แนวความคิดสัจนิยมกับการเปลี่ยนแปลงในงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี*

Realism Movement in Stucco of Phetchaburi School

ดวงกมล บุญแก้วสุข**

บทคัดย่อ

การสอดแทรกเนื้อหาร่วมสมัย หรือรูปบุคคลที่มีชื่อเสียง ได้แก่ นักการเมือง ดารา และนักดนตรี และรูปแบบการปั้นลวดลายประดับปูนปั้นให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวพ้นจากระนาบของหน้าบันอาคารถือเป็นแนวทางการแสดงออกที่รับทราบกันโดยทั่วไปว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในงานงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี

จากการศึกษางานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรียุคปัจจุบันพบว่าการแสดงเนื้อหาร่วมสมัยเป็นความนิยมปรากฏเฉพาะในเครือข่ายช่างทองร่วง เอมโอษฐ์เท่านั้น ตรงข้ามกับรูปแบบการปั้นลวดลายให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวจะเป็นแบบอย่างนิยมโดยทั่วไปในกลุ่มช่างปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี ข้อสังเกตดังกล่าวนำไปสู่ประเด็นคำถามในบทความฉบับนี้ว่ากระแสงานช่างในเมืองเพชรบุรียุคก่อนหน้า โดยเฉพาะงานศิลปะสัจนิยมส่งผลต่อพัฒนาการดังกล่าวในงานปูนปั้นอย่างไร และเป็นแนวทางที่เคยปรากฏมาก่อนในงานปูนปั้นเมืองเพชรบุรีหรือไม่

ผลจากการศึกษาพบว่า

1. กระแสงานศิลปะสัจนิยม หรือการสร้างงานศิลปะที่แสดงออกถึงเนื้อหา หรือการแสดงภาพแบบสมจริง ปรากฏขึ้นและมีพัฒนาการในงานจิตรกรรมเมืองเพชรบุรี ตั้งแต่ราวสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 และให้อิทธิพลต่องานประติมากรรม ราว พ.ศ. 2460 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน

2. การสอดแทรกเนื้อหาแนวใหม่ ได้แก่ ผู้คน วัตถุ อาคาร และสถานที่ร่วมสมัย กิจวัตรชาวบ้านและปริศนาธรรม ปรากฏเด่นชัดในงานจิตรกรรมสกุลช่างเพชรบุรี ราว พ.ศ. 2460-2500 และเป็นพื้นฐานสู่การแสดงเนื้อหาร่วมสมัยเชิงปัจเจกบุคคลในงานของช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ ก่อนจะถ่ายทอดความนิยมดังกล่าวสู่ช่างในเครือข่ายที่เคยฝึก และทำงานร่วมกับช่างทองร่วง เอมโอษฐ์

3. การปั้นลวดลายให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวจากระนาบพื้นผนังอาคารเป็นแบบอย่างที่ปรากฏมาก่อนในงานปูนปั้น และงานสลักไม้ประดับหน้าบันอาคาร ระหว่าง พ.ศ. 2460-2510 ซึ่งพบว่ามีความสัมพันธ์กับแนวทางการสร้างงานศิลปะแบบสัจนิยม และกลายเป็นแบบแผนสืบมาในงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรียุคปัจจุบัน

คำสำคัญ: สัจนิยม; อสมมาตร; งานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี

---

*บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง “ศิลปะสกุลช่างเพชรบุรี: งานปูนปั้นปัจจุบันย้อนอดีต” หลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2557. ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์).

**นักศึกษาปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร และอาจารย์ประจำคณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาศิลปากร.

Abstract

Phetchaburi School has a unique style of making stucco. The style includes representing contemporary concepts, famous celebrity namely politicians, film stars and musicians in stuccos. Most recognizably, patterns and designs of stucco of this school allow some parts to have a high relief effect or even sculptural effects. The high relief and a sculpture that look as if they emerge from surface of pediment have been claimed as a very unique style of Phetchaburi School.

The desk research sets off with a remark that there are two dominant styles of Phetchaburi School. The Phetchaburi stucco that represents contemporary stories and people is a popular practice among Thongroung Em-Oat and his networks. The other is the unique style of pattern and design that create high relief and sculpture on the surface. This style is generally adopted by both Thongroung and other smaller groups of artisans. This remark leads to a question of this research study; whether earlier style of Phetchaburi School, particularly a realism concept, has any impacts on the development of Phetchaburi School and if there has been such styles in early Phetchaburi School. This research paper aims to investigate the pattern of arts in early Phetchaburi School and its influence upon the present Phetchaburi School.

The result of this research study discovers 3 significant issues as following;

First, a creation of art that represent stories or a realism concept has already been embedded in the early Phetchaburi School since the reign of King Rama V of Rattanakosin era. The realism movement has influence upon Phechaburi sculptures from 2460 BE to the present time,

Second, a representation of stories namely people, object, building, contemporary places, local people's way of life and riddles was a unique style of Phetchaburi art particularly in visual arts during 2460-2500 BE. This is a platform for the artisan Thongruong Em-Oat and his apprentices to express their individual comments on contemporary events and people in the stuccos and,

Lastly, a making of high relief and sculpture emerging from the surface of a wall which is the most recognizable practice of Phetchabui School's stuccos had already been found in stuccos and wood carving on the pediment of building in Phetchaburi during 2460-2510 BE. The traditional practice that has been most conformed by the present Phetchaburi School develops from the realism art concept.

