บทที่ ๒
ภูมิหลังของชุมชนโบราณในเขตลุ่มแม่น้ำมูลตอนบน และหลักฐานนาฏกรรมก่อนการสร้างปราสาทพิมาย

ปราสาทพิมาย เป็นส่วนหนึ่งของเมืองพิมาย ซึ่งเป็นชุมชนโบราณที่สำคัญแห่งหนึ่งในวัฒนธรรมร่วมแบบเขมรในประเทศไทย ปรากฏหลักฐานการอยู่อาศัยของมนุษย์มาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ที่มีอายุอย่างน้อย ๒,๓๐๐ ปีมาแล้ว[๑] ชุมชนกลุ่มนี้เป็นกลุ่มชนที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมเป็นของตนเอง อันเกิดจากการเรียนรู้ธรรมชาติรอบตัว ก่อให้เกิดรูปแบบการดำรงชีวิตที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง โดยมี ภาชนะดินเผาแบบพิมายดำ เป็นตัวแทนของเอกลักษณ์ดังกล่าว ในขณะเดียวกันก็ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมของชุมชนอื่นๆ แต่ละสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาต่างๆ ไว้ โดยการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมเข้าสู่สมัยประวัติศาสตร์ในวัฒนธรรมทวารวดีที่ผ่านเข้ามาทางทิศตะวันตก และวัฒนธรรมเขมรที่ผ่านเข้ามาทางทิศใต้

พัฒนาการทางวัฒนธรรม และการแพร่กระจายของวัฒนธรรมข้างเคียง ที่ส่งผลต่อกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของชุมชนโบราณแห่งนี้ มีความสัมพันธ์กับภูมิศาสตร์ที่ตั้ง รวมทั้งสภาพภูมิประเทศของภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งจะต้องทำความเข้าใจเสียก่อน เพื่อเป็นพื้นฐานในการศึกษารูปแบบของงานนาฏกรรมที่ปรากฏ ณ ปราสาทพิมายต่อไป

สภาพภูมิศาสตร์และทรัพยากรธรรมชาติบริเวณลุ่มแม่น้ำมูล

เมืองพิมาย ตั้งอยู่ในเขตการปกครองของอำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ระหว่างเส้นละติจูดที่ ๑๕ องศา ๑๓ ลิปดา เหนือ และเส้นลองจิจูดที่ ๑๐๒ องศา ๓๐ ลิปดา ตะวันออก ห่างจากตัวจังหวัดประมาณ ๖๐ กิโลเมตร และเป็นส่วนหนึ่งของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประกอบด้วยพื้นที่ของ ๑๙ จังหวัดคือ หนองคาย นครพนม มุกดาหาร สกลนคร อุดรธานี เลย ขอนแก่น ชัยภูมิ มหาสารคาม กาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด ยโสธร อุบลราชธานี หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ ศรีสะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์ และนครราชสีมา มีเนื้อที่รวม ๑๖๘,๘๕๔ ตารางกิโลเมตร เท่ากับร้อยละ ๓๒.๙๑ หรือ ๑ ใน ๓ ของประเทศ มีภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นแอ่งที่ราบขนาดใหญ่ ซึ่งมีทิวเขากั้นเป็นขอบอยู่ทางด้านทิศตะวันตกและทิศใต้ และตะแคงลาดไปทางทิศตะวันออกสู่แม่น้ำโขง เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ที่ราบสูงโคราช (ภาพที่ ๑)

---

[๑] กองโบราณคดี กรมศิลปากร, <u>เมืองพิมาย</u> (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, ๒๕๓๒), ๑๕.

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

<u>การเกิดภูมิภาค</u> เกิดจากการทรุดตัวลงเป็นแอ่งเปลือกโลกขนาดใหญ่ของบริเวณภาคกลางและอ่าวไทย ทำให้ภาคตะวันออกเฉียงเหนือยกตัวสูงขึ้นเป็นที่ราบสูง ซึ่งเรียกกันว่าที่ราบสูงโคราช ลักษณะของที่ราบสูงนี้ มีขอบชันทางด้านทิศตะวันตกและใต้ แล้วค่อยๆ ลาดลงเป็นแอ่งทางตอนกลาง โดยบริเวณแอ่งตอนกลางนั้นแยกออกจากกันเป็น ๒ แอ่งใหญ่ มีสันเขาเตี้ยๆ เป็นแนวกั้น แอ่งทางด้านเหนือเรียกว่าแอ่งสกลนคร แอ่งทางด้านใต้เรียกว่า แอ่งโคราช และสันเขาที่กั้นอยู่ระหว่างกลางคือ ทิวเขาภูพาน

ก่อนการยกตัวสูงขึ้นเป็นที่ราบสูงภาคตะวันออกเฉียงเหนือเคยเป็นแอ่งเปลือกโลกขนาดใหญ่มาก่อน และมีการทับถมของโคลนตะกอนซึ่งต่อมากลายเป็นหินชั้นในยุคจูแรสสิกและยุคครีเทเชียส เรียกชื่อว่าหมู่หินโคราช ประกอบด้วย ชั้นหินกรวดมน หินทรายและหินดินดาน เป็นส่วนใหญ่ จากนั้นมีการทับถมของชั้นเกลือหินสลับกับหินตะกอน รวมกันเป็นชั้นหนา และชั้นเกลือหินนี้เป็นแหล่งทรัพยากรแร่ ตลอดจนเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดน้ำและดินเค็มในภูมิภาคนี้

<u>ลักษณะภูมิประเทศ</u> มีลักษณะพื้นที่เป็นที่ราบสูงรูปแอ่งกระทะ มีขอบสูงชันทางด้านตะวันตกและด้านใต้ และลาดเทไปทางตะวันออกลงสู่แม่น้ำโขง อาจแบ่งลักษณะภูมิประเทศออกเป็น ๔ เขตย่อย คือ

๑. *บริเวณทิวเขาด้านตะวันตก* ครอบคลุมพื้นที่ตามแนวทิวเขาเพชรบูรณ์ ๑ ในเขตจังหวัดเลยและจังหวัดขอนแก่น ทอดยาวไปเชื่อมต่อกับทิวเขาดงพญาเย็นในเขตจังหวัดชัยภูมิและนครราชสีมา ลักษณะภูมิประเทศบริเวณนี้ส่วนใหญ่เป็นเขายอดตัด คือ ภูเขาที่มีด้านบนราบและมีขอบชัน ส่วนตอนบนของยอดเขาบางทีเป็นที่ราบผืนใหญ่พอสมควร ตัวอย่างเช่น ที่ราบบนยอดภูกระดึงและบนยอดเขาใหญ่ เป็นต้น

๒. *บริเวณทิวเขาด้านใต้* ครอบคลุมพื้นที่ตามแนวทิวเขาสันกำแพง ในเขตจังหวัดนครราชสีมาและไปเชื่อมต่อกับทิวเขาพนมดงรัก ซึ่งกั้นเขตแดนระหว่างประเทศไทยกับประเทศกัมพูชา ในเขตจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ และอุบลราชธานี เมื่อสุดเขตแดนระหว่างประเทศไทยกับกัมพูชาแล้ว ทิวเขาพนมดงรักยังเลยต่อไปตามแนวแบ่งเขตแดนไทย – ลาวอีกด้วย ในด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดี ทิวเขานี้มีความสำคัญเพราะเป็นเส้นกั้นเขตระหว่างเจนละบกและเจนละน้ำ หรือเขมรสูงกับเขมรต่ำ และยังมีส่วนหนึ่งเป็นปราการธรรมชาติกั้นเขตระหว่างลาวกับเขมรคือ คอนพระเพ็ง และหลี่ผี ในแม่น้ำโขงด้วย

๓. *บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำชีและแม่น้ำมูล* จัดเป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำที่มีอาณาบริเวณกว้างขวางมากที่สุดในภาค ครอบคลุมพื้นที่ประมาณ ๒ ใน ๓ ของภาค แม่น้ำมูล ชี และสาขาไหลผ่านบริเวณนี้ก่อนจะไหลลงสู่แม่น้ำโขงที่จังหวัดอุบลราชธานี ลักษณะพื้นที่เป็นแอ่งสลับเนินอยู่ทั่วไป บริเวณที่ราบลุ่มสองฝั่งแม่น้ำมักมีน้ำท่วมฝั่งในฤดูน้ำหลาก เนื่องจากเป็นแอ่งระบายน้ำไม่สะดวก เมืองต่างๆ ในลุ่มน้ำนี้ จึงตั้งอยู่ในที่ดอนเป็นส่วนใหญ่

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

๔. *บริเวณที่ราบตอนเหนือริมฝั่งแม่น้ำโขง* เป็นพื้นที่ถัดจากแนวทิวเขาภูพานขึ้นไปทางเหนือลาดลงสู่แม่น้ำโขง มีแม่น้ำสงครามไหลผ่าน ประกอบด้วยจังหวัดอุดรธานี หนองคาย นครพนมและสกลนคร เรียกว่าแอ่งสกลนคร หรือลุ่มน้ำสงคราม

- ภูเขา ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มี ๓ แนว คือ แนวตะวันตกประกอบด้วยทิวเขาเพชรบูรณ์ ๑ และทิวเขาดงพญาเย็น แนวด้านใต้ประกอบด้วยทิวเขาสันกำแพงและทิวเขาพนมดงรัก และแนวสุดท้ายคือทิวเขาภูพาน
- แม่น้ำ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือแบ่งเป็น ๒ ระบบ คือ ระบบแม่น้ำชีและแม่น้ำมูล ไหลลงแม่น้ำโขงทางตอนใต้ของภาค และระบบแม่น้ำสงคราม ไหลลงแม่น้ำโขงทางตอนเหนือของภาค แม่น้ำชีมีต้นน้ำอยู่ที่อำเภอเมืองชัยภูมิไหลมาบรรจบกับแม่น้ำมูลที่อำเภอเมืองอุบลราชธานี แม่น้ำมูล มีต้นน้ำจากเขาละมั่งในจังหวัดนครราชสีมา ไหลออกแม่น้ำโขงที่อำเภอโขงเจียม และแม่น้ำสงครามมีต้นน้ำอยู่ระหว่างภูผาเหล็กกับภูผาหัก อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดสกลนครและอำเภอหนองหาน จังหวัดอุดรธานี ไหลไปลงแม่น้ำโขง ที่อำเภอท่าอุเทนจังหวัดนครพนม นอกจากนี้ยังมีแม่น้ำสายสั้นบ้าง เช่นแม่น้ำเหือง แม่น้ำเลย ห้วยหลวง ห้วยน้ำเก่า ห้วยน้ำสวย เป็นต้น

<u>ลักษณะทางธรณีวิทยา</u> ภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีลักษณะทางธรณีวิทยาที่ไม่ค่อยสลับซับซ้อนมากนัก พื้นที่ส่วนใหญ่ปกคลุมด้วยหิน ซึ่งมีอายุอยู่ในยุคจูแรสสิก และยุคครีเทเชียส นักธรณีวิทยาเรียกชื่อหินยุคนี้ว่า หมู่หินโคราช ประกอบด้วยหินทรายเป็นส่วนใหญ่ แต่มีชั้นของหินกรวดมน หินดินดานและเกลือหินแทรกอยู่เป็นตอนๆ จากอายุของหินทำให้ทราบว่าในตอนปลายมหายุคมีโซโซอิก ที่ราบสูงโคราชเป็นบริเวณแอ่งแผ่นดินขนาดใหญ่บนทวีป มีตะกอนทับถม ซึ่งบางช่วงเวลาแอ่งแผ่นดินนี้ได้ยุบจมลงเป็นทะเลตื้นๆ น้ำทะเลที่ขังอยู่ในแอ่งก็เกิดการระเหยตัว กลายเป็นชั้นของเกลือหินแทรกอยู่ในชั้นหินชนิดอื่นๆ จากการศึกษาทางธรณีวิทยาพบว่าหมู่หินโคราชซึ่งปกคลุมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีความหนาประมาณ ๔,๐๐๐ เมตร

ต่อมาในตอนต้นของมหายุคซีโนโซอิก เมื่อเกิดการบีบอัดตัวของเปลือกโลกจนเกิดเป็นทิวเขาต่างๆ ในภาคเหนือ ภาคตะวันตกและภาคใต้ของประเทศ แอ่งแผ่นดินในภาคตะวันออกเฉียงเหนือก็ได้รับความกระทบกระเทือนด้วยเช่นกัน โดยเกิดมีรอยเลื่อนของเปลือกโลกขึ้นตามบริเวณขอบทางด้านตะวันตกและด้านใต้ของแอ่ง ทำให้บริเวณแอ่งทั้งหมดยกตัวสูงขึ้นจากที่ราบภาคกลางและภาคตะวันออก และมีทิวเขาเป็นแนวยาวเกิดขึ้นที่ขอบด้านทิศตะวันตก คือ ทิวเขาเพชรบูรณ์และทิวเขาดงพญาเย็นและที่ขอบด้านทิศใต้คือ ทิวเขาสันกำแพงและทิวเขาพนมดงรัก พร้อมกันนั้นบริเวณตอนกลางของแอ่งแผ่นดินก็เกิดการโค้งนูนสูงขึ้นเป็นสัน มีทิศทางจากทิศตะวันตกเฉียงเหนือไปตะวันออกเฉียงใต้แบ่งบริเวณแอ่งออกเป็น ๒ ส่วน แนวที่โค้งนูนขึ้นเป็นสันนี้ ก็คือ ทิวเขาภูพาน ส่วนแอ่งที่ถูกแบ่ง

ออกเป็น ๒ ส่วนนั้น ส่วนที่อยู่ทางด้านเหนือเรียกชื่อว่า แอ่งสกลนครและส่วนที่อยู่ทางด้านใต้ เรียกชื่อว่าแอ่งโคราช

ทรัพยากรดิน มีลักษณะแตกต่างกันไปตามลักษณะภูมิประเทศ บริเวณริมฝั่งแม่น้ำ มีตะกอนซึ่งน้ำพัดพามาตกจมอยู่ ส่วนบนลานตะพักซึ่งปรากฏโดยทั่วไปเป็นบริเวณกว้าง ทั้งลานตะพักชั้นต่ำ ชั้นกลาง และชั้นสูง มีคุณสมบัติแตกต่างกันดังนี้

๑. *บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำชี แม่น้ำมูล แม่น้ำโขง และสาขา* พื้นที่ริมฝั่งแม่น้ำจะได้รับตะกอนจากแม่น้ำทับถมทุกปี เป็นดินใหม่ ลักษณะเนื้อดินแตกต่างกัน ส่วนใหญ่มีเนื้อละเอียดปานกลาง การระบายน้ำดีถึงเลว มีความอุดมสมบูรณ์ดีเหมือนที่ราบลุ่มแม่น้ำทั่วไป มักใช้ปลูกพืชผักผลไม้ ยาสูบ แต่บริเวณที่ลุ่มน้ำขังมีดินเหนียวจะใช้ทำนาได้ ดินในเขตนี้คือ ดินชุดท่าม่วง และดินชุดสรรพยา ดินชุดพิมาย ดินชุดราชบุรี และดินชุดยางตลาด ดินมีปฏิกิริยาเป็นด่าง ดินชั้นบนเป็นกรดเล็กน้อย แต่ปรากฏเป็นส่วนน้อยเท่านั้น

๒. *บริเวณลานตะพักลำน้ำ* บริเวณนี้จะพบดินชุดน้ำพอง ดินชุดอุดร ดินชุดท่าตูม และดินชุดกุลาร้องไห้ มีทรายเป็นองค์ประกอบสูง บางพื้นที่อาจมีดินร่วน บางพื้นที่มีดินเหนียวปะปนอยู่ โดยเฉพาะบริเวณทุ่งกุลาร้องไห้ (ดินชุดท่าตูม) ส่วนใหญ่มีเกลือปะปนมาก ความอุดมสมบูรณ์ต่ำ ปลูกพืชไร่ได้บางพื้นที่ ส่วนใหญ่ใช้ในการทำนา แต่ให้ผลผลิตต่ำ ในบริเวณที่สูงกว่ามีดินชุดจันทึก และดินชุดสุรินทร์ ซึ่งมีลักษณะเป็นด่าง แต่เนื้อดินละเอียด ระบายน้ำดี บนที่ดอนมักใช้ปลูกพืชไร่

๓. *บริเวณที่สูงและภูเขา* ลักษณะเป็นดินเหนียว และดินเหนียวปนทรายแป้ง พบหินปูนและหินบะซอลด์ปะปนอยู่มาก ชั้นล่างมีแคลเซียมคาร์บอเนตจับตัวอยู่เป็นก้อน มีปฏิกิริยาเป็นด่าง มีความอุดมสมบูรณ์ ใช้ประโยชน์ได้ทั้งการทำนาและปลูกพืชไร่ ได้แก่ ดินชุดตาคลี ดินชุดบุรีรัมย์

ทรัพยากรแร่ แร่ที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ แร่เกลือหิน และแร่โพแทช เกิดเป็นชั้นแทรกอยู่ในหินชุดโคราชตอนบน มีกระจายเป็นบริเวณกว้างขวาง โดยเฉพาะทางตอนกลางและตอนเหนือของภาค นอกจากนี้ก็พอมีแร่เหล็ก แร่ทองแดง และแร่แมงกานีสบ้าง โดยเฉพาะที่อำเภอเชียงคาน จังหวัดเลย นับเป็นแหล่งแร่โลหะที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดของภาค[๒]

เมื่อพิจารณาจากลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่กล่าวมาแล้ว จะเห็นว่า เมืองพิมายตั้งอยู่ในทำเลที่เหมาะสมกับการอยู่อาศัยของมนุษย์มากที่สุดแห่งหนึ่ง ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประกอบกับลักษณะภูมิประเทศที่มีแม่น้ำมูลและลำน้ำสาขาไหลผ่าน ทำให้การคมนาคม

---

[๒] จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ภูมิลักษณ์ประเทศไทย (กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, ๒๕๓๔), ๖๒ – ๖๕.

