชุม และที่นั่งพักรับรองแขกผู้มาเยือน

หลังผู้เป็นเจ้าของอพยพกลับสยาม ตึกใหญ่สไตล์ยุโรปหลังนี้เคยถูกใช้เป็นศาลากลางจังหวัดพระตะบองอยู่ช่วงหนึ่ง[11] จนตึกหลังใหม่ที่ใหญ่โต โอ่อ่ามากกว่าถูกสร้างขึ้นภายในบริเวณรั้วเดียวกัน งานราชการทั้งหมดถูก ย้ายไปยังตึกหลังใหม่ ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรก็ถูกปล่อยร้างมาจนบัดนี้

ภาพที่ 6 : ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ณ จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา ก่อสร้างในปี พ.ศ. 2447
ที่มา : https://mgronline.com/travel/detail/9580000020648

2.3.2 ปราจีนบุรี

หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสดงศรีมหาโพธิ ในปี พ.ศ. 2451 เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) จึงปลูกตึกทรงยุโรปหลังใหญ่ขึ้นริมฝั่งแม่น้ำบางปะกง (ภาพที่ 7) ด้วยหวังว่าหากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสปราจีนบุรีอีก จะเชิญเสด็จประทับที่ตึกหลังนี้เพื่อเป็นการรับเสด็จสนองพระเดชพระคุณให้เต็มกำลังอีกครั้ง โดยรูปทรงของอาคารลอกแบบมาจากตึกหลังเดิมของท่านที่เมืองพระตะบอง และการที่ท่านสร้างตึกหลังใหม่ให้หันหน้าออกไปทางบูรพทิศอันเป็นที่ตั้งของเมืองพระตะบอง แทนที่จะหันออกแม่น้ำ ก็คงบ่งบอกถึงบางอย่างในใจของท่าน ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรหลังใหม่ที่ริมแม่น้ำบางปะกง เมือง ปราจีนบุรี เป็นตึกเดี่ยว ๒ ชั้น บนฐานรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด 18.60 X 38.40 เมตร มีมุขยื่นออกมาด้านหน้า ชั้นบนทำเป็นระเบียงดาดฟ้า ขนาดราวหนึ่งในสามของความยาวตึก หลังคามุงกระเบื้องเหลี่ยมลอน เล็กกลางหลังคาเป็นรูปโดมเหนือยอดโดมมีรูปไก่บอกทิศทางลม ก่อสร้างตามแบบสถาปัตยกรรม

[11] วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, เรื่องเดียวกัน, หน้า 82-87.

ยุคบาโรก (Baroque) ของยุโรปช่วงประมาณศตวรรษที่ 17 และวัสดุก่อสร้างส่วนใหญ่ นับแต่กระเบื้องมุง หลังคา รางและท่อระบายน้ำ กระเบื้องปูพื้น กลอนประตูหน้าต่าง กระจกสี ล้วนสั่งเข้ามาจากต่างประเทศ โดยท่านเจ้าของบ้าน ได้ว่าจ้างบริษัท"โฮวาร์ดเออร์สกิน" (Howarth Erskine & Co., Ltd.) เป็นผู้ออกแบบและก่อสร้างประดับภายนอกและภายในด้วยลายปูนปั้น กระถาง คาน เสา ประตูหน้าต่างราวระเบียง ภาพเขียนบนเพดาน (ภาพที่ 8) โดยเฉพาะช่องลมที่เป็นไม้แผ่นฉลุลายที่ดูเด่นตระการตา

ภาพที่ 7 : ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ณ จังหวัดปราจีนบุรี ประเทศไทย ก่อสร้างในปี พ.ศ. 2452
ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แต่ตึกใหม่หลังใหญ่ไม่มีโอกาสได้รับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามที่เจ้าของตึกปรารถนา เพราะพระองค์เสด็จ สวรรคตไปก่อน ในปี 2453 และตึกหลังนั้นก็ถูกปิดตายมาตลอดเพราะผู้เป็นเจ้าของตั้งใจสร้างเพื่อใช้ในการรับเสด็จเท่านั้น จนปี 2455 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เสด็จประพาสเมืองปราจีนบุรี เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) จึงขอพระราชทานพระบรมราชานุญาติเชิญเสด็จประทับแรม ณ ตึกหลังใหญ่ และจัดการรับเสด็จอย่างสมพระเกียรติ

เวลานั้นหลานสาวคนหนึ่งของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่ชื่อ เครือ แก้ว เพิ่งมีอายุได้ 7 ขวบ และในตอนนั้นคงยังไม่มีใครคาดคิดว่าต่อมา เด็กหญิงคนนี้จะได้ขึ้นเป็น พระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี ในรัชกาลที่ 6 ในอีก 12 ปีต่อมา(ภาพที่ 9) เมื่อเสด็จกลับพระนคร พระบาทสมเด็จ

พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้พระราชทานเหรียญรัตนาภรณ์ ชั้นที่ 2 และพระราชทานยศเป็นมหาเสวกโทประจำราชสำนัก สังกัดกระทรวงวัง และต่อมาเมื่อมีการใช้นามสกุลในเมืองไทย ท่านจึงขอรับพระราชทาน และรัชกาลที่ 6 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามสกุล แก่มหาเสวกโทเจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) และบรรดาผสู้สืบเชื้อสายว่า อภัยวงศ์(Abhayavongsa) ตามราชทินนาม อภัยภูเบศรและอภัยพิริยบรากรมพาหุที่เป็นสร้อยบรรดาศักดิ์ของท่านเจ้าคุณ และตามประวัติว่าชื่อสกุลนี้ยังมีความหมายเชื่อมโยงไปถึงบรรพบุรุษชั้นทวด แต่ครั้งเมื่อเจ้าพระยมราช (แบน) ถูกจำขังอยู่ที่กรุงธนบุรีในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสิน แล้วมาได้รับพระราชทานอภัยโทษโดยพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ให้ไปทำราชการในกัมพูชา

และยังมีเกร็ดประวัติเชิงมุขปาฐะเล่าว่าในหลวงรัชกาลที่ 6 ก็เคยรับสั่งว่าหากเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) กระทำสิ่งใดผิดพลาด ก็พร้อม ที่จะอภัยโทษให้[12]

> “ต่อมาเมื่อท่านเจ้าคุณเป็นผู้อุปถัมภ์การบูรณะวัดแก้วพิจิตร ที่ตั้งอยู่ริมแม่น้ำบางปะกงคนละฝั่งกับตึกของท่าน เจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) ก็ได้สร้างพระพุทธรูปปางอภัยทานไว้เป็นองค์พระประธานซึ่งถือเป็นองค์เดียวในโลกอีกด้วย”[13]

ภาพที่ 8 : (ภาพซ้าย) ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ปราจีนบุรี)
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 9 : (ภาพขวา) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 และพระนางเจ้าสุวัทนาพระวรราชเทวี
ที่มา : ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรสานปณิธานวิญญาณไท, 76.

[12] วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, เรื่องเดียวกัน, หน้า 142-145.

[13] วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, เรื่องเดียวกัน, หน้า 142

2.3.2.1 ข้อมูลและรายละเอียดโดยสังเขปของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี

เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเป็นอาคารก่ออิฐถือปูน 2 ชั้นที่อยู่ในผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ฐานอาคารสูงจากระดับพื้นดินทั่วไปประมาณ 1 เมตร ผนังอาคารมีความหนาประมาณ 40-50 เซนติเมตร ซึ่งหนามากหากเทียบกับผนังของอาคารปัจจุบัน โดยความหนานี้แสดงให้เห็นถึงการใช้ผนังรับน้ำหนักในขณะที่อาคารทั่วไปในปัจจุบันที่ใช้เสาเป็นโครงสร้างในการรับน้ำหนักเมื่อสังเกตภายในอาคารชั้นล่างจะพบกระเปาะคอนกรีตบนเพดานที่ทำเป็นคานสำหรับรองรับพื้นอาคารชั้นสองแต่ผนังส่วนที่อยู่ใต้คานเหล่านั้นไม่มีเสารองรับคานเลยเป็นผนังเรียบไปทั้งแนวมีเฉพาะลายปูนปั้นประดับให้ดูสวยงามเท่านั้น ทั้งนี้เนื่องจากผนังสามารถรองรับน้ำหนักของคานรองพื้นคอนกรีตโดยไม่จำเป็นต้องใช้เสามารองรับ ซึ่งข้อมูลข้างต้นนี้อาจบ่งบอกได้ว่าอาคารหลังนี้เป็นอาคารที่มีโครงสร้างแบบใช้ผนังเป็นตัวรับน้ำหนัก[14]

รูปแบบของหลังคาเป็นแบบผสมโดยประกอบด้วยหลังคา 2 รูปทรง (ภาพที่ 10) ได้แก่หลังคาที่ปกคลุมอาคารส่วนใหญ่เป็นหลังคาทรงปั้นหยามุงด้วยกระเบื้องเหลี่ยมลอนเล็กซึ่งทราบได้ว่านำเข้าจากประเทศฝรั่งเศสเนื่องจากระบุชื่อบริษัทผู้ผลิตไว้ที่แผ่นกระเบื้องมีบราลีดินเผาประดับอยู่ 2 อันตรงปลายสันหลังคาทั้งสองข้างสวนหลังคาที่อยู่ตรงกับมุขกลางมุงด้วยแผ่นโลหะเรียบลักษณะคล้ายหลังคาทรงปั้นหยาแต่ระนาบหลังคาทั้งสี่ด้านเป็นแผ่นโค้งนูนประกอบกัน หรืออาจกล่าวว่า มีลักษณะคลายโดม ยอดหลังคาส่วนนี้ประดับด้วยอุปกรณ์บอกทิศทางลม (Wind Vane) มีลักษณะเป็นแผ่นโลหะรูปไก่สามารถหมุนตามกระแสลมได้ ด้านล่างรูปไก่เป็นตัวอักษรย่อในภาษาอังกฤษที่เครื่องหมายประจำทิศหลักทั้งสี่[15]

การตกแต่งภายนอกอาคารพบลวดลายปูนปั้นตามกรอปประตู หน้าต่าง เสาอิง ผนัง พื้นที่ว่างตามช่องต่าง ๆ รวมทั้งส่วนหน้าจั่วอาคาร โดยจะอธิบายรายละเอียดของการตกแต่งโดยเริ่มต้นจากส่วนยอดซุ้มหน้าต่างชั้นบนหรือคีย์สโตน[16](Key Stone) เป็นลายปูนปั้นแบบสมมาตรทรงบานกระจกรูปไข่หรือโล้ทรงรีเหนือรูปไข่เป็นลายโค้งรูปตัว C สองวง ด้านข้างเป็นลายอุบะแบบตะวันตกมีพวงองุ่นห้อยขนาบทั้งสองข้างต่อเนื่องด้วยลายก้านขดใบเทศทั้งซ้ายและขวา (ภาพที่ 11) รอบหน้าต่างชั้นบนประดับบัวปูนขอบสองชั้น (ภาพที่ 11) ชั้นบนประดับลายปูนปั้นคล้ายรูปผ้าคลุมฐานวงกบห้อยชายออกมาด้านนอกที่ริมชายคาทั้งสองข้างมีลายก้านขดที่ต่อเนื่องมาจากขอบหน้าต่าง

---

[14] รัตนภณ พิทักษ์กุลภา, สถาปัตยกรรมของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557) หน้า 23.

[15] รัตนภณ พิทักษ์กุลภา, เรื่องเดียวกัน หน้า 26.

[16] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, พจนานุกรม ศัพท์ศิลปะ, (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2545) หน้า 273.

ชั้นล่างปลายขดห้อยด้วยอุบะแบบตะวันตกเป็นรูปใบเทศและลูกไม้(Blueberry) กึ่งกลางหอยประดับรูปเปลือกหอย(Rocaille) มีลายใบเทศและพวงองุ่นห้อยลงมาด้านล่างนอกชายผาเหนือกรอบหน้าต่างชั้นล่างนั้น ประดับคีย์สโตนด้วยรูปมาสคารา(Mascara) หรือรูปใบหน้าคน (ภาพที่ 11) ถัดลงมาจากหน้าต่างชั้นล่างเป็นลายปูนปั่นเป็นรูปกรอบสี่เหลี่ยมภายในกรอบทำเป็นรูปมาลัยแบบตะวันตก (Garland) ประกอบด้วยรูปดอกไม้ ใบไม้ และลูกไม้มัดเป็นพวงด้วยริบบิ้นข้างกรอบทั้งสองข้างมีลายพรรณพฤกษาตะวันตกเป็นต้น (ภาพที่ 12) ส่วนหน้าจั่วประดับลายแบบตะวันตกผสมกับแบบท้องถิ่นเป็นภาพต้นหมากปลูกบนกระถางต้นไม้แบบจีนที่ถูกล้อมรอบไปด้วยใบอะแคนทัส(acanthus) แบบยุโรปตลอดช่วงหน้าจั่ว (ภาพที่ 12) [17]

ส่วนการตกแต่งภายในอาคารประกอบด้วยลวดลายปูนปั้นที่สอดคล้องกับลวดลายภายนอกอาคาร และยังมีการประดับตกแต่งด้วยไม้สักแกะสลักบริเวณส่วนบานประตูและบันได บริเวณผนังและเพดานปรากฏการประดับตกแต่งด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับแบบตะวันตกเช่นเดียวกับลวดลายตกแต่งภายนอกอาคารเป็นต้น (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 10 : หลังคาแบบผสม เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี
ที่มา : หนังสือ / **ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท,** 17.

ภาพที่ 11 : ลวดลายปูนปั้นบริเวณระหว่างชั้นหนึ่งและสอง / รอบหน้าต่างชั้นสองประดับบัวปูนขอบสองชั้น / คีย์สโตนรูปมาสคารหรือรูปใบหน้าคน
ที่มา : หนังสือ / **ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท,** 22-28.

[17] รัตนภณ พิทักษ์กุลภา, เรื่องเดียวกัน หน้า 28-29.

ภาพที่ 12 : รูปมาลัยแบบตะวันตก (Garland) / หน้าจั่วด้านหน้าอาคาร / ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในอาคาร
ที่มา : ผู้วิจัย

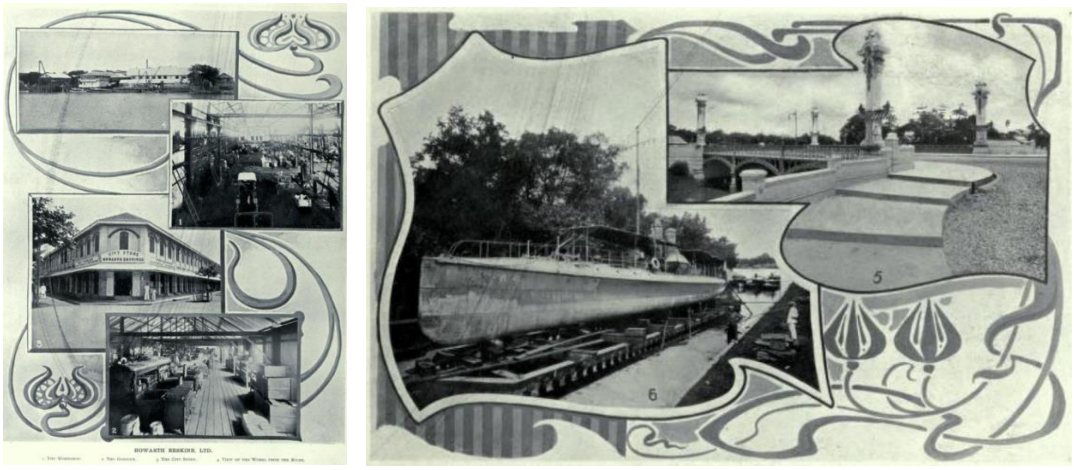
2.3.3 บริษัท โฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.)

โฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) เป็นบริษัทที่ท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) ว่าจ้างให้ออกแบบและก่อสร้างเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดปราจีนบุรี[18] โดยโฮวาร์ธเออร์สกินเริ่มก่อตั้งในปี พ.ศ. 2418 เป็นบริษัทสัญชาติอังกฤษที่เข้ามาดำเนินธุรกิจรับเหมาก่อสร้างในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยตั้งสำนักงานใหญ่อยู่ที่ประเทศสิงคโปร์(ภาพที่ 13) รวมถึงมีสำนักงานสาขาย่อยในประเทศไทย(ภาพที่ 14) ช่วงระแวกวัดพระยาไกรใกล้กับริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา โดยผลงานที่โดดเด่นซึ่งปรากฏในประเทศไทยอันเกี่ยวกับด้านวิศวกรรมและสถาปัตยกรรมได้แก่ สะพานผ่านฟ้าลีลาศ(ภาพที่ 15) หอน้ำประปา ขนาด 40,000 แกลลอน (ประปาแม้นศรี) (ภาพที่ 15) และวังสวนดุสิต[19] รวมทั้งการต่อเรือเป็นต้น โดยในภายหลังบริษัทได้ควบรวมกิจการร่วมกับบริษัท ไรลีย์ ฮาร์กรีฟส์ (Riley Hargreaves & Co.) เมื่อ พ.ศ. 2455 และดำเนินงานร่วมกับบริษัทยูไนเต็ด เอ็นจิเนียส์ จำกัด (United Engineers Ltd.)

ภาพที่ 13 : สำนักงานใหญ่ของบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกินจำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) ประเทศสิงคโปร์
ที่มา : https://www.nas.gov.sg/archivesonline/photographs/record-details

[18] รัตนภณ พิทักษ์กุลภา, เรื่องเดียวกัน หน้า 21.

[19] Arnold Wright, Twentieth century impressions of Siam: its history, people, commerce, industries, and resources, with which is incorporated an abridged edition of Twentieth century impressions of British Malaya (London Lloyds Greater Britain Publishing Company, Ltd. 1908) หน้า 192.



ภาพที่ 14 : สำนักงานบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกินจำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) ในประเทศไทย (ภาพซ้ายส่วนกลาง) รวมถึงผลงานชิ้นสำคัญ

ที่มา : Arnold Wright, **Twentieth century impressions of Siam: its history, people, commerce, industries, and resources, with which is incorporated an abridged edition of Twentieth century impressions of British Malaya** (London Lloyds Greater Britain Publishing Company, Ltd. 1908) หน้า 194 - 195.

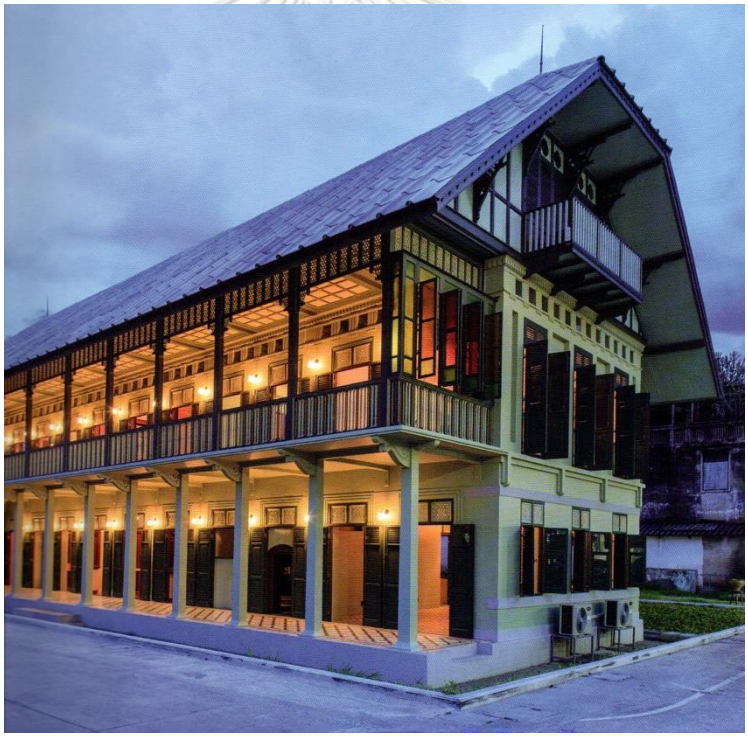
ภาพที่ 15 : (ภาพซ้าย) สะพานผ่านฟ้าลีลาศ ออกแบบโดยคาร์โล อัลเลกรี (Carlo Allegri) และก่อสร้างโดยบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.)
(ภาพขวา) หอน้ำประปา ขนาด 40,000 แกลลอน ภายในโรงประปาแม้นศรีก่อสร้างโดยบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.)

ที่มา : Paolo Piazzardi, **ชาวอิตาเลี่ยนในราชสำนักไทย** (กรุงเทพ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน) หน้า 34. / ผู้วิจัย

2.4 อาคารที่ร่วมสมัยกับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรใยประเทศไทย

2.4.1 เรือนพระยาศรีธรรมาธิราช

เรือนพระยาศรีธรรมาธิราชสร้างขึ้นระหว่างปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ยังไม่พบหลักฐานว่าก่อสร้างในปีใด แต่ในแผนที่กรมแผนที่ทหาร พ.ศ. 2475 นั้นปรากฏอาคารตั้งอยู่แล้ว อาคารดังกล่าวเป็นอาคารก่ออิฐถือปูน โครงสร้างเป็นผนังหนารับน้ำหนักสูง 2 ชั้น รูปแบบทางสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก (ภาพที่ 16) ผังพื้นอาคารเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า หันหน้าไปทางทิศเหนือ ตัวอาคารยาวตามแนวแกนตะวันออก – ตะวันตกการจัดวางผังอาคารอย่างเรียบง่ายตรงไปตรงมา โดยมีห้องต่าง ๆ เรียงกันไปตามยาวของอาคาร มีเฉลียงด้านหน้าอาคารและมีระเบียงทางเดินด้านหลังอาคารทั้ง 2 ชั้นเชื่อมต่อการใช้สอยระหว่างห้องต่าง ๆ



ภาพที่ 16 : ภาพภายนอกเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช เป็นเรือน 2 ชั้น รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก
ที่มา : ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 82.

พื้นที่ใช้สอยภายในอาคารแต่ละชั้นประกอบด้วยห้องต่าง ๆ จำนวน 5 ห้อง เดิมมีอาคารก่ออิฐถือปูนใช้ผนังรับน้ำหนัก 2 ชั้นครึ่งอีก 1 หลัง เชื่อมต่อกันบริเวณระเบียงชั้น 2 เพื่อใช้เป็นห้องน้ำและทางขึ้นห้องใต้หลังคา บริเวณหน้าจั่วมุขอาคารด้านตะวันตก หลังคาอาคารทรงจั่วมีการปาด

ยอดจั่ว หรือที่เรียกว่า “Jerkinhead roof” (เรียกอีกอย่าง ว่า Clipped gable, Hipped gable หรือ Shreadhead) มีความลาดชันมากจนสามารถใช้พื้นที่เป็นห้องใต้หลังคาได้ โดยมีระเบียงยื่นตรงหน้ามุขทั้งสองด้าน โครงสร้างหลังคาเครื่องไม้มุงด้วยกระเบื้องซีเมนต์ใยหินรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด 60 x 120 เซนติเมตร มีลักษณะเฉพาะคือมีการ ยกลอนกระเบื้องเพียงลอนเดียวในแต่ละแผ่นซึ่งไม่ปรากฏพบหลักฐานการใช้งานในอาคารอื่นใดในช่วงเวลาเดียวกันเป็นวัสดุมุงหลังคา[20]

ภายในอาคารยังมีภาพจิตรกรรมแบบตะวันตกบนฝาผนังและฝ้าเพดานในทุก ๆ ห้องอย่างวิจิตรงดงาม(ภาพที่ 17-18) ทำให้มีกลิ่นอายบรรยากาศแบบอิตาเลียน โดยเฉพาะห้องโถงใหญ่บนชั้นสองที่มีการเขียนภาพนกยูงคู่บริเวณเหนือประตูทุกบาน นอกจากนี้ยังมีการเขียนลายมงคลต่าง ๆ บริเวณช่วงบน ของผนังทุกห้อง แต่ละห้องจะมีรายละเอียดแตกต่างกันไปอย่างสวยงามน่าชม อันแสดงถึงความใส่ใจของเจ้าของเรือน นอกจากนั้นองค์ประกอบในส่วนของ เชิงชายค้ำยัน และราวลูกกรงบันไดมีการแกะสลักไม้เป็นรูปสัตว์ต่าง ๆ เช่น จระเข้ เสือ ชะนี และกระรอก สวยงามแปลกตา

ภาพที่ 17 : ภาพภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช ชั้น 1มีลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณเพดาน
ที่มา : ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช, (**กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 75.

[20] ปริญญา ชูแก้ว, หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช**,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) หน้า 24.

ช่องลมบริเวณเหนือประตูหน้าต่างมีการฉลุลวดลาย “เพิ่ม” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชื่อเจ้าของอาคาร ล้อมรอบด้วยลวดลายกนกเปลวแบบไทยและลวดลายใบไม้แบบตะวันตก[21] บริเวณผนังด้านหน้าอาคารตรงประตูทางเข้าชั้นล่าง ประดับด้วยหินอ่อนสีเหลืองแกะสลักนูนต่ำรูปหัวม้าติดตั้งทางด้านซ้ายและ ด้านขวาซึ่งเป็นสัญลักษณ์นักษัตรประจำปีเกิดของเจ้าของเรือน ส่วนระเบียงด้านหน้าอาคารชั้น 2 ในตำแหน่งเดียวกัน ประดับหินอ่อนสีชมพูแกะ สลักนูนต่ำรูปการเต้นรำสเปนและรูปคล้ายผู้หญิงกำลังเศร้าเสียใจ และที่ระเบียงชั้นสองนี้เองเราพบชั้นสีดั้งเดิมที่เป็น “สีคราม” บนบัวเชิงเพดานอันเป็นสีที่ถือเป็นของหายากและมีราคาแพงในสมัยนั้น จึงมีความพยายามที่จะคงลักษณะดังกล่าวไว้แม้จะมีหลายเสียงว่าแปลกอย่างประหลาด

จากบอกเล่าของผู้เคยอาศัยในบ้านก็ทำให้เราได้เห็นแง่มุมอื่น ๆ เกี่ยวกับความนิยมสะสมไม้เท้าที่ท่านจะนำมาแขวนผนังโดยรอบบ้านเป็นจำนวนมากนิยมภาพเขียนสีที่ท่านพิถีพิถันเขียนภาพเซซโก้บนผนังเป็นกรอบภาพอีกชั้นหนึ่ง ห้องทำงานของท่านที่มีดอกติดมุ้งลวดสำหรับทำงานในตอนกลางคืน พัดลมเพดานแบบซักด้วยมือ โทรศัพท์แขวนผนังในห้องรับแขก (ท่านถือเป็นคนแรก ๆ ในพระนครที่มีโทรศัพท์ใช้)เป็นที่น่าเสียดายว่าเราสามารถเก็บประวัติศาสตร์ในส่วนการตกแต่งที่ติดอาคารได้เท่านั้น แต่เครื่องเรือน เครื่องใช้ต่าง ๆ กระจัดกระจายไปคงเหลือเพียงเรื่องเล่าที่แสดงให้เห็นรสนิยมอันสุนทรีย์ที่พิเศษยิ่งของเจ้าพระยาศรีธรรมาธิราช

ภาพที่ 18 : ภาพภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช ชั้น 2 มีลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณผนัง

*ที่มา : ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 74.*

[21] ปริญญา ชูแก้ว, เรื่องเดียวกัน, หน้า 22-24.

2.4.2 พระราชวังพญาไท

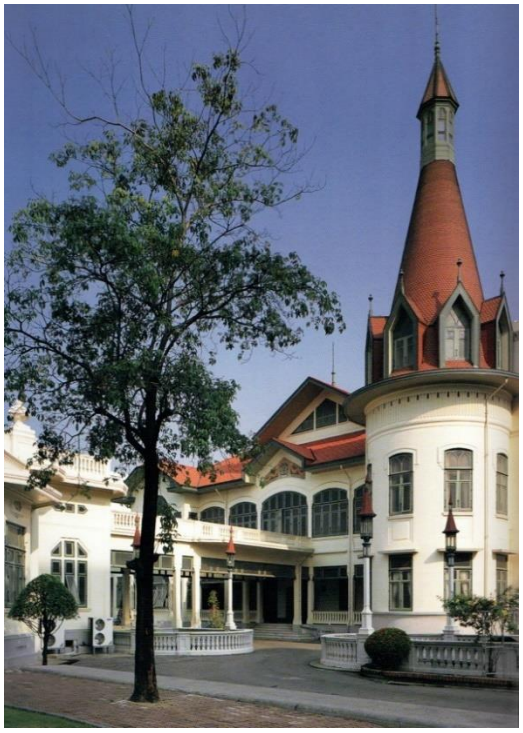
พระราชวังพญาไท เป็นพระราชวังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้นเป็นที่ประทับในเวลาเสด็จพระราชดำเนินประพาส “นาหลวงคลองพญาไท” คือพื้นที่ทุ่งสามเสนต่อกับทุ่งพญาไทในสมัยนั้น เมื่อแรกสร้างทรงโปรดเกล้าฯพระราชทานนามว่า “พระตำหนักพญาไท” เนื่องจากทรงถือเป็นที่ประทับชั่วคราว ส่วนพระตำหนักและพระที่นั่งที่สร้างขึ้นก็มีลักษณะที่ไม่ได้ใหญ่โตหรูหรามากนัก

หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตในปี พ.ศ. 2453 สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเศร้าโศกมากทำให้พระพลานามัยอ่อนแอลง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทูลเชิญเสด็จมาประทับ ณ พระตำหนัก พญาไท และทรงประทับอยู่จนสวรรคตในปี พ.ศ. 2463 ระหว่างนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงโปรดเกล้าฯให้สร้างพระที่นั่งและพระตำหนักเพิ่มเติมในช่วงปี พ.ศ. 2453-2465 (ภาพที่ 19) และ ได้พระราชทานนามตามลำดับคล้องจองกัน ได้แก่พระที่นั่งไวกูณฐเทพยสถาน พระที่นั่งพิมานจักรี พระที่นั่งศรีสุทธนิวาสพระที่นั่งเทวราชสภารมย์ (ท้องพระโรงเดิม) พระที่นั่งอุดมวนาภรณ์ (ตึก คลังเก่า) พระที่นั่งที่เป็นประธานอยู่ใจกลางคือพระที่นั่งพิมานจักรีส่วนพระตำหนักน้อยอุดมวนาภรณ์ ซึ่งเคยเป็นที่ทรงพระอักษรมาแต่เดิมนั้นทรงพระราชทานนามใหม่ว่า พระตำหนักเมขลารูจี สถาปัตยกรรมของพระที่นั่งต่าง ๆ เป็นแบบโรแมนติก ออกแบบโดยสถาปนิกฝรั่ง ที่ปรากฏชื่อคือ นายมาริโอตามานโญ(Mario Tamagno) ออกแบบพระที่นั่งเทวราชสภารมย์ ส่วนพระที่นั่งอื่น ๆ ไม่มีหลักฐานแน่ชัดตัวอาคารมีการตกแต่งด้วยปูนปั้น ไม้แกะสลักหลังคาของพระที่นั่งบางหลังเป็นโดมแหลมสูง การตกแต่งภายในเป็นปูนปั้นและจิตรกรรมปูนเปียก (ภาพที่ 20-21) โดยภาพรวมมีความแปลก น่าตื่นใจ และงดงามด้วยฝีมือช่างที่ละเอียดประณีต ภายในบริเวณพระราชวังมีภูมิสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ที่สำคัญคือ สวนโรมัน ซึ่งเป็นสวนแบบโรแมนติกเช่นกัน[22]

หลังจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ได้มีการปรับปรุงพระราชวังเป็น“โรงแรมพญาไท” (ภาพที่ 22) เป็นที่ตั้งสถานีวิทยุ “7PJ” ของรัฐบาล และเป็นสถานพยาบาลของกองทัพบก ตามลำดับ ปัจจุบันเป็นที่ตั้งของโรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า สังกัดศูนย์อำนวยการแพทย์ พระมงกุฎเกล้ากรมแพทย์ทหารบก พระที่นั่งต่าง ๆ ได้รับการบูรณะและดูแลเป็นอย่างดีและยังใช้ในกิจกรรมต่าง ๆของโรงพยาบาล

---

[22] คณะกรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปะสถาปัตยกรรม, 174 มรดกสถาปัตยกรรมในประเทศไทย, (กรุงเทพฯ, บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน 2547) หน้า 109.



ภาพที่ 19 : ภาพภายนอกพระราชวังพญาไทย
ที่มา : คณะกรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปะสถาปัตยกรรม / **174 มรดกสถาปัตยกรรมในประเทศไทย,** (กรุงเทพฯ, บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน 2547) 108.

ภาพที่ 20 : ภาพภายในโถงทางเดินพระราชวังพญาไทย จะสามารถสังเกตเห็นลวดลวายจิตรกรรมประดับบริเวณเพดานตลอดทั้งแนวอาคาร
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 21 : ลวดลวายจิตรกรรมประดับภายในห้อง ชั้น 1 พระราชวังพญาไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 22 : ห้องสรงน้ำ ชั้น 3 พระราชวังพญาไท โดยภายหลังจากปรับปรุงมาเป็นโรงแรม
ส่วนนี้เคยถูกใช้เป็นภาพถ่ายสำหรับการโฆษณา
ที่มา : ผู้วิจัย

2.5 ประวัติศาสตร์ของลายฉลุ

ศิลปะการฉลุลายนั้นถือเป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญต่อโลกประวัติศาสตร์ แม้ต้นกำเนิดของกลวิธีนั้นจะไม่มีการค้นพบที่ชัดเจน ซึ่งหมายถึงเรามิสามารถระบุได้ว่ากลุ่มชนในประเทศใดหรือช่วงเวลาใหน เป็นผู้ริเริ่มใช้กรรมวิธีนี้เป็นพวกแรก มีแต่เพียงหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ามันถูกใช้ทั้งในโลกฝั่งตะวันออกและตะวันตก ทั้งในยุคโบราณรวมไปถึงยุคสมัยใหม่ด้วยเช่นกัน

บางทฤษฎีได้ระบุว่า การฉลุลายนั้นเป็นกลวิธีของชาวอียิปต์โบราณสำหรับใช้ตกแต่งลวดลายบนโลงของมัมมี่ ในช่วง 2500 ปีก่อนคริสตกาล[23] และในอีกทฤษฎีหนึ่งก็กล่าวว่า การฉลุลายเป็นกรรมวิธีของชาวจีน ช่วง 3000 ปีก่อนคริสตกาล หรือแม้กระทั่งบนพื้นที่กลางมหาสมุทรแปซิฟิกใต้อย่างหมู่เกาะฟิจิก็ยังพบหลักฐานของการฉลุลายในงานศิลปะพื้นบ้าน โดยเป็นการพิมพ์ลายลงบนเสื้อผ้าที่ชาวเกาะสวมใส่(ภาพที่ 23) ลวดลายที่มีการตัดซึ่งไม่สมมาตรกันเท่าไหร่นัก แสดงให้เห็นถึงการตัดแม่พิมพ์ด้วยมือ รวมทั้งแบบแผนของลายที่วางซ้ำ ๆ กันนั้น ชี้ให้เห็นถึงการใช้แม่พิมพ์จากกลวิธีฉลุลาย เนื่องจากในทุกลายที่เป็นรูปแบบเดียวกันนั้น จะมีจุดที่ไม่สมมาตรกันซึ่งมักอยู่ในบริเวณเดียวกันเสมอ[24] อย่างไรก็ตามนักมานุษยวิทยาหลายท่านได้ตั้งสมมติฐานในกรณีของการค้นพบลายฉลุบน “เกาะฟิจิ” กล่าวคือ บนพื้นที่เกาะนั้นจะมีแมลงท้องถิ่น โดยแมลงหรือตัวอ่อนเหล่านี้มักจะชอบเจาะกินใบตองหรือใบไม้ที่ซ้อนทับกันโดยเมื่อนำใบเหล่านั้นคลี่ออก จะพบกับรอยเจาะที่ทะลุไปยังใบไม้หลายใบ ซึ่งคล้ายกับการวางลายซ้ำ ๆดังนั้นชาวเกาะที่พบเห็นจึงนำเอาระบบคิดของการเจาะซ้ำกันนี้ ไปพัฒนาต่อเป็นกรรมวิธีการฉลุลายพื้นถิ่น

หนึ่งในปัญหาสำคัญที่ทำให้แม่พิมพ์ยุคโบราณซึ่งเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญไม่สามารถหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันได้คือวัสดุที่ใช้ในการทำแม่พิมพ์มักจะเป็นใบไม้หรือวัสดุที่ย่อยสลายง่าย และไม่ได้มีความคงทนนั้นจึงส่งผลให้มันไม่สามารถคงสภาพมาจนถึงปัจจุบันได้ ซึ่งหลักฐานที่ยังคงหลงเหลือและเก่าแก่ที่สุดคือแม่พิมพ์กระดาษจากประเทศจีนช่วง 105 ปีก่อนคริสตกาล เนื่องจากกระดาษมีความคงทน และสามารถเก็บรักษาได้ยาวนานกว่าแม่พิมพ์ในยุคก่อน ฉะนั้นงานฉลุลายที่เก่าแก่ที่สุดก็ถูกค้นพบที่ประเทศจีนเช่นเดียวกัน ใน “ถ้ำมั่วเกา” (Mogao Caves) หรือ (The Caves of the Thousand Buddhas) ซึ่งตั้งอยู่ทางตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองตุนหวง มณฑลกานซู่ โดยภายในถ้ำได้พบลวดลายจิตรกรรมประดับที่ใช้กรรมวิธีของการฉลุบริเวณเพดานบางส่วนของถ้ำ[25](ภาพที่ 24)

---

[23] Adele Bishop, Cile Lord, The Art of Decorative Stenciling, (New York, Penguin Books 2521) หน้า9.

[24] Jo Miles Schuman, Art From Many Hands Multicultural Art Projects, (China, Wyatt Wade 2545) หน้า 165 - 166.

[25] Irene vongehr Vincent, The sacred oasis: caves of the thousand Buddhas, Tun Huang, (Chicago, University of Chicago Press 2496) หน้า 83, 87.

มรดกชิ้นสำคัญทางประวัติศาสตร์นี้ถูกค้นพบในปี ค.ศ. 1907 โดย “Sir Aurel Stein” นักประวัติศาสตร์ชาวอังกฤษ ซึ่งตำแหน่งของถ้ำมั่วเกานี้ได้ตั้งอยู่บนบริเวณที่อดีต ช่วงศตวรรษที่ 9 เคยเป็นเส้นทางค้าขายหลักระหว่างฝั่งตะวันออกกับตะวันตกหรือที่ทราบกันในชื่อของ “เส้นทางสายไหม” โดยในบริเวณดังกล่าวได้มีการพบชิ้นส่วนของผ้าไหมที่ปรากฏลายพระพุทธรูป ลวดลายนี้เองถูกสร้างขึ้นโดยกรรมวิธีการฉลุลาย เนื่องจากพบร่องรอยที่เป็นภาพร่างลักษณะเส้นปุจากแม่พิมพ์กระดาษที่มีความแข็งแรง ทว่าหลักฐานชิ้นนี้ก็ไม่ได้มีคุณสมบัติที่เชื่อมโยงกับกรอบคิดของการฉลุลายโดยตรง เพราะคุณสมบัติการฉลุลายที่สมบูรณ์แบบจะต้องปรากฏเส้นที่เสมอกัน ไม่เป็นเพียงเส้นปุ รวมถึงการใส่สีด้วยเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามผ้าไหมชิ้นนี้ก็ถือเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นตัวเชื่อมที่สำคัญให้กับประวัติศาสตร์ของลายฉลุ

ภาพที่ 23 : ผ้าพื้นเมืองของชาวเกาะฟิจิ ที่พิมพ์ลายจากแม่พิมพ์ฉลุ ผสมกับการลงสีด้วยมือ

ที่มา : Jo Miles Schuman**, Art From Many Hands Multicultural Art Projects,** (China, Publishing by Wyatt Wade 2545) 165.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 24 : ลวดลายประดับเพดานในถ้ำมั่วเกา หมายเลข 247 จะสังเกตได้ว่าภายในกรอบสี่เหลี่ยมของโดมเป็นการพิมพ์ลายจากแม่พิมพ์ฉลุ เนื่องจากมีแบบแผนที่ซ้ำกันตรงมุม ซึ่งแตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังโดยรอบที่เป็นรูปทรงอิสระ ไม่มีการวางลายเป็นแบบแผนและสร้างขึ้นจากการเขียนลายด้วยมือ

ที่มา : Irene vongehr Vincent, **The sacred oasis: caves of the thousand Buddhas,** Tun Huang, (Chicago, Publishing by University of Chicago Press 2496) 16.

ในขณะที่กลวิธีการฉลุลายกำลังเป็นที่นิยมจนถึงขีดสุดในประเทศจีน แต่ทว่ากรรมวิธีนี้กลับถูกใช้แต่ในงานพุทธศิลป์หรืองานทางศาสนาเท่านั้น ต่อมาเมื่อองค์ความรู้นี้แพร่กระจายอย่างทั่วถึงมากขึ้น กลุ่มพ่อค้าและศิลปินจึงเริ่มนำเอามาปรับใช้ในเชิงอุตสาหกรรมและงานศิลปะ กลุ่มคนสำคัญที่ผลักดันให้กลวิธีนี้เป็นที่นิยมรวมทั้งแพร่หลายอย่างรวดเร็วคือกลุ่มพ่อค้าผ้าไหม ที่มักค้าขาย กับประเทศเพื่อนบ้านรอบ ๆ จีน รวมไปถึงแถบตะวันออกกลาง ช่วงศตวรรษที่ 5 ส่วนกลุ่มลูกค้าซึ่งนิยมสวมใส่ผ้าไหมเหล่านี้ ได้แก่กลุ่มชนชั้นสูง หรือเหล่าผู้ลากมากดี เนื่องจากสินค้าที่พิมพ์ลายจากกรรมวิธีนี้มีลวดลายที่ถูกผูกขึ้นอย่างสวยงาม มีสีสันสดใสและถูกรังสรรค์ขึ้นจากวัสดุทันสมัย โดยจากความนิยมที่ล้นพ้นนี้ส่งผลให้กลวิธีนี้ ขยายตัวมาสู่กลุ่มผู้คนที่หลายหลากขึ้น เช่นชนชั้นกลางกับชนชั้นล่าง โดยมีการปรับวัสดุจากผ้าไหมมาเป็นผ้าฝ้ายเพื่อให้สินค้ามีราคาย่อมเยามากขึ้น นั้นจึงส่งผลให้กรรมวิธีการฉลุขยายตัวออกไปอย่างรวดเร็วและเป็นที่นิยมยิ่งขึ้นไปอีก

มีการพบหลักฐานงานฉลุนี้อย่างหลากหลายในทวีปเอเชีย เช่น ประเทศญี่ปุ่น อินเดีย ไทย และเปอร์เซีย โดยมีช่วงอายุอยู่ในศตวรรษที่ 5 ซึ่งเป็นช่วงเวลาร่วมสมัยกับจีน แต่หากเปรียบเทียบกันในแง่ของความโดเด่นด้านผลงาน ก็คงจะหนีไม่พ้นความละเอียดละอองของชาวญี่ปุ่น โดยปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลให้คนญี่ปุ่นสามารถพัฒนากระบวนการทางความคิดและกรรมวิธีในการฉลุลายคือญี่ปุ่นไม่มีขอบเขตทางศาสนามาเป็นข้อกำหนดเท่ากับประเทศจีน นั้นจึงส่งผลให้เหล่าศิลปินนักฉลุสามารถสร้างผลงานได้อย่างอิสระ(ภาพที่ 25) รวมถึงหันมาให้ความสนใจกับธรรมชาติ ฉะนั้นธรรมชาติจึงกลายมาเป็นหัวข้อหลักในการสร้างงาน ซึ่งคติการสร้างผลงานที่ยึดหลักจากธรรมชาตินี้ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงในกายภาพงานเท่านั้น หากแต่ยังรวมไปถึงแนวความคิดที่ว่าด้วย “ธรรมชาติมักมีรายละเอียด” ดังนั้นความละเอียดละออและความเป็นปัจเจกจึงกลายมาเป็นลักษณะเด่นของงานชาวญี่ปุ่น ซึ่งส่งผลให้ผลงานนั้นมีความโดดเด่นออกมาจากกลุ่มประเทศต่าง ๆ ในทวีปเอเชีย

ความลับของผลงานที่ละเมียดละไมนี้มาจากการค้นพบแม่พิมพ์รูปแบบใหม่ของญี่ปุ่น ที่เอื้อต่อการตัดงาน ด้วยความละเอียดและมีความคงทนต่อการพิมพ์ซ้ำ ๆ มากกว่าแม่พิมพ์กระดาษที่นิยมใช้ในช่วงก่อน โดยการผลิตแม่พิมพ์รูปแบบใหม่นี้ มีกระบวนการเริ่มต้นจากการแปรรูปใยหม่อนให้เป็นแผ่นบาง ๆ และทาเคลือบด้วยน้ำลูกพลับเพื่อให้แม่พิมพ์มีคุณสมบัติป้องกันน้ำ จากนั้นนำแม่พิมพ์ซ้อนกันสองแผ่นและทำการฉลุลายตามที่ต้องการ โดยจะใช้แผ่นหินในการรองตัด เนื่องจากวัตถุรองรับที่แข็งนั้นจะเสริมให้การตัดลายมีความแม่นยำมากขึ้นพร้อมทั้งใช้มีดเป็นเครื่องมือในการตัดฉลุ ต่อจากนั้นเมื่อแม่พิมพ์สำเร็จแล้วจึงทำการเคลือบอีกครั้งด้วย “Shibu varnish” (วานิชชนิดหนึ่งของญี่ปุ่น) เพื่อเพิ่มความคงทนให้กับแม่พิมพ์รวมทั้งนำมาขึงด้วยเส้นด้าย ขั้นตอนสุดท้ายคือการนำแม่พิมพ์ทั้งสองชิ้นที่ผ่านกระบวนการเคลือบทั้งหมดมาประกบกัน โดยมีเส้นด้ายหรือเส้นใยแทรก

อยู่เป็นโครงสร้างระหว่างกลาง[26] ซึ่งหากวิเคราะห์กระบวนการทั้งหมดข้างต้นนี้จะสามารถเห็นจุดประสงค์หลัก2 ข้อด้วยกัน ได้แก่ 1 ความพยามค้นหาวัสดุที่เอื้อต่อการฉลุลายซึ่งมีความละเอียดสูง และ 2 การเพิ่มชั้นของแม่พิมพ์เพื่อเพิ่มความคงทนสำหรับการพิมพ์ซ้ำ ๆ

ภาพที่ 25 : ลวดลายฉลุแบบญี่ปุ่น
ที่มา : Cooper-Hewitt Museum; Dee, Elaine Evans; Michie, **Thomas S, Kata-gami : Japanese stencils,** (Washington, Publishing by Smithsonian Institution 2522) 14.

ภาพที่ 26 : ลายปิดทองฉลุบนเพดานพื้นแดงชาติ โดยเป็นลายดอกพุดตานด้านแย่ง
ณ มุขโถงด้านหน้า วิหารพระนอน วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)
ที่มา : ผ.ศ. สน สีมาตรัง, บุหลง ศรีกนก, **วิหารพระนอนวัดโพธิ์,**
กรุงเทพมหานครฯ, Publishing by อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพลับลิชชิ่งจำกัด 2549) 92.

[26] Adele Bishop, เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

จากญี่ปุ่นมายังประเทศไทย องค์ประกอบส่วนใหญ่ของงานฉลุนั้นมักจะมีเรื่องราวและรูปแบบที่คล้ายกับญี่ปุ่น เช่นลายดอกไม้พืชพันธุ์และสัตว์ต่าง ๆ แต่วัตถุประสงค์หลักของงานนั้นมักจะเกี่ยวข้องกับทางศาสนา แม้ว่าช่วงหลังจะมีความนิยมใช้ในเชิงพาณิชย์บ้างก็ตาม(ภาพที่ 26) เช่นเดียวกับในประเทศอินเดีย และเปอร์เซียที่กรรมวิธีในการฉลุลายนั้นมีความใกล้เคียงกัน แต่ที่ต่างกันนั้นเห็นจะเป็นรูปแบบ และเรื่องราวในผลงานโดยเปอร์เซียจะมุ่งเน้นเรื่องทางศาสนาเป็นหลัก ในขณะที่อินเดียมักนิยมใช้รูปทรงทางเลขาคณิตมาทับซ้อนกัน เพื่อให้เกิดรูปทรงใหม่ที่มีความสมบูรณ์แบบในแง่ขององค์ประกอบ โดยอีกหนึ่งรูปแบบที่ชาวอินเดียนิยมทำกัน คือการฉลุลายในหัวข้อของ “คนเลี้ยงแกะ” ทว่าเนื้อหานี้เป็นเพียงแรงบันดาลใจในการสร้างงานเท่านั้น อาจไม่ได้มีความสำคัญเท่ากับคติความเชื่อของช่างอินเดียที่ว่าด้วย ”ความตั้งใจและความใส่ใจในการทำงาน” ซึ่งหากปฏิบัติตามแล้วจะนำมาซึ่งการยกระดับจิตใจและส่งเสริมให้บุคคลมีความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์แบบมากขึ้น

เส้นทางสายไหมหรือเส้นทางการค้าระหว่างซีกโลกฝั่งตะวันออกและตะวันตก ได้กลายมาเป็นปัจจัยสำคัญที่ขับเคลื่อน ให้กลวิธีการฉลุนี้แพร่กระจายไปยังทวีปยุโรป เช่นในอิตาลี่ช่วงต้นยุคคริสเตียน การฉลุถูกใช้ในการพิมพ์ตัวอักษรเพื่อเป็นแบบเรียนสำหรับสอนภาษาให้กับเด็ก ๆ นอกเหนือจากนั้นเหล่าผู้นำ และกษัตริย์ที่มีชื่อเสียงของโลกตะวันตกในช่วงศตวรรษที่ 6 – 9 อย่าง “Theodoric King of the Ostrogoths” (พระเจ้าธีโอดอริคมหาราช) และ “King Charlemagne” (พระเจ้าชาร์เลอมาญ) ก็ยังใช้วิธีการฉลุนี้เพื่อการลงนามในเอกสารสำคัญต่าง ๆ[27] นั้นจึงแสดงให้เห็นถึงขอบเขตที่หลากหลายของงานฉลุในทวีปยุโรป ที่ไม่ได้ถูกใช้แต่เพียงในกลุ่มของงานศิลปะเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมไปถึงกลุ่มงานเอกสาร ซึ่งหลักฐานเหล่านี้ถูกพบในประเทศฝรั่งเศสช่วงยุคกลาง โดยนัยยะสำคัญของการค้นพบครั้งนี้คือ ที่มาของชื่อกรรมวิธีการฉลุ หรือ “Stencil” ที่มีที่มาจากภาษาฝรั่งเศสโบราณ คือ “Estenceler” แปลว่า “ลายฉลุ” บวกกับภาษาลาตินคือ “Scintilla” แปลว่า “ความรู้” เมื่อรวมคำกันจึงกลายเป็น “Stencil” โดยมีความหมายถึง ”องค์ความรู้เกี่ยวกับลายฉลุ” ซึ่งปัจจุบันมีการรวบความหมายให้กระชับขึ้น “Stencil” จึงแปลว่า “ลายฉลุ”[28]

นอกจากกลวิธีฉลุลายนั้นจะถูกใช้ในงานเอกสารและงานศิลปะ มันยังนิยมใช้ในงานอุตสาหกรรมด้วยเช่นเดียวกัน โดยช่วงต้นที่กรรมวิธีนี้เข้ามาในยุโรป ผู้คนมักใช้ในการพิมพ์ลวดลายและสัญลักษณ์ลงบนไพ่ ซึ่งเป็นเครื่องมือสร้างความบันเทิงที่นิยมมาก มากจนกระทั่งชนชั้นนำของอิตาลีต้องออกกฎหมายเก็บภาษีการเล่นไพ่เพื่อลดอันตรายการเล่นพนันของชาวเมือง และนอกเหนือจากนั้นชาวตะวันตกยังนิยมทำการฉลุลงบนเสื้อผ้าสิ่งทอ หรือใช้ในการตกแต่งที่อยู่อาศัย

---

[27] Adele Bishop, เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

[28] William Morris, The American Heritage dictionary of the English language (New York, American Heritage Pub.-Co 2512) หน้า 1262.

รวมถึงเป็นภาพประกอบทั้งในเนื้อหาและหน้าปกของหนังสือ โดยในบางคราว กรรมวิธีการฉลุก็มีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป คล้ายกับว่าศาสตร์แห่งการฉลุนั้น เป็นพื้นฐานตั้งต้นที่สามารถแตกแขนงไปสู่วิธีการรูปผสมได้อีกมากมาย เช่นกลวิธีที่เรียกว่า “Woodcut Stencil” หรือ ที่ปัจจุบันคุ้นหูกันในชื่อของ “แม่พิมพ์แกะไม้” หลักฐานชิ้นสำคัญของกลวิธีนี้ถูกค้นพบที่ “The New York Public Library” หรือ หอสมุดสาธารณะแห่งนครนิวยอร์ก โดยพบเป็นหนังสือโบราณที่มีอายุมากกว่า 400 ปี ด้านในมีภาพประกอบทางศาสนาปรากฏอยู่หลายหน้าซึ่งทั้งหมดล้วนสร้างจากกระบวนการ ”แม่พิมพ์แกะไม้” ทั้งสิ้น ภาพประกอบเหล่านี้จึงเป็นหลักฐานสำคัญให้กับการฉลุลายแบบแม่พิมพ์แกะไม้

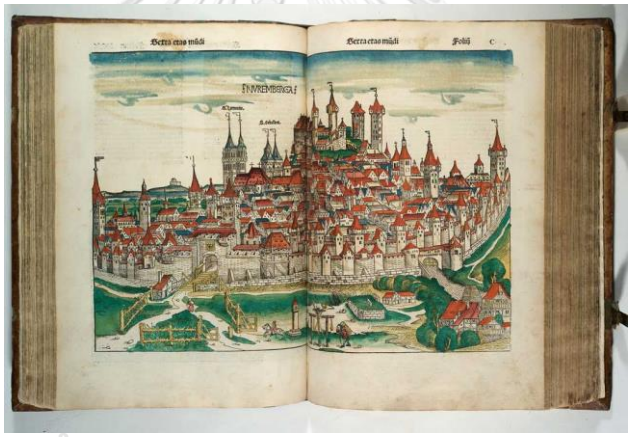
แม้ว่ากลวิธีการฉลุจะสามารถพบเห็นได้อย่างดาษดื่นในทวีปยุโรป แต่หากเปรียบเทียบในแง่ของคุณภาพและคุณค่าเชิงศิลปะ ชาวยุโรปยังมีพัฒนาการที่ตามหลังชาวเอเชียอยู่พอสมควร สังเกตได้จากกลุ่มหนังสือที่พิมพ์ใน“เวนิส” และ “ปารีส” ช่วงปลายศตวรรษที่ 15 ถึงต้นศตวรรษที่ 16 ลักษณะการตัดกระดาษนั้นไม่ค่อยมีความพิถีพิถันเท่าไหร่นัก รวมทั้งการพิมพ์สีจากแม่พิมพ์ฉลุก็ไม่ได้มีคุณภาพที่ดีเท่าที่ควร จนกระทั่งให้หลังมาจึงมีการค้นพบหนังสือเล่มหนึ่ง ที่ร่วมสมัยกับกลุ่มหนังสือข้างต้นแต่ถูกรังสรรค์ขึ้นจากความใส่ใจและมีคุณภาพมากกว่า มันถูกพิมพ์ขึ้นที่ปารีสในปี ค.ศ. 1521 โดยมีชื่อหนังสือว่า “Cronica - Chronicarum” (ภาพที่ 27) หรือ“สารานุกรม” ที่ประกอบด้วยเรื่องราวต่าง ๆ ทางประวัติศาสตร์นั้นเอง

อย่างไรก็ตาม ตั้งแต่กลวิธีการฉลุได้หลั่งไหลเข้ามาในทวีปยุโรปและก่อสร้างสร้างตัวจนเป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในงานแขนงต่าง ๆ ปารีสจึงได้กลายเป็นเสมือนเมืองหลวงแห่งงานพิมพ์ของประเทศฝรั่งเศล ในขณะที่เมือง “รูอ็อง” (Rouen) ซึ่งตั้งอยู่ในแคว้น “นอร์มังดี” (Normandy) ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของปารีส กลายมาเป็นเมืองศูนย์กลางของการพิมพ์ “Wall Paper” หรือม้วนกระดาษที่พิมพ์ลวดลายประดับเพื่อใช้ในการตกแต่งภายในบ้านเรือน[29] ในปีค.ศ. 1620 สกุลช่างต่าง ๆ ได้เริ่มก่อตัวขึ้นอย่างชัดเจน การใช้ม้วนกระดาษพิมพ์ลาย สำหรับตกแต่งที่อยู่อาศัยจึงสามารถพบเห็นได้มากขึ้น โดยมีกระบวนการพิมพ์ดังนี้เริ่มต้นจากการนำแม่พิมพ์ที่ผ่านการฉลุลาย มาวางลงบนแผ่นกระดาษ ต่อด้วยการนำผ้า “Wool” (ผ้าชนิดหนึ่งที่มีคุณสมบัติอุ้มน้ำ) มาจุ่มสีและทำการประคบลงบนแม่พิมพ์ซึ่งวางอยู่บนแผ่นกระดาษ ภายหลังเมื่อยกแม่พิมพ์ออก ลวดลายที่ถูกฉลุก็จะปรากฏขึ้นบนแผ่นกระดาษ แต่ทว่าในช่วงสมัยแรกนี้ พัฒนาการของการผลิตกระดาษไม่ดีเท่าไหร่นัก นั้นจึงส่งผลให้ช่างพิมพ์สามารถผลิตม้วนกระดาษพิมพ์ลายนี้ได้แต่เพียงแผ่นเล็กโดยมีขนาดประมาณ 12.5 x 16.5 นิ้ว ลักษณะการใช้งานเมื่อนำไปแปะบนฝาผนังจึงมักเป็นการต่อลายจากชิ้นหนึ่งไปยังอีก

[29] Phyllis Ackerman, Wallpaper, its history, design and use, (London, Heinemann 2466) หน้า 4.