Keywords: Realism; Asymmetry; Stucco of Phetchaburi School

บทนำ

การสอดแทรกเนื้อหาร่วมสมัย หรือรูปบุคคลที่มีชื่อเสียง ได้แก่ นักการเมือง ดารา และนักดนตรี และรูปแบบการปั้นลวดลายประดับปูนปั้นให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวพ้นจากระนาบของผนังอาคาร ถือเป็นรูปแบบการแสดงออกที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในงานงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี โดยเฉพาะการแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับการเมือง ส่งผลให้ชื่อเสียงของงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรีกลายเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้น และเกิดการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับงานปูนปั้นผ่านแง่มุมต่างๆ เป็นจำนวนมาก

อย่างไรก็ตามงานวิจัยเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าวที่ผ่านมาส่วนใหญ่มักมุ่งเน้นศึกษาแรงจูงใจในการนำเรื่องราวการเมืองมาใช้ การตีความความหมายรูปสัญลักษณ์ที่ช่างปั้นผ่านรูปนักการเมือง (คมกริบ เฟื่องฟู, 2544: 3) และการศึกษาภาพสะท้อนทางการเมืองและการนำเสนอความคิดผ่านงานปูนปั้น (สุพจน์ ชีวพัฒนานุกูล, 2542: 8) ทั้งเมื่อพิจารณาข้อมูลเกี่ยวกับเอกลักษณ์ในงานปูนปั้นเมืองเพชรบุรีประเด็นอื่นๆ ที่ถูกกล่าวถึงในงานวิจัยส่วนใหญ่มักเป็นการอ้างอิงข้อมูลจากช่าง และข้อสังเกตของนักวิชาการท้องถิ่นเป็นหลัก เช่น การปั้นลวดลายแบบอสมมาตร (ดำรงพันธุ์ อินฟ้าแสง, 2542: 166-168 และขนิษฐา นิลผึ้ง, 2549: 144) การปั้นรูปประดับเหนือระนาบลวดลายเบื้องหลัง เรียกว่า “ตัวทับลาย” ลอยยื่นจากระนาบลวดลายเบื้องหลัง (บัวไทย แจ่มจันทร์, 2533: 77) และการสะท้อนเรื่องราวสังคมลงในงานปูนปั้น (ล้อม เพ็งแก้ว, 2540: 40, นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว, 2550: 55 และจารุวรรณ ขำเพชร, 2549: 104) เป็นต้น

การศึกษาเหล่านี้ส่วนใหญ่ตีความจากผลงานปูนปั้นยุคปัจจุบัน และมักเป็นการศึกษาแนวความคิดเชิงปัจเจกบุคคลของผู้ปั้น แต่ยังขาดการวิเคราะห์ตรวจสอบร่วมกับกระแสงานช่างที่มีพัฒนาการมายาวนานในเมืองเพชรบุรี โดยเฉพาะกระแสความคิดสัจนิยม คือการสร้างงานศิลปะที่แสดงออกถึงเนื้อหา หรือการแสดงภาพแบบสมจริง อันเป็นกระแสที่ได้รับความนิยมอยู่ในระยะเวลาที่งานปูนปั้นเริ่มเป็นที่ต้องการในการตกแต่งอาคารที่สร้างขึ้นใหม่ของวัดสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน

ดังนั้นบทความฉบับนี้จึงเลือกศึกษาเฉพาะกระแสงานช่างเมืองเพชรบุรีที่ส่งผลต่อพัฒนาการด้านเนื้อหา ร่วมสมัย และตรวจสอบประเด็นเรื่องรูปแบบการปั้นลวดลายประดับปูนปั้นให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวพ้นจากระนาบของหน้าบันอาคาร ว่ามีความเกี่ยวข้องกับกระแสงานช่างในเมืองเพชรบุรียุคก่อนหน้าหรือไม่ อย่างไร

วิธีการศึกษา

ข้อมูลในบทความฉบับนี้ผู้เขียนตัดตอนผลการศึกษางานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรียุคปัจจุบันบางประเด็น ได้แก่ ประเด็นเรื่องการแสดงเนื้อหาร่วมสมัย และประเด็นเรื่องรูปแบบการปั้นลวดลายประดับปูนปั้นให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวพ้นจากระนาบของหน้าบันอาคาร มาศึกษาวิเคราะห์ร่วมกับหลักฐานงานสกุลช่างเพชรบุรีในยุคก่อนหน้า โดยเน้นหลักฐานงานปูนปั้น และงานช่างแขนงอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานปูนปั้นในเขตพื้นที่จังหวัดเพชรบุรีเป็นหลัก ได้แก่ งานจิตรกรรม และงานสลักไม้

ทั้งนี้เพื่อความชัดเจนในการศึกษาความเปลี่ยนแปลงด้านแนวความคิด และรูปแบบ จึงกำหนดเกณฑ์แบ่งระยะพัฒนาการของงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี โดยตรวจสอบหลักฐานงานศิลปกรรมที่ปรากฏ ร่วมกับผลการศึกษาวิเคราะห์สังคมช่าง และระบบการถ่ายทอดเรียนรู้งานปูนปั้นของช่างเมืองเพชรบุรี สามารถแบ่งกลุ่ม

งานออกได้ 4 ช่วง โดยงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรียุคปัจจุบัน เริ่มนับตั้งแต่ พ.ศ. 2511 เป็นต้นมา ดังตารางสรุปดังนี้

หลักฐานงานปูนปั้น	การเปลี่ยนแปลงทางสังคมช่าง
1. งานปูนปั้นสมัยอยุธยาตอนปลาย 2. งานปูนปั้นสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อน พ.ศ. 2460	การเรียนรู้งานช่างผ่านระบบสังคมช่างของ “วัด” หรือ “สำนักช่าง” มีความสัมพันธ์ในฐานะครูกับศิษย์
3. งานปูนปั้นสมัยรัตนโกสินทร์ ระหว่าง พ.ศ. 2460-2510	- การเรียนรู้งานช่างยุคหัวเลี้ยวหัวต่อ ช่องทางการเรียนรู้วิชาช่างหลากหลาย วิชาช่างเริ่มเสื่อมจากความสนใจของพระ และชาวบ้าน - “วัด” ลดบทบาทในฐานะศูนย์กลางองค์ความรู้ และช่างที่สร้างงานตามวัดเป็นช่างชาวบ้าน ที่รับจ้างทำงานให้วัด
4. งานปูนปั้นยุคปัจจุบัน พ.ศ. 2511-ปัจจุบัน	- การเรียนรู้งานช่างผ่านระบบ “การทำงานรับจ้าง” และงานปูนปั้นกลายเป็นที่ต้องการมากขึ้น ส่งผลให้ช่างผันตัวมาทำงานปูนปั้นแทน - การเรียนรู้อยู่บนฐานความสัมพันธ์ฐานะหัวหน้าช่าง กับลูกมือ แต่ยังมีจารีตการยกย่องผู้ฝึกงานสอนงาน และช่างรุ่นอาวุโส ในฐานะ “ครูช่าง” - เริ่มนับหลังจากผลงานชิ้นสุดท้ายของนายพิน อินฟ้าแสง ซึ่งปั้นหน้าบันหอปริยธรรม วัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี ขณะอายุได้ 72 ปี เมื่อ พ.ศ. 2510 ประกอบกับช่างปูนปั้นรุ่นอาวุโสแรกเริ่มได้เรียนรู้งานช่างผ่านระบบกึ่งเก่ากึ่งใหม่มาตั้งแต่ ราว พ.ศ. 2500 ก่อนจะเริ่มเข้าสู่ระบบการถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ช่างอื่นๆ ผ่านระบบงานรับจ้างอย่างแท้จริงหลัง พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา

ผลการศึกษา

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับด้านเนื้อหา และรูปแบบกับหลักฐานงานปูนปั้น งานจิตรกรรม และงานสลักไม้ในเขตเมืองเพชรบุรี ที่สร้างขึ้นก่อน พ.ศ. 2511 สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการสืบเนื่องของกระแสงานช่างบางประการในงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี ได้แก่ เรื่องการสร้างรูปแบบงานให้เกิดความหลากหลาย การสอดแทรกรูปเกี่ยวกับเรื่องราวร่วมสมัย เรื่องแบบลวดลายอิสระ (อสมมาตร) และรูปแบบงานศิลปะสัจนิยม ปรากฏขึ้นเด่นชัดในงานช่างเมืองเพชรบุรีนับตั้งแต่ พ.ศ. 2460 เป็นต้นมา โดยพบว่าแนวความคิดสัจนิยมน่าจะเป็นพื้นฐานสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงของเนื้อหา และรูปแบบในงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรีสืบมาถึงปัจจุบัน กล่าวคือ

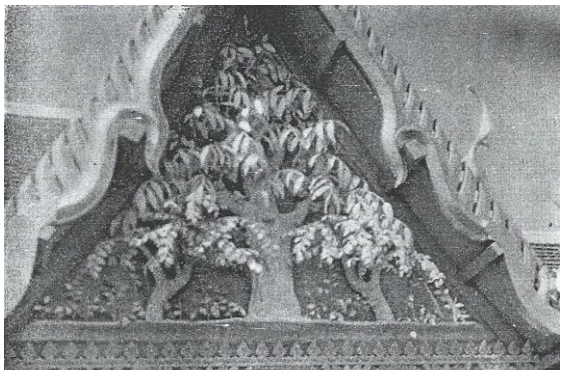
1. กระแสงานช่างเมืองเพชรบุรีกับการเปลี่ยนแปลงด้านเนื้อหาในงานปูนปั้น

จากหลักฐานระยะแรกในงานปูนปั้นประดับหน้าบันสมัยอยุธยาตอนปลาย และสมัยรัตนโกสินทร์ในเมืองเพชรบุรีก่อน พ.ศ. 2460 พบว่าทั้งหมดแสดงเนื้อหาแนวประเพณีสัมพันธ์กับแนวทางที่ปรากฏโดยทั่วไปตามกระแสงานช่างหลวง ได้แก่ การปั้นรูปนารายณ์ทรงครุฑ รูปครุฑ ตัวละครจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ และ

ตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ขึ้นมา จึงเริ่มปรากฏการใช้รูปสัญลักษณ์ต่างๆ ได้แก่ รูปสัตว์ภายในวงกลม สัญลักษณ์เลขลำดับรัชกาล และพระราชลัญจกร วางเป็นประธานตามแนวแกนกึ่งกลางหน้าบัน หรือที่ช่างปูนปั้นเพชรบุรี เรียกว่า “ตัวทับลาย” (บัวไทย แจ่มจันทร์, 2533: 76)

หลักฐานงานปูนปั้น ตั้งแต่ พ.ศ. 2460 เป็นต้นมาจึงเริ่มมีความหลากหลายของเนื้อหามากยิ่งขึ้น และสะท้อนให้เห็นถึงแนวทางการสร้างสรรค์ที่ค่อนข้างอิสระของช่างเมืองเพชรบุรี ดังปรากฏการปั้นรูปแสดงเรื่องราวพุทธประวัติ มหาชาติชาดก (เวสสันดรชาดก) เทพเจ้า(เทวดา) โดยเฉพาะในงานของนายพิน อินฟ้าแสง ได้เริ่มปรากฏการใช้รูปสัญลักษณ์เชิงอนุสรณ์ถึงสถานที่ รูปสัตว์หิมพานต์ มหาเทพ และเทวดานพเคราะห์ต่างๆ เป็นตัวทับลายประดับหน้าบัน และกรอบคูหาอาคารอย่างหลากหลายไม่ซ้ำแบบในอาคารหลังเดียวกัน บางแห่งปั้นรูปต้นไม้พรรณไม้ที่มีลักษณะสมจริงเต็มพื้นที่โดยไม่แสดงเนื้อหาเรื่องราวตามประเพณี ได้แก่ ต้นไม้แบบสมจริงบนหน้าบันวิหารหลวงพ่อโต วัดสระเกศ กรุงเทพฯ (รื้อแล้ว) (ภาพที่ 1)

การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่วนหนึ่งย่อมสัมพันธ์กับกระแสงานช่างในกรุงเทพฯ ได้แก่ การแสดงภาพเล่าเหตุการณ์พุทธประวัติในงานประดับหน้าบันอาคาร ปรากฏหลักฐานมาก่อนในงานออกแบบฝีพระหัตถ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บนหน้าบันด้านสกัดทิศเหนือและทิศใต้ของพระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพมหานคร และเข้าใจว่าเป็นต้นแบบความนิยมประดับภาพพุทธประวัติประดับหน้าบันอุโบสถวิหารของวัดที่สร้างขึ้นในยุคหลังมา (สันติ เล็กสุขุม, 2548: 204-205) และพัฒนาการภายในสังคมช่างเมืองเพชรบุรีเรื่องการปั้นปูนให้มีรูปแบบหลากหลายผ่าน “ตัวทับลาย” โดยนำรูปเทพเจ้าอื่นๆ นอกเหนือจากพระนารายณ์ทรงครุฑ และพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ และสัตว์หิมพานต์ ตามรูปแบบที่ปรากฏในงานออกแบบภาพไทยพิมพ์แพร่หลายในหนังสือคู่มือช่าง โดยเฉพาะแบบภาพเทพเจ้า (เทวดา) มีรูปแบบสืบจากงานออกแบบภาพเทพเจ้าของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระพรหมพิจิตรมาปรับใช้



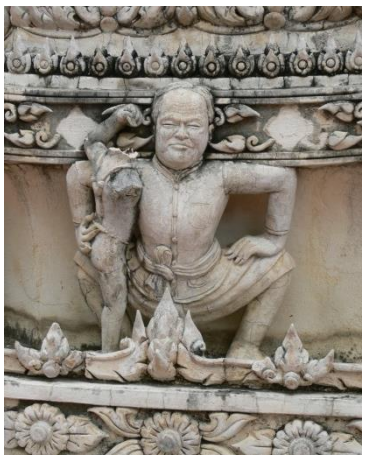
ภาพที่ 1 หน้าบันวิหารหลวงพ่อโต วัดสระเกศ กรุงเทพมหานคร (ปัจจุบันไม่มีแล้ว)
ที่มา อำไพ อินฟ้าแสง และอาภรณ์ อินฟ้าแสง (2517). **ที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายพิน อินฟ้าแสง**. กรุงเทพฯ: จุฑารัตน์การพิมพ์: 65.

ความอิสระ และการเปิดกว้างทางความคิดในการเลือกใส่เนื้อหาสอดแทรกในงานประดับอาคารนำไปสู่การพัฒนาเนื้อหาแนวใหม่ ด้วยการนำเรื่องราวร่วมสมัย ได้แก่ การแสดงภาพเหตุการณ์ กิจกรรมประเพณีท้องถิ่น และบุคคลที่มีชื่อเสียงที่ช่างรับข่าวสาร หรือพบเห็นในชีวิตประจำวัน ภาพปริศนาธรรม ซึ่งบางแห่งเป็นการเปรียบเปรยเหตุการณ์ร่วมสมัยเชิงปริศนาธรรมมาสอดแทรกในงานปูนปั้นขึ้นเป็นครั้งแรกในงานสกุล

ช่างเพชรบุรียุคปัจจุบัน (ภาพที่ 2) และพบว่าเป็นแนวทางนิยมเฉพาะภายในกลุ่มช่างเครือข่ายของช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ เช่น การปั้นรูปล้อนักการเมือง หรือบุคคลมีชื่อเสียงในข่าวผ่านสื่อต่างๆ ในองค์ประกอบพลแบกฐานพระ ฐานอาคาร ตัวเหงากรอบหน้าบัน หรือคันทวยรองรับหลังคาอุโบสถ และศาลาต่างๆ (ภาพที่ 3) และบางแห่งแสดงภาพเรื่องราวทางประวัติศาสตร์การเมืองเต็มพื้นที่ผนัง หรือหน้าบันอาคาร (ภาพที่ 4) เป็นต้น

แม้การเกิดขึ้นของเนื้อหาเรื่องราวดังกล่าวจะเป็นเรื่องใหม่สำหรับงานประเภทประติมากรรมปูนปั้น ทั้งเกี่ยวข้องกับการตีความงานปูนปั้นรุ่นเก่า โดยเฉพาะรูปบุคคลต่างชาติประดับฐานสีมาอุโบสถวัดสระบัว จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 5) ผ่านสายตานักวิชาการท้องถิ่น และช่างปั้นว่าเป็นการสะท้อนภาพสังคมท้องถิ่น และทัศนคติของช่างที่มีต่อสังคม (ล้อม เพ็งแก้ว, 2540: 40 และนิพัทธ์พร เพ็งแก้ว, 2550: 55) และขยายความเข้าใจเกี่ยวกับงานปูนปั้นรุ่นเก่าอื่นๆ ดังที่นายทองร่วง เอมโอษฐ์ เคยกล่าวว่า “งานปูนปั้นสะท้อนถึงภาพเศรษฐกิจ และสังคมของท้องถิ่นไว้ด้วยเสมอ เวลาไปศึกษางานปูนปั้นของครูรุ่นเก่าตามวัดต่างๆ ต้องนั่งคิดว่าอะไรเป็นพื้นฐานให้ครูเหล่านั้นสร้างงานลักษณะนี้ออกมา นอกจากรู้สังคมเป็นอย่างไร อยู่ดีแค่ไหน อาจรู้ไปถึงวิถีชีวิตส่วนตัวของช่างคนนั้นด้วย” (จารุวรรณ ขำเพชร, 2549: 104) แต่ผลจากการตรวจสอบร่วมกับกระแสงานช่างเมืองเพชรบุรีผ่านงานแขนงต่างๆ ในยุคก่อนหน้า พบว่าแนวทางการแสดงเรื่องราวร่วมสมัยในงานปูนปั้นยุคปัจจุบันแสดงความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงของเนื้อหาในงานช่างภายใต้อิทธิพลสัจนิยม ซึ่งเป็นกระแสที่มีพัฒนาการยาวนานมาก่อนในงานช่างเมืองเพชรบุรี

ภาพที่ 2 ปูนปั้นปริศนาธรรมผ่านภาพประเพณีการแข่งขันวัวลานของเมืองเพชรบุรี ผนังทางขึ้นเคเบิ้ลคาร์ อุทยานประวัติศาสตร์พระนครคีรี จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 3 พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ถูกนักศึกษาต่อยหน้า ฐานสีมาอุโบสถวัดสนามพราหมณ์ จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 4 ภาพปูนปั้นหน้าบันทิศใต้ ศาลานางสาวอัมพร วัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 5 งานปูนปั้นประดับฐานสีมา อุโบสถวัดสระบัว จ.เพชรบุรี

