

บทที่ ๒

การสร้างอุโบสถในพระพุทธศาสนา

บทนี้ผู้วิจัยจะได้ศึกษาอุโบสถในพระพุทธศาสนา โดยวางกรอบในการศึกษาไว้ ๓ ประเด็น คือ (๑) มูลเหตุของการสร้างอุโบสถ (๒) รูปแบบ ลักษณะ และองค์ประกอบของอุโบสถ (๓) ความสำคัญของการสร้างอุโบสถ

๒.๑ มูลเหตุของการสร้างอุโบสถ ในพระพุทธศาสนา

สถานที่ที่ภิกษุผู้ออกจากเรือนมาประพฤติพรหมจรรย์ในพุทธศาสนาในธรรมวินัยนี้ คือป่า โคนไม้ เรือนว่าง^๑ แม้แต่พระผู้มีพระภาคเองก็มีได้มีสถานที่ประทับที่แน่นอน เพราะทรงจาริกในท้องถิ่นต่างๆ เพื่อแสดงธรรมโปรดสัตว์ให้ล่วงพ้นจากกองทุกข์ แต่เมื่อมีอยู่รวมกันเป็นจำนวนมาก ทำให้อาวาสสำหรับภิกษุอยู่รวมกันไม่เพียงพอ^๒ แต่ละอาวาสมีความจำเป็นต้องทำสังฆกรรม(กิจที่พึงทำโดยที่ประชุมสงฆ์)ในหมู่ภิกษุ สถานที่ที่พระผู้มีพระภาคทรงอนุญาตให้ทำสังฆกรรมนั้นคืออุโบสถ แต่มูลเหตุในการที่จะต้องมียุโบสถนั้นมาจากการที่พระผู้มีพระภาคทรงบัญญัติให้ภิกษุทั้งหลายทำอุโบสถนั่นเอง การกำหนดเอาพื้นที่ในการทำอุโบสถหลักใหญ่ก็คือ สี่มาหรือเสมา^๓ และสมมติสี่มา

๒.๑.๑. การกำหนดที่กระทำสังฆกรรม

พระผู้มีพระภาคได้บัญญัติให้ภิกษุทั้งหลายในอาวาสมาประชุมธรรมในวันอุโบสถ และกำหนดสถานที่เพื่อทำสังฆกรรมร่วมกัน ณ กรุงราชคฤห์ เป็นเหตุมีการกำหนดให้กระทำสืบเนื่องต่อๆ กันมา^๔

ปริพาชกอัญญเดียรถีย์(นักบวชผู้ชายผู้ถือลัทธินอกพระพุทธศาสนา) ประชุมกันกล่าวธรรมประชาชนที่เข้าไปหาเกิดความเลื่อมใสทำให้ได้พรรคพวก พระเจ้าพิมพิสารเกิดความคิดว่า

^๑ ม.อ.(ไทย) ๑๔/๑๕๔/๑๙๗.

^๒ อาวาส หมายถึง ที่อยู่, โดยปกติหมายถึงที่อยู่ของพระสงฆ์ คือ วัด (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์(ฉบับประมวลศัพท์), (กรุงเทพมหานคร: บริษัท เอส. อาร์. พรินติ้ง แมสโปรดักส์ จำกัด, ๒๕๕๑), หน้า ๕๕๐.

^๓ สี่มาหรือเสมา หมายถึง เขตกำหนดความพร้อมเพรียงของสงฆ์,เขตชุมนุมของสงฆ์,เขตที่สงฆ์ตกลงไว้สำหรับภิกษุทั้งหลายที่อยู่ภายในเขตนั้นจะต้องทำสังฆกรรมร่วมกัน (เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔๙).

^๔ วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๓๒/๒๐๗.

ทำอย่างไรเหล่าพระภิกษุจะประชุมกันบ้าง จึงไปทูลขอให้พระคุณเจ้าทั้งหลายพึงประชุมกันใน วัน ๑๔ ค่ำ ๑๕ ค่ำ และ ๘ ค่ำ แห่งปี^๕ พระผู้มีพระภาคทรงอนุญาต ให้กล่าวธรรมในที่ประชุม กัน^๖ ทรงอนุญาตให้ยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงในการประชุมกัน พึงบอกปารีสุทธิ(ความบริสุทธิ์ของ ภิกษุ) ถ้าภิกษุรูปหนึ่งรูปใดมีอาบัติพึงเปิดเผยอาบัติ^๗ (การล่วงละเมิดสิกขาบท) ทรงบัญญัติให้ ภิกษุไปทำอุโบสถไม่ไปไม่ได้ ไปทำสังฆกรรม ไม่ไปไม่ได้^๘ ทรงอนุญาตให้ภิกษุเถระทั้งหลาย ประชุมก่อนทรงบัญญัติภิกษุทั้งหลายเหล่านั้นทุกรูปต้องประชุมทำอุโบสถในที่แห่งเดียวเท่านั้น^๙ ทรงอนุญาตให้มีวันอุโบสถมี ๒ วัน คือ วัน ๑๔ ค่ำ และวัน ๑๕ ค่ำ^{๑๐}

ดังนั้น การกำหนดที่กระทำสังฆกรรม ไม่ได้กำหนดให้สถานที่ใดที่หนึ่งในอาวาสเป็น เขตในการทำอุโบสถ มีแต่เพียงการกำหนดเขตสีมาเพื่อให้ภิกษุทั้งหลายพึงยกปาติโมกข์ขึ้นแสดง เพียงเท่านั้น ให้ภิกษุทั้งหลายมาประชุมธรรมในวันอุโบสถ ทำอุโบสถในที่แห่งเดียวกัน ในการ ประชุมก่อนการแสดงปาติโมกข์ ให้บอกปารีสุทธิและเปิดเผยอาบัติ ที่ได้กำหนดไว้ในพระวินัยสงฆ์

๒.๑.๒. ข้อบัญญัติต่างๆ ของการลงอุโบสถภายในเขตสีมา

การลงอุโบสถภายในเขตสีมา เป็นการกระทำสังฆกรรมร่วมกันของหมู่สงฆ์ เพื่อ ความเป็นระเบียบเรียบร้อย เป็นไปตามพระวินัยสงฆ์ พระผู้มีพระภาค ทรงบัญญัติข้อบัญญัติ ต่างๆ ของการลงอุโบสถภายในเขตสีมาไว้มีดังนี้ คือ

(๑) ไม่พึงยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงในบริษัทที่มีคฤหัสถ์อยู่ด้วย ไม่เช่นนั้นต้องอาบัติทุก กฏ(“ทำไม่ดี” ชื่ออาบัติเบาอย่างหนึ่ง)

(๒) ไม่ทรงอนุญาตภิกษุไม่ได้รับอาราธนาแสดงปาติโมกข์

(๓) ทรงอนุญาตปาติโมกข์ให้เป็นหน้าที่ของพระเถระ และถ้าพระเถระเป็นผู้เฝ้าเวลา ทรงอนุญาตให้เป็นหน้าที่ของภิกษุผู้ฉลาดสามารถ^{๑๑} ถ้าอาวาสแห่งใดไม่มีภิกษุผู้รู้เลย ให้ส่ง ภิกษุไปเรียนปาติโมกข์โดยย่อหรือโดยพิศดารกลับมาให้ทันวันนั้นแต่ถ้าไม่ได้ให้ไปชั่วเวลา ๗ วัน ถ้าไม่ได้ ภิกษุไม่พึงจำพรรษาวันนั้น ถ้าจำพรรษาอยู่ต้องอาบัติทุกกฏ^{๑๒}

^๕ วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๓๒/๒๐๗.

^๖ เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๗-๒๐๘.

^๗ วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๓๓/๒๐๘-๒๑๓.

^๘ วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๓๗/๒๑๓-๒๑๔.

^๙ วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๔๒/๒๒๐.

^{๑๐} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๓๒/๒๐๘.

^{๑๑} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๕๕/๒๓๗.

^{๑๒} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๓/๒๔๕.

(๔)ไม่ทรงอนุญาตให้ยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงตามบริเวณวิหารโดยไม่กำหนดที่

(๕)อนุญาตให้สมมติวิหาร เรือนมุงแถบเดียว ปราสาท เรือนโล้น หรือถ้ำ ที่สงฆ์ต้องการให้เป็นโรงอุโบสถแล้วจึงทำอุโบสถ^{๑๓}

(๖)การลงอุโบสถหากมีกรณีที่ภิกษุเป็นไข้ขึ้นมา พระผู้มีพระภาคทรงบัญญัติในการแก้ปัญหาไว้ให้ภิกษุทั้งหลายพึงใช้เตียงหรือตั้งหามภิกษุไข้มาในท่ามกลางสงฆ์แล้วทำอุโบสถ, แล้วทำการกรรม แต่ถ้าปรึกษากันแล้วถ้าหามมาอาการกำเริบหรือถึงแก่ภยันตราย ไม่พึงย้าย สงฆ์พึงไปทำอุโบสถ ทำกรรมในสำนักภิกษุไข้ขึ้น แต่สงฆ์ไม่พึงแบ่งพวกกันทำอุโบสถ ทำกรรม ถ้าแบ่งพวกกันทำ ต้องอาบัติทุกกฏ หากภิกษุไข้ป่วยจนมาลงอุโบสถไม่ไหว ทรงอนุญาตให้ภิกษุไข้มอมอบปาริสุทธิ, ทรงอนุญาตให้ภิกษุไข้มอมอบฉันทะ เมื่อภิกษุไข้ได้มอมอบปาริสุทธิแล้ว มอมอบฉันทะแล้ว ถ้าภิกษุผู้นำปาริสุทธิ นำฉันทะหลบไปเสียจากที่นั้น ภิกษุไข้พึงมอมอบปาริสุทธิ มอมอบฉันทะแก่ภิกษุรูปอื่น^{๑๔} เรื่องเหล่านี้เป็นกิจที่สงฆ์ต้องทำ^{๑๕}

นอกจากนั้นยังทรงบัญญัติเกี่ยวกับกรณีที่ภิกษุถูกจับ^{๑๖} กรณีที่ภิกษุวิกลจริต กรณีนี้มี ๒ ประเภท คือ

๑. ภิกษุวิกลจริต ระลึกอุโบสถได้บ้าง ระลึกไม่ได้บ้าง ระลึกสังฆกรรม ได้บ้าง ระลึกไม่ได้บ้าง ระลึกไม่ได้เลยบ้าง

๒. ภิกษุวิกลจริตมาอุโบสถบ้าง ไม่มาบ้าง มาสังฆกรรมบ้าง ไม่มาบ้าง ไม่มาเลยบ้าง บรรดาภิกษุวิกลจริต ๒ ประเภทนี้ รูปใดที่ยังระลึกอุโบสถได้บ้าง ระลึกไม่ได้บ้าง ระลึกสังฆกรรมได้บ้าง ระลึกไม่ได้บ้าง มาอุโบสถบ้าง ไม่มาบ้าง มาสังฆกรรมบ้าง ไม่มาบ้าง พระผู้มีพระภาคทรงอนุญาตให้สงฆ์พร้อมภิกษุวิกลจริตหรือเว้นภิกษุวิกลจริต ทำอุโบสถ , ทำสังฆกรรมก็ได้^{๑๗}

ดังนั้น การลงอุโบสถในเขตสีมา การแสดงปาติโมกข์เป็นหน้าที่ของพระเถระ ภิกษุไม่ได้รับอารธนาแสดงปาติโมกข์ไม่ได้ ไม่พึงยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงในบริษัทที่มีคฤหัสถ์อยู่ ห้ามยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงตามบริเวณวิหารที่ไม่ได้กำหนด ให้กำหนดโรงอุโบสถจาก การสมมติวิหาร เรือนมุงแถบเดียว ปราสาท เรือนโล้น หรือถ้ำ

^{๑๓} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๔๑/๒๑๗.

^{๑๔} ดูรายละเอียดใน, วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๔/๒๔๕-๒๔๗.

^{๑๕} ดูรายละเอียดใน, วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๕/๒๔๘-๒๔๙.

^{๑๖} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๖/๒๕๐.

^{๑๗} ดูรายละเอียดใน, วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๗/๒๕๑-๒๕๒.

๒.๑.๓. อาการที่ต้องทำอุโบสถในพระพุทธศาสนา

ภิกษุทั้งหลายเกิดความสงสัยในการทำอุโบสถว่ามีเท่าไร จึงนำเรื่องนี้ไปกราบทูลพระผู้มีพระภาคให้ทรงทราบและทรงรับสั่งอาการที่ต้องทำอุโบสถออกเป็น ๔ อย่าง

- ๑.การทำอุโบสถแบ่งพวกโดยไม่ชอบธรรม
- ๒.การทำอุโบสถพร้อมเพรียงกันโดยไม่ชอบธรรม
- ๓.การทำอุโบสถแบ่งพวกโดยชอบธรรม
- ๔.การทำอุโบสถพร้อมเพรียงกันโดยชอบธรรม

การทำอุโบสถโดย	การทำอุโบสถเช่นนั้น
แบ่งพวกโดยไม่ชอบธรรม	ไม่พึงทำและไม่อนุญาต
พร้อมเพรียงกันโดยไม่ชอบธรรม	ไม่พึงทำและไม่อนุญาต
แบ่งพวกโดยชอบธรรม	ไม่พึงทำและไม่อนุญาต
พร้อมเพรียงกัน โดยชอบธรรม	พึงทำและอนุญาต

มีภิกษุ ๔ รูป ภิกษุ ๓ รูปนำปาริสุทธิของภิกษุรูปหนึ่งมายกปาติโมกข์ขึ้นแสดง หรือมีภิกษุ ๓ รูป ภิกษุ ๒ รูปนำปาริสุทธิของภิกษุรูปหนึ่งมา ทำปาริสุทธิอุโบสถ นี่ชื่อว่า การทำอุโบสถแบ่ง พวกโดยชอบธรรม

ภิกษุ ๔ รูป อยู่ในวัดหนึ่ง ทั้งหมดประชุมกันยกปาติโมกข์ขึ้นแสดง ภิกษุ ๓ รูปทำปาริสุทธิอุโบสถ ภิกษุ ๒ รูปทำปาริสุทธิอุโบสถต่อกันและกัน นี่ชื่อว่า การทำอุโบสถพร้อมเพรียงกันโดยชอบธรรม^{๑๘}

๒.๑.๔. การบัญญัติเกี่ยวกับการปลงอาบัติ

พระผู้มีพระภาคทรงบัญญัติไว้ว่า ภิกษุมีอาบัติติดตัวไม่พึงทำอุโบสถ ในกรณีนี้ ในวันอุโบสถนั้นให้ ภิกษุต้องอาบัติพึงเข้าไปหาภิกษุรูปหนึ่ง ห่มอุตตราสงค์(ผ้าจีวร)เจวียงบ่าข้างหนึ่ง นั่งกระโหย่ง ประนมมือกล่าวอย่างนี้ว่า “ผมต้องอาบัติชื่อนี้ ขอแสดงคตินอาบัตินั้น พึงสำรวมต่อไป

วันอุโบสถ ภิกษุมีความไม่แน่ใจในอาบัติ ให้ภิกษุนั้นพึงเข้าไปหาภิกษุรูปหนึ่ง ห่มอุตตราสงค์เจวียงบ่าข้างหนึ่ง นั่งกระโหย่งประนมมือกล่าวอย่างนี้ว่า “ผมมีความไม่แน่ใจในอาบัตินี้ชื่อนี้ขอรับ เมื่อผมหมดความไม่แน่ใจ จักทำคตินอาบัตินั้น” แล้วทำอุโบสถ พึงปาติโมกข์ แต่ต้องไม่ทำอันตรายต่ออุโบสถ เพราะข้อนี้เป็นปัจจัย^{๑๙}

^{๑๘} ตูรายละเอียดใน,วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๔๙/๒๒๖-๒๒๘.

^{๑๙} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๙/๒๕๖.

๒.๑.๕. การบัญญัติในกรณีที่กำหนดวันลงอุโบสถไม่ตรงกัน

วันอุโบสถของพวกภิกษุที่อยู่ในอาวาสเป็นวัน ๑๔ ค่ำ ของพวกภิกษุอาคันตุกะเป็นวัน ๑๕ ค่ำ ถ้าพวกภิกษุที่อยู่ในอาวาสมีจำนวนมากกว่า พวกภิกษุอาคันตุกะพึงอนุวัต(ประพฤติตาม)ตามพวกภิกษุที่อยู่ในอาวาสถ้ามีจำนวนเท่ากัน พวกภิกษุอาคันตุกะ พึงอนุวัตตามพวกภิกษุที่อยู่ในอาวาสถ้าพวกภิกษุอาคันตุกะมีจำนวนมากกว่า พวกภิกษุที่อยู่ในอาวาสพึงอนุวัตตามพวกภิกษุอาคันตุกะ...^{๒๐}

ดังนั้น ในการกำหนดมีลงอุโบสถของภิกษุในวันอุโบสถ ทรงบัญญัติให้มีการทำอุโบสถไม่ทำไม่ได้ ทรงบัญญัติให้มีการทำสังฆกรรมของภิกษุไม่ทำไม่ได้ การแสดงปาติโมกข์ ข้ออาบัติต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับปาติโมกข์ การประชุมทำอุโบสถโดยกำหนดให้มีในที่เพียงแห่งเดียวเท่านั้น และไม่พึงยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงในบริษัทที่มีคฤหัสถ์อยู่

๒.๒. ความสำคัญของการสร้างอุโบสถในพระพุทธศาสนา

อุโบสถในพระพุทธศาสนามีความสำคัญคือ ใช้เป็นสถานที่ในการประกอบสังฆกิจ ๔ ประการ ได้แก่ การสวดปาติโมกข์ การกรณการุณ การอุปสมบท และ อภิกาน หรือการสวดระงับอาบัติสังฆาติเสสของภิกษุ การประกอบกิจทั้ง ๔ ประการถือเป็นสังฆกรรม จำต้องใช้โรงอุโบสถที่มีการกำหนดสีมาเป็นขอบเขตดำเนินการ ดังนี้

๑) การสวดปาติโมกข์

เมื่อถึงวันอุโบสถ พระผู้มีพระภาคทรงบัญญัติสิกขาบททรงแสดงปาติโมกข์ ภิกษุทั้งหลายผู้อาศัยคามเขตหนึ่งเท่าที่มีอยู่ทั้งหมด จะมาประชุมพร้อมเป็นอันเดียวกัน ครั้นแล้วจะขอให้ภิกษุรูปที่คล่อง สวดปาติโมกข์ ถ้าขณะที่สวดปาติโมกข์อยู่ ปรากฏภิกษุมีอาบัติมีโทษที่ล่วงละเมิด ภิกษุทั้งหลาย (ที่ประชุม) ก็จะให้เรอปฏิบัติตามธรรม ตามที่ทรงสอนไว้ โดยนัยนี้^{๒๑}

ประเภทแห่งอุโบสถพระผู้มีพระภาคทรงอนุญาตให้ภิกษุ ๔ รูป ยกปาติโมกข์ขึ้นแสดง , เรื่องทรงอนุญาตให้ภิกษุ ๓ รูป ทำปาริสุทธอุโบสถ กำหนดวิธีทำปาริสุทธอุโบสถสำหรับภิกษุ ๒ รูป และทรงอนุญาตให้ภิกษุรูปเดียวอธิษฐานอุโบสถ^{๒๒} มีวินัยเรื่องแสดงสภาคาบตี^{๒๓} ภิกษุระลึกอาบัติได้ เมื่อกำลังยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงให้ทำคั่นอาบัตินั้น แล้วทำอุโบสถ พังปาติโมกข์ แต่ต้องไม่ทำอันตรายต่ออุโบสถ^{๒๔} กำหนดวินัยอาการสำหรับภิกษุที่อยู่ในอาวาสและภิกษุต่างถิ่นทำอุโบสถ

^{๒๐} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๗๘/๒๘๐.

^{๒๑} พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต), ตอบ ดร.มาร์ติน : พุทธวินัย ถึง ภิกษุณี, (กรุงเทพมหานคร: บ.สหมิตรพริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จก., ๒๕๕๔), หน้า ๑๐๔.

^{๒๒} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๘/๒๕๒.

^{๒๓} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๖๘/๒๕๖.

^{๒๔} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๗๐/๒๕๗.

ร่วมกัน^{๒๕} สถานที่ไม่ควรไปในวันอุโบสถ^{๒๖} สถานที่ควรไปในวันอุโบสถ^{๒๗} การแสดงบุคคลที่ควร เว้นในอุโบสถกรรม คือไม่พึงยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงในบริษัทที่มีภิกษุณี,สิกขมานา,สามเณร, สามเณรีนั่งอยู่ด้วย... รูปใดยกขึ้นแสดง ต้องอาบัติทุกกฏ^{๒๘} ทรงห้ามยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงโดยย่อ ยกเว้นเมื่อมีอันตราย (๑๐ ประการ)^{๒๙} อนุญาตภิกษุเถระแสดงธรรมโดยไม่ต้องได้รับอาราธนา การ ฟ้องร้อง การคัดค้านทำกรรมที่ไม่ชอบด้วยธรรม การส่งภิกษุไปเรียนปาติโมกข์พอจะกลับมาทันใน วันนั้น เรื่องวิธีการนับปักข์ เรื่องปาวาสกปาริสุทธิ

๒) การกรานกฐิน

การกรานกฐินจัดเป็นสังฆกรรมประเภทหนึ่ง ซึ่งต้องกระทำภายในเขตสีมาเท่านั้น เหตุเริ่มต้นที่ ภิกษุชาวเมืองปาเรยยะ ๓๐ รูป เข้าพรรษา ณ เมืองสาเกต ครั้นออกพรรษา เมื่อ ปวารณา(ข้อสังฆกรรมที่พระสงฆ์ทำในวันสุดท้ายแห่งการจำพรรษา)แล้ว แม้ฝนยังตกชุกอยู่ยัง เดินทางไกลเพื่อเข้าเฝ้าพระผู้มีพระภาค เพราะเรื่องนี้เป็นต้นเหตุ ทรงอนุญาตให้ภิกษุผู้อยู่จำ พรรษาแล้วกรานกฐิน^{๓๐} ภิกษุผู้กรานกฐินแล้วจะได้านิสงส์ ๕ อย่าง คือ

๑. เทียวไปไม่ต้องบอกลา
๒. ไม่ต้องถือไตรจีวรไปครบสำรับ
๓. ฉันทนโภชนะได้
๔. ทรงอธิเรกจีวรไว้ได้ตามต้องการ
๕. พวกเขาจะได้จีวรที่เกิดขึ้นในที่นั้น^{๓๑}

วิธีการกรานกฐินและญัตติทุติยกรรมวาจาสำหรับกรานกฐิน

สงฆ์กรานกฐิน คือ ภิกษุผู้ฉลาดสามารถพึงประกาศ ให้สงฆ์ทราบด้วยญัตติทุติย กรรมวาจาว่า “ท่านผู้เจริญ ขอสงฆ์จงฟังข้าพเจ้า ผ้ากฐินนี้เกิดแล้วแก่สงฆ์ ถ้าสงฆ์ พร้อมกัน แล้ว พึงให้กรานกฐินแก่ภิกษุชื่อนี้เพื่อกรานกฐิน นี้เป็นญัตติ ... ท่านรูปใดเห็นด้วยกับการให้ ผ้า กฐินนี้แก่ภิกษุชื่อนี้เพื่อกรานกฐิน ท่านรูปนั้นพึงนั่ง ท่านรูปใดไม่เห็นด้วย ท่านรูปนั้นพึงทักท้วง

^{๒๕} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๗๙/๒๘๑.

^{๒๖} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๘๑/๒๘๔.

^{๒๗} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๘๒/๒๘๖.

^{๒๘} วิ.ม.(ไทย) ๔/๑๘๓/๒๘๗.

^{๒๙} อันตราย ๑๐ ประการ ได้แก่ ๑. พระราชาเสด็จมา ๒. โจรมาปล้น ๓. ไฟไหม้ ๔. น้ำหลากมา ๕. คนมามาก ๖. ผีเข้าสิงภิกษุ ๗. สัตว์ร้ายเข้ามา ๘. งูร้ายเลื้อยเข้ามา ๙. ภิกษุจะถึงแก่ชีวิต ๑๐. มีอันตราย ต่อพรหมจรรย์

^{๓๐} กรานกฐิน เป็นวิธีการตัดเย็บจีวร โดยขึงไม้กฐิน(ไม้สะดึง) แล้วเอาผ้าที่เย็บเป็นจีวรเข้าขึงที่ไม้ กฐิน เย็บเสร็จแล้วบอกแก่ภิกษุทั้งหลายผู้ร่วมใจกันยกผ้าให้ในนามของสงฆ์ เพื่ออนุโมทนา

^{๓๑} ดูรายละเอียดใน, วิ.ม.(ไทย) ๕/๓๐๖/๑๔๕ – ๑๔๖.

