วิเคราะห์รูปแบบงานศิลปกรรมตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จังหวัดพัทลุง

โดย
นางสาวภาวินี ไข่หนู

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิเคราะห์รูปแบบงานศิลปกรรมตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จังหวัดพัทลุง

โดย
นางสาวภาวินี ไข่หนู

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

CASE STUDY OF SHADOWS PUPPET STYLE ON PROM BUNYARIT THEATRE, PHATTHALUNG.

By

MISS Pawinee KHAINOO

A Independent Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Arts ART HISTORY

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	วิเคราะห์รูปแบบงานศิลปกรรมตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จังหวัดพัทลุง
โดย	ภาวินี ไข่หนู
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

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

พิจารณาเห็นชอบโดย

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

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ดร.สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร)

58107311 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ข ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : หนังตะลุง, พร้อม บุญฤทธิ์, หนังใหญ่, วายังกุลิต ประเทศอินโดนีเซีย, บาติกรัฐกลันตัน, รัฐตรังกานู

นางสาว ภาวินี ไข่หนู: วิเคราะห์รูปแบบงานศิลปกรรมตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จังหวัดพัทลุง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์

รูปแบบตัวหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ เป็นรูปแบบตัวหนังตะลุงที่พบทั่วไปในท้องถิ่นภาคใต้ แต่ในขณะเดียวกันก็มีตัวหนังตะลุงเฉพาะที่ปรากฏในคณะหนังพร้อมเท่านั้น และเทคนิคการออกแบบที่คล้ายคลึงกับตัวหนังตะลุงจากพื้นที่ใกล้เคียง อีกทั้งยังพบว่ามีรูปแบบหนังตะลุงมีความสัมพันธ์กับรูปแบบของหนังใหญ่ของภาคกลาง วายังกุลิต ประเทศอินโดนีเซีย และลวดลายผ้าบาติกของรัฐกลันตันและตรังกานู

ผลจากการศึกษาพบว่ารูปแบบหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์กับหนังใหญ่นั้นมีรูปแบบที่ต่างกัน มีลวดลายที่ประณีต ใช้สีที่ต่างกัน และการติดไม้คาบตัวหนังที่ต่างกัน เปรียบเทียบกับวายังกุลิตนั้นกลับมีความคล้ายคลึงกันอยู่ในแง่ของเทคนิคการทำตัวหนัง แต่รูปแบบตัวหนังที่ปรากฏในวายังกุลิตแตกต่างจากหนังตะลุง รูปแบบหนังตะลุงที่พบในแถบภาคใต้ตอนบนมีความประณีตและมีเทคนิคการฉลุลายที่สวยงาม เนื่องจากมีช่างแกะตัวหนังที่มีฝีมือ ทำให้กลุ่มคนจากต่างพื้นที่เข้ามาฝึกหัดการแกะตัวหนังในจังหวัดพัทลุง ส่งผลให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมและเกิดการแลกเปลี่ยนรูปหนังกัน อีกทั้งรูปแบบหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนและตอนล่างมีความต่างกัน เนื่องจากหนังตะลุงภาคใต้ตอนล่างมีความใกล้ชิดกับรัฐกลันตันและรัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซีย ทำให้รูปแบบหนังตะลุงของภาคใต้ตอนล่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง เมื่อนำลวดลายผ้าบาติกที่พบในตัวนางที่เป็นสามัญชนของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์มาเปรียบเทียบกับลวดลายผ้าบาติกที่ปรากฏในรัฐกลันตันและรัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซีย พบว่าลวดลายบนผ้านุ่งของตัวนางของคณะหนังพร้อมมีความเป็นท้องถิ่นและมีลักษณะเฉพาะของตนเอง

58107311 : Major ART HISTORY
Keyword : NANG TALUNG, PHOM BUNYARIT, NANG YAI, WAYANG KULIT INDONESIA, BATIK KELANTAN AND TERANGGANU MALAYSIA

MISS PAWINEE KHAINOO : CASE STUDY OF SHADOWS PUPPET STYLE ON PROM BUNYARIT THEATRE, PHATTHALUNG. THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR PATSAWEESIRI PREAMKULANAN

The shadow play form Prom Bunyarit theatre. And design techniques that are similar to the shadow play from nearby areas Moreover, it is found that the Nang Talung pattern is related to the pattern of Nang Yai, Wayang Kulit in Indonesia. And Batik patterns of Kelantan and Terengganu.

The result of the study form Nang Talung on Prom Bunyarit theatre. That's Nang Talung in the case of Nang Yai, has a similar style. The design has different details. Because the large leather has intricate patterns on the leather,using different colors and the sticking. As for the comparison with Wayang Kulit Indonesia is somewhat similar. The pattern of the Nang Talung in the upper and lower southern regions is different. Because the shadow play in the southern region is near the state of Kelantan and Terengganu. The shadow play pattern found in the upper southern regions is exquisite and has beautiful slash technique. Because there is a skilled leather carver Causing groups of people from different areas to practice leather carving in Phatthalung. Resulting in cultural integration And the exchange of form Nang Talung. The batik pattern found in the woman of the compared with batik patterns found in Kelantan and Terengganu. Found that the motifs on the clothing of the female team of the Nang Talung were local and had their own characteristics.

กิตติกรรมประกาศ

การค้นคว้าอิสระฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี เพราะได้รับความกรุณาและคำแนะนำที่ดีจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระและมอบโอกาสให้ผู้วิจัยได้บรรลุเป้าหมายแห่งความสำเร็จในครั้งนี้ รวมไปถึงการชี้แนะแนวทางการเขียนงานการค้นคว้าอิสระฉบับนี้ให้ออกมาดีที่สุด รวมทั้งขอขอบคุณประธานกรรมการสอบ รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง และขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก ดร.สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร รวมไปถึงคณาจารย์ภายในภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะทุกท่านที่มอบโอกาสให้ผู้วิจัยมาถึงจุดนี้ และคอยให้คำชี้แนะมาโดยตลอด

ขอขอบคุณเหล่าเพื่อนๆพี่ๆในรุ่นเดียวกันที่คอยให้คำชี้แนะในการทำวิทยานิพนธ์ ขอขอบคุณนายปรัชญา เลิศกิจจานุวัฒน์ ที่คอยให้คำปรึกษา อ่านงานการค้นคว้าอิสระฉบับนี้พร้อมทั้งแนะนำการเขียนงาน ขอขอบคุณเรืออากาศตรีอานุภาพ นันติ ซึ่งเป็นรุ่นพี่ในที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระเดียวกัน ที่คอยถามไถ่ความคืบหน้าของงาน

ขอขอบคุณคุณกิตติทัต ศรวงศ์ และคุณครูบุญเลิศ ที่คอยให้คำอธิบาย และรายละเอียดของรูปหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ ตลอดจนขอขอบคุณครูฉลาด ถาวรนุกูลพงศ์ ซึ่งเป็นครูสอนเชิดหนังใหญ่แห่งวัดขนอน จังหวัดราชบุรี

ขอขอบคุณอาจารย์ตวงทิพย์ พรมเขต อาจารย์คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่คอยให้ความช่วยเหลือและช่วยกระตุ้นให้ผู้วิจัยทำงานการค้นคว้าอิสระ และขอขอบคุณพ่อแม่ที่คอยให้โอกาสและกำลังใจกับลูกมาโดยตลอด และคอยสนับสนุนลูกในทุกๆด้าน

ภาวินี ไข่หนู

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญรูปภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ 3

3. สมมติฐานของการศึกษา 3

4. ขอบเขตของการศึกษา 3

5. ขั้นตอนของการศึกษา 4

6. วิธีการศึกษา 4

7. แหล่งข้อมูล 5

บทที่ 2 6

ประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุงในภาคใต้ 6

2.1 ประวัติหนังตะลุงในภาคใต้ 6

2.2 ประวัติและผลงานของพร้อม บุญฤทธิ์ 7

2.3 ความสัมพันธ์ของหนังตะลุงแต่ละคณะภายในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดใกล้เคียง 9

บทที่ 3 13

เทคนิคและรูปแบบของหนังตะลุง คณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ 13

3.1 เทคนิคการเตรียมหนัง....13
3.2 เทคนิคการแกะฉลุลาย....14
3.3 เทคนิคการลงสีบนรูปหนัง....15
3.4 เทคนิคการลงเงาบนรูปหนัง....16
3.5 รูปแบบของตัวหนังประเภทต่างๆ....16
บทที่ 4....43
หนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ กับหนังอื่นๆ....43
4.1 เปรียบเทียบกับหนังใหญ่....43
4.2 เปรียบเทียบกับวายังกุลิต....48
4.3 เปรียบเทียบกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งอันดามัน....54
4.4 เปรียบเทียบกับหนังตะลุงของรัฐกลันตันและตรังกานู ประเทศมาเลเซีย....60
4.5 สรุปความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงคณะพร้อม บุญฤทธิ์กับหนังอื่นๆ....67
บทที่ 5....70
สรุป....70
รายการอ้างอิง....74
ประวัติผู้เขียน....78

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ตุ๊ดตู่ มีดปลายแหลม ค้อนและเขียงเนื้อเหนียว (เรียงจากซ้ายไปขวา) 14
ภาพที่ 2 เทียนไข 15
ภาพที่ 3 ตาหลำสัญลักษณ์ของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ 17
ภาพที่ 4 ฤาษีที่ลงสีดำทั้งหมด 19
ภาพที่ 5 ฤาษีที่มีการลงสีอื่นๆไม่เพียงแต่ลงสีดำอย่างเดียว 19
ภาพที่ 6 พระอิศวรทรงโค 20
ภาพที่ 7 เจ้าเมือง หรือ พระราชา 22
ภาพที่ 8 ลักษณะมงกุฎตามแบบกษัตริย์ 23
ภาพที่ 9 เครื่องทรงแบบกษัตริย์(ซ้าย) 23
ภาพที่ 10 เทคนิคการลงสีเน้นขอบรูปหนัง (ขวา) 23
ภาพที่ 11 นางเมือง หรือ “มเหสี” 24
ภาพที่ 12 ชฎาของนางเอก 25
ภาพที่ 13 เทคนิคการแกะลายลงบนเสื้อ 26
ภาพที่ 14 การนุ่งผ้ายาวจรดพระบาท 26
ภาพที่ 15 พระเอก ในภาพลักษณ์ชาวบ้าน 27
ภาพที่ 16 นางเอก ในภาพลักษณ์ของชาวบ้าน 29
ภาพที่ 17 ยักษ์ผู้ชาย 30
ภาพที่ 18 ยักษ์ผู้หญิง 31
ภาพที่ 19 ทหาร 32
ภาพที่ 20 นักเลง 33
ภาพที่ 21 นางส้มโอ 34

ภาพที่ 22 พราหมณ์เฒ่า....35
ภาพที่ 23 เท่ง หรือ “ไอ้เท่ง” 36
ภาพที่ 24 หนูนุ้ย หรือ “ไอ้หนูนุ้ย”สวมเสื้อผ้า(ซ้าย)....37
ภาพที่ 25 หนูนุ้ยกับภาพลักษณ์ที่นุ่งผ้า(ขวา)....37
ภาพที่ 26 ยอดทอง....38
ภาพที่ 27 ปราบ หรือ “ไอ้ปราบ”....39
ภาพที่ 28 ตาโพ หรือ “ไอ้ตาโพ” 40
ภาพที่ 29 ลูกหมี หรือ “ไอ้ลูกหมี”....41
ภาพที่ 30 ศรีนวล หรือ “ไอ้ศรีนวล”....42
ภาพที่ 31 หน้าจอหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี 45
ภาพที่ 32 เชิดหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี 45
ภาพที่ 33 รูปแบบการติดไม้ตับของรูปตาหลำของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ 47
ภาพที่ 34 วายังกุลิต, Museum Wayangประเทศอินโดนีเซีย, 2018. 51
ภาพที่ 35 ตัวตลกในวายังกุลิตคือ เพทร็อก เจอพอด และเสมาร์ (เรียงจากซ้ายไปขวา) 51
ภาพที่ 36 Gununganหรือ “Tree of life” 53
ภาพที่ 37 ออกรูปฤาษีในหนังตะลุง....54
ภาพที่ 38 ตัวพระเหยียบนาค....57
ภาพที่ 39 ตัวนางที่ฐานล่างทำเป็นรูปเหยียบนาค....58
ภาพที่ 40 เฉรพอน....59
ภาพที่ 41 บล็อคไม้ หรือ Cap, South Malang, 2554....61
ภาพที่ 42 ลวดลาย Flora 64
ภาพที่ 43 ลวดลาย Flora 64
ภาพที่ 44 ตัวนางที่เป็นคนสามัญชน 65
ภาพที่ 45 ลวดลายดอกไม้ที่ปรากฏบนผ้านุ่ง 65

ภาพที่ 46 ลวดลาย Flora ที่ใช้โทนสีดำและขาว.....66
ภาพที่ 47 โทนสีพาสเทลที่นิยมในรัฐกลันตัน 67

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมากในภาคใต้ โดยเฉพาะหนังตะลุงในพื้นที่จังหวัดพัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา ล้วนมีวัฒนธรรมการละเล่นหนังตะลุงควบคู่กับการรำมโนราห์ นอกจากนี้การเล่นหนังตะลุงยังเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม เป็นการสร้างค่านิยมทางสังคมอันเนื่องมาจากกระบวนการเล่นหนังตะลุงที่หยิบเรื่องราวจริงที่เกิดขึ้นในสังคมมาเล่าเรื่องราวผ่านตัวหนังตะลุง และมีความสัมพันธ์กับวรรณกรรมท้องถิ่น ตามหลักฐานที่พบในช่วงรัตนโกสินทร์พบว่าหนังตะลุงมักจะเล่นในลานเตียนโล่งแจ้งและไม่นิยมขึงจอหนัง ส่วนใหญ่จะเล่นหนังตะลุงทั้งกลางวันและกลางคืน ลักษณะของตัวหนังจะแกะสลักจากหนังวัว หนังควาย ขนาดของตัวหนังไม่ใหญ่มากนักและจะใช้เชือกมาร้อยตัวหนัง อีกทั้งตัวหนังตะลุงมีพัฒนาการที่แตกต่างจากสมัยอดีต[1]

คณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ เป็นนายหนังที่มีความสามารถในการแสดงหนังตะลุงและเป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มปรับเปลี่ยนรูปแบบของดนตรีที่ใช้ในการแสดง โดยการนำกลองชุด ซออู้ ซอด้วงมาประกอบการแสดงหนังตะลุง ภายหลังคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ได้รับความนิยมจากผู้ชมมากขึ้น คณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จึงรู้จักกันในนามว่า “หนังพร้อมน้อย อัศวิน ด.เด็ก” แต่ต่อมาชาวบ้านได้ร่วมกันตั้งชื่อใหม่ขึ้นมาว่า “หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล” นอกจากนี้คณะหนังพร้อม ได้มีความคิดริเริ่มปรับเปลี่ยนรูปแบบตัวหนังตะลุงให้มีขนาดใหญ่ขึ้นกว่ารูปแบบเดิม เพื่อทำให้ผู้ชมสามารถชมการแสดงหนังตะลุงได้อย่างชัดเจนขึ้น ลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ คือ นายหนังจะมีรูปหนังตะลุงตัวเอกที่นายหนังให้ความเคารพนับถือ มีนามว่า “ตาหลำ”[2] เป็นตัวหนังที่คณะหนังพร้อมใช้เป็นตัวหนังประจำของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ อีกทั้งหนังพร้อมเป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มจะปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้านในการแสดงหนังตะลุง จนท้ายที่สุดทำให้หนังพร้อม บุญฤทธิ์ได้รับเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดงหนังตะลุง ประจำปี พ.ศ. 2546

การศึกษาหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ หรือ “พร้อมน้อย ตะลุงสากล” เป็นการศึกษารูปแบบตัวหนังตะลุงและพัฒนาการของตัวหนังตะลุงจากสมัยอดีตจนถึงสมัยปัจจุบัน

---

[1] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, หนังตะลุง อัจฉริยลักษณ์การละเล่นแห่งเมืองใต้, (กรุงเทพฯ : สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2529), 3.

[2] ตาหลำ หรือ “ไอหลำ” เป็นภาษาท้องถิ่นภาคใต้ที่ใช้เรียกตัวหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์.

สำหรับการแบ่งกลุ่มของหนังตะลุงจะใช้เกณฑ์เรื่องเพศชายกับเพศหญิง อาทิ ตัวพระ ตัวนาง รูปเจ้าเมือง รูปยักษ์ รูปฤาษี และตัวตลก เป็นต้น นอกจากนี้เครื่องแต่งกายของหนังตะลุงยังมีความโดดเด่น โดยเฉพาะเครื่องแต่งกายของรูปเจ้าเมือง(นุด-นาง)[3] จะมีเครื่องทรงเหมือนเจ้าเมือง ไม่สวมมงกุฎ สำหรับรูปนุดที่เป็นสามัญชนจะแต่งกายเหมือนกับชาวบ้าน เครื่องแต่งกายของตัวตลกเป็นส่วนสำคัญในการดึงดูดความสนใจกับผู้คนเป็นอย่างดี ไม่เพียงแต่บทเจรจากับท่าทางที่แสดงออกไปแล้ว เครื่องแต่งกายของตัวตลกจะนิยมแต่งกายเปลือยท่อนบน ซึ่งตัวตลกแต่ละตัวจะมีสำเนียงการพูดที่แตกต่างกัน[4]

การศึกษาเครื่องแต่งกายของหนังตะลุงที่อาจจะมีความสัมพันธ์กับรูปแบบของหนังใหญ่ เป็นการลดทอนรูปแบบรูปหนังให้มีขนาดเล็กลงกว่าหนังใหญ่ สำหรับรูปหนังตะลุงซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงหนังตะลุง รูปหนังตะลุงที่งดงามจะต้องผ่านขั้นตอนการออกแบบ แกะสลัก ลงสีที่ถูกต้อง และเมื่อเอารูปหนังตะลุงมาทาบกับจอผ้าจะทำให้แสงไฟช่วยให้เกิดเงาที่สวยงาม ขั้นตอนการแกะสลักรูปหนังแบบพื้นบ้านจะนำหนังวัว หนังควายมาฟอก ขูดหนังออกให้เกลี้ยง แต่ในสมัยปัจจุบันรูปแบบการแกะสลักรูปหนังตะลุงได้เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ เลือกใช้หนังวัวที่ผ่านกระบวนการฟอกแบบสำเร็จรูป จากนั้นนายช่างจะวาดโครงร่างแบบคร่าวๆ และจะใช้แท่งเหล็กที่แหลมคมตอกลงบนตัวหนังตามที่ได้วาดโครงร่างไว้ ในส่วนของลวดลายที่ต้องการเพิ่มความละเอียดจะใช้ปลายแท่งเหล็กด้านที่เป็นมุมตอกลงบนตัวหนัง สำหรับขั้นตอนการลงสีจะนิยมใช้น้ำหมึก สีย้อมผ้า ลักษณะของสีที่ใช้จะเป็นสีแดงสด สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน เป็นต้น ขั้นตอนสุดท้ายจะเป็นการเคลือบรูปหนังเพื่อให้เกิดเงา ซึ่งจะนิยมใช้น้ำมันยางและน้ำมันชักเงา[5]

ความสำคัญของการศึกษารูปแบบหนังตะลุง กรณีศึกษาคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ มีมากกว่าการศึกษารูปแบบและการตีความจากรูปหนังได้ แต่จำเป็นต้องศึกษาถึงที่มาและจุดประสงค์ของรูปแบบตัวหนังดังกล่าวว่ามีนัยยะใด และอาจจะมีความสัมพันธ์กับรูปแบบหนังใหญ่ และวายังกุลิตซึ่งเป็นตัวหนังของประเทศอินโดนีเซียที่อาจจะเป็นแรงบันดาลใจ หรือมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างหนังตะลุงของไทยรูปแบบหนังตะลุงนอกจากจะเป็นตัวสะท้อนให้เห็นความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่นใต้และยังทำให้เราสามารถเข้าใจถึงการแบ่งกลุ่มรูปหนังตะลุง ขั้นตอนการสร้างสรรค์ การแกะสลักรูปหนังตะลุง การลงสี และเทคนิคขั้นตอนอื่นๆของนายช่าง

---

[3] นุด-นาง หรือ “รูปมนุษย์”เป็นคำเรียกรูปหนังตัวพระ ตัวนาง และรูปเจ้าเมือง.

[4] พ่วง บุษรารัตน์, หนังตะลุง, (กรุงเทพฯ : มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2542), 92.

[5] เรื่องเดียวกัน, 34-25.

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาและรวบรวมรูปแบบตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จังหวัดพัทลุง และจังหวัดใกล้เคียง

2. ศึกษาเทคนิคการแกะหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ รวมไปถึงการฉะลุลวดลาย การลงสี และฝีมือของช่างแกะสลัก

3. เพื่อศึกษารูปแบบของการจัดกลุ่มหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ รวมไปถึงวิเคราะห์และเปรียบเทียบรูปแบบหนังตะลุงกับหนังใหญ่

4. เพื่อศึกษาและเปรียบเทียบรูปแบบหนังตะลุงกับวายังกุลิตประเทศอินโดนีเซีย

3. สมมติฐานของการศึกษา

1. เครื่องทรงของหนังตะลุงแต่ละคณะในแถบภาคใต้มีความคล้ายคลึงกัน อาทิ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลก และฤาษี เป็นต้น อันเนื่องมาจากรูปแบบเครื่องทรงหนังตะลุงเป็นงานออกแบบของภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้

2. รูปแบบตัวหนังตะลุงมีความแตกต่างกันกับรูปแบบหนังใหญ่ ซึ่งลักษณะของตัวหนังตะลุงจะลดรูปทำให้มีขนาดเล็กกว่าหนังใหญ่ เน้นเทคนิคแสงเงา และเป็นรูปแบบตัวหนังที่มีความเป็นพื้นบ้านภาคใต้ หนังทั้ง 3 ประเภทมีความสัมพันธ์ระหว่างกัน เช่น ทำมาจากหนังสัตว์ เน้นเทคนิคแสงเงา เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันก็มีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง

3. รูปแบบและลวดลายของหนังตะลุงคณะหนังพร้อมสะท้อนถึงศิลปะท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้

4. ขอบเขตของการศึกษา

ศึกษารูปแบบและเทคนิคการทำตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ และเปรียบเทียบในแง่มุมต่างๆ โดยมีการศึกษารูปแบบตัวหนังตะลุงที่มีรูปแบบเดียวกันภายในจังหวัดพัทลุงและนำไปเปรียบเทียบกับคณะหนังตะลุงในจังหวัดใกล้เคียงกัน

ในส่วนของการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางด้านรูปแบบของตัวหนังตะลุง หนังใหญ่และวายังกุลิตของประเทศอินโดนีเซียนั้นได้เลือกตัวอย่างจาก วัดขนอน จังหวัดราชบุรี และวายังกุลิตประเทศอินโดนีเซียเพื่อนำมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบร่วมกัน

5. ขั้นตอนของการศึกษา

1. ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจากหลักฐานชั้นต้น โดยเป็นการถ่ายภาพและเก็บข้อมูลสำรวจรูปแบบตัวหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จังหวัดพัทลุง และจังหวัดใกล้เคียง อาทิ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน และหนังปรีชา สงวนศิลป์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

2. ศึกษาจากเอกสารชั้นรอง ข้อมูลเอกสารทางประวัติศาสตร์ งานวิจัยทางประวัติศาสตร์และงานศิลปกรรม เป็นต้น โดยรวบรวมจากห้องสมุดต่างๆ เช่น หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร สำนักหอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช เพื่อนำมารวบรวมข้อมูลสำหรับการศึกษา วิเคราะห์ และวิจัยต่อไป

3. การดำเนินงานวิจัยและวิจารณ์ข้อมูล เป็นการนำเสนอข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย หลักฐานงานศิลปกรรม หัตกรรมภูมิปัญญาท้องถิ่นใต้ และประวัติศาสตร์ศิลปะมาวิเคราะห์ร่วมกัน เพื่อศึกษาที่มาของรูปแบบของตัวหนังตะลุง โดยวิเคราะห์ร่วมกับความสัมพันธ์ของรูปแบบตัวหนังตะลุงที่เป็นกรณีศึกษา

4. การสรุปและเสนอผลงานการศึกษา

6. วิธีการศึกษา

1. รวบรวมหลักฐาน เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์ร่วมกัน นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ทั้งหมดเพื่อไปปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา

2. เตรียมความพร้อมสำหรับข้อมูลที่จะใช้ในการออกภาคสนาม เช่น ข้อมูลเกี่ยวกับคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล และหนังตะลุงคณะอื่นๆ อีกทั้งเตรียมคำถามที่จะใช้สัมภาษณ์

3. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมและการออกภาคสนามนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ทั้งหมดมาใส่ในงานวิจัย นอกจากนี้ต้องควบคู่กับการปรับแก้ไขงานวิจัย

7. แหล่งข้อมูล

1. เอกสารทางประวัติศาสตร์ศิลปะและงานวิจัยทางประวัติศาสตร์ร่วมกับหลักฐานงานศิลปกรรม จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ เช่นหอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร สำนักหอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยหอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช หอศิลป์จังหวัดพัทลุง เป็นต้น

2. ข้อมูลจากการออกภาคสนามตามแต่ละพื้นที่ต่างๆ เช่น ข้อมูลการสัมภาษณ์จากคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ตำบลท่ามิหรำ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง คณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช และคณะหนังปรีชา สงวนศิลป์ ตำบลเชียรเขา อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราชนอกจากนี้ยังรวมไปถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
ประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุงในภาคใต้

ในระยะเริ่มแรกมีการศึกษา ค้นคว้าหลักฐานเกี่ยวกับประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุง ซึ่งมีผู้ทำวิจัยเกี่ยวกับประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุงในภาคใต้เป็นจำนวนมาก ซึ่งแต่ละท่านก็ได้ลงความเห็นต่างกัน ผู้ศึกษาจึงได้ทำการรวบรวมความคิดเห็นของผู้ที่เคยศึกษาประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุงในภาคใต้มาก่อน รวมทั้งวิเคราะห์หลักฐานที่แนบมาดังนี้

2.1 ประวัติหนังตะลุงในภาคใต้

หนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่มีการสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นมาอย่างยาวนาน มีการพัฒนาภูมิปัญญาการละเล่นรวมไปถึงการพัฒนารูปแบบหนังตะลุงอยู่บ้าง ซึ่งในแถบภาคใต้ฝั่งตะวันออกพบว่ามีการเล่นหนังตะลุงหนาแน่นที่สุดเมื่อเทียบกับภาคใต้ฝั่งตะวันตก อีกทั้งในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็พบว่าว่ามีการละเล่นหนังเช่นเดียวกัน แต่จะมีรูปหนังบางตัวเท่านั้นที่อาจจะแตกต่างไปบ้างจากรูปหนังที่พบในภาคใต้ฝั่งตะวันตกโดยมีผู้ที่สนใจศึกษา ทำวิจัยเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงในภาคใต้หลายท่าน

การเข้ามาของการละเล่นหนังตะลุงในระยะเริ่มแรกมีหลักฐานพบว่ามาจากอินเดีย โดยเข้ามาผ่านภาคใต้ของประเทศไทย แต่ความเป็นไปได้นั้นอาจจะมีหลายช่องทางของการเข้ามาคือ อาจจะเข้ามาทางฝั่งชวา ประเทศอินโดนีเซีย แล้วส่งต่อมายังประเทศมาเลเซีย และจึงส่งต่อมายังภาคใต้ตอนล่างของไทย ซึ่งซึ่งสมเด็จพระกนิษฐิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร มหาวชิราลงกรณวรราชภักดี สิริกิจการิณีพิรยพัฒน รัฐสีมาคุณากรปิยชาติ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงพระราชนิพนธ์การละเล่นหนังตะลุง หรือเรียกอีกอย่างว่า “การแสดงเงา”เป็นการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย ในแถบชวาตอนกลางและชวาตะวันออกเรียกว่า “Wayang kulit” ซึ่งพระองค์ทรงกล่าวว่า รูปแบบจอหนัง การแสดงเรื่องราวก็คล้ายคลึงกัน เพราะในพื้นที่ชวาก็หยิบยกเรื่องรามายณะ และมหาภารตะมาแสดง[6] ซึ่งมีความแตกต่างกับรูปหนังที่ใช้เล่นกันในชวาอยู่บ้าง แต่จะมีความคล้ายคลึงกันในแง่ของขั้นตอนการออกแบบ การแกะสลัก และการลงสี แต่ในแง่ของรูปแบบนั้นยังมีความต่างกันอยู่บ้าง เนื่องจากรูปหนังชวามีเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ไม่พบในหนัง

---

[6] ปองทิพย์ หนูหอม, **วายังกอเละ ศิลปะการเล่นของภาคใต้**, (กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา, 2531), 20.

ตะลุงของภาคใต้ของไทย คือ รูปหนังมีหน้าตาเพี้ยนไปจากหน้าตาของมนุษย์ มีรูปร่างสูงใหญ่กว่าหนังตะลุง

นอกจากนี้ยังมีหลายท่านที่ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับประวัติและความเป็นมาของหนังตะลุงในภาคใต้ อาทิ อนันต์ วัฒนานิกร[7] กล่าวว่าเป็นการเล่นเงา ซึ่งสำหรับเขาเรียกว่า “วายังเซียม” โดยรูปแบบนี้ไม่ได้พบในประเทศไทยเพียงอย่างเดียว แต่ยังพบในประเทศเพื่อนบ้านอย่าง เขมร อินโดนีเซีย รวมไปถึงอินเดีย เขาคิดว่ารูปแบบการเล่นหนังอาจจะได้รูปแบบมาจากอินเดีย ในอินเดียเรียกการละเล่นหนังว่า “ฉายนาฏกะ”และการละเล่นหนังตะลุงของไทยอาจจะได้รับมาจากชวาอีกทีหนึ่ง ซึ่งผู้ศึกษามีความเห็นว่า“วายังเซียม” นั้นหมายถึง วายังสยาม แต่กรณีที่อนันต์ วัฒนานิกรใช้คำว่า “วายัง”นั้นมีนัยยะของคำว่าวายังกุลิต ซึ่งในภาษาอินโดนีเซียเรียกว่า “Wayang kulit” คือหุ่นเชิดที่ทำด้วยหนัง

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์[8] ได้ลงความเห็นว่าการเข้ามาของหนังตะลุงนั้นมาจากชวา ส่งผ่านมาจากประเทศมาเลเซีย ซึ่งเขาเชื่อว่ารูปหนังของชวารูปหนึ่งมีความคล้ายคลึงกับรูปตลกที่พบในภาคใต้ คือ ตัวสะหม้อ หรือในภาษามลายูเรียกว่า “สะเมาะ” เป็นรูปตัวตลกที่มีลักษณะเด่น บุคลิกเป็นชาวมุสลิม เป็นลูกชายของโต๊ะยีโซะ[9] บ้านสะกอม ซึ่งเขาก็ได้ลงความเห็นว่าหนังตะลุงที่นิยมเล่นกันในภาคใต้นั้นเรียกว่า “วายังเซียม” โดยนิยมเล่นกันในแถบจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ซึ่งผู้ศึกษาวิเคราะห์จากข้อมูลในข้างต้นนี้พบว่า หนังตะลุงที่นิยมเล่นกันในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ภาคใต้นั้น เรียกว่า “วายังกอเละ” หรือในภาษามลายูอ่านออกเสียงว่า “Wayang Kolae”ซึ่งคำดังกล่าวนั้นในภาษาอินโดนีเซียเรียกว่า “Wayang Golek”

2.2 ประวัติและผลงานของพร้อม บุญฤทธิ์

พร้อม บุญฤทธิ์ (พร้อมน้อย ตะลุงสากล) เป็นนายหนังตะลุงที่โดดเด่นคนหนึ่งในจังหวัดพัทลุง เคยแสดงหนังตะลุงไม่น้อยกว่า 57 ปี และจำนวนไม่น้อยกว่า 2000 ครั้ง นอกจากนี้เขายังเคยได้รับเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรของจังหวัดพัทลุง อีกทั้งเป็นวิทยากรให้แก่สถาบันการศึกษา และหน่วยงานต่างๆในการเรียนรู้การเล่นหนังตะลุง จนในที่สุดหนังพร้อม บุญฤทธิ์ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติประจำปี 2546 สาขาศิลปการแสดง (หนังตะลุง) มีประวัติ ผลงาน และเกียรติคุณ โดยสังเขปดังนี้

---

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 21.

[8] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, **หนังตะลุง อัจฉริยลักษณ์การละเล่นแห่งเมืองใต้,**(กรุงเทพฯ : สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2529), 3.

[9] โต๊ะยีโซะในภาษามลายูนั้นหมายถึง ผู้นำ หรืออาจจะหมายถึงผู้ใหญ่บ้าน.

พร้อม บุญฤทธิ์ เกิดวันที่ 12 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2478 เติบโตที่บ้านชายห้วย อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง เป็นบุตรคนโตของนายกราย หรือแปรง บุญฤทธิ์ มีน้องสาวชื่อ ปราณี พรหมช่วย ครอบครัวของพร้อม บุญฤทธิ์ สืบสายศิลปินนายหนังตะลุงมาอย่างแท้จริง เนื่องจากบิดาของพร้อมเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงทางด้านการพากษ์หนังตะลุง โดยมีคณะหนังเป็นชื่อของตนเอง คือ “หนังกรายชายแดน” หรือ “หนังพรัดโห” จนกระทั่งพ่อของพร้อมได้อพยพครอบครัวมาตั้งถิ่นฐานที่บ้านแหลมโตนด ตำบลป่นแต อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง พร้อม บุญฤทธิ์ แต่งงานครั้งแรกเมื่ออายุ 19 ปีกับนางกิ้มแน่น ปลอดพัก ที่บ้านนาปะขอ จังหวัดพัทลุง และมีลูกร่วมกันคือ นายกลิ่น บุญฤทธิ์ เนื่องจากพร้อมเป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงในการแสดงหนังตะลุงเป็นอย่างยิ่ง ทำให้เขามีภรรยาเพิ่มอีก 9 คน ตามลำดับ คือ นางเนื่อง ศรีวิโรจน์, นางสารภี โพธิ์ทอง, นางสารภี บัวทอง, นางวิไล อินทฤทธิ์พงศ์, นางจันทรา แซ่ยิ่ง, นงละเมียด ชูช่วย, นางหนูภักดิ์, นางศิศิธร บัวทอง, และนางวิมลวรรณ

สมัยวัยเด็กของหนังพร้อมอาศัยอยู่กับยาย และเริ่มเข้าศึกษาชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนชัยแก้วศึกษา วัดป่าตอ ตำบลโตนดด้วน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง หลังจากนั้นเขาศึกษาจบชั้นประถมศึกษา 3 ก็ย้ายไปอยู่กับบิดาที่บ้านโห และเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนบ้านแหลมโตนด หนังพร้อม บุญฤทธิ์ ฝึกหัดเล่นหนังตะลุงมาแต่เด็ก โดยมีหนังสีหมอก (คนขาด้วน) เป็นคนยื่นรูปให้กับหนังพร้อม ในตอนนั้นหนังพร้อมมีอายุได้เพียง 11 ปี หลังจากนั้นเขาก็มุ่งมั่นที่จะฝึกเล่นหนังตะลุงอย่างจริงจัง เขาจะอาศัยเวลาว่างจากเรียนมาฝึกเล่นตัวหนังตะลุงกับพ่อและจะติดตามพ่อเกือบทุกครั้งที่พ่อไปทำการแสดงหนังตะลุง จนในที่สุดพ่อก็ให้เขาฝึกพากษ์ฤาษีเขาสะสมประสบการณ์จากการช่วยพ่อพากษ์หนังและเชิดตัวหนังตะลุง ทำให้เขามีความมุ่งมั่นที่จะเดินตามรอยพ่ออย่างแท้จริง จนกระทั่งเขาอายุครบ 12 ปี เขาก็ลาออกจากโรงเรียนแหลมโตนด ระยะเริ่มแรกเขามีลูกคู่เพียง 4 คน ไปตระเวนเล่นหนังครั้งแรกที่จังหวัดตรัง ในตอนนั้นคณะหนังไม่ได้โด่งดัง อาศัยเล่นหนังส่งต่อกันกับกลุ่มเพื่อนในจังหวัดตรัง สมัยเล่นหนังตะลุงในช่วงแรกไม่ได้มีการตั้งชื่อคณะ เรียกขานกันปากต่อปากว่า “หนังพร้อม” ในสมัยก่อนยังไม่มีเครื่องเสียงเข้ามา นายหนังร้องปากเปล่า มีลูกคู่ 4 คน คือ โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง ปี่ ในตอนนั้นยังไม่มีซอ เขาตระเวนเล่นหนังเรื่อยๆ จากที่เริ่มแรกเล่นเดือนละไม่ต่ำกว่า 5 คืน ก็เพิ่มจำนวนมากขึ้น มีคนดูเยอะสุดคือ 200 ไปจนถึง 300 คนจนกระทั่งปัจจุบันหนังพร้อม บุญฤทธิ์ ได้ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2555 ที่บ้านโตนดด้วน จังหวัดพัทลุง

พร้อม บุญฤทธิ์ หรือ พร้อมน้อย ตะลุงสากล ตระเวนเล่นหนังตะลุงและสอดแทรกแง่คิดคติธรรมให้กับสังคมผ่านตัวหนังและบทพากษ์ ทำให้บทบาทการเล่นหนังตะลุงของหนังพร้อมมีความโดดเด่น รูปหนังตะลุงที่ชื่อว่า “ตาหลำ” เป็นรูปหนังตะลุงที่เป็นเอกลักษณ์หรือตัวแทนของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ สำหรับการฝึกหัดการเล่นหนังตะลุงของหนังพร้อมเรียนรู้และฝึกหัดมาจากพ่อ แต่

ทว่าครูหนังตะลุงของหนังพร้อมที่ครอบมือคือ หนังสีหมอก เป็นนายหนังตะลุงขาด้วน นอกจากนี้ หนังพร้อม บุญฤทธิ์เป็นนายหนังตะลุงคณะแรกในจังหวัดพัทลุงที่มีแนวคิดริเริ่มนำเอาดนตรีสากลมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หนังพร้อม บุญฤทธิ์ได้ประชันโรงกับหนังตะลุงคณะอื่นและมโนราห์จำนวนมาก อาทิ หนังจูลี้ หนังเคล้าน้อย หนังแปลก หนังจูเลี่ยม หนังแคร้ว หนังหนูปล้อง หนังหลัก หนังพร้อมใหญ่ หนังอิ่มเท่ง หนังจันทร์แก้วหนังหมุนน้อย หนังฉิ้น หนังประทิ่น หนังประเสริฐน้อย หนังสำเนียง หนังกิ้มเนี่ยว หนังนครินทร์ และคณะอื่นๆ สำหรับคณะหนังตะลุงที่หนังพร้อม บุญฤทธิ์ไม่เคยประชันโรง คือ หนังกั้น ทองหล่อ และหนังประวิง หัวไทร[10]

พร้อม บุญฤทธิ์ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งทางด้านหนังตะลุง และการพากย์หนังตะลุง จึงได้รับรางวัลและเกียรติบัตรต่างๆ ดังนี้

2509 ได้รับรางวัลต้นศรีตรังทองคำจากสนามแข่งขันโรงเรียนกลึงวิทยา อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง

2511 ได้รับรางวัลมงกุฎทองคำฝังเพชรจากสนามแข่งขันหน้าเมืองนครศรีธรรมราช

2515 ได้รับรางวัลฤาษีทองคำจากการแข่งขัน การประชันโรงหนังตะลุง ที่โรงเรียนเอ็งเสียงสมัคคี จังหวัดสงขลา

2526 ได้รับรางวัลจากการแข่งขัน การประชันโรงหนังตะลุง ที่สนามหน้าศาลากลางจังหวัดสุราษฎร์ธานี

2537 ได้รับโล่เกียรติคุณในฐานะผู้อนุรักษ์มรดกไทยดีเด่นเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย

2540 ได้รับโล่เกียรติยศ “ศิลปินดีเด่น” จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2546 ได้รับรางวัลพระสิทธิธาดาทองคำในฐานะผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ด้านศิลปะและการแสดงพื้นบ้านและในปี2546 ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (หนังตะลุง)[11]

2.3 ความสัมพันธ์ของหนังตะลุงแต่ละคณะภายในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดใกล้เคียง

การละเล่นหนังตะลุงในแถบภาคใต้ตอนบน ตั้งแต่จังหวัดสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช ตรัง สงขลา รวมไปถึงพัทลุง มีรูปแบบและความสัมพันธ์ของหนังตะลุงที่คล้ายกัน เริ่มจากในพื้นที่ภายในจังหวัดพัทลุงมีคณะหนังตะลุงเกิดขึ้นใหม่จำนวนมาก เริ่มจากคณะหนังคลิ้งน้อย ตะลุงสากล

---

[10] วิมล ดำศรี, **หนังตะลุงชั้นครูคู่เมืองนครศรีธรรมราช**, (พิมพ์ครั้งที่ 2), (นครศรีธรรมราช : สำนักศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, 2549), 290-291.

[11] สมบัติ จำปาเงิน, **ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2546-2548**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุวีริยาสาส์น จำกัด, 2550), 96-70.

หนังทวี พรเทพ หนังสุรินทร์น้อย ตะลุงสากล และหนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย ซึ่งทั้งหมดล้วนแต่เป็นลูกศิษย์ของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ อาทิรูปแบบการเล่นหนังตะลุงของหนังคลิ้งน้อยจะเน้นสอดแทรกเรื่องราวชีวิตในปัจจุบัน และการเอาข่าวที่กำลังฮือฮาแล้วหยิบเอามาเล่นคู่กับหนังตะลุง การสอดแทรกแง่คิด คุณธรรม รวมไปถึงการหยอกล้อเรื่องราวทางการเมือง เป็นต้น

สำหรับรูปแบบตัวหนังและวิธีการพากษ์ของนายหนังตามแต่ละพื้นที่จะต่างกัน รูปแบบหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จะมีลักษณะของรูปหนังทั่วไป แต่จะมีรูปหนังบางตัวที่นายหนังเป็นคนจัดทำขึ้นเพื่อนำมาแสดงหนังแต่ละเรื่อง นอกจากนี้คณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ได้ยกรูปหนังให้กับลูกศิษย์ คือ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย เป็นผู้ดูแลทั้งหมด แต่อย่างไรก็ตามหนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อยก็ได้สืบทอดเจตนารมณ์ของหนังพร้อมไว้ คือ การเล่นหนังตะลุง โดยนำรูปหนังของหนังพร้อมขึ้นเชิดแสดง สำหรับวรรณกรรมหรือเรื่องราวที่หนังพร้อมกับลูกศิษย์อย่างหนังบุญเลิศใช้นั้นเป็นเรื่องราวสะท้อนความจริงของสังคม บางครั้งนายหนังจะหยิบยกประเด็น เหตุการณ์ที่ยังอยู่ในกระแสมาเล่น รวมไปถึงสอดแทรกคติธรรมลงไปด้วย สิ่งหนึ่งที่สร้างชื่อเสียงให้กับคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ และชาวพี่น้องจังหวัดพัทลุง คือ วรรณกรรมหนังตะลุงเรื่อง “น้ำใจแม่”ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ได้รับเอาสร้างเป็นบทละครโทรทัศน์[12]

นอกจากนี้การเล่นหนังตะลุงได้แพร่หลายมากขึ้นในแถบจังหวัดใกล้เคียง อย่างจังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งมีคณะหนังตะลุงอยู่จำนวนมาก อาทิ หนังดำวิน หนังเอียดน้อย หนังตุด หนังเรื้อย และหนังจันทร์แก้ว จนในปัจจุบันมีคณะหนังตะลุงเกิดขึ้นใหม่หลายคณะที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดนครศรีธรรมราช คือ หนังสุชาติ ทรัพย์สิน หนังปรีชา หนังประทิ่น และหนังเคล้าน้อย เป็นต้น ซึ่งผู้ศึกษาได้จัดกลุ่มรูปแบบของหนังตะลุงที่มีความคล้ายคลึงกันดังนี้ กลุ่มแรก คือ กลุ่มจังหวัดพัทลุงกับจังหวัดตรัง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันในแง่ของสำเนียงภาษา ลีลา ทำนองการขับร้องที่มีความหนักแน่นตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั้งตอนปลายซึ่งรูปแบบของหนังพร้อม บุญฤทธ์ จังหวัดพัทลุงนั้นจะเบาทั้งต้นและเบาทั้งปลายวรรค เช่น บทกลอนนี้ “เธอหาผัวเสมือนหาผัก ใครหลงรักศรีสวัสดิ์จะมีแต่ความบัดสี”ซึ่งหมายความว่า ผู้หญิงที่ขวนขวายหาผู้ชายมาเป็นสามีนั้นง่ายเหมือนกับผักที่มีอยู่ทั่วไป หากผู้ใดหลงเข้าไปก็มีแต่ความเสื่อมเสีย อีกทั้งสำเนียงภาษาที่ใช้ในหนังตะลุงของจังหวัดพัทลุงนั้นจะขับร้องกลอนแบบเบาๆ ตรงกันข้ามกับสำเนียงภาษาของจังหวัดตรังที่มีความหนักแน่นทั้งตอนต้นจนตอนปลายวรรค[13]

---

[12] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

[13] หนังบุญธรรม เทอดเกียรติชาติ, แลใต้ หมายเลข 7 ประจำเดือนมกราคม-กุมภาพันธ์, (กรุงเทพฯ : บริษัทภาพพิมพ์, 2536), 48-49.

จากการศึกษาพบว่าหนังตะลุงคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ มีการใช้สำเนียงภาษา ลีลา การขับร้องที่ยังคงเป็นแบบเดิมอยู่ อีกทั้งภาษาเจรจาของตัวตลกที่ใช้เป็นภาษาใต้จะออกเสียงคำว่า สี่ หมายถึง เลขสี่ กลับออกเสียงในภาษาใต้ว่า “เส”ไม่ได้ออกเสียงว่า “สี่” จากบทกลอนที่ผู้ศึกษาได้กล่าวไว้ข้างบนนี้ “เธอหาผัวเสมือนหาผัก ใครหลงรักศรีสวัสดิ์จะมีแต่ความบัดสี” ซึ่งเวลาหนังพร้อมขับร้องออกไปนั้น จะออกเสียงว่า “บัดสี” แต่ไม่ได้ออกเสียงเหมือนกับสำเนียงเจรจาที่มักจะออกเสียงว่า “บัดเส”อีกทั้งการจัดกลุ่มหนังตะลุงของจังหวัดพัทลุงกับจังหวัดตรังนั้น พบว่ามีรูปแบบตัวหนังตะลุงที่ทั้งสองจังหวัดใช้ร่วมกัน คือ อ้ายพูนแก้ว[14]

ความสัมพันธ์ของรูปหนังตะลุงที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในแถบจังหวัดนครศรีธรรมราชมีความหลากหลาย และมีรูปหนังจำนวนมาก อาทิ รูปตลกที่ใช้ในจังหวัดนครศรีธรรมราชกับรูปตลกที่คณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ ใช้เชิดนั้นอาจจะตกต่างทางด้านบุคคลิกและบทพากษ์ของรูปตลกนั้นๆ กรณีความสัมพันธ์ของรูปตลกที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในท้องถิ่นภาคใต้นั้นมีตัวตลกตัวหลักที่ใช้กัน อาทิ เท่ง หนูนุ้ย ยอดทอง ลูกหมี สะหม้อ พูน เป็นต้น ซึ่งรูปตลกของแต่พื้นที่สัมพันธ์กับเรื่องราวชีวิตจริงของคนในพื้นที่ดังกล่าว [15] ไม่เพียงแต่ความสัมพันธ์ของรูปหนังตะลุงเท่านั้น แต่ในแง่ของรูปแบบการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นหนังตะลุงของคณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน ซึ่งเป็นนายหนังที่มีชื่อเสียงของจังหวัดนครศรีธรรมราชและยังเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน) พ.ศ. 2549 ซึ่งรูปแบบเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นหนังตะลุงนั้นมีรูปแบบดั้งเดิม ไม่ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เป็นสมัยใหม่มากนัก กล่าวคือ หนังสุชาติ ทรัพย์สินไม่ได้นำดนตรีสากลเข้ามาใช้กับเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม เนื่องจากต้องการอนุรักษ์รูปแบบเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิมไว้ แตกต่างจากหนังพร้อม บุญฤทธิ์ ซึ่งเป็นผู้หยิบดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน อย่างโหม่ง ฉิ่ง ทับ กลองตุ๊ก และปี่ ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ให้ความสุนทรีย์ศาสตร์และเหมาะแก่การเล่นหนังตะลุง [16]

จากข้อความที่กล่าวในข้างต้นนี้แสดงให้เห็นถึงจุดยืนของหนังตะลุงที่มีความคล้ายคลึงกันทั้งภายในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดใกล้เคียง ซึ่งหนังพร้อมเองก็มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ทำให้ผู้ชมทราบว่าตัวแทนของ “อ้ายหลำ” หรือ “ตาหลำ”คือ เอกลักษณ์ของหนังพร้อม อีกทั้งพบว่าหนังพร้อม บุญฤทธิ์เป็นคณะหนังตะลุงคณะแรกที่มีการหยิบยกดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านเมื่อนำรูปแบบของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ และคณะหนังตะลุงตะลุงที่ปรากฏในจังหวัด

---

[14] เรื่องเดียวกัน, 49.

