3. แนวคิดเรื่องพื้นที่และแนวคิดเรื่องสัญศาสตร์

3.1 แนวคิดเรื่องพื้นที่

ในการวิจัยครั้งนี้ได้พรรณนาวิเคราะห์เนื้อหาโดยใช้แนวคิดเรื่องพื้นที่ (Place / Space) ของอังรี เลอแฟบว์ (Lefebrve)[1] โดย คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา (2554 : 43-44). กล่าวว่า แนวคิดเรื่องพื้นที่ที่ได้มองเรื่องของ “พื้นที่ (space)” ว่าเป็น “ผลผลิต (product)” ที่เกิดจากกระบวนการการผลิตที่มนุษย์ผลิตขึ้น ทั้งนี้ Lefebvre ได้สร้างแนวคิดเรื่อง space ไว้ 3 ส่วน ปรากฏในงานเรื่อง Production of Space ได้แก่ 1) Spatial Practice 2) Representation of Space 3) Representational of Space ในแนวคิดของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้พูดถึงพื้นที่ในบทความเรื่อง พื้นที่ในคติไทย (2534) ว่า พื้นที่และเวลาเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กัน โดยความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ นั้น นิธิมองว่า เป็นเรื่องที่มนุษย์สร้างความหมายขึ้นมาทั้งนั้น อานันท์ กาญจนพันธุ์ (2548) ได้แสดงทัศนะต่อเรื่องแนวคิดเรื่องพื้นที่ในปี พ.ศ. 2535 โดยอานันท์มองว่า คนไทยเคยเข้าใจความหมายของสถานที่โดยผ่านสื่อหรือสัญลักษณ์บางอย่าง สัญลักษณ์เหล่านี้ก็คือเรื่องของพิธีกรรมและความเชื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งพิธีกรรมและความเชื่อเหล่านั้นทำหน้าที่เป็นกฎเกณฑ์ในการดูแลรักษาพื้นที่ ขณะเดียวกันก็ให้ความหมายเกี่ยวโยงไปถึงเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ไม่ให้มนุษย์ทำลายธรรมชาติมากเกินไป โดยชี้ให้เห็นว่าคนไทยไม่ได้มองสถานที่เพียงแค่ตัวสถานที่ แต่ให้ความสนใจแก่ “ระบบคุณค่า” ที่รองรับความเชื่อในเรื่องของสถานที่นั้น ๆ ด้วย

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าแนวคิดเรื่องพื้นที่นั้น มีความเกี่ยวข้องกับการให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น พิธีกรรม และความเชื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการอธิบายรูปแบบงานศิลปะประดิษฐ์ผ่านสื่อพื้นที่ของงานศิลปะไทย

ภาพที่ 56 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ณ ระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แสดงริ้วกระบวนแห่ศพทศกัณฐ์เข้าประดิษฐานในกรุงลงกา ซึ่งช่างเขียนขึ้นตามแบบอย่างงานถวายพระเพลิงพระบรมศพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

(ที่มา : กรมศิลปากร. งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. 2528 : 133.)

---

[1] Lefebrve, Henri. 1991. The Production of Space.

3.2 แนวคิดเรื่องสัญศาสตร์

สัญศาสตร์ (Semiotics) แต่เดิมนั้นเป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับการวิเคราะห์เรื่องภาษา แต่ในปัจจุบันได้ถูกนำมาใช้เพื่อวิเคราะห์เรื่องระบบเครื่องหมาย (Sign System) ต่างๆว่ามันทำงานอย่างไร โดยเป็นการสำรวจถึงตรรกะและระเบียบวิธีที่อยู่เบื้องหลังการสื่อสาร และแสดงให้เราเห็นว่าจะสามารถทำความเข้าใจอย่างเป็นระบบได้อย่างไร โดยผ่านวิธีการทางสัญศาสตร์ (Semiotic Method) รวมไปถึงสิ่งที่การสื่อสารต่างๆหมายความถึง มันเป็นศาสตร์ที่สนใจในเรื่องของความหมาย และเอาใจใส่ในเรื่องของวิธีการต่างๆที่ความหมายได้รับการผลิตขึ้นมาและถูกส่งต่อหรือถ่ายทอด สัญศาสตร์เสนอว่า การสื่อสารทั้งมวลได้วางอยู่บนรากฐานของระบบเครื่องหมายต่าง ๆ ซึ่งทำงานโดยผ่านกฎเกณฑ์และโครงสร้างบางอย่าง (ภัคพงศ์ อัครเศรณี.2548 : 8).

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล ได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องสัญศาสตร์ในเรื่อง “ภาษาของจิตรกรรมไทย การศึกษารหัสของภาพ และความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์” (2536). ว่า สัญลักษณ์ทางศาสนากับระเบียบทางสังคม จิตรกรรมที่เล่าเรื่องราวทางศาสนา คำถามพื้นฐานที่จะต้องพยายามตอบก่อนคือ งานชิ้นนี้มองศาสนาอย่างไร ความเข้าใจศาสนาในที่นี้ได้อาศัยแนวการวิเคราะห์ศาสนาของนักมานุษยวิทยากลุ่มที่มีคลิฟฟอร์ด เกียทซ์ (Clifford Geertz) เป็นผู้นำ บางท่านจัดแนวเช่นนี้ว่าเป็นแนวสัญลักษณ์และการตีความ ซึ่งเริ่มเป็นที่นิยมมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970...สิ่งที่เกียทซ์เสนอคือ การชี้ชวนให้หันมาศึกษาศาสนาในฐานะระบบความหมาย อันประกอบด้วยสัญลักษณ์ชุดหนึ่งที่จะโน้มน้าวให้คนเกิดความเห็นว่าตนเองเป็นใคร กำลังทำอะไรอยู่ และสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นรอบตัวรวมทั้งมากระทบเรานั้น คืออะไร เราควรจะตอบรับหรือตอบโต้อย่างไร ด้วยท่าทีความรู้สึกอย่างไร เป็นต้น ในการตอบคำถามเหล่านี้นักมานุษยวิทยาจำเป็นต้องตีความ หรือให้ความหมายแก่สถานการณ์ต่าง ๆ ที่เขาประสบ การหันมาเน้นเรื่องการศึกษาศาสนาในฐานะระบบสัญลักษณ์และใช้วิธีศึกษาที่เน้นการสร้างความหมายโดยตัวนักมานุษยวิทยาเองนี้ เป็นแนวทางที่ได้รับอิทธิพลจากสกุลความคิดโครงสร้าง (structuralism) ซึ่งเน้นการเข้าใจปรากฏการณ์ในฐานะเป็นการสื่อสารทางวัฒนธรรม และสกุลการตีความ (hermeneutics) สัญลักษณ์ทางศาสนานั้นมีลักษณะเด่น 3 ประการด้วยกัน

