

## บทที่ ๕

### หลักฐานทำร้ายและนาฏลักษณะจากแหล่งโบราณคดีใกล้เคียง

ปราสาทพิมาย เป็นศาสนสถานสำคัญเนื่องในพระพุทธศาสนา วัชรยาน ศูนย์กลางอารยธรรมเขมรในประเทศไทย ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ – ๑๘ อันเป็นช่วงเวลาที่วัฒนธรรมเขมรเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด และได้แผ่ขยายอำนาจทางการเมือง รวมทั้งรูปแบบวัฒนธรรมในด้านต่างๆ ออกไปกว้างไกล เกือบทั่วทั้งคาบสมุทรอินโดจีน แต่ในขณะเดียวกันปราสาทพิมายก็ได้เป็นเพียงสถานที่เดียวที่พบร่องรอยอิทธิพลวัฒนธรรมเขมร และเมื่อศึกษาต่อไปแล้ว ก็พบว่าวัฒนธรรมเขมรเอง ก็เกิดขึ้นจากการผสมผสาน และมีประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องอยู่กับวัฒนธรรมข้างเคียงเรื่อยมาตั้งแต่ยุคเริ่มต้น ตั้งแต่การรับอารยธรรมจากอินเดีย ประวัติศาสตร์การต่อสู้ระหว่างอาณาจักรจามปา และความสัมพันธ์ของกษัตริย์ที่มีต่ออาณาจักรชวา เป็นต้น

ดังนั้นในการศึกษาทำร้ายและนาฏลักษณะจากปราสาทพิมายครั้งนี้ จึงควรจะได้มีการศึกษาหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับทำร้ายในวัฒนธรรมร่วมสมัย และวัฒนธรรมข้างเคียงที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมรด้วย เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาถึงความสืบเนื่อง และความสัมพันธ์ของรูปแบบทำร้ายในยุคสมัยและวัฒนธรรมต่างๆ ว่ามีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างกัน รวมทั้งความนิยมของทำทางทำร้ายในแต่ละท้องถิ่น

### หลักฐานทำร้ายจากวัฒนธรรมร่วมแบบเขมรในประเทศไทย

วัฒนธรรมเขมรในประเทศไทย หรือในทางศิลปะเรียกว่า ศิลปะสมัยลพบุรี นั้น เกิดขึ้นจากการติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างดินแดนสองด้านของเทือกเขาพนมดงรัก คือพื้นที่ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย กับประเทศกัมพูชา เป็นสำคัญ ตามที่จดหมายเหตุจีน มักเรียกดินแดนทั้งสองนี้ว่า เจนละบก และ เจนละน้ำ ซึ่งผู้คนในพื้นที่ทั้งสองนี้ต่างไปมาหาสู่และติดต่อสัมพันธ์กันตลอดเวลา จนเมื่อราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ดินแดนทั้งสองนี้จึงถูกผนวกเข้าด้วยกัน ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ผู้เสด็จมาจากชวา แต่เนื่องจากสภาพทางภูมิศาสตร์ที่อยู่ห่างไกล และมีแนวเทือกเขาวางกั้นอยู่ตลอดแนว จึงทำให้วัฒนธรรมเขมรในกัมพูชา และวัฒนธรรมเขมรในประเทศไทย มีข้อปลีกย่อยบางประการที่แตกต่างกัน อันเป็นผลมาจากพื้นฐานทางวัฒนธรรมของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นั้น มีความสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ในยุคสำริด ต่อเนื่องถึงวัฒนธรรมทวารวดี ซึ่งนับถือพุทธศาสนาอย่างเหนียวแน่น

อย่างไรก็ดี ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ เป็นต้นมา หลักฐานวัฒนธรรมเขมรในประเทศไทยได้เพิ่มมากขึ้นอย่างรวดเร็ว ดังจะเห็นว่าจำนวนปราสาทเขมรในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ นั้นมีถึง ๔๒ แห่ง ในขณะที่ก่อนหน้านี้ ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ มีเพียง ๔ แห่ง คิดเป็นอัตราการขยายชุมชนในวัฒนธรรมเขมรสูงถึง ๑๐ เท่า ของอดีต<sup>๑</sup> แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่มีมากขึ้น ทั้งนี้ อาจเนื่องมาจากราชวงศ์มหิธรซึ่งมีถิ่นฐานดั้งเดิมอยู่ในเขตจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ และ ศรีสะเกษนั้น ได้เริ่มเข้าไปมีบทบาทในราชอาณาจักรกัมพูชาก็เป็นได้

หลักฐานการทำวัฒนธรรมเขมรที่พบในประเทศไทย ส่วนใหญ่อยู่ในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมากปรากฏอยู่ในรูปของงานประติมากรรมทางศาสนา ทั้งพุทธศาสนาและศาสนาฮินดู และพบมากที่สุดที่สุโขทัยในวัฒนธรรมร่วมแบบเขมรสมัยนครวัดและบายน แต่ก่อนหน้านี้ หลักฐานทางด้านจารึก ก็ทำให้เราทราบว่า ศิลปะการฟ่อนรำได้เข้ามามีบทบาทในด้านพิธีกรรมและการละเล่นเพื่อความบันเทิงมาแล้ว ดังข้อความในจารึกเมืองเสมา จังหวัดนครราชสีมา (พ.ศ.๑๕๑๔) ที่กล่าวสรรเสริญพระเจ้าชัยวรมันที่ ๕ ว่าพระองค์ทรงสนพระทัยเกี่ยวกับศิลปะการละคร (กฤตนาฏเก) สามารถแต่งกลอนสดได้ และบางครั้งถึงกับทรงแสดงละครด้วยพระองค์เอง และจารึกศาลเจ้าเมืองลพบุรี ก็ได้กล่าวถึงการอุทิศนางระบำและนักร้อง นักดนตรี เพื่อทำหน้าที่รับใช้รูปเคารพ ซึ่งพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ โปรดให้จารึกขึ้น ในราว พ.ศ.๑๕๔๕ - ๑๕๙๓<sup>๒</sup> แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลวัฒนธรรมเขมรทางด้านนาฏศิลป์ที่ได้เข้ามาสู่ดินแดนส่วนต่าง ๆ ของประเทศไทยเป็นระยะ และปรากฏร่องรอยหลักฐานให้เราได้ศึกษา ดังต่อไปนี้

๑. ทับหลังสลักภาพนางอัปสรฟ่อนรำ ปราสาทบ้านสีดา อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๗ ประกอบด้วยปรangkประธานหนึ่งหลัง สร้างด้วยศิลาแลง ผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสย่อมุมมีทางเข้าด้านทิศตะวันออก ปรากฏภาพสลักบนทับหลังแสดงภาพนางอัปสรฟ่อนรำ ๗ คน ปัจจุบันเหลือหลักฐานให้ศึกษาเพียงภาพถ่ายเท่านั้น (ภาพที่ ๙๘)

ลักษณะเป็นนางอัปสรอยู่ในท่าฟ่อนรำ โดยคนที่ ๔ เป็นประธานของภาพ แสดงท่ารำตามแบบคัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ ในท่า “วลิตฺรูกะ” หรือทำย่ายต้นขา (ภาพลายเส้นที่ ๒๕) แสดงอาการโดยเอียงตัวไปด้านซ้าย ยืนอยู่บนเท้าขวา เท้าทั้งสองก้นเหลี่ยมเข้า มือทั้งสองอยู่ระหว่างอก ส่วนนางอัปสรที่เหลือ แสดงท่า “วิกษิปตะอากษิปตะกะ” หรือทำซัดมือซัดเท้า

<sup>๑</sup> กรมศิลปากร, ประวัติศาสตร์ - โบราณคดี กัมพูชา (กรุงเทพฯ : บริษัท ประชาชน จำกัด, ๒๕๓๖), ๑๒๑.

<sup>๒</sup> หอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร, จารึกในประเทศไทย เล่ม ๓ (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ภาพพิมพ์, ๒๕๒๙), ๒๕๓.

(ภาพลายเส้นที่ ๒๖) แสดงให้เห็นถึงความนิยมของรูปแบบท่ารำในท้องถิ่นที่แตกต่างจากชุมชนอื่นๆ

๒. ประติมากรรมแสดงภาพบุคคลสี่กรฟ้อนรำ จากหน้าบันปราสาทพะโค อำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดนครราชสีมา อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ จัดแสดงอยู่ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย (ภาพที่ ๙๙)

ปราสาทพะโค เป็นศาสนสถานขนาดเล็ก สร้างขึ้นในศาสนาฮินดู ก่อด้วยอิฐและหินทราย ประกอบด้วยปราสาท ๓ หลัง ตั้งอยู่บนผังรูปตัวที หันหน้าไปทางทิศตะวันออก จากการบูรณะของกรมศิลปากร ได้พบหน้าบันชั้นหนึ่งแสดงหลักฐานทางนาฏกรรม คือ ทับหลังแสดงภาพบุคคล ๔ กร ฟ้อนรำ แวดล้อมด้วยภาพปวิาร และเทวดาเหาะ มองเห็นพระกรไม่ชัดเจนเนื่องจากหักหายไป กำลังยืนแอ่นอกตึง เอียงไหล่มาทางด้านขวา หันหน้าตรงเท้าทั้งสองข้างกันเหลื่อมเท้า ซึ่งนอกจากจะสามารถเห็นรูปแบบของท่ารำที่ปรากฏในการฟ้อนรำแล้ว ยังแสดงให้เห็นนาฏลักษณะที่สอดแทรกอยู่ภายในชั้นงานด้วย

๓. กลีบบนปูนปรangk์สลักภาพเทพประจำทิศฟ้อนรำ จากปรangk์ฉนวนหัก อำเภอนองบุณนาก จังหวัดนครราชสีมา อายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๕ – ๑๖ เป็นส่วนประกอบสถาปัตยกรรมบนเรือนยอดของปราสาท แสดงภาพเทพประจำทิศฟ้อนรำในลักษณะ ยืนสมภังค์ แขนขวายกขึ้นระดับศีรษะอยู่ข้างลำตัว แขนซ้ายตั้งวงอยู่ในระดับอก ขาทั้งสองข้างฉีกเหลื่อมเข้า ปลายเท้าซ้ายแยกออกไปด้านข้าง มีลักษณะคล้ายกับท่า “สขะลิตะ” หรือท่าลิ้น ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ (ภาพที่ ๑๐๐)

๔. ทับหลังรูปพระนารายณ์ทรงครุฑ จากปราสาทพนมวัน จังหวัดนครราชสีมา ศิลปะร่วมแบบบาแค็ง อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ จัดแสดงภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย สลักเป็นรูปพระวิษณุหรือพระนารายณ์สี่กร ทรงจักร สังข์ คทา และดอกบัว ประทับนั่งในท่ามหาราชลีลาสนะเหนือพญาครุฑ ครุฑใช้มืออุดหางของนาคสามเศียรสองตัว ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับท่อนพวงมาลัยในทับหลังชิ้นอื่นๆ นาคดังกล่าวหันหน้าออกทางเบื้องหน้า ที่เศียรนาคมีลายใบไม้ประดับ ที่น่าสนใจคือ เหนือลำตัวนาค มีรูปกลุ่มบุคคลซึ่งน่าจะเป็นเหล่าเทพปวิารเป็นส่วนประกอบ แสดงท่าทางอยู่ในลักษณะของการเหาะเหินเดินอากาศ คือ แขนด้านหน้าเหยียดตึง ตั้งวงในระดับอก แขนหลังหักข้อศอกขึ้นเล็กน้อยหงายฝ่ามือขึ้นสู่เบื้องบน ใบหน้าผินไปทางแขนหน้า ส่วนเท้าหน้าอยู่ในลักษณะของการย่อเข้าและเท้าหลังเหยียดสู่เบื้องหลังพร้อมกับกระดกเท้าและหักข้อเท้าให้พับลงในแนวระนาบ อันเป็นลักษณะอาการของการเหาะในลีลาทางนาฏศิลป์ที่ยังคงใช้กันอยู่ในปัจจุบัน (ภาพที่ ๑๐๑) ซึ่งถ้าพิจารณาจากลักษณะอาการของมือและศีรษะแล้ว สามารถเทียบเคียงได้กับท่า “ตระเวนเวหา” ในท่ารำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย (ภาพที่ ๑๐๒) นอกจากนี้รูปบุคคลที่อยู่ด้านข้างใกล้กับองค์พระวิษณุทั้งสองด้าน มีลักษณะของมือและเท้าแตกต่างจากรูปบุคคลอื่นเล็กน้อย คือ แขนหน้าหักข้อศอกเข้าหาลำตัว ตั้งวงในระดับอก ส่วนแขนหลังหักข้อศอกขึ้นเล็กน้อยหงายฝ่ามือขึ้นสู่เบื้องบน เท้าทั้งสองข้าง มีการ

กันเหลื่อมเท่าเป็นมุมฉากคล้ายกับท่าราชของการแสดงโขนในปัจจุบัน อันเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับองค์ประกอบภาพ สันนิษฐานว่าเป็นเทพผู้คอยอารักขาใกล้ชิด ในขณะที่เทพองค์อื่นๆ เป็นเทพที่อยู่ในขบวนเสด็จ

๕. ประติมากรรมจากปรางค์กู่สวนแตง อำเภอบ้านใหม่ชัยพจน์ จังหวัดบุรีรัมย์ ศิลปะร่วมแบบนครวัด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗ สร้างขึ้นในศาสนาฮินดู ประกอบด้วยปราสาท ๓ หลังตั้งเรียงกันในแนวเหนือใต้ หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ปราสาทองค์กลางมีขนาดใหญ่สุด เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีมุขยื่นออกมา จากการบูรณะได้พบทับหลังจำนวนหนึ่งแสดงถึงหลักฐานทางนาฏกรรมในวัฒนธรรมเขมร

๕.๑ ทับหลังแสดงภาพพระนารายณ์ตรีวิกรม หรือภาพตอนวามนาวตาร คือเรื่องราวในอวตารปางที่ ๕ ของพระวิษณุหรือพระนารายณ์ แสดงภาพเล่าเรื่องเต็มแผ่น เรียงจากขวามือของภาพไปทางซ้าย ได้แก่ ภาพอสุรพลีหลังน้ำลงในมือพราหมณ์วามน อันได้แก่ร่างแปลงของพระวิษณุ เพื่อบอบที่ดินเมื่อพระองค์ทรงขอที่ดินสามก้าวจากอสูรตนนั้น ถัดมาเป็นภาพอสุรพลีถือโซ่ตรวนพันธนาการข้อเท้าตนเอง พร้อมด้วยอสูรอีกตนหนึ่งซึ่งอาจหมายถึงพระยมเจ้าแห่งบาดาล ต่อมาที่กึ่งกลางภาพแสดงภาพพระนารายณ์สี่กรกำลังก้าวข้ามโลกทั้งสาม แสดงสัญลักษณ์เป็นดอกบัวและสัตว์น้ำ เช่น จระเข้ และพระลักษมี รองรับพระบาทซ้ายด้วยแท่นขนาดเล็กไว้ ท้ายสุดเป็นการร่ายรำเหนืออสุรพลี โดยทรงใช้พระหัตถ์ซ้ายล่างจับผมของอสุรไว้ และเหยียบเท้าซ้ายลงบนอกของอสุร (ภาพที่ ๑๐๓ - ๑๐๔)

ลักษณะการร่ายรำของพระนารายณ์ที่แสดงชัยชนะเหนืออสุรพลี ซึ่งปรากฏภายในภาพสลักนี้มีลักษณะที่อ่อนช้อยงดงาม แต่แฝงความสง่าอยู่ในที่ โดยทรงโน้มพระองค์ลงทางด้านซ้าย ยืนอยู่บนพระบาทขวา พระบาทซ้ายก้มเข้า พระกรด้านขวายกขึ้นในอาการเหนี่ยวอาวุธ ในขณะที่พระกรซ้ายมีลักษณะโก่งดั่งคันศร พระเศียรเอียงมาทางด้านซ้าย พร้อมกับผินพระพักตร์กลับมาด้านหลัง

ท่าทางของพระนารายณ์ ๒ รูปในประติมากรรมชิ้นนี้ แม้จะมีท่าหนึ่งที ปรากฏชื่ออยู่ใน คัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ เรียกว่า “ท่าวิษณุกรานตะ” หรือท่าพระนารายณ์ย่างบาท (ภาพลายเส้นที่ ๒๗) แต่ลักษณะท่าทางที่เห็นก็ไม่ได้มีความคล้ายคลึงกับท่าต้นแบบ ส่วนที่น่าสนใจก็คือลีลาท่าทางของพระนารายณ์ที่อยู่ในท่าเตรียมสังหาร ดังได้กล่าวมาแล้ว เป็นลักษณะท่าทางที่ยังคงพบเห็นได้ในการแสดงนาฏกรรมไทย ทั้งโขน ละคร หรือไปถึงศิลปะการแสดงอื่นๆ แสดงให้เห็นถึงความนิยมในรูปแบบท่าทางที่มีความสืบเนื่องกันบ้างไม่มากนัก