การอุปโภคบริโภคเป็นไปด้วยความสะดวกสบาย สามารถติดต่อกับชุมชนในวัฒนธรรมข้างเคียงได้ โดยทางตะวันตกตามลำน้ำมูลต่อเนื่องไปถึงแนวเทือกเขาสันกำแพงและดงพญาเย็น อันเป็นเขตที่มีอิทธิพลทางวัฒนธรรมทวารวดีกระจายตัวอยู่ในบริเวณเมืองเสมาธรรมจักร และจังหวัดชัยภูมิ ผ่านเข้าไปถึงลพบุรี และทิศใต้สามารถติดต่อกับเมืองต่างๆ ในเขตประเทศกัมพูชาได้โดยผ่านแม่น้ำมูล เข้าสู่ลำปลายมาศ จังหวัดบุรีรัมย์ ผ่านช่องเขาของเทือกเขาพนมดงรัก เช่น ช่องตะโก ช่องตาเมือน ช่องเสม็ด ช่องกร่าง หรือจุกตะราง[๓] (แผนที่ ๑)

พัฒนาการของชุมชนโบราณในเขตลุ่มแม่น้ำมูลตอนบน

จากการศึกษาหลักฐานด้านต่างๆ เช่น เทคโนโลยีการผลิตเครื่องมือเครื่องใช้ รูปแบบการตั้งถิ่นฐาน สภาพแวดล้อม การดำรงชีวิต ระบบความเชื่อ และโครงสร้างทางสังคมของนักโบราณคดีและนักวิชาการสาขาอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เท่าที่ผ่านมา ทำให้สามารถประมวลภาพรวมของพัฒนาการชุมชนในบริเวณลุ่มแม่น้ำมูล ได้ว่า ชุมชนโบราณในเขตลุ่มแม่น้ำมูลมีพัฒนาการทางวัฒนธรรมมาตั้งแต่สมัยสังคมล่าสัตว์ สังคมเกษตรกรรม ก่อนที่จะพัฒนาต่อมาจนกลายเป็นสังคมเมืองในที่สุด[๔]

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้พยายามจัดแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมตามความแตกต่างของเครื่องมือเครื่องใช้ และประเพณี ในเขตที่ราบสูงภาคตะวันออกเฉียงเหนือไว้อย่างน่าสนใจ โดยแบ่งออกเป็น ๔ กลุ่ม แต่ละกลุ่มมีความสัมพันธ์ติดต่อถึงกัน แต่ยังดำรงลักษณะพิเศษทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไว้ ดังนี้

<u>กลุ่มบ้านเชียง</u> อยู่ในแอ่งสกลนคร มีแม่น้ำสงครามเป็นลำน้ำสำคัญ คนกลุ่มนี้เป็นที่รู้จักทั่วโลกในชื่อ “วัฒนธรรมบ้านเชียง” ตามชื่อแหล่งโบราณคดีที่สำคัญของกลุ่ม ในเขตอำเภอหนองหาน จังหวัดอุดรธานี มีลักษณะพิเศษทางวัฒนธรรม คือการใช้ภาชนะดินเผาลายเขียนสีและการอุทิศเครื่องมือเครื่องใช้โลหะในหลุมศพ

<u>กลุ่มโนนชัย</u> อยู่ในแอ่งโคราชบริเวณลุ่มน้ำชีตอนบน เขตจังหวัดขอนแก่น โดยเรียกตามชื่อแหล่งโบราณคดีโนนชัย เขตอำเภอเมืองฯ จังหวัดขอนแก่น มีลักษณะพิเศษทางวัฒนธรรม คือใช้ภาชนะดินเผาชุบน้ำโคลนสีแดง ที่มีรูปร่างและรูปแบบแตกต่างจากที่อื่นฝังในหลุมศพ

---

[๓] พิเศษ เจียจันทร์พงษ์, “ภูมิศาสตร์โบราณของที่ราบสูงโคราช,” ใน <u>ศรีจนาศะ รัฐอิสระที่ราบสูง</u> (กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๕), ๑๐.

[๔] เขมิกา หวังสุข, “พัฒนาการทางวัฒนธรรมในลุ่มแม่น้ำมูล : กรณีศึกษาแหล่งโบราณคดีเมืองเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๓), ๙.

กลุ่มทุ่งสัมฤทธิ์ อยู่ในแอ่งโคราช บริเวณตอนบนของลุ่มแม่น้ำมูลในเขตอำเภอพิมาย อำเภอโนนสูง อำเภอโนนไทย จังหวัดนครราชสีมา มีลักษณะพิเศษทางวัฒนธรรม คือ การใช้ภาชนะดินเผาปากแตร (ภาพที่ ๒) และภาชนะดินเผาสีดำขัดมัน หรือภาชนะแบบพิมายดำ (ภาพที่ ๓) มีรูปร่างและรูปแบบแตกต่างจากที่อื่น ฝังอยู่ร่วมกับศพ

กลุ่มทุ่งกุลาหรือกลุ่มลุ่มแม่น้ำมูล – ชี ตอนล่าง อยู่ในแอ่งโคราช ถัดจากบริเวณกลุ่มทุ่งสัมฤทธิ์ไปทางตะวันออก ในเขตจังหวัดมหาสารคาม ร้อยเอ็ด บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ และยโสธร มีลักษณะพิเศษคือประเพณีการฝังศพครั้งที่สอง เมื่อมีคนตายจะปล่อยให้เน่าเปื่อยจนเนื้อหลุดเหลือแต่กระดูก เอาใส่หม้อดินเผาหรือไหขนาดใหญ่แล้วทำพิธีฝังอีกครั้งหนึ่ง[๕]

สำหรับชุมชนแรกเริ่มในแอ่งโคราชนั้น จะเห็นว่ามีชุมชนกลุ่มต่างๆที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันอยู่ ถึง ๓ กลุ่ม แต่ละกลุ่มก็มีร่องรอยการอยู่อาศัยมายาวนาน โดยมีรูปแบบทางวัฒนธรรมแรกเริ่มที่คล้ายคลึงกับชุมชนโบราณในแอ่งสกลนคร คือ อยู่อาศัยในบริเวณลุ่มแม่น้ำต่างๆ แต่ขณะเดียวกันก็มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองโดยเฉพาะ ซึ่งเห็นได้จากเทคโนโลยีการผลิตภาชนะดินเผา และประเพณีการฝังศพ เช่นภาชนะดินเผาสีขาวแบบร้อยเอ็ด ภาชนะดินเผาสีดำขัดมันแบบพิมาย เป็นภาชนะผิวเรียบ ผิวด้านใดด้านหนึ่งจะมีสีดำหรือดำทั้งหมด มีร่องรอยการขูดลายเป็นเส้นมันเงา ภาชนะเหล่านี้พบกระจายตามชุมชนโบราณในเขตลุ่มแม่น้ำมูล – ชี โดยเฉพาะบริเวณรอบอำเภอพิมายและบริเวณใกล้เคียง เช่น การขุดค้นที่บ้านส่วย เป็นเนินดินสูงอยู่ตรงมุมกำแพงเมืองด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองพิมาย และบ้านโนนทม ทั้งสองแห่งนี้ตั้งอยู่ในเขตอำเภอพิมาย นอกจากนี้ยังมีการขุดค้นที่บ้านปราสาท ตำบลธารปราสาท อำเภอโนนสูง และที่เนินอุโลก บ้านหนองนา ตำบลพลสงคราม อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา ก็ได้พบภาชนะดินเผาสีดำแบบพิมายที่มีอายุการใช้งานมานานตั้งแต่ ๒,๒๐๐ ปีมาแล้ว จนถึงสมัยทวารวดี นอกจากนี้ยังมีภาชนะอีกกลุ่มหนึ่งที่มีมาก่อนภาชนะแบบพิมายดำ คือ ภาชนะ ดินเผาชนิดเขียนสี และเคลือบน้ำดินสีแดง มีคอแคบปากบานคล้ายปากแตร มักพบร่วมกับโครงกระดูกมนุษย์สมัยก่อนประวัติศาสตร์ มีอายุถึง ๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว[๖] แต่หลักฐานการอยู่อาศัยของมนุษย์ในบริเวณนี้เก่าไปถึงประมาณ ๓,๔๐๐ ปีมาแล้ว โดยพบหลักฐานบริเวณแหล่งโบราณคดีบ้านหลุมข้าว อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งอยู่ห่างจากบ้านปราสาท อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา ประมาณ

[๕] สุจิตต์ วงษ์เทศ, เบิ่งสังคมและวัฒนธรรมอีสาน (กรุงเทพฯ : บริษัทพิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, ๒๕๔๓), ๒๑ – ๒๒.

[๖] กองโบราณคดี กรมศิลปากร, เมืองพิมาย (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, ๒๕๓๒), ๑๐.

๓ กิโลเมตร[๗] จัดเป็นรูปแบบวัฒนธรรมในยุคสำริดหรือแบบชุมชนหมู่บ้านเกษตรกรรมตามการจัดแบ่งรูปแบบต่างๆ

การขุดค้นทางโบราณคดีของ เดวิด เวลช์และจูดิธ แมคนีล นักโบราณคดีชาวอเมริกัน ซึ่งได้เข้ามาสำรวจและขุดค้นแหล่งโบราณคดีหลายแหล่ง ในเขตอำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และแหล่งใกล้เคียง ทำให้ทราบว่า ที่ตั้งของชุมชนสมัยสำริดในบริเวณนี้มักอยู่เหนือเขตที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึงขึ้นไปเล็กน้อย มีลำธารอยู่ใกล้ๆ และดินเหมาะสมแก่การเพาะปลูกข้าว[๘] และบางแหล่งตั้งอยู่บนเนินดินใกล้ลำน้ำที่มีลักษณะเป็นลำน้ำโอบล้อม มีการขุดค้นพบโบราณวัตถุที่มาจากต่างถิ่น เช่น การขุดค้นโดยกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ.๒๕๓๔ ที่บ้านปราสาท ตำบลธารปราสาท อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา มีหลักฐานการอยู่อาศัยและกิจกรรมของมนุษย์โดยตลอด เริ่มตั้งแต่ดินชั้นล่างสุด พบหลุมฝังศพสมัยสำริด มีศพทุกเพศทุกวัยฝังในหลุมที่ขุดเรียงกันเป็นแถว มีระยะเว้นห่างกัน อายุประมาณ ๒,๘๐๐ ปีมาแล้ว[๙] (ภาพที่ ๔)

ฉะนั้น จึงสรุปได้ว่า เมื่อประมาณ ๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว ได้มีกลุ่มชนโบราณเริ่มเข้ามาปลูกสร้างบ้านเรือนเป็นหลักแหล่งอยู่อาศัยกระจายอยู่ทั่วไปในเขตลุ่มแม่น้ำมูล หรือทุ่งสัมฤทธิ์แห่งนี้ คนเหล่านี้มีความสามารถในการผลิตภาชนะดินเผาที่มีคุณภาพดี มีรูปแบบสวยงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว นั่นคือ ภาชนะดินเผารูปทรงต่างๆ ซึ่งเคลือบผิวด้วยน้ำดินสีแดงและขัดมัน โดยเฉพาะแบบที่เรียกว่าทรงปากแตรหรือปากบาน มีรูปร่างเหมือนคนโทคอแคบปากบานสูง บางใบมีการตกแต่งผิวด้วยลายเชือกทาบหรือลายเขียนสีคล้ายแบบบ้านเชียง และยังนิยมทำภาชนะแบบมีมุมหรือสันกลางภาชนะอีกด้วย นอกจากการผลิตเครื่องปั้นดินเผาแล้ว ยังรู้จักการปั่นด้ายเพื่อนำไปทอเป็นผ้า รู้จักการทำเครื่องมือเครื่องใช้ เครื่องประดับตกแต่งร่างกายจากวัสดุธรรมชาติต่างๆ จำพวกหิน เปลือกหอย กระดูกสัตว์ เช่น ขวานหิน กำไลหิน กำไลเปลือกหอย ลูกปัดเปลือกหอย เครื่องใช้ปลายแหลมคล้ายปิ่นปักผมทำด้วยกระดูกสัตว์ และจากหลักฐานที่พบกำไลทำจากเปลือกหอยทะเลขนาดต่างๆ ในแหล่งโบราณคดีบริเวณนี้ ทำให้สันนิษฐานได้ว่าชุมชนโบราณบริเวณนี้ คงมีการติดต่อสัมพันธ์ถ่ายทอดวิธีการทำเครื่องมือเครื่องใช้

---

[๗] กองโบราณคดี กรมศิลปากร, <u>แหล่งโบราณคดีประเทศไทย เล่ม ๔ (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง)</u> (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, ๒๕๓๓), ๕๙.

[๘] ชาร์ลส ไฮแอม และรัชนี ทศรัตน์, <u>สยามดึกดำบรรพ์ ยุคก่อนประวัติศาสตร์ถึงสมัยสุโขทัย</u> (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พลับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๔๒), ๑๑๓.

[๙] นวรัตน์ มงคลคำนวณเขตต์, <u>บ้านปราสาท แหล่งโบราณคดีอีสานล่าง</u> (กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์สมาพันธ์ จำกัด, ๒๕๓๔), ๕๑.

บางอย่างรวมถึงการแลกเปลี่ยนสินค้าหรือวัตถุดิบกับชุมชนโบราณในท้องถิ่นอื่นที่อยู่ใกล้ทะเล หรือชุมชนก่อนประวัติศาสตร์แถบจังหวัดลพบุรีก็เป็นได้

ด้านการเลี้ยงชีพ พบว่ามีการเลี้ยงสัตว์จำพวกหมู วัว ควาย เพื่อเป็นอาหารหรือใช้งาน นอกจากนี้แล้ว ยังมีการจับสัตว์น้ำ เช่น ปลา เต่า หรือล่าสัตว์บก เช่น ละอง ละมั่ง กวาง เก้ง เนื้อทราย มาเป็นอาหารด้วยเช่นกัน

หลังจากนั้นต่อมาอีกราว ๕๐๐ ปี พบว่ามีพัฒนาการในการอยู่อาศัยและการทำเครื่องมือเครื่องใช้ที่เปลี่ยนไป โดยเฉพาะรูปแบบของภาชนะดินเผา จากลักษณะคนโท คอแคบ ปากบาน เคลือบน้ำดินสีแดง ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากในระยะแรกนั้น ได้หมดไป คงเหลือแต่เพียงภาชนะแบบมีสันและแบบทรงกลมธรรมดา คอกว้างปากไม่สูงบานมาก ตกแต่งผิวด้านนอกด้วยลายเชือกทาบ การเคลือบผิวด้วยน้ำดินสีแดงก็ลดน้อยลงมากและหายไปในที่สุด ส่วนการตกแต่งด้วยการเขียนสีนั้น หลังจากระยะแรกแล้ว แทบจะไม่ปรากฏอีกเลย จากนั้นก็เริ่มมีภาชนะดินเผาอีกแบบหนึ่งซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวเช่นกันเข้ามาแทนที่ นั่นคือ ภาชนะดินเผาแบบ พิมายดำ โดยภาชนะดินเผาประเภทนี้ กำหนดอายุอยู่ในราว ๒,๕๐๐ – ๑,๐๐๐ ปี มาแล้ว มีผิวสีดำขัดมัน เนื้อหยาบบาง มักจะตกแต่งผิวภายในและภายนอกด้วยลายเส้นขัดมันใส เป็นเส้นขนานบ้าง ลายวงกลมหรือลายก้นหอยบ้าง ซึ่งภาชนะดินเผาแบบพิมายดำนี้ ได้พบในแหล่งโบราณคดีหลายแหล่งในบริเวณลุ่มแม่น้ำมูลตอนบน

พัฒนาการในด้านอื่นๆ พบว่า คนก่อนประวัติศาสตร์ยุคนี้รู้จักการนำโลหะสำริดมาทำเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ โดยเฉพาะหลักฐานเกี่ยวกับการหล่อสำริด เช่นเบ้าหลอมขวานสำริด แม่พิมพ์ขวานสำริด และต่อมาพบเครื่องประดับที่ทำจากสำริดด้วย เช่น แหวน กำไล ตุ้มหู ห่วงเกลียว เครื่องประดับศีรษะ และกระพรวน เป็นต้น หลังจากนั้นจึงรู้จักใช้เหล็ก และมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจนสามารถทำเครื่องใช้ที่ผสมกันระหว่างโลหะทั้งสองชนิด เช่น ห่วงสำริดที่หุ้มด้วยเหล็กได้ สำหรับเครื่องประดับร่างกาย ได้เปลี่ยนจากลักษณะของกำไลหินและกำไลเปลือกหอยมาเป็นเครื่องประดับที่ทำจากสำริดด้วย นอกจากนี้ยังพบเครื่องประดับที่มาจากชุมชนภายนอก เช่น ลูกปัดหินสีต่างๆ แก้ว และดินเผา เป็นต้น

ในด้านอาหารการกิน พบหลักฐานว่าคนก่อนประวัติศาสตร์ในบริเวณลุ่มแม่น้ำมูลตอนบน รู้จักเพาะปลูกข้าวแล้ว โดยข้าวดังกล่าวนอกจากจะปลูกเพื่อการบริโภคแล้ว ยังใช้ในพิธีกรรมบางอย่างด้วย หลักฐานต่างๆ ที่บอกถึงการเพาะปลูกข้าวนั้นก็คือ ได้พบแกลบข้าวในเศษภาชนะดินเผา พบเมล็ดข้าวเปลือกโรยอยู่บนหลุมศพ พบเครื่องมือเหล็กลักษณะคล้ายเคียวเกี่ยวข้าว และมีการเลี้ยงสัตว์ประเภท หมู หมา วัว ควาย ซึ่ง วัวและควายนั้นน่าจะเป็นการเลี้ยงเพื่อใช้งานและเป็นอาหาร การดำเนินชีวิตแบบนี้ คงอยู่ต่อเนื่องมาจนวัฒนธรรมทวารวดีจากภาคกลางเริ่มเข้ามามีบทบาทแทนที่ ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ – ๑๓

วัฒนธรรมทวารวดีที่แพร่หลายอยู่ในพื้นที่ภาคกลางหรือลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งมีพุทธศาสนานิกายเถรวาทเป็นศาสนาหลักได้แผ่ขยายมาสู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ผ่านทางช่องเขาต่างๆ ด้านทิศตะวันตก จึงพบร่องรอยของเมืองและชุมชนโบราณ ตลอดจนศิลปกรรมแบบทวารวดี บริเวณจังหวัดนครราชสีมา และชัยภูมิ โดยเฉพาะที่อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ได้ปรากฏชุมชนขนาดใหญ่ รู้จักกันในชื่อ "เมืองเสมาธรรมจักร" ที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมทวารวดีที่เข้ามาในช่วงแรกของพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ก่อนที่จะแพร่กระจายสู่บริเวณต่างๆ โดยรอบ เช่น โบราณสถานธารปราสาท ตำบลธารปราสาท อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา[๑๐] (ภาพที่ ๕) ชุมชนโบราณบริเวณเมืองพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[๑๑] เมืองโบราณฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์[๑๒] ในระยะต่อมา และนอกจากวัฒนธรรมทวารวดีแล้ว ในบริเวณใกล้เคียงกับอำเภอพิมาย ยังได้พบหลักฐานการนับถือพุทธศาสนา มหายาน ซึ่งแพร่เข้ามาจากอาณาจักรเขมรโบราณทางทิศใต้ เช่น แหล่งโบราณคดี เมืองฝ้าย จังหวัดบุรีรัมย์ และแหล่งโบราณคดีบ้านโตนด อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา (ภาพที่ ๖) เป็นต้น แต่มีขอบเขตทางวัฒนธรรมจำกัดอยู่ในกลุ่มขนาดเล็ก ไม่ได้แพร่หลายไปทั้งภูมิภาค

เมืองแบบทวารวดีที่พบมักเป็นรูปทรงกลมหรือทรงรีมีกำแพงเมือง คูน้ำและคันดิน นอกจากนี้ยังพบใบเสมา หินทรายสลักภาพชาดก และพระพุทธรูปขนาดใหญ่ เช่น พระพุทธรูปนาคปรกหินทราย พบที่บ้านฝ้าย อำเภอหนองหงส์ จังหวัดบุรีรัมย์ หรือพระพุทธไสยาสน์ทำจากหินทรายขนาดใหญ่ จากเมืองเสมา บ้านคลองขวาง ตำบลเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น

การเจริญเติบโตของชุมชนโบราณที่พัฒนาเป็นเมืองต่างๆ ในวัฒนธรรมทวารวดี ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ – ๑๖ นี้ เป็นผลสืบเนื่องมาจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ตลอดจนประเพณีความเชื่อท้องถิ่นที่มีอยู่เดิม ผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมประเพณีบางอย่างจากอินเดีย ซึ่งแพร่หลายเข้ามาใหม่ตามเส้นทางต่างๆ ดังได้กล่าวมาแล้ว ก่อให้เกิดรูปแบบวัฒนธรรมทวารวดีที่มีลักษณะเฉพาะตนของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เกิดขึ้นหลายอย่าง เช่น การสร้างเสมาหินสลักภาพเล่าเรื่องทางพุทธศาสนา ในเขตพุทธสถาน รูปแบบของผังเมืองที่มีคูน้ำและคันดินซ้อนกันหลายชั้น รวมไปถึงเทคโนโลยีการสร้างรูปเคารพ ที่นิยมสร้างจากโลหะสำริด เป็นต้น และชุมชนเหล่านี้ต่อมา เมื่อวัฒนธรรมทวารวดีเสื่อมลงในราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับการพบหลักฐานวัฒนธรรมเขมร กระจายอยู่ทั่วไปในภาคอีสาน เป็นจำนวนมาก

---

[๑๐] เรื่องเดียวกัน, ๗๕.