ชิ้นหนึ่งโดยวิธีการนี้มีชื่อเรียกว่า “Domino” ฉะนั้นการใช้ “Wall Paper” จึงไม่นิยมทำลงบนพื้นที่ขนาดใหญ่โดยส่วนมากมักเป็นบริเวณผนังใกล้กับเตาผิง

หลังจากที่ชาวยุโรปพยายามพัฒนาทักษะและคุณภาพในการพิมพ์ สกุลช่างซึ่งมีความชำนาญในงานพิมพ์แขนงต่าง ๆ จึงเริ่มปรากฏตัวอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็น “Francis of Rouen” ช่างฝีมือผู้สามารถพิมพ์ “Wall Paper” ขนาดใหญ่ได้เป็นคนแรก หลักจากที่ในช่วงต้นนั้นม้วนกระดาษพิมพ์ลายนี้ สามารถผลิตได้แต่เพียงแผ่นเล็ก ๆ ซึ่งก็ไม่ใช่แค่ขนาดของงานเท่านั้นที่เป็นผลิตผลของช่างฝีมือผู้นี้ แต่ยังรวมไปถึงคุณภาพของการพิมพ์ด้วยเช่นกัน ช่างฝีมือคนต่อไปที่มีชื่อเสียงคือ 2 พ่อลูกตระกูล “Les Bretons” ผู้ซึ่งโด่งดังจากการผลิต “Marbled Paper” หรือ กระดาษหินอ่อน และช่างฝีมือคนสุดท้ายได้แก่ “Johann Claudius Renard” ช่างผู้มีความรู้เรื่องงานฉลุอย่างแตกฉาน โดยลักษณะเด่นของงานคือความละเอียดลออในการฉลุลายพืชพันธ์ดอกไม้ต่าง ๆ และที่มีความโดดเด่นเป็นพิเศษเห็นจะเป็นลายฉลุดอกกุหลาบที่ถูกรังสรรค์ขึ้นอย่างงดงาม



Chulalongkorn University

ภาพที่ 27 : Cronica Chronicarum” หรือ ”สารานุกรม”

ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Nuremberg_Chronicle#/media/File:Nuremberg_chronicles_-_Nuremberga.png

ภาพที่ 28 : Floor Cloths หรือแผ่นปูลองพื้น ที่มีการพิมพ์ลายจากแม่พิมพ์ฉลุ

ที่มา : **Stenciling, etc.** (Minnesota, Publishing by Minnetonka, Minn. : Cy DeCosse Inc. 2539) 29.

ภาพที่ 29 : การตกแต่งผนังด้วยกันพิมพ์ลายฉลุ
ที่มา : **Stenciling, etc.** (Minnesota, Publishing by Minnetonka, Minn. : Cy DeCosse Inc. 2539) 37.

ภาพที่ 30 : การตกแต่งผนังด้วยกันพิมพ์ลายฉลุ
ที่มา : **Stenciling, etc.** (Minnesota, Publishing by Minnetonka, Minn. : Cy DeCosse Inc. 2539) 18.

ยุคทองของงานฉลุในทวีปยุโรป อยู่ระหว่างช่วงศตวรรษที่ 17 – 19 โดยในประเทศอังกฤษและเยอรมันนั้น ลายฉลุสามารถพบเห็นได้ทั่วไปตามงานเฟอร์นิเจอร์ ผนังโบสถ์ เสื้อผ้าอาภรณ์ และผนังบ้านที่แปะด้วย“Wall Paper” แต่หากมุ่งประเด็นไปที่การฉลุลายเพื่อเป็นงานศิลปะ ก็จัดได้ว่ายังไม่เป็นที่นิยมเท่าไหร่นัก

ในขณะที่ยุโรปกำลังดำเนินอยู่ในยุคทองของงานฉลุ โลกฝั่งตรงข้ามอย่างอเมริกาก็เริ่มมีกลุ่มผู้บุกเบิกงานลักษณะนี้เช่นกัน โดยในช่วงแรกเป็นการพิมพ์ลายฉลุที่ยึดแบบแผนมาจากลวดลายบนพรมโบราณลงบนพื้นไม้ของบ้านแบบ “Rough Hewn house” หรือบ้านแบบท้องถิ่นของอเมริกาที่แต่เดิมนั้น พื้นไม้มักจะเต็มไปด้วยฝุ่น ผนังทำจากดินโคลนและไม้ซุง ซึ่งเมื่อวิธีคิดของลายฉลุเดินทางมาถึงยังแผ่นดินอเมริกา คตินิยมในการแต่งบ้านก็เริ่มถูกปรับเปลี่ยน ผู้คนหันมาให้ความสนใจกับการตกแต่งบ้านด้วยแม่พิมพ์ฉลุมากขึ้น จนกระทั่งความนิยมเริ่มเสื่อมถอยลงในยุคสงครามกลางเมืองของอเมริกา(Civil War) ช่วงกลางศตวรรษที่ 19

แม้ว่าการพิมพ์ลายฉลุลงบนพื้นไม้นั้นจะเป็นที่นิยม แต่การพิมพ์งานลักษณะนี้ยังจำเป็นต้องใช้ผู้มีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษ อย่างช่างฝีมือและนักตกแต่งบ้านเป็นผู้พิมพ์ ต่อมาในช่วงศตวรรษที่ 18 - 19 จึงเกิดกระแสนิยมใหม่ในการใช้ (Floor Cloths) (ภาพที่ 28) หรือแผ่นปูลองพื้นเป็นอีกตัวเลือกหนึ่งในการตกแต่งที่อยู่อาศัย ซึ่งแผ่นลองพื้นนี้สามารถสร้างขึ้นจากกรรมวิธีที่เรียบง่ายด้วยการเขียนลายด้วยมือ ส่งผลให้ข้อจำกัดของการผลิตงานขยับขยายไปทั่วถึงกลุ่มคนที่หลากหลายมากขึ้น เช่นเหล่าบรรดาแม่บ้าน และช่างฝีมือทั่วไปโดยที่วัสดุหลักมักเป็นผ้าที่ถูกส่งมาจากประเทศอังกฤษซึ่งมีความทนทานและราคาต้นทุนต่ำ ต่อมาเมื่อองค์ความรู้ของการฉลุเป็นที่แพร่หลายในอเมริกา จึงมีการนำเอาแม่พิมพ์ลายฉลุมาพิมพ์ลงบน Floor Cloths ทำให้กระบวนการทางการผลิตรวดเร็วขึ้นเป็นอย่างมาก นอกเหนือจากนั้นแผ่นปูลองพื้นนี้ยังมีข้อได้เปรียบการฉลุลายลงบนพื้นไม้แบบเก่าในแง่ของพื้นที่อีก โดยแผ่นปูพื้นสามารถเคลื่อนย้ายไปยังบริเวณต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ เนื่องจากลักษณะที่เป็นแผ่นระนาบและการติดตั้งที่ไม่ถาวร ซึ่งแตกต่างจากการฉลุลายบนพื้นไม้แบบดั่งเดิมที่อยู่ในตำแหน่ง

ถาวร ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ อย่างไรก็ตามหากวิเคราะห์ไปที่ต้นแนวความคิดของการสร้าง “Floor Cloths” ก็จะทราบได้ว่ามีคติคิดมาจากการเลียนแบบพรมโบราณที่รังสรรค์ขึ้นจากการถักทอ ซึ่งต้องใช้ความเชี่ยวชาญและระยะเวลาเป็นอย่างมากในการผลิต รวมทั้งสิ่งที่สำคัญที่สุดคือราคาที่สูงลิบ ฉะนั้นแผ่นปูพื้นคือการนำเอารูปแบบและลักษณะการใช้สอยของพรมโบราณมาพัฒนาในกรรมวิธีการผลิตแบบใหม่เพื่อให้ได้ราคาที่ต่ำลง และสามารถจำหน่ายให้กับกลุ่มคนในหลายชนชั้นมากขึ้น[30]

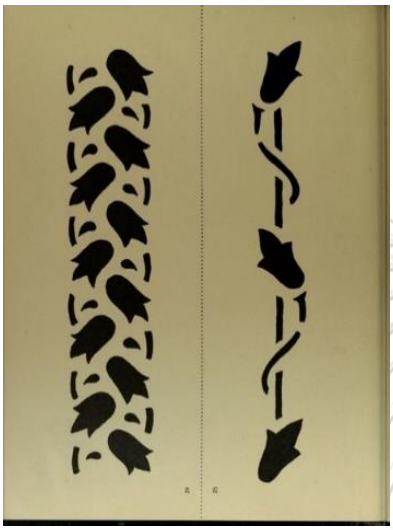
กรรมวิธีการฉลุได้ถูกนำมาปรับใช้อย่างหลากหลาย ทั้งในการตกแต่งพื้น พิมพ์ลายลงบน “Floor - Cloths” หรือแม้กระทั่งใช้ตกแต่งภายในอาคารบ้านเรือนในส่วนของเพดานและผนัง (ภาพที่ 29-30) โดยส่วนมากลวดลายที่นิยมพิมพ์กันคือ ดอกไม้ ใบไม้ นก กระดิ่ง และอื่น ๆ อีกมากมาย ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสัญลักษณ์มงคลทั้งสิ้น ในบ้างครั้งลายเหล่านี้ก็มักจะอยู่บนเครื่องเรือนและเครื่องใช้ไม้สอยภายในบ้านบ้าง เช่น ตะเกียง ถาด เก้าอี้ ตู้ โต๊ะต่าง ๆ หรือแม้กระทั่งบนผ้าใบกันสาด โดยอีกหนึ่งลวดลายที่มีความนิยมมากในช่วงศตวรรษที่ 19 คือ นกอินทรีซึ่งเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติของประเทศอเมริกา เป็นลวดลายที่แพร่หลายในกลุ่มเมืองติดทะเล เนื่องจากกลุ่มช่างที่เชี่ยวชาญงานประเภทนี้มักตระเวนรับงานในพื้นที่ดังกล่าว โดยช่างเหล่านี้ไม่ได้มีที่อยู่อย่างเป็นหลักเป็นแหล่ง แต่เป็นการเคลื่อนย้ายไปตามพื้นที่ที่มีการจ้างงาน ซึ่งสิ่งที่เอื้อต่อการตระเวนรับงานลักษณะนี้ คือ เครื่องมือในการปฏิบัติงานที่เรียบง่าย มีเพียง แปรงทาสี ผงสี และแม่พิมพ์ลายฉลุ เป็นอุปกรณ์หลัก ไม่จำเป็นต้องใช้แท่นพิมพ์ขนาดมหึมา นั้นจึงส่งผลให้ช่างกลุ่มนี้ มีลักษณะการใช้ชีวิตที่อิสระและไม่มีถิ่นฐานที่ชัดเจน

นอกเหนือจากลายนกอินทรีแล้ว อเมริกายังมีสกุลช่างพื้นถิ่นที่มีเอกลักษณ์ในการสร้างงานฉลุด้วยเช่นกัน กลุ่มคนเหล่านี้ได้แก่ “Pennsylvania Dutch” (ภาพที่ 31) หรือชาวยุโรปเหนือ เช่น เนเธอร์แลนด์ และ เยอรมัน ที่อพยพมายังอเมริกา เนื่องจากมีความขัดแย้งทางศาสนาในยุโรป ลักษณะเด่นของงานช่างกลุ่มนี้คือ การให้ความสำคัญกับสมดุลของลวดลาย และละทิ้งความมีมิติในผลงานเพื่อให้เหลือแต่เพียงรูปร่างที่เรียบง่าย

งานทำมือรวมทั้งการพิมพ์สีด้วยลายฉลุ กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรม “Furniture” ในประเทศอเมริกา ช่วงศตวรรษที่ 19 เนื่องจากกรรมวิธีเชิงช่างได้มีพัฒนาการเป็นอย่างมาก จนสามารถเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในระบบงานอุตสาหกรรมได้ หนึ่งในช่างฝีมือผู้มีผลงาน “Furniture” โดดเด่นได้แก่ “Lambert Hitchcock” โดยมีหน้าร้านและโรงงานอยู่ที่เมือง “Barkhamsted” เมืองเล็ก ๆ ในรัฐคอนเนตทิคัตผลงานที่มีชื่อเสียง ได้แก่เก้าอี้ที่พิมพ์ลายฉลุลงบนพนักพิง ส่วนขา และส่วนต่าง ๆ โดยลักษณะเด่นคือสีเหลืองที่พิมพ์ผ่านแม่พิมพ์ฉลุและมีการไล่น้ำหนักของสีให้คล้ายกับทอง (ภาพที่

[30] Adele Bishop, เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

32) ซึ่งนั้นจึงกลายมาเป็นเอกลักษณ์ที่เปรียบเสมือนลายเซ็นของ “Furniture” จากร้าน Hitchcock[31] อย่างไรก็ตามช่างฝีมือท่านนี้ไม่ได้มีชื่อเสียงแต่ผลงานเพียงอย่างเดียว ความเป็นผู้หัวก้าวหน้าที่ริเริ่มให้ผู้หญิงมาเป็นพนักงานในการพิมพ์ลายฉลุก็เป็นอีกหนึ่งจุดเด่น ซึ่งมันได้เป็นเครื่องพิสูจน์ว่าผู้หญิงสามารถทำงานฉลุลายได้พิถีพิถันและละเอียดกว่าผู้ชายโดยสังเกตได้จากงานฉลุบนนาฬิกาแขวงผนังที่มีชื่อว่า “Seth Thomas”



ภาพที่ 31 : (ภาพซ้าย) ลายฉลุแบบสกุลช่าง Pennsylvania Dutch
ที่มา : JoAnne C. Day, **Pennsylvania Dutch cut & use stencils** (New York, Publishing by Dover 2518) 32.

ภาพที่ 32 : (ภาพกลาง) เก้าอี้ Lambert Hitchcock หรือ Hitchcock Chair ที่มีการพิมพ์ลายฉลุสีเหลืองทอง ในส่วนต่าง ๆ ของเก้าอี้
ที่มา : KENNEY, JOHN TARRANT, **The Hitchcock chair** (New York, Publishing by C.N. Potter; distributed by Crown Publishers 2514) 32.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 33 : (ภาพขวา) Wisteria Library lamp 2445 หรือโคมไฟอ่านหนังสือ หนึ่งในผลงานที่มีชื่อเสียงของ louis comfort tiffany
ที่มา : Marilynn Johnson, **Louis Comfort Tiffany : artist for the ages** (London, Publishing by Scala Publishers Ltd. 2548) 186

[31] Kenney, John Tarrant. Author, The Hitchcock chair, (New York, C.N. Potter; distributed by Crown Publishers 2514) หน้า 21-32.

ภาพที่ 34 : (ภาพซ้าย) ลวดลายฉลุที่ออกแบบโดย louis comfort tiffany พิมพ์ลงบนประตูของบ้าน Mark Twain นักเขียนชาวอเมริกันช่วงศตวรรษที่ 19 - ต้นศตวรรษที่ 20
ที่มา : Marilynn Johnson, Louis Comfort Tiffany : artist for the ages (London, Publishing by Scala Publishers Ltd. 2548) 32.

ภาพที่ 35 : (ภาพกลาง) ต้นแบบแม่พิมพ์ฉลุ ออกแบบโดย louis comfort tiffany ค้นพบเมื่อปี 2511 ณ ห้องใต้หลังคาของบ้านหลังหนึ่งในสหรัฐอเมริกา
ที่มา : https://bid.igavelauctions.com/Bidding.taf?_function=detail&Auction_uid1=3399862

ภาพที่ 36 : (ภาพขวา) ลวดลายประดับบนผนังห้อง ออกแบบโดย louis comfort tiffany
ที่มา : Tessa Paul, The art of Louis Comfort Tiffany (London, Publishing by Grange Books. 2539) 37.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เหล่าช่างฝีมือที่มีชื่อเสียงด้านงานฉลุได้เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในอเมริกา โดยหากวิเคราะห์ไปที่สิ่งซึ่งถูกประดับด้วยงานฉลุ ก็จะทราบว่าในช่วงเริ่มต้นนั้นการฉลุถูกทำบนพื้นที่ขนาดใหญ่ เมื่อพิธีการพัฒนามากขึ้น การฉลุจึงถูกทำลงบนสิ่งของที่เล็กลงเรื่อย ๆ เช่นในยุคแรกเป็นการทำลงบนพื้น ต่อมาจึงเป็นบนกำแพงและย่อขนาดเล็กลงสู่เก้าอี้ นาฬิกา กล่องเครื่องประดับ ถาด และเครื่องใช้ไม้สอยขนาดเล็กภายในบ้าน

หนึ่งในช่างฝีมือชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงมากในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 - ต้นศตวรรษที่ 20 คือ “Louis Comfort Tiffany” ลูกชายของผู้ก่อตั้งบริษัทจิวเวอร์รี่ที่โด่งดังจนมาถึงปัจจุบันอย่าง “Tiffany and - co” โดยหลุยส์เริ่มต้นจากอาชีพจิตรกร ซึ่งงานจิตรกรรมของศิลปินผู้นี้มีความสมบูรณ์แบบตามคตินิยมแบบสถาบันการศึกษาศิลปะในตะวันตก ทั้งรายละเอียด โครงสร้างของงาน และโครงสีจัดอยู่ในมาตรฐานเดียวกับศิลปินร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงเลยทีเดียว แต่เมื่อได้มีโอกาสมา

คลุกคลีกับงานออกแบบจึงเกิดความหลงไหล และหันมาทำอาชีพนักออกแบบอย่างจริงจัง รวมทั้งจัดตั้งกลุ่มศิลปินและนักออกแบบภายใต้ชื่อ “The Associated Artists” ซึ่งรับงานตกแต่งภายในณ เมืองใหญ่ต่าง ๆ ทั่วอเมริกา รวมถึงทำเนียบขาวด้วยเช่นกัน โดยเป็นช่วงเวลาที่อยู่ในวาระของประธานาธิบดี Chester A Arthur ความหลงใหลในงานออกแบบที่หรูหราและสง่างาม ได้ถูกแสดงออกผ่านงานการออกแบบมากมาย เช่นกระจกสี โคมไฟ เครื่องประดับต่าง ๆ (ภาพที่ 33) รวมไปถึงลวดลายประดับบนเพดานและผนังห้อง (ภาพที่ 34-36) เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในกรรมวิธีของการสร้างงาน อีกทั้งยังเป็นเครื่องพิสูจน์ให้กับชื่อเสียงของ “Louis Comfort Tiffany” ได้เป็นอย่างดีอีกเช่นกันโดยงานออกแบบทั้งหมดได้ถูกผสมบนเปกับอิทธิพลของกระแสนิยมหลักในช่วงเวลานั้น อย่าง “Art nouveau” (ภาพที่ 37) ซึ่งมักมีทัศนธาตุหลักที่อ่อนช้อยสวยงาม และต่อมาภายหลัง หลยส์ก็ได้กลายเป็นหนึ่งในศิลปินผู้บุกเบิกศิลปะในแนวทางนี้ งานชุดที่โด่งดังที่สุดถูกจัดแสดง ณ บ้านพักใน Long Island โดยต่อมาถูกปรับเปลี่ยนเป็นมูลนิธิทางงานศิลปะเพื่อเปิดโอกาสให้กับศิลปิน และนักออกแบบได้มีพื้นที่ในการสร้างสรรค์และจัดแสดงงาน แต่เป็นที่น่าเสียดาย ในปี ค.ศ. 1957 สถานที่แห่งนี้ถูกเพลิงไหม้ผลงานชุดที่ดีที่สุดของ“Louis Comfort Tiffany” จึงสูญหายไปตลอดกาล[32]

วิธีคิดและลักษณะเด่นในผลงานลายฉลุของ “Louis Comfort Tiffany” ยังนิยมใช้กันและถูกผลิตซ้ำแล้วซ้ำเล่าเพื่อประดับภายในที่อยู่อาศัยและอาคารในอเมริกาช่วงปี ค.ศ. 1920 – 1930 น่าแปลกใจที่ผู้ซื้อส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางไม่ใช่กลุ่มเศรษฐีหรือดาราที่มีชื่อเสียง กระแสนิยมในกลุ่มงานเหล่านี้ยังดำเนินต่อไปจนกระทั่งเริ่มซะลอตัวในปี ค.ศ. 1940 ทัศนธาตุที่ถูกตกแต่งบนฝาผนังและเพดานเริ่มถูกลดทอนให้เรียบง่ายยิ่งขึ้น โดยภายหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ลวดลายฉลุที่ประดับภายในบ้านเรือนก็เริ่มจางหายไปและถูกแทนที่ด้วยคตินิยมของการออกแบบสมัยใหม่(Mid Century Modern) (ภาพที่ 38) จนกระทั่ง 20 ปีให้หลังช่วงทศวรรษที่ 60 ลวดลายฉลุเหล่านี้ก็หวนกลับมาอีกครั้ง โดยกลุ่มศิลปินและช่างฝีมือที่มีความรักและอุทิศตนให้กับงานโบราณกลุ่มนี้ ด้วยการพัฒนาวิธีคิดของการฉลุลายแบบดั่งเดิมควบคู่ไปกับงานศิลปะสมัยใหม่(Psychedelic Poster) (ภาพที่ 39) เพื่อฟื้นฟูให้งานฉลุลายแบบโบราณนี้หวนกลับมาโลดแล่นในโลกศิลปะอีกครั้ง

[32] Alastair Duncan, Martin Eidelberg, Neil Harris, Masterworks of Louis Comfort Tiffany, (New York, Abrams 2532) หน้า 7-12.

ภาพที่ 37 : ศิลปะแบบ Art nouveau “โคมระย้ารูปแมลงปอ” 2455 ออกแบบโดย louis comfort tiffany

ที่มา : Marilynn Johnson, **Louis Comfort Tiffany : artist for the ages** (London, Publishing by Scala Publishers Ltd. 2548) 188.

ภาพที่ 38 : (ภาพซ้าย) คตินิยมของการออกแบบสมัยใหม่ (Mid Century Modern) “Case Study Houses No.21” ออกแบบโดย Pierre Koenig 2501

ที่มา : Elizabeth A.T. Smith, **Case Study House : The complete csh Program** (Publishing by taschen 2552) 293.

ภาพที่ 39 : (ภาพขวา) Psychedelic Poster ออกแบบโดย Wes Wilson

สำหรับประกอบเทศกาลดนตรีในปี 2510

ที่มา : https://www.wes-wilson.com/bill-graham-presents.html

2.5.1 ข้อแนะนำและหลักการการเลือกใช้ลายฉลุ

แม้ว่าลายฉลุจะเป็นเพียงองค์ประกอบส่วนหนึ่งของห้องและอาคาร แต่ลวดลายเหล่านี้กลับมีความสำคัญและช่วยส่งเสริมให้งานออกแบบมีความสมบูรณ์มากขึ้น ตามคตินิยมของการตกแต่งสถาปัตยกรรมแบบโบราณ ซึ่งหนึ่งในกระบวนการที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการประดับลายฉลุ คือ การเลือกลวดลายให้มีความสอดคล้องกับภาพรวมของห้องและอาคาร โดยกระบวนการเบื้องต้นนี้จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ข้อด้วยกัน ทัศนธาตุและองค์ประกอบของลายฉลุ และ โครงสีของลายฉลุ

2.5.1.1 ทัศนธาตุและองค์ประกอบของลายฉลุ

ห้องแต่ละแห่งล้วนมีบริบทการใช้สอย และหน้าที่แตกต่างกันไป เช่น ห้องครัว ห้องน้ำ ห้องรับแขก ดังนั้นการเลือกลายฉลุ จึงควรคำนึงถึงลักษณะการตกแต่งและการใช้สอยของห้องนั้น ๆ เป็นหลัก โดยเบื้องต้นจะเริ่มพิจารณาจากทัศนธาตุของลายประดับภายในห้อง ไม่ว่าจะเป็นลายแกะสลักไม้บนบานประตู หน้าต่าง เตาผิง พื้น ลายปูนปั้น ตลอดจนส่วนประกอบเล็ก ๆ อย่างลายเหล็กหล่อบนลูกบิดประตู หรือ มือจับต่าง ๆ รวมไปถึงลักษณะของเฟอร์นิเจอร์ เป็นอาทิ ทัศนธาตุทั้งหมดเหล่านี้ควรสอดคล้องและควบคู่ไปกับลายฉลุ หลังจากนั้นจึงเริ่มคำนึงถึง ลักษณะการใช้สอยของห้องนั้น ๆ โดยหากเป็นห้องรับประทานอาหารที่ใช้จัดงานรื่นเริง ทัศนธาตุของลายฉลุก็ควรจะมีความสนุกสนาน โดยใช้เส้นโค้งที่อ่อนช้อย บางช่วงพันทับซ้อนกันเป็นเกรียว เช่น ลายมาลัยดอกไม้ ภู่ห้อย และ ลายช่อระย้า[33](Festoon) หากเป็นห้องสมุด โบสถ์ หรือ ห้องสำนักงาน ทัศนธาตุของลายประดับก็ควรจะเป็นเส้นตรง เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นทางการ องค์ประกอบของลายควรมีความสมมาตรกัน เนื่องจากเส้นสายที่เป็นระบบระเบียบและสมดุลกันนั้น จะส่งผลให้เกิดความรู้สึกสงบมั่นคง ชวนให้เกิดสมาธิซึ่งเชื่อมโยงกับบริบทอันเป็นทางการของห้อง และหากเป็นการประดับประดาลวดลายภายในห้องนอน ทัศนธาตุที่เลือกใช้ก็ควรจะให้ความรู้สึกเบาสบาย มีความอ่อนช้อย ประณีต เส้นสายไม่ซับซ้อนมากจนเกินไป เนื่องจากองค์รวมของห้องต้องชวนให้ผู้ใช้เกิดความผ่อนคลาย สบายใจ เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการพักผ่อน[34]

นอกจากทัศนธาตุแล้ว สัดส่วนความกว้าง และความสูงของห้องก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการเลือกลายฉลุ โดยหากเป็นบ้านพักทั่วไปที่ไม่ได้มีเพดานสูงมากนัก ลายฉลุก็ควรมีขนาดไม่ใหญ่จนเกินไป ลักษณะของลายควรมีความเรียบง่าย เพื่อให้เกิดความสมดุลกับขนาดของห้อง ในขณะเดียวกันหากเป็นอาคารสำนักงานขนาดใหญ่ ลายฉลุที่เลือกใช้ควรมีรายละเอียด รวมทั้งมีขนาดที่สมดุลกับอาคาร ซึ่งหลักคิดเหล่านี้จะนำมาซึ่งเอกภาพในงานออกแบบ

---

[33] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, พจนานุกรม ศัพท์ศิลปะ, (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2545) หน้า 195.

[34] G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.), Stephens' Silkstone Stencil catalogue and instruction book, (Winnipeg, Canada, G.F. Stephens and Company Limited -) หน้า 18.

อีกหนึ่งโจทย์สำคัญ คือ “การเลือกลายสำหรับห้องที่ไม่ได้ถูกวางลักษณะการใช้สอยมาอย่างชัดเจน” กล่าวคือ ห้องอเนกประสงค์ ซึ่งยังไม่ได้มีการกำหนดว่าจะใช้สำหรับทำอะไร ซึ่งห้องอเนกประสงค์นี้มักปรากฏในบ้านและอาคารเกือบทุกหลัง ทั้งในสมัยโบราณและปัจจุบัน โดยลวดลายที่จะถูกประดับในห้องเหล่านี้ จะถูกเลือกไว้อย่างเป็นกลาง การออกแบบที่ใช้ทัศนธาตุและโครงสีของลาย จะไม่ซับซ้อนและฉูดฉาดจนเกินไป แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่เบาสบายจนเกินไปเช่นกัน ในส่วนของความหมายเชิงสัญลักษณ์ปรากฏเป็นสัญลักษณ์อันเป็นมงคล ซึ่งกระบวนการเลือกใช้ลวดลายอย่างเป็นกลางนี้ จะช่วยให้การออกแบบต่อเติมในอนาคต หรือการเปลี่ยนบริบทของห้องเป็นไปอย่างสะดวก รวมทั้งสามารถเชื่อมโยงกับลักษณะการตกแต่งดั้งเดิมของห้องได้อย่างสอดคล้องกัน[35]

2.5.1.2 โครงสีของลายฉลุ

นอกจากทัศนธาตุและองค์ประกอบของลายฉลุแล้ว โครงสีก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่มีความสำคัญไม่แพ้กัน โดยสีของลวดลายนั้นสามารถช่วยให้ห้องกับส่วนประดับตกแต่งทั้งหลายสามารถอยู่ร่วมกันอย่างเป็นเอกภาพและกลมกลืนกัน แต่หากใช้สีที่โดดเด่นจากภาพรวมของห้องมากเกินไป ก็อาจจะทำให้ลายประดับนั้นขัดแย้งกับบริบทของห้อง โดยเบื้องต้นมีวิธีการเลือกสีให้เหมาะสมกับห้องต่าง ๆ ดังนี้ หากเป็นห้องนอน สีของลายควรจะเป็นน้ำหนักที่เบาสบาย เช่น สีที่มีการลดค่าและเพิ่มความสว่างด้วยสีขาว (Pastel tone) หรืออาจใช้กรรมวิธีทางงานจิตรกรรมด้วยการลงสีให้มีความโปร่งใส(Transparent) เพื่อสร้างน้ำหนักที่เบาสบาย ถัดมาหากเป็นการเลือกสีของห้องสมุดหรือห้องทำงาน โครงสีควรจะมีความหนักแน่นเข้มขรึมเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทการตกแต่งของห้อง เช่น การใช้สีจำพวกสีหม่น (Earth tone) และหากเป็นห้องรับประทานอาหารที่มักมีการจัดงานรื่นเริงอยู่บ่อยครั้ง สีของลวดลายควรจะเป็นสีที่ให้ความรู้สึกสนุกสนาน เช่นกลุ่มสีสว่าง หรือในบางกรณีอาจมีการใช้สีทองมาช่วยเพิ่มความสว่างให้กับลวดลาย

อีกหนึ่งสิ่งที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งคือ “เรื่องของสีกับแสง” อย่างที่ทราบกันว่า รูปร่างรูปทรง น้ำหนัก และสี ทั้งหมดเหล่านี้เกิดขึ้นจากการตกกระทบของแสง ดังนั้น แสงจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อสี โดยแสงสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด ได้แก่ 1. แสงธรรมชาติ (Natural light) เช่น แดดจากพระอาทิตย์ในช่วงเวลากลางวัน ซึ่งแสงชนิดนี้จะส่องมาจากภายนอก ผ่านหน้าต่างและตกกระทบมายังภายในอาคาร 2. แสงประดิษฐ์ (Artificial light) คือแสงที่เกิดจากไฟฟ้าเช่น หลอดไฟ หรือแสงจากการจุดตะเกียง เพื่อให้ความสว่างภายในตัวอาคาร โดยส่วนมากมักใช้แสงชนิดนี้ช่วงกลางคืน บ้างก็มีในเวลากลางวันในบางส่วนของบ้านที่แสงธรรมชาติไม่สามารถเข้าถึงได้ ดังนั้น เมื่อทราบถึงหลักการของแสงทั้ง 2 ชนิดแล้ว มัณฑนากรจึงต้องคำนึงถึงสีของลวดลายที่มักมีผลลัพธ์ที่

[35] The Sherwin-Williams Co., Stencils and stencil materials, (Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453) หน้า 5.

แตกต่างกันไปตามชนิดของแสง กล่าวคือ กลางวันเป็นสีหนึ่ง แต่พอตกกลางคืนเมื่อชนิดของแสงเปลี่ยน สีของลวดลายก็จะเพี้ยนไปจากสีดั่งเดิมที่ปรากฏตอนกลางวัน นั้นจึงเป็นเหตุผลให้นักตกแต่งภายในต้องสังเกตุบริบทของห้องว่าลักษณะการใช้งานนั้น หนักไปในช่วงกลางวันหรือกลางคืน หรือห้องนั้นเน้นการใช้แสงธรรมชาติหรือแสงประดิษฐ์จากหลอดไฟ จากนั้นจึงเริ่มเลือกโครงสีให้มีความเสถียรและตรงกับช่วงเวลาที่ใช้งานมากที่สุด กระบวนการคิดเช่นนี้จะช่วยให้สีของลวดลายสอดคล้องกับต้นความคิดในการออกแบบ

2.5.2 ประเภทของลายฉลุ

การพิมพ์ลายฉลุนั้นเป็นวิธีซึ่งแตกแขนงออกไปอย่างกว้างขวางตามแต่ละยุค และตามแต่ละสกุลช่างแน่นอนว่า กรรมวิธีต่าง ๆ มักถูกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง บ้างก็มีการบูรณาการวิธีการของหลายสกุลช่างเข้าด้วยกัน แต่หนึ่งในพื้นฐานสำคัญที่เป็นเสมือนเครื่องมือต่อยอดให้ลายฉลุเหล่านี้ขยายตัวไปประดับอยู่บนสถาปัตยกรรมได้อย่างสง่างาม คือ “แม่พิมพ์” (Plate) หรือต้นแบบของลายฉลุ โดยลักษณะของลายประดับแบบโบราณนี้ จะมีแม่พิมพ์ที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท

2.5.2.1 แม่พิมพ์ลายฉลุแบบโครงร่าง(The Outline Stencil)

เป็นแม่พิมพ์ที่จะมีเพียงเส้นร่างของลวดลายเท่านั้น[36] พื้นที่ด้านในจะไม่มีการถมสี หากแต่เป็นส่วนที่ช่างเขียนต้องใช้กรรมวิธีทางงานจิตรกรรมเนินการต่อ ดังนั้นแม่พิมพ์แบบโครงร่างนี้จึงนิยมใช้สำหรับการขึ้นรูปเพื่อให้ลายนั้นมีความถูกต้องและสมดุลสอดคล้องกับต้นแบบ โดยวิธีคิดของการขึ้นโครงร่างด้วยการฉลุและทำการเขียนสีทับนี้ จะนิยมใช้ในอาคารหรือกลุ่มห้องที่มีความสำคัญ หรือต้องการจะขับเน้นบริเวณนั้น เป็นพิเศษ ซึ่งประเภทของงานจิตรกรรมที่เขียนจะเป็นงานจิตรกรรมฝาผนัง[37] (Mural) ทั้งแบบปูนเปียก[38] (Buon Fresco) ปูนแห้ง[39] (Fresco Secco) และปูนชื้น[40] (Mezzo Fresco) โดยขึ้นอยู่กับความถนัดของจิตรกรรวมทั้งความเหมาะสมทางพื้นที่เป็นหลัก และมักจะเป็นรูปแบบเสมือนจริง (Realistic) บ้างก็เป็นแบบกึ่งเสมือนจริง คือเป็นลวดลายที่มีน้ำหนักอ่อนแก่ มีแสงและเงา โดยในบางส่วนอาจมีการดัดแปลงองค์ประกอบให้ผิดแปลกจากต้นแบบไปบ้าง

ทั้งนี้เนื่องจากลายที่แวดล้อมภายในห้องนั้น ส่วนมากมักจะเป็นองค์ประกอบแบบสมดุล ความสมดุลที่ซ้ำกันเป็นจำนวนมากนี้ จะส่งผลให้เกิดความจำเจในองค์ประกอบ ฉะนั้น การปรับลาย

---

[36] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

[37] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 337.

[38] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 80.

[39] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 454.

[40] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 323.

บางส่วน ให้มีความอสมมาตรเล็กน้อยจึงสามารถช่วยลดความจำเจจากทัศนธาตุที่ซ้ำกันได้เป็นอย่างดี ซึ่งกระบวนการเหล่านี้ล้วนขึ้นอยู่กับไหวพริบในการดัดแปรงองค์ประกอบของจิตรกรแต่ละท่าน อย่างไรก็ตามแม้ว่าการเขียนลายด้วยมือต่อจากการฉลุลายแบบโครงร่างนั้น จะให้ผลลัพธ์ที่วิจิตรงดงามกว่าการพิมพ์ลายฉลุแบบทึบ แต่วิธีการนี้ก็มาพร้อมกับค่าใช้จ่ายที่สูงกว่าเป็นจำนวนมาก รวมถึงระยะเวลาในการปฏิบัติงานที่นานกว่าหลายเท่า จึงส่งผลให้กรรมวิธีนี้สามารถพบเห็นได้เป็นจำนวนน้อย ส่วนใหญ่จะปรากฏในพระราชวัง หรือสถานที่สำคัญต่าง ๆ รวมถึงกลุ่มบ้านพักของข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ โดยตัวอย่างงานลักษณะนี้ที่โดดเด่นในประเทศไทย ได้แก่ “ลวดลายจิตรกรรมปูนแห้งภายในพระที่นั่งอัมพรสถาน” (ภาพที่ 40-41) ซึ่งวาดโดยจิตรกรชาวอิตาลี่ นาย “เซซาเร แฟร์โร”[41] (Cesare Ferro)

ภาพที่ 40 : ตัวอย่างงานจิตรกรรมประดับอีกชิ้นหนึ่งที่ขึ้นรูปด้วยการพิมพ์ภาพร่างจากแม่พิมพ์ฉลุแบบโครงร่าง และเขียนภาพต่อด้วยสีปูนแห้ง ผลงานของ เซซาเร แฟร์โร” (Cesare Ferro) ห้องภายในพระที่นั่งอัมพรสถาน
ที่มา : Leopoldo Ferri de Lazara / Paolo Piazzardi / **Italians at the Court of Siam,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์อมรินทร์ 2539) 80.

[41] Leopoldo Ferri de Lazara / Paolo Piazzardi, Italians at the Court of Siam, (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์อมรินทร์ 2539) หน้า 80-81.

ภาพที่ 41 : ตัวอย่างงานจิตรกรรมประดับอีกชิ้นหนึ่งที่ขึ้นรูปด้วยการพิมพ์ภาพร่างจากแม่พิมพ์ฉลุแบบโครงร่าง และเขียนภาพต่อด้วยสีปูนแห้ง ผลงานของ เซซาเร แฟร์โร” (Cesare Ferro) ห้องภายในพระที่นั่งอัมพรสถาน
ที่มา : Leopoldo Ferri de Lazara / Paolo Piazzardi / **Italians at the Court of Siam,**
(กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์อมรินทร์ 2539) 81.

2.5.2.2 แม่พิมพ์ลายฉลุแบบทึบ(The Solid Stencil)

เป็นกระบวนการพิมพ์สีลงบนแม่พิมพ์เพื่อให้ได้ลวดลายตามที่ต้องการ ซึ่งลายจะปรากฏบนผนังหลังจากที่ยกแม่พิมพ์ขึ้น โดยที่ลายเหล่านี้จะมีความสมบูรณ์ครบถ้วนภายในตัวเอง ไม่จำเป็นต้องพึ่งพากระบวนการใด ๆ เพิ่มเติม หรือกล่าวอย่างรวบรัดได้ว่า “เป็นการพิมพ์ที่แม่พิมพ์เป็นอย่างไร ลายที่ปรากฏก็จะเป็นเช่นนั้น” ซึ่งการพิมพ์งานลักษณะนี้สามารถใส่สีให้กับลวดลายได้ตั้งแต่ 1 สีเป็นต้นไป โดยอาจเกิดขึ้นจากการแยกแม่พิมพ์ หรือ จากการลงสีที่ต่างกันในแม่พิมพ์เดียวกันก็ได้ วิธีการพิมพ์ลายฉลุแบบทึบนี้สามารถช่วยประหยัดระยะเวลาในการตกแต่งลวดลายได้เป็นอย่างมาก หากเปรียบเทียบกับการเขียนลายด้วยมือ อีกทั้งยังสามารถผลิตซ้ำได้เป็นจำนวนมาก และมีต้นทุนต่ำ จึงเป็นเหตุผลให้เราสามารถพบเห็นลวดลายลักษณะนี้ได้ตามบริเวณโถงทางเดิน หรือห้องลองต่าง ๆ ภายในอาคารที่มักมีแบบแผนซ้ำกัน ซึ่งพื้นที่เหล่านี้ต้องการลายประดับเป็นจำนวนมาก แม่พิมพ์ฉลุแบบทึบนี้จึงตอบโจทย์กับพื้นที่เช่นนี้ โดยตัวอย่างที่เด่นชัดของลายฉลุลักษณะนี้ในประเทศไทยคือลายประดับบริเวณโถงทางเดินของพระราชวังพญาไทยตลอดบริเวณทั้งชั้น 1 ถึงชั้น 3 (ภาพที่ 42-43)

แม่พิมพ์ฉลุแบบทึบนี้ยังมีการแบ่งแยกย่อยไปอีก 1 ชนิด คือแม่พิมพ์แบบที่ยังไม่มีการตัดฉลุแต่กลับเป็นเพียงเส้นร่างของลายเท่านั้น ผู้ใช้แม่พิมพ์ลักษณะนี้ต้องทำการตัดลวดลายเองตามเส้นร่าง

ที่ทางโรงงานขึ้นไว้ให้ พิมพ์รูปแบบนี้อาจไม่ได้สะดวกสบายเท่ากับแบบที่ทำการฉลุไว้แล้ว หากแต่มันช่วยลดค่าใช่จ่ายของแม่พิมพ์ได้เป็นอย่างมาก โดยที่พิมพ์นั้นยังคงมีการเคลือบผิวขี้ผึ้งเพื่อความทนทานต่อการพิมพ์ซ้ำ ๆ เช่นเดียวกับแม่พิมพ์ที่ฉลุลายแล้ว[42]

ภาพที่ 42 : ตัวอย่างลวดลายจิตรกรรมประดับในประเทศไทยที่ใช้แม่พิมพ์ลายฉลุแบบทึบ โดยสังเกตุได้ว่าคุณลักษณะของสีที่ปรากฏเป็นสีทึบทั้งสิ้น / ลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดินด้านหน้า ณ พระราชวังพญาไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 43 : อีกช่วงหนึ่งของตัวอย่างลวดลายจิตรกรรมประดับในประเทศไทยที่ใช้แม่พิมพ์ลายฉลุแบบทึบโดยสังเกตุได้ว่าคุณลักษณะของสีที่ปรากฏเป็นสีทึบทั้งสิ้น / ลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดินด้านหน้า ณ พระราชวังพญาไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

[42] G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.), เรื่องเดียวกัน, หน้า 19.

2.5.3 การเตรียมพร้อมก่อนทำการพิมพ์

2.5.3.1 การเตรียมสีและพื้นผิวของผนัง

สีแต่ละประเภทนั้นเกิดจากการผสมกันระหว่างผงสี (Pigment) กับ สารที่ทำปฏิกิริยาให้ผงสีจับตัวกันเป็นก้อนจนกลายเป็นเนื้อสี หรือ “ไบน์เดอร์” (Binder) ซึ่งไบน์เดอร์นั้นก็สามารถแบ่งออกเป็น 2 ชนิดหลัก ๆ ด้วยกัน ขึ้นอยู่กับสื่อที่เป็นตัวทำละลาย ได้แก่ 1 น้ำ และ 2 น้ำมัน ยกตัวอย่างเช่นหากผสมผงสีกับ“กาวยาไม้” (Gum Arabic)[43] (ภาพที่ 44) ซึ่งมีตัวทำละลายเป็นน้ำ คุณลักษณะของสีก็จะกลายเป็นสีน้ำ (Water Colour) ในขณะที่สีน้ำมัน (Oil Colour) นั้นเกิดจากผงสีผสมกับ “น้ำมันลินสีด” (Linseed Oil) โดยมีสารตัวทำละลายอยู่ในกลุ่มของน้ำมัน และหากเป็นสีอะคริลิค (Acrylic Colour) ก็จะเป็นการผสมกันระหว่างผงสีกับ“เรซิ่น” (Resin) ซึ่งให้คุณสมบัติที่ใกล้เคียงกับสีน้ำมัน คือสามารถเขียนได้ทั้งแบบทึบแสงและโปร่งแสง แต่กลับมีสื่อตัวทำละลายเป็นน้ำ โดยจากประเภทของสีเบื้องต้นนี้ จะนำมาสู่ขั้นตอนการเตรียมสีและการรองพื้นผิวผนัง ซึ่งจะเริ่มต้นจากการผสมผงสี ให้เข้ากับไบน์เดอร์เพื่อให้ได้เนื้อสีที่พร้อมสำหรับการใช้งาน โดยชนิดของไบน์เดอร์ที่ใช้ สามารถเป็นได้ทั้งแบบน้ำและแบบน้ำมัน ขึ้นอยู่กับความถนัดของช่างและความเหมาะสมทางพื้นที่ แต่ควรคำนวณถึงสัดส่วนของผงสีกับสารตัวทำละลายให้สมดุลกันในอัตราส่วนครึ่งต่อครึ่งโดยหากผงสีมากจนเกินไปเนื้อสีจะมีความหนืด เป็นผลให้ไม่สามารถกระจายตัวแทรกซึมไปยังพื้นที่ต่าง ๆได้อย่างทั่วถึง และในทางกลับกันหากอัตราส่วนหนักไปทางสื่อตัวทำละลาย เนื้อสีที่ได้ก็จะมีความโปร่งใสจนเกินไป ฉะนั้นการผสมผงสีกับตัวทำละลายจึงควรถูกผสมในสัดส่วนที่สมดุลกัน หลังจากนั้นจึงเริ่มสำรวจพื้นผิวของผนังบริเวณที่จะทำการพิมพ์ ให้มีพื้นผิวที่เรียบและด้าน ไม่ควรพิมพ์สีลงบนผนังที่มีมันวาว เนื่องจากเนื้อสีจะไม่เกาะติดบนพื้นผิวมัน จากนั้นเมื่อสำรวจพื้นผิวเสร็จสิ้นแล้ว จึงทาน้ำยาเคลือบผนัง เพื่อให้สีที่จะพิมพ์หลังจากนี้สามารถยึดเกาะกับพื้นผนังได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งจะส่งผลต่อความคงทนของลวดลายในอนาคต โดยน้ำยาเคลือบผนังนี้จะขึ้นอยู่กับชนิดของสีที่ใช้ หากเป็นสีที่ละลายด้วยน้ำ ชนิดของน้ำยาเคลือบก็จะเป็นสูตรน้ำ และหากเป็นสีที่มีตัวทำละลายเป็นน้ำมัน ชนิดของน้ำยาเคลือบก็จะเป็นสูตรน้ำมันเช่นกัน[44]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

---

[43] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 235.

[44] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

ภาพที่ 44 : กาวยางไม้ หรือ Gum Arabic ไบน์เดอร์ซึ่งเมื่อผสมกับผงสีแล้ว จะกลายเป็นสีน้ำ
ที่มา : จากผู้วิจัย

2.5.3.2. ค่าของสี

สีต่าง ๆ ที่จะถูกพิมพ์ลงบนผนังนั้นควรจะเป็นสีที่เกิดจากการผสมกันตั้งแต่ 2 สีเป็นต้นไป เนื่องจากสีต้นที่ได้จากผงสีนั้นมักจะเป็นสีแท้ที่มีความดิบ เพราะฉะนั้นจึงจำเป็นต้องเจือสีเข้าด้วยกันเพื่อลดค่าสีให้หม่นลง และในบางกรณีอาจมีการเจือสภาพสีส่วนรวมของลายนั้น ๆ ไปยังสีน้ำหนักต่าง ๆ ภายในลายในปริมาณเล็กน้อย เพื่อให้โครงสีส่วนรวมของลวดลายนั้นมีความกลมกลืนกัน

2.5.3.3. การวางแม่พิมพ์

สิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งก่อนการวางแม่พิมพ์ลงบนผนัง คือการวัดระยะและตำแหน่งของลวดลายตั้งแต่ความกว้าง ความสูง จนไปถึง จุดเริ่มต้น และส่วนท้ายของลาย หลังจากนั้นจึงเริ่มตีเส้นระนาบแนวนอนด้วยชอล์คแท่ง เพื่อเป็นเครื่องมือในการกะระยะสำหรับการวางแม่พิมพ์ เมื่อได้เส้นระนาบด้านบนและด้านล่างของแม่พิมพ์เรียบร้อยแล้ว จึงตีเส้นตั้งฉาก 90 องศาอีกหนึ่งเส้น เพื่อให้ทราบตำแหน่งจุดศูนย์กลางของลายการตีเส้นขอบลักษณะนี้จะช่วยเพิ่มความแม่นยำในการวางแม่พิมพ์ โดยเหตุผลที่จำเป็นต้องใช้แท่งช็อคเป็นอุปกรณ์ในการตีเส้นนั้น เนื่องมาจากผงช็อคจะไม่เกาะติดกับผนังอย่างถาวร เมื่อทำการพิมพ์ลายประดับเสร็จสิ้นแล้ว เส้นการวัดระยะเหล่านี้จะถูกเช็ด

ออกได้อย่างสะดวกด้วยผ้าชุบน้ำหมาด ๆ หรือในบางกรณีหากผงช็อคไม่ได้หนาแน่นมาก เพียงใช้มือปัดเบา ๆ เส้นช็อคก็จะจางหายไปเอง

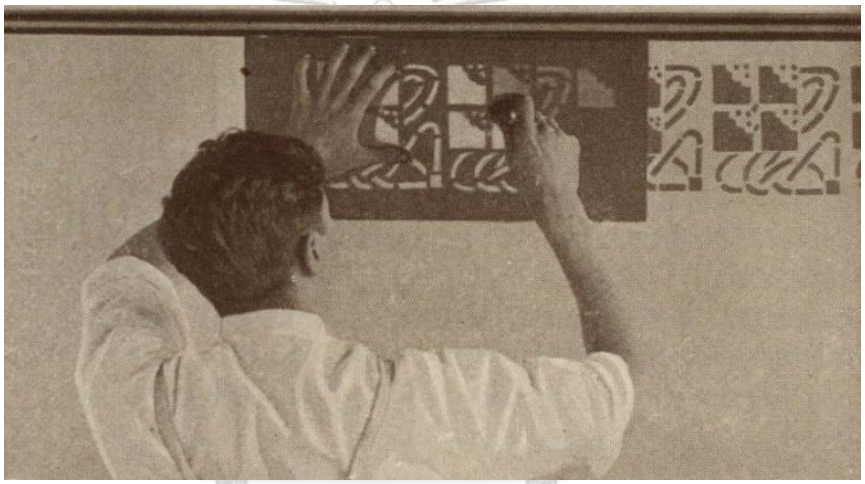
เมื่อได้เส้นสำหรับกำหนดระยะในการวางแม่พิมพ์เรียบร้อยแล้ว สิ่งที่ควรจะคำนึงเป็นลำดับถัดไปคือ ลวดลายประเภทที่มีจุดนำสายตา เนื่องจากบริเวณนี้มักจะอยู่ที่จุดศูนย์กลางของลายเสมอ ยกตัวอย่างเช่นลายดอกไม้ที่มีดอกเป็นองค์ประกอบเด่นอยู่กึ่งกลางและขนาบข้างด้วยลายพันธุ์ไม้ซ้ายขวา หากลายที่จะทำการประดับมีคุณสมบัติข้างต้นนี้ ข้อปฏิบัติที่ควรทำคือ สำรวจพื้นที่ใกล้เคียงลายประดับหากมีส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น ประตู หน้าต่าง เตาผิง จุดนำสายตาของลายประดับก็ควรจะถูกวางในตำแหน่งศูนย์กลางเดียวกับส่วนประกอบเหล่านี้ (ภาพที่ 45) เพราะการวางตำแหน่งเช่นนี้จะส่งผลให้องค์ประกอบของห้องเกิดความเป็นระเบียบ การกวาดตามองเพื่อตรวจสอบความเรียบร้อยจะสามารถดำเนินไปได้อย่างราบลื่นปราศจากองค์ประกอบที่รบกวนสายตาจากความไม่เป็นระเบียบ อย่างไรก็ตามหลังจากที่วางจุดนำสายตาของลายอยู่ที่ส่วนสำคัญของห้องแล้ว ส่วนข้างทั้งสองที่วิ่งไปบรรจบกับมุมของห้องก็จะถูกลดความสำคัญไปโดยอัตโนมัติ แม้ลายของผนังอีกมุมจะไม่สามารถเชื่อมต่อกันได้สนิทก็ตาม เนื่องจากบริเวณศูนย์กลางของห้องมักจะดึงดูดสายตามากกว่ามุมห้องเสมอ ทว่าในทางกลับกันหากกายภาพของลายประดับเป็นลักษณะที่ไม่ได้มีจุดนำสายตาอย่างชัดเจน การวางลายก็ไม่จำเป็นต้องใช้หลักการข้างต้นนี้แต่กลับสามารถวางลายได้อย่างเป็นอิสระมากกว่า[45]

ภาพที่ 45 :จุดนำสายตาของลายประดับควรจะถูกวางในตำแหน่งศูนย์กลางเดียวกับส่วนประกอบสำคัญของห้อง เช่นประตู ภาพประกอบนี้มาจากห้องชั้น 2 ของเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช
ที่มา: ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 69.