ผ้ากฐินนี้อันสงฆ์ให้แล้วแก่ภิกษุชื่อนี้เพื่อกรานกฐิน สงฆ์เห็นด้วย เพราะเหตุหนึ่งจึงหนึ่ง ข้าพเจ้าขอถือความนิ่งนั้นเป็นมติอย่างนี้”^{๓๒}

มีบัญญัติสำหรับกฐินที่ไม่เป็นอันกราน ๒๔ อย่าง หนึ่งในนั้นกล่าวว่า กฐินไม่เป็นอันกรานโดยชอบ ถ้าภิกษุผู้อยู่นอกสีมาอนุโมทนา กฐินนั้น^{๓๓}, กฐินเป็นอันกราน ๒๔ อย่าง หนึ่งในนั้นกล่าวว่า กฐินเป็นอันกรานโดยชอบ ถ้าภิกษุผู้อยู่ในสีมาอนุโมทนา กฐินนั้น^{๓๔}

๓) การอุปสมบท

การอุปสมบท หรือ อุปสัมปทา การบวช, การบวชเป็นภิกษุหรือภิกษุณี วิธีอุปสมบทมีทั้งหมด ๘ อย่าง แต่เฉพาะที่ใช้เป็นหลักมี ๓ อย่างคือ

๑. เอหิภิกขุอุปสัมปทา การอุปสมบทด้วยพระวาจาว่า “จงเป็นภิกษุมาเถิด” เป็นวิธีที่พระพุทธเจ้าทรงบวชให้เอง

๒. ติสรณคณุปสัมปทา หรือสรณคณุปสัมปทา การอุปสมบทด้วยถึงไตรสรณะ เป็นวิธีที่ทรงอนุญาตให้พระสาวกทำในยุคนั้นพุทธกาล เมื่อคณะสงฆ์ยังไม่ใหญ่นัก เมื่อทรงอนุญาตวิธีที่ ๓ แล้ว วิธีที่ ๒ นี้ก็เปลี่ยนใช้สำหรับบรรพชาสามเณร

๓. ญัตติจตุตถกัมมอุปสัมปทา การอุปสมบทด้วยญัตติจตุตถกรรม เป็นวิธีที่ทรงอนุญาตให้สงฆ์ทำ ในเมื่อคณะสงฆ์เป็นหมู่ใหญ่ขึ้นแล้ว และเป็นวิธีใช้สืบมาจนทุกวันนี้ โดยภิกษุประชุมครบองค์กำหนด ในเขตชุมนุมซึ่งเรียกว่าสีมา กล่าววาจาประกาศเรื่องความที่จะรับคนนั้นเข้าหมู่ และได้รับความยินยอมของภิกษุทั้งปวงผู้เข้าประชุม เป็นสงฆ์นั้น

วิธีอุปสมบทที่เหลือเป็นวิธีที่ทรงประทานเป็นการพิเศษ จำเพาะบุคคลบ้าง ชาติตอนหมดไปแล้วบ้าง ได้แก่ โอวาทปฎิคคหณุปสัมปทา (การอุปสมบทด้วยการรับโอวาท) เป็นวิธีที่ทรงอนุญาตแก่พระมหากัสสปะ, ปัญญาพยากรณุปสัมปทา (การอุปสมบทด้วยการตอบปัญหาของพระผู้มีพระภาคเจ้า) เป็นวิธีที่ทรงอนุญาตแก่โสปากสามเณร, ครุธรรมปฎิคคหณุปสัมปทา หรือ อวัฐฐครุธรรมปฎิคคหณุปสัมปทา (การอุปสมบทด้วยการรับครุธรรม ๘ ประการ) เป็นวิธีที่ทรงอนุญาตแก่พระนางมหาปชาบดีโคตมี, ทูเตนะ อุปสัมปทา (การอุปสมบทด้วยทูต) เป็นวิธีที่ทรงอนุญาตแก่นางคณิกา (หญิงโสเภณี) ชื่อ อัทธมาสี, อวัฐฐวาจิกาอุปสัมปทา (การอุปสมบทมีวาจา ๘) คือ ทำด้วยญัตติจตุตถกรรม ๒ ครั้งจากสงฆ์ทั้งสองฝ่ายคือจากภิกษุณีสงฆ์ครั้งหนึ่งจากภิกษุสงฆ์ครั้งหนึ่ง ได้แก่การอุปสมบทของภิกษุณี^{๓๕}

^{๓๒} วิ.ม.(ไทย) ๕/๓๐๗/๑๔๗.

^{๓๓} วิ.ม.(ไทย) ๕/๓๐๘/๑๔๘.

^{๓๔} วิ.ม.(ไทย) ๕/๓๐๗/๑๔๙.

^{๓๕} พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า ๕๖๘.

๔) อัฟกาน

อัฟกาน หรือการสวดระงับอาบัติสังฆาติเสส(ชื่ออาบัติหนักรองจากปาราชิก) ของภิกษุ คือ “การเรียกเข้า” การรับกลับเข้าหมู่, เป็นขั้นตอนสุดท้ายแห่งวุฏฐานวิธี (ระเบียบปฏิบัติในการออกจากครุกาบัติ^{๓๖} ชั้นสังฆาติเสส) ได้แก่ การที่สงฆ์สวดระงับอาบัติ รับภิกษุผู้ต้องอาบัติสังฆาติเสส และได้ทำโทษตนเองตามวิธีที่กำหนดเสร็จแล้ว ให้กลับคืนเป็นผู้บริสุทธิ์ วิธีปฏิบัติคือ ถ้าต้องอาบัติสังฆาติเสสแล้วไม่ได้ปิดไว้ ฟังประพฤติมานัต(ชื่อวุฏฐานวิธี)สิ้น ๖ ราตรีแล้วขออัฟกานกะสงฆ์วิสติวรค สงฆ์สวดอัฟกานแล้ว ถือว่าเป็นผู้บริสุทธิ์จากอาบัติ, แต่ถ้าภิกษุผู้ต้องปกปิดอาบัติไว้ล่วงวันเท่าใด ต้องประพฤติวัตรเรียกว่า อยู่ปริวาส ชดใช้ครบจำนวนวันเท่านั้นก่อน จึงประพฤติมานัตเพิ่มอีก ๖ ราตรี แล้วจึงขออัฟกานกะสงฆ์วิสติวรค^{๓๗} เมื่อสงฆ์อัฟกานแล้ว อาบัติสังฆาติเสสที่ต้อง ถือว่า เป็นอันระงับ^{๓๘}

๒.๓. รูปแบบ ลักษณะ และองค์ประกอบของอุโบสถในสังคมไทย

๒.๓.๑. รูปแบบ ลักษณะของอุโบสถในสังคมไทย

รูปแบบ ลักษณะในการออกแบบอุโบสถครั้งแต่โบราณในสังคมไทย มีคตินิยมก่อสร้างปรากฏใน ๓ ลักษณะ คือ

(๑) อุโบสถโถง หมายถึงอุโบสถที่ไม่ก่อผนังอาคารขึ้น หรืออาจเฉพาะเพียงบางส่วนที่บริเวณห้องส่วนท้ายอาคารซึ่งเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน เหตุที่ทำเป็นอาคารโถงเนื่องเพราะตามคติดั้งเดิมที่สืบเนื่องจากลัทธิลังกาวงศ์ อุโบสถเป็นที่สำหรับใช้สอยเฉพาะพระสงฆ์คฤหัสถ์ไม่สามารถล่วงล้ำเข้าไปภายในเขตสีมาได้ การสร้างเป็นอาคารโถงจึงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ญาติโยมของผู้อุปสมบทสามารถมองเห็นและร่วมเจริญศรัทธาได้จากภายนอกอาคาร

(๒) อุโบสถทึบ หมายถึงอุโบสถที่ตีแผ่นไม้หรือก่อผนังปิดล้อมโดยรอบอาคารทำช่องประตู – หน้าต่างแต่ละช่วงเสา การก่อผนังทึบเนื่องเพราะสามารถคุ้มแดดคุ้มฝนได้ดีกว่าเปิดโล่งและป้องกันการขโมยศาสนสมบัติภายในอุโบสถจากเหล่ามิถนาศิพ รวมทั้งป้องกันสัตว์นานาชนิด ไม่ให้เข้าไปทำรังได้ อุโบสถลักษณะนี้เป็นแบบแผนที่นิยมใช้กันโดยทั่วไปถึงปัจจุบัน

^{๓๖} ครุกาบัติ อาบัติหนัก ได้แก่ อาบัติปาราชิก เป็นอาบัติที่แก้ไขไม่ได้ ภิกษุต้องแล้วจำต้องสึกเสียและอาบัติสังฆาติเสส อยู่กรรมจึงจะพ้นได้, พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า ๓๘.

^{๓๗} สงฆ์วิสติวรค สงฆ์พวก ๒๐ คือ มีภิกษุ ๒๐ รูปขึ้นไป จึงจะครบองค์กำหนด, พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า ๓๙.

^{๓๘} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๓.

(๓) อุโบสถแบบมหาอุด หมายถึงอุโบสถที่ก่อผนังทึบปิดล้อมทั้ง ๔ ด้าน โดยไม่เจาะช่องหน้าต่าง มีเพียงเปิดประตูเพียง ๑ หรือ ๒ ช่องเท่านั้น ภายในอาคารมีดทับ บ้างอธิบายว่า เพราะใช้เป็นที่ประกอบพิธีทางไสยศาสตร์เพื่อให้อาคมคงอยู่และมีพลังความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น อีกด้านหนึ่งเห็นว่าอุโบสถลักษณะนี้นิยมสร้างในสมัยอยุธยาตอนกลาง ส่วนใหญ่มักมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในเต็มทั้งผืน การเปิดช่องหน้าต่างมากทำให้ความต่อเนื่องของภาพสะดุดลง^{๓๙}

รูปแบบและลักษณะทางสถาปัตยกรรม คุณลักษณะของงานสถาปัตยกรรมเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ขององค์ประกอบหลัก ๓ ส่วน คือ (๑) แผนผังอาคาร (๒) โครงสร้างอาคาร (๓) รูปแบบลักษณะอาคาร

(๑) แผนผังอาคาร หมายถึงรูปลักษณะที่เป็นภาพตัดในทางราบของอาคาร บ่งบอกถึงขอบเขตอาคาร ตำแหน่งโครงสร้าง การกำหนดที่ว่างภายในสำหรับประโยชน์ใช้สอย

(๒) โครงสร้างอาคาร หมายถึงส่วนประกอบสำคัญที่นำมาคลุມขึ้นเป็นโครงรูปของอาคารอย่างเป็นระบบ ทำหน้าที่ในการรับถ่ายน้ำหนัก และกำหนดรูปทรงลักษณะของอาคาร

(๓) รูปแบบลักษณะอาคาร หมายถึงรูปลักษณะหน้าตาที่แสดงออกถึงภาพลักษณ์ทางกายภาพภายนอกทั้งทางด้านสกัดและทางด้านยาวของอาคารนั้น

องค์ประกอบหลักทั้ง ๓ ส่วนนี้ เมื่อนำมาประกอบรวมเข้าด้วยกันต้องอาศัยความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันที่เหมาะสมลงตัว เพื่อให้ได้ซึ่งงานสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์แบบสาระและเนื้อหาในงานสถาปัตยกรรมไทยทั้งหมด อาศัยสื่อความหมายที่รูปทรงและองค์ประกอบทั้งในเชิงคติและสัญลักษณ์ ในขณะที่แผนผังอาคารและโครงสร้างอาคาร คือส่วนประกอบรองที่เสริมให้รูปแบบลักษณะอาคารนั้นก่อรูปขึ้นได้อย่างสำเร็จ วัสดุที่ใช้ในการก่อสร้างที่สำคัญ มีอยู่ในท้องถิ่นเพียง ๔ ชนิด คือ ไม้ ใผ่ ไม้ อิฐ และศิลาแดง วัสดุเหล่านี้ไม่เอื้ออำนวยต่อวิถีทางการช่างของไทยให้สามารถพัฒนาไปมากได้ โดยเฉพาะประเภทที่เป็นอาคารอย่าง อุโบสถ ยังคงมีแบบแผนและขนาดที่ค่อนข้างตายตัว นับแต่สมัยทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ ๑๑) จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พุทธศตวรรษที่ ๒๕) เป็นเวลาว่า ๑,๔๐๐ ปี ที่อาคารอุโบสถแทบทุกสมัยยังคงดำรงรูปแบบอาคารที่ก่อขึ้นด้วยอิฐเป็นโครงสร้างอาคารนับแต่ฐานถึงผนังเรือน แล้วรับโครงสร้างและเครื่องบนหลังคาที่เป็นไม้อยู่เช่นเดิมก่อนที่ระบบโครงสร้างและวัสดุจะพัฒนาเป็นระบบโครงสร้างเหล็กหรือระบบโครงสร้างเสริมเหล็กแบบตะวันตก แต่พัฒนาการที่ถือว่าเปลี่ยนแปลงไปบ้างก็คงมีรูปแบบลักษณะที่ต่างกันไป โดยอาศัยการคลี่คลายบนโครงรูปจากผังอาคารที่เป็นแบบแผนหลักคือผังสี่เหลี่ยมผืนผ้า แล้วคลี่คลายออกเป็นลักษณะต่างๆ เช่น ชักมุขด้านหน้า – หลังเป็นอย่างมุขเด็จ มุขโถง, ทำพะไลหรือ

^{๓๙} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔), หน้า ๖๙.

ระเบียงรอบ, ชักมุด้านข้างเป็นอย่างตรีมุข จักรมุข, ต่อเฉลียงเป็นโถงด้านหน้าอย่างมุขลด หรือแบบจันทัน และ ปรับผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ภายใต้วิธีการเหล่านี้ การพัฒนารูปแบบ ลักษณะอุโบสถของไทย สามารถแบ่งแยกเป็นประเภทหลักๆ ควบคู่ไปกับแผนผังอาคารได้เป็น ๗ รูปแบบดังนี้ คือ

(๑) แบบมีปีกนก หมายถึง ลักษณะอาคารที่มีผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ภายในตั้งแนวเสา ประฐานขึ้นเพื่อรับโครงจั่วประธาน ก่อนชักปีกนกออกคลุมพื้นที่ที่เหลือรอบด้าน ระดับหลังคา อาจทำเป็นมุขเดี่ยวหรือมุขลดหลายระดับก็ได้

(๒) แบบทรงคฤห์ หมายถึง ลักษณะอาคารที่มีผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีหลังคาที่คลุม อาคาร ทำเป็นหลังคาจั่วอย่างเรือน ด้านหน้าและหลังไม่ทำปีกนกคลุม อาศัยผืนผนังก่อยันจาก พื้นถึงอกไก่ หรืออาจทำเป็นแผงจั่วมีหน้าบันเป็นเครื่องไม้

(๓) แบบมุขเด็จ หมายถึง อาคารที่มีผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีหลังคาคลุมอย่างทรงคฤห์ เฉพาะด้านสกัดหน้าและหลังชักผังออกเป็นโถงสี่เหลี่ยมขนาดเล็กกว่าอาคาร เรียกว่า “มุขเด็จ” โดยทำหลังคาล้อมตามรูปทรงหลังคาเรือนประธานและยกฐานสูง ถ้าไม่ยกฐานเรียกว่า “มุขโถง”

(๔) แบบมีเฉลียง หมายถึง อาคารที่มีผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ทำหลังคาคลุมอย่าง ทรงคฤห์ เฉพาะด้านสกัดหน้า-หลัง หรือเฉพาะด้านหน้าหรือด้านหลังด้านใดด้านหนึ่งเพียงด้าน เดียวต่อเป็นเฉลียง

(๕) แบบมุขประเจ็ด หมายถึง ลักษณะอาคารที่ออกแบบมุขลดให้มีลักษณะที่ดู เสมือนลอยออกจากผืนหลังคาปีกนกที่คลุมอาคารทั้งด้านหน้าและหลัง ในบางท้องที่เรียกมุข ลักษณะนี้ว่า “มุขชะงอก” หรือ “มุขทะลุข้อ”

(๖) แบบตรีมุข หมายถึง ลักษณะอาคารที่ต่อมุขเพิ่มขึ้นจากด้านยาวด้านใดด้านหนึ่ง ของผังรูป ๔ เหลี่ยมผืนผ้าเดิม ทำให้อาคารหลังดังกล่าวมีหน้าจั่วขึ้น ๓ ด้าน

(๗) แบบจัตุรมุข หมายถึง ลักษณะอาคารที่ออกแบบแผนผังและรูปทรงเรือนอย่าง รูปกากบาท ทำให้อาคารมีมุขหรือหน้าจั่วหันออกทั้ง ๔ ทิศ ๔ ด้าน^{๔๐}

๒.๓.๒. องค์ประกอบของอุโบสถในสังคมไทย

องค์ประกอบของอุโบสถในสังคมไทยมีการกล่าวถึง ๓ ด้าน คือ องค์ประกอบ ภายนอกของอุโบสถในสังคมไทย องค์ประกอบภายในของอุโบสถในสังคมไทย องค์ประกอบ ทางสถาปัตยกรรมของอุโบสถในสังคมไทย

^{๔๐} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า ๗๐ – ๗๖.

๒.๓.๒.๑. องค์ประกอบภายนอกของอุโบสถในสังคมไทย

องค์ประกอบอย่างหนึ่งของผังที่มีความสำคัญในฐานะเครื่องหมายแสดงเขตสำหรับการทำสังฆกรรมของภิกษุในเขตพระอาราม นั่นก็คือ สี่มาและซุ้มเสมา

(ก) สี่มาและซุ้มเสมา

เขตสี่มาที่ใช้กันในสมัยปัจจุบันมี ๓ ชนิด คือ

(๑) พัทธสี่มา หมายถึง เขตที่ภิกษุกำหนดทั้งหลายขึ้นเอง เพื่อใช้เป็นพื้นที่เฉพาะในการทำสังฆกรรม ในที่นี้ก็คือ อุโบสถ

(๒) วิสุคามสี่มา หมายถึง เขตที่แยกออกจากเขตบ้าน เพื่อให้ภิกษุทั้งหลายสามารถใช้พื้นที่นั้นกระทำการกิจกรรมใดๆ ได้ตามประสงค์ ความหมายโดยนัยก็คือเป็นพื้นที่ซึ่งภิกษุทั้งหลายขอกำหนดขึ้นเพื่อแยกเป็นดินแดนทางศาสนา

(๓) อุทกเขปสี่มา หรืออุทกุกเขปสี่มา หมายถึง สี่มาที่อาศัยน้ำเป็นสิ่งที่กำหนดเขตแดน คตินิยมที่ใช้สี่มาลักษณะนี้มาจาก ความเคร่งครัดของภิกษุทั้งหลายในบางพื้นที่จึงมีความวิตกและรังเกียจในความบริสุทธิ์ของการใช้พื้นที่บนดิน เลยคิดอาศัยพื้นผิวบนน้ำใช้เป็นที่ทำสังฆกรรมแทน เพราะถือว่าน้ำมีความบริสุทธิ์กว่าพื้นดินมาก หลักเกณฑ์ของการกำหนดแนวเขตสี่มาคือ อาศัยระยะที่คนมีอายุและกำลังวังชาในเกณฑ์ปกติ ยืนตรึงริมฝั่งแล้ววกน้ำสาดออกไปจนสุดกำลัง ตำแหน่งที่น้ำตกถึงคือแนวเขตของสี่มาด้านที่ใกล้สุดกับฝั่งริมน้ำ โดยปกติจะประมาณ ๖ – ๘ เมตร การทำสังฆกรรมในน้ำนี้ ทำเป็นแพร้านหรือทำบนเรือโดยผูกกับหลักหรือกิ่งสมอก็ได้ แต่ห้ามทำขณะที่พาหนะทั้ง ๒ กำลังลอยไปหรือเคลื่อนที่อยู่การเข้าถึงเขตทำสังฆกรรมอาศัยสะพานพาดจากฝั่ง แต่มีข้อพึงระวังว่าขณะทำสังฆกรรมต้องชักสะพานนั้นออกห้ามมิให้มีตัวเชื่อมต่อถึงกันระหว่างฝั่งกับแพหรือเรือ เพราะจะถือว่าแพหรือเรือเป็นส่วนหนึ่งของผืนดินทันที อุทกุกเขปสี่มาดังกล่าวนี้ จัดว่าเป็น อพัทธสี่มา คือ เขตสี่มาที่พระสงฆ์กำหนดขึ้นเอง โดยไม่มีการทำพิธีผูกเหมือนพัทธสี่มา เป็นแต่เพียงกำหนดขึ้นไว้เป็นที่รู้กันเท่านั้น

การกำหนดพื้นที่สี่มานั้นไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวว่าจะต้องมีลักษณะรูปร่างของผังพื้นที่แบบใด มีข้อแม้ว่าการกำหนดตำแหน่งต้องมียังน้อย ๓ จุดขึ้นไป จึงชักเป็นแนวถึงกันแล้วเกิดเป็นพื้นที่ได้และต่อมาเมื่อพระพุทธศาสนาได้รับการยอมรับ มีคนอุปสมบทมากขึ้น กฎระเบียบวินัยของภิกษุทั้งหลายก็ได้รับการปรับปรุงให้รัดกุมมากยิ่งขึ้น การกำหนดตำแหน่งสี่มาจึงถูกวางเป็นแบบแผนที่ชัดเจน เห็นได้จากวัดในประเทศไทยเอง นับแต่สมัยสุโขทัยลงมาสี่มาถูกกำหนดลงตรงตำแหน่งทิศทั้ง ๘ ล้อมเป็นพื้นที่รูป ๔ เหลี่ยมผืนผ้า รูปร่างของผังลักษณะนี้อาศัยการกำหนดและวางตำแหน่งให้คล้อยตามรูปลักษณะของผังอาคารคืออุโบสถ

สี่มาที่ใช้ในการกำหนดขอบเขตในงานศิลปสถาปัตยกรรมไทยมีรูปแบบลักษณะทั้งขนาด รูปร่างและลวดลายประดับที่แตกต่างกันมาตามยุคสมัยโดยตลอด พอสรุปได้ว่ายุคสุโขทัย

ใช้สีมีลักษณะเป็นแผ่นใหญ่ทำด้วยหินชนวน สมัยอยุธยานิยมใช้หินทรายแดงและทรายขาวขนาดใหญ่ โดยเริ่มมีการสลักลอยตัวแล้ว จวบจนถึงอยุธยาตอนต้นการใช้หินชนวนขนาดใหญ่เป็นใบสีมายังปรากฏอยู่แต่ไม่มีลอยตัวเนื่องด้วยชนิดของหินไม่เอื้ออำนวยให้การแกะสลักมาถึงสมัยอยุธยาตอนกลางหินชนวนก็ยังคงเป็นวัสดุหลักที่ใช้อยู่แต่เริ่มมีขนาดเล็กลงมากแล้ว ในสมัยนี้การใช้หินทรายเนื้อละเอียดร่วมด้วยและเริ่มมีการแกะสลักลายประกอบ จนถึงปลายอยุธยาซึ่งในยุคนี้ใบสีจะมีขนาดเล็กลงอย่างเห็นได้ชัด พร้อมกันนั้นองค์ประกอบหนึ่งที่เกี่ยวข้องเนื่องกับเหตุผลการลดขนาดนี้ปรากฏทดแทนขึ้น นั่นคือการทำเป็นฐานหรือแท่นสูงสำหรับปักสีมา และเรียกองค์ประกอบโดยรวมส่วนนี้ว่า “เสมานั่งแท่น” ฐานนั้นส่วนมากก่อเป็นฐานเท้าสิงห์ ตอนบนปั้นเป็นบัวโถงรับ การให้ความสำคัญกับแท่นหรือฐานสีมานี้นับแต่จะเพิ่มขึ้น ดังจะเห็นได้จากแท่นฐานสีมาวัดสระบัว จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งได้รับการประดับตกแต่งด้วยงานปั้นปูนฝีมือเยี่ยม เป็นรูปครุฑและสิงห์เพลิงแบกตรงส่วนฐาน ปลายสมัยอยุธยามีการสร้างส่วนของงานสถาปัตยกรรมเพิ่มเติมให้กับฐานสีมาอีกชุดหนึ่ง นั่นคือการสร้างเป็นเรือนหรือซุ้มครอบแผ่นสีมาไว้เพื่อเป็นการเสริมความสำคัญ เรียกกันว่า “ซุ้มสีมา” ซุ้มสีมานี้เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ยังได้รับการเน้นให้มีความสำคัญมากขึ้นไปอีกจนบางแห่งมีความวิจิตรงดงามยิ่ง ดังเช่นซุ้มสีมาวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพฯ ที่ทำยอดซุ้มเป็นอย่างเจดีย์ ๕ ยอดปิดทองประดับกระจกสีอย่างแพรวพราว

ลักษณะและรูปแบบทางสถาปัตยกรรม แบบแผนในการใช้รูปทรงลักษณะของซุ้มเสมา ซึ่งนิยมใช้กันมาโดยตลอดนับแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแล้วนั้น สามารถจำแนกออกได้เป็น ๖ อย่าง คือ

(๑) ซุ้มเสมายอดเจดีย์ หมายถึง ซุ้มเสมาที่ทำเรือนธาตุ(เรือนซุ้ม) เป็นสี่เหลี่ยมส่วนบนที่เป็นยอดซุ้มทำเป็นรูปทรงเจดีย์ ซุ้มเสมาลักษณะนี้ มีบางแห่งที่ออกแบบให้มีความพิสดารมากยิ่งขึ้น คือทำเป็นซุ้มเสมายอดเจดีย์ ๕ ยอดโดยทำเรือนซุ้มอย่างทรงปราสาท มีมุขซ้อนและมุขลดทั้ง ๔ ด้านเกินรับเครื่องยอดทรงเจดีย์ ที่สันของมุขซ้อนแต่ละด้านเกินเจดีย์จำลองขนาดเล็กอีกด้านละองค์ รวมเป็นยอดเจดีย์แบบ ๕ ยอด

(๒) ซุ้มเสมายอดมณฑป หมายถึง ซุ้มเสมาที่ทำส่วนยอดซุ้มให้มีลักษณะคล้ายอย่างเรือนยอดมณฑปหรือบุษบก

(๓) ซุ้มเสมาทรงกุ่ม หมายถึง ซุ้มเสมาที่ทำเรือนซุ้มเป็นรูปหลังคาโค้งอย่าง “กุ่ม” ที่ใช้ประกอบสำหรับนั่งบนหลังช้าง ส่วนยอดทำเป็นหัวเม็ดหรือปลีประดับ

(๔) ซุ้มเสมาทรงเกี้ยว หมายถึง ซุ้มเสมาที่ทำรูปแบบลักษณะซุ้มคล้ายอย่าง “เรือนเกี้ยว”(พาหนะที่ตั้งบนคานใช้คนแบกหามของจีน) เป็นแบบแผนซุ้มเสมาที่เริ่มนิยมใช้กันตั้งแต่นั้นมา

(๕) ชุ่มเสมาทรงปรางค์ หมายถึง ชุ่มเสมอที่นำรูปทรงลักษณะของพระปรางค์มาใช้ โดยส่วนเรือนธาตุเปิดเป็นช่องโปร่งใช้เป็นที่ตั้งเสมา หรือบางแห่งก็ทำเฉพาะส่วนยอดชุ่มที่เทินยอดปรางค์

(๖) ชุ่มเสมาทรงคฤห์ หมายถึง ชุ่มเสมอที่สร้างเป็นเรือนหรืออาคารอย่างทรงคฤห์ ครอบเสมาลงคาประดับช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ แบบประเพณีทุกประการ^{๔๑}

