จิตรกรรมเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ภายในพระอุโบสถ วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา: การผสมผสานของศิลปกรรมไทยและกัมพูชา

โดย
นายทีปกร เทียนเจริญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2568
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

จิตรกรรมเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ภายในพระอุโบสถ วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา: การผสมผสานของศิลปกรรมไทยและกัมพูชา

โดย
นายทีปกร เทียนเจริญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2568
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

RAMAKIEN MURAL PAINTING AT WAT BO, SIEM RIEP, CAMBODIA: A THAI-CAMBODIAN ARTSTIC BLEND

By

Mr. Teepakorn TIENCHAROEN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Arts Art History

Department of Art History

Academic Year 2025

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	จิตรกรรมเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ภายในพระอุโบสถ วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา: การผสมผสานของศิลปกรรมไทยและกัมพูชา
โดย	นายทีปกร เทียนเจริญ
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะโบราณคดี

( )

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศานติ ภักดีคำ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

(ศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

(ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

640320016 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2
คำสำคัญ : จิตรกรรม รามเกียรติ์ เรียมเกรฺติ์ วัดโบร์ เสียมเรียบ กัมพูชา

นาย ทีปกร เทียนเจริญ: จิตรกรรมเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ภายในพระอุโบสถ วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา: การผสมผสานของศิลปกรรมไทยและกัมพูชา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี

งานวิจัยนี้ศึกษาเฉพาะจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เพื่อตอบประเด็นปัญหาด้านรูปแบบและอิทธิพลในการสร้างสรรค์จิตรกรรมโดยมีข้อสมมติฐานสามประการได้แก่ 1) จิตรกรรมนี้ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเล่าเรื่องพระรามฉบับใด 2) แนวคิดและแหล่งบัลดานใจในการออกแบบโครงสร้างจิตรกรรม 3) การแสดงออกของประติมานวิทยา ซึ่งผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมรามเกียรติ์ในอุโบสถวัดโบร์นี้เกิดขึ้นจากการผสมผสานของวรรณกรรมสองฉบับ ได้แก่ การดำเนินเนื้อเรื่องของจิตรกรรมใช้วรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นหลัก คือเริ่มต้นเรื่องตั้งแต่ตอนหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินไปจนถึงตอนประหารอินทรชิตซึ่งเป็นตอนสุดท้ายของจิตรกรรม ระหว่างการดำเนินเรื่องได้สอดแทรกเหตุการณ์เฉพาะบางตอนจากวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ของกัมพูชา ด้านการออกแบบของจิตรกรรมได้รับแหล่งบัลดานใจมาจากการแสดงหนังใหญ่กล่าวคือลอกเลียนฉากต่าง ๆ ของจอหนังมาใช้เพื่อทำให้การเล่าเรื่องสามารถสื่อสารให้ผู้ชมสามารถจินตนาการถึงช่วงเวลาที่เกิดขึ้นของเหตุการณ์คล้ายกับการอ่านวรรณกรรม รูปแบบของประติมานวิทยาที่ปรากฏในหลายตัวละครสอดคล้องกับลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครในศิลปกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ สามารถเทียบได้กับหัวโขนจากกรุงรัตนโกสินทร์ หากแต่ยังพบการออกแบบของตัวละครบางตัวที่เกิดขึ้นจากความเข้าใจของช่างเขียนเอง เพราะฉะนั้นจึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมเล่าเรื่องพระรามที่วัดโบร์แสดงให้เห็นถึงความอิทธิพลและสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกรุงรัตนโกสินทร์และกัมพูชา ที่ผสมผสานกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นขึ้น

640320016 : Major Art History
Keyword : Mural painting Ramakien Reamker Wat Bo Siem Reap Cambodia

Mr. Teepakorn TIENCHAROEN : Ramakien Mural Painting at Wat Bo, Siem Riep, Cambodia: A Thai-Cambodian Artstic Blend Thesis advisor : Professor Chedha Tingsanchali, Ph.D.

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณพ่อแม่ และน้องสาวที่คอยเป็นกำลังใจ และให้การสนับสนุนข้าพเจ้ามาโดยตลอด

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลีที่ให้ความกรุณาสั่งสอนและตักเตือนสติแก่ศิษย์ผู้นี้มาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ข้าพเจ้าหวังเป็นอย่างยิ่งว่า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาด้านประวัติศาสตร์และศิลปะแขงต่าง ๆ ให้เกิดความเจริญก้าวหน้าต่อไป

ทีปกร เทียนเจริญ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 1

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.3. สมมติฐานของการศึกษา 4

1.4. ขอบเขตของการศึกษา 4

1.5. วิธีการศึกษา 4

1.6. แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา 5

1.7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

1.8. ข้อตกลงเบื้องต้น 5

บทที่ 2 วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 6

2.1. ความสำคัญของตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินบนผนังพระอุโบสถ 8

2.2. ลักษณะทางสถาปัตยกรรมและรูปแบบพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวังเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 10

2.3. วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 12

2.3.1. วิเคราะห์ตำแหน่งที่ตั้งของพระอุโบสถวัดโบร์ 12

2.3.2. ระเบียง และเสาพาไล 14

2.3.3. ซุ้มประตูทางเข้า และซุ้มหน้าต่างของพระอุโบสถ 16
2.3.4. องค์ประกอบของกรอบซุ้มหน้าต่าง 17
2.3.5. องค์ประกอบของซุ้มประตู 19
2.3.6. ชั้นหลังคา และส่วนประดับชั้นหลังคา 22
2.3.7. การออกแบบภายในพระอุโบสถ 24
2.4. ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ 25
2.5. การกำหนดอายุสมัยแรกสร้างพระอุโบสถ 27
บทที่ 3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 29
3.1. โครงสร้างจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ 29
3.2. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ 32
3.3. วิเคราะห์การออกแบบภาพเหตุการณ์ในจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในอุโบสถวัดโบร์ กับวรรณกรรมบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และวรรณกรรมเรียมเกรูติ์ 49
3.3.1. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวบน 49
3.3.2. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวกลาง 61
3.3.3. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวล่าง 74
3.3.4. จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือแถวบน 100
3.3.5. จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือแถวกลาง 126
3.3.6. จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือแถวล่าง 152
3.3.7. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวบน 183
3.3.8. จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวบน 199
3.3.9. จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวกลาง 226

3.3.10. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวกลาง 260
3.3.11. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวล่าง 272
3.3.12. จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวล่าง 284
3.4. สรุปการวิเคราะห์ 321
บทที่ 4 วิเคราะห์การออกแบบภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 323
4.1. การแบ่งช่องภาพ 323
4.1.1. การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉาก 324
4.1.2. การแบ่งภาพด้วยช่องสี่เหลี่ยม 326
4.1.3. แหล่งบันดาลใจของการออกแบบด้วยช่องสี่เหลี่ยม 331
4.2. การออกแบบภาพบุคคล และประติมานวิทยา 332
4.2.1. ภาพตัวละครพระและนาง 332
4.2.1.1. ตัวละครที่เป็นทิพยบุคคล 332
4.2.1.2. ตัวละครที่เป็นมนุษย์ 337
4.2.2. ภาพตัวละครยักษ์ 340
4.2.2.1. ยักษ์พงศ์พรหมหรือยักษ์แห่งกรุงลงกา 340
ยักษ์ที่อยู่ในสกุลพรหมนาถามีธาดาพรหมซึ่งภายหลังได้เปลี่ยนชื่อเป็นท้าวจตุรพักตร์เป็นปฐมวงศ์ปกครองกรุงลงกา 340
4.2.2.2. ยักษ์แห่งกรุงบาดาล 347
4.2.2.3. ทหารยักษ์ 349
4.2.2.3.1. ฤทธิกัน 349
4.2.2.3.2. อสูรกำปั่น 350
4.2.2.3.3. ภานุราช 351
4.2.2.3.4. กากนาสูร 351

4.2.2.3.5. ทหารยักษ์ชั้นล่าง 351
4.2.2.4. อสูรเทพบุตร 352
4.2.2.4.1. หิรันตยักษ์ 352
4.2.2.4.2. รามสูร 353
4.2.2.4.3. อสุรพักตร์ 353
4.2.2.4.4. นนทก 354
4.2.2.4.5. นนทกาล 354
4.2.2.4.6. ปทูตทันต์ 355
4.2.3. ภาพตัวละครลิง 356
4.2.4. ฤาษีที่มีประติมานวิทยาเฉพาะ 361
4.2.5. ฤาษีที่ไม่ปรากฏระบบประติมานวิทยาเฉพาะ 362
4.2.6. ภาพบุคคลทั่วไป 363
4.2.7. ตัวละครที่แต่งกายคล้ายนักบวชในศาสนาพุทธ 363
4.3. สถาปัตยกรรม 364
4.4. สรุปผลการศึกษา 366
บทที่ 5 สรุปผลการศึกษา 368
รายการอ้างอิง 371
ประวัติผู้เขียน 376

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1: ชื่อวัดโบในแผนที่การสำรวจโบราณสถานแลธรณีวิทยาตีพิมพ์เมื่อปีค.ศ. 1932 โดย Service Géographique de l'Indochine 8

ภาพที่ 2: ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มแห่งราชอณาจักรสยาม 9

ภาพที่ 3: มุขหลังคาสกันสาดที่ต่อเติมจากผนังทิศตะวันออก ด้านบนทำรั้วเตี้ย 11

ภาพที่ 4: ส่วนประดับชั้นหลังคามุมทิศตะวันออกเฉียงใต้ของพระอุโบสถวัดโบร์ 11

ภาพที่ 5: แผนผังวัดโบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา (กรอบสีแดง) 13

ภาพที่ 6: ภาพแผนที่แสดงตำแหล่งวัดโบในปีค.ศ. 1939 ที่มีการขยายตัวเมืองออก และมีการสร้างโรงไฟฟ้าเพิ่มขึ้นบนถนนนอกตัวเมืองใกล้กับวัดโบ 14

ภาพที่ 7: เสาพาไลรองรับหลังคาปีกนก 15

ภาพที่ 8: เสารองรับโครงหลังคาของศาลาการเปรียญหลังเก่าก่อนการบูรณะ (ช่องซ้ายมือของภาพ) และหลังการบูรณะ (ช่องขวามือของภาพ) ในปี 2565 โดย APSARA NATIONAL AUTHORITY 16

ภาพที่ 9: ซุ้มหน้าต่างบนผนังสกัดทิศใต้ 17

ภาพที่ 10: กรอบซุ้มหน้าต่างด้านทิศเหนือ 18

ภาพที่ 11: ภาพจับภายในซุ้มเหนือกรอบหน้าต่างเล่าเรื่องการประลองกำลังระหว่างหนุมานกับกุมภกรรณ 19

ภาพที่ 12: ภาพจับที่น่าจะเกิดจากการซ่อมบนผนังทิศเหนือ 19

ภาพที่ 13: ซุ้มประดับประตูทางเข้าของผนังทิศใต้ 20

ภาพที่ 14: ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มสยาม ประดับภายในซุ้มประตูทางเข้าพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 21

ภาพที่ 15: เสาซุ้มประตูหลอกบนผนังทิศตะวันออก พระอุโบสถวัดดำเร็ยซอ 22

ภาพที่ 16: ภาพถ่ายมุมสูงด้านทิศตะวันตกพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 23
ภาพที่ 17: การตั้งใบเสมาไม้แกะสลักภายในพระอุโบสถ 24
ภาพที่ 18: การตั้งใบเสมาภายพระอุโบสถของวัดในจังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 25
ภาพที่ 19: จิตรกรรมเนมิราชชาดก (มุมขวาของภาพ) และพระมาลัย (มุมซ้ายของภาพ) 26
ภาพที่ 20: จิตรกรรมชาวต่างชาติ 27
ภาพที่ 21: ภาพถ่ายแนวยาวผนังทิศตะวันออกกับผนังทิศใต้ 30
ภาพที่ 22: ตัวอย่างการเรียงลำดับภาพ 30
ภาพที่ 23: หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน 33
ภาพที่ 24: นางอรุณวดีล้างตบะฤาษีกไลโกฏ 33
ภาพที่ 25: พระรามและสีดานั่งแพโดยมีพระลักษมณ์เป็นผู้จูง 34
ภาพที่ 26: หนุมานกับองคตทวงทัพท้าวมหาชมพู 35
ภาพที่ 27: หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน 50
ภาพที่ 28: หิรันตยักษ์ทูลขอพรพระศิวะ 52
ภาพที่ 29: พระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์ 54
ภาพที่ 30: นารายณ์บรรทมสินธุ์ บังเกิดเป็นพระกุมารอยู่บนดอกบัว 55
ภาพที่ 31: พระนารายณ์นำพระกุมารเข้าเฝ้าพระศิวะ 56
ภาพที่ 32: เชิญเสด็จท้าวอโนมาตันไปยังกรุงอยุธยา 57
ภาพที่ 33: ท้าวอโนมาตันภายในปราสาทกรุงอยุธยา 58
ภาพที่ 34: ฤาษีทั้งสี่ตนซึ่งเป็นผู้ที่บอกที่ตั้งสำหรับสร้างเมืองให้แก่พระอินทร์ 59
ภาพที่ 35: ท้าวลัสเตียนขึ้นครองกรุงลงกา 60
ภาพที่ 36: อสุรพักตร์ขอพร พระศิวะมอบพระขรรค์แก่มารีวัคคพรหม 62
ภาพที่ 37: มาลีวัคคพรหมเหาะมายังกรุงอยุธยา 64

ภาพที่ 38: มาลีวัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล 64
ภาพที่ 39: อสุรพักตร์เหาะออกจากวิมานพระศิวะ (มุมบนขวามือของภาพ) และนักสิทธิ์เข้าพบท้าวอัชบาล (ตรงกลางของภาพ) 65
ภาพที่ 40: ท้าวอัชบาลนั่งราชรถพร้อมด้วยหมู่เทวดาเข้ารบกับอสุรพักตร์ 66
ภาพที่ 41: บุษบกแก้วของวิเศษอีกหนึ่งชิ้นคู่กรุงลงกา 68
ภาพที่ 42: มาลีวราชนั่งราชรถมาเดินทางมายังกรุงลงกา 68
ภาพที่ 43: มาลีวราชทราบข่าวการสิ้นพระชนม์ของท้าวจตุรพักร์จากท้าวลัสเตียน 69
ภาพที่ 44: ตรีบูรัมตั้งกิจพิธี และพระศิวะทรงโคลงมาประทานพร 70
ภาพที่ 45: เทวดาเข้าเฝ้าพระศิวะ 71
ภาพที่ 46: สมุนของตรีบูรัมกล่าวถึงศึกที่กำลังจะเกิดขึ้น 72
ภาพที่ 47: ศึกระหว่าตรีบูรัมกับพระศิวะ 73
ภาพที่ 48: ตอนนนทกแค้นจนถึงนนทกตาย 75
ภาพที่ 49: ทศกัณฐ์ลาไปเรียนศิลปศาสตร์ 77
ภาพที่ 50: ทศกัณฐ์ถวายตัวเป็นศิษย์ฤาษีโคบุตร 78
ภาพที่ 51: ทศกัณฐ์หักกิ่งไม้ในสวนอรชุน 79
ภาพที่ 52: ฤาษีโคดมนั่งบำเพ็ญ 81
ภาพที่ 53: ฤาษีโคดกับมนางกาลกาลอัจนา และบุตรทั้งสาม 82
ภาพที่ 54:ฤาษีโคดมพาบุตรทั้งสามไปสระน้ำ 83
ภาพที่ 55: ฤาษีโคดมโยนบุตรทั้งสามลงสระน้ำ 84
ภาพที่ 56: กำเนิดหนุมาน 85
ภาพที่ 57: พระอุมาสาปหนุมาน 87
ภาพที่ 58: พระพายพาหนุมานเข้าเฝ้าพระศิวะ 89
ภาพที่ 59: เทวดานางฟ้าจับระบำจนถึงอรชุนรบรามสูร 92

ภาพที่ 60: อรชุนรบรามสูร 93
ภาพที่ 61: สุครีพฉุดเขาพระสุเมรุ และพระศิวะประทานรางวัล 94
ภาพที่ 62: สหมลิวันขอให้ท้าวลัสเตียนช่วย 97
ภาพที่ 63: ลัสเตียนแผลงศร และพญากาลนาคถวายธิดา 98
ภาพที่ 64: ทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาสจนถึงทศกัณฐ์ขอประทานนางมณโฑ 101
ภาพที่ 65: พาลีชิงตัวนางมณโฑ 103
ภาพที่ 66: ข้อความภาษาไทยใต้ภาพปราสาทในตอนทศกัณฐ์รบพาลี 104
ภาพที่ 67: กุมภกรรณ และพิเภกคิดช่วย 105
ภาพที่ 68: ทศกัณฐ์ไปหาฤาษีอังคต 107
ภาพที่ 69: ฤาษีสองตนในเหตุการณ์ทศกัณฐ์ได้นางมณโฑคืน 108
ภาพที่ 70: ทศกัณฐ์พานางมณโฑกลับกรุงลงกา 109
ภาพที่ 71: พาลีปรึกษาเรื่องการทำพิธีสรงองคต 111
ภาพที่ 72: ขบวนแห่องคต 111
ภาพที่ 73: ปะรำพิธีลงสรงองคต 112
ภาพที่ 74: ทศกัณฐ์คิดฆ่าองคต และทศกัณฐ์ถูกจับ 113
ภาพที่ 75: ปราสาทนครขีดขิน 116
ภาพที่ 76: ทศกัณฐ์ถอดดวงใจ 117
ภาพที่ 77: ทศกัณฐ์แย่งบุษบกแก้ว 120
ภาพที่ 78: กุเปรันขอร้องพระศิวะ และทศกัณฐ์ถูกงาช้างปักอก 121
ภาพที่ 79: ทศกัณฐ์นั่งบุษบกกลับกรุงลงกา 122
ภาพที่ 80: เสนายักษ์เชิญพระวิษณุกรรม 123
ภาพที่ 81: พระวิษณุกรรมเลื่อยงาจากอกทศกัณฐ์ 124
ภาพที่ 82: ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญไปยัง“วิมานของพระอินทร์” 125

ภาพที่ 83: ทศกัณฐ์เกี้ยวนางปลา 126
ภาพที่ 84: ทศกัณฐ์เกี้ยวนางช้าง 128
ภาพที่ 85 กำเนิดทศคีรีวัน และทศคีรีธร 129
ภาพที่ 86: นางมณโฑขึ้นบุษบกเสี่ยงทาย 130
ภาพที่ 87: รณพักตร์ลาทศกัณฐ์กับนางมณโฑเพื่อไปเรียนศิลปศาสตร์ 132
ภาพที่ 88 รณพักตร์ไปถวายตัวเป็นศิษย์ฤาษีโคบุตร 133
ภาพที่ 89: รณพักตร์ตั้งกิจพิธี 134
ภาพที่ 90: รณพักตร์ได้ศรสามเล่ม 135
ภาพที่ 91: สหลิวันตั้งด่าน และด่านโขลช้าง (1) 137
ภาพที่ 92: ป้อมรักษาการและด่านของสหมลิวัน (2) 137
ภาพที่ 93: รณพักตร์รับสั่งให้ไปรบพระอินทร์ 139
ภาพที่ 94: ข้อความบรรยายเหตุการณ์ 140
ภาพที่ 95: รณพักตร์ยกทัพ 140
ภาพที่ 96: ทัพรณพักตร์ 142
ภาพที่ 97: ทัพพระอินทร์ 143
ภาพที่ 98: จักรกรด และศรวิษณุปาณัม 144
ภาพที่ 99: ข่ายเพชร และศรนาคบาศ 145
ภาพที่ 100: พระอินทร์หนี 146
ภาพที่ 101: ยักษ์สวมยอดกนก 147
ภาพที่ 102: ยักษ์ฤทธิกันนำทัพในภาพขบวนทัพของรณพักตร์ 147
ภาพที่ 103: นนทกาเกี้ยวนางมาลี 148
ภาพที่ 104: พระศิวะสาปนนทกาล 150
ภาพที่ 105: กำเนิดทรพา และเทวดารักษาทรพี 151

ภาพที่ 106: พญากาลนาคถวายราชธิดา 152
ภาพที่ 107: พญากาลนาคถวายราชธิดา 154
ภาพที่ 108: ไมยราพลาเรียนศิลปะวิทยา 155
ภาพที่ 109: ไมยราพถอดดวงใจ 156
ภาพที่ 110: ท้าวไกยเกษทรงพระสุบิน 157
ภาพที่ 111: ขบวนเสด็จนางไกยเกษีไปยังกรุงอยุธยา 157
ภาพที่ 112: ไกยเกษีเข้าเฝ้าท้าวอัชบาล 159
ภาพที่ 113: เสนาทั่งสี่เข้าเฝ้าท้าวอัชบาล 160
ภาพที่ 114: ท้าวอัชบาลเฉือนเนื้อแลกเนื้อทราย 161
ภาพที่ 115: พระอินทร์เชิญท้าวทศรถปราบปทูตทันต์ 161
ภาพที่ 116: ท้าวทศรถรบปทูตทันต์ 164
ภาพที่ 117: ชาวสวรรค์รื่นเริง 166
ภาพที่ 118: เมืองโรมพัตฝนแล้ง และท้าวโรมพัตประกอบพิธี 167
ภาพที่ 119: ขบวนเสด็จนางอรุณวดี 168
ภาพที่ 120: นางอรุณวดีล้างตบะฤาษีกไลโกฏ 170
ภาพที่ 121: ขบวนฤาษีกไลโกฏเดินทางไปยังกรุงโรมพัต 171
ภาพที่ 122: ทศรถนิมนต์สี่ฤาษี 173
ภาพที่ 123: ขบวนเสด็จท้าวทศรถ 173
ภาพที่ 124: ท้าวทศรถเข้าเฝ้าฤาษีกไลโกฏ 174
ภาพที่ 125 พระอินทร์ และฤาษีทั้งห้าเข้าเฝ้าพระศิวะ 176
ภาพที่ 126: ท้าวทศรถประกอบพิธีขอบุตร 177
ภาพที่ 127: ข้าวทิพย์สี่ปั้นบนพานทอง 178
ภาพที่ 128: นางมณโฑเสวยข้าวทิพย์ 179

ภาพที่ 129: ขบวนเสด็จประพาสป่าของท้าวทศรถ 180
ภาพที่ 130 ท้าวทศรถรับฟังบริวาร และท้าวทศรถรบเหรัตทูต 181
ภาพที่ 131 สมโภชสี่กุมาร 183
ภาพที่ 132: ทศกัณฐ์สั่งให้นำสีดาทิ้งน้ำ 184
ภาพที่ 133 สุกสารนำผอบไปลอยน้ำ 185
ภาพที่ 134: ฤาษีชนกพบผอบ 186
ภาพที่ 135: ฤาษีชนกเลี้ยงสีดา 188
ภาพที่ 136: ฤาษีชนกฝังสีดา 189
ภาพที่ 137: ท้าวทศรถมอบกระสุนแก่สี่กุมาร 191
ภาพที่ 138: พระรามแกล้งนางค่อมกุจจี 192
ภาพที่ 139: สีกุมารเดินทางไปเรียนวิชา 194
ภาพที่ 140: สี่กุมารเรียนศิลปวิทยา 195
ภาพที่ 141: สี่กุมารกลับเมือง 196
ภาพที่ 142: ขบวนเสด็จพระพรต และพระสัตรุต 197
ภาพที่ 143: พระพรต และพระสัตรุตเข้าเฝ้าท้าวไกยเกษ 198
ภาพที่ 144: ทศกัณฐ์สั่งนางกากนาสูรไปรบกวนฤาษี 199
ภาพที่ 145: ฤาษีขอให้ช่วยปราบนางกากนาสูร 200
ภาพที่ 146: พระราม พระลักษมณ์ปราบนางกา 202
ภาพที่ 147: พระรามลาท้าวทศรถ 202
ภาพที่ 148: พระราม พระลักษมณ์ออกจากเมือง 203
ภาพที่ 149: พระราม และพระลักษมณ์ผิงไฟ 204
ภาพที่ 150: พระรามยกศร 205
ภาพที่ 151: พระรามเข้าพบฤาษีชนก 207

ภาพที่ 152: พระรามพบสีดา 208
ภาพที่ 153: พระราม พระลักษมณ์ และสีดาออกเดินป่า 209
ภาพที่ 154: พระพรต และพระสัตรุตเฝ้าพระราม พระลักษมณ์ และสีดา 211
ภาพที่ 155: ขบวนเสด็จพระพรตและพระสัตรุต 212
ภาพที่ 156: พระลักษมณ์พาพระราม และสีดาข้ามแม่น้ำ 213
ภาพที่ 157: พระราม พระลักษมณ์ และสีดาพบสำมนักขา 214
ภาพที่ 158: ทศกัณฐ์สอดแนมพระราม 215
ภาพที่ 159: ทศกัณฐ์ลักสีดา 217
ภาพที่ 160: พระลักษมณ์พบพระรามกลางป่า (ส่วนล่างของภาพ) และภาพนกสดายุบินมาขวางทศกัณฐ์ (ส่วนบนของภาพ) 218
ภาพที่ 161: พระรามแผลงศรใส่มารีศ 219
ภาพที่ 162: พระรามพบนกสดายุ 220
ภาพที่ 163: หนุมานก่อกวนพระรามและพระลักษมณ์ 222
ภาพที่ 164: หนุมานถวายตัว 223
ภาพที่ 165: พาลีรบทรพี 224
ภาพที่ 166: พาลีไล่สุครีพ 225
ภาพที่ 167: พระลักษมณ์พบสุครีพ และสุครีพถวายตัว 226
ภาพที่ 168: พระรามแผลงศรฆ่าพาลี 227
ภาพที่ 169: สุครีพถวายกองทัพแก่พระราม 228
ภาพที่ 170: หนุมานขี่สัมพาทีไปกรุงลงกา 229
ภาพที่ 171: หนุมานรบพญานาค 231
ภาพที่ 172: หนุมานรบยักษ์วิตักศรี 233
ภาพที่ 173: หนุมานถามทางฤาษี 234

ภาพที่ 174: สีดาผูกคอ 235
ภาพที่ 175: หนุมานทูลเรื่องพระรามแก่นางสีดา 237
ภาพที่ 176: หนุมานรบสหัสกุมาร 237
ภาพที่ 177: อินทรชิตแผลงศรนาคบาศจับหนุมาน 239
ภาพที่ 178: อินทรชิตถวายตัวหนุมานแก่ทศกัณฐ์ 240
ภาพที่ 179: ประหารหนุมาน 242
ภาพที่ 180: หนุมานเผากรุงลงกา 243
ภาพที่ 181: หนุมานดับไฟปลายหาง และหนุมานขอความช่วยเหลือจากฤาษี 244
ภาพที่ 182: หนุมานเหาะกลับไปยังทัพพระราม 246
ภาพที่ 183: สุครีพแนะพระรามให้ขอทัพจากท้าวมหาชมพู 247
ภาพที่ 184: หนุมานกับองคตเข้าเฝ้าท้าวมหาชมพู และหนุมานกับองคตพาท้าวมหาชมพูมาทั้งแท่นบรรทม 249
ภาพที่ 185: ท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์ 249
ภาพที่ 186: หนุมานยกหินจองถนน 251
ภาพที่ 187: หนุมานโยนหินใส่นิลพัท 251
ภาพที่ 188: สุครีพห้ามการรบกันระหว่างหนุมานกับนิลพัทรบ 253
ภาพที่ 189 พระรามพิจารณาคดีหนุมานกับนิลพัททะเลาะกัน 254
ภาพที่ 190: หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 255
ภาพที่ 191: ข้อความภาษาไทยที่เขียนเพื่ออธิบายเหตุการณ์หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 257
ภาพที่ 192: หนุมานฆ่ายักษ์ภานุราช 257
ภาพที่ 193: พระรามยกทัพ 259
ภาพที่ 194 ทศกัณฐ์ปลอมเป็นฤาษีมาหลอกพระราม 260
ภาพที่ 195 พระรามประชุมพล 262

ภาพที่ 196 องคตอ่านสาร 263
ภาพที่ 197 สุครีพหักฉัตร 264
ภาพที่ 198 กุมภกรรณยกทัพ 266
ภาพที่ 199 พิเภกเข้าพบกุมภกรรณ 267
ภาพที่ 200 องคตตอบปัญหากุมภกรรณ 268
ภาพที่ 201 สุครีพรบกุมภกรรณจนถึงหนุมานและองคตช่วยสุครีพ 270
ภาพที่ 202 กุมภกรรณลับหอก 272
ภาพที่ 203 กุมภกรรณไปเอาหอกโมกขศักดิ์ 273
ภาพที่ 204 กุมภกรรณทำพิธีลับหอก และหนุมานทำลายพิธีลับหอก 274
ภาพที่ 205 ทศกัณฐ์สั่งให้แสงอาทิตย์ยกทัพไปรบกับพระราม 276
ภาพที่ 206 แสงอาทิตย์ยกทัพ 277
ภาพที่ 207 พระรามรบแสงอาทิตย์ 278
ภาพที่ 208 พระรามยกทัพ 279
ภาพที่ 209 องคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหม 281
ภาพที่ 210 แสงอาทิตย์ของแว่นแก้วคืนจากองคต 282
ภาพที่ 211 พระลักษมณ์ต้องหอกกุมภกรรณ 283
ภาพที่ 212 หนุมานเดินทางไปขอยาจากพระมารดาพระลักษมณ์ 285
ภาพที่ 213 กุมภกรรณล้ม 286
ภาพที่ 214 อสูรเคลื่อนทัพ 287
ภาพที่ 215 ทศกัณฐ์สั่งอินทรชิตออกรบ 288
ภาพที่ 216 อินทรชิตยกทัพ 289
ภาพที่ 217 พระลักษมณ์รบอินทรชิต 290
ภาพที่ 218 พระลักษมณ์ยกทัพ 291

ภาพที่ 219: อินทรชิตประกอบพิธีชุบศร 292
ภาพที่ 220: นางลอย 293
ภาพที่ 221 อภัยโทษเบญกาย 294
ภาพที่ 222 ชามพูวราชทำลายพิธีชุบศร 296
ภาพที่ 223 พระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศ 297
ภาพที่ 224 พระรามแก้ศรนาคบาศ 298
ภาพที่ 225 กำปั่นยกทัพ 300
ภาพที่ 226: ศึกยักษ์กำปั่น 303
ภาพที่ 227 พระอินทร์แปลง 304
ภาพที่ 228 พระลักษมณ์ต้องศรพรหมมาศ 305
ภาพที่ 229 หนุมานหักกคอช้างเอราวัณ 307
ภาพที่ 230 พระรามพยายามถอนศาสตราวุธออกจากอกพระลักษมณ์ 308
ภาพที่ 231 สีดาเสี่ยงทายบุษบก 310
ภาพที่ 232 สีดาดูศพพระราม 311
ภาพที่ 233 ถอนพิษศาสตราวุธพระลักษมณ์ 313
ภาพที่ 234 หนุมานเดินทางไปนำยาถอนพิษ 314
ภาพที่ 235: พระลักษมณ์รบอินทรชิตครั้งที่สอง 316
ภาพที่ 236 อินทรชิตลาพระมารดา 317
ภาพที่ 237 ศึกอินทรชิตครั้งที่สาม 318
ภาพที่ 238 พระรามแผลงศรประหารอินทรชิต 319
ภาพที่ 239: การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากระหว่างตอนพระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์กับตอนกำเนิดอโนมาตัน 324
ภาพที่ 240: การเปลี่ยนมาใช้ช่องสี่เหลี่ยมเป็นตัวคั่นฉากแทนการใช้ธรรมชาติ 325

ภาพที่ 241: การเขียนภาพแบ่งหนึ่งตอนต่อหนึ่งช่องแต่มีหลายเหตุการณ์..... 326
ภาพที่ 242: การเล่าเรื่องหนึ่งตอนหลายช่อง..... 328
ภาพที่ 243: การเล่าเรื่องแบบคู่ขนาน..... 330
ภาพที่ 244: ตัวอย่างการตอนยกทัพจากการแสดงของคณะหนังใหญ่วัดโบร์..... 331
ภาพที่ 245: พระศิวะประทับบนหลังช้างในตอนกุเปรันขอพระศิวะช่วย..... 333
ภาพที่ 246: พระศิวะถือศรเป็นอาวุธในตอนรณพักตร์ประกอบพิธีขอศรสามเล่ม..... 333
ภาพที่ 247: พระนารายณ์..... 334
ภาพที่ 248: พระพรหมในตอนรณพักตร์ได้ศรสามเล่ม..... 335
ภาพที่ 249: พระอินทร์รบรณพักตร์..... 336
ภาพที่ 250: มารีวัคพรหมหรือท้าวมาลีวราชในตอน พระศิวะมอบพระขรรค์แก่มารีวัคพรหม..... 336
ภาพที่ 251: ท้าวอัชบาลพาสี่พระกุมารถวายตัวเพื่อเรียนศิลปศาสตร์กับสี่ฤาษี..... 337
ภาพที่ 252: ตัวละครพระ(อรชุน)ที่สวมภูษา..... 338
ภาพที่ 253: ท้าวอัชบาลในตอนท้าวอัชบาลรบอสุรพักตร์..... 339
ภาพที่ 254: พระรามแสดงอิทธิฤทธิ์..... 339
ภาพที่ 255: นางไกยเกษีในตอนชาวสวรรค์รื่นเริง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 74)..... 340
ภาพที่ 256: ท้าวลัสเตียน..... 341
ภาพที่ 257: ทศกัณฐ์สี่กร..... 341
ภาพที่ 258: กุมภกรรณจากตอนกุมภกรรณลับหอก..... 342
ภาพที่ 259: พิเภก..... 343
ภาพที่ 260: รณพักตร์หรืออินทรชิตในตอนบำเพ็ญพิธี..... 344
ภาพที่ 261: กุเปรัน..... 344
ภาพที่ 262: นางสำมนักขา..... 345
ภาพที่ 263: แสงอาทิตย์..... 346

ภาพที่ 264: ทศคีรีวัน (ซ้ายมือของภาพ) และทศคีรีธร (ขวามือของภาพ)..... 347
ภาพที่ 265: สหมลิวัน..... 348
ภาพที่ 266: ไมยราพ..... 348
ภาพที่ 267: ฤทธิกัน..... 349
ภาพที่ 268: อสูรกำปั่น..... 350
ภาพที่ 269: ภานุราช..... 350
ภาพที่ 270: นางกากนาสูร..... 351
ภาพที่ 271: หิรันตยักษ์..... 352
ภาพที่ 272:รามสูร..... 352
ภาพที่ 273: อสุรพักตร์จากตอนอสุรพักตร์ขอพรพระศิวะ..... 353
ภาพที่ 274: นนทก..... 354
ภาพที่ 275: นนทกาล..... 355
ภาพที่ 276: ปทูตทันต์..... 355
ภาพที่ 277: พระพายจากตอนกำเนิดหนุมาน..... 356
ภาพที่ 278: ท้าวมหาชมพูจากตอนหนุมานและองคตทวงทัพ..... 356
ภาพที่ 279: พญากากาศหรือพาลีจากตอนพระพายพาเหล่าวานรเข้าเฝ้าพระศิวะ..... 357
ภาพที่ 280: สุครีพจากตอนสุครีพหักฉัตร..... 358
ภาพที่ 281: หนุมานแผลงฤทธิ์จากตอนกำเนิดหนุมาน..... 359
ภาพที่ 282: องคตจากตอนองคตส่งสาร..... 359
ภาพที่ 283: นิลพัท จากตอนสุครีพห้ามนิลพัทแลหนุมาน..... 360
ภาพที่ 284: ไชยามพวานจากตอนพระรามยกทัพ..... 361
ภาพที่ 285: ฤาษีกไลโกฏจากตอนกไลโกฏเข้าเมืองโรมพัต..... 361
ภาพที่ 286: ฤาษีทศกัณฐ์แปลง..... 362

ภาพที่ 287: ตัวละครแต่งกายคล้ายนักบวชในศาสนาพุทธ 363
ภาพที่ 288: ปราสาทในตอนหนุมานเผากรุงลงกา..... 364
ภาพที่ 289: อาศรมฤาษีจากตอนหนุมานถามฤาษี 365
ภาพที่ 290: ปะรำพิธีในตอนลงสรงองคต 365
ภาพที่ 291: ปะรำสำหรับเข้าเฝ้าในตอนองคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหม..... 366

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัดโบร์ (វត្តបូណ៌) ถือเป็นหนึ่งในศาสนสถานสำคัญของชุมชนใจกลางเมืองเสียมเรียบ บทบาทสำคัญของวัดโบร์นอกเหนือจากที่เป็นศาสนสถานสำหรับศาสนิกชนแล้ว ยังเป็นแหล่งเรียนรู้ด้านศิลปกรรมและนาฏกรรมพื้นบ้านหลากหลายแขนงมายาวนาน[1] โดยเฉพาะการแสดงหนังเงา (ល្ខោនណាំងស្បែក) เช่นหนังใหญ่ (ស្បែកធំ) อันเป็นการแสดงหนังเงาขั้นสูงที่แสดงเฉพาะเรื่องรามายณะเพียงอย่างเดียว[2]

คำว่า “โบร์” เป็นคำเรียกสั้น ๆ ที่อาจเกิดขึ้นจากการเรียกของชาวบ้านซึ่งอาศัยอยู่ในชุมชนละแวกนั้น โดยกร่อนเสียงมาจากคำว่า “ราชโบร์” หรือ “ราชบูร”[3] สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำในภาษาไทยว่า “ราชบูรณะ”[4] เหตุที่ศาสนสถานแห่งนี้ได้ชื่อว่าราชบูรณะนั้น อาจสืบเนื่องมาจากการที่วัดแห่งนี้เคยได้รับการอุปถัมภ์โดยกษัตริย์หรือราชวงศ์มาก่อน ทำให้วัดแห่งนี้มีสถานะเป็นพระอารามหลวงของกัมพูชา[5]

แม้ว่าชื่อเดิมของวัดจะทำให้สันนิษฐานได้ว่าเป็นวัดเก่าที่ได้รับการบูรณะ แต่ก็ไม่อาจทราบถึงอายุการสร้างหรือประวัติของวัดได้อย่างชัดเจนเนื่องจากไม่พบหลักฐานที่กล่าวถึงประวัติการสร้างวัด หรือหลักฐานอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัดจนกระทั่งถึงปัจจุบัน อีกทั้งสถาปัตยกรรมภายในวัดในปัจจุบันส่วนมากล้วนเป็นการสร้างขึ้นภายหลัง สันนิษฐานว่าน่าจะสร้างขึ้นเมื่อกัมพูชาหมดสภาวะสงครามในสมัยปัจจุบันแทบทั้งสิ้น ยกเว้นเพียงแต่พระอุโบสถใกล้กับซุ้มประตูทางเข้าวัดด้านทิศใต้ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นพระอุโบสถหลังเดิมที่สร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลพุทธศาสนาและศิลปกรรมซึ่งรับเข้ามาจากช่วงต้นกรุงรัตโกสินทร์หรือราวพุทธศตวรรษที่ 24-25 เมื่อครั้งที่จังหวัดเสียมเรียบเป็นหนึ่งในมณฑลบูรพาภายใต้การปกครองของราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์

---

[1] กนกศักดิ์ ธาณี, “***กระบวนการสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมการแสดงหนังเงาของอาเซียน กรณีศึกษาไทย ลาว และกัมพูชา***” (รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์, สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, 2559, หน้า 61.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[3] Wat Reach Bo (វត្តរាជបូត៌)

[4] Giteau, Madeline, “Les peintures du Rāmāyaṇa Cambodgien au monastère de Vat Bho (Siem Reap)” (***Torino : Edizioni A.I.T***., 2000, Page 179.

[5] กนกศักดิ์ ธาณี, “***กระบวนการสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมการแสดงหนังเงาของอาเซียน กรณีศึกษาไทย ลาว และกัมพูชา***” (รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์, สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, 2559, หน้า 61.

สาเหตุอีกประการหนึ่งที่ทำให้วันนี้ได้ชื่อว่า “ราชบูรณะ” น่าจะเกี่ยวข้องกับการที่บนผนังหุ้มกรองทิศตะวันออกนั้นประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มสยาม จึงอาจเป็นไปได้ว่าทางราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์อาจมีความสัมพันธ์บางประการกับพระอุโบสถหลังนี้

อนึ่ง การตั้งชื่อว่า “ราชบูรณะ” เป็นธรรมเนียมที่พบในกรุงอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์เท่านั้น ไม่ปรากฏการตั้งชื่อเช่นนี้ในวัดกรุงกัมพูชาจึงเป็นอีกหนึ่งประเด็นที่อาจช่วยอธิบายถึงประวัติของวัดและพระอุโบสถแห่งนี้

รูปแบบของพระอุโบสถสันนิษฐานว่าน่าจะสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลทางพุทธศาสนาและศิลปะจากกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องจากลักษณะทางสถาปัตยกรรม และศิลปกรรมที่ประดับอยู่ภายนอกพระอุโบสถมีลักษณะเช่นเดียวกับพระอุโบสถแห่งอื่นที่ได้รับอิทธิพลจากกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นพระอุโบสถในจังหวัดพระตะบองซึ่งได้รับการศึกษาแล้วว่าสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลศิลปกรรมจากกรุงรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ 5[6] ที่เป็นพระอุโบสถทรงโรงแบบมีเสาพาไลรองรับหลังคาปีกนก ชั้นหลังคาทำเป็นตับซ้อนชั้นประดับด้วยช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ ส่วนภายในเขียนประดับด้วยภาพจิตรกรรมประดับไว้เต็มบานผนังทั้งสี่ทิศ

ภาพจิตรกรรมของพระอุโบสถหลังนี้เป็นที่สนใจของนักประวัติศาสตร์หลายท่าน เนื่องจากมีการนำวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์หรือเรียมเกรฺติ์มาเขียนไว้จนเต็มผนังทั้งสี่ทิศ ต่างไปจากขนบการเขียนจิตรกรรมประดับพระอุโบสถหลังอื่น ๆ ที่นิยมนำพุทธประวัติหรือทศชาติมาเขียนตามอิทธิพลที่รับมาจากกรุงรัตนโกสินทร์[7] ความแตกต่างดังกล่าวส่งผลให้เกิดความน่าสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับสาเหตุหรือจุดประสงค์ที่เลือกนำวรรณกรรมรามเกียรติ์มาเขียนแทนที่พุทธประวัติหรือทศชาติ

อีกประเด็นที่ควรศึกษาคือวรรณกรรมที่เป็นแรงบันดาลใจในการเขียนภาพเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในงานจิตรกรรมวัดโบร์เนื่องจากช่างเลือกนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับต้นกำเนิดและการศึกของเหล่าตัวละครที่เป็นประถมวงศ์ทั้งฝ่ายพระรามกับทศกัณฐ์ สอดคล้องกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก*แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หรือ*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ทว่าเหตุการณ์หลังจากตอนกำเนิดพระรามคือในระหว่างเหตุการณ์ที่พระรามออกป่าเดินทางทำศึกกับเหล่ายักษ์นั้นปรากฏเหตุการณ์ที่ไม่พบอยู่ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ด้วย จึงไม่อาจกล่าวได้ว่าช่างเลือกเขียนจิตรกรรมตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ไปตลอดทั้งเรื่อง ส่งผลให้เกิดเป็นประเด็นปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมว่า แท้จริง

---

[6] โปรดดู Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***”, วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมสาสตร์มหาบบัณฑิต , สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.

[7] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, “***ศิลปะเขมร***”(กรุงเทพฯ: มติชน, 2557), หน้า 108.

แล้วช่างเลือกนำเสนอเหตุการณ์ที่มีนอกเหนือจากบทพระราชนิพนธ์*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มาจากวรรณกรรมฉบับใด และวรรณกรรมฉบับที่ช่างเลือกนั้นมีความสัมพันธ์หรือเป็นที่รู้จักกับกลุ่มช่างผู้ซึ่งสร้างสรรค์จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์แห่งนี้อย่างไร

ศาสนสถานในกัมพูชาที่สร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลจากกรุงรัตนโกสินทร์และมีการนำวรรณกรรมรามเกียรติ์มาเขียนประดับ นอกจากที่พระอุโบสถวัดโบร์ยังมีจิตรกรรมรามเกียรติ์บนผนังระเบียงคดของวัดอุโบสถรตนารามหรือวัดพระแก้วกรุงพนมเปญซึ่งปรากฏบันทึกถึงประวัติการสร้างไว้อย่างชัดเจนว่าสร้างขึ้นภายใต้แหล่งบันดาลใจจากวัดพระแก้วกรุงรัตนโกสินทร์[8] อีกทั้งการออกแบบยังได้ช่างผู้ซึ่งเคยเดินทางเข้าไปรับการศึกษาในกรุงเทพ แล้วนำแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมจากกรุงรัตนโกสินทร์มาสร้างสรรค์ผลงาน[9] โดยเฉพาะการเขียนภาพเหตุการณ์ที่ยาวต่อเนื่องหลายเหตุการณ์โดยใช้ธรรมชาติเช่นโขดหินหรือแนวต้นไม้มาเป็นตัวกั้นฉาก ซึ่งเป็นกรรมวิธีการกั้นฉากประเภทหนึ่งในงานออกแบบจิตรกรรมของกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นที่นิยมอย่างมากในการเขียนจิตรกรรมในกัมพูชา[10] หากแต่กรรมวิธีดังกล่าวกลับไม่ใช่กรรมวิธีหลักที่ช่างผู้รังสรรค์จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์เลือกใช้เนื่องจากภาพจิตรกรรมนั้นช่างออกแบบให้ในหนึ่งผนังมีแถวแนวนอนซ้อนกันสามแถว และในหนึ่งแถวจะแบ่งช่องสี่เหลี่ยมแต่มีขนาดไม่สม่ำเสมอมาเรียงต่อกันสำหรับบรรจุภาพของเหตุการณ์ (ภาพจับ) ในแต่ละตอนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระอุโบสถวัดโบร์แห่งนี้

การออกแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมดังกล่าว ส่งผลให้เกิดเป็นประเด็นปัญหาให้ศึกษาถึงที่มาของแรงบันดาลใจที่ใช้ในการออกแบบ ว่าเป็นกลุ่มช่างที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปกรรมรัตนโกสินทร์โดยตรงเช่นเดียวกับที่วัดอุโบสถรตนารามกรุงพนมเปญหรือได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปกรรมอื่นนอกเหนือไปจากจิตรกรรม

การศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์โดยละเอียดและครอบคลุมทั้งทางด้านการศึกษาเทคนิคเชิงช่าง ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมกับวรรณกรรม และอิทธิพลจากศิลปกรรมภายนอกกรุงกัมพูชา โดยเฉพาะกับศิลปกรรมจากกรุงรัตนโกสินทร์ สามารถส่งผลให้เกิดการขยายขอบเขตความรู้ทางด้านศิลปกรรมโดยเฉพาะจิตรกรรมในประเทศกัมพูชาที่ปัจจุบันยังคงได้รับการศึกษาไม่กว้างขวางเท่าที่ควร อีกทั้งยังอาจฉายให้เห็นภาพความสัมพันธ์อันดี

---

[8] โปรดดู ศานติ ภักดีคำ, "***เขมรสมัยหลังพระนคร***" (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), หน้า 133.

[9] San Phalla, "***การเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเรียมเกร์ในพระบรมมหาราชวังประเทศกัมพูชาและจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ในพระบรมมหาราชวงประเทศไทย***" (วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา (สหสาขาวิชา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), หน้า 58.

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 82.

และอิทธิพลในเชิงแรงบันดาลใจทางด้านศิลปกรรมระหว่างประเทศไทยกับประเทศกัมพูชาในช่วงเวลาที่มีการเขียนภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ขึ้นอีกด้วย

1.2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาวรรณกรรมที่เป็นแรงบันดาลใจในการเขียนภาพเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในงานจิตรกรรมวัดโบร์ ว่ามาจากวรรณกรรมฉบับใด และวรรณกรรมฉบับที่ช่างเลือกนั้นมีความสัมพันธ์หรือเป็นที่รู้จักกับกลุ่มช่างผู้ซึ่งสร้างสรรค์จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์แห่งนี้อย่างไร

2. ศึกษาเรื่องกลุ่มช่าง และที่มาของแรงบันดาลใจที่ใช้ในการออกแบบ ว่าเป็นกลุ่มช่างที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปกรรมรัตนโกสินทร์โดยตรงหรือได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปกรรมอื่นนอกเหนือไปจากจิตรกรรม

1.3. สมมติฐานของการศึกษา

1. วรรณกรรมที่จิตรกรรมเลือกมาเป็นแหล่งบัลดาลใจมาจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบางสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก*แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. มีการแทรกเหตุการณ์จากวรรณกรรมฉบับอื่นนอกเหนือจากข้อที่หนึ่ง

3. การออกแบบภาพนั้นเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของช่างท้องถิ่น

1.4. ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้เป็นการศึกษาเฉพาะจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชาเป็นหลัก แต่อาจใช้หลักฐานแวดล้อมอื่น ๆ เช่นสถาปัตยกรรมในพื้นที่บริเวณทีปรากฏภาพจิตรกรรม

1.5. วิธีการศึกษา

1. ค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยใช้วรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นหลักในการตรวจสอบ

2. เก็บข้อมูลจากการสำรวจภาคสนามและถ่ายภาพงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

3. ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากภาคสนามร่วมกับข้อมูลเอกสาร

4. ประมวลการค้นคว้าทั้งหมดเพื่อสรุปผลการศึกษา

1.6. แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

1. หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร
2. หอสมุดแห่งชาติ
3. หอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. เก็บข้อมูลจากการสำรวจภาคสนามวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

1.7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อทราบถึงความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมระหว่างกรุงรัตนโกสินทร์กับจังหวัดเสียมเรียบในขณะนั้น ทั้งในด้าน จิตรกรรม วรรณคดี และนาฏศิลป์

2. สามารถนำไปใช้ประกอบการศึกษาในสาขาอื่น ๆ โดยเฉพาะการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมรามเกียรติ์ เรียมเกรฺติ์ เป็นต้น

3. เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการนำมาพัฒนาวงการช่างศิลปะไทยให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้น

1.8. ข้อตกลงเบื้องต้น

การใช้ชื่อรามเกียรติ์เป็นหัวข้อของวิทยานิพนธ์นี้ ไม่ได้มีเจตนาต้องการชี้นำให้เชื่อว่าเป็น *รามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก* หากแต่เป็น ไปเพื่อความสะดวกของผู้ที่จะทำการสืบค้นบนฐานข้อมูลในประเทศไทยที่ส่วนใหญ่รู้จักวรรณกรรมเล่าเรื่องพระรามในชื่อรามเกียรติ์มากกว่า

การศึกษานี้ มีการนำวรรณกรรม*รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มาใช้ในการศึกษา โดยทั้งสองฉบับนั้น มีตัวละครเดียวกัน แต่มีชื่อเรียกต่างกัน เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงของใช้ชื่อตัวละครอ้างอิงจากวรรณกรรมบทละคร*รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก*เป็นหลักเพื่อความสะดวกและราบรื่นของงานวิจัยฉบับนี้ แต่หากมีความจำเป็นต้องกล่าวถึงชื่อเฉพาะไม่ว่าจะเป็นชื่อของวรรณกรรมหรือตัวละคร ผู้เขียนจะใส่อ้างอิงไว้เพื่อไม่ให้เกิดความสับสน

คำว่ารามายณะที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการสื่อถึงวรรณกรรมเล่าเรื่องพระรามก่อนพุทธศตวรรษที่ 19

บทที่ 2
วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ปัญหาประการหนึ่งของการศึกษาภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบประเทศกัมพูชาคือ ในปัจจุบันยังไม่พบหลักฐานทางด้านวรรณกรรมที่กล่าวถึงหรืออ้างอิงถึงประวัติของวัด นอกจากจะขาดหลักฐานทางด้านวรรณกรรมแล้ว ในงานศึกษาก่อนหน้า ยังไม่เคยมีการศึกษารูปแบบศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมของพระอุโบสถมาก่อน เพราะฉะนั้นในบทนี้ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญของการศึกษารูปแบบศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถแห่งนี้ โดยศึกษาเฉพาะสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมของพระอุโบสถ เพื่อทำการกำหนดอายุสมัยที่พระอุโบสถวัดโบร์ถูกสร้างขึ้น โดยมีข้อสมมติฐานในเบื้องต้นว่า พระอุโบสถหลังนี้น่าจะสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของศิลปะรัตนโกสินทร์ ในช่วงเดียวกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้ารัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นสมัยสุดท้ายที่จังหวัดเสียมเรียบยังอยู่ใต้การปกครองของราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์

วัดโบร์เป็นชื่อที่ใช้กันแพร่หลายในปัจจุบันอาจเกิดขึ้นจากการความนิยมชุมชน ณ บริเวณวัดแห่งนี้ โดยคำว่า “โบร์” ที่เป็นชื่อของวัดเป็นการกร่อนเสียงมาจากคำว่า “ราชโบ” เขียนด้วยอักษรเขมรคือ “រាជបូណ៌” อ่านออกเสียงได้ว่า “เรียจชะ-โบร์”/ “Reach-Bo” ประกอบขึ้นจากคำสองคำคือ “រាជ” ออกเสียงว่า “เรียจ”[11] มีความหมายว่าพระราชา[12] หรือ Royal ในภาษาอังกฤษ และคำว่า “បូណ៌” อ่านออกเป็นสำเนียงเขมรว่า บูร์ หรือ โบ (Bo) ซึ่งคำนี้ไม่มีความหมายในภาษาเขมรแต่น่าจะตรงกับคำว่าบูรณะในภาษาไทยซึ่งเป็นคำยืมมาจากคำว่า ปูรณ/pûrva ในภาษาสันสกฤต[13]

เมื่อนำสองคำมารวมกันจะมีหมายตรงกับคำว่า “ราชบูรณะ” ของไทย[14] ประเด็นที่น่าสนใจคือคำ ๆ นี้ไม่ปรากฏใช้ในวัดทั่วไปในกรุงกัมพูชา อีกทั้งในภาษาเขมรก็ไม่ได้ใช้คำว่าบูรณะเป็น

---

[11] คณะกรรมการทุนพระยาอนุมานราชธน, “***พจนานุกรมเขมร-ไทย ฉบับทุนพระยาอนุมานราชธน เล่ม 4 ร-ส-ส***”(กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์, 2525), หน้า 653.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[13] “***พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2554***” เข้าถึงจาก https://dictionary.orst.go.th

[14] Giteau, Madeleine., “Note sur L’Iconographie des murals du monastère de Vat Bho (Siem Reap)” (***Udaya: Jouranal of Khmer studies*** Vol.5), 2004, Page. 19.

คำสามัญเพื่อสื่อความหมายว่า “ซ่อมแซมหรือทำให้กลับคืนดังเดิม”[15] เพราะฉะนั้นจึงอาจสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นการตั้งชื่อตามแบบแผนของไทยมากกว่า

คำว่า “ราชบูรณะ” เกิดขึ้นจากการสมาส[16]ระหว่างคำว่า “ราช” มีความหมายว่าพระเจ้าแผ่นดิน[17]กับ“บูรณะ”ที่หมายถึงซ่อมแซม เมื่อสองคำดังกล่าวมารวมกันจึงมีความหมายว่าบูรณะซ่อมแซมหรือสร้างโดยพระเจ้าแผ่นดิน[18] ธรรมเนียมการตั้งชื่อวัดว่า “ราชบูรณะ” ตามแบบแผนของไทยจึงตั้งขึ้นให้แก่วัดที่ได้รับการอุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์หรือราชวงศ์ ตัวอย่างเช่น วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยาที่สร้างขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ดังข้อความในพระราชพงศาวดารว่า[19] *“พระราชกุมาเจ้าสามพระยา ได้เสวยราชสมบัติพระนครศรีอยุ (ธยา ทรงพระ) นามสมเด็จพระบรมราชาธิราชเจ้า และท่านจึงให้ก่อพระเจดีย์สองพระองค์....ในศักราชนั้นสถาปนาวัดราชบุณ”*[20] หรือศาสนสถานอีกแห่งคือวัดเลียบ จังหวัดกรุงเทพมหานครฯ ที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ พระเจ้าหลานเธอในรัชกาลที่ 1 ทรงพระราชศรัทธาบูรณปฏิสังขรณ์ จากนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จึงพระราชทานนามวัดใหม่ว่า “วัดราชบูรณราชวนรวิหาร”[21] เพราะฉะนั้นการตั้งชื่อของวัดราชบูร/โบร์ ในจังหวัดเสียมเรียบที่สันนิษฐานว่าเป็นคำยืมมาจากคำไทยก็อาจสัมพันธ์กับธรรมเนียมดังกล่าว

หลักฐานด้านลายลักษณ์อักษรที่มีปรากฏชื่อวัดเท่าที่พอจะสืบค้นได้ในปัจจุบัน พบอยู่ในแผนที่การสำรวจทรัพยากรและธรณีวิทยาเขียนขึ้นโดยชาวฝรั่งเศสเมื่อราวปีคริสต์วรรษที่ 1932 หรือ

---

[15] “***พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2554***” เข้าถึงจาก https://dictionary.orst.go.th

[16] โปรดดู เอกรัตน์ อุดมพร, “***พจนานุกรมคำสมาส-สนธิ***”, (กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา, 2549).

[17] “***พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2554***” เข้าถึงจาก https://dictionary.orst.go.th

[18] สมคิด จิระทัศนกุล, “***วัด: พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย***” (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549), หน้า 19.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[20] “พระราชพงศาสดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์” ใน ***คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และพระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์***. (พิมพ์ครั้งที่ 2), พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2525, หน้า 446.

[21] หอสมุดวังท่าพระ สำนักหอสมุดกลาง ม.ศิลปากร ใน ท่องวัดผ่านเว็ป เข้าถึงจาก http://www.thapra.lib.su.ac.th/web-temple/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=32

ราวปีพุทธศักราช 2473[22] (ภาพที่ 1) ภายหลังการเข้าปกครองเขมรของราชอาณาจักรฝรั่งเศส 24 ปี ระบุชื่อ “Wat Bo” แสดงให้เห็นว่าในความทรงจำของผู้คน ณ ช่วงเวลาที่ชาวฝรั่งเศสทำการสำรวจเพื่อเขียนแผนที่ การใช้ชื่อย่อของวัดแห่งนี้อาจเป็นที่นิยมมากกว่าการใช้ชื่อเต็ม และอาจเป็นไปได้ว่าศาสนสถานแห่งนี้น่าจะถูกเรียกว่า “ราชบูรณะ” มาตั้งแต่สมัยแรกสร้างแล้ว



ภาพที่ 1: ชื่อวัดโบในแผนที่การสำรวจโบราณสถานแลธรณีวิทยาตีพิมพ์เมื่อปีค.ศ. 1932 โดย Service Géographique de l'Indochine

ที่มา: National Library of Australia digitised item. MAP G8014.A5 1932, **Angkor Wat - Angkor Thom / dressé, héliogravé et publié par le Service Géographique de l'Indochine**, https://catalogue.nla.gov.au/catalog/6302416

2.1. ความสำคัญของตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินบนผนังพระอุโบสถ

หลักฐานที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างชื่อวัดกับราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์คือการประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มสยามเหนือซุ้มประตูทางเข้าช่องกลางบนผนังทิศตะวันออก (ภาพที่ 2) ซึ่งตรานี้จะนำไปใช้ได้ก็ต่อเมื่อได้รับพระบรมราชานุญาตจากพระเจ้าแผ่นดินเสียก่อน[23] เนื่องจากตราสัญลักษณ์นั้น ประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อเป็นตัวแทนให้กับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งในกรณีของตราอาร์มสยามนั้นถูกออกแบบโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นเครื่องหมายแทนของประเทศและ

---

[22] French Indochina. Service geographique, cartographer, Angkor Wat - Angkor Thom / dressé, héliogravé et publié par le Service Géographique de l'Indochine copy Edition de Décembre 1932. ที่มา National Library of Australia digitised item. MAP G8014.A5 1932 copy, เข้าถึงจาก https://catalogue.nla.gov.au/catalog/6302416 เข้าถึงเมื่อวันที่ 12 มิถุนายน 2566.

[23] โปรดดู พระราชบัญญัติใช้ตราแผ่นดิน ใน “***ราชกิจจานุเบกษา***” วันที่ 27 เมษายน 2432 เล่ม 6 ตอนที่ 4 หน้า น 27-31.

รัฐบาล[24] เมื่อมีการนำตราประจำแผ่นดินมาประดับจึงอาจเป็นไปได้ว่าพระอุโบสถวัดโบร์หลังนี้มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น การแสดงให้เห็นถึงอำนาจปกครองเหนืองจังหวัดหวัดเสียมเรียบ หรือวัดแห่งนี้ได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนัก หรืออย่างน้อยที่สุดคือได้รับการอุปถัมภ์จากข้าราชการที่พระเจ้าแผ่นดินแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ไว้วางพระทัย ดังเช่นพระอุโบสถวัดด๊อมเร็ยซอ (วัดช้างเผือก) ในจังหวัดพระตะบองที่สร้างขึ้นโดยการอุปถัมภ์ของเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองคนสุดท้าย ซึ่งพระอุโบสถหลังดังกล่าวประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มสยาม เพื่อสื่อความหมายว่าเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) จงรักภักดีต่อราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ และแผ่นดินเมืองพระตะบองก็เป็นของกรุงรัตนโกสินทร์[25] เพราะฉะนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า ตราพระราชลัญจกรซึ่งประดับอยู่เหนือซุ้มประตูทางเข้าของพระอุโบสถวัดโบร์ อาจสื่อความหมายว่าแผ่นดินเมืองเสียมเรียบนี้เป็นแผ่นดินใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์เช่นเดียวกับที่วัดด๊อมเร็ยซอ



ภาพที่ 2: ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มแห่งราชอณาจักรสยาม
ที่มา: ซุ้มประตูทางเข้าบนผนังทิศตะวันออกของพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ถ่ายเมื่อ 8 พฤษภาคม 2566

[24] เรวัตร หินอ่อน, “การสร้างภาพลักษณ์ของ “สยามใหม่” ในตราอาร์มแผ่นดินสมัยต้นรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. ๒๔๔๑-๒๔๓๕)”, (***การประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 4 วันที่ 7 พ.ค. 2557***, SmartsIV: ประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรม, 2557), หน้า 195.

[25] อิสรชัย บูรณะอรรตน์ และปองพล ยาศรี, “ความสัมพันธสยาม-กัมพูชาในปลายแผ่นคริสต์ศตวรรษที่ 19: ภาสะท้อนผ่านศิลปะ และสถาปัตยกรรมพระอุโบสถ วัดดำเร็ยซอ เมืองพระตะบอง”, ***วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา,*** 35(2), กรกฎาคม-ธันวาคม 2559), หน้า 138.

จากการตั้งชื่อวัดและการประดับพระราชลัญจกร ที่แสดงความเกี่ยวข้องกับกรุงรัตนโกสินทร์ทำให้อาจตั้งข้อสมมติฐานในเบื้องต้นได้ว่า พระอุโบสถวัดโบร์นี้สร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของกรุงรัตนโกสินทร์ หากแต่การศึกษาเฉพาะชื่อของวัดและตราพระราชลัญจกรนั้น ไม่สามารถใช้ตอบคำถามถึงอายุสมัยที่พระอุโบสถแห่งนี้ถูกสร้างขึ้นได้อย่างครอบคลุมและชัดเจนเท่าที่ควร ฉะนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่พระอุโบสถหลังนี้จะต้องได้รับการศึกษาทางด้านรูปแบบศิลปกรรม และสถาปัตยกรรมซึ่งจะได้กล่าวถึงในลำดับถัดไป

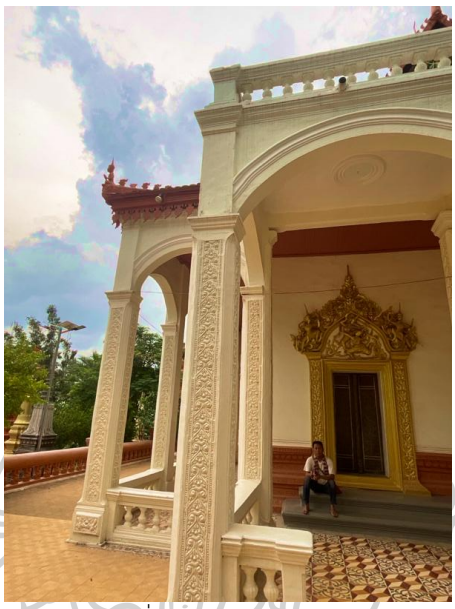
2.2. ลักษณะทางสถาปัตยกรรมและรูปแบบพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวังเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

อาคารพระอุโบสถวัดโบร์สร้างอยู่บนฐานเขียงที่ยกพื้นสูง รอบขอบฐานสร้างเป็นรั้วเตี้ยกั้นล้อมเสมือนเป็นกำแพงแก้วเฉพาะของพระอุโบสถ และทำซุ้มทางเข้าทั้งสี่ทิศ พื้นที่ว่างระหว่างรั้วจนถึงอาคารพระอุโบสถเป็นลานประทักษิณ รอบตัวอาคารมีเสาพาไลทำหน้าที่รองรับหลังคากันสาด ช่องว่างระหว่างเสาพาไลสร้างเป็นรั้วเตี้ย ๆ เชื่อมระหว่างเสา ทำให้เกิดเป็นแนวระเบียงรอบอาคารพระอุโบสถขึ้นอีกหนึ่งชั้น และบริเวณหลังคากันสาดด้านทิศตะวันออกเป็นทิศเดียวที่สร้างมุขต่อเติมยื่นออกมาจากแนวหลังคากันสาด เพื่อเป็นที่กำบังเพิ่มเติมให้กับประตูทางเข้าพระอุโบสถจำนวนสามช่อง โดยที่ประตูทางเข้ากลางมีขนาดใหญ่กว่าประตูขนาบข้างด้านซ้ายและขวา ทางด้านผนังทิศตะวันตกทำประตูทางเข้าเช่นเดียวกันแต่ทำเพียงแค่สองช่องและไม่มีการต่อเติมมุขแบบทิศตะวันออก (ภาพที่ 3) ส่วนผนังด้านทิศเหนือกับทิศใต้เจาะเป็นช่องหน้าต่างซึ่งทั้งหมดประดับด้วยเสาและซุ้มปูนปั้น

ชั้นหลังคาทำเป็นหลังคาซ้อนจำนวนสามชั้นสามตับ ด้านล่างของหลังคาตับที่สามเว้นระยะห่างกับหลังคากันสาดค่อนข้างมาก ทำให้คอสองมีขนาดกว้างส่งผลให้สัดส่วนของอาคารโดยรวมดูมีความสูง

การประดับตกแต่งชั้นหลังคาและหน้าบัน เป็นการประดับด้วยเครื่องลำยองเช่นเดียวกับพระอุโบสถหลังอื่น ๆ ที่ร่วมสมัยกัน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากกรุงรัตนโกสินทร์ คือยอดจั่วประดับช่อฟ้า กรอบหน้าบันเป็นนาคสะดุ้ง บนตัวรวยประดับใบระกา ปลายกรอบประดับหางหงส์ที่ปั้นเป็นรูปพญานาคหลายเศียร แต่เฉพาะหลังคากันสาดเท่านั้นที่ทำเป็นเทพพนม (ภาพที่ 4) จากลักษณะดังกล่าว ในเบื้องต้นอาจสันนิษฐานได้ว่า พระอุโบสถวัดโบสร้างขึ้นตามรูปแบบของกลุ่มพระ

อุโบสถและพระวิหารทรงโรงแบบมีระเบียงรอบ[26] ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะที่รับมาจากกรุงรัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งที่มณฑลบูรพายังอยู่ภายใต้การปกครองของสยาม



ภาพที่ 3: มุขหลังคาสกันสาดที่ต่อเติมจากผนังทิศตะวันออก ด้านบนทำรั้วเตี้ย
ที่มา: พระอุโบสถ วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ถ่านจากมุมทิศตะวันออกเฉียงใต้



ภาพที่ 4: ส่วนประดับชั้นหลังคามุมทิศตะวันออกเฉียงใต้ของพระอุโบสถวัดโบร์
ที่มา: พระอุโบสถ วัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ถ่านจากมุมทิศตะวันออกเฉียงใต้

---

[26] Sirang Leng, "***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***", วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต , สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560, หน้า 54. และโปรดดูความหมายของพระอุโบสถ และ วิหารแบบมีระเบียงรอบได้ใน สมใจ นิ่มเล็ก, "***อุโบสถ สถาปัตยกรรมไทย***", กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2547, หน้า 13 และ30.

2.3. วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

2.3.1. วิเคราะห์ตำแหน่งที่ตั้งของพระอุโบสถวัดโบร์

โดยปกติแล้ว การวางตำแหน่งที่ตั้งสถาปัตยกรรมประธาน มักนิยมสร้างให้อยู่บริเวณกึ่งกลางของพื้นที่ เพื่อเน้นความสำคัญของตัวอาคาร และจะได้มีพื้นที่ว่างสำหรับสร้างสถาปัตยกรรมอื่น ๆ เพิ่ม โดยเฉพาะการวางผังของศาสนสถานในประเทศกัมพูชาสมัยหลังเมืองพระนคร ที่รับอิทธิพลแบบแผนมาจากกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นในราวรัชกาลที่ 3-5 ที่นิยมออกแบบเป็นผังอ้างอิงแนวแกนคือมีสถาปัตยกรรมประธาน เช่น เจดีย์ วิหารหรือพระอุโบสถ จากนั้นจึงค่อยสร้างสถาปัตยกรรมอื่นเรียงเพิ่มเติม[27]

หากเชื่อว่าพระอุโบสถของวัดโบร์เป็นสถาปัตยกรรมประธานเพราะมีขนาดใหญ่ และเป็นอาคารที่น่าจะเก่าแก่ที่สุดของวัด อุโบสถน่าจะต้องอยู่บริเวณกึ่งกลางของพื้นที่ ทว่าตำแหน่งของพระอุโบสถวัดโบร์กลับไม่ได้ตั้งอยู่ใกล้เคียงหรือบริเวณกึ่งกลาง ซึ่งน่าจะเป็นตำแหน่งสำคัญของเขตศาสนสถาน แต่กลับอยู่ชิดกับรั้วและซุ้มทางเข้าของวัด (ภาพที่ 5 ในกรอบสีแดง) อีกทั้งยังเป็นสถาปัตยกรรมเดียวที่หันหน้าประตูทางเข้าไปยังทิศตะวันออก ต่างไปจากสถาปัตยกรรมอื่นในบริเวณใกล้เคียง เช่น ศาลาการเปรียญด้านทิศเหนือ อาคารศูนย์การเรียนรู้ และศาลาการเปรียญหลังเก่าด้านทิศเหนือของพระอุโบสถ ซึ่งจะเห็นได้ว่าทุก ๆ สถาปัตยกรรมดังที่กล่าวถึง ล้วนหันประตูทางเข้าไปหาพื้นที่ที่เป็นลานโล่งแทบทั้งสิ้น (รูปที่ 5 กรอบสีเหลือง)

เมื่อนำตำแหน่งภาพถ่ายจากดาวเทียมมาเปรียบเทียบกับภาพแผนที่ที่เขียนขึ้นราวปีค.ศ. 1932 – 1939 โดยชาวฝรั่งเศสจะเห็นได้ว่ามีสถาปัตยกรรมเนื่องในศาสนา (สี่เหลี่ยมผืนผ้าสีแดง[28]ในภาพที่ 6 ลูกศรสีฟ้า) อยู่ 2 จุดด้วยกัน โดยจุดที่ใกล้กับแนวกำแพง (เส้นกรอบสีดำภายในภาพแผนที่ภาพที่ 6) สันนิษฐานว่าเป็นตำแหน่งของพระอุโบสถของวัดโบร์ และจุดสีแดงที่อยู่เหนือพระอุโบสถนั้น อาจเป็นศาลาการเปรียญหลังเก่าซึ่งน่าจะมีอายุการสร้างใกล้เคียงกับตัวพระอุโบสถ เพราะฉะนั้นจึงอาจสันนิษฐานได้ว่า การที่พระอุโบสถตั้งอยู่ใกล้แนวประตูและกำแพงวัดตามที่เป็นอยู่ในปัจจุบันน่าจะเกิดขึ้นจากความจงใจตั้งแต่สมัยแรกสร้าง โดยที่อาจจงใจออกแบบให้มีแค่สองสถาปัตยกรรม

---

[27] Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***”(วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), หน้า 55.-56.

[28] สีแดงแทนสถาปัตยกรรมเกี่ยวกับศาสนา โบราณสถาน หรือสถานที่สำคัญในแผน โปรดดูวิธีใช้สัญลักษณ์ใน https://catalogue.nla.gov.au/catalog/4040

สำหรับใช้งานคือ มีพระอุโบสถที่เน้นย้ำความสำคัญโดยการสร้างรั้วล้อมรอบเฉพาะบนฐานของพระอุโบสถ[29] จากนั้นจึงใช้พระอุโบสถเป็นแกนสำหรับสร้างศาลาการเปรียญหลังเก่า ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคหลังกัมพูชาธิปไตยที่เริ่มมีการขยายผังเมืองกับจำนวนประชากรที่เพิ่มมากขึ้น ความต้องการสร้างอาคารใหม่ ๆ ยังคงอ้างอิงตำแหน่งของพระอุโบสถเช่นเดิม แต่พระอุโบสถไม่ได้ทำหน้าที่เป็นแกนหลักของวัดอีกต่อไป เพราะเกิดการเปลี่ยนแนวคิดจากการวางผังแบบอ้างอิงแนวแกนไปสู่แนวคิดความสะดวกของการใช้งานพื้นที่คือ การหันหน้าอาคารเข้าหาลานอเนกประสงค์



ภาพที่ 5: แผนผังวัดโบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา (กรอบสีแดง)
ที่มา: https://www.google.com/maps/

[29] Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***”, (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), หน้า 56.



ภาพที่ 6: ภาพแผนที่แสดงตำแหล่งวัดโบในปีค.ศ. 1939 ที่มีการขยายตัวเมืองออก และมีการสร้างโรงไฟฟ้าเพิ่มขึ้นบนถนนนอกตัวเมืองใกล้กับวัดโบ

ที่มา: National library of Australian: MAP G8011.E15 1939, Carte archeologique de la region d'Angkor / d'apres les travaux de l'ecole francaise d'Extreme -Orient de l'Aviation Militaine et du Service Geographique เข้าถึงจาก https://catalogue.nla.gov.au/catalog/4040

2.3.2. ระเบียง และเสาพาไล

เมื่อผ่านซุ้มทางเข้าพระอุโบสถสู่ลานประทักษิณจะพบกับแนวเสาพาไลรองรับส่วนหลังคากันสาด ช่องว่างระหว่างเสาสร้างเป็นรั้วเตี้ย เพื่อเชื่อมเสาแต่ละต้นทำให้เกิดเป็นแนวระเบียงขึ้น (ภาพที่ 7) ลักษณะดังกล่าวสามารถจัดให้อยู่ในกลุ่มพระอุโบสถและพระวิหารทรงโรงแบบมีระเบียงรอบ[30] ดังเช่นพระอุโบสถในจังหวัดพระตะบอง คือ พระอุโบสถวัดกุดุลโดนเตียวและวัดแก้ว ซึ่งได้รับการศึกษาแล้วว่าเป็นอิทธิพลจากศิลปกรรมรัตนโกสินทร์ในช่วงราวรัชกาลที่ 5[31]

การออกแบบเสาของพระอุโบสถทรงโรงแบบมีระเบียงรอบในกัมพูชา นิยมทำเป็นเสาแบบเรียบไม่มีลวดลาย ตัวเสาตั้งอยู่บนฐานยกสูง[32] มีรั้วเชื่อมระหว่างเสาเป็นแนวยาวโดยรอบเสา เว้นเฉพาะช่องที่ตรงกับประตูทางเข้าเช่น พระอุโบสถของวัดกตุลโดนเตียว จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา[33] ที่ทำเป็นเสาเรียบไม่มีลวดลาย ลักษณะดังกล่าวตรงกับการออกแบบเสาพาไลของพระอุโบสถวัดโบร์ที่สร้างเสาและตั้งอยู่บนฐานสูง มีรั้วเตี้ย ๆ เชื่อมระหว่างเสา หากแต่มีการเพิ่มลาย

---

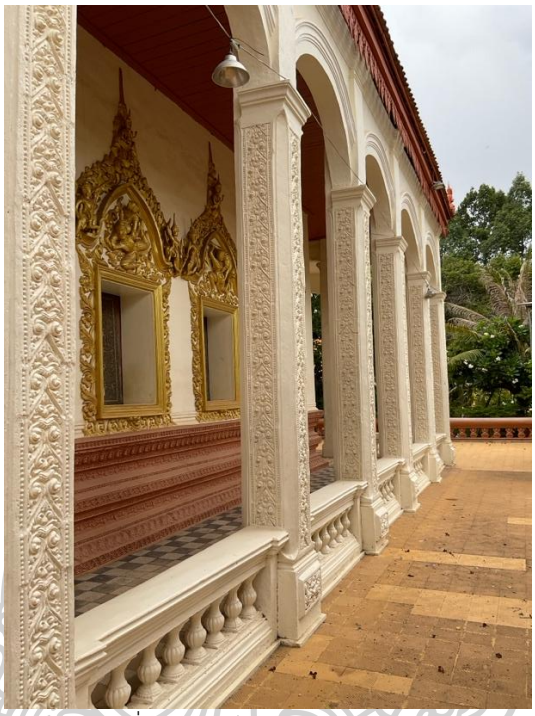
[30] Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***”, วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560, หน้า 54.

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[32] เรื่องเดียวกัน หน้า 60.

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ประดับที่กลางเสาซึ่งน่าจะเกิดขึ้นจากความนิยมของช่างที่ทำการบูรณะในสมัยปัจจุบันด้วยวิธีการถอดพิมพ์จากลายในศิลปะเขมรสมัยเมืองพระนครมากกว่าที่จะเป็นลายประดับเดิมในสมัยแรกสร้างพระอุโบสถ



ภาพที่ 7: เสาพาไลรองรับหลังคาปีกนก
ที่มา: เสาพาไลด้านทิศเหนือของพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

เหนือบัวหงายของเสาพาไล พบการสร้างเสาต่อยอดขึ้นไปรองรับส่วนหลังคากันสาดและเชื่อมช่องว่างระหว่างเสาด้วยวงโค้ง เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มพระอุโบสถทรงโรงในเมืองพระตะบองที่มีการศึกษา และกำหนดอายุสมัยในช่วงใต้การปกครองของไทย[34]ซึ่งคาดว่าน่าจะมีความใกล้เคียงกับวัดโบร์มากที่สุดพบว่ากลุ่มดังกล่าวบริเวณปลายเสาจะประกอบด้วยบัวหัวเสาที่รองรับส่วนหลังคากันสาดเลย การที่วัดโบร์มีส่วนต่อเติมเช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่อาจเกิดจากการออกแบบตั้งแต่สมัยแรกสร้าง เนื่องจากพบการทำวงโค้งเช่นเดียวกันนี้ในอาคารศาลาการเปรียญหลังเก่า ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุสมัยใกล้เคียงกัน (ภาพที่ 8) หรืออาจเกิดขึ้นในราวปีค.ศ. 1940 - 1949 ที่มี

[34] โปรดดู Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***” (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต , สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560),หน้า 54-60.

บันทึกกล่าวถึงการบูรณะพระอุโบสถว่าเป็นการยกหลังคาให้สูงขึ้น และฉาบปูนเหนือภาพจิตรกรรมด้านบน และด้านล่าง[35] จึงอาจตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า อาจเป็นไปได้ที่ส่วนของเสาที่ต่อยอด และแผ่นวงโค้งเชื่อมช่องว่างระหว่างเสาจะเกิดขึ้นจากการบูรณะในช่วงเวลาดังกล่าว



ภาพที่ 8: เสารองรับโครงหลังคาของศาลาการเปรียญหลังเก่าก่อนการบูรณะ (ช่องซ้ายมือของภาพ) และหลังการบูรณะ (ช่องขวามือของภาพ) ในปี 2565 โดย APSARA NATIONAL AUTHORITY
ที่มา: https://apsaraauthority.gov.kh/2022/11/28/reach-bo-pagoda-completed/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 12 มิถุนายน 2566

2.3.3. ซุ้มประตูทางเข้า และซุ้มหน้าต่างของพระอุโบสถ

ผนังหุ้มกลองทิศตะวันออกและทิศตะวันตกมีการทำประตูทางเข้า โดยที่ผนังทิศตะวันออกทำสามช่อง ส่วนด้านทิศตะวันตกทำสองช่อง ผนังด้านสกัดทิศเหนือและทิศใต้ทำช่องหน้าต่าง ซึ่งทั้งหมดมีการประดับด้วยลวดลายปูนปั้นเป็นกรอบซุ้ม (ภาพที่ 9) สามารถแบ่งออกได้สองประเภทคือ เสาและซุ้มของประตูกับกรอบและซุ้มของหน้าต่าง

[35] อ้างอิงจาก L.Hans, P.L. Esthe, K. Johannes, W. Lim Kwon, S. Alexandra, W. Svantje and German Apsara Conservation project(GACP), “The murals of Vat Bo pagoda in Siem Reap state of preservation- First results”**, (*Udaya: Journal of Khmer studies*,** 2003), Page 89.



ภาพที่ 9: ซุ้มหน้าต่างบนผนังสกัดทิศใต้

2.3.4. องค์ประกอบของกรอบซุ้มหน้าต่าง

ส่วนประดับของซุ้มหน้าต่างสามารถแบ่งออกเป็นสามส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ลายเถาเลื้อยรอบวงกบหน้าต่างประกอบด้วย แม่ลายสองแบบบริเวณกึ่งกลางใต้กรอบวงกบตรงกับอกเลาของบานหน้าต่างคือ แม่ลายตัวเหงา (ภาพที่ 9) และแม่ลายหน้ากาล (ภาพที่ 10) ออกลายเถาเลื้อยมีช่อดอกเป็นตัวเหงาม้วนเป็นก้นหอยประดับกลีบลักษณะโดยรวมคล้ายดอกโบตั๋นประกบด้านซ้ายและขวาของกรอบวงกบ ปลายบนที่เป็นส่วนรองรับซุ้มทำหน้าที่ปิดเถาเลื้อยแบ่งเป็นสองแบบคือ ตัวเหงากับตัวประกบ และหัวนาค



ภาพที่ 10: กรอบซุ้มหน้าต่างด้านทิศเหนือ

ส่วนที่ 2 ซุ้มเหนือกรอบวงกบหน้าต่างแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ ซุ้มที่เกิดจากก้านเถาเลื้อยม้วนเป็นก้นหอยประดับลายใบอะแคนทัส (ภาพที่ 9) และซุ้มที่เกิดจากใบอะแคนทัสเรียงต่อกัน (ภาพที่ 10) ซึ่งทั้งสองแบบมีปูนปั้นรูปเทวดาในท่าอาลีฒะหรือท่าออกรบขนาบปลายด้านล่างทั้งสองข้าง และปิดยอดลายด้วยเทพพนม

ส่วนที่ 3 ภาพประธานภายในซุ้มเหนือกรอบวงกบหน้าต่างเป็นภาพการรบที่นำมาจากเรื่อง รามายณะเช่นหนุมานปะลองกำลังกับกุมภกรรณ (ภาพที่ 11) แต่หลาย ๆ ภาพไม่สามารถตีความได้ว่าเกี่ยวข้องกับตอนการศึกอะไรบ้าง เนื่องจากภาพจับหลายภาพแสดงเป็นภาพการต่อสู้ทั่ว ๆ ไปไม่ใช่ท่าครูที่เฉพาะเจาะจงว่าเป็นของตัวละครใดตัวละครหนึ่ง และบางภาพมีการปั้นซ่อมและทาสีทับหรือบางที่อาจเปลี่ยนรูปแบบกลายเป็นภาพบุคคลที่ไม่สวมเครื่องทรงแต่นุ่งผ้าแบบสมพต (ภาพที่ 12) อีกทั้งการประดับลายถมช่องว่างรอบภาพจับบางภาพใช้เป็นลายสามเหลี่ยมง่าย ๆ โดยหากเปรียบเทียบกับลวดลายของซุ้มประตูทางเข้าบนผนังทิศตะวันออกก็จะเห็นได้ว่าแตกต่างทางด้านฝีมือเป็นอย่างมาก ทำให้อาจคิดได้ว่าน่าจะเป็นการซ่อมแซมในยุคหลังเป็นอย่างมาก



ภาพที่ 11: ภาพจับภายในซุ้มเหนือกรอบหน้าต่างเล่าเรื่องการประลองกำลังระหว่างหนุมานกับกุมภกรรณ



ภาพที่ 12: ภาพจับที่น่าจะเกิดจากการซ่อมบนผนังทิศเหนือ

2.3.5. องค์ประกอบของซุ้มประตู

ส่วนประดับบานประตูสามารถแบ่งออกได้เป็นสามส่วนเช่นเดียวกับกรอบหน้าต่างคือ

1. <u>เสาประดับกรอบวงกบประตู</u>ทำหน้าที่รองรับซุ้มเหนือนวงกบประตู ลายของเสาออกแบบเป็นลายก้านต่อดอกขนาบด้วยเม็ดไข่ปลา

2. <u>ซุ้มเหนือวงกบประตู</u>ที่ออกแบบโดยใช้ใบอะแทนทัสเช่นเดียวกับซุ้มหน้าต่างแต่มีจำนวนของเทวดามากกว่าเนื่องจากมีพื้นที่ให้ปั้นประดับมาก

<u>ภาพประธานกลางซุ้มเหนือกรอบวงกบประตู</u>ปั้นเป็นภาพจับจากเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกับหน้าต่าง แต่จะแสดงออกเฉพาะการรบระหว่างพระรามหรือพระลักษมณ์กับภาพยักษ์เพียงเท่านั้น และเฉพาะซุ้มประตูบานกลางบนผนังทิศตะวันออกที่ประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มแห่งสยาม (ภาพที่ 2 และภาพที่ 14) ระบบสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ภายในตรานั้นสามารถกล่าวได้ว่า ช่างผู้สร้างหรือออกแบบมีความรู้เป็นอย่างมากเนื่องจากที่ปรากฏรายละเอียด

ของสัญลักษณ์สำคัญต่าง ๆ ไว้อย่างครบถ้วน กล่าวคือมีรูปของเครื่องราชกกุธภัณฑ์เช่น พระมหาพิชัยมงกุฎที่ครอบจักรและตรีซึ่งทั้งหมดแสดงถึงความเป็นพระมหากษัตริย์ และราชวงศ์จักรี ด้านล่างของสัญลักษณ์ดังกล่าวคือโล่ที่ภายในปรากฏสัญลักษณ์สามประการหมายถึงสามดินแดนภายใต้การปกครองของสยามในขณะนั้น ด้านข้างของโล่งเป็นสิงห์กับคชสีห์ประคองฉัตรซึ่งเป็นสัญลักษณ์เกี่ยวข้องกับคุณธรรม และการปกครองรวมถึงหน่วยข้าราชการ[36]



ภาพที่ 13: ซุ้มประดับประตูทางเข้าของผนังทิศใต้

การออกแบบซุ้มและกรอบซุ้มปูนปั้นนั้นเป็นอิทธิพลที่รับมาจากศิลปะรัตนโกสินทร์[37] และจากข้อมูลการสัมภาษณ์โดยคุณ Vittorio Roveda เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2555[38] ระบุว่าผลงาน

---

[36] ธีรพัฒน์ อมรสกุล, “***ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินสมัยรัตนโกสินทร์***” (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561), หน้า 101 – 193.

[37] Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***”(วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), หน้า 67.

ของช่างปั้นที่วัดโบร์นั้นคล้ายกับผลงานของช่างปั้นที่วัดดำเร็ยซอ[39]ที่สร้างขึ้นภายใต้การอุปถัมภ์ของพระยาคฑาธรธรณิน (ชุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองซึ่งเป็นข้าราชกาลจากราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ จึงอาจเป็นไปได้ที่ทั้งสองวัดนี้อาจเป็นแหล่งบันดาลใจให้แก่กัน

เมื่อเปรียบเทียบการออกแบบของซุ้มระหว่างสองวัดดังกล่าวพบว่า มีกระบวนลายคล้ายกันจริงโดยเฉพาะซุ้มที่ประดับตราพระราชลัญจกร (ภาพที่ 14 และ15) กล่าวคือใช้ลายเถาเลื้อยประดับใบอะแคนทัสร้อยกันเป็นรูปแบบของซุ้ม ปลายซุ้มทั้งสองข้างประดับปูนปั้นรูปเทวดา ปลายยอดซุ้มประดับเทพพนมสององค์เทิดดอกบัว แต่มีข้อแตกต่างกันแค่เพียงเล็กน้อยคือ เหนือดอกบัวของวัดดำเร็ยซอจะประดับเทพพนมอีกหนึ่งองค์ ส่วนของวัดโบร์ไม่มีการประดับเหนือดอกบัวซึ่งอาจเกิดจากข้อจำกัดทางด้านพื้นที่ จากข้อมูลดังกล่างผู้วิจัยจึงขอตั้งข้อสังเกตไว้ว่า ช่างทั้งสองแห่งนี้อาจเป็นกลุ่มช่างที่คุ้นเคยกันหรือรู้จักกันเช่น อาจเป็นเครือญาติ หรือศิษย์ที่รับการถ่ายทอดจากครูช่างเดียวกันเนื่องจากมีการออกแบบกระบวนลายที่ใกล้เคียงกันเป็นอย่างมาก และวัดทั้งสองแห่งนี้เป็นวัดที่ได้รับการอุปถัมภ์สร้างจากราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์เหมือนกัน



ภาพที่ 14: ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มสยาม ประดับภายในซุ้มประตูทางเข้าพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

---

[38] V. Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 83.

[39] V. Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 83.



ภาพที่ 15: เสาซุ้มประตูหลอกบนผนังทิศตะวันออก พระอุโบสถวัดดำเร็ยซอ
ที่มา: พระอุโบสถวัดดำเร็ยซอ จังหวัดพระตะบอง ประเทศกัมพูชา

2.3.6. ชั้นหลังคา และส่วนประดับชั้นหลังคา

หลังคาพระอุโบสถวัดโบร์แบ่งออกเป็นสองส่วนคือ ส่วนของหลังคากันสาดที่รองรับด้วยเสาพาไล และส่วนของตับหลังคาซึ่งระหว่างสองส่วนดังกล่าวมีขนาดของคอสองที่ค่อนข้างกว้าง (ภาพที่ 16) ต่างไปจากพระอุโบสถในกลุ่มพระอุโบสถทรงโรงแบบมีระเบียงรอบหลังอื่นที่ส่วนของหลังคากันสาดกับชุดตับหลังคาจะติดกันจนมองไม่เห็นคอสอง การที่พระอุโบสถมีคอสองกว้างนั้นอาจเกี่ยวข้องกับการบูรณะเมื่อปีค.ศ. 1940 หรือราวปีพ.ศ. 2483 ที่กล่าวว่ามีการยกชั้นหลังคาให้สูงขึ้นและทำการฉาบปูนด้านบนกับด้านล่างของภาพจิตรกรรม[40] แต่ไม่อาจทราบถึงสาเหตุที่แน่ชัดว่าทำไมถึงต้องยกชั้นหลังคา

[40] German Apsara Conservation Project: “The mural of Vat Bo pagoda in Siem Reap stage of preservation – first results” (***Udaya***, number 5, 2004), page. 90.



ภาพที่ 16: ภาพถ่ายมุมสูงด้านทิศตะวันตกพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา
ที่มา: https://www.tourismcambodia.com/img/News/wat-bo---siem-reap4.jpg

เหนือหลังคากันสาดเป็นชุดหลังคาทรงสูงจำนวนสามชั้นสามตับประดับด้วยเครื่องลำยองเป็นปูนปั้นประดับแบบไทยประเพณี คือ ช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์[41] ภาพปูนปั้นประธานของหน้าบันทั้งด้านทิศตะวันออกและทิศตะวันตกเป็นรูปพระนารายณ์ทรงสุบรรณ (ภาพที่ 18) ที่อาจสื่อถึงวัดที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างหรืออุปถัมภ์[42] สอดคล้องกับการประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มแห่งสยามบนซุ้มประตู แตกต่างไปจากหน้าบันของพระอุโบสถวัดดำเร็ยซอที่ตราแผ่นดินประดับเพื่อต้องการสื่อถึงอำนาจปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์เหนือแผ่นดิน เพราะฉะนั้นจุดประสงค์ในการประดับพระนารายณ์ทรงครุฑบนหน้าบันของวัดโบร์จึงอาจแตกต่างกับวัดดำเร็ยซอ กล่าวคือ อาจเป็นการแสดงถึงพระราชอำนาจและความอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ต่อวัดแห่งนี้โดยตรง

[41] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “***พุทธศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน***”(กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ฟิสิตส์เซ็นเตอร์, 2556), หน้า 127.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 128.