๕.๒ ทับหลังแสดงภาพพระศิวะนาฏราช สลักภาพเล่าเรื่องเต็มแผ่น ประกอบด้วยภาพประธานแสดงภาพพระอิศวรทรงพ่อนราโดย ไชวพระหัตถ์ไว้บริเวณพระอุระ ประทับยืนแบบสมภังค์ บนพระบาทขวาเพียงข้างเดียว พระบาทซ้ายจรดปลายพระบาทไว้ที่สันพระบาทขวา ด้านข้างทั้งสองประกอบด้วยเทพองค์อื่นๆ เช่น พระนารายณ์ และพระคเณศ

คอยให้จังหวะในการฟ้อนรำ นอกจากนี้ยังมีนางก้านัลถือฉัตร และพัดโบกประกอบอยู่ด้านข้าง ในขณะที่แสดงภาพเทวดาเหาะประกอบอยู่ด้านบน (ภาพที่ ๑๐๕)

๖. หน้าบันรูปพระศิวะนาฏราชจากปราสาทพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ศิลปะร่วมแบบนครวัด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ประกอบด้วยภาพเล่าเรื่องการฟ้อนรำของพระศิวะซึ่งจะบันดาลให้เกิดความสงบสุขภายในโลก อันเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมในการสร้างศาสนสถานในศิลปะเขมรทั้งในกัมพูชาและในประเทศไทย (ภาพที่ ๑๐๖)

ลวดลายหน้าบันแสดงภาพพระศิวะหรือพระอิศวรฟ้อนรำอยู่บนแท่น เป็นประธานของภาพ พระศิวะมี ๑๐ กร พระกรด้านหน้าขวาอยู่ในท่าตั้งวงโดยพับท่อนแขนเข้ามาในระดับไหล่ พระกรซ้ายเหยียดตั้งไปตามแนวของท่อนขา พระกรที่เหลือหักข้อศอกขึ้น พร้อมทั้งจีบนิ้วเป็นสัญลักษณ์แทนรัศมี ประทับยืนเอียงลำตัว หัวไหล่ และศีรษะมาทางด้านซ้าย ผินพระพักตร์ไปเบื้องขวา ยืนอยู่บนพระบาทขวา พระบาทซ้ายยกขึ้นกันเข้าสูง ปลายพระบาทจรดแท่นฐาน ตอนล่างในระดับแท่นประกอบด้วยเทพองค์อื่นๆ เล่นดนตรีประกอบ

ลักษณะท่ารำของพระศิวะในพระกรคู่หน้าทั้งสองนั้น คล้ายกับท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปด้านข้าง และได้รับความนิยมอย่างมากต่อการทำภาพปฏิมาของพระศิวะนาฏราชในศิลปะเขมรที่พบในประเทศไทย

๗. หน้าบันรูปพระศิวะนาฏราชจากปราสาทศีขรภูมิ อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ศิลปะร่วมแบบบาปวน – นครวัด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ – ๑๗ เป็นทับหลังที่ประดิษฐานอยู่เหนือกรอบประตูปราสาทหลังกลาง แสดงภาพเล่าเรื่องการฟ้อนรำของพระศิวะ ด้วยภาพบุคคลประกอบลวดลายพันธุ์พฤกษาจำนวนมาก (ภาพที่ ๑๐๗)

พระศิวะยืนอยู่ในลักษณะเดียวกันกับลายหน้าบันที่ปราสาทพนมรุ้ง แต่กลับด้านกัน คือพระศิวะมี ๑๐ กร พระกรด้านซ้ายอยู่ในท่าตั้งวงแต่ปลายนิ้วจีบเข้าหากัน โดยพับท่อนแขนเข้ามาในระดับอก พระกรขวาเหยียดตั้งไปตามแนวของท่อนขา ในท่าจีบนิ้ว พระกรที่เหลือหักข้อศอกขึ้น พร้อมทั้งจีบนิ้วเป็นสัญลักษณ์แทนรัศมี ประทับยืนเอียงตัวไปทางซ้าย ส่วนไหล่ และศีรษะเอียงไปทางขวา ผินพระพักตร์กลับมาด้านหน้า ยืนอยู่บนพระบาทซ้าย ส่วนพระบาทขวายกขึ้นกันเข้าสูง ปลายพระบาทจรดแท่นฐาน ด้านล่างของแท่นฐานรองรับด้วยลายหน้ากาล มีเทพชั้นรองบรรเลงดนตรีประกอบอยู่ด้านข้างทั้งสองข้าง ภายในซุ้มท่อนพวงมาลัย ตอนล่างสุดประกอบด้วยเทวดาทรงมกร อยู่ในท่ารำรำภายในลายก้านขด ร่วมไปกับพระศิวะด้วย นอกจากนี้ด้านบนยังแสดงภาพเทวดาฟ้อนรำขนาดเล็กประกอบอาวุธอยู่ข้างละ ๑ คู่ โดยด้านขวามีถือธนู ด้านซ้ายคล้องแขนเข้าหากัน (ภาพที่ ๑๐๘)

ลักษณะท่ารำของพระศิวะอยู่ในท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปด้านข้าง ตามรูปแบบที่ปรากฏในคัมภีร์รัตนนาฏยศาสตร์

๘. ทับหลังแสดงภาพบุคคลจากปราสาทนางบัวตูม อำเภอท่าตูม จังหวัดสุรินทร์  
 ปราสาทนางบัวตูม ตั้งอยู่ภายในวัดประทุมศิวาริปราสาท ริมแม่น้ำชี มีอายุราวพุทธศตวรรษ  
 ที่ ๑๘ ลักษณะเป็นปราสาทศิลาแลง ๓ หลัง ตั้งอยู่บนฐานเดียวกัน บริเวณปราสาทแห่งนี้ได้  
 พบทับหลังสลักภาพบุคคลขนาดเล็ก ประกอบลวดลายพันธุ์พฤกษา หลายแผ่น แต่ที่สำคัญคือ  
 ทับหลังสลักภาพบุคคลต่อสู้กัน โดยแสดงรายละเอียดอยู่กึ่งกลางภาพ ประกอบด้วยบุคคล ๒  
 คนหันหน้าเข้าหากัน คนที่อยู่ด้านขวาของภาพตั้งวงกลางด้วยมือขวา ส่วนคนที่อยู่ด้านซ้าย  
 ของภาพ ตั้งวงบนด้วยมือซ้าย แขนด้านในคล้องกันไว้ ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงลีลาทาง  
 นาฏศิลป์ของบุคคลที่ต้องแสดงท่าพ้อนรำให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือเปรียบเสมือนรำเพียง  
 คนเดียว ซึ่งจะต้องใช้มือและเท้าส่วนที่ไม่ติดกันนั้นแสดงท่าทาง คล้ายกับท่ารำที่ปรากฏใน  
 นาฏศิลป์ไทยตอนรจนาเสียงพวงมาลัย เป็นต้น ซึ่งถึงแม้ว่าเนื้อหาของวรรณกรรมเรื่องนี้จะ  
 เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ แต่รูปแบบท่ารำก็ปรากฏอยู่ก่อนหน้านี้แล้วอย่างน้อย หลักฐานจาก  
 ทับหลังชิ้นนี้ก็เป็นที่แสดงถึงแนวความคิดนี้ (ภาพที่ ๑๐๙)(ภาพที่ ๑๑๐)

๙. หน้าบันรูปพระศิวะนาฏราชจากปราสาทสระกำแพงใหญ่ อำเภออุทุมพรพิสัย  
 จังหวัดศรีสะเกษ ศิลปะร่วมแบบบาปวน - นครวัด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ปราสาทสระ  
 กำแพงใหญ่ เป็นศาสนสถานในวัฒนธรรมเขมรที่มีขนาดใหญ่แห่งหนึ่งในประเทศไทย ลักษณะ  
 เป็นปรางค์ ๓ หลัง ตั้งอยู่บนฐานเดียวกัน หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ก่อด้วยอิฐและหิน  
 ททราย เป็นปราสาทที่มีความเกี่ยวข้องกับราชวงศ์มหิธร ซึ่งมีความสำคัญอยู่ในดินแดนภาค  
 ตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง (ภาพที่ ๑๑๑)

ประติมากรรมที่แสดงรูปแบบนาฏลักษณ์จากปราสาทแห่งนี้ ได้แก่ หน้าบันทิศ  
 ตะวันออกของปรางค์องค์กลาง ซึ่งสลักภาพพระศิวะนาฏราช ๑๐ กร ภายในชุ่มหน้าบัน  
 ลักษณะเป็นภาพเล่าเรื่องซึ่งประกอบด้วยภาพบุคคลเต็มแผ่น พระศิวะพ้อนรำด้วยพระกร  
 ด้านหน้าสีกร่อนไปแต่ยังคงพอมองเห็นเค้าโครงท่ารำ คือ พระกรซ้ายยกขึ้นระดับอกแต่อยู่  
 ด้านข้าง พระกรขวาอยู่ในอาการคล้ายท้าวสะเอวแต่กันข้อมือและเช็ดนิ้วขึ้น พระกรด้านหลังชู  
 แผลขึ้นในลักษณะแทนรัศมี ประทับยืนเอียงลำตัว ไหล่ และศีรษะไปทางด้านซ้าย กันเข้าทั้งสอง  
 ออกเล็กน้อย น้ำหนักอยู่บนเท้าซ้าย เท้าขวาจรดอยู่กับด้วยปลายเท้า ยืนอยู่บนแท่น ในระดับ  
 เดียวกับแท่น ประกอบด้วยเทพองค์อื่นๆ ซึ่งทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบ แต่เทพบางองค์ก็  
 ร่ายรำตามไปด้วย

ลักษณะท่ารำที่ปรากฏในประติมากรรมชิ้นนี้ มีลักษณะคล้ายกับท่า “อปะวิหตะ”  
 หรือท่านกแก้วจิก ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ (ภาพลายเส้นที่ ๒๘) ซึ่งมีความแตกต่างจากรูปแบบ  
 ที่เคยพบในประติมากรรมรูปพระศิวะนาฏราช รวมไปถึงท่าร่ายรวมสมัยในภาพสลักอื่นๆ แสดง  
 ถึงรูปแบบความนิยมที่เกิดขึ้นเฉพาะท้องถิ่น

๑๐. ทับหลังสลักภาพพระนารายณ์ทรงครุฑจากปราสาทปรางค์กู่ อำเภอปรางค์กู่  
 จังหวัดศรีสะเกษ ศิลปะร่วมแบบนครวัด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗ สลักภาพพระนารายณ์

ทรงครุฑ อยู่กึ่งกลางของทับหลัง พระนารายณ์ทรงมีสี่กร ถือจักร สังข์ คทา และวัตถุอีกอย่างหนึ่งซึ่งหักหายไป หนึ่งผ้าเรียบ มีชายรูปสมอเรือสองชั้นห้อยอยู่ทางเบื้องหน้า ประทับเหนือพญาครุฑ ซึ่งสวมศิราภรณ์ ประกอบด้วยปีกและแขน พญาครุฑคายท่อนพวงมาลัยออกมาจากปาก ท่อนพวงมาลัยวกขึ้นเบื้องบนและวกลงเบื้องล่างที่ปลายทั้งสองข้างของทับหลัง เหนือท่อนพวงมาลัยเป็นลายนาคประกอบด้วยนางอัปสรพื่อนรำ อยู่ข้างละ ๓ คน พร้อมกับบริวารนั่งอยู่ด้านข้างอีกด้านละ ๑ คน (ภาพที่ ๑๑๒)

ลักษณะท่ารำปรากฏอยู่ในภาพสลักรูปนางอัปสร ทั้ง ๖ ซึ่งมีลักษณะเดียวกัน คือ ประทับยืนอยู่ภายในซุ้มเล็กๆ เอียงตัวไปทางด้านใน ไหล่และศีรษะตรง แขนด้านในทอดไปตามแนวของท่อนขา ทำท่าจีบนิ้ว แขนด้านนอกอยู่บริเวณอก ในท่าจีบนิ้วเช่นกัน เท้าทั้งสองข้างเข้าออกด้านข้าง ยืนอยู่บนเท้าด้านในเพียงเท้าเดียว อีกด้านหนึ่งจรดปลายเท้าเข้าเกือบชิดเท้าใน ซึ่งเป็นลักษณะท่ารำในท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปข้างๆ คล้ายกับประติมากรรมที่พบจากปราสาทพิมาย

๑๑. ทับหลังสลักรูปบุคคลพื่อนรำจากภูบ้านกระโดน อำเภอเกษตรวิสัย จังหวัดร้อยเอ็ด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ภูบ้านกระโดนเป็นศาสนสถานประจำที่พักคนเดินทางหรือธรรมศาลา สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ประกอบด้วยปราสาทศิลาแลงมีลักษณะเป็นห้องสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีมุขยื่นด้านหน้า ผนังมุขมีช่องหน้าต่างข้างละ ๑ ช่อง ประตูทางเข้าอยู่ทางทิศตะวันออก ส่วนทิศตะวันตกเป็นประตูหลอก ผนังด้านข้างส่วนที่เหลือก่อทึบ ส่วนหลังคาหักพัง (ภาพที่ ๑๑๓)

สิ่งที่น่าสนใจและเกี่ยวข้องกันหลักฐานด้านนาฏกรรมที่ปรากฏ ณ ปราสาทแห่งนี้คือ ทับหลังสลักรูปเล่าเรื่อง ซึ่งแสดงภาพเล่าเรื่องเต็มแผ่น ประกอบด้วยบุคคลต่างๆ ตรงกลางแสดงภาพบุคคลเพศชายรายรำอยู่ในลักษณะยืนสมถังค์ แขนขวาทอดไปตามแนวเดียวกับเข่าขวา แขนซ้ายยกขึ้นระดับอก ก้นเข้าทั้งสองออกจากกัน น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา ส่วนเท้าซ้ายใช้ปลายเท้าจรดพื้น แวดล้อมด้วยบุคคลต่างๆ ที่สำคัญคือ บุคคลด้านขวาที่นั่งมองกองวัตถุสิ่งหนึ่งอยู่

ทับหลังแผ่นนี้แม้จะแสดงให้เห็นถึงลวดลายที่แสดงความเป็นพื้นเมือง แต่ท่ารำที่ปรากฏก็ยังคงมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกับทับหลังที่ปรากฏ ณ ปราสาทพิมาย คือ ท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปด้านข้าง

๑๒. หน้าบันรูปพระศิวะนาฏราชจากปราสาทนารายณ์เจงเวง อำเภอเมืองฯ จังหวัดสกลนคร ศิลปะร่วมแบบบาปวนตอนปลาย – นครวัด อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๗<sup>๓</sup> ปราสาทนารายณ์เจงเวง เป็นปราสาทก่อด้วยหินทราย ตั้งอยู่บนฐานปัทมรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ถือเป็นปราสาทหินที่มีองค์ประกอบสมบูรณ์ที่สุดของจังหวัดสกลนคร ภายในปราสาทแห่งนี้มีร่องรอยหลักฐานด้านนาฏกรรม ปรากฏอยู่ที่หน้าบันของห้องครรภคฤหะ ซึ่งสลักเป็นภาพพระศิวะนาฏราช ขนาดใหญ่เต็มพื้นที่ มี ๑๒ กร พ้อนรำอยู่ท่ามกลางเทพบริวาร ๕ องค์ แสดงท่าร่ายรำด้วยพระกรคู่หน้า ในลักษณะคล้ายกับประติมากรรมรูปพระศิวะนาฏราชจากหน้าบันอื่นๆ ของประเทศไทย คือ ท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปด้านข้าง แต่มีลักษณะความเป็นพื้นเมืองอยู่มาก (ภาพที่ ๑๔๔)

### หลักฐานท่ารำในวัฒนธรรมเขมร

อาณาจักรเขมร หรือประเทศกัมพูชาปัจจุบัน เป็นอาณาจักรโบราณแห่งหนึ่งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของประเทศไทย ซึ่งมีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ยาวนาน จากจดหมายเหตุจีนชื่อนานชิว หรือประวัติศาสตร์ราชวงศ์ซืทางใต้ ประมาณพุทธศักราช ๑๐๒๒ - ๑๐๔๔ กล่าวถึงดินแดนแถบนี้ว่าเป็นที่ตั้งของอาณาจักรฟูนัน ซึ่งได้รับรูปแบบวัฒนธรรมจากอินเดีย และต่อมาอาณาจักรอีกแห่งหนึ่งทางเหนือของฟูนัน ซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของฟูนันมาก่อน คืออาณาจักรเจนละได้มีอำนาจขึ้นและเข้าครอบครองดินแดนบริเวณนี้ต่อมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๑ จารึกที่สร้างขึ้นภายในท้องถิ่นเอง ก็เรียกอาณาจักรของตนว่า “กัมพูเทศ”

หลักฐานท่ารำในวัฒนธรรมเขมรนั้น ปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมทางศาสนา รวมทั้งศิลาจารึกต่างๆ ซึ่งมีทั้งศาสนาฮินดู อันเป็นศาสนาหลักของอาณาจักร และพุทธศาสนาที่ได้รับการนับถืออยู่ด้วยเช่นกัน โดยหลักฐานทางด้านจารึกในสมัยแรกๆ มักมีข้อความกล่าวสรรเสริญพระอิศวรหรือพระศิวะ เป็นผู้เชี่ยวชาญในตาณฑะ (การพ้อนรำที่มีท่าทางเข้มแข็ง) ในขณะที่สมัยต่อมาเมื่อพุทธศาสนา วัชรยาน เจริญรุ่งเรืองอยู่ในอาณาจักรเขมร โดยเฉพาะในสมัย พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ข้อความที่เกี่ยวข้องกับการร่ายรำ ส่วนใหญ่แฝงอยู่ในคำจารึกตามอโรคยาศาล ที่กล่าวถึง นางเทพธิดาต่างๆ ที่ให้ความเพลิดเพลินด้วยท่าทางอันตกแต่งแล้ว เพื่อแสดงความยินดีในความสุข เหนือหม่อม<sup>๔</sup> ซึ่งอาจหมายถึงการสลักภาพนางอัปสร นางโยคินี และนางทากินีธรรมบาล ที่ปรากฏพบมากมายก็เป็นได้ ส่วนหลักฐานด้านประติมากรรมนั้น

<sup>๓</sup> อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, คู่มือชมปราสาทหิน : เทวนิยาย (สกลนคร : สกลนครการพิมพ์, ๒๕๔๑), ๑๐๗.