ลักษณะและแบบแผนของผังสีมาหมายถึงรูปแบบของการกำหนดตำแหน่งที่ตั้งของเสมาที่ใช้ล้อมพระอุโบสถ ซึ่งในทางพุทธสถาปัตยกรรมมีวิธีติดตั้งเสมาอยู่ ๔ ลักษณะ คือ ๑. เสมาลอย ๒. เสมานกัณฑ์ ๓. เสมานกัณฑ์ ๔. เสมานกัณฑ์ หมายถึง การใช้แบบอย่างเสมาลักษณะพิเศษต่างจากแบบแผนทั่วไปโดยแทนที่จะทำเป็นใบเสมาหรือแท่งเสมาอย่างที่เคยเป็นมา กลับทำเป็นลักษณะเครื่องหมายแสดงบนพื้นแทน

ใบเสมาโดยทั่วไปใช้เพียงใบเดียวก็เพียงพอต่อการแสดงขอบเขต แต่บางวัดอาจเห็นใบเสมาปักแสดงมากกว่า ๑ ใบ เช่น ใบเสมาชนิดคู่ หรือใบเสมากลุ่ม ๓ ใบ คติแนวความคิดในการใช้ใบเสมาที่ผิดแผกไปนี้ มีข้อสันนิษฐานหลายนัยยะ คือ

(๑) เนื่องจากมีการผูกสีมาที่ต่างวาระและต่างนิกายในทีเดียวกัน การทำเช่นนี้ด้วยเหตุที่ฝ่ายหลังเมื่อจะมาใช้อุโบสถแห่งนั้น ไม่มีความมั่นใจในความบริสุทธิ์ของเขตสีมาดังกล่าว จึงต้องทำการผูกขึ้นใหม่อีกครั้ง

(๒) เนื่องจากวัดสมัยโบราณมี ๒ ฝ่าย คือฝ่ายอรัญวาสีและฝ่ายคามวาสี เมื่อพระเจ้าแผ่นดินทรงสร้างอุโบสถใหม่ขึ้น เพื่อมิให้เป็นการเลือกปฏิบัติ จึงทรงอาราธนาพระสงฆ์ทั้ง ๒ ฝ่ายให้มาผูกพัทธสีมาพร้อมกัน วัดหลวงจึงมีเสมา ๒ ใบแต่นั้นมา ส่วนวัดราษฎร์ขึ้นอยู่ว่าจะสร้างในฝ่ายใด เสมาก็ใช้เพียงใบเดียว คติแนวความคิดนี้ถือเป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาจนถึงยุคหลัง

(ข) กำแพงแก้ว

กำแพงแก้ว ชื่อเรียกองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยประเภทหนึ่ง ซึ่งทำหน้าที่เป็นเขื่อนกั้นหรือล้อมอาคารสำคัญในศาสนสถานหรือพระราชมณเฑียร มีลักษณะเป็นอย่างพนักก่ออิฐ สูงประมาณ ๐.๘๐ – ๑.๒๐ เมตร หนาประมาณ ๐.๔๐ เมตร ตัวกำแพงก่อและทำปูนปั้นให้มีลวดบัวเหมือนอย่างฐานปัทม์คือทำเป็นแบบบัวคว่ำบัวหงาย ส่วนบนนิยมทำทับหลังเป็นบัวหลังเจียด ที่ส่วนท้องพนักซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญยิ่ง จึงมักตกแต่งด้วยงานประณีตศิลป์ในลักษณะต่าง ๆ กัน ดังนี้ กรุด้วยกำแพงกระเบื้องปูละเอียด, ประดับกระเบื้องเคลือบสีเบญจรงค์, บัวด้วยหินชนวนแกะเส้นลาย, ประดับด้วยกระเบื้องถ้วยเคลือบสี, ก่อเป็นกำแพงที่ฉาบปูนเรียบ

การใช้กำแพงแก้วเท่าที่พบเก่าสุดในงานสถาปัตยกรรมไทยเป็นสมัยสุโขทัย พบที่วัดมังกรเขตอรัญญิกเมืองเก่า จังหวัดสุโขทัย ทำเป็นกำแพงเตี้ยสูงประมาณ ๐.๖๐ เมตร กั้นล้อม

^{๔๑} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า ๘๒.

เขตพุทธาวาสเป็นกำแพงที่ใช้กระเบื้องเคลือบอย่างสังคโลกประกอบขึ้นด้วยเสาหัวเม็ดและทับหลังทำเป็นทอกลมมีลักษณะเป็นปล้องๆ ส่วนท้องผนังกรุด้วยกระเบื้องสังคโลก ลายช่องกระจกแบบจีน นับเป็นแห่งเดียวที่พบกำแพงแก้วในลักษณะนี้ นอกจากนี้ยังพบการใช้กำแพงแก้วในอีกหลายแห่ง เช่น กำแพงแก้วล้อมพระมณฑป วัดพระสี่อิริยาบถ จังหวัดกำแพงเพชร ทำเป็นผนังกำแพงแก้วที่บันไดเตี้ยๆ เป็นต้น

ในสมัยอยุธยาการออกแบบกำแพงแก้วมีอยู่หลากหลายลักษณะ เช่น วัดมเหยงคณ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ทำเป็นกำแพงแก้วที่บึงสูงประมาณ ๑.๕๐ เมตรล้อมอุโบสถ หรือ กำแพงแก้ววัดทองปูล จังหวัดลพบุรี ที่ตัวผนังกำแพงก่อเป็นช่องโค้งแหลมสำหรับตามไฟอย่างที่เราเรียกว่า “ช่องตามประทีป” หรือกำแพงแก้วรอบฐานไพทีพระมณฑปวัดพระศรีสรรเพชญ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่ก่อท้องผนังเป็นร่องกากบาทแบบ “ร่องดินกา” ฯลฯ

คติการใช้กำแพงแก้วและการเรียกชื่อนั้นมีที่มา ๒ นัยยะสำคัญ นัยยะหนึ่งเป็นเรื่องมาจากมโนความคิดของคนไทยที่เชื่อเรื่องราวเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสามโลก คือ โลกมนุษย์ นรก และสวรรค์ จินตนาภาพแห่งโลกทั้งสาม จึงมีปรากฏในความคิดของคนไทยตลอดมา โดยเฉพาะภาพภพที่ถูกสร้างขึ้นใน “ไตรภูมิ” สมัยสุโขทัย^{๔๒} ในอีกนัยยะหนึ่ง เช่นเดียวกับความเชื่อในเรื่องของสวรรค์ แต่เป็นความเชื่อที่เป็นคติของพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน คือความเชื่อในเรื่องของแดนสุขาวดีซึ่งเป็นแดนสวรรค์ในทิศตะวันตกอันเป็นที่ประทับของ “พระอมิตาภะ” ผู้เป็นส่วนหนึ่งของพระสัมโพธิกายแห่งพระพุทธเจ้า

การใช้กำแพงแก้วล้อมรอบเขตหรืออาคาร ถือเป็นกลวิธีอย่างหนึ่งในการออกแบบงานสถาปัตยกรรมไทย เสมือนเป็นสิ่งกำหนดขอบเขตหรือการปรับเปลี่ยนระดับหรือแบ่งแยกลำดับความสำคัญแห่งอาคาร ดังนั้นเมื่อช่างไทยนำเอากำแพงแก้วไปล้อมอุโบสถ วิหาร มณฑป หรือเจดีย์ซึ่งถือเป็นสิ่งสูงสุดในเขตพุทธสถาน นอกจากเสริมองค์อาคารเหล่านั้นให้มีความสำคัญสง่างามยิ่งขึ้นแล้ว ยังทำให้พื้นที่บริเวณอันเป็นที่ว่างนับแต่ก้าวแรกของเขตกำแพงแก้วเข้าไปมีความสงบและศักดิ์สิทธิ์ด้วย เหตุนี้เมื่อนำกำแพงแก้วไปล้อมอุโบสถแล้ว มักจะนำไปประธานเชื่อมต่อเข้าด้วยกันเป็นเขตแนวเดียวกันกับตัวสิมารอบอุโบสถ ยิ่งทำให้เขตพุทธสีมาแห่งนั้น ดูเป็นเขตแดนต้องห้ามที่กำหนดให้ใช้เฉพาะสำหรับการทำสังฆกรรมแห่งหมู่สงฆ์เท่านั้น

ลักษณะและรูปแบบการใช้กำแพงแก้ว ในทางพุทธสถาปัตยกรรมไทยมีการใช้กำแพงแก้วเพื่อกันเป็นเขตล้อมในลักษณะต่างๆ กัน ๒ แบบ คือ

(๑) ล้อมเฉพาะอาคาร หมายถึง การใช้กำแพงแก้วเพื่อล้อมเฉพาะอาคารหลังใดหลังหนึ่ง, ใช้ล้อมอุโบสถ, ใช้ล้อมวิหาร, ใช้ล้อมรอบเจดีย์

^{๔๒} พระญาณโฆ, ไตรภูมิพระร่วง, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, ๒๕๔๓), หน้า ๒.

(๒) ล้อมเป็นหมู่ หมายถึง การใช้กำแพงแก้วกั้นล้อมกลุ่มหรือหมู่อาคารสำคัญๆ รวมไว้ในเขตเดียวกัน วิธีการนี้ในเชิงออกแบบเท่ากับเป็นการเน้นให้เกิดความสำคัญของอาคารภายในเท่านั้น เช่น กำแพงแก้วล้อมอุโบสถและเจดีย์, ล้อมอุโบสถ วิหารและเจดีย์, ล้อมวิหารและเจดีย์

การเรียกชื่อกำแพงแก้ว บางครั้งถูกนำไปเรียกรวมกับกำแพงที่กั้นรอบทั้งเขตพุทธาวาส และรวมถึงกำแพงใดๆที่กั้นแยกระหว่างอาคารหรือกลุ่มอาคารภายในเขตพุทธาวาสเอง ดังในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ ที่กล่าวถึงการปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ว่า “...กำแพงแก้วที่คั่นเขตกลางวัดหรือก่อใหม่แปลงเป็นอย่างเขื่อนฝรั่งวางสกัดตามเดิมจดปลายระเบียบที่ล้อมพระมหาเจดีย์...” ความจริงกำแพงที่กั้นเป็นเขตย่อยนี้มีชื่อเรียกอีกอย่างว่า กำแพงสกัด ดังในบทพรรณนาที่ว่า “...กำแพงสกัดซึ่งชักเงาเสียงศาลาให้ถึงกันตรงเสมอมุมเงยชั้นในหอธรรม...”^{๔๓}

(ค) พระระเบียง

พระระเบียง ชื่อเรียกสถาปัตยกรรมประเภทหนึ่งที่ทำหน้าที่โอบล้อมอาคารสำคัญในเขตศาสนสถาน มีความกว้างส่วนเรือนโดยประมาณ ๓.๐๐ – ๔.๐๐ เมตร ความยาวขึ้นอยู่กับขนาดพื้นที่ที่ต้องการล้อม คติการสร้างในทางสถาปัตยกรรมไทยพระระเบียงได้รับอิทธิพลทั้งแนวความคิดและแบบอย่างจากศิลปสถาปัตยกรรมขอม ซึ่งนิยมสร้างล้อมเทวสถาน โดยเฉพาะปราสาทปราสาท ลักษณะการล้อมนั้นมีแบบแผนการสร้างเป็นวงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ละด้านตรงกึ่งกลางจะทำเป็นซุ้มประตูทางเข้าที่เรียกกันจนติดปากในสมัยนี้ว่า “โคปุระ” นักวิชาการเชื่อกันว่าแนวความคิดของการทำพระระเบียงในศิลปกรรมของขอมนี้เป็นไปบนพื้นฐานแนวความคิดในเรื่องการจำลองหรือย่อส่วนแผนผังของภูมิจักรวาลที่สื่อความหมายถึงขอบกำแพงที่เป็นเขตสุดแดนของจักรวาลนั่นเอง

พระระเบียงไม่ได้มีประโยชน์เฉพาะในเชิงใช้เป็นคติสัญลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ประโยชน์ในแง่การใช้สอยก็มีคุณค่ายิ่ง เพราะใช้เป็นที่พักของผู้มาทำบุญกราบไหว้พระในวัด นอกจากนั้นยังจะเป็นที่ค้างแรมของผู้ที่เดินทางไปมาระหว่างท้องที่อันห่างไกลอีกด้วย เนื่องจากสมัยโบราณพาหนะในการเดินทางย่อมไม่สะดวกและรวดเร็วเท่าปัจจุบัน การเดินทางแต่ละครั้งจึงต้องหาจุดพักค้างแรมเป็นระยะๆ ตลอดตามเส้นทาง พระระเบียงของวัดจึงเป็นสถานที่พักที่สะดวกและน่าจะปลอดภัยที่สุดจากผู้ร้ายหรือสัตว์ป่า

ในคติทางพุทธศาสนาไทยรับเอาแบบแผนและลักษณะของรูปแบบการสร้างพระระเบียงของขอมมาใช้ในงานสถาปัตยกรรมเช่นกัน นับแต่สมัยสุโขทัยที่นิยมนำมาซุ้มล้อมพระสถูปเจดีย์สำคัญ เช่น พระระเบียงล้อมเจดีย์ทรงดอกบัวตูมวัดมหาธาตุ จังหวัดสุโขทัย พระ

^{๔๓} สำเนาจารึกแผ่นศิลาว่าด้วยการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน ครั้นรัชกาลที่ ๓ ประชุมจารึกในวัดเชตุพน (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึก ฉลองจารึกวัดโพธิ์ มรดกความทรงจำแห่งโลก, ๒๕๕๔) หน้า ๖๗.

ระเบียงล้อมเจดีย์ทรงกลมวัดช้างล้อม จังหวัดสุโขทัย พระระเบียงล้อมเจดีย์ทรงดอกบัวตูมวัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย

พระระเบียงที่ล้อมเหล่านี้มีลักษณะที่แตกต่างจากวัฒนธรรมของขอม คือ ทำเป็นวงให้บรรจบต่อกับทำวิหารที่ตั้งอยู่ทางด้านหน้าเสมอ นอกจากนี้ขนาดของพื้นที่ในการล้อมของพระระเบียงเล็กกว่ามาก นิยมเข้าไปล้อมชิดเฉพาะองค์เจดีย์ ทำให้เหลือพื้นที่ศาลาภายในระหว่างพระระเบียงกับองค์เจดีย์มีเพียงเล็กน้อย รวมทั้งผนังแทนที่จะก่อปิดทึบทั้ง ๒ ด้านแต่กลับเปิดโล่งด้านหนึ่งแทนและไม่ทำเป็นห้องโถง ุอย่างพระระเบียงของขอม แต่ใช้เป็นที่พักประดิษฐานพระพุทธรูปนั่งเรียงกันเป็นแถวยาวล้อม ในสมัยนี้ถึงยุคปลายสมัยพระระเบียงถูกพัฒนาก้าวขึ้นไปอีกด้วยการใช้วิหารทิศเข้ามาประกอบรวมในการล้อม ในลักษณะที่เป็นการชักพระระเบียงเชื่อมต่อที่ท้ายวิหารแต่ละหลัง วิธีนี้ทำให้หมู่วิหารทั้งกลุ่มมีความสำคัญซึ่งกันและกันเสมือนหนึ่งเป็นอาคารหน่วยเดียวกันกับองค์เจดีย์หรือพระปรางค์ประธาน เช่น พระระเบียงและหมู่วิหารทิศวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เมืองเชลียง จังหวัดสุโขทัย

ด้วยเหตุที่พระระเบียงโดยทั่วไปนิยมชักล้อมเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า หรือสี่เหลี่ยมจตุรัสบรรจบเป็นวง ทำให้ต้องเกิดเป็นมุมหักข้อศอกที่มุมทั้งสี่ เหตุนี้จึงนิยมเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า “พระระเบียงคด” หรือ “ระเบียงคด” เพราะคำว่า “คด” หมายถึงหักงอหรือไม่ตรง พระระเบียงลักษณะนี้ถือเป็นแบบแผนที่นิยมใช้กันในงานสถาปัตยกรรมไทยมาแทบทุกยุคทุกสมัย

สมัยอยุธยาพระระเบียงถูกขยายวงให้กว้าง เนื่องจากการนิยมสร้างพระสถูปหรือพระปรางค์ประธานขนาดใหญ่ ทำให้เกิดที่ว่างถอยร่นผืนใหญ่ของชานชาลาระหว่างพระระเบียงถึงองค์ประธานมีผลให้องค์พระสถูปหรือพระปรางค์ถูกเน้นให้ดูเด่นและสำคัญยิ่งขึ้น ในยุคนี้ตอนต้นสมัยไม่นิยมมีวิหารทิศแต่ใช้การล้อมรอบเพียงต่อจากท้ายวิหารหลวง ขณะเดียวกันเนื่องจากการพัฒนาการของการวางผังอาคารในยุคสมัยนี้ ที่ดึงเอาอุโบสถมาตั้งวางบนแนวแกนตั้งประธานต่อจากท้ายสถูปหรือพระปรางค์ การชักระเบียงล้อมบางแห่งจึงนิยมชักเชื่อมต่อท้ายอุโบสถด้วย

สมัยอยุธยาตอนกลางถึงตอนปลายโดยเฉพาะสมัยของพระเจ้าปราสาททอง การใช้พระระเบียงคดอย่างเป็นระบบแบบแผนปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น บนแนวความคิดของความหมายที่ให้เป็นขอบกำแพงจักรวาลตามแบบอย่างอิทธิพลของขอม เห็นได้จากวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งพระระเบียงไม่ได้เชื่อมต่อท้ายกับวิหารหลวงหรือวิหารทิศแล้ว แต่กลับทำเป็นวงล้อมมีอาคารยอดปราสาทประจำตรงทิศทั้ง ๘ เรียกกันว่า “เมรุทิศ” (เนื่องเพราะลักษณะรูปแบบคล้ายอย่างพระเมรุ) เหมือนผังปราสาทของขอม

สมัยรัตนโกสินทร์ พระระเบียงคดมิได้ใช้ล้อมเฉพาะเพียงแต่อาคารประธานเท่านั้น แต่กลับใช้ล้อมในลักษณะที่เป็นกลุ่มอาคารสำคัญหรือทั้งเขตวัด หรือพื้นที่เปิดโล่ง เช่น พระระเบียงวัดพระเชตุพน (รัชกาลที่ ๑) ล้อมอุโบสถ, พระระเบียงวัดสุทัศน์เทพวราราม (รัชกาลที่ ๒ – รัชกาลที่ ๓) ล้อมวิหาร, พระระเบียงวัดปทุมคงคา (รัชกาลที่ ๑) ล้อมอุโบสถและวิหาร, วัดพระปฐมเจดีย์

(รัชกาลที่ ๔) ล้อมเจดีย์, วัดมหาธาตุ (รัชกาลที่ ๑) ล้อมทั้งมณฑป อุโบสถ และวิหาร, วัดพระศรีรัตนศาสดาราม (รัชกาลที่ ๑) ล้อมทั้งพระอาราม, วัดเบญจมบพิตร (รัชกาลที่ ๕) ล้อมลานโล่ง

ความพิเศษสุดของการพัฒนาการแห่งพระระเบียงคตนั้นถือได้ว่าปรากฏขึ้นอย่างสมบูรณ์ในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อพระระเบียงซึ่งเคยถูกใช้แบบผังรูปสี่เหลี่ยมอันเป็นลักษณะดั้งเดิมมาแต่แรกเริ่ม แล้วได้รับการเปลี่ยนรูปมาเป็นพระระเบียงผังรูปวงกลมขึ้นครั้งแรก โดยอาศัยวิหารทิศเข้ามารวมประกอบด้วยอีกครั้ง เช่น พระระเบียงวัดพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม (เดิมทำเป็นพระระเบียงกลม ๒ ชั้น ต่อมาพระระเบียงชั้นล่างถูกรื้อออก) วิธีนี้นอกจากจะทำให้รูปลักษณะของที่วางภายในระหว่างพระระเบียงเปลี่ยนไปยังทำให้ระนาบของพระระเบียงซึ่งเคยหักคดตรงมุมผังไม่เกิดอาการสะดุดเหมือนอย่างชนิดผังสี่เหลี่ยม และแนวความคิดนี้เองก็ได้รับการสานต่อในสมัยรัชกาลที่ ๕ เมื่อทรงสร้างวัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามขึ้น การออกแบบพระระเบียงที่ให้คุณลักษณะอันพิเศษต่างออกไปจากแบบแผนเดิม เช่นนี้ ความจริงแล้วเคยมีปรากฏมาบ้างเช่นกัน อย่างกรณีพระระเบียงคตวัดพระเชตุพน กรุงเทพมหานคร เมื่อครั้งรัชกาลที่ ๑ ที่ทำเป็นพระระเบียงซ้อน ๒ ชั้น หักมุมเป็นอย่างดีย่อไม้ ๑๒^{๔๔} แต่ก็เป็นเพียงความแปลกใหม่ที่ยังถือได้ว่าตั้งอยู่บนโครงสร้างผังรูปสี่เหลี่ยมคงเดิม

ลักษณะและรูปแบบทางสถาปัตยกรรม พระระเบียงคตในงานสถาปัตยกรรมไทย โดยทั่วไป จะมีลักษณะค่อนข้างคล้ายคลึงกันคือเป็นอาคารหลังคาทรงจั่วภายใต้ผังรวมรูปยาว นิยมมีประตูทางเข้าด้านละช่อง ชும்ทางเข้าทำเป็นอาคารอย่างจัตุรมุข ประดับช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ก่อนทำเป็นมุขลดอีกชั้น โดยลดมุขข้างนั้นจะใช้เป็นตัวหลังคาของพระระเบียงที่ชักยาวออกไป ภายในพระระเบียงประดิษฐานพระพุทธรูปตั้งเรียงรายรอบทั้งมณฑล มีผนังด้านหนึ่งทึบ อีกด้านหนึ่งเปิดโล่ง การกำหนดด้านทึบและเปิดโล่งนั้นเป็นไปตามคตินิยมของแต่ละสมัย คือ

สมัยสุโขทัย นิยมทำผนังทึบด้านใน เปิดโล่งด้านนอกทำให้พระพุทธรูปนั้นตั้งหันพระพักตร์ออกจากศูนย์กลางผัง สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ นิยมทำผนังทึบด้านนอก เปิดโล่งด้านในและตั้งพระพุทธรูปหันพระพักตร์เข้าศูนย์กลางภายใน นอกจากนี้สมัยสุโขทัยยังนิยมตั้งแนวเสาโครงสร้างเพียง ๒ แนวเพื่อรองรับโครงหลังคาจั่ว การทำหลังคาตบซ้อนชั้นอาศัยการใช้การตั้งตักตามนชือเอก วิธีนี้จะทำให้หลังคาจั่วดูเล็กกว่าปกติ เช่น พระระเบียงวัดช้างล้อม จังหวัดสุโขทัย ส่วนสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ นิยมตั้งเสาโครงสร้าง ๓ แนว โดยเสาแนวที่ ๓ นั้นตั้งขึ้นเพื่อรับปีกชายคาด้านในที่ชักลงมาคลุมต่ำ ทำให้ภายในพระระเบียงดูมืดกว่าสมัยสุโขทัย แต่มีผลให้มวลหลังคาดูแน่นขึ้น ทั้งการชักหลังคาของแนวเสาด้านในนี้ ช่วยให้การกันแดดกันฝนดียิ่งขึ้น เช่น พระระเบียงวัดมหาธาตุ กรุงเทพมหานคร

^{๔๔} จารึกเรื่องทรงสร้างวัดพระเชตุพน ครั้นรัชกาลที่ ๑ ประชุมจารึกในวัดเชตุพน (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึก ฉลองจารึกวัดโพธิ์ มรดกความทรงจำแห่งโลก, ๒๕๕๔) หน้า ๕๔.

รูปแบบการใช้พระระเบียงคดในงานสถาปัตยกรรมไทยมีปรากฏอยู่ ๗ แบบ ทั้งในเชิงแผนผังและรูปลักษณะอาคารดังนี้

(๑) แบบผังสี่เหลี่ยม หมายถึงการใช้พระระเบียงล้อมรอบอาคารสำคัญในลักษณะของผังแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัส

(๒) แบบผังสี่เหลี่ยมครึ่งซีก หมายถึงการทำพระระเบียงโอบล้อมอย่างผังสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่การโอบนั้นไม่ได้ครบเต็มวงทำเพียงครึ่งเดียว พระระเบียงไม่ได้เชื่อมต่อกับวิหารใดๆ

(๓) แบบผังสี่เหลี่ยมซ้อน ๒ ชั้น หมายถึงการทำพระระเบียงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าซ้อนเป็นตัวล้อม ๒ ชั้น เชื่อมต่อระหว่างวิหารหลวงกับวิหารทิศ โดยชั้นในต่อเชื่อมที่ท้ายวิหาร ส่วนชั้นนอกต่อเชื่อมที่มุขหรือผนังห้องแรก

(๔) แบบผังย่อไม้สิบสอง หมายถึงการสร้างผังของพระระเบียงที่ทำมุมทุกมุมเป็นรูปหยัก ฉาก ๓ ครั้งหรือ ๓ มุม โดยวิธีการชักพระระเบียงชั้นในโอบล้อมทางตอนท้ายระหว่างวิหาร ขณะเดียวกันทำพระระเบียงชั้นนอกชักจากส่วนผนังห้องแรกอาคารขนานไปกับแนวชั้นในคล้ายจะล้อมอีกชั้นอย่าง พระระเบียงคด ๒ ชั้น หากแต่ก่อนจะวกล้อมตอนมุมกลับหักเชื่อมต่อกับพระระเบียงชั้นในเสียก่อน วิธีนี้ทำให้เกิดลักษณะของการหักเป็นมุม ๓ มุมขึ้นในแต่ละคดฉาก แผนผังลักษณะนี้มีปรากฏเพียงแห่งเดียวที่วัดพระเชตุพน กรุงเทพมหานคร

(๕) แบบผังสี่เหลี่ยมกึ่งศาลา หมายถึงการใช้พระระเบียงโอบล้อมเป็นผัง ๔ เหลี่ยม แต่มีลักษณะพิเศษที่ตัวพระระเบียงและหลังคาไม่เชื่อมต่อเป็นผืนเดียวกัน หากแต่ใช้ลักษณะของการตัดตอนหลังคาให้ขาดจากกันเป็นช่วงๆ พระระเบียงลักษณะนี้น่าจะได้แนวความคิดมาจากการผสมผสานกันระหว่างพระระเบียงคดกับศาลาราย ดังนั้นจึงอาจดูเป็นทั้งพระระเบียงคดและศาลารายได้ในเวลาเดียวกัน

(๖) แบบผังกลม หมายถึงรูปแบบแผนผังพระระเบียงที่ทำเป็นรูปทรงกลมล้อมอาคารสำคัญ

(๗) แบบเรือนยาว หมายถึงรูปแบบแผนผังพระระเบียงที่ทำเป็นรูปเรือนยาว วางสัปดาห์ ๓ ด้านใดด้านหนึ่งในผังเพียงด้านเดียว พระระเบียงประเภทนี้ไม่ค่อยนิยมใช้กันมากนัก เนื่องจากดูแล้วคล้ายกับเป็นองค์ประกอบของผังที่ไม่ลงตัว จึงมักพบตามวัดในแถบชนบทหรือแบบที่วางประกบเป็นคู่ขนานกัน ๒ ด้านของอาคารประธาน^{๔๕}

(๖) ศาลาราย ศาลาทิศ

ศาลาราย ชื่อเรียกศาลาประเภทหนึ่ง ที่ใช้เป็นองค์ประกอบย่อยอย่างหนึ่งสำหรับผังในเขตพุทธาวาส เป็นที่นั่งพักร้อนของคนทั่วไปที่มาทำบุญที่วัด มักเป็นอาคารโถงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดย่อมประมาณ ๑.๕๐ x ๒.๐๐ เมตร ตัวเรือนมักใช้เป็นอาคารเครื่องก่อ

^{๔๕} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า ๑๑๓.

