จิตรกรรมในหนังสือศาสตรา: รูปแบบ เรื่องราว ความเชื่อ และภาพสะท้อนวัฒนธรรมภาคใต้ในพุทธศตวรรษที่ 25* (Paintings of the Book Sastra: Formats, Folklores, Beliefs and Reflections of the Southern Thai Culture during the 20th Century A.D.)

จุฑารัตน์ จิตโสภา**
(Chutarat Chitsopa)

Received: *April 3, 2019*
Revised: *August 1, 2019*
Accepted: *November 1, 2019*

บทความวิจัย
-
วิชาการ

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่อง "จิตรกรรมในหนังสือบุด: ภาพสะท้อนความคิด สังคม และภูมิปัญญาช่างช่วงพุทธศตวรรษที่ 25".

** นักศึกษาปริญญาเอก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร (Ph.D student, Faculty of Archaeology, Silpakorn University).

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ และเทคนิคในการเขียนงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา หนังสือบุดหรือสมุดไทยที่พบในภาคใต้ประเภทหนึ่ง ตลอดจนเพื่อศึกษาแนวคิดและแรงบันดาลใจของช่าง เพื่อสะท้อนภาพความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับหัวเมืองทางใต้ที่มีอิทธิพลต่อการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกของชาวปักษ์ใต้ในพุทธศตวรรษที่ 25 โดยอาศัยการเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมที่นำมาจากวรรณกรรมเรื่องเดียวกันกับที่พบในกรุงเทพมหานคร และงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามในท้องถิ่นภาคใต้ที่มีอายุร่วมสมัยกัน

ผลจากการศึกษาพบว่างานจิตรกรรมดังกล่าวเป็นงานช่างระดับท้องถิ่น ใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบไทยประเพณีประกอบกับการนำเสนอภาพแบบสมจริงอย่างตะวันตก เมื่อเทียบกับงานจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่เดียวกันที่เขียนขึ้นในระยะเวลาร่วมสมัยกันปรากฏว่างานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรามีความสมจริงน้อยกว่า โดยเฉพาะด้านการนำเสนอรูปแบบเครื่องแต่งกาย อย่างไรก็ดี เป็นไปได้ว่าช่างเขียนงานจิตรกรรมทั้งสองกลุ่มกับช่างเขียนตัวหนังตะลุงน่าจะเป็นกลุ่มคนเดียวกัน หรือมีการส่งอิทธิพลถึงกัน สังเกตจากเทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพฤๅษี ตัวนาง และภาพบุคคลชายบางส่วน ทั้งนี้ วัฒนธรรมภายนอกที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวปักษ์ใต้ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา เป็นวัฒนธรรมการแต่งกายในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชการที่ 5) เป็นหลัก โดยช่างน่าจะได้รับแรงบันดาลใจโดยตรงมาจากการแต่งกายของข้าหลวงเทศาภิบาลที่มาทำงานต่างพระเนตรพระกรรณในแถบมณฑลนครศรีธรรมราชและมณฑลชุมพร ตลอดจนข้าราชบริพารที่ร่วมเสด็จระหว่างกลับจากเสด็จประพาสต่างประเทศและทรงแวะพักหัวเมืองชายฝั่งทะเลตลอดช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ขณะเดียวกันการพัฒนาระบบคมนาคมกับการไปรษณีย์ ยังส่งผลโดยอ้อมให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมผ่านการไปมาหาสู่ระหว่างผู้คนสองพื้นที่อีกต่อหนึ่ง

คำสำคัญ: ศาสตรา, จิตรกรรม, ภาคใต้, พุทธศตวรรษที่ 25

ABSTRACT

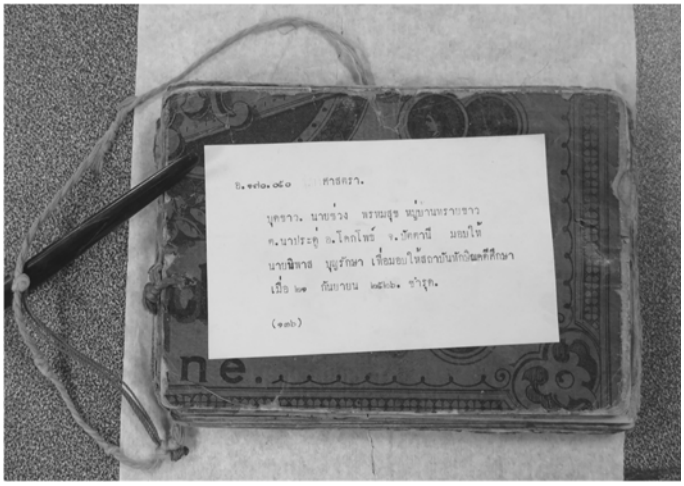
This article aims to analyze the forms and techniques used in the illustrations of *Sastra*, the Book of Fortune found in the southern part of Thailand, as well as the ideas and inspirations of the artists. It also explores through the illustrations the relationship between the capital city and southern provinces and the adoption of foreign culture in those provinces. The study is a comparative analysis of *Sastra* illustrations, mural paintings of the same folklores in Bangkok and contemporary mural paintings in temples in the South.

Results show that the *Sastra* illustrations were a combination of Western and Thai traditional drawing techniques. They seemed to be less realistic compared to contemporary mural paintings in the same areas, especially the costumes formatting. However, it is possible that local artists who created the illustrations, mural paintings and shadow puppets might be from the same group of painters or influenced each other, using similar drawing forms and techniques to draw particular characters such as hermits, female characters and some male figures. Furthermore, the culture affecting the way of living among local people was portrayed mainly as costumes fashioned in the reign of King Rama V (1868 - 1910). The artists could have been inspired by the clothes of governors who worked in Nakorn Si Thammarat and Chumporn precincts, as well as officials who accompanied King Rama V to coastal provinces in the South upon his return from travelling abroad. Modernization of postal services and transportation also played indirect roles in cultural diffusion between the capital city and southern provinces.

Keywords: The Sastra, Illustrations, Southern Thailand, The 20th Century

บทนำ

หนังสือศาสตรา เป็นหนังสือบุด[1] หรือสมุดไทยประเภทศาสตร์และตำรา จัดเป็นเอกสารโบราณประเภทหนึ่งที่พบในท้องถิ่นภาคใต้ของไทยใช้สำหรับดูโชคชะตาคล้ายกับใบเซียมซีต่างกันตรงที่หนังสือศาสตราเกิดจากการนำกระดาษยาวมาต่อกันเป็นแผ่นเดียว พับกลับไปกลับมาไม่สามารถฉีกได้ หนังสือศาสตราจัดเป็นหนังสือบุดที่มีขนาดเล็กที่สุดเมื่อเทียบกับหนังสือบุดประเภทอื่น ๆ คือประมาณ 8 - 9 x 15 - 16 เซนติเมตร (Siam Commercial Bank Public Company Limited 1999: 8330) ทั้งนี้เพื่อหมอศาสตราสามารถพกพาได้สะดวกเมื่อต้องนำไปใช้ (Thaksin University 1986: 7339) (ภาพที่ 1) พบว่าบางพื้นที่ในภาคใต้ เรียกหนังสือศาสตราว่า “สัจจา” หรือ “ลายแทงสัจจา” เนื่องจากเชื่อว่าคำทำนายในหนังสือศาสตรามีความแม่นยำและเป็นสิ่งที่จะเกิดขึ้นจริง (Thaksin University 1986: 7338)



ภาพที่ 1 ตัวอย่างหนังสือศาสตรา มีขนาดเล็ก บางครั้งจึงเรียกว่า “บุดตีนช้าง” เนื่องจากมีขนาดสั้นแต่กว้างมากเหมือนเท้าช้าง

[1] “หนังสือบุด” หรือ “บุด” เป็นชื่อเรียกภาษาถิ่นสำหรับใช้เรียกสมุดไทยที่พบในภาคใต้ แทนคำว่า “สมุดข่อย” เนื่องจากวัสดุที่นำมาใช้ทำกระดาษแตกต่างกัน.

การทำนายโดยอาศัยหนังสือศาสตราจะใช้วิธีเสี่ยงทาย มิใช่การคำนวณโชคชะตาตามอย่างโหราศาสตร์แขนงอื่น ๆ เริ่มจากการที่ผู้รับคำทำนายจะต้องจุดธูปเทียนบูชาพร้อมทั้งกราบไหว้พระรัตนตรัย หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อน แล้วจึงค่อยยกหนังสือศาสตราเทินขึ้นเหนือศีรษะ ตั้งจิตอธิษฐานให้ศาสตราช่วยชี้โชคดีโชคร้ายให้ หลังจากนั้นจึงใช้ไม้ปลายแหลม หรือเขาสัตว์ที่ทำอย่างประณีตสอดเข้าระหว่างขนบของหนังสือ ให้ปลายไม้แทงตรงด้านซ้าย หรือขวาเพียงด้านเดียว เมื่อแทงถูกหน้าใดก็จะให้หมอศาสตราทำนายตามข้อความที่เขียนไว้ วิธีการเช่นนี้ เรียกว่า “การแทงศาสตรา” ซึ่งปกติจะต้องทำแบบเดิมซ้ำกัน 3 ครั้ง เพื่อความแม่นยำ ยกเว้นในบางกรณีเมื่อผู้รับคำทำนายรู้สึกพอใจกับคำทำนายตั้งแต่แรกก็จะไม่มีการแทงอีก (Thaksin University 1986: 7338)

เนื้อหาของหนังสือศาสตราแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนคำทำนาย กับภาพประกอบ ในส่วนของคำทำนาย มีรูปแบบฉันทลักษณ์ที่เขียนเป็นกาพย์ กลอน ตลอดไปจนถึงร้อยแก้วทั่วไป ส่วนใหญ่มีคำทำนาย 50 – 100 ตอน มีการจัดวางหน้ากระดาษที่แน่นอน เหมือนกันทุกสำนวน โดยจะเขียนคำทำนาย 1 ตอน ต่อหนึ่งหน้ากระดาษ มีภาพประกอบวาดไว้ 1 หน้า คู่กับคำทำนายนั้น ๆ คำทำนายแต่ละตอนจะเป็นเหตุการณ์สำคัญที่ปรากฏในวรรณคดี หรือนิทานพื้นบ้านที่รู้จักกันแพร่หลายในสมัยนั้นมาเกริ่นไว้พอสังเขป เรื่องที่นิยมมากที่สุดเป็นเรื่องรามเกียรติ์ รองลงมาก็มีนิบาตชาดก วรรณคดีอื่น ๆ และนิทานพื้นบ้าน (Thaksin University 1986: 7339) นอกจากจะช่วยให้ผู้รับคำทำนายเข้าใจชะตาชีวิตของตนผ่านเรื่องราวดังกล่าวแล้ว ยังช่วยให้หมอศาสตราสามารถจดจำคำทำนายได้ง่ายขึ้น (Tansungnoen 1984: 20)

การศึกษาเกี่ยวกับหนังสือศาสตราที่ผ่านมาส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาตามแนวทางคติชนวิทยา (Folkloristics) ผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาของวรรณกรรมที่ปรากฏในเล่ม เช่น สมปราชญ์ อัมมะพันธ์ และจรูญ ตันสูงเนิน แสดงทรรศนะที่ตรงกันว่าหนังสือศาสตราเป็นหนังสือเก่าทรงคุณค่าของชาวปักษ์ใต้ เพราะงานวรรณกรรมในหนังสือศาสตราส่วนใหญ่เขียนขึ้นโดยคนในท้องถิ่นอย่างแท้จริง นอกจากจะให้ความรู้ด้านอักขรวิธีและการคลี่คลายทางรูปศัพท์ สำนวนต่าง ๆ แล้ว ยังให้ความรู้ทางวรรณคดีและนิทานต่าง ๆ ซึ่งเป็นที่นิยมในสมัยนั้น (Ammaphan 1984: Preface; Tansungnoen 1984: Abstract) ขณะที่ วิมลมาศ ปฤชากุล

กล่าวถึงกระบวนการทำให้เป็นท้องถิ่น (Localization) ที่สะท้อนผ่านความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมวรรณกรรมของภาคใต้กับภาคกลาง ที่ปรากฏในหนังสือศาสตรา โดยเชื่อว่าได้รับอิทธิพลจาก “หนังสือวัดเกาะ” ในภาคกลางก่อนที่จะนำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับรสนิยมของคนในท้องถิ่น (Paruchakun 2013: 57 - 62) อย่างไรก็ดี ยังไม่ปรากฏผู้สนใจศึกษาวิเคราะห์หนังสือศาสตราในส่วนของภาพประกอบที่เป็นงานจิตรกรรมอย่างจริงจัง นอกจากการกล่าวถึงในฐานะภูมิปัญญาท้องถิ่นอีกแขนงหนึ่งเท่านั้น

ทั้งนี้ จากการศึกษางานจิตรกรรมในหนังสือศาสตราที่หลงเหลืออยู่และยังคงสภาพสมบูรณ์ 2 ฉบับ ได้แก่ หนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา และหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข หมู่บ้านทรายทอง ตำบลนาประดู่ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี[2] (Petchkaeo 2005: 238) พบว่าเป็นงานศิลปะพื้นบ้านเขียนโดยช่างท้องถิ่น กำหนดอายุราวพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นอย่างน้อย[3] เมื่อเปรียบเทียบรูปแบบของงานพบว่า มีความประณีตแตกต่างกัน อาจแบ่งเป็นฝีมือช่างชั้นครูกับช่างฝึกหัด ยกตัวอย่างจากงานจิตรกรรมตอน “พระรามตามกวาง” ในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา มีการเขียนลายกระหนกประดับมงกุฎยอดชัยอย่างประณีตบรรจง การเขียนเครื่องทรงก็เขียนให้เห็นส่วนของผ้านุ่ง สนับเพลา ชายไหว

---

[2] มีการอ้างถึงชื่อคัมภีร์ศาสตราในงานของสมปราชญ์ อัมมะพันธ์, จรูญ ตันสูงเนิน และหนังสือวรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2 รวมทั้งสิ้น 10 ฉบับ ได้แก่ (1) ฉบับนายช่วง พรหมสุข (2) ฉบับนายสวน บัวมาศ (3) ฉบับศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา (4) ฉบับนายลาภ ศรบุตร (ดิศศร) (5) ฉบับนายหีด วัดท้ายเมือง (6) ฉบับนายผาด ต่อวงศ์ (7) ฉบับนายจรเหมธานนท์ (8) ฉบับนายส้มแป้น ปุญยะโหตระ (9) ฉบับนายสะเทื้อน บุญชูวงศ์ (10) ฉบับของพระครูเหม เจติยาภิบาล จากการลงพื้นที่เพื่อสำรวจข้อมูลระหว่างเดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 - ธันวาคม พ.ศ. 2560 ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา นครศรีธรรมราช และภูเก็ต พบคัมภีร์ศาสตราที่หลงเหลืออยู่เพียง 2 เล่ม.

[3] หนังสือศาสตราทั้งสองฉบับมิได้มีการระบุปีที่สร้าง หรือปีที่เขียนเอาไว้ซึ่งเป็นลักษณะที่พบโดยทั่วไปของหนังสือบุด การกำหนดอายุดังกล่าวเป็นการสันนิษฐานตามรูปแบบทางศิลปะเท่านั้น.

ชายแครงอย่างชัดเจน ใช้สีเหลืองแทนสีทองตกแต่งเครื่องทรงตามฐานันดรศักดิ์ ขณะที่เมื่อลองพิจารณางานจิตรกรรมตอนเดียวกันในหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข หมู่บ้านทรายทอง ตำบลนาประดู่ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี จะพบว่าช่างเขียนส่วนต่าง ๆ ของเครื่องทรงโดยมิได้เน้นการแสดงรายละเอียดของลวดลายตลอดจนองค์ประกอบของเครื่องทรงตัวพระมากนัก กล่าวคือช่างใช้วิธีการขีดเส้นตัดกันเป็นตารางแทนการเขียนกระหนกบนเครื่องยอด ส่วนผ้านุ่งเขียนเฉพาะชายไหว ไม่มีชายแครงตามอย่างขนบการเขียนเครื่องทรงตัวพระที่เคยปฏิบัติสืบกันมา สีที่ใช้ระบายส่วนผ้านุ่งเป็นสีพื้นเรียบ ไม่มีการใช้สีเหลืองมาลงแทนการปิดทองอย่างที่พบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง (ภาพที่ 2)

อย่างไรก็ดี เทคนิคในการเขียนภาพใช้วิธีเขียนแบบกึ่งไทยประเพณี กึ่งสมัยใหม่ ยกตัวอย่างจากรูปบุคคลชั้นสูง ขณะที่ช่างใช้เทคนิคการเขียนตามอย่างโบราณ กล่าวคือ เขียนเป็นภาพ 2 มิติ หันด้านเสี้ยว หรือด้านข้าง ตัวพระ – ตัวนาง แสดงความรู้สึกผ่านลีลานาฏลักษณ์ สอดคล้องกับรูปแบบเครื่องแต่งกายที่เขียนให้ทรงเครื่องศิราภรณ์และฉลองพระองค์แบบยืนเครื่อง ทว่า ปรากฏการเขียนฉลองพระบาทแบบตะวันตกอย่างที่นิยมกันในราชสำนักเวลานั้น คือให้สวมรองเท้าหนังสีดำร่วมอยู่ด้วย (ภาพที่ 3) แสดงให้เห็นการสอดแทรกแนวคิดเรื่องความสมจริงในงานจิตรกรรม ซึ่งไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกนับแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ไปพร้อมกัน ดังนั้นคุณค่าของงานจิตรกรรมดังกล่าวย่อมมิได้จำกัดอยู่เฉพาะเรื่องภูมิปัญญาช่าง สิ่งที่ลึกซึ้งไปกว่านั้นคือการทำหน้าที่สะท้อนสภาพวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนที่ได้รับอิทธิพลจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากศูนย์กลางราชธานีสู่ภูมิภาคโดยเฉพาะพื้นที่ภาคใต้ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อันเนื่องจากพระบรมราโชบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่ทรงต้องการพัฒนาประเทศให้มีความศิวิไลซ์ทัดเทียมประเทศทางตะวันตกอีกต่อหนึ่ง การศึกษาครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์หลักอยู่ที่การวิเคราะห์รูปแบบ และเทคนิคในการเขียนงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตราตลอดจนแนวคิดและแรงบันดาลใจของช่างของหนังสือศาสตราที่หลงเหลืออยู่และยังคงสภาพสมบูรณ์ที่สุดทั้งสองฉบับนี้ เพื่อสะท้อนภาพความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับหัวเมืองทางใต้ ที่มีอิทธิพลต่อการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกของชาวปักษ์ใต้ในระยะเวลาที่ร่วมสมัยกัน

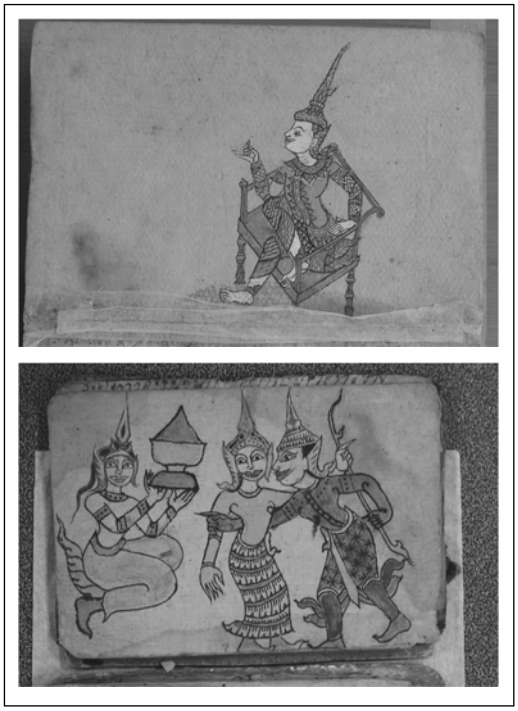
ภาพที่ 2 เปรียบเทียบงานจิตรกรรม ตอน “พระรามตามกวาง”
ในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง ตำบลเขารูปช้าง
อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา (ซ้าย)
กับหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข หมู่บ้านทรายทอง ตำบลนาประดู่
อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี (ขวา) แสดงให้เห็นฝีมือช่างที่แตกต่างกัน