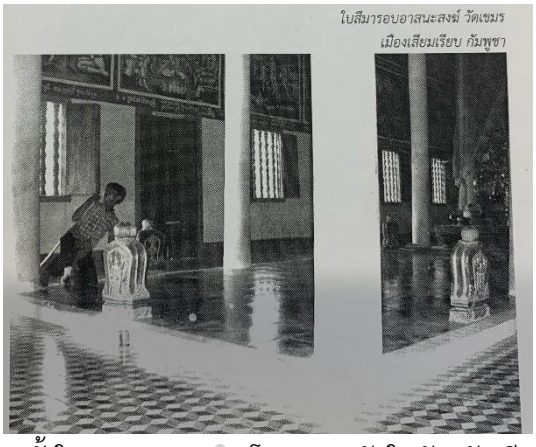


ภาพที่ 17: การตั้งใบเสมาไม้แกะสลักภายในพระอุโบสถ

2.3.7. การออกแบบภายในพระอุโบสถ

ภายในพระอุโบสถปรากฏการตั้งใบเสมาไม้แกะสลักจากไม้ ตั้งไว้เหนืออาสนะของพระสงฆ์บริเวณด้านและมุมไว้จำนวน 5 ใบ (ภาพที่ 17) ที่อาจกล่าวได้ว่าน่าจะเป็นความนิยมของพระอุโบสถในประเทศกัมพูชาเอง เนื่องจากพบการตั้งลักษณะเช่นนี้ในวัดแห่งอื่นที่สร้างขึ้นในสมัยปัจจุบัน (ภาพที่ 18)

วิธีการตั้งใบเสมาดังกล่าวสันนิษฐานว่า น่าจะเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในสมัยหลังมากกว่า เนื่องจาก ไม่พบวิธีการตั้งใบเสมาเช่นนี้ในพระอุโบสถที่สันนิษฐานว่ามีอายุสมัยเก่าไปกว่าพระอุโบสถวัดโบร์ และเมื่อตรวจสอบบริเวณโดยรอบของพระอุโบสถวัดโบร์ก็ไม่พบว่ามีร่อยรอยของการปักใบเสมารอบพระอุโบสถจึงอาจสันนิษฐานได้ว่า การตั้งใบเสมาไว้ภายในอาคารของพระอุโบสถวัดโบร์น่าจะเกิดขึ้นในสมัยหลัง และเป็นต้นแบบให้กับวัดแห่งอื่น ๆ



ภาพที่ 18: การตั้งใบเสมาภายพระอุโบสถของวัดในจังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา
ที่มา: พิยา บุนนาค, “**เสมา สีมา: ใบสีมาสมัยกรุงเทพ**” (กรุงเทพฯ: เอ็ม แอนด์ เอ็ม เลเซอร์พริ้นต์, 2560), ไม่ระบุเลขหน้า.

2.4. ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ

จิตรกรรมภายในพระอุโบสถนั้นแบ่งออกเป็นสามเรื่องคือ

1. <u>เรื่องรามเกียรติ์</u> ซึ่งเป็นจิตรกรรมหลักของพระอุโบสถ เขียนขึ้นบนกำแพงทั้งสี่ทิศเหนือช่องหน้าต่าง

2. <u>ทศชาติชาดกตอนพระเนมิราชท่องนรก และพระมาลัยโปรดสัตว์นรก</u> (ภาพที่ 19) เขียนอยู่บนผนังระหว่างช่องประตูทิศตะวันตกใต้ภาพเล่าเรื่องรามเกียรติ์ โดยเริ่มต้นที่พระเจ้าเนมิราชนั่งบัลลังก์ เขียนอยู่ติดกับประตูทางเข้าด้านซ้ายมือของพระประธาน ไล่ไปจนถึงตอนท่องนรก โดยระหว่างการเดินทางมีภาพพระมาลัยกำลังโปรดสัตว์นรก ภาพการทรมานสัตว์นรกด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ และจบลงที่พระเนมิราชนั่งราชรถเสด็จออกจากนรก เขียนอยู่บริเวณติดกับวงกบประตูทางด้านขวามือของพระประธาน

3. <u>ภาพวิถีชีวิตที่ประกอบไปด้วยชาวต่างชาติหลากหลายเชื้อชาติ</u> (ภาพที่ 20) เขียนอยู่บนกำแพงระหว่างช่องประตูผนังทิศตะวันออกใต้ภาพจิตกรรมรามเกียรติ์

กรรมวิธีการออกแบบของภาพจิตรกรรมเนมิราชาดกและจิตรกรรมชาวต่างชาติแตกต่างจากจิตรกรรมรามเกียรติ์ซึ่งเป็นจิตรกรรมหลักเนื่องจาก ใช้กรรมวิธีการเขียนไล่ลำดับเหตุการณ์โดยไม่มีเส้นกั้นภาพ แต่จะใช้ธรรมชาติขั้นเหตุการณ์ซึ่งเป็นกรรมวิธีที่นิยมในจิตรกรรมสมัยหลังเมืองพระนคร

อนึ่ง การใช้สีระหว่างจิตรกรรมเนมิราชชาดกกับจิตรกรรมชาวต่างชาติ ค่อนข้างแตกต่างกันเนื่องจากจิตรกรรมเนมิราชชาดกนั้น จะใช้สีที่ไม่หลากหลายเพื่อต้องการควบคุมบรรยากาศโดยรวมของภาพเพื่อสื่อถึงนรก และไม่มีการถมพื้นหลัง ต่างไปจากจิตรกรรมชาวต่างชาติที่มีการใช้

โทนสีที่หลากหลาย และที่สำคัญคือมีการถมพื้นช่องว่างด้วยสีเช่น สีดำและสีน้ำเงินเป็นต้น คล้ายกับการถมสีพื้นของจิตรกรรมรามเกียรติ์ จึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างที่เขียนภาพจิตรกรรมน่าจะเป็นคนละกลุ่มกัน



ภาพที่ 19: จิตรกรรมเนมิราชชาดก (มุมขวาของภาพ) และพระมาลัย (มุมซ้ายของภาพ)
ที่มา: จิตรกรรมเนมิราชชาดกบนผนังทิศตะวันตก พระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 20: จิตรกรรมชาวต่างชาติ

ที่มา: จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออก พระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

2.5. การกำหนดอายุสมัยแรกสร้างพระอุโบสถ

แม้ว่าการขาดหลักฐานทางด้านวรรณกรรมนั้น อาจทำให้ไม่สามารถระบุปีการสร้างพระอุโบสถได้อย่างชัดเจน แต่จากการศึกษารูปแบบทางสถาปัตยกรรมของพระอุโบสถแสดงให้เห็นว่าพระอุโบสถวัดโบร์สามารถจัดให้อยู่ในกลุ่มของพระอุโบสถทรงโรงแบบมีระเบียงรอบ ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมสร้างเฉพาะช่วงเวลาที่จังหวัดเสียมเรียบยังอยู่ภายใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 และเป็นสมัยเดียวที่นิยมสร้างพระอุโบสถทรงดังกล่าว[43] ซึ่งสอดคล้องกับการประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มแห่งสยามที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าให้ “หม่อมเจ้าประวิช ชุมสาย” ขึ้นในปีพ.ศ. 2416[44] เพราะฉะนั้นจึง

---

[43] Sirang Leng, “***ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25***”, วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560, หน้า 54.

[44] “พระราชบัญญัติใช้ตราแผ่นดิน.” ***ราชกิจจานุเบกษา*** เล่ม6, (28 เมษายน 2433): 28. อ้างอิงจาก ธีรพัฒน์ อมรสกุล, “***ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินสมัยรัตนโกสินทร์***”(วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561),หน้า 50.

อาจกำหนดอายุสมัยแรกสร้างได้ไม่เก่าไปกว่าปีดังกล่าว และหากอ้างอิงจากรูปแบบของซุ้มปูนปั้นที่มีความคล้ายคลึงในด้านเชิงช่างกับซุ้มที่วัดดำเร็ยซอ จังหวัดพระตะบองก็อาจสันนิษฐานเพิ่มเติมได้ว่าพระอุโบสถวัดโบร์มีอายุสมัยใกล้เคียงกับวัดดำเร็ยซอ หรืออาจเป็นต้นแบบงานช่างให้กับวัดดำเร็ยซอจังหวัดพระตะบองเพราะวัดดำเร็ยซอเป็นศาสนสถานแห่งสุดท้ายที่สร้างขึ้นภายใต้การอุปถัมภ์ของข้าราชการจากกรุงรัตนโกสินทร์[45] ก่อนการลงนามสัญญาคืนดินแดนมณฑลบูรพาระหว่างกรุงรัตนโกสินทร์กับฝรั่งเศสในปีพ.ศ. 2449[46]

กล่าวโดยสรุปได้ว่า สมัยแรกสร้างพระอุโบสถสันนิษฐานว่า น่าจะอยู่ระหว่างปีพ.ศ. 2416 – 2449 กระทั่งในสมัยปัจจุบัน พระอุโบสถยังคงมีความสำคัญ และได้รับการบูรณะมาอย่างต่อเนื่องโดยในบางตำแหน่งอาจเป็นการบูรณะตามแบบสมัยแรกสร้าง และบางตำแหน่งอาจเป็นการทำใหม่ แต่องค์ประกอบโดยรวมยังคงลักษณะทางศิลปกรรมที่สำคัญซึ่งสามารถนำมาใช้กำหนดอายุได้

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าการศึกษารูปแบบพระอุโบสถอาจทำให้กำหนดช่วงเวลาการสร้างของสถาปัตยกรรมอันจะนำไปสู่การกำหนดอายุจิตรกรรมได้ แต่เนื่องจากภาพจิตรกรรมนั้นไม่จำเป็นต้องเขียนขึ้นหลังจากที่สร้างพระอุโบสถแล้วเสร็จในทันที เพราะฉะนั้นการศึกษาเฉพาะจิตรกรรมแยกออกจากสถาปัตยกรรมจึงจะสามารถทำให้ทราบถึงช่วงเวลาที่เขียนจิตรกรรม และจุดประสงค์ได้อย่างชัดเจนดังจะได้กล่าวถึงเป็นลำดับถัดไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[45] วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, “***เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ซุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองคนสุดท้ายใต้ปกครองสยาม***” (กรุงเทพฯ: ยิปซี กรุ๊ป, 2557),หน้า 106.

[46] อาณัติ อนันตภาพ, “***ประวัติศาสตร์กัมพูชา***”(กรุงเทพฯ: บริษัท ยิปซี กรุ๊ป จำกัด, 2558), หน้า 148.

บทที่ 3
วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

วรรณกรรมเปรียบเสมือนคู่มือของช่างศิลปกรรมที่ใช้เป็นแหล่งอ้างอิงในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม โดยเฉพาะศิลปกรรมประเภทจิตรกรรมที่มักนำเอาเรื่องเล่าทั้งจากวรรณกรรมมุขปาฐะหรือวรรณกรรมฉบับลายลักษณ์อักษรมาใช้เป็นต้นแบบในการเล่าเรื่อง เพราะฉะนั้นการตรวจสอบจิตรกรรมควบคู่ไปกับวรรณกรรมจึงอาจเผยให้ทราบถึงอิทธิพลหรือแหล่งที่มาที่เป็นแหล่งบัลดาลใจในจิตรกรรมชิ้นนั้น ๆ รวมไปถึงพัฒนาการจากวรรณกรรมดั้งเดิมไปสู่ความเป็นท้องถิ่น

จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ถือเป็นหนึ่งหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความสมบูรณ์ของจิตรกรรมเล่าเรื่องพระรามสมัยหลังเมืองพระนครได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีการกล่าวถึงที่มาที่ไปหรือชาติกำเนิดของตัวละครต่าง ๆ ของทั้งฝ่ายพงศ์พระรามและพงศ์ทศกัณฐ์ก่อนจะเข้าเรื่องการทำศึกระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

อย่างไรก็ตาม เหตุการณ์กำเนิดตัวละครดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นกลับไม่ปรากฏกล่าวถึงในวรรณกรรมรามเกียรติ์ที่ปรากฏอยู่ในประเทศกัมพูชา คือวรรณกรรม*รามเกียรติ์เขมร*หรือ*เรียมเกรฺติ์* ด้วยสาเหตุดังกล่าวจึงเกิดเป็นประเด็นปัญหาถึงแหล่งบันดาลใจของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ว่า แท้จริงแล้วช่างได้นำเรื่องราวมาจากวรรณกรรมฉบับใด

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ตั้งข้อสมมติฐานในเบื้องต้นว่า จิตรกรรมที่วัดโบร์น่าจะนำเอาวรรณกรรมมาจากภายนอกคือ วรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก*หรือที่รู้จักกันในชื่อ*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มาใช้เป็นแหล่งอ้างอิงในการสร้างงานจิตรกรรเนื่องมาจากข้อสันนิษฐานว่าตัวอาคารพระอุโบสถน่าจะสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อครั้งที่ยังมีอำนาจเหนือจังหวัดเสียมเรียบ ส่งผลให้เกิดการกระจายของวัฒนธรรมและศิลปะกรรมจากกรุงรัตนโกสินทร์ในจังหวัดเสียมเรียบ

สำหรับการศึกษาในบทนี้ ผู้วิจัยจะนำเอาวรรณกรรมรามเกียรติ์ทั้ง 2 ฉบับ คือ วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* มาศึกษาไปพร้อมกับตีความภาพจิตรกรรม เพื่อให้สามารถวิเคราะห์ถึงที่มาของจิตรกรรมในแต่ละตอนได้

3.1. โครงสร้างจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์

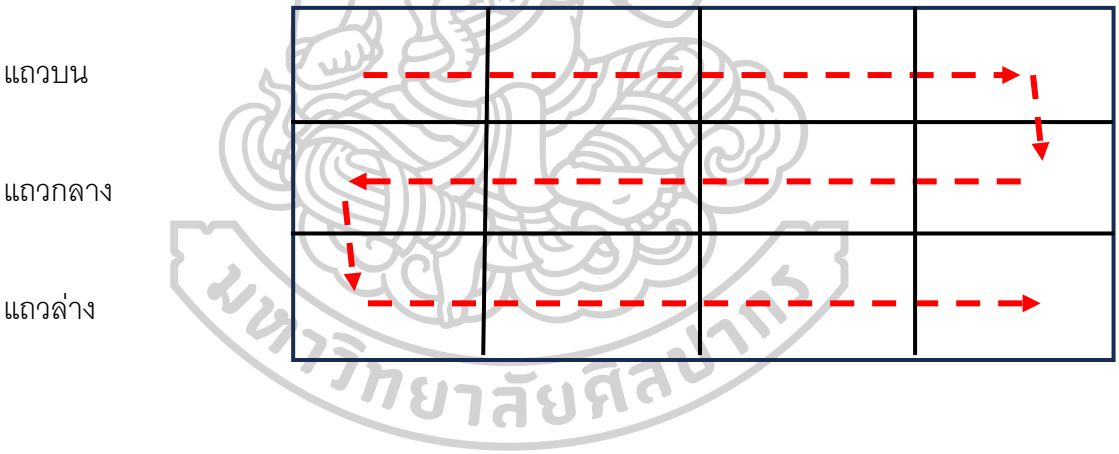
จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในอุโบสถวัดโบร์เขียนอยู่บนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ทิศ ในหนึ่งผนังแบ่งออกเป็นสามแถวในแนวนอนได้แก่แถวบน แถวกลางและแถวล่าง ซึ่งแต่ละแถวจะใช้

กรรมวิธีการแบ่งย่อยด้วยช่องสี่เหลี่ยม แต่จะมีขนาดไม่สม่ำเสมอขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเหตุการณ์ (ภาพที่ 21 และภาพแผนผังที่ 1)

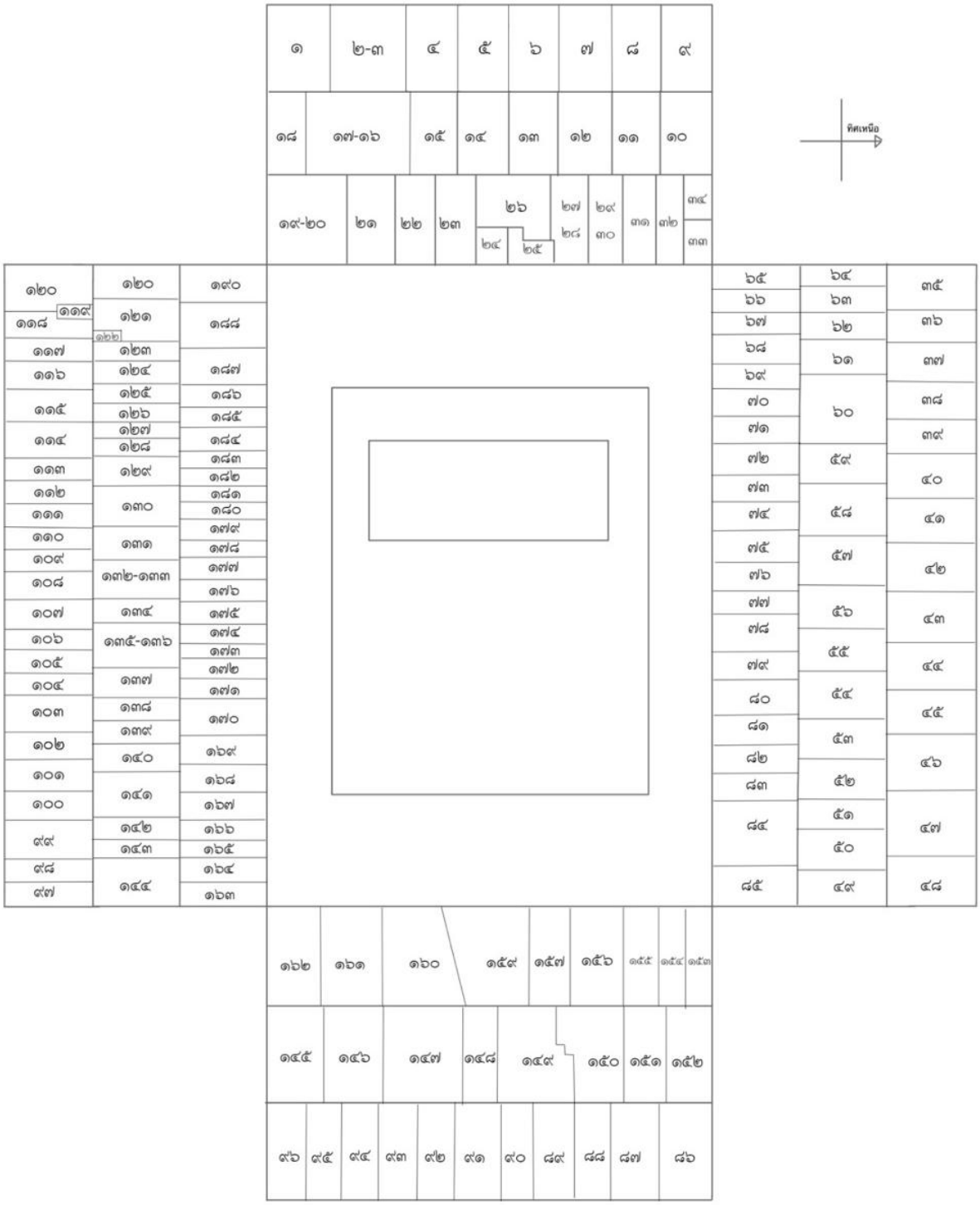


ภาพที่ 21: ภาพถ่ายแนวยาวผนังทิศตะวันออกกับผนังทิศใต้

วิธีการนำเสนอภาพเหตุการณ์นั้นเป็นการเขียนแบบหนึ่งตอนต่อหนึ่งช่อง แล้วนำเหตุการณ์ต่าง ๆ มาเรียงต่อเกิดเป็นแถวในแนวนอน (ภาพที่ 22) และใช้การถมพื้นฉากหลังด้วยสีที่แตกต่างเช่นสีแดงหรือสีน้ำเงิน ทำให้สามารถแยกเหตุการณ์ได้อย่างเด่นชัด



ภาพที่ 22: ตัวอย่างการเรียงลำดับภาพ



ภาพแผนผังที่ 1 ของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์

3.2. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์

เนื้อเรื่องที่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์สามารถแบ่งการเล่าเรื่องออกได้เป็นสามช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 เหตุการณ์ที่พระรามไม่ได้เป็นตัวดำเนินเรื่อง ประกอบไปด้วยเรื่องราวกำเนิดและการศึกของตัวละครปฐมวงศ์ต่าง ๆ เช่นกำเนิดท้าวอโนมาตันปฐมวงศ์ของพงศ์พระรามเป็นต้น ภาพในกลุ่มนี้เขียนอยู่บนผนังทิศตะวันตก และผนังทิศเหนือ

ช่วงที่ 2 เหตุการณ์กำเนิดพระรามไปจนไปจนถึงพระราม พระลักษมณ์ สีดาออกป่า กล่าวคือ เป็นการเล่าถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ของพระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา จนกระทั่งถึงเหตุการณ์ที่นางสีดาถูกลักพาตัวซึ่งเป็นชนวนให้พระรามต้องเดินทางทำศึกกับทศกัณฐ์

ภาพเหตุการณ์แรกในกลุ่มนี้เริ่มขึ้นตั้งแต่เหตุการณ์หุงข้าวทิพย์เพื่อขอบุตรของท้าวทศรถ หมายถึงตอนกำเนิดพระราม เขียนอยู่บนผนังทิศเหนือในแถวกลาง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 82) ดำเนินเรื่องไปจนถึงพระรามออกป่า และนางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักพาตัว เขียนอยู่บนผนังทิศใต้ในแถวบน (ภาพที่แผนผังที่ 1 หมายเลข 101)

ช่วงที่ 3 เหตุการณ์พระรามยกทัพไปยังกรุงลงกา ซึ่งกลุ่มนี้จะเหลือตัวละครหลักแค่พระรามกับพระลักษมณ์เป็นตัวดำเนินเรื่องเท่านั้น โดยจะเล่าเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์ระหว่างการเดินทางไปช่วยนางสีดา กับเหตุการณ์การศึกต่าง ๆ ระหว่างทัพพระรามกับทัพทศกัณฐ์ โดยเหตุการณ์แรกเขียนอยู่บนผนังทิศใต้ในแถวบน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 120) ไปจนจบเหตุการณ์สุดท้ายในแถวล่างบนผนังเดียวกัน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 189)

เมื่อนำเหตุการณ์จากทั้งสามกลุ่มมาเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า ภาพเหตุการณ์ในช่วงที่ 1 ไม่ปรากฏในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[47] เพราะในวรรณกรรมจะเริ่มขึ้นตั้งแต่เหตุการณ์ตอนพระรามปราบนางกากนาสูร[48] ซึ่งเป็นเหตุการณ์ในช่วงที่ 2 เพราะฉะนั้นเหตุการณ์ในช่วงที่ 1 จึงไม่น่าจะเป็นการเขียนขึ้นตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* หากแต่ตรงกับวรรณกรรม*บทละครรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก*หรือ*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และเนื่องจาก *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เริ่มต้นเหตุการณ์ด้วยตอนหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน ตอนเริ่มต้นของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์จึงควรจะเริ่มต้นด้วยภาพเหตุการณ์หิรันตยักษ์บำเพ็ญตบะ และ

---

[47] ผู้วิจัยใช้วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์ฉบับของ Judith M. Jacob, "***Reamker (Ramakerti) the Cambodian version of Ramayana***" (New Yorl: Routledge, 2007) เป็นหลักในงานวิจัยฉบับนี้

[48] โปรดดู Judith M. Jacob, "***Reamker (Ramakerti) the Cambodian version of Ramayana***" (New Yorl: Routledge, 2007), page. xxi, 1-2.

ม้วนแผ่นดิน ซึ่งเขียนอยู่บนผนังทิศตะวันตกในแถวบนใกล้กับมุมผนังทางด้านขวามือของพระประธาน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 1-3 และภาพที่ 23) เช่นเดียวกับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แล้วจึงไล่ลำดับการเล่าเรื่องไปจนถึงภาพตอนนางอรุณวดีล้างตบะฤๅษีกไลโกฏ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 77 และภาพที่ 24) ซึ่งเป็นภาพตอนสุดท้ายก่อนเข้าสู่ช่วงที่ 2 ในตอนท้าวทศรถทำพิธีขอบุตร



ภาพที่ 23: หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน



ภาพที่ 24: นางอรุณวดีล้างตบะฤๅษีกไลโกฏ

เมื่อเข้าสู่ช่วงที่ 2 ในตอนขอบุตรของท้าวทศรถ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 98) ภาพจิตรกรรมยังคงลำดับเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* หากแต่มีการแทรกเหตุการณ์ ซึ่ง

ไม่ปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มาหนึ่งตอน คือภาพเหตุการณ์ตอนพระรามและสีดานั่งแพข้ามแม่น้ำโดยมีพระลักษมณ์เป็นผู้จูงแพ เขียนอยู่บนผนังทิศใต้ในแถวบน (ภาพแผนผังที่ 1 หมาย 109 และภาพที่ 25) ซึ่งภาพตอนดังกล่าวปรากฏอยู่ในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[49] แสดงให้เห็นว่าช่างไม่ได้นำวรรณกรรมฉบับเดียวมาใช้อีกต่อไป



ภาพที่ 25: พระรามและสีดานั่งแพโดยมีพระลักษมณ์เป็นผู้จูง

เมื่อเข้าสู่เหตุการณ์พระรามยกทัพไปยังกรุงลงกาในช่วงที่ 3 ปรากฏว่า มีภาพบางตอนที่แม้ว่าจะตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* หากแต่การแสดงออกของเหตุการณ์นั้นกลับไม่ตรงกันกล่าวคือ มีตอนที่เล่าเหตุการณ์เดียวกันแต่เนื้อหาหรือตัวดำเนินเรื่องต่างออกไปเช่น ตอนทวงทัพท้าวมหาชมพู (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 109 และภาพที่ 26) กล่าวคือวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*กล่าวถึงหนุมานกับองคตเป็นผู้ที่ไปทวงทัพ[50] ต่างไปจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่หนุมานไปกับสุครีพ[51]

---

[49] Judith M. Jacob, "***Reamker (Rāmakerti) the Cambodian version of Ramayana***" (New York: Routledge, 2007), Page. xxii, 24.

[50] **Ibid.,** page. xxvi.

[51] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 88.



ภาพที่ 26: หนุมานกับองคตทวงทัพท้าวมหาชมพู

สืบเนื่องจากการวิเคราะห์ทั้งสามช่วงของจิตรกรรมรามเกียรติ์ในข้างต้น สามารถแบ่งประเภทของความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมได้สามประเภท คือ

ประเภทที่ 1: ลำดับตอนตรงกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

ประเภทที่ 2: ลำดับตอนตรงกับวรรณกรรม*เรียมเกรติ์*

ประเภทที่ 3: ลำดับตอนไม่ตรงกับทั้งสองวรรณกรรม แต่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของช่าง

ทั้งสามประเภทสามารถแสดงออกเป็นตารางได้ดังต่อไปนี้

จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตก แถวบน (ช่วงที่ 1)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
1-3	• หิรัตยักษณ์ม้วนแผ่นดิน		
4	• พระนารายณ์ปราบหิรัตยักษ์		
5	• กำเนิดท้าวอโนมาตัน		
6	• พระนารายณ์พาอโนมาตันเข้าเฝ้าพระศิวะ		
7	• เชิญเสด็จอโนมาตันไปยังกรุง		

	อยุธยา		
8	• กำเนิดกรุงลงกา		
9	• บุษบก		

จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตก แถวกลาง (ช่วงที่ 1)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
10	• มาลีวัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล		
11	• มาลีวัคคพรหมเข้าเฝ้าพระศิวะ • อสุรพักตร์ขอพรพระศิวะ		
12	• อสุรพักตร์เหาะมาก่อกวนโลกภายหลังรับพรจากพระศิวะ • ฤาษีกล่าวถึงความวุ่นวายของอสุรพักตร์ให้มาลีวัคคพรหมฟัง		
13	• ท้าวอัชบาลรบอสุรพักตร์		
14	• มาลีวราชเยี่ยมกรุงลงกา • ท้าวลัสเตียนกล่าวถึงการสวรรคตของท้าวจตุรพักตร์แก่มาลีวราช		
15	• ตรีบูรัมบำเพ็ญตบะเพื่อขอพระศิวะ		
16	• พระศิวะประทานพรให้แก่ตรีบูรัม		
17	• เทวดาเข้าเฝ้าพระศิวะเพื่อกล่าวถึงความเดือดร้อนที่เกิดขึ้นจากตรีบูรัม • พระศิวะปราบตรีบูรัม		
18	• ตรีบูรัมนั่งเมือง		

จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตก แถวล่าง (ช่วงที่ 1)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
19-20	• นนทกได้นิ้วเพชร • นารายณ์ปราบนนทก(นางนารายณ์)		
21	• กำเนิดทศกัณฐ์ • ทศกัณฐ์ลาท้าวลัสเตียนเพื่อไปเรียนศิลปศาสตร์		
22	• ทศกัณฐ์ถวายตัวเป็นศิษย์ฤาษี		
23	• ทศกัณฐ์รบอรชุน		
24	• ฤาษีโคดมบำเพ็ญตบะ		
25	• ฤาษีโคดมกับนางกาลอัจนาและบุตรทั้งสาม • ฤาษีโคดดพาบุตรทั้งสามไปพิสูจน์ที่สระน้ำ และกำเนิดพาลีสุครีพ		
26	• กำเนิดหนุมาน		
27	• หนุมานทำลายสวน พระอุมาจึงสาปหนุมาน		
28	• พระพายพาหนุมาน พญากากาศ สุครีพ เข้าเฝ้าพระศิวะ		
29	• นางมณีเมฆขลาและเหล่าเทวดาจับระบำรำฟ้อน		
30	• รามสูรจับอรชุนฟาดจนเขาพระสุเมรุเอียง		
31	• สุครีพโยกเขาพระสุเมรุ • พระศิวะประทานรางวัลแก่พญากากาศและสุครีพ		
32	• สหมลิวันขอกำลังรบจาก		

	ท้าวลัสเตียน		
33	• ท้าวลัสเตียนแผลงศรเป็นครุฑ		
34	• ขบวนเสด็จพญากาลนาคไปกรุงลงกา		

<u>จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือ แถวบน (ช่วงที่ 1)</u>

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ประเภทที่ 3
35	• ทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาส • ทศกัณฐ์ขอพระแม่อุมา • พระนารายณ์แปลงเป็นยักษ์แก่เพื่อห้ามไม่ให้ทศกัณฐ์พาพระอุมาเหาะกลับกรุงลงกา		
36	• พาลีชิงนางมณโฑ		
37	• กุมภกรรณและพิเภกบอกอุบายชิงนางมณโฑแก่ทศกัณฐ์		
38	• ทศกัณฐ์แจ้งความต่อฤๅษีอังคตเรื่องพาลีชิงนางมณโฑ		
39-40	• พิธีสรงองคต		
41	• ทศกัณฐ์รบพาลี		
42	• พาลีมอบทศกัณฐ์ให้แก่องคตเป็นของเล่น		
43	• ทศกัฐณ์ถอดดวงจิต		
44	• ทศกัณฐ์รบกุเปรัน		
45	• กุเปรันของให้พระศิวะช่วยปราบทศกัณฐ์ • พระศิวะเขวี้ยงงาช้างปักอกทศกัฐณ์		
46	• ทศกัณฐ์นั่งบุษบกกลับกรุงลงกา		
47	• พระวิษณุกรรมแต่งงาช้างให้ทศกัณฐ์		

48	• ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญ (วิมานพระอินทร์)		

จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือ แถวกลาง (ช่วงที่ 1)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
49	• ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญ (นางปลา)		
50	• ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญ (นางช้าง)		
51	• กำเนิดทศคีรีวัน และทศคีรีธร		
52	• นางมณโฑนั่งบุษบกเสี่ยงทาย		
53	• รณพักตร์ลาเรียนศิลปะศาสตร์		
54	• รณพักตร์ถวายตัวเป็นศิษย์แก่ฤๅษีโคบุตร		
55	• รณพักตร์ตั้งกิจพิธี		
56	• พระศิวะ พระนารายณ์ และพระพรหม มอบศรแก่รณพักตร์		
57	• สหมลิวันสร้างด่านรักษาเมือง		
58	• ทศกัณฐ์ให้รณพักตร์ไปรบพระอินทร์		
59	• รณพักตร์ยกทัพ		
60	• รณพักตร์รบพระอินทร์		
61	• พระอินทร์ยกทัพหนี		
62	• นางมาลีเก็บดอกไม้ • นนทกาลเอาดอกเกี้ยวนางมาลี		

63	• พระศิวะสาปนนทกาล		
64	• กำเนิดทรพา • กำเนิดทรพี		

<u>จิตรกรรมทิศเหนือ แถวล่าง (ช่วงที่ 1)</u>

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
65	• พญากาลนาคถวายราชธิดาแก่ท้าวอัชบาล		
66	• ไมยราพเรียนศิลปศาสตร์		
67	• ไมยราพถอดดวงจิต		
68	• ท้าวไกยเกษทรงพระสุบิน		
69	• นางไกยเกษีเดินทางไปกรุงอยุธยา		
70	• นางไกยเกษีถวายตัวแก่ท้าวอัชบาล		
71	• ท้าวอัชบาลเชือดเนื้อตนเพื่อแลกกับเนื้อทราย		
72	• พระอินทร์เชิญท้าวทศรถปราบปทูตทันต์		
73	• ท้าวทศรถรบปทูตทันต์ • นางไกยเกษีเอาแขนสอดแทนเพลา		
74	• พระอินทร์และเหล่าเทวดาสรรเสริญชัยชนะของท้าวทศรถ		
75	• เมืองโรมพัตฝนแล้งเพราะฤษีกไลโกฏบำเพ็ญตบะ		
76	• ท้าวโรมพัตส่งธิดาไปทำลายตบะฤษีกไลโกฏ • ฤษีกไลโกฏเดินทางเข้าเมืองโรมพัต		
77	• นางอรุณวดีล้างตบะฤษีกไลโกฏ		
เริ่มเหตุการณ์ในช่วงที่ 2			
78	• ท้าวทศรถดำริทำพิธีขอบุตร		

	• ท้าวทศรถนิมนต์สี่ฤษี		
79	• ท้าวทศรถยกทัพมายังเมืองโรมพัต		
80	• ท้าวทศรถนิมนต์รฤษีกไลโกฏเพื่อมาทำพิธี ณ กรุงอยุธยา		
81	• ห้าฤษีเข้าเฝ้าพระศิวะ และปลุกบรรธมพระนารายณ์		
82	• ห้าฤษีทำพิธีขอบุตร • พระนารายณ์อวตาร • นางกากนาสูรโฉบข้าวทิพย์		
83	• นางกากนาสูรถวายข้าวทิพย์แก่ทศกัณฑ์		
84	• ท้าวทศรถและมเหสีทั้งสามประพาสป่า • ท้าวทศรถรบเหรันทูต		
85	• สมโภชสี่พระกุมาร		

จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวบน (ช่วงที่ 2)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
86	• ทศกัณฐ์สั่งให้นำสีดาใส่ผอบแล้วไปลอยทิ้งที่แม่น้ำ		
87	• ฤษีชนกพบผอบลอยน้ำ		
88	• ฤษีชนกเลี้ยงดูนางสีดา		
89	• ฤษีชนกสั่งให้นายโสมขุดหลุมฝังสีดา		
90	• ท้าวทศรถมอบกระสุนให้สี่พระกุมาร		
91	• พระรามยิงกระสุนใส่นางค่อมกุจจี		
92	• สี่พระกุมารเดินทางไปเรียนศิลปะศาสตร์		
93	• สี่พระกุมารเรียนศิลปะศาสตร์		
94	• สี่พระกุมารกลับเมือง		

95	• ขบวนพระพรตและพระสัตรุเดินทางไปเมื่องไกยเกษ		
96	• พระพรตกับพระสัตรุวถายบังคมท้าวไกยเกศ		

จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวบน (ช่วงที่ 2)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
97	• ทศกัณฐ์สั่งนางกากนาสูรให้ไปรบกวนพิธีกรรมฤาษี		
98		• ขอให้ท้าวทศรถช่วยปราบนางกากนาสูรที่มารบกวนพิธี	
99		• พระรามและพระลักษมณ์ปราบนางกากนาสูร	
100			• พระรามพระลักษมณ์ลาท้าวทศรถ
101			• พระรามและพระลักษมณ์ออกป่า
102			• พระลักษมณ์หาฟืนมาก่อไฟให้พระราม
103			• พระรามยกศร
104			• พระรามเข้าเฝ้าท้าวชนก

105			• พระรามแอบพบสีดา
106			• พระราม พระลักษมณ์ และนางสีดาออกป่า
107-108	• พระพรตกับพระสัตรุดเดินทางไปเข้าเฝ้าพระราม		
109		• พระลักษมณ์จูงแพพาพระรามกับนางสีดาข้ามแม่น้ำกาลาตี	
110	• สำมนักขาพบพระราม พระลักษมณ์และนางสีดา		
111-114	• พระรามตามกวางมารีศ • ทศกัณฐ์ลักนางสีดา • สดายุพบทศกัณฐ์กำลังอุ้มนางสีดาเหาะหนี		
115	• พระรามพระลักษมณ์พบสดายุ		
เริ่มเหตุการณ์ในช่วงที่ 3			
116-117	• พระรามพบหนุมาน		
118		• พาลีรบทรพี	
119		• พาลีไล่สุครีพ	
120		• พระลักษมณ์พาสุครีพไปเข้าเฝ้าพระราม • พระรามแผลงศรฆ่าพาลี	

<u>จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวกลาง (ช่วงที่ 3)</u>

ลำดับตอนในแผนผัง	วรรณกรรมรามเกียรติ์	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ

ที่ 1	รัชกาลที่ 1		
121	• สุครีพถวายทัพ		
122	• สัมพาทีพาหนุมานไปกรุงลงกา		
123		• หนุมานรบพญานาคเฝ้าด่าน	
124		• หนุมานรบยักษ์วิตักศรี	
125	• หนุมานถามทางฤๅษี		
126	• สีดาผูกคอ		
127	• หนุมานถวายแหวน		
128	• หนุมานรบสหัสกุมาร		
129	• อินทรชิตแผลงศรนาคบาศจับหนุมาน		
130	• ทศกัณฐ์สั่งให้สังหารหนุมานด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ		
131	• หนุมานเผากรุงลงกา		
132	• หนุมานดับไฟที่ปลายหางที่มหาสมุทร		
133	• ฤๅษีนารถแนะหนุมานให้ดับไฟ		
134	• สุครีพแนะพระรามให้ทวงทัพจากท้าวมหาชมพู		
135		• หนุมานและองคตเข้าเฝ้าท้าวมหาชมพู	
136		• หนุมานและองคตพาท้าวมหาชมพูมา	

		พบพระราม	
137	• ท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์		
138	• จองถนน		
139	• หนุมานกับนิลพัทวิวาทกัน		
140	• สุครีพห้ามหนุมานกับนิลพัท		
141	• พระรามพิจารณาคดีของหนุมานและนิลพัท		
142	• หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา		
143	• หนุมานรบยักษ์พานุราช		
144	• พระรามยกทัพไปกรุงลงกา		

<u>จิตรกรรมบนผังทิศตะวันออกแถวกลาง</u>

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
145	• ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤษีมาหลอกพระรามให้เลิกทัพ		
146	• พระรามประชุมพล		
147	• องคตส่งสาร		
148	• สุครีพหักฉัตร		
149	• กุมภกรรณยกทัพ		
150	• พิเภกเจรจากุมภกรรณเพื่อขอให้ถอนทัพ		
151	• องคตตอบปัญหากุมภกรรณ		

152	• สุครีพปะลองกำลังกับกุมภกรรณ • หนุมานชิงตัวสุครีพ		

<u>จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวล่าง (ช่วงที่3)</u>

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
153, 155	• หนุมาและองคตทำลายพิธีลับหอกของกุมภกรรณ (1) • กุมภกรรณไปขอหอกจากพระอินทร์		
154			• กุมภกรรณลับหอก (2)
156	• ทศกัณฐ์ให้แสงอาทิตย์ออกรบ		
157	• แสงอาทิตย์ยกทัพ		
158-159	• พระรามยกทัพ • พระรามรบแสงอาทิตย์		
160	• องคตแปลงเป็นแสงอาทิตย์ลวงเอาแว่นแก้ว		
161			• องคตเอาแว่นแก้วให้แสงอาทิตย์ดู
162		• พระลักษมณ์ต้องหอกของกุมภกรรณที่เท้า • พระรามถอน	

		พิษหอก	

จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวล่าง (ช่วงที่ 3)

ลำดับตอนในแผนผังที่ 1	วรรณกรรมรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1	วรรณกรรมเรียมเกรฺติ์	ไม่ปรากฏทั้งสองฉบับ
163			• หนุมานไปขอยาถอนพิศหอกจากพระมารดาของพระลักษมณ์
164	• พระรามแผลงศรตัดเศียรกุมภกรรณ		
165			• ยักษ์เคลื่อนทัพ
166	• ทศกัณฐ์สั่งอินทรชิตออกรบ		
167	• พระลักษมณ์รบอินทรชิต		
168	• พระลักษมณ์ยกทัพ		
169	• อินทรชิตทำพิธีชุบศรนาคบาศ		
170	• นางลอย		
171	• อภัยโทษนางเบญจกาย		
172	• ชามพูวราชทำลายพิธีชุบศรนาคบาศ		
173	• พระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศ		
174	• พระรามแก้ศรนาคบาศ		
175	• ยักษ์กำปั่นยกทัพ		

176	• หนุมานรบยักษ์กำปั่น		
177	• พระอินทร์จำแลง(อินทรชิต)ยกทัพ		
178	• พระลักษมณ์ต้องศร		
178	• หนุมานหักคอช้างเอรวัณจำแลง		
179	• พระรามพยายามถอนพิษศร		
180	• นางสีดาขึ้นบุษบกเสี่ยงทาย		
181		• พระลักษมณ์ต้องพิษศรที่กลายเป็นต้นไม้	
182	• นางสีดามายังสนามเพื่อพบพระราม		
183	• พิเภกแนะวิธีถอนพิษศรแก่พระราม • พิเภกถอนพิษศร		
184	• หนุมานไปเขาอาวุธ	• หนุมานไปนำปัสสาวะวัวมาทำยาถอนพิษ	• หนุมานถูกจักรกรดตัดเนื้อ
185	• พระลักษมณ์รบอินทรชิตครั้งที่สอง		
186	• อินทรชิตลาพระมารดา		
187	• ศึกอินทรชิตครั้งที่สาม		
188	• พระรามแผลงศรตัดศีรษะอินทรชิต • พาลีนำพานไปรอง		

	ศีรษะอินทรชิต ไม่ให้ตกพื้น		

จากตารางดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ช่างผู้ออกแบบค่อนข้างมีความเข้าใจในวรรณกรรมรามเกียรติ์ทั้งสองฉบับ โดยเฉพาะวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่ช่างเลือกมาเป็นโครงเรื่องหลักในการเล่าเรื่องเพราะมีสัดส่วนตอนที่มาก อาจเนื่องจากที่มีความสมบูรณ์ของเนื้อเรื่องมากกว่า แล้วจากนั้นจึงนำตอนจากวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มาแทรกหรือผสมผสานเข้ากับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจิตรกรรมส่วนมากจะตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม แต่ก็มีบางตอนที่ไม่สัมพันธ์กับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม สันนิษฐานว่าอาจเกิดจากกระบวนการออกแบบจิตรกรรมมากกว่าความเข้าใจผิดของช่าง เพราะฉะนั้นจึงจำเป็นต้องมีการวิเคราะห์เกี่ยวกับรายละเอียดที่ปรากฏภายในจิตรกรรมตามการเรียงลำดับตอนในตารางที่นำเสนอข้างต้น โดยใช้เนื้อความในวรรณกรรมมาเป็นแหล่งอ้างอิงดังจะได้กล่าวถึงเป็นลำดับถัดไป

3.3. วิเคราะห์การออกแบบภาพเหตุการณ์ในจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในอุโบสถวัดโบร์ กับวรรณกรรมบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และวรรณกรรมเรียมเกรฺติ์

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ในการตรวจสอบแนวคิดการออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ปรากฏภายในภาพเหตุการณ์ เพื่อหาความเชื่อมโยงและความสอดคล้องของการเล่าเรื่องระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรม เช่น ช่างผู้รังสรรค์จิตรกรรมได้เขียนองค์ประกอบสอดคล้องกับบทวรรณกรรมได้พรรณนาไว้หรือไม่ หรือในแต่ละภาพเหตุการณ์มีความเชื่อมโยงกันอย่างไร โดยมุ่งเน้นไปที่การออกแบบรายละเอียดของภาพในแต่ละตอน เพื่อแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของวรรณกรรมที่มีต่อช่างผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

3.3.1. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวบน

<u>3.3.1.1. หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 2 และ3)</u>

ตอนเริ่มต้นในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวถึงตอนใหญ่ในชื่อ *“หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน”* สามารถแบ่งเหตุการณ์ออกเป็นสองเหตุการณ์คือ หิรันตยักษ์บำเพ็ญตบะ และหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินมีเนื้อความว่า

“มาจะกล่าวบทไป ถึงหิรันตยักษ์แกล้วกล้า

ห้าวหาญชาญณรงค์ฤทธา *ปรากฏเลื่องชื่อลือขจร*
อยู่ยังเขาจักรวาล *ในพิมาณทิพรัตน์ประภัสสร*
ฤๅษีเทวาวิชาธร *เกรงฤทธิรอนทั้งโลกา*
ด้วยเพื่อนตั้งกิจพิธี *วินันตกคีรีภูผา*
พระเป็นเจ้าให้พรอสุรา *ฤทธากล้านัก*
อหังการ์อิ่มเอิบกำเริบใจ *จะผลาญให้บรรลัยทั้งไตรจักร*
สำแดงแผลงฤทธิ์ฮึกฮัก *ขุนยักษ์ไล่ม้วนแผ่นดิน ฯ”*[52]

เมื่อนำบทวรรณกรรมมาเปรียบเทียบกับจิตรกรรมจะพบว่า ช่างออกแบบให้หิรันตยักษ์นั่งบำเพ็ญพิธีอยู่กลางธรรมชาติ (ภาพที่ 27 ด้านซ้ายมือของภาพ) ตรงกับเนื้อความพรรณนาในวรรณกรรม และยังสอดคล้องกับข้อความบรรยายเหตุการณ์ภายในจิตรกรรมที่ว่า “**กตนยัักคำพิธี**”[53] ก็ตรงกับบทวรรณกรรมเช่นกัน



ภาพที่ 27: หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน

---

[52] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 3.

[53] “Kamphan making ritual” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, "***In the shadow of Rama murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia"*** (Bangkok: River books, 2015). Page. 237.

เหตุการณ์ลำดับถัดมาปรากฏอยู่ทางด้านขวาถัดจากเหตุการณ์การบำเพ็ญตบะ คือ เหตุการณ์ที่หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน

จิตรกรรมแสดงภาพหิรันตยักษ์ในท่าเหาะ หมายถึงกำลังเดินทางไปยังอีกสถานที่หนึ่ง ที่ข้างลำตัวของหิรันตยักษ์เหน็บก้อนสีเทาหมายถึงแผ่นดิน (ภาพที่ 27 มุมขวา) การออกแบบดังกล่าวเทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“หนีบใส่รักแร้อสุรินทร์ พาแผ่นดินไปบาดาล”[54]

อย่างไรก็ตาม ก่อนหน้าภาพที่หิรันตยักษ์บำเพ็ญตบะและม้วนแผ่นดินกลับปรากฏภาพปราสาทขนาดใหญ่ที่ภายในมีภาพตัวพระนั่งอยู่เหนือบัลลังก์ อาจตีความได้ว่าหมายถึงพระศิวะ ด้านหน้าปรากฏภาพตัวละครพระสี่ตนนั่งคุกเข่าพนมมืออาจหมายถึงเทวดา และทางด้านหลังเป็นภาพของยักษ์นั่งในท่าคุกเข่าพนมมืออาจหมายถึงหิรันตยักษ์ ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះនគរព្រះសិ្វសូរកាលកវ៉ាន្យកមកសូមពរ”[55] (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 1 และภาพที่ 28) สันนิษฐานว่าอาจหมายถึงเหตุการณ์ที่หิรันตยักษ์เข้าเฝ้าพระศิวะซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวไม่ปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[56] และวรรณกรรม*เรียมเกรต์* เพราะฉะนั้นจึงอาจเกิดจากการออกแบบของช่างเขียนโดยตรง ส่วนสาเหตุนั้นสันนิษฐานว่าอาจเกิดจากความต้องการเสริมเนื้อเรื่องให้เหตุการณ์การประกอบพิธีและม้วนแผ่นดินนั้นสมบูรณ์ เพราะฉะนั้นเมื่อรวมภาพเหตุการณ์ทั้งสามเข้าด้วยกันก็จะสามารถเล่าเรื่องได้ว่า เหตุการณ์หิรันตยักษ์เข้าเฝ้าพระศิวะอาจเพื่อไปเจรจาขอทำพิธี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 1 และภาพที่ 28) จากนั้นหิรันตยักษ์จึงได้เดินทางไปบำเพ็ญตบะจนมีฤทธิมากแล้วจึงได้ม้วนแผ่นดิน กับเหตุการณ์การฟ้องร้องของเทวดาที่ได้รับความเดือดร้อนเพราะหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน พิจารณาจากภาพเทวดาสี่ตนที่นั่งพนมมืออยู่ภายในแท่นยกพื้นสูง แสดงให้เห็นถึงวรรณะที่สูงกว่าหิรันตยักษ์ได้อย่างชัดเจน และการพนมมือหันหน้าไปทางพระศิวะที่อาจหมายถึงการมาเข้าเฝ้าพระศิวะเปรียบเทียบได้กับ*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ตามความว่า

---

[54] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 3.

[55] “Here, The palace of Shiva when Koponyak comes to ask for a wish” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***.” (Bangkok: River books, 2015), page. 237

[56] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 3.

“เมื่อนั้น ฝูงเทพเทวดทุกสถาน
ตระหนกตกใจลนลาน พากันเหาะทยานรีบมา ฯ
ครั้นถึงศีรีไกรลาส บังคมบาทพระศุลีนาถา
ทูลว่าหิรันต์อสุรา องอาจหยาบช้ำกำเริบใจ”[57]



ภาพที่ 28: หิรันตยักษ์ทูลขอพรพระศิวะ

3.3.1.2. พระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 4)

ถัดจากการม้วนแผ่นดินของหิรันตยักษ์ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* คือตอนการปราบหิรันตยักษ์ของพระนารายณ์ โดยพระองค์แปลงกายเป็นหมูป่ามีใจความว่า

“ครั้นถึงจึงเห็นหิรันตยักษ์ ทำฤทธิ์สิทธิศักดิ์สำแดงหาญ
หนีบสามแผ่นดินสุธาธาร ผ่านฟ้าจึงแปลงอินทรีย์
กลับกลายเป็นพญาสุกร เขี้ยวเพชรงามงอนจำรัสศรี
กายนั้นเผือกผ่องดั่งสำลี เข้าไล่ราวีอสุรา”[58]

---

[57] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[58] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 4.

เนื้อความของวรรณกรรมดังกล่าวตรงกับภาพเหตุการณ์ที่เขียนถัดจากภาพหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินแสดงออกด้วยภาพของหมูป่ากำลังรบกับหิรันตยักษ์ (ภาพที่ 29 มุมบนขวาของภาพ)

นอกเหนือจากภาพวราหาวตารแล้ว ในบริเวณเดียวกันยังแสดงภาพของพระนารายณ์เหยียบอยู่บนตัวของหิรันตยักษ์ (ภาพที่ 29 มุมซ้ายล่างของภาพ) ซึ่งไม่สอดคล้องกับวรรณกรรม เนื่องจากวรรณกรรมไม่ได้กล่าวถึงการแสดงร่างกลับเป็นพระนารายณ์ จะกล่าวเพียงว่าพระนารายณ์ได้เอาชนะหิรันตยักษ์ด้วยร่างของหมูป่าดังความว่า

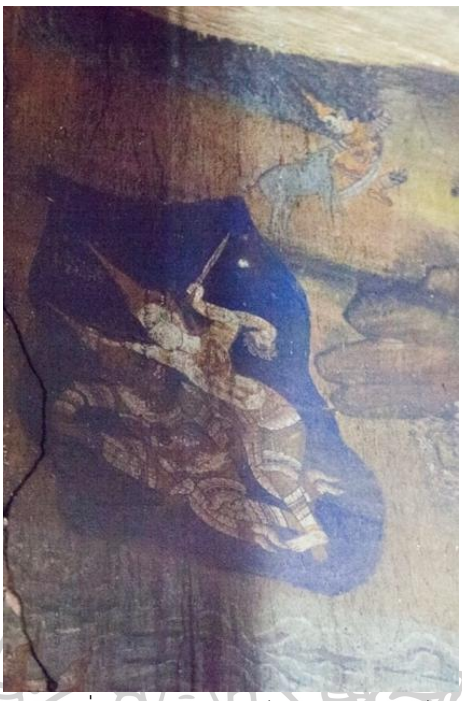
“เมื่อนั้น องค์พระวราห์รังสรรค์
เข่นเขี้ยวตาแดงแปรงชัน วิ่งหมุนหุนหันเข้าชิงชัย
ขวิดกัดทั่วตัวขุนมาร ล้มลงไม่ทานกำลังได้
เศียรขาดตัวขาดขาดใจ ด้วยฤทธิไกรพระจักรี”[59]

เมื่อพิจารณาการออกแบบภายในจิตรกรรมทั้งสองเหตุการณ์พบว่า ขนาดภาพของพระนารายณ์เหยียบหิรันตยักษ์มีขนาดที่ใหญ่กว่าภาพของพระนารายณ์ในอวตารหมูป่าค่อนข้างมาก อีกทั้งยังใช้การแบ่งช่อง และถมพื้นฉากด้วยสีน้ำเงินเข้ม ต่างจากฉากหลังในอวตารหมูป่าที่ยังคงใช้ทัศนียภาพต่อเนื่องมาจากภาพหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน เพราะฉะนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า ช่างอาจต้องการให้ภาพพระนารายณ์เหยียบหิรันตยักษ์โดดเด่นกว่าภาพพระนารายณ์ในอวตารหมูป่า และภาพเหตุการณ์อื่น ๆ อาจเพื่อต้องการให้เกิดความเด่นชัด และอาจต้องการสื่อให้เห็นว่าหมูป่าที่กำลังรบกับหิรันตยักษ์อยู่นั้นคือพระนารายณ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[59] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 4.



ภาพที่ 29: พระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์

3.3.1.3. กำเนิดอโนมาตันจนถึงอโนมาตันครองกรุงอยุธยา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 5-7)

จิตรกรรมถัดจากพระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์เป็นภาพพระนารายณ์บรรทมอยู่บนบัลลังก์นาคเจ็ดเศียร ปรากฏดอกบัวผุดออกจากกลางลำตัว ดอกบัวรองรับภาพตัวพระที่มัดผมจุกแสดงถึงความเป็นเด็ก ด้านล่างบัลลังก์นาคปรากฏภาพคลื่นน้ำและโขดหิน ใต้คลื่นน้ำปรากฏข้อความว่า “ព្រះនរាយស្ថាពិធ្លីរ”[60] (ภาพที่ 30) ซึ่งการแสดงออกดังกล่าวเทียบได้กับบทวรรณกรรมดังความว่า

“ครั้งถึงเข้าที่บรรทมสินธุ์ กลางมหาวารินกว้างใหญ่
เหนือบัลลังก์หลังนาคอำไพ สะกดใจร่ายเวทพิธีการ ฯ”[61]

และ

“บังเกิดเป็นปทุมเกศร อรชรรับแสงพระสุริย์ฉาน

---

[60]“Preah Naray (Vishanu) making a ritual (meditation on Naga)” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***.” (Bangkok: River books, 2015), page. 237.

[61] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช* เล่ม 1**” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 5.

ขึ้นในอุทรแล้วเบิกบาน มีพระกุมารโฉมยง ฯ”[62]



ภาพที่ 30: นารายณ์บรรทมสินธุ์ บังเกิดเป็นพระกุมารอยู่บนดอกบัว

ถัดจากภาพตอนกำเนิดท้าวอโนมาตันคือภาพตอนพระนารายณ์พาอโนมาตันเข้าเฝ้าพระศิวะ ภายในภาพแสดงรูปพระศิวะนั่งบัลลังก์ภายในปราสาท ด้านหน้าปราสาทปรากฏภาพพระนารายณ์นั่งบนแท่นยกพื้น ระหว่างเทพทั้งสองปรากฏภาพอโนมาตันขนาดเล็กมัดผมจุกซึ่งแสดงออกถึงความเป็นเด็ก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 6 และภาพที่ 31) มีข้อความเขียนไว้ว่า “**នេះកាលព្រះនរយកឪណោម៉ា តា នមរជ្ជាព្រះសូរ**”[63] การนำเสนอภาพเหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับวรรณกรรมบทละครรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ดังความว่า

“ครั้งถึงจึงตรงเข้าไปเฝ้า พระเป็นเจ้าสามภพนาถา
ถวายองค์เยาวราชกุมารา แล้วทูลความซึ่งฆ่าอสุรี ฯ”[64]

---

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[63] “Here, When Preah Naray (Vishnu) brings Aonomadanto to pffer tp Preah Eysor” อ้างอิงจากVittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 237.

[64] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 5.



ภาพที่ 31: พระนารายณ์นำพระกุมารเข้าเฝ้าพระศิวะ

จิตรกรรมถัดจากพระนารายณ์พาอโนมาตันเข้าเฝ้าพระศิวะ ปรากฏภาพขบวนเสด็จขนาดใหญ่ที่มีภาพตัวพระสองภาพเป็นประธานนั่งอยู่บนหลังช้างคือ ตัวภาพประธานด้านหน้ามีผิวกายสีเข้ม ส่วนตัวภาพประธานด้านหลังมีผิวกายสีนวลจันทร์ ด้านล่างขบวนเสด็จปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះឥន្ទ្រដង្ហែឱណោម៉ា ភ័ា នួមកសាងនគរ”[65] (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 7 และภาพที่ 32)

[65] “Preah Ind (Indra) escorts Aonomadanto to found a city”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*” (Bangkok: River books, 2015), 237.



ภาพที่ 32: เชิญเสด็จท้าวอโนมาตันไปยังกรุงอยุธยา

ภาพเหตุการณ์ดังกล่าวหมายถึงเหตุการณ์เชิญเสด็จท้าวอโนมาตันมายังกรุงอยุธยา เทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 ความว่า*

“เมื่อนั้น *<u>หัสนัยเจ้า</u>ตรัยตรึงศา*
ครั้งได้ศุภฤกษ์เวลา *<u>ให้เทวาโบกธงนำจร</u>ฯ”*[66]

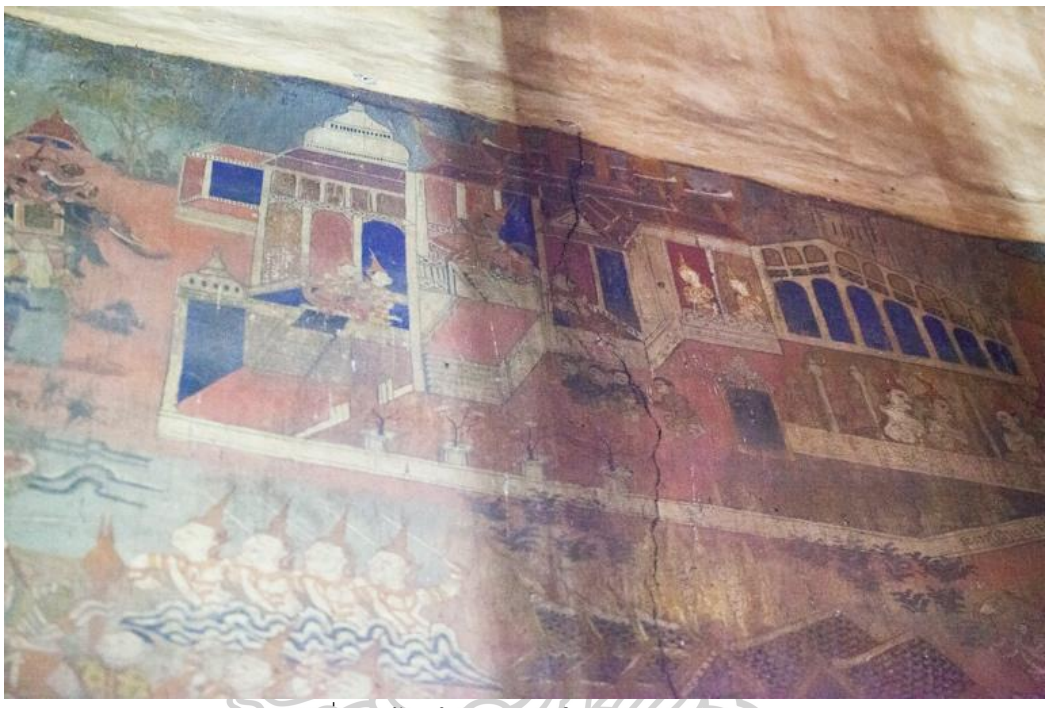
“หัสนัย” ในวรรณกรรมหมายถึงพระอินทร์ ซึ่งก็คือภาพตัวพระผิวกายสีเขียว นั่งบนหลังช้างด้านหน้า ทางด้านหลังที่ตามเสด็จพระอินทร์มาคืออโนมาตัน ซึ่งเปลี่ยนจากภาพเด็กไว้ผมจุกไปเป็นภาพตัวพระแบบผู้ใหญ่ สวมเครื่องทรงเต็มองค์ เพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์การขึ้นครองกรุงอยุธยาในลำดับถัดไป

ภาพท้าวอโนมาตันขึ้นครองกรุงอยุธยา เป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากภาพขบวนเสด็จของอโนมาตัน ภายในจิตรกรรมแสดงภาพปราสาทขนาดใหญ่มีกำแพงเมืองล้อมรอบ ตรงกลางปราสาทปรากฏภาพพระอินทร์นั่งอยู่บนบัลลังก์ ทางด้านล่างขวามือของพระอินทร์เป็นภาพของท้าวอโนมาตัน

---

[66] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 14.

ในภาพมีข้อความเขียนว่า “នគរស្រីយុធ្យាព្រះឥន្ទសាហថ្យឪណោនោម៉ា ភ័ទ្ទ។”[67] (ภาพที่ 33)



ภาพที่ 33: ท้าวอโนมาตันภายในปราสาทกรุงอยุธยา

เหตุการณ์ของภาพดังกล่าวเทียบได้กับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้งถึงอยุธยามหานิเวศ องค์ท้าวหัสเนตรเรืองศรี
เชิญราชนัดดาพระศุลี ขึ้นที่ปราสาทรัตนา ฯ”[68]

แม้ว่าการแสดงออกของเหตุการณ์ในจิตรกรรมจะสอดคล้องกับบทวรรณกรรม หากแต่มีการปรับเปลี่ยนเหตุการณ์ให้เหมาะสมกับการเล่าเรื่องผ่านงานจิตรกรรมกล่าวคือ ช่างเขียนได้ออกแบบให้พระอินทร์นั่งอยู่บนบัลลังก์ที่สูงกว่าท้าวอโนมาตันเพื่อแสดงให้เห็นถึงวรรณะที่สูงกว่า และ

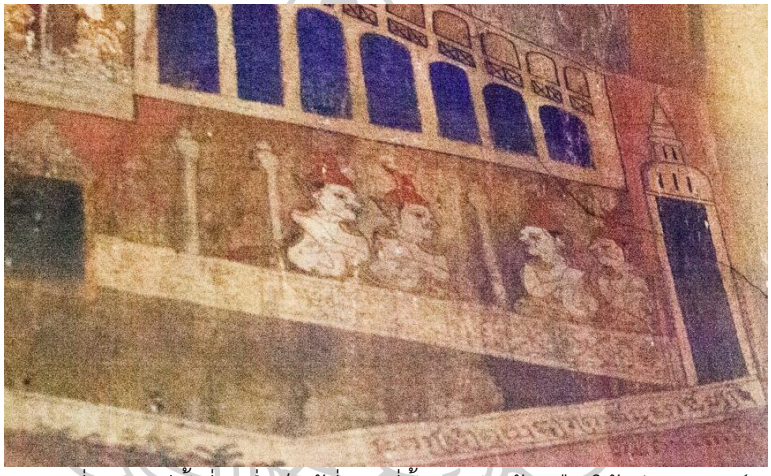
---

[67] “Ayutthaya Cuty which Preah Ind creates for Anomadanto”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[68] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 7-8.

มีอำนาจในการแต่ตั้งผู้ที่จะมาครองเมือง รวมถึงการออกแบบให้พระอินทร์โน้มตัวเข้าไปหาอโนมาตัน พร้อมกับยื่นมือออกไปยังอโนมาตันสามารถตีความได้ว่ากำลังเชื้อเชิญให้อโนมาตันขึ้นครองเมืองหรือประทานเมืองแก่อโนมาตัน สอดรับกับภาพอโนมาตันที่นั่งพนมมือโน้มตัวเข้าหาพระอินทร์

อนึ่ง ทางด้านมุมขวาล่างของปราสาทปรากฏภาพของฤๅษีสี่ตนนั่งอยู่บนแท่นที่แยกออกจากตัวปราสาท (ภาพที่ 34) ซึ่งมีปรากฏในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ในเหตุการณ์ตอนที่พระอินทร์หาสถานที่สร้างเมืองตามคำสั่งของพระศิวะแล้วได้มาพบกับฤๅษีทั้งสี่ ฤๅษีทั้งสี่ตนจึงได้บอกให้พระอินทร์สร้างเมืองยังบริเวณที่ตนอยู่ และให้ตั้งชื่อเมืองตามชื่อตน[69] เพราะฉะนั้นการวาดภาพฤๅษีสี่ตนในจิตรกรรมอาจเป็นการสื่อให้ผู้ชมรู้ว่านี่คือกรุงอยุธยาเหมือนเช่นที่กล่าวไว้ในวรรณกรรม



ภาพที่ 34: ฤๅษีทั้งสี่ตนซึ่งเป็นผู้ที่บอกที่ตั้งสำหรับสร้างเมืองให้แก่พระอินทร์

3.3.1.4. กำเนิดกรุงลงกา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 8)

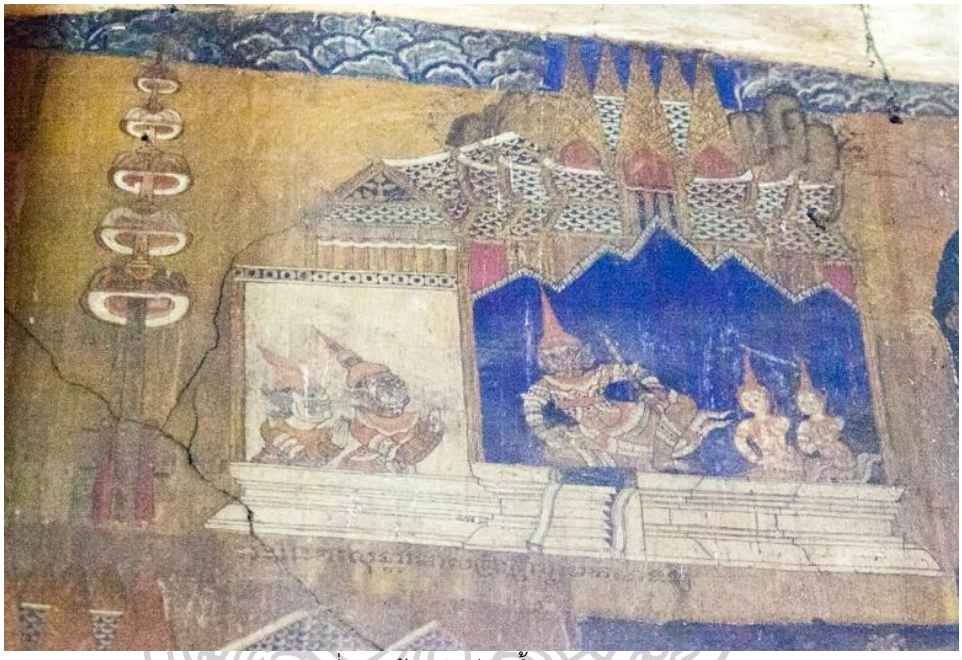
ตอนกำเนิดกรุงลงกาตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวภายหลังท้าวอโนมาตันครองกรุงอยุธยา มีเนื้อความโดยย่อกล่าวถึงสหบดีพรหมเป็นผู้สร้างกรุงลงกา และให้ธาดาพรหมครองกรุงลงกาแล้วจึงประทานนางมลิกาให้เป็นมเหสี และมอบฉัตรแก้วให้ไว้เป็นของวิเศษคู่เมือง หลังจากที่ธาดาพรหมขึ้นครองกรุงลงกาจึงได้เปลี่ยนชื่อเป็นจตุรพักตร์ เมื่อจบการมอบเมืองแล้วจึงได้กล่าวถึงการกำเนิดลัสเตียนบุตรของนางมลิกากับจตุรพักตร์[70]

---

[69] เรื่องเดียวกัน,หน้า 8.

[70] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 13-18.

จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโบร์นำเสนอเหตุการณ์ตอนนี้ด้วยภาพปราสาทที่มียักษ์นั่งอยู่บนบัลลังก์ภายในปราสาท และด้านหน้าของยักษ์ปรากฏภาพยักษ์อีกสองตนนั่งพนมมือ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 8 และภาพที่ 35) ทางด้านล่างของปราสาทมีข้อความระบุว่า “នេះនគរលុង្កាកាលព្រោះព្រាំម្ចាមកសាងឱ្យ”[71]



ภาพที่ 35: ท้าวลัสเตียนขึ้นครองกรุงลงกา

ในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวว่าสหบดีพรหมเป็นผู้ขึ้นปกครองกรุงลงกาในเหตุการณ์สร้างกรุงลงกา ซึ่งหากดูตามศักดิ์ของตัวละครแล้ว สหบดีพรหมยังคงเป็นเทวดาชั้นพรหมมีรูปกายเป็นมนุษย์ แต่ในจิตรกรรมกลับเลือกแสดงภาพยักษ์นั่งบนบัลลังก์แทน จึงอาจทำให้ตีความได้ว่าตัวละครดังกล่าวอาจไม่ใช่สหบดีพรหม

การตีความว่าตัวละครใดที่นั่งอยู่บนบัลลังก์นั้นจำเป็นต้องใช้องค์ประกอบแวดล้อมเข้ามาช่วยซึ่งก็คือยักษ์ที่นั่งพนมมืออยู่ทางด้านล่าง ซึ่งสวมเครื่องศิราภรณ์ที่ปรากฏใบหน้าหลายหน้าอันเป็นประติมานวิทยาเฉพาะของทศกัณฐ์เท่านั้น

---

[71] “Here, Langka kingdom when Preah Promh created”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***In the shadow of Rama murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***. Page 237.

การออกแบบให้ทศกัณฐ์พนมมือ และนั่งต่ำกว่าตัวภาพยักษ์ประธานแสดงให้เห็นว่าขณะนั้นทศกัณฐ์ยังไม่ได้ขึ้นครองกรุงลงกา ยักษ์ที่นั่งอยู่เหนือกว่าจึงมีศักดิ์ที่สูงกว่าจึงอาจหมายถึงท้าวลัสเตียนผู้เป็นบุตรของสหบดีพรหม และเป็นบิดาของทศกัณฐ์

อนึ่ง ช่างอาจต้องการให้ทศกัณฐ์ปรากฏในเหตุการณ์นี้ เพราะสามารถสื่อได้ว่าเมืองนี้คือกรุงลงกาได้เป็นอย่างดี แต่ทศกัณฐ์ ณ ขณะนั้นยังไม่ได้ขึ้นครองเมืองจึงไม่เขียนให้นั่งบนบัลลังก์ และเลือกเขียนภาพจตุรพักตร์ผู้เป็นบิดาให้ขึ้นครองกรุงลงกา และเลือกไม่เขียนสหบดีพรหมผู้เป็นอัยกาของทศกัณฐ์เพราะเนื้อที่ ๆ จำกัด

3.3.2. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวกลาง

<u>3.3.2.1. อสุรพักตร์ (อสุรพรหม) ขอพรพระศิวะ จนถึงพระอิศวรประทานพร และพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 10)</u>

เนื้อเรื่องถัดจากการสร้างกรุงลงกาตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวถึงอสุรพักตร์ได้ขอพรจากพระศิวะ พระศิวะจึงได้ประทานคฑาเพชรและพรให้มีกำลังแข็งแกร่ง หลังจากที่อสุรพักตร์ได้รับพรจากพระศิวะก็เกิดกำเริบเที่ยวออกสร้างความเดือดร้อนทั่วทั้งแผ่นดิน

ภายหลังจากที่อสุรพักตร์ก่อความวุ่นวาย มาลีวัคคพรหมได้เข้าทูลความแก่พระศิวะถึงอันตรายของการประทานพรแก่อสุรพักตร์[72] พระศิวะจึงได้ประทานพระขรรค์และพรแก่มาลีวัคคพรหมเพื่อนำไปมอบให้แก่ท้าวอัชบาลใช้สำหรับปราบอสุรพักตร์[73]

ภาพจิตรกรรมแสดงด้วยภาพของพระศิวะนั่งอยู่บนบัลลังก์ ในมือกำพระขรรค์ที่กำลังจะมอบให้แก่มาลีวัคคพรหมซึ่งนั่งอยู่ทางด้านหน้าของพระศิวะ ส่วนมาลีวัคพรหมคือเทวดาประครองพานรองรับพระขรรค์ ทางด้านล่างของภาพปรากฏยักษ์ครึ่งตัวแสดงท่าพนมมือหมายถึงอสุรพักตร์ที่มาเข้าเฝ้าเพื่อขอพร (ภาพที่ 36) ใต้ปราสาทมีข้อความระบุว่า “ នគរព្រះឥសូរ កាលឱ្យព្រះខន្ធ ព្រះព្រំហ្ម”[74]

---

[72] ในเหตุการณ์นี้มีชื่อตอนว่า “มาลีวัคคพรหมเตือนพระอิศวร” พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), สารบาญ (1).

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 19-21.

[74]“The City of Preah Eysor, when giving Preah Khan to Preah Prohm ”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 237.



ภาพที่ 36: อสุรพักตร์ขอพร พระศิวะมอบพระขรรค์แก่มารีวัคคพรหม

สังเกตได้ว่าช่างเขียนภาพของมาลีวัคคพรหมทูลความ และอสุรพักตร์ขอพรอยู่ในช่องเดียวกัน (ภาพที่ 36) ต่างไปจากวรรณกรรมบทละคร*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่ทั้งสองเหตุการณ์นั้นมีลำดับเวลาที่ต่างกัน โดยกล่าวถึงเหตุการณ์อสุรพรหมเข้ามาขอพรแก่พระศิวะก่อนแล้วจึงค่อยเล่าเหตุการณ์ที่มาลีวัคคพรหมเข้ามาทูลความพระศิวะ และได้รับมอบพระขรรค์

การนำเอาเหตุการณ์ทั้งสองมาเขียนไว้อยู่ในช่องเดียวกันแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในด้านวรรณกรรมของช่างเนื่องจาก ทั้งสองเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นที่วิมานของพระศิวะ ช่างจึงเห็นว่าสามารถเล่าเรื่องพร้อมกันได้ อีกทั้งยังเป็นการแก้ปัญหาเรื่องข้อจำกัดของพื้นที่ได้ด้วย

3.3.2.2. มาลีวัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 10)

ลำดับตอนถัดจากมารีวัคคพรหมรับพระขรรค์จากพระศิวะคือตอน มาลีวัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกเป็นภาพของมาลีวัคคพรหมถือพระขรรค์เหาะมายังกรุงอยุธยา (ภาพที่ 37) และเหตุการณ์ต่อมาแสดงเป็นภาพของมาลี

วัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล (ภาพที่ 38) ภายในภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រាហ្មយក ព្រះឧន្ទមកថ្វាយថ្ការហាយស្សបាន”[75]

ตำแหน่งของจิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นในช่องก่อนมาลีวัคคพรหมทูลความและรับพระขรรค์จากพระศิวะ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 11) ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนการมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล สาเหตุที่นำเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นทีหลังมานำเสนอไว้ก่อนนั้นเกิดขึ้นมาจากความจงใจในการออกแบบการเล่าเรื่อง โดยออกแบบให้มีภาพเหตุการณ์หนึ่งเป็นศูนย์กลางซึ่งในเหตุการณ์นี้คือภาพตอนมารีวัคคพรหมทูลความและรับพระขรรค์จากพระศิวะ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 11) จากนั้นจึงค่อยเขียนภาพเหตุการณ์ที่เป็นผลต่อเนื่องกระจายออกมาจากเหตุการณ์จุดศูนย์กลางซึ่งในที่นี้คือเหตุการณ์มาลีวัคคพรหมเหาะออกจากวิมานพระศิวะมายังกรุงอยุธยาเพื่อมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 30)

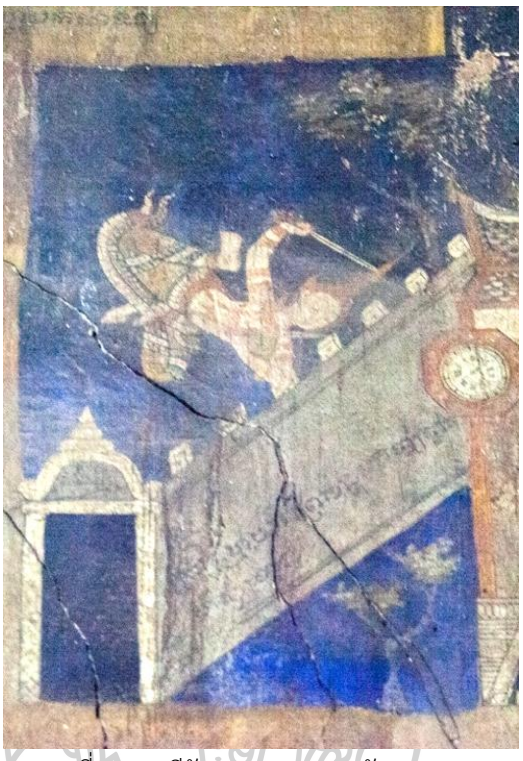
อสุรพักตร์เหาะออกจากวิมานพระศิวะมารุกรานเทวดา (ภาพที่ 39)	- มาลีวัคคพรหมเข้าเฝ้าพระศิวะ - อสุรพักตร์ของพรพระศิวะ (ภาพที่ 36)	มาลีวัคคพรหมเหาะออกจากวิมานพระศิวะเพื่อมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล (ภาพที่ 37-38)

อนึ่ง จากข้อความที่ระบุไว้ในภาพจิตรกรรมกล่าวว่า พระพรหมเป็นผู้ที่เข้าไปทูลพระศิวะเกี่ยวกับการให้พรแก่อสุรพรหม พระพรหมในที่นี้อาจหมายถึงมารีวัคพรหมผู้ที่นำพระขรรค์มามอบแก่ท้าวอัชบาลเพราะมาลีวัคคพรหมมีศักดิ์เป็นพรหมเช่นเดียวกัน[76]

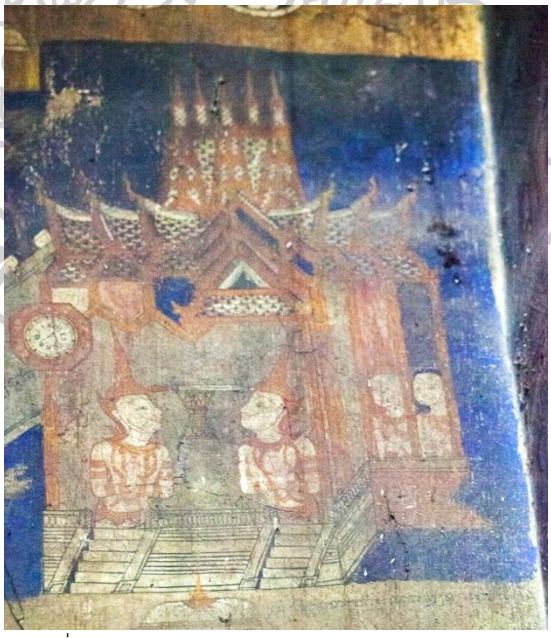
---

[75] “Preah Prohm brings Preah Khan to offer to Thavagass”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[76] ***“สมญาภิธานรามเกียรติ์”*** (พระนคร: แพร่พิทยา, 2510), หน้า 81.



ภาพที่ 37: มาลีวัคคพรหมเหาะมายังกรุงอยุธยา



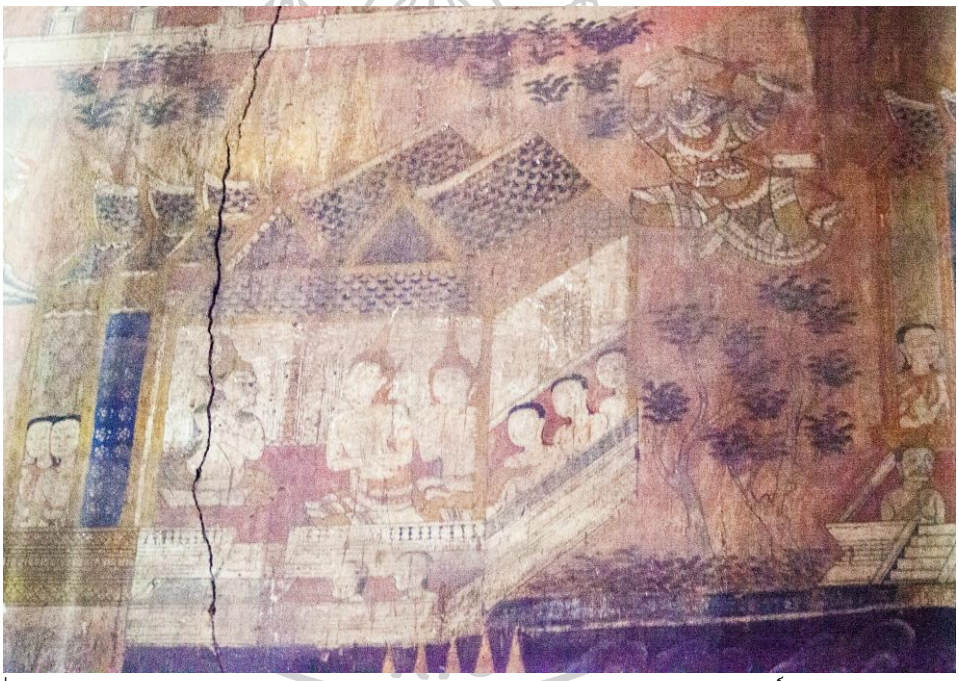
ภาพที่ 38: มาลีวัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาล

3.3.2.3. อสุรพักตร์รุกรานเทวดา (ภา พแผนผังที่ 1 หมายเลข 12)

ในจิตรกรรมตอนอสุรพักตร์รุกรานเทวดา แบ่งเหตุการณ์ออกเป็นสองส่วนได้แก่ เหตุการณ์อสุรพักตร์เหาะออกจากวิมานพระศิวะภายหลังจากที่ได้พร สามารถตีความได้ว่ากำลังเดินทางไปรุกรานเหล่าเทวดา (ภาพที่ 39 มุมบนขวามือของภาพ)

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพฤๅษีกำลังปรึกษากับท้าวอัชบาล ภายในภาพมีข้อความระบุว่า “มหาศ..... หัสญ์ชา.....”[77] ตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ท้าวอัชบาลนาถา
ฟังเทพนักสิทธิ์วิทยา จึงมีบัญชาตรัสไป”[78]



ภาพที่ 39: อสุรพักตร์เหาะออกจากวิมานพระศิวะ (มุมบนขวามือของภาพ) และนักสิทธิ์เข้าพบท้าวอัชบาล (ตรงกลางของภาพ)

[77] “Maha Eysey.....Hassa.....” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[78] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 24.



ภาพที่ 40: ท้าวอัชบาลนั่งราชรถพร้อมด้วยหมู่เทวดาเข้ารบกับอสุรพักตร์

3.3.2.4. ท้าวอัชบาลรบอสุรพักตร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 13)

จิตรกรรมลำดับถัดมาเป็นตอนการรบระหว่างท้าวอัชบาลกับอสุรพักตร์ (ภาพที่ 40) แสดงด้วยภาพท้าวอัชบาลประทับบนราชรถ กำลังยื้อฉุดอาวุธกับอสุรพักตร์ ด้านหลังของท้าวอัชบาลเป็นภาพหมู่เทวดา ที่เหาะอยู่ในอากาศแสดงด้วยภาพก้อนเมฆและเทวดาครึ่งร่าง และที่อยู่เหนือมหาสมุทรแสดงด้วยภาพคลื่นน้ำและเทวดาครึ่งร่างเช่นเดียวกัน ภายในภาพมีข้อความระบุว่า “**នេះថាវហ័ស្សថានសំម្លាប់អាសោរកត**”[79] ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในบทวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *ฝ่ายอสุรพักตร์ยักษี*
แลเห็นรถแก้วมณี *มีหมู่เทวัญล้อมมา”*[80]

---

[79]“Here, Thavahassa killed Asoraphot.อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”.

[80] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 25.

ทางด้านตัวภาพอสุรพักตร์นั้น ช่างได้ออกแบบให้อสูตรพักตร์กระโจนขึ้นไปรบอยู่บนราชรถของท้าวอัชบาลเนื่องจาก อสุรพักตร์ไม่ได้ใช้ราชรถในการเดินทางแต่ใช้การเหาะเหินเดินอากาศไปสร้างความลำบากให้เหล่าเทวดา เมื่อถึงคราวต้องสู้จึงได้ขึ้นไปเหยียบอยู่บนราชรถของท้าวอัชบาลตรงตามเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“โผนขึ้นรถแก้วพรรณราย ตีซ้ายป่ายขวาราวี”[81]

3.3.2.5. สหมลิวันให้บุษบกแก้วแก่จตุรพักตร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 9)

ลำดับตอนตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* หลังจบเหตุการณ์สู้รบระหว่างท้าวอัชบาลกับอสุรพักตร์แล้ว จึงค่อยกล่าวถึงเหตุการณ์สหมลิวันนั่งบุษบกแก้วไปหาจตุรพักตร์ยังกรุงลงกา จากนั้นสหมลิวันจึงได้มอบบุษบกแก้วแก่ท้าวจตุรพักตร์[82] ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวในจิตรกรรมไม่ได้ถูกเขียนไว้ตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม แต่กลับเขียนต่อจากภาพกำเนิดกรุงลงกา โดยเขียนแค่บุษบกเพียงอย่างเดียว (ภาพที่ 41)

การที่ช่างเขียนไม่นำเสนอเหตุการณ์ตอนนี้อาจเพราะเห็นว่าไม่ได้มีความสำคัญกับเนื้อเรื่อง และการที่เลือกนำบุษบกมาเขียนไว้ด้านข้างกรุงลงกานั้นอาจเพราะต้องการสื่อว่าบุษบกนี้เป็นของวิเศษอีกชิ้นหนึ่งที่อยู่คู่กับกรุงลงกาเหมือนกับฉัตรแก้วที่ปรากฏอยู่ทางด้านหน้าปราสาทในตอนกำเนิดกรุงลงกา (ภาพที่ 35) ซึ่งเป็นหนึ่งของวิเศษคู่บ้านคู่เมืองที่สหบดีพรหมมอบแก่ธาดาพรหมหรือท้าวจตุรพักตร์เมื่อครั้งสร้างเมือง[83] เพราะฉะนั้นการนำภาพบุษบกมาเขียนเป็นลำดับถัดจากตอนกำเนิดกรุงลงกา และแสดงให้เห็นเด่นชัด จึงเป็นการสื่อความว่าบุษบกนี้ไม่ใช่พาหนะทั่วไปแต่เป็นบุษบกวิเศษที่อยู่คู่กรุงลงกา

---

[81] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 26.

[82] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31-32.

[83] เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.



ภาพที่ 41: บุษบกแก้วของวิเศษอีกหนึ่งชิ้นคู่กรุงลงกา



ภาพที่ 42: มาลีวราชนั่งราชรถมาเดินทางมายังกรุงลงกา

3.3.2.7. มาลีวราชเยี่ยมกรุงลงกา(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 14)

ตอนมาลีวราชเยี่ยมกรุงลงกาตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวถึง ท้าวมาลีวราช[84] เดินทางมากรุงลงกาเพื่อเข้าพบกับท้าวจตุรพักตร์ แต่เมื่อมาถึงท้าวลัสเตียนเจ้ากรุงลงกา ณ ขณะนั้นได้ออกมาต้อนรับ และบอกกล่าวถึงการสวรรคตขอพระบิดาหรือท้าวจตุรพักตร์ทำให้มาลีวราชถึงแก่ความโศกเศร้า[85]

การแสดงออกของจิตรกรรมตอนนี้ นำเสนอสอดคล้องกับที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้พรรณนาไว้

ภายในจิตรกรรมแสดงออกด้วยภาพสองเหตุการณ์ต่อเนื่องกันคือ ท้าวมาลีวราชประทับบนราชรถเหาะมายังกรุงลงกา (ภาพที่ 43) เหตุการณ์ต่อมาแสดงภาพท้าวมาลีวราช และท้าวลัสเตียน ซึ่งทั้งสองแสดงท่านาฏลักษณ์ชื่อว่าค่อนทรวง หมายถึงการแสดงออกถึงความเสียใจ (ภาพที่ 43)



ภาพที่ 43: มาลีวราชทราบข่าวการสิ้นพระชนม์ของท้าวจตุรพักร์จากท้าวลัสเตียน

3.3.2.8. ตรีบูรัมปรารถนาเป็นใหญ่จนถึงตรีบูรัมได้พรพระศิวะ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 15 – 18)

---

[84] มาลีวราชเป็นชื่อที่พระศิวะประทานให้มาลีวัคคพรหมภายหลังจากเหตุการณ์ปราบอสุรพักตร์

[85] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 35.

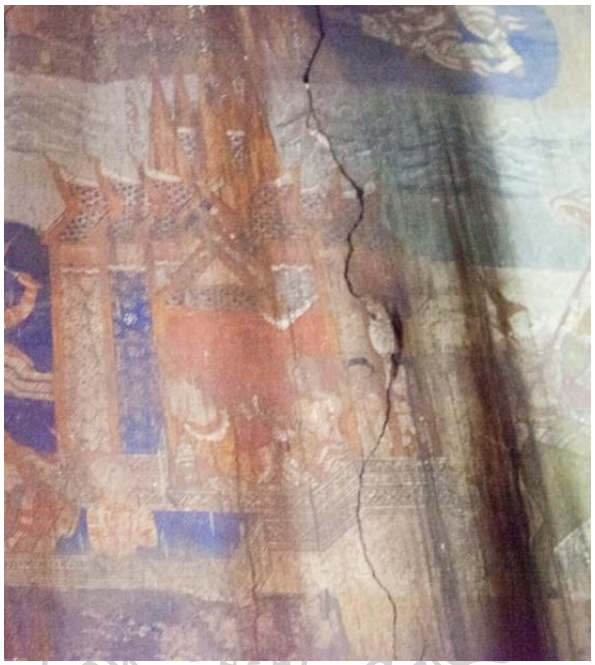
ภายหลังจากท้าวมาลีวราชเยี่ยมกรุงลงกา ตามเนื้อเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวถึงตอนศึกระหว่างพระศิวะกับตรีบูรัมมีเนื้อความโดยย่อว่า ตรีบูรัมตั้งกิจพิธีเพื่อขอพรจากพระศิวะ โดยพรที่ขอนั้นคือไม่ให้ตนถูกฆ่าด้วยน้ำมือของพระนารายณ์ ภายหลังจากที่ได้พรจากพระศิวะแล้ว ตรีบุรัมก็เกิดหลงระเริงในกำลังจึงได้เที่ยวรุกรานสวรรค์สร้างความเดือดร้อนให้แก่เทวดา จนต่อมาเหล่าเทวดาได้นำความไปฟ้องแก่พระศิวะ เป็นเหตุให้พระองค์ต้องลงมาปราบตรีบูรัม

ในระหว่างการศึกพระศิวะมีบัญชาให้พระนารายณ์แปลงกายเป็นศร ทว่าด้วยพรของพระศิวะที่ประทานให้แก่ตรีบูรัมส่งผลให้พระนารายณ์หลับไปเป็นเหตุให้พระศิวะต้องใช้เนตรที่สามเผาตรีบูรัมให้สิ้นแทน



ภาพที่ 44: ตรีบูรัมตั้งกิจพิธี และพระศิวะทรงโคลงมาประทานพร

เหตุการณ์โดยย่อดังที่กล่าวในข้างต้นปรากฏตรงกับจิตรกรรมตอนศึกตรีบูรัม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 15 – 18) แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกแสดงภาพตรีบูรัมกำลังนั่งบำเพ็ญ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 15 และภาพที่ 42 มุมซ้ายล่างของภาพ และ 44 มุมล่างขวามือของภาพ) ต่อด้วยภาพตรีบูรัมคุกเข่าพนมมือรับพรจากพระศิวะ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 16 และภาพที่ 44) โดยช่างออกแบบให้พระศิวะประทับเหนือโคนนทิ ต่างไปจากบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่ไม่ได้พรรณนาถึงพระศิวะทรงโคเป็นพาหนะ การแสดงภาพจิตรกรรมให้พระศิวะทรงโคอาจเพื่อต้องสารสื่อให้ผู้ดูภาพทราบว่าผู้ที่มาประทานพรคือพระศิวะโดยสังเกตจากการทรงพาหนะคือโค



ภาพที่ 45: เทวดาเข้าเฝ้าพระศิวะ

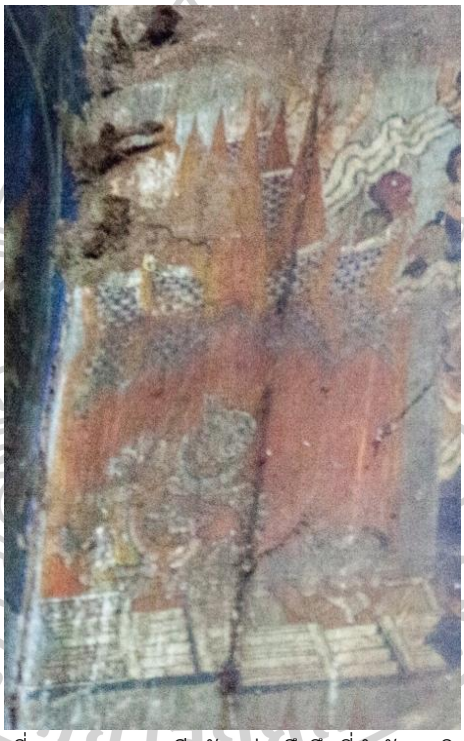
เหตุการณ์ที่สองซึ่งเป็นเหตุการณ์ก่อนการศึก สามารถแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ ส่วนแรกเป็นเหตุการณ์ที่เหล่าเทวดามาเข้าเฝ้าพระศิวะ แสดงด้วยภาพปราสาท ซึ่งภายในปรากฏภาพพระศิวะนั่งบนบัลลังก์ใจกลางปราสาท ด้านหน้าเป็นภาพเทวดาที่มาเข้าเฝ้าเพื่อขอความช่วยเหลือ (ภาพแผนผนังที่ 1 หมายเลข 17 และภาพที่ 45) การแสดงออกดังกล่าวเทียบได้กับบทพรรณนาในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *พระจอมเมรุมาศเขาใหญ่*
ทั้งฝูงเทวาสุราลัย *ในหกห้องสวรรค์ชั้นฟ้า*
เห็นตรีบูรัมขุนยักษ์ *ทะนงศักดิ์หยาบคายไม่เกรงหน้า*
อับอายเดือดร้อนทุกเทวา *<u>ก็พากันมาเฝ้าพระศุลี</u>* *ฯ*
ต่างถวายอภิวาทน์บาทบงสุ์ *<u>ทูลองค์พระอิศวร</u>เรืองศรี*
บัดนี้ตรีบูรัมอสุรี *มันเที่ยวราวีอหังการ*
ถึงพิภพเมืองแมนแดนสวรรค์ *ฉ้อชั้นยามามหาสถาน*
ไล่รุกบุกบันทุกวิมาน *ได้ความรำคาญทั้งเมืองฟ้า ฯ”*[86]

[86] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10,2549), หน้า 39.