มากกว่าเครื่องไม้ ส่วนของหลังคาประดับช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ มีชายคาปีกนกคลุมโดยรอบ ภายในอาคารยกเป็นพื้นชั้นเสมอรระดับที่หนึ่งห้อยเท้าได้พอดี ศาลารายนี้ใช้เป็นอาคารอเนกประสงค์ เช่น นั่งพักผ่อน หรือประดิษฐานรูปเคารพ หรือบางครั้งใช้ในกรณีที่พิเศษ เช่น การสวดไอ้เอวี่หารายอย่างศาลารายวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพมหานคร

พัฒนาการของการสร้างศาลาราย น่าจะเกิดขึ้นจากคุณประโยชน์ที่เป็นข้อดีของพระระเบียงคดในแง่ที่ใช้เป็นที่พักชั่วคราวของผู้มาวัด แต่ต้องการเป็นเพียงอาคารโล่งขนาดเล็กเป็นหลังๆ วางห่างกันอย่างหลวมๆ เรียงเป็นระยะๆ ล้อมรอบอาคารประธานเช่นเดียวกัน การออกแบบเช่นนี้จึงเป็นเสมือนการตัดทอนพระระเบียงคดที่เป็นตัวเรือนออกเป็นส่วนย่อย ซึ่งต่างจากวิหารคดที่ตัดตรงส่วนมุมของพระระเบียงคด กลวิธีเช่นนี้นอกจากจะเป็นการประหยัดพื้นที่แล้วยังทำให้อาคารดูไม่เป็นเรือนยาวและทึบตันอีกทั้งความโล่งนั้นทำให้เกิดคุณลักษณะของการไหลไปมาของที่ว่าง ที่เชื่อมต่อถึงกันระหว่างภายในกับภายนอกและที่สำคัญก็คือไม่ต้องขึ้นกับเงื่อนไขที่เป็นข้อกำหนดในเรื่องคติความเชื่อเช่นพระระเบียง

ลักษณะรูปแบบและตำแหน่งที่ตั้งของอาคาร รูปแบบลักษณะทางสถาปัตยกรรมและตำแหน่งที่ตั้งของศาลารายที่ใช้ในผัง โดยทั่วไปมีอยู่ ๓ แบบ ได้แก่

(๑) แบบศาลาติน เป็นศาลาที่ยกพื้นภายในสูงเล็กน้อย ประมาณ ๐.๔๐ – ๐.๖๐ เมตร ตั้งอยู่บนลานชลา ส่วนใหญ่ใช้ล้อมอาคารสำคัญอย่างอุโบสถหรือวิหาร มี ๒ ลักษณะ คือ แบบศาลาโดด หมายถึง เป็นอาคารที่ตั้งอยู่ลอยๆ ไม่มีส่วนใดที่เชื่อมต่อกับอาคารหรือองค์ประกอบอื่นๆ แบบพระระเบียงศาลา หมายถึง เป็นอาคารที่มีส่วนของผนังด้านใดด้านหนึ่งเชื่อมต่อกับแนวกำแพงล้อมเขตพุทธาวาส ทำให้ผนังที่เชื่อมต่อนั้นต้องก่อเป็นแนวเดียวกับ

(๒) แบบศาลาลอย เป็นศาลาที่ยกพื้นสูงแบบเรือน ๒ ชั้น ตั้งอยู่ชิดเสมอแนวริมกำแพงชั้นนอกโดยมีบันไดขึ้นลงด้านใดด้านหนึ่ง

(๓) แบบศาลายก เป็นศาลารายอีกประเภทหนึ่งที่มีลักษณะรูปทรงและขนาดใกล้เคียงกับศาลารายทั่วไป หากแต่มีลักษณะเด่นตรงที่ถูกเหินตั้งบนฐานไพทีสูงอีกชั้นหนึ่ง

ศาลาทิศ ชื่อเรียกศาลาประเภทหนึ่งที่ใช้ล้อมอาคารสำคัญภายในพระอาราม ลักษณะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมและตำแหน่งที่ตั้งอาคาร ศาลาทิศโดยทั่วไปมีขนาดรูปร่างและลักษณะคล้ายกับศาลารายแทบทุกประการ หากแต่จะสร้างเพียง ๔ หลัง ตรงแนวกึ่งกลางแต่ละด้านหรือตรงตำแหน่งมุมทั้ง ๔ ทิศของอาคารประธาน ที่เรียกศาลาทิศเพราะเรียกอย่างเจดีย์ทิศหรือปราสาททิศ ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้หมายถึงตำแหน่งทิศทั้ง ๔ ตามคติแผนภูมิของจักรวาล ซึ่งส่วนมากถ้าเป็นศาลาขนาดเล็กมักใช้แบบตั้งที่มุมทั้ง ๔ แต่ถ้าเป็นศาลาขนาดใหญ่ขึ้นก็มักใช้แบบวางตรงกึ่งกลางแต่ละด้าน ความจริงแล้วการออกแบบโดยการวางตรงกึ่งกลางของด้านจะทำให้ภาพลักษณ์ของการแสดงทิศทั้ง ๔ ได้ชัดเจนกว่าแบบวางตรงมุม หากแต่อาจ

ติดขัดด้วยข้อจำกัดของการเข้าออกภายในที่นิยมกำหนดทางเข้าตรงตำแหน่งกึ่งกลางของด้าน ดังนั้นการแก้ปัญหาดังกล่าวจึงมักใช้วิธีการเปิดเป็นช่องประตูทางเข้าทะลุผ่านจากศาลาทิศหลังที่อยู่ทางด้านหลังนั้น หรืออาจใช้วิธีการเปิดเป็นทางเข้าจากแนวกำแพงด้านข้างแทน หรือเปิดผ่านตรงบริเวณมุมกำแพงก็มี ศาลาทิศไม่ค่อยพบเห็นมากนักตามวัดทั่วไป ด้วยส่วนใหญ่นิยมทำเป็นศาลารายมากกว่า การสร้างเป็นศาลาทิศอาจนอกจากเพื่อใช้เป็นสิ่งสร้างความสมบูรณ์ให้กับแผนผังรวมของอาคารประธานแล้ว บางครั้งยังเป็นการสร้างเพื่อให้เกิดประโยชน์บางประการ เช่น ไว้พระพุทธรูป รูปเคารพ หรืออาจเนื่องเพราะข้อจำกัดของพื้นที่อย่างใดอย่างหนึ่ง

(จ) พลัปปลาเปลื้องเครื่อง

พลัปปลาเปลื้องเครื่อง ชื่อเรียกอาคารประเภทหนึ่งในงานสถาปัตยกรรมไทย ที่สร้างขึ้นเป็นพิเศษเฉพาะสำหรับพระอารามหลวงสำคัญๆ เพราะเป็นอาคารที่ไม่ได้เชื่อมต่อประโยชน์ใช้สอยเกี่ยวกับศาสนพิธีของสงฆ์และฆราวาสโดยตรง หากแต่เชื่อมต่อพระมหากษัตริย์ที่จะทรงใช้ก่อนเสด็จพระราชดำเนินเข้าไปบำเพ็ญพระราชกรณียกิจทางศาสนาภายในอุโบสถ กล่าวคือ ทุกครั้งที่ทรงเสด็จพระราชดำเนินเพื่อบำเพ็ญพระราชกุศล ณ พระอารามหลวงดังกล่าว เช่น การพระราชทานถวายผ้าพระกฐิน ไม่ว่าจะเสด็จทางชลมารคหรือสถลมารคก็ตาม ตามประเพณีโบราณจะทรงเครื่องเต็มยศอย่างกษัตริย์ เมื่อเสด็จถึงพระอารามต้องมีอาคารหลังหนึ่งเพื่อทรงใช้เป็นที่พักสำหรับเปลี่ยนเครื่องพระภูษาทรง ทั้งนี้เพื่อให้พระองค์ได้ทรงเครื่องทรงใหม่ที่เอื้อให้ทรงสะดวกและสบายสำหรับการประกอบพระศาสนพิธีภายในห้องอุโบสถ

เหตุที่ศาลาเปลื้องเครื่องนี้ส่วนใหญ่สร้างเป็นอาคารยกพื้นสูง พบว่ามีส่วนของชานที่ต่อยื่นออกไป และทำเป็นแท่นสี่เหลี่ยมจัตุรัสอย่างฐานสิงห์ยกสูง มีพนักกล่อม ด้านหน้าเปิดเป็นช่องกว้างสำหรับเป็นทางก้าวขึ้นลง องค์ประกอบส่วนนี้เรียกว่า “เกย” ใช้เป็นที่เสด็จขึ้นลงจากพระราชยานก่อนและหลังเสด็จเข้าออกพลัปปลาเปลื้องเครื่อง

พลัปปลาเปลื้องเครื่องนี้เริ่มมีขึ้นอย่างน้อยสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏหลักฐานที่มีอยู่ในปัจจุบันเช่นพลัปปลาเปลื้องเครื่องตรงบริเวณข้างเชิงบันไดทางขึ้นพระพุทธรบาท จังหวัดสระบุรี หรือพลัปปลาเปลื้องเครื่องอย่างโถงทรงจัตุรมุขหน้าวิหารหลวง วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี สำหรับในสมัยรัตนโกสินทร์นี้พบเห็นได้ตามพระอารามหลวงสำคัญๆ

ลักษณะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมและตำแหน่งที่ตั้งอาคาร รูปแบบและรูปทรงทั่วไปของพลัปปลาเปลื้องเครื่อง เป็นอาคารก่ออิฐ ๒ ชั้น ชั้นล่างก่อทึบ ส่วนชั้นบนอาจใช้ฉันทไม้อัดหรือก่ออิฐถือปูนหรือเป็นอาคารโถงก็ได้ ประกอบเครื่องทรงหลังคาด้วย ซ้อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ปกติจะวางไว้ข้างบริเวณที่เป็นทางเข้าหลักด้านหน้า โดยใช้ผนังส่วนล่างของอาคารร่วมกับแนวผนังกำแพงวัด^{๕๖}

^{๕๖} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า ๑๑๙.

(ฉ) ชุ่มประตู่

ชุ่มประตู่ เป็นองค์ประกอบทางศิลปะสถาปัตยกรรมชุดแรกที่จะต้องพบก่อนเข้าสู่พุทธสถานใดๆ ตัวมันเป็นงานสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่เป็นช่องทางเข้าออกของพระอาราม ชุ่มประตู่นี้ถือเป็นจุดสำคัญยิ่งสำหรับภาวะจิตของผู้มาเยือนที่กำลังเปลี่ยนความรู้สึกจากแดนโลกเมื่อเริ่มเข้าสู่แดนธรรม เพราะในทันใดที่ก้าวเท้าเหยียบข้ามธรณีประตูวัดเข้าไป ภาวะแห่งโลกธรรมภายนอกอันสับสนยุ่งเหยิงจะสลายกลายเป็นความเงียบสงบ แห่งแดนโลกุตระธรรมภายในทันที ชุ่มประตู่ทุกวัดจึงมักมีการกำหนดตำแหน่งและที่ตั้งที่เหมาะสมและด้วยเหตุที่วัดๆ หนึ่งแบ่งออกเป็น ๒ เขตหลัก คือเขตพุทธาวาสและเขตสังฆาวาส (ส่วนเขตธรณีสงฆ์อาจถูกเพื่อประโยชน์ทางด้านอื่นๆ ที่เป็นของฆราวาส) ดังนั้นการกำหนดตำแหน่งชุ่มประตู่ อาจต้องมีหลายๆ จุดสำหรับเอื้อต่อการเข้าถึงเขตทั้ง ๒ เพื่อไม่ให้เป็นการใช้ในลักษณะที่ร่วมกันโดยตรง แต่ทั้งนี้จะต้องมีจุดใดจุดหนึ่งที่เป็นประตูหลักในจำนวนทั้งหมด ที่เป็นทางเข้าสู่ภายในยังศูนย์กลางประธาน

ตำแหน่งที่ตั้งอาคาร ที่ตั้งหรือตำแหน่งรวมทั้งลักษณะรูปแบบของชุ่มประตู่ นั้น ขึ้นอยู่กับความสำคัญและขนาดของวัด กล่าวคือ หากเป็นวัดสำคัญนิยมให้มีชุ่มประตู่ทางเข้า เข้าออกได้ทั้ง ๔ ด้าน และให้ชุ่มประตู่ทางเข้าหลักนั้นอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกับแนวแกนประธานของอุโบสถและเจดีย์ ซึ่งมักกำหนดให้อยู่ตรงกึ่งกลางของผังเป็นส่วนใหญ่ เช่น ชุ่มประตู่วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร ชุ่มประตู่วัดมหาธาตุ กรุงเทพมหานคร สำหรับวัดที่มีผังขนาดใหญ่ การทำชุ่มประตู่มักทำให้ช่องทางเข้ามามากกว่า ๑ แห่ง โดยเป็น ๒ – ๓ ประตู และแม้ว่าจะมีประตูด้านละหลายช่องก็ตาม ประตูหลักยังนิยมกำหนดให้ตรงกับแนวแกนหลักประธานดังกล่าวอยู่เช่นเดิม ดังจะเห็นได้ชัดเช่น วัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร วัดใหญ่ชัยมงคล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หรือแม้ว่าแนวแกนประธานและกลุ่มอาคารนั้นจะไม่อยู่ตรงกลางผัง ชุ่มประตู่ทางเข้าหลักก็มักจะยักย้ายเลื่อนตามไปตั้งให้ตรงกับแนวแกนประธานนั้นเช่นกัน เช่น ชุ่มประตู่วัดศรีสวาย จังหวัดสุโขทัย ชุ่มประตู่วัดพระแท่นศิลาอาสน์ จังหวัดอุตรดิตถ์ การเจาะจงให้ชุ่มประตู่หลักอยู่ตรงกับแนวแกนประธานเช่นนี้ ในเชิงการออกแบบทางสถาปัตยกรรมเพื่อเป็นการดึงความรู้สึก ความตั้งใจและสมาธิทั้งหมดของผู้มาวัดตรงเข้าไปสู่จุดศูนย์กลางสำคัญของอาคารประธานในผังในทันใด จึงไม่น่าแปลกใจที่วัดต่างๆ แทบทุกวัดล้วนใช้หลักเกณฑ์และกลวิธีเช่นนี้

วัฒนธรรมของสมัยอยุธยา ปรากฏว่ามีวัดกลุ่มหนึ่งที่นิยมการออกแบบให้ตำแหน่งที่ตั้งชุ่มประตู่มีลักษณะพิเศษออกไปอีกแบบหนึ่ง คือการใช้ชุ่มประตู่ทางเข้าแบบ “ชุ่มคู่” โดยกำหนดให้ตำแหน่งที่ตั้งประกบขนานอยู่ข้างแนวแกนประธาน วิธีนี้นอกจากทำให้การเข้าถึงอาคารหลักประธานนั้นลดความแรงลงแล้ว ยังทำให้เกิดความลังเลใจที่จะประเมินว่าประตูทางเข้าช่องใดเป็นช่องทางเข้าหลัก ซึ่งช่างไทยโบราณได้ตระหนักถึงปัญหาดังกล่าว จึงแก้ไขโดยการสร้างให้มีพื้นที่เป็นลานร่วมขนาดเล็ก ก่อแนวเป็นเส้นทางเดินสายเดียวเข้าสู่แนวแกนประธานเช่นเดิม รวมทั้ง

แก้ปัญหาเรื่องประตูทางเข้าหลักด้วยการเน้นให้ซุ้มประตูทั้ง ๒ ซ่อม มีขนาดและความสำคัญในฐานะประตูหลักเท่ากัน ด้วยการยกเก็จแนวกำแพงส่วนที่ตั้งของประตูทั้ง ๒ นั้นออกมา

เหตุที่การออกแบบแผนผังเพื่อกำหนดพื้นที่ใช้สอยส่วนต่างๆของวัด มีความแตกต่างกัน (ดังอธิบายในแผนผังพุทธาวาส – สังฆาวาส) ดังนั้นวัดบางแห่งเมื่อกำหนดให้เขตพุทธาวาสตั้งอยู่ในเขตส่วนหน้าสุดของผัง ประตูกำแพงวัดกับประตูกำแพงเข้าเขตพุทธาวาสก็จะกลายเป็นส่วนเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากวัดทั่วไปแทบทุกวัดในสมัยอยุธยา แต่เมื่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์นั้นบางแห่งนิยมร่นเขตจากบริเวณส่วนด้านหน้าของวัดให้เป็นพื้นที่โล่งก่อน แล้วจึงกันแนวกำแพงอีกชั้นหนึ่งกันเป็นเขตพุทธาวาส เช่น วัดเทพธิดาราม กรุงเทพมหานคร เหตุนี้จึงเกิดเป็นแนวกำแพง ๒ แนวซ้อนกันขึ้น คือกำแพงชั้นนอกซึ่งเป็นแนวกำแพงวัดแนวหนึ่งกับแนวกำแพงชั้นในซึ่งเป็นแนวเขตพุทธาวาสอีกแนวหนึ่ง ดังนั้นการอธิบายถึงซุ้มประตูกำแพงนี้จึงเป็นการอธิบายพร้อมๆกันไปทั้ง ๒ อย่าง

ลักษณะและรูปแบบทางสถาปัตยกรรม เนื่องจากซุ้มประตูวัดเป็นสิ่งเดียวที่ใช้เป็นทางเข้าออกระหว่างโลกภายในและโลกภายนอกดังกล่าว การกำหนดลักษณะของรูปแบบทางสถาปัตยกรรมจำเป็นต้องเน้นให้เป็นจุดเด่นเตะตาสังเกตเห็นง่าย แต่มีข้อกำหนดอยู่ที่รูปแบบลักษณะและขนาดต้องไม่ไปทำลายคุณค่าความงามของอาคารประธานภายใน

โดยทั่วไปการทำซุ้มประตูประกอบกำแพงของวัด ใช้วิธีการก่อสร้างด้วยระบบเครื่องก่อเป็นหลักนับแต่ฐานถึงยอด ยกเว้นซุ้มประตูที่ต้องการมีรูปทรงหลังคาเป็นอย่างทรงคฤห์ จะก่ออิฐถือปูนถึงส่วนเรือนแล้วตั้งเครื่องบนด้วยโครงสร้างหลังคาไม้ มุงกระเบื้อง ตกแต่งหลังคาด้วยช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ อาจมีหรือไม่มีหน้าบัน ขนาดของซุ้มประตูทั่วไปมักอยู่ในระยะกว้างประมาณ ๑.๕๐ – ๒.๐๐ เมตร และสูงประมาณ ๒.๕๐ – ๔.๐๐ เมตร (ไม่นับรวมระยะเครื่องบน) ส่วนชนิดเครื่องก่อทั้งหลังมีบ้างที่ก่ออิฐฉาบปูนเรียบ บ้างประดับกระเบื้องเคลือบสี บ้างปั้นปูนประดับลายและบ้างก็ใช้วัสดุบุ เช่น หินอ่อน ฯลฯ บานเปิดปิดรวมทั้ง กรอบขีดหน้าใช้เครื่องไม้ ตัวบานบ้างเรียบ บ้างก็แกะสลักลาย บ้างเขียนสี บ้างเขียนลายรดน้ำ อาจเป็นรูปทวารบาล หรือ เชี่ยวกาง หรือลายไม้ดอกต่างๆ หรืออื่นๆประกอบ

ลักษณะและรูปแบบโดยทั่วไปในงานสถาปัตยกรรมไทยของซุ้มประตูวัด แบ่งตามลักษณะของรูปทรงหลังคาได้ ๘ อย่าง คือ

(๑) ทรงบันแถลง หมายถึง ซุ้มประตูที่ทำเป็นรูปโค้งแหลม กรอบซุ้มปั้นปูนด้วยการใช้เครื่องประดับแบบช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ซุ้มประตูลักษณะนี้ใช้ตั้งแต่สมัยอยุธยาลงมา ซุ้มประตูทรงบันแถลงสมัยอยุธยานั้นนิยมสร้างให้มีขนาดของเรือนสูง หันด้านสกัดออกด้านทางเข้า และเพื่อให้มีความสัมพันธ์กับกำแพงที่เชื่อมต่อ มักก่อเป็นบันแถลงเพิ่มด้านข้างทั้ง ๒ ทำนองให้เป็นจตุรมุขสำหรับทำเป็นมุขลดลงมาเป็นลำดับ ซึ่งทำให้ความสูงของซุ้มประตูมีขนาดลดหลั่น

ลงมาทางด้านข้าง จนสัมพันธ์และกลมกลืนกับกำแพง ชุ่มประตูปแบบประเภทนี้ถือเป็นแบบที่นิยมมากที่สุดที่ใช้กันมาอย่างแพร่หลายจนจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

(๒) ทรงโค้ง หมายถึง ชุ่มประตูที่เป็นเครื่องก่อกำแพง ส่วนยอดชุ่มก่อเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลมชุ่มประตูประเภทนี้ ถือได้ว่าพัฒนารูปแบบจากแบบทรงบันแถลงที่เป็นรูปโค้งแหลมมาเป็นโค้งวงกลมเป็นแบบที่นิยมกันมากในยุคสมัยรัตนโกสินทร์นับแต่รัชกาลที่ ๓ ลงมา เมื่อประเทศไทยได้รับอิทธิพลและรูปแบบวัฒนธรรมจากตะวันตก ซึ่งอิทธิพลดังกล่าวนี้นอกจากมีผลต่อวิถีชีวิตของคนไทยแล้ว งานก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมก็ได้รับผลกระทบด้วยเช่นกัน (ความจริงการใช้ชุ่มประตูโค้งนั้นก็มีมาแล้วในยุคสมัยอยุธยา นับแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งก็ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเช่นกันโดยเฉพาะฝรั่งเศส) และด้วยเหตุที่เป็นอิทธิพลรูปแบบของตะวันตก ดังนั้นการใช้ลวดลายประดับจึงไม่ใช่แบบอย่างลักษณะไทยที่เป็นข้อฟ้าใบระกา หางหงส์ แต่จะใช้แบบแผนที่เรียบง่ายอย่างตะวันตก โดยเน้นเพียงลวดลายบัวเล็กน้อย ปลายชุ่มอาจป็นเป็นลายม้วนเข้าคล้ายรูปใบไม้หรือบางแห่งก็ประดับด้วยรูปถ้วยเล็ก ๆ

(๓) ทรงคฤหี หมายถึง ชุ่มประตูที่ก่ออิฐรับยอดชุ่มที่เป็นหลังคาเครื่องไม้ทรงจั่วเหมือนเรือนพักอาศัย การออกแบบชุ่มประตูลักษณะนี้ มักจะใช้วิธีหันข้างเรือนออก ทั้งนี้เนื่องจากข้อจำกัดของรูปทรงอาคารที่ไม่เอื้ออำนวยให้หันส่วนหน้าจั่วออกรับอย่างทรงบันแถลง เพราะจะทำให้ตัวชุ่มยื่นออกจากแนวกำแพงมากเกินไป ซึ่งต่างกับการใช้ทางด้านยาวของเรือนที่เอื้อให้การขนานไปกับแนวกำแพงอยู่แล้ว (แต่ก็มีบ้างบางวัดที่ยังใช้ด้านสกัดจั่วหันออกมา)

(๔) ทรงคฤหีแบบตรีมุข หมายถึง ชุ่มประตูแบบทรงคฤหีที่เพิ่มมุขกลางประกอบด้านข้างอีกมุขหนึ่ง เพื่อเน้นเป็นทางเข้าของด้านหน้าวัดโดยตรง

(๕) ทรงมงกุฏ หมายถึง ชุ่มประตูที่เป็นเครื่องก่อ โดยส่วนยอดชุ่มก่อเป็นรูปทรงพระมหามงกุฎสำหรับวัดสำคัญๆ ก็จะประดับด้วยกระเบื้องเคลือบสีเป็นลายประดับ

(๖) ทรงปราสาทยอดมงกุฏ หมายถึง การทำชุ่มประตูเป็นเครื่องก่อยอดปราสาท มีมุขแนบกับอาคารซีกออกทั้ง ๔ ด้าน ตอนบนเทินด้วยเครื่องยอดแบบทรงพระมหามงกุฎ

(๗) ทรงมณฑป หมายถึง ชุ่มประตูที่เป็นเครื่องก่อ มีเครื่องยอดก่อเป็นชั้นๆ อย่างยอดมณฑปหรือบุษบก