3.2.1 เป็นการนำเอาเหตุผลกับอารมณ์ความรู้สึกมาผนวกเข้าด้วยกัน หรือทำให้เป็นเรื่องเดียวกัน สัญลักษณ์ทางศาสนามีพลังในเบื้องแรก จากการก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก (mood) บางอย่างซึ่งเป็นความรู้สึกที่เข้มข้นรุนแรงในประสบการณ์การมีชีวิตอยู่ ความรู้สึกเช่นนี้อาจจะเป็นความกลัว ความประหวั่นพรั่นพรึง ความทุรนทุราย ความปิติที่ได้สัมผัสกับสิ่งที่สูงส่งงดงามที่สุด ความรู้สึกและอารมณ์เหล่านี้ส่วนหนึ่งอาจจะเป็นสิ่งที่มีเชื้ออยู่ในใจของมนุษย์ทุกคนอยู่แล้ว แต่จะต้องได้รับการเสริมแรงให้หนักแน่นขึ้น ด้วยเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมบางอย่าง ดั้งนั้นในบางวัฒนธรรมอารมณ์บางอารมณ์จะกลายเป็นสิ่งที่ถูกกระตุ้นครั้งแล้วครั้งเล่า ด้วยสัญลักษณ์บางอย่างซึ่งจะถูกนำมาแสดงออกหรือตอกย้ำด้วยวิธีการต่าง ๆ

3.2.2 ศาสนาในฐานะที่เป็นระบบสัญลักษณ์มีแบบแผนบางอย่างของการเกิด และการดำรงอยู่ในสังคม กล่าวคือเป็นทั้งแม่แบบที่ก่อให้เกิดบรรยากาศทางความรู้สึกและโลกทัศน์นั้น ๆ ด้วยสัญลักษณ์จึงเป็นทั้งเหตุและผลในเวลาเดียวกัน (ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าสังคมหนึ่ง ๆ จะต้องมีลักษณะกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน หรือมีอารมณ์และคำอธิบายชุดเดียวกันไปในทุกส่วนของสังคม) ฉะนั้นปฏิสัมพันธ์ระหว่างระบบสัญลักษณ์กับสังคมจะเป็นทั้งการดึง หรือหยิบยกเอาเรื่องราวที่เด่น ๆ ในความรู้สึกและโลกทัศน์ของสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ มาใช้สื่อสารกัน ในขณะเดียวกันก็จะเป็นการสร้างเรื่องราวเช่นนั้นขึ้นมาอีกครั้งแล้วครั้งเล่า กล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ สัญลักษณ์มิใช่สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาครั้งเดียวแล้วใช้ได้ตลอดไป แต่เป็นสิ่งที่เคลื่อนไหวโต้ตอบกับความเป็นไปภายในสังคมอยู่ตลอดเวลา

3.2.3 ระบบสัญลักษณ์มีแบบแผนการปฏิบัติ (practices) ที่ก่อให้เกิดการยอมรับ เห็นคล้อยตามและเกิดความศรัทธา แบบแผนนี้มีลักษณะเด่นตรงที่ว่าการที่คนเราจะยอมรับความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งจนซึมซับเข้าไปในหัวใจได้นั้น มักจะไม่ใช่การคิดไตร่ตรองด้วยเหตุผล แต่เป็นการสร้างการยอมรับในเบื้องแรกโดยอาศัยสิ่งซึ่งมีลักษณะเป็นภาพ (imagery) ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเห็นรูปปั้น รูปสลัก ภาพ อาคาร สิ่งของ ซึ่งใช้สืบทอดกันมาเป็นประเพณี นอกจากนั้นยังมีกระบวนการปฏิบัติต่าง ๆ เช่น คำพูด การสวดมนต์ การกราบไหว้ ทั้งในพิธีและในชีวิตประจำวัน ที่ทำให้ภาพเหล่านี้ถูกปลูกฝังเข้ามาในความสำนึกของคนอย่างแนบแน่น

3.3 แนวคิดเรื่องพื้นที่และสัญศาสตร์ในงานศิลปะไทย

ในการเสนอการวิเคราะห์งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์ศิลปะประดิษฐ์จากงานศิลปะไทยในเกาะรัตนโกสินทร์” ได้แบ่งการวิเคราะห์เป็นสองส่วน คือ การจัดวางงานศิลปะประดิษฐ์ในการประดับตามสถาปัตยกรรมภายในวัด และการวางงานศิลปะประดิษฐ์ในจิตรกรรมฝาผนัง ส่วนแรกเป็นการพิจารณาที่รูปแบบงานศิลปะไทยที่ประดับวิหาร โบสถ์ หรือสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ภายในวัดด้วยรูปแบบงานศิลปะประดิษฐ์ เช่น เฟื่องอุบะ เครื่องแขวน เป็นต้น ส่วนที่สองเป็นการพิจารณารูปแบบงานศิลปะไทยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังด้วยรูปแบบงานศิลปะประดิษฐ์ ซึ่งเป็นการบันทึกเรื่องราวของรูปแบบงานศิลปะประดิษฐ์ในพิธีกรรมต่าง ๆ โดยใช้แนวคิดเรื่องพื้นที่และสัญศาสตร์ในการอธิบายเรื่องราวที่ปรากฏ ดังบทความเรื่อง “ภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ในวัดพระแก้ว เขียนเพื่ออะไรกันแน่? ” ของท่าพระจันทร์สหวิทยาการปริทัศน์ รวมบทความและข้อเขียนของนักศึกษาโครงการปริญญาเอกสหวิทยาการ วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันจันทร์ที่ 9 พฤษภาคม พ.ศ. 2554 เป็นการอธิบายถึงการใช้พื้นที่ทางจิตรกรรมไทยในการบันทึกพระราชพิธีในราชสำนัก ดังนี้