ส่วนที่สองเป็นเหตุการณ์ของตรีบูรัมนั่งอยู่ภายในปราสาท มีบริวารนั่งอยู่ทางด้านหน้า (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 18 และภาพที่ 46) เทียบได้กับบทพรรณณาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ฝ่ายตรีบูรัมใจหาญ
สถิตบัญชรแก้วอลงการ ขุนมาณทอดทัศนาไป
เห็นหมู่อริราชไพรี ยกพลโยธีทัพใหญ่
ล่วงมาถึงราชเวียงชัย ก็กริ้วโกรธดั่งไฟประลัยกัลป์”[87]



ภาพที่ 46: สมุนของตรีบูรัมกล่าวถึงศึกที่กำลังจะเกิดขึ้น

อนึ่ง จิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นถัดจากภาพการศึกระหว่างพระศิวะกับตรีบูรัม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข17) ซึ่งหากมองในเรื่องของเวลาแล้ว เหตุการณ์นี้จะต้องเกิดขึ้นก่อน จึงควรนำเสนอไว้ก่อนภาพการศึก การที่ช่างออกแบบให้จิตรกรรมอยู่ถัดจากภาพการศึก ก็เพื่อให้ทั้งสองฝ่ายหันหน้าเข้าปะทะกันโดยใช้เส้นนำสายตาแฝงมุ่งไปสู่เหตุการณ์การศึก

เหตุการณ์ที่สามเป็นศึกระหว่างพระศิวะกับตรีบูรัม ภายในภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះព្រះឝសូរលើកទាព្ភទៅច្បាំងនឹងត្រីរ៉ាន្ទ”[88] (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 17 และภาพที่ 47)

---

[87] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.



ภาพที่ 47: ศึกระหว่าตรีบูรัมกับพระศิวะ

การออกแบบตัวภาพของการศึกครั้งนี้ มีตัวภาพสำคัญที่บ่งบอกว่าเป็นการศึกระหว่างพระศิวะกับตรีบูรัมอยู่สองตำแหน่งคือ

1. ภาพพระศิวะ โดยช่างออกแบบให้พระศิวะประทับเหนือโคตรงตามบทพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

"ครั้นถึงจึง<u>ทรงอุศุภรา</u>[89] *ฤทธิรงค์องอาจแกล้วกล้า*
ให้เคลื่อนทัพเทพยาตรา *พระราหูโบกธงนำไป ฯ"*[90]

---

[88] "Here, Preah Eysor from the armies to fight with Trivarand"อ้างอิงจาก จาก Vittorio Roveda, "***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***", Page 237.

[89] อุศุภรา(อุสุภราช)=พญาวัว อ้างอิงจาก ราชบัณฑิตยสถาน, "***พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542***" (กรุเทพฯ: นามีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 1390.

[90] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10,2549), หน้า 42.

และ

“โกรธาแผดเสียงสีหนาท ขับโคศุภราชรุกไล่”[91]

2. ภาพของพระนารายณ์กำลังพนมมือ เขียนอยู่ทางด้านหน้า ระหว่างลำตัวของพระศิวะกับหัวโค หมายถึงพระนารายณ์กำลังขอขมาพระศิวะที่ตนเองเผลอหลับ ทำให้พระศิวะไม่สามารถแผลงศรใส่ตรีบูรัมได้ การออกแบบดังกล่าวตรงกับเนื้อความในบทวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น องค์พระนารายณ์ซึ่งเป็นศร
ตกใจฟื้นกายขึ้นจากนอน ภูธรกราบบาทพระสุลี
ทูลว่าซึ่งข้าไม่สังหาร ผลาญตรีบูรัมยักษี
ด้วยพระองค์มงกุฎธาตรี มิให้ข้าล้างอสุรา”[92]

3.3.3. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวล่าง

3.3.3.1. นนทกคิดแค้นจนถึงพระนารายณ์ปราบนนทก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 19-20)

หลังจบตอนศึกตรีบูรัมแล้ว เรื่องราวตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้เล่าตอนพระนารายณ์ปราบนนทก มีเนื้อความโดยย่อว่า นนทกยักษ์รับใช้พระศิวะผู้ที่ถูกเทวดากลั่นแกล้ง คิดแค้นจึงได้ขอนิ้วเพชรจากพระศิวะ ภายหลังจากได้นิ้วเพชรนนทกจึงใช้นิ้วชี้ไปยังเหล่าเทวดาเป็นผลให้เทวดาถึงแก่ความตาย พระศิวะจึงได้มอบหมายให้พระนารายณ์เป็นผู้ไปปราบโดยพระองค์จำแลงกายเป็นนางเทวดา (นางนารายณ์) แล้วหลอกล่อให้นนทกรำตามพระองค์ จนกระทั่งนนทกพลาดท่าชี้นิ้วเพชรไปยังขาตนเองส่งผลให้เสียขา จากนั้นนางนารายณ์จึงกลับคืนร่างเป็นพระนารายณ์ดังเดิมแล้วจึงประหารนนทก[93]

---

[91] เรื่องเดียวกัน, หน้า 45.

[92] เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

[93] เรื่องเดียวกัน, หน้า 47-53.



ภาพที่ 48: ตอนนนทกแค้นจนถึงนนทกตาย

ภาพจิตรกรรมตอนนนทกนี้ได้รับความเสียหายเป็นอย่างมาก แต่ยังคงเหลือตัวภาพสำคัญที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวได้อยู่สองตำแหน่งด้วยกันคือ

1. ภาพเหตุการณ์ของนนทกแสดงด้วยภาพตัวกากกำลังชี้นิ้ว เขียนอยู่ด้านหน้าของปราสาทพระศิวะ (ภาพที่ 48 กึ่งกลางของภาพ) และภาพกลุ่มเทวดาในท่าเหาะเอี้ยวลำตัว ใบหน้าเหลือบมองลงไปหานนทก (ภาพที่ 48 มุมบนขวามือของภาพ)

2. ภาพเหตุการณ์นางนารายณ์ เขียนอยู่ด้านล่างของกลุ่มเทวดาเหาะ โดยช่างออกแบบตัวภาพเป็นเทวดาสตรีแสดงท่านาฏลักษณ์ (ตั้งวง) เอี้ยวตัว ใบหน้าเหลือบมองลงไปด้านล่าง (ภาพที่ 48 ขวามือของภาพ) ซึ่งเป็นส่วนที่ชำรุดของจิตรกรรม สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นภาพนนทกที่เสียขาล้มลงกับพื้น

3.3.3.2. ทศกัณฐ์ลาเรียนศิลปศาสตร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 21)

ก่อนที่นนทกจะถูกพระนารายณ์ประหารได้ลั่นวาจาคลั่งแค้นถึงความอยุติธรรมเพราะพระนารายณ์มีพระกรถึงสี่แต่กลับมารังแกตนที่มีสองมือ พระนารายณ์จึงได้ประทานพรให้นนทกไปเกิดใหม่มีฤทธิ์มากและมีมือมาก ส่วนพระองค์จะอวตารไปเป็นมนุษย์มีสองมือแล้วจะมาประหารนนทกอีกครั้ง ต่อมานนทกได้ไปเกิดภายในครรภ์ของนางรัชดามเหสีของท้าวลัสเตียนแห่งกรุงลงกา มีนามว่าทศกัณฐ์ เมื่อทศกัณฐ์เติบใหญ่จึงได้ลาท้าวลัสเตียนผู้เป็นพระบิดาเพื่อไปเรียนศิลปะศาสตร์

เนื่องจากตัวละครทศกัณฐ์เคยปรากฏในตอนสร้างกรุงลงกามาก่อนแล้ว ช่างเขียนจึงได้เลือกแสดงเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์ลาเรียนศิลปศาสตร์แทน เพราะเป็นเหตุการณ์แรกที่มีทศกัณฐ์เป็นตัวดำเนินเรื่อง

เหตุการณ์ทศกัณฐ์ลาเรียนศิลปศาสตร์แสดงภาพทศกัณฐ์นั่งพนมมืออยู่ทางด้านล่างของปราสาท ด้านบนบัลลังก์ภายในปราสาทเป็นภาพของท้าวลัสเตียนผู้เป็นพระบิดา และนางรัชดาผู้เป็นพระมารดา (ภาพที่ 49) ภายในภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះកាលរាពណាបិតានៅរៀនសិល”[94]

เมื่อนำภาพจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่าการออกแบบภาพทศกัณฐ์ซึ่งสวมชฎาที่มีใบหน้าประดับ นั่งอยู่ในท่าพนนมือต่อหน้าท้าวลัสเตียซึ่งสวมชฎายอดเดินหนนั่งบนบัลลังก์ใจกลางปราสาท และมีนางรัชดาที่นั่งอยู่ด้านหลัง สวมศิราภรณ์ที่มีชื่อเรียกว่า “รัดเกล้ายอด” แสดงความสูงศักดิ์ต่างไปจากตัวภาพนางอื่น ๆ ที่ไม่สวมศิราภรณ์

การแสดงออกของภาพดังกล่าวสอดคล้องกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้งถึงน้อมเศียรบังคมบาท พระบิตุราชมารดาทั้งสองศรี
ทูลว่าอันตัวของลูกนี้ ไม่มีวิชาสิ่งใด
จะขอลาไปอยู่พนาวัน กับพระนักธรรม์ผู้ใหญ่
รำเรียนธนูศิลป์ชัย พระองค์จงได้เมตตา ฯ”[95]

---

[94]“Here, When Reab bids farewell his father to go to study magic.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[95] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10,2549), หน้า 54.



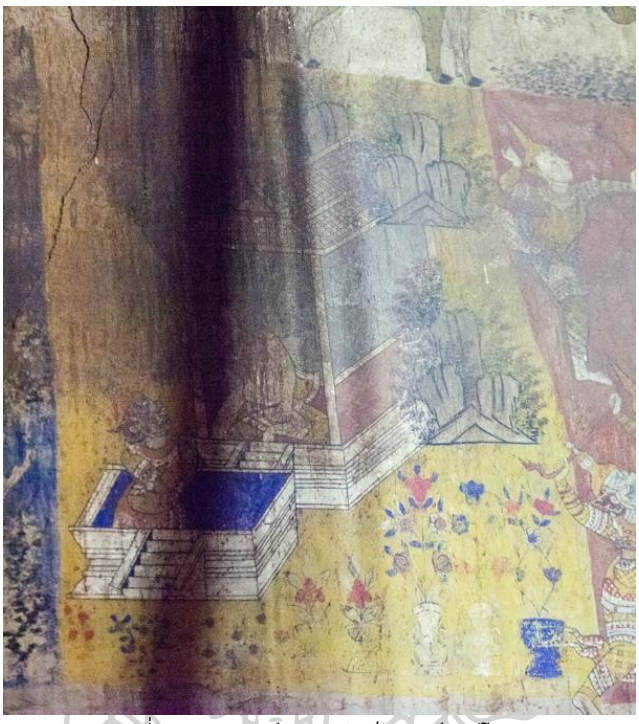
ภาพที่ 49: ทศกัณฐ์ลาไปเรียนศิลปศาสตร์

3.3.3.3. ทศกัณฐ์ถวายตัวเป็นศิษย์ฤๅษี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 22)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์ถวายตัวเป็นศิษย์ฤๅษี เขียนขึ้นถัดจากจิตรกรรมตอนทศกัณฐ์ลาพระบิดาและพระมารดา ตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[96]

จิตรกรรมแสดงภาพฤๅษีโคบุตรนั่งอยู่ภายในอาศรม เบื้องหน้าฤๅษีปรากฏภาพทศกัณฐ์กำลังพนมมือ (ภาพที่ 50)

[96] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10,2549), หน้าสารบัญ (2) และ55.



ภาพที่ 50: ทศกัณฐ์ถวายตัวเป็นศิษย์ฤษีโคบุตร

3.3.3.4. ทศกัณฐ์หักไม้ในสวนอรชุน (ภาพแผนผังที่ 2 หมายเลข 23)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์หักไม้ในสวนอรชุนนี้ เขียนขึ้นถัดจากตอนทศกัณฐ์ถวายตัวเป็นศิษย์ฤๅษี ถูกต้องตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[97] มีความโดยย่อว่า ภายหลังจากทศกัณฐ์เรียนศิลปศาสตร์กับฤษีโคบุตรเสร็จจึงได้ลาออกมาเที่ยว บังเอิญได้พบกับสวนของอรชุนเข้าจึงได้เข้าไปในสวน

การชมสวนทำให้ทศกัณฐ์หลงเพลิดเพลินเที่ยวชมบ้างเด็ดกิ่งไม้บ้าง เมื่ออรชุนมาพบเข้าจึงโกรธเป็นเหตุให้เกิดการสู้รบ จนท้ายที่สุดฤษีโคบุตรผู้เป็นอาจารย์ต้องออกมาห้ามไว้[98]

ภาพจิตรกรรมตอนทศกัณฐ์หักไม้ในสวนอรชุน แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ ได้แก่

1. การสู้รบระหว่างอรชุนกับทศกัณฐ์ แสดงเป็นภาพจับท่าขึ้นลอยคืออรชุนเหยียบทศกัณฐ์ (ภาพที่ 51 มุมซ้ายล่างของถาพ)

---

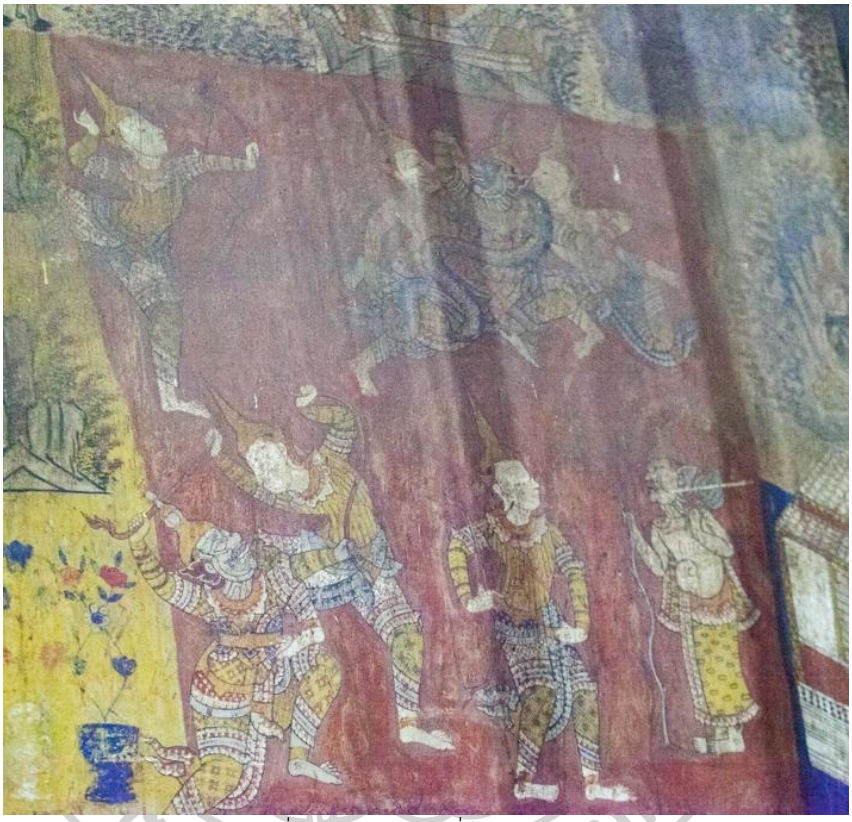
[97] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10,2549), หน้าสารบัญ (2).

[98] เรื่องเดียวกัน, หน้า 56-59.

2. อรชุนแผลงศรเป็นนาคมัดทศกัณฐ์ แสดงด้วยภาพอรชุนในท่าแผลงศรใส่ทศกัณฐ์ที่มีพญานาค และมนุษยนาคเกาะเกี่ยวตัว (ภาพที่ 51 ด้านบนของภาพ)

3. ฤาษีโคบุตรเจรจากับอรชุน (ภาพที่ 51 มุมขวาล่างภาพ)

ภายในภาพเขียนข้อความระบุตอนว่า “នេះវរឈុនត់ទិងរាព្ភ រាព្ភថ្នាញ់”[99]



ภาพที่ 51: ทศกัณฐ์หักกิ่งไม้ในสวนอรชุน

เมื่อพิจารณาจากการนำเสนอภาพตอนนี้พบว่า ช่างเขียนไม่ได้นำเสนอภาพของทศกัณฐ์เดินชมสวน แต่นำเสนอภาพศึกระหว่างอรชุนกับทศกัณฐ์ การที่ไม่นำเสนอภาพเหตุการณ์ชมสวนนั้นอาจเนื่องมาจากพื้นที่ของการเขียนภาพมีจำกัดเป็นอย่างมาก หากเขียนเหตุการณ์ทศกัณฐ์เที่ยวชมสวนเพิ่มเข้าไปอาจทำให้พื้นที่ในการเล่าเรื่องไม่เพียงพอ

เมื่อนำภาพเหตุการณ์ทั้งสามมาเปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่าการดำเนินเรื่องเป็นไปตามที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้อย่างครบถ้วนได้แก่ เหตุการณ์ที่หนึ่งแสดงเป็น

---

[99]“Here, Vorachun fights with Reab, Reab is deated.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

ภาพจับขึ้นลอยของสองตัวละครเพื่อเป็นการปูทางไปสู่เหตุการณ์ที่สองคือ เหตุการณ์การอรชุนแผลงศรใส่ทศกัณฐ์ ซึ่งแสดงออกด้วยรูปทศกัณฐ์ถูกพันด้วยงูหรือนาคตรงกับความในวรรณกรรมดังกล่าวว่า

“ศรนั้นกลายเป็นภุชงค์[100] *ไล่กระหวัดรัดองค์ยักษ์”*[101]

นอกเหนือจากภาพของนาคที่รัดตัวทศกัณฐ์แล้ว ช่างยังได้เขียนภาพของบุคคลสองคนยึดแขนไว้คือมนุษยนาค และแสดงท่าเหาะ ทำให้ตีความเหตุการณ์ได้ว่าทั้งสามไม่ได้ยืนอยู่บนพื้นแต่ลอยอยู่บนฟ้า การแสดงออกของเหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่า

“ผูกมัดรัดทั่วกายา พาขึ้นเวหาตระเวนไป”[102]

ภาพเหตุการณ์สุดท้ายเป็นเหตุการณ์ฤษีโคบุตรมาห้ามอรชุน โดยช่างออกแบบให้แสดงฤษีโคบุตรยืนหันหน้าเข้าหาอรชุน ภาพเหตุการณ์ตอนนี้ไม่ปรากฏทศกัณฐ์อยู่ด้วยอาจเนื่องมาจากต้องการนำเสนอเพียงบุคคลสำคัญของเหตุการณ์คืออรชุนกับฤษีกำลังเจรจาเพียงเท่านั้น

3.3.3.5. ท้าวโคดมบวชจนถึงนางกาลอัจนาและนางสวาหะถูกสาป (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 24-25)

ตามท้องเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชการที่ 1* ตอนท้าวโคดมออกบวชจะเล่าภายหลังจากตอน “เวสสุขญาณจุติ เกิดพิเภก ทูษณ์ ขร ตรีเศียร สำมนักขา”[103] ซึ่งช่างไม่ได้นำมาเขียนไว้ในจิตรกรรม

การที่ช่างละเรื่องดังกล่าวอาจเพราะเห็นว่าไม่ใช่ใจความสำคัญที่จำเป็นต้องเขียนเพื่อให้เนื้อเรื่องดำเนินไปได้ และอาจเพื่อเป็นการประหยัดพื้นที่

จิตรกรรมตอนท้าวโคดมออกบวชเริ่มต้นด้วยภาพท้าวโคดมนั่งบำเพ็ญ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 24 และภาพที่ 52) ช่างเขียนได้ออกแบบให้ภาพตอนฤษีโคดมนั่งบำเพ็ญสมาธิมีหนวดเครารุงรัง ซึ่งการออกแบบภาพดังกล่าวตรงกับที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้พรรณนาไว้ดังความว่า

---

[100] ภุชงค์หมายความว่างู, พญานาค อ้างอิงจากราชบัณฑิตยสถาน, “***พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542***” (กรุเทพฯ:นามีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546)**, หน้า** 824.

[101] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 58.

[102] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[103] เรื่องเดิม, หน้าสารบัญ (2).

“มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวโคดมเรืองศรี
ผ่านกรุงสาเกตธานี ไม่มีธิดาแลโอรส
คิดเหนื่อยหน่ายใจในสมบัติ สลัดไปบวชเป็นดาบส
บำเพ็ญภาวนาจำเริญพรต กำหนดสองพันปีมา
จนหนวดนั้นยาวดั่งหญ้ารก ปกทรวงพระอาจารย์ณานกล้า
หลับเนตรสำรวมวิญญาณ์ ตามเพศชีป่าซึ่งเรียนรู้ ฯ”[104]



ภาพที่ 52: ฤษีโคดมนั่งบำเพ็ญ

ลำดับถัดมาเป็นภาพนกทำรังอยู่ภายในหนวดของฤษีโคดม สามารถเปรียบเทียบได้กับบทวรรณกรรมว่า

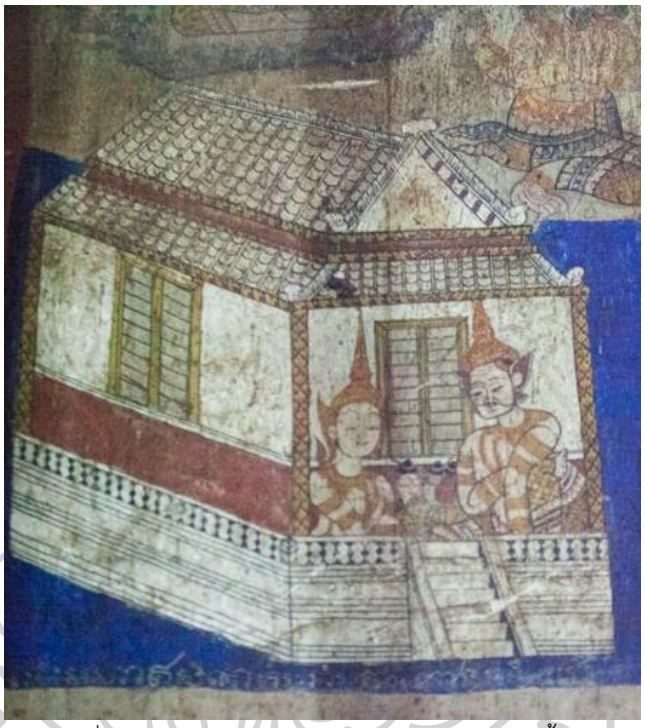
“บัดนั้น ฝ่ายนกกระจาบไพรทั้งคู่
เห็นหนวดดาบสสยุมภู จึงมาทำรังอยู่ทุกปี”[105]

---

[104] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 61.

[105] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ลำดับถัดมาเป็นภาพเหตุการณ์ของฤๅษีโคดมนั่งอยู่ภายในอาศรมโดยมีนางกาลอัจนาและบุตรสามคนแสดงออกด้วยรูปของเด็กไว้ผมจุกซึ่งทั้งสามมีผิวกายแตกต่างกันคือ สีเหลืองนวลจันทร์หมายถึงนางสวาหะ สีเทาหมายถึงพญากากาศซึ่งเป็นนามเดิมของพาลี และสีแดงหมายถึงสุครีพ ด้านล่างของภาพมีข้อความระบุว่า “នេះមហាឥសីកោតំមមនាំមកូន នៅហង្គុតទឹកក្នុងស្រះ”[106] (ภาพที่ 53)



ภาพที่ 53: ฤๅษีโคดกับมนางกาลกาลอัจนา และบุตรทั้งสาม

จะเห็นว่าภาพของฤๅษีโคดมที่นั่งอยู่ภายในอาศรมนั้นสวมเครื่องทรง และไม่มีหนวดเครา แตกต่างจากฉากตอนบำเพ็จพรตที่มีหนวดเครา และไม่สวมเครื่องทรง การแสดงออกของภาพเช่นนี้สามารถเปรียบเทียบได้กับความในวรรณกรรมดังกล่าวว่า

“เมื่อนั้น องค์พระดาบส

....

ให้เกิดเป็นนางขึ้นกลางไฟ เลี้ยงไว้สู่สมภิรมย์ยา

---

[106]“Here, Maha Eysey Kaodom brings his childred to bathe in a pond.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 237.

คิดแล้วชำระหนวดเครา สะสางเศียรเกล้าเกศา
ครั้นเสร็จก็เดินออกมา ยังหน้าอรัญกุฎี ฯ”[107]

ลำดับถัดมาเป็นเหตุการณ์ที่ฤษีโคดมพาบุตรทั้งสองเดินทางไปยังสระน้ำ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 25 และภาพที่ 54) ซึ่งตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พรรณนาว่า

“เมื่อนั้น พระมหาโคดมฤๅษี
....
คิดจะใคร่ไปสรงคงคา ในท่ามหาวารี
จึงอุ้มลูกน้อยเบื้องขวา พี่ยาขี่หลังพระฤๅษี
มือซ้ายจูงราชบุตรี จรลีตามมรคา”[108]

เมื่อนำข้อความดังที่ยกมาข้างต้นเปรียบเทียบกับการออกแบบจิตรกรรมเหตุการณ์ฤษีโคดมพาบุตรทั้งสองไปยังสระน้ำพบว่า การแสดงตัวละครในภาพตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม กล่าวคือ ช่างออกแบบให้ฤษีอุ้มบุตรีทั้งสองไว้ในแขนทั้งสองข้าง เทียบได้กับที่วรรณกรรมกล่าวว่า “*อุ้มลูกน้อยเบื้องขวา*” หมายถึงบุตรที่เกิดกับพระอาทิตย์ สังเกตจากผิวกายสีแดง ซึ่งฤษีอุ้มไว้ในวงแขนขวา และ“*พี่ยาขี่หลังพระฤๅษี*” หมายถึงบุตรที่เกิดจากพระอินทร์ สังเกตได้จากผิวกายสีเขียว ซึ่งฤษีอุ้มไว้ในวงแขนซ้าย ส่วน *“มือซ้ายจูงราชบุตรี”* นั้นหมายถึงนางสวาหะ ตรงกับภาพเด็กที่กำลังเดินอยู่เบื้องหน้าฤษีในจิตรกรรม



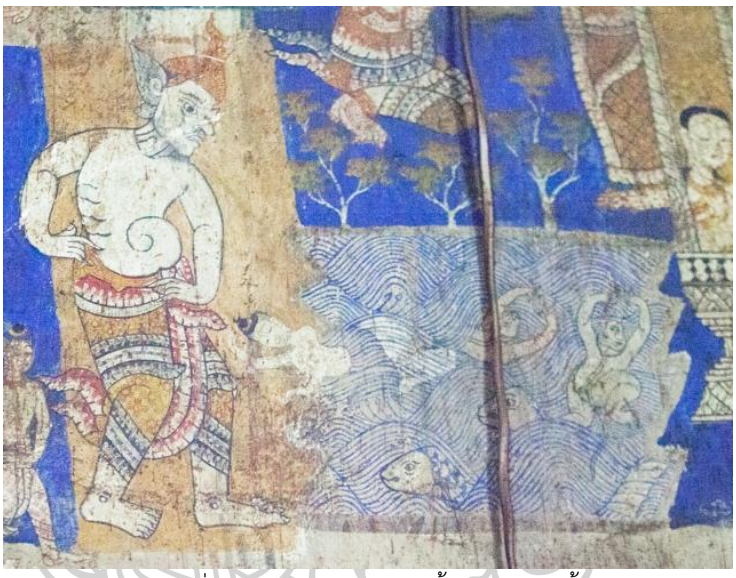
ภาพที่ 54:ฤษีโคดมพาบุตรทั้งสามไปสระน้ำ

---

[107] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 63.

[108] เรื่องเดียวกัน, หน้า 68.

ลำดับถัดมาเป็นเหตุการณ์ตอนฤษีโคดมโยนบุตรทั้งสามลงสระน้ำ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 25 และภาพที่ 55) แสดงด้วยภาพของฤษีโคดมยืนอยู่ริมฝั่ง ด้านหน้าเป็นภาพของนางสวาหะกำลังว่ายน้ำกลับมาหาฤษีโคดม ส่วนบุตรชายทั้งสองนั้น ช่างออกแบบตัวภาพให้กลายเป็นวานร ว่ายน้ำออกไปยังฝั่งตรงข้ามของฤษีโคดมมุ่งหน้าเข้าสู่ป่า ซึ่งวานรทั้งสองยังคงมีผิวกายเช่นเดียวกับตอนเป็นมนุษย์



ภาพที่ 55: ฤษีโคดมโยนบุตรทั้งสามลงสระน้ำ

การแสดงออกของภาพเหตุการณ์ตอนนี้สามารถเปรียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“แต่นางสวาหะผู้ธิดา กลับว่ายมาหาพระฤษี
สองกุมารนั้นข้ามวารี เป็นกระบี่เข้ายังพนาลัย”[109]

อนึ่ง ภาพของฤษีโคดมในฉากเดินทางมายังสระ และหยุดยืนหน้าสระนั้น ช่างไม่ได้เขียนให้ฤษีสวมเครื่องทรงเหมือนกับในฉากที่อยู่ในอาศรมกับนางกาลอัจนา เมื่อพิจารณาตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แล้ว เพศของโคดมยังคงเป็นฤษีอยู่ การออกแบบให้ภาพจิตรกรรมไม่สวมเครื่องทรงนั้นถูกต้องตามวรรณกรรมกล่าว

---

[109] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 69.

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากเหตุการณ์ที่ฤษีโคดมนั่งอยู่ภายในอาศรมกับนางกาลอัจนา ซึ่งตามวรรณกรรมฤษีโคดมยังคงครองเพศเป็นฤษีแต่ในภาพกลับแสดงออกด้วยการสวมเครื่องทรง และสวมศิราภรณ์ที่ใช้กับตัวละครวรรณะกษัตริย์หรือเทวดาแทน ความแตกต่างดังกล่าวสันนิษฐานว่า อาจเกิดจากการตีความของช่างเขียนที่เข้าใจว่าเมื่อฤษีโคดมพบกับนางกาลอัจนาจึงต้องละจากเพศของนักบวชเพื่อความเหมาะสม หรืออีกประการหนึ่งอาจเกิดจากการที่ช่างเขียนลืมไปว่าสถานะของฤษีโคดมขณะเจอนางกาลอัจนานั้นก็ยังคงเป็นฤษีอยู่

3.3.3.6. กำเนิดหนุมาน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 26)

จิตรกรรมตอนกำเนิดหนุมานเล่าเรื่องถัดจากเหตุการณ์ที่ฤษีโยนบุตรทั้งสามลงน้ำ ตรงกับการลำดับเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงรูปของนางสวาหะยืนเอามือข้างหนึ่งเหนี่ยวกิ่งไม้ ทางด้านหน้าเป็นภาพของวานรสองตนได้แก่ วานรที่สวมชฎามงกุฎในมือถือพระขรรค์กับวานรที่มีสี่หน้าหกกรสวมศิราภรณ์ที่เรียกว่ามาลัยทอง[110] ภายในภาพมีข้อความระบุว่า “..... เฮีฬาย.....”[111] (ภาพที่ 56)



ภาพที่ 56: กำเนิดหนุมาน

[110] บุญชัย เบญจรงคกุล, ***“หัวโขน: สมบัติศิลป์ ของแผ่นดินไทย”*** (กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 277.

[111]“(Svahay).....Be a mother.....(Hanuman).”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

เมื่อนำภาพจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมบทละคร*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* พบว่า การแสดงภาพนางสวาหะยืนเหนี่ยวกิ่งไม้ ตรงกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้ดังความว่า

“ถึงป่าอ้าปากยืนตีนเดียว มือเหนี่ยวกิ่งพฤกษาใหญ่
ตามคำมารดาสาปไว้ อยู่ในจักรวาลคีรี ฯ”[112]

ทางด้านภาพวานรที่แสดงอยู่ในตอนนี้ ตัวภาพที่มีสามใบหน้าและแปดกรหมายถึงหนุมาน สามารถแบ่งออกได้เป็นสองเหตุการณ์ เริ่มต้นจากตัวภาพหนุมานที่แสดงท่าเหาะ (ภาพที่ 56 มุมบนซ้ายมือของภาพ) หมายถึงเหตุการณ์กำเนิดหนุมาน ตรงกับความในวรรณกรรมว่า

“บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรดั่งไกรสร
ครั้นออกจากครรภ์มารดร ก็เหาะขึ้นอัมพรด้วยฤทธาฯ”[113]

การออกแบบหนุมานให้มีสี่หน้าหกกรนั้น แสดงถึงการแผลงอิทธิฤทธิของหนุมานภายหลังออกจากครรภ์ของนางสวาหะเทียบได้กับบทวรรณกรรมว่า

“ลอยอยู่ตรงพักตร์พระชนนี รัศมีโชติช่วงในเวหา
..... แปดกรสี่หน้าสูงใหญ่
สำแดงฤทธิ์เกรียงไกร ..... ฯ”[114]

อีกทั้งภายในมือยังถืออาวุธวิเศษสามประการคือ ตรี คทา และจักร ซึ่งอาวุธทั้งสามหมายถึงอาวุธวิเศษที่พระศิวะมอบให้แก่พระพายเพื่อนำไปใส่ในครรภ์ของนางสวาหะ[115]

เหตุการณ์ในส่วนที่สองคือเหตุการณ์ที่หนุมานนั่งคุกเข่าพนมมืออยู่ด้านหน้าวานรที่สวมชฎามงกุฎกับนางสวาหะ ตรงกับเหตุการณ์ไหว้มารดาคือนางสวาหะ และบิดาคือพระพายดังที่พรรณนาไว้ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“..... .....
..... แล้วลงมาไหว้พระมารดา
ทั้งองค์พระพายเรื่องเดช สำคัญว่าบิตุเรศนาถา
.... ฯ”[116]

---

[112] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 70.

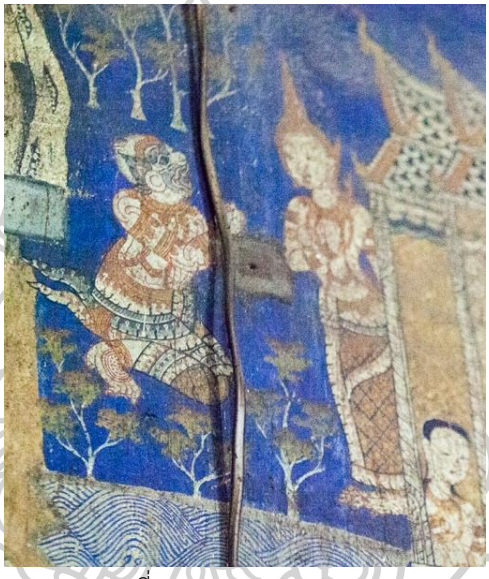
[113] เรื่องเดียวกัน, หน้า 74.

[114] เรื่องเดียวกัน, หน้า 74-75.

[115] เรื่องเดียวกัน, หน้า 73.

อย่างไรก็ตาม พระพายในจิตรกรรมนั้น ช่างออกแบบให้มีรูปกายเป็นวานร ต่างไปจากประติมานวิทยาของพระพายที่แสดงกายในรูปมนุษย์ เหตุที่ออกแบบให้พระพายมีกายเป็นวานรอาจเนื่องมาจากแนวความคิดของช่างเขียนที่ว่า ในเมื่อหนุมานมีกายเป็นวานรบิดาซึ่งก็คือพระพายก็ควรมีกายเป็นวานรเช่นเดียวกัน

การออกแบบให้พระพายมีรูปกายเป็นวานรยังสัมพันธ์กับตำแหน่งการยืนของพระพายเองด้วยกล่าวคือ เมื่อผู้ชมมองภาพวานรซึ่งยืนอยู่ตรงหน้าหนุมานที่ทำท่าไหว้อยู่ก็จะทำให้เข้าใจได้ว่าวานรตนนั้นจะต้องมีความสัมพันธ์บางประการเกี่ยวข้องกับหนุมาน และสวาหะ



ภาพที่ 57: พระอุมาสาปหนุมาน

3.3.3.7. พระอุมาสาปหนุมาน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 27)

ลำดับถัดจากตอนกำเนิดหนุมานตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวว่าภายหลังจากที่หนุมานไหว้บิดามารดาแล้ว จึงได้ออกไปเที่ยวยังสถานที่ต่าง ๆ จนกระทั่งไปพบสวนที่มีพรรณไม้งาม จึงได้เที่ยวเด็ดกินโดยที่ไม่รู้ว่าเป็นสวนของพระอุมา เมื่อพระอุมาพบเข้าจึงได้สาปให้กำลังของหนุมานลดลงครึ่งหนึ่ง และจะกลับคืนได้ก็ต่อเมื่อพระรามได้ลูบตั้งแต่หัวจรดหาง

---

[116] เรื่องเดียวกัน, หน้า 75.

จิตรกรรมเหตุการณ์ตอนนี้เขียนถัดจากตอนกำเนิดหนุมาน แสดงด้วยภาพหนุมานนั่งคุกเข่าอยู่ทางด้านหน้าพระอุมา มีข้อความระบุว่า “ នេះកាលហនុ្មានមកកាច្ចសួនទាងឱម៉ារនោភវ ក្បិដ្ឋា សា្រហុនម៉ាន ”[117] ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* (ภาพที่ 57)

การแสดงออกของหนุมาน และข้อความที่เขียนอธิบายเหตุการณ์ภายในจิตรกรรมที่กล่าวว่า หนุมานโดนพระอุมาสาป และหนุมานขอร้องพระอุมาให้ยกโทษ เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่าตรงกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้ดังความว่า

“เมื่อนั้น นางอุมาผู้ยอดพิสมัย
เสด็จอยู่กับหมู่อนงค์ใน แลไปก็เห็นวานร
ตัวน้อยกระจ้อยร่อยกระจิริด ขาวขจิตแลเลื่อมประภัสสร
โกรธาดั่งหนึ่งไฟฟอน บังอรตวาดด้วยวาจา
เหม่เหม่ดูดู๋ไอ้จังไร เป็นไฉนมาหักพฤกษา
ของกูผู้อัครชายา องค์เจ้าโลกาทรงญาณ
ให้กำลังเอ็งน้อยถอยกึ่ง สมน้ำหน้ามึงที่อวดหาญ
ตามคำกูสาปสาบาน ไอ้ชาติเดียรฉานอับปรีย์ ฯ”[118]

การแสดงออกว่าหนุมานมีกำลังลดลงครึ่งหนึ่ง อาจตีความได้จากรูปของหนุมานที่มีหนึ่งใบหน้า และสองมือต่างจากเหตุการณ์ในตอนกำเนิดหนุมานที่แสดงด้วยภาพหนุมานสี่หน้า[119]

<u>3.3.3.8. พระอิศวรให้หนุมาน และชมพูพานอยู่กับพญากากาศ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 28)</u>

เหตุการณ์นี้กล่าวถึงพระพายได้พาหนุมานเข้าเฝ้าพระศิวะ และพระศิวะได้ประทานศิลปะวิชาพร้อมทั้งให้หนุมาน และชมพูพานถวายตัวคอยช่วยเหลือพญากากาศ[120] ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวไว้ว่า

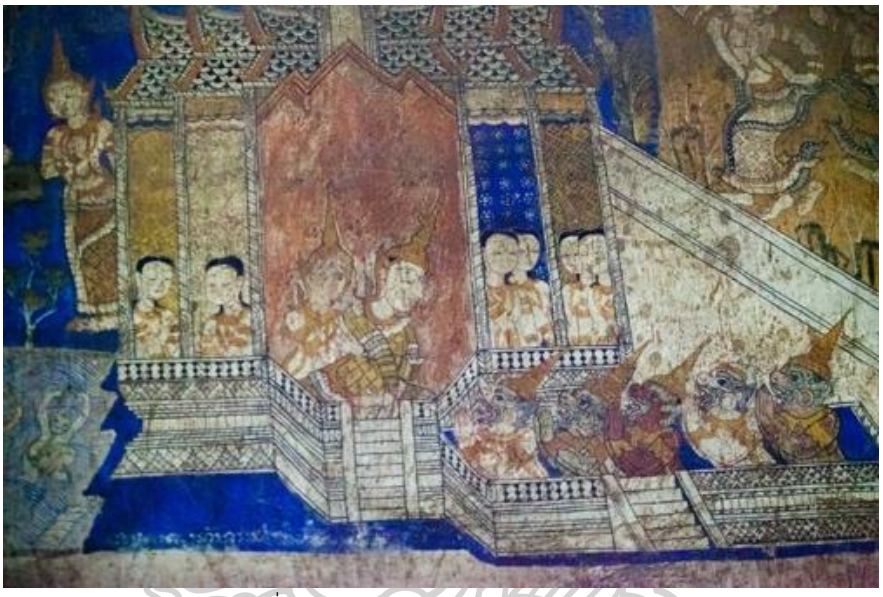
---

[117] “Here, when Hanuman come to destroy the garden of Umar Phokvate, She curses him and Hanuman come to beg for forgiveness.”อ้างอิงจากVittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”,*** (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[118] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 76.

[119] ใบหน้าที่สี่อยู่ด้านหลังเมื่อแสดงเป็นภาพจิตรกรรมจึงเห็นเพียงสามใบหน้า

“ครั้งถึงจึงเรียกลูกรัก[121] เชยพักตร์ลูบหลังกระบี่ศรี
พ่อ[122]จะพาไปเฝ้าพระศุลี ยังคีรีไกลลาสบรรพตาฯ”[123]
กับ “ครั้นถึงจึงประณตบทบงสุ์ ทูลองค์พระอิศวรนาถา
ว่าลูกนางสวาหะกัลยา ชื่อว่าหนุมารชาญฉกรรจ์ ฯ”[124]



ภาพที่ 58: พระพายพาหนุมานเข้าเฝ้าพระศิวะ

จากบทวรรณกรรมที่นำเสนอข้างต้นที่กล่าวว่า พระพายเป็นผู้ที่พาหนุมานมาเข้าเฝ้าพระศิวะ และเป็นผู้ที่แนะนำหนุมานแก่พระศิวะ ตรงกับภาพของพระพายซึ่งนั่งพนมมืออยู่ด้านหน้าพระศิวะ แสดงด้วยรูปของวานรมีกายสีขาวเช่นเดียวกับพระพายในเหตุการณ์กำเนิดหนุมาน และหนุมาน

---

[120] ต่อมาได้นามว่าพาลี

[121] ลูกรักในที่นี้หมายถึงหนุมาน

[122] พ่อในที่นี้หมายถึงพระพาย

[123] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 77.

[124] เรื่องเดียวกัน, หน้า 78.

ซึ่งนั่งอยู่ทางด้านหลังตัวละครวานรผิวกายสีแดง อีกทั้งยังตรงกับข้อความในจิตรกรรมที่กล่าวว่า “ព្រះ ញ្ញឆ្នាំហុនម៉ានមកគាល់ព្រះឥសូរ”[125] (ภาพที่ 58)

นอกเหนือจากพระพายและหนุมานแล้ว ยังปรากฏวานรอีกสามตนซึ่งเมื่อดูตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* การเพิ่มวานรทั้งสามตนเข้ามานี้หมายถึงเหตุการณ์ที่พระศิวะเรียกตัวพญากากาศ สุครีพและชมพูพานขึ้นมาเข้าเฝ้า ซึ่งเป็นเหตุการณ์หลังจากที่พระพายแนะนำหนุมานแก่พระศิวะเทียบได้กับเนื้อความในบทวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น พระสยมภูวนาถเรืองศรี
เห็นวานรชำนาญฤทธิ จึงมีเทวราชโองการ
อัน<u>พญากากาศ</u>ลูกอินทร์ กับกบินทร์<u>สุครีพ</u>ใจหาญ
เป็นน้องสวาหะนงคราญ เรื่องเดชโลกาไหวกระฉ่อน
ไร้บุตรนัดดาฤทธิรอน ไม่มีผู้ต่างกรต่างตา
จะให้ท่านกับ<u>ชมพูพาน</u> อันปรีชาชาญหาญกล้า
ไปอยู่ขีดขินพารา ด้วยพญากากาศผู้เรืองฤทธี
มีบัญชาประกาศิต สั่งจตุบทเรืองศรี
ไปหาเจ้าขีดขินธานี ให้ขุนกระบี่รีบขึ้นมา ฯ”[126]

การระบุตัวตนของวานรทั้งสามในจิตรกรรม สามารถสังเกตได้จากสีกายซึ่งเป็นหนึ่งในประติมานวิทยาเฉพาะของตัวละครกล่าวคือ พญากากาศมีสีกายเป็นสีเขียวนั่งต่อจากพระพาย ลำดับต่อมาคือสุครีพมีกายสีแดงนั่งอยู่ทางด้านหลังของพญากากาศ และสุดท้ายคือชมพูพานที่กำเนิดมาจากเหงื่อไคลพระศิวะ[127] มีสีกายเป็นสีหงส์ชาดอ่อน นั่งอยู่ท้ายแถว

อนึ่ง จะสังเกตได้ว่าช่างให้ความสำคัญกับลำดับศักดิ์ของตัวละครกล่าวคือ ออกแบบให้วานรทั้งห้าตนเรียงลำดับกันตามความอาวุโส เริ่มต้นด้วยพระพายผู้ซึ่งเป็นเทวดา ตามด้วยพญากากาสผู้เป็นลูกที่เกิดจากพระอินทร์มีศักดิ์เป็นพี่ของสุครีพ จากนั้นจึงเป็นสุครีพ ซึ่งทั้งสองเป็นน้องของนางสวาหะมารดาของหนุมาน เพราะฉะนั้นหนุมานจึงมีศักดิ์เป็นหลานของพญากากาศกับสุครีพจึงได้นั่ง

---

[125] “Preah Peay bring Hanuman to pay respect to Preah Eysor.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[126] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 78-79.

[127] เรื่องเดียวกัน, หน้า 80.

ต่อจากสุครีพ ส่วนชมพูพานไม่ได้ร่วมตระกูลเดียวกับพญากากาศ สุครีพ เพราะเกิดจากพระศิวะ ช่างเขียนจึงได้ออกแบบให้อยู่ท้ายแถว

3.3.3.9. เทวดานางฟ้าจับระบำจนถึงอรชุนรบรามสูร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 29-30)

จิตกรกรรมลำดับถัดมาแสดงด้วยรูปของเหล่าวนางสวรรค์กำลังฟ้อนรำ (แผนผังที่ 1 หมายเลข 29 และภาพที่ 59 มุมบนซ้ายของภาพ) เมื่อดูตามบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* การออกแบบภาพเหตุการณ์ตอนนี้คือเหตุการณ์ที่เหล่านางฟ้าออกมาร้องเล่นกันอย่างสนุกสนาน ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ซึ่งมีเนื้องความดังกล่าวว่า

“มาจะกล่าวบทไป ถึงฝูงเทพเทวาทุกราศี
ครั้งยามวสันต์ก็ยินดี เป็นที่สนุกสำราญ
ชวนกันออกเล่นนักขัตฤกษ์ เอิกเกริกทั่วเทวสถาน
ประชุมพร้อมเพรียงกันทุกพิมาน เล่นการมโหรสพเป็นโกลา ฯ
จึงจับระบำรำร่าย ทอดกรกรีดกรายทั้งซ้ายขวา
รำเรียงเคียงชิดเข้ามา เลียมลอดสอดคว้าทุกนาง”[128]



[128] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 81.

ภาพที่ 59: เทวดานางฟ้าจับระบำจนถึงอรชุนรบรามสูร

การออกแบบตัวภาพนางสวรรค์นั้น ช่างได้ออกแบบให้เหล่านางสวรรค์ทั้งหมดสวมศิราภรณ์เหมือนกันคือมงกุฎยอดชัย ยกเว้นนางสวรรค์ตนหน้าของแถวขวาในภาพจิตรกรรมซึ่งสวมศิราภรณ์ชื่อว่า “รัดเกล้ายอด” และใช้มือซ้ายชูลูกแก้ว นางสวรรค์ตนนี้คือนางมนีเมฆขลาที่เหาะมาร่วมงานสังสรรค์ดังความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ฝ่ายนางมณีเมฆขลา
อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท
เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เป็นนิจนิรันดร์หาขาดไม่
ครั้งถึงฤดูกำหนดไว้ อรไทชื่นชมยินดี
จึงแต่งองค์ทรงเครื่องอลงกรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี
มือถือดวงแก้วมณี เทวีก็ออกจากวิมาน ฯ
ลงมาจากกลีบเมฆา เล่นด้วยนางฟ้าเกษมศานต์
เรื่อยร้องโอดพันบรรเลงลาน นงคราญรำร่ายไปมา ฯ”[129]

ต่อเนื่องจากภาพเหตุการณ์นางสวรรค์จับระบำ เป็นภาพการรบระหว่างอรชุนกับรามสูร แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ต่อเนื่องกัน เริ่มต้นด้วยภาพจับระหว่างอรชุนกับรามสูร (ภาพที่ 60) ภายในภาพปรากฏข้อความเขียนว่า“នេះការឈមសូរត៌និងអរឈុន”[130] ซึ่งภาพเหตุการณ์ดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่* 1 ดังความว่า

“เมื่อนั้น องค์พระอรชุนใจหาญ
รับรองป้องกันประจัญบาน เผ่นทะยานเข้าต่อกุมภัณฑ์ ฯ
กรซ้ายจับเศียรอสุรา กรขวาเงื้อดเงื้อพระขรรค์
กลอกกลับสัประยุทธ์พัลวัล เสียงสนั่นครั่นครื้นเมฆา ฯ”[131]

---

[129] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 83.

[130] “Here, Ream eysor fightings with Vorachun”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[131] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 85.

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือภาพที่รามสูรจับขาอรชุนยกขึ้นเหนือศีรษะ (ภาพที่ 59 มุมบนขวาของภาพ) มีข้อความระบุตอนว่า“នេះរមឝសូរបោកឬឈុនទិងភ្នំស្លាប់”[132] ซึ่งภาพดังกล่าวหมายถึงรามสูรจับเอาอรชุนฟาดไปที่ตีนเขาพระสุเมรุ ตรงกับที่พรรณนาไว้ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ฉวยจับชฎาง่าขวาน จะสังหารด้วยกำลังยักษี
พระอรชุนเรืองฤทธิ์ราวี ก็สลัดอสุรีเสียทัน
แล้วโจนขึ้นเหยียบไหล่ยักษา กรขวาก็ฟาดด้วยพระขรรค์
รามสูรรับรองป้องกัน แล้วหันสลัดกระเด็นไป
พระอรชุนก็พลัดจากบ่า ยักษาจับบาททั้งสองได้
ฟาดเข้าเหลี่ยมพระสุเมรุไกร หวั่นไหวทั้งไตรโลกา”[133]



ภาพที่ 60: อรชุนรบรามสูร

[132] “Here, Ream Eysor throws Vorachun to the mountain to his.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page, 237.

[133] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 86.



ภาพที่ 61: สุครีพฉุดเขาพระสุเมรุ และพระศิวะประทานรางวัล

3.3.3.10. สุครีพดึงเขาพระสุเมรุให้ตรง และพญากากาศได้เป็นพาลี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 31)

ลำดับถัดมาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้กล่าวถึงผลกระทบจากเหตุการณ์ที่รามสูรจับอรชุนฟาดไปที่เขาพระสุเมรุ ส่งผลให้ให้เขาพระพระสุเมรุเอียง พระศิวะจึงได้ให้เหล่าเทวดานำพญานาคไปพันรอบเขาแล้วช่วยกันฉุดแต่ก็ยังไม่กลับมาตรงดังเดิม สุครีพจึงได้อาสาฉุดเขาพระสุเมรุเมื่อทำสำเร็จแล้วพระศิวะจึงได้ประทานรางวัลให้แก่สุครีพและพญากากาศ[134]

จิตรกรรมตอนสุครีพหาวิธีดึงเขาพระสุเมรุให้ตรงนี้ เขียนขึ้นเป็นลำดับถัดจากเหตุการณ์รามสูรรบอรชุน ถูกต้องตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพพระศิวะประทับอยู่ภายในปราสาท มีพญากากาศนั่งอยู่ทางด้านล่างเบื้องหน้าพระศิวะ และเทวดานั่งรวมอยู่ทางด้านหลัง นอกตัวปราสาทเป็นภาพสุครีพกำลังดึง

---

[134] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 86-88.

พญานาคที่ใช้ปลายหางพันรอบปราสาท (ภาพที่ 61) ใต้ปราสาทปรากฏข้อความบรรยายเหตุการณ์ว่า “ស្វែក្រៃគម្រង់ឯព្រះសាធ្លាព្រះឥសូរ”[135]

เมื่อพิจารณาความในวรรณกรรมบทละคร*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้ว่า

“บัดนั้น *สุครีพฤทธิแรงแข็งกล้า*
เห็นเขาพระสุเมรุไม่คืนตรงมา *ก้มเกล้าวันทาแล้วทูลไป*
อันพระสุเมรุซึ่งเอนทรุด *ข้าจะอาสาฉุดขึ้นให้ได้*
พระองค์ผู้ทรงภพไตร *อย่าร้อนใต้เบื้องบาทา*
ทูลแล้วลูกพระทินกร *ผู้มีฤทธิรอนแกล้วกล้า*
เร่งให้เทพบุตรครุฑา *ฉุดพวกนาคากระชากไป*
จึ่งเอานิ้วชี้จี้ลง *ตรงสะดือนาคาพวงใหญ่*
สะดุ้งพดขนดเข้าทันใด *พระเมรุก็ไหวเขยื้อนมา ฯ”*[136]

จะเห็นได้ว่า วิมานของพระศิวะตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* นั้นอยู่ที่เขาพระสุเมรุ เขาพระสุเมรุจึงเท่ากับวิมานของพระศิวะ ปราสาทก็คือวิมานที่อยู่อาศัย และเมื่อมีพระศิวะประทับอยู่ภายใน ปราสาทหลังนั้นจึงเสมือนเป็นเขาพระสุเมรุ และที่มุมฐานของปราสาทมีปลายหางนาคพันอยู่ เพราะฉะนั้นการออกแบบดังกล่าวจึงสอดคล้องกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้อย่างครบถ้วน

ในเหตุการณ์ฉุดเขาพระสุเมรุให้ตรง ช่างเขียนเพียงแค่สุครีพ กำลังฉุดพญานาคเพียงตนเดียวแตกต่างไปจากที่วรรณกรรมพรรณนาไว้ว่ามีพวกเทวดามาช่วยฉุดนาคด้วย เหตุที่ช่างเขียนออกแบบให้มีสุครีพตนเดียวอาจเกิดจากเนื้อที่ที่จำกัด และการเขียนภาพสุครีพ เพียงตนเดียวนั้นก็เพียงพอที่จะสื่อถึงเหตุการณ์ดึงเขาพระสุเมรุได้

ทางด้านภาพพญากากาศซึ่งนั่งพนมมืออยู่ทางด้านล่างของพระศิวะนั้น สามารถตีความได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่พระศิวะเรียกตัวพญากากาศมาเพื่อประทานรางวัล เทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

---

[135] “Sukrip straightens the temple of Preah Isor.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[136] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 88.

“เมื่อนั้น พญากากาศเรื่องศรี
ครั้งแสงทองส่องฟ้าธาตรี ก็เข้าที่สรงคงคา
แต่งองค์ทรงเครื่องอาภรณ์ กรจับพระขรรค์คมกล้า
เหาะทะยานผ่านพื้นยังเมฆา ไปมหาไกรลาสคีรี ฯ”[137]

และ

“เมื่อนั้น พระอิศวรบรมนาถา
เห็นพญากากาศขึ้นมา มีความปรีดาแล้วตรัสไป”[138]

ทางด้านของภาพเทวดาด้านหลังพญากากาศนั้น อาจตีความได้ว่าเป็นเทวดาที่เข้าเฝ้าพระศิวะเช่นเดียวกับพญากากาศดังเช่นความในวรรณกรรมว่า

“ครั้งถึงสถานเทวราช ยอกรอภิวาทเหนือเกศี
องค์พระอิศโรโมลี อยู่ท่ามกลางเทวา ฯ”[139]

3.3.3.11. สหมลิวันขอกำลังท้าวลัสเตียนช่วยจนถึงพญากาลนาคถวายราชธิดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 32-34)

จิตรกรรมตอนสหลิวันขอกำลังท้าวลัสเตียน เขียนขึ้นภายหลังเหตุการณ์สุครีพฉุดดึงเขาพระสุเมรุ ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

สภาพของจิตรกรรมค่อนข้างชำรุดแต่ยังพอระบุเนื้อหาของเหตุการณ์ได้สังเกตจากเครื่องศิราภรณ์ของยักษ์สองตนภายในปราสาท โดยตนที่สวมมงกุฎยอดนาคหมายถึงสหมลิวัน ตนถัดมาสวมชฎาแบบเดินหลหมายถึงท้าวลัสเตียน ด้านบนเหนือยอดปราสาทเขียนรูปของนาคหลายตัว ภายในภาพเคยมีข้อความระบุตอนความว่า “នេះឡាកសៈជៀនមកជួយច្បាំងស្តេចម៉លលិវន្ត”[140] (ภาพที่ 62)

---

[137] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 89.

[138] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[139] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[140]“Here, Lat Sah Thian come to help king Molivoan fighting.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

ทางด้านการออกแบบตัวละครนั้น การที่ช่างเลือกออกแบบให้ท้าวลัสเตียนสวมชฎายอดเดินหนเพื่อสื่อว่าท้าวลัสเตียนเป็นผู้ที่เดินทางมาพบสหมลิวัน อีกทั้งยังแสดงให้เห็นว่าฉากเหตุการณ์ดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นที่กรุงลงกา แต่เกิดขึ้นในเมืองที่สหมลิวันปกครอง

อนึ่ง การที่ช่างออกแบบให้สหมลิวันผู้เป็นเจ้าครองเมืองสวมชฎายอดนาคแทนชฎายอดชัยไม่เหมือนเช่นตัวละครชั้นกษัตริย์อื่น ๆ อาจเพราะ เมืองของสหมลิวันตั้งอยู่ที่บาดาลดังความพรรณนาว่า

“มาจะกล่าวบทไป ถึงพญากาลนาคแกล้วกล้า
อยู่ยังต่ำใต้พสุธา ในมหาพิภพบาดาล
คิดแค้นสหมลิวัน มาตั้งเขตขัณฑ์ราชฐาน
กุมภัณฑ์นี้เป็นพวกพาล ไว้นานจะเกิดชิงชัง”[141]

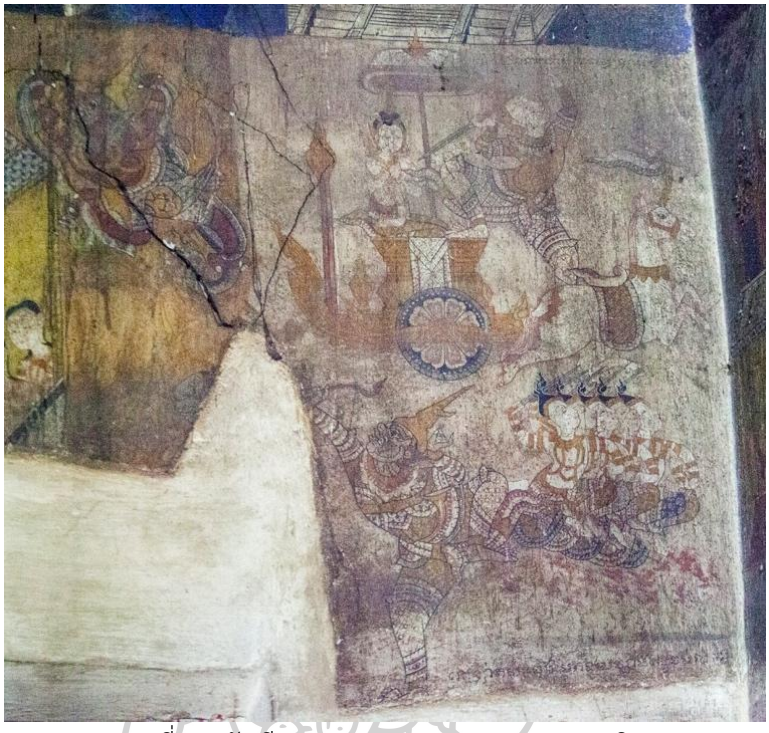
จะเห็นได้ว่าในวรรณกรรมกล่าวว่าสหมลิวันไปตั้งเมืองอยู่ใกล้กับเมืองของพญากาลนาคซึ่งเป็นพิภพบาดาล การออกแบบให้สหมลิวันสวมชฎายอดนาค จึงอาจเป็นการแสดงออกทางประติมานวิทยาที่บ่งบอกตัวตนได้อย่างนึงว่าเป็นยักษ์ที่อาศัยอยู่ยังเมืองบาดาล เพราะบาดาลเป็นพิภพที่พญานาคอาศัยอยู่ เพราะฉะนั้นมงกุฎยอดนาคในที่นี้จึงสื่อความหมายว่าเมืองบาดาล



ภาพที่ 62: สหมลิวันขอให้ท้าวลัสเตียนช่วย

---

[141] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 100.



ภาพที่ 63: ลัสเตียนแผลงศร และพญากาลนาคถวายธิดา

จิตรกรรมลำดับถัดมาคือตอนท้าวลัสเตียนยกทัพมาช่วยสหมลิวัน (ภาพที่ 63 ครึ่งล่างของภาพ) และพญานาคถวายราชธิดา (ภาพที่ 63 ครึ่งบนของภาพ) ซึ่งเป็นภาพสุดท้ายของผนังทิศตะวันตก

ในตอนท้าวลัสเตียนยกทัพมาช่วยนั้น ช่างได้ออกแบบภาพท้าวลัสเตียนในท่าแผลงศรชี้ขึ้นไปบนท้องฟ้า ตรงกับตำแหน่งของภาพพญาครุฑที่กำลังจับนาคซึ่งเหาะอยู่เหนือปราสาทในภาพเหตุการณ์ก่อนหน้า

การออกแบบภาพเหตุการณ์เช่นนี้เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ท้าวลัสเตียนใจหาร
เห็นภุชงค์องอาจอหังการ แผลงฤทธิทะยานมาราวี
จึงชักศรวิษณุเวท อันเรืองเดชปราบได้ทุกราศี
พาดสายหมายล้างนาคี อสุรีแผลงไปด้วยศักดา ฯ”
ศรแสงสำแดงอำนาจ ไปเป็นครุฑราชปักษา
ใหญ่เท่ามหาพรหมา กระหยับปีกบินถาเข้าไป
โฉบลงตรงเศียรพญานาค อ้าปากคาบคั้นเอาคอได้

เท้าฉุดมือยุดรวบไว้ พาไปถวายอสุรี ฯ[142]

เหนือภาพท้าวลัสเตียนแผลศร คือเหตุการณ์พญากาลนาคเคลื่อนขบวนไปกรุงลงกา โดยจิตรกรรมปรากฏภาพของพญากาลนาคทรงราชรถ มีพระราชธิดาประทับอยู่ทางด้านหลัง ด้านล่างราชรถปรากฏทหารมนุษยนาคแสดงท่าเหาะ เหนือภาพพญากาลนาคปรากฏข้อความว่า “នេះស្តេចនាគនាំកូននៅថ្វាយឡតស:ឆៀន”[143]

เหตุการณ์ตอนดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังกล่าวว่า

“พระบิตุรงค์ทรงราชรถ งามศักดิ์งามยศงามสง่า
พระบุตรีนั้นทรงสีวิกา[144] *งามดั่งนางฟ้าสุราลัย”*[145]

อย่างไรก็ตาม บทวรรณกรรมที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า พญากาลนาคนั้นทรงราชรถ ส่วนนางกาลอัคคี (พระธิดา) นั้นทรงเสลี่ยง แสดงว่าทั้งสองพระองค์เดินทางกันคนละพาหนะ แต่ภาพจิตรกรรมนั้นเขียนให้ทั้งสองอยู่บนพาหนะเดียวกันอาจเนื่องจากความจำกัดของเนื้อที่เป็นตัวบังคับให้ช่างต้องออกแบบให้ทั้งสองใช้พาหนะเดียวกัน

การออกแบบขบวนของพญากาลนาคโดยให้เหล่าทหารนาคแสดงท่าเหาะ ตรงตามบทวรรณกรรมที่กล่าวถึงขบวนทัพเสด็จของพญากาลนาคว่า

“รถเอยรถแก้ว เพริศแพร้วจำรัสประภัสสร
โชดช่วงดังดวงศศิธร เครื่องสูงสลอนสลับกัน
ปี่กลองฆ้องขานประสานเสียง สำเนียงเสนาะครื้นครั่น
โยธาอัดแอแจจัน โห่สนั่นกึกก้องบาดาล
แหวกสมุทรผุดขึ้นปัถพี เร่งพลนาคีทวยหาญ

---

[142] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 107-108.

[143] “Here, Naga king bring his child to King lat Sah Thian.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[144] สีวิกา หมายความว่า วอ, เสลี่ยง, คานหาม อ้างอิงจากราชบัณฑิตยสถาน, ***“พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542”*** (กรุเทพฯ:นามีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 1196.

[145] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 113.

ลอยลิ่วปลิวไปในคัคนานต์ หมายสถานทวีปลงกา ฯ” [146]

จากบทวรรณกรรมที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า “*เร่งพลนาคีทวยหาญ*” แสดงถึงการเสด็จของพญากาลนาคที่มีขบวนทหารนาคร่วมทางไปยังกรุงลงกา ช่างเขียนจึงได้เขียนให้มีกลุ่มของทหารนาคประกอบอยู่ในขบวน และ “*ลอยลิ่วปลิวไปในคันนานต์*” ซึ่งคันนานต์นั้นแปลว่าฟ้า[147] ส่วนลอยละลิ่วนั้นแสดงว่าเดินทางด้วนการเหาะ การออกแบบเหล่าาทหารนาคซึ่งแสดงด้วยท่าเหาะจึงตรงกับที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้พรรณณาไว้

3.3.4. จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือแถวบน

3.3.4.1. ทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาสให้ตรงจนถึงทศกัณฐ์ขอประทานนางมณโฑ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 35)

ตอนทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาสในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* เป็นเหตุการณ์ที่เกิดภายหลังจากที่พญากาลนาคมอบพระธิดาให้แก่ท้าวลัสเตียน มีเนื้อความโดยย่อว่า ยักษ์วิฬุหกเขวี้ยงสังวาลใส่ตุ๊กแกที่มาทำทีเยาะเย้ยตนขณะกำลังบูชาพระศิวะ เผอิญสังวาลนั้นไปกระแทกถูกเขาไกรลาส ส่งผลให้เขาไกรลาสเอียง พระศิวะจึงมีพระราชโองการเรียกตัวทศกัณฐ์มาเพื่อโยกเขาไกรลาสให้ตรง เมื่อทศกัณฐ์ทำสำเร็จจึงได้ขอให้พระศิวะประทานพระอุมาเป็นรางวัล ระหว่างพาพระอุมากลับไปยังกรุงลงกา ทศกัณฐ์ได้พบกับยักษ์เฒ่าซึ่งก็คือพระนารายณ์แปลงมาลวงให้ทศกัณฐ์นำพระอุมาไปคืนพระศิวะ เมื่อทศกัณฐ์นำพระอุมาไปคืนพระศิวะ พระศิวะจึงได้ประทานนางมณโฑให้แทน

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาสเขียนขึ้นต่อจากเหตุการณ์พญากาลนาคมอบพระธิดาแก่ท้าวลัสเตียน ตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกเริ่มต้นด้วยภาพทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาส แสดงด้วยภาพทศกัณฐ์กำลังแบกปราสาท ทางด้านใต้ตัวปราสาทมีข้อความระบุว่า “ᨶᩮᩬᩁᩋᨻᨠᩢᨾᩣᨦ.....ᨠᩫᩃᨿᩋᩈ”[148] (ภาพที่ 64 มุมซ้ายของภาพ) ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวเทียบได้กับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ว่า

“ใหญ่เท่าบรมพรหมมาน ตระหง่านเงื้อมพระเมรุคีรีศรี

---

[146] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[147] ราชบัณฑิตยสถาน, “***พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542***” (กรุเทพฯ:นามีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 238.

[148] “Here, Reab straightens.....Kailas.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015),Page 237.

ตีนเหยียบศีลาปัถพี อสุรี[149]เข้าแบกยืนยัน
ยี่สิบกรกุมเหลี่ยมเขา เท้าถีบด้วยกำลังแข็งขัน
ลั่นเลื่อนสะเทือนหิมวันต์ เขานั้นก็คืนตรงมา ฯ"[150]

การแสดงด้วยกรหลายกรหรือเศียรหลายเศียรตามวรรณกรรมพรรณนานั้น ปรากฏมาแล้วในตอนกำเนิดหนุมาน แต่ในตอนของทศกัณฐ์นี้ กลับไม่ปรากฏภาพหลายกรหลายเศียร เหตุที่ช่างเลือกเขียนเพียงแค่สองกรอาจเนื่องมาจาก พื้นที่ที่แบ่งช่องให้ตัวภาพทศกัณฐ์ภายใต้ปราสาทนั้นมีน้อย ทำให้พื้นที่ในการเขียนภาพทศกันฐ์แสดงอิทธิฤทธิมีจำกัด



ภาพที่ 64: ทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาสจนถึงทศกัณฐ์ขอประทานนางมณโฑ

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพทศกัณฐ์ทูลพระอุมาไว้เหนือหัวแล้วเหาะกลับลงกา เหตุการณ์ดังกล่าวเขียนอยู่ทางด้านขวามือของปราสาท (ภาพที่ 64 มุมบนขวาของภาพ) การแสดงกิริยาเช่นนี้ของทศกัณฐ์เปรียบได้กับวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

"เมื่อนั้น ทศพักตร์พงศ์พรหมรังสรรค์
ยินดีน้อมเศียรบังคมคัล กุมภัณฑ์ก็คลานเข้าไป

---

[149] อสุรีในวรรณกรรมกำลังกล่าวถึงทศกัณฐ์

[150] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 118.

จะอุ้มองค์เทพมารดร ให้เร่าร้อนกายาดั่งเพลิงไหม้
จึงช้อนพระบาทนางอรไท ทูนเศียรเหาะไปด้วยฤทธี ฯ”[151]

ด้านขวาถัดจากทศกัณฐ์เป็นภาพของยักษ์เฒ่าที่ในมือถือต้นไม้กลับหัว ตัวภาพนี้ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* คือพระนารายณ์ที่แปลงกายมาเพื่อออกอุบายให้ทศกัณฐ์พาพระอุมากลับไปคืนแก่พระศิวะ และของนางมณโฑแทน

การออกแบบตัวภาพยักษ์แปลงตนนี้ ช่างเขียนได้ออกแบบให้ไม่สวมศิราภรณ์ และใช้สีขาวในส่วนของศีรษะอาจเพื่อต้องการสื่อถึงความแก่ชรา ตรงกับบทวรรณกรรมที่กล่าวว่า

“ด้วยเดชพระเวทอันเชี่ยวชาญ ก็บันดาลกลายเป็นยักษี
รูปนั้นแก่เฒ่าอัปรีย์ ทำดีดั่งหนึ่งพาลา”[152]

ในมือของยักษ์แปลงนั้นกำต้นไม้ที่ออกแบบให้ส่วนยอดปักลงดิน และส่วนรากชี้ขึ้นฟ้า การแสดงกิริยาของยักษ์เช่นนี้ตรงกับบทวรรณกรรมความว่า

“จับจอบขุดปัถพีดล ยืนปลูกซึ่งต้นพฤกษา
เอายอดลงพื้นพสุธา กลับรากขึ้นมาอัมพี”[153]

เหตุการณ์ลำดับถัดมาเป็นเหตุการณ์พระศิวะประทานนางมณโฑให้แก่ทศกัณฐ์ (ภาพที่ 64 ด้านล่างปราสาท)

3.3.4.2. พาลีชิงนางมณโฑจากทศกัณฐ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 36)

ตามวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 หลังจากที่ทศกัณฐรับนางมณโฑมาแล้วจึงได้เหาะกลับกรุงลงกา ระหว่างทางทศกัณฐ์บังเอิญเหาะข้ามปราสาทของพาลี เป็นเหตุให้พาลีเกิดความโกรธ และตรงเข้าต่อสู้กับทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์พ่ายแพ้ต่อกำลังของพาลี จากนั้นพาลีจึงได้ชิงตัวนางมณโฑไป

---

[151] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 119.

[152] เรื่องเดียวกัน, หน้า 120.

[153] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

จิตรกรรมตอนพาลีชิงนางมณโฑนี้แสดงฉากปราสาทขนาดใหญ่ ภายในปราสาทปรากฏภาพสุครีพชี้นิ้วไปทางด้านบน ตรงกับภาพการสู้รบระหว่างพาลีกับทศกัณฐ์ ด้านล่างฐานปราสาทปรากฏข้อความเขียนไว้ว่า “(អក្សរដែ)នគរកាលី”[154] (ภาพที่ 65)



ภาพที่ 65: พาลีชิงตัวนางมณโฑ

การออกแบบดังกล่าวเทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ว่าแล้วฉวยชักพระขรรค์ ขบฟันกวัดแกว่งสำแดงหาญ
หมายมาดพิฆาตขุนมาร <u>เหาะทะยานขึ้นยังอัมพร</u>[155]*”*[156]

อนึ่ง ในจิตรกรรมตอนนี้ นอกเหนือจากที่ปรากฏข้อความในภาษาเขมรแล้ว ยังปรากฏข้อความภาษาไทยอธิบายภาพเหตุการณ์ หากแต่มีสภาพค่อนข้างเลือนราง แต่ยังพออ่านออกได้บ้าง

---

[154] “Pali Kingdom.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 237.

[155] อัมพรหมายความว่าท้องฟ้า, อากาศ อ้าอิงจากราชบัณฑิตยสถาน, “***พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542***” (กรุเทพฯ:นามีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 1356.

[156] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 123.

ในบางคำ อ่านออกได้ว่า “นี้...บุรี...มนโทคีรี” (ภาพที่ 66) แสดงให้เห็นว่า กลุ่มช่างผู้รังสรรค์จิตรกรรมน่าจะมีผู้ที่มีความรู้ด้านภาษาไทย และมีความรู้เรื่องราวในวรรณกรรม*รามเกียรติ์* สอดคล้องกับภาพตอนก่อน ๆ ที่นำเสนอเนื้อเรื่องตรงกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

ระหว่างข้อความสองภาษาปรากฏการขีดเส้นในแนวตั้งคั่นแสดงให้เห็นว่า ช่างน่าจะมีความจงใจที่จะแยกสองภาษาในการอธิบายภาพเหตุการณ์ จึงอาจเป็นไปได้ที่ เดิมทีจิตรกรรมเหตุการณ์ตอนอื่น อาจเคยเขียนข้อความภาษาไทยกำกับ แต่ในเวลาต่อมาเกิดลบเลือนจึงได้เขียนข้อความภาษาเขมรในภายหลัง สังเกตได้จากการจัดวางข้อความที่ไม่ค่อยเป็นระเบียบ และไม่สอดคล้องกับการจัดวางองค์ประกอบของภาพ เช่นเขียนในแนวเฉียงในภาพเหตุการณ์ตอนมารีวัคคพรหมมอบพระขรรค์แก่ท้าวอัชบาลเป็นต้น



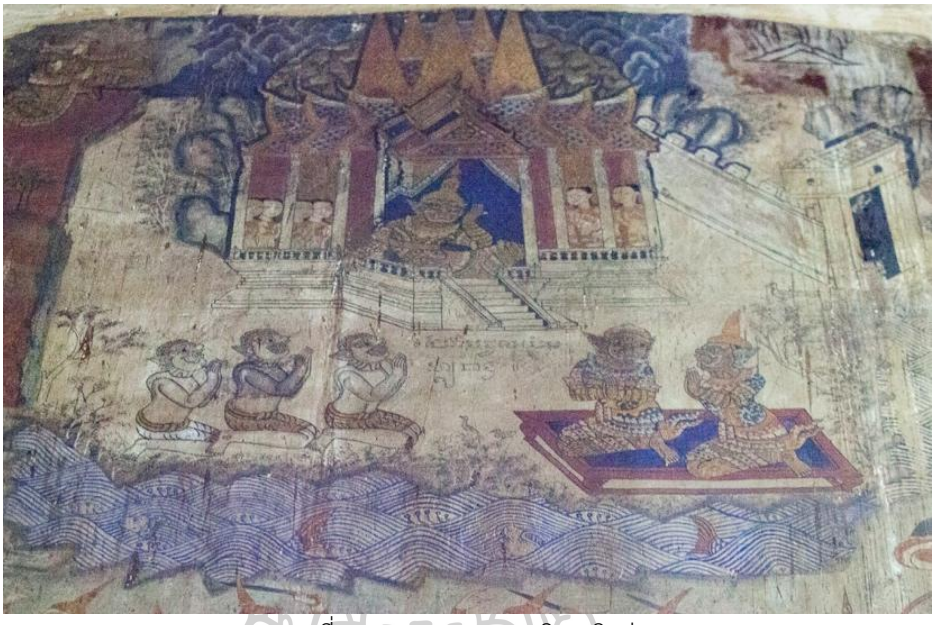
ภาพที่ 66: ข้อความภาษาไทยใต้ภาพปราสาทในตอนทศกัณฐ์รบพาลี

3.3.4.3. กุมภกรรณ และพิเภกคิดช่วย(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 37)

ในตอนกุมภกรรณและพิเภกคิดช่วยตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีความโดยย่อว่า ภายหลังจากที่ทศกัณฐ์ถูกชิงนางมณโฑไป ทศกัณฐ์ก็เศร้าเสียใจเป็นอย่างมากจนกระทั่งกุมภกรรณและพิเภกคิดหาทางออกโดยแนะนำให้ทศกัณฐ์ไปขอให้ฤษีโคบุตรช่วย

ภาพจิตรกรรมเหตุการณ์นี้แสดงภาพของทศกัณฐ์นั่งอยู่ภายในปราสาท ใช้ฝ่ามือซ้ายขึ้นมาป้องใบหน้าไว้หมายถึงท่าค่อนทรวงหรือโศกเศร้า (ภาพที่ 67) ด้านล่างปราสาททางด้านขวาปรากฏภาพของกุภกรรนซึ่งสวมเพียงกระบังหน้าอยู่ในท่าพนมมือกำลังเพล่หน้าไปหาพิเภกที่นั่งอยู่ทางด้านหลัง (ภาพที่ 67) ด้านใต้ปราสาทปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះរាបចូលយំមស្សាឆ្នាង។”[157]

[157] “Here, Reab cried at losing Neang (Montokiri).”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.



ภาพที่ 67: กุมภกรรณ และพิเภกคิดช่วย

ในภาพเหตุการณ์ทศกัณฐ์เศร้าเสียใจนั่งอยู่ภายในปราสาทเทียบได้กับบทวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น *ฝ่ายทศเศียรใจหาญ*
ครั้นถึงปราสาททสุรการนต์ *ขุนมารเข้าที่ไสยา ฯ”*[158]

และ

“เมื่อนั้น *ทศเศียรสุริย์วงศ์รังสรรค์*
<u>แสนโศกโศกาจาบัลย์</u> *แสนทุกข์อัดอั้นตันใจ*
<u>แต่โหยหวนควรญถึงคะนึงคิด</u> *จะออกว่าราชกิจก็หาไม่”*[159]

ทางด้านการแสดงออกของภาพกุมภกรรณและพิเภกกำลังปรึกษากันคือการเล่าเหตุการณ์ต่อเนื่องกับภาพเหตุการณ์ทศกัณฐ์โศกเศร้า เทียบได้กับเนื้อความในบทวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น *พญากุมภกรรณยักษา*
ทั้งองค์พิเภกอนุชา *เห็นพระเชษฐาฤทธิรอน*

---

[158] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 127.

[159] เรื่องเดียวกัน, หน้า 130.

คลุ้มคลั่งดังเสียพระจริต *อาการนั้นผิดกว่าแต่ก่อน*
ไม่ออกเสนาพลากร *จะนั่งนอนก็ทอดถอนใจ*
ต่างตนครั้นได้แจ้งเหตุ *แสนเทวษทุกข์ทมหม่นไหม้*
ปรึกษากันวุ่นไป *จึ่งคิดได้ว่าองค์พระสิทธา*
มหาโคตรบุตรทรงญาณ *ซึ่งเป็นอาจารย์ของเชษฐา*
จำจะให้นิมนต์มา *โน้มน้าวเจรจาพาที*
คิดแล้วจึ่งมีพจนารถ *สั่งขุนอำมาตย์ยักษี*
จงเร่งไปเชิญพระมุณี *เข้ามายังที่วังใน ฯ"*[160]

3.3.4.4. ฤๅษีโคบุตรแนะอุบายจนถึงทศกัณฐ์ได้นางมณโฑคืน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 38)

เรื่องราวต่อเนื่องจากหตุการณ์ที่กุมภกรรณและพิเภกได้ปรึกษากัน ทั้งสองได้ข้อสรุปว่าต้องไปเชิญฤาษีโคบุตรมาหาทศกัณฐ์ จากนั้นฤาษีโคตรบุตรจึงได้แนะนำให้ทศกัณฐ์ไปหาฤาษีอังคตซึ่งเป็นพระอาจารย์ของพาลีเป็นผู้เจรจาของให้พาลีคืนนางมณโฑแก่ทศกัณฐ์

จิตรกรรมตอนฤาษีโคบุตรแนะอุบาย ปรากฏเหตุการณ์สองภาพได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพเหตุการณ์ทศกัณฐ์ปรึกษาฤาษี แสดงด้วยภาพฤาษีนั่งอยู่ภายในอาศรม ทางด้านล่างเป็นภาพของทศกัณฐ์นั่งพนมมือ ใต้อาศรมปรากฏข้อความเขียนว่า "ᨶᩮᩋᨠᩣᩃᨽᩩᨸᨾᨠᩬᩁᨠᨾᨾᩉᩣᨸᩈᩥᨯᩮᩣᨾᩉᩣᨶᩮᩣᩁᨾᩮᨶᩣᩁᩦᨾᨠᩬᩁᩥᨬ"[161] (ภาพที่ 68 ด้านล่างของภาพ) ฤาษีในเหตุการณ์นี้คือฤาษีโคบุตรผู้ซึ่งเป็นพระอาจารย์ของทศกัณฐ์ เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังว่า

"เมื่อนั้น *พระโคบุตรอาจารย์ฌานกล้า*
ยิ้มแล้วจึงตอบวาจา *จะปรารมภ์ไปไยแต่เพียงนี้*
แม้นจะใคร่ได้นางโฉมยง *จงไปหาองค์พระฤๅษี*

---

[160] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 130.

[161] "Here, Reab come to find Maha Eysey and begs him to ask Neang Mondokiri back "อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*** (Bangkok: River books, 2015), 237.

อันชื่ออังคตมุนี เป็นอาจารย์พาลีแต่ไรมา ฯ"[162]

เหตุการณ์ที่สอง (ภาพที่ 69) คือเหตุการณ์ที่ฤาษีมอบนางมณโฑคืนแก่ทศกัณฐ์ ประกอบไปด้วยภาพทศกัณฐ์กับนางมณโฑนั่งพนมมืออยู่หน้าอาศรมซึ่งภายในปรากฏฤาษีสององค์ สามารถตีความได้ว่าคือฤาษีโคบุตรพระอาจารย์ของทศกัณฐ์เจรจากับฤาษีอังคตพระอาจารย์ของพาลี ส่วนสาเหตุของการเขียนย้ำฤาษีโคบุตรนั้นก็อาจเพื่อขยายความภาพเหตุการณ์ให้ทราบว่า วิธีการนำนางมณโฑมาคืนให้แก่ทศกัณฐ์ไม่ได้เกิดจากความคิดของฤาษีตนเดียวแต่เกิดจากความร่วมมือของฤาษีสองตน



ภาพที่ 68: ทศกัณฐ์ไปหาฤาษีอังคต

[162] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 131.



ภาพที่ 69: ฤๅษีสองตนในเหตุการณ์ทศกัณฐ์ได้นางมณโฑคืน

เหตุการณ์ต่อจากที่ฤๅษีอังคตมอบนางมณโฑคืนแก่ทศกัณฐ์เป็นเหตุการณ์ที่ทศกัณฐ์เหาะพานางมณโฑกลับมายังกรุงลงกา

จิตรกรรมแสดงรูปของทศกัณฐ์เหาะอุ้มนางมณโฑ (ภาพที่ 70 มุมซ้ายบนของภาพ) มุ่งหน้ามายังปราสาทซึ่งก็คือกรุงลงกา (ภาพที่ 70) แสดงด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่ ภายในปรากฏภาพทศกัณฐ์กำลังเชยคางนางมณโฑ ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความว่า “នេះកាលរាបបានទានាង មន្ទោគីរីមកវិញ”[163]

ภาพทศกัณฐ์เชยคางนางมณโฑหมายถึงท่าเกี้ยวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ว่าพลางก็ทางสัพยอก เย้หยอกด้วยความเสน่หา
กรสอดกอดลูบพนิดา อสุราชชื่นเริงบันเทิงใจ ฯ”[164]

---

[163] “Here, Reab got Neang Montokiri back.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

[164] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 137.



ภาพที่ 70: ทศกัณฐ์พานางมณโฑกลับกรุงลงกา

3.3.4.5. พิธีสรงองคต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 39-40)

จิตรกรรมตอนพิธีสรงองคตเขียนขึ้นถัดจากเหตุการณ์ของทศกัณฐ์ได้นางมณโฑคืน ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์พาลีรับสั่งเหล่าทหาร แสดงด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่ ภายในปราสาทปรากฏภาพพาลีนั่งบัลลังก์ เบื้องหน้าปรากฏภาพทหารวานรกำลังฟังคำสั่งของพาลี ทางด้านล่างของปราสาทปรากฏข้อความว่า “**នេះនគរពាលីគិតកោសុកកូន**”[165] (ภาพที่ 71)

หากดูตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พิธีที่จะจัดให้กับองคตนั้น ไม่ใช่พิธีโสกันต์ตามข้อความที่ระบุในจิตรกรรมแต่เป็นพิธีลงสรงดังความว่า

“ครั้งถึงเผดียงราธนา เหล่าพระมหาดาบส
<u>บัดนั้นจะลงสรงพระโอรส</u>[166] กำหนดนิมนต์ให้เข้าไป ฯ”[167]

---

[165]“Here, The City of Peali, Peali think to shave the hair of a son.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), 238.

[166] พระโอรสในที่นี้กล่าวถึงองคต

ในแท่นพิธีสรงขององคต ช่างได้เขียนภาพของน้ำอยู่ในช่องพิธีที่องคตนั่งอยู่กล่าวคือ มีการเขียนเกลียวคลื่น (ภาพที่ 73) ซึ่งการแสดงออกดังกล่าวสอดคล้องกับวรรณกรรมที่ยกมาในข้างต้น แต่แตกต่างไปจากข้อความบรรยายของภาพ จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าข้อความที่เขียนบรรยายเหตุการณ์อาจเขียนขึ้นภายหลังมากกว่าที่จะเขียนขึ้นพร้อมกับจิตรกรรม อีกทั้งการวางตำแหน่งให้กับตัวอักษรและสีกับฝีแปรงของตัวอักษรก็แสดงความแตกต่างทางรสมือเมื่อเทียบกับการถมเส้นของตัวละครและองค์ประกอบอื่น ๆ ในภาพ

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพขบวนแห่องคตไปยังปะรำพิธี โดยช่างออกแบบให้สุครีพอุ้มองคตไว้ในวงแขน มีทหารวานรเดินนำขบวนโดยวานรแต่ละตัวจะถือเครื่องสูงและกลอง “ป่องแป่ง”[168] ด้านในภาพมีข้อความเขียนว่า “នេះពិធីកោសុកអង្គត”[169] (ภาพที่ 72) ซึ่งเทียบได้กับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เสร็จแล้วให้ทรงยานุมาศ แห่โดยพยุหบาตรสรงสนาน
ฆ้องกลองเครื่องสูงโอฬาร พฤฒาจารย์ก็นำเสด็จไป ฯ”[170]

---

[167] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549),หน้า 142.

[168] ป่องแป่งเป็นชื่อเรียกลำลองของกลองสองหน้าขนาดเล็กที่มีลูกปัดร้อยไว้ด้านข้าง และใช้การแกว่งของลูกปัดให้กระทบกับหน้ากลองจนเกิดเสียงดัง “ป่องแป่ง” โปรดดูข้อมูลของป่องแป่งได้ใน ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร(องค์การมหาชน), ***ฐานข้อมูลเครื่องมือเครื่องใช้พื้นบ้าน***, https://www.sac.or.th/databases/traditional-objects/th/equipment-detail.php?ob_id=388&fbclid=IwAR3Fv2aU6yv_K-g0minvktxX26MzN5nDpZFj3p4e2K3ZiW92TxatXn_iGEk

[169] “Here, hair-shaving ceremony of Angkut.” Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 238.

[170] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549),หน้า 143.