<sup>๔</sup> กองหอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร, จารึกในประเทศไทย เล่ม ๔ (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ ภาพพิมพ์, ๒๕๒๙), ๒๒๔.



ปรากฏเป็นภาพสลักตามส่วนประกอบสถาปัตยกรรม ทั้งที่เป็นภาพหลัก เช่น พระศิวนาฏราช หรือภาพประกอบ เช่น เทวดา และนางอัปสร เป็นต้น ตั้งแต่ยุคแรกเริ่มอารยธรรม จนถึง พุทธศตวรรษที่ ๑๘ โดยเฉพาะช่วงที่พุทธศาสนamahayan ได้รับการนับถือเป็นอย่างมาก ตั้งแต่ ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ – ๑๘ นั้น ได้ปรากฏงานประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำเป็น จำนวนมาก ซึ่งมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับหลักฐานที่พบในประเทศไทย รวมทั้งที่ปราสาทพิมาย ซึ่งเป็นพื้นที่ในการศึกษาครั้งนี้ด้วย

ตัวอย่างประติมากรรมที่แสดงถึงรูปแบบท่ารำ ในวัฒนธรรมเขมร มีอยู่มากมาย ซึ่ง จะได้นำมาเป็นตัวอย่างในการศึกษา ดังต่อไปนี้

๑. ทับหลังแสดงภาพบุคคลฟ้อนรำ จากทิศตะวันตกของปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้ หลังที่ ๑ ศิลปะสมโบร์ไพรกุก อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ แสดงภาพเล่าเรื่อง ซึ่ง ศาสตราจารย์หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล สันนิษฐานว่า เป็นภาพพระอิศวรทรงฟ้อนรำอยู่ท่ามกลางบรรดาฤๅษี ซึ่งกำลังเล่นดนตรีประกอบ<sup>๕</sup> โดยตีความจากจารึกที่พบ ณ ปราสาทแห่งนี้ ว่า มีการสร้างรูปเคารพพระนฤตเตศวร ซึ่งหมายถึงพระอิศวรทรงฟ้อนรำ จึงน่าจะมี ความสัมพันธ์กับภาพสลักบนทับหลังแผ่นนี้ ที่แสดงภาพการร่ายรำของบุคคลแวดล้อมด้วยฤๅษี (ภาพที่ ๑๑๕)

การแสดงภาพประกอบด้วยบุคคลจำนวนมากอยู่ภายใต้วงโค้งเล็กๆ ๔ วง บุคคลที่ อยู่กึ่งกลางภาพ ๒ คน แสดงอาการร่ายรำ โดยหันหน้าเข้าหากัน โดยคนหนึ่งสวมเครื่องทรง แบบกษัตริย์ อีกคนหนึ่ง ไว้เคราเหมือนฤๅษี

ประติมากรรมชิ้นนี้ เป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่แสดงท่าทางการร่ายรำในวัฒนธรรม เขมร ซึ่งมีมาแล้วตั้งแต่สมัยแรกเริ่มอารยธรรม

๒. ประติมากรรมจากปราสาทบากอง ศิลปะพะโค สร้างเมื่อพุทธศักราช ๑๔๒๔ ปราสาทบากองสร้างขึ้นเพื่อเป็นเทวสถานในศาสนาฮินดู ลัทธิไศวนิกาย โดยพระเจ้า อินทรวรมันที่ ๑ ภายในประสาทแห่งนี้ประกอบด้วยภาพสลักต่างๆ ที่แสดงให้เห็นถึงการ ประดิษฐ์ท่าทางโขนงามเกินธรรมชาติ ในรูปแบบของนาฏศิลป์ แต่ที่สำคัญคือ ประติมากรรม บนลายหน้าบัน ๒ ชิ้น คือ

๒.๑ หน้าบันสลักภาพพระศิวนาฏราช แสดงภาพพระศิวะฟ้อนรำอยู่ท่ามกลางเทพองค์อื่นๆ ที่บรรเลงดนตรีประกอบ ลักษณะภาพค่อนข้างลึกกร่อนจนไม่อาจเห็น รายละเอียดต่างๆ ได้ ปรากฏเพียงใบหน้าและลำตัวช่วงบนของพระศิวะเท่านั้น ที่อยู่ในอาการ แอ่นอกตึง เอียงศีรษะไปทางซ้าย ใบหน้าตรง มีพระกรจำนวนมาก ประทับยืนอยู่บนฐานบัว

---

<sup>๕</sup> หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, “พระศิวนาฏราชในศิลปะลพบุรี,” ใน ท่องอารยธรรม : การค้นคว้าทางด้านวิชาโบราณคดีในประเทศไทย (กรุงเทพฯ : บริษัท แอดวานซ์แอสเตนดาร์ ดกรู๊ป จำกัด, ๒๕๔๐), ๑๖๐.

ที่แนวเดียวกับฐานประกอบด้วยบุคคล ๕ คน อยู่ในสภาพสีกกร่อน มองเห็นชัดเจนเพียงพระคเณศ ซึ่งประทับนั่งอยู่ทางเบื้องซ้ายเท่านั้น (ภาพที่ ๑๑๖)

๒.๒ หน้าบันสลักภาพพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ แสดงภาพพระนารายณ์ประทับนอนอยู่บนหลังพญานาคนาคาชาสเหื่อนแท่นรูปมกร แนวด้านล่างสลักภาพนางอัปสรพ้อนรำอยู่ภายในซุ้ม ๓ คน แสดงท่าทางอยู่ในลักษณะเดียวกัน คือ ยืนเอียงตัวและศีรษะไปในทิศตรงข้ามกัน ท่อนแขนทั้งสองข้างอยู่ในระดับไหล่ ปลายแขนด้านหนึ่งหักลง อีกด้านตั้งขึ้นเท้าทั้งสองข้างกันเข้าแยกออกด้านข้าง ยืนอยู่บนเท้าข้างเดียว เท้าอีกข้างพับเข้าหาลำตัวปล่อยปลายเท้าตกลงตามธรรมชาติ (ภาพที่ ๑๑๗)

ลักษณะท่าทางที่ปรากฏในงานประติมากรรมชิ้นนี้ แสดงลักษณะเฉพาะ ที่แตกต่างไปจากรูปแบบท่าราชของอินเดีย และในวัฒนธรรมเขมรมัยต่อมา

๓. ประติมากรรมประกอบลายหน้าบันจากปราสาทพนมบาเค็ง ศิลปะบาเค็ง อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ประติมากรรมชิ้นนี้สลักแทรกอยู่ในลายหน้าบันบริเวณมุมล่างด้านขวา แสดงภาพบุคคลเพศชายกำลังพ้อนรำ มือหนึ่งจับอยู่ที่ลายพันธุ์พฤกษา อีกด้านหนึ่งยกขึ้นระดับศีรษะ พร้อมกับหงายฝ่ามือในลักษณะบัวบาน ยืนกันเหลื่อมเท้าเป็นมุมฉากทั้งสองข้าง แสดงท่าทางการรำที่เข้มแข็ง อันเป็นท่าทางของผู้ชาย ลักษณะการกันเหลื่อมเท้าเป็นฉากเช่นนี้ปรากฏอยู่ในนาฏศิลป์ไทยและเขมรในการแสดงโขนของตัวละครที่เป็นยักษ์และลิงในเรื่องรามเกียรติ์ (ภาพที่ ๑๑๘)

๔. หน้าบันแสดงภาพพระศิวะนาฏราชจากปราสาทบันทายศรี ศิลปะบันทายศรี สร้างเมื่อพุทธศตวรรษที่ ๑๕๑๐ ในสมัยพระเจ้าราเชนทรวรมัน และเสร็จสมบูรณ์ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๕ ปราสาทบันทายศรีถือกันว่าเป็นปราสาทหินที่มีความงดงามในเชิงศิลปะมากที่สุด ในกัมพูชา เป็นศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะชวา รายละเอียดของลวดลายและเครื่องประดับจึงมีความแตกต่างไปจากรูปแบบดั้งเดิมของศิลปะเขมร ภาพสลักที่ปรากฏ ณ ปราสาทแห่งนี้กล่าวได้ว่า ทุกภาพแสดงลักษณะทางนาฏลักษณะปรากฏอยู่ในลีลาท่าทางของบุคคลต่างๆ ทั้งสิ้น (ภาพที่ ๑๑๙)

ประติมากรรมที่แสดงรูปแบบการรำรำที่ชัดเจนที่สุด ปรากฏอยู่บนลวดลายหน้าบันแสดงภาพพระศิวะนาฏราช อยู่บนลายก้านขด ประกอบด้วยบุคคลบรรเลงดนตรีประกอบ ๒ คน ด้านขวาแสดงภาพนางกาโลกาลอัมมารยกำลังตีฉิ่ง ด้านซ้ายแสดงภาพบุรุษนั่งอยู่บนแท่นทำหน้าที่ตีกลองประกอบจังหวะ พระศิวะมี ๑๐ กร ๒ กรหน้าอยู่ในท่าตรงข้ามกันคือ ด้านขวาดังมือขึ้น ด้านซ้ายหักข้อมือลง กรที่เหลือด้านขวา หงายขึ้นด้านบน ส่วนด้านซ้ายอยู่ในอาการจับนิ้ว ยืนด้วยฝ่าพระบาททั้งสองข้าง น้ำหนักส่วนใหญ่อยู่ที่พระบาทด้านขวา

เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับท่าราชตามคัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ ปรากฏว่าท่าราชของพระศิวะบนหน้าบันชิ้นนี้ ตรงกับท่า “อาภิปตะเรจิตะ” หรือท่าห้ามย่อ (ภาพลายเส้นที่ ๒๙) แสดงให้เห็นถึงรูปแบบท่าราชอีกท่าหนึ่งที่ได้รับแบบอย่างมาจากวัฒนธรรมอินเดีย

๕. หน้าบันสลักภาพพระศิวะนาฏราชจากปราสาทเขาพระวิหาร ศิลปะคลัง – บาปวน  
อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ถือเป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อในประวัติศาสตร์เขมรโบราณ สร้างขึ้นใน  
ระยะเวลาใกล้เคียงกับปราสาทพนมจิสอร์ และปราสาทเจ้าสรีวิบล (ภาพที่ ๑๒๐)

หลักฐานทำร้ายจากปราสาทแห่งนี้ ปรากฏอยู่บนภาพสลักหน้าบันปราสาทประธาน  
แสดงภาพพระศิวะหรือพระอิศวร ๑๐ กร ทรงพ่อนรำ อยู่เหนือเศียรช้างซึ่งตั้งอยู่เหนือลายหน้า  
กาลอีกชั้นหนึ่ง ด้านข้างประกอบด้วยบริวาร ๒ คนนั่งหันหน้าเข้าหาองค์พระศิวะ

ลักษณะท่ารำของพระศิวะ ทรงพ่อนรำโดยเอียงตัวไปทางด้านซ้าย ศีรษะหันหน้า  
ตรง สองกรหน้าถือพิณ โดยพระหัตถ์ขวาจับปลายด้านล่าง พระหัตถ์ซ้ายหักข้อศอก จับปลาย  
ด้านบน กรด้านหลังสุดอยู่ในท่าอัญชลีเหนือศีรษะ กรที่เหลือแผ่ออกในลักษณะแพนธรมี  
ประทับยืนย่อพระบาท หิ้งน้ำหนักลงบนพระบาทซ้าย

๖. หน้าบันสลักภาพพระศิวะนาฏราชจากปราสาทพนมจิสอร์ ศิลปะคลัง – บาปวน  
อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ สลักบนหน้าบันโคปุระทิศตะวันออก แสดงภาพพระศิวะทรง  
พ่อนรำในขณะที่ทรงบรรเลงดนตรีโดยใช้พิณร่วมไปด้วย ด้านข้างทั้งสองข้าง มีภาพบริวาร  
นักดนตรีคอยตีฉิ่งเพื่อให้จังหวะ และอีกคนหนึ่งตีกลองเพื่อกำกับจังหวะ (ภาพที่ ๑๒๑)

การร่ายรำของพระศิวะในหลายๆ ภาพที่แสดงภาพพระศิวะพ่อนรำในขณะที่ตีพิณ  
ไปด้วยและมีคนคอยกำกับจังหวะด้วยนั้น เกิดขึ้นจากคติที่เชื่อกันว่า การร่ายรำของพระศิวะ  
จะก่อให้เกิดผลที่ตามมาสู่มนุษยโลก คือ ถ้ารำได้ถูกจังหวะก็จะเกิดผลดี ข้าวปลาอาหารจะอุดม  
สมบูรณ์ ไม่เกิดโรคระบาด ฉะนั้นประติมากรรมรูปพระศิวะนาฏราชในหลายๆ ที่ จึงสร้างให้  
พระศิวะเล่นดนตรีเอง เพื่อเป็นคนกำหนดจังหวะเสียเอง และให้คนตีฉิ่งและกลองตีตาม เพื่อให้  
พระองค์รำรำได้สวยงามถูกจังหวะตลอดไป<sup>๖</sup>

๗. ประติมากรรมจากปราสาทนครวัด ศิลปะนครวัด อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗  
สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ภายใต้ลัทธิไวษณพนิกาย ของศาสนาฮินดู ภายหลังจาก  
การสร้างปราสาทพิมายเล็กน้อย ปราสาทหลังนี้มีขนาดใหญ่โตและงดงามแห่งหนึ่งของ  
อาณาจักรเขมร ได้รับการยกย่องให้เป็นสิ่งมหัศจรรย์ของโลกยุคโบราณ

ลักษณะผังอาคารต่างๆ แสดงให้เห็นถึงคติการสร้างในรูปแบบของศูนย์กลางจักรวาล  
ภายในตัวปราสาทประกอบด้วยภาพสลักมากมาย โดยเฉพาะที่ผนังระเบียงคดทั้งสี่ด้าน  
นอกจากนี้ ยังพบหลักฐานด้านนาฏกรรมที่สอดแทรกอยู่ในภาพสลักของบุคคลบริวาร ซึ่งเป็น  
ภาพประกอบในศาสนสถานเป็นจำนวนมาก

---

<sup>๖</sup> ลักษณะณ์ บุญเรือง, “การศึกษาทำรำนาฏศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีใน  
วัฒนธรรมทวารวดี” (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๐)  
, ๑๓๖.