(๘) ทรงอย่างเทศ หมายถึง ชุ่มประตูแบบเครื่องก่อ ที่ส่วนยอดนั้นใช้ลักษณะของรูปทรงชุ่มเป็นแบบต่างๆ อย่างอิทธิพลศิลปะสถาปัตยกรรมต่างชาติ

ปัจจุบันแบบอย่างชุ่มประตูวัด มีการออกแบบด้วยรูปลักษณ์และขนาดใหญ่ผิดแผกไปจากแบบอย่างประเพณีนิยมแบบดั้งเดิม ลักษณะเป็นการออกแบบอย่างพิเศษเฉพาะที่ เช่น ทำเป็นชุ่มโค้ง ส่วนยอดเทินปราสาทกลม, ทำเป็นชุ่มโค้ง ส่วนยอดเทินเจดีย์ ๓ องค์, ทำเป็นชุ่มบันแถลง ๓ ชุ่มติดกัน, ทำเป็นชุ่มแบบปราสาท ๓ ยอด, ทำเป็นชุ่มทรงมณฑป ๓ ยอด หรือ

แม้แต่การใช้ซุ้มอย่างแบบประเพณี ที่ใช้เครื่องบนอย่างจั่วอุโบสถหรือวิหาร แต่เนื่องจากตั้งเสาเพียงคู่เดียว ดังนั้นขนาดความหนาของซุ้มจึงแคบมากทำให้ข้อฟ้าด้านหน้าและหลังแทบต่อชิดถึงกัน และที่ดูแปลกพิเศษที่สุดน่าจะเป็นซุ้มประตูเข้าวัด ที่ทำด้วยคอนกรีตหล่อเป็นรูปหงส์ขนาดมหึมาสูงกว่า ๒๐ เมตรตั้งตระหง่านอยู่หน้าวัดมีกรอบซุ้มขนาดปกติตั้งแทรกระหว่างขาของหงส์เป็นทางเข้า ความนิยมของรูปแบบลักษณะต่างๆ เหล่านี้สามารถประเมินแนวความคิดได้ว่าต่างมุ่งเน้นให้เกิดความแปลกตาสะกิดใจพุทธศาสนิกชน เพื่อเป็นสิ่งโน้มนำในทางรูปธรรมสิ่งแรกที่ใช้ดึงดูดคนเข้าสู่วัดนั่นเอง^{๔๗}

๒.๓.๒.๒. องค์ประกอบภายในอุโบสถของสังคมไทย

(ก) พระพุทธรูป

พระพุทธรูป หมายถึง รูปพระพุทธรเจ้า^{๔๘} เรียกว่า พุทธปฏิมา ก็ได้ รูปที่สร้างขึ้นแทนองค์สมเด็จพระผู้มีพระภาคเจ้า เพื่อกกราบไหว้บูชา อาจใช้การแกะสลักจากวัสดุต่างๆ เช่น ศิลา ไม้ หรือวัสดุอื่นๆ นอกจากนี้ยังอาจใช้การปั้นหรือหล่อด้วยโลหะก็ได้

สมัยทวารวดี พระพุทธรูปสมัยแรกเริ่มในศิลปะทวารวดี พุทธศตวรรษที่ ๗ – ๑๐ ศิลปะที่เรียกว่า อมราวดี และ ทวารวดี ได้ปรากฏประติมากรรมรูปเคารพขึ้น ทวารวดีมีศิลปะเก่าแก่จากพูนัน จนถึงเจนละ ส่วนศิลปะอมราวดีและสัญลักษณ์เครื่องหมาย แทนองค์พระพุทธรเจ้าต่างๆ เช่น สกูป กวางหมอบ และธรรมจักร ล้วนได้รับอิทธิพลศิลปะคุปตะจากอินเดียโดยตรง ลักษณะพระพุทธรูปศิลปะคุปตะล้วนสังกัดด้วยหินทรายขาว พระพุทธรูปยืนส่วนใหญ่พระอุระนูนออก พระพุทธรูปทวารวดีมักสลักด้วยหินชนวนสีเขียวหม่น มีขนาดใหญ่ตั้งแต่เท่าคนจริงหรือเล็กไปจนใหญ่กว่าคนจริงหลายเท่า พระพุทธรูปศิลปะทวารวดีของไทยแม้จะเลียนแบบมาจากศิลปะคุปตะ แต่ก็เห็นได้ว่ามีส่วนแตกต่างกันออกไป กล่าวคือ พระพุทธรูปนั่งห้อยพระบาทจะมีดอกบัวรองรับ แต่ดอกบัวของทวารวดีเป็นกลีบใหญ่มีทั้ง บัวคว่ำบัวหงาย และประภาณทล เบื้องหลังซึ่งคุปตะทำเป็นลักษณะกลม แต่ของทวารวดี มักทำเป็นเส้นโค้งรอบพระเศียรบรรจบกันเป็นยอดแหลมแบบ เรือนแก้วหรือพระรัศมี พระพักตร์ของทวารวดีทำเส้นพระขนงติดกัน ริมพระโอษฐ์เบื่องล่างหนามาก แต่จีวรบางแนบเนื้อเหมือนกันไม่ผัดเพี้ยน

สมัยศรีวิชัย ศิลปะสมัยนี้ได้นำมาจากพระพุทธรูปศาสนาพราหมณ์ และแบบอย่างศิลปวัตถุแบบปาละ-เสนะ^{๔๙} ศิลปวัตถุที่แสดงออกมาจึงมักมีความอลังการ ประดับตกแต่งอย่าง

^{๔๗} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า ๑๓๘.

^{๔๘} พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า ๒๗๔.

^{๔๙} ราชวงศ์ปาละ เริ่มต้นเมื่อ พ.ศ.๑๖๑๓ ทางตะวันออก ในดินแดนที่เป็นส่วนล่างของแคว้นเบงกอลปัจจุบัน มีราชวงศ์เสนะซึ่งเป็นอินดู ตั้งอาณาจักรใหม่ขึ้นที่เมืองนาเทีย ตอนแรกเสนะขึ้นต่ออาณาจักร

สลัษัชนตามลัทธิศาสนาไปด้วย เมื่ออิทธิพลลัทธินี้แพร่เข้ามาในสุวรรณภูมิ จึงเกิดการผสมผสานกับลัทธิศาสนาเดิมคือพุทธหินยานและพราหมณ์จนแยกไม่ออก ร่องรอยของศิลปะวัตถุที่ค้นพบส่วนใหญ่ค้นพบที่ไชยา พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรหล่อด้วยสำริดเป็นปะติมากรรมขนาดใหญ่ มีการผสมผสานเครื่องอาภรณ์กับรูปทรงยืนในท่าตรึงกะ^{๕๐} เข้ากันได้อย่างงดงาม มีลักษณะงดงามอ้อมเอิบสงบนเย็น สายยัชโญปวีต (สร้อยสังวาลย์) เป็นรูปเนื้อทราย ส่วนปะติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ๘ กร จะมีขนาดใหญ่กว่า เป็นฝีมือของช่างเมืองศรีวิชัย มีพระองค์ผอมบางพร้อมทั้งบั้นพระองค์สูง รูปของพระเนตรและพระโอษฐ์รวมทั้งลักษณะต้นพระหนุที่กางออกเป็นลักษณะพิเศษของศิลปะรุ่นนี้ องค์พระมีพระพักตร์กลมพระกรทั้ง ๘ หักหายหมด ทรงเกล้าพระเกศาเป็นรูปชฎามงกุฏ มีพระพุทธรูปเจ้าอมิตาภะ ประทับอยู่ในกรอบหน้าชฎามงกุฏตกแต่งด้วยศิลาภรณ์ กระบังหน้า สวมกรองศอ กุณฑล พาหุรัด ทรงสะพายแพร มีสายยัชโญปวีตลูกประคำ

สมัยลพบุรี หมายถึงศิลปะที่สร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลวัฒนธรรมขอม^{๕๑} และถ้านับถือพระพุทธศาสนา จะเป็นฝ่ายมหายาน นับถือรูปพระโพธิสัตว์และชಾಯา พระพุทธรูปแบบลพบุรีนิยมสร้างทั้งนั่งและยืน มีรูปหน้าเป็นเหลี่ยม หน้าผากกว้าง คางเหลี่ยม ปากแบะ ริมฝีปากหนา รูปร่างเตี้ยลำหนา มีรอยพริ้วอยู่เหนือขอบริมพระโอษฐ์เบื้องบน มีขอบเส้นไรพระศก เส้นพระศกเล็ก พระรัศมีหรือศิรประภาแข็ง พระพุทธรูปสมัยลพบุรีจำนวนมากเป็นพระพุทธรูปทรงราชาภรณ์ หรือที่เรียกว่า “พระพุทธรูปทรงเครื่อง” ทรงเครื่องกระบังหน้ามีจุฬารัตนทรงกุณฑลกับฉลองพระศอ สำหรับผู้ที่นับถือพุทธศาสนาเถรวาท จะสร้างพระพุทธรูปแบบที่เป็นพระพุทธรูปทรงจีวรธรรมดาไม่ทรงเครื่อง พระพุทธรูปแทบทั้งหมดใช้วัสดุคงทน เช่น ศิลาแลง ด้วยกรรมวิธีสลักหรืองานหล่อสัมริดส่วนงานปูนปั้นพบได้น้อย พระพุทธรูปศิลาจำนวนมากที่ตรงส่วนหน้าแข้งนั้นทุกองค์จะเป็นแบบแข้งคม ฐานพระพุทธรูปเป็นศิลปะแบบอุททองผสมลพบุรี ส่วนฐานพระยืนจะเป็นศิลปะลพบุรีชัดเจน ซึ่งเป็นศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะบายนของขอม ลักษณะพระพุทธรูปสมัยลพบุรีดูเหมือนจะเอาแบบทวารวดีผสมกันกับแบบขอม จึงมีลักษณะเฉพาะตัวคือดูเคร่งขรึมน่าเกรงกลัว แข็งกระด้างแต่ดูมีชีวิตจิตใจและทรงอำนาจคล้ายเทพเจ้าหรือกษัตริย์มากกว่าที่จะมีสัญลักษณ์ของความเป็นพุทธและความหลุดพ้นจากกิเลส ในส่วนของพระพุทธรูป

पालะ แต่ต่อมาได้ตั้งตัวเป็นอิสระ ในปี พ.ศ. ๑๖๓๘ อาณาจักรพุทธของราชวงศ์पालะได้สิ้นอำนาจ และราชวงศ์เสนะได้แผ่ขยายเข้าแทนที่ทั่วเบงกอล จนถึงพิหารตอนเหนือ

^{๕๐} ตรึงกะ เป็นทำยืนโดยเอียงสามส่วนคือ สะโพก ไหล่ ศรีษะ มักพบเสมอในงานศิลปกรรมของอินเดียโบราณที่สร้างขึ้นทั้งในพระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู

^{๕๑} ผศ.ดร.จาวรณ พึ่งเกียรติ., **พุทธศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๓), หน้า ๑๑๓.

มหายานเชื่อว่ามิพระอาทิพุทธเจ้า จึงทำรูปพระอาทิพุทธเจ้าเป็นพระทรงเครื่อง ส่วนพระพิมพ์ก็จะทำเป็นพระพุทธรูปหนึ่ง^{๕๒}

สมัยสุโขทัย พุทธประติมากรรมสุโขทัย สร้างขึ้นในพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์จากแหล่งสำคัญคือ ประเทศลังกาและประเทศพม่า ซึ่งมีผลต่อรูปแบบของประติมากรรมที่หักเหไปจากศิลปกรรมแบบลพบุรี ซึ่งมีอยู่ในพื้นที่ดั้งเดิมก่อนที่ไทยจะปลดแอกออกจากอำนาจขอม และวิวัฒนาการศิลปะแบบค่อยเป็นค่อยไป จนกลายมาเป็นรูปแบบเฉพาะของสุโขทัยล้วนๆ โดยเฉพาะในประติมากรรมพระพุทธรูปแบบสุโขทัย ที่มีลักษณะของความสง่างามสงบบรรจง แสดงออกด้วยรูปทรงที่ประสานกลมกลืนอย่างงดงาม และลงตัวตามแบบฉบับอุดมคติในสมัยสุโขทัยที่มีความงดงามไม่แพ้ประติมากรรมชิ้นเอกอื่นๆ ในโลก ช่วงเริ่มต้นขึ้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙ กระแสพระพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ อันเป็นที่ยอมรับนับถือกันในประเทศลังกา มอญ-พม่า ได้แพร่เข้ามาที่สุโขทัย ได้มีการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่คือมีการสร้างพระพุทธรูปเพื่อกราบไหว้บูชา แทนพระโพธิสัตว์ในฝ่ายพุทธศาสนามหายาน หรือเทวรูปในศาสนาพราหมณ์ เป็นอีกระลอกหนึ่งทางศิลปะกรรม ของดินแดนในประเทศไทย ที่มีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ ในการสร้างพุทธประติมากรรมในสมัยสุโขทัย ที่อาจแบ่งออกได้เป็น ๔ หมวดใหญ่ๆ ดังนี้คือ^{๕๓}

- ก. หมวดวัดตระกวน พระพุทธรูปปูนปั้นระยะแรกของสุโขทัย ค้นพบครั้งแรกที่วัดตระกวนเมืองเก่าสุโขทัย จึงเรียกพระพุทธรูปที่พบตามชื่อวัด พระพุทธรูปหมวดวัดตระกวนหรือสุโขทัยรุ่นแรกมีส่วนเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปสมัยเชียงแสน คงได้รับอิทธิพลต่อๆ กันมา แหล่งบันดาลใจมาจากศิลปะมอญ-พม่าซึ่งมีอิทธิพลอยู่ในบริเวณล้านนา ทางภาคเหนือของไทย ลักษณะของพระพุทธรูปมีพระพักตร์ค่อนข้างกลม พระนลาฏแคบ เม็ดพระศกใหญ่ พระเกตุมาลาหนุนเด่นชัด พระรัศมีหักหายไป แนวพระศกหย่อนลงเล็กน้อยตรงกลางพระนลาฏ พระโขนงโก่งแต่ไม่ชิดกัน พระเนตรหรือลงต่ำ พระนาสิกโด่งแต่ค่อนข้างสั้น พระโอษฐ์อ้อมเป็นรูปกระจับ สวยงาม มีพระหนุเป็นปมสองชั้น ทรงจีวรเฉียงเปิด พระอังสาขวา บนพระอังสาซ้ายมีชายจีวรเชี้ยวตะขาบสันพาดอยู่ ในสมัยนี้ยังมีอิทธิพลของลังกาปะปนอยู่ พระพุทธรูปที่จัดอยู่ในยุคสุโขทัยรุ่นแรกที่สำคัญอีกองค์หนึ่งคือ พระพุทธสิหิงค์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ตามตำนานกล่าวว่าได้มาจากเกาะลังกา
- ข. หมวดใหญ่ ในราวช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๙ จนถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ประติมากรรมพระพุทธรูปสมัยสุโขทัย ซึ่งอยู่ในช่วงเวลาของการคลี่คลาย

^{๕๒} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๘.

^{๕๓} ผศ.ดร.จารวรรณ พึ่งเกียรติ., พุทธศิลป์, หน้า ๑๗๖.

จากพระพุทธรูปแบบสุโขทัยรุ่นแรก และจะเป็นแบบของพระพุทธรูปหมวดใหญ่ ในที่สุด ในหมวดนี้เป็นพระพุทธรูปที่มีอยู่ทั่วไปของสมัยสุโขทัย เป็นลักษณะ โดยเฉพาะที่มีความงามหวานเหมือนใบหน้าสตรี บางครั้งเรียกกันว่า “แบบหน้า นาง” มีพระพักตร์เป็นรูปไข่ยาวมน พระขนงโก่งงามจรดต่อกัน พระนาสิกงุ้ม พระเนตรหรือลงต่ำ พระโอษฐ์อมยิ้มเล็กน้อย พระหนุเป็นร่องลึกที่เรียกว่าคางคน ขมวดพระเกศาเล็ก มีพระรัศมีเป็นเปลว พระวรกายสูงโปร่งสะอิดสะเอ้ง พระอังสะใหญ่ บั้นพระองค์เล็ก ครองจีวรห่มเฉียง ชายจีวรเชี้ยวตะขาบยาวจรดพระ นาคี นิ้วพระหัตถ์อ่อนพริ้วเรียวงามปลายไม่เท่ากัน นิยมทำเป็นปางมารวิชัย ประทับนั่งขัดสมาธิราบ บนฐานกระดานเกลี้ยงหรือเรียกว่าฐานเขียง พระพุทธรูปในหมวดนี้ถือความงามอันเป็นเอก และนิยมสร้างพระพุทธรูปใน แบบ ๔ อิริยาบถคือ ยืน เดิน นั่ง นอน มีขนาดใหญ่ไว้ทั้ง ๔ ด้านของแกน สีเหลี่ยม แทนเจดีย์องค์ประธานของวัด โดยพระพุทธรูปปางลีลาจะปั้นไว้ ทางด้านตะวันออก พระพุทธรูปยืนทางด้านตะวันตก พระพุทธรูปปางไสยาสน์ ทางด้านเหนือ พระพุทธรูปนั่งไว้ทางด้านใต้

- ค. หมวดกำแพงเพชร ช่วงปั้นพระพุทธรูปตามเมืองต่างๆ ที่ได้รับอิทธิพลของ พระพุทธรูปหมวดใหญ่ของสุโขทัย เช่นที่เมืองกำแพงเพชร ได้สร้างพระพุทธรูป ของตนโดยมีลักษณะต่างไปจากพระพุทธรูปหมวดใหญ่เล็กน้อย คือ พระพักตร์ เป็นรูปไข่ยาว พระนลาฏกว้าง พระหนุเหลี่ยม ขมวดพระศกเล็ก พระเกศามาลามี เปลวสูงมาก และการทำพระขนงที่มีเส้นระหว่างขอบบนและขอบพระเนตรป้าย เป็นแผ่นใหญ่ๆ^{๔๔}
- ง. หมวดพระพุทธรชินราช พระพุทธรูปหมวดนี้เชื่อกันว่าเริ่มสร้างในสมัยพระเจ้าลิไท หรือหลังจากนั้นคือพระเจ้าไสยลือไท และอาจได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยศรีสุโขทัยซึ่งมีมาอยู่ก่อนแล้ว คือจะมีพระพักตร์ค่อนข้างกลมใหญ่ พระองค์ค่อนข้างอวบ อ้วน และที่สำคัญนิ้วพระหัตถ์ทั้ง ๔ นิ้วมีปลายเสมอกัน

สมัยอยุธยา กรุงศรีอยุธยาอยู่ร่วมสมัยเดียวกันกับอาณาจักรต่างๆ หลายอาณาจักร ด้วยอำนาจและอิทธิพลทางการเมืองจึงเกิดการยกย้ายถ่ายเทผสมผสานกันของกลุ่มชนหลาย เชื้อชาติ ที่มารวมอยู่ในที่เดียวกันในฐานะเชลยศึก สามารถแบ่งรูปแบบทางศิลปะของสมัย อยุธยาได้อย่างกว้างๆ ดังต่อไปนี้

^{๔๔} ศ.ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์, พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย,

(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๕๔) หน้า ๘๖.

- ก. ศิลปะอยุธยายุคที่ ๑ เริ่มตั้งแต่พระเจ้าอู่ทองตั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีเมื่อ พ.ศ. ๑๘๙๓ จนสิ้นรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ใน พ.ศ. ๒๐๓๑ รวมเวลา ๑๓๘ ปี^{๔๕} ประติมากรรมในยุคนี้คือ พระพุทธรูปแบบอู่ทองได้อิทธิพลมาจากสกุลช่างลพบุรี ศิลปะทวารวดี และศิลปะอโยธยา ซึ่งมีมาก่อนแล้วหลายร้อยปี จากอิทธิพลเหล่านั้นบวกกับอุดมคติแบบของไทย ลักษณะโดยรวมของพระพุทธรูปผู้มีสมาธิมั่นคง มีความขึงขังแต่ไม่กระด้างแบบขอม พระวรกายมีส่วนโค้งกลมกลื่นมากขึ้น พระพักตร์เป็นเหลี่ยม หน้าผากกว้างมีขอบไรพระศก พระเนตรถ่มถึงทึ่ง พระโอษฐ์แบะ พระพุทธรูปมีทั้งแบบสลักหิน ปูนปั้น และหล่อโลหะ
- ข. ศิลปะอยุธยายุคที่ ๒ นับตั้งแต่สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเสด็จขึ้นครองราชย์ที่เมืองพิษณุโลก พ.ศ. ๒๐๐๖ จนถึงสมัยสมเด็จพระอาทิตยวงศ์ ศิลปกรรมของอยุธยาจะได้รับอิทธิพลของสุโขทัยอย่างเด่นชัดมาก เนื่องจากการเกี่ยวดองทางเครือญาติระหว่างราชสำนักกรุงศรีอยุธยากับกรุงสุโขทัย และการขยายอิทธิพลทางการเมืองเข้าครอบงำกรุงสุโขทัย^{๔๖} พระพุทธรูปดูเคร่งขรึมมีชีวิตจิตใจและความรู้สึกภายในน้อยกว่าพระพุทธรูปสมัยสุโขทัย แต่ฐานชุกชีที่ตั้งของพระพุทธรูปนั้นมีลวดลายเครื่องประดับมากมาย พระพุทธรูปมีทั้งสลักศิลาทรายปูนปั้นและหล่อด้วยโลหะขนาดใหญ่โต
- ค. ศิลปะอยุธยายุคที่ ๓ เริ่มนับตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าปราสาททอง เมื่อ พ.ศ. ๒๑๗๓ มาจนสิ้นรัชกาลพระเจ้าท้ายสระ เป็นระยะเวลา ๑๐๒ ปี รัชกาลของพระเจ้าปราสาททองพระองค์ทรงยกทัพไปปราบเขมร และได้เขมรเป็นเมืองขึ้นของกรุงศรีอยุธยา พระองค์ทรงขึ้นชมสถาปัตยกรรมศิลปะเขมรมาก นอกจากนี้ในสมัยพระนารายณ์มหาราช กรุงศรีอยุธยามีการติดต่อกับชาวยุโรปทางตะวันตกและจีน จึงเป็นเหตุให้อิทธิพลทางศิลปะในอยุธยายุคนี้มีการผสมผสานกันกับศิลปะของยุโรปและของจีนอยู่ด้วย พระพุทธรูปในยุคนี้ปรากฏว่ามีมือการสร้างไม่ได้พัฒนาให้ดีกว่าเดิม อาจเป็นเพราะศิลปินต่างชาติเข้ามามีบทบาทมาก ช่างไทยจึงเน้นไปที่สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมเป็นส่วนใหญ่สำหรับการสร้างพระพุทธรูปในสมัยพระเจ้าปราสาททอง และสมเด็จพระนารายณ์มหาราช นิยมสร้างพระพุทธรูปด้วยศิลาทราย ลักษณะของพระรูปมักมีพระเนตร และพระโอษฐ์เป็นขอบ ๒ ชั้นหรือไม่ก็มีพระมัสสุเล็กๆ อยู่เหนือพระโอษฐ์ มีลักษณะของขอมปนไทย นอกนี้ยังได้เกิดการสร้างพระพุทธรูปที่มีลักษณะสำคัญขึ้นอีก

^{๔๕} ผศ.ดร.จารุวรรณ พึ่งเตียร, พุทธศิลป์, หน้า ๑๘๕.

^{๔๖} ผศ.ดร.จารุวรรณ พึ่งเตียร, พุทธศิลป์, หน้า ๑๘๖.

แบบหนึ่งซึ่งเป็นศิลปะที่มีการเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดคือ การสร้างพระพุทธรูปแบบ “ราชาภรณ์” หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่าแบบทรงเครื่อง แบ่งออกเป็น ๒ แบบ คือ “ทรงเครื่องใหญ่” และ “ทรงเครื่องน้อย” คติการสร้างเพื่อให้สอดคล้องกับการปราบดาภิเษก

- ง. ศิลปะอยุธยายุคที่ ๔ นับตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พ.ศ.๒๒๗๕ จนถึง การเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ.๒๓๑๐ พระพุทธรูปประติมากรรมแบบฉบับของอยุธยา แท้ได้แก่ พระพุทธรูปทรงเครื่อง ในระยะแรกๆ เพียงแต่สวมเครื่องตกแต่งพระเศียรทรงชฎายอดเทริด ตรันในสมัยอยุธยาตอนปลายมีการตกแต่งเครื่องถนิมพิมพรรณและลวดลายต่างๆ จนดูรุงรัง ขาดลักษณะของพระพุทธรูปไป^{๕๗}

สมัยกรุงธนบุรีเป็นช่วงระยะเวลาอันสั้นประมาณ ๑๓ ปี (พ.ศ.๒๓๑๑ – ๒๓๒๔) ซึ่งอยู่ในสมัยสงครามและการสร้างบ้านแปลงเมืองจึงยังไม่มีศิลปกรรมอะไรที่เด่นมากนัก ยังคงรักษาคติแบบแผนศิลปะของเดิมจากกรุงศรีอยุธยา เนื่องด้วยช่างในสมัยกรุงธนบุรีก็เป็นช่างฝีมือมาจากกรุงศรีอยุธยาทั้งสิ้น^{๕๘}

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เริ่มตั้งแต่ รัชกาลที่ ๑ พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นใหม่เป็นต้นว่า พระประธานในพระวิหารและพระอุโบสถวัดมหาธาตุ กรุงเทพมหานคร มีลักษณะแบบพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ลักษณะของความงามความมีชีวิตจิตใจจะลดน้อยลงไป^{๕๙} รัชกาลที่ ๒ ได้มีรูปแบบการสร้างพระพุทธรูปที่ต่างออกไปคือการปั้นพระพุทธรูป แบบวางพระหัตถ์ขาตั้งฉาก เช่น พระประธานในอุโบสถวัดอรุณ และวัดราชสิทธิาราม พระพุทธรูปตามระเบียงคดวัดอรุณ เจาะองค์พระประธานเป็นผีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ ๒ ด้วย^{๖๐} รัชกาลที่ ๓ ทรงโปรดให้หล่อพระพุทธรูปขนาดใหญ่อย่างครั้งกรุงศรีอยุธยาอีกครั้ง ได้ทรงหล่อพระประธานวัดราชโอรส วัดสุทัศน์ วัดราชนัดดา วัดเฉลิมพระเกียรติ และสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องกษัตริย์ ๒ องค์ เป็นพระหล่อสำริด หุ้มทองคำและประดับด้วยอัญมณี ปางห้ามญาติประดิษฐานไว้ในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ถวายพระนามว่าพระพุทธรูปอดฟ้าจุฬาโลกและพระพุทธรูปเลิศล้ำนภลัย ลักษณะพระพุทธรูปในสมัย รัชกาลที่ ๒ และที่ ๓ นี้ดูจะให้งามแต่ทรวดทรงกับเครื่องประดับพระพุทธรูปทรงเครื่องทั้ง ๒ องค์จึงงามอย่างเป็นรูปหุ่น ในรัชสมัยนี้ได้ทรงสร้างพระทรงเครื่องปางห้ามญาติไว้เป็นจำนวนมาก ถือเป็นพระราชนิยมของพระองค์ นอกจากนี้ยังทรงโปรดให้ค้นคิดสร้างพระพุทธรูปปางต่างๆ จากคัมภีร์พระพุทธรูปประวัติ นับรวมกับแบบเดิม

^{๕๗} ผศ.ดร.จารุวรรณ พึ่งเกียรติ, พุทธศิลป์, หน้า ๑๙๑.