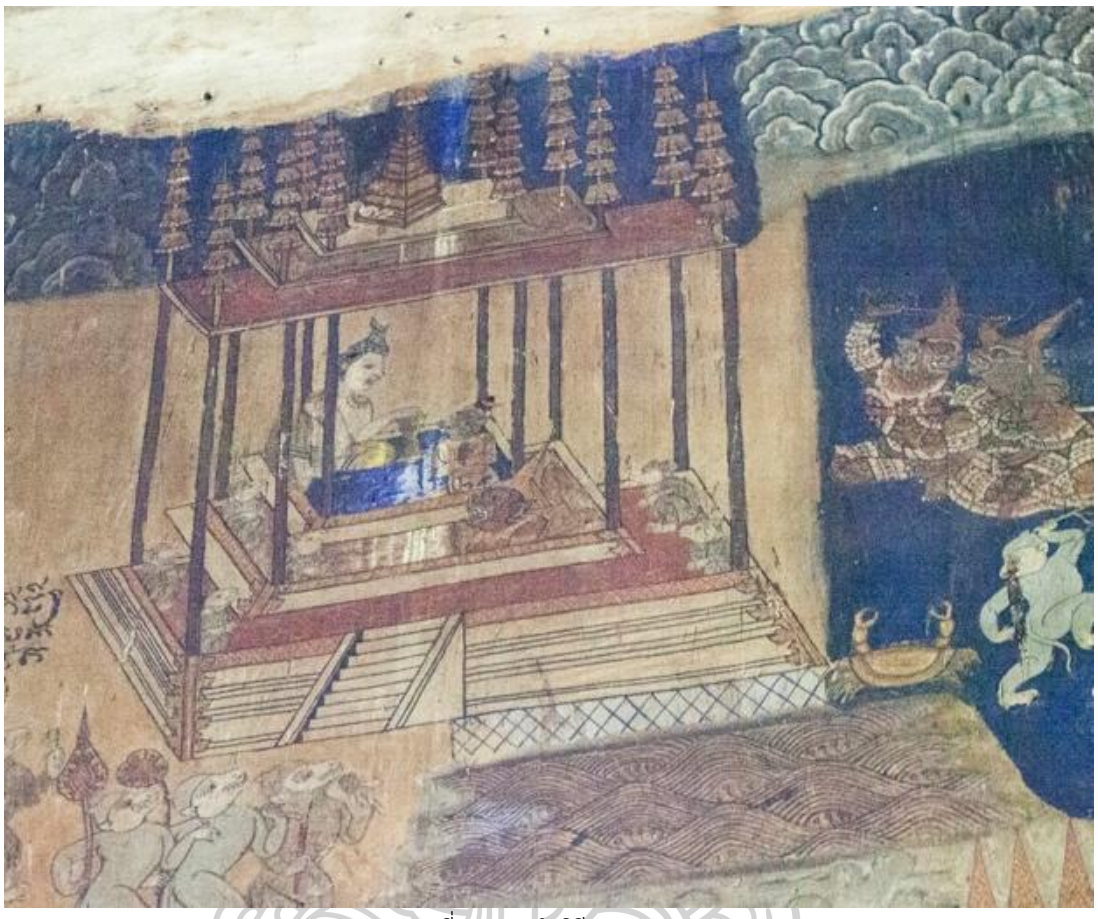


ภาพที่ 71: พาลีปรึกษาเรื่องการทำพิธีสรงองคต



ภาพที่ 72: ขบวนแห่องคต

ภาพเหตุการณ์ที่สามเป็นเหตุการณ์ทำพิธีลงสรงขององคต จิตรกรรมแสดงภาพปะรำพิธีขนาดใหญ่ ด้านในปรากฏภาพฤๅษีซึ่งเป็นผู้ประกอบพิธีกรรม นั่งอยู่ตรงขอบอ่างที่ภายในมีองคตนั่งพนมมือแช่อยู่ในน้ำ ชั้นล่างถัดจากชั้นพิธีปรากฏภาพสุครีพนั่งพนมมือ (ภาพที่ 73)



ภาพที่ 73: ปะรำพิธีลงสรงองคต

ด้านล่างของปะรำพิธีปรากฏภาพสระน้ำอยู่ติดกับบันไดขึ้นลง การออกแบบดังกล่าวเทียบได้กับความพรรณนาว่า

“แล้วรายราชวัติสองข้าง ทางลงยมนาท่าสนาน”[171]

ระหว่างสระน้ำกับปะรำพิธีปรากฏภาพสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีความยาวตั้งแต่ปลายสุดด้านซ้ายของสระน้ำจรดมุมด้านขวาของปะรำพิธี ภายในช่องสีเหลี่ยมผืนผ้าขีดเส้นไขว้เป็นตาราง (ภาพที่ 73) ภาพดังกล่าวคือข่ายแก้วที่ใช้กันภัย ตรงกับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังที่ว่า

“ตั้งมณฑปแก้วสุรการนต์ <u>ข่ายทองโอหารล้อมวง</u>
ใต้น้ำขึงข่ายเพชร ในที่เสด็จลงสรง”[172]

---

[171] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549),หน้า 142.

ถัดจากข่ายแก้วปรากฏภาพปูสีทองซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบหลักของเหตุการณ์ทศกัณฐ์คิดฆ่าองคต ดังจะได้กล่าวถึงในลำดับถัดไป



ภาพที่ 74: ทศกัณฐ์คิดฆ่าองคต และทศกัณฐ์ถูกจับ

3.3.4.6. ทศกัณฐ์คิดฆ่าองคต จนถึงพาลีจับทศกัณฐ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 41)

ตอนทศกัณฐ์คิดฆ่าองคตเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างพาลีกำลังทำพิธีสรงองคต ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อว่า ภายหลังจากที่ทศกัณฐ์ทราบข่าวว่าพาลีกำลังจัดพิธีลงสรงให้แก่องคตซึ่งเป็นบุตรที่เกิดจากนางมณโฑเมื่อครั้งที่ถูกชิงตัวไป จึงได้เหาะไปยังปะรำ และแปลงกายเป็นปูหลบอยู่ในสระน้ำเพื่อลอบทำร้ายองคต แต่สุดท้ายก็ถูกพาลีจับได้ และถูกคุมตัวกลับไปยังนครขีดขิน

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์คิดฆ่าองคตแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสี่เหตุการณ์ เริ่มต้นจากภาพของปูสีทองเขียนอยู่ตรงมุมใกล้กับข่ายเพชร (ภาพที่ 73 และ74 มุมซ้ายล่างของถาพ) ปูทองตัวนี้คือทศกัณฐ์แปลงตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้งถ้วนคำรบเจ็ดท่า *<u>กายากลับเป็นปูใหญ่</u>*

---

[172] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549),หน้า 142.

เสร็จแล้วคลานลงชลาลัย จมอยู่ในท้องวารี”[173]

เหตุการณ์ลำดับถัดมา แสดงภาพการสู้รบระหว่างพาลีกับทศกัณฐ์ (ภาพที่ 74 มุมบนด้านซ้ายของภาพ) เหตุการณ์สู้รบนี้เทียบได้กับวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ทศพักตร์ซึ่งเป็นปูใหญ่
ครั้นพญาพาลีเข้าชิงชัย <u>ตกใจก็กลายเป็นกุมภัณฑ์</u>
แหวกน้ำทำฤทธิ์เข้าต่อยุทธ์ ด้วยกำลังวัยวุฒิแข็งขัน
สองหาญต่อกล้าโรมรัน เสียงสนั่นทั้งท้องวารี ฯ”[174]

ตามความพรรณนาในวรรณกรรมกล่าวว่า ทศกัณฐ์ตกใจจึงกลับร่างเป็นยักษ์เข้ารบกับพาลี ช่างเขียนจึงได้แสดงภาพทศกัณฐ์ในร่างยักษ์แทนร่างปูเข้ารบกับพาลี การออกแบบเหตุการณ์ดังกล่าวจึงตรงกับที่วรรณกรรมได้กล่าวไว้

ภาพเหตุการณ์ลำดับถัดมา เป็นตอนที่ทศกัณฐ์พ่ายแพ้และถูกจับ แสดงด้วยภาพทศกัณฐ์ถูกมัด รอบตัวมีทหารวานรกำลังทำท่าเย้าแหย่เช่นวานรทางด้านหน้าที่นั่งย่อตัวเสมอทศกัณฐ์ กำลังชี้นิ้วไปที่หน้าทศกัณฐ์ลักษณะเหมือนกำลังเยาะเย้ย ด้านล่างปรากฏข้อความว่า “เธะกาณญีธิ ฮภบ”[175] (ภาพที่ 74 ด้านล่างของภาพ) การออกแบบดังกล่าวตรงกับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังกล่าวว่า

“ครั้งถึงจึงเข้าแย่งยุด กระชากฉุดพวนใหญ่ลากคร่า
ลางลิงยักคิ้วหลิ่วตา ชี้หน้าเยาะเย้ยกุมภัณฑ์”[176]

ภาพเหตุการณ์ลำดับสุดท้ายคือเหตุการณ์ทศกัณฐ์ถูกควบคุมตัวกลับไปยังนครขีดขินเขียนอยู่บริเวณมุมบนขวา แสดงด้วยรูปของทศกัณฐ์ถูกมัด มีทหารวานรถือปลายเชือกทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ทั้งหมดมุ่งหน้าไปสู่ภาพจิตรกรรมช่องถัดไป

---

[173] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549),หน้า 143.

[174] เรื่องเดียวกัน, หน้า 144.

[175] “Here, Pali fights with Reab.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[176] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549),หน้า 147.

3.3.4.7. องคตได้ทศกัณฐ์ลากเล่นต่างปู และพาลีปล่อยทศกัณฐ์(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 42)

ในเหตุการณ์องคตได้ทศกัณฐ์ลากเล่นต่างปูนี้ จิตรกรรมเขียนภาพปราสาทหมายถึงนครขีดขิน (ภาพที่ 75) ภายในปราสาทปรากฏภาพพาลีนั่งอยู่บนบัลลังก์ ด้านหลังของพาลีปรากฏภาพตัวนางสวมชฎามงกุฎคือนางดารามเหสีของพาลี ด้านหน้าของพาลีปรากฏภาพสุครีพนั่งพนมมือและมีทหารวานรอยู่ด้านข้าง ทางด้านซ้ายมือของปราสาทช่างออกแบบเป็นศาลาแยกออกจากปราสาทหลัก ภายในปรากฏภาพองคตนอนหลับอยู่ในเปล ด้านหน้าเปลปรากฏภาพทศกัณฐ์ถูกมัดมือมัดเท้า นั่งอยู่บริเวณมุมและมีทหารวานรคอยเฝ้า ใต้อาคารศาลาปรากฏข้อความบรรยายเหตุการณ์สภาพค่อนข้างลบเลือนเขียนว่า “ នេះពាលីបាបរាបានយកមកឱ្យយោលកូន ”[177] (ภาพที่ 75)

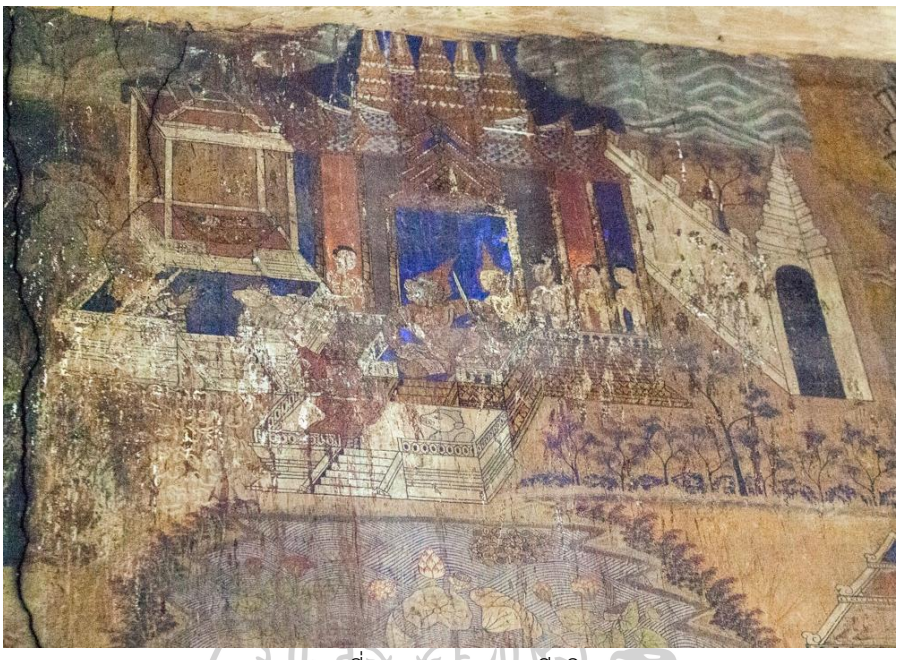
การออกแบบภาพเหตุการณ์นี้ค่อนข้างเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ต่างไปจากเนื้อหาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่กล่าวถึงความวุ่นวายขององคตขณะจับทศกัณฐ์ลากเล่นไปมา[178] การที่ช่างออกแบบภาพทศกัณฐ์ถูกมัดไว้ในเรือนที่มีองคตนอนหลับอยู่ในเปลสามารถตีความได้ว่า ทศกัณฐ์ที่ถูกมัดมือมัดเท้านั่งขดตัวอยู่ตรงมุมภายในปราสาทสะท้อนให้เห็นถึงความหมดอาลัยของตน ส่วนการเขียนเรือนขององคตให้แยกออกจากตัวปราสาทหลักของพาลีก็อาจตีความได้ว่าทศกัณฐ์ได้ถูกยกให้องคตแล้ว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[177] “Here, Peali captured Reab bring him to swing the hammock of his son.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[178] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 149.



ภาพที่ 75: ปราสาทนครขีดขิน

3.3.4.8. ทศกัณฐ์ถอดดวงใจ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 43)

เหตุการณ์การดวงใจของทศกัณฐ์เกิดขึ้นภายหลังจากที่ถูกปล่อยตัวออกจากนครขีดขิน ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวว่าทศกัณฐ์ได้เชิญฤาษีโคบุตรมาปรึกษา ฤาษีจึงได้แนะนำให้ประกอบพิธีถอดดวงใจเพื่อให้ตนมีฤทธิแกร่งกล้าขึ้น

จิตรกรรมเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์ถอดดวงใจแบ่งการเล่าเรื่องเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ ภาพเหตุการณ์ทศกัณฐ์ปรึกษาฤาษีโคบุตร แสดงด้วยภาพของฤาษีโคบุตรนั่งอยู่ภายในอาศรม ด้านหน้าปรากฏภาพทศกัณฐ์นั่งพนมมือ (ภาพที่ 76)

การออกแบบดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *ทศเศียรสุริยวงรังสรรค์*
น้อมเศียรนมัสการพระนักธรรม์ *วันนี้โยมนิมนต์มา*
ด้วยพระองค์สิเป็นอาจารย์ *บอกการศิลป์ศรให้ข้า*
ทั้งพระเวทพระมนต์วิทยา *ล้วนมีศักดาเกรียงไกร*
ข้าไปสงครามด้วยพาลี *สองทีไม่สู้เขาได้*
ครั้งพระอรชุนมัดไป *ก็แจ้งในใต้เบื้องบทมาลย์*
ภายหน้าแม้นมีปัจจามิตร *ชีวิตจะสิ้นสังขาร*

ขอพระองค์ผู้ทรงตบะญาณ ช่วยคิดการอย่าให้ม้วยชีวี ฯ”[179]

อย่างไรก็ตาม ภายในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวว่าทศกัณฐ์นิมนต์ฤาษีโคบุตรมายังกรุงลงการตามความในวรรณกรรมว่า

“เมื่อนั้น พระโคบุตปรีชากล้าหาญ
รู้ว่าทศเศียรพญามาร <u>นิมนต์ไปราชฐานธานี</u>

และ

ครั้งถึง<u>พระนิเวศน์วังสถาน</u> องค์พระอาจารย์ฌานกล้า
ขึ้นยังปราสาทแก้วแววฟ้า นั่งแท่นรัตนาพรายพรรณ ฯ”[180]

แต่ภาพจิตรกรรมเขียนให้ทั้งสองพบกันภายในป่า การออกแบบดังกล่าวจึงน่าจะเป็นความจงใจของช่างที่ต้องการประหยัดพื้นที่ของการเขียนภาพมากกว่า และเพื่อให้สอดคล้องกับภาพเหตุการณ์ต่อเนื่องในลำดับถัดไป



ภาพที่ 76: ทศกัณฐ์ถอดดวงใจ

---

[179] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 150.

[180] เรื่องเดียวกัน, หน้า 149.

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือเหตุการณ์ฤๅษีโคบุตรประกอบพิธีถอดดวงใจให้ทศกัณฐ์ ภายในจิตรกรรมแสดงภาพฤๅษีโคบุตรนั่งประกอบพิธีอยู่บนโขดหิน ด้านหน้าปรากฏภาพทศกัณฐ์นั่งพนมมือ ภายในจิตรกรรมปรากฏข้อความเขียนว่า “មហាឫស្សីកកតួងជីវិតឱ្យរាប”[181]

การออกแบบภาพให้ฤๅษีนั่งอยู่บนโขดหินไม่ใช่ในอาศรมเหมือนเหตุการณ์ก่อนหน้านั้น ตรงตามความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวถึงสถานที่ประกอบพิธีคือยอดภูเขา ดังความว่า

“เราจะขึ้นไปทำพิธี *<u>ยอดนิลคีรีภูผา</u>*
อย่าให้ใครแจ้งกิจจา *ว่าแล้วก็พากันไป ฯ”*[182]

เพราะฉะนั้นหินที่อยู่รอบตัวฤๅษีโคบุตรสามารถสื่อความหมายถึงนิลคีรีตามในวรรณกรรม นอกจากนั้นในบทวรรณกรรมยังได้กล่าวต่ออีกว่าฤๅษีโคบุตรได้เนรมิตโรงพิธีขึ้นมาดังความว่า

“ครั้นถึงจึงองค์พระมุนี *นิมิตโรงพิธีสูงใหญ่*
พร้อมด้วยฉัตรเบญจรงค์ธงชัย *ธูปเทียนดอกไม้คากรอง ฯ”*[183]

การที่ภาพจิตรกรรมไม่ได้เขียนภาพของอาคารปะรำพิธีอาจเพราะมีพื้นที่ค่อนข้างจำกัด และหากเขียนภาพฤๅษีนั่งทำพิธีภายในอาศรมก็จะซ้ำซ้อนกับภาพเหตุการณ์แรกที่อาจทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นฤๅษีตนอื่น เนื่องจากในเหตุการณ์นี้มีฤๅษีโคบุตรเป็นตัวละครดำเนินเรื่องแค่ตนเดียว ต่างไปจากเหตุการณ์คืนนางมณโฑที่จำเป็นต้องเขียนฤๅษีสององค์เพราะฤๅษีทั้งสององค์เป็นตัวละครดำเนินเรื่อง

<u>3.3.4.9. ทศกัณฐ์อยากได้บุษบก และทศกัณฐ์รบกุเปรัน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 44)</u>

เนื้อเรื่องโดยย่อตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ในตอนทศกัณฐ์ชิงบุษบกได้กล่าวว่า ภายหลังจากเหตุการณ์ทศกัณฐ์ถอดดวงจิตสำเร็จ ก็ได้เกิดความกำเริบในกำลังเที่ยวก่อความ

---

[181] “Maha Ruessi extract the cristal of soul for Reab (Cristal Globe)” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 237.

[182] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 150.

[183] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

ลำบากไปทั่ว ในเวลาต่อมาทศกัณฐ์ต้องการบุษบกแก้วซึ่งบิดาของตนได้เคยมอบให้แก่กุเปรัน ทศกัณฐ์จึงเดินทางไปพบกุเปรันและได้เปิดศึกรบกัน

ภาพจิตรกรรมในตอนทศกัณฐ์แย่งบุษบกแก้วจากกุเปรันแบ่งออกเป็นสองเหตุการณ์ต่อเนื่องกันได้แก่ เหตุการณ์แรกเป็นการพบกันระหว่างทศกัณฐ์กับกุเปรัน จิตรกรรมแสดงภาพทศกัณฐ์เหาะมาพบกับกุเปรันที่นั่งอยู่ภายในบุษบกแก้ว ด้านซ้ายของทศกัณฐ์มีข้อความเขียนว่า “เธะ ภบตเฺตีมบุสฺบุกตีกุเร่ด้าน”[184] (ภาพที่ 77) จากนั้นจึงเป็นเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์รบกุเปรัน แสดงด้วยภาพของทศกัณฐ์สี่กรเหยียบกุเปรัน (ภาพที่ 77 มุมซ้ายล่างของภาพ)

ภาพของทศกัณฐ์ในตอนนี้จะสังเกตได้ว่า ช่างออกแบบให้ทศกัณฐ์มีสี่กรต่างจากภาพเหตุการณ์ที่ผ่านมาที่ปรากฏเพียงสองกร การออกแบบให้ทศกัณฐ์มีสี่กรในเหตุการณ์นี้อาจตีความได้ว่ากำลังแสดงอิทธิฤทธิเช่นเดียวกับภาพหนุมานในตอนกำเนิดหนุมาน

การออกแบบดังกล่าวสอดคล้องกับเนื้อความในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *ทศเศียรสุริยวงศ์ยักษี*
แต่ถอดดวงจิตจากอินทรีย์ *มีใจองอาจอหังการ์*
ให้คิดอิจฉาอาธรรม์ *แก่กุเปรันเชษฐา*
ว่าองค์สมเด็จพระบิดา *ยกมหาบุษบกให้ไป*
ตัวกูก็ทรงสิทธิศักดิ์ *จะโหมหักชิงคืนมาให้ได้*
คิดแล้วลงสรงคงคาลัย *ทรงเครื่องพิชัยสงครามยุทธ์*
ยี่สิบหัตถ์นั้นจับพระแสง *เจ้าง่ากวัดแกว่งอุตลุต*
ผาดแผลงสำแดงฤทธิรุทร *เหาะทะยานผ่านสมุทรขึ้นเมฆา ฯ”*[185]

---

[184] “Here, Reab fights to get Bosobok from Kurepan” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

[185] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 153.



ภาพที่ 77: ทศกัณฐ์แย่งบุษบกแก้ว

3.3.4.10. กุเปรันหนีไปพึ่งพระศิวะ และทศกัณฐ์ถูกงาช้างพระศิวะปักอก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 45)

จิตรกรรมตอนกุเปรันหนีไปพึ่งพระศิวะเป็นตอนที่เล่าต่อเนื่องจากเหตุการณ์ทศกัณฐ์รบกุเปรัน มีเนื้อความโดยย่อว่า กุเปรันเพลี่ยงพล้ำไม่สามารถต่อกรกับทศกัณฐ์ได้จึงได้ขอให้พระศิวะช่วยเหลือ พระศิวะจึงหักงาช้างที่พระองค์กำลังทรงอยู่ขว้างไปปักอกทศกัณฐ์

จิตรกรรมตอนนี้บอกเล่าเหตุการณ์ด้วยภาพของพระศิวะนั่งอยู่ภายในมณฑปซึ่งตั้งอยู่บนหลังช้างสามเศียร ภายในมือของพระองค์กำงาช้าง เบื้องหน้าของพระองค์ปรากฏภาพกุเปรันนั่งพนมมือ ภายในภาพมีข้อความเขียนระบุว่า “ᨿᩮᩣᨷᨻᩮᨶᩥᩬᨦᩈᩥᩮᩣᨻᩩᩈᩈᩩᨻᩩᨠᩮᨶᩮᩣᩫᨶᨠᩥ”[186] (ภาพที่ 78)

เมื่อดูตามบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่พรรณนาว่า

“เมื่อนั้น	*กุเปรันสิทธิศักดิ์ยักษา*
วิ่งหนีดั่งจะม้วยชีวา	*<u>เวียนรอบคชาพระทรงญาณ</u>*
จึงร้องทูลองค์พระเป็นเจ้า	*จงโปรดเกล้าช่วยชีพสังขาร*
ทศเศียรหยาบช้าสาธารณ์	*มันไล่รอนราญราวีฯ”*

[186] “Here, Preah Eysor takes the elephant tusk and throws it at Reab.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

จะเห็นได้ว่า ภาพกุเปรันนั่งพนมมือเงยหน้าไปหาพระศิวะซึ่งประทับอยู่บนหลังช้างนั้น ตรงกับที่บทวรรณกรรมได้กล่าวไว้

อย่างไรก็ตาม ช้างทรงของพระศิวะออกแบบให้มีสามเศียร ซึ่งลักษณะดังกล่าวไม่มีปรากฏในบทวรรณกรรม จึงสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นจากความต้องการของช่างเอง



ภาพที่ 78: กุเปรันขอร้องพระศิวะ และทศกัณฐ์ถูกงาช้างปักอก

ต่อเนื่องจากเหตุการณ์กุเปรันขอร้องพระศิวะ เป็นเหตุการณ์ที่พระศิวะเขวี้ยงงาช้างไปปักอกทศกัณฐ์

จิตรกรรมยังคงแสดงภาพทศกัณฐ์สี่กร และใช้สองกรกุมงาช้างที่ปักอยู่กลางอก (ภาพที่ 78 ด้านซ้ายของภาพ) ตรงกับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ทศกัณฐ์สิทธิศักดิ์ยักษี
เจ็บปวดปิ้มสิ้นชีวี อสุรีค่อยดำรงทรงกาย
ยี่สิบกรถอนงากระฉากฉุด ไม่หลุดจากอกก็ใจหาย
มิได้ตามตีพี่ชาย กลัวตายวิ่งหนีออกไป ฯ”[187]

---

[187] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 156.

3.3.4.11. ทศกัณฐ์ได้บุษบก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 46)

ในตอนทศกัณฐ์ได้บุษบกมีเนื้อความโดยย่อว่า ภายหลังจากที่ทศกัณฐ์ถูกงาช้างปักอกจึงได้หนีมาขึ้นบุษบกที่ถูกทิ้งไว้แล้วจึงนั่งกลับไปยังกรุงลงกา

เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงด้วยภาพของทศกัณฐ์นั่งอยู่ภายในบุษบกที่กำลังลอยอยู่บนท้องฟ้า สังเกตได้จากการเขียนก้อนเมฆไว้รอบ ๆ บุษบก ท่าทางของทศกัณฐ์แสดงออกถึงความโศกเศร้าที่เกิดจากความเจ็บปวด เพราะแสดงท่าค่อนทรวงด้วยมือขวา ส่วนมือซ้ายกำงาช้างที่ปักอยู่กลางอก ด้านใต้บุษบกมีข้อความว่า “នេះរាបលើងជិះបុស្សបុកនោវនគិ”[188] (ภาพที่ 79)

การแสดงออกของจิตรกรรมที่กล่าวมาข้างต้น ตรงกับความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่า

“เจ็บปวดรวดร้าวเป็นกำลัง จะเหลียวหลังมาก็หาไม่
ขึ้นบุษบกแก้วแววไว ลอยลิ่วไปในเมฆา”[189]



ภาพที่ 79: ทศกัณฐ์นั่งบุษบกกลับกรุงลงกา

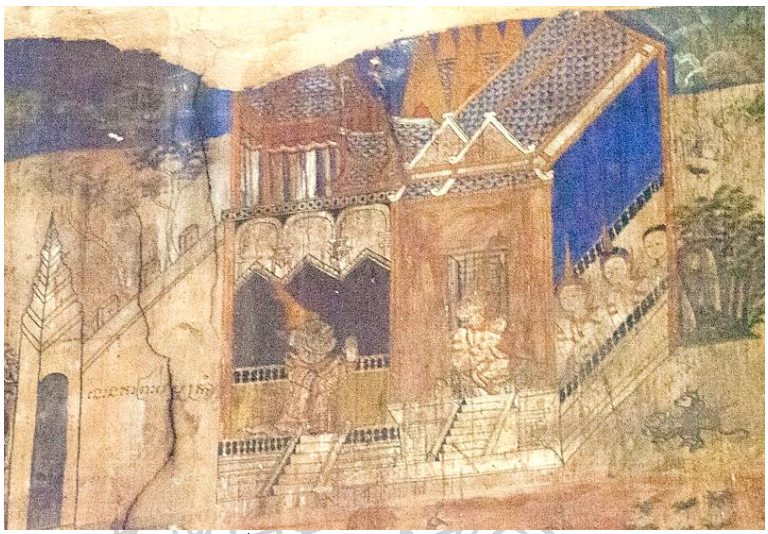
---

[188] “Here, Reab gets on Bosobok to go to his city.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

[189] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 157.

3.3.4.12. พระวิษณุกรรมเลื่อยงาให้ทศกัณฐ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 47)

ตอนพระวิษณุกรรมเลื่อยงาให้ทศกัณฐ์เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่ทศกัณฐ์กลับถึงกรุงลงกา มีเนื้อความโดยย่อว่า ภายหลังกลับจากกรุงลงกา ทศกัณฐ์ได้สั่งให้เสนายักษ์เหาะไปเชิญท้าววิษณุกรรมมาที่กรุงลงกาเพื่อให้มาช่วยเลื่อยแต่งงาที่ปักอยู่กลางอก[190]



ภาพที่ 80: เสนายักษ์เชิญพระวิษณุกรรม

จิตรกรรมตอนนี้แบ่งออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์ที่เสนายักษ์เชิญพระวิษณุกรรม (ภาพที่ 80) แสดงด้วยภาพพระวิษณุกรรมนั่งอยู่บนบัลลังก์ภายในปราสาท ด้านหน้าปรากฏภาพเสนายักษ์นั่งพนมมือ ด้านหลังของเสนายักษ์ปรากฏข้อความว่า “នេះនគរព្រះវេសស្សកាំ”[191]

การแสดงออกของภาพดังกล่าวตรงกับความในวรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 ดังความว่า

“บัดนั้น จึ่งเสนามารยักษี

---

[190] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 187.

[191] “Here, The City of Preah Vissakam.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

รับสั่งแล้วแผลงฤทธี อสุรีเหาะขึ้นอัมพร ฯ
ครั้นถึงจึ่งแจ้งแก่เทวัญ ว่าท้าวทศกัณฐ์ชาญสมร
ให้มาเชิญท่านผู้ฤทธิรอน ไปยังนครลงกา ฯ”[192]

ต่อเนื่องจากเหตุการณ์เสนายักษ์เชิญพระวิษณุกรรม คือภาพพระวิษณุกรรมในท่าเหาะมุ่งหน้ามายังกรุงลงกา (ภาพที่ 81 มุมขวาบนของภาพ) การออกแบบให้พระวิษณุกรรมเหาะมาหาทศกัณฐ์ที่กรุงลงกาตรงกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่า

“บัดนั้น พระวิษณุกรรม์แกล้วกล้า
ได้แจ้งแห่งคำอสุรา ก็ลำแดงฤทธาเหาะไป ฯ”[193]



ภาพที่ 81: พระวิษณุกรรมเลื่อยงาจากอกทศกัณฐ์

เหตุการณ์สุดท้ายคือภาพพระวิษณุกรรมกำลังเลื่อยงาให้กับทศกัณฐ์อยู่ภายในปราสาทขนาดใหญ่ (ภาพที่ 81) ตรงกับบทวรรณกรรมดังความว่า

“บัดนั้น พระวิษณุกรรม์เรืองศรี
ก็เลื่อยงาอสุรี มิให้ราคีกายา ฯ”[194]

---

[192] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 157-158

[193] เรื่องเดียวกัน, หน้า 156

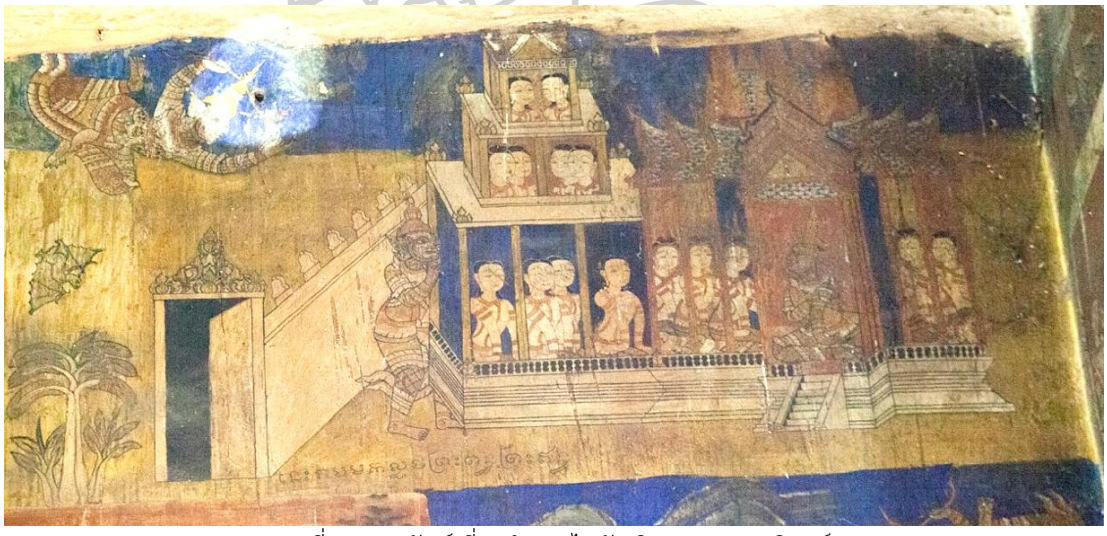
[194] เรื่องเดียวกัน, หน้า 157.

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าภาพจิตรกรรมตอนนี้ช่างเขียนออกแบบได้ตรงตามที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวไว้อย่างครบถ้วน

3.3.4.13. ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญ “วิมานพระอินทร์” (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 48)

ตอนทศกัณฐ์เที่ยวสำราญเป็นตอนที่กล่าวถึงการเดินทางของทศกัณฐ์ไปยังสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวถึงวิมานของพระอินทร์เป็นสถานที่แรก มีเนื้อความโดยย่อว่า ทศกัณฐ์เหาะไปยังสวรรค์ และแปลงองค์เป็นพระอินทร์เพื่อหลอกเหล่านางฟ้านางสวรรค์[195]

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์แอบเข้าวิมานของพระอินทร์แสดงด้วยภาพของทศกัณฐ์ สามารถแบ่งออกเป็นสองจังหวะคือ ทศกัณฐ์เหาะมายังวิมานพระอินทร์บนสวรรค์กับทศกัณฐ์แอบอยู่ด้านข้างปราสาท (ภาพที่ 82 มุมบนซ้าย และด้านซ้ายของภาพ) ภายในปราสาทปรากฏภาพพระอินทร์นั่งอยู่ตรงกลางรายล้อมไปด้วยเหล่านางสนมกำนัน ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความว่า “នេះរាបមកលួចព្រះពន្ធព្រះឥន្ទ”[196] (ภาพที่ 82)



ภาพที่ 82: ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญไปยัง“วิมานของพระอินทร์”

[195] เรื่องเดียวกัน, หน้า 158.

[196] “Here, Reab comes to steal the wife of Indra”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

การออกแบบจิตรกรรมดังกล่าวสอดคล้องกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวคือ ภาพเหตุการณ์ทศกัณฐ์เหาะมายังวิมานพระอินทร์ตรงกับความในวรรณกรรมที่กล่าวว่า *“อสุรีเหาะไปยังเมืองฟ้า”*[197] ส่วนการเขียนให้ทศกัณฐ์แอบด้านข้างปราสาทเป็นการเล่าเสริมเหตุการณ์ของช่างเพื่อต้องการสื่อให้ผู้ชมทราบว่า ทศกัณฐ์ไม่ได้ถูกเชิญมายังวิมานของพระอินทร์

ภาพพระอินทร์ที่นั่งอยู่ภายในปราสาท ช่างได้ออกแบบให้พระองค์มีเขี้ยวซึ่งหมายถึงทศกัณฐ์แปลงกายเป็นพระอินทร์มาหลอกนางสวรรค์ ตรงกับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“มาถึงพิภพมัฆวาน ในสถานแดนดาวดึงสา
จึงอ่านพระเวทอันศักดา <u>แปลงเพศกายากุมภัณฑ์</u> ฯ
อ่าองค์ทรงโฉมประโลมใจ ดั่งองค์หัสนัยน์รังสรรค์
ยุรยาตรนาดกรจรจรัล เข้าวิมานสุวรรณรูจี ฯ”[198]



ภาพที่ 83: ทศกัณฐ์เกี้ยวนางปลา

3.3.5. จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือแถวกลาง

<u>3.3.5.1. ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญ “นางปลา” (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 49)</u>

---

[197] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***”, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, พิมพ์ครั้งที่ 6, 2515), หน้า 186.

[198] พเรื่องเดียวกัน, หน้า 187.

จิตรกรรมทศกัณฐ์เกี้ยวนางปลาเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากที่ทศกัณฐ์ไปยังวิมานของพระอินทร์ ช่างได้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกเป็นภาพของทศกัณฐ์ในท่าเหาะ (ภาพที่ 83 มุมบนขวาของภาพ) หมายถึงทศกัณฐ์เหาะลงมาจากเมืองสวรรค์ พิจารณาจากตำแหน่งของภาพในตอนเที่ยววิมานพระอินทร์ที่เขียนอยู่เหนือเหตุการณ์นี้ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 49) มุ่งหน้ามาเที่ยวยังสระน้ำ ที่อยู่ด้านล่างหมายถึงพื้นพิภพที่มีสัตว์โลก

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพเหตุการณ์เกี้ยวนางปลา แสดงด้วยภาพทศกัณฐ์ที่มีท่อนล่างเป็นปลากำลังกอดนางปลา ด้านล่างสระน้ำปรากฏข้อความเขียนว่า “ នេះរាបចុះមកចងក្រឿ”[199] (ภาพที่ 83 ตรงกลางของภาพ) เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ที่กล่าวว่า

“แล้วแปลงเป็นมัจฉาไป ร่วมพิสมัยกับนางปลา”[200]

ข้อความดังกล่าวสอดคล้องกับภาพทศกัณฐ์ที่ออกแบบให้ท่อนล่างเป็นหางปลาแทนขา ส่วนร่วมพิสมัยกับนางปลาก็แสดงด้วยการกอดรัดระหว่างทศกัณฐ์กับนางปลา

ลำดับถัดมาคือภาพทศกัณฐ์กำลังเดินออกจากสระน้ำหันหน้าออกไปยังภาพถัดไป (ภาพที่ 83 ด้านซ้ายมือของภาพ)

3.3.5.2. ทศกัณฐ์เที่ยวสำราญ (นางช้าง) (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 50)

เหตุการณ์ต่อเนื่องของตอนทศกัณฐเที่ยวสำราญ เมื่อเสร็จจากนางปลาแล้วทศกัณฐ์จึงได้มาเกี้ยวนางช้างต่อ

ในจิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพทศกัณฐ์ยืนอยู่ท่ามกลางโขลงช้าง และใช้มือทั้งสองกอดคอช้างเอาไว้ ด้านล่างโขลงช้างมีข้อความบันทึกว่า “ នេះកាលរាបកាលាចងតំរ”[201] ด้านหน้าบริเวณ

---

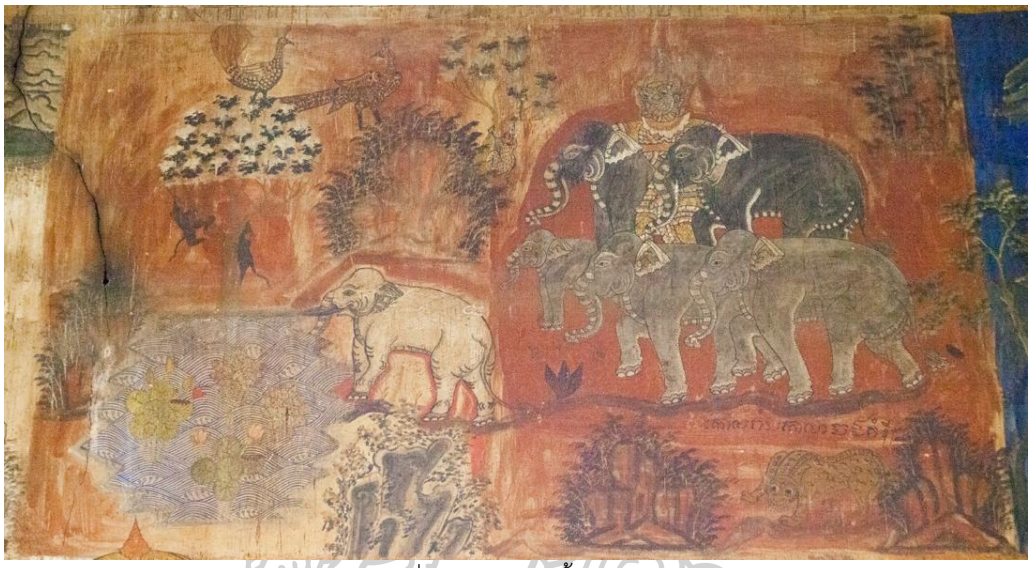
[199] “Here, Reab come down to flirt with the fish.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 238.

[200] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “**บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 158.

[201] “Here, when Reab takes form to flirt with elephents.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

ใกล้สระน้ำปรากฏช้างพลายสีเผือก (ภาพที่ 84) ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวเทียบได้กับวรรณกรรม *รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“แล้วแปลงเป็นพญาคชา เที่ยวไปในป่าหิมพานต์
เข้าร่วมภิรมย์สมพาส สังวาสด้วยนางคชสาร”[202]



ภาพที่ 84: ทศกัณฐ์เกี้ยวนางช้าง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[202] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 161.



ภาพที่ 85 กำเนิดทศคีรีวัน และทศคีรีธร

3.3.5.3. กำเนิดทศคีรีวัน และทศคีรีธร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 51)

จิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นต่อจากเหตุการณ์เกี้ยวนางช้าง แสดงภาพยักษ์นั่งอยู่ภายในศาลา ด้านหน้าปรากฏภาพยักษ์เด็กสองตนซึ่งบริเวณจมูกเป็นงวงช้าง ถัดมาเป็นภาพของตัวละครนางสวมชฎามงกุฎ และมีนางรับใช้นั่งอยู่ด้านหลังอีกสองคน ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះហាស្សកានយកកូនរាបមកចិញ្ចេម”[203] (ภาพที่ 85)

ข้อสังเกตที่ทำให้ทราบได้ว่ายักษ์ตนที่ปรากฏในภาพไม่ใช่ทศกัณฐ์ สังเกตได้จากศิราภรณ์ที่สวมเป็นชฎายอดเดินหน เพราะฉะนั้นยักษ์ตนนี้จึงเป็นตนอื่น และเมื่อพิจารณาตามบทวรรณกรรม *รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ซึ่งกล่าวว่า

“เข้าร่วมภิรมย์สมพาส สังวาสด้วยนางคชสาร
เป็นสุขสนุกสำราญ <u>เกิดสองกุมารฤทธี</u>
ชื่อว่ากิริธรกิริวัน กายนั้นเป็นเพศยักษี

[203] “Here, Hassakan takes the son of Reab to raise.” Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

ดวงพักตร์นั้นเหมือนชนนี *<u>อัษกรรณอสุรีไปเลี้ยงไว้</u>”*[204]

ยักษ์ที่ปรากฏภายในภาพจึงหมายถึงอัษกรรณ ส่วนลูกของทศกัณฐ์ก็คือภาพของเด็กทางด้านหน้าคือทศคีรีวัน(กิริวัน)และทศคีรีธร(กิริธร)



ภาพที่ 86: นางมณโฑขึ้นบุษบกเสี่ยงทาย

<u>3.3.5.4. นางมณโฑขึ้นบุษบกเสี่ยงทาย (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 52)</u>

เหตุการณ์ตอนนี้มีเนื้อความโดยย่อว่า นางมณโฑคิดว่าทศกัณฐ์อาจเสียชีวิตไปแล้วเพราะหายไปนาน นางกำนันจึงแนะนำให้ลองขึ้นนั่งบนบุษบกเพื่อเสี่ยงทายดูว่าทศกัณฐ์นั้นยังมีชีวิตอยู่หรือไม่ เพราะหากบุษบกลอยหมายถึงพระสวามียังมีชีวิต แต่ถ้าหากไม่ลอยก็หมายถึงสิ้นชีพไปแล้ว

จิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพของนางมณโฑประทับอยู่บนบุษบก มีนางกำนันนั่งอยู่ทางด้านหน้า ส่วนด้านหลังเป็นภาพของนางกำนันที่ไม่สวมเครื่องประดับศีรษะ ด้านล่างของบุษบกปรากฏข้อความว่า “ទាងបុន្នោភិរីប្រស៌ងបុសបុក”[205] (ภาพที่ 86)

---

[204] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 161.

ตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ตอนนางมณโฑขึ้นบุษบกเสี่ยงทายเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างที่ทศกัณฐ์ไปเที่ยวยังวิมานของพระอินทร์กับตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางปลาและนางช้าง เหตุที่ช่างนำเหตุการณ์นี้มาเขียนไว้หลังจากเหตุการณ์การท่องเที่ยวต่าง ๆ ของทศกัณฐ์ และกำเนิดทศคีรีวันกับทศคีรีธรแตกต่างไปจากลำดับเรื่องในวรรณกรรม อาจเกิดจากการออกแบบของช่างที่ต้องการให้ตอนทศกัณฐ์เที่ยวสำราญตามสถานที่ต่าง ๆ มีความต่อเนื่องกันเพราะทั้งสี่เหตุการณ์เป็นเนื้อหาเดียวกันและสามารถใช้ฉากธรรมชาติต่อเนื่องกันได้

3.3.5.5. รณพักตร์ลาเรียนศิลปศาสตร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 53)

เหตุการณ์ต่อจากนางมณโฑนั่งบุษบกเสี่ยงทายเป็นเหตุการณ์ของรณพักตร์บุตรของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ ได้ขอลาไปเรียนศิลปะวิทยากับฤๅษีโคบุตรผู้ซึ่งเป็นพระอาจารย์ของทศกัณฐ์

จิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพทศกัณฐ์นั่งอยู่บนบัลลังก์ภายในปราสาท เบื้องหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพรณพักตร์นั่งพนมมือ เบื้องหลังทศกัณฐ์ปรากฏภาพตัวละครนางสองตนประกอบไปด้วยตัวนางที่นั่งใกล้ทศกัณฐ์คือนางมณโฑสังเกตได้จากเครื่องศิราภรณ์ที่เรียกว่าชฎามงกุฎซึ่งจะใช้เฉพาะกับตัวละครสูงศักดิ์เช่นกษัตริย์หรือเทวดาเป็นต้น[206] ส่วนภาพตัวนางด้านหลังนางมณโฑอาจหมายถึงแม่นมของรณพักตร์หรือหญิงรับใช้คนสนิทของนางมณโฑเพราะสวมศิราภรณ์ที่เรียกว่ารัดเกล้ายอดซึ่งจะใช้กับเจ้าฟ้าหรือมเหสีชั้นรอง[207] (ภาพที่ 87)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[205] “Neang Munthokiri makes a wish with Bosobok.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

[206] นพวัฒน์ สมพื้น, “***เครื่องศิลาภรณ์(ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน)***” (กรุงเทพฯ: ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตศิลป์ กรมศิลปากร, 2536), หน้า 12.

[207] ธนาคารกรุงเทพจำกัด (มหาชน), “***ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง***” (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2552), หน้า 147.



ภาพที่ 87: รณพักตร์ลาทศกัณฐ์กับนางมณโฑเพื่อไปเรียนศิลปศาสตร์

การแสดงออกของภาพเหตุการณ์ดังที่กล่าวมาข้างต้นเปรียบเทียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้งถึงประณตบทบงส์ กราบลงแทบเบื้องบทศรี
แล้วทูล<u>พระชนกชนนี</u> ลูกนี้จะขอบังคมลา”[208]

<u>3.3.5.6. รณพักตร์ถวายตัวกับฤาษีโคบุตร (ภาพแผนผังที่ 1หมายเลข 54)</u>

จิตรกรรมถัดมาเป็นภาพรณพักตร์ถวายตัวเป็นศิษย์แก่ฤาษีโคบุตร แสดงด้วยภาพฤาษีโคบุตรนั่งอยู่ภายในอาศรม ด้านหน้าปรากฏภาพรณพักตร์นั่งพนมมือ ด้านล่างอาศรมปรากฏข้อความว่า “ឥន្ទរជិតមកសូមរៀនសិល”[209] (ภาพที่ 88)

---

[208] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 161.

[209] “Indrajit comes to ask to study magic.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239.



ภาพที่ 88 รณพักตร์ไปถวายตัวเป็นศิษย์ฤษีโคบุตร

การลำดับเรื่องของจิตรกรรมตอนนี้ตรงกับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และการออกแบบเหตุภาพการณ์ก็สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้องความดังกล่าวว่า

“ครั้นถึงสำนักพระอาจารย์ เข้าไปนมัสการบังคมไหว้
แจ้งว่าตัวข้านี้ตั้งใจ มาอยู่ใต้เบื้องบาทพระมุนี ฯ”[210]

จิตรกรรมตอนรณพักตร์ตั้งกิจพิธีเขียนต่อเนื่องกับจิตรกรรมการถวายตัวเป็นศิษย์ฤษี ถูกต้องการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพรณพักตร์นั่งพนมมือใต้ต้นไม้ใหญ่ ด้านหน้าและด้านข้างปรากฏกองไฟสามกอง (ภาพที่ 89)

---

[210] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 162.



ภาพที่ 89: รณพักตร์ตั้งกิจพิธี

การออกแบบให้รณพักตร์นั่งประกอบพิธีอยู่บนแท่นอาจเทียบได้กับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 ดังความว่า*

“สำรวมจิตอินทรีย์สังวร บทจรมาแท่นศิลา”[211]

รอบตัวของรณพักตร์มีก้อนหินล้อมรอบ เหนือก้อนหินเป็นรูปต้นไม้ที่มีลักษณะใบคล้ายใบโพธิสามารถเทียบได้กับบทวรรณกรรมว่า

“ครั้งถึงซึ่งที่โพกาศ ศิลาลาดแทบเชิงสิงขร”[212]

ด้านล่างของรณพักตร์มีข้อความระบุตอนว่า “ศន្ធរជិតភ្លាំពិធ្ធី”[213] ซึ่งก็คือกองไฟรอบตัวของรณพักตร์ตรงกับบทวรรณกรรมว่า

“บริกรรมพระเวทพรหมา หว่างกระลากองกูณฑ์อัคคี”[214]

---

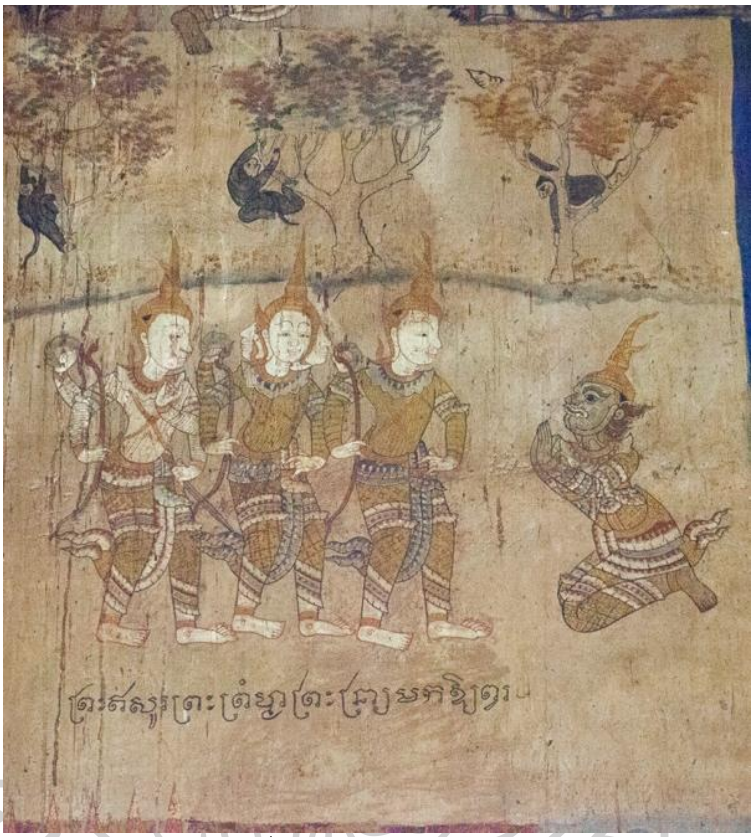
[211] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 164.

[212] เรื่องเดียวกัน, หน้า 163.

[213]“Intrajit performing a ritual.”อ้างอิงจากVittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), 239.

[214]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 163.

การออกแบบให้กองไฟมีจำนวนสามกอง หมายถึงการบูชาเทพเจ้าทั้งสามองค์คือ พระศิวะ พระนารายณ์และพระพรหมซึ่งเป็นผู้ที่ลงมาประทานพร และอาวุธแก่รถพักตร์ตามในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์



ภาพที่ 90: รณพักตร์ได้ศรสามเล่ม

3.3.5.7. รณพักตร์ได้ศรสามเล่ม(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 56)

จิตรกรรมลำดับถัดมาเป็นการเล่าเรื่องตอนรณพักตร์ได้รับศรสามเล่มจากพระผู้เป็นเจ้าทั้งสาม ภายในจิตรกรรมแสดงภาพของรณพักตร์นั่งพนมมือเบื้องหน้าเทพเจ้าสามองค์ ได้แก่พระศิวะซึ่งยืนอยู่ด้านหน้าของรณพักตร์ มีพระวรกายสีขาว มีหนึ่งพระพักตร์ ในพระกรถือคันศร ด้านหลังพระศิวะคือพระพรหม มีพระวรกายสีขาว มีสี่พระพักตร์[215]กับสี่พระกร ในพระกรคู่หน้าถือคันศร ส่วนพระกรคู่หลังถือจักร ลำดับสุดท้ายคือพระนารายณ์ มีพระวรกายสีขาว หนึ่งพระพักตร์กับสีกร พระกรคู่

[215] พระพักตร์ที่สี่อยู่ทางด้านหลังซึ่งไม่สามารถแสดงออกได้ในจิตรกรรม

หน้าถือคันศรกับดาบ พระกรคู่หลังถือจักรกับสังข์ ด้านล่านเทพเจ้าทั้งสามปรากฏข้อความว่า “ព្រះឥសូរព្រះព្រំហ្មព្រះន្រ្យាមកឱ្យពរ”[216] (ภาพที่ 90)

ในการออกแบบภาพเทพเจ้าทั้งสามองค์ของภาพเหตุการณ์ตอนนี้จะสังเกตได้ว่า ทุกพระองค์ทรงศรในมือเหมือนกัน ซึ่งศรนี้เป็นอาวุธธรรมดาที่ไม่ได้แสดงออกถึงประติมานวิทยาหรืออาวุธประจำกายเฉพาะของแต่ละองค์ เพราะฉะนั้นจึงอาจหมายถึงศรที่นำมามอบให้แก่รณพักตร์

การออกแบบดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น สามพระองค์ทรงสวัสดิ์รัศมี
ได้ฟังอสุราพาที ขอศรอันมีศักดา
จึ่งพระสยมภูวนาท <u>ประสาทศรพรหมมาสตร์</u>แก่ยักษา
ทั้งพระเวทแปลงเพศกายา เป็นองค์อินทราสำหรับไป
ฝ่ายท้าวมหาพรหมาน จึง<u>ประทานศรนาคบาศ</u>ให้
แล้วตรัสอำนวยชัย ให้เรืองฤทธิไกรดั่งไฟพราย
ถึงจะตายจงตายบนอากาศ ให้ประหลาดฝูงโลกทั้งหลาย
แม้นเศียรนั้นขาดจากกาย ตกดินจงกลายเป็นไฟกัลป์
ต่อได้พานแก้วทิพมาศ ของพรหมาธิราชรังสรรค์
มารองรับเศียรกุมภันฑ์ ไฟนั้นจึงไม่ไหม้แก่ยักษา
พระนารายณ์ประทานศรสิทธิ์ วิษณุปาณัมแก่ยักษา
เสร็จแล้วสามองค์ก็กลับมา ยังวิมานรัตนารูจี ฯ[217]

<u>3.3.5.8. สหมลิวันตั้งด่านรักษาเมือง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 57)</u>

จิตรกรรมตอนสหมลิวันตั้งด่านรักษาเมืองเขียนต่อจากตอนรณพักตร์ได้ศรสามเล่มตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

---

[216] “Preah Eysor, Preah Prom and preah Narai (Vishnu) come to bless.” **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), 239.

[217] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 165.

จิตรกรรมแสดงภาพของสหมิวันนั่งอยู่ภายในปราสาท ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความว่า “នេះនគរបាត្តាលកាលស្តេចសិង្ហះមលីវន្ទស្បៀរាជ”[218] (ภาพที่ 91 และ92) ทางด้านซ้ายและขวาของปราสาทปรากฏด่านที่สหมลิวันได้ตั้งไว้ดังจะได้กล่าวถึงในลำดับถัดไป



ภาพที่ 91: สหลิวันตั้งด่าน และด่านโขลช้าง (1)



ภาพที่ 92: ป้อมรักษาการและด่านของสหมลิวัน (2)

[218]“Here, Kingdom of Badal when king SinghaMolivan rules.”อ้างอิงจากVittorio Roveda, “*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*” (Bangkok: River books, 2015), 239.

องค์ประกอบรอบปราสาทของสหมลิวัน ช่างได้เขียนภาพด่านต่าง ๆ ไว้ได้แก่ ด่านสระบัว (ภาพที่ 92 มุมซ้ายบนของภาพ) เขียนเป็นภาพของสระน้ำขนาดใหญ่ ที่กลางสระปรากฏภาพกอบัวซึ่งตรงกลางมีดอกบัวตูมสีขาวขนาดใหญ่ การออกแบบดังกล่าวสอดคล้องกับเนื้อความที่ได้พรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“จึงนิมิตเป็นสระปทุมมาศ บัวหนึ่งประหลาดดอกใหญ่
เป็นทางโดยก้านลงไป แล้วไว้ประตูศีลา”[219]

ด่านลำดับถัดมาตามวรรณกรรมได้กล่าวถึงด่านป้อมปราการ โดยช่างออกแบบให้ป้อมค่ายตั้งอยู่ทางด้านซ้ายมือของปราสาทมีกำแพงกั้นด้านหน้า และประตูทางเข้า ภายในป้อมปรากฏทหารยักษ์ถือกระบองและปืนใหญ่ ด้านบนปรากฏหอกลอง (ภาพที่ 92 ตรงกลางของภาพ) ตรงกับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“มีกำแพงแล่งล้อมป้อมค่าย กุมภัณฑ์โกฏิปลายอยู่รักษา”[220]

ด่านลำดับถัดมาคือโขลงช้างซึ่งวรรณกรรมได้พรรณนาว่า

“ถัดนั้นไว้พญาคชา สูงใหญ่แกล้วกล้าบ้ามัน
เที่ยวท่องป้องกันตระเวนทาง คอยล้างศัตรูให้อาสัญ”[221]

ในจิตรกรรมด่านโขลงช้างซึ่งประกอบไปด้วยช้างทั้งใหญ่และเล็ก ช่างได้เขียนไว้ทางด้านขวาของปราสาทแยกออกจากด่านอื่น ๆ ที่อยู่ทางด้านซ้าย อาจเนื่องมาจากต้องใช้พื้นที่เขียนภาพมาก (ภาพที่ 91 ขวามือของภาพ)

ถัดจากด่านของโขลงช้างคือด่านภูเขากระทบซึ่งวรรณกรรมได้พรรณนาไว้ว่า

“ถัดไปไว้เขากระทบกัน ประกายนั้นรุ่งโรจน์เป็นเพลิงกาฬ”[222]

จิตรกรรมด่านภูเขากระทบกันจนเกิดเป็นเพลิงไฟออกแบบเป็นโขดหินซ้อนกัน และมีเพลิงไฟระอุอยู่ภายใน (ภาพที่ 92 มุมซ้ายล่างของภาพ)

ด่านสุดท้ายตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* คือด่านยุงยักษ์ซึ่งมีเนื้อความว่า

“ถัดจากนั้นมียุงใหญ่ ตัวเท่าแม่ไก่ใจหาญ
จัดเสร็จสำเร็จทุกประการ พญามารกลับมายังธานี ฯ”[223]

---

[219] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 168.

[220] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[221] เรื่องเดียวกัน หน้า, 168.

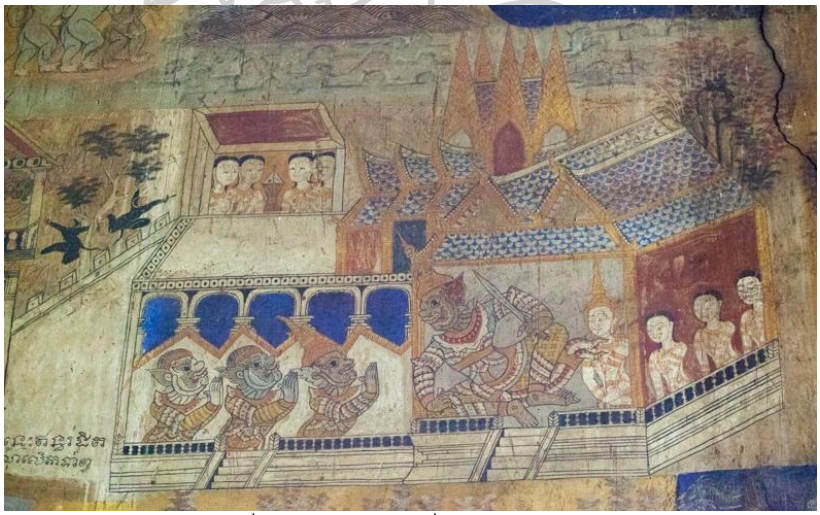
[222] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ในภาพจิตรกรรมด่านยุงยักษ์นี้ไม่พบการเขียนภาพยุงหรือสัตว์ที่มีลักษณะคล้ายแมลงไว้ แต่จะเขียนเป็นภาพของก้อนหินสองก้อนขนาดใหญ่มีต้นไม้ขึ้นล้อมรอบ รูปทรงของก้อนหินตรงปลายก้อนนั้นโค้งเข้าหากันคล้ายกับซุ้มทางเข้า การแสดงออกของภาพอาจหมายถึงด่านป่าอันเป็นที่อาศัยของยุงยักษ์

3.3.5.9. ทศกัณฐ์ให้รณพักตร์ไปรบพระอินทร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 58)

ตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* เมื่อจบตอนสหมลิวันสร้างด่านรักษาเมืองแล้ว วรรณกรรมจะกล่าวถึงตอนทศกัณฐ์ให้รณพักตร์ไปรบพระอินทร์มีเนื้อความโดยย่อว่า ทศกัณฐ์ต้องการแผ่อำนาจไปยังสวรรค์จึงได้เรียกรณพักตร์ให้เป็นผู้นำทัพออกรบกับพระอินทร์

เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงออกด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่ ภายในปรากฏภาพทศกัณฐ์ ด้านหลังทศกัณฐ์ปรากฏภาพนางมณโฑและนางรับใช้ ด้านหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพรณพักตร์นั่งพนมมือพร้อมด้วยทหารยักษ์ (ภาพที่93) ทางด้านหลังของทหารยักษ์ปรากฏข้อความว่า “ នេះឥន្ទរជិត លាលើកទ័ព”[224] (ภาพที่ 94)

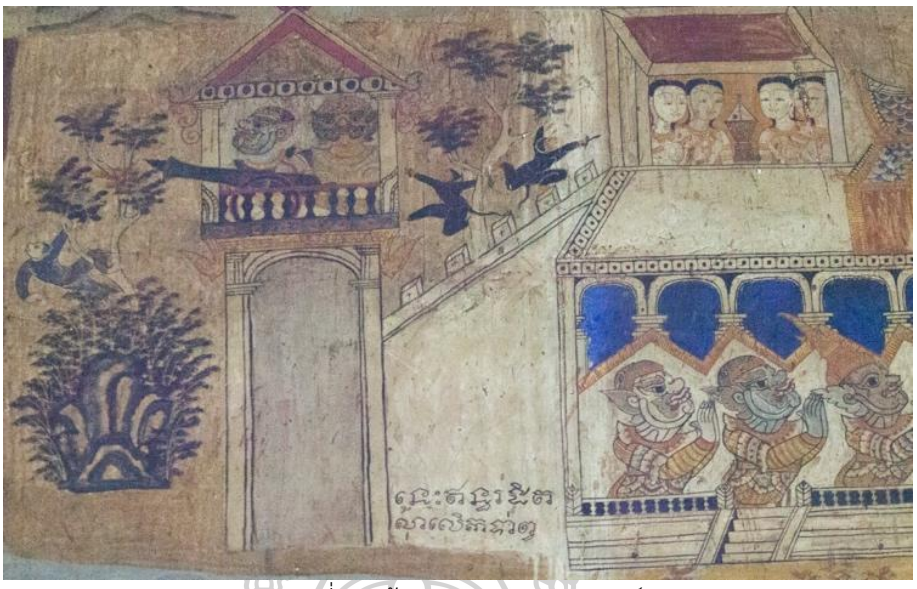


ภาพที่ 93: รณพักตร์รับสั่งให้ไปรบพระอินทร์

---

[223] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 168.

[224]“Here, Intrajit says farewell to lead the armies.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239.



ภาพที่ 94: ข้อความบรรยายเหตุการณ์



ภาพที่ 95: รณพักตร์ยกทัพ

3.3.5.10. รณพักตร์ยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 59)

จิตรกรรมลำดับถัดมาเป็นเหตุการณ์ยกทัพของรณพักตร์ แสดงด้วยภาพรณพักตร์นั่งอยู่บนหลังช้าง ด้านหน้ามีหมู่ทหารยักษ์นำขบวน เหนือทัพของยักษ์ปรากฏข้อความว่า “ឥន្ទរជិតលើកនៅវាយដ្ឋានព្រះឥន”[225] (ภาพที่ 95)

การออกแบบขบวนทัพโดยให้รณพักตร์นั่งอยู่บนหลังช้าง ตรงกับความพรรณนาในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่ว่ารณพักตร์ใช้ช้างเป็นพาหนะในการเดินทัพ[226]

ทางด้านภาพของทหารยักษ์ที่ยกขบวนไปรบนั้น ช่างออกแบบให้ทุกตนอยู่ในท่าเหาะเพื่อไปทำศึก การออกแบบเช่นนี้ตรงกับความพรรณนาในบทวรรณกรรมดังที่ว่า

“เสียงโยธาโห่ฮึกคึกคัก รีบเร่งพลยักษ์เหาะทะยาน ฯ”[227]

3.3.5.11. พระอินทร์รบรณพักตร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 60 และ61)

ภาพเหตุการณ์ลำดับถัดมาเป็นภาพการรบระหว่างทัพของรณพักตร์กับทัพของพระอินทร์ ซึ่งช่างได้ออกแบบให้ตัวรณพักตร์อยู่ในท่าแผลงศร (ภาพที่ 96)

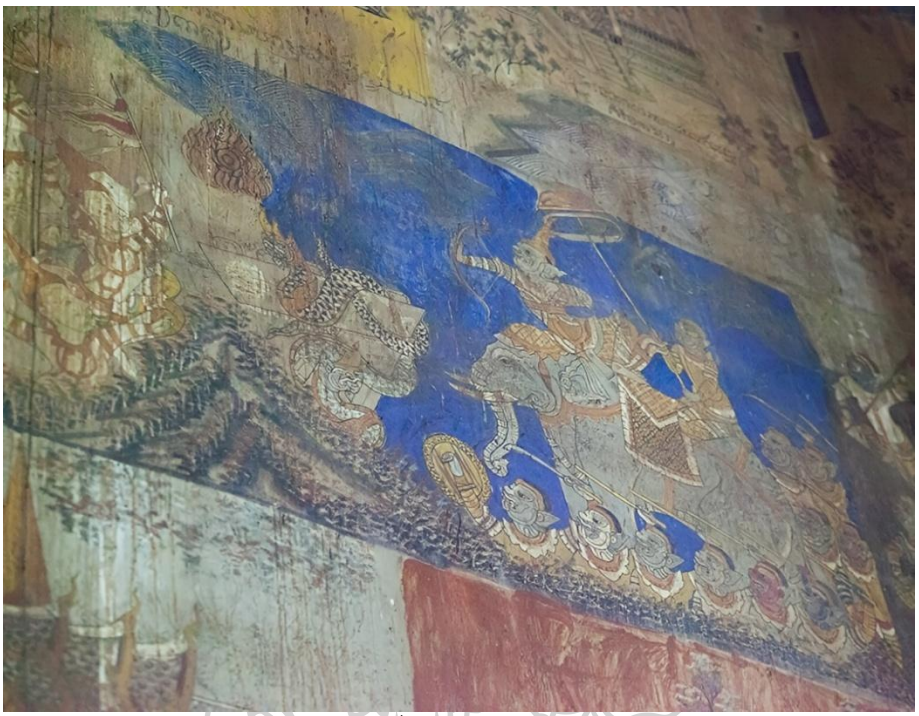
มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[225] “Indrajit leads the armies to fight Indra heaven.” Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

[226] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 172.

[227] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.



ภาพที่ 96: ทัพรณพักตร์

ทางด้านทัพของพระอินทร์แสดงภาพพระอินทร์ประทับอยู่บนราชรถเทียมม้าตรงกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้ว่าเทวดาแปลงเป็นม้าทรงลากราชรถ[228] ในพระกรของพระอินทร์ถือจักร (ภาพที่ 97) ตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“จับจักรวิชัยโมลี รัศมีดั่งฟ้าฟาดสาย”[229]

[228] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 174.

[229] เรื่องเดียวกัน, หน้า 173.



ภาพที่ 97: ทัพพระอินทร์

ตรงกลางระหว่างทัพทั้งสองปรากฏภาพการสำแดงอาวุธที่ใช้สู้รบกัน (ภาพที่ 96) ประกอบไปด้วยภาพจักรที่มีเปลวไฟล้อมรอบซึ่งพระอินทร์เป็นผู้ขว้าง (ภาพที่ 98) ตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 ดังความว่า

“เมื่อนั้น องค์ท้าวหัสนัยน์เรืองศรี
เห็นยักษ์ขับช้างเข้าราวี ก็ขว้างจักรมณีออกไป ฯ”[230]

และ “เป็นเพลิงกรดล้อมคชสาร พลมารร้อนรนไม่ทนติด”[231]

ภายหลังจากพระอินทร์ขว้างจักร รณพักตร์จึงได้ตอบโต้ด้วยศรวิษณุปาณัมดังความว่า

“จึงชักศรวิษณุปาณัม อันมีอำนาจแผ่นดินไหว”[232]

ซึ่งอำนาจของศรนั้นจะบันดาลให้เกิดฝนฟ้าดังความว่า

---

[230] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 176.

[231] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[232] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 176.

“ทศทิศมืดมนอนธการ บันดาลให้เป็นฝนตกมา”[233]

ภาพของศรวิษณุปาณัมที่รณพักตร์แผลงออกไปตอบโต้พระอินทร์แสดงด้วยเส้นโค้งสีขาวบนพื้นหลังสีนำเงินเป็นการสื่อถึงคลื่นน้ำ สามารถตีความได้ว่าคือฝนอันเป็นพลังที่ศรวิษณุปาณัมสำแดงออกมา (ภาพที่ 98)



ภาพที่ 98: จักรกรด และศรวิษณุปาณัม

อาวุธที่ถูกใช้ลำดับถัดมาคือข่ายเพชรซึ่งพระอินทร์เป็นผู้ขว้างออกไป ตามความในวรรณกรรมดังกล่าวว่า

“พระองค์จับตรีแกว่งไกว ขว้างไปด้วยกำลังฤทธา ฯ”[234]

และ

“เกิดเป็นข่ายเพชรอันศักดา ล้อมรอบโยธาคชาธร ฯ”[235]

ทางฝ่ายรณพักตร์จึงได้ตอบโต้ด้วยศรชื่อว่านาคบาศเพื่อทำลายข่ายเพชรของพระอินทร์ตามความในวรรณกรรมดังกล่าวว่า

“เมื่อนั้น ฝ่ายรณพักตร์ใจหาญ
ชักศรนาคบาศพรหมมาน ทูลเศียรนมัสการแล้วแผลงไป ฯ”[236]

---

[233] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 176

[234] เรื่องเดียวกัน, หน้า 177.

[235] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน

และ

“เปรี้ยงเปรี้ยงดังเสียงฟ้าฟาด ข่ายเพชรขาดหาเหลือไม่
แล้วกลับเป็นนาคฤทธิไกร ล้อมไล่พ่นพิษเป็นโกลี ฯ”[237]



ภาพที่ 99: ข่ายเพชร และศรนาคบาศ

ภาพอาวุธของทั้งสองฝ่ายที่กล่าวไว้ในบทวรรณกรรม เขียนอยู่ทางด้านล่างภาพจักรเพลิง โดยข่ายเพชรของพระอินทร์นั้น ช่างออกแบบให้มีลักษณะรูปทรงคล้ายสามเหลี่ยมที่หงายส่วนฐานขึ้นด้านบน เหนือแผ่นฐานปรากฏเส้นโค้งเรียงต่อ ๆ กันคล้ายที่จับ ทางด้านศรนาคบาศของรณพักตร์นั้น ช่างได้ออกแบบเป็นรูปของพญานาคพันรอบข่าย (ภาพที่ 99)

3.3.5.12. พระอินทร์หนี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 61)

ต่อเนื่องจากการรบระหว่างพระอินทร์กับรณพักตร์ ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้กล่าวว่า พระอินทร์ไม่สามารถต่อกรกับรณพักตร์ได้ จึงได้หนีออกจากสนามรบ

จิตรกรรมเหตุการณ์ดังกล่าวเขียนขึ้นถัดจากภาพพระอินทร์รบรณพักตร์ ถูกต้องตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แสดงภาพทัพพระอินทร์มุ่งหน้าออกไปจากภาพ

---

[236] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 177.

[237] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

เหตุการณ์สู้รบ ด้านหน้าราชรถพระอินทร์ปรากฏภาพยักษ์กำลังยื้องอนรถ[238] ด้านล่างของยักษ์ปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះឥន្ទជ័យរត្ត”[239] (ภาพที่ 100)



ภาพที่ 100: พระอินทร์หนี

ข้อความบรรยายเหตุการณ์กล่าวว่าพระอินทร์แพ้ให้แก่ Rott[240] ซึ่ง Rott ในข้อความไม่น่าจะหมายถึงรณพักตร์ และเมื่อพิจารณาจากภาพของยักษ์ที่อยู่ภายในจิตรกรรมจะเห็นว่า เครื่องศิราภรณ์ที่ใส่นั้นเป็นยอดที่เรียกว่ายอดกนก[241] (ภาพที่ 101) ต่างจากรณพักตร์ที่สวมเป็นยอดเดินหน แสดงให้เห็นว่าเป็นยักษ์คนละตนกัน

---

[238] โปรดูส่วนประกอบของราชรถได้ใน กองวรรณกรรม และประวัติศาสตร์, “***เครื่องประกอบพระราชอิสริยยศ ราชยาน ราชรถ และพระเมรุมาศ***” (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2539), 210-211 หมายเลข 41.

[239]“Here, Preah Ind is defeated by Rott.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 239.

[240] **Ibid.,** 239.

[241] โปรดดู บุญชัย เบญจรงคกุล, **หัวโขน: สมบัติศิลป์ ของแผ่นดินไทย**(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอม จำกัด (มหาชน), 2543, หน้า 26.



ภาพที่ 101: ยักษ์สวมยอดกนก

เมื่อตรวจสอบในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า เหตุการณ์ได้กล่าวถึงยักษ์ชื่อฤทธิกันผู้ซึ่งทำหน้าที่เป็นทัพหน้า ได้เข้าฉุดรถของพระอินทร์ที่กำลังหนีดังความว่า

“บัดนั้น ฤทธิกันซึ่งเป็นทัพหน้า
เผ่นโผนโจนไปด้วยฤทธา ฉวยท้ายรถาลากไว้ ฯ”[242]

เพราะฉะนั้นยักษ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมจึงน่าจะหมายถึงฤทธิกัน ซึ่งเคยปรากฏตัวในเหตุการณ์รณพักตร์ยกทัพ (ภาพที่ 102)



ภาพที่ 102: ยักษ์ฤทธิกันนำทัพในภาพขบวนทัพของรณพักตร์

[242] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 177.

จากข้อมูลที่ได้กล่าวไปข้างต้น Rott ที่ปรากฏในข้อความบรรยาย และภาพยักษ์กำลังยื้องอนรถพระอินทร์ หมานถึงยักษ์ฤทธิกันที่ปรากฏกล่าวถึงในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

3.3.5.13. มาลีเก็บดอกไม้ และนนทกาลเอาดอกไม้เกี้ยวนางมาลี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 62)

เมื่อจบจากศึกระหว่างรณพักตร์รบกับพระอินทร์ ตามวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับ*รัชกาลที่ 1* ได้กล่าวถึงนางมาลีผู้คอยเก็บดอกไม้มาร้อยเป็นมาลัยเพื่อนำมาบูชาพระศิวะอยู่เสมอ วันหนึ่งนนทกาลซึ่งเป็นยักษ์ทวารบาลผู้เฝ้าวิมานของพระศิวะมาพบเข้าก็เกิดจิตพิสมัยได้เข้าเกี้ยวนางมาลี

จิตรกรรมตอนมาลีเก็บดอกไม้นี้ ช่างออกแบบอย่างเรียบง่ายไม่ซับซ้อน แสดงภาพนางมาลีอยู่ภายในสวนดอกไม้ ด้านหลังของนางมาลีปรากฏภาพยักษ์นนทกาล ภายในภาพมีข้อความระบุตอนความว่า “នេះកាលនាងមាលាបែះផ្កា”[243] (ภาพที่ 103) ซึ่งการออกแบบภาพดังกล่าวตรงกับการลำดับเรื่องและการเล่าเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*



ภาพที่ 103: นนทกาเกี้ยวนางมาลี

[243]“Here, Neang Mealea collects the flower.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

3.3.5.14. นนทกาลถูกสาปภาพ (แผนผังที่ 1 หมายเลข 63)

ตามบทละคร*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ในเหตุการณ์นนทกาลถูกสาปเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนนางมาลีเก็บดอกไม้ ในเหตุการณ์นี้มีเนื้อความโดยย่อว่า ภายหลังจากที่นนทกาลพบนางมาลีและเกิดจิตพิสมัย นนทกาลจึงได้ล่วงเกินนางมาลีเป็นเหตุให้นางมาลีนำความไปฟ้องต่อพระศิวะ เมื่อพระศิวะทราบความจึงได้สาปให้นนทกาลลงไปเกิดยังโลกมนุษย์

จิตรกรรมในเหตุการณ์นนทกาลถูกสาปแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์นางมาลีนำความไปฟ้องต่อพระศิวะแสดงด้วยภาพพระศิวะนั่งอยู่ภายในปราสาท ด้านหน้าของพระศิวะปรากฏภาพนางมาลีอยู่ในท่าพนมมือ ด้านหลังนางมาลีปรากฏภาพนนทกาลอยู่ในท่านั่งพนมมือเช่นเดียวกัน เหนือนนทกาลปรากฏข้อความว่า “ᨶᨶ្ទᨠᩣᨶᨻᩮᩋᨦᩋᩣᩁᨳᩮᩣᩃᨶᩣᨦ”[244] (ภาพที่ 104)

การออกแบบดังกล่าวตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นถึงจึงกราบลงกับบาท พระอิศโรธิราชนาถา
ทูลพลางทางแสนโศกา ชลนาคลอเนตรร่ำไร”[245]

และภาพของนนทกาลเข้าเฝ้าพระศิวะตรงกับความในวรรณกรรมดังว่า

“ครั้งถึงจึงคลานขึ้นไปเฝ้า พระเป็นเจ้าสามภพรังสรรค์
น้อมเศียรนบนิ้วบังคมคัล กุมภัณฑ์คอยฟังพระวาที”[246]

---

[244] “Nandka take the flower and throws it to Neang.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

[245] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 180.

[246] เรื่องเดียวกัน, หน้า 181.



ภาพที่ 104: พระศิวะสาปนนทกาล

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือภาพนนทกาลแสดงท่าค่อนทรวงเดินหันหน้าออกจากปราสาทพระศิวะ สามารถเทียบได้กับความพรรณนาในบทวรรณกรรมดังว่า

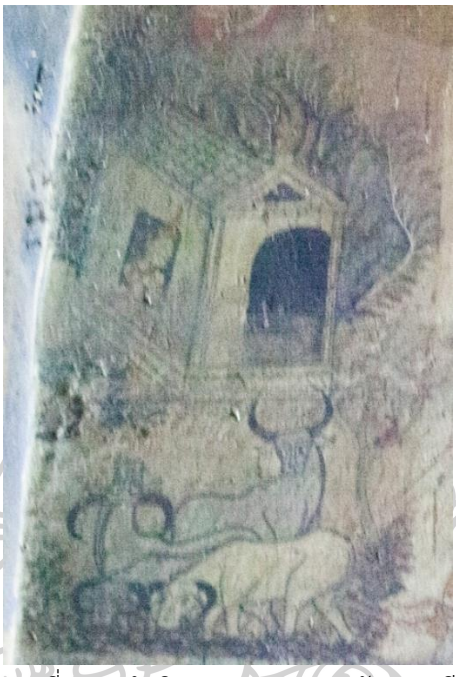
“เดินพลางทางแสนโศกา ชลนาอาบพักตร์ยักษี”[247]

3.3.5.15. นนทกาลกลายเป็นทรพาจนถึงเทวารักษาทรพี (แผนผังที่ 1 หมายเลข 64)

ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ในตอนนนทกาลกลายเป็นควายทรพาเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังจากเหตุการณ์นนทกาลถูกสาป มีเนื้อความโดยย่อว่า หลังจากที่นนทกาลถูกสาปให้ไปเกิดเป็นกระบือมีชื่อว่าทรพาอยู่ในโลกมนุษย์ ทรพาได้เป็นหัวหน้าฝูงเหล่านางควายแต่ก็ต้องหวาดระแวงเพราะคำสาปของพระศิวะที่สาปให้ตนนั้นต้องตายด้วยฝีมือของลูกตนเอง ทรพาจึงต้องคอยฆ่าบุตรที่เกิดมาเป็นเพศชายเสมอ ต่อมานางควายตนหนึ่งมีความเกรงกลัวว่าบุตรของตนจะ

[247] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 182.

ถูกฆ่าจึงได้หนีไปคลอดบุตรภายในถ้ำ ภายหลังจากเกิดบุตรนางควายได้ตั้งชื่อให้ลูกของตนว่าทรพี และได้ฝากให้เทวดาช่วยรักษาบุตรของตน



ภาพที่ 105: กำเนิดทรพา และเทวดารักษาทรพี

จิตรกรรมตอนนี้แบ่งออกเป็นสองส่วนได้แก่ ส่วนแรกคือภาพฝูงควายซึ่งมีควายเผือกอยู่ในฝูง ภาพควายเผือกตัวนี้คือทรพาตรงกับความพรรณนาในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ว่า “กายาเผือกสีสำลาน”[248] ส่วนควายที่ล้อมรอบนั้นคือเหล่านางกาสรเมียของทรพา (ภาพที่ 105 ครึ่งล่างของภาพ)

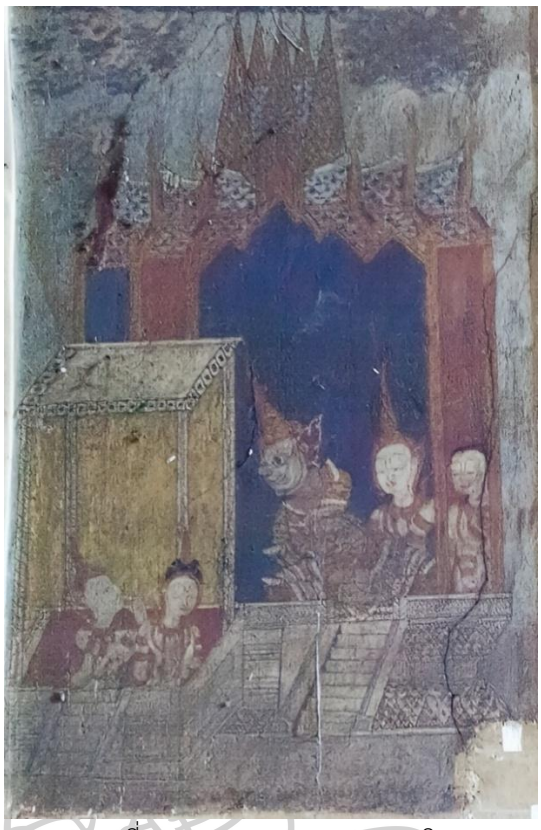
ภาพส่วนที่สองคือภาพศาลาที่ภายในปรากฏภาพลูกควายนอนอยู่ตรงประตู บริเวณหน้าต่างปรากฏภาพเทวดา (ภาพที่ 105 ครึ่งบนของภาพ)

ภายในบทวรรณกรรมกล่าวว่านางนิลา[249]หนีมาคลอดบุตรในถ้ำดั่งบทวรรณกรรมว่า “มาถึงถ้ำแก้วสุรกานต์”[250] ซึ่งถ้ำนี้ช่างเลือกออกแบบเป็นศาลาที่ล้อรอบไปด้วยก้อนหินเพื่อสื่อว่าเป็นอาศรมของเทวดาที่อยู่ในถ้ำธรรมชาติ

---

[248] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า183.

[249] นางนิลาเป็นชื่อของหนึ่งในกลุ่มนางควายกาสรเมียของทรพา และเป็นแม่ของควายทรพี



ภาพที่ 106: พญากาลนาคถวายราชธิดา

3.3.6. จิตรกรรมบนผนังทิศเหนือแถวล่าง

3.3.6.1. พญากาลนาคถวายราชธิดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 65)

จิตรกรรมแถวล่างบนผนังทิศเหนือภาพแรกเขียนเป็นรูปของปราสาทซึ่งภายในปรากฏภาพยักษ์นั่งอยู่บนบัลลังก์ ทางด้านหลังปรากฏภาพตัวนางสองคน เบื้องหน้าปราสาทปรากฏปะรำซึ่งมีตัวละครพระและนางนั่งอยู่ภายใน ด้านล่างภาพปรากฏข้อความว่า “នេះស្តេចនាគ្គយកនាងអាគីនាគ្គមកឯថ្វាយស្តេច.....”[251] (ภาพที่ 106)

เมื่อดูตามวรรณกรรมบท*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่ใช้เปรียบเทียบกับจิตรกรรมพบว่าเหตุการณ์ต่อจากนนทกาลถูกสาปให้ลงไปเกิดเป็นควายทรพาจะเป็นตอนที่กล่าวถึงไมยราพบุตรของ

---

[250] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า, หน้า 183.

[251] “Here, Naga king bring Neang Akineak to give to King.....”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 239.

มหายมยักษ์ผู้ครองเมืองบาดาลลาไปเรียนวิชา[252] ซึ่งเป็นภาพจิตรกรรมที่เขียนถัดจากจิตรกรรมภาพนี้ เพราะฉะนั้นภาพเหตุการณ์นี้จึงเป็นเหตุการณ์ที่ไม่ได้เขียนเรียงตามลำดับเนื้อเรื่องในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1

ภาพจิตรกรรมนี้ Vittorio Roveda ให้ความเห็นว่าเป็นตอนต่อเนื่องจากนนทกาลถูกพระศิวะสาป ซึ่งไม่มีปรากฏอยู่ทั้งในวรรณกรรมรามเกียรติ์ และวรรณกรรมเล่าเรื่องพระรามฉบับอื่น ๆ[253]

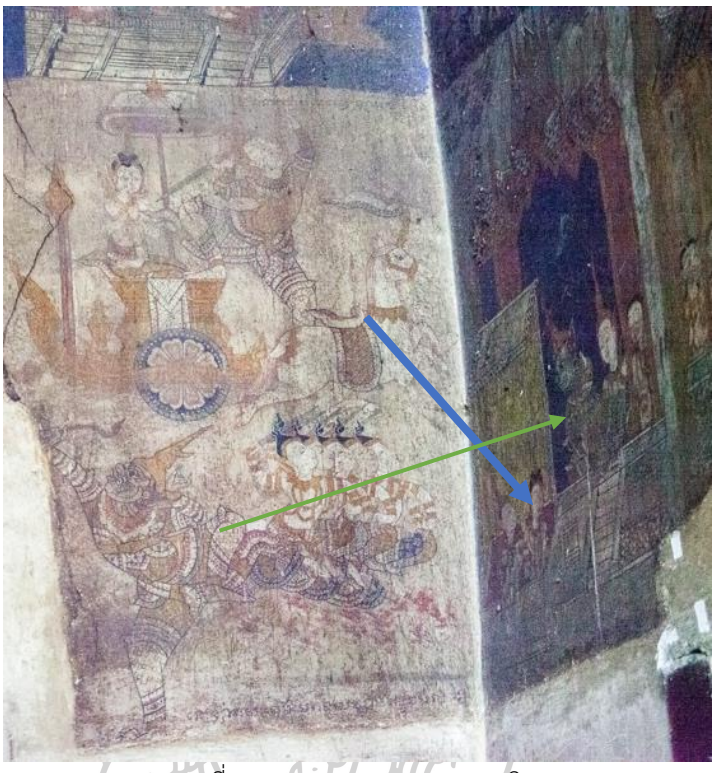
ผลจากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่า จิตรกรรมตอนนี้คือตอนพญากาลนาคถวายราชธิดาเนื่องจาก การออกแบบตัวละครพระและนางที่นั่งอยู่ด้านหน้าปราสาทสวมศิราภรณ์เป็นชฎายอดนาคสัมพันธ์กับภาพตัวละครพญากาลนาคและนางกาลอัคคีในเหตุการณ์ที่พญากาลนาคนำบุตรขึ้นราชรถ ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่เขียนเป็นภาพสุดท้ายบนแถวล่างของผนังทิศตะวันตก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 34 และภาพที่ 63) พิจารณาจากทิศทางการหันหน้าในภาพขบวนพญากาลนาคมุ่งหน้าออกจากเหตุการณ์การสู้รบ มุ่งหน้าเข้าหาภาพปราสาทที่มียักษ์นั่งอยู่ภายในซึ่งก็คือท้าวลัสเตียนเจ้ากรุงลงกา (ภาพที่ 107)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[252] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), (6)

[253] Vittorio Roveda, “In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia” (Bangkok: River books, 2015), 107.



ภาพที่ 107: พญากาลนาคถวายราชธิดา

3.3.6.2. ไมยราพเรียนวิชา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 66)

จิตรกรรมตอนไมยราพเรียนวิชามีสภาพชำรุดเป็นอย่างมาก บริเวณด้านล่างของภาพหลุดหายไปแต่องค์ประกอบที่เหลือยังพอทำให้สามารถตีความเหตุการณ์ได้

จิตรกรรมปรากฏภาพปราสาทขนาดใหญ่มีภาพตัวนางสวมศิราภรณ์ที่เรียกว่ารัดเกล้ายอดนั่งอยู่บนบัลลังก์รายล้อมไปด้วยเหล่านางรับใช้ ด้านหน้าของภาพตัวนางซึ่งชำรุดปรากฏภาพตัวละครที่หลงเหลือเพียงเครื่องศิราภรณ์เป็นชฎายอดนาค สันนิษฐานว่าหมายถึงไมยราพ (ภาพที่ 108)

สาเหตุที่ทำให้ตีความว่าเป็นไมยราพได้นั้นก็เนื่องจาก ชฎายอดนาคที่ใช้ในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เป็นการแสดงออกทางประติมานวิทยาเฉพาะเพื่อสื่อความหมายให้กับตัวละครที่สวมว่าเป็นมนุษยนาค หรืออาศัยอยู่ในบาดาลซึ่งเป็นพิภพเดียวกับที่นาคอาศัย ตัวละครที่สวมชฎายอดนาคเคยปรากฏในจิตรกรรมมาแล้วสามตนได้แก่พญากาลนาคกับนางกาลอัคคีซึ่งทั้งสองเป็นมนุษยนาคจึงสวมชฎายอดนาค และตัวละครสุดท้ายคือสหมลิวันซึ่งตั้งเมืองอยู่ในพิภพบาดาลจึงได้สวมชฎายอดนาค

เมื่อดูความสัมพันธ์ของตัวละครในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า ไมยราพนั้นมีศักดิ์เป็นหลานของสหมลิวัน และในเวลาต่อมาก็ได้ครองเมืองบาดาล ด้วยความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงส่งผลให้ไมยราพสวมศิราภรณ์เป็นชฎายอดนาค

ส่วนที่หักหายไปสันนิษฐานว่าคือภาพไมยราพกำลังนั่งไหว้พระมารดา สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้งถึงน้อมเศียรอภิวาทน์ ทูลบาทชนนีนาถา
ลูกรักจักถวายบังคมลา ไปเรียนวิชาพระมุณี”[254]



ภาพที่ 108: ไมยราพลาเรียนศิลปะวิทยา

3.3.6.3. ไมยราพถอดดวงใจ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 67)

ตอนไมยราพถอดดวงใจเป็นเหตุการณ์ที่เล่าต่อเนื่องภายหลังจากลาพระมารดา มีเนื้อความกล่าวถึงเหตุการณ์ภายหลังจากที่ไมยราพลาพระมารดาแล้วจึงได้เดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์กับฤๅษีสุเมธเพื่อเรียนวิชา และฤๅษีสุเมธจึงได้ถ่ายทอดวิชาถอดดวงใจแก่ไมยราพ

ภาพจิตรกรรมมีความเสียหายเป็นอย่างมาก แต่ปรากฏภาพตัวละครสำคัญคือไมยราพด้านล่างของไมยราพปรากฏข้อความเขียนว่า “**នេះវ្បែរបហោះយកតួងកែវទោរទុកនឹងគ្នំមគុដ្ឋកូត**”[255] (ภาพที่ 109)

---

[254] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 185.