[๑๑] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ทวารวดี ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย (กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๓), ๕๕.

[๑๒] ผาสุข อินทราวุธ และคณะ, รายงานการขุดค้นเมืองโบราณฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ (นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๔), ๖๗.

ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ – ๑๘ การแผ่อิทธิพลของวัฒนธรรมเขมรเข้ามายังดินแดนประเทศไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะภาคตะวันออกเฉียงเหนือนั้น ทำให้ชุมชนพื้นเมืองหันมายอมรับเอารูปแบบวัฒนธรรมบางประการของเขมรมาใช้ ในขณะเดียวกันบางแห่งก็อยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรเขมรโบราณด้วย โดยชุมชนในวัฒนธรรมเขมรนั้นปรากฏว่ามีจำนวนค่อนข้างหนาแน่นในบริเวณลุ่มแม่น้ำมูล

ชุมชนในวัฒนธรรมเขมรโดยทั่วไปมักใช้ประโยชน์จากลำน้ำธรรมชาติ เห็นได้จากผลการสำรวจพบว่า บรรดาชุมชนดังกล่าวมักตั้งอยู่ไม่ไกลจากแม่น้ำ ซึ่งบางชุมชนก็สร้างซ้อนทับลงบนชุมชนเดิม หรือบางชุมชนก็สร้างขึ้นใหม่ใกล้กับชุมชนเดิม ให้มีแผนผังของเมืองที่แน่นอนตามแบบวัฒนธรรมเขมร เป็นผังเมืองที่มีรูปร่างสม่ำเสมอ อันได้แก่รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีการขุดสระน้ำภายในตัวเมืองและมักมีศาสนสถานตั้งอยู่ตรงกลางชุมชน ดังเช่น เมืองพิมาย เป็นต้น

ชุมชนและเมืองโบราณต่างๆ เหล่านี้ มีทั้งเมืองที่นับถือพุทธศาสนา และศาสนาฮินดู ส่วนใหญ่มักมีศาสนสถานประจำเมืองที่สร้างขึ้นจากวัสดุที่คงทน เช่น หินทราย ศิลาแลง หรืออิฐ ในช่วงเวลานี้วัฒนธรรมเขมรจากกัมพูชาเข้ามามีบทบาทในภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นอย่างมาก ดังได้พบจารึกที่กล่าวนามของกษัตริย์เขมรหลายพระองค์ ในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยเฉพาะในเขตตอนล่างแถบจังหวัดอุบลราชธานี ศรีสะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์ และนครราชสีมา จนกล่าวได้ว่า ในช่วงระยะเวลาประมาณ ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ – ๑๘ พื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย โดยเฉพาะตอนล่าง ถูกผนวกเข้าเป็นดินแดนส่วนหนึ่งของอาณาจักรเขมร โดยมีหลักฐานการสร้างอโรคยศาล[๑๓] (ภาพที่ ๗) สุคตาลัย และธรรมศาลา ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ เป็นหลักฐานที่ชัดเจนที่สุดที่ยืนยันถึงแนวความคิดนี้

โบราณสถานในเขตลุ่มแม่น้ำมูลที่ปรากฏร่องรอยของวัฒนธรรมเขมร ที่สำคัญ ได้แก่

๑.ปราสาทพนมวัน ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอเมืองฯ จังหวัดนครราชสีมา

๒.ปราสาทพิมาย ตำบลในเมือง อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

๓.ปราสาทพนมรุ้ง ตำบลตาเป๊ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

๔.ปราสาทศีขรภูมิ ตำบลบ้านระแงง อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์

๕.ปราสาทสระกำแพงใหญ่ ตำบลกำแพง อำเภออุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ

พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราชแห่งราชอาณาจักรเขมรหรือกัมพูชา เป็นกษัตริย์พระองค์สุดท้าย ที่ส่งอิทธิพลทางวัฒนธรรม และการเมือง สู่ดินแดนประเทศไทยในปัจจุบัน

---

[๑๓] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “อโรคยศาล โรงพยาบาลแห่งพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗,” เอกสารประกอบการบรรยายพิเศษ โครงการเผยแพร่ความรู้สู่ประชาชน ครั้งที่ ๔๕ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ๒๕๔๖, ๑๘. (อัดสำเนา)

โดยเฉพาะภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ปรากฏพบหลักฐานโบราณสถาน โบราณวัตถุ และจารึก เป็นจำนวนมากที่ปรากฏพระนามของพระองค์ ที่มีรูปแบบศิลปกรรมเกี่ยวเนื่องกับศิลปะบายน อันเป็นรูปแบบศิลปะในช่วงรัชสมัยของพระองค์ ตามการจัดแบ่งของศาสตราจารย์ ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern)[๑๔]

พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ เป็นโอรสของพระเจ้าธรณินทรวรมันที่ ๒ และพระนางจุฑามณี ผู้เป็นพระราชธิดาของพระเจ้าหรรษวรมันที่ ๓ ทรงประสูติเมื่อ ราว พ.ศ.๑๖๗๐ ในรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ พระองค์ได้ทรงอภิเษกสมรสกับเจ้าหญิงชัยราชเทวี ได้ทรงกอบกู้อิสรภาพของราชอาณาจักรเขมรจากการปกครองของจาม หลังเกิดจลาจล ภายหลังสิ้นสุดรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ทรงปราบปรามประเทศให้สงบ ดังปรากฏภาพประติมากรรมเป็นหลักฐานอยู่ที่ปราสาทบันทายฉมาร์[๑๕] และปราสาทบายน[๑๖] (ภาพที่ ๘) หลังจากนั้นทรงขยายพระราชอำนาจของกัมพูชามายังดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และทางภาคใต้ของประเทศลาว

หลังขึ้นครองราชย์ ทรงโปรดให้สร้างเมืองพระนครหลวงที่มีปราสาทบายนเป็นศูนย์กลาง ทรงสร้างศาสนสถานเป็นจำนวนมากทั้งนอกและในราชอาณาจักร โดยเฉพาะอย่างยิ่งบริเวณเมืองพระนคร การสร้างศาสนสถานจำนวนมากนั้น เป็นเหมือนเครื่องป้องกันทางศาสนาให้แก่ราชอาณาจักร เพื่อให้มีความมั่นคง รุ่งเรือง สิ่งก่อสร้างในสมัยของพระองค์พบได้ทั่วไปในประเทศกัมพูชา ในประเทศไทย ทางภาคตะวันออก ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคกลาง ในประเทศลาว และ เวียดนาม นอกจากนี้ยังพบจารึกเป็นจำนวนมากที่อยู่ในรัชสมัยของพระองค์ ส่วนใหญ่เป็นการจารึกข้อความคล้ายคลึงกัน คือ จารึกประจำสถานพยาบาล หรือ อโรคยศาล ซึ่งเป็นสถานพยาบาลที่พระองค์มีดำริให้สร้างขึ้นในทุกวิษัย (จังหวัด) ในราชอาณาจักร มีจำนวนถึง ๑๐๒ แห่งตามที่ปรากฏในจารึกปราสาทตาพรหม และธรรมศาลา หรือที่พักคนเดินทาง ซึ่งสร้างไว้ตามเส้นติดต่อระหว่างเมืองพระนครหลวงและเมืองต่างๆ ในราชอาณาเขต อีก ๑๒๑ แห่ง

ในประเทศไทยได้พบโบราณสถานที่จัดเป็นอโรคยศาล ประมาณ ๓๑ แห่ง เช่น ปราสาทนางรำ, กุฏิฤาษี จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทจอมพระ, ปราสาทตาเมือนโต๊ด

---

[๑๔] ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, “การศึกษาทับหลังแบบเขมรในหน่วยศิลปากรที่ ๖” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๓), ๓๐.

[๑๕] จรรยา มาณะวิท, “ปราสาทบันทายฉมาร์” เอกสารประกอบการบรรยายโครงการสรรสาระวัฒนธรรม พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ๒๕๔๓, ๔. (อัดสำเนา)

[๑๖] กรมศิลปากร, <u>ประวัติศาสตร์ - โบราณคดี กัมพูชา</u> (กรุงเทพฯ: บริษัท ประชาชน จำกัด, ๒๕๓๖), ๑๕๐.

จังหวัดสุรินทร์ ปรางค์กู่ จังหวัดร้อยเอ็ด ปราสาทสระกำแพงน้อย จังหวัดศรีสะเกษ กุฏิฤาษี (หนองบัวลาย) จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทบ้านน้อย อำเภอวัฒนานคร จังหวัดสระแก้ว และธรรมศาลาอีกประมาณ ๕ แห่ง คือ ปราสาทตาเมือน จังหวัดสุรินทร์ ปราสาทบ้านบุ ปราสาทบ้านหมอ ปราสาทหนองปล่อง จังหวัดบุรีรัมย์ และธาตุนางพญา อำเภอบุณฑริก จังหวัดอุบลราชธานี

ภายหลังจากการสวรรคตของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ อาณาจักรเขมรก็เกิดความไม่สงบ กษัตริย์ที่ครองราชย์พระองค์ต่อๆ มา เช่น พระเจ้าชัยวรมันที่ ๘ ซึ่งทรงชราภาพแล้ว ทำให้บ้านเมืองแตกแยกออกเป็นแว่นแคว้นน้อยใหญ่จำนวนมาก อำนาจทางการเมืองของเขมรในดินแดนประเทศไทยจึงเสื่อมลง ในช่วงเวลาเดียวกับที่ได้เกิดชุมชนเมืองขนาดใหญ่ในระดับรัฐที่สำคัญขึ้นหลายที่ เช่น ล้านนา สุโขทัย สุพรรณภูมิ ฯลฯ

ต่อมาเมื่อพระเจ้าอู่ทอง ทรงสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ทรงโปรดให้สมเด็จพระราเมศวร ยกทัพไปปราบขอม และตีได้ราชธานีของขอม ตลอดจนเมืองขึ้นของขอมทางแถบอีสานของไทย รวมทั้งเมืองโคราชซึ่งขณะนั้นตั้งอยู่ที่อำเภอสูงเนิน ต่อมาสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้โปรดฯ ให้ย้ายเมืองโคราชมาตั้งอยู่ในที่ปัจจุบัน และสร้างป้อมปราการขึ้นป้องกันเมือง และให้นำนามเมืองเดิม คือ เมืองโคราช และเมืองเสมา มาตั้งชื่อรวมกันเป็นชื่อเมืองใหม่ว่า เมืองนครราชสีมา ซึ่งกลายเป็นศูนย์กลางการปกครองท้องถิ่นในภาคอีสาน โดยมีเมืองขึ้น ถึง ๑๔ เมือง เช่น เมืองพิมาย เมืองนางรอง เมืองบุรีรัมย์ เป็นต้น

ในสมัยสมเด็จพระเพทราชา เกิดกบฏชาวลาวขึ้นนำโดยอ้ายบุญกว้าง ได้ซ่องสุมผู้คนในเมืองโคราช แต่ถูกกองทัพกรุงศรีอยุธยาปราบปรามและจับตัวได้

ครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าครั้งที่ ๒ กรมหมื่นเทพพิพิธได้ขึ้นมาตั้งชุมชนเป็นอิสระอยู่ที่เมืองพิมาย มีอาณาเขตครอบคลุมเมืองบริวารทั้ง ๑๔ ของ นครราชสีมา แต่ภายหลังการสถาปนากรุงธนบุรีแล้ว สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช โปรดฯ ให้ยกทัพมาปราบชุมนุมเจ้าพิมายหรือกรมหมื่นเทพพิพิธ ได้เมืองนครราชสีมาเป็นเมืองขึ้น ในขณะนั้นได้เกิดเหตุการณ์วุ่นวายขึ้น กล่าวคือ เจ้าเมืองนางรอง ไม่ถูกกับเจ้าเมืองนครราชสีมา จึงหันไปสวามิภักดิ์กับเจ้าเมืองจำปาศักดิ์ กรุงธนบุรีจึงส่งกองทัพมาปราบเมื่อ พ.ศ.๒๓๑๙ โดยตีได้เมืองจำปาศักดิ์ตลอดทั้งหัวเมืองลาวฝั่งแม่น้ำโขง และเมืองริมฝั่งแม่น้ำโขงตอนใต้ตลอดมาจนถึงกัมพูชา

ในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดฯ ให้จัดการปกครองหัวเมืองอีสาน เป็นหัวเมืองประเทศราช ๓ เมือง คือ เมืองเวียงจันทน์ เมืองนครพนม และเมืองนครจำปาศักดิ์ ส่วนนครราชสีมานั้น เป็นเมืองในราชอาณาจักร มีหน้าที่กำกับดูแลหัวเมืองประเทศราชทั้งสาม รวมทั้งเมืองน้อยใหญ่ที่เรียกว่า หัวเมืองเขมรป่าดง ซึ่งไม่ได้อยู่ในการปกครองของเมืองประเทศราชทั้ง ๓ ด้วย

ในสมัยรัชกาลที่ ๓ เจ้าอนุวงศ์เมืองเวียงจันทน์ตั้งตนเป็นกบฏ ยกทัพมาตีเมืองนครราชสีมา คุณหญิงโม ภรรยาพระปลัดได้สร้างวีรกรรมโดยสามารถปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์

ลงได้ รัชกาลที่ ๓ ทรงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเป็นท้าวสุรนารี นอกจากนี้เมื่อมีสงครามกับญวน ก็ได้เกณฑ์ไพร่พลจากเมืองนครราชสีมาเป็นกำลังสำคัญในกองทัพไปสู้รบด้วย

สมัยรัชกาลที่ ๕ โปรดฯ ให้มีการจัดการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล ภาคอีสาน ประกอบด้วย มณฑลต่างๆ ๔ มณฑล คือ มณฑลอุดร มณฑลร้อยเอ็ด มณฑลอุบล และมณฑลนครราชสีมา

บ้านเมืองในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สงบสุขเรื่อยมาจนกระทั่ง ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ในรัชสมัยของพระเจ้านโปเลียนที่ ๓ แห่งฝรั่งเศส ในยุคล่าอาณานิคม ฝรั่งเศสได้แผ่อำนาจเข้าครอบครองเวียตนามบางส่วน เขมรและลาว และในปี พ.ศ.๒๔๔๑ ได้สถาปนาดินแดนอินโดจีนของฝรั่งเศสขึ้น มีข้าหลวงปกครองขึ้นตรงต่อกรุงปารีส แต่การปกครองภายในของแต่ละประเทศจะมีรัฐบาลของตนเอง คงมีเพียงประเทศไทยเพียงประเทศเดียวเท่านั้นที่สามารถดำรงเอกราชของบ้านเมืองไว้ได้ตราบจนทุกวันนี้[๑๗]

หลักฐานด้านนาฏกรรมในสมัยก่อนประวัติศาสตร์

มนุษย์เป็นสัตว์ชนิดหนึ่งในโลก ที่มีความพิเศษมากกว่าสัตว์ชนิดอื่น คือ มีความคิด รู้จักการสังเกต การแสดงออก การลอกเลียนแบบ และมีวัฒนธรรมเป็นของตนเองในแต่ละกลุ่ม มนุษย์ในทุกยุคทุกสมัย ย่อมจะมีการแสดงออกเป็นท่าทาง เมื่อเกิดความรู้สึกนึกคิดในรูปลักษณะต่างๆ เพราะมนุษย์เป็นสัตว์สังคมที่มีการรวมกลุ่มอยู่ร่วมกัน การแสดงออกย่อมจะเป็นสิ่งที่สื่อความหมายให้กับคนในสังคมได้รับรู้ถึงความรู้สึกนึกคิดของตน ซึ่งเป็นไปโดยธรรมชาติและตามสภาพสิ่งแวดล้อม

การศึกษาทางด้านมานุษยวิทยา เปรียบเทียบกับวิถีชีวิตของมนุษย์ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยเปรียบเทียบกับเด็กเล็กๆ ที่ยังไม่ถูกกรอบของวัฒนธรรมเข้าครอบความคิด เมื่อเกิดอาการไม่พอใจ ขัดข้องใจ เด็กๆ มักจะร้องไห้เสียงดังและดิ้นพล่าน เพื่อแสดงความรู้สึกของตน หรือเมื่อดีใจก็จะแสดงกิริยาส่งเสียงร้องเฮฮา กระโดดโลดเต้น ชูมือ หรือตบมือ เป็นต้น ลักษณะนี้เป็นสิ่งที่มนุษย์กระทำตามความรู้สึก โดยยังไม่ได้ปรุงแต่ง ซึ่งนับเป็นจุดเริ่มต้นของกระบวนการทางนาฏศิลป์ ดังที่ อธิบดีกรมศิลปากร (๒๔๙๑) ได้จัดลำดับของกำเนิดศิลปะว่า “การร้องรำทำเพลง เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นก่อนอย่างอื่น ต่อมาจึงมีการขีดเขียนทำลวดลายโดยมีอุปกรณ์ช่วย ส่วนสถาปัตยกรรมและวรรณคดี เป็นศิลปะที่มาในรุ่นหลังเมื่อมนุษย์มีความเจริญ รู้จักก่อสร้างที่อยู่อาศัยเป็นหลักแหล่งแล้ว และท้ายสุดก็คือ

---

[๑๗] กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, <u>พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย : แหล่งรวมมรดกวัฒนธรรมอีสาน</u> (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๓๖), ๒๐.