^{๕๘} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙๖.

^{๕๙} กรมศิลปากร, พระพุทธรูปสุโขทัย, (หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์: คำบรรยายสัมมนาโบราณคดีสมัยสุโขทัย, ๒๕๑๔), หน้า ๑๓๐.

^{๖๐} ผศ.ดร.จารุวรรณ พึ่งเกียรติ, พุทธศิลป์, หน้า ๑๙๘.

เป็น ๔๐ ปาง ซึ่งปัจจุบันประดิษฐานอยู่ในหอราชกรมานุสร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม นับเป็นต้นแบบปางสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๔ ทรงคิดแบบอย่างพระพุทธรูปขึ้นใหม่ มีพุทธลักษณะคล้ายมนุษย์สามัญและใกล้เคียงธรรมชาติมากยิ่งขึ้น คล้ายศิลปะทางตะวันตกคือไม่มีพระเกตุมาลา พระกรณไม่ยืดยาว ห่มจีวรเป็นริ้วเห็นรอยของผ้า และพระประธานไม่ใหญ่โตเท่าสมัยรัชกาลที่ ๓ นิยมพระพุทธรูปขนาดเล็กประมาณหน้าตัก ๒ ศอก หรือใหญ่กว่านั้นเล็กน้อย ปั้นเป็นพระประธานแล้วทำฐานชุกชีสูง มีมณฑลครอบทำให้อุสง่าและสวยงามมาก ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปสมัยนี้ ปั้นโดยช่างเอกของหลวงในรัชกาลที่ ๔^{๖๐} รัชกาลที่ ๕ นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา มีการแก้ไขลักษณะพระพุทธรูปได้เหมือนสามัญชนยิ่งขึ้น ทุกทีแม้ว่าจะต้องรักษาพระพุทธรูปลักษณะที่สำคัญบางประการไว้ เป็นต้นว่ามีพระเกตุมาลารัศมีเปลว พระเศวตขมวดเป็นปม ใบพระกรณยาว พระพุทธรูปลักษณะโดยทั่วไปคล้ายศิลปะต้นแบบสุโขทัย แต่ใส่กล้ามเนื้อตามพระวรกายคล้ายคนจริง เช่น วงพระพักตร์ ตามพระหัตถ์ ลำพระกรพระบาท จีวรและสังฆาฏิจัดเป็นริ้วคล้ายพริ้วตามลม สวยงามเป็นธรรมชาติ^{๖๑}

(ข) จิตรกรรมฝาผนัง

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑ จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์คือ ภาพเขียนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร วาดในปี พ.ศ. ๒๓๓๘ – ๒๓๔๐ สีพื้นหลังของภาพจะมีสีคล้ำ จัดเป็นงานภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีโบราณ คือภาพแบบ ๒ มิติ เป็นสีแบบเส้นตัด สามารถแยกภาพความงามแบบดั้งเดิม ออกจากภาพที่ได้รับการซ่อมแซมเพิ่มเติมในเวลาต่อมาได้อย่างชัดเจน เพราะภาพดั้งเดิมในเรื่องของภาพไตรภูมิ ภาพขนาดใหญ่ปางมารวิชัยหรือชนะมารและเทพชุมนุมเขียนเรียงแถวไว้เป็นแนวซ้อนกัน ขณะที่ภาพอื่นที่ได้เพิ่มเติมหรือได้รับการซ่อมแซมใหม่ ที่อยู่ระหว่างช่องหน้าต่างจะมีฝีมือที่ผิดกันไปอย่างเห็นได้ชัด แบบแผนของงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคต้นๆ สมัยรัชกาลที่ ๑ – ๓ อาจแบ่งออกได้เป็น ๒ แนวคือ ตอนบนเขียนภาพเทพชุมนุม ตอนล่างแถวเดียวกับหน้าต่าง มักเขียนเป็นภาพพุทธประวัติหรือชาดก ด้านหุ้มกลองด้านหน้าเขียนภาพตอนมารวิชัย ภาพในสมัยนี้ล้วนใช้สีพหุรงค์^{๖๒} และปิดทองลงบนภาพ ดูงดงามอย่างแวววาว จิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ดูเจริญรุ่งเรืองที่สุดในสมัยรัชกาลที่ ๓ จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถและวิหารวัดสุทัศน์และวัดสุวรรณาราม ธนบุรี ฝีมือบรมครูจิตรกรผู้เป็นเอกศิลปินในสมัยรัชกาลที่ ๑ คือพระอาจารย์นาคซึ่งฝากฝีมือไว้มากมาย ลักษณะลายเส้น มีความงดงามอ่อนหวาน ฉียบคม ฝีมืองานเขียนภาพเป็นตัวแทนยุคที่บ้านเมืองปลอดภัยจากสงคราม มี

^{๖๐} ผศ.ดร.จรรุวรรณ พึ่งเกียรติ, *พุทธศิลป์*, หน้า ๒๐๐.

^{๖๑} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๓.

^{๖๒} หมายถึง การใช้สีหลายๆสี ประกอบเป็นโครงสร้าง ได้แก่ สีที่อยู่ในตระกูลเดียวกัน,สีที่อยู่ในวรรณะเดียวกัน,สีตรงข้ามกัน เป็นต้น

ความเรีงรำเบิกบานชื่นชม ยินดี เต็มไปด้วยความทะนงองอาจ เข้มแข็ง สะท้อนถึงความรู้สึกนึกคิดของสังคมไทย^{๖๔}

รัชกาลที่ ๒ ยังคงรักษารูปแบบและแนวต่อเนื่องมาจากรัชกาลที่ ๑ ด้วยเหตุการณ์บ้านเมืองสงบเรียบร้อยยิ่งขึ้น พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์พระบรมมหาราชวัง และวัดวาอารามอันเป็นศิลปะสถานจำนวนมาก จิตรกรรมฝาผนังที่นับว่ามีคุณค่าสูงในสมัยนี้ อยู่ที่วิหารพระศรีศากยมุนีวัดสุทัศน์ฯ กรุงเทพมหานคร ภาพที่สำคัญและมีชื่อเสียงคือ ภาพกนิกรกับสรอโนดาต โครงงานสีค่อนข้างคล้ำแต่มีองค์ประกอบที่สดใสมาก ทำให้มีชีวิตขึ้นเป็นแห่ง ๆ ภาพสถาปัตยกรรมที่ใช้เป็นฉากหลังอย่างสวยงามมีความได้สัดส่วนของฝูงชน

รัชกาลที่ ๓ ยังเป็นโครงงานที่สืบต่อมาจากต้นราชวงศ์จักรี พระองค์โปรดการสร้างวัดและทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาเป็นที่สุด จึงเป็นระยะที่มีความสำคัญยิ่งในศิลปะไทย อาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี คือรักษาคติศิลปะไทยแบบเดิม (Thai traditional painting) และที่สำคัญคือ การยอมรับลักษณะบางประการของศิลปะตกแต่งแบบจีนมาเสริมแต่งอยู่ในงานด้วย ลักษณะเด่นที่สุดคือ การใช้ทองคำเปลวปิดในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง เพื่อการตกแต่งที่สวยงามอย่างแพรวพราว และให้ความสำคัญกับฉากธรรมชาติที่เป็นพื้นหลัง แลดูสมจริงมากขึ้น มีความลึก สัดส่วนของคนกับสถาปัตยกรรมเริ่มคำนึงถึงความสมจริงขึ้นคือ สัดส่วนของคนเล็กลง ส่วนสถาปัตยกรรมในภาพขยายขนาดใหญ่ขึ้น ทำให้เกิดความรู้สึกในเรื่องพื้นที่ว่างมากขึ้น ไม่เขียนภาพคนจนเต็มช่องไฟ เหมือนอย่างแต่ก่อน วรรณะของสีสว่างขึ้น ภาพตัวปราสาทราชวัง ทิวทัศน์และส่วนประกอบอื่นๆ ประสานกลมกลืนกันอย่างดี ทั้งในการใช้สีและการตัดเส้น ถือว่าเป็นส่วนสำคัญในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี มีความละเอียดอ่อนสวยงามจับใจ

ศิลปินที่มีความเป็นเอกศิลปิน เป็นประวัติศาสตร์ในวงการจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ประจำรัชกาลที่ ๓ คือ หลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครูคงแป๊ะ) และหลวงวิจิตรเจษฎา (ครูทองอยู่) ท่านทั้งสอง เป็นช่างหลวงฝีมือเอกชั้นบรมครู ที่เขียนภาพประชันกันครั้งแรกที่วัดสุทธราชมรณบุรี โดยครูคงแป๊ะ เขียนเรื่องมหุสธชาติความงามของภาพอยู่ที่เส้นสายที่มีชีวิตชีวาเคลื่อนไหวแต่อ่อนหวาน ลีลาการตัดเส้นของท่านเป็นเรื่องที่ช่างรุ่นหลังต้องมาศึกษางานของท่าน การตัดเส้นด้วยพู่กันหนวดหนู ที่ท่านเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นเอง แสดงการเคลื่อนไหวของรูปม้าที่โลดโผนโจนทะยาน มีความสามารถพิเศษคือ เขียนภาพชาวจีนและชาวต่างชาติอื่นๆ อย่างได้ชีวิตและความรู้สึกสมบูรณ์ วรรณะสีส่วนรวมสวยสดงดงาม ใช้สีเขียวสดใสเป็นพิเศษ ส่วนครูทองอยู่ เขียนเรื่องเนมิราชชาดก ให้ความรู้สึกในการตัดเส้นอย่างเข้มแข็ง มีพลังงดงาม เต็ดเต๋ยมั่นคง ให้อารมณ์ของภาพด้วยการใช้สีที่กล้าหาญด้วยสีแดง น้ำเงิน น้ำตาล และจัดองค์ประกอบได้ตรึงใจในความเป็นเอกภาพ เหมือนมีมนตร์สะกดให้ดื่มด่ำในพลังศรัทธาในพระ

^{๖๔} ผศ.ดร.จรรุวรรณ พึ่งเกียรติ, พุทธศิลป์, หน้า ๒๐๔.

บารมี แห่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ภาพปราสาทและราชรถนั้นงดงามด้วยสัดส่วนและการตัดเส้นที่สะอาดพลิ้ว เป็นชั้นเชิงฝีมือครูโดยแท้

ส่วนช่างเขียนจิตรกรรมไทยที่มีฝีมือคนอื่น ก็มีผลงานที่มีคุณค่าในความวิจิตรบรรจงเช่นกัน เป็นภาพและงานเขียนที่น่าสนใจน่าศึกษา เช่น อุโบสถวัดสุทัศน์ฯ อุโบสถวัดทองธรรมชาติ อุโบสถวัดบางขุนเทียนนอก กรุงเทพมหานคร ส่วนจิตรกรรมฝาผนังในต่างจังหวัดก็มีแบบอย่างที่ถ่ายทอดลักษณะของสกุลช่างท้องถิ่นที่แตกต่างกันออกไป เป็นงานที่สวยงามและมีคุณค่าทางศิลปะเช่นกัน ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดใหญ่อินทาราม ชลบุรี อุโบสถวัดโพธิ์บางโอ นนทบุรี และที่อุโบสถวัดคงคาราม ราชบุรี^{๖๕}

รัชกาลที่ ๔ พระองค์ทรงเป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกแห่งราชวงศ์จักรี ที่ทรงดำเนินพระราชโบายเปิดการติดต่อสัมพันธ์กับชาวตะวันตกอย่างกว้างขวาง งานจิตรกรรมไทยจึงไม่พ้นอิทธิพลในรูปแบบและวิธีการของตะวันตก งานจิตรกรรมไทยในแบบยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นๆ เป็นแบบประเพณีที่เป็นแบบอย่างเฉพาะประจำชาติได้ถูกคลี่คลายรูปแบบไปอีกลักษณะหนึ่ง โดยการนำเอาแบบอย่างวิธีการเขียนภาพแบบตะวันตกมาผสมผสานกับจิตรกรรมไทยแบบประเพณี โดยใช้กฎเกณฑ์ ทศนิยมวิทยาคือภาพแบบ ๓ มิติ มีความลึก มีระยะใกล้ไกล ซึ่งภาพแบบเดิมของไทยมีเพียง ๒ มิติ คือมีความยาวกับความสูง และเป็นภาพที่ใช้สีแบนและตัดเส้นไม่มีแสงเงา เมื่อนำหลักวิธีแบบตะวันตกมาผสมในจิตรกรรมไทย จึงเป็นแบบประเพณีแนวใหม่ซึ่งแสดงลักษณะศิลปะ แบบอุดมคติ และแบบเหมือนจริงที่ประสานกลมกลืนเป็นเอกภาพขึ้น มีความสวยงามน่าสนใจที่แสดงให้เห็นว่า ศิลปะนั้นมิได้ขึ้นอยู่กับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ จิตรกรรมในลักษณะผสมแบบนี้ที่เป็นผลงานชิ้นสำคัญ ได้แก่ภาพเขียนฝาผนังอุโบสถวัดบวรสถานสุทธารวาส อุโบสถวัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพมหานคร อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส สงขลา อุโบสถวัดตั้ง พัทลุง อุโบสถวัดโปรดเกศเชษฐาราม สมุทรปราการ จิตรกรรมแบบประเพณีผสมที่มีคุณค่าของงานจิตรกรรมไทยอีกครั้งหนึ่งอยู่ที่อุโบสถและวิหารวัดเสนาสนาราม อยุธยา เป็นฝีมือช่างรัชกาลที่ ๔ มีการตัดเส้นด้วยสีหนักดูแข็งแรง เส้นลายริ้วน้ำเป็นแบบอิสระเป็นธรรมชาติ ส่วนจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมแบบเก่าในสมัยรัชกาลที่ ๔ ก็มีอยู่เช่นกัน ที่เป็นแบบเก่าแต่อยู่ที่วัดชินวร จะเขียนท้องฟ้าสีดำบรรยากาศสีทึบๆ แบบเดียวกับที่วัดทองนพคุณ ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยนี้

จิตรกรไทยที่มีชื่อเสียงในรัชกาลที่ ๔ คือ “ขรัวอินโข่ง” ท่านเป็นจิตรกรในขณะที่ยู่ในเพศบรรพชิต ณ วัดราชบูรณะ กรุงเทพมหานคร พื้นเพเดิมท่านเป็นคนบางจาน เพชรบุรี เดิมโตมาจากชุมชนที่มีช่างฝีมือเป็นเลิศ ท่านเป็นจิตรกรที่เด่นที่สุดและใกล้ชิดกับเบื้องพระยุคลบาทมากที่สุด มักจะโปรดให้ขรัวอินโข่งเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังประดับพระอารามที่ทรงสร้าง

^{๖๕} ผศ.ดร.จากรุณ ฟังเฑียร, พุทธศิลป์, หน้า ๒๐๕.

หรือปฏิสังขรณ์ ผลงานจิตรกรรมของท่านมีมากมายแต่ที่เป็นหลักๆ และมีชื่อเสียงมากคืองานจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรม ซึ่งรัชกาลที่ ๔ ทรงโปรดให้เขียนขึ้นที่ฝาผนังอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ อุโบสถที่วัดบรมนิวาส กรุงเทพมหานคร อุโบสถวัดมหาสมณาราม เพชรบุรี เป็นต้น

ลักษณะงานของขรัวอินโข่งเป็นงานจิตรกรรมที่เป็นกระบวนแบบที่เปลี่ยนไปตามอิทธิพลของตะวันตก แบ่งได้เป็น ๓ ลักษณะ คือ

๑. ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมของไทย เขียนรูปบุคคลด้วยสีแบนตัดเส้น ใช้แสงเงาเพียงเล็กน้อย ในส่วนที่เป็นภูมิทัศน์ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดมหาสมณาราม เพชรบุรี

๒. ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม แต่ใช้ทัศนียวิสัยแบบ ๓ มิติ ในแบบของจิตรกรรมตะวันตก ในการเขียนปราสาท อาคาร บ้านเรือน และมีการเน้นแสงเงามากขึ้น แต่รูปคนและสัตว์ยังเขียนแบบประเพณีเดิม คือ สีแบนตัดเส้น เป็นการผสมผสานความคิด ของตะวันออกกับตะวันตก หรือระหว่างอุดมคติกับความจริง งานในลักษณะนี้ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังมณฑปวัดพระงาม อยุธยา

๓. ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมตะวันตก เขียนตามแบบแผน และวิธีการตลอดจนเรื่องราวเป็นแบบตะวันตกทั้งสิ้นจะมีเป็นของไทยอยู่บ้างก็เพียงในด้านความคิดเท่านั้น จิตรกรรมแบบนี้เขียนไว้ที่ พระอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ พระอุโบสถที่วัดบรมนิวาส กรุงเทพมหานคร^{๖๖}

ท่านเป็นนักปฏิรูปที่เป็นอัจฉริยะหัวก้าวหน้าคนแรกๆ ของเมืองไทย ที่ปรับรับเอาความคิดอันดีของทางตะวันตกให้มาเข้าอารมณในแบบใหม่ของไทย ภาพของท่านจึงมีดีทั้งบ้านช่อง มีเรือสำเภา เรือกำปั่นจากทะเล มีฝรั่งและหม่อมแต่งตัวสวยๆ ปะปนกับชีวิตแบบไทย นั่นคือการสะท้อนภาพของยุคสมัยนั้นที่กำลังตื่นอารยธรรมฝรั่ง แต่การเขียนของขรัวอินโข่งก็ได้ได้ด้อยคุณค่าแต่อย่างใด ที่สละแบบโบราณประเพณีไปปฏิรูปเป็นวิธีใหม่ยังคงมีความยิ่งใหญ่และกล้าหาญเป็นที่น่าทึ่ง น่าสรรเสริญในฝีมือการเขียนภาพพระดับบรมครูเช่นกัน

รัชกาลที่ ๕ กล่าวได้ว่า เป็นช่วงเวลาหัวเลี้ยวหัวต่อที่จิตรกรรมไทยได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมตะวันตกเป็นอย่างมาก มีการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านรูปแบบและเนื้อหาอย่างชัดเจน เนื่องจากในสมัยนั้นพระองค์ทรงก้าวเข้าสู่วิทยาการแผนใหม่ของตะวันตกอย่างแท้จริง ได้ทรงเสด็จประพาสในยุโรปถึง ๒ ครั้ง และได้นำวิทยาการมาพัฒนาประเทศไทยให้เจริญรุ่งเรืองในทุกสาขาวิชาการ จิตรกรรมไทยแบบประเพณีและแบบสมัยใหม่ได้ก่อเกิดมาตั้งแต่รัชกาลที่ ๔ พอมาถึงยุคนี้จึงเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมไทย แต่จิตรกรรมไทยแบบประเพณียังคงรักษาสืบทอดต่อมา ภาพแสดงลักษณะความรู้สึกส่วนตัวของช่างเขียนและเขียนเรื่องที่ตรงตามสมัยนิยม เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวชวัดเบญจมบพิตร กรุงเทพมหานคร เขียน

^{๖๖} ผศ.ดร.จรรวณ พึ่งเชียร, พุทธศิลป์, หน้า ๒๐๖.

เรื่องเกี่ยวกับพระราชประวัติของรัชกาลที่ ๕ เอกลักษณะพิเศษของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีผสมสมัยใหม่คือการเน้นเขียนภาพบุคคลเหมือน มีภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ ๔ ณ ตำบลหว้ากอ ประจวบคีรีขันธ์ เป็นภาพเหมือนทั้งพระองค์ อยู่ในท่ามกลางจิตรกรรมประเพณีนิยม อิทธิพลตะวันตกและภาพประกอบอื่นที่แสดงภาพชีวิตและสิ่งแวดล้อมในสมัยนั้น มีภาพปราสาทราชวัง บ้านเรือนไทย การละเล่นมหรสพ ภาพจิตรกรรมไทยที่มีรูปแบบเดียวกันนี้ยังมีที่อุโบสถ วัดโพธิ์นิมิต เขียนโดยพระอาจารย์แดงแห่งวัดหงส์รัตนาราม ธนบุรี

สำหรับจิตรกรรมแบบประเพณีในต่างจังหวัดที่อยู่ในยุครัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ ๕ นี้ ยังมีที่วิหารลายคำวัดพระสิงห์ วิหารวัดบวรกรก เชียงใหม่ และที่อาคารจัตุรมุขพระอุโบสถและวิหารวัดภูมินทร์ น่าน เขียนเรื่องคัทธนะกุมาร งานเหล่านี้สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมชีวิตความเป็นอยู่ในท้องถิ่นแบบพื้นบ้านภาคเหนือ มีลักษณะพิเศษที่มีคุณค่าสวยงามมาก เป็นภาพชาวบ้านกลุ่มหญิงสาวกำลังเดินไปตลาดแล้วมีบรรดาชายหนุ่มคะนองพากันเดินตามเกี้ยวพาราสี เป็นภาพที่มีชีวิตสดใส มีความเบิกบานสนุกสนานและน่ารักอยู่ในตัว เฉพาะภาพนี้เป็นภาพที่เด่นและมีชื่อเสียงมาก จนทำให้ภาพหลักในเรื่องคัทธนะกุมารดูจะมีความสำคัญน้อยลง

การเสด็จประพาสยุโรปถึง ๒ ครั้ง ทำให้ได้ทรงนำสถาปนิก ประติมากรและจิตรกรส่วนใหญ่เป็นชาวอิตาลีเข้ามาทำงานในประเทศไทย เป็นโอกาสให้ช่างไทยได้ศึกษางานและทำการแลกเปลี่ยนความรู้ร่วมกับช่างชาวต่างประเทศ ปรากฏการณ์เหล่านี้ส่งผลให้ช่างไทยและงานศิลปะไทยเป็นอย่างดี ทางด้านงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๕ ช่างเขียนอิตาลีเช่นชื่อ คาโร ริโกลี (Caro Rigoli)^{๖๗} ได้เขียนภาพไว้บนเพดานโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม และเป็นผู้ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเรื่องการแลกเปลี่ยนความรู้ทางศิลปะกับสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และการเขียนภาพ แผนตะวันตกให้กับกรม เวชกร จิตรกรผู้มีชื่อเสียงของไทยด้วย

ช่างหลวงในด้านงานศิลปะประจำรัชกาลที่ ๕ นั้นมีหลายท่าน ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคือ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระองค์ท่านเป็นยอดศิลปินทรงรอบรู้สันตติเยวชาวุฒิศาสตร์หลายแขนง มีผลงานออกมามากมาย เช่น งานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ฯลฯ พระองค์ทรงได้รับอิทธิพลทางการเขียนภาพแบบตะวันตกเป็นปฐมจากนายโปยา ช่างชาวออสเตรีย ซึ่งในครั้งนั้นบรรพชาเป็นสามเณรอยู่ที่วัดพิชัยญาติ กรุงเทพมหานคร ผลงานของพระองค์ท่านที่ปรากฏอยู่ เช่น จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดกที่ผนังอุโบสถวัดราชาธิวาสรวม ๑๓ กัณฑ์ เขียนร่วมกับ นายริโกลี ภาพเขียนที่เพดานพระที่นั่งภานุมาศจำรูญ (พระที่นั่งบรมพิมาน) เป็นภาพพระอาทิตย์ชักรถ ภาพที่ผนังศาลาแดงในวัดพระเชตุพนฯ เป็นภาพพระพุทธเจ้าและธิดาพญามารทั้ง ๓ และงานชิ้นอื่นๆ อีกมากมาย

^{๖๗} ชาญวิทย์ สุขพร, “พิพิธภัณฑภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย”, วิทยานิพนธ์สถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, (บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยศิลปากร), ๒๕๔๗.