“ใครอาจจะมองว่ารามเกียรติ์ในวัดพระแก้ว เขียนขึ้นเพื่อเทิดพระเกียรติ์พระนารายณ์ ซึ่งก็ไม่ผิด แต่ก็ไม่ถูกนัก หรือใครอาจจะบอกว่าเป็นประเพณีมาตั้งแต่นครวัดแล้ว ก็ไม่ใช่ว่าจะผิด แต่ก็ใช่ว่าจะถูกอีก หรือใครจะบอกว่ามันแสดงสงคราม การต่อสู้ระหว่างธรรมะกับอธรรม ผมก็ไม่ได้ปฏิเสธ แต่ก็ไม่ยอมรับซะทีเดียว จากการชมงานจิตรกรรมครั้งล่าสุด ได้มุมมองใหม่ว่า อันที่จริงแล้ว คนเขียนในรุ่นก่อนนั้น เค้าพยายามจะสร้างการบันทึกภาพ กิจวัตรต่างๆ ขนมธรรมเนียม ประเพณี ของราชสำนัก ในยามที่ไม่มีกล้องถ่ายภาพ งานจิตรกรรมนั่นละ จะเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์อย่างหนึ่ง มันจำลองกรุงรัตนโกสินทร์ลงมาในผนังนั้นเอง

1. เรื่องราวของรามเกียรติ์จากจิตรกรรมนั้นมิได้มีจุดเริ่มเช่นเดียวกับงานวรรณกรรม (ซึ่งแสดงเรื่องตั้งแต่การอวตารเป็นหมูป่าของพระนารายณ์เพื่อปราบยักษ์หิรัญ) แต่เริ่มต้นขึ้นเมื่อมีการประสูติโอรสของท้าวทศรส จากพระมเหสีสี่พระองค์ คือ พระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุต วาดไว้ที่ซุ้มประตูวิหารยอด ต่อด้วยตอนกำเนิดนางสีดา วาดที่ผนังระเบียงคด และดำเนินเรื่องต่อไปจากนี้ตามเข็มนาฬิกา อย่างไรก็ตาม เรื่องรามเกียรติ์ตอนก่อนหน้านี้นั้น ภาพจิตรกรรมมิได้ละทิ้งไป มีการวาดภาพเอาไว้เช่นกัน แต่ตำแหน่งของภาพวาดจะไม่อยู่ที่ฝาผนังระเบียง กลับวาดไว้ในผนังที่ซุ้มประตูต่างๆทำให้ไม่โดดเด่นและทำให้เรื่องราวเหล่านี้ไม่ได้ต่อเนื่องเรียงลำดับเชื่อมกันกับส่วนอื่นๆ ดูเสมือนว่าผู้เขียนได้นำเรื่องราวก่อนการเกิดของพระรามแยกออกเป็นอีกมิติหนึ่ง ที่ไม่เกี่ยวข้องกับรามเกียรติ์ตอนอื่น ๆ ตัวอย่างของรามเกียรติ์ตอนก่อนหน้าการประสูติของพระรามที่มีการวาดไว้เช่น พระนารายณ์อวตารเป็นหมูป่า พิธีหุงข้าวทิพย์ กำเนิดทหารเอก พาลี สุครีพ หนุมาน องคต หรือตอนนนทุกนิ้วเพชร กับพระนารายณ์ซึ่งแปลงเป็นนางรำ จะนำไปวาดไว้บนเหนือซุ้มประตูต่างๆไม่ต่อเนื่องกับเรื่องราวหลัก ทั้งๆที่เรื่องเหล่านี้มีความสำคัญ และจะเกี่ยวเนื่องกับเรื่องรามเกียรติ์ในตอนอื่นๆต่อไป (สังเกตรูปประกอบผังระเบียงคดและงานจิตรกรรมฝาผนัง จะเห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์ตอนก่อนประสูติพระราม เช่น รูปปราบยักษ์หิรัญ โดยอวตารเป็นหมูป่า มิได้วาดต่อเนื่องกับส่วนอื่น แต่วาดแยกลงบนซุ้มประตู และเป็นส่วนที่ไม่ต่อเนื่องกับตอนอื่น ๆ)

