จิตรกรรมในหนังสือบุด: ภาพสะท้อนความคิด สังคม และภูมิปัญญาช่าง ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

โดย
นางสาวจุฑารัตน์ จิตโสภา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

จิตรกรรมในหนังสือบุด: ภาพสะท้อนความคิด สังคม และภูมิปัญญาช่าง ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

โดย
นางสาวจุฑารัตน์ จิตโสภา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

PAINTINGS ON THE MANUSCRIPTS IN SOUTHERN THAILAND AND ITS REFLECTION OF PEOPLE, SOCIETY AND ARTISANS

By

MISS Chutarat CHITSOPA

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy (ART HISTORY)

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	จิตรกรรมในหนังสือบุด: ภาพสะท้อนความคิด สังคม และภูมิปัญญาช่าง ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25
โดย	จุฑารัตน์ จิตโสภา
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว)

57107903 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต

นางสาว จุฑารัตน์ จิตโสภา: จิตรกรรมในหนังสือบุด: ภาพสะท้อนความคิด สังคมและภูมิปัญญาช่าง ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการศึกษาภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด สมุดภาพประเภทหนึ่งที่พบในภาคใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ ที่มา แรงบันดาลใจและหน้าที่ของภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด เพื่อสะท้อนความคิดและวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น หนังสือบุดที่นำมาศึกษาแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ หนังสือบุดที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา มีพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับพระมาลัย และหนังสือบุดที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับทางโลกมีเรื่องศาสตราที่ใช้สำหรับทำนายโชคชะตา การศึกษาจะเป็นการตีความภาพจิตรกรรมและวิเคราะห์รูปแบบกับเทคนิคที่ช่างใช้เขียนภาพ อาศัยนำมาเทียบเคียงกับงานศิลปกรรมที่พบในท้องถิ่นและสมุดภาพที่พบในภาคกลางที่มีอายุร่วมสมัยกัน

ผลการศึกษาพบว่าเรื่องที่นำมาเขียนเป็นจิตรกรรมแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มตามประเภทของหนังสือ กล่าวคือหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับพระมาลัยจะเน้นเขียนเรื่องเกี่ยวกับศาสนา ที่สำคัญคือเวสสันดรชาดก กับพระมาลัย ซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมเขียนในสมุดภาพตั้งแต่สมัยอยุธยามาแล้ว หน้าที่ของภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่ใช้เป็นภาพประดับสำหรับภิกษุพักสายตาระหว่างสวด หรือช่วงพักสวดอีกต่อหนึ่ง ยกเว้นเรื่องเวสสันดรกับพระมาลัยที่ใช้เป็นภาพประกอบเรื่อง เทคนิคการเขียนเป็นแบบไทยประเพณี อาศัยแรงบันดาลใจจากสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีเป็นหลัก ส่วนหนังสือบุดเรื่องศาสตรา จะเน้นเขียนเรื่องจากวรรณกรรมประเภทนิทานประโลมโลก ซึ่งไม่เคยปรากฏในสมุดภาพที่พบตามภูมิภาคอื่น ๆ มาก่อน เทคนิคที่ช่างนำมาใช้เขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตราเป็นแบบปรัมปราคติกึ่งสมจริง มีการดัดแปลงเครื่องแต่งกายของตัวพระตัวนางให้ดูร่วมสมัย และดูสมจริงกว่างานจิตรกรรมในกลุ่มศาสนา ที่สำคัญปรากฏการเขียนภาพตัวบุคคลที่คล้ายตัวหนังตะลุงรวมอยู่ด้วย จึงถือได้ว่าหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เป็นเอกลักษณ์สำคัญของงานช่างภาคใต้ สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ยังพึ่งพาเรื่องโชคลาง และวัฒนธรรมการเล่าเรื่องแบบมุขปาฐะที่ยังคงได้รับความนิยมอยู่ในภาคใต้ของไทยในช่วงเวลาร่วมสมัยกัน ผ่านการทำนายชะตาด้วยการเปรียบเทียบกับชีวิตของตัวละครในวรรณกรรม ทั้งนี้งานจิตรกรรมส่วนใหญ่กำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ 25

57107903 : Major (ART HISTORY)

Keyword : Bud, Paintings, Southern Thailand, 20 A.D.

MISS CHUTARAT CHITSOPA : PAINTINGS ON THE MANUSCRIPTS IN SOUTHERN THAILAND AND ITS REFLECTION OF PEOPLE, SOCIETY AND ARTISANS

THESIS ADVISOR : PROFESSOR DOCTOR SAKCHAI SAISINGHA

This thesis studied paintings in the Bud manuscripts, the manuscripts found in southern part of Thailand. Aims of this study were to analyze pattern, origin, inspiration and function of illustration in the Bud manuscripts as reflection of idea and local way of life. There were two types of Bud manuscripts. The religious Bud manuscripts such as the seven scriptures of Abhidhamma and the Phra Malai. Another type of Bud manuscript was the Sattra, secular type mostly involving horoscope. Study methods included interpretation of illustrations and analyzed pattern of arts as well as painting technique. Then, comparing to other local artworks and pictorial books found in central part of Thailand during the same period.

Results of this study showed that there were two kinds of stories to be scripted as Bud manuscripts. First, the religious Bud manuscripts mostly depicted the seven scriptures of Abhidhamma and the Phra Malai. The most popular religious stories were the Vessantara Jataka and the Phra Malai. These religious pictorials were used as decorations during Buddhist monks' prayers and intermission.Majority of religious Bud scriptures were painted with Thai traditional technique inspired by Traibhumi pictorial manuscripts made in Ayutthaya and Thonburi era.Another type of Bud manuscripts were secular books called "the Sattra" mostly the melodrama that has never been written in other kind of pictorials. The melodramatic Sattra manuscripts were generally painted in mythical surrealistic fashion with depicted protagonists as more contemporary and more realistic then the religious Bud's. Furthermore, there were also impersonation of traditional Southern shadow play. Apparently, the secular Sattra scriptures were unique example of Southern arts illustrated local way of living that counted on superstition and narrative culture of oral history popular in Southern Thailand in the 25th Buddhist Century through horoscope compared with life of the novel protagonists.

กิตติกรรมประกาศ

กว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะสำเร็จลงได้ ผู้วิจัยต้องฝ่าฟันอุปสรรคมากมาย ทั้งนี้ด้วยความช่วยเหลือ สนับสนุนทั้งในแง่พลังสติปัญญา พลังกาย และพลังใจจากหลายฝ่าย เพื่อแทนคำขอบคุณอย่างสุดซึ้ง ผู้วิจัยจึงใคร่ขอกล่าวถึงบุคคลดังต่อไปนี้

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ที่กรุณาชี้แนะ ให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัยในทุก ๆ ด้านมาโดยตลอด ขอบพระคุณคณาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่านที่มอบโอกาสให้ผู้วิจัยได้กลับมาศึกษาต่อครั้งนี้

ขอขอบพระคุณศาตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม และรองศาสตราจารย์ ดร. เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว เป็นอย่างสูงที่กรุณาสละเวลามาร่วมเป็นคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ และขอบพระคุณสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา ที่กรุณามอบทุนเรียนดีมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทยให้แก่ผู้วิจัยเพื่อนำมาใช้ในการศึกษาระดับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต ตามโครงการพัฒนากำลังคนด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ขอขอบพระคุณนักวิชาการตลอดจนเจ้าหน้าที่ประจำศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สถาบันทักษิณคดีศึกษาสงขลา หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษก สงขลา และอีกหลาย ๆ ที่ที่ไม่อาจเอ่ยนามได้ครบ ที่ช่วยอนุเคราะห์ข้อมูล อีกทั้งแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อให้งานวิจัยฉบับนี้ออกมาสมบูรณ์ที่สุด

ขอบคุณเพื่อน ๆ ร่วมชั้นเรียนทุกคนที่คอยหยิบยื่นความช่วยเหลือ ตลอดจนแบ่งปันเสียงหัวเราะและน้ำตามาด้วยกันจนถึงวันนี้ ขอแสดงความระลึกถึง ดร.พงษ์ศักดิ์ นิลวร ผู้เป็นแบบอย่างที่ดี เยี่ยมให้แก่ผู้วิจัยพยายามตั้งใจศึกษาจนลุล่วงมาถึงวันนี้

สุดท้ายขอบคุณครอบครัว “เมธีลักษณ์” “จิตโสภา” “รัชตามุขยนันต์” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คุณประดิษฐ์ และเด็กหญิงปณาลี รัชตามุขยนันต์ ที่เข้าใจและคอยสนับสนุน เป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จทุก ๆ ด้านของผู้วิจัยตลอดมา

จุฑารัตน์ จิตโสภา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูปภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 35

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา (Statement and significance of the problem) 35

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา (Goal and Objective) 40

3. สมมติฐานของการศึกษา (Hypothesis to be tested) 40

4. ขอบเขตของการศึกษา (Scope or delimitation of the study) 41

5. ขั้นตอนการศึกษา (Process of the study) 41

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 41

บทที่ 2 ที่มา รูปแบบ และงานจิตรกรรม 42

1. ความสัมพันธ์ระหว่างคัมภีร์ใบลาน และคัมภีร์ใบตาลของอินเดียและลังกากับสมุดภาพของไทย 45

2. วัฒนธรรมการสร้างหนังสือบุด 54

3. รูปแบบของหนังสือบุด 56

4. งานจิตรกรรมในหนังสือบุด 59

4.1 ตำแหน่ง 59

4.2 เรื่องราว 61

4.2.1 จิตรกรรมที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา 61
4.2.2 จิตรกรรมที่นำมาจากวรรณคดีและนิทานต่าง ๆ 61
4.2.3 จิตรกรรมอื่น ๆ ที่พ้องกับเนื้อหา 62
5. ประวัติความเป็นมาของเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา 66
5.1 พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 66
5.2 พระมาลัย 70
5.3 ศาสตรา 73
บทที่ 3 80
การตีความภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด 80
1. จิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของหนังสือบุด 82
1.1 จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ 82
1.1.1 ภาพเดี่ยว 87
1.1.2 ภาพพระพุทธองค์คู่กับภาพอื่น ๆ 90
1.2 จิตรกรรมที่เป็นเรื่องจากวรรณคดีและนิทาน 95
1.2.1 รามเกียรติ์ 96
1.2.2 สังข์ทอง 127
1.2.3 พระวรวงศ์ 131
1.2.4 นางมณโฑครองเมือง 133
1.2.5 นางยักษ์ขะมุกขี 135
1.2.6 พระสุธน – มโนห์รา 136
1.2.7 พระสัชนู 142
1.2.8 สุบินกุมาร 143
1.2.9 ลิลิตพระลอ 146
1.2.10 ไกรทอง 148

1.2.11 พระรถเมรี 150
1.2.12 จันทโครพ 153
1.2.13 นางอุทัย.....154
1.2.14 ปริศนาสอนน้อง 156
1.2.15 พระเจ้ามิลินท์กับพระนาคเสน.....158
1.2.16 ท้าวสุภมิต 159
2. จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอก.....162
2.1 ภาพพุทธประวัติ.....162
2.1.1 จิตรกรรมภาพพุทธประวัติที่สามารถระบุที่มาของตอนที่นำมาเขียนได้.....171
2.1.2 จิตรกรรมภาพพุทธประวัติที่ไม่สามารถระบุตอนที่นำมาเขียนได้ 187
2.2 จิตรกรรมจากนิบาตชาดก 204
2.2.1 มหาชนกชาดก 205
2.2.2 มโหสถชาดก.....208
2.2.3 เวสสันดรชาดก 211
2.2.4 พระยาฉัททันต์.....253
2.3 ภาพพระมาลัย.....254
2.4 ภาพปริศนาธรรม.....293
บทที่ 4.....299
รูปแบบ เทคนิค และหน้าที่งานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด.....299
1. รูปแบบ และเทคนิคงานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด 299
1.1 จิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่น.....306
1.1.1 จิตรกรรมภาพบุคคล 306
1.1.2 จิตรกรรมภาพเจดีย์ 310
1.2 จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง.....314

1.2.1 ภาพพระพุทธองค์ 314
1.2.2 ภาพเทพยดา 321
1.2.3 ภาพอมนุษย์.....343
1.2.4 ภาพนักสิทธิ์วิทยาธร และฤาษี.....353
1.2.5 ภาพบุคคล 360
1.2.6 ภาพวิวทิวทัศน์.....376
2. หน้าที่ของงานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด 396
บทที่ 5.....403
บทสรุปและข้อเสนอแนะ.....403
1. เรื่องราว.....403
1.1 เรื่องทางโลก.....403
1.2 เรื่องทางธรรม.....405
2. รูปแบบ 406
2.1 จิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่น.....406
2.2 จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง.....409
รายการอ้างอิง 415
ประวัติผู้เขียน 422

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 รูปแบบงานจิตรกรรมพุทธประวัติที่ปรากฏในหนังสือบุด 165

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมเวสสันดรชาดกในหนังสือบุด กับเนื้อหาที่ปรากฏในนิทานชาดก.....213

ตารางที่ 3 การลำดับเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด 258

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ตัวอย่างหนังสือบุดที่พบในภาคใต้ ของประเทศไทย.....44

ภาพที่ 2 ตัวอย่างพับสาที่พบในภาคเหนือของประเทศไทย.....45

ภาพที่ 3 พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช.....48

ภาพที่ 4 ตัวอย่างคัมภีร์ใบลานของอินเดีย.....50

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการเขียนภาพจิตรกรรมในคัมภีร์ใบลานของอินเดีย และลังกา.....51

ภาพที่ 6 ตัวอย่างการเขียนภาพจิตรกรรมในคัมภีร์ใบลานของอินเดีย.....53

ภาพที่ 7 จิตรกรรมเรื่องมหาภารตะและเรื่องพุทธประวัติ ในคัมภีร์ใบลานของอินเดีย 54

ภาพที่ 8 ตัวอย่างหนังสือบุดดำ และบุดขาว 58

ภาพที่ 9 ตัวอย่างหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย.....59

ภาพที่ 10 (บนขวา - ซ้าย) : ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบที่ 1 และแบบที่ 2 (กลางขวา - ซ้าย) : ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบที่ 3 และแบบที่ 4 (ล่าง) : ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบที่ 5.....61

ภาพที่ 11 จิตรกรรมในหนังสือบุดที่เป็นภาพแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า.....62

ภาพที่ 12 จิตรกรรมในหนังสือบุดที่เป็นเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน.....63

ภาพที่ 13 จิตรกรรมประกอบหนังสือบุดที่เป็นตำราดูลักษณะ และดูฤกษ์ยาม.....64

ภาพที่ 14 ตัวอย่างจิตรกรรมในหนังสือบุดที่เขียนเป็นการลงเลขยันตร์.....65

ภาพที่ 15 จิตรกรรมในหนังสือบุดที่มีการเขียนลายกระหนก เป็นลวดลายประดับ.....66

ภาพที่ 16 ตัวอย่างหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ. โคกโพธิ์ จ. ปัตตานี 76

ภาพที่ 17 จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ. โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 78

ภาพที่ 18 พระพุทธเจ้าในปางสมาธิ มีเทวดานั่งขนาบสองฝั่ง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 84

ภาพที่ 19 พระพุทธเจ้าในปางสมาธิ มีแจกันดอกโบตั๋นตั้งขนาบสองฝั่ง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 85

ภาพที่ 20 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดที่เขียนไว้บริเวณตอนปลายกระดาษซ้าย – ขวาของแต่ละหน้า เว้นพื้นที่ตอนกลางสำหรับจารหรือจดตัวหนังสือ.....86

ภาพที่ 21ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้บริเวณกลางหน้ากระดาษเต็มทั้งสองหน้าขนบต่อกันคั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ 86

ภาพที่ 22 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้กลางหน้ากระดาษเต็มทั้งสองหน้าขนบต่อกัน มีการแบ่งออกเป็นช่อง 3 ช่อง คั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ 87

ภาพที่ 23 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้กลางหน้ากระดาษเต็มทั้งสองหน้าขนบต่อกัน มีการแบ่งออกเป็นช่อง 2 ช่อง คั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ 87

ภาพที่ 24 จิตรกรรมภาพเทวดาบูชาธรรม เขียนเป็นรูปเทพพนม.....89

ภาพที่ 25 จิตรกรรมภาพพระพุทธเจ้าในปางมารวิชัย พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์89

ภาพที่ 26 จิตรกรรมภาพพระอินทร์กับพระพรหม ในสมุดไทยเรื่องพระมาลัย ฝีมือช่างสมัยรัตนโกสินทร์ ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ ลพบุรี 90

ภาพที่ 27 พระพุทธเจ้าแสดงปางไสยาสน์ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย.....91

ภาพที่ 28 พุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 92

ภาพที่ 29 ตัวอย่างภาพภิกษุสงฆ์เขียนแบบหันหน้าตรง กับหันหน้าเสี้ยว จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 93

ภาพที่ 30 การแต่งกายของขุนนางที่แตกต่างจากชาวบ้านทั่วไป จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 94

ภาพที่ 31 ตัวอย่างการแต่งกายของบุรุษและสตรีในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 94

ภาพที่ 32 ตัวอย่างการเขียนภาพประกอบด้านทั้งสองของพระพุทธองค์เป็นธงและฉัตร จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....95

ภาพที่ 33 พระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีเจดีย์จุฬามณีอยู่ตรงกลางล้อมรอบด้วยฉัตร จิตรกรรมในพระวิหาร วัดจะทิ้งพระ ต.จะทิ้งพระ อ.สทิงพระ จ. สงขลา 95

ภาพที่ 34 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางเบญจกายแปลง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....100

ภาพที่ 35 (ขวา - ซ้าย) จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางเบญจกายแปลง บริเวณบานแผละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และภาพศิลาจำหลักรอบพนักพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคารามฯ 101

ภาพที่ 36 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทรพีวัดรอยเท้าบิดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....103

ภาพที่ 37 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทรพีวัดรอยเท้าบิดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข กับจิตรกรรมบนบานแผละประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ.....104

ภาพที่ 38 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฤาษีไถนาพบนางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 105

ภาพที่ 39 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฤาษีไถนาพบนางสีดา บนบานแหละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ 106

ภาพที่ 40 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสู้กับทรพี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง 107

ภาพที่ 41 (ซ้าย - ขวา) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพิเภกถูกขับออกจากเมือง ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง กับจิตรกรรมศิลาจำหลัก รอบพนักระเบียงพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคารามฯ 108

ภาพที่ 42 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....109

ภาพที่ 43 (ซ้าย -ขวา) จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง บนบานแผละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และบนศิลาจำหลักพนักรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพน วิมลมังคลารามฯ 110

ภาพที่ 44 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ นายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี.....111

ภาพที่ 45 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสำมนักขาโดนตัดมือ ตัดเท้า ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา 112

ภาพที่ 46 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสำมนักขาโดนตัดมือ ตัดเท้า ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 113

ภาพที่ 47 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทรพีได้บริวาร ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....114

ภาพที่ 48 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหัสดายุต้องแหวนนางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 115

ภาพที่ 49 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....116

ภาพที่ 50 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพถูกขับ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง 117

ภาพที่ 51 ศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเผาเมืองลงกา บนพนักรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ.....118

ภาพที่ 52 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเผาเมืองลงกา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....119

ภาพที่ 53 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....120

ภาพที่ 54 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา บนบานแผละประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ 122

ภาพที่ 55 ศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา รอบพนักพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ.....122

ภาพที่ 56 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....123

ภาพที่ 57 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพญาพาลี ถูกศรพระนารายณ์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข 124

ภาพที่ 58 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามยกศรได้นางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข 125

ภาพที่ 59 จิตรกรรมบนบานแผละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามยกศรได้นางสีดา 126

ภาพที่ 60 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพรบกับพญาพาลี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข 127

ภาพที่ 61 จิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ถูกบิดาให้นำไปถ่วงน้ำ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง.....130

ภาพที่ 62 จิตรกรรมตรงบานแผละประตูเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หาเนื้อหาปลา ใน พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ 130

ภาพที่ 63 จิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หาเนื้อหาปลา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข 131

ภาพที่ 64 จิตรกรรมเรื่องพระวรวงศ์ ตอนพระวรวงศ์ชนไก่ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง.....133

ภาพที่ 65 จิตรกรรมเรื่องพระวรวงศ์ ตอนพระวรวงศ์ได้ครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 134

ภาพที่ 66 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางมณโฑครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....135

ภาพที่ 67 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยางยักษ์ขะมุกขี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข 136

ภาพที่ 68 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ตอนท้าวทุมพรครองเมืองไกรลาส ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างอ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....138

ภาพที่ 69 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศก์.....138

ภาพที่ 70 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศก์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....139

ภาพที่ 71 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องพระสุธน – มโนห์รา.....140

ภาพที่ 72 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา 141

ภาพที่ 73 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 141

ภาพที่ 74 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราบูชาไฟ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา ..142

ภาพที่ 75 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราบูชาไฟ สภาพจิตรกรรมลบเลือนไปมากแล้ว.....142

ภาพที่ 76 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสัชนู ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 144

ภาพที่ 77 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมเรื่องสุบินกุมาร ตอนแม่เจ้าสุบินโดนยมบาลมาพาตัวไปนรก และตอนแม่เจ้าสุบินโดนยมบาลลงโทษในนรก ในหนังสือบุดเรื่องไตรภูมิ (เสี่ยงทาย) ฉบับ วัดควนมะพร้าว 145

ภาพที่ 78 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านเรื่องสุบินกุมาร ตอนนางสุภาคี มารดาสุบินกุมารนอนหลับใต้ต้นไม้ ก่อนยมบาลจะมานำตัวไป ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....146

ภาพที่ 79 คำทำนายเรื่องสุบินกุมาร ตอนพรานเนสาท บิดาสุบินกุมารต้องชดใช้กรรมในนรก ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข 147

ภาพที่ 80 (บน- ล่าง) จิตรกรรมจากนิทานลิลิตพระลอ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข 149

ภาพที่ 81 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องไกรทอง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 150

ภาพที่ 82 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่างเรื่องไกรทอง ในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ 151

ภาพที่ 83 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนทรงม้าไปหานางเมรี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง 152

ภาพที่ 84 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนทรงม้าไปหานางเมรี บนบานแผละหน้าต่างในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ 153

ภาพที่ 85 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนทรงม้าไปหานางเมรี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข 154

ภาพที่ 86 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องจันทโครพ ตอนนางโมราถูกสาปเป็นชะนี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 155

ภาพที่ 87 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องนางอุทัย ตอนนางอุทัยพายเรือขายผัก ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 156

ภาพที่ 88 จิตรกรรมภาพปริศนาสอนน้อง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างอ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....158

ภาพที่ 89 จิตรกรรมภาพพระยามิลินท์กับพระนาคเสนในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 160

ภาพที่ 90 จิตรกรรมจากปัญญาสชาดก เรื่องสุภมิตชาดก ตอนท้าวสุภมิตได้ครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 161

ภาพที่ 91 จิตรกรรมจากปัญญาสชาดก เรื่องสุภมิตชาดก ตอนท้าวสุภมิตเสียครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 162

ภาพที่ 92 พุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ วัดราชบูรณะ อ. เมือง อยุธยา จ. พระนครศรีอยุธยา 170

ภาพที่ 93 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 170

ภาพที่ 94 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีเลขที่ 10 171

ภาพที่ 95 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีเลขที่ 10ก 171

ภาพที่ 96 พระพุทธองค์ทรงประทับยืนบนดอกบัว แสดงวิตรรกมุทราด้วยพระหัตถ์ขวา อยู่ท่ามกลางป่าเขา จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 7 172

ภาพที่ 97 พุทธประวัติตอนพระพุทธองค์เสวยวิมุติสุข สัปดาห์ที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังภายใน พระอุโบสถวัดวัง จ.พัทลุง.....173

ภาพที่ 98 พุทธประวัติตอนนายคัณฑะถวายผลมะม่วง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2 174

ภาพที่ 99 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 4 176

ภาพที่ 100 พุททธประวัติตอนป่าเลไลย์ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 6.....176

ภาพที่ 101 ตัวอย่างการทรงเครื่องของหนุมาน จากหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง.....177

ภาพที่ 102 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 5 178

ภาพที่ 103 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 9 178

ภาพที่ 104 ภาพพระพุทธองค์มีขนาดเล็กกว่าหรือเกือบเท่ากับพญาสัตว์ทั้งสองที่ขนาบอยู่ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 12.....179

ภาพที่ 105 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 9 180

ภาพที่ 106 พุทธประวัติตอนโปรดองคุลีมาล จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 14.....181

ภาพที่ 107 พุทธประวัติตอนโปรดองคุลีมาล จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์.....182

ภาพที่ 108 ชีวประวัติองคุลีมาล จิตรกรรมบนแผ่นไม้คอสองของกุฏิวัดควนใน อ.ปะนาเระ จ. ปัตตานี.....182

ภาพที่ 109 ปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองแก่พระพุทธองค์ จิตรกรรมฝีมือครูเหม เวชกร.....183

ภาพที่ 110 ปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองแก่พระพุทธองค์ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2.....184

ภาพที่ 111 พุทธประวัติตอนดับขันธ์ปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ .185

ภาพที่ 112 พุทธประวัติตอนดับขันธ์ปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดวัง จ. พัทลุง.....185

ภาพที่ 113 พุทธประวัติตอนปรินิพพาน จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2.....186

ภาพที่ 114 จิตรกรรมเรื่องพระอุปคุต ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา.....188

ภาพที่ 115 จิตรกรรมพุทธประวัติในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 1 189

ภาพที่ 116 พุทธประวัติตอนพระอินทร์ดีดพิณถวาย นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสตถิยะ พราหมณ์ถวายหญ้าคา และทรงลอยถาด จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 190

ภาพที่ 117 (บน - ล่าง)ภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงขบวนเกวียนของตปุสสะ และภัลลิกะ ก่อนที่จะหยุดเข้าไปถวายสัตตุก้อนสัตตุผง ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และภายในพระอุโบสถ วัดวัง จ. พัทลุง.....191

ภาพที่ 118 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 ตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส.....192

ภาพที่ 119 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก ตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส 193

ภาพที่ 120 พุทธประวัติตอนพราหมณ์โสตถิยะถวายหญ้าคา สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 194

ภาพที่ 121 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติตอนพราหมณ์โสตถิยะ นำหญ้าคามาถวาย ภายในพระอุโบสถ วัดท้าวโคตร ต.ในเมือง อ. เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช 194

ภาพที่ 122 พุทธประวัติ ตอนนางสุชาดากวนข้าวมธุปายาส จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดป่าศรี อ. ยะหริ่ง จ. ปัตตานี.....195

ภาพที่ 123 ภาพร่างพระพุทธรูปปางป่าไลเลย์ในหนังสือตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส.....196

ภาพที่ 124 ภาพบุรุษ 5 คน แต่งกายทรงเครื่อง อย่างวรรณะกษัตริย์เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 1.....197

ภาพที่ 125 พุทธประวัติตอนตอนพระพุทธองค์แสดงธรรมโปรดเจ้าชายแห่งแคว้นโกศล 32 พระองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์.....198

ภาพที่ 126 พุทธประวัติตอนพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงระงับการวิวาทกันระหว่างเจ้านายในศากยะวงศ์ กับเจ้านายฝ่ายโกลิยะวงศ์เพื่อแย่งแหล่งน้ำในการทำกสิกรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ภาพ.....198

ภาพที่ 127 ภิกษุ 2 รูปกำลังนั่งประนมมือ ในมือถือดอกไม้ เพื่อถวายสักการะแก่พระพุทธองค์ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2.....200

ภาพที่ 128 อุปติสะและโกลิตะ บุตรนางพราหมณีสารีและโมคคัลลีขอบรรพชาเป็นเอหิภิกขุ พระพุทธองค์ประทานนามใหม่ว่าสารีบุตรเถระและพระโมคคัลลานะ จิตรกรรมฝาผนังภายใน พระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี 201

ภาพที่ 129 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี 201

ภาพที่ 130 ภิกษุถวายบาตรแก่พระพุทธองค์ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2.....202

ภาพที่ 131 พระพุทธองค์เสด็จพร้อมกับพุทธสาวก จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2 203

ภาพที่ 132 พุทธประวัติตอนพระพุทธองค์เสด็จไปโปรดพระพุทธบิดาที่เมืองกบิลพัสดุ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี.....204

ภาพที่ 133 พุทธประวัติตอนพระพุทธองค์เสด็จไปสวนของนายจุนฑะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี 204

ภาพที่ 134 นางมณีเมขลาเทพธิดาผู้รักษาท้องมหาสมุทรเหาะลงมาช่วยพระมหาชนกหลังจากว่ายน้ำทวนกระแสในมหาสมุทรเป็นวันที่ 7 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดดอนกอก อ. บ้านลาด จ. เพชรบุรี207

ภาพที่ 135 พระมหาชนกกำลังว่ายทวนกระแสน้ำในมหาสมุทร หลังจากสำเภาอับปาง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....208

ภาพที่ 136 จิตรกรรมตอนพระนางสีวลีเสด็จมาเฝ้าพระมหาชนกขณะกำลังเสด็จเข้าราชมณเฑียรกับตอนตัดสินพระทัยออกผนวช เขียนอยู่ในสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ อ.เมืองสุพรรณบุรี จ. สุพรรณบุรี 209

ภาพที่ 137 จิตรกรรมตอนมโหสถตามหาสตรีที่มีปัญญามากมาเป็นภรรยา 210

ภาพที่ 138 จิตรกรรมตอนที่อำมาตย์เกวัฏเสียทีให้แก่กลอุบายของมโหสถ.....211

ภาพที่ 139 มโหสถชาดก จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี....212

ภาพที่ 140 การแทรกภาพพระมาลัย ภาพเทพพนม และภาพภิกษุสงฆ์กำลังสวดมาลัย ไว้ตอนต้นกับตอนท้ายของเล่ม หนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2 216

ภาพที่ 141 ตัวอย่างจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์นครกัณฑ์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก มีการเขียนภาพเล่าเรื่องกัณฑ์เดียวกันไว้ถึง 4 ภาพ 217

ภาพที่ 142 ตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 218

ภาพที่ 143 ตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา....219

ภาพที่ 144 ตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 220

ภาพที่ 145 จิตรกรรมเวสสันดรชาดกในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1....221

ภาพที่ 146 จิตรกรรมเวสสันดรชาดกในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2....222

ภาพที่ 147 เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกกัณฑ์ทศพรในหนังสือบุดเรื่อง พระมาลัย เล่มที่ 1 กับเล่มที่ 2 ซึ่งมีโครงเรื่องโดยรวมเหมือนกัน 222

ภาพที่ 148 (บน - ล่าง) เปรียบภาพจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 กับเล่มที่ 2 224

ภาพที่ 149 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 225

ภาพที่ 150 จิตรกรรมเวสสันดรชาดกในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 225

ภาพที่ 151 สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก 226

ภาพที่ 152 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 227

ภาพที่ 153 (บน -ล่าง) จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 เลขที่ 8 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10ก 228

ภาพที่ 154 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2 229

ภาพที่ 155 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์วนประเวศน์ คู่ที่ 1 ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 230

ภาพที่ 156 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์วันประเวศน์ คู่ที่ 2 ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 231

ภาพที่ 157 (ซ้าย -ขวา)เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์วันประเวศน์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 231

ภาพที่ 158 (ซ้าย -ขวา)เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์วันประเวศน์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 232

ภาพที่ 159 จิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์ชูชก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 233

ภาพที่ 160 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก 234

ภาพที่ 161 ตัวอย่างการเขียนภาพประกอบในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ที่มีการนำภาพมาเขียนประกอบคำทำนายที่เรียบเรียงใหม่ มิได้เป็นไปตามที่กล่าวถึงในนิทานชาดก.....235

ภาพที่ 162 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์จุลพน ที่ปรากฏสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 236

ภาพที่ 163(บน -ล่าง) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์จุลพน ที่ปรากฏสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2 237

ภาพที่ 164 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาพน ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 และ เล่มที่ 2 238

ภาพที่ 165 สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก 239

ภาพที่ 166 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 8 และสมุดภาพไตรภูมิ สมัยธนบุรี เลขที่ 10ก.....240

ภาพที่ 167 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ตอนชูชกเฒ่ียนตีสองกุมาร จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 เขียนไว้ปลายกระดาษฝั่งซ้าย.....241

ภาพที่ 168 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ตอนชูชกจับสองกุมารมัดด้วยเถาวัลย์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 241

ภาพที่ 169 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก 243

ภาพที่ 170 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2 243

ภาพที่ 171 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง..244

ภาพที่ 172 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 244

ภาพที่ 173 (ซ้าย - ขวา) สมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่8 245

ภาพที่ 174 (ซ้าย - ขวา) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์สักบรรพ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก.....246

ภาพที่ 175 จิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์สักบรรพ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 .247

ภาพที่ 176 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1.....249

ภาพที่ 177 เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 กับสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 8 250

ภาพที่ 178 (บน - ล่าง)ตัวอย่างการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก โดยนำกัณฑ์มหาราชมาแทรกไว้ต่อเนื่องกับกัณฑ์กุมาร ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก และหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 251

ภาพที่ 179 ตัวอย่างการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดกโดยการลำดับเรื่องราวให้กัณฑ์มหาราช ต่อเนื่องกับกัณฑ์กุมาร ในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ.สงขลา.....252

ภาพที่ 180 (ซ้าย - ขวา) ตัวอย่างการเปรียบเทียบเทคนิคการเขียนภาพเวสสันดรชาดก กัณฑ์ จุลพน ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 กับจิตรกรรมฝาผนังกัณฑ์เดียวกัน ในพระอุโบสถ วัดคูเต่า ต. แม่ทอม อ. บางกล่ำ จ. สงขลา 254

ภาพที่ 181 จิตรกรรมภาพพระยาฉัททันต์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....255

ภาพที่ 182 ภาพจากเรื่องพระมาลัย และภาพภิกษุกำลังปลงอสุภกรรมฐาน สมุดภาพเรื่องพระมาลัย และพระอภิธรรม ของวัดปากคลอง จังหวัดเพชรบุรี เล่มที่ 2 257

ภาพที่ 183 จิตรกรรมภาพนางอัปสรกำลังฟ้อนรำและบรรเลงดนตรี กับภาพการละเล่นของเหล่าเทวดา สมุดภาพเรื่องพระอภิธรรมและพระมาลัย ของวัดพระรูป จังหวัดเพชรบุรี เล่มที่ 1.....257

ภาพที่ 184 ภาพพระอินทร์กับพระพรหมหันหน้าเสี้ยว ในท่าประคองอัญชลี จิตรกรรมประกอบบทประณามคาถาในหนังสือบุด 264

ภาพที่ 185 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุดตอนพระสงฆ์ขึ้นเทศน์ข้างละ 2 ธรรมาสน์ หรือ 2 รูป 267

ภาพที่ 186 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนพระสงฆ์พักสวด มีชาวบ้านที่คอยปรนนิบัตินั่งเล่นหมากรุกอยู่ 268

ภาพที่ 187 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนพระสงฆ์พักสวด มีชาวบ้านที่คอยปรนนิบัตินั่งเล่นหมากรุกอยู่ 268

ภาพที่ 188 ประติมากรรมสำริดศิลปะลพบุรี มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 16 – 18 เป็นแผ่นภาพนูนต่ำสองด้าน ด้านหนึ่งในตำแหน่งที่วงกลมไว้ แสดงภาพพระพุทธเจ้าทรงถือตาลปัตรแสดง พระธรรมเทศนาโปรดพุทธบิดาและพระญาติ 270

ภาพที่ 189 ตัวอย่างจิตรกรรมตอนพระสวดมาลัย หรือพระอภิธรรม ถือตาลปัตรรูปรี 271

ภาพที่ 190 จิตรกรรมในสมุดข่อยวัดโขด จังหวัดระยอง กำหนดอายุอยู่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ช่างเขียนภาพภิกษุด้านละ 2 รูป กำลังนั่งพับเพียบประนมมือสวดพระอภิธรรม หรือพระมาลัย.....272

ภาพที่ 191 จิตรกรรมจากเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนพระภิกษุขึ้นเทศน์ ฝั่งละ 4 ธรรมมาสน์ ปัจจุบันเก็บรักษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต จ.ภูเก็ต 273

ภาพที่ 192 ตัวอย่างจิตรกรรมในหนังสือบุด ภาพพระภิกษุที่ช่างเขียนให้มีหนวดอย่างฆราวาส และมีการสวมผ้าพันคอขณะเทศน์ ปัจจุบันเก็บรักษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต จ.ภูเก็ต 274

ภาพที่ 193 จิตรกรรมภาพพระสงฆ์กำลังสวดพระอภิธรรมหรือพระมาลัยในพุทธประวัติตอนงานพระบรมศพของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดป่าศรี อ.ยะหริ่ง จ. ปัตตานี 275

ภาพที่ 194 จิตรกรรมภาพนรกภูมิและภาพพระมาลัยโปรดนรก ในหนังสือบุด.....276

ภาพที่ 195 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมตอนพระมาลัยโปรดสัตว์นรกในบุดเล่มที่ 1 กับภาพตอนเดียวกันที่ปรากฏในสมุดไทยของภาคกลาง 278

ภาพที่ 196 จิตรกรรมฝาผนังภาพสัตว์นรก ภายในพระอุโบสถ วัดโพธิ์ปฐมาวาส อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา.....280

ภาพที่ 197 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบการเขียนภาพสัตว์นรกในบุดพระมาลัย กับภาพหนังตะลุงที่เป็นภูตผีปีศาจ 281

ภาพที่ 198 จิตรกรรมภาพพระมาลัยโปรดสัตว์ ระหว่างโคจรบิณฑบาตหรือเทศนาธรรม เขียนในสมุดภาพ ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ จ.ลพบุรี 282

ภาพที่ 199 จิตรกรรมภาพชายเข็ญใจเก็บบัวจากสระถวายพระมาลัย และพระมาลัยเหาะไปยังดาวดึงส์เทวโลกเพื่อนำดอกบัวไปถวายจุฬามณีเจดีย์ เขียนในสมุดภาพ.....282

ภาพที่ 200 จิตรกรรมภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัว คู่กับภาพพระมาลัยรับดอกบัวแทน เขียนใน สมุดภาพ.....283

ภาพที่ 201 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนนายเข็ญใจนำดอกบัวมาถวายพระมาลัย และภาพเทวดากำลังเหาะอยู่ในอากาศ 284

ภาพที่ 202 ตัวอย่างจิตรกรรมภาพพระมาลัย ตอนพระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกเทวราช ในสมุดภาพวัดปากคลอง จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 กำหนดอายุราวต้นรัตนโกสินทร์ 285

ภาพที่ 203 จิตรกรรมภาพพระมาลัย แสดงตอนพระมาลัยสนทนาธรรมกับกับพระอินทร์ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 3 286

ภาพที่ 204 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดปากคลอง จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 เรื่องพระมาลัย แสดงเหตุการณ์ตอนเทพบุตรและเทพบริวารกำลังนั่งสักการะเจดีย์จุฬามณี กำหนดอายุอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 286

ภาพที่ 205 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดพระรูป จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 แสดงเหตุการณ์ตอนพระบรมโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมาบูชาจุฬามณีเจดีย์ กำหนดอายุอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น287

ภาพที่ 206 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 แสดงเหตุการณ์ตอน พระศรีอาริยเมตไตรยบูชาพระเกศธาตุจุฬามณีและสนทนาธรรมกับพระมาลัย 288

ภาพที่ 207 จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 แสดงเหตุการณ์ตอนพระศรีอาริย-เมตไตรยบูชาพระเกศธาตุจุฬามณีและสนทนาธรรมกับพระอินทร์ แทนที่จะเป็นพระมาลัยตามเนื้อหาในวรรณกรรม 288

ภาพที่ 208 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพที่เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณสถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ จ. ลพบุรี แสดงเหตุการณ์ในยุคสัตถันตรกัปป์.....289

ภาพที่ 209 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดโพธิระหัต จ. ลพบุรี เรื่องพระมาลัย แสดงเหตุการณ์เมื่อเข้าสู่ยุคพระศรีอาริยเมตไตรย 290

ภาพที่ 210 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพวัดมุจลินทร์ จ. ลพบุรี แสดงเหตุการณ์ตอน พระมาลัยโคจรบิณฑบาต หรือแสดงเทศนาธรรมแก่อุบาสก อุบาสิกา ภายหลังกลับจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์.....291

ภาพที่ 211 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดปากคลอง จ. เพชรบุรี เล่มที่ 2 แสดงภาพภิกษุกำลังปลงอสุภกรรมฐาน.....292

ภาพที่ 212 จิตรกรรมภาพโลหสิมพลีนรก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 8 293

ภาพที่ 213 จิตรกรรมภาพเปรตหมู่ต่าง ๆ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 8 293

ภาพที่ 214 จิตรกรรมภาพกบกลืนช้าง ในสมุดภาพวัดลาด จ. เพชรบุรี เล่มที่ 2 295

ภาพที่ 215 จิตรกรรมภาพช้างกินน้ำ 3 สระ กับภาพกบกลืนช้าง ในสมุดภาพวัดพระรูป จ. เพชรบุรี เล่มที่ 2.....296

ภาพที่ 216 จิตรกรรมฝาผนังภาพกบกลืนช้าง ในพระอุโบสถ วัดโพธิปฐมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา.....297

ภาพที่ 217 (บน - ล่าง) จิตรกรรมภาพกบกลืนช้าง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข.....298

ภาพที่ 218 ตัวอย่างการจัดองค์ประกอบภาพแบบเน้นภาพสำคัญไว้กลางหน้ากระดาษ จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....301

ภาพที่ 219 (บน – ล่าง) จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา แสดงภาพตอนสุครีพครองเมือง พระวรวงศ์ครองเมือง และท้าวสุภมิตครองเมือง.....302

ภาพที่ 220 จิตรกรรมภาพพระอินทร์ กับพระพรหม เทวดา และนักสิทธ์วิทยาธรในสมุดภาพ พระพุทธคุณคัมภีร์ของวัดหัวกระบือ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนต้น.....304

ภาพที่ 221 จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ. โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี .308

ภาพที่ 222 ตัวอย่างเทคนิคการทำตัวหนังตะลุงที่เป็นตัวฤาษี ที่พบในภาคใต้.....308

ภาพที่ 223 ตัวอย่างเทคนิคการทำหนังตะลุงที่เป็นตัวนาง ที่พบในภาคใต้.....309

ภาพที่ 224 ตัวอย่างเทคนิคการทำหนังตะลุงที่เป็นตัวพระ ที่พบในภาคใต้.....309

ภาพที่ 225 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ. แม่ทอม จ. สงขลา และจิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดจะทิ้งพระ อ. สทิงพระ จ. สงขลา 310

ภาพที่ 226 เจดีย์ทรงระฆังคู่ ประดิษฐานประกอบสองข้างพระพุทธองค์ ในหนังสือบุดเรื่อง พระมาลัย 311

ภาพที่ 227 จุฬามณีเจดีย์ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 312

ภาพที่ 228 เจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 313

ภาพที่ 229 (ซ้าย - ขวา) เจดีย์ทรงระฆัง ภายในวัดพะโคะ อ.สทิงพระ จ.สงขลา และเจดีย์รายรอบพระอุโบสถ วัดวัง อ.เมืองพัทลุง จ. พัทลุง 314

ภาพที่ 230 จิตรกรรมภาพจุฬามณีเจดีย์ในสมุดภาพไตรภูมิอีสาน 315

ภาพที่ 231 ตัวอย่างจิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ เขียนไว้เดี่ยว ๆ ลดทอนรายละเอียดของเรื่องราว พบในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 316

ภาพที่ 232 จิตรกรรมฝาผนังภาพอดีตพุทธ ในกรุปรางค์วัดมหาธาตุ อ.เมืองพระนครศรีอยุธยา จ. พระนครศรีอยุธยา 317

ภาพที่ 233 การเขียนรัศมีเป็นลายใบไม้ในกรอบสามเหลี่ยมแทนลายกระหนก จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 318

ภาพที่ 234 การเขียนกรอบสามเหลี่ยมแทนพระรัศมี จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 318

ภาพที่ 235 การเขียนเม็ดพระศกเป็นลายตารางคล้ายลายหมากรุก จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 319

ภาพที่ 236 การเขียนสังฆาฏิที่มิได้ต่อเนื่องกันทั้งแผ่น จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 319

ภาพที่ 237 การแสดงปางมารวิชัยที่ผิดไปจากระเบียบเดิม จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 320

ภาพที่ 238 การแสดงปางมารวิชัยที่ผิดไปจากระเบียบเดิม จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 321

ภาพที่ 239 การแสดงปางมารวิชัยที่ผิดไปจากระเบียบเดิม จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 321

ภาพที่ 240 ภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งประนมมือบนบัลลังก์ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 322

ภาพที่ 241 ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบกลางหน้าหนังสือ (บน) และแบบเขียนไว้ปลายสุดหน้ากระดาษซ้าย – ขวา.....324

ภาพที่ 242 (ซ้าย - ขวา) : จิตรกรรมภาพพระอินทร์ในฐานะกลุ่มภาพ “เทวดาบูชาธรรม” ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับ ภาพพระอินทร์ในจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก พบในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย.....326

ภาพที่ 243 (บน - ล่าง) จิตรกรรมฝาผนัง ในพระวิหาร วัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช เปรียบเทียบกับจิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย 327

ภาพที่ 244 จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์แสดงท่านั่งชันเข่าของพระอินทร์ 328

ภาพที่ 245 จิตรกรรมแสดงท่านั่งชันเข่าของเทวดา พบในสมุดข่อยฉบับร้านค้าของเก่า.....328

ภาพที่ 246 จิตรกรรมเทพชุมนุม วัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมืองเพชรบุรี จ. เพชรบุรี 329

ภาพที่ 247 จิตรกรรมภาพพระพรหมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี 330

ภาพที่ 248 จิตรกรรมภาพพระพรหมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 331

ภาพที่ 249 จิตรกรรมภาพพระพรหมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 332

ภาพที่ 250 จิตรกรรมฝาผนังภาพพระพรหมในอาคารหน้าพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ. สงขลา.....333

ภาพที่ 251 จิตรกรรมภาพพระพรหมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 333

ภาพที่ 252 จิตกรรมฝาผนังแสดงภาพพระพรหมและพระอินทร์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร 334

ภาพที่ 253 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบอาวุธที่อยู่ในมือทศกัณฐ์ จิตรกรรมในหนังสือบุด กับอาวุธในมือพญามาร จิตรกรรมภาพมารผจญ ในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....336

ภาพที่ 254 จิตรกรรมฝาผนังแสดงภาพทศกัณฐ์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร 337

ภาพที่ 255 จิตรกรรมภาพทศกัณฐ์แบบมีหน้าเดียว สองมือในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 338

ภาพที่ 256 จิตรกรรมภาพสหัสเดชะในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 339

ภาพที่ 257 จิตรกรรมแสดงภาพยักษ์ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....340

ภาพที่ 258 เทคนิคการเขียนภาพยักษ์ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....341

ภาพที่ 259 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมแสดงรูปแบบศิราภรณ์ของยักษ์ในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....342

ภาพที่ 260 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 342

ภาพที่ 261 (ซ้าย - ขวา) เปรียบเทียบภาพนางสำมนักขาจากจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในหนังสือบุด กับหัวโขนของนางสำมนักขา.....343

ภาพที่ 262 จิตรกรรมในสมุดภาพเรื่องพระมหาพุทธคุณวัณณนา และพระอภิธรรม ของวัดลาด อ.เมืองเพชรบุรี จ.เพชรบุรี (เล่มที่ 1) 345

ภาพที่ 263 จิตรกรรมแสดงภาพนาคในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 346

ภาพที่ 264 ท้าววิรูปักษ์ กับบริวาร จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10.....347

ภาพที่ 265 จิตรกรรมเทพชุมนุม ภาพมนุษย์นาคในพระอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมืองเพชรบุรี จ.เพชรบุรี 348

ภาพที่ 266 จิตรกรรมแสดงภาพครุฑในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 349

ภาพที่ 267 จิตรกรรมแสดงภาพครุฑในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 350

ภาพที่ 268 จิตรกรรมแสดงภาพกินรีในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....351

ภาพที่ 269 จิตรกรรมภาพนางมโนห์รา เป็นภาพกินรีที่พบในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา.....352

ภาพที่ 270 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมแสดงภาพกินรีบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ. บางกล่ำ จ.สงขลา 353

ภาพที่ 271 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 แสดงรูปแบบการเขียนกินนร - กินนรี.....354

ภาพที่ 272 นักสิทธิ์วิทยาธรจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเทพชุมนุม ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร 356

ภาพที่ 273 จิตรกรรมแสดงภาพนักสิทธิวิทยาธรในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....357

ภาพที่ 274 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมฝาผนังภาพฤาษีในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ.สงขลา กับตัวหนังตะลุงภาคใต้.....357

ภาพที่ 275 จิตรกรรมฝาผนังภาพนักสิทธิวิทยาธรในพระอุโบสถ วัดสุนทราวาส อ.ควนขนุน จ. พัทลุง.....358

ภาพที่ 276 จิตรกรรมภาพนักสิทธิ์วิทยาธรในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 358

ภาพที่ 277 จิตรกรรมภาพฤาษีในเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย.....359

ภาพที่ 278 (บน - ล่าง) จิตรกรรมภาพฤาษีในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมือง สงขลา จ.สงขลา กับจิตรกรรมบนบานแผละประตู ในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพ- วราราม ฯ กรุงเทพมหานคร 360

ภาพที่ 279 จิตรกรรมแสดงเครื่องทรงของพระเวสสันดร ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่อง พระมาลัย.....362

ภาพที่ 280 จิตรกรรมแสดงภาพชฎายอดเดินหนของพระเวสสันดรในเวสสันดรชาดก จากหนังสือ บุด เรื่องพระมาลัย 363

ภาพที่ 281 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมแสดงภาพชฎายอดกลับ ของพระเวสสันดรในสมุดภาพไตรภูมิ สมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก กับจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ. บางกล่ำ จ. สงขลา.....364

ภาพที่ 282 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องทรงของพระนางมัทรีในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่อง พระมาลัย.....365

ภาพที่ 283 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องทรงของสองกุมาร ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่อง พระมาลัย.....366

ภาพที่ 284 จิตรกรรมแสดงภาพฉลองพระบาทคล้ายรองเท้าหนัง ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ .เมืองสงขลา จ. สงขลา 367

ภาพที่ 285 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องแต่งกายที่ดูสมจริงในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูป ช้าง อ .เมืองสงขลา จ. สงขลา.....367

ภาพที่ 286 (บน - ล่าง) จิตรกรรมฝาผนังในวิหาร วัดท้าวโคตร อ. เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช กับจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ. เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี และตัวพระในหนังตะลุง แสดงภาพฉลองพระบาทหรือรองเท้าที่ดูคล้ายรองเท้าหนัง 369

ภาพที่ 287 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องแต่งกายและรูปแบบทรงผมที่ดูร่วมสมัย ในหนังสือบุด เรื่อง ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา 370

ภาพที่ 288 พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะทรงฉายพระรูปร่วมกับเหล่าข้าราชบริพาลและขุนนางที่ตามเสด็จเมื่อครั้งเสด็จมายังวัดมัชฌิมาวาส อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา หลังเสด็จกลับจากชวาในปี พ.ศ. 2439 372

ภาพที่ 289 พระยาสุขุมนัยวินิต สมุหเทศาภิบาลสำเร็จราชการมณฑลนครศรีธรรมราช (พ.ศ. 2439) ในเครื่องแต่งกายอย่างสากลนิยม 373

ภาพที่ 290 จิตรกรรมแสดงภาพพราหมณ์ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย 374

ภาพที่ 291 จิตรกรรมแสดงภาพพราหมณ์เฒ่าชูชก ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่อง พระมาลัย 374

ภาพที่ 292 จิตรกรรมแสดงเครื่องแต่งกายของชาวบ้านในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 376

ภาพที่ 293 เทคนิคการเขียนต้นไม้ในเรื่องพุทธประวัติ สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 378

ภาพที่ 294 เทคนิคการเขียนต้นไม้ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย ที่เขียนภาพเวสสันดรชาดก 379

ภาพที่ 295 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 380

ภาพที่ 296 จิตรกรรมฝาผนังแสดงวิถีชีวิตชาวบ้าน ในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา 381

ภาพที่ 297 จิตรกรรมฝาผนังภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐาน ในพระอุโบสถวัดโพธิปฐมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 382

ภาพที่ 298 จิตรกรรมเรื่องสุวรรณสามชาดก ในศาลาการเปรียญ วัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช 382

ภาพที่ 299 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมพุทธประวัติ ในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 383

ภาพที่ 300 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....384

ภาพที่ 301 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....384

ภาพที่ 302 ภาพต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรก จากหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย 385

ภาพที่ 303 (ซ้าย - ขวา) ภาพต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรก จากสมุดภาพเรื่องพระมาลัยของวัดปากคลอง อ. บ้านแหลม จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 และสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 386

ภาพที่ 304 ต้นงิ้ว และหนามงิ้ว ที่พบตามธรรมชาติ 386

ภาพที่ 305 เทคนิคการเขียนภาพต้นงิ้ว จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย.....387

ภาพที่ 306 เทคนิคการเขียนภาพต้นงิ้ว จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย.....388

ภาพที่ 307 เทคนิคการเขียนภาพต้นงิ้ว จากสมุดภาพเรื่องพระมาลัย ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ จ.ลพบุรี 388

ภาพที่ 308 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา 390

ภาพที่ 309 เทคนิคการเขียนภาพดอกไม้ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 391

ภาพที่ 310 เทคนิคการเขียนภาพดอกไม้ จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุด เรื่อง พระมาลัย 391

ภาพที่ 311 เทคนิคการเขียนภาพดอกไม้ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 392

ภาพที่ 312 เทคนิคการเขียนแนวสันเขา โขดหิน จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุด เรื่อง พระมาลัย.....393

ภาพที่ 313 เทคนิคการเขียนแนวสันเขา โขดหิน จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับ เขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา.....394

ภาพที่ 314 เทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา 395

ภาพที่ 315 เทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมือง สงขลา จ.สงขลา 395

ภาพที่ 316 เปรียบเทียบเทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา กับ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์.....396

ภาพที่ 317 เทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา.....397

ภาพที่ 318 (บน - ล่าง) จิตรกรรมภาพนางเบญจกายแปลง ภาพทรพีวัดรอยเท้าบิดา ภาพ พญาพาลี รบกับสุครีพ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา 401

ภาพที่ 319 จิตรกรรจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพญาพาลีต้องศรพระนารายณ์ ในหนังสือบุด เรื่อง ศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ. โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี 402

ภาพที่ 320 จิตรกรรมแสดงภาพตัวพระใส่รองเท้าคล้ายรองเท้าหนังสีดำ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 408

ภาพที่ 321 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ.สุ ราษฎร์ธานี กับตัวหนังตะลุงภาคใต้ 408

ภาพที่ 322 จิตรกรรมในหนังสือบุด เปรียบเทียบกับตัวหนังตะลุง 409

ภาพที่ 323 จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์แสดงปางสมาธิ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เลขทะเบียน อ.120.061 และปางมารวิชัย ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เลขทะเบียน อ. 121.032 ปัจจุบันเก็บรักษาที่สถาบันทักษิณคดีศึกษาสงขลา 410

ภาพที่ 324 (บน – ล่าง) จิตรกรรมพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ในหนังสือบุด เปรียบเทียบกับ จิตรกรรมตอนเดียวกันในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 411

ภาพที่ 325 (บน - ล่าง) จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด เปรียบเทียบกับจิตรกรรมเรื่อง พระ มาลัยในสมุดภาพพระมาลัย ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จ พระนารายณ์ จ. ลพบุรี 413

ภาพที่ 326 ภาพปริศนาธรรม ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา 414

ภาพที่ 327 เทคนิคการเขียนวิวทิวทัศน์แบบปรัมปราคติ และแบบสมจริง ในหนังสือบุด 415

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา (Statement and significance of the problem)

"หนังสือบุด" เป็นภาษาถิ่นใต้ที่ใช้เรียกสมุดภาพประเภทหนึ่ง จัดอยู่ในกลุ่มเดียวกับสมุดไทย สมุดข่อย และสมุดภาพไตรภูมิ สันนิษฐานว่าชื่อเรียก "บุด" นั้นเดิมทีน่าจะมีรากศัพท์มาจากคำว่า "ปุฏ" ในภาษาสันสกฤต ซึ่งตรงกับคำว่าพับในภาษาไทย หรือ "ปุสฺตก" กับ "โปตฺถก" ในภาษาสันสกฤต และภาษาบาลี ซึ่งหมายถึง คัมภีร์ใบลาน ผ้า เปลือกไม้ และรูปปั้น ทั้งนี้ยังสามารถเชื่อมโยงกับคำในภาษาชวา – มลายู บางคำ เช่น "Pustake" "Perpustakaan" "Perpustakawan" ที่แปลว่า หนังสือ ห้องสมุด และ บรรณารักษ์ ได้อีกด้วย อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่าแต่ละคำล้วนมีนัยยะที่เกี่ยวข้องกับ "สมุด" ในอีกแง่หนึ่งคำว่า "บุด" จึงอาจจะเกิดจากการกลายเสียงของชาวปักษ์ใต้ ซึ่งมักจะออกเสียง "ม" เป็น "บ" เสมอ[1]

จากเนื้อหาที่ปรากฏ สามารถจัดประเภทหนังสือบุดได้เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่หนึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับคติทางธรรม มีบทสวด หรือคาถาที่ใช้ประกอบพิธีกรรม หลักปรัชญา หรือคติอื่น ๆ ทางศาสนา และชาดก กับเรื่องอิงชาดก กลุ่มที่สองเป็นเรื่องเกี่ยวกับคติทางโลก มีพวกตำราต่าง ๆ อาทิ ตำรายา ตำราดูลักษณะชายหญิง ตำราดูลักษณะสัตว์บางชนิด ตำราแบบเรียน ตำราพิชัยสงคราม และตำราไสยศาสตร์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเรื่องตำนานและพงศาวดาร หลักกฎหมาย หลักชัย ระบิลเมือง ขนบประเพณี พิธีกรรม ตลอดไปจนถึงนิทานพื้นบ้าน และนิทานประโลมโลก ซึ่งมีเนื้อหาเน้นเรื่องคติทางโลกเป็นหลัก[2]

เนื่องจากหนังสือบุดส่วนใหญ่ทำขึ้นเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา และเพื่อใช้เป็นคู่มือสำหรับการประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ จึงมักไม่ปรากฏการระบุชื่อผู้เขียน หรือผู้สร้างตลอดไปจนถึงปีพุทธศักราชที่เขียน หากมีอยู่บ้างก็จะนิยมเขียนไว้ส่วนหน้าต้นกับหน้าปลาย ซึ่งมักจะเป็นส่วนที่ชำรุดหายไปโดยมาก จากหลักฐานที่พบส่วนใหญ่จะปรากฏคำว่า "ผู้สร้าง" เพื่อกล่าวถึง "ผู้เขียน" ซึ่งนัยหนึ่งยังอาจหมายถึง "ผู้สั่งให้เขียน" หรือ "ผู้สั่งให้สร้าง" ก็เป็นได้ ประกอบ

---

[1]สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 15** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2529), 8328.

[2]**เรื่องเดียวกัน**, 8337.

กับค่านิยมเรื่องการคัดลอกเพื่อแสดงจิตศรัทธา โดยหวังอานิสงส์ในภพภูมิข้างหน้าทำให้การศึกษาถึงแหล่งที่มาของหนังสือบุดแต่ละเล่มเป็นไปอย่างยากลำบาก จำเป็นต้องอาศัยหลักฐานรายล้อมต่าง ๆ เป็นสำคัญ อาทิ การศึกษาในแง่มุมของภาษาศาสตร์ ทั้งเพื่อการกำหนดอายุ และเพื่อการสืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่น ยกตัวอย่างเช่น งานของบุญเลิศ จันทระ เรื่องการปริวรรตตำรายาขันธวิภังคิณี[3] เรื่องการปริวรรตตำรายา ฉบับตำรายาควาย ของบุญเลิศ จันทระ กับพิทยา บุษยะรัตน์[4] และเรื่องศาสตรา ของสมปราชญ์ อัมมะพันธุ์ เป็นต้น[5]

อย่างไรก็ดีหนังสือบุดที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่าง ๆ ทั้งทางธรรมและทางโลก ปรากฏมีการเขียนภาพจิตรกรรมไว้เป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาด้วย ได้แก่ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย แผนที่ไตรภูมิ ตำราสัตวศาสตร์ว่าด้วยการดูลักษณะมงคล และอัปมงคลของสัตว์นานาชนิด ตลอดไปจนถึงคัมภีร์ศาสตรา ที่ใช้สำหรับตรวจดูโชคชะตา เป็นต้น[6] ทว่ายังไม่พบการศึกษาประเด็นเรื่องจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดอย่างจริงจัง มีเพียงการกล่าวถึงในส่วนที่เป็นเกร็ดย่อยของงานวิจัยบางชิ้น กับการแสดงความคิดเห็นของนักวิชาการบางท่านเท่านั้น

ในบทความของ วิมลมาศ ปฤชากุล กล่าวถึงกระบวนการทำให้เป็นท้องถิ่น (Localization) ที่สะท้อนผ่านความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมวรรณกรรมของภาคใต้กับภาคกลาง ที่ปรากฏในหนังสือศาสตรา โดยเชื่อว่าได้รับอิทธิพลจาก “หนังสือวัดเกาะ” ในภาคกลางก่อนที่จะนำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับรสนิยมของคนในท้องถิ่น[7] ขณะที่วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตร

---

[3]ดูเพิ่มเติมใน บุญเลิศ จันทระ, **การปริวรรตและศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ ประเภทหนังสือบุด : เรื่องตำรายา ขันธวิภังคิณี** (สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2556), 1-31.

[4]ดูเพิ่มเติมใน บุญเลิศ จันทระ และพิทยา บุษยะรัตน์, **การปริวรรตและศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ประเภทหนังสือบุด : เรื่องตำรายา ฉบับตำรายาควาย** (สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2555), 1- 49.

[5]ดูเพิ่มเติมใน สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์, **ศาสตรา**, [เอกสารประกอบการสอน] ภาคภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, (ปัตตานี: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, , 2522), 1-111.

[6]สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 15**, 8340.

[7]วิมลมาศ ปฤชากุล, " จาก “หนังสือบุด” สู่ “หน้ากระดาษ” ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมวรรณกรรมของภาคใต้กับภาคกลาง," **รูสมิแล 34**, 3 (2556),57 – 62.

มหาบัณฑิต เรื่องจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา : ภาพสะท้อนสังคม วัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ ของกณิกนันท์ อำไพ มีการตั้งข้อสังเกตว่าภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด โดยเฉพาะหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย มีบทบาทสำคัญในฐานะการเป็นภาพต้นแบบให้แก่นายช่าง เมื่อมีการว่าจ้างให้เขียนงานจิตรกรรมฝาผนังตามพระอารามต่าง ๆ[8] อีกทั้งคุณจรัญ ทองวิไล เจ้าหน้าที่หอสมุดแห่งชาติกาษจณาภิเษก สงขลายังได้ให้ข้อมูลถึงความสำคัญของงานจิตรกรรมในหนังสือบุดว่า ภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่เป็นภาพที่เขียนขึ้นเพื่อใช้สำหรับเป็นจุดพักสายตาของผู้สวด หลังจากที่ต้องนั่งสวดมาเป็นระยะเวลานาน[9] อย่างไรก็ตามข้อสันนิษฐานสองประเด็นหลัง เป็นเพียงการเสนอแนวคิดที่มิได้มีการยกหลักเหตุผลมาอธิบายเพิ่มเติม ในการนี้ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาเรื่องแรงบันดาลใจ ที่มา บทบาท และหน้าที่ ของงานจิตรกรรมในหนังสือบุดเป็นประเด็นสำคัญที่มิอาจละเลยได้ เนื่องจากหนังสือบุดที่เขียนขึ้นในแต่ละท้องถิ่นแม้จะมีใจความหลักเป็นเรื่องเดียวกัน ในทางตรงกันข้ามกลับปรากฏการนำเสนอภาพจิตรกรรมที่มีรูปแบบแตกต่างกัน เช่น หนังสือบุดเรื่องพระมาลัย ที่พบทางภาคใต้ มีการเขียนภาพจิตรกรรมตามขนบประเพณีที่ไล่เรียงเรื่องราวนับแต่พระมาลัยโปรดสัตว์ในนรก ไปจนถึงภาพพระมาลัยโปรดสัตว์ หรือแสดงธรรมเทศนาเพื่อแจ้งความตามเทวโองการของพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรย[10] ควบคู่กับการปรากฏภาพจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก และภาพพุทธประวัติ กับภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ หรือปางมารวิชัย ขณะที่สมุดข่อยที่พบในภาคกลางส่วนหนึ่งแสดงด้วยภาพพระมาลัย ภาพพุทธประวัติ ภาพทศชาดก และภาพสัตว์หิมพานต์[11]

---

[8]กณิกนันท์ อำไพ, **จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา : ภาพสะท้อน สังคม วัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์**(วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 57.

[9]สัมภาษณ์คุณจรัญ ทองวิไล เจ้าหน้าที่หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษก สงขลา ตำแหน่งนักภาษาโบราณ เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

[10]เด่นดาว ศิลปานนท์, **พระมาลัยในศิลปกรรมไทย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2547), 9 – 10 ดูเพิ่มเติมใน ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ** (กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2534), 28.

[11]เด่นดาว ศิลปานนท์, **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 28.

ทั้งนี้การเขียนภาพจิตกรรมในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ก็มีลักษณะการคัดสรรเรื่องราวที่คล้ายคลึงกับที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย แต่จะนิยมการเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิและปางมารวิชัยเป็นอย่างมาก นัยหนึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเหตุสำคัญน่าจะมาจากเนื้อหาเรื่องพระอภิธรรมมีลักษณะเป็นนามธรรม ยิ่งกว่าเรื่องพระมาลัยที่มีตำนานระบุเหตุการณ์ชัดเจน สามารถนำมาถ่ายทอดเป็นภาพจิตรกรรมได้ ขณะเดียวกันการที่พบว่าหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์บางเล่ม แสดงปีพุทธศักราชที่สร้างไว้ โดยส่วนใหญ่อยู่ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเป็นเวลาที่คติเรื่องพระมาลัย กับวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่องพระปรมัตย์ คำกาพย์ ซึ่งมีการกล่าวถึงแนวทางการปฏิบัติตนเพื่อให้ถึงไตรพิธสมบัติ ได้แก่ มนุษยสมบัติ สวรรค์สมบัติ นิพพานสมบัติ หรือการได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริยไมตไตรย ยังคงได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง[12] ย่อมเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ช่างพยายามสร้างสรรค์งานที่แสดงถึงความศรัทธา อานิสงส์จากการเขียนภาพพระพุทธองค์ย่อมหนุนนำชีวิตในโลกหน้าได้ดียิ่งกว่าการเลือกเขียนภาพอื่น ๆ ดังจะเห็นว่าภาพที่เขียนส่วนใหญ่ก็ล้วนเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพระบรมศาสดาทั้งสิ้น เช่น พุทธประวัติ และเวสสันดรชาดก เป็นต้น หรือมิเช่นนั้นก็อาจเป็นเพราะพระอภิธรรมเป็นธรรมะขั้นสูง พระพุทธองค์ทรงใช้แสดงแก่พระพุทธมารดาหลังการตรัสรู้ ภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิกับปางมารวิชัยล้วนสัมพันธ์กับเหตุการณ์ก่อนและหลังตรัสรู้ การเลือกเขียนภาพดังกล่าวจึงอาจเป็นการตีความของช่างอย่างตรงไปตรงมา เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของงานพื้นบ้านก็เป็นได้ โดยสรุปการศึกษาเรื่องแรงบันดาลใจ ที่มา บทบาทและหน้าที่การใช้งานของจิตรกรรมในหนังสือบุดย่อมสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตที่ผูกพันกับคติ หรือความเชื่อ ซึ่งเป็นแนวคิดหลักของคนในสังคมขณะนั้นได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การศึกษาเทคนิค และวิธีการในการเขียนภาพนอกจากจะช่วยแสดงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มช่างในท้องถิ่นเดียวกัน ที่เป็นช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง กับจิตรกรรมแบบอื่น ๆ และความสัมพันธ์ระหว่างงานช่างพื้นบ้านกับช่างในราชธานีแล้ว ส่วนหนึ่งยังอาจเป็นประโยชน์แก่การกำหนดอายุหนังสือบุดต่อไปได้

อนึ่งการศึกษาครั้งนี้จะเลือกศึกษาจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดทั้งสองกลุ่มดังที่กล่าวไปแล้ว โดยในกลุ่มหนังสือบุดที่เป็นหนังสือทางธรรมนั้น จะเลือกเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับพระมาลัยเป็นหลัก เหตุเพราะหลักฐานจิตรกรรมที่หลงเหลืออยู่ในหนังสือบุดทั้งสองกลุ่มมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ และเป็นเรื่องที่คนนิยมคัดลอกกันมาก สามารถนำมาเปรียบเทียบแสดงพัฒนาการ และสะท้อนสภาพสังคมได้ชัดเจนกว่าเรื่องอื่น ๆ ขณะที่จะนำหนังสือบุดเรื่อง

---

[12]สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, **เปิดปกบุดขาวสาวดูผู้หลวก มองผ่านวรรณกรรม เรื่องพระปรมัตถ์ คำกาพย์** (กรุงเทพฯ: บริษัท รวยบุญการพิมพ์ จำกัด, 2546), 69 – 70.

ศาสตรามาใช้เป็นตัวแทนสำหรับการศึกษาหนังสือบุดในกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับคติทางโลก แม้จะมีข้อจำกัดเรื่องหลักฐานที่มีจำนวนไม่มากนักก็ตาม กล่าวคือพบหนังสือบุดที่เป็นเรื่องศาสตรายังคงสภาพสมบูรณ์ที่สุด ได้แก่ มีลักษณะที่เหมือนหรือใกล้เคียงกับต้นฉบับที่คัดลอกต่อมามากที่สุดทั้งด้านเนื้อหา ภาพจิตรกรรม และรูปแบบหนังสือศาตราที่ทำมาจากเปลือกข่อย หรือเถาต้นกฤษณา เพียง 2 ฉบับ ได้แก่ ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา และศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข หมู่บ้านทรายทอง ตำบลนาประดู่ อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ทั้งสองฉบับ เจ้าของได้มอบให้สถาบันทักษิณคดีศึกษา จังหวัดสงขลาเก็บรักษาไว้ จากเดิมที่มีการรวบรวมข้อมูลไว้ระหว่างปี พ.ศ. 2525 - 2548 มีหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ที่พบทั้งฉบับที่เป็นหนังสือบุดและฉบับที่เจ้าของตำราอนุญาตให้นำมาคัดลอกเพื่อการศึกษาและพิมพ์เผยแพร่ สามารถนำมาประกอบการศึกษาได้จำนวนถึง 10 ฉบับ[13] อย่างไรก็ดีเนื่องจากคุณสมบัติทั่วไปของหนังสือบุดเรื่องศาสตราที่เป็นตำราสำหรับดูโชคชะตาประเภทหนึ่ง มีรูปแบบการเขียนคำทำนายโดยการหยิบเอาเหตุการณ์สำคัญที่ปรากฏในวรรณคดี หรือนิทานพื้นบ้านที่รู้จักกันแพร่หลาย นำมาสาธกอย่างสรุปให้ผู้ต้องการดูดวงชะตามองเห็นชะตากรรมผ่านตัวละคร โดยมีภาพประกอบที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องเขียนไว้ร่วมกัน ยกตัวอย่างเช่น หากนำเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสำมะนักขาถูกพระรามตัดมือ ตัดขา มาเกริ่นไว้ ย่อมแสดงให้เห็นความต้องการที่จะชี้ให้ผู้ดูชะตาได้ทราบว่าตนกำลังจะประสบชะตากรรมในทางร้าย เป็นต้น[14] แม้การศึกษาหนังสือบุด เรื่องศาสตราอาจจะมิช่วยแสดง

---

[13]มีการอ้างถึงชื่อคัมภีร์ศาสตราในหนังสือ “ศาสตรา” ของสมปราชญ์ อัมมะพันธ์ ในปริญญานิพนธ์ของ จรูญ ตันสูงเนิน เรื่อง “ศาสตรา” วรรณกรรมพยากรณ์ชีวิต จากจังหวัดนครศรีธรรมราช และในบทที่ว่าด้วยเรื่องศาสตราฉบับเขารูปช้าง หนังสือวรรณกรรมทักษิณวรรณกรรมคัดสรร 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) ฉบับนายจร เหมธานนท์ (8) ฉบับนายส้ม แป้น ปุญยะโหตระ (9) ฉบับนายสะเทื้อน บุญชูวงศ์ (10) ฉบับของพระครูเหม เจติยาภิบาล จากการลงพื้นที่เพื่อสำรวจข้อมูลระหว่างเดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 – ธันวาคม พ.ศ. 2560 ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา นครศรีธรรมราช และภูเก็ต พบคัมภีร์ศาสตราที่หลงเหลืออยู่เพียง 2 เล่ม ดูเพิ่มเติมใน ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2** (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2548), 238.

[14]สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 10** (กรุงเทพฯ อมรินทร์, 2529), 7338.

พัฒนาการภายในสังคมท้องถิ่นภาคใต้ได้อย่างสมบูรณ์นัก ทว่าน่าจะช่วยสะท้อนสภาพวิถีชีวิต ขนบประเพณี และความเชื่อของผู้คนขณะนั้นได้เป็นอย่างดี

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา (Goal and Objective)

1. เพื่อศึกษารูปแบบ และกำหนดอายุงานจิตรกรรมซึ่งมีอยู่ในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์, พระมาลัย และศาสตรา

2. เพื่อทราบแรงบันดาลใจ ที่มา และหน้าที่ของงานจิตรกรรมประกอบหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์, พระมาลัย และศาสตรา

3. เพื่อศึกษาบริบททางสังคมที่สนับสนุนให้เกิดการนิยมคัดลอกหนังสือบุด และการคัดเลือกเรื่องราวจากวรรณกรรมในพุทธศาสนา กับวรรณคดีมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมประกอบในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์, พระมาลัย และศาสตรา

3. สมมติฐานของการศึกษา (Hypothesis to be tested)

1. รูปแบบการเขียนงานจิตรกรรมในหนังสือบุดส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพที่พบในพื้นที่ภาคกลาง ขณะที่บางส่วนเป็นการคิดประดิษฐ์รูปแบบขึ้นมาเองโดยช่างท้องถิ่นภาคใต้ ที่เป็นกลุ่มเดียวกันกับช่างเขียนจิตกรรมฝาผนังในพระอาราม กำหนดอายุได้ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25

2. งานจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และพระมาลัย ที่พบในท้องถิ่นภาคใต้มีแรงบันดาลใจมาจากความศรัทธาในพระพุทธศาสนา จึงต้องการคัดลอกหนังสือบุดไว้เป็นพุทธบูชา ประกอบกับความนิยมถวายวัตถุธรรมเพื่อให้ได้ไตรพิธสมบัติ ได้แก่ มนุษยสมบัติ, สวรรค์สมบัติ และนิพพานสมบัติ ตลอดไปจนถึงการหวังจะได้เกิดในยุคพระศรีอาริย์ เป็นแนวคิดที่ได้รับอิทธิพลมากจากความแพร่หลายของวรรณกรรมทางศาสนาเรื่องไตรภูมิ พระมาลัย และพระปรมัตถ์คำกาพย์ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 – 25 อีกต่อหนึ่ง

3. งานจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา มีแรงบันดาลใจมาจากความนิยมในวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ กับวรรณกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลางซึ่งปรากฏอยู่ในหนังสือบุดทั้งหมด

4. งานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดประเภทหนังสือพระธรรม และศาสตรา นอกจากจะเป็นเครื่องมือช่วยสะท้อนคติความเชื่อ และโลกทัศน์ของคนในชุมชนที่มีต่อพุทธศาสนา

ให้เป็นรูปธรรมมากขึ้นแล้ว งานจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรายังช่วยสะท้อนภาพวิถีชีวิตของชาวปักษ์ใต้ในเวลานั้นได้

4. ขอบเขตของการศึกษา (Scope or delimitation of the study)

การศึกษาในหัวข้อดังกล่าวนี้ เป็นการศึกษาแรงบันดาลใจ ที่มา ตลอดไปจนถึงรูปแบบงานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดที่พบในภาคใต้ ที่ช่วยสะท้อนความคิด ความเชื่อ ตลอดจนการดำเนินชีวิตของคนในท้องถิ่นทั้งในแง่ทางธรรม และทางโลก โดยการศึกษาจะเน้นเรื่องหลัก 3 เรื่อง ได้แก่ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จำนวน 71 เล่ม พระมาลัย จำนวน 11 เล่ม และ ศาสตรา จำนวน 2 เล่ม จากสถาบันทักษิณคดีศึกษา จังหวัดสงขลา ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

5. ขั้นตอนการศึกษา (Process of the study)

1. เก็บรวบรวมข้อมูลทั้งระดับปฐมภูมิและทุติยภูมิ ที่สามารถทำการศึกษาเบื้องต้นได้ทั้งด้านเอกสาร และงานศิลปกรรม

2. ออกภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูลจากแหล่งศิลปกรรมจริง

3. ศึกษาข้อมูลที่เก็บรวบรวมมา และวิเคราะห์งานศิลปกรรมกับข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์

4. สรุปผลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูล และนำเสนอผลงาน

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงรูปแบบและอายุงานจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์, พระมาลัย และศาสตรา

2. ทราบถึงแรงบันดาลใจ และที่มาในการเขียนงานจิตรกรรมประกอบหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์, พระมาลัย และศาสตรา

3. เข้าใจบริบททางสังคมในท้องถิ่นภาคใต้ที่สนับสนุนให้เกิดการนิยมคัดลอกหนังสือบุด และการคัดเลือกเรื่องราวจากวรรณกรรมในพุทธศาสนา กับวรรณคดีมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมประกอบในหนังสือบุดเรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์, พระมาลัย และศาสตรา

บทที่ 2

ที่มา รูปแบบ และงานจิตรกรรม

นับแต่มนุษย์เริ่มรู้จักขีดเขียนจนสามารถคิดประดิษฐ์สัญลักษณ์ง่าย ๆ เพื่อใช้สื่อความหมายถึงสิ่งที่ต้องการโดยอาจเป็นการบันทึกความคิด หรือบันทึกเหตุการณ์ตามแต่วัตถุประสงค์ของผู้จดบันทึก กระทั่งมีตัวอักษรเกิดขึ้น “หนังสือ” นับเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยสนับสนุนให้เกิดวิวัฒนาการทางด้านอักษร และภาษา ในสมัยที่มนุษย์ยังไม่รู้จักการผลิตกระดาษ หนังสือมิได้เป็นเพียงแหล่งรวบรวมสรรพวิชาต่าง ๆ เท่านั้น ทว่ายังหมายรวมถึงสิ่งที่ใช้สำหรับจดบันทึกอย่าง “สมุด” ด้วย ผิดกับปัจจุบันที่หนังสือ และสมุดต่างมีหน้าที่และความหมายที่แยกจากกันอย่างชัดเจน[15]

“หนังสือบุด” เป็นหนังสือโบราณประเภทหนึ่งของไทย จัดอยู่ในกลุ่ม “สมุดภาพ” หรือ “สมุดไทย” (ในอดีตเป็นคำที่ใช้เรียก “สมุด” เมื่อไม่มีการเขียนภาพประกอบอยู่ในเล่ม) เกิดจากการนำกระดาษยาวมาติดและต่อกันเป็นแผ่นเดียว พับกลับไปกลับมา[16](ภาพที่ 1) ทั้งนี้คำเรียกสมุดภาพในแต่ละท้องถิ่นจะต่างกันไป ยึดตามวัสดุที่นำมาใช้เป็นหลัก ดังจะเห็นว่าสมุดภาพเมื่อทำจากเปลือกต้นข่อย จะเรียกว่า “สมุดข่อย” พบมากทางภาคกลาง[17] ขณะที่ทางภาคเหนือจะนิยมใช้เยื่อต้นสาทำกระดาษ คนในท้องถิ่นส่วนใหญ่จึงรู้จักกันในนามของ “พับสา” “พับหนังสา” “หนังสือก้อม” “พับขาว” หรือ “พับหลั่น”[18] (ภาพที่ 2) ส่วน “บุด” นั้นทำมาจากเถากฤษณา หรือ

---

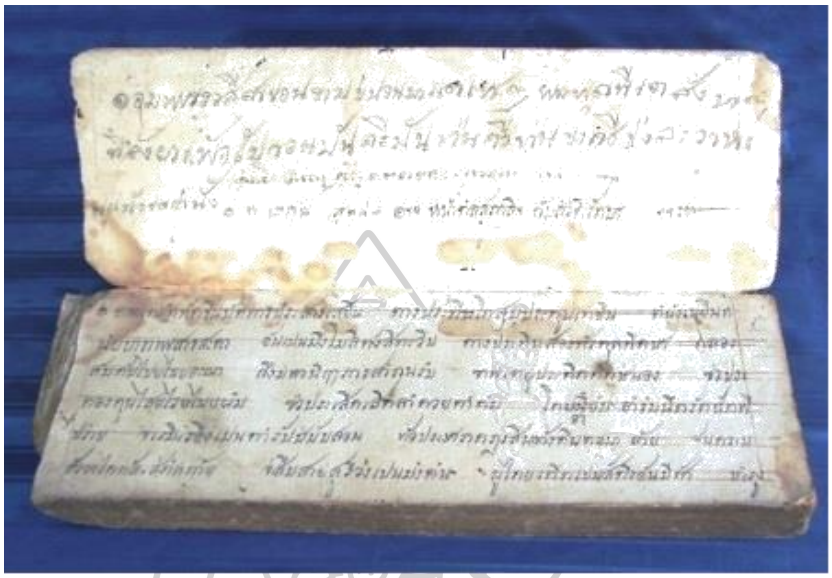
[15]David Diringer , **The book before printing: ancient, medieval and oriental** (New York: Dover, 1982), 24 – 25.

[16]ก่องแก้ว วีระประจักษ์, **การทำสมุดไทย และการเตรียมใบลาน** (กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2553), 20 – 21.

[17]**เรื่องเดียวกัน**, 30.

[18]ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ เล่ม 9** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 4654.

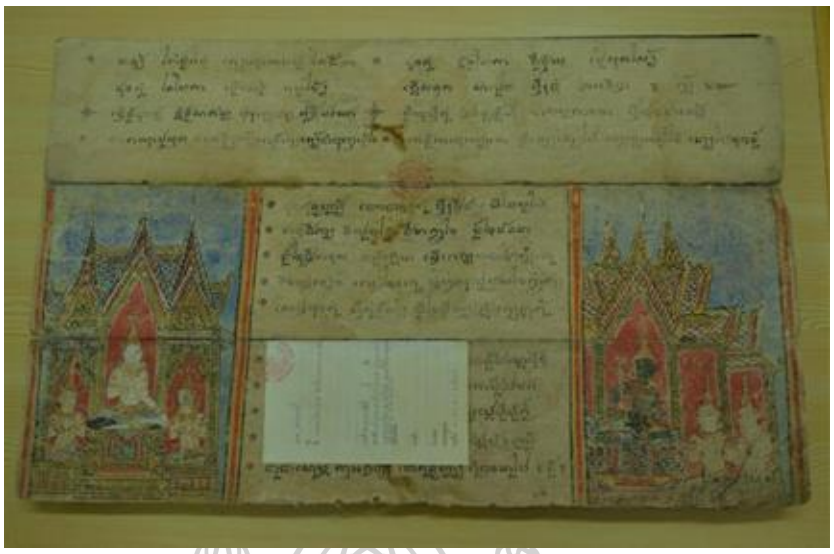
หัวของต้นเอาะนก (ต้นกระดาษ) พันธุ์ไม้พื้นเมืองชนิดหนึ่งที่พบมากแถบภาคใต้ของประเทศไทย บางครั้งจึงปรากฏชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “หนังสือกริดหนา” หรือ “หนังสือปริดหนา”[19]



ภาพที่ 1 ตัวอย่างหนังสือบุดที่พบในภาคใต้ ของประเทศไทย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[19]ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 17** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 8329.



ภาพที่ 2 ตัวอย่างพับสาที่พบในภาคเหนือของประเทศไทย

"บุด" เป็นคำที่ได้รับอิทธิพลมาจากหลายแหล่งด้วยกัน ตามข้อสันนิษฐานของนักวิชาการหลายท่านเชื่อว่ามีที่มาสำคัญดังนี้ อันดับแรก มาจากคำว่า "ปุสตก" หรือ "โปตถก" ในภาษาสันสกฤต และภาษาบาลี ที่แปลว่า คัมภีร์ใบลาน ผ้า เปลือกไม้ หรือรูปปั้น น่าจะรับมาจากอินเดียโดยตรง แล้วนำมาใช้เป็นภาษาถิ่นว่า "บุด" ถัดมาอาจเป็นการรับอิทธิพลทางด้านภาษาจากอินเดียผ่านขอมอีกต่อหนึ่ง เดิมทีคนอินเดียใช้ภาษาสันสกฤต และภาษาบาลี เรียกสมุดว่า "สัมปุฏ" หรือ "สัมปุรฏ" ในชั้นต่อมาเมื่อเข้าสู่ขอมก็กลายเป็น "สมปตร" หรือ "สมบุฏ" (ออกเสียงว่า "สมบด") และกลายเป็น "สมุด" และ "มุด" (ออกเสียงว่า "หมุด") หรือ "บุด" ตามภาษาไทย และภาษาถิ่นใต้ตามลำดับ

นอกจากนี้อาจเป็นการรับอิทธิพลจากภาษาชวา - มลายู ที่เรียกหนังสือทุกประเภทว่า "Pustakas" (ออกเสียงว่า "ปุสตากา") มาก่อน ก่อนที่จะกลายเป็น "บุด"[20] ปรากฏหลักฐาน ชัดเจนในอินโดนีเซียทางฝั่งสุมาตราตอนเหนือ ชาวบาตัค (Batak) ยังคงใช้คำนี้เรียกชื่อหนังสือโบราณที่เกิดจากการนำเหล็กแหลมมาจารบนเปลือกไม้ และไม้ไผ่[21]สุดท้ายอาจมีรากศัพท์มาจากค "พุทธิ" ใน

[20]**เรื่องเดียวกัน**, 8328.

[21]David Diringer, **The book before printing: ancient, medieval and oriental**, 37.

ภาษาบาลี ที่หมายถึง ความรู้ หรือปัญญา เมื่อแปลงเป็นภาษาถิ่นใต้จึงกลายเป็น “บุดดิ” และ “บุด” ในที่สุด[22]

ทั้งนี้ก่อนที่จะเริ่มศึกษาและวิเคราะห์ที่มา ตลอดจนแรงบันดาลใจในการเขียนภาพจิตรกรรมประกอบหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตราในฐานะที่เป็นเครื่องมือสำคัญ ช่วยสะท้อนคติ หรือความเชื่อที่เป็นแนวคิดหลักของชาวปักษ์ใต้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จึงจำเป็นต้องศึกษาความเป็นมาและพัฒนาการของสมุดภาพ เพื่อให้เข้าใจวัตถุประสงค์และรูปแบบโดยทั่วไปของสมุดภาพก่อนเป็นลำดับแรก

เดิมทีการทำสมุดภาพของไทย น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากการทำคัมภีร์ใบลานและคัมภีร์ใบตาล ซึ่งมีอินเดียและลังกาเป็นผู้ริเริ่มมาก่อน ดังนั้นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคัมภีร์ใบลาน และคัมภีร์ใบตาล กับสมุดภาพของไทยย่อมเป็นการสะท้อนความเป็นมาของหนังสือบุดได้อีกทางหนึ่ง ดังจะกล่าวต่อไปดังนี้

1. ความสัมพันธ์ระหว่างคัมภีร์ใบลาน และคัมภีร์ใบตาลของอินเดียและลังกากับสมุดภาพของไทย

เอกสารโบราณของไทยแบ่งได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ จำแนกตามตามประเภทวัสดุที่นำมาใช้ ได้แก่ จารึก คัมภีร์ใบลาน และสมุดไทย[23] หนังสือบุดเป็นเอกสารโบราณชนิดหนึ่ง ในกลุ่มสมุดไทย กรณีที่พบภาพจิตรกรรมอยู่ภายในจะจัดหนังสือบุดเป็นสมุดภาพ หมายถึง สมุดไทยที่มีภาพเขียนประกอบอยู่ จากหลักฐานคัมภีร์ตึสนิปาต (ติงสนิบาต) คัมภีร์ใบลานของวัดไหล่หิน จ.ลำปาง กำหนดอายุในปี พ.ศ.2014[24] กับหนังสือพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2223 สมุดไทยที่เก่าที่สุดที่เก็บรักษาอยู่ในหอสมุดแห่งชาติปัจจุบัน[25] ซึ่งมีอายุรองลงมา ทำให้สันนิษฐานได้ว่าการใช้กระดาษสำหรับจดบันทึกน่าจะเริ่มมีขึ้นอย่างน้อยที่สุดในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา โดยน่าจะได้รับอิทธิพลผ่านการเผยแพร่ศาสนาจากอินเดียมาอีกต่อหนึ่ง การรับอิทธิพลดังกล่าวอาจเป็นการรับมาโดยตรง หรือโดยอ้อม มิเช่นนั้นก็ทั้งสองทาง ซึ่งการรับมาโดยอ้อมนั้นน่าจะผ่านมาทางลังกาเป็นหลัก สัมพันธ์กับหลักฐานทางด้านจารึกที่สะท้อนให้เห็นการแผ่อิทธิพลทางศาสนาจากอินเดียมาสู่ไทย และพื้นที่อื่น ๆ ในเอเชีย

---

[22]ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม15**, 1521.

[23]ก่องแก้ว วีระประจักษ์, **การทำสมุดไทย และการเตรียมใบลาน**, 25.

[24]**เรื่องเดียวกัน**, 18.

[25]**เรื่องเดียวกัน**, 25.

อาคเนย์ว่าอย่างน้อยที่สุดน่าจะอยู่ในช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 9 เป็นต้นไป เนื่องจากมีการค้นพบจารึกอักษรปัลลวะ ซึ่งวิวัฒนาการมาจากอักษรพราหมีที่มีใช้อยู่ในอินเดียใต้สมัยราชวงศ์ปัลลวะกระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในดินแดนนี้ ก่อนที่จะพัฒนาต่อไปเป็นรูปอักษรที่มีลักษณะเฉพาะตัว คือ อักษรทวารวดี อักษรมอญโบราณ อักษรขอมโบราณ และอักษรไทยในที่สุด[26] ตัวอย่างจารึกอักษรปัลลวะที่พบในประเทศไทยที่สำคัญที่สุดและเป็นที่รู้จักกันโดยแพร่หลายคือ **คาถา เย ธัมมา** บริเวณที่พบส่วนใหญ่อยู่แถบลุ่มน้ำแม่กลอง– ท่าจีน เชื่อว่าคาถา เย ธัมมาเป็นหัวใจของพุทธศาสนา ใช้สวดในพิธีกรรมต่าง ๆ[27]

ด้านการรับอิทธิพลทางศาสนาจากอินเดียผ่านทางลังกานั้น น่าจะรับมาอย่างน้อยที่สุดในราวพุทธศตวรรษที่ 12 สันนิษฐานจากหลักฐานด้านจารึกที่แสดงข้อมูลความเกี่ยวข้องกับลังกา ได้แก่ จารึกถ้ำนารายณ์ อำเภอพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี อักษรปัลลวะ ภาษามอญโบราณมีข้อความกล่าวถึงกุนทรีชนผู้สร้างอาณาจักรอนุราธปุระได้มอบให้พ่อลุงสินายธะเป็นตัวแทนร่วมกับชาวเมืองจัดพิธีกรรมขึ้น[28] อนุราธปุระในจารึกนี้อาจจะเป็นเมืองเดียวกันกับที่ลังกาก็เป็นได้[29] ทั้งนี้ความสัมพันธ์ระหว่างลังกา และไทยในด้านการศาสนา โดยเฉพาะศาสนาพุทธ นิกายเถรวาทนั้นมีมาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน นับแต่สมัยทวารวดีดังยกตัวอย่างไปในตอนต้น เรื่อยมาจนถึงล้านนา สุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ เนื่องจากนับแต่ชาติมุสลิมเข้าโจมตีอินเดียและยึดครองได้ในพุทธศตวรรษที่ 18 – 21 ลังกาก็กลายเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนานิกายเถรวาท ต่อมาในสมัยพระเจ้าปรากรมพาหุที่ 1 (พ.ศ. 1696 - 1729) นอกจากจะปรากฏการชำระพระไตรปิฎกครั้งที่ 7 แล้วยังถือเป็นช่วงเวลาสำคัญที่ลังกาสามารถเผยแพร่พุทธศาสนาไปสู่อาณาจักรต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้สำเร็จ เป็นที่รู้จักกัน โดยทั่วไปในนามของ **พุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์**[30]

ในพุทธศตวรรษที่ 18 ขณะที่ปรากฏหลักฐานการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างลังกา และพื้นที่ตอนกลางของไทยนั้น ก็ปรากฏศูนย์กลางสำคัญทางการเมืองการปกครองและศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ คือ เมืองนครศรีธรรมราช เจริญขึ้นมาแทนที่อาณาจักรศรีวิชัยที่ล่มสลายไป มีการติดต่อกับลังกาด้วยเช่นกัน ในการนี้เชื่อกันว่าพระเจ้าศรีธรรมโศกราชน่าจะนำพุทธศาสนานิกายเถรวาทจาก

---

[26]สุจิตต์ วงษ์เทศ, **อักษรไทยมาจากไหน?** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 35.

[27]**เรื่องเดียวกัน**, 37.

[28]กรมศิลปากร, จารึกถ้ำพระนารยณ์, จารึกในประเทศไทยเล่ม 2 อักษรปัลลวะ อักษรมอญ พุทธศตวรรษที่ 12 – 21 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529), 42 – 47 .

[29]รุ่งโจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **พุทธศิลป์ลังกา** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), 231.

[30]**เรื่องเดียวกัน**, 21.

ลังกาเข้ามาตั้งมั่นในเมืองนครศรีธรรมราช พร้อมกับการสร้างเมืองและการสร้างพระบรมธาตุนครศรีธรรมราชเพื่อประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ หลักฐานความสัมพันธ์ระหว่างสองดินแดนที่ปรากฏให้เห็นจวบจนปัจจุบัน คือ องค์พระบรมธาตุเจดีย์ แม้จะผ่านการ ปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ทว่ายังสะท้อนความเกี่ยวข้องกับสถูปศิลปะลังกาอย่างใกล้ชิด[31](ภาพที่ 3)

ภาพที่ 3 พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช

ที่มา: รุ่งโจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **พุทธศิลป์ลังกา** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), 226.

[31]จากลักษณะขององค์พระพรมธาตุเจดีย์ ได้แก่สถูปทรงโอคว่ำขนาดใหญ่ตั้งอยู่บนฐานประทักษิณ บัลลังก์สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ประดับบัลลังก์ด้วยแนวเสาเป็นระยะ ๆ กึ่งกลางของบัลลังก์แต่ละด้านตกแต่งเป็นรูปวงกลมเทียบได้กับบัลลังก์สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ของสถูปศรีลังกาตั้งแต่สมัยอนุราธปุระและโปลนนารุวะ ดูเพิ่มเติมใน **เรื่องเดียวกัน**, 226.

ในอินเดียและลังกาปรากฏการนำวัสดุประเภทต่าง ๆ มาใช้เพื่อการจาร และจดบันทึก ดังเช่นที่พบโดยทั่วไป มีหิน แผ่นโลหะต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นแผ่นเหล็ก ทองแดง เงิน ทอง ทองเหลือง บรอนซ์ และดินเหนียว เครื่องเคลือบดินเผา เหรียญโบราณ อิฐ งาช้าง เปลือกไม้เบิร์ช (Birch bark) โดยเฉพาะอย่างยิ่งใบไม้ ตระกูลปาล์ม (Palm leaves) อย่างใบลาน และใบตาล ซึ่งอาจเป็นต้นเค้าให้กับการทำหนังสือบุดต่อมาโดยพิจารณาได้จากหลักฐานด้านรูปแบบที่จะกล่าวถึงต่อไป

อนึ่งในอินเดียจะนิยมใช้ใบลานควบคู่กับใบตาล โดยใบลานจะนิยมใช้ในอินเดียใต้ก่อนเพราะเป็นพืชที่ขึ้นอยู่หนาแน่นในแถบอินเดียใต้ ลังกา และ ชายฝั่งมะละบาร์ แล้วจึงค่อยแพร่หลายไปยังภูมิภาคอื่น ขณะเดียวกันเชื่อว่าใบตาลน่าจะได้รับความนิยมในภายหลัง ส่วนหนึ่งอาจเพราะมิใช่พืชประจำท้องถิ่น ต้องนำเข้าจากทวีปแอฟริกา ประกอบกับคุณสมบัติใบตาลที่หนาและแคบกว่าใบลาน ทำให้มีพื้นที่สำหรับการเขียนหรือการจารน้อยกว่า จึงได้รับความนิยมน้อยลง จากหลักฐานคัมภีร์ใบลานและใบตาลที่พบในอินเดีย แสดงให้เห็นว่าใบลานจะมี ความกว้างอยู่ในช่วง1¾ - 3 นิ้ว ส่วนใหญ่จะไม่เกิน 2½ นิ้ว ขณะที่ใบตาล กว้างที่สุดไม่เกิน1¾นิ้วเท่านั้น[32] อย่างไรก็ดีในลังกา จะนิยมใช้ใบลานเป็นหลัก

คัมภีร์ใบลาน และใบตาลที่ปรากฏในอินเดียกับลังกา เกิดจากการนำแผ่นกระดาษมาต่อกัน ทำปกหน้า ปกหลัง แล้วเจาะรูสองรูเพื่อร้อยเชือกเข้าไปยึดกระดาษทั้งเล่มเอาไว้ มิเช่นนั้นก็จะใช้วิธีนำมาต่อกันด้วยยางไม้ แล้วพับกลับไปกลับมาเหมือนพัด ส่วนปกหน้าหากเป็นไม้ก็จะมีการแกะสลักลวดลายตกแต่งอย่างสวยงาม อาจใช้เป็นส่วนกรอบ หรือเป็นลวดลายเต็มทั้งหน้าก็ได้ที่มิได้ตกแต่งใด ๆ เลยก็มี ขณะเดียวกันเมื่อเป็นใบลาน หรือใบตาลก็จะมีการวาดภาพจิตรกรรมและลงสี อย่างวิจิตรงดงาม (ภาพที่ 4)

[32] David Diringer, **The book before printing: ancient, medieval and oriental**, 358 - 359.

ภาพที่ 4 ตัวอย่างคัมภีร์ใบลานของอินเดีย

ที่มา: DET KGL. BIBLIOTEK, **Palm leaf manuscripts from South East Asia and Sri Lanka**, เข้าถึงเมื่อ 20 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก www.kb.dk/en/nb/samling/os/Sydost/palmeblade.html

เมื่อเปิดเข้าไปในคัมภีร์ก็จะมีการจารหรือจารึกข้อความต่าง ๆ เอาไว้ ควบคู่กับการเขียนภาพจิตรกรรม หรือบางเล่มมีเฉพาะจารึกไม่ปรากฏภาพก็ได้ เรื่องราวที่มักจะมีการนำมาบันทึกไว้ มีเรื่องประวัติศาสตร์ ชีวประวัติของบุคคลสำคัญ ดาราศาสตร์ โหราศาสตร์ ปรัชญา ศาสนา กฎหมาย ตำรายา วรรณกรรมทั้งฮินดูและพุทธโดยเฉพาะเรื่องมหาภารตะ กับเรื่องรามายณะ และชาดกจะเป็นที่นิยมมากที่สุด[33] อนึ่งมีการเขียนพุทธประวัติตอนสำคัญหลายตอน ได้แก่ ตอนประสูติ เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ แสดงปฐมเทศนา ปราบช้างนาฬาคีรี รับน้ำผึ้งจากพญาวานรในป่าเลไลยก์ และปรินิพพาน เป็นต้น ขณะเดียวกันในลังกาจะพบคัมภีร์ใบลานที่เป็นเรื่องไสยศาสตร์กล่าวถึงเวทมนตร์ คาถา ตลอดจนตำรายันต์มากเป็นพิเศษ[34](ภาพที่ 5)

[33]**Ibid**, 356.

[34]DET KGL. BIBLIOTEK, **Palm leaf manuscripts from South East Asia and Sri Lanka**, เข้าถึงเมื่อ 20 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก www.kb.dk/en/nb/samling/os/Sydost/palmeblade.html

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการเขียนภาพจิตรกรรมในคัมภีร์ใบลานของอินเดีย และลังกา

ที่มา: DET KGL. BIBLIOTEK, **Palm leaf manuscripts from South East Asia and Sri Lanka**, เข้าถึงเมื่อ 20 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก www.kb.dk/en/nb/samling/os/Sydost/palmeblade.html

อักษรที่ใช้เขียนในคัมภีร์ส่วนใหญ่เป็นอักษรเทวนาครี(the Devanagari) ใช้ในกลุ่มภาษาอินโด–อารยัน (Indo - Aryan) ได้แก่ สันสกฤต ฮินดี (Eastern Hindi and Western Hindi) มราฐี (Marathi) เนปาล (Nepali) กับอักษรเปอร์เซียน (the Persian) ใช้ในกลุ่มภาษาฮินดู และอูรดู อักษรแคชเมียร์โบราณ อักษรศารทา (Sarada) อักษรเปอร์เซียนอาระบิก อักษรเบงกาลี เป็นต้น ความหลากหลายของอักษรที่นำมาใช้เขียนเหล่านี้ ย่อมมีสาเหตุมาจากลักษณะภูมิประเทศที่เป็นอนุทวีปอันกว้างใหญ่ไพศาลของอินเดียเอง ประกอบกับประชากรที่มีอยู่ก็มาจากหลายเผ่าพันธุ์ ส่งผลให้แต่ละท้องถิ่นต่างมีอักษร และภาษาของตนเอง โดยมีภาษาสันสกฤตเป็นภาษากลาง ใช้ในการประกอบ

พิธีกรรม ตลอดจนการประพันธ์กวีนิพนธ์อันเกี่ยวเนื่องกับศาสนา ยกเว้นบางกรณีอย่างศาสนาซิกข์ ก็มีอักษรและภาษาเป็นของตนเองเช่นกัน อักษรกุรมุขี/ กูร์มูคี (Gurumukhi) ใช้ในงานเขียนของศาสนาซิกข์ ปรากฏเป็นภาษาปัญจาบ สินธี ฮินดี[35]ตรงกันข้ามจะพบการใช้ภาษามารฐี การใช้อักษรสิงหล(Sinhalese) ภาษาสิงหลอยู่ในคัมภีร์ใบลานของลังกาเป็นส่วนใหญ่[36]

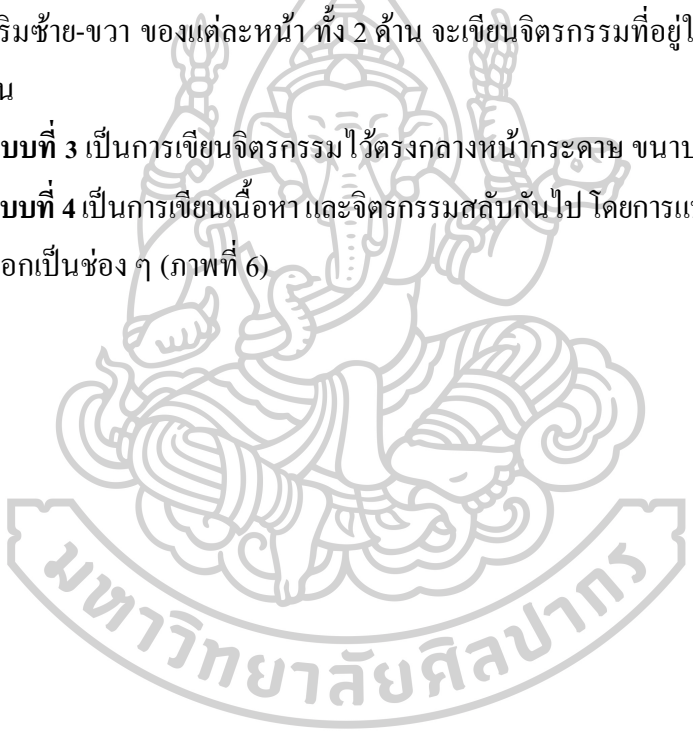
ภาพจิตรกรรมที่พบส่วนใหญ่จะมีการกำหนดตำแหน่งของภาพในหนึ่งหน้ากระดาษไว้ชัดเจน สามารถจำแนกได้เป็น 4 แบบ ได้แก่

แบบที่ 1 ช่างเขียนจิตรกรรมไว้เต็มทั้งหน้า หน้าถัดไปจึงเป็นเนื้อความ

แบบที่ 2 เป็นการเว้นพื้นที่ตรงกลางไว้สำหรับบันทึกเนื้อหา หรือเรื่องราวจากพระคัมภีร์ พื้นที่ตรงส่วนริมซ้าย-ขวา ของแต่ละหน้า ทั้ง 2 ด้าน จะเขียนจิตรกรรมที่อยู่ในระดับเดียวกัน ขนาดกว้างยาวเท่ากัน

แบบที่ 3 เป็นการเขียนจิตรกรรมไว้ตรงกลางหน้ากระดาษ ขนาบ 2 ข้างด้วยเนื้อหา

แบบที่ 4 เป็นการเขียนเนื้อหาและจิตรกรรมสลับกันไป โดยการแบ่งพื้นที่ 1 หน้ากระดาษ หรือ 1 ขนบ ออกเป็นช่อง ๆ (ภาพที่ 6)



[35]**Ibid,** 354 – 372.