[45] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

2.5.3.4. การยึดแม่พิมพ์

หากแม่พิมพ์ที่มีขนาดไม่ใหญ่จนเกินไป ช่างพิมพ์สามารถใช้มืออีกข้างหนึ่งที่ไม่ได้ถือพู่กันกดยึดแม่พิมพ์ไว้กับผนังได้ (ภาพที่ 46) แต่จะเป็นการดีกว่า ถ้าหากมีผู้ช่วยสำหรับการจับพยุงแม่พิมพ์ ในกรณีกลับกันถ้าเป็นแม่พิมพ์ขนาดใหญ่ ช่างควรใช้หมุดปักยึดพิมพ์ไว้กับผนังเพื่อความมั่นคงในการพิมพ์งาน โดยเมื่อถึงขั้นตอนการลงสี แม้ว่าแม่พิมพ์จะถูกยึดด้วยหมุด หรือมีผู้ช่วยจับพิมพ์แล้วก็ตาม แต่บริเวณที่ถูกฉลุออกของแม่พิมพ์มักจะล้นออกมาจากระนาบผนังเสมอ ดังนั้นก่อนการลงสีทุกครั้งช่างพิมพ์ควรใช้มืออีกข้างกดในพื้นที่ใกล้เคียงกับบริเวณที่จะทำการลงสี เพื่อให้แม่พิมพ์แนบชิดกับผนังเสมอ เนื่องจากหากมีช่องว่างสีอาจจะเข้าไปเปรอะเปื้อนยังบริเวณที่ไม่ประสงค์ได้[46]



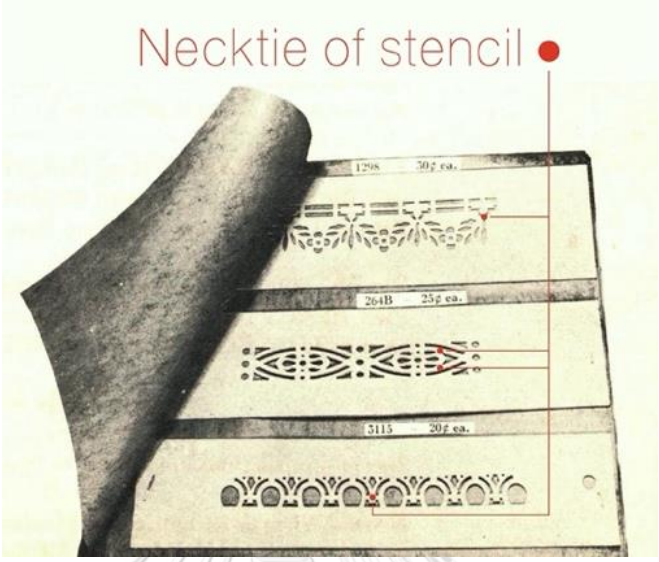
ภาพที่ 46 : แม่พิมพ์ขนาดเล็ก ช่างพิมพ์สามารถใช้มืออีกข้างหนึ่งที่ไม่ได้ถือพู่กันกดยึดแม่พิมพ์ไว้กับผนังได้
*ที่มา: The Sherwin-Williams Co. / **Stencils and stencil materials,***
(Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453) 3.

2.5.3.5. การซ่อมแซมแม่พิมพ์

แม่พิมพ์เป็นอุปกรณ์ที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะต้องใช้อยู่ตลอดเวลา เพราะฉะนั้นคงไม่ใช่เรื่องแปลกที่แผ่นกระดาษอัดขี้ผึ้งนี้จะมีการชำรุดเสียหายอยู่เป็นประจำ ซึ่งจุดที่อ่อนแอและเสี่ยงต่อการเสียหายมากที่สุดคือ ตัวเชื่อมต่อเล็ก ๆ ระหว่างลาย หรือบริเวณที่เรียกว่า “Necktie of stencil” (ภาพที่ 47) โดยหากต้องการซ่อมแซมชิ้นส่วนบริเวณดังกล่าว สามารถทำได้โดยเริ่มต้นจากการหากระดาษที่มีความหนาเท่ากับแม่พิมพ์ จากนั้นจึงตัดกระดาษให้เท่ากับรูปร่าง

[46] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

และขนาดของส่วนที่เสียหายนี้ พร้อมทั้งนำส่วนใหม่มาประกอบแทนที่ส่วนเก่าและเชื่อมต่อเข้ากับแม่พิมพ์ด้วยกาว ขณะที่รอกาวแห้งควรหาแผ่นไม้มาประกบทั้งด้านล่างและด้านบนเพื่อให้ชิ้นส่วนใหม่ยึดติดกับแม่พิมพ์ได้ดียิ่งขึ้น[47]



ภาพที่ 47 : ตัวเชื่อมต่อเล็ก ๆ ระหว่างลาย หรือบริเวณที่เรียกว่า “Necktie of stencil”
ที่มา: Stencil Specialty Co. / **Stencils for 1937 created** (Jersey City NJ, Stencil Specialty Co. 2480) 3.

2.5.4.การลงสีลายฉลุ

2.5.4.1. การควบคุมปริมาณสีในพู่กันและการลงสีเบื้องต้น

ปริมาณสีในพู่กันนั้นต้องอยู่ในระดับที่สอดคล้องกับจุดประสงค์ของงาน รวมทั้งความเหมาะสมทางพื้นที่ โดยหากพื้นฉลุที่จะทำการลงสีนั้น มีขนาดเล็กแต่พู่กันอุ้มสีมากจนเกินไป สีที่ติดลงบนผนังอาจหยดแทรกซึมไปยังใต้แม่พิมพ์ได้ เนื่องจากปริมาณสีมีมากจนเกินไป ซึ่งส่งผลให้ลายประดับเปื้อนและไม่เป็นไปตามต้นแบบ แต่ในทางกลับกันหากพื้นที่ฉลุมีบริเวณกว้าง แต่ปริมาณสีในพู่กันน้อย ผลลัพธ์ที่จะได้คือสีที่ติดกับผนังมีลักษณะเป็นจ้ำ ระนาบของสีไม่สม่ำเสมอกัน ซึ่งการควบคุมปริมาณสีในแปรงนี้สามารถทำได้โดยการใช้แผ่นกระดาษหรือผ้าสะอาดมาซับสีหลังจากที่จุ่มพู่กันลงในจานสี เพื่อควบคุมปริมาณการอุ้มสีของแปรงให้สอดคล้องกับความต้องการ หลังจากนั้นจึงเริ่มลงสีไปยังแม่พิมพ์ที่ถูกยึดติดไว้กับผนังและคอยประคองแม่พิมพ์ด้วยนิ้วโป้งและนิ้วชี้ใกล้กับบริเวณที่มีการลงสี โดยลักษณะการลงสีนี้หากเป็นแม่พิมพ์แบบทึบ(The Solid Stencil) สีที่ลงควรจะมีความทึบและหนาเท่า ๆ กันในทุกส่วนของลาย แต่ในกรณีที่เป็นแม่พิมพ์แบบโครงร่าง(The Outline

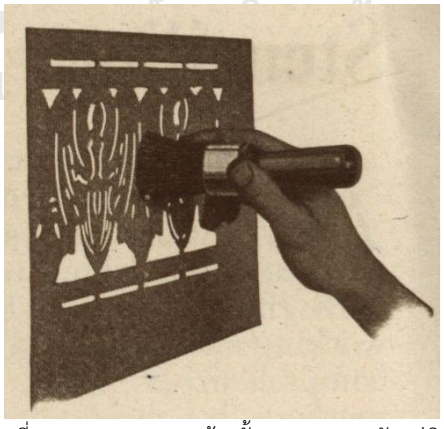
[47] G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.), เรื่องเดียวกัน, หน้า 20.

Stencil) วิธีการลงสีในแม่พิมพ์อาจมีการใช้สีหรือน้ำหนักที่ต่างกันเพื่อแยกส่วนต่าง ๆ ของลายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นซึ่งจะสะดวกกับจิตรกรที่จะต้องเขียนลายต่อ[48]

2.5.4.2. กระบวนการลงสีและการเลือกใช้อุปกรณ์ที่ถูกต้อง

ขณะลงสีชั้นแรกควรใช้แปรงขนสั้นค่อย ๆ ตบอย่างประณีตคล้ายกับการประคบ องศาของแปรงต้องตั้งฉากกับแม่พิมพ์ในลักษณะ 90 องศาเท่านั้น (ภาพที่ 48) เนื่องจากหากตบพู่กันในมุมอื่นที่ไม่ตั้งฉากขนของพู่กันอาจแทรกเข้าไปใต้แม่พิมพ์ได้ ซึ่งเป็นเหตุผลเดียวกับการที่ต้องใช้แปรงขนสั้นตบสีในชั้นแรกเพราะหากเป็นขนชนิดยาว อาจจะมีสิทธิ์แฉลบเข้าไปติดใต้แม่พิมพ์ได้มากกว่าขนสั้น โดยหลังจากที่ลงสีชั้นแรกสมบูรณ์แล้ว จึงเริ่มทำการเกลี่ยสีด้วยความระมัดระวัง ขั้นตอนการลงสีนี้อาจจะเริ่มต้นจากช่วงมุมห้องก่อนเป็นพิมพ์แรก เนื่องจากหากเกิดความผิดพลาดบริเวณนี้จะไม่เป็นจุดสนใจเท่ากับส่วนกลางหรือส่วนอื่นของห้อง

ในส่วนของทิศทางการพิมพ์ลายนั้นควรจะเริ่มต้นจากทางซ้ายมาขวา เพราะแม่พิมพ์ใหม่ที่วางลงบนผนังจะไม่ทับกับสีของพิมพ์เก่าที่ยังแห้งไม่สนิท จากนั้นหากถ้าต้องการลงสีชั้นที่สอง ให้รอจนแน่ใจแล้วว่าสีชั้นแรกแห้งสนิทแล้ว จึงเริ่มลงสีชั้นที่สองทับ(ในกรณีนี้อาจไม่จำเป็นต้องลงสีทับเสมอไป กรรมวิธีต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนขึ้นอยู่กับกระบวนการทางงานจิตรกรรมของช่างเขียนและสกุลช่างแต่ละแห่ง) ภายหลังจากที่ลงสีสำเร็จเรียบร้อยแล้ว ควรทำความสะอาดแม่พิมพ์และแปรงทุกครั้ง เพื่อไม่ให้สีแห้งติดกับอุปกรณ์ ซึ่งเป็นต้นเหตุที่ทำให้พู่กันกับแม่พิมพ์เกิดความเสียหาย และไม่สามารถนำกลับมาใช้ใหม่ได้ในครั้งต่อไป[49]



ภาพที่ 48 : องศาของแปรงต้องตั้งฉาก 90 องศากับแม่พิมพ์

ที่มา: The Sherwin-Williams Co./ **Stencils and stencil materials,** (Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453) 4.

---

[48] G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.), เรื่องเดียวกัน, หน้า 20-22.

[49] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

2.5.4.3. การลงสีลายฉลุแบบโครงร่างโดยสังเขป(The Outline Stencil)

การลงสีบนภาพร่างที่มีต้นแบบมาจากแม่พิมพ์ลายฉลุแบบโครงร่าง มีด้วยกันหลากหลายวิธีแต่ละกรรมวิธีนั้นขึ้นอยู่กับความถนัดของศิลปินและช่างเขียน ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามแต่ละสกุลช่าง แต่โดยทั่วไปนอกเหนือจากการลงสีแบบเสมือนจริง(Realistic) ที่ต้องอาศัยทักษะทางงานจิตรกรรมขั้นสูงของช่างเขียน นั้นก็มีวิธีการลงสีลายฉลุแบบภาพร่างนี้ในขั้นพื้นฐาน เพื่อสร้างให้ลวดลายที่ปรากฏบนกำแพงนั้นเกิดมิติ และมีปริมาตรขึ้น โดยกรรมวิธีนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ ได้แก่

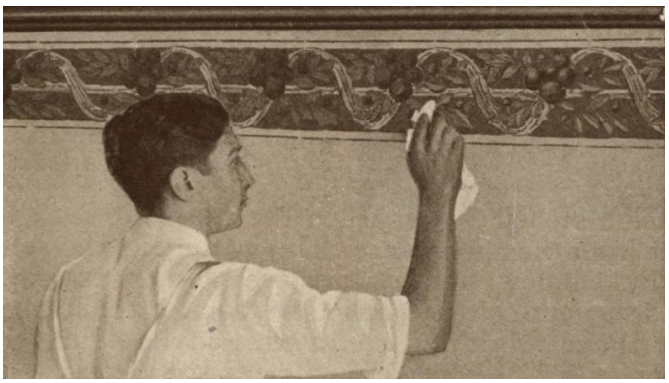
1. การลงสีในลักษณะโปร่งใส กระบวนการนี้เริ่มต้นจากการใช้ตัวทำละลาย(Binder) มาผสมกับสีเพื่อลดปริมาณความเข้มข้นและกลายมาอยู่ในลักษณะที่โปร่งใส ซึ่งเมื่อเขียนสีลงบนผนังจะสามารถไล่น้ำหนักงานได้สะดวกขึ้น อีกทั้งร่องรอยของขนแปรงยังช่วยเพิ่มพื้นผิวให้มีรายละเอียดยิ่งขึ้น ทว่าการให้ปริมาตรกับวัตถุในลวดลายเช่นนี้จะนิยมทำกับส่วนที่เป็นรูปทรงกลมเป็นส่วนใหญ่ เช่น ผลของผลไม้ต่าง ๆ และปริมาตรจะถูกลดหลั่นลงไปตามระยะของวัตถุ กล่าวคือ ตัวผลจะมีน้ำหนักสว่างซึ่งจะมีผลต่อความเป็นปริมาตรมากที่สุด รองลงมาจะเป็นใบไม้ที่ค่อนข้างแบน มีการไล่น้ำหนักเพียงบางช่วงเท่านั้น ถัดจากนั้นจะเป็นเครือเถาซึ่งทำหน้าที่เป็นทัศนธาตุที่ร้อยเรียงส่วนอื่น ๆ ของลายเข้าด้วยกัน ท้ายที่สุด คือ ระนาบสีพื้นหลังที่เป็นเสมือนเครื่องผลักดันให้ส่วนประกอบทั้งสามข้างต้นมีความเด่นชัดฉะนั้น การเลือกสีพื้นหลัง จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อความเป็นเอกภาพของลวดลาย ระนาบสีเหล่านี้ควรมีความแตกต่างจากสภาพสีส่วนรวมของลวดลาย แต่ในทางกลับกันก็ไม่ควรใช้สีที่ขัดแย้งกันจนเกินไป ปัจจัยทั้งหมดควรคำนึงถึงภาพรวม และเอกภาพของลายเป็นหลัก[50]

2. การสร้างน้ำหนักสว่างด้วยการดูดซับสีออก (ภาพที่ 49-50) วิธีการนี้เริ่มต้นคล้ายกับแบบแรกคือ การลงสีอย่างโปร่งใสทั่วบริเวณวัตถุเป็นอันดับแรก หลังจากนั้นเมื่อสีหมาดจึงใช้ผ้าหรือแปรงสะอาดเช็ดหรือซับไปยังบริเวณที่เป็นพื้นที่รับแสง[51](High Light) เพื่อให้วัตถุนั้น ๆ เกิดความเป็นปริมาตร (กระบวนการนี้จำเป็นต้องทำขณะที่สีหมาดเท่านั้น) โดยข้อดีของการสร้างพื้นที่รับแสงลักษณะนี้คือ บริเวณที่ถูกซับออกจะยังคงหลงเหลือชั้นสีแรกอยู่เพียงเล็กน้อย ส่งผลให้เกิดความกลมกลืนของสีในวัตถุ

---

[50] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

[51] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 246.



ภาพที่ 49 : การสร้างค่าน้ำหนักสว่างให้กับลวดลายด้วยการใช้ผ้าสะอาดเช็ดสีออก

*ที่มา: The Sherwin-Williams Co. / **Stencils and stencil materials,** (Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453) 5.*

ภาพที่ 50 : บริเวณพื้นที่สว่างของผลผลไม้เกิดจากการใช้ผ้าสะอาดเช็ดสีออก
เพื่อสร้างส่วนสว่างให้กับวัตถุ ณ โถงทางเดินชั้น 1 พระราชวังพญาไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

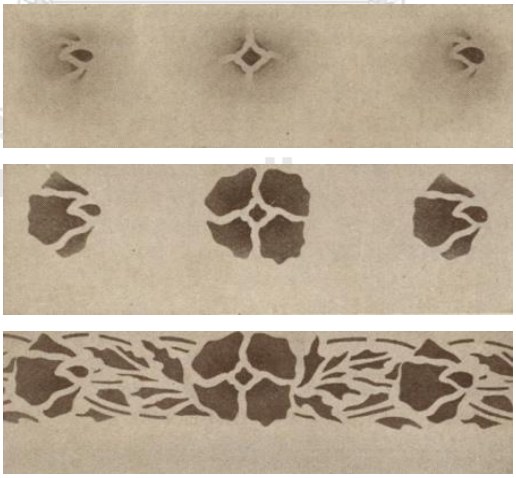
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5.4.4. การลงสีลายฉลุแบบทึบโดยสังเขป(The Solid Stencil)

การลงสีลายฉลุแบบทึบนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะเบื้องต้น ได้แก่ 1.การลงสีลายฉลุแบบทึบแสงที่เป็นระนาบเท่ากันทั้งพื้นที่ (ภาพที่ 51) เป็นวิธีการที่เรียบง่ายและใช้เวลาน้อยที่สุด โดยเกิดจากการลงสีที่มีปริมาณความเข้มข้นลงบนผนัง จนกระทั่งลักษณะของสีมีความทึบแสงและสม่ำเสมอกันทั่วทั้งพื้นที่ หากลวดลายมีมากกว่าหนึ่งสี ให้ทำการลงสีที่สองในลักษณะเดียวกับกระบวนการข้างต้น ถัดมาเป็นแบบที่2. การลงสีลายฉลุแบบทึบให้เกิดปริมาตร กรรมวิธีนี้จะถูกแบ่งย่อยออกเป็น 3 ขั้นตอน โดยขั้นตอนแรกเริ่มต้นจากการลงสีเข้มลงบนบริเวณส่วนกลางของ

แม่พิมพ์ที่เป็นรูปดอกไม้[52] ภายหลังจากที่สีชั้นแรกแห้งสนิทแล้วจึงเริ่มลงสีขั้นที่สองซึ่งมีน้ำหนักอ่อนกว่า ไปยังบริเวณรอบ ๆ แม่พิมพ์ โดยเว้นส่วนกลางของดอกไม้ที่ซึ่งเป็นบริเวณของสีเข้มจากสีขั้นที่หนึ่งกระบวนการลงสีข้างต้นนี้จะส่งผลให้น้ำหลักและสีของดอกไม้ดูมีปริมาตร มีความเข้มบริเวณส่วนกลางและจางลงบริเวณรอบข้าง ภายหลังจากที่ได้ดอกไม้ซึ่งมีปริมาตรสมบูรณ์แล้ว จึงเริ่มลงสีของใบไม้ที่แวดล้อมส่วนดอกอยู่ (ภาพที่ 52) โดยส่วนนี้อาจใช้การไล่น้ำหนักในลักษณะเดียวกับส่วนดอก หรือจะเป็นการลงสีแบบระนาบทึบเสมอกันอย่างลักษณะที่หนึ่งก็เป็นได้ ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของศิลปินและช่างเขียน[53]

ภาพที่ 51 : การลงสีลายฉลุแบบทึบแสงเป็นระนาบเท่ากันทั้งพื้นที่ ณ โถงทางเดินชั้น 2 พระราชวัง*พญาไทย*
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 52 : ขั้นตอนการลงสีลายฉลุแบบทึบให้เกิดปริมาตร โดยจะแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนตาม*ภาพประกอบ*
ที่มา: The Sherwin-Williams Co. / **Stencils and stencil materials,**
(Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453) 6.

[52] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 6.

[53] The Sherwin-Williams Co., เรื่องเดียวกัน, หน้า 6.

บทที่ 3
ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศ

3. รูปแบบของงานศิลปกรรมที่ปรากฏภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะปรากฏรูปแบบงานศิลปกรรมที่เด่นชัดด้วยกัน 3 รูปแบบ

1. **ศิลปกรรมแบบบาโรก (Baroque)** (ภาพที่53) เป็นรูปแบบทางงานศิลปกรรมที่เกิดขึ้นระหว่างช่วงกลางศตวรรษที่ 16-18 มีศูนย์กลางอยู่ที่ประเทศอิตาลี่แล้วจึงขยายความนิยมไปยังประเทศต่าง ๆ ภายในทวีปยุโรปโดยคำว่า "บาโรก" (Baroque) นั้นมาจากภาษาโปรตุเกส มีความหมายว่า "ไข่มุกที่มีรูปร่างบิดเบี้ยว[54]" ซึ่งจะสอดคล้องกับทัศนธาตุและคติในการสร้างผลงานที่มักนิยมความหรูหราหรือการประดับประดาอย่างมากมาย โดยรูปแบบทางสถาปัตยกรรมแบบบาโรกนั้นมีการสืบต่อมาจากสมัยเรอเนสซองส์ ด้วยการเพิ่มเส้นโค้งเส้นคดมาเป็นองค์ประกอบเพื่อแสดงออกถึงความเคลื่อนไหว เมื่อพิจารณาแล้ว อาจกล่าวได้ว่าสถาปนิกพยายามสร้างผลงานให้แตกต่างจากรูปลักษณะที่มั่นคงและเรียบง่ายจากยุคเรอเนสซองส์ให้ดูมีความเคลื่อนไหว เหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่งคือสถาปนิกสมัยบาโรกนั้นมีการสร้างผลงานดงานจิตรกรรมด้วย อีกทั้งนักประติมากรรมยังหันมาออกแบบและควบคุมการก่อสร้างงานสถาปัตยกรรมด้วย พวกเขาเหล่านั้นจึงคำนึงถึงความวิจิตรบรรจง อลังการ พลิ้วไหว และอ่อนหวานตามแนวทางการออกแบบของตนมากกว่าการเน้นประโยชน์ใช้สอย ดังนั้นลักษณะเด่น ของสถาปัตยกรรมแบบบาโรก จึงเสมือนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับงานจิตรกรรมและประติมากรรมนั่นเอง[55] โดยตัวอย่างงานสถาปัตยกรรมที่สำคัญสมัยบาโรกได้แก่ พระราชวังแวร์ซาย(Versailles Palace) ที่ประเทศฝรั่งเศส (ภาพที่ 53) ตลอดจนวังบางขุนพรหมที่ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาประเทศไทยเป็นต้น[56] (ภาพที่ 54)

2. **ศิลปกรรมแบบวิกตอเรียน (Victorian)** (ภาพที่ 56) เป็นรูปแบบทางงานศิลปกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 20 โดยจะอิงจากช่วงเวลาระหว่างการครองราชย์ของพระราชินีวิกตอเรียแห่งประเทศอังกฤษ ช่วงค.ศ.ปี 1837 – 1901 ซึ่งถือเป็นยุคสมัยที่

---

[54] Stephen Calloway, The elements of style : an encyclopedia of domestic architectural detail (London : Mitchell Beazley Publishing 2535) 40-43.

[55] เอกพล เทศนา, ลวดลายประดับตำหนักใหญ่วังบางขุนพรหมในกระแสความนิยมตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559) หน้า 23-24.

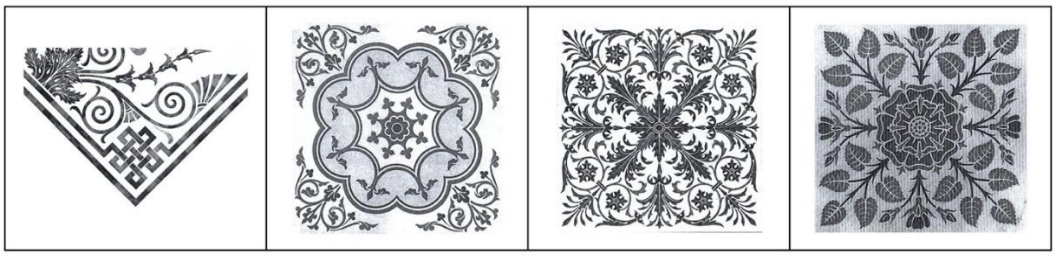
[56] แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, พระราชวังและวังในกรุงเทพฯ (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2525) หน้า 446.

ยาวนานกว่าประมุของค์ใด ๆ ของประเทศอังกฤษ ดังนั้นนักประวัติศาสตร์จึงพร้อมใจเรียกยุคนี้ว่า “ยุควิกตอเรียน” (Victorian) โดยลักษณะทางงานศิลปกรรมส่วนใหญ่ในช่วงเวลานี้จะเป็นการสืบทอดรูปแบบจากงานศิลปะในอดีต ซึ่งไม่ใช่การลอกเลียนแบบแต่กลับเป็นการนำมาพัฒนารวมถึงดัดแปรงทัศนธาตุให้มีความร่วมสมัยและมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น [57] โดยยุคสมัยที่ศิลปกรรมแบบวิกตอเรียน (Victorian) นิยมหยิบยกมาดัดแปลงจะแบ่งออกเป็น 1.ศิลปกรรมแบบกรีกวิกตอเรียน (Greek Victorian) (ภาพที่ 55) 2.ศิลปกรรมแบบวิกตอเรียนยุคกลาง(Medieval Victorian) (ภาพที่ 55) 3.ศิลปกรรมแบบเรอเนสซองส์วิกตอเรียน (Renaissance Victorian) (ภาพที่ 55) และแบบสุดท้ายคือการคลี่คลายรูปทรงของกลุ่มพืชและพันธุ์ไม้ให้มีทัศนธาตุที่สอดคล้องกับรูปแบบของศิลปกรรมวิกตอเรียน (Conventional Floral Ornament) (ภาพที่ 55)

ภาพที่ 53 : ภายนอกและภายในพระราชวังแวร์ซาย (Versaille Palace) ประเทศฝรั่งเศส
ตัวอย่างสถาปัตยกรรมแบบบาโรก (Baroque)
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 54 : วังบางขุนพรหม ตัวอย่างสถาปัตยกรรมแบบบาโรก (Baroque) ในประเทศไทย
ที่มา : https://www.bot.or.th/Thai/MuseumAndLearningCenter/BOTMuseum/Palace/Pages/default.aspx

[57] Stephen Calloway, “เรื่องเดียวกัน” 232-234.



ภาพที่ 55 : ตัวอย่างลวดลายวิกตอเรียนแบบต่าง ๆ โดยนับไล่มาจากภาพซ้ายมาขวาเป็นลวดลายแบบกรีกวิกตอเรียน (Greek Victorian) ถัดมาเป็นลวดลายแบบวิกตอเรียนยุคกลาง (Medieval Victorian) ต่อด้วยลวดลายแบบเรอเนสซองส์วิกตอเรียน (Renaissance Victorian) และภาพขวาสุดซึ่งเป็นภาพสุดท้ายเป็นการคลี่คลายรูปทรงของกลุ่มพืชและพันธุ์ไม้ให้มีทัศนธาตุที่สอดคล้องกับรูปแบบของศิลปกรรมวิกตอเรียน
(Conventional Floral Ornament)

ที่มา : George Ashdown Audsley, Maurice Ashdown Audsley. Victorian Patterns and Designs in fullcolor (New York : Dover Publications inc, 2531) หน้า 27, 49, 62, 80.

3. **ศิลปกรรมแบบอาร์ตนูโว (Art Nouveau)** (ภาพที่ 56) เป็นรูปแบบทางงานศิลปกรรมที่เกิดขึ้นช่วงปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 20 โดยคำว่า"อาร์ตนูโว" (Art Nouveau) เป็นภาษาฝรั่งเศสซึ่งจะมีชื่อเรียกที่ต่างกันไปตามแต่ละประเทศในทวีปยุโรปและอเมริกา โดยแรงผลักดันหลักที่ส่งผลให้เกิดงานรูปแบบอาร์ตนูโวนั้นมาจากผลของการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่ช่วยให้เทคโนโลยีการผลิตนั้นสามารถสร้างรูปทรงได้หลากหลายยิ่งขึ้นด้วยการดัดหรือการหล่อ จึงเป็นผลให้กลุ่มศิลปินและนักออกแบบสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างหลากหลายด้วยการใช้ทัศนธาตุที่มักดัดแปลงมาจากพันธุ์พืช เครือเถา ใบไม้ ดอกไม้ และคลีคลายรูปทรงให้มีความอ่อนช้อยยิ่งขึ้น[58]

ภาพที่ 56 : ตัวอย่างงานศิลปกรรมแบบบาโรก (Baroque) วิกตอเรียน (Victorian) และอาร์ตนูโว (Art Nouveau) (เรียงจากซ้ายมาขวา)

ที่มา : Stephen Calloway, "The elements of style : an encyclopedia of domestic architectural detail" (London : Mitchell Beazley Publishing 2535) 53, 248, 343.

[58] Stephen Calloway, "เรื่องเดียวกัน" 336-337.

3.1 เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (จังหวัดปราจีนบุรี)

3.1.1. ลวดลายจิตรกรรมประดับ

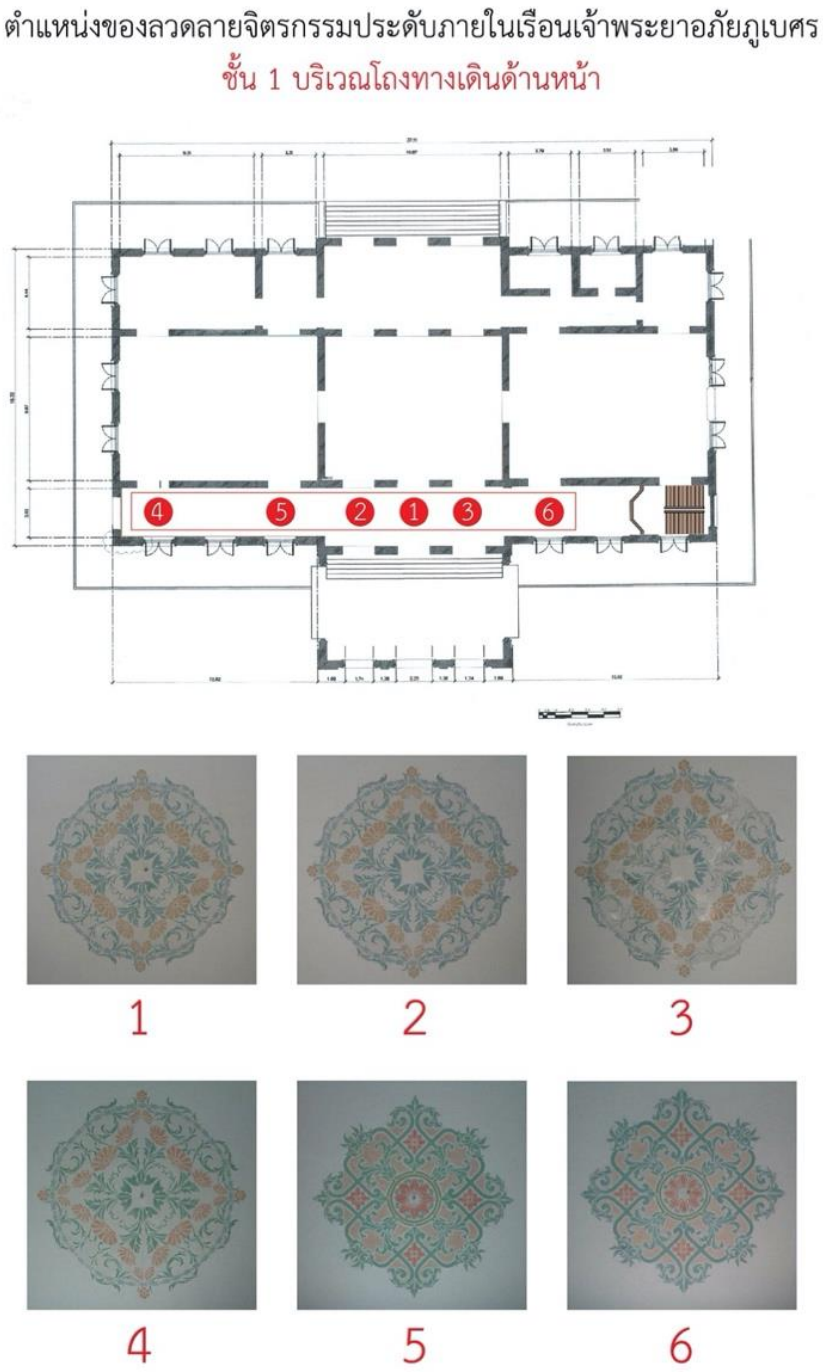
3.1.1.1 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน

เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า (ชั้น ๑)

บริเวณโถงทางเดินด้านหน้าของอาคารประกอบด้วยลายจิตรกรรมประดับจำนวน 6 ชิ้น (ภาพที่ 57) โดยแบ่งพื้นที่ออกเป็นสามส่วนได้แก่ ส่วนแรกบริเวณโถงทางเดินช่องกลาง มีส่วนหน้าติดกับบันไดขึ้นอาคารและส่วนหลังติดกับห้องโถงกลาง ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมจะถูกแบ่งออกเป็นสามส่วนตามช่องว่างระหว่างคานบริเวณเพดาน โดยเริ่มต้นจากลายที่ 1 บริเวณคานกลาง ลายที่ 2 บริเวณคานด้านขวา และลายที่ 3 บริเวณคานด้านซ้าย ซึ่งลวดลายทั้งสามจุดนี้ เป็นลักษณะเดียวกันทั้งสามลาย ที่แตกต่างจากกลุ่มเล็กน้อยเห็นจะเป็นลายที่ 1 เนื่องจากมีร่องรอยของจุดยึดบริเวณกึ่งกลางลาย สันนิษฐานว่าอาจเป็นจุดที่เคยห้อยโคมระย้าในอดีต

ถัดมาเป็นส่วนที่สองได้แก่บริเวณโถงทางเดินช่องขวา ด้านหน้าติดกับหน้าต่างหลักสามบานทางฝั่งปีกขวาของอาคารในขณะที่ด้านหลังติดกับห้องโถงด้านขวา โดยในส่วนนี้จะมีลายจิตรกรรมประดับด้วยกันสองจุด ได้แก่ลายที่ 4 บริเวณคานด้านขวาสุด และลายที่ 5 บริเวณคานด้านซ้าย ในส่วนของคานกลางนั้นยังไม่พบลายจิตรกรรมประดับจากการเก็บข้อมูลเบื่องต้นของผู้วิจัย ลวดลายทั้งสองจุดในส่วนนี้ สำหรับลายที่ 4 นั้นจะเป็นลวดลายเดียวกับลายที่ 1, 2, 3 ของบริเวณโถงทางเดินส่วนแรก และลายที่ 5 เป็นลายเดียวกับลายที่ 6 ของโถงทางเดินฝั่งซ้าย โดยในส่วนนี้ได้พบร่องรอยของจุดยึดบริเวณกึ่งกลางของลวดลายทั้งสองชิ้น

ส่วนที่สามได้แก่บริเวณโถงทางเดินด้านซ้ายสุด โดยส่วนหน้าติดกับหน้าต่างหลักสามบานทางฝั่งปีกซ้ายสุดของอาคาร ในขณะที่ด้านหลังติดกับห้องโถงด้านซ้าย แต่จุดที่ต่างออกไปจากโถงทางเดินทั้งสองส่วนที่ได้กล่าวมานั้น คือส่วนซ้ายสุดซึ่งเป็นบันไดหลักของอาคาร หรือบันไดเจ้านาย ใช้ในการขึ้นและลงระหว่างชั้นหนึ่งและชั้นสอง โดยบริเวณของบันไดนั้นได้กินพื้นที่ของหน้าต่างบานซ้ายสุดถึงส่วนคานที่กลั้นระหว่างหน้าต่างบานที่หนึ่งกับบานที่สอง ซึ่งตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับของโถงทางเดินส่วนนี้นั้น จะพบเพียงหนึ่งจุดได้แก่จิตรกรรมประดับลายที่ 6 บริเวณระหว่างคานด้านขวาสุดของโถงทางเดินส่วนนี้ และพบร่องลอยของจุดยึด ณ บริเวณกึ่งกลางลายเช่นเดียวกับลายที่ 1, 4, 5 โดยคานช่องถัดมาทางซ้ายนั้นไม่ปรากฏลายจิตรกรรม ซึ่งจากการสันนิษฐานเบื้องต้นพบว่าอาจเนื่องด้วยบันไดเป็นส่วนหนึ่งของโถงซึ่งกินเนื้อที่ทางด้านซ้าย บันไดจึงนับเป็นทัศนธาตุหนึ่งที่ทำหน้าที่ถ่วงองค์ประกอบแทนลายจิตรกรรมประดับ ฉะนั้นจึงปรากฏลายจิตรกรรมประดับเพียงเพียงหนึ่งชิ้น ในขณะที่ฝั่งขวานั้นเป็นพื้นที่โล่งจึงสามารถวางลายประดับได้สองชิ้น



ภาพที่ 57 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 1 บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า**

ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.2 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณห้องโถงกลาง (ชั้น 1)

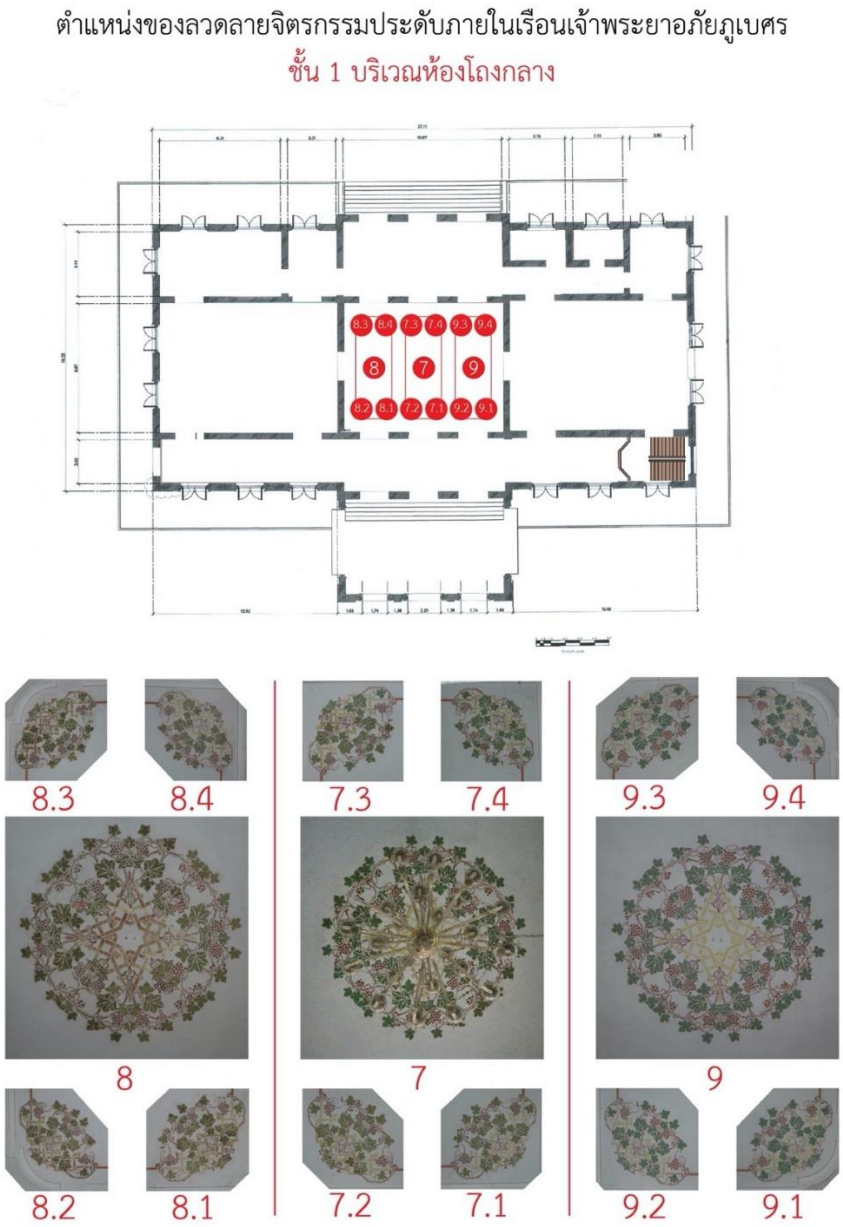
ห้องโถงกลางนี้อยู่บริเวณกลางอาคารชั้นหนึ่ง ส่วนหน้าติดกับโถงทางเดินด้านหน้า ข้างซ้ายติดกับห้องโถงด้านซ้าย เช่นเดียวกับข้างขวาที่ติดกับห้องโถงด้านขวา และส่วนหลังติดกับโถงทางเดินด้านหลัง ทั้งสี่ทิศนี้ประกอบด้วยประตูทั้งหมดแปดบาน สำหรับเชื่อมต่อห้องโถงกลางนี้ไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ของอาคาร โดยแบ่งออกเป็นด้านหน้าสามบาน ด้านหลังสามบาน มีการเว้นระยะตามช่องไฟของคานบริเวณเพดาน ส่วนอีกสองบานนั้นอยู่บริเวณด้านซ้ายและขวาของห้อง ซึ่งภายในห้องโถงส่วนกลางนี้จะประกอบด้วยลายจิตรกรรมประดับจำนวน 15 ชิ้น แบ่งออกเป็น 3 ชุด ชุดล่ะ 5 ชิ้น (ภาพที่ 58) โดยชุดแรกอยู่บริเวณคานกลาง ประกอบด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับลายที่ 7 ณ ตำแหน่งกลาง ซึ่งมีลายประดับเป็นมุมอยู่ล้อมรอบอีกสี่ทิศ ได้แก่ลายประดับที่ 7.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายประดับที่ 7.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายประดับที่ 7.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายประดับที่ 7.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย ทั้งนี้ลายประดับมุมทั้งสี่ทิศนี้ยังมีเส้นตรงที่ขีดเชื่อมต่อถึงกัน และเป็นลวดลายชุดเดียวกันกับลายที่ 7 ซึ่งเป็นทรงกลมและอยู่ส่วนกลางของลายประดับมุมทั้งสี่นี้

ถัดมาเป็นลายจิตรกรรมประดับชุดที่สอง อยู่บริเวณส่วนคานด้านขวา ลวดลายและตำแหน่งเป็นแบบเดียวกันกับลายชุดแรก โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 8 อยู่บริเวณกึ่งกลางและเป็นรูปทรงกลม พร้อมทั้งถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับมุมอีกสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 8.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 8.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 8.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 7.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ลวดลายประดับส่วนที่สาม ซึ่งเป็นส่วนสุดท้ายของห้องนี้ ก็ยังคงเป็นลวดลายลักษณะเดียวกันกับลายชุดที่หนึ่งและสอง รวมไปถึงตำแหน่งของลายด้วยเช่นกัน โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 9 เป็นรูปทรงกลมอยู่บริเวณกึ่งกลาง และถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับมุมสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 9.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 9.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 9.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 9.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ทั้งนี้ถึงแม้ว่าลวดลายจิตรกรรมประดับทั้ง 15 ชิ้น ภายในห้องโถงกลางนี้จะเป็นลวดลายลักษณะเดียวกันทั้งสามชุด แต่ก็พบข้อแตกต่างที่สามารถแบ่งเป็นประเด็นย่อยได้อีกสามส่วน โดยส่วนแรกคือการห้อยโคมระย้า ซึ่งพบเพียงตำแหน่งเดียวได้แก่ ลวดลายชุดที่หนึ่งหรือลายบริเวณคานกลาง ในขณะที่ลายชุดที่สองและสามซึ่งอยู่ด้านขวาและซ้ายนั้น ไม่มีการห้อยโคม แต่ปรากฏเพียงร่องรอยของเดือยที่เคยใช้ห้อยโคมระย้าเท่านั้น ข้อแตกต่างถัดไปคือ บัว ที่มีลักษณะโค้งและอยู่บริเวณมุมห้องสี่ทิศ ซึ่งจะอยู่ใกล้กับลายจิตรกรรมที่เป็นลายมุมเช่นกันเป็นจำนวนสี่ชิ้นได้แก่ลายที่ 8.2, 8.3, 8.4, 9.1 ในขณะที่ลายฝั่งตรงกันข้ามจะอยู่ติดกับคาน ข้อแตกต่างส่วนสุดท้ายคือ ลักษณะของลาย

จิตรกรรมประดับที่อยู่ในห้องโถงกลางชั้นหนึ่งนี้ เป็นลวดลายที่ไม่ซ้ำกับลายอื่น ๆ ในอาคาร ซึ่งสันนิษฐานเบื้องต้นจากกายภาพของลายที่เป็นใบและผลองุ่น โดยลวดลายลักษณะนี้มักจะมีความหมายถึงเรื่องของอาหาร และหากพิจารณาจากตำแหน่งของห้องที่อยู่กลางอาคารจึงอาจสันนิษฐานได้ว่า จุดประสงค์ดั่งเดิมของผู้ออกแบบอาคารอาจจะจงใจให้ห้องโถงกลางนี้เป็นห้องรับประทานอาหารก็เป็นได้



ภาพที่ 58 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 1 บริเวณห้องโถงกลาง**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.3 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณห้องโถงด้านขวา (ชั้น 1)

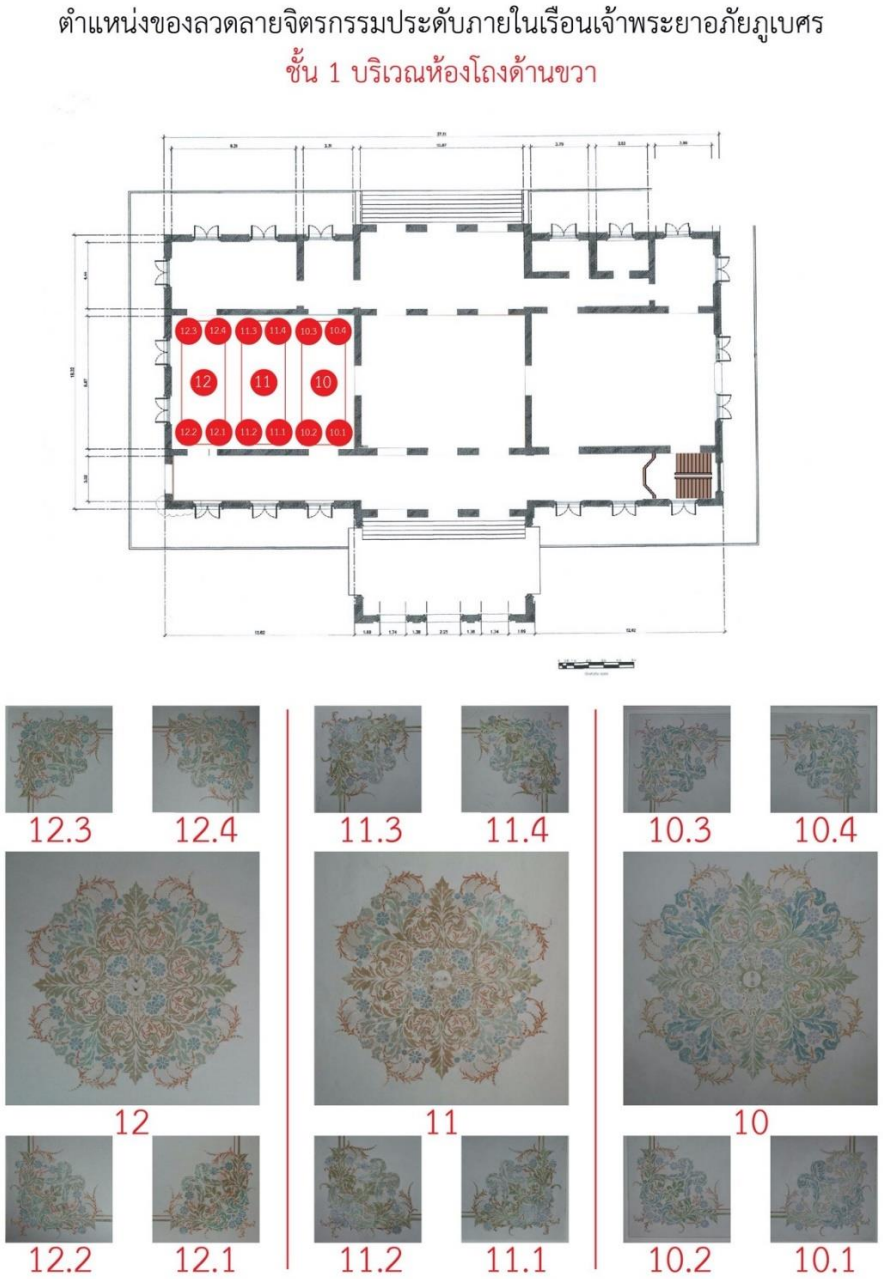
ห้องส่วนนี้ถัดมาจากห้องโถงกลางมาทางด้านขวา ส่วนหน้าติดกับโถงทางเดินด้านหน้าฝั่งขวามีประตูสองบานเพื่อเชื่อมต่อกับโถงทางเดินหน้า ในขณะที่ด้านขวาติดกับผนังริมขวาของตัวอาคารและมีหน้าต่างสองบาน สามารถเปิดและมองออกไปยังภายนอกอาคารได้ ด้านซ้ายติดกับห้องโถงกลางมีประตูหนึ่งบานเพื่อเชื่อมต่อกัน และส่วนหลังติดกับห้องเล็กและห้องบันไดรองด้านหลัง มีประตูสองบานโดยที่บานแรกจะเปิดไปยังห้องเล็กด้านหลังในขณะที่อีกบานหนึ่งจะเปิดไปยังห้องบันไดรอง ห้องโถงด้านขวานี้ประกอบด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับทั้งหมด 15 ชิ้น (ภาพที่ 59) เช่นเดียวกับห้องโถงกลาง โดยแบ่งออกเป็น 3 ชุด ชุดล่ะ 5 ชิ้นเช่นเดียวกันซึ่งลายชุดแรกจะอยู่บริเวณระหว่างคานกลางห้อง เริ่มต้นจากจิตรกรรมประดับลายที่ 10 เป็นรูปร่างกลมอยู่บริเวณส่วนกลาง การวางลายมีลักษณะเอียงเล็กน้อย แตกต่างจากลายกลางชิ้นอื่น ๆ ที่มีการวางลายอย่างสมดุล ถัดมาจากส่วนกลางคือลายมุมที่ล้อมรอบอยู่ทั้งสี่ทิศที่ โดยเริ่มต้นจากลวดลายประดับที่ 10.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายประดับที่ 10.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายประดับที่ 10.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายประดับที่ 10.4 บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย นอกเหนือจากนั้นลายจิตรกรรมประดับมุมทั้งสี่ชิ้นนี้ยังมีเส้นขีดสองเส้นที่เชื่อมต่อกันตรงส่วนมุม ซึ่งช่วยให้ลวดลายทั้ง 5 ชิ้นนั้นเกิดความเป็นเอกภาพและเชื่อมโยงเป็นชุดเดียวกัน

ต่อมาเป็นลายจิตรกรรมประดับชุดที่สอง อยู่บริเวณระหว่างคานด้านขวา ลวดลายและตำแหน่งเป็นแบบเดียวกันกับลายชุดแรก เริ่มต้นจากลายประดับที่ 11 อยู่บริเวณกึ่งกลางและเป็นรูปทรงกลม การวางลายมีความสมดุลมากกว่าลายที่ 10 ซึ่งเป็นลายที่อยู่ในลักษณะเดียวกัน ถัดจากลายกลางคือลวดลายประดับมุมสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 10.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 10.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 10.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 10.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ลวดลายประดับส่วนที่สาม หรือส่วนสุดท้ายของห้องโถงด้านขวานี้ อยู่บริเวณระหว่างคานด้านซ้ายแบบแผนของลวดลายเป็นลักษณะเดียวกันกับลายชุดที่หนึ่งและสองรวมไปถึงการวางตำแหน่งของลายด้วยเช่นกัน โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 12 เป็นรูปทรงกลมอยู่บริเวณกึ่งกลาง การวางลายมีความสมดุลมากกว่าลายที่ 10 และ ถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับมุมสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 12.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 12.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 12.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 12.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

โคมระย้าไม่ปรากฏในห้องโถงด้านขวานี้ มีเพียงแต่ร่องรอยของเดือยที่เคยใช้ในการห้อยโคมเท่านั้นที่ลายจิตรกรรมประดับชิ้นที่ 10, 11, 12 และในส่วนของแบบแผนลวดลายจิตรกรรมประดับทั้ง 15 ชิ้น ในห้องนี้ จะเป็นลายแบบเดียวกันกับห้องโถงด้านซ้าย รวมไปถึงตำแหน่งของการวางลายด้วยเช่นกัน ซึ่งหากวิเคราะห์จากการวางตำแหน่งโดยรวมของงานจิตรกรรมประดับภายในอาคารหลัง

นี้ จะพบว่าลวดลายแบบเดียวกันมักจะถูกวางให้สมดุลกัน กล่าวคือ หากลายลักษณะหนึ่งถูกวางในห้องทางซ้าย ลายลักษณะเดียวกันก็จะต้องถูกวางในห้องส่วนขวาเพื่อให้แบบแผนของลายมีความสมดุลกัน ในขณะที่ลายของห้องกลางนั้นจะเป็นอีกลายหนึ่ง ซึ่งแบบแผนวิธีคิดเช่นนี้ ยังได้ถูกนำไปใช้บนชั้น 2 ของอาคารด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 59 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 1 บริเวณห้องโถงด้านขวา**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.4 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณห้องโถงด้านซ้าย (ชั้น 1)