ภาพที่ 3 จิตรกรรมตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์
ในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา
เขียนให้พระลักษณ์ทรงฉลองพระบาทคล้ายรองเท้าหนังสีดำ
สะท้อนให้เห็นรูปแบบงานจิตรกรรมกึ่งไทยประเพณี กึ่งสมจริง

รูปแบบและเทคนิควิธีการเขียนงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา

จากการศึกษาจิตรกรรมที่ปรากฏหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา กับฉบับนายช่วง พรหมสุข หมู่บ้านทรายทอง ตำบลนาประดู่ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี พบว่าทั้งหมดเขียนเป็น “ภาพจับ”[4] เพื่อใช้เป็นภาพประกอบคำทำนายในหนังสือศาสตรา เนื้อหาของจิตรกรรมจะสอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่เอ่ยถึงในคำทำนายตอนนั้น ๆ มากกว่าจะสัมพันธ์กับเนื้อหาในงานวรรณกรรมต้นฉบับ พิจารณาได้จากจิตรกรรมบางภาพนำมาจากวรรณกรรมประกอบคำทำนายตอนเดียวกันเรื่องเดียวกัน ทว่า เนื้อหาเน้นการทำนายชะตาชีวิตคนละด้านจึงส่งผลให้รายละเอียดของภาพต่างกัน แม้ใจความหลักของภาพจะเหมือนกันก็ตาม อาทิ คำทำนายจากเรื่องพระยาพิมพิสารครองเมือง ขณะที่ในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง เน้นการทำนายในเรื่องการเลื่อนยศศักดิ์ คำทำนายที่พบในฉบับนายช่วง พรหมสุข กลับกล่าวถึงการได้คู่ครองที่มาพร้อมกับลาภยศ ภาพที่เขียนออกมาจึงมีรายละเอียดแตกต่างกัน โดยจิตรกรรมในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง (ซ้าย) จะเขียนเป็นภาพของพระยาพิมพิสารนั่งบนบัลลังก์ ขณะที่จิตรกรรมในหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข (ขวา) กลับเขียนเป็นภาพนางกำนัลนำของมาถวายพร้อมกับพระยาพิมพิสารกำลังโอบกอดสตรีสูงศักดิ์ เป็นต้น (ภาพที่ 4)

[4] ภาพจับของงานช่างศิลป์ไทยจะอยู่ในวรรณคดีสำคัญของไทย การศึกษาภาพจับนั้นทำให้เราเข้าใจถึงวิธีการสร้างสรรค์ “ความสัมพันธ์ของตัวภาพ” ได้ง่ายขึ้น เช่น การจัดวางองค์ประกอบของรูปทรงกับพื้นที่ว่าง การใช้เส้นแสดงความรู้สึก และความงามที่สอดคล้องกันอย่างกลมกลืน.



ภาพที่ 4 เปรียบเทียบจิตรกรรม ตอนพระยาพิมพิสารได้ครองเมือง
ในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง (บน)
กับหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข (ล่าง)

ทั้งนี้ นอกจากภาพจิตรกรรมตอนดังกล่าวแล้ว ยังมีงานจิตรกรรมจากวรรณกรรมตอนเดียว แต่ได้รับการถ่ายทอดออกมาตามเนื้อหาคำทำนายที่ต่างกันอีก 2 ตอน สามารถนำมาเปรียบเทียบกัน ได้ดังนี้

ตารางเปรียบเทียบภาพจิตรกรรมที่แสดงในตอนเดียวกัน
ของภาพฉบับเขารูปช้าง กับฉบับนายช่วง พรหมสุข

ตอนที่ทำนาย	ภาพที่แสดงใน ฉบับเขารูปช้าง	ภาพที่แสดงใน ฉบับนายช่วง พรหมสุข
1. ฤๅษีไถนาได้นางสีดา		
2. นางสำมะ-นักขาโดนตัดเท้าและมือ		

อย่างไรก็ดี เมื่อนำจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือศาสตราทั้งสองฉบับมาเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมประกอบวรรณคดีไทยที่เคยปรากฏมาก่อนในราชธานีอาทิ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทอง ที่เขียนไว้บริเวณบานแผละ ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร ตลอดจนศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ ที่ประดับพนักระหว่างเสาเฉลียงรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร พบว่างานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรามีการนำเสนอเรื่องราวด้วยเทคนิคที่แตกต่างกับจิตรกรรมตอนเดียวกันที่พบในเมืองหลวงอย่างชัดเจน ได้แก่ ภาพพระสังข์ตอนออกไปหาปลา จิตรกรรมที่เขียนไว้ตรงบานแผละภายในวัดสุทัศนฯ มีการเขียนรูปนางรจนาไว้คู่กัน พร้อมกับการเขียนภาพบรรยากาศภายในป่าไว้เบื้องหลัง ผิดกับภาพในหนังสือศาสตราทั้ง 2 ฉบับที่เขียนเฉพาะพระสังข์ในร่างเจ้าเงาะหิ้วปลากลับมาไว้กึ่งกลางหน้ากระดาษ ไม่ได้เขียนนางรจนา ตลอดจนภาพบรรยากาศแวดล้อม

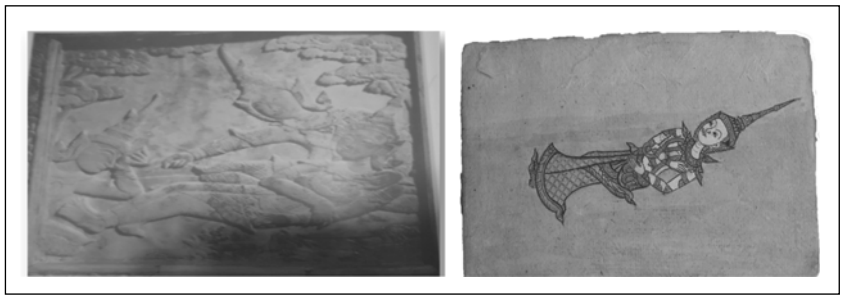
ประกอบ (ภาพที่ 5) กับภาพในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้างที่เขียนภาพนางเบญจกายไว้กึ่งกลางหน้ากระดาษ ไม่มีองค์ประกอบอื่น ๆ ประกอบ แตกต่างจากภาพตอนนางเบญจกายแปลงเป็นนางสีดาแกล้งตายลอยน้ำมาที่ช่างสลักไว้ตรงระเบียงวัดพระเชตุพนฯ ซึ่งมีการสลักรูปพระราม พระลักษมณ์ ฉากวิวทิวทัศน์ประกอบอยู่ในภาพเดียวกันด้วย เป็นต้น (ภาพที่ 6) แสดงให้เห็นรูปแบบของงานช่างท้องถิ่นภาคใต้ที่เป็นเอกเทศน์จากงานช่างหลวง เนื่องจากนายช่างมีอิสระในการแสดงออกมากกว่าจึงมิต้องเคร่งครัดต่อขนบประเพณีที่เคยยึดตามกันมาแต่อดีตอย่างช่างหลวง

บานแผละ วัดสุทัศนฯ

ฉบับเขารูปช้าง

ฉบับนายช่วง พรหมสุข

ภาพที่ 5 เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมภาพพระสังข์ในร่างเจ้าเงาะตอนออกหาปลา

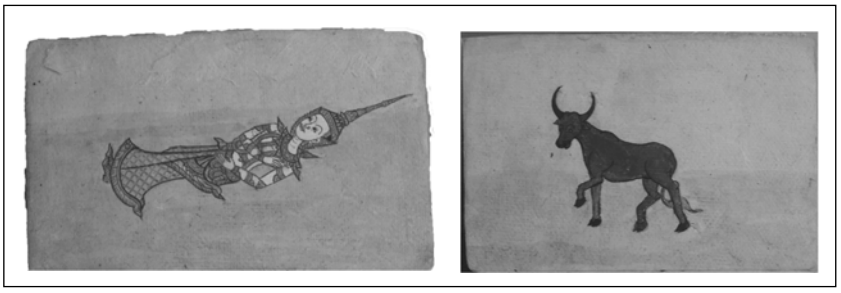


ภาพที่ 6 เปรียบเทียบภาพสลักตอนนางเบญจกายแปลงเป็นนางสีดา ตายลอยน้ำมา ที่รอบระเบียงพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนฯ (ซ้าย) กับจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง (ขวา)

ทั้งนี้ รูปแบบงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา แบ่งได้เป็น 6 หมวด ตามที่มาของเรื่องที่นำมาเขียน ได้แก่ (1) จิตรกรรมจากนิบาตชาดก มีเรื่องมหาชนกชาดก กับเวสสันดรชาดก (2) จิตรกรรมจากชาดกนอกนิบาต นำมาจากปัญญาสชาดก อาทิ เรื่องพระสุธน – มโนราห์ สังข์ทอง และพระวรวงศ์ เป็นต้น (3) จิตรกรรมจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนที่นำมาเขียนมากที่สุดมีตอนพระรามตามกวาง นางสำมะนักขาถูกตัดมือและเท้า ทรพีได้บริวาร (4) จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้าน ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือทั้ง 2 ฉบับ ก็มีเรื่องกบกลืนช้าง กับเรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่ และเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนไปตามหานางเมรี และพระรถเสนแทนคุณมารดา (5) จิตรกรรมจากวรรณกรรมคำสอน มีอยู่ 3 เรื่อง ได้แก่ กฤษณาสอนน้อง พระมาลัยโปรดสัตว์ และพระยามิลินท์กับพระนาคเสน จากมิลินทปัญหา (6) จิตรกรรมเบ็ดเตล็ด ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่นำมาจากงานวรรณกรรมที่อาจดัดแปลงมาหรือแต่งขึ้นใหม่ เนื่องจากไม่ปรากฏการกล่าวถึงเนื้อเรื่องตอนนั้น ๆ ในวรรณกรรมเล่มใดเล่มหนึ่งโดยตรง เป็นการยกชื่อตัวละครมาเท่านั้น