ส่วนที่หักหายไปสันนิษฐานว่าเป็นศาลามีฤๅษีสุเมธนั่งอยู่ภายใน ด้านหน้าศาลาน่าจะเป็นปะรำพิธีของไมยราพ



ภาพที่ 109: ไมยราพถอดดวงใจ

3.3.6.4. ท้าวไกยเกษทรงพระสุบิน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 68)

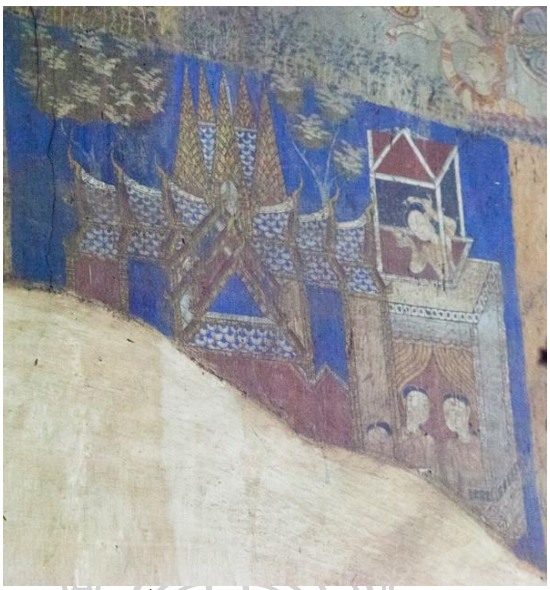
ภาพจิตรกรรมภาพนี้มีสภาพชำรุดเสียหายเป็นอย่างมาก ครึ่งหนึ่งของภาพหลุดหายไป หลงเหลือเพียงภาพของชั้นหลังคาปราสาท (ภาพที่ 110) สันนิษฐานว่าเป็นตอนท้าวไกยเกษทรงพระสุบินซึ่งเป็นตอนที่เล่าต่อจากไมยราพถอดดวงใจ[256] อีกทั้งยังสอดคล้องกับจิตรกรรมลำดับถัดไปที่แสดงภาพขบวนเสด็จซึ่งตอนดังกล่าวคือขบวนของนางไกยเกษีเดินทางไปถวายตัวแก่ท้าวทศรถแห่งกรุงอยุธยา[257] (ภาพที่ 111)

---

[255] “Here, Vayreab flies and brings his heart and soul (crystal globe) to keep on Mount Kuchkot.”,อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

[256] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (6).

[257] เรื่องเดียวกัน, หน้า 188.



ภาพที่ 110: ท้าวไกยเกษทรงพระสุบิน

เมื่อภาพนี้เป็นตอนท้าวไกยเกษทรงพระสุบิน ส่วนที่หายไปภายในภาพจึงน่าจะเป็นภาพของท้าวไกยเกษนั่งบนบัลลังก์ ด้านหน้าท้าวไกยเกษอาจมีภาพบุคคลซึ่งเป็นได้ทั้งโหรที่ทำนายฝัน หรืออาจเป็นภาพนางไกยเกษีบุตรสาว หรืออาจเป็นทั้งสองคนที่นั่งอยู่ด้านหน้าเพื่อรับฟังราชโองการของท้าวไกยเกษ



ภาพที่ 111: ขบวนเสด็จนางไกยเกษีไปยังกรุงอยุธยา

3.3.6.5. ขบวนเสด็จนางไกยเกษีไปยังกรุงอยุธยา

จิตรกรรมตอนไกยเกษีจากเมืองแสดงภาพขบวนเสด็จโดยมีนางไกยเกษีนั่งอยู่บนราชรถด้านล่างมีเหล่าทหาร ภายในภาพปรากฏข้อความว่า “នេះស្តេចកែយ្យកែតឆ្លាំកូនមកថ្វាយថាវហ័ស្សបាន”[258] (ภาพที่ 111) ซึ่งไม่สอดคล้องกับจิตรกรรม เพราะจะมีแค่นางไกยเกษีเท่านั้นที่นั่งอยู่บนราชรถ

การออกแบบภาพเหตุการณ์ให้นางไกยเกษีเดินทางไปเพียงคนเดียวสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่านางไกยเกษีลาบิดาและมารดาแล้วออกเดินทางไปเพียงคนเดียว[259]

อนึ่ง ภายในภาพปรากฏภาพหญิงรับใช้พาดผ้าเฉวียงบ่าไม่ได้สวมเครื่องประดับนั่งพนมมืออยู่หน้านางไกยเกษี บุคคลดังกล่าวก็คือนางกุจจีค่อม หญิงรับใช้คนสนิทของนางไกยเกษีที่ตามเสด็จไปกรุงอยุธยาตรงกับบทวรรณกรรมว่า

“นางกุจจีค่อมผู้ร่วมใจ ก็ขึ้นนั่งหมอบใช้นางเทวี”[260]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[258] “Here, King Kaykat brings his son to offer to King Thavahassapan.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), Page 239.

[259] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 193.

[260] เรื่องเดียวกัน, หน้า 193.



ภาพที่ 112: ไกยเกษีเข้าเฝ้าท้าวอัชบาล

3.3.6.7. ไกยเกษีเข้าเฝ้าท้าวอัชบาล (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 70)

จิตรกรรมถัดจากขบวนเสด็จนางไกยเกษีคือภาพตอนนางไกยเกษีถวายตัวแก่ท้าวอัชบาล ตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงรูปปราสาทซึ่งมีท้าวอัชบาลนั่งอยู่บนบัลลังก์ส่วนด้านหลังน่าจะหมายถึงนางเทพอัปสร ด้านในปะรำเบื้องหน้าท้าวอัชบาลคือภาพของนางไกยเกษีนั่งพนมมือโดยมีเหล่านางรับใช้อยู่ด้านหลัง ทางด้านล่างปรากฏตัวละครชายสี่คน (ภาพที่ 112)

การแสดงออกของภาพจิตรกรรมดังกล่าวสอดคล้องกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้ ว่ามีเพียงนางไกยเกษีองค์เดียวที่เข้าเฝ้าท้าวอัชบาล[261] ส่วนภาพบุคคลจำนวนสี่คนซึ่งนั่งอยู่ด้านล่างสุดสันนิษฐานว่าเป็นเสนาทั้งสี่ที่มาทูลความต่อท้าวอัชบาลถึงการมาถึงของนางไกยเกษี (ภาพที่ 113) ตามที่วรรณกรรมรามเกียรติ์ได้กล่าวไว้[262]

---

[261] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า197.

[262] เรื่องเดียวกัน, หน้า 194.



ภาพที่ 113: เสนาทั้งสี่เข้าเฝ้าท้าวอัชบาล

3.3.6.8. อัชบาลเชือดเนื้อแลกเนื้อทราย (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 71)

ตามลำดับเรื่องวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ภายหลังจบเหตุการณ์การถวายตัวของนางไกยเกษีแล้วได้กล่าวถึงท้าวอัชบาลออกเดินทางประพาสป่า บังเอิญพบกับนายพรานผู้หนึ่งกำลังจะนำกวางที่ตนล่าได้ไปฆ่าเพื่อเอาเนื้อ ท้าวอัชบาลจึงได้เสนอให้เอาเนื้อ**ของ**ตนแลกจำนวนเท่ากับน้ำหนักของเนื้อกวาง และท้ายที่สุดพระองค์จึงได้สวรรคต เหตุการณ์ดังกล่าวเขียนเป็นลำดับถัดจากภาพตอนถวายตัวของนางไกยเกษี ตรงตามการเรียงลำดับเนื้อเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

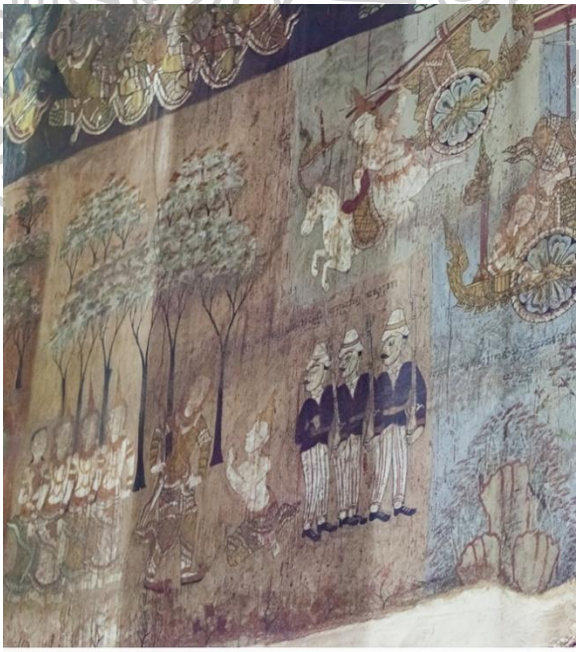
จิตรกรรมตอนท้าวอัชบาลเชือดเนื้อแลกเนื้อทรายแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ เริ่มต้นด้วยเหตุการณ์ที่เสนาเดินไปตามพรานที่แบกคานหาบ (ภาพที่ 114 ขวามือของภาพ) เหตุการณ์ต่อมาคือภาพของท้าวอัชบาลกำลังเจรจากับพรานซึ่งนั่งพนมมืออยู่ทางด้านล่าง (ภาพที่ 114 ซ้ายมือของภาพ) และเหตุการณ์สุดท้ายคือภาพพรานกำลังแลกเนื้อทรายกับท้าวอัชบาล (ภาพที่ 114 ตรงกลางของภาพ) แสดงด้วยภาพของนายพรานสองคนช่วยกันถือไม้ที่มีกวางผูกห้อยลงมาถัดจากนายพรานด้านขวามือเป็นภาพบุคคลสวมเครื่องแต่งกายลักษณะคล้ายชาวจีนมัดผมเปียไว้หนวดกำลังใช้มือข้างหนึ่งจับสายเชือกที่ผูกลูกตุ้มและใช้มืออีกข้างหนึ่งถือปลายไม้ กิริยาดังกล่าวอาจหมายถึงกำลังชั่งน้ำหนัก ในภาพเหตุการณ์ปรากฏข้อความว่า “នេះនាងវាហ័ត្តឆត្តបាននៅវលេង ស្ងួនឱជ្ឈាន”[263]

[263] “Here, King Thavahattachatban visit the garden.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 239



ภาพที่ 114: ท้าวอัชบาลเฉือนเนื้อแลกเนื้อทราย

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า การแสดงเนื้อหาในภาพเหตุตรงตามเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* และยังมีการเพิ่มตัวละครซึ่งไม่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมเข้ามาเพื่อเสริมให้ผู้ชมสามารถเข้าใจจิตรกรรมได้ดีขึ้นคือ ชายชาวจีนที่ถือลูกตุ้มชั่งน้ำหนัก



ภาพที่ 115: พระอินทร์เชิญท้าวทศรถปราบปทูตทันต์

3.3.6.9. พระอินทร์เชิญท้าวทศรถปราบปทูตทันต์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 72)

เนื้อเรื่องตอนพระอินทร์เชิญท้าวทศรถปราบปทูตทันต์ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อว่า ยักษ์ชื่อปทูตทันต์ได้ออกสร้างความวุ่นวายแก่เหล่าเทวดา พระอินทร์จึงได้ส่งพระมาตุลีมาเชิญท้าวทศรถไปปราบยักษ์ พระมาตุลีได้เหาะนำราชรถมารับท้าวทศรถซึ่งขณะนั้นพระองค์กำลังเดินชมสวนพร้อมกับพระมเหสีทั้งสาม

จิตรกรรมตอนพระอินทร์เชิญท้าวทศรถปราบปทูตทันตเขียนขึ้นตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แบ่งเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกแสดงออกด้วยภาพพระมาตุลีจูงม้าและราชรถเหาะมาหาท้าวทศรถ (ภาพที่ 115 มุมบนขวาของภาพ) ตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เลื่อนลอยมาในอากาศ โอภาศดั่งดวงแขไข
ก็ขับรถรัตนามัย ลงในพากพื้นอุทยาน”[264]

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพพระมาตุลีนั่งพนมมือเบื้องหน้าท้าวทศรถ เบื้องหลังท้าวทศรถปรากฏภาพมเหสีทั้งสาม สังเกตได้จากเครื่องศิราภรณ์คือชฎามงกุฎ และนางรับใช้อีกหนึ่งคน (ภาพที่ 115 ด้านล่างขวาของภาพ) เบื้องหลังพระมาตุลีปรากฏภาพทหารสามคนแต่งกายคล้ายทหารต่างชาติ เหนือภาพทหารปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះបាទស្សរតទារលេងសួន” และ “នេះព្រះមាតុលីមកអញ្ជើញព្រះបាទស្សរត”[265]

การออกแบบภาพท้าวทศรถเดินชมป่าพร้อมกับมเหสีทั้งสามตรงกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นถึงจึ่งพระพงศ์เทเวศร์ ชวนสามอัคเรศเสน่หา
ลงจากรถแก้วแววฟ้า ลีลาเข้าสวนอุทยาน ฯ

และ

---

[264] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 213.

[265] “Here, king Tossarot visits the garden.” และ“Here. Preah Meatoly comes to invite King Tossarot.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

“พาสามมเหสีลีลาศ ชื่นชมบุปผาชาติชูก้าน”[266]

3.3.6.10. ท้าวทศรถรบปทูตทันต์จนถึงไถยเกษีเอาแขนสอดแทนเพลารถ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 73)

เนื้อเรื่องตอนท้าวทศรถรบปทูตทันต์นี้ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อกล่าวถึงเหตุการณ์ภายหลังจากที่ท้าวทศรถทราบความจากพระมาตุลีแล้ว จึงได้ออกเดินทางไปปราบยักษ์ปทูตทันต์ด้วยราชรถที่พระมาตุลีนำมาเชิญ และมีนางไถยเกษีติดตามไปด้วย เมื่อท้าวทศรถพบปทูตทันต์จึงได้เกิดศึกขึ้น ในระหว่างการรบเพลาล้อราชรถของท้าวทศรถเกิดชำรุด นางไถยเกษีจึงได้ใช้มือของตนสอดแทนเพลา

จิตรกรรมเหตุการณ์การรบระหว่างท้าวทศรถกับปทูตทันต์เขียนเป็นลำดับถัดจากภาพพระมาตุลีนำราชรถมาเชิญท้าวทศรถตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ต่อเนื่องกันได้แก่ เหตุการณ์แรกเป็นภาพของปทูตทันต์ยืนอยู่บนพื้นดินทำท่าแผลงชี้ไปยังราชรถของท้าวทศรถ (ภาพที่ 116 มุมขวาล่างของภาพ) สามารถเทียบได้กับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

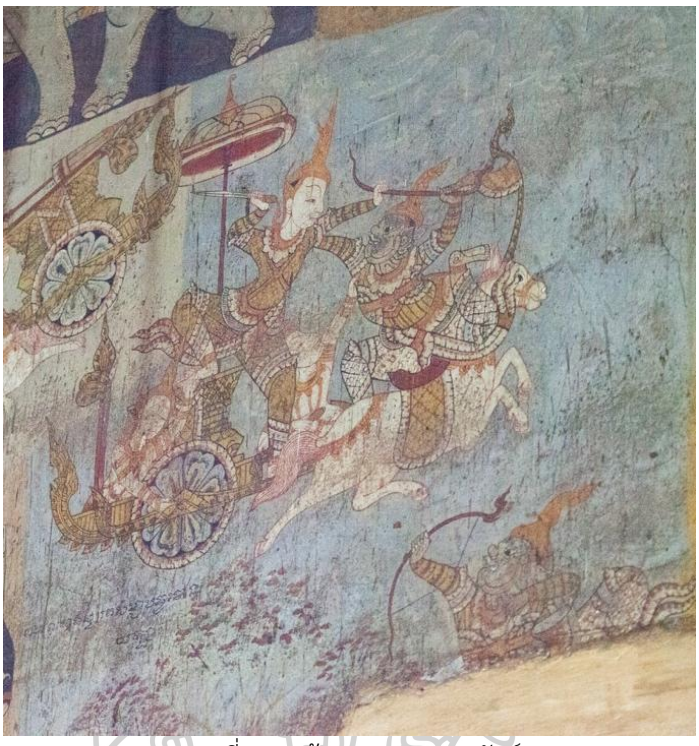
“เมื่อนั้น ปทูตทันตยักษี
อยู่ในสวนแก้วมาลี อสุรีเหลือบแลแปรมา
เห็นมนุษย์นั่งชีรถทรง อนงค์นั่งท้ายรถา”[267]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[266] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 210-211.

[267] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 214.



ภาพที่ 116: ท้าวทศรถรบปทูตทันต์

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือภาพการรบระหว่างท้าวทศรถกับปทูตทันต์ซึ่งช่างออกแบบให้ปทูตทันต์ขึ้นไปยืนเหยียบบนราชรถทรงของท้าวทศรถที่ลอยอยู่บนอากาศ (ภาพที่ 116 กึ่งกลางของภาพ) ตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น ปทูตทันตแข็งขัน
ได้ฟังกริ้วโกรธขบฟัน กุมภัณฑ์ร้องตอบวาจา
....
ว่าพลางกวัดแกว่งคทาวุธ สำแดงฤทธิรุทรกำลังหาญ
กระทืบบาทผาดโผนโจนทะยาน ขึ้นรอนราญบนรถพระภูธร ฯ”[268]

ด้านล่างของล้อราชรถปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះបាទស្សរតសំម្លាបធូរថាន្ទយក្ស”[269]

---

[268] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 215.

[269] “Here, King Tossarot kills the demon Thurathan.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

ด้านหลังของท้าวทศรถปรากฏภาพนางไกยเกษีใช้นิ้วชี้จิ้มไปที่เพลาราชรถหมายถึง กำลังช่วยประคองดุมเพลาล้อราชรถ ตรงกับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น โฉมนางไกยเกษี
เห็นเพลารถแก้วมณี ต้องศรอสุรีหักไป
จึงตั้งสัตย์เดชะข้าซื่อตรง ต่อองค์ภัสดาหาหมิ่นไม่
จะเอากรแทนเพลารถชัย อย่าให้อันตรายชีวา
เสี่ยงแล้วยื่นหัตถ์สอดเข้า ในดุมต่างเพลารถา
ด้วยอานุภาพสัตยา ดั่งมหากายสิทธิ์ฤทธี ฯ”[270]

นอกเหนือจากภาพตัวละครหลักทั้งสามที่ได้กล่าวไปแล้ว ยังปรากฏตัวภาพอีกตัวซึ่งเขียนอยู่บนราชรถด้วยก็คือพระมาตุลี เขียนอยู่ตรงกลางระหว่างท้าวทศรถกับปทูตทันต์ ตรงตามวรรณกรรมที่กล่าวว่าพระมาตุลีเป็นสารถีขับราชรถพาท้าวทศรถมาพบกับปทูตทันต์[271]

3.3.6.11. ชาวสวรรค์รื่นเริง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 74)

จิตรกรรมตอนชาวสวรรค์รื่นเริงเขียนขึ้นเป็นลำดับถัดจากเหตุการณ์สู้รบของท้าวทศรถกับปทูตทันต์ถูกต้องตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพท้าวทศรถกับนางไกยเกษีทางฝั่งซ้าย และภาพพระอินทร์กับเหล่าเทวดาทางฝั่งขวา (ภาพที่ 117)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[270] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 216.

[271] เรื่องเดียวกัน, หน้า 214.



ภาพที่ 117: ชาวสวรรค์รื่นเริง

การออกแบบตัวภาพจะเห็นได้ว่า ช่างเขียนให้ท้าวทศรถกับนางไกยเกษีและพระอินทร์ถือดอกไม้อยู่ในมือ ด้านหลังของพระอินทร์มีเทวดาเป่าสังข์ สัมพันธ์กับความพรรณนาในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่ามีเหล่าเทวดาเป่าสังข์ และโปรยดอกไม้เฉลิมฉลองดังความว่า

“ครั้นถึงจึ่งโปรยมาลาศ เทวราชเป่าสังข์เสียงสนั่น
ให้เทวาจับระบำบัน กับนางสวรรค์กัลยาณี”[272]

3.3.6.12. เมืองโรมพัตฝนแล้ง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 75)

ภายหลังจบจากเหตุการณ์ชาวสวรรค์รื่นเริงแล้ว ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้กล่าวถึงเมืองโรมพัตเกิดฝนแล้งติดต่อกันเป็นเวลาถึงสามปี ท้าวโรมพัตจึงได้จัดพิธีบวงสรวงเพื่อขอฝนแต่ทว่าก็ไม่เกิดผล จนในที่สุดนายพรานซึ่งทราบข่าวจึงได้เข้าแจ้งสาเหตุที่ฝนไม่ตกแก่ท้าวโรมพัต

[272] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 218.



ภาพที่ 118: เมืองโรมพัตฝนแล้ง และท้าวโรมพัตประกอบพิธี

จิตรกรรมเหตุการณ์นี้เขียนขึ้นต่อจากเหตุการณ์ชาวสวรรค์รื่นเริงตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* แบ่งออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกเป็นภาพของท้าวโรมพัตนั่งอยู่ภายในปะรำหน้าปราสาทกำลังปรึกษากับเหล่าอำมาตย์ที่นั่งอยู่ทางด้านหน้าพระองค์ ด้านหลังท้าวโรมพัตปรากฏภาพพระมเหสีกับพระธิดา (ภาพที่ 118 มุมขวาล่างของภาพ) ตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ท้าวโรมพัตตันเรืองศรี
แต่ฝนไม่ตกในธานี ภูมีเร่าร้อนวิญญาณ์
ทั้งหมู่เสนาประชาชน ได้ความทุกข์ทนถ้วนหน้า
ทุพภิกขันตรกัลป์บังเกิดมา เวทนาอดอยากลากใจ
จึงมีบรรหารสิงหนาท แก่อำมาตย์ผู้ใหญ่
เราจะบวงสรวงเทพไท อันได้เป็นหลักพระบุรี
ทั้งพระเสื้อเมืองทรงเมือง จงแต่งเครื่องบูชาบายศรี
เหล้าข้าวเป็ดไก่บัตรพลี ขอฝนให้มีฤดูกาล ฯ”[273]

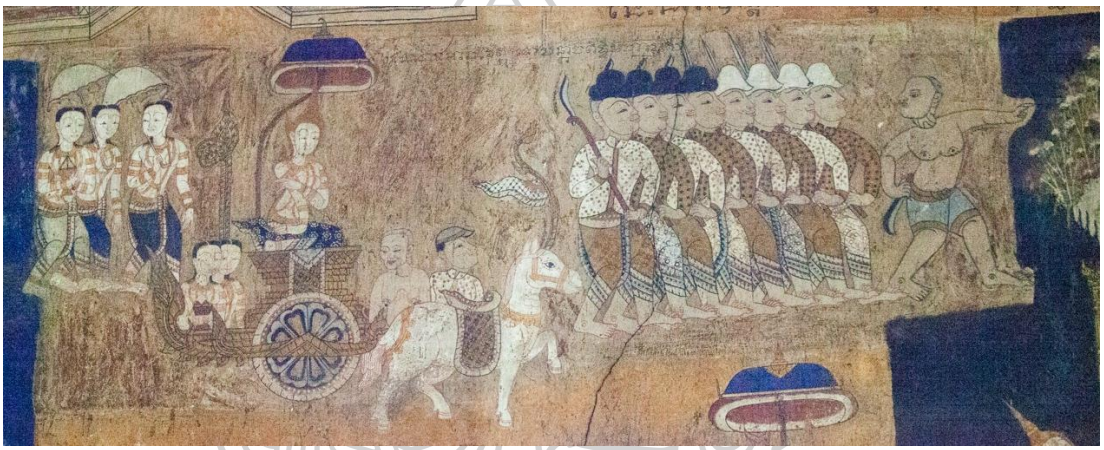
---

[273] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 220.

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือเหตุการณ์ตอนท้าวโรมพัตประกอบพิธีบวงสรวงซึ่งช่างออกแบบให้ท้าวโรมพัตนั่งอยู่ภายในโรงพิธี ด้านหน้าของท้าวโรมพัตปรากฏภาพหญิงชราสังเกตได้จากสีผมที่เป็นสีขาว ภายในมือซ้ายของหญิงชราถือภาชนะมีลักษณะคล้ายชามภายในมีแท่งสีดำปักอยู่น่าจะหมายถึงเทียน (ภาพที่ 118 มุมซ้ายบนของภาพ)

การออกแบบดังกล่าวสามารถเทียบได้กับวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“บัดนั้น *นางท้าวแสนกลคนขยัน*
จุดเทียนประนมบังคมคัล *ตัวสั่นเท้าเท้าหาวเรอ ฯ”*[274]



ภาพที่ 119: ขบวนเสด็จนางอรุณวดี

3.3.6.13. ท้าวโรมพัตส่งธิดาไปทำลายตบะฤๅษีกไลโกฏ(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 76)

จิตรกรรมตอนท้าวโรมพัตส่งราชธิดาไปทำลายตบะฤๅษีกไลโกฏนี้ แสดงภาพขบวนเสด็จนางอรุณวดีพระธิดาของท้าวโรมพัต ภายในขบวนประกอบไปด้วย ทหารเดินนำราชรถ ด้านหน้าขบวนทหารปรากฏภาพชายกำลังชี้นิ้วไปทางด้านหน้าหมายถึงพรานที่เป็นผู้นำข่าวไปแจ้งแก่ท้าวโรมพัต และเป็นผู้นำทางไปหาฤๅษีกไลโกฏ เหนือราชรถปรากฏภาพตัวนางสวมชฎามงกุฎหมายถึงนาง

[274] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 221.

อรุณวดี ด้านหน้าและด้านหลังของนางอรุณวดีปรากฏภาพหญิงรับใช้ ด้านบนขบวนเสด็จปรากฏข้อความว่า “នេះនាងអារុនវត្សីមៅបន្ទាចពិធ្វីមហាឬសី”[275] (ภาพที่ 119)

การออกแบบองค์ประกอบของภาพขบวนเสด็จนางอรุณวดีที่มีนายพรานเป็นผู้นำทาง เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“บัดนั้น *นายวันจรกพรานป่า*
นำเสด็จพระราชธิดา *มาใกล้บริเวณพระนักพรต*
จึ่งให้หยุดรถแก้วมณี *ไว้ที่ใกล้อาศรมบท*
กำชับโยธาม้ารถ *กำหนดอย่าให้อื้ออึงไป*
จึงทูลพระบุตรีโฉมยง *ชี้ตรงไม้สูงใหญ่*
เห็นหลังคาช่อฟ้าอยู่ไรไร *โน่นที่อาศัยพระอาจารย์ ฯ”*[276]

อนึ่ง ในวรรณกรรมได้กล่าวว่าพรานชี้นิ้วไปยังอาศรมฤาษีดังความว่า *“ชี้ตรงไม้สูงใหญ่”* ตรงกับภาพพรานทำท่าชี้นิ้วเพื่อบอกเหล่าทหารและคนในขบวนเสด็จของนางอรุณวดีถึงที่ตั้งของอาศรม โดยใช้ภาพของอาศรมฤาษีกไลโกฏที่เขียนขึ้นในภาพเหตุการณ์ถัดไป แสดงให้เห็นถึงความจงใจในการเขียนภาพโดยใช้ช่องสี่เหลี่ยมเป็นตัวแบ่งตอน อันเป็นเอกลักษณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะในจิตรกรรมวัดโบร์ ซึ่งประเด็นดังกล่าวจะได้รับการอภิปรายในบทถัดไป

3.3.6.14. อรุณวดีล้างตบะกไลโกฏ(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 77)

ตอนอรุณวดีล้างตบะฤาษีกไลโกฏเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนท้าวโรมพัตส่งพระราชธิดา ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อเล่าว่า เมื่อขบวนเสด็จนางอรุณวดีเดินทางถึงอาศรมฤาษีกไลโกฏ นางอรุวดีจึงวางแผนใช้เสน่ห์ลวงให้ฤาษีกไลโกฏหลงไหลจนเสียตบะที่ได้สั่งสมไว้

จิตรกรรมเหตุการณ์นี้แสดงภาพฤาษีกไลโกฏนั่งอยู่ภายในอาศรม ทางด้านหน้าฤาษีปรากฏภาพนางอรุณวดีนั่งพนมมือ (ภาพที่ 120)

---

[275]“Here, Neang Arunvatey goes to distract Maha Ruessi from.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015). 239.

[276] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 225.

ภาพของฤษีกไลโกฏนั้น ช่างได้ออกแบบให้มีศีรษะเป็นกวางตรงตามความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นถึงจึงเห็นพระนักธรรม์ ผู้ทรงพรตกรรม์แกล้วกล้า
ดวงพักตร์เป็นมฤคา กัลยานั่งลงดุษฎี ฯ”[277]

อนึ่ง ด้านขวาของสถาปัตยกรรมช่างได้เขียนภาพของเสือกำลังกัดกวางประดับไว้ การประดับด้วยสัตว์ในภาพธรรมชาติไม่เคยปรากฏมาก่อนในจิตรกรรมตอนที่ผ่าน ๆ มา อีกทั้งขนาดของตัวภาพที่ค่อนข้างใหญ่ ทำให้อาจสันนิษฐานได้ว่าช่างอาจแอบซ่อนสัญลักษณ์บางอย่างไว้เช่น เสือนั้นแทนนางอรุณวดี และกวางคือฤษีกไลโกฏ ส่วนการที่เสือขย้ำกวางที่นอนหมอบนั้นอาจหมายถึงนางอรุณวดีทำลายตบะของฤษีกไลโกฏ



ภาพที่ 120: นางอรุณวดีล้างตบะฤษีกไลโกฏ

3.3.6.15. ฤษีกไลโกฏเข้าเมืองโรมพัต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 76)

ตอนฤษีกไลโกฏเข้าเมืองโรมพัตเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังจากนางอรุณวดีทำลายตบะฤษีกไลโกฏสำเร็จ จึงได้พาฤษีกไลโกฏเดินทางเข้าเมืองโรมพัต

---

[277]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 225.

จิตรกรรมเหตุการณ์ตอนฤษีกไลโกฏเข้าเมืองโรมพัตเขียนอยู่ในช่องเดียวกับตอนขบวนเสด็จของนางอรุณวดีที่เดินทางไปยังอาศรมของฤษีกไลโกฏ แต่จะเขียนหันหน้าสวนทางกับเหตุการณ์เดินทางไปยังอาศรมของฤษีกไลโกฏ กล่าวคือขบวนจะหันหน้ากลับไปยังภาพตอนท้าวโรมพัตทำพิธีขอฝน การออกแบบเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงวิธีการจัดการเนื้อที่ที่มีจำกัด และสอดคล้องกับการใช้ช่องสี่เหลี่ยมได้เป็นอย่างดี (ภาพที่ 121)



ภาพที่ 121: ขบวนฤษีกไลโกฏเดินทางไปยังกรุงโรมพัต

การออกแบบภาพให้ฤษีกไลโกฏและนางอรุณวดีนั่งอยู่บนราชรถเดียวกันสามารถเปรียบเทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น นางอรุณวดีเสน่หา
ครั้นถึงที่ประทับโยธา กัลยาเชิญองค์พระมุณี
ขึ้นนั่งบัลลังก์รถทรง ท่ามกลางอนงค์สาวศรี”[278]

ส่วนการออกแบบท่าทางของฤษีกไลโกฏกำลังเอามือพาดคอนางอรุณวดีแสดงถึงฐานะของนางอรุณวดีว่าได้กลายเป็นภรรยาอาจเทียบได้กับเนื้อความว่า *“ทั้งสองได้ร่วมภิรมย์สุขสำราญ”*[279] การแสดงออกด้วยท่าเกี้ยวนั้นจึงหมายถึงความสัมพันธ์ฉันสามีภรรยาตามที่วรรณกรรมได้พรรณนา

---

[278] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 227.

[279] เรื่องเดียวกัน, 226.

3.3.6.17. ทศรถดำริทำพิธีขอบุตร และทศรถนิมนต์สี่ฤษี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 78)

ตอนท้าวทศรถทำพิธีขอบุตรตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อกล่าวถึงท้าวทศรถต้องการประกอบพิธีเพื่อขอบุตรจึงได้นิมนต์ฤษีสี่องค์เพื่อมาทำพิธีขอบุตรให้แก่ตน

จิตรกรรมตอนท้าวทศรถเชิญฤษีมาปรึกษาเรื่องการทำพิธีของบุตร เขียนขึ้นต่อจากภาพเหตุการณ์นางอรุวดีทำลายตบะฤษีกไลโกฏ และกไลโกฏเข้าเมืองโรมพัต ตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพของท้าวทศรถนั่งอยู่กลางปราสาทในท่าพนมมือ ด้านหลังท้าวทศรถเป็นภาพตัวนางสามคนซึ่งสวมชฎามงกุฎหมายถึงมเหสีทั้งสาม เบื้องหน้าท้าวทศรถปรากฏภาพฤษีสี่องค์นั่งอยู่ภายในปะรำซึ่งยกพื้นสูงกว่าตำแหน่งของท้าวทศรถอาจเพราะมีศักดิ์เป็นนักบวช และเป็นที่เคารพของท้าวทศรถ ภายในภาพปรากฏข้อความว่า“ธชพฺระชฺาทสฺสรถธิมุธมหาษี”[280] (ภาพที่ 122)

การออกแบบให้เหตุการณ์ท้าวทศรถเชิญฤษีจำนวนสี่องค์เพื่อมาประกอบพิธีตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *พระวสิษฐ์สวามิตรญาณกล้า*
พระวัชอัคคีผู้ปรีชา *พระภารทวาชมุนี*
แจ้งว่าพระวงศ์เทเวศ *จอมเกศอยุธยากรุงศรี*
ให้นิมนต์เข้าไปพระบูรี *ก็มีความยินดีปรีดา*
จึงบอกคณะพระดาบส *อันมีพรตญาณณานกล้า*
ต่างองค์ทรงเครื่องจรรยา *ออกจากศาลาแล้วรีบไป ฯ”*[281]

---

[280] “Here, King Tossarot invite Maha Ruessi.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015). Page 239.

[281] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549, หน้า 230.



ภาพที่ 122: ทศรถนิมนต์สี่ฤษี



ภาพที่ 123: ขบวนเสด็จท้าวทศรถ



ภาพที่ 124: ท้าวทศรถเข้าเฝ้าฤษีกไลโกฏ

3.3.6.18. ทศรถยกทัพมาโรมพัต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 79)

จิตรกรรมตอนทศรถยกทัพไปเมืองโรมพัตเขียนขึ้นถัดจากภาพตอนท้าวทศรถปรึกษาฤษีทั้งสี่

จิตรกรรมแสดงภาพขบวนเสด็จของท้าวทศรถซึ่งพระองค์ประทับอยู่เหนือราชรถ มีขบวนทหารนำหน้า เหนือขบวนเสด็จปรากฏภาพฤษีทั้งสี่เหาะอยู่กลางอากาศ (ภาพที่ 123)

เมื่อนำองค์ประกอบภายในจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมบทละครพบว่า การออกแบบให้ฤษีร่วมเดินทางไปพร้อมกับขบวนเสด็จของท้าวทศรถเพื่อไปยังกรุงโรมพัต ตรงกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้[282]

อย่างไรก็ตาม ในวรรณกรรมไม่ได้กล่าวว่าฤษีเดินทางด้วยการเหาะ เหตุที่ช่างเลือกเขียนให้ฤษีเหาะซ้อนอยู่บนขบวนเสด็จอาจเป็นเพราะขนาดพื้นที่ที่มีจำกัด และการเขียนให้ฤษีเดินทางด้วยการเหาะก็อาจเพราะต้องการให้สอดคล้องกับภาพเหตุการณ์ถัดไปที่ปรากฏภาพฤษีทั้งห้าเหาะไปยังเขาไกรลาสเพื่อขอพระเวทจากพระศิวะซึ่งจะได้กล่าวถึงในลำดับถัดไป

---

[282] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 231.

3.3.6.19. ทศรถนิมนต์ฤษีกไลโกฏ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 80)

ตอนทศรถนิมนต์ฤษีกไลโกฏ ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีเนื้องความโดยย่อกล่าวถึงท้าวทศรถและฤษีทั้งสี่ไปเชิญฤษีกไลโกฏมาเป็นผู้ประกอบพิธี

จิตรกรรมตอนนี้ (ภาพที่ 124) แสดงด้วยรูปของฤษีกไลโกฏนั่งอยู่ในสถาปัตยกรรมซึ่งแยกตัวออกมาจากตัวปราสาท ภายในปรากฏฤษีกไลโกฏและฤษีทั้งสี่นั่งอยู่บนอาสนะเดียวกัน เนื่องจากทั้งห้าตนมีศักดิ์เป็นนักบวชเหมือนกัน ด้านล่างฤษีปรากฏภาพท้าวทศรถในท่าพนมมือ มีท้าวโรมพัตนั่งอยู่ทางด้านหลังสามารถตีความได้ว่า ท้าวทศรถกำลังเจรจากับฤษีกไลโกฏซึ่งเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมความว่า

“ฝ่ายท้าวทศรถฤทธิรอน ชุลีกรแล้วกล่าววาจา”[283]

3.3.6.20. ฤษีกไลโกฏเข้าเฝ้าพระศิวะจนถึงปลุกบรรทมพระนารายณ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 81)

ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ในตอนฤษีกไลโกฏเข้าเฝ้าพระศิวะและปลุกบรรทมพระนารายณ์เป็นตอนที่เล่าต่อเนื่องจากตอนท้าวทศรถเชิญฤษีกไลโกฏสำเร็จ มีเนื้อความโดยย่อกล่าวถึงฤษีทั้งห้าองค์เหาะขึ้นไปเข้าเฝ้าพระศิวะเพื่อกราบทูลให้พระศิวะเป็นผู้ไปปลุกบรรทมพระนารายณ์

จิตรกรรมตอนนี้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์ฤษีทั้งห้าเหาะออกจากกรุงโรมพัต (ภาพที่ 125 มุมซ้ายบนของภาพ) มีฤษีกไลโกฏเป็นผู้เหาะนำขบวน ตามด้วยฤษีทั้งสี่ซึ่งสอดคล้องกับความพรรณนาในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น กไลโกฏอาจารย์ใหญ่
กับสี่พระสิทธาปรีชาไว ก็พากันเหาะไปด้วยฤทธา ฯ”[284]

---

[283] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 241.

[284] เรื่องเดียวกัน, หน้า 243.



ภาพที่ 125 พระอินทร์ และฤษีทั้งห้าเข้าเฝ้าพระศิวะ

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพฤษีทั้งห้าเข้าเฝ้าพระศิวะ (ภาพที่ 125 กึ่งกลางของภาพ) ภายในจิตรกรรมออกแบบให้ฤษีทั้งห้านั่งอยู่ภายในปะรำ (ภาพที่ 125 ขวามือของภาพ) ที่แยกออกจากตัวปราสาทของพระศิวะซึ่งนั่งอยู่ภายในปะรำซึ่งยกพื้นสูงกว่าฤษีทั้งห้า (ภาพที่ 125 ซ้ายมือของภาพ) ระหว่างปะรำทั้งสองปรากฏภาพตัวละครพระนั่งอยู่ตรงกลางปราสาท (ภาพที่ 125 ตรงกลางของภาพ)

เมื่อดูตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* จะพบว่า ในเหตุการณ์นี้ได้กล่าวถึงเหตุการณ์พระศิวะเรียกให้พระอินทร์มาเข้าเฝ้า เพื่อให้เดินทางไปปลุกพระนารายย์ดังความว่า

“ว่าแล้วจึ่งองค์พระศุลี มีเทวราชบรรหาร
ตรัสสั่งแก่ท้าวมัฆวาน ท่านจงไปเชิญนารายณ์มา ฯ”[285]

เพราะฉะนั้น ภาพตัวละครพระที่นั่งอยู่เบื้องหน้าพระศิวะจึงน่าจะหมายถึงพระอินทร์

เหตุการณ์ลำดับสุดท้ายคือพระนารายณ์เหาะมาปราสาทพระศิวะ (ภาพที่ 125 มุมขวาบนของภาพ) เทียบได้กับเหตุการณ์พระนารายณ์เดินทางมาตามคำเชิญพระศิวะ[286]

---

[285] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 244.

[286] เรื่องเดียวกัน, หน้า 246.



ภาพที่ 126: ท้าวทศรถประกอบพิธีขอบุตร

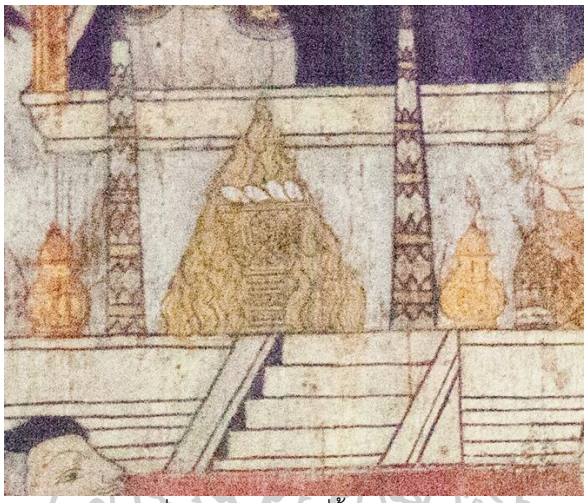
3.3.6.21. พิธีอัญเชิญพระนารายณ์ และนางกากนาสูรโฉบข้าวทิพย์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 82)

จิตรกรรมตอนประกอบพิธีอัญเชิญพระนารายณ์นี้เขียนขึ้นเป็นลำดับต่อจากตอนพระฤๅษีทั้งห้าเข้าเฝ้าพระศิวะตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพปะรำพิธีขนาดใหญ่ ภายในปรากฏฤๅษีห้าองค์ ฝั่งขวาของปะรำพิธีปรากฏภาพท้าวทศรถและมเหสีทั้งสาม ฝั่งซ้ายของปะรำพิธีปรากฏภาพเสนาอำมาตย์ ตรงกึ่งกลางปะรำพิธีปรากฏภาพพานทองที่มีไฟล้อมรอบ ใกล้กับพานทองปรากฏภาพอีกกากำลังบินโฉบมาที่พาน (ภาพที่ 126)

เมื่อนำจิตรกรรมมาเปรียบเทียบกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่าการออกแบบภาพนั้นสอดคล้องกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้คือ ออกแบบให้ฤๅษีทั้งสี่นั่งอยู่ตามมุมสี่

มุม และฤษีกไลโกฏนั่งอยู่ตรงกลาง ตรงตามที่วรรณกรรมได้กล่าวว่าฤษีทั้งสี่นั้นนั่งประจำทิศโดยมีฤษีกไลโกฏนั่งเป็นประธาน[287]



ภาพที่ 127: ข้าวทิพย์สี่ปั้นบนพานทอง

ภาพของพานทองคือผลสำเร็จของการประกอบพิธีซึ่งวรรณกรรมได้กล่าวว่า

“บังเกิดเพลิงพลุ่งเป็นเปลวควัน แสงนั้นรุ่งโรจน์เรืองไป
บัดเดี๋ยวอสูรทูนถาดทอง ผุดขึ้นในกองเพลิงใหญ่
มีข้าวก้อนทิพย์อันพึงใจ สี่ปั้นในถาดโอชา”[288]

บทวรรณกรรมดังกล่าวสอดคล้องกับภาพพานทองที่มีเปลวไฟล้อมรอบ ภายในพานมีก้อนข้าวสีขาววางเรียงกันสี่ก้อน (ภาพที่ 127) ตรงกับที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้ หากแต่ไม่ปรากฏภาพของอสูรทูนถาดทองอาจเนื่องจากข้อจำกัดของพื้นที่

ใกล้กับพานทองปรากฏภาพอีกาบินโฉบเข้าหาพานทองสามารถตีความได้ว่าหมายถึงนางกากนาสูรที่มาขโมยข้าวทิพย์ตามคำสั่งของทศกัณฐ์[289] ตรงตามที่วรรณกรรมได้พรรณนาไว้

---

[287] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 251.

[288] ***พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 251.

[289] เรื่องเดียวกัน, หน้า 252.



ภาพที่ 128: นางมณโฑเสวยข้าวทิพย์

3.3.6.22. นางมณโฑเสวยข้าวทิพย์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 83)

ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวถึงตอนนางมณโฑเสวยข้าวทิพย์ว่า ภายหลังจากที่นางกากนาสูรได้ขโมยข้าวทิพย์มาครึ่งปั้น นางจึงบินกลับมายังกรุงลงกาแล้วนำไปมอบให้แก่ทศกัณฐ์และนางมณโฑ

จิตรกรรมเหตุการณ์นี้แสดงภาพปราสาท ภายในปรากฏภาพทศกัณฐ์ และนางมณโฑนั่งอยู่ในมุขหน้าปราสาท ด้านหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพนางกากนาสูรแสดงด้วยรูปตัวนางที่มีศีรษะเป็นยักษ์นั่งพนมมือ ภายในภาพปรากฏข้อความว่า “ᩃᩮᩃᨶᩣᨦᨠᩣᨠ.....”[290] (ภาพที่ 128)

เมื่อนำภาพจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า เหตุการณ์ในภาพอาจตีความได้สองแบบคือตอนทศกัณฐ์ให้นางกากนาสูรตามกลิ่นข้าวทิพย์[291]พิจารณาจากการออกแบบภายในภาพ

---

[290]“Here, Neang Kakka.....”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015). Page 239.

[291] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (8).

ที่ไม่ปรากฏภาพข้าวทิพย์ และมีเพียงแค่นางกากนาสูรนั่งพนมมือหน้าทศกัณฐ์ที่เอี้ยวตัวลงมาหา คล้ายกับว่าทศกัณฐ์กำลังสั่งให้นางกากนาสูรไปขโมยข้าวทิพย์ หรือหากพิจารณาตามลำดับของภาพที่เขียนต่อจากตอนประกอบพิธีหุงข้าวทิพย์ก็อาจตีความได้ว่าเป็นตอนนางกากนาสูรถวายข้าวทิพย์และนางมณโฑเสวยข้าวทิพย์แล้ว



ภาพที่ 129: ขบวเสด็จประพาสป่าของท้าวทศรถ

3.3.6.23. ทศรถชวนมเหสีประพาสป่าจนถึงทศรถรบเหรัตทูต(แผนผังที่ 1 หมายเลข 84)

จิตรกรรมตอนท้าวทศรถชวนมเหสีทั้งสามประพาสป่าเขียนขึ้นถัดจากจิตรกรรมตอนนางมณโฑเสวยข้าวทิพย์ ตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์ท้าวทศรถประพาสป่าแสดงด้วยภาพท้าวทศรถและมเหสีทั้งสามประทับอยู่บนหลังช้าง ด้านล่างช้างทรงปรากฏภาพขบวนทหารและข้าราชบริพาร (ภาพที่ 129)

เมื่อนำจิตรกรรมเหตุการณ์ดังกล่าวมาเปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า การออกแบบพาหนะทรงภายในจิตรกรรมเขียนแตกต่างไปจากวรรณกรรมที่กล่าวว่าเป็นราชรถ

เทียมม้า[292] ส่วนสาเหตุที่ช่างออกแบบเป็นช้างทรงนั้นอาจเพราะต้องการหลีกเลี่ยงความซับซ้อนขององค์ประกอบราชรถที่หากเขียนเรียงกันอาจทำให้ดูภาพได้ยาก หรืออาจหลีกเลี่ยงข้อจำกัดของเนื้อที่ เพราะถ้าเขียนให้นั่งบนราชรถทั้งหมดตามวรรณกรรมอาจต้องใช้พื้นที่มาก ช่างจึงเลือกออกแบบให้ใช้ช้างเป็นพาหนะแทนเพื่อลดทอนการใช้พื้นที่อย่างสิ้นเปลือง อีกทั้งยังส่งผลให้ผู้ชมสามารถแยกแยะตัวละครสำคัญออกได้ง่ายโดยการเน้นให้ตัวละครหลักนั่งอยู่ภายในกูปที่มีการประดับทองซึ่งก็คือท้าวทศรถ



ภาพที่ 130 ท้าวทศรถรับฟังบริวาร และท้าวทศรถรบเหรัตทูต

จิตรกรรมเหตุการณ์ที่สองคือเหตุการณ์ข้าราชบริพารทูลความเรื่องเหรันตทูต แสดงด้วยภาพของท้าวทศรถและมเหสีทั้งสามนั่งภายในปะรำ มีข้าราชบริพารและทหารล้อมรอบซึ่งทั้งหมดนั่งอยู่ภายในรั้วของปะรำ มุมด้านขวาภายนอกรั้วปะรำปรากฏภาพข้าราชบริพารชายหนึ่งคนนั่งพนมมือหันหน้าไปทางท้าวทศรถหมายถึงข้าราชบริพารที่มาทูลความ เปรียบเทียบได้กับเหตุการณ์ตอนข้าราชบริพารหนีมาบอกท้าวทศรถว่ามีอสูรมารบกวนภายในป่า[293] (ภาพที่ 130)

---

[292] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 259.

[293] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 259.

จิตรกรรมเหตุการณ์สุดท้ายคือการรบกันระหว่างท้าวทศรถกับเหรัตทูตในท่าขึ้นลอย (ภาพที่ 130 มุมขวาล่างของภาพ)

3.3.6.24. สมโภชสี่กุมาร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 85)

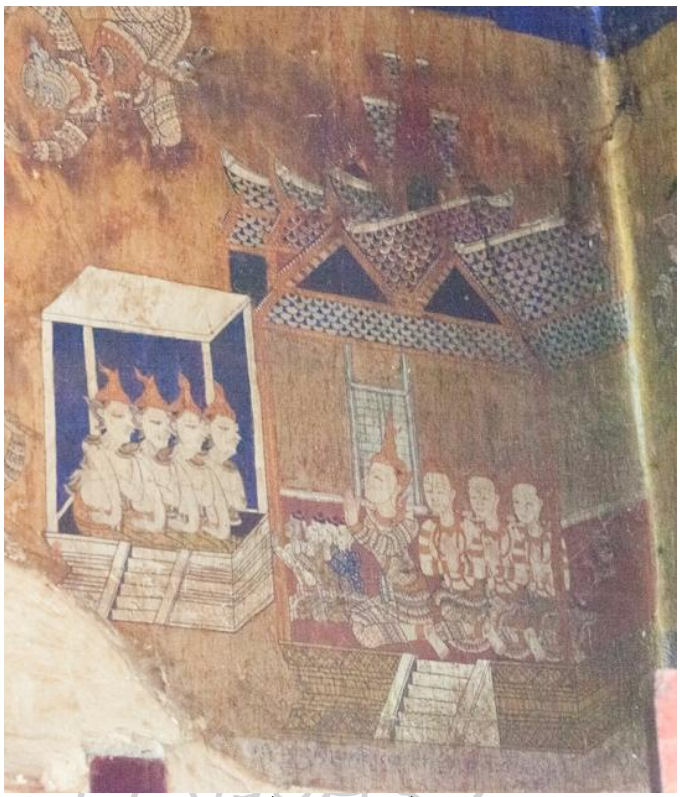
ตอนสมโภชสี่กุมารในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อกล่าวถึงเหตุการณ์ภายหลังพระมเหสีทั้งสี่ของท้าวทศรถคลอดบุตร ท้าวทศรถจึงได้มีพระราชโองการเชิญสี่มหาฤษีมาทำพิธีตั้งชื่อให้แก่พระกุมารทั้งสี่ของพระองค์

จิตรกรรมสมโภชสี่กุมารเขียนต่อจากเหตุการณ์ตอนท้าวทศรถชวนมเหสีประพาสป่า ตรงตามการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพของฤษีสี่ตนนั่งอยู่ภายในปะรำ เบื้องหน้าปะรำของฤษีทั้งสี่ปรากฏภาพปราสาทซึ่งมีท้าวทศรถและมเหสีทั้งสามประทับอยู่ ด้านหน้าท้าวทศรถปรากฏภาพพระกุมารทั้งสี่ ทางด้านล่างของภาพจิตรกรรมมีข้อความระบุตอนความว่า “ នេះម្ហាឫស្សីមកឱ្យណ្ហេះរាជបុត្តព្រះបាទស្សរត”[294] (ภาพที่ 131)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[294] “Here, Maha Russei come to name the son of King Tossaot.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015). 240.



ภาพที่ 131 สมโภชสี่กุมาร

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า การออกแบบองค์ประกอบภาพเหตุการณ์นี้ค่อนข้างเรียบง่ายกว่าเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*เนื่องจาก ช่างเลือกแสดงภาพของบุคคลสำคัญที่เป็นตัวดำเนินเหตุการณ์คือ ฤาษีทั้งสี่ กุมารทั้งสี่ ท้าวทศรถ และมเหสีทั้งสาม ต่างไปจากที่วรรณกรรมกล่าวว่ามีผู้เข้าร่วมอยู่ในพิธีที่ค่อนข้างหลากหลายประกอบไปด้วยปุโรหิต เสนา นักดนตรี และเหล่านางรับใช้ ส่วนสาเหตุที่ละตัวละครเหล่านี้ก็อาจเนื่องมาจากพื้นที่ที่จำกัดเพราะจิตรกรรมตอนสมโภชสี่กุมารนี้เป็นภาพสุดท้ายของผนังทิศเหนือ

3.3.7. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวบน

3.3.7.1. ทิ้งสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 86)

จิตรกรรมตอนทิ้งสีดาเป็นจิตรกรรมตอนแรกของผนังทิศตะวันออกแถวบน เขียนขึ้นเป็นลำดับถัดจากตอนสมโภชสี่พระกุมาร ตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

ในจิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์ทศกัณฐ์รับสั่งให้นำสีดาไปลอยน้ำ แสดงด้วยภาพปราสาทหมายถึงกรุงลงกา ด้านหน้าปรากฏประรำเขียนแยกออกจากตัว

ปราสาท ภายในปรากฏภาพทศกัณฐ์และนางมณโฑ เบื้องหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพพิเภกซึ่งเป็นยักษ์สวมมงกุฎยอดน้ำเต้านั่งพนมมือ และมีเสนายักษ์นั่งอยู่ทางด้านหลัง (ภาพที่ 132 ด้านซ้ายของภาพ)



ภาพที่ 132: ทศกัณฐ์สั่งให้นำสีดาทิ้งน้ำ

การออกแบบองค์ประกอบภาพเหตุการณ์ดังที่กล่าวถึงในข้างต้น สามารถใช้ตัวภาพสามตัวในการตีความได้แก่ ทศกัณฐ์ พิเภกและนางมณโฑ สามารถตีความได้ว่า พิเภกกำลังบอกทศกัณฐ์ถึงดวงของพระราชธิดา ทศกัณฐ์จึงได้สั่งให้นำพระราชธิดาไปลอยน้ำ เป็นผลให้นางมณโฑเศร้าเสียใจจึงได้แสดงท่าค่อนทรวง

การออกแบบดังกล่าวตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *โฉมนางมณโฑมารศรี*
แลเห็นผอบก็โศกี *<u>เทวีตีอกเข้ารำพัน</u>*[295]

และ

<u>ร่ำพลางทางแสนโศกา</u> *กัลยาแน่นิ่งไม่สมประดี ฯ*[296]*”*

เหตุการณ์ลำดับที่สองคือภาพยักษ์ถือผอบเหาะออกจากกรุงลงกาเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากภาพเหตุการณ์แรก เหนือภาพยักษ์ถือผอบปรากฏข้อความเขียนว่า “สุกฺสาธลีหิบเหาะบ่ลัด

---

[295] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 278.

[296] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ศรีก"[297] (ภาพที่ 133) ซึ่งยักษ์ชื่อ สุกฺกสาร/Sokk San/สกสาร ในข้อความนี้ตรงกับยักษ์ชื่อสุกสาร ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

"เมื่อนั้น *จึ่ง<u>สุกสาร</u>ยักษา*
รับผอบจากพระอนุชา *อสุราเหาะไปด้วยฤทธี ฯ"*[298]



ภาพที่ 133 สุกสารนำผอบไปลอยน้ำ

เหตุการณ์ลำดับที่สามคือเหตุการณ์ลอยผอบ จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามจังหวะได้แก่ จังหวะแรกแสดงด้วยรูปผอบที่ลอยอยู่กลางน้ำ จังหวะที่สองคือเหล่าเทวดาที่ช่วยกันถือผอบ และมีนางมณีเมฆขลาซึ่งถือดวงแก้วในมือเป็นผู้นำขบวน (ภาพที่ 132 ด้านขวามือของภาพ) เหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

"เมื่อนั้น *ฝ่าย<u>นางมณีเมฆขลา</u>*
กับหมู่เทพบุตรเทวา *ซึ่งได้รักษาสมุทรไท*

---

[297] "Sokk San carries the chest to float in the river" อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **"*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*"** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

[298] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, *"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 279.

เห็นกุมภัณฑ์พาพระลักษมี มาทิ้งในวารีกว้างใหญ่
ต่างต่างตระหนกตกใจ รีบไปช่วยองค์นงคราญ ฯ"[299]

จากข้อความในวรรณกรรมที่นำเสนอข้างต้น ยังสอดคล้องกับข้อความที่เขียนอยู่เหนือเหล่าเทวดาว่า "នាងមេខឡាឆ្លៀតមេរកាសែងហិបយកនៅរចោល"[300]

เหตุการณ์จังหวะที่สามคือภาพผอบลอยเกยอยู่ที่ริมฝั่ง และฤาษีชนกมาพบเข้า (ภาพที่ 134) ตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรมดังความว่า

"ดั่งพระพายพาสุวรรณนาเวศ ถึงเวบูญสีขเรศภูผา
ผอบทองเหมือนมีวิญญาณ์ <u>หยุดอยู่ที่ท่าพระมุณี</u> ฯ"[301]



ภาพที่ 134: ฤาษีชนกพบผอบ

---

[299] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 279.

[300] "Neang Mekhala leads the devas carrying the chest" อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **"*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*"** (Bangkok: River books, 2015), 240.

[301] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 279.

3.3.7.2. ฤๅษีชนกพบผอบลอยน้ำ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 87)

จิตรกรรมตอนนี้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์ฤๅษีชนกพบผอบลอยเกยอยู่ริมท่าน้ำ แสดงด้วยภาพฤๅษีชนกยืนอยู่ริมฝั่งกำลังมองไปยังผอบ ด้านหลังปรากฏภาพคนรับใช้นอนเอนหลังเหนือแท่นหิน (ภาพที่ 134) การออกแบบดังกล่าวอาจเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“มาถึงซึ่งท่าชลธาร องค์พระอาจารย์ณานกล้า
แลเห็นผอบรจนา งามดั่งดาราไม่ราคิน
วางอยู่ในดวงปทุมทอง แสงส่องจับพื้นกระแสสินธุ์
ก็โถมลงไปยังวาริน เร็วดั่งครุฑบินในเมฆา ฯ
ฉวยได้ผอบสุวรรณ พระนักธรรม์ชูไว้ในหัตถา
ก็ว่ายฝืนคืนกลับเข้ามา ยังท่ามหาวาริน ฯ”[302]

จากข้อความในวรรณกรรมข้างต้นจะเห็นได้ว่าภาพจิตรกรรมออกแบบเหตุการณ์ตรงตามที่บทวรรณกรรมกล่าว อีกทั้งยังตรงกับข้อความที่เขียนเหนือผอบซึ่งลอยน้ำอยู่ว่า “ᩉᩋᨠᩈᩮᩣ ᨿᨠᨠᩪᨾ᩶ᩉᨠᨠᨻ᩠ᨣᩮᩃ”[303]

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือตอนท้าวชนกเอาผอบขึ้นจากน้ำ และให้คนรับใช้แบกผอบ การแสดงออกของเหตุการณ์ดังกล่าวแตกต่างไปจากในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*ซึ่งกล่าวว่าฤๅษีชนกเป็นผู้พบผอบ และนำผอบกลับไปยังอาศรมเพียงคนเดียว[304] การที่ช่างเขียนออกแบบให้มีคนรับใช้ร่วมอยู่ในเหตุการณ์อาจเกิดจากความต้องการของช่างที่เล็งเห็นว่าฤๅษีชนกมีคนรับใช้คอยติดตามไปยังที่ต่าง ๆ เสมอ

---

[302] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 280.

[303] “Maha Eysey finds the chest” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

[304] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 280.



ภาพที่ 135: ฤษีชนกเลี้ยงสีดา

3.3.7.3. ฤษีชนกเลี้ยงสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 88)

จิตรกรรมตอนฤษีชนกเลี้ยงสีดาเขียนถัดจากตอนฤษีชนกนำผอบขึ้นจากน้ำ ตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพของฤษีชนกนั่งอยู่ในอาศรมกำลังใช้นิ้วชี้ไปที่ปากของสีดา ด้านหน้าอาศรมมีคนรับใช้นอนเอามือก่ายหน้าผาก (ภาพที่ 135)

การแสดงออกของฤษีชนกที่ใช้นิ้วชี้จิ้มไปที่ปากของสีดาหมายถึงกำลังป้อนน้ำนมที่ไหลออกมาจากปลายนิ้วชี้ การออกแบบดังกล่าวตรงตามความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“บัดเดี๋ยวนิ้วเป็นน้ำนม มีความชื่นชมสโมสร
ก็ให้องค์อัครราชบังอร ดูดกรต่างถันธารา”[305]

[305] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 280.



ภาพที่ 136: ฤๅษีชนกฝังสีดา

3.3.7.4. ฤๅษีชนกฝังสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 89)

วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวไว้ว่า ฤๅษีชนกไม่สามารถเลี้ยงดูพระธิดาได้จึงได้ให้คนรับใช้เอาใส่ผอบแล้วนำไปฝังไว้ที่ต้นไม้ และฝากให้เทวดาคอยช่วยดูแล

จิตรกรรมตอนดังกล่าวเขียนขึ้นถัดจากตอนฤๅษีชนกเลี้ยงสีดา ตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพฤๅษีชนกยืนอยู่ใต้ต้นไม้พร้อมกับคนรับใช้ที่กำลังใช้จอบขุดดิน ระหว่างฤๅษีและคนรับใช้ปรากฏภาพผอบ เหนือผอบปรากฏข้อความว่า “ᨾᩉᩋᩈᩗᩱᨿᨠᨠᩪᨾ᩶ᩣᨾᨠ ᨠᨻ᩠ᨻᩣᩁᩮᩃ”[306] (ภาพที่ 136)

การออกแบบท่าทางกับองค์ประกอบ และข้อความที่เขียนไว้ในจิตรกรรมที่กล่าวถึงในข้างต้นเปรียบเทียบได้กับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“มาถึงชายป่าแนวทุ่ง เป็นหว่างวุ้งมีต้นไทรใหญ่
ให้วางผอบสุวรรณไว้ ยังใต้ร่มรุกขฉายา
ที่นี้แลมีเทเวศร์ ทรงศักดาเดชแกล้วกล้า

[306] “Maha Easey bring the baby o bury.”อ้างอิงจากVittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

จะฝากพระราชธิดา ให้ช่วยรักษาเยาวมาลย์
จึงสั่งนายโสมให้ขุดหลุม ใต้พุ่มพระไทรไพศาล
ทุบปราบราบรื่นรองกระดาน ภูมิฐานลึกกว้างเสมอกัน ฯ
บัดนั้น ฝ่ายว่านายโสมคนขยัน
รับจอบมาจากพระนักธรรม์ ถกเขมรฟันดินวุ่นไป ฯ”[307]

อนึ่ง บนตนไม้ที่ฤษีชนกฝังผอบนั้นปรากฏภาพใบหน้าของตัวละครโผล่ออกมาจากพุ่มไม้เหนือภาพปรากฏข้อความว่า “នេះទេវតាមករក្សារនាង”[308] ภาพใบหน้าตัวพระที่โผล่ออกมาจากต้นไม้นี้หมายถึงเทวดาที่มาปกป้องผอบ ส่วนการเขียนให้มีสององค์นั้นอาจสื่อความหมายว่าเป็นหมู่เทวดามาช่วยกับเลี้ยงดู ตรงตามความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

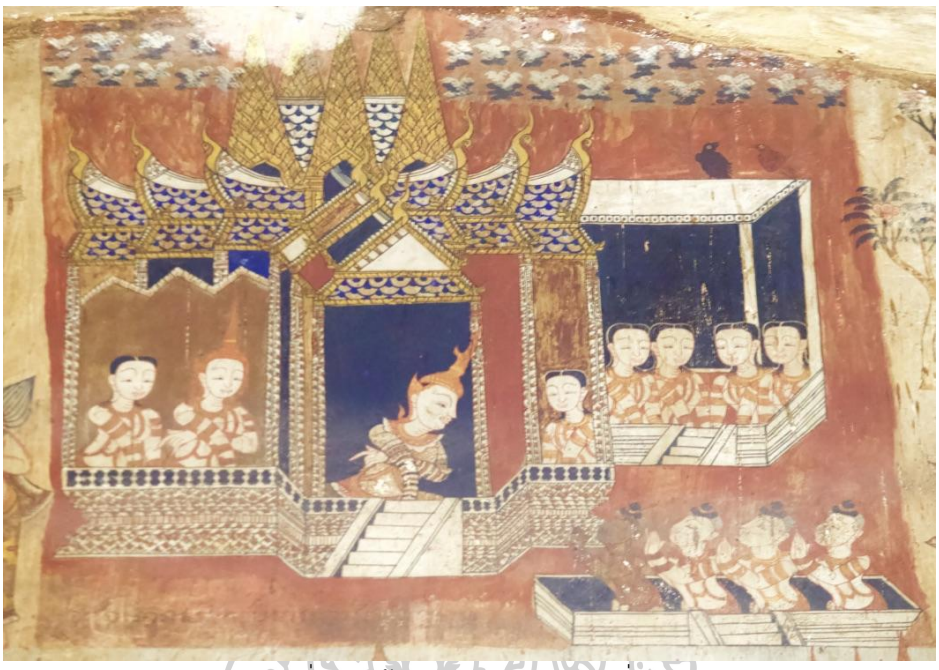
“เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทวาน้อยใหญ่
ซึ่งสิงสู่อยู่รุกข์พระไทร เทพไทเจ้าป่าพนาลี
ได้ฟังพระมหาอาจารย์ อธิษฐานฝังองค์พระลักษมี
มีความเมตตาปราณี บอกกันอึงมี่เป็นโกลา
ต่างพาฝูงเทพนิกร ทั้งนางอัปสรพร้อมหน้า
ออกจากวิมานรัตนา มายังที่ฝังเยาวมาลย์
ครั้งถึงนั่งล้องถนอมเลี้ยง ขับกล่อมจำเรียงเสียงหวาน
พิทักษ์รักษาพยาบาล มิให้มีเภทพาลภยันต์ ฯ”[309]

---

[307] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 282.

[308] “The devas come to protect the baby” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

[309] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 283.



ภาพที่ 137: ท้าวทศรถมอบกระสุนแก่สี่กุมาร

3.3.7.5. สี่พระกุมารเล่นกระสุน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 90)

ตอนสี่พระกุมารเล่นกระสุนในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* มีเนื้อความโดยย่อกล่าวถึง ท้าวทศรถเรียกให้บุตรทั้งสี่มาเข้าเฝ้า และมอบกระสุน (ลูกศร) ให้กับทั้งสี่พระกุมารเพื่อใช้ฝึกยิงศร[310]

จิตรกรรมแสดงภาพท้าวทศรถนั่งอยู่ภายในมุขหน้าปราสาท ด้านหลังมีภาพตัวนางสวมชฎามงกุฎและนางรับใช้เขียนอยู่เต็มปราสาท ด้านหน้าปราสาทปรากฏภาพสี่พระกุมารนั่งพนมมือไปทางท้าวทศรถ (ภาพที่ 137) ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះបាទស្សរតប្តទានឆ្ពរនព្រះរាជបុត្ត”[311]

การออกแบบภาพดังกล่าวสามารถตีความได้ว่า ท้าวทศรถที่นั่งอยู่ภายในปราสาทกำลังโน้มตัวมองไปทางสีกุมารหมายถึงพระองค์กำลังมอบกระสุน ซึ่งเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ฝ่ายท้าวทศรรังสรรค์

---

[310] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[311] “Here, Tossarot give the bow to his sons” อ้างอิงจากVittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

พิศวาสโอรสทั้งสี่นั้น ดั่งดวงชีวันดวงใจ
เชยชมเป็นสุขทุกเวลา จะมีโรคาก็หาไม่
จนพระกุมารจำเริญวัย ชันษานั้นได้สิบสองปี
คิดจะให้พระโอรสราช รู้ศิลปศาสตร์ศรศรี
จะได้ปราบพวกพาลไพรี ให้ธาตรีเป็นสุขสถาวร
จึ่งประทานกระสุนให้ทุกองค์ พ่อจงให้ยิงเล่นต่างศร
ให้แม่นยำชำนาญชาญกร บิดรจะให้เรียนศิลป์ชัย ฯ[312]



ภาพที่ 138: พระรามแกล้งนางค่อมกุจจี

3.3.7.6. พระรามยิงนางค่อมกุจจี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 91)

จิตรกรรมตอนพระรามยิงนางค่อมกุจจีนี้เขียนเป็นลำดับต่อจากตอนท้าวทศรถมอบกระสุนแก่สี่กุมารตรงตามการลำดับเนื้อเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพสี่พระกุมาซึ่งมีพระรามยืดอยู่ทางด้านหน้าในท่าแผลงศร ทิศทางที่พระรามแผลงศรชี้ไปที่ภาพตัวนางสองตัวได้แก่ ตัวภาพแรกมีหลังโก่งค่อมส่วนตัวภาพที่สองมีหลัง

---

[312] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 289.

แบบปกติ ด้านล่างสี่พระกุมารเป็นภาพของเหล่าทหาร ตรงกลางภาพปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះរាមបាញ់គមលេង”[313] (ภาพที่ 138)

ในจิตรกรรมเหตุการณ์ตอนนี้ ตัวภาพสำคัญที่ใช้เล่าเรื่องคือภาพพระรามในท่าแผลงศร มุ่งตรงไปยังภาพนางค่อมซึ่งก็คือนางค่อมกุจจีหญิงรัชใช้คนสนิทของพระนางไกยเกษี แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองจังหวะได้แก่ จังหวะแรกคือภาพพระรามแผลงศรใส่นางกุจจีที่หลังยังค่อมอยู่ สอดคล้องกับเนื้อความที่พรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *พระสุริยวงศ์รังสรรค์*[314]
เล่นอยู่ที่ท้องสนามจันทร์ *ทรงธรรม์ก็ทอดพระเนตรไป*
เห็นนางค่อมนุ่งผ้าตานี *ห่มสีทับทิมหงอนไก่*
ลอยหน้าเท้าแขนยิ้มละไม *จึงตรัสไปแก่สามอนุชา*
พี่จะยิงอี่ค่อมหลังกุ้ง *ให้โก่งนั้นดุ้งไปข้างหน้า*
น้องรักจงทอดทัศนา *ว่าแล้วก็ยิงทันที ฯ”*[315]

จังหวะที่สองคือนางกุจจียืนหลังตรงเพราะศรพระรามที่แผลงใส่ ตรงกับความพรรณนาในวรรณกรรมดังความว่า

“ด้วยเดชานุภาพพระนารายณ์ *ต้องแม่นเหมือนหมายไม่คลาดที่*
โก่งนั้นดุ้งไปข้างนาภี *พระจักรีก็ยิงซ้ำไป ฯ”*
“โก่งนั้นก็กลับคืนมา *นางค่อมหารู้ตัวไม่*
แม่นยำรวดเร็ววองไว *ยิงได้ดังใจทุกสิ่งอัน”*[316]

---

[313] “Here Preah Ream Shoots the hunchbacked.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

[314] พระสุริยวงศ์ในที่นี้หมายถึงพระราม

[315] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโล**ก, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 284.

[316] เรื่องเดียวกัน, หน้า 284.



ภาพที่ 139: สีกุมารเดินทางไปเรียนวิชา

3.3.7.7. สี่กุมารเดินทางไปเรียนศิลปศาสตร์ (สี่กุมารเดินทาง) (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 92)

จิตรกรรมตอนสี่พระกุมารเดินทางไปเรียนศิลปศาสตร์ แสดงภาพสีกุมารเดินทางอยู่กลางป่า (ภาพที่ 139)

การออกแบบตัวภาพของสี่กุมารในเหตุการณ์นี้จะสังเกตได้ว่าช่างได้ออกแบบให้ทั้งสี่สวมชฎายอดเดินหนแทนการไว้ผมจุกต่างไปจากจิตรกรรมตอนสี่พระกุมารเล่นกระสุน สาเหตุที่ช่างออกแบบให้ทั้งสี่สวมศิราภรณ์เป็นชฎายอดเดินหนนั้น อาจเกิดจากความต้องการที่จะสื่อความหมายว่ากำลังเดินทาง และอาจต้องการสื่อว่าทั้งสี่นั้นโตเป็นผู้ใหญ่แล้วจึงได้เปลี่ยนจากการไว้ผมจุกซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นเด็กไปเป็นการสวมชฎาที่เป็นเครื่องทรงแบบตัวละครผู้ใหญ่

การปรากฏของภาพเหตุการณ์ตอนนี้อาจตีความได้ว่าเป็นการส่งต่อเนื้อเรื่องในวัยเด็กของทั้งสี่ที่ชอบเที่ยวเล่น ไปสู่วัยผู้ใหญ่ที่ต้องร่ำเรียนวิชาเพื่อขึ้นปกครองเมือง

3.3.7.8. สี่กุมารเรียนศิลปศาสตร์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 93)

จิตรกรรมสี่พระกุมารเรียบศิลปศาสตร์เป็นการเล่าเรื่องต่อเนื่องจากภาพการเดินทางของสี่พระกุมาร (ภาพที่ 139)

จิตรกรรมแสดงภาพสี่พระกุมารนั่งพนมมืออยู่ด้านหน้าอาศรมซึ่งภายในปรากฏภาพฤๅษีสี่ตน (ภาพที่ 140)



ภาพที่ 140: สี่กุมารเรียนศิลปวิทยา

เมื่อนำการออกแบบองค์ประกอบภาพจิตรกรรมมาเปรียบเทียบกับวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า จิตรกรรมออกแบบแตกต่างไปจากบทวรรณกรรมเนื่องจาก ภายในบทวรรณกรรมนั้นกล่าวว่าทั้งสี่ได้ไปฝากตัวกับฤๅษีสองตนคือ ฤๅษีวสิษฐ์และฤๅษีสวามิตรดังความว่า

“เมื่อนั้น พระวสิษฐ์สวามิตรฤๅษี
ได้ฟังชื่นชมยินดี จึงมีวาจาตอบไป
ซึ่งจะมาอยู่ด้วยตา สารพัดวิชาจะบอกให้
จงตั้งความเพียรมั่นไว้ ก็จะได้สำเร็จดั่งใจคิด ฯ”[317]

แต่ภายในจิตรกรรมกลับเขียนภาพฤๅษีถึงสี่ตน ต่างไปจากที่วรรณกรรมได้กล่าวไว้

การออกแบบให้ปรากฏฤๅษีจำนวนสี่ตนนี้จึงอาจเกิดมาจากความเข้าใจของช่างที่ต้องการให้จำนวนครูผู้สอนคือฤๅษีมีเท่ากับจำนวนของผู้เรียนคือบุตรทั้งสี่ของท้าวทศรถ หรืออาจเกิดจาก

---

[317] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 286.

ความเข้าใจของช่างเขียนว่าฤๅษีผู้เป็นอาจารย์จะต้องเป็นฤๅษีทั้งสี่ที่เคยปรากฏมาก่อนในตอนท้าวอโนมาตันครองเมือง ท้าวทศรถทำพิธีขอบุตร และตอนสมโภชสี่กุมาร



ภาพที่ 141: สี่กุมารกลับเมือง

3.3.7.9. สี่กุมารกลับเมือง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 94)

จิตกรรมเหตุการณ์นี้เขียนขึ้นเป็นลำดับถัดจากตอนสีกุมารเรียนวิชากับฤๅษีตรงกับการลำดับตอนในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แสดงด้วยรูปขอฤๅษีทั้งสี่ตนนั่งอยู่ภายในปะรำทางด้านซ้ายของปราสาท ส่วนสี่กุมารนั่งอยู่ภายในปะรำทางด้านขวาของปราสาท ตรงกลางของปะรำทั้งสองคือมุขเด็จปรากฏภาพท้าวทศรถและมเหสีทั้งสาม ภายในภาพมีข้อความเขียนไว้ว่า “នេះមហាឫស្សីយកព្រះរាមព្រះលក្ខព្រះភិរុតព្រះសុតន្ទ្រតមកថ្វាយព្រះបាទស្សរត”[318] (ภาพที่ 141)

[318] “Here, Maha Ruessi brings back Preah Ream, Preah Leakh, Oreah Sutrut to become King Tossarot.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.



ภาพที่ 142: ขบวนเสด็จพระพรต และพระสัตรุต

3.3.7.10. พระพรต และพระสัตรุตเดินทางไปยังกรุงไกยเกษ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 95)

ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ภายหลังจบตอนสี่พระกุมารเรียนศิลปะวิชาได้กล่าวถึงท้าวไกยเกศนั้นไม่มีผู้สืบราชสมบัติจึงได้ส่งสารไปถึงท้าวทศรถเพื่อขอให้ส่งพระพรตซึ่งเป็นหลานของตนมาช่วยปกครองเมือง เป็นสาเหตุให้พระพรตกับพระสัตรุตต้องออกเดินทาง[319] เพราะฉะนั้นภาพขบวนเสด็จนี้จึงหมายถึงขบวนของพระพรตกับพระสัตรุตที่กำลังเดินทางไปยังกรุงไกยเกษ (ภาพที่ 142)

[319] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 293.



ภาพที่ 143: พระพรต และพระสัตรุตเข้าเฝ้าท้าวไกยเกษ

3.3.7.11. พระพรตและพระสัตรุตเข้าเฝ้าท้าวไกยเกษ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 96)

จิตรกรรมตอนพระพรตและพระสัตรุตเข้าเฝ้าท้าวไกยเกษ เป็นตอนต่อเนื่องจากจิตรกรรมตอนพระพรตและพระสัตรุตเดินทาง และเป็นภาพสุดท้ายในแถวบน บนผนังทิศตะวันออก

จิตรกรรมแสดงภาพปราสาทขนาดใหญ่สื่อความหมายถึงกรุงไกยเกษ ด้านหน้าปราสาทปรากฏภาพมณฑปซึ่งมีท้าวไกยเกษและพระมเหสีนั่งอยู่ภายใน ด้านหน้ามณฑปของท้าวไกยเกษปรากฏปะรำซึ่งมีพระพรตและพระสัตรุตนั่งพนมมือ ภายในภาพปรากฏข้อความว่า “នេះទាហានតង្ហេរព្រះភីរុតព្រះសុតទ្រតតនៅសោយ្យរាជនគរកៃ្យកែស”[320] (ภาพที่ 143) ซึ่งการออกแบบดังกล่าวตรงตามบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

[320] “The armies escort Preah Phirut, Preah Sutrut to be crowned at Kay Key Kingdom.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

3.3.8. จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวบน

3.3.8.1. ทศกัณฐ์สั่งนางกากนาสูรไปรบกวนพวกฤๅษี(ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 97)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์สั่งนางกากนาสูรไปรบกวนฤๅษี แสดงด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่ สื่อความหมายถึงกรุงลงกา ด้านหน้าปราสาทปรากฏปะรำทรงโรง ภายในปรากฏทศกัณฐ์กับนางมณโฑซึ่งสวมชฎามงกุฎ และนางกาลอัคคีสวมชฎายอดนาคนั่งอยู่ภายในปราสาท ด้านหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพนางกากนาสูรซึ่งมีหน้าเป็นยักษ์กายเป็นสตรี ใต้ปะรำทศกัณฐ์ปรากฏข้อความว่า “រាពប្រឹកាក្កណាសូរនៅបំផ្លាញពិធីមហាឫស្សី”[321] (ภาพที่ 144)



ภาพที่ 144: ทศกัณฐ์สั่งนางกากนาสูรไปรบกวนฤๅษี

การออกแบบดังกล่าว สามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“คิดแล้วผินพักตร์มาบัญชา สั่งนางกากนาใจหาญ
ท่านจงพาพวกบริวาร ไปเที่ยวจังทานพระมุนี
ให้เสียกิจกรรมจำเริญพรต ทุกอาศรมบทพระฤๅษี

[321] “Reap asks Kakkanasor to go to destroy the ritual of Maha Ruessi” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), 240.

เจ็ดวันชวนกันไปโฉบดี อย่าให้มีสุขสถาพร ฯ”[322]



ภาพที่ 145: ฤษีขอให้ช่วยปราบนางกากนาสูร

3.3.8.2. ฤษีขอพระราม พระลักษมณ์ปราบนางกากนาสูร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 98)

จิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพปราสาทขนาดใหญ่ ภายในปรากฏภาพท้าวทศรถและพระมเหสีนั่งอยู่ภายในมุขเด็จ ด้านหน้าท้าวทศรถปรากฏภาพฤษีหนึ่งตนเป็นผู้มาขอพระรามกับพระลักษมณ์ ด้านหลังท้าวทศรถกับมเหสีปรากฏภาพพระรามกับพระลักษมณ์ ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความว่า “មហាឫសីអញ្ជើញព្រះរាមព្រះលក្ខនៅបំផ្លាញកក្កណាសូរ”[323] (ภาพที่ 145)

เมื่อนำองค์ประกอบในจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่าการแสดงภาพฤษีมาขอความช่วยเหลือเพียงตนเดียวแตกต่างไปจากเนื้อความในวรรณกรรม

---

[322] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 301.

[323] Maha Ruessi invites Preah Ream and Preah leakkh to go to destroy Kakkanasor” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ที่กล่าวชัดเจนว่าฤษีวสิษฐ์และฤษีสวามิตรเป็นผู้มาขอความช่วยเหลือ[324] หากแต่สอดคล้องกับวรรณกรรม*เรียมเกร*ฺติ์ที่กล่าวถึงฤษีวิสวามิตร (Bisvamitr) ได้เดินทางมาขอให้พระรามช่วยปราบนางกากนาสูรแต่เพียงผู้เดียว[325] จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าการออกแบบเหตุการณ์นี้น่าจะมาจากวรรณกรรม*เรียมเกร*ฺติ์มากกว่าวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

3.3.8.3. พระรามและพระลักษมณ์ปราบนางกา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 99)

จิตรกรรมตอนพระรามและพระลักษมณ์ปราบนางกากนาสูรยังคงใช้วรรณกรรม*เรียมเกร*ฺติ์เป็นแหล่งอ้างอิงในการเขียนภาพเหตุการณ์เนื่องจากแสดงด้วยรูปของฤษีสี่ตน ต่างไปจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์*ที่กล่าวถึงฤษีเพียงสองตน

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพพระราม และพระลักษมณ์ในท่าแผลงศรตรงไปยังภาพของเหล่ากาที่อยู่ในศาลา ด้านล่างศาลาปรากฏภาพยักษ์ และภาพอีกาที่มีใบหน้าเป็นยักษ์นอนแลบลิ้นซึ่งสื่อความหมายว่าเสียชีวิต ใต้ภาพพระรามและพระลักษมณ์ปรากฏข้อความว่า “ នេះព្រះរាមព្រះលក្ស ថ្លែងសរសំឡាប់កក្កណាសូរ”[326] (ภาพที่ 146)

---

[324] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 303.

[325] Judit m. Jacob, “***Reamker: The Cambodian version of Ramayana***” (New York: RoutledgeCurzon, 2006), Page 1.

[326] “Here,Preah Ream and Preah Leaks shoot arrows to kill Kakkanasot.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.



ภาพที่ 146: พระราม พระลักษมณ์ปราบนางกา



ภาพที่ 147: พระรามลาท้าวทศรถ

3.3.8.4. พระรามลาท้าวทศรถ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 100) ไม่มีในรามเกียรติ์

จิตรกรรมตอนพระรามลาท้าวทศรถนี้แสดงด้วยภาพของพระรามพนมมือไหว้ท้าวทศรถและพระมเหสีทั้งสาม ด้านหลังของท้าวทศรถ และมเหสีปรากฏภาพตัวละครพระอาจหมายถึงพระลักษมณ์ (ภาพที่ 147)

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า การลำดับตอนของจิตรกรรมที่เขียนตอนพระรามลาท้าวทศรถต่อจากตอนพระรามและพระลักษมณ์ปราบนางกากนาสูรไม่สอดคล้องกับ

ลำดับตอนในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรติ์*ซึ่งทั้งสองวรรณกรรมจะเล่าถึงตอนพระรามยกศร และพระรามแต่งสีดาก่อนเหตุการณ์พระรามลาท้าวทศรถเพื่อออกป่า จึงอาจเป็นไปได้ที่การลำดับตอนเช่นนี้อาจเกิดจากความเข้าใจของช่างเขียนเองว่าพระรามต้องออกป่าก่อนถึงค่อยพบกับสีดา

3.3.8.5. พระราม พระลักษมณ์ออกจากเมือง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 101)

จิตรกรรมตอนพระรามและพระลักษมณ์ออกจากเมืองนี้ แสดงภาพพระรามกับพระลักษมณ์เดินทางอยู่กลางป่า ระหว่างทั้งสองปรากฏข้อความว่า “ព្រះរាមព្រះលក្ឃតើរទេស”[327] ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นการเล่าเรื่องต่อเนื่องจากตอนพระรามลาท้าวทศรถ (ภาพที่ 148)



ภาพที่ 148: พระราม พระลักษมณ์ออกจากเมือง

[327]“Here Preah Ream and Preah Leak persue a wandering life” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.



ภาพที่ 149: พระราม และพระลักษมณ์ผิงไฟ

3.3.8.6. พระรามและพระลักษมณ์ผิงไฟ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 102)

จิตรกรรมตอนพระราม และพระลักษมณ์ผิงไฟเป็นการเล่าเหตุการณ์การใช้ชีวิตในป่าของพระรามภายหลังออกจากเมืองซึ่งน่าจะเกิดจากความจงใจออกแบบของช่างเอง และไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เกรียมเกรต์*แต่อย่างใด

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพทั้งสองกำลังใช้มืออังกอฟไฟ ด้านใต้ศาลาปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះរាមព្រះលក្ខអ្នាំភ្លើង”[328] (ภาพที่ 149)

นอกเหนือจากภาพของพระรามและพระลักษมณ์ที่นั่งอังไฟในศาลาแล้ว ยังปรากฏภาพของตัวพระที่ยืนเอามือเกี่ยวเสาศาลาทางด้านซ้ายอีกหนึ่งตัวภาพซึ่งไม่ปรากฏลักษณะทางประติมานวิทยาเฉพาะที่สามารถบ่งบอกได้ว่าเป็นใครได้อย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาจากการที่ถือศรอยู่ในมือ และมีผิวสีนวลจันทร์ก็อาจตีความได้ว่าเป็นพระลักษมณ์โดยเทียบกับภาพเหตุการณ์ก่อนหน้าในตอนพระรามและพระลักษมณ์เดินทางใน

---

[328] “Here, Preah Ream and Preah Leak warm up by the fire” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

ป่า (ภาพที่ 148) ส่วนการแสดงกิริยาของพระลักษมณ์ที่ยืนเกี่ยวเสาศาลานั้นก็อาจตีความได้ว่ากำลังเฝ้าระวังภัยให้กับพระรามอยู่



ภาพที่ 150: พระรามยกศร

3.3.8.7. พระรามยกศร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 103)

ถัดจากจิตรกรรมตอนพระรามและพระลักษมณ์ออกเดินทางในป่า ช่างเขียนเลือกเล่าเรื่องตอนพระรามยกศร โดยจิตรกรรมแสดงภาพพระรามกำลังเอื้อมมือไปจับศรและพระรามแผลงศร ด้านหลังพระรามมีพระลักษมณ์ยืนร่วมอยู่ในเหตุการณ์ เบื้องหน้าพระรามปรากฏภาพฤๅษีชนกนั่งอยู่ภายในศาลาร่วมเป็นพยานในการยกศรด้วย ด้านล่างของศาลาปรากฏภาพบุคคลที่ออกแบบเครื่องแต่งกายคล้ายชาวต่างชาติอาจตีความได้ว่าเป็นกษัตริย์จากแคว้นต่าง ๆ ที่เดินทางมาเข้าร่วมพิธีตามที่

มีกล่าวอยู่ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*[329] ภายในภาพปรากฏข้อความว่า “ព្រះរាមបាន សែតាញ្ឈមហាឥស្សិបន្តើរនៅវ”[330] (ภาพที่ 150)

การออกแบบองค์ประกอบภาพดังกล่าวแม้จะมีความคล้ายคลึงกับเนื้อความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ก็มีข้อแตกต่างในเรื่องของสถานที่ที่ทำพิธียกศรที่ไม่ได้กระทำในกรุงมิถิลาตามดังในวรรณกรรม

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งที่ทำให้ไม่อาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมตอนนี้ใช้วรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* มาเป็นต้นแบบคือ ไม่ปรากฏฤาษีวษิสฐ์และฤาษีสวามิตรซึ่งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*กล่าวว่าเป็นผู้ที่พาพระรามและพระลักษมณ์เดินทางมุ่งไปยังกรุงมิถิลาเพื่อเข้าร่วมในพิธีการยกศรเลือกคู่[331] จึงอาจเป็นไปได้ว่า ภาพเหตุการณ์นี้น่าจะเกิดจากการตีความของช่างเขียนเองว่า ฤาษีชนกไม่ได้กลับเข้าเมือง และในระหว่างเดินป่า พระรามได้มาพบเข้ากับฤาษีชนกซึ่งขณะนั้นกำลังจัดพิธียกศรอยู่ที่อาศรมของตนในกลางป่า

อนึ่ง การออกแบบให้ท้าวชนกยังคงครองเพศเป็นฤาษีในพิธียกศรยังต่างจากในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่าฤาษีชนกได้ลาบวช และกลับไปปกครองกรุงมิถิลาในฐานะกษัตริย์ แล้วจึงค่อยจัดพิธียกศร[332] การออกแบบท้าวชนกที่ยังคงครองเพศเป็นฤาษี และจัดพิธีขึ้นที่อาศรมแทนกรุงมิถิลาในจิตรกรรมนี้จึงอาจเกิดจากความคำนึงของช่างที่ต้องการให้ผู้มองจิตรกรรมเข้าใจว่าฤาษีองค์นี้คือฤาษีชนกผู้ที่ชุบเลี้ยงสีดาซึ่งเคยปรากฏมาแล้วในจิตรกรรมตอนฤาษีชนกพบผอบลอยน้ำจนถึงฤาษีชนกฝังสีดา และอาจเพราะในจิตรกรรมไม่ได้เล่าเรื่องตอนที่ฤาษีชนกลาบวชกลับไปครองกรุงมิถิลา ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้ช่างเลือกแสดงท้าวชนกในเพศฤาษี

อย่างไรก็ตาม แม้เหตุการณ์ดังกล่าวจะเป็นการเล่าถึงการเลือกคู่ของนางสีดาแต่จิตรกรรมกลับไปแสดงภาพนางสีดาเลย ทำให้อาจตีความภาพเพิ่มเติมได้ว่า ฤาษีชนกอาจจงใจซ่อนสีดาไว้ไม่ให้ผู้มาเข้าร่วมพิธียกศรเห็นจนกว่าจะจบพิธีและรู้ผลว่าใครเป็นผู้ที่ยกศรได้

---

[329] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 322.

[330] “Here, Preah Ream lift the bow.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

[331] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 322.

[332] เรื่องเดียวกัน, หน้า 317-322.