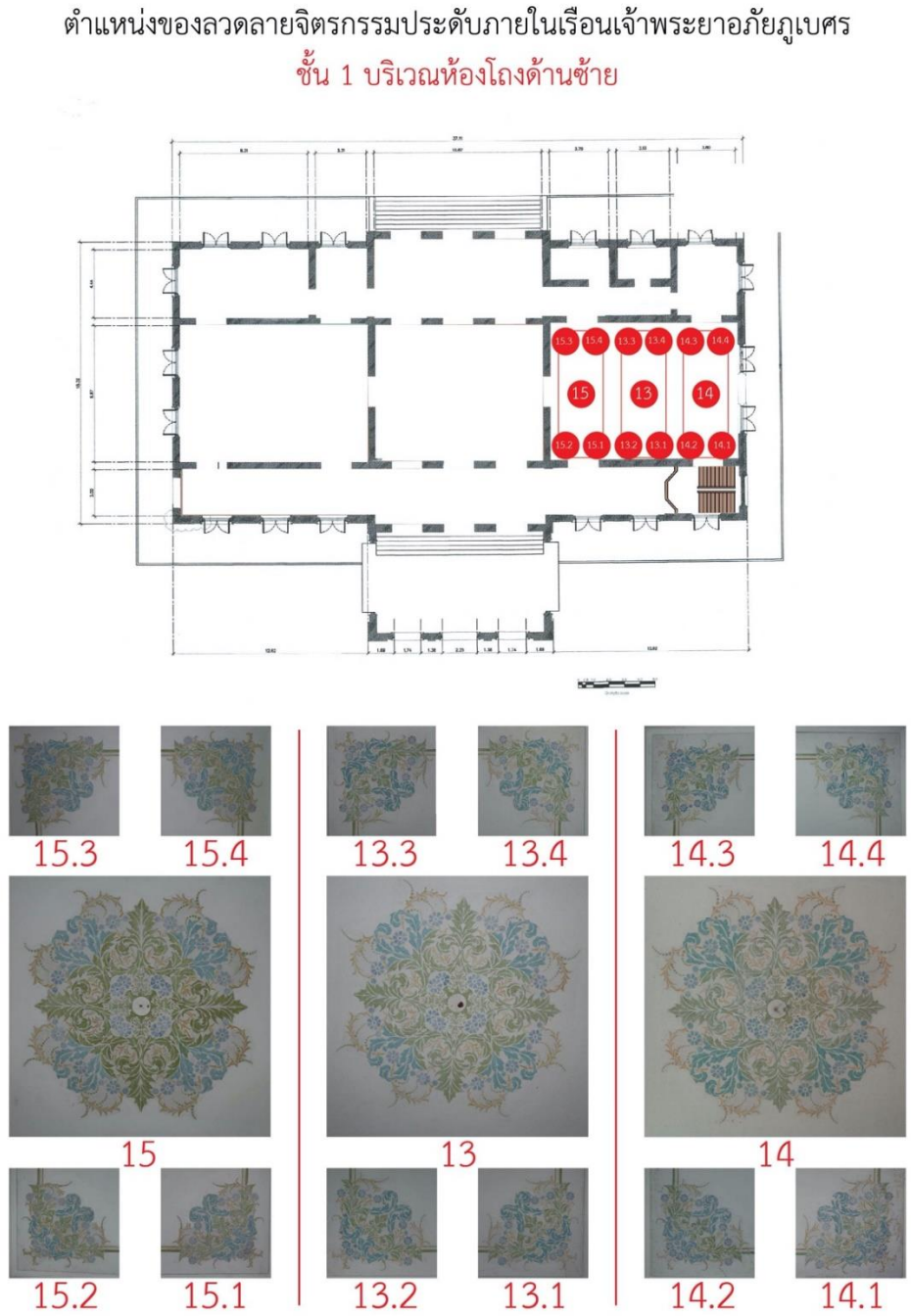
ห้องโถงนี้อยู่บริเวณส่วนซ้ายของอาคาร ถัดมาจากห้องโถงกลาง และมีประตูเชื่อมถึงกันหนึ่งบาน ด้านหน้าส่วนขวาติดกับโถงทางเดินด้านหน้า มีประตูเชื่อมถึงกันหนึ่งบาน ทางซ้ายสุดของห้องติดกับผนังริมซ้ายของอาคารมีหน้าต่างสองบานสามารถเปิดและมองออกไปยังภายนอกอาคารได้ ส่วนหลังด้านซ้ายติดกับห้องเล็กทางปีกซ้ายสุด มีประตูเชื่อมต่อกันหนึ่งบาน และส่วนสุดท้ายคือส่วนหลังทางขวามือมีประตูหนึ่งบาน เมื่อเปิดออกจะพบกับทางเดินเล็กที่เชื่อมต่อกับโถงทางเดินด้านหลัง และสามารถเดินไปยังห้องเก็บของสองห้องตรงส่วนด้านหลังอาคารได้ ห้องโถงด้านซ้ายนี้ประกอบด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับทั้งหมด 15 ชิ้น (ภาพที่ 60) เช่นเดียวกับห้องโถงกลาง และห้องโถงด้านขวา โดยแบ่งออกเป็น 3 ชุด ชุดล่ะ 5 ชิ้นเช่นเดียวกัน โดยลายจิตรกรรมประดับชุดแรกจะอยู่บริเวณระหว่างคานกลางห้อง เริ่มต้นจากลายประดับที่ 13 การวางลายมีลักษณะเอียงเล็กน้อยคล้ายกับลายที่ 10 กายภาพของลายเป็นวงกลมและถูกวางอยู่ ณ จุดกึ่งกลางของคานกลางห้อง พร้อมทั้งถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับอีก 4 มุม ได้แก่ ลวดลายจิตรกรรมประดับที่ 13.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายประดับที่ 13.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายประดับที่ 13.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายประดับที่ 13.4 บริเวณส่วนหลังด้านซ้ายนอกเหนือจากนั้นลายจิตรกรรมประดับมุมทั้งสี่ชิ้นนี้ยังมีเส้นขีดสองเส้นที่เชื่อมต่อกันตรงส่วนมุมซึ่งช่วยให้ลวดลายมีความเชื่อมโยงกันมากขึ้น

ลายจิตรกรรมประดับชุดที่ 2 ของห้องนี้คือบริเวณระหว่างคานด้านขวาของห้อง ลวดลายและตำแหน่งเป็นแบบเดียวกันกับลายชุดแรก โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 14 เป็นรูปร่างกลมอยู่บริเวณกึ่งกลาง พร้อมทั้งถูกล้อมรอบด้วยลายประดับอีก 4 มุมได้แก่ ลวดลายจิตรกรรมประดับที่ 14.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายประดับที่ 14.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายประดับที่ 14.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายประดับที่ 14.4 บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ลายจิตรกรรมประดับชุดที่ 3 หรือส่วนสุดท้ายของห้องโถงด้านซ้ายนี้ อยู่บริเวณระหว่างคานด้านซ้ายลวดลายและตำแหน่งเป็นแบบเดียวกันกับลายชุดแรกและลายชุดที่สอง โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 15เป็นรูปทรงกลมอยู่บริเวณกึ่งกลางคานด้านซ้าย และถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับมุมสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 15.1บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 15.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 15.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 15.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ไม่มีการปรากฏโคมระย้าในห้องโถงด้านซ้ายนี้ คงเหลือแต่เพียงร่องรอยของเดือยที่เคยใช้ในการห้อยโคมเท่านั้น ณ ลวดลายจิตรกรรมประดับชิ้นที่ 13, 14, 15 และในส่วนของแบบแผนลวดลายจิตรกรรมประดับทั้ง15 ชิ้น ในห้องนี้นั้น จะเป็นลักษณะเดียวกันทั้งหมด ซึ่งเป็นลายที่ซ้ำกับห้องโถงด้านขวาด้วยเช่นกัน ที่ต่างกันเล็กน้อยเห็นจะมีแค่โทนสี โดยห้องโถงด้านซ้ายนี้โทนสีจะหนักไปทาง

เขียว แต่ห้องโถงด้านขวาสีจะค่อนไปทางโทนเขียว - แดง หรือน้ำตาล โดยเบื้องต้นอาจเป็นความคลาดเคลื่อนจากการบรูณะลวดลายก็เป็นได้



ภาพที่ 60 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 1 บริเวณห้องโถงด้านซ้าย**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.5 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณโถงทางเดินด้านหลัง (ชั้น 1)

โถงทางเดินด้านหลังอาคารถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1 โถงทางเดินหลังส่วนกลาง 2 ห้องด้านหลังส่วนปีกซ้าย และ 3 ห้องด้านหลังส่วนปีกขวา โดยสำหรับโถงทางเดินหลังส่วนกลางซึ่งเป็นส่วนที่ 1 นั้น ด้านหน้าจะติดกับห้องโถงกลาง มีประตูเชื่อมต่อเรียงกันสามบาน ซึ่งตำแหน่งของประตูสามบานนี้จะเสมอกับประตูสามบานด้านหลังโถงทางเดิน และสามารถเปิดออกไปสู่ทางออกด้านหลังอาคารได้ โดยมีบันไดช่วงสั้นปรับระดับสู่พื้นภายนอกอาคาร นอกเหนือจากนั้นแล้วตำแหน่งของประตูทั้งสามบานนี้ยังอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันกับห้องโถงกลางและโถงทางเดินด้านหน้าด้วยเช่นกัน ซึ่งหากประตูสามบานตามระนาบของห้องทั้งหมดเหล่านี้ เปิดออก ก็จะสามารถมองทะลุจากหน้าไปสู่หลังอาคารได้ตามช่องไฟของประตู ถัดมาบริเวณด้านขวาของโถงทางเดินนี้จะติดกับห้องเล็กส่วนปีกขวา เช่นเดียวกับส่วนซ้ายที่ติดกับห้องเล็กส่วนปีกซ้ายของอาคาร

ส่วนที่ 2 ห้องด้านหลังส่วนปีกซ้าย บริเวณนี้จะถูกแบ่งแยกย่อยไปอีกเป็นสามช่วง โดยช่วงแรกเป็นห้องเล็กริมซ้ายสุดของอาคาร (ไล่จากซ้ายมาขวา) ด้านหน้าติดกับส่วนหลังด้านซ้ายของห้องโถงด้านซ้าย มีประตูเชื่อมถึงกันหนึ่งบาน ผนังส่วนซ้ายติดกับหน้าต่างเช่นเดียวกับด้านหลัง ส่วนขวาค่อนไปทางข้างหน้ามีประตูเล็กที่เชื่อมกับทางเดินเล็กซึ่งจะเริ่มเข้าสู่ส่วนที่สองและสามของบริเวณห้องด้านหลังส่วนปีกซ้ายนี้ โดยบริเวณทางเดินเล็กส่วนที่สองนี้จะมีห้องเก็บของเล็กอีกหนึ่งห้องด้านหลังของมีหน้าต่างหนึ่งบานที่สามารถเปิดออกไปสู่ภายนอกอาคารได้ไปส่วนด้านหน้ามีประตูหนึ่งบานเชื่อมต่อกับทางเดินเล็ก ส่วนซ้ายและขวาเป็นผนังเปล่า ไม่มีหน้าต่างและประตู ถัดมาทางขวามือเล็กน้อยคือส่วนที่สามของทางเดินเล็กนี้ ซึ่งก็เป็นห้องเก็บของเล็กลักษณะเดียวกันกับห้องเก็บของส่วนที่สองจะต่างกันเห็นแค่จะมีประตูส่วนหน้าที่เยื้องไปทางซ้ายมากกว่า ในขณะที่ประตูหน้าของห้องส่วนที่สองนั้นจะอยู่ที่ตำแหน่งกึ่งกลาง

ส่วนที่ 3 ห้องด้านหลังส่วนปีกขวา ส่วนนี้จะถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนย่อยโดยเริ่มจาก ห้องด้านหลังส่วนปีกขวา (ไล่จากขวามาซ้าย) ด้านหน้าติดกับส่วนหลังด้านขวาของห้องโถงส่วนขวาและมีประตูเชื่อมต่อกันหนึ่งบาน ส่วนขวาของห้องมีหน้าต่างหนึ่งบาน ด้านหลังมีหน้าต่างสองบาน ด้านซ้ายมีประตูหนึ่งบานที่เชื่อมต่อกับห้องบันไดลองด้านหลังซึ่งเป็นส่วนที่สองของห้องส่วนปีกขวานี้ โดยด้านหน้าจะติดกับส่วนหลังด้านซ้ายของห้องโถงด้านขวา มีประตูเชื่อมถึงกันหนึ่งบาน ในขณะที่ด้านซ้ายติดกับโถงทางเดินหลัง ส่วนหลังของห้องมีหน้าต่างหนึ่งบาน อย่างไรก็ตามห้องส่วนนี้ได้มีความพิเศษซึ่งแตกต่างจากส่วนอื่น ๆ ของโถงทางเดินด้านหลังนี้ คือเป็นห้องบันไดลองสำหรับใช้เป็นทางสรรจรขึ้นสู่ชั้นสองได้อีกทางหนึ่ง แต่จะต่างกันที่ขนาดของบันไดซึ่งเล็กกว่าบันไดหลักด้านหน้า โดยสมัยโบราณนั้นมักจะนิยมเรียกบันไดลักษณะนี้ว่าบันไดบ่าว ซึ่งส่วนมากนั้นจะนิยมสร้างกันในวังหรือบ้านพักข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ไม่ก็บ้านเหล่าผู้ลากมากดี โดยเจ้านายนั้นจะใช้บันไดหลักทางด้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

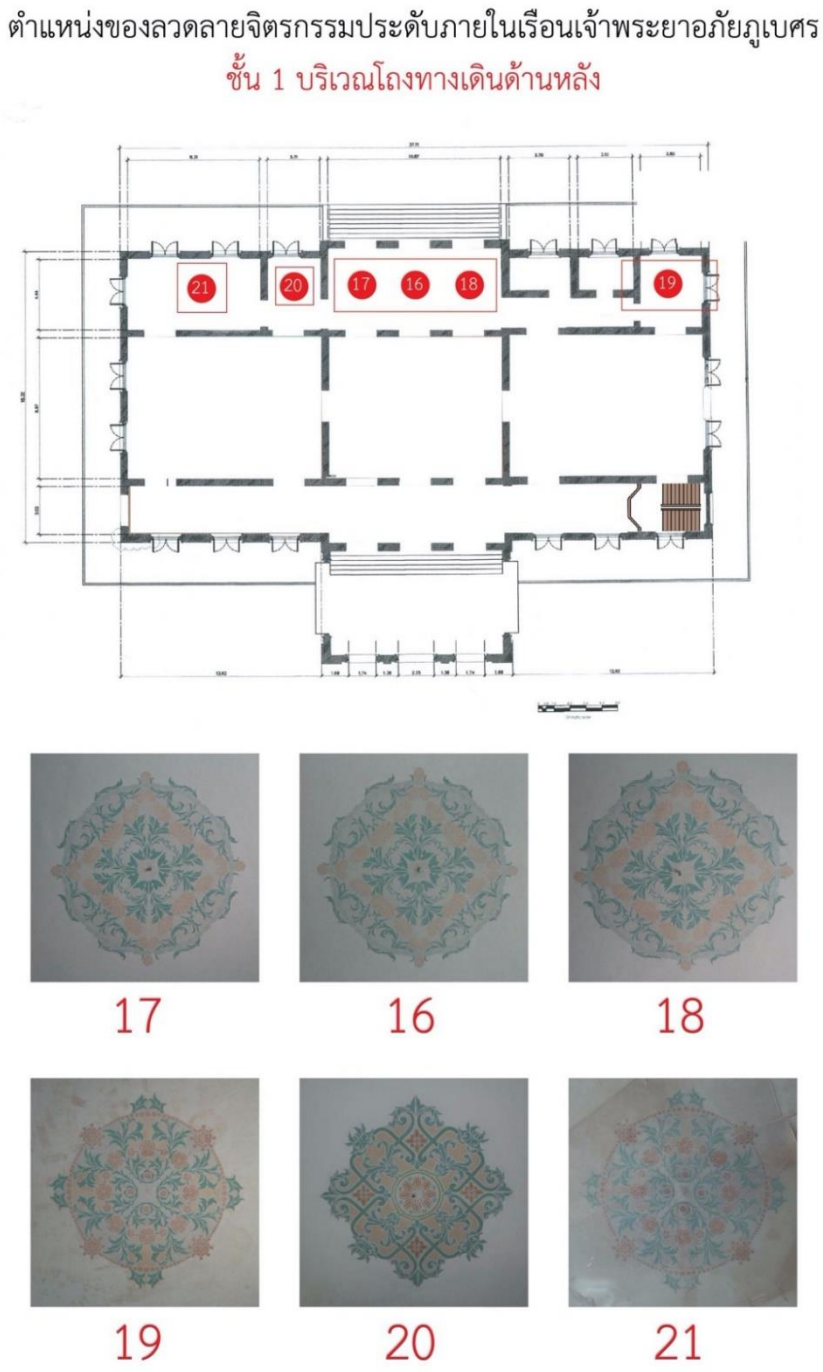
หน้าในขณะที่เหล่าบ่าวจะใช้บันไดลองทางด้านหลัง ด้วยเหตุนี้บันไดด้านหลังที่มีขนาดเล็กกว่าบันไดส่วนหน้าจึงมักนิยมเรียกกันว่า“บันไดบ่าว”

ในส่วนของลวดลายจิตรกรรมประดับ ณ บริเวณโถงทางเดินด้านหลังนี้ จะประกอบด้วยกัน 6 ลายโดยถูกแบ่งออกเป็น 3 ชุด ตามห้องทั้ง 3 ส่วนเบื้องต้น (ภาพที่ 61)

ลวดลายประดับชุดที่ 1 มีจำนวน 3 ชิ้น อยู่บริเวณโถงทางเดินด้านหลังส่วนกลาง โดยเริ่มต้นจากลวดลายประดับหมายเลข 16 อยู่ช่วงช่วงระหว่างคานตรงส่วนกลาง ถัดมาคือลวดลายประดับหมายเลข 17 อยู่ช่วงระหว่างคานด้านขวา และลวดลายประดับหมายเลข 18 อยู่ช่วงระหว่างคานด้านซ้าย ลักษณะของลวดลายทั้ง 3 ชิ้นนี้เป็นลักษณะเดียวกับลายประดับหมายเลข 1, 2, 3, 4 ที่อยู่บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า และถูกวางในตำแหน่งรวมทั้งเส้นระนาบเดียวกัน ลวดลายทั้ง 3 ชิ้นในห้องส่วนนี้ยังได้ทิ้งร่องลอยของการห้อยโคมระย้าไว้ โดยคงเหลือแต่เพียงเดือยสั้นๆ เช่นเดียวกับหลักฐานที่หลงเหลือในห้องอื่น ๆ

ลวดลายประดับชุดที่ 2 มีจำนวน 1 ชิ้น คือลายจิตรกรรมประดับหมายเลข 19 อยู่บริเวณห้องด้านหลังส่วนปีกซ้าย โดยลวดลายอยู่บริเวณส่วนกลางของห้อง และเป็นลายลักษณะเดียวกับลวดลายประดับหมายเลขที่ 21 ซึ่งอยู่ในห้องด้านหลังส่วนปีกขวา ทั้งนี้สำหรับลายประดับหมายเลขที่ 19 นี้ ไม่พบร่องลอยของเดือยที่ใช้ห้อยโคมระย้าแต่อย่างไร

ลวดลายประดับชุดที่ 3 มีจำนวน 2 ชิ้น โดยเริ่มต้นจากลวดลายประดับหมายเลขที่ 20 อยู่บริเวณห้องบันไดลอง ณ ส่วนกลางของเพดาน และเป็นลายลักษณะเดียวกับลวดลายประดับหมายเลขที่ 5,6 ที่อยู่บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า (ส่วนปีกซ้ายและปีกขวา) ต่อมาคือลวดลายประดับชิ้น 2 อยู่บริเวณส่วนกลางของห้องด้านหลังปีกขวา เป็นลายลักษณะเดียวกับลวดลายประดับหมายเลขที่ 19 ที่อยู่ ณ ห้องด้านหลังส่วนปีกซ้าย ลวดลายทั้ง 2 ชิ้นในห้องนี้ได้ปรากฏร่องลอยของเดือยที่เคยใช้ห้อยโคมระย้าเพียงจุดเดียว คือบริเวณกึ่งกลางของลายประดับหมายเลขที่ 20



ภาพที่ 61 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 1 บริเวณโถงทางเดินด้านหลัง**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.6 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า (ชั้น 2)

ชั้น 2 บริเวณโถงทางเดินด้านหน้านี้ถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ในลักษณะเดียวกับชั้น 1 โดยเริ่มต้นจากส่วนแรกคือส่วนซ้ายสุดและด้านซ้ายสุด ซึ่งเป็นส่วนของบันไดหลักที่เชื่อมต่อมาจากชั้น 1 พื้นที่ของบันไดได้กินบริเวณมาเกือบครึ่งของทางเดินด้านหน้าส่วนซ้ายนี้ ถัดมาเป็นบริเวณด้านหน้าที่มีหน้าต่างเรียงรายกันอย่างเป็นจังหวะสามบานตามแบบแผนการจัดวางหน้าต่างของอาคาร ส่วนด้านขวาสุดเป็นทางเดินที่เชื่อมต่อเป็นโถงทางเดินส่วนกลาง และส่วนสุดท้ายคือด้านหลังส่วนขวามีประตูหนึ่งบานสามารถเชื่อมต่อกับห้องโถงใหญ่ด้านซ้ายได้ ในขณะที่ด้านหลังส่วนซ้ายสุดจะปรากฏหน้าต่างหนึ่งบาน ซึ่งตรงกับส่วนของบันได

ส่วนที่ 2 คือบริเวณโถงทางเดินส่วนกลาง โดยจุดเด่นของส่วนนี้คือด้านหน้าที่ติดกับระเบียงหน้าอาคารซึ่งถูกกลั่นไว้ด้วยประตูสามบานที่วางเรียงกันไว้อย่างเป็นจังหวะ ด้านซ้ายติดกับโถงทางเดินส่วนซ้าย เช่นเดียวกับด้านขวาที่ติดกับโถงทางเดินส่วนขวา และด้านหลังติดกับห้องโถงกลางใหญ่ของชั้น 2 มีประตูเชื่อมต่อกันสามบานโดยประตูทั้งสามบานนี้ตรงกับตำแหน่งของประตูทั้งสามบานด้านหน้า

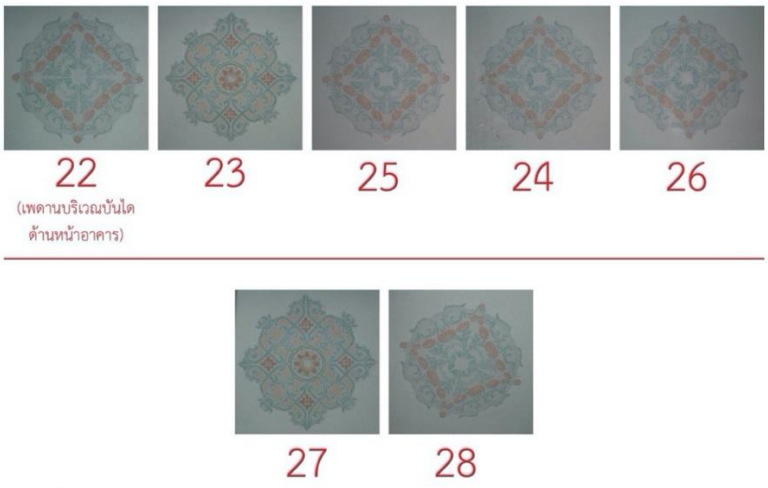
ส่วนที่ 3 คือบริเวณโถงทางเดินส่วนขวา โดยส่วนนี้จะมีลักษณะคล้ายกับ โถงทางเดินส่วนขวาสุดของชั้น 1ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน เริ่มต้นจากด้านซ้ายที่ติดกับโถงทางเดินส่วนกลาง ถัดมาคือด้านหน้าจะเป็นหน้าต่างสามบานที่วางเรียงกันเป็นจังหวะเช่นเดียวกับด้านซ้ายของอาคาร ส่วนขวาสุดเป็นกำแพงป่าว และส่วนหลังเชื่อมต่อกับห้องโถงใหญ่ด้านขวาโดยมีประตูเชื่อมต่อกันสองบาน บริเวณด้านซ้ายและขวาสุด

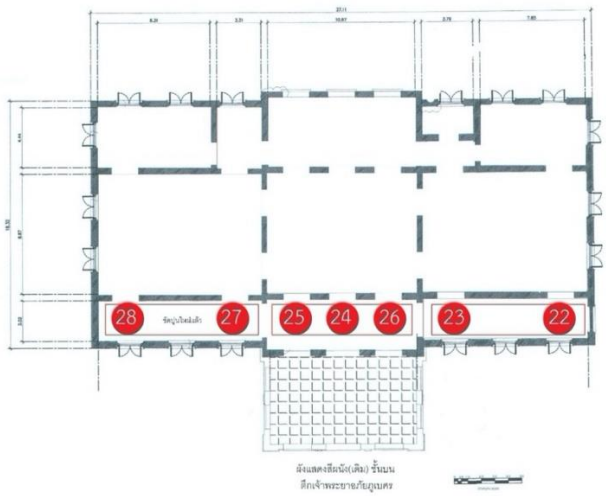
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บริเวณโถงทางเดินด้านหน้าชั้น 2 นี้ ประกอบด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับทั้งหมด 7 ชิ้นด้วยกัน (ภาพที่ 62) โดยแบ่งออกเป็น 3 ชุด ได้แก่ชุดที่ 1 บริเวณโถงทางเดินฝั่งซ้ายสุด โดยจะเริ่มต้นจากลวดลายประดับหมายเลขที่ 22 อยู่บริเวณเพดาน ณ ตำแหน่งระหว่างกลางของคานซ้ายสุด หรือพื้นที่บริเวณเหนือบันได ถัดมาเป็นลวดลายประดับหมายเลขที่ 23 ณ บริเวณระหว่างคานฝั่งขวาสุดของโถงทางเดินฝั่งปีกซ้ายนี้ โดยสำหรับลวดลายที่ 22 นั้นเป็นแบบแผนเดียวกับลายหมายเลขที่ 1, 2, 3, 4, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 28 และลวดลายประดับหมายเลขที่ 23 เป็นแบบแผนเดียวกับลายหมายเลขที่ 5, 6, 20 ต่อมาเป็นลวดลายจิตรกรรมประดับชุดที่ 2 ซึ่งอยู่บริเวณโถงทางเดินกลาง โดยเริ่มต้นจากลายประดับหมายเลขที่ 24 อยู่บริเวณระหว่างคานส่วนกลาง ลวดลายประดับหมายเลข 25 อยู่บริเวณระหว่างคานส่วนขวา และ ลวดลายประดับหมายเลข 26 อยู่บริเวณระหว่างคานส่วนซ้าย โดยลวดลายทั้งสามชิ้นนี้เป็นแบบแผนเดียวกันกับลวดลายที่ 1, 2, 3, 4, 16, 17, 18, 22 ต่อมาเป็นลวดลายจิตรกรรมประดับชุดที่ 3 ซึ่งเป็นชุดสุดท้ายของโถงทางเดินส่วนนี้ โดยเริ่มต้นจากลวดลายประดับที่ 27

บริเวณระหว่างคานด้านซ้ายสุดของโถงทางเดินส่วนขวานี้ ซึ่งลวดลายที่ 27 นี้จะเป็นแบบแผนเดียวกับลวดลายที่ 5, 6,20, 23, 33, ถัดมาคือลวดลายประดับที่ 28 อยู่บริเวณระหว่างคานส่วนขวาสุดของทางเดิน ซึ่งลวดลายดังกล่าวนี้เป็นแบบแผนลักษณะเดียวกันกับลายที่ 1, 2, 3, 4, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 26 แต่มีการวางลายที่เอียงกว่าลวดลายอื่น ๆ เล็กน้อย และท้ายสุดจากการเก็บข้อมูลเบื้องต้น ลวดลายทั้ง 7 ชิ้นบริเวณโถงทางเดินส่วนนี้ยังไม่มีการปรากฏร่องลอยของเดือยที่ใช้ในการห้อยโคมระย้า อย่างไรก็ตามหากพิจารณาลวดลายในกลุ่มแบบแผนนี้ จะสังเกตเห็นถึงการวางตำแหน่งในพื้นที่ซึ่งคล้ายคลึงกันได้แก่ บริเวณโถงทางเดินทั้งด้านหน้าและหลังของอาคารทั้งชั้น 1 และ 2

ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
ชั้น 2 บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า





ภาพที่ 62 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 2 บริเวณโถงทางเดินด้านหน้า**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.7 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณโถงทางเดินด้านหลัง (ชั้น 2)

ชั้น ๒ บริเวณโถงทางเดินด้านหลังนี้จะถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 โถงทางเดินด้านหลังฝั่งขวา ส่วนที่ 2 โถงทางเดินด้านหลังส่วนกลาง และ ส่วนที่ 3 โถงทางเดินด้านหลังฝั่งซ้าย โดยในส่วนที่ 1 นั้นจะถูกแบ่งย่อยเป็นอีก 2 ส่วนด้วยกัน ได้แก่ 1.1 ห้องด้านหลังฝั่งขวาสุด ที่ด้านหน้าฝั่งขวาจะมีประตูหนึ่งบาน สามารถเชื่อมกับห้องโถงด้านขวา ส่วนด้านหลังและด้านขวามือจะมีหน้าตาทั้งหมดสามบานที่สามารถเปิดออกไปสู่ภายนอกอาคาร ในขณะที่ฝั่งซ้ายของห้องจะเป็นประตูเชื่อมไปยังห้องบันไดลองซึ่งเป็นส่วนย่อยที่ 1.2 ของโถงทางเดินด้านหลังฝั่งขวานี้ พื้นที่ส่วนนี้เป็นบริเวณที่บันไดลองขึ้นมาบรรจบกันจากชั้น 1 ด้านหลังของห้องมีหน้าต่างหนึ่งบานสามารถเปิดออกสู่ภายนอกอาคาร ส่วนด้านหน้ามีประตูเชื่อมไปยังส่วนซ้ายด้านหลังของห้องโถงขวา และด้านขวาของห้องเป็นประตูที่เชื่อมต่อไปยังโถงทางเดินด้านหลังส่วนกลาง ซึ่งเป็นส่วนที่ 2 ของโถงทางเดินด้านหลังนี้ พื้นที่ด้านหน้าของห้องนี้จะเชื่อมต่อกับห้องโถงกลางโดยมีประตูเรียงกันอย่างสมดุลและเป็นจังหวะสามบานที่ส่วนกลาง ซ้าย และ ขวา ซึ่งเสมอกับตำแหน่งของหน้าต่างสามบานบริเวณด้านหลังของห้อง และส่วนซ้ายเป็นทางเชื่อมไปยังโถงทางเดินด้านหลังฝั่งซ้าย หรือ ส่วนที่ 3 ของโถงทางเดินนี้ โดยในส่วนสุดท้ายนี้สัดส่วนของห้องจะถูกแบ่งออกเป็น ๒ ส่วนคล้ายกับโถงทางเดินด้านหลังฝั่งขวา ได้แก่ 3.1 ห้องเก็บของเล็กห้องส่วนนี้มีลักษณะคล้ายกับพื้นที่เดียวกัน ณ บริเวณชั้น 1 คือมีห้องเก็บของเล็กที่มีหน้าต่างอยู่ด้านหลังหนึ่งบานแทรกตัวอยู่และเหลือทางเดินเล็กตรงส่วนหน้า จะต่างกันเห็นจะเป็นที่ส่วนของชั้น 2 นี้มีห้องเก็บของเล็กแค่เพียง 1 ห้องในขณะที่ ส่วนของชั้น 1 นั้นมี 2 ห้อง ซึ่งเมื่อชั้น 2 มีห้องเก็บของเล็กเพียงหนึ่งห้องจึงทำให้มีพื้นที่ใช้สอยมากขึ้นส่งผลให้ห้องด้านหลังฝั่งซ้ายสุดหรือ ส่วนที่ 3.2 นี้ มีขนาดใหญ่กว่าพื้นที่ ณ บริเวณเดียวกันของชั้น 1 คือด้านหลังมีหน้าต่าง 2 บาน โดยที่ชั้นหนึ่งมีเพียงบานเดียว และซ้ายมืออีกหนึ่งบาน ส่วนด้านหน้าฝั่งซ้ายเป็นประตูเชื่อมต่อกับห้องโถงด้านซ้าย ในขณะที่ด้านขวาของห้องก็เป็นประตูที่เชื่อมต่อกับทางเดินด้านหน้าห้องเก็บของเล็ก หรือส่วนที่ 3.1 นั้นเอง

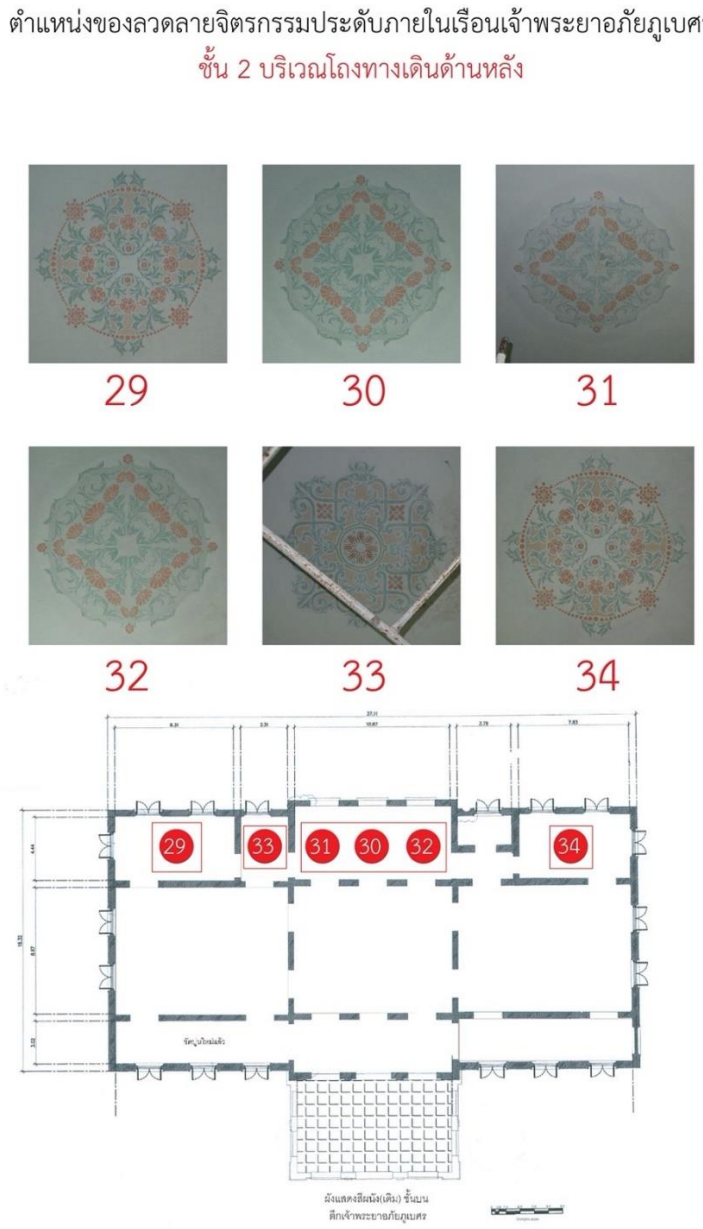
ในส่วนของลวดลายจิตรกรรมประดับ ณ บริเวณโถงทางเดินด้านหลังนี้ จะประกอบด้วยกัน 6 ลาย โดยถูกแบ่งออกเป็น 3 ชุด ตามห้องทั้ง 3 ส่วนเบื้องต้น (ภาพที่ 63)

ลวดลายประดับชุดที่ 1 มีจำนวน 2 ชิ้น เริ่มต้นจากลวดลายประดับหมายเลข 29 อยู่บริเวณส่วนกลางของห้องด้านหลังปีกขวา ลวดลายประดับเป็นแบบแผนเดียวกับลายประดับหมายเลข 19, 21, และ 34 ส่วนลวดลายประดับชิ้นที่สองคือหมายเลข 33 อยู่บริเวณห้องบันไดลอง ณ ส่วนกลางของเพดาน เป็นแบบแผนเดียวกับลวดลายประดับหมายเลข 5, 6, 20, 23, และ 27

ลวดลายประดับชุดที่ 2 มีจำนวน 3 ชิ้น อยู่บริเวณโถงทางเดินด้านหลังส่วนกลาง โดยเริ่มต้นจากลวดลายประดับหมายเลข 30 อยู่ช่วงระหว่างคานตรงส่วนกลาง ถัดมาคือลวดลายประดับหมายเลข 31 อยู่ช่วงระหว่างคานด้านขวา และลวดลายประดับหมายเลข ๓๒ อยู่ช่วงระหว่างคานด้านซ้าย ทั้งสามชิ้นนี้เป็นลวดลายประดับลักษณะเดียวกับลายที่ 1, 2, 3, 4, 16, 17, 18, 22, 24, 25 และ 26

ลวดลายประดับชุดที่ 3 มีจำนวน 1 ชิ้น อยู่บริเวณเพดานกลางห้องเล็กด้านหลังทางฝั่งปีกขวาของอาคาร เป็นลวดลายจิตรกรรมประดับหมายเลข 34 ซึ่งเป็นแบบแผนเดียวกับลวดลายประดับหมายเลข 19, 21, และ 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 63 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 2 บริเวณโถงทางเดินด้านหลัง**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.8 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณห้องโถงด้านขวา (ชั้น 2)

พื้นที่โดยรวมของห้องโถงด้านขวาชั้น 2 นี้จะเหมือนกับห้องโถงด้านขวาของชั้น 1 โดยมีความแตกต่างกันเล็กน้อย คือ ประตูฝั่งซ้ายของห้องที่เชื่อมต่อไปยังห้องโถงกลาง จะมี 2 บาน ในขณะที่ชั้นหนึ่งมีเพียงหนึ่งบาน นอกเหนือจากนั้นไม่ว่าจะเป็นด้านหน้าที่มีประตู 2 บานเชื่อมต่อกับ

โถงทางเดินด้านหน้า หรือถัดมาทางขวามือที่มีหน้าต่าง 2 บาน และด้านหลังสุดเป็นประตู 2 บานซึ่งเชื่อมต่อไปยังห้องเล็กด้านหลังรวมไปถึงห้องบันไดรอง ตำแหน่งทั้งหมดเหล่านี้ล้วนเหมือนกับห้องชั้น 1 ทั้งสิ้น

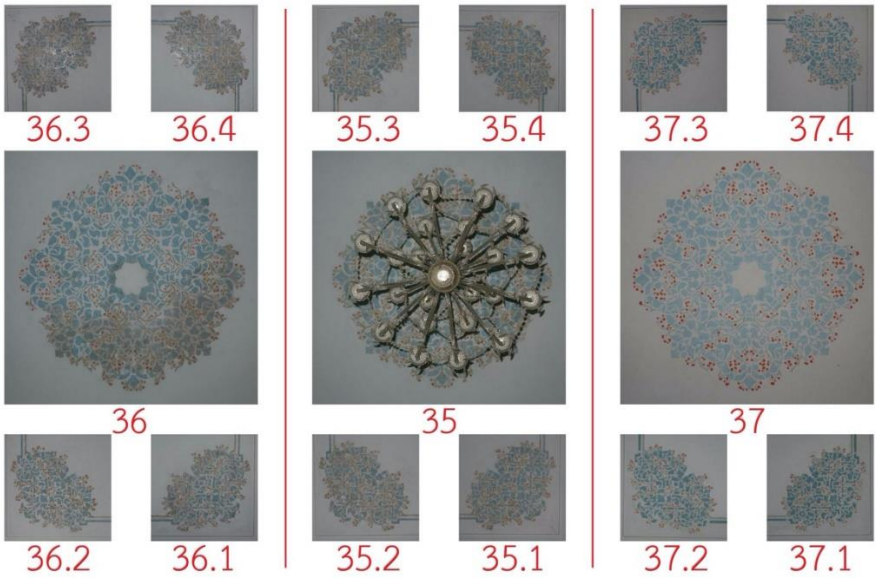
ห้องโถงด้านขวานี้ประกอบด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับทั้งหมด 15 ชิ้น (ภาพที่ 64) เช่นเดียวกับห้องโถงด้านขวาของชั้น 1 โดยลวดลายแบ่งออกเป็น 3 ชุด ชุดล่ะ 5 ชิ้นเช่นเดียวกัน ลวดลายชุดแรกจะอยู่บริเวณระหว่างคานกลางห้อง เริ่มต้นจากจิตรกรรมประดับลายที่ 35 เป็นรูปร่างกลมอยู่บริเวณส่วนกลาง และ ณ จุดกลางของลายมีการห้องโคมไฟระย้า ถัดมาจากส่วนกลางคือลายมุมที่ล้อมรอบสี่ทิศ เริ่มต้นจากลวดลายประดับที่ 35.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายประดับที่ 35.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายประดับที่ 35.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายประดับที่ 35.4 บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย นอกเหนือจากนั้นลายจิตรกรรมประดับมุมทั้งสี่ชิ้นนี้ยังมีเส้นขีดสองเส้นที่เชื่อมต่อกันตรงส่วนมุม

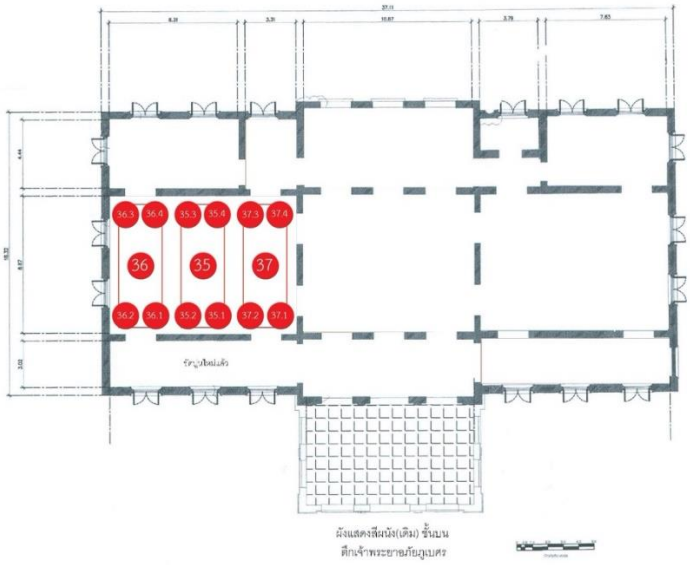
ลายจิตรกรรมประดับชุดที่สอง อยู่บริเวณระหว่างคานด้านขวา ลวดลายและตำแหน่งเป็นแบบเดียวกันกับลายชุดแรก เริ่มต้นจากลายประดับที่ 36 อยู่บริเวณกึ่งกลางและเป็นรูปทรงกลม ถัดจากลายกลาง คือลวดลายประดับมุมทั้งสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 36.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 36.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 36.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 36.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย ข้อสังเกตพิเศษของลายชุดนี้คือ ลวดลายที่ 36 มีความด่างของสีไม่เท่ากัน กล่าวคือมีช่วงหนึ่งสีหม่นประมาณ 35-40% ของลาย ซึ่งเบื้องต้นสันนิษฐานว่า อาจเป็นสีดั่งเดิมที่ช่างบรูณะทิ้งไว้เพื่อให้สามารถเทียบเคียงได้ระหว่างงานสีดั่งเดิมและงานสีที่ถูกซ่อมแซม หรือข้อสันนิษฐานที่สองอาจเกิดจากความชื้นของน้ำฝนจึงทำให้ความเข้มอ่อนของสีมีความแตกต่างกัน

ลวดลายประดับส่วนที่สาม หรือส่วนสุดท้ายของห้องโถงด้านขวานี้ อยู่บริเวณระหว่างคานด้านซ้ายแบบแผนของลวดลายเป็นลักษณะเดียวกันกับลายชุดที่หนึ่งและสองรวมไปถึงการวางตำแหน่งของลายด้วยเช่นกัน โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 37 เป็นรูปทรงกลมอยู่บริเวณกึ่งกลาง และถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับมุมสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 37.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 37.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 37.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 37.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ลายจิตรกรรมประดับชิ้นที่ 35-37 ในห้องส่วนนี้เป็นแบบแผนเดียวกับลวดลายจิตรกรรมประดับชุดที่ 38-40 ซึ่งอยู่ในห้องโถงฝั่งซ้ายของชั้น 2 นี้

ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
ชั้น 2 บริเวณห้องโถงด้านขวา





ภาพที่ 64 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 2 บริเวณห้องโถงด้านขวา**
ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.9 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณห้องโถงด้านซ้าย (ชั้น 2)

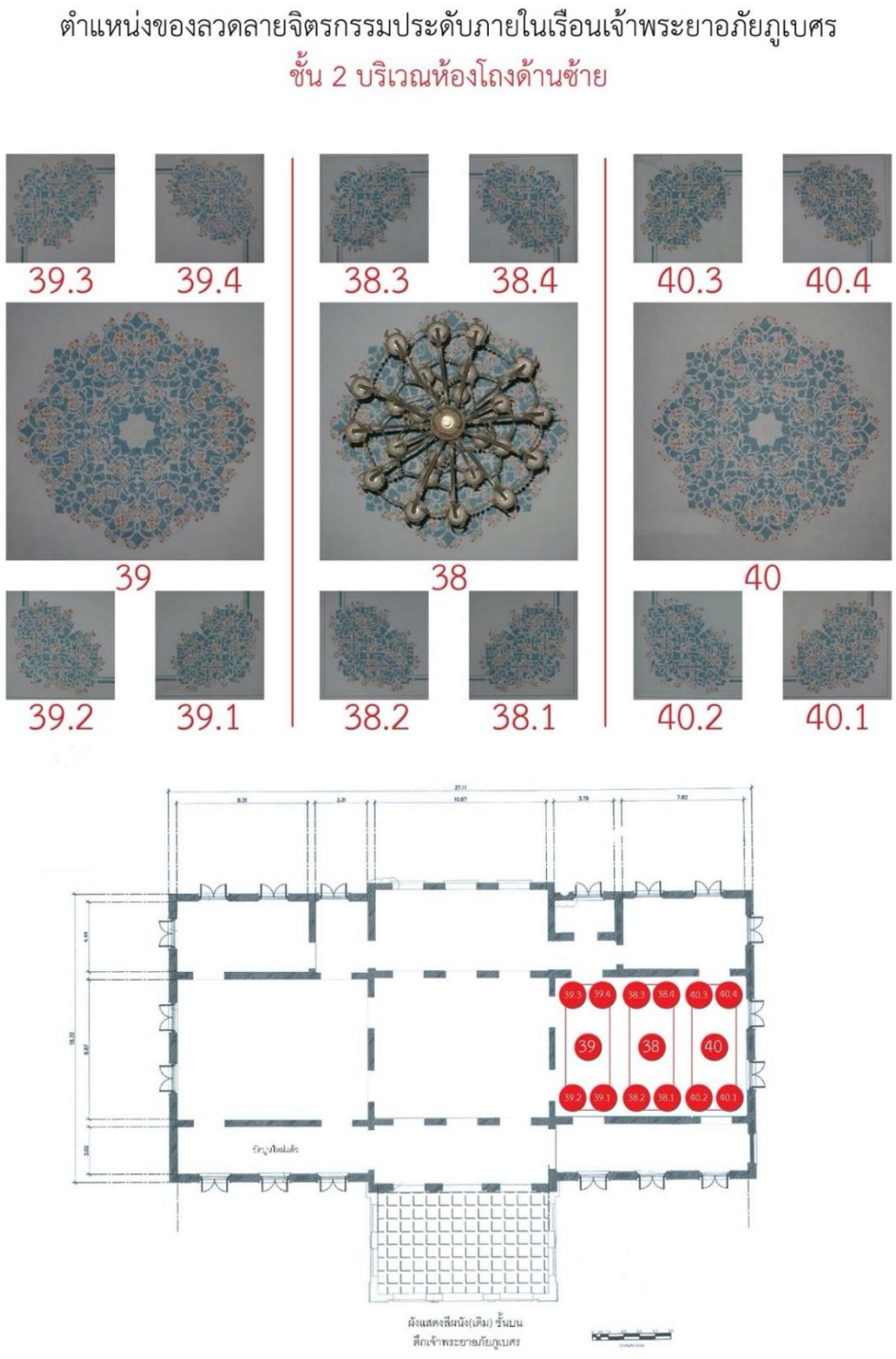
ตำแหน่งโดยรวมของห้องโถงด้านซ้ายชั้น 2 นี้จะเหมือนกับห้องโถงด้านซ้ายของชั้น 1 โดยแตกต่างกันเล็กน้อย คือ ประตูฝั่งขวาของห้องที่เชื่อมต่อไปยังห้องโถงกลาง จะมี 2 บาน ในขณะที่ชั้นหนึ่งมีเพียงหนึ่งบาน นอกเหนือจากนั้นจะอยู่ในตำแหน่งเดียวกันทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นด้านหน้าฝั่งซ้ายซึ่งเมื่อเปิดออกไปจะพบกับบันไดหลักด้านหน้า ถัดมาทางขวามือของห้องจะมีประตู 1 บาน เชื่อมต่อกับโถงทางเดินด้านหน้า ในขณะที่ด้านหลังสุดเป็นประตู 2 บานซึ่งเชื่อมต่อไปยังห้องเล็กด้านหลังทั้ง 2 ห้อง และท้ายสุดถัดมาทางมือจะมีหน้าต่าง 2 บานที่สามารถเปิดออกสู่ภายนอกอาคารได้

ห้องโถงด้านซ้ายนี้ประกอบด้วยลวดลายจิตรกรรมประดับทั้งหมด 15 ชิ้น (ภาพที่ 65) เช่นเดียวกับห้องโถงด้านซ้ายของชั้น 1 โดยลวดลายแบ่งออกเป็น 3 ชุด ชุดล่ะ 5 ชิ้นเช่นเดียวกัน ลวดลายชุดแรกจะอยู่บริเวณระหว่างคานกลางห้อง เริ่มต้นจากจิตรกรรมประดับลายที่ 38 เป็นรูปร่างกลมอยู่บริเวณส่วนกลาง และ ณ จุดกลางของลายมีการห้อยโคมไฟระย้า (ซึ่งดูเหมือนว่าการติดตั้งโคมระย้านี้จะจงใจจัดวางให้มีความสมมาตรกันทั้ง 2 ห้อง ทั้งห้องโถงส่วนปีกซ้ายและปีกขวาของห้องโถง) ถัดมาจากส่วนกลางคือลายมุมที่ล้อมรอบสี่ทิศ เริ่มต้นจากลวดลายประดับที่ 38.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายประดับที่ 38.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายประดับที่ 38.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายประดับที่ 38.4 บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย นอกเหนือจากนั้นลายจิตรกรรมประดับมุมทั้งสี่ชิ้นนี้ยังมีเส้นขีดสองเส้นที่เชื่อมต่อกันตรงส่วนมุม

ลายจิตรกรรมประดับชุดที่สอง อยู่บริเวณระหว่างคานด้านซ้าย ลวดลายและตำแหน่งเป็นแบบเดียวกันกับลายชุดแรก เริ่มต้นจากลายประดับที่ 38 อยู่บริเวณกึ่งกลางและเป็นรูปทรงกลม ถัดจากลายกลาง คือลวดลายประดับมุมทั้งสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 38.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 38.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 38.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 38.4 อยู่บริเวณส่วนหลัง

ลวดลายประดับส่วนที่สาม อยู่บริเวณระหว่างคานด้านขวา แบบแผนของลวดลายเป็นลักษณะเดียวกันกับลายชุดที่หนึ่งและสองรวมไปถึงการวางตำแหน่งของลายด้วยเช่นกัน โดยเริ่มต้นจากลายประดับที่ 40 เป็นรูปทรงกลมอยู่บริเวณกึ่งกลาง และถูกล้อมรอบด้วยลวดลายประดับมุมสี่ทิศได้แก่ ลายที่ 40.1 บริเวณส่วนหน้าด้านซ้าย ลายที่ 40.2 บริเวณส่วนหน้าด้านขวา ลายที่ 40.3 บริเวณส่วนหลังด้านขวา และลายที่ 40.4 อยู่บริเวณส่วนหลังด้านซ้าย

ลายจิตรกรรมประดับชิ้นที่ 38-40 ในห้องส่วนนี้เป็นแบบแผนเดียวกับลวดลายจิตรกรรมประดับชุดที่ 35-37 ซึ่งอยู่ในห้องโถงฝั่งขวาของชั้น 2 นี้



ภาพที่ 65 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 2 บริเวณห้องโถงด้านซ้าย**

ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

3.1.1.10 ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายใน
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร บริเวณห้องโถงกลาง (ชั้น 2)

ห้องโถงกลางชั้น 2 นี้มีตำแหน่งโดยรวมคล้ายคลึงกับห้องโถงกลางของชั้น 1 จะแตกต่างกันแค่ประตูข้างที่เชื่อมต่อไปยังห้องโถงฝั่งซ้ายและขวา นั้นมีประตู 2 บาน ในขณะที่ชั้น 1 นั้นมีเพียงหนึ่งบาน ส่วนประตูทั้งด้านหน้าและหลังอยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับห้องโถงกลางชั้น 1 คือประตูหน้าเรียงกันอย่างเป็นจังหวะที่สมดุล 3 บานซึ่งเชื่อมต่อไปยังโถงทางเดินด้านหน้า และส่วนหลังก็เป็นประตู 3 บานเช่นเดียวกันพร้อมทั้งอยู่ในตำแหน่งที่เสมอกับประตูทั้ง 3 บานด้านหน้า โดยประตูด้านหลังนี้เองจะเชื่อมต่อไปยังโถงทางเดินด้านหลัง

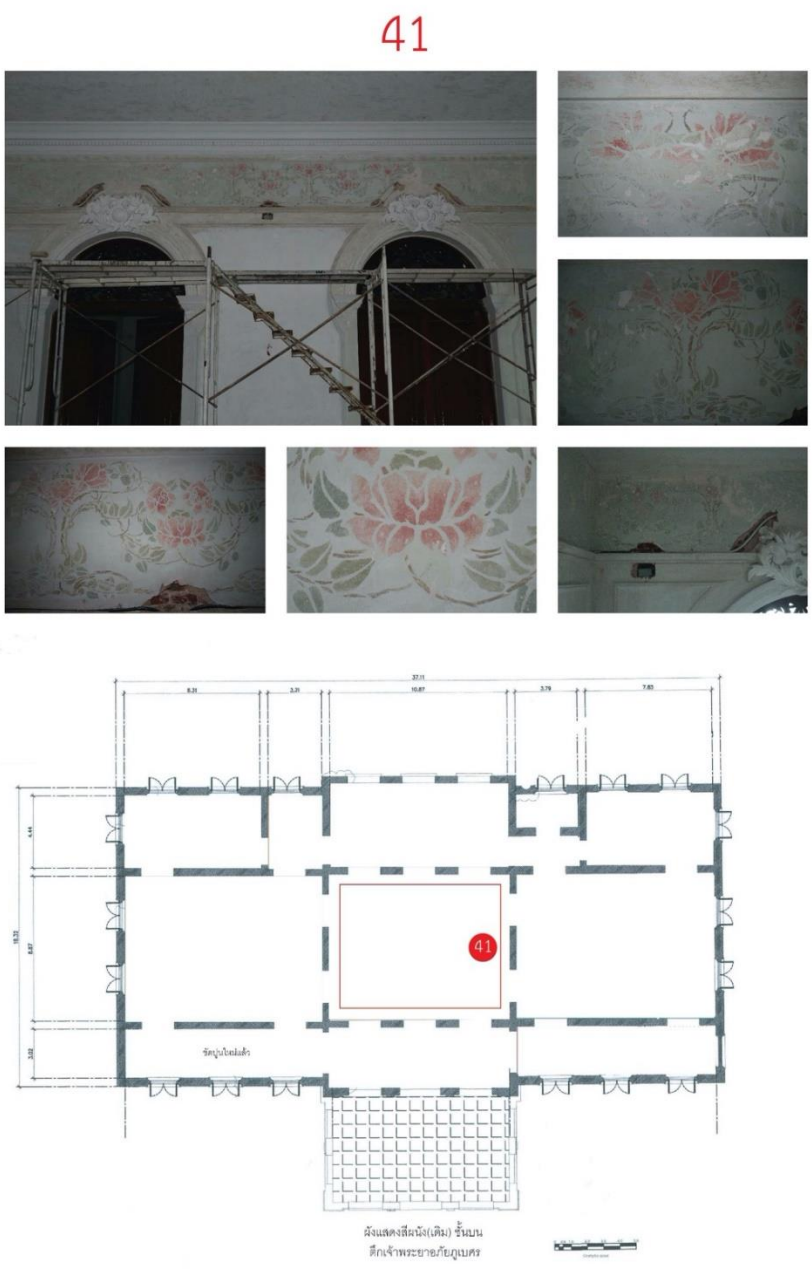
ในบรรดาห้องโถงทั้ง 6 ห้องของอาคารหลังนี้ “ห้องโถงกลางชั้น 2” ถือเป็นห้องที่มีความพิเศษที่สุด เนื่องจากลวดลายจิตรกรรมประดับของห้องนี้มีรูปแบบที่เป็นเอกเทศแตกต่างจากห้องอื่น ๆ ที่มีการใช้ลวดลายซ้ำกัน รวมถึงตำแหน่งของการวางลายด้วยเช่นกัน กล่าวคือ ลวดลายประดับที่พบในห้องนี้ เป็นลาย ดอกไม้พรรณใบไม้ หรือ เถาที่ถูกผูกลวดลายกันอย่างงดงาม (ภาพที่ 66) จุดเด่นของลายเป็นดอกไม้สีแดงที่มีการไล่สีอ่อนจากบริเวณรอบนอกสู่สีแดงที่เข้มขึ้นบริเวณด้านใน ซ้ายขวาของดอกถูกขนาบข้างด้วยกิ่งไม้และใบสีเขียว การวางลวดลายเป็นลักษณะของการวางตามแนวยาวบนระนาบของผนัง หรือบริเวณคานด้านบน ซึ่งในสถาปัตยกรรมโรมันโบราณเรียกพื้นที่ส่วนนี้ว่า “ฟรีซ”[59] (Frieze) การวางลายลักษณะนี้จึงทำให้เกิดความแตกต่างจากลวดลายอื่น ๆ ที่มักถูกตกแต่งอยู่บนเพดานและขับเน้นให้ห้องนี้มีความโดดเด่นจากห้องอื่น ๆ โดยลวดลายประดับของห้องโถงกลางชั้น2 นี้ จะนับเป็นลวดลายที่ 41 เนื่องจากมีลักษณะที่เป็นลายแนวยาว ไม่ได้เป็นชิ้นๆที่แยกจากกันเหมือนลายอื่น ๆ ซึ่งเบื่องต้นพบลวดลายประดับแต่เพียงฝั่งซ้ายของห้องบริเวณคานเหนือซุ้มประตูเท่านั้น โดยคาดว่าแต่เดิมน่าจะมีการตกแต่งโดยรอบทั้ง 4 ทิศของห้อง และด้านบนเพดานไม่พบการตกแต่งลวดลายเหมือนกับห้องอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[59] มะลิฉัตร เอื้ออานนท์ **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ** (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2545) 211.

ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ชั้น 2 บริเวณห้องโถงกลาง



ภาพที่ 66 : ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ชั้น 2 บริเวณห้องโถงกลาง**

ที่มา : กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 จังหวัดปราจีนบุรี / ข้อมูลจากผู้วิจัย

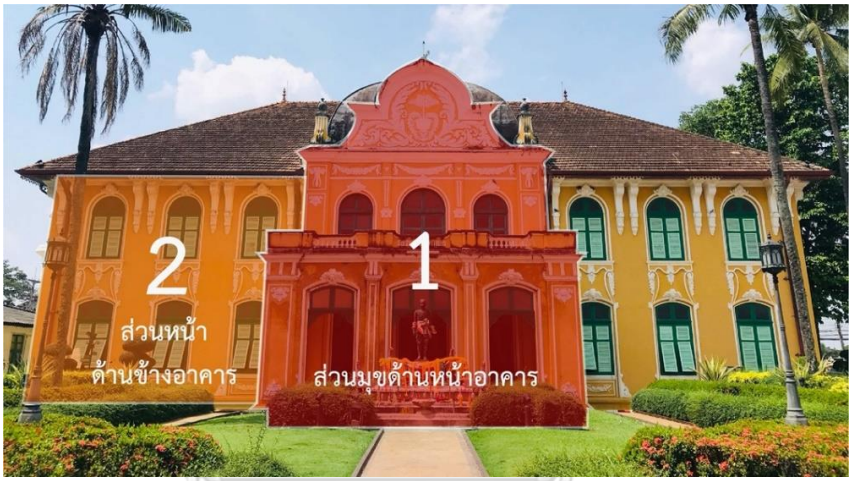
3.1.2. ลวดลายประติมากรรมประดับ

3.1.2.1. ภายนอก

ลวดลายประดับส่วนนี้จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนมุขด้านหน้าอาคาร กับส่วนหน้าด้านข้างอาคาร(ภาพที่ 67)

3.1.2.1.1. ส่วนมุขด้านหน้าอาคาร

พื้นที่ส่วนนี้จะถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1. หน้าจั่ว 2. ชั้นสอง 3. ชั้นหนึ่ง (ภาพที่ 68)



ภาพที่ 67 : ลวดลายประดับส่วนนี้จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนมุขด้านหน้าอาคาร กับส่วนหน้าด้านข้างอาคาร
ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 68 : พื้นที่ส่วนมุขด้านหน้าอาคารจะถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1. หน้าจั่ว 2. ชั้นสอง 3. ชั้นหนึ่ง
ที่มา : ผู้วิจัย

1.ส่วนหน้าจั่ว พื้นที่ส่วนนี้เป็นระนาบอยู่บริเวณบนสุดของอาคาร ช่วงด้านหน้ามีลวดลายประติมากรรมประดับรวมกันทั้งหมดหนึ่งชุด โดยแบ่งออกได้เป็น 4 ส่วน ได้แก่ (ภาพที่ 69)

1.1 ลายประติมากรรมนูนต่ำเป็นภาพต้นหมากปลูกบนกระถางแบบจีน (ภาพที่ 70) บริเวณล่างมีส่วนรองรับคล้ายกับลักษณะของใบไม้ ส่วนประกอบทั้งหมดนี้ตั้งอยู่ในบริเวณศูนย์กลางของหน้าจั่ว ลักษณะโดยละเอียดของลายส่วนนี้คือ ลำต้นหมากตั้งตรง พร้อมกับมีความอวบช่วงล่างและลีบตีบขึ้นบริเวณส่วนบน นอกเหนือจากนั้นยังปรากฏลักษณะของปล้องอย่างเป็นจังหวะตลอดทั่วทั้งลำต้น ด้านบนเป็นใบหมากมีก้านอยู่ส่วนกลางพร้อมทั้งขนาบข้างด้วยส่วนใบที่มีรูปร่างเรียวยาว ซึ่งจะประกอบด้วยกันทั้งหมดรวม 4 ก้านด้วยกัน โดยกระจายอยู่อย่างสมมาตรกันทั้งสองข้าง ถัดลงมาจากส่วนต้นคือบริเวณกระถาง ด้านบนพบลวดลายแบบจีน กล่าวคือ เป็นทัศนธาตุแบบเลขาคณิตที่ขดกันอย่างเป็นจังหวะ ส่วนมุมเป็นเหลี่ยม ถัดมาบริเวณส่วนกลางพบลักษณะของคลื่นโค้งเล็ก ๆ ที่ซ้ำกันอย่างเป็นจังหวะรอบบริเวณกระถาง และในส่วนถัดลงมาเป็นกี๋ขนาดเล็กที่มักใช้สำหรับวางรองกระถาง ซึ่งสังเกตุลักษณะทางกายภาพได้จากขาของกี๋ทั้งสองข้างที่ค้ำยันอยู่กับพื้นด้านร่างอีกขั้นหนึ่ง โดยลักษณะของส่วนล่างสุดนี้จะคล้ายกับรูปร่างของดอกไม้ที่กางใบออกอย่างสมมาตรกันทั้งสองข้าง

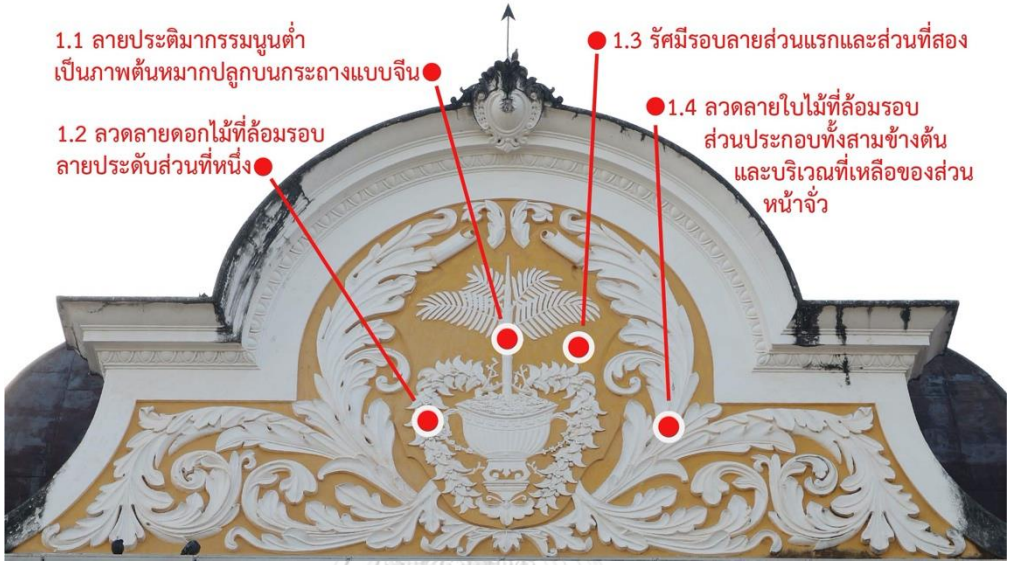
1.2 ลวดลายดอกไม้ที่ล้อมรอบลายประดับส่วนที่หนึ่ง (ภาพที่ 71) ทิศทางของดอกไม้กลุ่มนี้จะมีลักษณะคล้ายกับรูปร่างของหัวใจที่มีกระถางต้นไม้เป็นจุดศูนย์กลางอยู่ภายใน ช่วงของพวงดอกนี้จะคล้ายกับพืชตระกูล "Curcuma"[60] หรือพืชจำพวก ขมิ้น ขึง ข่า ที่มักจะมีส่วนใบขึ้นทับซ้อนกันเป็นแฉก และแซมด้วยดอกขนาดเล็กอีกชั้นหนึ่งตามช่วงข้อต่อของดอก

1.3 รัศมีรอบลายส่วนแรกและส่วนที่สอง (ภาพที่ 72) เป็นบริเวณที่การสังเกตได้ยาก เนื่องจากสีของรัศมีนี้เป็นสีเดียวกันกับบริเวณพื้นหลัง ฉนั้นการพิจรณาขอบเขตของรัศมีช่วงนี้จึงสามารถสังเกตุได้จากระนาบที่นูนสูงขึ้นมาจากระยะของพื้นหลังเล็กน้อย นอกเหนือจากนั้นยังสามารถสังเกตด้านบนของรัศมีที่มีการม้วนตัวเป็นเกลียว คล้ายกับลักษณะของกระดาษหรือใบไม้ที่มีการม้วนตัว

1.4 ลวดลายใบใบอะแคนทัส (acanthus) ที่ล้อมรอบส่วนประกอบทั้งสามข้างต้นและบริเวณที่เหลือของส่วนหน้าจั่ว (ภาพที่ 73) โดยหากพิจารณาชั้นของใบไม้ในส่วนนี้ ก็จะทราบได้ว่าใบนั้นถูกแบ่งออกเป็น 2 ระยะที่มีการทับซ้อนกันอยู่ ซึ่งมีลักษณะเหมือนกันทั้งสองข้างอย่างสมมาตร สำหรับใบส่วนแรกนั้นเริ่มต้นจากด้านล่างสุดของจั่ว หรือบริเวณใต้กระถางต้นไม้ และม้วนโค้งขึ้นไปยังด้านบนของหน้าจั่วโดยโอบล้อมส่วนประกอบทั้งสามอย่างข้างต้นอย่างสมดุลทั้งสองข้าง อีกช่อหนึ่งโค้งมาทางด้านข้างตลอดจนเกือบสุดขอบของหน้าจั่ว ส่วนปลายสุดม้วนโค้งอีกครั้งลงมายังด้านล่างส่วนมุมสุดของหน้าจั่ว ต่อมาในระยะที่สองเป็นใบในลักษณะเดียวกับส่วนแรกแต่ทับอยู่ด้านบน โดย

[60] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 148.

เริ่มต้นมาจากส่วนใต้ของรัศมี หรือส่วนที่ 1.3 จากนั้นจึงทับบนใบส่วนแรก ก่อนที่จะโค้งลงด้านล่างสุดของหน้าจั่วพร้อมกับม้วนขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้ทัศนธาตุล้อกับส่วนโค้งสุดของใบไม้ระยะที่หนึ่ง ใบไม้ทั้งสองระยะนี้ปรากฏการม้วนงออย่างเป็นจังหวะ ซึ่งเป็นการเลียนแบบธรรมชาติของใบไม้ได้อย่างวิจิตร



ภาพที่ 69 : พื้นที่หน้าจั่วมีลวดลายประติมากรรมประดับหนึ่งชุด ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 4 ส่วน
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 70 : (ภาพซ้าย) ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว
ส่วนที่ 1.1 ลายประติมากรรมนูนต่ำเป็นภาพต้นหมากปลูกบนกระถางแบบจีน
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 71 : (ภาพกลาง) ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.2 ลวดลายดอกไม้ที่ล้อมรอบลายประดับส่วนที่หนึ่ง
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 72 : (ภาพขวา) ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.3 รัศมีรอบลายส่วนแรกและส่วนที่สอง
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 73 : ลายประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว ส่วนที่ 1.4 ลวดลายใบอะแคนทัส(acanthus)
ที่ล้อมรอบส่วนประกอบทั้งสามข้างต้นและบริเวณที่เหลือของส่วนหน้าจั่ว
ที่มา : ผู้วิจัย

2. ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า พื้นที่ส่วนนี้ประกอบด้วยประตูหลักสามบาน โดยบานแรกนั้นมีขนาดใหญ่และสูงกว่าทั้งสองบานที่ขนาบข้างอยู่ ประตูทั้งสามบานนี้อยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของอาคาร ช่องแสงด้านบนประตูโค้งเป็นครึ่งวงกลม คล้ายกับลักษณะโค้งแบบโรมัน และโรมาเนาก์“Romanesque”[61] โดยประตูทั้งสามสามารถเปิดจากภายในสู่ภายนอกอาคารได้ เพื่อเป็นการเชื่อมต่อมาสู่ส่วนระเบียงของอาคารที่ยื่นออกมาด้านหน้าขนานกับพื้นที่เทียบรถยนต์บริเวณชั้นหนึ่ง ฉะนั้นส่วนระเบียงนี้จึงถูกใช้ประโยชน์ได้ในสองบริบทได้แก่ 1. เป็นการเพิ่มพื้นที่เปิดให้กับชั้นสองของอาคาร และ 2.ทำหน้าที่เป็นเสมือนหลังคากันน้ำฝนให้กับพื้นที่เทียบรถยนต์บริเวณชั้นหนึ่ง ซึ่งลักษณะอาคารที่มีพื้นที่เทียบรถหน้าตึกนี้ ถือเป็นแบบแผนที่เป็นสะแสนิยมในยุคสมัยนั้น โดยสังเกตได้จากกลุ่มอาคารแบบยุโรปในประเทศไทยที่ร่วมสมัยกันในช่วงเวลานั้น เช่น พระราชวังพญาไท, วังลดาวัลย์, วังปารุสกวัน แต่สำหรับพื้นที่ของวังปารุสกวันด้านบนจะเป็นห้อง ไม่ได้เป็นระเบียงในลักษณะเดียวกับเรือนเจ้าพระยาอภัยบูเบศรแห่งนี้ ถัดมาจากส่วนของระเบียงมายังด้านหน้าสุด จะปรากฏรั้วระเบียง ซึ่งถูกแบ่งออกเป็นสามช่วงขนานกับตำแหน่งของประตูทั้งสามของอาคาร โดยรั้วส่วนกลางเป็นปูนทึบและปรากฏตัวอักษรปูนหล่อชื่อ“ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร” ในขณะที่ด้านข้างทั้งสองเป็นเสาปูนหล่อวางขนานพร้อมทั้งเว้นช่องว่างอย่างเป็นจังหวะ โดยชั้นสองบริเวณมุขด้านหน้านี้จะประกอบด้วยประติมากรรมประดับด้วยกัน 5 แบบ โดยทั้ง 5 แบบนี้จะถูกวางซ้ำกันในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันเป็นจังหวะ ตลอดแนวพื้นที่ประตูทั้ง 3 บาน

[61] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, เรื่องเดียวกัน, หน้า 434.

2.1 ประติมากรรมประดับรูปช้าง (ภาพที่ 74) เป็นภาพประติมากรรมกึ่งนูนสูง แบบเสมือนจริง ปรากฏงวงยาวลงตามลักษณะช้างไทย ความยาวลงมาเสมอเป็นระนาบเดียวกับงาที่ขนาบข้างงวงอยู่ ตำแหน่งของประติมากรรมช้างประดับนี้ปรากฏอยู่ ณ บริเวณมุมด้านบนสุดของมุขด้านหน้า สองฝั่งทั้งซ้ายและขวา

2.2 ลวดลายประติมากรรมประดับ เป็นลักษณะ “ช่อระย้า” (ภาพที่ 75) โดยรวมคล้ายกับช่อมะกอก ส่วนปลายทั้งสองข้างเป็นเชือกผูก ที่สะบัดปลายลงมาด้านล่างอย่างสวยงามและสมมาตรกัน ช่วงกลางของลายมีลักษณะโค้งลงแบบตกท้องช้าง คล้ายกับว่าเป็นการจำลองช่อระย้าที่ถูกผูกติดไว้กับตัวอาคาร ลวดลายส่วนนี้จะปรากฏอยู่ 3 ตำแหน่ง ได้แก่ ส่วนมุขด้านหน้า ช่วงพื้นที่ระหว่างเหนือประตู 3 บาน

2.3 ลวดลายประติมากรรมประดับ “รูปโล่” (ภาพที่ 76) ลักษณะของลายจะคล้ายกับโล่ หรือวงกลมรูปไข่ที่ถูกห้อมล้อมด้วยพืชพันธ์ไม้ต่าง ๆ อย่างสมมาตรกับ 2 ข้าง ส่วนล่างด้านข้างมีลักษณะคล้ายผลองุ่น ประติมากรรมประดับชิ้นนี้ จะอยู่บริเวณส่วนกลางเหนือซุ้มประตูและหน้าต่างชั้น 2 ตลอดแนวอาคาร

2.4 ลวดลายประติมากรรมประดับลักษณะคล้ายกับหัวลูกศรทิ่มลง (ภาพที่ 77) ส่วนปลายด้านบนทั้ง 2 ข้างเป็นเส้นที่ม้วนเป็นวงกลม ส่วนกลางช่วงบนเป็นทรงกลมที่มีลายขนาบข้าง ด้านล่างเป็นทรงแหลมคล้ายกับใบไม้ลายประติมากรรมประดับชิ้นนี้ จะอยู่ส่วนล่างลงมาจากลายประติมากรรมประดับรูปช้าง หรือบริเวณเสาข้างทั้ง 2 ด้านของมุขด้านหน้า ทั้งชั้น 1 และ ชั้น 2

2.5 ลวดลายประติมากรรมประดับ “รูปร่างคล้ายกับหัวเสา” (ภาพที่ 78) ส่วนข้างทั้งสองโค้งออกพร้อมกับสอบลงด้านล่าง คล้ายกับลักษณะของปีก ส่วนกลางเป็นวงกลมที่เจาะทะลุแสดงให้เห็นสีพื้นของตัวอาคาร ลวดลายประติมากรรมประดับส่วนนี้อยู่บริเวณมุขด้านหน้า ช่วงเสา 2 ต้น ระหว่างประตูกลาง ในแนวเส้นระดับเดียวกับด้านบนของประตูที่เสมอกับส่วนล่างของช่องแสง

ภาพที่ 74 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ชั้นสองบริเวณมุขด้านหน้าส่วนที่ 2.1 ประติมากรรมประดับรูปช้าง
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 75 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ชั้นสองบริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 2.2 ลวดลายประติมากรรมประดับเป็นลักษณะ ”ช่อระย้า”
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 76 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วน 2.3 ลวดลายประติมากรรมประดับ “รูปโล่”
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 77 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 2.4 ลวดลายประติมากรรมประดับ ลักษณะคล้ายกับหัวลูกศรทิ่มลง
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 78 : ประติมากรรมประดับ ชั้นสอง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 2.5 ลวดลายประติมากรรมประดับ “รูปร่างคล้ายกับหัวเสา”
ที่มา : ผู้วิจัย

3. ชั้นหนึ่ง บริเวณมุขด้านหน้า พื้นที่ส่วนนี้มีหน้าที่หลักคือจุดเทียบรถยนต์ ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปในช่วงของระเบียงชั้นสอง ซึ่งนอกเหนือจากนั้นแล้วบริเวณนี้ยังปรากฏประตูหลักสามบานที่อยู่ระนาบเดียวกับประตูทั้งสามบานของชั้นสองและช่องลมทั้งสามบานด้านหน้า ถัดลงมาจากประตูเป็นบันไดหินอ่อนที่ปรับระดับจากพื้นภายนอกเรือนขึ้นสู่พื้นหลักของอาคาร ต่อจากนั้นเป็นส่วนด้านหน้าสุดพบม้านั่งปูนยาว ที่เชื่อมต่อเป็นส่วนหนึ่งกับตัวอาคารโดยอยู่ขั้นเป็นสามช่วงตลอดช่องลมใหญ่ที่หน้าอาคาร ซึ่งด้านบนของช่องลมจะเป็นช่องแสงเหมือนกับประตูหลักทั้งสามบานของชั้นสอง โดยที่ต่างกันเห็นจะเป็นลักษณะโค้งของช่องแสง ที่มีมุมตัดและโค้งขึ้นเล็กน้อยสู่ด้านบน คล้ายกับลักษณะของคันธนูที่ถูกดึง โดยจะต่างจากรูปแบบของชั้นสอง ที่ด้านบนโค้งคล้ายครึ่งวงกลม หรือกล่าวอย่างรวบรัดได้ว่า ช่องแสงของชั้นสองจะโค้งกว่าชั้นหนึ่งนั้นเอง

โดยชั้นหนึ่งบริเวณมุขด้านหน้านี้จะประกอบด้วยประติมากรรมประดับด้วยกัน 2 แบบ โดยทั้ง 2 แบบนี้จะถูกวางซ้ำกันในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันเป็นจังหวะ ตลอดแนวพื้นที่ช่องลมทั้ง 3 บาน

3.1 ประติมากรรมประดับรูปใบหน้า (ภาพที่ 79) ปรากฏเป็นรูปใบหน้าอ่าปาก คล้ายกับอาการของการเปล่งลม ช่วงบนของลายประกอบไปด้วยพืชพันธ์ไม้ที่ปกคลุมลงมาถึงบริเวณด้านข้าง

ของลาย ส่วนรอบปากเป็นลักษณะของหนวดที่โค้งลงมาด้านล่างพร้อมกับม้วนขึ้นเป็นวงกลม ส่วนล่างสุดเป็นการผูกลายที่เป็นรูปร่างคล้ายกับเครา โดยประติมากรรมประติชิ้นนี้ จะอยู่บริเวณส่วนกลางด้านบนของประตู และหน้าต่างตลอดแนวอาคารของชั้นหนึ่ง

3.2 ประติมากรรมประดับชิ้นเดียวกับลายที่ 2.4 แต่มีการกลับด้านลาย กล่าวคือ ลายที่อยู่ช่วงบนของเสาจะอยู่ในลักษณะลูกศรที่ชี้ลง ในขณะที่ด้านล่างเสานั้นลวดลายจะวางกลับทางในลักษณะชี้ขึ้น (ภาพที่ 80)

ภาพที่ 79 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ชั้นหนึ่ง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 3.2 ประติมากรรมประดับ ชิ้นเดียวกับลายที่ 2.4
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 80 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ชั้นหนึ่ง บริเวณมุขด้านหน้า ส่วนที่ 3.1 ประติมากรรมประดับ รูปใบหน้า
ที่มา : ผู้วิจัย

3.1.2.1.2. ส่วนหน้า ด้านข้างของอาคาร

พื้นที่ส่วนนี้ทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของอาคารจะเหมือนกันทั้งหมด เริ่มต้นจากหน้าต่างที่ถูกวางอย่างเป็นจังหวะสามบาน ทั้งชั้นหนึ่งและชั้นสองพร้อมทั้งอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน โดยหากนับรวมทั้งหมดจะแบ่งเป็น ด้านบน 3 บาน ด้านล่าง 3 บาน เท่ากับข้างหนึ่งจะปรากฏทั้งหมด 6 บาน ซึ่งหากนับรวมทั้งข้างซ้ายและขวาจะพบทั้งหมด 12 บาน ช่องหน้าต่างของด้านบนจะเป็นลักษณะครึ่งวงกลมแบบเดียวกับประตูสามบานหลักหน้ามุขช่วงชั้นสอง ส่วนช่องหน้าต่างของชั้นล่างจะเป็นรูปแบบเดียวกับช่องแสงของมุขด้านหน้าชั้นหนึ่ง คือเป็นขอบที่มีมุมตัดและโค้งขึ้นเล็กน้อยสู่ด้านบน ซึ่งลักษณะโดยรวมนั้นสามารถกล่าวอย่างเรียบง่ายได้ว่า หน้าต่างจะเป็นรูปแบบเดียวกันทั้งชั้น ชั้นหนึ่งจะเป็นมุมตัดและโค้งขึ้นเล็กน้อย ในขณะที่ชั้นสองจะเป็นโค้งแบบครึ่งวงกลม

โดยส่วนหน้า ด้านข้างของอาคารนี้จะประกอบด้วยประติมากรรมประดับด้วยกันทั้งหมด 4 แบบ โดยทั้ง4 แบบนี้จะถูกวางซ้ำกันในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันเป็นจังหวะ ตลอดทั้งแนวอาคาร

4.1 เป็นประติมากรรมประดับเดียวกับลวดลายที่ 2.3 (ภาพที่ 81) ลักษณะของลายจะคล้ายกับโล่อยู่บริเวณส่วนกลางเหนือซุ้มประตูและหน้าต่างชั้น 2 ตลอดแนวอาคาร

4.2 ประติมากรรมประดับส่วนนี้จะเชื่อมต่อกันเป็นชุด โดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ 1. ลายเปลือกหอย (ภาพที่ 82) ส่วนกลาง ด้านบน ถัดมาด้านล่างซึ่งเป็นส่วนที่ 2. เป็นลายพันธ์ไม้ห้อย

(ภาพที่ 82) มีลักษณะสมมาตรเท่ากันทั้งสองด้าน ภายในลายปรากฏผล และใบองุ่นอยู่เป็นบางช่วง ต่อมาเป็นส่วนที่ 3. ซึ่งอยู่ 2 ฝั่ง ซ้ายและขวาของลวดลายชุดนี้ กายภาพของลายปรากฏเป็นช่อไม้ห้อย (ภาพที่ 82) มีรูปร่างคล้ายกับใบและลูกมะกอก หลังจากนั้นจึงเป็นส่วนที่ 4 เป็นประติมากรรมประดับใบหน้าเทวรูป ชิ้นเดียวกับลายที่ 3.1 (ภาพที่ 82) โดยจะอยู่บริเวณส่วนกลางเหนือช่องแสง ตลอดแนวอาคารชั้นหนึ่ง หลังจากที่ลวดลายประดับชุดนี้ประกอบกันครบ 4 ชิ้นแล้ว จะปรากฏเส้นที่ผูกลายซึ่งเชื่อมโยงลวดลายส่วนต่าง ๆ ให้สอดคล้องกันอย่างมีเอกภาพยิ่งขึ้น โดยเส้นนี้จะครอบคลุมตั้งแต่ส่วนบนของหน้าต่างชั้น 2 ลงมาผูกลายโค้งบริเวณส่วนกลางพร้อมทั้งเชื่อมต่อกับเส้นขอบหน้าต่างชั้นหนึ่งและจรดลงมาสู่ส่วนล่างของอาคารโดยจะเชื่อมกับลายประดับที่ 4.3 ซึ่งขนาบข้างอยู่สองฝั่งซ้ายขวาของหน้าต่าง

4.3 ประติมากรรมประดับส่วนล่างหน้าต่างชั้น 1 (ภาพที่ 83) ลวดลายนี้เป็นการผูกลายซึ่งปรากฏใบและดอกไม้อยู่ภายในลาย มีเส้นเชื่อมต่อกับลายชุดที่ 4.2 ตามที่ได้กล่าวไปข้างต้น

4.4 ลวดลายประติมากรรมประดับ “ช่อระย้า” (ภาพที่ 84) เป็นอีกรูปแบบหนึ่ง ไม่ใช่ลักษณะเดียวกับลวดลายประติมากรรมประดับที่ 2.2 เนื่องจากลวดลายชิ้นนี้เป็นช่อระย้าที่สมบูรณ์ไปด้วยพืชพันธ์ไม้หลากชนิดกว่าลวดลายแรก ดังที่เห็นเช่น ดอกกุหลาบ ผลองุ่น และดอกไม้อีกชนิดหนึ่ง ส่วนทางด้านปลายของลายปรากฏลักษณะของเชือกที่มัดรวบช่อเข้าไว้ด้วยกัน ส่งผลให้ส่วนกลางของลายตกลงอย่างมีน้ำหนักเป็นท้องช้างคล้ายกับลายแรก ประติมากรรมประดับส่วนนี้จะอยู่ ณ ตำแหน่งกึ่งกลางใต้หน้าต่างชั้นหนึ่ง โดยจะกระจายอยู่ยังพื้นที่ดังกล่าว ทั่วทั้งตัวอาคาร

ภาพที่ 81 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.1 เป็นประติมากรรมประดับเดียวกับลวดลายที่ 2.3
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 82 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.2 ประติมากรรมประดับส่วนนี้จะเชื่อมต่อกันเป็นชุดโดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วน
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 83 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.4 ลวดลายประติมากรรมประดับ “ช่อระย้า”
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 84 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 4.3 ประติมากรรมประดับส่วนล่างหน้าต่างชั้น 1
ที่มา : ผู้วิจัย

3.1.2.2 ภายใน

ลายประติมากรรมประดับลักษณะนี้มักจะพบบริเวณเหนือส่วนโค้งบนสุดของประตู และส่วนข้างประตูช่วงหัวเสาภายในอาคาร โดยลายประดับที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลมา เป็นลายในห้องโถงกลางชั้นหนึ่ง ซึ่งอยู่ในบริเวณดังกล่าวทั้งสองตำแหน่ง ได้แก่ลายที่

5.1 ลายประติมากรรมประดับ “รูปโล่” (ภาพที่ 85) อยู่บริเวณส่วนกลางเหนือซุ่มประตู

5.2 ลายประติมากรรมประดับ “รูปกามเทพคู่” (ภาพที่ 86) อยู่บริเวณหัวเสาข้างประตู

ภาพที่ 85 : (ภาพซ้าย) ประติมากรรมประดับ ภายใน ส่วน 5.1 ลายประติมากรรมประดับ “รูปโล่”
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 86 : (ภาพขวา) ประติมากรรมประดับ ส่วนหน้า ด้านข้างอาคาร ส่วนที่ 5.2 ลายประติมากรรมประดับ “รูปกามเทพคู่”
ที่มา : ผู้วิจัย

3.2 เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา)

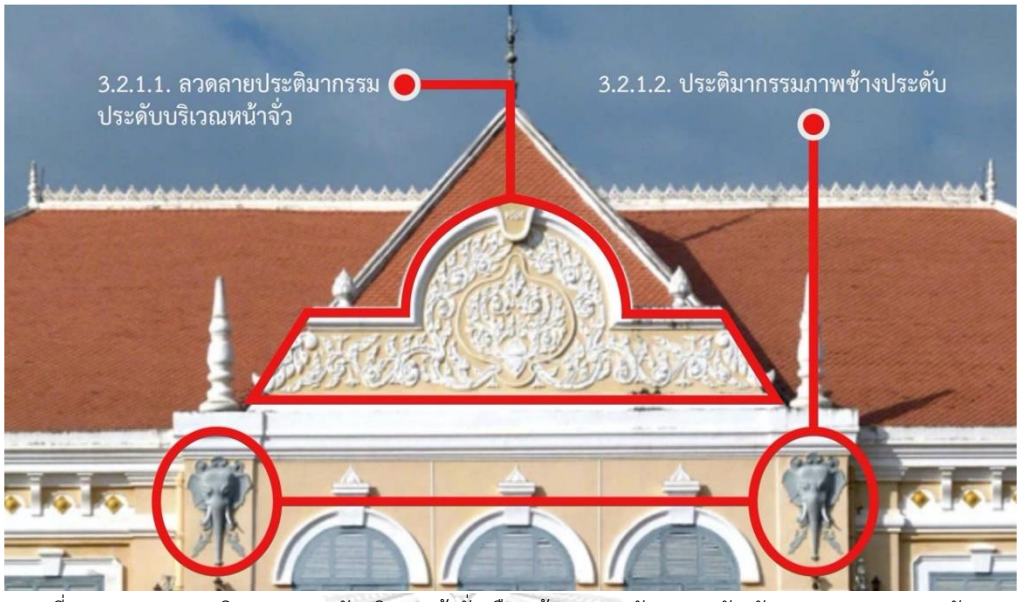
เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดพระตะบองประเทศกัมพูชานั้น เป็นเรือนที่สร้างก่อนอาคารที่ปราจีนบุรี ซึ่งโครงสร้างของอาคารนั้นเป็นลักษณะเดียวกันเกือบทั้งอาคาร กล่าวคือ โครงสร้างโดยรวมของอาคารเป็นแบบสมมาตร มีพื้นที่เทียบรถยนต์อยู่ส่วนกลางหน้าอาคารพร้อมช่องลม 3 ช่วง ถัดเข้าไปเป็นประตูสามบานที่ขนานกันทั้งชั้นหนึ่งและชั้นสองซึ่งเป็นพื้นที่ระเบียง ด้านบนเป็นหน้าจั่ว ส่วนข้างอาคารด้านหน้ามีหน้าต่างด้านละ 6 บาน รวมกันเป็น 12 บาน ตลอดแนวอาคารซ้ายขวา ด้วยเหตุนี้เรือนทั้งสองหลังจึงมักถูกให้นิยามว่าเป็นเรือนแฝดกัน หลังหนึ่งอยู่ฝั่งไทย อีกหลังอยู่ประเทศกัมพูชา อย่างไรก็ตามแม้ว่าโครงสร้างโดยรวมของอาคารทั้งสองหลังนี้จะเหมือนกัน แต่สิ่งที่ต่างกันนั้นเห็นจะเป็นชิ้นส่วนรายละเอียด และรูปแบบการตกแต่งอาคาร โดยเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดพระตะบองนี้ใช้หลังคาส่วนกลางแบบจั่วแหลมในขณะที่เรือนที่ปราจีนเป็นหลังคาโดมทรงโค้งแบบ “German Baroque” ถัดมาเป็นส่วนหน้าจั่วด้านบน มีตัวเลข“1905”ปรากฏในลักษณะเลขไทย โดยมีความหมายถึงปีที่สร้างอาคารสำเร็จซึ่งหากคิดเป็นปีพุทธศักราชจะเท่ากับปี พ.ศ. 2448 ถัดลงมาจากส่วนของตัวเลข เป็นลายปูนปั้นนูนต่ำซึ่งแม้จะเป็นการประดับในตำแหน่งเดียวกันกับเรือนที่ปราจีนแต่รูปแบบของลวดลายนั้นต่างกัน เช่นเดียวกับประติมากรรมช้างประดับที่ขนาบข้างขวาภายใต้บริเวณหน้าจั่วของอาคาร นอกเหนือจากนั้นรูปแบบของหน้าต่างอาคารที่ขนาบข้างทั้งสองด้านทั้งหมด 12 บานนั้น ยังเป็นลักษณะมุมเหลี่ยม ด้านบนมีลายประดับที่ล้อขนานกับพื้นที่หน้าต่างทั้งชั้นหนึ่งและชั้นสอง ส่วนช่องลมด้านหน้าอาคารปรากฏเสากลมแทรกตัวอยู่หน้าเสาใหญ่ที่ทำหน้าที่รับน้ำหลักพื้นที่ส่วนระเบียง ซึ่งเสาประดับลักษณะนี้จะไม่ปรากฏที่เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีน

3.2.1 ลวดลายประติมากรรมประดับ

โดยเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชานี้ จะประกอบด้วยประติมากรรมประดับทั้งหมด 2 แบบที่เชื่อมโยงกับเรือนที่ปราจีนบุรี (ภาพที่ 87)

3.2.1.1. ลวดลายประติมากรรมประดับบริเวณหน้าจั่ว (ภาพที่ 88) ลักษณะโดยรวมคล้ายกับการผูกลวดลายในงานศิลปะไทย เช่น กลุ่มลายกนก องค์ประกอบของลายเป็นแบบสมมาตรซึ่งใกล้เคียงกับเรือนที่ปราจีนบุรี กล่าวคือ มีลายกลุ่มหนึ่งจัดวางอยู่ ณ กึ่งกลางของหน้าจั่วอาคารพร้อมทั้งขนาบข้างด้วยลวดลายซ้ายขวา กระจายตัวจนไปถึงบริเวณส่วนข้างของจั่ว

3.2.1.2. ประติมากรรมภาพช้างประดับ (ภาพที่ 89) มีลักษณะคล้ายกับชิ้นที่ประดับอยู่ ณ เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรี อีกทั้งยังอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน ได้แก่ บริเวณส่วนบนของเสาส่วนมุขด้านหน้าอาคารแต่ประติมากรรมช้างประดับที่เรือนพระตะบองนี้ ตัวประติมากรรมมีลักษณะบางกว่า ซึ่งสอดคล้องกับคุณลักษณะของประติมากรรมแบบนูนต่ำ



ภาพที่ 87 : ลวดลายประติมากรรมประดับบริเวณหน้าจั่ว เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 88 : ลายประติมากรรมประดับ บริเวณหน้าจั่ว เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 89 : ประติมากรรมช้างประดับ ส่วนหน้า

เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา

ที่มา : ผู้วิจัย

3.3 เรือนพระยาศรีธรรมาธิราช

เรือนพระยาศรีธรรมาธิราชเป็นเรือนก่ออิฐถือปูน 2 ชั้นครึ่ง เนื่องจากหลังคามีความชัน บริเวณนี้จึงมีพื้นที่สำหรับเป็นห้องใต้หลังคาเพิ่มขึ้นมาอีกครึ่งชั้น รูปแบบทางสถาปัตยกรรมนั้นเป็นตึกแบบยุโรปประยุกต์ ผังอาคารเป็นลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้า หันหน้าไปทางทิศเหนือ ตัวอาคารด้านหน้าส่วนกลางมีเฉลียงทั้งชั้นหนึ่งและชั้นสอง ส่วนด้านหลังเป็นระเบียงยาวตลอดแนวอาคาร สามารถเดินเชื่อมต่อไปยังห้องต่าง ๆ ได้ ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันทั้งสองชั้น ส่วนที่ต่างกันเห็นจะเป็นพื้นที่บริเวณระเบียงชั้นสองที่จะยื่นออกมาจากตัวอาคารมากกว่าพื้นที่ของชั้นหนึ่ง เข้าใจว่าอาจจะเป็นการใช้บริบทของพื้นที่ให้เกิดประโยชน์ร่วม สำหรับใช้กันฝนสาดและกันแดด

ห้องทั้งหมดภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช จะประกอบด้วยกันทั้งหมดชั้นละ 5 ห้อง โดยแบ่งเป็น 1. ห้องโถงส่วนกลางซึ่งด้านหน้าจะเป็นเฉลียงมีประตูวางต่อกันเป็นระนาบและเว้นอย่างเป็นจังหวะ 3 บาน เช่นเดียวกับด้านหลังที่ปรากฏประตู 3 บานเช่นกัน โดยจะวางขนานกับตำแหน่งของประตู 3 บานด้านหน้า ซึ่งการที่ติดตั้งประตูทั้งหน้าและหลังของอาคารนี้ จะส่งผลให้สามารถถ่ายเทความร้อนภายในอาคารได้เป็นอย่างดี ถัดมาเป็นส่วนด้านข้างซ้ายและขวาที่มีประตูเชื่อมต่อไปยังห้องรองด้านข้าง โดยที่ห้องรองส่วนนี้จะอยู่ขนาบข้างห้องโถงกลาง ส่วนหน้าของห้องจะมีประตูที่เชื่อมกับส่วนเฉลียงด้านหน้า ในขณะที่ส่วนหน้า ฝั่งตรงข้ามประตูที่เชื่อมกับส่วนเฉลียง นั้นจะเป็นประตูที่อยู่ในระนาบขนานกันซึ่งเชื่อมต่อไปยังห้องโถงริม ด้านปีกซ้าย และ ขวาของอาคารอีกทีหนึ่ง โดยจะมีประตูอีกบานาหนึ่งที่เชื่อมต่อกัน แต่จะอยู่ในตำแหน่งถัดมาทางด้านหลังเล็กน้อย ซึ่งประตูนี้จะมีแต่ห้องลองฝั่งซ้ายเพียงอย่างเดียว เนื่องจากฝั่งขวาจะเป็นห้องบันไดที่ใช้สรรจรขึ้นลงระหว่างชั้นหนึ่งและชั้นสอง ถัดมาจากห้องลองนั้นจะเป็นห้องโถงฝั่งปีกซ้ายและขวาที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ด้านหนึ่งจะมีประตูเชื่อมต่อกับห้องลองทั้งซ้ายและขวา ในอีกด้านฝั่งตรงข้ามจะเป็นหน้าต่างที่สามารถเปิดออกสู่ภายนอกอาคารได้เช่นเดียวกับส่วนหน้า ในขณะที่ด้านหลังเป็นประตูเชื่อมต่อไปยังระเบียงหลังเช่นเดียวกับห้องอื่น ๆ

ส่วนถัดมาคือห้องใต้หลังคา ซึ่งจะมีระเบียงเล็ก ๆ บริเวณส่วนข้างของอาคารทั้งสองด้าน พื้นที่ส่วนนี้จะอยู่เหนือห้องปีกข้างชั้น 2 ทั้งสองข้าง โดยมีจั่วของหลังคายื่นปกคลุมอยู่ด้านบน และส่วนท้ายสุดคือตำแหน่งห้องชั้น 1 ที่จะอยู่ในผังเดียวลักษณะเดียวกับชั้น 2

3.3.1. ลวดลายจิตรกรรมประดับ

ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมธิราชประกอบด้วยกันทั้งหมด 6 ลาย โดยแบ่งออกเป็นชั้นหนึ่ง 2 ลาย และชั้นสอง 4 ลาย

1. ลวดลายจิตกรรมประดับบริเวณห้องโถงกลางชั้นหนึ่ง (ภาพที่ 90) เป็นการพิมพ์ลายฉลุ ปรากฏเป็นภาพพืชพันธ์ผลไม้ต่าง ๆ เช่น ผลองุ่น ทับทิม และใบมะกอก ที่แทรกซ้อนอยู่ทั่วพื้นที่ของลายประดับ โดยมีการเว้นช่วงอย่างเป็นจังหวะ ส่วนขอบเป็นช่องสี่เหลี่ยมเรียงตัวกัน พร้อมทั้งสลับสีเข้มกับสีอ่อน คล้ายกับตะรางหมากรุก ส่วนกลางพบการพันช่อใบมะกอกที่ใกล้เคียงกับลักษณะลายเครือเถา ลายประดับนี้ ถูกวางอยู่บนผนัง ในระนาบด้านบนของประตูจนเกือบจรดกับเพดาน

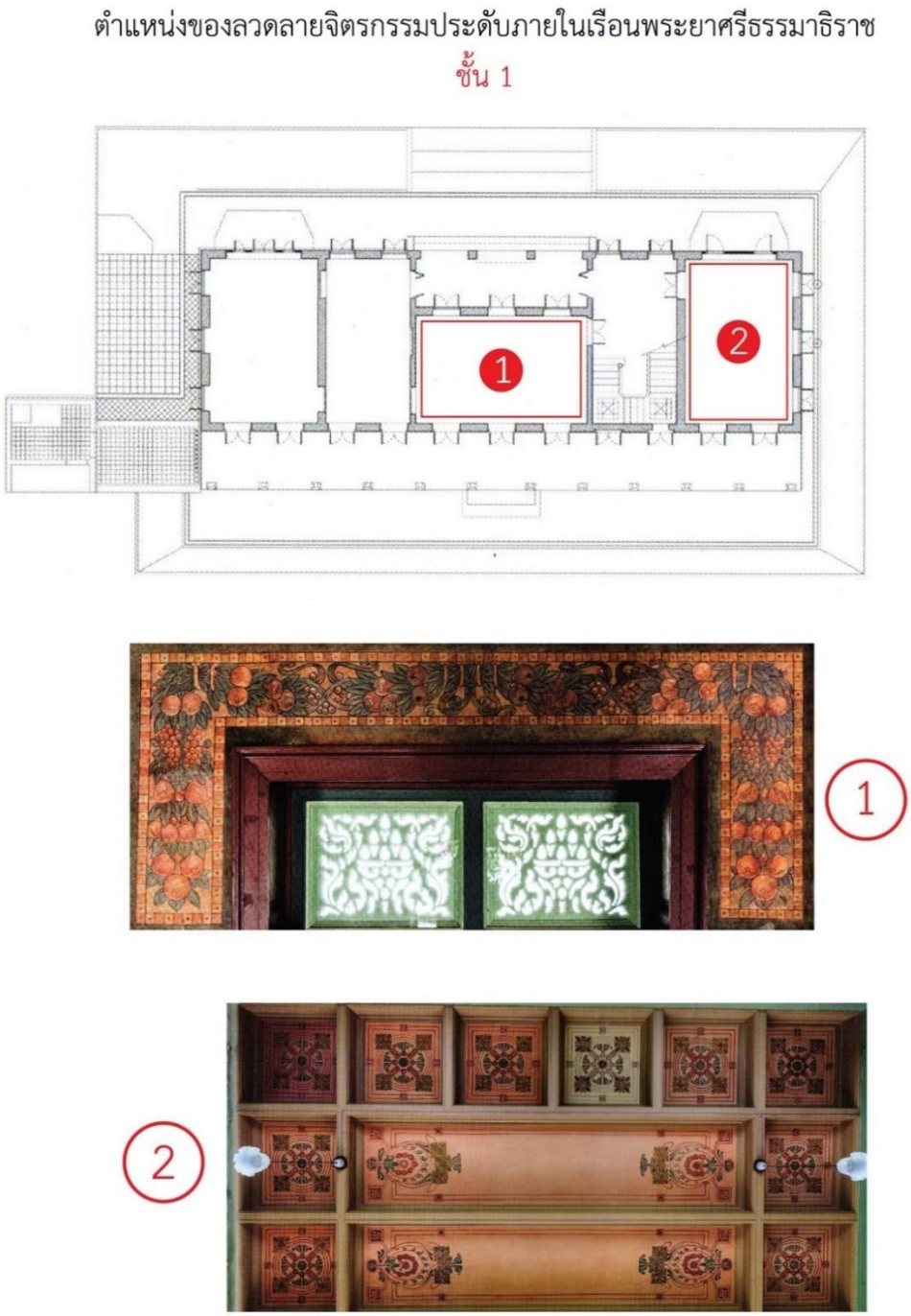
2. ลวดลายจิตรกรรมประดับ บนเพดานของห้องโถงฝั่งปีกขวา ชั้นหนึ่ง (ภาพที่ 90) เป็นลักษณะการประดับลายอยู่ระหว่างช่องว่างของคานตึก ซึ่งมีทั้งลักษณะสี่เหลี่ยมจัตุรัส และสี่เหลี่ยมผืนผ้าแบบยาว โดยกายภาพของลวดลายเป็นใบไม้ที่ถูกวางอย่างสมดุลกันเป็นทรงจัตุรัสหนึ่งแบบ และเป็นแนวยาวหนึ่งแบบ ซึ่งพื้นที่ส่วนกลางที่ว่างป่าวนี้จะถูกเชื่อมโยงด้วยเส้นตรง ที่ช่วยให้ลวดลายทั้งสองด้านนั้นสอดคล้องและเกิดความเป็นเอกภาพต่อกัน

3. ลวดลายจิตรกรรมประดับลายนกยุง บริเวณห้องโถงกลาง ชั้นสอง (ภาพที่ 91) เป็นลวดลายฉลุที่วิจิตรงดงาม จนอาจจะสามารถกล่าวได้ว่าเป็นลวดลายเอกของเรือนหลังนี้ แบบของลายฉลุจะถูกแบ่งออกเป็น 2 แม่พิมพ์ โดยเป็นการวางลายสลับกัน ลายที่ 1 จะอยู่บริเวณเหนือซุ้มประตู ส่วนลายที่ 2 จะแทรกอยู่พื้นที่ระหว่างประตู ซึ่งสำหรับลายที่ 1 นั้น ส่วนกลางจะเป็นรัศมีกลมที่ประกอบไปด้วยลายพันธ์ไม้ พร้อมกับขนาบข้างซ้ายขวาด้วยลายนกยุงอันวิจิตร ถัดจากนั้นเป็นลายดอกกุหลาบ และในส่วนของลายที่ 2 นั้นเป็นการผูกลวดลายพืชพันธ์ไม้ในลักษณะสมมาตรกันสองข้าง

4. ลวดลายจิตรกรรมประดับ บริเวณห้องโถงฝั่งปีกขวา ชั้นสอง (ภาพที่ 91) เป็นลายประดับบนผนัง อยู่บริเวณเหนือซุ้มประตู โดยเป็นการพิมพ์ลายฉลุสลับระหว่างช่องลมหล่อ ซึ่งลักษณะของลายประดับเป็นการผูกลายพืชพันธ์ไม้ผนวกกับเส้นเลขาคณิต

5. ลวดลายจิตรกรรมประดับ บริเวณห้องโถงฝั่งปีกซ้าย ชั้นสอง (ภาพที่ 91) เป็นลักษณะการประดับในลักษณะเดียวกับลายที่ 4 แต่แบบแผนของลวดลายนั้นมีความแตกต่างกัน โดยลายที่ 5 นี้จะเป็นการผูกลายจากรูปทรงเลขาคณิต

6. ลวดลายจิตรกรรมประดับลายจีน บริเวณห้องลอง หรือห้องบันไดชั้นสอง (ภาพที่ 91) ลักษณะของลวดลายเป็นรูปแบบจีน ซึ่งเป็นการพิมพ์ลายเลียนแบบช่องลมด้านหน้า

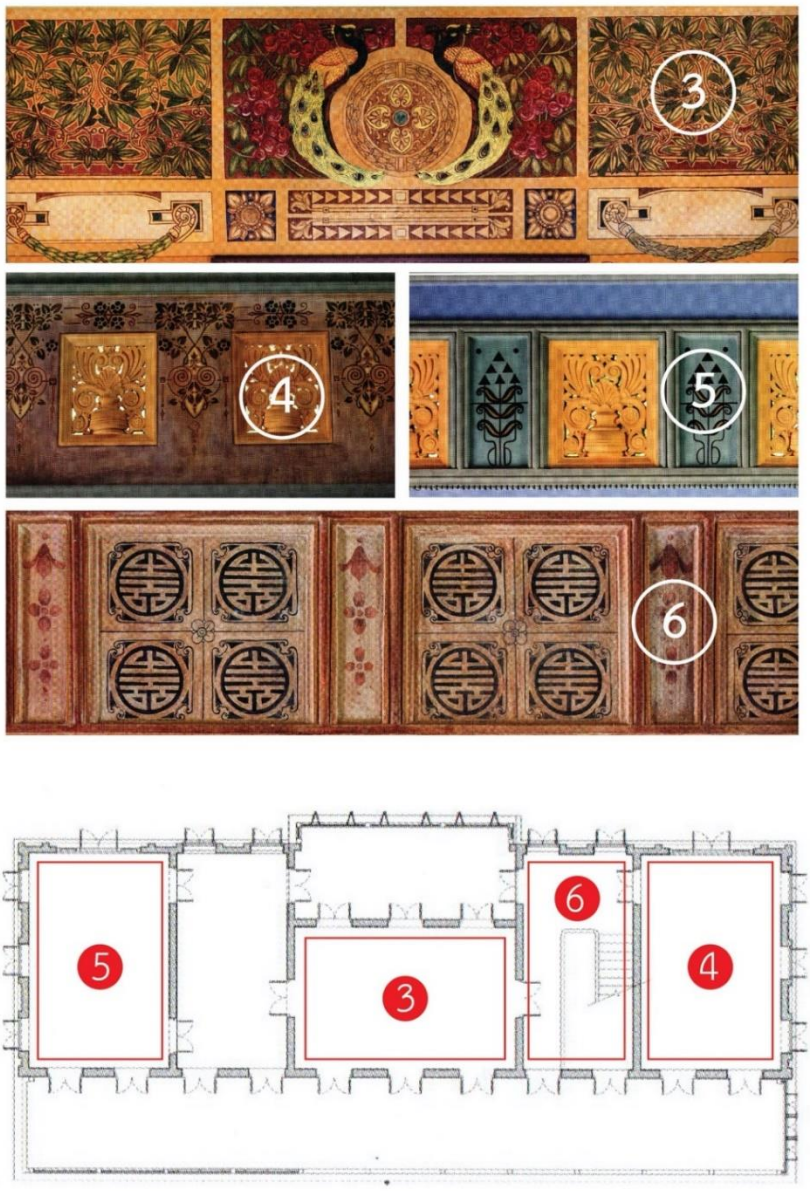


ภาพที่ 90 : ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมธิราช ชั้นหนึ่ง

*ที่มา : ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 64,77.*

ตำแหน่งของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช

ชั้น 2

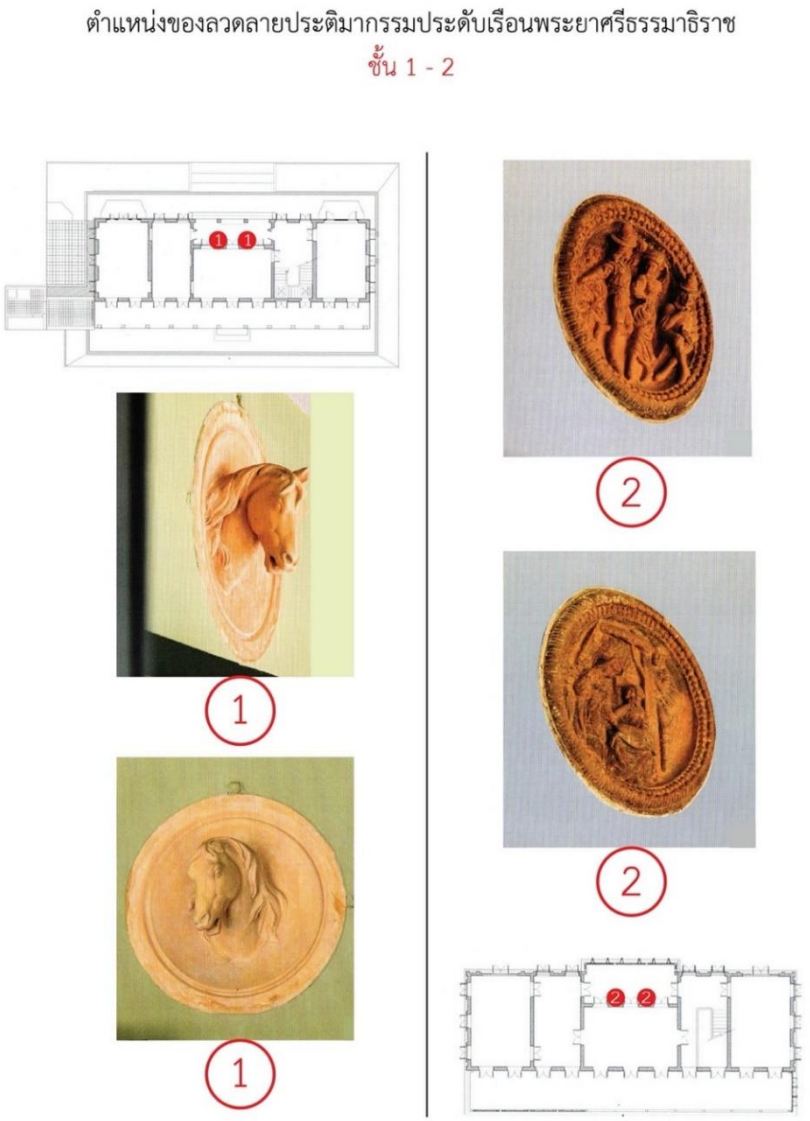


ภาพที่ 91 : ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมธิราช ชั้นสอง

*ที่มา : ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช, (**กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 68,76.*