อนึ่ง เนื่องจากหนังสือศาสตรามีขนาดเล็ก ประกอบด้วยส่วนคำทำนาย กับภาพประกอบที่ต้องใช้พื้นที่อย่างจำกัดเพื่อสื่อภาพจากวรรณกรรมให้ผู้รับคำทำนายเห็นแล้วสามารถนึกตามได้ทันที ส่งผลให้จิตรกรรมส่วนใหญ่นั้นช่างไม่นิยมใส่รายละเอียดปลีกย่อย แต่จะเน้นการเขียนภาพบุคคลหรือตัวละครสำคัญไว้เพียงลำพัง

กึ่งกลางหน้ากระดาษ (ภาพที่ 7) ปรากฏภาพวิวทิวทัศน์ กับภาพอาคารบ้านเรือนอยู่น้อย ที่มีก็เขียนเป็นลักษณะโถงศาลาแทนที่จะเป็นภาพปราสาทอย่างที่พบในจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ (ภาพที่ 8) การวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิควิธีการเขียนจึงทำได้เฉพาะรูปบุคคลกับฉากพื้นหลัง ดังนี้



ภาพที่ 7 ตัวอย่างการจัดองค์ประกอบภาพงานจิตรกรรมรูปนางเบญจกาย แปลงเป็นสีดาตายลอยน้ำมา (ซ้าย) กับกระบือทรพีในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง (ขวา)

ภาพที่ 8 ตัวอย่างภาพอาคารในหนังสือศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

รูปบุคคล

ภาพชนชั้นสูง เช่น พระราชา นางกษัตริย์ พระราชวงศ์ เทวดา ยังคงแสดงลักษณะแบบจิตรกรรมไทยประเพณี คือเป็นภาพแบบ 2 มิติ หันด้านข้าง หรือด้านเสี้ยว ไม่แสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า ใช้ลีลานาฏลักษณ์แสดงความรู้สึกแทน ลักษณะศิราภรณ์ กับฉลองพระองค์ที่สวมใส่ส่วนใหญ่เป็นเครื่องทรงตามอย่างกษัตริย์ ตัวพระนิยมสวมชฎายอดเดินหนแบบมีใบยี่ก่า ตัวพระบางตัวสวม “ปันจุเหร็จ” มีลักษณะเหมือนกระบังหน้าของผู้หญิง ประดิษฐ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมาเพื่อใช้ประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนา (Damrong Rajanubhub, Somdejkrom phraya 1965: 19) นอกจากนี้ยังมียักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์บางตอนสวมมงกุฎยอดน้ำเต้า แต่ก็พบไม่มากนัก (ภาพที่ 9) ขณะที่ตัวนางปรากฏมีการสวมมงกุฎคล้ายชฎายอดชัยของกษัตริย์ กับสวมกระบังหน้า และกระบังหน้าคู่กับเกี้ยวซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นตัวนางที่เป็นเด็ก ตัวพระก็เช่นกัน ยกตัวอย่าง กัณหา ชาลี เป็นต้น (ภาพที่ 10)

ภาพที่ 9 ชฎายอดเดินหนแบบมีใบยี่ก่า (ซ้าย) ปันจุเหร็จ (กลาง) และมงกุฎยอดน้ำเต้า (ขวา)

ภาพที่ 10 มงกุฎคล้ายชฎายอดชัยของกษัตริย์ (ซ้าย) กระบังหน้า (กลาง) และกระบังหน้าคู่กับเกี้ยว (ขวา)

ด้านการศึกษาลายผ้านุ่งของตัวพระ – ตัวนางนั้น เนื่องจากเป็นงานจิตรกรรมระดับช่างท้องถิ่น จึงมิค่อยมีความประณีตนัก การศึกษาวิวัฒนาการทำได้ยาก อย่างไรก็ดี เป็นที่น่าสนใจว่ามีการสอดแทรกแนวคิดเรื่องความสมจริงผ่านงานจิตรกรรมจากตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ โดยการเขียนภาพพระลักษณ์ทรงฉลองพระบาทลักษณะคล้ายรองเท้าหนัง ซึ่งถือเป็นรูปแบบพิเศษที่พบในหนังสือศาสตรา ขณะเดียวกันก็มีภาพบุคคลสำคัญจากตอนภัสดาขับไล่นางจันเทวีออกจากเมืองที่ช่างเขียนให้ลักษณะการแต่งกายของทั้งคู่เหมือนการแต่งกายของเจ้านายและข้าราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 5 กล่าวคือ ตัวภัสดากับนางจันเทวีสวมเสื้อคอตั้ง ผ่าอก แขนกระบอก ฝ่ายชายคาดผ้าไว้บนบ่าสองข้าง นุ่งโจง สวมรองเท้าคล้ายรองเท้าหนัง ขณะที่ฝ่ายหญิงห่มสไบเฉียงทับบนเสื้ออีกชั้นหนึ่ง นุ่งจีบ และสวมรองเท้าคล้ายรองเท้าหนังส้นเปิด (ภาพที่ 11) อนึ่ง หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เสด็จกลับจากประพาสสิงคโปร์ใน พ.ศ. 2413 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชสำนักในพระองค์ สวมถุงเท้าและรองเท้าหนังยืนเฝ้ารับเสด็จแทนการหมอบเฝ้า (National Identity Office 2000: 312) อย่างไรก็ดี การที่ช่างคิดดัดแปลงเอารองเท้าหนังมาเขียนแทนฉลองพระบาทอย่างเก่า อาจมาจากทรรศนะที่เห็นว่าวัฒนธรรมการสวมรองเท้าดังกล่าว เป็นธรรมเนียมของชนชั้นสูงมิใช่เรื่องแปลก หากจะดัดแปลงนำมาใช้กับรูปบุคคลสำคัญอย่างกษัตริย์ หรือเจ้านาย ปรากฏ

การเขียนภาพการแต่งกายแบบเดียวกันนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเวสสันดร ภายในพระอุโบสถวัดท้าวโคตร อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช กับเรื่องพุทธประวัติ ตอนการสมาคมกันของพระประยูรญาติ ภายในอุโบสถวัดพัฒนาราม ตำบลตลาด อำเภอเมืองสุราษฎร์ธานี จังหวัดสุราษฎร์ธานีด้วย[5] (Chitmung 2012: 6) (ภาพที่ 12)

นอกจากนี้ ยังปรากฏรูปบุคคลสวมกางเกงขายาวสีน้ำเงิน สวมเสื้อแขนกระบอกสีแดง ติดกระดุมด้านหน้า สวมหมวกคล้ายหมวกเฮลเมต (Helmet) ในตอนท้าวอรัณชนกออกไปคล้องช้างกับน้องชาย ชวนให้นึกถึง “ชุดทหารอย่างยุโรป” ที่ใช้ในหน่วยทหารรักษาพระองค์ (National Identity Office 2000: 316) (ภาพที่ 13) แสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการแต่งกายของข้าราชสำนักแบบ “สากลนิยม” (National Identity Office 2000: 249) ย่อมเป็นที่รับรู้ของคนชนบทแล้ว ด้วยเหตุปัจจัยใดนั้นเป็นประเด็นที่จะศึกษาในหัวข้อต่อไป

อนึ่ง สำหรับภาพการแต่งกายของสามัญชน สตรีส่วนใหญ่ยังคงนิยมไว้ผมปีกมีที่ไว้ผมยาวประบ่าตามอย่างสมัยนิยม มีให้เห็นในจิตรกรรมจากตอนกฤษณาสอนน้องเพียงรูปเดียว (ภาพที่ 14) ขณะที่การแต่งกายมีทั้งแบบที่นุ่งโจงตามอย่างชาวบ้านทั่วไปและแบบสตรีในราชสำนัก กล่าวคือนุ่งจีบ สวมเสื้อแขนกระบอก มีทั้งที่ห่มสไบเฉียงทับอีกชั้นหนึ่ง และที่ไม่ห่มก็มี ภาพบุคคลชายโดยมากจะไว้ผม “รองทรง” ตัดยาวอย่างฝรั่ง แล้วหวีแสก นุ่งโจง มีทั้งที่สวมเสื้อ และไม่สวมเสื้อ ที่สวมนั้นจะเป็นเสื้อเหมือนของฝ่ายหญิงคือเป็นเสื้อแขนกระบอก (ภาพที่ 15)

---

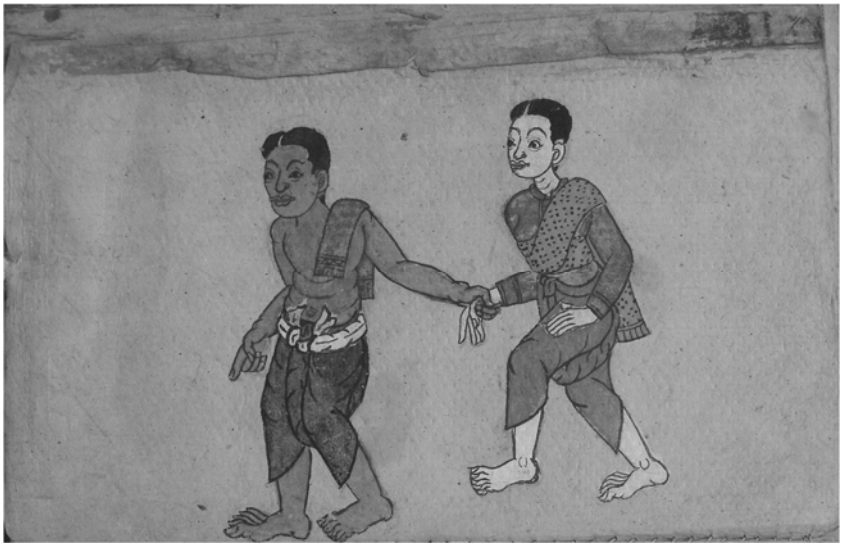
[5] จิตรกรรมฝาผนัง ภายในพระอุโบสถท้าวโคตร อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช กับอุโบสถวัดพัฒนาราม ตำบลตลาด อำเภอเมืองสุราษฎร์ธานี จังหวัดสุราษฎร์ธานี กำหนดอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตราวิเคราะห์จากรูปแบบและเทคนิค ประกอบกับที่วัดพัฒนารามปรากฏการระบุปีที่สร้างเป็น พ.ศ. 2444 สอดคล้องกับรูปแบบทวารบาลที่ประตูอุโบสถซึ่งทำเป็นรูปทหารแต่งกายแบบสากลตามที่นิยมกันในสมัยนั้น.