วรรณศิลป์ กาพย์กลอนต่างๆ ซึ่งต้องรู้จักการเขียนตัวอักษรแล้ว”[๑๘] แต่เพราะความที่มนุษย์เป็นสัตว์ที่มีความรู้สึกนึกคิดเป็นของตนเองนี้เอง ที่ทำให้กิริยาอาการต่างๆ เหล่านี้ได้วิวัฒน์ขึ้นไปสู่อีกระดับหนึ่ง ในขั้นของศิลปะ มีการประดิษฐ์ท่าทางขึ้นเพื่อแสดงความรู้สึกต่างๆ อย่างงดงามและแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรม ยกตัวอย่างเช่น นาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันมีท่าทางที่สื่อความหมายในลักษณะต่างๆ หลายท่า เรียกว่า การรำตีบท หรือรำใช้บท โดยใช้กิริยาท่าทางของมือ แขน เป็นหลักและอวัยวะส่วนอื่นๆ เสริม แทนอารมณ์ หรือแทนภาษาพูด[๑๙] เช่น ประกบฝ่ามือ รวมกันที่อก แสดงท่า รัก, ถูฝ่ามือ และกระชากออกอย่างเร็ว แสดงท่าไม่ถูกใจ ขัดใจ, เอาฝ่ามือแตะที่อก แสดงถึงข้าพเจ้า ฉัน เรา, ฝ่ามือป้องปาก แสดงอาการกระซิบ, กรีดจีบเข้าหาปาก แสดงอาการยินดี พอใจ, ทุบอก แสดงความไม่ถูกใจ ช้ำใจ เป็นต้น อาการต่างๆ เหล่านี้ ก็ดัดแปลงมาจากกิริยาปกติของมนุษย์พึงกระทำทั่วไป และถูกประดิษฐ์ท่าทางให้มีลักษณะงดงามมากกว่าสามัญ ซึ่งถือเป็นศิลปะการร่ายรำ เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่สำคัญ และจำเป็นต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ เพื่อเป็นสื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด และสร้างความเข้าใจระหว่างกัน รวมทั้งเป็นการบันทึกเรื่องราวที่ได้พบเห็นตามธรรมชาติ รวมทั้งสนองต่อความต้องการของสังคมในด้านพิธีกรรมและความเชื่อ โดยทำหน้าที่เป็นเครื่องบูชาอำนาจศักดิ์สิทธิ์ อ้อนวอนให้ช่วยเหลือ สร้างความพึงพอใจให้กับสิ่งเหล่านั้นในรูปแบบของการเต้น รำ หรือฟ้อน

๑.<u>หลักฐานนาฏกรรมจากโบราณวัตถุ</u>

ในดินแดนประเทศไทยในปัจจุบัน ปรากฏว่าได้พบหลักฐานถึงความมีศิลปะของคนในดินแดนนี้มาแล้ว ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ในยุคหินเก่า เมื่อประมาณหลายหมื่นหลายแสนปีมาแล้ว ภาคตะวันตกของประเทศ มีคนก่อนประวัติศาสตร์สมัยหินเก่า ท่องเที่ยวหาผลหมาก รากไม้และล่าสัตว์กินเป็นอาหาร ได้นำเอาหินกรวดแม่น้ำ (Pebbles) มากะเทาะเป็นเครื่องมือที่เรียกกันว่า เครื่องมือสับตัด (Chopping – tools) ชี้ให้เห็นว่ามนุษย์ในดินแดนนี้รู้จักการกะเทาะหินหรือนำหินมากระทบกันเพื่อใช้ประโยชน์แล้วตั้งแต่ในยุคนั้น การนำหินมากระทบกันนี้ทำให้เกิดวัตถุสำหรับใช้งาน และในขั้นตอนของการผลิตนี้เองย่อมเกิดเป็นเสียงดังค่อย ในลักษณะต่างๆ แสดงว่ามนุษย์ในยุคนั้น รู้จักการทำให้เกิดเสียงแล้วแน่นอน และในเมื่อรู้จักการนำหินมาใช้ประโยชน์แล้ว ไม้ ซึ่งเป็นวัสดุตามธรรมชาติที่มีรูปลักษณ์เหมาะสมกับการใช้งานมากกว่า ก็น่าจะได้นำมาใช้แล้วด้วยอย่างแน่นอน ในการหาของป่าล่าสัตว์ ส่วนในด้านความเป็นสุนทรีย์นั้น ก็น่าจะมีแล้วเช่นกัน โดยการนำไม้ ๒ ท่อน มาเคาะกัน ทำให้

---

[๑๘] อธิบดีกรมศิลปากร, <u>ศิลปกับมนุษยชาติและร้องรำทำเพลง</u> (พระนคร : กรมศิลปากร , ๒๔๙๑), ๔.

[๑๙] วันทนีย์ ม่วงบุญ, <u>แนวการศึกษาวรรณคดีการแสดง</u> (กรุงเทพฯ : จงเจริญการพิมพ์, ๒๕๓๓), ๔๒.

เกิดเสียง หรือที่มักเรียกกันในปัจจุบันว่า “การตีเกราะเคาะไม้” โดยสภาพทางภูมิศาสตร์และทรัพยากรแล้ว ไม้ไผ่น่าจะเป็นสิ่งสำคัญ สำหรับวัฒนธรรมการใช้ไม้ในสังคมของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ด้วยปรากฏว่า ในดินแดนเขตร้อนชื้นแถบนี้ มีการใช้ประโยชน์จากต้นไผ่ในทุกๆ ด้านที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวัน ตั้งแต่การสร้างเป็นที่อยู่อาศัย การหาอาหาร ตลอดจนถึงการละเล่นและพิธีกรรมความเชื่อ ดังเช่นการละเล่นเต้นสากที่มีอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย ก็มีหลักฐานว่า มีการละเล่นแบบนี้ร่วมกันมาแล้ว ในวัฒนธรรมดองซอน จากหลักฐานที่ปรากฏเป็นภาพลวดลายบนกลองมโหระทึกที่พบในเวียดนาม หรือการเป่าแคนของชาวอีสานก็มีหลักฐานปรากฏอยู่บนหน้ากลองมโหระทึก เช่นเดียวกัน

การทำเครื่องปั้นดินเผาในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ก็เป็นหลักฐานที่แสดงถึงความมีศิลปะของมนุษย์ในอดีตแถบนี้ได้เช่นเดียวกัน เช่น ที่บ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี มีการทำหม้อลายเขียนสีเป็นลวดลายต่างๆ จากการศึกษาของนักวิชาการหลายๆ ท่าน ก็พบว่าลวดลายสวยงามต่างๆ บนหม้อดินเผานี้ แต่ละใบก็จะมีลักษณะเฉพาะต่างกันออกไป ไม่มีใบไหนเหมือนกันเลย ชี้ให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่สามารถจะคิดแบบลวดลายต่างๆ ได้มากมายนับไม่ถ้วน ลายจักสาน บนภาชนะดินเผาที่เกิดจากการผลิต โดยนำดินมาพอกเครื่องจักสาน ก็เป็นอีกลักษณะหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงความชาญฉลาดของคนในแถบนี้ ที่ได้คิดลวดลายขัด สาน จากไม้ไผ่ ให้สวยงามและสามารถใช้งานได้ด้วย

ในสมัยต่อมา เมื่อมีความรู้ความชำนาญเพิ่มมากขึ้น ก็รู้จักการนำโลหะมาใช้ประโยชน์ เริ่มต้นจากทองแดง แล้วจึงนำทองแดงกับดีบุกมาผสมกัน เกิดเป็นสำริดขึ้นและนำมาใช้ประโยชน์ รวมทั้งในด้านความงามด้วย ไม่ว่าจะเป็น กำไล ตุ้มหู ฯลฯ

นอกจากการนำโลหะมาใช้ประโยชน์ทางด้านการทำมาหากิน และตกแต่งร่างกายเพื่อความงดงามแล้ว มนุษย์ก็ยังได้นำเอาโลหะเหล่านี้มาใช้เป็นสื่อในการแสดงความสัมพันธ์ในระดับต่างๆ กับพลังอำนาจเหนือธรรมชาติที่มนุษย์ยังต้องยำเกรง การแสดงออกซึ่งพิธีกรรมนับเป็นส่วนหนึ่งของการเอาใจใส่ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และหลักฐานซึ่งแสดงถึงการนำโลหะมาใช้ประกอบในการละเล่นทางพิธีกรรม ก็คือ ลูกกระพรวนสำริด และกลองสำริด หรือมโหระทึก (ภาพที่ ๙)

ลูกกระพรวนสำริด พัฒนาขึ้นจากลูกกระพรวนที่ทำจากเปลือกหอย ดังมีตัวอย่างอยู่ในวัฒนธรรมบ้านเชียง ลูกกระพรวนที่พบที่บ้านเชียงล้วนจัดอยู่ในประเภทเครื่องรางของขลังที่มีเสียงดังกรุ้งกริ้ง เชื่อกันว่าเสียงที่ดังนี้ สามารถได้ยินไปถึงหูของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สื่อสารกันได้ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรืออำนาจเหนือธรรมชาติ ประเพณีการใช้ลูกกระพรวนสำริด เป็นเครื่องรางของขลัง เพื่อให้เกิดเสียงศักดิ์สิทธิ์ ยังมีร่องรอยอยู่ในพิธีขับไล่ภูตผีของกลุ่มชนบางกลุ่มทางตอนใต้ของจีน เช่น จ้วง และต้ง ซึ่งอยู่ในกลุ่มที่พูดภาษาตระกูลไทย ลาว และม้ง เย้า ฯลฯ นอกจากนั้น บรรดาหมอผีของบางกลุ่มชนในยูนนาน เช่น พวกอี๋ ฯลฯ ยังคงใช้กระดิ่งหรือลูกกระพรวนโลหะผูกเอวและข้อเท้า ฟ้อนเต้นในพิธีกรรมของเผ่าพันธุ์ด้วย

นอกจากนั้น ในวัฒนธรรมบ้านเชียงที่จังหวัดอุดรธานี ยังพบเครื่องมือการละเล่นชนิดหนึ่งทำด้วยโลหะสำริด รูปร่างคล้ายโปงขนาดเล็ก หรือคล้ายกระดึงแขวนคอสัตว์เช่น วัว ควาย คล้ายกับที่พบในวัฒนธรรมดองซอนที่เวียดนามเหนือ ซึ่งเชื่อว่าทำเลียนแบบเครื่องไม้ หมายความว่า มนุษย์ใช้ไม้ไผ่หรือไม้แก่นชนิดอื่นทำเครื่องมือชนิดนี้มาก่อนนานแล้ว เมื่อสามารถถลุงและหล่อโลหะได้ มนุษย์จึงทำเครื่องมือชนิดนี้ด้วยโลหะ[๒๐]

มโหระทึก เป็นวัฒนธรรมร่วมของคนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่เรียกว่า วัฒนธรรมดองซอน ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการใช้มโหระทึก มักจะใช้ในพิธีกรรมในโอกาสต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการละเล่น หรือโอกาสทางพิธีกรรม ซึ่งได้ปฏิบัติสืบทอดกันมา จนถึงพระราชพิธีสำคัญในราชสำนักไทย ซึ่งการฟ้อนรำในยุคแรกๆ ที่ปรากฏในดินแดนแถบนี้ ก็ปรากฏอยู่บนลวดลายที่ประดับกลองมโหระทึกนี้เอง

หลักฐานทางโบราณคดีที่สำคัญอีกชุดหนึ่ง เป็นลวดลายอยู่บนมโหระทึกยุคโลหะจากดองซอนในเวียดนามภาคเหนือ เป็นรูปคนกำลังเป่าแคน และมีช่างฟ้อนอย่างน้อย ๒ คน กำลังทำมืออ่อนฟ้อนกางแขนครึ่งข้อทั้งสองข้าง ท่าทางคล้ายฟ้อนแคน หมอแคนและช่างฟ้อนแต่งกายเหมือนๆ กัน คล้ายกับนุ่งผ้าหรือเปลือกไม้ยาว กรอมเกือบจรดพื้น มีเทริดขนนกสวมหัว ทรงสูง และยังมีประติมากรรมสำริดเป็นรูปหมอแคน ผู้ชาย ๒ คนขี่คอกันเป่าแคน มีลักษณะประหนึ่ง เต้นโลดโผนในพิธีกรรม [๒๑] (ภาพลายเส้นที่ ๑)

การฟ้อนรำในยุคก่อนประวัติศาสตร์นี้ เป็นการละเล่นเพื่อประกอบในพิธีกรรมทางความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของคนในภูมิภาคนี้ ซึ่งจะมาชุมนุมกันเพื่อรำเต้นในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ขับไล่สิ่งชั่วร้าย และเพื่อความมีโชค ความสงบสุขของตน สิ่งนี้แสดงออกมาในรูปของการบูชาผีสาง ดังเช่นในปัจจุบันทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย มีการรำผีฟ้าเพื่อรักษาไข้สำหรับคนป่วย โดยจะมีคนเป็นช่างแคนคอยเป่าแคนให้ ผีฟ้า ซึ่งอยู่ในร่างคน ฟ้อนรำประกอบการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ลักษณะเช่นนี้ ปรากฏมาแล้วตั้งแต่ยุคโลหะ ในดองซอนประเทศเวียดนาม ดังได้กล่าวมาแล้ว

ท่าทางที่ปรากฏในการฟ้อนบนกลองมโหระทึกนี้ แสดงลักษณะสำคัญของการร่ายรำของคนในท้องถิ่นนี้ ตามที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายเกี่ยวกับการทรงตัวและการเคลื่อนไหวที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของพัฒนาการนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า "ในช่วงบนของร่างกายตั้งแต่หัวไปไหล่ ลงไปถึงบั้นเอว จะต้องตั้งตรง ช่วงแขนทิ้งไว้ให้อ่อนไหว ส่วนขาให้เคลื่อนไหวไปตามลีลาของเพลงดนตรี เมื่อเพลงดนตรีลงจังหวะ ก็ต้องย่อเข่าลงเรียกว่า **ยุบ** เมื่อสิ้นจังหวะดนตรีก็เหยียดเข่าตรง เรียกว่า **ยืด** โดยให้ขาแต่ละข้างสลับกันรับน้ำหนัก โอกาสที่จะให้ขา

---

[๒๐] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง จำกัด, ๒๕๓๒), ๘ .

[๒๑] เรื่องเดียวกัน, ๗๘ - ๗๙ .

ทั้งสองข้างช่วยกันรับน้ำหนักตัวเท่าๆ กันนั้นมีอยู่น้อยที่สุด แม้แต่อยู่ในท่าพักก็มักจะให้ขาข้างใดข้างหนึ่งรับน้ำหนัก เอกลักษณ์ของการฟ้อนดังกล่าวนี้มีอยู่เหมือนกันทุกภูมิภาคของประเทศไทย จะแตกต่างกันบ้างก็อยู่ที่การใช้มือใช้แขน ภาคเหนือกับภาคกลางนี้คล้ายคลึงกันมาก กล่าวคือไม่ยกมือและแขนต่ำเกินไปหรือสูงเกินไป แต่มักจะอยู่ในระดับศีรษะเป็นอย่างสูงสุด และไม่เกินไปกว่านั้น ส่วนภาคใต้ยกมือให้สูงเกินศีรษะขึ้นไปได้ ขาที่ย่อลงไปก็ย่อต่ำกว่าภาคกลางและภาคเหนือมาก และต้องฝึกหัดให้มีกำลังขาที่แข็งแกร่งจริงๆ จึงจะทำได้ ในภาคอีสานดูจะรำตามสบายยิ่งกว่าภาคอื่นๆ ที่แม้จะอยู่ในสามัญลักษณะเช่นเดียวกัน การกระทบจังหวะด้วยการย่อขาลง หรือยุบ นั้น มีน้อยกว่าภาคอื่นๆ และมีนานๆ ครั้ง ไม่ลงทุกจังหวะ [๒๒]

จะเห็นได้ว่า ลีลาท่าทางต่างๆ ในการเคลื่อนไหวเท่าที่ปรากฏเป็นภาพของการร่ายรำบนลวดลายกลองมโหระทึกไม่ได้มีความแตกต่างจากลีลาการร่ายรำของกลุ่มคนในปัจจุบันในการทำพิธีกรรม เช่นการรำผีฟ้า หรือการรำแม่ศรีเข้าทรง บรรดาการละเล่นดังกล่าวมาแล้วนั้น ล้วนมีลีลาสามัญลักษณะเดียวกัน รวมไปถึงระบบความเชื่อทางพิธีกรรมก็เป็นสิ่งที่มีลักษณะร่วมกัน คือเพื่อกระทำบำเรอต่ออำนาจศักดิ์สิทธิ์และการร่ายรำเหล่านี้ก็มักจะมีเครื่องดนตรีประกอบในการให้จังหวะ ซึ่งก็มีลักษณะเดียวกันอีก เช่น การเคาะไม้ หรือเป่าแคนเป็นต้น

๒.<u>หลักฐานจากภาพเขียนสีสมัยก่อนประวัติศาสตร์</u>

ภาพเขียนสีเป็นอีกสิ่งหนึ่งซึ่งแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ที่พอจะคาดคะเนได้ว่าทำขึ้นด้วยเหตุผลด้านต่างๆ คือ

๑. ใช้ประกอบในการทำพิธีกรรม ตามความเชื่อ ในสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์

๒. เพื่อบันทึกเรื่องราว เหตุการณ์ต่างๆ เป็นการช่วยเตือนความทรงจำ

๓. เพื่อความสวยงาม ตามธรรมชาติ สนองต่อความต้องการของมนุษย์

๔. เพื่อแสดงความเป็นเจ้าของ เช่น ในกรณีที่ทำเป็นรูปฝ่ามือที่ติดอยู่ตามผนังถ้ำ

ภาพเขียนสีในประเทศไทย ส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในรูปของ ศิลปะถ้ำ ซึ่งมักจะใช้เทคนิคการลงสี (Pictograph) เป็นรูปแบบพื้นฐาน หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า ภาพเขียนสีมากกว่าจะเป็นรูปแบบของเทคนิคการทำรูปรอยลงในหิน (Epigraph) ซึ่งรูปแบบของเทคนิคการทำรูปรอยลงหินนี้มีการสำรวจพบเพียง ๗ - ๘ แห่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และอีกหนึ่งแหล่งในภาคเหนือ คือที่ผากระดานเลข จังหวัดพิษณุโลก เท่านั้น อย่างไรก็ดี จากที่มีผู้สำรวจไว้ก็ยังพบว่า ในบางแห่งมีทั้งภาพเขียนสีและการทำรูปรอยหินอยู่ด้วยกันในแหล่ง

---

[๒๒] เรื่องเดียวกัน, ๘๑

เดียวกัน เช่นที่ผาแต้ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี หรือที่ถ้ำมึ้มภูแก้ว อำเภอโนนสัง จังหวัดอุดรธานี เป็นต้น

ภาพเขียนสีเป็นหลักฐานสำคัญในการอธิบายถึงการฟ้อนรำ ของคนในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะ ภาพเขียนสีรูปบุคคล ถึงแม้ว่าภาพเหล่านี้จะถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม และนิยมทำแบบตัดทอนส่วน (Simplified Form) หรือแสดงโครงสร้างของแกนภายใน - ภายนอก ให้พอมองออกว่าเป็นคนเท่านั้น ไม่เห็นรายละเอียดของท่าทางมากนัก แต่ก็ทำให้ได้รับรู้เกี่ยวกับศิลปะการร่ายรำและดนตรี ที่ปรากฏอยู่ในงานเขียนสี ซึ่งเป็นหลักฐานที่หาได้ยากจากการขุดค้นทางโบราณคดี[๒๓] ในที่นี้จะได้กล่าวถึงหลักฐานภาพเขียนสีบนผนังถ้ำและเพิงผาในเขตภาคอีสานเป็นหลัก ดังนี้

๑. *เขาจันทร์งาม จังหวัดนครราชสีมา* ภาพนี้ใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบ แรเงาทึบ เขียนด้วยสีแดง ขาใหญ่แสดงกล้ามเนื้อได้อย่างชัดเจน การเขียนคนแสดงให้เห็นด้านข้าง หันหน้าไปในทางเดียวกัน ยกแขนขึ้นคล้ายท่าร่ายรำ ใส่เครื่องประดับร่างกายด้วย เขียนลงบนกลุ่มก้อนหินเรียงกันเป็นคูหา คล้ายเป็นโบสถ์หรือวิหาร ที่เหมาะต่อการประกอบพิธีกรรม ลักษณะของภาพเน้นส่วนโค้ง เส้นโค้ง คมชัด และแม่นยำ (ภาพที่ ๑๐)

๒. *ถ้ำคน จังหวัดอุดรธานี* เทคนิคการเขียนภาพเป็นแบบแรเงาทึบ และเส้นโครงภายนอก ภาพคนเป็นภาพของการรวมอยู่กันเป็นกลุ่ม มีกิริยาอาการต่างๆ มากมาย มีการแสดงอิริยาบถเคลื่อนไหว เช่น กางขา กางแขน เท้าเอว งอศอก งอเข่า ยกแขน รวมทั้งภาพคนยืนหันหน้าตรงกำลังกางแขน ขา กางมือทั้ง ๕ นิ้ว ทั้งซ้ายขวา คล้ายกับกำลังร่ายรำ หรือเคลื่อนไหวเพื่อเป็นสัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง ภาพคนที่ไว้ผมงอนออกอาจเป็นคนที่มีความสำคัญในสังคมก็ได้ เนื่องจากมีลักษณะต่างไปจากคนอื่นๆ (ภาพที่ ๑๑)

๓. *ถ้ำลายแทง ภูกระดึง จังหวัดเลย* มีภาพคนใส่เครื่องประดับตกแต่งร่างกาย และคนกำลังเป่าเครื่องดนตรี แสดงให้เห็นว่าคนในสังคมกลุ่มนี้กำลังมีพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ที่ปฏิบัติร่วมกันอยู่ในกลุ่มของตน (ภาพที่ ๑๒)

๔. *ผาหมอนโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี* อยู่ในกลุ่มศิลปะถ้ำผาแต้มโขงเจียม มีภาพคนนุ่งกระโปรง อันเป็นลักษณะของชุดแบบพิเศษที่ใช้นุ่ง ในวันสำคัญๆ หรือในพิธีกรรม บุคคลผู้นี้กำลังยืนท้าวเอวอยู่ (ภาพที่ ๑๓)

๕. *ถ้ำฝ่ามือแดง จังหวัดมุกดาหาร* เป็นแหล่งศิลปะถ้ำที่พบเป็นแห่งแรกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในถ้ำจะมีรูปฝ่ามือสีแดงปรากฏอยู่เต็มไปหมด แต่ที่สำคัญคือทางด้านล่างของกลุ่มฝ่ามือเหล่านั้น ปรากฏภาพคน ชูมือซ้ายอยู่ ส่วนแขนขวาเหยียดตึงขาแสดงอาการเคลื่อนไหว เหมือนกับกำลังเต้นรำ (ภาพที่ ๑๔)

---

[๒๓] อมรา ศรีสุชาติ, ศิลปะถ้ำ ภาพสะท้อนชีวิตบรรพชนบนแผ่นดินไทย (กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด(มหาชน), ๒๕๓๖), ๗๖.