3.3.2. ลวดลายประติมากรรมประดับ

ประติมากรรมประดับของเรือนพระยาศรีธรรมาธิราชประกอบด้วยกัน 2 แบบ โดยแบบที่ 1 ปรากฏประติมากรรมรูปม้า (เฉพาะส่วนหัวม้า) (ภาพที่ 92) อยู่ยังตำแหน่งหน้าห้องโถงกลาง บริเวณเฉลียง ชั้นหนึ่ง วางคู่กัน 2 ชิ้นในแบบเดียวกัน บนระนาบของผนัง และแบบที่ 2 เป็นประติมากรรมแกะสลักแบบนูนต่ำ ภาพนักเต้นชาวสเปน (ภาพที่ 92) บริเวณที่ติดตั้งผลงานอยู่ในตำแหน่งเดียวกับแบบที่ 1 แต่ต่างกันที่ชิ้นนี้นั้นอยู่ชั้น 2



ภาพที่ 92 : ลวดลายประติมากรรมประดับ เรือนพระยาศรีธรรมธิราช ชั้นหนึ่ง และชั้นสอง

*ที่มา : ปริญญา ชูแก้ว / **หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช,** (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 26.*

3.4 พระราชวังพญาไท

พระราชวังพญาไทมีการก่อสร้างแบ่งออกเป็น 2 ระยะ โดยระยะที่ 1 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯให้สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2452 เพื่อใช้เป็นสถานที่ประทับเพื่อทดลองการปลูกพืชพันธุ์ต่าง ๆ เนื่องจากพระองค์มีความสนใจเกี่ยวกับการกสิกรรม จากการได้ทอดพระเนตรขณะเสด็จไปประทับต่างประเทศ นอกเหนือจากนั้น วังแห่งนี้ยังได้เป็นสถานที่ผ่อนคลายอิริยาบถของพระอีกเช่นกัน ทรงโปรดให้จัดพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ หลายครั้งติดต่อกัน พร้อมทั้งสร้างโรงพระราชพิธี และทรงให้ชื่อว่า “โรงนา” โดยภายหลังจากทำพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลคฤหมงคลขึ้นเรือนใหม่ได้เพียงไม่กี่เดือน พระองค์ก็ทรงเสด็จสวรรคตในปี พ.ศ. 2453[62] ภายหลังจากนั้นจึงได้มีการก่อสร้างต่อเติมซึ่งถือเป็นระยะที่ 2 โดยเป็นช่วงเวลาหลังจากที่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เสด็จมาประทับ ณ วังแห่งนี้เป็นเวลาร่วม 10 ปี และทรงเสด็จสวรรคตในปี พ.ศ. 2463 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 จึงมีพระดำริให้สร้างพระราชมณเฑียรสถานขึ้นใหม่เป็นที่ประทับในพระราชวังพญาไท โดยรื้อถอนวังและอาคารเดิมออกเกือบทั้งหมด เหลือไว้เพียงห้องพระโรงด้านหน้า อาคารกลุ่มใหม่ที่สร้างในระยะที่ 2 นี้จะประกอบด้วยกันทั้งหมด 4 หลังบางหลังก็เชื่อมต่อกันจนเกือบจะเป็นอาคารเดียวกัน แต่โดยภาพรวมแล้วมักจะเป็นลักษณะของสะพานคอนกรีต ที่เป็นทางเดินเชื่อมต่อจากอาคารหนึ่งไปสู่อาคารอีกหลังหนึ่ง โดยอาคารใหม่ทั้ง 4 หลังนี้ ประกอบด้วย

1. พระที่นั่งไวกูณฐเทพยสถาน ตำแหน่งของพระที่นั่งตั้งอยู่ ณ ฝั่งตะวันออกของพระที่นั่งพิมานจักรีซึ่งถือเป็นพระที่นั่งหลักของพระราชวังแห่งนี้ โดยมีพื้นที่เชื่อมต่อกัน จนคล้ายจะเป็นอาคารหลังเดียวกันโดยแรกเริ่มเดิมทีนั้นพระที่นั่งส่วนนี้เป็นอาคารก่ออิฐถือปูน 2 ชั้น แต่เนื่องด้วยตำแหน่งของทิศทางลมจะสามารถพัดผ่านและระบายความร้อนได้ดีกว่า ณ พื้นที่สูง ในหลวงรัชกาลที่ 6 จึงมีรับสั่งให้ต่อเติมอาคารเป็น3 ชั้น พร้อมทั้งทรงใช้เป็นห้องบรรทม ห้องสรงน้ำ และห้องทรงพระอักษร

2. พระที่นั่งพิมานจักรี เป็นพระที่นั่งองค์ประธานของหมู่พระที่นั่งนี้ เป็นอาคารก่ออิฐ ถือปูนสูง 2 ชั้นโดยชั้นบนเป็นที่ประทับ มีห้องที่สำคัญ 4 ห้อง ด้วยกันคือ 1.ห้องโถงกลางเป็นห้องเสด็จออกให้เฝ้าส่วนพระองค์ หรือเสวยแบบง่าย ๆ ภายในตกแต่งแบบยุโรป มีเตาผิง ก่อเป็นประธานของห้องประดับด้วยพระบรมฉายาลักษณ์ภายใต้วชิรมหามงกุฎ 2.ห้องบรรทม พร้อมห้องสรงน้ำ อยู่ทางด้านทิศตะวันออก ภายในตกแต่งลายเพดานงดงามด้วย ภาพเขียน (fresco) เป็นภาพคัมภีร์

---

[62] ม.ร.ว. แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ณพิศร กฤตติกากุล, ดรุณี แก้วม่วง, พระราชวังและวังในกรุงเทพฯ, (กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2525) หน้า 401

พระพุทธศาสนา แบบเขียนบนใบลาน 3.ห้องที่ประทับของสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจี ตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันตก ปรากฏภาพ (fresco) บนเพดานเป็นลายดอกไม้ 4.ห้องใต้โดมเป็นห้องทรงพระอักษร ยังปรากฏตู้หนังสือแบบติดที่ (built in) ปรากฏอยู่ ชั้นล่างประกอบไปด้วยห้องเช่นเดียวกับชั้นบน ด้านหลังของพระที่นั่งนี้เป็นบันได ซึ่งนับเป็น เขตติดต่อระหว่างฝ่ายหน้า และฝ่ายใน พระที่นั่งองค์นี้มีลักษณะพิเศษ คือเป็นพระที่นั่งที่มียอดโดมสูง มี ฝาผนังตอนบนใกล้เพดาน และเพดานเป็นภาพเขียนแบบปูนเปียก (fresco) เป็นลายดอกไม้งดงามมาก ที่บานประตู เป็นไม้จำหลักลายปิดทองตอนบนเหนือบานประตูจารึกพระปรมาภิไธย ย่อ “รร 6” ต่อมาได้มีการต่อส่วนหน้าของพระที่นั่งพิมานจักรี เป็นที่จอดรถพระที่นั่ง และที่พักคอยของผู้มาคอยเฝ้า

3. พระที่นั่งศรีสุทธินิวาศ หรือแต่เดิมพระราชทานนามว่า พระที่นั่งลักษมีพิลาศ ตามพระนามของพระนางลักษมีลาวัณ พระชายา พระที่นั่งองค์นี้ตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันตกของพระที่นั่งพิมานจักรี เป็นพระที่นั่งสูง 2 ชั้น ก่ออิฐ ถือปูน มีโดมขนาดเล็ก มีทางเชื่อมกับพระที่นั่งพิมานจักรีในระดับชั้นสอง พระที่นั่ง องค์นี้ใช้เป็นที่รับรองของเจ้านายฝ่ายใน ลักษณะเด่นของพระที่นั่งองค์นี้คือ ที่ฝาผนังตอนใกล้เพดาน และเพดานเขียนภาพปูนเปียก (fresco) เป็นลายดอกไม้ และที่ห้องสำคัญเป็นภาพชายหญิง และแกะเป็นรูปเขียนแบบตะวันตก[63]

4. พระที่นั่งอุดมวนาภรณ์ ตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันออกของพระที่นั่งไวกูณฐเทพยสถาน เป็นอาคารสูง 2 ชั้น ก่ออิฐถือปูน ไม่มีการตกแต่งฝา และฝ้าเพดาน เช่นพระที่นั่งองค์อื่น แต่มีการประดับด้วยกระเบื้องเคลือบสีขาวแทน สันนิษฐานว่าเป็นพระที่นั่งที่สร้างขึ้น ซึ่งแต่เดิมอาจจะไม่เกี่ยวกับหมู่พระที่นั่ง 3 องค์แรก แต่ต่อมาภายหลังเมื่อมีความจำเป็น จึงจัดเป็นที่พักของคุณพระสุจริตสุดา พระสนมเอก และ พระนางเจ้าสุวัฒนาพระราชเทวี ในภายหลังจึงได้มีการต่อสะพานเชื่อมในระดับชั้นที่ 2 ในปี พ.ศ. 2465 พระที่นั่งองค์นี้ชั้นบนคล้ายจะเป็นห้องชุด 2 ชุด เหมือนกันทั้งซ้ายขวา มีบันไดชั้นกลางและแยกเป็นบันได 2 ข้าง ชั้นล่างเป็นห้องโถงกว้าง

3.4.1. ลวดลายจิตรกรรมประดับ

ลายจิตรกรรมประดับที่สร้างขึ้นจากกรรมวิธีลายฉลุภายในพระราชวังพญาไทนี้ ผู้วิจัยได้เลือกลายมาพอสังเขป เฉพาะลายที่สามารถเชื่อมโยงเปรียบเทียบกับลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรีได้ โดยลายที่ 1 เป็นชุดลวดลายประดับบนเพดาน ที่อยู่ทั่วทั้ง

[63] ม.ร.ว. แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ณพิศร กฤตติกากุล, ดรุณี แก้วม่วง, เรื่องเดียวกัน, หน้า 418.

บริเวณโถงทางเดินชั้นหนึ่งของอาคาร รวมทั้งทางเดินเชื่อมต่าง ๆ ด้วย (ภาพที่ 93) ส่วนลายที่ 2 นั้น เป็นลายประดับเพดาน บริเวณหน้าบันไดส่วนกลางของพระราชวัง (ภาพที่ 93)

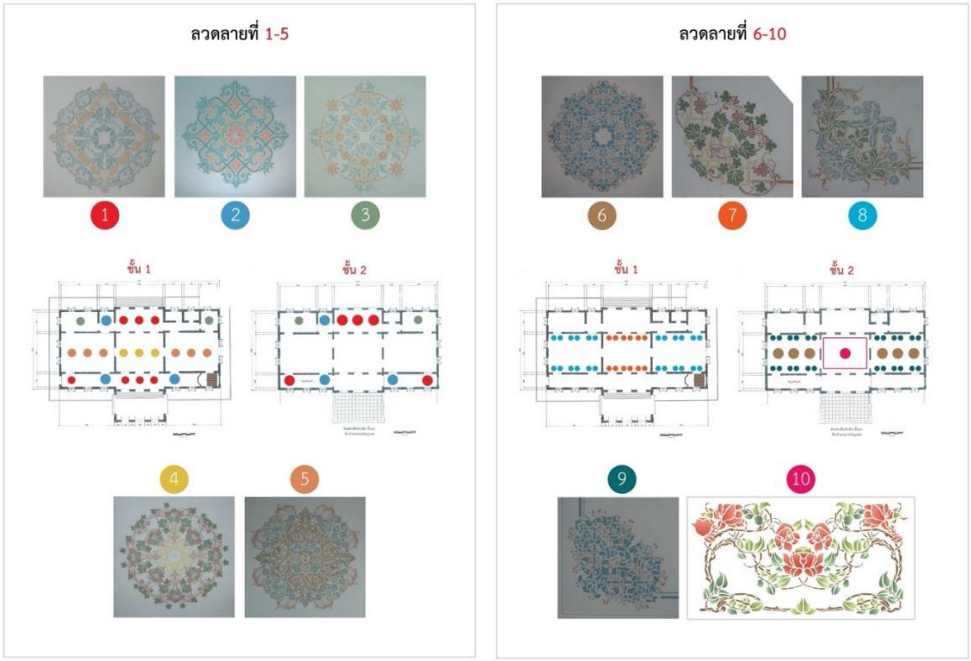
ภาพที่ 93 : ลวดลายจิตรกรรมประดับในพระราชวังพญาไท

ที่มา : ผู้วิจัย

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

หนึ่งในปัจจัยหลักที่ส่งผลให้วัฒนธรรมตะวันตกเผยแพร่มายังทวีปเอเชียและประเทศไทยได้คือวิวัฒนาการการขนส่งระหว่างประเทศที่ทันสมัยมากขึ้น ส่งผลให้การสั่งสิ่งของต่าง ๆ นั้น สามารถดำเนินการได้อย่างสะดวกและคล่องตัวกว่าในอดีต เป็นผลให้กลุ่มเจ้านายและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ของไทยนิยมสั่งสิ่งของมาจากต่างประเทศเป็นหลัก เพื่อแสดงให้เห็นถึงฐานะและรสนิยมที่ทัดเทียมกับประเทศตะวันตก สินค้านำเข้าเหล่านี้ปรากฏอย่างหลากหลายรวมไปถึงชิ้นส่วนในการประดับสถาปัตยกรรมด้วยเช่นกัน ซึ่งเรือนแบบยุโรปที่อยู่ในประเทศไทยในช่วงเวลานั้น จะเป็นการนำเข้าวัสดุอุปกรณ์จากต่างประเทศทั้งสิ้น เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรก็เช่นกัน โดยสังเกตได้จากกลุ่มลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับที่ปรากฏรูปแบบซึ่งสอดคล้องกับลวดลายประดับแบบยุโรปได้อย่างชัดเจน จึงชี้ให้ทราบว่าแม่พิมพ์ของลวดลายประดับเหล่านี้ล้วนถูกสั่งนำเข้ามาจากต่างประเทศทั้งสิ้น

โดยลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะประกอบด้วยกันทั้งสิ้น 41 ชิ้น โดยเป็นลวดลายที่มีแบบแผนเดียวกัน 10 ลวดลาย นอกเหนือจากนั้นเป็นการนำเอาลวดลายทั้ง 10 แบบนี้มาประดับซ้ำในตำแหน่งต่าง ๆ ของอาคาร โดยจะสามารถแสดงได้ดังภาพประกอบต่อไปนี้ (ภาพที่ 94)



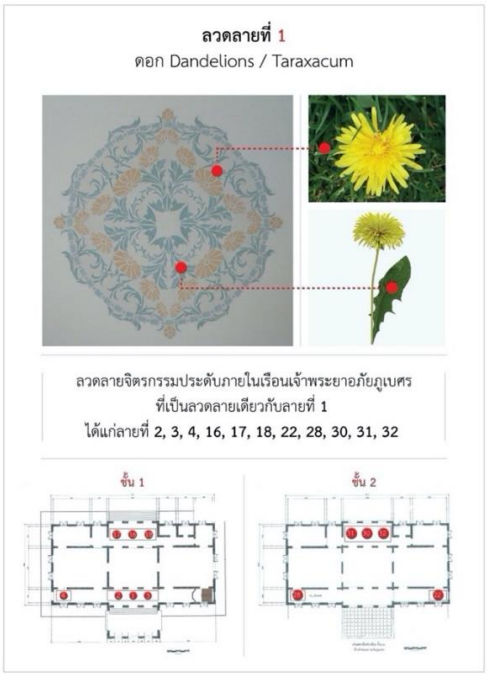
ภาพที่ 94 : ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 1-10 พร้อมการระบุตำแหน่งภายในอาคาร
ที่มา : ผู้วิจัย

4.1 การวิเคราะห์ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับ

4.1.1 ลวดลายจิตรกรรมประดับ

ก. กลุ่มดอกไม้ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ลวดลายแบบที่ 1 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอก“แดนดิไลออน” (Dandelion, Taraxacum)[64] โดยส่วนดอกจะเป็นสีเหลือง พร้อมทั้งมีส่วนกลีบที่เรียวยาวและทับซ้อนกันซึ่งมีจุดเริ่มต้นมาจากจุดศูนย์กลางของดอก ช่วงปลายกลีบมีความโค้งลงเล็กน้อย ส่วนใบมีสีเขียวด้านบนเรียวแหลมเช่นเดียวกับใบไม้ทั่วไปแต่ส่วนล่างกลับมีลักษณะที่โค้งเว้าเข้าสู่แกนกลางของใบพร้อมทั้งไล่ลงอย่างเป็นระยะไปยังด้านล่างของใบ ซึ่งหากพิจารณากายภาพของดอก“แดนดิไลออน”นี้จะพบว่าส่วนดอกและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 1 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนดอกของลวดลายที่จะปรากฏวงกลงซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของดอก ถัดมาเป็นส่วนกลีบที่มีลักษณะยาวพร้อมทั้งแพร่ออกไปยังบริเวณข้างรวมทั้งโค้งตกลงเล็กน้อย ซึ่งดอกที่ปรากฏในลวดลายนั้นจะเป็นมุมเอียงคล้ายกับลักษณะของหลักทัศนียวิทยาแบบจุดเดียว คือด้านหน้าจะแสดงให้เห็นกลีบเป็นส่วนใหญ่แต่ด้านหลังจะปรากฏกลีบใบที่เล็กลงตามหลังทัศนียวิทยา ถัดมาในส่วนของใบจะปรากฏลักษณะหยักของใบช่วงล่างที่เว้าเข้าสู่ส่วนกลางของใบเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 95)



ภาพที่ 95 : ดอก“แดนดิไลออน”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

[64] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 2 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอกไม้สกุล“สกุลเยอบีร่า เดซี่” (Gerbera Daisy)[65] โดยส่วนดอกจะเป็นสีแดง มีกลีบเรียวยาวส่วนปลายโค้งมนพร้อมทั้งทับซ้อนกัน โดยเริ่มต้นมาจากจุดศูนย์กลางของดอกที่ปรากฏลักษณะของส่วนที่คล้ายเกสร ช่วงใบมีสีเขียวด้านบนเรียวแหลม ส่วนข้างโค้งเป็นหยักอย่างเป็นระยะโดยจะมีจุดที่โค้งมากที่สุดบริเวณถัดลงมาจากส่วนกลางของใบ ซึ่งหากพิจารณากายภาพของดอกไม้สกุล“สกุลเยอบีร่า เดซี่”นี้จะพบว่าส่วนดอกและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 2 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนดอกของลวดลายที่จะปรากฏวงกลมสีแดงคล้ายกับส่วนเกสรของดอก ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของดอก ส่วนกลีบมีลักษณะยาว ช่วงปลายโค้งมน กลีบจะกางออกเป็นสี่ทิศพร้อมทั้งมีกลีบเล็กซ้อนอยู่เป็นระยะถัดมาในส่วนของใบสีเขียวที่จะปรากฏความหยักของใบด้านข้างในลักษณะเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 96)

ภาพที่ 96 : ดอกไม้สกุล“เยอบีร่า เดซี่”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

[65] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 3 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอก“ป๊อปปี้” (Poppy)[66] โดยส่วนดอกจะมีสีแดงส้ม กลีบมีลักษณะเป็นแผ่นที่ทับซ้อนกันโดยเริ่มต้นมาจากจุดศูนย์กลางของดอกที่ปรากฏส่วนของเกสร ช่วงใบมีสีเขียวพร้อมทั้งเป็นหยักและลอนเล็กตลอดส่วนข้างของใบ ซึ่งหากพิจารณากายภาพของดอก“ป๊อปปี้”นี้จะพบว่าส่วนดอกและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 3 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนดอกของลวดลายสีแดงส้มที่ปรากฏการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอกป๊อปปี้อันมีลักษณะแบนและเรียงตัวกันในรัศมีวงกลม จนกลาย เป็นรูปทรงของดอกพร้อมทั้งซ้อนกลีบเล็กอยู่บริเวณรัศมีรอบนอกอีกชั้นหนึ่ง ส่วนใบมีสีเขียวเป็นหยักและกระจายตัวอยู่ทั่วด้านข้างของใบ อีกทั้งทัศนธาตุและทิศทางของใบนั้นยังแสดงถึงความหยักซึ่งเป็นจุดเด่นของใบดอกป๊อปปี้ได้อย่างชัดเชนอีกเช่นกัน (ภาพที่ 97)

ภาพที่ 97 : ดอก“ป๊อปปี้”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

[66] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 4 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากใบและผลของ“องุ่น” (Grape)[67] โดยส่วนผลจะมีสีม่วงกลมที่อยู่ร่วมกันเป็นพวง ช่วงใบมีสีเขียวและปรากฏแฉกที่แบ่งใบออกเป็นช่วงประมาณ 3 ถึง 5 ส่วน พร้อมทั้งมีแกนที่อยู่ส่วนกลาง ซึ่งหากพิจารณากายภาพของใบและผลองุ่นนี้จะพบว่ามีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 4 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนผลของลูกองุ่นในลวดลาย ที่จะปรากฏเป็นลูกกลมสีม่วงแดงและอยู่ร่วมกันเป็นพวงโดยผลองุ่นนั้นมักจะกระจุกตัวรวมกันอยู่ด้านบนพร้อมทั้งลดจำนวนไล่ลงมาสู่ด้านล่างของพวง ถัดมาส่วนกลีบนั้นจะมีสีเขียวที่ช่วงใบมีการแบ่งแฉก รวมทั้งปรากฏเส้นแกนกลางใบที่ลวดลายบางช่วง โดยการเน้นส่วนแกนของใบนี้จะใช้เส้นสีขาวที่เกิดจากข้อต่อของแม่พิมพ์ฉลุหรือ (Necktie of Stencil) เป็นเครื่องมือในการแบ่งส่วนต่าง ๆ (ภาพที่ 98)

ภาพที่ 98 : “ต้นองุ่น”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย

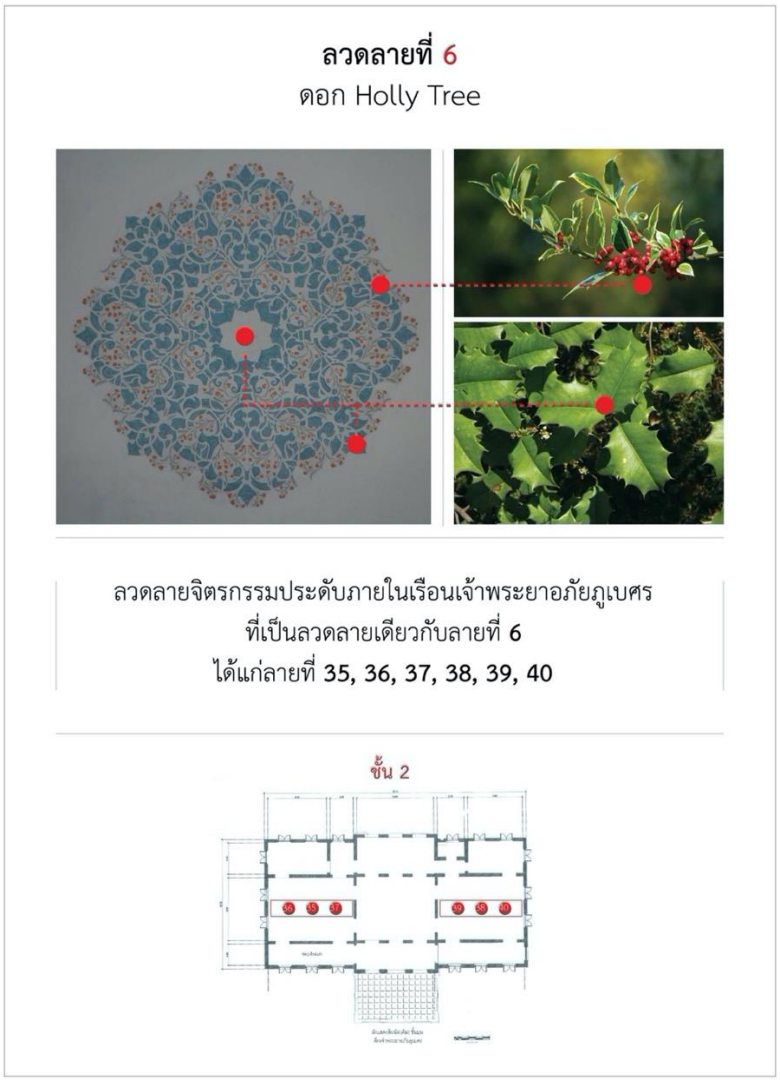
[67] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 5 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า” (Blue Anemone)[68] โดยส่วนดอกจะมีสีฟ้าอมม่วง ลักษณะของกลีบเป็นแผ่นที่ทับซ้อนกันโดยเริ่มต้นมาจากจุดศูนย์กลางของดอกที่ปรากฏส่วนของเกสร ช่วงใบมีสีเขียวและเป็นหยักตลอดช่วง ซึ่งหากพิจารณากายภาพของดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า”นี้จะพบว่าส่วนดอกและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 5 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนดอกของลวดลายที่จะปรากฏวงกลมสีฟ้าคล้ายกับส่วนเกสรอยู่บริเวณจุดศูนย์กลางของดอก และล้อมรอบไปด้วยกลีบที่ช่วงปลายมีความโค้งมนซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของดอกแอนนีโมนี ถัดมาเป็นส่วนของใบสีเขียวที่ประกอบด้วยกัน 2 ระยะ โดยระยะแรกนั้นจะเป็นสีเขียวตุ่นส่วนระยะที่สองเป็นสีเขียวอมฟ้าซึ่งใกล้เคียงกับสีฟ้าของส่วนดอก รวมทั้งปรากฏความหยักของใบด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 99)

ภาพที่ 99 : ดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย

[68] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 6 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากต้น“ฮอลลี่” (Holly Tree)[69] โดยส่วนผลจะเป็นสีแดง ขนาดเล็กที่กระจายตัวอยู่ตามกิ่ง ช่วงใบมีสีเขียวโดยมีจุดเด่นอยู่ที่ส่วนข้างของใบซึ่งปรากฏหยักแหลมที่เว้าเข้าและออกตลอดรอบส่วนของใบ ซึ่งหากพิจารณากายภาพของต้น“ฮอลลี่”นี้จะพบว่าส่วนผลและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 6 อย่างเด่นชัด โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนผลของลวดลายที่จะปรากฏวงกลมสีแดงขนาดเล็กที่กระจายตัวอยู่ตลอดช่วงกิ่งซึ่งช่วงกิ่งนี้ก็จะแทรกตัวอยู่ระหว่างส่วนใบอีกชั้นหนึ่ง ถัดมาเป็นส่วนใบจะมีสีฟ้าที่ไม่สอดคล้องกับต้นแบบเท่าไหร่นัก แต่ความเด่นชัดนี้กลับปรากฏยังบริเวณจุดศูนย์กลางของลายที่เว้นเป็นพื้นสีขาว โดยจะมีรูปร่างที่คล้ายกับใบของต้นฮอลลี่ซึ่งปรากฏแฉกแหลมบริเวณส่วนปลายของใบ (ภาพที่ 100)



ภาพที่ 100 : “ต้นฮอลลี่”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย

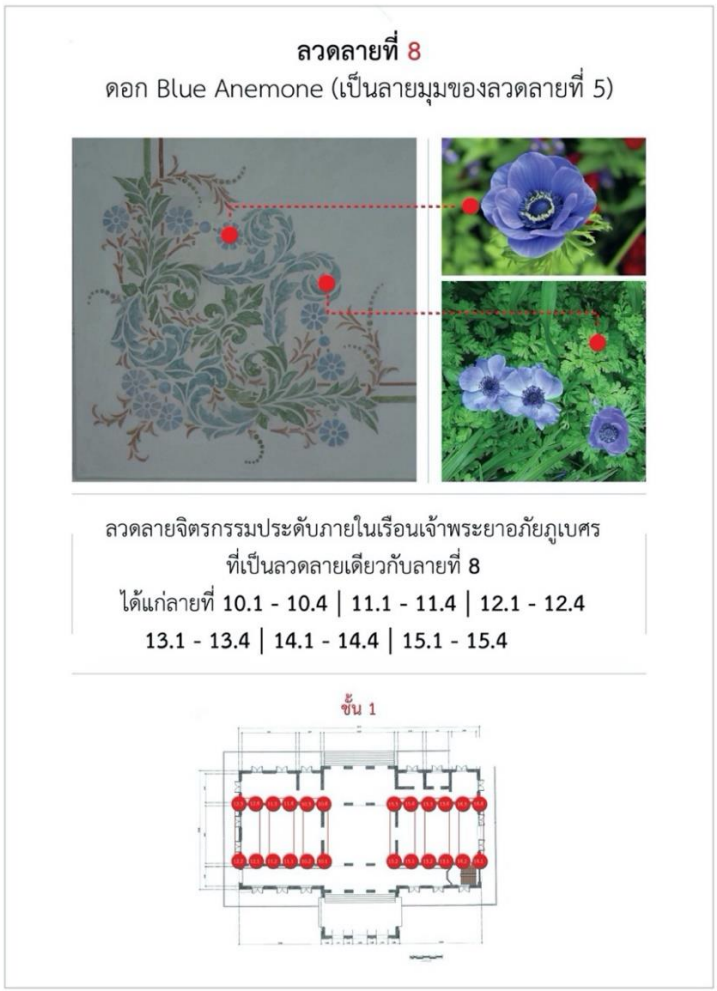
[69] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 7 เป็นลวดลายมุมที่ประกอบเป็นชุดเดียวกันกับลวดลายที่ 4 ดังนั้นกายภาพจึงเป็นไปในลักษณะเดียวกันอันสามารถกล่าวได้ดังต่อไปนี้ **ลวดลายแบบที่ 7** เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากใบและผลของ“องุ่น” (Grape)[70] โดยส่วนผลจะมีสีม่วงกลมที่อยู่ร่วมกันเป็นพวง ช่วงใบมีสีเขียวและปรากฏแฉกที่แบ่งใบออกเป็นช่วงประมาณ 3 ถึง 5 ส่วน พร้อมทั้งมีแกนที่อยู่ส่วนกลาง ซึ่งหากพิจารณากายภาพของใบและผลองุ่นนี้ จะพบว่ามีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 4 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนผลของลูกองุ่นในลวดลาย ที่จะปรากฏเป็นลูกกลมสีม่วงแดงและอยู่ร่วมกันเป็นพวงโดยผลองุ่นนั้นมักจะกระจุกตัวรวมกันอยู่ด้านบนพร้อมทั้งลดจำนวนไล่ลงมาสู่ด้านล่างของพวง ถัดมาส่วนกลีบนั้นจะมีสีเขียวที่ช่วงใบมีการแบ่งแฉก รวมทั้งปรากฏเส้นแกนกลางใบที่ลวดลายบางช่วง โดยการเน้นส่วนแกนของใบนี้จะใช้เส้นสีขาวที่เกิดจากข้อต่อของแม่พิมพ์ฉลุหรือ(Necktie of Stencil) เป็นเครื่องมือในการแบ่งส่วนต่าง ๆ (ภาพที่ 101)

ภาพที่ 101 : “ต้นองุ่น”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย

[70] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

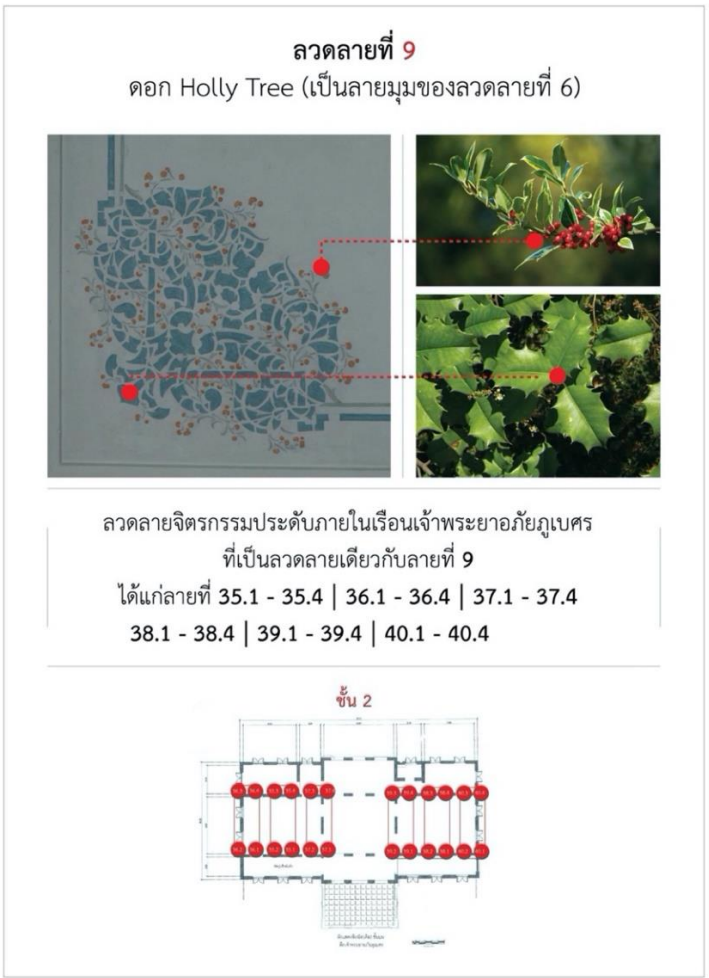
ลวดลายแบบที่ 8 เป็นลวดลายมุมที่ประกอบเป็นชุดเดียวกันกับลวดลายที่ 5 ดังนั้นกายภาพจึงเป็นไปในลักษณะเดียวกันอันสามารถกล่าวได้ดังต่อไปนี้ **ลวดลายแบบที่ 8** เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า” (Blue Anemone)[71] โดยส่วนดอกจะมีสีฟ้าอมม่วง ลักษณะของกลีบเป็นแผ่นที่ทับซ้อนกันโดยเริ่มต้นมาจากจุดศูนย์กลางของดอกที่ปรากฏส่วนของเกสร ช่วงใบมีสีเขียวและเป็นหยักตลอดช่วง ซึ่งหากพิจารณากายภาพของดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า”นี้จะพบว่าส่วนดอกและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 5 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนดอกของลวดลายที่จะปรากฏวงกลมสีฟ้าคล้ายกับส่วนเกสรอยู่บริเวณจุดศูนย์กลางของดอก และล้อมรอบไปด้วยกลีบที่ช่วงปลายมีความโค้งมนซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของดอกแอนนีโมนี ถัดมาเป็นส่วนของใบสีเขียวที่ประกอบด้วยกัน 2 ระยะ โดยระยะแรกนั้นจะเป็นสีเขียวตุ่นส่วนระยะที่สองเป็นสีเขียวอมฟ้าซึ่งใกล้เคียงกับสีฟ้าของส่วนดอก รวมทั้งปรากฏความหยักของใบด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 102)



ภาพที่ 102 : ดอก“แอนนีโมนี สีฟ้า”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย

[71] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 9 เป็นลวดลายมุมที่ประกอบเป็นชุดเดียวกันกับลวดลายที่ 6 ดังนั้นกายภาพจึงเป็นไปในลักษณะเดียวกันอันสามารถกล่าวได้ดังต่อไปนี้ **ลวดลายแบบที่ 9** เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากต้น“ฮอลลี่” (Holly Tree)[72] โดยส่วนผลจะเป็นสีแดง ขนาดเล็กที่กระจายตัวอยู่ตามกิ่ง ช่วงใบมีสีเขียวโดยมีจุดเด่นอยู่ที่ส่วนข้างของใบซึ่งปรากฏหยักแหลมที่เว้าเข้าและออกตลอดรอบส่วนของใบ ซึ่งหากพิจารณากายภาพของต้น“ฮอลลี่”นี้จะพบว่าส่วนผลและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 6 อย่างเด่นชัด โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนผลของลวดลายที่จะปรากฏวงกลมสีแดงขนาดเล็กที่กระจายตัวอยู่ตลอดช่วงกิ่ง ซึ่งช่วงกิ่งนี้ก็จะแทรกตัวอยู่ระหว่างส่วนใบอีกชั้นหนึ่ง ถัดมาเป็นส่วนใบจะมีสีฟ้าที่ไม่สอดคล้องกับต้นแบบเท่าไหร่นัก แต่ความเด่นชัดนี้กลับปรากฏยังบริเวณจุดศูนย์กลางของลายที่เว้นเป็นพื้นสีขาว โดยจะมีรูปร่างที่คล้ายกับใบของต้นฮอลลี่ซึ่งปรากฏแฉกแหลมบริเวณส่วนปลายของใบ (ภาพที่ 103)



ภาพที่ 103 : “ต้นฮอลลี่”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย

[72] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ลวดลายแบบที่ 10 เป็นการคลี่คลายรูปทรงมาจากดอก“กุหลาบ” (Rose)[73] โดยส่วนดอกจะเป็นสีแดง มีกลีบทับซ้อนกันเป็นเกรียวเข้าสู่ส่วนกลาง ช่วงใบมีสีเขียว ซึ่งหากพิจารณากายภาพของดอก“กุหลาบ”นี้จะพบว่าส่วนดอกและใบนั้นมีความสอดคล้องกับรูปร่างของลวดลายที่ 10 โดยสามารถพิจารณาได้จากส่วนดอกของลวดลายที่จะปรากฏการแบ่งกลีบจากการใช้ข้อต่อของแม่พิมพ์ฉลุหรือ (Necktie of Stencil) ซึ่งส่งผลให้กายภาพของดอกกุหลาบที่ถูกคลี่คลายมานั้นสอดคล้องกับลักษณะของกลีบที่ทับซ้อนกันและม้วนเข้าสู่ส่วนกลางได้เป็นอย่างดี ถัดมาในส่วนของใบจะมีสีเขียวและช่วงกิ่งจะเป็นสีน้ำตาล (ภาพที่ 104)

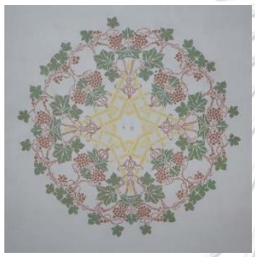
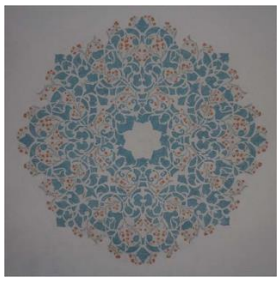
ภาพที่ 104 : ดอก“กุหลาบ”ต้นแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร แบบที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย

[73] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ข. รูปแบบลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ลำดับ	รูปแบบลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร	รูปแบบลวดลายจิตรกรรมประดับศิลปะแบบตะวันตก	การวิเคราะห์รูปแบบ
1.			ลวดลายกลุ่มพืชพันธ์ไม้แบบวิกตอเรียน (Conventional Floral Ornament) ซึ่งเป็นวิธีการคลี่คลายรูปทรงของดอกไม้ให้อยู่ในกรอบของทัศนธาตุแบบวิกตอเรียนที่มีความเรียบง่ายไม่สลับซับซ้อนเท่ากับลวดลายแบบวิกตอเรียนเรอเนซองส์ (Renaissance Victorian) และวิกตอเรียนแบบยุคกลาง(Medieval Victorian)
2.			ลวดลายแบบที่ 2 นี้เป็นศิลปะแบบวิกตอเรียนแบบยุคกลาง (Medieval Victorian) โดยพิจรณาได้จากทัศนธาตุโดยรวมที่มีลักษณะเรียวแหลมซึ่งเด่นชัดเป็นอย่างยิ่งบริเวณส่วนใบรวมทั้งองค์ประกอบส่วนรวมที่เริ่มปรากฏความซับซ้อนมากขึ้นกว่ารูปแบบของกรีกวิกตอเรียนซึ่งเป็นรูปแบบก่อนหน้ายุคกลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.			ลวดลายแบบที่ 3 เป็นศิลปะแบบวิกตอเรียนเรอเนซองส์ (Renaissance Victorian) โดยส่วนของลวดลายนั้นเป็นการพัฒนาการรูปแบบมาจากศิลปะวิกตอเรียนแบบยุคกลาง (Medieval Victorian) คือมีความซับซ้อนและรูปแบบของลายส่วนใหญ่นั้นจะมีลักษณะแหลม
4.			ลวดลายแบบที่ 4 เป็นศิลปะแบบกรีกวิกตอเรียนที่มักจะปรากฏเส้นเลขาคณิตที่ทับซ้อนกันพร้อมกับลวดลายที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน
5.			ลวดลายแบบที่ 5 เป็นศิลปะแบบวิกตอเรียนเรอเนซองส์ (Renaissance Victorian) ที่มีความซับซ้อนมาอีกขั้นกว่าลวดลายแบบที่ 3 ซึ่งเป็นศิลปะรูปแบบเดียวกัน
6.			ลวดลายกลุ่มพืชพันธ์ไม้แบบวิกตอเรียน (Conventional Floral Ornament) ซึ่งเป็นวิธีการคลี่คลายรูปทรงของดอกไม้ให้อยู่ในกรอบของทัศนธาตุแบบวิกตอเรียนที่มีความเรียบง่ายไม่สลับซับซ้อนเท่ากับลวดลายแบบวิกตอเรียนเรอเนซองส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

			(Renaissance Victorian) และวิกตอเรียนแบบยุคกลาง (Medieval Victorian)
7.			ลวดลายที่ 7 เป็นลวดลายมุมของลายที่ 4 เป็นศิลปะแบบกรีกวิกตอเรียน (Greek Victorian) ที่มักจะปรากฏเส้นเลขาคณิตที่ทับซ้อนกันพร้อมกับลวดลายที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน
8.			ลวดลายที่ 8 เป็นลายมุมของลวดลายที่ 5 ซึ่งเป็นศิลปะแบบวิกตอเรียนเรอเนซองส์ (Renaissance Victorian) ที่มีความซับซ้อนมาอีกขั้นกว่าลวดลายแบบที่ 3 ซึ่งเป็นศิลปะรูปแบบเดียวกัน
9.			ลวดลายที่ 9 เป็นลวดลายมุมของลายที่ 6 ซึ่งเป็นกลุ่มลายพืชพันธ์ไม้แบบวิกตอเรียน (Conventional Floral Ornament) ซึ่งเป็นวิธีการคลี่คลายรูปทรงของดอกไม้ให้อยู่ในกรอบของทัศนธาตุแบบวิกตอเรียนที่มีความเรียบง่ายไม่สลับซับซ้อนเท่ากับลวดลายแบบวิกตอเรียนเรอเนซองส์ (Renaissance Victorian)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

			และวิกตอเรียนแบบยุคกลาง (Medieval Victorian)
10			ลวดลายที่ 10 เป็นศิลปะแบบอาร์ตนูโว (Art Nouveau) ซึ่งปรากฏเพียงชิ้นเดียวภายในอาคารหลังนี้ โดยสามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงได้จากเส้นโค้งซึ่งเป็นเส้นทัศนธาตุหลักที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ตารางที่ 1 การแสดงยุคสมัยของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่า ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่มีความสำคัญจะประกอบไปด้วย 2 ลายคือลายดอกกุหลาบในตำแหน่งของห้องโถงกลางชั้นสองและลายเถาองุ่นบริเวณห้องโถงกลางชั้นหนึ่ง

1. ลวดลายดอกกุหลาบในตำแหน่งของห้องโถงกลางชั้นสองเป็นการตกแต่งด้วยรูปแบบศิลปะแบบ**อาร์ตนูโว (Art Nouveau)**[74] ซึ่งต่างจากลวดลายจิตรกรรมประดับส่วนอื่น ๆ ภายในอาคารที่เป็นลวดลายแบบ **วิกตอเรียน (Victorian)** โดยการวิเคราะห์นี้จะสามารถพิจารณาได้จากโครงสร้างของลายดอกกุหลาบและกระบวนการในการลดทอนรูปทรงของดอกกุหลาบ กล่าวคือ โครงสร้างของลายดอกกุหลาบนี้มีลักษณะการผูกลายโดยเน้นการใช้เส้นโค้งเกี่ยวพันและเล่นล้อกันอย่างมีแบบแผนรวมทั้งมีองค์ประกอบอันสมมาตร โดยโครงสร้างของลายจะเริ่มต้นจากส่วนกลางด้านล่างโค้งลงหรือตรงไปยังด้านข้างเล็กน้อย พร้อมกับโค้งโอบขึ้นสู่ด้านบน โดยผู้วิจัยได้นำลายดอกกุหลาบนี้มาเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างกับลวดลายในศิลปะแบบ**อาร์ตนูโว (Art Nouveau)** ที่มีพื้นที่ของลายอยู่ในลักษณะสี่เหลี่ยมพื้นผ้าเช่นเดียวกัน รวมทั้งเน้นเส้นหลักของลายทั้งสอง เพื่อให้สามารถเห็นโครงสร้างที่มีความเชื่อมโยงกันได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น (ภาพที่ 105)

สำหรับกระบวนการคิดในการลดทอนรูปทรงดอกกุหลาบเริ่มต้นจากข้อจำกัดของ**เทคนิคแม่พิมพ์ลายฉลุ (Stencil)** เป็นอันดับแรกที่จำเป็นต้องมีจุดยึดลาย (Necktie of Stencil) จึง

[74] สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี และ สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร, *"รายงานการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารเจ้าพระยาอภัยภูเบศร"* 2.

ส่งผลให้ลวดลายต่าง ๆ ที่อยู่ภายในกรอบของแม่พิมพ์ลายฉลุจึงจำเป็นต้องมีเส้นแบ่งลาย ซึ่งเส้นแบ่งนี้คือส่วนที่บ่งชี้ให้ทราบถึงลักษณะการลดทอนรูปทรงของดอกกุหลาบแบบศิลปะอาร์ตนูโว โดยเป็นการแบ่งส่วนประกอบของกุหลาบออกเป็นกลีบ จากการใช้เส้นแบ่งเป็นรูปทรงของกลีบแยกออกจากกัน (ภาพที่ 106) ซึ่งลักษณะที่ปรากฏนั้นจะพบลายดอกกุหลาบทั้งแบบมุมข้างและมุมเฉียงโดยแสดงให้เห็นถึงหลักทัศนียวิทยาของดอกไม้ได้อย่างชัดเจนที่นำสายตาจากกลีบด้านนอกแล้วค่อย ๆ ทับซ้อนกันสู่ส่วนกลางของโครงสร้างลาย

อย่างไรก็ตามความสอดคล้องระหว่างลายดอกกุหลาบของห้องโถงกลางชั้นสองนี้กับรูปแบบลาย**อาร์ตนูโว (Art Nouveau)** จะถูกจัดอยู่ในกลุ่มของลาย**อาร์ตนูโว (Art Nouveau) แบบประยุกต์** เนื่องจากบางช่วงของลายอาจมีการออกแบบให้ต่างจากลักษณะและกฎเกณฑ์ทางรูปแบบในศิลปะแบบอาร์ตนูโว (Art Nouveau) เพื่อให้ลวดลายสามารถนำไปใช้ร่วมกับลายแบบอื่น ๆ ได้อย่างหลากหลาย ส่งผลให้ลวดลายประดับทั้งหมดภายในอาคารมีทัศนธาตุที่เชื่อมโยงร่วมกันอย่างมีเอกภาพ แม้ลายส่วนอื่น ๆ จะเป็นแบบ**วิกตอเรียน (Victorain)** ก็ตาม

ลวดลายประดับภายในเรือน
เจ้าพระยาอภัยภเบศร

โครงสร้างของลวดลายศิลปะตะวันตก
แบบอาร์ตนูโว(Art Nouveau)

ภาพที่ 105 การเปรียบเทียบรูปแบบและโครงสร้างของลวดลายระหว่างลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรกับโครงสร้างของลวดลายศิลปะตะวันตกแบบ"อาร์ตนูโว" (Art Nouveau)
ที่มา : ผู้วิจัย / สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี และ สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร,
“รายงานการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารเจ้าพระยาอภัยภูเบศร” 29.

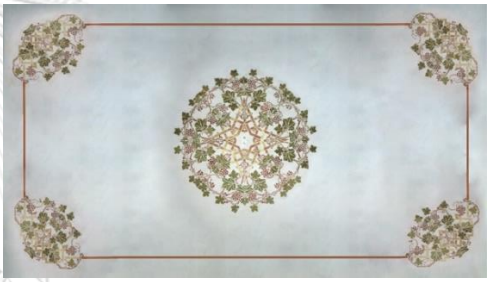
ลวดลายประดับภายในเรือน
เจ้าพระยาอภัยภูเบศร

โครงสร้างของลวดลายศิลปะตะวันตก
แบบอาร์ตนูโว (Art Nouveau)

ภาพที่ 106 กระบวนการการคลี่คลายรูปทรงของดอกกุหลาบ
ที่มา : ผู้วิจัย

ลวดลายประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช

ลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร



ภาพที่ 107 รูปแบบของลวดลายย่อยที่มีการประกอบร่วมกันเป็นหนึ่งชุด ซึ่งลวดลายลักษณะนี้จะปรากฏทั้งในเรือนพระยาศรีธรรมธิราช และเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
ที่มา : ผู้วิจัย / ปริญญา ชูแก้ว, “หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช” (กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด 2557) 77.

2. ลายเถาองุ่นบริเวณห้องโถงกลางชั้นหนึ่งเป็นลายฉลุแบบ**กรีกวิกตอเรียน (Greek Victoria)** ลวดลายชุดนี้เป็นการประกอบกันของลวดลายย่อย 5 ส่วน ทั้งหมดมีลักษณะสอดคล้องเป็นชุดเดียวกันทั้งในแง่ของกายภาพและองค์ประกอบ โดยส่วนที่ 1 นั้นจะเป็นลายกลมปรากฏอยู่ส่วนกลางของลายชุดนี้ บริเวณรัศมีขอบนอกของวงกลมเป็นใบ ผล และเถาองุ่นที่ผูกลายสลับกันอย่างเป็นจังหวะ ถัดมารัศมีด้านในจะเป็นไปในลักษณะเดียวกัน หากแต่มีการปรากฏผลองุ่นที่รวมกลุ่มกันเป็นพวงและมีจำนวนมากกว่าด้านนอก จากนั้นจึงเป็นใบและเถาองุ่นที่ผูกลายมุ่งเข้าสู่ส่วนกลางของลายชุดนี้ ซึ่งมีการเปลี่ยนทัศนธาตุจากรูปทรงอิสระมาเป็นเส้นเรขาคณิตที่ทับซ้อนกัน คล้ายกับรูปร่างของดวงดาวแบบสี่แฉก โดยหากพิจารณาภาพรวมของลายส่วนนี้จะสังเกตเห็นว่าลวดลายนั้นมีลักษณะคล้ายกับว่าต้นองุ่นส่วนนอกกำลังเลื้อยผูกติดกับส่วนโครงสร้างส่วนกลาง ถัดจากส่วนกลางนี้จะเป็นลายในส่วนของขอบลายมีด้วยกัน 4 ชิ้น ตามมุม 4 มุม โดยลวดลายส่วนขอบจะล้อมลายวงกลมส่วนแรกที่อยู่ส่วนกลาง ลักษณะทางองค์ประกอบก็เป็นไปในรูปแบบเดียวกันกับลายส่วนกลางที่ปรากฏเป็นรูปวงกลม ซึ่งประกอบไปด้วย ใบ ผล และเถาองุ่นที่เลื้อยติดอยู่กับส่วนโครงสร้าง ซึ่งเส้น

โครงสร้างนี้เองจะปรากฏการผูกลวดลายพร้อมกับลากเส้นยาวเพื่อเชื่อมโยงลายประดับมุมทั้ง 4 นี้ ให้เกิดความเลื่อนไหลและเป็นเอกภาพร่วมกันในภาพรวม นอกเหนือจากนั้นลักษณะของลวดลายย่อยที่ประกอบร่วมกันเป็นชุดนั้น ยังปรากฏบนช่วงเพดานของห้องชั้นหนึ่งภายในเรือนพระยาศรีธรรมธิราช (ภาพที่ 107) โดยแสดงถึงวิธีการเชื่อมโยงชิ้นส่วนต่าง ๆ ของลายเข้าด้วยกันในลักษณะเดียวกับลวดลายเถาองุ่นของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร กล่าวคือใช้เส้นตรงเพื่อเชื่อมโยงชิ้นส่วนของลวดลายเข้าด้วยกัน พร้อมทั้งยังใช้ทัศนธาตุที่ร่วมกันภายในลวดลายให้เกิดความสอดคล้องและเป็นไปในทิศทางเดียวกันทั้งชุด

ภาพที่ 108 การเปรียบเทียบรูปแบบและโครงสร้างของลวดลายระหว่างลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร กับ*โครงสร้าง*ของลวดลายแบบกรีกวิกตอเรียน (Art Nouveau)
ที่มา : ผู้วิจัย

อย่างไรก็ตาม เส้นโครงสร้างที่ทับซ้อนกันนี้เองคือจุดที่ทำให้ลายชุดนี้แสดงถึงความเชื่อมโยงกับลวดลายแบบ**กรีกวิกตอเรียน (Greek Victoria)** โดยแรกเริ่มนั้นศิลปะแบบวิกตอเรียนเป็นการย้อนกลับไปนำศิลปะในสมัยก่อนหน้ามาฟื้นฟูและพัฒนาให้มีรูปแบบร่วมสมัยยิ่งขึ้น ซึ่งศิลปะกรีกก็เป็นหนึ่งในลักษณะที่ศิลปินและนักออกแบบในช่วงเวลานั้นหยิบยืมมาปรับใช้อยู่เสมอ เนื่องจากเป็นรูปแบบที่ถือเป็นรากฐานสำคัญให้กับงานศิลปกรรมหลากหลายสมัยจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นการกลับไปเอารูปแบบศิลปะกรีกมาปรับใช้ใหม่นั้น จึงเป็นเสมือนการให้คุณค่ากับงานศิลปกรรมซึ่งเป็นหนึ่งในอารยธรรมอันรุ่งโรจน์ในอดีต โดยใช้ลักษณะของเส้นเรขาคณิตที่ทับซ้อนกัน อีกทั้งเป็นลวดลายที่โดดเด่นของลายเรขาคณิตผสมผสานลายเถาองุ่น จึงเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความเชื่อมโยงกับลวดลายแบบกรีกวิคตอเรียน (Greek Victoria) ได้เป็นอย่างดี (ภาพที่108)

ค. เทคนิคการสร้างลวดลายจิตรกรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

เทคนิคที่ใช้สำหรับประดับตกแต่งลวดลายภายในอาคารนั้นมีอย่างหลากหลาย แต่เหตุที่ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเป็นเทคนิคลายฉลุนั้นเนื่องด้วย เป็นกรรมวิธีที่ประหยัดเวลาและสามารถสร้างลวดลายในปริมาณมากได้ในเวลาอันสั้น[75] ซึ่งสอดคล้องกับจุดประสงค์ของท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่ต้องการเร่งสร้างอาคารหลังนี้เพื่อให้ทันรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่พระองค์เสด็จประพาสจังหวัดปราจีนบุรีในปี พ.ศ.2451[76] เรือนหลังนี้ก็เริ่มก่อสร้างในปี 2452 ทันที

โดยพบข้อสันนิษฐานที่แสดงถึงความเร่งรัดในการสร้างอาคารดังนี้ 1.โครงสร้างที่เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับเรือนที่พระตะบอง โดยอาจเกิดจากความประสงค์ที่ต้องการจะย่นระยะเวลาทั้งในการออกแบบและก่อสร้างจึงเลือกใช้โครงสร้างอาคารในลักษณะเดิมแต่ใช้การเปลี่ยนรูปแบบการประดับตกแต่งแทน 2.ประติมากรรมประดับภายนอกอาคารล้วนเป็นงานหล่อทั้งสิ้นโดยพิจารณาได้จากการวางลวดลายซ้ำในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันซึ่งเป็นไปในลักษณะเดียวกันทั่วทั้งอาคาร 3.การตกแต่งลวดลายจิตรกรรมประดับด้วยเทคนิคลายฉลุซึ่งเป็นวิธีการที่ประหยัดเวลาอย่างที่ได้กล่าวไปข้างต้น โดยเทคนิคการลงสีผ่านแม่พิมพ์ฉลุนี้ยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็นเทคนิคได้อีก 3 ประเภท ได้แก่ 3.1 การใช้เทคนิคลายฉลุเพื่อพิมพ์โครงร่างของลายจากนั้นจึงเขียนงานต่อด้วยมือจากโครงสร้างลายที่พิมพ์ไว้เป็นแม่แบบ โดยกระบวนการนี้จะใช้ระยะเวลาในการปฏิบัติงานสูง ลักษณะของผลงานที่ปรากฏจะมีความประณีตและมีความซับซ้อนทางเทคนิคสูง ดังนั้นผลงานประเภทนี้จึงมักปรากฏในกลุ่มพระราชวังหรือเรือนที่มีความสำคัญในเขตกรุงเทพรวมทั้งหัวเมืองต่าง ๆ เป็นต้น 3.2 การใช้เทคนิคลายฉลุเพื่อสร้างลวดลายในลักษณะที่เกือบสมบูรณ์แล้วจึงใช้การเขียนมือต่อเพื่อเพิ่มลายละเอียดหรือเทคนิคพิเศษให้กับลวดลาย 3.3 การใช้เทคนิคลวดลายฉลุเพื่อให้ได้ลวดลายตามที่ปรากฏบนแม่พิมพ์ ผลงานประเภทนี้เป็นเทคนิคที่ใช้ระยะเวลาในการปฏิบัติงานน้อยที่สุด หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นกรรมวิธีที่สอดคล้องกับคำจำกัดความของแม่พิมพ์ฉลุเป็นที่สุด โดยเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแห่งนี้ได้ปรากฏลวดลายจิตรกรรมประดับที่สอดคล้องกับผลงานประเภทที่ 3.3 เป็นสำคัญ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความประสงค์ที่ต้องการจะใช้ระยะเวลาในการสร้างอาคารให้กระชับที่สุด แต่ก็ไม่ละทิ้งสุนทรียภาพของลวดลายและคุณภาพของวัสดุในการก่อสร้างที่ชิ้นส่วนของอาคารเกือบทั้งสิ้นนั้นเป็นวัสดุนำเข้าจากต่างประเทศ[77]

---

[75] G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.), เรื่องเดียวกัน, หน้า 19.