[36]DET KGL. BIBLIOTEK, **Palm leaf manuscripts from South East Asia and Sri Lanka**, เข้าถึงเมื่อ 20 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก www.kb.dk/en/nb/samling/os/Sydost/palmeblade.html

ภาพที่ 6 ตัวอย่างการเขียนภาพจิตรกรรมในคัมภีร์ใบลานของอินเดีย

ที่มา: DET KGL. BIBLIOTEK, **Palm leaf manuscripts from South East Asia and Sri Lanka**, เข้าถึงเมื่อ 20 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก www.kb.dk/en/nb/samling/os/Sydost/palmeblade.html

ทั้งนี้หนังสือที่เกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ ดาราศาสตร์ โหราศาสตร์และวรรณกรรม จะมีการเขียนจิตรกรรมมากกว่าหนังสือประเภทอื่น ๆ จิตรกรรมที่นำมาเขียนส่วนใหญ่ จะนิยมนำมาจากเรื่องพุทธประวัติ ชาดก มหาภารตะ และรามายณะ หรือไม่ก็เป็นจิตรกรรมรูปเทพองค์สำคัญในศาสนาพราหมณ์– ฮินดู เช่น พระศิวะ พระนารายณ์ และพระพรหม เป็นต้น จิตรกรรมเหล่านี้ส่วนใหญ่จะทำหน้าที่เป็นภาพประกอบเรื่อง(Illustration for Text) เพื่อตกแต่งให้หนังสือดูสวยงามมากกว่าจะนำมาเขียนเพื่อช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจเนื้อเรื่อง ยกตัวอย่างเช่นคัมภีร์ใบลานของศาสนาพุทธ ฝ่ายมหายาน ที่พบในอินเดีย เรื่อง “the Astasahasrika Prajnaparamita” หรือ“The

Perfection of Wisdom in 8,000 Lines” มีการเขียนจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติประกอบใจความที่มีเนื้อหาหลักก็กล่าวถึง หนทางแห่งการตรัสรู้ และบรรลุเป็นพระโพธิสัตว์ เป็นต้น[37]

รูปแบบของจิตรกรรมที่พบส่วนใหญ่จะเขียนเป็นภาพสีสวยงาม มีทั้งภาพบุคคลเดี่ยว ๆ และภาพบุคคลที่มีฉากประกอบพอให้รู้รายละเอียดของภาพว่ามาจากตอนใดของวรรณกรรม บางครั้งก็ปรากฏการแบ่งช่องเพื่อใช้แทนการเปลี่ยนฉากหรือตอนของเรื่อง ซึ่งจะพบในกลุ่มจิตรกรรมจากเรื่องมหาภารตะ และรามายณะเป็นหลัก สีที่นิยมใช้จะเป็นสีแดง สีส้ม สีน้ำตาล สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำเงิน ยกเว้นการเขียนภาพสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในคัมภีร์ไสยศาสตร์ กับตำรายันต์ จะใช้เป็นภาพลายเส้นแทน (ภาพที่ 7)

ภาพที่ 7 จิตรกรรมเรื่องมหาภารตะและเรื่องพุทธประวัติ ในคัมภีร์ใบลานของอินเดีย

ที่มา: DET KGL. BIBLIOTEK, **Palm leaf manuscripts from South East Asia and Sri Lanka**, เข้าถึงเมื่อ 20 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก www.kb.dk/en/nb/samling/os/Sydost/palmeblade.html

---

[37]กรุณพนธ์ วิศรุตม์มนตรี, **วิวัฒนาการภาพประกอบนิตยสารไทย**(วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิยาลัยศิลปากร, 2551), 7.

ทั้งนี้การใช้ใบลาน และใบตาลเพื่อปีนคัมภีร์รวบรวมสรรพวิชาต่าง ๆ ค่อยเสื่อมความนิยมลงเมื่อชาวมุสลิมเริ่มนำกระดาษเข้ามาใช้ในพุทธศตวรรษที่ 16 โดยวัฒนธรรมการประดิษฐ์กระดาษดังกล่าวน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากจีนอีกต่อหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากคำว่า “Kāgaj/Kāgad” ที่แปลว่ากระดาษ ในภาษาฮินดู มาจากคำว่า “Kāghāz” ของเปอร์เซีย ซึ่งมาจากคำว่า “Kog - dz” ของจีน[38]

โดยสรุปคัมภีร์ใบลาน และใบตาลของอินเดียกับลังกา มีรูปแบบโดยรวมที่คล้ายคลึงกันอาจแตกต่างกันบ้างขึ้นกับรูปแบบวิถีชีวิต และวัฒนธรรมความเชื่อของแต่ละกลุ่มชน จะเห็นได้ว่าความนิยมใช้ใบลานของอินเดียจะน้อยกว่าลังกา และในอินเดียยังพบการใช้ใบตาลคู่กับใบลาน ขณะที่ปรากฏการเขียนคัมภีร์เกี่ยวกับไสยศาสตร์ ในลังกามากกว่าอินเดีย

ส่วนหนังสือบุด หนังสือโบราณในกลุ่มสมุดภาพของไทย เมื่อได้รับอิทธิพลต่อจากอินเดียและลังกา แม้จะมีการดัดแปลงรูปลักษณ์ภายนอก คือเปลี่ยนวัสดุที่นำมาทำหนังสือจากใบลาน หรือใบตาลเป็นต้นกฤษณาเพื่อให้เหมาะกับสภาพแวดล้อมภายในพื้นที่แล้ว รูปแบบของหนังสือ เทคนิคการเลือกเขียนภาพจิตรกรรม และตำแหน่งการเขียนภาพโดยรวมก็ยังคล้ายคลึงกัน มีรายละเอียดดังนี้

2. วัฒนธรรมการสร้างหนังสือบุด

จากข้อความตอนจบของหนังสือบุดที่เป็นเรื่องศาสนา เช่น เรื่องสุธิกรรมชาดก พระปรมัตถ์คำกาพย์ และพระสีบริมัดคำกาพย์ ส่วนใหญ่มักจะกล่าวถึงการสร้างหนังสือเพื่อเป็นปัจจัยให้ได้เกิดใหม่ในยุคพระศรีอาริยเมตไตรย ถึงพร้อมด้วยไตรพิธสมบัติ อันได้แก่ มนุษย์สมบัติ สวรรค์สมบัติ และนิพานสมบัติ อีกทั้งยังเป็นปัจจัยให้พ้นจากนิรยภพ (นรก) สะท้อนให้เห็นว่าหนังสือบุดมิได้มีหน้าที่เพื่อบันทึกเรื่องราวหรือหลักธรรมในศาสนาเท่านั้น นัยหนึ่งยังเป็นเสมือน “วัตถุธรรม” ใช้สำหรับบูชาตามความเชื่อของคนในท้องถิ่น ซึ่งเห็นว่าการอุทิศหนังสือบุดให้เป็นธรรมทานเพื่อศาสนา จะให้อานิสงส์เหนือกว่าการสร้างบุญโดยการบริจาคทรัพย์ ดังข้อความในหนังสือบุดฉบับหนึ่งกล่าวไว้ว่า “นี้ชื่อโลกียทรัพย์ นับเข้าเปรียบด้วยตัวเรา ตายแล้วได้แก่เขา เราไป

[38]David Diringer, **The book before printing: ancient, medieval and oriental**, 372.

ตามยถากรรม จะได้เปนเพื่อนกาย ที่ตนเองบูชาธรรม ไว้แล้วจะได้นำ เราไปเกิดเป็นศุกขา"[39] ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ส่งผลให้วัฒนธรรมการสร้างหนังสือบุดด้วยวิธีการแต่งขึ้นใหม่ หรือไม่ก็เป็นการคัดลอกจากของเก่าได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายก่อนที่จะค่อยคลายลงเมื่อเกิดการสร้าง "สมุดฝรั่ง" และเกิดโรงพิมพ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5

เรื่องราวที่นิยมคัดลอกลงในหนังสือบุดช่วงแรกเป็นเรื่องในศาสนาแทบทั้งสิ้น โดยเฉพาะเรื่องเวสสันดรชาดก กับพระมาลัย เนื่องจากพบหลักฐานหลงเหลืออยู่ตามวัดต่าง ๆ วัดละหลายสำนวน สามารถแบ่งผู้แต่งหรือผู้คัดลอกหนังสือบุดได้เป็น 2 กลุ่ม คือ ปราชญ์ที่เคยบวชเรียนหรือเป็นศิษย์วัด เพราะคนกลุ่มนี้จะมีความรู้ภาษามคธ และมีความเข้าใจภาษาบาลีอย่างแตกฉานจนสามารถเขียนหนังสือขึ้นมาเองได้ กับอีกลุ่มหนึ่งเป็นคนธรรมดาทั่วไป ที่มีลายมือดีอาจจะมิได้มีความรู้ทางภาษาศาสตร์ก็ได้[40]

อนึ่งคติในการคัดลอกมีข้อพิเศษอยู่ที่ผู้คัดลอกไม่จำเป็นจะต้องคัดตามต้นฉบับทุกตัวอักษร สามารถปรับแต่งถ้อยคำได้ หากเห็นว่าวิธีการดังกล่าววจะช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจได้ง่ายขึ้นลึกซึ้งกว่า หรืออาจถูกต้องกว่า เรียกวิธีการเช่นนี้ว่าเป็นการ "ซ่อมแปลง" หนังสือ[41]

อย่างไรก็ดีวัฒนธรรมการสร้างหนังสือบุดก็ค่อย ๆ เปลี่ยนไปเมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 5 หรือราวพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา เหตุเพราะพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้มีโรงเรียนสอนภาษาไทยขึ้นตามหัวเมือง ผู้คนจำเป็นต้องฝึกอ่านหนังสือให้แตกตามพระบรมราโชบายที่วางไว้ หนังสือบุดที่นิยมแต่งขึ้นช่วงนี้จึงเป็นกลุ่มกลอนสวด เพื่อใช้ประกอบการฝึกอ่านโดยเฉพาะ นอกจากจะต้องเขียนเป็นร้อยกรองเพื่อให้ผู้อ่านจดจำได้ง่ายขึ้นแล้ว เนื้อหาที่เลือกมาเขียนส่วนใหญ่จึงเป็นเรื่องจำพวกนิทานประโลมโลก เพื่อใช้จูงใจผู้อ่านและผู้ฟังไปพร้อมกัน ยกตัวอย่างเช่น พระรถเสนของนายเรือง นาใน เรื่องเสือโค ของพระมี และเรื่องวันคาร เรื่องสี่เสาร์ ไม่ปรากฏผู้แต่ง เป็นต้น[42]

---

[39]ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ: วรรณกรรมปริทัศน์** (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการทำวิจัย (สกว.), 2547), 61.

[40]**เรื่องเดียวกัน**,63.

[41]**เรื่องเดียวกัน**, 64.

[42]**เรื่องเดียวกัน**, 66.

3. รูปแบบของหนังสือบุด

หนังสือบุดมีทั้งที่เป็นกระดาษขาว และกระดาษดำ แบ่งเรียกตามสีกระดาษได้ว่า “บุดดำ” และ “บุดขาว” โดยการย้อมสีกระดาษนั้นจะอยู่ในขั้นตอนของการลบหน้าสมุด หากต้องการให้กระดาษเป็นสีดำก็จะมีการนำกาบมะพร้าวหรือกาบหมากมาเผาไฟ แล้วเอาถ่านหรือเขม่าไฟที่ได้มาผสมกับน้ำข้าวทาหน้ากระดาษ กลับกันเมื่อต้องการให้กระดาษเป็นสีขาวก็จะใช้แป้งเปียกผสมปูนขาวมาทา[43]

อุปกรณ์ที่นำมาใช้เขียนหนังสือบุดมีหลายชนิด ยกตัวอย่างเช่น เปลือกหอยมุก หินดินสอ และหมึกจีน เป็นต้น ส่งผลให้ตัวอักษรที่ปรากฏบนหน้ากระดาษมีสีต่าง ๆ กันไป นำไปสู่การกำหนดชื่อเรียกหนังสือบุดอีกแบบหนึ่ง นอกจากบุดดำ หรือบุดขาว การเรียกชื่อหนังสือบุดเช่นนี้จะยึดตามสีสันของตัวอักษรเป็นเกณฑ์ ได้แก่ **บุดดำเส้นขาว** เป็นชื่อเรียกบุดดำที่เขียนด้วยหมึกสีขาวซึ่งเกิดจาการนำเปลือกหอยมุกมาฝนหรือบด ผสมกับกาวยางมะขวิด หรือการนำหินดินสอสีขาว หรือสีฝุ่นมาเขียนบนบุดสีดำ **บุดเส้นดำ** เป็นชื่อเรียกบุดขาวที่เขียนด้วยหมึกสีดำได้มาจากเขม่าไฟ บดผสมกาวยางมะขวิด หรือหมึกจีนผสมกับน้ำ ทั้งนี้ทางภาคใต้นั้นนิยมใช้ลูกสมอป่ารสฝาดจัด ก่อนจะหันมาใช้หมึกจีน **บุดเส้นหรดาล** เป็นการนำรง กับหรดาลแร่ชนิดหนึ่งมาผสมกันแล้วใช้เขียนเป็นหมึกลงบนบุดขาวหรือบุดดำ ตัวอักษรที่ได้จะเป็นสีเหลือง **บุดเส้นรง** บุดขาวหรือบุดดำที่เขียนด้วยหมึกหลายสี สุดท้าย **บุดเส้นทอง** บุดดำหรือบุดขาวที่เขียนตัวอักษรด้วยกาวยางมะขวิด แล้วใช้ทองคำเปลว หรือทองอังกฤษปิดทับ[44](ภาพที่ 8) ทั้งนี้แต่เดิมการเขียนจะเขียนใต้เส้นบรรทัด การเขียนบนเส้นบรรทัดนิยมในสมัยที่ตัวอักษรโรมันเข้ามาในไทยช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 -รัชกาลที่ 4 แห่งรัตนโกสินทร์แล้ว โดยทั่วไปกระดาษหนึ่งหน้าจะมี 3– 4 บรรทัด[45]

---

[43]ธนาคาร ไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม17**, 8329.

[44]ก่องแก้ว วีระประจักษ์, **การทำสมุดไทย และการเตรียมใบลาน**, 23.

[45]**เรื่องเดียวกัน**, 22.

ภาพที่ 8 ตัวอย่างหนังสือบุดดำ และบุดขาว

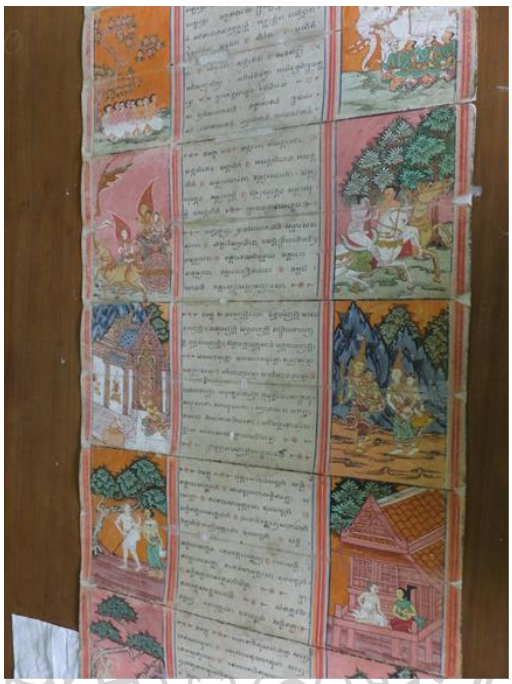
ดังที่กล่าวไปแล้วว่าหนังสือบุด เป็นสมุดไทยประเภทหนึ่งที่เกิดจากการนำกระดาษยาวมาติดและต่อกันเป็นแผ่นเดียว พับกลับไปกลับมา ต่างกับสมุดฝรั่งที่มีการเย็บสันด้านหนึ่ง มีทั้งที่เป็นบุดดำ และบุดขาว ดังนั้นขนาดกว้าง -ยาว หนา - บาง ใหญ่ หรือเล็กจึงขึ้นกับวัตถุประสงค์ที่นำมาใช้ เป็นที่น่าสังเกตว่าหนังสือบุดในหมวดธรรมคดี จะมีขนาดใหญ่กว่าหมวดอื่น ๆ ทั้งหมด โดยเฉพาะหนังสือบุด เรื่องพระมาลัยจะมีขนาด กว้าง-ยาวถึงประมาณกว้าง 15- 25 x 60 - 70 เซนติเมตรขึ้นไป[46] (ภาพที่9) ขณะที่หนังสือบุดในหมวดศาสตร์ต่าง ๆ อย่างตำรายา หรือคาถาอาคม จะมีขนาดเล็กที่สุด คือประมาณ 8 - 9 x 15 - 16 เซนติเมตร บางครั้งจึงรู้จักหนังสือบุดที่มีขนาดเล็กในอีกชื่อหนึ่งว่า “บุดตีนช้าง” เนื่องจากมีขนาดสั้น แต่กว้างใหญ่เหมือนเท้าช้าง[47] ทั้งนี้ส่วนปกของหนังสือบุดจะมีขนาดหนากว่าหน้าอื่น ๆ เนื่องจากมีการใช้กระดาษเสริมทับซ้อนกันหลายแผ่นเพื่อเป็นการเพิ่มความคงทนแข็งแรงและจะติดคิ้วบุดลงบนปกทั้ง 2 ด้าน โดย คิ้วจะมีขนาดกว้างประมาณ 1 x 2 เซนติเมตร ทาด้วยแป้งเปียกติดไว้ริมขอบของใบปกโดยรอบทั้ง 4 ด้าน[48]

---

[46]ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 17**, 8330.

[47]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน**.

[48]**เรื่องเดียวกัน**, 8329.



ภาพที่ 9 ตัวอย่างหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย

รูปแบบตัวอักษรที่พบในหนังสือบุดมี 3 ชนิด[49]ได้แก่ **อักษรขอมล้วน** แบ่งย่อยได้ 2 แบบ ได้แก่ ขอมบาลีเป็นการบันทึกด้วยถ้อยคำภาษาบาลีอักษรขอม กับขอมไทยจะใช้ถ้อยคำภาษาไทย โดยเรื่องที่เขียนส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ขลังหรือศักดิ์สิทธิ์ พบมากในบุดดำอักษรขาว

อักษรไทยล้วน บันทึกตามเสียงพูดของชาวปักษ์ใต้ ส่วนใหญ่เป็นอักษรไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏพงศาวดารนครศรีธรรมราช มีการบันทึกเป็นอักษรอย่างไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย น่าจะมีอายุเก่าแก่ที่สุด โดยส่วนใหญ่จะใช้บันทึกวรรณกรรมทั่วไป เช่น นิทาน นิยาย และตำรายา เป็นต้น

อักษรขอมแทรกไว้ในอักษรไทยเป็นตอน ๆ บางเล่มแบ่งหนังสือออกเป็น 2 ส่วน คือ ฝั่งซ้าย และฝั่งขวา ด้านหนึ่งเขียนอักษรขอม อีกด้านเขียนอักษรไทย มีเนื้อหาเดียวกัน เรื่องที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ จำพวกคาถา คำประพันธ์ วรรณกรรมนิทานคำกาพย์ เขียนในบุดดำใช้อักษรขาว

---

[49]**เรื่องเดียวกัน**, 8330.

4. งานจิตรกรรมในหนังสือบุด

จิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดแบ่งได้หลายกลุ่มขึ้นกับเกณฑ์การแบ่ง สำหรับการศึกษาครั้งนี้จะอาศัยการแบ่งกลุ่มตามเรื่องราวที่นำมาเขียนภาพ สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม คือ จิตรกรรมที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา จิตรกรรมที่นำมาจากวรรณคดีนิทานต่าง ๆ และจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเอง ตำแหน่งในการเขียนภาพจิตรกรรมจะคล้ายกับการวางภาพของคัมภีร์ใบลานและใบตาล อธิบายโดยละเอียดได้ดังนี้

4.1 ตำแหน่ง

หนังสือบุดที่พบมีทั้งที่บันทึกด้วยตัวอักษรอย่างเดียว เขียนจิตรกรรมอย่างเดียว และเขียนจิตรกรรมคู่กับอักษร โดยตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมจะปรากฏอยู่ 5 ตำแหน่งขึ้นอยู่กับลักษณะภาพที่จะเขียน กล่าวคือ

แบบที่ 1 จิตรกรรมที่เป็นภาพสำคัญอาจเขียนเต็มทั้งหน้า หรือ 2 หน้าที่เป็นคู่ขนบต่อเนื่องกัน หรือ 3 หน้าก็มี

แบบที่ 2 ภาพขนาดกลางที่เขียนแทรกประกอบ จะใช้พื้นที่ตรงส่วนริมซ้าย - ขวาของแต่ละหน้า ทั้ง 2 ด้าน ภาพจะอยู่ในระดับเดียวกัน ขนาดกว้างยาวเท่ากัน

แบบที่ 3 ภาพที่เขียนลงในหน้าเดียวกันกับที่มีข้อความบรรยายเรื่องราว มักใช้เนื้อที่เขียนภาพประมาณ 1 ใน 5 ของหน้ากระดาษ หรืออย่างมากไม่เกินครึ่งหน้า

แบบที่ 4 ภาพที่เป็นลายไทย หรือภาพเครือเถา มักเขียนเป็นกรอบล้อมรอบตัวอักษรตลอดริมหน้ากระดาษซ้ายขวา หรือเป็นลายย่อย ๆ แทรกสลับข้อความ หรือคั่นข้อความ และ

แบบที่ 5 พบเฉพาะในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา จะเขียนภาพเต็มหน้า 1 หน้า ส่วนอีก 1 หน้าที่เป็นคู่ขนาบกันจะเขียนคำทำนาย[50] (ภาพที่ 10)

---

[50]ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 4** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 1582, 1593.

ภาพที่ 10 (บนขวา - ซ้าย) : ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบที่ 1 และแบบที่ 2 (กลางขวา - ซ้าย) : ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบที่ 3 และแบบที่ 4 (ล่าง) : ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบที่ 5

4.2 เรื่องราว

โดยปกติเราสามารถจำแนกเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมโดยอาศัยเกณฑ์ต่าง ๆ กันได้หลายแบบ อาทิ แบ่งตามเรื่องราวที่บันทึก แบ่งตามวัตถุประสงค์ในการเขียนภาพ เป็นจิตรกรรมที่เล่าเรื่องโดยตรง หรือเป็นจิตรกรรมที่ใช้ขยายความเนื้อเรื่อง และจิตรกรรมที่ใช้ประกอบเพื่อความสวยงาม เป็นต้น สำหรับการศึกษาครั้งนี้จะเลือกใช้เกณฑ์การแบ่งประเภทจิตรกรรมโดยอาศัยเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นหลัก สามารถแจกแจงได้ดังนี้

4.2.1 จิตรกรรมที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา

ส่วนใหญ่จะพบมากในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับเรื่องพระมาลัย ภาพที่เขียนจะเป็นภาพแทนตัวพระพุทธองค์ ภาพพุทธประวัติ ชาดก และพระมาลัย โดยภาพที่พบจะมีทั้งที่เขียนเป็นเรื่องราว ลงสี เขียนฉากพื้นหลังอย่างสวยงาม และที่เขียนเป็นลายเส้น ซึ่งมักจะเป็นภาพที่ยังเขียนไม่เสร็จ รอใส่รายละเอียดเพิ่มเติมอีกครั้ง (ภาพที่ 11)

ภาพที่ 11 จิตรกรรมในหนังสือบุดที่เป็นภาพแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า

4.2.2 จิตรกรรมที่นำมาจากวรรณคดีและนิทานต่าง ๆ

อาจเป็นวรรณกรรมท้องถิ่น นิทาน หรือภาษิตพื้นบ้านที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย นิยมเขียนเป็นฉากเหตุการณ์สำคัญของตัวละครในตอนนั้น ๆ คู่กับคำทำนาย รูปแบบของภาพจะเน้น

เขียนเฉพาะตัวละครที่กำลังแสดงนาฏการ ไม่มีการลงสีพื้น หากเป็นเหตุการณ์ในป่าเขาก็จะเขียนต้นไม้หรือภูเขาเป็นฉากพอให้รู้เท่านั้น จิตรกรรมกลุ่มนี้พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา กับหนังสือบุดเรื่องไตรภูมิ ประเภทเสี่ยงทายเป็นหลัก (ภาพที่ 12)

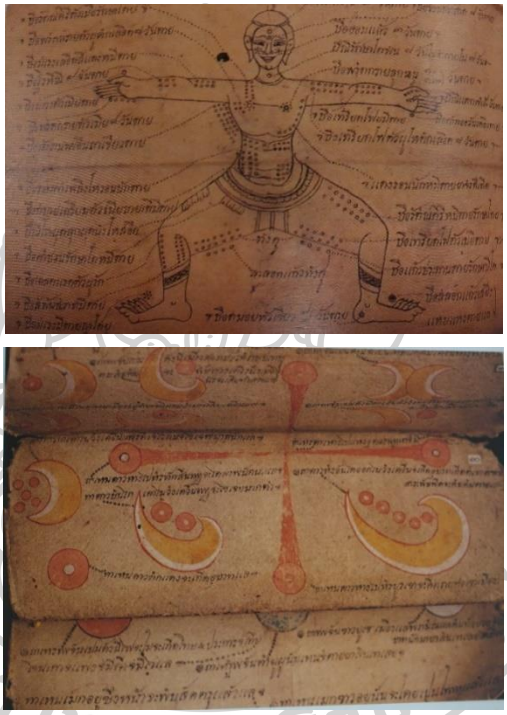
ภาพที่ 12 จิตรกรรมในหนังสือบุดที่เป็นเรื่องจากนิทานพื้นบ้าน

4.2.3 จิตรกรรมอื่น ๆ ที่พ้องกับเนื้อหา

จิตรกรรมกลุ่มนี้ไม่ปรากฏที่มาแน่ชัด ส่วนใหญ่เป็นภาพประกอบตำราดูนิมิต หรือลักษณะต่าง ๆ เขียนขึ้นเพื่อใช้เสริมและสื่อความหมายของหนังสือบุดเล่มนั้น ๆ ให้ชัดเจนและเข้าใจได้ง่ายมากขึ้น ได้แก่ ภาพประกอบตำราดูนิมิต (การเปลี่ยนแปลงตำแหน่ง ลักษณะของดวงดาว ดวงอาทิตย์ พระจันทร์) ว่ามีนัยยะสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกหรือวิถีชีวิตของคนอย่างไร ภาพประกอบตำราดูลักษณะ เช่น ตำราดูลักษณะดีและลักษณะที่เป็นโทษของสัตว์เลี้ยง

(ขวัญวัว ขวัญควาย ลักษณะนกเขา และลักษณะแมว ฯลฯ) และตำราด้านเวชศาสตร์ดูอาการผิดปกติทางสรีระ หรือลักษณะอาการของโรคตามคติแพทย์พื้นบ้าน เช่น ดูลักษณะฝี เริม และแผลเปื่อยเรื้อรัง เป็นต้น[51]

จิตรกรรมส่วนใหญ่เป็นลายเส้นเขียนด้วยสีดำ มีบ้างที่ระบายสีบางส่วนของภาพเพื่อเน้นให้ส่วนนั้นเด่นชัดยิ่งขึ้น ในกรณีที่เป็นภาพสัตว์จะเขียนอย่างประณีตบรรจง ถูกสัดส่วน แล้วเขียนเนื้อหาที่ต้องการแสดงลักษณะโดยใช้จุดหรือสี เป็นสัญลักษณ์ให้เห็น[52] (ภาพที่ 13)



ภาพที่ 13 จิตรกรรมประกอบหนังสือบุดที่เป็นตำราดูลักษณะ และดูฤกษ์ยาม

นอกจากนี้ก็ยังมีภาพสัตว์ ทั้งที่เป็นสัตว์ทั่วไปและสัตว์หิมพานต์ เช่น เต่า ลิง นก พญานาค ราชสีห์ ครุฑ กิเลน คชสีห์ นรสิงห์ ฯลฯ เขียนแทรกอยู่ในเนื้อเรื่องเพื่อเพิ่มความสวยงาม โดยมิได้เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องเลยก็มี หรือมิเช่นนั้นก็จะพบเขียนไว้ประกอบการลงเลขยันต์คาถา (ภาพที่ 14)

---

[51]ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ: วรรณกรรมปริทัศน์**, 186.

[52]**เรื่องเดียวกัน**, 192.

ภาพที่ 14 ตัวอย่างจิตรกรรมในหนังสือบุดที่เขียนเป็นการลงเลขยันตร์

อย่างไรก็ดีพบว่าภาพที่ช่างนิยมใช้เขียนเพื่อเติมแต่งหนังสือบุดให้มีรูปลักษณ์สวยงาม ส่วนใหญ่จะเป็นภาพดอกไม้ ลายกระหนก และลายพันธุ์พฤกษาต่าง ๆ มักเขียนคั่นระหว่างบท หรือเขียนตกแต่งตลอดแนวขอบกระดาษ มีทั้งที่เขียนด้วยลายเส้นสีดำ และที่ระบายด้วยสีเข้ม เช่น สีเหลือง แดง ชมพู น้ำตาล เขียว ม่วง เป็นต้น โดยมากมักปรากฏในวรรณกรรมที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา เช่น เรื่องชาดก นิพพานโสตร และปรมัตถธรรม เป็นต้น (ภาพที่ 15)

ภาพที่ 15 จิตรกรรมในหนังสือบุดที่มีการเขียนลายกระหนก เป็นลวดลายประดับ

โดยสรุปพบภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดอยู่ในตำแหน่งต่างกัน 5 ตำแหน่ง ที่สำคัญ ได้แก่ ตำแหน่งกลางหน้ากระดาษจะเป็นภาพขนาดใหญ่เต็ม 1 – 3 หน้า ภาพขนาดรองลงมาจะอยู่ตำแหน่งริมสุดซ้าย - ขวาของหน้ากระดาษ ภาพในหนังสือบุดเรื่องศาสตราจะวางไว้ในตำแหน่งพิเศษ คือ เขียนภาพเต็มหน้า 1 หน้า คู่กับคำทำนายที่อยู่ในขนบถัดไปเสมอ เรื่องที่นำมาเขียนแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ตามเนื้อหาของภาพ ได้แก่ จิตรกรรมที่เกี่ยวกับศาสนา จิตรกรรมที่นำมาจากวรรณคดีนิทานต่าง ๆ และจิตรกรรมอื่น ๆ ที่พ้องกับเนื้อหา ในการศึกษาครั้งนี้ได้เลือกเอาจิตรกรรมในสองกลุ่มแรกมาศึกษา ได้แก่ จิตรกรรมจากหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เรื่องพระมาลัย และเรื่องศาสตรา โดยจะกล่าวถึงประวัติความเป็นมาไว้ในบทนี้ก่อน ก่อนที่จะเข้าสู่การตีความและวิเคราะห์รูปแบบในบทถัดไปตามลำดับ

5. ประวัติความเป็นมาของเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา

เนื่องจากจิตรกรรมที่นำมาศึกษาส่วนใหญ่เป็นภาพจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา และนำมาจากวรรณคดีนิทานต่าง ๆ พบมากในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา เพื่อเป็นการปูพื้นฐานก่อนที่จะเข้าสู่การตีความและวิเคราะห์เทคนิคในการเขียนภาพจิตรกรรม จึงจำเป็นต้องอธิบายความเป็นมา เนื้อหาโดยสังเขป และความสำคัญของเรื่องราวที่จิตรกรรมดังกล่าวไปเขียนประกอบก่อนเป็นลำดับแรก มีรายละเอียดดังนี้

5.1 พระอภิธรรม 7 คัมภีร์

พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ ที่ปรากฏมีการบันทึกในสมุดข่อย และในหนังสือบุดตามวัดต่าง ๆ เขียนด้วยอักษรขอม ภาษาบาลี[53] มีทั้งที่เขียนเรื่องพระอภิธรรมโดยเฉพาะ ตลอดไปจนถึงที่เขียนไว้คู่กับเรื่องพระมาลัย และพระมหาพุทธคุณวัณณนา พระภิกษุตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาใช้สำหรับสวดหน้าศพให้สัปบุรุษฟัง โดยอาศัยชื่อเรียกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับความสำคัญของพิธี กล่าวคือ หากเป็นพระศพเจ้านาย เรียกว่า “สดับปกรณ์” ส่วน “สวดสังคหะ” จะใช้กับชาวบ้านทั่วไป ขณะเดียวกันถ้าเป็นงานศพบำเพ็ญกุศลบังสุกุล จะเรียกว่า “สวดมาติกา”[54] ทั้งนี้บทสวดจะขึ้นต้นด้วยประโยคที่ว่า“กุสลา ธัมมา อกุสลา ธัมมา อัพยากตา ธัมมา…แปลว่า ธรรมทั้งหลายที่เป็นกุศล ธรรมทั้งหลายที่เป็นอกุศล ธรรมที่เป็นอัพยากฤต…”[55]

โดยนัยแล้ว พระอภิธรรม หมายถึง “พระธรรมอันยิ่งใหญ่” เป็นคำสั่งสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่มีการรวบรวมไว้ในพระไตรปิฎก นอกเหนือจากพระวินัยปิฎก และพระสุตตันตปิฎก เป็นพระสูตรที่ว่าด้วยเรื่องเกี่ยวกับความจริงในธรรมชาติ ความจริงเกี่ยวกับจิต เจตสิก รูป และนิพพาน จัดเป็น “ปรมัตถธรรม” หรือพระธรรมอันประเสริฐ ปราศจากการสมมุติมีอยู่แท้จริง และไม่มีการเปลี่ยนแปลง[56] ทั้งนี้พระอภิธรรม ประกอบด้วยคัมภีร์สำคัญ 7 คัมภีร์ ได้แก่

---

[53]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 119.

[54]ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานพระอภิธรรม (กรุงเทพฯ: หจก. ศิวพรม 2527; repr., พิมพ์ครั้งที่ 2), 112.

[55]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 119.

[56]**เรื่องเดียวกัน**, 117.

ธัมมสังคณี วิภังค ธาตุกถา ปุคคลบัญญัติ กถาวัตถุ ยมก และปัฏฐาน เรียกโดยย่อว่า สัง วิ ธา ปุ กะ ยะ ปะ[57]

เนื้อหาในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เป็นเรื่องของสภาวะธรรมล้วน ๆ ยกตัวอย่างเช่น เมื่อกล่าวถึงบุคคลใด บุคคลหนึ่งทางพระอภิธรรมถือว่าบุคคลนั้นไม่มี มีแต่สิ่งซึ่งเป็นที่ประชุมรวมกันของจิต เจตสิก รูป เท่านั้น ส่วนที่เรียกชื่อว่า นาย ก นาย ข นั้นเรียกโดยสมมุติโวหารเท่านั้น ดังนั้นธรรมมะในหมวดนี้จึงไม่มีเรื่องราวของบุคคล เหตุการณ์ หรือสถานที่ที่เป็นสิ่งสมมุติขึ้นมาเกี่ยวข้องด้วยเลยซึ่งมีสาระสำคัญ ดังนี้[58]

ก. คัมภีร์ธัมมสังคณี

คัมภีร์ธัมมสังคณี ว่าด้วยธรรมะที่ประมวลไว้เป็นหมวดเป็นกลุ่ม เรียกว่า กัณฑ์ มี 4 กัณฑ์ คือ

- **จิตตวิภัตติกัณฑ์** แสดงการจำแนกจิตและเจตสิก เป็นต้น
- **รูปวิภัตติกัณฑ์** แสดงการจำแนกรูปเป็นต้น
- **นิกเขปราสิกัณฑ์** แสดงธรรมที่เป็นแม่บท (มาติกา) ของปรมัตถธรรม
- **อัตถุทธารกัณฑ์** แสดงการจำแนกเนื้อความตามแม่บทของปรมัตถธรรม

ข. คัมภีร์วิภังค์

คัมภีร์วิภังค์ แสดงการจำแนกปรมัตถธรรมออกเป็นข้อ ๆ แบ่งออกเป็น 18 วิภังค์ เช่น จำแนกขันธ์ (หมายถึง ขันธ์ 5 อันประกอบด้วย รูปขันธ์ เวทนาขันธ์ สัญญาขันธ์ สังขารขันธ์ และวิญญาณขันธ์) รูปขันธ์ ก็คือ เวทนาขันธ์ สัญญาขันธ์ สังขารขันธ์ เป็นเจตสิก ส่วนวิญญาณขันธ์ ก็คือ จิต ดังนั้นขันธ์ 5 ก็คือ จิต เจตสิก รูป รวมเรียกว่า ขันธวิภังค์ นั่นเอง

---

[57]ธนิต อยู่โพธิ์ (เรียบเรียง), **ตำนานพระอภิธรรม**, 7-8.

[58]**สาระน่ารู้เกี่ยวกับพระอภิธรรม พระอภิธรรม คืออะไร**, เข้าถึงเมื่อ 17 พฤศจิกายน 2558, เขาถึงได้จาก http://dharma-gateway.com

ฆ. คัมภีร์ธาตุกถา

คัมภีร์ธาตุกถา แสดงการจัดหมวดหมู่ของปรมัตถธรรมโดยสงเคราะห์ด้วย ธาตุ (ธรรมชาติที่ทรงไว้ซึ่งสภาพของตน)

ค. คัมภีร์ปุคคลบัญญัติ

คัมภีร์ปุคคลบัญญัติ ว่าด้วยบัญญัติ 6 ประการและแสดงรายละเอียดเฉพาะบัญญัติอันเกี่ยวกับบุคคล

ฅ. คัมภีร์กถาวัตถุ

คัมภีร์กถาวัตถุ ว่าด้วยคำถามคำตอบประมาณ 219 ข้อ อันถือเป็นหลักในการตัดสินพระธรรมวินัย

ฆ. คัมภีร์ยมก

ในคัมภีร์ยมก จะยกหัวข้อปรมัตถธรรมขึ้นวินิจฉัยด้วยวิธีถามตอบ โดยตั้งคำถามย้อนกันเป็นคู่ ๆ

ง. คัมภีร์มหาปัฏฐาน

คัมภีร์มหาปัฏฐาน จะแสดงเหตุปัจจัยและแสดงความสัมพันธ์อันเป็นเหตุเป็นผลอิงอาศัยซึ่งกันและกันแห่งปรมัตถธรรมทั้งปวงโดยพิสดาร

จากหลักธรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด แสดงให้เห็นว่าโดยเนื้อหาทั้งหมดมีลักษณะเป็นนามธรรมสูง ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์จึงมีความแตกต่างกันตามแต่บริบททางสังคมของแต่ละท้องที่ และตามที่ช่างจะนึกตีความ

อนึ่งเมื่อพิจารณาจากพุทธประวัติ จะพบว่ามีเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของพระอภิธรรมปิฎกอยู่สามช่วงเวลาด้วยกัน เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนับจากพระบรมศาสดาทรงตรัสรู้แล้ว สามารถแจกแจงได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นช่วงเวลาที่พระพุทธองค์ทรงพิจารณาอภิธรรมปิฎก 7 ประการ ตรงกับสัปดาห์ที่ 4 แห่งการเสวยวิมุตติสุขในสัตตมหาฐาน (รัตนฆรเจดีย์) โดยการนี้ทรงประทับนั่งบน

บัลลังก์ในเรือนแก้วซึ่งเทวดาบันดาลไว้ให้ ก่อนจะปรากฏพระรัศมีพวยพุ่งจากพระพุทธสรีระ เมื่อคราวที่ทรงรู้แจ้งในธรรมขั้นสูงสุด (มหาปกรณ์) คือ พระสมันตปัฏฐาน[59]

ช่วงที่ 2 เป็นเหตุการณ์ที่ทรงตรัสพระอภิธรรมทั้งเจ็ดเป็นครั้งแรก มีการกล่าวถึงในพระปฐมสมโพธิกถา พระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรสฯ ว่า หลังจากทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์ปราบเดียรถีย์ ขณะทรงประทับอยู่ที่เชตวันมหาวิหาร ในนครสาวัตถี ของพระเจ้าปัสเสนทิโกศลซึ่งตรงกับวันอาสาฬหปุณณมี หรือวันเพ็ญเดือน 8 แล้ว ก็ทรงดำริว่าตามพุทธประเพณี พระองค์ต้องเสด็จไปอยู่จำพรรษา ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตรัสอภิธรรม 7 คัมภีร์ เป็นเวลา 3 เดือน เพื่อสนองคุณพระพุทธมารดา ซึ่งเวลานั้นได้ไปจุติเป็นพระสิริมหามายาเทพบุตรประทับบนสวรรค์ชั้นดุสิต[60]

อย่างไรก็ดี การที่ทรงเลือกตรัสอภิธรรมให้พระพุทธมารดา และเหล่าทวยเทพก่อนเป็นลำดับแรก นอกจากจะเป็นการปฏิบัติเช่นเดียวกับที่พระอดีตสัมมาสัมพุทธเจ้าปางก่อนทั้งหลายเคยทรงกระทำกันแล้ว ยังมีมูลเหตุสำคัญอีกประการ ซึ่งมีผู้สันนิษฐานไว้อย่างน่าสนใจว่า พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เป็นธรรมขั้นสูง จำต้องแสดงให้จบในคราวเดียว เนื่องจากมีเนื้อความโยงใยถึงกันโดยตลอด ผู้ฟังจึงต้องเป็นบุคคลกลุ่มเดียวกันที่สามารถนั่งฟังอยู่ได้ตลอด 3 เดือน ทั้งนี้มีเพียงเทวดาและพรหมเท่านั้นที่สามารถกระทำเช่นว่านั้นได้[61]

ช่วงที่ 3 เป็นเวลาเดียวกันกับที่ทรงประทับอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ กล่าวคือเมื่อทรงตรัสอภิธรรมมาได้ระยะหนึ่ง ครั้นถึงเวลาเสวยก็ทรงพระนิรมิตพุทธเจ้าให้ทรงแสดงธรรมต่อ ส่วนพระพุทธองค์ก็ลงมาทำสรีระกิจ และตรัสพระอภิธรรมโดยสังเขปประทานแก่พระสารีบุตรเถระที่คอยเฝ้าถวายวัตรปฏิบัติ ณ ป่าไม้จันทน์ ริมฝั่งสระอโนดาต ก่อนที่ท่านสารีบุตรจะนำมาแสดงต่อแก่ภิกษุ 500 รูป จนครบทั้งเจ็ดคัมภีร์ในวันออกพรรษา[62]

---

[59]ธนิต อยู่โพธิ์ (เรียบเรียง), **ตำนานพระอภิธรรม**, 11.

[60]**เรื่องเดียวกัน**, 12.

[61]อูเทียนหยุ่น, **Discourse on Elements** (London: Pali Text Society, 1962), Preface XIII อ้างถึงใน ธนิต อยู่โพธิ์ (เรียบเรียง), **ตำนานพระอภิธรรม**, 18.

[62]ธนิต อยู่โพธิ์ (เรียบเรียง), **ตำนานพระอภิธรรม**, 16 – 17.

5.2 พระมาลัย

พระมาลัยเป็นนิทานธรรมมีเนื้อหาหลักต้องการจะสะท้อนถึง สาระธรรมระดับศีลธรรม ว่าด้วยเรื่องการทำกรรมดีกรรมชั่ว และผลจากการกระทำดังกล่าว โดยให้ความสำคัญกับการทำกรรมดีและอานิสงส์จากการทำกรรมดี ที่เกี่ยวข้องกับการให้ทานและการทำนุบำรุงพุทธศาสนา ตลอดไปจนถึงการปฏิบัติตนให้ได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริยเมตไตรย[63]

"พระมาลัยคำกาพย์" หรือ "พระมาลัยกลอนสวด" ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุด มีที่มาจาก "มาลัยสูตร" พระสูตรนอกพระไตรปิฎก ซึ่งมีหลักฐานว่าแต่งขึ้นในไทยครั้งแรกตรงกับสมัยอาณาจักรสุโขทัย ราวพุทธศตวรรษที่ 19 เดิมทีเป็นพระสูตรขนาดสั้นชื่อ "มาเลยยกะ" หรือ "มาเลยยสูตร" ทว่ากลับได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 – 24

เดิมทีเนื้อหาในพระมาลัยจะเน้นเรื่องกรรมดีและผลแห่งกรรมดีเป็นหลัก กระทั่งปลายพุทธศตวรรษที่ 22 เมื่อภิกษุชาวอยุธยาแต่งเรื่อง "ฎีกามาลัย" มีการเพิ่มเติมเนื้อหาเรื่องกรรมชั่วและผลจากการกระทำชั่ว ซึ่งคลบันดาลให้คนไปเกิดในนรกขุมต่าง ๆ ส่งผลให้วรรณกรรมเรื่องพระมาลัยที่แต่งขึ้นในชั้นหลัง หรือราวพุทธศตวรรษที่ 23 เป็นต้นมา อาทิ พระมาลัยกลอนสวด นิทานพระมาลัย และพระมาลัยสำนวนเทศนา มีเนื้อหาครอบคลุมทั้งเรื่องกรรมดี กรรมชั่ว ผลจากกรรมดีจะส่งให้เมื่อตายแล้วได้ไปจุติในสวรรค์หรือเทวโลก กับได้ไปอยู่ในยุคของพระศรีอาริย-เมตไตรยที่เต็มไปด้วยความสมบูรณ์พูนสุขในทุก ๆ ด้าน ขณะที่ผลแห่งกรรมชั่วจะนำไปสู่ยมโลกซึ่งเต็มไปด้วยนรกขุมต่าง ๆ ตามลำดับ[64]

เรื่องพระมาลัยมีบทบาทต่อความเชื่อและประเพณีไทยหลายด้าน ที่สำคัญคือก่อให้เกิดประเพณี "การสวดมาลัย" กับ "การเทศน์มหาชาติ" ทั้งนี้การสวดมาลัย หรือการสวดพระมาลัยนั้นเป็นที่นิยมตั้งแต่สมัยอยุธยา จนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ นิยมสวดในงานมงคลต่าง ๆ ก่อน จนระยะหลังจึงเปลี่ยนมาใช้สวดในงานศพ มีทั้งที่พระสงฆ์สวด และชาวบ้านสวด ในการนี้จะเรียกว่า "การสวดคฤหัสถ์" ก่อนที่จะค่อยหายไปเมื่อเกิด "ธรรมยุติกนิกาย" ขึ้นในปี พ.ศ. 2372 เนื่องจากแนวคิดในนิกายใหม่นี้มุ่งให้ผู้คนเชื่อในสิ่งที่สามารถพิสูจน์ได้ตามหลักเหตุผลอย่างตะวันตก ซึ่งตรงข้ามกับความเชื่อที่แฝงอยู่ในเรื่องพระมาลัยอย่างสิ้นเชิง กระนั้นก็ตามการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจะปรากฏในกลุ่มนักปราชญ์ราชบัณฑิตของราชสำนักก่อนเท่านั้น จนมาในสมัยรัชกาลที่ 5

---

[63]เด่นดาว ศิลปานนท์, **พระมาลัยในศิลปกรรมไทย**, 13.

[64]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, **วิวัฒนาการวรรณคดีสายพระสุตตันตปิฎกที่แต่งในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, 2533), 323 – 324.

ทรงเห็นว่าการสวดแหล่ของภิกษุเป็นเสมือนการร้องเพลง จึงโปรดให้เลิก และทรงปรับปรุงการศึกษาของพระภิกษุสงฆ์ โดยทรงพระนิพนธ์แบบเรียนธรรมและวินัย จัดให้มีการศึกษาธรรมและบาลีขึ้น การสวดพระจึงค่อยสูญสิ้นไปพร้อมกับเรื่องพระมาลัยในที่สุด[65]

ขณะเดียวกันการเทศน์มหาชาติซึ่งมีที่มาจากเนื้อความตอนหนึ่งในเรื่องพระมาลัยที่กล่าวถึงโองการของพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยที่ฝากให้พระมาลัยมาแจ้งแก่มนุษย์ว่านอกจากการทำทานแล้ว ทุกคนจะต้องฟังเทศน์มหาชาติให้จบทั้ง 1,000 คาถาในวันเดียว จึงจะได้ไปเกิดในยุคของพระองค์กลายเป็นประเพณีที่ได้รับความนิยมไปทั่วทุกภูมิภาค อย่างภาคเหนือจะเรียกว่า “มาลัยต้น มาลัยปลาย” ภาคอีสานเรียก “มาลัยหมื่น มาลัยแสน” ก่อนที่จะค่อยลดความนิยมลงในช่วงเวลาเดียวกันกับการสวดพระมาลัย[66]

อนึ่งเนื้อหาของเรื่องพระมาลัยแบ่งได้เป็น 3 ภาค ได้แก่ ภาคแรก พระมาลัยแสดงอิทธิฤทธิ์เหาะเหินไปชมสวรรค์และนรก มีการพรรณนาถึงสัตว์นรกประเภทต่าง ๆ ภาคที่สองเป็นตอนพระมาลัยออกบิณฑบาตได้พบกับชายเข็ญใจ นำดอกบัว 8 ดอกมาถวาย พระมาลัยจึงนำดอกบัวนั้นขึ้นไปบูชาพระมหาจุฬามณีเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จึงมีโอกาสได้สนทนาธรรมกับพระอินทร์ ภาคที่สาม เป็นเหตุการณ์เมื่อพระมาลัยได้พบกับพระศรีอาริยเมตไตรยโพธิสัตว์ เมื่อครั้งเสด็จมาสักการะเจดีย์จุฬามณีพร้อมบริวาร และได้รับเอาโองการมาแจ้งแก่มนุษย์ในเวลาต่อมา[67]

เรื่องที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมโดยทั่วไปมีทั้งที่เป็นภาพจากเรื่องมาลัยสูตร และเรื่องในพุทธศาสนาอื่น ๆ อาทิ พุทธประวัติ ทศชาติชาดก และปริศนาธรรม เป็นต้น มีบางกรณีที่ปรากฏการเขียนภาพเวสสันดรชาดกประกอบเรื่องพระมาลัย เนื่องจากเชื่อว่ามาลัยสูตรเป็นมูลเหตุให้เกิดความนิยมการเทศน์มหาชาติ ทั้งนี้ตามโองการของพระศรีอาริยเมตไตรยซึ่งสั่งความ

---

[65]เทพ สุนทรศารทูล, **กาพย์พระมาลัย** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พระนารายณ์, 2536),(15),(18).; ปพาณี ฐิติวัฒนา, "นักสวดพระ – นักสวดคฤหัสถ์," ใน **เรื่องไทยไทย** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เพชรสยามการพิมพ์, ม.ป.ป.)., 72. ; อร่าม ด้วงชนะ**, การศึกษาประเพณีสวดมาลัย ของชาวอำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี**. (เอกสารงานวิจัย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ,2537)., 36.

[66]ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ**, 16.

[67]สุภาพร มากแจ้ง, **พระมาลัยกลอนสวด (สำนวนวัดศีรษะกระบือ): การตรวจสอบชำระ และการศึกษาเปรียบเทียบ** (กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมพัฒนาวัฒนธรรม วิทยาลัยครูธนบุรี, 2524), 99.

พระมาลัยให้แจ้งแก่มนุษย์ผู้ปรารถนาจะเกิดในศาสนาของพระองค์ให้ปฏิบัติตนตามที่ทรงกำหนด หนึ่งในนั้นคือการสดับธรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดกให้จบทั้ง 13 กัณฑ์[68] สำหรับภาพจิตรกรรมที่เป็นเรื่องพระมาลัย ส่วนใหญ่มักเขียนเรียงลำดับไว้ดังนี้[69]

ลำดับที่ 1 เทพพนม 1 คู่ ถวายอัญชลีแสดงความเคารพต่อพระธรรมประกอบบทประณามคาถา (บทบูชาพระรัตนตรัย) ต้นสมุด

ลำดับที่ 2 ภาพพระภิกษุ 4 รูป กำลังสวดพระอภิธรรม หรือสวดมาลัยตามธรรมเนียมการสวดศพ

ลำดับที่ 3 ภาพนรกภูมิและพระมาลัยโปรดนรก

ลำดับที่ 4 ภาพพระมาลัยเถระขณะโคจรบิณฑบาต หรือแสดงเทศนาธรรมเพื่อนำข่าวจากสัตว์นรกมาแจ้งแก่บรรดาญาติพี่น้อง

ลำดับที่ 5 ภาพชายเข็ญใจเก็บบัวจากสระ ถวายแก่พระมาลัย และพระมาลัยนำดอกบัวไปบูชาพระเจดีย์จุฬามณี

ลำดับที่ 6 ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกเทวราช

ลำดับที่ 7 ภาพเทพบุตรและเทพบริวารถือเครื่องบูชาต่าง ๆ เหาะมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณี

ลำดับที่ 8 ภาพพระศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมาสักการบูชาพระเจดีย์จุฬามณี และสนทนาธรรมกับพระมาลัยเถระ

ลำดับที่ 9 ภาพสัตถันตรกัปป์ เขียนเป็นภาพคนบาปประหารฆ่าฟันกัน และผู้มีปัญญาเร้นกายภาวนาในที่วิเวก

ลำดับที่ 10 ภาพความสุขยุคพระศรีอาริย์ มักวาดเป็นภาพห่าฝนรัตนะ หรือต้นกามพฤกษ์

ลำดับที่ 11 ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์ หรือแสดงธรรมเทศนาเพื่อแจ้งความตามเทวโองการของพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยแก่ฝูงชน

ลำดับที่ 12 ภาพภิกษุปลงอสุภะ ชักผ้าบังสุกุล หรือฉากงานศพอันเป็นพิธีศาสนาเนื่องด้วยความตาย นิยมวาดไว้ท้ายเล่ม

---

[68]เด่นดาว ศิลปานนท์, **พระมาลัยในศิลปกรรมไทย**, 9 – 10 ดูเพิ่มเติมใน ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ**, 28.

[69] **เรื่องเดียวกัน**, 22 – 23.

5.3 ศาสตรา

เนื่องจากหนังสือบุดเรื่องศาสตราจัดเป็นตำราประเภทหนึ่ง จึงมีการสันนิษฐานในขั้นแรกว่า “ศาสตรา” ในที่นี้น่าจะมาจากการยืดเสียง หรือมีรากศัพท์มาจากคำว่า “ศาสตร์” ที่หมายถึง ตำรา วิชา คัมภีร์ และระบบวิชาความรู้ ซึ่งหมอศาสตราใช้เป็นเครื่องมือในการทำนายโชคชะตาราศีของบุคคล[70] หรือมาจากคำว่า “โหราศาสตร์” เพราะหนังสือบุดเรื่องศาสตราเป็นตำราดูโชคชะตาประเภทหนึ่ง[71] อย่างไรก็ดียังมีการแสดงทรรศนะเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “ศาสตรา” เอาไว้อีกหลายแง่มุม อาศัยหลักฐานที่ต่างกันออกไปดังนี้

ก. หลักฐานด้านภาษาศาสตร์

จากบทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนห์รา ซึ่งถือเป็นหลักฐานที่เก่าที่สุดที่กล่าวถึงหนังสือศาสตรา ซึ่งมีใจความว่า “๏ กระยี่กระหยก โหรากระถดเข้ามาใกล้ มานี้จะทำนายให้หัวแหวนแขนซ้ายเจ้ามโนห์รา เชิญเจ้า เชิญแม่ มาแลแทงเอา**สาตรา** แทงให้มันถ้วนถึงสามคราให้แม่นให้แท้แก่หัวใจ…”[72]

ทำให้สันนิษฐานได้ว่า ในอดีตน่าจะใช้คำว่า “สาตรา” มาก่อน ๆ ที่จะปรากฏเป็น “ศาสตรา” หรือ “ศัตรา” ตามลำดับ เหตุเพราะในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 มีการให้ความหมายคำทั้งสามไว้ว่า เป็นคำนาม หมายถึง ของมีคม[73] การนำมาตั้งเป็นชื่อเรียกหนังสือบุดสำหรับดูโชคชะตาอาจจะตีความได้เป็น 2 นัยยะ ได้แก่ นัยยะที่หนึ่ง เปรียบเทียบหนังสือบุดเรื่องศาสตราเป็นอาวุธ สำหรับชี้นำแนวทางการดำเนินชีวิตที่ถูกต้องให้แก่บุคคล ดังปรากฏศาสตราแต่ละหน้าจะมีการเขียนหลักธรรมประกอบอยู่ด้วยเสมอ[74] ยกตัวอย่างจากเนื้อหาในศาสตราที่มีการปริวรรตแล้ว ดังนี้

---

[70]จรัญ ตันสูงเนิน, **“ศาสตรา” วรรณกรรมพยากรณ์ชีวิต จากจังหวัดนครศรีธรรมราช**. (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2527), 15.

[71]**เรื่องเดียวกัน**, 25.

[72]**เรื่องเดียวกัน**, 34 – 35.

[73]**เรื่องเดียวกัน**, 26.

[74]**เรื่องเดียวกัน**, 27.

...สวดมนต์ภาวนา ระลึกคุณพระ อย่าเศร้าโศรกศรี ถือศีลภาวนา...

...ให้เร่งกลับตัว อย่ามัวโลกีย์ ทำแต่กรรมดี จะมีลาภา

ให้เร่งปฏิบัติ ถือศีลถือสัตย์ เข้าวัดเข้าวา ...

...ทำให้เป็นหลัก รักคุณความดี บูชาพระพุทธพระธรรมพระสงฆ์ เป็นองค์รัตนตรัย...[75]

นัยยะที่สอง “ของมีคม” ในที่นี้อาจจะหมายถึง ไม้ปลายแหลม หรือเขาสัตว์ที่ใช้สำหรับการแทงศาสตรา เป็นเสมือนอาวุธที่ใช้สำหรับการเสี่ยงทายนั่นเอง

นอกจากนี้ผลจากการศึกษาปรากฏมีชาวบ้านบางพื้นที่เรียก “ศาสตรา” ว่า “สัจจา” และเรียก หนังสือบุดเรื่องศาสตราว่า “ลายแทงสัจจา” จึงมีผู้เสนอว่า “สาตรา” “ศาสตรา” และ “ศัตรา” เกิดจากการเพี้ยนเสียงของคำว่า “สัจจา” ที่แปลว่า สัจจะ หรือ ความจริง อันหมายถึงข้อความในศาสตราที่มีลักษณะแม่นยำ และเป็นจริง[76]

ข. หลักฐานด้านประวัติศาสตร์ และโบราณคดี

ด้วยค่านิยมยกย่องหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ประหนึ่งคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ มีการปิดทองการกราบไหว้ก่อนใช้ทำนายและการเก็บบูชาไว้ในที่สูง เหมือน“ศาสตราศาสตร์” อุปเวทของอาถรรพเวทของพราหมณ์ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเวทมนต์คาถาทางไสยศาสตร์ ใช้ในการกระทำการต่าง ๆ ทั้งที่ทำความร้ายให้กลายเป็นความดี และทำศัตรูให้ได้ร้าย จึงมีผู้เสนอว่าคำว่า “ศาสตรา” น่าจะมาจาก “ศาสตราศาสตร์” ซึ่งแปลว่า วิชาใช้อาวุธ[77] สอดคล้องกับความเชื่อของหมอศาสตรากลุ่มหนึ่ง ในจังหวัดนครศรีธรรมราชที่เห็นว่าพราหมณ์เป็นผู้นำศาสตราเข้ามาเผยแพร่ในพื้นที่ภาคใต้ของไทย พร้อมกับการเผยแพร่อิทธิพลด้านศาสนาและความเชื่ออื่น ๆ ดังปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นจารึก เทวรูป และศาสนสถานพราหมณ์อยู่ในบริเวณ

---

[75]**เรื่องเดียวกัน**, 28.

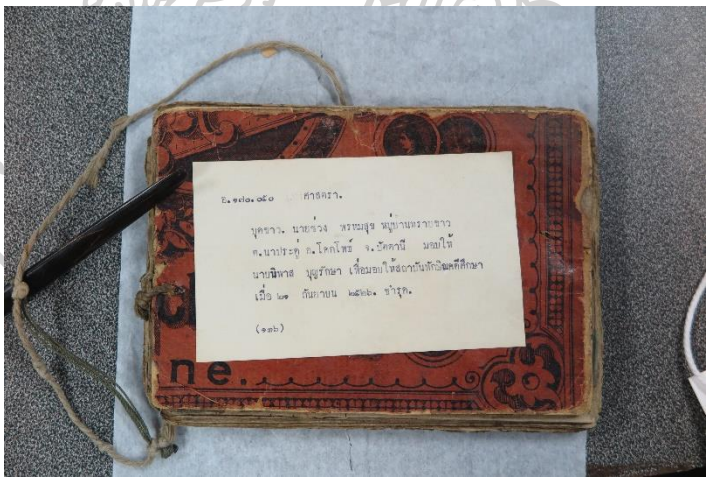
[76]**เรื่องเดียวกัน**, 30.

[77]**เรื่องเดียวกัน**, 41 – 42.

ดังกล่าว[78] ในการนี้มีการสันนิษฐานต่ออีกว่าเดิมทีเนื้อหาในศาสตราอาจจะมิได้มีเพียงคำทำนายอย่างเดียว ยังมีส่วนที่เป็นเวทมนต์คาถารวมอยู่ด้วย[79]

โดยสรุปการตีความความหมายของ “ศาสตรา” สามารถแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่ ความหมายนัยตรง อาจหมายถึง ตำรา หรือวิชาความรู้ เป็นโหราศาสตร์ทั่วไป หรือเป็นศาสตราศาสตร์ในคัมภีร์อาถรรพเวท ขณะเดียวกันในแง่ความหมายนัยประวัติ เนื่องจากความแม่นยำ และคุณค่าของคำทำนายที่มีการสอดแทรกหลักธรรมทางพุทธศาสนา “ศาสตรา” จึงเปรียบได้กับอาวุธที่ช่วยชี้นำแนวทางในการการดำเนินชีวิตให้แก่ผู้ขอรับคำทำนาย สอดคล้องกับวิธีการทำนายที่มีการใช้ไม้หรือเขาสัตว์ปลายแหลมเหมือนอาวุธมาใช้ประกอบการเสี่ยงทาย

รูปแบบของหนังสือบุดเรื่องศาสตราคล้ายกับใบเซียมซี ต่างกันตรงที่ศาสตราเขียนเป็นหนังสือไม่สามารถฉีกได้ ส่วนใหญ่เป็นพบเป็นบุดขาว เขียนด้วยอักษรสีดำ อยู่ในรูปแบบของใบลานก็มี จัดเป็นหนังสือบุดที่มีขนาดเล็กที่สุดเมื่อเทียบกับหนังสือบุดประเภทอื่น ๆ คือประมาณ 8 – 9 x 15 – 16 เซนติเมตร ทั้งนี้เพื่อหมอศาสตราสามารถพกพาได้สะดวกเมื่อต้องนำไปใช้ บางครั้งจึงเรียกว่า “บุดตีนช้าง” เนื่องจากมีขนาดสั้นแต่กว้างมากเหมือนเท้าช้าง (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 16 ตัวอย่างหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ. โคกโพธิ์ จ. ปัตตานี

[78]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน**.

[79]**เรื่องเดียวกัน**, 44.

การทำนายโดยอาศัยศาสตราจะใช้วิธีเสี่ยงทาย มิใช่การคำนวณโชคชะตาตามอย่างโหราศาสตร์แขนงอื่น ๆ เริ่มจากการที่ผู้รับคำทำนายจะต้องจุดธูปเทียนบูชาพร้อมทั้งกราบไหว้พระรัตนตรัย หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อน แล้วจึงค่อยยกศาสตราเทินขึ้นเหนือศีรษะ ตั้งจิตอธิษฐานให้ช่วยชี้โชคดีโชคร้ายให้ หลังจากนั้นจึงใช้ไม้ปลายแหลม หรือเขาสัตว์ที่ทำอย่างประณีตสอดเข้าระหว่างขนบของศาสตรา ให้ปลายไม้แทงตรงด้านซ้าย หรือขวาเพียงด้านเดียว เมื่อแทงถูกหน้าใดก็จะให้หมอศาสตราทำนายตามข้อความที่เขียนไว้ วิธีการเช่นนี้ เรียกว่า “การแทงศาสตรา” ซึ่งปกติจะต้องทำแบบเดิมซ้ำกัน 3 ครั้งเพื่อความแม่นยำ ยกเว้นในบางกรณีเมื่อผู้รับคำทำนายรู้สึกพอใจกับคำทำนายตั้งแต่แรกก็จะไม่มีการแทงอีก[80]

คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตราจะประกอบด้วยส่วนของเนื้อหา และภาพประกอบ โดยเนื้อหาจะแบ่งออกเป็นเรื่อง ๆ บางเรื่องจะเริ่มด้วยการกล่าวถึงตัวละครในวรรณคดีหรือนิทานต่าง ๆ ที่ได้รับความนิยมหรือเป็นที่รู้จักในสมัยนั้น อาทิ รามเกียรติ์ พระลอ และไกรทอง เป็นต้น ประมาณ 1 – 2 วรรค ตามด้วยคำทำนายไว้หน้าหนึ่ง และในอีกหน้าที่คู่กันจะปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมประกอบเป็นเช่นนี้ตลอดทุกเรื่อง[81] (ภาพที่ 17) นอกจากจะช่วยให้ผู้รับคำทำนายเข้าใจชะตาชีวิตของตนโดยเปรียบเทียบกับตัวละครนั้น ๆ ได้แล้ว นัยหนึ่งยังช่วยให้หมอศาสตราสามารถจดจำคำทำนายที่ส่วนใหญ่ประพันธ์ขึ้นในรูปแบบของกาพย์ กลอน และร่ายผสมกันได้ง่ายขึ้น[82]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[80]สมปราชญ์ อัมมะพันธ์, **ศาสตรา**, 6.

[81]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.**

[82]**เรื่องเดียวกัน**, 8.

ภาพที่ 17 จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

คำทำนายในศาสตรามีทั้งทางดี และทางร้ายปะปนกัน ครอบคลุมทั้งเรื่องชีวิตโดยรวม คู่ครอง อาชีพการงาน การเงิน และสุขภาพ หากโชคไม่ดีจะปรากฏข้อความสั่งไว้ตอนท้ายของคำทำนายให้แทงใหม่อีกครั้ง สั่งให้ไปสะเดาะเคราะห์ หรือสั่งให้ไปรดน้ำมนต์เพื่อปัดเป่าภัยภยันตรายต่างๆ ให้ห่างไกลออกไป หากโชคดีก็จะมีการบอกให้ “ไถชะตา” เป็นการเสียค่ายกครูหรือค่าดูนั่นเอง โดยจะเป็นจำนวนเงินกี่มากน้อยย่อมขึ้นอยู่กับคำทำนายที่ได้รับ มีจำนวนตั้งแต่เป็นบาท เฟื้อง ไพ และตำลึง พบว่าผู้รับคำทำนายที่มีโชคมาก ต้องไถชะตาถึงสามตำลึงก็มี[83]

อนึ่งในหนังสือบุดเรื่องศาสตราบางเล่มมีการสอดแทรกคำสั่งสอนด้านศีลธรรมจรรยาเข้าไปในตอนท้ายของคำทำนายด้วย ยกตัวอย่างเช่น คำทำนายในศาสตรา ฉบับ อ.ปากพนัง 2 พบที่ อ.ปากพนัง จ. นครศรีธรรมราช ระบุเอาไว้ว่า

[83]**เรื่องเดียวกัน**, 6.

> รูปนี้ยายหอย ชะตาต่ำต้อย หาหอยมาขาย เป็นคนใจดำ ไม่ทำนาไร่ ทำบาปหยาบคาย ได้แต่ทุกขา หาเช้ากินค่ำ กุศลไม่ทำก่อกรรมเวรา ใจโลภโลโภ โทโสโมหา ไม่เข้าวัดวา ศรัทธาไม่มี แม้นใครแทงต้อง ชะตาของน้อง ขัดข้องบัดสี ให้เร่งกลับตัวอย่ามัวโลภี ทำแต่กรรมดี จะมีลาภา ให้เร่งปฏิบัติ ถือศีลถือสัจเข้าวัดเข้าวา ให้แทงใบหน้า ดูชะตาต่อไป[84]

ความสำคัญของหนังสือบุดเรื่องศาสตราในทัศนะของคนท้องถิ่นนอกจากจะเป็นตำราศักดิ์สิทธิ์ ดังเห็นได้จากการแสดงความเคารพบูชาก่อนเริ่มเข้าสู่การทำนายที่กล่าวไปในย่อหน้าที่แล้ว ตลอดไปจนถึงการเก็บรักษาที่นิยมติดทองคำเปลวลงบนคัมภีร์ และนำไปบูชาไว้ในที่สูงแล้วแง่หนึ่งศาสตรายังเป็นเสมือนแหล่งรวบรวมงานวรรณกรรมและจิตรกรรมอันทรงคุณค่าที่นับวันมีแต่จะเลือนหายไปเนื่องจากค่านิยมในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือปัจจุบันมีหนังสือศาสตราที่หลงเหลืออยู่จำนวนไม่มากนัก จากการวิจัยครั้งนี้พบหนังสือบุดเรื่องศาสตราที่ยังคงสภาพสมบูรณ์และได้รับการอนุรักษ์ไว้โดยสถาบันทักษิณคดีศึกษา จังหวัดสงขลาเพียง 2 เล่ม สาเหตุหนึ่งเนื่องมาจากความนิยมนำหนังสือศาสตราไปเผาและบดทำเป็นเครื่องรางของขลัง และใช้เป็นส่วนประกอบของยา[85]

โดยสรุปหนังสือบุด จัดเป็นสมุดภาพประเภทหนึ่งของไทย ซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากการทำคัมภีร์ใบลาน และคัมภีร์ใบตาลของอินเดียกับลังกาอีกต่อหนึ่ง รูปแบบและเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมจึงมีความคล้ายคลึงกัน ต่างกันเฉพาะวัสดุที่นำมาใช้ทำหนังสือเท่านั้น ทั้งนี้

---

[84]ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ: วรรณกรรมปริทัศน์**, 524.

[85]มีการอ้างถึงชื่อหนังสือบุดเรื่องศาสตราในงาน ของสมปราชญ์ 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) ฉบับนายจร เหมธานนท์ (8) ฉบับนายส้มแป้น ปุญยะโหตระ (9) ฉบับนายสะเทื้อน บุญชูวงศ์ (10) ฉบับของพระครูเหม เจติยาภิบาล จากการลงพื้นที่เพื่อสำรวจข้อมูลระหว่างเดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 – ธันวาคม พ.ศ. 2560 ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา นครศรีธรรมราช และภูเก็ต พบคัมภีร์ศาสตราที่หลงเหลืออยู่เพียง 2 เล่ม ได้แก่ ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ต.บ่อยาง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา และฉบับนายช่วง พรหมสุข หมู่บ้านทรายทอง ต. นาประดู่ อ. โคกโพธิ์ จ. ปัตตานี

เรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด สามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบ ได้แก่ จิตรกรรมที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา จิตรกรรมที่นำมาจากวรรณคดีและนิทานต่าง ๆ และจิตรกรรมที่ช่างสร้างสรรค์ขึ้นมาเอง ในการนี้ผู้วิจัยเลือกหนังสือบุด 3 เรื่องมาเป็นตัวอย่างในการศึกษา ได้แก่ เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตราตามลำดับ

บทที่ 3

การตีความภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด

สำหรับการศึกษาภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด หรือสมุดไทยที่พบในท้องถิ่นภาคใต้ ผู้วิจัยได้เลือกตัวอย่างงานจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุด 3 เรื่องมาศึกษา ได้แก่ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา เนื่องจากมีหลักฐานที่หลงเหลืออยู่เป็นจำนวนมากที่สุด และส่วนใหญ่อยู่ในสภาพที่ค่อนข้างสมบูรณ์เมื่อเทียบกับบุดเรื่องอื่น ๆ อีกทั้งยังเห็นว่าบุดทั้งสามเรื่องน่าจะเป็นกลุ่มตัวอย่างที่จะช่วยสะท้อนให้เห็นสภาพวิถีชีวิต แนวคิด และวัฒนธรรมประเพณีของผู้คนในท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเป็นระยะเวลาร่วมสมัยกับการเขียนหนังสือบุดกลุ่มนี้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในบุดดังกล่าวมีเรื่องราวที่ครอบคลุมทั้งเรื่องทางธรรม และเรื่องทางโลก กล่าวคือจากการศึกษาเบื้องต้นพบว่าช่างมิได้มีหลักเกณฑ์ที่ชัดเจนในการเลือกเขียนภาพยกตัวอย่างได้จากภาพจิตรกรรมที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดทั้งสามเรื่อง มีเนื้อหาที่หลากหลายทั้งที่เป็นเรื่องพุทธประวัติ และที่เป็นวรรณกรรม ซึ่งมีทั้งกลุ่มวรรณกรรมในศาสนา วรรณกรรมคำสอน และวรรณกรรมประโลมโลก อาทิ พระมาลัย กฤษณาสอนน้อง รามเกียรติ์ และพระลอ เป็นต้น

อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสังเกตว่ามีการเขียนจิตรกรรมพุทธประวัติอยู่ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์มากที่สุด ขณะเดียวกันปรากฏการเขียนภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในปางต่าง ๆ ประกอบอยู่ในหนังสือบุดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เช่นเดียวกับที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย นัยหนึ่งอาจเพราะเรื่องทั้งสองมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเหมือนกัน เปรียบเทียบได้จากงานจิตรกรรมในหนังสือบุดที่เป็นงานเขียนเรื่องศาสนาอื่น ๆ เช่น พระคัมภีร์สัททาวิเศษ พระคัมภีร์ 7 ตำนาน พระคัมภีร์ 12 ตำนาน พระเจ้า 5 องค์ ตลอดจนวรรณกรรมพุทธประวัติล้วนมีการเขียนภาพในลักษณะคล้ายกันนี้

อนึ่งเนื่องจากเนื้อหาของพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ส่วนใหญ่เป็นปรมัตถธรรม หรือธรรมขั้นสูง เมื่อต้องเขียนภาพประกอบโดยการตีความเนื้อหาให้เป็นรูปธรรมจึงอาศัยรูปพระพุทธองค์เป็นสื่อกลางแทนหลักธรรมที่พระองค์ทรงค้นพบก็เป็นได้ กระนั้นก็ตามยังมีหนังสือบุดที่ว่าด้วยเรื่องหลักธรรมในพุทธศาสนาอีกหลายฉบับ มิได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมเอาไว้ ได้แก่

พระอภิธรรม 7 คัมภีร์กับพระเจ้า 5 องค์ พระคัมภีร์ 7 ตำนาน และ พระคัมภีร์ 12 ตำนาน เป็นต้น[86] ในกรณีนี้ย่อมเป็นการตอกย้ำแนวคิดที่ว่าการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดในกลุ่มเรื่องศาสนามิได้มีหลักเกณฑ์ตายตัวดังเช่นที่นำเสนอไว้ในย่อหน้าก่อน ตรงกันข้ามกับงานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ซึ่งทำขึ้นเพื่อใช้ทำนายโชคชะตา ข้อความในคำทำนายเรียบเรียงขึ้นโดยอาศัยการนำเหตุการณ์สำคัญที่ปรากฏในวรรณคดี หรือนิทานพื้นบ้านที่รู้จักกันแพร่หลายในสมัยนั้นมาเกริ่นนำ ก่อนที่จะเข้าสู่การทำนายจริง ๆ ส่งผลให้จิตรกรรมที่นำมาเขียนส่วนใหญ่มาจากนิทานพื้นบ้านแตกต่างจากงานจิตรกรรมในหนังสือบุดสองเรื่องแรกอย่างชัดเจน เช่น จิตรกรรมเรื่องชีบูนไถย ตายายปลูกกล้วยเป็นทอง และลิงได้ตุ้ง เป็นต้น

ดังนั้นก่อนที่จะเข้าสู่การวิเคราะห์หาความเป็นมา ตลอดจนแรงบันดาลใจของช่างในการเลือกเรื่องราวที่นำมาใช้เขียนภาพจิตรกรรมประกอบในหนังสือบุด และการวิเคราะห์เทคนิคเชิงช่างอันเป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมท้องถิ่นภาคใต้ในบทต่อไป ผู้วิจัยจึงต้องตีความภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเพื่อให้ทราบที่มาของเรื่องราวก่อน โดยจะแบ่งกลุ่มการศึกษาเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มแรก จิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของหนังสือบุดได้แก่ จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ในปางต่าง ๆ กับจิตรกรรมที่เป็นเรื่องจากวรรณคดี

กลุ่มที่สอง จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอกได้แก่ จิตรกรรมภาพพุทธประวัติ จิตรกรรมภาพจากนิทานชาดก จิตรกรรมภาพพระมาลัย และจิตรกรรมที่เป็นภาพปริศนาธรรม

วิธีการศึกษาจะอาศัยเทียบเคียงกับเรื่องราวในคัมภีร์ กับวรรณกรรม ก่อนเป็นลำดับแรก แล้วจึงนำมาเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพอื่น ๆ ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา และกรุงธนบุรี ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมในสมุดภาพที่มีอายุเก่าแก่ที่สุด ที่ยังคงสภาพสมบูรณ์ สมุดภาพที่ปรากฏนอกท้องถิ่น และในกลุ่มหนังสือบุดด้วยกันเอง ทั้งนี้ในบางกรณีจำเป็นต้องใช้การเทียบเคียงกับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พบในพื้นที่พระนครกับทางปักษ์ใต้ ทั้งช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ 25 และช่วงเวลาร่วมสมัยกันด้วย เพื่อช่วยให้การสะท้อนเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมท้องถิ่นภาคใต้ที่ปรากฏผ่านหนังสือบุดชัดเจนน่าเชื่อถือยิ่งขึ้นตามลำดับ

---

[86]หนังสือบุดเรื่องพระเจ้า 5 องค์ พระคัมภีร์ 7 ตำนาน และพระคัมภีร์ 12 ตำนาน เป็นวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติโดยผู้ประพันธ์อาจนำเนื้อหามาจากพระไตรปิฎก กับคัมภีร์อื่น ๆ มาผสมกัน ดูเพิ่มเติมใน ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2558), 99 – 123.

จากการศึกษาภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา พบว่าช่างนิยมเขียนภาพจิตรกรรมไว้ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์มากกว่าพระมาลัย ดังตัวอย่างที่นำมาศึกษา มีจำนวนถึง 71 เล่ม ขณะที่ในหนังสือบุดพระมาลัยปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมประกอบอยู่เพียง 11 เล่มเท่านั้น อนึ่งสำหรับหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เนื่องจากมีหลักฐานที่หลงเหลืออยู่น้อย เพียง 2 เล่ม จึงมิสามารถสรุปได้ว่ามีความนิยมเขียนภาพจิตรกรรมในศาสตรามากน้อยเพียงใด สันนิษฐานได้เพียงว่าน่าจะมีการเขียนภาพจิตรกรรมอยู่ในศาสตราทุกฉบับ ทั้งนี้อาศัยวิเคราะห์จากหน้าที่การใช้งานของตัวหนังสือเองดังที่กล่าวไปในบทก่อน

1. จิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของหนังสือบุด

จากการตีความโดยเน้นเรื่องราวเป็นหลัก พบว่าเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมในกลุ่มนี้คือ เป็นจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามเรื่องราวที่ไม่ปรากฏมีการนำไปเขียนในสมุดภาพหรือสมุดไทยที่พบในภูมิภาคอื่น ๆ นอกจากในภาคใต้ คือในหนังสือบุดเท่านั้น แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มภาพพระพุทธองค์ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์กับพระมาลัย ภาพพระพุทธองค์กลุ่มนี้ไม่สามารถระบุได้ว่านำมาจากเนื้อหาในคัมภีร์หรือพุทธประวัติตอนใดเนื่องจากมีรายละเอียดน้อย เน้นภาพพระพุทธองค์เพียงองค์เดียวเป็นหลัก กลุ่มที่สองเป็นภาพที่เขียนตามวรรณคดีและนิทาน เหตุที่มีเขียนเฉพาะในหนังสือบุด น่าจะมาจากหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ที่ปรากฏภาพกลุ่มนี้อยู่ภายใน เป็นสมุดภาพประเภทเดียวที่ใช้ในภาคใต้ ซึ่งหมอดูพื้นบ้านใช้สำหรับทำนายโชคชะตา ทั้งนี้สามารถวิเคราะห์ความเป็นมาของภาพจิตรกรรมได้คือ

1.1 จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์

ลักษณะสำคัญของภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้คือ การเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิกับปางมารวิชัย พบภาพแสดงปางไสยาสน์เพียง 3 ภาพเป็นประธานของภาพ มีทั้งที่เขียนเป็นภาพเดี่ยว และที่มีภาพอื่นประกอบในตำแหน่งขนาบซ้ายและขวาของพระพุทธองค์ เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพที่เขียนประกอบส่วนใหญ่มิได้เขียนเพื่อใช้ประกอบเรื่องเนื่องจากไม่ปรากฏการเขียนภาพบุคคล หรือฉากเหตุการณ์สำคัญในพุทธประวัติที่สามารถตีความได้ นอกจากพระอินทร์กับพระพรหมที่มักจะปรากฏร่วมกับภาพพระพุทธองค์เสมออยู่แล้ว จึงเป็นไปได้ว่าภาพประกอบดังกล่าวเขียนขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ ประการแรกในกลุ่มที่เป็นภาพบุคคลประกอบด้านข้างทั้งสอง ได้แก่ เทพ เทวดา พระสงฆ์ ตลอดจนชาวบ้าน น่าจะเขียนขึ้นแทนเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ (ภาพที่ 18) ประการที่สองกลุ่มที่เขียนเป็นภาพวัตถุไว้สองข้าง อาทิ เจดีย์

ตาลปัตร ธง และแจกันดอกไม้ (ภาพที่ 19) น่าจะเขียนเพื่อเป็นการเพิ่มความสวยงาม หรือนัยหนึ่งอาจเพื่อสร้างความสมมาตรให้แก่ภาพเท่านั้น อย่างไรก็ดีไม่ปรากฏการเขียนภาพลักษณะนี้ในสมุดภาพไตรภูมิ รวมทั้งสมุดภาพที่พบในภูมิภาคอื่น ๆ ดังนั้นรูปแบบการเขียนภาพพระพุทธองค์แสดงปางต่าง ๆ ไว้ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และเรื่องพระมาลัยจึงจัดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของงานช่างท้องถิ่นภาคใต้ที่สำคัญประการหนึ่ง

ภาพที่ 18 พระพุทธเจ้าในปางสมาธิ มีเทวดานั่งขนาบสองฝั่ง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 19 พระพุทธเจ้าในปางสมาธิ มีแจกันดอกโบตั๋นตั้งขนาบสองฝั่ง จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

แม้ว่าจะปรากฏจิตรกรรมประเภทนี้ในหนังสือบุดมากที่สุด กล่าวคือนำมาจากหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ 58 เล่ม เรื่องพระมาลัย 10 เล่ม แต่รูปแบบการเขียนภาพส่วนใหญ่จะไม่ต่างกันมาก ตำแหน่งของภาพจิตรกรรมที่พบได้แก่ บริเวณตอนปลายกระดาษซ้าย – ขวาของแต่ละหน้า ภาพจิตรกรรมอยู่ในระดับสายตา เว้นพื้นที่ตอนกลางสำหรับจดตัวหนังสือ (ภาพที่ 20) บริเวณกลางหน้ากระดาษเต็มทั้งหน้า หนึ่งหรือสองหน้าขนบต่อกันคั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ (ภาพที่ 21) หรือบริเวณกลางหน้ากระดาษ ที่แบ่งออกเป็น 3 ช่อง ช่องที่อยู่ตอนปลายกระดาษด้านซ้ายละขวาเขียนรูปบุคคลในท่าหันข้าง กำลังอยู่ในท่าอัญชลี มีภาพพระพุทธเจ้าที่เป็นประธานอยู่ตรงกลางหน้ากระดาษ (ภาพที่ 22) บางครั้งพบกระดาษแบ่งออกเป็น 2 ช่องก็มี โดยช่างจะเขียนรูปพระพุทธองค์ไว้ภายในช่องทั้งสองตามลำดับ (ภาพที่ 23) ในการนี้สามารถแบ่งกลุ่มงานจิตรกรรมตามรูปแบบที่พบได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มภาพเดี่ยว กับกลุ่มภาพพระพุทธองค์ที่มีรูปอื่นขนาบ

ภาพที่ 20 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดที่เขียนไว้บริเวณตอนปลายกระดาษซ้าย – ขวา ของแต่ละหน้า เว้นพื้นที่ตอนกลางสำหรับจารหรือจดตัวหนังสือ

ภาพที่ 21ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้บริเวณกลางหน้ากระดาษเต็มทั้งสองหน้าขนบต่อกัน คั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ

ภาพที่ 22 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้กลางหน้ากระดาษเต็มทั้งสองหน้าขนบต่อกัน มีการแบ่งออกเป็นช่อง 3 ช่อง คั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ

ภาพที่ 23 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้กลางหน้ากระดาษเต็มทั้งสองหน้าขนบต่อกัน มีการแบ่งออกเป็นช่อง 2 ช่อง คั่นด้วยตัวหนังสือเป็นช่วง ๆ

1.1.1 ภาพเดี่ยว

เป็นภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งแสดงปางสมาธิ กับปางมารวิชัยอยู่บนบัลลังก์เกือบทั้งหมด ยกเว้น 3 ภาพที่เขียนเป็นปางไสยาสน์ ในการนี้สันนิษฐานว่าภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ และปางมารวิชัยที่เขียนไว้ตรงปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้านน่าจะได้รับแรงบันดาลใจมาจาก “ภาพเทวดาบูชาธรรม” หรือ “ภาพเทวดาบูชาพระพุทธคุณ”[87] (ภาพที่ 24) ที่มักปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมคู่แรกในสมุดภาพเรื่องพระมาลัยสมัยอยุธยาเสมอ ขณะที่ในหนังสือบุดช่างนิยมเขียนภาพดังกล่าวไว้คู่กับ “บทประณามคาถา” หรือ “บทบูชาพระรัตนตรัย”[88]

อย่างไรก็ดีจากรูปแบบภาพที่แตกต่างกัน จากเดิมที่เขียนเป็นภาพเทพพนมเท่านั้นก็เปลี่ยนมาเป็นภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในปางสมาธิ หรือปางมารวิชัยแทน (ภาพที่ 25) สะท้อนให้เห็นว่าช่างน่าจะได้รับอิทธิพลในการเขียนภาพดังกล่าวผ่านทางงานจิตรกรรมในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกต่อหนึ่ง เนื่องจากปรากฏหลักฐานชั้นหลังว่ามีการนำภาพพระภิกษุสงฆ์ ภาพพระอินทร์ พระพรหม พระนารายณ์ เทพกัญญา ครุฑ ฤาษี นักสิทธิ์วิทยาธร คนธรรพ์ ตลอดจนอุบาสกอุบาสิกา (ภาพที่ 26) มาเขียนไว้แทนตำแหน่งภาพเทวดาบูชาธรรม สาเหตุอาจเป็นเพราะระเบียบการเขียนภาพในตำแหน่งดังกล่าวได้คลี่คลายไปตามกาลเวลา ประกอบกับเป็นงานช่างท้องถิ่นจึงมิได้เคร่งครัดมากนัก กล่าวคือภาพเทวดาบูชาธรรมเป็นภาพที่เขียนขึ้นเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์แทนการบูชาพระรัตนตรัยก่อนจะเริ่มสวด หรือเริ่มพิธีกรรมทางศาสนาอื่น ๆ ส่งผลให้นอกจากภาพที่ปรากฏจะผิดแปลกไปจากต้นฉบับตามลำดับแล้ว ตำแหน่งในการเขียนภาพก็มิได้จำเป็นจะต้องเขียนไว้คู่กับบทบูชาพระรัตนตรัยในหน้าแรกอีกต่อไป

---

[87]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 287.

[88]เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 32.

ภาพที่ 24 จิตรกรรมภาพเทวดาบูชาธรรม เขียนเป็นรูปเทพพนม

ที่มา : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 287.

ภาพที่ 25 จิตรกรรมภาพพระพุทธเจ้าในปางมารวิชัย พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 26 จิตรกรรมภาพพระอินทร์กับพระพรหม ในสมุดไทยเรื่องพระมาลัย ฝีมือช่างสมัยรัตนโกสินทร์ ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ ลพบุรี

นอกจากจะพบการเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิกับปางมารวิชัยแล้ว ยังมีภาพปางไสยาสน์ปรากฏอยู่ด้วย 3 ภาพ จากจำนวนที่พบไม่มากนัก สันนิษฐานว่าช่างตั้งใจเลือกเขียนภาพในปางนี้เพื่อให้เหมาะกับพื้นที่หน้ากระดาษ และใช้เป็นสัญลักษณ์แสดงว่าให้ผู้อ่านหรือผู้สวดรู้ว่าเนื้อหาที่สวดอยู่จบตอนแล้ว เนื่องจากตำแหน่งที่เขียนภาพกลุ่มนี้เป็นหน้าท้าย ของหนังสือบุดที่มีรูปเล่มเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดเล็ก (ภาพที่ 27) นัยหนึ่งแม้ภาพจะมิได้มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในหนังสือ ทว่าช่างอาจพิจารณาจากการใช้งานหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับเรื่องพระมาลัยที่มักใช้สวดในงานอวมงคล โดยเฉพาะงานศพก็เป็นได้ การเขียนงานจิตรกรรมในลักษณะนี้ย่อมเกิดขึ้นได้เสมอกับงานช่างระดับท้องถิ่นที่ช่างมีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงาน และงานจิตรกรรมส่วนใหญ่มักจะมีเนื้อหาไม่ซับซ้อน ตีความอย่างง่าย ๆ เป็นสำคัญ

ภาพที่ 27 พระพุทธเจ้าแสดงปางไสยาสน์ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย

1.1.2 ภาพพระพุทธองค์คู่กับภาพอื่น ๆ

มักปรากฏการเขียนภาพพระพุทธองค์ทรงปางสมาธิและปางมารวิชัยอยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางหน้ากระดาษเสมอ เพื่อให้เหลือพื้นที่ว่างทั้งสองข้างสำหรับเขียนภาพประกอบด้านทั้งสอง แม้ภาพที่ช่างเลือกมาเขียนประกอบจะมีหลากหลายรูปแบบ อาทิ ภาพเทพเทวดา ภาพชนชั้นสูง ภาพภิกษุสงฆ์ ภาพชาวบ้าน ภาพเจดีย์ ธง ฉัตร ตลอดจนภาพต้นไม้ดอกไม้ในกระถาง เป็นต้น ทว่าจากหลักฐานการเขียนภาพจิตรกรรมพุทธประวัติ ตอนเสด็จโปรดพระพุทธมารดาในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาหมายเลข 8 ที่มีการจัดองค์ประกอบภาพแบบมีพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแสดงปางสมาธิเป็นศูนย์กลางของภาพ แล้วมีภาพพระอินทร์ พระพรหม เทวดา เทวนารีเขียนไว้สองข้างซ้าย – ขวาของพระพุทธองค์ (ภาพที่ 28) สันนิษฐานได้ว่าภาพดังกล่าวอาจเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดกลุ่มนี้ก็เป็นได้ และการเขียนภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแบบมีภาพเหล่าทวยเทพชั้นต่าง ๆ ประกอบน่าจะเป็นภาพจิตรกรรมกลุ่มแรกที่ช่างดัดแปลงขึ้นมาใหม่จากภาพต้นแบบดังกล่าวโดยเน้นการเขียนแบบง่าย ๆ ลดจำนวนตัวละครลง เหลือแค่ภาพเทพเทวดาข้างละองค์ ก่อนที่จะมีการเลือกเขียนภาพขนาบแบบอื่น ๆ อย่างไรก็ดีไม่ปรากฏการเขียนภาพลักษณะนี้ในสมุดภาพอื่น ๆ จึงเชื่อได้ว่างานจิตรกรรมกลุ่มภาพพระพุทธองค์ที่มีภาพประกอบสองข้าง จะเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของงานช่างที่พบในหนังสือบุด นอกจากภาพพระพุทธองค์เดี่ยว ๆ ทั้งนี้ภาพเทวดาที่นำมาเขียนมีหลายลำดับชั้น ได้แก่ พระอินทร์ พระพรหม เทพบุตร นางอัปสร ครุฑ และนาค

ภาพที่ 28 พุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ *8*
ที่มา :หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 157.

จากลักษณะการเลือกเขียนภาพเทพเทวดาที่กล่าวมาทั้งหมด สามารถสันนิษฐานต่อไปได้ว่านอกจากนายช่างจะได้แรงบันดาลใจในการจัดองค์ประกอบภาพจากจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิแล้ว อีกด้านหนึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบมาจากกลุ่มภาพเทพชุมนุม ซึ่งนิยมเขียนไว้บริเวณผนังด้านข้างตอนบนทั้ง 2 ข้าง เรียงเป็นแถวตลอดความยาวของผนังภายในพระอาราม โดยทวยเทพทั้งหลายจะหันพระพักตร์สู่พระประธานซึ่งอยู่ในปางสมาธิหรือปางมารวิชัย มีความสำคัญในฐานะภาพสะท้อนเหตุการณ์เทพชุมนุมภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธองค์[89] เนื่องจากในจิตรกรรมภาพเทพชุมนุมจะปรากฏเทพเทวดาหลายหมู่เหล่ามารวมตัวกัน เช่นเดียวกับที่ปรากฏในหนังสือบุด

อนึ่งในพุทธประวัติจากมหาสมัยสูตรในพระสุตตันตปิฎกทีฆนิกาย กล่าวถึงเหตุการณ์พระพุทธองค์ตรัสชี้แจงให้ภิกษุรู้จักกลุ่มเทพเทวดาซึ่งมีอยู่หลายจำพวกไว้ดังนี้ หมู่ยักษ์ที่เป็นอมร

---

[89]รัตติกาล ศรีอำไพ, **ความแตกต่างด้านคติระหว่างจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กับเทพชุมนุมในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย** (สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 5.

เทพมีหลายจำพวก ไม่ว่าจะเป็นหมู่ยักษ์ที่เป็นภุมมเทวา อาศัยอยู่กรุงกบิลพัสดุ์ เขาเวสสมัตตบรรพต ยักษ์ชื่อ “กุมภีร์” อาศัยอยู่กรุงราชคฤห์ หมู่ท้าวมหาราช หรือ “ท้าวจตุโลกบาลทั้งสี่” และบริวาร พวกนาคที่อาศัยอยู่ตามที่ต่าง ๆ พญาครุฑ ที่มีชื่อว่า “จิตรสุบรรณ” เหล่าอสูร พญามาร หมู่เทพต่าง ๆ หมู่มหาพรหมและคนธรรพ์[90] ทั้งนี้ในหมู่เทพทั้งหลายยังสามารถแบ่งชั้นของเทพตามลำดับภพภูมิได้เป็นชั้น ๆ ได้แก่ ชั้นต่ำสุด เป็นกลุ่มเทพยดา ครุฑ ยักษ์ และนาค อาศัยอยู่ในสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา มีท้าวจาตุมหาราชเป็นใหญ่ ถัดขึ้นไปเป็นเทวโลกทั้งหก มีพระอินทร์เป็นประธาน สุดท้ายเป็นพรหมโลกทั้งสิบหก มีพระพรหมเป็นผู้ดูแล เป็นต้น นอกจากนี้ก็เป็นกลุ่มฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธรและคนธรรพ์ ซึ่งจัดเป็นผู้มีฤทธิ์หรือพวกกึ่งเทพ สามารถเหาะเหินเดินไปในอากาศและเทวโลกด้วยอำนาจฌาณหรือวิชา[91]

นอกจากนี้ก็ยังมีการเขียนภาพพระภิกษุสงฆ์ไว้ประกบสองข้างพระหัตถ์ซ้าย – ขวาของพระพุทธองค์ด้วย โดยช่างจะเขียนให้ภิกษุ นั่งหันหน้าเสี้ยว ไม่ก็หน้าตรง อยู่ในอาการสำรวม ไม่แสดงอารมณ์ ทำท่าประนมมือ ประกอบทั้งสองข้างของพระพุทธองค์ (ภาพที่ 29)

ภาพที่ 29 ตัวอย่างภาพภิกษุสงฆ์เขียนแบบหันหน้าตรง กับหันหน้าเสี้ยว จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

สำหรับภาพที่เขียนเพื่อประกอบด้านทั้งสองของพระพุทธเจ้า กลุ่มสุดท้ายที่จะกล่าวถึงคือ ภาพบุคคล มีทั้งที่เป็นขุนนาง และที่เป็นชาวบ้านทั่วไปทั้งบุรุษและสตรี ข้อบ่งชี้สำคัญที่ช่วยแยก

---

[90]**เรื่องเดียวกัน**, 7.

[91]**เรื่องเดียวกัน**, 28

ระหว่างบุคคล 2 กลุ่มนี้ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ซึ่งขุนนางจะนิยมใส่เสื้อแขนยาวทรงกระบอก มีกระดุมหน้า นุ่งโจง (ภาพที่ 30) ขณะที่ชาวบ้านจะนุ่งโสร่งหรือผ้าถุงเพียงอย่างเดียว ส่วนใหญ่ถ้าเป็นชายจะไม่นิยมสวมเสื้อ บางครั้งปรากฏมีผ้าพาดผ่านไหล่ 2 ข้าง ฝ่ายหญิงจะห่มสไบ (ภาพที่ 31)

ภาพที่ 30 การแต่งกายของขุนนางที่แตกต่างจากชาวบ้านทั่วไป จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 31 ตัวอย่างการแต่งกายของบุรุษและสตรีในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ส่วนภาพประกอบอื่น ๆ อาทิ ธง พัด ฉัตร เจดีย์ และกระถางต้นไม้ดอกไม้ เป็นต้น (ภาพที่ 32) เชื่อว่าช่างน่าจะนำมาจากภาพที่เห็นในหนังสือบุด สมุดไทย จิตรกรรมฝาผนัง ตลอดจน

ข้าวของเครื่องใช้ของสงฆ์ในชีวิตประจำวันทั่วไปมาเป็นต้นแบบ ดังจะเห็นภาพเจดีย์ ล้อมรอบด้วยธงปฏากะ ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หรือตอนพระมาลัยเหาะขึ้นไปถวายดอกบัวที่เจดีย์จุฬามณีเสมอ (ภาพที่ 33)

ภาพที่ 32 ตัวอย่างการเขียนภาพประกอบด้านทั้งสองของพระพุทธองค์เป็นธงและฉัตร จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 33 พระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีเจดีย์จุฬามณีอยู่ตรงกลาง ล้อมรอบด้วยฉัตร จิตรกรรมในพระวิหาร วัดจะทิ้งพระ ต.จะทิ้งพระ อ.สทิงพระ จ. สงขลา

โดยสรุปภาพจิตรกรรมรูปพระพุทธองค์ในปางสมาธิและปางมารวิชัย ที่มิได้มีรายละเอียดประกอบ และไม่สามารถระบุได้ว่านำมาจากเนื้อหาตอนใดในพระคัมภีร์ ถือเป็นงานจิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของหนังสือบุดเพราะไม่ปรากฏการเขียนภาพดังกล่าวในสมุดภาพที่พบในภูมิภาคอื่น ๆ อนึ่งสันนิษฐานความเป็นมาของภาพว่ามี 2 ทาง ได้แก่ การเขียนภาพพระพุทธองค์เดี่ยว ๆ ไว้ปลายสุดหน้ากระดาษด้านซ้ายและด้านขวาในปางสมาธิและปางมารวิชัย น่าจะเป็นพัฒนาการต่อเนื่องจากการเขียนภาพเทพพนม ที่นิยมเขียนไว้ในหน้าแรกของหนังสือคู่กับบทบูชาพระรัตนตรัยแทนการจุดธูปเทียนบูชา มีชื่อเรียกภาพกลุ่มนี้ว่า “ภาพเทวดาบูชาธรรม”

ขณะเดียวกันการเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิเป็นประธานมีภาพอื่นประกอบสองข้าง ตรงกลางหน้ากระดาษ แม้จะไม่สามารถระบุที่มาของภาพได้เนื่องจากภาพประกอบมีหลากหลายจำพวก ไม่ว่าจะเป็นเทวดา อมนุษย์ พระราชา ชาวบ้าน ตลอดจนวัตถุสิ่งของต่าง ๆ แต่พอสันนิษฐานได้ว่าช่างน่าจะได้แนวคิดมาจากเหตุการณ์พุทธประวัติตอนเทพชุมนุม อาศัยการวิเคราะห์จากการจัดองค์ประกอบภาพที่คล้ายคลึงกับภาพเทพชุมนุมเป็นเกณฑ์ หรือนัยหนึ่งภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิอาจจะเกี่ยวข้องกับพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ซึ่งนำไปสู่การค้นพบปรมัตถธรรมที่เขียนอยู่ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ก็เป็นได้ อย่างไรก็ดีการเขียนภาพแบบมีพระพุทธองค์เป็นประธาน มีบุคคลรายล้อมเคยปรากฏมาก่อนในสมุดภาพไตรภูมิตอนเสด็จไปโปรดพุทธมารดา ทั้งนี้ช่างอาจจะนำเทคนิคการเขียนดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการถ่ายทอดงานของตนเองต่อ ทว่าลดทอนรายละเอียดจนเหลือให้เห็นเป็นภาพที่กล่าวไป ซึ่งความเกี่ยวข้องระหว่างภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดกับสมุดภาพไตรภูมิจะปรากฏอย่างชัดเจนอีกครั้งในกลุ่มภาพจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอก

1.2 จิตรกรรมที่เป็นเรื่องจากวรรณคดีและนิทาน

เป็นจิตรกรรมที่ช่างถ่ายทอดมาจากเนื้อหาในวรรณกรรมและนิทาน ที่เป็นวรรณกรรมพบมากที่สุดคือ รามเกียรติ์ นิทานส่วนใหญ่เป็นนิทานพื้นบ้าน ซึ่งแต่งขึ้นเพื่อความเพลิดเพลินและเพื่อใช้สั่งสอน มีทั้งที่เป็นนิทานของท้องถิ่นเอง เช่น สังข์ทอง กับวรวงศ์[92] และที่นำเข้ามาจากภายนอก

[92]จากหลักฐานชื่อโบราณสถานในท้องถิ่น ประกอบกับความเชื่อที่สืบต่อกันมาเรื่องสังข์ทอง กับเรื่องพระวรวงศ์ เชื่อว่านิทานทั้งสองเรื่องเป็นนิทานพื้นบ้านของจังหวัดพังงา และจังหวัดสุราษฎร์ธานี ก่อนที่จะมีการนำไปดัดแปลงเป็นชาดกในกลุ่มปัญญาสชาดก โดยเรื่องสังข์ทอง จะเป็นต้นเค้าให้กับสุวรรณสังขชาดก ชาดกลำดับที่ 53 ขณะที่เรื่องวรวงศ์จะกลายเป็น

อาทิ ไกรทอง จันทโครพ และพระลอ เป็นต้น รองลงมาเป็นนิทานจากปัญญาสชาดก ได้แก่ พระสุธน – มโนห์รา พระสัชชนุ และสุบินกุมาร อย่างไรก็ดีจากการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมพบว่ามีการดัดแปลงเนื้อหาทั้งจากวรรณคดีและนิทานบางส่วนให้เข้ากับความต้องการของช่าง เนื่องจากภาพกลุ่มนี้พบเขียนในหนังสือบุด เรื่องศาสตราเท่านั้น จึงเชื่อว่าน่าจะเป็นการดัดแปลงให้เหมาะสมกับคำทำนายนั่นเอง สามารถอธิบายต่อไปได้ดังนี้

1.2.1 รามเกียรติ์

รามเกียรติ์เป็นเรื่องราวที่นำมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย เริ่มเป็นที่รู้จักของผู้คนในประเทศไทยและเพื่อนบ้านใกล้เคียงพร้อมกับการเผยแพร่อารยะธรรมอินเดีย จากหลักฐานศิลาจารึกเวียงกันตาล (K 359) ของอาณาจักรเขมรเชื่อได้ว่าอย่างช้าที่สุดผู้คนแถบเอเชียตะวันออก-เฉียงใต้เริ่มรู้จักเรื่องรามเกียรติ์นับแต่พุทธศตวรรษที่ 11 เป็นต้นมา ส่วนในดินแดนประเทศไทยน่าจะอยู่ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 18 เนื่องจากพบหลักฐานเป็นภาพสลักบนทับหลังเล่าเรื่องพระกฤษณะยกเขาโควรรธนะที่เมืองศรีเทพ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ ลพบุรี กับภาพปูนปั้นเล่าเรื่องพระกฤษณะปราบช้างบนทับหลังด้านทิศใต้ของมุขพระปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ลพบุรี[93] นับแต่นั้นเป็นต้นมาวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ก็กลายเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมเรื่อยมา นอกจากจะมีการคัดลอกวรรณกรรม นำมาเป็นต้นเค้าในสำนวนต่าง ๆ แล้ว ยังมีอิทธิพลต่อการสร้างงานศิลปกรรมของไทยโดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย อาทิ จิตรกรรมรามเกียรติ์ในหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ หนังใหญ่ชุดพระนครไหว[94] และภาพรามเกียรติ์ที่วัดพระเชตุพนฯ กรุงเทพฯ เป็นต้น[95]

วรวงสชาดก ชาดกลำดับที่ 45 ดูเพิ่มเติมใน นิยะดา เหล่าสุนทร, **ปัญญาสชาดก : ประวัติและความสำคัญที่มีต่อวรรณกรรมร้อยกรองของไทย** (กรุงเทพฯ แม่คำผาง, 2538), 113 – 114.

[93]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, **รามเกียรติ์วัดพระแก้ว เขียนใหม่รัชกาลที่ 7** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2560), 11.

[94]เชื่อกันว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 แต่เดิมมีจำนวนมาก กระทั่งเกิดเหตุการณ์ไฟไหม้โรงละครแห่งชาติในปี พ.ศ. 2503 หนังใหญ่ชุดนี้เสียหายไปจำนวนมาก อ้างถึงใน จารุณี อินเฉิดฉาย, **หนังใหญ่พระนครไหว** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551), 1.

[95]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, **รามเกียรติ์วัดพระแก้ว เขียนใหม่รัชกาลที่ 7**, 18 - 19.