ดังปรากฏหลักฐานครั้งแรกในงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม จ.เพชรบุรี กล่าวกันว่าขรัว อินโข่ง เป็นผู้ร่างภาพ โดยมีช่างเมืองเพชรบุรีคือ พระอาจารย์เป้า ครูหวน ตาลวันนา และพ่อละมุดเป็นผู้เขียนภาพในสมัยรัชกาลที่ 4-5 (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2525: 149 และ 231) ซึ่งมีการแสดงเนื้อหาแนวใหม่ภายใต้อิทธิพลแนวความคิดสัจนิยมจากตะวันตก ที่ปฏิเสธเรื่องราวอภินิหาร ได้แก่ ภาพสถานที่สำคัญทางพุทธศาสนา ภาพปริศนาธรรมเปรียบเปรยผ่านภาพผู้คน หรือกิจวัตรตามจริงของชีวิต ผ่านรูปแบบการวาดที่มีการไล่แสงเงาเพื่อสร้างปริมาตร การใช้สีสมจริงตามเห็นในธรรมชาติ และการใช้ระบบทัศนียวิสัยแบบ perspective เพื่อสร้างมิติ ความลึกลวงตาให้สมจริง 3 มิติ (ธงชัย ทิพย์ตระกูล, 2011: 102) (ภาพที่ 6)

ภาพที 6 จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม จ.เพชรบุรี

การสร้างงานภายใต้อิทธิพลสัจนิยมในกลุ่มงานจิตรกรรมยังคงมีพัฒนาการทางด้านรูปแบบสืบมาค่อนข้างเด่นชัด ดังปรากฏหลักฐานในงานจิตรกรรมจำนวนมากระหว่าง พ.ศ. 2460-2500 (ดูรายละเอียดผลงานใน กันยา อื้อประเสริฐ, 2548) สำหรับพัฒนาการด้านเนื้อหาพบว่าส่วนใหญ่เป็นเพียงการสอดแทรกภาพ หรือเรื่องราวร่วมสมัยของช่างในเนื้อหาแนวประเพณี เช่น การวาดภาพภูมิทัศน์เมืองเพชรบุรี กิจกรรมของชาวบ้าน พระราชวังที่มีรูปแบบสถาปัตยกรรมคล้ายพระบรมมหาราชวังที่กรุงเทพฯ และภาพเครื่องบินรุ่นใหม่แทรกลงในฉากประกอบภาพพุทธประวัติ หรือชาดก (บัวไทย แจ่มจันทร์, 2533: 55) (ภาพที่ 7) รวมถึงงานในยุคปัจจุบันดังที่นายสะอาด สุทธานันท์ (พ.ศ. 2461-2532) ช่างเขียนพื้นบ้านที่ฝึกฝนเรียนรู้ศึกษางานศิลปะด้วยตนเอง และมีประสบการณ์เรียนรู้งานช่างเขียนสมัยใหม่จากช่างสถาบันศิลปะในกรุงเทพฯ กล่าวถึงผลงานของตนที่อุโบสถวัดศาลาเขื่อน ราว พ.ศ. 2530 ว่า “งานเขียนชุดนี้ ผมหยิบเอาเรื่องราวเก่าๆ จากพุทธประวัติ ทศชาติชาดกมาปรับปรุงขึ้นใหม่ตามแนวคิดของผม....ผมพยายามนำเอาเรื่องราว ชีวิต ความเป็นไปได้ในปัจจุบันนำไปสอดแทรกไว้ในภาพ” (บัวไทย แจ่มจันทร์, 2533: 165)

ภาพที่ 7 จิตรกรรมตอนนครกัณฐ์ จากภาพชุดเวสสันดรชาดก วัดขุนตรา จ.เพชรบุรี
ที่มา บัวไทย แจ่มจันทร์. (2533). **ศิลปกรรมเมืองเพชร**. เพชรบุรี : ภาควิชาศิลปะวิทยาลัยครูเพชรบุรี: 58.

ดังนั้นแม้การแสดงเรื่องราวร่วมสมัยสอดแทรกในงานปูนปั้นยุคปัจจุบันเป็นการสร้างสรรค์เชิงปัจเจกบุคคลในงานของช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ และแพร่หลายกลายเป็นแบบอย่างนิยมเฉพาะภายในกลุ่มเครือข่ายที่เคยฝึก และทำงานร่วมกับช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ แต่การแสดงเนื้อหาแนวทางดังกล่าวเป็นพัฒนาการที่มีความเด่นชัดภายใต้กระแสสัจนิยมอยู่ก่อนแล้วในงานช่างเมืองเพชรบุรีนับอย่างช้าตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 และแพร่หลายในงานจิตรกรรมราว พ.ศ. 2460 เป็นต้นมา จึงไม่อาจปฏิเสธได้ว่ากระแสงานสัจนิยมที่มีอยู่ในงานช่างเมืองเพชรบุรีเป็นพื้นฐานสำคัญในการต่อยอดขยายเรื่องราวสู่เรื่องทางการเมือง บุคคล และประเพณีร่วมสมัยที่ช่างรับรู้ผ่านสื่อต่างๆ มาปรับใช้ให้เกิดความหลากหลายในงานปูนปั้นยุคปัจจุบัน โดยไม่รวมถึงกระแสสัจนิยม และการเขียนภาพการ์ตูนล้อเรื่องการเมืองจากงานสมัยใหม่จากกรุงเทพฯ ที่เป็นอีกหนึ่งปัจจัยกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี

2. กระแสงานช่างเมืองเพชรบุรีกับการเปลี่ยนแปลงด้านเทคนิค และรูปแบบในงานปูนปั้น

จากหลักฐานงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรีรุ่นเก่าก่อน พ.ศ. 2511 พบว่าส่วนใหญ่มีรูปแบบสัมพันธ์กับแบบแผนที่ปรากฏทั่วไปในงานช่างไทย กระทั่งผลงานปูนปั้นที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาที่งานปูนปั้นเริ่มกลับมาเฟื่องฟูเป็นที่ต้องการในการซ่อมสร้างเสนาสนะถาวรภายในวัดต่างๆ ราว พ.ศ. 2460-2510 สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน จึงเริ่มปรากฏการพัฒนาเทคนิค และรูปแบบงานปูนปั้นที่แสดงความสัมพันธ์กับรูปแบบงานจิตรกรรมแนวสัจนิยม ซึ่งกำลังเป็นที่แพร่หลายอย่างมากในเวลานั้น