๖. *ถ้ำผาลาย ภูผายนต์ จังหวัดสกลนคร* เป็นภาพแกะสลักที่แสดงกิริยาท่าทางของคน การแกะภาพทำเป็นรูปก้างปลา ลักษณะของคนกางแขนกางขา แต่มีกิริยาอาการของการเคลื่อนไหวอยู่ด้วย (ภาพที่ ๑๕)

๗. *ผาผักหวาน จังหวัดสกลนคร* ภาพของคนแบ่งเป็นสองแบบ คือ แบบแรกใช้วิธีการเขียนเป็นเงาทึบ เป็นรูปคนชูมือทั้งสองแขน มีอยู่สองคน เหมือนกับกำลังโห่ร้องแสดงความยินดี ในขณะที่กลุ่มคนทางด้านล่าง แสดงเป็นภาพกลุ่มคนยืนเรียงแถวกัน โดยจับที่หัวไหล่ของเพื่อน ยืนหันไปด้านข้าง มีคนทางหัวแถวและคนทางท้ายแถวเท่านั้นที่ไม่ได้หันด้านข้าง แสดงให้เห็นชัดเจนว่ามีการเต้นรำกันเป็นแถวเดินเรียงกัน เต้นไปรอบๆ อาจจะเป็นเพื่อประกอบพิธีกรรมหรือกิจกรรมรื่นเริงของกลุ่มคนก็ได้ (ภาพที่ ๑๖)

๘. *ถ้ำภูโลง จังหวัดอุบลราชธานี* แสดงภาพคนเต้นรำในพิธีกรรม บางคนว่าเป็นภาพเซิ้งกระติ๊บข้าว ลักษณะมือใหญ่เห็นนิ้วมือทั้งห้าที่ชูขึ้นไปด้านบนได้อย่างชัดเจน (ภาพที่ ๑๗)

๙. *ถ้ำลาย อำเภอโพธิ์ไทย จังหวัดอุบลราชธานี* มีรูปคนคล้ายกับกำลังวิ่งหรือเต้น รูปคนใช้เทคนิคการเขียนแบบทึบ แต่ลักษณะบริเวณใบหน้าเว้นไว้เป็นช่องว่างไม่ได้เขียนเงาทึบ ลักษณะผมปลิวไปตามความแรงของการเคลื่อนไหว (ภาพที่ ๑๘)

๑๐. *ผาคันธง ภูกระดึง จังหวัดเลย* มีภาพบุคคลยืนกางแขนกางขา แสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย (ภาพที่ ๑๙)

๑๑. *ถ้ำอาจารย์สิม อำเภอโนนสัง จังหวัดอุดรธานี* มีรูปคนเขียนด้วยฝีมือหยาบๆ เป็นภาพคน ๓ คนยืนเรียงแถวกัน แต่เห็นได้ชัดเจนเพียงคนเดียว คล้ายกับการจับมือกันเต้นในพิธีกรรมบางอย่าง ภาพคนมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์อย่างมาก เนื่องจากเขียนเป็นภาพโปร่งภายในหัวหลิมนูนสูงขึ้นไปด้านบน (ภาพที่ ๒๐)

๑๒. *ผาแต้ม โขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี* มีภาพบุคคลแต่งกายด้วยชุดที่แปลกตา คือด้านล่างนุ่งผ้าเตี่ยวปิดอวัยวะเพศไว้ ส่วนด้านบน มีเส้นคล้ายสายสะพายห้อยอยู่เป็นรูปกากบาท อาจเป็นคนวัยหนุ่มที่ทำหน้าที่ออกหาปลาบึก และต้องมีการทำพิธีกรรมตามความเชื่อเพื่อเป็นศิริมงคลก่อนออกหาปลา เนื่องจากเป็นปลาตัวใหญ่ต้องอาศัยความสามารถสูงจึงจะจับได้ ในการทำพิธีอาจจะมีการเต้นรำปะปนอยู่ด้วยก็ได้ (ภาพที่ ๒๑)

ภาพเหล่านี้เป็นเพียงตัวอย่างส่วนหนึ่งของภาพเขียนสีที่ปรากฏหลักฐานการร่ายรำซึ่งมีอยู่ในทุกภูมิภาคของประเทศไทย เป็นสิ่งยืนยันถึงความยาวนานของการละเล่น การร่ายรำเต้นรำ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่น ที่มีการร่วมมือกันภายในชุมชน ร่ายรำในลีลาที่สนุกสนาน เพื่อประกอบพิธีกรรมทางความเชื่อ หรือเพื่อความบันเทิงในสังคม มีลักษณะแขนขาเคลื่อนไหวไปโดยธรรมชาติ เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพเขียนสีบางภาพ ตามแหล่งศิลปะถ้ำต่างๆ เหล่านี้ มีลักษณะการร่ายรำที่คล้ายกับลักษณะการเต้นรำในพื้นบ้าน หรือที่ปรากฏให้เห็นในสังคมของชนกลุ่มน้อยในประเทศไทยปัจจุบัน อาจเป็นไปได้ว่ามีการสืบทอดลักษณะของกลุ่มคนดั้งเดิมในคนพวกนี้ หรือการละเล่นพื้นบ้านของไทย ไม่ว่าจะเป็นหมอลำ ฟ้อนแคน

ดึงครกดึงสาก ฯลฯ ในลักษณะที่ไม่มีแบบแผนตายตัวมาก่อน รวมทั้งมีลีลาที่สนุกสนานตามแบบฉบับของคนในท้องถิ่นทั้งนั้น และจากการร่ายรำที่มีท่วงท่าไปตามธรรมชาติแห่งการเคลื่อนไหว ก็ปรับเปลี่ยน ปรุงแต่งขึ้นใหม่อีกขั้นหนึ่ง โดยการผสมผสานกับแบบแผนจากภายนอกที่เข้ามาใหม่ หลังจากที่ได้มีการติดต่อกับกลุ่มชนภายนอก ในที่สุดก็เกิดลักษณะ การร่ายรำที่เป็นแบบแผนมากขึ้น มีระบบที่ปรุงแต่งในลักษณะท่าทาง มือ เท้า และการเคลื่อนไหว การเกิดขึ้นของลักษณะท่ารำที่เป็นแบบแผนนี้ คงเกิดขึ้นพร้อมๆ กับพัฒนาการของการเกิดรัฐ และรูปแบบของบ้านเมืองการปกครอง รวมทั้งศาสนาความเชื่อด้วย ภายหลังจากได้รับเอาศิลปวัฒนธรรมของชาวอินเดีย เข้ามาผสมปรุงแต่งกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน

หลักฐานด้านนาฏกรรมในวัฒนธรรมทวารวดี

ในราวพุทธศตวรรษที่ ๘ เป็นต้นมา ได้ปรากฏว่ามีผู้คนจากตะวันตก เข้ามายังดินแดนประเทศไทยแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวอินเดีย คนเหล่านี้ได้เข้ามาค้าขายแลกเปลี่ยนสินค้ากับคนท้องถิ่น หลักฐานทางพุทธศาสนาก็มีกล่าวไว้ในทศชาติ ในชาติที่สอง คือ มหาชนก ก็มีการกล่าวถึงการเดินเรือเข้ามาค้าขายยังดินแดนสุวรรณภูมิ ซึ่งนักวิชาการลงความเห็นว่าน่าจะเป็นดินแดนซึ่งปัจจุบันเป็นประเทศไทย การเข้ามาของชาวอินเดียในครั้งนั้น ได้ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงขึ้นกับสังคมและวัฒนธรรมบนแผ่นดินไทย มีผลโดยตรงต่อผู้คนในพื้นที่ภาคกลาง ซึ่งมีการสร้างสรรค์ทางสังคมและวัฒนธรรมพัฒนาขึ้น จากกลุ่มคนเป็นชนเผ่าและเข้าสู่ระบบสังคมขนาดใหญ่ขึ้นเป็นชนชั้นในที่สุด มีชนชั้นระดับหัวหน้าและชนชั้นล่าง บ้านเมืองเจริญเติบโตขึ้นจากกลุ่มเล็กๆ ก็กลายเป็นเมือง และแพร่หลายสู่ภูมิภาคอื่นๆ ในเวลาต่อมา

นอกจากสินค้าแล้ว สิ่งที่ชาวอินเดียนำเข้ามาสู่ดินแดนไทยก็คือ รูปแบบวัฒนธรรมในด้านต่างๆ ของตน เช่น แบบแผนทางศิลปะ วรรณกรรม ตัวอักษร ตลอดจนระบบความเชื่อ ฯลฯ การร่ายรำของคนในสมัยนั้น ก็น่าจะเชื่อได้ว่า มีลักษณะที่สอดคล้องกับศิลปะการร่ายรำของอินเดียเข้ามาผสมผสานอยู่ด้วย ไม่มากก็น้อย โดยเปรียบเทียบกับลักษณะทางศิลปกรรมในยุคต้น ช่วงเวลาประมาณ พุทธศตวรรษที่ ๖ - ๑๑ ล้วนแล้วแต่พยายามเลียนแบบจากศิลปะอินเดีย หรือศิลปกรรมบางชิ้นก็เอาเข้ามาจากอินเดียโดยตรงเลยทีเดียว แต่ศิลปะการร่ายรำ จะแตกต่างออกไปบ้าง เพราะการร่ายรำตามท่าทางธรรมชาติแบบเดิมนั้นมีท่วงทำนองที่สนุกสนานตามแบบชาวบ้านอยู่แล้ว ฉะนั้นนาฏศิลป์อินเดียที่เข้ามาใหม่ จึงเป็นเพียงการรับมาแล้วนำมาผสมผสานกับการรำเต้นที่มีอยู่แต่เดิม เป็นแบบแผนที่ใช้ในราชสำนักเป็นสำคัญ และการร่ายรำส่วนใหญ่น่าจะมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับพิธีกรรมทางศาสนาเป็นเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ การเปลี่ยนแปลงและดัดแปลงจนถึงขั้นตอนของการเปลี่ยนรูปแบบไปทีเดียว คงจะยังไม่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้หรือช่วงเวลาต่อมาในยุคต้นประวัติศาสตร์ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า ไม่มีการเปลี่ยนแปลงเสียเลย แต่คงจะเป็นกระบวนการปรับเปลี่ยนอย่าง

ค่อยเป็นค่อยไป จนถึงช่วงเวลาประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๒ ลงมาแล้ว จึงจะเห็นได้ถึงรูปแบบการร่ายรำที่เปลี่ยนไป อันเป็นผลสืบเนื่องจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่น (Localization) ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นควบคู่ไปกับพัฒนาการของสังคมเมืองและรัฐในส่วนรวม

จากหลักฐานของสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่รับสั่งให้ นายป่วน อินทุวงศ์ พนักงานแปล ของหอพระสมุดดำรงราชานุภาพ แปลตำนานการฟ้อนรำของอินเดีย ฉบับโกยิลปูราณะ มาเป็นฉบับภาษาไทย ซึ่งได้สันนิษฐานว่า ศิลปะด้านการฟ้อนรำของไทยส่วนหนึ่ง น่าจะได้รับมาจากศิลปะของอินเดีย แล้วนำมาดัดแปลงให้กลมกลืนกับศิลปะของไทย[๒๔]

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ให้อาจารย์ ร.ต.ท.แสง มนวิทูร แปลคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ ฉบับภรตมุนี เป็นภาษาไทยไว้ ทั้งหมด ๗ อัธยาย จากจำนวนทั้งหมด ๓๗ อัธยาย[๒๕] ซึ่งเป็นบทสำคัญที่กล่าวถึงแม่ท่าหรือ ท่ารำแม่บทของนาฏศิลป์อินเดีย ๑๐๘ ท่า ที่สามารถใช้เป็นแม่ท่าขยายเป็นการฟ้อนรำได้อีกมากมาย และใช้เป็นเอกสารหลักในการศึกษาเปรียบเทียบครั้งนี้ ดังนี้

๑. **ตละปุษปะปุฏะ** (ท่าดอกไม้ตูม) มือทั้งสองกุมกันไว้เหมือนดอกไม้ตูมที่สีข้างเบื้องซ้าย เท้าก้าวไปข้างหน้า และทำสีข้างเอียง

๒. **วรรติตะ** (ท่าเปิดเผย) มือทั้งสองทำเหมือนลูกดาลที่ข้อมือ (เหยียดซื่อ) เหยียดมือทั้งสองลงข้างล่าง แบมือหงายออก แล้วยกขึ้นยกลง

๓. **วลิโตรุกะ** (ท่าย้ายต้นขา) มือทั้งสองทำเหมือนปากนกแก้ว (ทำงุ้ม) ขาทั้งสองแยกออก ย่อตัวลง เดินเวียนไปรอบๆ

๔. **อปะวิทธะ** (ท่านกแก้วจิก) ทำมือเหมือนปากนกแก้ว ลดลงวางไว้ที่หน้าขา ส่วนมือซ้ายแนบไว้ที่อก หมุนตัวไปรอบๆ

๕. **สมะนขะ** (ท่าเล็บเสมอกัน) มือและเท้าทั้งสองห้อยเหยียดออกไป เรียงเล็บมือให้ชิดเสมอกัน ตัวอยู่ในท่าปรกติ

๖. **ลีนะ** (ท่าประนมมือ) ทำกระพุ่มมือที่หน้าอก ปล่อยให้ผมลงมาประบ่าแล้วทำให้บ่าหลุบลง

๗. **สวัสติกะเรจิตะ** (ท่าไขว้ย่อ) มือทำเป็นสวัสติกะ (ไขว้กัน) ขาทำท่าเรจิตะ (ถ่างขาออกย่อตัวลง) มือ เท้า สะเอว นิ้วชิดกัน

---

[๒๔] อรวรรณ ขมวัฒนา, รายงานการวิจัยเรื่อง รำไทยในศตวรรษที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม, ๒๕๓๐), ๙๙.

[๒๕] ร.ต.ท.แสง มนวิทูร, นาฏยศาสตร์, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๔๑), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

๘. **มัณฑะละสวัสติกะ** (ท่าม้วนไขว้) ทำมือทั้งสองข้างให้เป็นสวัสติกะ (ไขว้มือ) ปลายมือยื่นออกไปเท่ากัน ยกขึ้นอยู่ในระดับหน้า งอมือให้เป็นวงกลม

๙. **นิกุฏฏะกะ** (ท่าโขกมือและเท้า) ยกมือทั้งสองชูขึ้นไปแล้วลดลง ให้ศีรษะอยู่ในระหว่างแขนทั้งสองของตน ขาทั้งสองผลัดกันยกขึ้นลงพร้อมกับขยับมือยกขึ้นลง (ยกขาข้างไหนยกมือข้างนั้น) ยกขึ้นยกลง

๑๐. **อรรธนิกุฏฏะกะ** (ท่ากระทืบเท้าข้างเดียว หรือ ท่าเขย่งเท้าข้างเดียว) งอมือยกขึ้นบนศีรษะ นิ้วมือจรดกัน ประกอบด้วยย่อตัวลงมากึ่งหนึ่ง

๑๑. **กฏิจฉินนะ** (ท่าย้ายสะเอว) มือเท้าสะเอวเท่ากันทั้งสองข้าง แล้วยกกระพือขึ้นระดับศีรษะ ทำอย่างนี้ขึ้น ลง สลับกันไป

๑๒. **อรรธเรจิตะ** (ท่าย่อกึ่งหนึ่ง หรือยกแขนข้างเดียว) จีบมือแล้วซัดออก เท้างอย่อตัวลง เอี้ยวสีข้างขึ้นข้างหนึ่ง

๑๓. **วักษะสวัสติกะ** (ท่าไขว้มือที่อก) เท้าทำเป็นสวัสติกะ (ไขว้กัน) มือไขว้ไว้ที่อกและงอมือทาบอก

๑๔. **อุนมัตตะ** (ท่าคลั่ง) มือทั้งสองยกกางขึ้นเบื้องบน เท้าทั้งสองส้นเท้าติดกัน แบะเข่าย่อตัวลง

๑๕. **สวัสติกะ** (ท่าไขว้มือไขว้เท้า) มือทั้งสอง และเท้าทั้งสองไขว้กัน ย่อตัวลง

๑๖. **ปฤษฐะสวัสติกะ** (ท่าไขว้หลัง) ซัดมือทั้งสอง หมุนตัวกลับหันหลังให้ เอามือทั้งสองไขว้เบื้องล่าง (เหนือสะดือ) เท้าทั้งสองซัดไปแล้วไขว้กัน ย่อตัวลงไม่ให้เลยไปถึงท่าอรรธสูจิ

๑๗. **ทิกสวัสติกะ** (ท่าไขว้ประจำทิศ) มือทั้งสองไขว้กัน เท้าทั้งสองไขว้กัน หันให้เห็นข้าง ๆ

๑๘. **อลาตะ** (ท่าคบเพลิง หรือ ท่าถือดุ้นฟืน) เท้าข้างหนึ่งจรดพื้นเต็มฝ่าเท้า อีกข้างหนึ่งเขย่ง มือขวาปกเข่าข้างที่เขย่ง โดยยกเข่าขึ้น