๗.๑ ประติมากรรมรูปพระศิวะนาฏราช สลักประดับผนังอาคาร แสดงภาพการร่ายรำของพระศิวะ ประกอบด้วย ภาพพระศิวะ ๘ กร ร่ายรำอยู่บนฐานดอกบัวแวดล้อมด้วย เทพเจ้าองค์อื่นๆ เช่นพระนารายณ์ และพระคเณศ เล่นดนตรีประกอบจังหวะ (ภาพที่ ๑๒๒) การร่ายรำของพระศิวะ แสดงท่าทางด้วย ๒ กรด้านหน้า กรที่เหลือแผ่ออกในลักษณะแทนรัศมี อยู่ในท่า “อุรธวชานู” หรือท่ายกเข่าสูง

๗.๒ ภาพสลักนูนต่ำแสดงภาพนางอัปสรพื่อนรำ สลักบนผนังระเบียงคด แสดงภาพนางอัปสรพื่อนรำ เป็นภาพแทรกอยู่ระหว่างลายพันธุ์พฤกษา ซึ่งพบเป็นจำนวนมาก แสดงท่าทางในลักษณะเดียวกัน คือ ยืนอยู่บนเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ในอาการเอียงตัว หันหน้าเฉียง แขนด้านหน้ายื่นถึงระดับไหล่ ปลายมือตั้งวง นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้จับเข้าหากัน ไม่ติดกัน แขนด้านหลัง อยู่ในระดับศีรษะ ข้างลำตัว ในท่าจับคว่ำ กันเข่าออกจากกัน ยกเข่าด้านหน้าสูงกว่าด้านที่รับน้ำหนัก แสดงเอกลักษณ์ท่าทางเฉพาะในศิลปะเขมร ที่พบ ณ ปราสาทนครวัด (ภาพที่ ๑๒๓)

๗.๓ ภาพสลักนูนต่ำแสดงภาพนักดนตรีในขบวนทัพ สลักบนผนังระเบียงคดด้านทิศเหนือ แสดงภาพขบวนทัพ ซึ่งมีนักดนตรีเล่นดนตรีประกอบระหว่างการเดินทัพไปด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงรูปแบบเครื่องดนตรีที่ใช้ในระยเวลานั้นว่า ประกอบด้วย กลอง ฆ้อง ปี่ แตร ฉิ่ง และฉาบ (ภาพที่ ๑๒๔) นอกจากนี้ยังเป็นหลักฐานเกี่ยวกับโอกาสในการเล่นดนตรี รวมไปถึงการร่ายรำว่า ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น

๗.๔ ภาพสลักนูนต่ำแสดงภาพนักรบพื่อนรำ สลักบนผนังระเบียงคดด้านทิศเหนือ แสดงภาพขบวนทัพ ซึ่งมีนายกองทหาร ผู้หนึ่งทำหน้าที่ให้จังหวะในการเดินทัพ อยู่ในท่าร่ายรำประกอบอาวุธ คือ โล่ และหอกหรือทวน ร่ายรำอยู่ในท่าที่เข้มแข็ง แต่สง่างาม (ภาพที่ ๑๒๕) ลักษณะนายทหารที่ให้จังหวะในการเดินทัพนี้ ยังคงพบเห็นได้ในการแสดงนาฏศิลป์โขน – ละคร โดยส่วนมากจะเป็นผู้ถือธงนำทัพ และนายกองตรวจพล

๗.๕ นางอัปสรพื่อนรำจากผนังอาคาร แสดงภาพนางอัปสรร่ายรำอยู่ภายในซุ้มเรียงแถว ต่อเนื่องกันไป ซึ่งพบเป็นจำนวนมาก ทั้งแบบ ๒ คน ๓ คน หรือมากกว่านั้น ลักษณะท่าร่ายรำแสดงอาการไขว่ไขว่มือ บริเวณหน้าอก ประทับยืนสมถั่งค์ เท้าทั้งสองกันเข่าออกด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าด้านใดด้านหนึ่ง จรดปลายเท้าที่เหลือพร้อมกับยกส้นเท้าขึ้นเล็กน้อย (ภาพที่ ๑๒๖)

๗.๖ นางอัปสรพื่อนรำจากเสาระเบียงคด สลักภาพนางอัปสรพื่อนรำ ๑ คน ปรากฏอยู่ที่ฐานด้านล่างของเสาระเบียงคดทุกต้น ในท่าทางคล้ายคลึงกัน คือ ยืนเอียงตัวไปทางด้านซ้าย ไหล่และศีรษะเอียงไปทางขวา หันหน้าตรง มือขวาตั้งวงบนระดับศีรษะ ปลายนิ้วชี้เข้าหากันแต่ไม่ติดกัน มือซ้ายอยู่ข้างลำตัว กันศอก ปลายนิ้วชี้เข้าหากัน แต่ไม่ติดกัน น้ำหนักตัวอยู่บนเท้าขวา เข่าทั้งสองข้างกันออกด้านข้าง (ภาพที่ ๑๒๗)

๘. ประติมากรรมสลักภาพเทพ อสุร และนางอัปสรพ้อนรำ จากฐานพลับพลาท้องสนามจักรวรรดิ ศิลปะบายน พุทธศตวรรษที่ ๑๘ อยู่บริเวณด้านหน้าสุดของเขตพระราชวัง บริเวณลานท้องสนามจักรวรรดิ หรือหน้าพระลาน แสดงภาพ เทพ อสุร นางอัปสร และ สัตว์ต่างๆ บริเวณฐานด้านล่างของอาคาร โดยมีมุ่งหมายให้ทำหน้าที่ผู้รักษาหรือทวารบาล

ประติมากรรมที่แสดงหลักฐานด้านนาฏกรรม ส่วนใหญ่เป็นรูปบุคคล ได้แก่ เทพ อสุร และนางอัปสร โดยรำรำในลักษณะที่มีแบบแผนแยกจากกันอย่างชัดเจน เช่นประติมากรรมแสดงภาพเทพและนางอัปสรจากส่วนในของฐาน (ภาพที่ ๑๒๘) แสดงภาพเทพและอัปสรพ้อนรำ ๒ แนว ที่มีท่วงท่าในการรำต่างกัน โดยเทพอยู่ในท่ายืนกันเข้าหรือฉีกเหลี่ยมคล้ายกับท่ายืนของยักษ์ และลิง ในการแสดงโขน ในขณะที่นางอัปสรมีอยู่บนเท้าข้างเดียว กันเข้าออกและพับเท้าเข้าประชิดลำตัวตามลักษณะทั่วไปของนางรำในศิลปะเขมร

๙. ประติมากรรมจากปราสาทตาพรหม ศิลปะบายน พุทธศักราช ๑๗๒๙ สร้างขึ้นในพุทธศาสนา เพื่ออุทิศถวายแด่พระราชมารดาของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ตามรูปแบบปราสาทเขมรในยุคสุดท้าย ภายในศาสนสถานแห่งนี้ประกอบด้วยภาพสลักที่แสดงหลักฐานท่ารำจำนวนมาก ส่วนใหญ่อยู่ในรูปของเทพ หรือนางอัปสรพ้อนรำเป็นหมู่คณะ

๙.๑ ประติมากรรมรูปเทวดาพ้อนรำ สลักอยู่ที่ส่วนย่อมุมของฐานชั้นเชิงบาตร แสดงภาพบุรุษรำรำไขว้ข้อมือ บริเวณหน้าอก ประทับยืนสมถัดเท้าทั้งสองกันเข้าออกด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา จรดปลายเท้าซ้ายพร้อมกับยกส้นเท้าขึ้นเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของการพ้อนรำตามลักษณะวัชรยาน คือการไขว้ข้อมือ คล้ายกับท่าทางของพระวัชรธร ซึ่งท่าทางในรูปแบบนี้พบเป็นจำนวนมาก ในประติมากรรมประดับศาสนสถานปราสาทตาพรหม (ภาพที่ ๑๒๙)

๙.๒ ลวดลายหน้าบันสลักภาพบุคคลพนมมือและนางรำ แสดงภาพบุคคลเต็มกรอบหน้าบัน ประกอบด้วยบุคคล ๓ แถว แถวที่ ๑ เป็นประธานของภาพ ถูกสกัดออกภายหลังจากอาณาจักรเขมรหันกลับไปนับถือศาสนาฮินดู สันนิษฐานว่าแสดงภาพพระวัชรสัตว์ หรือวัชรธร ประกอบด้วยบริวารที่นั่งปรนนิบัติ ทั้งสองข้าง แถวที่ ๒ แสดงภาพบุคคล นั่งประนมมือเรียงกัน ๗ คน มีรูปบุคคลขนาดเล็กนั่งประนมมืออยู่ทางด้านขวาอีก ๑ คน แถวล่างสุดแสดงภาพนางอัปสรพ้อนรำ เรียงกันเป็นแถว นางอัปสรคนที่ ๑ – ๓ อยู่ในท่าเอียงตัวไปทางด้านขวา เอียงไหล่มาทางซ้าย ศีรษะตรง มือขวาดึงวงสูงเหนือศีรษะ มือซ้ายจับอยู่บริเวณหน้าอก แต่หงายมือขึ้นคล้ายท่าส่อแก้ว ยืนอยู่บนปลายเท้าขวา เท้าซ้ายยกลอยขึ้นพร้อมกับเข้ดปลายเท้า กันเข้าออกทั้งสองข้าง ส่วนนางอัปสรคนที่ ๔ – ๖ แสดงท่าตรงข้ามกัน แสดงให้เห็นลักษณะการรำรำเป็นหมู่คณะ แบ่งผู้รำออกเป็น ๒ กลุ่มเท่ากัน และไม่มีตัวเอก (ภาพที่ ๑๓๐)

๙.๓ ประติมากรรมแสดงภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ สลักอยู่บนผนังอาคารแสดงภาพพุทธประวัติ แบ่งพื้นที่ออกเป็น ๓ ส่วน ส่วนบนสุดมีพื้นที่มากที่สุดแสดงภาพพระพุทธรูปปางมารวิชัย ซึ่งถูกแกะเจาะออก ได้ฐานพระพุทธรูปคือพระแม่ธรณีประทับยืนอยู่บนฐานดอกบัว ต่อมาแสดงภาพกองทัพพญามารอยู่บนหลังช้าง ด้านล่างสุดของส่วนบนสลักภาพสตรีฟ้อนรำ ๑ คน ในอาการยืนสมภักดิ์ เอียงศีรษะไปทางซ้าย หน้าตรง มือขวาตั้งวงบนแต่ปลายมือจีบออก มือซ้ายหักข้อศอกปลายท่อนแขนออกไปทางด้านซ้าย ยืนกันเข้าสองข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา ปลายเท้าซ้ายจรดพื้น ส่วนที่สองถูกคั่นด้วยเส้นแบ่งลายกลีบบัว ประกอบด้วยสตรีฟ้อนรำเรียงกัน ๗ คน แสดงท่าทางแตกต่างกันไปสองท่า คือ ท่าไขว้ข้อมือคล้ายกับพระวัชรธร และท่าตั้งวงสูง ส่วนมืออีกข้างตั้งวงอยู่บริเวณหน้าอก เท้าของสตรีทั้งหมดกันเข้าออกด้านข้าง ยืนอยู่บนเท้าเพียงข้างเดียว และแนวด้านล่างสุดแสดงภาพบุคคลนั่งอยู่ในท่าประนมมือ แต่มีสภาพชำรุดมากจนไม่เห็นรายละเอียด (ภาพที่ ๑๓๑)

ท่าทางการรำรำที่ปรากฏในประติมากรรมชิ้นนี้ แสดงให้ความนิยมในรูปแบบท่าทางของแต่ละท้องถิ่น ที่มีความแตกต่างกันระหว่างอาณาจักรเขมร และดินแดนในภาคอีสานที่ได้รับวัฒนธรรมเขมร

๑๐. ประติมากรรมจากปราสาทพระขรรค์ ศิลปะขอม พุทธศักราช ๑๗๓๔ สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ สร้างขึ้นเพื่อถวายแด่พระบิดา ในบริเวณซึ่งทรงมีชัยชนะเหนือกองทัพจามเป็นศาสนสถานในพุทธศาสนา แสดงภาพประติมากรรมต่างๆ มากมาย ที่สอดคล้องรูปแบบท่ารำและนาฏลักษณะเข้าไว้ด้วย

๑๐.๑ ลายหน้าบันสลักภาพเล่าเรื่อง ซึ่งพบเป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่สลักภาพโดยแบ่งออกเป็นสองแนว คือ ด้านบนเป็นภาพเล่าเรื่อง เช่นภาพเทพหรือพระโพธิสัตว์ในปางต่างๆ ประทับนั่งท่ามกลางบริวาร ด้านล่างมักสลักรูปนางอัปสรฟ้อนรำเรียงกันเป็นแถวในท่าทางแบบเดียวกัน นางอัปสรเหล่านี้เป็นรูปหนึ่งของนางโยคินี เทพบริวารในพุทธศาสนาตามรูปแบบที่สืบทอดมาจากศิลปะเขมร ในศาสนาฮินดู (ภาพที่ ๑๓๒)

๑๐.๒ ภาพสลักรูปนางอัปสรฟ้อนรำเห็นอกรอบประตุ แสดงภาพนางอัปสรฟ้อนรำเรียงกันเป็นแถว จำนวน ๑๓ คน อยู่ในท่าทางลักษณะเดียวกัน ภายใต้ภาพสลักพระพุทธรูปปางสมาธิ (พระขรรค์ ๓๒) ซึ่งส่วนใหญ่ถูกแกะเจาะออกหลังจากสิ้นสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗

ประติมากรรมเห็นอกรอบประตุเหล่านี้ พบเป็นจำนวนมาก นางอัปสรแสดงท่าทางเอียงลำตัวไปด้านใดด้านหนึ่ง หันศีรษะตรง แขนทั้งสองข้างยกขึ้นแบบหักข้อศอกเป็นเหลี่ยมตั้งวงบนและวงบัวบานสลับกัน กันเหลี่ยมเข้าเป็นมุมจากทั้งสองด้าน น้ำหนักตัวอยู่ที่ปลายเท้าข้างเดียวกับมือที่แสดงท่าวางบน เท้าอีกข้างหนึ่งยกขึ้นสูงกว่าเล็กน้อย หักปลายเท้าลงใกล้กับสันเท้าขวา ตรงกับท่า “นิฏฐะกะ” หรือท่ายกมือและเท้า ของอินเดีย (ภาพที่ ๑๓๓)

๑๐.๓ ภาพสลักรูปบุคคลพื่อนรำ ระดับเสาระเบียงคด ลักษณะคล้ายโยคีแต่มีมือถึง ๑๔ มือ สลักอยู่ที่ฐานของเสาระเบียงคด ซึ่งพบเป็นจำนวนมาก ควบคู่ไปกับการสลักภาพนางอัปสรพื่อนรำ บางครั้งมีบุคคลสี่พระเป็นม้าประกอบอยู่ด้วย (พระขรรค์ ๒๓) ลักษณะท่ารำของสองกรด้านหน้า คล้ายกับท่าที่พบจากปราสาทนครวัด และบายน คือ แสดงอาการไขว้ข้อมือ บริเวณหน้าอก ประทับยืนสมถังค์ เท้าทั้งสองกันเข้าออกด้านข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าซ้าย จรดปลายเท้าขวาพร้อมกับยกสันเท้าขึ้นเล็กน้อย (ภาพที่ ๑๓๔)

๑๐.๔ ภาพสลักรูปนางอัปสรพื่อนรำ ระดับเสาระเบียงคด สลักอยู่บริเวณฐานเสาระเบียงคด เช่นกัน แต่ลักษณะท่ารำต่างกัน คือ มักแสดงท่า “**นิภูฏะกะ**” หรือท่ายกมือและเท้า (ภาพที่ ๑๓๕)

๑๑. ประติมากรรมจากปราสาทบายน ศิลปะบายน พุทธศักราช ๑๗๔๓ ปราสาทบายนเป็นศาสนสถานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ เพื่อเป็นพุทธสถานกลางเมือง ตามคติทางพุทธศาสนา วัชรยาน (ภาพที่ ๑๓๖) คำว่าบายน หมายถึง ภูเขาบรยงค์ ซึ่งในวรรณกรรมสันสกฤต กล่าวว่าเป็นที่สถิตของเทพเจ้า<sup>๗</sup> ประกอบด้วยปราสาท ๕๔ หลังที่สลักเป็นรูปหน้าบุคคล ทั้ง ๔ ด้าน รวม ๒๑๖ หน้า ทำให้แลเห็นเป็นรูปบุคคลเต็มไปหมด นอกจากนี้แล้ว ประติมากรรมที่สลักอยู่ภายในปราสาทยังแสดงให้เห็นลักษณะท่ารำและนาฏลักษณ์ที่สอดแทรกอยู่ตามส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรมอีกมากมาย ส่วนใหญ่อยู่ในรูปของนางอัปสรพื่อนรำเป็นหมู่คณะ

๑๑.๑ หน้าบันสลักภาพนางอัปสรพื่อนรำ สลักลงดลายนบนหน้าบันปราสาทชั้นในซึ่งถูกปิดทับด้วยฐานอาคารทางเดินด้านบนของยอดปราสาทหลังกลาง ทำให้มีอุปสรรคในการถ่ายภาพบ้าง แสดงภาพนางรำยืนเรียงแถวกัน ๗ คนที่แนวด้านล่าง ประกอบด้วยลายพันธุ์พฤกษา เทวดาเหาะ และสถูปจำลองด้านบนที่อยู่ในสภาพสึกกร่อนจนไม่เห็นรายละเอียด (ภาพที่ ๑๓๗)

ลักษณะนางรำ แสดงท่าทางเดียวกัน โดย ๔ คนแรก ยืนอยู่บนปลายเท้าขวา เอียงตัวไปทางซ้าย หัวไหล่และศีรษะเอียงไปทางขวา มือทั้งสองยกขึ้นระดับศีรษะ ฝ่ามือขวาตั้งวงบน ฝ่ามือซ้ายตั้งวงบัวบาน เท้าซ้ายกันเข้าออกด้านข้างพร้อมกับยกขึ้นสูง เก็บเท้าเข้าหาลำตัว นางรำคนที่ ๕ – ๗ อยู่ในท่าตรงข้ามกัน

รูปนางอัปสรนี้เป็นรูปแบบที่นิยมกันมากในศิลปะเขมรทั้งในศาสนาฮินดู และพุทธศาสนา โดยใช้เป็นสัญลักษณ์หมายถึงพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์บนสรวงสวรรค์ นอกจากนั้นใน

---

<sup>๗</sup> กรมศิลปากร, ประวัติศาสตร์ - โบราณคดี กัมพูชา (กรุงเทพฯ : บริษัท ประชาชน จำกัด, ๒๕๓๖), ๑๕๖.