ในแถบท้องถิ่นภาคใต้เองก็ปรากฏวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์อยู่หลายสำนวน เชื่อว่าได้รับอิทธิพลมาจากรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ในสมัยพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกรัชกาลที่ 1 เป็นหลัก[96]สำหรับหนังสือบุดที่นำมาศึกษา พบการเขียนภาพรามเกียรติ์อยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตราทั้งฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา และฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี มีจำนวนมากถึง 20 ภาพ ดังจะตีความให้เห็นในลำดับต่อไป

รามเกียรติ์เป็นเรื่องราวของยักษ์ชื่อนนทก กับพระนารายณ์เมื่อครั้งอวตารลงมาเกิดเป็น “พระราม” ส่วนนนทกเกิดเป็นพญาอสูรชื่อว่า “ทศกัณฐ์” มีสิบหน้า ยี่สิบมือ มีมเหสีองค์สำคัญชื่อนางมณโฑ เดิมทีนางมณโฑคลอดลูกออกมาเป็นบุตรสาว แต่โหรทำนายว่าจะเป็นกาลกิณีทำให้บ้านเมืองพินาศ ทศกัณฐ์จึงสั่งให้เอาไปถ่วงน้ำ เนื่องจากแท้จริงแล้วธิดาของทศกัณฐ์องค์นี้เป็นพระลักษมีอวตารลงมาจุติคู่กับพระราม ด้วยบุญญาธิการจึงได้ท้าวชนกที่ ณ เวลานั้นไปบวชเป็นฤๅษีช่วยไว้ได้ และเก็บมาเลี้ยงโดยระหว่างที่ยังบำเพ็ญตบะอยู่ฤๅษีชนกได้เอาเด็กหญิงใส่ผอบฝังดินฝากให้เทวดา และเทพกัญญาคอยเลี้ยงดู เมื่อจะกลับเมืองไปครองบัลลังก์ตามเดิมก็สั่งให้คนช่วยกันไถนำผอบนั้นขึ้นมา ตั้งชื่อพระธิดาที่ผุดขึ้นมาจากรอยคันไถว่า “สีดา”

หลังจากพระรามสามารถยกคันธนูมหาโมลีได้ และได้เข้าพิธีอภิเษกสมรสกับนางสีดา ก็มีเหตุให้ต้องออกจากเมืองไปถือศีลเป็นดาบส 14 ปี ระหว่างทรงพำนักอยู่ในป่ามี “นางสำมนักขา” ขนิษฐาของทศกัณฐ์มาหลงในความงามของพระราม เข้าไปตบตีนางสีดาจึงโดนพระราม และพระลักษมณ์ผู้เป็นอนุชาจับไปลงโทษ ด้วยความเคียดแค้นและอับอายนางสำมนักขาจึงไปยุยงให้ทศกัณฐ์แก้แค้น และไปพรรณนาถึงความงามของนางสีดา เพื่อให้ทศกัณฐ์หลงใหลและมาลักพานางไปจากพระราม ด้วยเหตุนี้เองจึงนำมาซึ่งสงครามระหว่างคนกับยักษ์ โดยฝ่ายพระรามยังมีกองทัพวานร ที่นำโดยหนุมานเข้ามาสนับสนุนด้วย ท้ายที่สุดกองทัพของพระรามเป็นฝ่ายชนะ และทรงกลับขึ้นครองราชสมบัติสืบต่อไป[97]

อย่างไรก็ดีพบว่าช่างมิได้นำเนื้อหาทั้งหมดมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมทว่าเลือกเฉพาะตอนสำคัญที่คนน่าจะรู้จักเท่านั้น ซึ่งภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์นี้ปรากฏอยู่เฉพาะในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา โดยจะพบในฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา มากกว่าฉบับนายช่วง พรหมสุข

---

[96]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้** , 11.

[97]นิยะดา เหล่าสุนทร, **ภาพเกี่ยวกับวรรณคดีไทยที่บานแผละของประตูและหน้าต่างพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร** (ม.ป.ท.: พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระพุฒาจารย์ (เสงี่ยม จนทสิริมหาเถร) ธันวาคม 2526, 2526), 23 .

อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานีการวางตำแหน่งภาพจะเน้นเขียนไว้กึ่งกลางหน้ากระดาษ ส่วนใหญ่จะเขียนภาพตัวละครสำคัญเป็นหลัก ไม่นิยมการเขียนภาพบรรยากาศ หรือฉากวิวทิวทัศน์ไว้เบื้องหลัง และเป็นที่น่าสังเกตว่าการเรียงลำดับเรื่องราวจะมิได้เป็นไปตามลำดับเหตุการณ์จริง เน้นการเลือกเอาตอนที่สัมพันธ์กับเนื้อหาในคำทำนายมาเขียนเป็นหลัก ดังนั้นเพื่อให้เห็นลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในหนังสือบุด การตีความภาพจิตรกรรมจะไล่ลำดับไปตามภาพที่ช่างเขียนไว้โดยไม่คำนึงว่าตรงตามที่ปรากฏในวรรณคดีหรือไม่ และจะอาศัยการเทียบเคียงกับเนื้อหาในวรรณกรรมควบคู่กับการเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่มีลักษณะเป็นภาพจับ เหมือนกัน ในการนี้พบหลักฐานอยู่ 2 แห่ง ได้แก่ ภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ บนบานแผละประตูหน้า และหลังพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ จำนวน 64 ภาพ กับภาพศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ จำนวน 152 ภาพ รอบพนักพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคารามฯ ซึ่งกำหนดอายุอยู่ในช่วงรัชกาลที่ 3 หรือราวพุทธศตวรรษที่ 24 ทั้งคู่[98] สามารถตีความภาพจิตรกรรมได้ดังนี้

- นางเบญจกายแปลง ทศกัณฑ์ขอให้นางเบญจกาย ธิดาของพิเภก พระอนุชากับนางตรีชฎา แปลงเป็นนางสีดาแกล้งตายลอยมาติดท่าน้ำที่พระรามกับพระลักษณ์ลงสรง เมื่อพบศพนางสีดาทั้งพระรามและพระลักษณ์ต่างพากันโศกเศร้ามีเพียงหนุมานที่รู้สึกแคลงใจว่าเหตุใดเมื่อตายเป็นศพลอยทวนน้ำมาจึงไม่มีกลิ่นเหม็นเน่า เมื่อลองพิสูจน์โดยเอานางเบญจกายแปลงขึ้นปลงบนไฟจึงรู้ว่าแท้จริงแล้วเป็นแผนของทศกัณฑ์นั่นเอง[99]

จากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง จะเห็นได้ว่าช่างเขียนเหตุการณ์ตอนที่นางเบญจกายแปลงเป็นนางสีดาแล้ว นางจึงมีรูปลักษณ์เป็นมนุษย์มิใช่นางอสุรี ทรงเครื่องทรงอย่างนางกษัตริย์ แม้จะไม่มีการเขียนภาพฟองคลื่นเอาไว้ แต่จากร่องรอยการระบายสีน้ำเป็นสีฟ้าจาง ๆ ก็ช่วยให้รู้ได้ว่าเป็นตอนที่ศพนางเบญจกายแปลงกำลังลอยมายังที่สรงน้ำ (ภาพที่ 34) ทั้งนี้การที่ช่างเขียนภาพจิตรกรรมตอนนี้แบบง่าย ๆ ลดทอนรายละเอียดปลีกย่อยอื่น ๆ อาทิ ภาพพระราม พระลักษมณ์ และหนุมานเข้าไปประคองศพนางสีดาขึ้นมาจากน้ำตามที่ปรากฏในจิตรกรรมที่บานแผละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ กับภาพศิลาจำหลักหินบริเวณพนักรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ (ภาพที่ 35) อาจเป็นเพราะภาพ

---

[98]ดูเพิ่มเติมใน **เรื่องเดียวกัน**, 23 – 24. และ นิยะดา เหล่าสุนทร, ศิลาจำหลัก เรื่องรามเกียรติ์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพระพุทธยอดฟ้า, 2539), 10 – 16.

[99]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม** (กรุงเทพฯ: เศรษฐศิลป์, 2553), 77 – 18.

ดังกล่าวเขียนคู่กับคำทำนาย แม้คนมองเห็นภาพในทีแรกจะนึกไม่ออก แต่หากได้ฟังคำทำนายที่กล่าวไว้ก็จะช่วยให้ระลึกถึงเรื่องราวตามท้องเรื่องต่อไปได้ อนึ่งคำทำนายมีใจความดังนี้

> อันนี้นางเบญจกายเมื่อตัวตายลอยน้ำมา ว่าเคราะห์ร้ายเป็นนักหนา จะเจ็บไม่สบาย จึงจะคลายซึ่งโทษทัณฑ์ เสียพระเคราะห์ไปต่างตัว อันความชั่วจะหายพลัน ลาภจะมาไม่เสกสรรค์ ผู้ใหญ่นั้นจะยกให้ ของมากมายสรรพพรรณ ทายตามชะตานั้น ข้างต้นร้าย ข้างปลายดี บอกไว้ให้ถ้วนถี่ ในปีนี้มิเป็นไร ถ้าว่าจะค้าขาย มีผู้ร้ายจะทำไขว่ แทงถูกที่นี้ไซร้ ร้ายกับดีมีปนกัน ให้แทงสักทีก่อนให้สะเดาะพระเคราะห์ร้าย[100]

ภาพที่ 34 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางเบญจกายแปลง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[100]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 35 (ขวา - ซ้าย) จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางเบญจกายแปลง บริเวณบานแผละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และภาพศิลาจำหลักรอบพนักพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคารามฯ
ที่มา (ซ้าย): นิยะดา เหล่าสุนทร, **ศิลาจำหลัก เรื่องรามเกียรติ์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพระพุทธยอดฟ้า, 2539), 16.

- ทรพีวัดรอยเท้าบิดา ทรพีเป็นมหิงสา ผิวดำ ร่างกายกำยำ ล่ำสัน ลูกของนางควายนิลากับทรพา อดีตยักษ์เฝ้าทวารบาลของพระอิศวรที่ต้องคำสาปให้มาเกิดเป็นควายเผือก ทรพาจะได้กลับสู่เขาไกรลาสดังเดิมเมื่อมีลูกชื่อทรพีมาสังหาร ในการนี้เพราะทรพีมีเทวดาคอยรักษาขาทั้งสี่และเขาทั้งสอง จึงเป็นควายที่มีพละกำลังมาก เมื่อโตขึ้นจึงคิดวัดรอยเท้าผู้เป็นพ่อ และทรพีก็สามารถฆ่าทรพาได้ในที่สุด[101]

แม้ภาพจิตรกรรมตอนนี้ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตราทั้ง 2 เล่ม ได้แก่ ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง และศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อย่างไรก็ดีวิธีการตีความของช่าง และเทคนิคการเขียนงานกลับแตกต่างกัน กล่าวคือภาพในหนังสือบุดฉบับแรกเล่าเรื่องอย่างง่าย ๆ ตัดทอนรายละเอียดต่าง ๆ เขียนภาพพญาควายเพียงตัวเดียว อาจหมายถึงตอนทรพีกำลังเดินทางออกจากถ้ำไปหาทรพา หรือเป็นเหตุการณ์หลังจากรบชนะทรพาแล้วก็เป็นได้ การลงสีก็มิได้เป็นไปตามข้อเท็จจริงที่ว่าทรพีเป็นควายดำ ซึ่งช่างเลือกใช้สีน้ำตาลแทน (ภาพที่ 36) คำทำนายที่อ้างถึงว่า

[101]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 27.

> ได้เมื่อทรพีได้ออกวัดรอยบิดดา[102] ผู้นั้นหนาใจกล้าแข็ง พ่อแม่เองไม่เกรงกลัว ดื้อด้นจนพ้นตัว จิตนั้น ชั่วสอนมิฟัง เมื่อน้อยนั้นลำบาก รักษา[103] ยากพ้นกำลัง ใหญ่มาญาติกานั้น ได้พึ่งพาวาสนาตัว แต่จิตอกุศล มิรู้คุณผู้เกิดหัว พ่อแม่รักษาตัว มิได้กลัวสอนมิฟัง ปีนี้ท่านผู้ใหญ่จะให้โทษเป็นแม่นมั่น ห้ามไว้อย่าผายผัน ทิศตะวันหรดี ท่านว่าผู้นี้เสียเพราะปาก ปากมักฆ่าคอ ต้องที่นี้มิสู้ดี ให้แทงอีกสักทีก่อน[104]

จึงเป็นเสมือนเครื่องมือหลักที่ชวนให้ผู้รับคำทำนายนึกถึงฉากเหตุการณ์เหล่านั้นมากกว่า ขณะที่รูปแบบของภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดอีกเล่มจะเขียนภาพเล่าเรื่องคล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมตอนเดียวกันที่กำหนดอายุได้เก่ากว่า ได้แก่ ภาพจิตรกรรมที่บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ ถึงแม้ตัวจิตรกรรมดังกล่าวจะเสื่อมสภาพไปมากแล้ว แต่ก็พอให้เห็นเค้าโครงของภาพที่มีควายเผือก กับควายดำสองตัวเขียนไว้ใกล้กัน (ภาพที่ 37) ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข ย่อมทำหน้าที่ภาพเล่าเรื่องได้ดีกว่าภาพจิตรกรรมในฉบับเขารูปช้าง

อย่างไรก็ดีเมื่อลองเปรียบเทียบในแง่ฝีมือช่างดู ปรากฏว่าช่างผู้เขียนหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง น่าจะเป็นช่างที่มีฝีมือสูงกว่าช่างผู้เขียนหนังสือบุดฉบับหลัง ที่มีรูปแบบของงานท้องถิ่นแฝงอยู่มากกว่า

---

[102]บิดดา = บิดา อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 243.

[103]รักษา เป็นภาษาถิ่นใต้ หมายถึง เลี้ยงดู อ้างจาก **เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน**.

[104]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 36 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทรพีวัดรอยเท้าบิดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 37 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทรพีวัดรอยเท้าบิดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข กับจิตรกรรมบนบานแผละประตูพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ

- ฤาษีไถนาพบนางสีดา เป็นเหตุการณ์ตอนที่พระชนกฤาษีบวชมานานไม่ได้ญาณสมบัติ จึงเปลี่ยนพระทัยกลับไปเป็นกษัตริย์ครองเมืองมิถิลาดังเดิม ก่อนกลับได้ใช้ให้พราหมณ์นำคันไถมาช่วยกันขุดหาพระธิดาที่ใส่ผอบฝังไว้ใต้ต้นไทร มีบรรดาเหล่าเทวดาและนางฟ้าคอยเลี้ยงดู

แทนระหว่างที่ตนต้องบำเพ็ญเพียร เมื่อขุดได้พระธิดาขึ้นมาแล้ว ท้าวชนกทรงพระนามให้นางว่า “สีดา” แปลว่า เกิดจากคันไถ[105]

จากการเก็บข้อมูลในพื้นที่ภาคใต้พบว่าภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฤาษีไถนาพบนางสีดา เป็นจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา เพียงแห่งเดียว โดยช่างเขียนเป็นตอนหลังจากขุดพบผอบซึ่งในที่นี้เขียนเป็นรูปกล่องแทน (ภาพที่ 38)

ปรากฏงานจิตรกรรมที่เขียนเรื่องราวตอนเดียวกันแต่เป็นงานระดับช่างหลวงอยู่ที่บานแผละ ประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ ซึ่งเมื่อลองเปรียบเทียบกันแล้วก็จะเห็นฝีมือช่างที่แตกต่างกัน ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้งานจิตรกรรมในเมืองหลวงดูราวกับถอดความตามเนื้อเรื่องมาเกือบทั้งหมด กล่าวคือในภาพมีฤาษีกำลังไถนา มีควาย มีคันไถอยู่ในมือพร้อมสรรพ ขณะเดียวกันก็มีภาพเด็กหญิงนั่งอยู่ในผอบโผล่ให้เห็นด้วย (ภาพที่ 39)

ภาพที่ 38 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฤาษีไถนาพบนางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[105]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 11.

ภาพที่ 39 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฤาษีไถนาพบนางสีดา บนบานแหละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ

- พาลีสู้กับทรพี ทรพีหลังจากฆ่าบิดาตายแล้วก็คะนองในความเก่งกาจของตน จึงไปท้าสู้กับพญาพาลีผู้ครองเมืองขีดขิน พญาพาลีล่อให้ทรพีไปสู้กันในถ้ำสุรกานต์ โดยสั่งสุครีพพระอนุชาเอาไว้ว่าหากเจ็ดวันยังไม่ออกมาให้ไปดูที่ปากถ้ำ ถ้าเห็นเลือดข้นก็เป็นเลือดควาย ถ้าเป็นเลือดใสก็ของตน ขอให้สุครีพรีบปิดปากถ้ำฆ่าทรพีให้ตายตามกัน ท้ายที่สุดพาลีเป็นฝ่ายชนะด้วยอาศัยกลอุบายให้ทรพีโอ้อวดตนว่ามีฤทธิ์โดยมิได้อาศัยผู้ใดคอยช่วย ทำให้เทวดาทั้งหกที่คอยคุ้มครองทรพีแค้นเคืองใจและพากันหนีออกจากร่าง ทรพีเพลี่ยงพล้ำและต้องตายในที่สุด[106]

พบภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามเหตุการณ์ตอนนี้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเพียงเล่มเดียว ลักษณะเด่นของภาพนี้อยู่ที่ช่างเริ่มใส่ใจกับรายละเอียดเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากการเขียนภาพโขดหินล้อมเป็นกรอบรอบตัวพญาพาลีและทรพี (ภาพที่ 40) ชวนให้นึกถึงบรรยากาศภายในถ้ำสุรกานต์ตามที่ปรากฏในเนื้องเรื่อง และที่เขียนไว้ในคำทำนาย ซึ่งมีใจความว่า

> ได้เมื่อพาลีสู้ด้วยทรพี ที่ในถ้ำเขาคูหา แทงต้องที่นี้หนา ท่านทายว่ามิสู้ดี ปีนี้ชะตาร้าย พี่น้องไชร้ไม่ต้องกัน สามปีนั้นจะวุ่นไขว่ พี่น้องไชร้ทำให้เสีย ถ้าได้เมียว่าแม่หม้าย เมียเขาไชร้มักชอบใจ รักชอบใครไม่ซื่อตรง ให้เขาหวังเอาแต่ได้ ถ้าของหายว่าพี่น้อง ปีนี้ไม่ขัดข้อง

[106]**เรื่องเดียวกัน**, 29 -30.

อย่าเข้าป่าจะเกิดภัย ไปแห่งใดเกรงใจสัตว์ ให้พยัดตัวจงดี ในปีนี้ร้ายนักหนา จะรบราฤๅเถียงกัน ตีด่าถึงฆ่าฟัน ไม่อย่างนั้นเสียเงินทอง ถ้าไข้ต้องผีป่า ผีน้ำพะอันจำมล่อง[107] แทงถามอีกที[108]

ภาพที่ 40 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสู้กับทรพี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- พิเภกถูกขับออกจากเมือง เป็นเหตุการณ์เมื่อคราวที่ทศกัณฑ์ฝันร้าย เรียกพิเภกและโหรทั้งหลายให้มาทำนาย พิเภกทำนายว่ากรุงลงกาจะเดือดร้อนเพราะนางสีดาที่ทศกัณฑ์ไปลักมา ขอให้ทศกัณฑ์นำนางไปคืนแก่พระราม ทศกัณฑ์ได้ยินดังนั้นก็โกรธมากถึงกับตัดพี่ตัดน้องกับพิเภก สั่งให้ริบทรัพย์พร้อมลูกเมีย และไล่ให้พิเภกออกจากเมืองไป ต่อมาพิเภกจึงได้ไปอยู่ร่วมทัพกับพระราม ทำหน้าที่เป็นโหราจารย์[109]

ภาพจิตรกรรมตอนนี้มีเขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเพียงเล่มเดียว เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับภาพศิลาจำหลักรอบพนักพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ จะเห็นลักษณะร่วมที่เหมือนกัน ได้แก่ ตัวละครที่ปรากฏอยู่ในภาพจะมีอสูรพิเภกเพียงตนเดียว เขียนบรรยากาศรอบตัวเป็นรูปชายป่า ต่างกันเล็กน้อยตรงที่ในหนังสือบุดจะเขียนให้พิเภกเดินเท้าไปหาพระราม ขณะที่จิตรกรรมในศิลาจำหลักเขียนเป็นภาพพิเภกกำลังเหาะไป (ภาพที่ 41)

---

[107]จำมล่อง = ประจำล่องน้ำลำคลอง อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 246.

[108]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[109]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 32.

อนึ่งเมื่อพิจารณาภาพจิตรกรรมตอนนี้เปรียบเทียบกับคำทำนาย ที่เขียนไว้อีกขนบหนึ่งคู่กันแล้วก็จะเห็นข้อความในคำทำนายยังคงทำหน้าที่เล่าเรื่อง มากกว่าจะใช้ภาพเป็นตัวเล่าเรื่องหลักฐานสำคัญ ได้แก่ คำทำนายที่กล่าวเอาไว้ว่า

> ได้เมื่อพิเภกเมื่อต้องขับออกจากเมือง ได้ความเคืองพระเชษฐา ไปทำการอาสา ด้วยนราพระอวตาร ผู้นี้มีปัญญาไว มิมีใครจะเปรียบปาน วิชาก็เชี่ยวชาญ ดีทำการอาสานาย แต่ว่าไร้พี่น้อง ทั้งพวกพ้องมิต้องกัน เจ้านายให้รางวัล ลาภทั้งนั้นจะได้มา ปีหน้าว่าผู้ใหญ่ จะแต่งตั้งให้ยศถา ได้ลาภมาเป็นมาก มี เจ้านายรักสิ้นที่ แต่เท่านี้อย่าได้แทง เร่งจัดแจงไล่ชะตา จงเอามาอย่าขัดแข็ง[110]

ภาพที่ 41 (ซ้าย - ขวา) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพิเภกถูกขับออกจากเมือง ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง กับจิตรกรรมศิลาจำหลัก รอบพนักระเบียงพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคารามฯ

- พระรามตามกวาง ทศกัณฑ์ออกอุบายลักพานางสีดาโดยให้มารีศผู้เป็นน้าแปลงกายเป็นกวางทองทำทีเดินผ่านอาศรม นางสีดาเห็นกวางทองเข้าก็อยากได้ ขอให้พระรามออกไปจับมาให้ตน ทั้งพระรามและพระลักษณ์หลงกลออกจากอาศรมไปตามกวางทองที่ชายป่า เป็นเหตุให้ทศกัณฐ์มาลักเอานางสีดาขึ้นราชรถไปกรุงลงกาได้ในที่สุด[111]

---

[110]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[111]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 42.

จากหลักฐานที่มีการเขียนและการจำหลักภาพเหตุการณ์ตอนนี้ ไว้ในหนังสือบุดทั้งสองเล่ม และบนบานแผละประตู ตลอดไปจนถึงภาพสลักศิลารอบพนัก พระอุโบสถ ย่อมสะท้อนให้เห็นได้ว่าเรื่องราวตอนนี้น่าจะเป็นตอนสำคัญที่ผู้คนชื่นชอบ อย่างไรก็ดีช่างตีความเรื่องราวตอนนี้เป็นภาพจิตรกรรมที่มีรูปแบบแตกต่างกัน ดังนี้

ภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างแสดงภาพมารีศเป็นกวางทอง มีพระรามที่ช่างเขียนพระวรกายเป็นสีเขียวให้ตรงตามลักษณะประติมานวิทยากำลังเสด็จมาด้านหลัง ในพระหัตถ์ข้างหนึ่งทรงถือพระขรรค์เอาไว้ น่าจะเป็นตอนที่พระรามกำลังจะจับกวางทองนั่นเอง (ภาพที่ 42) อย่างไรก็ดีเนื่องจากเนื้อหาที่ปรากฏกล่าวถึงมารีศที่เป็นยักษ์จำแลงภาพจิตรกรรมที่พบบนบานแผละกับพนักพระอุโบสถ จึงมีภาพกวางที่ช่างเขียนให้ลำตัวท่อนล่างเป็นกวาง ท่อนบนเป็นอสูร (ภาพที่ 43) นัยหนึ่งรูปแบบการตีความดังกล่าวน่าจะเป็นตัวแปรสำคัญที่ช่วยสะท้อนให้เห็นการตีความที่แตกต่างกันระว่างงานช่างหลวงกับช่างท้องถิ่นก็เป็นได้ เนื่องจากในทางกลับกันเมื่อมาพิจารณาภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดอีกเล่ม ก็จะพบรูปแบบการถ่ายทอดเรื่องราวที่คล้ายคลึงกับบุดเล่มแรก คือ ช่างเขียนภาพกวางทองเป็นสัตว์จริง ๆ มีพระรามกำลังเงื้อมศรอยู่ด้านหลัง (ภาพที่ 44) ในการนี้ถือได้ว่าภาพในหนังสือบุดเล่มหลัง หรือฉบับนายช่วง พรหมสุข นี้ถ่ายทอดเรื่องราวสมจริงตามท้องเรื่องที่ระบุว่าพระรามใช้ศรยิงไปต้องกวางทองมากกว่าภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

ภาพที่ 42 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 43 (ซ้าย -ขวา) จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง บนบานแผละประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และบนศิลาจำหลักพนักรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ

ภาพที่ 44 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

- นางสำมนักขาถูกถูกตัดมือตัดเท้า หรือนางสำมนักขาถูกตัดตีนสีนมือ เป็นเหตุการณ์เมื่อครั้งนางสำมนักขาพระขนิษฐาของทศกัณฑ์ ออกเที่ยวไปในป่า เมื่อถึงแม่น้ำโคทาวารี เห็นพระรามกำลังสรงน้ำก็เกิดนึกชอบจึงแปลงร่างเป็นหญิงสาวเข้าเกี้ยวพาพระราม และเกิดริษยานางสีดาจึงเข้าไปตบตี จนถูกพระรามกับพระลักษณ์จับลงโทษโดยการตัดมือ ตัดเท้า ตัดหู ตัดจมูกให้อับอายก่อนจะปล่อยไป ทั้งนี้นางสำมนักขาถือเป็นชนวนเหตุสำคัญที่นำไปสู่การสู้รบระหว่างกองทัพพระรามกับกองทัพยักษ์ของทศกัณฑ์ เพราะหลังจากเหตุการณ์ตอนนั้นแล้ว นางได้กุเรื่องไปฟ้องทศกัณฑ์และล่อหลอกให้ทศกัณฑ์ไปลักนางสีดามาจนได้[112]

พบการเขียนภาพจิตรกรรมตอนนี้ในหนังสือบุดทั้ง 2 เล่มเท่านั้น โดยเมื่อพิจารณาเฉพาะภาพจิตรกรรมโดยมิได้คำนึงถึงข้อความที่เป็นคำทำนายแล้ว เชื่อว่าช่างนำเหตุการณ์ต่างเวลากันมาเขียนไว้ กล่าวคือภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา ที่เขียนรูปนางสำมนักขาเป็นยักษ์ โดนตัดมือตัดเท้า กำลังเดินทางไปที่ใดสักแห่ง (ภาพที่ 45) น่าจะเป็นเหตุการณ์หลังจากพระราม พระลักษณ์ลงโทษนางแล้ว และปล่อยตัวนางกลับไป ขณะที่อีกภาพน่าจะเป็นเหตุการณ์ตอนพระรามเพิ่งจับนางลงโทษ เนื่องจากตัวละครหลักทั้งคู่อยู่ในภาพ ด้านหนึ่งเป็นนางสำมนักขาโดนตัดมือตัดเท้า อีกด้านเป็นภาพพระรามถือพระขรรค์ไว้ในพระหัตถ์ทั้งสอง (ภาพที่ 46) อย่างไรก็ดีเมื่อดูตามคำทำนายที่ประกอบคู่กันอยู่ กลับเจอประเด็นที่น่าสนใจว่าเนื้อหาที่ผู้จารเขียนถึงในหนังสือบุดฉบับนายช่วง พรหมสุข เพี้ยนไปจากเรื่องราวในวรรณกรรมจริง ๆ กล่าวคือ คำทำนายระบุว่า

[112]**เรื่องเดียวกัน**, 38 – 42.

อันนี้นางสำมนักขาแปลงเป็นกวางทอง พระรามจับให้พระลักษณ์เอาไปตัดตีน สีนมือใครแทงถูกที่นี่พระเคราะห์ร้ายถึงตาย อย่าได้จากที่ผันผาย พระเคราะห์นั้นร้าย เกรงชาย ดำแดงแลหนา ให้เดาะพระเคราะห์อย่าช้า จะค่อยบรรเทาเบาหาย[113]

ซึ่งเป็นการเอาเนื้อหาในตอนพระรามตามกวางมาผสมกับเนื้อหาตอนนางสำมนักขาโดนตัดมือตัดเท้านั่นเอง สะท้อนให้เห็นรูปแบบของงานวรรณกรรมท้องถิ่นอีกทางหนึ่ง และยืนยันได้ว่างานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นงานของช่างท้องถิ่นโดยแท้ นอกจะอาศัยพิจารณาจากเทคนิคการเขียนจิตรกรรมเพียงอย่างเดียว

ภาพที่ 45 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสำมนักขาโดนตัดมือ ตัดเท้า ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา

[113]คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

ภาพที่ 46 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสำมนักขาโดนตัดมือ ตัดเท้า ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ. โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

- ทรพีได้บริวาร เป็นเหตุการณ์หลังจากทรพีวัดรอยเท้าบิดาจนได้ชัยชนะแล้ว ก็เที่ยวร่อนเร่ท้าทายเทพในป่าหิมพานต์ไปทั่ว มีควายอื่น ๆ เข้ามาสวามิภักดิ์ยอมเป็นบริวารด้วยเกรงกลัวในอิทธิฤทธิ์[114]

พบภาพจิตรกรรมตอนนี้เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเพียงเล่มเดียว เป็นรูปควายสามตัวอยู่หลังพุ่มไม้ เนื่องจากควายทั้งสามมีผิวกายสีน้ำตาล กับสีขาว เบื้องต้นจึงไม่สามารถระบุได้ว่าตัวใดคือพญาควายทรพีซึ่งตามประติมานวิทยาจะต้องมีกายดำขลับ อย่างไรก็ดีหากคาดคะเนเอาจากขนาดลำตัวก็อาจสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นตัวสีน้ำตาล ฝั่งขวาที่ยืนอยู่ถัดจากควายเผือก (ภาพที่ 47) ทั้งนี้เนื้อหาตอนดังกล่าวอาจจะมิใช่เหตุการณ์ตอนสำคัญ ช่างจึงมิได้นิยมนำมาเขียนมากนัก กรณีหนังสือบุดเล่มนี้อาจเป็นความต้องการของผู้ทำนายที่ต้องเลือกเรื่องราวที่สามารถนำสู่เนื้อหาที่จะทำนายต่อไปได้

[114]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 27 – 28.

ภาพที่ 47 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทรพีได้บริวาร ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- หัสดายุต้องแหวนนางสดา เป็นเหตุการณ์หลังจากทศกัณฑ์ลักเอานางสีดาขึ้นราชรถกลับสู่กรุงลงกา ระหว่างทางได้เจอกับนกหัสดายุ พญานกจึงเข้าขัดขวาง ทศกัณฑ์ใช้อุบายล่อหลอกนกหัสดายุจนรู้ว่าสิ่งที่จะฆ่านกหัสดายุได้ มี 2 อย่างคือ พระนารายณ์ กับแหวนของพระอิศวรที่มอบให้นางสีดา ทศกัณฑ์ถอดแหวนโมลีจากนิ้วนางสีดา ขว้างใส่พญานกจนปีกหักร่วงลงสู่พื้นดิน[115]

จากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา เพียงเล่มเดียว จะเห็นว่าหากมิได้ดูคำทำนายซึ่งกล่าวว่า “อันนี้ได้เมื่อหัสดายุ เมื่อต้องแหวนนางสีดา...”[116] ก็จะไม่สามารถตีความตอนที่นำมาเขียนได้เลย เพราะช่างเขียนเป็นภาพพญานก ทรงเครื่องยืนอยู่ใกล้โขดหินเพียงตัวเดียว (ภาพที่ 48)ไม่ปรากฏภาพทศกัณฑ์ นางสีดา ตลอดจนมิได้เขียนให้นกหัสดายุมีท่าทางที่ดูเหมือนนกที่ต้องแหวนนางสีดามา จนบาดเจ็บเจียนตายปรากฏให้เห็นเลย

[115]**เรื่องเดียวกัน**, 42.

[116]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 48 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหัสดายุต้องแหวนนางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- พระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ เป็นเหตุการณ์ตอนที่ทศกัณฐ์ให้กุมภกรรณพระอนุชาออกนำทัพเข้ารบกับทัพพระราม หลังจากกุมภกรรณถูกหนุมานขัดขวางจนไม่สามารถทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ได้สำเร็จ ศึกครั้งนี้พระลักษณ์เกิดเพลี่ยงพล้ำโดนกุมภกรรณร่ายเวทขว้างหอกโมกขศักดิ์ปักที่พระอุระจนล้มสลบไป[117]

เป็นภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเพียงเล่ม คล้ายกับภาพอื่น ๆ ที่กล่าวไปก่อนหน้านี้ โดยช่างเขียนให้พระลักษณ์ทรงสลบไปอยู่กับพื้น หลังจากต้องหอกโมกขศักดิ์ตรงข้อพระบาท ซึ่งผิดกับเนื้อหาจริงที่กล่าวว่าหอกนั้นปักลงบนพระอุระ อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสนใจว่าแม้พระองค์จะทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณีที่พบเห็นโดยทั่วไป ทว่าฉลองพระบาทที่ช่างเขียนไว้กลับมิใช่ฉลองพระบาทเชิงงอน แต่ดูคล้ายฉลองพระบาทหนังตามที่นิยมกันในหมู่กษัตริย์ และพระบรมวงศ์ชั้นสูงสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นอย่างมาก (ภาพที่ 49) ในการนี้จะวิเคราะห์รูปแบบและความเป็นของการเขียนภาพดังกล่าวอย่างละเอียดอีกครั้งในบทถัดไป

---

[117]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 102.

ภาพที่ 49 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ในหนังสือบุดเรื่อง ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- สุครีพถูกขับ เป็นเหตุการณ์หลังจากการสู้รบของพาลีกับทรพี แม้พาลีจะเป็นฝ่ายชนะ แต่เนื่องจากระหว่างสู้รบนั้นมีฝนตกลงมาทำให้เลือดข้นที่ไหลออกมาจากถ้ำกลายเป็นเลือดสีจาง เมื่อสุครีพมาเห็นก็นึกว่าพระเชษฐาตายแล้ว จึงเอาหินปิดปากถ้ำตามที่พาลีเคยสั่งไว้ พาลีออกมาเห็นปากถ้ำผิดก็เข้าใจผิดคิดว่าสุครีพคิดทรยศจึงไล่สุครีพออกจากเมือง ตัดพี่ตัดน้องกันตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา[118]

ภาพจิตรกรรมตอนนี้ที่พบในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเพียงเล่มเดียว น่าจะเป็นจิตรกรรมที่ผูกเรื่องขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับคำทำนาย เพราะมิปรากฏการพรรณนาถึงความเศร้าโศรกของสุครีพหลังถูกพาลีขับออกจากเมืองเช่นเดียวกับที่ปรากฏในคำทำนายแต่อย่างใด กล่าวคือคำทำนายกล่าวเอาไว้ว่า

> อันนี้เมื่อสุงครีบ[119] เมื่อต้องขับ ไปนั่งร้องขี้ตานั้นเป็นปลวก จนห่มกายมิดมิเห็นตัว จนน้ำตานั้นไหลออกเป็นคลองน้ำ ต่อเมื่อได้พระนารายณ์ไปพบ จึงได้ไร้ทุกข์ค่อยได้ความสุข ถ้าใครแทงต้องที่นี่ว่าพระเคราะห์นั้นร้าย มักขัดใจด้วยพี่น้อง ถ้ามีข้าวของเงินทอง ว่าพี่น้องนั้นหึงสา ในปีนี้ว่าจะเสียของรัก มักจะเจ็บไข้ป่วยด้วยต่างต่าง ถ้าไข้ว่าต้องผีปราบผีปง ถ้า

---

[118]**เรื่องเดียวกัน**, 30.

[119]สุงครีบ = สุครีพ อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว,**วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 251.

ถามข่าวคนไปไกล ว่ายังวุ่นอยู่ด้วยขโมยมันลักของจึงมิได้มา ปีนี้ต้นปีร้ายปลายปีดี ท่านให้แทงอีกทีก่อน[120]

ดังนั้นภาพกองหินที่อยู่ในงานจิตรกรรมจึงน่าจะเป็นภาพบุคลาธิษฐานของขี้ตาสุครีพที่ไหลมาหลังจากร้องไห้ด้วยความเสียใจอย่างหนักนั่นเอง (ภาพที่ 50)

ภาพที่ 50 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพถูกขับ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

- หนุมานเผาเมืองลงกา เป็นเหตุการณ์เมื่อครั้งหนุมานลอบเข้ากรุงลงกาไปแจ้งข่าวแก่นางสีดาว่าพระรามกำลังเสด็จมาช่วย หนุมานวางแผนให้อินทรชิตจับตัวไปมอบให้ทศกัณฐ์และออกอุบายว่ายอมแพ้ขอให้ทศกัณฐ์จุดไฟเผาตนให้ตาย หลังไฟลุกท่วมตัวหนุมานก็โดดเข้าใส่ปราสาท เอากรุงลงกาจนพังพินาศไปทั้งเมือง[121]

ปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมตามเนื้อหาในตอนนี้อยู่สองที่ ได้แก่ ภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง กับภาพศิลาจำหลักบนพนักรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ เมื่อนำมาตีความโดยอาศัยการเทียบเคียงกับเนื้อหาในวรรณกรรม และการเทียบเคียงกันเองระหว่างภาพจิตรกรรมทั้งสอง พบว่าช่างน่าจะเลือกเอาเหตุการณ์คนละช่วงเวลากันมาเขียน กล่าวคือภาพที่ปรากฏเป็นศิลาจำหลักเป็นภาพที่เกิดขึ้นก่อน เมื่อทศกัณฐ์จุดไฟเผาหนุมานแล้ว หนุมานก็วิ่งไปทั่วเอาไฟที่ลุกท่วมตัวไปเผากรุงลงกา (ภาพที่ 51) ขณะที่ภาพ

---

[120]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[121]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 64.

จิตรกรรมในหนังสือบุดจะเป็นเหตุการณ์หลังจากเผากรุงลงกาจนพินาศไปแล้ว หนุมานพยายามจะดับไฟที่ติดตามตัว แม้จะวิ่งลงไปในน้ำไฟก็ยังดับไม่หมด เหลือติดตรงปลายหาง จนเมื่อได้พระฤาษีมาชี้แนะให้ดับด้วยน้ำลาย หรือน้ำบ่อน้อยของตนเองไฟนั้นจึงมอดไป (ภาพที่ 52)

ภาพที่ 51 ศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเผาเมืองลงกา บนพนักรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 52 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเผาเมืองลงกา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- สุครีพได้ครองเมือง เมื่อครั้งหนุมานนำสุครีพเข้าถวายตัวเป็นผู้นำทัพให้แก่พระราม สุครีพได้ทูลขอให้พระรามประหารพาลี เพราะรู้สึกแค้นเคืองที่พาลีขับไล่ตนออกจากเมืองอีกทั้งยังเคยทำผิดคำสัญญาที่ให้ไว้กับพระอิศวรที่ให้นำนางดาราในผอบมามอบให้ตน แต่พาลีก็แอบเปิดผอบเอานางไปเป็นชายาเสียเอง เมื่อต้องรบกันและพาลีได้รู้ว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตาร ก็ยอมตายตามที่เคยให้สัตย์สาบานไว้ เมื่อสิ้นพาลีสุครีพจึงได้ครองเมืองขีดขินแทน และได้นำพลพรรควานรมาช่วยในการทำศึกของพระรามด้วย[122]

มีภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามเหตุการณ์ตอนนี้เพียงภาพเดียว ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ช่างเขียนให้พญาวานรสุครีพนั่งอยู่บนบัลลังก์ มีวานรหนึ่งตัวมารับผลไม้ที่สุครีพมอบให้ (ภาพที่ 53) นัยหนึ่งอาจเป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงกลุ่มวานรในเมืองขีดขินที่ยอมมาสวามิภักดิ์หลังจากสิ้นพาลีก็เป็นได้ อนึ่งคำทำนายที่เขียนไว้คู่กับจิตรกรรมภาพนี้กล่าวว่า

> อันนี้ได้เมื่อสุงครีบ[123]เมื่อได้กินเมืองสองปี เคืองข้องพาลีผู้เป็นพี่ยา ใหญ่ขึ้นมาจากที่ไป พี่น้องไซร้เป็นศัตรู อยู่ดีไม่ขี้ชู้จะมีคู่ถึงสองคน สินของพ่อแม่ให้พี่น้องไซร้ทำให้วุ่น ได้ยากถึงสองหน แต่มีคนจะช่วยทุกข์ ต้นปีพระเคราะห์ร้าย แต่ปลายปีไซร้จะได้ดี พ้นความทุกข์ครั้งนี้

[122]**เรื่องเดียวกัน**, 48 – 49.

[123]สุงครีบ = สุครีพ อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 253.

จะได้ดีเพราะบุญญา ถ้าว่าคนไปไกลจะมาไวมิได้ช้า ยังอีกเจ็ดทิวา คงจะมาเหมือนดังใจ ว่าไข้ต้องผู้ใหญ่ บนเอาไว้ตายายเอง อย่ากลัวเกรงชะตาเอาเบี้ยมาอย่าช้านาน[124]

ภาพที่ 53 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

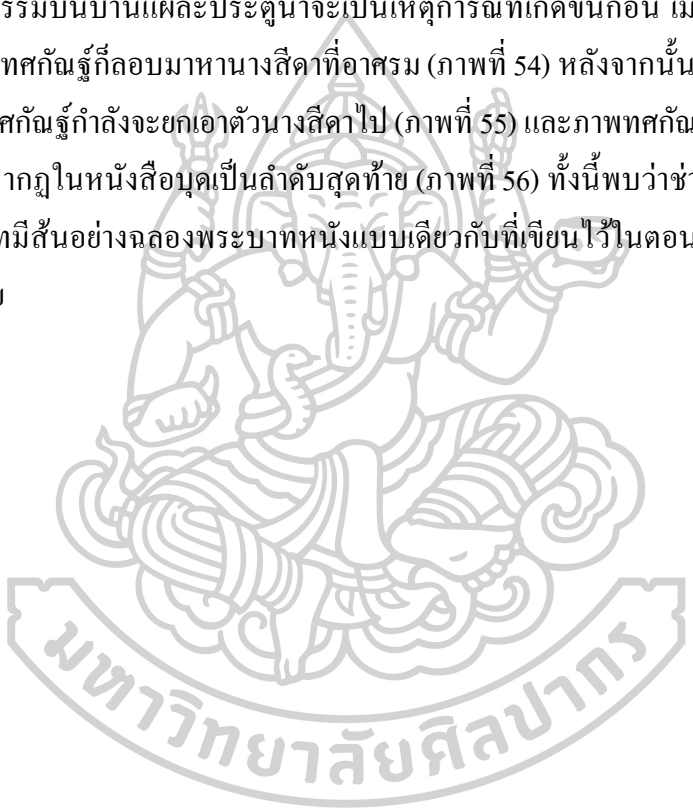
- ทศกัณฐ์ลักนางสีดา เป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนพระรามตามกวางทอง ทำให้เสียทีแก่ทศกัณฐ์ที่เข้ามาลักเอาตัวนางสีดาไปได้ตามที่ได้กล่าวไปแล้ว[125] นอกจากภาพดังกล่าวจะเป็นเหตุการณ์สำคัญที่เป็นชนวนเหตุของเรื่องแล้ว ยังเป็นตอนที่ได้รับความนิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมอีกตอนหนึ่งด้วย ดังจะเห็นได้ว่าปรากฏภาพจิตรกรรมตอนนี้อยู่ในหนังสือบุด ฉบับเขารูปช้างหนึ่งเล่ม เป็นจิตรกรรมบนบานแผละประตูพระอุโบสถ และเป็นภาพศิลาจำหลักอีกตามลำดับ ทั้งนี้คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้เอาไว้ว่า

[124]คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[125]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 42.

> อันนี้ได้เมื่อทศพักตร์ลักนางสีดา เมื่อน้อยได้เสดสา[126]พลัดพรากจากมารดา ผู้นั้นหนาแรกมีคู่ ผู้นั้นอยู่ต่างเมืองไกล ว่าผู้นั้นดีเพราะผัว หมั่นแต่งตัวมักเชื่อคน ทำให้วุ่นผัวจากไป ปีนี้ท่านผู้ใหญ่ให้ลาภใหญ่เป็นนักหนา แต่ให้ภยัดปาก[127] สัตุบาทจะบีฑา ถ้าของหายโจรลักพา ห้าหกวันว่าจะได้ ทำนาไร่ก็พอดี ให้แทงอีกสักที ถูกที่นี่พอประมาณ ดีร้ายมันเท่ากัน ยุ่งไขว่ครันเรื่องลักพา ข้าวของทรัพย์นานา โจรลักพาด้วยเคราะห์กรรม[128]

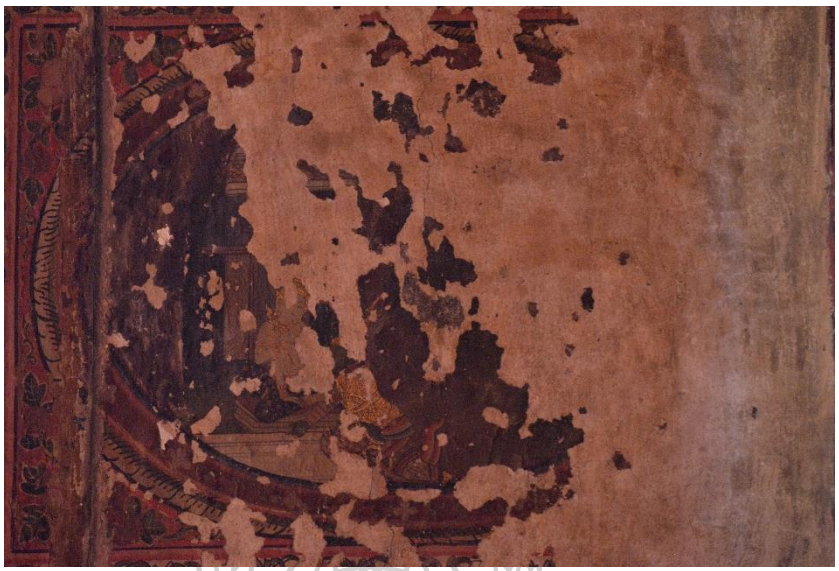
อย่างไรก็ดีฉากเหตุการณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมน่าจะต่างเวลากัน โดยเรียงลำดับได้คือ ภาพจิตรกรรมบนบานแผละประตูน่าจะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน เมื่อพระรามออกไปตามกวางทองแล้วทศกัณฐ์ก็ลอบมาหานางสีดาที่อาศรม (ภาพที่ 54) หลังจากนั้นจึงเป็นภาพศิลาจำหลักที่แสดงตอนทศกัณฐ์กำลังจะยกเอาตัวนางสีดาไป (ภาพที่ 55) และภาพทศกัณฐ์อุ้มนางสีดาเหาะกลับกรุงลงกาที่ปรากฏในหนังสือบุดเป็นลำดับสุดท้าย (ภาพที่ 56) ทั้งนี้พบว่าช่างเขียนให้นางสีดาทรงฉลองพระบาทมีส้นอย่างฉลองพระบาทหนังแบบเดียวกับที่เขียนไว้ในตอนพระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ด้วย



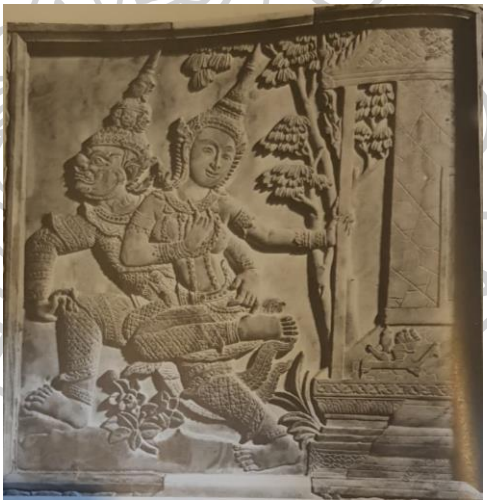
[126]เสดสา เป็นภาษาถิ่นใต้ แปลว่า ลำบาก, ตกยาก อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 243.

[127]ภยัด เขียนเป็นพะยัด หรือพยัตก็มี แปลว่า ระมัดระวัง อ้างจาก **เรื่องเดียวกัน**, 244.

[128]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา



ภาพที่ 54 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา บนบานแผละประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ



ภาพที่ 55 ศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา รอบพนักพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ

ที่มา: นิยะดา เหล่าสุนทร, **ศิลาจำหลัก เรื่องรามเกียรติ์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพระพุทธยอดฟ้า, 2539), 20.

ภาพที่ 56 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- พญาพาลีถูกศรพระนารายณ์ เป็นเหตุการณ์ตามที่กล่าวไปแล้วในตอนสุครีพครองเมือง อย่างไรก็ดีจากเนื้อหาที่ปรากฏส่วนใหญ่จะกล่าวว่าพระรามเห็นพาลีสำนึกผิด จึงขอเพียงโลหิตบูชาศรพรหมศาสตร์เพื่อล้างคำสาปเท่านั้น มิได้คิดจะปลิดชีวิตพาลีแต่อย่างใด ทว่าพาลีเองรู้สึกอับอายจึงขอทูลลาตายเอง[129]

แม้ภาพจิตรกรรมในตอนนี้จะปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุขเพียงภาพเดียว ทว่าก็มีคุณค่าเป็นอย่างมากที่สามารถสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ของงานพื้นบ้านได้อย่างชัดเจน กล่าวคือสำหรับจิตรกรรมภาพนี้มีจุดเด่นอยู่ที่การใช้ภาพเป็นตัวอธิบายเรื่องผิดกับภาพอื่น ๆ ส่วนใหญ่ที่ให้ความสำคัญกับคำทำนายมากกว่า เนื่องจากหากดูเฉพาะเนื้อหาในคำทำนายซึ่งกล่าวแต่เพียงว่า

---

[129]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 49.

อันนี้พญาพาลีเมื่อถูกศรพระนารายณ์ ใครแทงต้องที่นี่เคราะห์ร้ายถึงตาย ให้บูชาพระเคราะห์เสียและสระหัวเสีย[130] จึงจะบรรเทาหาย ถ้าของหายว่ามิได้เลย ถ้าเป็นความว่าจะแพ้เจ้านายไม่เข้าด้วย เขาจะทำโทษ ถ้าข่าวคนไปไกลว่าตายหรือไม่ ว่าตายแล[131]

ก็อาจมิเข้าใจเรื่องราวที่จะทำนายต่อไปได้ทั้งหมด ทว่าเมื่อกลับมามองงานจิตรกรรมก็จะชวนให้นึกถึงเรื่องราวตอนนี้ในงานวรรณกรรมได้กระจ่างขึ้น เพราะจากภาพที่มีพญาลิงกำลังเอาลูกศรแทงมาที่ตนเอง อีกด้านมีพระรามกำลังโก่งคันศรอยู่ (ภาพที่ 57) ย่อมทำให้เชื่อได้ว่าพาลีปลงใจที่จะตายเองเพื่อรักษาสัตย์สัญญาตามที่บรรยายไว้ในวรรณกรรม

ภาพที่ 57 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพญาพาลี ถูกศรพระนารายณ์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

- พระรามยกศรได้นางสีดา ตามเนื้อความกล่าวเอาไว้ว่าหลังจากท้าวชนกกลับถึงเมืองมิถิลาก็มอบนางสีดาให้นางรัตนมณีมเหสีดูแล เมื่อนางสีดาเติบใหญ่เห็นควรจะมีคู่ครองกษัตริย์ทั้งสองจึงป่าวประกาศให้กษัตริย์แคว้นอื่น ๆ มาลองยกคันธนูมหาโมลีของพระอิศวร กษัตริย์ผู้มี

[130]สระหัว = สระผม

[131]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

บุญญาธิการองค์ใดสามารถยกธนูนี้ได้จะยกนางสีดาให้เป็นคู่ครอง ในการนี้พระรามสามารถใช้พระหัตถ์ยกธนูขึ้นกวัดแกว่งได้อย่างว่องไว จึงได้อภิเษกกับนางสีดาในที่สุด[132]

ภาพจิตรกรรมตอนนี้เขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข หนึ่งเล่ม (ภาพที่ 58) เป็นภาพขณะพระรามกำลังยกศรมิใช่คันธนูอย่างในวรรณกรรม มีนางสีดายืนอยู่ตรงกลาง และมีท้าวชนกในภาคฤาษียืนอยู่อีกด้าน กับภาพจิตรกรรมบนบานแผละประตูพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯอีกที่หนึ่ง แต่ภาพจิตรกรรมภาพหลังนี้ชำรุดเสียหายไปมาก เห็นเพียงเค้าลางของพระรามกำลังยกคันธนูเท่านั้น (ภาพที่ 59) อย่างไรก็ดีจากภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดก็จะเห็นได้ว่ามีข้อแตกต่างระหว่างเนื้อหาในวรรณกรรมกับภาพจิตรกรรมอยู่สองประการได้แก่ ประการที่หนึ่งเมื่อคราวที่ท้าวชนกประกาศหาคู่ให้นางสีดานั้น พระองค์กลับมาครองเมืองมิถิลาตามเดิมแล้ว ภาพจิตรกรรมก็ควรเขียนเป็นรูปพระองค์ทรงเครื่องทรงอย่างกษัตริย์แทนที่จะเป็นเพศบรรพชิตอย่างที่กล่าวไป ประการที่สอง หากดำเนินเหตุการณ์ตามท้องเรื่องโดยตรงพระรามจะต้องยกคันธนู มิใช่ศรอย่างในภาพ

นอกจากนี้การเขียนภาพนางสีดา กับฤาษีชนกยังมีรูปแบบคล้ายคลึงกับตัวหนังตะลุงเป็นอย่างมาก ซึ่งจะเป็นอีกประเด็นที่ต้องวิเคราะห์ต่อไปในบทหน้า

ภาพที่ 58 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามยกศรได้นางสีดา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

[132]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 17 – 18.

ภาพที่ 59 จิตรกรรมบนบานแผละประตู พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามยกศรได้นางสีดา

อนึ่งคำทำนายที่ปรากฏในหนังสือบุด เรื่องศาสตราฉบับนายช่วง พรหมสุข กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้เอาไว้ว่า

> อันนี้พระรามยกศิลศร ได้นางสีดาพาไป แทงถูกที่นี่ ว่าจะได้เมียลูกสาวผู้ดี ลูกตระกูลใจบุญ ถ้าผู้หญิงว่าจะได้ผัวผู้ดี และถ้าเป็นความชนะ และปีนี้หาลาภได้ดังความปรารถนา ถ้าของหายว่าจะได้เล้า[133] ไถ่ชะตาเอาเถิอ อย่าได้แทงเลย[134]

- สุครีพรบกับพญาพาลี เป็นเหตุการณ์ก่อนที่พระรามจะออกรบกับพาลี พระองค์ทรงให้สุครีพท้ารบกับพญาพาลีก่อน เกิดเป็นศึกสองพญาวานรยิงศรสู้กัน[135] เมื่อพิจารณาจากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏเพียงภาพเดียว ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข ก็จะเห็นว่าตัวภาพเองที่เขียนเป็นรูปวานรเอาหางมาวนรอบตัว (ภาพที่ 60) มิได้สื่อให้เห็นถึงเหตุการณ์ที่

---

[133]ได้เล้า = ได้อีก

[134]คำทำนายในหนังสือบุดเรื่อง ศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

[135]**เรื่องเดียวกัน**, 48.

กล่าวถึงแต่อย่างใด ขณะเดียวกันคำทำนายก็เกริ่นถึงเนื้อหาตอนนี้แต่เพียงสั้น ๆ จึงอาจสันนิษฐานว่าผู้ทำนายให้เลือกเอาตอนนี้มาเขียนก็เพียงเพื่อให้เข้ากับคำทำนายที่กล่าวถึงต่อไป ดังความว่า

> อันนี้สุงครีบ เมื่อรบกับพระยาพาลีแทงต้องที่นี่มิดีหนักหนา พระเคราะห์ร้ายราวีจักเสียน้ำตา จักได้เป็นความเพราะหญิงรามา ภายหลังท้าวพระจะให้รางวัล ให้สมดังใจ ลูกเมียเล่าไซร้ แม่ไม่แลหนา ถ้าเจ็บไข้ทายว่า ไม่พอเป็นไร เดาะเสียจงไวแล”[136]

ภาพที่ 60 จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสุครีพรบกับพญาพาลี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

โดยสรุปภาพจิตรกรรมที่นำมาจากเรื่องราวในรามเกียรติ์ซึ่งปรากฏในหนังสือบุดสามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มแรก เขียนขึ้นตามเรื่องราวที่กล่าวถึงในวรรณคดี โดยจิตรกรรมในกลุ่มนี้อาจจะมีการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับคำทำนาย หรืออาจไม่สะท้อนให้เห็นเรื่องราวราวตามคำทำนายเลยก็ได้ ขณะเดียวกันภาพจิตรกรรมในกลุ่มที่สอง จะเป็นภาพที่เขียนขึ้นตามเนื้อหาคำทำนายเป็นหลัก อาศัยเรื่องราวในวรรณคดีเป็นโครงเท่านั้น กลุ่มสุดท้าย เป็นภาพจิตรกรรมที่เน้นเขียนภาพเหมือนตัวละคร โดยมิได้แสดงลีลานาฏลักษณ์ใด ๆ ที่จะช่วยสะท้อนบทบาทตามเนื้อหาในเรื่อง หรือเนื้อหาในคำทำนายได้ อย่างไรก็ดีเป็นกลุ่มที่พบน้อยที่สุด ทั้งนี้การที่ภาพจิตรกรรมทั้งหมดเขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ที่ช่างจะเขียนภาพส่วนใหญ่ เป็น “ภาพจับ” เน้นการเขียนเฉพาะตัวละคร และฉากเหตุการณ์สำคัญ ย่อมสะท้อนให้เห็นว่าผู้คนสมัย

[136]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

นั้นมีความรู้เรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างดี อาจจะเป็นการศึกษาโดยตรงผ่านต้นฉบับ หรือผ่านทางฉบับท้องถิ่นอีกต่อหนึ่งก็เป็นได้ ดังเห็นได้จากรามเกียรติ์เป็นวรรณกรรมที่ผู้ทำนายเลือกมาเขียนมากที่สุด ประกอบกับมีหลักฐานการคัดลอกรามเกียรติ์มาเป็นฉบับท้องถิ่น ที่หลงเหลืออยู่ถึงปัจจุบันมี 2 ฉบับ ได้แก่ รามเกียรติ์ ฉบับวัดท่าแค และรามเกียรติ์ ฉบับวัดดอนเกย เก็บรักษาอยู่ที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ตลอดจนมีที่นำมาดัดแปลงเป็นเพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นบ้าน คติสอนใจ และสำนวนภาษาอีกมากมาย เป็นต้น[137]

1.2.2 สังข์ทอง

เป็นเรื่องราวของพระราชโอรสของท้าวศวิมล กับนางจันท์เทวี ที่แรกเกิดออกมาเป็นหอยสังข์ พระมารดาจึงถูกพระสนมเอกใส่ร้ายหาว่าคลอดลูกออกมาเป็นกาลกิณี จนต้องหนีออกมาอาศัยกับตายายอยู่นอกวัง เมื่อพระมารดาออกไปหาอาหาร พระสังข์ก็จะออกมาช่วยปัดกวาดบ้านเรือน วันหนึ่งเมื่อพระมารดาจับได้ ก็ขอให้ออกมาอยู่นอกหอยสังข์ เมื่อพระสนมเอกรู้เข้าก็ใส่ความทำให้ท้าวศวิมลสั่งให้ทหารมาเอาพระสังข์ไปถ่วงน้ำ มีพญานาคมาช่วยพระสังข์เอาไว้และนำไปฝากให้นางยักษ์พันธุรัตน์เลี้ยงดู เมื่อพระสังข์โตเป็นหนุ่มก็ได้รู้ความจริงว่านางพันธุรัตน์เป็นยักษ์จำแลง จึงคิดหาทางหลบหนี ก่อนไปพระสังข์ลอบเข้าชุบตัวในบ่อทอง พร้อมกับขโมยรูปเงาะไม้เท้าวิเศษ และรองเท้าแก้วของนางยักษ์ นางยักษ์พันธุรัตน์เสียใจมาก ก่อนนางจะขาดใจตายได้สอนคาถาเรียกเนื้อเรียกปลาให้กับพระสังข์

ฝ่ายพระสังข์เมื่อหนีมาได้แล้ว ก็สวมรูปเงาะไปร่วมพิธีเสี่ยงมาลัยเพื่อลูกคู่ของพระธิดาทั้งเจ็ด ของท้าวศวิมล นางรจนาพระธิดาคนสุดท้องเลือดพระสังข์เป็นพระสวามี ทำให้ท้าวศวิมลเคืองพระทัยเป็นอย่างมาก ขับไล่ให้ไปอยู่กระท่อมปลายนา อีกทั้งยังหาวิธีกลั่นแกล้งต่าง ๆ นานา เพื่อให้พระสังข์ในรูปเจ้าเงาะตาย สุดท้ายพระอินทร์อยากให้พระสังข์ถอดรูปเงาะ และได้ครองรักกับนางรจนาตลอดไป จึงแปลงกายเป็นกษัตริย์มาท้าตีคลีกับท้าวศวิมล โดยมีข้อแม้ว่าหากฝ่ายใดแพ้จะต้องเสียเมืองให้แก่อีกฝ่าย พระสังข์ตัดสินใจถอดรูปเงาะออกไปตีคลีจนชนะ ทำให้ท้าวศวิมลได้รู้ความจริงและยอมให้กลับเข้าเมืองในที่สุด[138]

---

[137]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 68.

[138]นิยะดา เหล่าสุนทร, **ภาพเกี่ยวกับวรรณคดีไทยที่บานแผละของประตูและหน้าต่างพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร** , 16.

- พระสังข์ถูกบิดาให้นำไปถ่วงน้ำ ภาพจิตรกรรมตอนนี้เขียนเป็นภาพพระกุมาร กำลังลอยอยู่ในน้ำ มีฉากหลังเป็นคลื่นอยู่ล้อมรอบพระวรกาย (ภาพที่ 61) เหตุที่สามารถระบุได้ว่าเป็นพระกุมารสังข์ทองก็เพราะรูปแบบศิราภรณ์เหนือพระเศียร ที่เป็นกระบังหน้าสวมคู่กับเกี้ยวรัดรอบจุก หมู่พระกุมารจะนิยมสวมแบบนี้ก่อนที่จะมีพิธีโสกันต์ตามราชประเพณีต่อไป[139] อนึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าการเขียนจิตรกรรมที่ตัวละครเอกจะต้องจมน้ำ หรือลอยน้ำ ช่างจะเขียนด้วยวิธีการเดียวกันเกือบทั้งหมด กล่าวคือ เขียนตัวบุคคลไว้ตรงกลางและมีแม่น้ำล้อมรอบ อาทิ ภาพพระมหาชนกตอนเรืออับปาง ภาพนางเบญจกายแปลง และภาพนี้ เป็นต้น ซึ่งหากพิจารณาจากภาพเพียงอย่างเดียวก็จะมิอาจรู้ได้ว่าภาพนั้นนำมาจากวรรณกรรมเรื่องใด หรือเนื้อหาตอนไหน กรณีรูปพระสังข์นี้ก็ต้องอาศัยคำทำนายเป็นตัวช่วยตีความ ดังความว่า

> อันนี้ได้เมื่อเจ้าสังข์ทอง เมื่อนางจันทาเบียน บิดาให้เอาไปถ่วงน้ำ แล้วยานาก[140] มาพาไป ท่านว่าถ้าใครแทงต้องที่นี่ ว่าพระเคราะห์ร้ายนัก มีคนจะหึงสา[141] มักจะต้องโทษต้องความ ผู้นี้ท่านว่าหลายพ่อหลายแม่ เกณฑ์ชะตานั้นดีตอนแก่ มักจะได้สินทรัพย์ ทรัพย์พ่อแม่เองมิได้ เมื่อน้อยนั้นลำบากนัก ใหญ่ขึ้นมาได้ดีเมืองไกล ปีนี้ให้พยัตตัวอย่าไปป่าอย่าลงน้ำ มักจะตกใจมิดี ท่านให่มนต์น้ำสระหัวเสีย จึงจะคลายโทษต่าง ๆ ท่านให้แทงสักทีก่อน ต้องที่นี่ร้ายกับดีปนกัน[142]

ในการนี้แม้จะปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องเดียวกันอยู่ที่บานแผละ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรามรามฯ มาก่อน แต่ก็ไม่มีการเขียนเหตุการณ์ตอนนี้ ภาพจิตรกรรรมที่วัดสุทัศนเทพวรารามฯ จะเริ่มเรื่องตั้งแต่ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัตน์เป็นต้นมา

---

[139]จุฑารัตน์ จิตโสภา, **วิเคราะห์แนวคิดรัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมเรื่องอิเหนา ในพระวิหารหลวงวัดโสมนัสวิหาร** (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 253.

[140]ยานาก = พญานาค

[141]หึงสา = อิจฉา

[142]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 61 จิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์ถูกบิดาให้นำไปถ่วงน้ำ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

- พระสังข์หาเนื้อหาปลา ภาพจิตรกรรมตอนนี้เป็นภาพจากวรรณกรรมที่พบมากที่สุดภาพหนึ่ง มีเขียนอยู่บนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เป็นรูปพระสังข์ในร่างเจ้าเงาะกำลังหาบเอาปลาที่หามาได้จากการใช้มนต์เรียกปลาที่นางพันธุรัตน์สอนเอาไว้ ไปให้ท้าวสามล โดยมีนางรจนาขอตามไปด้วย (ภาพที่ 62)

ภาพที่ 62 จิตรกรรมตรงบานแผละประตูเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หาเนื้อหาปลา ในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ

อีกสองภาพเป็นภาพที่พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตราทั้งสองฉบับ แม้ฝีมือช่างจะมีชั้นเชิงแตกต่างกัน ทว่ารูปแบบการเขียนภาพกลับคล้ายคลึงกันมาก เป็นการเขียนรูปพระสังข์หาบปลาไว้กึ่งกลางหน้ากระดาษ ไม่มีรูปนางรจนา หรือภาพบรรยากาศอื่น ๆ มาประกอบ (ภาพที่ 63)

ทั้งนี้เรื่องสังข์ทองน่าจะเป็นวรรณกรรมที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในสมัยนั้น ดังจะเห็นว่านอกจากภาพจิตรกรรมที่กล่าวถึงแล้ว ยังมีการนำเนื้อหาบางส่วนของเรื่องไปแต่งใหม่เป็นเพลงร้องเรืออีกหลายบท อาทิ บทที่ว่าด้วยนางพันธุรัตน์เที่ยวตามหาพระสังข์ บทที่ท้าวยศวิมลผู้เป็นพระบิดาหลงกลนางจันทาสนมเอก สั่งให้ทหารไปกำจัดพระสังข์ และบทที่ว่าด้วยเรื่องนางรจนาหาคู่ เป็นต้น[143]

ภาพที่ 63 จิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หาเนื้อหาปลา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข

[143]ดูเพิ่มเติมใน ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 13.

อนึ่งสามารถเปรียบเทียบเนื้อหาในคำทำนายของหนังสือบุดทั้งสองเล่มได้โดยเริ่มจากเนื้อหาคำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง กล่าวเอาไว้ว่า

> ได้เมื่อพระสังข์ทอง เมื่อพ่อตาให้หาปลา เมื่อน้อยได้เสดสา พรัดบิดาและมารดร เกณฑ์ชะตาดีข้างหน้า เมื่อน้อยมาแทบม้วยมรณ์ ทีหนึ่งตกคงคา มีผู้มาช่วยทุกข์ร้อนเบื้องหน้า สถาพร ความทุกข์ร้อนคงไม่มี จะได้ดีเพราะความรู้ ผู้ใหญ่ช่วยชักชู จะได้ดังปราถนา ปีนี้ท่านว่าดี คงจะมีลาภได้มา ได้สมความปราถนา ถ้าไถ่ข้ามิเสียที แม้นจากที่มีคนช่วย ถ้าไข้ต้องตายาย ถ้าของหายคนชาย[144]ผู้ใหญ่เอาไป เห็นไม่เปล่าคงจะได้ เกณฑ์ชะตาดีนัก ได้ดีเมืองไกล ไถ่ชะตา 5 เบี้ย

ขณะที่คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข จะมีเนื้อความที่ต่างออกไป ดังนี้

> อันนี้เจ้าเงาะหอยสังข์ เมื่ออาสาไปหาปลาพ่อตาใช้ไป แทงถูกที่นี่ได้ดังความปราถนา ว่าจะได้เมียผู้ดี มีได้อยู่ที่เกิดพี่น้องมักหึงสา ทำการอาสาดี ไม่มีรางวัล ทำคุณกับเพื่อนไม่เป็นคุณ ชะตาดีเมื่อแก่แล ดีกับร้ายเท่ากัน

1.2.3 พระวรวงศ์

เป็นวรรณกรรมภาคใต้อีกเรื่องที่พบมากที่สุดในจังหวัดสุราษฎร์ธานี รองลงมาพบที่จังหวัดชุมพร และนครศรีธรรมราช มีชื่อเรียกต่างกันออกไป ได้แก่ พระวรวงศ์ กับพระศรีวรวงษ์ เป็นต้น เนื้อหาบางตอนใช้บรรยากาศในเขตอำเภอคีรีรัฐนิคม และแม่น้ำพุมดวงเป็นฉากดำเนินเรื่อง จึงสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นวรรณกรรมที่มีจุดกำเนิดจากสุราษฎร์ธานีเป็นหลัก[145]

เนื้อหาของเรื่องกล่าวถึง พระวรวงศ์กับพระวงศ์สุริยมาศ พระโอรสของท้าววงศาที่ต้องหลบหนีออกจากเมืองเพราะโดนพระมเหสีฝ่ายซ้ายของพระบิดาใส่ร้าย ทั้งสองพระองค์ได้พบไก่ดำกับไก่ขาวต่อสู้กันจนตัวตาย พระวรวงศ์ทรงนำไก่ขาวไปเสวยทำให้กลายเป็นผู้ทรงพลัง ขณะที่พระวงศ์สุริยมาศกลายเป็นพระราชาเมื่อทรงเสวยไก่ดำ อย่างไรก็ดีทั้งสองพี่น้องต้องพลัดพรากกัน

---

[144]คนชาย = ผู้ชาย

[145] **เรื่องเดียวกัน**, 181.

อยู่ช่วงเวลาหนึ่ง กระทั่งเมื่อพระวรวงศ์ได้อภิเษกกับนางคารวี และนางมงกุฎธิดา ลูกของท้าวผุสสา แล้วก็เสด็จออกตามหาพระเชษฐา จนได้พบพระวงศ์สุริยมาศที่ไปอภิเษกกับนางอุทุมพร แห่งเมืองไอยมาศ ตอนท้ายเรื่องมีการระบุว่าพระวรวงศ์ทรงสละราชสมบัติและเสด็จออกผนวชตามลำดับ[146]

- พระวรวงศ์ชนไก่ ช่างเขียนภาพขณะพระวรวงศ์กับพระวงศ์สุริยมาศยังเป็นพระกุมาร เสด็จออกจากเมืองได้เจอไก่ดำกับไก่ขาวกำลังต่อสู้กันไว้กลางหน้ากระดาษ (ภาพที่ 64) ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

ภาพที่ 64 จิตรกรรมเรื่องพระวรวงศ์ ตอนพระวรวงศ์ชนไก่ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

- พระวรวงศ์ได้ครองเมือง จิตรกรรมภาพนี้พบเขียนอยู่ในหนังสือบุดเล่มเดียวกันกับภาพแรก ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าช่างแสดงความสมจริงตามท้องเรื่องที่กล่าวถึงเมื่อพระวรวงศ์ทรงเจริญพระชนม์พรรษา ก็ได้ขึ้นครองเมืองผุสสา ผ่านการเขียนตัวพระวรวงศ์ให้ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ เปลี่ยนศิราภรณ์จากพระเกี้ยวกับกระบังหน้าตามที่เห็นในตอนก่อน เป็นมงกุฎยอดเดินหนแบบมีใบยี่ก่า (ภาพที่ 65) จากภาพจะเห็นว่าช่างใช้รูปแบบการเขียนจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครหลักได้ครองราชย์เหมือนกันตลอดทั้งเล่ม กล่าวคือช่างจะเขียนภาพไว้กลางหน้ากระดาษ มีตัวเอกของเรื่องนั่งบนบัลลังก์ มีบริวารหมอบกราบอยู่กับพื้นตรงหน้า ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่เขียนลักษณะเดียวกันนี้ อาทิ จิตรกรรมตอนสุครีพครองเมือง ท้าวทุมพรครองเมืองไกรลาศ และนางมณโฑครอง

[146] **เรื่องเดียวกัน**, 182 – 183.

เมือง เป็นต้น ดังนั้นเนื้อหาในคำทำนายจึงเป็นเครื่องมือสำคัญที่จะช่วยให้ทราบได้ว่าภาพดังกล่าวกำลังเอ่ยถึงตัวละครจากวรรณกรรมเรื่องใด เช่นภาพนี้ก็จะมีการกล่าวถึงว่า

> อันนี้ได้เมื่อวรวงศ์ได้ครองพาราภับลูกสาวท้าวผุดสา เมื่อน้อยตกเข็ญใจเร่เที่ยวไปทุกแห่งหน พระแม่แกล้งทำไขว่ สิบหกว่าตกใจ คนหกใส่ด้วยตัวเอง อายุในสิบสองท่านว่าต้องจะเป็นความผู้หญิงมีดีเหลือใจ ชายแก้ความให้ เพราะด้วยใจรัก แต่พ่อแม่นั้นขึ้งโกรธโกรธา มีทรัพย์สินนานา โจรจะมาลักพาหนี ปีนี้ดีเหลือใจ ได้ลาภใหญ่ทั้งกระสัตรี ทรัพย์สินคงจะมีเพราะกระสัตรีเอาลาภให้ ท่านว่าไว้อย่าให้แทง อย่าขัดแข็งไถ่ชะตา เอาอัฐ 5 กุปัง[147]

ภาพที่ 65 จิตรกรรมเรื่องพระวรวงศ์ ตอนพระวรวงศ์ได้ครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

1.2.4 นางมณโฑครองเมือง

จากเนื้อหาในคำทำนายมีการกล่าวถึงจิตรกรรมภาพสตรีสูงศักดิ์ ทรงเครื่องทรงอย่างตัวนางกำลังนั่งชันเข่าอยู่บนบัลลังก์ที่ประทับ (ภาพที่ 66) แต่เพียงสั้น ๆ ว่าเป็นเหตุการณ์เมื่อครั้งนางมณโฑได้ครองเมือง ซึ่งหากยึดตามเรื่องราวในรามเกียรติ์แล้ว เป็นที่ทราบกันดีว่านางมณโฑ

---

[147]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา ทั้งนี้คำว่า กุปัง สันนิษฐานว่าน่าจะมาจาก กุรุปย ซึ่งแปลว่า เงินเนื้อต่ำหรือดีบุก ในที่นี้หมายถึง สตางค์ อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 245.

เป็นมเหสีองค์หนึ่งของทศกัณฑ์ เดิมเป็นนางกำนัลของพระอุมา[148] การครองเมืองในที่นี้จึงอาจหมายถึงกรุงลงกาก็เป็นได้ ทว่าในเรื่องรามเกียรติ์มิได้กล่าวถึงบทบาทของนางมณโฑในแง่นั้นแต่อย่างใด สำหรับภาพจิตรกรรมภาพนี้จึงน่าจะเป็นการนำชื่อตัวละครที่ผู้คนทั่วไปรู้จักมาเกริ่นนำก่อนจะเริ่มทำนาย ซึ่งเนื้อหาคำทำนายเองก็มิได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมที่จะช่วยให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังทราบได้ว่าเป็นภาพดังกล่าวเขียนขึ้นตามเรื่องรามเกียรติ์ตอนใด ยกตัวอย่างคำทำนายบางตอนกล่าวเอาไว้ว่า

> ได้เมื่อนางมณโฑครองเมือง พ้นความเคืองเป็นสุขขา ท่านว่าเกณฑ์ชะตา ได้ยศถาถึงสามหน เกณฑ์คู่นั้นมากนัก ทั้งยศศักดิ์ก็ยิ่งยง ปีนี้ถ้าประสงค์ คงจะได้ดังปรารถนา เกณฑ์ลูกนั้นอาภัพ แสนอับสับยากเสดสา แม้นได้มาสอนยากนัก มีนรลักษณ์อยู่ที่หน้า มีปัญญานั้นก็จริง แต่ว่าสอนมิฟัง จิตอหังเหมือนผีสิง ปีนี้เกณฑ์ดีจริง ลาภทุกสิ่งคงได้มา บอกไว้ตามตำรา ท่านกล่าวแต่บูราณ ท่านให้ไถ่ชะตา ตามปรารถนาพอประมาณ จิตคิดอ่านแล้ท่านเอย[149]

ภาพที่ 66 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางมณโฑครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

---

[148]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 8.

[149]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

1.2.5 นางยักษ์ขะมุกขี

จิตรกรรมที่ปรากฏในภาพนี้จะแตกต่างจากภาพส่วนใหญ่ที่กล่าวมาตรงที่ เรื่องราวในภาพกับคำทำนายไม่มีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือเนื้อความที่เขียนไว้มีใจความว่า

> อันนี้นางยักษ์ขะมุกขี เกิดมาทั้งนี้มิพบสบาย ยักจากที่ไปเที่ยวในพรงไพรย ด้วยไจยกล้าหาน ปีนี้พระเคราะห์ร้าย ขี้เจ็บขี้ไข้ไรยิ่งกว่าคน แทงต้องนี้ที่เพื่อนมักเบียนตน พบกันกับกาเอาดอกมาลา ฤๅทำผัวตน ปีนี้พระเคราะห์ร้ายเดาะ[150]เสีย[151]

ซึ่งหากพิจารณาจากภาพจะเห็นว่าการเขียนภาพนางยักษ์มือข้างหนึ่งถือกระบอง คู่กับพญานก (ภาพที่ 67)มิได้สะท้อนเรื่องราวตามเนื้อหาที่ยกมาข้างต้นเลย อย่างไรก็ดีชื่อนางยักษ์ขะมุกขีน่าจะเป็นชื่อที่ผู้เขียน หรือผู้ทำนายตั้งใจแต่งขึ้นมาให้พ้องกับชื่อนางยักษ์อัศมูขีที่ร่ายเวทย์มนต์ตั้งใจลักเอาตัวพระลักษณ์ไปเพราะหลงไหลในรูปโฉมของพระองค์ จนสุดท้ายต้องถูกพระลักษณ์ตัดแขนเป็นการลงโทษนั่นเอง[152]

ภาพที่ 67 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยางยักษ์ขะมุกขี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

---

[150]เดาะ = สะเดาะเคราะห์

[151]คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

[152]เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**, 44.

1.2.6 พระสุธน – มโนห์รา

เป็นเรื่องของนางกินรี ธิดาของท้าวทุมพรผู้ครองเขาไกรลาส ชื่อนางมโนห์รา ครั้งหนึ่งระหว่างที่นางกับพี่น้องลงถอดปีกถอดหางลงเล่นน้ำ มีนายพรานนามว่าพรานบุญมาแอบลอบดูและใช้บ่วงบาศก์ที่ได้มาจากพญานาคคล้องเอาตัวนางมโนห์รามาถวายให้พระสุธน ทั้งคู่ครองรักกันจนกระทั่งพระสุธนได้รับคำสั่งจากพระราชบิดาให้ยกทัพไปปราบข้าศึกที่มาประชิดเมือง ระหว่างนั้นนางมโนห์ราถูกปุโรหิตที่ใส่ร้ายว่าเป็นตัวกาลกิณี จึงโดนจับไปบูชายัญ นางมโนห์ราหาอุบายเอาตัวรอดโดยการขอใส่ปีกใส่หางขณะที่ร่ายรำ เมื่อสบโอกาสนางจึงบินหนีไป เมื่อพระสุธนทราบข่าวก็ออกตามหานางจนได้มาเจอกับพระฤาษี ๆ ได้มอบผ้ากัมพล ธำมรงค์ และมนต์วิเศษที่นางมโนห์ราฝากไว้แก่พระสุธน เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการฝ่าฟันภยันตรายต่าง ๆ ระหว่างทางไปหานาง พระสุธนใช้เวลา 7 ปี 7 เดือน 7 วัน จึงถึงเขาไกรลาส และทรงเข้าพิธีทดสอบต่าง ๆ ที่ท้าวทุมพรจัดให้มีขึ้น จนได้เจอกับนางมโนห์ราและครองรักกันในที่สุด[153]

- ท้าวทุมพรครองเมืองไกรลาส จากภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ช่างเขียนให้ท้าวทุมพรกำลังลุกจากบรรทม มีนางสนมนั่งอยู่ใกล้พระแท่นบรรทม (ภาพที่ 68) ทั้งนี้รูปแบบการเขียนดังกล่าวจะแตกต่างจากจิตรกรรมที่แสดงเรื่องราวการครองราชย์ของกษัตริย์องค์อื่นที่เคยกล่าวมาตรงที่ เดิมทีช่างจะเขียนตามแบบแผนเดียวกันคือกษัตริย์ หรือตัวละครเอกประทับนั่งบนบัลลังก์ ทว่าภาพนี้เขียนเป็นการประทับนอนแทน อย่างไรก็ดีหากจะสามารถเข้าใจที่มาของภาพได้ก็ต้องอาศัยการอ่านคำทำนายประกอบด้วยเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา สำหรับคำทำนายที่เขียนไว้คู่กับภาพนี้มีใจความว่า

> ได้เมื่อท้าวทุมพร เมื่อได้เมืองครองเป็นเจ้าไกรลาส แล้วได้ลูกสาวเจ็ดคน ด้วยกุศลมากนักหนา ท่านทายว่าได้สินทรัพย์ เมื่อน้อยนั้นอาภัพ ใหญ่ขึ้นมาจากที่ไป ได้ดีเพราะวิชา มีวาสนาดีเหลือใจ ปีนี้จะบอกไว้ ของรักใคร่จะจากไกล มีผู้จะลักไป ไม่เท่าใดจะได้มา ได้ดังความปรารถนา มีผู้พามาให้ สูญ[154]หนึ่งกลับได้สอง ไม่ขัดข้องลาภทั้งหลาย มีผู้พามาให้ ส่งให้เราถึงเคหา ดีล้นพ้นคณนา ไถ่ชะตาห้าหกปังฯ[155]

---

[153]นิยะดา เหล่าสุนทร, **ภาพเกี่ยวกับวรรรคดีไทยที่บานแผละประตูและหน้าต่างพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม ราชวรมหาวิหาร**, 23 .

[154]สูญ = หาย

[155]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 68 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ตอนท้าวทุมพรครองเมืองไกรลาส ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างอ.เมือง สงขลา จ.สงขลา

- นางมโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศก์ จิตรกรรมภาพนางมโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศก์เคยปรากฏเขียนอยู่บนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ มาก่อน โดยช่างเขียนเป็นภาพพรานบุญกำลังนำตัวนางมโนห์ราไปถวายให้แก่พระสุธน (ภาพที่ 69) แตกต่างจากภาพที่พบในหนังสือบุดตรงที่ ภาพในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนภาพที่บานแผละหน้าต่าง กล่าวคือเป็นตอนที่พรานบุญออกมาจากที่ซ่อนตัว และโยนบ่วงนาคบาศก์ไปคล้องนางมโนห์ราที่กำลังเล่นน้ำอยู่ เห็นได้จากการวาดบ่วงที่มีปลายเป็นเศียรพญานาคพันอยู่รอบตัวนางมโนห์รานั่นเอง (ภาพที่ 70)

ภาพที่ 69 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศก์

ภาพที่ 70 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราถูกบ่วงนาคบาศก์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- พระสุธนตามนางมโนห์รา พบว่าภาพจิตรกรรมตอนนี้เป็นภาพที่นิยมเขียนมากที่สุด เมื่อกล่าวถึงเรื่องพระสุธน - มโนห์รา ดังจะเห็นได้ตั้งแต่ภาพจิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ ตลอดมาจนถึงภาพในหนังสือบุดเรื่องศาสตราทั้งสองฉบับ อย่างไรก็ดีการตีความเหตุการณ์นั้นแตกต่างกันออกไปดังนี้

ภาพจิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่างแสดงเหตุการณ์ตอนที่พระสุธนได้พบพระฤาษี ระหว่างทางที่ตามหานางมโนห์รา (ภาพที่ 71) ขณะเดียวกันภาพที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่อง ศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเป็นตอนที่พระสุธนเริ่มออกตามหานาง สังเกตได้จากช่างเขียนภาพ พระสุธนไว้เพียงลำพัง(ภาพที่ 72) ประกอบกับเนื้อความตามคำทำนายที่กล่าวว่า

> อันนี้ได้เมื่อสุธนตามนางมโนห์รา มีวาสนายิ่งกว่าคน แรกมีเรือนท่านยกให้ อยู่กันไปได้หลายปี ใจนั้นดีมีนรลักษณ์ แต่ขี้มักจากพ่อแม่ ผู้นั้นแลยากหลายหน ภายหลังตนจะมั่งมี ในปีนี้จะไขว่[156]ใจ จากที่ไปต่อได้การ[157] มักรำคาญด้วยลูกเมีย จะต้องเสียซึ่งเงินทอง ถ้าของหายจะช้า

[156]ไขว่ เป็นภาษาถิ่นภาคใต้ แปลว่า ยุ่งยาก วุ่นวาย อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว,**วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 243.

[157]ต่อได้การ = จึงจะดี อ้างจาก **เรื่องเดียวกัน**, 251.

ได้ว่าผู้ร้ายศัตรูเก่า คิดคดสบถเราเอาไปไว้จะได้คืน ถ้าใครแทงถูกที่นี่ ทายว่าดีอย่าแข็งขืน ทายว่าอายุยืน เอาเบี้ยยื่นไถ่ชะตามา 2 ปัง[158]

ถัดมาภาพที่เขียนไว้ในหนังสืออีกฉบับ น่าจะเป็นภาพพระสุธนที่ต้องฝ่าฟันภยันตรายต่าง ๆ ระหว่างทางที่เสด็จออกตามหานางมโนห์รา เห็นได้จากการเขียนภาพช้างกับภาพบุคคล ที่ดูเหมือนจะต่อสู้หรือหนีช้างมา กำลังล้มอยู่ตรงหน้าพระสุธน (ภาพที่ 73)

ภาพที่ 71 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องพระสุธน – มโนห์รา

[158]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 72 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 73 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

- นางมโนห์ราบูชาไฟ พบภาพจิตรกรรมตอนนี้อยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา เพียงฉบับเดียว โดยช่างเขียนให้นางมโนห์รากำลังร่ายรำหลังจากติดปีกติดหางแล้ว มีภาพบุรุษแต่งกายคล้ายชาวบ้านนั่งชันเข่า ทำท่าทีดูตกใจอยู่กับพื้น (ภาพที่ 74) แม้จะเคยปรากฏภาพนี้อยู่ที่บานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ มา

ก่อนทว่าภาพจิตรกรรมก็ลบเลือนไปมากจนแทบไม่เห็นเค้าเดิม (ภาพที่ 75) จึงไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบให้เห็นเอกลักษณ์ของงานช่างที่ต่างสมัยกันทั้งสองแห่งได้

ภาพที่ 74 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสุธน - มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราบูชาไฟ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 75 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนนางมโนห์ราบูชาไฟ สภาพจิตรกรรมลบเลือนไปมากแล้ว

อนึ่งจากการอ้างถึงชื่อตัวละครบางตัวในคำทำนายที่แตกต่างจากเนื้อเรื่องในปัญญาสชาดก ได้แก่ ชื่อ “ท้าวทุมพร” ในปัญญาสชาดกจะเป็น “ท้าวทุมราช”[159] ทำให้เชื่อได้ว่าเค้าเรื่องที่ช่างหรือผู้ทำนายนำมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมกับคำทำนายนี้น่าจะเป็นพระสุธน – มโนห์รา สำนวนท้องถิ่นมากกว่าจะเป็นการคัดมาจากปัญญาสชาดกโดยตรง ดังจะเห็นได้จากชื่อเรียกพระบิดาของนางมโนห์ราในเรื่องมโนห์รานิบาต ที่พบในภาคใต้ก็ใช้ชื่อท้าวทุมพรเช่นกัน[160]

1.2.7 พระสัชนู

เป็นนิทานพื้นบ้านที่นำโครงเรื่องบางส่วนมากจากสุธนุชาดก ชาดกลำดับที่ 3 ในปัญญาสชาดก เมื่อนำมาแต่งเป็นสำนวนท้องถิ่นใช้ชื่อเรื่องว่า “สินนุราช” กล่าวถึงพระสัชนู (ในปัญญาสชาดกเรียกว่า “สุธนุ”) ว่าทรงให้ม้าวิเศษชื่อมณีกักขิช่วยพระองค์ลอบชมโฉมนางคัพภา (หรือ “นางจิรประภา” ตามเนื้อความในสุธนุชาดก) จนนางจับได้ ทั้งคู่จึงได้อยู่ด้วยกัน เมื่อพระบิดาของนางคัพภาจับได้ก็ให้พระสัชนูเข้าทดสอบลองยกมหาธนู หากยกได้ก็จะยกนางคัพภาให้เป็นชายา พระสัชนูทำได้สำเร็จ จึงชวนนางจิรประภาขี่ม้ากลับเมืองที่ทรงจากมา ระหว่างทางมียักษ์ชื่อยักษ์กันดาร(ในปัญญาสชาดกใช้ชื่อ “มันตรยักษ์”) มาขโมยเอาม้ามณีกักขิไป ทั้งสองพระองค์จึงต้องเสด็จต่อด้วยพระองค์เอง กระทั่งได้ลงเรือมีเหตุให้ต้องพลัดพรากจากกันหลังจากเรือต้องอับปางลง นางคัพภาไปติดฝั่งที่เมืองแห่งหนึ่ง ทรงขายธำมรงค์นำเงินที่ได้มาสร้างโรงทานที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังเป็นเรื่องราวความรักของพระนางกับพระสัชนู ทางฝ่ายพระสัชนูได้ไปขึ้นฝั่งที่เมืองยักษ์กันดาร พระองค์ล่อหลอกให้นางยักษ์อัญชัน (ในปัญญาสชาดก มีชื่อว่า “อัญชนวดี”) น้องสาวของกันดารยักษ์คืนม้ามณีกักขิให้หลังจากทรงได้นางเป็นชายา เมื่อได้ม้าแล้วก็ทรงขี่ม้าเหาะหนีมาตามหานางคัพภา พระสัชนูผ่านมาถึงโรงทานได้เห็นจิตรกรรมที่เขียนไว้จึงได้พบกับนางคัพภาในที่สุด[161]

ทั้งนี้พบมีการเขียนภาพจิตรกรรมตอนพระสัชนูกับนางคัพภาต้องเสด็จพระราชดำเนินด้วยพระองค์เอง หลังจากม้ามณีกักขิถูกขโมยไปเขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง

---

[159]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.**

[160]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 160 -163.

[161]**เรื่องเดียวกัน**, 168 – 169.

พรหมสุขเพียงภาพเดียว ช่างเขียนทั้งสองพระองค์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ พระสัชนูพระราชดำเนินอยู่ด้านหน้า นางคัพภาตามหลังมา ในพระหัตถ์พระสัชนูข้างหนึ่งทรงถือมหาธนูเอาไว้ (ภาพที่ 76)

ภาพที่ 76 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากปัญญาสชาดก เรื่องพระสัชนู ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

คำทำนายที่เขียนไว้คู่กับจิตรกรรมตอนนี้เกริ่นถึงเหตุการณ์ตามภาพเอาไว้ว่า

> อันนี้พระสัชนูเมื่อเสียม้าแก่ท้าวโคตาร ใครแทงต้องที่นี่จะเป็นทุกข์ใหญ่ และข้าทาสชายหญิงต้องพลัดพรากหนีจากกัน ปีนี้พระเคราะห์ร้ายครัน จะเจ็บไข้ ถ้าไม่ว่า จะเสียทรัพย์เงินทอง จะต้องถอยความ ให้สะเดาะพระเคราะห์เสียเถิด[162]

อนึ่งจากการอ้างถึงชื่อท้าวโคตาร มิใช่มันตรยักษ์สันนิษฐานว่าน่าจะนำมาจากนิทานท้องถิ่นสำนวนใดสำนวนหนึ่ง ที่ออกเสียงเพี้ยนไปจากท้าวกันดารนั่นเอง

1.2.8 สุบินกุมาร

เป็นจิตรกรรมที่เขียนตามนิทานพื้นบ้านเรื่อง “สุบินกุมาร” แบบเรียนสำหรับเด็ก ๆ ใช้หัดอ่าน และใช้สำหรับปลูกฝังค่านิยมเรื่องอานิสงส์จากการบวชเรียนของบุตรที่เป็นชาย ซึ่งได้รับ

[162]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

ความนิยมอย่างแพร่หลายในท้องถิ่นภาคใต้[163] เห็นได้จากยังมีการนำเอาเนื้อหาบางตอนมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องไตรภูมิเสี่ยงทาย ฉบับวัดควนมะพร้าว จ.พัทลุง ด้วย (ภาพที่ 77)

ภาพที่ 77 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมเรื่องสุบินกุมาร ตอนแม่เจ้าสุบินโดนยมบาลมาพาตัวไปนรก และตอนแม่เจ้าสุบินโดนยมบาลลงโทษในนรก ในหนังสือบุดเรื่องไตรภูมิ (เสี่ยงทาย) ฉบับวัดควนมะพร้าว

เค้าเรื่องเดิมของสุบินกุมารนำมาจากสุบินชาดก ชาดกลำดับที่ 57 ในปัญญาสชาดกส่วนปัจฉิมภาค ในการนี้เมื่อนำมาแปลงใหม่แล้วก็ปรากฏชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องที่แต่ละสำนวน อาทิ เจ้าสุบิน สุบินชาดก เณรสุบิน และสุบินสำนวนเก่า เป็นต้น[164] เนื้อหาของเรื่องกล่าวถึงสุบินกุมาร บุตรชายของพรานเนสาทกับนางสุภาคี ที่มิได้สนใจเป็นนายพรานล่าสัตว์อย่างบิดาเพราะเห็นว่าเป็นบาป และอยากจะบวชเรียนมากกว่า เมื่อบิดาเสียชีวิตข้าวของเงินทองจึงค่อยร่อยหรอไป จนนางสุภาคีผู้เป็นมารดาต้องออกไปหาผักหาฟืนขายประทังชีวิต ในตอนนั้นสุบินกุมารได้มาขออนุญาตมารดาบวชเป็นเณร แม้นางสุภาคีจะไม่ยอมเพราะอยากให้เป็นพรานอย่างบิดา แต่สุดท้ายสุบินกุมารก็ได้เป็นสามเณรอย่างที่ตั้งใจ อยู่มาวันหนึ่งยมบาลได้มาเอาวิญญาณของนางสุภาคีไปนรกและตัดสินโทษที่นางทำบาปไว้มากโดยการเผาด้วยไฟนรก ก่อนที่นางจะโดนไฟนรกเผา นางได้คว้าเอาชายจีวรของสามเณรสุบินเอาไว้ได้ ทำให้เปลวเพลิงดับลง เมื่อนางฟื้นกลับมาโลกมนุษย์ นางเล่าเรื่องดังกล่าวให้สามเณรสุบินฟังและขอบวชเป็นชี เมื่อครบบวชสามเณรสุบินได้ขอ

---

[163]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 155.

[164]**เรื่องเดียวกัน**, 154.

บวชเป็นภิกษุ ส่งผลให้วิญญาณของบิดาได้หลุดพ้นจากขุมนรก ไปเกิดใหม่เป็นเทวดาบนสวรรค์ เมื่อมารดาหมดสิ้นอายุขัยก็ได้ไปเกิดเป็นนางฟ้า[165]

ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง เป็นตอนที่นางสุภาคีออกไปหาฟืน เห็นได้จากกองฟืนที่วางอยู่ปลายเท้า และนางเผลอหลับไปใต้ต้นไม้ หลังจากนั้นมียมบาลมาเอาวิญญาณนางไป และตัดสินให้ต้องชดใช้กรรมที่ทำไว้มากในนรก ตามข้อความในคำทำนายที่กล่าวไว้ว่า

> ได้เมื่อนางพังคี[166] เมื่อไปหาฟืนแล้วนอนหลับอยู่ใต้ต้นไม้ ยมบาลมาพาไป ทำโทษต่าง ๆ กุศลนางมิเป็นไร ด้วยลูกไปบวชเป็นเณร จึงแผ่กุศลไปช่วย ถ้าใครแทงต้องที่นี่ว่าพระเคราะห์ร้ายนัก ห้ามมิให้เข้าป่า มักจะเกิดภัยต่างต่าง ปีนี้ท่านว่าหาลาภขัดนัก หาได้แต่พอเลี้ยงท้อง ถ้ามีลูกชายว่าจะได้พึ่ง จะได้ดีเพราะลูก ถ้าของหายว่าเด็กจะบอกข่าว ท่านให้แทงสักทีก่อน ต้องที่นี่มิสู้ดี บูชาพระเคราะห์[167](ภาพที่ 78)

ภาพที่ 78 จิตรกรรมจากนิทานพื้นบ้านเรื่องสุบินกุมาร ตอนนางสุภาคี มารดาสุบินกุมารนอนหลับใต้ต้นไม้ ก่อนยมบาลจะมานำตัวไป ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

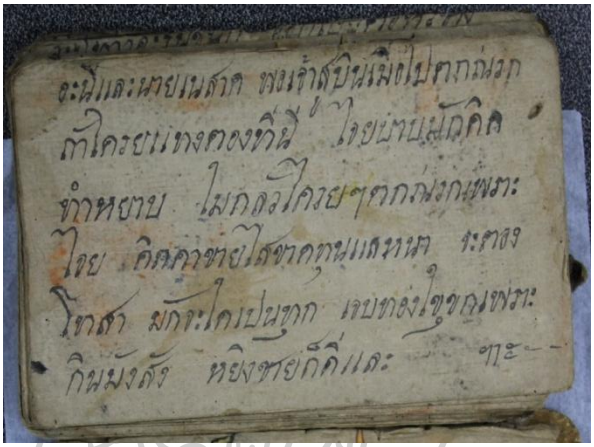
---

[165]**เรื่องเดียวกัน**, 156 -157.

[166]นางพังคี = นางสุภาคี

[167]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

อนึ่งน่าจะปรากฏการเขียนจิตรกรรมจากตอนพรานเนสาท บิดาของสุบินกุมารต้องชดใช้กรรมในนรกอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข ด้วยเนื่องจากมีคำทำนายที่กล่าวถึงตอนดังกล่าวเขียนเอาไว้ในหน้าหนึ่ง ทว่าส่วนที่เป็นภาพจิตรกรรมได้ขาดหายไปแล้วจึงไม่สามารถนำมาใช้ศึกษาได้ (ภาพที่ 79)



ภาพที่ 79 คำทำนายเรื่องสุบินกุมาร ตอนพรานเนสาท บิดาสุบินกุมารต้องชดใช้กรรมในนรก ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

1.2.9 ลิลิตพระลอ

เป็นนิทานพื้นบ้านของชาวล้านนา สันนิษฐานว่าน่าจะแต่งขึ้นก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเนื่องจากปรากฏการกล่าวถึงโคลงลิลิตพระลอในหนังสือจินดามณีที่พระโหราฯ ประพันธ์ขึ้น เนื้อหาของเรื่องกล่าวถึงพระลอ พระราชบุตรของกษัตริย์เมืองสรวง ต้องเสน่ห์พระเพื่อน พระแพง พระราชธิดาของกษัตริย์เมืองสรองซึ่งเป็นอริกัน ทำให้ทรงทิ้งนางลักษณวดีมเหสีมาตามหาพระเพื่อน พระแพง โดยทางเมืองสรองได้ขอให้ปู่เจ้าสมิงพรายช่วยเสกไก่ฟ้ามาล่อให้พระลอหลงเข้ามาในเมือง พระลอ ได้พบกับพระเพื่อน พระแพง ทั้งสามพระองค์แอบครองรักอยู่ด้วยกันจนถูกเจ้าเมืองสรองจับได้ ด้วยความอาฆาตแค้นเดิม สมเด็จย่าของพระเพื่อน

พระแพงสั่งให้ทหารจับตัวพระลอไว้ แม้ฝ่ายพระราชบิดาจะทรงโปรดฯให้เข้าพิธีอภิเษกแล้วก็ตาม ทั้งสามพระองค์จึงเข้าต่อสู้จนตัวตายในที่สุด[168]

จากภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตราทั้งสองฉบับ จะเห็นได้ว่าเหตุการณ์ตอนสำคัญของเรื่องที่ชาวบ้านน่าจะคุ้นเคยที่สุดน่าจะเป็นตอนพระลอเดินตามไก่ หรือตอนที่ไก่ฟ้ามาล่อให้พระองค์หลงไปเมืองสรองนั่นเอง ช่างเขียนภาพในฉบับเขารูปช้างเป็นภาพไก่หนึ่งตัวอยู่กลางวงที่มีหินล้อมรอบ มีพระลอซุ่มดูอยู่หลังพุ่มไม้ ส่วนภาพในฉบับนายช่วง พรหมสุข ดูคล้ายช่างจะตั้งใจเขียนให้พระลอนำไก่อีกตัวมาล่อให้เพื่อจับไก่ฟ้า ตรงตามคำทำนายที่กล่าวว่า

> อันนี้พระลอต่อไก่ ลงไปพบนางเอื้อยนางแพง แทงถูกที่นี่ว่าจะได้เมียเมืองไกล ถ้าผู้หญิงจะได้ผัวต่างเมือง จะได้ดังควาปรารถนา ถ้าของหายจะได้เร็ว ปีนี้ชะตาดีเกิดลาภมั่งมีถ้วนถี่ทุกอัน อยู่ไปข้างหน้าขุนนางท้าวพระยามักชอบใจ ให้ลาภและอย่าแทงเหลย[169] ไถ่เอาเถิด[170]

ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวมิได้ปรากฏกล่าวถึงในวรรณคดีแต่อย่างใด เป็นไปได้ที่ช่างอาจจะนำมาจากเรื่องพระลอสำนวนท้องถิ่นเล่มใดเล่มหนึ่ง หรือมิเช่นนั้นก็เป็นการตั้งใจเขียนภาพให้สอดคล้องกับคำทำนายเป็นหลัก(ภาพที่ 80)

---

[168]**ลิลิตพระลอ: ฉบับถอดความและอธิบายศัพท์** (กรุงเทพฯ : บันทึกสยาม, 2544), 177 – 223.

[169]เหลย = อีก

[170]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

ภาพที่ 80 (บน- ล่าง) จิตรกรรมจากนิทานลิลิตพระลอ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข

1.2.10 ไกรทอง

เป็นเรื่องราวของหมอจระเข้ ชื่อไกรทอง อาสาเข้ามาช่วยบุตรสาวคนหนึ่งของพระพิจิตรชื่อนางตะเภาทอง ซึ่งถูกจระเข้ชาละวันที่สามารถแปลงกายเป็นมนุษย์ลักพาตัวลงไปอยู่ในถ้ำใต้แม่น้ำด้วยกัน ไกรทองใช้วิชาอาคมสู้กับชาละวันจนสามารถช่วยนางตะเภาทองขึ้นมาได้ หลังจากนั้นจึงได้แต่งงานกับนาง และน้องสาวอีกคนที่ชื่อนางตะเภาแก้ว มิหนำซ้ำไกรทองยังได้เมียของชาละวันที่เป็นจระเข้ชื่อนางวิมาลา กับนางเลื่อมไลวัลย์มาเป็นเมียเพิ่มอีกสองคนด้วย[171]

[171]เตือนใจ สินทะเกิด, **วรรณคดีชาวบ้านจาก "วัดเกาะ"** (กรุงเทพฯ โรงพิมพ์การศาสนา, 2527), 33 – 35.

จากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ซึ่งช่างเขียนเป็นภาพบุรุษยืนอยู่บนแพ กำลังใช้อาวุธดูคล้ายหอกแทงเข้าไปในปากของจระเข้ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการเขียนภาพตอนไกรทองออกไปช่วยนางตะเภาทอง แม้ว่าในเรื่องจะมีการกล่าวถึงไกรทองออกไปปราบด่างเกยชัย จระเข้อีกตัวก่อนที่จะมาปราบชาละวันด้วยก็ตาม เหตุที่เป็นดังนั้นเนื่องจากในคำทำนายได้ระบุเอาไว้ชัดเจนว่าเป็นการสู้รบระหว่างไกรทองกับชาละวัน ดังใจความว่า

> ได้เมื่อเจ้าไกรทองแทงจระเข้ชาละวัน คนผู้นั้นน้ำใจกล้าเป็นบุตราของเศรษฐี คนผู้นี้ชอบเรียนรู้ เกิดวุ่นวายเมื่อมีคู่ ผู้นั้นอยู่เสียเพราะหญิง พี่น้องมิได้พึ่ง อยู่ไหนคนมักหึง เจรจาหญิงได้เสน่หา ทีหนึ่งว่าไฟไหม้ ทีหนึ่งไชร้ผู้ร้ายมา รักของคิดริษยา อายุได้สิบห้าปี ผู้ใหญ่มิให้ยศศักดิ์ ปีนี้ว่าดีนัก เจ้านายรักอาสาพระยา ได้ทั้งคู่เสน่หา พักตร์ลัคนางามมีสี ถ้าถามคนไปไกล ได้ลาภใหญ่ในนที จะกลับมาใน…ไม่วันนี้อีกสามวัน ถ้าว่ายังเมีย เงินพลัดตกหล่นในบุตรพลัน ไถ่ชะตาอย่าละกัน จงไวพลัน 4 ปังเอย[172]

ซึ่งเรื่องราวที่ผู้เขียนหรือผู้ทำนายกล่าวถึงนั้น เป็นการดัดแปลงเนื้อเรื่องบางส่วนขึ้นมาใหม่ มิได้ตรงตามต้นฉบับทั้งหมด ได้แก่ ตามวรรณกรรมดั้งเดิมระบุว่าไกรทองเป็นลูกขุนไกรหมอจระเข้ที่มีชื่อเสียง มิได้เป็นลูกเศรษฐีตามที่อ้างถึงในคำทำนาย แต่ก็ต้องวุ่นวายเพราะมีเมียหลายคนจริง ๆ ตามที่กล่าวเอาไว้ เป็นต้น(ภาพที่ 81)

ภาพที่ 81 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องไกรทอง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[172]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา อ้างจาก **ชวน เพชรแก้ว**, วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 246.