๑๙. **กฏีสะมะ** (ท่าเสมอเอว) เท้าไม่ไขว้กัน ยืนย่อตัว มือทั้งสองจับสะเอวหันปลายนิ้วไปทางสะดือ เอียงข้างหนึ่ง คือยกตะโพกให้สูงกว่าอีกข้างหนึ่ง

๒๐. **อากษิปตะเรจิตะ** (ท่าห้ามย่อ) มือซ้ายยกขึ้นเสมออก มือขวางอลดลงจรดหน้าขา เป็นทั้งเรจิตะ (ท่าย่อ) และอปะวิทธะ (ท่านกแก้วจิก)

๒๑. **วิกษิปตะอากษิปตะกะ** (ท่าซัดมือซัดเท้า) ซัดมือซัดเท้า ต้องซัดบ่อย ๆ ดูกรพราหมณ์

๒๒. **อรรธสวัสติกะ** (ท่าไขว้ครึ่งหนึ่ง หรือ ท่าครึ่งไขว้) ทำเท้าทั้งสองไขว้กัน มือขวางอลงเหมือนงวงช้าง และมือซ้ายอยู่ที่อก

๒๓. **อัญจิตะ** (ท่าป้อง หรือท่าห้าม เกรงใครจะจับต้อง) เท้าทั้งสองไขว้กัน มือหนึ่งเหยียดทอดออกไปตรงๆ อีกมือหนึ่งหด ทำเป็นท่าห้ามอยู่ตรงระดับปลายจมูก

๒๔. **ภุชังคะตราสิตะ** (ท่ากลัวงู) งอเท้าแล้วยกขึ้นพ้นพื้น มือข้างหนึ่งเหยียดทอดออกไปตรงๆ มืออีกข้างหนึ่งงอให้ได้รูปสามเหลี่ยม แต่ไม่จรดอก สะเอวและเข่าไม่มีอะไรแตะต้อง

๒๕. **อูรธวะชานุ** (ท่ายกเข่าสูง) งอเท้าแล้วยกขึ้นพ้นพื้น ยกเข่าขึ้นเสมอราวนม มือทั้งสองยกขึ้นลงไปตามท่าทาง

๒๖. **นิกุญจิตะ** (ท่ายกเท้า หรือ ท่างอเท้า) เท้าขวาทำเหมือนหางแมลงป่อง คือยกขึ้นเบื้องหลังจรดศีรษะ มือซ้ายงอยกขึ้นแนบแก้มถึงใบหู มือขวาเหยียดทอดไปข้างหน้าตามแนวปลายจมูก เท้าซ้ายย่อลง

๒๗. **มัตตัลลิ** (ท่าเมามาก หรือ ท่าเมาจัด) ย่อเท้าซ้ายเท้าขวาลง ทำให้ขากรอมเดินท่าเขยก มือขวาวางปกไว้บนหน้าขา มือซ้ายทำท่าอปะวิทธะ (ท่านกแก้วจิก)

๒๘. **อรรธมัตตัลล** (ท่าครึ่งเมา หรือท่าเมาเล็กน้อย) เท้าทั้งสองเดินท่าลื่นไถล มือซ้ายเหยียดชูไปข้างๆ งอหักตรงข้อมือ มือขวาเท้าสะเอว

๒๙. **เรจิตะนิกุฏฏิตะ** (ท่าขยับมือและกระทืบเท้า) มือขวายกชูไปข้างๆ งอหักที่ข้อมือ เท้าขวาติดเท้าซ้าย แบะเข่าย่อตัวลง มือซ้ายทอดลงแกว่งไปมาเหมือนไกวชิงช้า

๓๐. **ปาทาปะวิทธะกะ** (ท่าจิกปลายเท้า หรือท่ากระแทกปลายเท้า) มือทั้งสองอยู่ตรงระดับสะดือ ตรงกับหน้า เท้าทั้งสองเดินท่าสูจิวิทธะ คือ ท่าเขย่งซอยเท้า

๓๑. **วลิตะ** (ท่าหมุนโดยรอบ หรือ ท่าหมุนตัวโดยรอบ) มือขวาทำท่าอปะวิทธะ คือท่านกแก้วจิก มือซ้ายแตะไว้ที่หน้าขาซ้าย เท้าทำท่าสูจิ คือท่าเขย่ง ย่อตัวลง เผยสามแห่ง คือมือขวา มือซ้าย และเท้า

๓๒.**ฆูรณิตะ** (ท่าคลึงเคล้าเหมือนผึ้ง หรือ ท่าหมุนรอบเหมือนผึ้ง) มือขวายกขึ้นงอที่ข้อศอก มือซ้ายเหยียดทอดลง แกว่งเท้าทำท่าสวัสติกะ คือ สันชิดกันขยับเดิน

๓๓. **ลลิตะ** (ท่าเยื้องกราย) มือซ้ายยกขึ้นงอที่ข้อศอกเหมือนช้างชูงวง มือขวาทอดลงเหยียดเฉียงไปข้างหน้า เท้างอย่อลงให้มาก

๓๔. **ทัณฑะปักษะ** (ท่าไต่ไม้) ยกเข่าขวาขึ้น ยกมือขวาขึ้นเหนือเข่าเหมือนเถาวัลย์คือห้อยปลายมือลง

๓๕. **ภุชังคะตรัสตะเรจิตะ** (ท่าย่อตัวกลัวงู) ทำท่ามือทั้งสองเหมือนท่าภุชังคะตราสิตะ คือท่ากลัวงู และทำท่าเรจิตะ คือย่อตัว มือทั้งสองยกไพล่ไปเบื้องซ้าย

๓๖. **นูปุระ** (ท่าเขย่าลูกพรวน) มือทั้งสองยกขึ้นกางออก ทำมือเหมือนเถาวัลย์ คือห้อยปลายมือลง หมุนตัว ๓ รอบ เท้ามีลูกพรวน

๓๗. **ไวศาขะเรจิตะ** (ท่ารัว หรือ ท่าเขย่ากิ่งไม้) มือทั้งสอง เท้าทั้งสอง สะเอวทั้งสองข้าง และคอ ทำท่าเรจิตะ คือท่าย่อกางมือออกเหมือนกิ่งไม้

๓๘. **ภมระกะ** (ท่าแมลงภู่) เท้าข้างหนึ่งทำท่าสวัสติกะ คือท่าไขว้ แล้วสลัดออก มือทั้งสองอยู่เบื้องบน มีที่งอ ๓ แห่ง คือ คอ มือ เท้า

๓๙. **จตุระ** (ท่าเร็ว หรือ ท่าสี่นิ้ว) มือซ้ายทอดเฉียงไปข้างหน้า งอที่ข้อมือ มือขวาทำให้มีสี่นิ้ว คือเม้มหัวแม่มือไว้ในอุ้งมือ แล้วยกขึ้นเสมอศีรษะ เท้าขวาย่อลง

๔๐. **ภุชังคาญจิตะกะ** (ท่างูขด) เท้าทำท่าภุชังคะตราสิตะ คือ ท่ากลัวงู มือขวาทำท่า เรจิตะ คือท่างอ มือซ้าย ทำท่าที่เรียกว่า ลตา คือเหยียดออกแล้วงอลงที่ข้อมือ

๔๑. **ทัณฑะกะเรจิตะ** (ท่าแกว่งไม้เท้าย่อตัว) ซัดมือและเท้าออกไปรอบๆ ตัว เหยียดให้เหมือนไม้เท้า ย่อตัวลง

๔๒. **วฤศจิกะกุฏฏิตะ** (ท่าแมลงป่อง กระหย่งขา หรือท่าแมลงป่องยกหาง) เท้าขวาทำเหมือนหางแมลงป่อง คือยกขึ้นเบื้องหลังจรดศีรษะ มือทั้งสองยกขึ้นแนบข้างศีรษะ (ที่ขมับ) ขาข้างเดียวย่อลง

๔๓. **กฏิภรานตะ** (ท่ายักสะเอว) มือซ้ายทำท่าสูจิ คือจีบมือยกขึ้นแค่ใต้นม มือขวาทำท่า อปะวิทธะ คือท่านกแก้วจิก เท้าขวาทำท่าเรจิตะคือย่อลง และเอียงสะเอว

๔๔. **ลตาวฤศจิกะ** (ท่าแมลงป่องเดิน) เท้าขวางอพับไปเบื้องหลังยกชูขึ้นสูงเพียงหู นิ้วเท้าเหยียดขึ้นเบื้องบน มือซ้ายทำท่าที่เรียกว่า ลตา คือเหยียดออกแล้วงอลงที่ข้อมือ (มือขวาอยู่ที่ราวนม)

๔๕. **ฉินนะ** (ท่าตัด) มือขวาทำเหมือนดอกบัวตูมห้อยลงเบื้องล่าง มือซ้ายวางปกไว้ที่หน้าขา ย่อตัวลง หักสะเอว คือทำสะเอวให้คด ในท่านี้ต้องกางมือออกเหมือนกิ่งไม้

๔๖. **วฤศจิกะเรจิตะ** (ท่าแมลงป่องยกหาง หรือท่าแมลงป่องยกหางบิดๆ) เท้าขวาทำท่า วฤศจิกะ คือยกขึ้นเบื้องหลังชูขึ้นเสมอศีรษะ มือทั้งสองทำท่าสวัสติกะ คือยกขึ้นเสมอศีรษะงอตรงข้อมือห้อยลงไม่ให้มือชิดกัน คือกางแขนทั้งสองออก ทำท่าเหมือนหงส์กางปีก

๔๗. **วฤศจิกะ** (ท่าแมลงป่อง) มือทั้งสองงอที่ข้อศอกยกขึ้นจรดศีรษะ เท้าขวางอพับไปเบื้องหลังยกชูขึ้นเสมอศีรษะ ต้องทำให้เท่าที่ยกขึ้นห่างหลัง อย่าให้แนบติดหลัง

๔๘. **วยังสิตะ** (ท่าไม่สมหวัง) มือทั้งสองงอที่ศอกแตะไว้ที่อก ข้างหนึ่งอยู่ล่าง ข้างหนึ่งอยู่บน แยกย้ายกัน

๔๙. **ปารศวะนิกุฏฏิตะ** (ท่าซอยเท้าไปข้างๆ) มือทั้งสองทำท่าสวัสติกะ คือประสานกันที่สีข้าง เท้าทำสันชิดกัน แบะขาย่อตัวลง

๕๐. **ลลาฏะติละกะ** (ท่าเจิมหน้าผาก) ทำเท้าท่าวฤศจิกะ คือ ยกชูขึ้นไปถึงศีรษะ เอาหัวแม่เท้าเจิมหน้าผาก

๕๑. **กรานตะกะ** (ท่าก้าวเท้า) ดูกรพราหมณ์ หดหลังเข้า ขาซ้ายย่อลงขาขวาเหยียดทอดไปข้างหน้า ค่อยก้าวกระเถิบไป ทำมือเป็นท่าอากษิปตะ คือมือซ้ายงอจดที่นม มือขวาทำท่าห้าม

๕๒. **กุญจิตะ** (ท่างอแขน) เท้าขวาย่อเข่าลง มือขวาหดแบคว่ำ มือซ้ายหด แบหงายประกบกันที่สีข้าง

๕๓. **จักระมัณฑะละ** (ท่าม้วนกลม) นั่งยองๆ มือทั้งสองแนบกับตัว เท้าพื้นไว้ มืออยู่ในซอกขาทั้งสอง เท้าอยู่ในท่าอปะวิทธะ คือกระหย่งปลายเท้า

๕๔.**อุโรมัณฑะละ** (ท่าม้วนที่อก) เท้าทั้งสองทำท่าสวัสติกะ คือส้นเท้าชิดกันเขย่งขึ้นย่อเข่าลง ค่อยๆ ขยับย่างไป มือซ้ายทอดลงไปพาดหัวเข่าซ้าย มือขวาทอดเหยียดไปทางเข่าขวา

๕๕. **อากษิปตะ** (ท่าคัดค้าน) มือเท้าสลัดออกเร็วๆ ย่อลง มือซ้ายยกขึ้นระดับอกมือขวาทอดลงพาดเข่าซึ่งย่ออยู่ สลับมือซ้ายขวาขึ้นลง ซอยเท้า ขยับไปทีละน้อยเร็วๆ

๕๖. **ตละวิลาสิตะ** (ท่าเล่นช่วงศอก) เท้ายกนิ้วเท้าขึ้นพ้นพื้น ส้นเท้าติดกันเหยียดนิ้วเท้าเบนไปข้างๆ มือทั้งสองทำท่าอัญจิตะ คือมือหนึ่งเหยียดทอดออกไปตรงๆ อีกมือหนึ่งหดทำท่าห้าม

๕๗. **อรรคละ** (ท่าใส่ดาล) เท้าขวากระเถิบไปทางเบื้องหลัง ฝ่าเท้าจรดพื้นกึ่งหนึ่ง (เขย่ง) มือขวาทอดทแยงไปทางซ้าย มือซ้ายงอศอก เอาหลังมือหนุนกลางแขนขวา

๕๘. **วิกษิปตะ** (ท่าซัดส่าย) มือและเท้าหดมารวมไว้ที่ข้างหลัง หรือสีข้างในทางเดียวกัน (คือมือต่อมือจับกัน เท้าต่อเท้าชิดกัน จะจับมือข้างหลัง หรือจับมือข้างๆ ก็ได้)

๕๙. **อาวรรตะ** (ท่าหันไปข้างๆ) เท้าทำท่ากุญจิตะ คือย่อเข่าลง แล้วเหยียดออกเขย่งข้างหนึ่ง แล้วผลัดกันเขย่งทั้งซ้ายขวาเร็วๆ มือทั้งสองงอศอกขึ้นๆ ลงๆ ผลัดเปลี่ยนไปตามเท้า

๖๐. **โฑลาปาทะ** (ท่าไกวเท้า) ยกเท้าที่งออยู่ ผลัดกันยกซ้ายขวา (ท่าเต้นเขน) มือไกวไปตามเท้าที่ยกขึ้นลง

๖๑. **วิวฤตตะ** (ท่าม้วนตัว) ดูกรพราหมณ์ มือเท้าหดอยู่ก่อน คือนั่งราบชันเข่าขวามือกางออกเหมือนหงส์กางปีก ขาหดเข้ามา หมุนตัวไป ๓ รอบ

๖๒. **วินิวฤตตะ** (ท่าเหลียวรอบๆ) มือทำท่าสูจิวิทธะ คือจีบมือ หมุนตัวไป ๓ รอบ มือทั้งสองกางออกเหมือนหงส์กางปีก

๖๓. **ปารศวะกรานตะ** (ท่าก้าวไปข้างๆ) ย่อเท้ากางขาเดินข้างๆ (ไม่ใช่เดินหน้า) มือขึ้นๆ ลงๆ ผลัดเปลี่ยนไปตามเท้า คือขาซ้ายที่หยุด มือซ้ายทำท่าห้ามอยู่ในระดับอก มือขวาแตะขาขวาที่ก้าวไปข้างๆ ถ้าเดินข้างซ้าย มือขวาทำท่าห้ามอยู่ระดับอก มือซ้ายแตะขาซ้าย

๖๔. **นิศุมภิตะ** (ท่าถูกฆ่า หรือ ท่าฆ่า) เท้าขวางอไปข้างหลัง แอ่นอก มือขวาทำท่าเจิมหน้าผาก (กำมือหงายใช้นิ้วหัวแม่มือจรดหน้าผาก)

๖๕. **วิทยุทภรานตะ** (ท่าฟ้าแลบ) ส้นเท้าทั้งสองชิดกัน หัวเข่าแยกจากกัน (ย่อตัว) หว่างขาที่แยกเป็นช่องกลม มือทั้งสองยกขึ้นเหนือศีรษะ ทำหว่างแขนให้กลม หรือมือทำเหมือนท่าปารศวะกรานตะ ก็ได้ สลัดเท้าเดินเร็วเหมือนฟ้าแลบ

๖๖. **อติกรานตะ** (ท่าตะวันข้ามโลก หรือท่าก้าวยาวๆ) หงายหน้าแอ่นอกไปทางผู้ดูโน้มศีรษะหงายลง เอามือซึ่งเหยียดไปทางศีรษะจรดพื้นไว้ มือทั้งสองอยู่ในท่าเหมือนเท้าทั้งสองค่อยๆ ย่างกระเถิบไป

๖๗. **วิวรรติตะกะ** (ท่าหมุนตัวไปรอบๆ) ย่อเข่าขวาลง มือขวาเหยียดชูเหมือนปีกหงส์ มือซ้ายทอดลงไปเบื้องล่าง ขยับก้าวเดินหมุนไป ๓ รอบ มือขวามือซ้ายผลัดกันขึ้นลงสลับกัน

๖๘. **คชะกรีฑิตะกะ** (ท่าช้างลำพอง) มือซ้ายงอป้องหู มือขวาเหยียดท่าเถาวัลย์เลื้อย คือเหยียดเฉียงไปทางด้านขวา ปลายมืองอตก แกว่งเท้าซอยสลับกันเหมือนช้างย่ำเท้า

๖๙. **ตลสัมสโฟฏิตะ** (ท่าตบฝ่ามือ) ย่อเท้าและยกย่างไปเร็วๆ สืบเท้าไปข้างหน้า (ขาข้างหนึ่งย่อ อีกข้างหนึ่งทอดตรงไปข้างหน้า ข้างที่เหยียดตรงขยับเดินไปตามจังหวะกลอง) มือขวายกขึ้นงอศอก ทำฝ่ามือป้องที่หน้าอก มือซ้ายเหยียดตรงเฉียงไปทางขวา สอดอยู่ใต้มือขวาที่ทำท่าป้อง เหมือนกับจะตบมือ

๗๐. **ครุฑัปลุตะกะ** (ท่าครุฑกระโดด) เท้าข้างหนึ่งเหยียดไปเบื้องหลังแล้วงอยกขึ้นเหมือนหางแมลงป่อง มือทั้งสองกางออกปลายมืองอ ตกเป็นท่าเถาวัลย์เลื้อย แอ่นอก

๗๑. **คัณฑะสูจิ** (ท่าชี้ที่แก้ม) ทำมือเป็นสูจิบาท คือมือขวา จรดแก้มข้างหนึ่ง (ขวา) มือซ้ายงอศอกฝ่ามืออยู่ที่อก แล้วเปลี่ยนมือซ้ายไปจดแก้มซ้าย มือขวางอศอกฝ่ามืออยู่ที่อกสลับกัน เท้าเขย่งใช้ปลายเท้าจรดพื้น ย่อเข่า

๗๒. **ปริวฤตตะ** (ท่าหมุน ๓ รอบ หรือท่าหมุนไปรอบๆ) ชูมือทั้งสองขึ้นประสานกันกำมือชี้นิ้วชี้ออกนิ้วเดียว ยกขึ้นชี้เครื่องประดับที่แก้ว เรียกว่าท่าสูจิ เท้าเขย่งปลายเท้าจดพื้นหมุนตัว ๓ รอบ

๗๓. **ปารศวะชานุ** (ท่าแบะเข่า) เท้าข้างหนึ่งวางเรียบเสมอพื้น อีกข้างหนึ่งพับหลังยกขึ้นทาบขาอ่อนด้านหลัง มือข้างหนึ่งกำไว้ที่อก อีกข้างหนึ่งเท้าสะเอวสลับกัน