[15] กรมศิลปากร, **งานช่างพื้นถิ่น**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2553), 179.

[16] ไม่ปรากฏแหล่งที่มา, นายสุชาติ ทรัพย์สิน.

พัทลุงและจังหวัดใกล้เคียงก็พบว่ามีความแตกต่างกันเล็กน้อยจากคณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน จังหวัดนครศรีธรรมราชที่ยังคงเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน หรือที่เรียกว่า “เครื่องห้า” [17] องค์ประกอบที่สำคัญของหนังตะลุงที่จะทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสที่ดีที่สุด คือ การพากย์หนัง ซึ่งสำเนียงของแต่ละจังหวัดในภาคใต้ก็ไม่เหมือนกัน อาทิ หนังตะลุงของจังหวัดพัทลุงกับจังหวัดตรังต่างก็มีสำเนียง ลีลา ทำนองที่ต่างกัน อย่างที่ได้ยกตัวอย่างในข้างต้นนี้ ได้กล่าวถึงถึงสำเนียงการออกเสียงคำว่า “บัดสี”โดยทั่วไปถ้าเป็นภาษาเจรจา หรือ ภาษาพูดว่า “บัดเส” [18]

[17] เครื่องห้า คือ เครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ที่ใช้เล่นหนังตะลุง ประกอบไปด้วย โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลองตุ๊ก และปี่.

[18] หนังบุญธรรม เทอดบุญเกียรติชาติ, **“ปริทัศน์หนังตะลุง 3: หนังพัทลุง-ตรัง”,**วารสารแลใต้ 7, (มกราคม-กุมภาพันธ์, 2536): 49.

บทที่ 3
เทคนิคและรูปแบบของหนังตะลุง คณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์

การออกแบบตัวหนังตะลุงของแต่ละพื้นที่ในภาคใต้จะมีความแตกต่างกัน อันเนื่องมาจากเทคนิคของช่างตามแต่ละท้องที่จะเป็นคนออกแบบ สร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งรูปหนังตะลุงแต่ละตัวที่ช่างออกแบบจะมีรูปแบบไม่เหมือนกัน ไม่ซ้ำรูปแบบกัน หน้าที่สำคัญของนายช่างจะเป็นคนคิดกำหนดรูปแบบรูปหนังเอง นอกจากนี้งานแกะรูปหนังที่ใช้สำหรับเชิดหนังตะลุงหรือรูปหนังที่ใช้ประดับตกแต่งจะมีกรรมวิธี ขั้นตอนที่เหมือนกัน แต่จะแตกต่างในด้านของรูปแบบ หรือลวดลายบางส่วนบนรูปหนัง

3.1 เทคนิคการเตรียมหนัง

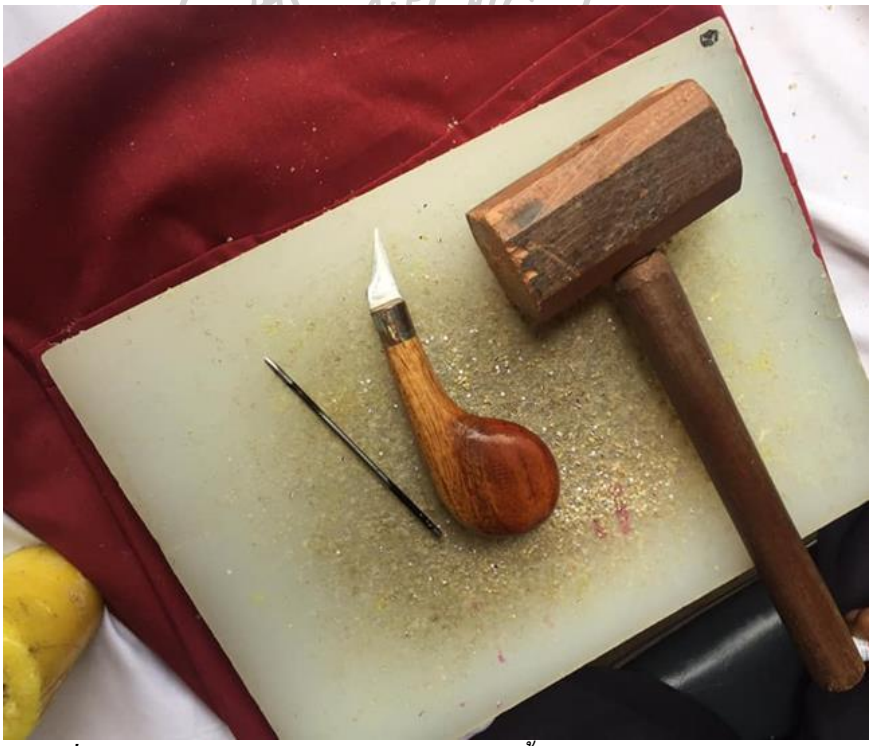
ในแถบภาคใต้จะนิยมใช้หนังสัตว์มาแกะสลักรูปหนัง คือ หนังวัวและหนังควาย เนื่องจากหนังวัวและหนังควายมีคุณสมบัติที่เหนียวทนทานต่อการใช้งาน เมื่อผ่านกรรมวิธีการฟอกแล้วเนื้อหนังจะโปร่งแสง ทำให้ง่ายต่อขั้นตอนการลงสี นอกจากนี้คุณสมบัติของหนังวัวและหนังควายที่ผ่านการฟอกหนังจะไม่บิดงอ หรือเป็นรอยพับได้ง่ายๆ ขั้นตอนในการเตรียมหนัง คือ นายช่างจะนำเนื้อหนังวัว หนังควายสดๆที่ไม่ได้ผ่านกรรมวิธีใดๆมาขึงเข้ากับกรอบไม้สี่เหลี่ยม จากนั้นใช้เชือกดึงหนังทุกด้านให้ตึง แล้วนำไปตากแดดทิ้งไว้ 2-3 วัน หลังจากนั้นแกะหนังออกจากกรอบสี่เหลี่ยมแล้วนำมาฟอก ซึ่งวิธีการฟอกหนังจะมีกรรมวิธีที่แตกต่างกันตามแต่ท้องที่ แต่ในอดีตจะมีกรรมวิธีการฟอกหนังโดยใช้ผลมะเฟืองมาหมัก หรือจะใช้ใบส้มป่อย ใบชะมวง เป็นต้น หรือจะนำหนังมาแช่ในน้ำสับปะรด คุณสมบัติของน้ำสับปะรดจะช่วยให้หนังมีความโปร่งแสงมากขึ้น จะหมักในน้ำสับปะรดทิ้งไว้ประมาณ 3-4 วัน หลังจากนั้นนำหนังมาล้างและขูดขนออก แต่ในปัจจุบันขั้นตอนการฟอกหนังง่ายดายและรวดเร็วมากขึ้น เนื่องจากนายช่างเองไม่ต้องฟอกหนังด้วยตนเอง แต่เลือกที่จะซื้อหนังจากโรงงานฟอกหนังแทน

ขั้นตอนการขูดขนจะต้องมีความละเอียด ประณีตเท่านั้น เนื่องจากการขูดขนแรงๆจะเฉือนหนังทำให้หนังมีรอยและไม่สามารถใช้งานต่อไปได้ การขูดขนจะต้องลงน้ำหนักมือเบาๆ หรืออาจจะขูดหนังบนแผ่นไม้เรียบ แต่ส่วนใหญ่แล้วช่างมักจะขูดขนบนเขียงไม้กลม ซึ่งขั้นตอนนี้จะทำให้สามารถขูดขนออกได้หมดหลังจากนั้นนำหนังที่ขูดขนเสร็จมาล้างน้ำให้สะอาด แล้วเอาไปขึงกับกรอบไม้สี่เหลี่ยม เมื่อนำหนังไปกึงลมอ่อนๆแล้ว จะทำให้หนังแห้งลงเรื่อยๆ หลังจากนั้นให้นำหนังไปกึงในที่แดดจัด เพราะจะทำให้หนังค่อยๆหดตัวลง หลังจากนั้นแกะหนังออกจากกรอบไม้

สี่เหลี่ยมแล้วตัดส่วนกรอบนอกของหนังที่มีรอยตำหนิไม่สวยงาม [19] แต่ในปัจจุบันรูปแบบการเตรียมหนังได้เปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากมีการซื้อหนังฟอกสำเร็จรูปจากโรงงาน ทำให้เกิดความสะดวกสบายมากขึ้น

3.2 เทคนิคการแกะฉลุลาย

ขั้นตอนการแกะลวดลายจะใช้เครื่องมือสำคัญไม่กี่อย่าง คือ เขียงใช้สำหรับร่องแกะฉลุหนัง ควรเลือกใช้เขียงที่เนื้อไม้แข็ง เนื้อเหนียว 1เขียง และเขียงเนื้อไม้อ่อนเนื้อเหนียวอีกหนึ่งเขียง มีดขุดจำนวนสองเล่ม ควรเป็นมีดชนิดปลายแหลมเล็กหนึ่งเล่ม และมีดปลายแหลมมนหนึ่งเล่ม ตุ๊ดตู่ หรือมุกอีก 1 ชุด ซึ่งมุกจะมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามวิธีการใช้ อาทิ มุกกลม มุกเหลี่ยม มุกโค้ง มุมตา มุกดอก มุกวงรี และมุกปากแบน ค้อนตอกมุก1 อัน และเทียนไข สบู่ สำหรับใช้จิ้มปลายมีดขูด



ภาพที่ 1 ตุ๊ดตู่ มีดปลายแหลม ค้อนและเขียงเนื้อเหนียว (เรียงจากซ้ายไปขวา)

[19] สัมภาษณ์ กิตติทัต ศรวงศ์, ช่างแกะหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง, 16 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 2 เทียนไข

ในกรณีการแกะลายกระหนกหรือตัวลายสำคัญจะใช้มีดขูด การขูดจะขูดบนเขียงไม้เนื้ออ่อนรองหนัง และกดปลายมีดให้เลื่อนไปตามตัวลายแต่ละตัวโดยที่ไม่ยกปลายมีดขุด หากลายตัวใดมีลักษณะค่อนข้างใหญ่ มีส่วนโค้งกว้างจะใช้มีดขุดปลายแหลมมน ถ้าหากลายเล็ก ในส่วนคดโค้งก็จะเล็กลงตามกันไปก็จะใช้มีดปลายแหลมเล็ก การเดินเส้นหรือการแกะเป็นลวดลายดอก อาทิ ลวดลายบนผ้านุ่งที่ทำเป็นลายดอกต่างๆ หรือการเดินเส้นประก็จะใช้มุกตอกตามลักษณะของปากมุกแต่ละแบบ โดยการตอกมุกจะใช้ค้อนตอกในขณะใช้เขียงไม้เนื้อแข็งรอง หลังจากนั้นแกะฉลุลายในส่วนภายในเสร็จก็ใช้มีดขูด สำหรับเส้นรอบนอกตัวหนังนั้นนายช่างจะใช้หมุดหรือเชือกหนังร้อยส่วนต่างๆ อาทิ มือ แขน ปาก เป็นต้น ขั้นตอนการนำเชือกหนังมาร้อยส่วนต่างๆของร่างกายนั้นจะทำให้ตัวหนังมีความสมจริงมากขึ้น คือ สามารถเคลื่อนไหวส่วนต่างๆได้

3.3 เทคนิคการลงสีบนรูปหนัง

เทคนิคการลงสีบนรูปหนังจะขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของนายช่างที่จะเป็นผู้กำหนดเพื่อให้สอดคล้องกับการใช้งาน หรือให้เหมาะสมกับบุคคลนิสัยของแต่ละตัวหนัง สำหรับรูปหนังที่ใช้สำหรับเชิดที่ต้องเล่นกับแสงสี และเงา นายช่างจะเป็นผู้เลือกลงสีที่ค่อนข้างฉูดฉาดและหยิบเอาสีที่ตรงกันข้ามมาตัดกัน และจะต้องเป็นสีที่โปร่งแสง ไม่ทึบแสง ยกเว้นกรณีตัวหนังที่มีบุคลิกนิสัย

ดุดันหรือการถือสิ่งของที่สอดคล้องกับลักษณะของตัวหนังนั้นๆ ช่างจะเลือกใช้สีซอง หรือ “สีเยอรมัน” ซึ่งสีชนิดนี้เวลาใช้จะผสมกับสุรา หรืออาจจะใช้น้ำร้อนมาผสม โดยคุณสมบัติของสีชนิดนี้จะซึมผ่านตัวหนังได้ดี และไม่ทำให้เกิดสีลอกได้ง่าย แต่อย่างไรก็ตามสีซองจะใช้กับตัวหนังทั่วไปยกเว้นตัวตลก หนังตะลุงที่จะใช้เชิดทั่วไปจะลงสีไม่ฉูดฉาดมากนัก แต่มักจะเลือกใช้สีดำเป็นสีหลัง แล้วค่อยส่งสีอื่นตามทีหลัง คุณสมบัติของการเลือกใช้สีดำมาลงระบายสีบนรูปหนังตะลุงนั้นจะช่วยให้ลวดลายของตัวหนังโดดเด่นมากขึ้นเมื่อนำตัวหนังไปทาบกับผ้า หรือพื้นขาว

การลงสีในส่วนที่มีการฉลุลาย หรือการเดินเส้นมุก จะต้องลงสีไม่ให้เข้มหรือหนาจนเกินไป แต่จะเลือกใช้พู่กันในการลงสีส่วนที่ฉลุลายแทนเพื่อให้ง่ายต่อการลงสี การเลือกใช้พู่กันในการลงสีจะต้องใช้พู่กันที่ทำจากหวาย จากนั้นเหลาให้เป็นปลายแหลม ทุบปลายให้ช้ำๆ แต่ไม่ต้องทุบให้ละเอียดมากนัก หลังจากนั้นก็นำพู่กันหวายปลายแหลมมาจุ่มน้ำหมึกเพื่อระบายสีบนรูปตัวหนังต่อไป[20]

3.4 เทคนิคการลงเงาบนรูปหนัง

การลงเงาบนรูปหนังเพื่อให้รูปหนังมีความเงา และทำให้สีโดดเด่นมากขึ้น จะนำรูปหนังที่ผ่านขั้นตอนการลงสีมาลงน้ำมันชักเงา ซึ่งแต่ละพื้นที่อาจจะไม่ได้ลงน้ำมันชักเงา แต่กรณีรูปหนังที่จะใช้เชิดจะผ่านกระบวนการลงน้ำมันชักเงา เพื่อสร้างความโดดเด่นและความเงา โปร่งแสงมากขึ้น อีกทั้งน้ำมันชักเงามีคุณสมบัติช่วยให้รูปหนังไม่ชำรุดหรือพังได้ง่าย ขั้นตอนการลงน้ำมันชักเงามีกรรมวิธีที่ไม่ซ้ำซ้อน คือ นำหนังวางบนกระดาษ จากนั้นใช้พู่กันปลายแบนชุบน้ำมันชักเงาทาตามตัวหนัง ด้านละ 3-4 ครั้ง แต่ไม่ควรทาน้ำมันชักเงาหนาเกินไป เพราะจะทำให้สีที่ลงไปก่อนหน้านี้เกิดความเพี้ยนไปได้[21]

3.5 รูปแบบของตัวหนังประเภทต่างๆ

3.5.1 ตัวหลัก

ตัวหลักเป็นตัวที่นายหนังหยิบมาใช้แสดงบ่อย หรือเป็นรูปหนังที่มีความสำคัญต่อการแสดงในเรื่องนั้นๆ อาทิ รูปตาหลำ เป็นรูปหนังที่นายหนังจะต้องหยิบมาแสดงเปิดก่อนที่จะนำตัวหลักอื่นๆขึ้นแสดงตามลำดับ ตัวหลักไม่เพียงแต่เป็นตัวที่ใช้เปิดแสดงเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงตัว

---

[20] สัมภาษณ์ กิตติทัต ศรวงศ์, ช่างแกะหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง, 16 สิงหาคม 2560.

[21] สัมภาษณ์ กิตติทัต ศรวงศ์, ช่างแกะหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง, 16 สิงหาคม 2560.

พระ ตัวนางที่เป็นรูปแบบของพระมหากษัตริย์ มเหสี และรวมไปถึงพระเอก นางเอกที่เป็นบุคคลสามัญ

- รูปตาหลำ

รูปตาหลำเป็นสัญลักษณ์ของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ เป็นรูปตลกตัวหนึ่งที่สร้างชื่อเสียงให้กับคณะและจังหวัดพัทลุง มีเพียงคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์เท่านั้นที่มีรูปตาหลำเป็นตัวหลักของคณะเอง [22]

ลักษณะของตาหลำ หรือ ไอ้หลำ จะมีรูปร่างขนาดใหญ่ ลำตัวใหญ่ สะโพกใหญ่ แต่มีขนาดหัวเล็ก วัสดุที่ใช้ในการประกอบรูปหนังตาหลำจะใช้หนังหลายชิ้นมาประกอบกัน สามารถแบ่งออกได้ดังนี้ ส่วนศีรษะ ลำตัว และส่วนแขนที่ใช้หนังสามถึงสี่ชิ้นในการตอกมุกเข้าไปเพื่อทำให้รูปหนังสามารถเคลื่อนไหวได้สมจริง

รูปแบบการแต่งกาย จะนุ่งกางเกงขาสั้น ไม่สวมเสื้อ แต่นายหนังจะนำเสื้อผ้าจริงมาสวมให้ภายหลังและบางครั้งจะสะพายกระเป๋ายาไว้ด้านข้าง (ภาพที่ 3)

ภาพที่ 3 ตาหลำสัญลักษณ์ของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์

[22] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

- ฤาษี

รูปฤาษีเป็นรูปหนังตะลุงที่ทุกคณะจะต้องมี เพื่อใช้ในการคารวะครู หรืออาจจะขออำนาจจากพระพรหม พระอิศวร พระนารายณ์หรือเรียกอีกอย่างว่า “ออกฤาษี”ซึ่งจะออกฤาษีจะออกตอนหัวค่ำ เป็นการบูชาก่อนที่จะเริ่มทำการแสดงเนื้อเรื่อง หลังจากนั้นจะออกรูปพระอิศวรทรงโค ตามลำดับฤาษีเป็นรูปครูที่คอยช่วยบันดาลให้หนังเล่นออกมาได้อย่างราบรื่นจะใช้หนังหลายชิ้นมาตอกมุกติดกัน ส่วนลำตัว แขน รวมถึงการตอกมุกตรงข้อมือเพื่อให้มือเคลื่อนไหวได้จริง สามารถแสดงกิริยาออกมาได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังมีการสลักลวดลายตามลำตัว รวมไปถึงสิ่งของที่แสดงเอกลักษณ์ของฤาษี นอกจากนี้ยังนิยมใช้สีดำล้วน (ภาพที่ 2) และกรณีที่มีการใช้สีตรงข้ามกัน อาทิ สีแดง สีเขียวมาตัดขอบเส้น (ภาพที่ 3) ขั้นตอนสำคัญของการเชิดหนังตะลุงคือการตาบไม้เข้ากับตัวหนัง ซึ่งตัวหนังฤาษีจะใช้ไม้ตาบหลักด้ามหนึ่ง และไม้ตาบที่แตกย่อยออกเป็นสามส่วน คือ ตาบศีรษะ สิ่งของ และไม้ตาบที่โยงจากมือทอดยาวลงไปเพื่อให้รูปหนังเคลื่อนไหวแสดงกิริยาท่าทางได้

ลักษณะของฤาษีจะไว้หนวดเครายาว หลังค่อม ถือไม้เท้า และมือซ้ายถือตาลปัตรในแนวยกขึ้น

รูปแบบการแต่งกายสวมมงกุฎเป็นลายหนังเสือ สวมกรองศอ ไม่สวมเสื้อ แต่จะนุ่งผ้ามัดปมตรงกลางปล่อยชายห้อยตกลงมา[23] (ภาพที่ 4, 5)

[23] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 4 ฤาษีที่ลงสีดำทั้งหมด

ภาพที่ 5 ฤาษีที่มีการลงสีอื่นๆ ไม่เพียงแต่ลงสีดำอย่างเดียว

- พระอิศวรทรงโค

พระอิศวรเป็นรูปแสดงความศักดิ์สิทธิ์ ทรงโคนนทิ (สีขาวเผือก) แต่ทั่วไปแล้วช่างจะแกะรูปโคนนทิเป็นสีดำเพื่อให้ตัดกับสีผ้านุ่งสีแดงของพระอิศวร โดยทั่วไปพระอิศวรจะมี 4 กร ถือตรีศูล ธนู คฑา และบ่วงบาศ แต่ในกรณีรูปหนังตะลุงจะมีเพียง 2 กร คือ ถือจักรและพระขรรค์ ซึ่งอาจจะมีความเชื่อมโยงกับประติมานวิทยา กรณีรูปหนังพระอิศวรทรงโคของคณะหนังพร้อมบุญฤทธิ์จะเลือกใช้สีที่ตัดกัน อาทิ สีแดง สีเขียว สีเหลือง และสีดำ เพื่อทำให้รูปหนังมีความโดดเด่น มีการใช้หนังหลายชิ้นมาประกอบกัน แต่จะมีรายละเอียดของลวดลายที่สลักลงไปบนหนังที่ซับซ้อน[24]

ภาพที่ 6 พระอิศวรทรงโค

[24] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

- เจ้าเมืองและ พระเอก

บทบาทของเจ้าเมือง คือ เป็นกษัตริย์ หรือพระราชา ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการปกครองบ้านเมืองและเป็นผู้ที่มีอำนาจเด็ดขาด แต่อย่างไรก็ตามเจ้าเมืองจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณธรรม สามารถเป็นที่พึ่งพาของราษฎรเมื่อยามทุกข์ร้อนได้อีกทั้งรูปหนังเจ้าเมืองจะเน้นการใช้สีที่สดใส อาทิ สีเขียว สีชมพู และสีดำที่มักจะใช้ในการตัดเส้น ลักษณะการตาบไม้บนรูปหนังเจ้าเมืองจะใช้ไม้ตาบหลักเพียงด้ามเดียว ทอดยาวตั้งแต่ศีรษะผ่านลำตัว และเหลือพื้นที่ในส่วนด้ามจับรูปหนัง สำหรับไม้ตาบที่ห้อยจากมือยาวลงมานั้นจะเจาะรูตรงข้อมือ และใช้หนังมามัดกับไม้ตาบผูกติดกับข้อมือเพื่อให้ง่ายต่อการเชิดหนัง

รูปแบบการแต่งกาย แต่งเครื่องทรงกษัตริย์ สวมมงกุฎ กรองศอ สวมเสื้อ นุ่งผ้ามัดปมตรงกลางแล้วปล่อยชายผ้าห้อยตกลงมา สวมรองพระบาทที่มีความเป็นสมัยใหม่มากขึ้น จะสังเกตได้จากภาพที่ 7ลักษณะของรองพระบาททำจากหนังหุ้มข้อ มีส้นพระบาทสูง ปลายด้านหน้าของรองพระบาทงอขึ้น ตัดขอบเส้นของรองพระบาทด้วยสีแดง ซึ่งในส่วนของการตัดเส้นของสีแดงนั้นอาจจะแทนการร้อยเชือกเข้ากับรองพระบาทเพื่อให้พื้นของรองพระบาทเชื่อมติดกับส่วนที่เป็นหนัง พระหัตถ์ซ้ายถือดาบเพื่อแสดงยศฐาบรรดาศักดิ์ว่าเป็นผู้ที่มีอำนาจ[25]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[25] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 7 เจ้าเมือง หรือ พระราชา

ตัวพระ เป็นชื่อที่ใช้เรียก “เจ้าชาย” หรือเป็นโอรสของพระมหากษัตริย์ บทบาทของตัวพระ คือ เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ และมีคุณธรรมเหนือผู้อื่น แต่อย่างไรก็ตามตัวพระจะได้รับพรวิเศษจากฤาษีและเหล่าเทวดาอยู่เสมอ จะทรงถือดาบในพระหัตถ์ซ้าย แสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญและความเป็นผู้นำ[26]

รูปแบบการแต่งกายสวมเครื่องทรงตามแบบกษัตริย์การสลักลวดลายบนรูปหนังพระเอกจะมีลวดลายที่ซับซ้อน การออกแบบกรองศอ เสื้อ กางเกง ซึ่งสามารถนำไปเปรียบเทียบกับเครื่องทรงของโขนที่แต่งองค์กษัตริย์ การลงสีบนรูปหนังจะใช้สีแดง เขียว เหลือง ซึ่งเป็นสีหลักที่มักจะใช้ลงสีบนรูปหนังตะลุง (ภาพที่8)

[26] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 8 ลักษณะมงกุฎตามแบบกษัตริย์

ภาพที่ 9 เครื่องทรงแบบกษัตริย์(ซ้าย)

ภาพที่ 10 เทคนิคการลงสีเน้นขอบรูปหนัง (ขวา)

.