พุทธศาสนายังหมายถึงนางโยคินี เทพบริวารในพุทธตันตระ ซึ่งปรากฏกายในรูปของนางอัปสร ฟ้อนรำ อีกด้วย<sup>๔</sup>

ลักษณะท่าร่าเช่นนี้ แสดงให้เห็นถึงการร่าเป็นหมู่คณะ ในท่า “**นิภฏฐะกะ**” หรือ ท่ายกมือและเท้า มีลักษณะเช่นเดียวกับประติมากรรมที่พบจากปราสาทพิมาย

๑๑.๒ **ทับหลังสลักภาพนางอัปสรฟ้อนรำ** พบเป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่อยู่ในรูปของสตรี ๓ คน ในท่าร่ายรำ ที่เป็นไปในลักษณะเดียวกัน แต่อาจสลับข้างกันบ้างขึ้นอยู่กับทิศทาง ดังตัวอย่างที่ยกมานี้ (ภาพที่ ๑๓๘) แสดงให้เห็นถึงรูปสตรีฟ้อนรำ ๓ คน ยืนอยู่บนแท่นฐาน ฟ้อนรำอยู่ในท่าเดียวกันแต่รายละเอียดตรงข้ามกัน คือ สตรีที่อยู่ตรงกลางเป็นประธานของภาพ เอียงลำตัวไปด้านขวา หันศีรษะตรง แขนทั้งสองข้างยกขึ้นแบบหักข้อศอก เป็นเหลี่ยม ด้านขวาตั้งวงบน ด้านซ้ายตั้งวงบัวบาน กันเหลี่ยมเข้าเป็นมุมฉาก ทั้งสองด้าน น้ำหนักตัวอยู่ที่ปลายเท้าขวา ส่วนเท้าซ้ายยกขึ้นสูงกว่าเล็กน้อย หักปลายเท้าลงใกล้กับสันเท้าขวา ในขณะที่ด้านข้างมีสตรีอีก ๒ คนที่อยู่ในอาการเดียวกันแต่เปลี่ยนท่าทางกลับด้านกัน

ลักษณะท่าร่าเช่นนี้ แสดงให้เห็นถึงการร่าเป็นหมู่คณะ ในท่า “**นิภฏฐะกะ**” หรือ ท่ายกมือและเท้า

๑๑.๓ **ประติมากรรมประดับเสาอาคารรูปนางอัปสรฟ้อนรำ** แสดงภาพนางอัปสรฟ้อนรำ จำนวน ๒ คน บริเวณโคนเสา รอบนอกของตัวปราสาท (ภาพที่ ๑๓๙) ทั้งนี้ อาจเนื่องมาจากข้อจำกัดในเรื่องพื้นที่ เนื่องจากเป็นเสาขนาดเล็ก แสดงภาพนางอัปสรร่ายรำในท่าเดียวกันแต่กลับด้านกัน นางอัปสรเหล่านี้ประทับยืนบนฐานดอกบัว เอียงลำตัวออกด้านนอก แต่ศีรษะเอียงเข้าหากัน มือด้านในกันศอกเป็นมุมแหลม หงายปลายมือขึ้นด้านบนในลักษณะวงบัวบาน แต่จีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้เข้าหากัน ระดับเดียวกับสายตา มือด้านนอกอยู่ข้างลำตัว หักข้อศอกเป็นเหลี่ยม ปลายฝ่ามือจรดอยู่ที่เอวในอาการจีบนิ้ว ยืนอยู่บนปลายเท้านอกเต็มฝ่าเท้า เชิดปลายเท้าขึ้น เท้าขวายกสูง เข้าชนกันเป็นแนวระนาบ ทอดปลายเท้าชิดแนบสันเท้า

ลักษณะท่าร่า ตรงกับท่า “**อุรธวชานุ**” หรือท่ายกเข่าสูง ซึ่งเป็นท่าเดียวกับที่พบ ณ ปราสาทพิมาย แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมเขมรในกัมพูชา และวัฒนธรรมร่วมแบบเขมรในประเทศไทย

๑๑.๔ **ประติมากรรมประดับเสาอาคารรูปนางอัปสรฟ้อนรำ ๓ คน** สลักอยู่บนเสาอาคารที่มีขนาดใหญ่กว่าข้อ ๑.๒ เล็กน้อย แสดงภาพสตรี ๓ คน ร่ายรำอยู่บนฐานดอกบัว (นครธม ๑๔) นางอัปสรที่อยู่ตรงกลางมีขนาดใหญ่กว่าเป็นประธานของภาพ ร่ายรำด้วยท่าทาง

<sup>๔</sup> สมिति ศิริภักดิ์ และ มยุรี วีระประเสริฐ, ทับหลัง : การศึกษาเปรียบเทียบทับหลังที่พบในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๓๓), ๑๗๐.



แบบเดียวกัน คือ ประทับยืนอยู่บนขาข้างเดียว เอียงตัวไปทางขวา แต่เอียงไหล่และศีรษะไปทางซ้าย ใบหน้าตรง มือขวาตั้งวงล่างข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงด้านบนในระดับใบหน้า เท้าขวายืนงอเข่าเหยียบเต็มฝ่าเท้า ปลายเท้าเชิดขึ้น เท้าซ้ายยกขึ้นเข่ายกสูง พับเท้าเข้าหาลำตัว ปลายเท้าปล่อยตกลงตามธรรมชาติ ซึ่งมีรูปแบบท่าร่างตรงกับท่า “อุรธวชานุ” หรือท่ายกเข่าสูงเช่นเดียวกัน (ภาพที่ ๑๔๐)

๑๑.๕ ประติมากรรมแสดงภาพสตรีฟ้อนรำภายในเรือนรูปจั่ว แสดงบนผนังอาคาร ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่จะสลักภาพเล่าเรื่อง แทรกด้วยสตรีฟ้อนรำบนดอกบัว ๓ คน แต่ภาพนี้แสดงให้เห็นถึงรูปสตรี ๒ คน ฟ้อนรำอยู่ภายในเรือนที่มีหลังคาเป็นจั่วแหลมขึ้นไป ด้านข้างแสดงภาพนักดนตรี กำลังบรรเลงเพลงประกอบการฟ้อนรำ ลักษณะท่าร่างประกอบด้วยสตรี ๒ คน ฟ้อนรำอยู่ในท่าเดียวกันแต่กลับด้านกัน ในอาการยืนเอียงตัวด้านในแต่ศีรษะและไหล่เอียงไปทางด้านนอก มือด้านในซ้อนกันอยู่ ในท่าวงบนสูงเหนือศีรษะ เปลี่ยนวงเป็นจีบ มือด้านนอกทั้งสองตกลงบนปลายเข่านอกที่ยกขึ้นมาสูง น้ำหนักอยู่บนปลายเท้าด้านใน (ภาพที่ ๑๔๑)

การรำรำที่ปรากฏในภาพนี้มีลักษณะเดียวกับภาพอื่นๆ ซึ่งถือว่าเป็นท่าทางที่ได้รับความนิยมมากในศิลปะสมัยบายัน คือท่า “นิกุฎะกะ” หรือท่ายกมือและเท้า

๑๑.๖ ประติมากรรมรูปบุรุษฟ้อนรำภายในชบวนทัพ สลักภาพเล่าเรื่องชบวนทัพของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ แสดงภาพการรำรำด้วยบุคคลขนาดเล็ก ซึ่งเป็นผู้ให้จังหวะในการเดินทัพ อยู่ร่วมไปกับชบวน (ภาพที่ ๑๔๒) ลักษณะท่าทาง แสดงอาการยืนสมถัดบนเท้าขวา เท้าซ้ายยกขึ้นสูงพับเข้าหาลำตัว มือขวาอยู่ด้านหน้าลำตัว ถือไม้สำหรับตีฆ้องให้จังหวะ มือซ้ายชูขึ้นด้านข้างเหนือศีรษะคล้ายกับตั้งวง ถือไม้สำหรับตีฆ้องอีกเช่นกัน

ลักษณะการรำที่พบในประติมากรรมชิ้นนี้ มีท่าทางคล้ายกับท่า “อรรธนิกุฎะกะ” หรือท่าเขย่งเท้าข้างเดียว

๑๑.๗ ประติมากรรมสลักภาพเล่าเรื่องวิถีชีวิตภายในโตเลสาบ (ทะเลสาบเขมร) เป็นประติมากรรมสลักบนผนังระเบียงปราสาท แสดงภาพเล่าเรื่องการเดินทาง และการทำประมงภายในทะเลสาบเขมร ด้านบนประกอบด้วยเรือของชาวประมงที่กำลังทอดแห ส่วนด้านล่างเป็นเรือของคหบดีที่บรรทุกคนมาเต็มลำ อยู่ในอาการต่างๆ กันไป คนที่อยู่ด้านท้ายเรือแสดงอาการรำรำ โดยยืนสมถัด กันเข่าออกด้านข้างทั้งสองข้าง มือขวาตั้งวงด้านบนเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่างอยู่ข้างลำตัว หันหน้าไปทางขวา (ภาพที่ ๑๔๓)

ประติมากรรมชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้คนในวัฒนธรรมเขมรเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ที่บ่งบอกว่านาฏศิลป์ได้เข้าไปมีบทบาทในชีวิตประจำวันที่เกี่ยวข้องกับการรื่นเริง สันทนาการ ระหว่างกลุ่มเพื่อนฝูง นอกเหนือไปจากการสนองต่อพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนา

๑๒. ประติมากรรมรูปนางอัปสรพ้อนรำจากปราสาทนาคพัน ศิลปะบายน พุทธศตวรรษที่ ๑๘ สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ เพื่อใช้เป็นสระศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งปรากฏองค์ประกอบที่เป็นเชิงสัญลักษณ์อย่างชัดเจน ประกอบด้วยสระกลางขนาดใหญ่ ที่กึ่งกลางของขอบสระแต่ละด้านมีสระขนาดเล็กอยู่ด้านนอก ตรงกลางของสระเป็นปราสาทหลังเล็ก ๆ หลังหนึ่ง นอกจากนี้แต่ละด้าน ยังปรากฏรูปสัตว์และมนุษย์ปล่อยน้ำที่อยู่ในสระใหญ่ออกจากปาก ให้ไหลลงสู่สระเล็กอีกด้วย (ภาพที่ ๑๔๔)

หลักฐานนาฏกรรมที่ปรากฏ ณ ปราสาทนาคพัน สร้างขึ้นในพุทธศาสนamahayan แสดงภาพบุคคล อันประกอบด้วย เทพ เทพี ต่าง ๆ ที่แสดงถึงความงดงามอ่อนช้อยในเชิงศิลปะ ในขณะที่การร่ายรำที่ชัดเจนปรากฏอยู่ที่ผนังศาลซึ่งอยู่ติดกับขอบสระกลาง แสดงภาพนางอัปสรประกอบพระอวโลกิเตศวร ซึ่งเป็นประธานของภาพ นางอัปสรอยู่ในท่าร่ายรำบนดอกบัว ลักษณะมืออยู่ในท่าตั้งวงบนและวงบัวบาน คล้ายกับประติมากรรมบนทับหลังปราสาทบายน ซึ่งตรงกับท่า “นิกุฏฐะกะ” หรือท่ายกมือและเท้า (ภาพที่ ๑๔๕)

### หลักฐานท่ารำในศิลปะอินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และพื้นที่ใกล้เคียง

อินเดียเป็นประเทศที่มีความเจริญทางวัฒนธรรมมายาวนาน และเป็นแม่แบบให้กับประเทศข้างเคียงในทุกๆ ด้านโดยเฉพาะดินแดนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นั้น ในสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ของแต่ละประเทศ ล้วนมีหลักฐานว่าเริ่มต้นจากการรับวัฒนธรรมอินเดียผ่านทางพ่อค้าและนักบวชที่เข้ามาค้าขาย ก่อนที่จะพัฒนาขึ้นเป็นรูปแบบเฉพาะของแต่ละประเทศ แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของวัฒนธรรมอินเดียที่เข้ามามีบทบาทอยู่ในประเทศต่างๆ มาตั้งแต่เริ่มต้น

หลักฐานท่ารำของอินเดียนั้น ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ ที่แต่งขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๗ - ๑๐ แสดงรูปแบบแม่ท่าในการพ้อนรำของพระศิวะ ๑๐๘ ท่า และกระณะหรือท่าย่อยต่างๆ ที่สามารถนำมาดัดแปลงในการแสดงนาฏศิลป์ได้อีกมากมาย ซึ่งท่ารำทั้งหมดสลักไว้เป็นภาพประดับผนังวิหารศิวะนาฏราช ที่เมืองจิตัมพรัม ตรงตามคัมภีร์ เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ แต่ก่อนหน้านั้น คัมภีร์เล่มนี้ได้มีบทบาทอยู่ในแนวความคิดที่สื่อถึงความงดงามของท่าทาง และใช้เป็นส่วนประกอบของการสร้างงานประติมากรรมทั้งในศาสนาฮินดู รวมไปถึงพุทธศาสนา โดยเฉพาะในยุคที่พระพุทธศาสนาหายานตันตระ เจริญรุ่งเรืองอยู่ในอินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่วิกรมศิลาวิหาร ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ นั้น ได้มีการสร้างรูปเคารพของพระพุทธรูป เทพ เทพี และธรรมบาล มากมาย ที่แสดงออกถึงการร่ายรำ เพื่อสื่อความหมายถึงความสุข ความยินดีในธรรม รวมทั้งการร่ายรำแห่งชัยชนะเหนือลัทธิอื่นๆ และรูปแบบทางศิลปกรรมภายใต้ลัทธินี้ ก็ได้แพร่กระจายอยู่ทั่วไปในอินเดีย เอเชียตะวันออกเฉียง และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่ก็เสื่อมลงอย่างรวดเร็ว ในราวพุทธศตวรรษ

ที่ ๑๗ จากการรุกรานของมุสลิมที่เข้ายึดครองประเทศอินเดียตอนเหนือ ทำให้ศูนย์กลางของพุทธศาสนาแบบตันตระ ถอยร่นไปอยู่ในเนปาลและทิเบต

พระพุทธรูปศาสนาตันตระ สายวัชรยาน ได้เข้าไปมีบทบาทในอาณาจักรเขมร และวางรากฐานอย่างมั่นคงอยู่ในอาณาจักรแห่งนี้ ตั้งแต่รัชสมัยของพระเจ้าราเชนทรวรมัน (พ.ศ. ๑๔๘๗ – ๑๕๑๑) และดำรงอยู่เรื่อยมาจนมีความเจริญสูงสุดในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ (พ.ศ. ๑๗๒๔ – ๑๗๖๑)<sup>๙</sup> กินระยะเวลาหลายร้อยปี ในการศึกษาครั้งนี้จึงจำเป็นต้องแสดงให้เห็นถึงประติมากรรมทำร้ายต่างๆ ที่ปรากฏ ณ แคว้นเบงกอลและพื้นที่โดยรอบ อันเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนา สายวัชรยาน เพื่อเปรียบเทียบถึงคติและรูปแบบว่ามีความเหมือนหรือแตกต่างจากวัฒนธรรมเขมรหรือไม่ อย่างไร

๑. ประติมากรรมภาพพระศิวะนาฏราช ๑๒ กร ประทับบนหลังโคนนทิ เมืองดัลดา บังกลาเทศ อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ สลักภาพพระศิวะทรงพ่อนร่าอยู่บนหลังโคนนทิ พระหัตถ์คู่บนอยู่ในท่าบูชาเหนือมงกุฏ พระหัตถ์อื่นทรงสัญลักษณ์ประจำพระองค์ พระหัตถ์ขวาทรงบัณเฑาะว์ พระหัตถ์คู่ที่เหลือแสดงปางอภัยมุทรา และวรมุทรา พระศิวะทรงพ่อนร่าอยู่ในท่าที่สงบแสดงถึงความร่มเย็นเป็นสุขของโลกมนุษย์ด้วย<sup>๑๐</sup> (ภาพที่ ๑๔๖)

ถึงแม้ว่าภาพสลักนี้จะอยู่ในศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไวษณพนิกาย แต่ก็แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการร้ายรำที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่อินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่มีทั้งพระพุทธรูปและศาสนาสันนิษฐานควบคู่กันไป

๒. ประติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์ไตรโลกยวิชัย ทำจากสำริด พบที่พุทธคยา รัฐพิหาร ศิลปะแบบปาละ อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ลักษณะเป็นรูปบุคคลลอยตัว อยู่ในท่าร้ายรำโดยเหยียบอยู่เหนือนางปารวตีและพระศิวะ บนแท่น (ภาพที่ ๑๔๗)

พระโพธิสัตว์ไตรโลกยวิชัยนี้ เป็นพระโพธิสัตว์ที่ได้รับความนิยมในการสร้างรูปปฏิมาทั้งในอินเดีย ทิเบต เนปาล รวมไปถึงเขมรและชวาด้วย จัดเป็นพระโพธิสัตว์เอกเทศไม่สังกัดสกุลของพระยานิพุทธพระองค์ใด แต่ในทิเบตเชื่อว่า เป็นภาคหนึ่งของพระไวโรจนะ เทพสูงสุดของวัชรยาน ในปางดุร้าย เพื่อปราบเหล่ามารศาสนา

ลักษณะของประติมากรรมชิ้นนี้ แสดงลักษณะพระไตรโลกยวิชัย ๔ พักตร์ ๘ กร สองกรหน้าทำปางวัชรหุมการ ถือวัชรและกระดิ่ง ประทับยืนในท่าปรตยาสิทธิ์ โดยพระบาท

<sup>๙</sup> พิริยะ ไกรฤกษ์, อารยธรรมไทย : พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม ๑ ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๕๔), ๑๐๕.