๗๔. **คฤธราวะลีนะกะ** (ท่านกอินทรีร่อน) เท้าข้างหนึ่งแบะไปทางเบื้องหลัง ย่อเข่าลงหน่อยหนึ่ง เหยียดมือทั้งสองขึ้นลงสลับกัน

๗๕. **สันนะตะ** (ท่าโค้งแขน) เท้าข้างหนึ่งงอขึ้นจรดตะโพก อีกข้างหนึ่งย่อไปข้างหน้า ทั้งสองขากระโดดไปข้างหน้าสลับกัน คือเปลี่ยนข้างที่งอยกขึ้นจรดตะโพก เป็นท่าย่อ

ไปข้างหน้า ทุกๆ จังหวะกระโดด มือทั้งสองยกขึ้นกางออกเหมือนปีกหงส์ ปลายมือหักที่ข้อมือห้อยลง

๗๖. **สูจิ** (ท่าเท้าชี้) ยกเท้าข้างหนึ่งชูขึ้นไปข้างหลังจดศีรษะ อีกข้างหนึ่งยันพื้นไว้ แล้วเปลี่ยนเท้าข้างที่ยันพื้นยกชูไปข้างหลัง จรดศีรษะข้างที่ชูลดลงยันพื้น ทำสลับกันอย่างนี้ มือทั้งสองยกขึ้นลงตามเท้า

๗๗. **อรรธสูจิ** (ท่ากึ่งชี้เท้า) มือข้างหนึ่งไว้บนศีรษะเหมือนใบบัว เท้าขวาทำท่าสูจิ คือยกชูขึ้นไปข้างหลัง จรดศีรษะ

๗๘. **สูจิวิทธะ** (ท่าเขย่งซอยเท้า หรือท่าสนเข็ม) นั่งกับพื้น เท้าข้างหนึ่งยกชันเข่า เท้าอีกข้างหนึ่งสอดเข้าไปในใต้เข่านั้น มือข้างหนึ่งเท้าสะเอว อีกข้างหนึ่งไว้ที่อก

๗๙. **อปะกรานตะ** (ท่าก้าวไปข้างหน้า) ย่อโคนขาลง ก้าวเท้าไปตามลำดับ มือทั้งสองแกว่งไปตามเท้าที่ก้าว

๘๐. **มยูระลลิตะ** (ท่านกยูงรำแพน) ยกเท้าทำท่าวฤศจิกะ คือยกเท้าชูทางเบื้องหลังเสมอศีรษะ มือทั้งสองทำท่าเรจิตะ คือเหยียดออกไปแล้วงอที่ข้อศอก ยกมือขึ้นหักตรงข้อมือทำปลายมือตกห้อยเหมือนหงส์กระพือปีก และหมุนตัว ๓ รอบ

๘๑. **สรรปิตะ** (ท่าเขยื้อน) แยกเท้าออกแล้วย่อตัวค่อยๆ คืบเดินไป โคลงศีรษะไปตามจังหวะเดิน มือทั้งสองทำท่าเรจิตะ คืองอที่ศอก กางข้อศอกออก

๘๒. **ทัณฑะปาทะ** (ท่าเหยียดเท้าตรง หรือ ท่าเหยียบ) ผูกลูกพรวนที่เท้าแล้วเหยียดตรงไป สลัดเท้าไปข้างหน้าแล้วหดเข้าเร็วๆ มือสลัดไปตามเท้า

๘๓. **หริณัปลุตะ** (ท่ากวางกระโจน) ก้าวกระโดดไปข้างหน้าแล้วหยุด ยกเข่างอขึ้นแล้วจรดลงที่พื้น

๘๔. **เปรงโขลิตะ** (ท่าส่ายเท้า) ไกวเท้าพลาง กระโดดพลาง หมุนตัวไป ๓ รอบ

๘๕. **นิตัมพะ** (ท่าอวดตะโพก) กางแขนทั้งสองออกไป ฝ่ามือทั้งสองอยู่ข้างหน้า (กุมมือไว้ที่ท้อง) เท้าจรดติดกัน ย่อตัวลง

๘๖. **สขะลิตะ** (ท่าพลาด หรือท่าลื่น) แกว่งเท้าพลาง มือทั้งสองแกว่งไปตามเท้า ย่อตัวลง หมุนรอบๆ เหมือนผึ้ง

๘๗. **กริหัสตะกะ** (ท่างวงช้าง) มือขวาเหยียดเฉียงไปทางซ้าย ปลายมือตก (ห้อย) มือซ้ายยกขึ้นไว้ที่อก ปลายมืองุ้มเข้าเหมือนซ่อนอะไรไว้ ย่อตัวลง

๘๘. **ประสรรปิตะ** (ท่างูเลื้อย หรือท่าไสเท้า) มือข้างหนึ่งหดงอไว้ อีกข้างหนึ่งทำอย่างที่เรียกว่า เถาวัลย์ คือเหยียดออก ปลายมือห้อยลง เท้าทั้งสองก้าวกระเถิบไปเร็วๆ

๘๙. **สิงหะวิกรีฑิตะ** (ท่าสิงห์ลำพอง) ทำมือเหมือนท่อนฟืน คือยื่นมือไปข้างหน้า มืออีกข้างหนึ่งยื่นออกไปแกว่งเร็วๆ มือข้างไหนแกว่งต้องก้าวเท้าข้างนั้น ผลัดกันแกว่งมือและก้าวเท้าข้างโน้นข้างนี้

๙๐. **สิงหะกรรษิตะกะ** (ท่าสิงห์ลองเล็บ) เท้าข้างหนึ่งเหยียดไปข้างหน้า มือทั้งสองหดงอไว้แค่อก มือข้างหนึ่งอยู่ล่าง อีกข้างหนึ่งอยู่บน แล้วเหยียดเท้าอีกข้างหนึ่งไปข้างหลัง มือที่อยู่ล่างก็เปลี่ยนเป็นอยู่บน ทำสลับกันอย่างนี้

๙๑. **อุทวฤตตะ** (ท่ากระโดด) งอมือไว้ที่อก มือข้างหนึ่งอยู่บน อีกข้างหนึ่งอยู่

๙๒. **อุปะสฤตะกะ** (ท่านอบน้อม) งอเท้าข้างหนึ่ง มือข้างหนึ่ง (ข้างเดียวกับเท้า) งอตามเท้า ย่อตัวลง

๙๓. **ตละสังฆัฏฏิตะ** (ท่าขยี้ฝ่ามือ) แกว่งเท้าไปพลาง มือทั้งสองประกบกันอยู่ระดับสะดือ และมือซ้ายหดย่อลง (ศอกขวากางออก)

๙๔. **ชนิตะ** (ท่าคลอดลูก หรือท่าคลอดบุตร) มือข้างหนึ่งเหยียดยกชูขึ้นแค่อก อีกข้างหนึ่งห้อยลง เท้าข้างหนึ่งเหยียดยื่นไปข้างหน้า

๙๕. **อวะหิตถะกะ** (ท่าย่องเบา) ทำท่าชนิตะแล้ว มือทั้งสองแบไว้ที่อก ขยับนิ้วปิดเปิดช้าๆ

๙๖. **นิเวศะ** (ท่าประทับในโรง) มือทั้งสองอยู่เสมออก ผายอกผายบ่า (นั่ง) ยกเท้าให้โค้งเป็นวงกลมเหมือนรูปรุ้งกินน้ำ

๙๗. **เอละกากรีฑิตะ** (ท่าแพะลำพอง) ทำเท้ากระโดดไปบนพื้นดิน ทำให้เหมือนใบไม้ร่วง โน้มตัวลงให้งอ เอี้ยวตัว

๙๘. **อูรุทวฤตตะ** (ท่าโยกโคนขา) เหยียดมือทั้งสองยื่นออกไปเหนืออก แล้วงอยกขึ้น ย่อเท้าทั้งสองลงเช่นเดียวกัน

๙๙. **มทะสขะลิตะกะ** (ท่าเมาโซเซ) เหยียดมือทั้งสองออกไปคนละทาง และโคลงศีรษะ เท้าทั้งสองผลัดกันงอไปเบื้องหลัง

๑๐๐. **วิษณุกรานตะ** (ท่าวิษณุย่างบาท) เท้าหนึ่งก้าวย่อไปข้างหน้า อีกเท่าหนึ่งยกเหยียดไปข้างหน้า มือหนึ่งเหยียดออกไปจรดปลายเท้าที่ยกเหยียดไปข้างหน้านั้น อีกมือหนึ่งห้อยงอลงตามเท้าที่ย่อ

๑๐๑. **สัมภรานตะ** (ท่าหมุน) ทอดมือลงหันฝ่ามือไปเบื้องหลัง งอหน้าขาทั้งสองข้าง (ย่อตัว) และขา ทำท่านกแก้วจิก(จีบเท้า) และไขว้กัน

๑๐๒. **วิษกัมภะ** (ท่าใส่ลูกดาล) มือขวาทำท่าอปะวิทธะ คือท่านกแก้วจิก (จับมือ) และงอศอกเป็นวง มือซ้ายอยู่ที่อก ชิดเท้าย่อตัว

๑๐๓. **อุทธัฏฏิตะ** (ท่าถอดลูกดาล) ชิดเท้า สันเขย่ง มือทั้งสองอยู่ที่อก ทำท่าจะประกบกัน กางศอก เอียงตะโพก

๑๐๔. **วฤษะภะกรีฑิตะ** (ท่าวัวลำพอง) มือข้างหนึ่งยกขึ้นจรดศีรษะตรงทัดดอกไม้ อีกข้างหนึ่งห้อยลงจรดเข่าที่เหยียด เท้าข้างหนึ่งเหยียดทอดไปข้างๆ อีกข้างหนึ่งงอเป็นมุมฉาก แล้วกลับทำอีกข้างหนึ่ง เช่นเดียวกัน สลับกันเช่นนั้น

๑๐๕. **โลลิตะ** (ท่าโคลงศีรษะ) มือทั้งสองกำเข้าจรดอก กางศอก โคลงศีรษะหันไปมา (โคลงศีรษะไปทางซ้าย ส่ายเอวไปทางขวา) เท้าเขย่งส้นชิดกัน (ในคัมภีร์ไวษณะวะ ว่า กางมือออกเหมือนหงส์กางปีก หมุนตัวไปรอบๆ เร็วๆ และอีกตำรากล่าวว่า มือทั้งสองจรดไว้ที่อก แบห้อยลงเหมือนใบไม้ โคลงศีรษะ หมุนตัวไปรอบๆ)

๑๐๖. **นาคาปะสรรปิตะ** (ท่างูเลื้อย) เท้าทั้งสองทำท่าสวัสติกะ คือเท้าข้างหนึ่งยกชูไปเบื้องหลังจรดตะโพก อีกข้างหนึ่งย่อมุมฉากและกระเถิบไปทีละน้อย และโคลงศีรษะ มือทั้งสองทำท่าเรจิตะ คือ มือข้างหนึ่งทอดลงไปทางเท้าที่ย่อมุมฉาก อีกข้างหนึ่งยกชูขึ้นระดับศีรษะตรงกับเท้าข้างที่ยกชูไปข้างหลังจรดตะโพก แล้วเปลี่ยนอีกข้างหนึ่ง ทำดั่งนั้นสลับกันไปทั้งมือและเท้า

๑๐๗. **ศกะฏาสยะ** (ท่าล้อเกวียน) ร่างกายไม่เคลื่อนที่ (นอนคว่ำ) เหยียดเท้าออกเอื้อมมือไปเบื้องหลัง จับฝ่าเท้าไว้ แอ่นอก (รูปเป็นวงกลม)

๑๐๘. **คังคาอวตรณะ** (ท่าแม่น้ำคงคาไหลจากสวรรค์มาสู่เมืองมนุษย์) ยกนิ้วเท้าชูขึ้นเบื้องหลัง หน้าอยู่เบื้องต่ำ ในระหว่างสองมือ เป็นรูปธงปตาก ๓ ชาย (รูปเหมือนพระปรางค์ ๓ ยอด คือเท้าชี้ขึ้นบน ๒ ยอด ศีรษะอยู่กลาง ๑ ยอด) มือยันพื้น เงยศีรษะขึ้น บางทีว่า แบมือทั้งสองหักมุมฉาก ข้อศอกยกขึ้นเสมอศีรษะ ก็เป็นปตากะ คือธงปตาก ๓ ชาย ไม่ต้องยกเท้า

นอกจากแม่ท่าต่างๆ ดังกล่าว ทั้ง ๑๐๘ ท่าแล้ว ยังปรากฏท่าย่อยต่างๆ อีกมากมาย เช่น ท่าจีบ ท่าขยับเท้า ท่าเอียงสะโพก ท่าที่แสดงด้วยศีรษะ ท่าที่แสดงด้วยกิริยาเหลือบแล ท่ากรอกลูกตา ท่าที่แสดงด้วยคิ้ว ท่าที่แสดงด้วยริมฝีปาก แก้ม คาง คอ ท่าที่แสดงด้วยมือ เป็นต้น ซึ่งท่าย่อยต่างๆ เหล่านี้ อยู่ในอัธยายที่ ๘ และแต่ละท่าก็แบ่งย่อยออกไปอีก เช่น ท่ามือก็แยกออกเป็นท่ามือเดี่ยว เรียกว่า อสํยุตหัสต์ มี ๒๔ ท่า และ ท่ามือคู่ เรียกว่า สํยุตหัสต์ มี ๑๓ ท่า (กล่าวไว้ในอัธยายที่ ๙) ท่ามือเดี่ยว เช่น ปตากะ (แบมือเหยียดนิ้วทั้งห้าตรงออกไป) มุสติ (กำหมัด) หังสัสยะ (จีบนิ้ว คือโค้งนิ้วกลางนิ้วนางและนิ้วก้อยออกไปและเหยียดนิ้วหัวแม่มือจรดกับนิ้วชี้) ท่ามือ เช่น อัญชลี กรกตะ (ท่าปู) ท่าสวัสดิกะ ท่าจักระ เป็นต้น ท่าต่างๆ เหล่านี้ มีความหมายเท่ากับคำพูด เป็นภาษาท่าทางในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งนอกจากจะนำมาใช้ในการร่ายรำ โดยตรงแล้ว บรรดาช่างศิลป์แขนงต่างๆ ยังได้นำเอาท่าทางที่สื่อความหมายเหล่านี้ มาประดิษฐ์เป็นประติมากรรมรูปเคารพในศาสนาต่างๆ อีกด้วย

นาฏศาสตร์ของอินเดียที่กล่าวมานี้ ได้ปรากฏเป็นหลักฐานขึ้นชัดเจนในรูปของประติมากรรมทางศาสนา ในกลุ่มบ้านเมืองที่มีรูปแบบวัฒนธรรม ทวารวดี ในทั่วทุกภาคของประเทศไทย ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๒ เป็นครั้งแรก ในขณะที่บ้านเมืองในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันได้พัฒนาขึ้นเป็นสังคมเมือง เกิดบ้านเมืองขึ้นมากมายตามลุ่มน้ำต่างๆ ดังปรากฏในเอกสารจีนโบราณ

กระบวนการพัฒนาทางด้านนาฏศิลป์ในระยะนี้ จะเห็นได้ชัดเจนถึงความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม อันเป็นผลสืบเนื่องจากกระบวนการปรับเปลี่ยนในท้องถิ่น พร้อมๆ กับการพัฒนาบ้านเมืองขึ้นเป็นรัฐ ที่มีรูปแบบความเชื่อ ศาสนา ระบบการปกครอง ขนบประเพณี และศิลปวัฒนธรรมเป็นของตนเอง ในนามรัฐทวารวดี หรือวัฒนธรรมทวารวดี ซึ่งนักวิชาการกำหนดอายุให้อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๑ หรือ ๑๒ - ๑๖

แบบแผนทางนาฏศิลป์จากอินเดียก็เริ่มปรากฏชัดเจนขึ้น เป็นหลักฐานยืนยันถึงความสัมพันธ์ในด้านแบบแผนทางศิลปะ ระหว่างอินเดียและไทย ที่ได้ ผสมผสานกัน จนเป็นแบบทวารวดี ที่เริ่มส่อเค้าถึงความงาม แบบนุ่มนวลตามแบบฉบับของตน

หลักฐานเกี่ยวกับท่ารำในวัฒนธรรมทวารวดี ส่วนใหญ่ ปรากฏอยู่ในเขตภาคกลาง อันเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม และนอกจากนี้ยังปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมของภาคอีสาน โดยเฉพาะใบเสมาหิน อันเป็นลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมทวารวดีในภาคอีสาน อีกด้วย

จากการศึกษาของผู้วิจัยเมื่อ ปีการศึกษา ๒๕๔๐ ได้สรุปถึงหลักฐานท่ารำในวัฒนธรรมทวารวดี ไว้ดังนี้

หลักฐานท่ารำในวัฒนธรรมทวารวดี ส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมเนื่องในศาสนา มีลักษณะเป็นภาพบุคคล ไม่ว่าจะเป็นภาพการร่ายรำโดยตรง หรือ ภาพเล่าเรื่อง ล้วนสอดแทรกลักษณะลีลาที่งดงาม มีการประดิษฐ์ท่าทางของบุคคลในภาพให้อ่อนช้อยในลักษณะของนาฏลักษณ์ โดยมีวัตถุประสงค์ของการทำเพื่อถวายเป็นสักการะแด่อำนาจศักดิ์สิทธิ์ตามคติที่ตนนับถือ จึงมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นศาสนาฮินดู หรือพุทธศาสนา ด้วยเหตุที่การแสดงนาฏศิลป์เป็นสื่อที่ใช้ในการติดต่อกับอำนาจเหนือธรรมชาติในศาสนาฮินดู และการบูชาด้วยการร่ายรำในศาสนาพุทธ งานนาฏกรรม ปรากฏอยู่ในพิธีกรรมทางศาสนา และน่าจะมีความสำคัญอย่างยิ่ง จนเกิดมีกลุ่มคนที่ทำหน้าที่โดยเฉพาะในการร่ายรำ เพื่อบูชาอำนาจศักดิ์สิทธิ์ตามศาสนสถาน

การทำภาพประติมากรรมที่แสดงลีลาทางนาฏศิลป์นั้น เป็นลักษณะอย่างหนึ่งที่มักจะปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมเล่าเรื่อง ทั้งที่เป็นภาพบุคคล เทพเจ้า และสัตว์ ไม่ว่าจะเป็นภาพเล่าเรื่องในส่วนที่เกี่ยวกับท่ารำทางนาฏศิลป์โดยตรง หรือภาพเล่าเรื่องในชาดกทางพุทธศาสนา และเทวนิยายในศาสนาฮินดู ก็มักจะมีการใส่ลีลาท่าทาง ทางนาฏศิลป์เข้าไปด้วยเสมอ แม้เรื่องราวในตอนนั้นๆ จะไม่ได้ปรากฏว่าต้องการจะเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับการรำก็ตาม แสดงถึงความต้องการที่จะให้ผลงานออกมาสวยงาม จึงได้ใส่ลีลาท่าทางลงไปเกินธรรมชาติ เช่นภาพเหาะ ก็จะกระดกเท้าขึ้น ยกแขนตึงหักมือ เพื่อให้ภาพนั้นดูสวยงามมากขึ้น รวมทั้งเป็นการลดช่องว่างในชิ้นงาน เพื่อความสมดุลด้วย หรืออาจเป็นการทำขึ้นตามประสบการณ์ของช่างที่ได้พบเห็นลักษณะการร่ายรำของบรรดานางรำ เมื่อได้รับมอบหมายให้ทำงานจึงได้ใส่ลีลาเหล่านั้นลงไป จนเป็นท่ารำที่ผสมผสานอยู่ในลีลาของภาพบุคคลดังกล่าว