รัชกาลที่ ๖ ในรัชกาลของพระองค์ ศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ได้เจริญและพัฒนา ก้าวหน้าไปตามกระแสของสังคมในยุคนั้นอย่างเป็นรูปธรรม ได้ทรงก่อตั้งสถาปนา “โรงเรียนเพาะช่าง” ขึ้นเมื่อวันที่ ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๔๕๖ ได้เปิดการเรียนการสอนในวิชาช่างศิลปะแขนงต่าง ๆ และทรงแต่งตั้ง “เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย” มาดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการโรงเรียนเพาะช่าง จิตรกรเอกแห่งรัชกาลที่ ๖ คือพระเทวา (ฉาย เทียมศิลป์ไชย) หลวงวิศาลศิลปกรรม (เชื้อ ปัทมจินดา) พระสรลักษณ์ลิขิต (มุ่ย จันทลักษณ์) ทรงเป็นจิตรกรเอกที่รัชกาลที่ ๕ ทรงโปรดได้ศึกษาวิชาจิตรกรรมตะวันตก ณ อาคาเดมี กรุงโรมสำเร็จการศึกษากลับมาราวต้นรัชกาลที่ ๖ ได้สร้างงานจิตรกรรมชิ้นสำคัญคือภาพพระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ ๒ เขียนด้วยสีน้ำมัน ปัจจุบันตั้งแสดงอยู่ที่หอศิลปะแห่งชาติถนนเจ้าฟ้า นอกจากนี้ท่านยังเป็นครูสอนวิชาจิตรกรรมที่โรงเรียนเพาะช่างในสมัยแรก และโรงเรียนประณีตศิลปกรรม (โรงเรียนศิลปากร) ในสมัยต่อมาอีกด้วย นอกจากช่างเขียนไทยแล้ว ยังมีจิตรกรที่มีชื่อเสียงชาวยุโรปเข้ามาสอนพระบรมราชโองการอีกท่าน คือ ประติมากรชาวอิตาลี ที่มีชื่อเสียงและมีบทบาทสำคัญในวงการศึกษาศิลปะไทยเป็นอย่างยิ่ง ต่อมาได้เป็นกำลังสำคัญในการก่อตั้ง มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร ท่านคือโปรเฟสเซอร์ คอรัราโด เฟโรจี^{๖๔}

ท่ามกลางกระแสและกลิ่นอายของศิลปะอิทธิพลตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ ๖ อันแรงกล้า แต่จิตรกรรมไทยแบบประเพณียังมีอยู่และมีรูปแบบคลี่คลายก้าวหน้าขึ้น มีผลงานเด่นชิ้นสำคัญ คือ จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดระฆังโฆสิตาราม เขียนโดยพระวรวงศ์เธอวิจิตร (ทอง จารุวิจิตร) แสดงความประณีตลงด้วยการด้วยสีทองแวววาวในบรรยากาศของสีที่หนักแน่น ประสานกลมกลืนกับเส้นตัดตัวภาพปราสาทราชวังด้วยความละเอียดละไมอ่อนหวานและมีลีลาการจัดองค์ประกอบที่พิเศษเฉพาะตน นับเป็นงานจิตรกรรมของยุคที่มีคุณค่าและมีความสวยงามอย่างลึกซึ้ง นอกจากการส่งเสริมทำนุบำรุงศิลปกรรมในสมัยของรัชกาลที่ ๖ แล้ว พระองค์ยังได้ทรงสนับสนุนกระตุ้นการสร้างศิลปะ ด้วยการโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดประกวดภาพของศิลปินสมัครเล่นระหว่าง พ.ศ. ๒๔๖๐ – ๒๔๖๓ รวม ๓ ครั้งด้วยกัน

รัชกาลที่ ๗ ได้มีการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ ๑๕๐ ปี จึงมีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามและศิลปวัตถุโดยทั่วไป งานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีนิยมผสมผสานอิทธิพลจิตรกรรมตะวันตก และเนื้อหาตะวันออก ได้ก้าวมาถึงบทสรุปด้วยการบันทึกไว้บนหน้าประวัติศาสตร์แห่งจิตรกรรมไทย เนื่องจากความกังวลของศิลปินระหว่างการก้าวสู่ตะวันตก และการอนุรักษ์ศิลปะไทยยังต้องคงดำรงไว้ ดังนั้นระเบียบวัดพระศรีรัตนศาสดารามจึงกลายเป็นเสมือนพรมแดนสงบศึกไว้ก่อน งานที่สำคัญจึงเกิดขึ้นคือการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังรอบพระระเบียงพระอุโบสถซึ่งแต่เดิมเขียนขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๑ และเขียนซ่อมมาหลายครั้งจนมาถึงรัชกาลที่ ๗ ภาพ

^{๖๔} ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี (๑๕ กันยายน พ.ศ. ๒๔๓๕ — ๑๔ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๐๕)

เหล่านี้ชำระดีมากจนต้องให้มีการเขียนใหม่ทั้งหมด โดยมีพระเทวาทินิมิต^{๖๙} เป็นแม่กองคนสำคัญควบคุมงานเขียนและมีจิตรกรอีกหลายท่าน เช่น หลวงเจนจิตรอง ครูทองอยู่ ครูเลิศ นายสงวณ ติมอุดม และจิตรกรอื่นๆ อีกกว่า ๗ ท่าน

ภาพจิตรกรรมที่พระระเบียงพระอุโบสถนี้เขียนเรื่องรามเกียรติ์ มีลักษณะประสาณกลมกลืนกันในรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ที่ให้ระยะใกล้ระยะไกลแสดงความลึก มีวรรณะสีส่วนใหญ่คล้ายคลึงกัน จิตรกรแต่ละคนสร้างสรรค์ภาพตามจินตนาการของตนเอง พระเทวาทินิมิต เขียนห้องที่ ๑ ตอนพระชนกฤาษีทำพิธีบวงสรวงไถนาพบบอบนางสีดา เป็นภาพชั้นงานที่สำคัญซึ่งให้ความสวยงามอย่างวิจิตรบรรจง รูปคนแสดงความสมบูรณ์ตามหลักกายวิภาค ใช้แสงและเงาเพื่อให้เกิดปริมาตรมีความเป็นปึกแผ่น สีสันนุ่มนวลอ่อนหวานสอดคล้องประสาณกลมกลืนกันอย่างสวยงามน่าเพลิดเพลิน แสดงถึงฝีมือช่างชั้นครูในสมัยนี้

จิตรกรคนสำคัญอีกท่านในสมัยนี้คือ พระยาอนุศาสตร์จิตรกร^{๗๐} ท่านเป็นผู้มีชื่อเสียงผลงานได้รับการยกย่องมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๖ เป็นผู้เนรมิตงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ที่มีคุณค่าเป็นอย่างสูงในสมัยรัชกาลที่ ๗ ทรงโปรดให้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในคราวบูรณะพระวิหารวัดสุวรรณดาราราม อยุธยา ซึ่งเป็นจิตรกรรมยุคใหม่ที่ได้พัฒนาเทคนิคและเรื่องที่เขียนขึ้นใหม่โดยใช้สีน้ำมันแทนสีฝุ่นโบราณ มีวิธีการเขียนและรูปแบบเป็นศิลปะสากล แสดงความรู้สึกระยะใกล้-ไกลแบบ ๓ มิติ เน้นรูปของสีและสร้างบรรยากาศเพื่อให้ภาพดูมีชีวิตดูจรรวมชาติถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกจากเรื่องราวประวัติศาสตร์ไทย ตอนประวัติพระนเรศวรมหาราช นอกจากนี้นางของท่านยังมีที่วิหารหลวง วัดพระปฐมเจดีย์ นครปฐม อีกด้วย

เนื่องจากกระแสของอิทธิพลตะวันตกเข้ามามีบทบาทเป็นอันมากในงานภาพเขียนของไทยแบบโบราณ ท่านอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า “ศิลปินชาวต่างประเทศได้ถูกส่งเข้ามาทำงานในประเทศไทย และนี่เองเป็นสิ่งที่กำหนดชะตากรรมของศิลปะแบบประเพณีดังที่กล่าวไว้แล้วว่า เป็นศิลปะยุคเสื่อมหลังต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมา โดยช่างไทยปรารถนาจะฟื้นฟูจิตรกรรมไทย และดัดแปลงให้ทันสมัย ช่างจึงเลียนแบบศิลปะตะวันตก โดยวาดภาพให้เป็นแบบทัศนวิสัยและมีปริมาตร แต่เนื่องจากภาพไทยเป็นภาพสองมิติคือแบนราบ มีทัศนวิสัยเป็นแบบเส้นขนานกัน ดังนั้นเมื่อช่างไทยเอาวิทยาการสมัยใหม่มาใช้กับงานของตน จึงสูญเสียลักษณะพิเศษของภาพไทยที่มีมาแต่เดิมกลายเป็นศิลปะครึ่งชาติไป ด้วยภาพไทยนั้นเหมาะสมดีสำหรับใช้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง แต่แบบของตะวันตกนั้นเหมาะที่จะใช้เขียนบนผืนผ้าใบ”

^{๖๙} นายฉาย เทียมศิลป์ชัย (พ.ศ. ๒๔๓๑-พ.ศ. ๒๔๘๕) ตำแหน่งครั้งสุดท้ายเป็นหัวหน้าแผนกตำรา กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร.

^{๗๐} นายจันทร์ จิตรกร (๒๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๑๔ – ๑๐ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๙๒) ตำแหน่งเป็นเจ้ากรมช่างมหาดเล็ก ปี พ.ศ. ๒๔๕๙.

งานศิลปกรรมไทยรวมทั้งงานจิตรกรรมไทย ได้มีเค้าส่อความเชื่อมโยงไปแห่งการเขียนภาพแบบแนวประเพณีเดิมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา แม้พระราชดำริของรัชกาลที่ ๕ ก็ได้ปรารถนาไว้ว่า “การช่างในเมืองไทยผิดเคืองเดิมที” ในสมัยรัชกาลที่ ๖ พระองค์ทรงห่วงใยงานศิลปกรรมไทยว่า “ศิลปะสยามได้ป่วยไข้มาเป็นเวลาหลายปี...สิ่งที่ศิลปะต้องการคือการรู้คุณค่าและการสนับสนุนจากคนโดยทั่วไป และสองสิ่งนี้เองเป็นสิ่งที่ศิลปะสยามไม่ได้รับ” ทรงตำหนิอิทธิพลแห่งความเจริญก้าวหน้าของตะวันตก และความกระตือรือร้นของ “สยามใหม่” ในการรับรสนิยมตะวันตกเข้ามาแทนที่งานแบบ ประเพณีดั้งเดิมของไทย

รัชกาลที่ ๘ และรัชกาลที่ ๙ เป็นยุคสมัยของประชาธิปไตย องค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระอัจฉริยภาพเป็นอย่างยิ่ง ทรงสนพระทัยในงานศิลปะ เช่น การถ่ายภาพ การดนตรี และงานจิตรกรรมทรงสนพระทัยในการเขียนภาพสีน้ำมันเป็นพิเศษ ทรงศึกษาด้วยพระองค์เองและจากตำราต่างๆ ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จิตรกรเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์ เพื่อถวายคำปรึกษาในการเขียนภาพ เช่น เหม เวชกร, เฉลิม นาคีรักษ์, เพื่อ หริพิทักษ์, อวบ สาณะเสน, จำรัส เกียรติก้อง, จุลทรศน์ พยัคฆรานนท์, พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นต้น ภาพที่พระองค์ทรงเขียนส่วนมากเป็นพระสาทิสลักษณ์ของสมเด็จพระราชบิดา สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ และพระราชโอรส พระราชธิดา นอกจากนั้นยังมีภาพทิวทัศน์ ภาพดอกไม้ ภาพหญิงชนบท และภาพนามธรรม พระองค์ทรงเป็นศิลปินโดยแท้ ทรงชื่นชมงานศิลปะอื่นๆ และทรงค้นคว้าหาวิธีใหม่ๆ จนเป็นแบบฉบับของพระองค์เอง ทรงเชื่อมั่นมีเสรีภาพในการแสดงออก การสร้างสรรค์ของศิลปะสมัยใหม่ แต่ทรงควบคุมอยู่ภายใต้ปัจเจกภาพของพระองค์

ศิลปินในสมัยปัจจุบันที่ได้สร้างงานจิตรกรรมฝาผนัง มีศิลปินอาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์^{๗๑} ได้ชื่อว่าเป็นผู้ประยุกต์งานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมด้วยรูปแบบและเนื้อหาที่งดงามอย่างใหม่ขึ้นมา ด้วยลักษณะธรรมชาติถึงอุดมคติของบรรพบุรุษ คงไว้ซึ่งความรู้สึกทางเชื้อชาติชนบประเพณี บรรยากาศและวัฒนธรรมแบบไทยๆ เป็นปฐม ด้วยรูปแบบและอากัปภิกิริยาความอ่อนหวานของโครงเส้นอันอ่อนพลิ้ว ท่ามกลางสีสันอันสดใสแจ่มสว่างของบรรยากาศเมืองร้อนสามารถถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านในชนบทได้เป็นอย่างดีแล้ว ยังให้ความรู้สึกของความสดใสนุกสนาน มีรายละเอียดที่ซับซ้อนน่าสนใจไปทั่วทุกตารางนิ้วของผลงาน งานของท่านนับว่าเป็นต้นแบบของงานจิตรกรรมไทยแบบประยุกต์ศิลป์ ที่มีคุณค่าแห่งความงามทางจิตรกรรมเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนี้งานจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ของศิลปินแห่งชาติอีกท่านหนึ่งคือ งานของอาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต^{๗๒} เป็นลักษณะงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนอย่างโดดเด่น เป็นงาน

^{๗๑} ศิลปินแห่งชาติ สาขาทันตศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๓๑.

^{๗๒} ศิลปินแห่งชาติ สาขาทันตศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๔๓.

ครูที่สามารถเป็นงานต้นแบบของงานจิตรกรรมไทยยุคใหม่ งานสำคัญของท่านและลูกศิษย์คืองานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดตรีทศเทพ กรุงเทพมหานคร ยังมีจิตรกรอีก ๒ ท่านที่ได้มีโอกาสไปเผยแพร่จิตรกรรมไทยในต่างแดนคือ อาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์^{๗๓}, อาจารย์ปัญญา วิจินธนสาร^{๗๔} และผู้ร่วมงานอีก ๒๖ ท่าน ได้อาสาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีนิยมสมัยใหม่ที่พระอุโบสถวัดพุทธปทีป กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติเป็นงานมุ่งเน้นรูปแบบองค์ประกอบศิลป์ และสาระอย่างใหม่สอดคล้องผลงานบนจิตรกรรมฝาผนังโบราณ

มีการศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังแยกไปในแต่ละท้องถิ่นภูมิภาค ดังเช่น ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ งานจิตรกรรมฝาผนังหรือฮูปแต้มในภาคอีสาน สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มหลักๆ ได้ ๓ กลุ่ม คือ^{๗๕}

กลุ่มที่ ๑ อิทธิพลศิลปะกรุงเทพมหานคร (อิทธิพลช่างหลวง) หมายถึงงานจิตรกรรมที่เขียนแบบไทยประเพณี อย่างที่พบในกรุงเทพมหานคร และเป็นแบบที่เขียนโดยช่างที่ได้เรียนรู้หรือถ่ายทอดความรู้มาจากช่างหลวง ลักษณะงานที่โดดเด่นของช่างกลุ่มนี้ คือรักษาแบบแผนการวาดภาพปราสาทราชวัง ตัวพระ-ตัวนาง วรรณะของสี่ ที่เป็นแบบไทยประเพณีไว้ รวมทั้งยังนิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติ ทศชาติชาดกและชาดกนอกนิบาต แต่บางแห่งมีงานช่างพื้นบ้านผสมอยู่บ้าง อายุสมัยของจิตรกรรมกลุ่มนี้ คาดว่าน่าจะเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ร่วมสมัยกับจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่มีอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ในลาว โดยมีตัวอย่างที่สำคัญ ๒ แห่ง ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดหน้าพระธาตุ บ้านตะคุ อำเภอบักธงชัย นครราชสีมา และจิตรกรรมฝาผนังวิหารพระพุทธบาท วัดทุ่งศรีเมือง อุบลราชธานี

จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดหน้าพระธาตุ บ้านตะคุ อำเภอบักธงชัย นครราชสีมา จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ถือว่าเป็นจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่มีรูปแบบใกล้เคียงกับงานช่างหลวง กรุงเทพมหานคร มากที่สุดแห่งหนึ่ง เขียนขึ้นแบบไทยประเพณีภาคกลาง นอกจากนี้ยังพบว่าการเขียนคำบรรยายกำกับไว้ใต้ภาพด้วย โดยมีการใช้ตัวอักษรไทยและภาษาไทย โดยไม่ได้ใช้อักษรไทยน้อยหรืออักษรลาวตามที่คนอีสานหรือคนลาวนิยมใช้กัน สิ่งนี้ช่วยยืนยันได้ว่าผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้น่าจะเป็นคนจากภาคกลาง จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ เขียนภาพไว้หลายเรื่องด้วยกัน โดยเขียนแยกไว้ตามผนังต่าง ๆ ดังนี้

^{๗๓} ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๔.

^{๗๔} รองอธิการบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร , คณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

^{๗๕} ศ.ดร.ศักดิ์ชาย สายสิงห์, เจดีย์ พระพุทธรูป ฮูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน, (กรุงเทพมหานคร: มิวเซียมเพรส, ๒๕๕๕), หน้า ๒๖๖.

- จุลปทุมชาดก เขียนไว้เต็มผนังด้านขวาของพระประธาน
- ภาพกิจของสงฆ์และการเพ่งอสุภกรรมฐาน เขียนไว้ที่ด้านล่างของผนังด้านขวาของพระประธาน (ใต้เรื่องจุลปทุมชาดก)
- ภาพการบูชารอยพระพุทธรูปและพระพุทธรูป เขียนไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธาน
- ทศชาติ เขียนไว้ที่ผนังด้านหน้าและด้านซ้ายพระประธาน
- พระอดีตพุทธเจ้า เขียนไว้ที่ด้านบนสุดของผนังทุกด้าน
- พระมาลัย เขียนแทรกไว้ที่ด้านล่างของเรื่องเวสสันดร (ทศชาติ)

สำหรับภาพการบูชารอยพระพุทธรูป เป็นภาพการบูชารอยพระพุทธรูปจำนวน ๕ รอย ที่ประดิษฐานอยู่ ณ ริมแม่น้ำนันทานที (ในอินเดีย) เขาสุมนภูฏ (ในศรีลังกา) สุวรรณมาลิกะเจตีย์ ในศรีลังกาโยนก (ล้านนา) และที่เขาสุวรรณบรรพต (พระพุทธรูป สระบุรี) และยังมีภาพพระพุทธรูป ที่สระบุรี ตามความเชื่อที่ปรากฏอยู่ในหอสมุดภาพไตรภูมิ และเป็นความนิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ส่วนภาพทศชาติ เขียนหลายตอนรวมกัน โดยแต่ละตอนจะเขียนเฉพาะตอนสำคัญของเรื่อง และใช้ภาพต้นไม้หรือแม่น้ำเป็นตัวแบ่งแยกตอนต่างๆ ออกจากกัน โดยเขียนตอนเวสสันดรให้มีขนาดพื้นที่มากที่สุดบนผนังสกัดหน้า ส่วนเรื่องจุลปทุมชาดกและภาพกิจของสงฆ์ เขียนอยู่บนผนังขวาของพระประธานทั้ง ๒ เรื่องนี้เป็นเรื่องที่ได้รับ ความนิยม เขียนในสมัยรัชกาลที่ ๔ พบได้ตามวัดหลายแห่งในกรุงเทพมหานคร และวัดตามชุมชนลาวในภาคกลาง เช่นที่ วัดบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร วัดคงคาราม อำเภอโพธาราม ราชบุรี วัดหน่อพุทธางกูร สุพรรณบุรี เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังวิหารพระพุทธรูป วัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง อุบลราชธานี งานจิตรกรรมผนังรุ่นเก่าอีกตัวอย่างหนึ่งที่มีชื่อเสียงของภาคอีสาน เดิมทีวิหารบางท่านจัดให้อยู่ในกลุ่มที่ ๒ (อิทธิพลศิลปะกรุงเทพผสมล้านช้าง) แต่มีบางท่านเห็นว่าน่าเป็นงานที่ได้รับอิทธิพลศิลปะกรุงเทพ โดยไม่ได้ผสมกับศิลปะล้านช้าง เนื่องจากเทคนิคการเขียน เช่น การเขียนตัวพระ-ตัวนาง ปราสาทราชวัง วรรณคดี มีความใกล้เคียงกับช่างหลวงมาก คาดว่าผู้วาดภาพได้รับการถ่ายทอดมาจากช่างหลวงในกรุงเทพ ภาพที่ผนังสกัดด้านหลังพระพุทธรูปประธาน คือฉากมารผจญ เป็นฉากการตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคเจ้าที่กองทัพพญามารยกมาเพื่อทำลายพระองค์ พระผู้มีพระภาคเจ้าทรงเรียกแม่พระธรณีขึ้นมาเป็นพยาน แล้วบีบมวยผมเพื่อให้น้ำอันเกิดจากธารพระบาลีของพระองค์ ไหลท่วมกองทัพพญามารจนพ่ายแพ้ไป ภาพมารผจญนี้ถือเป็นแบบแผนในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ที่นิยมเขียนไว้ที่ผนังสกัดด้านหน้าพระพุทธรูปประธาน ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ในที่นี้กลับเขียนไว้ที่ผนังสกัดด้านหลังพระพุทธรูปประธาน ส่วนล่างของผนังสกัดด้านหลังนี้ วาดภาพสัตตมหาสถาน คือ สถานที่ ๗ แห่งที่พระพุทธเจ้าทรงเสวยวิมุตติสุข ๗ สัปดาห์ภายหลังการตรัสรู้ ผนังด้านข้างมีภาพหลักๆ คือเรื่องพุทธประวัติและเวสสันดรชาดก เต็มพื้นที่ทั้ง ๒ ผนัง

และยังมีภาพพระมาลัยแทรกไว้ ๑ ช่องเสา โดยภาพที่ถือว่าโดดเด่นมาก คือฉากพระมาลัย สันทนาธรรมกับพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

กลุ่มที่ ๒ อิทธิพลศิลปะกรุงเทพมหานครผสมล้านช้าง ได้แก่ จิตรกรรมที่เขียนโดยช่างในอีสานและในลาว โดยได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพและล้านช้างมาผสมผสานกัน เช่น การเขียนภาพบุคคล ตัวพระ-ตัวนาง และปราสาทราชวัง ที่ยังมีลักษณะช่างหลวง แต่หน้าตาของตัวละครกลับเป็นแบบพื้นบ้าน หรือไม่ได้ลงรายละเอียด มีเพียงเฉพาะลายเส้น ไม่ได้ลงพื้นหรือวรรณะสีแบบช่างหลวง ช่างกลุ่มที่มีชื่อเสียงของกลุ่มนี้คือ พระครูวิโรจน์รัตโนบล หลวงชาญอักษร และนายสี ผลงานของช่างกลุ่มนี้มักพบอยู่ในจังหวัดแถบริมฝั่งแม่น้ำโขง รวมทั้งยังมีผลงานอยู่ในลาวด้วย ตัวอย่างงานจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มนี้ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนัง วัดโพธิ์คำ บ้านน้ำคำ อำเภอธาตุพนม นครพนม มีหลักฐานว่าเขียนขึ้นใน พ.ศ.๒๔๗๕ ตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๗ เรื่องที่เขียนยังคงเป็นเรื่องหลักที่นิยมทั่วไป นั่นคือ ภาพพุทธประวัติที่แสดงอย่างละเอียดตั้งแต่พระประสูติ เสด็จออกมหาภิเนษกรรม ตรัสรู้หรือผจญมาร และยังมีพุทธประวัติตอนสำคัญอื่นๆ เช่น ตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตอนยมกปาฏิหาริย์ ตอนป่าเลไลยก์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีภาพพระมาลัย และเรื่องพระสุริวงศ์ซึ่งเป็นชาดกนอกกนิบาตแทรกอยู่ด้วย จิตรกรรมฝาผนัง วัดพุทธสีมา บ้านฝางแดง อำเภอธาตุพนม นครพนม ลักษณะจิตรกรรมใกล้เคียงกับที่วัดโพธิ์คำ แต่เป็นภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติและทศชาติ โดยให้ความสำคัญกับเรื่องทศชาติมากกว่า คาดว่าวาดขึ้นในราวสมัยรัชกาลที่ ๗

กลุ่มที่ ๓ แบบพื้นบ้าน จิตรกรรมฝาผนังแบบพื้นบ้าน คือภาพที่เขียนโดยช่างพื้นบ้านเขียนและถ่ายทอดกันอยู่ในท้องถิ่น ไม่มีแบบแผนที่แน่นอน เป็นงานที่เขียนอย่างเรียบง่าย แม้ว่าบางแห่งอาจได้รับอิทธิพลมาจากจิตรกรรมฝาผนังแบบจารีตประเพณีมาบ้างแต่น้อยมาก ส่วนใหญ่มาจิจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มนี้พบอยู่ในเขตจังหวัดขอนแก่น มหาสารคามและร้อยเอ็ด เรื่องที่เขียนส่วนใหญ่เป็นเรื่องพุทธประวัติและทศชาติชาดก โดยให้ความสำคัญกับตอนพระเวสสันดรชาดกมากเป็นพิเศษ นอกจากนี้ยังมีชาดกนอกกนิบาตอันเป็นเรื่องที่นิยมเฉพาะในแต่ละท้องถิ่นด้วย เช่น สินไซ (รู้จักกันในภาคกลางในชื่อ สังข์ศิลป์ชัย) สุริวงศ์ พระลัก-พระลาม กาละเกด และปาจิตต์กุมารชาดก เป็นต้น

จิตรกรรมฝีมือช่างยุคปัจจุบัน จัดเป็นงานเขียนที่ใช้เทคนิคสมัยใหม่ แต่เรื่องราวยังคงเป็นเรื่องพุทธประวัติและทศชาติชาดกตามเดิม โดยยังคงให้ความสำคัญกับเรื่องเวสสันดรชาดก เช่นเดิม ภาพเหล่านี้มักมีต้นแบบมาจากภาพวาดพุทธประวัติที่ผลิตโดยสำนักพิมพ์ ส. ธรรมภักดี ผู้เขียนภาพคือ พระเทพวิมลนิตฺต (ฉาย เทียมศิลปชัย) ศิลปินในสมัยรัชกาลที่ ๕-๗ ซึ่งเขียนและจัดพิมพ์ขึ้นระหว่าง พ.ศ.๒๔๘๐-๒๔๙๐ โดยให้บริษัทในประเทศญี่ปุ่นเป็นผู้พิมพ์ให้ ใช้เทคนิคการพิมพ์ที่เป็นแม่พิมพ์หินกดลงบนกระดาษ ภาพพิมพ์ชุดนี้สงวนลิขสิทธิ์โดยสำนักงาน ส.ธรรมภักดี ซึ่งได้จัดพิมพ์ออกจำหน่ายเป็นชุด ลักษณะของภาพพิมพ์ชุดนี้ ได้คัดเลือกภาพที่สำคัญของ