3.3.8.8. พระรามเข้าพบฤๅษี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 104)

จิตรกรรมตอนพระรามเข้าพบฤๅษีเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนพระรามทำพิธียกศร เพราะฉะนั้นการออกแบบตัวภาพยังคงใช้ตัวละครจากตอนพระรามยกศรมาเป็นตัวดำเนินเนื้อเรื่อง กล่าวคือ มีฤๅษีชนกนั่งอยู่ภายในอาศรม เบื้องหน้าฤๅษีปรากฏพระรามนั่งพนมมืออยู่ ส่วนพระลักษมณ์ก็นั่งพนมมือเช่นเดียวกันแต่อยู่ในที่นั่งที่ต่ำกว่าพระราม ด้านซ้ายของอาศรมมีข้อความเขียนไว้ว่า “ព្រះរាមចូលមកថ្វាយបង្គំមមហាឥសី”[333] (ภาพที่ 151)



ภาพที่ 151: พระรามเข้าพบฤๅษีชนก

[333] “Preah Ream comes to pay respect to Maha Eysey (Maha Ruessi).” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

3.3.8.9. พระรามพบสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 105)

จิตรกรรมตอนพระรามพบสีดาเขียนขึ้นเป็นลำดับถัดจากตอนพระรามเข้าเฝ้าพระฤๅษีชนก

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพพระรามกำลังจับข้อมือของสีดาซึ่งนั่งอยู่ภายในศาลา ด้านหน้าของศาลาปรากฏภาพหญิงค่อมอาจหมายถึงหญิงรับใช้ ด้านหลังของศาลาปรากฏภาพฤๅษีชนกกำลังเด็ดดอกไม้ (ภาพที่ 152)

เนื่องจากจิตรกรรมเหตุการณ์นี้เป็นการเล่าเรื่องต่อเนื่องจากตอนพระรามยกศร และพบฤๅษีจึงน่าจะเกิดขึ้นจากการตีความของช่างเขียนเองเช่นเดียวกัน



ภาพที่ 152: พระรามพบสีดา

3.3.8.10. สามกษัตริย์ออกป่า (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 106)

จิตรกรรมในตอนสามกษัตริย์ออกป่าแสดงด้วยภาพพระราม พระลักษมณ์ และสีดากำลังเดินอยู่กลางป่า ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความเขียนไว้ว่า “ព្រះរាមបានសែគាព្យមហាឥស្សីបន្តើរនៅវ”[334] (ภาพที่ 153)

จิตรกรรมตอนนี้เป็นการเล่าเหตุการณ์ต่อเนื่องมาจากตอนพระ



ภาพที่ 153: พระราม พระลักษมณ์ และสีดาออกเดินป่า

3.3.8.11. พระพรต และพระสัตรุตเข้าเฝ้าพระราม และพระลักษมณ์ (ภาพที่ แผนผังที่ 1 หมายเลข 107)

ตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* ก่อนจะถึงตอนพระพรตและพระสัตรุตเข้าเฝ้าพระราม จะกล่าวถึงตอนการสวรรคตของท้าวทศรถ ประกอบไปด้วยเหตุการณ์สำคัญซึ่งเป็นเหตุให้ทั้งสองพระองค์ต้องออกเดินทางได้แก่ พระพรตและพระสัตรุตเดินทาง

---

[334] “Preah Ream receives Seta from Maha Eysey and walks away” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

จากเมืองไกยเกษมายังเมืองอยุธยา นางไกยเกษีแจ้งข่าวได้ราชสมบัติแก่พระพรต ถวายเพลิงพระศพท้าวทศรถ และพระพรตและพระสัตรุตเชิญฤๅษีวสิษฐ์และสวามิตรเดินทางตามพระราม

เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไปข้างต้นกลับไม่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรม และข้ามไปเล่าเรื่องตอนพระพรต และพระสัตรุตเข้าเฝ้าพระราม

การที่ละเหตุการณ์สำคัญหลายเหตุการณ์อาจเพราะช่างเล็งเห็นว่า พื้นที่ของภาพไม่เพียงพอเพราะเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับท้าวทศรถสวรรคตจะต้องใช้ช่องภาพหลายช่องเพื่อเล่าเรื่อง ทั้งยังต้องเขียนฉากให้อยู่ในกรุงอยุธยา ช่างจึงได้แก้ปัญหาโดยเลือกเล่าเรื่องตอนพระพรตและพระสัตรุตเดินทางมาพบพระรามแทนเพราะ ฉากเหตุการณ์สามารถใช้ฉากป่าที่มีความเชื่อมโยงกับตอนพระราม สีดาและพระลักษมณ์เดินป่า

จิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพพระราม พระลักษมณ์ และสีดา ด้านหน้าพระรามปรากฏภาพพระพรตกับพระสัตรุต ด้านหลังพระสัตรุตปรากฏภาพทหารที่ตามเสด็จ ด้านล่างของจิตรกรรมปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះភីរុទ្ធជព្រះសុតន្ទ្រតមកតាមព្រះរាមនៅនគរវិញ ព្រះរាមមិនព្រមនៅវិញ”[335] (ภาพที่ 154)

การออกแบบองค์ประกอบภาพจิตรกรรมตอนนี้แตกต่างไปจากที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวไว้ว่าพระมารดาทั้งสามของท้าวทศรถ ร่วมเดินทางมาพร้อมกับพระพรตและพระสัตรุตด้วย[336] แต่ภาพจิตรกรรมแสดงด้วยภาพของพระพรต และพระสัตรุตเพียงสององค์อาจเนื่องจากข้อจำกัดของพื้นที่ที่มีน้อย ช่างจึงเลือกนำเสนอตัวละครหลักคือพระพรตกับพระสัตรุตเพียงอย่างเดียวโดยละพระมเหสีทั้งสามออกไป

---

[335] “Here, Preah Phiruth and Preah Sutrut come come to ask Preah Ream to go back but Preah Ram refuse.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 240.

[336] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 475-477.



ภาพที่ 154: พระพรต และพระสัตรุตเฝ้าพระราม พระลักษมณ์ และสีดา

3.3.8.12. ขบวนเสด็จพระพรต และพระสัตรุต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 108)

จิตรกรรมถัดจากตอนพระพรตและพระสัตรุตเข้าเฝ้าพระรามคือจิตรกรรมตอนขบวนเสด็จพระพรตและพระสัตรุต

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพพระพรตและพระสัตรุตประทับบนราชรถเทียมม้า ด้านล่างราชรถปรากฏริ้วขบวนทหารที่ตามเสด็จ ใต้ขบวนเสด็จปรากฏข้อความว่า “ព្រះភីរុទ្ធជព្រះសុទ្ធទ្រុទ្ធទោរតាមព្រះរាម”[337] (ภาพที่ 155)

ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกร์*ได้กล่าวถึงสาเหตุที่พระพรตกับพระสัตรุตต้องออกเดินทางภายหลังจากเหตุการณ์พระรามออกป่าและอภิเษกนางสีดาว่าภายหลังจากที่ทั้งสองพระองค์เมื่อทราบความว่าพระรามถูกเชิญออกจากกรุงอยุธยา ทั้งสองจึงเดินทางมาเชิญพระรามกลับไปครองราชยังกรุงอยุธยาซึ่งเป็นตอนที่เขียนขึ้นก่อนจิตรกรรมภาพนี้ (ภาพที่ 154)

[337] “Preah Phiruth and Preah Sutrut come to find Preah Ream.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.



ภาพที่ 155: ขบวนเสด็จพระพรตและพระสัตรุต

การที่ช่างเขียนเรียงลำดับเหตุการณ์ของจิตรกรรมตอนพระพรตและพระสัตรุตเดินทางหลังตอนพระพรตและพระสัตรุตเข้าเฝ้าพระรามต่างไปจากการลำดับเรื่องในวรรณกรรมเช่นนี้ อาจเกิดจากแนวคิดในการวางโครงสร้างภาพเล่าเรื่องแบบมุ่งเข้าหาจุดศูนย์กลางของตอนนั้น ๆ ซึ่งเป็นกรรมวิธีเดียวกันกับที่ใช้เล่าเรื่องตอนการศึกต่าง ๆ โดยในกรณีของตอนนี้ ภาพศูนย์กลางของเหตุการณ์คือตอนพระพรตและพระสัตรุตเข้าเฝ้าพระราม ซึ่งกรรมวิธีดังกล่าวจะได้รับการอภิปรายโดยละเอียดในการวิเคราะห์ของบทวิเคราะห์ถัดไป

3.3.8.13 พระลักษมณ์พาพระรามและสีดาข้ามแม่น้ำ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 109)

จิตกรรมตอนพระลักษมณ์จูงแพข้ามแม่น้ำเขียนขึ้นถัดจากภาพขบวนเสด็จของพระพรตและพระสัตรุต

จิตรกรรมแสดงภาพแม่น้ำขนาดใหญ่ ภายในปรากฏภาพพระลักษมณ์กำลังจูงแพซึ่งมีพระรามและสีดาประทับอยู่ทางด้านบน ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความว่า “ព្រះលក្ខអូសក្បូនចំម្ពុងព្រះរាមជៅម្ខាងស្ទឹង”[338] (ภาพที่ 156)

[338] “Preah Leak pulls the raft to bring Preah Ream to the other side of river.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 240.



ภาพที่ 156: พระลักษมณ์พาพระราม และสีดาข้ามแม่น้ำ

เนื้อเรื่องตอนที่เล่าถึงการข้ามแม่น้ำของพระรามแม้ว่าจะมีกล่าวถึงในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* หากแต่มีเนื้อหาแตกต่างออกไปจากที่จิตรกรรมได้ถ่ายทอดเหตุการณ์ออกมา

ภายในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*กล่าวถึงเหตุการณ์การข้ามแม่น้ำในระหว่างการเดินทางของพระราม พระลักษมณ์ และสีดาว่าพระไทรเทเวศหรือเทวดารักษาต้นไทร เห็นพระรามเดินทางมายังแม่น้ำอมฤกแต่ไม่มีพาหนะที่จะใช้ข้ามจึงได้เนรมิตเรือให้พระราม วรรณกรรมยังกล่าวต่ออีกว่าเรื่อนั้นได้พระพายช่วยพัดให้ล่องข้ามแม่น้ำแสดงว่าเรือในทีนี้ต้องเป็นเรือที่มีใบเพื่อรับแรงลม[339] เหตุการณ์ในจิตรกรรมนี้จึงไม่ใช่การเขียนตามเนื้อเรื่องที่ปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

อย่างไรก็ตาม การแสดงออกให้พระลักษมณ์ลงไปในน้ำ และเป็นผู้จูงแพนี้กลับพบในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ซึ่งเล่าไว้ชัดเจนว่า พระลักษมณ์ไม่ต้องการให้พระรามสัมผัสกับน้ำเพราะกลัวสัตว์และอันตรายจะเข้าทำร้าย พระลักษมณ์จึงได้ต่อแพ และเชิญให้พระรามกับสีดาประทับบนแพส่วนตัวพระลักษมณ์จะเป็นผู้จูงแพข้ามแม่น้ำ[340] เพราะฉะนั้น จิตรกรรมตอนนี้จึงเขียนขึ้นตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* หากแต่การลำดับตอนนั้นไม่ตรงกับวรรณกรรมจึงอาจเป็นไปได้ที่การนำเหตุการณ์นี้มานำเสนอในจิตรกรรม น่าจะเกิดจากความเข้าใจของช่างเอง

---

[339] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 496-497.

[340] Judit M. Jacob, "***Reamker (Rāmakerti the Cambodian version of Rāmāyana)" (***New York: RoutledgeCurzon, 2006), Page 24.

3.3.8.14. พระราม พระลักษมณ์ และสีดาพบสำมนักขา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 110)

จิตรกรรมตอนพระราม พระลักษมณ์และสีดาพบสำมนักขาเขียนขึ้นถัดจากภาพพระลักษมณ์จูงแพพาพระรามข้ามแม่น้ำ

ภายในจิตรกรรม แสดงภาพนางสำมนักขาซึ่งก็คือตัวนางที่มีเขี้ยว ยืนผายมือไปด้านหน้าคล้ายกับกำลังพูดเชื้อเชิญพระรามโดยมีนางสีดาและพระลักษมณ์ยืนอยู่ทางด้านหลัง ภายในจิตรกรรมปรากฏข้อความว่า “ នេះលួរបណ្ដាមកដព្រះរាម”[341] (ภาพที่ 157)



ภาพที่ 157: พระราม พระลักษมณ์ และสีดาพบสำมนักขา

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า การลำดับเรื่องราวนั้นไม่ตรงกัน เนื่องจากในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*ได้เล่าถึงเหตุการณ์ก่อนที่พระรามจะพบกับสำมนักขาว่ามีการศึกกับยักษ์หลาย ๆ ตน เช่นยักษ์พิราพเป็นต้น อีกทั้งเมื่อตรวจสอบกับวรรณกรรม

[341] “Here, Sorbannaka come to seduce Preah Ream.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok : River books, 2015), Page 240.

*เรียมเกรฺติ์*พบว่าลำดับตอนนั้นก็ไม่ตรงเช่นกันเนื่องจาก วรรณกรรมจะเล่าถึงตอนพระพรตและพระสัตรุตเดินทางมาพบพระรามก่อน เพราะฉะนั้น การที่ช่างเขียนเลือกแสดงภาพเหตุการณ์พระรามพบสำมนักขาจึงอาจเกิดจากแนวคิดของช่างเขียนที่ต้องการเร่งรัดเข้าเรื่องราวสำคัญของรามเกียรติ์คือมุ่งไปที่การศึกเพื่อช่วยนางสีดา

อนึ่ง การออกแบบให้นางสำมนักขาแปลงรูปกายเป็นมนุษย์ปรากฏอยู่ทั้งในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* จึงไม่อาจกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าภาพเหตุการณ์นี้เขียนขึ้นโดยมีแหล่งบัลดาลใจมาจากวรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่ง



ภาพที่ 158: ทศกัณฐ์สอดแนมพระราม

3.3.8.15. ทศกัณฐ์วางแผนลักสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 111)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์วางแผนลักสีดาเขียนขึ้นถัดจากตอนสำมนักขาพบพระราม จิตรกรรมแสดงภาพทศกัณฐ์เหาะลงมาแอบอยู่หลังต้นไม้ และจ้องมองไปที่ศาลาซึ่งภายในปรากฏภาพ

พระรามและสีดา ด้านหน้าพระรามเป็นภาพพระลักษมณ์ ด้านล่างของศาลาปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះរាក្ខមកលួចមើលព្រះរាម”[342] (ภาพที่ 158)

ตามบทวรรณกรรมทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* กล่าวถึงเหตุการณ์ก่อนทศกัณฐ์จะลักสีดาตรงกันว่า พระรามได้ฝากให้พระลักษมณ์ช่วยดูแลสีดาในระหว่างที่ตนไม่อยู่ อาจเทียบได้กับการแสดงกิริยาของพระรามในจิตรกรรมที่โน้มตัวลงไปหาพระลักษมณ์ที่กำลังพนมมือ ซึ่งอาจตีความได้ว่ากำลังออกคำสั่งพระลักษมณ์

อย่างไรก็ตามเหตุการณ์ทศกัณฐ์แอบลักนางสีดาเป็นเหตุการณ์ที่เป็นใจความสำคัญซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณกรรมเล่าเรื่องพระรามทุกฉบับ เพราะฉะนั้นจึงไม่อาจกล่าวได้ว่าภาพเหตุการณ์ตอนนี้ในจิตรกรรมวัดโบร์ เขียนขึ้นตามวรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่ง

3.3.8.16. ทศกัณฐ์ลักสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 112)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์ลักสีดา แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองจังหวะได้แก่ จังหวะแรกคือภาพทศกัณฐ์เข้าไปจับตัวนางสีดา (ภาพที่ 159 มุมซ้ายล่างของภาพ) และจังหวะที่สองคือภาพทศกัณฐ์อุ้มนางสีดาเหาะขึ้นไปในอากาศ (ภาพที่ 159 มุมบนขวาของภาพ) เบื้องหน้าของทศกัณฐ์ปรากฏภาพนกสดายุบินเข้ามาขวาง (ภาพที่ 160 ด้านบนซ้ายของภาพ) ด้านล่างของภาพทศกัณฐ์จับนางสีดาปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះរាម្ចាបសេតាឮរហោះទៅ”[343]

---

[342] “Here, Reap comes to spy on Preah Ream.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 240.

[343] “Here, Reap kidnaps Seta, carries her off and flies away.” อ้างอิงจาก **Ibid**., Page 240.



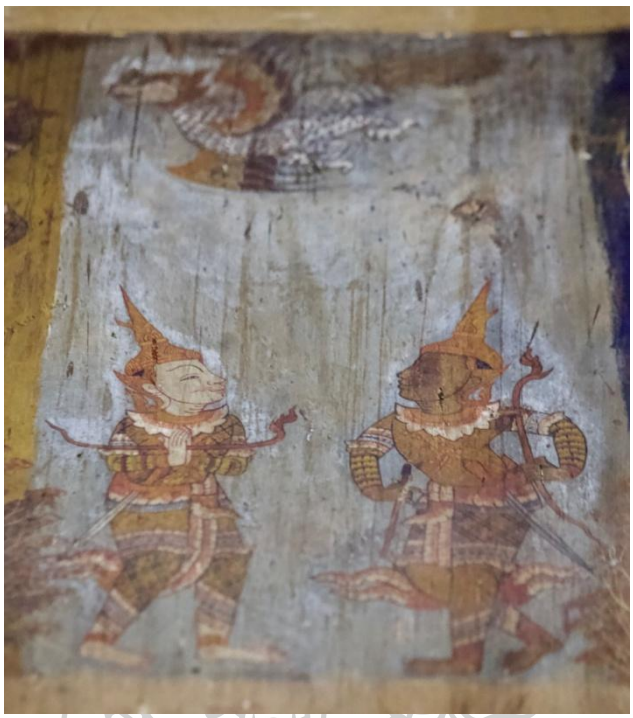
ภาพที่ 159: ทศกัณฐ์ลักสีดา

การตีความเหตุการณ์ตอนนี้เป็นเช่นเดียวกับจิตรกรรมตอนทศกัณฐ์ลอบวางแผนลักนางสีดา (ภาพที่ 158) เนื่องจากเป็นเหตุการณ์สำคัญที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ทั้งสองฉบับ เพราะฉะนั้นจึงไม่อาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมตอนนี้เจาะจงใช้วรรณกรรมเล่มใดเล่มหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*กล่าวถึงเหตุการณ์ทศกัณฐ์เข้าลักนางสีดาตรงกันว่า ทศกัณฐ์แปลงกายเข้าไปลักตัวนางสีดา[344] ต่างไปจากจิตรกรรมที่ไม่ได้แสดงออกเป็นภาพฤษี (ทศกัณฐ์แปลง) ความแตกต่างดังกล่าวอาจทำให้ตั้งข้อสังเกตได้ว่า การออกแบบภาพเหตุการณ์นี้น่าจะเกิดขึ้นจากความจงใจของช่างที่อาจคำนึงถึงความต่อเนื่องของตัวภาพจากเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์วางแผนลักสีดากล่าวคือ หากเขียนภาพทศกัณฐ์แปลงเป็นฤษีอาจทำให้ผู้ดูจิตรกรรมเกิดความสับสนได้ จึงคงภาพทศกัณฐ์ไว้

---

[344] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 582 และ Judit M. Jacob, "***Reamker (Rāmakerti the Cambodian version of Rāmāyana)***" (New York: RoutledgeCurzon, 2006), Page 61.



ภาพที่ 160: พระลักษมณ์พบพระรามกลางป่า (ส่วนล่างของภาพ) และภาพนกสดายุบินมาขวางทศกัณฐ์ (ส่วนบนของภาพ)

3.3.8.17. พระลักษมณ์เดินทางมาช่วยพระราม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 113)

จิตรกรรมตอนนี้เป็นการเล่าเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดา แสดงภาพของพระลักษมณ์พนมมือไปยังพระราม (ภาพที่ 160 ครึ่งล่างของภาพ) สามารถตีความได้ว่าน่าจะหมายถึงตอนพระลักษมณ์เดินทางมาช่วยพระรามตามคำสั่งของนางสีดา

เมื่อดูตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*พบว่าเหตุการณ์พระลักษมณ์เดินทางมาช่วยพระรามนี้จะเกิดขึ้นภายหลังจากที่พระรามแผลงศรปราบยักษ์มารีศที่แปลงเป็นกวางทองมาล่อให้พระรามออกห่างจากนางสีดาหรือที่รู้จักกันในชื่อตอนพระรามตามกวาง ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวกลับถูกเขียนขึ้นภายหลังจากภาพเหตุการณ์พระลักษมณ์มาช่วยพระราม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 114)

สาเหตุที่ภาพพระลักษมณ์เดินทางมาช่วยพระรามเขียนขึ้นมาก่อนภาพเหตุการณ์พระรามตามกวาง ต่างไปจากการเรียงลำดับเหตุการณ์ในวรรณกรรมเนื่องมาจาก การออกแบบวิธีเล่าเรื่องของช่างโดยใช้การวางโครงสร้างแบบมุ่งเข้าหาจุดศูนย์กลางเช่นเดียวกับตอนพระพรต และพระสัตรุตเดินทางมาเชิญพระรามกลับเมือง เพราะฉะนั้นการเขียนลำดับภาพเหตุการณ์ที่ต่างไปจากวรรณกรรมเช่นนี้ จึงไม่ได้เป็นการเขียนที่เกิดจากความเข้าใจคลาดเคลื่อนของช่างเขียนแต่อย่างใด

3.3.8.18. พระรามตามกวาง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 114)

จิตรกรรมตอนพระรามตามกวางนี้แสดงด้วยรูปพระรามในท่าแผลงศรมุ่งตรงไปหาภาพของยักษ์ที่มีร่างกายครึ่งท่อนล่างเป็นขาสัตว์ ใต้ภาพพระรามปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះព្រះរាបញ្ច្រឿ”[345] (ภาพที่ 161)

เนื่องจากตอนพระรามตามกวางนี้ ปรากฏอยู่ทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* เพราะฉะนั้นจิตรกรรมตอนนี้จึงไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเขียนตามวรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่งโดยเฉพาะ



ภาพที่ 161: พระรามแผลงศรใส่มารีศ

3.3.8.19. พระรามพบสดายุ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 115)

จิตรกรรมตอนพระรามพบนกสดายุนี้เขียนขึ้นถัดจากภาพของพระรามตามกวาง

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพพระราม และพระลักษมณ์ยืนอยู่หน้านกสดายุ ด้านล่างมีข้อความเขียนว่า “នេះព្រះរាមព្រះលក្ខគើរមកជួបនិងជតាយុះបាកស្លាប”[346] (ภาพที่ 162)

---

[345] “Here, Preah Ream shoot the deer.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[346] “Here, Preah Ream and Preah Leak encounter Jatayu with the broken wing.” อ้างอิงจาก **Ibid.**, Page 241.

แม้ว่าตอนนกสดายุพบพระรามจะปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และ*เรียมเกรฺติ์* หากแต่ทั้งสองวรรณกรรมนั้นมีรายละเอียดแตกต่างกัน โดยในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*กล่าวว่าเมื่อนกสดายุพบพระรามจึงได้มอบแหวนที่ทศกัณฐ์ถอดจากนิ้วนางสีดามแล้วขว้างใส่ตน[347] ส่วนในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*นั้นไม่ได้กล่าวถึงการมอบสิ่งของแต่ประการใด[348] เพราะฉะนั้นการออกแบบให้ตัวภาพนกสดายุคาบสิ่งของอยู่ในปากจึงน่าจะเป็นการออกแบบภายใต้แรงบัลดาลใจจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มากกว่า ส่วนสาเหตุที่ช่างเลือกเขียนภาพผ้าสไบแทนแหวนนั้นก็อาจเกิดจากความคิดของช่างที่อาจมองเห็นว่า ถ้าเขียนภาพแหวนอาจทำให้ผู้ชมจิตรกรรมมองภาพได้ไม่ชัดเท่าภาพผ้าสไบก็ได้



ภาพที่ 162: พระรามพบนกสดายุ

3.3.8.20. หนุมานก่อกวนพระราม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 116)

จิตรกรรมตอนพระรามพบหนุมานนี้เขียนขึ้นเป็นลำดับถัดจากตอนพระรามพบสดายุตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

---

[347] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 5.

[348] โปรดดู Judit M. Jacob, ***"Reamker (Rāmakerti the Cambodian version of Rāmāyana)"*** (New York: RoutledgeCurzon, 2006), Page 69-70.

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพพระรามนอนอยู่ใต้ต้นไม้ ด้านหลังปรากฏภาพพระลักษมณ์กำลังน้าวศรชี้ไปยังหนุมานทีเกาะอยู่บนต้นไม้ (ภาพที่ 163)

การแสดงภาพพระรามนอนเอนกายเทียบได้กับความพรรณนาในวรรณกรรมดังความว่า

“พระพายชายพัดมาเฉื่อยเฉื่อย ค่อยสบายคลายเหนื่อยที่หิวอ่อน
จึ่งมีวาจาอันสุนทร ดูกรอนุชาวิลาวัณย์
วันนี้ตัวพี่ไม่สบาย จะเอนกายให้ค่อยเกษมสันต์
พอชายบ่ายแสงสุริยัน จึ่งจะพากันจรลี
จะขอพาดเศียรลงเหนือตัก น้องรักจงนั่งระวังพี่
ตรัสแล้วสมเด็จพระจักรี ภูมีเอนองค์ลงนิทรา ฯ”[349]

ส่วนการแสดงออกของพระลักษมณ์ที่กำลังน้าวศรชี้ไปทางหนุมานที่อยู่บนต้นไม้เปรียบเทียบได้กับบทวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
เห็นใบไม้ต้องตกพระจักรี มีแต่รูดใหม่ปรายมา
ให้คิดฉงนสนเท่ห์ใจ จึ่งแลขึ้นไปบนพฤกษา
เห็นกระบี่องอาจอหังการ์ แอบค่าคบไม้ใบบัง[350]

และ

ซ้ำรูดใบไม้ปรายลง ต้ององค์พระบรมเชษฐา
จึ่งจับเอาคันธนูมา หน่วงน้าวเงื้อง่ากระหยับกร ฯ”[351]

---

[349] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 14.

[350] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15.

[351] เรื่องเดียวกัน, หน้า 16.



ภาพที่ 163: หนุมานก่อกวนพระรามและพระลักษมณ์

3.3.8.21. หนุมานถวายตัว (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 117)

จิตรกรรมตอนหนุมานถวายตัวแสดงด้วยภาพหนุมานคุกเข่าพนมมือหันหน้าไปทางพระรามและพระลักษมณ์ ด้านล่างของจิตรกรรมปรากฏข้อความว่า “នេះហនុមានចុះមកសំពះព្រះរាម”[352] (ภาพที่ 164) ซึ่งการออกแบบดังกล่าวสอดคล้องกับความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[353]

[352] “Here, Hanuman come down to respect pay respect to Preah Ream.” อ้างอิงจาก Vitto rio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[353] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 18-20



ภาพที่ 164: หนุมานถวายตัว

3.3.8.22. **พาลีรบทรพี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 118)**

จิตรกรรมลำดับถัดจากตอนหนุมานถวายตัวคือจิตรกรรมตอนพาลีรบควายทรพี แสดงด้วยภาพวานรกำลังสู้รบกับควายภายในอาคาร ภายในภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “ពាលីច្បាងនិងទូរភ្បី”[354] (ภาพที่ 165)

เมื่อนำการลำดับตอนของจิตรกรรมมาเปรียบเทียบกับวรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 และเรียมเกรฺติ์พบว่า การลำดับตอนนั้นไม่เป็นไปตามในวรรณกรรมทั้งสองเพราะในวรรณกรรมจะเล่าเรื่องการรบระหว่างพาลีกับทรพีก่อนที่พระรามจะพบกับหนุมาน การลำดับตอนในจิตรกรรมจึงอาจเกิดจากความจงใจของช่างที่ต้องการให้ชุดตอนพระรามได้สุครีพเป็นทหารนั้นมีความต่อเนื่องกัน กล่าวคือ เล่าเรื่องการสู้รบระหว่างพาลีกับทรพีซึ่งเป็นเหตุให้สุครีพถูกขับออกจากเมืองดังจะได้กล่าวถึงในลำดับถัดไป

[354]“Peali fight with Turphi.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 165: พาลีรบทรพี

3.3.8.23. พาลีไล่สุครีพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 119)

ตอนพาลีไล่สุครีพ ตามบทวรรณกรรมทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ได้กล่าวตรงกันถึงสาเหตุที่ทำให้ถูกไล่ว่า สุครีพเกิดเข้าใจผิดว่าพาลีแพ้ให้แก่ทรพี จึงได้นำเอาหินมาปิดปากถ้ำตามคำสั่ง ส่งผลให้พาลีที่ชนะทรพีออกจากถ้ำไม่ได้จึงบังเกิดความโกรธและเข้าใจว่าสุครีพนั้นทรยศตน เมื่อพาลีเหาะกลับไปยังกรุงขีดขินจึงได้เข้าต่อว่าทำร้ายสุครีพ และไล่ออกจากเมือง

การแสดงออกของภาพเหตุการณ์ดังกล่าวข้างต้นเป็นไปอย่างเรียบง่าย โดยออกแบบให้สุครีพนั่งคุกเข่าพนมมือตีความได้ว่ายอมจำนนต่อพาลีที่กำลังเงื้อมือข้างหนึ่งไว้เหนือศีรษะ แสดงอาการเหมือนกำลังตีสุครีพ ด้านล่างของพาลีกับสุครีพปรากฏข้อความว่า“**នេះហនុម៉ានេះជីះសក្សម្តេរនាំមស្បែថ្ងៃនាង**”[355] (ภาพที่ 166)

[355] “Peali hits.....(Sukrib) with the sandal.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 166: พาลีไล่สุครีพ

3.3.8.24. สุครีพพบพระลักษมณ์ และสุครีพถวายตัว (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 120)

ถัดจากตอนพาลีไล่สุครีพเป็นภาพเหตุการณ์ถวายตัวของสุครีพแก่พระรามซึ่งเป็นภาพสุดท้ายบนผนังฝั่งทิศตะวันออกแถวบน

ภายในจิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกเป็นภาพของพระลักษมณ์พบกับสุครีพเขียนอยู่เหนือภาพของพาลีไล่สุครีพซึ่งเป็นตอนก่อนหน้า (ภาพที่ 167 มุมบนซ้ายของภาพ) เหตุการณ์ที่สองคือภาพพระลักษมณ์และสุครีพนั่งคุกเข่าพนมมือหันหน้าไปยังพระราม (ภาพที่ 167 มุมขวาล่างของภาพ) ภายในภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះលក្ខនាំសុគ្រីបមកថ្វាយ”[356]

[356] “Preah Leak bring Sukrib to show.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 167: พระลักษมณ์พบสุครีพ และสุครีพถวายตัว

จิตรกรรมตอนสุครีพถวายตัวนี้ แม้ว่าการลำดับตอนจะตรงกับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1* แต่รายละเอียดภายในจิตรกรรมกลับไม่ตรงกันเนื่องจาก เหตุการณ์การถวายตัวของสุครีพตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ได้กล่าวว่า หลังจากที่หนุมานได้ถวายตัวแล้วจึงได้เหาะไปพาสุครีพมาเข้าเฝ้าพระราม[357] ซึ่งไม่ตรงกับภาพจิตรกรรมที่แสดงภาพพระลักษมณ์เป็นผู้ไปพบเจอสุครีพ และเป็นผู้พาสุครีพมาเข้าเฝ้าพระราม

การออกแบบให้พระลักษมณ์ไปพบ และเป็นผู้พาสุครีพถวายตัวกับพระราม ตรงกับในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*เนื่องจาก ในวรรณกรรมกล่าวว่าพระลักษมณ์ไปเจอสุครีพกำลังร้องไห้จึงได้พาตัวมาพบพระราม[358] จึงอาจเป็นไปได้ที่ช่างน่าจะนำเอาเนื้อหาของวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มาเขียน

3.3.9. จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวกลาง

3.3.9.1. **พระรามแผลงศรฆ่าพาลี** (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 120)

ตอนพระรามแผลงศรฆ่าพาลีเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนสุครีพถวายตัว

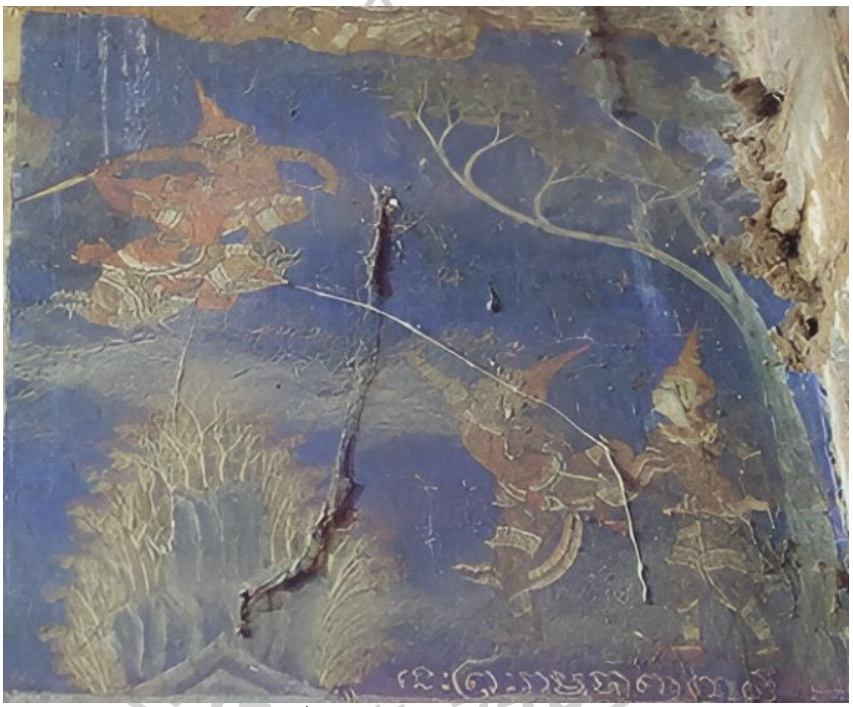
---

[357] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 20.

[358] โปรดดู Judit M. Jacob, ***"Reamker (Rāmakerti the Cambodian version of Rāmāyana)"*** (New York: RoutledgeCurzon, 2006), Page 86.

จิตรกรรมแสดงภาพพระรามแผลงศรไปยังพาลีที่กำลังต่อสู้กับสุครีพบนท้องฟ้า ด้านหลังพระรามคือพระลักษมณ์ ใต้เท้าของพระรามกับพระลักษมณ์ปรากฏข้อความว่า “នេះព្រះរាមបាញ ពាលី”[359] (ภาพที่ 168)

เนื่องจากตอนพาลีรบสุครีพ และพระรามแผลงศรฆ่าพาลีปรากฏอยู่ในวรรณกรรม *รามเกียรติ์*และ*เรียมเกรฺติ์*ทั้งสองฉบับ และมีรายละเอียดที่คล้ายกัน รวมถึงลำดับการเล่าเรื่องเหมือนกัน เพราะฉะนั้นจึงไม่อาจกล่าวได้ว่า จิตรกรรมตอนนี้ใช้วรรณกรรมฉบับใดมาเป็นแหล่งอ้างอิงเฉพาะ



ภาพที่ 168: พระรามแผลงศรฆ่าพาลี

3.3.9.2. สุครีพมอบทัพแก่พระราม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 121)

จิตรกรรมตอนนี้ แสดงภาพพระรามประทับอยู่บนแท่นหิน เบื้องหน้าพระรามปรากฏภาพพระลักษมณ์ และเหล่าวานรนั่งคุกเข่าพนมมือ เหนือศีรษะพระลักษมณ์และเหล่าวานรปรากฏข้อความว่า “ព្រះរាមបានឮលាលសូគ្រីបនាំពរេហមកម្ទាយ”[360] (ภาพที่ 169)

---

[359] “Hear, Preah Ream shoot the arrow at Peali.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 169: สุครีพถวายกองทัพแก่พระราม

เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบภาพทำให้อาจตีความได้ว่า น่าจะกล่าวถึงตอนสุครีพพาหนุมาน และองคตรวมถึงทหารวานรมาเข้าเฝ้าพระราม ภายหลังจากที่พระรามประหารพาลี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[360] “Preah Ream gets the armies when Sukrib offers him his troops.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 170: หนุมานขี่สัมพาทีไปกรุงลงกา

3.3.9.3. หนุมานพบสัมพาที (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 122)

ภายในช่องเดียวกันกับตอนสุครีพถวายทัพ ปรากฏภาพหนุมานขี่นก ในมือของหนุมานถือพานที่มีภาพคล้ายแผ่นกระดาษวางอยู่ เหนือศีรษะของหนุมานปรากฏข้อความว่า “នេះហនុម៉ាន នេះជិះសត្វសម្ពុទ្ធនាំមស្បៃថ្ងៃនាង"[361] (ภาพที่ 170)

เมื่อนำจิตรกรรมไปเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า การออกแบบดังกล่าวในข้างต้นอาจเทียบได้กับตอนหนุมานพบนกสัมพาทีในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[362] หากแต่การลำดับ

---

[361] “Here, Hanuman ride on Samputher to bring the scarf to Neang.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[362] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, *“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ 109.

เรื่องนั้นต่างไปเนื่องจาก ในวรรณกรรมจะกล่าวถึงตอนพระรามทวงทัพจากท้าวมหาชมพูต่อจากสุครีพถวายทัพ[363]

อย่างไรก็ตาม การลำดับเรื่องของจิตรกรรมกลับไปตรงกับวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*เนื่องจากภายหลังจากสุครีพถวายทัพพระรามแล้วจึงกล่าวถึงตอนพระรามให้หนุมานเดินทางไปส่งข่าวแก่นางสีดายังกรุงลงกา[364] หากแต่ในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ไม่ได้กล่าวถึงนกสัมพาที จึงอาจกล่าวได้ว่า แหล่งบัลดาลใจของจิตรกรรมตอนนี้น่าจะเกิดขึ้นจากการผสมผสานกันระหว่างวรรณกรรมสองฉบับ กล่าวคือ ใช้เนื้อเรื่องจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ใช้วิธีการลำดับเรื่องจากวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

เมื่อจิตรกรรมนำเนื้อหาของเหตุการณ์มาจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ของที่ปรากฏอยู่บนพานซึ่งหนุมานถืออยู่นั้นก็อาจตีความได้ว่าเป็นผ้าสไบของนางสีดา เนื่องจากในวรรณกรรมนั้นกล่าวว่าพระรามมอบแหวนและผ้าสไบให้หนุมานนำติดตัวไปมอบแก่สีดา[365] อีกทั้งยังสอดคล้องกับเหตุการณ์นกสดายุมอบผ้าสไบให้แก่พระรามภายหลังจากที่เสียทีให้กับทศกัณฐ์ในตอนทศกัณฐ์ลักสีดา

3.3.9.4. หนุมานรบพญานาค (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 123)

จิตรกรรมตอนหนุมานรบพญานาคแสดงภาพหนุมานรบกับพญานาค ด้านบนปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះហនុមាន‌ប្រទះនាគ្គរាំផ្លូវខឹងសំឡាប‌ចោល”[366] (ภาพที่ 171)

---

[363] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (2).

[364] Judit M. Jacob, “Reamker (Ramakerti the Cambodia version of Ramayana): The Cambodian version of Ramayana” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 101-103.

[365] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 88.

[366] “Here, Hanuman encounters the Naga stopping on the road, gets angry and kill the Naga.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

การออกแบบให้พญานาคเป็นหนึ่งในอุปสรรคระหว่างการเดินทางของหนุมานไปยังกรุงลงกาไม่ปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[367] เพราะฉะนั้นจิตรกรรมตอนนี้จึงเป็นการนำเอาวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มาเป็นแหล่งบัลดาลใจ



ภาพที่ 171: หนุมานรบพญานาค

3.3.9.5. **หนุมานรบยักษ์วิตักศรี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 124)**

จิตรกรรมตอนหนุมานรบยักษ์วิตักศรีเป็นการเล่าเหตุการณ์ต่อเนื่องจากตอนหนุมานรบกับพญานาค

ภายในจิตรกรรมแสดงภาพหนุมานเหยียบอยู่บนหลังยักษ์ ด้านล่างปรากฏข้อความว่า “នេះហ៊ុនម៉ានសំម្លាបវិក្តាស្សី”[368] (ภาพที่ 172)

---

[367] Judit M. Jacob, “Reamker (Ramakerti the Cambodia version of Ramayana): The Cambodian version of Ramayana” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 103.

เหตุการณ์การรบระหว่างหนุมานกับยักษ์นั้น หากดูตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* จะพบว่ามีกล่าวถึงนางยักษ์ผีเสื้อสมุทรที่ออกมาขัดขวางหนุมานตอนกำลังเหาะข้ามมหาสมุทรไปยังกรุงลงกา[369] แต่ทว่าข้อความในจิตรกรรมระบุชื่ออย่างชัดเจนว่าคือวิตักศรี (Vikkdasey) ซึ่งเป็นชื่อของยักษ์เสื้อเมืองในวรรณกรรม*เรียมเกรตี์*[370] อีกทั้งในเหตุการณ์ก่อนหน้าก็เป็นการเขียนขึ้นตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺตี์* เพราะฉะนั้นภาพเหตุการณ์นี้จึงอาจเป็นการเขียนตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺตี์*เช่นเดียวกัน

---

[368] “Here, Hanuman kills Vikkdasey." อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[369] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (3) และหน้า 111.

[370] Judit M. Jacob, “Reamker (Ramakerti the Cambodia version of Ramayana): The Cambodian version of Ramayana” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 102.



ภาพที่ 172: หนุมานรบยักษ์วิตักศรี

3.3.9.6. หนุมานถามทางฤษี (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 125)

จิตรกรรมตอนหนุมานถามทางฤษี แสดงภาพหนุมานนั่งพนมมือหันหน้าไปทางฤษีซึ่งนั่งอยู่ภายในอาศรม ด้านล่างอาศรมปรากฏข้อความว่า “នេះហនុ៑ានមកសួរផ្លូវមហាឫសី”[371] (ภาพที่ 173)

[371] “Here, Hanuman come to ask Ruessi the way.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 173: หนุมานถามทางฤษี

เมื่อนำจิตรกรรมมาเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่าตรงกับในวรรณกรรมทั้งสองฉบับ คือ ตอนหนุมานพบพระนารทฤษีในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[372] กับตอนหนุมานถามทางฤษีในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[373] เพราะฉะนั้นจึงไม่อาจกล่าวได้ชัดเจนว่าจิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นตามวรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่ง

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาจากจิตรกรรมตอนการเดินทางของหนุมานซึ่งเขียนขึ้นก่อนหน้า ก็อาจสันนิษฐานได้ว่าจิตรกรรมตอนหนุมานพบฤษียังคงดำเนินเนื้อเรื่องตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

---

[372] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (3).

[373] เรื่องเดียวกัน, หน้า 113-119 และ Judit M. Jacob, **"*Reamker (Ramakerti: The Cambodian version of Ramayana)*"** (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 104.



ภาพที่ 174: สีดาผูกคอ

3.3.9.7. สีดาผูกคอ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 126)

จิตรกรรมตอนสีดาผูกคอแสดงภาพหนุมานกำลังใช้มือรองเท้าของสีดาที่ผูกคออยู่ตรงกิ่งไม้ ด้านล่างของจิตรกรรมปรากฏข้อความว่า “នេះសេតាចេញមកចង្អុរហ៊ឺន្ធានទ្រ”[374] (ภาพที่ 174)

การแสดงภาพเหตุการณ์ของสีดาใช้วิธีผูกคอเพื่อปลิดชีวิตตน ไม่ปรากฏในวรรณกรรม *เรียมเกร์ติ์* แต่มีปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เพราะฉะนั้นภาพเหตุการณ์นี้จึงเป็นการกลับมาใช้วรรณกรรม*รามเกียรติ์*อีกครั้ง

การแสดงออกของจิตรกรรมสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“ครั้นถึงจึงแก้ภูษาทรง ผูกคอองค์พระลักษมี
หย่อนลงยังพื้นปัถพี ขุนกระบี่ก็โจนลงมา”[375]

---

[374] “Here, Seta hang herself, but is supported below by Hanuman.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[375] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 134.

3.3.9.8. **หนุมานทูลข่าวพระรามแก่นางสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 127)**

จิตรกรรมตอนหนุมานทูลข่าวพระรามแก่นางสีดาเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังจากหนุมานช่วยนางสีดาลงมาจากต้นไม้ (ตอนสีดาผูกคอ)

จิตรกรรมแสดงภาพหนุมานนั่งคุกเข่าพนมมือเบื้องหน้านางสีดา ระหว่างทั้งสองปรากฏภาพผ้าสไบซึ่งวางอยู่เหนือพาน ด้านล่างของจิตรกรรมปรากฏข้อความว่า “នេះហុនម៉ានយកស្បៃយមកថ្វាយដាង”[376] (ภาพที่ 175)

เนื่องจากตอนสีดาผูกคอใช้วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เป็นแหล่งบัลดาลใจในการเล่าเรื่อง และการถวายผ้าสไบซึ่งเป็นหลักฐานยืนยันตัวตนของหนุมานก็ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์* เพราะฉะนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า เหตุการณ์ตอนทูลข่าวนี้น่าจะเขียนตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เช่นเดียวกัน สามารถเทียบได้กับบทวรรณกรรมดังความว่า

“บัดนั้น *คำแหงหนุมานชาญสมร*
ได้ฟังอัครราชบังอร *ประนมกรแล้วทูลสนองไป*
เมื่อพระองค์อยู่ด้วยพระทรงสังข์ *ข้ายังหาเป็นข้าไม่*
ทูลความถวายแหวนกับสไบ *ของนี้ภูวไนยให้มา*
สั่งว่าธำมรงค์พระเทวี *อสุรีถอดขว้างปักษา*
สดายุเมื่อใกล้มรณา *ถวายพระจักราฤทธิรอน*
อันภูษาสไบทรง *ขององค์อัคเรศสายสมร*
ซึ่งฝากไว้กับวานร *ภูธรให้เป็นสำคัญ”*[377]

---

[376] “Here, Hanuman bring the scarf to give to Neang.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[377] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 134-135.



ภาพที่ 175: หนุมานทูลเรื่องพระรามแก่นางสีดา



ภาพที่ 176: หนุมานรบสหัสกุมาร

3.3.9.9. หนุมานรบสหัสกุมาร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 128)

จิตรกรรมตอนหนุมานรบสหัสกุมารแสดงภาพหนุมานใช้มือและเท้าทั้งสองข้างจับคอยักษ์เด็กผมจุกหมายถึงสหัสกุมาร รอบ ๆ ปรากฏภาพยักษ์สวมกระบังหน้า ไม่สวมเสื้อหมายถึงทหารยักษ์ ซึ่งทั้งหมดแลบลิ้นออกจากปกติความได้ว่าสิ้นใจไปแล้ว ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความว่า “នេះហ៊ុំន្ធានសំម្លាបហ័ស្សកូម៉ារកូនទរាម្ភទ្ធាំ៥”[378] (ภาพที่ 176)

เนื่องจากตอนหนุมานรบสหัสกุมารมีปรากฏอยู่ในวรรณกรรม *รามเกียรติ์*[379]และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[380] และวรรณกรรมทั้งสองยังเล่าถึงการรบกันระหว่างหนุมานกับสหัสกุมารภายหลังจากหนุมานแจ้งข่าวของพระรามแก่นางสีดาแล้ว เพราะฉะนั้นจึงไม่อาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมตอนนี้เจาะจงใช้วรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่งเป็นแหล่งอ้างอิง



[378] “Here, Hanuman kills Sahasakumar, one of the five son of Reab.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[379] โปรดดู พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 144-146.

[380] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti: The Cambodian version of Ramayana)***” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 110-111.

ภาพที่ 177: อินทรชิตแผลงศรนาคบาศจับหนุมาน

3.3.9.10. หนุมานถูกจับ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 129)

ต่อจากจิตรกรรมตอนหนุมานรบสหัสกุมารคือจิตรกรรมตอนอินทรชิตจับหนุมาน

จิตรกรรมแสดงภาพอินทรชิตแผลงศรกลายเป็นพญานาคไปรัดตัวหนุมานที่กำลังหักทำลายต้นไม้ ด้านล่างของอินทรชิตปรากฏข้อความว่า “ឥន្ទរជិតថែងស់រនាគ្គបាសចាំបហុន្ថាន”[381] และด้านล่างของต้นไม้ปรากฏข้อความว่า “នេះហុនម៉ានមកកាចសួនរាប្ពនាសូរ”[382] (ภาพที่ 177)

แม้ว่าเหตุการณ์อินทรชิตจะตรงตามลำดับตอนทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* หากแต่ทั้งสองวรรณกรรมนั้นมีเนื้อความที่แตกต่างกันกล่าวคือ ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*กล่าวว่าอินทรชิตแผลงศรออกไปเป็นนาคเพื่อจับหนุมาน[383] ส่วนในวรรณกรรม*เกรียมเกรฺติ์*กล่าวว่าอินทรชิตแผลงศรจำนวนมากประหนึ่งเหมือนฝนตกออกไปกลายเป็นกรงขังหนุมานไว้[384] เพราะฉะนั้นการออกแบบให้หนุมานถูกพญานาครัดในจิตรกรรมจึงตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *วายุบุตรฤทธิแรงแข็งขัน*
ต้องนาคบาศกุทภัณฑ์ *รัดรึงตรึงมัดทั้งกายา”*[385]

---

[381] “Here, Indrajit shoot the Neak-Bass arrow to catch Hanuman.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), 241.

[382] “Here Hanuman come to destroy Reabanasor’s garden.” อ้างอิงจาก **Ibid.,** Page 241.

[383] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 154.

[384] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti: The Cambodian version of Ramayana)*”** (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 115.

[385] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 154.



ภาพที่ 178: อินทรชิตถวายตัวหนุมานแก่ทศกัณฐ์

3.3.9.11. **ทศกัณฐ์สั่งประหารหนุมาน (ภาพแผนผังที่ 1หมายเลข 130)**

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์สั่งประหารหนุมานเป็นการเล่าเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังจากที่อินทรชิตจับตัวหนุมานสำเร็จ

จิตรกรรมตอนนี้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพอินทรชิตนำหนุมานไปมอบตัวให้แก่ทศกัณฐ์ เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่ภายในปรากฏทศกัณฐ์นั่งอยู่บนบัลลังก์ เบื้องหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพอินทรชิตนั่งพนมมือ เบื้องหลังอินทรชิตคือภาพหนุมานที่ถูกมัดมือมัดเท้า ด้านหลังหนุมานปรากฏยักษ์ซึ่งเป็นผู้คุมตัว ด้านข้างปราสาทปรากฏข้อความว่า “ศรชิกฐ์ทมหุฐาสมกษฎ”[386] (ภาพที่ 178)

เหตุการณ์ที่อินทรชิตนำตัวหนุมานไปถวายแก่ทศกัณฐ์เป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏอยู่ทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และ*เรียมเกรฺติ์* แต่เนื่องจากจิตรกรรมตอนอินทรชิตแผลงศรจับหนุมานเป็นการนำเอาเนื้อหาของวรรณกรรม*รามเกียรติ์*มาใช้ เพราะฉะนั้นเหตุการณ์ถวายตัวหนุมานนี้จึงน่าจะเป็นการเล่าเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์*เช่นเดียวกัน โดยการออกแบบสามารถเทียบได้กับเนื้อความดังกล่าวว่า

“จึ่งน้อมเศียรกล้าบังคมทูล นเรนทร์สูรธิราชชาญสมร
ลูกยกโยธาพลากร ไปจับวานรชาญฉกรรจ์

---

[386] “Indrajit bring Hanuman to offer.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

มันมีศักดาสามารถ องอาจฤทธิแรงแข็งขัน
เสียพลนิกายหลายพัน บัดนี้จับมันมัดมา ฯ"[387]

ภาพเหตุการณ์ลำดับที่สองคือภาพตอนประหารหนุมานซึ่งแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ย่อยได้แก่ เหตุการณ์หนุมานถูกจับโยนใส่ครกยักษ์ มีทหารยักษ์ถือไม้สาก (ภาพที่ 179 ครึ่งล่างของภาพ) เปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

"บัดนั้น ฝ่ายนายเพชฌฆาตตัวกล้า
ครั้นเห็นพวกอสุรา ได้ครกสากมาก็ยินดี
จึงว่าเหวยหมู่กุมภัณฑ์ ชวนกันผูกมัดกระบี่ศรี
ใส่ลงในครกเหล็กนี้ ตำไอ้อัปรีย์ให้แหลกลาญ ฯ"[388]

ลำดับถัดมาคือเหตุการณ์ที่ทศกัณฐ์ง้างหอกเพื่อแทงหนุมานซึ่งถูกมัดทั่วตัว เหนือหัวหนุมานปรากฏข้อความว่า "នេះរាប្រយុកតុតលំពែងដៀថ្កឹត" (ภาพที่ 179 ครึ่งบนของภาพ)[389] จากการออกแบบของภาพและข้อความภายในภาพที่กล่าวว่าทศกัณฐ์จะใช้หอกเสียบหนุมานนั้น เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* พบว่า เหตุการณ์ดังกล่าวอาจตีความได้ว่าเป็นตอนทศกัณฐ์ถามถึงวิธีการประหารหนุมานว่าจะต้องใช้วิธีไหน และหนุมานจึงได้ออกอุบายให้นำผ้าชุมน้ำมันมารัดทั่วตัวแล้วจึงค่อยจุดไฟเผา เพราะฉะนั้นภาพหนุมานที่ถูกพันตัวด้วยของลักษณะคล้ายม้วนผ้ารัดรอบตัวจึงอาจสื่อถึงอุบายของหนุมานที่ได้กล่าวถึงก่อนหน้า ส่วนการออกแบบให้ทศกัณฐ์ถือหอกนั้นก็อาจหมายถึงการแสดงการข่มขู่ของทศกัณฐ์ที่มีต่อหนุมาน

---

[387] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 156.

[388] เรื่องเดียวกัน, หน้า 158.

[389] "Here, Reab takes spear to stab." อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **"*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*"** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 179: ประหารหนุมาน

3.3.9.12. หนุมานเผากรุงลงกา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 131)

จิตรกรรมตอนหนุมานเผากรุงลงกาแสดงภาพหนุมานเหาะอยู่เหนือปราสาท รอบกายหนุมานมีผ้าซึ่งติดไฟ ด้านล่างของหนุมานปรากฏภาพผู้คนกำลังหอบข้าวของหนี มุมขวาเหนือปราสาทปรากฏภาพทศกัณฐ์อุ้มนางกาลอัคคีกับนางสีดาเหาะออกจากปราสาท ระหว่างภาพปราสาทกับทศกัณฐ์ปรากฏข้อความว่า “នេះហនុន្ទ៉ានតុកលង្កា”[390] (ภาพที่ 180)

[390] “Here, Hanuman burns down Lanka.” อ้างอิงจาก Vitto rio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 180: หนุมานเผากรุงลงกา

การออกแบบภาพหนุมานเผาปราสาทกรุงลงกา และภาพความโกลาหลของผู้คนที่หอบข้าวหอบของหนีออกจากปราสาท สามารถเปรียบเทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่า

“บัดนั้น คำแหงหนุมานทหารใหญ่
ครั้นเพลิงติดขึ้นก็ดีใจ วิ่งโผนเข้าในไพชยนต์ ฯ
เที่ยวจุดปราสาทราชฐาน เพลิงกัลป์รุ่งโรจน์โพยมหน
โรงช้างโรงม้าเรือนพล อลวนไปทั่วธานี ฯ”[391]

ทางด้านภาพทศกัณฐ์ที่ช่างออกแบบให้อุ้มมเหสีสององค์เหาะหนีออกจากปราสาทเปรียบเทียบได้กับบทวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น ทศเศียรสุริยวงศ์ยักษี
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์รูจี รัศมีร้อนกล้ายิ่งไฟกัลป์
ติดไหม้ปราสาทราชฐาน พญามารตกใจตัวสั่น
<u>เรียกสองมเหสีวิไลวรรณ</u> สุริย์วงศ์พงศ์พันธุ์วุ่นวาย
แล้วอุ้ม<u>นางมณโฑเทวี</u> ทั้ง<u>นางอัคคี</u>โฉมฉาย
ลงจากปราสาทแก้วแพร้วพราย เจ้าขรัวนายเถ้าแก่ก็ตามมา ฯ”[392]

---

[391] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 161.



ภาพที่ 181: หนุมานดับไฟปลายหาง และหนุมานขอความช่วยเหลือจากฤๅษี

3.3.9.13. หนุมานดับไฟที่ปลายหาง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 132)

ตามบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวว่า หลังจากที่หนุมานจุดไฟเผากรุงลงกาเสร็จแล้ว จึงได้สลัดเชื้อไฟที่ติดอยู่บนกายแต่เหลือเพียงแค่เฉพาะที่ปลายหางเท่านั้นที่ไม่ยอดดับ จึงได้เหาะไปจุ่มน้ำ[393] สอดคล้องกับจิตรกรรมที่เขียนหนุมานเหาะอยู่เหนือมหาสมุทร และใช้มือจับปลายหางจุ่มลงไปในน้ำ (ภาพที่ 181 มุมขวาล่างของภาพ)

---

[392] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 163-164.

[393] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, "***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***" (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 164-165.

3.3.9.14. พระนารทแนะให้ดับไฟ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเชข 133)

จิตรกรรมตอนพระนารถแนะให้ดับไฟเขียนอยู่ภายในช่องเดียวกันกับตอนหนุมานดับไฟที่ปลายหาง

ภายในจิตรกรรมแบ่งออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์ฤาษีแนะวิธีการดับไฟแสดงด้วยภาพหนุมานนั่งพนมมือเบื้องหน้าฤาษีนารถซึ่งนั่งอยู่ภายในอาศรม ด้านข้างอาศรมเหนือหัวหนุมานปรากฏข้อความว่า “ᨶᩮᩣᩉᩩᩥ᩠ᨶᩣᨶᩈᩴᨧᩃᩈᩪᨾᩣᨸᩈᩥᩬᩈᩩᨠᨲᩮᩬᨦᩃᩮᩣᨠᨶᩱᨿ”[394] (ภาพที่ 181 ครึ่งซ้ายของภาพ)

เหตุการณ์ฤาษีแนะวิธีดับไฟมีปรากฏกล่าวถึงในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เท่านั้น เพราะฉะนั้นภาพเหตุการณ์จึงสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“สาครขุ่นข้นเป็นควัน เพลิงนั้นจะดับก็หาไม่
จึ่งเหาะขึ้นจากสมุทรไท ตรงไปศาลาพระอาจารย์ ฯ
ครั้นถึงน้อมเกล้าอัญชุลี พระนารทผู้ปรีชาหาญ
เล่าความตามเรื่องซึ่งรอนราญ จนเผาราชฐานลงกา
บัดนี้เชื้อเพลิงเถกิงพราย ยังติดปลายหางข้า
ดับจนสุดฤทธิ์สุดปัญญา เพลิงยิ่งร้องกล้าพ้นทวี
ขอพระมหาอาจารย์เจ้า จงโปรดเกล้าเกศี
เมตตาช่วยดับอัคคี ให้ข้านี้พ้นเวทนา ฯ”[395]

---

[394] “Here, Hanuman asks Ruesssi to put out the fire burning his tail.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[395] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 165.



ภาพที่ 182: หนุมานเหาะกลับไปยังทัพพระราม

ภาพเหตุการณ์ที่สอง คือภาพหนุมานเหาะกลับไปยังทัพพระราม

จิตรกรรมเขียนภาพหนุมานเหาะ ในมือชูพานซึ่งมีแหวนวางอยู่ (ภาพที่ 182) เหตุการณ์ดังกล่าวสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“บ่ายหน้ายังเหมติรัน สำคัญยอดเขาใหญ่
ลอยลิ่วปลิวฟ้ามาไวไว ก็ลงในพ่างพื้นศีรี ฯ”[396]

อนึ่ง การแสดงออกให้หนุมานนำแหวนกลับไปยังทัพพระรามยังสัมพันธ์กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวถึงตอนหนุมานส่งสารให้สีดาซึ่งมีเนื้อความโดยย่อกล่าวว่า สีดาได้ถอดแหวนจากนิ้วตนมอบให้กับหนุมานเพื่อนำไปให้แก่พระราม[397]

---

[396] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 166.

[397] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana***” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 109.



ภาพที่ 183: สุครีพแนะพระรามให้ขอทัพจากท้าวมหาชมพู

3.3.9.15. สุครีพแนะพระรามให้ขอทัพจากท้าวมหาชมพู (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 134)

จิตรกรรมตอนสุครีพแนะพระรามให้ขอทัพจากท้าวมหาชมพูแสดงด้วยรูปของพระรามนั่งอยู่ภายในอาคาร ด้านหน้าพระรามปรากฏปะรำซึ่งมีพระลักษมณ์ สุครีพ องคต หนุมาน และทหารวานร ด้านบนหลังคาของปะรำปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះព្រះរាមជុំនុំរានិងថចងផ្តល់ប្រិហុន្ន នាអង្គតទៅ”[398] (ภาพที่ 183)

การเขียนตอนสุครีพแนะให้ขอทัพจากท้าวมหาชมพูภายหลังจากเหตุการณ์หนุมานเหาะกลับทัพตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[399]

อนึ่ง ข้อสังเกตที่ทำให้สามารถกล่าวได้ว่า เหตุการณ์ตอนนี้นำมาจากวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*คือ การแสดงภาพหนุมานและองคตเหาะออกจากทัพซึ่งเขียนอยู่เหนือปะรำ (ภาพที่ 183 มุมบน

---

[398] “Here, Preah Ream consults with servents about making the road and ask Hanuman and Angkut to do it.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[399] โปรดดู Judit M. Jacob, **Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana** (London: RoutledgeCurzon, 2006), xxv-xxvi.

ซ้ายของภาพ) ตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ที่กล่าวถึงพระรามสั่งให้องคตกับหนุมานเป็นผู้ออกไปทวงทัพจากท้าวมหาชมพู[400]

3.3.9.16. **หนุมาน และองคตเข้าเฝ้าท้าวมหาชมพูจนถึงหนุมานและองคตพาท้าวมหาชมพูมาทั้งแท่น** (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 135-136)

จิตรกรรมตอนองคตและหนุมานเข้าเฝ้าท้าวมหาชมพูเขียนขึ้นตามเนื้อความในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* เนื่องจากในวรรณกรรมกล่าวว่าองคตกับหนุมานเป็นผู้ไปทวงทัพ ต่างไปจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์*ที่กล่าวว่าสุครีพกับหนุมานเป็นผู้ไปทวงทัพ

การเล่าเรื่องของจิตรกรรมตอนนี้แบ่งออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือเหตุการณ์หนุมานกับองคตเข้าเฝ้าท้าวมหาชมพู แสดงด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่ซึ่งภายในมีท้าวมหาชมพูนั่งอยู่กับมเหสี ด้านหน้ามีหนุมานและองคตยืนเจรจา ทางด้านล่างของปราสาทปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះហនុ្មានមកខ្ចីក្បួនមហាជុំពូរខើងមិនឱ្យថ្នាបអ្នកទាំព្យែាកទ្រុងតែក”[401] (ภาพที่ 184 มุมขวาของภาพ)

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือเหตุการณ์หนุมานและองคตถูกจับขังกรง (ภาพที่ 184 กึ่งกลางของภาพ) ซึ่งการแสดงออกของภาพตรงกับในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*[402] และภาพเหตุการณ์สุดท้ายคือภาพหนุมานและองคตพาท้าวมหาชมพูกลับไปยังทัพพระราม แสดงด้วยภาพองคตกับหนุมานเหาะแบกปราสาทซึ่งมีท้าวมหาชมพูบรรทมอยู่ ด้านล่างหนุมานและองคตปรากฏข้อความว่า “នេះអង្គុតនិងហុនម៉ានស្តុំមម្ហាជុំពូរបានទ្នាំគ្នាសែងយកទោរ”[403] (ภาพที่ 184 ด้านซ้ายของภาพ)

---

[400] Ibid.

[401] “Here, Aungkut and Hanuman come to borrow the code of formulas from Maha Chumpoo, Maha Chumpoo gets angry and catchs them put in the iron.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[402] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana***” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 124.

[403] “Here, Aungkut and Hanuman put a spall on Maha Chumpoo and then carry him away.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.



ภาพที่ 184: หนุมานกับองคตเข้าเฝ้าท้าวมหาชมพู และหนุมานกับองคตพาท้าวมหาชมพูมาทั้งแท่นบรรทม



ภาพที่ 185: ท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์

3.3.9.17. ท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 137)

จิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพท้าวมหาชมพูนั่งคุกเข่าพนมมือไปทางภาพพระรามที่แสดงอิทธิฤทธิ์ ด้านหลังของพระรามเป็นภาพพระลักษมณ์ และสุครีพ ส่วนด้านหลังท้าวมหาชมพูเป็นภาพ

ของ หนุมานและองคต ด้านล่างภาพจิตรกรรมมีข้อความเขียนว่า “ឆេះជម្ពាជុំព្ងរមកសំពះព្រះរាមថាតែរព្រះអាទិត្ត”[404] (ภาพที่ 185)

เนื่องจากจิตรกรรมตอนก่อนท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์เป็นการนำเอาวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มาใช้ ภาพจิตรกรรมตอนท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์ซึ่งเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจึงน่าจะเขียนตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*เช่นเดียวกัน

3.3.9.18. จองถนน: หนุมานยกหินไปถมถนน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 138)

จิตรกรรมตอนจองถนนนี้แสดงด้วยรูปหนุมานแปลงกายเป็นวานรยักษ์กำลังแยกเอาหินขนาดใหญ่ ด้านล่างเป็นทหารวารนรตัวเล็กยกหิน ด้านบนของภาพปรากฏข้อความว่า “ហុនមកកាច់ភ្នំម”[405] (ภาพที่ 186)

เนื่องจากเหตุการณ์จองถนนนี้เป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ทั้งสองฉบับ อีกทั้งการออกแบบของภาพจิตรกรรมนั้นเรียบง่าย ไม่ปรากฏเหตุการณ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในวรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่ง จึงไม่อาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์*หรือวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากการลำดับเรื่องที่นำเอาตอนจองถนนมาเขียนต่อจากตอนท้าวมหาชมพูสวามิภักดิ์ก็อาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมเขียนลำดับเรื่องตามในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

---

[404] “Here, Maha Chompoo come to pay respect to Preah Ream thinking he is Preah Atit (The sun god.) อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[405] “Here, Hanuman come to break the mouatin.” อ้างอิงจาก **Ibid.** Page 241.



ภาพที่ 186: หนุมานยกหินจองถนน



ภาพที่ 187: หนุมานโยนหินใส่นิลพัท

3.3.9.19. นิลพัท หนุมานวิวาทกัน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 139)

จิตรกรรมตอนนี้แสดงภาพวานรสองตนกำลังโยนหินใส่กัน ด้านบนของภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “ហ៊ុនថ្មានទុំម្លាកភ្នំមឱ្យនិលពេជទទួល”[406] (ภาพที่ 187)

เหตุการณ์ที่วานรโยนหินใส่กันในระหว่างการจองถนนนี้เป็นเหตุการณ์เฉพาะที่ปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ตรงกับตอนนิลพัทวิวาทกับหนุมาน

จิตรกรรมสามารถตีความได้ว่า วานรที่มีกายสีขาวหมายถึงหนุมาน (ภาพที่ 187 ครึ่งบนของภาพ) โยนหินใส่วานรทางด้านล่างซึ่งสวมเครื่องศิราภรณ์เหมือนกับหนุมานแต่มีผิวกายสีคล้ำกว่า (ภาพที่ 187 ครึ่งล่างของภาพ) เพราะฉะนั้นการออกแบบให้นิลพัทกับหนุมานใช้หินขว้างใส่กันในจิตรกรรม จึงสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“บัดนั้น หนุมานฤทธิแรงแข็งขัน
ว่าเหวยนิลพัทชาญฉกรรจ์ เมื่อตัวท่านนั้นขนมา
เราให้โยนทีละก้อน วานรฮึกฮักอวดกล้า
แกล้งทิ้งพร้อมกันลงมา อย่าช้าเร่งรับให้จงดี
ว่าแล้วสะบัดลงไป ด้วยฤทธิไกรกระบี่ศรี
ศิลาก็หลุดลงทันที ดั่งห่าฝนคีรีตกลงมา ฯ
บัดนั้น ฝ่ายนิลพัทแกล้วกล้า
ผาดโผนโจนรับศิลา กลับกลอกละล้าละลังใจ
ฉวยทั้งมือซ้ายมือขวา ตกปรายเนื้อมาไม่นับได้
จึ่งเอาเท้ารับด้วยว่องไว มิให้ถูกต้องอินทรีย์ ฯ”[407]

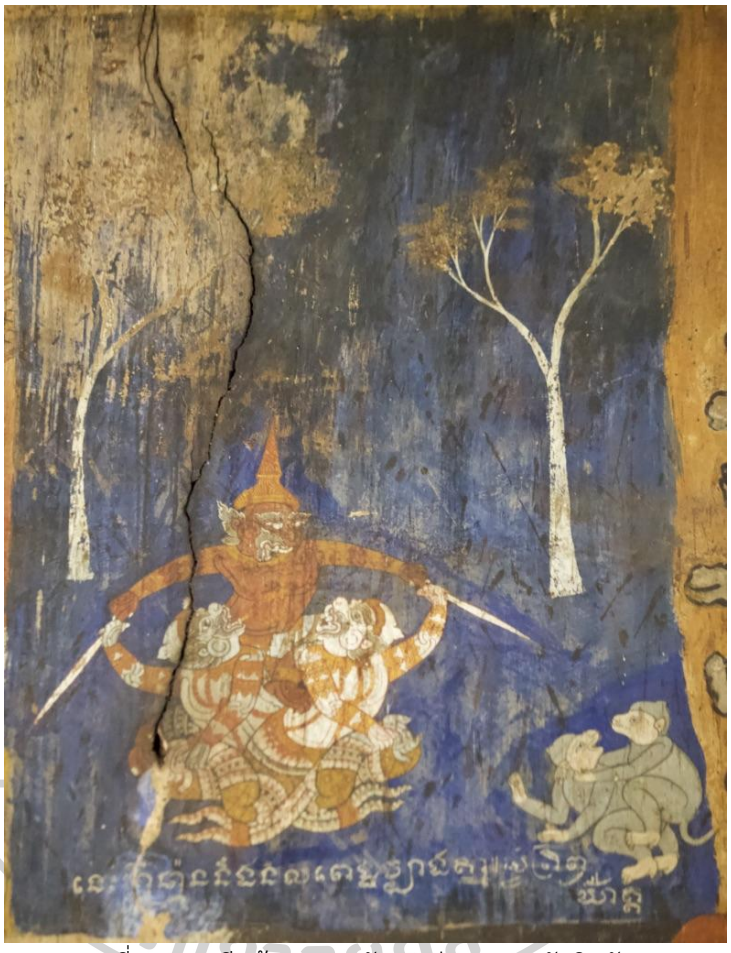
3.3.9.20. สุครีพห้ามการรบกันระหว่างหนุมานกับนิลพัทรบ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเชน 140)

---

[406] “Hanuman drops the mountain and Nil Pech catch it.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

[407] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 240.

จิตรกรรมตอนสุครีพห้ามการรบระหว่างหนุมานกับนิลพัทแสดงด้วยภาพสุครีพเหยียบอยู่ระหว่างตัวของหนุมานกับนิลพัท และใช้มือจับไปที่กระบี่ของวานรทั้งสอง ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះហុន្មានទឹងនិលពេជ្ឈាងគ្នាសូក្រីព្ឋមកឃាត្ត”[408] (ภาพที่ 188)



ภาพที่ 188: สุครีพห้ามการรบกันระหว่างหนุมานกับนิลพัทรบ

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า การออกแบบให้สุครีพยืนคั่นอยู่ระหว่างหนุมานกับนิลพัทที่กำลังวิวาทกัน สามารถเปรียบเทียบกับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“ครั้นถึงริมฝั่งพระสมุทร น้องพระจักรภุชทรงศร

---

[408] “Here, Hanuman and Nil Pech fight each other and Sukrib come to stop him.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 241.

แลเห็นหนุมานเข้าราญรอน ต่อกรนิลพัทเสนี
พญาสุครีพเข้าอยู่กลาง กั้นกางห้ามสองกระบี่ศรี
ผลักไวอื้ออึงเป็นโกลี จึ่งมีพจนารถถามไป”[409]

3.3.9.21. พิจารณาคดีนิลพัท และหนุมานทะเลาะกัน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 141)

จิตรกรรมตอนพระรามพิจารณาคดีนิลพัทและหนุมานแสดงภาพพระรามนั่งอยู่ภายในอาคาร ด้านหน้าปรากฏภาพพระลักษมณ์ และเหล่าวานรนั่งคุกเข่าพนมมือ ตรงกลางภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះសូក្រីឮថាបឞ្ហាទនឹងនិលពេជ្ឈមកថ្ឋ”[410] (ภาพที่ 189)



ภาพที่ 189 พระรามพิจารณาคดีหนุมานกับนิลพัททะเลาะกัน

[409] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 244.

[410] “Herh, Sukrib captures Hanuman and Nil Pech to offer.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

การออกแบบภาพเหตุการณ์ตอนพระรามพิจารณาคดีนิลพัทนี้ ออกแบบให้พระลักษมณ์เป็นผู้ทูลความต่อพระราม สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น พระลักษมณ์สุริย์วงศ์รังสรรค์
ได้ฟังลูกพระสุริยัน ก็พาสามนายนั้นเข้าไป ฯ
ถึงหน้าพลับพลาที่เฝ้า น้อมเกล้าบังคมประนมไหว้
ทูลพระหริวงศ์ทรงชัน ตามในเหตุผลแต่ต้นมา ฯ”[411]



ภาพที่ 190: หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

3.3.9.22. หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 142)

จิตรกรรมตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ ได้แก่ เหตุการณ์หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาแสดงด้วยภาพหนุมานว่ายน้ำเข้าไปหานางสุพรรณมัจฉา

[411] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 244.

(ภาพที่ 190 ด้านขวาของภาพ) และเหตุการณ์ที่สองคือภาพหนุมานเกี้ยวนางสุพรรณมัจฉา แสดงด้วยภาพของหนุมานเอามือโอบนางสุพรรณมัจฉา (ภาพที่ 190 มุมซ้ายล่างของภาพ)

เมื่อนำจิตรกรรมมาเปรียบกับวรรณกรรมพบว่า ตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ไม่ปรากฏในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* เพราะฉะนั้นจิตรกรรมตอนนี้จึงสามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* กล่าวคือ เหตุการณ์หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาเปรียบเทียบได้กับเนื้อความดังกล่าวว่า

“แลไปในท้องสาคร เห็นหมู่นิกรมัจฉา
เกลื่อนกล่นคาบขนศิลา ก็โกรธดั่งไฟบรรลัยกาล
จึงชักตรีเพชรออกกวัดแกว่ง วาบวามดั่งแสงพระสุริย์ฉาน
ถามโถมไปในชลธาร เข้าไล่รอนราญราวี ฯ

และ

เมื่อนั้น สุพรรณมัจฉาดวงสมร
แลเห็นกระบี่ฤทธิรอน บังอรตระหนกตกใจ
ให้ละล้าละลังด้วยความกลัว หน้าซีดตัวสั่นหวั่นไหว
ก็แหวกว่ายเร็วรี่หนีไป เข้าปนอยู่ในฝูงปลา ฯ”[412]

ลำดับต่อมาคือเหตุการณ์หนุมานเข้าเกี้ยวนางสุพรรณมัจฉาเปรียบเทียบได้กับเนื้อความดังกล่าวว่า

“เมื่อนั้น นวลนางมัจฉาดวงสมร
ชม้ายชายเนตรแล้วปัดกร คมค้อนผินพักตรา
อนิจจายิ่งว่ายิ่งลวนลาม หยายหยามกระไรหนักหนา
ช่างไม่สมเพชเวทนา คิดมาก็น่าน้อยใจ
เหตุว่าตัวเป็นชาย ไม่มีความอายก็ทำได้
ว่าพลางหยิกข่วนวุ่นไป ผลักไสมิได้ปรานี ฯ” [413]

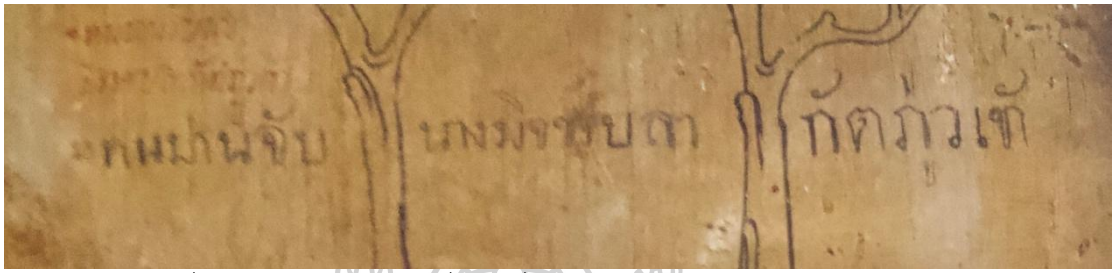
อนึ่ง ประเด็นที่น่าสนใจในจิตรกรรมตอนนี้คือ ปรากฏอักษรภาษาไทยเล่าเหตุการณ์ซึ่งเขียนว่า “หนมานจับ นางมิจ..บลา กัตภู่วเข้า” (ภาพที่ 191) ต่างไปจากจิตรกรรมหลาย ๆ ตอนที่ใช้ภาษาเขมร จึงอาจตั้งข้อสังเกตในเบื้องต้นว่า การปรากฏใช้ภาษาไทยในจิตรกรรมตอนนี้ อาจเป็นหนึ่ง

---

[412] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 253.

[413] เรื่องเดียวกัน, หน้า 256.

หลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ากลุ่มช่างผู้เขียนอย่างน้อยที่สุดต้องมีความเข้าใจในภาษาไทย และเคยอ่านวรรณกรรม*รามเกียรติ์*มาก่อน อีกทั้งหากสังเกตจากน้ำหนักเส้นพู่กันที่เขียนระหว่างตัวอักษรกับเส้นต้นไม้ จะเห็นได้ว่ามีน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน จึงอาจสันนิษฐานในเบื้องต้นได้ว่าภาษาไทยที่เขียนในจิตรกรรมตอนนี้ น่าจะเขียนขึ้นมาพร้อมกับตอนที่เขียนภาพเหตุการณ์



ภาพที่ 191: ข้อความภาษาไทยที่เขียนเพื่ออธิบายเหตุการณ์หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา



ภาพที่ 192: หนุมานฆ่ายักษ์ภานุราช

3.3.9.23. หนุมานฆ่าภานุราช (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 143)

จิตรกรรมตอนหนุมานฆ่ายักษ์พานุราชเป็นอีกหนึ่งเหตุการณ์ที่ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพหนุมานจับเท้าทั้งสองข้างของยักษ์ ภายในภาพมีข้อความเขียนว่า “ᩉᩮᩃᩉᩩᩣᩫᩣᩃᩈᩴᩣᩫᩣᨻᩁᩫᩣᨩ”[414] (ภาพที่ 192)

การออกแบบจิตรกรรมตอนนี้สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่าหนุมานเป็นทหารเพียงตนเดียวที่ได้รับคำสั่งให้ไปปราบยักษ์ภานุราช[415]

อนึ่ง การออกแบบฉากหลังของภาพจิตรกรรมซึ่งเขียนให้พื้นดินเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมมีต้นไม้หลากชนิดทั้งที่มีผลและไม่มีผล และภาพน้ำซึ่งถูกล้อมด้วยเส้นกรอบฟันปลาเอาไว้ อาจตีความได้ว่าเป็นแผ่นดินที่ยักษ์ภานุราชเนรมิตไว้เพื่อล่อให้ทัพพระรามมาติดกับ แล้วจึงค่อยคว่ำแผ่นดินฆ่าเสียทั้งทัพตามความว่า

“บัดเดี๋ยวก็เป็นภูมิพื้น ราบรื่นเรี่ยรายด้วยทรายอ่อน
มิ่งไม้ทรงผลอรชร บังแสงทินกรชอุ่มไป
แสนสนุกเป็นที่ประพาส คิลาลาดห้วยธารน้ำไหล
ใสสะอาดสะอ้านสำราญใน เจือไปด้วยพิษอันบันดาล
อันพรรณพฤกษาผลาผล ใบต้นเปื่อเมาแต่กลิ่นหวาน
พร้อมเสร็จสำเร็จทุกประการ แล้วอ่านพระเวทวิทยา ฯ”[416]

---

[414] “Here, Hanuman kills Vannareach.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), 242.

[415] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 280-282.

[416] เรื่องเดียวกัน, หน้า, 278.



ภาพที่ 193: พระรามยกทัพ

3.3.9.24. พระรามยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 142)

จิตรกรรมตอนพระรามยกทัพแสดงภาพวานรเดินนำหน้าพระราม พระลักษมณ์ และเหล่าวานร ภายในภาพมีข้อความเขียนว่า “ព្រះរាមធ្វើដំណើរឆ្លងផ្លូវ”[417] (ภาพที่ 193)

สาเหตุที่ทำให้จิตรกรรมตอนนี้ตีความได้ว่าเป็นตอนพระรามยกทัพเดินทางไปยังกรุงลงกาภายหลังจากเหตุการณ์จองถนนเนื่องจาก การออกแบบให้มีวานรเป็นผู้เดินนำขบวน จากนั้นจึงค่อยออกแบบตัวละครในขบวนตามชั้นยศ ตรงตามเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่า วานรชื่อไชยามพวานเป็นผู้อาสาถือธงนำทัพดังความว่า

“เมื่อนั้น *พญาพิเภกยักษา*
ครั้นได้ศุภฤกษ์เวลา *อสุราให้ลั่นฆ้องชัย*
ชาวประโคมก็ประโคมแตรสังข์ *ปี่กลองก้องดังหวั่นไหว*
อันหมู่พหลพลไกร *โห่สนั่นลั่นไปเป็นโลกา*
ไชยามพวานฤทธิรงค์ *ก็โบกธงนำพลไปหน้า*
ดำเนินพยุหโยธา *ตามเกล็ดนาคาสถาวร ฯ”*[418]

---

[417] “Preah Ream leads the armies across the road.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

3.3.10. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวกลาง

3.3.10.1. ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีมาหลอกพระราม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 145)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีมาหลอกพระรามแสดงด้วยภาพฤาษีที่มีใบหน้าเป็นยักษ์นั่งอยู่บนก้อนหิน ด้านหน้าฤาษีเป็นภาพพระราม พระลักษมณ์ พิเภก และเหล่าวานรนั่งพนมมือ ด้านล่างของภาพปรากฏข้อความว่า “នេះរាម្ភមកកាល្អាធ្វើរជាមាហាឬស្សីត្រូរព្រះរាមមកបន្លោត”[419] (ภาพที่ 194)



ภาพที่ 194 ทศกัณฐ์ปลอมเป็นฤาษีมาหลอกพระราม

เหตุการณ์ทศกัณฐ์ปลอมเป็นฤาษีมีปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรมจะพบว่าไม่ตรงกันเนื่องจาก เหตุการณ์ทศกัณฐ์

---

[418] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 274.

[419] “Here, Reab come to transform himself as Maha Russei, teacher of Preah Ream, to trick Preah Ream.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

ปลอมตัวเป็นฤาษีมาหลอกพระรามภายในวรรณกรรม[420] เกิดขึ้นก่อนเหตุการณ์จองถนน และการเคลื่อนทัพของพระราม[421] สาเหตุที่ช่างเลือกเขียนภาพเหตุการณ์ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีมาหลอกพระรามหลังจากเหตุการณ์จองถนน และพระรามเดินทัพ อาจเกิดจากความจงใจที่ต้องการออกแบบเป็นชุดเรื่องราวที่พระรามต้องพบเจอกับกลอุบายต่าง ๆ ของทศกัณฐ์ไว้ภายหลังการเคลื่อนทัพ

ในด้านการออกแบบภายในจิตรกรรมสามารถเปรียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น พระจักรีผู้ปรีชาหาญ
สำคัญว่าองค์พระอาจารย์ งามดั่งพรหมมานในโสฬส
มีความปีดาสถาพร ด้วยสังวรในอิริยาบถ
จึ่งกล่าวบรรหารมธุรส ซึ่งข้ายกทศโยธา
จะไปสังหารทศกัณฐ์ ให้สิ้นสงศ์พงศ์พันธุ์ยักษา
ด้วยมันไปลักนางสีดา เมียข้ามาไว้ในบูรี
พระองค์นี้อยู่ตำบลไหน นามกรชื่อใดพระฤๅษี
ซึ่งว่ามาหาข้านี้ มีกิจประสงค์สิ่งใด ๆ”[422]

3.3.10.2. **พระรามประชุมพล (ภาพแผนผังที่ 1 มหายเลข 146)**

จิตรกรรมตอนพระรามประชุมพลแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์พระรามประชุมพลแสดงด้วยภาพพระรามนั่งอยู่ภายในศาลา เบื้องหน้าพระรามปรากฏปะรำซึ่งภายในมีพระลักษมณ์ พิเภกและเหล่าวานรนั่งพนมมือ ด้านล่างของจิตรกรรมปรากฏข้อความเขียนว่า “ នេះព្រះរាមប្រើបាអង្គតន្ធាំសារ”[423] (ภาพที่ 195) ฯ

เหตุการณ์ที่สองคือเหตุการณ์องคตเหาะไปยังกรุงลงกาแสดงด้วยภาพขององคตเหาะอยู่เหนือปะรำ หันหน้าไปหาจิตรกรรมลำดับถัดไป (ภาพที่ 195 มุมซ้ายบนของภาพ)

---

[420] ภายในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*ใช้ชื่อตอนว่า “ทศกัณฐ์แปลงเป็นโยคี” อ้างอิงจาก พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (6) และหน้า 274.

[421] เรื่องเดียวกัน, หน้าสารบัญ (6)-(7).

[422] เรื่องเดียวกัน, หน้า 206.

[423] “Here, Preah Ream uses Angkut to bring the message.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.



ภาพที่ 195 พระรามประชุมพล

การออกแบบของภาพจิตรกรรมตอนนี้เป็นไปอย่างเรียบง่ายคือ แสดงภาพตัวละครทั้งหมดในกองทัพของพระรามเช่นเดียวกับภาพเหตุการณ์การเข้าเฝ้าที่ปรากฏมาก่อน ทางด้านภาพองคตเหาะเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังจากเหตุการณ์ประชุมพลที่ใช้เชื่อมไปยังตอนองคตส่งสารซึ่งเขียนขึ้นเป็นลำดับถัดไป

3.3.10.3. องคตส่งสาร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 147)

จิตรกรรมตอนองคตส่งสารเป็นเหตุการณ์ที่มีปรากฏอยู่ทั้งในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*หากแต่มีรายละเอียดต่างกันเล็กน้อย

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์องคตเจรจากับทศกัณฐ์แสดงด้วยภาพปะรำขนาดใหญ่ ภายในปรากฏภาพองคตที่ขดหางของตนเพื่อจะได้นั่งอยู่ในตำแหน่งเดียวกับทศกัณฐ์ซึ่งนั่งอยู่บนบัลลังก์ บริเวณหลังคาปะรำเหนือหัวทศกัณฐ์ปรากฏข้อความเขียนว่า “**នេះអង្គតសរកឲ្យរាម្ភនាសូរ**”[424] (ภาพที่ 196 กึ่งกลางของภาพ)

[424] “Here, Angkut bring the message to Reab.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.



ภาพที่ 196 องคตอ่านสาร

การออกแบบภาพองคตที่นั่งสูงเสมอทศกัณฐ์ โดยใช้หางของตัวเองตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[425] และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

อย่างไรก็ตาม ภาพเหตุการณ์ลำดับที่สองคือภาพที่ปรากฏอยู่ทางด้านซ้ายของภาพองคตนั่งบนหาง แสดงรูปทศกัณฐ์ตกจากบัลลังก์ลงมานั่งชันเข่าที่พื้น เหนือหัวทศกัณฐ์ปรากฏภาพองคตเหาะ และใช้เท้าจับไปที่ส่วนยอดของชฎา (ภาพที่ 196 มุมซ้ายล่างของภาพ) ซึ่งเทียบได้กับเหตุการณ์ที่ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ซึ่งกล่าวว่า องคตพุ่งทะยานขึ้นไปบนอากาศ ในระหว่างนั้นก็ได้ฉวยเอามณีที่ประดับอยู่บนหัวทศกัณฐ์ เป็นเหตุให้ทศกัณฐ์ตกจากบัลลังก์ลงมานอนสลบอยู่บนพื้น[426]

ภาพเหตุการณ์ที่สามเป็นภาพขององคตรบกับสี่เสนายักษ์ เขียนอยู่ตรงมุมซ้ายบนเหนือหลังคา ทางด้านขวามือมีข้อความเขียนว่า “នេះអង្គតសំម្លាបន្ទារទ្វាំបួន”[427] (ภาพที่ 196 มุมซ้าย

---

[425] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าส 301.

[426] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana***” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 159.

[427] “Here, Angkut kill the four guardian of the door.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

บนของภาพ) ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏกล่าวถึงทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

แม้ว่าเหตุการณ์ในจิตรกรรมจะมีปรากฏร่วมกันในสองวรรณกรรม แต่การปรากฏเหตุการณ์พิเศษคือเหตุการณ์ที่สองนั้นอาจทำให้กล่าวได้ว่าจิตรกรรมตอนองคตส่งสารน่าจะเป็นการเขียนตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มากกว่า



ภาพที่ 197 สุครีพหักฉัตร

3.3.10.4. สุครีพหักฉัตร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 148)

จิตรกรรมตอนสุครีพหักฉัตรเขียนขึ้นเป็นลำดับต่อจากตอนองคตส่งสาร ตรงตามการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และการให้สุครีพเป็นผู้ทำลายฉัตรมีปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์* ไม่พบในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

การออกแบบเหตุการณ์ในตอนสุครีพหักฉัตรแสดงด้วยภาพของสุครีพใช้มือทั้งสองข้างหักยอดฉัตร ด้านขวาล่างของจิตรกรรมปรากฏภาพทศกัณฐ์เหาะอุ้มนางสีดาและนางกาลอัคคีหนีออก

จากฉัตร ด้านบนของยอดฉัตรปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះសូត្រិឮមកកាច្ចនាគ្តដែយ”[428] (ภาพที่ 197)

การออกแบบองค์ประกอบภาพเหตุการณ์สุครีพหักฉัตร สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น ลูกพระอาทิตย์ฤทธิ์กล้า
เห็นทศกัณฐ์อสุรา เสียทีในท่าชิงชัย
เท้าถีบถูกกายขุนมาร เผ่นทะยานฉวยยอดฉัตรได้
น้าวลงด้วยกำลังว่องไว หักฉัตรพิชัยโมลี ฯ”[429]

ทางด้านภาพทศกัณฐ์อุ้มมเหสีทั้งสองคนหนี สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น ทศเศียรสุริย์วงษ์ยักษา
ไม่รู้ที่จะต่อฤทธา ผู้เดียวพะว้าพะวังใจ
เวียนวงไปตามกงฉัตร หลีกลัดมิให้เข้าใกล้
กรหนึ่งกอดนางมณโฑไว้ กรสองคว้าได้นางอัคคี
สิบเจ็ดกรอุ้มฝูงนางกำนัล กรหนึ่งแกว่งพระขรรค์ชัยศรี
ขัดขวางทางที่จะต่อตี อสุรีถอยรับวานร ฯ”[430]

3.3.10.5. กุมภกรรณยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 149)

จิตรกรรมตอนกุมภกรรณยกทัพแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ต่อเนื่องกันได้แก่ เหตุการณ์ทศกัณฐ์เรียกตัวกุมภกรรณมาพบแสดงด้วยภาพทศกัณฐ์นั่งอยู่ภายในปราสาท ด้านหลังทศกัณฐ์ปรากฏภาพนางกาลอัคคี และนางมณโฑ ด้านหน้าทศกัณฐ์ปรากฏปะรำซึ่งภายในปรากฏภาพกุมภกรรณซึ่งเป็นยักษ์สวมเฉพาะกระบังหน้า ด้านหลังกุมภกรรณปรากฏภาพเสนาทหารนั่งต่อท้าย

---

[428] “Here, Sukrip destroys the parasol.” อ้างอิง Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[429] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 317.

[430] เรื่องเดียวกัน, หน้า 315-316.

ด้านล่างปราสาททศกัณฐ์มีข้อความเขียนว่า “នេះរាបដុំនុំមកានឹងគុំម្ភកា”[431] (ภาพที่ 198 มุมขวาล่างของภาพ)

ภาพเหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพกุมภกรรณยกทัพ แสดงด้วยภาพของกุมภกรรณยืนอยู่บนราชรถ และมีทหารยักษ์เดินนำขบวน เหนือภาพเหตุการณ์ปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះគុំម្ភកាលើកទ័ាព្ធ”[432] (ภาพที่ 198 มุมซ้ายบนของภาพ)

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า การลำดับตอนให้ตอนกุมภกรรณยกทัพต่อจากตอนสุครีพหักฉัตรไม่ตรงตามทั้งในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

การนำเอาเนื้อเรื่องตอนกุมภกรรณยกทัพมาเขียนนี้จึงน่าจะเกิดขึ้นจากความต้องการของช่างเขียนเอง

ทางด้านการออกแบบองค์ประกอบภายในเหตุการณ์นั้นเป็นไปอย่างเรียบง่าย ไม่ปรากฏการแสดงกิริยานอกเหนือไปจากเนื้อความในวรรณกรรม



ภาพที่ 198 กุมภกรรณยกทัพ

---

[431] “Here, Reab consulting Kumphaka.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[432] “Kumphaka creating the troops.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

3.3.10.6. พิเภกเข้าพบกุมภกรรณ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 150)

จิตรกรรมตอนพิเภกเข้าพบกุมภกรรณเขียนขึ้นต่อจากตอนกุมภกรรณยกทัพตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพกุมภกรรณนั่งชันเข่า ด้านหน้ากุมภกรรณปรากฏภาพพิเภกนั่งพนมมือ ด้านหลังกุมภกรรณปรากฏภาพหนุมานแอบอยู่ระหว่างหินสองก้อน ด้านล่างของภาพหนุมานปรากฏข้อความว่า “នេះពិភេក្ខមកឃាត់គុំម្ភកាកុំឲ្យមកច្បាំងនឹងព្រះរាម”[433] (ภาพที่ 199)



ภาพที่ 199 พิเภกเข้าพบกุมภกรรณ

การออกแบบให้พิเภกนั่งคุกเข่าพนมมือต่อหน้ากุภกรรณ แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างทางด้านศักดินาระหว่างทั้งสอง อีกทั้งยังสื่อถึงความเคารพที่พิเภกมีต่อกุมภกรรณซึ่งการออกแบบดังกล่าวสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นถึงซึ่งที่รณรงค์ แลเห็นรถทรงพระเชษฐา
อยู่ท่ามกลางโยธา อสุราประหวั่นพรั่นใจ
ความกลัวเพียงสิ้นชีวิต ดำรงจิตแล้วเดินเข้าใกล้

---

[433] “Here, Piphek comes to stop Kumpheka from fight with Preah Ream.” Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

นั่งลงตรงหน้ารถชัย ยอกรกราบไหว้พระพี่ยา ฯ”[434]

ภาพหนุมานที่ปรากฏอยู่ด้านหลังพิเภกนั้น เมื่อดูตามบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า ไม่มีกล่าวถึงเพราะในวรรณกรรมจะกล่าวถึงเพียงแค่พิเภกออกมาพบกับกุมภกรรณตามคำสั่งของพระรามเพียงตนเดียว การที่ช่างเขียนออกแบบให้มีวานรมาแอบซุ่มอยู่หลังก้อนหินจึงอาจเกิดจากความต้องการของช่างเขียนเอง



ภาพที่ 200 องคตตอบปัญหากุมภกรรณ

3.3.10.7. องคตตอบปัญหากุมภกรรณ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 151)

จิตรกรรมตอนองคตตอบปัญหากุมภกรรณเขียนขึ้นถัดจากตอนพิเภกเข้าพบกุมภกรรณตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพกุมภกรรณนั่งอยู่บนราชรถ ด้านหน้ากุมภกรรณปรากฏภาพองคตที่ใช้หางต่างบัลลังก์ซึ่งม้วนให้สูงเสมอกับกุมภกรรณ เหนือภาพตัวละครทั้งสองปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះអង្គតមកឆ្លើអាគ្គ័ប្រស្នានិងតុំម្ភកា”[435] (ภาพที่ 200)

---

[434] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 385.