นอกจากนี้เมื่อเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ ก็จะเห็นว่าช่างตีความเรื่องอาวุธที่ไกรทองใช้ฆ่าชาละวันต่างออกมา ขณะที่ภาพจิตรกรรมในวัดสุทัศนเทพวรารามฯ ซึ่งเขียนมีอายุเก่ากว่า จะเขียนให้ไกรทองใช้มีดหมอตามที่กล่าวถึงในวรรณกรรม (ภาพที่ 82) แต่ในหนังสือบุดจะเขียนให้ใช้หอกแทน

ภาพที่ 82 จิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่างเรื่องไกรทอง ในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ

1.2.11 พระรถเมรี

เป็นเรื่องราวของพระรถเสน พระราชบุตรของท้าวรถสิทธิที่เกิดกับพระมเหสีเภา พระมเหสีคนสุดท้องในจำนวนมเหสีทั้ง 12 คนของท้าวรถสิทธิ เนื่องจากท้าวรถสิทธิต้องมนต์เสน่ห์ของนางยักษ์สุนนทาที่แปลงกายมาเป็นหญิงสาวผู้เลอโฉม จึงมีรับสั่งให้ทหารควักนัยน์ตาของมเหสีที่เป็นพี่น้องกันทั้ง 12 คนมารักษาอาการเจ็บป่วยของนางสุนนทา ก่อนที่จะขับไล่ออกจากเมือง มีมเหสีเภาเพียงพระองค์เดียวที่ยังคงเหลือดวงตาอยู่ข้างหนึ่ง และสามารถเลี้ยงดูลูกในครรภ์คือ พระรถเสน จนเติบใหญ่ออกมาได้ พระรถเสนมีไก่วิเศษ คอยนำมาท้าชนเพื่อแลกข้าวแลกน้ำให้แก่มารดาและป้าอีก 11 คนจนชนะอยู่เสมอ ต่อมาท้าวรถสิทธิจึงเชิญให้เข้าเมืองมาประลองไก่กัน ทำให้ทั้งคู่ได้รู้ความจริงว่าต่างเป็นพ่อลูกกัน นางยักษ์สุนนทาในร่างแปลงไม่พอใจ แกล้งป่วยและขอให้พระรถเสนเดินทางนำสาส์นไปขอมะม่วงหาวมะนาวโห่จากนางเมรี ธิดาบุญธรรมของนางมาทำเป็นยารักษา โดยแท้จริงแล้วใจความในสาส์นบอกให้นางเมรีฆ่าพระรถเสนทันทีที่ไปถึง พระรถเสนขี่ม้าวิเศษเดินทางไปตามคำขอดังกล่าว ระหว่างทางได้พบฤาษีแอบแปลงสาส์นให้ เป็นขอให้นางเมรีอภิเษกกับพระรถเสนแทน พระรถจึงอภิเษกและอยู่กินกับนางเมรี จนกระทั่งม้าวิเศษ

เตือนให้ระลึกถึงแม่และป้า พระรถเสนจึงหนีนางเมรีกลับเมืองพร้อมกับนำดวงตาของแม่และป้ากลับมาด้วย สุดท้ายพระรถเสนฆ่านางยักษ์สุนนทาตาย ท้าวรถสิทธิให้คนไปอัญเชิญนางทั้ง 12 คนกลับเมือง พระรถเสนกลับไปหานางเมรีอีกครั้ง ก่อนนางจะสิ้นใจตายด้วยความอาวรณ์ที่โดนพระรถเสนทิ้งไป

เรื่องพระรถเมรีน่าจะเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยนั้น ดังจะเห็นได้ว่าพบการเขียนภาพจิตรกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องนี้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ทั้งฉบับเขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข ตลอดจนปรากฏหลักฐานว่ามีการนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่าง ภายในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 หรือช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมาแล้ว

ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง เป็นภาพที่เขียนขึ้นตามเนื้อหาตอนพระรถเสนทรงม้า เดินทางไปหานางเมรีเพื่อนำมะม่วงหาวมะนาวโห่มาให้นางสุนนทาตามคำบัญชาของท้าวรถสิทธิ (ภาพที่ 83) คล้ายคลึงกับภาพตอนเดียวกันที่ปรากฏบนบานแผละ ต่างกันตรงที่ภาพบนบานแผละเขียนให้ม้าทรงกำลังเหาะอยู่บนฟ้า ด้านล่างเป็นแนวป่ามียักษ์สองสามตนกำลังแหงนหน้าขึ้นมามองพระรถเสน(ภาพที่ 84) ผิดกับภาพในหนังสือบุดจะเขียนแบบง่าย ๆ ให้ม้ากำลังเดินอยู่บนพื้นดิน ไม่ใส่รายละเอียดเพิ่มเติม ไม่ว่าจะเป็นบรรยากาศ หรือภาพตัวประกอบอื่น ๆ ที่มิใช่ตัวละครสำคัญ

ภาพที่ 83 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนทรงม้าไปหานางเมรี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

ภาพที่ 84 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนทรงม้าไปหานางเมรี บนบานแผละหน้าต่างในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ

ส่วนภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในฉบับนายช่วง พรหมสุข ไม่สามารถระบุตอนที่นำมาเขียนได้ชัดเจน เนื่องจากภาพที่เขียนไว้ไม่สอดคล้องกับเนื้อหาตามวรรณกรรม กล่าวคือจากคำทำนายที่กล่าวว่า

> อันนี้พระรถเสน เมื่อไปแทนคุณพระมารดา แทงต้องที่นี่จะร้อนใจ ภายหลังจะได้ลาภ สัตว์สี่ตีน สองตีน ถ้าชายจะได้เมีย ถ้าหญิงว่าจะผัวของเขา แล้วได้แทนคุณ แล้วจะแทนคุณบิดามารดา ถ้า...ว่าจะมาถึงแล ดีกับร้ายเท่ากันแล[173]

ย่อมชวนให้สันนิษฐานได้ว่าการแทนคุณมารดา น่าจะเป็นตอนที่ทรงเดินทางไปนำดวงตามาคืนให้กับพระมารดา ซึ่งตามท้องเรื่องพระรถเสนจะทรงม้าหนีนางเมรีกลับมา มิได้มีนางเมรี หรือสตรีอื่น ใดตามกลับมาด้วยดังที่พบในงานจิตรกรรม นัยหนึ่งนอกจากความแตกต่างด้านฝีมือช่างระหว่างหนังสือบุดฉบับเขารูปช้าง กับฉบับนายช่วง พรหมสุขแล้ว จะเห็นได้ว่าปรากฏเขียนภาพที่แปลกออกไปจากตัววรรณกรรมในหนังสือบุดฉบับหลังมากกว่าด้วย (ภาพที่ 85)

[173]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

ภาพที่ 85 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องพระรถเมรี ตอนพระรถเสนทรงม้าไปหานางเมรี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

1.2.12 จันทโครพ

เป็นเรื่องของพระจันทโครพเมื่อครั้งร่ำลาพระราชบิดาออกมาศึกษาศิลปวิทยากับพระฤาษีในป่า หลังจากเรียนจบแล้วพระฤาษีได้มอบผอบแก้วใบหนึ่งให้ โดยพระจันทโครพต้องสัญญาว่าจะเปิดผอบออกดูก็ต่อเมื่อกลับถึงพระราชวังแล้ว พระจันทโครพผิดสัญญา ทรงเปิดผอบระหว่างทางกลางป่าและทรงได้เจอกับนางโมรา หญิงสาวผู้เลอโฉมที่อยู่ในผอบนั้น ทั้งคู่ต่างตกลงปลงใจครองรักกัน กระทั่งได้เจอกับโจรป่า นางโมราเกิดรู้สึกพึงใจในตัวโจรป่า จึงชวนกันลอบฆ่าพระจันทโครพ ฝ่ายโจรป่าเมื่อได้นางโมราแล้วก็ทิ้งไว้โดยมิใยดี สุดท้ายพระอินทร์ลงมาช่วยชุบชีวิตพระจันทโครพ พร้อมกับสาปนางโมราให้กลายเป็นชะนีคอยร้องเรียกหาผัวตลอดไป[174]

[174]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 304.

พบภาพจิตรกรรมที่เขียนถึงเรื่องจันทโครพเพียงภาพเดียว อยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง เป็นตอนที่กล่าวถึงนางโมราเมื่อถูกสาปเป็นชะนีแล้ว กำลังห้อยโหนอยู่บนกิ่งไม้ (ภาพที่ 86)

ภาพที่ 86 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องจันทโครพ ตอนนางโมราถูกสาปเป็นชะนี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

1.2.13 นางอุทัย

เป็นเรื่องที่ตั้งชื่อตามตัวเอกของเรื่องคือ “นางอุทัย” ซึ่งเป็นลูกของนางนาคที่ขึ้นมาสำรอกไข่ทิ้งไว้ เมื่อนางคางคกออกมาหาเหยื่อพบไข่นางนาคก็กินเข้าไป ทำให้ต้องพิษนาคที่เคลือบอยู่รอบไข่จนตาย หลังจากนั้นลูกของนางนาคคือ นางอุทัยก็ได้อาศัยอยู่ในร่างคางคกเรื่อยมา กระทั่งมีตายายนำคางคกไปเลี้ยง เมื่อตายายไม่อยู่นางอุทัยก็จะออกจากร่างคางคก เป็นหญิงสาวหน้าตางดงามนำแหวนวิเศษที่นาคผู้เป็นมารดาให้ไว้มาเนรมิตอาหารให้สองตายาย แม้ต่อมาตายายจะรู้ความจริงและขอร้องให้นางอุทัยทิ้งร่างของคางคก นางก็ไม่ยอม จนมาวันหนึ่งเป็นวันพระ นางอุทัยต้องการไปเข้าวัดฟังเทศน์ฟังธรรม จึงเนรมิตข้าทาสบริวาร พร้อมกับออกจากร่างคางคกพากันไปวัด ที่วัดนางอุทัยได้เจอกับพระสุทกุมาร ต่างพึงใจซึ่งกันและกัน ตายายจึงขอให้พระสุทกุมารสร้างปราสาทกับสะพานทองทอดมาถึงบ้านตน จึงจะยอมยกนางอุทัยให้ พระอินทร์เข้าช่วยเหลือทั้งคู่ให้ได้ครองรักกัน พระสุทกุมารจึงสามารถสร้างปราสาทกับสะพานได้สำเร็จ ครั้งหนึ่งพระสุทกุมาร

ต้องลานางอุทัยไปเข้าพิธีอภิเษกกับชายาที่พระราชบิดาหมั้นหมายไว้ให้ ทำให้นางอุทัยถูกชายาองค์ใหม่กลั่นแกล้งด้วยความริษยา แต่สุดท้ายพระสุทกุมารกับนางอุทัยก็ได้ครองรักกันสมดังปราถนา[175]

จากภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง จะเห็นว่าช่างวาดเป็นรูปหญิงสาวกำลังพายเรืออยู่ลำพัง (ภาพที่ 87) เบื้องต้นสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นตอนนางอุทัยกำลังจะไปฟังเทศน์ที่วัด เนื่องจากเป็นเหตุการณ์สำคัญที่ทำให้นางได้พบกับพระสุทกุมาร ประกอบกับเนื้อหาตอนนี้น่าจะเป็นตอนที่ได้รับความนิยมมาก เพราะปรากฏมีการนำไปเขียนเป็นเพลงร้องเรือด้วย โดยเนื้อหามีการกล่าวถึงนางอุทัยไว้ดังนี้

“ครือน้องเหอ คือนางอุทัย
ผัดแป้งแต่งไร นางอุทัยไปฟังเทศนา
แม่ยกมือไหว้งดงามทั้งซ้ายและขวา
นางอุทัยไปฟังเทศนา สะโมทนาบุญ”[176]

ภาพที่ 87 จิตรกรรมจากนิทานเรื่องนางอุทัย ตอนนางอุทัยพายเรือขายผัก ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[175]เตือนใจ สินทะเกิด, **วรรณคดีชาวบ้านจาก “วัดเกาะ”**., 83 – 84.

[176]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 21.

อย่างไรก็ดีเมื่อลองอ่านตามคำทำนาย จะพบว่าภาพดังกล่าวเขียนตามเหตุการณ์ตอนนางอุทัยไปเร่ขายผัก จนได้เจอกับพระสวามี หลังจากต้องพลัดพรากจากกันไประยะหนึ่ง ใจความตามคำทำนายมีการระบุไว้ดังนี้

> อันนี้นางอุทัยเมื่อเขเรือ[177]ไปเที่ยวขายผัก อยู่ด้วยกับยายตาได้เสดสาเป็นยิ่งนัก ร่มผ้ามีนรลักษณ์ ผัวมีศักดิ์กระกูล[178]ดี ที่เกิดชายชลธี อายุสิบเก้าปีเกิดราวีเพราะคู่รัก อายุขี่สิบห้าผู้ใหญ่มายศศักดิ์ เงินหาง่ายจ่ายมากนัก คู่แรกรักคนชิงเอา การงานเขาช่างหา เมื่อน้อยว่าให้แก่เขา ที่หนึ่งพาตัวเปล่าตกลงน้ำข้ามคงคา ถามว่าถ้าของหาย นานจะได้อีกแล้วหนา คนไปไกลมิได้มา ยังอยู่ช้าด้วยลูกเมีย ถ้าใครแทงถูกต้อง จะแคล้วคล่องเห็นไม่เสีย จงหยิบเบี้ยไถ่ชะตา[179]

1.2.14 *ปริศนาสอนน้อง*

สันนิษฐานว่าได้เค้าเรื่องมาจากตอนวนบรรพในมหาภารตะของฮินดู[180] จากหลักฐานวรรณกรรมที่พบแสดงให้เห็นว่ามีการดัดแปลงรายละเอียดและเนื้อหาบางตอน อาทิ นางปริศนาในมหาภารตะเดิมชื่อ “นางเทราปที” มีพระสวามี 5 พระองค์ ได้แก่ พระอรชุน ยุธิษเฐียร ภีมเสน นกุล และสหเทพ ขณะที่นางปริศนาในวรรณกรรมที่พบจะมีพระสวามี 4 พระองค์ เป็นต้น โดยยังคงเค้าเรื่องหลักที่มุ่งสอนสตรีให้ปฏิบัติต่อสามีอย่างถูกต้อง กล่าวคือแม้นางปริศนาจะมีสามีถึง 4 พระองค์ แต่นางก็ปฏิบัติต่อสามีอย่างมิขาดตกบกพร่อง ทุกพระองค์อยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข ตรงกันข้ามกับนางคัพภา มีสวามีเพียงองค์เดียว แต่กลับไม่มีความสุขจนต้องไปหาเฝ้าปรับทุกข์กับนางปริศนา ๆ จึงสอนน้องว่าเป็นสตรีที่ออกเรือนแล้ว จะต้องรู้จักเคารพเทิดทูน ซื่อสัตย์ ไม่นอกใจ ไม่หึงหวง และอยู่ในโอวาทของสามี ตลอดจนรู้จักดูแลบิดามารดา ญาติพี่น้อง และมิตรสหาย ข้าทาสของสามี อีก

---

[177]เขเรือ = ขี่เรือ หรือพายเรือ อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 243.

[178]กระกูล = ตระกูล อ้างจาก **เรื่องเดียวกัน**, **หน้าเดียวกัน**.

[179]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[180]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "วินิจฉัยเรื่องกฤษณาสอนน้อง," **พระประวัติและพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส**, (พระนคร: บรรณาคาร, 2515), 266.

ทั้งต้องรู้จักกิจการบ้านเรือน รู้จักเย็บปักถักร้อย เข้าครัวทำอาหาร พูดจามีมารยาท ขยัน อดทน ใคร่รู้ใคร่เรียน รู้จักรักษาสมบัติ และผูกใจผู้คน[181]

จากคำทำนายที่กล่าวไว้แสดงให้เห็นว่าน่าจะเป็นตอนที่นางคัพภามาปรับทุกข์ มีนางปริศนาคอยสอน ทั้งนี้ในภาพนางปริศานาน่าจะเป็นสตรีที่ไว้ผมยาวประบ่านั่งขัดสมาธิอยู่ฝั่งขวา ขณะเดียวกันสตรีที่นั่งพับเพียบอยู่ฝั่งซ้ายน่าจะเป็นนางคัพภา สังเกตจากอากัปกิริยาของทั้งคู่ที่คนหนึ่งยกมือขึ้นแสดงอาการกำลังสอนอีกคนทำท่าเหมือนประนมมือ แสดงสถานะที่ต่ำกว่า หรือสถานะของผู้เป็นน้องนั่นเอง (ภาพที่ 88) ทั้งนี้เนื้อความดังกล่าวมีดังนี้

> ได้เมื่อนางปรษณาสอนน้อง มิขัดข้องในเรื่องผัวตน มีข้าคนไม่ขัดใจ ปัญญาไว ใ จ รั ก เพื่อน ถ้ามีเรือนได้เหมือนใจ ที่เกิดไซร้ลุ่มอีสาน ว่าช่างการ[182]รู้เจียมตัว เมียและผัวไม่ขัดใจ ทุกวันนี้มีเงินมาก หามิยากได้ง่าย ๆ ร่มผ้าไซร้มีไฝปาน จากถิ่นฐานแรกมีเรือน ปีนี้เพื่อนคนพอใจ ทั้งคนไกลเอาลาภมาให้ อาสานายได้รางวัล คนผู้นั้นจะรักใคร่ หญิงแม่หม้ายจะหึงสา จะ ได้ลาภของแดงของขาว[183] ให้ไถ่ชะตาเอาเถิดนาย[184]

ภาพที่ 88 จิตรกรรมภาพปริศนาสอนน้อง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างอ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

---

[181]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 201 -201.

[182]ช่างการ = เก่งการงาน อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 245.

[183]ของแดงของขาว = เงินทอง อ้างจาก **เรื่องเดียวกัน**, **หน้าเดียวกัน**.

[184]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

1.2.15 พระเจ้ามิลินท์กับพระนาคเสน

เป็นจิตรกรรมที่นำมาจากเรื่องมิลินทปัญหา ในมิลิทปกรณ์ สันนิษฐานว่าปิฎกจุฬาภัยรจนาขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. 500[185] เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นหลังจากพุทธพยากรณ์ในวันปรินิพพาน 500 ปี ครั้งนั้นพระพุทธองค์ตรัสเอาไว้ว่า หลังจากเสด็จดับขันธปรินิพพาน 500 ปี จะมีพระราชาชื่อ “มิลินท์” กับภิกษุนามว่า “นาคเสน” มาช่วยชำระพระธรรมวินัยให้บริสุทธิ์อีกครั้งจากการตั้งปัญหาและหาคำตอบ กระทั่งกาลผ่านมาตามที่ทรงพยากรณ์ มีกษัตริย์พระองค์หนึ่งนามว่ามิลิทราชา แห่งเมืองสากลนคร ทรงเป็นผู้มีปัญญามาก ฉลาด ล่วงรู้อดีต อนาคต และปัจจุบันเที่ยวตามถามข้อสงสัยแก่สมณะ เจ้าหมู่คณะไปจนทั่ว ไม่พบว่ามีผู้ใดจะตอบข้อสงสัยนั้นได้อย่างกระจ่าง จนเมืองสากลนครต้องร้างสมณพราหมณ์ไปกว่า 10 ปี เพราะผู้ที่ตอบคำถามพระยามิลินท์ไม่ได้ก็มากันหลบหนีไปอยู่ป่าหิมพานต์กันจนหมด อยู่มาวันหนึ่งพระยามิลินท์ได้ทราบข่าวว่ามีภิกษุรูปหนึ่งชื่อ นาคเสน เข้ามาจำพรรษาที่อสงไขยบริเวณในเมืองสากลนคร เป็นพระอรหันต์ที่มีปัญญาหลักแหลม มีปฏิภาณไหวพริบ ทรงโปรดที่จะสนทนาซักถามข้อสงสัยด้วยจึงเสด็จไปพบ เมื่อพระนาคเสนตอบข้อสงสัยของพระยามิลินท์ได้จนหมดสิ้นก็เกิดเหตุอัศจรรย์ หลังจากนั้นพระองค์ที่ทรงสละราชสมบัติ เสด็จออกบรรพชา และได้เป็นพระอรหันต์ในเวลาต่อมา[186]

จากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข หากมิได้พิจารณาคำทำนายที่กล่าวว่า

> อันนี้พระยามินิน กับพระนาคเถนทำปริศนาโจทย์กัน ในเรื่องพระ ถ้าใครแทงถูกว่าดีนักหนา ทั้งหญิงทั้งชายหาลาภได้พระเคราะห์ในรายใดพอมัธยม ถ้าเป็นความชนะ และถ้าไข้ให้ว่าจะเมลย[187] แล[188]

ก็จะมิสามารถตีความได้ว่าเป็นตอนที่นาคเสนกำลังตอบปัญหาพระยามิลินท์ เนื่องจากช่างเขียนให้พระยามิลินท์ กับพระนาคเสนทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ทั้งคู่ อีกทั้งต่างยังประทับอยู่บน

---

[185]สุจินต์ บริหารวนเขตต์, **ปรมัตถธรรมสังเขป จิตตสังเขป และภาคผนวก** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิศึกษาและเผยแพร่พระพุทธศาสนา, 2553), 13.

[186]วัฒน ไชย, **ธัมมวิโมกข์ฉบับรวมเล่ม : มิลินทปัญหา** (กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., 2536), 1 - 24.

[187]เมลย หรือ เหมย เป็นภาษาถิ่นภาคใต้ แปลว่า บนบาน

[188]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

บัลลังก์ ในมือถืออาวุธเอาไว้ (ภาพที่ 89) นัยหนึ่งอาจตีความได้ว่าอาวุธที่ถือเป็นดั่งบุคคลาธิษฐานของการแสดงปุจฉา – วิสัชนาที่ประกอบด้วยปัญญาฉลาดหลักแหลมราวอาวุธก็เป็นได้ อย่างไรก็ดี พระนาคเสนเองเป็นบุตรนางพราหมณี มิได้มีเชื้อสายกษัตริย์มาก่อน การเขียนเครื่องทรง อาวุธเช่นนี้สะท้อนให้เห็นว่าช่างมิได้มีความรู้เรื่องมิลินทปัญหาอย่างถ่องแท้ เป็นการเขียนภาพตามจินตนาการของตนเองมากกว่า

ภาพที่ 89 จิตรกรรมภาพพระยามิลินท์กับพระนาคเสนในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

1.2.16 ท้าวสุภมิต

หรือสุภมิตตชาดกมีเนื้อหากล่าวถึงท้าวสุภมิต ผู้ครองเมืองจัมปากนคร โดนพระเชษฐาแย่งชิงบัลลังก์จึงต้องเสด็จหนีไปพร้อมกับนางเกสินี พระมเหสี และพระกุมารทั้งสอง ได้แก่ พระไชยเสน และพระไชยทัต ระหว่างทางทั้งสี่ต้องประสบกับเหตุการณ์ที่ทำให้ต้องพลัดพรากกันไประยะหนึ่ง กล่าวคือพระกุมารทั้งสองถูกพรานเบ็ดนำไปเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม พระนางเกสินีโดนนายสำเภาจับไปหวังจะให้เป็นภรรยา ขณะที่ท้าวสุภมิตได้ขึ้นครองราชย์เป็นเจ้าเมืองตักสิลา กระทั่งวันหนึ่งนายพรานก็นำสองกุมารมาถวายให้ท้าวสุภมิต พร้อมกับนายสำเภาก็นำสำเภามาจอดเทียบท่า ทีแรกท้าวสุภมิตทรงจำพระกุมารไม่ได้ ฝ่ายพระกุมารมีเหตุให้ต้องไปคอยเฝ้าสำเภา จึงทำให้ได้พบกับพระมารดา ท้าวสุภมิตถูกนายสำเภายุยงให้ประหารกุมารทั้งสอง โดยอ้างว่าทั้งคู่จะขืนใจภรรยาตน พระกุมารจึงต้องทนทุกข์ทรมานจากการลงทัณฑ์ ก่อนที่ปุโรหิตจะมาขอให้ชำระ

ความใหม่จึงได้พ้นโทษ ทั้งสี่พระองค์ได้เจอกันอีกครั้งและท้าวสุภมิตทรงระลึกได้แล้วว่าพระไชยเสนและพระไชยทัตเป็นบุตรของพระองค์ ท้ายที่สุดจึงได้กลับมาอยู่ร่วมกันดังเดิม[189]

- ท้าวสุภมิตได้ครองเมือง จากภาพจิตรกรรมเป็นภาพท้าวสุภมิตประทับนั่งบนบัลลังก์ พระหัตถ์ข้างหนึ่งถือดาบ อีกข้างชี้ไปยังบริวารคนหนึ่งที่นั่งประนมมืออยู่บนพื้นเบื้องหน้า เมืองที่ครองในที่นี้อาจจะหมายถึงเมืองจัมปากนคร หรือเมืองตักสิลา เมืองใดเมืองหนึ่งเนื่องจากมิได้มีการระบุไว้ในคำทำนายว่าทรงครองเมืองใด (ภาพที่ 90) พบเขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเพียงฉบับเดียว รูปแบบการเขียนดังกล่าวคล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมที่มีเนื้อเรื่องกล่าวถึงการครองเมือง หรือครองราชย์อื่น ๆ ดังได้เคยอธิบายไปแล้ว

ภาพที่ 90 จิตรกรรมจากปัญญาสชาดก เรื่องสุภมิตชาดก ตอนท้าวสุภมิตได้ครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

- ท้าวสุภมิตเสียเมือง เป็นภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข ตามเนื้อหาในคำทำนายกล่าวถึงท้าวสุภมิตเสียเมือง ซึ่งในที่นี้น่าจะหมายถึงเหตุการณ์ตอนที่พระเชษฐาท้าวอสุภมิตเข้ายึดเมืองจัมปากนคร ช่างเขียนเป็นภาพปราสาทว่างเปล่า ไม่มีผู้คนอยู่ภายใน (ภาพที่ 91) สอดคล้องกับคำทำนายที่กล่าวว่า “อันนี้ท้าวสุภมิตเมื่อเสียเมือง ยังแต่เมือง

[189] **เรื่องเดียวกัน**, 455 – 457.

เปล่า แทงถูกที่นี่พระเคราะห์ร้ายนักหนา จะพลัดพี่น้อง จะจากที่มิได้อยู่ปีนี้พระเคราะห์ร้าย ถ้าไม่เจ็บไข้ ให้ว่าจะต้องสเดียด[190] และจัญไรให้สะเดาะเคราะห์"[191]

ภาพที่ 91 จิตรกรรมจากปัญญาสชาดก เรื่องสุภมิตชาดก ตอนท้าวสุภมิตเสียครองเมือง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

โดยสรุปภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้แม้จะนำมาจากวรรณคดีและนิทาน ทว่าการถ่ายทอดเรื่องราวจะสัมพันธ์กับคำทำนายเป็นหลัก ซึ่งเนื้อหาในคำทำนายบางตอนก็มีการดัดแปลงจากตัววรรณกรรมต้นฉบับ จิตรกรรมกลุ่มนี้จึงเป็นภาพที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองแม้จะมีการเขียนภาพที่นำเนื้อหามาจากวรรณกรรมมาก่อนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แล้วก็ตาม

อนึ่งความนิยมเขียนภาพตามงานวรรณกรรมดังกล่าวน่าจะสอดคล้องกับการแพร่หลายของนิทานพื้นบ้านจากภาคกลางในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วย กล่าวคือเนื่องจากในปี พ.ศ. 2432 และ พ.ศ. 2459 มีการเปิดเส้นทางการเดินเรือเมล์ สายกรุงเทพฯ - กลันตัน กับการเปิดเส้นทางการเดินรถไฟสายกรุงเทพฯ - ปัตตานีตามลำดับ ประกอบกับกรมไปรษณีย์ก็เริ่มเปิดดำเนินการโดยมีการจัดหาเรือไฟเดินรับส่งถุงไปรษณีย์ สินค้า และคนโดยสารส่งผลให้การไปมาหาสู่ระหว่างคนจากส่วนกลางกับส่วนท้องถิ่นภาคใต้ทำได้สะดวกยิ่งขึ้น ชาวปักษ์ใต้มีโอกาสได้ศึกษาเรียนรู้วัฒนธรรมต่าง ๆ ตามอย่างกรุงเทพฯ ได้ง่ายกว่าในอดีต โดยเฉพาะการพัฒนาด้านคมนาคมและการ

---

[190]สเดียด = เสนียด

[191]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

ไปรษณีย์ดังกล่าว ทำให้ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 มีการแพร่กระจายของ “หนังสือวัดเกาะ” วรรรณกรรมจากภาคกลางที่พิมพ์ขึ้นโดยโรงพิมพ์วัดเกาะลงไปยังพื้นที่ภาคใต้ตอนกลางจำนวนมาก มีการนำวรรณกรรมเลื่องชื่อของสุทรภู่หลายเล่มมาจารลงในหนังสือบุดเพื่อใช้ในการสวดโอเอ้วิหารราย อาทิ พระอภัยมณี โคบุตร และลักษณวงศ์ เป็นต้น อีกทั้งปรากฏข้อความในหน้าต้นและหน้าปลายของหนังสือบุดจำนวนหนึ่งจารบทกลอนเชิญชวนและอวยพรผู้อ่านเหมือนกับที่ปรากฏในปกหน้าและปกหลังของหนังสือวัดเกาะ สอดคล้องกับคำกล่าวของ สุดจิตต์ รินทกุล เจ้าของโรงพิมพ์วัดเกาะรุ่นสุดท้ายที่กล่าวว่าหนังสือจากโรงพิมพ์วัดเกาะที่ส่งไปขายตามต่างจังหวัดขายดีที่สุดคือทางภาคใต้[192]

2. จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอก

เป็นงานจิตรกรรมที่ช่างนิยมนำมาเขียนในสมุดภาพนับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาแล้ว ส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาครอบคลุมเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นหลัก ได้แก่ พุทธประวัติ นิบาตชาดก โดยเฉพาะทศชาติชาดก เรื่องเวสสันดร พระมาลัย และปริศนาธรรม พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และเรื่องพระมาลัย ในหนังสือบุดเรื่องศาสตราพบเป็นส่วนน้อย นำมาจากทศชาติชาดก

2.1 ภาพพุทธประวัติ

พุทธประวัติ เป็นเรื่องราวความเป็นมาของพระพุทธเจ้านับแต่ประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพาน เดิมทีปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎกก่อน แล้วจึงค่อยมีการนำไปขยายความเพิ่มเติมในอรรถกถาโดยพระพุทธโฆษาจารย์ ตัวอย่างคัมภีร์สำคัญในศาสนาพุทธนิกายต่าง ๆ ที่มีการกล่าวถึงพุทธประวัติ อาทิ นิทานกถาในอรรถกถาชาดกกับอรรถกถาอปทานของฝ่ายหีนยาน คัมภีร์ลลิตรวิสตร และคัมภีร์พุทธจริตของพระอัศวโฆษของฝ่ายมหายาน เป็นต้น[193]

---

[192]วิมลมาศ ปฤชากุล, **จาก “หนังสือบุด” สู่ “หน้ากระดาษ” ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมวรรณกรรม ของภาคใต้กับภาคกลาง** , 60 - 61.

[193]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 281.

ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีอายุเก่าแก่ที่สุด ยังคงสภาพสมบูรณ์พอให้ศึกษาในปัจจุบันเป็นภาพจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา และกรุงธนบุรี โดยเหตุการณ์ที่นำมาเขียนส่วนใหญ่จะเริ่มจากตอนประสูติ จนถึงเหตุการณ์ผจญมาร - ชนะมารก่อนตรัสรู้ ปรากฏฉากเหตุการณ์หลังตรัสรู้เพียง 2 ฉากเท่านั้น ได้แก่ ตอนป่าเลไลยก์ กับตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อนึ่งมีนักวิชาการเสนอว่าเหตุที่มิได้มีการเขียนภาพพุทธประวัติในสมุดภาพไตรภูมิจนจบถึงตอนเสด็จดับขันธปรินิพพานก็เพราะประเด็นสำคัญในการเขียนสมุดภาพดังกล่าวเน้นการนำเสนอมุมมองเรื่องโลกศาสตร์เมื่อครั้งอดีตเป็นหลัก[194]

ส่วนงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการยกย่องว่านำเสนอภาพพุทธประวัติได้ครบถ้วนและสมบูรณ์ที่สุด ก็คงไม่พ้นภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เขียนขึ้นครั้งแรกสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และเนื่องจากเป็นพระที่นั่งสำคัญในส่วนวังหน้าจึงได้รับการบูรณะซ่อมแซมเรื่อยมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงปัจจุบัน[195] ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติเริ่มเรื่องจากพระราชพิธีอภิเษกระหว่างพระพุทธบิดากับพระพุทธมาดา ตอนประสูติ จนถึงปรินิพพาน และเนื่องจากเป็นการถอดความมาจากคัมภีร์พุทธศาสนาหลายคัมภีร์ อาทิ พระไตรปิฎกส่วนวินัยปิฎกกับสุตตันตปิฎก ในพระสูตรต่าง ๆ และอรรถกถา เป็นต้น จึงปรากฏการแทรกภาพที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติอื่น ๆ ที่ไม่ค่อยจะปรากฏให้เห็นโดยทั่วไปลงไปด้วย เช่น ตอนพระพุทธองค์เสด็จกรุงลงกา ทรงทรมานพระยามหาชมพู ทรงระงับกรณีพิพาทเรื่องการแย่งน้ำระหว่างพระญาติ ตลอดจนตอนโปรดองคุลีมาล เป็นต้น[196]

อนึ่งจากการศึกษามีวัดตามหัวเมืองใต้ที่ปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมพุทธประวัติไว้ในพระอุโบสถ และพระวิหารซึ่งมีอายุไล่เลี่ยกับภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดที่สำคัญอยู่ 4 วัด ได้แก่ วัดพัฒนาราม อ. เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี วัดท้าวโคตร อ. เมืองนครศรีธรรมราช

---

[194]**เรื่องเดียวกัน**, 282.

[195]ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย, **พระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526), 8 – 9.

[196]สุนันทา เงินไพโรจน์, **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 97.

จ. นครศรีธรรมราช[197] วัดจะทิ้งพระ อ. สทิงพระ จ. สงขลา และวัดป่าศรี อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี[198] เป็นต้น ดังนั้นในการศึกษาตีความรูปแบบจิตรกรรมโดยทั่วไป จึงจะเน้นไปที่การตีความเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิก่อน รองลงมาเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังตามรายชื่อที่กล่าวมา

ทั้งนี้ จากการศึกษาหนังสือบุดหรือกลุ่มสมุดภาพที่พบในภาคใต้ ปรากฏมีการเขียนภาพพุทธประวัติไว้ในเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จำนวน 14 เล่ม ส่วนใหญ่จะมีจิตรกรรมแทรกอยู่ 1 – 2 ภาพเท่านั้น ยกเว้นเล่มที่ 2 ซึ่งปรากฏการเขียนภาพจิตกรรม 5 ภาพติดต่อกัน สามารถตีความได้ 3 ภาพ ที่เหลือไม่สามารถทราบตอนที่นำมาได้ ทว่าเชื่อว่าเกิดจากการนำภาพจิตรกรรมหลายตอนจากหลายแหล่งมาผสมผสานกันดังจะกล่าวถึงต่อไป

จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยอีก 2 เล่ม เป็นการเขียนภาพพุทธประวัติสลับกับภาพการแสดงปาง ตำแหน่งของภาพจะเหมือนกับที่เขียนในกลุ่มพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ คือ เขียนไว้กลางหน้ากระดาษแบบเต็มทั้งหน้า สลับไป – มากับข้อความที่เป็นบทพระธรรม ส่วนจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างเขียนเป็นภาพพระอุปคุต สามารถแจกแจงที่มาของเรื่องราวตอนต่าง ๆ ได้ดังตารางต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[197]ดูเพิ่มเติมใน **ปณิตา จิตมุ่ง, จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพัฒนาราม จังงหวัดสุราษฎร์ธานี : ภาพสะท้อนสังคมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** (การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 32 – 74, 82 – 85.

[198]มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่มที่ 12** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542)., 1637.

ตารางที่ 1 รูปแบบงานจิตรกรรมพุทธประวัติที่ปรากฏในหนังสือบุด

เรื่อง	เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม	แหล่งที่มา
<u>พระอภิธรรม 7 คัมภีร์</u>	1	- บุคคล 2 คน นำดอกไม้มาถวายแก่ พระพุทธองค์ (ไม่สามารถระบุตอนได้) - บุรุษ 5 คน แต่งกายทรงเครื่องอย่างวรรณะกษัตริย์เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ (ไม่สามารถระบุตอนได้)	หนังสือบุด เลขทะเบียน อ.121.029 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา
	2	- ภิกษุ 2 รูปกำลังนั่งประนมมือในมือถือดอกไม้เพื่อถวายสักการะแก่พระพุทธองค์ (ไม่สามารถระบุตอนได้) - ตอนนายคัณฑะถวายผลมะม่วง - พระสงฆ์กำลังถวายบาตรแก่พระพุทธองค์ (ไม่สามารถระบุตอนได้) - ตอนปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองแก่พระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.031

เรื่อง	เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม	แหล่งที่มา
<u>พระอภิธรรม</u> <u>7 คัมภีร์</u>	2	- พระพุทธองค์เสด็จพระราชดำเนินพร้อมกับพระพุทธสาวก (ไม่สามารถระบุตอนได้) - ตอนพระพุทธองค์เสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.031
	3	- ตอนป่าเลไลยก์มีพญาช้างนำช่อดอกไม้มาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
	4	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาช้างนำช่อดอกไม้มาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่หอสมุดแห่งชาติกายจนาภิเษก สงขลา
	5	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
	6	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์ พร้อมกับพญาช้างถวายบาตร	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
	7	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์ พร้อมกับพญาช้างถวายดอกไม้ - ตอนพระพุทธองค์เสวยวิมุติสุข สัปดาห์ที่ 2	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน 42220092

เรื่อง	เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม	แหล่งที่มา
<u>พระอภิธรรม 7 คัมภีร์</u>	8	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ. 121.087
	9	- ตอนป่าเลไลยก์ พญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์ - ตอนป่าเลไลยก์ พญาช้างถวายดอกบัวแก่พระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ. 121.024
	10	- ตอนป่าเลไลยก์ พญาลิงนำผลไม้มาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.042
	11	- ตอนป่าเลไลยก์ พญาลิงและพญาช้างนำดอกไม้มาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.059
	12	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์ พร้อมกับพญาช้างถวายดอกไม้	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.082
	13	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน 47220026
	14	- ตอนพระพุทธองค์โปรดองคุลีมาล	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน 55220048

เรื่อง	เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม	แหล่งที่มา
พระมาลัย	1	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำดอกไม้มาถวายพระพุทธองค์	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.055
	2	- ตอนป่าเลไลยก์ มีพญาลิงนำรวงผึ้งมาถวายพระพุทธองค์ พร้อมกับพญาช้างถวายคนโฑ	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.121.060
ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง	1	- พระอุปคุต	ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา

จากตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่าพุทธประวัติตอนที่ช่างนิยมนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมประกอบในหนังสือบุดมากที่สุด คือตอนป่าเลไลยก์ รูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏสะท้อนให้เห็นว่าช่างน่าจะได้แรงบันดาลใจมาจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี เนื่องจากโดยปกติไม่ค่อยจะปรากฏการเขียนฉากดังกล่าวไว้บนจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นเรื่องพุทธประวัติมากนัก หลักฐานเก่าแก่ที่สุดน่าจะเป็นภาพพุทธประวัติภายในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ เขียนขึ้นสมัยอยุธยาตอนต้นซึ่งปัจจุบันอยู่ในสภาพที่ลบเลือนมากแล้ว[199] (ภาพที่ 92) ทั้งนี้ปรากฏการเขียนภาพพุทธประวัติตอนนี้ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 93) และในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีเลขที่ 10 (ภาพที่ 94) กับเลขที่ 10ก (ภาพที่ 95) ตามลำดับ ซึ่งสามารถวิเคราะห์รูปแบบทั่วไปของงานจิตรกรรมพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ และตอนอื่น ๆ ทั้งที่สามารถระบุตอนที่นำมาเขียนได้และที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ว่านำมาจากตอนใด เนื่องจากไม่ปรากฏหลักฐานที่สามารถนำมาเทียบเคียงได้ ดังนี้

[199]สุนันทา เงินไพโรจน์, **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร**, 93.

ภาพที่ 92 พุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ วัดราชบูรณะ อ. เมืองอยุธยา จ. พระนครศรีอยุธยา

ที่มา : วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 3 : จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2535), 30.

ภาพที่ 93 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี** เล่มที่ 1 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 64.

ภาพที่ 94 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีเลขที่ 10
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 79.

ภาพที่ 95 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีเลขที่ 10ก
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 164.

2.1.1 จิตรกรรมภาพพุทธประวัติที่สามารถระบุที่มาของตอนที่นำมาเขียนได้

จิตรกรรมในกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นการนำเรื่องราวพุทธประวัติที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์มาเขียน ภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่มิใช่ภาพที่นิยมกันโดยทั่วไป จึงต้องอาศัยเทียบเคียงระหว่างเนื้อเรื่องในคัมภีร์กับภาพจิตรกรรมที่เคยปรากฏมาก่อน เรื่องที่ช่างนิยมนำมาเขียนมากที่สุด คือ พุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ มีรายละเอียดดังนี้

- จิตรกรรมตอนเสวยวิมุติสุข สัปดาห์ที่ 2 จากภาพที่พระพุทธองค์ทรงประทับยืนบนดอกบัว แสดงวิตรรกมุทราด้วยพระหัตถ์ขวา อยู่ท่ามกลางป่าเขา (ภาพที่ 96) สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นภาพพุทธประวัติตอนเสวยวิมุติสุข สัปดาห์ที่ 2 หลังการตรัสรู้ ณ “อนิมิสเจดีย์” โดยการเสด็จไปยืนทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของต้นมหาโพธิ์ ลืมพระเนตรบูชาต้นมหาโพธิ์โดยไม่กะพริบตาตลอด 7 วัน[200] แม้รายละเอียดของฉากเหตุการณ์สำคัญจะหายไป อาทิ ไม่มีการเขียนภาพมหาโพธิ์ ไม่ปรากฏบัลลังก์ที่เคยประทับเสวยวิมุติสุขในสัปดาห์ที่ 1 ซึ่งเป็นฉากเหตุการณ์ต่อเนื่องกันด้วยความจำกัดของพื้นที่ ตลอดจนไม่ปรากฏจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิ หรือสมุดไทยเล่มอื่น ๆ ให้เทียบเคียงได้ ทว่าผลจากภาพดังกล่าวดูคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังตอนเดียวกันภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และพระอุโบสถ วัดวัง จ. พัทลุง (ภาพที่ 97) จึงนำไปสู่ข้อสันนิษฐานข้างต้น

ภาพที่ 96 พระพุทธองค์ทรงประทับยืนบนดอกบัว แสดงวิตรรกมุทราด้วยพระหัตถ์ขวา อยู่ท่ามกลางป่าเขา จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 7

---

[200]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา 29 ปริเฉท/ พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ เลี่ยงเชียงจงเจริญ, 2547), 200 – 201 .

ภาพที่ 97 พุทธประวัติตอนพระพุทธองค์เสวยวิมุติสุข สัปดาห์ที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดวัง จ.พัทลุง

- จิตรกรรมตอนนายคัณฑะถวายผลมะม่วง เป็นเหตุการณ์พุทธประวัติที่ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการนำมาถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมทั้งในกลุ่มสมุดภาพและกลุ่มจิตรกรรมฝาผนัง อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณารายละเอียดในภาพที่มีพระพุทธองค์ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยอยู่บนโขดหินที่มีดอกบัวมารองรับอยู่ก่อนชั้นหนึ่ง ขนาบข้างด้วยภาพภิกษุสงฆ์ 1 รูปกำลังประนมมืออยู่ทางด้านขวา ด้านซ้ายเป็นภาพอุบาสกกำลังประนมมือ ในมือมีวัตถุรูปกลมรี แต่เนื่องจากช่างมิได้ลงสีไว้จึงไม่สามารถจำเพาะเจาะจงได้ว่าวัตถุนั้นคือสิ่งใด (ภาพที่ 98) นอกจากการเทียบเคียงกับเนื้อหาพุทธประวัติซึ่งนำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่ว่าภาพจิตรกรรมดังกล่าวน่าจะเป็นตอนก่อนแสดงยมกปาฏิหาริย์ใกล้เมืองสาวัตถี โดยภิกษุสงฆ์ที่ปรากฏในภาพน่าจะเป็นพระอานนท์ อุบาสกเป็นนายคัณฑะ ของในมือคือผลมะม่วง สอดคล้องกับเหตุการณ์ที่กล่าวไว้ว่าในวันเพ็ญเดือน 8 นายคัณฑบุรุษผู้ดูแลอุทยานของพระเจ้าปัสเสนทิโกศลได้นำมะม่วงไปถวายแก่พระพุทธองค์ ทรงรับมาและโปรดให้พระอานนท์นำมะม่วงผลนั้นไปคั้นเป็นน้ำมะม่วง แล้วให้นายคัณฑะนำเมล็ดไปปลูก จนมะม่วงต้นนี้งอกงามกลายเป็นคัณฑามพฤกษ์ที่ทรงใช้แสดงยมกปาฏิหาริย์ปราบพวกเดียรถีย์นั่นเอง[201]

[201] **เรื่องเดียวกัน**, 409 - 410.

ภาพที่ 98 พุทธประวัติตอนนายคัณฑะถวายผลมะม่วง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2

- จิตรกรรมพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ เป็นเหตุการณ์พุทธประวัติตอนหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาและสมัยธนบุรีทุกเล่มที่นำมาศึกษาดังที่ได้นำเสนอไปตอนต้นของบทนี้ อิทธิพลจากความนิยมดังกล่าวน่าจะส่งผ่านมาถึงการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดด้วย ดังจะเห็นได้ว่ามีการเขียนภาพตอนป่าเลไลย์ไว้ในหนังสือบุดทั้งสองเรื่อง คือ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และพระมาลัย อีกทั้งยังปรากฏเป็นพุทธประวัติตอนที่ช่างนิยมนำมาเขียนมากที่สุด

สาระสำคัญของตอนป่าเลไลยก์กล่าวถึง สมัยที่พระพุทธองค์ทรงเบื่อหน่ายการทะเลาะวิวาทกันในหมู่สงฆ์สาวก จึงจาริกไปประทับที่ควงไม้ภัททสาละ ในราวป่ารักขิตตวัน ณ ป่าปาลิไลยกะ ลำพังพระองค์เดียว ขณะเดียวกันนั้นมีพญาช้างเชือกหนึ่งเบื่อหน่ายที่จะอยู่ในโขลงที่เต็มไปด้วยความวุ่นวาย ฝูงช้างพากันแย่งชิงน้ำกัน จึงหลบไปอยู่ในป่าเช่นกัน เมื่อพญาช้างได้พบพระพุทธองค์ก็เกิดความเลื่อมใส ขอเข้าไปอยู่ดูแลรับใช้ จนกลายเป็นช้างอุปัฏฐากในที่สุด[202]

ในการนี้เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้ในพระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค ซึ่งถือเป็นคัมภีร์สำคัญของชาวพุทธฝ่ายหีนยาน จะกล่าวถึงพุทธประวัติตอนดังกล่าวไว้อย่างละเอียดมาก ก็มิได้ปรากฏการเอ่ยถึงพญาลิง เช่นเดียวกับในปฐมสมโพธิกถา ทั้งนี้เป็นที่น่าสนใจว่ากลับปรากฏการกล่าวถึงลิงเผือกนำเอารังผึ้งมาถวายพระพุทธองค์ระหว่างที่ประทับอยู่ในป่าใน “สมุดประถม” วรรณกรรมท้องถิ่นที่เรียบเรียงเรื่องพุทธประวัติขึ้นมาใหม่โดยอาศัยปฐมสมโพธิกถา สำนวนภาษาไทย ของสมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส กับคัมภีร์พุทธศาสนาเล่มอื่น ๆ เป็นต้นแบบ[203] ใน

---

[202]**พระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค เล่ม 3**, 440.

[203]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 113.

เนื้อหามีการอธิบายต่อไปอีกว่าเมื่อพระพุทธองค์รับเอารังผึ้งไปฉันแล้ว ก็สร้างความปลาบปลื้มใจให้แก่พญาลิงเป็นอย่างมาก กระโดดโลดเต้นบนกิ่งไม้จนตกลงมาตายแล้วไปเกิดบนสวรรค์ มีนางฟ้าเป็นบริวาร และยังกล่าวถึงพระยาปาลิไลย์ ว่าเป็นช้างเฝ้าพระพุทธเจ้าขณะประทับอยู่ในป่าเมื่อพระอานนท์กับสงฆ์ 500 รูป มาทูลเชิญพระพุทธเจ้ากลับ พระยาปาลิไลย์เสียใจจนสิ้นชีวิต[204]

นอกจากสมุดประถมแล้ว ยังมีวรรณกรรมพุทธประวัติที่เป็นฉบับท้องถิ่น เรื่อง “ปรถมชาดก” อีกเรื่องหนึ่ง ที่เล่าเรื่องพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์โดยเน้นว่ามีช้างพลายกับลิงเผือกมาคอยปรนนิบัติพระพุทธองค์ขณะประทับอยู่ในป่าเลไลยก์ มีลิงนำน้ำผึ้งมาถวายเมื่อทรงรับฉันท์ก็ดีใจตกจากต้นไม้ลงมาตาย กลายเป็นดาวชื่อป่าเลไลยก์[205]

ดังนั้นภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด ที่เขียนภาพพญาลิงกับพญาช้างไว้คู่กัน นอกจากจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 กับสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10 กับเลขที่ 10ก แล้ว นัยหนึ่งน่าจะมาจากความแพร่หลายของวรรณกรรมพุทธประวัติฉบับอื่น ๆ นอกเหนือจากพระไตรปิฎก และปฐมสมโพธิกถา ที่ส่งผ่านมาทางสมุดภาพไตรภูมิกับวรรณกรรมท้องถิ่นทั้งสองเรื่องที่ร่วมสมัยกันด้วย

สำหรับรูปแบบการเขียนจิตรกรรมตอนป่าเลไลยก์ที่พบส่วนใหญ่ จะเป็นการเขียนรูปพญาช้างกำลังใช้งวงเหนี่ยวคนโฑมาถวายพระพุทธองค์ คู่กับภาพพญาลิงกำลังถวายรังผึ้ง ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 จะมีการเขียนรูปพระพุทธองค์ประทับนั่งห้อยพระบาทบนโขดหินขณะกำลังเอื้อมพระหัตถ์ไปรับของที่พญาสัตว์ทั้งสองนำมาถวาย แตกต่างจากในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10 กับเลขที่ 10ก ตรงที่จะใช้ภาพดอกบัวเป็นสัญลักษณ์แทนการเขียนภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ยกเว้นภาพจิตรกรรมฝาผนังในกรุปรางค์ วัดราชบูรณะ จ. พระนครศรีอยุธยา ที่เขียนภาพช้างถวายคนโฑเพียงตัวเดียว ไม่มีลิงรวมอยู่ด้วย อย่างไรก็ดีช่างนิยมสร้างบรรยากาศในป่าเลไลยก์ผ่านการเขียนฉากพื้นหลังเป็นภาพแนวลำธาร แนวโขดหิน แนวไม้เหมือนกันแทบทั้งหมด

จากหลักฐานที่ยังหลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน เมื่อนำมาเทียบเคียงกับภาพจิตรกรรมในหนังสือบุด สามารถแบ่งกลุ่มภาพจิตรกรรมตอนป่าเลไลยก์ได้เป็น 3 กลุ่มย่อย ได้แก่ กลุ่มที่หนึ่งเป็นกลุ่มที่ได้แรงบันดาลใจมาจากคัมภีร์ในกลุ่มเดียวกับที่ช่างนำมาถอดความเขียนเป็นภาพ

---

[204]**เรื่องเดียวกัน**, **หน้าเดียวกัน**.

[205]**เรื่องเดียวกัน**, 114.

จิตรกรรมในกรุปรางค์ วัดราชบูรณะ เนื่องจากเขียนเป็นรูปพญาช้างเพียงตัวเดียวคอยเฝ้าปรนนิบัติพระพุทธองค์(ภาพที่ 99)

ภาพที่ 99 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 4

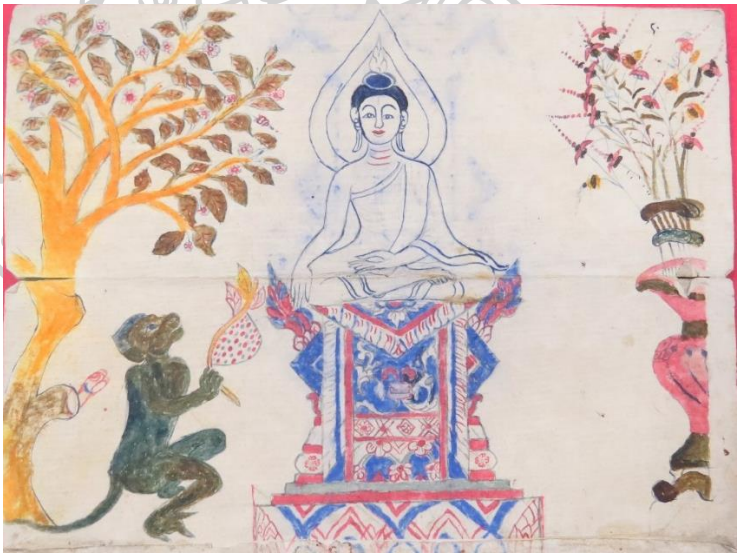
กลุ่มที่สอง เป็นกลุ่มภาพจิตรกรรมที่เขียนพญาช้างและพญาลิงคู่กัน คล้ายกับภาพที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา และธนบุรีทั้งสามเล่มที่กล่าวมา เป็นที่น่าสังเกตว่าช่างมักจะเขียนภาพพญาช้างกับพญาลิงในขณะทรงเครื่องเหมือนตัวละครที่เป็นสัตว์ในวรรณคดีต่าง ๆ (ภาพที่ 100) โดยพญาลิงก็จะดูคล้ายหนุมานในเรื่องรามเกียรติ์ พญาช้างก็จะทรงเครื่องเหมือนช้างทรงในวรรณคดีชาดก (ภาพที่ 101) สันนิษฐานว่านอกจากช่างที่เขียนอาจจะเคยเห็นภาพต้นแบบในสมุดภาพไตรภูมิมาก่อนแล้ว นัยหนึ่งอาจเพื่อสื่อเป็นสัญลักษณ์แทนความมีอำนาจในฐานะ “พญา” หรือ จ่าฝูงมิเช่นนั้นก็อาจเพราะเป็นสัตว์คู่บุญบารมี จึงต้องมีลักษณะพิเศษกว่าสัตว์อื่นนั่นเอง

ภาพที่ 100 พุททธประวัติตอนป่าเลไลย์ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 6

ภาพที่ 101 ตัวอย่างการทรงเครื่องของหนุมาน จากหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา และช้างทรงในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย

กลุ่มที่สาม เชื่อว่าเป็นกลุ่มที่ช่างถ่ายทอดภาพจิตรกรรมออกมาตามจินตนาการของตนเองคือ มีพญาลิงเพียงตัวเดียว (ภาพที่ 102) อย่างไรก็ดีภาพทั้งสามกลุ่มมีความเหมือนกันที่สำคัญคือ การดัดแปลงรูปแบบงานจิตรกรรมจากเนื้อหาที่มีการกล่าวถึงพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ประกอบกับการอาศัยจิตรกรรมสมัยก่อนหน้าเป็นต้นแบบ นำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับรสนิยมของช่างและคนในท้องถิ่นจนที่สุดกลายเป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมภาคใต้ที่พบในหนังสือบุด ยกตัวอย่างเช่น การเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางไสยาสน์ หรือปางมารวิชัยบนบัลลังก์แทนที่จะเป็นภาพประทับนั่งบนโขดหิน(ภาพที่ 103) การเขียนภาพพระพุทธองค์มีขนาดเล็กกว่าหรือเกือบเท่ากับพญาสัตว์ทั้งสองที่ขนาบอยู่ บางภาพมีฉัพพรรณรังสีล้อมรอบพระองค์จนดูคล้ายซุ้มเรือนแก้ว ชวนให้นึกถึงพระปฏิมามากกว่ารูปบุคคลจริง ๆ (ภาพที่ 104)

ภาพที่ 102 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 5



ภาพที่ 103 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 9

ภาพที่ 104 ภาพพระพุทธองค์มีขนาดเล็กกว่าหรือเกือบเท่ากับพญาสัตว์ทั้งสองที่ขนาบอยู่ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 12

ภาพพญาช้างที่แสดงอยู่ในหนังสือบุดก็มีลักษณะพิเศษ แตกต่างจากภาพที่นิยมเขียนทั่วไปเช่นกัน กล่าวคือมีการเขียนภาพพญาช้างเหนี่ยวช่อดอกไม้ ตลอดจนบางภาพก็เป็นการถวายบาตรแทนคนโฑ ในการนี้ดูเหมือนช่างจะไม่เคร่งครัดต่อระเบียบในการเขียนภาพพุทธประวัติตอนนี้มากนัก เนื่องจากภาพที่ปรากฏมิได้ตรงตามเหตุการณ์ที่ระบุไว้ในปฐมสมโพธิกถา

อย่างไรก็ดีเนื่องจากปรากฏคำบรรยายในพระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค ที่กล่าวถึงกิจวัตรของพญาช้างระหว่างคอยดูแลพระสัพพัญญูเอาไว้ว่า พญาช้างจะคอยปัดกวาดรอบต้นภัททสาละและบรรณศาลา เอางวงขนฟืน ใช้งวงสีฟืนที่ขนมาให้ติดไฟ เอาก้อนหินไปเผาไฟให้ร้อนแล้วโยนลงไปในน้ำ ก่อนจะนำน้ำที่อุ่นแล้วมาถวายสำหรับสรง น้ำบ้วนพระโอษฐ์ ถวายไม้สำหรับชำระพระทนต์ คอยนำผลไม้ที่มีรสอร่อยจากป่ามาถวาย เป็นต้น[206] นัยหนึ่งจึงเป็นไปได้ที่ช่างอาจจะได้แรงบันดาลใจมาจากเนื้อความในพระสูตร ประกอบกับการพยายามสร้างสรรค์ผลงานให้มีความหลากหลาย เป็นเอกลักษณ์ตามแบบฉบับงานท้องถิ่น ช่างจึงจินตนาการภาพการปรนนิบัติของพญาช้างด้วยวิธีอื่น ๆ นอกจากการถวายคนโฑใส่น้ำสำหรับสรง แต่เพียงอย่างเดียว (ภาพที่ 105)

[206]**พระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค เล่ม 3**, 440.

ภาพที่ 105 พุทธประวัติตอนป่าเลไลย์ ในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เล่มที่ 9

นอกจากนี้บางภาพก็ไม่ปรากฏการเขียนฉากวิวทิวทัศน์ให้เห็น กลายเป็นภาพช้าง คู่กับแจกันดอกไม้แทน ส่วนนี้น่าจะเป็นอิทธิพลจากการเขียนภาพพระพุทธองค์ในกลุ่มแสดงปางต่าง ๆ ซึ่งมักจะมีการนำแจกันดอกไม้ ธง ฉัตรมาเขียนประดับไว้คู่กับภาพพระพุทธเจ้าที่เป็นประธาน

- จิตรกรรมพุทธประวัติ ตอนโปรดองคุลีมาล เป็นเหตุการณ์พุทธประวัติหลังจากทรงปราบช้างนาฬาคีรีที่พระเทวทัตปล่อยมาทำร้ายพระพุทธองค์แล้ว พระพุทธองค์ทรงได้พบกับองคุลีมาลซึ่งเที่ยวฆ่าคนเพื่อตัดนิ้วให้ครบ 1,000 นิ้ว นำมาบูชาอาจารย์ที่ตนนับถือ องคุรีมาลตัดนิ้วคนได้ 999 นิ้วแล้ว หวังจะตัดนิ้วองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นนิ้วสุดท้าย ทว่าเมื่อได้สดับธรรมเทศนาก็เกิดสำนึกผิดและตัดสินใจขออุปสมบทเป็นพระภิกษุเพื่อชดใช้บาปที่ตนกระทำ[207]

ภาพที่ปรากฏในหนังสือบุดเขียนขึ้นอย่างง่าย ๆ ฝั่งซ้ายของภาพเป็นพระพุทธองค์ในพระหัตถ์ขวาถือตาลปัตร ทรงจีวรห่มเฉียง พาดผ่านพระอังสาซ้าย มีสังฆาฏิปลายตัด ยาวเกือบถึงพระชานุกำลังเหลียวไปทอดพระเนตรองคุลีมาล ที่อยู่ในท่ากำลังก้าวขาข้างหนึ่ง มือซ้ายถือดาบ มือขวาชี้ไปที่พระพุทธองค์ (ภาพที่ 106) ดูคล้ายกับภาพตอนเดียวกันที่ปรากฏเป็นจิตรกรรมฝาผนังใน

---

[207]**พระไตรปิฎก เล่มที่ 13 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 5 มัชฌิมนิกาย มัชฌิมปัณณาสก์ อังคุลิมาลสูตร. พระไตรปิฎกฉบับสยามรัฐ.** [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2562.

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ต่างกันตรงที่รายละเอียดปลีกย่อย อาทิ ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เขียนภาพพระพุทธองค์ประทับยืนบนดอกบัว มีฉัพพรรณรังสีล้อมรอบพระเศียร พระหัตถ์ขวาทรงแสดงวิตรรกมุทรา ขณะที่ช่างเขียนให้องคุลีมาลอยู่ในท่าเดียวกับที่พบในหนังสือบุด ต่างกันเล็กน้อยตรงเครื่องนุ่งห่มที่ในหนังสือบุดองคุรีมาลดูเป็นมหาโจรมากกว่า กล่าวคือองคุรีมาลไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงมีผ้าคาดหัวและคาดเอว ขณะที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังจะเขียนให้สวมเสื้อแขนยาว มีสร้อยที่ร้อยนิ้วเก็บไว้พาดผ่านลำตัว คาดผ้าคาดเอว นุ่งโจง นอกจากนี้ยังมีการเขียนบรรยากาศเบื้องหลังเป็นภาพแนวป่า แม่น้ำ และภูเขาตามหลักทัศนียวิสัยด้วย (ภาพที่ 107)

ภาพที่ 106 พุทธประวัติตอนโปรดองคุลีมาล จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 14

อนึ่งแม้จะพบภาพตอนโปรดองคุลีมาลในหนังสือบุดเพียงภาพเดียว แต่ก็เชื่อว่าพุทธประวัติตอนนี้น่าจะเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมอยู่ในท้องถิ่น เนื่องจากมีหลักฐานการกล่าวถึงเนื้อหาตอนนี้ในสมุดประถมเช่นเดียวกับตอนป่าเลไลยก์[208] อีกทั้งยังปรากฏการเขียนภาพชุดประวัติองคุลีมาลเป็นจิตรกรรมบนแผ่นไม้คอสองของกุฏิวัดควนใน อ.ปะนาเระ จ. ปัตตานีด้วย (ภาพที่ 108)

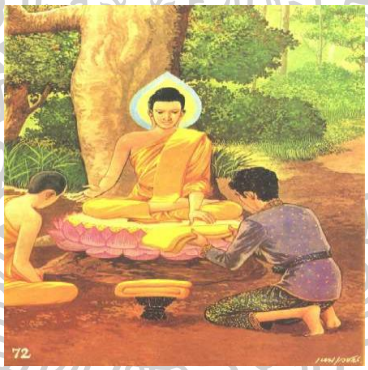
[208]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 113.

ภาพที่ 107 พุทธประวัติตอนโปรดองคุลีมาล จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 108 ชีวประวัติองคุลีมาล จิตรกรรมบนแผ่นไม้คอสองของกุฏิวัดควนใน อ.ปะนาเระ จ. ปัตตานี

- จิตรกรรมพุทธประวัติตอนปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองแก่พระพุทธองค์ เหตุที่สามารถระบุที่มาของพุทธประวัติตอนนี้ได้ แม้จะไม่ปรากฏภาพดังกล่าวอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิ ตลอดจนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามที่เลือกมาศึกษาเลย เนื่องจากการ

เขียนองค์ประกอบภายในภาพดูละม้ายคล้ายคลึงกับภาพปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าเฝ้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองหลังจากพระพุทธองค์ทรงปลงอายุสังขาร[209] ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติของเหม เวชกร ซึ่งนับเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามเรื่องราวจากหนังสือพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรสที่ละเอียดที่สุด มีจำนวนถึง 80 ภาพเป็นอันมาก[210](ภาพที่ 109) แม้งานจิตรกรรมทั้งสองแหล่งจะมีรูปแบบในการนำเสนอภาพแตกต่างกันก็ตาม กล่าวคือมีภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งอยู่ตรงกลางระหว่างภิกษุ กับอุบาสกที่กำลังถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงให้แก่พระพุทธองค์ บรรยากาศเบื้องหลังเป็นทิวป่าเหมือนกัน ต่างกันเล็กน้อยที่ช่างเขียนภาพปุกกุสะบุตรในหนังสือบุดแต่งกายเหมือนชาวบ้านทั่วไป คือไม่สวมเสื้อ นุ่งโจง มีผ้าคาดเอวอีกชั้นหนึ่ง ผิดกับงานของเหม เวชกร ที่เขียนภาพปุกกุสะบุตรให้แต่งกายคล้ายชนชั้นสูงดูสมจริงตามท้องเรื่องมากกว่า (ภาพที่ 110)



ภาพที่ 109 ปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองแก่พระพุทธองค์ จิตรกรรมฝีมือครูเหม เวชกร
ที่มา : ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

[209]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา 29 ปริเฉท/ พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส**, 462 – 494.

[210]ธรรมสภา, **สมุดภาพพุทธประวัติ ฉบับอนุรักษ์ภาพเขียนทางพระพุทธศาสนา โดยครูเหม เวชกร** (กรุงเทพฯ: ธรรมสภา, 2541), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ภาพที่ 110 ปุกกุสะบุตรแห่งมัลลกษัตริย์เข้าถวายผ้าเนื้อเกลี้ยงสีทองแก่พระพุทธองค์ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2

- จิตรกรรมพุทธประวัติตอนปรินิพพาน เป็นภาพพุทธประวัติตอนสำคัญ ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป และเขียนตามกันมาอย่างมีระเบียบแบบแผนเป็นไปตามเหตุการณ์ในพุทธประวัติซึ่งบรรยายถึงตอนนี้ว่าพระบรมศาสดาทรงให้พระอานนท์ปัดกวาดปูลาดสังฆาฏิลงบนพระแท่นไสยาสน์ใต้ต้นสาละคู่หนึ่งซึ่งมีลำต้นกลมงาม ยอดโน้มเข้าหากัน ภายในสาวโนอุทยาน ที่เสด็จประพาสของเหล่ามัลลกษัตริย์ แล้วตั้งพระแท่นหันไปทางทิศเหนือจากนั้นจึงบรรทมสีหไสยาสน์ พระบาทซ้ายซ้อนพระบาทขวาก่อนที่จะเสด็จปรินิพพานในเวลาต่อมา[211]

ช่างจึงเขียนจิตรกรรมเป็นภาพพระพุทธองค์ประทับสีหไสยาสน์อยู่บนพระแท่นใต้ต้นสาละคู่ มีพระพุทธสาวกกำลังห้อมล้อมอยู่เสมอ ยกตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังแสดงตอนปรินิพพาน ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 111) และในพระอุโบสถ วัดวัง จ. พัทลุง (ภาพที่ 112) เป็นต้น สำหรับภาพในหนังสือบุดอาจจะต่างกันเล็กน้อยตรงรายละเอียดเรื่องจำนวนภิกษุที่กำลังเฝ้า ณ ที่ประทับ รูปแบบแท่นบรรทมที่เขียนเป็นดอกบัววางอยู่เหนือโขดหิน เช่นเดียวกับแท่นประทับในตอนอื่น ๆ ที่พบในหนังสือเล่มเดียวกันที่กล่าวถึงไปแล้ว (ภาพที่ 113) ซึ่งน่าจะเป็นความนิยมของช่างเองประกอบกับพื้นที่ในการแสดงออกก็ย่อมเป็นข้อจำกัดที่สำคัญ ส่งผลให้รูปแบบของงานจิตรกรรมระหว่างช่างสองกลุ่มแตกต่างกัน

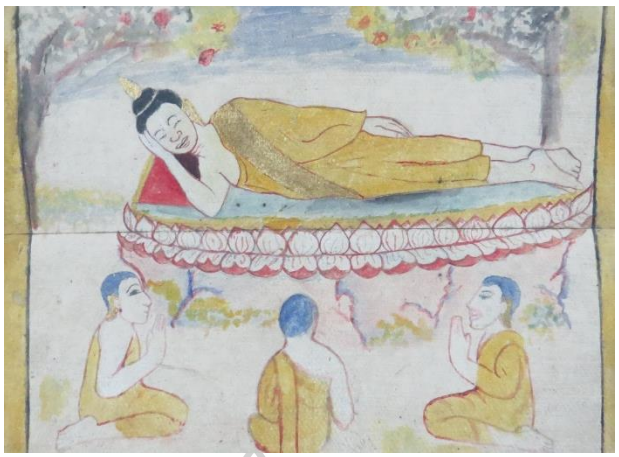
---

[211]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา 29 ปริเฉท/พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส**, 480 – 481 .

ภาพที่ 111 พุทธประวัติตอนดับขันธ์ปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 112 พุทธประวัติตอนดับขันธ์ปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดวัง จ. พัทลุง

อย่างไรก็ดีไม่พบมีการเขียนตอนปรินิพพานในสมุดภาพที่อื่น ๆ ที่นำมาศึกษานอกจากหนังสือบุดภาคใต้ มีทั้งที่ถอดความจากพุทธประวัติโดยตรงเช่นภาพนี้ และที่เขียนเป็นภาพพระพุทธองค์ทรงปางไสยาสน์เดี่ยว ๆ อยู่ในกลุ่มจิตรกรรมพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแสดงปางหัวข้อที่นำเสนอไปก่อนหน้านี้ การเขียนภาพตอนปรินิพพานดังกล่าว จึงอาจเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของงานช่างในหนังสือบุดก็เป็นได้



ภาพที่ 113 พุทธประวัติตอนปรินิพพาน จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2

- จิตรกรรมเรื่องพระอุปคุต เป็นเรื่องราวของพระอุปคุตที่เขียนไว้ตอนท้ายของพุทธประวัติ โดยเดิมทีพุทธประวัติตอนนี้มิได้ปรากฏในพระไตรปิฎก แต่มีการกล่าวถึงในคัมภีร์รุ่นหลังมาแล้ว ได้แก่ ในกลุ่มมหายานจะปรากฏอยู่ในคัมภีร์อโศกกาวทาน ซึ่งเขียนขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 5 ขณะที่ฝ่ายเถรวาทนั้นพบเขียนอยู่ในคัมภีร์โลกบัญญัติ กับปฐมสมโพธิกถา กำหนดอายุได้พุทธศตวรรษที่ 19 และ 24 ตามลำดับ สำหรับในประเทศไทยยังพบมีการนำไปเขียนเป็นตำนานพระอุปคุตอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ อีกด้วย ได้แก่ ภาคเหนือ เป็นเรื่องมหาอุปคุตล้านนา ภาคอีสาน เป็นเรื่องอุปคุตผางมาร สุดท้ายภาคใต้ เป็นเรื่องนิพพานโสตร[212]

เนื้อหาโดยรวมของเรื่องพระอุปคุต กล่าวถึงพระอรหันต์สาวกผู้เป็นเอกทัตคะด้านธรรมกถึก หรือผู้เชี่ยวชาญด้านการสั่งสอนธรรม มีนามว่า “พระอุปคุต” มีชีวิตอยู่หลังจากพระพุทธเจ้าทรงปรินิพพานพระอุปคุตจำพรรษาอยู่ตรงสะดือทะเล จะขึ้นมาบิณฑบาต กับเมื่อต้องมาปราบมาร ดังตัวอย่างมีการกล่าวถึงว่าในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช พระองค์มีพระประสงค์จะทำการฉลองพระสถูปที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ แต่เกรงพญามารจะมาขัดขวางจึงต้องอัญเชิญพระอุปคุตขึ้นมาจากใต้มหาสมุทรเพื่อมาปราบมาร[213]

---

[212]อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, **ทิพยประติมา ที่มา ความหมาย 14 ทิพยเทพแห่งโชคลาภ – อุดมสมบูรณ์ของไทยและเอเชีย** (นนทบุรี: มิวเซียมเพลส, 2560), 42,50.

[213]**เรื่องเดียวกัน**, 47 -48.

จากภาพจิตรกรรมที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง นอกจากคำทำนายที่ระบุเอาไว้ว่า

> ได้เมื่อเถรอุปคุต เมื่อไปจำศีลอยู่ในดีเท่ล่[214] ถ้าใครแทงต้องที่นี่ ท่านว่าผู้นั้นมีบุญมากนัก ประกอบไปด้วยใจกุศล คนผู้นั้นศัตรูเบียดเบียนมิลุ แม้นนึกสิ่งใดคนมักเอามาให้ ว่ามักได้สินทรัพย์ ถ้าทำนาค้าขายได้กำไรมาก ถ้าถามคนไปไกล ว่ายังมิมา ถ้ามีความว่ามีคนมาขอเสีย ให้ของกลับคืนแก่เรา ถ้าหาลาภได้ดังความปรารถนา ถ้าของหายทายว่าอยู่ในน้ำ ต้องที่นี่ทายว่าดีทุกสิ่ง แล ห้ามมิให้แทง ให้ไถ่ชะตาเอาเถิดจึงจะดีมีชัย[215]

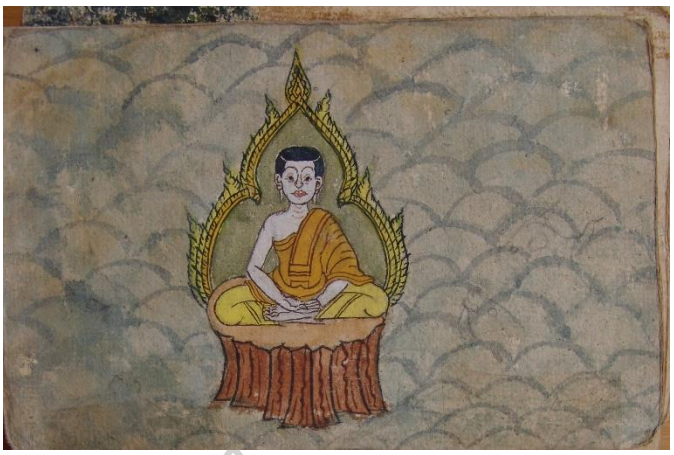
ทำให้รู้ที่มาของภาพ โดยมิต้องอาศัยการตีความอย่างภาพอื่น ๆ ที่พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์แล้ว การเขียนภาพภิกษุนั่งอยู่บนโขดหินมีฉัพพรรณรังสีล้อมรอบอย่างพระอรหันต์ และมีฉากหลังเป็นแนวคลื่นก็มีส่วนช่วยให้ทราบแหล่งที่มาของภาพได้เช่นกัน เนื่องจากตำนานเรื่องพระภิกษุที่อาศัยอยู่ใต้ทะเลเห็นจะมีเฉพาะเรื่องพระอุปคุต กับพระบัวเข็มอย่างไรก็ดีพระบัวเข็มจะต้องมีใบบัวครอบพระเศียรอยู่ เป็นลักษณะประติมานเฉพาะองค์ทำให้สามารถแยกความแตกต่างระหว่างทั้งคู่ได้[216](ภาพที่ 114)

---

[214]สันนิษฐานว่าคือ สะดือทะเล อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณวรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 248.

[215]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[216]อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, **ทิพยประติมา ที่มา ความหมาย 14 ทิพยเทพแห่งโชคลาภ – อุดมสมบูรณ์ของไทยและเอเชีย**, 61.



ภาพที่ 114 จิตรกรรมเรื่องพระอุปคุต ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

2.1.2 จิตรกรรมภาพพุทธประวัติที่ไม่สามารถระบุตอนที่นำมาเขียนได้

จิตรกรรมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พิจารณาจากภาพ ไม่สามารถระบุได้ว่านำมาจากพุทธประวัติตอนใด เมื่ออาศัยการเทียบเคียงกับเนื้อหาในคัมภีร์และจิตรกรรมกลุ่มอื่น ๆ พบว่ามีความสอดคล้องกับภาพพุทธประวัติหลายตอน จึงสันนิษฐานว่าช่างน่าจะเอาภาพจิตรกรรมพุทธประวัติหลายตอนมาผสมผสานกัน อธิบายต่อไปได้ดังนี้

- ภาพบุคคล 2 คนกำลังถวายดอกไม้พระพุทธองค์ โดยช่างเขียนให้พระสมณโคดมทรงประทับนั่งห้อยพระบาทอยู่บนโขดหิน กำลังเหยียดพระหัตถ์ขวาออกไปด้านหน้าเพื่อไปรับของที่บุคคลนำมาถวาย ขณะที่พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นอยู่เหนือพระเพลาเล็กน้อย เบื้องหน้าพระพุทธองค์มีภาพบุคคลที่ลางเลือนมาก 2 คน คนที่อยู่หน้าสุดมีมวยผมอยู่ด้านหลังคล้ายพวกพราหมณ์ ในมือถือช่อดอกไม้ นั่งอยู่ในท่าชันเข่า ทำท่าราวกับกำลังถวายของดังกล่าวให้พระพุทธองค์ ส่วนอีกคนที่นั่งพับเพียบอยู่ด้านหลัง อยู่ในท่าประนมมือเช่นกัน (ภาพที่ 115)

ภาพที่ 115 จิตรกรรมพุทธประวัติในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 1

จากภาพแม้จะไม่สามารถระบุได้ชัดเจนว่านำมาจากพุทธประวัติตอนใดเนื่องจากขาดรายละเอียดที่เป็นเหตุการณ์สำคัญของภาพ เช่น หากเป็นตอนนางสุชาดานำข้าวมธุปายาสใส่ถาดทองคำมาถวายแก่พระพุทธองค์ ก็จะต้องเขียนเป็นภาพนางสุชาดาถือถาดทองไว้เสมอ เพื่อนำไปสู่เหตุการณ์พุทธประวัติตอนสำคัญต่อจากนั้น คือตอนพระพุทธองค์ทรงลอยถาดเพื่ออธิษฐานเสี่ยงทายว่าจะทรงตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์ต่อไปหรือไม่[217] (ภาพที่ 116)

[217]**เรื่องเดียวกัน**, 155.

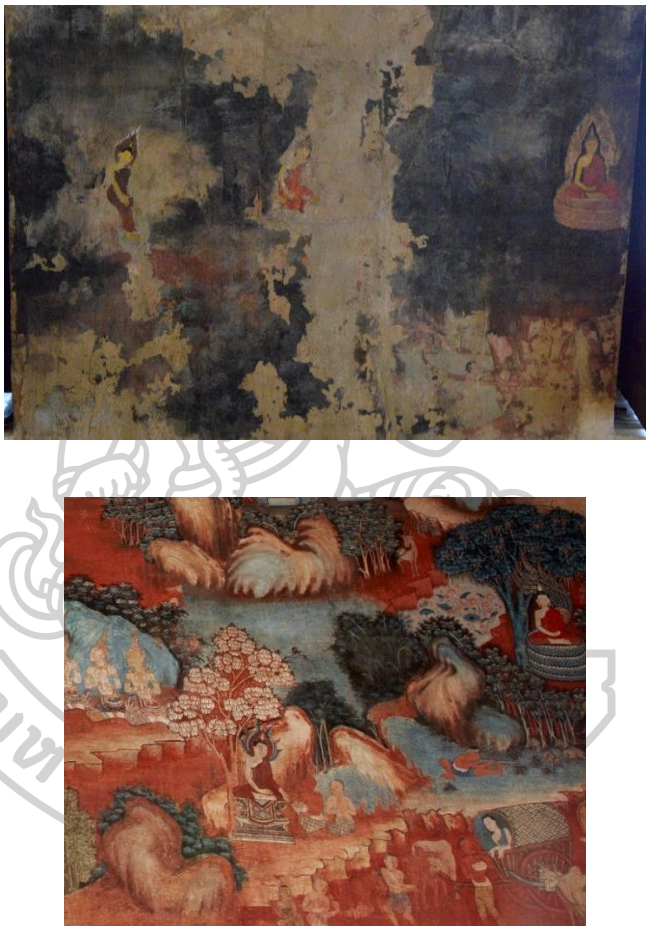
ภาพที่ 116 พุทธประวัติตอนพระอินทร์ดีดพิณถวาย นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โสตถิยะพราหมณ์ถวายหญ้าคา และทรงลอยถาด จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 158.

ในการนี้เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่เป็นเรื่องปุถุชนทั่วไป นำสิ่งของมาถวายแก่พระพุทธองค์ภาพอื่น ๆ อาทิ ตอนพราหมณ์โสตถิยะถวายหญ้าคา ตอนตปุสสะและภัลลิกะถวายสัตตุก้อนสัตตุผง ตลอดจนตอนนายคัณฑะถวายผลมะม่วง เป็นต้น จิตรกรรมดังกล่าวดูจะสอดคล้องกับตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสมากที่สุด เนื่องจากในภาพเขียนเป็นรูปบุคคล 2 คน ผิดกับตอนถวายหญ้าคากับตอนถวายผลมะม่วงที่กล่าวถึงบุคคลเพียงคนเดียว

ส่วนตอนถวายสัตตุก้อนสัตตุผงแม้จะมีการเอ่ยชื่อถึงบุคคล 2 คนเหมือนกัน ทว่าในตอนนี้กล่าวถึงเหตุการณ์หลังตรัสรู้ เมื่อตปุสสะและภัลลิกะพ่อค้าวาณิชย์สองพี่น้องนำสินค้าบรรทุกเกวียนมา 500 เล่ม ผ่านมาเห็นองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าประทับนั่งอยู่ใต้ต้นเกด มีฉัพพรรณรังสีล้อมรอบพระวรกาย ด้วยความเลื่อมใสและการดลบันดาลของรุกขเทวดาให้เกวียนไม่สามารถเคลื่อนต่อไปได้ ทั้งสองจึงมีโอกาสเข้าไปถวายภัตตาหารแก่พระพุทธองค์ กลายเป็นอุบาสก

คู่แรกในพุทธศาสนา[218] การเขียนภาพจิตรกรรมดังกล่าวจึงมักจะมีภาพขบวนเกวียนเขียนประกอบไว้ด้วยเสมอ ยกตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กับภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดวัง จ.พัทลุง ที่เขียนขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้น ทว่าไม่ปรากฏการเขียนฉากนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังทางภาคใต้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่เลือกนำมาศึกษา (ภาพที่ 117)



ภาพที่ 117 (บน - ล่าง)ภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงขบวนเกวียนของตปุสสะ และภัลลิกะ ก่อนที่จะหยุดเข้าไปถวายสัตตุก้อนสัตตุผง ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และภายในพระอุโบสถ วัดวัง จ.พัทลุง

[218]**เรื่องเดียวกัน**, 211 - 212.

อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาภาพนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10 กับ เลขที่ 10ก พบว่ามีการเขียนภาพองค์พระสัพพัญญูเฉพาะในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 8 เท่านั้น ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10 ไม่ได้เขียนเอาไว้ (ภาพที่ 118) ขณะที่ในสมุดภาพไตภูมิเลขที่ 10ก ใช้ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธองค์ (ภาพที่ 119) นอกจากนี้ภาพนางทาสีก็มีทั้งที่เขียนเพียงคนเดียวและที่เขียนเป็นกลุ่ม

ภาพที่ 118 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 ตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส
ที่มา :หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 78.

ภาพที่ 119 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก ตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส

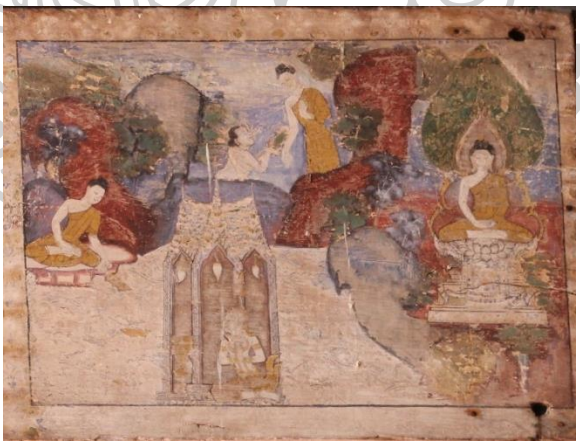
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 163.

โดยเบื้องต้นจึงสันนิษฐานได้ว่าภาพที่ปรากฏในหนังสือบุดตอนนี้น่าจะได้แรงบันดาลใจมาจากการเขียนภาพพุทธประวัติช่วงก่อนการตรัสรู้ 2 ตอนสำคัญในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาเลขที่ 8 ได้แก่ ภาพตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส กับภาพตอนพราหมณ์โสตถิยะถวายหญ้าคา 8 กำ (ภาพที่ 120) ทั้งนี้อาศัยเหตุผลสำคัญ 2 ประการคือ ประการที่หนึ่ง ลักษณะการเขียนท่าประทับของพระพุทธองค์ที่อยู่ในท่าประทับนั่งห้อยพระบาทอยู่บนโขดหินเหมือนกัน แตกต่างจากภาพตอนถวายหญ้าคาตามที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ จะเขียนตรงตามเนื้อหาซึ่งกล่าวถึงพราหมณ์โสตถิยะ เข้าไปถวายหญ้าคาระหว่างที่กำลังเสด็จไปยังใต้โพธิพฤกษ์[219] ภาพที่เขียนจึงเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับยืนเพื่อรับหญ้าคาที่พราหมณ์นำมาถวาย (ภาพที่ 121) ประการที่สอง เป็นลักษณะเครื่องแต่งกายของบุคคลที่นั่งอยู่ด้านหน้าที่ดูคล้ายพราหมณ์ ผิดกับภาพนางสุชาดาที่ปรากฏส่วนใหญ่จะทรงเครื่องอย่างตัวนาง และสวมชฎามงกุฎแสดงความเป็นฐานันดรสูงเสมอ (ภาพที่ 122)

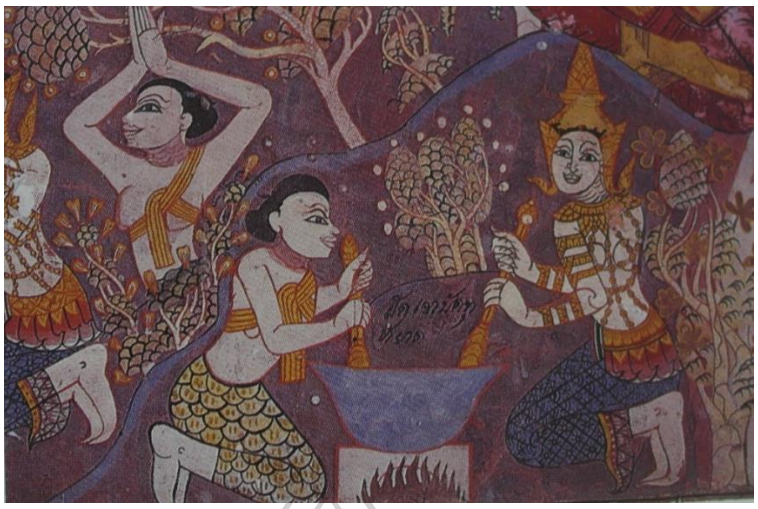
[219]**เรื่องเดียวกัน**, 155 - 156.

ภาพที่ 120 พุทธประวัติตอนพราหมณ์โสตถิยะถวายหญ้าคา สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา :หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 158.



ภาพที่ 121 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติตอนพราหมณ์โสตถิยะ นำหญ้าคามาถวาย ภายในพระอุโบสถ วัดท้าวโคตร ต.ในเมือง อ. เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช



ภาพที่ 122 พุทธประวัติ ตอนนางสุชาดากวนข้าวมธุปายาส จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดป่าศรี อ. ยะหริ่ง จ. ปัตตานี

ดังนั้นภาพนี้จึงน่าจะเป็นการนำเอาเรื่องราวจากทั้งสองตอนมาผสมผสานกันและดัดแปลงเนื้อหาเป็นบุคคลนำดอกไม้มาถวายแก่พระพุทธองค์แทน โดยอาจเกิดจากความตั้งใจของช่างเองหรือมิเช่นนั้นก็เพราะช่างมิได้ศึกษาพุทธประวัติมาอย่างแจ่มแจ้ง เป็นแต่เขียนตามกันมาเมื่อกาลเวลาผ่านไปเนื้อหาที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยจึงคลี่คลายไปตามลำดับ

กระนั้นก็ตามเมื่อพิจารณาในแง่เทคนิคการวาด เป็นที่น่าสังเกตว่ารูปแบบการเขียนพระเศียรที่ประกอบด้วยพระรัศมีทรงกรวยสะบัดปลายคล้ายเปลวไฟ มีอุษณีษะ และมีการแบ่งพื้นที่พระเศียรออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนรองรับอุษณีษะ และส่วนด้านข้างพระกรรณทั้ง 2 ข้าง กับรูปแบบการครองจีวรแบบห่มเฉียง พาดผ่านพระอังสาซ้าย สังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ยาวลงมาเกือบจรดพระนาภี มีปลายตัดตรง และการเขียนจีวรกับสังฆาฏิในรูปแบบเส้นคู่ขนานชวนให้นึกถึงภาพจากตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสในสมุดไทยดำ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริให้จัดทำขึ้นเพื่อนำไปหล่อเป็นพระพุทธรูปประดิษฐานไว้ในหอพระปริตร[220] (ภาพที่ 123) เป็นอย่างมาก ต่างกันเพียงเล็กน้อยตรงสังฆาฏิ ซึ่งในตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ จะเขียนซ้อนกันสองชั้น ทำให้เชื่อได้ว่าช่างผู้เขียนหนังสือบุดตอนนี้น่าจะฝึกฝนเทคนิคในการเขียนภาพพระบรมศาสดาผ่านการใช้ภาพในตำรา

---

[220]เสาวณิต วิงวอน [บรรณาธิการ], **ตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์ วัดพระเชตุพน จัดพิมพ์, 2550), 206.

พระพุทธรูปปางต่าง ๆ เป็นต้นแบบมาก่อน โดยได้แรงบันดาลใจในการวางโครงเรื่องหลักกับการเขียนฉากบรรยากาศอื่น ๆ จากสมุดภาพไตรภูมิ ที่เป็นกลุ่มสมุดไทยเหมือนกัน

ภาพที่ 123 ภาพร่างพระพุทธรูปปางป่าไลเลย์ในหนังสือตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส
ที่มา: เสาวณิต วิงวอน (บรรณาธิการ), **ตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์ วัดพระเชตุพน จัดพิมพ์, 2550), 206.

- ภาพบุรุษ 5 คน แต่งกายทรงเครื่องอย่างวรรณะกษัตริย์เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ เป็นภาพที่ไม่สามารถระบุตอนที่ชัดเจนได้ เนื่องจากไม่ปรากฏภาพแบบเดียวกันนี้ในสมุดภาพไตรภูมิตลอดจนสมุดไทยที่พบในภาคกลางเล่มอื่น ๆ จะมีก็แต่ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันเท่านั้น กล่าวคือจากลักษณะภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเล่มนี้ที่ช่างเขียนให้พระพุทธองค์ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยอยู่บนแผ่นศิลาใต้โคนไม้ มีบุรุษแต่งกายทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ ได้แก่ การทรงมงกุฎยอดเดินหน กรรเจียกจอน กรองศอ ไม่ทรงสวมเสื้อ ทรงพระภูษาจีบโจงหางหงส์ และสนับเพลา นั่งประนมมืออยู่เบื้องหน้า 5 พระองค์ (ภาพที่ 124) เป็นฉากเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกับเรื่องราวพุทธประวัติหลายตอน ทั้งนี้ตอนที่มักจะปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไปก็มีตอนพระพุทธองค์แสดงธรรมโปรดเจ้าชายแห่งแคว้นโกศล 32 พระองค์ หลังจากทรงแสดงธรรมเทศนา

โปรดปัญจวัคคีย์แล้ว จนเหล่าเจ้าชายซาบซึ้งในรสพระธรรมและขออุปสมบทเป็นพุทธสาวก[221] (ภาพที่ 125)

ภาพที่ 124 ภาพบุรุษ 5 คน แต่งกายทรงเครื่อง อย่างวรรณะกษัตริย์เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 1

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[221]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา 29 ปริเฉท/ พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส**, 261 – 263.

ภาพที่ 125 พุทธประวัติตอนตอนพระพุทธองค์แสดงธรรมโปรดเจ้าชายแห่งแคว้นโกศล 32 พระองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ถัดมาเป็นตอนพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงระงับการวิวาทกันระหว่างเจ้าในศากยะวงศ์ กับเจ้าโกลิยะวงศ์เพื่อแย่งแหล่งน้ำในการทำกสิกรรม[222] (ภาพที่ 126)

ภาพที่ 126 พุทธประวัติตอนพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงระงับการวิวาทกันระหว่างเจ้านายในศากยะวงศ์ กับเจ้านายฝ่ายโกลิยะวงศ์เพื่อแย่งแหล่งน้ำในการทำกสิกรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ภาพ

[222]**เรื่องเดียวกัน**, .

ทั้งนี้จากการศึกษาจิตรกรรมทั้งสองพบว่าใจความหลักของเรื่องที่ช่างตั้งใจจะสื่อออกมาคือ การแสดงธรรมเทศนาโปรดเหล่ากษัตริย์ทั้งหลายจนสามารถบรรลุธรรมในที่สุด สะท้อนได้จากรูปแบบการเขียนภาพพระพุทธองค์ประทับอยู่ท่ามกลางเหล่ากษัตริย์ ที่กำลังประนมกรเพื่อสดับฟังพระพุทธธรรม โดยตัวพระองค์นั้นมีทั้งที่เขียนให้ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยด้วยพระหัตถ์ซ้าย และที่ประทับยืนแสดงวิตรรกมุทราด้วยพระหัตถ์ซ้าย มีภาพกษัตริย์เป็นส่วนเสริมภาพหลัก ช่างจึงอาจมิได้เคร่งครัดว่าจะต้องเขียนให้มีจำนวนตรงตามที่กล่าวไว้ในพุทธประวัติขณะเดียวกันด้วยพื้นที่ที่มีอยู่จำกัดแม้จะเป็นจิตรกรรมฝาผนังก็ตาม ช่างก็ไม่มีความจำเป็นจะต้องเขียนขยายความต่อไปเมื่อสามารถถ่ายทอดสารัตถะของเรื่องได้แล้ว ดังนั้นภาพที่ปรากฏในหนังสือบุดจึงอาจเป็นภาพที่เขียนตามเนื้อหาสองตอนนี้ หรือมิเช่นนั้นก็อาจเป็นตอนเจ้าชายจากศากยวงศ์กับโกลิยวงศ์ ได้แก่ พระภัททิย พระอนุรุทธ พระภัคคุ พระกิมพิล และพระเทวทัตต์ ขอประทานอุปสมบทจากพระพุทธองค์ก็เป็นได้[223] แม้จะไม่ค่อยปรากฏมีการนำไปเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังก็ตาม เนื่องจากหนังสือบุดส่วนใหญ่เป็นสมบัติส่วนตัว และเป็นงานจิตรกรรมพื้นบ้าน ช่างจึงมีอิสระในการเขียนงาน ต่างจากช่างที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังซึ่งต้องยึดตามขนบที่ปฏิบัติสืบกันมามากกว่า

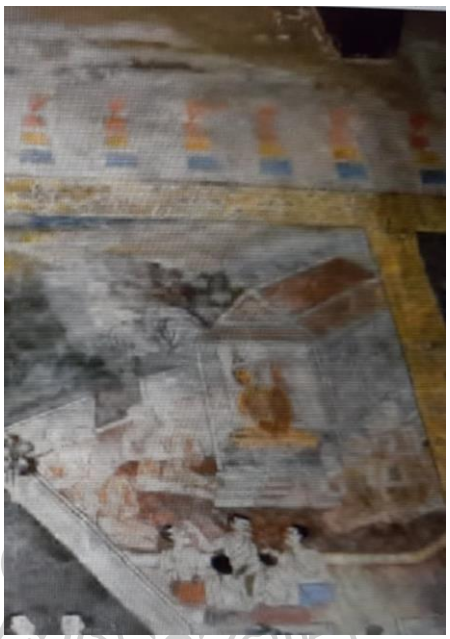
- ภาพภิกษุ 2 รูปกำลังนั่งประนมมือ ในมือถือดอกไม้เพื่อถวายสักการะพระพุทธองค์ เป็นจิตรกรรมอีกภาพหนึ่งที่ไม่สามารถระบุที่มาได้ชัดเจนนอกจากสันนิษฐานเบื้องต้นได้ว่าภิกษุทั้งสองน่าจะเป็นพระสารีบุตร กับพระโมคคัลลานะ อัครสาวกเบื้องขวา และเบื้องซ้ายตามลำดับ เพราะมักจะปรากฏการเขียนภาพภิกษุทั้งคู่อยู่ด้วยกันเสมอโดยเฉพาะในภาพพระบฏ ทั้งนี้ช่างเขียนภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้ามีประภามณฑลล้อมรอบพระเศียร ครองจีวรห่มเฉียงพาดผ่านพระอังสาซ้าย สังฆาฏิมีแผ่นใหญ่ยาวจรดพระนาภี ประทับนั่งแสดงปางสมาธิอยู่เหนือดอกบัวที่มีบัลลังก์รองรับอีกชั้นหนึ่ง ขณะที่พระอัครสาวกครองจีวรห่มเฉียง นั่งพับเพียบ ประนมมือพร้อมถือดอกไม้เอาไว้คนละกำ อยู่ทางฝั่งขวา และฝั่งซ้ายของพระหัตถ์ ลักษณะการเขียนภาพดูสมจริงมากกว่ารูปพระพุทธองค์ กล่าวคือแสดงความเป็นมนุษย์มากกว่า ไม่มีการแสดงพุทธลักษณะ อาทิ ศีรษะโล้น ไม่เขียนอุษณีษะ และรัศมี เป็นต้น นอกจากนี้ช่างยังแฝงแนวคิดเรื่องความสมจริงผ่านทางเทคนิคการเขียนให้จีวรที่พาดผ่านไหล่ของสงฆ์ทั้งสองอยู่คนละข้างกัน เนื่องจากทั้งคู่นั่งหันหน้าเข้าหากัน ฉากเบื้องหลังเป็นแนวต้นไม้ที่เขียนตามหลักทัศนียวิสัย เขียนต้นที่อยู่ใกล้ให้มีขนาดใหญ่ เมื่อไกลออกไปก็ค่อย ๆ เล็กลง อาศัยการไล่สีให้ส่วนที่อยู่ใกล้มีสีเข้มกว่าส่วนที่ไกลออกไปประกอบด้วย (ภาพที่ 127)

---

[223] **เรื่องเดียวกัน**, 350 - 356.

ภาพที่ 127 ภิกษุ 2 รูปกำลังนั่งประนมมือ ในมือถือดอกไม้ เพื่อถวายสักการะแก่พระพุทธองค์ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2

อย่างไรก็ตามไม่พบการเขียนภาพพุทธประวัติที่เกี่ยวกับอัครสาวกทั้งสองในสมุดภาพไตรภูมิ จะมีก็เฉพาะในกลุ่มจิตรกรรมฝาผนังโดยตอนที่ปรากฏมีการนำมาเขียน ได้แก่ ตอนพระสารีบุตรกับพระโมคคัลลานะขอบรรพชาเป็นเอหิภิกขุ (ภาพที่ 128) และตอนเสด็จไปโปรดพระนางพิมพา โดยมีพระอัครสาวกร่วมตามเสด็จด้วย (ภาพที่ 129) เป็นต้น ภาพที่พบในหนังสือบุดจึงน่าจะเป็นภาพที่ช่างคิดดัดแปลงเขียนเอง เน้นพระจริยวัตรของพระพุทธองค์เรื่องการแสดงธรรมโปรดชนทุกหมู่เหล่ารวมถึงในกลุ่มสงฆ์เองด้วย

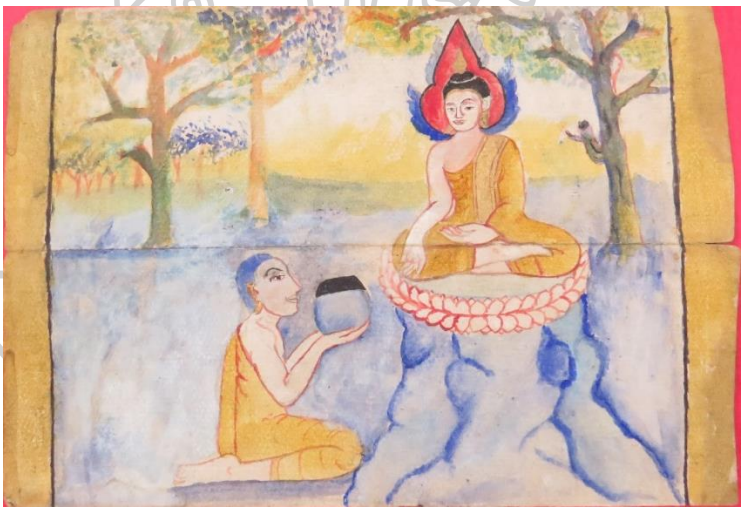


ภาพที่ 128 อุปติสะและโกลิตะ บุตรนางพราหมณีสารีและโมคคัลลีขอบรรพชาเป็นเอหิภิกขุ พระพุทธองค์ประทานนามใหม่ว่าสารีบุตรเถระและพระโมคคัลลานะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี

ภาพที่ 129 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี

- ภาพภิกษุถวายบาตรแก่พระพุทธองค์ เป็นภาพที่ไม่สามารถหาจิตรกรรมในกลุ่มอื่น ๆ มาเทียบเคียงได้เช่นเดียวกับภาพตอนนายคัณฑะถวายผลมะม่วง ทว่าเมื่อลองเปรียบเทียบกับเรื่องราวในพุทธประวัติทำให้สันนิษฐานได้ว่าอาจนำมาจากพุทธประวัติ 2 ตอนสำคัญ ได้แก่ ตอนที่

หนึ่ง พระอชิตะซึ่งจะตรัสรู้เป็นพระศรีอาริยเมตไตรยพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์ใหม่ในกัปหน้า รับบาตรทรงของพระบรมศาสดา หรือมิเช่นนั้นก็เป็นตอนที่พระอานนท์ถวายน้ำให้พระพุทธองค์ทรงดื่มแก้กระหาย ระหว่างทางเสด็จไปเมืองกุสินาราเพื่อปรินิพพาน เนื่องจากเนื้อหาที่กล่าวถึงพุทธสาวกกับบาตรมีเพียงไม่กี่ตอน ได้แก่ ตอนพระอชิตะรับบาตรทรงที่พระพุทธองค์ทรงโยนขึ้นไปในอากาศมาถวาย ตอนพระพุทธองค์โปรดให้พระบิณโฑลภารทวาชเถระทำลายบาตรจันทน์แดงที่ได้มาจากการแสดงปาฏิหาริย์เพื่อมิให้สงฆ์ทั่วไปเอาเป็นเยี่ยงอย่างก่อนที่จะทรงมีพระบัญญัติสิกขาบทห้ามพระสงฆ์สาวกกระทำปาฏิหาริย์อีกต่อไป[224] และตอนก่อนปรินิพาน ระหว่างทางไปเมืองกุสินารา พระอานนท์นำบาตรไปตักน้ำมาให้พระพุทธองค์ดื่มแก้กระกาย[225] ในการนี้ที่มิเห็นว่าจะเป็นภาพตอนพระบิณโฑลภารทวาชเถระทำลายบาตรจันทน์แดง เพราะท่าทางของพระภิกษุในภาพดูคล้ายกำลังจะถวายบาตร แก่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่ประทับนั่งอยู่บนดอกบัวเหนือโขดหิน พระหัตถ์ขวาเหยียดลงมาคล้ายกำลังจะรับบาตร มากกว่าจะทำลายบาตร(ภาพที่ 130)



ภาพที่ 130 ภิกษุถวายบาตรแก่พระพุทธองค์ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2

- ภาพพระพุทธองค์เสด็จพร้อมกับพุทธสาวก โดยช่างเขียนภาพพระพุทธองค์แสดงมหา -ปุริสลักษณะผ่านการแสดงประภามณฑลล้อมรอบพระเศียรทรงจีวรแบบห่มคลุม ไม่เขียน

---

[224]**เรื่องเดียวกัน**, 413 – 416.

[225]**เรื่องเดียวกัน**, 477 – 478.

ริ้วจีวร สังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ยาวลงมาจรดพระนาภี มีปลายตัดตรง เช่นเดียวกับจีวรของพระสาวก บรรยากาศโดยรอบเป็นแนวป่าเหมือนภาพอื่น ๆ (ภาพที่ 131) ในการนี้ไม่สามารถระบุพุทธประวัติตอนที่นำมาเขียนได้ เพราะไม่ปรากฏเขียนไว้ในสมุดภาพไตรภูมิ และในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติเองก็มีการบรรยายเหตุการณ์หลายตอนที่เกี่ยวข้องกับการนำเสด็จของพระพุทธเจ้าโดยมีพระพุทธสาวกร่วมขบวน อาทิ ตอนเสด็จไปโปรดพระพุทธบิดาที่เมืองกบิลพัสดุ์ (ภาพที่ 132) และตอนเสด็จไปยังสวนของนายจุนฑะ (ภาพที่ 133) เป็นต้น[226]

ภาพที่ 131 พระพุทธองค์เสด็จพร้อมกับพุทธสาวก จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เล่มที่ 2

[226]**เรื่องเดียวกัน**, 317 – 324.

ภาพที่ 132 พุทธประวัติตอนพระพุทธองค์เสด็จไปโปรดพระพุทธบิดาที่เมืองกบิลพัสดุ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี

ภาพที่ 133 พุทธประวัติตอนพระพุทธองค์เสด็จไปสวนของนายจุนทะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี

โดยสรุปช่างน่าจะได้แรงบันดาลใจในการเขียนภาพจิตรกรรมพุทธประวัติมาจากหลายแหล่งด้วยกัน สำหรับภาพพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ที่นิยมนำมาเขียนมากที่สุดนั้น น่าจะเขียนตามต้นแบบในสมุดภาพไตรภูมิเป็นหลัก สอดคล้องกับความนิยมในตัววรรณกรรมที่มีการดัดแปลงเรื่องไตรภูมิเป็นสำนวนท้องถิ่นอยู่หลายฉบับ อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสังเกตการเขียนภาพกลุ่มนี้จะจำกัดอยู่เฉพาะในหนังสือบุดที่เป็นเรื่องศาสนาเท่านั้น

2.2 จิตรกรรมจากนิบาตชาดก

เป็นภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับเรื่องราวของพระพุทธเจ้าที่มีมาแต่ชาติปางก่อน หรือเมื่อครั้งยังเป็นพระโพธิสัตว์[227] เป็นส่วนหนึ่งของพระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย และนวังคสัตถุศาสน์ ซึ่งเป็นคำสอนของพระพุทธเจ้ามีองค์ 9[228] เนื้อหาในนิทานชาดกส่วนใหญ่ดัดแปลงมาจากนิทานพื้นบ้านเป็นเรื่องที่เล่าต่อกันมาแบบวรรณกรรมมุขปาฐะทั่วไปตั้งแต่สมัยก่อนพุทธกาล กับพระสูตร และพระวินัยบางตอน เช่น สกุณัคฆิชาดก นำมาจากสกุณัคคีสูตร เป็นต้น โดยนำมาแทรกแนวคิดเรื่องพระโพธิสัตว์ ตลอดจนมีการอ้างถึงอดีตชาติของพระพุทธองค์ และการเวียนว่ายตายเกิดของสังสารวัฏตามกฎแห่งกรรม[229] เชื่อว่าการที่พระพุทธองค์ทรงนำนิทานมาใช้ประกอบกับคำสอนตามหลักธรรมก็เพื่อให้ผู้ฟังรู้จักเปรียบเทียบ ช่วยให้เข้าถึงคำสอนนนั้น ๆ ได้ง่ายยิ่งขึ้น อย่างไรก็ดี หลังจากมีการรวบรวมนิทานชาดกที่เขียนอยู่ในพระไตรปิฎก ก็มีการประพันธ์อรรถกถาชาดกขึ้นมาเพิ่มเติมเพื่อใช้อธิบายความคาถาอีกต่อหนึ่ง[230] ปรากฏการเขียนจิตรกรรมที่มาจากนิทานชาดกที่เป็นนิบาตชาดก โดยมีรายละเอียดดังนี้

นิบาตชาดก เป็นนิทานชาดกที่เขียนอยู่ในพระไตรปิฎก มีจำนวนทั้งหมด 547 เรื่อง เขียนเป็นคาถา แบ่งได้ 22 นิบาต อนึ่งการแบ่งหมวดหมู่ของชาดกออกเป็น “นิบาต” เป็นการจัดแบ่งตามจำนวนคาถาในเรื่อง เช่น ชาดกที่มีคาถา 1 คาถา ก็จัดรวมอยู่ใน “เอกนิบาต” ที่มีสองคาถาก็จะรวมอยู่ใน “ทุกนิบาต”[231] เป็นต้น สำหรับเรื่องมหาชนกชาดก มโหสถชาดก และเวสสันดรชาดกที่พบนำมาเขียนเป็นจิตรกรรม จัดอยู่ในกลุ่ม “มหานิบาตชาดก” ที่มีคาถามากกว่า 80 คาถา สามารถตีความภาพจิตรกรรมได้ดังนี้

---

[227]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493 เล่มที่ 10** (พระนคร ราชบัณฑิตยสถาน, 2517), 334.

[228]นวังคสัตถุศาสน์ ได้แก่ สูตร เคยยะ ไวยากรณ์ คาถา อุทาน อิติวุตตกะ ชาดก อัพภูตธรรม เวทัลละ อ้างถึงใน นิยะดา เหล่าสุนทร, **ปัญญาสชาดก : ประวัติและความสำคัญที่มีต่อวรรณกรรมร้อยกรองของไทย**, 17.

[229]**เรื่องเดียวกัน**, 19.

[230]**เรื่องเดียวกัน**, 23.

[231]ดูเพิ่มเติมใน **เรื่องเดียวกัน**, 21 - 22.

2.2.1 มหาชนกชาดก

เป็นเรื่องราวของพระพุทธเจ้า สมัยที่เสวยชาติเป็น “พระมหาชนก” โอรสของพระเจ้าอริฏฐชนก กษัตริย์เมืองมิถิรา หลังจากพระราชบิดาถูกท้าวโปลชนก พระอนุชาปลงพระชนม์เพื่อชิงราชสมบัติ พระมารดาซึ่งทรงพระครรภ์พระมหาชนกอยู่ได้หนีไปอาศัยอยู่กับพราหมณ์ ในเมืองจัมปากนครและประสูติ ณ ที่แห่งนั้น เมื่อพระมหาชนกมีพระชนม์มายุ ได้ 16 พรรษา ทรงแต่งสำเภาไปค้าขายยังดินแดนสุวรรณภูมิ ระหว่างทางสำเภาเกิดอับปาง พระองค์ทรงเพียรว่ายน้ำ อยู่ 7 วัน จนนางมณีเมขลาเหาะไปช่วย นำพระองค์ไปไว้ในอุทยานกรุงมิถิลา พระองค์ได้เจอกับพระนางสีวลีราชธิดาของพระเจ้าโปลชนก และได้อภิเษกสมรสกันก่อนที่จะทรงขึ้นครองราชย์แทนพระเจ้าโปลชนกที่สิ้นพระชนม์ไป ตอนท้ายทรงเกิดสลดสังเวชกับความวุ่นวายภายในพระราชวัง จึงมอบพระราชสมบัติให้พระกุมาร แล้วเสด็จออกบรรพชาเป็นพระโพธิสัตว์ในที่สุด[232]

ในการนี้ฉากเหตุการณ์จากเรื่องพระมหาชนกที่ช่างนิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมมากที่สุด ได้แก่ ตอนสำเภาอับปาง ภาพพระโพธิสัตว์บรรทมเหนือแท่นศิลาในอุทยานเมืองมิถิลา และภาพอำมาตย์เสี่ยงผุสสรถแก้วจนได้มาเจอพระมหาชนก[233] พิจารณาได้จากภาพจิตรกรรมในสมุดภาพวัดดอนกอก อ. บ้านลาด จ. เพชรบุรี เรื่องพระมาลัยกำหนดอายุตามจารึกที่เขียนไว้ในสมุดเป็นสมัยรัชกาลที่ 2 หรือราวพุทธศตวรรษที่ 24 เขียนเป็นภาพพระมหาชนกกำลังว่ายน้ำทวนกระแสสมุทรหลังสำเภาล่ม มีนางมณีเมขลาเหาะลงมาช่วย เป็นต้น (ภาพที่ 134)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[232]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 382.

[233]**เรื่องเดียวกัน**, 383.

ภาพที่ 134 นางมณีเมขลาเทพธิดาผู้รักษาท้องมหาสมุทรเหาะลงมาช่วยพระมหาชนกหลังจากว่ายน้ำทวนกระแสในมหาสมุทรเป็นวันที่ 7 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดดอนกอก อ. บ้านลาด จ. เพชรบุรี
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 315.

สำหรับภาพจิตรกรรมที่พบเป็นจิตรกรรมที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา ปรากฏเพียงภาพเดียว ลักษณะเป็นภาพจับ เขียนไว้ในตำแหน่งกึ่งกลางหน้ากระดาษ เลือกเอาตอนที่พระมหาชนกกำลังพยายามว่ายน้ำฝ่าคลื่นในมหาสมุทรหลังจากสำเภาอับปางลงมาเขียนเช่นกัน นัยหนึ่งนอกจากตอนดังกล่าวจะเป็นที่นิยมแล้วปัจจัยสำคัญน่าจะมาจากวัตถุประสงค์ในการเขียนภาพประกอบคำทำนาย ที่ช่างจำเป็นจะต้องเลือกเอาตอนที่คนส่วนใหญ่รู้จักอย่างแพร่หลายมาเขียน เพื่อช่วยให้ผู้รับคำทำนายเข้าใจโชคชะตาของตนเองได้โดยง่ายด้วย (ภาพที่ 135) อย่างไรก็ดีเนื่องจากคำทำนายที่เปรียบเทียบไว้คู่กับเหตุการณ์ตอนดังกล่าวส่วนใหญ่เลือนหายไปจนหมด เหลือเพียงข้อความตอนต้นที่กล่าวว่า “อันนี้เมื่อมหาชนก แล่นเรือตกพระคงคา พรัดพรากจากบิดา…”[234] ดังนั้นข้อมูลที่ได้จึงเป็นเพียงการสันนิษฐานเบื้องต้นเท่านั้น

[234]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

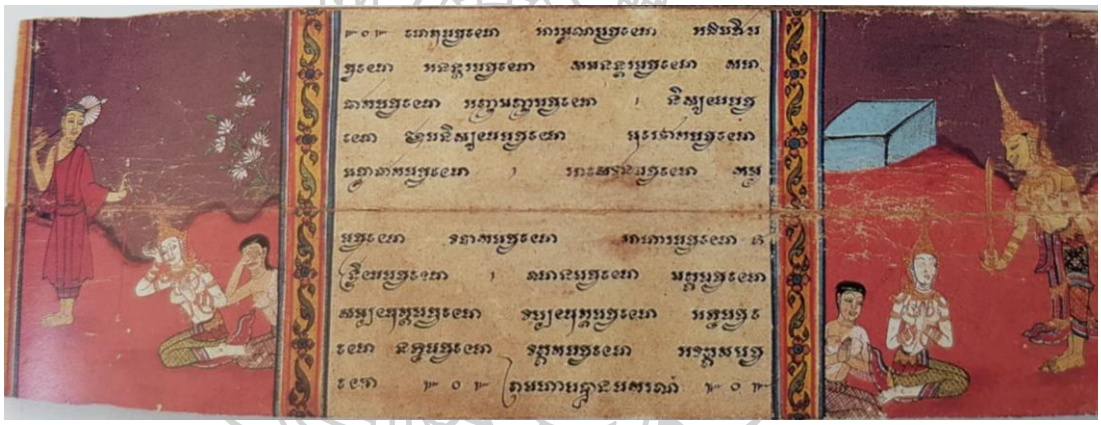
ภาพที่ 135 พระมหาชนกกำลังว่ายทวนกระแสน้ำในมหาสมุทร หลังจากสำเภาอับปาง จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

จากภาพจะเห็นว่าพระบรมโพธิสัตว์ทรงเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ ได้แก่ ทรงมงกุฎยอดเดินหนแบบมีใบยี่ก่า ทรงกรรเจียกจอน มีกรองศอและสังวาลย์ทับอยู่บนพระภูษาแขนยาว ทรงกระบอก นุ่งโจง มีชายไหวชายแครง และทรงสนับเพลาตามลำดับ ช่างเขียนคลื่นเป็นเส้นโค้งเหลื่อมกันไปมาคล้ายเกล็ดปลา ใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรมในสมุดภาพวัดดอนกอกที่มีอายุเก่ากว่า ซึ่งภาพฟองคลื่นจะมีลักษณะประดิษฐ์มากกว่าจะเน้นความสมจริง อย่างไรก็ดีแม้การเขียนภาพมหาสมุทรในหนังสือบุดจะดูเป็นงานพื้นบ้านมากกว่างานในสมุดภาพ เพราะเทคนิคการเขียนที่มิได้มีการคัดเส้นโค้งอย่างละเอียด ประกอบกับรูปแบบการเขียนที่ดูเรียบง่าย ๆ กว่าและไม่ปรากฏภาพนางมณีเมขลา ทว่าการเขียนโครงร่างหน้าตาของพระมหาชนกดูปราณีต ราวกับเป็นงานระดับช่างฝีมือเหมือนกัน อาจเป็นไปได้ว่าช่างทั้งสองจะเป็นกลุ่มช่างชั้นครู มิเช่นนั้นก็เคยฝึกปรือฝีมือกับช่างชั้นครูมาก่อนจนสามารถเขียนจิตรกรรมออกมาได้สวยงามไม่แพ้ต้นตำหรับ

เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ในท้องถิ่นอื่นจะปรากฏภาพจิตรกรรมพระมหาชนกตลอดจนเรื่องทศชาติชาดกตอนอื่นเขียนไว้ในสมุดภาพโดยเฉพาะสมุดภาพเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับเรื่องพระมาลัยจำนวนมาก ยกเว้นเวสสันดรชาดกที่จะแยกเขียนไว้ในสมุดภาพเรื่องพระมาลัยต่างหาก เนื่องจากมีเนื้อหามากและเนื้อหามีความสัมพันธ์กับเรื่องพระมาลัย ดังจะกล่าวถึงในลำดับถัดไป ทว่าในกลุ่มหนังสือบุดหากไม่นับเรื่องเวสสันดรชาดกที่มักจะปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมอยู่

ในเรื่องพระมาลัยเสมอเช่นเดียวกัน การเขียนภาพชาดกดูจะไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก รูปแบบดังกล่าวจึงอาจจัดเป็นลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นอีกประการนั่นเอง

ทั้งนี้มีภาพจิตรกรรมเรื่องพระมหาชนกที่พบในสมุดภาพแถบภาคกลางบางส่วนที่ช่างเลือกฉากเหตุการณ์นอกเหนือจากตอนที่ได้รับความนิยมมาเขียน แต่ก็มิได้พบบ่อยนัก เช่น ภาพจิตรกรรมตอนพระนางสีวลีเสด็จมาเฝ้าพระมหาชนกขณะกำลังเสด็จเข้าราชมณเฑียร กับตอนตัดสินพระทัยออกผนวช ที่เขียนอยู่ในสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ อ.เมืองสุพรรณบุรี จ.สุพรรณบุรี กำหนดอายุตามวันเดือนปีที่ระบุอยู่ในสมุดไทยได้ตรงกับช่วงต้นรัชกาลที่ 1 หรือราวพุทธศตวรรษที่ 24 (ภาพที่ 136)



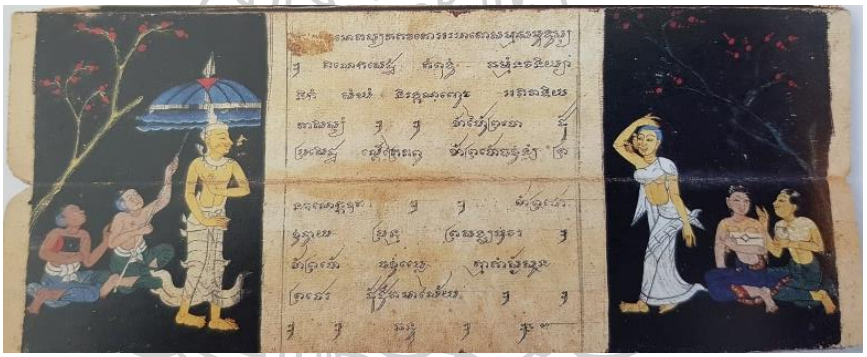
ภาพที่ 136 จิตรกรรมตอนพระนางสีวลีเสด็จมาเฝ้าพระมหาชนกขณะกำลังเสด็จเข้าราชมณเฑียร กับตอนตัดสินพระทัยออกผนวช เขียนอยู่ในสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ อ.เมืองสุพรรณบุรี จ. สุพรรณบุรี
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 383.

2.2.2 มโหสถชาดก

เป็นเหตุการณ์ตอนพระโพธิสัตว์เสวยชาติเป็นมโหสถบัณฑิต ปุโรหิตในราชสำนักของพระเจ้าวิเทหราชกษัตริย์เมืองมิถิลานคร โดยครั้งหนึ่งเมื่อพระเจ้าจุลนีพรหมทัต กษัตริย์แห่งกรุงปัญจาลยกทัพมาตีกรุงมิถิลา มโหสถช่วยคิดหายุทธวิธีต่าง ๆ จนสามารถรักษาเมืองเอาไว้ได้ แม้

อำมาตย์เกวัฏที่ปรึกษาของพระเจ้าจุลนีจะพยายามใช้กลอุบายต่าง ๆ มาต่อสู้ แต่ก็ไม่สามารถเอาชนะมโหสถได้[235]

ตอนที่นิยมนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมในสมุดภาพ มี 2 ตอน คือ ตอนมโหสถตามหาสตรีที่มีปัญญามากมาเป็นภรรยาและได้พบกับนางอมร มโหสถทดสอบสติปัญญาของนางโดยการถามปริศนากับนางเป็นภาษาใบ้ นางอมรแสดงปัญญาอันเป็นเลิศของตนผ่านการตอบปัญหานั้นด้วยภาษาใบ้เช่นกัน (ภาพที่ 137) กับตอนที่อำมาตย์เกวัฏเสียทีให้แก่กลอุบายของมโหสถ ที่ยื่นดวงแก้วมณีซึ่งมีน้ำหนักเยอะให้ อำมาตย์เกวัฏถือไว้ไม่ไหวทำหล่นลงพื้น เมื่อก้มลงไปเก็บมโหสถก็จับกดหน้าผากเอาไว้ ทำให้กองทัพของพระเจ้าจุลนีเข้าใจผิดคิดว่าฝ่ายตนพ่ายแพ้แล้ว เพราะอำมาตย์เกวัฏก้มลงไหว้แทบเท้ามโหสถเป็นเหตุ[236] (ภาพที่ 138)



ภาพที่ 137 จิตรกรรมตอนมโหสถตามหาสตรีที่มีปัญญามากมาเป็นภรรยา
ที่มา : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 316.

[235]**เรื่องเดียวกัน**, 388.

[236]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน**.

ภาพที่ 138 จิตรกรรมตอนที่อำมาตย์เกวัฏเสียทีให้แก่กลอุบายของมโหสถ
ที่มา :บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 389**.**

จากการศึกษาพบการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องมโหสถชาดก อยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข เป็นการเลือกเอาตอนที่นิยมทั้งสองตอนมาเขียนไว้รวมกันในภาพเดียว กล่าวคือปรากฏภาพจิตรกรรมเขียนไว้กลางหน้ากระดาษ เป็นภาพมโหสถยืนอยู่ฝั่งขวา มือข้างหนึ่งถือดาบ อีกข้างถือดวงแก้วมณี อำมาตย์เกวัฏยืนอยู่ฝั่งซ้าย ตรงกลางมีนางอมรนั่งทำท่าทางเหมือนกำลังใบ้คำ ลักษณะเด่นของภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเล่มนี้อยู่ที่การร้อยเรียงเหตุการณ์ใหม่ ทำให้ภาพที่แสดงออกมาแตกต่างจากที่อื่น ๆ อีกทั้งการเขียนเครื่องทรงของตัวละครแต่ละตัวก็เป็นการเขียนขึ้นแบบง่าย ๆ มิได้เน้นความปราณีตบรรจงสะท้อนให้เห็นรูปแบบของงานพื้นบ้านอย่างชัดเจน อาทิ มโหสถสวมชฎายอดชัย ที่มีการลดทอนลายกระหนกเป็นรูปทรงเรขาคณิตง่าย ๆ ทรงกรองศอ ไม่มีสังวาลย์หรือทับทรวง อำมาตย์เกวัฏสวมกระบังหน้า เสื้อและโจงกระเบนเขียนขึ้นอย่างง่าย ๆ ไม่มีการลงลายผ้า เช่นเดียวกับผ้านุ่งของนางอมร เป็นต้น (ภาพที่ 139) สำหรับคำทำนายในตอนนี้ระบุเอาไว้ว่า

อันนี้พระมโหสถ เมื่อชิงแก้วกับครูเสนา แทงต้องว่ามีปัญญา หญิงก็ดล ถ้าชายจะได้เมียดอกทอง ภายหลังว่าจะได้เมียสาว ขาวเหลืองผมคด[237] ถ้าผู้หญิงได้ผัวผู้ดี หาลาภใดให้ไม่ยากใจ ของหายว่าไม่สูน[238] จะได้เร็วแล ให้ไถ่ชะตาเอาเถิด[239]

ภาพที่ 139 มโหสถชาดก จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

2.2.3 เวสสันดรชาดก

เป็นทศชาติชาดกเรื่องสุดท้ายก่อนพระโพธิสัตว์จะไปจุติเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในชาติถัดไป เนื้อหากล่าวถึงพระเวสสันดรราชบุตรของพระเจ้ากรุงสัญชัยกษัตริย์ผู้ครองเมืองสีพีกับพระนางผุสดีว่าพระองค์ทรงมีน้ำพระทัยกว้างขวาง มักบริจาคทานอยู่เป็นนิจ กระทั่งครั้งหนึ่งหลังจากทรงอภิเษกกับพระนางมัทรี และทรงมีพระกุมารกับพระกุมารีร่วมกัน 2 พระองค์คือพระชาลี และกัณหา พระเวสสันดรทรงตัดสินพระทัยบริจาคช้างปัจจัยนาเคนทร์ช้างคู่บ้านคู่เมืองให้แก่พราหมณ์จากเมืองกลิงคราฐเพื่อนำไปช่วยบันดาลให้เกิดฝนตกหลังจากต้องเผชิญปัญหาความแห้งแล้งมานาน ยังผลให้ชาวเมืองสีพีไม่พอใจเป็นอย่างมาก เดือดร้อนถึงพระเจ้าสัญชัยต้องออกมาตัดสินปัญหาโดยการขับไล่พระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และกัณหา ออกไปอยู่ป่านอกเขต

---

[237]ผมคด = ผมหยิก

[238]ไม่สูน = ไม่หาย

[239]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข

เมือง กาลนั้นพระเวสสันดรทรงตัดสินพระทัยบวชครองเพศบรรพชิต สร้างอาศรมอยู่ในป่าหิมพานต์ จนวันหนึ่งมีขอทานชื่อชูชกรู้ข่าวเรื่องความมีน้ำพระทัยของพระองค์จึงเดินทางไปขอพระชาลี และกัณหา มาเป็นทาสรับใช้ให้แก่ภรรยาของตน พระเวสสันดรก็ทรงประทานให้ พระอินทร์เกรงว่าต่อไปหากมีคนมาขอพระนางมัทรีก็จะทรงประทานให้ไปอีก จึงจำแลงกายเป็นพราหมณ์ลงมาขอพระนางมัทรีไว้ ฝ่ายชูชกเมื่อได้พระราชโอรสและพระราชธิดาไปก็เกิดความโลภนำไปขอแลกค่าไถ่ตัวจากพระเจ้ากรุงสัญชัย หลังจากได้เงินทองตามที่ปรารถนาแล้ว ชูชกก็กินอาหารที่ได้รับพระราชทานมาจนท้องแตกตาย ขณะที่พระเจ้ากรุงสัญชัยทรงยกขบวนเสด็จไปรับพระเวสสันดรกับพระนางมัทรีกลับเข้าเมือง พระเวสสันดรทรงครองราชย์เป็นกษัตริย์แห่งสีพีสืบต่อไป[240]

ปกติชาดกในตอนนี้จะแบ่งเนื้อหาออกเป็น 13 กัณฑ์ ได้แก่ กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ ทานกัณฑ์ กัณฑ์วนประเวศน์ กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี กัณฑ์สักบรรพ กัณฑ์มหาราช กัณฑ์ฉกษัตริย์ และกัณฑ์นครกัณฑ์ เป็นลำดับสุดท้าย แต่ภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดที่นำมาศึกษาทั้ง 3 เล่ม ได้แก่ หนังสือบุดเรื่องพระมาลัย 2 เล่ม และศาสตราฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา 1 เล่ม ปรากฏภาพเล่าเรื่องตามเนื้อหาไม่ครบทุกกัณฑ์ ส่วนใหญ่จะเล่าเรื่องไปจบตอนที่กัณฑ์มหาราชเท่านั้น สามารถแสดงให้เห็นได้ตามตารางด้านล่างนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[240]ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ**, 7.

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมเวสสันดรชาดกในหนังสือบุด กับเนื้อหาที่ปรากฏในนิทานชาดก

เนื้อหาใน เวสสันดรชาดก (13 กัณฑ์)	**จิตรกรรมเวสสันดรชาดก**		
	หนังสือบุด เรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 (เก็บรักษาที่ หอสมุดแห่งชาติ กาญจนาภิเษก สงขลา เลขทะเบียน สข. 104)	**หนังสือบุด เรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2 (เก็บรักษาที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา เลขทะเบียน อ.120.066)**	**หนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง (เก็บรักษาที่ สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา)**
1. กัณฑ์ทศพร	√	-	-
2. กัณฑ์หิมพานต์	√	√	-
3. ทานกัณฑ์	√	√	-
4. กัณฑ์วนประเวศน์	√	√	-
5. กัณฑ์ชูชก	√	√	√
6. กัณฑ์จุลพน	√	-	-
7. กัณฑ์มหาพน	√	√	-
8. กัณฑ์กุมาร	-	√	√
9. กัณฑ์มัทรี	√	√	√
10. กัณฑ์สักบรรพ	√	-	-
11. กัณฑ์มหาราช	√	-	-
12. กัณฑ์ฉกษัตริย์	-	-	-
13. กัณฑ์นครกัณฑ์	-	-	-

จากตารางจะเห็นได้ว่าหนังสือบุดพระมาลัย ที่เขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก เล่มที่ 1 เป็นเล่มเดียวที่มีเนื้อหาเกือบครบถ้วนทุกกัณฑ์ คือมี 10 กัณฑ์ รองลงมาเป็นหนังสือบุด

พระมาลัย เล่มที่ 2 มี 7 กัณฑ์ หนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง พบการเขียนจิตรกรรมชาดกเวสสันดรเพียง 3 กัณฑ์ ปัจจัยที่เป็นเช่นนี้เกิดจากหนังสือบุดพระมาลัยเล่มหลังมีการแทรกภาพพระมาลัย ภาพเทพพนม และภาพภิกษุสงฆ์กำลังสวดมาลัย ไว้ตอนต้นกับตอนท้ายของเล่ม (ภาพที่ 140) ส่งผลให้ไม่มีพื้นที่เพียงพอสำหรับการเขียนกัณฑ์ที่เหลือ ส่วนการที่ช่างเลือกเฉพาะกัณฑ์ชูชก กัณฑ์กุมาร และกัณฑ์มัทรีมาเขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างนั้น น่าจะมาจากเหตุการณ์ในกัณฑ์ทั้งสามสอดคล้องกับคำทำนาย ยกตัวอย่างได้จากภาพที่น่าจะเขียนตามกัณฑ์ชูชก เมื่อลองอ่านคำทำนายที่เขียนไว้คู่กันจะเห็นว่ามีการดัดแปลงเรื่องราวให้สอดคล้องกับคำทำนาย มากกว่าจะดำเนินเรื่องตามที่กล่าวไว้ในชาดกจริง ๆ ขณะเดียวกันน่าจะเป็นกัณฑ์ที่ผู้คนทั่วไปรู้จักกันอย่างแพร่หลาย สังเกตได้จากวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ที่มีเค้าเรื่องมาจากเวสสันดรชาดกส่วนใหญ่ แม้จะมีการคัดลอกเนื้อหามาไม่ครบทุกกัณฑ์ ทว่าจะต้องมีเนื้อหาครอบคลุมกัณฑ์ชูชก กับกัณฑ์มัทรีเสมอ ตัวอย่างสำคัญคือ เพลงร้องเรือ หรือเพลงกล่อมเด็ก ที่มีเนื้อหาสั้น ๆ เพื่อใช้กล่อมเด็กก่อนเข้านอน ก็เลือกเฉพาะกัณฑ์กุมาร กับกัณฑ์มัทรีมาเขียนไว้ ดังความว่า

ครือน้องเหอ ครือนางมัทรี
มีลูกสองศรี ชื่อเจ้าชาลีกัณหา
เมื่อพ่อประทานให้ชูชก น้ำตาน้องตกอาบหน้า
สงสารเจ้าชาลีและกัณหา เมื่อชูชกมัดพาไป
ไก่ขันเหอ ขันมาเจื้อยแจ้ว
มัทรียอดแก้ว ตื่นขึ้นจากนิทรา
ปลุกลูกเจ้าทั้งสองศรี ทั้งชาลีและกัณหา
ตื่นขึ้นจากนิทรา แจ้งแล้วแม่ลาไป[241]

นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่องอื่น ๆ อาทิ เรื่องมหาชาติคำกาพย์ เนื้อหาก็จะจบตอนที่กัณฑ์ชูชก พระเวสสันดรคำกาพย์กับพระมหาชาดก เนื้อหาจะจบตอนที่กัณฑ์มัทรี

[241]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 13.

เป็นต้น[242] อย่างไรก็ดีไม่ปรากฏการเขียนภาพจากกัณฑ์ฉกษัตริย์และกัณฑ์นครกัณฑ์ไว้ในหนังสือบุดทั้ง 3 เล่ม ตรงกันข้ามกับหลักฐานที่พบในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา และธนบุรี นอกจากจะปรากฏมีการเขียนภาพกัณฑ์ทั้งสองแล้ว ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาเลขที่ 6 และสมัยธนบุรีเลขที่ 10ก ยังมีการเขียนภาพตามเหตุการณ์ที่กล่าวถึงในกัณฑ์นครกัณฑ์ เล่มละ 3 – 4 ภาพ เลยทีเดียว (ภาพที่ 141)

ภาพที่ 140 การแทรกภาพพระมาลัย ภาพเทพพนม และภาพภิกษุสงฆ์กำลังสวดมาลัย ไว้ตอนต้นกับตอนท้ายของเล่ม หนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2

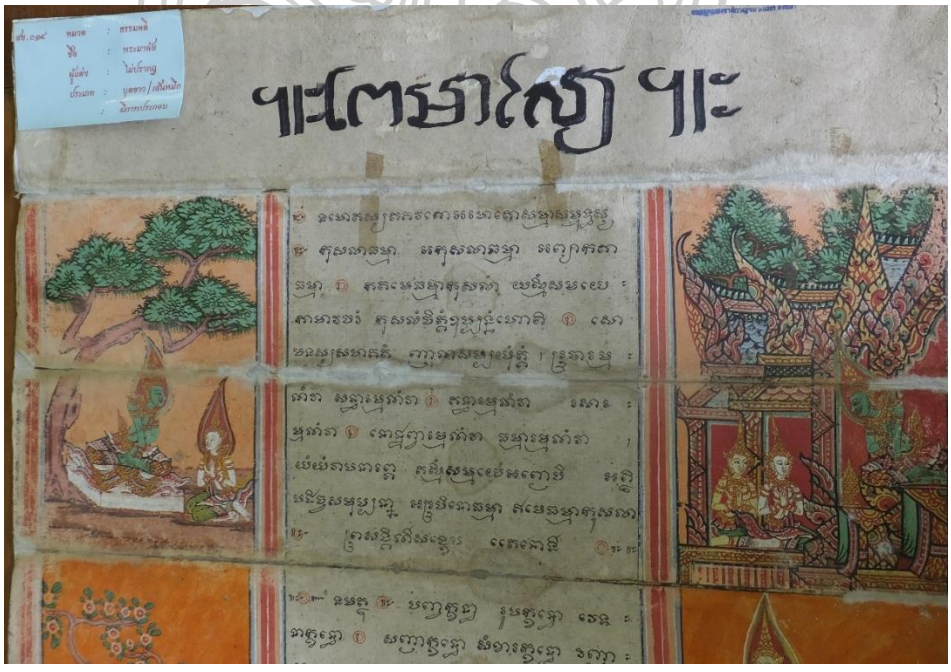
[242]นิบาตชาดกที่นิยมนำมาดัดแปลงเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นของภาคใต้ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเวสสันดรชาดก ปรากฏนำมาดัดแปลงใหม่เป็นหลายสำนวน ได้แก่ พระมหาชาติคำกาพย์ เวสสันดรคำกาพย์ มหาพนคำกาพย์ พระมหาชาดก และมหาราชคำฉันท์ ดูเพิ่มเติมใน **เรื่องเดียวกัน**, 127 – 132.

ภาพที่ 141 ตัวอย่างจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์นครกัณฑ์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก มีการเขียนภาพเล่าเรื่องกัณฑ์เดียวกันไว้ถึง 4 ภาพ

ที่มา :หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 208 - 209.

อย่างไรก็ดีไม่ปรากฏการเขียนภาพเวสสันดรชาดกในหนังสือบุดเรื่องอื่น ๆ ที่นำมาศึกษา เพื่อประโยชน์ในการตีความและวิเคราะห์รูปแบบของงานจิตรกรรมจึงอาศัยนำไปเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมเรื่องเดียวกันที่เขียนไว้ในสมุดภาพไตรภูมิ 3 เล่ม ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาเลขที่ 6 และเลขที่ 8 กับสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรีเลขที่ 10ก ประกอบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอารามประจำท้องถิ่น ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดกภายในพระอุโบสถ วัดคูเต่า ต. แม่ทอมอ.บางกล่ำ จ.สงขลา กัณฑ์วณประเวศน์ไปจนถึงกัณฑ์ฉกษัตริย์ ซึ่งกำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ 25 เหมือนกัน

ทั้งนี้ภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย จะเขียนไว้ปลายสุดหน้ากระดาษซ้าย - ขวา เว้นพื้นที่ตรงกลางที่เป็นคำสวดเอาไว้ ส่วนในศาสตราจะเขียนไว้กลางหน้ากระดาษ หน้าถัดไปจึงเป็นคำทำนายสลับกันไปมา ภาพทั้งหมดวางตัวตามแนวนอนสอดคล้องกับรูปกระดาษที่เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า (ภาพที่ 142) ขณะที่จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิจะเขียนตามแนวตั้ง หนึ่งหน้ากระดาษมี 2 ขนบ แบ่งเหตุการณ์ในหนึ่งหน้าได้ 3 – 4 กัณฑ์ (ภาพที่ 143) เทคนิคการเล่าเรื่องในหนังสือบุดกับสมุดภาพไตรภูมิ(ภาพที่ 144)ที่นำมาศึกษาทั้งหมดเหมือนกันตรงเรื่องการเขียนภาพแบบไม่เรียงลำดับตามเนื้อหาที่ปรากฏในคัมภีร์ โดยมีรายละเอียดดังนี้



ภาพที่ 142 ตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1

ภาพที่ 143 ตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 144 ตำแหน่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 78.

กัณฑ์ที่ 1 กัณฑ์ทศพร กล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อพระพุทธองค์เสด็จกลับกรุงกบิลพัสดุ์และทำปาฏิหาริย์ฝนโบกขรพรรษ จนถึงตอนที่นางผุสดีพระชายาของท้าวสักกเทวราชกราบลาพร้อมกับขอพร 10 ประการ ที่สตรีทุกคนต่างปรารถนาจากท้าวสักกเทวราชก่อนจะลงมาจุติยังโลกมนุษย์หลังสิ้นบุญ[243]

ในการนี้ไม่ปรากฏภาพจิตรกรรมตอนดังกล่าวในสมุดภาพไตรภูมิ มีก็แต่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 และ เล่มที่ 2 เท่านั้น โดยเล่มที่ 1 ช่างจะเขียนภาพกัณฑ์เดียวกันแบ่งเป็น 2 เหตุการณ์ ได้แก่ ภาพฝั่งขวา ที่มีสตรีสองนางทรงเครื่องอย่างนางกษัตริย์ กำลังนั่งประนมมืออยู่เบื้องหน้าพระอินทร์ เป็นเหตุการณ์ครั้งอดีตชาติเมื่อพระนางผุสดียัง เป็นธิดาของพระเจ้าพันธุมราช แห่งนครพันธุมวดี พระนางกับพระขนิษฐาร่วมกันนำแก่นจันทน์แดง กับสุวรรณมาลาไปถวายท้าวสักกะเทวราช โดยพระนางผุสดีได้อธิษฐานขอให้ได้เกิดเป็นพระพุทธมารดาในชาติต่อ ๆ ไป อีกเหตุการณ์หนึ่งเป็นตอนที่พระนางผุสดีครั้งมาจุติเป็นมเหสีของท้าวสักกเทวราชนามว่าสุธัมมา

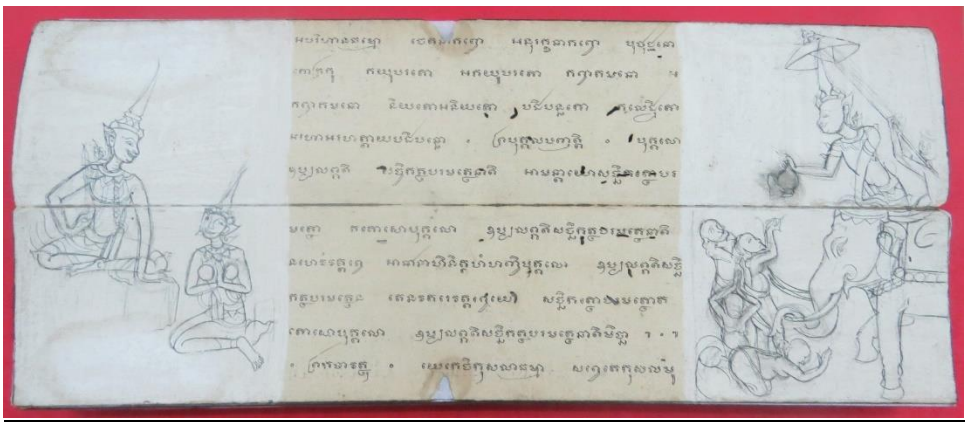
---

[243]นิดดา หงษ์วิวัฒน์, **ทศชาติชาดกกับจิตรกรรมฝาผนัง เวสสันดรชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก นารทชาดก วิธุรชาดก** (กรุงเทพฯ: แสงแดดเพื่อนเด็ก, 2549), 149 – 152.

ก่อนสิ้นอายุขัยพระนางได้เข้าเฝ้าพระสวามีที่สวนนันทวัน ก่อนจะได้รับพร 10 ประการ และมาเกิดใหม่เป็นพระราชมารดาของพระเวสสันดร ช่างเขียนจิตรกรรมเป็นภาพนางสุธัมมากำลังนั่งประนมมือ ต่อหน้าท้าวสักกเทวราชที่ประทับอยู่บนบัลลังก์ เบื้องหลังเป็นบรรยากาศแมกไม้ในสวนนันทวัน (ภาพที่ 145)

ส่วนเล่มที่ 2 แม้ช่างจะร่างภาพไว้ด้วยหมึกสีดำ ยังไม่มีการลงสี แต่จากเค้าร่างโดยรวมก็พอเป็นหลักฐานช่วยให้ทราบที่มาได้ โดยตำแหน่งในการลำดับเรื่องราวจะแตกต่างจากหนังสือบุดเล่มก่อนหน้าตรงที่ภาพจิตรกรรมด้านซ้าย และขวาจะเป็นภาพจากเวสสันดรชาดกคนละกัณฑ์กัน (ภาพที่ 146) สาเหตุน่าจะมาจากขนาดของหนังสือบุดเล่มนี้เล็กกว่าเล่มแรก จึงมีพื้นที่จำกัดในการบรรยายเรื่องราวแต่ละกัณฑ์ โดยภาพทางซ้ายจะเป็นภาพที่เขียนตามเหตุการณ์ในกัณฑ์ทศพร การจัดองค์ประกอบภาพเหมือนกันกับที่เขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 (ภาพที่ 147)

ภาพที่ 145 จิตรกรรมเวสสันดรชาดกในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1



ภาพที่ 146 จิตรกรรมเวสสันดรชาดกในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2

ภาพที่ 147 เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกกัณฑ์ทศพรในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 กับเล่มที่ 2 ซึ่งมีโครงเรื่องโดยรวมเหมือนกัน

กัณฑ์ที่ 2 กัณฑ์หิมพานต์ กล่าวถึงนางผุสดีหลังจากลงมาจุติเป็นพระราชธิดาของพระเจ้ามัทราช และได้อภิเษกกับพระเจ้าสัญชัย แห่งนครสีพี ก็ทรงมีพระประสูติการพระกุมารมีนามว่า พระเวสสันดร เป็นผู้รักการบริจาคทานตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ เมื่อพระเวสสันดรมีพระชนม์มายุได้ 16 พรรษา ก็ทรงเข้าพิธีอภิเษกกับพระนางมัทรี มีพระโอรสและพระธิดาชื่อชาลี และกัณหา

วันหนึ่งขณะที่พระเวสสันดรเสด็จออกบริจาคทานตามปกติมีพราหมณ์จากเมืองกลิงคราฐมาทูลขอช้างปัจจัยนาคไปไว้ที่เมืองของตน เพราะเชื่อว่าช้างคู่บ้านคู่เมืองเชือกนี้จะช่วยแก้ปัญหาฝนแล้งได้ หลังจากพระเวสสันดรทรงประทานช้างไป ชาวเมืองสีพีก็พากันโกรธแค้นขอให้พระเจ้าสัญชัยขับไล่พระราชบุตร พระนางมัทรี และพระราชนัดดาทั้งสองออกจากเมือง[244]

ปรากฏภาพจิตรกรรมในกัณฑ์นี้อยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยทั้งสองเล่ม (ภาพที่ 148) การร้อยเรียงเรื่องราวของภาพเป็นไปตามระเบียบที่ถือปฏิบัติตามกันมา กล่าวคือนับจากสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 149) เลขที่ 8 (ภาพที่ 150) และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก (ภาพที่ 151) จนมาถึงภาพในหนังสือบุด จะปรากฏภาพกลุ่มพราหมณ์มาขอพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์อยู่ด้านหนึ่ง อีกด้านจะเป็นภาพพระเวสสันดรขณะทรงช้าง กำลังหลั่งอุทกธาราบริจาคช้างให้แก่พรามหณ์จากเมืองกลิงคราษฎร์เป็นเนื้อหาหลักของเรื่องเสมอมา แตกต่างกันเล็กน้อยตรงรายละเอียดที่ไม่ใช่สาระสำคัญ อาทิ ฉากเบื้องหลังเหตุการณ์ที่ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาจะแสดงเป็นภาพพระราชวัง ขณะที่ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี กับในหนังสือบุดจะแสดงด้วยภาพธรรมชาติมีต้นไม้ โขดหินประกอบ นอกจากนี้ก็เป็นเรื่องเครื่องทรงของพระเวสสันดรที่ต่างกันไปตามรสนิยมของช่างแต่ละสมัย อย่างไรก็ดีเมื่อเปรียบเทียบกันแล้วภาพที่ปรากฏในหนังสือบุดจะมีความใกล้เคียงกับจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรีมากกว่าสมัยอยุธยา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[244]**เรื่องเดียวกัน**, 152 – 160.

ภาพที่ 148 (บน - ล่าง) เปรียบภาพจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 กับเล่มที่ 2

ภาพที่ 149 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 87.

ภาพที่ 150 จิตรกรรมเวสสันดรชาดกในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 193.

ภาพที่ 151 สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 212.

กัณฑ์ที่ 3 ทานกัณฑ์ กล่าวถึงเหตุการณ์ก่อนที่พระเวสสันดรจะเสด็จออกนอกเมืองไปอยู่ป่าหิมพานต์ ทรงทูลขอให้จัดเตรียมสิ่งของไว้เพื่อทำทานครั้งใหญ่ เรียกว่า “สัตตสดกทาน” เป็นการเตรียมของอย่างละเจ็ดร้อยเป็นพิเศษ พร้อมด้วยช้าง ม้า วัว ควาย ข้าทาสชายหญิง และบริวาร หลังจากโปรยทานเสร็จแล้ว ระหว่างทางเสด็จมีพราหมณ์ 4 คน เข้ามาทูลขอม้าทรงราชรถก็ทรงให้ไป เทพเจ้า 4 องค์จึงเนรมิตกายเป็นละมั่งมารองรับแอกแบกราชรถแทน กระทั่งท้ายที่สุดมีพราหมณ์อีก 1 คน เข้ามาทูลขอราชรถก็มิทรงปฏิเสธ เทพเจ้าในร่างละมั่งจึงอันตรธานไป กษัตริย์ทั้งสี่ต้องเสด็จพระราชดำเนินต่อด้วยพระบาทของพระองค์เอง[245]

ภาพจิตรกรรมกัณฑ์นี้ที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยทั้งสองเล่ม มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน คือ ภาพที่เขียนในหนังสือบุดเล่มแรกจะเขียนเล่าเรื่องราวนับจากตอนที่พระเวสสันดรทรงประทานม้าทรงให้แก่พราหมณ์ไป จนถึงตอนที่เทพยดาจำแลงเป็นละมั่งมาแบกแอกรถเอาไว้ (ภาพที่ 152) แตกต่างจากภาพที่พบในสมุดภาพไตรภูมิซึ่งช่างน่าจะเขียนเหตุการณ์ต่อจากนั้นที่มีพราหมณ์คนถัดมาเข้ามาขอพระราชรถ เป็นเหตุให้ทั้งสี่พระองค์ต้องเสด็จพระราชดำเนินต่อไปด้วยพระบาท (ภาพที่ 153)

---

[245] **เรื่องเดียวกัน**, 160 – 168.

ภาพที่ 152 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 153 (บน -ล่าง) จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 เลขที่ 8 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10ก

ที่มา(บน -ล่าง) : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 87,193. และ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 193.

อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสนใจว่าช่างเขียนจิตรกรรมจากกัณฑ์นี้ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2 ไว้ถึง 4 ตอนด้วยกัน ทว่าแต่ละตอนมิได้เรียงลำดับตามเนื้อหาเลย โดยช่างเริ่ม

เขียนภาพตอนเสด็จด้วยพระราชรถพร้อมม้าทรงออกจากเมืองไว้ปลายสุดกระดาษด้านซ้ายหน้าหนึ่งก่อน ถัดมาเป็นภาพหลังจากพระราชทานม้าทรง และพระราชรถให้แก่พราหมณ์ไปจนหมด จนต้องยาตราต่อไปด้วยพระองค์เอง พระเวสสันดรทรงอุ้มพระชาลีไว้ ขณะที่พระนางมัทรีจะอุ้มพระกัณหา ในหน้าถัดมาเป็นเหตุการณ์ตอนพระเวสสันดรกระทำสัตตสดกทาน กับตอนที่พราหมณ์มาขอม้าทรง (ภาพที่ 154)

ภาพที่ 154 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2

กัณฑ์ที่ 4 กัณฑ์วันประเวศน์ กล่าวถึงการเดินทางไปยังเขาวงกตของพระเวสสันดร พระนางมัทรี และพระราชบุตร พระราชธิดา โดยตลอดทางเสด็จพระราชดำเนินจะมีเทวดามาคอยเนรมิตให้ระยะทางสั้นลง จนได้ไปพักที่เมืองเจตรัฐ พระยาเจตราชทูลเชิญให้กษัตริย์ทั้งสี่อยู่ประทับที่เมืองของตนและขอให้พระเวสสันดรขึ้นเป็นกษัตริย์สืบต่อไป แต่พระเวสสันดรทรงปฏิเสธเพราะเห็นว่าควรปฏิบัติตามคำตัดสินของพระราชบิดา อีกทั้งเกรงว่าจะนำความเดือดร้อนมาให้พระยาเจตราชเนื่องด้วยชาวเมืองสีพียังคงโกรธแค้นพระองค์อยู่ พระยาเจตราชจึงช่วยชี้เส้นทางให้แทน โดยโปรดให้พรานชื่อเจตบุตรคอยเฝ้าดูแลทั้งสี่พระองค์ ขณะเดียวกันฝ่ายพระอินทร์เมื่อทราบข่าว

ของพระเวสสันดรก็ทรงมารอเนรมิตอาศรมให้ อีกทั้งได้ทรงตระเตรียมเครื่องดาบสบรรพชิตเอาไว้เมื่อมาถึงอาศรมกษัตริย์ทั้งสี่จึงได้อธิษฐานเพศเป็นดาบสในทันที[246]

จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 เป็นหนังสือบุดเพียงเล่มเดียวที่เขียนถึงเนื้อหากัณฑ์นี้ โดยแบ่งออกเป็นเหตุการณ์ 4 ตอน อยู่ในช่องที่แบ่งเอาไว้ 2 คู่ ได้แก่ คู่ที่หนึ่งเหตุการณ์เริ่มจากภาพฝั่งขวามือสุดของกระดาษ เป็นภาพพระเวสสันดรทรงชี้พระหัตถ์ชวนให้พระนางมัทรีและพระกุมารดูพระอาศรมที่พระอินทร์เนรมิตไว้ให้ ซึ่งช่างจะเขียนภาพพระเวสสันดรหลังจากทรงบรรพชาเป็นดาบสนั่งอยู่ในอาศรมไว้ทางฝั่งซ้ายของหน้ากระดาษ เป็นที่น่าสังเกตว่าช่างพยายามแฝงความสมจริงไว้ในจิตรกรรมตอนดังกล่าวผ่านผ้านุ่งของพระกษัตริย์ทั้งสองที่ทรงผ้าลายเสืออย่างนักบวชแทนผ้ายกดอกที่เขียนไว้ก่อนหน้า (ภาพที่ 155)

ภาพที่ 155 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์วนประเวศน์ คู่ที่ 1 ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

คู่ที่ 2 เป็นเหตุการณ์ที่น่าจะเป็นเกิดขึ้นก่อนภาพที่เขียนไปแล้ว และต่อเนื่องจากเหตุการณ์ในทานกัณฑ์ กล่าวคือเป็นตอนที่กษัตริย์ทั้งสองอุ้มพระกุมารยาตรามาจนถึงพระอาศรมก่อนที่พระเวสสันดรจะเสด็จไปทอดพระเนตรภายในพระอาศรมด้วยพระองค์เอง หลักฐานสำคัญที่ชี้ให้เห็นว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดก่อนคือ เครื่องทรงที่ยังเป็นอย่างกษัตริย์อยู่ (ภาพที่ 156) ทั้งนี้ปรากฏหลักฐานภาพจิตรกรรมกัณฑ์วันประเวศน์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10ก เพียงเล่มเดียวและเขียนไว้เพียงตอนเดียว เป็นตอนที่คล้ายคลึงกับภาพที่เขียนไว้คู่ที่ 2 (ภาพที่ 157)

---

[246]**เรื่องเดียวกัน**, 168 – 179.

ภาพที่ 156 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์วันประเวศน์ คู่ที่ 2 ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

ภาพที่ 157 (ซ้าย -ขวา)เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์วันประเวศน์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

ที่มา (ซ้าย) : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 211.

กัณฑ์ที่ 5 กัณฑ์ชูชก กล่าวถึงพราหมณ์ชราชื่อ “ชูชก” ได้นางอมิตตดา สตรีที่มีอายุน้อยกว่ามาเป็นเมีย เหตุเพราะนางอมิตดาคอยดูแลปรนนิบัติชูชกเป็นอย่างดีทำให้พราหมณ์อื่นในหมู่บ้านคิดเปรียบเทียบกับบรรดาเมียของตน จนพากันไปต่อว่าเมียที่มิได้ทำหน้าที่อย่างดีเท่านางอมิตตดา เหล่าเมียของพราหมณ์ทั้งหลายจึงพากันโกรธแค้น และชวนกันกลั่นแกล้งนางอมิตตดาโดยการพูดกระทบกระเทียบเรื่องอายุของนางอมิตตดากับชูชกที่แตกต่างกันมาก นางอมิตตดารู้สึกอับอายเป็นอย่างมาก ยื่นเงื่อนไขให้ชูชกไปหาทาสมาคอยรับใช้นางมิเช่นนั้นนางจะไม่อยู่กับชูชกอีกต่อไป ฝ่ายชูชกเคยได้รู้เรื่องราวของพระเวสสันดรว่าทรงมีน้ำพระทัยยิ่งใหญ่ ใคร่บริจาคทานอยู่เป็นนิจจึงตั้งใจเดินทางไปขอพระชาลี กับพระกัณหามาเป็นข้ารับใช้ให้เมียตน คราแรกเมื่อชูชกไปตามหาพระเวสสันดรที่เมืองสีพีก็ถูกชาวเมืองไล่ตีจนต้องวิ่งหนีแทบเอาตัวไม่รอด เทวดาจึงดลใจให้หลงเข้าป่าจนไปเจอกับพรานเจตบุตรที่คอยเฝ้าระวังภัยให้พระเวสสันดร[247]

สำหรับภาพจิตรกรรมแสดงเหตุการณ์ในกัณฑ์นี้พบว่าภาพที่เขียนในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยจำนวน 2 เล่ม มีเค้าเรื่องที่คล้ายคลึงกัน โดยช่างน่าจะเลือกเหตุการณ์ตอนชูชกร่ำลานางอมิตตดาออกมาตามหาพระเวสสันดรเพื่อของพระกุมารทั้งสองมาเป็นทาสรับใช้ พิจารณาได้จากลักษณะอากัปกิริยาของชูชกที่โบกไม้โบกมือดูราวกับกำลังบอกลานางอมิตตดาก่อนจะออกเดินทาง (ภาพที่ 158)

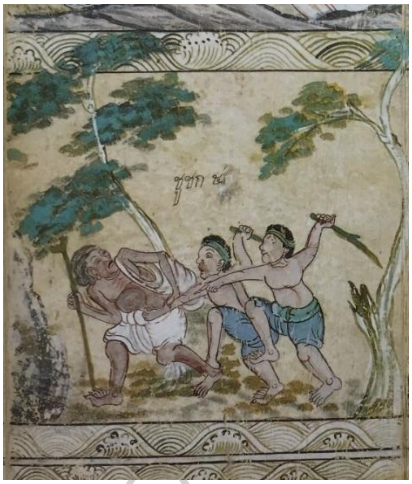
ภาพที่ 158 (ซ้าย -ขวา)เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์วันประเวศน์ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

[247]**เรื่องเดียวกัน**, 179 – 193.

อนึ่งเนื่องจากหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1 แบ่งเขียนเรื่องราว 1 กัณฑ์เป็น 2 ตอน ช่างจึงเขียนปลายสุดอีกด้านของหน้ากระดาษเป็นรูปชูชกกับนางอมิตตดากำลังนั่งหารือเรื่องการหาทาสรับใช้มาให้นางอมิตตดาอยู่ตรงชานเรือน ภาพดังกล่าวน่าจะเขียนขึ้นเพื่อขยายความกัณฑ์นี้ ขณะที่ภาพอีกด้านที่กล่าวไปแล้วจะเป็นสาระหลักที่ช่างต้องการนำเสนอ (ภาพที่ 159)

ภาพที่ 159 จิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์ชูชก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1

ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก มีการเขียนภาพตามกัณฑ์นี้ แต่ช่างเลือกเอาเหตุการณ์ตอนชูชกถูกชาวสีพีขับไล่ออกจากเมืองมาเขียนไว้แทน ดังจะเห็นเป็นภาพชูชกถือไม้เท้ากำลังวิ่งหนีชาวเมืองสองคนที่กำลังเงื้อมมือเอาไม้ไล่ตีนั่นเอง (ภาพที่ 160)



ภาพที่ 160 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก
ที่มา :หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 211.

อย่างไรก็ดีปรากฏภาพจิตรกรรมที่สันนิษฐานว่านำเค้าเรื่องมาจากกัณฑ์นี้ในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง จำนวน 1 ภาพ เขียนไว้กลางหน้ากระดาษ เป็นภาพชูชกนอนอยู่บนแคร่ มือข้างหนึ่งถือกระดาษแผ่นเล็ก ๆ เอาไว้ ข้าง ๆ แคร่มีนางอมิตตดาคอยปรนนิบัติอยู่ไม่ห่าง (ภาพที่ 161) ในการนี้มีประเด็นที่น่าสนใจคือ แม้ภาพจิตรกรรมตามที่ได้บรรยายไปจะทำให้เชื่อได้โดยเบื้องต้นว่าเป็นการเขียนภาพตามกัณฑ์ชูชก ทว่าเมื่อพิจารณาเนื้อหาที่ปรากฏในคำทำนายซึ่งมีใจความกล่าวว่า

> อันนี้ได้เมื่อชูชกได้มรดกเพราะความรู้ ที่เกิดมิได้อยู่ ว่ามีผู้ขอเอาไปเจรจาไรคนไม่กลัว พี่น้องตัวพึ่งมิได้ ทีหนึ่งว่าไฟไหม้ คนผู้ร้ายมันลักเผา โจรปล้นเอาเพราะของฝาก ได้ ดีก็เพราะปาก ได้ ทายาทก็เพราะผู้หญิง อยู่ไหนมีคนหึงสา ศัตรูมาอยู่แค่ใกล้ เงินทองมีใช้ ใจมัก เชื่อคน เมื่อน้อยยากจน เฒ่าได้สินทรัพย์ ผู้ปีนี้กลับดีค้าขายได้ภาษี[248][249]

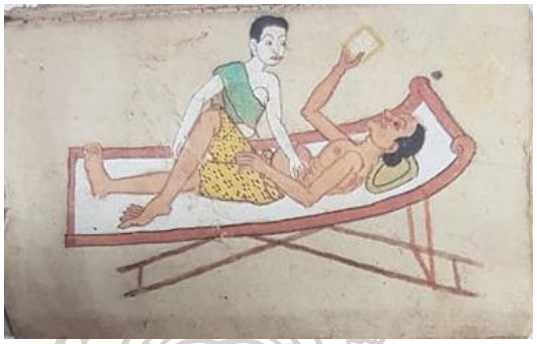
พบว่าเหตุการณ์ตอนนี้มิได้มีการกล่าวถึงในชาดก ชูชกเป็นพราหมณ์ที่เที่ยวขอทานเพื่อยังชีพเท่านั้น การเขียนภาพตอนนี้จึงน่าจะเป็นการเลือกเอาเฉพาะรูปลักษณ์และชื่อตัวละครใน

---

[248]ได้ภาษี = ได้กำไร อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 251.

[249]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

เวสสันดรชาดกมาเขียนเพราะเป็นเรื่องที่คนทั่วไปรู้จักกันดีเท่านั้น เนื้อเรื่องเป็นการเรียบเรียงใหม่ให้เข้ากับสิ่งที่จะทำนายต่อไป จึงไม่ปรากฏภาพชูชกแบบเดียวกับในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างในที่อื่น ๆ อีกเลย



ภาพที่ 161 ตัวอย่างการเขียนภาพประกอบในหนังสือศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ที่มีการนำภาพมาเขียนประกอบคำทำนายที่เรียบเรียงใหม่ มิได้เป็นไปตามที่กล่าวถึงในนิทานชาดก

กัณฑ์ที่ 6 กัณฑ์จุลพน บางครั้งเรียกกัณฑ์ "จุลวนวัณณา" กล่าวถึงพรานเจตบุตรจะยิงชูชก เพราะเกรงว่าจะเข้ามาทำร้ายกษัตริย์ทั้งสี่ ชูชกจึงหลอกพรานเจตบุตรว่าตนเป็นฑูตจากเมืองสีพีจะมาเชิญเสด็จกลับพระนคร พรานเจตบุตรหลงกลชูชกจนยอมบอกทางไปพระอาศรมให้ เหตุการณ์ในกัณฑ์นี้ส่วนใหญ่จะเป็นการบรรยายถึงสภาพแวดล้อมธรรมชาติระหว่างทางเป็นหลัก[250]

เมื่อพิจารณาภาพจิตรกรรมในกัณฑ์นี้ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยทั้งสองเล่ม จะพบว่าจิตรกรรมในหนังสือบุดเล่มแรกนั้นคล้ายคลึงกับจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 (ภาพที่ 162) ขณะที่จิตรกรรมกัณฑ์เดียวกันนี้ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10ก จะดูสัมพันธ์กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2 แทน (ภาพที่ 163)

ทั้งนี้จิตรกรรมในกลุ่มแรกน่าจะเขียนขึ้นตามเหตุการณ์ตอนชูชกหลงไปยังเขตที่พรานเจตบุตรดูแลอยู่ เจอสุนัขพากันวิ่งไล่จนต้องปีนหนีไปอยู่บนต้นไม้ มีพรานเจตบุตรเหนี่ยวหน้าไม้ขู่เพราะเกรงว่าชูชกจะเข้ามาทำร้ายพระเวสสันดร ขณะที่ภาพชุดหลังจะเล่าถึงเหตุการณ์หลังจากชูชกพูดจาโป้ปดทำให้นายพรานหลงเชื่อ เลี้ยงดูอย่างดี ก่อนจะบอกทางไปป่าหิมพานต์ให้ ซึ่งในภาพ

[250] **เรื่องเดียวกัน**, 193 – 195.

จะแสดงให้เห็นด้วยการที่ชูชกรับเอากระบอกไม้ไผ่ใส่น้ำ หรือใส่ข้าวมาจากพรานเจตบุตรอีกต่อหนึ่ง

ภาพที่ 162 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์จุลพน ที่ปรากฏสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 1

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1**(กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 80.

ภาพที่ 163(บน -ล่าง) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์จุลพน ที่ปรากฏสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2
ที่มา : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 210.

กัณฑ์ที่ 7 กัณฑ์มหาพน เรียกอีกชื่อหนึ่งว่ากัณฑ์ “มหาวนวัณณา” กล่าวถึงชูชกที่เดินทางต่อมาตามคำบอกเล่าของพรานเจตบุตร กระทั่งได้พบกับฤาษีอัจจุตต พระอัจจุตตฤาษีดูท่าทีชูชกไม่น่าไว้ใจจึงพยายามขับไล่ให้กลับไป ชูชกจึงคิดอุบายใหม่ แจ้งแก่พระอัจจุตตฤาษีว่าเป็นสหายคนสนิทของพระเวสสันดร เมื่อครั้งเสด็จออกจากเมืองมายังไม่ทันได้ร่ำลา จึงอยากจะมาขอ

พบพระเวสสันดรอีกสักครั้ง พระฤาษีหลงเชื่อจึงบอกทางไปป่าหิมพานต์มุ่งเข้าสู่เขาคันธมาทน์ที่ตั้งของพระอาศรมต่อไป[251]

พิจารณาภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยทั้งสองเล่ม ปรากฏว่ามีความคล้ายคลึงกันมาก โดยช่างเขียนเน้นเหตุการณ์ตอนอัจจุตตฤาษีกำลังชี้บอกทางไปเขาวงกตให้แก่ชูชก (ภาพที่ 164) แม้ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10ก จะเขียนบรรยายตอนเดียวกันแต่การจัดท่าทางให้แก่ตัวละครนั้นแตกต่างกัน กล่าวคือในหนังสือบุดทั้งสองเล่มจะปรากฏภาพฤาษีกับชูชกยืนอยู่ใกล้กัน ฤาษีกำลังชี้บอกทางให้แก่ชูชก ขณะที่ภาพที่พบในสมุดภาพไตรภูมิจะเขียนให้ฤาษีนั่งอยู่ในอาศรมชี้บอกทางชูชกที่นั่งคุกเข่าประนมมืออยู่เบื้องหน้า (ภาพที่ 165)

ภาพที่ 164 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาพน ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 และเล่มที่ 2

[251]**เรื่องเดียวกัน**, 195 – 197.

ภาพที่ 165 สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 209.

กัณฑ์ที่ 8 กัณฑ์กุมาร กล่าวถึงชูชกมาทูลขอชาลีและกัณหาจากพระเวสสันดร ขณะที่พระนางมัทรีออกไปหาอาหารในป่า สองพระกุมารแอบได้ยินว่าพระบิดาจะยกตนให้ชูชกจึงพากันลงไปซ่อนในบึงบัว สุดท้ายพระเวสสันดรก็ไปตามกลับมาได้ และต้องเดินทางไปกับชูชกแต่โดยดี ชูชกนำเถาวัลย์มามัดข้อมือทั้งสองพระองค์ไว้ แล้วใช้ปลายอีกด้านหนึ่งคอยเฆี่ยนตีเพื่อให้ทำตามคำสั่ง[252]

นับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ช่างนิยมเขียนฉากเหตุการณ์ในกัณฑ์นี้เป็นตอนชูชกกำลังใช้เถาวัลย์เฆี่ยนตีสองพระกุมาร โดยมีฉากทิวทัศน์เป็นบรรยากาศในป่าหิมพานต์ มีแนวโขดหิน กับต้นไม้เป็นหลัก (ภาพที่ 166) ทั้งนี้ไม่ปรากฏการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมารในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2 ส่วนในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 (ภาพที่ 167) และเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง พบตอนชูชกกำลังโบยตีพระกุมารเหมือนกัน (ภาพที่ 168)

[252]**เรื่องเดียวกัน**, 197 – 211.

ภาพที่ 166 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 8 และสมุดภาพไตรภูมิ สมัยธนบุรี เลขที่ 10ก

ที่มา:หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 80,186. และ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 205.

ภาพที่ 167 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ตอนชูชกเฒ่ียนตีสองกุมาร จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 เขียนไว้ปลายกระดาษฝั่งซ้าย

ภาพที่ 168 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ตอนชูชกจับสองกุมารมัดด้วยเถาวัลย์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

อนึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าแม้เทคนิคการเขียนภาพของช่างในแต่ละสมัยจะแตกต่างกัน แต่กรณีการเขียนภาพชูชก จะเห็นได้ว่าช่างตั้งใจหยิบเอาลักษณะบุรุษโทษบางประการมาแสดงไว้เสมอ ได้แก่ การเขียนให้ชูชกมีจมูกหักฟุบ ท้องป่องเป็นกระเปาะ และสันหลังไหล่หักค่อมคดโกงเป็นต้น เหตุหนึ่งอาจจะมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการแฝงความรู้ดังกล่าวไว้ให้ผู้ชมได้ศึกษา หรือ

มิเช่นนั้นก็เป็นการแสดงอัตลักษณ์ของชูชกตามที่บรรยายไว้ในนิทานชาดกตามธรรมเนียมที่ถือตามกันมาก็เป็นได้[253]

กัณฑ์ที่ 9 กัณฑ์มัทรี กล่าวถึงเหตุการณ์ทางฝ่ายพระนางมัทรีที่เข้าไปหาของป่า ไม่รู้เลยว่าพระเวสสันดรได้ประทานพระลูกทั้งสองให้แก่ชูชกไปแล้ว เมื่อถึงเวลาจะกลับมีเทพจำแลงแปลงกายเป็นราชสีห์ เสือโคร่ง และเสือเหลืองมาขวางทางเอาไว้เพื่อมิให้พระองค์ไปขัดขวางการทำทานครั้งใหญ่ของพระสวามี จนเมื่อพลบค่ำสัตว์เนรมิตทั้งสามจึงอันตรธานหายไป พระนางมัทรีจึงเดินทางต่อได้ มาถึงพระอาศรมพระนางไม่พบพระกุมารทั้งสองก็เที่ยวตามหา ทรงกรรแสงเสียพระทัยจนหมดสติไป พระเวสสันดรทรงเข้าไปประคอง ยกพระเศียรมาไว้บนตัก และนำน้ำในคันธกุฏีมาสรงที่พระอุระจนพระนางฟื้นขึ้นมาจึงตรัสเล่าเรื่องราวทั้งหมด[254]

มีการเขียนจิตรกรรมตามกัณฑ์นี้ในหนังสือบุดทั้งสามเล่ม ตลอดไปจนถึงในสมุดภาพไตรภูมิทั้งสมัยอยุธยาและธนบุรี ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10ก จะเขียนเป็นเหตุการณ์ตอนพระนางมัทรีประทับนั่งลงไหว้ ขอร้องให้พญาสัตว์ทั้งสามหลีกทางให้ได้เสด็จกลับพระอาศรมไปหาพระลูกทั้งสอง มีตะกร้าผลไม้ที่ทรงหาบมาวางไว้ข้างตัว (ภาพที่ 169) ภาพดังกล่าวน่าจะเป็นต้นเค้าให้แก่ภาพในหนังสือบุดต่อมา ดังเช่นที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 2 (ภาพที่ 170) และเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง (ภาพที่ 171)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[253]ลักษณะบุรุษโทษ 18 ประการ ได้แก่ เท้าทั้งสองใหญ่และคด เล็บทั้งหมดกุด ปลีน่องทู่ยานลง ริมฝีปากบนยาวยื่นปิดริมฝีปากล่าง น้ำลายไหลยืดเป็นทางลงร่องแก้ม เขี้ยวงอกออกพ้นปาก จมูกหักฟุบ ท้องป่องเป็นกระเปาะ สันหลังไหล่หักค่อมคดโกง ตาถล่มลึกใหญ่เล็กไม่เท่ากัน หนวดเคราดังลวดทองแดง ผมโหรงเหลืองดั่งสีลาน เอ็นนูนปูดโปนตามตัว มีไฝแมลงวันเต็มตัว ตาเหล่เหลือกดังตาแมว คอ หลัง เอวคดทั้งสามที่ เท้าทั้งสองเหหันห่างกันเกะกะ และขนตามตัวตัวหยาบดั่งแปรงหมู อ้างถึงใน **เรื่องเดียวกัน**, 202 – 203.

[254]**เรื่องเดียวกัน**, 211 – 219.

ภาพที่ 169 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 205.

ภาพที่ 170 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 2

ภาพที่ 171 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง

ขณะเดียวกันภาพที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 จะมีลักษณะแตกต่างจากหลักฐานที่พบก่อนหน้านี้ ทั้งในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 กับเลขที่ 8 และในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่10กที่อธิบายไปในย่อหน้าก่อน กล่าวคือช่างเลือกเอาเหตุการณ์ตอนพระนางมัทรีทรงกันแสงจนล้มหมดสติไป พระสวามีจึงเข้ามาประคองไว้ เป็นภาพหลัก ภาพรองที่เขียนไว้อีกปลายด้านหนึ่งของหนังสือคือ ภาพพระอาศรม (ภาพที่ 172) ผิดกับจิตรกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาทั้งสองเล่มที่ช่างเขียนเหตุการณ์ตอนพระนางมัทรีกำลังแบกของป่าที่หามาได้กลับพระอาศรมเท่านั้น (ภาพที่ 173)

ภาพที่ 172 จิตรกรรมเรื่องเวสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

ภาพที่ 173 (ซ้าย - ขวา) สมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่8

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 80,186.

กัณฑ์ที่ 10 กัณฑ์สักบรรพ กล่าวถึงท้าวสักกเทวราชทรงเกรงว่าพระเวสสันดรทรงประทานพระกุมารให้แก่ชูชกได้ วันหนึ่งหากมีผู้มาทูลขอพระนางมัทรีก็คงจะมิขัด จึงจำแลงกายเป็นพราหมณ์เฒ่าลงมาขอพระนางไว้ก่อน เมื่อพระเวสสันดรทรงยกให้แล้วจึงเนรมิตกายกลับเป็นพระอินทร์ดังเดิม ทูลคืนพระมัทรีพร้อมทั้งประทานพร 8 ประการให้แก่พระเวสสันดร ได้แก่ ขอให้พระเจ้าสัญชัยและชาวเมืองสีพีมาทูลเชิญกลับพระนคร ขอให้พระเวสสันดรมีใจเมตตาปราณี แม้มีอำนาจก็จะมิใช้อำนาจนั้นเข่นฆ่าใคร ขอให้พระเวสสันดรมีความเมตตากรุณา เป็นที่พึ่งให้ประชาราษฎร์ทั้งมวลได้ ขอให้พระองค์มีพระทัยยึดมั่นรักเดียวใจเดียวแต่พระนางมัทรีเท่านั้น ขอให้มีบุตรตามประสงค์ บุตรนั้นจงมีอายุยืนยาว ใช้ธรรมะในการเอาชนะเหนือดินแดนอื่น เมื่อทรงกลับคืนสู่พระราชวังแล้วขอให้มีอาหารทิพย์มาให้เสวยทุกวัน ขอให้มีทรัพย์มาคอยเติมพระคลังอย่างไม่ขาดสายเพื่อที่พระองค์จะทรงบริจาคทานได้สืบเนื่องตลอดไป สุดท้ายเมื่อสิ้นพระชนม์แล้วขอให้ได้จุติใหม่เป็นพระพุทธเจ้าบรมศาสดา[255]

[255]**เรื่องเดียวกัน**, 219 – 226.

พบการเขียนภาพจิตรกรรมในกัณฑ์นี้เฉพาะในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 เท่านั้น โดยการนำเสนอเรื่องราวก็จะแตกต่างจากภาพจิตรกรรมที่เคยปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ กล่าวคือในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 8ก ช่างจะเลือกเขียนเหตุการณ์ตอนพระอินทร์จำแลงเป็นพราหมณ์ลงมาขอพระนางมัทรี แตกต่างกันเล็กน้อยในแง่เครื่องทรง ภาพอาคาร ซึ่งเป็นไปตามความนิยมของช่างในแต่ละยุค ที่สำคัญคือภาพพราหมณ์จำแลงในสมัยอยุธยาจะเขียนเป็นบุรุษหนุ่ม ขณะที่ในสมัยหลังจะแสดงด้วยภาพผู้เฒ่าตามเนื้อหา (ภาพที่ 174) ทั้งนี้ภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดจะนำเสนอเหตุการณ์ที่เกิดหลังจากนั้น โดยเป็นฉากที่พราหมณ์เฒ่าแปลงกลับเป็นพระอินทร์ดังเดิม อยู่ในท่าทางคล้ายกำลังเสด็จกลับสู่ดาวดึงส์สวรรค์หลังจากทรงถวายคืนพระนางมัทรี และประทานพรให้แก่พระเวสสันดรแล้ว (ภาพที่ 175)

ภาพที่ 174 (ซ้าย - ขวา) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์สักบรรพ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 6 และสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก

ที่มา (ซ้าย - ขวา) : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 81. และ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 206.

ภาพที่ 175 จิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์สักบรรพ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

กัณฑ์ที่ 11 กัณฑ์มหาราช กล่าวถึงเหตุการณ์หลังจากชูชกนำตัวสองพระกุมารไปจากพระเวสสันดรแล้ว ก็ต้องบุกป่าฝ่าดงเพื่อให้พ้นจากเขตป่าหิมพานต์ พระชาลีและกัณหาทรงเหนื่อยล้าและบาดเจ็บจากการกระทำทารุณของชูชก ทุกเวลาพลบค่ำรุกขเทวดาจึงจำแลงกายเป็นพระเวสสันดร กับพระนางมัทรีมาคอยเฝ้าดูแลกล่อมให้ทั้งสองพระกุมารได้หลับพักผ่อน พร้อมกันนั้นเทพยดาทั้งหลายยังช่วยกันดลให้ชูชกหลงทางไปยังเมืองสีพีจนได้พบกับพระเจ้าสัญชัย พระปิตุจฉา พระเจ้าสัญชัยทรงดีพระทัยเป็นอย่างมากจึงพระราชทานข้าวของเครื่องใช้ตลอดจนปราสาทเจ็ดชั้นให้ชูชก ชูชกละโมบโลภมากบริโภคอาหารที่ประทานมาเกินขนาดจนถึงแก่ความตาย ขณะที่พระเจ้าสัญชัยโปรดให้ตระเตรียมจัดขบวนเพื่อเดินทางไปรับพระเวสสันดรกับพระนางมัทรีกลับพระราชวัง[256]

จิตรกรรมที่ปรากฏทั้งหมดมีการนำเสนอเรื่องราวที่เหมือนกัน คือ การเขียนภาพพระเวสสันดร กับพระนางมัทรีจำแลงมีพระชาลีและพระกัณหาประทับอยู่บนพระเพลา คู่กับภาพชูชกปีนขึ้นไปนอนพักบนต้นไม้ โดยภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 จะใกล้เคียงกับภาพในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก มากที่สุด ดังจะเห็นได้จากการเขียนให้พระกุมารทั้งสองทรงบรรทมบนพระเพลาของรุกขเทวดาในร่างพระราชบิดาและพระมารดา (ภาพที่ 176)

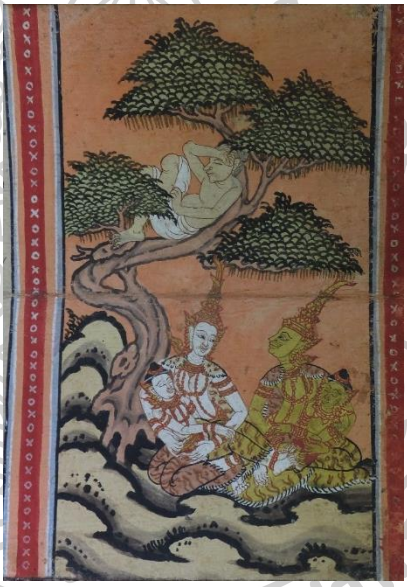
---

[256]**เรื่องเดียวกัน**, 226 – 233.

ขณะที่ภาพจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาจะเขียนให้พระกุมารทั้งสองทรงประทับนั่งเสวยพระกระยาหาร (ภาพที่ 177)

อนึ่งนอกจากข้อสังเกตที่กล่าวถึงในข้างต้นแล้ว เป็นที่น่าสนใจว่ามักปรากฏเหตุการณ์ในกัณฑ์นี้ไปเขียนแทรกอยู่กับกัณฑ์กุมารเสมอ (ภาพที่ 178) ทั้งที่โดยปกติภาพที่เขียนตอนอื่น ๆ จะเรียงลำดับตามกัณฑ์ที่บรรยายไว้ในพระคัมภีร์ ในการนี้สันนิษฐานว่าอาจเพราะเป็นเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน เกิดในพื้นที่เดียวกัน คือระหว่างการเดินทางออกจากเขาวงกต ดังนั้นช่างจึงเลือกมาเขียนไว้ร่วมกัน ขณะที่กัณฑ์มัทรีกับกัณฑ์สักบรรพจะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดในบริบทพื้นที่และเวลาต่างกัน แม้จะเป็นกัณฑ์ที่เขียนต่อจากัณฑ์กุมารก็ตาม นอกจากนี้เป็นไปได้ว่าเรื่องเวสสันดรชาดกเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมมาก แม้ช่างจะสลับตำแหน่งในการเขียน แต่ก็เชื่อได้ว่าชาวบ้านที่ได้เห็นก็จะสามารถลำดับใจความเองได้ ดังจะเห็นการลำดับเรื่องราวด้วยเทคนิคเดียวกันนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่นด้วย (ภาพที่ 179)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

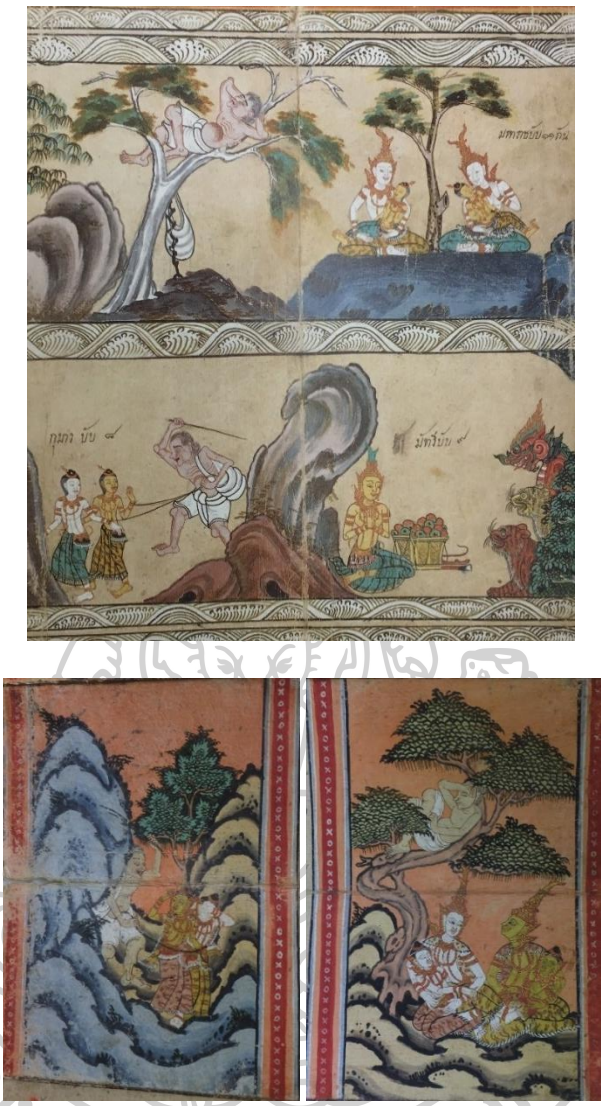


ภาพที่ 176 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช ในสมุดภาพไตรภูมิ สมัยธนบุรี เลขที่ 10ก กับจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

ที่มา (บน) : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 205.

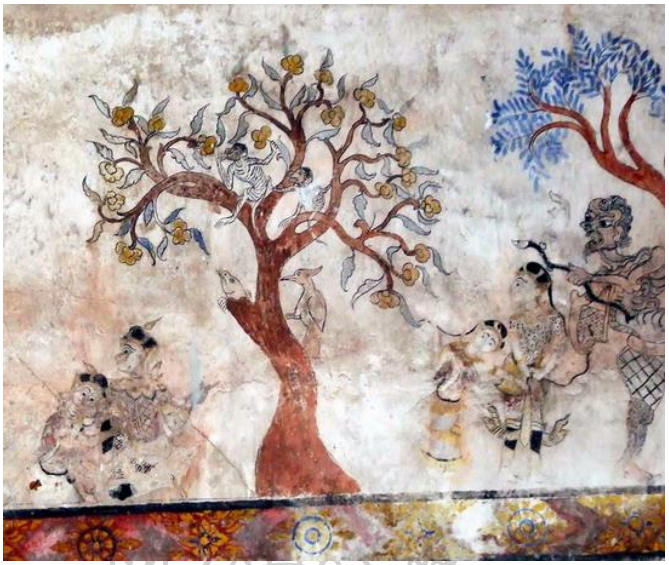
ภาพที่ 177 เปรียบเทียบจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 กับสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 80,186.



ภาพที่ 178 (บน - ล่าง)ตัวอย่างการเขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก โดยนำกัณฑ์มหาราชมาแทรกไว้ต่อเนื่องกับกัณฑ์กุมาร ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยธนบุรี เลขที่ 10ก และหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1

ที่มา (บน) : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 205.



ภาพที่ 179 ตัวอย่างการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดกโดยการลำดับเรื่องราวให้กัณฑ์มหาราช ต่อเนื่องกับกัณฑ์กุมาร ในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ.สงขลา

สำหรับกัณฑ์ที่ 12 ฉกษัตริย์ และกัณฑ์ที่ 13 นครกัณฑ์นั้นเป็นไปตามที่กล่าวไว้ในตอนต้นว่าไม่ปรากฏภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามเหตุการณ์ซึ่งมีเนื้อหากล่าวถึงพระเจ้าสัญชัย พระนางผุสดี พระชาลี และพระกัณหา เสด็จมารับพระเวสสันดร กับพระนางมัทรีคืนกรุงสีพี เมื่อทั้งหกได้พบหน้ากันก็เกิดดีพระทัยเป็นอันมากจนพากันสิ้นใจไป พระอินทร์จึงบันดาลฝนโบกขรวัสสันต์วัสสิกธารามาช่วยให้ฟื้นคืนพระชนม์อีกครั้ง เมื่อพระเวสสันดรเสด็จไปถึงพระนครก็ทรงปฏิบัติตามพระราชประเพณีเข้าพิธีบรมราชาภิเษก ทรงขึ้นครองราชย์และตั้งอยู่ในทศพิธราชธรรมตลอดมา[257] เหตุสำคัญน่าจะเป็นเพราะขนาดของหนังสือบุดที่ไม่เหลือพื้นที่เพียงพอในการเขียนเรื่องราวทั้งหมดช่างจึงจบการเขียนภาพไว้เพียงเท่านี้

อย่างไรก็ดีจากการศึกษารูปแบบภาพจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกทั้งหมดสันนิษฐานได้ว่าช่างน่าจะอาศัยสมุดภาพไตรภูมิ โดยเฉพาะที่เขียนในสมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นเค้า นอกจากนี้จากการดัดแปลงรูปแบบในการเขียนภาพบางกัณฑ์ ได้แก่ กัณฑ์มัทรี และกัณฑ์สักบรรพ สะท้อนให้เห็นว่าแม้ฝีมือช่างจะดูทัดเทียมกับงานช่างหลวง ยืนยันได้อีกชั้นหนึ่งโดยการเปรียบเทียบวิธีการเขียนภาพในหนังสือบุดกับภาพจิตรกรรมเรื่องเดียวกันที่วัดคูเต่า ต.แม่ทอม อ.บางกล่ำ จ.สงขลา ซึ่ง

[257]**เรื่องเดียวกัน**, 241 – 250.

เป็นงานช่างท้องถิ่นโดยแท้ (ภาพที่ 180) ทว่าน่าจะเป็นช่างท้องถิ่นที่มีฝีมือและมีความรู้เรื่องเวสสันดรชาดกเป็นอย่างดีเขียนภาพดังกล่าวมากกว่าจะเป็นช่างจากเมืองหลวง

ทั้งนี้นอกจากข้อสังเกตเรื่องฝีมือช่างที่กล่าวไปในย่อหน้าก่อน จากการศึกษาพบประเด็นเรื่องการเรียบเรียงเนื้อหาในหนังสือบุดเรื่องศาสตราที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือหากพิจารณาจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร กับกัณฑ์มัทรีที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง ประกอบกับคำทำนายที่เขียนไว้คู่กันจะเห็นว่าภาพจิตรกรรม คำทำนาย และเหตุการณ์ที่ระบุไว้ในนิทานชาดกตอนนี้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างชัดเจน ยกตัวอย่างเช่น บทเกริ่นนำในคำทำนายจากภาพกัณฑ์มัทรีกล่าวว่า

> ได้เมื่อนางมัทรีเทพเจ้านิมิตเป็นสามสัตว์ มาคั้นหน้าไว้หวังจะให้ตาพราหมณ์พาลูกไปเสียไกล ใครแทงต้องที่นี่ว่าพระเคราะห์ร้ายนัก ให้ภยัตตัวจงดี ห้ามมิให้เข้าป่า อย่าคบคนเมืองไกล จะเสียของรัก อย่าอาสาคนมิดี ให้เสียพระเคราะห์ต่างตัว[258]ให้โปรดนกปล่อยปลา มนต์น้ำสระหัวเสียจึงจะคลายโทษ ถ้าถามคนไปไกลว่ายังมิมา ยังวุ่นอยู่ด้วยของหาย ถ้าไข้ว่าต้องผีป่า ผีตาผียาย[259]แทรกด้วยกัน ให้บนบานเถิดหายแหละ ท่านว่าแทงสักทีก่อน มันจะเป็นอย่างไรไป[260]

ขณะที่ภาพจิตรกรรมจากกัณฑ์ชูชกภาพหนึ่ง ซึ่งเขียนไว้คู่กับคำทำนายที่ว่า “อันได้เมื่อชูชกได้มรดกเพราะความรู้...”[261] กลับเป็นภาพที่เขียนขึ้นตามเนื้อหาที่เรียบเรียงใหม่ อาศัยแค่ชื่อกับบุคลิกของตัวละครมาช่วยให้ผู้ชมได้จินตนาการตามคำทำนายได้เท่านั้น ดังนั้นจากวิธีการดังกล่าวจึงอาจถือเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับประเด็นการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือศาสตราที่ช่างใช้เทคนิคในการเลือกภาพจิตรกรรมตามวรรณคดีที่ได้รับความนิยมในขณะนั้นมาเขียนเป็นภาพประกอบคำทำนายโดยมีทั้งที่ตรงตามเค้าเรื่องเดิม และที่นำมาร้องเรื่องราวใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับคำทำนายที่จะกล่าวถึงต่อไปเท่านั้น

---

[258]เสียพระเคราะห์ต่างตัว คือปั้นหรือเขียนรูปแทนตัว แล้วเอาไปทิ้งเป็นการสะเดาะเคราะห์ อ้างจาก ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**, 244.

[259]ผีตาผียาย = ผีบรรพบุรุษ อ้างจาก **เรื่องเดียวกัน**, **หน้าเดียวกัน**.

[260]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[261]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 180 (ซ้าย - ขวา) ตัวอย่างการเปรียบเทียบเทคนิคการเขียนภาพเวสสันดรชาดก กัณฑ์จุลพน ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 กับจิตรกรรมฝาผนังกัณฑ์เดียวกัน ในพระอุโบสถวัดคูเต่า ต.แม่ทอม อ. บางกล่ำ จ. สงขลา

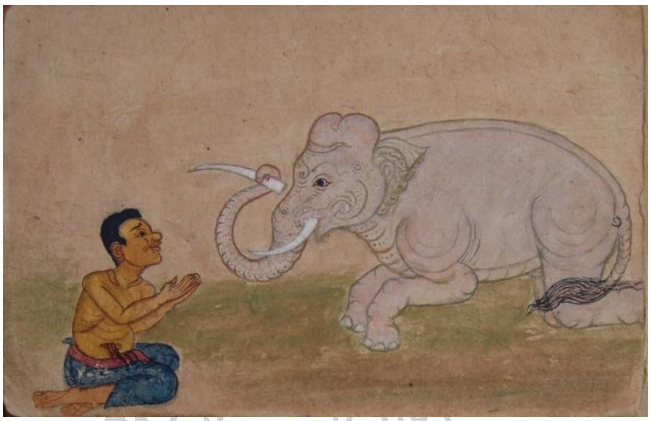
2.2.4 พระยาฉัททันต์

มีที่มาจากนิบาตชาดกเรื่องที่ 514 ฉัททันตชาดก กล่าวถึงพระพุทธเจ้าเสวยพระชาติเป็นพญาช้างชื่อ พญาฉัททันต์ ยอมเสียสละงาให้พรานป่าชื่อโสณุตรเพื่อนำไปถวายพระนางจุลสุภัทราธิดาพระเจ้าพรหมทัต ซึ่งในอดีตชาติเป็นมเหสีของพระยาฉัททันต์ แต่ทรงกลั้นใจตายเพราะความริษยาเคียดแค้นว่าพญาฉัททันต์ทรงรักมเหสีอีกสองพระองค์มากกว่า[262]

จากหนังสือบุดที่นำมาศึกษาทั้งหมด ปรากฏจิตรกรรมที่เขียนตามชาดกเรื่องนี้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง เพียงเล่มเดียว ช่างเขียนให้มีพญาช้างตัวหนึ่งนอนหมอบอยู่กับพื้น เอางวงเหนี่ยวงาข้างหนึ่งออกมามอบให้แก่นายพราน ที่นั่งพับเพียบประนมมือไหว้อยู่ตรงหน้า สอดคล้องกับเหตุการณ์หลังจากพรานโสณุตรจับพญาช้างได้แล้ว และพญาช้างระลึกได้ว่านางจุลสุภัทราเคยเป็นพระชายาในอดีตชาติ แต่ตายไปด้วยความเข้าใจผิดคิดว่าพญาช้างไม่รัก จึงทรงยอมให้นายพรานตัดงาทั้งสองไปแต่โดยดี มิได้คิดทำร้าย อนึ่งภาพจิตรกรรม และข้อความที่ปรากฏในคำทำนายมีความสอดคล้องกัน กล่าวคือ เมื่อเริ่มต้นการทำนาย มีการเกริ่นนำเอาไว้ว่า “อันนี้ได้มีพระยาฉัททันต์ ให้ทานงาแก่นายโสอุตร...” ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของการเขียนหนังสือบุด

[262]ประทีป ชุมพล, **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**, 136 - 138.

เรื่องศาสตรา ที่นำวรรณกรรมมาเกริ่นประกอบคำทำนาย มีทั้งที่ตรงตามเนื้อเรื่อง เอาเพียงเค้าเรื่องมา และดัดแปลงเนื้อหาช่วงเกริ่นนำให้สอดคล้องกับคำทำนาย[263] นั่นเอง (ภาพที่ 181)



ภาพที่ 181 จิตรกรรมภาพพระยาฉัททันต์ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมือง สงขลา จ.สงขลา

โดยสรุปจิตรกรรมจากนิบาตชาดกที่ช่างนำมาเขียนส่วนใหญ่เป็นทศชาติชาดก นิยมเขียนเรื่องเวสสันดรชาดกมากที่สุด พบในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเท่านั้น น่าจะเป็นเพราะเนื้อความในพระมาลัยมีการกล่าวถึงการฟังเทศน์มหาชาติ เพื่อให้ได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริย-เมตไตรย จึงนิยมนำมาเขียนตามกันเป็นแบบแผนนับแต่อยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้ภาพเวสสันกรชาดกหลายกัณฑ์มีความคล้ายคลึงกับเวสสันดรชาดกที่เป็นจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิ

2.3 ภาพพระมาลัย

ปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมพระมาลัยอยู่ในหนังสือบุดทั้งสิ้น 9 เล่ม เกือบทั้งหมดเก็บรักษาอยู่ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา มีเพียงหนึ่งเล่มที่เก็บรักษาอยู่มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต เป็นหนังสือเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จำนวน 2 เล่ม อีก 6 เล่ม เป็นหนังสือเรื่องมาลัยเอง และหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้างอีก 1 เล่ม อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสังเกตว่าส่วนมากหากหนังสือบุดเล่มดังกล่าวเขียนเรื่องพระมาลัยเพียงอย่างเดียว ภาพจิตรกรรมก็จะดำเนินเรื่องโดยเน้นถ่ายทอดเรื่องพระมาลัยเท่านั้น ตรงกันข้ามหากเป็นการเขียนเรื่องพระมาลัยประกอบกับเรื่องพระอภิธรรม หรือคัมภีร์ทางศาสนาอื่น ๆ ช่างก็จะนำเรื่องที่มีเนื้อหานอกเหนือจากพระมาลัยมาเขียนเป็นภาพประกอบ

[263] **เรื่องเดียวกัน**, 320.

แทรกเข้าไปอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ก็จะยังครอบคลุมอยู่ในเรื่องของศาสนาเป็นสำคัญ

ตัวอย่างหนังสือบุดหรือสมุดไทยเรื่องพระมาลัยที่เขียนภาพประกอบจากวรรณกรรมเรื่องอื่น เช่นสมุดไทยเรื่องพระมาลัยและพระอภิธรรม ของวัดปากคลอง จังหวัดเพชรบุรี เล่มที่ 2 จากเทคนิคและวิธีการเขียนภาพกำหนดอายุอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[264] มีหน้าต้นเขียนเป็นภาพจิตรกรรมจากเรื่องพระมาลัย ขณะที่หน้าปลายจะเขียนภาพภิกษุกำลังปลงอสุภกรรมฐาน ด้วยวิธีการต่าง ๆ ตามที่ระบุอยู่ในคัมภีร์วิสุทธิมรรค[265] (ภาพที่ 182) สันนิษฐานว่าอาจเป็นเพราะจำนวนหน้ากระดาษที่เพิ่มมากขึ้นส่งผลให้ช่างต้องคิดหาวิธีเติมพื้นที่ที่ว่างอยู่ให้เต็ม คล้ายกับการใช้เทคนิคขยายเรื่องราวในภาพจิตรกรรมพระมาลัยโดยการใส่รายละเอียดที่เป็นภาพเกร็ด หรือภาพที่มิใช่สาระสำคัญของเรื่องลงไปเมื่อช่างมิต้องการจะนำภาพจากวรรณกรรมอื่น ๆ มาเขียนร่วมกับสมุดไทยที่มีเรื่องพระมาลัยรวมอยู่ด้วยนั่นเอง ยกตัวอย่างจากกรณีสมุดไทยเรื่องพระอภิธรรมและพระมาลัย ของวัดพระรูป จังหวัดเพชรบุรี เล่มที่ 1 กำหนดอายุตามข้อความที่เขียนไว้บนบานแพนกได้ราวพุทธศตวรรษที่ 24[266] ร่วมสมัยกับสมุดไทยทั้งสองฉบับที่ยกตัวอย่างมาก่อนหน้านี้ มีการแทรกภาพเกร็ดเป็นจิตรกรรมภาพนางอัปสรกำลังฟ้อนรำและบรรเลงดนตรี กับภาพการละเล่นของเหล่าเทวดาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาพระจุฬามณีเจดีย์ต่อจากภาพขบวนเสด็จของพระโพธิสัตว์ศรีอาริย-เมตไตรยขณะไปนมัสการพระเจดีย์ดังกล่าว[267] (ภาพที่ 183)

---

[264]**เรื่องเดียวกัน,** 153.

[265]เป็นคัมภีร์ที่พระพุทธโฆษาจารย์รจนาขึ้น เพื่อการศึกษาปริยัติธรรมขั้นสูง โดยรวบรวมหลักคำสอน 3 หมวดตามแนวทางของพระไตรปิฎก ได้แก่ ศีล สมาธิ ปัญญา ภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐาน เป็นภาพภิกษุพิจารณาซากศพประเภทต่าง ๆ จำนวน 10 ประเภท ตรงกับที่กล่าวถึงในเรื่องอสภกรรมฐานนิเทศในคัมภีร์วิสุทธิมรรค ดูเพิ่มเติมใน มหามกุฏราชวิทยาลัย**, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2**, พิมพ์ครั้งที่ 11(กรุงเทพฯ มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2550)., 207 - 240.

[266]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 247.

[267]ภาพเกร็ดเป็นภาพที่เขียนขึ้นเพื่อช่วยในการขยายความเพื่อแสดงรายละเอียดของฉากหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ มิใช่เนื้อหาหลักของภาพ นิยมเขียนแทรกไว้ในสมุดไทยเรื่องพระมาลัยนับแต่พุทธศตวรรษที่ 23 เป็นต้นมา ดูเพิ่มเติมใน เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 34, 39.

ภาพที่ 182 ภาพจากเรื่องพระมาลัย และภาพภิกษุกำลังปลงอสุภกรรมฐาน สมุดภาพเรื่องพระมาลัยและพระอภิธรรม ของวัดปากคลอง จังหวัดเพชรบุรี เล่มที่ 2
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 159,169.

ภาพที่ 183 จิตรกรรมภาพนางอัปสรกำลังฟ้อนรำและบรรเลงดนตรี กับภาพการละเล่นของเหล่าเทวดา สมุดภาพเรื่องพระอภิธรรมและพระมาลัย ของวัดพระรูป จังหวัดเพชรบุรี เล่มที่ 1
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 257.

อนึ่ง จากที่ได้กล่าวไปในบทที่ 2 เรื่องการเรียงลำดับเนื้อหาของภาพจิตรกรรมพระมาลัยที่ปรากฏในสมุดไทยทั่วไปว่าแบ่งได้เป็นคู่ ๆ 12 คู่ตามลำดับ[268] ได้แก่

ภาพคู่ที่ 1 ภาพเทพพนม

ภาพคู่ที่ 2 ภาพการสวดพระอภิธรรมหรือพระมาลัยในงานศพ

ภาพคู่ที่ 3 ภาพนรกภูมิและภาพพระมาลัยโปรดนรก

ภาพคู่ที่ 4 ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์

ภาพคู่ที่ 5 ภาพชายเข็ญใจเก็บบัวจากสระถวายพระมาลัย และภาพพระมาลัยเหาะไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ภาพคู่ที่ 6 ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกเทวราช และภาพเทวดากับเหล่าเทพบริวารเสด็จมายังจุฬามณีเจดีย์

ภาพคู่ที่ 7 ภาพเทพบุตรและเทพบริวารเหาะมาสักการะพระเจดีย์จุฬามณี

ภาพคู่ที่ 8 ภาพพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมาบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี และภาพเทพกัญญากับเทพบริวารเสด็จมาในอากาศ

ภาพคู่ที่ 9 ภาพพระศรีอาริยเมตไตรยบูชาพระเกศธาตุจุฬามณี และสนทนาธรรมกับพระมาลัย

ภาพคู่ที่ 10 ภาพยุคสัตถันตรกัปป์ (ยุคก่อนพระศรีอาริยเมตไตรย) และภาพยุคพระศรีอาริย

ภาพคู่ที่ 11 ภาพพระมาลัยแจ้งเทวโองการของพระศรีอาริยเมตไตรย

ภาพคู่ที่ 12 ภาพภิกษุปลงอสุภะ และชักผ้าบังสุกุล

ปรากฏว่าภาพพระมาลัยที่เขียนไว้ในบุดที่นำมาศึกษาจำนวน 9 เล่ม ส่วนใหญ่มิได้เขียนเรื่องพระมาลัยไว้ครบทั้ง 12 คู่อย่างเช่นที่นิยมเขียนเป็นขนบสืบต่อกันมา และมีหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเล่มที่ 8 เพียงเล่มเดียวที่เขียนภาพพระมาลัยไว้เกือบสมบูรณ์ที่สุดคือ 7 คู่ โดยมีเนื้อหา

---

[268]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.**

ของภาพพระมาลัยบางตอนที่ถูกตัดออกไป ขณะเดียวกันมีบางตอนที่ช่างคิดดัดแปลงขึ้นมาใหม่ ดังแยกไว้ให้เห็นในตาราง

ตารางที่ 3 การลำดับเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด

เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม			
	พระอภิธรรม 7 คัมภีร์	**พระมาลัย**	**ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง**	**ตำแหน่งภาพ**
1	- ภาพชาวบ้านกำลังปรนนิบัติพระสงฆ์ที่สวดพระอภิธรรม หรือพระมาลัย - ภาพพระพรหมในส่วนบทประณามคาถา 1 คู่ - ภาพเทวดาบูชาธรรม 1 คู่ - ภาพกุมภีบูชาธรรม 1 คู่ - ภาพทศกัณฑ์บูชาธรรม 1 คู่ - ภาพครุฑบูชาธรรม 1 คู่ - ภาพเทวดาบูชาธรรม 1 คู่ - ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรกและภาพนรกภูมิ 1 คู่	-	-	ตอนปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้าน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม			
	พระอภิธรรม 7 คัมภีร์	**พระมาลัย**	**ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง**	**ตำแหน่งภาพ**
1	- ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรกและภาพสัตว์นรก 1 คู่	-	-	ตอนปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้าน
2	- ภาพพระสงฆ์ สวดพระอภิธรรม หรือพระมาลัย 1 คู่ - ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรกและภาพนรกภูมิ 1 คู่	-	-	ตอนปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้าน
3	-	- ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรก	-	กลางหน้ากระดาษ
4	-	- พระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกะเทวราช	-	กลางหน้ากระดาษ
5	-	- พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมหรือพระมาลัย	-	ตอนปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้าน
6	-	- ภาพเทพพนมในส่วนบทประณามคาถา 1 คู่ - ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรกและภาพนรกภูมิ 1 คู่	-	ตอนปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้าน
7	-	- ภาพเทวดาในปางมารวิชัย 1 คู่	-	ตอนปลายสุดหน้ากระดาษทั้งสองด้าน

เล่มที่	รูปแบบภาพจิตรกรรม			
	พระอภิธรรม 7 คัมภีร์	พระมาลัย	ศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง	ตำแหน่งภาพ
8	-	- ภาพเทวดาในปางมารวิชัย 1 คู่ - ภาพภิกษุสงฆ์ปลงอสุภะ กับภาพโลหกุมภีนรก - ภาพพระมาลัยรับดอกบัวจากชายเข็ญใจ กับภาพเทวดาถือพระขรรค์กำลังเหาะอยู่ในอากาศ - ภาพท้าวสักกเทวราชกับพระบรมโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยกำลังบูชาพระเจดีย์จุฬามณี กับ ภาพเทวดากำลังเหาะมานมัสการจุฬามณีเจดีย์ - ภาพสัตว์นรก กับ ภาพโลหสิมพลีนก - ภาพสัตว์นรก 1 คู่	-	ตอนปลายสุด หน้ากระดาษ ทั้งสองด้าน
9	-	-	ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรก	กลาง หน้ากระดาษ

ภาพจิตรกรรมจากเรื่องพระมาลัยที่มิได้ปรากฏในหนังสือบุดที่นำมาศึกษา ได้แก่ ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกเทวราช และภาพเทวดากับเหล่าเทพบริวารเสด็จมายังจุฬามณีเจดีย์ ภาพเทพบุตรและเทพบริวารเหาะมาสักการะพระเจดีย์จุฬามณี ภาพพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมาบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี และภาพเทพกัญญากับเทพบริวารเสด็จมาในอากาศ ภาพยุคสัตถันตรกัปป์ (ยุคก่อนพระศรีอาริยเมตไตรย) และภาพยุคพระศรีอาริยเมตไตรย ภาพพระมาลัยแจ้งเทวโองการของพระศรีอาริยเมตไตรย

ส่วนภาพที่ช่างดัดแปลงขึ้นมาใหม่ ได้แก่ ภาพแรกเป็นภาพเทวดาในท่าที่ดูละม้ายกับภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยอยู่บนบัลลังก์ เขียนไว้ 2 คู่ภาพ แทนที่ภาพเทพพนมกับภาพการสวดพระมาลัย ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยที่พบในหนังสือบุดภาคใต้ เนื่องจากแม้ในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นต้นมาจะมีการยักเยื้องนำภาพพระภิกษุสงฆ์ ภาพเทพเทวดา เช่น พระอินทร์ พระพรหม พระนารายณ์ เทพกัญญา ครุฑ ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ ตลอดจนอุบาสกอุบาสิกา มาเขียนไว้แทนภาพเทพพนม ที่กำลังสักการะบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ในบทประณามคาถา หรือบทบูชาพระรัตนตรัยตามที่นิยมกันมาแต่สมัยอยุธยาแล้ว[269] แต่ก็มิเคยปรากฏการเขียนภาพคล้ายเทวดาในท่าทางคล้ายพระบรมศาสดามาก่อน อย่างไรก็ดีประเด็นดังกล่าวจะวิเคราะห์อย่างละเอียดอีกครั้งในบทถัดไป

ถัดมาเป็นภาพภิกษุสงฆ์ปลงอสุภะ เขียนไว้แทนตำแหน่งภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรก และภาพเทวดาถือพระขรรค์กำลังเหาะไปบนอากาศ เขียนไว้แทนภาพพระมาลัยเหาะไปยังดาวดึงส์สวรรค์เพื่อนำดอกบัวที่ได้จากชายเข็ญใจไปบูชาพระเจดีย์จุฬามณี ภาพสุดท้ายเป็นภาพท้าวสักกเทวราชกับพระบรมโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยกำลังบูชาพระเจดีย์จุฬามณี ช่างน่าจะตีความขึ้นมาใหม่จากเค้าเรื่องที่ว่าท้าวสักกะเทวราชและพระบรมโพธิสัตว์ต่างก็ทรงเสด็จมาเพื่อบูชาพระจุฬามณีเจดีย์ทั้งคู่

ทั้งนี้ข้อสังเกตที่สำคัญเกี่ยวกับการลำดับเรื่องราวที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย คือ จะเห็นได้ว่าเนื้อหาส่วนใหญ่ที่ช่างยังคงไว้ล้วนเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในนรกมากที่สุด แม้ในเล่มที่เลือกเขียนเรื่องพระมาลัยเพียงไม่กี่ภาพก็จะยังคงภาพนรกภูมิเอาไว้ ส่วนเล่มที่มีภาพจิตรกรรมเขียนไว้มากที่สุดถึงจะมีการตัดและดัดแปลงภาพบางส่วน แต่ภาพที่ยังคงไว้ก็เป็นเรื่องของนรกเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ภาพโลหสิมพลีนรก และโลหกุมพีนรก เป็นต้น

อนึ่งการเขียนจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในช่วงแรก หรือราวก่อนพุทธศตวรรษที่ 22 จะนิยมดำเนินเรื่องแบบกระชับรัดกุม กล่าวคือเน้นแสดงเนื้อหาที่มุ่งให้คนกระทำกรรมดี และเห็นถึงอานิสงส์จากการทำดี ได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริยเมตไตรยเป็นหลัก บรรยายถึงความทุกข์ที่เกิดในนรกเป็นส่วนน้อย กระทั่งเข้าสู่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 เป็นต้นไปจึงให้ความสำคัญกับเนื้อหาในส่วนภาคนรกเพื่อให้ผู้คนตระหนักถึงผลจากการกระทำชั่วเพิ่มขึ้น[270] การที่ปรากฏภาพนรกภูมิในหนังสือบุดที่กล่าวไปนอกจากจะสอดคล้องกับรูปแบบการดำเนินเรื่องที่นิยมกันในยุคหลังแล้ว สันนิษฐานว่าสาเหตุสำคัญอีก 2 ประการน่าจะมาจาก ประการแรก เป็นการแก้ปัญหาเรื่องจำนวน

---

[269]**เรื่องเดียวกัน**, 12.

[270]**เรื่องเดียวกัน**, 21.

หน้ากระดาษที่มีอยู่น้อย เพราะหนังสือบุดมีขนาดเล็กกว่าสมุดไทยที่เขียนภาพพระมาลัยที่พบในภาคกลาง ประกอบกับประการที่สอง จากหลักฐานที่กล่าวถึงประเพณีการสวดมาลัยในพื้นที่ภาคใต้ของไทย พบว่าเนื่องจากผู้คนในท้องถิ่นมิได้เคร่งครัดต่อธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติมาก่อนมากนัก จากเดิมที่เคยสวดเรื่องพระมาลัยจริง ๆ ก็มีการปรับเปลี่ยนเรื่องพระมาลัยส่วนนรกและสวรรค์ไปบางส่วน[271] โดยเฉพาะในภาคนรกนั้นส่วนใหญ่จะเน้นเหตุการณ์ตอนพระมาลัยโปรดสัตว์นรก กล่าวถึงสภาพสัตว์นรกในขุมต่าง ๆ แจกแจงกรรมและโทษทัณฑ์ที่ได้รับอย่างละเอียด เช่น โทษจากการประทุษกรรมบิดามารดา พระสงฆ์ โทษจากการฉ้อฉลเอาทรัพย์จากผู้อื่น และโทษจากการดื่มน้ำเมา เป็นต้น[272] แล้วจึงนำเอาเรื่องจากวรรณคดีมาแทรกไว้เป็นตอน ๆ อีกต่อหนึ่ง เรียกว่า “เพลงนอก” “ลำนอก” หรือ “ใบสอด” อาทิ เรื่องจันทโครพ พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน รามเกียรติ์ และลักษณวงศ์ เป็นต้น[273] ดังนั้นการเขียนจิตรกรรมพระมาลัยโดยเน้นฉากในนรกภูมิเป็นหลัก จึงน่าจะมาจากความคุ้นเคยของนางช่างที่เป็นคนในท้องถิ่น นัยหนึ่งจึงถือเป็นการสะท้อนสภาพวิถีชีวิตของคนปักษ์ใต้ไปพร้อมกันด้วย

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าธรรมเนียมในการเขียนภาพจิตรกรรมประกอบเรื่องพระมาลัยส่วนใหญ่จะเขียนภาพที่เป็นเหตุการณ์สำคัญจากเรื่องเดียวกันนับได้ 12 คู่ แม้ในหนังสือบุดฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดจะมีการเขียนภาพจิตรกรรมเพียง 7 คู่ ทว่ามีเหตุให้เชื่อได้ว่าช่างน่าจะมีความรู้เกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพพระมาลัยมาก่อน มิเช่นนั้นก็น่าจะเคยมีโอกาสได้เห็นสมุดไทยเรื่องพระมาลัยที่เป็นฉบับต้นแบบมาก่อน ๆ ที่จะนำมาตัดหรือต่อเติมเนื้อหาให้มีรูปแบบเฉพาะเป็นของตนเอง เนื่องจากเมื่อพิจารณาหนังสือบุดที่เขียนภาพพระมาลัยทุกฉบับร่วมกันแล้วพบว่าจิตรกรรมดังกล่าวยังคงอิงอยู่กับเค้าโครงเรื่องที่นิยมนำมาเขียนเป็นภาพทั้ง 12 คู่ ซึ่งถือเป็นเนื้อหาหลักของเรื่องเช่นเดิม สามารถอธิบายอย่างละเอียดต่อไปได้ดังนี้

ภาพคู่ที่ 1 ในอดีตนับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมานิยมเขียน “ภาพเทวดาบูชาธรรม” หรือ “ภาพเทวดาบูชาพระพุทธคุณ”[274] ที่มีลักษณะเป็นภาพเทวดาประทับเหนือแท่นในท่าประคองอัญชลีหันหน้าเข้าหากันเหมือนภาพเทพพนมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไปในสมัยอยุธยาจนถึงสมัยต้นรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ดีในที่นี้น่าจะเขียนขึ้นเพื่อใช้สื่อถึงการกระทำพิธีบูชาพระ

---

[271]มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 16** (กรุงเทพฯ มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 7826.

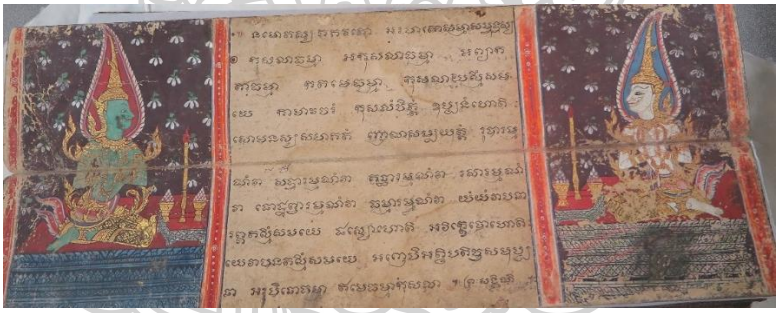
[272]**เรื่องเดียวกัน**, 7824.

[273]**เรื่องเดียวกัน**, 7826.

[274]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 287.

พุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ ก่อนที่จะเริ่มสวดพระมาลัยจริง ๆ ปกติภาพดังกล่าวจะเขียนไว้คู่กับบทสวดบทแรกที่อยู่ตอนต้นฉบับของบุด ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในนาม “บทประณามคาถา” หรือ “ บทบูชาพระรัตนตรัย”[275]

สำหรับภาพจิตรกรรมประกอบบทประณามคาถาที่พบในบุดนี้เป็นภาพที่เขียนแบบ 2 มิติ มีด้วยกัน 2 แบบ คือ แบบแรก เขียนเป็นภาพพระอินทร์กับพระพรหมหันหน้าเสี้ยว ในท่าประคองอัญชลีที่ดูอ่อนช้อยแบบนาฏลักษณ์ ทรงเครื่องด้วยศิราภรณ์ กรองศอ สังวาล ทับทรวง พาหุรัด ทองพระกร ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงฐานันดรสูงตามแบบปรัมปราคติ ไม่ทรงฉลองพระองค์ นุ่งจีบโจงทิ้งชาย หรือที่เรียกว่า “จีบโจงหางหงส์”[276] มีเจียรบาด พร้อมชายไหวชายแครง สวมสนับเพลา ไม่สวมรองเท้าหรือฉลองพระบาท ประทับนั่งเหนือแท่นที่มีเครื่องบูชาพระรัตนตรัยตั้งอยู่อย่างพร้อมสรรพ (ภาพที่ 184)



ภาพที่ 184 ภาพพระอินทร์กับพระพรหมหันหน้าเสี้ยว ในท่าประคองอัญชลี จิตรกรรมประกอบบทประณามคาถาในหนังสือบุด

แบบที่สอง เป็นเทวดาหันหน้าตรง ประทับนั่งเหนือบัลลังก์อยู่ในท่าคล้ายกำลังแสดงปางมารวิชัยแบบพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยหากเปรียบเทียบฝีมือช่างกับแบบแรกแล้ว ภาพแบบหลังดูเหมือนจะเป็นงานจิตรกรรมที่แสดงลักษณะความเป็นท้องถิ่นมากกว่า กล่าวคือการเขียนภาพพระอินทร์และพระพรหมในบทแรกของสมุดไทยหรือบุดพระมาลัยเป็นรูปแบบที่นิยมเขียนตามกัน

---

[275]เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย** , 32.

[276]ณัฏฐภัทณ จันทวิช, **ผ้าและการแต่งกายโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545), 50.

มานับแต่สมัยรัตนโกสินทร์เป็นต้นมาแล้ว ตรงกันข้ามการเขียนภาพเทวดาในท่วงท่าดังกล่าวไม่พบปรากฏที่ใดมาก่อนนอกจากในบุด ขณะเดียวกันในแง่ฝีมือช่างก็ดูเหมือนว่าช่างผู้เขียนภาพแบบแรกน่าจะมีทักษะที่สูงกว่า หรือไม่ก็อาจจะเคยมีโอกาสได้ฝึกปรือฝีมือร่วมกับช่างหลวงมาก่อน พิจารณาได้จากความอ่อนช้อยของลายกระหนกที่ประกอบอยู่กับเครื่องทรง และแท่นประทับตลอดจนเทคนิคการตัดเส้นที่ดูปราณีตบรรจงขณะเดียวกันก็คงความหนักแน่นและคมชัดไปพร้อมกัน ตรงกันข้ามภาพเทวดาในแบบที่สองนี้เป็นการเขียนขึ้นมาอย่างคร่าว ๆ มิได้มีการทรงเครื่องอย่างชัดเจน ใช้ศิราภรณ์ที่เขียนขึ้นมาอย่างง่าย ๆ ไม่มีการประดับกระหนกไว้ภายในแทนสัญลักษณ์ของความเป็นเทพชั้นสูง แท่นที่ประทับก็ดูคล้ายฐานพระพุทธรูปมากกว่าบัลลังก์ในแบบแรก อย่างไรก็ตามในประเด็นของท่าประทับที่ได้รับอิทธิพลมาจากท่าปางมารวิชัยนั้นอาจจะเกิดจากความเข้าใจผิดของช่าง ที่เดิมทีเมื่อพิจารณาเห็นว่าเป็นบทบูชาพระรัตนตรัยจึงตีความเองว่าต้องเขียนภาพประกอบเป็นรูปพระพุทธเจ้าซึ่งการเขียนภาพพระพุทธองค์ในบุดที่เกี่ยวกับศาสนานั้นถือเป็นลักษณะเฉพาะของช่างทางใต้ เนื่องจากปรากฏหลักฐานชัดเจนในบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ ซึ่งได้กล่าวถึงไปแล้ว ทว่าในกรณีนี้ช่างอาจจะเคยเห็นภาพในกลุ่มเทวดาบูชาธรรมมาก่อนด้วยจึงนำแนวคิดทั้งสองมาผสมผเสกัน ลักษณะเช่นนี้พบได้เสมอในงานจิตรกรรมท้องถิ่นซึ่งไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผนมากนัก

การใช้สีเป็นแบบพหุรงค์ สีที่พบมากที่สุดในงานจิตรกรรมทั้งสองแบบคือ สีน้ำเงิน สีแดง สีทอง และสีเขียว โดยสีน้ำเงินกับสีแดงจะใช้เป็นส่วนพื้นหลัง ตลอดจนส่วนรัศมีล้อมรอบพระเศียรของเหล่าทวยเทพเป็นหลัก ในการนี้น่าจะเป็นเทคนิคหนึ่งที่ช่างเลือกใช้เพื่อสร้างความโดดเด่นให้แก่ภาพพระอินทร์ พระพรหม และภาพเทวดาในท่ามารวิชัยนั่นเอง ส่วนสีทองกับสีเขียวเป็นสีที่ใช้สำหรับเขียนเครื่องทรงให้ดูวิจิตรตระการตาสมกับสถานะความเป็นเทพ และสีที่ใช้เขียนรูปพระอินทร์ให้ต้องต้องตรงตามลักษณะประติมานวิทยาตามลำดับ นอกจากนี้ยังปรากฏการเขียนภาพดอกไม้ร่วงเป็นฉากพื้นหลังอีกด้วย

ภาพคู่ที่ 2 ภาพการสวดพระอภิธรรมหรือพระมาลัย เป็นภาพที่เขียนขึ้นเพื่อสะท้อนค่านิยมการสวดพระอภิธรรมและพระมาลัยในอดีต ทั้งนี้แม้การสวดพระมาลัยในเมืองหลวงจะเสื่อมความนิยมลงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แล้ว เนื่องจากการรับเอาแนวคิดเรื่องสัจจนิยมแบบตะวันตกที่ตรงกันข้ามกับความเชื่อเรื่องสวรรค์ นรก และความรุ่งเรืองในยุคพระศรีอาริยเมตไตรยดังที่ปรากฏเป็นเนื้อหาหลักของพระมาลัยเข้ามา ทว่าชาวบ้านในแถบชนบทก็ยังคงยึดมั่นในคติดังกล่าว

สืบมาและปรากฏการสวดพระมาลัยจนมาถึงชั้นหลัง เป็นที่รู้จักในนาม “การสวดมาลัย”[277] กล่าวกันว่าการสวดพระมาลัยหรือมาลัยในท้องถิ่นภาคใต้จัดเป็นการละเล่นอย่างหนึ่ง ใช้แสดงในงานศพ ทำนองเดียวกับที่ภาคกลางเรียกว่า “การสวดคฤหัสถ์” มีฆราวาสเป็นผู้สวด ส่วนใหญ่จะเล่นหลังเสร็จพิธีสงฆ์ ทว่าก็มีบางโอกาสที่คั่นระหว่างการสวดอภิธรรม โดยจะเล่นเฉพาะตอนกลางคืนเท่านั้น ถือเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ตายและช่วยดึงดูดคนให้อยู่เป็นเพื่อนศพ [278] ด้วยเหตุที่การสวดพระมาลัยจะต้องสวดคู่กับพระอภิธรรมเสมอ ในหนังสือหรืองานวิจัยเกี่ยวกับพระมาลัยหลายฉบับจึงกำหนดเรียกภาพภิกษุ 2 รูป หรือ 4 รูป นั่งถือตาลปัตรมีคัมภีร์วางอยู่บนแท่นตรงหน้าว่าเป็น “การสวดพระอภิธรรมหรือพระมาลัย”

อนึ่งการสวดพระมาลัยในภาคกลาง เดิมนิยมสวดในพิธีแต่งงานที่เป็นงานมงคลเพื่อเป็นการสั่งสอนเจ้าบ่าวให้รู้จักบาปบุญคุณโทษ ประพฤติอยู่ในทำนองคลองธรรมมาก่อน[279] แล้วค่อยเปลี่ยนมาใช้สวดในงานศพที่เป็นงานอวมงคลเพียงอย่างเดียว[280] โดยการสวดพระมาลัยในงานศพ เข้าใจว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา สืบเนื่องมาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เพราะมีการกล่าวถึง ในกฎพระสงฆ์ ข้อ 10 ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดให้ตราขึ้นเพื่อฟื้นฟูวินัยสงฆ์เมื่อ พ.ศ. 2347 ห้ามมิให้เจ้าภาพงานศพ นิมนต์พระสงฆ์ สามเณร สวดพระมาลัย ให้นิมนต์สวดแต่พระอภิธรรม แม้ฆราวาสผู้มาช่วยสวดพระมาลัยก็ห้ามสวดเป็นลำนำตลกคะนอง[281]

การเขียนภาพการสวดพระมาลัยที่พบทั่วไปแบ่งเป็น 2 แบบ พัฒนาขึ้นตามขนบนิยมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัย โดยยุคแรก นับแต่สมัยอยุธยาจนถึงราวต้นรัตนโกสินทร์จะเขียนเป็นภาพพระสงฆ์ขึ้นเทศน์ข้างละ 2 ธรรมาสน์ หรือ 2 รูป (ภาพที่ 185) อยู่ในอากัปกิริยาต่าง ๆ มีทั้งที่สำรวมและที่ขัดกับวิธีปฏิบัติของสงฆ์ทั่วไป เช่น นั่งขัดเข่า ทำท่าทางตลกโปกฮา เป็นต้น สันนิษฐานว่าอาจจะเป็นจังหวะระหว่างสวด หรือช่วงพักจากการสวดแล้ว สังเกตได้จากหากอยู่ระหว่างการสวดพระภิกษุจะยกตาลปัตรขึ้น มีการชะโงกหน้าออกมาให้เห็นบ้างในบางครั้ง

---

[277]เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 25.

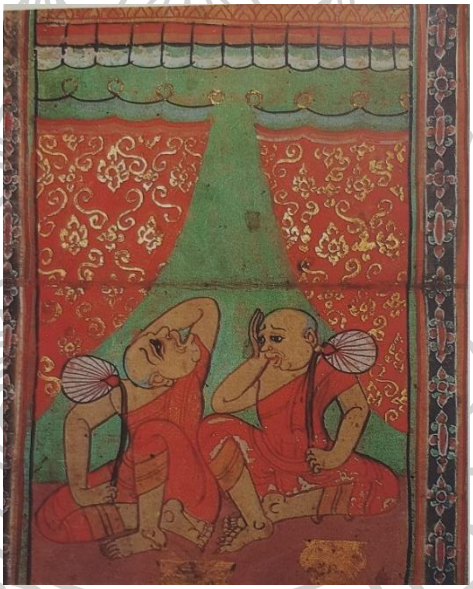
[278]สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 16**, 7822.

[279]เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 25.

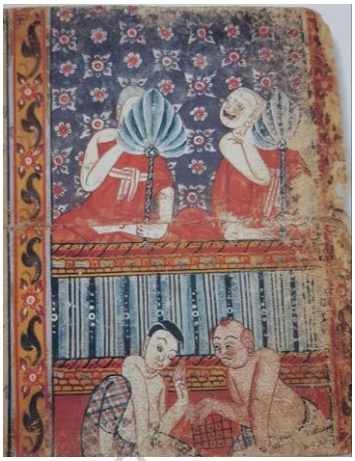
[280]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.**

[281]**เรื่องเดียวกัน**, 26.

ขณะเดียวกันเมื่อเป็นการพักสวดจะเขียนเป็นภาพภิกษุวางตาลปัตรลง หันมาประกอบกิจส่วนตัว อาทิ หยิบหมากมาเคี้ยว หยิบกระโถนมาคายน้ำหมาก เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรากฏการเขียนภาพฆราวาสคอยเฝ้าปรนนิบัติพระผู้สวด หรือชวนกันเล่นพนันบ้าง เล่นหมากรุกบ้างอยู่ด้านหน้าธรรมาสน์เพื่อเป็นการคลายความง่วงจะได้อยู่เป็นเพื่อนศพได้ตลอดทั้งคืนด้วย (ภาพที่ 186) นัยหนึ่งภาพการสวดพระมาลัยจึงเป็นเสมือนฉากบันทึกเหตุการณ์ใช้สำหรับบอกเล่าวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยนั้นไปในตัว เมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์รูปแบบการเขียนภาพดังกล่าว มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยด้านจำนวนพระภิกษุที่ขึ้นเทศน์ คือเพิ่มจากเดิมเป็น 4 ธรรมาสน์ หรือ 4 รูปแทน



ภาพที่ 185 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุดตอนพระสงฆ์ขึ้นเทศน์ข้างละ 2 ธรรมาสน์ หรือ 2 รูป



ภาพที่ 186 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนพระสงฆ์พักสวด มีชาวบ้านที่คอยปรนนิบัตินั่งเล่นหมากรุกอยู่

อย่างไรก็ดีพบว่าบริเวณพื้นที่รอบนอก ยิ่งห่างไกลจากเมืองหลวงก็จะยิ่งปรากฏการเขียนภาพการสวดพระมาลัยที่แตกต่างไปจากอดีตมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ภาพการสวดพระมาลัยในสมุดไทย ที่เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ จังหวัดลพบุรีแสดงเป็นภาพภิกษุข้างละ 4 รูปนั่งอยู่ในเรือน หรือศาลาวัด มีแท่นขนาดเล็กอยู่ด้านหน้า มีคัมภีร์วางอยู่ ในมือพระรูปหนึ่งถือวัตถุลักษณะเป็นแท่งยาวเรียวสีดำคล้ายเหล็กหรือพู่กันที่ใช้จารหรือเขียนคัมภีร์ พระอีก 2 รูปถือตาลปัตรอยู่ในมือ สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นภาพการสวดพระมาลัยเพื่อให้พระสงฆ์ได้ใช้ฝึกเรียน เขียน และอ่านมากกว่าภาพการสวดพระมาลัยในพิธีศพ สังเกตจากการแต่งกายของพระผู้สวดที่มีรูปหนึ่งนุ่งแต่สบง มีผ้าสีเดียวกับจีวรโพกศีรษะอยู่ (ภาพที่ 187)

ภาพที่ 187 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนพระสงฆ์พักสวด มีชาวบ้านที่คอยปรนนิบัตินั่งเล่นหมากรุกอยู่

อนึ่งธรรมเนียมการถือตาลปัตรระหว่างที่สงฆ์แสดงธรรมนั้นมีมานานแล้ว เชื่อว่าน่าจะเป็นอิทธิพลที่รับมาจากลังกา พร้อมกับการรับเอาลัทธิลังกาวงศ์ ยืนยันจากการปรากฏการเอ่ยถึง "วาลวิชนีและตาลปัตร" ในหนังสือปฐมสมโพธิซึ่งต้นฉบับเขียนขึ้นในลังกาโดยพระพุทธรักขิตาจารย์[282]โดยรูปแบบตาลปัตรที่เก่าแก่ที่สุดจะมีลักษณะคล้ายพัดทำจากใบตาลทรงกลมมนขนาดเล็กตรงกลางคาดตับมีด้ามสั้นต่อลงมา[283] สันนิษฐานว่าเหตุที่พระต้องถือตาลปัตรบังหน้าขณะแสดงธรรมมีหลายปัจจัยด้วยกัน ที่น่าสนใจก็ได้แก่ ประการที่หนึ่ง แรกเริ่มนั้นพระตั้งใจนำใบตาลมาทำเป็นตาลปัตรมาบังจมูกเพื่อกันกลิ่นเน่าเปื่อยระหว่างไปชักผ้าบังสุกุลจากศพมาทำจีวร มิได้ต้องการนำมาบังหน้าขณะสวดแต่อย่างใด ประการที่สอง เป็นการกระทำตามอย่างข้อความในพระคัมภีร์ที่กล่าวถึงพระพุทธองค์ทรงถือตาลปัตรเมื่อครั้งเสด็จไปแสดงธรรมโปรดพระพุทธบิดา ทว่าในปฐมสมโพธิกถาฉบับพิสดาร พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส มิได้มีการกล่าวถึงเรื่องนี้เลย มักจะกล่าวถึงเฉพาะจีวรกับบาตรเท่านั้น[284] ประการสุดท้าย ข้อนี้ดูมีเหตุที่ชวนให้เชื่อมากที่สุด กล่าวคือพระสงฆ์หาเครื่องกำบังหน้าระหว่างแสดงธรรมก็เพราะต้องการให้ผู้ฟังมีสมาธิจดจ่ออยู่กับการฟังเท่านั้น สอดคล้องกับประเพณีโบราณที่ยังคงนิยมปฏิบัติกันอยู่ทางภาคเหนือปัจจุบันที่พระผู้สวดจะต้องขึ้นนั่งบนธรรมมาสน์ ซึ่งมีลักษณะยอดคล้ายมณฑป เมื่อพระเริ่มเทศน์ก็จะดึงม่านมาปิดมิให้ผู้ใดเห็น[285] นอกจากนี้ปรากฏว่าในปัจจุบันชาวบ้านบางท้องที่ที่ยังนิยมการสวดคฤหัสถ์อยู่ เชื่อกันว่าการถือตาลปัตรบังหน้าไว้จะช่วยป้องกันคุณไสย และปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ ที่อาจจะเกิดแก่ตัวผู้สวดเพราะนำเอาธรรมที่เป็นของสูงมาร้องเล่นได้ ด้วย[286]

---

[282]วาลวิชนีและตาลปัตร ดั้งเดิมคงหมายถึงสิ่งที่ใช้พัดวีเช่นเดียวกัน แต่มีผู้ให้ความหมายต่างกันก็คงจะขึ้นอยู่กับวัสดุที่ทำนั่นเองคือ ตาลปัตรจะทำด้วยใบตาล ส่วนวาลวิชนีอาจจะทำด้วยวัสดุอื่น ๆ เช่นผ้าแพร หรือบางครั้งทำด้วยขนหางสัตว์ จึงทำให้มีลักษณะคล้ายขนจามร ดูเพิ่มเติมใน ณัฏฐภัทณ จันทวิช, **ตาลปัตรพัดยศศิลปบนศาสนวัตถุ** (กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์, 2538), 9-10.

[283]**เรื่องเดียวกัน**, 11.

[284]**เรื่องเดียวกัน**, 10.

[285]**เรื่องเดียวกัน**, 11.

[286]มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่มที่ 9** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 4164.

ในการนี้หลักฐานทางด้านศิลปกรรมที่เก่าแก่ที่สุดที่แสดงให้เห็นว่าพระภิกษุสงฆ์นิยมถือตาลปัตรขณะแสดงพระธรรมเทศนาหรือสวดพระปริตร เป็นประติมากรรมสำริดศิลปะลพบุรี มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 16 – 18 เป็นแผ่นภาพนูนต่ำสองด้าน ด้านหนึ่งแสดงภาพพระพุทธเจ้าทรงถือตาลปัตรแสดงพระธรรมเทศนาโปรดพุทธบิดาและพระญาติ อีกด้านเป็นภาพพระพุทธเจ้าแสดงธรรมเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดุสิต[287](ภาพที่ 188) สังเกตได้ว่าตาลปัตรสมัยนั้นมีขนาดเล็กมากจนดูคล้ายพัดด้ามจิ๋ว ทั้งนี้พัฒนาการของรูปแบบตาลปัตร ที่มีขนาดใหญ่และดูวิจิตรงดงามมากขึ้นน่าจะมาพร้อมกับแนวคิดเรื่องความต้องการสร้างบุญกุศลของฆราวาสให้ได้ไปเกิดทันศาสนาของพระศรีอาริยเมตไตรยโพธิสัตว์ จึงเริ่มมีการสร้างตาลปัตรพร้อมทั้งข้าวของเครื่องใช้อื่น ๆ ของสงฆ์เพื่อนำมาถวายให้แก่พระภิกษุตามลำดับ[288]

ภาพที่ 188 ประติมากรรมสำริดศิลปะลพบุรี มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 16 – 18 เป็นแผ่นภาพนูนต่ำสองด้าน ด้านหนึ่งในตำแหน่งที่วงกลมไว้ แสดงภาพพระพุทธเจ้าทรงถือตาลปัตรแสดงพระธรรมเทศนาโปรดพุทธบิดาและพระญาติ

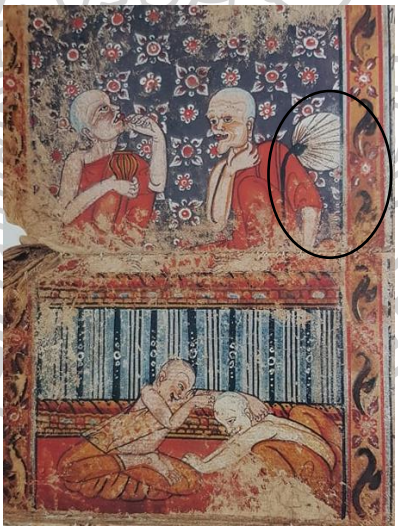
---

[287]ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ตาลปัตรพัดยศศิลปบนศาสนวัตถุ**, 15.

[288]**เรื่องเดียวกัน**, 11.

ท้ายที่สุดจากความพยายามคิดประดิษฐ์ตาลปัตรให้มีรูปแบบหลากหลาย เช่น ตาลปัตรทำจากไม้ไผ่สาน งาสาน ขนนก ผ้าแพร ผ้าโหมดอย่างดีปักด้วยดิ้นทอง ผ้าไหมประดับอัญมณี ฯลฯ ตาลปัตรจึงกลายเป็นสัญลักษณ์เพื่อแสดงสมณศักดิ์ของสงฆ์อย่างหนึ่ง เรียกว่า “พัดยศ”[289] พบหลักฐานมีการถวายตาลปัตรให้แก่พระเถระของไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยมาแล้ว เป็นข้อความในศิลาจารึกวัดช้างล้อม พ.ศ. 1927 ซึ่งกล่าวถึงการถวาย “พัดสวดธรรม”[290]

อนึ่ง ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการทำตาลปัตรรูปรี (ภาพที่ 189) ตัวตาลปัตรงองุ้มใช้คู่กับพัดขนนกอยู่ระยะหนึ่ง เมื่อถึงราวรัชกาลสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดรูปร่างลักษณะแบบนี้ เพราะดูไม่เป็นมงคลคล้ายจวักตักแกง จึงทรงคิดดัดแปลงตาลปัตรให้มีลักษณะคล้ายใบตาลที่มีมาก่อน ต่างกันแต่เพียงการนำผ้าแพรอย่างดีมาคลุมโครงที่ประกอบขึ้นจากไม้ไผ่ทั้งสองด้านและใช้ผ้าโหมดขลิบอีกชั้นหนึ่งเท่านั้น เป็นที่รู้จักกันในนาม “พัดรอง” นับแต่นั้นมาการนิยมนำใบตาลมาทำตาลปัตรก็ค่อยลดลงเรื่อย ๆ อาจเพราะเป็นของหาได้ง่ายไม่คู่ควรแก่การนำมาถวาย จึงมีการนำพัดรองมาใช้เป็นหลักนับแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา[291]



ภาพที่ 189 ตัวอย่างจิตรกรรมตอนพระสวดมาลัย หรือพระอภิธรรม ถือตาลปัตรรูปรี

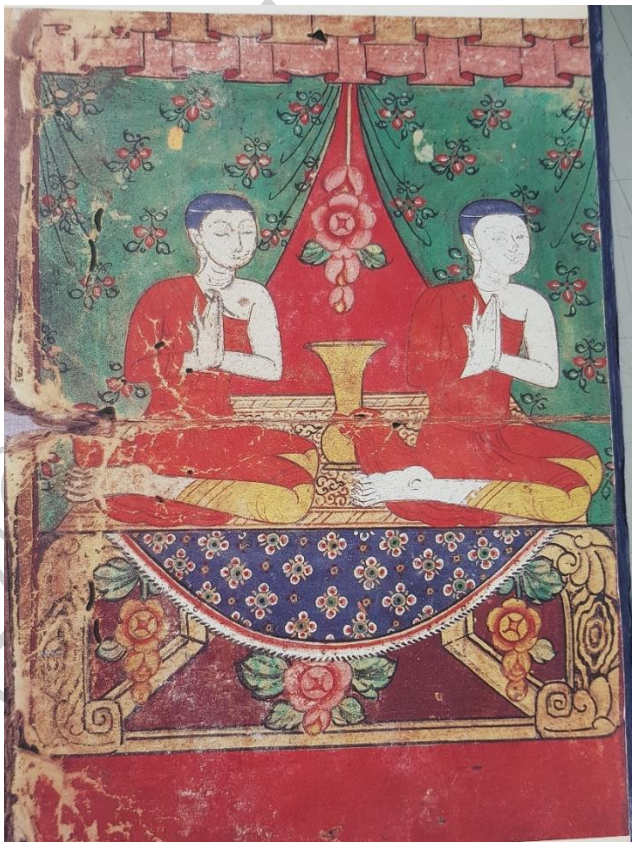
---

[289]**เรื่องเดียวกัน**, 9.

[290]**เรื่องเดียวกัน**, 17.

[291]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน**.

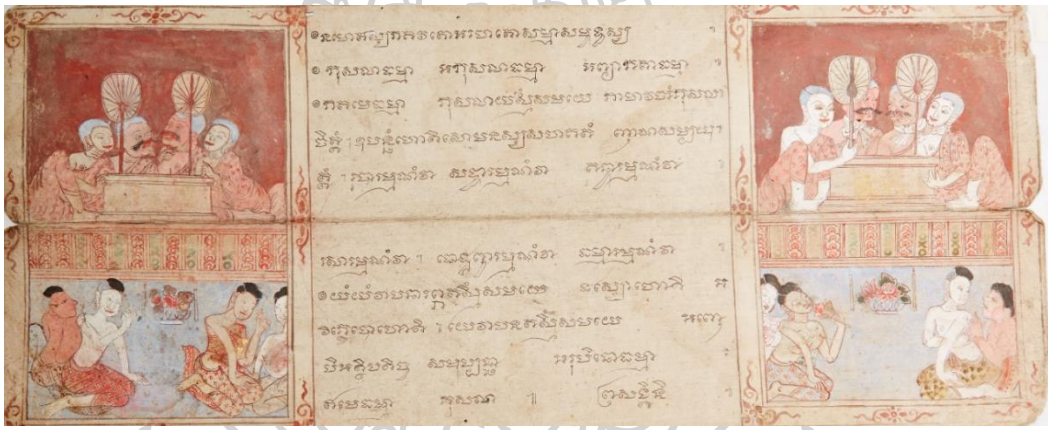
อย่างไรก็ดีในบางโอกาสปรากฏการเขียนภาพภิกษุสงฆ์กำลังสวดอภิธรรมหรือพระมาลัยโดยมิได้มีตาลปัตรอยู่ในมือ แต่เป็นภาพภิกษุกำลังประนมมือแทน ดังเช่นภาพจิตรกรรมในสมุดข่อยวัดโขด จังหวัดระยอง กำหนดอายุอยู่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ช่างเขียนภาพภิกษุด้านละ 2 รูป กำลังนั่งพับเพียบประนมมือสวดพระอภิธรรม หรือพระมาลัย (ภาพที่ 190) ชวนให้นึกถึงภาพภิกษุสงฆ์บูชาธรรมในบุดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ ซึ่งอาจมีภาพดังกล่าวนี้เป็นแรงบันดาลใจก็เป็นได้



ภาพที่ 190 จิตรกรรมในสมุดข่อยวัดโขด จังหวัดระยอง กำหนดอายุอยู่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ช่างเขียนภาพภิกษุด้านละ 2 รูป กำลังนั่งพับเพียบประนมมือสวดพระอภิธรรม หรือพระมาลัย

สำหรับภาพพระภิกษุสวดพระมาลัยในบุดนั้น น่าจะเขียนขึ้นในช่วงหลังอย่างช้าที่สุด น่าจะไม่เก่าไปกว่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 หรือหลังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นลงมา พิจารณาจากจำนวนพระที่ขึ้นเทศน์ฝั่งละ 4 ธรรมาสน์ ในแต่ละด้านมีพระสงฆ์ 2 รูปนั่งในท่าชันเข่าถือตาลปัตร

อีก 2 รูปไม่มีตาลปัตร มีหีบพระอภิธรรมวางอยู่ด้านหน้า ประกอบกับรูปแบบการแต่งกายของชาวบ้านที่มาคอยฟังเทศน์อยู่หน้าอาสนะที่ยกพื้นสูง ฝ่ายชายยังคงไว้ผมทรงมหาดไทย นุ่งโจง ไม่สวมเสื้อ ขณะที่ฝ่ายหญิงก็ยังคงนุ่งโจง ห่มสไบ กับผ้าแถบ ไว้ผมปีกเช่นกัน (ภาพที่ 191) ผิดกับงานจิตรกรรมรูปชาวบ้านที่เขียนขึ้นนับจากสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือราวพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมาแล้วซึ่งประเด็นดังกล่าวจะวิเคราะห์ให้เห็นอย่างละเอียดอีกครั้งในส่วนงานจิตรกรรมที่พบในบุดเรื่องศาสตรา อย่างไรก็ดีเนื่องจากธรรมเนียมการคัดลอกบุดที่ต้องไม่ผิดเพี้ยนไปจากของเดิมจึงไม่อาจกำหนดอายุที่ชัดเจนได้ และเป็นไปได้เช่นกันที่งานจิตรกรรมดังกล่าวจะเขียนขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยการคัดลอกมาจากต้นแบบที่มีอายุเก่ากว่า ทั้งนี้ต้องอาศัยการวิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบของภาษาและอักษรที่นำมาเขียน



ภาพที่ 191 จิตรกรรมจากเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนพระภิกษุขึ้นเทศน์ ฝั่งละ 4 ธรรมมาสน์ ปัจจุบันเก็บรักษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต จ.ภูเก็ต

จากภาพจิตรกรรมจะเห็นว่าแม้ในบุดกลุ่มนี้จะปรากฏภาพตอนดังกล่าวเพียงภาพเดียว ไม่อาจศึกษาเรื่องพัฒนาการทางด้านรูปแบบได้ ทว่าถือเป็นงานจิตรกรรมที่ช่วยสะท้อนฝีมือสกุลช่างท้องถิ่นที่มีอิสระในการสร้างงานได้เป็นอย่างดี ดูได้จากลักษณะการแต่งกายของพระ 2 รูปที่มิได้ถือตาลปัตร ในจิตรกรรมที่เขียนไว้ฝั่งปลายสุดด้านขวาของกระดาษ นอกจากช่างจะเขียนให้พระภิกษุไว้หนวดได้แล้ว ยังมีการผูกผ้าคล้ายผ้าพันคอไว้ด้วย (ภาพที่ 192) จีวรมีการตกแต่งด้วยลายดอกกลมอย่างสวยงาม ซึ่งน่าจะเป็นแนวคิดที่เกิดจากตัวช่างเองมากกว่าจะเป็นการรับอิทธิพล

จากการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องครองจีวรลายดอกในสมัยรัชกาลที่ 3[292] เนื่องจากไม่ปรากฏหลักฐานพระพุทธรูปแบบเดียวกันนี้ในท้องถิ่นภาคใต้ ส่วนพระสงฆ์เองก็ห่มจีวรสีพื้นเรียบอย่างที่พบเห็นอยู่ทั่วไปเท่านั้น

จากรูปแบบการเขียนภาพดังกล่าว สันนิษฐานว่าช่างอาจการพยายามสะท้อนความเป็นจริงที่ว่าในการสวดพระมาลัยบางครั้งภิกษุก็พยายามทำท่าตลกโปกฮา เพื่อให้ฆราวาสได้ขบขันคอยฟังสวดพระมาลัยอยู่เป็นเพื่อนศพจนถึงรุ่งสางได้ ในที่นี้ใช้การแต่งกายที่ผิดไปจากประเพณีปฏิบัติเป็นเครื่องมือดึงความสนใจของชาวบ้านแทน

ภาพที่ 192 ตัวอย่างจิตรกรรมในหนังสือบุด ภาพพระภิกษุที่ช่างเขียนให้มีหนวดอย่างฆราวาส และมีการสวมผ้าพันคอขณะเทศน์ ปัจจุบันเก็บรักษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต จ.ภูเก็ต

สำหรับตาลปัตรที่ถือเป็นตาลปัตรใบตาล มีนมตรงกลาง อย่างไรก็ดีจากรูปแบบดังกล่าวไม่อาจใช้เป็นหลักฐานในการกำหนดอายุของงานจิตรกรรมได้ เนื่องจากพัฒนาการของรูปแบบตาลปัตรที่พบในชนบทจะปรากฏน้อยกว่าในเมืองหลวง ในการนี้จิตรกรรมภาพตาลปัตรใบตาลที่พบจึงน่าจะทำหน้าที่สะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้านที่นิยมนำเอาวัสดุที่หาได้ง่ายภายในท้องถิ่นมาใช้ทำตาลปัตรเสียมากกว่า ดังตัวอย่างภาพพระสงฆ์กำลังสวดพรอภิธรรมหรือพระมาลัย

---

[292]พระพุทธรูปครองจีวรลายดอกพบในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เชื่อว่าเป็นการสร้างพระพุทธรูปตามแนวคิดแบบสัจจนิยม เนื่องจากปรากฏหลักฐานเอกสารที่กล่าวถึงการซื้อผ้าแพรดอกที่เป็นผ้าเนื้อดีนำไปย้อมเป็นผ้ากาสาวพัสตร์เพื่อถวายพระพุทธรูป ดูเพิ่มเติมได้ใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556), 294.

ในพุทธประวัติตอนงานพระบรมศพของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดป่าศรี อ.ยะหริ่ง จ. ปัตตานี ซึ่งจากรูปแบบและเทคนิคการเขียนจิตรกรรมน่าจะมีอายุใกล้เคียงกัน คือไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ 25 จะเห็นว่ามีพระรูปหนึ่งถือตาลปัตรใบตาลอยู่ในมือเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 193)

ภาพที่ 193 จิตรกรรมภาพพระสงฆ์กำลังสวดพระอภิธรรมหรือพระมาลัยในพุทธประวัติตอนงานพระบรมศพของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดป่าศรี อ.ยะหริ่ง จ. ปัตตานี

ทั้งนี้ในด้านเทคนิคการเขียนภาพเป็นภาพแบบ 2 มิติ ไม่แสดงความลึก และแสดงเวลา สีที่ใช้เป็นสีพื้นหลังของภาพคู่นี้เป็นสีแดง เพื่อเน้นฉากสำคัญของภาพคือภาพพระภิกษุกำลังสวดพระมาลัยให้โดดเด่นยิ่งขึ้น สีของลายดอกกลมบนจีวรเป็นสีแดงเหมือนกับสีพื้นหลัง ขณะที่สีจีวรจะใช้สีส้มอ่อนเพื่อให้ลวดลายบนจีวรไม่กลืนหายไปกับตัวจีวร ขณะที่พื้นด้านหน้าอาสนะใช้สีฟ้าอ่อนเพื่อแบ่งให้เห็นอาณาเขตระหว่างส่วนของสงฆ์ และส่วนฆราวาส ช่างใช้วิธีการตัดเส้นด้วยสีดำเพื่อแสดงรายละเอียดส่วนต่าง ๆ ในภาพ อาทิ การตัดเส้นสังฆาฏิ กับสบงเพื่อไม่ให้กลืนไปกับจีวรที่ใช้สีเดียวกัน การตัดเส้นลายใบตาลบนตาลปัตรเพื่อให้รู้ว่าเป็นวัสดุที่ทำมาจากธรรมชาติ มิใช่ผ้าแพร หรือผ้าโหมด เป็นต้น

ภาพคู่ที่ 3 ภาพนรกภูมิและภาพพระมาลัยโปรดนรกส่วนมากนิยมเขียนเป็นภาพต่อเนื่องกัน ข้างหนึ่งมักเขียนเป็นภาพขุมนรก แสดงตอนสัตว์นรกกำลังถูกลงทัณฑ์ด้วยวิธีต่าง ๆ ที่พบส่วนใหญ่ในระยะแรกนิยมเขียนภาพโลหสิมพลีนรก ที่เต็มไปด้วยต้นงิ้ว กับ

โลหกุมภีนรกที่มีหม้อต้มน้ำเหล็กไว้เคี่ยวสัตว์ก่อน ต่อมาภายหลังจึงปรากฏการเขียนภาพนรกขุมอื่น ๆ[293]

ส่วนภาพจิตรกรรมอีกข้างหนึ่งจะเขียนตอนพระมาลัยโปรดนรก โดยการบันดาลให้ฝนตกดับเพลิงนรก กระทำฤทธิ์หักต้นงิ้ว ตลอดจนทำลายหม้อหรือกระทะเหล็กจนแตก มีภาพสัตว์นรกและเปรตเหล่าต่าง ๆ มาเฝ้า ประนมมือเหนือศีรษะแสดงความดีใจที่ได้พ้นจากความทุกข์ พร้อมทั้งแจ้งข่าวแก่พระมาลัยให้ไปบอกวงศาคณาญาติช่วยทำบุญอุทิศส่วนกุศลมาให้[294] (ภาพที่ 194)

ภาพที่ 194 จิตรกรรมภาพนรกภูมิและภาพพระมาลัยโปรดนรก ในหนังสือบุด

จากการศึกษามีบุดพระมาลัยเล่มที่ 1 เล่มที่ 4 และเล่มที่ 5 พบว่ามีการเขียนภาพในตอนเดียวกัน ทว่าด้วยวิธีการที่ต่างกันอย่างชัดเจนกล่าวคือ บุดเล่มแรกเขียนเป็นภาพพระมาลัยกำลังแสดงฤทธิ์หักต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรกเพื่อโปรดสัตว์นรกที่ถูกลงทัณฑ์ด้วยเหตุที่ครั้งยังมีชีวิต ลอบคบชู้ผิดลูกผิดเมียผู้อื่น เมื่อตายแล้วจึงตกมาในนรกขุมนี้ ต้องถูกต้อนขึ้นต้นงิ้วที่เต็มไปด้วยหนามแหลมคอยทิ่มแทงตามร่างกาย มีแร้งปากหนา กาปากเหล็กคอยจิกเนื้ออยู่ด้านบน แม้จะพยายามหนีลงจากต้นงิ้วก็ต้องเจอกับสุนัขรอท่าอยู่ตรงโคนต้นไล่กัดให้ปีนกลับขึ้นไป[295] คู่กับภาพสัตว์นรกที่กำลังทุกข์ทรมานอยู่ในหม้อต้มเหล็กแดงในโลหกุมภีนรก เนื่องจากก่อนตายเคยทุบตีพระ บิดา

---

[293]เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 34.

[294]**เรื่องเดียวกัน**, **หน้าเดียวกัน**.

[295]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย,** 51.

มารดา และผู้มีพระคุณ[296] ทั้งนี้หากพิจารณาการดำเนินเรื่องที่ปรากฏในภาพอย่างละเอียดจะพบว่าการตีความของช่างเน้นสะท้อนจินตนาการของตนเองมากกว่าจะยึดตามแบบแผนที่เคยปฏิบัติกันมา ซึ่งจะเน้นความกลมกลืนกับเนื้อเรื่องเป็นสำคัญ กล่าวคือในวรรณกรรม อาทิ พระมาลัยกลอนสวดกับพระมาลัยคำหลวงจะพูดถึงพระมาลัย พระอรหันต์องค์หนึ่งที่มีอภิญญาแก่กล้า มีอิทธิฤทธิ์เปรียบได้กับพระโมคคัลลาน์เสด็จไปโปรดฝูงสัตว์ในนรกภูมิ บรรดาสัตว์นรกพากันดีใจ ขอบคุณพระมาลัยและฝากความถึงบรรดาญาติในเมืองมนุษย์ให้อุทิศส่วนกุสลมาให้[297] เมื่อเป็นภาพจิตรกรรม ลักษณะเด่นของตอนนี้จะต้องปรากฏฝูงสัตว์นรก ส่วนใหญ่เป็นสัตว์นรกที่ตกอยู่ในหม้อต้มเหล็ก พากันประนมมือขึ้นเหนือหัวเพื่อแสดงความซาบซึ้งที่พระมาลัยมาโปรด เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกันแล้วจะพบว่าฉากดังกล่าวมิได้ปรากฏอยู่ในบุดเล่มนี้แต่อย่างใด ขณะเดียวกันดูราวกับใจความหลักที่ช่างต้องการจะสื่อ คือ สภาพนรกที่เต็มไปด้วยความโหดร้าย และทุกข์ทรมาน (ภาพที่ 195)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[296] **เรื่องเดียวกัน**, 50.

[297] **เรื่องเดียวกัน**, 137.

ภาพที่ 195 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบภาพจิตรกรรมตอนพระมาลัยโปรดสัตว์นรกในบุดเล่มที่ 1 กับภาพตอนเดียวกันที่ปรากฏในสมุดไทยของภาคกลาง

เล่มถัดมา เป็นภาพพระภิกษุกำลังปลงอสุภกรรมฐานโดยการพิจารณาซากศพที่กระจุยกระจาย กับศพที่เหลือแค่กระดูก เขียนไว้แทนที่ภาพโลหสิมพลีนรก สำหรับการปลงอสุภโดยพิจารณาซากศพที่เหลือแค่กระดูกนั้นจัดเป็นการพิจารณาซากศพประเภทอัฏฐิกอสุภ หมายรวมทั้งร่างที่เป็นกระดูกหรือกระดูกท่อนเดียวก็ได้[298] ส่วนการพิจารณาซากศพที่กระจุยกระจายสันนิษฐาน

[298]การเจริญกรรมฐานแบบอัฏฐิกอสุภ เหมาะกับบุคคลที่มีกำหนัด หรือติดในสมบัติแห่งฟัน จึงแสดงให้เห็นว่าสรีระของกระดูกทั้งหลายในร่างกายเป็นสิ่งปฏิกูล ดูเพิ่มเติมใน บุณย์

ได้ว่าอาจเป็นการปลงอสุภแบบวิกขิตตกอสุภ พิจาณาซากศพที่กระจุยกระจายไปที่ต่าง ๆ เนื่องจากมีสัตว์มากัดกิน[299] หรือมิเช่นนั้นก็เป็นการพิจารณาซากศพที่กระจัดกระจายเนื่องจากศพถูกฟันโดยจัดเป็นการปลงอสุภแบบหตวิกขิตตกอสุภ[300] เขียนไว้คู่กับภาพโลหกุมภีนรก อย่างไรก็ดีการเขียนภาพปลงอสุภกรรมฐานของพระภิกษุมักจะเขียนแบบแยกจำพวกกันอย่างชัดเจน ไม่ปรากฏการนำเอาวิธีพิจารณาซากศพหลาย ประเภทมารวมไว้ด้วยกันอย่างที่พบในบุด นัยหนึ่งอาจเป็นเพราะวัตถุประสงค์ในการเขียนภาพต่างกัน โดยภาพการปลงอสุภที่เขียนทั่วไปในสมุดไทยน่าจะมุ่งให้ความรู้ด้านจริยวัตรสงฆ์แก่ภิกษุผู้ใช้หนังสือสวดเล่มนั้น ๆ นอกเหนือจากการใช้เป็นภาพประกอบเรื่อง เนื่องจากมีการเขียนภาพดังกล่าวในสมุดไทยเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ด้วย ส่วนการเขียนภาพนี้ในบุดแม้จะไม่เข้ากับเนื้อหาของเรื่อง แต่ก็เข้ากับบริบทในการสวดพระมาลัยที่ใช้สวดในงานศพ[301] ช่างจึงนำมาเขียนไว้เป็นภาพประกอบเพื่อความสวยงาม

เล่มสุดท้ายเป็นภาพพระมาลัยกำลังเหาะอยู่ข้างหม้อต้มเหล็กที่เต็มไปด้วยฝูงเปรตกำลังร้องขอส่วนบุญ ซึ่งช่างเลือกเขียนไว้ภาพเดียวแบบเต็มหน้ากระดาษ แตกต่างจากสองเล่มแรกที่กล่าวถึงไปในย่อหน้าก่อนซึ่งเขียนภาพเป็นคู่ ๆ

ทั้งนี้เป็นที่น่าสนใจว่าภาพสัตว์นรกในหม้อต้มเหล็กของบุดเล่มนี้ มีลักษณะบางประการ ได้แก่ ลักษณะดวงตาที่โปนโตจนถลนออกมา มีนัยต์ตาดำขลับ ปากอ้าแสดงอาการหวีดร้อง ดังกล่าวดูละม้ายคล้ายกับภาพสัตว์นรกที่เขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดโพธิ์ปฐมาวาส อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา ซึ่งเขียนตอนพระมาลัยโปรดสัตว์นรกเช่นกัน (ภาพที่ 196) เป็นไปได้ที่ช่างผู้เขียนบุดอาจใช้ภาพดังกล่าวเป็นต้นแบบ หรือเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองต่อมา หรือมิเช่นนั้นก็อาจเป็นช่างกลุ่มเดียวกันที่เขียนจิตรกรรมทั้งสองแห่ง

นิลเกษม, **คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ** (เชียงใหม่: บุณยนิธิ, 2543), 240.

[299]การเจริญกรรมฐานแบบวิกขิตตกอสุภ เหมาะกับบุคคลที่หลงใหลในลีลาท่าทางและเรือนร่างขององคาพยพน้อย ดูเพิ่มเติมใน **เรื่องเดียวกัน**, 209,240.

[300]การเจริญกรรมฐานแบบหตวิกขิตตกอสุภ เหมาะกับบุคคลที่มีจริตหลงติดกับเรือนร่าง จึงแสดงด้วยรูปร่างที่มีความผิดรูปและแตกต่าง ดูเพิ่มเติมใน **เรื่องเดียวกัน**, 223.

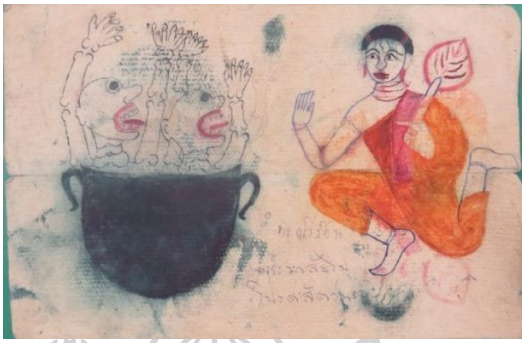
[301]เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 40.

ภาพที่ 196 จิตรกรรมฝาผนังภาพสัตว์นรก ภายในพระอุโบสถ วัดโพธิ์ปฐมาวาส อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา

อนึ่งเคยมีผู้ศึกษาและตั้งข้อสังเกตว่าภาพสัตว์นรกที่ปรากฏในวัดโพธิ์ปฐมาวาส มีเทคนิคและรูปแบบการเขียนคล้ายคลึงกับหนังตะลุงประเภทรูปกากหรือภูตผี[302] (ภาพที่ 197) ซึ่งจากการศึกษาภาพจิตรกรรมในบุด ปรากฏมีภาพหลายภาพที่แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างนายช่างทั้งสามกลุ่มเช่นกัน คือช่างเขียนจิตรกรรมในบุด ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระอาราม และ

[302]สุวรรณี ดวงตา, **ภาษากายจากจิตรกรรมสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลา วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา** (ศิลปนิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปบัณฑิต ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 50.

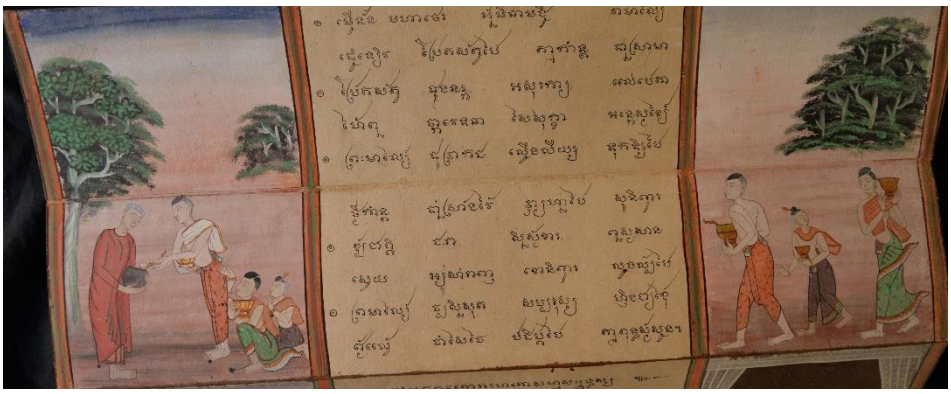
ช่างเขียนตัวหนังตะลุง ในการนี้จะกล่าวถึงโดยละเอียดอีกครั้งในการวิเคราะห์เทคนิคและวิธีการเขียนภาพ



ภาพที่ 197 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบการเขียนภาพสัตว์นรกในบุดพระมาลัย กับภาพหนังตะลุงที่เป็นภูตผีปีศาจ

ภาพคู่ที่ 4 ภาพพระมาลัยโปรดสัตว์ ระหว่างโคจรบิณฑบาตหรือเทศนาธรรม พระมาลัยได้นำเรื่องที่ได้รู้เห็นในนรกมาบอกเล่าให้เหล่าญาติโยมฟัง เพื่อให้มนุษย์รู้จักเกรงกลัวต่อบาป และหมั่นทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ล่วงลับ เขียนคู่กับภาพนรกภูมิที่นิยมแสดงเป็นภาพโลหสิมพลีนรก เป็นภาพเกร็ด นิยมเขียนเฉพาะในสมุดไทยสมัยรัตนโกสินทร์[303] (ภาพที่ 198) ในการนี้ไม่ปรากฏการเขียนภาพตอนนี้อยู่ในบุดแต่อย่างใด

[303] **เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.**



ภาพที่ 198 จิตรกรรมภาพพระมาลัยโปรดสัตว์ ระหว่างโคจรบิณฑบาตหรือเทศนาธรรม เขียนในสมุดภาพ ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ จ.ลพบุรี
ที่มา : คุณนันทลักษณ์ คีรีมา

ภาพคู่ที่ 5 ภาพชายเข็ญใจเก็บบัวจากสระถวายพระมาลัย และพระมาลัยเหาะไปยังดาวดึงส์เทวโลกเพื่อนำดอกบัวไปถวายจุฬามณีเจดีย์[304] (ภาพที่ 199) บางครั้งก็เขียนเป็นภาพตอนเก็บดอกบัว คู่กับภาพพระมาลัยรับดอกบัวแทน (ภาพที่ 200) ซึ่งการเขียนดอกบัวส่วนใหญ่จะเป็นการเขียนพอเป็นสัญลักษณ์โดยใช้ดอกบัวเพียง 3 – 7 ดอกให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง และเข้ากับมุมมองภาพที่เป็นภาพแบบ 2 มิติ ส่งผลให้ไม่สามารถมองเห็นดอกบัวได้ครบทั้งแปดดอกตามที่กล่าวถึงในวรรณกรรม มีที่ปรากฏเขียนภาพดอกบัวครบทั้งแปดบ้างแต่เป็นส่วนน้อย

ภาพที่ 199 จิตรกรรมภาพชายเข็ญใจเก็บบัวจากสระถวายพระมาลัย และพระมาลัยเหาะไปยังดาวดึงส์เทวโลกเพื่อนำดอกบัวไปถวายจุฬามณีเจดีย์ เขียนในสมุดภาพ

[304] **เรื่องเดียวกัน**, 35.

ภาพที่ 200 จิตรกรรมภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัว คู่กับภาพพระมาลัยรับดอกบัวแทน เขียนในสมุดภาพ

พบการเขียนภาพตอนนี้ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 7 เล่มเดียว โดยช่างเขียนให้เห็นเฉพาะตอนนายเข็ญใจนำดอกบัวมาถวายแล้ว ไม่ปรากฏภาพนายเข็ญใจขณะเก็บดอกบัวในสระอย่างที่นิยมกัน รูปแบบการเขียนดอกบัวก็เป็นการเขียนเชิงสัญลักษณ์ใช้ดอกบัวเพียงดอกเดียวเท่านั้น ขณะที่อีกด้านหนึ่งเป็นภาพเทวดากำลังเหาะอยู่ในอากาศ มีพระขรรค์อยู่ในมือ เป็นรูปแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน สะท้อนให้เห็นลักษณะของจิตรกรรมพื้นบ้านที่มิได้ยึดติดกับกฎเกณฑ์ตลอดจนบางครั้งมีการสอดแทรกจินตนาการของช่างเข้าไปโดยมิได้คำนึงถึงเนื้อหาของเรื่อง (ภาพที่ 201)

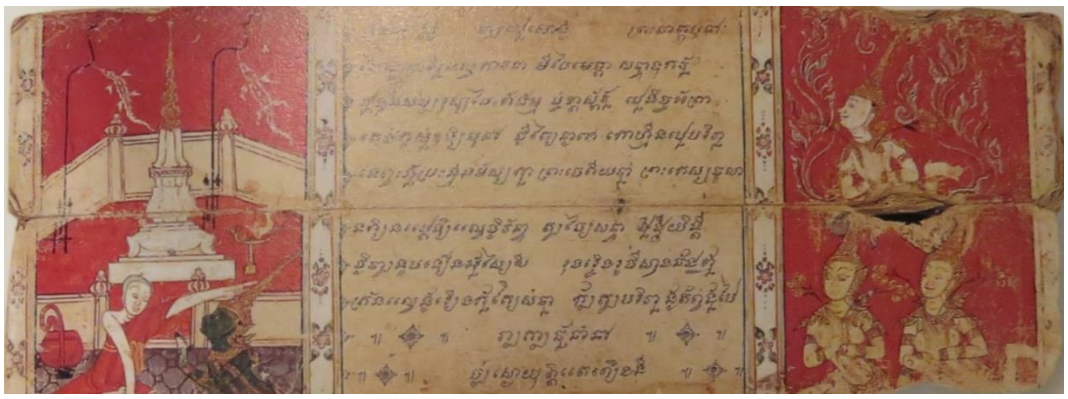
ภาพที่ 201 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด ตอนนายเข็ญใจนำดอกบัวมาถวายพระมาลัย และภาพเทวดากำลังเหาะอยู่ในอากาศ

ภาพคู่ที่ 6 ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกเทวราชว่าด้วยเรื่องบุพกรรมของเหล่าเทพบุตร เขียนคู่กับภาพเทวดากับเหล่าเทพบริวารกำลังเหาะมาบูชาจุฬามณีเจดีย์[305] (ภาพที่ 202) เนื้อหาของตอนนี้ต่อเนื่องจากเหตุการณ์หลังพระมาลัยรับดอกบัวจากชายเข็ญใจแล้วนำมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณีในเทวโลก ซึ่งเป็นเวลาเดียวกันกับที่พระอินทร์หรือท้าวสักกเทวราชนำเทพบุตรและเทพอัปสรที่เป็นบริวารมาสักการะพระเจดีย์เช่นกัน พระมาลัยและท้าวสักกเทวราชจึงมีโอกาสได้สนทนาธรรมกันถึงวันที่พระบรมโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยจะเสด็จมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณีว่าได้แก่วันใดบ้าง กับรายชื่อและบุพกรรมของเทวดา 12 องค์ที่กำลังเสด็จมายังพระเจดีย์ในตอนนั้น[306]

---

[305]**เรื่องเดียวกัน**, 36.

[306]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 260.



ภาพที่ 202 ตัวอย่างจิตรกรรมภาพพระมาลัย ตอนพระมาลัยสนทนาธรรมกับท้าวสักกเทวราช ในสมุดภาพวัดปากคลอง จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 กำหนดอายุราวต้นรัตนโกสินทร์
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 147.

อนึ่งลักษณะเด่นที่ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาพจิตรกรรมตอนนี้คือ ภาพพระมาลัยกำลังทำท่าชี้นิ้วไปยังเหล่าเทวดาโดยมีฉากหลังเป็นพระเจดีย์จุฬามณี ซึ่งปรากฏเขียนอยู่ในสมุดไทยเรื่องไตรภูมิ ในตอนที่กล่าวถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ส่วนหนึ่งของฉกามาพจรพรหม นับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาแล้ว โดยท่าทางชี้นิ้วดังกล่าวตีความว่าน่าจะหมายถึงตอนที่พระมาลัยถามถึงพระศรีอาริเมตไตรยว่ารวมอยู่ในกลุ่มเทวดาที่กำลังเหาะมาหรือไม่นั่นเอง

ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 8 ปรากฏมีการนำเหตุการณ์ตอนเดียวกันนี้มาเขียนทว่าจะเขียนตอนพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์เท่านั้น(ภาพที่ 203) เป็นที่น่าสนใจว่าช่างเขียนภาพจิตรกรรมไว้ตรงพื้นที่กลางหน้ากระดาษ และเป็นภาพจิตรกรรมภาพเดียวที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเล่มนี้ อาจสะท้อนให้เห็นได้ว่าช่างมิได้เข้าใจว่าการเขียนจิตรกรรมพระมาลัยทำท่าทางชี้นิ้ว คู่กับพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มีนัยยะสื่อถึงเหตุการณ์ตอนใด มิเช่นนั้นคงจะมีการแบ่งพื้นที่หน้ากระดาษเพื่อเขียนภาพพระศรีอาริยเมตไตรยให้ครบองค์ประกอบของภาพตอนนี้ การเลือกเขียนภาพเป็นแต่เห็นว่าเป็นภาพพระมาลัย เหมาะจะนำมาเขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องเดียวกันเท่านั้น

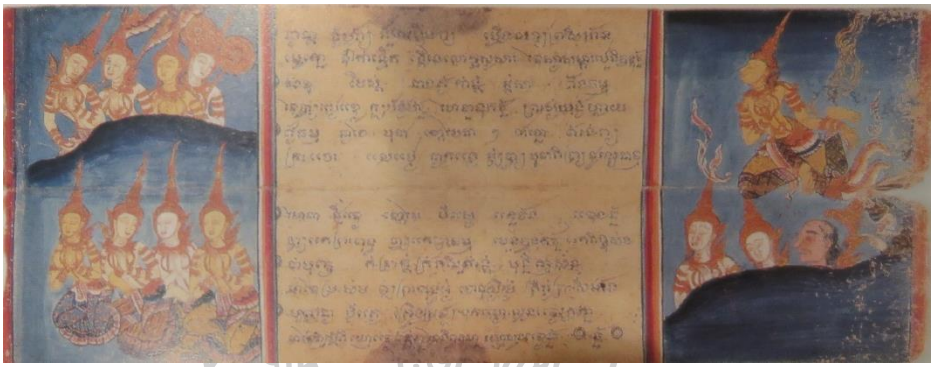
ภาพที่ 203 จิตรกรรมภาพพระมาลัย แสดงตอนพระมาลัยสนทนาธรรมกับกับพระอินทร์ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 3

ภาพคู่ที่ 7 ภาพเทพบุตรและเทพบริวารเหาะมาสักการะจุฬามณีเจดีย์[307] เนื่องจากเป็นภาพเกร็ด จึงมิได้ถือเป็นระเบียบที่จะต้องเขียนตามกัน บางกรณีช่างเขียนเป็นภาพเทวบุตรพน้อมเทพบริวารกำลังนั่งสักการะพระเจดีย์จุฬามณีแทน (ภาพที่ 204) สำหรับในส่วนของหนังสือบุด ไม่ปรากฏการเขียนเหตุการณ์ตอนนี้อยู่ในหนังสือทุกเล่มที่นำมาศึกษา

ภาพที่ 204 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดปากคลอง จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 เรื่องพระมาลัย แสดงเหตุการณ์ตอนเทพบุตรและเทพบริวารกำลังนั่งสักการะเจดีย์จุฬามณี กำหนดอายุอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 143.

[307]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.**

ภาพคู่ที่ 8 ภาพตอนพระบรมโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมาบูชาจุฬามณีเจดีย์ โดยแยกเขียนเป็นสองด้าน ๆ หนึ่งเป็นภาพพระโพธิสัตว์ที่เหาะมาโดยมีเหล่าเทพกัญญาและเทพบริวารแวดล้อม อีกด้านเป็นภาพเทพกัญญากำลังเหาะอยู่ในอากาศ แสดงให้เห็นว่าขบวนเสด็จเป็นขบวนใหญ่ เนื่องจากพระโพธิสัตว์มียศใหญ่กว่าเทพบุตรองค์อื่น ๆ[308] (ภาพที่ 205) ไม่ปรากฏการเขียนฉากเหตุการณ์ดังกล่าวอยู่ในหนังสือบุดเล่มใด ๆ ที่นำมาศึกษาเลย



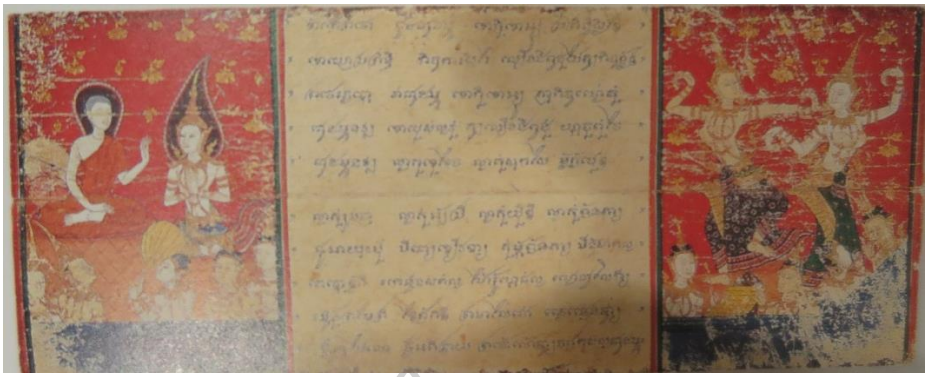
ภาพที่ 205 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดพระรูป จ. เพชรบุรี เล่มที่ 1 แสดงเหตุการณ์ตอนพระบรมโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรยเสด็จมาบูชาจุฬามณีเจดีย์ กำหนดอายุอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ที่มา : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 255.

ภาพคู่ที่ 9 ภาพพระศรีอาริยเมตไตรยบูชาพระเกศธาตุจุฬามณีและสนทนาธรรมกับพระมาลัย[309] เขียนไว้คู่กับภาพเหล่าเทพยดากำลังประโคมดนตรีขับร้อง หรือฟ้อนรำถวายพระเจดีย์จุฬามณี (ภาพที่ 206) ในการนี้ช่างเขียนจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 9 เป็นภาพพระอินทร์กำลังสนทนาธรรมกับพระบรมโพธิสัตว์ แทนที่จะเป็นพระมาลัย มีเจดีย์จุฬามณีตั้งอยู่ตรงกลางระหว่างทั้งสองพระองค์ นัยหนึ่งสะท้อนให้เห็นว่าช่างอาจมิได้เข้าใจเทคนิคเรื่องการผลักระยะอย่างแท้จริง จึงเขียนภาพเจดีย์ไว้ตอนหน้า ภาพมหาเทพทั้งสองอยู่ในระยะที่ห่างออกไป ส่งผลให้ดูราวกับว่าทั้งสองพระองค์สนทนากันโดยมิอาจเห็นหน้าของอีกฝ่ายได้ (ภาพที่ 207)

---

[308]**เรื่องเดียวกัน**, 37.

[309]**เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน**.



ภาพที่ 206 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน จ. เพชรบุรี เล่มที่ **1** แสดงเหตุการณ์ตอนพระศรีอาริยเมตไตรยบูชาพระเกศธาตุจุฬามณีและสนทนาธรรมกับพระมาลัย
ที่มา :บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 297.

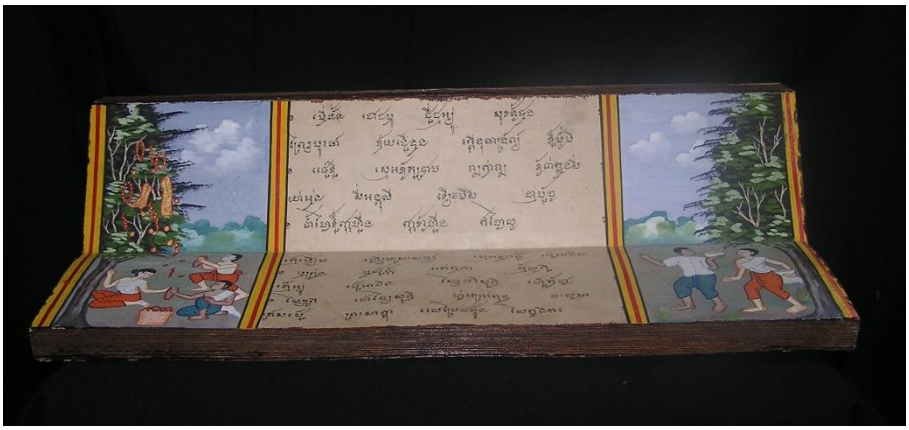
ภาพที่ 207 จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 1 แสดงเหตุการณ์ตอนพระศรีอาริย-เมตไตรยบูชาพระเกศธาตุจุฬามณีและสนทนาธรรมกับพระอินทร์ แทนที่จะเป็นพระมาลัยตามเนื้อหาในวรรณกรรม

ภาพคู่ที่ 10 ภาพยุคสัตถันตรกัปป์เป็นยุคก่อนพระศรีอาริยเมตไตรย เขียนไว้คู่กับภาพแสดงสภาพบ้านเมืองในยุคพระศรีอาริยเมตไตรย[310] บางครั้งปรากฏเขียนแยกไว้คนละหน้า หรือคนละขนบกันก็มี ยกตัวอย่างเช่น จิตกรรมในสมุดภาพที่เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ จ. ลพบุรี เป็นภาพด้านหนึ่งแสดงเหตุการณ์ยุคสัตถันตรกัปป์ คนบาปออกมาฆ่าฟันกันเองจนล้มตายไปหมด อีกด้านเป็นภาพของผู้มีปัญญาที่ยังคงเหลือรอดและต้องเร้นกายไปจำศีลภาวนาอยู่ตามถ้ำในป่าในเขาแต่เพียงลำพัง (ภาพที่ 208) และภาพจิตรกรรมในสมุดภาพวัดโพธิระหัต จ. ลพบุรี เรื่องพระมาลัย แสดงเหตุการณ์เมื่อเข้าสู่ยุคพระศรีอาริยเมตไตรย ผู้คนกลับมาผูกสมัครรักใคร่ สามัคคีปรองดองกัน มีภาพต้นกามพฤกษ์ออกดอกเป็นแก้วแหวนเงินทองอยู่ด้านหนึ่ง (ภาพที่ 209) ทั้งนี้ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์นิยมเขียนเป็นภาพต้นกามพฤกษ์ หรือต้นกัลปพฤกษ์ ที่กล่าวกันว่าหากผู้คนต้องการสิ่งใด ก็สามารถไปขอได้จากต้นไม้นี้ที่งอกอยู่ทั้งสี่มุมเมือง นอกจากนี้ก็ยังนิยมเขียนเป็นภาพห่าฝนรัตนะ เป็นฝนที่ตกลงมาเป็นแก้วมณี นำความอุดมสมบูรณ์มาให้ชาวบ้านอีกด้วย[311] อนึ่งไม่ปรากฏการเขียนภาพคู่นี้ ไปจนถึงคู่ที่ 12 อยู่ในหนังสือบุดที่นำมาศึกษาเลย กลับพบมีการนำมภาพขุมนรกต่าง ๆ มาเขียนไว้แทน ซึ่งจะตีความให้เห็นต่อไปในตอนท้าย

ภาพที่ 208 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพที่เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ จ. ลพบุรี แสดงเหตุการณ์ในยุคสัตถันตรกัปป์

[310]**เรื่องเดียวกัน**, 38.

[311]**เรื่องเดียวกัน,หน้าเดียวกัน**.



ภาพที่ 209 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดโพธิระหัต จ. ลพบุรี เรื่องพระมาลัย แสดงเหตุการณ์เมื่อเข้าสู่ยุคพระศรีอาริยเมตไตรย
ที่มา : คุณนันทลักษณ์ คีรีมา

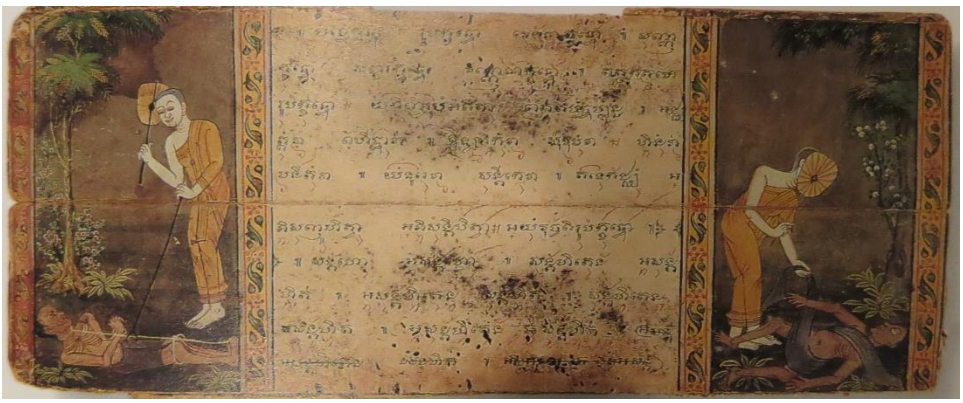
ภาพคู่ที่ 11 เป็นภาพเกร็ดที่นิยมเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเขียนเป็นภาพพระมาลัยโคจรบิณฑบาต หรือแสดงเทศนาธรรมแก่อุบาสก อุบาสิกา ภายหลังกลับจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์[312] (ภาพที่ 210)

[312]**เรื่องเดียวกัน**, 39.

ภาพที่ 210 จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพวัดมุจลินทร์ จ. ลพบุรี แสดงเหตุการณ์ตอนพระมาลัยโคจรบิณฑบาต หรือแสดงเทศนาธรรมแก่อุบาสก อุบาสิกา ภายหลังกลับจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
ที่มา : คุณนันทลักษณ์ คีรีมา

ภาพคู่ที่ 12 ภาพภิกษุกำลังปลงอสุภ ชักผ้าบังสุกุล เป็นการบำเพ็ญกุศลเนื่องด้วยการตาย หรือฉากงานศพ พบว่าส่วนใหญ่มักจะเขียนอยู่ในหน้าสุดท้าย (ภาพที่ 211) แสดงให้เห็นความสอดคล้องกันระหว่างหน้าที่การใช้งานที่จะใช้หนังสือพระมาลัยในการสวดศพ ภาพที่เขียนไว้จึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับการตายตามลำดับ[313]

[313]**เรื่องเดียวกัน**, 40.



ภาพที่ 211 จิตรกรรมในสมุดภาพวัดปากคลอง จ. เพชรบุรี เล่มที่ 2 แสดงภาพภิกษุกำลังปลงอสุภกรรมฐาน
ที่มา : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 161.

อนึ่งจากที่ได้กล่าวไปก่อนหน้าแล้วว่าภาพจิตรกรรมนับตั้งแต่คู่ที่ 10 - คู่ที่ 12 เป็นภาพที่มิได้ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดที่นำมาศึกษา ทว่ากลับมีการเขียนภาพขุมนรก และภาพเปรตไว้แทน กล่าวคือในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 8 ช่างนำเอาภาพโลหสิมพลีนรกเป็นนรกที่เอาไว้ลงทัณฑ์หญิงที่ประพฤติผิดต่อสามี และชายที่เป็นชู้กับภรรยาผู้อื่นมาเขียนไว้แทน สิมพลีนรกจะเต็มไปด้วยต้นงิ้วมีหนามแหลมคมดังปรากฏในภาพ (ภาพที่ 212) นอกจากนี้ก็มีการเขียนภาพเปรตหมู่ต่าง ๆ ซึ่งน่าจะเป็นรูปแบบที่ช่างคิดขึ้นมาให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในท้องที่ เพื่อใช้เป็นอุบายในการสั่งสอนเรื่องกรรมดีกรรมชั่วไปพร้อมกัน มากกว่าจะเป็นภาพที่เรียนตามกันมาที่เคยปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ เช่น ภาพเปรตถูกขังไว้ในสุ่มไก่ ภาพเปรตโดนเบ็ดเกี่ยวท้อง เป็นต้น (ภาพที่ 213)

ภาพที่ 212 จิตรกรรมภาพโลหสิมพลีนรก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 8

ภาพที่ 213 จิตรกรรมภาพเปรตหมู่ต่าง ๆ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เล่มที่ 8

สรุปโดยภาพรวมจะเห็นได้ว่าแม้ภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุดจะมีเขียนไว้ไม่ครบ 12 คู่ภาพตามลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง ทว่าจากการพยายามไล่เรียงเรื่องราว ผ่านการเรียงลำดับภาพ ย่อมสะท้อนให้เห็นอิทธิพลการเขียนจิตรกรรมเรื่องดังกล่าวที่เคยนิยมเป็นอย่างมาก

ตามแถบภาคกลางช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 -24 ยังคงได้รับความสนใจจากชาวปักษ์ใต้ในช่วงเวลาต่อมา นอกจากนี้การเน้นเขียนภาพขุมนรกและสัตว์นรก ยังแสดงให้เห็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่ใช้ภาพจิตรกรรมเป็นสื่อทำให้ผู้คนหวาดกลัว ไม่กล้ากระทำชั่ว

2.4 ภาพปริศนาธรรม

เป็นภาพจากหลักธรรมเรื่องปฏิจจสมุปบาท หลักธรรมที่มุ่งแสดงให้เห็นว่ากิเลสเป็นเหตุแห่งทุกข์ โดยกิเลสที่นำไปสู่ทุกข์นั้นแบ่งได้เป็น 4 ลำดับขั้น ได้แก่ เวทนาจะก่อให้เกิดตัณหา ตัณหาจะนำไปสู่อุปาทาน อุปาทานจะเป็นเหตุให้เกิดภพ และภพจะทำให้เกิดชาติตามลำดับ และเนื่องจากเนื้อหาของข้อธรรมะดังกล่าวค่อนข้างสลับซับซ้อน ภาพที่เขียนออกมาส่วนใหญ่จึงแสดงเป็นภาพปริศนาธรรม เขียนเป็นตอนต่อเนื่องกัน 6 ตอน ได้แก่

ตอนที่ 1 เริ่มด้วยภาพน้ำ 3 สระ หมายถึง ตัณหาทั้งสาม ได้แก่ กามตัณหา ภวตัณหา และวิภวตัณหา

ตอนที่ 2 เป็นภาพช้าง อุปมาแทน ชาติ กลืนน้ำ 3 สระ หรือตัณหาทั้งสามเข้าไป

ตอนที่ 3 เป็นภาพกบ อุปมาแทน โลภะ กลืนชาติ และตัณหาทั้งสาม อันได้แก่ ช้างที่กลืนน้ำ 3 สระเข้าไป

ตอนที่ 4 เป็นภาพงู อุปมาแทน โทสะ กลืน โลภะ กลืนชาติ และตัณหาทั้งสาม อันได้แก่ กบ ที่กลืนช้าง มีน้ำ 3 สระอยู่ในท้องเข้าไป

ตอนที่ 5 เป็นภาพนกไส้ อุปมาแทน โมหะ กลืนทุกสิ่งที่กล่าวไปก่อนหน้า อันได้แก่ ชาติ โลภะ โทสะ เข้าไป ก่อนจะบินไปเกาะต้นอ้อ

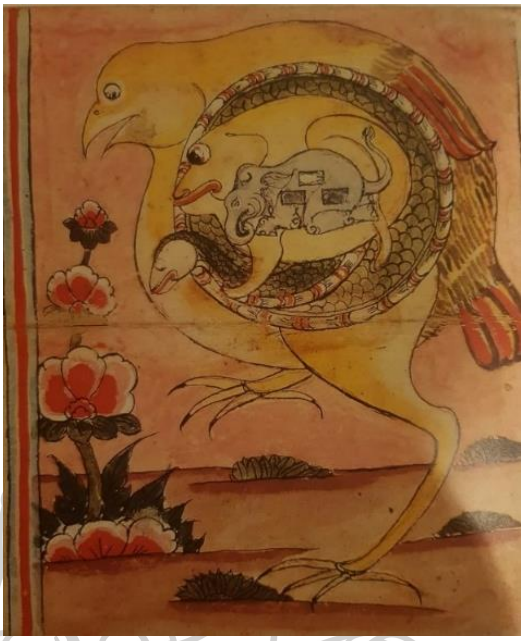
ตอนที่ 6 เป็นภาพต้นอ้อ มีนกไส้เกาะอยู่ รอบ ๆ มีหนู 4 ตัวกำลังกัดกินโคนต้น เปรียบได้กับร่างกายที่เป็นที่อาศัยของจิตอันประกอบด้วยกิเลส ตัณหา อุปาทาน ซ้อนกันอยู่ ขณะเดียวกันก็ต้องเผชิญกับความไม่แน่นอนอันเกิดจากความแก่ ความเจ็บ ความตาย[314]

โดยปกติช่างจะนิยมเขียนภาพปริศนาธรรมชุดนี้ไว้ในสมุดไทยมากกว่าจะเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ดังจะเห็นได้จากปรากฏหลักฐานการเขียนภาพดังกล่าวอยู่ในสมุดไทยหรือสมุดภาพแถบจังหวัดเพชรบุรีหลายฉบับ อาทิ สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1 (ภาพที่ 214) และสมุดภาพ

---

[314]ก่องแก้ว วีระประจักษ์, "ถามมา – ตอบไป," **ศิลปากร 45**, 6 (พฤศจิกายน - ธันวาคม 2545),: 114. อ้างถึงใน กณิกนันท์ อำไพ, **จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยต้นรัตนโกสินทร์**, 42 – 43.

วัดพระรูป เล่มที่ 2 (ภาพที่ 215) ซึ่งกำหนดอายุอยู่ในช่วงอยุธยาตอนปลาย และรัตนโกสินทร์ตอนต้นตามลำดับ[315] เป็นต้น



ภาพที่ 214 จิตรกรรมภาพกบกลืนช้าง ในสมุดภาพวัดลาด จ. เพชรบุรี เล่มที่ 2
ที่มา : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 203.

[315]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** , 203, 276.

ภาพที่ 215 จิตรกรรมภาพช้างกินน้ำ 3 สระ กับภาพกบกลืนช้าง ในสมุดภาพวัดพระรูป จ. เพชรบุรี เล่มที่ 2
ที่มา : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 276.

ขณะเดียวกันในหนังสือบุด โดยเฉพาะเรื่องศาสตราก็พบการเขียนภาพตอนกบกลืนช้างไว้ในหนังสือทั้ง 2 ฉบับที่นำมาศึกษา อีกทั้งยังปรากฏหลักฐานเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอยู่ในพระอุโบสถ วัดโพธิปฐมาวาส ต.บ่อยาง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลาอีกด้วย (ภาพที่ 216) ในการนี้สามารถตีความภาพในหนังสือบุดได้คือ

ภาพที่ 216 จิตรกรรมฝาผนังภาพกบกลืนช้าง ในพระอุโบสถ วัดโพธิปฐมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา

- กบกลืนช้าง ภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตราทั้งสองฉบับ เขียนเป็นภาพกบกำลังกลืนช้างทั้งตัวเข้าไป โดยครึ่งหนึ่งของลำตัวถูกงับเข้าไปอยู่ในปากแล้ว (ภาพที่ 217) ซึ่งแตกต่างจากภาพจิตรกรรมที่เคยเขียนมาก่อนหน้าทั้งหมดที่จะแสดงเป็นภาพช้างทั้งตัวอยู่ในท้องของกบ และในท้องของช้างจะมีภาพน้ำ 3 สระเขียนไว้อีกต่อหนึ่งเพื่อแสดงปริศนาธรรมดังความว่า

> "...ภาพช้างที่กลืนน้ำจาก 3 สระเข้าไป อุปมาเหมือนสัตว์โลกทั้งหลายที่ต่างพะวงหลงดื่มกินแต่น้ำในสระ 3 สระนี้ ซึ่งหมายถึงอารมณ์แห่งความอยาก 3 ประการ คือ กามตัณหา ภวตัณหา และวิภวตัณหา เมื่อช้างดื่มน้ำ 3 สระเข้าไป ก็เหมือนถูกเขียดกินเข้าไปในท้อง หมายถึง เวทนา (ความรู้สึก) เป็นเหตุให้เกิดตัณหา ครอบคลุมตัวผู้เกิดเวทนา (ความอยาก)..."[316]

[316]พระเทพวิสุทธิเมธี, **ปริศนาธรรมไทย** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2511), 24 – 31.

ภาพที่ 217 (บน - ล่าง) จิตรกรรมภาพกบกลืนช้าง ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง และฉบับนายช่วง พรหมสุข

การที่ช่างเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดมิได้เจาะจงใส่รายละเอียดลงในภาพเช่นเดียวกับที่เคยปรากฏมาก่อน ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะวัตถุประสงค์ในการเขียนภาพมิได้มุ่งเน้นจะแสดงธรรมโดยตรง ทว่าเป็นการนำมาเกริ่นเพื่อใช้ทำนายชะตาชีวิตเท่านั้นนั่นเอง นอกจากนี้จากคำทำนายที่กล่าวว่า

> อันนี้ได้เมื่อกบกลืนช้าง ใจกว้างขวางทำการดี พี่น้องมีพึงมิได้ ที่เกิดไซร้ชายแม่น้ำ รูปโฉมงามน้ำใจดี ว่าผู้นี้มักกินได้ใหญ่ ทั้งน้ำใจโกรธไวหาย มีลูกชายผู้ใหญ่ขอ ไฝมีที่ขาอก เมื่อตกน้ำและไฟไหม้ คู่แรกได้ไร้พ่อแม่ แรกได้แล้พอใจกัน ว่าผู้นั้นว่ามิได้ มีข้าใช้นั่งทำรู้ ปีนี้ห้ามอย่าไถ่ข้า เอามาใช้ให้พะยัต จงเร่งจัดไถ่ชะตา ลาภจะมาคงจะได้ อย่าเสียดายเลยท่านเอ้ย[317]

[317]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

สะท้อนให้เห็นว่าช่างนำปริศนาธรรมดังกล่าวมาเกริ่นเข้าเนื้อหาคำทำนายเท่านั้น ขณะที่คำทำนายที่ตามมาจากนั้นมิได้สอดคล้องกับเรื่องปริศนาธรรมแต่อย่างใด

กล่าวโดยสรุปแม้ว่าจากการศึกษาตีความภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในนังสือบุด 3 เรื่อง ได้แก่ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา จะแสดงให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมที่ถือเป็นแบบอย่างของงานช่างท้องถิ่นโดยตรงมีเพียง 2 กลุ่มเท่านั้น ได้แก่ จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ในปางต่าง ๆ กับจิตรกรรมจากวรรณคดี ทว่าผลการเปรียบเทียบเนื้อหาในวรรณกรรมกับจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดทั้งหมดก็สะท้อนให้เห็นว่าจิตรกรรมส่วนใหญ่มิได้เขียนตรงตามเนื้อหาทั้งหมด มีการดัดแปลงเรื่องราวใหม่ อาจเพื่อให้เหมาะสมกับคำทำนายในกรณีที่เป็นภาพจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา หรือมิเช่นนั้นก็เป็นการสร้างสรรค์งานตามจินตนาการของช่างเองภายใต้ขอบเขตเรื่องราวที่ไม่ขัดกับเนื้อหาในหนังสือบุด ส่งผลให้ภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ทั้งที่เป็นภาพที่พบในหนังสือบุดเท่านั้น และภาพที่เขียนตามกันมาอย่างเป็นแบบแผนในกลุ่มสมุดภาพที่พบตามภูมิภาคอื่น ๆ นอกเหนือจากภาคใต้ คงความเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างท้องถิ่นไว้ได้ทั้งหมด และเพื่อให้การศึกษาเอกลักษณ์ของงานช่างท้องถิ่นภาคใต้ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมในหนังสือบุดสมบูรณ์ยิ่งขึ้น จึงจำเป็นต้องอาศัยการวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิคในการเขียนภาพ ตลอดจนหน้าที่ของงานจิตรกรรมในหนังสือบุดในบทถัดไปร่วมด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4

รูปแบบ เทคนิค และหน้าที่งานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด

สำหรับเนื้อหาในบทนี้จะเป็นการศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบ และเทคนิค ที่ใช้ในการเขียนงานจิตรกรรมในหนังสือบุดโดยจะกล่าวถึงกลุ่มภาพพระพุทธองค์ภาพ ศน์ เพื่อให้ทราบถึงแรงบันดาลใจของช่าง ตลอดจนความเป็นมาของภาพจิตรกรรม ซึ่งจะเป็นการสะท้อนวัตถุประสงค์ในการเขียนภาพประกอบหนังสือบุดอีกต่อหนึ่ง นอกจากนี้ผลการศึกษาอาจนำไปสู่กำหนดอายุจิตรกรรมโดยเบื้องต้นได้[318]

1. รูปแบบ และเทคนิคงานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด

จากการศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบตลอดจนเทคนิคที่ช่างนำมาใช้เขียนงานจิตรกรรมในหนังสือบุดพบว่าช่างใช้เทคนิคการแสดงภาพเป็นเหตุการณ์ตอนเดียว จำกัดเฉพาะภาพบุคคลสำคัญของท้องเรื่องเท่านั้น แม้เทคนิคดังกล่าวจะเป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยอยุธยา[319] ทว่าดูเหมือนการเขียนภาพในหนังสือบุดน่าจะเกิดจากพื้นที่ที่มีอยู่อย่างจำกัด มากกว่าจะเป็นการรับอิทธิพลจากงานช่างโบราณ ทั้งนี้จิตรกรรมเรื่องหนึ่งอาจมีภาพบุคคลเพียงสองสามคนประกอบตามเนื้อเรื่องเท่าที่จำเป็น

---

[318]เนื่องจากรายละเอียดเกี่ยวกับชื่อผู้สร้าง ปีพ.ศ.ที่สร้าง มักจะปรากฏอยู่ในหน้าแรกหรือหน้าสุดท้ายของหนังสือ ซึ่งเป็นส่วนที่ชำรุดหลุดหายก่อนเป็นส่วนแรก ๆ ประกอบกับธรรมเนียมการสร้างหนังสือบุดนิยมถวายเป็นพุทธบูชา หวังอานิสงส์ในชาติหน้ามิใช่กาลปัจจุบัน จึงไม่นิยมใส่ชื่อ – นามสกุล ตลอดจนปีพ.ศ. ที่สร้างเอาไว้ และนิยมคัดลอกต่อกันมาเป็นทอด ๆ การคำนวณอายุของหนังสือ หรือภาพจิตรกรรมจึงเป็นการสันนิษฐานเบื้องต้นจากรูปแบบศิลปะ หรือรูปแบบอักษรเท่านั้น

[319]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมแบบไทย : แบบประเพณีและสากล** (กรุงเทพ ฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2535), 172.

การจัดองค์ประกอบภาพจะเน้นวางภาพไว้กลางหน้ากระดาษ บุคคลสำคัญของเรื่องจะเขียนไว้ตรงกลาง เน้นการเขียนภาพแบบสมมาตร ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดคือการเขียนภาพพระพุทธองค์ที่มิใช่เรื่องพุทธประวัติ หรือชาดก (ภาพที่ 218)

ภาพที่ 218 ตัวอย่างการจัดองค์ประกอบภาพแบบเน้นภาพสำคัญไว้กลางหน้ากระดาษ จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ขณะเดียวกันปรากฏการใช้เทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพแบบเดิม ๆ เมื่อกล่าวถึงจิตรกรรมที่มีแกนเรื่องคล้ายคลึงกัน สะท้อนให้เห็นว่าผู้ดูจะต้องรู้เรื่องราวที่นำมาแสดงก่อนเป็นอย่างดี มิเช่นนั้นก็ต้องอาศัยคำทำนายที่เกริ่นถึงเหตุการณ์ตามภาพจึงจะสามารถเข้าใจที่มาของภาพได้ ประเด็นนี้มักจะปรากฏเสมอในการเขียนภาพตามเนื้อหาในวรรณกรรม ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เช่น เมื่อกล่าวถึงเรื่องของกษัตริย์กำลังขึ้นครองอำนาจ ก็จะเขียนเป็นภาพบุคคลแต่งกายอย่างกษัตริย์นั่งอยู่บนบัลลังก์ (ภาพที่ 219) เป็นต้น

ภาพที่ 219 (บน – ล่าง) จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา แสดงภาพตอนสุครีพครองเมือง พระวรวงศ์ครองเมือง และท้าวสุภมิตครองเมือง

ในการนี้เทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพตามที่กล่าวมาข้างต้นจึงถือเป็นรูปแบบร่วมที่พบเสมอในการเขียนหนังสือบุด การวิเคราะห์เทคนิคต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้หาแรงบันดาลใจของช่างตลอดจนที่มา และหน้าที่ของภาพจิตรกรรมจึงจะมิได้กล่าวถึงเรื่องนี้ซ้ำอีก ทว่าจะอาศัยการวิเคราะห์เทคนิคการเลือกเขียนภาพ การแสดงออกของช่าง และการเลือกใช้สีเป็นหลัก ผลจากการศึกษาสามารถแบ่งกลุ่มงานจิตรกรรมที่พบได้เป็น 2 กลุ่มคือ

- **จิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่น** คงปฏิเสธมิได้ว่างานจิตรกรรม ตลอดจนงานศิลปกรรมอื่น ๆ ส่วนใหญ่ที่พบตามพื้นที่ท้องถิ่น ล้วนได้รับอิทธิพลมาจากเมืองหลวงทั้งสิ้น ทว่าเนื่องจากงานจิตรกรรมกลุ่มนี้มีการลดทอนรูปแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่บนภาพจิตรกรรม จนแทบไม่หลงเหลือเค้าเดิมให้เห็น อาทิ การลดจำนวนฐานของเจดีย์ การลดรูปลายกระหนกประดับศิราภรณ์ต่าง ๆ และนำลายเรขาคณิตมาใช้แทน เป็นต้น ประกอบกับมีการนำเทคนิคที่ช่างใช้ประดิษฐ์งานศิลปะพื้นบ้านอย่างตัวหนังตะลุงมาผสมผสานกับวิธีการแบบไทยประเพณี ส่งผลให้งานจิตรกรรมกลุ่มนี้กลายเป็นงานที่มีเอกลักษณ์ แตกต่างจากงานภาคกลางอย่างชัดเจน

- **จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง** เป็นภาพจิตรกรรมที่เขียนตามอย่างงานไทยประเพณีที่นิยมกันมานับแต่สมัยอยุธยาจนถึงช่วงต้นรัตนโกสินทร์ เช่น การเขียนภาพตัวพระ – ตัวนางแสดงอากัปกิริยาอย่างลีลานาฏลักษณ์ การเขียนเครื่องทรงและศิราภรณ์ของเหล่าเทพเทวดา อมนุษย์ตลอดจนนักสิทธิ์วิทยาธรตามอย่าง “โขน” และการเขียนภาพวิวทิวทัศน์โดยไม่เน้นความสมจริง เป็นต้น ขณะเดียวกันก็มีเทคนิคบางประการสะท้อนให้เห็นรูปแบบงานช่างพื้นบ้านไปพร้อมกัน อาทิ การเลือกเอาภาพพญายักษ์ กับอมนุษย์บางจำพวกที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเทพชุมนุมมาเขียนเป็นภาพประกอบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และพระมาลัย เช่น ภาพทศกัณฑ์ นาค และครุฑ เป็นต้น แม้ว่าการนำภาพเหล่าทวยเทพมาเขียนในสมุดภาพจะปรากฏมาก่อนแล้ว ตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยเฉพาะภาพพระอินทร์กับพระพรหมที่มักจะปรากฏร่วมกับงานจิตรกรรมพุทธประวัติและทศชาติชาดกเสมอ ขณะเดียวกันก็มีจิตรกรรมในสมุดภาพอีกกลุ่มหนึ่งที่นิยมนำภาพเทพเทวดามาเขียนไว้เดี่ยว ๆ ประกอบบทประณามคาถา และบทพระธรรม จนเป็นที่มาของคำเรียกจิตรกรรมกลุ่มนี้ว่าเป็นกลุ่ม “เทวดาบูชาธรรม” หรือ “เทวดาบูชาพระพุทธคุณ”[320] ตัวอย่างสำคัญ ได้แก่ งานจิตรกรรมในสมุดภาพของวัดหัวกระบือ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนต้น (ภาพที่ 220) ทว่าเทพเทวดาที่ปรากฏก็จะจำกัดอยู่เฉพาะภาพพระอินทร์ พระพรหม เทวดาบริวารจากสวรรค์ชั้นต่าง ๆ กับนักสิทธิ์วิทยาธร และฝูงกินนรกินนรีในป่าหิมพานต์ซึ่งพบไม่บ่อยนักเท่านั้น เทคนิคการเลือกเขียนภาพในหนังสือบุดดังที่กล่าวถึง

---

[320]“เทวดาบูชาธรรม” หรือ “เทวดาบูชาพระพุทธคุณ” เป็นชื่อที่ใช้เรียกกลุ่มภาพเทพเทวดา อมนุษย์ คนธรรพ์ นักสิทธิ์วิทยาธร ฯลฯ ที่เขียนอยู่ในสมุดภาพพระมาลัย กับพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เหตุที่เรียกเช่นนั้น เนื่องจากเดิมทีในสมัยอยุธยาภาพดังกล่าวใช้เขียนเป็นภาพคู่แรก ประกบสองข้างบทบูชาพระรัตนตรัย โดยเริ่มเขียนเป็นภาพเทพพนมก่อนแล้วค่อยพัฒนาเป็นภาพอื่น ๆ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดูเพิ่มเติมใน บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 287. และ เด่นดาว ศิลปานนท์ , **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**, 32

ในย่อหน้าก่อนจึงถือเป็นตัวอย่างสำคัญของรูปแบบงานช่างพื้นบ้านที่ผสมผสานอยู่กับงานที่ได้รับอิทธิพลจากราชธานี

ภาพที่ 220 จิตรกรรมภาพพระอินทร์ กับพระพรหม เทวดา และนักสิทธ์วิทยาธรในสมุดภาพพระพุทธคุณคัมภีร์ของวัดหัวกระบือ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนต้น

ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 323,327,353.

ทั้งนี้กระบวนการศึกษาจะอาศัยการนำภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดทั้งหมดมาวิเคราะห์ เทียบเคียงกับภาพจิตรกรรมที่พบในสมุดภาพทั่วไปก่อนเป็นลำดับแรก ได้แก่ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี จิตรกรรมในสมุดภาพที่พบในเขตภาคกลาง เช่น จังหวัดลพบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดเพชรบุรี เพื่อหาลักษณะเฉพาะของงานช่างในกลุ่มสมุดภาพ และอิทธิพลของงานจิตรกรรมในท้องถิ่นอื่นที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุด ถัดมาจึงนำมา

วิเคราะห์ร่วมกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่พบในพื้นที่ภาคใต้ เพื่อแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของงานช่างท้องถิ่นต่อไป

อนึ่งกรณีการเปรียบเทียบภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดกับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พบในพื้นที่ภาคใต้ จะเป็นการวิเคราะห์ตามกลุ่มงานช่าง แบ่งเป็นงานช่างที่ได้รับอิทธิพลจากราชธานี และงานช่างท้องถิ่น กำหนดอายุอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 24 – 25 เนื่องจากภาพในหนังสือบุดบางส่วนแม้พิจารณาจากการใช้สีที่เน้นสีแบบพหุรงค์ หรือจากรูปแบบเครื่องแต่งกายของชาวบ้านจะดูเป็นงานช่างรุ่นหลัง คือราวพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา ทว่ายังปรากฏการย้อนกลับไปเขียนภาพตัวพระ – ตัวนาง ภาพวิวทิวทัศน์ ตามแนวปรัมปราคติอยู่

ตัวอย่างงานจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มงานช่างที่ได้รับอิทธิพลจากราชธานี ได้แก่ ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดวัง อ.เมืองพัทลุง จ. พัทลุง วัดวิหารเบิก อ. เมืองพัทลุง จ. พัทลุง วัดสุนทราวาส อ.ควนขนุน จ.พัทลุง[321] กำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ 24 ตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ

---

[321]จากรูปแบบทางศิลปกรรม ประกอบกับหลักฐานในเอกสาร และบันทึกในหนังสือจดหมายระยะทางไปตรวจราชการแหลมมลายู ร.ศ. 121 ของสมเด็จกรมพระยากรมนริศรานุวัติวงศ์ เชื่อว่าภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดวังเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยช่างพื้นเมืองชื่อสุ่น ที่มีโอกาสไปร่ำเรียนในกรุงเทพมหานคร ดูเพิ่มเติมใน ณวิวรรณ แสงบุญนำ, "การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดวัง จ.พัทลุง" (สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 119 -120. ส่วนรูปแบบจิตรกรรมในวัดวิหารเบิก นั้นกำหนดอายุได้ราวต้นรัชกาลที่ 4 น่าจะเป็นช่างที่ทำงานต่อเนื่องมาจากปลายรัชกาที่ 3 และน่าจะเขียนโดยนายสุ่นช่างคนเดียวกันกับวัดวัง ดูเพิ่มเติมใน อุไรรัตน์ โรจจ์นานนท์, "จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง" (การค้นคว้าอิสระระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 75. สุดท้ายงานจิตรกรรมในอุโบสถวัดสุนทราวาส น่าจะเขียนขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 สังเกตจากภาพธรรมชาติที่เริ่มดูสมจริงแล้ว ดูเพิ่มเติมใน สุจารี จรัสด้วง, **การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดสุนทราวาส จังหวัดพัทลุง: กรณีศึกษาภาพพระพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์**, [รายงานวิชา 317 274] การศึกษาโดยเสรีในแขนงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, (ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 44 – 45.

วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา กำหนดอายุได้ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 – ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นสมัยที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงครองราชย์[322]

ส่วนงานระดับช่างพื้นบ้าน ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดโพธิปฐมาวาส อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา กำหนดอายุช่วงปลายรัชกาลที่ 3 – ต้นรัชกาลที่ 4[323] วิหารพระพุทธไสยาสน์วัดจะทิ้งพระ อ. สทิงพระ จ. สงขลา พระอุโบสถวัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ.สุราษฎร์ธานี วัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช และวัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ.สงขลา ตามลำดับ[324]กำหนดอายุอยู่ระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 24 จนถึงพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นไป สามารถอธิบายกระบวนการศึกษาอย่างละเอียดได้ดังนี้

---

[322]นอกจากจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส มีรูปแบบของงานพระราชนิยมแบบรัชกาลที่ 3 กับแบบศิลปะตะวันตกผสมอยู่ด้วยกัน การปรากฏสัญลักษณ์ประจำรัชกาลที่ 4 อยู่เหนือกรอบซุ้มประตูและรูปแบบสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ภายในวัด เชื่อว่าจิตรกรรมแห่งนี้กำหนดอายุได้ช่วงต้นรัชกาลที่ 4 ดูเพิ่มเติมใน บุญญารัตน์ จิตตวาที, **การศึกษาอิทธิพลของงานช่างหลวงแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีอิทธิพลต่องานศิลปะในกรณีศึกษา “กรณีศึกษาวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา”** [รายงานวิชา 317 274], (การศึกษาโดยเสรีในแขนงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 38 -39.

[323]จากเทคนิคการเลือกเรื่องราวที่นำมาเขียน เช่น วิปัสสณาญาน ธุดงควัตร และการเพ่งอสุภ ประกอบกับรูปแบบจิตรกรรมในพระอุโบสถ เชื่อได้ว่างานจิตรกรรมแห่งนี้น่าจะมีอายุอยู่ในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 – ต้นรัชกาลที่ 4 ดูเพิ่มเติมใน กณิกนันท์ อำไพ, จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา : ภาพสะท้อนสังคม วัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์, 66 – 67.

[324]จากเทคนิคการเลือกใช้สีและรูปแบบของจิตรกรรมที่ดูคล้ายหนังตะลุง เชื่อว่าจิตรกรรมในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดจะทิ้งพระ และจิตรกรรมในอุโบสถวัดคูเต่า เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ดูเพิ่มเติมใน **สุวรรณี ดวงตา, ภาษากายจากจิตรกรรมสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลา วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา**(ศิลปนิพนธ์หลักสูตรปริญาญาศิลปบัณฑิต ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 147 – 50. ส่วนจิตรกรรมในอุโบสถวัดพัฒนาราม และวัดท้าวโคตรเมื่อพิจารณาจากเทคนิคการวาดที่มีการแทรกเหตุการณ์หรือบุคคลในประวัติศาสตร์ลงไปในภาพ เชื่อได้ว่าน่าจะเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา สอดคล้องกับบันทึกประวัติความเป็นมาของวัด ดูเพิ่มเติมใน ปณิตา จิตมุ่ง, **จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัด**

1.1 จิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่น

มิอาจปฏิเสธได้ว่างานจิตรกรรมส่วนใหญ่ที่พบในภาคใต้ ทั้งในหนังสือบุด และในส่วนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามล้วนได้รับอิทธิพลจากงานในราชธานีแทบทั้งสิ้น ก่อนที่จะมีการพัฒนาจนเกิดเป็นจิตรกรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนในเวลาต่อมา อย่างไรก็ดีเหตุที่ต้องจัดภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้เป็น “จิตรกรรมที่เป็นงานช่างท้องถิ่น” ก็เนื่องมาจากรูปแบบจิตรกรรมที่ปรากฏมีลักษณะของงานช่างพื้นบ้านอย่างชัดเจนมากกว่าอิทธิพลของงานช่างภาคกลางที่ถูกดัดแปลงจนแทบไม่เหลือเค้าเดิม ประกอบกับงานจิตรกรรมดังกล่าวยังช่วยสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างงานจิตรกรรมในหนังสือบุด กับงานศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยเฉพาะ อาทิ การนำเทคนิคการสร้างหนังตะลุง มาใช้ร่วมกับการเขียนภาพจิตรกรรม หรือการเขียนภาพเจดีย์จุฬามณี ตามอย่างเจดีย์ทรงระฆังที่มีรูปแบบศิลปะเป็นงานท้องถิ่นภาคใต้ เป็นต้น ทั้งนี้สามารถแบ่งกลุ่มภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาได้เป็น 2 กลุ่ม คือ จิตรกรรมภาพบุคคล และจิตรกรรมภาพเจดีย์ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1.1 จิตรกรรมภาพบุคคล

เป็นงานจิตรกรรมที่ปรากฏการนำเทคนิคการเขียนตัวหนังตะลุงมาใช้ร่วมกับการเขียนภาพเทพยดา พระราชามหากษัตริย์และมเหสี ตลอดจนพระราชวงศ์ชั้นสูงในหลายรูปแบบ ได้แก่ มีการเขียนโครงหน้า และการแสดงท่าทาง ซึ่งภาพจิตรกรรมที่พบส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข เป็นหลัก รองลงมาก็เป็นเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับพระมาลัยบางเล่มเท่านั้น อย่างไรก็ดีเนื่องจากภาพที่พบมีไม่มากนัก ประกอบกับส่วนใหญ่ใช้เทคนิคการแสดงออกคล้ายคลึง จึงสามารถอธิบายร่วมกันโดยมิต้องแยกเป็นหัวข้ออย่างงานจิตรกรรมกลุ่มแรกได้ดังนี้

จากตัวอย่างภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามยกศรได้นางสีดา ที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ. ปัตตานี (ภาพที่ 221) จะเห็นว่าเทคนิคที่ช่างใช้เขียนภาพฤาษีให้มีจมูกโต ปากกว้างยาว ยื่นโน้มลำตัวไปด้านหน้า มือข้างหนึ่งถือพัด อีกข้างถือไม้เท้า ชวนให้นึกถึงภาพอัจจุตฤาษีที่เป็นตัวหนังตะลุงอยู่ไม่น้อย (ภาพที่ 222)

พัฒนาราม จังหวัดสุราษฎร์ธานี : ภาพสะท้อนสังคมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 147 – 150.

ภาพที่ 221 จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

ภาพที่ 222 ตัวอย่างเทคนิคการทำตัวหนังตะลุงที่เป็นตัวฤาษี ที่พบในภาคใต้
ที่มา: สลิตา พรรณลึก, **“หนังตะลุง” คุณค่าของศิลปะประจำถิ่น**, เข้าถึงเมื่อ19 มีนาคม พ.ศ. 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/762365

ขณะเดียวกันก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าภาพนางสีดาที่มีเส้นคิ้ว ปาก จมูก และคางเชื่อมโยงต่อเนื่องกัน กับรูปแบบของฉลองพระบาทที่ช่างน่าจะดัดแปลงมาจากฉลองพระบาทเชิงงอน ล้วนได้รับแรงบันดาลใจมากจากการทำตัวนางเพื่อการแสดงหนังตะลุงทั้งสิ้น (ภาพที่ 223) สุดท้ายเมื่อลองพิจารณาท่ายืนของพระราม ที่ช่างเขียนให้แอ่นลำตัวไปด้านหลังจนสามารถมองเห็นส่วนโค้ง

ของเอวและบั้นท้ายได้ชัดเจน เหมือนกับลักษณะการยืนของตัวหนังตะลุง(ภาพที่ 224) ก็ยิ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาของช่างที่สามารถนำงานศิลปะจากสองแขนงมาผสมผสานกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นในที่สุด

ภาพที่ 223 ตัวอย่างเทคนิคการทำหนังตะลุงที่เป็นตัวนาง ที่พบในภาคใต้

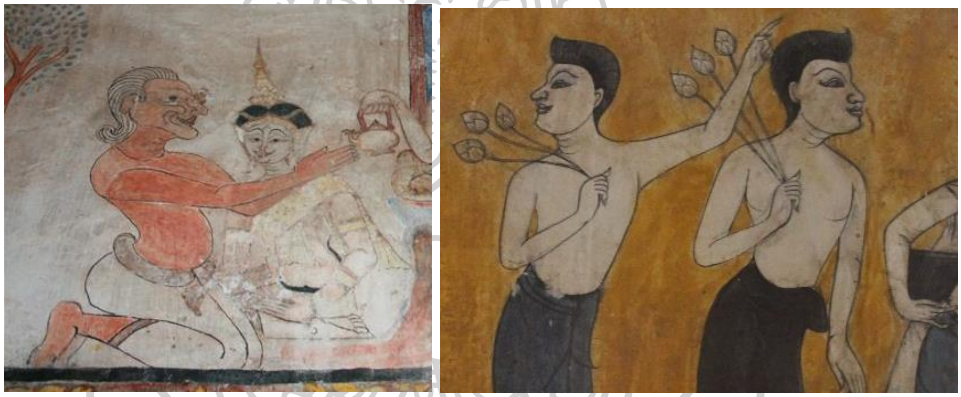
ที่มา : สลิตา พรรณลึก, **"หนังตะลุง" คุณค่าของศิลปะประจำถิ่น**, เข้าถึงเมื่อ19 มีนาคม พ.ศ. 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/762365

ภาพที่ 224 ตัวอย่างเทคนิคการทำหนังตะลุงที่เป็นตัวพระ ที่พบในภาคใต้

ที่มา : สลิตา พรรณลึก, **"หนังตะลุง" คุณค่าของศิลปะประจำถิ่น**, เข้าถึงเมื่อ19 มีนาคม พ.ศ. 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/762365

ทั้งนี้เนื่องจากปรากฏภาพจิตรกรรมที่เป็นบุคคลมีลักษณะคล้ายตัวหนังตะลุงอีกจำนวนหนึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอาราม ยกตัวอย่างเช่น รูปกลุ่มพราหมณ์กับพระนางมัทรี จากจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเวสสันดร ภายในอุโบสถ วัดคูเต่า อ. บางกล่ำ จ. สงขลา กับรูปชาวบ้านในงานจิตรกรรมฝาผนัง ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดจะทิ้งพระ อ. สิงหนคร จ. สงขลา นัยหนึ่งจึงเป็นไปได้ว่าช่างเขียนจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา ช่างทำตัวหนังตะลุง และช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามน่าจะเป็นคนกลุ่มเดียวกัน มิเช่นนั้นก็อาจมีการส่งอิทธิพลให้แก่กันทางใดทางหนึ่ง[325] (ภาพที่ 225)

อนึ่งยังไม่ปรากฏหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่สามารถนำมายืนยันข้อเสนอดังกล่าวให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในที่นี้เป็นแต่เพียงข้อสันนิษฐานที่พบจากการศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น



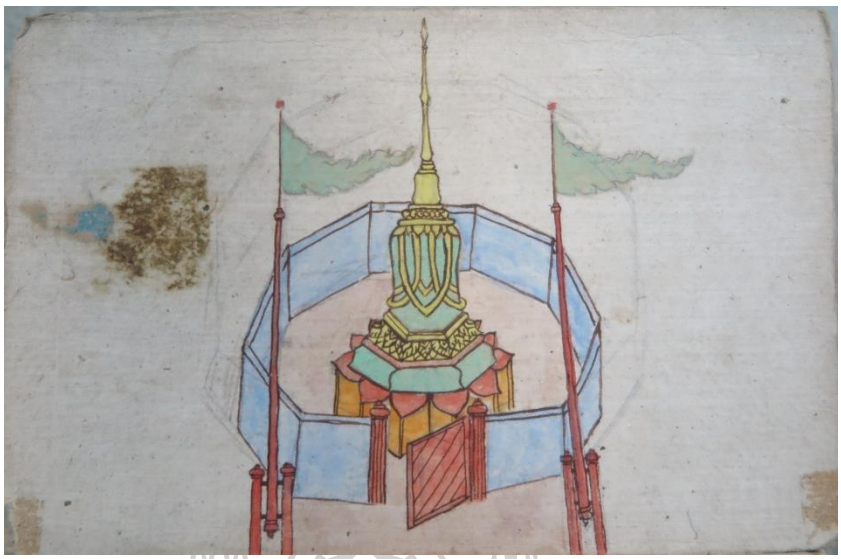
ภาพที่ 225 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ. แม่ทอม จ. สงขลา และจิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดจะทิ้งพระ อ. สทิงพระ จ. สงขลา

[325]สุวรรณี ดวงตา , **ภาษากายจากจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลา วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา**, 70 – 130.

1.1.2 จิตรกรรมภาพเจดีย์

จัดเป็นภาพสถาปัตยกรรมที่พบมากที่สุดในหนังสือบุด ขณะที่ภาพปราสาทราชวังหรือบ้านเรือนต่าง ๆ แทบไม่ปรากฏให้เห็นเลย ภาพเจดีย์ที่พบกลุ่มหนึ่งเป็นภาพเจดีย์คู่ เขียนไว้ประกอบสองข้างเบื้องซ้าย และเบื้องขวาของพระพุทธองค์ (ภาพที่ 226) ขณะที่อีกกลุ่มเป็นภาพเจดีย์จุฬามณีที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย และหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา ตามลำดับ (ภาพที่ 227)

ภาพที่ 226 เจดีย์ทรงระฆังคู่ ประดิษฐานประกอบสองข้างพระพุทธองค์ ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย



ภาพที่ 227 จุฬามณีเจดีย์ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

พิจารณาจากภาพจิตรกรรมจะเห็นว่าเจดีย์ทั้งหมดมีรูปแบบเป็นแบบเฉพาะของท้องถิ่น โดยอนุโลมจัดไว้ในประเภทเจดีย์ทรงระฆัง มีทั้งที่เป็นแบบเรียบ ๆ และที่เป็นเจดีย์ทรงเครื่อง ยกตัวอย่างจากเจดีย์คู่ประกอบสองข้างของพระพุทธองค์ แม้องค์เจดีย์จะเป็นทรงระฆัง ทว่ามีการลดทอนรายละเอียดส่วนยอดออกไป กล่าวคือ ส่วนยอดไม่ปรากฏบัลลังก์ กับบัวทรงคลุ่มเถา หรือปล้องไฉนตามระเบียบของเจดีย์ทรงระฆังทั่วไป มีเพียงส่วนปลีที่ช่างยืดออกจนดูเรียวยาว ทำหน้าที่แทนส่วนประกอบยอดองค์ระฆังทั้งหมด ทั้งนี้ปัจจัยหลักที่ส่งผลให้ช่างเลือกเขียนเจดีย์ในลักษณะดังกล่าวมิน่าจะเกี่ยวข้องกับข้อจำกัดด้านพื้นที่ เนื่องจากภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาส่วนใหญ่เขียนให้เจดีย์เป็นองค์ประธานอยู่กลางหน้ากระดาษ ขณะเดียวกันเมื่อลองสังเกตภาพเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 (ภาพที่ 228) ก็จะเห็นว่าแม้ภาพมีรายละเลียดประกอบอยู่ในเรื่องมากกว่า ส่งผลให้พื้นที่เจดีย์ถูกจำกัดด้วยเส้นสินเทาที่ใช้แบ่งตอน แต่ช่างก็สามารถเขียนเจดีย์ย่อมุมได้สมบูรณ์ตามระเบียบของเจดีย์ทรงดังกล่าว

ภาพที่ 228 เจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 19.

นัยหนึ่งจึงน่าจะเป็นเรื่องของงานช่างท้องถิ่น ประกอบกับอิทธิพลรูปแบบเจดีย์ที่พบตามพระอารามต่าง ๆ ส่วนใหญ่ก็จะมีรูปทรงเดียวกัน โดยเฉพาะองค์ระฆังที่ผอมบาง (ภาพที่ 229) มิได้เป็นทรงโอคว่ำขนาดใหญ่อย่างที่ปรากฏมาก่อนที่พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช ซึ่งถือเป็นตัวอย่างของเจดีย์ในศิลปะภาคใต้รุ่นแรก ๆ คือราวพุทธศตวรรษที่ 18 สันนิษฐานว่าเดิมทีได้รับอิทธิพลจากศิลปะลังกามาก่อน ๆ ที่จะมีการบูรณะปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ในสมัยอยุธยาตอนต้นและสมัยอยุธยาตอนกลาง[326]

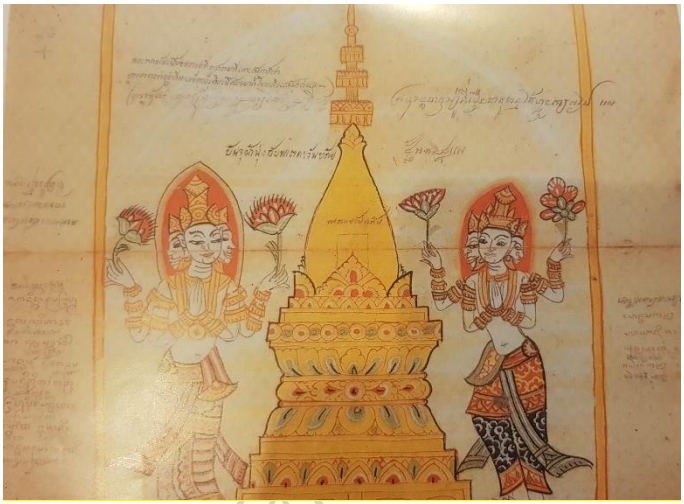
ทั้งนี้การนำรูปแบบเจดีย์ที่ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นมาใช้เป็นแบบในงานจิตรกรรม โดยเฉพาะในสมุดภาพมักปรากฏให้เห็นเสมอในงานช่างนอกราชธานี ตัวอย่างเช่น ภาพเจดีย์จุฬามณี ที่พบในสมุดภาพทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ช่างเขียนเป็นเจดีย์ในศิลปะล้านช้าง เป็นต้น (ภาพที่ 230)

---

[326]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **เจดีย์ในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และพลังศรัทธา** (นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560), 157.

ภาพที่ 229 (ซ้าย - ขวา) เจดีย์ทรงระฆัง ภายในวัดพะโคะ อ.สทิงพระ จ.สงขลา และเจดีย์รายรอบพระอุโบสถ วัดวัง อ.เมืองพัทลุง จ. พัทลุง

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 230 จิตรกรรมภาพจุฬามณีเจดีย์ในสมุดภาพไตรภูมิอีสาน
ที่มา: นพวงศ์ เบ้าทอง, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอนุรักษ์อักษรธรรมอีสาน** (กรุงเทพฯ : เยลโล่การพิมพ์, 2556), 90.

โดยสรุปการเขียนภาพจิตรกรรมที่เป็นภาพตัวพระ – ตัวนางที่มีรูปแบบคล้ายหนังตะลุง กับการเขียนภาพเจดีย์ที่พบในหนังสือบุด ถือเป็นตัวอย่างสำคัญของงานจิตรกรรมสกุลช่างภาคใต้ที่มิสามารถพบได้ในสมุดภาพอื่น ๆ นอกจากในหนังสือบุด

1.2 จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง

แม้รูปแบบโดยรวมของงานจิตรกรรมในกลุ่มนี้จะมีความเป็นพื้นบ้านปะปนอยู่ ทว่าหากพิจารณารายละเอียดต่าง ๆ อาทิ การเขียนเครื่องทรงตัวพระ - ตัวนาง ทั้งที่เป็นเทพและเป็นพระราชา ตลอดจนอากัปกิริยาอย่างนาฏศิลป์ไทย และการเขียนภาพวิวทิวทัศน์อย่างไม่เน้นความสมจริง แต่อาศัยการประดิษฐ์ลวดลาย เช่น แนวสันเขา ท้องน้ำ ที่ดูคล้ายงานจิตรกรรมจีน จะพบอิทธิพลของงานแบบไทยประเพณีปรากฏอยู่อย่างชัดเจนพอกัน ในการนี้สามารถแบ่งกลุ่มจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากงานช่างภาคกลาง ได้เป็น 6 กลุ่ม ดังนี้

1.2.1 ภาพพระพุทธองค์

แบ่งเป็นภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่เขียนเป็นองค์เดี่ยว ๆ กับที่เขียนเป็นส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ โดยการเขียนรูปแบบหลังนั้นจะมีการใส่รายละเอียดภาพมากกว่าแบบแรก ที่ช่าง

ตัดทอนรายละเอียดประเภทภาพบุคคลประกอบ และฉากหลังออกจนหมด กระทั่งมิอาจระบุที่มาของเนื้อเรื่องที่นำมาเขียนได้ นอกจากการสันนิษฐานโดยอาศัยรูปแบบศิลปะเป็นเกณฑ์ กล่าวคือ จิตรกรรรมพระพุทธเจ้าที่ช่างเขียนไว้เดี่ยว ๆ ส่วนใหญ่อยู่ในปางมารวิชัย กับปางสมาธิ ประทับเหนือฐานหรือบัลลังก์อีกต่อหนึ่ง (ภาพที่ 231) ไม่ปรากฏการเขียนภาพลักษณะนี้ในสมุดภาพที่ใดมาก่อน ถือเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างที่พบในหนังสือบุดเท่านั้น

ภาพที่ 231 ตัวอย่างจิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ เขียนไว้เดี่ยว ๆ ลดทอนรายละเอียดของเรื่องราว พบในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

อนึ่งแม้จะไม่พบการเขียนภาพพระพุทธองค์ทรงแสดงปางดังกล่าว โดยไม่ปรากฏองค์ประกอบใด ๆ รวมอยู่ด้วยในสมุดภาพอื่น ๆ ทว่าในงานจิตรกรรมฝาผนังปรากฏภาพพระพุทธองค์แสดงปางมารวิชัย ประทับบนบัลลังก์มีปัทมอาสน์เป็นรูปกลีบบัว มาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว เป็นที่รู้จักกันดีในฐานะ “ภาพอดีตพุทธเจ้า” ต่างกันเล็กน้อยตรงภาพอดีตพุทธจะมีพระสาวกนั่งประกอบสองข้างซ้าย - ขวาของพระพุทธองค์ด้วย[327](ภาพที่ 232)

[327]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535), 18.

ภาพที่ 232 จิตรกรรมฝาผนังภาพอดีตพุทธ ในกรุปรางค์วัดมหาธาตุ อ.เมืองพระนครศรีอยุธยา จ. พระนครศรีอยุธยา

ที่มา : วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535), 18.

นอกจากนี้ก็มีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นพุทธประวัติตอนเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์หลังตรัสรู้ มักจะปรากฏเขียนเป็นภาพพระพุทธองค์เดี่ยว ๆ ในปางสมาธิช่วงสัปดาห์ที่ 4 ด้วย ขณะเดียวกันในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีก็มีการเขียนภาพตอนผจญมาร – ชนะมาร พระพุทธองค์ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยเพื่อเรียกพระแม่ธรณีมาเป็นพยานในการตรัสรู้ จึงสันนิษฐานได้ว่าภาพจิตรกรรมที่เขียนพระพุทธองค์ไว้เดี่ยว ๆ น่าจะได้แรงบันดาลใจมาจาก 3 แหล่งสำคัญข้างต้น คือ จิตรกรรมฝาผนังภาพอดีตพุทธ ภาพพุทธประวัติตอนเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ ภาพผจญมาร – ชนะมารทั้งที่ปรากฏเป็นจิตรกรรมฝาผนังและเขียนไว้ในสมุดภาพไตรภูมิ โดยวัตถุประสงค์สำคัญน่าจะเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ แทนการระลึกถึงพระพุทธองค์กับพระพุทธธรรมคำสอนนั่นเอง

สำหรับภาพพระพุทธองค์ส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ 2 ตำแหน่ง ได้แก่ตอนปลายสุดซ้าย – ขวาของหน้ากระดาษ กับตรงกลางหน้ากระดาษ ถือเป็นองค์ประธานของภาพเสมอ ช่างนิยมเขียนให้มีพระพักตร์กลม มีทั้งที่ดูสงบนิ่ง และที่แสดงอาการแย้มพระโอษฐ์ มีการแสดงมหาปุริสลักษณะคล้ายกับงานจิตรกรรมทั่วไป ทว่ามีการดัดแปลงหรือตัดทอนรายละเอียดบางส่วนให้เหมาะสมกับ

พื้นที่กระดาษที่มีอยู่จำกัด กับความเชี่ยวชาญของช่างแต่ละคน อาทิ การเขียนรัศมีเป็นลายใบไม้ในกรอบสามเหลี่ยม (ภาพที่ 233) แทนลายกระหนก ทศการเขียนกรอบสามเหลี่ยมแทนพระรัศมีไปเลย (ภาพที่ 234) และการเขียนเม็ดพระศกเป็นลายตารางคล้ายลายหมากรุก (ภาพที่ 235) เป็นต้น

ภาพที่ 233 การเขียนรัศมีเป็นลายใบไม้ในกรอบสามเหลี่ยมแทนลายกระหนก จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 234 การเขียนกรอบสามเหลี่ยมแทนพระรัศมี จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 235 การเขียนเม็ดพระศกเป็นลายตารางคล้ายลายหมากรุก จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

การเขียนจีวรก็มีทั้งแบบที่เทียบเคียงกับงานช่างในเมืองหลวงได้ และแบบที่ดูเป็นท้องถิ่นชัดเจน กล่าวคือ เนื่องด้วยธรรมเนียมการเขียนหนังสือบุดที่เน้นการคัดลอกเป็นหลัก ช่างจึงอาจมิได้ศึกษาเทคนิคการเขียนมาอย่างถ่องแท้ จึงปรากฏภาพจีวรที่ดูแปลกตาไป เช่น การเขียนสังฆาฏิเป็นแผ่นไว้กึ่งกลางพระวรกาย โดยมิได้มีคำนึงถึงความต่อเนื่องกับสังฆาฏิที่พาดผ่านพระอังสาซ้าย (ภาพที่ 236)

ภาพที่ 236 การเขียนสังฆาฏิที่มิได้ต่อเนื่องกันทั้งแผ่น จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ในการนี้รูปแบบการเขียนภาพพระพุทธองค์ที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญอีกประการของงานช่างกลุ่มนี้คือ การแสดงปางมารวิชัยในรูปแบบที่หลากหลายได้แก่ บางครั้งช่างเขียนให้พระหัตถ์ซ้ายแตะที่พระชานุแทนการชี้ลงบนแผ่นดิน พระหัตถ์ขวากลับเป็นด้านที่วางหงายอยู่บนพระเพลา (ภาพที่ 237) นัยหนึ่งอาจพิจารณาที่มาได้เป็นสองทาง คือ อันดับแรก หากจิตรกรรมที่ปรากฏ เป็นภาพที่เขียนรูปพระพุทธองค์ไว้คู่กัน การเขียนพระหัตถ์ให้สลับด้านกัน อาจเป็นเรื่องการสร้างความสมดุลให้แก่ภาพ (ภาพที่ 238) อันดับที่สอง หากเป็นการเขียนรูปพระพุทธองค์เพียงองค์เดียว คงเป็นเรื่องการคัดลอกภาพที่มิได้มีการกลับสลับด้านให้ถูกต้อง นอกจากนี้ยังปรากฏการแสดงพระหัตถ์ในแบบที่แปลกออกไปจากที่เคยพบเห็นกันด้วย เช่น ภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งทิ้งพระหัตถ์ทั้งสองข้างไว้แนบพระชานุ (ภาพที่ 239) กับภาพพระพุทธองค์องค์ประทับนั่งประนมมืออยู่บนบัลลังก์ (ภาพที่ 240) เป็นต้น

ภาพที่ 237 การแสดงปางมารวิชัยที่ผิดไปจากระเบียบเดิม จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 238 การแสดงปางมารวิชัยที่ผิดไปจากระเบียบเดิม จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 239 การแสดงปางมารวิชัยที่ผิดไปจากระเบียบเดิม จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 240 ภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งประนมมือบนบัลลังก์ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่อง พระอภิธรรม 7 คัมภีร์

โดยสรุปนอกจากภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้จะแสดงให้เห็นการรับอิทธิพลด้านเทคนิคการเขียนภาพพระพุทธองค์จากภาพอดีตพุทธ และภาพพุทธประวัติโดยเฉพาะตอนผจญมาร - ชนะมาร กับตอนเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ตามอย่างปรัมปราคติแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นรูปแบบงานช่างท้องถิ่นที่มีการคิดดัดแปลงรูปแบบการแสดงปาง ลักษณะการครองจีวร ตลอดจนสังฆาฏิตามอย่างที่ตนเข้าใจลงไปในงานด้วย

1.2.2 ภาพเทพยดา

เป็นภาพเทพชั้นสูงอย่างพระอินทร์ พระพรหม ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ และยักษ์ที่จัดเป็นเทพชั้นต่ำ ส่วนมากพบอยู่ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และพระมาลัย รองลงมา ในศาสตราพบเพียง 1 ภาพ เป็นตอนพระอินทร์หักฉัตร เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา แบ่งย่อยได้เป็น 3 กลุ่มคือ

กลุ่มแรก เป็นภาพพระอินทร์ กับพระพรหม พบเขียนอยู่ในจิตรกรรม 2 แบบได้แก่ จิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระพุทธองค์ มีพุทธประวัติ และทศชาติชาดกเป็นหลัก ถัดมาเป็นจิตรกรรมภาพ “เทวดาบูชาธรรม” ซึ่งช่างได้เลือกเอาภาพมหาเทพทั้งสองมาเขียนแทนภาพเทพพนมที่ปรากฏอยู่ในส่วนต้นหน้าแรกของหนังสือบุดคู่กับบทประณามคาถา หรือบทบูชาพระพุทธคุณมา

ก่อนในสมัยอยุธยา ก่อนที่จะมีการพัฒนาเปลี่ยนเป็นภาพพระอินทร์กับพระพรหม ตลอดจนเทพเทวดาองค์อื่น ๆ นับแต่ช่วงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา ซึ่งได้กล่าวไปแล้วในบทก่อน

กลุ่มที่สอง เป็นภาพทศกัณฐ์ กับสหัสเดชะ ส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในฐานะ “ภาพเทวดาบูชาธรรม” เขียนไว้ต่อจากภาพพระอินทร์กับพระพรหม ในการนี้แม้เราจะพบภาพพญายักษ์ทั้งสองร่วมกับเทพเทวดาองค์อื่น ๆ ในจิตรกรรมเทพชุมนุมเสมอ ทว่าในกลุ่มสมุดภาพนั้นปรากฏเฉพาะที่พบในภาคใต้ คือหนังสือบุดเพียงกลุ่มเดียว

อนึ่ง ช่างมักจะเขียนภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้ไว้ 2 ตำแหน่งได้แก่ ตำแหน่งแรกอยู่ตรงกลางหน้ากระดาษ เป็นภาพที่เขียนไว้คู่กับภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ กับปางมารวิชัย ตำแหน่งที่สองคือส่วนปลายด้านซ้าย และขวาของหน้ากระดาษ มักเป็นภาพที่เขียนขึ้นตามเนื้อหาพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก (กัณฑ์ทศพร และกัณฑ์สักบรรพ) กับพระมาลัย หรือมิเช่นนั้นก็เป็นภาพเทวดาบูชาธรรม (ภาพที่ 241)

ทั้งนี้เป็นที่น่าสนใจว่า ผลจากการเขียนภาพเทวดาบูชาธรรม โดยการตัดทอนรายละเอียดต่าง ๆ จนหมด เหลือแค่ภาพตัวเทพเพียงองค์เดียวทำให้ยากแก่การระบุที่มา อย่างไรก็ดีจากรายชื่อกับลักษณะท่าทางของเทพ ซึ่งช่างมักจะเขียนให้อยู่ในท่าประคองอัญชลี นั่งพับเข่าแบบท่าเทพธิดา หันหน้าเสี้ยว หรือหน้าอัดไป ทำให้พอสันนิษฐานได้ว่าภาพกลุ่มนี้น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากภาพเทพชุมนุมที่นิยมเขียนเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น[328] เหตุเพราะมีรูปแบบใกล้เคียงกับภาพเทพพนมที่นิยมเขียนในหนังสือบุดมาแต่เดิมนั่นเอง

[328]สุนันทา เงินไพโรจน์, **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร**, 62.

ภาพที่ 241 ตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดแบบกลางหน้าหนังสือ (บน) และแบบเขียนไว้ปลายสุดหน้ากระดาษซ้าย – ขวา

กลุ่มที่สาม เป็นภาพยักษ์ เนื่องจากยักษ์จัดเป็นเทพชั้นต่ำ มีฐานะเป็นบริวารของเทพชั้นสูง หรือเทพผู้มีอำนาจสูงสุดในสวรรค์แต่ละชั้นอีกต่อหนึ่ง อย่างไรก็ดียักษ์ที่พบในงานจิตรกรรมประกอบหนังสือบุดบางส่วน เป็นตัวละครสำคัญจากเรื่องรามเกียรติ์

สำหรับความเชื่อเรื่องเทพยดาทั้งหลายนั้น เริ่มปรากฏขึ้นในศาสนาฮินดูก่อน ๆ ที่จะผ่านมายังกลุ่มผู้นับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน และหีนยานตามลำดับ โดยเฉพาะเรื่องเทพยดาเดิมทีในศาสนาพุทธจะจัดให้เทพอยู่ในสถานะบริวารของพระพุทธองค์ ดังตัวอย่างในคัมภีร์พระไตรปิฎก มักจะกล่าวถึงเหล่าทวยเทพมาเข้าเฝ้าพระบรมศาสดาเพื่อสดับฟังข้อธรรมคำสอนต่าง ๆ หรือมิเช่นนั้นก็จะเป็นการปรากฏตัวในฉากเหตุการณ์สำคัญ ได้แก่ ตอนประสูติ เสด็จออก

มหาภิเนษกรมณ์ ตรัสรู้ และปรินิพพาน จนเมื่อมีนิทานชาดกเกิดขึ้นเทวดาก็จะมีบทบาทในฐานะผู้พิทักษ์ มีอิทธิฤทธิ์ คอยดูแลคุ้มครองพระโพธิสัตว์ ตลอดจนผู้กระทำกรรมดี เป็นต้น[329]

ตามคติพุทธศาสนาเชื่อว่าเหล่าเทพยดา มีรูปร่างหน้าตางดงามกว่าปุถุชนธรรมดา ผิวพรรณผุดผ่อง ไม่มีอายุ ไม่สามารถระบุวัยได้ คัมภีร์สำคัญที่บรรยายถึงลักษณะเฉพาะของเทพเทวดาทั้งหลายไว้อย่างละเอียด คือ พระไตรปิฎก กับไตรภูมิพระร่วง[330]

จิตรกรรมภาพพระอินทร์ พระพรหม ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ และยักษ์ ที่ปรากฏในหนังสือบุดส่วนใหญ่ มีรูปแบบคล้ายคลึงกับภาพเทพชุมนุมเป็นอย่างมาก สามารถพิจารณาได้ดังนี้

- พระอินทร์ เทพผู้เป็นใหญ่อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นสวรรค์ชั้นที่ 2 อยู่เหนือชั้นจาตุมหาราชิกา ที่สถิตย์ของท้าวจตุโลกบาลซึ่งประจำอยู่ในทิศทั้งสี่อีกต่อหนึ่ง ในคัมภีร์พุทธศาสนามักจะกล่าวถึงประวัติพระอินทร์เอาไว้ว่า เมื่อครั้งอดีตชาติทรงเกิดเป็นบุตรพราหมณ์ในแคว้นมคธ ชื่อ มฆมานพ อานิสงส์จากการชักชวนเพื่อนอีก 32 คน ช่วยกันสร้างสาธารณกุศล เมื่อตายไปจึงได้จุติบนสวรรค์ พระองค์มีมเหสี 4 องค์ ได้แก่ สุจิตรา สุชาดา สุธรรมา และสุนันทา ทรงเป็นผู้นำในการสร้างมหาเจดีย์จุฬามณีซึ่งใช้บรรจุพระพุทธเกศาเมื่อครั้งทรงตัดสินพระทัยครองเพศบรรพชิต ในหมู่พุทธศาสนิกชนจะรู้จักพระอินทร์ในนาม “ท้าวสักกะ” ด้วย[331]

ภาพพระอินทร์ที่พบในหนังสือบุด มีลักษณะทางประติมานวิทยาเหมือนกับที่ปรากฏอยู่ในสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังทั่วไปคือ มีพระวรกายสีเขียว[332] เครื่องทรงต่าง ๆ ก็เขียนตามอย่างงานไทยประเพณีดังที่กล่าวไปแล้ว ศิราภรณ์ที่สวมเป็นชฎายอดเดินหนมี 2 แบบ ได้แก่ แบบมีใบยี่ก่า และไม่มีใบยี่ก่า บางครั้งปรากฏการเขียนรัศมีล้อมรอบพระเศียรอีกชั้นหนึ่ง (ภาพที่ 242)

---

[329] **เรื่องเดียวกัน**, 47.

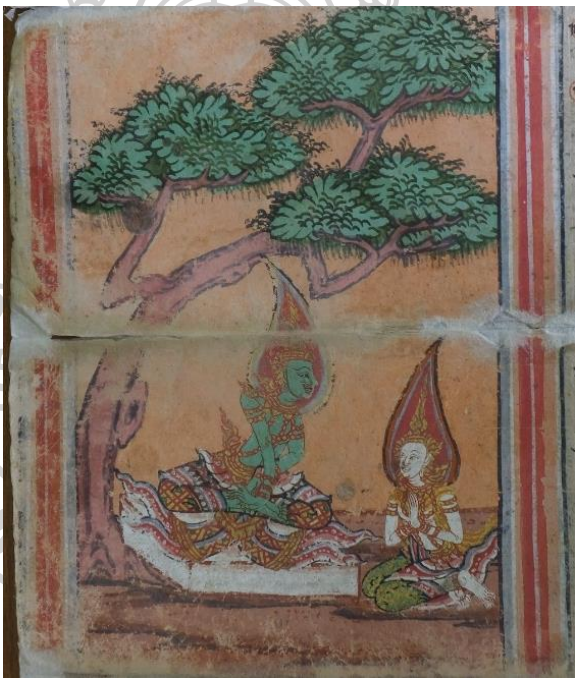
[330]พินิจ สุขสถิตย์, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องเทวดาชั้นฉกามาพจรพรหมในพระไตรปิฎก " (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, 2537) , 7.

[331]สุนันทา เงินไพโรจน์, **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร**, 56.

[332]ลักษณะทางประติมานวิทยาที่เด่นชัดของพระอินทร์ที่ปรากฏสมุดภาพไตรภูมิและจิตรกรรมฝาผนังคือ ทรงมีพระวรกายสีเขียว แม้จะเนรมิตองค์เป็นใครก็ตามสีพระวรกายก็จะคงเดิมเสมอ ตัวอย่างจากฉากพระอินทร์แปลงเป็นพราหมณ์ไปขอนางมัทรีในเวชสันดรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เล่มที่ 10 ดูเพิ่มเติมใน รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ**, 281.

ภาพที่ 242 (ซ้าย - ขวา) : จิตรกรรมภาพพระอินทร์ในฐานะกลุ่มภาพ “เทวดาบูชาธรรม” ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับ ภาพพระอินทร์ในจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก พบในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย

ทั้งนี้เป็นที่น่าสังเกตว่าท่านั่งของพระอินทร์ หรือแม้กระทั่งพระพรหมในหนังสือบุดบางภาพเป็นท่านั่งของเทวดาที่นิยมเขียนเป็นงานจิตรกรรมในสมุดภาพและจิตรกรรมเรื่องเทพชุมนุมมาก่อน กล่าวคือ ในงานจิตรกรรมฝาผนังประเภทพุทธประวัติ หรือทศชาติชาดกมักปรากฏภาพพระอินทร์อยู่ในท่าเหาะเมื่อกำลังเสด็จไปยังที่ต่าง ๆ ท่าขัดสมาธิเมื่อประทับอยู่กับที่ในปราสาท หรือใต้ร่มไม้ (ภาพที่ 243) ต่างจากภาพที่พบในหนังสือบุดจะเป็นการเขียนพระอินทร์อยู่ในท่าชันเข่าข้างซ้ายขึ้นมา อีกข้างพับไว้แนบกับพื้นคล้ายกึ่งลุกกึ่งนั่ง (ภาพที่ 244) ใกล้เคียงกับภาพเทวดาที่พบในสมุดข่อยสมัยอยุธยาบางเล่ม (ภาพที่ 245) กับภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมืองเพชรบุรี จ. เพชรบุรี (ภาพที่ 246)



ภาพที่ 243 (บน - ล่าง) จิตรกรรมฝาผนัง ในพระวิหาร วัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช เปรียบเทียบกับจิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

ภาพที่ 244 จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์แสดงท่านั่งชันเข่าของพระอินทร์

ภาพที่ 245 จิตรกรรมแสดงท่านั่งชันเข่าของเทวดา พบในสมุดข่อยฉบับร้านค้าของเก่า

ที่มา : วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535), 51.

ภาพที่ 246 จิตรกรรมเทพชุมนุม วัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมืองเพชรบุรี จ. เพชรบุรี

ดังนั้นการแสดงท่านั่งชันเข่าอย่างชาวบ้านซึ่งปรากฏในงานจิตรกรรมนับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา จึงเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นประเพณีในการสร้างหนังสือบุดซึ่งเน้นวิธีคัดลอกต่อกันมา ดังนั้นแม้หนังสือบุดที่ยังหลงเหลืออยู่ส่วนใหญ่จะมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แต่เราก็สามารถศึกษารูปแบบงานจิตรกรรมที่เคยนิยมในสมัยก่อนหน้าผ่านหนังสือเล่มดังกล่าวได้ การนี้ไม่ปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมแบบเดียวกันนี้อยู่ในภาพเทพชุมนุม ที่เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังทางใต้เลย ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่เป็นงานที่รับอิทธิพลจากจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมาแล้ว

- พระพรหม ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมกลุ่มนี้ น่าจะเป็นพรหมที่อาศัยอยู่ในโสพสพรหม หรือรูปพรหมซึ่งมีทั้งสิ้น 16 ชั้น และมี “ท้าวสหัมบดีพรหม” หรือ “ท้าวมหาพรหม”

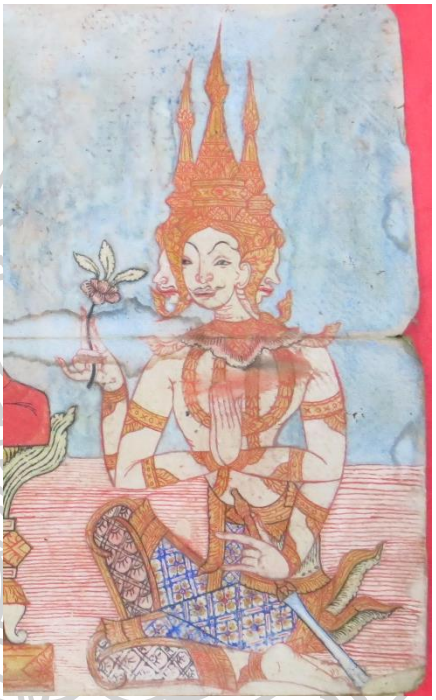
เป็นใหญ่สูงสุด[333] ตามความเชื่อในศาสนาพุทธผู้ที่จะไปเกิดเป็นพรหมได้ต้องหมั่นทำบุญและบำเพ็ญเพียรสมาธิ แม้นเป็นเทพจะไปอยู่ชั้นพรหมก็จะต้องสำเร็จฌานสมบัติ เดิมทีประติมานวิทยาของพรหมจะมีหน้าเดียว ต้องเป็นเพศชายเท่านั้น ไม่มีเพศหญิง มีร่างกายงดงาม และมีรัศมีสุกสว่างตลอดเวลา จึงมักจะปรากฏการเขียนผิวกายเป็นสีขาวหรือมิเช่นนั้นก็สีทอง พรหมอิ่มทิพย์ และมีอายุไขยแตกต่างกันไปตามแต่ละชั้นพรหม จนเมื่อความเชื่อในศาสนาฮินดูเข้ามาผสมผสานกับคติอย่างพุทธแล้วพรหมจึงพัฒนามี 4 หน้า 4 มือ[334] ในงานจิตรกรรมมักจะปรากฏภาพพระพรหมอยู่ 3 แบบ ได้แก่ แบบแรกมีหน้า 4 หน้าอยู่ชั้นเดียวกัน ต่างกับแบบที่สองที่มีหน้า 2 ชั้น ชั้นแรกมี 1 หน้า ชั้นที่สองมี 3 หน้า แบบที่สุดท้าย มีหน้าเดียว ในกรณีนี้มักจะปรากฏคู่กับพระอินทร์จึงทำให้แยกแยะได้ว่าคือพรหม ซึ่งเป็นเทพชั้นสูงมิใช่เทวดาทั่วไป (ภาพที่ 247)

ภาพที่ 247 จิตรกรรมภาพพระพรหมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี

[333]ในไตรภูมิกล่าวถึงภูมิของพรหมแบ่งเป็น 2 แบบ ได้แก่ รูปภูมิ เป็นภูมิของพรหมที่มีรูปกาย 16 ชั้น เรียกว่า “โสฬสพรหม” กับภูมิของพรหมที่มีแต่สภาวะจิต ไม่มีรูปกาย เป็นอรูปภูมิ ดูเพิ่มเติมใน บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 324.

[334]สุนันทา เงินไพโรจน์, **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร**, 59.

สำหรับภาพพระพรหมที่พบในหนังสือบุดจะเขียนให้มี 4 หน้าอยู่ชั้นเดียวกัน กับมีหน้าเดียวเท่านั้น ทรงมงกุฎยอดชัย และทรงเครื่องใหญ่อย่างตัวพระเช่นเดียวกับพระอินทร์และเทพองค์อื่น ๆ พระวรกายเป็นสีขาว มือทั้งสี่อยู่ในท่าทางที่แตกต่างกัน ได้แก่ มือคู่หนึ่งยกขึ้นประนมไว้แนบอก อีกคู่ถือดอกไม้ เป็นแบบที่พบบ่อยที่สุดและเป็นแบบเดียวกับที่ปรากฏเขียนเป็นภาพเทพชุมนุม รองลงมาเป็นท่าที่สองมือยังคงประนมไว้เช่นเดิม มือที่เหลือข้างหนึ่งถือดอกไม้ อีกข้างหนึ่งเปลี่ยนจากดอกไม้เป็นถือพระขรรค์แทน (ภาพที่ 248)



ภาพที่ 248 จิตรกรรมภาพพระพรหมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ทั้งนี้จากการศึกษาเทคนิคการเขียนภาพพระพรหม สิ่งที่ถือเป็นตัวอย่างการรับเอารูปแบบจิตรกรรมที่เคยเขียนตามกันมาแต่ครั้งอดีต มาดัดแปลงจนก่อให้เกิดเป็นงานช่างที่ปรากฏเฉพาะในท้องถิ่นเท่านั้น คือ*การดัดแปลงท่าทางของพระพรหมตามอย่างที่ช่างต้องการ แม้ภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่จะเป็นภาพที่เขียนตามแบบไทยประเพณีดังที่กล่าวไปในย่อหน้าก่อนก็ตาม* อาทิ การกำหนดให้มือคู่ที่ถือดอกไม้เดิม เปลี่ยนเป็นถือวัตถุอื่นแทน ที่พบบ่อยที่สุดคือถือ เทียนข้างหนึ่งอีกข้างถือดอกไม้ (ภาพที่ 249) สอดคล้องกับหลักฐานที่เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างพื้นบ้าน ก็ปรากฏการเขียนภาพลักษณะนี้เช่นกัน แม้ภาพจะเลือนรางมากแล้ว ทว่าจากร่องรอยที่หลงเหลืออยู่พอแสดงให้เห็นเค้าของเชิงเทียนที่อยู่ในมือข้างหนึ่งของพระพรหม (ภาพที่ 250) และการเขียนภาพ

พระพรหมประทับยืนอยู่ตรงกลางระหว่างภาพพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในปางมารวิชัยที่เขียนไว้ 2 ข้างของพรหม (ภาพที่ 251) ซึ่งการจัดองค์ประกอบภาพมิใช่แบบที่ปรากฏให้เห็นบ่อยนัก นัยหนึ่งอาจเป็นเรื่องการสร้างความสมมาตรให้แก่ภาพจิตรกรรมก็เป็นได้

ภาพที่ 249 จิตรกรรมภาพพระพรหมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 250 จิตรกรรมฝาผนังภาพพระพรหมในอาคารหน้าพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ. สงขลา

ภาพที่ 251 จิตรกรรมภาพพระพรหมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

เนื่องจากจิตรกรรมภาพพระพรหมส่วนใหญ่จะปรากฏร่วมกับภาพพระอินทร์เสมอ หากมิได้เขียนประกอบไว้สองข้างของภาพพระพุทธองค์แล้ว ก็มักจะปรากฏอยู่ในหน้าแรกของหนังสือบุด ช่วงที่เป็นบทประณามคาถา นัยหนึ่งอาจตีความได้ว่ามหาเทพทั้งสองพากันเสด็จมานมัสการพระธรรมคำสอน ซึ่งเป็นเสมือนตัวแทนของพระพุทธองค์อีกอย่างคล้ายภาพจิตรกรรมฝาผนังบางตอน ที่พยายามนำเสนอแนวคิดเดียวกันนี้ อาทิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ แสดงฉากพระอินทร์กับพระพรหมทรงบูชาจุฬามณีเจดีย์ ที่เก็บพระเกศาของพระพุทธองค์ที่ประดิษฐานอยู่ตรงกลาง เป็นต้น (ภาพที่ 252)

ภาพที่ 252 จิตกรรมฝาผนังแสดงภาพพระพรหมและพระอินทร์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร
ที่มา: เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแผ่นดิน ชุด เทพชุมนุมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ: วี. พริ้นท์, 2558), 13.

- **ทศกัณฐ์ และสหัสเดชะ** เป็นพญายักษ์มีชื่ออยู่ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มักจะปรากฏนำมาเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมร่วมกับภาพพระอินทร์ พระพรหม ตลอดจนเทพองค์อื่น ๆ นอกจากจะแสดงให้เห็นอิทธิพลของวรรณกรรมฮินดูเรื่องดังกล่าวแล้ว นัยหนึ่งอาจเป็นเพราะทศกัณฑ์สืบวงศ์มาจากท้าวจตุรพักตร์ เป็นพรหมองค์หนึ่งในหมู่พรหมพงศ์[335] ช่างจึงเลือกมาเขียนไว้ร่วมกับเทพจากสวรรค์ชั้นต่าง ๆ ดังตัวอย่างที่พบในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และในหนังสือบุดด้วย

ช่างนิยมเขียนภาพทศกัณฐ์และสหัสเดชะไว้ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา อาจแตกต่างกันเล็กน้อยตรงที่ภาพทศกัณฐ์ในหนังสือศาสตราเขียนขึ้นตามเนื้อหาในเรื่องรามเกียรติ์ตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา จึงมีการเพิ่มเติมรายละเอียดลงไปมากกว่าที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ ซึ่งช่างมักจะเขียนภาพทศกัณฐ์ไว้เดี่ยว ๆ ตามอย่างการเขียนภาพเทพชุมนุม

จากการศึกษาเทคนิคการเขียนภาพ พบว่าภาพทศกัณฐ์ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์บางส่วน มิได้รับอิทธิพลมาจากภาพเทพชุมนุมเพียงอย่างเดียว ทว่าส่วนหนึ่งน่าจะรับอิทธิพลมาจากภาพพญามารในจิตรกรรมพุทประวัติตอนผจญมาร - ชนะมารด้วย พิจารณาจากการเขียนภาพทศกัณฐ์มี 6 มือ และให้มือคู่แรกอยู่ในท่าประคองอัญชลี มือคู่ที่สองถือดอกไม้ มือคู่สุดท้ายถืออาวุธเป็นพระขรรค์กับศรซึ่งเป็นอาวุธที่อยู่ในมือของพญาวัสวดีมารเช่นกัน (ภาพที่ 253) ขณะที่ภาพทศกัณฐ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเรื่องเทพชุมนุมจะเขียนตามรูปแบบประติมานวิทยาที่สำคัญได้แก่ มีผิวกายสีเขียว และมีหน้าเป็นยักษ์ เศียรแบ่งได้ 3 ชั้น มีหน้าเล็ก ๆ อยู่โดยรอบ มีมือ 4 มือ คู่หนึ่งประคองอัญชลีอยู่แนบอก อีกคู่หนึ่งถือดอกไม้ (ภาพที่ 254) ในที่นี้ภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดหนึ่งภาพจึงอาจมีที่มาจากหลายแหล่งด้วยกัน สำหรับจิตรกรรมภาพดังกล่าว จึงอาจจะหมายถึงทศกัณฐ์ หรือพญามารก็ได้

[335]**เรื่องเดียวกัน**, 44.

ภาพที่ 253 (บน - ล่าง) เปรียบเทียบอาวุธที่อยู่ในมือทศกัณฐ์ จิตรกรรมในหนังสือบุด กับอาวุธในมือพญามาร จิตรกรรมภาพมารผจญ ในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 254 จิตรกรรมฝาผนังแสดงภาพทศกัณฐ์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร
ที่มา : เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแผ่นดิน ชุด เทพชุมนุมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ: วี. พริ้นท์, 2558), 13.

อนึ่งในคัมภีร์ระบุเอาไว้ว่าในยามปกติทศกัณฐ์จะมีหน้าเดียวสองมือเหมือนมนุษย์ทั่วไป ต่อเมื่อแผลงฤทธิ์จึงจะมีสิบหน้ายี่สิบมือ[336] ดังนั้นอาจมิใช่เรื่องแปลกเมื่อปรากฏภาพที่เขียนตามอย่างคัมภีร์อยู่ในหนังสือบุดด้วย โดยช่างเขียนให้ทศกัณฐ์มีหน้าอย่างยักษ์คือ ปากแสยะ ตาโพลง เพียงหน้าเดียว ทรงศิราภรณ์เป็นมงกุฎยอดหางไก่ ทรงเครื่องยืนต้นอย่างพระอินทร์ พระพรหม ต่างกันตรงที่ทศกัณฐ์จะทรงฉลองพระองค์แขนยาว (ภาพที่ 255) ขณะเดียวกันก็อาจเป็นไป

[336]สถาพร ทองมา, **วิเคราะห์คติความเชื่อและรูปแบบทวารบาลในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม**(วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535), 55 – 56.

ได้ว่าภาพในหนังสือบุดที่เขียนทศกัณฐ์มีหลายหน้า แต่มีมือเพียง 2 มือ จะเกิดจากการผสมผสานเรื่องราวตามวรรณกรรมเข้ากับตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่มีมาก่อน

ภาพที่ 255 จิตรกรรมภาพทศกัณฐ์แบบมีหน้าเดียว สองมือในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ส่วนสหัสเดชะ ตามที่กล่าวถึงในคัมภีร์ระบุว่ามีเศียรหนึ่งพัน และมีมือสองพัน มีอาวุธวิเศษประจำตนคือตะบองวิเศษ เรียกว่า “ชี้ต้นตายชี้ปลายเป็น” เพราะหากชี้คันตะบองไปที่ผู้ใดผู้นั้นจะตาย เมื่อชี้ปลายตะบองก็จะฟื้น[337] อย่างไรก็ดีเมื่อนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม สหัสเดชะกลับมีรูปลักษณ์โดยรวมไม่แตกต่างจากทศกัณฑ์ ยกเว้นผิวกายที่ช่างนิยมขียนเป็นสีขาว ทรงมงกุฎยอดจีบ (ภาพที่ 256)

[337]**เรื่องเดียวกัน**, 55 – 56.

ภาพที่ 256 จิตรกรรมภาพสหัสเดชะในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

เป็นที่น่าสังเกตว่าสหัสเดชะจะเขียนคู่กับทศกัณฐ์เสมอ และมีระเบียบเดียวกันคือหากภาพจิตรกรรมทศกัณฐ์เป็นแบบหนึ่งเศียรหลายหน้า ภาพสหัสเดชะก็จะเขียนตามอย่างนั้น เมื่อช่างเขียนให้สหัสเดชะมีหน้าเดียวหนึ่งเศียรก็จะเขียนคู่กับทศกัณฑ์หน้าเดียวหนึ่งเศียรเช่นกัน

- ยักษ์ จิตรกรรมภาพยักษ์ที่ปรากฏในหนังสือบุด แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อย ตามที่มาของภาพ ได้แก่ กลุ่มแรก เป็นงานจิตรกรรมที่ไม่สามารถระบุที่มาที่ชัดเจนได้ ได้แก่ ภาพยักษ์ที่ปรากฏอยู่คู่กับภาพพระพุทธองค์ โดยช่างจะเขียนให้ยักษ์ 2 ตน อยู่ในท่าประนมมือ นั่งอยู่สองข้างขนาบพระพุทธองค์ที่ประทับอยู่ตรงกลาง (ภาพที่ 257) กระนั้นก็ตามหากเชื่อว่าช่างเขียนภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งบนบัลลังก์ในปางสมาธิ และปางมารวิชัย เพื่อสื่อถึงเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ดังที่วิเคราะห์ไปแล้วนั้น ภาพยักษ์ที่นำมาเขียนในจิตรกรรมลักษณะนี้ก็อาจหมายความถึง ภาพยักษ์เหล่าต่าง ๆ ที่มาร่วมแสดงความยินดีที่พระโพธิสัตว์สิทธัตถะทรงตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นนัยยะเดียวกับการเขียนภาพเทพชุมนุม ดังนั้นช่างจึงอาจอาศัยภาพยักษ์ในเทพชุมนุมเป็นต้นแบบเช่นเดียวกับงานจิตรกรรมอื่น ๆ ที่กล่าวไปแล้ว

ภาพที่ 257 จิตรกรรมแสดงภาพยักษ์ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

กลุ่มที่สอง เป็นภาพยักษ์ที่นำมาจากจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เป็นที่น่าสนใจว่าภาพยักษ์ที่เขียนตามเรื่องรามเกียรติ์นี้มีทั้งที่เป็นชาย และเป็นหญิง คือ พิเภกกับนางสำมนักขา พระเชษฐากับพระขนิษฐาของทศกัณฐ์นั่นเอง (ภาพที่ 258)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 258 เทคนิคการเขียนภาพยักษ์ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพยักษ์ที่เป็นชายทั้งหมดทรงศิราภรณ์ และทรงเครื่องยืนต้นคล้ายกษัตริย์ แต่ไม่มีเครื่องประดับอาภรณ์ ต่างจากพระอินทร์ และพระพรหมที่ทรงประดับอาภรณ์อย่างมากมาย โดยช่างจะเขียนให้หมู่ยักษ์ นอกเหนือจากทศกัณฑ์กับสหัสเดชะทรงศิราภรณ์สำคัญ 2 แบบได้แก่ มงกุฎยอดสามกลีบ และมงกุฎยอดกระหนก (ภาพที่ 259) มีกรรเจียกจร กรองศอ ฉลองพระองค์แขนยาว รัดองค์หรือปั้นเหน่งรัดเหนือพระภูษาจีบโจง มีเจียระบาด และสนับเพลาตามลำดับ ใบหน้าเป็นอย่างยักษ์ ผิวกายมีทั้งสีขาว สีแดง และสีน้ำตาล (ภาพที่ 260) กรณีพิเภกมิได้มีกายสีเขียวตามที่ระบุไว้ในคัมภีร์ ขณะที่เครื่องทรงของยักษ์กลุ่มนี้มีการระบายสีเลียนแบบเครื่องทรงของโขนที่เป็นตัวยักษ์ กล่าวคือช่างจะลงสีเขียว สีแดง สีน้ำเงิน บนฉลองพระองค์กับพระภูษาและสนับเพลาก่อนที่จะ

ใช้สีดำตัดเส้น มีการใช้สีทองเติมลงไปบ้างแต่ก็ไม่มากนักเมื่อเทียบกับเครื่องทรงของของทศกัณฑ์กับสหัสเดชะ ถือเป็นการสะท้อนให้เห็นความสมจริงที่แฝงอยู่ในงานปรัมปราคติอีกแบบหนึ่ง

ภาพที่ 259 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมแสดงรูปแบบศิราภรณ์ของยักษ์ในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 260 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

สำหรับจิตรกรรมภาพนางสำมนักขานั้นถือเป็นตัวอย่างที่ดี ช่วยสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของ “โขน” ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุด ในการนี้อาจจะเป็นการรับอิทธิพลโดยตรง หรือผ่านทางงานจิตรกรรมในสมุดภาพ หรือจิตรกรรมฝาผนังอีกต่อหนึ่งก็เป็ นได้ เนื่องจากช่างเขียนให้ใบหน้าของนางยักษ์ดูราวกับถอดแบบมาจากหัวโขน กล่าวคือจากภาพจะเห็นใบหน้าของนางยักษ์เป็นยักษ์หัวโล้น สวมแค่กระบังหน้ากับกรรเจียกจร แสยะปาก มีเขี้ยวยาวออกมาสองข้าง[338] (ภาพที่ 261) ท่อนบนสวมเสื้อหรือฉลองพระองค์แขนยาวเหมือนยักษ์ตนอื่น ๆ แล้วทับด้วยกรองศอ ขณะที่ท่อนล่างทรงภูษาแบบจีบตามอย่างเครื่องทรงของสตรีชั้นสูง มิได้แสดงผิวกายตามตามลักษณะประติมานวิทยาที่จะต้องมีสีเขียว เช่นเดียวกับพิเภกและทศกัณฐ์

ภาพที่ 261 (ซ้าย - ขวา) เปรียบเทียบภาพนางสำมนักขาจากจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในหนังสือบุดกับหัวโขนของนางสำมนักขา
ที่มา (ขวา) **:** หัวโขน ครูจอม, **หัวโขนยักษ์**, เข้าถึงเมื่อ13 มีนาคม พ.ศ. 2563, เข้าถึงได้จาก https://pt-br.facebook.com/Huakhon/posts/1435833089852475

ทั้งนี้มิอาจปฏิเสธได้ว่างานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี มีรูปแบบการเขียนที่สะท้อนให้เห็นอิทธิพลของโขนอยู่หลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงลีลาอย่างนาฏลักษณ์ หรือการทรงศิราภรณ์กับเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ ที่อาจรับมาโดยตรง หรือรับผ่านมาทางการแต่งกายของตัวละคร

[338]การเขียนภาพยักษ์หัวโล้น สวมเฉพาะกระบังหน้ากับกรรเจียกจร ปรากฏมาก่อนตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นอย่างน้อย ดังตัวอย่างในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรีเลขที่ 10 เป็นภาพพญาอสุรจิตราสูรในพิภพอสูร ทว่าไม่ปรากฏภาพยักษ์ที่เป็นหญิง

ในโขนอีกต่อหนึ่ง การที่โขนเข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตของสามัญชนทั่วไป แม้การละเล่นดังกล่าวจะถือเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของกษัตริย์นับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาได้ เป็นเพราะการแสดงโขนนั้นมิได้จำกัดอยู่แต่ในเขตพระราชฐาน ปรากฏมีการนำโขนมาเล่นในงานฉลองวัด งานบวช และงานศพด้วย[339]

วรรณกรรมที่ผู้คนนิยมนำมาเล่นเป็นโขนมากที่สุด คือเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีตัวละครหลายฝ่าย จึงมีการแบ่งตัวละครออกเป็นพงศ์ต่าง ๆ อาทิ พงศ์นารายณ์ พรหมพงศ์ อสูรพงศ์ มเหศวรพงศ์ ฤๅษี และวานรพงศ์ เป็นต้น ในอดีตผู้แสดงจะต้องใส่หน้ากาก เรียกว่า “หน้าโขน” ที่มีสัญลักษณ์ของตัวละครแต่ละพงศ์ปรากฏอยู่ เพื่อให้ผู้ชมไม่เกิดความสับสน ต่อมาจึงค่อยพัฒนาจากหน้าโขนเป็น “หัวโขน” ที่มีความแข็งแรงกว่า และมีลักษณะหน้า สี ตลอดจนยอดมงกุฎแตกต่างกันตามพงศ์ตามลำดับ[340]

โดยสรุปลักษณะของงานช่างภายนอกที่ปรากฏผ่านการเขียนจิตรกรรมภาพเทพยดาในหนังสือบุด ได้แก่ การเขียนเครื่องทรง ตลอดจนศิราภรณ์ต่าง ๆ ตามอย่างงานไทยประเพณีสันนิษฐานว่าช่างน่าจะได้แรงบันดาลใจมาจากหลายแหล่ง เช่น จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเทพชุมนุมกับผจญมาร – ชนะมาร จิตรกรรมภาพเทวดาในสมุดภาพ ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเป็นผลจากการคัดลอกตามกันมาอีกต่อหนึ่ง ในการนี้มีภาพจิตรกรรมกลุ่มเดียวกันบางส่วนเกิดขึ้นจากการผสมผสานเทคนิคตลอดจนรูปแบบหลายแบบเข้าด้วยกัน เกิดเป็นลักษณะเฉพาะที่พบได้ในท้องถิ่นภาคใต้เท่านั้น

1.2.3 ภาพอมนุษย์

เป็นจิตรกรรมบุคคลที่มีลักษณะครึ่งมนุษย์ ครึ่งสัตว์ ส่วนใหญ่เป็นบริวารของเทพชั้นสูงอีกต่อหนึ่ง ได้แก่ นาค ครุฑ และกินรี ซึ่งพบในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา เป็นภาพกินรี ที่เขียนขึ้นตามวรรณกรรมเรื่องพระสุธน – มโนห์รา และปรากฏการเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังมาก่อนแล้วอย่างน้อยที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นภาพบนบานแผละหน้าต่าง ในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ ดังที่กล่าวถึงไปแล้วในบทที่สาม ส่วนจิตรกรรมภาพมนุษย์นาค และครุฑพบในพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ และพระมาลัย เป็นจิตรกรรมที่ไม่สามารถทราบที่มาของภาพได้ แต่น่าจะได้รับอิทธิพลมาจาก 2 แหล่งสำคัญ ได้แก่ ภาพเทพชุมนุม

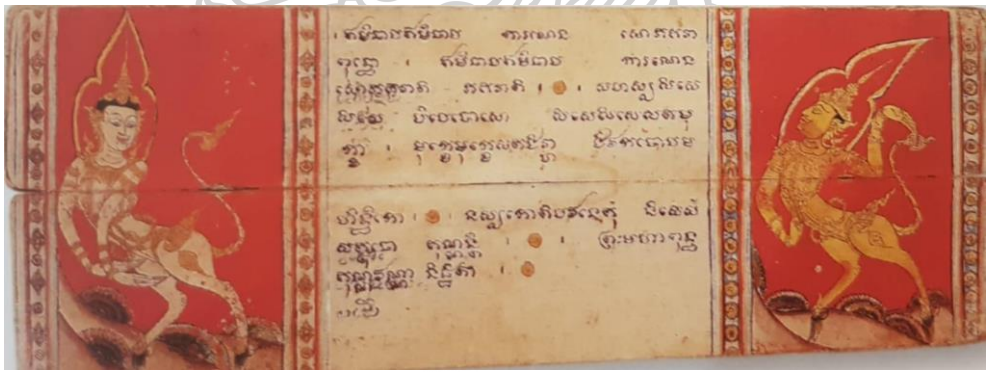
---

[339]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2508), 28.

[340]บุญชัย เบญจรงคกุล, **หัวโขนสมบัติศิลป์แผ่นดินไทย** (กรุงเทพฯ: บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด (มหาชน), 2542), 38.

เนื่องจากท่าทางตลอดจนเครื่องทรง และตำแหน่งการเขียนภาพ ที่นิยมเขียนไว้คู่กับภาพพระพุทธองค์ และเขียนขนาบเนื้อความพระอภิธรรม กับเรื่องพระมาลัย น่าจะหมายถึงการแสดงความเคารพต่อพระธรรมที่เป็นตัวแทนของพระพุทธองค์ เช่นเดียวกันกับภาพเทพยดา นอกจากนี้ช่างอาจได้รับแรงบันดาลใจจากสมุดภาพด้วย เพราะปรากฏการเขียนภาพนาค ครุฑ และกินนรีอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมาแล้ว ในการนี้จากการศึกษาเทคนิคที่ใช้เขียนภาพปรากฏว่าหากไม่นับฝีมือช่าง เทคนิคที่ใช้ส่วนใหญ่มีความใกล้เคียงกับงานไทยประเพณีเป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ดีลักษณะเด่นของงานจิตรกรรมกลุ่มนี้อยู่ที่การเลือกภาพมาเขียน เนื่องจากมิเคยปรากฏการนำภาพอมนุษย์ทั้งสามมาเขียนร่วมกับภาพพระพุทธองค์ในสมุดภาพมาก่อน เช่นเดียวกับการเขียนภาพอมนุษย์ประกอบ 2 ฝั่งของบทพระธรรม ที่เดิมเป็นตำแหน่งของภาพเทวดาบูชาธรรม ยกเว้นภาพกินนรหรือกินรีที่มักจะนำมาเขียนเมื่อช่างต้องการเขียนภาพเกี่ยวกับป่าหิมพานต์ เช่น จิตรกรรมภาพมฤคกินนร-กินนรี เขียนไว้คู่กันในสมุดภาพเรื่องพระมหาพุทธคุณวัณณนา และพระอภิธรรม ของวัดลาด อ.เมืองเพชรบุรี จ.เพชรบุรี (เล่มที่ 1) กำหนดอายุอยู่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 262) ทั้งนี้สามารถอธิบายเทคนิคและรูปแบบของภาพจิตรกรรมอมนุษย์ได้คือ



ภาพที่ 262 จิตรกรรมในสมุดภาพเรื่องพระมหาพุทธคุณวัณณนา และพระอภิธรรม ของวัดลาด อ.เมืองเพชรบุรี จ.เพชรบุรี (เล่มที่ 1)
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย** (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 199

- **นาค** เป็นอมนุษย์ครึ่งคนครึ่งนาคอาศัยอยู่บนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา มีท้าววิรูปักษ์จตุโลกบาลประจำทิศตะวันตกเป็นหัวหน้า ในงานจิตรกรรมส่วนใหญ่จะเป็นมนุษย์นาค ใช้ศิรา

ภรณ์เหนือพระเศียรเป็นเครื่องหมายบ่งบอกสถานะ เรียกว่า “มงกุฎยอดนาค” เครื่องทรงจะเป็นแบบเดียวกับพระอินทร์ และพระพรหม คือทรงเครื่องต้นอย่างตัวพระไม่ทรงฉลองพระองค์ ช่างนิยมเขียนภาพเหล่านาคให้อยู่ในท่านั่งแบบเทพธิดา กับท่านั่งชันเข่าข้างหนึ่ง พร้อมกับประนมมือขึ้นเหนือพระอุระ เช่นเดียวกับที่เขียนภาพพระอินทร์และพระพรหม (ภาพที่ 263)

ภาพที่ 263 จิตรกรรมแสดงภาพนาคในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

สันนิษฐานว่าจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มภาพเทพชุมนุมน่าจะเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการเขียนภาพนาคในหนังสือบุด มากกว่าภาพที่ปรากฏในสมุดภาพ แม้จะปรากฏการเขียนภาพอมนุษย์ที่เป็นนาคอยู่ในสมุดภาพสมัยกรุงศรีอยุธยาและสมัยกรุงธนบุรีด้วยก็ตาม ที่เป็นดังนั้นเพราะไม่ปรากฏการใช้เทคนิคแสดงฐานะผ่านพระเศียรของนาคอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิเลย (ภาพที่ 264) ตรงกันข้ามจากตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมืองเพชรบุรี จ.เพชรบุรี ปรากฏจิตรกรรมภาพนาค ที่ใช้สัญลักษณ์เหนือพระเศียรไว้คอยบอกสถานะแล้ว (ภาพที่ 265) กระนั้นก็ตามจากรูปแบบยอดมงกุฎที่มีลักษณะสูงเพรียว เชื่อว่าน่าจะเป็นการรับอิทธิพลจากจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์มากกว่า

ภาพที่ 264 ท้าววิรูปักษ์ กับบริวาร จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 35.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 265 จิตรกรรมเทพชุมนุม ภาพมนุษย์นาคในพระอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมืองเพชรบุรี จ.เพชรบุรี
ที่มา : คุณศิวพงษ์ สีเสียดงาม

- ครุฑ เป็นเจ้าแห่งนก อาศัยอยู่ตามเชิงเขาพระสุเมรุ มีกำเนิดแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ “อัณฑชะ” กำเนิดในฟองไข่ “ชลาพุชะ” กำเนิดในครรภ์ “สังเสทชะ” กำเนิดในเถ้าไคล สุดท้ายเป็นพวกถือกำเนิดแบบโอปปาติกะ ตามความเชื่อในศาสนาฮินดูครุฑเป็นพาหนะของพระวิษณุ ในพุทธศาสนาเรียกครุฑอีกชื่อหนึ่งว่า “สุบรรณ” ผู้ที่จะเกิดเป็นครุฑต้องทำบุญด้วยการให้ทานและตั้งจิตปรารถนา[341] ศัตรูของครุฑคือนาค

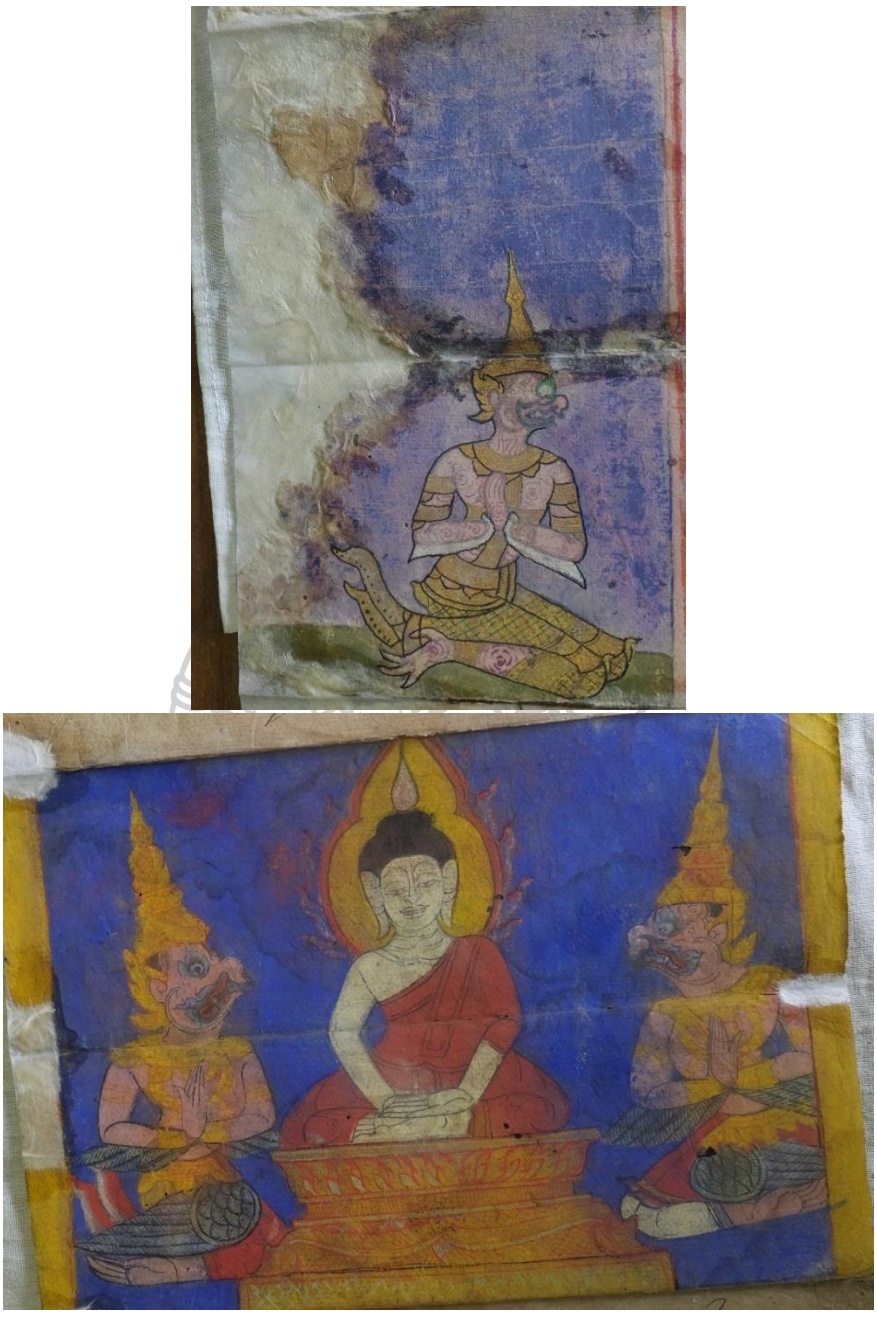
ช่างไทยนับแต่อดีตนิยมเขียนภาพครุฑให้มีหน้าเป็นนก กายเป็นคน สวมมงกุฎยอดชัยทรงเครื่องยืนต้นอย่างกษัตริย์ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ จิตรกรรมภาพพญาครุฑในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 266)

---

[341]บัณฑิต อินทร์คง, **การศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี**(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2543) ,131.

ภาพที่ 266 จิตรกรรมแสดงภาพครุฑในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6
ที่มา : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 33.

อย่างไรก็ดี จากการจัดองค์ประกอบภาพให้ครุฑอยู่คู่กับภาพพระพุทธองค์ และประกอบตัวพระธรรมคำสอน ตลอดจนการกำหนดให้อยู่ในท่าประคองอัญชลีเช่นเดียวกับภาพอมนุษย์และเทพเทวดาองค์อื่น ๆ (ภาพที่ 267) สันนิษฐานว่าช่างน่าจะอาศัยภาพเทพชุมนุมเป็นต้นแบบเช่นเดียวกัน จากภาพจะเห็นว่าครุฑที่พบในหนังสือบุด ทรงศิราภรณ์ 2 แบบได้แก่ มงกุฎยอดชัย กับมงกุฎยอดน้ำเต้าตามลำดับ



ภาพที่ 267 จิตรกรรมแสดงภาพครุฑในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

- กินรี เป็นชื่อเรียกอมนุษย์ครึ่งคนครึ่งนก ที่เป็นเพศหญิง หากเป็นเพศชายจะเรียกว่า “กินนร” อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ บนยอดเขาหิมวันต์ ชื่อจันทรบรรพต มีวรรณกรรมที่กล่าวถึงกินรีที่สำคัญคือเรื่องพระสุธน - มโนห์รา มีการนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง รวมทั้งในหนังสือบุดด้วย ปกติจะพบจิตรกรรมภาพกินรีอยู่ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ แบบแรกท่อนบนเป็นคน ท่อนล่าง

เป็นนก มีหางเป็นลายกระหนก แบบที่สองรูปร่างเป็นคน ต่อเมื่อเดินทางจะติดปีกติดหางอย่างนก แบบหลังนี้ปรากฏให้เห็นเสมอผ่านการเขียนภาพนางมโนห์รา กินรีที่เห็นในจิตรกรรมทั้งสองกลุ่มทรงเครื่องต้นอย่างนางกษัตริย์ หรือตัวนางในการแสดงนาฏศิลป์ มีกรองศอ ทองพระกร ไม่มีสังวาลย์ ต่างกันที่การทรงภูษาเมื่อเป็นคนจะนุ่งจีบ

สำหรับจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดก็มี 2 ลักษณะเช่นเดียวกับที่พบทั่วไป โดยแบบแรกจะเขียนคู่กับภาพพระพุทธองค์อยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ (ภาพที่ 268) แบบที่สองเขียนไว้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา (ภาพที่ 269)

ภาพที่ 268 จิตรกรรมแสดงภาพกินรีในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 269 จิตรกรรมภาพนางมโนห์รา เป็นภาพกินรีที่พบในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

นางกินรีทั้งคู่ทรงศิราภรณ์ต่างกัน มีชฎารัดเกล้านาง (เป็นมงกุฎกับผมปีก) กับมงกุฎยอดชัย อนึ่ง มีข้อสังเกตสำคัญ 2 ประการเกี่ยวกับการเขียนภาพนางกินรี ได้แก่ ประการแรก การเขียนหน้าตาของนางกินรีส่วนใหญ่ มีความปราณีตคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่พบในภาคกลาง แตกต่างจากภาพนางกินรีในงานจิตรกรรมฝาผนังที่พบในท้องที่ ซึ่งนำเทคนิคการเขียนหน้าตัวหนังตะลุงที่มีเส้นคิ้ว ปาก และจมูกต่อเนื่องกันมาใช้ จึงมีความเป็นพื้นบ้านมากกว่า ดังตัวอย่างการเปรียบเทียบภาพนางกินรีมโนห์รา บนบานแผละหน้าต่างวัดสุทัศนเทพนวราราม กับจิตรกรรมฝาผนังภาพนางกินรีที่พบในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ. สงขลา (ภาพที่ 270) ประการที่สอง ช่างเขียนให้นางกินรีมโนห์ราติดปีกติดหาง เป็นการสะท้อนความสมจริงตามท้องเรื่องอย่างหนึ่ง ที่นางแสร้งเป็นยอมออกมาระบำในพิธีบูชายัญก่อนที่จะบินหนีไป ในการนี้ช่างน่าจะเขียนภาพกินรีขึ้นตามอย่างสมุดภาพไตรภูมิ หรือสมุดภาพอื่น ๆ ตลอดจนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับอิทธิพลต่อจากสมุดภาพไตรภูมิอีกต่อหนึ่ง กล่าวคือปรากฏภาพกินนรกินรีอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 เป็นส่วนหนึ่งของภาพจิตรกรรมเวสสันดร ตอนนครกัณฑ์ (ภาพที่ 271)

ภาพที่ 270 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมแสดงภาพกินรีบนบานแผละหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ. บางกล่ำ จ.สงขลา

ภาพที่ 271 จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 แสดงรูปแบบการเขียนกินนร -กินนรี

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 189.

โดยสรุปการเขียนภาพจิตรกรรมในกลุ่มอมนุษย์เป็นการเขียนภาพโดยอาศัยเทคนิคการเขียนภาพแบบปรัมปราคติที่นิยมมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ ลักษณะเด่นของงานกลุ่มนี้อยู่ที่การเลือกเอาภาพอมนุษย์มาเขียนคู่กับภาพพระพุทธองค์ และเขียนแทนภาพเทพพนมที่จัดเป็นกลุ่มภาพเทวดาบูชาธรรมอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งมิเคยปรากฏในสมุดภาพอื่น ๆ มาก่อน นอกจากในหนังสือบุด ต้นแบบของภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่น่าจะนำมาจากภาพเทพชุมนุมเป็นหลัก ยกเว้นภาพกินรีที่น่าจะรับอิทธิพลมาจากงานช่างที่มีสมุดภาพไตรภูมิเป็นต้นแบบ หรือมิเช่นนั้นก็รับอิทธิพลต่อจากสมุดภาพไตรภูมิโดยตรง

1.2.4 ภาพนักสิทธิ์วิทยาธร และฤๅษี

เป็นมนุษย์ที่มีอิทธิฤทธิ์ สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ ผิดกับคนธรรมดา จึงจัดนักสิทธิ์วิทยาธรกับฤๅษีเป็นกลุ่มเดียวกัน ปรากฏภาพนักสิทธิ์วิทยาธรในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เขียนไว้คู่กับภาพพระพุทธองค์ ในท่าประนมมือเช่นเดียวกับภาพกลุ่มอื่น ๆ ก่อนหน้านี้ ช่างน่าจะได้แรงบันดาลใจมาจากการเขียนภาพเทพชุมนุมเหมือนกัน ขณะที่ภาพฤๅษีจะปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เขียนตามเนื้อหาในเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาพน กับหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เป็นภาพที่เขียนตามเนื้อหาในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฤๅษีไถนาพบนางสีดา

- นักสิทธิ์วิทยาธร นักสิทธิ์แปลว่าผู้สำเร็จ เป็นผู้มีความรู้ทางวิชาไสยศาสตร์ วิทยาธรแปลว่าผู้ทรงไว้ซึ่งวิชา เหตุที่นิยมเรียกคู่กันเพราะผู้เป็นวิทยาธรจะต้องเป็นนักสิทธิ์มาก่อน นอกจากนักสิทธิ์วิทยาธรจะสามารถเหาะเหินเดินอากาศได้แล้ว ยังมีร่างกายที่เป็นหนุ่มตลอดไปด้วย[342] ในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเทพชุมนุมมักจะเขียนภาพนักสิทธิ์วิทยาธรไว้เหนือกรอบเส้นสินเทา นัยหนึ่งอาจเพราะนักสิทธิ์วิทยาธรมิได้จัดเป็นเทพเทวดาหรืออมนุษย์นั่นเอง[343]

พบจิตรกรรมภาพนักสิทธิ์วิทยาธรอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังและในสมุดภาพ โดยช่างจะเขียนให้ผู้วิเศษเหล่านั้นนุ่งห่มผ้าแบบฤาษี มีผ้าคลุมไหล่ มีเครื่องประดับบริเวณลำคอ แขน และข้อเท้า สวมเครื่องประดับศีรษะแตกต่างกัน มีมงกุฎจีบ มงกุฎยอดชัย ชฎาคล้ายดอกลำโพง หมวกคล้ายหมวกแขก และมีผ้าโพกศีรษะ บางครั้งช่างเขียนให้มีหน้าตาละม้ายคล้ายชาวต่างชาติ ไว้หนวดเคราด้วย (ภาพที่ 272)

[342]บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, **สมุดข่อย**, 350 - 352.

[343]สุนันทา เงินไพโรจน์, **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร**, 46.

ภาพที่ 272 นักสิทธิ์วิทยาธรจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเทพชุมนุม ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร

ที่มา: เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแผ่นดิน ชุด เทพชุมนุมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ: วี. พริ้นท์, 2558), 180.

เป็นที่น่าสนใจว่าแม้ช่างจะเขียนภาพนักสิทธิ์วิทยาธรที่พบในหนังสือบุด ให้สวมใส่ผ้าลายหนังเสือ สวมมงกุฎจีบเช่นเดียวกับรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังที่กล่าวไป (ภาพที่ 273) ทว่าจากเทคนิคที่ใช้เขียนใบหน้าของนักสิทธิ์วิทยาธรกลุ่มนี้ กลับชวนให้นึกถึงจิตรกรรมฝาผนังภาพอัจจุตฤาษีที่เขียนอยู่ในพระอุโบสถวัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ.สงขลา ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการเขียนตัวหนังตะลุงอีกต่อหนึ่งเป็นอย่างมาก (ภาพที่ 274) ขณะที่ภาพนักสิทธิ์วิทยาธรที่เขียนเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามอื่น ๆ ที่พบในท้องถิ่นยังคงรูปลักษณ์ตามอย่างงานไทยประเพณีอยู่ (ภาพที่ 275) ในการนี้ชวนให้คิดว่าภาพดังกล่าวอาจเป็นฤาษีที่ต้องการมานมัสการพระพุทธองค์ก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามเนื่องจากจิตรกรรมบางภาพเขียนให้นักสิทธิ์วิทยาธรเข้ามานมัสการพระพุทธองค์พร้อมกับเหล่ายักษ์ (ภาพที่ 276) จึงมิอาจตัดประเด็นเรื่องการแสดงภาพนักสิทธิ์วิทยาธร ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการเขียนภาพเทพชุมนุมออกไปได้

ภาพที่ 273 จิตรกรรมแสดงภาพนักสิทธิวิทยาธรในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 274 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมฝาผนังภาพฤาษีในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ.บางกล่ำ จ.สงขลา กับตัวหนังตะลุงภาคใต้

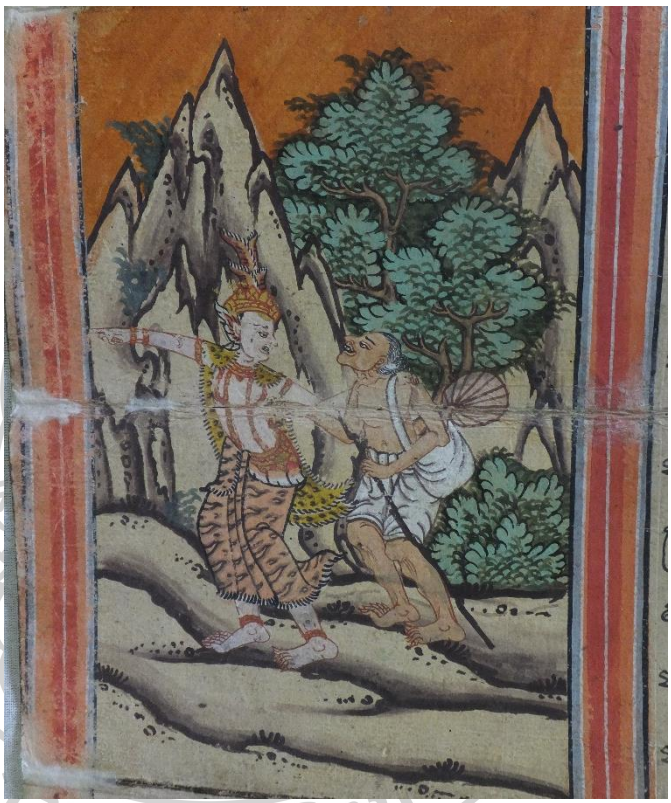
ที่มา (ขวา) **:** www.bangkokbiznews.com เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

ภาพที่ 275 จิตรกรรมฝาผนังภาพนักสิทธิวิทยาธรในพระอุโบสถ วัดสุนทราวาส อ.ควนขนุน จ.พัทลุง

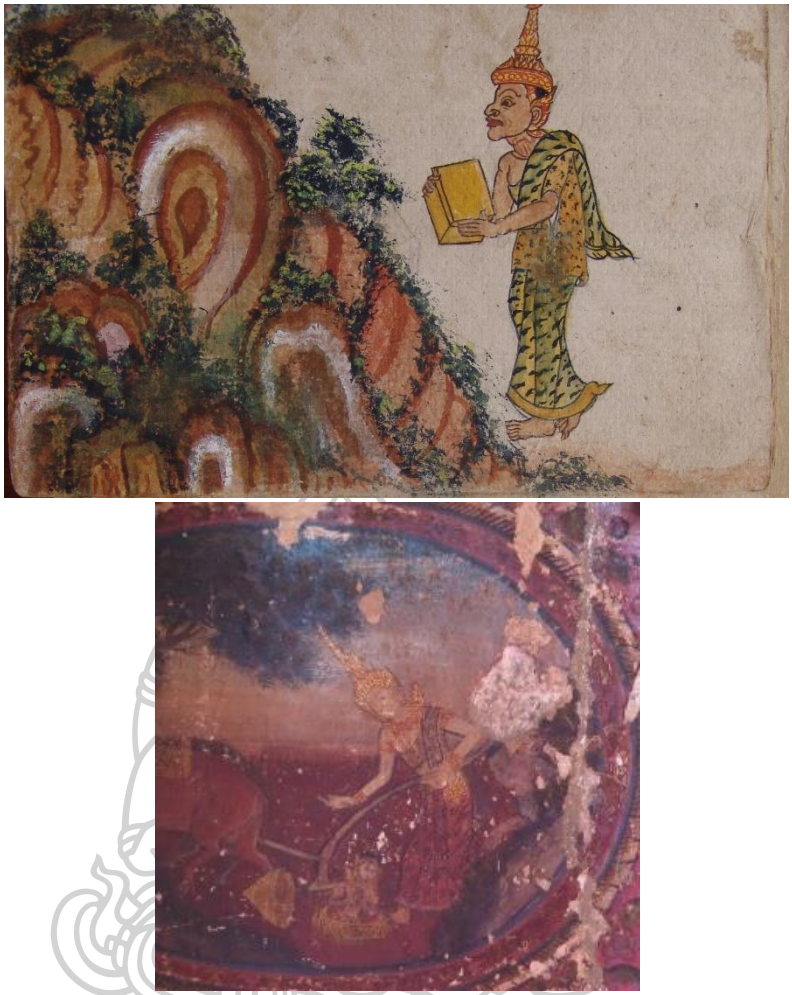
ภาพที่ 276 จิตรกรรมภาพนักสิทธิ์วิทยาธรในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

- ฤๅษี ดังที่เกริ่นไปในตอนต้นแล้วว่าภาพฤๅษีที่พบทั้งหมดมีที่มาจากเวสสันดรชาดกกับวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมอย่างต่อเนื่องนับแต่สมัยอยุธยามาแล้ว รูปลักษณ์โดยรวมของฤๅษีที่ปรากฏในหนังสือบุดจึงมีลักษณะตามอย่างงาน

ปรัมปราคติทั่วไป ได้แก่ นุ่งห่มหนังเสือ สวมมงกุฎยอดกลีบที่เป็นสัญลักษณ์ของนักบวช (ภาพที่ 277) ยกเว้นภาพพระชนกฤาษี ที่ช่างเขียนให้ทรงมงกุฎยอดชัย นัยหนึ่งอาจเพื่อเป็นการแสดงฐานะของกษัตริย์สะท้อนความสมจริงตามท้องเรื่อง ดังปรากฏการเขียนภาพพระชนกฤาษีทรงศิราภรณ์แบบเดียวกันนี้ในงานจิตรกรรมบนบานแผละหน้าต่างในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม ฯ เช่นกัน (ภาพที่ 278)



ภาพที่ 277 จิตรกรรมภาพฤาษีในเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย



ภาพที่ 278 (บน - ล่าง) จิตรกรรมภาพฤาษีในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา กับจิตรกรรมบนบานแผละประตู ในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพ-วรารามฯ กรุงเทพมหานคร

โดยสรุปการเขียนจิตรกรรมภาพฤาษี ถือเป็นตัวอย่างงานจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอกที่ชัดเจนที่สุดกลุ่มหนึ่ง เพราะปรากฏรูปแบบที่เป็นท้องถิ่นน้อยมาก ขณะเดียวกันเมื่อพิจารณาเทคนิคที่ช่างใช้เขียนภาพนักสิทธิ์วิทยาธร ก็สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาของช่างพื้นบ้าน ที่มีการดัดแปลงเทคนิคการสร้างงานศิลปกรรมในท้องถิ่นมาใช้ร่วมกับงานแบบไทยประเพณี อย่างไรก็ดีเทคนิคการเขียนภาพจิตรกรรมโดยมีตัวหนังตะลุงเป็นต้นแบบ จะปรากฏชัดที่สุดในกลุ่มงานช่างท้องถิ่น ซึ่งได้กล่าวถึงไปแล้ว

1.2.5 ภาพบุคคล

ดังกล่าวไปแล้วในตอนต้นเนื้อหาว่าลักษณะร่วมสำคัญของภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดคือ ในฉากเหตุการณ์หนึ่งฉาก จะปรากฏเฉพาะภาพบุคคลสำคัญเท่านั้น หากจำเป็นก็จะเหลือไว้แต่บุคคลที่ต้องเขียนประกอบเพื่อให้เข้าใจเนื้อเรื่องไม่เกิน 2 – 3 คน การวิเคราะห์ในประเด็นนี้จึงจำกัดอยู่เฉพาะคน 3 กลุ่มที่มักจะปรากฏเป็นตัวละครสำคัญของภาพ ได้แก่ พระราชามหากษัตริย์และพระมเหสี พราหมณ์ และข้าทาสบริวาร ส่วนใหญ่นำมาจากจิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์กับพระมาลัย กับจิตรกรรมที่เขียนตามเรื่องรามเกียรติ์ และนิทานพื้นบ้าน พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตราเท่านั้น

- **ภาพพระราชามหากษัตริย์ และพระมเหสี** ตามภาษาช่างจะเรียกพระราชามหากษัตริย์ว่า “ตัวพระ” เช่นเดียวกับเทพเทวดา ขณะเดียวกันคำว่า “ตัวนาง” จะใช้เรียกพระมเหสี โดยบรรดาเจ้านายราชสกุลต่าง ๆ ก็จะใช้คำเรียกดังกล่าวด้วย[344]

สามารถแบ่งรูปแบบภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้ออกเป็นกลุ่มย่อย ๆ ได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มแรก เป็นการเขียนภาพตามแบบไทยประเพณี หรือปรัมปราคติกล่าวคือกษัตริย์และมเหสีจะแต่งกายทรงเครื่องต้นอย่างตัวพระตัวนาง ทรงศิราภรณ์เพื่อแสดงให้เห็นสถานะของพระองค์ที่เหนือกว่าคนทั้งมวล เหมือนภาพเทพยดาที่ศึกษาไปก่อนหน้านี้ จิตรกรรมที่พบในกลุ่มนี้ส่วนใหญ่มีที่มาจากเวสสันดรชาดก มีรายละเอียดดังนี้

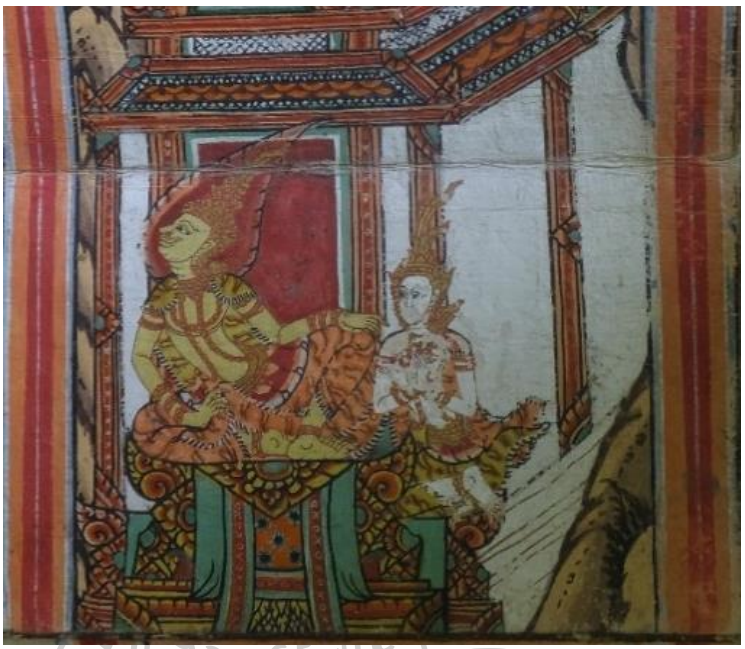
ภาพพระราชามหากษัตริย์องค์สำคัญที่เป็นตัวอย่างของการเขียนภาพบุคคลแบบปรัมปราคติที่พบในหนังสือบุดคือ “พระเวสสันดร” ลักษณะของเครื่องทรงต่าง ๆ ก่อนที่พระองค์จะออกบวช ถือเพศดาบสคล้ายคลึงกับเครื่องทรงของหมู่เทพ กล่าวคือทรงชฎายอดเดินหนแบบไม่มีใบยี่ก่าเป็นหลัก รองลงมาเป็นชฎายอดเดินหน แบบมีใบยี่ก่า กับมงกุฎยอดชัย มีกรรเจียกจร สังวาลย์ และทับทรวง ไม่ทรงฉลองพระองค์ ทรงภูษาแบบโจง มีเจียระบาด ชายไหว ชายแครง และสนับเพลา เป็นต้น (ภาพที่ 279)

---

[344]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย – แบบประเพณีและแบบสากล**,165.

ภาพที่ 279 จิตรกรรมแสดงเครื่องทรงของพระเวสสันดร ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

เป็นที่น่าสนใจว่าเมื่อคราวที่พระเวสสันดรทรงละเพศบรรพชิต ไปจำศีลเป็นดาบสในป่าหิมพานต์ แม้พระองค์จะทรงนุ่งผ้าลายหนังเสือเช่นนักบวชทั่วไป ทว่าช่างมิได้เขียนให้ทรงชฎายอดกลีบ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของนักบวช หากแต่ใช้เป็นชฎายอดเดินหนแทน (ภาพที่ 280) จากรูปแบบดังกล่าวอาจถือได้ว่าเป็นเทคนิคการแสดงออกเพื่อสะท้อนความสมจริงตามเนื้อเรื่องอย่างหนึ่ง พบมาก่อนแล้วในการเขียนศิราภรณ์ของฤาษีชนก จากเรื่องรามเกียรติ์ อย่างไรก็ดีเมื่อลองเปรียบเทียบเทคนิคการเขียนภาพดังกล่าวกับในสมุดภาพไตรภูมิ และงานจิตรกรรมฝาผนังที่พบในภาคใต้ ปรากฏว่าช่างเขียนให้พระเวสสันดรทรงทรงชฎายอดกลีบตามสมควรแก่สถานะ ณ เวลานั้น (ภาพที่ 281) ดังนั้นการที่ช่างผู้เขียนภาพในหนังสือบุดเขียนภาพในลักษณะดังกล่าวก็อาจเกิดจากความคุ้นชินที่ต้องเขียนภาพพระราชาตามแบบนี้มาก่อน จึงมิได้สังเกตเทคนิคการแสดงออกดังกล่าวตามที่พบในที่อื่น ๆ



ภาพที่ 280 จิตรกรรมแสดงภาพชฎายอดเดินหนของพระเวสสันดรในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 281 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมแสดงภาพชฎายอดกลับ ของพระเวสสันดรในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10ก กับจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดคูเต่า อ. บางกล่ำ จ. สงขลา

ที่มา (ซ้าย) : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 2** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 206.

ส่วนภาพพระมเหสีที่พบ มี 2 พระองค์ ได้แก่ พระนางผุสดีเมื่อครั้งยังเป็นนางสุธัมมา มเหสีองค์หนึ่งของท้าวสักกเทวราช กับพระนางมัทรี สองพระองค์จะทรงมงกุฎยอดชัย มีเครื่องอาภรณ์เช่นเดียวกับกษัตริย์ มิทรงสวมฉลองพระองค์ ทรงภูษาแบบจีบ ยกเว้นนางมัทรีเมื่อออกบวชก็จะนุ่งห่มหนังสัตว์เช่นเดียวกับพระสวามี ขณะที่ช่างจะเขียนรัศมีรอบพระเศียรนางสุธัมมา นัยหนึ่งอาจเพื่อแสดงฐานะความเป็นเทพก่อนจะลงมาจุตินั่นเอง (ภาพที่ 282)

ภาพที่ 282 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องทรงของพระนางมัทรีในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กลุ่มจิตรกรรมภาพบุคคลที่เขียนตามอย่างงานไทยประเพณีกลุ่มสุดท้ายที่นำมากล่าวถึง คือ พระบรมวงศานุวงศ์ มีพระชาลี และพระกัณหา ทั้งสองพระองค์ทรงศิราภรณ์แบบกระบังหน้าสวมคู่กับเกี้ยว ที่มีลักษณะเป็นเกี้ยวรัดรอบจุก (ภาพที่ 283) ซึ่งไม่ปรากฏใช้เขียนในหมู่เทวดามาก่อน เนื่องจากเป็นเครื่องทรงของพระกุมารและพระกุมารี

ภาพที่ 283 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องทรงของสองกุมาร ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

สำหรับจิตรกรรมกลุ่มถัดมาเป็นจิตรกรรมที่เขียนแบบปรัมปราคติกึ่งสมจริง พบมากในกลุ่มพระราชากับพระมเหสี ที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา เช่น พระลักษณ์ จากเรื่องรามเกียรติ์ นางจันเทวีกับภัสดา และนางปริศนา จากนิทานพื้นบ้าน และนิทานคำสอนเรื่องปริศนาสอนน้องคำฉันท์ เป็นต้น

แม้ช่างจะเขียนให้ตัวพระ – ตัวนางในจิตรกรรมกลุ่มนี้ทรงเครื่องทรงคล้ายกษัตริย์และกษัตรีในกลุ่มแรก ทว่ามีการสอดแทรกความสมจริงบางประการลงไปในภาพผ่านการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายบางส่วนให้เป็นเครื่องแต่งกายอย่างบุคคลจริง ๆ ที่มีชีวิตอยู่ร่วมสมัยกับการเขียนภาพจิตรกรรม ตลอดจนการแสดงท่าทางอย่างสามัญชนทั่วไปแทนที่จะเป็นการแสดงลีลานาฏลักษณ์อย่างที่พบในงานนาฏศิลป์ ส่งผลให้จิตรกรรมกลุ่มนี้มีเอกลักษณ์แตกต่างจากภาพแบบไทยประเพณีทั่วไปในที่สุด

ยกตัวอย่างเช่น การเขียนภาพพระลักษณ์ทรงฉลองพระบาทลักษณะคล้ายรองเท้าหนัง (ภาพที่ 284) ภาพนางจันเทวีกับภัสดา ที่ช่างเขียนให้ลักษณะการแต่งกายของทั้งคู่เหมือนการแต่งกายของเจ้านายและข้าราชสำนักในสมัยรัชกาลที่ 5 กล่าวคือ ตัวภัสดากับนางจันเทวีสวมเสื้อคอตั้งผ่าอก แขนกระบอก ฝ่ายชายคาดผ้าไว้บนบ่าสองข้าง นุ่งโจง สวมรองเท้าคล้ายรองเท้าหนัง ขณะที่

ฝ่ายหญิงห่มสไบเฉียงทับบนเสื้ออีกชั้นหนึ่ง นุ่งจีบ และสวมรองเท้าคล้ายรองเท้าหนังส้นเปิด (ภาพที่ 285)

ภาพที่ 284 จิตรกรรมแสดงภาพฉลองพระบาทคล้ายรองเท้าหนัง ในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ .เมืองสงขลา จ. สงขลา

ภาพที่ 285 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องแต่งกายที่ดูสมจริงในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ .เมืองสงขลา จ. สงขลา

อนึ่งหลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เสด็จกลับจากประพาสสิงคโปร์ในปี พ.ศ. 2413 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชสำนักในพระองค์ สวมถุง

เท้า และรองเท้าหนังยืนเฝ้ารับเสด็จแทนการหมอบเฝ้า[345] อย่างไรก็ดีการที่ช่างคิดดัดแปลงเอารองเท้าหนังมาเขียนแทนฉลองพระบาทอย่างเก่า อาจมาจากทรรศนะที่เห็นว่าวัฒนธรรมการสวมรองเท้าดังกล่าวเป็นธรรมเนียมของชนชั้นสูงมิใช่เรื่องแปลกหากจะดัดแปลงนำมาใช้กับรูปบุคคลสำคัญอย่างกษัตริย์ หรือเจ้านาย ปรากฏการเขียนภาพการแต่งกายแบบเดียวกันนี้อยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดก ภายในวิหารวัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช กับเรื่องพุทธประวัติ ตอนการสมาคมกันของพระประยูรญาติ ภายในอุโบสถวัดพัฒนาราม ต.ตลาด อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ.สุราษฎร์ธานี[346] อีกทั้งตัวพระในหนังตะลุงด้วย (ภาพที่ 286) นัยหนึ่งนอกจากจะเป็นการชี้ให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการแต่งกายของข้าราชสำนักแบบ “สากลนิยม”[347] ย่อมเป็นที่รับรู้ของคนชนบทแล้ว ยังแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างนายช่าง 3 กลุ่ม ได้แก่ ช่างผู้เขียนจิตรกรรมในหนังสือบุด ช่างผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง และช่างผู้ทำตัวหนังตะลุง ซึ่งจะกล่าวถึงประเด็นนี้ต่อไปในส่วนภาพจิตรกรรมที่ถือเป็นงานช่างท้องถิ่นโดยแท้

---

[345]เผ่าทอง ทองเจือ, **การแต่งกายไทย วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน** (กรุงเทพฯ: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2543), 312.

[346]จิตรกรรมฝาผนัง ภายในวิหารวัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช กับอุโบสถวัดพัฒนาราม ต.ตลาด อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ.สุราษฎร์ธานี กำหนดอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมในหนังสือศาสตรา วิเคราะห์จากรูปแบบและเทคนิค ประกอบกับที่วัดพัฒนารามปรากฏการระบุปีที่สร้างเป็นปี พ.ศ. 2444 สอดคล้องกับรูปแบบทวารบาลที่ประตูอุโบสถซึ่งทำเป็นรูปทหารแต่งกายแบบสากลตามที่นิยมกันในสมัยนั้น อ้างจาก ปณิตา จิตมุ่ง, **จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพัฒนาราม จังหวัดสุราษฎร์ธานี: ภาพสะท้อนสังคมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 6.

[347]เผ่าทอง ทองเจือ, **การแต่งกายไทย วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน**, 249.