- นางเมือง (มเหสี)

บทบาทของนางเมือง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ราชินี”เป็นมเหสีของเจ้าเมือง บทบาทของนางเมือง คือ เป็นผู้ติดตามเจ้าเมือง ในคราวใดที่มีการตัดสินลงโทษเหล่าทหาร หรือ

รวมไปถึงพระโอรส พระธิดา บทบาทของนางเมืองคือ จะไม่กล้าคัดค้านคำสั่งของเจ้าเมือง แม้ว่าการกระทำดังกล่าวจะไม่ถูกต้องก็ตาม

รูปแบบการแต่งกาย สวมมงกุฎ สวมกรองศอ สวมแหวน (ธำมรงค์) สวมเสื้อคอเว้า (รูปตัววี) รัดรูป นุ่งผ้านุ่งยาวจรดพระบาท ชายขอบผ้านุ่งจะสลักลวดลายต่างๆสวมรองพระบาทซึ่งรองพระบาทแบบหุ้มข้อ ทำจากหนัง แสดงให้เห็นว่าในขณะนั้นช่างแกะหนังตะลุงมีการรับเอาวัฒนธรรมสมัยใหม่เข้ามา รูปลักษณ์ของนางเมืองจะเป็นผู้หญิงอ่อนช้อย รวมไปถึงการสวมเสื้อผ้าที่แสดงเอกลักษณ์ของผู้หญิงอย่างชัดเจน ทำให้การลงสีตามส่วนต่างๆของลำตัว เสื้อผ้า จะเน้นใช้สีที่ฉูดจาด อาทิ สีแดง สีเขียว สีชมพู และสีดำ ลวดลายบนผ้านุ่งจะนิยมสลักเป็นลายดอกกลม (สามเหลี่ยม)[27]

ภาพที่ 11 นางเมือง หรือ “มเหสี”

[27] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

-นางเอก

นางเอกเป็นบุตรธิดาของกษัตริย์ หรือเป็นบุตรของเจ้าเมืองยักษ์ ซึ่งบางครั้งนางเอกอาจจะเป็นลูกศิษย์ของฤาษีที่ถูกส่งร่ำเรียนวิชาอาคม อีกทั้งบุคคลิกของนางเอกเป็นผู้ที่มีจิตใจงาม มีความซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อคู่ครอง[28]

รูปแบบการแต่งกาย สวมกระบังหน้า กรองศอไข่มุก สวมแหวน (ธำมรงค์) กำไล สวมเสื้อที่รัดรูป นุ่งผ้ายาวจรดพระบาท และสวมรองพระบาทรูปนางเอกจะเลือกใช้สีที่จูดจาด มักจะใช้สีที่ตรงข้ามมาตัดกัน อาทิ เสื้อคอวีสีน้ำเงิน สลักลวดลายหมากรุก ชายคอเสื้อมีการแบ่งออกเป็นสองชั้นโดยใช้สีเหลืองกับสีเขียวอ่อนมาตัดกัน บริเวณขอบเสื้อตรงแขนจะแบ่งออกเป็นสองสี คือ สีน้ำเงิน แดง เขียว จะเห็นได้ว่าชายเสื้อด้านล่างสลักลวดลายดอกจิกสีแดงมาตัดกับสีน้ำเงิน

ภาพที่ 12 ชฎาของนางเอก

[28] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 13 เทคนิคการแกะลายลงบนเสื้อ

ภาพที่ 14 การนุ่งผ้ายาวจรดพระบาท

- พระเอก(สามัญชน)

บทบาทของพระเอกที่เป็นชาวบ้านนั้นเป็นเพียงลูกชาวบ้านธรรมดาสามัญ แต่อย่างไรก็ตามพระเอกในคราบของคนสามัญเป็นผู้ที่มีคุณธรรม มักจะช่วยเหลือผู้อื่น มีรูปพรรณสันฐานที่สง่า [29]

รูปแบบการแต่งกาย ผมสั้น บางครั้งสวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้นยัดชายเสื้อไว้ในกางเกงขาสั้น นำผ้าขาวม้ามาพันรอบสะเอวแล้วมัดปมปล่อยชายด้านหน้า และสวมรองเท้าซึ่งรูปแบบของรองเท้าเป็นรองเท้าหนังหุ้มส้น เย็บตะเข็บโดยการฉลุลายตามรอยปะของรองเท้า ซึ่งการสวมรองเท้าหนังขัดแย้งกับภาพลักษณ์ของพระเอกในคราบสามัญชน ผู้ศึกษาคิดว่ารูปแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบที่ช่างตั้งใจออกแบบมาเพื่อให้เกิดความขัดแย้งในตัวของพระเอก

ภาพที่ 15 พระเอก ในภาพลักษณ์ชาวบ้าน

[29] หอศิลป์หนังตะลุง จังหวัดพัทลุง, **“รวบรวมตัวหนังตะลุง,”**ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์.

- นางเอก (สามัญชน)

นางเอก หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ตัวนาง”ซึ่งในภาษาท้องถิ่นภาคใต้จะเรียกว่า “น้อง” เป็นคำเรียกผู้หญิง บทบาทของนางเอกเป็นลูกชาวบ้านสามัญธรรมดา เป็นผู้ที่มีรูปร่างสวย สง่า มีกิริมารยาทดี แต่งกายเรียบร้อย มีความซื่อสัตย์ และรักเดียวใจเดียวลักษณะของนางเอกที่เป็นสามัญชนนี้มักจะไว้ผมยาว ปลายผมมวนเป็นลอนเข้าใน ลักษณะของเสื้อเป็นเสื้อแขนกุด คอเสื้อเว้าลึก ขอบเสื้อที่เว้าลึกไปนั้นแกะสลักเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม ส่วนลวดลายบนเสื้อจะแกะสลักเป็นรูปสามเหลี่ยมเช่นเดียวกัน หลักการวางลวดลายบนเสื้อจะกระจัดกระจาย ใช้สีแดงในส่วนที่เป็นลวดลาย บนผืนหลังของเสื้อจะใช้สีดำเพื่อดึงดูดให้ลายเสื้อมีความโดดเด่น ซึ่งรูปแบบการสวมเสื้อจะนุ่งคลุมสะโพก ส่วนขอบเสื้อที่คลุมสะโพกจะแกะเป็นลวดลายแตกต่างกันไป อาทิ รูปสามเหลี่ยมฟันปลา และจะเลือกใช้สีสันให้โดดเด่นกว่าลายเสื้อคือ การหยิบใช้สีเขียว สีเหลืองส้ม และสีฟ้าในส่วนของผ้านุ่ง หรือในภาษาท้องถิ่นเรียกว่า “ผ้าถุง”[30] จะใช้ลวดลายของดอกไม้ ใบไม้เป็นลวดลายหลัก ซึ่งในท้องถิ่นภาคใต้มักจะนิยมแกะสลักเป็นรูปดอกไม้ที่เน้นสีสัน สดใส และบ่งบอกความเป็นสาวชาวบ้านผ่านการนุ่งผ้า สำหรับการเลือกใช้สีบนผ้านุ่งนั้นจะเลือกใช้สีที่ฉูดจาด อาทิ สีเหลืองที่ใช้แทนในส่วนที่เป็นดอกไม้ สีเขียวแทนใบไม้ สีน้ำตาลแทนสีของก้านดอกไม้ ส่วนพื้นหลังของผ้านุ่งจะเลือกใช้สีแดง หรือสีชมพู เคล็ดลับอย่างนึงของการนุ่งผ้าของภาคใต้ คือ การโอดลวดลายบนผ้านุ่ง จะดึงเอาส่วนที่เป็นลวดลายดอกไม้ที่สวยงามไว้ด้านนอก ส่วนลวดลายที่ไม่เด่นมากไว้ด้านในความเป็นสาวชาวบ้านไม่ได้มีความเรียบง่าย แต่ช่างแกะสลักจะใส่รายละเอียดเล็กๆน้อยๆลงไป อาทิ รายละเอียดของขอบผ้านุ่งที่ตัดขอบเพื่อยกให้ลายดอกไม้เด่นขึ้น และรายละเอียดของรองเท้าที่มีความเป็นสมัยใหม่มากขึ้น มีการสวมรองเท้าหนังหุ้มข้อ[31]

รูปแบบการแต่งกาย ผมยาว สวมตุ้มหู สวมเสื้อแขนกุดรัดรูป สวมกำไล แหวน นุ่งผ้ายาวจรดเท้า และสวมรองเท้า

---

[30] ผ้าถุง คือ ผ้านุ่งที่ผู้หญิงสวมใส่กัน ซึ่งในท้องถิ่นภาคใต้จะนิยมเรียกว่า “ผ้าถุง” จะมีลวดลายที่หลากหลายกันไป ส่วนใหญ่จะนิยมลายดอกไม้สลับกับลวดลายที่นิยมในท้องถิ่น และมักจะใช้สีที่ฉูดจาด

[31] เรื่องเดียวกัน.

ภาพที่ 16 นางเอก ในภาพลักษณ์ของชาวบ้าน

3.5.2 ตัวเบ็ดเตล็ด

เป็นตัวประกอบที่ใช้ในการแสดงตามแต่ละเรื่อง หรือเป็นตัวที่ทำให้เนื้อเรื่องดำเนินไปด้วยความเข้าใจและเพิ่มความสนุกสนานมากขึ้น อาทิ ยักษ์ผู้ชายและยักษ์ผู้หญิงที่มีความโดดเด่น มีความดุร้าย และช่วยทำให้การแสดงคล้อยตามไปกับรูปหนังตัวหลักได้เป็นอย่างดี

- ยักษ์ผู้ชาย

บทบาทของยักษ์ คือ เป็นเจ้าเมืองยักษ์ เป็นผู้มีรูปร่างขนาดใหญ่แสดงให้เห็นถึงการมีอำนาจเหนือผู้อื่น รูปร่างสูงใหญ่ หน้าตาดุร้าย และมีเขี้ยว แต่จะแต่งเครื่องทรงตามแบบกษัตริย์ นอกจากนี้ยังมีอาวุธเฉพาะของยักษ์ คือ ถือตะบองเป็นอาวุธ

รูปแบบการแต่งกาย สวมชฎาตามแบบกษัตริย์ สวมกรองศอ สวมเสื้อ นุ่งผ้าโจงกระแบน สวมรองพระบาท จะนิยมใช้สีดำในส่วนที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ อาทิ หนวดเครา คิ้ว ร่องเหนือปาก และจะใช้สีแดงมาตัดเส้นรอบนอก ยักษ์ผู้ชายจะนุ่งโจงกระเบนที่สลักลวดลายตามรูปแบบเดียวกับผ้านุ่งของพระมหากษัตริย์ สวมรองเท้าสีดำที่ตัดขอบด้วยสีแดง ปลายรองเท้างอน

ขึ้น ลักษณะเฉพาะของยักษ์ผู้ชายคือ จะยืนขาเหยียดตรง พร้อมทั้งขาอีกข้างหนึ่งยกขึ้น และยกตะบองให้ปลายชี้ลง มือแนบศีรษะ (ภาพที่ 17)[32]

ภาพที่ 17 ยักษ์ผู้ชาย

- ยักษ์ผู้หญิง

บทบาทของยักษ์ผู้หญิง คือ เป็นราชินีของเมืองยักษ์ เอกลักษณ์ของยักษ์ผู้หญิงคือ ผมหยิกหยอย รูปร่างใหญ่ อีกทั้งยังถือตะบองในลักษณะเดียวกับยักษ์ผู้ชายเทคนิคการลงสีดำในส่วนที่ต้องการให้จุดนั้นมีความโดดเด่น อาทิ เขียนคิ้ว และขอบปากด้วยสีดำ ทำให้ภาพลักษณ์ดูดุดันและน่ากลัวมากขึ้น รูปแบบการถือตะบองของผู้หญิงจะถือในระดับสะเอว ปลายของตะบองชี้ลงจรดเท้า เท้าอีกข้างยกขึ้น ในส่วนขั้นตอนการลงสีจะใช้สีดำลงในจุดที่ต้องการเน้นย้ำ แต่บริเวณทั่วไปจะใช้สีแดง เขียว ชมพู

รูปแบบการแต่งกาย สวมกระบังหน้ากำไลข้อมือ สวมเสื้อ นุ่งผ้ายาวจรดพระบาท มัดปมตรงกลางแล้วปล่อยชายผ้าห้อยตกลงมา พระหัตถ์ซ้ายถือตะบองเป็นอาวุธ (ภาพที่ 17)[33]

---

[32] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 18 ยักษ์ผู้หญิง

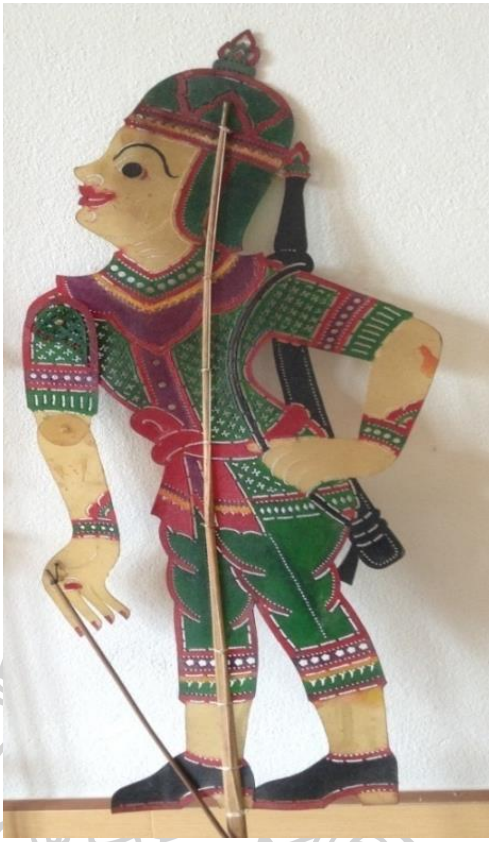
- ทหาร

บทบาทของทหาร คือ เป็นข้ารับใช้เจ้าเมืองหรือกษัตริย์ มีบุคคลิกที่แข็งแรง และมักจะแต่งกายชุดทหารแบบโบราณ

รูปแบบการแต่งกาย สวมหมวก สวมเสื้อแขนสั้น นุ่งกางเกงยาว สวมผ้าคาดเอวมัดปมด้านหน้าแล้วปล่อยชายห้อยตกลงมาสองข้างสวมรองเท้าหุ้มส้น และสะพายอาวุธประจำกาย คือ ดาบ

---

[33] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.



ภาพที่ 19 ทหาร

- นักเลง (ตัวร้าย)

รูปหนังตะลุงที่ตัวร้ายของคณะหนังพร้อม ส่วนใหญ่จะถูกออกแบบให้มีหน้าตาดุร้าย ไว้หนวดเครา บทบาทของนักเลงเป็นผู้ที่มีอิทธิพล หรืออาจจะเป็นลูกของนักการเมืองใหญ่ ตัวร้ายบางตัวในคณะหนังพร้อม จะถืออาวุธประจำกาย อาทิ ปืนพกปืนด้ามยาว เป็นต้น

รูปแบบการแต่งกาย ไว้ผมยาว ใส่หมวก สวมเสื้อแขนสั้นไว้ด้านในแล้วใส่เสื้อแจ็คเก็ตแขนยาวทับ กางเกงขายาว รูปแบบการแต่งกายคล้ายกับคาวบอย (Cowboy) สวมรองเท้าหุ้มส้นอีกทั้งมักจะใส่แว่นตาดำ และพกปลอกปืนพกไว้ที่สะเอว[34]

[34] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 20 นักเลง

- นางสนม (นางส้มโอ)

บทบาทของนางส้มโอคือเป็นผู้รับใช้พระมเหสี

รูปแบบการแต่งกาย ผมสั้น ปลายผมดัดเป็นลอน สวมสร้อยไข่มุก ใส่ชุดกระโปรงแขนสั้นรัดรูป ซึ่งชุดกระโปรงของนางส้มโอมักจะเป็นสีฉูดฉาด คือ สีส้ม แดง และใช้สีเขียวเพื่อเน้นลายให้โดดเด่น มักจะสวมกำไลและแหวน สวมรองเท้าหนังหุ้มส้น[35]

[35] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 21 นางส้มโอ

- พราหมณ์

เป็นพราหมณ์เฒ่า ซึ่งอาจจะใช้แทนบทบาทของฤาษี นักบวช หรือเทวดาที่มาแปลงร่างช่วยเหลือผู้ที่ทำคุณงามความดี

รูปแบบการแต่งกาย ผมยาวสีขาวม้วนขึ้น ไม่สวมเสื้อนุ่งเพียงผ้าโจงกระเบนสีแดง พกผ้าพาดบ่าสีแดงไว้เสมอ และมักจะสะพายย่ามสีเขียว ในบางครั้งอาจจะถือไม้เท้าจะเห็นได้ชัดเจนว่ามีการเลือกใช้สีเน้นเฉพาะจุดสำคัญ ช่วงลำตัวจะใช้สีดำเพื่อสร้างความโดดเด่น เมื่อนุ่งผ้ากระโจงเบนยาวสีแดงทับจะดึงดูดให้ภาพลักษณ์ของตัวหนังเด่นมากขึ้น ซึ่งหลักเกณฑ์การใช้สีเฉพาะจุดนี้ปรากฏแต่ละตัวหนัง ซึ่งจะแตกต่างออกไปตามแต่ละบุคลิก[36]

[36] หอศิลป์หนังตะลุง จังหวัดพัทลุง, **“รวบรวมตัวหนังตะลุง,”**ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์.

ภาพที่ 22 พราหมณ์เฒ่า

- ตัวตลก

การพากย์หนังตะลุงที่สร้างความสนุกให้กับผู้ที่มานั่งชมได้นั้น จะขาดรูปหนังตัวตลกเสียมิได้ เนื่องจากตัวตลกเป็นรูปหนังที่ทำให้ผู้คนอยากติดตามและสร้างเสียงหัวเราะได้ตลอดเวลา ตัวตลกหลักๆของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ จะมีรูปแบบเดียวกันกับคณะอื่น รูปตลกที่สำคัญของคณะหนังพร้อม มีดังนี้ เท่ง หนูนุ้ย ยอดทอง ปราบ ตาโพ ลูกหมี เป็นต้น ตามแต่ละพื้นที่จะมีรูปตัวตลกที่มีรูปแบบที่ต่างกัน ในแถบจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง ตรัง สงขลา จะมีรูปแบบที่เหมือนกัน แต่ในกรณีรูปตลกในแถบชายแดนภาคใต้จะมีตัวตลกเพิ่มเติม[37]

- เท่ง

เท่ง หรือในภาษาท้องถิ่นภาคใต้เรียกว่า “ไอ้เท่ง” เป็นรูปตลกที่เลียนแบบจากชีวิตอุปนิสัยคนจริง อ้างว่าเป็นนายเท่ง ชาวบ้านบ้านคูขุด อำเภอสะทิงพระ จังหวัดสงขลา ลักษณะ

[37] สัมภาษณ์ กิตติทัต ศรวงศ์, ช่างแกะหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง, 16 สิงหาคม 2560.

โดยทั่วไปของเท่ง คือ รูปร่างผอม ตัวสูง ผมหยิก หน้าผากกว้าง จมูกใหญ่ มีนิ้วพิการ คือ นิ้วชี้จะมีขนาดใหญ่กว่านิ้วอื่น มีรูปพรรณผิวดำ มักจะไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าสโหร่งลายหมากรุก จะคาดผ้าขาวม้าและเหน็บมีดปาดลูกตาล หรือ “ตาลโหนด” แต่จากภาพที่ 23 เป็นภาพที่เท่งสวมใส่เสื้อผ้า ทำให้สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของรูปหนังที่เปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละสมัย[38]

อุปนิสัย มีนิสัยตลก ชอบพูดจาทะลึ่ง โดยปกติแล้วมักจะพูดจาโผงผาง คือ พูดจาตรงไปตรงมา โดยไม่ทันคิดให้รอบคอบก่อนที่จะพูดออกไป และไม่ค่อยเกรงใจใคร

ภาพที่ 23 เท่ง หรือ “ไอ้เท่ง”

- หนูนุ้ย

เป็นรูปตลกที่เลียนแบบจากชีวิตคนจริง ในภาษาท้องถิ่นภาคใต้มักเรียกว่า “ไอ้หนูนุ้ย”สันนิษฐานว่าเป็นคนแถวคลองขวาง ใกล้กับตลาดเมืองสงขลา ซึ่งพบโดยคณะหนังหนูนุ้ย ต่อมาเลยตั้งชื่อรูปหนังตามชื่อคณะที่ค้นพบบุคคลิกของหนูนุ้ย คือ เป็นคนเที่ยวเตร่ ไม่ค่อยชอบอยู่

[38] สัมภาษณ์ หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย, 18 สิงหาคม 2560.