[76] ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร สานปณิธานวิญญาณไท, หน้า 72.

[77] สกุลอภัยวงศ์, (กรุงเทพฯ : บริษัท ทีซีจี พริ้นติ้ง จำกัด 2549) หน้า 116.

โดยพิจารณาได้จากแผ่นกระเบื้องที่ปรากฏชื่อบริษัทผู้ผลิตอยู่บริเวณใต้แผ่น (ภาพที่ 109) รวมถึงท่อน้ำฝนที่ปรากฏตราบริษัทของผู้ผลิต (ภาพที่ 110) ตัวล๊อคหน้าต่าง (ภาพที่ 111) และพื้นกระเบื้อง (ภาพที่ 112) รวมทั้งยังสามารถพิจารณาได้จากผลงานชิ้นอื่น ๆ ในประเทศไทยของบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน จำกัด (Howarth Erskine & Co., Ltd.) ซึ่งเป็นผู้ก่อสร้างอาคารหลังนี้ เช่น สะพานผ่านฟ้าลีลาศที่ลวดลายของเหล็กหล่อนั้นเป็นไปตามลักษณะแบบยุโรปทั้งสิ้น (ภาพที่ 113) ซึ่งพัฒนาการการผลิตในประเทศไทย ณ ช่วงเวลานั้นยังไม่สามารถหล่อชิ้นงานโลหะในลักษณะนี้ได้ ข้อมูลสนับสนุนเหล่านี้จึงอาจเป็นข้อสันนิษฐานที่บ่งชี้ได้ว่าวัสดุส่วนประกอบของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรนั้นเป็นการสั่งนำเข้ามาจากต่างประเทศทั้งสิ้น รวมถึงแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับเหล่านี้ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 109 : (ภาพซ้าย) แผ่นกระเบื้องมุงหลังคาที่ปรากฏชื่อบริษัทผู้ผลิตใต้แผ่น

ที่มา : ผู้วิจัย

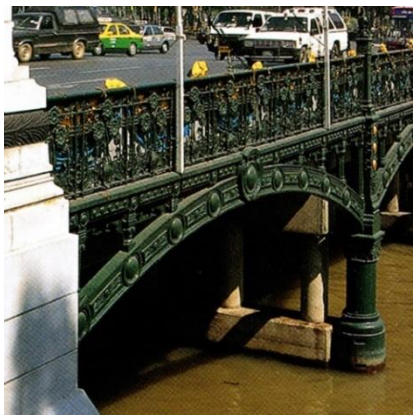
ภาพที่ 110 : (ภาพขวา) ท่อน้ำฝนที่ปรากฏชื่อบริษัทผู้ผลิต

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 111 : ตัวล๊อคหน้าต่าง

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

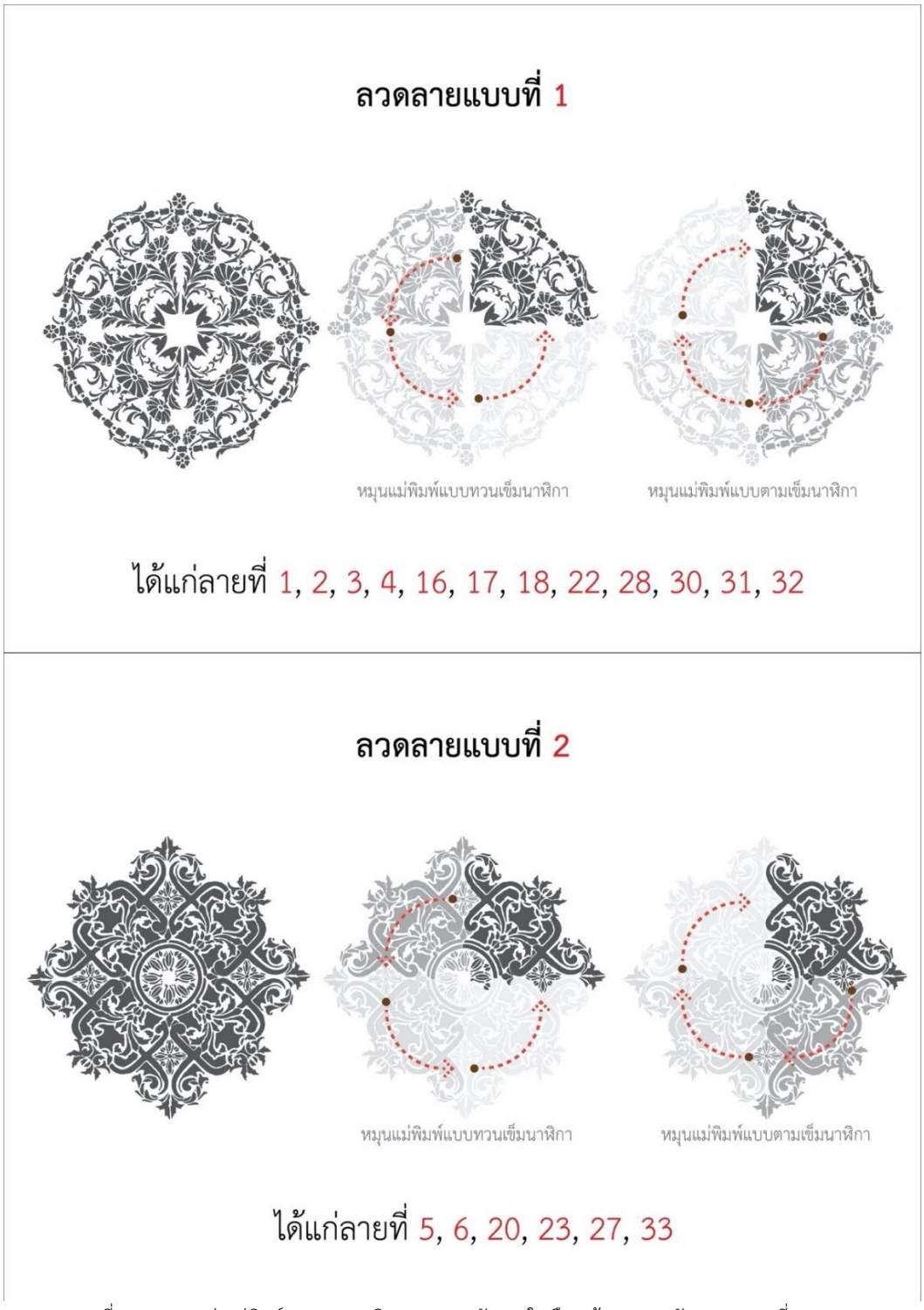


ภาพที่ 112 : (ภาพซ้าย) พื้นกระเบื้องภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 113 : (ภาพขวา) ลายละเอียดเหล็กหล่อของสะพานผ่านฟ้าลีลาศ หนึ่งในผลงานของบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกิน ผู้ก่อสร้างเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย

แม้กระบวนการทางงานจิตรกรรมนั้นถือเป็นสิ่งสำคัญอันดับต้น ๆ ในการประดับตกแต่งลวดลายฉลุ ภายในอาคาร แต่อีกหนึ่งสิ่งที่มีความสำคัญไม่แพ้กันและไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้นั้นคือ “แม่พิมพ์”แม้บางครั้งภาพที่เสร็จสมบูรณ์นั้นจะไม่สอดคล้องกับแม่พิมพ์ก็ตาม โดยเป็นผลมาจากในบางกรณีนั้นลวดลายที่อยู่ในรูปทรงกลมอาจมีขนาดใหญ่จึงไม่เกิดความสะดวกทั้งในขั้นตอนของการวางแม่พิมพ์เพื่อที่จะลงสีและการเคลื่อนย้าย ดังนั้นกลุ่มผู้ผลิตจึงนิยมทำการแบ่งสัดส่วนของแม่พิมพ์โดยมีจุดมุ่งหมายให้มีขนาดเล็กลง เพื่อให้ช่างเขียนและศิลปินนั้นสามารถดำเนินการขั้นตอนต่าง ๆ ได้อย่างสะดวกยิ่งขึ้น โดยทั่วไปลวดลายทรงกลมจะถูกแบ่งแม่พิมพ์ออกเป็น 2 ลักษณะได้แก่ 1. แบ่งครึ่ง 50/50 หรือการแบ่งในลักษณะครึ่งวงกลมดังนั้นขั้นตอนการพิมพ์งานจึงต้องอาศัยการลงสีด้านหนึ่งก่อนแล้วจึงหมุนแม่พิมพ์เพื่อมาลงสีในอีกฝั่งหนึ่ง ลวดลายจึงจะปรากฏเป็นทรงกลมตามต้นแบบต่อมาแบบที่ 2. คือการแบ่งแม่พิมพ์ในอัตรา 1 ส่วน 4 คล้ายกับการตัดก้อนเค้กทรงกลมออกเป็น 4 ส่วน ดังนั้นการวางแผ่นพิมพ์จึงต้องเริ่มต้นจากส่วนใดส่วนหนึ่งก่อนแล้วจึงหมุนแม่พิมพ์เพื่อต่อลวดลายทั้ง 4 ช่วงให้บรรจบกันเป็นทรงกลม

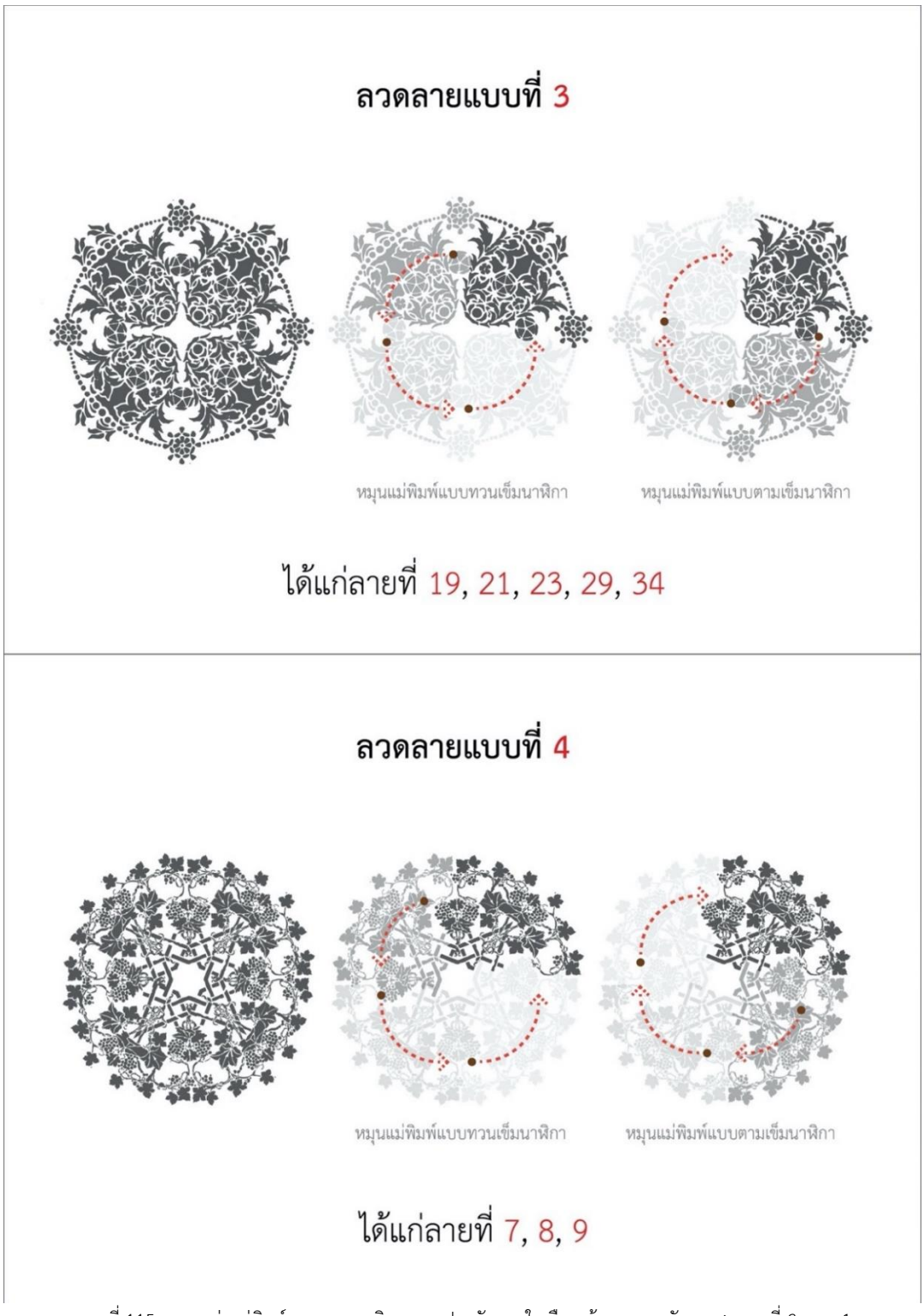
จากกระบวนการของการแบ่งแม่พิมพ์เบื้องต้นนี้จึงเป็นผลให้ผู้วิจัยนำลวดลายจิตรกรรมประดับทั้ง 10 แบบของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรนี้มาทดลองแบ่งแม่พิมพ์เพื่อศึกษาการต่อลวดลายในส่วนต่าง ๆ โดยใช้การแบ่งแม่พิมพ์แบบ 4 ส่วนเพื่อให้ทราบถึงลายละเอียดของลวดลายได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น พร้อมทั้งยังแสดงลักษณะของการหมุนต่อแม่พิมพ์ทั้งแบบซ้ายมาขวาและขวามาซ้ายหรือแบบทวนและตามเข็มนาฬิกา เนื่องจากช่างเขียนนั้นล้วนมีทั้งที่ถนัดมือซ้ายและมือขวา การวาง

ลายที่หลีกเลี่ยงส่วนที่ถูกเขียนไปในทิศทางที่ถูกต้องนั้นจะช่วยให้การปฏิบัติงานเป็นไปอย่างรวดเร็ว และมีความสมบูรณ์แบบ ซึ่งจะสามารถอธิบายเป็นภาพประกอบได้ดังต่อไปนี้ (ภาพที่ 114-118)



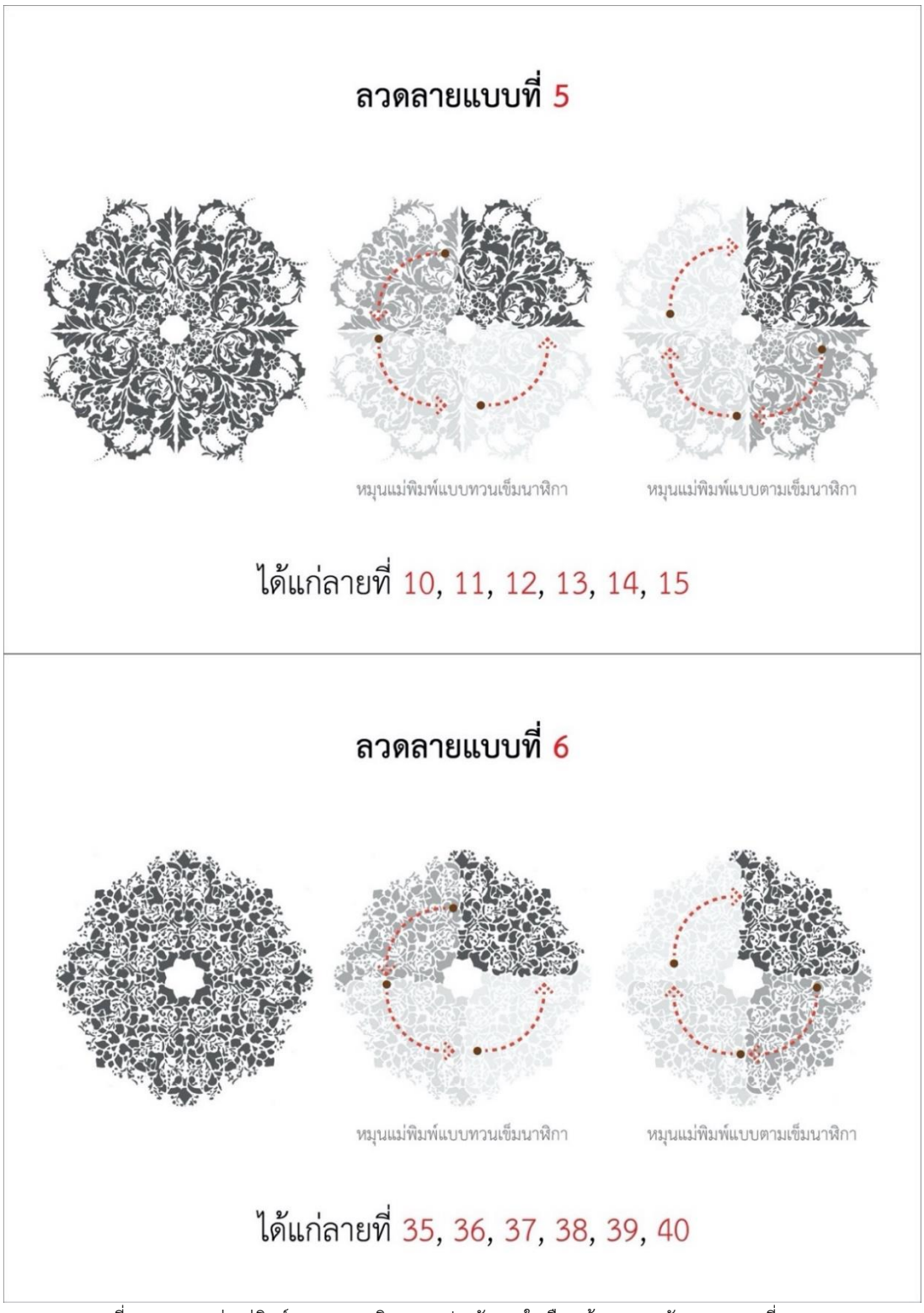
ภาพที่ 114 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 1 และ 2

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 115 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 3 และ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

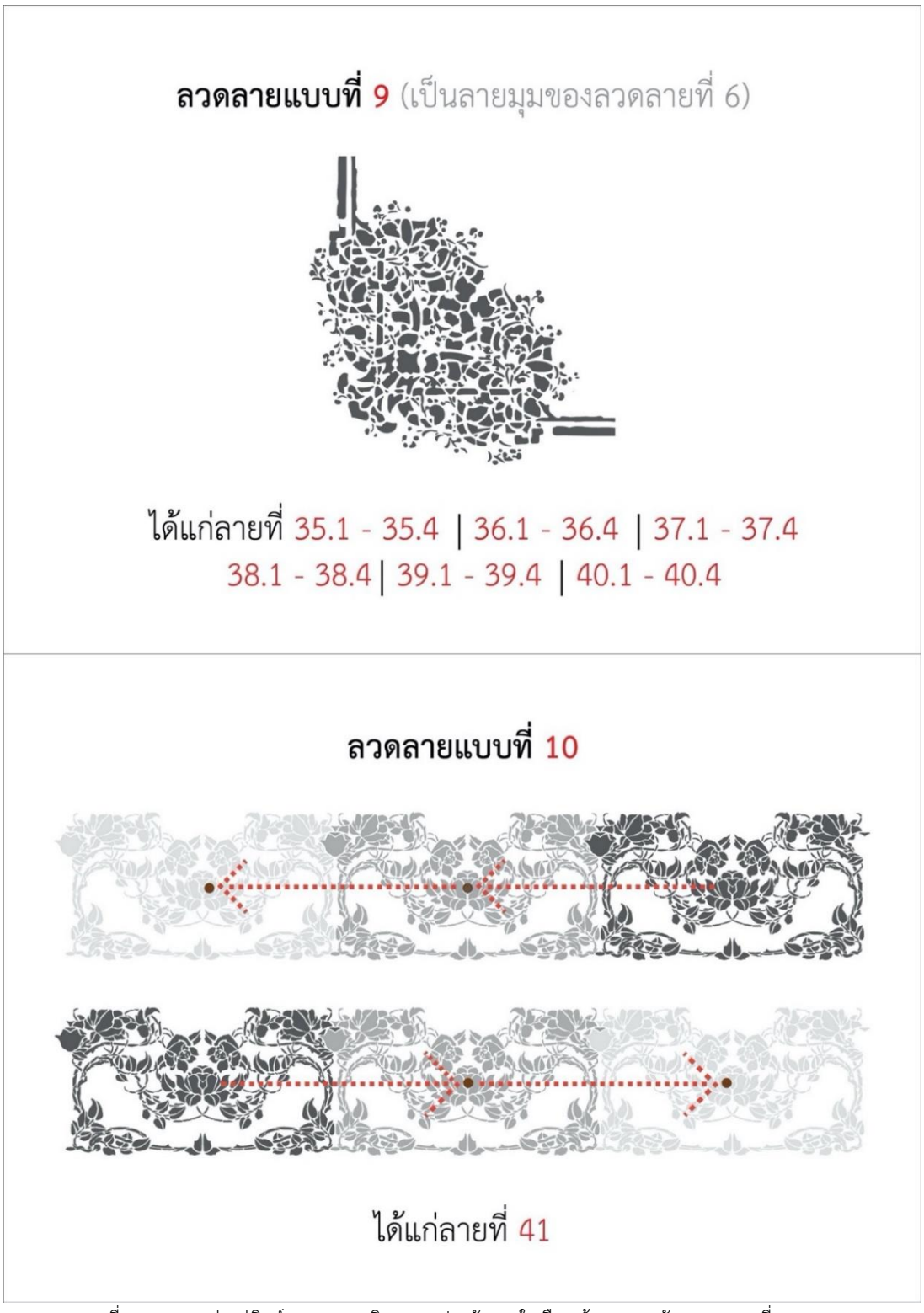


ภาพที่ 116 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 5 และ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 117 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 7 และ 8

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 118 : การแบ่งแม่พิมพ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแบบที่ 9 และ 10

ที่มา : ผู้วิจัย

ประเภทของแม่พิมพ์ฉลุนั้นจะประกอบด้วยกัน 2 แบบคือ **OutlineStencil**[78] และ **Solid Stencil**[79] โดยจากแม่พิมพ์ทั้ง 2 แบบนี้จะสามารถสร้างงานจิตรกรรมประดับที่แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1.แม่พิมพ์แบบโครงร่าง เป็นการพิมพ์เส้นร่างผ่านแม่พิมพ์ฉลุเท่านั้นเพื่อให้ได้เส้นเค้าโครงของลาย จากนั้นจึงเขียนงานต่อด้วยมือจนกระทั่งผลงานเสร็จสมบูรณ์ ตัวอย่างของผลงานประเภทที่หนึ่งได้แก่ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในพระที่นั่งอัมพรสถานที่ (ภาพที่ 119) เขียนโดย “เซซาเร เฟโร” (Cesare Ferro) ด้วยกรรมวิธีของสีปูนแห้ง(Fresco Secco)[80] โดยกรรมวิธีการเขียนงานจิตรกรรมนั้นเป็นลักษณะแบบเสมือนจริง(Realistic) ซึ่งมีวิธีการซับซ้อนตามแบบสถาบันศิลปะของยุโรป(Academic)

2.แม่พิมพ์ลายฉลุสำหรับโครงสร้างของลาย ซึ่งเป็นการใช้กระบวนการทางจิตรกรรมผ่านแม่พิมพ์ฉลุในปริมาณ 50 – 80 เปอร์เซ็นต์จากความสมบูรณ์ของงาน ต่อจากนั้นจึงใช้การเขียนมือเพื่อเพิ่มเทคนิคทางงานจิตรกรรมให้มีความหลากหลาย ตัวอย่างของผลงานประเภทที่สอง (ภาพที่ 119) ได้แก่ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในพระราชวังพญาไทบริเวณเพดานช่วงก่อนทางขึ้นบันไดส่วนกลางของพระราชวังที่ปรากฏลักษณะการให้จุดรับแสงของผลทับทิมด้วยการลงสีที่โปร่งใสในสีชั้นแรกแล้วจึงใช้ผ้าสะอาดซับสีออกยังบริเวณที่ต้องการจะให้เป็นจัดรับแสง โดยผลลัพธ์ที่ปรากฏนั้นจะได้จุดรับแสงที่มีความเป็นธรรมชาติซึ่งดูเป็นสอดคล้องควบคู่กันไปกับผลทับทิม และลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราชบริเวณห้องโถงกลางที่ปรากฏการลงสีเพิ่มเติมด้วยมืออย่างประณีต โดยพบทั้งลักษณะของการซับและเช็ดสี การลงสีโปร่งแสงและทึบแสงเป็นต้น

3.แม่พิมพ์ลายฉลุสำเร็จ ซึ่งสามารถจบกระบวนการทางงานจิตรกรรมได้ทั้งหมดบนแม่พิมพ์ลายฉลุนี้โดยปราศจากการเขียนงานเพิ่มด้วยมือหรือเป็นกระบวนการโดยตรงจากแม่พิมพ์ฉลุแบบทึบนั้นเอง (ภาพที่ 119) โดยตัวอย่างของผลงานประเภทที่สามนี้ได้แก่ลวดลายจิตรกรรมประดับภายในพระราชวังพญาไทบริเวณเพดานช่วงโถงทางเดินชั้นหนึ่งตลอดทั้งแนวอาคารซึ่งเป็นการลงสีแบบทึบแสงเสมอกันทั่วทั้งบริเวณลวดลาย และลวดลายจิตรกรรมประดับภายในอาคารทั้งหมดของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรโดยปรากฏทั้งลักษณะของการลงสีแบบไล่น้ำหนัก การลงสีแบบโปร่งแสงและการลงสีแบบทึบแสง

---

[78] The Sherwin-Williams Co., *“เรื่องเดียวกัน”,* 3.

[79] The Sherwin-Williams Co., “*Stencils and stencil materials”*
(Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453), 3.

[80] อภินันท์ โปษยานนท์ “จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตัวินตกในราชสำนัก 2” (กรุงเทพ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน 2536) หน้า 95.

โดยผู้วิจัยได้อธิบายการแบ่งประเภทของลวดลายฉลุนี้เป็นภาพประกอบเพื่อให้สามารถเห็นโครงสร้างของการแบ่งประเภทได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (ภาพที่ 119) ซึ่งจากการแบ่งประเภทของลวดลายฉลุทั้ง 3 แบบนี้ลวดลายจิตรกรรมภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะสอดคล้องกับรูปแบบของแม่พิมพ์ลายฉลุแบบที่ 3 เป็นสำคัญดังที่ได้กล่าวไปเบื้องต้น

ภาพที่ 119 : ภาพประกอบแสดงการแบ่งประเภทของลวดลายฉลุ

ที่มา : ผู้วิจัย

ลวดลายประดับภายในเรือน
เจ้าพระยาอภัยภเบศร

ลวดลายประดับภายในเรือน
เจ้าพระยาอภัยภเบศร

ภาพที่ 120 : ลายดอกกุหลาบที่ปรากฏลักษณะการลงสีแบบโปร่งใสช่วงบริเวณกิ่งและใบ ในขณะที่ช่วงดอกเป็นวิธีการลงสีแบบทึบ ร้อมทั้งยังพบการไล่น้ำหนักจากเข้มมาอ่อนด้วยการประคบสี โดยสังเกตได้จากลักษณะของสีที่ปรากฏเป็นจ้ำ ซึ่งเกิดจากกรรมวิธีการประคบสี
ที่มา : ผู้วิจัย

ลวดลายประดับภายในพระราชวังพญาไท

ลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

Chulalongkorn University

ภาพที่ 121 : (ภาพซ้าย) ลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดินชั้นหนึ่งของพระราชวังพญาไท ปรากฏการลงสีแบบทึบแสงเสมอกันทั่วทั้งลวดลาย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 122 : (ภาพขวา) ลายเถาองุ่นที่ปรากฏการลงสีแบบทึบช่วงกิ่งและผลองุ่น พร้อมทั้งเป็นการลงสีแบบกิ่งโปร่งใสช่วงเส้นเรขาคณิตและใบองุ่น
ที่มา : ผู้วิจัย

ลวดลายดอกกุหลาบในตำแหน่งห้องโถงกลางชั้น 2 ของอาคารปรากฏกระบวนการการสร้างงานจิตรกรรมประดับที่หลากหลายโดยใช้**แม่พิมพ์ลายฉลุแบบทึบ(Solid Stencil)** หากแต่ลักษณะการลงสีนั้นไม่ได้ทึบเสมอกันทั่วทั้งลายเหมือนกับลวดลายจิตรกรรมประดับช่วงโถงทางเดินของพระราชวังพญาไท (ภาพที่ 121) ทว่าบางช่วงนั้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะการลงสีแบบโปร่งใส เช่น บริเวณส่วนของใบและกิ่งโดยสังเกตได้จากร่องรอยของแปรงที่ปรากฏเป็นริ้ว บ่งชี้ให้เห็นถึงการลงสีเพียงหนึ่งชั้น (ภาพที่120) อย่างไรก็ตามการลงสีอย่างโปร่งใสและแสดงพื้นผิวของวัตถุเช่นนี้ จะส่งผลให้ภาพที่ปรากฏมีพื้นผิวและน้ำหนัก ซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยเพิ่มมิติให้กับลวดลายจิตรกรรมประดับนอกเหนือจากส่วนที่ลงสีแบบโปร่งใส ช่วงดอกกุหลาบสีแดงยังพบการลงสีแบบทึบแสงพร้อมทั้งไล่ค่าน้ำหนักสีจากเข้มมาอ่อน (ภาพที่120) กล่าวคือส่วนกลางของดอกกุหลาบจะเป็นสีแดงเข้มและไล่น้ำหนักอ่อนลงบริเวณด้านข้างดอก โดยมีกรรมวิธีดังนี้ ขั้นแรกช่างเขียนจะลงสีเข้มไปยังบริเวณส่วนกลางของดอก เมื่อสีเข้มส่วนแรกแห้งจึงเริ่มลงสีอ่อนไปยังพื้นที่ข้างดอกพร้อมกับเว้นสีเข้มส่วนกลางไว้ จากนั้นจึงลงสีให้ทั่วทั้งบริเวณและเกลี่ยสีทั้งสองส่วนเข้าหากันเพื่อสร้างน้ำหนักให้กับส่วนของดอกกุหลาบ[81] ซึ่งบางส่วนจะพบการลงสีโดยใช้เทคนิคแบบประคบและมีบางจุดที่มีการลงสีด้วยแปรง

ลวดลายเถาองุ่นในตำแหน่งห้องโถงกลางชั้น 1 เป็นการใช้กระบวนการทางงานจิตรกรรมผ่าน**แม่พิมพ์ฉลุแบบทึบ(Solid Stencil)** โดยปรากฏลักษณะการลงสี 2 แบบด้วยกัน ได้แก่ การลงสีแบบทึบ คือการทับชั้นสีให้ลวดลายที่ปรากฏมีลักษณะทึบแสง เช่นบริเวณส่วนเถาและลูกองุ่น โดยสังเกตุได้จากความทึบแสงรวมถึงความสม่ำเสมอของสีที่เป็นน้ำหนักเดียวกันทั่วทั้งลายซึ่งเกิดจากแม่พิมพ์แบบทึบแสง (ภาพที่ 122) อีกแบบหนึ่งคือการลงสีในลักษณะกึ่งโปร่งใส ผสมกับการเจือสีเพื่อเพิ่มน้ำหนักให้กับลวดลาย กรรมวิธีนี้ใกล้เคียงกับช่วงกิ่งและใบของลวดลายดอกกุหลาบในห้องโถงชั้น 2 แต่ต่างกันที่กรรมวิธีการลงสีเล็กน้อย โดยลายเถาองุ่นนี้จะปรากฏสีกึ่งโปร่งใสช่วงใบและเส้นโครงสร้างเรขาคณิต จากการใช้แปรงลงสีที่ถูกผสมด้วยตัวทำละลายเพื่อให้คุณลักษณะของสีมีความเบาบางลงจะอยู่ในสถานะที่ไม่ทึบและไม่โปร่งใสจนเกินไป หลังจากที่ลงสีชั้นแรกนี้เสร็จสิ้นแล้วจึงผสมสีชั้นที่สองให้มีน้ำหนักต่างจากสีชั้นแรกเล็กน้อยพร้อมกับผสมตัวทำละลายในลักษณะเดียวกับแบบแรกและเขียนสีไปยังพื้นที่บางช่วงของลาย พร้อมทั้งเกลี่ยสีให้สมานเข้ากับพื้นผิวชั้นแรก (ภาพที่ 122) โดยผลที่ปรากฏคือลวดลายบริเวณนี้จะเกิดการไล่น้ำหนักแม้จะอยู่ในส่วนน้อยแต่ก็ช่วยทำให้ภาพรวมของลายมีความละเอียดประณีตมากยิ่งขึ้น

[81] The Sherwin-Williams Co., *“เรื่องเดียวกัน”*, 6.

อย่างไรก็ตามวิธีคิดในการใช้กรรมวิธีทางงานจิตรกรรมที่แตกต่างกันภายในลายหนึ่งชุดนั้น สามารถส่งผลให้ลายฉลุที่ปรากฏมีน้ำหนัก รายละเอียด และมีความแตกต่างกันทางทัศนธาตุ ซึ่งช่วยลดความจำเจจากการลงสีแบบทึบแสงเพียงอย่างเดียว ส่งผลให้ลายมีเอกภาพและมีความน่าสนใจมากขึ้น

ง. ตำแหน่งและความหมายเชิงสัญลักษณ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

บริบทของห้องโถงกลางชั้นสองนี้ยังได้ปรากฏความเชื่อมโยงกับลายดอกกุหลาบ เนื่องจากหากวิเคราะห์ตำแหน่งของห้องโดยสำรวจจากลักษณะของสถาปัตยกรรมที่ร่วมสมัยกันจะพบว่าส่วนใหญ่แล้วห้องที่อยู่บริเวณส่วนกลางนั้นมักจะเป็นห้องนอนของเจ้าของเรือน โดยมีความหมายคล้ายกับเป็นจุดศูนย์กลางของบ้าน ฉะนั้นเมื่อห้องแห่งนี้มีจุดประสงค์ที่จะใช้เป็นห้องนอน ลายที่ประดับจึงควรเป็นลวดลายที่อ่อนช้อย[82] โครงสีของลายต้องให้ความรู้สึกเบาสบายไม่ทึบหนักจนเกินไปเพื่อส่งเสริมให้ผู้ใช้ห้องสามารถพักผ่อนได้อย่างสงบ นอกเหนือจากนั้นตำแหน่งของลายประดับดังกล่าวยังมีนัยยะสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความตั้งใจของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเพื่อเป็นที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ในการเสด็จประพาสเมืองปราจีนบุรี ซึ่งทำให้ห้องที่จะใช้สำหรับเป็นห้องพระบรรทมนั้นมีความสำคัญมากกว่าส่วนอื่น ๆ จึงเป็นเหตุผลทำให้การประดับตกแต่งต่าง ๆ ภายในห้องนี้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษ อาทิ รูปแบบและตำแหน่งของลวดลายประดับหรือแม้แต่ตำแหน่งของห้องก็ตาม นอกเหนือจากนั้นเหตุที่ลายบนกำแพงภายในห้องนี้ต้องเป็นกุหลาบนั้น เนื่องจากเป็นดอกไม้ทรงโปรดของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ดังในพระราชหัตถเลขาของท่านเขียนถึงพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้านิภานภดล ขณะที่พระองค์เสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2450 ข้อความบางช่วงระบุไว้ว่า

> *“ดอกไม้อะไรก็ไม่เท่ากุหลาบ ไม่ว่าข้างรั้วข้างกำแพงผนังเรือน จะงอยเขาเล็ก ๆ ที่เหลือเศษจากถนน ปลูกกุหลาบเลื้อยเชิงโต ๆ ดอกเต็มต้น ทั่วไปทุกหนทุกแห่ง กุหลาบไม้เลื้อยดอกใหญ่ ๆ ก็ปลูกเป็นกอ ๆ พูนร่องเตี้ย ๆ ตามซอกห้วยซอกเขา ไม่ว่าขึ้นยากลงยากฤๅขึ้นง่ายลงง่ายอย่างไร ข้างกระท่อมโซเซเกือบจะพังก็ปลูกกุหลาบทั้งนั้น ตลอดยอดเขา เต็มไป*

[82] G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.), Silkstone Stencil Catalogue and Instruction Book (Winnipeg Canada : G.F. Stephens and Company Limited) หน้า 18.

ด้วยต้นกุหลาบ เท่า ๆ กันเหมือนกอข้าวในนา บ้างก็ผลิ บ้างก็ตูม บ้างแย้ม แดงครืดไป เป็นสีเหมือนกับเอาผ้าลายดอกกุหลาบตาก เหลือที่จะร่ำพรรณา”[83]

นอกจากนั้นยังปรากฏหลักฐานเป็นภาพถ่ายฝีพระหัตถ์ต้นกุหลาบหน้าวิลล่าโนเบล เมืองซานเรโม่ ประเทศอิตาลี่ (ภาพที่ 123) พร้อมทั้งมีบันทึกว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงสบายพระทัยและมีความสุขด้วยเหตุที่ทอดพระเนตรไปทางใดก็ทรงพบแต่ความงามของดอกไม้ตลอดช่วงการเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 2 นี้ซึ่งมีวัตถุประสงค์สำคัญคือการรักษาพระพลานามัยของพระองค์เป็นหลัก โดยคล้ายกับว่ากลุ่มดอกไม้เหล่านี้ได้ช่วยผ่อนคลายพระทัยได้เป็นอย่างดีเสมือนกับเป็นพระโอสถอีกประเภทหนึ่ง ระหว่างการเสด็จประพาสในครั้งนี้เมื่อผู้รับเสด็จทราบว่าพระองค์ทรงโปรดดอกไม้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งดอกกุหลาบ จึงมักมีการจัดเตรียมเพื่อรับเสด็จในทุกที่ที่ประทับ ดังในพระราชหัตถเลขาที่ทรงเล่าไว้ว่า

“เรื่องดอกไม้นั้น เป็นที่ปรากฏเสียแล้วว่าพ่อชอบมาก
ไปถึงแห่งใดก็แต่งเต็มไปด้วยดอกไม้ทั้งห้อง งามชื่นตาชื่นใจ”[84]

จากความทรงโปรดนี้จึงทำให้ดอกกุหลาบกลายมาเป็นดอกไม้ประจำพระองค์ อันพิจารณาได้จากพระราชลัญจกรประจำพระองค์ (ภาพที่ 124) ที่เป็นรูปพระจุลมงกุฎเปล่งรัศมี ประดิษฐานบนพานแว่นฟ้า มีฉัตรเป็นบริวารขนาบข้างที่ริมขอบทั้งสอง[85] บริเวณล่างปรากฏกลุ่มดอกกุหลาบแทรกตัวอยู่เป็นจังหวะระหว่างพาน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดอกกุลหาบนั้นเป็นดอกไม้ทรงโปรดของพระองค์ที่ปรากฏแม้แต่ในตราพระลัญจกรอันเป็นสัญลักษณ์สำคัญของประเทศด้วยเช่นกัน นอกจากนั้นยังปรากฏหลักฐานของดอกกุหลาบอีกพันธุ์หนึ่งที่เป็นสีชมพูดอกใหญ่ และมีกลิ่นหอมเย็น[86] โดยกุหลาบพันธุ์มีนามว่า ”กุหลาบจุฬาลงกรณ์” (ภาพที่ 125) ซึ่งเจ้าดารารัศมี พระราชชายา ได้ทรงตั้งชื่อเพื่อถวายเป็นพระบรมราชานุสรณ์แด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีหลักฐานปรากฏในหนังสือ ”พระราชประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมี” ที่กล่าวไว้ว่า

---

[83] ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, วาทะเล่าประวัติศาสตร์ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2556), หน้า 190.

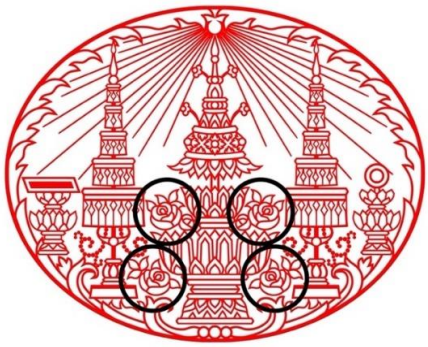
[84] ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, เรื่องเดียวกัน, หน้า 192 - 197.

[85] พระราชลัญจกร (กรุงเทพ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน, 2538) หน้า 120.

[86] ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ 9 ธันวาคม 2542 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542) หน้า 167.

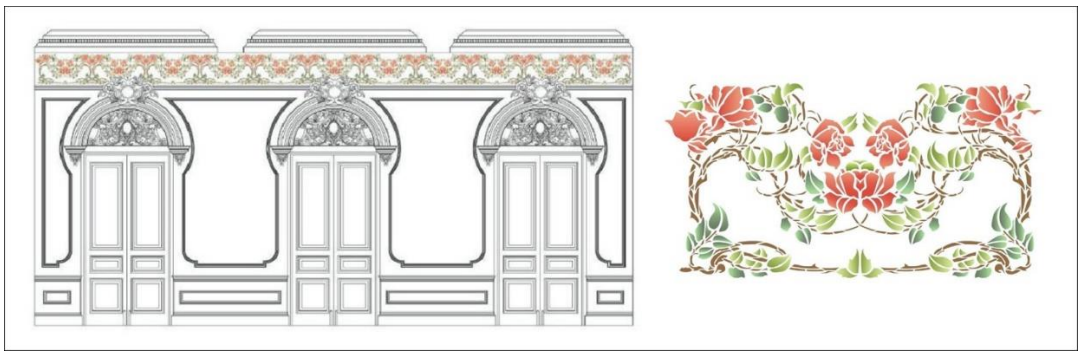
“ทางด้านดอกไม้นั้น ได้ทรงปลูกไม้ดอกไม้ใบทุกชนิด โดยเฉพาะในเรื่องของกุหลาบแล้ว พระองค์ทรงเป็นสมาชิกสมาคมกุหลาบแห่งประเทศอังกฤษ ทางสมาคมได้ส่งกุหลาบพันธุ์ใหม่ ๆ มาถวายเป็นประจำทุกปี พระองค์ทรงนำดอกกุหลาบพันธุ์ต่างประเทศไปปลูกไว้ที่ตำหนักบนดอยสุเทพ มากมายหลายพันธุ์ด้วยกันกุหลาบพันธุ์ที่พระองค์ทรงโปรดที่สุดนั้นได้ทรงตั้งชื่อเพื่อถวายเป็นพระบรมราชานุสรณ์แด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า “จุฬาลงกรณ์”[87]

ข้อมูลเหล่านี้จึงย้อนกลับมาแสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องของลวดลายดอกกุหลาบประดับในห้องโถงกลางชั้นสองภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแห่งนี้ อันแสดงถึงการรับเสด็จด้วยดอกไม้ทรงโปรดที่อยู่ในรูปแบบของลวดลายจิตรกรรมประดับแบบอาร์ตนูโว (ภาพที่ 126) ที่มีความงดงามไม่แพ้กลุ่มดอกไม้และดอกกุหลาบที่ผู้รับเสด็จเคยจัดต้อนรับพระองค์ขณะที่เสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 2 พร้อมทั้งยังเชื่อมโยงถึงดอกกุหลาบจุฬาลงกรณ์ซึ่งเป็นดอกไม้ที่พระราชชายานั้นได้ทรงตั้งชื่อให้เพื่อถวายให้เป็นพระบรมราชานุสรณ์แด่พระองค์อีกเช่นกัน



ภาพที่ 123 : (ภาพซ้าย)ภาพถ่ายฝีพระหัตถ์ ต้นกุหลาบที่หน้าวิลลาโนเบล โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ
ที่มา : ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, วาทะเล่าประวัติศาสตร์ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2556), หน้า 193.
ภาพที่ 124 : (ภาพกลาง)พระราชลัญจกร พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 5
ที่ปรากฏดอกกุหลาบแทรกอยู่ระหว่างพาน
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 125 : (ภาพขวา) ดอกกุลหาบจุฬาลงกรณ์
ที่มา : พระราชชายา เจ้าดารารัศมี (เชียงใหม่ : บริษัท วิทอินดีไซน์ จำกัด, 2552), หน้า 184.

[87] เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่, พระประวัติ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี (เชียงใหม่ : พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ วันที่ 18 สิงหาคม 2517) หน้า 177.



ภาพที่ 126 : ลวดลายดอกกุหลาบประดับห้องโถงกลางชั้นสองภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร
ที่มา : สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี และ สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร,
“รายงานการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารเจ้าพระยาอภัยภูเบศร” 29.

นอกจากนี้ ลายเถาองุ่นในห้องโถงกลางชั้นหนึ่งก็นับเป็นอีกหนึ่งลวดลายที่มีความหมายเชื่อมโยงกับบริบทของห้องภายในอาคารแห่งนี้ได้อย่างชัดเจน ซึ่งลายพืชพันธุ์หรือผลไม้ต่าง ๆ มักจะมีความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์และส่วนมากลวดลายลักษณะนี้จะปรากฏในห้องรับแขกและห้องรับประทานอาหาร[88] โดยหากพิจารณาจากสถาปัตยกรรมที่มีโครงสร้างสมมาตรเช่นเดียวกับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร อาทิ เรือนพระยาศรีธรรมธิราช พบว่าห้องโถงกลางชั้นหนึ่งของทั้งสองเรือนจะอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน อันเป็นจุดศูนย์กลางของชั้นหนึ่ง จะปรากฏลวดลายในกลุ่มเดียวกันคือลายพืชพรรณพฤกษา (ภาพที่127) โดยสำหรับเรือนพระยาศรีธรรมธิราชนั้นเป็นลายทับทิมสลับกับผลองุ่น โดยถูกใช้เป็นห้องรับแขกและห้องรับประทานอาหาร จึงสันนิษฐานว่าห้องโถงกลางชั้นหนึ่งของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่ปรากฏลายเถาองุ่นน่าจะถูกออกแบบไว้สำหรับเป็นห้องรับรองพร้อมกับเป็นห้องรับประทานอาหารในคราวเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลวดลายประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร **ลวดลายประดับภายในเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช**

ภาพที่ 127 : ลวดลายเถาองุ่นของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรกับลายเครือเถาทับทิมสลับกับองุ่นของเรือนพระยาศรีธรรมธิราช ทั้งสองลายนี้อยู่ในตำแหน่งห้องกลางชั้นล่างของอาคารเหมือนกัน พร้อมทั้งยังปรากฏลวดลายประดับในกลุ่มเดียวกัน
ที่มา : ผู้วิจัย

[88] รัตนภณ พิทักษ์กุลภา, สถาปัตยกรรมของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557) หน้า 36.

นอกเหนือจากลวดลายจิตรกรรมประดับของห้องโถงกลางทั้งสองชั้นแล้ว ห้องโถงด้านซ้ายและขวาของทั้งสองชั้นก็ยังปรากฏงานจิตรกรรมประดับด้วยเช่นกัน โดยห้องโถงด้านซ้ายและขวาของชั้นหนึ่งเป็นลวดลายดอก“บูลแอนนีโมนี” (Blue Anemone) (ภาพที่ 128) ซึ่งมีความหมายถึงการเกิดใหม่[89] ในขณะที่ห้องโถงด้านซ้ายและขวาของชั้นสองปรากฏลวดลายของต้น“ฮอลลี่ที” (Holly tree) (ภาพที่ 129) ที่มีความหมายถึงการเฉลิมฉลอง งานเทศกาล และพระผู้เป็นเจ้า[90] โดยหากพิจารณาความหมายของลวดลายร่วมกับบริบทของห้องจะพบว่าลวดลายทั้งสองของห้องด้านข้างทั้งสองชั้นไม่ได้มีความหมายสอดคล้องโดยตรงกับบริบทของห้องเหมือนกับห้องโถงกลาง แต่กลับอยู่ในกลุ่มของลวดลายสัญลักษณ์มงคล ซึ่งอาจสันนิษฐานได้ว่าเนื่องจากเรือนหลังนี้มีจุดประสงค์เพื่อใช้รับรองพระมหากษัตริย์ในการเสด็จประพาสแต่เพียงอย่างเดียว โดยไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อการพักอาศัย ดังนั้นลักษณะการใช้สอยหรือบริบทของห้องจึงถูกขับเน้นแต่เพียงห้องโถงกลางด้านบนที่เป็นห้องนอนรวมทั้งห้องโถงกลางชั้นล่างที่เป็นห้องรับแขกและห้องรับประทานอาหารซึ่งเป็นห้องสำคัญของอาคาร ส่วนห้องโถงด้านข้างทั้งสองชั้นนั้นจึงถูกวางลักษณะการใช้สอยให้เป็นห้องอเนกประสงค์สามารถปรับเปลี่ยนบริบทได้ตามวาระต่าง ๆ ดังนั้นลวดดลายจิตรกรรมที่ถูกเลือกมาประดับจึงต้องมีทัศนธาตุรวมถึงความหมายที่เป็นกลาง เนื่องจากในอนาคตหากห้องกลุ่มนี้มีการเปลี่ยนลักษณะการใช้สอยลวดลายการประดับตกแต่งเช่นนี้จะสามารถอยู่ร่วมและสอดคล้องกับห้องได้อย่างมีเอกภาพ[91] โดยกลุ่มลวดลายที่เป็นกลางนี้มักจะถูกจัดอยู่ในกลุ่มของสัญลักษณ์มงคลเป็นสำคัญ

ถัดจากลวดลายจิตรกรรมประดับของกลุ่มห้องโถง จะปรากฏกลุ่มลวดลายจิตรกรรมประดับบริเวณโถงทางเดิน ซึ่งแตกต่างจากลักษณะของลวดลายในกลุ่มห้องโถงใหญ่เนื่องจากไม่ปรากฏลวดลายประดับมุมที่ร่วมกันเป็นชุด แต่กลับเป็นลวดลายที่ผูกกันอยู่ภายในรัศมีของวงกลมเท่านั้น โดยกลุ่มลวดลายประดับส่วนนี้จะครอบคลุมทั้งโถงด้านหน้าและด้านหลังซึ่งอยู่ในตำแหน่งเดียวกันทั้งชั้นหนึ่งแล้วชั้นสอง เมื่อเริ่มเดินเข้าสู่ตัวอาคารบริเวณโถงทางเดินด้านหน้าจะพบกับลวดลายจิตรกรรมประดับดอก“แดนดิไลออน” (Dandelions) (ภาพที่ 130) ที่มีความหมายถึงการผลัดเปลี่ยนฤดูกาล[92] ซึ่งอาจสอดคล้องกับบริบททางพื้นที่ที่เป็นทางเข้าออกหลักของอาคารโดยเป็นจุดที่มีการผลัดเปลี่ยนของผู้คนที่วนเข้าออกอยู่เสมอ เมื่อเดินถัดมาจากส่วนแรกมาด้านข้างของแนวโถงทางเดินเล็กน้อยจะพบกับลวดลายประดับดอก“เยอบีร่าเดซี่” (Gerbera Daisy) (ภาพที่ 131) ที่มีความหมายถึงความสุข

---

[89] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

[90] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

[91] The Sherwin-Williams Co., Stencils and stencil materials, (Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453) หน้า 5.