เหตุการณ์ที่องคตนั่งอยู่บนหาง และขดให้สูงเสมอกุมภกรรณซึ่งนั่งอยู่บนราชรถนั้น สามารถเปรียบเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ผาดแผลงฤทธิรงค์ ดั่งพญาสีหราชตัวหาญ
ม้วนหางเป็นแท่นอลงการ สูงตระหง่าเทียมรถอสุรี ฯ”[436]

<u>3.3.10.8. สุครีพรบกุมภกรรณ(ประลองกำลัง)จนถึงหนุมานและองคตเข้าชิงตัวสุครีพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 152)</u>

จิตรกรรมตอนสุครีพรบกุมภกรรณจนถึงตอนหนุมานและองคตเข้าชิงตัวสุครีพเป็นจิตรกรรมสุดท้ายของแถวกลางบนผนังทิศตะวันออก

จิตรกรรมตอนสุครีพรบกุมภกรรณ แบ่งออกเป็นสามเหตุการณ์ต่อเนื่องกันได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพสุครีพถอนต้นไม้ ด้านหน้าของสุครีพปรากฏข้อความว่า “នេះសូក្រិឫតកវាំង្កាល”[437] (ภาพที่ 201 มุมบนขวาของภาพ) ซึ่งเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ลัดนิ้วมือเดียวเร็วรีบ ถึงทวีปอุดรเฉลิมศรี
ลงยังพ่าพื้นปัถพี ใกล้ที่กาลจันทร์บรรพต
เห็นต้นรังใหญ่ไพศาล สูงตระหง่านแทบเทียมลมกรด
ยินดีดังได้โสพส ก็รีบบทจรเข้าไป ฯ
เท้ายันบ่าเหยียบมือกระชาก สะเทือนรากดินลั่นหวั่นไหว
โยกฉุดด้วยกำลังว่องไว ก็ถอนขึ้นได้ดั่งจินดา ฯ”[438]

---

[435] “Here, Ang Kut answers Kumphaka’s riddle.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[436] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 389.

[437] “Sukrib pulls up Reang Kal.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[438]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 394-395.



ภาพที่ 201 สุครีพรบกุมภกรรณจนถึงหนุมานและองคตช่วยสุครีพ

เหตุการณ์ลำดับที่สองคือภาพสุครีพนำต้นรังมาแสดงให้กุมภกรรณเห็น เหนือหัวสุครีพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះសូក្រិល្បីរកំគ្លាលមកប្រាប់កុំម្ភកា”[439] (ภาพที่ 201 มุมขวาล่างของภาพ) ซึ่งเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“ขุนกระบี่กวัดแกว่งลำแดงฤทธิ์ ทศทิศครื้นครั่นดั่งฟ้าผ่า
ถีบทะยานผ่านขึ้นยังเมฆา กลับมาไม่ทันนาที ฯ
ครั้นถึงจึ่งร้องประกาศ ทำอำนาจดั่งพญาราชสีห์
เหยกุมภกรรณอสุรี นี้ต้นอะไรจงบอกมา ฯ”[440]

---

[439] “Here, Sukrib carries Reang Kal to show Kumpheaka.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[440] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 395.

ภาพเหตุการณ์สุดท้ายคือเหตุการณ์สุครีพเสียทีถูกกุมภกรรณหนีบใส่รักแร้ ด้านล่างภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះកុំម្ភកាចាប្បសូក្រឹឡាន”[441] (ภาพที่ 201 มุมซ้ายล่างของภาพ) ซึ่งเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น *น้องท้าวทศเศียรชาญสมร*
หมายเขม้นเข่นฆ่าวานร *ตะลุมบอนโถมโรมรัน ฯ*
ตีด้วยคทาวราวุธ *สุครีพซานทรุดเหหัน*
จับหนีบรักแร้กุมภัณฑ์ *ก็เลิกพลขันธ์เข้าลงกา ฯ”*[442]

เมื่อจบตอนสุครีพรบกุมภกรรณแล้วตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* จะกล่าวถึงเหตุการณ์ช่วยเหลือสุครีพจากกุมภกรรณ ซึ่งตรงกับภาพเหตุการณ์หนุมานและองคตช่วยกันจับมือทั้งสองข้างของกุมภกรรณที่กำลังเหยียบสุครีพ เหนือหัวของหนุมานปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះអង្គតហុន្ថានមកស្តាសូក្រឹឡះកុំម្បៀងកុំម្ភកា”[443] (ภาพที่ 201 มุมซ้ายบนของภาพ)

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพบว่า ภายในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวเพียงว่าหนุมานเป็นผู้ที่เดินทางไปช่วยสุครีพเพียงตนเดียว[444] ต่างจากภาพจิตรกรรมที่ปรากฏภาพองคต การเพิ่มองคตเข้ามาในเหตุการณ์จึงอาจเกิดขึ้นจากความจงใจของช่างเขียนเอง

---

[441]“Kumpheaka capture Sukrib.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[442] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 396.

[443] “Ang Kut and Hanuman come to see Sukrib slaps Kumpheak’s face.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[444] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, “***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***” (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 396-397.



ภาพที่ 202 กุมภกรรณลับหอก

3.3.11. จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันออกแถวล่าง

3.3.11.1. กุมภกรรณลับหอก (1) (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 153)

จิตรกรรมตอนกุมภกรรณลับหอกแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพของกุมภกรรณนั่งชันเข่าถือหอกชี้ตรงไปยังภาพอีกาจิกกินซากหมาเน่าที่กำลังลอยน้ำไปหากุมภกรรณ (ภาพที่ 202 ครึ่งบนของภาพ) เหนือภาพเหตุการณ์ปรากฏข้อความเขียนว่า “គុំម្ភកាតេកទុព្វទីកនុបម្ហាស្រមុទ្ទ អង្គុតហុង្ហានកាល៉ាក្តែរស្លប់អន្តែតទៅ”[445] และเหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพหนุมานรบกับกุมภกรรณ (ภาพที่ 202 ครึ่งล่างของภาพ)

---

[445] “Kumpheaka sleeping to create the dam to stop the Ocean. Ang Kut and Hanuman transform into a dead rotten floating near him.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the***

สาเหตุที่ทำให้เหตุการณ์ตอนนี้น่าจะเกี่ยวข้องกับตอนลับหอกสามารถตีความได้จากภาพกุมภกรรณถือหอกอยู่ริมฝั่งแม่น้ำ และภาพอีกาจิกกินซากหมาเน่าซึ่งภาพดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *พญากุมภกรรณยักษี*
ลับหอกอยู่ในพิธี *อสุรีแลไปในสาคร*
เห็นสุนัขเน่าลอยมาวนอยู่ *มีหมู่แมลงวันตอมว่อน*
กาจิกเหม็นตลบอบขจร *หมู่หนอนคลาคล่ำทั้งกายา*
แต่เห็นก็ให้อาเจียน *คลื่นเหียนเวียนพักตร์ยักษา*
ลับหอกไม่ได้ดั่งจินดา *ก็ลุกมายังรถมณี ฯ”* [446]



ภาพที่ 203 กุมภกรรณไปเอาหอกโมกขศักดิ์

---

shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[446] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*** ***บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2***”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 407.

3.3.11.2. กุมภกรรณไปเอาหอกโมกขศักดิ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 154)

จิตรกรรมลำดับถัดมา แสดงด้วยภาพตัวพระนั่งอยู่ภายในวิมานกำลังยื่นแท่งไม้ให้กับภาพตัวยักษ์ที่เหลือให้เห็นเพียงส่วนศีรษะ และแขนที่ยื่นมาจับแท่งไม้ เหนือหลังคาของอาคารเป็นภาพของหนุมานกับองคตในท่าเหาะ (ภาพที่ 203)

แม้ว่าจิตรกรรมจะมีสภาพชำรุด แต่ยังคงส่วนที่ทำให้สามารถตีความเนื้อหาของเหตุการณ์ได้พิจารณาจาก ภาพกุมภกรรณกำลังรับของจากภาพตัวพระซึ่งมีลักษณะเป็นแท่งไม้ยาว สันนิษฐานว่าเป็นด้ามหอก เพราะฉะนั้นจิตรกรรมตอนนี้จึงน่าจะเป็นตอนกุมภกรรณขึ้นไปเอาหอกโมกขศักดิ์ที่ฝากไว้กับพระพรหม[447] ซึ่งเป็นเหตุการณ์เดียวในวรรณกรรมที่เล่าถึงการรับอาวุธวิเศษของกุมภกรรณจากบุคคลอื่น



ภาพที่ 204 กุมภกรรณทำพิธีลับหอก และหนุมานทำลายพิธีลับหอก

[447] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 401.

3.3.11.3. กุมภกรรณทำพิธีลับหอก (2) (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 155)

ภาพกุมภกรรณทำพิธีลับหอกครั้งที่ 2 แสดงด้วยภาพของกุมภกรรณนั่งอยู่บนแท่นบัลลังก์กำลังเอาปลายหอกไปลับกับแผ่นหินที่วางอยู่เหนือน้ำ โดยในครั้งนี้ผู้ที่มาทำลายพิธีกรรมคือหนุมานซึ่งแปลงกายเป็นเหยี่ยวสีขาวปรากฏภาพอยู่บริเวณศีรษะของกุมภกรรณ ระหว่างภาพกุมภกรรณลับหอกและหนุมานเหาะมีข้อความเขียนว่า “នេះកុំម្ភកាលំម្លៀងមោឝ្ឝសក្ខ”[448] (ภาพที่ 204 บน) ด้านล่างบริเวณส่วนที่ชำรุดของจิตรกรรมปรากฏภาพการรบกันระหว่างกุมภกรรณกับหนุมานเหนือศีรษะของทั้งสองปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះហន្ថានបំផ្លាញពិទ្ធីមោឝ្ឝសក្ខ”[449] (ภาพที่ 204 มุมขวาล่างของภาพ)

เมื่อนำภาพเหตุการณ์เปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า ไม่ตรงกัน เนื่องจาก ในวรรณกรรมกล่าวถึงกุมภกรรณลับหอกเพียงครั้งเดียวเท่านั้น การปรากฏเหตุการณ์ลับหอกครั้งที่สองจึงอาจเกิดขึ้นจากความเข้าใจของช่างเขียนเอง อีกทั้งการแสดงภาพหนุมานแปลงกายเป็นเหยี่ยวขาวบินมาทำลายพิธีก็เป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏอยู่ในตอนกุมภกรรณทดน้ำซึ่งเป็นเหตุการณ์ภายหลังจากตอนกุมภกรรณลับหอก เพราะฉะนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า ภาพเหตุการณ์นี้น่าจะเกิดจากการนำเอาเหตุการณ์สองเหตุการณ์มาผสมกันเกิดเป็นการเล่าเรื่องตามแบบฉบับของช่างเขียนเอง

3.3.11.4. ทศกัณฐ์ให้แสงอาทิตย์ออกรบ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 156)

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์ให้แสงอาทิตย์ออกรบแสดงด้วยภาพทศกัณฐ์นั่งอยู่ภายในปราสาทพร้อมกับมเหสีทั้งสองซึ่งนั่งอยู่ทางด้านหลัง ด้านหน้าทศกัณฐ์ปรากฏภาพยักษ์ซึ่งสวมชฎายอดนาค นั่งคุกเข้าพนมมือ ใต้ปราสาทปรากฏข้อความ หากแต่มีสภาพชำรุดหลงเหลือไว้เพียงข้อความว่า “.....ច្បាំងនិងព្រះរាម”[450] (ภาพที่ 205)

---

[448]“Here, Kumpheaka sharpens his spear.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[449] “Herh, Hanuman destroys the spears sharpening ceremony.” อ้างอิงจาก จาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[450] “...Fighting with Preah Ream.” อ้างอิงจาก **Ibid**.

เนื่องจากจิตรกรรมตอนนี้เล่าเรื่องเรียบง่าย และไม่ได้แสดงสัญลักษณ์เฉพาะที่สามารถใช้บ่งบอกถึงเหตุการณ์ได้อย่างแน่นอน อย่างไรก็ตาม เมื่อตรวจสอบจากจิตรกรรมตอนข้างเคียง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 157) พบว่า จิตรกรรมลำดับถัด ๆ ไปจะแสดงเรื่องราวซึ่งสัมพันธ์กับศึกยักษ์แสงอาทิตย์ เพราะฉะนั้นจึงอาจเป็นไปได้ที่ภาพเหตุการณ์ของยักษ์ที่รับคำสั่งจากทศกัณฐ์ตอนนี้ (ภาพที่ 205) จึงอาจหมายถึงเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์ออกคำสั่งให้แสงอาทิตย์ออกไปรบกับพระราม

เมื่อตรวจสอบกับวรรณกรรมพบว่าศึกนี้มีกล่าวถึงในวรรณกรรม*รามเกียรติ์* แต่การลำดับตอนของจิตรกรรมไม่ตรงกับในวรรณกรรม เนื่องจากศึกแสงอาทิตย์จะเป็นศึกสุดท้ายก่อนที่ทศกัณฐ์จะออกมารบกับพระราม การลำดับตอนของจิตรกรรมที่ผิดไปจากวรรณกรรมเช่นนี้ อาจเกิดขึ้นจากความจงใจของช่างเขียนที่ต้องการหาศึกใดศึกหนึ่งมาเป็นศึกขัดตาทัพ[451]



ภาพที่ 205 ทศกัณฐ์สั่งให้แสงอาทิตย์ยกทัพไปรบกับพระราม

[451] ศ.ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี อาจารย์ที่ปรึกษาได้มีความเห็นว่า ทั้งแสงอาทิตย์และมังกรกัณฐ์มาช่วยรบขัดตาทัพทั้งคู่

3.3.11.5. แสงอาทิตย์ยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 157)

การออกแบบจิตรกรรมตอนแสงอาทิตย์ยกทัพเป็นไปอย่างเรียบง่ายเพราะแสดงเพียงภาพแสงอาทิตย์นั่งอยู่บนราชรถด้านล่างเป็นเหล่าทหารยักษ์ ด้านบนปรากฏข้อความเขียนว่า “ᩃᩮᩃᩈᩮᨶᩋᩣᨴᩥᨲᩃᩮᨠᨠᩣᨲᩣᩫ”[452] (ภาพที่ 206)



ภาพที่ 206 แสงอาทิตย์ยกทัพ

3.3.11.6. พระรามรบแสงอาทิตย์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 158)

ตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เหตุการณ์พระรามรบแสงอาทิตย์จะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายหลังจากเหตุการณ์พระรามยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 159) หากแต่จิตรกรรมตอนนี้กลับเขียนขึ้นก่อนตอนพระรามยกทัพ

---

[452] “Seang Atit assembling the troop.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

สาเหตุที่ต้องเขียนตอนการรบก่อนการยกทัพนั้นเกิดขึ้นจากกระบวนการออกแบบแบบมุ่งสู่จุดศูนย์กลาง (ภาพเหตุการณ์สำคัญ) เช่นเดียวกับตอนการศึกใหญ่ ๆ ที่ผ่านมาเช่นตอนศึกตรีบูรัมเป็นต้น

จิตรกรรมตอนพระรามรบแสงอาทิตย์นี้แสดงด้วยภาพจับของตัวละครหลักสี่ชุดด้วยกัน ได้แก่ ภาพพระรามเหยียบอยู่บนแสงอาทิตย์ (ขึ้นลอย) เขียนอยู่ตรงกึ่งกลางของภาพ ด้านซ้ายมือของพระรามเป็นภาพหนุมานรบกับทหารยักษ์ ด้านขวามือของพระรามปรากฏภาพสุครีพและองคตกำลังรบกับทหารยักษ์เช่นเดียวกัน เหนือหัวสุครีพปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះរាមច្បាំងនឹងសែងអាទិត”[453] ด้านล่างพระรามซึ่งหักหายไปสันนิษฐานว่าเป็นภาพการรบกันระหว่างทหารวานรกับทหารยักษ์เช่นเดียวกัน (ภาพที่ 207) ซึ่งการออกแบบดังกล่าวสอดคล้องกับในเนื้อความวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*



ภาพที่ 207 พระรามรบแสงอาทิตย์

[453] “Preah Ream fight with Seang Atit.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

3.3.11.7. พระรามยกทัพไปรบกับแสงอาทิตย์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 159)

จิตรกรรมตอนพระรามยกทัพไปรบกับแสงอาทิตย์แบ่งเหตุการณ์ออกเป็นสองเหตุการณ์ ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพของพระรามนั่งอยู่ภายในปราสาท ด้านหน้าปรากฏภาพพระลักษมณ์ พิเภก สุครีพ องคต และหนุมานนั่งคุกเข่าพนมมือ ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះរាម និងគិតលើកទាប”[454] (ภาพที่ 208 มุมขวาล่างของภาพ)



ภาพที่ 208 พระรามยกทัพ

จะสังเกตได้ว่าจำนวนของวานรในภาพเหตุการณ์พระรามสั่งจัดทัพนี้มีเพียงหนุมาน องคต และสุครีพเพียงสามตนเท่านั้น เมื่อเทียบกับเหตุการณ์การจัดทัพที่ผ่าน ๆ มาเช่นในเหตุการณ์ตอนพระรามสั่งให้องคตส่งสารหรือตอนจองถนนที่แสดงทหารวานรหลายตน การที่ช่างเขียนลดจำนวนวานรลงอาจเนื่องจากพื้นที่ที่จำกัดจึงจำเป็นต้องแสดงเฉพาะภาพตัวละครสำคัญที่จะต้องออกไปรบกับแสงอาทิตย์

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพเหตุการณ์พระรามยกทัพ แสดงด้วยรูปของพระรามประทับบนราชรถ มีหนุมานเหาะนำขบวน ใกล้กับภาพหนุมานปรากฏข้อความเขียนว่า“ព្រះរាមលើក

[454] Preah Ream think of assembling the troops.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

ទាប”[455] ด้านหลังพระรามคือสุครีพและองคต ด้านล่างของราชรถปรากฏภาพทหารวานรน่าจะหมายถึงวานรสิบแปดมงกุฎ (ภาพที่ 208 มุมบนซ้ายของภาพ)

3.3.11.8. องคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหมได้ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 160)

จิตรกรรมเหตุการณ์องคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหมนี้เขียนขึ้นถัดจากเหตุการณ์พระรามยกทัพไปรบกับแสงอาทิตย์ ซึ่งหากดูตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* เหตุการณ์องคตลวงเอาแว่นแก้วจะเกิดขึ้นก่อนการศึกระหว่างพระรามกับแสงอาทิตย์ เพราะฉะนั้นการลำดับเนื้อเรื่องในจิตรกรรมจึงไม่ตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ส่วนสาเหตุที่นำมาเขียนไว้หลังการศึกอาจเนื่องมาจาก ช่างต้องการเล่าเรื่องตั้งแต่ตอนทศกัณฐ์สั่งให้แสงอาทิตย์ออกศึกไปจนถึงการรบกันระหว่างพระรามกับแสงอาทิตย์มีความต่อเนื่องกัน (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 156-159)

การแสดงออกของภาพจิตรกรรมตอนองคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหมได้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพขององคตเหาะมุ่งหน้ามายังปราสาทพระพรหม (ภาพที่ 209 มุมบนซ้ายของภาพ) และเหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพองคตนั่งพนมมืออยู่ในปะรำ ด้านหน้าปรากฏภาพพระพรหมนั่งอยู่ภายในวิมาน ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความเขียนว่า “អង្គតមកសូមវ៉ែនតា”[456] (ภาพที่ 209)

การออกแบบภาพองคตในเหตุการณ์ตอนนี้จะสังเกตได้ว่า ช่างออกแบบให้องคตสวมศิราภรณ์ที่เป็นชฎายอดนาคซึ่งหมายถึงองคตได้ปลอมตัวเป็นแสงอาทิตย์มาลวงพระพรหมเพื่อเอาแว่นแก้ว ต่างไปจากวรรณกรรมรามเกียรติ์ที่กล่าวว่าองคตนั้นปลอมตัวเป็นพี่เลี้ยงชื่อจิตรไพรีซึ่งเป็นยักษ์[457] การที่ภาพจิตรกรรมเลือกเขียนภาพองคตปลอมตัวเป็นแสงอาทิตย์ต่างไปจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* อาจเพราะ จิตรกรรมนั้นไม่สามารถอธิบายเหตุการณ์ได้ละเอียดเท่ากับวรรณกรรม ช่างจึงเลือกแสดงภาพองคตตรง ๆ เพื่อต้องการสื่อให้ผู้ชมเข้าใจว่าใครเป็นผู้ที่มาลวงพระพรหม

---

[455] “Preah Ream creating the troops.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015) 242.

[456] “Ang kut comes to ask for the specctacles.” อ้างอิงจาก Ibid.

[457] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 95.



ภาพที่ 209 องคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหม

3.3.11.9. องคตแสดงแว่นแก้วให้แสงอาทิตย์ดู (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 161)

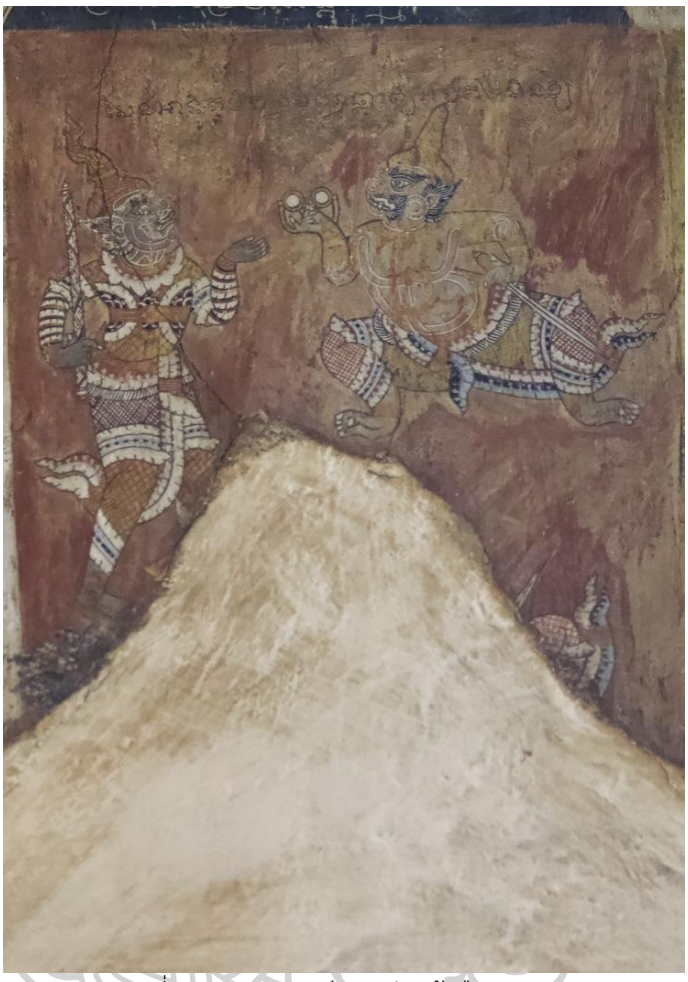
จิตรกรรมตอนองคตแสดงแว่นแก้วให้แสงอาทิตย์ดูเป็นตอนต่อจากตอนองคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหม

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์องคตอวดแว่นแก้วให้แสงอาทิตย์ดู แสดงด้วยภาพองคตถือแว่นแก้วที่ออกแบบลักษณะคล้ายแว่นสายตา ด้านหน้าองคตปรากฏภาพแสงอาทิตย์ เหนือภาพตัวละครทั้งสองปรากฏข้อความเขียนว่า “សែងអាទិតមកសូមហ្វែន្តារពីអង្គត២មិនឲ្យ”[458] (ภาพที่ 210 ครึ่งบนของภาพ)

เหตุการณ์ลำดับถัดมาน่าจะเคยปรากฏอยู่ตรงส่วนที่หลุดหายไป (ภาพที่ 210 ครึ่งล่างของภาพ) สันนิษฐานว่าเป็นภาพเหตุการณ์องคตรบกับแสงอาทิตย์

---

[458] “Seang Atit come to ask for the spectacles from Angkut, but Ang Kut refuses.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast* Asia”** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.



ภาพที่ 210 แสงอาทิตย์ของแว่นแก้วคืนจากองคต

เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกันวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า เนื้อความในวรรณกรรมไม่มีกล่าวถึงเหตุการณ์องคตแสดงแว่นแก้วให้แสงอาทิตย์ดูหรือเหตุการณ์องคตรบกับแสงอาทิตย์ การออกแบบเหตุการณ์ของจิตรกรรมตอนนี้จึงน่าจะเกิดขึ้นจากความเข้าใจของช่างเอง



ภาพที่ 211 พระลักษมณ์ต้องหอกกุมภกรรณ

3.3.11.10. พระลักษมณ์ต้องหอกกุมภกรรณ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 162)

ภายหลังจบจากศึกขัดตาทัพระหว่างพระรามกับแสงอาทิตย์ จิตรกรรมได้ย้อนกลับมาเล่าเรื่องศึกกุมภกรรณอีกครั้ง โดยศึกครั้งนี้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือเหตุการณ์ที่กุมภกรรณขว้างหอกไปปักเท้าพระลักษมณ์ แสดงด้วยภาพกุภกรรณยืนในท่าแผลงอาวุธ (ภาพที่ 211 มุมซ้ายบนของภาพ) ด้านหน้าของกุมภกรรณเป็นภาพพระลักษมณ์ที่ถูกหอกปักอยู่ที่เท้าโดยมีหนุมานพยายามถอนหอก และพิเภกช่วยประคองตัว (ภาพที่ 211 มุมบนขวาของภาพ) ด้านล่างภาพกุมภกรรณปรากฏภาพเหล่าทหารยักษ์กำลังร้องรำด้วยความดีใจ (ภาพที่ 211 มุมขวาล่างของภาพ)

เหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพ พระรามกำลังถอนหอกออกจากเท้าของพระลักษมณ์ เหนือศีรษะพระรามปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះលក្ឃត្រូវមោឝ្គសក្សព្រះរាមលាបថ្នាំបង្កាត់”[459] (ภาพที่ 211 มุมขวาล่างของภาพ)

เมื่อพิจารณาจากรายเอียดของภาพซึ่งเน้นให้หอกไปปักที่เท้าของพระลักษมณ์พบว่าเหตุการณ์ดังกล่าวตรงกับในวรรณกรรม*เรียมเกร์ตี์*[460]

อนึ่ง การที่ช่างนำเนื้อเรื่องที่ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*เรียมเกร์ตี์*คือตอนพระลักษมณ์ต้องหอกที่เท้า (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 162) ต่อจากตอนที่ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* คือตอนศึกแสงอาทิตย์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 156-159) แสดงให้เห็นว่าช่างนั้นมีความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมทั้งสองฉบับอย่างลึกซึ้ง จนกระทั่งนำเนื้อหาของทั้งสองมาร้อยเรียงกลายเป็นเรื่องรามเกียรติ์ฉบับวัดโบร์ขึ้น

3.3.12. จิตรกรรมบนผนังทิศใต้แถวล่าง

<u>3.3.12.1. หนุมมานเดินทางไปขอยาแก้พิษจากพระมารดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 163)</u>

จิตรกรรมตอนหนุมานเดินทางไปขอยาแก้พิษจากพระมารดาแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์หนุมานเข้าเฝ้าพระมารดาแสดงด้วยภาพหนุมานนั่งคุกเข่าพนมมือหันหน้าไปทางพระมารดาทั้งสามซึ่งประทับอยู่ภายในปราสาท และเหตุการณ์ลำดับถัดมาคือภาพหนุมานเหาะออกจากปราสาท ในมือชูยาที่ได้รับมาจากพระมารดา ด้านล่างปราสาทปรากฏข้อความเขียนว่า “ហនុ្មានមកសូមទឹកចន្ទអព្ភក្សីមាតាព្រះលក្ឃ”[461] (ภาพที่ 212)

การแสดงออกของภาพเหตุการณ์ที่ให้หนุมานเดินทางไปนำยาถอนพิษในศึกกุมภกรรณนี้ มีปรากฏกล่าวถึงในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* หากแต่เนื้อความในวรรณกรรมนั้นแตกต่างไปจากจิตรกรรมเนื่องจาก ในวรรณกรรมกล่าวว่าหนุมานเดินทางไปขอส่วนผสมยาถอนพิษ

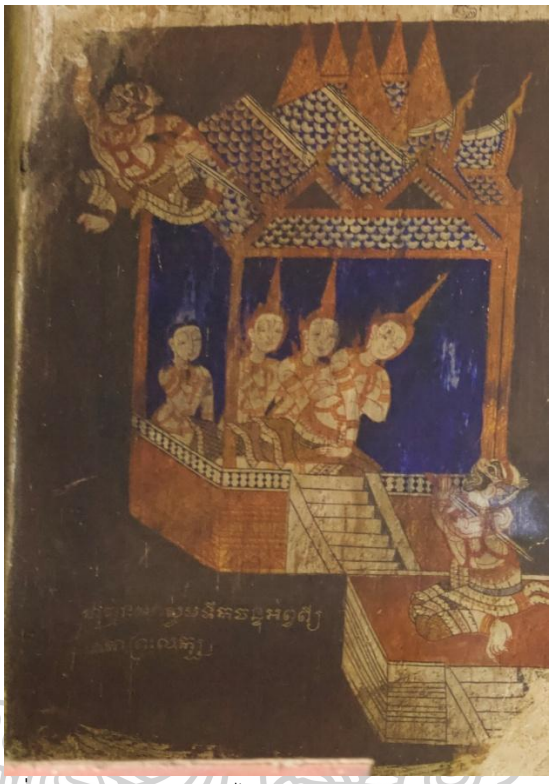
---

[459] “Preah Leak is hit by spear and Preah Ream applies medicine to cure him.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[460] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana***” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 166.

[461] “Hanuman come to ask for the magic liquid from Preah Leak’s mother.” **อ้างอิงจาก *“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

จากพระพรต[462] ต่างไปจากจิตรกรรมที่แสดงภาพพระมารดาซึ่งอาจเกิดจากความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนของช่างที่มีต่อวรรณกรรม



ภาพที่ 212 หนุมานเดินทางไปขอยาจากพระมารดาพระลักษมณ์

3.3.12.2. กุมภกรรณล้ม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 164)

จิตรกรรมตอนกุมภกรรณล้มเป็นเหตุการณ์สุดท้ายของการศึกระหว่างทัพพระรามกับทัพกุมภกรรณ

จิตรกรรมแสดงภาพพระรามแผลงศรไปเสียบศีรษะกุมภกรรณซึ่งลอยอยู่บนอากาศ ส่วนร่างกายของกุมภกรรณนั้นช่างเขียนออกแบบให้อยู่ในท่าพนมมือถืออาวุธ และนั่งขัดสมาธิ บริเวณ

---

[462] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 430.

กึ่งกลางภาพปรากฏภาพหนุมานกำลังรบกับทหารยักษ์ บริเวณด้านขวาของศีรษะกุมภกรรณปรากฏข้อความเขียนว่า “នេះព្រះរាមផ្លែងសរបន្ធូនតួងកែវកុំម្ភការទៅសួដ្ឋិ”[463] (ภาพที่ 213)

เหตุการณ์กุมภกรรณศีรษะขาดด้วยศรไม่มีปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* เนื่องจากในวรรณกรรมจะกล่าวถึงกุมภกรรณสิ้นชีพภายหลังจากสอนพิเภกเสร็จ[464] หากแต่คล้ายกับในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ซึ่งกล่าวว่าพระลักษมณ์แผลงศรตัวหัวกุมภกรรณขาด[465] เพราะฉะนั้นเหตุการณ์นี้จึงเขียนขึ้นตามวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*แต่ช่างได้เปลี่ยนตัวละครที่ประหารกุมภกรรณจากพระลักษมณ์เป็นพระรามแทน



ภาพที่ 213 กุมภกรรณล้ม

---

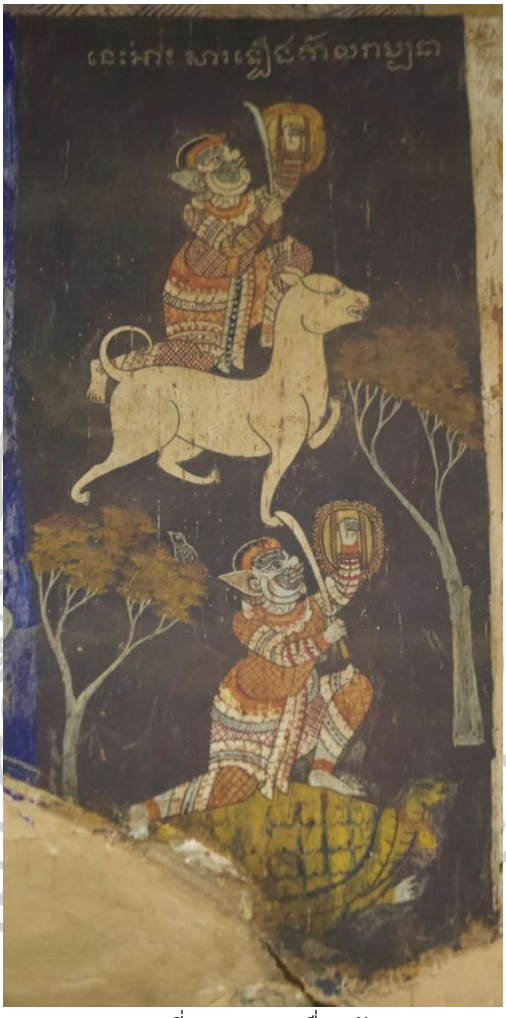
[463] “Here, Preah Ream shoots the arrow sending heart and soul of Kumpheaka to heaven.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[464] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 459.

[465] Judit M. Jacob, ***“Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana”*** (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 170.

3.3.12.3. ทหารยักษ์เดินทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 165)

จิตรกรรมตอนทหารยักษ์เดินทัพนี้แสดงภาพยักษ์ขี่สุนัข และเต่า ด้านบนของภาพปรากฏข้อความเขียนว่า “ឆេះអាសោរឡើងគាលរាប្បនា”[466] (ภาพที่ 214)



ภาพที่ 214 อสูรเคลื่อนทัพ

ยักษ์สองตนที่ปรากฏในจิตรกรรมตอนนี้ไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นยักษ์มีชื่อตนใดเนื่องจากไม่ปรากฏรูปแบบทางประติมานวิทยาเฉพาะ จึงไม่อาจกล่าวได้ว่าเกี่ยวข้องกับการศึกตอนใด

[466] “Here, Asor goes up to have an audience with Reappana.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

3.3.12.4. ทศกัณฐ์ให้อินทรชิตออกรบ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 166)

ศึกอินทรชิตเป็นการศึกสุดท้ายของจิตรกรรมเล่าเรื่องรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ เริ่มต้นเรื่องด้วยเหตุการณ์ทศกัณฐ์สั่งให้อินทรชิตออกรบ

จิตรกรรมตอนทศกัณฐ์สั่งอินทรชิตออกรบมีสภาพชำรุดเป็นอย่างมากแต่ยังคงพอตีความได้

จิตรกรรมแสดงภาพทศกัณฐ์ซึ่งสังเกตได้จากชฎาที่มีใบหน้าประดับ กำลังโน้มตัวคล้ายกับกำลังเจรจาไปยังบริเวณที่จิตรกรรมชำรุด สันนิษฐานว่าบริเวณนี้น่าจะเคยปรากฏตัวภาพอินทรชิตนั่งฟังรับสั่งจากทศกัณฐ์ ด้านหลังทศกัณฐ์ปรากฏมเหสีทั้งสององค์คือนางมณโฑซึ่งสวมชฎามงกุฎ และนางกาลอัคคีซึ่งสวมชฎายอดนาค (ภาพที่ 215)



ภาพที่ 215 ทศกัณฐ์สั่งอินทรชิตออกรบ

สาเหตุที่ทำให้สันนิษฐานได้ว่าตัวละครที่เคยปรากฏบริเวณที่ชำรุดไปนี้คืออินทรชิตก็เนื่องมาจาก จิตรกรรมตอนถัดไปคือตอนอินทรชิตยกทัพ ซึ่งก่อนการยกทัพแต่ละครั้งของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสภวัดโบร์จะเล่าถึงตอนรับสั่งก่อนยกทัพเสมอดังเช่นตอนศึกกุมภกรรณที่ปรากฏภาพทศกัณฐ์สั่งกุมภกรรณก่อนตอนยกทัพเป็นต้น

3.3.12.5. อินทรชิตยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 167)

จิตรกรรมตอนอินทรชิตยกทัพเป็นไปอย่างเรียบง่ายโดยจิตรกรรมแสดงภาพอินทรชิตยืนอยู่บนราชรถที่ลากด้วยคชสีห์ ด้านหน้าและด้านล่างของอินทรชิตเป็นภาพของทหารยักษ์ บริเวณด้านบนของจิตรกรรมปรากฏข้อความเขียนว่า “ឥន្ទរជិតលើកទ៉ាព្ក”[467] (ภาพที่ 216)



ภาพที่ 216 อินทรชิตยกทัพ

3.3.12.6. พระลักษมณ์รบอินทรชิต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 167)

จิตรกรรมตอนพระลักษมณ์รบอินทรชิต แสดงภาพพระลักษมณ์เหยียบอินทรชิต (ภาพที่ 217 กึ่งกลางของภาพ) ด้านซ้ายของพระลักษมณ์และอินทรชิตปรากฏภาพหนุมานกำลังรบกับทหารยักษ์ เหนือภาพหนุมานปรากฏข้อความเขียนว่า “ឥន្ទរជិតច្បាំងជាមួយព្រះលក្ខ”[468] บริเวณ

---

[467] “Intrajit creates the troops.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 242.

[468] “Intrajit fight with Preah Leak.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

ด้านล่างพระลักษมณ์กับอินทรชิตซึ่งหักหายไปสันนิษฐานว่าน่าจะเคยปรากฏภาพการรบกันระหว่างเหล่าทหารเอกตนใดตนหนึ่งของทัพพระรามกับทหารยักษ์ (ภาพที่ 217)

ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้กล่าวถึงศึกแรกระหว่างทัพพระรามกับอินทรชิตว่า พระลักษมณ์เป็นผู้นำทัพออกมารบ การที่จิตรกรรมแสดงภาพพระลักษมณ์รบกับอินทรชิตในครั้งแรกจึงตรงกับการเล่าเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*



ภาพที่ 217 พระลักษมณ์รบอินทรชิต

3.3.12.7. พระลักษมณ์ยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 168)

จิตรกรรมตอนพระลักษมณ์ยกทัพเป็นไปอย่างเรียบง่ายโดยแสดงภาพพระลักษมณ์นั่งอยู่บนราชรถ มีหนุมาน องคต สุครีพ และพิเภกร่วมทัพไปด้วย ด้านล่างของราชรถเป็นภาพทหารวานร (ภาพที่ 218)

สาเหตุที่จิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นหลังภาพเหตุการณ์การรบนั้นก็เนื่องมาจากแนวคิดในการออกแบบการวางตำแหน่งภาพเหมือนเช่นภาพการศึกที่ผ่านมาคือการออกแบบให้มุ่งเข้าหาจุดศูนย์กลาง



ภาพที่ 218 พระลักษมณ์ยกทัพ

3.3.12.8. อินทรชิตทำพิธีชุบศร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 169)

จิตรกรรมตอนอินทรชิตทำพิธีชุบศรแสดงด้วยภาพ อินทรชิตนั่งพนมมือประกอบพิธีอยู่ในโพรงไม้ ด้านล่างที่หักหายไปของจิตรกรรมสันนิษฐานว่าน่าจะเคยปรากฏภาพเสนาและทหารยักษ์ (ภาพที่ 219) ซึ่งการออกแบบดังกล่าวสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“แลเห็นต้นไม้โรทัน *ใบนั้นมีน้ำไหลหยด*
หอมกลิ่นรวยรื่นโอชารส *กำหนดแสนอ้อมคณนา*
มีโพรงเป็นปล่องช่องชั้น *เทวัญพิทักษ์รักษา*
ยอดเขามีท่อธารา *โปรยปรายลงมาเป็นละออง*
ภูตพรายกระหึ่มครึมคราง *ปัดรังควานโขมดกู่ก้อง*
เยือกเย็นทุกเส้นขนพอง *จักจั่นเรื่อยร้องวังเวงใจ*
อสุราจึ่งทำอำนาจ *กระทืบบาทสนั่นหวั่นไหว*
บรรดาภูตผีให้หนีไป แล้วเข้าไปในโพรงไม้โรทัน ฯ”[469]

[469] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”***(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 480-481.



ภาพที่ 219: อินทรชิตประกอบพิธีชุบศร

3.3.12.9. นางลอย (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 170)

จิตรกรรมลำดับถัดจากตอนอินทรชิตทำพิธีคือจิตรกรรมตอนนางเบญจกายแปลงเป็นสีดาลอยมาตามน้ำหรือที่รู้จักกันในชื่อตอนนางลอย ซึ่งตอนนี้มีปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ตามลำดับเรื่องในวรรณกรรมนั้นจะเกิดขึ้นก่อนการจองถนน[470]ผิดไปจากลำดับตอนในจิตรกรรม

การที่นำเหตุการณ์นางลอยมาเขียนต่อจากศึกอินทรชิต และอินทรชิตทำพิธีชุบศรอาจตีความได้ว่าเป็นศึกขัดตาทัพในระหว่างที่อินทรชิตกำลังทำพิธีกรรมชุบศรซึ่งแนวคิดดังกล่าวอาจเทียบได้กับในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ที่มีศึกขัดตาทัพระหว่างพิธีชุบศร แต่จะต่างกันตรงที่การขัดตาทัพในวรรณกรรมนั้นเป็นมังกรกัณฐ์ที่ออกมาขัดตาทัพ[471]

---

[470] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"**(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (6).

[471] เรื่องเดียวกัน, หน้าสารบัญ (14)

จิตรกรรมตอนนางลอยนี้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ต่อเนื่องกันได้แก่ เหตุการณ์แรกเริ่มต้นด้วยภาพสีดาแปลงลอยน้ำ และพระรามมาพบจึงได้อุ้มสีดาขึ้นมาประคองไว้ (ภาพที่ 220 ครึ่งล่างของภาพ) เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นถึงริมฝั่งชลาลัย ภูวไนยเหลือบแลซ้ายขวา
เห็นรูปอสูรมารยา เกยอยู่ที่ท่าหาดทราย
อรชรอ้อนแอ้นระทวยทรง เหมือนองค์สีดาโฉมฉาย
ตกในเพียงสิ้นชีวาวาย พระนารายณ์วิ่งไปด้วยความรัก ฯ
ครั้นถึงลดองค์ลงแนบน้อง สองกรช้อนเกศขึ้นใส่ตัก
พินิจพิศดูดวงพักตร์ กายกรนรลักษณ์วนิดา”[472]



ภาพที่ 220: นางลอย

ภาพเหตุการณ์ลำดับที่สองคือเหตุการณ์เผานางสีดาแปลง (ภาพที่ 220 ด้านบนซ้ายของภาพ) สามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“บัดนั้น หนุมานผู้ชาญชัยศรี
จึ่งให้วานรโยธี ล้อมกองอัคคีรอบราย

[472] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”***(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 222.

แล้วยกรูปมารยาขึ้นวาง บนกลางเพลิงแรงแสงฉาย
เขม้นดูด้วยรู้ในอุบาย หมายใจจะจับอสุรา ฯ”[473]

ภาพเหตุการณ์ที่สามคือภาพหนุมานจับนางเบญจกายที่กำลังเหาะหนี (ภาพที่ 220 มุมบนขวาของภาพ) เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรมดังความว่า

“เมื่อนั้น หนุมานผู้ชาญชัยศรี
เหลือบแลเห็นนางอสุรี เหาะหนีไปตามเปลวควัน
รวดเร็วดั่งวายุพาจร วานรโกรธาตัวสั่น
กวัดแกว่งตรีเพชรดั่งไฟกัลป์ ระเห็จหันเหาะตามอสุรา ฯ
ครั้นทันก็โถมเข้ารวบรัด หัตถ์หนึ่งฉวยจิกเกศา
ได้แล้วก็กลับลงมา ด้วยกำลังฤทธาวานร ฯ”[474]



ภาพที่ 221 อภัยโทษเบญกาย

[473] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”***(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 225-226.

[474] เรื่องเดียวกัน, หน้า 226.

3.3.12.10. อภัยโทษเบญจกาย (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 171)

จิตรกรรมตอนอภัยโทษเบญจกายเขียนขึ้นเป็นลำดับต่อจากตอนนางลอยตรงตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกแสดงภาพนางเบญจกายถูกจับมัดมือเท้า และเอาไม้หนีบคอโดยมีเหล่าวานรคอยควบคุมตัว (ภาพที่ 221 ครึ่งล่างของภาพ) ซึ่งเทียบได้กับเหตุการณ์ตอนนางเบญจกายถูกควบคุมตัว และสอบสวนภายในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

ภาพเหตุการณ์ต่อมาคือเหตุการณ์ตอนหนุมานอุ้มนางเบญจกายเหาะพากลับไปส่งยังกรุงลงกา ด้านขวาตรงส่วนเท้าของหนุมานมีข้อความเขียนว่า “ហនុ៎មានជូនបុញ្ចកាយទោរស្រុក”[475] (ภาพที่ 221 ครึ่งบนของภาพ) เทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นถึงจึงกล่าววาจา ดูราเบญจกายดวงสมร
บัดนี้สมเด็จพระสี่กร ภูธรไม่ล้างชีวี
บัญชาใช้พี่ไปส่งเจ้า ให้พ้นเหล่าโยธากระบี่ศรี
ว่าพลางอุ้มนางอสุรี เหาะขึ้นยังที่เมฆา ฯ”[476]

3.3.12.11. ชามพูวราชทำลายพิธีชุบศรอินทรชิต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 172)

เมื่อจบเหตุการณ์ตอนนางลอยซึ่งเป็นเหตุการณ์ขัดตาทัพ จิตรกรรมได้ย้อนกลับมาเล่าเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์อินทรชิตชุบศรอีกครั้ง

จิตรกรรมตอนนี้คือตอนชามพูวราชทำลายพิธีกรรมชุบศรของอินทรชิตซึ่งตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ที่เล่าถึงเหตุการณ์ทำลายพิธีชุบศรภายหลังจบเหตุการณ์ขัดตาทัพ

จิตรกรรมตอนชามพูวราชทำลายพิธีชุบศรอินทรชิตนี้แสดงด้วยภาพชามพูวราชซึ่งแปลงเป็นหมีกระโจนเข้าใส่อินทรชิตที่กำลังนั่งบำเพ็ญพิธีอยู่ในโพรงต้นไม้ (ภาพที่ 222)

---

[475] “Hanuman escorts Puhnakay back to her homeland.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

[476] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 231.

การออกแบบให้ภาพชามพูวราชแปลงเป็นหมีตัวสีดำเข้าทำลายโรงพิธีเทียบได้กับเนื้อความวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“กายนั้นก็กลับเป็นหมี อินทรีย์โตดำแกล้วกล้า
ผาดโผนโจนทะยานผ่านมา เข้ากัดพฤษาโรทัน ฯ”[477]

ทางด้านภาพอินทรชิตที่เข้าต่อสู้กับหมีชามพูวราชเทียบได้กับบทวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ดังความว่า

“เมื่อนั้น อินทรชิตฤทธิแรงแข็งขัน
เห็นสัตว์ร้ายทำลายพิธีกรรม์ แล้วมันวิ่งโผนโจนไป
กริ้วโกรธพิโรธกระทืบบาท พสุธากัมปนาทหวาดไหว
พระกรกวัดแกว่งศรชัย ตามไปสังหารราญรอน ฯ”[478]



ภาพที่ 222 ชามพูวราชทำลายพิธีชุบศร

[477] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 504.

[478] เรื่องเดียวกัน, หน้า 504.

3.3.12.12. พระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 173)

จิตรกรรมเหตุการณ์พระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศเขียนขึ้นภายหลังเหตุการณ์ทำลายพิธีชุบศร ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพอินทรชิตหลบอยู่หลังกลีบเมฆ ในท่าแผลงศรชี้ตรงมายังภาพพระลักษมณ์ สุครีพ และองคตที่ถูกพญานาครัดตัว ด้านซ้ายของพระลักษมณ์ปรากฏภาพหนุมานกำลังสู้รบกับทหารยักษ์ บริเวณกึ่งกลางระหว่างหนุมานกับพระลักษมณ์ปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះលក្ខ ក្រូវសរនាគបាស្ស”[479] (ภาพที่ 223)



ภาพที่ 223 พระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศ

[479] “Preah Leak is hit by Neak-Bass arrow.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”***(Bangkok: River books, 2015), Page 243.

การออกแบบให้อินทรชิตแผลศรอยู่หลังกลีบเมฆนั้นเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น อินทรชิตสิทธิศักดิ์ยักษา
แอบอยู่ในกลีบเมฆา สองตาเขม่นคอยที
เห็นวานรไล่รุกบุกบัน กุมภัณฑ์ล้มตายพ่ายหนี
กริ้วโกรธพิโรธดั่งอัคคี อสุรีขึ้นศรแล้วแผลงไป ฯ”[480]



ภาพที่ 224 พระรามแก้ศรนาคบาศ

3.3.12.13. พระรามแก้ศรนาคบาศ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 174)

จิตรกรรมต่อจากตอนพระลักษมณ์ต้องศรนาคบาศคือตอนพระรามเดินทางมาแก้ศรนาคบาศตรงกับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

[480] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 517.

จิตรกรรมตอนนี้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือภาพพิเภกทูลให้พระรามแผลงศร (ภาพที่ 224 ครึ่งล่างของภาพ) เพื่อเรียกพญาครุฑที่พำนักอยู่ยังวิมาน (ภาพที่ 224 มุมบนซ้ายของภาพ) บริเวณคันศรของพระรามปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះរាមផ្ដែងសរទៅអញ្ជើញក្រុដ្ឋ”[481]

ภาพพระรามแผลงศร และพิเภกทูลความนี้สามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *พระตรีภูวนาถนาถา*
ได้ฟังพิเภกโหรา *ปรีดาดั่งได้โสพส*
ที่ความโศกาอาวรณ์ *ทุกข์ร้อนทั้งนั้นก็หายหมด*
วางพระอนุชาไว้หน้ารถ *พระทรงยกศรขึ้นแล้วแผลงไป ฯ”*[482]

การออกแบบให้พญาครุฑนั่งอยู่ภายในปราสาทซึ่งเขียนอยู่เหนือกลุ่มภาพเหตุการณ์พระรามแผลงศรตีความได้ว่า หมายถึงวิมานของพญาครุฑลอยบนท้องฟ้าหรือก็คือวิมานฉิมพลี ซึ่งเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“สำเนียงเพียงหนึ่งลมกาล *ฟากฟ้าบาดาลก็หวาดไหว*
โชติช่วงดั่งดวงอโณทัย *ตรงไป*[483]*วิมานฉิมพลี ฯ”*[484]

อนึ่ง จะสังเกตได้ว่าช่างออกแบบให้พญาครุฑมองดูศรที่ถืออยู่ในมือตีความได้ว่าพญาครุฑมองเห็นศรของพระราม ซึ่งกิริยาดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“บัดนั้น *ฝ่ายพญาสุบรรณปักษี*
เห็นศรสำแดงฤทธี *สกุณีก็แจ้งกิจจา*
ว่าองค์สมเด็จพระอวตาร *มีพระโองการให้หา*

---

[481] “Preah Ream shoots the arrow to call Garuda.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

[482] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 526.

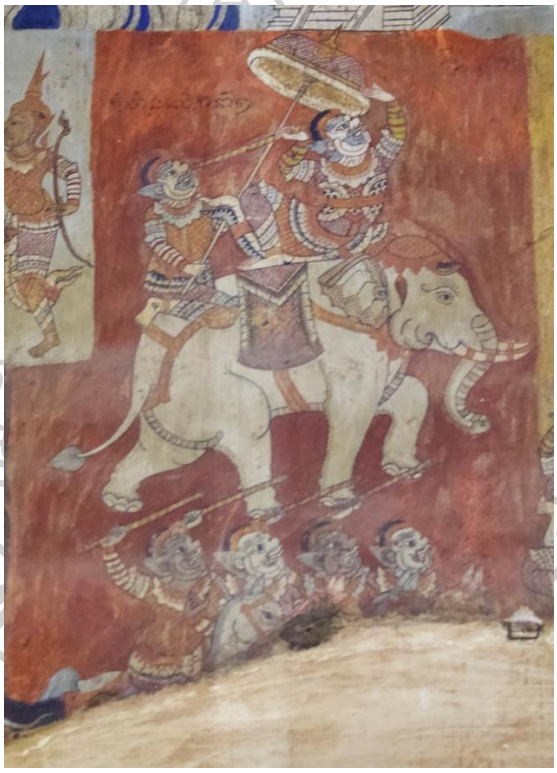
[483] ตรงไปในที่นี้กล่าวถึงลูกศรที่กำลังพุ่งตรงไป

[484] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 526.

ออกจากวิมานรัตนา บินมาด้วยกำลังฤทธิรุท ฯ”[485]

ภาพเหตุการณ์ส่วนที่สองคือเหตุการณ์ที่พญาครุฑลงมาแก้ศร แสดงด้วยภาพของพญาครุฑใช้มือเท้า และปากจับครุฑออกจากตัวพระลักษมณ์ และเหล่าวานร (ภาพที่ 224 มุมขวาบนของภาพ) เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้นใกล้สมรภูมิชัย แลไปเห็นนาคยักษา
รวบรัดมัดองค์พระอนุชา กับหมู่โยธาวานร
จึ่งสำแดงเดชากล้าหาญ ด้วยกำลังชำนาญชาญสมร
ถาบถาร่าลงยังดินดอน กางกรเข้าจิกนาคี ฯ”[486]



ภาพที่ 225 กำปั่นยกทัพ

[485] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 526.

[486] เรื่องเดียวกัน, หน้า 526-527.

3.3.12.14. กำปั่นยกทัพ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 175)

จิตรกรรมต่อจากเหตุการณ์พระรามแก้ศรนาคบาศเป็นภาพเหตุการณ์ตอนยักษ์กำปั่นยกทัพ เมื่อดูตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า ก่อนจะเล่าถึงศึกยักษ์กำปั่นจะต้องเล่าถึงตอนอินทรชิตทำพิธีชุบศรพรหมมาสตร์เสียก่อน[487] แต่จิตรกรรมกลับละไม่เขียนตอนดังกล่าวซึ่งอาจเกิดจากข้อจำกัดในเรื่องของพื้นที่ก็ได้ อย่างไรก็ตามการที่ช่างเลือกนำเสนอตอนศึกยักษ์กำปั่นโดยละตอนชุบศรก็ไม่ส่งผลให้ลำดับการเล่าเรื่องในภาพจิตรกรรมแตกต่างไปจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ประการใด

การแสดงออกของภาพตอนกำปั่นยกทัพนี้เป็นไปอย่างเรียบง่ายกล่าวคือ แสดงภาพยักษ์กำปั่นนั่งอยู่บนหลังช้างมีเหล่าทหารเดินตามอยู่ทางด้านล่าง บริเวณด้านซ้ายของศีรษะยักษ์กำปั่นปรากฏข้อความเขียนว่า “กุมฺภาณเณกรชาฺ”[488] (ภาพที่ 225)

การออกแบบศิราภรณ์ของยักษ์กำปั่นนั้น จะสังเกตได้ว่าสวมเพียงกระบังหน้าเช่นเดียวกันกับเหล่าทหารยักษ์ที่เดินทางมาด้วย แสดงให้เห็นว่ายักษ์กำปั่นเป็นเพียงทหารยักษ์ตนหนึ่งที่ไม่ได้มีชั้นยศที่สูงมาก ส่วนการออกแบบให้ยักษ์กำปั่นใช้ช้างเป็นพาหนะนั้นก็ตรงกับเนื้อความพรรณนาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[489]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[487] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้าสารบัญ (15).

[488] “Here, Kampann creates the armies.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

[489] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 538.

3.3.12.15. ศึกยักษ์กำปั่น (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 176)

จิตรกรรมตอนศึกยักษ์กำปั่นแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์หนุมานเคลื่อนทัพ ด้านล่างหนุมานปรากฏเหล่าทหารวานรพร้อมอาวุธครบมือ ด้างล่างทหารวานรปรากฏข้อความเขียนว่า “ហនុ្មានលើកទ័ព”[490] (ภาพที่ 226 ซีกขวาของภาพ)

เหตุการณ์ที่สองคือภาพหนุมานรบยักษ์กำปั่น เหนือยศีรษะตัวภาพทั้งสองปรากฏข้อความเขียนว่า “កុំប៉ានុងហនុ្មានច្បាំងគ្នា” (ภาพที่ 226 ซีกซ้ายของภาพ)

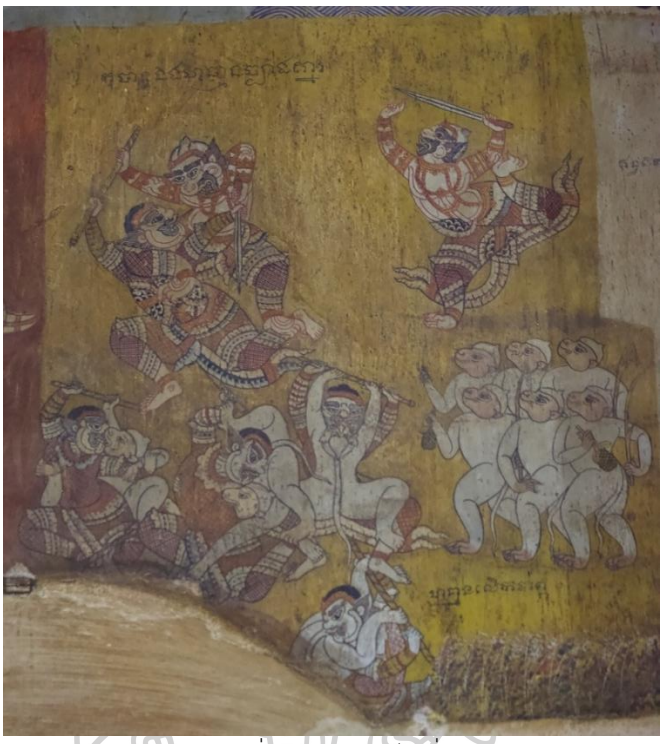
เมื่อนำจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* พบว่า ภายในวรรณกรรมนั้นกล่าวว่าพระลักษมณ์เป็นผู้เคลื่อนทัพออกมารบกับยักษ์กำปั่น และหนุมานเป็นผู้ที่ประหารยักษ์กำปั่น[491] แต่จิตรกรรมเลือกแสดงภาพของหนุมานเพียงตนเดียวในศึกนี้ อาจเพราะข้อจำกัดทางด้านพื้นที่ซึ่งจะสังเกตได้ว่าเหตุการณ์ตอนยกทัพของทัพหนุมานจะเขียนอยู่ในช่องเดียวกับเหตุการณ์หนุมานรบยักษ์กำปั่นต่างไปจากเหตุการณ์ยกทัพอื่น ๆ ที่ใช้หนึ่งช่องภาพเพื่อแสดงเหตุการณ์ยกทัพ อีกทั้งช่างอาจเล็งเห็นว่าเหตุการณ์รบยักษ์กำปั่นซึ่งอ้างอิงจากวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* นั้น ผู้ที่ประหารยักษ์กำปั่นคือหนุมานจึงได้แสดงเฉพาะภาพหนุมานไว้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[490] “Hanuman creats the armies.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

[491] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**, “*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 544.



ภาพที่ 226: ศึกยักษ์กำปั่น

3.3.12.16. พระอินทร์แปลง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 177)

ตอนอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์เพื่อหลอกพระลักษมณ์เป็นเหตุการณ์เฉพาะที่ปรากฏในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมตอนนี้เขียนขึ้นเป็นลำดับต่อจากตอนศึกยักษ์กำปั่น ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงด้วยภาพพระอินทร์แปลง (อินทรชิต) แสดงท่าแผลงศร ประทับอยู่บนช้างสามเศียรหรือช้างเอราวัณ ด้านล่างปรากฏภาพเทวดาถือขนหางนกยูง และมีเหล่านางฟ้าทำท่าระบำรำฟ้อน ด้านซ้ายของพระอินทร์แปลงปรากฏข้อความเขียนว่า “ឥន្ទរជិតកាលជាព្រះឥន្ទមកបន្លោតព្រះលក្ខ”[492] (ภาพที่ 227)

[492] “Intajit take form of Indra to trick Preah Leak.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.



ภาพที่ 227 พระอินทร์แปลง

การออกแบบขบวนพระอินทร์แปลงซึ่งประกอบไปด้วย พระอินทร์ประทับช้างเอราวัณ หมู่เทวดา และนางฟ้าจับระบำ เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังกล่าวว่า

“ครั้งมาถึงที่รณรงค์ เห็นองค์พระลักษมณ์กนิษฐา
ยืนรออยู่กลางโยธา อสุราชื่นชมด้วยสมคิด
จึงให้หยุดพหลพลไกร เกลื่อนกลาดดาษไปอกนิษฐ์
อยู่ในอากาศด้วยฤทธิ์ แล้วประกาศิตสั่งโยธี
บรรดาซึ่งจำแลงแปลงเพศ เป็นเทเวศนางอัปสรศรี
ให้ประโคมดุริยางค์ดนตรี มโหรีขับรำระบำบัน ฯ”[493]

[493] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 548-549.



ภาพที่ 228 พระลักษมณ์ต้องศรพรหมมาศ

3.3.12.17. พระลักษมณ์ต้องศร (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 178)

จิตรกรรมต่อเนื่องจากเหตุการณ์พระอินทร์แปลงคือเหตุการณ์ตอนพระลักษมณ์ต้องศรที่พระอินทร์แปลงแผลงใส่ ตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* โดยจิตรกรรมแสดงภาพพระลักษมณ์ถูกศรปักกลางอก ด้านหน้ามีหนุมานกำลังพยายามดึงยื้อศาสตราวุธนั้น ๆ อยู่ ด้านหลังพระลักษมณ์ปรากฏภาพองคตกำลังช่วยประคองพระลักษมณ์ เหนือศีรษะหนุมานปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះលក្ខក្រ្សែសន្ធរជិត”[494] (ภาพที่ 228)

เมื่อนำภาพจิตรกรรมเปรียบเทียบกับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* พบว่าภายในบทวรรณกรรมนั้นกล่าวว่า ศรที่อินทรชิตแผลงไปนั้น นอกจากจะต้องพระลักษมณ์แล้วยังทำให้หมู่โยธาวานรที่ออกศึกพร้อมพระลักษมณ์นั้นล้มลงทุกตนดังความว่า

“บันดาลเป็นศรเกลื่อนกลาด ทำอำนาจฟ่างพื้นแผ่นดินไหว

---

[494] “Preah Leak ɡet hit by Intrajit’s arrow.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

ต้องน้องพระตรีภูวไนย กับหมู่พลไกลโยธี
ทั้งสิบแปดมงกุฎวานร สุครีพฤทธิรอนกระบี่ศรี
องคตลูกพญาพาลี ล้มลงกับที่พสุธา ฯ"[495]

จากเนื้อความในวรรณกรรมที่ยกมาข้างต้นสอดคล้องกับภาพพระลักษมณ์ที่ต้องศร ส่วนที่กล่าวถึงหมู่ทหารล้มลงนั้นสามารถเทียบได้กับภาพเหล่าทหารวานรด้านล่างราชรถทำท่าทางเอามือก่ายหน้าผากเหมือกับว่าแสดงความเหนื่อยล้าก็ได้

อย่างไรก็ตาม จะสังเกตได้ว่าภาพศาสตราวุธที่ปักอกพระลักษมณ์นั้น ช่างได้ออกแบบให้มีใบมีดและด้ามจับที่ยาวซึ่งลักษณะดังกล่าวดูคล้ายกับหอกมากกว่าศร เพราะฉะนั้นเหตุการณ์ตอนนี้ถึงแม้ว่าจะลำดับเรื่องเหมือนกับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังที่ได้กล่าวถึงในข้างต้น แต่การปรากฏภาพหอกในเหตุการณ์นั้นอาจเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องจากวรรณกรรมฉบับอื่นมากกว่าซึ่งประเด็นดังกล่าวจะได้กล่าวถึงในจิตรกรรมลำดับถัด ๆ ไป

3.3.12.18. หนุมานหักคอเอราวัณ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 179)

จิตรกรรมตอนหนุมานหักคอช้างเอราวัณเป็นการเล่าเรื่องภายหลังจากจิตรกรรมตอนพระลักษมณ์ต้องศรพรหมมาศ ตรงตามลำดับเหตุการณ์ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* โดยภาพจิตรกรรมแสดงรูปของหนุมานตรงเข้าคว้าคอของช้างเอราวัณที่มีพระอินทร์แปลงหรือก็คืออินทรชิตนั่งอยู่บนหลัง กำลังง้างคันศรตีหนุมาน (ภาพที่ 229)

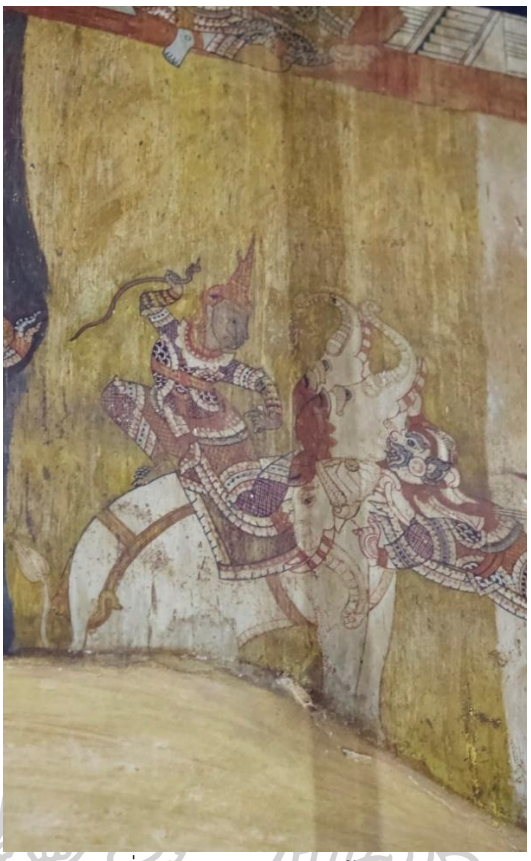
การออกแบบภาพเหตุการณ์ดังกล่าวเทียบได้กับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังกล่าวว่า

"ว่าแล้วชักศรีออกกวัดแกว่ง สำแดงฤทธิไกรเงื้อง่า
ถีบทะยานผ่านขึ้นยังเมฆา เท้าปีนเหยียบงากุญชร
กรซ้ายหักคอเอรวัณ กรขวาฉวยคันธนูศร
กระชากฉุดด้วยกำลังฤทธิรอน วานรรบรุกคลุกคลี ฯ"[496]

---

[495] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 550.

[496] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 551.



ภาพที่ 229 หนุมานหักกคอช้างเอราวัณ

3.3.12.19. พระรามเดินทางไปพบพระลักษมณ์ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 181)

จิตรกรรมลำดับถัดมาเป็นภาพพระรามกำลังพยายามดึงศาสตราวุธซึ่งบัดนี้ได้กลายเป็นต้นไม้ออกจากอกพระลักษมณ์ที่นอนสลบ ด้านล่างปรากฏภาพสุครีพกับองคต และเหล่าทหารวานร ระหว่างภาพพระลักษมณ์ และทหารวานรปรากฏข้อความเขียนว่า “ព្រះរាមកាស់រ”[497] (ภาพที่ 230)

[497] “Preah Ream extracts arrow.”อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia** (Bangkok: River books, 2015), 243.



ภาพที่ 230 พระรามพยายามถอนศาสตราวุธออกจากอกพระลักษมณ์

การแสดงภาพเหตุการณ์ให้พระรามพยายามถอนศาสตราวุธออกจากอกพระลักษมณ์ต่อจากเหตุการณ์หนุมานหักคอช้างเอราวัณ ตรงกับลำดับเหตุการณ์ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* โดยการแสดงออกของภาพเหตุการณ์ที่พระรามพยายามใช้สองมือดึงนั้น เทียบได้กับบทวรรณกรรมดังความว่า

“สองกรจับศรกระชากฉุด จะเขยื้อนเคลื่อนหลุดก็หาไม่
ปักแน่นดั่งหนึ่งตรึงไว้ ให้เร่าร้อนฤทัยพ้นนัก
ลดองค์ลงแอบแนบน้อง ค่อยประคองช้อนเกศขึ้นใส่ตัก
ชลนัยน์ไหลลงอาบพักตร์ พระทรงจักรำพันโศกี ฯ”[498]

อย่างไรก็ตาม การที่ศาสตราวุธได้กลายเป็นต้นไม้นั้นไม่มีกล่าวถึงในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เพราะในวรรณกรรมจะกล่าวว่าศรปักอกเท่านั้น หากแต่พบว่ามีเหตุการณ์ที่

---

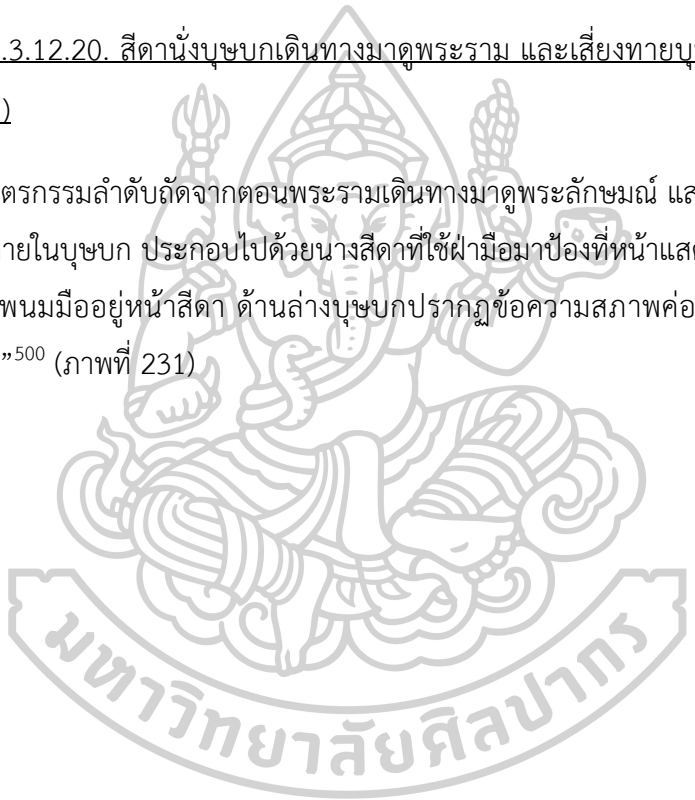
[498] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 557.

คล้ายกับที่แสดงในจิตรกรรมนี้อยู่ในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*คือเหตุการณ์ตอนพระลักษมณ์ต้องหอกของกุมภกรรณ แล้วกลายเป็นต้นไม้พิษ พระรามจำเป็นต้องแก้พิษศรก่อนที่ต้นไม้จะโต[499] และเมื่อพิจารณาจากการออกแบบต้นไม้ที่ไร้ใบ อาจทำให้ตีความได้ว่าต้นไม่นี้ยังไม่โต สอดคล้องกับเงื่อนไขในการถอนพิษหอกในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*

อาจกล่าวได้ว่าการออกแบบของภาพเหตุการณ์นี้เป็นการเขียนขึ้นตามลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์*แต่เนื้อหาที่ใช้ช่างเลือกนำเอามาจากวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* โดยนำเอาพิษหอกจากตอนศึกกุมภกรรณใช้ ซึ่งการผูกเรื่องดังกล่าวอาจเกิดจากมาจงใจหรือความสับสนของช่างก็ได้

<u>3.3.12.20. สีดานั่งบุษบกเดินทางมาดูพระราม และเสี่ยงทายบุษบก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 181)</u>

จิตรกรรมลำดับถัดจากตอนพระรามเดินทางมาดูพระลักษมณ์ แสดงด้วยภาพของตัวนางสองตนนั่งอยู่ภายในบุษบก ประกอบไปด้วยนางสีดาที่ใช้ฝ่ามือมาป้องที่หน้าแสดงถึงท่าค่อนทรวง และนางรับใช้ที่นั่งพนมมืออยู่หน้าสีดา ด้านล่างบุษบกปรากฏข้อความสภาพค่อนข้างลบเลือนเขียนว่า “.....บุสฺบุก”[500] (ภาพที่ 231)



[499] Judit M. Jacob, “***Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana***” (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 166 .

[500] “....Bosobok.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.



ภาพที่ 231 สีดาเสี่ยงทายบุษบก

ตามลำดับเหตุการณ์ภายในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 นั้นกล่าวว่า เมื่อจบเหตุการณ์พระรามเดินทางมาพบพระลักษมณ์ที่ต้องศรพรหมมาศแล้วจึงได้กล่าวถึงสีดาที่ทราบข่าวว่าพระรามกับพระลักษมณ์พ่ายให้กับอินทรชิต และได้เสียชีวิต นางสีดาจึงบังเกิดความเศร้าโศกเสียใจ แต่นางรับใช้ชื่อตรีชาดาก็ได้แนะนำให้นั่งบุษบกมาดูให้เห็นกับตา[501] ซึ่งลำดับการเล่าเรื่องดังกล่าวสอดคล้องกับจิตรกรรม

การออกแบบให้นางสีดานั่งบุษบกมาพร้อมกับนางรับใช้ในจิตรกรรมนั้น เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น *โฉมนางสีดามเหสี*
ฟังตรีชาดาอสุรี *เทวีค่อยได้สติมา*
จึงเสด็จจากที่ไสยาสน์ *งามวิลาสดั่งเทพเลขา*

[501] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 560-561.

กับทั้งนางตรีชาดา มาขึ้นบุษบกอลงการ ฯ”[502]



ภาพที่ 232 สีดาดูศพพระราม

3.3.12.21. สีดาดูศพพระราม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 183)

จิตรกรรมตอนสีดาดูศพพระรามเป็นการเล่าเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังสีดานั่งบุษบกมายังสนามรบ

จิตรกรรมแบ่งออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์สีดาดูศพหนุมาน แล้วจึงค่อยดูศพพระรามกับพระลักษมณ์ ตรงกับเนื้อความในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ที่กล่าวว่าหลังจากที่สีดาลงจากบุษบกก็แลเห็นหนุมานเป็นอันดับแรก แล้วจึงร่ำรำพันต่อด้วยคิดถึงพระรามจึงได้รีบตรงเข้าไปดูศพพระราม

ในเหตุการณ์แรกที่สีดาดูศพหนุมานแล้วแสดงท่ากรีดน้ำตา (ภาพที่ 232 ครึ่งล่างของภาพ) เทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรกาลที่ 1* ดังความว่า

---

[502] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 561.

“จึงแลเห็นลูกพระพาย นอนตายทับเคียรหัตถี
ตกในไม่เป็นสมประดี เทวีลดองค์ลงโศกา ฯ”[503]

ภาพเหตุการณ์ที่สองคือเหตุการณ์ที่สีดาดูศพพระราม แสดงด้วยภาพของสีดาในท่ากรีดน้ำตาเช่นเดียวกัน ทั้งยังปรากฏนางตรีชาดานั่งประคองพระองค์อยู่ทางด้านหลัง ด้านหน้าปรากฏภาพพระรามนอนกอดพระลักษมณ์ที่ถูกศาสตราวุธปักกลางอก ใต้ภาพพระลักษมณ์มีข้อความเขียนว่า “នាងសៃតាមកសោកព្រះរាម”[504] (ภาพที่ 232 ครึ่งบนของ) การแสดงออกดังกล่าวเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“แลเห็นสมเด็จพระทรงสังข์ กับทั้งพระลักษมณ์เรืองศรี
จึ่งเสด็จย่างเยื้องจรลี ไปจากขุนกระบี่ผู้ศักดา ฯ
ลดองค์ลงข้างบทเรศ ชลเนตรแถวถั่งหลั่งไหล
กอดข้อพระบาทเข้าไว้ อรไทควรญครำ่รำพัน ฯ”[505]

อนึ่ง จะสังเกตได้ว่าในจิตรกรรมตอนนี้ ต้นไม้ที่ปักอกพระลักษมณ์ได้มีใบงอกออกมาแล้ว โดยช่างออกแบบให้กิ่งนั้นเป็นเถาเลื้อยโค้งที่มีกนกตัวเหงาประดับแทนใบไม้ แสดงให้เห็นถึงช่วงเวลาที่ล่วงเลยไป

---

[503] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 561.

[504] “Neang Seta cries for Preah Ream.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), 243.

[505] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 562.



ภาพที่ 233 ถอนพิษศาสตราวุธพระลักษมณ์

3.3.12.22. พิเภกแนะวิธีถอนพิษหอก (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 184)

ลำดับตอนของจิตรกรรมตอนนี้เทียบได้กับเหตุการณ์พิเภกทูลความถึงวิธีแก้พิษศรในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1*[506]

จิตรกรรมแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสี่เหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์พิเภกแนะวิธีถอนพิษให้พระราม แสดงด้วยภาพพระรามนั่งอยู่บนแท่นยกพื้นสูง ด้านหน้าพระรามปรากฏภาพของพิเภก สุครีพ องคต และหนุมานตามลำดับ (ภาพที่ 233 ด้านล่างของภาพ)

เหตุการณ์ที่สองคือภาพเหตุการณ์หนุมานเหาะออกไปนำยา (ภาพที่ 233 มุมบนขวาของภาพ) เป็นเหตุการณ์ที่เล่าต่อเนื่องโดยใช้จิตรกรรมช่องถัดไปซึ่งจะได้กล่าวถึงในภายหลัง

ภาพเหตุการณ์ที่สามคือภาพพิเภกกำลังปรุงยาแก้พิษหอก (ภาพที่ 233 มุมขวาล่างใต้ภาพหนุมาน)

เหตุการณ์สุดท้ายคือภาพพิเภกกำลังถอนต้นไม้ออกจากอกพระลักษมณ์ (ภาพที่ 233 ครึ่งบนของภาพ)

---

[506] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 572.



ภาพที่ 234 หนุมานเดินทางไปนำยาถอนพิษ

3.3.12.23. หนุมานเดินทางไปนำยา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 175)

จิตรกรรมตอนหนุมานเดินทางไปนำยาถอนพิษนี้แบ่งออกเป็นสองเหตุการณ์ได้แก่ เหตุการณ์แรกคือหนุมานไปนำยาที่ยอดเขา แสดงด้วยภาพหนุมานถูกกงจักรปั่นอยู่กลางหลังจนทำให้เนื้อขาด สองข้างของหนุมานปรากฏภาพตัวพระยืนอยู่ขนาบข้างภูเขา ด้านล่างมีข้อความระบุว่า “ហនុ ង្ហានត្រូវចាក់ស្លាប់ទេវតារមកប្រស្ស”[507] (ภาพที่ 234 ครึ่งบนของภาพ)

เมื่อนำภาพจิตรกรรมเปรียบเทียบกับบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* พบว่าการแสดงออกของภาพจิตรกรรม และข้อความที่อธิบายเหตุการณ์ภายในจิตรกรรมนั้นมีจุดที่ตรง และไม่ตรงกับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* โดยจุดที่ตรงกันคือหนุมานเดินทางไปยังนำยายัง

[507] “Hanuman is stabbed to death but the devas come to save him.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, ***“In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia”*** (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

เขาชื่ออาวุธซึ่งมีจักรคอยปกป้อง[508] แต่จุดที่ไม่ตรงกันคือภายในวรรณกรรมกล่าวว่า จักรหยุดหมุนและไม่ได้ทำร้ายหนุมานแต่อย่างใด ต่างไปจากจิตรกรรม และข้อความอธิบายภาพจิตรกรรมที่กล่าวว่าจักรทำร้ายหนุมานจนถึงแก่ความตาย

การปรากฏภาพเทวดาจิตรกรรมนั้น อาจเทียบได้กับในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* มีกล่าวถึงเช่นกันโดยกล่าวว่าเป็นผู้มาแนะนำให้แบกเขาไปยังที่ตั้งทัพพระราม ต่างไปจากข้อความภายในภาพจิตรกรรมที่อธิบายว่าเป็นผู้ที่มาช่วยหนุมาน

การที่ภาพจิตรกรรมแสดงภาพจักรนั้นอาจเพราะต้องการสื่อถึงเขาชื่ออาวุธซึ่งมีจักรกรดตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ส่วนการที่จักรทำร้ายหนุมานจนขาดครึ่งตัวอาจเกิดจากความจงใจในการออกแบบของช่างเขียนเองที่ต้องการเล่าเรื่องราวให้ดูมีเนื้อหาเข้มข้นมากขึ้นกว่าในวรรณกรรมก็ได้

ภารกิจลำดับถัดมาของหนุมานเขียนอยู่ทางด้านล่างของภาพหนุมานเดินทางไปนำยายังเขาอาวุธ แสดงด้วยภาพหนุมานกำลังจับขาของวัวถ่างออก (ภาพที่ 234 ครึ่งล่างของภาพ) ภาพเหตุการณ์ส่วนลำตัวหนุมานนั้นหลุดหายไป สันนิษฐานว่าน่าจะเคยมีข้อความเขียนอธิบายตอนอยู่

การวางตำแหน่งของภาพเหตุการณ์นี้ไว้บริเวณเดียวกับเหตุการณ์หนุมานเดินทางไปนำยาแก้พิษที่เขาอาวุธ อาจทำให้ตีความได้ว่าภาพเหตุการณ์นี้เป็นหนึ่งในเหตุการณ์การหายาแก้พิษของหนุมาน แต่เมื่อดูตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* แล้วพบว่า ไม่มีเหตุการณ์เช่นเดียวกับในจิตรกรรม แต่กลับไปสอดคล้องกับเหตุการณ์การหายาถอนพิษหอกที่ปักเท้าพระลักษมณ์ในศึกกุมภกรรณภายในวรรณกรรม*เรียมเกรติ์*[509] เพราะฉะนั้นเหตุการณ์ที่หนุมานจับวัวถ่างขาจึงน่าจะเป็นการนำเอาเหตุการณ์ในวรรณกรรม*เรียมเกรติ์*เข้ามาเขียนรวมอยู่ด้วย ทำให้จิตรกรรมตอนนี้เป็นการผสมผสานกันระหว่างวรรณกรรมสองฉบับ

---

[508]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **"*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*"** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), 573.

[509] Judit M. Jacob, "***Reamker (Ramakerti): The Cambodian version of Ramayana***" (London: RoutledgeCurzon, 2006), Page 166.



ภาพที่ 235: พระลักษมณ์รบอินทรชิตครั้งที่สอง

3.3.12.24. พระลักษมณ์รบอินทรชิตครั้งที่สอง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 186)

จิตรกรรมได้กลับมาเล่าถึงตอนการศึกระหว่างพระลักษมณ์กับอินทรชิตอีกครั้ง ตรงกับการลำดับเหตุการณ์ภายในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

ภาพเหตุการณ์พระลักษมณ์รบอินทรชิตครั้งที่สองนี้แสดงด้วยภาพของพระลักษมณ์ในท่าแผลงศรตรงไปยังภาพอินทรชิตที่ถูกลูกศรปักทั่วร่างกาย ระหว่างทั้งสองปรากฏภาพหนุมานรบกับทหารยักษ์ เหนือศีรษะของหนุมานปรากฏข้อความเขียนว่า “ឥន្ទ្រជិតត្រូវសរព្រះល่ក្ខ”[510] (ภาพที่ 235)

การที่ช่างเขียนออกแบบให้อินทรชิตถูกปักด้วยศรของพระลักษมณ์ทั่วร่างกายนั้น อาจตีความได้ว่าการศึกครั้งนี้กินระยะเวลานานเพราะอาวุธต่าง ๆ ตกต้องที่ตัวอินทรชิตหมด อีกทั้งยังอาจสื่อได้ว่าอินทรชิตได้เพลี่ยพล้ำในการศึกให้แก่พระลักษมณ์ หากแต่ในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* นั้นไม่ได้กล่าวว่าอินทรชิตถูกศรพระลักษมณ์ปักอยู่ทั่วกายแบบภาพจิตรกรรม แต่กล่าวว่าสิ้นอาวุธที่

[510]“Intrajit gets hit by the arrow of Preah Leak.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, “***In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia***” (Bangkok: River books, 2015), Page 243.

จะต่อยุทธ์กับพระลักษมณ์[511] เพราะฉะนั้นถึงการแสดงออกของภาพจิตรกรรมจะต่างไปจากวรรณกรรมแต่ก็ยังคงใจความเดียวกันคืออินทรชิตเสียทีให้แก่พระลักษมณ์ในศึกที่สอง



ภาพที่ 236 อินทรชิตลาพระมารดา

3.3.12.25. อินทรชิตลาพระมารดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 187)

ภายหลังจบศึกอินทรชิตครั้งที่สอง จิตรกรรมได้แสดงภาพอินทรชิตกำลังกอดพระมารดาหรือนางมณโฑ (ภาพที่ 236) ซึ่งตรงกับลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวถึงอินทรชิตเข้ามาลาพระมารดาก่อนไปออกศึกครั้งสุดท้าย

การออกแบบการแสดงออกของจิตรกรรมสามารถเทียบได้กับเนื้อความในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น นวนนางมณโฑมารศรี

---

[511] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 613.

ได้ฟังเพียงสิ้นสมประดี โศกีกอดองค์พระลูกรัก
ชลนัย์อาบพักตร์อัครเรศ แสนเทวษพ่างเพียงอกหัก
สองกรค่อนทรวงเข้าฮักฮัก นงลักษณ์ควรณ์คร่ำร่ำไร ฯ”[512]



ภาพที่ 237 ศึกอินทรชิตครั้งที่สาม

3.3.12.26. ศึกอินทรชิตรครั้งที่สาม (ศึกสุดท้าย) (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 188)

จิตรกรรมศึกอินทรชิตครั้งที่สามคือศึกสุดท้ายระหว่างพระรามกับอินทรชิต เขียนขึ้นเป็นลำดับต่อจากเหตุการณ์อินทรชิตลาพระมารดา ตรงกับการลำดับเรื่องในวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1*

จิตรกรรมแสดงภาพอินทรชิตรบกับพระรามตรงกลางภาพ รอบตัวอินทรชิตกับพระรามเป็นเหล่าหทารวานรกำลังรบกับยักษ์ประกอบด้วย สุครีพทางด้านซ้ายของพระราม หนุมานทางด้านขวา และองคตอยู่ด้านล่างหนุมาน (ภาพที่ 237)

---

[512] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2”*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 615.

เมื่อนำภาพจิตรกรรมเปรียบเทียบกับวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 พบว่าศึกอินทรชิตครั้งที่สามนี้ ตามในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* กล่าวว่าพระลักษมณ์เป็นผู้ที่ออกมาต่อยุทธกับอินทรชิต[513] ต่างไปจากภาพจิตรกรรมที่แสดงภาพพระราม การที่จิตรกรรมเขียนแตกต่างไปจากวรรณกรรมนั้นอาจเป็นเพราะ ศึกครั้งนี้เป็นศึกสุดท้ายของอินทรชิต และเป็นศึกสุดท้ายของภาพจิตรกรรม พระรามซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่องราวจึงสมควรที่จะแสดงบทบาทในการรบครั้งสุดท้ายของภาพจิตรกรรม



ภาพที่ 238 พระรามแผลงศรประหารอินทรชิต

3.3.12.27. พระรามประหารอินทรชิต (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 189)

[513] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 627.

จิตรกรรมตอนพระรามประหารอินทรชิต เป็นจิตรกรรมภาพสุดท้ายของแถวล่างบนผนังทิศใต้ และเป็นภาพเหตุการณ์สุดท้ายของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในอุโบสถวัดโบว์

จิตรกรรมตอนนี้วางตำแหน่งให้อินทรชิตอยู่บนท้องฟ้า (ภาพที่ 238 มุมขวาบนของภาพ) สอดคล้องกับเนื้อความในบทวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“ครั้งถึงฟ่าพื้นโพยมหน แอบตนในกลีบเมฆใหญ่
ไหว้คุณองค์เจ้าภพไตร สะกดร่ายเวทวิทยา ฯ”[514]

ลำดับต่อมาคือภาพองคตเหาะขึ้นไปบนอากาศ แล้วชูพานรองรับเศียรของอินทรชิต (ภาพที่ 238 มุมขวาบนของภาพ) สามารถเทียบได้กับวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* ดังความว่า

“เมื่อนั้น องค์ท้าวธาดาเรืองศรี
ฟังลูกพญาพาลี ว่าน้องพระจักรีใช้มา
จึ่งหยิบพานแก้วนั้นส่งให้ ด้วยในโสมนัสสา
ท่านจงรีบไปอย่าให้ช้า รับเศียรอสุราอาธรรม์ ฯ
ครั้นถึงตรงเนินจักรวาล ชูพานลอยอยู่ในเวหา
คอยจะรับเศียรอสุรา มิให้ตกลงมาถึงแผ่นดิน ฯ”[515]

ภาพพระรามแผลงศร แสดงออกด้วยรูปพระรามในท่าแผลงศรชี้ตรงไปยังภาพขององคตที่ชูพานรองรับเศียร ด้านหน้าพระรามมีข้อความเขียนว่า “ព្រះរាមឆ្លងសរកាត់ក្បាល”[516] (ภาพที่ 238 มุมขวาล่าง) ตีความได้ว่าพระรามเป็นผู้ประหารชีวิตอินทรชิต

เมื่อดูตามลำดับเหตุการณ์ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 นั้น เหตุการณ์ประหารอินทรชิตจะแบ่งออกเป็นสองเหตุการณ์ย่อยด้วยกันคือ เหตุการณ์แรกพระลักษมณ์เป็นผู้ที่

---

[514] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 632.

[515] เรื่องเดียวกัน, หน้า 635 และพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **“*บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3*”** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 1.

[516] “Preah Ream shoots the arrow to server Intrajit’s head.” อ้างอิงจาก Vittorio Roveda, **“*In the shadow of Rama: murals of the Ramayana in mainland Southeast Asia*”** (Bangkok: River books, 2015), 243.

แผลงศรออกไปตัดเศียรอินทรชิตที่หลบอยู่หลังกลีบเมฆ[517] หลังจากนั้นพระรามจึงค่อยแผลงศรทำลายเศียรอีกที[518] ซึ่งจิตรกรรมเลือกแสดงภาพตอนพระรามแผลศรทำลายเศียรอินทรชิตเพียงอย่างเดียว เนื่องจากข้อจำกัดของพื้นที่

3.4. สรุปการวิเคราะห์

ผลจากการเปรียบเทียบระหว่างวรรณกรรมกับจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์แสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมใช้การดำเนินเนื้อเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* เป็นหลัก ดังจะเห็นได้จากการนำเอาเนื้อเรื่องในช่วงต้นของวรรณกรรมซึ่งก็คือตอนหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินมาเขียนไว้บนผนังทิศตะวันตก จากนั้นจึงเล่าเรื่องราวของตัวละครประถมวงศ์ต่าง ๆ เช่นเหตุการณ์กำเนิดท้าวอโนมาตันซึ่งก็คือประถมวงศ์ของพระราม หรือเหตุการณ์การศึกระหว่างท้าวอัชบาลกับอสุรพักตร์เป็นต้น

ทางด้านการออกแบบลายละเอียดภายในตอนที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ประถมวงศ์ต่าง ๆ ก็ยังแสดงรายละเอียดครบถ้วนตามที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้พรรณนาไว้อย่างครบถ้วน ตัวอย่างเช่นเหตุการณ์ตอนรณพักตร์รบพระอินทร์ที่วรรณกรรมได้กล่าวถึงอาวุธวิเศษที่ทั้งสองใช้สู้รบกันคือ จักรมณีของพระอินทร์ที่ถูกขว้างใส่รณพักตร์ ช่างก็ได้ออกแบบภาพของกงจักรที่มีไฟล้อมรอบส่วนทางด้านของรณพักตร์ที่แผลงศรวิษณุปาณัมซึ่งมีฤทธิบันดาลให้ฝนตกจุดประสงค์ก็เพื่อดับไฟของจักรก็ได้เขียนเป็นภาพของคลื่นน้ำที่ลอยอยู่เหนือจักรเปรียบเสมือนดังสายฝนซึ่งเกิดจากอิทธิฤทธิ์ของศรวิษณุปาณัม เพราะฉะนั้นจึงกล่าวได้ว่า ในช่วงต้นของจิตรกรรมนั้นนำเอาวิธีการเล่าเรื่อง และรายละเอียดต่าง ๆ ของวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มาใช้ได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

ลำดับต่อมาคือเหตุการณ์ตั้งแต่ตอนกำเนิดพระรามคือตั้งแต่ตอนท้าวทศรถประกอบพิธีขอบุตรไปจนถึงเหตุการณ์การออกเดินป่าและพบสีดา แม้จิตรกรรมยังคงดำเนินเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ก็พบการนำเอาเหตุการณ์ที่ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*มาเขียนแทรกไว้คือ เหตุการณ์พระลักษมณ์จูงแพพาพระรามข้ามแม่น้ำซึ่งปรากฏรายละเอียดตรงกับวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์ทุกประการ*

เมื่อเข้าสู่เหตุการณ์การเดินทางไปช่วยสีดายังกรุงลงกา แม้ว่าจิตรกรรมยังคงลำดับเรื่องราวตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* แต่ในบางเหตุการณ์ปรากฏการผสมผสานเนื้อหา

---

[517] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, ***"บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3"*** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549), หน้า 1.