บ้าน มีรูปร่างเตี้ย หน้ายาว ผิวดำ เส้นผมชี้ขึ้นในแนวตรง พุงย้อย ก้นมักจะเชิดขึ้น มักจะไม่ใส่เสื้อ นุ่งเพียงผ้าสโหร่งอย่างเดียว มือซ้ายจะถือกรรไกรคีบหมากไว้เสมอ

อุปนิสัย มักจะขี้น้อยใจ ยอมคนง่าย นอกจากนี้มักชอบขวัญหาย กลัวในสิ่งที่ไม่ควรกลัว และเป็นคนที่เก็บความลับไม่ค่อยอยู่

ภาพที่ 24 หนูนุ้ย หรือ "ไอ้หนูนุ้ย"สวมเสื้อผ้า(ซ้าย)
ภาพที่ 25 หนูนุ้ยกับภาพลักษณ์ที่นุ่งผ้า(ขวา)

- ยอดทอง

รูปตลกนายยอดทองเป็นรูปตลกที่มาจากอุปนิสัยคนจริง มีการสันนิษฐานว่าเป็นคนสงขลาบ้าง คนพัทลุงบ้าง ลักษณะทั่วไปของนายยอดทอง คือ รูปร่างอ้วน ตัวเตี้ย ผมหยิก มีผิวดำคางยื่น พุงย้อย ก้นงอนขึ้น มักจะไม่ใส่เสื้อ นุ่งเพียงผ้าโจงกระเบนลายดอกเท่านั้น เอกลักษณ์ของยอดทอง คือ มักจะเหน็บฝักกริชไว้ที่สะเอว และจะถือกริชเป็นอาวุธประจำกาย

อุปนิสัย ชอบพูดโอ้อวด อีกทั้งยังชอบพูดขุ่มผู้อื่น แต่นิสัยลึกๆเป็นคนขี้ขลาดและชอบพูดยกยอตัวเอง

ภาพที่ 26 ยอดทอง

- ปราบ

รูปตลกนายปราบ หรือ “ไอ้ปราบ” เป็นรูปตลกในหนังตะลุงที่ไม่รู้แหล่งที่มาแน่ชัดและไม่พบประวัติความเป็นมาของรูปหนังดังกล่าว เอกลักษณ์ของปราบ คือ ผมสั้น ผมแสกกลาง มือซ้ายถือหวี มือขวาถือกระจก อีกทั้งมีจมูกเล็ก สั้น เพราะนายปราบเป็นโรคริดสีดวงในรูจมูก ทำให้บุคคลิกของนายปราบแตกต่างไปจากรูปหนังตลกตัวอื่น คือ กลายเป็นคนพูดไม่ชัด ออกเสียงไม่ค่อยถูกต้อง ลักษณะโดยทั่วไปของนายปราบมักจะไม่สวมเสื้อ นุ่งเพียงกางเกงขาสั้น

อุปนิสัย เป็นคนที่มักจะสำรวจตัวเองอยู่ตลอดเวลา มักจะเอากระจกมาส่องหน้าจัดแต่งทรงผมตลอด

ภาพที่ 27 ปราบ หรือ “ไอ้ปราบ”

- ตาโพ

ตาโพ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ไอ้ตาโพ”เป็นรูปตลกที่หนังพร้อม บุญฤทธิ์เป็นต้นคิดจัดทำขึ้น บุคลิกของตาโพเป็นคนแข็งแรง รูปร่างอ้วนใหญ่ มีผิวดำ จมูกทู่ยาว พุงย้อย ก้นเชิดขึ้น โดยปกติแล้วตาโพมักจะไม่สวมเสื้อ นุ่งเพียงกางเกงขาสั้น หรือบางครั้งอาจจะนุ่งผ้าสีดำเพียงครึ่งท่อนจะถือขวานเป็นอาวุธประจำกาย

อุปนิสัย ชอบพูดโอ้อวดตัวเอง เห็นอะไรก็อยากได้ทุกอย่าง

ภาพที่ 28 ตาโพ หรือ “ไอ้ตาโพ”

- ลูกหมี

เป็นรูปตลกหนังตะลุงที่สร้างขึ้นภายหลัง เป็นรูปตลกที่มีกระแสการตอบรับที่ดี ลูกหมี หรือเรียกอย่างหนึ่งว่า “ไอ้ลูกหมี” เป็นรูปตลกที่สร้างขึ้นโดยหนังปล้อง ไอ้ลูกหมี ดังเดิมเป็นรูปหนังที่ก่อกำเนิดที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ต่อมาก็ได้เกิดคณะหนังตะลุงจำนวนมาก อาทิ หนังปฐม ไอ้ลูกหมี หนังปล้องน้อย ไอ้ลูกหมี และหนังบุญเติม ไอ้ลูกหมี เป็นต้น รูปแบบของไอ้ลูกหมีนั้นเป็นการผสมผสานกับไอ้แก้วหัวกบ ลักษณะอย่างหนึ่งของไอ้ลูกหมี คือ เป็นคนรูปร่างอ้วน อุปนิสัย มักจะชอบพูดไม่ชัดเจนหรือบางครั้งอาจจะชอบพูดจาสับสนไปมา

ภาพที่ 29 ลูกหมี หรือ “ไอ้ลูกหมี”

- ศรีนวล

เป็นรูปตลกที่สร้างขึ้นเฉพาะแต่ละคณะ ดั้งเดิมรูปศรีนวล หรือ “ไอ้ศรีนวล” เป็นรูปตลกที่จัดทำขึ้นโดยคณะหนังสุทิพย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช ลักษณะทั่วไป คือ เป็นคนรูปร่างใหญ่ ผิวดำ หัวล้าน ไหล่ข้างหนึ่งจะยกขึ้น มักจะไม่สวมเสื้อ นุ่งกางเกงขาสั้น

อุปนิสัย ค่อนข้างเป็นคนมีเหตุผล มักจะพูดจาช้าๆ

ภาพที่ 30 ศรีนวล หรือ "ไอ้ศรีนวล"

จากข้อมูลที่กล่าวในข้างต้นนี้ได้อธิบายถึงเทคนิคและรูปแบบของหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบในจังหวัดพัทลุงและพื้นที่ใกล้เคียงต่างก็ยึดรูปแบบการเตรียมหนัง การแกะรูปหนัง การลงสี การลงเงาบนรูปหนังตามลักษณะดังกล่าว อีกทั้งรูปแบบของหนังตะลุงของคณะพร้อมน้อย ตะลุงสากลมีจำนวนมาก ผู้ศึกษาจึงจัดกลุ่มแบ่งออกเป็นกลุ่มย่อย 3 กลุ่ม ดังนี้ ตัวหลัก ตัวเบ็ดเตล็ด และตัวตลก นอกจากนี้คณะพร้อมน้อย ตะลุงสากลยังมีรูปหนังที่เป็นตัวเอกของคณะและพบว่ามีใช้ในคณะพร้อมน้อย ตะลุงสากลเพียงคณะเดียว คือ รูปตาหลำ ทำให้ผู้ศึกษาสนใจที่จะศึกษาประเด็นรูปแบบของหนังตะลุงของคณะพร้อมน้อย ตะลุงสากลกับหนังอื่นๆ อาทิ เปรียบเทียบกับหนังใหญ่ วายังกุลิตของประเทศอินโดนีเซีย เปรียบเทียบกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งอันดามัน เปรียบเทียบกับหนังตะลุงรัฐกลันต้นและรัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซีย

บทที่ 4
หนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ กับหนังอื่นๆ

หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมากในภาคใต้ โดยเฉพาะกรณีศึกษาหนังตะลุงในพื้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา ล้วนมีวัฒนธรรมการละเล่นตัวหนังตะลุงควบคู่กับการรำมโนราห์ การเล่นหนังตะลุงยังเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม เป็นการสร้างค่านิยมทางสังคมอันเนื่องมาจากกระบวนการเล่นหนังตะลุงที่หยิบเรื่องราวจริงที่เกิดขึ้นในสังคมมาเล่าเรื่องราวผ่านตัวหนังตะลุง และมีความสัมพันธ์กับวรรณกรรมท้องถิ่น อีกทั้งรูปแบบของหนังตะลุงก็มีความสอดคล้องกับหนังใหญ่ และวายังกุลิตของประเทศอินโดนีเซีย

นอกจากนี้ยังได้ศึกษาเปรียบเทียบกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งอันดามัน เปรียบเทียบกับหนังตะลุงรัฐกลันต้นและรัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซียซึ่งได้ทำการวิเคราะห์ตามลำดับดังต่อไปนี้

4.1 เปรียบเทียบกับหนังใหญ่

การศึกษาหนังตะลุงและหนังใหญ่เป็นการศึกษาในแง่ของความสัมพันธ์ของรูปแบบเทคนิคงานช่างที่มีส่วนคล้ายคลึงกัน และความสัมพันธ์ของการรับรูปแบบนาฏศิลป์เข้ามาในประเทศไทย รวมไปถึงการปรับเปลี่ยนการแสดงหนังเพื่อให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยในปัจจุบัน ผู้ศึกษาขอหยิบยกประเด็นการศึกษาตามดังกล่าวในข้างต้นนี้ พร้อมทั้งการแสดงความคิดเห็นต่อคำกล่าวของนักวิชาการที่ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความเป็นมาของหนังใหญ่และความสัมพันธ์ร่วมกันของหนังตะลุงกับหนังใหญ่

หนังใหญ่จัดเป็นมหรสพชั้นสูง เป็นการแสดงที่นิยมในงานพระราชพิธี ลักษณะอย่างหนึ่งของหนังใหญ่คือ การเชิดหนัง ประกอบกับการบรรเลงดนตรีและคำพากย์ คำว่า “หนัง” คือ การใช้หนังวัว หนังควาย แทนรูปภาพของบุคคลหรือตัวละคร คำว่าหนังเป็นคำที่ปรากฏทั้งในภาคกลางและภาคใต้ของไทย จากหลักฐานพบว่ามีการกล่าวถึงหนังใน “สุบินคำพากย์”[39] อีกทั้งยังปรากฏคำนี้ใน”ปุณโณวาทคำฉันท์”[40] และในประชุมบทพากย์รามเกียรติ์[41] ส่วนคำว่าหนังใหญ่นั้นคงเป็นคำ

---

[39] สุบินคำพากย์ เป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่เขียนในช่วงต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์.

[40] ปุณโณวาทคำฉันท์แต่งขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ โดยมหานาควัดท่าทราย.

[41] ประชุมบทพากย์รามเกียรติ์ ฉบับของนายละออ ทองมีสิทธิ์ ซึ่งเป็นครูหนังใหญ่ของวัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี.

เรียกที่เรียกตามขนาดของตัวหนังที่ค่อนข้างมีขนาดใหญ่ ผู้ศึกษามีความคิดเห็นว่าคำเรียกดังกล่าวก็เพื่อให้เกิดความแตกต่างไปจากหนังตะลุงของภาคใต้ที่มีขนาดเล็กกว่าหนังใหญ่ หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2001 ก็ยังปรากฏหลักฐานการละเล่นหนังใหญ่ในกฎมนเทียนบาลในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ และในสมัยพระนารายณ์ พบหลักฐานดังกล่าวในสมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งแต่งโดยพระมหาราชครู ในสมัยกรุงธนบรีไม่ได้พบหลักฐานว่ายังมีการละเล่นหนังใหญ่ แต่ในขณะนั้นมีหนังจีนเริ่มเข้ามาแพร่หลายในไทย ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นช่วงที่หนังใหญ่กลับมามีบทบาทต่อสังคมไทยมากขึ้น

ในส่วนของกระบวนการเล่นหนังใหญ่จะเริ่มต้นด้วยการเชิญตัวหนังหลักมาปักที่จอด้านหน้าอาทิ หนังฤาษี หนังอิศวร พระนารายณ์ หลังจากนั้นจุดเทียนตามเครื่องดนตรีต่างๆ พร้อมกับบรรเลง โดยมีหัวหน้าคณะกล่าวคำนมัสการและนำตัวหนังเก็บเข้าโรง เรียกกระบวนการนี้ว่า “เบิกหน้าพระ” [42] คล้ายคลึงกับหนังตะลุงในภาคใต้ที่มักจะเริ่มต้นด้วยการตั้งเครื่องเบิกโรง เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์เอาชัยก่อนตั้งโรงจัดแสดง(ภาพที่31), (ภาพที่32) ตามลำดับ ต่อจากนั้นเป็นการโหมโรงเพื่อเรียกคนดู การออกลิงหัวค่ำเป็นธรรมเนียมที่เลิกใช้ไป เพราะสันนิษฐานว่าเป็นวัฒนธรรมที่รับอิทธิพลจากหนังใหญ่ การออกฤาษีเป็นการเล่นเพื่อเป็นการเคารพครู ลักษณะดังกล่าวเป็นการออกฤาษีในลัทธิฮินดู มีการกล่าวถึงพระพรหม พระอิศวร พระนารายณ์และเทพเจ้าอื่นๆ การออกรูปฉะหรือรูปจับ เคยเป็นธรรมเนียมการละเล่นในหนังใหญ่มาก่อนแต่ในปัจจุบันเลิกเล่นไปแล้ว การออกรูปปรายหน้าบท เป็นการไหว้ครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นายหนังเคารพนับถือ นอกจากนี้ยังมีการออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอ และตั้งนามเมือง หรือเป็นการตั้งเมืองในการออกรูปกษัตริย์[43]

---

[42] เอนก นาวิกมูล, **หนังตะลุง – หนังใหญ่**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปวรรณกรรม, 2530), 299-301.

[43] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, **หนังตะลุง อัจฉริยลักษณ์การละเล่นแห่งเมืองใต้**, (กรุงเทพฯ : สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2529), 8-10.

ภาพที่ 31 หน้าจอหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 32 เชิดหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

เนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงและหนังใหญ่สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย โดยเนื้อเรื่องที่นิยมนำมาแสดงมากที่สุดคือ รามเกียรติ์ แต่ในเวลาต่อมามีการปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงให้เป็นมหรสพพื้นบ้านมากขึ้น อาทิ การหยิบยกเรื่องราววรรณคดีท้องถิ่น

และอิทธิพลที่ได้รับแบบอย่างมาจากอินเดียคือ อิทธิพลของพราหมณ์ที่หลงเหลืออยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการเคารพนับถือฤาษี พระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม [44]

เทคนิคของการแกะหนังใหญ่มีความแตกต่างไปจากการแกะหนังตะลุงทางภาคใต้อยู่บ้าง เนื่องจากหนังใหญ่เป็นหนังที่ยึดคติความเชื่อที่ว่า หนังที่ใช้สร้างตัวหนังใหญ่นั้นทำมาจากหนังสัตว์ นอกจากนี้หนังสัตว์ที่นิยมใช้ คือ หนังวัว หนังควายและมีการใช้หนังเสือเพื่อเพิ่มความขลังของตัวหนัง ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้ในตัวที่เป็นตัวหลัก เทคนิคการทำตัวหนังใหญ่นั้น ขั้นตอนแรกจะเอาหนังที่ได้ไปตากแห้ง ขูดขนหรือส่วนที่เป็นพังผืดจนเกลี้ยง จากนั้นทุบให้หนังอยู่ตัวเพื่อไม่ให้หนังอ่อนเวลาเชิดหนังจะได้ไม่ย่น หักงอตามแรงโน้มถ่วง ขั้นตอนดังกล่าวเรียกว่า “ฆ่าหนังให้ตาย” จากนั้นก็ลงมือร่างเค้าโครง แกะ และระบายสี ตามลำดับ จากข้อความในข้างต้นนี้จะเห็นเทคนิคการฆ่าหนังให้ตาย ซึ่งเทคนิคดังกล่าวไม่ได้ปรากฏในการทำตัวหนังตะลุงของภาคใต้ ตัวหนังใหญ่มีขนาดค่อนข้างใหญ่และมีน้ำหนักมาก หากไม่ทำให้หนังบางได้นั้น อาจจะทำให้การเชิดหนังออกมาไม่สวยงาม เหตุผลดังกล่าวสอดคล้องกับการฆ่าหนังให้ตาย คือ การทุบให้หนังอยู่ตัว แต่ในกรณีของหนังตะลุงที่มีตัวหนังขนาดเล็กกว่า และมีน้ำหนักเบากว่า อาจจะข้ามขั้นตอนการทุบหนังนี้ไป เพราะเมื่อมองผ่านตัวหนังจะเห็นได้ชัดว่าตัวหนังใหญ่มีความใส บางละเอียดอ่อนกว่าหนังตะลุง อย่างไรก็ตามการทุบหนังให้หนังบาง ใส วาว มีผลต่อการลงสี หนังใหญ่มีขนาดใหญ่มากจึงควรทำให้หนังบาง แตกต่างจากหนังตะลุงที่ไม่นิยมการทุบหนังให้บาง สำหรับการเลือกโทนสีที่ใช้ในหนังใหญ่ก็มีเพียงสีดำกับสีขาวของเนื้อหนังเท่านั้น ไม่ได้มีสีสันเหมือนกับตัวหนังตะลุงที่ค่อนข้างใช้สีสดใส หรือการใช้สีตรงกันข้ามมาตัดกัน [45]

นอกจากนี้การติดไม้คาบหนังในหนังใหญ่ก็ยังมีความสำคัญ เนื่องจากรูปหนังใหญ่มีขนาดใหญ่และค่อนข้างมีน้ำหนักมาก การติดไม้คาบในรูปหนังใหญ่จะใช้ไม้ไผ่2 อัน มัดด้วยหวายผูกให้แน่น เหลือโคนให้ยาวลงมาเพื่อไว้จับเชิดได้ ลักษณะดังกล่าวก็ปรากฏในเทคนิคการติดไม้คาบ หรือในภาคใต้เรียกว่า “ไม้ตับ”กรณีหนังตะลุงของหนังพร้อม บุญฤทธิ์จะพบว่ามีการติดไม้ตับเพียง 1 อันต่อรูปหนังหนึ่งรูป จากนั้นเจาะรูเล็กๆที่รูปหนังเพื่อให้สามารถสอดเชือกเข้าไปได้ แล้วนำมามัดกับไม้ตับ ในส่วนของแขนและมือของรูปหนังตะลุงจะถูกออกแบบให้เคลื่อนไหวได้ จากรูปจะพบว่ามีรอยต่อตรงบริเวณข้อมือ โดยจะตอกรูตรงข้อมือแล้วนำตัวเหล็กตอกลงไปบนไม้ไผ่ เพื่อให้

---

[44] สุจิตรา มาถาวร, **หนังใหญ่และหนังตะลุง**, (กรุงเทพฯ : บริษัท คอมแพคพริ้นท์ จำกัด, 2542), 114.

[45] ฉวีวรรณ ศิริ, **สาเหตุของการเสื่อมความนิยมหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี,** (กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528), 38.

ตัวเหล็กยึดกับรูปหนังและสามารถเคลื่อนไหวตรงข้อมือได้ เนื่องจากรูปหนังตะลุงมีขนาดเล็กกว่าหนังใหญ่ และมีน้ำหนักเบากว่าหนังใหญ่ จึงไม่จำเป็นที่จะต้องติดไม้ตับสองอันต่อรูปหนังหนึ่งรูป (ภาพที่ 33)[46]

ภาพที่ 33 รูปแบบการติดไม้ตับของรูปตาหลำของหนังพร้อม บุญฤทธิ์

จากหลักฐานข้างต้นทำให้สามารถวิเคราะห์และเปรียบเทียบความแตกต่างของหนังตะลุงกับหนังใหญ่ในแง่ของอัตลักษณ์ และรูปแบบของการแสดงที่ผสมผสานความเชื่อแต่ละท้องถิ่น หนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่มีรูปแบบเป็นท้องถิ่นเฉพาะในภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของเรื่องราวที่ถ่ายทอดผ่านตัวหนัง ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบบทบรรยายของนายหนัง การแสดงกิริยาและท่วงท่าของรูปหนัง นอกจากนี้เอกลักษณ์อย่างหนึ่งของหนังตะลุงคือ การใช้ภาษาท้องถิ่น หรือภาษาใต้ในการเล่าเรื่องราวของนายหนัง สำเนียงการพูดของนายหนังแต่ละพื้นที่จะ

---

[46] วาที ทรัพย์สิน, **“ลานวัฒนธรรมหนังใหญ่”**, วารสารรูสะมิแล มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี 27,1 (มกราคม-เมษายน. 2549), 58.

ต่างกัน [47] แต่อย่างไรก็ตามหนังตะลุงและหนังใหญ่ยังมีความแตกต่างที่ร่วมกันคือ สันนิษฐานว่าหนังตะลุงเลียนแบบมาจากหนังใหญ่ โดยทำการย่อรูปตัวหนังให้มีขนาดเล็กลง และมีการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เหมือนกัน แต่หนังตะลุงเปลี่ยนบทพากย์เป็นภาษาท้องถิ่น รวมไปถึงการเปลี่ยนเครื่องดนตรีจากพิณพาทย์ ตะโพน มาเป็นทับ กลอง ฉิ่ง โหม่ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิมในท้องถิ่นภาคใต้ นอกจากการสันนิษฐานตามหลักฐานที่บอกว่าหนังตะลุงเลียนแบบมาจากหนังใหญ่ คือ หนังตะลุงจะไม่ได้ใช้พิณพาทย์ ตะโพน แต่ในการร่ายมนต์พระอิศวรมีเหมือนกันกับหนังใหญ่ ลักษณะหนึ่งที่สามารถพบได้จากหนังตะลุงและหนังใหญ่ คือ หนังตะลุงจะมีเพียงผู้เชิด ซึ่งเป็นทั้งผู้พากย์และเจรจาไปในตัว และจะต้องเปลี่ยนน้ำเสียง ลีลาการพูดไปตามตัวหนังแต่ละตัว ผู้เชิดหนังตะลุงจะเชิดอยู่หลังจอแต่หนังใหญ่จะเชิดอยู่หน้าจอ หนังใหญ่จะเน้นไปที่ตัวผู้เชิด ลักษณะทั่วไปของผู้เชิดหนังใหญ่จะมีการแต่งกายดังนี้ คือ การนุ่งผ้าโจงกระแบนและมีผ้าคาดเอว นอกจากนี้ยังมีการใช้ท่าทางที่สอดคล้องกับลักษณะของตัวหนังและบทบาทของตัวหนัง หนังใหญ่จะมีคนพากย์และคนเจรจาต่างหากแตกต่างจากหนังตะลุงที่มีเพียงคนเดียว

4.2 เปรียบเทียบกับวายังกุลิต

วายังกุลิต (Wayang kulit) ซึ่งในภาษาอินโดนีเซีย คำว่า“Wayang”แปลว่า เงา ส่วน “kulit”แปลว่า หนังหรือผิวหนังพอเอามารวมกันจึงเรียกว่าวายังกุลิต คือสิ่งที่ทำมาจากหนังทำให้เกิดเป็นเงา ในชวาจะนิยมใช้หนังควาย และหนังวัว

ในช่วงที่กระแสวัฒนธรรมจากต่างแดนและศาสนาฮินดูเข้ามาในภูมิภาคชวานั้น วัฒนธรรมการละเล่นหนังก็เข้ามาด้วย ในระยะแรกคณะหนังของชวาจะนิยมเล่นเรื่องราวประวัติศาสตร์ร่วมสมัย รวมไปถึงนิยายปรัมปรา ในช่วงศตวรรษที่ 60 ในดินแดนชวายังมีการละเล่นวายังกุลิตกันอย่างต่อเนื่อง วายังกุลิตเริ่มก่อตั้งประมาณปี 1920 (พ.ศ. 2463) ซึ่งแพร่หลายในภูมิภาคชวาตอนกลาง รวมไปถึงชวาตะวันออก รูปวายังกุลิตที่ปรากฏนั้นจะมีรูปแบบที่แตกต่างไปจากรูปแบบของหนังตะลุง

รูปแบบวายังกุลิตที่พบในประเทศอินโดนีเซีย สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้ คือ กลุ่มแรกจะเป็นกลุ่มที่มีการใช้เวที หน้าจอ คล้ายคลึงกับรูปแบบของหนังตะลุง กลุ่มที่สองคือ การแสดงโดยคน

---

[47] ชวน เพชรแก้ว, **สภาพสังคมของนครศรีธรรมราชที่ปรากฏในหนังตะลุง**, รายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์นครศรีธรรมราช ครั้งที่ 4 เรื่อง ศิลปวัฒนธรรมนครศรีธรรมราชกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม, (นครศรีธรรมราช : วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ร่วมกับกรมศิลปากร, 2554), 98-99.

หรือเรียกอีกอย่างว่า “Wayang Orang” นอกจากนี้รูปแบบวายังในอินโดนีเซียยังมีหลากหลายรูปแบบ อาทิ วายังปูวาร์ (Wayang Purwa) วายังเจอบัค (Wayang Cepak) หรืออาจจะมีมากกว่านี้ ซึ่งการละเล่นวายังปูวาร์เป็นการแสดงเก่าแก่ที่สุด เนื่องจากมีการตั้งข้อสันนิษฐานว่าวายังปูวาร์ก็คือวายังกุลิต ซึ่งในหนังสือสันสกฤตมีการกล่าวถึง “Parva” เป็นการแสดงพื้นฐานที่รับมาจากตำนานเก่าแก่อย่างเรื่องราวรามายณะ และมหาภารตะ ส่วนวายังเจอบัค (Wayang Cepak) เป็นการละเล่นวายังโดยจะนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับนิยามปรับปรา ในขณะเดียวกันวายังเจอบัคก็สามารถแบ่งเป็นกลุ่มย่อยออกเป็น วายังเกอด็อก (Wayang Gedog) เรื่องราวที่แสดงจะเป็นบทละครเกี่ยวกับราชวงศ์ฮินดูในชวา[48] และประกอบไปด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับวีรบุรุษที่มีชื่อว่า”Panji”และ “Damarwulan”[49] รูปแบบของวายังสามารถแบ่งเป็นกลุ่มย่อยๆได้ดังนี้ วายังกุลิต วายังกอเละ วายังเกอลิติก วายังเบอเบอร์ วายังออรัง และวายังทอเป็ง เป็นต้น ลำดับถัดไปผู้ศึกษาขอหยิบยกประเด็นเรื่องวายังกุลิต (ภาพที่ 34) เพราะเป็นรูปแบบที่ใกล้เคียงกับรูปแบบของหนังตะลุงมากที่สุด เนื่องจากรูปแบบวายังกลุ่มที่เหลือเป็นกลุ่มวายังที่ถูกออกแบบด้วยท่อนไม้ แกะสลักเป็นรูปเทวดา กษัตริย์ รูปธรรมชาติ เป็นต้น และกลุ่มที่เป็นระบำหน้ากาก หรือในภาษาอินโดนีเซียเรียกว่า “Wayang Topeng” รวมไปถึงการละเล่นโดยใช้คนจริงมาแสดงเป็นบทบาทต่างๆ เรียกว่า วายังออรัง หรือ วายังหวอง ในภาษาอินโดนีเซียจะหมายถึง “Wayang Orang” โดยให้ผู้ชายเป็นผู้แสดงหลัก หน้าตาดุดัน ตาถลน วาดคิ้วโค้งตวัดเป็นทางยาว สวมเสื้อ เครื่องประดับ นุ่งผ้ายาวจรดเท้า ซึ่งรูปแบบการเล่นจะนิยมเล่าเรื่องราวเกี่ยวประวัติศาสตร์ร่วมสมัย นิยายปรัมปราบ้าง แต่การแสดงดังกล่าวจะใช้ภาษาชวาในการเล่าเรื่อง คนเล่าเรื่องเป็นคนเดียวกับคนที่แสดง

การออกแบบวายังกุลิตคล้ายคลึงกับหนังตะลุงทางภาคใต้ของไทย คือ ขูดขนออกจนหมดทิ้งไว้ให้แห้ง และตัดขอบหนังในส่วนที่ใช้การไม่ได้ เหลือไว้เพียงส่วนที่สามารถใช้งานได้ หลังจากนั้นก็ทำความสะอาดหนัง ขั้นตอนการเคลือบเงาเป็นการทำให้หนังใสขึ้น จากนั้นนายช่างจะออกแบบลวดลาย ตัด ลงสีตามลำดับ ระยะเริ่มแรกรูปวายังกุลิตจะเป็นลวดลายธรรมชาติ และรูปกษัตริย์ วายังกุลิตที่พบในภูมิภาคชวาตะวันออกมีลักษณะดังนี้ ใบหน้าและรูปร่างตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าจะมีขนาดเล็ก ขนาดเล็กสุดคือ 10-12 เซนติเมตร หรืออาจจะมากถึง 30 เซนติเมตร [50] รูปแบบ

---

[48] ราชวงศ์ฮินดู ที่กล่าวในข้างต้นนี้ คือ ราชวงศ์มัชปาหิตและราชวงศ์เกอดีรี.