<sup>๑๐</sup> ลักษณะณ์ บุญเรือง, “การศึกษาทำร้ายนาฏศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีในวัฒนธรรมทวารวดี” (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๐), ๑๒๘.

ขวาเหยียบบนพระอุระของนางปารวตี พระบาทซ้ายเหยียบอยู่บนพระเศียรของพระศิวะ ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นการรวมเอาท่าย่อยต่างๆ มีอยู่ในตำราท่าราชของนาฏศิลป์อินเดียมารวมเข้าด้วยกัน เกิดเป็นท่าใหม่ๆ ขึ้นมา ในกรณีนี้ คือท่ามือที่เรียกว่า วัชรหุมการ รวมเข้ากับท่าเท้าที่เรียกว่า ปรตยาสิทธิ์ เกิดเป็นแม่ท่าที่เรียกว่า “ท้าวยังสิทธิ์” ซึ่งพบมากในการทำรูปปฏิมาของพระไตรโลกยวิชัย รวมถึงหลักฐานที่ปราสาทพิมาย ดังได้กล่าวไปแล้วด้วย

๓. ประติมากรรมรูปเหรูกะ จากรัฐเบงกอล แสดงภาพร่ายรำของเหรูกะพุททะ ซึ่งเป็นยัตม์ หรือเทพผู้พิทักษ์ในรูปแบบหนึ่ง ซึ่งมีหลายพระองค์ ขึ้นอยู่กับสกุลของพระธยานิพุททะ ในที่นี้น่าจะเป็น เหรูกะในสกุลของพระอักษะภะ เนื่องจากเบื่องบนของศิราภรณ์ประดับด้วยพระพุทธรูปปางมารวิชัย (ภาพที่ ๑๔๘) ลักษณะเป็นบุคลเศียรเดียว ๒ กร ประทับยืนในท่าธรรมปรยงกาสนะ เอียงตัวร่ายรำอยู่บนฐานปัทม์ พระกรขวายกขึ้นด้านบน พระกรซ้ายอยู่ข้างลำตัว ถือวัตถุเป็นไม้ยาวหนึ่งท่อน ซึ่งเป็นลักษณะที่ตรงกับแม่ท่าชื่อ “อรรณิกกุฏะกะ” หรือท่าเขย่งเท้าข้างเดียว ในรูปแบบที่ได้พบจากปราสาทพิมายด้วยเช่นกัน

๔. ประติมากรรมรูปนางมารีจี จากรัฐพิหาร แสดงภาพนางมารีจี ซึ่งเป็นพระโพธิสัตว์พระองค์หนึ่งในพุทธศาสนาหายาน โดยเป็นตัวแทนของแสงอาทิตย์ยามเช้า<sup>๑๑</sup> แสดงภาพสตรี มี ๓ พักตร์ ๘ กร แสดงปางต่างๆ กันออกไป รวมทั้งถืออาวุธต่างๆ ประทับยืนงอพระบาทขวา และเหยียดพระบาทซ้ายตั้ง ด้านล่างแสดงสัญลักษณ์สัตว์พาหนะของนางคือ หมู ๗ ตัว ที่มีแต่หัวไม่มีขา ที่น่าสนใจคือ รอบตัวของนางสลักภาพบุคลสี่กร ขนาดเล็ก อยู่ในท่าร่ายรำภายในวงโค้งรูปเกือกม้า ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับการย่อส่วนการแสดงปางของพระนางด้านบนสุดสลักภาพพระพุทธรูปปางธรรมจักร สันนิษฐานว่าหมายถึงพระธยานิพุททะไวโรจนะ (ภาพที่ ๑๔๙)

ประติมากรรมชิ้นนี้ นอกจากลักษณะท่าทางที่แสดงออกของนางมารีจีจะทำให้เราเห็นถึงการนำท่าทาง ทางนาฏศิลป์มาใช้ในการสร้างรูปปฏิมาแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความนิยมในการสร้างภาพประกอบขนาดเล็กที่แสดงภาพการร่ายรำอีกด้วย

๕. ประติมากรรมรูปนางพรรณศวรี จากรัฐเบงกอล แสดงภาพการร่ายรำของนางพรรณศวรี ซึ่งเป็นพระโพธิสัตว์เพศหญิงองค์หนึ่ง ลักษณะภาพประกอบด้วย ภาพสตรี ๓ เศียร ๖ กร แต่ละเศียรมี ๓ เนตร พระหัตถ์ขวาถือวัชระ ขวาน และลูกศร พระหัตถ์ซ้ายถือคันศร ปวงและท่าชีนีว (ปางดรรชนี) ประทับยืนในท่าปรตยาสิทธิ์ โดยเหยียบอยู่บนร่างมนุษย์ (ภาพที่ ๑๕๐)

ประติมากรรมชิ้นนี้ แสดงให้เห็นถึงการประดิษฐ์ท่าทางที่มีท่าย่อยคล้ายกับรูปเคารพอื่นๆ แต่ก็สามารถแสดงรายละเอียดที่แตกต่างกันไปได้จากลักษณะของมือ ศีรษะ คอ เอว และ

<sup>๑๑</sup> ผาสุข อินทรารุท, พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรสมัย, ๒๕๔๓), ๗๙.

ลูกตา อันเป็นข้อปลีกย่อยทางนาฏศิลป์ที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างรูปเคารพเนื่องในศาสนา โดยที่ ทำย่อยต่างๆ เหล่านี้สามารถนำไปผสมกันก่อให้เกิดทำทางต่างๆ อีกมากมาย นับพันทำ<sup>๑๒</sup>

จากการศึกษาครั้งนี้ ทำให้เห็นข้อเหมือนและแตกต่าง ระหว่างประติมากรรมพุทธศิลป์ ที่แสดงรูปแบบทำรำของอินเดีย ในแคว้นเบงกอล กับศิลปะเขมรในประเทศกัมพูชา และศิลปะร่วมแบบเขมร ณ ปราสาทพิมาย กล่าวคือ ประติมากรรมพุทธศาสนา วัชรยานในแคว้นเบงกอลและใกล้เคียง อันได้แก่ ธิเบต เนปาล และบังคลาเทศนั้น ส่วนใหญ่จะปรากฏในรูปของงานประติมากรรมรูปเคารพ ในขณะที่ประติมากรรมทำรำในวัฒนธรรมเขมรนั้นพบทั้งงานประติมากรรมที่เป็นรูปเคารพ และงานประติมากรรมประดับศาสนสถาน โดยเฉพาะประติมากรรมที่สลักอยู่บนศาสนสถานนั้นพบเป็นจำนวนมากกว่า ส่วนความคล้ายคลึงกันนั้นปรากฏอยู่ในคติของการสร้างงานประติมากรรม แบบวัชรยาน คือ การร่ายรำอยู่บนร่างของเทพหรือเทพีในศาสนาฮินดู ซึ่งปรากฏพบเป็นจำนวนมาก ณ ปราสาทพิมาย

อย่างไรก็ดี เพื่อให้การศึกษาเปรียบเทียบข้อสมมุติฐานเหล่านี้ถูกต้องและชัดเจนมากยิ่งขึ้น จำเป็นที่จะต้องสำรวจและเก็บข้อมูลโบราณสถานในอินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือต่อไป

### หลักฐานทำรำในศิลปะชวา

ศิลปะชวา เกิดขึ้นที่หมู่เกาะในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งเป็นดินแดนหมู่เกาะที่สำคัญอยู่ในเส้นทางการค้ายุคโบราณ ระหว่างจีนและประเทศทางตะวันตกรวมทั้งอินเดีย ทำให้วัฒนธรรมจากต่างประเทศหลั่งไหลเข้ามาสู่ดินแดนแห่งนี้ ก่อให้เกิดรูปแบบวัฒนธรรมที่หลากหลายมีชีวิตชีวา แสดงถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจและการค้าในโลกยุคโบราณ

หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการร่ายรำที่หมู่เกาะในชวานี้ ส่วนใหญ่เป็นประติมากรรมที่ประดับอยู่ในศาสนสถานทั้งในพุทธศาสนาและศาสนาฮินดู ซึ่งเข้ามาพร้อมกับการค้า ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๐ เป็นต้นมา โดยเฉพาะพุทธศาสนamahayanaลัทธิตันตระจากหลักฐานการพบพระพุทธรูปสำริด ทางตะวันตกของเกาะเซลีเบส อยุธยาพุทธศตวรรษที่ ๗ - ๑๐ หรืออาจมีอยุธยาพุทธศตวรรษที่ ๑๓ รวมทั้งการสร้างพุทธศาสนสถานที่สำคัญ คือ บุโรพุทโธ ในราชวงศ์ไศเลนทร์ ซึ่งเป็นพุทธสถานของศาสนาพุทธฝ่ายมหายานที่ใหญ่ที่สุดในโลก อยุธยา พ.ศ.๑๓๕๐<sup>๑๓</sup>

<sup>๑๒</sup> ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ : ชุมชมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, ๒๕๓๑), ๔.

<sup>๑๓</sup> ลักษมณ บัญเรื่อง, “การศึกษาทำรำนาฏศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีในวัฒนธรรมทวารวดี” (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๐), ๑๒๙.

ราชวงศ์ไศเลนทร์ และอาณาจักรขวา มีประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องอยู่กับอาณาจักรเขมรโบราณอยู่หลายครั้ง รวมทั้งกษัตริย์เขมรเอง ก็มีความสัมพันธ์อยู่กับดินแดนหมู่เกาะแห่งนี้มาตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๓ เช่น พระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ซึ่งในจารึกสต็อกกอกกรมระบุว่าเสด็จมาจากจาวากะ เพื่อมารวบรวมเขมรเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน<sup>๑๔</sup> ในช่วงที่เขมรแยกออกเป็นเจนละบกและเจนละน้ำ พร้อมกับสถาปนาราชอาณาจักรใหม่ขึ้นที่เมืองหริหรัลย ทรงประดิษฐานลัทธิเทวราชา และประกาศอิสรภาพจากขวา ซึ่งเข้ามาครอบครองเขมรในช่วงนั้น นั้นย่อมแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรเขมรและขวาเป็นอย่างดี

ลัทธิประเพณีต่างๆ ในอาณาจักรขวา คงได้เข้ามาสู่อาณาจักรเขมรเป็นระยะๆ และน่าจะมีส่วนเสริมสร้างรูปแบบทางวัฒนธรรมเขมรอยู่บ้างไม่มากนักน้อย ดังนั้นจึงไม่สมควรที่จะละเลยหลักฐานทำร่ำที่ในวัฒนธรรมนี้ เพราะน่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับหลักฐานทำร่ำที่พบ ณ ปราสาทพิมาย ซึ่งได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมเขมรมาอีกต่อหนึ่ง เช่นกัน

๑. ประติมากรรมจากพุทธสถานบุโรพุทโธ ศิลปะชวาภาคกลาง อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ พุทธสถานี่บุโรพุทโธเป็นพุทธสถานในพุทธศาสนาหายานที่มีความงดงามและใหญ่โต แสดงลักษณะตรงตามปรัชญาพุทธตันตระ สร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของจักรวาล หมายถึงศูนย์รวมอำนาจแห่งพระอาทิพุทธเจ้า ลักษณะเป็นฐานซ้อนกัน ๕ ชั้น ซ้อนกันขึ้นไปด้านบนมีลักษณะเป็นวงกลมมีเจดีย์ทรงกลมขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง แต่ละชั้นประกอบด้วยเจดีย์บริวารทรงกลมขนาดเล็กลดหลั่นกันลงมา (ภาพที่ ๑๕๑)

ประติมากรรมที่สลักอยู่บริเวณรอบพุทธสถานแห่งนี้ แสดงให้เห็นถึง รูปแบบทำร่ำมากมาย ส่วนใหญ่อยู่ในรูปของสตรีฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นรำเดี่ยวและหมู่คณะ ซึ่งสลักไว้บริเวณผนังของระเบียงชั้นที่ ๑ แบ่งพื้นที่ออกเป็นสองแนว รวมทั้งหมด ๑๒๐ ภาพ แต่ละภาพจะขึ้นไว้ด้วยลายก้านขด แสดงพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าตามคัมภีร์ลิลิตวิสูตระ ฝ่ายมหายาน ในแนวด้านบน ส่วนแนวด้านล่างเป็นเรื่องราวตก และนิยายอวตาร ซึ่งมีส่วนหนึ่งที่แสดงถึงการบรรเลงดนตรีและแสดงนาฏศิลป์เพื่อบำเรอให้แก่บุคคลชั้นสูง

๑.๑ ประติมากรรมรูปสตรีฟ้อนรำในท่าอัญจิตะ แสดงท่าทางโดยสตรีเพียงคนเดียว กำลังฟ้อนรำอยู่ในท่าทางที่คล้ายกับท่า “อัญจิตะ” หรือท่าปอง โดยหันศีรษะไปทางภาพประกอบด้านซ้ายรูปบุคคลชั้นสูง เอียงตัวไปทางซ้าย มือขวาอยู่ในระดับไหล่ หักข้อมือให้ฝ่ามือหงายตั้งขึ้นพร้อมกับจีบนิ้ว มือซ้ายเหยียดกลับไปทางด้านขวาและหักข้อมือลงในลักษณะหงายฝ่ามือ ขาทั้งสองข้างกันเข่าออกเล็กน้อย น้ำหนักอยู่บนเท้าซ้าย จรดปลายเท้าขวาซึ่งลากเข้ามาชิดกับเท้าซ้าย ทางด้านขวามือของภาพประกอบด้วยกลุ่มนักดนตรีมากมายที่กำลัง

<sup>๑๔</sup> หม่อมราชวงศ์ สूरียุधि สุขสวัสดิ์, “การศึกษาทับหลังแบบเขมรในหน่วยศิลปากรที่ ๖” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๓), ๓๗ – ๓๘.