ภาพที่ 11 การแต่งกายของตัวพระและบุคคลสำคัญ ตามอย่างสมัยนิยม
พบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง

ภาพที่ 12 ตัวอย่างภาพตัวพระเขียนเครื่องแต่งกายอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี
แต่สวมรองเท้าหนังตามอย่างสมัยนิยม
จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติ ภายในพระอุโบสถวัดท้าวโคตร
อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ 13 จิตรกรรมตอนท้าวอรัณชนกออกไปคล้องช้างกับน้องชาย สวมหมวกคล้าย “ชุดทหารอย่างยุโรป” พบในหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข

ภาพที่ 14 จิตรกรรมตอนกฤษณาสอนน้อง แสดงทรงผมยาวประบ่า สมัยนิยมรัชกาลที่ 5 พบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง



ภาพที่ 15 การแต่งกายของหญิงชาวบ้าน แบบมีสไบห่มทับ
พบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง

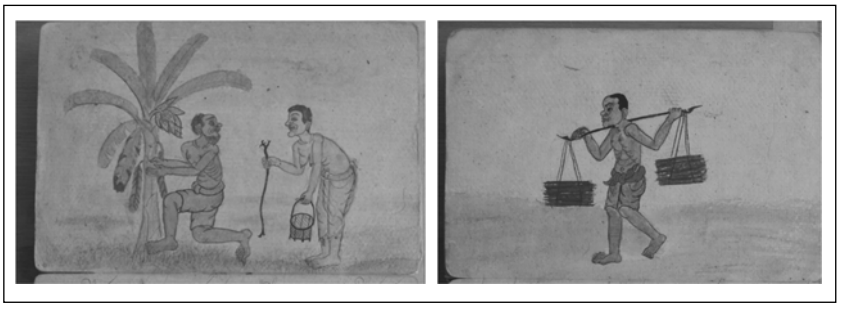
ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าการเขียนภาพบุคคลชั้นสูง และภาพชาวบ้านที่เป็นชาย – หญิงบางส่วน โดยเฉพาะที่พบในหนังสือศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข มีการนำเทคนิคเดียวกันกับที่นายช่างใช้เขียนตัวหนังตะลุงมาใช้ประกอบกันด้วย เช่น ภาพฤๅษีมีจมูกโต ปากกว้างยาว ภาพตัวนางมีเส้นคิ้ว ปาก จมูก และคางเชื่อมโยงต่อเนื่องกัน เป็นต้น ทั้งนี้รูปแบบดังกล่าวน่าจะเป็นเอกลักษณ์สำคัญของจิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่นภาคใต้ เนื่องจากปรากฏภาพจิตรกรรมที่เป็นบุคคลมีลักษณะคล้ายตัวหนังตะลุงอีกจำนวนหนึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอาราม เช่น รูปกลุ่มพราหมณ์กับพระนางมัทรี จากจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเวสสันดร ภายในพระอุโบสถวัดคูเต่า ตำบลแม่ทอม อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา กับรูปชาวบ้านในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์วัดจะทิ้งพระ ตำบลสทิงพระ อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา นัยหนึ่งจึงเป็นไปได้ว่าช่างเขียนจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา ช่างทำตัวหนังตะลุง และช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามน่าจะเป็นคนกลุ่มเดียวกัน

มิเช่นนั้นก็อาจมีการส่งอิทธิพลให้แก่กันทางใดทางหนึ่ง[6] (Duangta 2008: 70 - 130) (ภาพที่ 16) อนึ่ง ยังไม่ปรากฏหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่สามารถนำมายืนยันข้อเสนอดังกล่าวให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในที่นี้เป็นแต่เพียงข้อสันนิษฐานที่พบจากการศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น

อย่างไรก็ดี สำหรับเทคนิคการเขียนลักษณะกายวิภาคอย่างสมจริง กับการนำเครื่องใช้อย่างตะวันตกมาประกอบในฉาก ก็ปรากฏให้เห็นอยู่เนือง ๆ ในหลายตอนของหนังสือศาสตรา อาทิ จิตรกรรมจากตอนตากับยายปลูกกล้วยเป็นทอง ตอนชายเข็ญใจ ตอนพระภัสดาขับไล่นางจันเทวีออกจากเมือง และตอนเปรตพระยาพิมพิสารที่เขียนอยู่ในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง กล่าวคือ ช่างเขียนให้ยายมีหน้าอกหย่อนยาน หลังค่อม ถือไม้เท้า ชายเข็ญใจก็มีร่างกายผอมแห้งจนเห็นซี่โครง นางจันเทวีถือร่มตามอย่างรูปสตรีชาวตะวันตกที่พบอยู่เสมอในงานจิตรกรรมนับแต่ช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา (ภาพที่ 17) กระนั้นก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าจิตรกรรมจากตอนเปรตพระยาพิมพิสาร มีการใช้รูปแบบการเขียนจิตรกรรมอย่างไทยประเพณีมาผสมกับงานจิตรกรรมอย่างสมจริง คล้ายคลึงกับที่พบในตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ต่างกันตรงประเด็นที่นำเสนอคือ ช่างใช้เทคนิคการเขียนให้พระยาพิมพิสารมีร่างกายซูบผอมจนเห็นกระดูก ไม่นุ่งห่มเสื้อผ้า แทนสัญลักษณ์ของเปรต ขณะเดียวกันยังทรงชฎายอดเดินหนอย่างกษัตริย์อยู่ (ภาพที่ 18)

[6] จากการวิเคราะห์รูปแบบ และเทคนิคที่ใช้ในงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดคูเต่า ตำบลแม่ทอม อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา กับรูปชาวบ้านในงานจิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระพุทธไสยาสน์วัดจะทิ้งพระ ตำบลสทิงพระ อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา ซึ่งเป็นงานช่างท้องถิ่นสันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นอย่างน้อย.

ภาพที่ 16 เปรียบเทียบจิตรกรรมรูปฤๅษีและนางสีดาในหนังสือศาสตรา (บนซ้าย)
กับตัวหนังตะลุง (บนกลาง - บนขวา)
และภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดคูเต่า (ล่างซ้าย)
กับ วิหารพระพุทธไสยาสน์วัดจะทิ้งพระ (ล่างขวา)



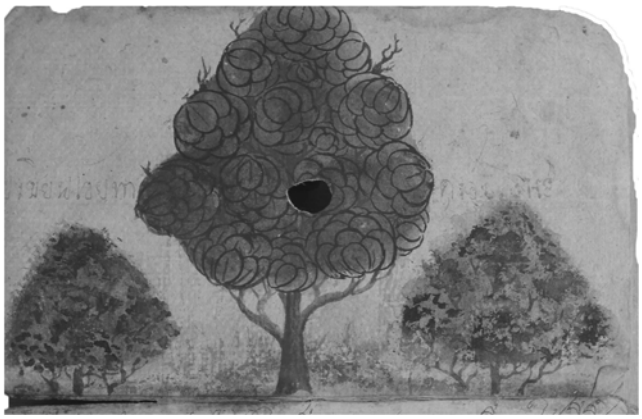
ภาพที่ 17 จิตรกรรมแสดงเทคนิคการเขียนภาพให้มีลักษณะทางกายภาคที่สมจริง
พบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง

ภาพที่ 18 จิตรกรรมจาก
ตอนเปรตพระยาพิมพิสาร
พบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง

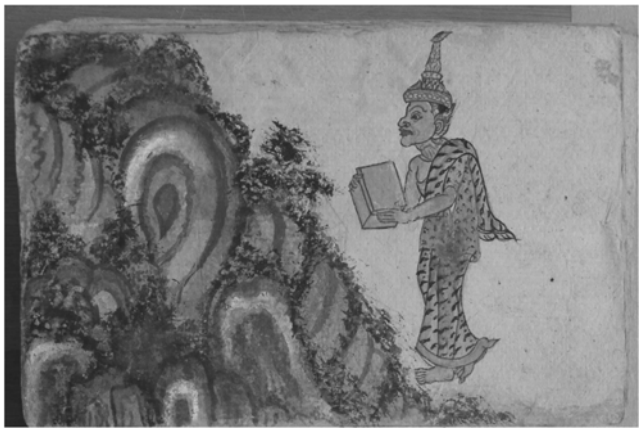
ภาพที่ 19 เทคนิคการเขียนแม่น้ำแบบสมจริง
กับแบบไทยประเพณีพบในหนังสือศาสตราฉบับเขารูปช้าง