[49] Panjiและ Damarwulanเป็นพระนามของเจ้าชายในราชวงศ์มัชปาหิต.

[50] **Asian puppets wall of the world,**(U.S.A. : The Regents of the University of California, 1976), 7.

ของวายังกุลิตที่พบในสมัยอดีต ตลอดจนปัจจุบันมีความแตกต่างอยู่บ้างในแง่ของรูปแบบหน้าตา รูปร่าง เครื่องแต่งกาย จะสังเกตว่าหน้าตาของวายังกุลิตในอดีตมีความผิดเพี้ยน หน้าตาไม่เหมือนกับมนุษย์ คล้ายคลึงกับหน้าสัตว์มากกว่า หน้าตาดุดัน ตาถลน เป็นต้น ในภูมิภาคชวาตอนกลางและชวาตะวันออก ผู้คนส่วนใหญ่จะนับถือศาสนาอิสลาม จึงทำให้ศาสนาอิสลามมีผลต่อการละเล่นวายังกุลิต ซึ่งกฎหมายของศาสนาอิสลามกำหนดไว้ว่า ห้ามทำรูปหนังเลียนแบบคนจริง อีกทั้งไม่สนับสนุนให้จัดงานรื่นเริงใดๆ ศาสนาอิสลามจึงกำหนดไว้ว่าทุกวันศุกร์ ซึ่งเป็นวันละหมาดใหญ่ของศาสนาอิสลาม ห้ามประชาชนเข้าร่วมงานรื่นเริง แต่ในปัจจุบันมีการละเล่นวายังกุลิตได้ทั่วไป ไม่ได้มีการจำกัดพื้นที่ นอกจากนี้รูปแบบของวายังกุลิตในบาหลีจะมีรูปแบบเฉพาะและแตกต่างจากที่อื่น เนื่องจากวายังกุลิตในบาหลีนั้นมีรูปแบบที่เชื่อมโยงเข้ากับวัฒนธรรมและศาสนาฮินดู แต่คนชวาจะมีรูปแบบวายังกุลิตที่ตายตัว เชิดชูอัตลักษณ์ความเป็นชวาลงไปในรูปหนัง คล้ายคลึงกับการเล่นวายังกุลิตที่มีชีวิต เคลื่อนไหวได้อย่างสมจริง อีกทั้งการออกแบบวายังกุลิตจะขึ้นอยู่กับนายช่าง คล้ายคลึงกับนายช่างตะลุงของภาคใต้ ที่มักจะใส่รายละเอียดลงไปเอง ไม่ได้ทำตามแบบแผน รูปแบบโดยรวมอาจจะเหมือนกัน แต่รายละเอียดของลวดลายที่แกะสลักลงไปอาจจะแตกต่างออกไป [51]

กลุ่มวายังกุลิตที่เป็นตัวตลก (ภาพที่ 35) สามารถแบ่งออกเป็นตัวหลักและตัวตลกย่อยได้ดังนี้ คือ เสมาร์จัดเป็นตัวตลกตัวสำคัญหรือเรียกได้ว่าเป็นหัวหน้าของทีมตลก ตามด้วยกาเร็ง (Gareng) มีลักษณะหัวโล้น ตาถลุน จมูกใหญ่ ปากห้อย มีฟันซี่เดียวเพทร็อก (Petruk) มีลักษณะหัวกะโหลกยาว ตาโต จมูกยาวแหลม ปากกว้าง ลำคอยาว และเจอพอด (Cepot) มีลักษณะรูปร่างคล้ายยายแก่ หัวโล้น มีผมอยู่ครึ่งเดียวแล้วมัดรวมเป็นปมกลมขนาดใหญ่ หน้าผากหย่อน คิ้วตวัดโค้งยาว ตาถลุน จมูกเล็กแบนราบ ปากกว้าง มีฟันซี่เดียว ลำคอสั้นรูปตลกที่พบทั่วไปในภูมิภาคชวาตอนกลางและชวาตะวันออก มีความแตกต่างกันอยู่เล็กน้อย อาทิ เสมาร์ที่พบในเมืองบันยูมาส ชวาตะวันออก เมืองสุรการ์ต้า และเมืองยอคยาการ์ต้า ก็พบว่ารูปแบบของตัวตลกดังกล่าวมีรูปแบบที่ต่างกัน แต่อย่างไรก็ตามเมื่อนำรูปแบบการแต่งกายของตัวตลกที่ปรากฏในหนังตะลุงของคณะพร้อม บุญฤทธิ์ กับตัวตลกในวายังกุลิตก็พบว่ามีนัยยะของการแต่งกายที่แตกต่างกันเล็กน้อย แต่ในบริบทภาพรวมของตัวตลกทั้งในหนังตะลุงและวายังกุลิตคือ การสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม การเรียกเสียงหัวเราะ

---

[51] David Irvine,**Leather Gods & Woods Heros Java's Classical Wayang,** (Singapore : Tien Wah Press Pte Ltd, 1996), 139.

ภาพที่ 34 วายังกุลิต, Museum Wayangประเทศอินโดนีเซีย, 2018.

ภาพที่ 35 ตัวตลกในวายังกุลิตคือ เพทร็อก เจอพอด และเสมาร์ (เรียงจากซ้ายไปขวา)

Museum Wayang ประเทศอินโดนีเซีย, 2018.

รูปแบบการเล่นวายังกุลิตมีความคล้ายคลึงกับหนังตะลุงทางภาคใต้ของไทยคือ มีหน้าจอกั้น โดยจะใช้ผ้าขาวบางโปร่งแสง เพื่อให้แสงลอดผ่านไปได้ และจะนิยมตัดขอบบน ขอบล่างของ

ผ้าขาวด้วยสีน้ำเงินหรือสีแดง ในอดีตจะนิยมใช้ไขมันจากสัตว์จุดเป็นประกายไฟ แต่ในปัจจุบันนี้ใช้โคมไฟห้อยหัวลงมา ทำให้มีความสะดวกสบายในการเคลื่อนย้ายมากขึ้น ก่อนเริ่มแสดง นายหนังหรือเรียกอีกอย่างว่า"ดาลัง"[52] จากหลักฐานพบว่าบทละครของอิเหนามีการกล่าวถึงการเล่นหนังใหญ่ ดังนี้ "ดาหลังวายังแล้วชูเชิด ฉลุฉลักลายเลิศเลขา"[53]

จากคำกล่าวในข้างต้นนี้ทำให้ผู้ศึกษาวิเคราะห์ว่าในขณะนั้นหนังแขก หรือ หนังชวาคงเข้ามามีอิทธิพลในสังคมไทย เนื่องจากคำเรียก "ดาหลัง" เป็นภาษาอินโดนีเซียที่แปลว่านายหนัง แต่ในขณะเดียวกันในภาษามลายูอาจจะออกเสียงว่า "ดาแล" ส่วนคำว่า "วายัง" คงหมายถึงวายังกุลิต หรือวายังปูรวา ซึ่งเป็นการแสดงหนังของชวา ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าในขณะนั้นรูปตัวหนังที่ใช้กันมีความละเมียดละไม สลักลวดลาย ลงสีอย่างสวยงาม ซึ่งผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าตัวหนังใหญ่อาจจะได้รับอิทธิพลของรูปแบบวายังกุลิต เนื่องจากรูปวายังกุลิตจะค่อนข้างมีลวดลายที่ละเอียด แทบจะไม่มีพื้นที่ว่างเปล่า ทุกมุมของหนังจะถูกฉลุลวดลายลงไป ซึ่งเทคนิคนี้เองที่ทำให้รูปแบบของหนังใหญ่มีความละเอียด

รูปแบบการเล่นวายังกุลิต ของประเทศอินโดนีเซียมักจะใช้ต้นกล้วยสองต้นมาวางไว้ก่อน ซึ่งสัญลักษณ์ของต้นกล้วยสองต้นคือ แกนตั้งของจักรวาล ในความหมายของต้นกล้วยสองต้นที่นำมาวางขนาบกันนี้ตรงกับคติความดีและความชั่ว ฝ่ายซ้ายคือตัวแทนของความชั่วร้าย ฝั่งขวาคือตัวแทนของความดี ส่วนใหญ่เรื่องราวที่นิยมใช้เล่นคือ เรื่องอิเหนา ต่อมามีการหยิบเรื่องราวรามายณะ มหาภารตะ และรวมไปถึงนิยายปรัมปราในท้องถิ่น ก่อนที่ดาลังจะเริ่มเล่าเรื่อง ดาลังจะหยิบรูปหนังรูปหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับใบพัดขนาดใหญ่ หรือมีความคล้ายคลึงกับใบโพธิ์มาวางไว้ก่อน รูปหนังนี้แทนสัญลักษณ์ของต้นไม้ ถูกนิยามว่า "ต้นไม้แห่งชีวิต" (Tree of life) [54] รูปหนังดังกล่าวนี้ในชวาเรียกว่า "Gunungan"(ภาพที่36) แปลว่าภูเขาศักดิ์สิทธิ์ ลำดับการหยิบรูปกุนุงงันก่อนก็เพื่อเป็นการทำความเคารพ หรือถ้าเทียบกับหนังตะลุงก็คือ การออกรูปฤาษี (ภาพที่37) เสมือนเป็นการไหว้ครูบาอาจารย์ก่อนที่จะเริ่มทำการแสดง หลังจากนั้นดาลังจะเริ่มเล่าเรื่องและ

---

[52] นายหนัง ในภาษาอินโดนีเซียเรียกว่า "Dalang" ซึ่งทางภาคใต้ตอนล่างเรียกนายหนังว่า "ดาแล" เนื่องจากรากคำศัพท์ในภาษามลายูท้องถิ่น จะออกเสียงว่า "dalae".

[53] ฉวีวรรณ ศิริ, **สาเหตุของการเสื่อมความนิยมหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี**, (กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528), 17.

[54] ปองทิพย์ หนูหอม, **วายังกูเละ ศิลปะการเล่นหนังของภาคใต้,**(กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดยะลา, 2531), 21.

หยิบรูปวายังตัวอื่นๆตามลำดับ ดาลังจะเชิดรูปวายังพระเอกทางด้านขวาของดาลัง ซึ่งเป็นด้านซ้ายของคนดู ส่วนตัวโกงจะอยู่ทางด้านขวาของคนดู ลักษณะเด่นของการลำดับรูปวายัง คือ ดาลังจะเชิดรูปตัวตลกไว้ท้ายการแสดง ก็เพื่อเรียกคนดูให้อยู่ดูจนจบการแสดง ตัวตลกที่สร้างความโดดเด่นและสร้างความสนุกสนานให้กับคนดูคือ เสมาร์ (Semar)[55] เป็นตัวตลกที่มีรูปร่างอ้วน พุงย้อย เตี้ย นุ่งโสร่ง ไม่สวมเสื้อ

ภาพที่ 36 Gununganหรือ "Tree of life"

ที่มาของภาพ: ไม่ปรากฏชื่อ, "GununganWayang," เข้าถึงเมื่อวันที่ 28 มกราคม 2563, https://www.subpng.com/png-22cmc2/download.html.

[55] เสมาร์ หรือในภาษาอินโดนีเซียเรียกว่า "Semar" เป็นตัวตลกตัวสำคัญที่สร้างความสนุกสนานกับผู้ชม.

ภาพที่ 37 ออกรูปฤาษีในหนังตะลุง

4.3 เปรียบเทียบกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งอันดามัน

การละเล่นหนังตะลุงเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ของไทย ซึ่งมีการเล่นหนังในหลายพื้นที่ทั้งในภาคใต้ฝั่งตะวันออก ตั้งแต่จังหวัดสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง ตรัง และสงขลา ไม่เพียงแต่ในภาตใต้ฝั่งตะวันออกเท่านั้นที่พบว่ามีการเล่นหนังตะลุง แต่ในภาคใต้ฝั่งอันดามัน เริ่มตั้งแต่จังหวัดกระบี่ พังงา ภูเก็ต ก็พบว่ามีการเล่นหนังตะลุงเช่นเดียวกัน แต่ไม่กว้างขวางเท่ากับฝั่งอ่าวไทย เนื่องจากในสมัยอดีตมีคณะหนัง หรือผู้ที่มีความสามารถที่อยากจะฝึกหัดเป็นนายหนังน้อยมาก เพราะต้องอาศัยความรู้ ทักษะ ความชำนาญ และการสะสมประสบการณ์

ในแถบภาคใต้ฝั่งอ่าวไทยมีการกระจายตัวของคณะหนังในหลายพื้นที่ แม้กระทั้งในเขตชานเมืองของจังหวัดพัทลุงเกิดคณะหนังตะลุงหลายคณะ และมีนายหนังฝึกหัดเพิ่มขึ้น ข้อสันนิษฐานหนึ่งที่ทำให้ภาคใต้ฝั่งอ่าวไทยสามารถพัฒนารูปหนังตะลุงได้รวดเร็วกว่าฝั่งอันดามัน เนื่องจากมีบุคคลที่มีความรู้ทางด้านการเล่นหนัง พากย์หนัง ช่างแกะสลักรูปหนัง กระบวนการกว่าจะมีคณะหนังตะลุงหนึ่งคณะนั้นต้องอาศัยประสบการณ์อย่างยาวนาน นายหนังบางคนดิ้นรนฝึกหัด

จากครูหนังตั้งแต่เล็กๆ ตะล่อนตามนายหนังไปเล่นตามสถานที่ต่างๆนอกจากนี้ใจความสำคัญของการเป็นนายหนัง คือ การมีไหวพริบที่ดี สามารถพากย์หนัง เชิดหนังไปด้วย และจะต้องจดจำรูปหนังที่จะหยิบเอามาเล่น รูปหนังตัวใดมีบุคลิกอย่างไรก็ต้องพากย์เสียงตามรูปแบบตัวหนังนั้นๆ ซึ่งชีวิตของพร้อม บุญฤทธิ์ก็เช่นเดียวกัน คือเริ่มจากความชอบ และการฝึกหัดพากย์หนัง เชิดหนัง อีกทั้งต้องมีทักษะในการเล่าเรื่อง การหยิบยกเรื่องเล่าท้องถิ่น การวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง รวมไปถึงเรื่องเล่าของความกตัญญูรู้คุณบิดามารดา ซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่พร้อม บุญฤทธิ์มักนำมาแสดงเป็นประจำ[56]

จากข้อมูลในข้างต้นนี้ทำให้มีคนที่สนใจอยากจะฝึกหัดเล่นหนังจากฝั่งอันดามันเข้ามาฝึกหัดในจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา เกิดการผสมผสานของวัฒนธรรมจากคนนอกพื้นที่กับคนอีกพื้นที่หนึ่งเข้าด้วยกัน คนจากฝั่งอันดามันก็มีการหยิบยืมรูปหนังจากฝั่งอ่าวไทยไปเล่นบ้าง ในภาคใต้ฝั่งตะวันตกมีนายหนังที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักทั่วฝั่งอันดามัน คือ นายชวน ประสมทรัพย์ เป็นนายหนังแห่งบ้านลิพอน อำเภอถลาง จังหวัดภูเก็ต เป็นนายหนังที่สืบสกุลจากหนังไกรเลิศ ซึ่งเป็นตระกูลนายหนังดังของจังหวัดภูเก็ต คำเรียกหนึ่งที่มักจะมีการเรียกหนังตะลุงในภาคใต้คือ หนังตะลุงในแถบจังหวัดภูเก็ต พังงา เรียกว่าหนัง “ปละออก”[57] ส่วนหนังตะลุงฝั่งอ่าวไทยจะเรียกว่าหนัง “ปละตก” จากหลักฐานในสมัยอดีตพบว่าในพื้นที่ฝั่งอันดามันมีรูปแบบหนังตะลุงที่มีรูปแบบ หน้าตาผิดเพี้ยนไปจากรูปหนังที่พบในพื้นที่อ่าวไทย จากแหล่งสำรวจที่พบหนังตะลุงจากคณะหนังหวาด ไกรเลิศ หนังชวน ผสมทรัพย์ และหนังเกริก จินดาผล [58] พบว่ารูปหนังมีขนาดใหญ่กว่า หน้าตาโบราณ และมีหน้าผิดเพี้ยนไปจากคนจริง แต่รูปแบบดังกล่าวก็ไม่ได้สอดคล้องกับวายังกุลิตของชวาที่นิยมรูปแบบที่ไม่เลียนแบบมนุษย์

อีกทั้งรูปแบบหนังตะลุงที่พบในฝั่งอันดามันนั้นมีลักษณะอย่างหนึ่งคือ รูปหนังตัวหลักจะถูกออกแบบให้เหยียบนาคไว้ (ภาพที่38), (ภาพที่39) โดยคุณวิมล คำศรี ได้ศึกษาและวิจัยรูปแบบรูป

---

[56] สัมภาษณ์ กิตติทัต ศรวงศ์, ช่างแกะหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง, 16 สิงหาคม 2560.

[57] หนังปละออก คือ คำเรียกหนังตะลุงในแถบอันดามัน ซึ่งคำว่า “ปละ” นั้นมาจากคำว่าฝั่ง ซึ่งในภาษาท้องถิ่นใต้จะออกเรียกเสียงว่า “ปละ”.

[58] **ที่ระลึกงานส่งเสริมวัฒนธรรมไทยครั้งที่ 12,**(กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒวิทยาเขตสงขลา, 2532), 35.

หนังตะลุงในกลุ่มที่มีรูปพญานาคเป็นฐานรองรับเท้า หรือ รูปเหยียบนาคไว้ในกลุ่มรูปหนังตะลุงรุ่นอายุ 200 ปี ซึ่งรูปแบบในกลุ่มนี้ไม่ได้ปรากฏในรูปหนังของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ เนื่องจากหนังพร้อม บุญฤทธิ์ เป็นคณะหนังตะลุงสมัยใหม่ในช่วงอายุ 60-65 ปี ซึ่งรูปแบบของตัวหนังที่พบในกลุ่มนี้จะไม่มีฐานรูปพญานาคอีกเลย แต่จะมีขนาดของรูปหนังที่เล็กลง และมีรูปลักษณ์ที่หลากหลายมากขึ้นที่ซึ่งเมื่อมองย้อนมาที่รูปตัวตลกหรือรูปกาก[59] กลับไม่ได้ทำเป็นรูปเหยียบนาคเลย รูปหนังตะลุงที่ถูกออกแบบให้เหยียบนาคนั้นจะเป็นรูปตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ เป็นต้น [60]

จากการตรวจสอบข้อมูลถึงที่มาของรูปแบบหนังตะลุงที่ปรากฏในช่วงอายุ 60-65 ปี พบว่าเป็นรูปแบบสมัยใหม่มากขึ้น หรือที่เรียกว่า “รัฐนิยม” ซึ่งรูปแบบดังกล่าวเกิดขึ้นในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงพุทธศักราช 2481 ในขณะนั้นมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเครื่องแต่งกาย มีการรับเอาวัฒนธรรมการแต่งกายของต่างชาติเข้ามา จะเห็นได้ชัดจากรูปแบบตัวหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ ในรูปตัวพระตัวนางที่เป็นสามัญชน (ภาพที่ 40) พบว่ามีการสวมใส่เสื้อแขนสั้น กางเกงขาสั้น สวมรองเท้าหนัง รวมไปถึงการสวมใส่เครื่องประดับ นอกจากตัวพระตัวนางที่เป็นสามัญชน พบอีกว่ารูปหนังเบ็ดเตล็ดก็มีการพัฒนารูปแบบเครื่องแต่งกายให้ทันสมัยมากขึ้น ซึ่งความทันสมัยนั้นปรากฏให้เห็นชัดในรูปหนังของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ อีกทั้งคุณวิมล คำศรี ได้วิเคราะห์และจัดกลุ่มหนังตะลุงที่มีการเหยียบนาคซึ่งปรากฏในภาคใต้ฝั่งอันดามันว่าอยู่ในช่วงอายุ 200 ปี หรืออาจจะมากกว่านั้น ซึ่งรูปแบบการทำฐานเหยียบนาคนั้นไม่ปรากฏในรูปแบบหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ และรวมไปถึงคณะหนังตะลุงอื่นๆภายในจังหวัดพัทลุง[61]

---

[59] รูปกาก หรือรูปหน้ากาก คือรูปหนังที่ใช้แสดงเปิดเป็นอันดับแรก หรืออาจจะหมายถึง “การออกปรายหน้าบท” เป็นรูปฤาษี ออกพระอิศวร เสมือนเป็นการเคารพบูชา หรือไหว้ครูก่อนที่จะเริ่มทำการแสดง.

[60] วิมล คำศรี, **พินิจรูปหนังตะลุง มุ่งสู่การศึกษาวัฒนธรรมของชุมชน**, (นครศรีธรรมราช : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, 2548), 46-48.

[61] รูปกาก หรือรูปหน้ากาก คือรูปหนังที่ใช้แสดงเปิดเป็นอันดับแรก หรืออาจจะหมายถึง “การออกปรายหน้าบท” เป็นรูปฤาษี ออกพระอิศวร เสมือนเป็นการเคารพบูชา หรือไหว้ครูก่อนที่จะเริ่มทำการแสดง.

ภาพที่ 38 ตัวพระเหยียบนาค

ที่มาของภาพ: รูปหนังและการสร้างรูปหนัง, เข้าถึงเมื่อ22 ธันวาคม 2562,

https://archive.clib.psu.ac.th/online-exhibition/talung/page3.html.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 39 ตัวนางที่ฐานล่างทำเป็นรูปเหยียบนาค

ที่มาของภาพ. รูปหนังและการสร้างรูปหนัง, เข้าถึงเมื่อ 22 ธันวาคม 2562, https://archive.clib.psu.ac.th/online-exhibition/talung/page3.html.

ในขณะเดียวกันก็มีรูปหนังตะลุงที่ปรากฏในแถบอันดามัน แต่ไม่ปรากฏรูปหนังนี้ในฝั่งอ่าวไทย คือ “เณรพอน”(ภาพที่40) บทบาทของเณรพอนเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ของบางคณะหนังตะลุงในแถบอันดามัน[62] มีนัยยะคล้ายคลึงกับรูปตาหลำของคณะพร้อมน้อย ตะลุงสากล หมายความว่าเป็นรูปหนังตัวหลักที่นายหนังจะใช้เชิดก่อนจะทำการแสดง ลักษณะของเณรพอนมีศีรษะโล้น จมูกยื่นยาวออกมาจนเห็นได้ชัด รูปร่างสูงใหญ่ ผิวดำ มักจะนุ่งกางเกงขายาว โดยมีผ้าขาวม้ามาคาดเอวไว้ ซึ่งรูปหนังเณรพอนคล้ายกับรูปตลกทั่วไปที่มักจะเปลือยท่อนบน คือ ไม่สวมเสื้อ บุคลิกของเณรพอนเป็นคนพูดไม่ชัด รูปแบบมือของเณรพอนถูกออกแบบให้มือยึดติดกับลำตัว แล้วปล่อยให้มือ

---

[62] **ที่ระลึกงานส่งเสริมวัฒนธรรมไทยครั้งที่ 12,**(กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒวิทยาเขตสงขลา, 2532), 41.