บรรเลงดนตรีประกอบการฟ้อนรำนี้ ประกอบด้วยขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ และกลอง แสดงให้เห็นความสำคัญของนาฏศิลป์ซึ่งนอกจากจะเป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนาแล้วยังใช้ประโยชน์ในด้านมหรสพเพื่อความรื่นเริงด้วย (ภาพที่ ๑๕๒)

อนึ่ง ประติมากรรมชิ้นนี้มีอายุร่วมสมัยกับวัฒนธรรมทวารวดีในประเทศไทยและแสดงท่าทางที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เกิดขึ้นก่อนการสร้างประติมากรรม ณ ปราสาทพิมาย

๑.๒ ประติมากรรมรูปสตรีฟ้อนรำท่ามกลางผู้ชมจำนวนมาก ลักษณะภาพประกอบด้วยบุคคลจำนวนมาก ซึ่งมีรูปสตรี ๑ คน อยู่ในท่าฟ้อนรำเป็นประธานของภาพ สตรีนางนี้อยู่ในลักษณะอาการหันลำตัวเอี้ยวไปทางซ้ายเล็กน้อย ผินหน้าไปทางซ้ายแขนงหน้าขึ้น พร้อมกับป้องหน้าด้วยมือซ้ายที่ยกขึ้นมาสูงเหนือศีรษะ แขนขวาเหยียดตั้งไปทางด้านข้าง คร่ำฝ่ามือลงแต่ยังคงทอดฝ่ามือไปตามความยาวของแขน ขาทั้งสองขาเข้าออกเป็นเหลี่ยมฉาก น้ำหนักอยู่บนเท้าขวา ส่วนเท้าซ้ายอยู่ในท่าจรดปลายเท้า ที่มุมล่างด้านขวาของภาพ แสดงภาพกลุ่ม นักดนตรี ๔ คน องค์ประกอบที่เหลือหลักภาพบุคคลกำลังมองมาทางสตรีที่รำอยู่เต็มแผ่น (ภาพที่ ๑๕๓)

การรำรำที่ปรากฏบนประติมากรรมชิ้นนี้ มีลักษณะที่เป็นรูปแบบเฉพาะ ซึ่งแตกต่างไปจากหลักฐานท่ารำในวัฒนธรรมอินเดีย แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของท่ารำที่ปรากฏ ณ พุทธสถานบุโรพุทโธ

๑.๓ ประติมากรรมแสดงภาพสตรีฟ้อนรำ ๒ คน ลักษณะภาพประกอบด้วยบุคคลจำนวนมากที่ยืนดูการแสดงของนางรำทั้งสองคน ซึ่งเป็นประธานของภาพ โดยกำลังรำอยู่ในลักษณะเอียงตัวไปทางด้านซ้าย สายตามองไปทางเบื้องขวา มือขวากันท่อนแขนอยู่ในระดับไหล่ หักข้อศอกชักมือกับเข้ามาที่หน้าอก ทั้งปลายมือปล่อยให้ตกลงมาด้านล่าง แขนซ้ายทึงท่อนแขนลงทอดยาวไปในระดับไหล่ ปล่อยปลายฝ่ามือให้ตกลงตามธรรมชาติ ยืนอยู่บนขาขวาที่ยืดขึ้นแต่ยังคงแสดงลักษณะกันเหลี่ยมเข้าเล็กน้อย ขาซ้ายยกเข้าสูงในระดับราวนม เชิดปลายเท้าขึ้น (ภาพที่ ๑๕๔)

ลักษณะท่ารำจากประติมากรรมชิ้นนี้ ก็แสดงให้เห็นถึงรูปแบบท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่นเช่นกัน และแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของรูปแบบท่ารำที่ต่อมาได้พัฒนาขึ้นเป็นนาฏศิลป์อินโดนีเซีย

๒. ประติมากรรมระดับวิหารพระศิวะ จากปรัมบานัม (Prambanom) หรือโลโรจงกรัง (Loro Jonggrang) ศิลปะชวาภาคกลาง อายุราว พุทธศตวรรษที่ ๑๕ โบราณสถานแห่งนี้

เป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู ประกอบด้วยศาสนสถานขนาดใหญ่ ๓ หลัง หลังกลางสร้างถวายพระศิวะ หลังเหนือสร้างถวายพระนารายณ์ และหลังใต้สร้างถวายพระพรหม<sup>๑๕</sup>

หลักฐานทำร่ำที่ปรากฏภายในบริเวณนี้ส่วนใหญ่อยู่ที่เทวาลัยหลังกลาง ซึ่งสร้างถวายพระศิวะ โดยปรากฏเป็นภาพประติมากรรมนูนต่ำระดับศาสนสถาน

๒.๑ ประติมากรรมภาพบุคคลถือกลองพ็อนร่า ประกอบด้วยบุคคล ๓ คนอยู่ในลักษณะเรียงแถวซ้อนเหลื่อมกันไปทางด้านซ้าย และมีท่าทางการพ็อนร่าที่แตกต่างกันไป โดยคนด้านหน้าสุด แสดงภาพการตีกลองพร้อมกับพ็อนร่าไปด้วย แสดงกิริยาโดย เอียงตัวและ ศีรษะไปทางขวา หันหน้ากลับไปมองทางด้านซ้าย มือขวาโบกอยู่เหนือศีรษะ มือซ้ายเหยียดไปข้างลำตัว ขาทั้งสองขาแยกออกด้านข้าง ยืนอยู่บนปลายเท้าขวา ส่วนเท้าซ้ายพับเข้าด้านใน ปล่อยปลายเท้าให้จรดอยู่ในแนวเดียวกับเท้าขวา ที่กลางลำตัวมีกลองสองหน้า ๑ ใบ ห้อยอยู่ในระดับเอว นางรำคนที่ ๒ แสดงท่าเอียงตัวและศีรษะไปทางขวา หันหน้ากลับไปทางซ้าย แขนขวาอยู่ด้านหน้าลำตัวในระดับเอว ปล่อยปลายมือให้ตกลง แขนซ้ายเหยียดไปข้างลำตัว เท้าทั้งสองขาแยกออกด้านข้าง ปลายเท้าไขว้กันอยู่โดยเท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า ซึ่งเป็นข้างที่รับน้ำหนักตัวด้วย ส่วนนางรำคนที่ ๓ เอียงตัวและศีรษะไปด้านขวาเช่นกัน แต่มีอยู่ด้านหน้าลำตัวในระดับเอว ปลายมือหงายขึ้น แขนซ้ายตั้งงอขึ้นในลักษณะวงบัวบาน กันเท้าออกทั้งสองข้าง แต่ไม่เห็นรายละเอียดเนื่องจากอยู่ด้านหลัง (ภาพที่ ๑๕๕)

การพ็อนร่าของบุคคลทั้งสามแสดงลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ และแสดงให้เห็นถึงความพิเศษคือ แม้จะเป็นการร่ำที่เป็นหมู่คณะ ในลักษณะของ ระบำ แต่ก็แสดงออกถึงท่าร่ำที่ต่างกันอย่างสิ้นเชิง อันเป็นรูปแบบของการร่ำร่ำที่มีความซับซ้อนในเชิงนาฏศิลป์ นอกจากนี้ยังมีการนำเอาอุปกรณ์อื่นๆ มาประกอบการร่ำร่ำอีกด้วย

๒.๒ ประติมากรรมแสดงภาพบุคคลพ็อนร่าในท่าลิตะ แสดงภาพบุคคลพ็อนร่า ๒ คน อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม บุคคลด้านหน้า อยู่ในลักษณะเอียงตัวไปทางด้านซ้าย ศีรษะเอียงไปทางด้านขวา ผินหน้าไปทางด้านซ้าย แขนขวายกขึ้นระดับศีรษะ กันข้อศอกเป็นเหลี่ยม ปล่อยปลายมือให้ตกลงตามธรรมชาติ แขนซ้ายเหยียดตั้งไปทางด้านขวาวนไปกับขาขวา ในขณะที่ขาทั้งสองข้างแยกออกในอาการก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เท้าซ้ายอยู่ด้านหลัง สันเท้าทั้งสองข้างอยู่ในแนวเดียวกัน มีลักษณะท่าทางคล้ายกับท่า “ลิตะ” หรือท่าเยื้องกราย ตามคัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ ส่วนบุคคลที่อยู่ด้านหลังแสดงท่าทางโดยการเอียงตัวไปด้านซ้าย ศีรษะเอียงไปทางขวา หน้าตรง มือทั้งสองชูขึ้นในลักษณะโค้ง ประสานกันไว้เหนือศีรษะ ส่วนอาการของเท่านั้นไม่สามารถมองเห็นได้จากภาพชำรุด ซึ่งลักษณะท่าทางของบุคคลที่อยู่ด้านหลังนี้ เป็นลักษณะเฉพาะตัวของประติมากรรมชิ้นนี้ (ภาพที่ ๑๕๖)

<sup>๑๕</sup> หม่อมเจ้าสุภัททิศ ดิศกุล, ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศไทย, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ : บริษัทพินิจ ประพันธ์ ตั้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, ๒๕๔๓), ๑๖๓.



๒.๓ ประติมากรรมแสดงภาพบุคคลฟ้อนรำ ๓ คน แสดงภาพบุคคลเพศชาย ๓ คน ขนาดเท่ากัน อยู่ในอาการฟ้อนรำ โดยคนที่ ๒ ซึ่งเป็นคนกลาง อยู่ด้านหน้าสุด และเป็นประธานของภาพ แสดงท่าทางโดยเอียงตัวและศีรษะไปทางด้านซ้าย ผินหน้ากับไปทางขวา แขนขวาทอดขนานไปตามแนวเดียวกับขาซ้ายที่กั้นเท้าออกด้านข้าง แขนซ้ายยกขึ้นในระดับศีรษะ ก้นข้อศอก ฝ่ามือแผ่และคว่ำลงที่ปลายศีรษะ เท้าทั้งสองกั้นเข้าออก ทิ้งน้ำหนักลงที่ขาซ้าย ปลายเท้าขวาจรดอยู่ที่ปลายเท้าซ้าย ส่วนบุคคลที่เหลืออยู่ในสภาพซาร์ต คนด้านขวา เห็นเพียงศีรษะที่เอียงมาทางซ้ายและมองไปทางขวา ในขณะที่คนด้านขวาเห็นเพียงลำตัวและเท้าที่อยู่ในอาการเดียวกับภาพประธาน แต่เท้าขวาอยู่ด้านหลังเท้าซ้าย (ภาพที่ ๑๕๗)

ลักษณะท่าทางของบุคคลที่กำลังฟ้อนรำอยู่ตรงกลาง มีลักษณะตรงกับท่า “จตุระ” หรือท่าเร็ว ตามคัมภีร์ภารตนาฏยศาสตร์ ซึ่งนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงรูปแบบท่ารำที่ได้รับอิทธิพลมาจากต้นวัฒนธรรมแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงการเปิดกว้างของผู้รำที่สามารถแสดงออกได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย

๒.๔ ประติมากรรมแสดงภาพสตรีถือกระบองและโล่ แสดงภาพเล่าเรื่องประกอบต้นไม้ สิ่งของ และบุคคล ตรงกลางแสดงภาพสตรีหน้าตาดูร้าย ผอมยาว อยู่ในท่ายืนบนเท้าข้างเดียว กำลังรำรำ โดยยกมือขวาขึ้นเหนือศีรษะ ถือกระบอง มือซ้ายหักข้อศอกเป็นมุมแหลม ยกขึ้นด้านข้างในระดับไหล่ พลิกข้อมือเข้าหาตัว ถือโล่ ยืนอยู่ด้วยขาขวา ในขณะที่ขาซ้ายยกขึ้นสูง พับเข้าเก็บปลายเท้าเข้าหาลำตัว ซึ่งเป็นการแสดงท่ารำรำที่รุนแรง (ภาพที่ ๑๕๘)

๓. ประติมากรรมสลักภาพพระนารายณ์ทรงครุฑ จากเบลาคัน (Belahan) อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ในที่นี้อาจจะเป็นประติมากรรมฉลองพระองค์ของพระเจ้าไอรังคะ ซึ่งในช่วงนี้ปรากฏว่ามีความนิยมในการทำประติมากรรมรูปพระมหากษัตริย์แทนสัญลักษณ์โดยใช้รูปพระวิษณุ<sup>๑๖</sup> ลักษณะเป็นรูปบุคคลสี่กรประทับนั่งห้อยพระบาทด้านขวาเหนือครุฑ มีพระภมณทูลอยู่เบื้องหลัง พระหัตถ์คู่ล่าง ทำปางสมาธิ พระหัตถ์ซ้ายบนทรงจักรมีเปลวไฟประกอบอยู่เหนือนิ้วพระหัตถ์ พระหัตถ์ซ้ายบนทรงสังข์มีปีกใช้พระอังคุฐและนิ้วพระหัตถ์ทั้ง ๔ กำปลายปากสังข์ชูขึ้นในระดับพระเศียร พญาครุฑเหยียบอยู่บนนาค ๒ ตัว แสดงลักษณะอาการบิน โดยชูแขนขวาขึ้นในลักษณะตั้งวงบนแทนอาการบิน แขนซ้ายอยู่ข้างลำตัวกั้นแขนเป็นเหลี่ยม ฝ่ามืออยู่ที่ระดับข้างเอว หันหน้าไปมองทางมือขวา เท้าขวากั้นเข้าตั้งฉากกับพื้น (ลำตัวนาค) ขาซ้ายพับเข้าหาลำตัว ซึ่งความงดงามของประติมากรรมชิ้นนี้อยู่ที่ลีลาท่าทางของครุฑนั่นเองที่แสดงความสง่างามในการบิน (ภาพที่ ๑๕๙) และลักษณะเช่นนี้ต่อมาได้กลายเป็น

<sup>๑๖</sup> ลักษณะ บัญเรื่อง, “การศึกษาทำรำนาคศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีในวัฒนธรรมทวารวดี” (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๐) , ๑๓๐.

รูปแบบการแต่งกายและการร่ายรำของนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (ภาพที่ ๑๖๐) แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น หลังจากผ่านกระบวนการรับและปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม จนเกิดเป็นศิลปะประจำชาติของตนเอง

### หลักฐานทำรำในอาณาจักรจามปา

จามปาเป็นชื่ออาณาจักรโบราณในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อีกแห่งหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดีย ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของประเทศเวียดนาม โดยกินพื้นที่บริเวณตะวันออกเฉียงสุดของอินโดจีน มีความเจริญสืบเนื่องมาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๗ แบ่งออกเป็นแคว้นต่างๆ หลายแคว้น โดยมีเมืองตราเกียว มิเซิน และดงเดื่อง ในแคว้นกวางนัมหรือในสมัยนั้นเรียกว่า อมราวดี ทางภาคกลางของประเทศเวียดนาม เป็นเมืองสำคัญ นอกจากนี้ก็ยังมีเมืองสำคัญอื่นๆ อีกเช่น เมืองวิชัย (บิญดึญ) ทางทิศใต้ เมืองเกาฐาร (ญูตรัง) และเมืองปาลนทุรงค์ (ผัन्ह) เป็นต้น<sup>๑๗</sup>

ประวัติศาสตร์ของจามปาเริ่มต้นจากการพบศิลาจารึก ที่เมืองญูตรัง อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๘ - ๙ ซึ่งกล่าวถึงกษัตริย์แห่งอาณาจักรฟูนัน ผู้สืบเชื้อสายลงมาจากพระเจ้าศรีมหาระ สันนิษฐานกันว่าดินแดนต่างๆ ที่ปรากฏนามในศิลาจารึกนี้คงเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรฟูนัน

ประชาชนชาวจามนับถือพุทธศาสนา และศาสนาฮินดู เช่นเดียวกับประเทศอื่นๆ แถบนี้ ในช่วงแรกมีการนับถือทั้งสองศาสนาในระดับความนิยมเท่าๆ กัน ในพุทธศตวรรษที่ ๑๔ จึงได้สร้างพุทธสถานที่สำคัญของศาสนาพุทธขึ้น ส่วนการนับถือศาสนาฮินดู จะอยู่ในราชสำนักที่มีการเคารพบูชา พระศิวะและพระอุมา รวมทั้งการบูชาเทพเจ้าองค์อื่นๆ คือพระพรหม และพระนารายณ์ ในรูปของ ตริมุติ ศาสนาฮินดูในจาม นับถือลัทธิไศวนิกายเหมือนกับเขมร มีการบูชาศิวะลึงค์ กษัตริย์ของจามได้รับการยกย่องดุจพระศิวะ

ในส่วนของหลักฐานทำรำและนาฏลักษณะที่ปรากฏ ณ ดินแดนแห่งนี้ มีลักษณะเช่นเดียวกับอาณาจักรโบราณแห่งอื่นๆ คือ ปรากฏอยู่ในรูปแบบของงานประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ซึ่งมีทั้งพระพุทธรูปและศาสนาฮินดู

๑. ประติมากรรมรูปนางอัปสรฟ่อนรำ ค้นพบที่แหล่งโบราณคดีตราเกียว (กวางนาม ดานัง) ศิลปะสมัยตราเกียวช่วงหลังหรือศิลปะมิเซิน A 1 อายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๓ จัดแสดงภายในพิพิธภัณฑสถาน เมืองดานัง ลักษณะเป็นประติมากรรมหินสลักหุ่นสูงติดกับเสาอาคาร แสดงภาพสตรีสวมศิราภรณ์ทรงกรวยสูง ใส่ตุ้มหูขนาดใหญ่สวมเครื่องประดับร่างกาย อันประกอบด้วย สร้อยคอ เข็มขัด กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ และ

<sup>๑๗</sup> หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศไทย, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์เนต พรินท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, ๒๕๔๓), ๑๙๗.