สังเกตตรงซุ้มประตูจะมีที่ว่างให้เขียนภาพ ซึ่งจิตรกรก็ได้เขียนภาพลงไป หลายตอน เช่น ปราบยักษ์หิรัญ ทำให้ตอนเหล่านี้ตัดขาดออกจากตอนอื่น ๆ ที่วาดบนผนัง ประเด็นของการเริ่มเรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่กำเนิดพระรามนั้น ผู้เขียนสันนิษฐานว่า ความต้องการหลักในการวาดภาพคือการสะท้อนภาพของราชสำนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การยกย่องพระมหากษัตริย์ในฐานะพระรามอวตาร การเขียนภาพจิตรกรรมจึงจับเอาเฉพาะเรื่องราวของพระรามเป็นหลัก เป็นการแสดง “ชีวประวัติของพระราม”เนื่องจากชื่อรามเกียรติ์นั้นแปลได้ว่า “เกียรติของพระราม” อันสอดคล้องกับเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ ส่วนเรื่องตอนอื่น ๆ นั้นเป็นเรื่องของภารกิจของพระนารายณ์ก่อนที่จะมาเป็นพระรามนั้น คนไทยไม่ได้ให้ความสำคัญนัก เนื่องจากไม่ได้นับถือศาสนาฮินดูเป็นศาสนาหลัก ศิลปินจึงมิได้สนใจจะแสดงเรื่องราวของพระนารายณ์ แต่สนใจที่จะแสดงเรื่องของ “พระราม”มากกว่า เช่นเดียวกับเรื่องราวของตัวละครอื่นๆในรามเกียรติ์ก่อนพระรามเกิด เช่น กำเนิดทหารเอก (หนุมาน สุครีพ) ทศกัณฐ์ได้นางมณโฑ ฯลฯ ซึ่งไม่ใช่จุดประสงค์ที่ศิลปินไทยจะมุ่งเน้นเป็นหลัก เนื่องจากอยู่นอกเหนือ “ชีวประวัติของพระราม”จึงมีการเขียนไว้บ้าง แต่อยู่ในอีกมิติหนึ่งซึ่งแยกออกเป็นคนละส่วน ดังนั้น จุดประสงค์หลักของงานจิตรกรรมรามเกียรติ์จึงมิใช่การบูชาพระนารายณ์ในฐานะเทพเจ้าฮินดู แต่เป็นการเล่าเรื่องของพระมหากษัตริย์อันเป็นบุคคลที่อยู่ในฐานะสมมติเทพ ซึ่งหมายถึงพระมหากษัตริย์ของไทย ซึ่งประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวัง (โดยการเปรียบเทียบว่าเป็นพระราม) มากกว่านอกเหนือจากการแสดงภาพอุดมคติของพระมหากษัตริย์แล้ว หากศึกษาต่อไปจะพบว่า ประเด็น ที่จิตรกรรมต้องการมุ่งเน้น มิใช่เรื่องของอภินิหารจากสงคราม การสร้างภารกิจในการรบ ปราบยักษ์ เป็นหลัก แต่มุ่งเน้นการถ่ายทอด บันทึก จำลอง ชีวิตในราชสำนัก และสังคมไทยอื่นๆ รวมถึงการสะท้อนภาพของกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ด้วย

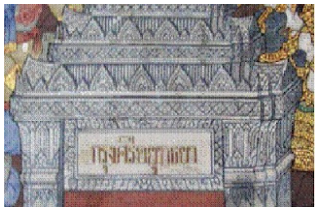
2. การให้ความสำคัญกับบางประเด็นในภาพจิตรกรรม ซึ่งไม่ใช่ประเด็นหลักในเนื้อเรื่องจากการสังเกตการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น จะพบว่าศิลปินมีการคัดเลือกให้ภาพบางภาพ เรื่องราวบางประเด็นมีความสำคัญกว่าเรื่องอื่นๆ สังเกตได้จากการนำมาทำเป็นภาพขนาดใหญ่ จัดวางในตำแหน่งศูนย์กลาง หรือวางตำแหน่งของภาพให้อยู่ในระดับสายตา ทำให้เห็นว่าศิลปินให้ความสำคัญของส่วนประกอบต่างกันในแต่ละตอน หากมองในส่วนรวมแล้ว ภาพที่มีความโดดเด่นมากที่สุดได้แก่ ชีวิตในพระราชวัง ซึ่งถูกให้ความสำคัญมาก มีการจัดองค์ประกอบที่มุ่งเน้นให้เป็ศูนย์กลางของภาพและในบางกรณีมีความโดดเด่นกว่าประเด็นหลักของท้องเรื่องด้วยซ้ำ สังเกตได้จากบางตอนเช่น ตอนที่พญาขร (พี่ชายนางสำมนักขา)ต่อสู้กับพระราม จิตรกรไม่ได้ให้ความสำคัญกับการ สู้รบ กลับให้ความสำคัญกับภาพในวังของพญาขร ขณะพญาขรกำลังปรึกษากับเหล่าเสนา ซึ่งไม่ได้เป็นประเด็นหลักของเรื่องแต่นำมาไว้กลางผนัง มีขนาดใหญ่และอยู่ในระดับสายตา ส่วนภาพการสู้รบกลับอยู่เหนือระดับตา มีขนาดเล็ก และมองไม่ชัดเจน (ดูภาพประกอบ)

ภาพนี้จะเห็นได้ว่าลักษณะเด่นของภาพคือชีวิตในวัง ขณะที่จุดเด่นของเรื่องคือการรบกับพญาขร จะอยู่ด้านบน มีขนาดเล็ก แม้กระทั่งรูปขบวนรถทรงยังดูเด่นกว่าการสู้รบเสียอีก

ภาพขยายการสู้รบระหว่างพระรามกับพญาขร ซึ่งอยู่ส่วนบนของภาพที่ 3(มองจากภาพที่ 3 จะเห็นไม่ชัด) ลักษณะเช่นนี้ได้เกิดเช่นเดียวกันกับตอนอื่นๆจำนวนมาก ตัวอย่างเช่น เช่น การรบกับพญาทูต พญาตรีเศียร การรบระหว่างกุมภกรรณกับพระลักษมณ์ หนุมานสู้กับอินทรชิตตอนเข้าสวนขวัญเมืองลงกาและอื่นๆอีกจำนวนมาก ส่วนที่เป็นการสู้รบ การแสดงอภินิหารกลับไม่ถูกเน้น มักอยู่ด้านบนเหนือระดับสายตา มีขนาดเล็ก ขณะที่ศูนย์กลางภาพซึ่งมีขนาดใหญ่จะเป็นภาพภายในกำแพงวัง แสดงกิจกรรมต่างๆของกษัตริย์ เช่น ปรึกษากับเหล่าเสนา วางแผนการรบอยู่ ตัวอย่างภาพตอนพระรามรบกับพญาขร จะเห็นว่าศูนย์กลางภาพเป็นภาพพระราชวัง และชีวิตในราชสำนัก รองลงมาเป็นขบวนรถทรง (อยู่ด้านล่างขวามือ ใกล้ระดับสายตาผู้ชม)ส่วนการสู้รบกับพระรามด้านบนเป็นภาพขนาดเล็กและห่างไกลจากสายตาผู้ชม นอกเหนือจากนั้น เราจะพบว่า ประเด็นที่จิตรกรรมต้องการมุ่งเน้น มิใช่เรื่องของอภินิหารจากสงคราม การสร้างภารกิจในการรบ ปราบยักษ์ เป็นหลัก แต่มุ่งเน้นการถ่ายทอด บันทึก จำลอง ชีวิตในราชสำนัก ทั้งในรูปแบบการสะท้อนภาพจริงและภาพอุดมคติ