[92] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ความบริสุทธิ์ ความร่าเริง และความจกรักภักดี[93]ซึ่งอาจไม่ได้เด่นชัดด้านความสอดคล้องกับบริบทของพื้นที่โดยตรงแต่กลับเป็นสัญลักษณ์มงคลที่ส่งเสริมความคิดในแง่บวก โดยนอกจากลวดลายนี้จะปรากฏช่วงโถงทางเดินด้านหน้าแล้ว ยังพบบริเวณช่วงห้องบันไดด้านหลังอีกเช่นกัน ถัดมาเมื่อเดินทะลุสู่โถงทางเดินด้านหลังของอาคารจะพบกับลวดลายประดับดอก “ป๊อปปี้” (Poppy) (ภาพที่ 132) อันมีความหมายถึงความสงบสุข[94] ซึ่งค่อนข้างมีความสอดคล้องกับบริบทของห้องด้านหลังที่มีความเงียบสงบและห่างจากบริเวณที่มีความจอแจอย่างโถงทางเดินส่วนหน้าโดยมีห้องโถงใหญ่เป็นช่วงครั่นระหว่างกลาง ลวดลายทั้ง 3 แบบของช่วงโถงทางเดินนี้จะอยู่ในตำแหน่งเดียวกันทั้งสองชั้น

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาความหมายเชิงสัญลักษณ์และลักษณะของลวดลายจะพบว่าลวดลายที่มีลักษณะเด่นและมีความหมายเชิงสัญลักษณ์สัมพันธ์กับพื้นที่เป็นอันดับต้นจะถูกวางไว้ในตำแหน่งที่มีความสำคัญได้แก่1.ห้องส่วนกลางแล้วจึงขยายมาสู่ 2.ห้องโถงด้านข้างอันเป็นห้องที่มีความอเนกประสงค์ หลังจากนั้นจึงเชื่อมมาสู่ 3.บริเวณโถงทางเดินซึ่งมีการลดหลั่นการประดับตกแต่งอันแสดงให้เห็นถึงการไล่ลำดับความสำคัญของลวดลายอย่างเป็นระบบ (ภาพที่ 133)

Chulalongkorn University

ภาพที่ 128 : (ภาพซ้าย) ลวดลายดอก“บูลแอนนีโมนี” (Blue Anemone)
ที่มา : ผู้วิจัย
ภาพที่ 129 : (ภาพขวา) ลวดลายของต้น“ฮอลลี่ที” (Holly tree)
ที่มา : ผู้วิจัย

[93] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

[94] ศันสนีย์ ดีกระจ่าง, **สัมภาษณ์,** 9 เมษายน 2565

ภาพที่ 130 : (ภาพซ้าย) ลวดลายดอก“แดนดิไลออน” (Dandelions)

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 131 : (ภาพกลาง) ลวดลายดอก“เยอบีร่าเดซี่” (Gerbera Daisy)

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 132 : (ภาพขวา) ลวดลายดอก“ป๊อปปี้” (Poppy)

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 133 : แผนผังแสดงความสำคัญของลวดลายที่สัมพันธ์กับห้อง

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปกลุ่มลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

กลุ่มลวดลายจิตรกรรมประดับภายในอาคารจะปรากฏเป็นศิลปะรูปแบบวิกตอเรียน (Victorian) เป็นส่วนใหญ่และขับเน้นด้วยศิลปะแบบอาร์ตนูโว (Art Nouveau) ซึ่งเทคนิควิธีการเชิงช่างสำหรับการออกแบบและประดับตกแต่งลวดลายจิตรกรรมพบใน 2 ลักษณะคือ การลงสีแบบโปร่งแสงและทึบแสงโดยใช้เทคนิค**แม่พิมพ์ลายฉลุ(Stencil)** เป็นตัวกำหนดโครงสร้างของลาย ซึ่งคุณลักษณะเหล่านี้ยังได้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการทางความคิดและวิธีการเชิงช่างของช่างโบราณที่มักให้ความใส่ใจกับผลงานทั้งในส่วนของเทคนิคและเนื้อหาของผลงานเป็นพิเศษ โดยเฉพาะอาคารที่มีจุดประสงค์เพื่อเป็นที่ประทับสำหรับพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ

4.1.2 ลวดลายประติมากรรมประดับ

ก. รูปแบบลวดลายประติมากรรมประดับของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ลวดลายประติมากรรมประดับบนเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะสามารถแบ่งแยกย่อยได้เป็น 2 ลักษณะกล่าวคือ กลุ่มลายที่ปรากฏอยู่ช่วงบริเวณหน้าจั่วของอาคารเป็นลวดลายปูนปั้นแบบตะวันตกผสมผสานกับศิลปะไทย โดยสังเกตได้จากลวดลายแบบจีนอันปรากฏที่ส่วนบนของกระถางต้นไม้รวมถึงกี่ที่วางรองอยู่บริเวณด้านใต้กระถางต้นไม้ โดยในช่วงเวลาดังกล่าวความนิยมในลวดลายประดับแบบศิลปะจีนนี้ ได้แพร่กระจายไปอย่างครอบคลุมในกลุ่มประเทศใกล้เคียง เหนือจากลวดลายของกระถางแล้วนั้นจะปรากฏต้นหมากสงช่วงบนกระถางพร้อมทั้งถูกรายล้อมด้วยกลุ่มต้นไม้ตระกูลขิง ซึ่งทั้งหมดล้วนจัดอยู่ในกลุ่มพืชสมุนไพรที่เป็นพืชพันธุ์ไม้ท้องถิ่นของประเทศไทย (ภาพที่140)

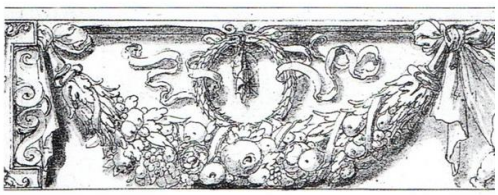
สำหรับลวดลายประติมากรรมประดับในลักษณะอื่น ๆ จะพบเป็นลวดลายชนิดเดียวกันที่ประดับทั่วทั้งบริเวณรอบอาคาร เช่น ซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง และตามเสาคานต่าง ๆ โดยลายกลุ่มนี้จะสอดคล้องกับลักษณะของลวดลายแบบ**“บาโรก” (Baroque)** ที่มีลักษณะเด่นคือการเน้นการประดับประดาอย่างหรูหราด้วยทัศนธาตุที่มีความสง่างาม อาทิเช่นลวดลายพืชพันธุ์ไม้และลวดลายเครือเถา ซึ่งลายที่ชัดเจนที่สุดคือลายเครือเถาบริเวณมุขด้านหน้าบนซุ้มประตูชั้นสองและใต้ฐานหน้าต่างชั้นหนึ่งของอาคาร (ภาพที่ 134) โครงสร้างลายเหล่านี้จะสอดคล้องกับลายเครือเถาแบบบาโรก (Baroque) (ภาพที่ 135) ที่มีต้นกำเนิดมาจากศิลปะแบบกรีกโรมันโบราณและนำมาปรับใช้ให้มีรูปทรงองค์ประกอบที่ร่วมสมัย

ลวดลายประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ภาพที่ 134 : ลวดลายประติมากรรมประดับภาพลายเครือเถาภายนอกอาคารเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ที่มา : ผู้วิจัย

ลวดลายศิลปกรรมแบบบาโรก (Baroque)



ภาพที่ 135 : เครือเถาแบบบาโรก

ที่มา : Stephen Calloway, “The elements of style : an encyclopedia of domestic *architectural detail” (London : Mitchell Beazley Publishing 2535) 56.*

ข.ตำแหน่งและความหมายเชิงสัญลักษณ์ของลวดลายประติมากรรมประดับของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ลวดลายประติมากรรมประดับของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรส่วนแรกที่มีความเด่นชัดได้แก่กลุ่มลวดลายประดับบริเวณหน้าจั่วของอาคารที่ถูกออกแบบโดยผสมผสานกันระหว่างศิลปะแบบตะวันตกกับศิลปะไทย อันปรากฏในรูปแบบของลวดลายพรรณพฤกษาโดยจะสามารถอธิบายอย่างเป็นลำดับได้ดังต่อไปนี้ ลวดลายประดับบริเวณนี้จะสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ส่วนย่อย (ภาพที่ 136) ได้แก่ 1.ลวดลายของต้นหมากสงที่ปลูกอยู่บนกระถางแบบจีนซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตมาจากกระบวนการของงานเซรามิคแบบสำเร็จรูป โดยหมากสงนั้นจัดอยู่ในกลุ่มของพืชสมุนไพรท้องถิ่นของประเทศไทยและพื้นที่บริเวณใกล้เคียง[95] 2.ลวดลายดอกไม้ประดับตระกูลขิงที่ล้อมรอบกระถางแบบจีนส่วนแรกไว้ 3.รัศมีคล้ายโล่ที่รอบล้อมส่วนที่ 1 และ 2 ที่เป็นสีเหลืองเดียวกับพื้นหลังของลวดลาย โดยรัศมีส่วนนี้มีชื่อเรียกว่า“มุทราศาสตร์” หรือตราประจำตระกูล(Heraldry)[96] (ภาพที่ 137) ที่เป็นการออกแบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ บนพื้นที่ของโล่เพื่อแสดงถึงสังกัดหรือตระกูลของกลุ่มอัศวินในยุคกลาง ซึ่งโดยทั่วไปตราประจำตระกูลนี้มักจะปรากฏในกลุ่มของขุนนางชนชั้นสูงเป็นสำคัญ 4.“ใบอะแคนทัส” (Acanthus)[97] (ภาพที่ 138) อันเป็นพืชที่ได้รับความนิยมในการนำมาคลี่คลายรูปทรงเพื่อเป็นลวดลายประดับในงานศิลปกรรมแบบตะวันตกโดยลวดลายส่วนที่ 4 นี้จะล้อมรอบส่วนประกอบทั้ง 3 ข้างต้น ซึ่งนับเป็นบริเวณส่วนใหญ่ของหน้าจั่วอาคาร โดยหากพิจารณาส่วนประกอบทั้ง 4 นี้ร่วมกันจึงอาจสันนิษฐานความหมายได้ว่า อาคารแห่งนี้มีถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยอันสังเกตุได้จากลวดลายต้นหมากสงและไม้ประดับตระกูลขิงอันเป็นพืชท้องถิ่นที่ผูกพันธ์กับชาวไทยมาแต่ช้านาน โดยเป็นเรือนของบุคคลชนชั้นสูงอันพิจารณาได้จากรูปทรงของโล่หรือตราประจำตระกูล(Heraldry)ที่มีความตั้งใจให้อาคารเป็นรูปแบบของสถาปัตยกรรมตะวันตกอันพิจารณาได้จากใบอะแคนทัส” (Acanthus) ซึ่งเป็นลวดลายที่นิยมในศิลปกรรมแบบยุโรปที่รายล้อมส่วนประกอบทั้ง 3 ข้างต้น โดยหากรวมความหมายทั้งหมดจะได้ประโยคดังนี้ “อาคารแห่งนี้มีถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยอันเป็นเรือนของบุคคลชนชั้นสูงโดยมีความตั้งใจให้อาคารเป็นรูปแบบของสถาปัตยกรรมตะวันตกแบบประยุกต์” โดยความหมายนั้นสอดคล้องกับตัวตนและความประสงค์ของท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบ

---

[95] ขวัญเรือน สินสายออ, การศึกษาประสิทธิภาพของสารสกัดหยาบจากหมากที่มีฤทธิ์ต้านอนุมูลอิสระ. (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาวิทยาศาสตร
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์, 2554) หน้า 2.

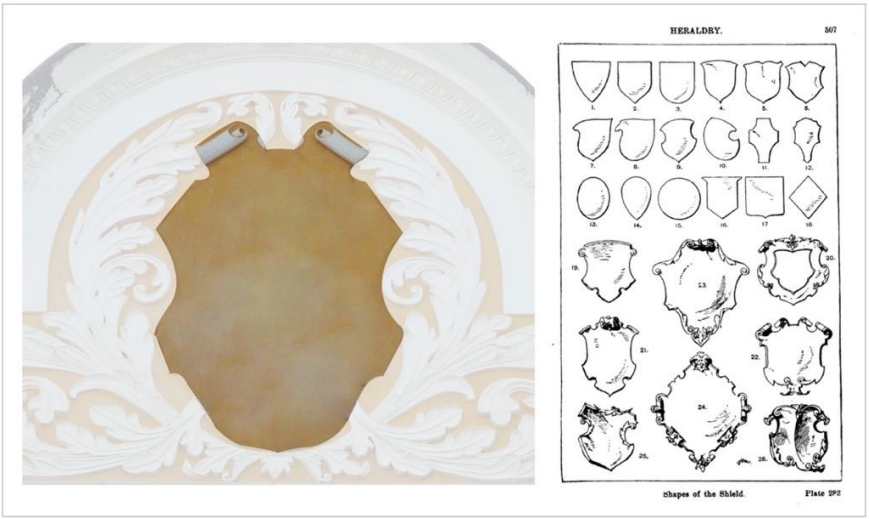
[96] Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament, (NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 500.

[97] Eva Wilson, 8000 years of ornament : an illustrated handbook of motifs (London : British Museum Press, 1994) หน้า 125.

ศรทุกประการ ดังนั้นจึงอาจสรุปได้ว่าอาคารหลังนี้เป็นตัวแทนหรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับเจ้าพระยาอภัยภูเบศรทั้งในแง่ของการเปรียบเสมือนเป็นชื่อเรือนที่อิงมาจากตัวตนของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรโดยตรง(ภาพที่ 136) นอกจากความหมายที่เชื่อมโยงกับเจ้าของเรือนแล้ว ส่วนหน้าจั่วนี้ยังแสดงออกถึงพืชพันธุ์ไม้อันมีความอุดมสมบูรณ์ที่เป็นอีกหนึ่งหัวข้อหลักของอาคารแห่งนี้ โดยวิธีการสื่อความหมายด้วยสัญลักษณ์ลักษณะดังกล่าวยังได้ถูกจัดอยู่ในรูปแบบของการประดับตกแต่งแบบ “Artificial Object”[98] (ภาพที่ 139) หรือการประกอบกันของวัตถุหลายสิ่งเพื่อสื่อความหมายเป็นต้น

ภาพที่ 136 : ลวดลายช่วงหน้าจั่วอาคารที่แบ่งออกเป็น 4 ส่วน

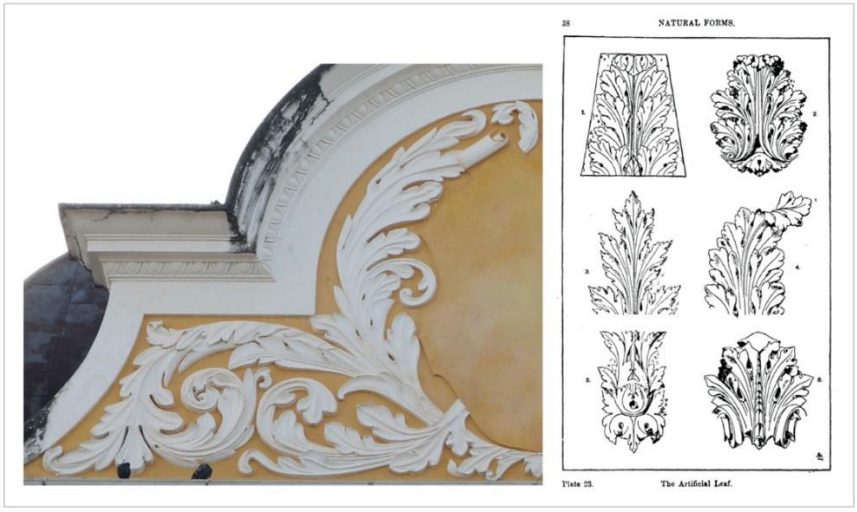
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 137 : รูปทรงของโล่บริเวณหน้าจั่วอาคารซึ่งมีที่มาจาก“มุทราศาสตร์” หรือตราประจำตระกูล(Heraldry) โดยผู้วิจัยได้ปรียบเทียบกับตราประจำตระกูลแบบตะวันตกเพื่อแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงทางรูปแบบ

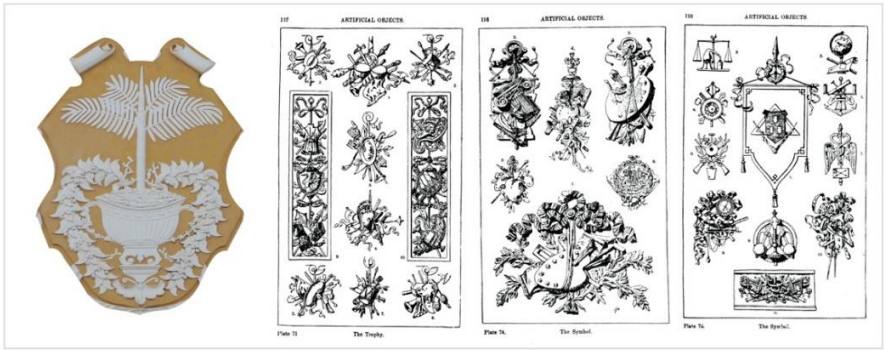
ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament, (NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 507.

[98] Franz Sales Meyer, เรื่องเดียวกัน, หน้า 110-111.



ภาพที่ 138 : การเปรียบเทียบลวดลายประดับรูปใบอะแคนทัส(Acanthus) ของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร กับรูปใบอะแคนทัสแบบตะวันตก

ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament, (NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 38.



ภาพที่ 139 : ลวดลายส่วนหน้าจั่วของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรซึ่งจัดอยู่ในรูปแบบการประดับตกแต่งแบบ“Artificial Object”

ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament, (NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 112,116,118.

ภาพที่ 140 : ลายประติมากรรมประดับนูนต่ำช่วงบริเวณหน้าจั่วของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ที่มา : ผู้วิจัย

ลวดลายประติมากรรมประดับอีกส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญต่อเนื่องมาจากส่วนหน้าจั่วคือประติมากรรมประดับรูปเศียรช้างบริเวณคานซ้ายและขวาของมุขด้านหน้าอาคาร ซึ่งเป็นลวดลายประดับที่พบทั้งในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดปราจีนบุรีแห่งนี้และเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดพระตะบองประเทศกัมพูชา (ภาพที่ 141) โดยลวดลายประติมากรรมประดับของอาคารทั้งสองแห่งนี้ถูกจัดวางอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน กล่าวคือบริเวณคานซ้ายและขวาของมุขด้านหน้าอาคาร แต่มีความแตกต่างกันที่รูปแบบและประเภทของประติมากรรม โดยประติมากรรมรูปช้างของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดพระตะบองจะเป็นรูปช้างที่ถูกคลี่คลายรูปทรงร่วมกับลวดลายที่ประกอบร่วมกันรอบเศียรช้าง และชิ้นงานจะมีลักษณะแบนอันสอดคล้องกับหลักการของประติมากรรมแบบนูนต่ำเป็นสำคัญ ในขณะที่ประติมากรรมรูปช้างของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดปราจีนบุรีจะปรากฏรูปช้างในลักษณะเหมือนจริง ไม่มีการประดับลายที่เชื่อมต่อกับตัวชิ้นงาน เช่นในรูปช้างของเรือนที่พระตะบอง หากแต่เป็นการตีกรอบสี่เหลี่ยมรอบบริเวณเศียรช้างเท่านั้น นอกจากนั้นลักษณะของงานยังมีความโหนกนูนกว่ารูปช้างของเรือนที่พระตะบองอันจะสอดคล้องกับหลักการของประติมากรรมประดับแบบนูนสูงอย่างเด่นชัด โดยประติมากรรมรูปช้างของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรทั้งสองอาคารนั้นจะมีความหมายถึงประเทศไทยอันมีช้างเป็นสัญลักษณ์ของประเทศดังที่เคยปรากฏบนธงช้างเผือกแบบโบราณ (ภาพที่ 142) [99] ซึ่งหากพิจารณาสัญลักษณ์ช้างที่อยู่บนอาคารทั้งสองแห่งนี้จึงอาจสันนิษฐานเป็นความหมายได้ว่า ท่านผู้สร้างเรือนแห่งนี้เป็นบุคคลที่มีเชื้อสายมาจากประเทศไทย หรือในอีกนัยยะหนึ่งคือการแสดงให้เห็นถึงสัญชาติของเรือนเป็นสำคัญ

ภาพที่ 141 : (ภาพซ้าย) การเปรียบเทียบประติมากรรมรูปช้างของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรี(ภาพซ้าย) กับ*เรือนเจ้า*ระอภัยภูเบศรที่จังหวัดพระตะบอง ประเทษกัมพูชา

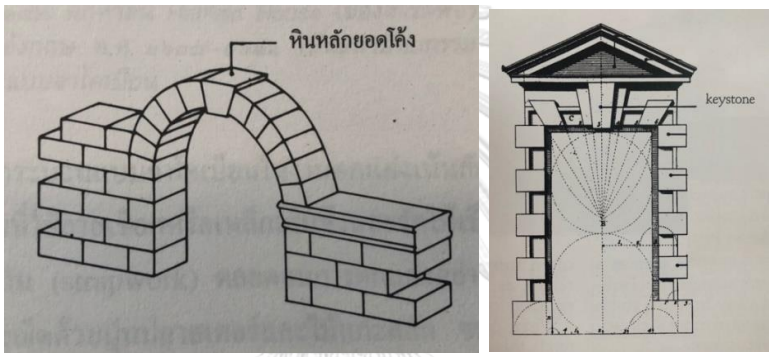
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 142 : (ภาพขวา) ธงช้างเผือกแบบโบราณ

ที่มา : ผู้วิจัย

[99] กิตติยา กิตติบดีสกุล, <u>บทบาทของช้างเชิงสัญลักษณ์ในสมัยรัตนโกสินทร์,</u> (สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549) หน้า 15-17.

นอกเหนือจากลวดลายประดับช่วงหน้าจั่วของอาคารแล้วยังปรากฏลวดลายประติมากรรมประดับส่วนอื่นที่แสดงถึงความหมายอันสอดคล้องกับตัวอาคารอีกเช่นกัน โดยจะสามารถอธิบายได้อย่างเป็นลำดับซึ่งเริ่มต้นจากบริเวณเหนือซุ้มโค้งของประตูและหน้าต่างรวมถึงช่องลมของอาคารที่มักปรากฏการประดับตกแต่งที่แต่เดิมนั้นมีชื่อเรียกว่า “Keystone” โดยมีที่มาจากอาร์กโค้งแบบโรมันโบราณที่ยอดบนสุดจะปรากฏหินรูปลิ่มอันมีหน้าที่เป็นตัวลิ่มอัดโค้งให้ทรงตัวอยู่ได้ (ภาพที่ 143 - 144) ซึ่งรูปแบบของ“Keystone” นั้นจะมีอย่างหลากหลายบ้างก็เป็นการแกะสลักลวดลายต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมาย[100] ภายหลังเมื่อเทคโนโลยีการก่อสร้างพัฒนา กรรมวิธีการสร้างอาร์กโค้งก็พัฒนาเช่นกัน ดังนั้น“Keystone” จึงถูกเปลี่ยนหน้าที่จากจุดยึดอาร์กโค้งมาเป็นส่วนประกอบในการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมเป็นสำคัญ



ภาพที่ 143 : (ภาพซ้าย) Keystoneหรือหินหลักยอดโค้ง
ที่มา : พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย (กรุงเทพ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2541) หน้า 142.
ภาพที่ 144 : (ภาพขวา) Keystoneในสถาปัตยกรรมแบบยุโรป
ที่มา : Stephen Calloway, “The elements of style : an encyclopedia of domestic architectural detail” (London : Mitchell Beazley Publishing 2535) 11.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยส่วน“Keystone” ของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน (ภาพที่ 145) อันจะปรากฏลักษณะของประติมากรรมประดับ 2 แบบ ได้แก่ 1.บริเวณยอดบนสุดของประตูและหน้าต่างชั้นสองเป็นประติมากรรมประดับรูปโล่ (ภาพที่ 146) “มุทราศาสตร์” หรือตราประจำตระกูล(Heraldry) (ภาพที่ 147) ที่คล้ายกับรัศมีรูปโล่ของส่วนหน้าจั่วอาคารแต่ต่างกันที่ลักษณะของประติมากรรมประดับส่วนนี้จะปรากฏส่วนประกอบที่สอดคล้องกับคุณสมบัติของงานประติมากรรมนูนสูงกว่ากล่าวคือมีรายละเอียดและความสมบูรณ์แบบในขณะที่รัศมีรูปโล่ของส่วนหน้าจั่วเป็นเพียงพื้นที่หรือระนาบแบนที่ปรากฏความคดม้วนแต่เพียงช่วงบนเท่านั้นโดยประติมากรรมประดับรูปโล่ง

[100] พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย (กรุงเทพ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2541) หน้า 142.

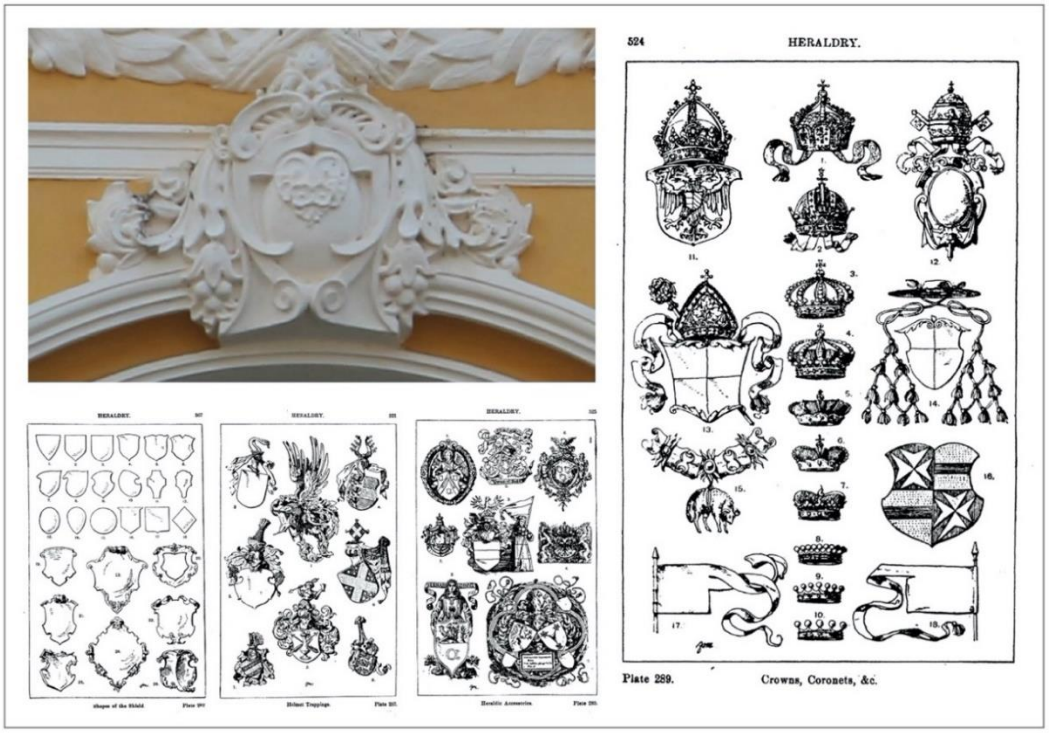
ส่วน“Keystone” นี้จะมีความหมายที่แสดงถึงอาคารของชนชั้นสูงเช่นเดียวกับประติมากรรมประดับส่วนหน้าจั่ว

ภาพที่ 145 : (ภาพซ้าย) ส่วน“Keystone” ของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 146 : (ภาพขวา) บริเวณยอดบนสุดของประตูและหน้าต่างชั้นสองเป็นประติมากรรมประดับรูปโล่

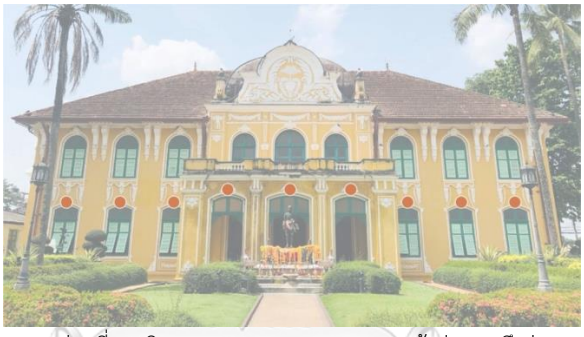
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 147 : ประติมากรรมประดับรูปโล่

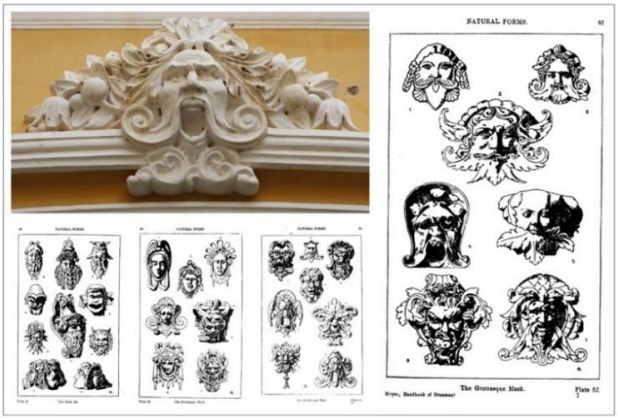
ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament, (NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 507, 521, 524, 525.

Keystone ส่วนที่ 2. ได้แก่บริเวณยอดบนสุดของประตูและหน้าต่างรวมถึงช่องลมของอาคารชั้นหนึ่งเป็นต้น (ภาพที่ 148) โดย ส่วนนี้จะปรากฏประติมากรรมประดับรูปใบหน้าที่มีชื่อเรียกว่า“Mascaron”[101] อันมีที่มาจากใบหน้าและละครหน้ากากของชาวโรมันโบราณ โดยบ้างก็ปรากฏใบหน้าในอิริยาบถที่น่ากลัวและแปลกประหลาดเนื่องจากคตินิยมของคนโบราณที่เชื่อว่า Mascaron ที่มีใบหน้าแปลกประหลาดและน่ากลัวนั้นจะช่วยขับไล่ดวงวิญญาณและสิ่งเลวร้ายไม่ให้เข้ามาภายในเรือน ภายหลังเมื่อคตินิยมของผู้คนเปลี่ยนไป Mascaron จึงถูกใช้เป็นส่วนประกอบในการประดับอาคารเพื่อสร้างสุนทรียภาพเป็นสำคัญ[102] โดยหากนำความหมายแบบโบราณข้างต้นนี้มาเชื่อมโยงเข้ากับ Mascaron รูปใบหน้าคนอ่าปากของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรนี้จึงอาจสันนิษฐานเป็นความหมายได้ว่า ประติมากรรมรูปใบหน้านี้ได้ทำหน้าที่เป็นเสมือนเครื่องขับไล่ที่ปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้พ้นจากเรือนเป็นต้น (ภาพที่ 149)



ภาพที่ 148 : Keystone ส่วนที่ 2 บริเวณยอดบนสุดของประตูและหน้าต่างรวมถึงช่องลมของอาคารชั้นหนึ่ง

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 149 : ประติมากรรมรูปใบหน้าคน “Mascaron”

ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament,

(NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900)หน้า 96-99.

[101] Franz Sales Meyer, เรื่องเดียวกัน, หน้า 94-95.

[102] https://en.wikipedia.org/wiki/Mascaron_(architecture)

ถัดจากส่วนของ Keystone จะเป็นลวดลายประติมากรรมประดับที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มของ “ช่อระย้า” (Festoon) และสามารถแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ โดยเริ่มต้นจากกลุ่มของช่อระย้าบริเวณมุขด้านหน้าอาคารชั้น 2 (ภาพที่ 150) อันปรากฏช่อระย้ารูปใบมะกอก (The Leaf Festoon) [103] (ภาพที่ 152) เป็นแบบที่ 1 ส่วนแบบที่ 2เป็นกลุ่มช่อระย้าบริเวณใต้ฐานหน้าต่างชั้น 1 (ภาพที่ 153) ที่ปรากฏช่อระย้ารูปดอกไม้และผลไม้ (Flowers and Fruits Festoon)[104] (ภาพที่ 153) โดยกลุ่มช่อระย้าทั้งหมดของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะสื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์อันเป็นหัวเรื่องหลักของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ภาพที่ 150 : (ภาพซ้าย) ช่อระย้า ส่วนที่ 1 บริเวณมุขด้านหน้าอาคารชั้นสอง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 151 : (ภาพขวา) ช่อระย้า ส่วนที่ 2 บริเวณใต้ฐานหน้าต่างชั้นหนึ่ง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 152 : (ภาพซ้าย) ช่อระย้าแบบที่ 1 ช่อระย้ารูปใบมะกอก“The Leaf Festoon”

ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament,

(NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900) หน้า 96-99.

ภาพที่ 153 : (ภาพขวา) ช่อระย้าแบบที่ 2 ช่อระย้ารูปดอกไม้และผลไม้ (Flowers and Fruits Festoon)

ที่มา : ผู้วิจัย / Franz Sales Meyer, A Handbook Of Ornament,

(NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900)หน้า 96-99.

[103] Franz Sales Meyer, เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

[104] Franz Sales Meyer, เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

นอกเหนือจากส่วนของประติมากรรมประดับที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้นจะปรากฏประติมากรรมประดับส่วนย่อยอีกชั้นหนึ่ง โดยผู้วิจัยจะอธิบายรวมกับส่วนประดับหลักอีกหนึ่งครั้งเป็นตารางภาพเพื่อให้ทราบถึงส่วนประกอบและความหมายโดยรวมของประติมากรรมประดับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ลำดับ	ประติมากรรมประดับภายนอกอาคาร	ตำแหน่งประติมากรรมประดับ	ความหมายเชิงสัญลักษณ์และการวิเคราะห์รูปแบบ
1.		บริเวณด้านหน้าอาคารส่วนหน้าจั่ว	ลวดลายส่วนหน้าจั่วจะปรากฏกลุ่มพืชสมุนไพรที่จัดวางอยู่บนรัศมีของโล่พร้อมทั้งล้อมรอบด้วยใบอะแคนทัส โดยส่วนประกอบทั้งสิ้นสื่อความหมายถึงมีจุดประสงค์ในการสร้างเรือนของท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรและความอุดมสมบูรณ์อันเป็นอีกหนึ่งหัวเรื่องหลักของเรือนแห่งนี้ โดยลวดลายประดับจะอยู่ในรูปแบบของงานศิลปกรรมแบบยุโรปที่ผสมผสามกับลักษณะของความเป็นพื้นถิ่นไทย
2.		ชั้น 2 บริเวณมุกด้านหน้าช่วงเหนือเสาซ้ายขวา	เป็นลวดลายประติมากรรมกลึ่งนูนสูงรูปช้างที่มีความหมายถึงประเทศไทย โดยประติมากรรมช้างนี้ยังได้ปรากฏในตำแหน่งเดียวกันที่เรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดพระตะบองประเทศกัมพูชาเพื่อแสดงผู้ปกครองเมื่อที่มีเชื้อสายไทยหรือเป็นคนไทยนั้นเอง
3.		ชั้น 2 บริเวณมุกด้านหน้าใต้ส่วนหน้าจั่ว	ช่อระย้า(The Leaf Festoon) แบบบาโรกที่หยิบยืมเอาลักษณะแบบกรีกโรมันโบราณมามาปรับทัศนธาตุให้มีความร่วมสมัยยิ่งขึ้น โดยกลุ่มลวดลายที่เป็นช่อระย้าหรือกลุ่มพืชผลไม้ที่ประดับล้อมรอบตัวอาคารนั้น จะมีความสอดคล้องกับเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

			ของพืชซึ่งเป็นสัญลักษณ์หลักของเรือนแห่งนี้
4.		เป็นลวดลายที่ประดับอยู่ช่วงบนและล่างของเสาตลอดทั้งอาคาร	ลวดลายแบบบาโรกสามารถพิจารณาได้จากปีกด้านข้างช่วงล่างที่โค้งคดเป็นก้นห้อยซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มทัศนธาตุที่โดดเด่นของศิลปะแบบบาโรก
5.		เป็นลวดลายที่ประดับอยู่เหนือซุ้มหน้าต่างและซุ้มช่องลม	ลวดลายประติมากรรมประดับรูปใบหน้าคนอ่าปากหรือ “Mascaron” เป็นสัญลักษณ์มงคลที่มีความหมายถึงการปัดเป่าและการขับไล่สิ่งชั่วร้ายออกจากตัวเรือน โดยลวดลายประติมากรรมชิ้นนี้เป็นศิลปะแบบบาโรกซึ่งพิจารณาได้จากช่วงหนวดที่คดโค้งเป็นก้นหอย
6.		ลวดลายชุดประดับที่ล้อมรอบส่วนหน้าต่างด้านข้างตลอดช่วงอาคาร	ลวดลายประติมากรรมประดับชุดนี้เป็นศิลปะแบบบาโรกโดยมักจะประกอบด้วยเส้นโค้งที่อ่อนช้อยและม้วนที่คดโค้งเป็นก้นหอย เช่นส่วนข้างด้านล่างของหน้าต่างและส่วนบนของพวงองุ่นใต้ฐานหน้าต่างชั้น 2 โดยหากวิเคราะห์ส่วนประกอบในภาพรวมของลวดลายชุดนี้จะพบว่าทัศนธาตุส่วนใหญ่นั้นจะปรากฏเป็นกลุ่มพืชและผลไม้ซึ่งจะสอดคล้องกับสัญลักษณ์หลักช่วงส่วนบนของหน้าจั่วเรือนแห่งนี้
7.		ลวดลายประดับใต้ฐานหน้าต่างด้านข้างตลอดช่วงอาคาร	ลวดลายประติมากรรมประดับเป็นช่อระย้า (Flowers and Fruits Festoon) แบบบาโรกเช่นเดียวกับลายช่อระย้าส่วนบนของชั้น 2 แต่จะมีความแตกต่างกันที่ส่วนประกอบของลาย ที่ปรากฏเป็นกลุ่มผลไม้และดอกไม้เช่นองุ่นกับดอกกุหลาบ

ตารางที่ 2 การแสดงรูปแบบของลวดลายประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปกลุ่มลวดลายประติมากรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

กลุ่มลวดลายประติมากรรมประดับภายนอกอาคารจะปรากฏเป็นลวดลายศิลปะแบบบาโรก (Baroque) ผสมผสานกับคติความเชื่อท้องถิ่น คือ บริเวณหน้าจั่วอาคารนั้นจะพบลวดลายพืชสมุนไพรของไทยที่ถูกผูกลายร่วมกับลวดลายแบบบาโรก (Baroque) โดยถือเป็นลวดลายประติมากรรมประดับแบบหลักของเรือนแห่งนี้ที่ถูกผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ซึ่งเป็นการแสดงออกอันเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ชี้ให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องกับเจ้าพระยาอภัยภูเบศรอย่างชัดเจน อีกทั้งยังแสดงถึงความเชื่อมโยงกับอิทธิพลของสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกที่แพร่หลายเข้ามาในช่วงเวลารัชสมัยรัชกาลที่ 5 ตลอดจนความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นร่วมสมัยกันได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาพบว่าเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรีมีจุดประสงค์ในการสร้างเพื่อเป็นที่ประทับให้แก่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเริ่มต้นก่อสร้างในปี พ.ศ. 2452 ซึ่งใช้โครงสร้างอาคารเดียวกับเรือนหลังก่อนที่จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา ด้วยเหตุนี้จึงมักมีการเรียกอาคารทั้งสองหลังนี้ว่าตึกแฝด โดยท่านเจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้ว่าจ้างบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกินจำกัด อันเป็นบริษัทสัญชาติอังกฤษที่เข้ามาทำธุรกิจในแถบเอเชียเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นผู้ออกแบบและรับเหมาก่อสร้างเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่จังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งวัสดุส่วนที่ใช้ก่อสร้างเรือนล้วนเป็นวัสดุนำเข้าจากต่างประเทศทั้งสิ้น โดยพิจารณาได้จากส่วนประกอบบางชิ้นของอาคารที่ยังคงหลงเหลือหลักฐานเป็นชื่อของบริษัทผู้ผลิตที่ปรากฏอยู่บนตัววัสดุ อาทิเช่น กระเบื้องมุงหลังคา และรางน้ำฝนเป็นต้น นอกจากนั้นยังสามารถสืบหาผลงานชิ้นอื่น ๆ ของบริษัทโฮวาร์ธเออร์สกินในประเทศไทย อาทิเช่นสะพานผ่านฟ้าลีลาศ ซึ่งชิ้นส่วนโลหะหล่อของสะพานได้แสดงให้เห็นว่าวัสดุนั้นมีกรรมวิธีการผลิตจากประเทศแถบยุโรปทั้งสิ้น ข้อมูลข้างต้นนี้จึงเป็นหลักฐานสนับสนุนว่าวัสดุที่ก่อสร้างอาคารแห่งนี้ล้วนนำเข้าจากต่างประเทศทั้งสิ้นอันจะสอดคล้องกับรูปแบบของลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับของอาคารที่มีความเด่นชัดในศิลปกรรมรูปแบบ **บาโรก (Baroque) วิกตอเรียน (Victorian) และอาร์ตนูโว (Art Nouveau)** เป็นสำคัญ โดยจะมีศิลปกรรมรูปแบบอื่น ๆ สอดแทรกเพิ่มเติมอยู่ในลายละเอียดของการประดับตกแต่งอาคาร โดยผู้วิจัยแบ่งกลุ่มของการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ได้แก่ 1. ส่วนของลวดลายจิตรกรรมประดับ และ 2. ลวดลายประติมากรรมประดับ

1.กลุ่มลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะปรากฏศิลปะรูปแบบ **วิกตอเรียน (Victorian)** เป็นส่วนใหญ่และขับเน้นด้วยศิลปะแบบ**อาร์ตนูโว (Art Nouveau)** บนผนังของห้องโถงกลางชั้นสองเท่านั้น โดยสามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างรูปแบบของงานศิลปกรรมกับลวดลายจิตรกรรมประดับภายในอาคารได้จากเส้นทัศนธาตุของลวดลายที่มีทิศทางและรูปแบบเป็นไปในลักษณะเดียวกัน อาทิเช่นลวดลายดอกกุหลาบของห้องโถงกลางชั้นสองที่ปรากฏเส้นโครงสร้างโค้งที่อ่อนช้อยและโอบล้อมลวดลายอย่างสมมาตรอันเป็นลักษณะเด่นของศิลปกรรมแบบอาร์ตนูโว หรือลวดลายเถาองุ่นของห้องโถงกลางชั้นหนึ่งที่ปรากฏเส้นเรขาคณิตซึ่งทับซ้อนกันอย่างเป็นระเบียบอันสอดคล้องกับรูปแบบของลวดลายแบบกรีกวิกตอเรียนที่เป็นการย้อนกลับไปนำเอาทัศนธาตุของยุคกรีกโรมันโบราณซึ่งมีลวดลายอันเรียบง่ายโดยนิยมใช้เส้นเรขาคณิตมาทับซ้อนกันอย่างเป็นแบบแผน กลับมาพัฒนาเพื่อให้ลวดลายมีความร่วมสมัยมากขึ้น

ลวดลายจิตรกรรมประดับทั้งหมดภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรสร้างขึ้นจากเทคนิค **“แม่พิมพ์ฉลุ” (Stencil)** โดยสังเกตได้จากรูปแบบของลวดลายที่อยู่ในลักษณะเดียวกันพร้อมทั้งวางซ้ำกันในตำแหน่งต่าง ๆ ของเพดานและผนังห้องภายในอาคาร ซึ่งเหตุที่ช่างโบราณเลือกใช้แม่พิมพ์ฉลุมาเป็นวิธีการประดับอาคารเนื่องจากเทคนิคการลงสีผ่านแม่พิมพ์ฉลุนั้นสามารถสร้างลวดลายที่มีความสวยงามได้ในเวลาอันสั้น หรืออาจกล่าวอย่างเรียบง่ายได้ว่า เป็นกรรมวิธีที่ใช้เวลาน้อยแต่ได้ผลลัพธ์ที่สมบูรณ์แบบ ซึ่งสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการสร้างอาคารที่เร่งสร้างเพื่อให้ทันรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในการเสด็จประพาสจังหวัดปราจีนบุรีครั้งต่อไป โดยกระบวนการทางงานจิตรกรรมที่ปรากฏจะประกอบด้วยกันทั้งสิ้น 3 เทคนิค ได้แก่ 1. การไล่น้ำหนักของสี 2. การลงสีแบบทึบแสง 3.การลงสีแบบกึ่งโปร่งแสง ซึ่งเทคนิคที่ใช้เป็นส่วนมากคือการลงสีแบบทึบแสงกับการลงสีแบบกึ่งโปร่งแสงโดยนิยมใช้ทั้ง 2 เทคนิคร่วมกัน โดยการลงสีทึบแสงจะให้ผลที่แยบยลและเป็นระเบียบ ในขณะที่การลงสีกึ่งโปร่งแสงจะสร้างพื้นผิวที่มีลายละเอียด ดังนั้นเมื่อทั้งสองเทคนิคอยู่ร่วมกันเอกภาพจึงเกิดขึ้นในผลงาน

ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของลวดลายจิตรกรรมประดับภายในเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรมีความเด่นชัดที่ลวดลายดอกกุหลาบของห้องโถงกลางชั้นสองเนื่องด้วยประการแรกเป็นความโดดเด่นด้านตำแหน่งที่ปรากฏลวดลายประดับบริเวณช่วงบนของกำแพงในขณะที่ลวดลายจิตรกรรมประดับส่วนอื่นของอาคารล้วนถูกประดับบริเวณเพดาน ประการที่สองเป็นลวดลายประดับแบบ**อาร์ตนูโว (Art Nouveau)** เพียงลายเพียงในอาคาร โดยส่วนที่เหลือนั้นเป็นลวดลายแบบ**วิกตอเรียน (Victorian)** ทั้งสิ้น ประการที่สามเหตุที่ลวดลายดอกกุหลาบนี้ถูกขับเน้นให้มีความโดดเด่นนั้นเนื่องมาจากห้องส่วนนี้ถูกวางแผนไว้เพื่อเป็นห้องพระบรรทมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อันเป็นห้องที่สอดคล้องกับจุดประสงค์ของการประทับแรมเป็นสำคัญ โดยสามารถพิจารณาได้จากตำแหน่งของห้องนอนในสถาปัตยกรรมที่มีแบบแผนใกล้เคียงกับเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรคือเป็นอาคารแบบสมมาตรที่มีจุดเด่นอยู่ช่วงกลางอาคาร รวมทั้งโครงสีของลวดลายดอกกุหลาบที่ให้ความรู้สึกเบาสบายชวนให้พักผ่อน ซึ่งต่างจากโครงสีของลวดลายจิตรกรรมประดับของห้องอื่น ๆ ที่มีความซับซ้อนและมีความเด่นชัดของสีสูง ประการที่สาม โดยเหตุที่ลวดลายภายในห้องพระบรรทมเป็นดอกกุหลาบนั้นเนื่องมาจากดอกกุหลาบเป็นดอกไม้ทรงโปรดของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อันพิจารณาได้จากหลักฐานที่ปรากฏในพระราชหัตถเลขาขณะที่พระองค์เสด็จทรงเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่สองซึ่งได้ทรงกล่าวชมความงามของกุหลาบอยู่บ่อยครั้ง โดยจากความโปรดนี้จึงเป็นผลให้ลวดลายของดอกกุหลาบมาปรากฏบนพระราชลัญจกรส่วนพระองค์ นอกเหนือจากนั้นเจ้าดารารัศมี พระราชชายา ยังได้ทรงให้พระนามกุหลาบพันธุ์หนึ่งว่า ”กุหลาบจุฬาลงกรณ์” เพื่อถวายเป็นพระบรมราชานุสรณ์แด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอีกเช่นกัน ดังนั้นลวดลายดอกกุหลาบของห้องโถงกลางชั้นสองนี้จึงมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สัมพันธ์กับองค์พระมหากษัตริย์

รวมทั้งแสดงออกถึงจุดประสงค์ในการสร้างอาคารเพื่อเป็นที่ประทับสำหรับพระมหากษัตริย์ได้อย่างเด่นชัด

นอกจากนั้นความหมายเชิงสัญลักษณ์ของลวดลายที่สัมพันธ์กับบริบทของห้องนั้นจะถูกลดหลั่นตามความสำคัญของห้อง โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ระยะ ได้แก่ 1.ห้องโถงส่วนกลางของชั้นหนึ่งและชั้นสอง 2.ห้องโถงด้านซ้ายและขวาของทั้งชั้นหนึ่งและชั้นสอง 3.โถงทางเดินด้านหน้าและด้านหลังของทั้งชั้นหนึ่งและชั้นสองเป็นต้น

2. กลุ่มลวดลายประติมากรรมประดับของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจะมีรูปแบบสอดคล้องกับศิลปกรรมแบบ**บาโรก (Baroque)** เป็นสำคัญ มีเพียงส่วนหน้าจั่วอาคารที่ปรากฏศิลปกรรมแบบผสมระหว่างตะวันตกกับแบบท้องถิ่น โดยกายภาพของลวดลายเป็นกระถางต้นไม้แบบจีนที่ปลูกต้นหมากซึ่งถูกลายล้อมด้วยกลุ่มพืชตะกูลขิงที่ถูกล้อมรอบอีกชั้นหนึ่งด้วยลวดลายของใบอะแคนทัสแบบยุโรป โดยลวดลายบริเวณหน้าจั่วนี้จะมีความหมายที่เรียบเรียงเป็นประโยคได้ดังนี้“อาคารแห่งนี้มีถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยอันเป็นเรือนของบุคคลชนชั้นสูงโดยมีความตั้งใจให้อาคารเป็นรูปแบบของสถาปัตยกรรมตะวันตกแบบประยุกต์” นอกจากนั้นลวดลายประติมากรรมประดับอีกส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญคือประติมากรรมประดับรูปช้างอันปรากฏทั้งในเรือนแห่งนี้ที่จังหวัดปราจีนบุรีและเรือนที่จังหวัดพระตะบองประเทศกัมพูชา โดยมีความหมายถึงเชื้อชาติความเป็นไทย ถัดจากประติมากรรมประดับทั้งสองส่วนข้างต้นนี้จะเป็นลวดลายประติมากรรมประดับแบบ**บาโรก (Baroque)** ที่กระจายตัวอยู่ตามส่วนต่าง ๆ ของเรือนโดยมีการจัดวางซ้ำกันอย่างเป็นแบบแผนตลอดช่วงตัวอาคาร อันมีความหมายจัดอยู่ในกลุ่มของสัญลักษณ์มงคงที่กายภาพของลวดลายนั้นจะสอดคล้องร่วมกันกับหัวเรื่องหลักของเรือน ได้แก่พืชพันธุ์ไม้ที่แสดงออกถึงความอุดมสมบูรณ์เป็นสำคัญ จะมีเพียงลวดลายประติมากรรมประดับที่เป็นส่วนประกอบช่วงบนของซุ้มประตูหน้าต่างและช่องลมที่ปรากฏลวดลายประติมากรรมประดับรูปโล่งอันแสดงถึงความเป็นอาคารของชนชั้นสูง และลวดลายประติมากรรมประดับรูปใบหน้าคนในอิริยาบถที่กำลังอ่าปากโดยมีความหมายถึงการปัดเป่าและขับไล่สิ่งชั่วร้ายให้ออกไปจากอาคารเป็นต้น

ลวดลายจิตรกรรมและประติมากรรมประดับของเรือนเจ้าพระยาอภัยภูเบศรจังหวัดปราจีนบุรีนั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการทางความคิดและวิธีการเชิงช่างของช่างโบราณที่มักให้ความใส่ใจกับผลงานทั้งในส่วนของเทคนิคและเนื้อหาของผลงานเป็นพิเศษ โดยเฉพาะอาคารที่มีจุดประสงค์เพื่อเป็นที่ประทับสำหรับพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ รวมทั้งยังเป็นการแสดงออกอันเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ชี้ให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องกับเจ้าพระยาอภัยภูเบศรอย่างชัดเจน อีกทั้งยังแสดงถึงความเชื่อมโยงกับอิทธิพลของสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกที่แพร่หลายเข้ามาในช่วงเวลารัชสมัยรัชกาลที่ 5 ตลอดจนความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นร่วมสมัยกันได้เป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

Arnold Wright. *Twentieth century impressions of Siam: its history, people, commerce, industries, and resources, with which is incorporated an abridged edition of Twentieth century impressions of British Malaya.* London : Lloyds Greater Britain Publishing Company, Ltd. 2451

Eva Wilson. *8000 years of ornament : an illustrated handbook of motifs*. London : British Museum Press, 1994

Franz Sales Meyer. *A Handbook Of Ornament.* NewYork : The Architectural Book Publishing, 1900.

George Ashdown Audsley, Maurice Ashdown Audsley. *Victorian Patterns and Designs in full color.* New York, Dover Publications inc, 2531.

G. F. Stephens & Co. (Winnipeg, Man.). *Silkstone Stencil Catalogue and Instruction Book* Winnipeg Canada : G.F. Stephens and Company Limited

Paolo Piazzardi. *ชาวอิตาเลี่ยนในราชสำนักไทย* (กรุงเทพ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน)

Stephen Calloway. *The elements of style : an encyclopedia of domestic architectural detail.* London : Mitchell Beazley Publishing, 2535.

The Sherwin-Williams Co. *Stencils and stencil materials.* Cleveland, Ohio, The Sherwin-Williams Co. 2453

กิตติยา กิตติบดีสกุล. *บทบาทของช้างเชิงสัญลักษณ์ในสมัยรัตนโกสินทร์*. สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปะศาสตร. บัณฑิต. มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549

กำจร สุนพงษ์ศรี. *ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 2.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2551

ขวัญเรือน สินสายออ. *การศึกษาประสิทธิภาพของสารสกัดหยาบ จากหมากที่มีฤทธิ์ต้านอนุมูลอิสระ*. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาวิทยาศาสตร มหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัย ราชภัฏวไลยอลงกรณ์, 2554

เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่. *พระประวัติ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี.* เชียงใหม่ : พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ วันที่ 18 สิงหาคม 2517

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ 9 ธันวาคม 2542 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี. เชียงใหม่ : บริษัท วิทอินดีไซน์ จำกัด, 2552

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี. *พระราชวังและวังในกรุงเทพฯ.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525

ปริญญา ชูแก้ว. *หนังสือเรือนพระยาศรีธรรมาธิราช.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ บริษัท พลัสเพรส จำกัด, 2557

ปัญญา เทพสิงห์, วุฒิ วัฒนสิน. *ลวดลายตกแต่งหน้าอาคารชิโน-ปอร์ตุกีสในจังหวัดภูเก็ต.* รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2547

พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย. กรุงเทพ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2541

พระราชลัญจกร. กรุงเทพ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน, 2538

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. *พจนานุกรม ศัพท์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

รัตนภณ พิทักษ์กุลภา. *สถาปัตยกรรมของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี.* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง. *เจ้าพระยาอภัยภูเบศร(ชุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองคนสุดท้ายใต้การปกครองสยาม.* กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุ๊ป จำกัด, 2557.

ศันสนีย์ ดีกระจ่าง. *สัมภาษณ์,* 9 เมษายน 2565.

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. *วาทะเล่าประวัติศาสตร์.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2556.

สกุลอภัยวงศ์. กรุงเทพฯ : บริษัท ทีซีจี พริ้นติ้ง จำกัด, 2549.สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี และ สำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร. *รายงานการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารเจ้าพระยาอภัยภูเบศร.*

เอกพล เทศนา. *ลวดลายประดับตำหนักใหญ่วังบางขุนพรหมในกระแสความนิยมตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5.* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559

อภินันท์ โปษยานนท์. *จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก 2.* กรุงเทพ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน 2536.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	บุระเฉลิม ยมนาค
วัน เดือน ปี เกิด	16 ธันวาคม 2536
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2560 ศิลปบัณฑิต ศล.บ. สาขาจิตรกรรม คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	878 หมู่บ้านสินธร ซอย2 ถนนแฮปปี้แลนด์ แขวงคลองจั่น เขตบางกะปิ กรุงเทพ 10240

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY