เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

วิทยานิพนธ์

ของ

ธัญญนันท์ เนาวรัตน์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

มิถุนายน 2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

วิทยานิพนธ์

ของ

ธัญญนันท์ เนาวรัตน์

พหุน ปณฑิโต ชีเว

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

มิถุนายน 2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Thewa PhupraAngkan : The Creative Contemporary Dance from Battlements'Wat Khao Pra Angkhan, Buri ram Province

Tanyanan Naowarat

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine Arts (Performing Arts)

June 2022

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายธัญญนันท์ เนาวรัตน์ แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รศ. ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. วุฒิพงษ์ โรจน์เขษมศรี)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์
ผู้วิจัย ธัญญนันท์ เนาวรัตน์
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2565

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ และเพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยและข้อมูลภาคสนาม จากประชากรจำนวน 30 คน โดยใช้วิธีสุ่มเลือกแบบไม่เจาะจง กลุ่มตัวอย่าง คือ กลุ่มผู้รู้ จำนวน 6 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 6 คน และกลุ่มประชาชนทั่วไป จำนวน 20 คน โดยใช้วิธีสัมภาษณ์เชิงลึก เครื่องมือที่ใช้คือ แบบสำรวจ แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง

ผลการศึกษา พบว่า ศิลปกรรมที่พบในใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เริ่มถูกลดคุณค่าและหมดความหมาย เมื่อถูกถอดถอนจากบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งศิลปะนี้ไม่อาจดำรงอยู่ได้ด้วยตัวเอง โดยปราศจากการยึดโยงจากชุมชน รวมทั้งการถ่ายทอดส่งต่อกันมา บนพื้นที่แห่งนี้พบการทับซ้อนทางวัฒนธรรมก่อให้เกิดประวัติศาสตร์ศิลป์ ส่งผลให้เกิดทุนทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย นำมาสู่การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยให้มีอัตลักษณ์และมีความสมบูรณ์ โดยสามารถสะท้อนความเป็นตัวตนของชุมชนนั้นได้ การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่า “นาฏกรรม” สามารถยึดโยงความสำคัญของพื้นที่ในชุมชนให้เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ และเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำสามารถรองรับการท่องเที่ยวได้อย่างมีคุณค่า ควบคู่กับไปการต่อยอดเศรษฐกิจในชุมชนและเห็นคุณค่าของทรัพยากรชุมชนนั้น เป็นจุดขายอย่างหนึ่งทางด้านการท่องเที่ยวที่สะท้อนองค์ความรู้ รูปแบบแนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์

คำสำคัญ : เทวะ, การสร้างสรรค์, นาฏกรรมร่วมสมัย, ใบเสมา, วัดเขาพระอังคาร

TITLE Thewa PhupraAngkan : The Creative Contemporary Dance from Battlements'Wat Khao Pra Angkhan, Buri ram Province

AUTHOR Tanyanan Naowarat

ADVISORS Associate Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.

DEGREE Master of Fine Arts **MAJOR** Performing Arts

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2022

ABSTRACT

This research aimed to study about Sema art at Khao Phra Angkhan Temple in Buriram, and to create contemporary art performances from divine person in Sema at Khao Angkhan Temple in Buriram. This is a qualitative study based on research and field data from a group of 30 people using a non-probability sampling method. Six enlightened persons, six practitioners, and twenty general people were the sample groups. The in-depth interview method, questionaries, non-participant observation, structured and unstructured interview forms were used as instruments in this research. The results revealed that historical evidence of Sema art at Khao Phra Angkhan Temple in Buriram was beginning to be devalued and useless when isolated from its cultural context, indicating that this art cannot live on its own without a relationship to the community. As cultural overlap was discovered during transmission in this area, there was a varied cultural art history, leading in the establishment of contemporary art performances with identity and integrity, which can reflect the community's identity. Sema's contemporary art performances at Khao Phra Angkhan Temple in Buriram discovered that "art performances" may solidify the area's importance in the community as a holy and memory landmark that can leading to increased tourism. Along with continuing to grow the local economy and recognizing the importance of the community's resources, it represents wisdom, conceptual ideas, and creativeness and also one of the tourisms promoting features.

Keyword : Thewa, Creative, Battlements, Wat Khao Pra Angkhan, Contemporary Dance

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจากรองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ และรองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา

ที่ทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดหัวข้อในการทำวิทยานิพนธ์และกรุณารับเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาของผู้วิจัย ให้ข้อมูลและคำแนะนำต่าง ๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัย โดยเฉพาะการวางเค้าโครง แนวทาง

การเขียนเนื้อหาและบทวิเคราะห์ ตลอดจนการกำหนดกรอบเวลาในการเสนอความคืบหน้าของงาน ซึ่งถือเป็นแรงกระตุ้นให้แก่ผู้วิจัยได้อย่างดียิ่ง ทั้งยังได้สละเวลาอันมีค่าตรวจสอบ

ความถูกต้องของงานอีกด้วย ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งใจและสำนึกในพระคุณของท่านอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง จึงขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ ที่ท่านได้กรุณาชี้แนะแนวทางและให้คำแนะนำตลอดจนข้อสังเกตต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยได้พัฒนาแนวความคิดและไตร่ตรองปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบมากยิ่งขึ้นจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้

ผู้วิจัยขอขอบคุณประชาชนในพื้นที่ชุมชนวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ที่เมตตาให้ข้อมูลในการทำวิจัยครั้งนี้ ขอขอบคุณนายสุรศักดิ์ ฮุยประโคน เพื่อนร่วมชะตาชีวิต ป.โท

จากเด็กมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ สู่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม นายอรรถพล จันทร์ศรีละมัย และนายชนะพล ผินสู่ เพื่อนผู้ช่วยในการเก็บข้อมูลภาคสนามและแนะนำสิ่งดี ๆ เสมอมา

และที่สำคัญขอกราบขอบพระคุณกัลยาณมิตรทุกท่านที่เป็นส่วนหนึ่งของผลงานชิ้นนี้ ได้ให้ความช่วยเหลือเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยตลอดมา

ผู้วิจัยขอขอบคุณอาจารย์ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ คุณศุภกร ฉลองภาคและนิสิตปริญญาโทสาขาศิลปะการแสดงรุ่น 2 ทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือ แบ่งปันข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์

จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

สุดท้ายผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่สำเภา เนาวรัตน์ คุณแม่พงษ์ สุนประโคน คุณพ่อประหัส สุนประโคน และคุณพ่อประยงค์ เนาวรัตน์ ที่ท่านช่วยสนับสนุนในด้านการศึกษาแก่ผู้เขียนมาตั้งแต่วัยเยาว์ ให้ความรัก ความเข้าใจและเป็นกำลังใจสำคัญ ซึ่งทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงได้หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะบังเกิดประโยชน์ต่อวงการวิชาการและศิลปะการแสดง ผู้วิจัยขอมอบบูชาพระคุณ บิดา มารดา และคุณครูบาอาจารยทุกท่าน

ธัญญนันท์ เนาวรัตน์

ธัญญนันท์ เนาวรัตน์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 5

คำถามการวิจัย 5

ขอบเขตงานวิจัย 5

ความสำคัญของการวิจัย 6

นิยามศัพท์เฉพาะ 6

กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม 8

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย 13

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม 19

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับใบเสมา 24

5. องค์ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ 37

6. บริบทพื้นที่วิจัย 42

7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 56
8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 73
บทที่ 3 วิธีการดำเนินวิจัย 85
1. ขอบเขตการวิจัย 86
2. วิธีดำเนินการวิจัย 89
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 93
ตอนที่ 1 ความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ 93
1.1 ความเป็นมาของใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ 94
1.2 ศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ 107
ตอนที่ 2 สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ 141
2.1 การกำหนดแนวคิด 142
2.2 รูปแบบการแสดง 142
2.3 การออกแบบลีลาท่ารำ 145
2.4 การบรรจุเพลง 164
2.5 ออกแบบเครื่องแต่งกาย 172
2.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง 182
2.7 การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที 185
2.8 การออกแบบแสงสำหรับการแสดง 206
2.9 นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง 209
2.10 การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย 214
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 217
บรรณานุกรม 226
ภาคผนวก 236

ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 237
ภาคผนวก ข เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล 241
ภาคผนวก ค แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ 253
ภาคผนวก ง ภาพประกอบ 260
ประวัติผู้เขียน 276

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ตารางสรุปศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา 140

ตาราง 2 ตารางวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง 144

ตาราง 3 ตารางการออกแบบลีลาท่ารำ 163

ตาราง 4 ตารางการออกแบบเครื่องแต่งกาย 182

ตาราง 5 ตารางการคัดเลือกนักแสดง 213

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

ภาพประกอบ 2 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 1 33

ภาพประกอบ 3 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 2 34

ภาพประกอบ 4 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 3 34

ภาพประกอบ 5 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 4 35

ภาพประกอบ 6 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 5 36

ภาพประกอบ 7 แผนที่จังหวัดบุรีรัมย์ 43

ภาพประกอบ 8 แผนที่การท่องเที่ยวจังหวัดบุรีรัมย์ 44

ภาพประกอบ 9 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-กูย 47

ภาพประกอบ 10 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-ลาว 49

ภาพประกอบ 11 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-เขมร 50

ภาพประกอบ 12 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-โคราช 51

ภาพประกอบ 13 วัดเขาพระอังคาร 52

ภาพประกอบ 14 วัดเขาพระอังคาร 2 94

ภาพประกอบ 15 ใบเสมาวัดเขาอังคารในอดีต 95

ภาพประกอบ 16 การปักวางใบเสมา วัดเขาอังคารในอดีต 98

ภาพประกอบ 17 ตารางการปักวางตำแหน่งและจำนวนใบเสมาวัดเขาพระอังคาร 99

ภาพประกอบ 18 ชาวบ้านที่มีศรัทธาต่อใบเสมา 100

ภาพประกอบ 19 ประชาชนนำเครื่องสังเวยมาสักการะบูชาตำหนักเสด็จปู่วิริยเมฆและผู้วิจัย 101

ภาพประกอบ 20 จี้พระห้อยคอและเครื่องรางเสด็จปู่วิริยะเมฆ 102

ภาพประกอบ 21 กิจกรรมวันวิสาขบูชา พิธีสงฆ์ 103

ภาพประกอบ 22 กิจกรรมการบวงสรวง บูชา ถวายเครื่องสักการะตำหนักเสด็จปู่วิริยะเมฆ..... 104
ภาพประกอบ 23 การลอยเปลกาบกล้วยรูปเรือ 104
ภาพประกอบ 24 การจุดบั้งไฟถวายเสด็จปู่วิริยะเมฆ 105
ภาพประกอบ 25 วัดเขาพระอังคาร 3..... 107
ภาพประกอบ 26 ใบเสมาวัดเขาพระอังคารในอดีต 108
ภาพประกอบ 27 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ กับภาพกลีบดอกบัว..... 109
ภาพประกอบ 28 ใบเสมาที่ 1 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 1 110
ภาพประกอบ 29 ใบเสมาที่ 2 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 2 111
ภาพประกอบ 30 ใบเสมาที่ 3 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 3 112
ภาพประกอบ 31 ใบเสมาที่ 4 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 4 113
ภาพประกอบ 32 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 5 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 5 114
ภาพประกอบ 33 ด้านหลังของใบเสมาที่ 5 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 5 115
ภาพประกอบ 34 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 6 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 6 116
ภาพประกอบ 35 ด้านหลังของใบเสมาที่ 6 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 6 117
ภาพประกอบ 36 ใบเสมาที่ 7 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 7 118
ภาพประกอบ 37 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 8 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 8 119
ภาพประกอบ 38 ด้านหลังของใบเสมาที่ 8 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 8 120
ภาพประกอบ 39 ใบเสมาที่ 9 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 9 121
ภาพประกอบ 40 ใบเสมาที่ 10 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 10..... 122
ภาพประกอบ 41 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 11 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 11 123
ภาพประกอบ 42 ด้านหลังของใบเสมาที่ 11 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 11..... 124
ภาพประกอบ 43 ใบเสมาที่ 12 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 12..... 125
ภาพประกอบ 44 ใบเสมาที่ 13 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 13..... 126
ภาพประกอบ 45 ใบเสมาที่ 14 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 14..... 127

ภาพประกอบ 46 ใบเสมาที่ 15 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 15 128
ภาพประกอบ 47 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 1 กับพระโพธิสัตว์ปัทมปาณิ 130
ภาพประกอบ 48 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 12 กับพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร 131
ภาพประกอบ 49 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับพระวัชรปาณีโพธิสัตว์ 132
ภาพประกอบ 50 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับเจว็ด 133
ภาพประกอบ 51 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร ที่มีลักษณะคล้ายหม้อต่อด้วยกรวย 134
ภาพประกอบ 52 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 10 กับสตรีชาวอินเดียเทินหม้อปูรณฆฏะ 134
ภาพประกอบ 53 การเปรียบเทียบด้านหลังของใบเสมาที่ 8 กับบายศรีต้น 135
ภาพประกอบ 54 การเปรียบเทียบด้านหน้าของใบเสมาที่ 10 กับภาชนะบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ 136
ภาพประกอบ 55 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับเครื่องสูงในวัฒนธรรมเขมร 137
ภาพประกอบ 56 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 15 กับเครื่องสูงฉัตร 137
ภาพประกอบ 57 แผนผังสรุปความเป็นมาและศิลปกรรมที่พบในใบเสมา วัดเขาพระอังคาร 139
ภาพประกอบ 58 ท่ารำการจีบแบบระบำทวารวดี 145
ภาพประกอบ 59 ท่ารำการตั้งวงแบบระบำทวารวดี 145
ภาพประกอบ 60 ท่ารำการกันเข่าแบบระบำลพบุรี 146
ภาพประกอบ 61 ท่ารำการตั้งวงสูงแบบระบำลพบุรี 146
ภาพประกอบ 62 ท่านั่งแบบนาฏศิลป์ไทย 147
ภาพประกอบ 63 ท่ารำการกระดกเสี้ยวต่อศอกแบบนาฏศิลป์ไทย 147
ภาพประกอบ 64 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ท่าการทรงตัวแบบนาฏศิลป์สากล 148
ภาพประกอบ 65 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ท่าวางปลายเท้าแบบนาฏศิลป์สากล 148
ภาพประกอบ 66 ท่าสร้างสรรค์ท่ารำแบบร่วมสมัย 149
ภาพประกอบ 67 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเอกลักษณ์จากใบเสมา 149

ภาพประกอบ 68 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเอกลักษณ์จากใบเสมา 2 150
ภาพประกอบ 69 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่าดอกลักษณ์ สื่อถึงวัดเขาพระอังคาร 150
ภาพประกอบ 70 การแสดงช่วงที่ 1 164
ภาพประกอบ 71 การแสดงช่วงที่ 2 165
ภาพประกอบ 72 การแสดงช่วงที่ 3 165
ภาพประกอบ 73 สไน 168
ภาพประกอบ 74 ซอกันตรึม 168
ภาพประกอบ 75 เปิงมาง 169
ภาพประกอบ 76 ฆ้องมอญ ตัวใหญ่ 169
ภาพประกอบ 77 ฆ้องมอญ ตัวเล็ก 170
ภาพประกอบ 78 ระนาดเอก 170
ภาพประกอบ 79 ระนาดทุ้ม 171
ภาพประกอบ 80 ตะโพน 171
ภาพประกอบ 81 ฆ้องราว 172
ภาพประกอบ 82 ใบเสมาที่ 10 และภาพการออกแบบเครื่องแต่งกาย 173
ภาพประกอบ 83 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดอกบัว 183
ภาพประกอบ 84 อุปกรณ์ประกอบฉาก ภาพสลักใบเสมา 183
ภาพประกอบ 85 อุปกรณ์ประกอบฉาก ซุ้มประตูปราสาทหิน 184
ภาพประกอบ 86 อุปกรณ์ประกอบฉาก ฐานดอกบัว 184
ภาพประกอบ 87 อุปกรณ์ประกอบฉาก 185
ภาพประกอบ 88 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 1 186
ภาพประกอบ 89 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 1 187
ภาพประกอบ 90 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 1 188
ภาพประกอบ 91 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 2 189