[518] เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

ของวรรณกรรม*รามเกียรติ์*กับวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* ซึ่งจะปรากฏอยู่ในเหตุการณ์การศึกต่าง ๆ ตัวอย่างเช่นตอนการศึกระหว่างพระลักษมณ์ต้องหอกกุมภกรรณ ช่างยังคงเขียนลำดับเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* คือเขียนขึ้นภายหลังเหตุการณ์องคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหม ซึ่งปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แต่ทว่าเมื่อเข้าสู่เหตุการณ์ที่พระลักษมณ์ต้องหอกกลับพบว่า รายละเอียดที่ช่างเลือกนำมาใช้เป็นเนื้อหาที่ปรากฏในวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*อย่างชัดเจนกล่าวคือ ช่างได้ออกแบบให้หอกที่ไปปักที่เท้าของพระลักษมณ์ ต่างไปจากเนื้อหาในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ที่กล่าวว่าหอกปักอกพระลักษมณ์ จึงอาจกล่าวได้ว่าช่างผู้สร้างงานจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์นั้นมีความเข้าใจในวรรณกรรมทั้งสองฉบับเป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามการศึกษาเฉพาะเนื้อเรื่องอาจไม่สามารถแสดงให้เห็นถึงความหมายและที่มาของจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน เพราะฉะนั้นในลำดับถัดไปผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญที่จะต้องทำการศึกษาทางด้านกรรมวิธีเชิงช่างเพื่อหาคำตอบในประเด็นปัญหาเรื่องแหล่งบันดาลใจในการออกแบบจิตรกรรมซึ่งเป็นที่สนใจอย่างมากของนักวิชาการหลายท่าน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4
วิเคราะห์การออกแบบภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

การออกแบบภาพของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์จังหวัดเสียมเรียบเป็นที่สนใจของนักวิชาการหลายท่านตัวอย่างเช่น M. Giteau ได้เสนอว่ากรรมวิธีการเล่าเรื่องของจิตรกรรมได้รับอิทธิพลจากการแสดงหนังใหญ่เป็นหลัก[519] หรือ M. Gamonet ได้เสนอว่าการที่จิตรกรรมใช้การเล่าเรื่องโดยแบ่งเป็นช่องสีเหลี่ยมนั้นน่าจะเลียนแบบจากฉากการแสดงหนังใหญ่[520]

อย่างไรก็ตามข้อสมมติฐานของทั้งสองท่านที่ได้กล่าวมาเป็นการใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลในพื้นที่บริเวณพระอุโบสถวัดโบร์ โดยที่ยังขาดการวิเคราะห์จากงานศิลปะโดยตรง เพราะฉะนั้นในบทนี้ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญว่า สมควรที่จะต้องทำการศึกษาวิเคราะห์กรรมวิธีการออกแบบจิตรกรรมทั้งทางด้านของการออกแบบภาพฉาก และการออกแบบตัวละครรวมถึงลักษณะทางประติมานวิทยาที่ปรากฏในจิตรกรรม

ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสมมติฐานในเบื้องต้นว่าอิทธิพลของงานจิตรกรรมนั้นได้รับเอามาจากศิลปะกรุงรัตนโกสินทร์ และเกิดการพัฒนาไปเป็นแบบท้องถิ่นตามความถนัดของช่างผู้สร้างงานจิตรกรรม ณ สถานที่แห่งนั้น

ผลที่ได้จากการศึกษาอาจเป็นส่วนช่วยในการสนับสนุนหรือขยายข้อสมมติฐานของนักวิชากการที่ได้ทำการศึกษามาก่อนให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

4.1. การแบ่งช่องภาพ

จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ปรากฏกรรมวิธีการแบ่งช่องภาพสองแบบได้แก่ การแบ่งด้วยช่องสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจิตรกรรมภายในพระอุโบสถแห่งนี้ และ

---

[519] โปรดดู Marie Gamonet, “Wooden architecture of Cambodia, a disappearing heritage, edited by François Tainturier: The Ramayana paintings in Wat Bo, Siem Reap”, Siem Reap: Central Khmer Study, 2006. Page. 168-187.”

[520] โปรดดู Madeline Giteau, Udaya: Journal of Khmer Studies, Vol. 5/2004, “***Note sur L'Iconographie des Peintures Murales du Monstère de Vat Bho (Siem Reap)”*,** Phnom Penh: White Lotus Press, 2004, Page 19-21.

แบบที่สองคือการนำเอาธรรมชาติมาใช้คั่นเหตุการณ์ซึ่งปรากฏเฉพาะจิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตกแถวบนเท่านั้น

4.1.1. การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉาก

การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากเป็นกรรมวิธีที่นิยมในจิตรกรรมฝาผนังของกัมพูชา[521] โดยจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ปรากฏการใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากบนผนังทิศเหนือเฉพาะในแถวบนคือตั้งแต่ตอนหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินไปจนถึงตอนอโนมาตันครองกรุงอยุธยาเท่านั้น (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 1-7)

ในการนำธรรมชาติมาเป็นตัวคั่นฉากนี้ ช่างจะเลือกเอาโขดหิน ต้นไม้หรือองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมเช่นกำแพงเมืองมาใช้คั่นภาพเหตุการณ์ และยังคงใช้ฉากพื้นหลังเดียวกัน (ภาพที่ 239)



ภาพที่ 239: การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากระหว่างตอนพระนารายณ์ปราบหิรันตยักษ์กับตอนกำเนิดอโนมาตัน

[521] พัลลา ซาน, “การเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเรียมเกร์ในพระบรมมหาราชวังประเทศกัมพูชาและจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ในพระบรมมหาราชวังประเทศไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา (สหสาขาวิชา), บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), หน้า 96.

อนึ่งจะสังเกตได้ว่า การวางตัวภาพของจิตรกรรมที่ใช้ธรรมชาติคั่นเหตุการณ์นั้นออกแบบให้ไล่ลำดับเรื่องไปตามแถวแนวนอน สอดคล้องกับการแบ่งเหตุการณ์ด้วยช่องสี่เหลี่ยมซึ่งหากเชื่อว่าจิตรกรรมน่าจะเริ่มต้นเรื่องด้วยเหตุการณ์หิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินก็อาจตั้งข้อสมมติฐานได้ว่า ช่างจงใจออกแบบโครงสร้างใหญ่ของภาพออกเป็นแถวแนวนอน และเริ่มต้นอาจต้องการใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากตั้งแต่แรก

อย่างไรก็ตามการใช้ธรรมชาติแบ่งเหตุการณ์กลับไม่ถูกใช้ไปตลอดทั้งแถวเพราะในภาพสุดท้ายของแถวคือตอนกำเนิดกรุงลงกา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 8) กลับเปลี่ยนไปใช้กรรมวิธีการแบ่งภาพด้วยช่องสี่เหลี่ยมแทน (ภาพที่ 240) การเปลี่ยนแปลงอย่างกระทันหันนี้อาจตั้งข้อสมมติฐานได้สองประการได้แก่

1. การนำเอาช่องสี่เหลี่ยมมาใช้ในเหตุการณ์กำเนิดกรุงลงกาอาจเพราะต้องการแยกกรุงลงกาออกจากกรุงอยุธยาอย่างชัดเจน

2. การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากอาจไม่ตอบสนองความต้องการในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของจิตรกรรมเนื่องจากวรรณกรรมรามเกียรติ์มีเหตุการณ์หลายเหตุการณ์จำเป็นต้องใช้พื้นที่มาก ช่างจึงได้ปรับเปลี่ยนไปใช้กรรมวิธีแบบใหม่คือการแบ่งตอนด้วยช่องสี่เหลี่ยมซึ่งทำให้ประหยัดพื้นที่ได้มากกว่าเพราะไม่จำเป็นต้องเขียนธรรมชาติซึ่งกินพื้นที่ขนาดใหญ่อีกต่อไป



ภาพที่ 240: การเปลี่ยนมาใช้ช่องสี่เหลี่ยมเป็นตัวคั่นฉากแทนการใช้ธรรมชาติ

4.1.2. การแบ่งภาพด้วยช่องสี่เหลี่ยม

ในเบื้องต้นของการออกแบบด้วยการแบ่งช่อง ช่างน่าจะเริ่มต้นจากการวางแถวในแนวนอนซ้อนกันจำนวนสามแถวจากนั้นจึงค่อยแบ่งช่องเหตุการณ์ในแต่ละแถวโดยมีแนวคิดว่า หนึ่งตอนจะต้องจบในหนึ่งช่อง และในหนึ่งช่องก็จะใช้สีที่เข้มเช่นสีแดง สีเหลือง หรือสีน้ำเงินระบายเป็นพื้นหลังเพื่อให้ช่องแต่ละช่องแยกออกจากกันได้ชัดเจนมากขึ้น

อย่างไรก็ดีหากเหตุการณ์นั้นมีเนื้อหามากหรือตัวละครจำเป็นต้องแสดงหลายอิริยาบถช่างอาจใช้ช่องมากกว่าหนึ่งช่องในการเล่าเรื่องแต่ยังคงแบ่งแยกช่องด้วยสีพื้นหลังที่แตกต่างกันเช่นเดิม

การแบ่งการเล่าเรื่องด้วยช่องสี่เหลี่ยมสามารถแบ่งออกได้เป็นสองกลุ่มได้แก่

1. <u>กลุ่มที่เล่าเรื่องแบบจบในหนึ่งช่อง</u>ซึ่งกลุ่มนี้ในหนึ่งช่องนับเป็นหนึ่งตอน โดยในหนึ่งตอนอาจแสดงเหตุการณ์หนึ่งเหตุการณ์หรือหลายเหตุการณ์ก็ได้ ตัวอย่างเช่นตอนทศกัณฐ์หักกิ่งไม้ในสวนอรชุนที่ออกแบบภาพเล่าเรื่องออกเป็นสามเหตุการณ์ต่อเนื่องกันโดยใช้ตัวละครเดิมซ้ำๆ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 23 และภาพที่ 241)



ภาพที่ 241: การเขียนภาพแบ่งหนึ่งตอนต่อหนึ่งช่องแต่มีหลายเหตุการณ์

2. <u>กลุ่มที่เล่าเรื่องแบบหนึ่งตอนใช้หลายช่อง</u> ซึ่งกรรมวิธีนี้ช่างจะเลือกเอาเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งหรือช่องใดช่องหนึ่งมาเป็นหลักจากนั้นจึงเขียนเหตุการณ์แวดล้อมโดยใช้ช่อง

ข้างเคียง และในเหตุการณ์แวดล้อมนี้จะต้องมีความเกี่ยวเนื่องหรือส่งผลกระทบประการใดประการหนึ่งต่อเหตุการณ์หลัก เพราะฉะนั้นกรรมวิธีนี้จึงอาจเรียกว่าเป็นการออกแบบแบบมุ่งเข้าหาเหตุการณ์ที่เป็นจุดศูนย์กลางก็ได้

การใช้กรรมวิธีเช่นนี้มักจะปรากฏในเหตุการณ์การศึกต่าง ๆ ตัวอย่างเช่น ตอนศึกอินทรชิตครั้งแรกที่ใช้ภาพเหตุการณ์การสู้รบระหว่างอินทรชิตกับพระลักษมณ์เป็นภาพเหตุการณ์ศูนย์กลาง และเขียนภาพเหตุการณ์การยกทัพของทั้งสองฝ่ายขนาบด้านข้างซ้ายและขวาของภาพเหตุการณ์ศูนย์กลางกล่าวคือ ให้ฝ่ายทัพอินทราชิตอยู่ด้านซ้ายของภาพศูนย์กลาง ส่วนฝ่ายทัพของพระลักษมณ์จะอยู่ทางด้านขวาโดยทั้งสองทัพจะหันหน้าเข้าไปหาเหตุการณ์ศูนย์กลางส่งผลให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าทั้งสองทัพนี้ยกทัพมาเพื่อรบกันซึ่งก็คือภาพเหตุการณ์การสู้รบ (ภาพที่ 242)

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 242: การเล่าเรื่องหนึ่งตอนหลายช่อง

อนึ่ง การออกแบบแบบมุ่งเข้าหาเหตุการณ์ศูนย์กลางยังทำให้สามารถตีความภาพเหตุการณ์ในแง่ของช่วงเวลาที่เหตุการณ์นั้น ๆ เกิดขึ้น คล้ายกับการเล่าเรื่องผ่านวรรณกรรมที่สามารถทำให้ผู้อ่านจินตนาการได้ถึงช่วงเวลาที่เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้น กรรมวิธีนี้ทำให้จิตรกรรมสามารถเล่าเหตุการณ์สองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างสถานที่กันแต่ผู้ชมจิตรกรรมสามารถรับรู้ได้ว่าเหตุการณ์ทั้งสองนั้นเกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันคู่ขนานกันไป และในท้ายที่สุดตัวละครหลักของแต่ละเหตุการณ์ก็จะมาบรรจบกันในเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง

แนวคิดเช่นนี้ปรากฏอยู่ในชุดตอนทศกัณฐ์ลักนางสีดาไปจนถึงตอนพระรามตามกวาง (มารีศแปลง) โดยตอนนี้ช่างจะใช้เหตุการณ์ที่พระลักษมณ์เดินทางมาพบพระรามกลางป่าเป็นภาพจุดศูนย์กลาง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 113) ซึ่งในภาพจะแบ่งออกเป็นสองฝั่งคือฝั่งพระลักษมณ์กับฝั่งพระราม ในฝั่งพระลักษมณ์นั้นจะเล่าเรื่องตั้งแต่ตอนพระรามสั่งให้พระลักษมณ์ดูแลสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 111) แต่กลับถูกสีดาสั่งให้เดินทางไปช่วยพระรามเป็นเหตุให้ทศกัณฐ์เข้าไปลักตัวนางสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 112) ในขณะเดียวกัน ทางด้านฝั่งพระรามนั้นก็จะเล่าเรื่องตอนออกป่าไปล่ากวางทองตามคำขอร้องของสีดา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 114) เมื่อล่ากวางเสร็จจึงได้เดินทางเพื่อกลับไปหาสีดา จนสุดท้ายพระรามจึงได้มาพบกับพระลักษมณ์ระหว่างทางกลางป่าซึ่งก็คือภาพศูนย์กลางของเหตุการณ์ชุดนี้ (ภาพที่ 243)

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 243: การเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง

4.1.3. แหล่งบันดาลใจของการออกแบบด้วยช่องสี่เหลี่ยม

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าการแบ่งภาพด้วยช่องสี่เหลี่ยมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งไม่ปรากฏในจิตรกรรมของประเทศกัมพูชา เพราะฉะนั้นแหล่งบันดาลในการออกแบบของช่างจึงอาจเกิดขึ้นมาจากอิทธิพลเฉพาะ ณ ท้องที่แห่งนี้ และอาจไม่ได้จำกัดอยู่แค่เทคนิคของการสร้างสรรค์ผลงานผ่านจิตรกรรมเพียงอย่างเดียว

ด้วยเหตุผลดังกล่าววิธีการวิเคราะห์ถึงที่มาของแหล่งบันดาลใจในการออกแบบจึงไม่อาจพิจารณาจากตัวภาพหรือท่านาฏยลักษณ์ต่าง ๆ ของตัวละครที่ถูกกำกับด้วยแบบแผนหรือในศัพท์ช่างเรียกว่า “ท่าครู” หากแต่สามารถพิจารณาได้จากกรรมวิธีการเล่าเรื่องด้วยช่องเหตุการณ์ ทั้งที่เป็นการใช้วิธีเล่าเรื่องแบบหนึ่งช่อง (ฉาก) หลายเหตุการณ์และการเล่าเรื่องแบบมุ่งเข้าหาเหตุการณ์ศูนย์กลาง คล้ายกับการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ผ่านการละเล่นหนังใหญ่ที่ใช้ตัวหนังหนึ่งตัวหรือหลายตัวเล่าหนึ่งเหตุการณ์บนจอหนัง ตัวอย่างเช่นในเหตุการณ์สู้รบนั้นก็อาจมีตัวหนังสามเหตุการณ์คือ ตัวหนังที่เป็นเหตุการณ์ยกทัพของทั้งสองฝ่ายที่ผู้เชิดหนังจะเชิดตัวหนังบนจอพร้อมกันบนสองฝั่งจอมุ่งหน้าเข้าหากัน ตรงกลางนั้นจึงเป็นตัวหนังที่ตัวเอกของทั้งสองฝ่ายรบกัน (ภาพที่ 244) คล้ายกับการเล่าเรื่องแบบมุ่งเข้าหาเหตุการณ์จุดศูนย์กลางของจิตรกรรมดังที่ได้กล่าวถึงในข้างต้น

ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยตั้งข้อสันนิษฐานถึงแหล่งบันดาลใจของจิตรกรรมว่าได้รับมาจากหนังใหญ่ สอดคล้องกับข้อสมมติฐานของนักวิชาการที่ได้เคยทำการศึกษาจิตรกรรมภายในพระอุโบสถแห่งนี้มาก่อนดังที่ได้กล่าวถึงไว้แล้วในตอนต้น



ภาพที่ 244: ตัวอย่างการตอนยกทัพจากการแสดงของคณะหนังใหญ่วัดโบร์

ที่มา: Thaibunterng ThaiPBS, “***สะแบกธม-จิตรกรรมวัดโบ ศิลปะเล่าสัมพันธ์ไทย-กัมพูชา***”, https://www.youtube.com/watch?v=t9iaRYrqqqk, นาทีที่ 02.42.

4.2. การออกแบบภาพบุคคล และประติมานวิทยา

สืบเนื่องจากผลของการวิเคราะห์ในบทที่ 3 ที่แสดงให้เห็นว่า เนื้อเรื่องของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์มีวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นแหล่งบันดาลใจหลัก เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้ตั้งข้อสมมติฐานเกี่ยวกับการออกแบบตัวภาพว่าอาจได้รับแหล่งบันดาลใจในการออกแบบตัวละคร และระบบทางประติมานวิทยาที่สามารถเทียบได้กับตัวละครโขนในศิลปะรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นศิลปะที่ปรากฏลักษณะทางประติมานวิทยาชัดเจนที่สุด

4.2.1. ภาพตัวละครพระและนาง

รูปแบบของตัวละครพระและนางในจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์เป็นเช่นเดียวกันกับภาพตัวพระและนางในจิตรกรรมแบบประเพณีของวัดแห่งอื่น ๆ กล่าวคือ มีใบหน้ามน รูปทรงร่างกายที่กลมกลึงตามคติความงามแบบทิพยบุคคล ด้านตัวพระนั้นหากเป็นเทวดาหรือชนชั้นกษัตริย์ก็จะออกแบบให้สวมชฎาหรือมงกุฎยอดชัย มีทั้งที่สวมและไม่สวมภูษา และนุ่งผ้าโจง ด้านตัวนางนั้นก็มีสรีระเป็นเช่นเดียวกันกับตัวพระ แต่ไม่สวมภูษาจะสวมเพียงแค่ทับทรวง

การจัดกลุ่มการออกแบบตัวละครพระนั้นสามารถแยกออกเป็นสองประเภทได้แก่

<u>4.2.1.1. ตัวละครที่เป็นทิพยบุคคล</u>

กลุ่มตัวละครทิพยบุคคลในที่นี้คือ ตัวละครที่มีรูปกายเช่นเดียวกับมนุษย์แต่ตามศักดิ์แล้วไม่ใช่มนุษย์ และจำเป็นต้องมีการแสดงลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยาเพื่อบ่งบอกว่าตัวละครนั้น ๆ คือใคร ประกอบไปด้วย

4.2.1.1.2. พระศิวะ

แสดงด้วยรูปกายสีขาวมีสองกร แม้ว่าพระศิวะจะเป็นทิพยบุคคล แต่กลับไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยาเช่น ตาที่สาม หรือพระจันทร์เป็นต้น การที่จะทราบได้ว่าตัวละครในภาพเป็นพระศิวะจำเป็นต้องพิจารณาจากเหตุการณ์ที่ปรากฏในภาพเช่นภาพตอน กุเปรันขอให้พระศิวะช่วย (ภาพที่ 245) ส่วนอาวุธที่ถือนั้นก็เป็นศรเช่นเดียวกับตัวละครอื่น ๆ (ภาพที่ 246)



ภาพที่ 245: พระศิวะประทับบนหลังช้างในตอนกุเปรันขอพระศิวะช่วย



ภาพที่ 246: พระศิวะถือศรเป็นอาวุธในตอนรณพักตร์ประกอบพิธีขอศรสามเล่ม

4.2.1.1.3. พระนารายณ์

ในจิตรกรรมนั้นแสดงรูปกายสีขาวต่างไปจากประติมานวิทยาที่กล่าวว่าพระองค์มีกายสีเขียวซึ่งอาจเพื่อต้องการแยกไม่ให้ตรงกับพระอินทร์ที่มีผิวกายสีเขียวเช่นเดียวกัน

นอกเหนือจากนั้นลักษณะทางประติมานวิทยาเฉพาะอื่น ๆ ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบที่ทราบกันโดยทั่วไปคือ มีสี่กร และในหนึ่งกรจะต้องถือจักรเสมอ (ภาพที่ 247)



ภาพที่ 247: พระนารายณ์

4.2.1.1.4. พระพรหม

ในจิตรกรรมแสดงภาพบุคคลกายสีขาวมีสี่ใบหน้า[522] ด้านอาวุธที่ถือปรากฏเป็นศรเช่นเดียวกับตัวละครพระอื่น ๆ นอกเหนือจากนั้นช่างยังได้ออกแบบให้ถือจักรในพระกรคู่บนอันเป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์แห่งนี้

อย่างไรก็ตามจิตรกรรมยังปรากฏภาพพระพรหมหนึ่งใบหน้าในตอนองคตลวงเอาแว่นแก้ว ส่วนสาเหตุที่ไม่เขียนเป็นสี่ใบหน้านั้นอาจพิจารณาจากอิริยาบทของตัวละครที่โน้มตัวและใบหน้าเข้าหาองคตเสมือนกับกำลังพูดคุยซึ่งหากเขียนให้มีใบหน้าสี่ใบหน้าคือ ใบหน้าด้านอัดและด้านเสี้ยวอาจทำให้ผู้ชมจิตรกรรมไม่เข้าใจ และตีความอิริยาบทของตัวละครได้ยากช่างจึงได้เลือกเขียนเป็นหนึ่งใบหน้าแทน

---

[522] ใบหน้าที่สี่ซึ่งอยู่ทางด้านหลังจะไม่ปรากฏในจิตรกรรมเนื่องจากข้อจำกัดของการเขียนภาพ



ภาพที่ 248: พระพรหมในตอนรณพักตร์ได้ศรสามเล่ม

4.2.1.1.5. พระอินทร์

พระอินทร์ในจิตรกรรมแสดงออกด้วยรูปบุคคลมีสองกร ผิวกายสีเขียวซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยา[523]

จิตรกรรมเลือกใช้สีเขียวก้านตองซึ่งเป็นโทนสีที่สว่างเพื่อแยกความแตกต่างออกจากสีกายของพระราม

ด้านอาวุธที่ถืออันนั้นแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับว่าพระอินทร์ในภาพนั้นอยู่ในเหตุการณ์ใด เช่น ในเหตุการณ์รบกับรณพักตร์จะปรากฏถือศรและจักร (ภาพที่ 249 และภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 60-61) หรือในเหตุการณ์ชาวสวรรค์รื่นเริง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 74) จะถือพระขรรค์เป็นอาวุธ

---

[523] ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, “***พระอินทร์ในคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่พบในงานศิลปกรรมไทย***”, วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559, หน้า 63.



ภาพที่ 249: พระอินทร์รบรณพักตร์

4.2.1.1.6. มารีวัคคพรหมหรือท้าวมารีวราช

ตามศักดิ์แล้วมารีวัคคพรหมเป็นทิพยบุคคลชั้นพรหมมีลักษณ์ทางประติมานวิทยาคือเป็นบุคคลสี่พักตร์แปดกร[524] ตัวอย่างเช่นภาพท้าวมาลีวราชในตอนมาลีวราชว่าความในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดพระแก้ว ประเทศไทย แต่ในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เลือกเขียนเป็นภาพตัวพระกายสีขาวมีหนึ่งพักตร์สองกร (ภาพที่ 250) อาจเนื่องจากไม่ต้องการให้ลักษณะเฉพาะทางประติมานซ้อนทับกับพระพรหมผู้เป็นหนึ่งในตรีมูรติ



ภาพที่ 250: มารีวัคพรหมหรือท้าวมาลีวราชในตอน พระศิวะมอบพระขรรค์แก่มารีวัคพรหม

[524] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 156

4.2.1.1.7. พญากาลนาค

พญากาลนาคในจิตรกรรมแสดงรูปกายเช่นเดียวกับมนุษย์ปกติคือหนึ่งใบหน้าสองมือ แต่ที่แตกต่างออกไปคือชฎาที่สวมมียอดเป็นนาคซึ่งแสดงลักษณะทางประติมานวิทยาให้เข้าใจได้ว่าตัวละครนี้คือเผ่าพันธุ์นาค

4.2.1.2. ตัวละครที่เป็นมนุษย์

ในกลุ่มตัวละครที่เป็นมนุษย์สามารถแบ่งออกได้เป็นสองช่วงอายุคือ เด็กกับผู้ใหญ่ซึ่งทั้งสองมีรูปแบบที่เหมือนกันคือมีหนึ่งใบหน้าสองกร มีทั้งที่สวมและไม่สวมภูษา มีผิวกายสีขาวยกเว้นพระรามที่มีผิวกายสีเขียว

4.2.1.2.1. ตัวละครที่เป็นเด็ก

แสดงออกด้วยภาพบุคคลตัวเล็กไว้ผมจุก มีทั้งที่สวมภูษาและไม่สวมภูษา จะสวมเครื่องทรงเช่นทับทรวง กรองศรเป็นต้น (ภาพที่ 251)

ตัวละครที่ปรากฏร่างเด็กได้แก่

1. ท้าวอโนมาตัน
2. พระราม
3. พระลักษมณ์
4. พระพรต
5. พระสัตรุด



ภาพที่ 251: ท้าวอัชบาลพาสี่พระกุมารถวายตัวเพื่อเรียนศิลปศาสตร์กับสี่ฤาษี



ภาพที่ 252: ตัวละครพระ(อรชุน)ที่สวมภูษา

4.2.1.2.2. ตัวละครพระที่เป็นผู้ใหญ่

การออกแบบตัวละครที่เป็นมนุษย์ผู้ใหญ่นั้นมีลักษณะร่วมกันคือหนึ่งใบหน้าสองมือ มีทั้งที่สวมภูษา และไม่สวมภูษาโดยจะสวมเฉพาะเครื่องทรง นุ่งผ้าโจง อาวุธประจำกายคือศร (ภาพที่ 252) แต่ในบางตัวละครจะถือพระขรรค์เพื่อให้ตรงกับเนื้อความในวรรณกรรม (ภาพที่ 253) สีของผิวกายเป็นสีขาวยกเว้นพระรามที่มีลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยาซึ่งจะได้กล่าวแยกในลำดับถัด ๆ ไป

ตัวละครที่เป็นมนุษย์ผู้ใหญ่ได้แก่

1. ท้าวอโนมาตัน
2. ท้าวอัชบาล
3. พระลักษมณ์
4. พระพรต
5. พระสัตรุต
6. อรชุน



ภาพที่ 253: ท้าวอัชบาลในตอนท้าวอัชบาลรบอสุรพักตร์



ภาพที่ 254: พระรามแสดงอิทธิฤทธิ์

4.2.1.2.3. พระราม

พระรามเป็นตัวละครมนุษย์ตนเดียวในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ที่ปรากฏลักษณ์เฉพาะทางประติมานวิทยาสำคัญคือมีผิวกายสีเขียวเช่นเดียวกับพระอินทร์แต่ความเข้มของสีเป็นแบบเขียวใบแค

ด้านการออกแบบสรีระร่างกายของพระรามเป็นเช่นเดียวกับตัวละครมนุษย์ทั่วไป แต่มีเหตุการณ์ตอนหนึ่งที่ปรากฏหลายกรคือเหตุการณ์เข้าเฝ้าของท้าวมหาชมพูที่พระรามแสดงอิทธิฤทธิ์จำแลงกายเป็นพระนารายณ์กล่าวคือ ยังคงผิวกายเป็นสีเขียวเพื่อสื่อว่าตัวละครนี้คือพระรามแต่พระกรนั้นจะปรากฏแปดพระกร ด้านอาวุธที่ถือนอกเหนือจากจักรซึ่งเป็นอาวุธประจำกายพระนารายณ์

แล้ว ยังปรากฏตรีและคทาอันเป็นลักษณะทางประติมานวิทยาเพิ่มเข้ามา ประกอบกับมีอาวุธชนิดอื่น ๆ คือ ขวาน ลูกศรและมีดพร้าเป็นต้น (ภาพที่ 254)



ภาพที่ 255: นางไกยเกษีในตอนชาวสวรรค์รื่นเริง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 74)

4.2.1.2.4. ตัวละครนาง

จิตรกรรมแสดงออกด้วยสตรีไม่สวมภูษา สวมเฉพาะเครื่องทรงเช่นกรองศอ ทับทรวง นุ่งผ้านุ่งจีบหน้านาง และชักชายผ้าหางไหล ตัวละครสูงศักดิ์ทุนคนจะสวมยอดเป็นชฎามงกุฎ (ภาพที่ 255) ยกเว้นเพียงแต่นางกาลอัคคี พระธิดาของพญากาลนาคที่สวมชฎายอดนาคเพื่อบ่งบอกถึงลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยาเช่นเดียวกับพระบิดา

4.2.2. ภาพตัวละครยักษ์

<u>4.2.2.1. ยักษ์พงศ์พรหมหรือยักษ์แห่งกรุงลงกา</u>

ยักษ์ที่อยู่ในสกุลพรหมนาถามีธาดาพรหมซึ่งภายหลังได้เปลี่ยนชื่อเป็นท้าวจตุรพักตร์เป็นปฐมวงศ์ปกครองกรุงลงกา

4.2.2.1.1. ท้าวลัสเตียน

ท้าวลัสเตียนเป็นบุตรของท้าวจตุรพักตร์ ลักษณะทางประติมานวิทยาคือมีกายสีขาวหนึ่งพักตร์สี่กร[525] แต่ในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ ช่างได้ออกแบบให้มีหนึ่งใบหน้าสองกร และมีกาย

[525] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 70.

สีเทาต่างไปจากลักษณะทางประติมานที่ได้กล่าวไปก่อนหน้าซึ่งอาจเกิดจากความเข้าใจของช่างเอง (ภาพที่ 256)



ภาพที่ 256: ท้าวลัสเตียน



ภาพที่ 257: ทศกัณฐ์สี่กร

4.2.2.1.2. ทศกัณฐ์

ทศกัณฐ์เป็นบุตรคนโตของท้าวลัสเตียน มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือผิวกายสีเขียว สิบพักตร์ ยี่สิบกร[526]

[526] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 70.

จิตรกรรมแสดงลักษณะตรงกับที่กล่าวไปข้องต้นคือมีสิบใบหน้า แต่จิตรกรรมจะแสดงเพียงห้าใบหน้าเนื่องจากข้อจำกัดของจิตรกรรมคือแสดงใบหน้าที่สองถึงสี่เป็นใบหน้ายักษ์ปรากฏอยู่เหนือกระบังหน้าของชฎา ส่วนใบหน้าที่ห้าปรากฏเป็นหน้าตัวพระเพื่อแสดงว่าอยู่ในพงศ์พรหมนาถา

สิ่งที่แตกต่างไปจากระบบประติมานที่กล่าวในข้างต้นคือไม่ปรากฏยี่สิบกร จะปรากฏเพียงแค่สองกรอาจเนื่องมาจากข้อจำกัดของพื้นที่ นอกจากสองกรแล้วในเหตุการณ์ตอนทศกัณฐ์รบกับกุเปรันยังปรากฏสี่กรซึ่งเป็นการแสดงถึงพลังอำนาจแต่ในความหมายอาจเทียบได้กับว่าตัวทศกัณฐ์แสดงกรถึงยี่สิบกรก็ได้ (ภาพที่ 257)

4.2.2.1.3. กุมภกรรณ

กุมภกรรณเป็นบุตรคนรองของท้าวลัสเตียน เป็นน้องคนกลางของทศกัณฐ์มีลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยาคือ กายสีเขียว หนึ่งพักตร์สองกร[527] และเป็นยักษ์สูงศักดิ์ตนเดียวที่ไม่สวมยอดจะสวมเพียงแค่กระบังหน้าเท่านั้น

จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ออกแบบตามลักษณะเฉพาะดังที่ได้กล่าวไว้ แต่ใช้ผิวกายเป็นสีสองสีอาจเพื่อต้องการให้ตัวภาพกลมกลืนไปกับองค์ประกอบโดยรวม กล่าวคือใช้สีเขียวอ่อนกับฉากหลังสีเหลือง และสีชมพูกับฉากหลังสีแดง (ภาพที่ 258)



ภาพที่ 258: กุมภกรรณจากตอนกุมภกรรณลับหอก

4.2.2.1.4. พิเภก

---

[527] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 77.

พิเภกเป็นบุตรคนสุดท้ายของท้าวลัสเตียน เป็นน้องคนเล็กของทศกัณฐ์และกุมภกรรณ มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือกายสีเขียว หนึ่งพักตร์ สองกร สวมชฎารูปทรงมนเรียกว่าชฎายอดน้ำเต้ากลม[528] ลักษณะดังกล่าวตรงกับการออกแบบตัวภาพในจิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ (ภาพที่ 259)



ภาพที่ 259: พิเภก

4.2.2.1.5. รณพักตร์หรืออินทรชิต

รณพักตร์เป็นบุตรของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ ภายหลังจากที่ทำศึกชนะพระอินทร์จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็นอินทรชิต มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือผิวกายสีเขียว หนึ่งพักตร์ สองกร สวมชฎายอดชัยและชฎายอดกาบไผ่เดินหนแบบพระอินทร์[529]

จิตรกรรมปรากฏลักษณะทางประติมานวิทยาดังที่ได้กล่าวไว้ หากแต่ยอดที่สวมปรากฏด้วยกันสองแบบคือ ชฎายอดชัยซึ่งปรากฏเฉพาะตอนรณพักตร์ลาเรียนศิลปะวิทยา (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 55) กับชฎายอดเดินหนที่ปรากฏในทุกเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับอินทรชิต (ภาพที่ 260)

---

[528] เรื่องเดียวกัน, หน้า 81.

[529] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 89.



ภาพที่ 260: รณพักตร์หรืออินทรชิตในตอนบำเพ็ญพิธี

4.2.2.1.6 กุเปรัน

กุเปรันจัดอยู่ในยักษ์สกุลพรหมหรือวงศ์กรุงลงกาเนื่องจากเป็นบุตรของนางศรีสุนันทาหนึ่งในมเหสีทั้งห้าของท้าวลัสเตียน มีศักดิ์เป็นเชษฐาของทศกัณฐ์[530] มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือผิวกายสีม่วง หนึ่งพักตร์สองกร สวมชฎายอดกระหนก[531]

ลักษณะของกุเปรันในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เป็นเช่นเดียวกันกับที่ได้กล่าวไว้คือมีหนึ่งพักตร์สองกรหากแต่ผิวกายและยอดที่สวมแตกต่างออกไปกล่าวคือ ผิวกายไม่เป็นสีม่วงแต่เป็นสีแดงอ่อน สาเหตุก็อาจเพราะสีม่วงไม่นิยมใช้ในการเขียนภาพจิตรกรรมหรืออาจเกิดจากความเข้าใจของช่างเอง ส่วนยอดที่กุเปรันสวมก็ไม่ใช่ยอดกระหนกแต่เป็นชฎายอดชัยแบบเดินหนซึ่งสัมพันธ์กับอิริยาบทของตัวภาพในจิตรกรรมที่เขียนตอนกุเปรันนั่งบุษบกเดินมาเข้าเฝ้าพระศิวะ (ภาพที่ 261)



ภาพที่ 261: กุเปรัน

---

[530] สยาม ภัทรานุประวัติ, *นามานุกรมวรรณคดีไทย*,(***ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)***), https://thailitdir.sac.or.th/character-detail.php?n_id=147.

[531] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 64.



ภาพที่ 262: นางสำมนักขา

4.2.2.1.7. สำมนักขา

นางสำมนักขาเป็นพระราชธิดาของท้าวลัสเตียนกับนางรัชดา มีศักดิ์เป็นพระกนิษฐภคินีของทศกันฐ์ กุมภกรรณและพิเภก ลักษณะทางประติมานวิทยาของนางคือมีกายเป็นสตรีแต่มีใบหน้าเป็นยักษ์ ผิวกายสีเขียว หนึ่งใบหน้าสองกร หัวโล้นและสวมกระบังหน้า[532] หากแต่จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์เลือกแสดงเป็นภาพตัวละครนางและมีใบหน้าเป็นมนุษย์มีเขี้ยวเพื่อแสดงออกถึงความเป็นยักษ์ ไม่สวมกระบังหน้าตามที่ได้กล่าวไว้แต่จะสวมมงกุฎยอดชัยเพื่อบ่งบอกถึงวรรณะกษัตริย์ (ภาพที่ 262) สาเหตุที่ช่างเลือกเขียนเป็นหน้ามนุษย์นั้นก็เพราะต้องการเล่าเรื่องตอนที่นางสำมนักขาแปลงกายเป็นมนุษย์เพื่อมาล่อล่วงพระราม

4.2.2.1.8. แสงอาทิตย์

แสงอาทิตย์เป็นบุตรของพญาขรซึ่งเป็นพระเชษฐานางสำมนักขากับนางรัชฎาสูร ยักษ์ตนนี้มีศักดิ์เป็นพระราชนัดดาของทศกัณฐ์ กุมภกรรณ พิเภกและนางสำมนักขา

ลักษณะทางประติมานวิทยาของแสงอาทิตย์คือ ผิวกายสีแดงชาด หนึ่งพักตร์สองกร สวมมงกุฎยอดกระหนก[533] ตรงกับการออกแบบตัวละครแสงอาทิตย์ในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ หากแต่เปลี่ยนจากมงกุฎยอดกระหนกเป็นยอดนาคซึ่งเป็นยอดที่พี่ของแสงอาทิตย์มีชื่อว่ามังกรกัณฐ์

---

[532] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 85.

[533] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 85.

สวม ส่วนสาเหตุก็อาจเกิดจากความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนของช่างระหว่างสองตัวละครนี้หรืออาจเพราะต้องการสื่อว่าตัวละครนี้เป็นน้องของมังกรกัณฐ์จึงให้สวมมงกุฎยอดนาคแทน (ภาพที่ 263)



ภาพที่ 263: แสงอาทิตย์

4.2.2.1.9. ทศคีรีวันและทศคีรีธร

ทศคีรีวันและทศคีรีธรเป็นบุตรของทศกัณฐ์กับนางช้าง ตัวละครทั้งสองมีลักษณะทางประติมานวิทยาที่เหมือนกันคือ ใบหน้าเป็นยักษ์แต่มีจมูกเป็นงวงช้าง หนึ่งหน้า สองมือ สวมมงกุฎกาบไผ่ สิ่งที่ใช้แยกว่าตัวละครไหนเป็นใครคือสีผิวโดยทศคีรีวันมีผิวกายสีเขียว ส่วนทศคีรีธรมีผิวกายสีหงดิน[534]

ลักษณะดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นตรงกับการออกแบบภาพตัวละครในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ ยกเว้นแต่ยอดที่สวมซึ่งออกแบบเป็นจุกเพราะช่างต้องการสื่อว่าเป็นยักษ์เด็ก (ภาพที่ 264)

[534] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 95,99.



ภาพที่ 264: ทศคีรีวัน (ซ้ายมือของภาพ) และทศคีรีธร (ขวามือของภาพ)

4.2.2.2. ยักษ์แห่งกรุงบาดาล

ยักษ์วงศ์บาดาลประกอบไปด้วยยักษ์ที่เป็นพงศ์พรหมและไม่ใช่พงศ์พรหม อาศัยอยู่ในเมืองบาดาลซึ่งเป็นพิภพเดียวกันกับที่พญากาลนาคและนางกาลอัคคีอาศัย ยักษ์ในวงศ์นี้ที่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ประกอบไปด้วยสหมลิวัลและไมยราพ

4.2.2.2.1. สหมลิวัน

สหมลิวันเป็นยักษ์ในวงศ์พรหมปกครองเมืองบาดาล และเป็นสหายของท้าวจตุรพักตร์[535] มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีขาว สี่พักตร์แปดกร สวมมงกุฎยอดชัยหรือเทริดแบบพระพรหม[536]

จิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์แสดงแค่ผิวสีขาวเท่านั้น ส่วนใบหน้าที่เป็นสี่พักตร์ก็เหลือเพียงหนึ่งใบหน้า และมงกุฎที่สวมก็เปลี่ยนไปเป็นมงกุฎยอดนาคแทน (ภาพที่ 265) สาเหตุที่เหลือเพียงหนึ่งใบหน้าอาจเกิดจากความเข้าใจของช่างเอง ส่วนมงกุฎยอดนาคนั้นอาจเพราะต้องการสื่อว่ายักษ์ตนนี้อาศัยอยู่ยังเมืองบาดาลซึ่งเป็นพิภพที่นาคอาศัยจึงได้สวมยอดนาคเหมือนกับตัวละครที่เป็นมนุษยนาคเช่นพญากาลนาคเป็นต้น

---

[535] สยาม ภัทรานุประวัติ, *นามานุกรมวรรณคดีไทย*,(***ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)***), https://thailitdir.sac.or.th/character-detail.php?n_id=4016.

[536] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 143.



ภาพที่ 265: สหมลิวัน

4.2.2.2.2. ไมยราพ

ไมยราพเป็นบุตรของมหายมยักษ์จึงมีศักดิ์เป็นหลานของท้าวสหมลิวัน ภายหลังได้ปกครองกรุงบาดาลต่อจากบิดา[537] ลักษณะทางประติมานวิทยาของไมยราพคือมีผิวกายสีม่วงอ่อน หนึ่งพักตร์สองกร สวมมงกุฎยอดกระหนก[538]

ลักษณะดังกล่างไม่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เนื่องจากช่างได้ออกแบบให้ผิวกายของไมยราพเป็นสีเขียวเหมือนกับยักษ์ตนอื่น ๆ ส่วนยอดที่สวมเขียนเป็นชฎายอดนาคเพื่อต้องการสื่อว่ายักษ์ตนนี้อาศัยอยู่ยังเมืองบาดาลเช่นเดียวกับสหมลิวัน (ภาพที่ 266)



ภาพที่ 266: ไมยราพ

---

[537] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 153.

[538] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

4.2.2.3. ทหารยักษ์

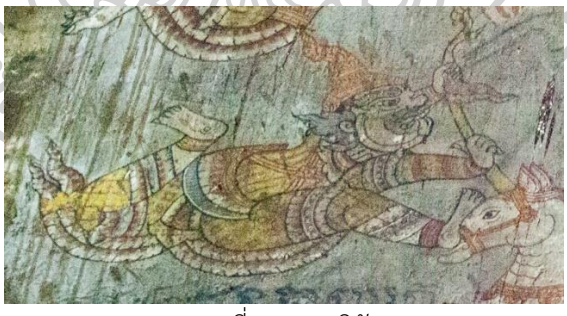
4.2.2.3.1. ฤทธิกัน

ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ได้กล่าวถึงฤทธิกันไว้ว่าเป็นขุนพลยักษ์คุมทหารถึงหนึ่งโกฏิหรือก็คือ 10 ล้านตน

ลักษณะทางประติมานวิทยาของยักษ์ตนนี้คือมีผิวกายสีแดง หนึ่งใบหน้าสองมือ หัวโล้นสวมกระบังหน้า[539]

ลักษณะดังกล่าวไม่ตรงกับการออกแบบของจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เนื่องจากช่างใช้สีเขียวเป็นสีผิวเหมือนเช่นยักษ์ตนอื่น ๆ ส่วนหัวนั้นสวมยอดที่เรียกว่ายอดกระหนกซึ่งน่าจะเกิดจากความเข้าใจของช่างเขียนเอง (ภาพที่ 267)

อนึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า ชฎายอดกระหนกที่ใช้ในหัวโขนของไทยนั้น ส่วนมากใช้กับตัวละครที่เป็นลูกหรือหลานของเจ้าครองเมืองเช่น แสงอาทิตย์ซึ่งเป็นหลานของท้าวลัสเตียนหรือไมยราพที่เป็นหลานของท้าวสหมลิวันเป็นต้นเพราะฉะนั้นลักษณะการใช้ของตัวละครดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าตัวละครที่สวมยอดกระหนกน่าจะต้องเป็นตัวละครชั้นรองแต่ยังมีศักดิ์เป็นพญายักษ์ ต่อมาเมื่ออิทธิพลของรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 เผยแพร่เข้าสู่วัดโบร์ ช่างเขียนแม้จะรับเอารูปแบบของยอดกระหนกมาแต่ก็ได้มีการปรับเปลี่ยนไปโดยให้ตัวละครที่สวมยอดกระหนกนี้คือตัวละครที่เป็นขุนพลซึ่งมียศสูงกว่าทหารทั่วไปเช่นกรณีของฤทธิกันเป็นต้น



ภาพที่ 267: ฤทธิกัน

[539] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 129.

4.2.2.3.2. อสูรกำปั่น

กำปั่นมียศเป็นเสนายักษ์ของกรุงลงกา ปรากฏตัวตอนรบขัดตาทัพในขณะที่อินทรชิตกำลังทำพิธีชุบศรพรหมมาสตร์

ลักษณะทางประติมานวิทยาของยักษ์ตนนี้คือ ผิวกายสีเขียว หนึ่งใบหน้าสองมือ หัวโล้นสวมกระบังหน้า[540] ลักษณะดังกล่าวตรงกับการออกแบบของกำปั่นในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ยกเว้นแต่สีผิวกายที่เป็นสีขาวซึ่งน่าจะเกิดความต้องการที่จะแยกตัวละครนี้ออกจากทหารยักษ์ตนอื่น ๆ ในภาพเดียวกันที่มีผิวสีเขียว (ภาพที่ 268)



ภาพที่ 268: อสูรกำปั่น



ภาพที่ 269: ภานุราช

[540] บุญชัย เบญจรงคกุล, *"**หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย**"*,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 128.

4.2.2.3.3. ภานุราช

ภานุราชเป็นหนึ่งในเสนายักษ์ประจำกรุงลงกา ยักษ์ตนนี้มีลักษณะทางประติมานวิทยา คือ ผิวกายสีเขียว หนึ่งหน้าสองมือ หัวโล้นสวมกระบังหน้า[541] ตรงกับการออกแบบยักษ์ภานุราชในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ (ภาพที่ 269)

4.2.2.3.4. กากนาสูร

นางยักษ์กากนาสูรมีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีดำเหมือนขนอีกา ใบหน้าเป็นยักษ์แต่มีจะงอยปากแหลมแบบอีกา ส่วมเครื่อง และนุ่งผ้าแบบตัวละครสตรี ลักษณะดังกล่าวไม่ตรงกับภาพนางกากนาสูรในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เนื่องจากช่างเขียนออกแบบให้นางมีผิวกายสีขาวและมีปากแสยะแบบยักษ์ซึ่งน่าจะเกิดจากความเข้าใจของช่างเขียนเอง (ภาพที่ 270)



ภาพที่ 270: นางกากนาสูร

4.2.2.3.5. ทหารยักษ์ชั้นล่าง

ภาพทหารยักษ์เดินเท้าที่ไม่มียศ ช่างเขียนได้ออกแบบให้มีผิวกายหลายสีเช่นสีเขียวอ่อน สีเหลืองเป็นต้น มีหัวโล้นสวมกระบังหน้า ถือกระบองเป็นอาวุธ

---

[541] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 124.

4.2.2.4. อสูรเทพบุตร

4.2.2.4.1. หิรันตยักษ์

หิรันตยักษ์เป็นยักษ์ตนแรกที่ปรากฏกล่าวถึงในตอนแรกของวรรณกรรม *รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีทอง หนึ่งพักตร์สองกร[542]

ลักษณะดังกล่าวแตกต่างจากภาพหิรันตยักษ์ในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เนื่องจาก ช่างได้ออกแบบให้หิรันตยักษ์มีผิวกายสีเขียว อีกทั้งในตัวละครตัวเดียวกันยังมีทั้งที่สวมชฎายอดชัยและไม่สวมชฎาแต่สวมเพียงกระบังหน้า การออกแบบที่แตกต่างดังกล่าวอาจเกิดจากความเข้าใจของช่างเขียนเอง (ภาพที่ 271)



ภาพที่ 271: หิรันตยักษ์



ภาพที่ 272:รามสูร

[542] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 171.

4.2.2.4.2. รามสูร

รามสูรปรากฏตัวในเหตุการณ์ชาวสวรรค์รื่นเริง (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 29-30) ลักษณะทางประติมานวิทยาของรามสูรคือผิวกายสีเขียวหรือสีทอง สวมมงกุฎกาบไผ่ หนึ่งพักตร์สองกร[543]

จิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ออกแบบตัวละครตรงกับลักษณะที่ได้กล่าวไว้อีกทั้งยังให้รามสูรถือขวานซึ่งเป็นอาวุธประจำกาย[544]ออกรบกับอรชุน (ภาพที่ 272)



ภาพที่ 273: อสุรพักตร์จากตอนอสุรพักตร์ขอพรพระศิวะ

4.2.2.4.3. อสุรพักตร์

อสุรพักตร์เป็นอสูรเทพบุตร[545]ที่ขึ้นไปขอพรพระศิวะจนมีกำลังมากจากนั้นจึงออกทำความเดือนร้อนทั่วแผ่นดินจนท้ายที่สุดก็ได้ท้าวอัชบาลเจ้าเมืองอยุธยาเป็นผู้มาปราบ (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 10-13)

ลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีหงสบาท (สีชมพูอ่อน) สี่พักตร์แปดกร สวมมงกุฎยอดชัย[546]

ลักษณะดังกล่าวไม่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เนื่องจาก ช่างได้ออกแบบให้ผิวกายสีขาว ส่วนยอดที่สวมไม่ใช่มงกุฎยอดชัยเพราะบริเวณส่วนปลายยอดหักงอไปทางด้านหลังคล้ายกับมงกุฎยอดกระหนก (ภาพที่ 273)

---

[543] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 159.

[544] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดิม.

[545] เรื่องเดียวกัน, หน้า 173.

[546] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.



ภาพที่ 274: นนทก

4.2.2.4.4. นนทก

อาจกล่าวได้ว่าตัวละครนนทกนั้นคือจุดกำเนิดเรื่องราวในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* เนื่องจาก ในเหตุการณ์ตอนท้ายของการศึกระหว่างนนทกกับพระนารายณ์ พระนารายณ์ให้พรนนทกลงไปเกิดเป็นอสูรหลายหน้าหลายกรมีฤทธิมากซึ่งก็คือทศกัณฐ์

ลักษณะทางประติมานวิทยาของนนทกคือใบหน้ายักษ์ ผิวกายสีเขียว หนึ่งหน้าสองมือ หัวล้านมีทั้งที่สวมและไม่สวมกระบังหน้า[547]

ลักษณะดังกล่าวไม่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์เนื่องจาก ช่างได้ออกแบบให้ตัวละครนนทกมีใบหน้าเป็นมนุษย์หัวล้าน ร่างกายอ้วนมีพุง (ภาพที่ 274) ซึ่งอาจเกิดมาจากความเข้าใจของช่างเขียนเอง

4.2.2.4.5. นนทกาล

นนทกาลปรากฏตัวในตอนนนทกาลเกี้ยวนางบุษมาลีจนถึงนนทกาลถูกสาป ลักษณะของตัวละครคือเป็นยักษ์ผิวกายสีมอคราม หรือสีดินแดง หนึ่งใบหน้าสองมือและสวมเฉพาะกระบังหน้า[548] ซึ่งตรงกับการออกแบบนนทกาลในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ (ภาพที่ 275)

---

[547] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 173.

[548] เรื่องเดียวกัน, หน้า 174.



ภาพที่ 275: นนทกาล

4.2.2.4.6. ปทูตทันต์

ปทูตทันต์มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีหงดิน หนึ่งใบหน้าสองมือ สวมมงกุฎจีบ[549]

ลักษณะดังกล่าวไม่ตรงกับตัวละครปทูตทันต์ที่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ เพราะใช้สีผิวกายเป็นสีเขียวแบบก้านตองและยอดนั้นก็เป็นมงกุฎยอดกนก (ภาพที่ 276)



ภาพที่ 276: ปทูตทันต์

[549] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 171.

4.2.3. ภาพตัวละครลิง

4.2.3.1. พระพาย

เดิมทีนั้นพระพายในวรรณกรรมรามเกียรติ์จะมีรูปกายเป็นมนุษย์ แต่จิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ช่างได้ออกแบบให้พระพายมีใบหน้าเป็นวานร มีผิวกายสีขาว สวมมงกุฎยอดชัย การออกแบบดังกล่าวสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นจากความเข้าใจของช่างเองโดยอาจมีการตีความว่า พระพายเปรียบเสมือนพ่อของหนุมานซึ่งมีรูปกายเป็นวานรเพราะฉะนั้นการออกแบบพระพายเป็นวานรจึงเป็นการสื่อถึงความสัมพันธ์ทางเครือญาติมากกว่าที่จะเกิดจากความเข้าใจที่คลาดเคลื่อน (ภาพที่ 277)



ภาพที่ 277: พระพายจากตอนกำเนิดหนุมาน



ภาพที่ 278: ท้าวมหาชมพูจากตอนหนุมานและองคตทวงทัพ

4.2.3.2. ท้าวมหาชมพู

ท้าวมหาชมพูมีศักดิ์เป็นพญาวานรครองกรุงชมพู ตัวละครนี้มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีขาบหรือสีเขียวปีกแมลงทับ หนึ่งใบหน้าปากอ้า สองมือ สวมมงกุฎยอดชัย[550] ลักษณะดังกล่าวตรงกับภาพท้าวมหาชมพูในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ยกเว้นเพียงแต่สีผิวที่ช่างเลือกใช้สีดินแดงซึ่งน่าจะเกิดขึ้นจากความเข้าใจของช่างเอง (ภาพที่ 278)



ภาพที่ 279: พญากากาศหรือพาลีจากตอนพระพายพาเหล่าวานรเข้าเฝ้าพระศิวะ

4.2.3.3. พญากากาศหรือพาลี

พญากากาศหรือภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นพาลีเจ้าครองกรุงขีดขิน มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีเขียว หนึ่งใบหน้า ปากอ้า สองมือ สวมชฎายอดบัดหรือยอดเดินหน[551]ซึ่งตรงกับการออกแบบภาพพาลีในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ (ภาพที่ 279)

---

[550] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 294.

[551] เรื่องเดียวกัน, หน้า 272.



ภาพที่ 280: สุครีพจากตอนสุครีพหักฉัตร

4.2.3.4. สุครีพ

สุครีพเป็นน้องของพาลี ภายหลังเสร็จศึกระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ก็ได้ขึ้นครองกรุงขีดขินแทนพาลี

ตัวละครนี้มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีแดงเสน หรือแดงชาด หนึ่งใบหน้า ปากอ้า สองมือ สวมชฎายอดบัดหรือยอดเดินหน[552] ลักษณะดังกล่าวตรงกับการออกแบบภาพตัวละครในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ (ภาพที่ 280)

4.2.3.5. หนุมาน

หนุมานเป็นพญาวานร มีศักดิ์เป็นหลานของพาลีและสุครีพเพราะเป็นบุตรของนางสวาหะซึ่งเป็นพี่สาวคนโต ลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครนี้คือ ผิวกายสีขาว ในตอนแผลงฤทธิ์จะมีสี่ใบหน้า ปากอ้า สวมมาลัยทอง[553] ซึ่งจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ปรากฏทั้งแบบสี่ใบหน้าและหนึ่งใบหน้า (ภาพที่ 281)

---

[552] บุญชัย เบญจรงคกุล, "***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***",(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543),, หน้า 275.

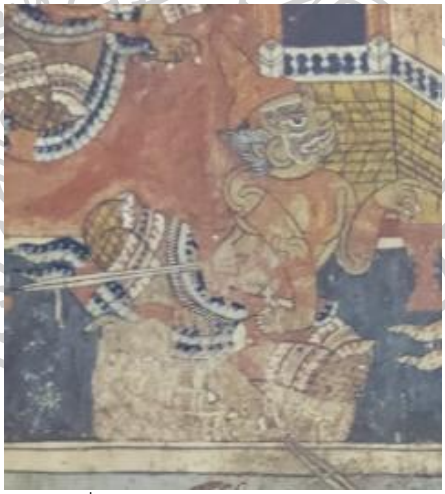
[553] เรื่องเดียวกัน, หน้า 277.



ภาพที่ 281: หนุมานแผลงฤทธิ์จากตอนกำเนิดหนุมาน

4.2.3.6. องคต

องคตเป็นบุตรของพาลีกับนางมณโฑ มีศักดิ์เป็นหลานของสุครีพและหนุมาน ลักษณะทางประติมานวิทยาขององคตคือผิวกายสีเขียว หนึ่งใบหน้า ปากขบคล้ายปากแพะ สวมมงกุฎสามกลีบ[554] ลักษณะดังกล่าวตรงกับที่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์คือผิวกายสีเขียว ปากขบ ส่วนยอดที่สวมนั้นมีปลายมน อาจเทียบได้กับยอดแบบกลีบของหัวโขน (ภาพที่ 282)



ภาพที่ 282: องคตจากตอนองคตส่งสาร

[554] เรื่องเดียวกัน, หน้า 289.

4.2.3.7. นิลพัท

นิลพัทเป็นบุตรของพระกาล มีหน้าที่ควบคุมกองทัพของท้าวมหาชมพู ลักษณะทางประติมานวิทยาคือ ผิวกายสีน้ำรักหรือสีดำ ปากอ้า หัวโล้น สวมมาลัยทอง[555] ซึ่งไม่ตรงกับการออกแบบตัวละครของจิตรกรรมวัดโบร์เนื่องจากสีผิวกายไม่เป็นสีดำขลับแต่เป็นสีขาวหม่นเมื่อเทียบกับผิวกายของหนุมาน (ภาพที่ 283)



ภาพที่ 283: นิลพัท จากตอนสุครีพห้ามนิลพัทแลหนุมาน

4.2.3.8. ไชยามพวาร

ไชยามพวารเป็นเสนาวานรและเป็นหนึ่งในวานรสิบแปดมงกุฎ ปรากฏตัวในเหตุการณ์พระรามยกทัพข้ามทะเลไปยังกรุงลงกา ลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครนี้คือ ผิวกายสีเทาหรือสีหมึกอ่อน ปากอ้า สวมมาลัยทอง[556]

ลักษณะดังกล่าวตรงกับการออกแบบตัวละครในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ สังเกตุจากช่วงแขนขวาของตัวละครที่ยังคงเหลือสีผิวกายสีเทา ส่วนด้านของหัวและตัวค่อนข้างชำรุด (ภาพที่ 284)

---

[555] บุญชัย เบญจรงคกุล, “***หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย***”,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 274.

[556] เรื่องเดียวกัน หน้า 303.

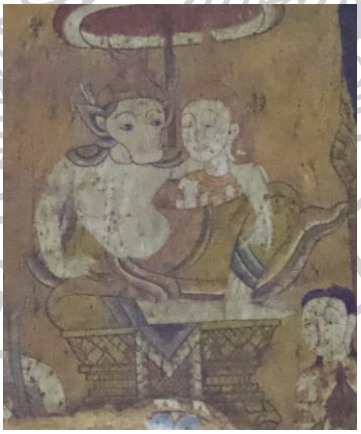


ภาพที่ 284: ไชยามพวานจากตอนพระรามยกทัพ

4.2.4. ฤาษีที่มีประติมานวิทยาเฉพาะ

4.2.4.1. ฤาษีกไลโกฏ

ฤาษีกไลโกฏเป็นหนึ่งในห้ามหาฤาษีมีความสำคัญคือเป็นประธานในพิธีขอบุตรของท้าวทศรถ ลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครนี้คือมีใบหน้าเป็นเนื้อ สวมเทริดฤาษียอดบายศรี นุ่งห่มผ้าหนังสัตว์[557] ตรงกับการออกแบบภาพตัวละครในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ (ภาพที่ 285)



ภาพที่ 285: ฤาษีกไลโกฏจากตอนกไลโกฏเข้าเมืองโรมพัต

4.2.4.2. ฤาษียักษ์ (ทศกัณฐ์แปลง)

ฤาษียักษ์คือทศกัณฐ์ที่แปลงกายเป็นฤาษีเพื่อมาหลอกให้พระรามไม่ยกทัพไปยังกรุงลงกา ลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครนี้คือ ใบหน้าเป็นมนุษย์แต่มีเขียวแบบยักษ์สวมเทริดยอด

---

[557] บุญชัย เบญจรงคกุล, ***"หัวโขน: สมบัติศิลป์ แผ่นดินไทย"***,(กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 253.

บายศรี ผิวกายสีเขียวเช่นเดียวกับผิวกายทศกัณฐ์และทรงเครื่องแบบตัวละครพระแต่มีการคาดผ้าเฉวียงบ่าเพื่อบ่งบอกถึงความเป็นนักบวช

การออกแบบภาพตัวละครนี้ในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ ช่างเลือกเขียนให้ตัวละครมีใบหน้าเป็นยักษ์แทนหน้ามนุษย์ ส่วนผิวกายก็เลือกใช้สีเหลืองอ่อนแบบผิวมนุษย์ทั่วไป และเครื่องทรงนั้นก็นุ่งห่มผ้าแบบฤาษีตนอื่น ๆ สันนิษฐานว่าอาจเพราะต้องการสื่อให้ผู้ดูเข้าใจได้ง่ายกล่าวคือ ตัวละครนี้ไม่ใช่ฤาษีจริง ๆ แต่เป็นยักษ์แปลงกายมา (ภาพที่ 286)



ภาพที่ 286: ฤาษีทศกัณฐ์แปลง

4.2.5. ฤาษีที่ไม่ปรากฏระบบประติมานวิทยาเฉพาะ

ภาพฤาษีกลุ่มนี้คือ ฤาษีที่ไม่มีลักษณะทางประติมายวิทยาเฉพาะมากำกับ วิธีการที่จะระบุว่าฤาษีในจิตรกรรมเป็นตนใดต้องใช้การพิจารณาจากเนื้อเรื่องที่ปรากฏ ส่วนเครื่องแต่กายนั้นก็จะคล้ายกันทุกตนกล่าวคือ สวมยอดดอกลำโพง ไว้หนวดเครา ส่วนอาภรณ์จะสวมเป็นผ้าหนังสัตว์ ฤาษีในกลุ่มนี้ประกอบไปด้วย

1. ฤาษีชนก
2. ฤาษีวสิษฐ์
3. ฤาษีสวามิตร
4. ฤาษีนารถ
5. ฤาษีโคบุตร
6. ฤาษีโคดม
7. ฤาษีอังคต

4.2.6. ภาพบุคคลทั่วไป

บุคคลทั่วไปในที่นี้ประกอบไปด้วย ชาวบ้าน นายพรานหรือนางรับใช้เป็นต้น

ด้านการออกแบบส่วนมากจะคล้ายกันคือ ในตัวละครชายจะนุ่งผ้าแบบสมพตเพียงตัวเดียว ส่วนตัวละครหญิงก็จะนุ่งผ้าถุง และในบางตัวละครเช่นนางกำนันอาจมีผ้าพาดไหล่เพิ่มเข้ามา

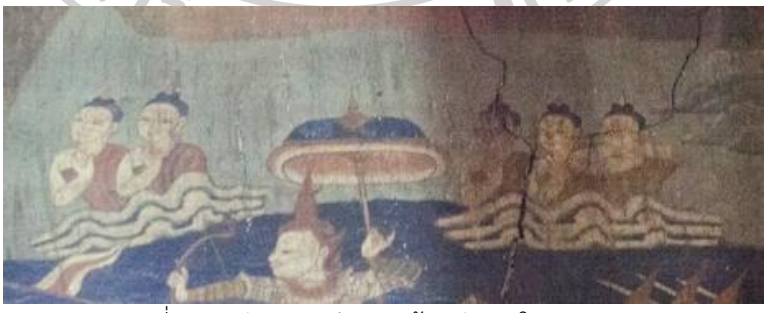
4.2.7. ตัวละครที่แต่งกายคล้ายนักบวชในศาสนาพุทธ

ในภาพเหตุการณ์ตอนศึกตรีบูรัม (ภาพแผนผังที่ 1 หมายเลข 18) ปรากฏภาพตัวละครที่แต่งกายคล้ายนักบวชในศาสนาพุทธจำนวนห้าองค์กล่าวคือ ห่มผ้าจีวรเฉียง ที่ไหล่ซ้ายพาดผ้าสังฆาฏิ และที่สำคัญคือเหนือศีรษะปรากฏกรวยสามเหลี่ยมคล้ายกับรัศมีที่ปรากฏในประติมากรรมพระพุทธเจ้าในศาสนาพุทธซึ่งเป็นประติมานวิทยาเฉพาะ (ภาพที่ 287)

ตามในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* และวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์* ซึ่งถูกใช้เป็นแหล่งอ้างอิงในการออกแบบเรื่องราวไม่ปรากฏกล่าวถึงนักบวชในศาสนาอื่น ๆ เลยนอกจากฤๅษีเท่านั้น เพราะฉะนั้นการปรากฏตัวละครดังกล่าวจึงอาจเกิดขึ้นจากความต้องการของช่างเอง

ประเด็นถัดมาคือการออกแบบให้กลุ่มนักบวชมีกรวยสามเหลี่ยมซึ่งเป็นประติมานเฉพาะของพระพุทธเจ้า ไม่น่าจะเป็นการสื่อว่าเป็นพระพุทธเจ้าแต่เป็นการยืมเอารูปแบบมาใช้รวมถึงการทำมือแบบวิตรรกมุทราซึ่งอาจเกิดจากความไม่เข้าใจของช่างก็ได้

ด้านบทบาทหน้าที่ของตัวละครกลุ่มนี้อาจเทียบได้กับเทวดาตนต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพเหตุการณ์เดียวกันคือเป็นการเข้าร่วมศึกครั้งนี้ด้วย พิจารณาจากการปรากฏตัวออกมาเหนือก้อนเมฆสอดคล้องกับทัพพระศิวะเคลื่อนมาจากท้องฟ้า



ภาพที่ 287: ตัวละครแต่งกายคล้ายนักบวชในศาสนาพุทธ



ภาพที่ 288: ปราสาทในตอนหนุมานเผากรุงลงกา

4.3. สถาปัตยกรรม

4.3.1. สถาปัตยกรรมแบบถาวร

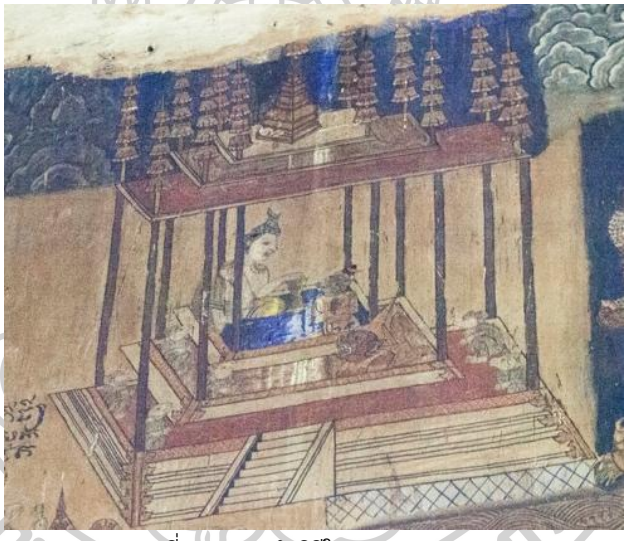
1. ปราสาทขนาดใหญ่ประกอบไปด้วยห้องจำนวนสามห้องขึ้นไปกล่าวคือ มีห้องกลางเป็นประธานมีประตูและมุขเด็จใช้สำหรับเวลาตัวละครกษัตริย์ออกมารับแขกเมืองหรือว่าความ ด้านขนาบข้างซ้ายและขวาทำเป็นห้องที่ปรากฏเฉพาะหน้าต่าง ในบางเหตุการณ์อาจทำฉนวนทางเดินเชื่อมไปยังอาคารอีกหลังเช่นตอนลงสรงองคตเป็นต้น

ในส่วนของชั้นหลังคาจะเขียนเป็นหลังคาซ้อนชั้นจำนวนสองถึงสามชั้นประดับด้วยเครื่องลำยองและยอดทรงกรวย (ภาพที่ 288) นอกเหนือจากตัวปราสาทแล้วในบางฉากอาจเขียนกำแพงและประตูล้อมรอบตัวอาคารเพื่อบ่งบอกว่าปราสาทที่ตัวละครกษัตริย์ตัวนี้อยู่เปรียบเสมือนเมือง ๆ หนึ่ง

2. วิมานและอาศรมใช้สำหรับตัวละครที่เป็นเทวดาหรือฤๅษี โดยรูปแบบจะเป็นอาคารทรงประทุนมีห้องเดียวและหลังคาไม่ซ้อนชั้น (ภาพที่ 289)



ภาพที่ 289: อาศรมฤๅษีจากตอนหนุมานถามฤๅษี



ภาพที่ 290: ปะรำพิธีในตอนลงสรงองคต

4.3.2. สถาปัตยกรรมกึ่งถาวร

ปะรำ

ประรำคือที่สถาปัตยกรรมที่ทำขึ้นชั่วคราว มีเสา หลังคาแบนคาดด้วยผ้าหรือวัสดุอื่น ๆ[558]

จิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์ออกแบบปะรำตามลักษณะดังกล่าว (ภาพที่ 290) สามารถแบ่งวิธีการใช้งานออกเป็นสองประการได้แก่

[558] สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, http://legacy.orst.go.th/?knowledges=ปะรำพิธี-หรือ-ปรัมพิธี-๓, เข้าถึงเมื่อวันที่ 13 กันยายน 2567.

1. ปะรำสำหรับประกอบพิธีกรรมเช่นพิธีสรงองคตซึ่งออกแบบให้ปะรำมีฐานยกสูง หลังคาแบนแต่ปรากฏการซ้อนชั้นของหลังคาและประดับฉัตรห้าชั้นเพื่อบ่งบอกถึงฐานนันดรศักดิ์ขององคต

2. ปะรำที่ไม่ทำหลังคาซ้อนชั้นซึ่งจะใช้สำหรับรับรองแขกในฉากตอนเข้าเฝ้าทั้งในเมืองและนอกเมือง โดยตำแหน่งของปะรำจะต้องอยู่ต่ำกว่าปราสาทซึ่งเป็นที่ประทับของตัวละครหลักในเหตุการณ์นั้น ๆ เสมอเช่น ปะรำในตอนองคตลวงเอาแว่นแก้วเป็นต้น (ภาพที่ 291)



ภาพที่ 291: ปะรำสำหรับเข้าเฝ้าในตอนองคตลวงเอาแว่นแก้วจากพระพรหม

4.4. สรุปผลการศึกษา

ผลของการศึกษาทางด้านรูปแบบของจิตรกรรมในบทนี้แบ่งออกเป็นสองประเด็นหลักคือประเด็นเรื่อง วิธีการแบ่งภาพเหตุการณ์ของจิตรกรรมซึ่งปรากฏสองกรรมวิธีคือ การใช้ธรรมชาติเป็นตัวคั่นฉากซึ่งเป็นกรรมวิธีที่นิยมในการเขียนจิตรกรรมของกัมพูชา แต่จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดโบร์กลับปรากฏเฉพาะแค่บนผนังทิศตะวันตกในแถวบนเท่านั้น จากนั้นเมื่อเริ่มเหตุการณ์ในแถวกลางช่างก็ได้เปลี่ยนกรรมวิธีการออกแบบใหม่โดยเลือกใช้ช่องสี่เหลี่ยมเป็นตัวคั่นฉากแทน อาจเพราะช่างเล็งเห็นว่า การเขียนธรรมชาตินั้นใช้ปริมาณของพื้นที่มากทำให้สามารถเล่าเรื่องได้น้อยไม่เพียงพอต่อการนำมาใช้กับเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ที่มีเนื้อเรื่องย่อยต่าง ๆ มาก

กรรมวิธีการแบ่งช่องด้วยสี่เหลี่ยมที่ช่างเปลี่ยนมาใช้นั้นเป็นกรรมวิธีแบบใหม่ที่ไม่ปรากฏในจิตรกรรมของกัมพูชามาก่อน กรรมวิธีนี้ทำให้ช่างไม่จำเป็นต้องแบ่งพื้นที่ให้กับธรรมชาติอีกต่อไปจึงสามารถบรรจุภาพเหตุการณ์ได้หลากหลายเหตุการณ์ สามารถแบ่งการใช้ออกเป็นสามแบบคือ บรรจุหนึ่งเหตุการณ์ในหนึ่งช่องซึ่งภายในอาจประกอบไปด้วยภาพหนึ่งเหตุการณ์ หรือเหตุการณ์ย่อยต่าง ๆ

มากว่าหนึ่งเหตุการณ์ต่อเนื่องกันเช่นตอน ทศกัณฐ์รบอรชุน (ภาพที่ 51) ที่ภายในหนึ่งช่องปรากฏภาพสามเหตุการณ์ต่อเนื่องกันคือ ภาพการรบระหว่างอรชุนรบกับทศกัณฐ์เป็นเหตุการณ์แรก ลำดับถัดมาคือภาพอรชุนแผลงศรนาคบาศใส่ทศกัณฐ์ และเหตุการณ์สุดท้ายคือเหตุการณ์ฤาษีโคบุตรมาเจรจากับอรชุนเพื่อให้ปล่อยตัวทศกัณฐ์

ลำดับถัดมาคือการใช้ช่องภาพหลายช่องในการเล่าหนึ่งเหตุการณ์ กรรมวิธีนี้ช่างจะกำหนดเหตุการณ์สำคัญหนึ่งเหตุการณ์อาจเรียกได้ว่าเป็นภาพจุดศูนย์กลางตัวอย่างเช่น ตอนการศึกระหว่างพระลักษมณ์กับอินทรชิตก็จะใช้ช่องภาพที่บรรจุเหตุการณ์สู้รบเป็นภาพศูนย์กลาง จากนั้นจึงใช้ช่องที่ขนาบข้างของภาพศูนย์กลางเขียนซ้ายขวาเขียนภาพของทัพทั้งสองคือ ทัพอินทรชิตอยู่ช่องขวาของภาพศูนย์กลางกับทัพพระลักษมณ์อยู่ช่องซ้ายของภาพศูนย์กลาง และให้ทั้งสองทัพหันหน้าไปหาภาพศูนย์กลางคือภาพการรบ การออกแบบเช่นนี้เป็นการแฝงเส้นนำสายตาเพื่อให้ผู้ชมให้เข้าใจบริบทของเรื่องราวได้ง่ายขึ้น ทั้งยังสามารถตีความทางด้านของเวลาคล้ายการอ่านรามเกียรติ์ผ่านวรรณกรรมที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจว่าทั้งสองทัพนั้นยกมาพร้อมกันเป็นต้น

เนื่องจากการออกแบบภาพด้วยช่องสี่เหลี่ยมเป็นกรรมวิธีแบบใหม่ที่ไม่ปรากฏในขนบการออกแบบเดิมของกัมพูชา เพราะฉะนั้นจึงเป็นไปได้ว่าช่างน่าจะมีความรู้ในศิลปกรรมแขนงซึ่งอาจเป็นแรงบัลดาลใจให้กับช่าง สันนิษฐานว่าอาจนำเอาฉากการละเล่นหนังใหญ่มาใช้โดยพิจารณาจากวิธีการออกแบบแบบมุ่งหน้าเข้าหาจุดศูนย์กลางซึ่งคล้ายกับ ฉากเหตุการณ์การยกทัพในการละเล่นหนังที่จะต้องมีภาพเหตุการณ์หลักหนึ่งเหตุการณ์และภาพเหตุการณ์แวดล้อมซึ่งเป็นเหตุการณ์ก่อนภาพหลักมาประกบเพื่อทำให้การเล่าเรื่องสมบูรณ์ เพราะฉะนั้นการใช้ช่องสี่เหลี่ยมจึงอาจเกิดจากการเลียนแบบฉากผ้าของหนังใหญ่ และวิธีการบรรจุตัวภาพก็ใช้การเล่าเรื่องแบบการเชิดตัวหนังที่มีภาพเหตุการณ์หลักและเหตุการณ์รอง

ประเด็นที่สองคือเรื่องการออกแบบตัวละครและประติมานวิทยาสามารถแบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นภายใต้อิทธิพลศิลปกรรมแห่งกรุงรัตนโกสินทร์เนื่องจากการออกแบบตัวละครต่าง ๆ ที่ตรงกับเนื้อหาภายในวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* หรือบางตัวละครก็ตรงกับลักษณะที่ปรากฏในการแสดงโขนอย่างชัดเจน

กลุ่มที่สองคือตัวละครที่เป็นประติมานวิทยาเฉพาะของวัดโบร์คือ พระพายซึ่งออกแบบให้มีเศียรเป็นวานรปากอ้าสวมชฎายอดชัยแทนรูปกายที่เป็นมนุษย์ การออกแบบดังกล่าวสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นจากความจงใจของช่างเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของเรื่องราวที่กำลังเล่าเนื่องจากการปรากฏตัวของพระพายนั้นจะอยู่ในตอนกำเนิดหนุมานซึ่งพระพายเป็นผู้นำอาวุธของพระศิวะ และกำลังของตนใส่ไปในครรภ์นางสวาหะ พระพายจึงเปรียบเสมือนเป็นบิดาผู้ให้กำเนิดหนุมาน และในเมื่อบุตรคือหนุมานมีกายเป็นวานรช่างจึงได้ออกแบบให้พระพายเป็นวานรเช่นเดียวกันซึ่งจะทำให้ผู้ชมได้เข้าใจว่าตัวละครที่ปรากฏในเหตุการณ์นี้มีความสัมพันธ์กันอย่างไร

บทที่ 5
สรุปผลการศึกษา

จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชาเป็นหนึ่งในศาสนสถานเพียงไม่กี่แห่งที่นำเอาเรื่องราวเกี่ยวกับพระรามมาเขียนประดับศาสนสถาน หากแต่เนื้อเรื่องที่ปรากฏนั้นก็ไม่ใช่เป็นการนำเอาวรรณกรรมฉบับใดฉบับหนึ่งมาใช้ แต่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกันระหว่างวรรณกรรมสองฉบับคือวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก*หรือวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* แห่งกรุงรัตนโกสินทร์กับวรรณกรรม*เรียมเกร์ติ์*ซึ่งเป็นฉบับของกัมพูชาจนเกิดเป็นจิตรกรรมเล่าเรื่องพระรามในแบบฉบับของวัดโบร์ขึ้นมา

การศึกษานี้ได้ค้นพบประเด็นสำคัญของการนำเอาวรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* มาใช้สามารถพิสูจน์ได้จาก ในช่วงต้นของจิตรกรรมปรากฏเรื่องราวของตัวละครที่เป็นประถมวงษ์เช่น ตอนกำเนิดท้าวอโนมาตันและตอนสร้างกรุงอยุธยา หรือการศึกระหว่างเทพเจ้ากับเหล่ายักษ์เช่น เหตุการณ์ตอนพระรามแปลงกายเป็นหมูป่าเข้ารบกับหิรันตยักษ์หรือเหตุการณ์ตอนพระศิวะรบอสุรพักตร์เป็นต้น

ประการต่อมาที่ได้พบจากการศึกษานี้ก็คือการสอดแทรกเนื้อหาของวรรณกรรม*เรียมเกร์ติ์* เข้าไปในเหตุการณ์ตอนต่าง ๆ ซึ่งพบตั้งแต่ตอนภายหลังพระรามออกป่าไปพร้อมกับนางสีดาและพระลักษมณ์ โดยจิตรกรรมได้นำเอาตอนที่ปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*เรียมเกร์ติ์*มาแทรกไว้บ้าง ทั้งนี้ วรรณกรรม*เรียมเกร์ติ์* ที่สอดแทรกในจิตรกรรมวัดโบร์ปรากฏในสองลักษณะ คือ

1. ตอนที่มีปรากฏเฉพาะในวรรณกรรม*เรียมเกร์ติ์* เช่นเหตุการณ์ตอนพระลักษมณ์จูงแพพาพระรามและสีดาข้ามแม่น้ำการตีเป็นต้น

2. ตอนที่ใช้การดำเนินเรื่องตามวรรณกรรม*รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1* หากแต่รายละเอียดภายในเหตุการณ์เป็นแบบฉบับวรรณกรรม*เรียมเกร์ติ์* ซึ่งมักปรากฏในตอนการศึกต่าง ๆ เช่น ตอนศึกกุมภกรรณที่ภายในปรากฏฉากพระลักษมณ์ต้องหอกที่ปลายเท้าหรือตอนศึกอินทรชิตที่หอกซึ่งปักกลางอกพระลักษมณ์กลายเป็นต้นไม้เป็นต้น

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งที่ไม่มีปรากฏในจิตรกรรมกรุงกัมพูชาซึ่งสันนิษฐานว่ามีอายุสมัยใกล้เคียงกับจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์คือ วิธีการออกแบบภาพจิตรกรรม ซึ่งช่างจะใช้วิธีการแบ่งแถวในแนวนอนซ้อนกันสามแถวโดยใช้วิธีการแบ่งด้วยช่องสี่เหลี่ยมเรียงต่อกัน

วิธีการออกแบบภาพโดนใช้ช่องสี่เหลี่ยมของจิตรกรรมวัดโบร์นั้น สามารถแบ่งออกได้เป็นสองลักษณะคือ

1. ในหนึ่งช่องจะบรรจุภาพเล่าเรื่องแค่หนึ่งตอนซึ่งภายในอาจบรรจุภาพหนึ่งเหตุการณ์หรือหลายเหตุการณ์ตัวอย่างเช่น ตอนทศกัณฐ์รบอรชุนที่บรรจุภาพเหตุการณ์สามภาพในการเล่าเรื่องภายในหนึ่งช่อง

2. ใช้การเล่าเรื่องแบบหนึ่งตอนหลายช่อง ตัวอย่างเช่นตอนการศึกระหว่างพระลักษมณ์กับอินทรชิตที่ช่างกำหนดเหตุการณ์เข้ารบกันของกองทัพทั้งสองเป็นภาพเหตุการณ์หลักโดยมีภาพตอนยกทัพของทั้งสองฝ่ายเขียนขนาบด้านข้างเช่น ทัพอินทรชิตอยู่ด้านซ้ายมือส่วนทัพพระลักษมณ์อยู่ขวามือ และตัวละครที่ปรากฏอยู่ในกองทัพหันหน้าเข้าหาเหตุการณ์หลักเสมือนว่าทั้งสองทัพมาจากคนละทิศละทาง

เป็นไปได้ว่าการออกแบบดังกล่าวเลียนแบบมาจากฉากของการแสดงหนังใหญ่ที่จะกำหนดตัวหนังตัวใดตัวหนึ่งเป็นตัวแสดงหลัก และให้ตัวหนังที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวแสดงหลักหรืออาจเป็นตัวละครเดียวกับตัวแสดงหลักแต่อยู่ในอิริยาบทอื่น ทำหน้าที่เป็นตัวเสริมเนื้อเรื่องเสมือนเป็นเส้นนำสายตาเพื่อมุ่งเข้าหาตัวหนังหลักซึ่งทั้งหมดจะปรากฏอยู่บนจอหนังพร้อมกัน

ในด้านของตัวภาพและประติมานวิทยาที่ปรากฏในจิตรกรรมรามเกียรติ์วัดโบร์นั้นส่วนมากสามารถเปรียบเทียบได้กับลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครในศิลปกรรมรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะบางเหตุการณ์ที่แสดงประติมานวิทยาเฉพาะ ช่างก็ยังคงเขียนตรงกับที่วรรณกรรม*รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1* ได้พรรณนาไว้

นอกเหนือจากการออกแบบตัวภาพตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ในบางเหตุการณ์ยังปรากฏการประดิษฐ์ลักษณะทางประติมานวิทยาเฉพาะของวัดโบร์คือ ตัวละครพระพายที่ออกแบบให้แสดงรูปกายเป็นวานรแทนรูปกายมนุษย์เป็นต้น

ด้วยข้อมูลดังกล่าวอาจทำให้อาจกำหนดอายุสมัยของจิตรกรรมได้ว่า น่าจะเขียนขึ้นในช่วงเวลาที่จังหวัดเสียมเรียบยังคงอยู่ภายใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์เนื่องจากในระยะเวลานั้นมีอิทธิพลและความนิยมในการเรียนภาษาไทยเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังสอดคล้องกับรูปแบบของพระอุโบสถที่เป็นทรงโรงแบบมีระเบียงรอบ และการประดับตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินแบบตราอาร์มแห่งสยามที่แสดงให้เห็นว่าพระอุโบสถหลังนี้ต้องมีความสำคัญกับราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า จิตรกรรมรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดโบร์ สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในช่วงเวลาที่จังหวัดเสียมเรียบยังคงอยู่ภายใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์ ตรงกับรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 โดยนำเอาศิลปกรรมสองแหล่งมาผสมผสานกันคือ ศิลปกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ได้แก่วรรณกรรมรามเกียรติ์รัชกาลที่ *1* และลักษณะทางประติมานวิทยาของตัวละครต่าง ๆ ผสมผสานเข้ากับวรรณกรรม*เรียมเกรฺติ์*ฉบับของกรุงกัมพูชา พร้อมทั้งมีการออกแบบบางเหตุการณ์ให้ต่างออกไปจากอิทธิพลของศิลปกรรมสองแหล่งที่กล่าวถึงเพื่อให้เข้ากับบริบทของเนื้อเรื่องจนเกิดเป็นการเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในแบบฉบับเฉพาะของวัดโบร์ขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Phalla, San. *การเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเรียมเกร์ในพระหมาราชวังประเทศกัมพูชาและจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ในพระบรมมหาราชวังประเทศไทย*, (วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา (สหสาขาวิชา), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550).

Sirang Leng. "*ศิลปกรรมพระอุโบสถ และพระวิหารในเมืองพระตะบอง ราชอณาจักรกัมพูชในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25.*", (วิทธยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย , มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560).

.....,"พระราชพงศาสดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์" ใน *คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และพระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์. (พิมพ์ครั้งที่ 2)*, (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2525).

....., *สมญาภิธานรามเกียรติ์.* (พระนคร: แพร่พิทยา, 2510)

กนกศักดิ์ ธาณี. "*กระบวนการสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมการแสดงหนังเงาของอาเซียนกรณีศึกษาไทย ลาว และกัมพูชา.*" (รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์, สาขาวิชาภาษาไทย, คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, 2559).

กองวรรณกรรม และประวัติศาสตร์, *เครื่องประกอบพระราชอิสริยยศ ราชยาน ราชรถ และพระเมรุมาศ.* (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2539)

คณะกรรมการทุนพระยาอนุมานราชธน, *พจนานุกรมเขมร-ไทย ฉบับทุนพระยาอนุมานราชธน เล่ม 4 ร-ส-ศ-ส ,* (กรุงเทพนฯ: จงเจริญการพิมพ์, 2525)

ธนาคารกรุงเทพจำกัด (มหาชน), *ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง,* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2552).

ธีรพัฒน์ อมรสกุล, *ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินสมัยรัตนโกสินทร์,* (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย,

มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561).

ธีรพัฒน์ อมรสกุล, *ตราพระราชลัญจกรประจำแผ่นดินสมัยรัตนโกสินทร์*, (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561).

นพวัฒน์ สมพื้น, *เครื่องศิลาภรณ์(ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน)*, (กรุงเทพฯ: ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตศิลป์ กรมศิลปากร, 2536).

บุญชัย เบญจรงคกุล, *หัวโขน: สมบัติศิลป์ ของแผ่นดินไทย*, (กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทยูคอมจำกัด (มหาชน).

ปวีณา ร่าเริง, *รามเกียรติ์: ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับทัศนศิลป์*, (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539).

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, *บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1-3*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2549).

พิยา บุนนาค, *เสมา สีมา: ใบสีมาสมัยกรุงเทพ*, (กรุงเทพฯ: เอ็ม แอนด์ เอ็ม เลเซอร์พริ้นต์, 2560)

ราชกิจจานุเบกษา วันที่ 27 เมษายน 2432 เล่ม 6 ตอนที่ 4.

ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*, (กรุเทพฯ:นามีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546).

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. *ศิลปะเขมร*. (มติชน: กรุงเทพฯ, 2557).

วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง, *เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม) เจ้าเมืองพระตะบองคนสุดท้ายใต้ปกครองสยาม*", (กรุงเทพฯ: ยิปซี กรุ๊ป, 2557).

ศานติ ภักดีคำ. *เขมรสมัยหลังพระนคร*. มติชน: กรุงเทพฯ, 2556.

ศานติ ภักดีคำ, *ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์เล่ม 3 คำพากย์รามเกียรติ์ภาษาเขมร*, (กรุงเทพ :

ศิลปากร, 2547).

ศักดิ์ชัย สายสิงห์, *พุทธศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ฟิสิตส์เซ็นเตอร์, 2556).

สมคิด จิระทัศนกุล, *วัด: พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549).

อาณัติ อนันตภาพ, *ประวัติศาสตร์กัมพูชา*, (กรุงเทพฯ: บริษัท ยิปซี กรุ๊ป จำกัด, 2558

อิสรชัย บูรณะอรรตน์ และปองพล ยาศรี, "ความสัมพันธสยาม-กัมพูชาในปลายแผ่นคริสต์ศตวรรษที่ 19: ภาสะท้อนผ่านศิลปะ และสถาปัตยกรรมพระอุโบสถ วัดดำเร็ยซอ เมืองพระตะบอง", *วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา*, 35(2), กรกฎาคม-ธันวาคม 2559)

เอกรัตน์ อุดมพร, *พจนานุกรมคำสมาส-สนธิ*, (กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา, 2549).

German Apsara Conservation Project: "The mural of Vat Bo pagoda in Siem Reap stage of preservation – first results", *Udaya, Journal of Khmer studies*, Vol. 5, 2004.

Giteau, Madeline. *Les Peintures Du Rāmāyaṇa Cambodgien Au Monastère De Vat Bho (Siem Reap)* Torino: Edizioni A.I.T, 2000

Giteau, Madeleine., "Note sur L'Iconographie des murals du monastère de Vat Bho (Siem Reap)", *Udaya: Journal of Khmer studies*, Vol.5, 2004

Judith M. Jacob, *Reamker (Ramakerti) the Cambodian version of Ramayana*, (New Yorl: Routledge, 2007)

L.Hans, P.L. Esthe, K. Johannes, W. Lim Kwon, S. Alexandra, W. Svantje and German Apsara Conservation project(GACP), "The murals of Vat Bo pagoda in Siem Reap state of preservation- First results", *Udaya: Journal of Khmer studies*, 2003.

Vittorio Roveda, *In the shadow of Rama: murals of the Ramyana in mainland*

Southeast Asia, (Bangkok: River books, 2015.

"***พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2554***" https://dictionary.orst.go.th

French Indochina. Service geographique, cartographer, Angkor Wat - Angkor Thom / dressé, héliogravé et publié par le Service Géographique de l'Indochine copy Edition de Décembre 1932. ที่มา National Library of Australia digitised item. MAP G8014.A5 1932 copy. https://catalogue.nla.gov.au/catalog/6302416

มหาวิทยาลัยศิลปากร, *ท่องวัดผ่านเว็ป*, http://www.thapra.lib.su.ac.th/web-template/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=32

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร(องค์การมหาชน), *ฐานข้อมูลเครื่องมือเครื่องใช้พื้นบ้าน*, https://www.sac.or.th/databases/traditional-objects/th/equipment-detail.php?ob_id=388&fbclid=IwAR3Fv2aU6yv_K-g0minvktxX26MzN5nDpZFj3p4e2K3ZiW92TxatXn_iGEk

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชื่อ-สกุล ทีปกร เทียนเจริญ
วัน เดือน ปี เกิด 12 มิถุนายน 2534
สถานที่เกิด กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา ปริญาศิลปศาสตร์บัณฑิต
ที่อยู่ปัจจุบัน 58ก. หมู่2 เอกชัย
บางขุนเทียน จอมทอง
กรุงเทพฯ 10150