ดังปรากฏแนวทางการสร้างงานรูปแบบสมจริงขึ้นในงานปูนปั้น เช่น ผลงานของนายเลิศ พ่วงพระเดช มีการใช้สีฟ้าทาเป็นพื้นหลัง และไล่สีขาวเป็นก้อนเมฆเลียนท้องฟ้าในธรรมชาติเป็นฉากหลังปูนปั้นรูปบุคคลเช่นแนวทางนิยมในงานจิตรกรรมยุคนั้น การปั้นตัวอาคารปราสาท ภูเขา และต้นไม้ให้มีปริมาตรนูนสูงในระดับแตกต่างกัน ไปจนถึงลอยตัวเพื่อสร้างพื้นผิว และความลึกลวงตาที่ดูสมจริงยิ่งขึ้น บนหน้าบัน และซุ้มประตูหน้าต่างการเปรียญวัดเขมาภิรัติการาม จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 8) ผลงานของนายพิน อินฟ้าแสง มีการปั้นปูน

เพื่อแสดงปริมาตร และความลึกของรูปทรงต้นไม้ บุคคล และสัตว์ ให้ดูสมจริงยิ่งขึ้นบนงานประดับหน้าบัน และกรอบคูหาวัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี งานประดับหน้าบันซุ้มทางเข้าระเบียงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี และงานประดับหน้าบันวิหารหลวงพ่อโต วัดสระเกศ จ.กรุงเทพฯ (ปัจจุบันรื้อสร้างใหม่แล้ว) (ภาพที่ 9) และผลงานของนายแป้ว บำรุงพุทธ มีการปั้นลวดลายต้นไม้ดอกไม้ที่มีความสมจริงทางด้านรูปแบบดอกไม้ และการออกลายดอกไม้ (ภาพที่ 10) เหล่านั้นแทงขึ้นจากแนวพื้นดินใกล้เคียงธรรมชาติ ในงานปูนปั้นประดับซุ้มหน้าต่างอุโบสถวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี รวมถึงความพยายามในการปั้นประติมากรรมบุคคลตามหลักกายวิภาค อันเป็นองค์ความรู้สมัยใหม่จากศิลปะสัจนิยมตะวันตกเช่นงานสมัยใหม่ในกรุงเทพฯ (ภาพที่ 11) เป็นต้น

มีการลงสีท้องฟ้า และพื้นแผ่นดิน ที่มีการไล่แสงเงาและระดับความอ่อนแก่ของสี เช่นที่ปรากฏในงานจิตรกรรมอิทธิพลตะวันตก

ภาพที่ 8 หน้าบันทิศตะวันออก ศาลาการเปรียญวัดเขมาภิรัติการาม จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 9 หน้าบันซุ้มประตูระเบียงคดวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 10 ตัวอย่างงานปูนปั้นประดับกรอบซุ้มหน้าต่าง อุโบสถวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี

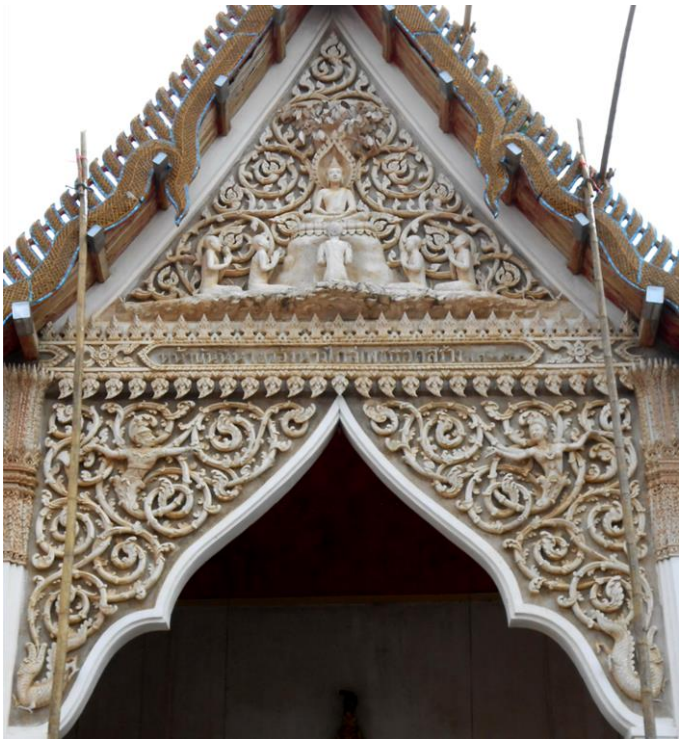
ทั้งนี้เชื่อว่าประเด็นเรื่องการทำงานปูนปั้นที่มีการสอดเกี่ยวของลายโดยใช้โครงลวดเข้าช่วย และการประดับตัวทับลายลอยยื่นออกจากผนัง (เข้าใจว่าหมายถึงการทำตัวทับลายนูนสูง ไม่ใช่การทำลอยตัว: ผู้เขียน) ซึ่งเป็นพัฒนาการที่เด่นชัดในงานปูนปั้นเมืองเพชรบุรี ว่าเป็นรูปแบบเกี่ยวเนื่องกับประยุกต์รูปแบบของงานจำหลักไม้มาใช้กับงานปูนปั้น (บัวไทย แจ่มจันทร์, 2533: 77) ส่วนหนึ่งยังน่าจะเป็นการปรับเปลี่ยนอันเกี่ยวเนื่องกับความพยายามสร้างงานปูนปั้นให้มีมิติสมจริงภายใต้แนวความคิดแบบสัจนิยมอีกด้วย กล่าวคือ

จากการศึกษาพบว่าเทคนิค และรูปแบบข้างต้นเริ่มปรากฏหลักฐานเด่นชัดในผลงานปูนปั้นที่สร้างขึ้นราว พ.ศ. 2460-2500 ทั้งในผลงานของครูเลิศ พ่วงพระเดช นายแป้ว บำรุงพุทธ และนายพิน อินฟ้าแสง และเมื่อพิจารณากระแสงานสกุลช่างเพชรบุรีที่ปรากฏในงานปูนปั้น งานสลักไม้ และงานจิตรกรรม ประกอบกับรูปแบบของผลงานปูนปั้นกลุ่มนี้ เชื่อว่าการที่ช่างปั้นภาพในลักษณะนูนสูง และมีองค์ประกอบภาพบางส่วนลอยตัวจากพื้นระนาบผนังน่าจะเป็นผลมาจากปัจจัย 2 ประการหลัก กล่าวคือ <u>ประการแรก</u> จากตัวอย่างงานประดับหน้าบันการเปรียญวัดเขมาภิรัติการาม จ.เพชรบุรี (พ.ศ. 2478) หน้าบันซุ้มประตูระเบียงคดวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี (พ.ศ. 2503-2506) และงานประดับหน้าบันวิหารวัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี (พ.ศ. 2501) ค่อนข้างชัดเจนว่าการปั้นองค์ประกอบตกแต่งหน้าบันของอาคารทั้งสองในลักษณะงานนูนสูง และมีบางส่วนลอยตัวจากพื้นผนังเป็นความตั้งใจในการสร้างงานปูนปั้นให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับกระแสนิยมที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมร่วมยุค