3.รามเกียรติ์ในฐานะภาพสะท้อนสังคมจริงและสังคมอุดมคติ ตามที่กล่าวแล้วว่า จิตรกรรมฝาผนังนี้ ไม่ได้มีจุดประสงค์หลักในการแสดงถึงการรบในสงคราม แต่เน้นการจำลองชีวิตในราชสำนักมากกว่า เพื่อสนับสนุนแนวคิดเทวราชาหรือสมมติเทพ (พระรามคือกษัตริย์ รัตนโกสินทร์ ที่สืบต่อจากอโยธยา)ดังนั้น ภาพที่เขียนไว้จำนวนมากจึงเป็น

ภาพเมือง พระราชวัง ซึ่งคล้ายคลึงกับกรุงรัตนโกสินทร์หลายประการ แสดงถึงความต้องการที่จะนำเอานครในอุดมคติมาเป็นแบบอย่างให้กับนครของตน นอกเหนือจากการตั้งชื่อเมืองหลวงว่ากรุงศรีอยุธยา ตามชื่อเมืองอโยธยาที่เป็นของพระราม



จากรูปประตูเมืองของพระราม เห็นชื่อกรุงศรีอยุธยา นครหลวงของไทย(หมายเหตุในตอนตั้งกรุงรัตนโกสินทร์นั้น เรามีความคิดว่ากรุงเทพฯนี้คืออยุธยา ที่ถูกสร้างใหม่ กษัตริย์พระองค์รัชกาลที่ 1-3 ก็ยังเรียกตัวเองว่าเจ้ากรุงศรีอยุธยาด้วยซ้ำ) ในอีกทางหนึ่ง การสร้างให้รามเกียรติ์มีส่วนใกล้เคียงกับความเป็นจริงในสังคมหรือประวัติศาสตร์ไทย อาจแสดงการบันทึกประวัติศาสตร์ในรูปของงานจิตรกรรมฝาผนังอีกด้วย เราจะเห็นภาพเมือง พระราชวัง คล้ายคลึงกับกรุงรัตนโกสินทร์หลายประการ ดังภาพแสดงด้านล่าง

นอกเหนือจากภาพของนครและชีวิตในพระราชวังแล้ว ส่วนอื่นที่ได้รับการให้ความสำคัญ ได้แก่ พระราชพิธีต่าง ๆ เช่นพระราชพิธีอภิเษกสมรส, การประลองกำลังยกศร, การปลงพระศพ, การเฉลิมฉลอง และขบวนเสด็จ เช่น ขบวนแห่ ขบวนเรือ ขบวนรถทรง จะถูกวาดให้มีความโดดเด่น ทั้งในด้านขององค์ประกอบภาพ ขนาดภาพ การให้รายละเอียดตกแต่ง การปิดทอง การให้ความสำคัญกับพระราชกรณียกิจของกษัตริย์ ราชสำนัก พระราชพิธี ฯลฯ เหล่านี้มากกว่าท้องเรื่อง อาจมีข้อสันนิษฐานได้ว่า เนื่องจากจุดประสงค์หลักของจิตรกรรมรามเกียรติ์ คือการสร้างภาพสะท้อนทางอุดมคติของพระมหากษัตริย์ ซึ่งถูกสมมติเป็นพระรามแห่งกรุงอโยธยา ดังนั้น จิตรกรจึงต้องทำหน้าที่ถ่ายทอดเรื่องราวในราชสำนักและบุคคลในราชสำนักเป็นหลัก มากกว่าจะคำนึงถึงความสำคัญของท้องเรื่องในด้านการสู้รบสงคราม เทพฮินดู หรืออื่น ๆ ภาพขบวนรถทรง มักมีจุดเด่น มีขนาดพื้นที่ใหญ่มาก อยู่ใกล้ระดับสายตา หรือด้านล่างของระดับสายตาเล็กน้อย มีการให้รายละเอียดสูง และปิดทองดูโดดเด่น หากไม่ใช่ภาพที่เด่นเป็นหลักก็เป็นรอง ทั้งๆที่ภาพขบวนรถเหล่านี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเรื่อง ไม่ใช่ส่วนหลัก แต่จิตรกรก็กลับให้ความสำคัญในส่วนเหล่านี้มาก

ภาพตอนงานศพทศกัณฐ์ เป็นภาพที่จิตรกรให้ความสำคัญมาก มีขนาดพื้นที่ใหญ่ มีรายละเอียดกิจกรรมครบถ้วน เสมือนการจำลองงานพระราชพิธีจริง ทั้งขบวนราชรถ การละเล่นต่างๆ เครื่องประกอบพระเมรุมาศ และเครื่องสูง

ขบวนรถทรงก็เขียนรายละเอียดแบบพิธีจริง มีการละเล่นแบบในงานศพจริงด้วย

โรงมหรสพ กายกรรมก็มี และนี่รูปธง ซึ่งเคยเป็นธงชาติไทยมาก่อน ก็มีปรากฏในงานศพทศกัณฐ์ของเมืองลงกา (ซึ่งเป็นเมืองตรงข้ามกับอโยธยาของพระราม ก็ยังมีธงช้างปรากฏจนได้)

เห็นไหม ว่าจิตรกรเขาพยายามจำลองพระราชวัง และกรุงรัตนโกสินทร์ ลงมาในภาพจิตรกรรม ในยุคที่ยังไม่มีภาพถ่าย และจำลองจนไม่สนใจว่าธงนั้นจะเป็นธงของฝ่ายไหน ก็เพราะจุดประสงค์หลักของงานอันสำคัญกว่าสิ่งอื่นใดก็คือการจำลองภาพของกรุงรัตนโกสินทร์นี้มามากกว่า