ในส่วนของท่ารำ ปรากฏว่าเกิดลักษณะที่แตกต่างกันไป ๓ แบบ คือ

๑. แบบที่ปรากฏว่าได้รับท่ารำจากอินเดียเข้ามาโดยตรง ปรากฏให้เห็นในลักษณะของงานประติมากรรม ที่สามารถสืบเนื่องได้ว่าเป็นท่าใดในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ดังเช่น ท่าลลิตะ บนประติมากรรมปูนปั้น รูปกินรี จากบ้านโคกไม้เดน อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ เป็นต้น และจากการศึกษาได้พบลักษณะท่ารำตามแบบอินเดีย ดังนี้

- ท่าอัญจิตะ จากประติมากรรมดินเผารูปนาฏราช จากเมืองโบราณจันเสน จังหวัดนครสวรรค์ (ภาพที่ ๒๒ และภาพลายเส้นที่ ๒)
- ท่าอูรธวะชานุ จากประติมากรรมดินเผารูปนาฏราช จากเมืองโบราณจันเสน จังหวัดนครสวรรค์ ชิ้นเดียวกันแต่คนละด้าน (ภาพที่ ๒๓ และภาพลายเส้นที่ ๓)
- ท่าวลิตะ จากประติมากรรมดินเผารูปทวารบาล จากเมืองโบราณคูบัว จังหวัดราชบุรี (ภาพที่๒๔ และภาพลายเส้นที่ ๔)
- ท่าจตุระ จากประติมากรรมดินเผาภาพสตรีฟ้อนรำ จากเมืองโบราณคูบัว จังหวัดราชบุรี (ภาพที่ ๒๕ และภาพลายเส้นที่ ๕)
- ท่าลลิตะ จากประติมากรรมปูนปั้นรูปกินรีฟ้อนรำ จากบ้านโคกไม้เดน จังหวัดนครสวรรค์ (ภาพที่ ๒๖ และภาพลายเส้นที่ ๖)
- ท่ากรีหัสตกะ จากประติมากรรมปูนปั้นของ พลอากาศโท มนตรี หาญวิชัย จากเมืองโบราณอู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ ๒๗ และภาพลายเส้นที่ ๗)
- ท่าอากษิปตะ จากภาพเสมาจำหลัก จากบ้านห้วยหินตอด จังหวัดกาฬสินธุ์

๒. แบบที่เป็นแบบแผนท่ารำที่ไม่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย แต่สามารถอธิบายได้ว่าเป็นการร่ายรำ ซึ่งแสดงถึงพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งหลังจากรับเอาท่าทางต่างๆ มาแล้ว แล้วจึงปรับปรุงเป็นแบบฉบับท้องถิ่น เมื่อลองนำกลับมาเปรียบเทียบกับแบบแผนท่ารำในปัจจุบัน ในท่ารำแม่บทซึ่งมีหลักฐานของการแสดงท่าทางเป็นภาพลายเส้นมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา[๒๖] ปรากฏว่ามีลักษณะคล้ายกัน ดังเช่นเสมาที่จำหลักภาพพญาวานรท่าทางคล้ายกับลิงในแบบแผนของการเล่นโขนปัจจุบัน หรือรูปกินรีที่อู่ทอง แสดงท่ากินนรฟ้อนโอ่ในท่ารำแม่บทของไทย ดังนี้

- ท่าตระเวนเวหา จากประติมากรรมปูนปั้นรูปเทวดาเหาะ จากเมืองโบราณคูบัว จังหวัดราชบุรี (ภาพที่ ๒๘)

---

[๒๖] อรวรรณ ขมวัฒนา, <u>รายงานการวิจัยเรื่อง รำไทยในศตวรรษที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์</u> (กรุงเทพฯ : โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม, ๒๕๓๐), ๗.

- ท่ากินนรฟ้อนโอ่ จากประติมากรรมดินเผารูปกินรีสวมศิราภรณ์ จากเมืองโบราณอู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ ๒๙)
- ท่าหงส์ลีลลา จากประติมากรรมดินเผารูปเทวดาเหาะ จากเมืองโบราณศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี (ภาพที่ ๓๐)
- ท่ากันขาแม่ท่าลิง จากภาพจำหลักบนเสมามหานิบาตชาดก จากเมืองโบราณฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ (ภาพที่ ๓๑)

ลักษณะของภาพกลุ่มนี้ เป็นสิ่งที่แสดงถึงการสืบเนื่องของท่ารำไทย พบว่ามีเค้าปรากฏมาแล้วตั้งแต่สมัยทวารวดี ซึ่งท่ารำเหล่านี้ เป็นวิวัฒนาการในลำดับต่อมาจากท่ารำในแบบแรก คือมีการปรับปรุง ให้มีลักษณะเป็นของตนเองขึ้น โดยการนำเอาท่าทางต่างๆ ที่มีอยู่ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ในส่วนที่เป็นท่าย่อยต่างๆ รวมทั้งลีลาดั้งเดิมของตน มาปรับปรุงให้เข้ากัน ดังจะเห็นว่าท่าต่างๆ เหล่านี้ ไม่ได้มีลักษณะใดที่ส่อเค้าว่าเหมือนกับแม่ท่าของอินเดีย

๓. แบบที่มีลีลาของท่ารำผสมอยู่ด้วย หรือนาฏลักษณ์ ในรูปแบบของท่ารำกลุ่มนี้ชี้ให้เห็นถึงลักษณะลีลาของท่ารำจากแบบที่ ๒ เป็นลีลาของการเคลื่อนไหวร่างกาย ถึงแม้ภาพจะเป็นภาพนิ่ง แต่ลักษณะภาพที่มีความนุ่มนวลในลีลา ทำให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวว่าน่าจะแตกต่างไปจากท่ารำที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย คือมีท่วงท่าที่นุ่มนวลสง่างาม มากกว่าจะแสดงความคล่องแคล่วรวดเร็ว ซึ่งเป็นลีลาเฉพาะของนาฏศิลป์ไทยในสมัยต่อมา ยกตัวอย่างเช่น ภาพพระโพธิสัตว์ที่ประทับยืนตริภังค์ อันพบเห็นได้ทั่วไปในวัฒนธรรมทวารวดี หรือภาพจากใบเสมาที่ฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ ภาพสตรีนั่งพับเพียบท้าวแขน เป็นต้น ซึ่งลักษณะลีลาตามแบบฉบับท้องถิ่นนี้ ในสมัยหลังก็ได้ปรากฏว่าได้มีแบบแผน การสอน แยกอยู่ต่างหากจากท่ารำแม่บท หรือแม่ท่า คือแบบแผนการรำเพลงช้า เพลงเร็ว ที่มุ่งเน้นฝึกทักษะทางด้านลีลา แสดงให้เห็นว่าคนในดินแดนนี้ รวมทั้งคนทวารวดีให้ความสำคัญกับลีลาท่ารำเท่าเทียมกับแม่ท่า

จึงเห็นได้ถึงพัฒนาการทางนาฏศิลป์ ที่มีทั้งที่เกิดจากการคิดสร้างสรรค์ขึ้นเอง โดยผู้คนในวัฒนธรรมทวารวดี กับการรับรูปแบบจากอินเดีย ซึ่งมีส่วนอย่างมากในระยะแรกๆ แต่เมื่อรับเอาท่ารำเข้ามาแล้ว ก็ได้พัฒนาหรือนำไปผสมกับแบบอย่างดั้งเดิมที่ตนคุ้นเคยอยู่แล้ว จนกลายเป็นรูปแบบทางนาฏศิลป์แบบใหม่ เป็นแบบฉบับของทวารวดี ซึ่งเป็นการพัฒนาที่เกิดขึ้นในกรณีเดียวกันกับพัฒนาการ การเกิดขึ้นของบ้านเมืองในวัฒนธรรมทวารวดี

ในพื้นที่บางส่วนของภาคอีสานช่วงเวลาประมาณ พุทธศตวรรษที่ ๑๒ – ๑๖ มีการรับวัฒนธรรมทวารวดีจากภาคกลางเข้ามาปรับใช้ และพัฒนาขึ้นเป็นลักษณะเฉพาะของชุมชนทวารวดีในภาคอีสาน ดังได้กล่าวมาแล้ว

หลักฐานด้านนาฏศิลป์ในสมัยนี้ ปรากฏอยู่ในงานประติมากรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของภูมิภาค ที่ปรากฏหลักฐานการทำมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อกำหนดขอบเขตของสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ นั่นคือ ประติมากรรมภาพเล่าเรื่องชาดกในพุทธศาสนาซึ่งสลักลงบนเสมาหิน โดยพบกระจายกันอยู่ทั่วไปในภูมิภาคซึ่งจะได้ยกตัวอย่าง ดังนี้

๑. *แผ่นเสมาหินจำหลัก* พบในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นศิลปวัตถุสมัยทวารวดี ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๕ - ๑๖ ภาพบุคคลแต่งกายนุ่งผ้าหยักรั้ง ตามแบบพื้นเมือง มีเครื่องประดับศีรษะ ยืนอยู่เหนือบัลลังก์ ในท่วงท่าที่รุนแรง ลักษณะท่าทางคล้ายกับรูปพระศิวะนาฏราชในศิลปะร่วมแบบเขมรแต่แตกต่างกันในรายละเอียด (ภาพที่ ๓๒)

ท่าร่ายรำบนแผ่นเสมาหินนี้ สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของการร่ายรำของท้องถิ่นที่อาจจะมีการผสมปนเปกับการร่ายรำของอินเดีย ให้เป็นแบบอย่างเฉพาะตนขึ้นแล้วค่อยๆ สืบต่อเปลี่ยนแปลงให้กลายเป็นท่าร่ายรำที่มีมาตรฐานเป็นศิลปะในราชสำนักในสมัยหลังต่อมา

ลักษณะท่าร่ายรำ เป็นท่าอัญจิตะ ของอินเดียกลายๆ ไม่เหมือนเสียทีเดียว และมีลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏในประติมากรรมดินเผาที่จันเสน อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ด้วย แต่มีลักษณะที่รุนแรงกว่า อันอาจเป็นลักษณะที่แตกต่างกันไปตามฝีมือช่างท้องถิ่น ลักษณะการรำระหว่างที่จันเสน กับรูปแบบบนเสมาหินชิ้นนี้คงจะไม่แตกต่างกัน

๒. *ใบเสมาสลักภาพพุทธประวัติ* พบที่เมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาสัย จังหวัดกาฬสินธุ์ ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น เป็นภาพพุทธประวัติตอนพิมพาพิลาป (ภาพที่ ๓๓)

ประเพณีการทำใบเสมาสลักภาพพุทธประวัติและชาดก พบมากในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งแม้ลักษณะศิลปะจะเป็นแบบทวารวดีอย่างชัดเจน แต่ก็เป็นความเชื่อแบบหนึ่งที่ไม่นิยมกันในเขตภาคกลาง ในภาพนอกจากจะแสดงภาพพุทธประวัติแล้ว ยังแสดงลักษณะของประตูเมืองแบบอีสานด้วย

จากภาพพุทธประวัติตอนนี้ สามารถอธิบายถึงลักษณะนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในการนั่งของสตรีที่สยายผมรองรับพระบาทของพระพุทธเจ้า มีการนั่งพับเพียบ ท้าวแขนหันฝ่ามือกลับเข้าหาลำตัว เป็นลีลาหนึ่งที่ช่างได้คิดประดิษฐ์ขึ้นจากลักษณะที่ตนได้พบเห็นตามประสบการณ์ ในธรรมเนียมของชาวทวารวดี ที่คงจะมีการนั่งพับเพียบแล้ว ส่วนการเท้าแขนเป็นการนั่งของสตรีที่เรียบร้อย เรียกได้ว่าเป็นการนั่งที่ได้รับการปรุงแต่งดัดแปลงขึ้นให้สวยงามกว่าลักษณะตามธรรมชาติ

๓. *ใบเสมาศิลา จำหลักภาพเทวดา* ประทับยืนงอพระบาทซ้าย ยืนเอียงสะโพก มีฉัตรอยู่ด้านบน พบที่ภูอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ (ภาพที่ ๓๔)

จากลักษณะของภาพ เป็นการยืนด้วยลีลาสง่างาม มือท้าวสะเอวทั้งสองข้าง ในส่วนของลีลาท่ายืน มีการยืนเอียงสะโพก คล้ายกับการยืนของพระโพธิสัตว์ดินเผา ที่พบจากเมือง

โบราณคูบัว จังหวัดราชบุรี และมีลักษณะความเป็นท้องถิ่นอยู่มาก กำหนดอายุอยู่ในศิลปะทวารวดี พุทธศตวรรษที่ ๑๔ - ๑๕

๔. *ภาพมหานิบาตชาดก* ปรากฏบนใบเสมาหินที่เมืองฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นอีกภาพหนึ่งที่มีลักษณะของภาพคล้ายกับใบเสมาใน ข้อ ๒ ที่แสดงอาการเท้าแขนของสตรี ในกิริยาที่ได้ปรุงแต่งแล้ว ในลักษณะของนาฏลักษณ์ สังเกตที่แขนเป็นลักษณะแขนอ่อนเหมือนงวงช้างตามคติความงามท้องถิ่น นอกจากนี้ด้านล่างของใบเสมายังมีภาพของพญาวานรกำลังโก่งศร ลักษณะการยืนของพญาวานรตนนี้ มีการแบะขากว้าง ซึ่งรู้จักกันในวงการนาฏศิลป์ปัจจุบันว่า “กันขา” เหมือนกับการยืนของตัวยักษ์ และลิงในการแสดงโขนปัจจุบัน (ภาพที่ ๓๕)

๕. ใบเสมาสลักรูปเตมีย์ใบ้ พบที่เมืองฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ ใช้เป็นหลักเขตศักดิ์สิทธิ์ในพุทธศาสนา และเผยแพร่เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติให้รู้จักกันแพร่หลาย (ภาพที่ ๓๖)

ภาพนี้มีลักษณะท่ารำผสมอยู่ในการนั่งของบุคคลด้านล่าง ที่มีการนั่งคุกเข่าแล้วกระดกเท้าข้างหนึ่ง หักปลายเท้าลง นิ้วเชิดขึ้น เป็นการนั่งตามแบบละคร ซึ่งเป็นแบบอย่างที่สืบทอดมาสู่งานประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบเขมรและปัจจุบัน

๖.ใบเสมาจากบ้านห้วยหินตอด อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นภาพเล่าเรื่องชาดกอีกเช่นกัน จากภาพจะเห็นถึงลีลาการเคลื่อนไหวของบุรุษที่ถืออาวุธ เป็นตัวอย่างหนึ่งที่นำมาเสนอ เพื่อให้เห็นถึงลีลาท่าทาง ทางนาฏศิลป์ ที่ถูกบรรจุลงในการทำภาพบนใบเสมาเล่าเรื่องชาดกต่างๆ ที่พบอยู่โดยทั่วไปในวัฒนธรรมทวารวดีอีสาน (ภาพที่ ๓๗)

๗. ภาพใบเสมาจำหลักรูปพระมหาชนก จากบ้านห้วยหินตอด อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น จากภาพปรากฏรูปบุคคลที่มีลักษณะการทำท่ามือ คล้ายกับท่า อากษิปตะ (ท่าคัดค้าน) ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของภาพที่แสดงการห้ามบุคคลทางด้านซ้าย ลักษณะท่าทาง คือ มือเท้าสลัดออกเร็วๆ ท่าย่อลง มือซ้ายยกขึ้นในระดับอก มือขวาทอดลงพาดเข่า ซึ่งย่ออยู่ สลับมือซ้ายขวาขึ้นลง ซอยเท้าขยับไปทีละน้อยเร็วๆ แต่ภาพที่ปรากฏนี้ ไม่น่าจะมีกิริยาอาการดังกล่าว คงจะได้มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับทัศนคติ คือ รับเอามาแต่เพียงท่านิ่ง แล้วใส่ลีลาของตนเองเข้าไปแทน (ภาพที่ ๓๘ และภาพลายเส้นที่ ๘)

๘. ใบเสมาจำหลักภาพมโหสถชาดก จากเมืองฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น ลักษณะของภาพแสดงออกถึงท่ารำที่มีความรุนแรงเหมือนกับใบเสมาในข้อแรก แต่ทำท่าทางต่างกัน คือ เท้าขวางอพับไปข้างหลัง ยกชูขึ้นสูงระดับหู นิ้วเท้าเหยียดขึ้น มือซ้ายเหยียดออกแล้วงอลงที่ข้อมือ ส่วนมือขวา หักพับเข้าหาลำตัวระดับราวนม (ภาพที่ ๓๙)

ลักษณะการยกขาของภาพนี้จะแตกต่างไปจากนาฏศิลป์อินเดีย คือบุคคลในใบเสมานี้ ไม่ได้หักขาขึ้น แต่คงยืนอยู่ทั้ง ๒ ขา ในลักษณะงอเข่า เป็นการปรับเปลี่ยนให้เป็นแบบของตนเอง

๙. *เสมาจำหลักภาพชาดก* จากเมืองฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น อีกเช่นกัน (ภาพที่๔๐)

เสมาชิ้นนี้ เป็นภาพเล่าเรื่องในชาดกตอนใดตอนหนึ่ง เป็นภาพเทวดากำลังเหาะบนอากาศ โดยลำตัวขนานกับพื้นดิน หันหน้าไปทางขวา มือขวาและเท้าขวางออยู่ด้านล่าง ในลักษณะพับเก็บเข้าหาลำตัว ส่วนแขนซ้ายและขาซ้าย ชูเหยียดขึ้นไปด้านบน แต่ไม่ถึงกับตึง ลักษณะของการทำท่ามือนี้ ปรากฏอยู่ในสมัยหลัง ในท่ารำแม่บท คือ ท่าหงส์ลีลลา อันเป็นลักษณะการบินที่งดงาม

๑๐. เสมาทรงสามเหลี่ยมแสดงภาพพระศรีอาริยเมตไตรย์ จากภาพจะเห็นถึงลักษณะการนั่งเท้าแขน กับมืออีกข้างหนึ่งอยู่ในระดับราวนม ซึ่งเป็นลีลาที่ได้กล่าวไว้แล้วในข้อก่อนหน้านี้ เป็นตัวอย่างอีกชิ้นหนึ่งที่มีลีลาท่ารำผสมอยู่ด้วย (ภาพที่ ๔๑)

จะเห็นว่า ภาพการร่ายรำที่ปรากฏในใบเสมานี้ เกิดขึ้นในคติความเชื่อหลายๆ แบบ ไม่ว่าจะเป็นพุทธศาสนา หรือศาสนาฮินดู แต่จะพบมากในรูปแบบชาดกทางพุทธศาสนามากกว่า ภาพบนใบเสมาแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมทวารวดีที่พบมากในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ใบเสมาที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ เป็นเพียงตัวอย่างเล็กน้อยที่ปรากฏและแสดงถึงลักษณะท่ารำ รวมทั้งลีลาทางนาฏศิลป์หรือนาฏลักษณ์ ในวัฒนธรรมทวารวดีภาคอีสาน เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาท่ารำและนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในงานประติมากรรมในสมัยต่อมา เมื่อมีการรับวัฒนธรรมเขมรเข้าสู่พื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ดังจะได้กล่าวในบทต่อไป