ฉากพื้นหลัง

ส่วนใหญ่จะเป็นฉากแม่น้ำ กับฉากวิวทิวทัศน์จำพวกต้นไม้ และโขดหินซึ่งมีการผสมผสานเทคนิคการเขียนจิตรกรรมแบบไทยประเพณีประกอบกับการเขียนโดยอาศัยหลักทัศนียวิสัย (Perspective) ที่เริ่มนิยมนับแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา กล่าวคือ การเขียนแม่น้ำมีทั้งที่เขียนให้มีลักษณะเป็นวงโค้งคล้ายเกล็ดปลาตามปรัมปราคติ และที่ระบายสีน้ำให้เป็นสีฟ้าจาง ๆ กับการนำเทคนิคเรื่องเส้นขอบฟ้า (Horizonal line) มาช่วยให้ภาพดูมีมิติสมจริงยิ่งขึ้น (Thapepong 2009: 20) (ภาพที่ 19) ขณะเดียวกันการเขียนภาพต้นไม้ก็มีทั้งที่ร่างขึ้นมาก่อน แล้วจึงลงสีและตัดเส้นสีดำตาม แสดงรายละเอียดของกิ่งก้านใบอย่างชัดเจน กับที่ใช้แปรงแต้มให้เกิดลักษณะเป็นพุ่ม ไม่มีการใส่รายละเอียดเมื่อจะแสดงให้เห็นว่าอยู่ไกล (Leksukum 2005: 104) (ภาพที่ 20) โขดหินส่วนใหญ่ก็จะเขียนเป็นรูปเขาไม้ (Leksukum 2005: 31) เน้นส่วนที่รับแสงด้วยการระบายสีอ่อน ที่หลบแสงให้มีสีเข้ม ช่วยสร้างบรรยากาศให้ดูใกล้เคียงธรรมชาติจริง ๆ (ภาพที่ 21)



ภาพที่ 20 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้แบบสมจริง
กับแบบไทยประเพณีพบในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง



ภาพที่ 21 เทคนิคการเขียนภาพโขดหินแบบสมจริงพบในหนังสือศาสตรา
ฉบับเขารูปช้าง

การใช้สี

สีที่ใช้ ได้แก่ สีอิฐ ใช้ระบายพื้นหลัง กับใช้เป็นสีเครื่องแต่งกาย เช่นเดียวกับสีเขียวอ่อน สีเขียวเข้ม นอกจากจะนิยมใช้เป็นสีเครื่องนุ่งห่มของชาวบ้านทั่วไปแล้ว ยังใช้เป็นสีของต้นไม้ กับนกยูงเพื่อให้เกิดความสมจริง เหมือนสีฟ้าที่ใช้ระบายแทนแม่น้ำ สีน้ำตาลแทนโขดหิน และสีผิวของภาพกากบางตัว แตกต่างกับตัวพระ – ตัวนางที่จะระบายสีตัวด้วยสีขาว เครื่องทรงจะเป็นสีทอง ไม่มีการปิดทองทับอย่างที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 (Leksukum 2005: 92) ขณะเดียวกันปรากฏการระบายสีเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ไปจนถึงเครื่องใช้ไม้สอยต่าง ๆ ของบุคคลที่มิใช่ตัวพระ – ตัวนางด้วยสีเหลือง สีคราม และสีม่วง มีการใช้สีดำเพื่อการตัดเส้นบ้างประปราย ที่นำมาระบายทั้งตัวก็คือภาพนกกา กับไก่ ส่วนหนึ่งช่างคงจะต้องการแสดงความสมจริงเช่นเดียวกับภาพธรรมชาติอื่น ๆ

โดยสรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคที่ใช้เขียนงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตราแสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมในหนังสือศาสตราเป็นตัวอย่างหนึ่งของงานช่างท้องถิ่น มีลักษณะเด่นอยู่ที่วิธีการถ่ายทอดเรื่องราวโดยการนำแนวคิดแบบสัจจนิยม (Realistic) อย่างตะวันตก มาผสมผสานกับงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เกิดเป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมภาคใต้ ที่พบในหนังสือศาสตราเท่านั้น กล่าวคือ แม้จะปรากฏการเขียนภาพบุคคลให้แต่งกายตามอย่างสากลนิยม ทว่า มิได้สะท้อนสภาพความเป็นจริงเสียทีเดียว เพราะรูปแบบเครื่องแต่งกายส่วนใหญ่เป็นการแต่งกายของชนชั้นสูง กับข้าราชสำนัก แต่ช่างกลับนำมาปรับใช้กับชาวบ้านทั่วไป แสดงให้เห็นถึงความอิสระในการแสดงออกของช่าง ผิดกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่จะสะท้อนสภาพวิถีชีวิต ตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีอย่างสมจริงมากกว่า แม้จากการศึกษาจะพบว่าช่างเขียนจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา กับช่างเขียนตัวหนังตะลุงและช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังน่าจะเป็นกลุ่มเดียวกัน หรือส่งอิทธิพลให้แก่กันก็ตาม เหตุหนึ่งน่าจะมาจากการที่หนังสือศาสตราเองจัดเป็นสมบัติส่วนบุคคลของหมอศาสตรา ช่างอาจไม่จำเป็นต้องเคร่งครัดต่อหลักเกณฑ์มากนักก็เป็นได้ ทั้งนี้ สามารถกำหนดอายุหนังสือศาสตราทั้งสองฉบับได้ว่าน่าจะเขียนขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นอย่างน้อย อย่างไรก็ตาม ต้องอาศัยหลักฐานประเภทรูปแบบอักษร การใช้ภาษาและสำนวนต่าง ๆ มาประกอบ เพื่อให้ข้อสันนิษฐานดังกล่าวชัดเจนยิ่งขึ้น

รูปแบบวัฒนธรรมจากสยามที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา

จากการศึกษา วิเคราะห์รูปแบบและเทคนิค ประกอบกับการเปรียบเทียบงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรากับงานจิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่นเดียวกัน และมีอายุร่วมสมัยกัน ปรากฏว่าจากข้อจำกัดของลักษณะหนังสือที่มีขนาดเล็ก และภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นเพื่อใช้เป็นภาพประกอบคำทำนายเท่านั้น มีผลให้ช่างแสดงรายละเอียดในภาพค่อนข้างน้อย ผิดกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีพื้นที่สำหรับแสดงเรื่องราวเยอะกว่า รูปแบบวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ส่วนใหญ่จึงเป็นเรื่อง “วัฒนธรรมการแต่งกาย” อันได้แก่

1. รูปแบบทรงผม การที่ผู้ชายหันมาไว้ผมรองทรง และผู้หญิงโดยเฉพาะสตรีในราชสำนักหันมาไว้ผมยาวประบ่าแทน “ผมทรงมหาดไทย” “ผมปีก” และ “ผมทัด” ที่เคยไว้มาแต่เดิมตั้งแต่ครั้งอยุธยา ปัจจัยสำคัญอยู่ที่พระบรมราโชบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงต้องการให้ไทยเข้าสู่ยุคแห่งความทันสมัยเช่นเดียวกับที่พระราชบิดาทรงกระทำมา โดยเริ่มจากการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งใกล้พระองค์เท่าที่จะทรงทำได้ก่อน ได้แก่ การไว้ทรงผม และการแต่งกาย ดังนั้นเมื่อทรงประกาศให้เลิกไว้ผมทรงมหาดไทยมาเป็นไว้ผมยาวแบบฝรั่ง พระเจ้าน้องยาเธอและข้าราชสำนักที่มีพระชนมายุ และอายุใกล้เคียงกันก็พากันเปลี่ยนทรงผมตามพระราชนิยม ข้าราชสำนักซึ่งมีอายุมากก็ค่อย ๆ เปลี่ยนตามอย่างช้า ๆ จึงเกิดเป็นผมทรงรองทรง ที่ตัดผมรอบศีรษะให้สั้น ไว้ผมข้างบนยาวคล้ายผมทรงมหาดไทย ต่อมาเมื่อมีผู้นิยมไว้ผมแบบฝรั่งมากขึ้น จึงกลายเป็นผมทรงปกติในที่สุด (National Identity Office 2000: 307 - 310)

ด้านทรงผมของสตรีนั้น เกิดการเปลี่ยนแปลงจากข้าราชสำนักฝ่ายใน นำโดยเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ พระสนมเอกเมื่อครั้งยังเป็นเจ้าจอมมารดาแพ เนื่องจากทรงทราบถึงพระราชดำริและพระบรมราโชบาย จึงทูลรับอาสาเพื่อเป็นแบบอย่างให้แก่สตรีในราชสำนัก เริ่มจากทรงผมโดยเริ่มไว้ผมยาว จนข้าราชสำนักฝ่ายในพากันหันมานิยมไว้ผมยาวกันทั่วหน้า ผมปีกก็เริ่มหายไป (National Identity Office 2000: 320 - 321) และหญิงชายชาวบ้านก็เริ่มเปลี่ยนตามในเวลาต่อมา อย่างไรก็ดี เป็นที่สังเกต

ว่าแม้การเปลี่ยนแปลงส่วนใหญ่เริ่มต้นและนิยมในหมู่คนชั้นสูง ชาวบ้านยังคงนิยมปฏิบัติตามขนบประเพณีเดิมโดยเฉพาะการแต่งกายที่ยังคงแต่งตามสบายเช่นเดียวกับรัชกาลก่อน ๆ ทว่า ในเรื่องการไว้ผมนั้นผิดกัน ส่วนหนึ่งอาจเพราะทำตามได้ง่าย และไม่ขัดกับรูปแบบการดำเนินชีวิตมากนักก็เป็นได้

2. รูปแบบเครื่องแต่งกาย นอกจากเรื่องทรงผมแล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงเริ่มการเปลี่ยนแปลงฉลองพระองค์ จนเป็นเครื่องแต่งกายพระราชนิยมให้คนใกล้ชิดแต่งตามและแพร่หลายออกไปในที่สุด โดยมีรูปแบบดังนี้ (National Identity Office 2000: 307)

2.1 เครื่องแต่งกายบุรุษ เริ่มจากผ้านุ่ง เดิมโปรดพระราชทานผ้าสมปักเป็นผ้านุ่ง ต่อมาจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชสำนักเลิกนุ่งผ้าสมปัก บอกยศตามธรรมเนียมเก่าและโปรดฯ ให้ข้าราชสำนักนุ่งผ้าสีพื้นกรมท่า (สีน้ำเงินแก่) แทนผ้าสมปัก ส่วนเสื้อโปรดให้นำแบบอย่างของชาวตะวันตกมาดัดแปลงเป็นเสื้อใช้ในโอกาสต่าง ๆ นอกจากนี้ เมื่อเสด็จประพาสต่างประเทศแต่ละครั้ง ก็ทรงมีพระราชดำริให้เจ้านายและผู้ตามเสด็จเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับสภาพภูมิอากาศและธรรมเนียมของต่างชาติ อาทิ เมื่อครั้งเสด็จประพาสสิงคโปร์ใน พ.ศ. 2413 โปรดให้สวมเสื้อนอกคอเปิด มีเสื้อเชิ้ตข้างใน ผูกผ้าผูกคอ แต่ยังคงนุ่งโจงกระเบนด้วยผ้าพื้นสีกรมท่า และยังทรงกำหนดเครื่องแต่งกายหน่วยงานที่ตามเสด็จ คือ ฝ่ายพลเรือน เป็นเสื้อปีก หรือเสื้อปิดคอมีชายสั้น แพรสีน้ำเงินแก่ ปักลวดลายทองที่คอ ข้อมือ และขลิบทองที่ชายเสื้อ เสื้อยาวคลุมสะโพก คาดเข็มขัดนอกเสื้อ มีกระบี่พลเรือนโยงสายเข็มขัด สวมถุงเท้าขาว รองเท้าหนังดำ หมวกเฮลเม็ต (Helmet) แพรขนสีดำ ส่วนเครื่องแต่งกายฝ่ายทหารเป็นเสื้อปีกสีนกพิราบ นุ่งผ้าโจงกระเบนไหมสีเดียวกับพลเรือน คาดสายกระบี่ สวมถุงเท้ายาว รองเท้าหนังดำ หมวกรูปทรงถังเป็นต้น เมื่อเสด็จกลับก็โปรดฯ ให้มีการเปลี่ยนแปลงขนบธรรมเนียมประเพณีครั้งใหญ่ เช่น โปรดให้ข้าราชสำนักในพระองค์สวมถุงเท้า รองเท้า ยืนเฝ้ารับเสด็จแทนการหมอบเฝ้า (National Identity Office 2000: 310 - 312)

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของราชสำนักที่กำหนดให้สวมเครื่องแบบหรือยูนิฟอร์ม (Uniform) แต่ก็มีลักษณะผสมผสานระหว่างแบบดั้งเดิมและแบบใหม่ ใส่เสื้อขาวแขนกระบอก เจ้านายทรงผ้าม่วงโจงกระเบน

คาดแพรแถบ ขุนนางบางคนยังคงนุ่มสมปักชักพกคาดผ้าเกี้ยว (National Identity Office 2000: 312)

ส่วนการแต่งกายของชาวบ้านที่เป็นชายนั้นยังคงนุ่งโจงกระเบน หรือนุ่งผ้าลอยชาย ไม่นิยมสวมเสื้อ ชายสูงอายุจะใช้ผ้าขาวม้าหรือผ้าชนิดอื่นพับแตะไว้ที่บ่าหนุ่ม ๆ จะนิยมใช้ผ้าคล้องไหล่ทิ้งชายมาข้างหน้า หรือห้อยคล้องคอทิ้งชายไปข้างหลัง ยังคงไม่สวมรองเท้าเช่นเดิม (National Identity Office 2000: 330)

2.2 เครื่องแต่งกายสตรี พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้มีประกาศเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงระเบียบการแต่งกายของสตรีในราชสำนักใหม่ จากเดิมที่เคยนุ่งผ้าจีบ ห่มสไบแพรเฉียงแนบกับตัวเปล่ามาใน พ.ศ. 2416 โปรดฯ ให้สตรีนุ่งผ้ายกจีบ ห่มตาด หรือห่มสไบปักเฉพาะเวลาเต็มยศใหญ่เท่านั้น ในโอกาสทั่วไปนุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อพอดีตัว ผ่าอก คอกลม หรือคอตั้งเตี้ย ๆ ปลายแขนแคบยาวถึงข้อมือ ชายเสื้อยาวเพียงเอว เรียกว่า “เสื้อกระบอก” แล้วห่มแพรจีบตามขวาง สไบเฉียงทับบนเสื้ออีกชั้นหนึ่ง แพรจีบที่ใช้ห่มสไบเฉียงทับเสื้อนี้ต่อมาได้วิวัฒนาการเป็นแพรสะพายอย่างตึงบนบ่าซ้าย รวบชายแพรทั้งสองข้างเข้าด้วยกันทางด้านขวาของเอว คล้ายสวมสายสะพาย และสวมรองเท้าบู๊ท โดยมีถุงเท้าหุ้มตลอดน่องด้วย และใน พ.ศ. 2440 หลังการเสด็จประพาสยุโรป สตรีชาววังก็หันมาสวมเสื้อแขนพองแบบฝรั่ง หรือ “เสื้อแขนหมูแฮม” แทนเสื้อกระบอก โดยยังคงห่มผ้าหรือแพรสไบเฉียงแล้วแต่โอกาสทับตัวเสื้ออีกชั้นหนึ่ง ส่วนรองเท้า นอกจากการสวมบู๊ทแล้วยังมีรองเท้าคัทชูส้นคล้ายรองเท้าผู้ชาย และคัทชูส้นหนาอีก ทว่า ความนิยมดังกล่าวมิได้มีอิทธิพลต่อการแต่งกายของหญิงชาวบ้าน ต่างยังคงนุ่งโจงกระเบนเป็นประจำและห่มผ้าแถบอยู่กับบ้านเช่นเคย ไม่มีผู้ใดกล้านุ่งจีบด้วยถือเป็นการแต่งกายของชนชั้นสูงเท่านั้น (National Identity Office 2000: 320 - 330)

โดยสรุปจึงสันนิษฐานได้ว่ารูปแบบการแต่งกายของชาวบ้านที่ดูคล้ายเครื่องแต่งกายของข้าราชสำนักที่ปรากฏในหนังสือศาสตราน่าจะมีที่มาจากประสบการณ์จริงของช่างที่มีโอกาสได้เห็น ตลอดจนพบเจอข้าหลวง หรือข้าราชสำนักในวาระพิเศษต่าง ๆ แล้วนำมาดัดแปลงใช้กับงานของตน มากกว่าจะเป็นการรับอิทธิพลโดยอ้อมผ่านทางงานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ทั่วไปตามวัดวาอารามในท้องถิ่น เนื่องจากไม่พบการสะท้อนรูปแบบการแต่งกายในลักษณะนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังมาก่อน นัยหนึ่งจึง

ถือเป็นการรับอิทธิพลโดยตรงของช่างเอง อาศัยหลักฐานยืนยันได้จากภาพพระบรมฉายาลักษณ์เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะเสด็จมายังวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา หลังจากเสด็จกลับจากชวาใน พ.ศ. 2439 และทรงฉายพระรูปร่วมกับเหล่าข้าราชบริพารและขุนนางที่ตามเสด็จ (ภาพที่ 22) กับภาพถ่ายเก่าของ พระยาสุขุมนัยวินิต (ปั้น สุขุม) สมุหเทศาภิบาลสำเร็จราชการมณฑลนครศรีธรรมราช (ภาพที่ 23) จะเห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับบุรุษทั้งหมดในภาพทั้งสองภาพล้วนแต่งกายตามแบบสากลนิยมแล้ว มีการไว้ผมรองทรง สวมถุงเท้า และรองเท้าหนังสีดำตามลำดับ ขณะที่ประชาชนที่ปรากฏในภาพชาวเมืองสงขลาครั้งมาเฝ้ารับเสด็จใน พ.ศ. 2448 ยังคงไม่นิยมสวมรองเท้าเช่นเดิม (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 22 พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะทรงฉายพระรูป ร่วมกับเหล่าข้าราชบริพารและขุนนางที่ตามเสด็จเมื่อครั้งเสด็จมายังวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา หลังเสด็จกลับจากชวาใน พ.ศ. 2439

ถ่ายในเครื่องแบบราชศ์ เมื่อครั้งยังเป็นพระยาสุขุมนัยวินิต
สมุหเทศาภิบาลสำเร็จราชการมณฑลนครศรีธรรมราช (พ.ศ. ๒๔๓๙)

ภาพที่ 23 พระยาสุขุมนัยวินิต (ปั้น สุขุม) สมุหเทศาภิบาลสำเร็จราชการมณฑลนครศรีธรรมราช (พ.ศ. 2439) ในเครื่องแต่งกายอย่างสากลนิยม

ภาพที่ 24 ชาวสงขลามาเฝ้ารับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2448

ความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับหัวเมืองทางใต้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งมีอิทธิพลต่อแนวคิดและวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น

การเปลี่ยนแปลงแนวคิด วิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นภาคใต้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลจากการปฏิรูปประเทศในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในหลากหลายด้าน โดยเฉพาะการปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาค ดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

1. การปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาค การที่โปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกการจัดเมืองเป็นชั้นเอก โท ตรี จัตวา เปลี่ยนเป็นการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล คือ การรวมหัวเมืองหลายเมืองเข้าเป็นมณฑลหนึ่ง มีสมุหเทศาภิบาลเป็นผู้ปกครองมณฑลขึ้นตรงต่อกระทรวงมหาดไทย ยังผลให้ใน พ.ศ. 2439 ตรงกับ ร.ศ. 115 พื้นที่ภาคใต้มีการแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ มณฑลนครศรีธรรมราช (เมืองนครศรีธรรมราช เมืองสงขลา เมืองพัทลุง และเมืองขึ้นในหัวเมืองเหล่านี้) และมณฑลชุมพร (เมืองชุมพร เมืองไชยา เมืองหลังสวน เมืองกาญจนดิฐ เมืองกำเนิดนพคุณ และเมืองขึ้นในหัวเมืองเหล่านี้) มีข้าหลวงเทศาภิบาล เป็นผู้สำเร็จราชการส่งมาดูแลต่างพระเนตรพระกรรณนั้น (Bunnag 1973: 62 - 65) ส่งผลให้รูปแบบวัฒนธรรมประเพณีจากราชสำนักค่อย ๆ แทรกซึมผ่านการรับรู้ของผู้คนในท้องถิ่นตามลำดับ