หมายเหตุ : จิตรกรรมฝาผนังในวัดพระแก้วที่เราเห็นนี้ผ่านการซ่อมมาหลายครั้ง ครั้งใหญ่สุดสมัยรัชกาลที่ 7 ดังนั้น สิ่งที่เราเห็นขณะนี้ อาจเป็นสิ่งที่ช่างรุ่นใหม่ทำขึ้นใหม่ หรือทำการบูรณะแต่ยังคงสภาพของเดิมเอาไว้ แค่ไหนในส่วนใด ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง ทว่าผู้วิจัยเชื่อว่าการบูรณะคงต้องสืบสานแนวคิดหรือรูปแบบบางอย่างเอาไว้บ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่ยังคงจุดประสงค์ในการสร้างภาพจิตรกรรมนั้นไว้”

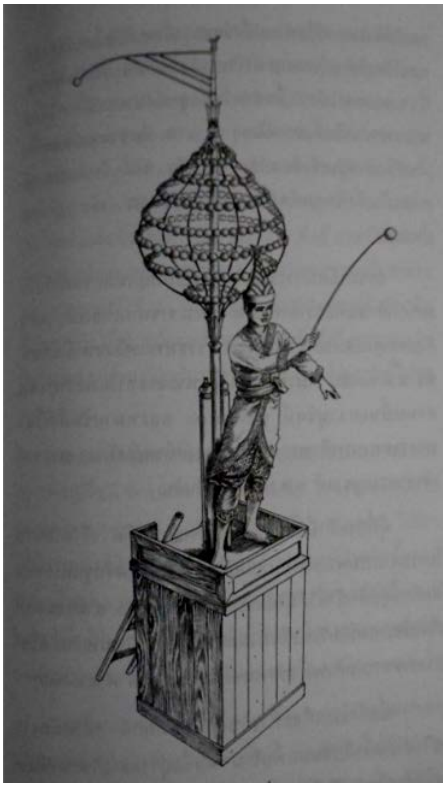
จากตัวอย่างบทความดังกล่าว เป็นตัวอย่างการวิเคราะห์แนวคิดเรื่องพื้นที่ในงานจิตรกรรมไทยในวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่เป็นพื้นที่การบันทึกสัญลักษณ์ในพิธีกรรมของพระราชสำนัก ดังตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดอีกส่วนหนึ่งดังนี้

ภาพที่ 57 ในปริมณฑลรั้วราชวัติ เมรุมาศลักษณะทรงปราสาทยอดปรางค์
ภายในเป็นเมรุทองตั้งโกศศพทศกัณฐ์
(ที่มา : กรมศิลปากร.งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. 2528 : 134)

จากภาพปรากฏมีระทาดอกไม้ และโรงรำระหว่างระทา ในงานเมรุทองตั้งโกศศพทศกัณฐ์ใน จิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับงานพระศพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 58 ระทาดอกไม้ และโรงรำระหว่างระทา ในงานพระศพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ภาพจากหอดำรงราชานุภาพ
(ที่มา : กรมศิลปากร.งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. 2528 : 132)

ภาพที่ 59 ภาพต้นกัลปพฤกษ์ ในวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร
(ถ่ายเมื่อ 27 กรกฎาคม 2555)



ภาพที่ 60 ต้นกัลปพฤกษ์
(ที่มา : สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง. 2542 : 255).

ต้นกัลปพฤกษ์ที่ทำขึ้นสำหรับทิ้งทานในการพระราชกุศล แต่ละคราวตามคติโบราณราชประเพณีตามประเพณีการออกงานเมรุหลวง จะเป็นพระเมรุถวายเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระมหากษัตริย์ราชก็ดี พระเมรุหรือเมรุหลวงที่ได้รับพระราชทานเพลิงพระศพและศพก็ดี ในสมัยโบราณนั้นมีธรรมเนียมพระราชทานเงินสำหรับทิ้งเป็นทานแก้ผู้คนที่มาในงาน... ธรรมเนียมพระราชทานเงินสำหรับทิ้งทานแก่ผู้ที่มาในการออกงานเมรุหลวงเช่นนี้ เนื่องมาจากคติความเชื่อที่ว่าต้นกัลปพฤกษ์สามารถจะเนรมิตสิ่งพึงประสงค์ได้ตามต้องการ ดังนั้นในการออกงานเมรุหลวงจึงมีธรรมเนียมตั้งต้นกัลปพฤกษ์สำหรับทิ้งทวนเป็นประเพณีสืบต่อกันมา ต้นกัลปพฤกษ์ในงานเมรุหลวงจะตั้งอยู่ในบริเวณเดียวกับพระเมรุมาศ เพราะในการสร้างเมรุมาศจะสร้างตามคติภูมิจักรวาล คือเชื่อว่าจักรวาลนี้มีเขาพระเมรุเป็นแกนกลาง มีทวีปทั้ง 4 เป็นบริวาร เมื่อสร้างเมรุหลวงก็จะสมมติพระเมรุมาศเป็นเขาพระสุเมรุ สิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ รอบ ๆ บริเวณพระเมรุมาศนั้นก็เปรียบเป็นภูมิบริวารที่มีอยู่โดยรอบเขาพระสุเมรุ ต้นกัลปพฤกษ์ซึ่งมีอยู่ในอุตรกุรุทวีปก็ถือว่าเป็นภูมิบริวารอย่างหนึ่งด้วยเช่นกัน... คติความเชื่อในการตั้งต้นกัลปพฤกษ์ไม่มีหลักฐานปรากฏว่ามีมาแต่ก่อนสมัยอยุธยาเป็นราชธานี หรือมีในภาคอื่น ๆ นอกไปจากภาคกลาง แบบอย่างเท่าทีเหลืออยู่เป็นลักษณะภาพเขียนฝาผนังตามศาสนสถานบางแห่งในสมัยรัตนโกสินทร์ (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง. 2542 : 255).