กำไลข้อเท้า อยู่ในท่าร้ายรำโดยเอียงตัวไปเบื้องขวา ศีรษะและหัวไหล่เอียงไปทางเบื้องซ้าย มือขวาอยู่ในลักษณะตั้งวงระดับศีรษะ ข้อศอกหักเป็นมุมแหลม มือซ้ายเหยียดตั้ง ทอดไปทางด้านขวาวางลำตัว ยืนย่อเข่าลงทั้งสองด้าน มองไม่เห็นลักษณะปลายเท้า (ภาพที่ ๑๖๑)

ลักษณะเช่นนี้เคยปรากฏในวัฒนธรรมทวารวดีในประเทศไทย ซึ่งตรงกับท่า “ลลิตะ” หรือ ท่าเยื้องกราย ในศิลปะอินเดีย ร่วมสมัยกับท่ารำที่ปรากฏในวัฒนธรรมทวารวดีและเกิดขึ้นก่อนหลักฐานท่ารำที่ปราสาทพิมาย

๒. ภาพสลักนูนต่ำรูปสตรีพ้อนรำ ๓ คน ปราสาทมิเชิน E 1 ศิลปะมิเชิน E1 อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔<sup>๑๔</sup> ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถาน เมืองดานัง เป็นประติมากรรมหินขนาดเล็ก สูง ๒๕ เซนติเมตร สลักอยู่ที่บริเวณฐานปราสาท ลักษณะเป็นประติมากรรมที่มุ่งแสดงความหมายถึงผู้พิทักษ์ศาสนสถาน เช่นเดียวกับประติมากรรมรูปสิงห์แบบหรือครุฑแบบที่เห็นอยู่ตามศาสนสถานทั่วไป แต่สลักเป็นภาพสตรีร้ายรำแทน โดยปรากฏภาพสตรี ๓ คน คนที่อยู่กึ่งกลางเป็นประธานของภาพ อยู่ในท่ากางขาออกหันข้างไปทางด้านขวา ใบหน้าหงายขึ้นด้านบนมองไปที่ฐานอาคาร แขนทั้งสองข้างกางออก ฝ่ามือรองรับฐานนั้นไว้ ลักษณะเท้าที่กางออกนั้น เท้าขวาย่อเข้าขึ้นทึงน้ำหนักลงบนฝ่าเท้า ส่วนขาซ้ายเหยียดไปทางด้านหลัง ทึงน้ำหนักตัวลงที่เท้า ส่วนสตรีอีกสองคนที่เหลือ อยู่ในอาการคล้ายกัน คือ การแบกรับฐานอาคาร โดยมีอาการเอียงลำตัวสลับด้านกัน แต่หันหน้าไปในทิศทางเดียวกัน คือ ทางซ้ายของภาพ มือทั้งสองยกขึ้นเหนือศีรษะ ในลักษณะหักข้อศอกเป็นเหลี่ยมตั้งฉากกับฐานอาคาร ขาทั้งสองกางขาออกด้านข้าง และพับขาเข้ามาตรงกลางคล้ายกับการนั่งยอง แต่ทึงน้ำหนักตัวอยู่ที่ขาเพียงข้างเดียว (ภาพที่ ๑๖๒)

ลักษณะเช่นนี้แม้ว่าจะไม่ได้มุ่งเน้นถึงการแสดงท่ารำ แต่ก็ปรากฏให้ถึงความพยายาม ในการคิดประดิษฐ์ท่าทางของทวารบาลหรือเทพผู้พิทักษ์ซึ่งปกติจะต้องมีท่าทางที่ดูขึงขังน่ากลัว ให้เกิดลักษณะของความงามตามรูปแบบทางนาฏศิลป์

๓. ประติมากรรมรูปบุรุษนั่งเป่าขลุ่ย พบที่แหล่งโบราณคดีเมืองมิเชิน (กว๋างนัม ดานัง) ศิลปะมิเชิน E 1 อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔ ลักษณะเป็นประติมากรรมประดับอยู่บน ศาสนสถาน แสดงภาพบุคคลเพศชาย นั่งชันเข่าขวาขึ้น ขาซ้ายพับเข้าหาลำตัว มือขวาใช้ข้อมือวางอยู่บนเข่าขวาและจับขลุ่ยไว้ ในขณะที่มือซ้ายเอื้อมมาทางด้านขวา ใช้นิ้วไล่ระดับเสียงที่เกิดจากรูเล็ก ๆ บนขลุ่ย เอียงศีรษะไปทางด้านซ้าย ปากแนบกับขลุ่ยทางด้านข้าง ซึ่งเป็นลักษณะของการเป่าขลุ่ยที่เรียกว่า “ขลุ่ยผิว” (ภาพที่ ๑๖๓)

ประติมากรรมชิ้นนี้ แม้จะไม่แสดงลักษณะท่ารำโดยตรง แต่ก็ยังเป็นหลักฐานอย่างหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในสมัยนั้น ว่ามีการใช้ขลุ่ยผิวซึ่งทำจากไม้ไผ่มา

<sup>๑๔</sup> กรมศิลปากร, การสำรวจแหล่งโบราณสถานในอาณาจักรจามปา (กรุงเทพฯ : ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร, ๒๕๔๒), ๕๗.

ประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรี นอกจากนี้ยังแฝงความงามในเชิงนาฏศิลป์ไว้ที่ลีลาท่าทางในการเป่าขลุ่ยของชายหนุ่มที่ดูมีความสุข ในอาการหลับตา การเอียงตัวหรือเอียงคอ แสดงให้เห็นถึงความงดงามมากกว่าการเป่าขลุ่ยที่เกิดขึ้นจริง

๔. ภาพสลักพระศิวนาฏราช ๑๖ กร จากหน้าบันปราสาทเมืองฝงเล อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ - ๑๕<sup>๑๙</sup> แสดงภาพพระศิวะทรงพ้อนร่าอยู่ท่ามกลางบริวารซึ่งมีขนาดเล็กกว่า ลักษณะรูปพระศิวะมีขนาดใหญ่เต็มลายหน้าบัน ประทับยืนเอียงสะโพกและเอียงคอตรงข้ามกัน มี ๑๖ กร สองกรหน้าอยู่ในท่าร่ายรำ โดยกรด้านขวากันข้อศอกเป็นเหลี่ยม วางฝ่ามือไว้ที่ข้างลำตัวในลักษณะตั้งวง กรด้านซ้ายอยู่ระดับไหล่ หักข้อศอกเข้าหาลำตัวบริเวณอก พระหัตถ์อยู่ในอาการจับนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้เข้าหากัน พร้อมกับกรัดนิ้วที่เหลือออกให้ตึง กรที่เหลือแผ่อยู่ด้านหลังคล้ายรัศมีในอาการจับนิ้วทั้งหมด พระบาททั้งสองข้างกันเหลี่ยมเข้า ทิ้งน้ำหนักตัวลงบนเท้าซ้าย ลากเท้าขวากลับเข้ามาถึงกลางแกนลำตัว พร้อมกับจรดปลายเท้าด้านข้างทั้งสองประกอบด้วยบุคคลขนาดเล็กสองแถว แถวบนเป็นรูปบุคคลทำท่าอัญชลีไว้ระหว่างอก สวมมงกุฎ ครีบบนเป็นมนุษย์ ครีบล่างมีลักษณะคล้ายงูหรือนาค แถวล่างเป็นภาพบุคคลนั่งเรียงกันอยู่เฉพาะทางด้านขวาของพระศิวะ มีภาพนักดนตรีกำลังตีพิณ ๗ สาย ทางด้านซ้ายมีภาพนักดนตรีกำลังตีกลอง (ภาพที่ ๑๖๔)

รูปแบบท่าร่ายที่ปรากฏในการแสดงท่าร่ายของพระศิวะ ลักษณะสองกรหน้าและการวางเท้า ตรงกับท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปข้างๆ ตามคัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นท่าเดียวกับที่พบ ณ ปราสาทพิมาย แต่มีอายุเก่าแก่กว่าเล็กน้อย

๕. ภาพสลักพระศิวนาฏราช ๑๒ กร จากหน้าบันปราสาทมิเชิน A.I ศิลปะแบบมิเชิน A.I อายุต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ แสดงภาพพระศิวะทรงพ้อนร่าอยู่บนฐานยกพื้นสูงมีโคนนทิหมอบอยู่ข้างหน้า สภาพค่อนข้างชำรุด ศีรษะหักหายไปและพระกรไม่ชัดเจนแต่พอจะมองเห็นโครงร่างว่ามี ๑๒ กร ประทับยืนเอียงสะโพก สองกรหน้าอยู่ในท่าร่ายรำ โดยกรด้านขวากันข้อศอกเป็นเหลี่ยม วางฝ่ามือไว้ที่ข้างลำตัว กรด้านซ้ายอยู่ระดับไหล่ หักข้อศอกเข้าหาลำตัวบริเวณอก กรที่เหลือแผ่อยู่ด้านหลังคล้ายรัศมี พระบาททั้งสองข้างกันเหลี่ยมเข้า ทิ้งน้ำหนักตัวลงบนเท้าซ้าย ลากเท้าขวากลับเข้าชิดกับส้นเท้าซ้าย พร้อมกับจรดปลายเท้า ทางด้านขวาแสดงภาพบุคคลลักษณะผอมแห้งกำลังพ้อนร่าไปพร้อมกับพระศิวะด้วย ถัดออกไปเป็นภาพพระวิษณุหนึ่งตีกลอง และพระอินทร์กำลังเป่าขลุ่ยอยู่ใต้ต้นไม้ หน้าบันชิ้นนี้ถือเป็นงานประติมากรรมที่อยู่ในยุครุ่งเรืองของศิลปะจาม ที่แสดงให้เห็นถึงรายละเอียดของความอ่อนช้อยเน้นท่าทางธรรมชาติไม่แข็งกระด้าง (ภาพที่ ๑๖๕)

<sup>๑๙</sup> สิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง, “การศึกษาเครื่องดนตรีจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่พบในประเทศไทย ก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๖” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๕), ๒๔๒.

ลักษณะการพ่อน้ำของพระศิวะ ตรงกับท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไปข้างๆ มีผ้าห้อยบริเวณหน้าขาตามแบบศิลปะจาม ส่วนการร่ายรำของบุคคลที่มีลักษณะผอมแห้งหรือนางกาโลกาลัมมารย(ภาพที่ ๑๖๖) เมื่อลองนำไปเปรียบเทียบกับท่ารำที่ปรากฏตามคัมภีร์รัตนาวุธศาสตร์ ปรากฏว่าคล้ายกับท่า “กุชังคะตราสิตะ” หรือท่ากลิ้งงู (ภาพลายเส้นที่ ๓๐) ซึ่งไม่ค่อยพบมากนักในประติมากรรมแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

๖. ประติมากรรมรูปนักดนตรีและสตรีพ่อน้ำ จากแหล่งตราเกียว จัดแสดงภายในพิพิธภัณฑสถาน เมืองดานัง ศิลปะฉาญโล่ อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ – ๑๗<sup>๒๐</sup> แสดงภาพบุคคลหลายคน ประกอบด้วย ภาพสตรีสองนาง ซึ่งเป็นประธานของภาพกำลังร่ายรำอยู่ในลักษณะเดียวกัน คือ เอียงตัวและศีรษะไปทางด้านซ้าย มือทั้งสองข้างยกขึ้นเหนือศีรษะประสานกันไว้ด้านบน ขาทั้งสองข้างกันเข้าแยกออกจากกัน เฉลี่ยน้ำหนักตัวส่วนใหญ่อยู่บนเท้าหน้า(เท้าขวา) และเท้าหลัง (เท้าซ้าย) ซึ่งประคองไว้ ด้านขวามือของนางรำ ประกอบด้วยบุคคล ๓ คน เล่นดนตรีประกอบการร่ายรำครั้งนี้ โดยมีบุคคลตีฆ้อง กลองและ เครื่องเป่าที่เป่าจากปลายกระบอกคล้ายขลุ่ย ส่วนด้านขวามีบุคคลนั่งและยืนกำลังชมการพ่อน้ำครั้งนี้ (ภาพที่ ๑๖๗)

ท่าทางการรำของนางรำทั้งสอง มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะจาม ซึ่งไม่ปรากฏในตำราท่ารำตามแบบฉบับของอินเดีย แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบที่รับเข้ามาให้เข้ากับค่านิยม หรือทัศนคติทางด้านความงามของคนในสังคม เป็นลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากศิลปะในวัฒนธรรมข้างเคียง

รูปแบบท่ารำที่ปรากฏในงานประติมากรรมของแต่ละประเทศนี้ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางคติความเชื่อ รวมไปถึงความนิยมทางศิลปกรรม ที่แสดงออกในด้านนาฏศิลป์ ซึ่งมีส่วนเสริมสร้าง หรือเติมเต็มความต้องการของคนในสังคมทุกสังคมที่กล่าวมา และรูปแบบท่ารำเหล่านี้ก็สัมพันธ์กับช่วงระยะเวลา และประวัติศาสตร์การติดต่อกันของอาณาจักรต่างๆ ซึ่งในที่นี้มีอาณาจักรเขมรโบราณเป็นที่ตั้งและสืบสายวัฒนธรรมไปยังส่วนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมเขมรในประเทศไทย โดยเฉพาะที่ปราสาทพิมาย

จากการศึกษาทั้งหมดทำให้ทราบว่า รูปแบบท่ารำรวมไปถึงลีลาท่าทางต่างๆ ที่แสดงออกทางด้านนาฏศิลป์ในสมัยโบราณนั้น ปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนา อันประกอบด้วย พุทธศาสนamahayan และ ศาสนาฮินดู ไศวนิกาย เป็นหลัก แต่ได้รับความนิยมในท่าทางต่างๆ กันไป ขึ้นอยู่กับรสนิยมของท้องถิ่น ยกตัวอย่างเช่น ประติมากรรมรูปพระศิวะนาฏราชในประเทศไทยนั้น นิยมแสดงท่ารำ ในท่า “ปารศวะกรานตะ” หรือท่าก้าวไป

<sup>๒๐</sup> กรมศิลปากร, การสำรวจแหล่งโบราณสถานในอาณาจักรจามปา (กรุงเทพฯ : ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร, ๒๕๔๒), ๖๔.

ด้านข้าง ในขณะที่พระศิวนาฏราชในอาณาจักรเขมรโบราณนั้น แสดงท่าทางที่หลากหลาย แตกต่างไปจากในประเทศไทย นอกจากนี้ในยุคสมัยต่างๆ ก็ปรากฏความนิยมที่แตกต่างกัน ด้วย เช่น ประติมากรรมที่แสดงท่าทางร่ายรำในท่า “ลลิตะ” ซึ่งปรากฏว่าได้รับความนิยมในช่วงระยะเวลาประมาณ พุทธศตวรรษที่ ๑๓ – ๑๔ ในประเทศไทย ชวา และเวียดนามนั้นกลับหายไปและปรากฏท่า “อรรณิกุฏฐะกะ”, “ปารศวะกรานตะ”, “อรรชวานุ” และ “วยังลิตะ” ขึ้นมาแทน ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ – ๑๘

เมื่อนำผลการศึกษาที่ได้จากปราสาทพิมายมาเปรียบเทียบกับผลการศึกษาจากหลักฐานข้างเคียงแล้ว ทำให้เห็นว่า รูปแบบการสร้างงานประติมากรรมที่แสดงลักษณะการร่ายรำเป็นหมู่คณะที่ปรากฏ ณ ปราสาทพิมายนั้น มีลักษณะใกล้เคียงกับหลักฐานที่ปรากฏในศิลปกรรมแบบนครวัดและบายนของอาณาจักรกัมพูชา รวมทั้งศิลปะชาวภาคกลางในหมู่เกาะประเทศอินโดนีเซียด้วย ในขณะที่คติการสร้างรูปเคารพ ซึ่งดูจากความหลากหลายของเทพและเทพีต่างๆ ปรากฏว่า มีความใกล้ชิดกับคติของพุทธศาสนา ในอินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือมากกว่าในอาณาจักรกัมพูชาเสียอีก นั้นย่อมแสดงให้เห็นว่า ประติมากรรมท่าร่ายที่ปรากฏ ณ ปราสาทพิมาย สร้างขึ้นเพื่อสนองต่อความเชื่อทางศาสนาอย่างเคร่งครัด ในขณะที่รูปแบบทางศิลปกรรมก็รับมาจากอาณาจักรกัมพูชาอย่างเต็มที่เช่นกัน และรูปแบบท่าร่ายเหล่านี้ก็คงจะได้มีการสืบทอดต่อมาจนถึงสมัยหลังด้วย ดังที่ได้เปรียบเทียบให้เห็นถึงลีลาที่ปรากฏบนภาพประติมากรรม กับลีลาทางนาฏศิลป์ในปัจจุบัน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากความเชื่อของเหล่านาฏศิลป์ที่ถือกันว่า ท่าร่ายต่างๆ เหล่านี้เป็นท่าที่ศักดิ์สิทธิ์และมีความหมายในเชิงมหรสพ กึ่งพิธีกรรม จึงไม่นิยมในการดัดแปลงท่าทาง เพราะถือกันว่าผิดครู ซึ่งแนวความคิดนี้ เพิ่งจะลดบทบาทในช่วงที่วิชานาฏศิลป์กลายเป็นสาขาวิชาหนึ่งของการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่นักศึกษาจะต้องคิดประดิษฐ์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ในการทำวิทยานิพนธ์ จนบางครั้งก็มีการแปลงท่าทางให้เข้ากับระบำที่ตนประดิษฐ์ขึ้น อย่างไรก็ตามความเก่าแก่ของท่าร่ายก็ยังคงถูกสงวนไว้ในการร่ายเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นเพลงชั้นสูงของนาฏศิลป์และดนตรีไทย