ภาพที่ 286 (บน - ล่าง) จิตรกรรมฝาผนังในวิหาร วัดท้าวโคตร อ. เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช กับจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ. เมืองสุราษฎร์ธานี จ. สุราษฎร์ธานี และตัวพระในหนังตะลุง แสดงภาพฉลองพระบาทหรือรองเท้าที่ดูคล้ายรองเท้าหนัง

นอกจากนี้เทคนิคการเขียนทรงผมของตัวภัสดาและนางจันเทวี การที่นางเทวีถือร่มเพื่อบังแดด ยังเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างงานจิตรกรรมกับวัฒนธรรมประเพณีสมัยนั้น กล่าวคือช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 บุรุษจะนิยมไว้ผม “รองทรง” ตัดยาวอย่างฝรั่งแล้วหวีแสก ขณะที่สตรีจะมีทั้งที่ไว้ผมปีกอย่างเก่าเช่นเดียวกับนางจันเทวี ขณะเดียวกันก็มีที่เริ่มไว้ผมยาวประบ่าอย่างนางปริศนาในภาพจิตรกรรมเรื่องปริศนาสอนน้อง (ภาพที่ 287)

ภาพที่ 287 จิตรกรรมแสดงภาพเครื่องแต่งกายและรูปแบบทรงผมที่คู่ร่วมสมัย ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา

ขณะที่ “ร่ม” ในมือนางจันเทวีก็เป็นสัญลักษณ์หนึ่ง ช่วยสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่เริ่มเข้ามาในสังคมไทย ส่งผลต่อรูปแบบงานจิตรกรรมอีกต่อหนึ่ง นับแต่สมัยรัชกาลที่ 4 มักปรากฏการเขียนภาพสตรีตะวันตกเดินถือร่มในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบพระราชนิยมให้เห็นอยู่เสมอ

อนึ่งสันนิษฐานว่าการที่บุรุษหันมาไว้ผมรองทรง และสตรี โดยเฉพาะสตรีในราชสำนักหันมาไว้ผมยาวประบ่าแทน “ผมทรงมหาดไทย” “ผมปีก” และ “ผมทัด” ที่เคยไว้มาแต่เดิมตั้งแต่ครั้งอยุธยา น่าจะเป็นผลจากพระบรมราโชบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงต้องการให้ไทยเข้าสู่ยุคแห่งความทันสมัยเช่นเดียวกับที่พระราชบิดาทรงกระทำมา โดยเริ่มจากการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งใกล้พระองค์เท่าที่จะทรงทำได้ก่อน ได้แก่ การไว้ทรงผม และการแต่งกาย ดังนั้นเมื่อทรงประกาศให้เลิกไว้ผมทรงมหาดไทยมาเป็นไว้ผมยาวแบบฝรั่ง พระเจ้าน้องยาเธอและข้าราชสำนักที่มีพระชนมายุ และอายุใกล้เคียงกันก็พากันเปลี่ยนทรงผมตามพระราชนิยม ข้า

ราชสำนักซึ่งมีอายุมากก็ค่อย ๆ เปลี่ยนตามอย่างช้า ๆ จึงเกิดเป็นผมทรงรองทรง ที่ตัดผมรอบศีรษะให้สั้น ไว้ผมข้างบนยาวคล้ายผมทรงมหาดไทย ต่อมาเมื่อมีผู้นิยมไว้ผมแบบฝรั่งมากขึ้น จึงกลายเป็นผมทรงปกติในที่สุด[348]

ด้านทรงผมของสตรีนั้น เกิดการเปลี่ยนแปลงจากข้าราชสำนักฝ่ายใน นำโดยเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ พระสนมเอกเมื่อครั้งยังเป็นเจ้าจอมมารดาแพก่อนเนื่องจากทรงทราบถึงพระราชดำริและพระบรมราโชบายจึงทูลรับอาสาเพื่อเป็นแบบอย่างให้แก่สตรีในราชสำนัก เริ่มจากทรงผมโดยเริ่มไว้ผมยาว จนข้าราชสำนักพากันหันมานิยมไว้ผมยาวกันถ้วนหน้า ผมปีกก็เริ่มหายไป[349]และหญิงชายชาวบ้านก็เริ่มเปลี่ยนตามในเวลาต่อมา อย่างไรก็ดีเป็นที่สังเกตว่าแม้การเปลี่ยนแปลงส่วนใหญ่เริ่มต้นและนิยมในหมู่คนชั้นสูง ชาวบ้านยังคงนิยมปฏิบัติตามขนบประเพณีเดิมโดยเฉพาะการแต่งกายที่ยังคงแต่งตามสบายเช่นเดียวกับรัชกาลก่อน ๆ ทว่าในเรื่องการไว้ผมนั้นผิดกัน ส่วนหนึ่งอาจเพราะทำตามได้ง่าย และไม่ขัดกับรูปแบบการดำเนินชีวิตมากนักก็เป็นได้

โดยสรุปจากรูปแบบเครื่องแต่งกาย และทรงผมของตัวพระ – ตัวนางที่กล่าวมาสันนิษฐานว่าน่าจะมีที่มามาจากประสบการณ์จริงของช่างที่มีโอกาสได้เห็น ตลอดจนพบเจอข้าหลวง หรือข้าราชสำนักในวาระพิเศษต่าง ๆ แล้วนำมาดัดแปลงใช้กับงานของตน มากกว่าจะเป็นการรับอิทธิพลโดยอ้อมผ่านทางงานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ทั่วไปตามวัดวาอารามในท้องถิ่น เนื่องจากไม่พบการสะท้อนรูปแบบการแต่งกายในลักษณะนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังมาก่อน นัยหนึ่งจึงถือเป็นการรับอิทธิพลโดยตรงของช่างเอง อาศัยหลักฐานยืนยันได้จากภาพพระบรมฉายาลักษณ์เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะเสด็จมายังวัดมัชฌิมาวาส อ. เมือง สงขลา จ.สงขลา หลังจากเสด็จกลับจากชวาในปี พ.ศ. 2439 และทรงฉายพระรูปร่วมกับเหล่าข้าราชบริพารและขุนนางที่ตามเสด็จ (ภาพที่ 288) กับภาพถ่ายเก่าของพระยาสุขุมนัยวินิต สมุหเทศาภิบาลสำเร็จราชการมณฑลนครศรีธรรมราช[350] (ภาพที่ 289) จะเห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จ

---

[348]**เรื่องเดียวกัน**, 307 - 310.

[349]**เรื่องเดียวกัน**, 320 - 321.

[350]การปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาคในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกการจัดเมืองเป็นชั้นเอก โท ตรี จัตวา เปลี่ยนเป็นการปกครองเทศาภิบาล คือ การรวมหัวเมืองหลายเมืองเข้าเป็นมณฑลหนึ่ง มีสมุหเทศาภิบาลเป็นผู้ปกครองมณฑลขึ้นตรงต่อกระทรวงมหาดไทย ยังผลให้ในปี พ.ศ. 2439 ตรงกับ ร.ศ. 115 พื้นที่ภาคใต้มีการแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ มณฑลนครศรีธรรมราช (เมืองนครศรีธรรมราช เมืองสงขลา เมืองพัทลุง และเมืองขึ้นในหัวเมืองเหล่านี้) และมณฑลชุมพร (เมืองชุมพร เมืองไชยา เมืองหลังสวน เมืองกาญจนดิฐ เมืองกำเนิดนพ

พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับบุรุษทั้งหมดในภาพทั้งสองล้วนแต่งกายตามแบบสากลนิยมแล้ว มีการไว้ผมรองทรง สวมถุงเท้า และรองเท้าหนังสีดำตามลำดับ

ภาพที่ 288 พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะทรงฉายพระรูปร่วมกับเหล่าข้าราชบริพารและขุนนางที่ตามเสด็จเมื่อครั้งเสด็จมายังวัดมัชฌิมาวาส อ. เมือง สงขลา จ. สงขลา หลังเสด็จกลับจากชวาในปี พ.ศ. 2439**ที่มา:** HATYAIFOCUS, **รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสเมืองสงขลา**, เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2562, เข้าถึงได้จาก https://www.hatyaifocus.com

---

คุณ และเมืองขึ้นในหัวเมืองเหล่านี้) มีข้าหลวงเทศาภิบาล เป็นผู้สำเร็จราชกาลส่งมาดูแลต่างพระเนตรพระกรรณนั้น ส่งผลให้รูปแบบวัฒนธรรมประเพณีจากราชสำนักค่อย ๆ แทรกซึมผ่านการรับรู้ของผู้คนในท้องถิ่นตามลำดับ อ้างจาก ปิยนาถ บุนนาค, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ (ตั้งแต่การทำสนธิสัญญาบาวริง ถึง "เหตุการณ์ 14 ตุลาคม" พ.ศ. 2516)** (กรุงเทพฯ โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), 62 – 65.

ภาพที่ 289 พระยาสุขุมนัยวินิต สมุหเทศาภิบาลสำเร็จราชการมณฑลนครศรีธรรมราช (พ.ศ. 2439) ในเครื่องแต่งกายอย่างสากลนิยม

ที่มา: ภาคีคนรักบ้านยะมะรัชโช, **เลิกบ่อนเบี้ย ...ร.ศ. 122**, เข้าถึงเมื่อ 24 มิถุนายน พ.ศ.2562, เข้าถึงได้จาก https://www.oknation.nationtv.tv/blog/ya-ma-rach-cho

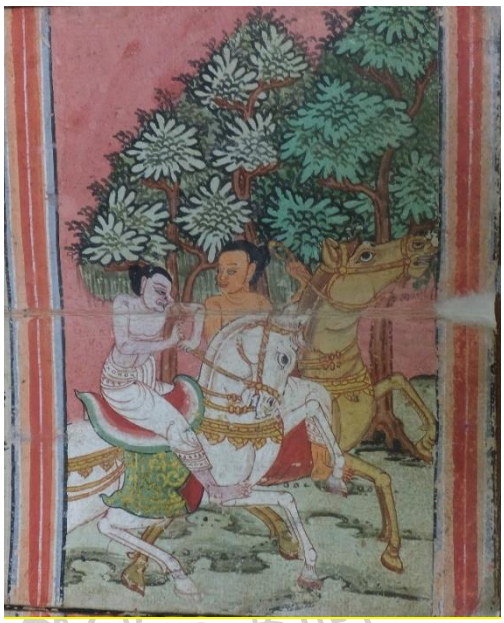
- ภาพพราหมณ์ พราหมณ์คือผู้ทำพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ในราชสำนัก มิได้เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตโดยทั่วไปในสังคม ภาพพราหมณ์ที่ปรากฏในหนังสือบุดจึงมีไม่มากนักเช่นเดียวกับงานจิตกรรมฝาผนัง[351] ส่วนใหญ่พบเขียนอยู่ในจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย หากเป็นพราหมณ์ทั่วไปจะปรากฏในทานกัณฑ์ กับกัณฑ์วันประเวศน์ ยกเว้นภาพชูชก จะปรากฏอยู่ในหลายกัณฑ์เนื่องจากเป็นตัวดำเนินเรื่องสำคัญ

เทคนิคที่ช่างใช้เขียนภาพกลุ่มนี้จะเป็นแบบสมจริงมีกิริยาอาการอย่างสามัญ หน้าตามักเขียนให้เป็นอย่างแขก มีจมูกโด่ง เกล้ามวยผมไว้ด้านหลัง นุ่งโจงยาวสีขาว ไม่สวมเสื้อ ลักษณะดังกล่าวพบมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว[352] (ภาพที่ 290) ขณะที่ภาพชูชกจะเขียนให้ดูสมจริงตามท้องเรื่องมากที่สุด ได้แก่ มีผมสีขาว หลังงองุ้ม ถือไม้เท้า (ภาพที่ 291)

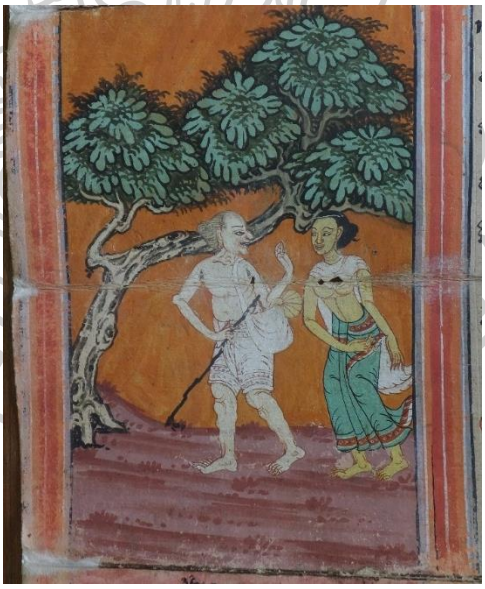
---

[351]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย – แบบประเพณีและแบบสากล**,168.

[352]**เรื่องเดียวกัน**, 168.



ภาพที่ 290 จิตรกรรมแสดงภาพพราหมณ์ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

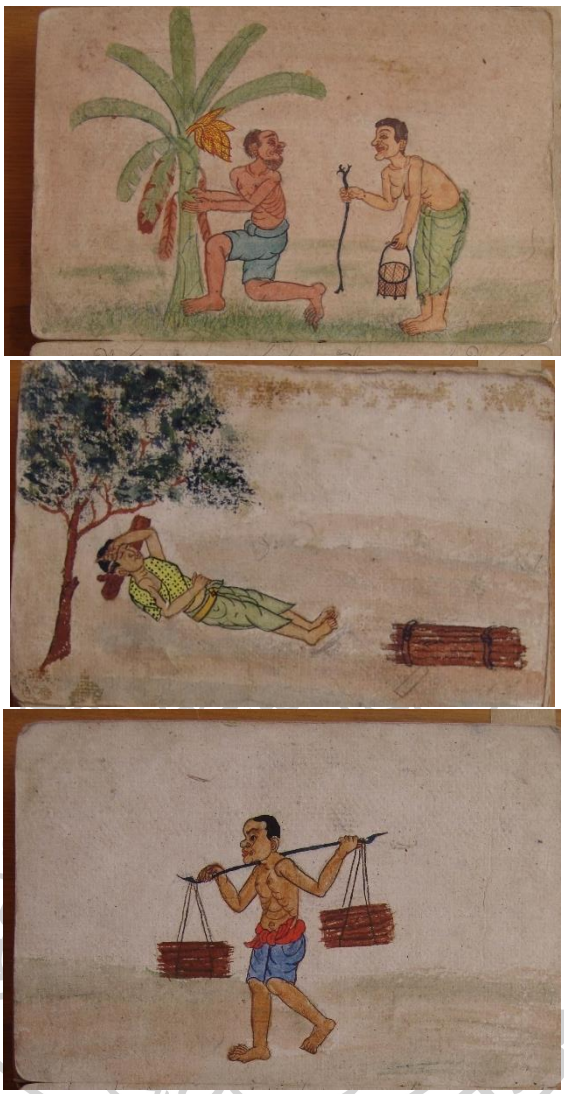


ภาพที่ 291 จิตรกรรมแสดงภาพพราหมณ์เฒ่าชูชก ในเวสสันดรชาดก จากหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

- ภาพชาวบ้าน จัดเป็น “ภาพกาก” ประเภทหนึ่ง เพราะตัวละครที่อยู่ในภาพจะมีลักษณะเหมือนบุคคลจริง ๆ อาทิ ผมหยัก หัวล้าน มีหนวดเครา ผู้ชายนุ่งผ้าหยักรั้งไม่สวมเสื้อ

ผู้หญิงนุ่งผ้าซิ่น หญิงแก่มักไม่สวมเสื้อ ที่ยังเป็นสาวก็เช่นกัน อาจมีสไบเฉียง หรือคาดผ้ารัดอก[353] การแสดงกริยาอาการต่าง ๆ ก็จะดูเป็นธรรมชาติ และสมจริงมากกว่า ภาพตัวพระ – ตัวนาง ในหนังสือบุดพบการเขียนภาพดังกล่าวอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยกับเรื่องศาสตรา โดยเฉพาะในกลุ่มที่เขียนตามเรื่องพระมาลัย และวรรณกรรมพื้นบ้าน อาทิ ตายายปลูกกล้วย(น้ำเต้า)เป็นทอง นางพังคีออกไปหาฟืน และชายเข็ญใจ เป็นต้น (ภาพที่ 292) ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมมีเนื้อหาหลักกล่าวถึงชีวิตสามัญชนทั่วไป มิใช่เทพ หรือเจ้านายอย่างพระราชามหากษัตริย์อีกต่อไป

[353]**เรื่องเดียวกัน**, 172.



ภาพที่ 292 จิตรกรรมแสดงเครื่องแต่งกายของชาวบ้านในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

พิจารณาจากภาพจะเห็นได้ว่านอกจากประเด็นเรื่องการแต่งกายที่ดูสมจริงแล้ว ยังมีประเด็นของการแสดงลักษณะกายวิภาคอย่างสมจริงด้วย สังเกตได้จากช่างตั้งใจเขียนให้ยายมีหน้าอกหย่อนยาน หลังค่อมตามวัยที่ชราแล้ว ขณะเดียวกันก็เขียนภาพชายเข็ญใจให้ดูซูบผอมจนเห็นซี่โครง เหตุเพราะความลำบากต้องหาปืนเพื่อเลี้ยงชีพ เป็นต้น

ดังนั้นจากการศึกษาจิตรกรรมภาพบุคคลที่ได้รับอิทธิพลจากงานช่างราชธานี นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ลักษณะเด่นของจิตรกรรมกลุ่มนี้คือเรื่องเทคนิคการแสดงออกที่แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม โดยจิตรกรรมกลุ่มแรกจะได้รับอิทธิพลจากงานไทยประเพณีล้วน ๆ เป็นงานจิตรกรรมที่

นำมาจากเรื่องปรัมปราคติคือ เวสสันดรชาดก จึงมีแบบแผนการเขียนภาพที่ถือตามกันมาอย่างเคร่งครัด ขณะเดียวกันจิตรกรรมในกลุ่มที่สอง จัดเป็นงานแบบปรัมปราคติกึ่งสมจริง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากราชธานีเช่นเดียวกันต่างกันตรงที่ จิตรกรรมกลุ่มนี้น่าจะได้แรงบันดาลใจมาจากงานศิลปะแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ 4 แทนที่จะเป็นงานปรัมปราคติที่เคยนิยมในสมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในการนี้ช่างเลือกนำเสนอความสมจริงผ่านเครื่องแต่งกาย การไว้ผมตลอดจนการแสดงลักษณะกายวิภาคเป็นหลัก ถือเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างท้องถิ่นอีกประการหนึ่งที่ปรากฏในหนังสือบุด กลุ่มสุดท้าย เป็นจิตรกรรมแบบสมจริง คือกลุ่มภาพกากนั่นเอง

1.2.6 ภาพวิวทิวทัศน์

ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมทั่วไปเป็นภาพปราสาทราชมณเฑียร บ้านเรือน และทิวทัศน์ธรรมชาติ แต่เนื่องจากข้อจำกัดของหนังสือบุดที่มีขนาดเล็ก ส่งผลให้ช่างใช้เทคนิคการเล่าเรื่องเฉพาะตอนที่สำคัญ ตัดทอนรายละเอียดปลีกย่อยจนหมด จิตรกรรมภาพวิวทิวทัศน์ที่เหลือให้พอศึกษาได้จึงเป็นภาพต้นไม้ ดอกไม้ แนวสันเขา โขดหิน ท้องน้ำ ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมเวสสันดรชาดกเป็นหลัก รองลงมาเป็นพุทธประวัติ และวรรณกรรมพื้นบ้านอีกเล็กน้อย โดยมีรายละเอียดดังนี้

- **ต้นไม้ - ดอกไม้** เทคนิคที่ช่างใช้ในการเขียนภาพกลุ่มนี้แบ่งได้เป็น 3 แบบ ได้แก่ แบบแรก เป็นการเขียนแบบไทยประเพณี ใช้ในการเขียนภาพต้นไม้นับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ยกตัวอย่างภาพจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 (ภาพที่ 293) ซึ่งคล้ายคลึงกับภาพต้นไม้ในหนังสือบุดที่เขียนจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดก เป็นงานปรัมปราคติอีกเรื่องหนึ่งนอกเหนือจากพุทธประวัติ และไตรภูมิโลกสัณฐาน ในการนี้ช่างใช้วิธีลงสีก่อนแล้วจึงตัดเส้นใบเป็นขอบคมอย่างละเอียด มีทั้งที่แยกเป็นใบ ๆ และเป็นพุ่ม ส่วนลำต้นก็จะเขียนเป็นเส้นคดโค้ง กิ่งก้านคดงอดูเป็นไม้ประดิษฐ์ตามอย่างศิลปะจีนที่มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมไทยเรื่อยมาตลอดทุกยุคทุกสมัยโดยเฉพาะงานในราชธานี[354] (ภาพที่ 294)

[354]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 35.

ภาพที่ 293 เทคนิคการเขียนต้นไม้ในเรื่องพุทธประวัติ สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 158.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 294 เทคนิคการเขียนต้นไม้ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย ที่เขียนภาพเวสสันดรชาดก

การลงสีใบไม้หรือพุ่มไม้ในหนังสือบุดจะใช้สีเดียวกันทั้งหมดคือสีเขียวอ่อน แต่อาศัยเทคนิคการตัดเส้นใบที่อยู่ด้านหน้าให้ละเอียด ขณะที่ใบที่อยู่เยื้องไปด้านหลังจะตัดเส้นจาง หรือมิเช่นนั้นก็เขียนเติมยอดให้มีใบอ่อนเล็ก ๆ แทงออกมาด้วยสีเขียวเข้มเกือบดำหรือสีดำ

ทั้งนี้ปรากฏการเขียนภาพทิวไม้ด้วยเทคนิคเดียวกันนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีอายุไล่เลี่ยกัน คือราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วย อาทิ ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องภูริทัตชาดกภายในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ. เมืองสงขลา จ. สงขลา (ภาพที่ 295) อย่างไรก็ดีงานเขียนที่พบในหนังสือบุดดูจะใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิมากกว่า กล่าวคือแม้พิจารณาจากสีที่นำมาใช้เขียนภาพ ไม่ว่าจะเป็นสีแดง สีส้ม สีน้ำตาลจะช่วยให้กำหนดอายุคร่าว ๆ ได้ว่าจิตรกรรมดังกล่าวไม่เก่าไปกว่าช่วงรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์หรือราวพุทธศตวรรษที่ 24 ทว่าจากการเขียนภาพใบไม้แบบลงสีเดียวเรียบ ๆ ไม่ปรากฏจุดรับแสง หรือหลบแสงอย่างที่พบในงานจิตรกรรมกวฝาผนังของวัดมัชฌิมาวาส ประกอบกับการขาดความสมจริงเรื่องกาลเวลา ไม่ปรากฏการนำหลักทัศนียวิสัยมาใช้ ส่งผลให้ภาพรวมของงานจิตรกรรมดูไม่มีมิติ ฉากหลังที่ควรจะเป็นภาพท้องฟ้าหรือแนวไม้ก็กลายเป็นฉากที่ทาสีเรียบ ๆ ดูราวฉากกั้นแทน ชวนให้สันนิษฐานได้ว่าช่างได้หวนกลับไปนำเทคนิคการเขียนจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่นิยมมาก่อนช่วงปลายรัชกาลที่ 3 มาใช้อีกครั้ง[355] โดยมีแรงบันดาลใจจากภาพต้นฉบับที่คัดลอกต่อกันมา ในที่นี้

[355]แม้งานจิตรกรรมแบบพระราชนิยมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 จะเป็นงานที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนเสียส่วนใหญ่ แต่ก็ปรากฏการเขียนภาพแบบ

สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสมุดภาพไตรภูมิฉบับใดฉบับหนึ่งที่แพร่กระจายไปยังดินแดนภาคใต้ เนื่องจากเป็นกลุ่มสมุดไทยเหมือนกัน ประกอบกับการตีความที่มาของภาพจิตรกรรมในบทก่อนก็สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพจิตรกรรมหลายตอนในหนังสือบุดกับสมุดภาพไตรภูมิ

ภาพที่ 295 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

แบบที่สอง การเขียนภาพต้นไม้โดยการกระทุ้งหรือจิ้มให้เกิดเป็นพุ่มไม้ ส่วนที่รับแสงสีเข้มหลบแสงสีอ่อน เป็นเทคนิคการสร้างความสมจริงแบบปรัมปราคติที่นิยมมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย และแพร่หลายเป็นอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์[356] เดิมทีใช้เปลือก

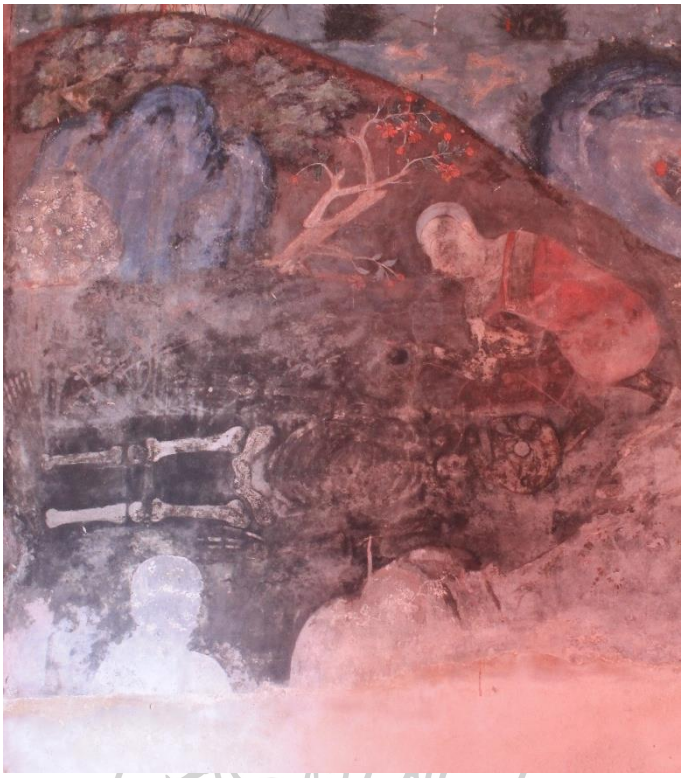
ไทยประเพณีอยู่ในช่วงต้นรัชกาลมาก่อน กระทั่งช่วงหลังมาแล้วก็เริ่มปรากฏการเขียนงานที่ดูสมจริงมากขึ้น มีการนำหลักทัศนียวิสัย (Perspective) มาใช้ ก่อให้เกิดงานปรัมปราคติแนวใหม่ และงานสมจริงอย่างตะวันตก ซึ่งจะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากขึ้นและกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของงานจิตรกรรมในรัชกาลถัดไป

[356]ปรีชา เถาทอง, **จิตรกรรมไทยวิจักษ์** (กรุงเทพฯ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 43.

กระดังงาแทนแปรง[357] ภาพจิตรกรรมในพื้นที่ภาคใต้ที่นิยมใช้เทคนิคดังกล่าวมักจะเป็นภาพที่เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา และได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 บางครั้งพบการใช้เทคนิคดังกล่าวร่วมกับการลงสีและตัดเส้นใบซึ่งแพร่หลายอยู่ก่อนด้วย ยกตัวอย่างได้จากภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา (ภาพที่ 296) ภาพจิตรกรรมกรรมภายในพระอุโบสถวัดโพธิปฐมาวาส อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา (ภาพที่ 297) และภาพจิตรกรรมในศาลาการเปรียญ วัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช (ภาพที่ 298) เป็นต้น

ภาพที่ 296 จิตรกรรมฝาผนังแสดงวิถีชีวิตชาวบ้าน ในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[357]สันติ เล็กสุขุม, สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, .74.



ภาพที่ 297 จิตรกรรมฝาผนังภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐาน ในพระอุโบสถวัดโพธิปฐมาวาส อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 298 จิตรกรรมเรื่องสุวรรณสามชาดก ในศาลาการเปรียญ วัดท้าวโคตร อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช

อนึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าภาพที่ใช้เทคนิคนี้ส่วนใหญ่จะเขียนอยู่ในตำแหน่งที่เยื้องไปด้านหลัง ทำหน้าที่เสมือนฉากหลัง วัตถุประสงค์สำคัญที่ช่างเลือกเขียนด้วยวิธีนี้อาจเกิดจากความต้องการสร้างความสมจริงให้แก่ภาพ เนื่องจากการเขียนภาพด้วยวิธีนี้จะไม่เห็นรายละเอียดของใบผิดกับวิธีแรก สอดคล้องกับหลักทัศนียวิทยาที่วัตถุเมื่ออยู่ไกลออกไปก็จะดูเล็กลง เห็นรายละเอียดต่าง ๆ ได้น้อยลง

สีที่ช่างใช้เขียนส่วนใหญ่เป็นสีเขียวเข้มเกือบดำ กับสีเขียวอ่อน ซึ่งจะกระทุ้งลงไปหลังจากลงสีที่เข้มกว่าแล้ว ภาพต้นไม้ที่พบส่วนใหญ่เขียนอยู่ในเรื่องพุทธประวัติตัวอย่างเช่น จิตรกรรมพุทธประวัติ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ (ภาพที่ 299) อย่างไรก็ดีเนื่องจากช่างท้องถิ่นอาจมิได้ถนัดเรื่องการใช้เทคนิคแบบทัศนียวิสัยสร้างความสมจริงให้แก่ภาพมากนักเมื่อเทียบกับช่างในกรุง จิตรกรรมที่ปรากฏบางภาพจึงดูไม่สมส่วนผิดไปจากธรรมชาติ อาทิ การเขียนภาพต้นไม้เป็นฉากหลัง ขณะที่ตัวลำต้น และกิ่งก้านมีขนาดเล็กดูสมจริง ทว่าพุ่มใบที่อยู่ด้านบนมีขนาดใหญ่เห็นรายละเอียดดอกไม้ที่บานอยู่บนยอดชัดเจน (ภาพที่ 300) หรือการระบายสีของพุ่มใบแบบผิดธรรมชาติ โดยช่างเลือกแต้มสีแดงอมน้ำเงิน สีฟ้าบาง ๆ เป็นสีใบไม้ นอกจากจะแสดงให้เห็นว่าเป็นงานช่างรุ่นใหม่แล้ว นัยหนึ่งถือเป็นการสะท้อนเอกลักษณ์ของช่างท้องถิ่นที่มีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่มิได้ยึดติดกับขนบมากนักผิดกับช่างในราชธานี (ภาพที่ 301)

ภาพที่ 299 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมพุทธประวัติ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

ภาพที่ 300 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

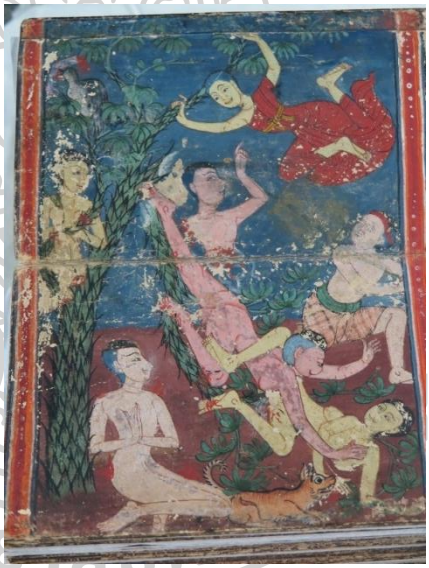
ภาพที่ 301 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

การเขียนภาพต้นไม้แบบสุดท้าย เป็นการเขียนโดยใช้เทคนิคการตัดเส้นใบไม้ทีละใบ ตัวใบเป็นรูปวงรีมีปลายแหลม เห็นรายละเอียดแต่ละส่วนของต้นไม้ได้ชัดเจนเป็นการเขียนตามอย่างไทยประเพณีเหมือนกันกับแบบแรก

สำหรับการศึกษาภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดพบว่าช่างมักจะใช้เทคนิคดังกล่าวเขียนภาพต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรก ตอนหนึ่งของเรื่องพระมาลัย กับภาพมวลพฤกษชาติในเวสสันดร

ชาดก โดยช่างจะลงสีต้นงิ้วด้วยสีเขียวเข้ม ไม่มีการไล่สี แต่มีการตัดเส้นใบและหนามงิ้วด้วยสีดำ ตรงปลายหนามงิ้วมีการแรงเงาด้วยสีดำ ทั้งนี้น่าจะเป็นเทคนิคที่ช่างใช้เพิ่มมิติเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถึงความแหลมของหนามงิ้ว (ภาพที่ 302)

การเขียนต้นงิ้วลักษณะนี้ปรากฏเรื่อยมาในงานจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยกำหนดอายุไม่ต่ำกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ยกตัวอย่างได้จาก ภาพโลหสิมพลีนรก ในสมุดภาพที่พบแถบจังหวัดเพชรบุรี กำหนดอายุอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 2 เล่ม ได้แก่ สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1 และสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 1 เป็นต้น (ภาพที่ 303) ถือได้ว่าเป็นเทคนิคการเขียนภาพแบบปรัมปราคติอีกแบบหนึ่ง เนื่องจากในความเป็นจริงต้นงิ้วมีหนามไม่มาก และหนามมิได้ดูเรียวแหลมเท่านี้ ช่างน่าจะเขียนภาพตามจินตนาการ โดยมุ่งหวังให้คนรู้สึกหวาดกลัว ไม่กล้ากระทำบาปเป็นหลัก (ภาพที่ 304)

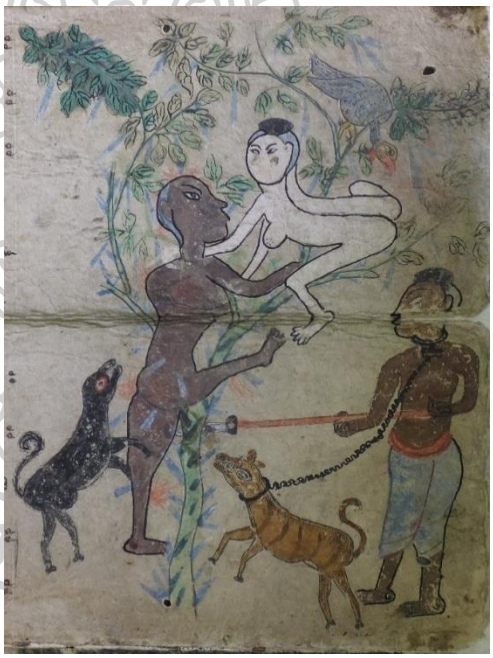


ภาพที่ 302 ภาพต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรก จากหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย

ภาพที่ 303 (ซ้าย - ขวา) ภาพต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรก จากสมุดภาพเรื่องพระมาลัยของวัดปากคลอง อ. บ้านแหลม จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 และสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1
ที่มา (ซ้าย - ขวา) **:** บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, สมุดข่อย (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542), 171,290.

ภาพที่ 304 ต้นงิ้ว และหนามงิ้ว ที่พบตามธรรมชาติ
ที่มา: สำนักบริหารพื้นที่อนุรักษ์ที่ 16 สาขาแม่สะเรียง กรมอุทยานแห่งชาติ สัตว์ป่า และพันธุ์พืช, **งิ้วดอกขาว**, เข้าถึงเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 , เข้าถึงได้จาก http://www.fca16mr.com/webblog/blog.php?id=754

อย่างไรก็ดีมีงานจิตรกรรมภาพตอนเดียวกันบางภาพ แสดงลักษณะต้นงิ้วที่ต่างออกไป อาทิ ใบงิ้วมิได้แตกออกจากกันเป็นแฉก แต่งอกออกมาเป็นใบเดี่ยว รูปวงรีปลายมน หนามงิ้วก็แต้มสีให้เห็นพอเป็นเค้าร่าง มิได้มีการตัดเส้นเพิ่มเงาอย่างที่กล่าวไปแล้ว (ภาพที่ 305) กับใบงิ้วที่ดูเรียวยาว แต่มิได้รวมกันเป็นแฉก (ภาพที่ 306) เป็นต้น เหล่านี้ล้วนเป็นเอกลักษณ์ของงานพื้นบ้านที่แฝงอยู่ในงานอย่างราชธานี กล่าวคือช่างท้องถิ่นย่อมมีอิสระในการแสดงจินตนาการของตนมากกว่าช่างในราชธานี โดยเฉพาะช่างหลวงที่จะต้องยึดถือเอาขนบเป็นสำคัญ ยืนยันได้จากภาพโลหสิมพลีนรก ในจิตรกรรมเรื่องพระมาลัย พบในสมุดภาพพระมาลัย เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ อ. เมืองลพบุรี จ.ลพบุรี เนื่องจากช่างตั้งใจใช้เทคนิคการแต้มสีมาเขียนใบงิ้ว ส่งผลให้ตัวใบมีลักษณะเป็นพุ่มเป็นกอ นอกจากจะดูแปลกตาแล้วยังผิดไปจากภาพงิ้วในงานปรัมปราคติเป็นอย่างมากอีกด้วย (ภาพที่ 307)



ภาพที่ 305 เทคนิคการเขียนภาพต้นงิ้ว จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

ภาพที่ 306 เทคนิคการเขียนภาพต้นงิ้ว จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

ภาพที่ 307 เทคนิคการเขียนภาพต้นงิ้ว จากสมุดภาพเรื่องพระมาลัย ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ จ.ลพบุรี

ที่มา: อ. กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์

เนื่องจากต้นงิ้ว เป็นไม้ยืนต้นผลัดใบที่ขึ้นตามป่าเบญจพรรณ ป่าดิบแร้ง ป่าเต็งรัง โดยเฉพาะเขาหินปูนจึงไม่ปรากฏการกระจายพันธุ์อยู่ในพื้นที่ภาคใต้ของไทย[358] ดังนั้นก็อาจเป็นไปได้ที่ช่างท้องถิ่นจะไม่เคยเห็นต้นงิ้วจริง ๆ จึงนำเอาจินตนาการของตนมาผสมผสานกับคำบอกเล่าที่ปรากฏอยู่ในเรื่องไตรภูมิ ซึ่งกล่าวถึงต้นงิ้วในโลหสิมพลีนรกว่า “ต้นงิ้วขึ้นในนรกขุมนี้มากมายเป็นป่าต้นงิ้ว แต่ละต้นสูงตั้งโยชน์ มีหนามยาว 11 นิ้วมืออยู่ทั่วลำต้น...”[359] จนเกิดเป็นภาพจิตรกรรมตามรูปแบบที่กล่าวมา และเนื่องจากระเบียบการเขียนภาพโลหสิมพลีนรกส่วนใหญ่จะประกอบด้วยภาพต้นงิ้ว ภาพนกกับกาปากแหลมคอยจิกคนบาปเมื่อปีนถึงส่วนยอด ภาพคนบาปกำลังปีนต้นงิ้ว ภาพยมบาลถือหอกกับสุนัขอยู่ตรงโคนต้นงิ้วคอยไล่ให้คนบาปปีนกลับขึ้นไป ดังนั้นการจัดองค์ประกอบของภาพจึงเน้นเขียนอยู่ในระนาบเดียวกัน ฉากหลังทาด้วยสีสดอย่างสีแดง สีม่วงอมเทา และสีส้ม แม้จะดูไม่สมจริงแต่ก็ช่วยขับให้ภาพที่อยู่ด้านหน้าโดดเด่นขึ้นมาทันที

นอกจากภาพต้นงิ้วที่กล่าวมาแล้ว ยังปรากฏภาพต้นไม้ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา บางภาพเขียนขึ้นตามเทคนิคนี้ด้วย โดยลักษณะเด่นของภาพต้นไม้ในศาสตราส่วนใหญ่อยู่ที่รูปแบบการแตกใบที่เขียนไว้อย่างหยาบ ๆ ดูเป็นไม้ประดิษฐ์ (ภาพที่ 308) มิได้เป็นใบเล็ก ๆ ซ้อนทับกันไปมาอย่างที่ปรากฏในงานราชธานี หรืองานเลียนแบบราชธานี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[358]สำนักบริหารพื้นที่อนุรักษ์ที่ 16 สาขาแม่สะเรียง กรมอุทยานแห่งชาติ สัตว์ป่า และพันธุ์พืช, **งิ้วดอกขาว**, เข้าถึงเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2562, เข้าถึงได้จากhttp://www.fca16mr.com/webblog/blog.php?id=754

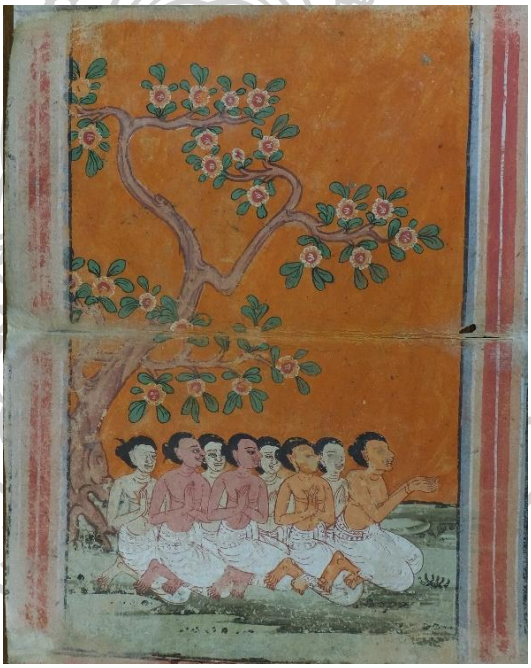
[359]เสฐียรโกเศศ, **เล่าเรื่องในไตรภูมิ** (กรุงเทพฯ ศยาม, 2544), 17.

ภาพที่ 308 เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

สำหรับภาพดอกไม้ มีวิวัฒนาการให้เห็นไม่มากนัก ส่วนใหญ่เป็นการเขียนเลียนแบบงานไทยประเพณี ที่นิยมเขียนภาพดอกโบตั๋น กับภาพดอกไม้ในจินตนาการในป่าหิมพานต์เท่านั้น ซึ่งช่างมักจะเลือกเอาเทคนิคการตัดเส้นดอกทีละดอกมาใช้เขียนภาพดอกโบตั๋น (ภาพที่ 309) ขณะที่ดอกไม้อีกแบบจะใช้เทคนิคการแต้มสีให้เกิดเป็นกลีบดอกแต่ละกลีบ ไม่มีการตัดเส้นแทน (ภาพที่ 310)

ในการนี้ดูเหมือนว่าช่างจะตั้งใจเขียนรูปดอกไม้ในหนังสือบุด ให้มีใบน้อยกว่าดอก เช่นเดียวกับดอกไม้ที่พบในกลุ่มสมุดภาพไตรภูมิ ยกตัวอย่างเช่น ภาพดอกโบตั๋น กับดอกไม้ในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาด กัณฑ์มัทรี กัณฑ์กุมาร และกัณฑ์มหาราช ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6 (ภาพที่ 311) ต่างก็มีใบน้อยดอกมากเหมือนกับดอกไม้หนังสือบุด และดอกไม้ส่วนใหญ่มักจะทาด้วยสีแดง กับสีขาว สามารถมองเห็นเกสรที่อยู่ตรงกลางได้ชัดเจน

ภาพที่ 309 เทคนิคการเขียนภาพดอกไม้ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์



ภาพที่ 310 เทคนิคการเขียนภาพดอกไม้ จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

ภาพที่ 311 เทคนิคการเขียนภาพดอกไม้ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 80.

- แนวสันเขา – โขดหิน ภาพแนวสันเขาส่วนใหญ่จะปรากฏเขียนอยู่ในจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กับจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ใช้เป็นฉากหลังของเหตุการณ์สำคัญหลาย ๆ ตอน อาทิ ฉากป่าหิมพานต์ในกัณฑ์วันประเวศน์ และกัณฑ์จุลพน (ภาพที่ 312) กับฉากป่าที่ตั้งอาศรมของพระชนกฤาษี ตอนฤาษีไถนาพบนางสีดาในเรื่องรามเกียรติ์ (ภาพที่ 313) เป็นต้น โดยลักษณะของแนวสันเขาจะคดโค้งคล้ายการเอา “เขาไม้” มาวางเหลื่อมกันเป็นระยะ พบมากในปรัมปราคติที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นอิทธิพลของศิลปะจีนที่ผสมผสานอยู่ในงานอย่างไทยประเพณีอีกต่อหนึ่ง

สีที่ใช้ในการเขียนแนวสันเขาส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาล ไล่ไปตั้งแต่น้ำตาลอ่อน น้ำตาลอมส้ม (สีอิฐ) ไปจนถึงสีน้ำตาลเข้ม ตามด้วยการตัดเส้นขอบสันเขาแต่ละลูกด้วยสีดำ นัยหนึ่งน่าจะเป็นความพยายามสร้างมิติตื้น – ลึกให้แก่ภาพ อย่างไรก็ดีมีภาพในเวสสันดรชาดกบางภาพที่ระบายแนวสันเขาด้วยสีคราม หรือสีน้ำเงิน สะท้อนให้เห็นมุมมองของช่างที่มิได้ใส่ใจต่อการเขียนภาพให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติมากนัก

อนึ่งหากลองสังเกตเทคนิคการเขียนพื้นดินในแต่ละภาพที่เขียนแนวสันเขาเลียนแบบเขาไม้ จะพบว่าช่างเขียนพื้นดินให้มีแนวคดโค้งอย่างสันเขา นัยหนึ่งน่าจะเป็นการสะท้อนความสมจริงที่ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นบนเขานั่นเอง

ภาพที่ 312 เทคนิคการเขียนแนวสันเขา โขดหิน จิตรกรรมเวสสันดรชาดก ในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัย

ภาพที่ 313 เทคนิคการเขียนแนวสันเขา โขดหิน จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา

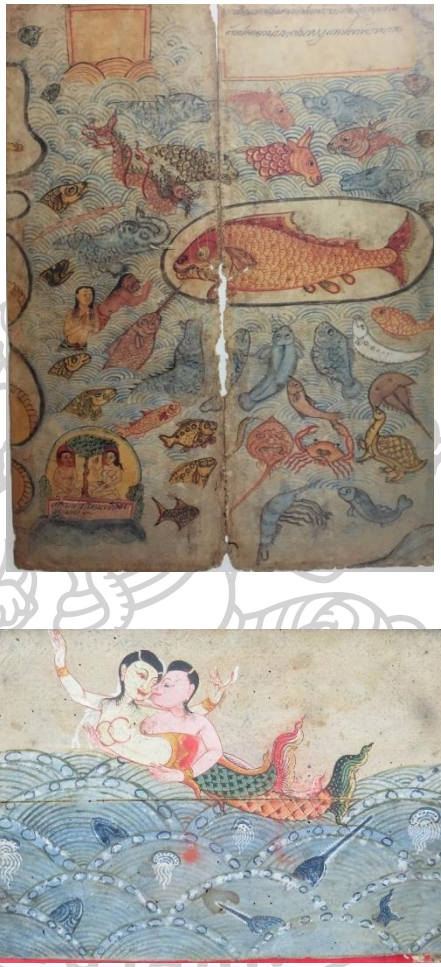
- ท้องน้ำ ปรากฏการเขียนภาพท้องน้ำแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่ แบบไทยประเพณี เป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ที่เลียนแบบลักษณะระลอกคลื่น โดยช่างจะเขียนภาพท้องน้ำเป็นวงโค้งซ้อนกันเรียงสลับไปมาดูคล้ายเกล็ดปลา (ภาพที่ 314) กับภาพท้องน้ำที่ดูสงบนิ่งแบบสมจริง (ภาพที่ 315) จิตรกรรมที่พบส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมจากวรรณกรรมที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เนื่องจากมีฉากเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นในท้องน้ำ อาทิ เรื่องมหาชนกชาดก เรื่องไกรทอง และเรื่องสุธน - มโนห์รา เป็นต้น สีที่ช่างใช้เขียนส่วนใหญ่จะเป็นสีฟ้าบาง ๆ ภาพที่เขียนเลียนแบบธรรมชาติก็จะมีการลงสีจุดที่รับแสงบางกว่าจุดที่แสงไม่ตกกระทบ

ภาพที่ 314 เทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 315 เทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา

อนึ่งภาพท้องน้ำแบบเกล็ดปลา ส่วนใหญ่มีการดัดแปลงและเสริมจินตนาการของช่างเข้าไปเพิ่มเติม เปรียบเทียบระหว่างภาพท้องน้ำในหนังสือบุด กับภาพท้องน้ำในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 นอกจากจะมีความปราณีตต่างกันแล้ว จะเห็นว่ามีการเติมส่วนช่องว่างระหว่างวงโค้งชั้นบนสุดกับวงโค้งถัดมาด้วยรูปวงรีเรียงเป็นแถวคล้ายไข่ปลาด้วย (ภาพที่ 316) ทั้งนี้แม้การเขียนภาพท้องน้ำแบบสมจริงจะเป็นเทคนิคที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมาในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 ทว่าดูเหมือนเทคนิคทั้งสองจะได้รับความนิยมอย่างเท่าเทียมกัน โดยเฉพาะในท้องถิ่นภาคใต้เอง ตัวอย่างภาพจิตรกรรรมในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา ภาพหนึ่งสะท้อนให้เห็นว่าช่างนิยมใช้เทคนิคการเขียนภาพท้องน้ำทั้งสองแบบมานับแต่ช่วงปลาย

รัชกาลที่ 3 - ต้นรัชกาลที่ 4 เป็นอย่างน้อยแล้ว โดยจะเลือกใช้วิธีเขียนท้องน้ำแบบปรัมปราคติเมื่อต้องเขียนภาพมหาสมุทรขนาดใหญ่ ขณะที่คูคลองต่าง ๆ จะเขียนเป็นภาพท้องน้ำนิ่งแบบสมจริง เป็นต้น (ภาพที่ 317)



ภาพที่ 316 เปรียบเทียบเทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา กับจิตรกรรมในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์**ที่มา** (บน): หอสมุดแห่งชาติ กรม ศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - กรุงธนบุรี เล่มที่ 1**. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 97

ภาพที่ 317 เทคนิคการเขียนท้องน้ำ จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส อ.เมืองสงขลา จ. สงขลา

โดยสรุปจากรูปแบบและเทคนิคการเขียนภาพวิววิทัศน์ที่พบในหนังสือบุด แสดงให้เห็นว่าเมื่อภาพจิตรกรรมเป็นเรื่องราวปรัมปราคติ การเขียนภาพธรรมชาติต่าง ๆ ก็จะอาศัยเทคนิคเดียวกัน คือ ภาพส่วนใหญ่ดูไม่สมจริงมีลักษณะประดิษฐ์ คล้ายลวดลายที่พบในศิลปะจีนที่ช่างท้องถิ่นรับผ่านมาจากงานจิตรกรรมในราชธานีอีกต่อหนึ่ง *อย่างไรก็ดีแม้เทคนิคการวาดจะเป็นอิทธิพลจากภายนอก แต่รูปแบบที่ปรากฏก็ยังดูเป็นงานท้องถิ่น โดยเฉพาะการใช้สีแบบพหุรงค์ตามอย่างที่นิยมนับแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา แตกต่างกันตรงที่งานพื้นบ้านจะนิยมสีสดจัดมากกว่า*

2. หน้าที่ของงานจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด

จากการศึกษาที่มา รูปแบบ และเทคนิคของงานจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดทั้ง 3 เรื่อง ได้แก่ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา นำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่ว่าวัตถุประสงค์ในการเขียนภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่มิได้อยู่ที่การทำหน้าที่เป็น “ภาพประกอบ” เรื่องราวที่อยู่ในหนังสือเพียงอย่างเดียว ทว่ายังมีความสำคัญในฐานะ “ภาพประดับ” เพื่อผู้อ่าน หรือผู้สวดใช้พักสายตา ตลอดจนเพื่อความสวยงามไปพร้อมกันด้วย กล่าวคือจิตรกรรมที่ทำหน้าที่เป็นภาพประกอบเรื่องโดยหลัก ๆ มีเพียง 2 เรื่องเท่านั้น ได้แก่ ภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัย กับเวสสันดรชาดก ที่

ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย เนื่องจากเนื้อหาของภาพมีความสัมพันธ์กับบทสวดในหนังสือทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

อนึ่งแม้จะมีการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยไม่ครบทั้ง 12 คู่ภาพ ตามที่นิยมมาแต่เดิมทว่าปรากฏภาพพระมาลัยโปรดสัตว์นรกกับภาพนรกภูมิอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยเกือบทุกเล่มที่นำมาศึกษา สะท้อนให้เห็นว่าช่างยังคงคุณค่าของงานจิตรกรรมเรื่องนี้ในฐานะที่เป็นเครื่องมือสำหรับสั่งสอนเรื่องนรก สวรรค์ บาป บุญ คุณโทษ และการสั่งสมบุญเพื่อให้ได้ไปเกิดในยุคของพระศรีอาริยเมตไตรย ซึ่งถือเป็นสังคมในอุดมคติ เนื่องจากทุกคนจะมีความสมบูรณ์พูนสุขกันถ้วนหน้า ตลอดไปจนถึงเรื่องการหมั่นอุทิศกุศลให้แก่ญาติผู้ล่วงลับเอาไว้ได้[360] สัมพันธ์กับเนื้อหาที่ปรากฏในบทสวด ซึ่งเน้นการกล่าวถึงพระเถระองค์หนึ่ง นามว่า “พระมาลัย” เป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์และญานอันแก่กล้า มักเหาะไปเยี่ยมชมเทวโลกกับยมโลก แล้วนำเรื่องราวความสุขในเทวโลก กับความทุกข์ของสัตว์นรกในยมโลกมาบอกเล่าให้ผู้คนได้รู้ จนคนทั้งหลายพากันเลื่อมใสในคำสอน เลิกก่อกรรมชั่ว และหันมาประพฤติแต่กรรมดี อีกทั้งยังหมั่นทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติที่ต้องตกไปอยู่ยมโลกโดยตรง

ขณะเดียวกันจิตรกรรมเวสสันดรชาดก ก็จะเกี่ยวข้องกับเนื้อหาดังกล่าวโดยอ้อม กล่าวคือมีตอนหนึ่งของเรื่องพระมาลัยปรากฏการอ้างถึงโองการของพระศรีอาริยเมตไตรยซึ่งสั่งพระมาลัยให้แจ้งแก่ผู้คนที่ปรารถนาจะเกิดในศาสนาของพระองค์ให้ปฏิบัติตนตามที่ทรงกำหนด หนึ่งในนั้นคือการสดับธรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดกให้จบทั้ง 1000 คาถา ในการนี้ประเพณีการฟังเทศน์ชาดกเรื่องเวสสันดรจึงเป็นที่นิยมอย่างมากในพื้นที่ภาคใต้เช่นเดียวกัน ยืนยันได้จากข้อความในหนังสือพระมหาชาดก ฉบับวัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา ระบุว่า “ถ้าใครมีบุญแก่ จิตใสแท้มีสมภารพึงฟังจะชำนาญ ในนิพพานมหาชาติ มียศมีศักดา มีปัญญาเฉลียวฉลาด ได้ทำมหาชาติ ชวนชนาทุกสับสน ให้ฟังจนสำเมร็จ อย่าให้เหลือกลางคืนวัน สดับสุดสิ้นทุกอัน หมายจำธรรมในนิทาน”[361] นอกจากนี้อาจพิจารณาจากขนาดของหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยที่เขียนภาพเวสสันดรชาดก ซึ่งจะมีขนาดใหญ่กว่าหนังสือบุดเรื่องอื่น ๆ แสดงให้เห็นว่าผู้คนในท้องถิ่นให้ความสำคัญแก่นิทานชาดกเรื่องดังกล่าว กับเรื่องพระมาลัยเป็นอย่างมาก

สำหรับจิตรกรรมที่เขียนขึ้นเพื่อใช้เป็น “ภาพประดับ” หนังสือ เป็นกลุ่มจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เป็นส่วนใหญ่ได้แก่ จิตรกรรมพุทธประวัติ จิตรกรรม

---

[360]ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ**, 29 – 30.

[361]ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ: วรรณกรรมปริทัศน์**.,62.

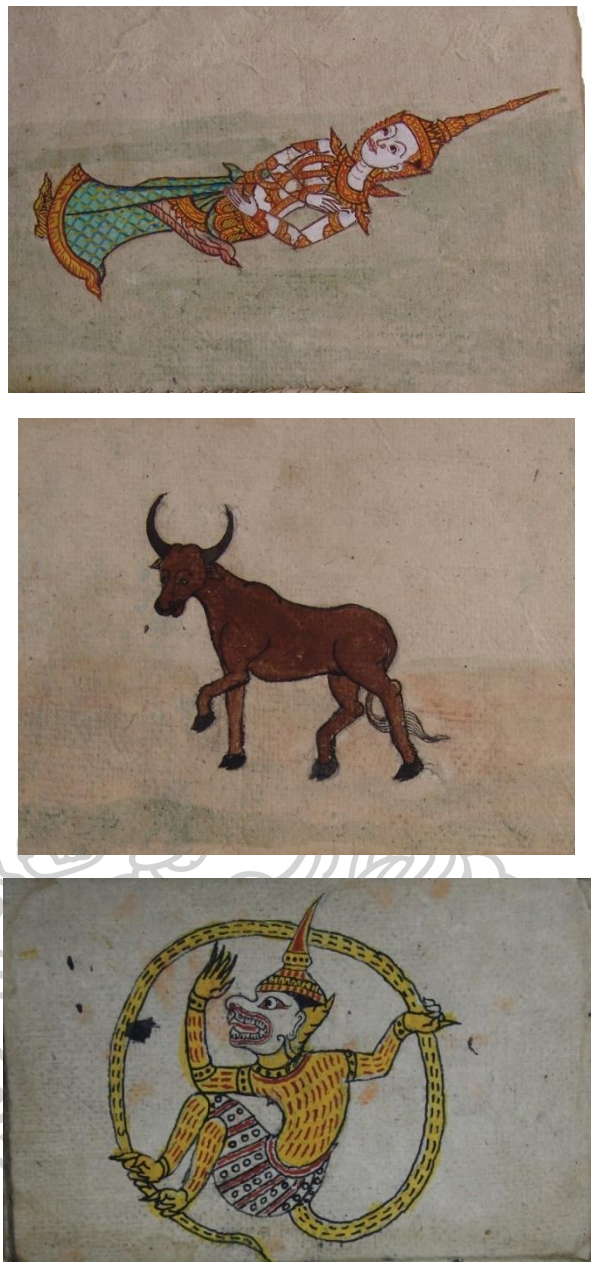
เรื่องพระมาลัย จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ และปางมารวิชัย เนื่องจากคำสวดในหนังสือบุดเรื่องนี้มีเนื้อหาเป็นปรมัตถธรรมหรือธรรมชั้นสูง ที่มีลักษณะเป็นนามธรรมเป็นอย่างมาก ผิดกับเรื่องพระมาลัยที่เป็นนิทานธรรม มีชื่อตัวละคร ชื่อสถานที่ที่สามารถอ้างถึงตลอดจนนำมาใช้เขียนเป็นภาพจิตรกรรมได้ ดังนั้นภาพที่นำมาเขียนจึงมิได้มีความเกี่ยวข้องกับตัวเนื้อหาโดยตรง ยกเว้นบางกรณี เช่น ภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ และปางมารวิชัย อนุมานจากจำนวนที่พบมีการเขียนเป็นภาพจิตรกรรมประกอบหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์มากที่สุด โดยเฉพาะภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิ อาจสันนิษฐานได้ว่า ช่างนำมาเขียนเพราะเป็นปางที่สัมพันธ์กับพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ซึ่งเป็นที่มาของการค้นพบพระอภิธรรมทั้ง 7 คัมภีร์นั่นเอง อย่างไรก็ดีหากยึดตามวัฒนธรรมการสร้างหนังสือบุดในระยะแรกที่เชื่อว่าผู้เขียนหรือผู้คัดลอกน่าจะเป็นกลุ่มภิกษุผู้คงแก่เรียน เพราะจะเน้นเขียนหนังสือธรรมะเป็นหลัก ประกอบกับมีกลุ่มสงฆ์เท่านั้นที่สามารถอ่านเขียนภาษามคธ หรือภาษาบาลีที่ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดได้ การเลือกเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิก็อาจมิได้มีนัยยะเช่นที่กล่าวไป และเป็นแต่เพียงการเลือกเขียนภาพตามความคุ้นเคยเท่านั้น

นอกจากนี้การตีความเนื้อหาภาพจิตรกรรม ซึ่งทำให้ทราบข้อเท็จจริงว่าภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่ไม่สามารถระบุเรื่องราวหรือตอนที่นำมาเขียนได้ชัดเจน แม้กระทั่งเรื่องพุทธประวัติก็ตาม เป็นเพราะช่างอาศัยการคัดลอกและดัดแปลงจิตรกรรมหลายตอนจากหลายแหล่ง ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี กับงานจิตรกรรมฝาผนังทั้งในและนอกท้องถิ่น นัยหนึ่งย่อมแสดงให้เห็นว่าช่างมิได้ตั้งใจเขียนภาพเพื่อถ่ายทอดเรื่องราว ทว่าเป็นการเขียนเพื่อใช้ประดับหนังสือให้ดูสวยงามยิ่งขึ้น ขณะเดียวกันก็อาจใช้เป็น “ภาพพักสายตา” ระหว่างช่วงพักการสวด ตามที่คุณจรัญ ทองวิไล เจ้าหน้าที่หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษก สงขลากล่าวไว้สอดคล้องกับหลักฐานภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเอง ที่แสดงให้รู้ว่าระหว่างการสวดภิกษุจะมีการหยุดพักเป็นบางช่วง

สุดท้ายหน้าที่ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุด เรื่องศาสตราซึ่งมีที่มาจากหลากหลายแหล่ง อาทิ นำมาจากนิบาตชาดก ปัญญาสชาดก ปริศนาธรรม วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ตลอดจนวรรณกรรมพื้นบ้าน ฯลฯ จะแตกต่างจากภาพจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดสองเรื่องที่กล่าวไปแล้ว ตรงที่มีภาพที่จัดเป็น “ภาพประกอบ” และ “ภาพประดับ” ปะปนกัน กล่าวคือ จากการตีความภาพจิตรกรรมจะสังเกตได้ว่างานจิตรกรรมส่วนใหญ่ โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ที่พบมากที่สุดนั้น เขียนโดยอาศัยเทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพแบบง่าย ๆ เน้นตัวละครเอกเพียงตัวเดียวเขียนไว้กลางหน้ากระดาษ ตัดทอนรายละเอียดต่าง ๆ ไปจนหมด ทั้งภาพตัวละครประกอบที่จะช่วย

ให้เข้าใจเนื้อเรื่อง และฉากหลังที่เป็นวิวทิวทัศน์ เช่น จิตรกรรมตอนนางเบญจกายแปลง ตอนทรพีวัดรอยเท้าบิดา และตอนสุครีพรบกับพญาพาลี เป็นต้น (ภาพที่ 318) ส่งผลให้มิสามารถเข้าใจเนื้อเรื่องได้ ขณะเดียวกันแม้นไม่มีภาพจิตรกรรม ผู้รับคำทำนายก็อาจเข้าใจเรื่องได้ผ่านเนื้อความที่ได้ฟัง ตรงกันข้ามกับจิตรกรรมที่เขียนเป็นภาพประกอบส่วนใหญ่ จะมีการใส่รายละเอียดไว้ในภาพมากกว่า แม้ในคำทำนายจะเกริ่นถึงเรื่องราวในวรรณกรรมไว้เพียงสั้น ๆ แต่ผู้รับคำทำนายก็สามารถตีความได้ต่อจากภาพจิตรกรรม อาทิ จิตรกรรมจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพญาพาลีถูกศรพระนารายณ์ ในคำทำนายเกริ่นไว้แต่เพียงว่า “อันนี้พญาพาลีเมื่อถูกศรพระนารายณ์ ใครแทงต้องที่นี่เคราะห์ร้ายถึงตาย ให้บูชาพระเคราะห์เสีย และสระหัวเสีย…”[362] ในการนี้ผู้ฟังคำทำนายจะสามารถเข้าใจนัยยะของคำว่า “เคราะห์ร้ายถึงตาย” ได้จากการพิจารณาภาพจิตรกรรม ที่แสดงภาพตอนพญาพาลีต้องศรพรหมศาสตร์ แม้พระรามจะมิได้ตั้งใจให้พญาพาลีถึงกับต้องตายเพราะเห็นว่าได้สำนึกผิดแล้ว แต่พญาพาลีก็ตั้งใจนำศรนั้นมาปลิดชีพด้วยตนเองเพื่อรักษาสัตย์ที่เคยให้ไว้ เป็นต้น (ภาพที่ 319)

[362]คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับนาย ช่วงพรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี



ภาพที่ 318 (บน - ล่าง) จิตรกรรมภาพนางเบญจกายแปลง ภาพทรพีวัดรอยเท้าบิดา ภาพพญาพาลีรบกับสุครีพ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา

ภาพที่ 319 จิตรกรรจากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพญาพาลีต้องศรพระนารายณ์ ในหนังสือบุด เรื่อง ศาสตรา ฉบับนายช่วง พรหมสุข อ.โคกโพธิ์ จ.ปัตตานี

โดยสรุปภาพจิตรกรรมที่เขียนในหนังสือบุด ประเภทหนังสือทางธรรมส่วนใหญ่จึงทำหน้าที่เป็น “ภาพประดับ” เพื่อใช้เป็นภาพพักสายตาระหว่างสวดเป็นหลัก ยกเว้นภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัย กับเวสสันดรชาดกที่มีฐานะเป็น “ภาพประกอบ” ช่วยให้เข้าใจเนื้อหาที่นำมาสวดมากขึ้น อย่างไรก็ดีภาพที่ช่างเลือกมาเขียนจะยังคงจำกัดเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเท่านั้น ตรงกันข้ามกับภาพจิตรกรรมในหนังสือศาสตราที่ปรากฏทั้งเรื่องในศาสนา และเรื่องที่เป็นนิทานประโลมโลก นัยหนึ่งอาจเพราะหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เป็นสมบัติส่วนบุคคล ใช้เพื่อการทำนายโชคชะตา จึงมิได้มีข้อจำกัดในการเลือกเรื่องที่นำมาเขียนเป็นจิตรกรรมเท่ากับหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับเรื่องพระมาลัยซึ่งเชื่อว่าผู้แต่ง และผู้เขียนภาพน่าจะเป็นกลุ่มพระสงฆ์ และใช้สำหรับสวดในงานพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น ทั้งนี้จิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตราปรากฏทั้งที่เป็นภาพประดับ และภาพประกอบ ขึ้นอยู่กับหน้าที่การใช้งานเป็นสำคัญ

ผลจากการศึกษารูปแบบ เทคนิค และหน้าที่ของภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดในบทนี้สามารถสรุปได้ว่างานจิตรกรรมในหนังสือบุด แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มตามรูปแบบและเทคนิคที่ช่างนำมาใช้ ได้แก่ กลุ่มแรกเป็นจิตรกรรมสกุลช่างภาคใต้ กับกลุ่มที่สองเป็นจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง ภาพจิตรกรรมที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของหนังสือบุด เป็นภาพตัวพระ – ตัวนางที่มีหน้าตาตลอดจนการแต่งกายคล้ายตัวหนังตะลุงพบมากที่สุดในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา รองลงมา

เป็นภาพเจดีย์ที่เลียนแบบเจดีย์ในศิลปะภาคใต้ พบในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย หน้าที่ของภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดมีทั้งที่เป็นภาพประกอบช่วยขยายความและทำให้เข้าใจเนื้อเรื่อง กับภาพประดับที่เขียนเพื่อความสวยงาม และอาจใช้สำหรับภิกษุ หรือผู้สวดพักสายตาระหว่างพักสวด ซึ่งพบมากในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาและวิเคราะห์เรื่องราว ตลอดจนรูปแบบของภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในหนังสือบุดทั้ง 3 เรื่อง ได้แก่ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ พระมาลัย และศาสตรา โดยอาศัยการเทียบเคียงกับงานศิลปกรรมที่พบในท้องถิ่น และในแถบพื้นที่ภาคกลาง อาทิ จิตรกรรมฝาผนังที่พบในภาคใต้ ตัวหนังตะลุง สมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี สมุดภาพที่พบในเขตจังหวัดลพบุรี สุพรรณบุรี และเพชรบุรี งานจิตรกรรมประเภทภาพบนศิลาจำหลัก ภาพบนบานแผละประตู - หน้าต่าง และภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พบภายในพระอาราม ในเขตกรุงเทพมหานคร ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับหนังสือบุดโดยตรง ด้วยมีเนื้อหาหรือที่มาของภาพจิตรกรรมเป็นแหล่งเดียวกัน สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

1. เรื่องราว

เนื้อหาของงานจิตรกรรมที่ช่างเลือกนำมาเขียน มีทั้งสิ้น 2 ประเภท ได้แก่ เรื่องทางโลกกับเรื่องทางธรรม สะท้อนผ่านภาพจิตรกรรมที่เป็นเรื่องศาสนา กับภาพจิตรกรรมที่เป็นวรรณคดีและนิทานตามลำดับ สามารถแยกอธิบายได้คือ

1.1 เรื่องทางโลก

พบเขียนไว้ในหนังสือบุด เรื่องศาสตราเพียงประเภทเดียว และไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการเขียนภาพจิตรกรรมจากเรื่องราวแบบเดียวกันนี้ในสมุดภาพอื่น ๆ นอกท้องถิ่นเลย ทั้งนี้เนื้อหาที่ช่างนำมาถ่ายทอดเป็นภาพจิตรกรรม ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องโลกียวิสัยของมนุษย์ ซึ่งมีทั้งรัก โลภ โกรธ หลง วนเวียนไป ปรากฏอยู่ในวรรณคดีและนิทานประเภทนิทานประโลมโลกเป็นหลัก เช่น รามเกียรติ์ พระสุธน-มโนห์รา สังข์ทอง ไกรทอง พระลอ พระรถเมรี และจันทโครพ เป็นต้น แม้จะมีการเลือกเอาวรรณคดีในศาสนาบางเรื่องมาเขียน ได้แก่ มหาชนกชาดก มโหสถชาดก และฉัททันตชาดก ทว่าเหตุการณ์ที่กล่าวถึงในคำทำนายก็ยังคงแกนเรื่องของโลกียวิสัย มากกว่าโลกียธรรม อาทิ คำทำนายในเรื่องมหาชนกกล่าวว่า “อันนี้เมื่อมหาชนก แล่นเรือตกกลางคงคา พรัดพรากจากบิดา

ตกชะตาได้เมียดี ทั้งเกณฑ์ชีนั้นก็มาก เมื่อตกยากมีคนช่วย เจรจาด้วยผู้ใด ปัญญาไวเมียสามคน…"[363] เป็นต้น ปัจจัยสำคัญน่าจะเป็นเพราะวัตถุประสงค์ของการสร้างหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ที่นำมาใช้เป็นตำราเสี่ยงทายเพื่อทำนายโชคชะตาในอนาคตของผู้คน

อย่างไรก็ดีในตอนท้ายของคำทำนายบางเรื่องมีการสอดแทรกคำสั่งสอนที่เป็นการอบรมด้านศีลธรรมมาด้วย ยกตัวอย่างเช่น

> อันนี้เมื่อพระรามตามกวาง ถ้าใครแทงต้องที่นี่ ท่านว่ามักต้องถูกหลอกลวง มักจะเสียของรัก มักเกิดวิวาทด้วยกัน มักจะจากที่ จะเกิดยุ่งใจ ท่านให้ภยัดตัวจงดี อย่าได้เชื่อคน จะต้องล่อลวงมิดี ห้ามมิให้เข้าป่า ห้ามมิให้จากที่ มักจะเกิดความ ท่านให้มนต์น้ำสระหัว เสียพระเคราะห์ต่างตัว **ให้โปรดนกปล่อยปลา** จึงจะคลายพระเคราะห์ แล้วจะได้ลาภ จะเกิดผลต่าง ๆ ต้องที่นี่ว่าพระเคราะห์ร้ายนัก ให้แทงสักทีก่อน ให้ตั้งใจลงให้แน่แล้วจึงแทง[364]

ดังนั้นนอกจากหนังสือบุดเรื่องศาสตรา จะมีความสำคัญในฐานะเป็น*สมุดภาพประเภทหนึ่งที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ของไทยเท่านั้น* หนังสือบุดเรื่องศาสตรายังสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของชาวปักษ์ใต้ที่*ผูกพันอยู่กับความเชื่อเรื่องโชคลาง ผลของการกระทำดี ประพฤติชั่ว อีกทั้งวัฒนธรรมการเล่าเรื่องแบบมุขปาฐะ* ผ่านคำทำนายที่นำเอาเรื่องวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านต่าง ๆ มาสาธกก่อนจะเริ่มทำนาย ซึ่งยังคงได้รับความนิยมอยู่ในท้องถิ่น แม้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเชื่อว่าเป็นระยะเวลาร่วมสมัยกับการเขียนจิตรกรรมในหนังสือบุดที่นพมาศึกษา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 จะโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งโรงเรียนสำหรับสอนภาษาตามภูมิภาคต่าง ๆ โดยปรารถนาให้ชาวบ้านอ่านภาษาไทยกลางได้[365] หรือแม้จะมีการแพร่กระจาย "หนังสือวัดเกาะ" ที่ตีพิมพ์งานวรรณกรรมภาคกลาง เช่น พระอภัยมณี โคบุตร และลักษณวงศ์ เป็นต้น ของโรงพิมพ์วัดเกาะไปยังพื้นที่ภาคใต้จำนวนมาก จนสุดจิตต์ รินทกุล เจ้าของโรงพิมพ์วัดเกาะรุ่นสุดท้ายถึงกับกล่าวเอาไว้ว่าหนังสือจากโรงพิมพ์วัดเกาะที่ส่งไปขายตามต่างจังหวัด ขายดีที่สุดคือ

---

[363]คำทำนายในหนังสือบุด เรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[364]คำทำนายในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

[365]ชวน เพชรแก้ว, **วรรณกรรมทักษิณ : วรรณกรรมปริทัศน์**, 66.

ทางภาคใต้ก็ตาม[366] จากการศึกษาหนังสือบุดเรื่องศาสตรา เชื่อว่าในระยะแรกยังมีกลุ่มคนที่อ่านหนังสือได้ไม่มากนัก และส่วนหนึ่งน่าจะเป็นกลุ่มผู้เขียนกับผู้คัดลอกหนังสือบุดนั่นเอง ขณะที่ชาวบ้านส่วนใหญ่จะยังคงอาศัยการศึกษาผ่านคำบอกเล่าของผู้รู้อยู่ นัยหนึ่งนอกจากหนังสือบุดเรื่องศาสตราจะเป็นตำราดูโชคชะตาแล้ว ยังถือเป็นตำราเรียนในยุคแรก ๆ ของชาวปักษ์ใต้ด้วย

1.2 เรื่องทางธรรม

มีเรื่องพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก พระมาลัย และปริศนาธรรม ที่เขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ กับเรื่องพระมาลัย ซึ่งเนื้อหาที่นำมาเขียนภาพดังกล่าวเป็นเรื่องที่นิยมเขียนอยู่ในสมุดภาพนับแต่สมัยอยุธยาแล้ว ดังปรากฏเรื่องพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ตอนพระพุทธองค์ลอยถาดเพื่อเสี่ยงทาย ตอนป่าเลยไลยก์ และเวสสันดรชาดกเกือบครบทั้ง 12 กัณฑ์อยู่ในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 กับเลขที่ 8 ด้วย สันนิษฐานว่าสาเหตุที่เรื่องดังกล่าวได้รับความนิยมนำมาเขียนในหนังสือบุดกลุ่มที่เป็นหนังสือเชิงธรรมะเท่านั้น น่าจะมาจากธรรมเนียมการสร้างหนังสือบุดในช่วงแรกที่ผู้สร้างใช้หนังสือบุดเป็น “วัตถุธรรม” ถวายเพื่อการศาสนาโดยหวังว่าจะช่วยให้ได้รับบุญใหญ่ คือการได้เกิดในยุคพระศริอาริยเมตไตรย และการได้ถึงพร้อมด้วยไตรพิธสมบัติ อันได้แก่ มนุษย์สมบัติ สวรรค์สมบัติ และนิพานสมบัติตลอดจนจะไม่ต้องไปเกิดในนรก ที่มีแต่ความทุกข์ทรมานตามคำบอกเล่าในเรื่องพระมาลัย ขณะเดียวกันเนื่องจากวัตถุประสงค์การเขียนหนังสือบุดทั้งสองเรื่อง เน้นใช้เพื่อสวดในพิธีทางศาสนาโดยเฉพาะในพิธีศพ ผู้สวดเป็นพระภิกษุ ยกเว้นเรื่องพระมาลัยหากนำไปสวดคฤหัสถ์ ก็จะเป็นชาวบ้านสวด ดังนั้นเรื่องที่นำมาเขียนจึงต้องจำกัดอยู่เฉพาะเรื่องในศาสนา ไม่หลากหลายเท่าที่ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตราตามที่ได้กล่าวไปก่อนแล้ว

อย่างไรก็ดีจากข้อสังเกตที่พบว่าแม้จะมีการเขียนภาพพระมาลัยไม่ครบทั้ง 12 คู่ภาพตามที่นิยมกัน อาจจะด้วยข้อจำกัดของขนาดหนังสือ ทว่าหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยทุกเล่มจะไม่เว้นการเขียนเรื่องสัตว์นรก กับโลหกุมภีนรก และโลหสิมพลีนรกเลย ย่อมสะท้อนให้เห็นความเชื่อเรื่องบาปกรรมของคนภาคใต้ และวิธีการสั่งสอนเรื่องศีลธรรมโดยเน้นให้ผู้คนรู้สึกหวาดกลัว ไม่กล้ากระทำชั่วต่อไป

---

[366]วิมลมาศ ปฤชากุล, **จาก “หนังสือบุด” สู่ “หน้ากระดาษ” ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมวรรณกรรม ของภาคใต้กับภาคกลาง**, 61.

2. รูปแบบ

สามารถแบ่งกลุ่มภาพจิตรกรรมจากเทคนิคเชิงช่างที่นำมาใช้ได้เป็น 2 กลุ่ม คือ งานจิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่น กับงานจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง กำหนดอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นไป อาศัยการวิเคราะห์ทรงผม เครื่องทรง และเครื่องแต่งกายของภาพบุคคลเป็นหลัก มีรายละเอียดดังนี้

2.1 จิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่น

สามารถแบ่งจิตรกรรมกลุ่มนี้ได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ กลุ่มแรก มีลักษณะเด่นที่เรื่องราวที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม เป็นเรื่องราวที่มิเคยปรากฏมาก่อนในสมุดภาพ เป็นจิตรกรรมจากวรรณคดีและนิทาน ปรากฏในหนังสือบุดเรื่องศาสตราเท่านั้น เรื่องราวที่นำมาเขียนมากที่สุดได้แก่ รามเกียรติ์ รองลงมาเป็นนิทานพื้นบ้าน เช่น ไกรทอง พระรถเมรี และจันทโครพ เป็นต้น เทคนิคที่ใช้เขียนภาพส่วนใหญ่เป็นแบบปรัมปราคติกึ่งสมจริง ผสมกับการเขียนภาพตามอย่างตัวหนังตะลุง กล่าวคือพระราชากับมเหสี ทรงศิราภรณ์ และฉลองพระองค์อย่างกษัตริย์ ยกเว้นฉลองพระบาท ที่เปลี่ยนจากฉลองพระบาทเชิงงอน เป็นฉลองพระบาทหนัง และคัทชูส้นหนา ตลอดจนการปรับเปลี่ยนทรงผมจากผมทรงมหาดไทย เป็นรองทรง กับผมยาวประบ่าแทนผมปีก (ภาพที่ 320) ซึ่งเป็นการแต่งกายแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานดังกล่าวยังนำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่ว่างานจิตรกรรมในหนังสือบุดกลุ่มนี้น่าจะเขียนขึ้นในระยะเวลาร่วมสมัยกันนั้นด้วย อย่างไรก็ดีช่างอาจได้แรงบันดาลใจมาจากการได้เรียนรู้ผ่านประสบการณ์จริงก็เป็นได้ เนื่องจากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มีการปฏิรูปการปกครองส่วนท้องถิ่นเกิดขึ้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกการจัดเมืองเป็นชั้นเอก โท ตรี จัตวา เปลี่ยนเป็นการปกครองเทศาภิบาล คือ การรวมหัวเมืองหลายเมืองเข้าเป็นมณฑลหนึ่ง มีสมุหเทศาภิบาลเป็นผู้ปกครองมณฑลขึ้นตรงต่อกระทรวงมหาดไทย ยังผลให้ในปี 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[367] ส่งผลให้รูปแบบ

[367]ปิยนาถ บุนนาค, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ (ตั้งแต่การทำสนธิสัญญาบาวริง ถึง "เหตุการณ์ 14 ตุลาคม" พ.ศ. 2516)**, 62 – 65.

วัฒนธรรมประเพณีจากราชสำนักค่อย ๆ แทรกซึมผ่านการรับรู้ของผู้คนในท้องถิ่น รวมถึงกลุ่มช่างผู้เขียนหนังสือบุดด้วยด้วย โดยสรุปจึงภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้ จึงอาจเกิดจากการเลียนแบบมาโดยตรง หรือการรับอิทธิพลผ่านทางงานจิตรกรรมฝาผนัง หรือตัวหนังตะลุงอีกต่อหนึ่งก็เป็นได้ เนื่องจากปรากฏการใช้เทคนิคเดียวกันนี้ในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมทั้งสองกลุ่มด้วย (ภาพที่ 321)

ภาพที่ 320 จิตรกรรมแสดงภาพตัวพระใส่รองเท้าคล้ายรองเท้าหนังสีดำ ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ.เมืองสงขลา จ.สงขลา

ภาพที่ 321 (ซ้าย - ขวา) จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดพัฒนาราม อ.เมืองสุราษฎร์ธานี จ.สุราษฎร์ธานี กับตัวหนังตะลุงภาคใต้

อนึ่งเทคนิคการเขียนตัวหนังตะลุงดังกล่าว น่าจะมีอิทธิพลต่อการเขียนภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเป็นอย่างมาก เพราะนอกจากรูปแบบรองเท้าที่ตัวละครสวมใส่จะเหมือนกันแล้ว เทคนิคการเขียนหน้าตัวนาง กับฤาษี ตลอดจนท่าทางการยืนของตัวละครยังไม่ต่างกันด้วย (ภาพที่ 322) ในที่นี้นอกจากงานจิตรกรรมในหนังสือบุดกลุ่มนี้จะเป็นเสมือนเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมสกุลช่างท้องถิ่นแล้ว นัยหนึ่งยังช่วยสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ของช่างผู้เขียนหนังสือบุด ช่างทำตัวหนังตะลุง และช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังด้วย

ภาพที่ 322 จิตรกรรมในหนังสือบุด เปรียบเทียบกับตัวหนังตะลุง

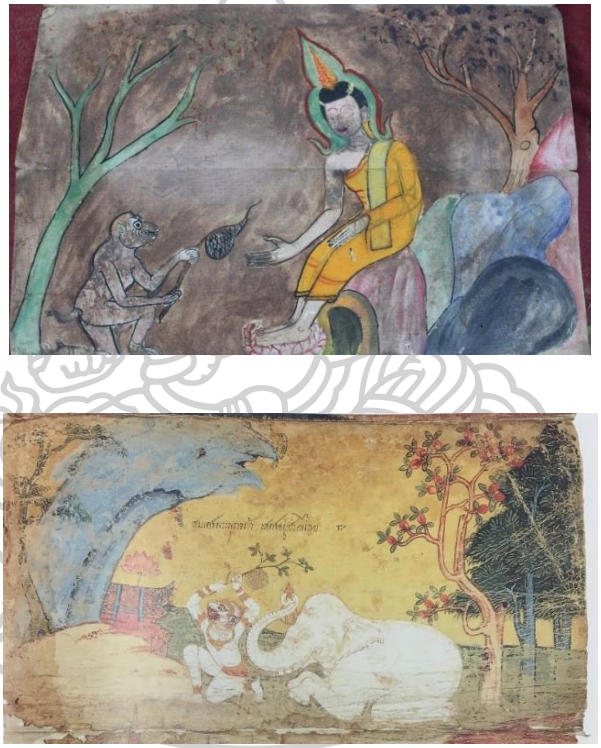
จิตรกรรมในกลุ่มที่สอง มิได้มีลักษณะเด่นอยู่ที่เรื่องราวที่ช่างนำมาถ่ายทอดเช่นกลุ่มแรก ทว่ามีลักษณะสำคัญอยู่ที่รูปแบบการเขียน ทั้งเทคนิคการเขียนและการจัดองค์ประกอบภาพ ได้แก่ การเขียนภาพพระพุทธองค์แสดงปางสมาธิ และปางมารวิชัย ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของงานท้องถิ่น (ภาพที่ 323) พบมากในหนังสือบุดเรื่องอภิธรรม 4 คัมภีร์ สันนิษฐานว่ามีหน้าที่เป็นภาพประดับ เพื่อพระะสงฆ์ใช้พักสายตา ในช่วงพักสวด ขณะที่ภาพจิตรกรรมในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา จะมีทั้งที่ทำหน้าที่เป็น “ภาพประกอบ” และ “ภาพประดับ” ขึ้นอยู่กับเทคนิคการเขียนว่ามีการใส่รายละเอียดเพื่อขยายความภาพมากน้อยเพียงใด ด้านหนึ่งอาจเป็นเพราะช่างเล็งเห็นว่ามีเนื้อหาในคำทำนายคอยกำกับอยู่ ผู้อ่านอาจเข้าใจเนื้อเรื่องผ่านคำบรรยายดังกล่าวได้อยู่แล้วนั่นเอง

ภาพที่ 323 จิตรกรรมภาพพระพุทธองค์แสดงปางสมาธิ ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เลขทะเบียน อ.120.061 และปางมารวิชัย ในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ เลขทะเบียน อ.121.032 ปัจจุบันเก็บรักษาที่สถาบัณทักษิณคดีศึกษาสงขลา

2.2 จิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง

อาศัยพิจารณาจากเรื่องราวที่นำมาเขียน ประกอบกับเทคนิคบางประการ กล่าวคือ เรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ปรากฏมาก่อนในสมุดภาพ และในงานจิตรกรรมทั่วไป ได้แก่ เรื่องพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก พระมาลัย และภาพปริศนาธรรม

พุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์เป็นจิตรกรรมที่นิยมเขียนในหนังสือบุด เรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์มากที่สุด และพบเป็นพุทธประวัติตอนเดียวที่มีเขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยด้วย โดยช่างน่าจะนำเค้าเรื่องมาจากจิตรกรรมตอนเดียวกันในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 กับสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรีเลขที่ 10 และเลขที่ 10ก (ภาพที่ 324) เช่นเดียวกับเวสสันดรชาดกที่ปรากฏโครงเรื่องโดยรวมของภาพเหมือนกับจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรในสมุดภาพไตรภูมิทั้งสามกับสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 8 ซึ่งอาจเป็นการคัดลอกมาโดยตรง หรือมิเช่นนั้นก็ผ่านการคัดลอกสมุดภาพที่พบจากท้องถิ่นอื่นซึ่งมีสมุดภาพไตรภูมิเป็นต้นแบบมาอีกต่อหนึ่ง



ภาพที่ 324 (บน – ล่าง) จิตรกรรมพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ในหนังสือบุด เปรียบเทียบกับจิตรกรรมตอนเดียวกันในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6

ความเลื่อมใสศรัทธาในหลักคำสอนที่สอดแทรกผ่านวรรณกรรรมทางศาสนา โดยเฉพาะทศชาติชาดกเรื่องเวสสันดร และพระมาลัย น่าจะเป็นแรงบันดาลใจสำคัญ ทำให้ช่างเลือกเขียนเรื่องดังกล่าวด้วย ดังปรากฏหลักฐานมีวรรณกรรมท้องถิ่นจำนวนหนึ่ง ที่เขียนขึ้นโดยมี

เนื้อหาจากเวสสันดรชาดกเป็นต้นเค้า ได้แก่ เพลงร้องเรือ ตอนกัณฑ์กุมาร กับกัณฑ์มัทรี มหาชาติคำกาพย์ และพระเวสสันดรคำกาพย์ เป็นต้น

อย่างไรก็ดีกรณีการเขียนจิตรกรรมเวสสันดรชาดกไว้ในหนังสือบุด เรื่องพระมาลัยอาจเป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างนิทานธรรมทั้งสองด้วย เนื่องจากเนื้อหาในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยมีการกล่าวถึงหนทางที่จะได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริยเมตไตรยที่สำคัญทางหนึ่งคือ การฟังเทศน์มหาชาติ ให้ครบทั้ง 1000 คาถา นัยนี้จึงเป็นเรื่องที่มิอาจหลีกเลี่ยงได้

ถัดมาเป็นจิตรกรรมเรื่องพระมาลัย กับภาพปริศนาธรรม ปรากฏอยู่ในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัย กับเรื่องศาสตราตามลำดับ ในการนี้การเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยไว้ในสมุดภาพเรื่องเดียวกัน เป็นประเพณีที่ถือปฏิบัติกันมาช้านาน นับแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ยืนยันได้จากจิตรกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพพระมาลัยตามท้องถิ่นอื่น ๆ อาทิ สมุดภาพพระมาลัย ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ อ.เมืองลพบุรี จ. ลพบุรี ก็มีรูปแบบการลำดับภาพไม่ต่างกับภาพในหนังสือบุด แม้ในหนังสือบุดจะมีจำนวนคู่ภาพไม่ครบ 12 คู่ มีเนื้อหาเริ่มต้นตั้งแต่การเขียนภาพเทพพนมเพื่อบูชาบทประณามคาถา ไปจนถึงภาพภิกษุปลงอสุภะกรรมฐาน และชักผ้าบังสุกุล ตามอย่างแบบแผนทั่วไปก็ตาม (ภาพที่ 325)

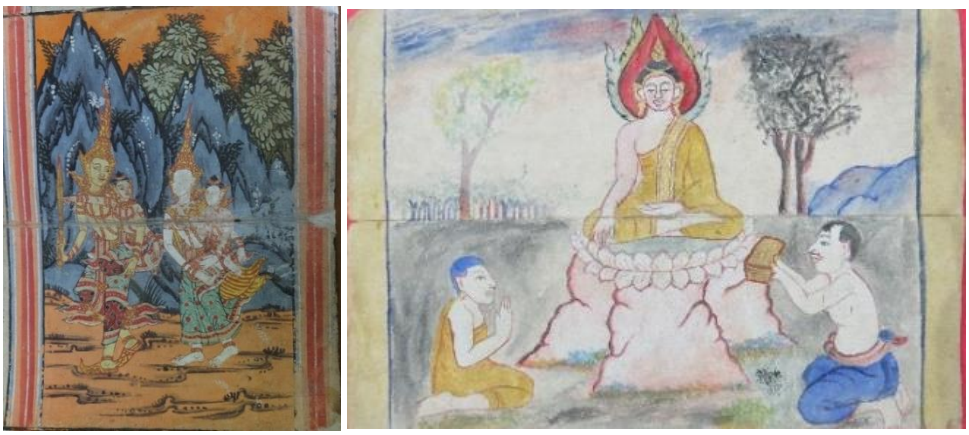
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 325 (บน - ล่าง) จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในหนังสือบุด เปรียบเทียบกับจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพพระมาลัย ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสมเด็จพระนารายณ์ จ. ลพบุรี

ส่วนภาพปริศนาธรรม แม้จะปรากฏเขียนอยู่ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา แตกต่างจากประเพณีทั่วไปที่นิยมเขียนภาพดังกล่าวไว้ในสมุดภาพพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เป็นหลัก ทว่าเทคนิคการแสดงออกของภาพนั้นมิได้แตกต่างกันมากนัก นัยหนึ่งอาจเพราะการเขียนภาพปริศนาธรรมต้องเขียนตามเนื้อหาจากเรื่องปฏิจสมุปบาท ทั้งนี้ภาพจิตรกรรมดังกล่าวจึงอาจเป็นภาพที่ช่างตั้งใจถ่ายทอดออกมาตามเนื้อหาธรรมก็เป็นได้ มิเช่นนั้นก็เป็นการคัดลอกต่อจากสมุดภาพอื่น ๆ หรืองานจิตรกรรมฝาผนังที่ร่วมสมัยกันอีกต่อหนึ่ง เนื่องจากพบการเขียนภาพปริศนาธรรมเรื่องเดียวกันอยู่ในพระอุโบสถ วัดโพธิปฐมาวาส อ. เมืองสงขลา จ.สงขลาด้วย (ภาพที่ 326)

ภาพที่ 326 ภาพปริศนาธรรม ในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา ฉบับเขารูปช้าง อ. เมืองสงขลา จ.สงขลา

เทคนิคการเขียนภาพกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นการเขียนตามอย่างงานปรัมปราคติ สะท้อนผ่านภาพจิตรกรรมรูปพระราชามหากษัตริย์ กับพระมเหสี เช่น พระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี กับพระกัณหา เป็นต้น นอกจากนี้ก็เป็นการเขียนภาพวิวทิวทัศน์ โดยส่วนใหญ่ยังเขียนให้โขดหิน แนวสันเขา ตลอดจนท้องน้ำยังคงมีลักษณะประดิษฐ์ ไม่สมจริง แม้จะมีภาพวิวทิวทัศน์ในเรื่องพุทธประวัติบางส่วนปรากฏการใช้เทคนิคผลักระยะ ให้ต้นไม้ที่อยู่ไกลออกไปมีขนาดเล็กลง แต่ก็ปรากฏเป็นส่วนน้อย (ภาพที่ 327)



ภาพที่ 327 เทคนิคการเขียนวิวทิวทัศน์แบบปรัมปราคติ และแบบสมจริง ในหนังสือบุด

อนึ่ง แม้ภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้จะได้รับแรงบันดาลใจในการเลือกเรื่องราว ตลอดจนเทคนิคการเขียนภาพจากงานช่างภาคกลาง ทว่ารูปแบบของงานจิตรกรรมก็ยังสะท้อนให้เห็นความเป็นพื้นบ้านอยู่ อาทิ การเขียนภาพพุทธประวัติที่เกิดจากการนำโครงเรื่องของเหตุการณ์หลายตอนมาผสมผสานกันจนมิอาจระบุตอนที่นำมาเขียนได้ โดยเฉพาะการเลือกเขียนภาพพระพุทธองค์ในปางสมาธิทั้งที่เขียนไว้เดี่ยวและมีภาพประกอบสองข้าง ซึ่งมิเคยปรากฏในสมุดภาพมาก่อน

สำหรับหน้าที่ของภาพจิตรกรรมกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลางนี้ แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อย คือ จิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จะมีหน้าที่เป็นภาพประดับให้ภิกษุได้พักสายตาระหว่างสวด ขณะที่ภาพเวสสันดรชาดกกับภาพพระมาลัยในหนังสือบุดเรื่องพระมาลัยจะเป็นภาพประกอบเนื้อเรื่องโดยตรง

โดยสรุปผลการศึกษาหนังสือบุดทั้ง 3 เรื่อง แสดงให้เห็นว่านอกจากจิตรกรรมที่พบในหนังสือบุดเรื่องศาสตรา จะมีเอกลักษณ์อยู่ที่การนำเรื่องราวจากวรรณคดีและนิทานมาเขียน และจิตรกรรมรูปพระพุทธองค์ในปางสมาธิและปางมารวิชัยที่พบในหนังสือบุดเรื่องพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ จะมีความสำคัญอยู่ที่การทำหน้าที่สะท้อนรูปแบบของงานช่างท้องถิ่น ที่มีการดัดแปลงระเบียบการเขียนภาพพระพุทธองค์ให้แตกต่างไปจากงานเขียนสกุลช่างภาคกลางแล้ว หนังสือบุดเรื่องศาสตรา ยังถือเป็นสมุดภาพประเภทหนึ่งที่พบในภาคใต้เท่านั้น เรื่องราวที่ปรากฏในคำทำนายและงานจิตรกรรมที่เขียนไว้ภายในหนังสือศาสตราจึงช่วยสะท้อนให้เห็นความเชื่อ และวิถีชีวิตของชาวปักษ์ใต้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

กณิกนันท์ อำไพ. **จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา : ภาพสะท้นสังคม วัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์**.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

กรมศิลปากร. "จารึกถ้ำพระนารยณ์." **จารึกในประเทศไทยเล่ม 2 อักษรปัลลวะ อักษรมอญ พุทธศตวรรษที่ 12 – 21.**กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529.

กรุญพนธ์ วิศรุตม์มนตรี. **วิวัฒนาการภาพประกอบนิตยสารไทย**. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิยาลัยศิลปากร, 2551.

ก่องแก้ว วีระประจักษ์. **การทำสมุดไทย และการเตรียมใบลาน**. กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2553.

———. "ถามมา – ตอบไป." **ศิลปากร 45**,6 (พฤศจิกายน - ธันวาคม 2545).

จรัญ ตันสูงเนิน. **“ศาสตรา” วรรณกรรมพยากรณ์ชีวิต จากจังหวัดนครศรีธรรมราช**. ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2527.

จารุณี อินเฉิดฉาย. **หนังใหญ่พระนครไหว**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551.

จุฑารัตน์ จิตโสภา. **วิเคราะห์แนวคิดรัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมเรื่องอิเหนา ในพระวิหารหลวงวัดโสมนัสวิหาร**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

ชวน เพชรแก้ว. **วรรณกรรมทักษิณ วรรณกรรมคัดสรร เล่ม 2**. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2548.

———. **วรรณกรรมทักษิณ: วรรณกรรมปริทัศน์**. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการทำวิจัย (สกว.), 2547.

ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. **พระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.

ณัฏฐภัทณ จันทวิช. **ตาลปัตรพัดยศศิลปบนศาสนวัตถุ**. กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์, 2538.

———. **ผ้าและการแต่งกายโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545.

เด่นดาว ศิลปานนท์. **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

———. **พระมาลัยในศิลปกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2547.

เตือนใจ สินทะเกิด. **วรรณคดีชาวบ้านจาก "วัดเกาะ"**. กรุงเทพฯ โรงพิมพ์การศาสนา, 2527.

เทพ สุนทรศาลทูล. **กาพย์พระมาลัย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พระนารายณ์, 2536.

ธนาคารไทยพาณิชย์. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 4**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

———. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 17**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

———. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ เล่ม 9**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2508.

———. **ตำนานเทศน์มหาชาติ**. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2534.

———. **ตำนานพระอภิธรรม**. กรุงเทพฯ: หจก. ศิวพรม 2527. พิมพ์ครั้งที่ 2

นิดดา หงษ์วิวัฒน์. **ทศชาติชาดกกับจิตรกรรมฝาผนัง เวสสันดรชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก นารทชาดก วิธุรชาดก**. กรุงเทพฯ: แสงแดดเพื่อนเด็ก, 2549.

นิยะดา เหล่าสุนทร. **ปัญญาสชาดก : ประวัติและความสำคัญที่มีต่อวรรณกรรมร้อยกรองของไทย**. กรุงเทพฯ แม่คำผาง, 2538.

———. **ภาพเกี่ยวกับวรรณคดีไทยที่บานแผละของประตูและหน้าต่างพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราชวรมหาวิหาร**. ม.ป.ท.: พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระพุฒาจารย์ (เสงี่ยม จนทสิริมหาเถร) ธันวาคม 2526, 2526.

———. **ศิลาจำหลัก เรื่องรามเกียรติ์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพระพุทธยอดฟ้า, 2539.

บัณฑิต อินทร์คง. **การศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2543.

บุญชัย เบญจรงคกุล. **หัวโขนสมบัติศิลป์แผ่นดินไทย**. กรุงเทพฯ: บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด (มหาชน), 2542.

บุญญารัตน์ จิตตวาที. **การศึกษาอิทธิพลของงานช่างหลวงแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีอิทธิพลต่องานศิลปะในกรณีศึกษา "กรณีศึกษาวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา"** [รายงานวิชา 317 274]. การศึกษาโดยเสรีในแขนงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ. **สมุดข่อย**. กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542.

บุญเลิศ จันทระ. **การปริวรรตและศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ ประเภทหนังสือบุด : เรื่องตำรายา ขันธวิภังคิณี สงขลา**: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2556.

บุญเลิศ จันทระ และพิทยา บุษยะรัตน์. **การปริวรรตและศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ ประเภทหนังสือบุด : เรื่องตำรายา ฉบับตำรายาควาย**. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2555.

บุณย์ นิลเกษม. **คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ**. เชียงใหม่: บุณยนิธิ, 2543.

ปณิตา จิตมุ่ง. **จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพัฒนาราม จังหวัดสุราษฎร์ธานี : ภาพสะท้นสังคมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

ประทีป ชุมพล. **รากฐานวรรณกรรมภาคใต้**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2558.

ปรีชา เถาทอง. **จิตรกรรมไทยวิจักษ์**. กรุงเทพฯ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวทยาลัยศิลปากร, 2548.

ปพาณี ฐิติวัฒนา. "นักสวดพระ – นักสวดคฤหัสถ์." ใน **เรื่องไทยไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เพชรสยามการพิมพ์, ม.ป.ป.

ปิยนาถ บุนนาค. **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ (ตั้งแต่การทำสนธิสัญญาบาวริง ถึง "เหตุการณ์ 14 ตุลาคม" พ.ศ. 2516)**. กรุงเทพฯ โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

เผ่าทอง ทองเจือ. **การแต่งกายไทย วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน**. กรุงเทพฯ: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2543.

พระเทพวิสุทธิเมธี. **ปริศนาธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2511.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. "วินิจฉัยเรื่องกฤษณาสอนน้อง." **พระประวัติและพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส**. พระนคร: บรรณาคาร, 2515.

พินิจ สุขสถิตย์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องเทวดาชั้นฉกามาพจรพรหมในพระไตรปิฎก**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, 2537.

มหามกุฏราชวิทยาลัย. **วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2**. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2550.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่มที่ 12** . กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

———. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง เล่มที่ 9**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

———. **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 16**. กรุงเทพฯ มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542.

รัตติกาล ศรีอำไพ. **ความแตกต่างด้านคติระหว่างจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**. พระนคร กับเทพชุมนุมในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย. สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493 เล่มที่ 10**. พระนคร ราชบัณฑิตยสถาน, 2517.

รุ่งโจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **พุทธศิลป์ลังกา**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2556.

รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

———. **รามเกียรติ์วัดพระแก้ว เขียนใหม่รัชกาลที่ 7**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2560.

อุไรรัตน์ โรจจ์นานนท์. **จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง**. การค้นคว้าอิสระระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

วรรณิภา ณ สงขลา. **จิตรกรรมสมัยอยุธยา**. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรม ติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535.

วัฒนไชย. **ธัมมวิโมกข์ฉบับรวมเล่ม : มิลินทปัญหา**. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., 2536.

วิมลมาศ ปฤชากุล. "จาก “หนังสือบุด” สู่ “หน้ากระดาษ” ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมวรรณกรรมของภาคใต้กับภาคกลาง." **รูสมิแล 34**, 3 (2556).

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **เจดีย์ในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และพลังศรัทธา**. นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560.

———. **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. **จิตรกรรมฝาผนัง มรดกแห่งแผ่นดิน ชุด รามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**. กรุงเทพฯ: เศรษฐศิลป์, 2553.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 15**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2529.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 10**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2529.

สถาพร ทองมา. **วิเคราะห์คติความเชื่อและรูปแบบทวารบาลในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม**.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส. **พระปฐมสมโพธิกถา 29 ปริเฉท/ พระนิพนธ์สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส**. กรุงเทพฯ: เลี่ยงเชียงจงเจริญ, 2547.

สมปราชญ์ อัมมะพันธุ์. **ศาสตรา**. [เอกสารประกอบการสอน] ภาคภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี. ปัตตานี: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2522.

สันติ เล็กสุขุม. **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

———. **จิตรกรรมแบบไทย แบบประเพณีและสากล**. กรุงเทพ ฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2535.

สุจารี จรัสด้วง. **การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดสุนทราวาส จังหวัดพัทลุง: กรณีศึกษาภาพพระพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์**. [รายงานวิชา 317 274] การศึกษาโดยเสรีในแขนงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ. ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **อักษรไทยมาจากไหน?**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2548.

สุจินต์ บริหารวนเขตต์. **ปรมัตถธรรมสังเขป จิตตสังเขป และภาคผนวก**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศึกษาและเผยแพร่พระพุทธศาสนา, 2553.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. **เปิดปกบุดขาวสาวดูผู้หลวก มองผ่านวรรณกรรม เรื่องพระปรมัตถ์คำกาพย์**. กรุงเทพฯ: บริษัท รวยบุญการพิมพ์ จำกัด, 2546.

สุนันทา เงินไพโรจน์. **การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

สุภาพร มากแจ้ง. **พระมาลัยกลอนสวด (สำนวนวัดศีรษะกระบือ): การตรวจสอบชำระ และการศึกษาเปรียบเทียบ**. กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมพัฒนาวัฒนธรรม วิทยาลัยครูธนบุรี, 2524.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. **วิวัฒนาการวรรณคดีสายพระสุตตันตปิฎกที่แต่งในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, 2533.

สุวรรณี ดวงตา. **ภาษากายจากจิตรกรรมสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลา วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา**. ศิลปนิพนธ์หลักสูตรปริญาญาศิลปบัณฑิต ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

เสฐียรโกเศศ. **เล่าเรื่องในไตรภูมิ**. กรุงเทพฯ ศยาม, 2544.

เสาวณิต วิงวอน.[บรรณาธิการ]. **ตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส**. กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์ วัดพระเชตุพน จัดพิมพ์, 2550.

ณวิวรรณ แสงบุญนำ. **การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดวัง จ.พัทลุง**. สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

อร่าม ด้วงชนะ."การศึกษาประเพณีสวดมาลัย ของชาวอำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี." **เอกสารงานวิจัย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ**. 2537.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. **ทิพยประติมา ที่มา ความหมาย 14 ทิพยเทพแห่งโชคลาภ – อุดมสมบูรณ์ของไทยและเอเชีย**. นนทบุรี: มิวเซียมเพลส, 2560.

อูเทียนหยุ่น. **Discourse on Elements**. London: Pali Text Society, 1962.

Diringer. David. **The Book before Printing: Ancient, Medieval and Oriental** New York: Dover, 1982.

สัมภาษณ์ คุณจรัญ ทองวิไล, เจ้าหน้าที่หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษก สงขลา ตำแหน่งนักภาษาโบราณ, 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 สำนักบริหารพื้นที่อนุรักษ์ที่ 16 สาขาแม่สะเรียง กรม

อุทยานแห่งชาติ สัตว์ป่า และพันธุ์พืช. งิ้วดอกขาว. เข้าถึงเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 . เข้าถึงได้จาก http://www.fcal16mr.com/webblog/blog.php?id=754

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	จุฑารัตน์ จิตโสภา
วัน เดือน ปี เกิด	29 ตุลาคม 2525
สถานที่เกิด	สงขลา
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2548 ศิลปศาสตรบัณฑิต (เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา) เกียรตินิยมอันดับ 2 , โครงการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2554 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	181/95 ซ.31 แยก 9 ถ.บางขุนนนท์ แขวงบางขุนนนท์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ 10700

มหาวิทยาลัยศิลปากร