2. การเสด็จประพาสต่างประเทศของพระบาสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้การเสด็จพระราชดำเนินไปประเทศอินเดีย พม่า และหัวเมืองมลายูหลายครั้ง ตลอดช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ถือเป็นการเปิดโอกาสให้ชาวบ้านทั่วไปที่อาศัยอยู่ในแถบภาคใต้ ได้มีโอกาสเรียนรู้วิถีปฏิบัติตามอย่างราชสำนัก พร้อมกับการได้เฝ้ารับเสด็จไปโดยอ้อม กล่าวคือระหว่างทางเสด็จกลับ พระองค์ได้ทรงแวะพักตามหัวเมืองฝ่ายใต้ต่าง ๆ อยู่เสมอ เช่นใน พ.ศ. 2414 หลังจากเสด็จประพาสอินเดียและพม่า รวม 74 วัน ขากลับทรงแวะหัวเมืองชายฝั่งทะเลตะวันออก ภูเก็ต พังงา ไทรบุรี และสงขลา พ.ศ. 2431 ขณะเสด็จประพาสหัวเมืองมลายูครั้งที่ 3 ทรงแวะที่เมืองสงขลา เมืองนครศรีธรรมราช กลันตัน ตรังกานู เป็นต้น (Phaethong 1997: 89)

3. การพัฒนาระบบคมนาคมและการไปรษณีย์ เนื่องจากใน พ.ศ. 2432 และ พ.ศ. 2459 มีการเปิดเส้นทางการเดินเรือเมล์ สายกรุงเทพฯ - กลันตัน กับการเปิดเส้นทางการเดินรถไฟสายกรุงเทพฯ - ปัตตานีตามลำดับ ประกอบกับกรมไปรษณีย์ก็เริ่มเปิดดำเนินการโดยมีการจัดหาเรือไฟเดินรับส่งถุงไปรษณีย์ สินค้า และคนโดยสาร (Saisingthong 1983: 79 – 81) ส่งผลให้การไปมาหาสู่ระหว่างคนจากส่วนกลางกับส่วนท้องถิ่นภาคใต้ทำได้สะดวกยิ่งขึ้น ชาวปักษ์ใต้มีโอกาสได้ศึกษาเรียนรู้วัฒนธรรมต่าง ๆ ตามอย่างกรุงเทพฯ ได้ง่ายกว่าในอดีต เช่น ผลจากการพัฒนาด้านคมนาคมและการไปรษณีย์ดังกล่าว ทำให้ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 มีการแพร่กระจายของ “หนังสือวัดเกาะ” วรรรณกรรมจากภาคกลางที่พิมพ์ขึ้นโดยโรงพิมพ์วัดเกาะลงไปยังพื้นที่ภาคใต้ตอนกลางจำนวนมาก มีการนำวรรณกรรมเลื่องชื่อของสุทรภู่หลายเล่มมาจารลงในหนังสือบุดเพื่อใช้ในการสวดโอ้เอ้วิหารราย อาทิ พระอภัยมณี โคบุตร และลักษณวงศ์ เป็นต้น (Paruchakun 2013: 60) อีกทั้งปรากฏข้อความในหน้าต้นและหน้าปลายของหนังสือบุดจำนวนหนึ่งจารบทกลอนเชิญชวนและอวยพรผู้อ่านเหมือนกับที่ปรากฏในปกหน้าและปกหลังของหนังสือวัดเกาะ สอดคล้องกับคำกล่าวของ สุดจิตต์ รินทกุล เจ้าของโรงพิมพ์วัดเกาะรุ่นสุดท้ายที่กล่าวว่าหนังสือจากโรงพิมพ์วัดเกาะที่ส่งไปขายตามต่างจังหวัด ขายดีที่สุดคือทางภาคใต้ (Paruchakun 2013: 61)

บทสรุป

จากการวิเคราะห์รูปแบบ ตลอดจนเทคนิคในการเขียนงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา พบว่าเป็นงานช่างระดับท้องถิ่น ใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบไทยประเพณีประกอบกับการนำเสนอภาพแบบสมจริงอย่างตะวันตก เมื่อเทียบกับงานจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่เดียวกัน ที่เขียนขึ้นในระยะเวลาร่วมสมัยกันปรากฏว่างานจิตรกรรมฝาผนังจะมีความสมจริงในแง่การถ่ายทอดสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนมากกว่า พิจารณาได้จากธรรมเนียมการแต่งกายที่ช่างเขียนตามที่ปรากฏในสมัยนั้นจริง ๆ อย่างไรก็ดี เป็นไปได้ว่าช่างเขียนงานจิตรกรรมทั้งสองกลุ่ม กับช่างเขียนตัวหนังตะลุงน่าจะเป็นกลุ่มคนเดียวกัน หรือมีการส่งอิทธิพลถึงกัน ทั้งนี้ วัฒนธรรมจากราชธานีที่มีอิทธิพลต่อชีวิตชาวปักษ์ใต้ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมดังกล่าวจะเป็น

วัฒนธรรมการแต่งกายเป็นหลัก โดยช่างน่าจะได้รับแรงบันดาลใจโดยตรงมาจากการแต่งกายของข้าราชสำนักที่เข้ามาในท้องถิ่นในฐานะข้าหลวงเทศาภิบาล ตลอดจนข้าราชบริพารที่ร่วมเสด็จระหว่างกลับจากเสด็จประพาสต่างประเทศและทรงแวะพักหัวเมืองชายฝั่งทะเลตลอดช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ขณะเดียวกันการพัฒนาระบบคมนาคมกับการไปรษณีย์ ยังส่งผลโดยอ้อมให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมผ่านการไปมาหาสู่ระหว่างผู้คนสองพื้นที่อีกต่อหนึ่ง

References

Ammaphan, S. (1984). *The Sāttrā* [The Sattra]. Academic Documents of the Department of Thai Language and Western Language, Faculty of Humanities and Social Sciences, Prince of Songkhla University, Pattani Campus.

Bunnag, P. (1973). *Prawatsātthaisamaimai (tangtæ̀kānthamsonthi sanyābāoringthưng hētkāntulākhom phutthasakkarāt Sọ̄ng phanhārọ̄isiphok)* [Modern Thai History (Since the Bowring Treaty to "October 1973 Event")]. Academic Documents of 2204202 Modern Thai History, Department of Thai History, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Chitmung, P. (2012). *Čhitkamfāphanangnaiphra'ubōsotwatphatthanārām Čhangwatsurātthānī: Phāpsathọ̄nsangkhomnaisa mai* [Mural painting in the hall of Wat Pattanaram, Surat Thani province: reflection of society in the reign of King Rama V] (Master's thesis, Graduate School, Silpakorn University).

Damrong Rajanubhub, Somdejkromphraya. (1965). *Tamnānlakhọ̄n 'inao* [Mythology of Inao]. Bangkok: Khlangvitthaya.

Duangta, S. (2008). *Phāsākāičhākčhitkamfāphanangsakunchāngsong khlāthawatphōpathamāwāt 'Amphœ̄mūangsongkhlā Watča thingphra 'Amphœ̄sathingphra læwatbāngklam 'Amphœ̄bāngk lam Čhangwatsongkhlā* [Body language from the mural paintings Songkla school at Wat Phopattamwistrict in Mueang district, Wat Jatingphra in Sathingphra district and Wat Kutao in Bangklam district, Songkhla] (Master's thesis, Graduate School, Silpakorn University).

Leksukum, S. (2005). *Čhitkamthai Samairatchakānthī Sām Khwāmkhitplīankānsadǣng'ọ̄kkọ̄plīantām* [The mural painting during the King Rama III: Change the concepts, Expressions are changed]. Bangkok: Muangboran.

National Identity Office. (2000). *Kāntǣngọ̄kāithai: Wiwatthanākān čhāk'adītsūpatjubun Lēm Nưng* [Thai Dress: Evolution from the Past to the Present, Volume 1]. Bangkok: The National Identity Office.

Paruchakun, W. (2013). Čhāk nangsūbudọ̄ Sū nākradā: Khwāmsamphanthāngwatthanathamwannakamkhọ̄ngphāktaikapphākklāng [From "the Bud" to "the Paper": The Cultural Relations between Southern and Central Thailand]. *Rusamilae Journal*, 34 (3), 57 - 62.

Petchkaeo, Ch. (2005). *Wannakamthaksin Wannakamkhatsan Lēm Sọ̄ng* [Thaksin Literature, Selected Literature Vol. 2]. Bangkok: The Thailand Research Fund.

Phaethong, B. (1997). Khwāmplīanplǣngthāngwatthanatham 'annūangmāčhākkānsadetpraphātyurōp [Cultural change due to His Majesty King Chulalongkorn visit to Europe]. *Silpakorn Journal*, 40(2), 89.

Siam Commercial Bank Public Company Limited. (1999). *Sārānukromwatthanathamthaiphāktai Lēm Sipčhet* [Southern Thai Cultural Encyclopedia Vol. 17]. Bangkok: Thai Cultural Encyclopedia Foundation of The Siam Commercial Bank Public Company Limited.

Tansungnoen, Ch. (1984). "*The Sāttrā" Wannakamphayākọ̄nchīwit Čhākčhangwatnakornsīthamrāt* ["The Sattra" literary prophecy life from Nakhon Si Thammarat] (Master's thesis, Srinakharinwirot University).

Thaksin University, The Institute for Southern Thai Studies. (1986). *Sārānukromwatthanathamphāktai Lēmthī Siphā* [Southern Thai Cultural Encyclopedia Vol. 15]. Bangkok: Amarin Printing Group Ltd.

Thapepong, P. (2009). *Ngānwikhrọ̄naimummọ̄ngmai: Nǣokhitngān čhitkamphāppritsanāthamnairatchakānthī Sī* [The new analysis: concepts of dhama riddle in the murals paintings during the reign of King Rama IV] (Master's thesis, Graduate School, Silpakorn University).