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้มีงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ที่สามารถนำผลการวิจัยมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์งานวิจัย “การศึกษาวิเคราะห์ศิลปะประดิษฐ์จากงานศิลปะไทยของวัดหลวงในเกาะรัตนโกสินทร์ได้ในครั้งนี้” ได้แก่

ภูชิษย์ สว่างสุข ได้วิจัยเรื่อง “งานใบตอง บายศรี แกะสลักผักผลไม้ สมัยสุโขทัยถึงรัตนโกสินทร์ตอนกลาง” ในปี พ.ศ.2553 ของ ภาควิชาคหกรรมศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สังเคราะห์ประวัติความเป็นมาของงานดอกไม้ บายศรี แกะสลักผักผลไม้ โดยเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างข้อมูลและหลักฐาน จนเกิดเป็นภาพของเรื่องราวต่าง ๆ ในอดีต 2) วิเคราะห์แนวคิดทางปรัชญาจากไตรภูมิที่มีผลต่อการกำหนดรูปแบบของงานศิลปะงานดอกไม้ บายศรี แกะสลักผักผลไม้ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวมรวบข้อมูลหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรและที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ นำมาตีความและวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การพิจารณาฐานคติเชิงปรัชญา **ผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้** 1) งานดอกไม้ บายศรี แกะสลักผักผลไม้ แบ่งเป็น 3 ช่วง พบว่า ช่วงที่ 1 สมัยก่อนรัตนโกสินทร์ ได้แก่ สมัยสุโขทัยงานดอกไม้พบลักษณะการประดิษฐ์ พู่กลิ่น พวงมาลัย การใช้ขันหมากเงิน ทอง บายศรี ในงานพระพุทธศาสนา มีรูปแบบการประดิษฐ์ใช้การพนม สมัยอยุธยาพบงานดอกไม้ คือ สร้อยสน พบวิธีการทำโดยใช้กลีบสอดคล้องกัน เครื่องแขวนขนาดใหญ่ เช่น ระย้า การทำพุ่มข้าวบิณฑ์ งานบายศรีถูกใช้ในงานสมโภชแบบพิธีพราหมณ์ มีระเบียบแบบแผนโดยงานของเจ้านายใช้เป็ดปากทอง งานแกะสลักใช้หล่อเป็นรูปตราติดโคมบูชา สมัยธนบุรี พบงานดอกไม้

สร้อยสน และบายศรีปากชาม ช่วงที่ 2 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3) ใช้แบบแผนสมัยอยุธยา เช่น การตกแต่งดอกไม้เมรุมาศ ด้วยพู่กลิ่น ระย้า มาลัยต่าง ๆ ใช้แกนผลไม้มาทำพุ่มดอกไม้ การทำเครื่องแขวน เช่น โคมหวด โคมระย้า ฉัตรดอกไม้ การทัดดอกไม้ที่มงกุฎใช้สร้อยสนหรือแตระ บายศรีใช้สมโภชแบบพิธีพราหมณ์ มีบายศรีแก้ว เพิ่มขึ้นจากเดิม ใช้การเวียนเทียน 7 รอบ ชาวบ้านใช้บายศรีปากชามใส่ไข่ต้ม งานแกะสลักผักผลไม้ใช้เพื่อบริโภคและถูกถ่ายทอดไปยังชาวบ้าน การเรียนการสอนใช้วิธีการฝากบุตรหลานคอยรับใช้และเรียนรู้งานไปในเวลาเดียวกัน ช่วงที่ 3 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง (รัชกาลที่ 4-7) มีความเจริญสูงสุดของงานดอกไม้ มีการประกวดและเกณฑ์แรงงานเพื่อประดิษฐ์ถวายในงานพระพุทธศาสนา และพระมหากษัตริย์ ใช้ดอกไม้ในปริมาณมากจนเกิดอาชีพปลูกดอกไม้เพื่อจำหน่าย มีการทำพวงมาลาหรือพวงหรีดเพิ่มขึ้น งานบายศรีมีแบบแผนตายตัว งานแกะสลักผลไม้ใช้ในพระราชพิธีเดือนสารท แกะสลักฟักทองเป็นโถข้าวยาคู สั่งฟักทองผลใหญ่จากประเทศจีน ผู้ชายมีฝีมือแกะสลักมากว่าผู้หญิง มีการนำงานแกะสลักไปตกแต่งอาหารแบบตะวันตก 2) การวิเคราะห์งานดอกไม้ บายศรี แกะสลักผักผลไม้ พบว่า งานดอกไม้มีลวดลายสลับทับหลังเป็นเฟื่องอุบะ และมาลัยการประดิษฐ์งานเครื่องแขวนจึงเป็นชั้น ๆ ของสวรรค์ และส่วนปลายทอดเป็นจอมแหพุ่งสู่เบื้องสูง พุ่มดอกไม้พบมีการใช้ดอกบัวมาประดิษฐ์เพื่อถวายพระศิวะ ดอกไม้ทัด เดิมเป็นดอกไม้ติดกับผ้าโพกศีรษะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุ บายศรี พบว่า การประดิษฐ์บายศรีต้น มีความสัมพันธ์กับงานดอกบัวรองพระบาทของการประสูติพระพุทธเจ้า ไข่และพุ่มดอกไม้ คือ พระพรหมที่เกิดจากพระนาภีของพระนารายณ์ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดอกบัวและพระอาทิตย์ กรวยข้าว คือ เขาพระสุเมรุ และชมพูทวีป แกนไม้คือ หมุดของพระอินทร์ แกนจักรวาล ก้านของดอกบัว และเขามัทระ ตัวบายศรี คือ เขาสัตตบริภัณฑ์ ปลาใหญ่ ทวีปทั้งหกและหมุด 6 ตัว ชามใส่บายศรี คือ กำแพงจักรวาล ชั้นของบายศรี คือสวรรค์ชั้น ๆ ต่าง ไม้ขนาบ 3 อัน คือบันไดทอง บันไดแก้ว และบันไดเงิน งานแกะสลักผักผลไม้ พบว่า เป็นผลสะท้อนคติเทวราชใช้ตกแต่งเมรุมาศ มีการแกะสัตว์หิมพานต์ เช่น นาคสัญลักษณ์ในระบบจักรวาล ลวดลายแกะสลักมีต้นแบบจากดอกบัว ลวดลายจากธรรมชาติ และพัฒนาเป็นแบบลวดลายประดิษฐ์