ภาพที่ 11 ประติมากรรมรูปบุคคล สุสานวัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี

ประการที่สอง จากตัวอย่างงานประดับซุ้มหน้าต่างอุโบสถวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี (ราวหลัง พ.ศ. 2468-2488) งานประดับหน้าบันวิหารวัดพลับพลาชัย และงานประดับซุ้มประตูอุโบสถวัดพลับพลาชัย จ. เพชรบุรี พบว่าการทำตัวทับลาย และกลุ่มภาพทับลายนูนสูงจากผนัง เพื่อให้ตัวทับลายเหล่านั้นเด่นกว่าพื้นลายที่มีรายละเอียดค่อนข้างมาก ส่วนงานที่เป็นภาพเรื่องราวก็มีการทำตัวละครสำคัญในฉากตอนดังกล่าวให้นูนเด่นกว่ารายละเอียดอื่นๆ ซึ่งเป็นเทคนิคการยกลายให้เด่นจากพื้นหลังถือเป็นหลักเกณฑ์ปกติแนวทางหนึ่งในงานปูนปั้นในยุคก่อน พ.ศ. 2500 เพียงแต่งานเหล่านี้มีการยกตัวทับลายที่สูงมากยิ่งขึ้น (ภาพที่ 10 และ 12)

นอกจากนี้ยังพบว่าเทคนิคการสร้างงานปูนปั้นที่มีการสร้างลักษณะบางประการให้สมจริงด้วยการทำองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง ลอยตัวจากระนาบผนัง โดยเฉพาะผลงานของนายพิน อินฟ้าแสง มีพัฒนาการโดดเด่นที่สุดในยุคนั้นด้วยการปั้นตัวทับลายเป็นรูปประติมากรรมนูนสูง ซึ่งมีการใช้ลวดเหล็กเชื่อมต่อกับโครงลายที่ติดอยู่พื้นผนัง เพื่อแขวนองค์ประกอบบางส่วนให้สามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนจริง รวมถึงพัฒนาการการใช้ลวดเป็นโครงพยุงก้านเถาลายประเภทก้านขดให้สามารถลอยตัวสอดเกี่ยว หรือยกลายจบวงขดเพื่อให้ลวดลายดูมีมิติโดดเด่นกว่างานของช่างอื่นๆ (ดำรงพันธุ์ อินฟ้าแสง, 2542: 139 และ 141-142) ซึ่งไม่ปรากฏมาก่อนในงานประดับผนังอาคารแนวประเพณีไทย โดยเฉพาะการปั้นต้นโพธิ์มีใบไม้เลื่อนไหวอย่างสมจริงปรากฏความนิยมสืบมาหลายแห่งในผลงานของช่างปูนปั้นยุคปัจจุบันระยะแรก



ภาพที่ 12 หน้าบันทิศตะวันตก วิหารวัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาเทคนิคการจำหลักลวดลาย และการประดับตัวทับลายของงานจำสลักไม้ พบว่าการจำหลักเถาเกี่ยวพัน หรือลายแบบล้วงลายลึก และการจำหลักตัวทับลายแยกชิ้นมาประดับเพื่อให้มีความโดดเด่นเหนือพื้นลายเป็นเทคนิคที่ปรากฏโดยทั่วไปเช่นกัน โดยการจำหลักแบบล้วงลายลึก และมีระนาบลายซับซ้อนเป็นแบบอย่างที่แสดงให้เห็นถึงฝีมือชั้นสูงในการสลักของช่าง แต่ดูเหมือนว่างานสลักไม้สกุลช่างเพชรบุรีในกลุ่มผลงานของครูช่างที่มีชื่อเสียง ได้แก่ ผลงานของขุนศรีวังยศ หวน ตาลวันนา ครูเลิศ พ่วงพระเดช และกลุ่มช่างสำนักวัดเกาะแก้วสุทธาราม จงเพชรบุรี ส่วนใหญ่กลับไม่ค่อยสลักพื้นลายแบบล้วงลายลึกหลายระดับ ปรากฏเพียงการสลักตัวทับลายแยกชิ้นยกระดับสูงจากพื้นลายเท่านั้น (ภาพที่ 13)

อย่างไรก็ดีหลักฐานงานสลักไม้บนหน้าบันหอขวางศาลาการเปรียญ วัดลาดโพธิ์ จ.เพชรบุรี ระบุปี พ.ศ. 2475 (ภาพที่ 14) อาจช่วยขยายความเข้าใจได้ว่างานสลักไม้สกุลช่างเพชรบุรีรับอิทธิพลการสร้างงานแบบสัจนิยมอยู่บ้างเช่นกัน ดังปรากฏการสลักรูปบุคคล และอาคารนูนสูง และมีองค์ประกอบบางส่วนลอยตัวจากระนาบพื้นลาย เช่นเดียวกับแนวทางที่ปรากฏในกลุ่มงานปูนปั้น ที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2460-2510

ภาพที่ 13 หน้าบันทิศเหนือศาลาขวางหน้าศาลาการเปรียญ วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

ดังนั้นองค์ความรู้เรื่องการจัดลำดับระยะขององค์ประกอบในงานประดับจึงเป็นความรู้พื้นฐานโดยทั่วไปทางการช่าง ผสานกับการสร้างงานบนฐานความคิดศิลปะแนวสัจนิยม รวมถึงการนำวัสดุเทคโนโลยีแบบใหม่มาประยุกต์ใช้ในงานปูนปั้นตั้งแต่ พ.ศ. 2460 สืบมาเป็นความนิยมเฉพาะในงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรียุคปัจจุบัน

ภาพที่ 14 หน้าบันหอขวางทิศตะวันออกของศาลาการเปรียญ วัดลาดโพธิ จ.เพชรบุรี

ทั้งนี้ความแตกต่างของคุณสมบัติวัสดุสร้างงานระหว่างไม้ กับปูนเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ต่อยอดผลงาน โดยไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับการเลียนแบบกันและกัน จึงไม่อาจสรุปได้อย่างชัดเจนว่านายพิน อินฟ้าแสง ผู้ประยุกต์งานปูนปั้นประเภทลายก้านขดให้มีการสอดเกี่ยวของลายโดยใช้โครงลวดเข้าช่วยและการประดับตัวทับลายลอยยื่นออกจากผนังได้แรงบันดาลใจมาจากงานไม้ เนื่องจากแนวทางการปั้นลายประเภทก้านขด ที่มีการสอดเกี่ยว และการซ้อนชั้นของลวดลายหลายระดับเป็นแบบอย่างที่ปรากฏมาก่อนแล้วในกลุ่มตัวอย่างงานปูนปั้นสมัยอยุธยาตอนปลายในเมืองเพชรบุรี

สรุปผล

แม้การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างงานปูนปั้นเมืองเพชรบุรียุคปัจจุบันกับงานปูนปั้น งานจำหลักไม้ และงานจิตรกรรมในยุคก่อนหน้า ค่อนข้างมีข้อจำกัดเรื่องตัวอย่างผลงาน เนื่องจากส่วนใหญ่เป็นตัวอย่างที่สร้างขึ้นภายหลังสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 ลงมา โดยเฉพาะหลักฐานงานระหว่าง พ.ศ.2460-2510 แต่หลักฐานผลงานเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงกระแสนิยมในสังคมช่างเมืองเพชรบุรี ซึ่งเป็นบรรทัดฐานสำคัญสำหรับการพัฒนาและทำความเข้าใจผลงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรีได้มากยิ่งขึ้น

ผลการวิเคราะห์พบว่าแนวความคิดแบบสัจนิยมเป็นกระแสความคิดสำคัญที่มีพัฒนาการอยู่ในงานสกุลช่างเพชรบุรี ทั้งส่งผลต่อการพัฒนาทางด้านเนื้อหา และรูปแบบในงานปูนปั้น ซึ่งเริ่มกลับมาเป็นที่ต้องการอีกครั้งราว พ.ศ. 2560 ด้านเนื้อหาพบว่าแนวความคิดสัจนิยมเป็นหนึ่งในพื้นฐานของพัฒนาการด้านเนื้อหาร่วมสมัย อันอาจนับว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรี โดยพบพัฒนาการเกิดขึ้นในงานของช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ และแพร่หลายกลายเป็นแบบอย่างนิยมเฉพาะภายในกลุ่มเครือข่ายที่เคยฝึก และทำงานร่วมกับช่างทองร่วง เอมโอษฐ์เท่านั้น ส่วนด้านรูปแบบพบว่าการปั้นองค์ประกอบลวดลายให้มีองค์ประกอบบางส่วนนูนสูง หรือลอยตัวจากระนาบพื้นผนังอาคารเป็นแบบอย่างที่ปรากฏขึ้นในงานปูนปั้น และงานสลักไม้ประดับหน้าบันอาคาร ระหว่าง พ.ศ. 2460-2510 ซึ่งมีรูปแบบสัมพันธ์กับแนวทางการสร้างงานแนวสัจนิยม ก่อนจะกลายเป็นแบบแผนนิยมสืบมาในงานปูนปั้นสกุลช่างเพชรบุรียุคปัจจุบัน

เอกสารอ้างอิง

กันยา เอื้อประเสริฐ. (2548). **การศึกษาประวัติ และผลงานของช่างชั้นครูเพชรบุรีในสมัยรัตนโกสินทร์.** นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ขนิษฐา นิลผึ้ง. (2549). “การวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน: ศึกษากรณีงานปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรวารสารศาตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

คมกริบ เฟื่องฟู. (2544). “การเมืองการปกครองจากภาพปูนปั้น ศึกษาเฉพาะกรณีประติมากรรมปูนปั้นในจังหวัดเพชรบุรี.” รายงานปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

จารุวรรณ ขำเพชร. (2549). “ปูนปั้น: ชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรมจากงานศิลปะ.” **วารสารคณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ** 8 (มกราคม-ธันวาคม): 102-110.

ดำรงพันธุ์ อินฟ้าแสง. (2542). “การศึกษาพัฒนาการศิลปะพื้นเมืองเพชรบุรี: กรณีศึกษาประวัติและผลงานของนายพิน อินฟ้าแสง.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธงชัย ทิพย์ตระกูล. (2011). “สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย(รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3” **วารสารวิชาการ Veridian E-Journal** 4, 2 (September – December): 97-104. เข้าถึงเมื่อวันที่ 13 สิงหาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.ejournal.su.ac.th/journalinfo.php?id=386

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. (2550). **เล่าเรื่องเมืองเพชร**. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

บัวไทย แจ่มจันทร์. (2533). **ศิลปกรรมเมืองเพชร.** เพชรบุรี: ภาควิชาศิลปะ วิทยาลัยครูเพชรบุรี.

ล้อม เพ็งแก้ว. (2540). “ปูนปั้นเมืองเพชรงานสะท้อนสังคม.” **ศิลปวัฒนธรรม** 18, 10 (สิงหาคม): 40.

สมบูรณ์ แก่นตะเคียน. บรรณาธิการ. (2525). **สมุดเพชรบุรี.** กรุงเทพฯ: จังหวัดเพชรบุรี. (จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี).

สันติ เล็กสุขุม. (2548). **ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

สุพจน์ ชีวพัฒนานุกูล. (2542). “การเมืองในงานประติมากรรมปูนปั้นในวัด.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อำไพ อินฟ้าแสง และอาภรณ์ อินฟ้าแสง. (2517). **ที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายพิน อินฟ้าแสง**. กรุงเทพฯ: จุฑารัตน์การพิมพ์.