อีกข้างหนึ่งเคลื่อนไหวได้ และมักจะถือพร้าอยู่ในมือฝั่งที่เคลื่อนไหว จากข้อมูลสันนิษฐานของหนังว่าง ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของหนังพร้อม เล่าว่ารูปหนังเณรพอนมีมานานไม่น้อยกว่า 70 ปีแล้ว แต่อย่างไรก็ตามรูปตลกเณรพอนนำมาใช้แสดงน้อย โดยส่วนใหญ่แล้วนายหนังจะหยิบรูปตลกอื่นมาใช้แสดง นอกจากนี้ยังมีคติความเชื่อเกี่ยวกับรูปหนังเณรพอนว่าเป็นรูปหนังที่ศักดิ์สิทธิ์ เชื่อกันว่ามีวิญญาณสิงอยู่ หากผู้ใดล่วงละเมิดรูปหนังเณรพอนจะทำให้โทษร้ายถึงชีวิต ก่อนเริ่มทำการแสดงหนังตะลุง นายหนังจะทำการเซ่นไหว้รูปหนังเณรพอน ซึ่งพิธีดังกล่าวเรียกว่า “ถวายรูป”[63]

ภาพที่ 40 เณรพอน

ที่มาของภาพ: ปาณิศรา ชูผล, “ชวน ผสมทรัพย์ : นายหนังตะลุงปละตก,”เข้าถึงเมื่อวันที่ 16 มกราคม 2563, http://www.phuketdata.net/main/index.php?option=com_content&task=view&id=908&Itemid=2.

รูปหนังตะลุงตั้งแต่สมัยอดีตจนถึงปัจจุบันนี้มีลักษณะที่สังเกตได้คือ รูปหนังที่เป็นเพศชายซึ่งผู้ศึกษาจัดกลุ่มไว้ในกลุ่มตัวหลัก[64] มีใบหน้าที่สามารถมองเห็นได้ข้างเดียว หรืออาจจะเห็นเพียงดวงตาข้างเดียวเท่านั้น จะถูกเรียกว่า “หน้านอก” แต่ในส่วนของรูปหนังที่เห็นได้ทั้งสองฝั่ง จะ

---

[63] มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, (ม.ป.ท. , ม.ป.ป.), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[64] กลุ่มตัวหลัก คือ รูปฤาษี รูปพระอิศวร เจ้าเมือง ยักษ์.

เรียกว่า “หน้าใน” คือ กลุ่มของนางเมือง นางเอกที่เป็นบุคคลสามัญชน และรวมไปถึงพระอิศวร นอกจากนี้รูปหนังในสมัยแรกๆจะถูกแบบให้เคลื่อนไหวไม่ได้ เนื่องจากส่วนต่างๆถูกตอกมุขยึดติดกัน รวมไปถึงแขน มือก็ตอกติดไม่ให้เคลื่อนไหว การออกแบบรูปหนังมีการพัฒนาเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา เพราะมีผู้คนสนใจและมีช่างแกะรูปหนังตามแต่ละพื้นที่ต่างๆมากขึ้น เหตุผลนี้เองที่ส่งผลให้รูปหนังมีพัฒนาการอย่างรวดเร็ว จากที่รูปหนังเคลื่อนไหวไม่ได้เลย ก็ออกแบบให้แขนข้างหนึ่งเคลื่อนไหวได้ และปล่อยให้มืออีกข้างหนึ่งถือสิ่งของ แต่ต่อมามีการพัฒนารูปแบบหนังตะลุงจึงทำให้รูปหนังเคลื่อนไหวได้สมจริง ซึ่งอรรถรสอย่างหนึ่งที่ได้รับจากดูหนังตะลุงนั้นคือ การที่นายหนังเชิดหนัง ทำให้เห็นการเคลื่อนไหวของรูปหนังผ่านเงา [65]

4.4 เปรียบเทียบกับหนังตะลุงของรัฐกลันตันและตรังกานู ประเทศมาเลเซีย

เอกลักษณ์ของวายังกุลิตที่โดดเด่นไม่เพียงแต่การแสดงหรือบุคลิกของรูปหนังเท่านั้น แต่เครื่องแต่งกายเป็นปัจจัยหนึ่งที่เสริมให้รูปวายังกุลิตมีความโดดเด่นและมีลักษณะเฉพาะตามแต่ละพื้นที่ ผู้ศึกษาขอหยิบยกประเด็นเรื่องผ้าบาติก ลวดลายของผ้าบาติกที่พบได้จากเครื่องแต่งกายของวายังกุลิต อีกทั้งลวดลายดังกล่าวมีความใกล้เคียงกับลวดลายผ้านุ่งที่พบในเครื่องแต่งกายของตัวนางของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ และเปรียบเทียบกับลวดลายที่พบในผ้าบาติกของรัฐกลันตันและรัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซีย

บาติก (Batik) เป็นคำเรียกที่มาจากภาษาชวาว่า “Amba” แต่ในภาษาเขียนคือ “Nitik-titik”[66] จากหลักฐานการบันทึกประวัติศาสตร์พบว่าผ้าบาติกมีมาอย่างยาวนาน อีกทั้งยังพบรูปแบบผ้าบาติกทั้งในแถบทวีปแอฟริกา เช่น คาเมรูน มะลิ ไนจีเรีย และรวมไปถึงในแถบเอเชีย คือ บังคลาเทศ อินเดีย ศรีลังกา อิหร่าน อินโดนีเซีย มาเลเซีย และประเทศไทย นับว่าผ้าบาติกมีอยู่ทุกมุมโลก แต่อาจจะแตกต่างในแง่ของลวดลาย สี และเรื่องราวที่ถ่ายทอดลงไปในผืนผ้า นอกจากนี้เทคนิคการทำบาติกในประเทศอินโดนีเซียที่แพร่หลายนั้นเป็นงานทำมือทุกชิ้น ตั้งแต่ขั้นตอนวาดเค้าโครงของ

---

[65] **หนังตะลุง ศิลปะการเล่นพื้นบ้านภาคใต้,** (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2550), 12.

[66] Nitiktitik เป็นภาษาเขียนในภาษาชวา ซึ่งแปลว่าเทคนิคการลงลวดลาย และการลงสี โดยเทคนิคเดียวกันกับผ้าพิมพ์ลายของอินเดีย.

ลวดลาย ลงเทียน ลงสี และการเคลือบ เทคนิคอย่างหนึ่งที่นิยมในประเทศอินโดนีเซียคือ “Batik Blok” ซึ่งคนทั่วไปในอินโดนีเซียจะรู้จักกันในนามว่า “Cap” (ภาพที่41) เป็นแม่พิมพ์ไม้ที่มีด้ามจับ แม่พิมพ์ดังกล่าวทำจากไม้เนื้อแข็ง บางครั้งก็ทำมาจากทองเหลือง มีการแกะสลักเป็นลวดลายต่างๆ ซึ่งรูปแบบผ้าบาติกดังกล่าวเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “Batik terap”[67] ไม่เพียงแต่ในพื้นที่ของประเทศอินโดนีเซียเท่านั้น

ภาพที่ 41 บล็อคไม้ หรือ Cap, South Malang, 2554

รูปแบบของแม่พิมพ์แพร่กระจายในพื้นที่ของประเทศมาเลเซียของรัฐกลันตันและรัฐตรังกานู ขั้นตอนที่เรียกว่า “Cap” ในความหมายนี้หมายถึงการปั๊มลวดลาย ซึ่งตัวแม่พิมพ์ที่ใช้ในการปั๊มนั้นส่วนใหญ่ทำมาจากทองเหลืองที่ค่อนข้างมีน้ำหนัก แต่ก็ยังสามารถปรับความโค้ง ดัดเป็นลวดลายต่างๆได้ง่าย ในพื้นที่รัฐกลันตันมีช่างคนที่ทำแม่พิมพ์ที่มีชื่อเสียงและสร้างสรรค์ผลงานไว้จำนวนมาก คือ Zakaria Ismail เขาริเริ่มทำบล็อคไม้ตั้งแต่ช่วงกลางปี ค.ศ. 1980 เขาจึงนิยามคำว่า “Cap” ว่าเป็นงานทำมือที่ต้องใช้ทักษะมากที่สุด เพราะการทำบล็อค ช่างจะต้องรู้จักและมีความรู้สึก

---

[67] Batik terapเป็นที่รู้จักในนามว่า “Cap” คือการนำแม่พิมพ์ที่ทำจากไม้ และทองเหลืองมากดเป็นลวดลายต่างๆ ผ่านเทคนิคการลงเทียน ลงสี ซึ่งเทคนิคดังกล่าวคล้ายคลึงกับเทคนิคผ้าพิมพ์ลายของอินเดีย.

ร่วมไปกับลวดลายเพื่อให้ผลงานออกมาสวยงาม ขั้นตอนดังกล่าวคล้ายคลึงกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ต้องประณีต [68]

แต่ในชวาตอนกลางพบว่ามีการใช้แม่พิมพ์นี้อย่างแพร่หลาย สลักเป็นลวดลายดอกไม้ต่างๆ ขั้นตอนทำแม่พิมพ์ที่พบในมาเลเซียส่วนใหญ่จะเป็นงานทำมือ ตั้งแต่กระบวนการวางกรอบ การนำทองเหลืองมาวาง ดัดเป็นลวดลาย และการเชื่อมทองเหลือง จะเห็นได้ว่าขั้นตอนดังกล่าวเป็นงานทำมือทุกชิ้น และเป็นผลผลิตบล็อคที่เกิดขึ้นภายในอุตสาหกรรมครัวเรือนเท่านั้น เนื่องจากแม่พิมพ์เป็นเครื่องมือที่ละเอียดอ่อน จะต้องใช้แรงงานคนมาผลิตเท่านั้น ซึ่งลวดลายที่นิยมในพื้นที่รัฐกลันตันและรัฐตรังกานูจะเป็นลวดลายดอกไม้ที่กำลังเบ่งบาน โดยลวดลายดังกล่าวเป็นลายยอดนิยมที่สามารถพบได้ทั่วไปอีกทั้งยังพบลวดลายของผ้าบาติกที่ผสมผสานวัฒนธรรมจีนกับมลายูเข้าไป เรียกว่า “เปอรานากัน”[69] ซึ่งรูปแบบของลวดลายที่พบบนผ้านุ่งของชาวจีนเปอรานากันนั้นเป็นลวดลายที่ผสมผสานความเป็นจีนเข้าไป เน้นลวดลายดอกไม้ โทนสีที่ใช้จะใช้สีแดง น้ำเงินเข้ม โดยจะให้พื้นหลังเป็นสีขาวไม่ก็สีแดง จะออกแบบพื้นหลังของผ้าเป็นลวดลาย (Puncak rebung) หรือ “ต้นไผ่” และจะใส่รายละเอียดอื่นๆเข้าไป อาทิ ดอกไม้ นก ลายจุด ลายเส้น เป็นต้น ซึ่งในแถบเมืองปีนัง มะละกา และสิงคโปร์จะเรียกผู้หญิงที่สวมใส่ชุดดังกล่าวว่า “Nyonya”

นอกจากนี้มีข้อมูลสันนิฐานเกี่ยวกับแม่พิมพ์ว่า การปั๊มลวดลายและการแวกซ์เริ่มเกิดขึ้นในประเทศมาเลเซียในช่วงหลัง ค.ศ. 1930 ซึ่งในขณะนั้นมีลูกจ้างเชื้อสายชวาเข้ามาฝึกหัดทำผ้าบาติก สถานที่แรกที่เริ่มมีการฝึกทำผ้าบาติกขึ้นในมาเลเซียคือ ในเมืองบารู รัฐกลันตัน และรัฐตรังกานู ในพื้นที่ดังกล่าวพบว่ามีลูกจ้างที่ทำผ้าบาติกมากถึง 200 คน และมีโรงงานผลิตผ้าบาติกเกิดขึ้นถึง 60 แหล่ง เหตุผลดังกล่าวนี้สนับสนุนให้ผ้าบาติกของรัฐกลันตันและรัฐตรังกานูมีชื่อเสียง และมีลวดลายเฉพาะของพื้นที่นั้นๆ จากข้อมูลในข้างต้นนี้ทำให้สามารถวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบพื้นฐาน

---

[68] Yayasan Budi, **Malaysian Batik Reinventing a Tradition**, (Singapore: Tuttle Publishing Periplus, 2011), 19-20.

[69] เปอรานากัน” หรือ “Peranakan” เป็นคนมาเลเซียที่มีเชื้อสายจีน ส่วนใหญ่จะอาศัยในเมืองปีนัง มะละกา และประเทศสิงคโปร์ ซึ่งชาวเปอรานากันจะมีชุดประจำชาติพันธุ์ตัวเอง คือ ชุดกระโปรงยาว.

ที่ปรากฏในงานผ้าบาติกของมาเลเซียว่า เป็นการใส่รายละเอียดจำนวนมากลงไปในผืนผ้าหลากหลายลวดลาย[70]

ที่มาของลวดลายผ้าบาติกนั้นมาจากลวดลายที่ปรากฏจากผ้านุ่งของวายังกุลิต กล่าวคือ การออกแบบลวดลายยึดรูปแบบของลวดลายที่ปรากฏจากรูปแบบวายังกุลิตเป็นหลัก รูปแบบและลวดลายของผ้าบาติกแต่ละพื้นที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดลวดลายจำนวนมาก เมื่อนำลวดลายที่ปรากฏในวายังกุลิตมาวิเคราะห์ร่วมกับลวดลายผ้าบาติกที่พบในรัฐกลันตัน ของประเทศมาเลเซีย พบว่ามีการใช้ลวดลายเดียวกัน คือ Pasang Rusak ซึ่งคำดังกล่าวแปลว่า “การแสดงความก้ำกึ่งของมนุษย์ที่จะดีก็ดี จะเลวก็เลว” นอกจากนี้ลวดลายที่นิยมในประเทศมาเลเซียคือ ลวดลาย Flora จะมีลักษณะเด่นคือ จะเป็นรูปดอกไม้ต่างๆ อาทิ ดอกลีลาวดี กล้วยไม้ รวมไปถึงใบไม้ต่างๆ (ภาพที่ 42,43) และลวดลาย Fauna จะเป็นรูปสัตว์ต่างๆ อาทิ ผีเสื้อ แมลงเต่าทองกวาง นกกระยาง ไก่ ปลาเป็นต้น ซึ่งลวดลายที่ปรากฏบนผ้าบาติกของรัฐกลันตันที่เป็นลวดลาย Flora มีความใกล้เคียงกับลวดลายที่พบบนผ้านุ่งในรูปหนังตะลุงของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ โดยเฉพาะตัวพระ ตัวนาง รวมไปถึงนางเอกพระเอกที่เป็นคนสามัญชนที่นิยมใช้ลวดลายดอกไม้ (ภาพที่ 44,45) เมื่อนำลวดลายดังกล่าวมาเปรียบเทียบกับลวดลายดอกไม้ที่ปรากฏในผ้าบาติกของรัฐกลันตัน (ภาพที่ 46) อธิบายได้ว่าลวดลายดอกไม้ที่ปรากฏบนผ้านุ่งของตัวพระตัวนางในหนังตะลุงนั้นมีความเป็นท้องถิ่น โดยนิยมลวดลายดอกชบา กล้วยไม้ แต่อาจจะแตกต่างในแง่ของสีที่ใช้ ซึ่งสีที่ปรากฏในหนังตะลุงจะเป็นสีโทนฉูดฉาด เช่น โทนสีแดง เขียว เหลือง เป็นต้น ซึ่งโทนสีที่พบในผ้าบาติกของรัฐกลันตันและตรังกานู ประเทศมาเลเซีย จะเป็นโทนสีอ่อน โทนสีที่นิยมมากที่สุดคือ สีพาสเทล

---

[70] Yayasan Budi, **Malaysian Batik Reinventing a Tradition**, (Singapore: Tuttle Publishing Periplus, 2011), 28-29.

ภาพที่ 42 ลวดลาย Flora

ที่มาของภาพ: Yayasan Budi, Malaysian Batik Reinventing a Tradition, (Singapore: Tuttle Publishing Periplus), 2011.

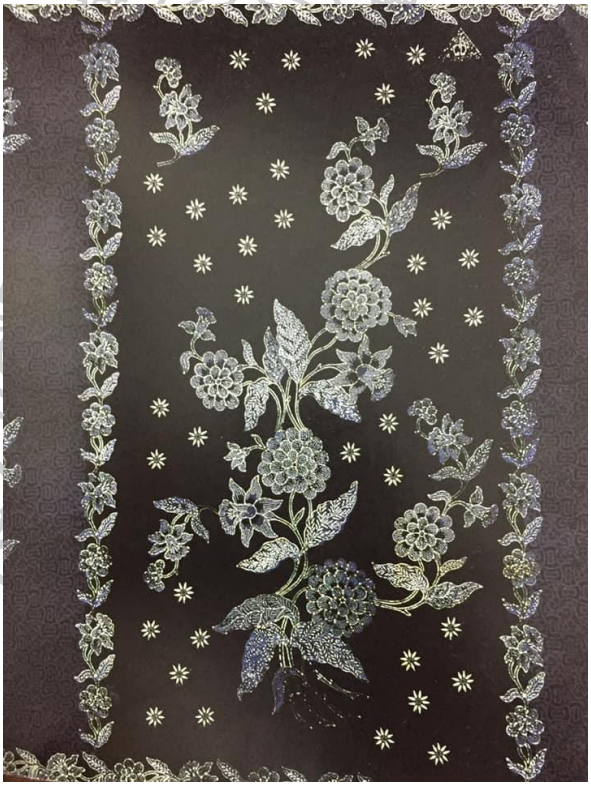
ภาพที่ 43 ลวดลาย Flora

ที่มาของภาพ: Yayasan Budi, Malaysian Batik Reinventing a Tradition, (Singapore: Tuttle Publishing Periplus), 2011.

ภาพที่ 44 ตัวนางที่เป็นคนสามัญชน

ภาพที่ 45 ลวดลายดอกไม้ที่ปรากฏบนผ้านุ่ง

จากการเปรียบเทียบลวดลายผ้าบาติกของรัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซียกับลวดลายบนผ้านุ่งของรูปหนังตะลุงของไทยมีความคล้ายคลึงกันมาก เนื่องจากลวดลายที่ปรากฏบนลายผ้านุ่งของรูปหนังตะลุงนั้นเป็นรูปลายดอกไม้ เช่น ดอกชบา ดอกกล้วยไม้ ดอกพุทธซ้อน เป็นต้น ซึ่งรูปแบบอย่างหนึ่งที่สร้างเอกลักษณ์ให้กับลายผ้านุ่งของรูปหนังตะลุงคือ โทนสีที่ใช้กับลวดลาย ซึ่งจะเป็นโทนสีฉูดฉาด ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้ก็พบในรูปแบบของผ้านุ่งของรัฐกลันตัน มาเลเซียอีกด้วย แต่โทนสีที่รัฐกลันตันนิยมใช้คือโทนสีพาสเทล (Pastel) (ภาพที่41) จะเป็นสีที่ดูละมุนตา เหลือง เขียวอ่อน น้ำเงินอ่อน เป็นต้น ไม่เพียงแต่โทนสีพาสเทลเท่านั้น ในมาเลเซียก็นิยมโทนสีฉูดฉาด แต่จะเป็นโทนสีที่ยังดูสบายตา ผสมผสานเข้ากับลวดลายได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 46 ลวดลาย Flora ที่ใช้โทนสีดำและขาว

ที่มาของภาพ: Pepin van Roojen, Batik design, Singapore : The Pepin Press, 1993.

ภาพที่ 47 โทนสีพาสเทลที่นิยมในรัฐกลันตัน

ที่มาของภาพ: Yayasan Budi, Malaysian Batik Reinventing a Tradition, (Singapore: Tuttle Publishing Periplus), 2011.

4.5 สรุปความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงคณะพร้อม บุญฤทธิ์กับหนังอื่นๆ

เปรียบเทียบกับหนังใหญ่เป็นการศึกษารูปแบบการเล่นหนัง และเทคนิคงานช่างระหว่างหนังตะลุงของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ กับหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี ซึ่งรูปแบบการเล่นหนังของหนังตะลุงและหนังใหญ่มีความคล้ายคลึงในแง่ของการเชิดตัวหนังหลักขึ้นก่อน จากนั้นก็ทำการเบิกโรง หรือ “เบิกหน้าพระ” ซึ่งกระบวนการนี้เองเป็นการเบิกโรงเพื่อทำความเคารพครูบาอาจารย์จะสังเกตได้ว่ารูปแบบการเล่นหนังตะลุงกับหนังใหญ่ต่างกัน กล่าวคือ หนังใหญ่จะเชิดหนังหน้าจอ โดยคนเชิดหนังกับคนพากย์เป็นคนละคนกัน แตกต่างจากหนังตะลุงที่มีนายหนังทำหน้าที่พากย์หนังและเชิดหนังไปพร้อมกัน ซึ่งการเชิดหนังตะลุงจะเชิดกันหลังจอ โดยใช้แสงไฟส่องลงมาให้เกิดเป็นเงา เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงนั้นก็มีความแตกต่างกัน หนังใหญ่จะนิยมเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนหนังตะลุงจะนิยมเล่าเรื่องราวสะท้อนความเป็นจริงของสังคม การเสียดสีสังคม เป็นต้นอีกทั้งเทคนิคงานช่างของการออกแบบไม้ตับที่เป็นตัวยึดให้รูปหนังตะลุงนั้นราบตรง หนังไม่ม้วน โดยทั่วไปไม้ตับของรูปหนังตะลุงจะใช้ไม้ไผ่เพียงชิ้นเดียวยึดบริเวณกึ่งกลางของรูปหนัง จากนั้นเจาะรูเล็กๆบนรูปหนัง และใช้เชือกมัดร้อยให้ติดกับไม้ไผ่ แต่ในกรณีไม้ตับของหนังใหญ่มีการใช้ไม้ไผ่มายึดถึงสองชิ้น เนื่องจากรูปหนังใหญ่มีขนาดใหญ่และมีน้ำหนักมากกว่าหนังตะลุง

จำเป็นต้องใช้ไม้ไผ่สองชิ้นมาวางในแนวตั้ง วางห่างกันเพียงเล็กน้อย จากนั้นใช้เชือกหรือหนังมาร้อยให้ติดกัน และเหลือโคนของไม้ตับไว้สำหรับการเชิด

เปรียบเทียบกับวายังกุลิต ประเทศอินโดนีเซียเป็นการศึกษารูปแบบการเล่นหนัง และเทคนิคงานช่าง ซึ่งรูปแบบการเล่นวายังกุลิตมีความคล้ายคลึงกับหนังตะลุงของทางภาคใต้อยู่บ้าง คือ คนพากย์กับคนเชิดเป็นคนเดียวกัน และจะเชิดหนังอยู่หลังจอเสมอ สำหรับเนื้อเรื่องที่นำมาเล่นนั้นมีความแตกต่างกัน ซึ่งเนื้อเรื่องที่วายังกุลิตนิยมเล่นกันคือ อิเหนา รามเกียรติ์ รามายณะ และมหาภาระตะ นอกจากนี้รูปหนังที่ใช้เล่นในประเทศอินโดนีเซียกับรูปหนังตะลุงที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ของไทยนั้นก็มีความแตกต่างกัน รูปร่างหน้าตา การแต่งกาย และอุปนิสัยของรูปหนังก็ต่างกัน ลักษณะเด่นที่ทำให้ตัวพระตัวนาง รวมไปถึงรูปหนังตัวหลัก ตัวตลกของหนังตะลุงนั้นต่างไปจากวายังกุลิต คือ ความเสมือนจริง รูปหนังตะลุงที่ปรากฏในท้องถิ่นภาคใต้นั้นมีความเสมือนคนจริง โดยเฉพาะตัวตลกที่หยิบยกจุดเด่นของคนแต่ละจังหวัดมาสร้างเป็นรูปหนังตลกตัวหนึ่ง แต่ในกรณีวายังกุลิตกลับเป็นรูปหนังที่ไม่เลียนแบบมนุษย์ ทำให้รูปลักษณ์ของหนังมีความผิดเพี้ยนไปจากคนจริง

เปรียบเทียบกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งอันดามันความสัมพันธ์ของรูปแบบหนังตะลุงมีปรากฏในภาคใต้ตอนบน และตอนล่างนั้นมีรูปแบบไปในทิศทางเดียวกัน ยึดรูปแบบหลักเป็นเกณฑ์ อธิบายได้ว่ากลุ่มรูปหนังตะลุงของฝั่งอันดามันและฝั่งอ่าวไทยมีรูปแบบเดียวกัน มีรูปตัวตลกที่มีแตกต่างกันอยู่บ้าง แต่อย่างไรก็ตามรูปหนังตะลุงในแถบจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา เป็นต้นกลับมีรูปแบบที่ประณีต และมีเทคนิคการแกะสลักตัวหนังออกมาสวยงาม เนื่องจากฝั่งอ่าวไทยมีช่างแกะตัวหนังที่มีฝีมือและมีความเชี่ยวชาญในการสลัก ฉลุลวดลาย และการลงสี ทำให้มีผู้ที่สนใจอยากจะเรียนรู้การแกะตัวหนังเข้ามาเรียนรู้ในจังหวัดพัทลุง และจังหวัดใกล้เคียง โดยเฉพาะคนจากฝั่งอันดามัน แถบจังหวัดพังงา ตรัง เข้ามาเรียนรู้การแกะรูปหนัง และมีบางส่วนนำรูปหนังกลับไป ทำให้เกิดการแพร่หลายของการละเล่นหนังตะลุง มีการผสมผสานวัฒนธรรมและแลกเปลี่ยนรูปหนังจากฝั่งอ่าวไทยไปยังฝั่งอันดามัน รูปหนังเณรพอนถือเป็นรูปหนังที่มีชื่อเสียงในแถบอันดามัน รูปหนังดังกล่าวไม่ปรากฏในรูปแบบหนังตะลุงของฝั่งอ่าวไทย แต่อย่างไรก็ตามรูปหนังเณรพอนหยิบมาแสดงน้อย ส่วนใหญ่จะหยิบรูปตลกที่เป็นขวัญใจประชาชนออกมาเรียกเสียงฮา สำหรับรูปแบบหนังตะลุงที่พบในภาคใต้ตอนล่าง ตั้งแต่จังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา นั้น

มีรูปแบบคล้ายคลึงกับรูปแบบหนังตะลุงที่พบในภาคใต้ตอนบน แต่ในขณะเดียวกันรูปแบบของหนังตะลุงที่ปรากฏในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น กลับได้รับอิทธิพลจากวายังกอและ ในศิลปะชวา เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวอยู่ใกล้กับแหลมมลายู

เปรียบเทียบกับหนังตะลุงของรัฐกลันตันและตรังกานู ประเทศมาเลเซียความสัมพันธ์ของผ้าบาติกกับหนังตะลุงสามารถสรุปได้ว่ารูปแบบผ้านุ่งของตัวนางที่เป็นสามัญชนนั้นมีความเอนเอียงไปทางรูปแบบของผ้าบาติกที่พบในประเทศมาเลเซีย ผู้ศึกษาได้ศึกษาลวดลายผ้าบาติกที่เป็นลวดลายดั้งเดิมของชวาพบว่ามีลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์และก็พบบ้างในลวดลายผ้าบาติกของมาเลเซีย อาจจะเรียกว่า ลักษณะนี้ว่าการมีวัฒนธรรมร่วมกัน แต่ลวดลายที่พบบนผ้านุ่งของตัวหนังตะลุงที่เป็นตัวนางนั้น กลับมีความสัมพันธ์กับผ้าปาเต๊ะของรัฐกลันตัน และรัฐตรังกานูของประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นพื้นที่ที่พบว่ามีการทำอุตสาหกรรมผ้าบาติกที่ใหญ่ที่สุด ลวดลายที่ใกล้เคียงกันนั้น คือ “Flora” และ“Fauna”เป็นลายดอกไม้ ซึ่งก็มีดอกไม้หลายชนิดที่นิยมกัน อาทิ ดอกกล้วยไม้ ดอกชบาที่กำลังเบ่งบาน และมีใบไม้ ดอกไม้เล็กๆเป็นลวดลายประกอบ ลักษณะการแบ่งลายของดอกไม้บนผ้านุ่งนั้นจะให้ดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่สุดไว้ด้านหน้าเพื่อโชว์ลวดลาย ในส่วนลายเล็กๆที่ไม่สวยงามนั้นจะไม่เอามาโชว์ สำหรับสีสันของผ้านุ่งที่พบในรัฐกลันตันและตรังกานูนั้นจะใช้โทนสีสดใส มีการใช้สีพาสเทล หรือสีโทนอ่อน

รูปแบบหนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์กับกรณีเปรียบเทียบกับหนังใหญ่นั้นมีรูปแบบการเล่นหนังที่คล้ายคลึงกัน ในแง่ของการเชิดตัวหนังที่จะเชิดตัวหลักก่อน ส่วนการออกแบบกลับมีรายละเอียดที่ต่างกัน ในส่วนของการเปรียบเทียบกับวายังกุลิต ประเทศอินโดนีเซียนั้นกลับมีความคล้ายคลึงกันอยู่บ้าง ในส่วนของคนพากย์กับคนเชิดเป็นคนเดียวกัน และต่างเชิดหนังอยู่หลังจอเสมอ แต่เนื้อเรื่องที่นำมาเล่นนั้นต่างกัน หนังตะลุงภาคใต้ตอนล่างมีความใกล้ชิดกับรัฐกลันตันและรัฐตรังกานู ทำให้รูปแบบหนังตะลุงของภาคใต้ตอนล่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง รูปแบบหนังตะลุงที่พบในแถบภาคใต้ตอนบนจะมีความประณีตและมีเทคนิคการฉะลุลายที่สวยงาม เนื่องจากมีช่างแกะตัวหนังที่มี เมื่อนำลวดลายผ้าบาติกที่พบในตัวนางที่เป็นสามัญชนของคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์มาเปรียบเทียบกับลวดลายผ้าบาติกที่พบในรัฐกลันตันและรัฐตรังกานูประเทศมาเลเซียพบว่าลวดลายบนผ้านุ่งของตัวนางของคณะหนังพร้อมมีความเป็นท้องถิ่นและมีลักษณะเฉพาะของตนเอง

บทที่ 5
สรุป

หนังตะลุงจากคณะหนังพร้อม บุญฤทธิ์ หรือที่เรียกกันว่า “พร้อมน้อย ตะลุงสากล”ซึ่งเป็นคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุง มีลูกศิษย์จำนวนมาก หนึ่งในนั้นคือ หนังบุญเลิศ ศ. พร้อมน้อย ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนสำคัญ อีกทั้งยังเป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์ของพร้อม บุญฤทธิ์ ในการสานต่อวัฒนธรรมการละเล่นหนังตะลุง ซึ่งในปัจจุบันนี้หนังบุญเลิศ ศ.พร้อมน้อย ก็ตระเวนเล่นหนังตะลุงในจังหวัดพัทลุงและพื้นที่ใกล้เคียง ในปัจจุบันนี้การละเล่นหนังตะลุงในภาคใต้มีให้เห็นในช่วงเทศกาลสำคัญ อาทิ งานวัด งานที่จังหวัดจัดขึ้น และงานที่ชาวบ้านติดต่อมา ส่วนใหญ่จะเป็นงานขึ้นบ้านใหม่ รวมไปถึงการแก้บน หรือเรียกอีกอย่างว่า “แก้เหม๋ย”[71] ประเด็นสำคัญที่ทำให้หนังตะลุงยังอยู่คู่กับสังคมท้องถิ่นภาคใต้ คือ การถ่ายทอดการเรียนรู้การเล่นหนังตะลุงแก่ผู้ที่สนใจ ซึ่งจังหวัดพัทลุงก็ได้ส่งเสริมการเล่นหนังตะลุงอย่างต่อเนื่อง มีการจัดตั้งศูนย์เรียนรู้หอศิลป์หนังตะลุงขึ้นที่บ้านท่ามิหรำ อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง อยู่ภายใต้การดูแลของครูกิตติทัต ศรวงศ์ ซึ่งเป็นนายหนังและช่างแกะตัวหนังตะลุงของจังหวัดพัทลุง

เปรียบเทียบหนังตะลุงกับหนังใหญ่ หนังตะลุงกับหนังใหญ่มีความแตกต่างอยู่บ้าง เนื่องจากหนังตะลุงมีผู้พากย์กับผู้เชิดหนังคนเดียวกัน ในขณะที่หนังใหญ่มีคนพากย์ คนเจรจา และคนเชิดหนังเชิดอยู่หน้าจอ ไม่ได้เชิดอยู่หลังจอเฉกเช่นหนังตะลุง สำหรับเรื่องราวที่ใช้ในการพากย์ก็มีความแตกต่างกัน ส่วนใหญ่หนังตะลุงจะนิยมเรื่องราวนิยายปรัมปรา หรือเรื่องราวที่เกิดขึ้นในท้องถิ่น รวมไปถึงเหตุการณ์ทางการเมือง การล้อเลียนนักการเมือง เป็นต้น ในขณะที่หนังใหญ่จะใช้บทพากย์เกี่ยวกับเรื่องราวรามเกียรติ์ จะเห็นว่าหนังตะลุงกับหนังใหญ่ก็ยังมีความแตกต่าง ไม่เพียงแต่ขนาดที่หนังใหญ่มีรูปหนังขนาดใหญ่กว่าหนังตะลุง และมีน้ำหนักมากกว่า หนังตะลุงนิยมเล่นกันในภาคใต้ตอนบนและตอนล่าง แต่หนังใหญ่หลายท่านกล่าวว่าเป็นนาฏศิลป์ชนชั้นสูงนิยมเล่นกันในพระราชพิธี งานสมโภชต่างๆ ไม่เหมือนกับหนังตะลุงที่ไม่ได้ถูกจำกัดการเล่น สามารถเล่นได้ตามงานทั่วไป นอกจากนี้เทคนิคการแกะหนังใหญ่มีความแตกต่างไปจากหนังตะลุง หนัง

---

[71] การแก้เหม๋ย เป็นคำเรียกในภาษาท้องถิ่นภาคใต้ หมายถึง การบน หรือการขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยเหลือ.

ใหญ่จะนิยมใช้หนังวัว หนังควาย และมีการใช้หนังเสือกับตัวหนังที่เป็นตัวหลักเพื่อเพิ่มความขลัง เทคนิคการทำหนังใหญ่อย่างหนึ่งที่ไม่ปรากฏในหนังตะลุงของหนังพร้อม บุญฤทธิ์ และคณะหนังตะลุงคณะอื่นๆ คือ เทคนิคการทุบหนัง หรือ “ฆ่าหนังให้ตาย”เพื่อให้หนังไม่อ่อน และไม่หักงอตามแรงโน้มถ่วง ซึ่งการฆ่าหนังให้ตายของหนังใหญ่จะทำให้ตัวหนังมีความบาง ใส วาว และมีผลต่อการลงสีการติดไม้คาบในหนังใหญ่จะมีความแตกต่างจากไม้คาบ หรือในภาคใต้เรียกว่า “ไม้ตับ” กรณีติดไม้คาบในหนังใหญ่นั้นจะติดไม้ไผ่ 2 อันเพื่อยึดให้ตัวหนัง แต่ในหนังตะลุงจะติดไม้ตับเพียง 1 อัน เนื่องจากตัวหนังตะลุงมีน้ำหนักเบากว่าหนังใหญ่ จึงไม่จำเป็นต้องติดไม้ตับ 2 อัน

เปรียบเทียบหนังตะลุงกับวายังกุลิต เทคนิคการทำรูปหนัง แกะสลัก ฉลุลวดลาย การลงสีในวายังกุลิตนั้นมีความใกล้เคียงกับหนังตะลุง แต่อาจจะแตกต่างในรายละเอียดของลวดลายที่ปรากฏบนรูปหนัง เนื่องจากรูปวายังกุลิตค่อนข้างมีลวดลายที่ละเอียด ทุกพื้นที่ถูกสลักเป็นลวดลายไม่เหลือพื้นที่ว่างเปล่า เทคนิคการลงสีในรูปวายังกุลิตค่อนข้างละเอียดอ่อน เนื่องจากช่างแกะสลักรูปวายังกุลิตจะใส่ใจรายละเอียด ทำให้ได้รูปวายังกุลิตที่สวยงามและมีความโดดเด่น ไม่เพียงแต่ความแตกต่างของเทคนิคการแกะสลักลวดลายเท่านั้น แต่เรื่องราวที่นายหนัง หรือ “ดาหลัง” ถ่ายทอดผ่านรูปหนังนั้น จะเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับรามายณะ อิเหนา นิยายปรัมปรา และเรื่องราวของปันหยี ในขณะที่นายหนังตะลุงจะนิยมเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้าน การเสียดสีการเมือง รวมไปถึงเหตุการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในภาคใต้ แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของวายังกุลิตก็ยังยึดติดกับคติความเชื่อ และลัทธิเหนือธรรมชาติ การเล่นวายังกุลิตจึงขัดแย้งกับศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นศาสนาที่มีประชากรนับถือมากที่สุดในประเทศอินโดนีเซีย ศาสนาอิสลามจึงมีอิทธิพลกับรูปวายังกุลิต กล่าวคือ ตามหลักของศาสนาคือห้ามทำเลียนแบบรูปเคารพ เหตุผลดังกล่าวสอดคล้องกับรูปแบบของวายังมีความผิดเพี้ยนไปจากมนุษย์ มีความซับซ้อนของรูปแบบอยู่ภายใน รูปแบบของวายังกุลิตที่มีอยู่ทั่วไปในชวาตอนกลาง ชวาตะวันออกล้วนยึดรูปแบบหลักเป็นเกณฑ์ ทำให้ทุกพื้นที่มีรูปวายังกุลิตแบบเดียวกัน แต่อาจจะแตกต่างในแง่ของรายละเอียด ซึ่งช่างแกะสลักรูปหนังแต่ละคนก็จะแกะออกมาไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่ว่าช่างจะออกแบบให้เป็นอย่างไร อาจจะใส่รายละเอียดเพิ่มหรือลดทำให้รูปแบบของวายังกุลิตและหนังตะลุงมีรายละเอียดของลวดลายที่ต่างกัน

เปรียบเทียบกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งอันดามันมีรูปแบบไปในทิศทางเดียวกัน ยึดรูปแบบหลักเป็นเกณฑ์ อธิบายได้ว่ากลุ่มรูปหนังตะลุงของฝั่งอันดามันและฝั่งอ่าวไทยมีรูปแบบเดียวกัน มี

รูปตัวตลกที่มีแตกต่างกันอยู่บ้าง แต่อย่างไรก็ตามรูปหนังตะลุงในแถบจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา เป็นต้นกลับมีรูปแบบที่ประณีต และมีเทคนิคการแกะสลักตัวหนังออกมาสวยงาม เนื่องจากฝั่งอ่าวไทยมีช่างแกะตัวหนังที่มีฝีมือและมีความเชี่ยวชาญในการสลัก ฉลุลวดลาย และการลงสี ทำให้มีผู้ที่สนใจอยากจะเรียนรู้การแกะตัวหนังเข้ามาเรียนรู้ในจังหวัดพัทลุง และจังหวัดใกล้เคียง โดยเฉพาะคนจากฝั่งอันดามัน แถบจังหวัดพังงา ตรัง เข้ามาเรียนรู้การแกะรูปหนัง และมีบางส่วนนำรูปหนังกลับไป ทำให้เกิดการแพร่หลายของการละเล่นหนังตะลุง มีการผสมผสานวัฒนธรรมและแลกเปลี่ยนรูปหนังจากฝั่งอ่าวไทยไปยังฝั่งอันดามัน รูปหนังเณรพอนถือเป็นรูปหนังที่มีชื่อเสียงในแถบอันดามัน รูปหนังดังกล่าวไม่ปรากฏในรูปแบบหนังตะลุงของฝั่งอ่าวไทย แต่อย่างไรก็ตามรูปหนังเณรพอนหยิบมาแสดงน้อย ส่วนใหญ่จะหยิบรูปตลกที่เป็นขวัญใจประชาชนออกมาเรียกเสียงฮา สำหรับรูปแบบหนังตะลุงที่พบในภาคใต้ตอนล่าง ตั้งแต่จังหวัดปัตตานี นราธิวาส และยะลา นั้นมีรูปแบบคล้ายคลึงกับรูปแบบหนังตะลุงที่พบในภาคใต้ตอนบน แต่ในขณะเดียวกันรูปแบบของหนังตะลุงที่ปรากฏในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น กลับได้รับอิทธิพลจากวายังกอและ ในศิลปะชวา เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวอยู่ใกล้กับแหลมมลายู ซึ่งในสมัยอดีตการเข้ามาของวัฒนธรรมการเล่นหนังเกิดขึ้นในอินเดีย แล้วส่งผ่านดินแดนชวา เข้าสู่แหลมมลายู และเข้ามามีอิทธิพลต่อภาคใต้ตอนล่างของไทย หลังจากนั้นส่งผ่านมายังภาคกลางของไทย ทำให้เกิดรูปแบบการเล่นหนังชนิดหนึ่ง ที่เรียกว่า “หนังใหญ่” นอกจากนี้ในรูปแบบการเล่นหนังตะลุงของสามจังหวัดชายแดนใต้ มักจะใช้ภาษามลายูในการพากย์ โดยนายหนังหรือคนพากย์นั้นในภาษามลายู เรียกว่า “ดาแล” ในขณะที่ในชวาเรียกนายหนังว่า “ดาหลัง” จะเห็นได้ว่านอกจากรูปแบบที่ผู้คนในสามจังหวัดชายแดนใต้รับมาไม่เพียงแต่รูปแบบแต่ยังรวมไปถึงคำเรียกที่อาจจะมีเพี้ยนไปจากรากศัพท์ในภาษาชวาและภาษาอินโดนีเซียบ้าง

เปรียบเทียบหนังตะลุงกับผ้าบาติกของรัฐกลันตันและตรังกานูสามารถสรุปได้ว่ารูปแบบผ้านุ่งของตัวนางที่เป็นสามัญชนนั้นมีความใกล้เคียงไปทางรูปแบบของผ้าบาติกที่พบในประเทศมาเลเซีย โดยลวดลายผ้าบาติกที่เป็นลวดลายดั้งเดิมของชวาพบว่ามีลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์และก็พบบ้างในลวดลายผ้าบาติกของมาเลเซีย อาจจะเรียกว่าลักษณะนี้ว่าการมีวัฒนธรรมร่วมกัน แต่ลวดลายที่พบบนผ้านุ่งของตัวหนังตะลุงที่เป็นตัวนางนั้น กลับมีความสัมพันธ์กับผ้าปาเต๊ะของรัฐกลันตัน และรัฐตรังกานูของประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นพื้นที่ที่พบว่ามีการทำอุตสาหกรรมผ้าบาติกที่

ใหญ่ที่สุด ลวดลายที่ใกล้เคียงกันนั้น คือ “Flora” เป็นลายดอกไม้ ซึ่งดอกไม้ที่นิยมกัน คือ ดอกกล้วยไม้ ดอกชบาที่กำลังเบ่งบาน และมีใบไม้ ดอกไม้เล็กๆเป็นลวดลายประกอบ ลักษณะการแบ่งลายของดอกไม้บนผ้านุ่งนั้นจะให้ดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่สุดไว้ด้านหน้าเพื่อโชว์ลวดลาย ในส่วนลายเล็กๆที่ไม่สวยงามนั้นจะไม่เอามาโชว์ สำหรับสีสันของผ้านุ่งที่พบในรัฐกลันตันและตรังกานูนั้นจะใช้โทนสีสดใส มีการใช้สีพาสเทล หรือสีโทนอ่อนบ้าง แต่อย่างไรก็ตามลายดอกไม้ดังกล่าวนี้ก็ยังพบในผ้าบาติกของชวา แต่อาจจะมีรายละเอียดเพิ่มเติม เช่น มีการใส่รูปสัตว์นานาชนิด เสมือนเป็นการเล่าประกอบเรื่องราว แต่อย่างไรก็ตามลวดลายที่พบบนผ้านุ่งของตัวนางสามัญชนนั้นมีความเป็นท้องถิ่นภาคใต้ และมีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองมากกว่ารูปแบบผ้าบาติกที่พบในรัฐกลันตันและตรังกานู

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Asian puppets wall of the world, U.S.A. : The Regents of the University of California, 1976.

David Irvine. Leather Gods & Woods Heros Java's Classical Wayang. Singapore : Tien Wah Press Pte Ltd, 1996.

Pepin van Roojen. Batik design. Singapore : The Pepin Press, 1993.

Yayasan Budi. Malaysian Batik Reinventing a Tradition. Singapore: Tuttle Publishing Periplus, 2011.

กรมศิลปากร, งานช่างพื้นถิ่น, กรุงเทพฯ : สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2553. (

ฉวีวรรณ, ศิริ. สาเหตุของการเสื่อมความนิยมหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี, กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดีมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528.

ชวน, เพชรแก้ว. สภาพสังคมของนครศรีธรรมราชที่ปรากฏในหนังตะลุง, รายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์นครศรีธรรมราช ครั้งที่ 4 เรื่อง ศิลปวัฒนธรรมนครศรีธรรมราชกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม, นครศรีธรรมราช: วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ร่วมกับกรมศิลปากร, 2554.

ทรัพย์สิน., ไม่ปรากฏแหล่งที่มา. นายสุชาติ.

ที่ระลึกงานส่งเสริมวัฒนธรรมไทยครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒวิทยาเขตสงขลา, 2532.

ปองทิพย์, หนูหอม. วายังกอเละ ศิลปะการเล่นของภาคใต้, กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา, 2531.

พ่วง, บุษรารัตน์. หนังตะลุง, กรุงเทพฯ : มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ, 2542.

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. (ม.ป.ท. , ม.ป.ป.).

วาที, ทรัพย์สิน. “ลานวัฒนธรรมหนังใหญ่,”วารสารรูสะมิแล, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี 27, 1 มกราคม-เมษายน. 2549.

วิมล, คำศรี. พินิจรูปหนังตะลุง มุ่งสู่การศึกษาวัฒนธรรมของชุมชน, นครศรีธรรมราช : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, 2548.

วิมล, ดำศรี., หนังตะลุงชั้นครูคู่เมืองนครศรีธรรมราช, (พิมพ์ครั้งที่ 2), นครศรีธรรมราช : สำนักศิลปวัฒนธรรม, มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, 2549.

สมบัติ, จำปาเงิน. ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2546-2548, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุวีริยาสาส์น จำกัด, 2550. .

สัมภาษณ์, กิตติทัต, ศรวงศ์. ช่างแกะหนังตะลุงจังหวัดพัทลุง, 16 สิงหาคม 2560.

สัมภาษณ์, ฉลาด, ถาวรนุกูลพงศ์. ช่างแกะรูปหนังใหญ่, 11 สิงหาคม 2562.

สัมภาษณ์, หนังบุญเลิศ, ศ.พร้อมน้อย. นายหนังตะลุง, 18 สิงหาคม 2560.

สุจิตรา, มาถาวร. หนังใหญ่และหนังตะลุง, กรุงเทพฯ : บริษัท คอมแพคพริ้นท์ จำกัด, 2542.

สุธิวงศ์, พงศ์ไพบูลย์. หนังตะลุง อัจฉริยลักษณ์การละเล่นแห่งเมืองใต้, กรุงเทพฯ: สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2529.

หนังตะลุง, ศิลปะการเล่นพื้นบ้านภาคใต้.กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2550.

หนังบุญธรรม, เทอดบุญเกียรติชาติ. “ปริทัศน์หนังตะลุง 3: หนังพัทลุง-ตรัง”, วารสารแลใต้ 7, มกราคม-กุมภาพันธ์, 2536.

หอศิลป์หนังตะลุง, จังหวัดพัทลุง. “รวบรวมตัวหนังตะลุง, ”ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์.

เอนก, นาวิกมูล. หนังตะลุง – หนังใหญ่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปวรรณกรรม, 2530.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวภาวินี ไข่หนู
วัน เดือน ปี เกิด	22 ตุลาคม 2535
สถานที่เกิด	พัทลุง
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี คณะศิลปศาสตร์ สาขาภูมิภาคศึกษา มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช
ที่อยู่ปัจจุบัน	เลขที่ 78 หมู่ที่ 6 ตำบลแพรกหา อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง 93110

มหาวิทยาลัยศิลปากร