จากงานวิจัยดังกล่าวข้างต้นเป็นการแสดงให้เห็นถึง การให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์สมัยสุโขทัยถึงรัตนโกสินทร์ตอนกลาง ในเรื่องงานใบตอง บายศรี แกะสลักผักผลไม้ ที่มีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมในราชสำนัก ซึ่งในช่วงที่ 1 สมัยก่อนรัตนโกสินทร์ ได้แก่ สมัยสุโขทัยถึงสมัยธนบุรี มีการให้ความหมายของงานที่เน้นพื้นที่พิธีกรรมของพราหมณ์ บายศรีคือการจำลองเขาพระสุเมรุในพิธีกรรมและความเชื่อของพรมหมณ์ ช่วงที่ 2 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3) ใช้แบบแผนสมัยอยุธยา และยังคงเน้นพื้นที่ในการให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์กับพิธีกรรมของพราหมณ์อยู่ เพราะเป็นการถ่ายโอนวัฒนธรรมและความเชื่อจากสมัยอยุธยา แต่ขยายพื้นที่ความเชื่อดังกล่าวไปยังชาวบ้านมากขึ้น ซึ่งแตกต่างจากช่วงที่ 1 ที่เน้นพื้นที่เพียงพระราชสำนัก พบการเรียนการสอนโดยใช้วิธีการฝากบุตรหลานคอยรับใช้และเรียนรู้งานไปในเวลาเดียวกัน และช่วงที่ 3 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง (รัชกาลที่ 4-7) พื้นที่ในการให้ความหมายของงานใบตอง บายศรี แกะสลักผักผลไม้ ไม่ใช่เพียงสัญลักษณ์ของพิธีกรรมของพราหมณ์เพียงอย่างเดียว แต่เป็นสัญลักษณ์ของการสืบทอดในงานพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา การประดิษฐ์ถวาย

ในงานของพระมหากษัตริย์ และเป็นพื้นที่ของการแข่งขัน เช่น การประกวด การแสดงอำนาจว่าผู้ชายมีฝีมือแกะสลักมากว่าผู้หญิง เป็นต้น

ชนินทร์ วิเศษสิทธิกุล ได้วิจัยเรื่อง “การเปลี่ยนแปลงชีวิตสังคมเมืองในเกาะรัตนโกสินทร์ กรุงเทพมหานคร” ในปี พ.ศ.2547 ของคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษากระบวนการเปลี่ยนสภาพชีวิตสังคมเมืองในเกาะรัตนโกสินทร์ 2) ศึกษาสภาพชีวิตสังคมเมืองในพื้นที่เมืองเก่าเกาะรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน 3) กำหนดแนวทางการพัฒนา และอนุรักษ์พื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์ **ผลการวิจัยพบว่า** กระบวนการการเปลี่ยนแปลงชีวิตสังคมเมืองในเกาะรัตนโกสินทร์ มีผลมาจากปัจจัยทั้ง 3 ด้าน คือ 1. ปัจจัยด้านกายภาพ ได้แก่ การขยายตัวของเมือง การพัฒนาโครงข่ายการคมนาคมทางบก การใช้ประโยชน์ที่ดิน และลักษณะของสถาปัตยกรรม 2. ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ ได้แก่ การมีเสรีทางการค้า ระบบทุนนิยม 3.ปัจจัยทางด้านสังคม ได้แก่ การยกเลิกระบบศักดินาและการเลิกทาส การเปลี่ยนแปลงการปกครอง และค่านิยม นอกจากปัจจัยทั้ง 3 ด้านแล้ว ยังมีปัจจัยภายนอกที่มาเป็นสิ่งกระตุ้นต่อการเปลี่ยนแปลง ได้แก่ อิทธิพลชาติตะวันตก ภาวะสงครามโลก และวิกฤตเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลก ซึ่งปัจจัยดังกล่าวทั้งหมดนี้ มีผลในการเปลี่ยนแปลงชีวิตสังคมเมืองในเกาะรัตนโกสินทร์ในแต่ละช่วงเวลา มาเป็นลำดับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน และได้ทราบถึงสภาพชีวิตสังคมเมืองในปัจจุบัน ที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างผู้คน กิจกรรมและการใช้พื้นที่อย่างแน่นแฟ้น แต่ในการพัฒนาและอนุรักษ์ที่เข้ามาสู่พื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์ไม่ได้มีการพิจารณาถึงสภาพชีวิตสังคมเมือง จึงทำให้สภาพชีวิตสังคมเมืองในปัจจุบันถูกทำลายไป และยังเป็นสิ่งที่น่าเป็นห่วงสำหรับแนวโน้มของสภาพชีวิตสังคมเมืองในอนาคต ผลการศึกษา นำมาสู่ข้อเสนอแนะแนวทางพัฒนาและอนุรักษ์พื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์ที่มีการพิจารณาถึงสภาพชีวิตสังคมเมือง โดยเสนอแนวทางพัฒนาและอนุรักษ์พื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์ให้มีความสอดคล้องกันระหว่างผู้คน กิจกรรม และการใช้พื้นที่ เพื่อยังคงไว้ซึ่งชีวิตสังคมเมืองในพื้นที่

จากงานวิจัยดังกล่าวข้างต้นเป็นการแสดงให้เห็นถึง การให้ความหมายของพื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปเป็นสังคมเมือง ด้วยอิทธิพลจากระบบศักดินาและการเลิกทาส อิทธิพลชาติตะวันตก ภาวะสงครามโลก และวิกฤตเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลก พื้นที่บางแห่งจึงเป็นสัญลักษณ์ของระบบทุนนิยม ซึ่งสภาพชีวิตสังคมเมืองหลายแห่งถูกทำลาย แนวทางพัฒนาและอนุรักษ์พื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์จึงควรมีการพิจารณาถึงสภาพชีวิตสังคมเมือง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมของพื้นที่ดังกล่าว