พุทธประวัติในแต่ละตอน มาลงพิมพ์อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยม แบ่งเรื่องเป็นตอนๆ เช่น ชุตพุทธประวัติมี ๓๒ ภาพ แต่ละภาพจะมีหมายเลขและคำบรรยายพุทธประวัติในแต่ละตอน ถือเป็นงานพิมพ์ที่แพร่หลายและส่งอิทธิพลด้านรูปแบบให้แก่ช่างเขียนในยุคหลัง โดยเฉพาะในประเทศไทยเกือบทั่วทุกภูมิภาค รวมทั้งในประเทศลาว ทั้งนี้จะเป็นเพราะภาพเหล่านี้มีความสวยงาม สื่อสารเรื่องราวได้ชัดเจน ลักษณะภาพดูทันสมัย ออกแบบจัดวางภาพไว้อย่างลงตัว ทำให้ช่างผู้วาดสามารถนำไปใช้เป็นภาพต้นแบบได้ง่ายนอกจากนี้การวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้ ยังนิยมใช้เทคนิคและสีสมัยใหม่ ได้แก่ สีน้ำมัน สีอะคริลิก ทำให้ภาพดูสดใสและสดใหม่

ภาคใต้ ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่อ้างอิง คือ วัตถุเต่า อำเภอบางใหญ่ สงขลา เนื้อหาหลักของเรื่องที่น่าเสนอเป็นเรื่องราวพระเวสสันดรชาดก ทว่าในรายละเอียดของภาพได้สอดแทรกวิถีชีวิต อาคารบ้านเรือน ลักษณะของผู้คนแบบ คนใต้ ผ่านภาพคล้ายตัวหนังสือสูง สะท้อนให้เห็นลักษณะอาคารบ้านเรือนแบบชาวปักษ์ใต้ หลังคามุงกระเบื้องสงขลา ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นอุตสาหกรรมพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์^{๒๖}

๒.๓.๒.๓. องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของอุโบสถในสังคมไทย

องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม หมายถึง อาคารหรือกลุ่มอาคารรวมทั้งส่วนต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน เช่น โครงสร้าง ส่วนประดับตกแต่ง สภาพแวดล้อม ฯลฯ นำมาประกอบขึ้นเป็นงานสถาปัตยกรรมประเภทหนึ่งแล้ว สามารถสื่อให้งานสถาปัตยกรรมชิ้นนั้นสะท้อนออกมาถึงคุณลักษณะ ในแง่ของประโยชน์ใช้สอยหรือความงาม หรือคติความหมาย หรือทุกอย่างรวมกัน ในงานสถาปัตยกรรมทั่วไปมีองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญอยู่ ๒ ลักษณะคือ

๒.๓.๒.๓.๑ องค์ประกอบแผนผัง หมายถึง ลักษณะทางกายภาพในแนวระนาบทางนอน ที่บ่งบอกถึงที่ตั้งขนาดพื้นที่ว่าง ขอบเขต และความสัมพันธ์ ระหว่างส่วนประกอบต่างๆ ที่ประกอบกันขึ้นในผัง ซึ่งแต่ละแผนผังก็ย่อมมีองค์ประกอบภายในที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของแนวความคิดในการออกแบบที่ไม่เหมือนกัน ในงานพุทธศาสนสถาปัตยกรรมของไทยก็เช่นเดียวกัน มีการแบ่งพื้นที่ภายในออกเป็น ๓ เขต คือ พุทธาวาส เขตสังฆาวาสและเขตธรณีสงฆ์ โดยแต่ละเขตก็ย่อมมีองค์ประกอบแผนผัง ที่มีแบบอย่างลักษณะเฉพาะตัว ตามหน้าที่ของประโยชน์ใช้สอยหรือคติสัญลักษณ์ในทางพุทธศาสนา

๒.๓.๒.๓.๒ องค์ประกอบอาคาร หมายถึง ส่วนของอาคารที่ประกอบหรือประดับตกแต่งขึ้นด้วยองค์ประกอบย่อยต่างๆ เพื่อให้อาคารนั้นสามารถคงอยู่ได้อย่างมั่นคงแข็งแรง ทั้งมีความปราณีตงดงาม และสื่อแสดงออกถึงความหมายหรือคติในทางพุทธปรัชญาได้อย่างสมบูรณ์ โดยนัยยะนี้แล้ว องค์ประกอบอาคารจึงสามารถจำแนกออกได้เป็น ๒ ลักษณะคือ

^{๒๖} สงบ ส่งเมือง. การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ ๒๓๑๐ – ๒๔๔๔. (สงขลา : โครงการบริการวิชาการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, ๒๕๒๓), หน้า ๑๘๙.

ก.) องค์ประกอบโครงสร้าง หมายถึง ชั้นส่วนของวัสดุที่นำมาต่อ, ยึดโยงหรือประกอบรวมกันขึ้นเป็นโครงสร้างของอาคาร ตามกรรมวิธีหรือกระบวนการก่อสร้างที่เป็นระบบ ภายใต้กฎเกณฑ์และระเบียบแบบแผนทางการช่างของกลุ่มชนหรือสังคมนั้นๆ ซึ่งโครงสร้างของอาคารในงานสถาปัตยกรรมไทย มีองค์ประกอบสำคัญอยู่ ๓ ส่วนได้แก่

๑.องค์ประกอบโครงสร้างส่วนฐาน ได้แก่ องค์ประกอบของโครงสร้างของอาคารที่ประกอบขึ้นเป็นส่วนฐานอาคาร ทำหน้าที่รับน้ำหนักที่ถ่ายลงสู่ดิน สำหรับอาคารทางศาสนาของไทย นิยมใช้อิฐหรือศิลาแลงก่อเป็นแผงตันแล้วประดับตกแต่งให้เป็น ฐาน ที่มีรูปแบบชนิดต่างๆ ตามคติสัญลักษณ์ เช่น ฐานบัว ฐานสิงห์ ฯลฯ องค์ประกอบที่สำคัญส่วนนี้คือ พื้น ฐานราก ฯลฯ

๒.องค์ประกอบโครงสร้างส่วนเรือน ได้แก่ องค์ประกอบของโครงสร้างอาคารที่ประกอบขึ้นเป็นส่วนฐานอาคาร ทำหน้าที่ยึดต่อเป็นพื้นผนังสำหรับห่อหุ้มอาคาร รวมทั้งรับน้ำหนักที่ถ่ายลงมาจากส่วนหลังคา ก่อนถ่ายผ่านลงไปสู่ส่วนฐานเรือนต่อไป องค์ประกอบที่สำคัญส่วนนี้ คือ เสา ผนัง ประตู-หน้าต่าง

๓.องค์ประกอบโครงสร้างส่วนหลังคา ได้แก่ องค์ประกอบต่างๆของโครงสร้างอาคารที่อยู่เหนือส่วนเรือนขึ้นไป ประกอบเข้ากันเป็นโครงสร้างหลังคา ทำหน้าที่ปกคลุมพื้นที่ว่างส่วนล่างลงมา องค์ประกอบที่สำคัญในส่วนนี้ คือ ซ้อ แปะ จันทัน อกไก่ ดั้ง เค้า คันทวย

ข.) องค์ประกอบตกแต่ง หมายถึง ส่วนประกอบที่ทำขึ้นเพื่อเป็นการเสริมแต่งให้อาคารนั้นมีความสวยงามยิ่งขึ้น สามารถแยกย่อยออกได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ

๑).องค์ประกอบตกแต่งจริง หมายถึง การประดับตกแต่งที่ทำขึ้นบนส่วนต่างๆของอาคารที่ไม่ใช่เป็นองค์ประกอบโครงสร้างหลักโดยตรง แต่เป็นการประดับตกแต่งเพิ่มเข้าไปเพื่อให้อาคาร มีความสมบูรณ์ทั้งในเชิงความงามและความหมายยิ่งขึ้น เช่น จิตรกรรมฝาผนัง ดาวเพดาน ซ้อฟ้า ใบระกา หางหงส์ บราลี บัวหัวเสา ฯลฯ องค์ประกอบประเภทนี้หากไม่คำนึงถึงความต้องการในเชิงคติความเชื่อความหมายหรือมโนปรัชญา สำหรับอาคารแล้วจะมีหรือไม่ก็ได้ ไม่ได้มีบทบาทหน้าที่สำคัญต่อความมั่นคงแข็งแรงของอาคารโดยตรง

๒).องค์ประกอบตกแต่งเสริม หมายถึง การประดับตกแต่งที่ทำเสริมขึ้นบนส่วนขององค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างสำคัญของอาคารนั้นๆ เช่น คันทวย หน้าบัน ตัวล้อยอง เชิงชาย ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อองค์ประกอบย่อยเหล่านั้น นอกจากมีความประณีตงดงามขึ้นแล้ว ยังแฝงความหมายที่เป็นเชิงสัญลักษณ์อีกด้วย เช่น คันทวยที่แกะสลักเป็นรูปนาคหรือมกร เสาที่ทำส่วนปลายเสาเป็นรูปบัว อย่างที่เรียกว่า บัวหัวเสา ฯลฯ องค์ประกอบเหล่านี้จึงทำหน้าที่ ๒ บทบาทในเวลาเดียวกันคือ เป็นทั้งองค์ประกอบทางโครงสร้าง และ องค์ประกอบตกแต่งในตัว

๒.๓.๒.๔. ชื่อเรียกองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของอุโบสถในสังคมไทย

รายละเอียดและชื่อเรียกในส่วนขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ปรากฏขึ้นเป็นอุโบสถในสังคมไทยมีส่วนประกอบต่างๆ ดังต่อไปนี้

๑. เครื่องลำยอง ชื่อเรียกองค์ประกอบรวมชุดหนึ่งที่ใช้ประดับปิดท้ายของหลังคาด้านสกัดของอาคารประกอบด้วยช่อฟ้า ใบระกา ตักรัลยอง และหางหงส์

๒. ช่อฟ้า องค์ประกอบประดับตกแต่ง ส่วนปลายสุดของสันหลังคา ทั้ง ๒ ด้านของอาคารในงานสถาปัตยกรรมไทยประเภทอาคารทางศาสนาและอาคารที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยมีลักษณะเป็นรูปลักษณะคล้ายสัตว์ปีกจำพวกนกมีงอยปากตรงส่วนกลางทำเป็นรูปเรียวโค้งปลายประดับ

๓. ตัวลำยอง ชื่อเรียกส่วนของประกอบสำคัญของเครื่องลำยอง ที่เป็นตัวยึดช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ โดยพาดอยู่บนหลัง “แป” ทำหน้าที่ปิดเครื่องมุงหลังคาสกัด เพื่อกันไม่ให้ลมตีเครื่อง มุงเปิดคล้าย “บ้านลม” ของเรือนไทยภาคกลาง

๔. ใบระกา องค์ประกอบส่วนที่มีลักษณะทำเป็นครีบริ้วโค้งแหลมอย่างปลายมีดกลางครีบริ้วด้านหน้าถากเป็นสันนูน วางเรียงประดับตกแต่งอยู่ระหว่างช่อฟ้า และหางหงส์บนขอบสันป่าด้าบนบนตลอดแนวของตัวลำยอง

๕. หางหงส์ องค์ประกอบตกแต่งที่ใช้ประดับส่วนปลายด้านล่างของเครื่องลำยองโดยนั้งอยู่บนประหว่งแปหัวเสากับเชิงกลอน นิยมทำเป็นรูป “นาคเสี้ยว” ที่เป็นโครงรูปของนาค ๓ เศียรซ้อนกัน

๖. ตีนผี ชื่อเรียกส่วนขององค์ประกอบหนึ่งตรงโคนของ “หางหงส์” ที่ทำคล้ายสลักเตี๋ยสำหรับสอดลงปิดช่องว่างระหว่าง “เชิงกลอน” กับ “แปปลายเต้า”

๗. เชิงกลอน องค์ประกอบของโครงสร้างส่วนที่ยึดติดกับปลาย “เต้า” ทำหน้าที่ปิดปลาย “กลอน” เพื่อไม่ให้ “กลอน” ผุ

๘. สะพานหนู องค์ประกอบที่เป็นไม้หรือปูนปั้นขึ้นเล็กๆ วางทับเหนือ “เชิงกลอน” ทำหน้าที่สอดรับปลายกระเบื้องแผ่นสุดท้ายของชายคา

๙. ออกไก่ องค์ประกอบทางโครงสร้างหลังคา ที่ทำหน้าที่เป็น “แป” ตักรัลยองซึ่งใช้ร่วมกันของระนาบหลังคาทั้ง ๒ ข้าง ตั้งอยู่ที่ส่วนปลายสุดของโครงสร้างหลังคา ทำเป็นไม้ที่มีรูปตัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน นั้งอยู่บนปลาย “ตั่ง”

๑๐. แปลาน ชื่อเรียกองค์ประกอบของโครงสร้างหลังคา ที่มีหน้าตัดไม้เป็นรูปสี่เหลี่ยม นั้งอยู่บนป่า “จันทัน” หรือปลาย “ตุ๊กตา”

๑๑. แปงวง ชื่อเรียก “แปลาน” ตัวที่ให้หางของนาคลำยองที่เป็นแบบนาคสะดุ้งยึดเกี่ยวคล้องไว้

๑๒. แปหัวเสา ชื่อเรียก “แป” ของโครงสร้างหลังคาตัวที่อยู่ตรงส่วนปลายเสาหรือปลายผนังอาคารทำหน้าที่เป็นป่าให้ “ช่อเอก” หรือ “ช่อเฉลียง” ยึด

๑๓.แปปลายเต้า ชื่อเรียก “แปลาน” ตัวสุดท้ายที่วางปลาย “เต้า” เพื่อทำหน้าที่รับปลายกลอนของปีกชายคาต่ำล่างสุด

๑๔.เชิงแป องค์ประกอบโครงสร้างหลังคา ที่ยึดติดกับเสาหรือ “ตุ้กตา” อยู่ได้แนวเดียวกับ “แปหัวเสา” โดยทำเป็นไม้มีปาที่เชิง ทำหน้าที่รับปลายกลอนของตับหลังคา ชั้นซ้อน

๑๕.บราลี องค์ประกอบตกแต่งชนิดหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะเป็นแท่งกลมกลึงเป็นรูปรียาวแหลมประดับเรียงเป็นแนวตลอดบนสันหลังคาอาคาร

๑๖.ผีเสื้อ ชื่อเรียกปูนปั้นส่วนที่ใช้อุดตอนมุมของผืนหลังคา บริเวณที่บรรจบกันระหว่าง “ปูนปั้นหลบสันหลังคา” และ “ปูนหลบหลังเครื่องล่ายอง” ด้วยเหตุที่ปั้นเป็นรูปคล้ายปีกผีเสื้อ จึงเรียกองค์ประกอบส่วนนี้ว่า “ผีเสื้อ”

๑๗.หน้าบัน องค์ประกอบอาคารที่ใช้ฉลุหรือไม้ ก่อหรือปิดทับบริเวณส่วนที่เป็นโครงของโครงจั่วหลังคา เพื่อป้องกันไม่ให้แดดหรือฝนสาดเข้าไปภายในอาคาร นิยมแกะสลักหรือปั้นปูนประดับตกแต่ง

๑๘.กระจิงฐานพระ องค์ประกอบประดับตกแต่งอย่างหนึ่งที่ทำหน้าที่คล้าย “คิ้วไม้” ปิดช่องต่อระหว่าง “หน้าบัน” กับ “รวงผึ้ง” หรือ “หน้าบัน” กับ “แผงแรคอสอง” ขณะเดียวกันก็นิยมยกส่วนกลางออกเป็นกระเปาะ เพื่อใช้เป็นฐานรับรูปสลักประธานของหน้าบัน เช่น ครุฑ พระพุทธรูป ฯลฯ

๑๙.แผงแรคอสอง องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ที่ทำเป็นแผงกระดานยาวแกะสลักลวดลายติดประดับบริเวณส่วนใต้ของผืนหน้าบัน मुखหน้า แทนการประดับด้วย “รวงผึ้ง”

๒๐.สาหร่าย – รวงผึ้ง องค์ประกอบตกแต่งส่วนที่ประดับอยู่ใต้กระจิงฐานพระระหว่าง ๒ ข้างของเสาประธาน मुखเด็จหรือ मुखโงะชนิดที่ไม่มีปีกนก นิยมทำเป็นแผงไม้แกะสลักหรือปั้นปูนเป็นรวงหรือซ่อ คล้ายรวงผึ้งห้อยอยู่บนคอบคาของกิ่งไม้

๒๑.บังนก ส่วนของผนังด้านสกัดที่ทำหน้าที่อุดช่องว่างระหว่างชั้นลดแต่ละชั้นของหลังคา

๒๒.หน้าอุดปีกนก ชื่อเรียกหน้าบันขนาดเล็ก ส่วนที่ปิดช่องโถงระหว่าง “เสาประธานร่วมใน” กับ “เสาประธานร่วมนอก” มีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมมุมฉาก

๒๓.หน้าอุดเต้า ชื่อเรียกหน้าบันขนาดเล็กสุด ส่วนที่ปิดหรืออุดโพรงว่างของช่องสามเหลี่ยมเหนือเต้าที่รับปีกหลังคาต่ำสุดท้าย

๒๔.บัวหัวเสา องค์ประกอบในเชิงตกแต่งส่วนปลายของหัวเสา ทั้งที่เป็น “เสาลอย” และ “เสาอิง” โดยใช้รูปลักษณะของ “กลีบบัว” มาประดิษฐ์ตกแต่ง มีทั้งแบบ “บัวโก” และ “บัวแวง”

๒๕.เสาพะไล ชื่อเรียกองค์ประกอบทางโครงสร้าง ที่ตั้งลอยอยู่ภายนอกของด้านข้างอาคาร ทำหน้าที่รับตักชายคาผืนสุดท้ายที่ยื่นเลยขอบผนังออกมา

๒๖.คันทวย องค์ประกอบโครงสร้างที่ยึดติดกับเสาหรือผนัง ทำหน้าที่รับน้ำหนักของปีกชายคาที่ยื่นเลยจากแนวผนังอาคารก่อนถ่างลงเสาหรือผนังเรือน นิยมแกะสลักหรือหล่อปูน

ให้อ่อนช้อยเป็นรูปนาค ซึ่งถ้าทำเป็นท่อนไม่ตรงๆ เรียกว่า “ค้ายัน” หรือ “ท้าวแขน” คันทวยจึงเป็นทั้งองค์ประกอบโครงสร้างและองค์ประกอบประดับตกแต่ง

๒๗. ชุ่มประตู่ – หน้าต่าง องค์ประกอบประดับตกแต่งข้างกรอบของช่องเปิดอาคารที่เป็นประตู่ – หน้าต่าง เพื่อเน้นความสำคัญของช่องเปิดนั้น นิยมใช้รูปทรงแบบ “ทรงบัณเฑาะ” “ทรงมณฑป” และ “ทรงมงกุฎ”

๒๘. พนักกระเบียง องค์ประกอบส่วนหนึ่งของอาคารที่ก่อเป็นขอบกำแพงเตี้ยๆ เชื่อมต่อระหว่าง แนวเสาพะไลหรือเสาระเบียงสำหรับกันตก

๒๙. เสาหัวเม็ด ชื่อเรียกเสาสั้นๆ ขนาดย่อมประกอบ ๒ ข้างของพนักกระเบียง บริเวณทางเข้าหรือทางขึ้นของบันได นิยมตกแต่งส่วนหัวเป็นรูปต่างๆ หลายลักษณะ เช่น ทรงมัทน์ ทรงมณฑป ฯลฯ

๓๐. พลสิงห์ ส่วนประกอบที่ทำเป็นขอบพนักเตี้ยๆ ขนาด ๒ ข้างของบันไดทางขึ้นลงอาคารส่วนใหญ่นิยมก่อที่บันได

๓๑. ฐานอาคาร องค์ประกอบสำคัญทางโครงสร้างส่วนฐานเรือน ที่ทำหน้าที่รับน้ำหนักของอาคารทั้งหมด นิยมตกแต่งเป็นรูป ฐานปัทม์ ฐานบัวถลา หรือ ฐานสิงห์ แบบต่างๆ^{๗๗}

สรุป

แนวคิดในการสร้างอุโบสถในครั้งพุทธกาลนั้น มีเฉพาะการบัญญัติในการลงอุโบสถของภิกษุ เพื่อประชุมกันกล่าวธรรม เพื่อยกปาติโมกข์ขึ้นแสดง โดยกำหนดให้มีวันอุโบสถมี ๒ วัน คือ วัน ๑๔ ค่ำ และวัน ๑๕ ค่ำ ไม่เพียงยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงในบริษัทที่มีคฤหัสถ์อยู่ด้วย พึงบอกปาริสุทธิ ภิกษุรูปใดมีอาบัติพึงเปิดเผยอาบัติ กำหนดให้ทำอุโบสถ, ทำสังฆกรรม ไม่ไปไม่ได้ หากภิกษุรูปใดป่วยมากให้พิจารณาอมัจฉะ มอบปาริสุทธิ ต้องประชุมทำอุโบสถในที่แห่งเดียวเท่านั้น ไม่อนุญาตให้ยกปาติโมกข์ขึ้นแสดงตามบริเวณวิหารโดยที่ไม่ได้กำหนด มีรูปแบบ ลักษณะ และองค์ประกอบของอุโบสถ โดยการอนุญาตให้สมมติวิหาร เรือนมุงแถบเดียว ปราสาท เรือนโถง หรือถ้ำ ที่ภิกษุต้องการให้เป็นโรงอุโบสถ ไม่อนุญาตให้สมมติโรงอุโบสถ ๒ แห่ง อนุญาตให้ถอนโรงอุโบสถแห่งหนึ่งแล้ว จึงทำอุโบสถในโรงอุโบสถอีกแห่งหนึ่งอนุญาตให้สมมติสีมา พึงทักษิณิตแห่งสีมาไว้ ๘ อย่าง ไม่พึงสมมติสีมาใหญ่เกินไป สมมติได้ประมาณ ๓ โยชน์ ไม่พึงสมมติสีมาคางเขนสีมา ไม่พึงสมมติสีมาทับสีมา ความสำคัญของการสร้างอุโบสถในพระไตรปิฎกคือ ใช้เป็นสถานที่ในการประกอบกิจ ๔ ประการ คือ การสวดปาติโมกข์ การกรณกฐิน การอุปสมบท และ อภิสมาจาร หรือการสวดระงับอาบัติสังฆาทิเสสของภิกษุ การประกอบกิจทั้ง ๔ ประการถือเป็นสังฆกรรม จำต้องใช้โรงอุโบสถที่มีการกำหนดสีมาเป็นขอบเขต เท่านั้น

^{๗๗} รศ.สมคิด จิระทัศนกุล, วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า ๙๕.

การกำหนดรูปแบบ ลักษณะ และองค์ประกอบของอุโบสถในสังคมไทย ครั้งแต่โบราณ มีคติก่อสร้างใน ๓ ลักษณะ (๑)อุโบสถโถง, (๒)อุโบสถทึบ, (๓)อุโบสถแบบมหาอุด รูปแบบและคุณลักษณะทางสถาปัตยกรรมเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ขององค์ประกอบหลัก ๓ ส่วน คือ แผนผังอาคาร โครงสร้างอาคาร และรูปแบบลักษณะอาคาร องค์ประกอบหลักนี้ เมื่อนำมาประกอบรวมกันต้องอาศัยความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันที่เหมาะสมลงตัว เพื่อให้ได้งานสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์แบบ และจากการพัฒนาที่ผ่านมาสามารถแบ่งแยกประเภทเป็นแผนผังอาคาร ๗ รูปแบบ (๑)แบบมีปีกนก (๒)แบบทรงคฤห์ (๓)แบบมุขเด็จ (๔)แบบมีเฉลียง (๕)แบบมุขประเจิด (๖)แบบตรีมุข (๗)แบบจตุรมุข

การกำหนดองค์ประกอบของอุโบสถในสังคมไทย กล่าวถึงองค์ประกอบใน ๓ ด้าน คือ องค์ประกอบภายนอก องค์ประกอบภายใน และองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม

องค์ประกอบภายนอกของอุโบสถในสังคมไทย หมายถึง องค์ประกอบที่อยู่ภายนอกตัวอุโบสถ ใช้ประกอบรวมหรือเกี่ยวข้องเป็นเขตอุโบสถ มีองค์ประกอบต่างๆ เช่น สี่มา หรือเสมามาและซุ้มเสมามา, กำแพงแก้ว, พระระเบียง, ศาลารายและศาลาทิศ, พลับพลาเครื่องเป่าเครื่อง, ซุ้มประตู เป็นต้น

องค์ประกอบภายใน ของอุโบสถในสังคมไทย กล่าวถึง องค์ประกอบที่อยู่ภายในตัวอุโบสถ ใช้ประกอบรวมหรือเกี่ยวข้องเป็นตัวอุโบสถ มีองค์ประกอบต่างๆ เช่น พระพุทธรูป รูปที่สร้างขึ้นแทนองค์พระผู้มีพระภาคเจ้า, จิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น

องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของอุโบสถ ความหมายคือ อาคารหรือกลุ่มอาคาร รวมทั้งส่วนต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน ซึ่งสามารถสื่อให้งานชิ้นนั้นสะท้อนออกมาถึงคุณลักษณะในแง่ต่างๆ ในงานสถาปัตยกรรมทั่วไปมีประกอบด้วย องค์ประกอบแผนผัง องค์ประกอบอาคาร จำแนกออกได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ (๑) องค์ประกอบโครงสร้าง มีองค์ประกอบสำคัญอยู่ ๓ ส่วน คือ องค์ประกอบโครงสร้างส่วนฐาน องค์ประกอบโครงสร้างส่วนเรือน องค์ประกอบโครงสร้างส่วนหลังคา (๒) องค์ประกอบตกแต่ง แยกย่อยออกเป็น ๒ ลักษณะ องค์ประกอบตกแต่งจริง องค์ประกอบตกแต่งเสริม นอกจากนี้ยังมีรายละเอียดและชื่อเรียกในส่วนขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ปรากฏขึ้นเป็นอุโบสถในสังคมไทย ดังเช่น เครื่องลายอง, ซ่อฟ้า, ตัวลายอง, ไบระกา, หางหงส์ เป็นต้น