ภาพประกอบ 92 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 2 190
ภาพประกอบ 93 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 191
ภาพประกอบ 94 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 2 192
ภาพประกอบ 95 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 2 193
ภาพประกอบ 96 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 2 194
ภาพประกอบ 97 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ช่วงที่ 2 195
ภาพประกอบ 98 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 3 196
ภาพประกอบ 99 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 3 197
ภาพประกอบ 100 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 198
ภาพประกอบ 101 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 3 199
ภาพประกอบ 102 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 3 การแปลแถวมาเป็นวีคว่ำ 199
ภาพประกอบ 103 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 3 200
ภาพประกอบ 104 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 3 การแปรแถวมาเป็นแถวตอนลึก 201
ภาพประกอบ 105 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 3 201
ภาพประกอบ 106 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 3 การแปรแถวมาเป็นแถวตอนลึก 202
ภาพประกอบ 107 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ช่วงที่ 3 202
ภาพประกอบ 108 รูปแบบการแปรแถวที่ 8 ช่วงที่ 3 203
ภาพประกอบ 109 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ช่วงที่ 3 204
ภาพประกอบ 110 รูปแบบการแปรแถวที่ 10 ช่วงที่ 3 205
ภาพประกอบ 111 การแสดงช่วงที่ 1 ความงดงาม สื่ออารมณ์ถึงความงามที่น่าค้นหา 207
ภาพประกอบ 112 การแสดงช่วงที่ 2 ความเชื่อ สื่ออารมณ์ถึงความเชื่อในแบบต่าง ๆ 208
ภาพประกอบ 113 การแสดงช่วงที่ 3 ความศรัทธา สื่อถึงความศรัทธาบริเวณพื้นที่แห่งนี้ 209
ภาพประกอบ 114 แผนผังแสดงขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย 216
ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผกา เบญจกาญจน์ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้ 261

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ รองศาสตราจารย์ ดร. ศิริมงคง นาฏยกุล 261
ภาพประกอบ 117 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนวุฒิ ตั้งสอนบุญ..... 262
ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มรู้และผู้ปฏิบัติ... 262
ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายสมหวัง ผาสุขใจ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้ 263
ภาพประกอบ 120 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายสมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้ 263
ภาพประกอบ 121 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์นฤมล จิตต์หาญ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้ปฏิบัติ..... 264
ภาพประกอบ 122 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์นรีชล สวนสำราญ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มปฏิบัติ..... 264
ภาพประกอบ 123 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายธีรวัฒน์ เจียงคำ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มปฏิบัติ 265
ภาพประกอบ 124 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวรัตน์ ทศศะ..... 265
ภาพประกอบ 125 ผู้วิจัยลงสนามเก็บข้อมูลที่วัดพระอังคาร ครั้งที่ 1..... 266
ภาพประกอบ 126 ผู้วิจัยลงสนามเก็บข้อมูลที่วัดพระอังคาร 266
ภาพประกอบ 127 ผู้วิจัยลงพื้นที่มีส่วนร่วมกับชุมชน 267
ภาพประกอบ 128 ผู้วิจัยลงพื้นที่วัดเขาพระอังคาร ครั้งที่ 2..... 267
ภาพประกอบ 129 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์ 268
ภาพประกอบ 130 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์ 268
ภาพประกอบ 131 คณะผู้วิจัยสาขาศิลปะการแสดง รุ่น 2 269
ภาพประกอบ 132 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์ 269
ภาพประกอบ 133 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์ 270
ภาพประกอบ 134 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์ 270
ภาพประกอบ 135 ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 3..... 271
ภาพประกอบ 136 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบบทความเพื่อการตีพิมพ์..... 271
ภาพประกอบ 137 ผู้วิจัยขึ้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์..... 272
ภาพประกอบ 138 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มประชาชนทั่วไป..... 272
ภาพประกอบ 139 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มประชาชนทั่วไป..... 273

ภาพประกอบ 140 ขั้นตอนการออกแบบท่ารำ 273
ภาพประกอบ 141 การนำเสนอผลงานผู้วิจัยและอาจารย์ที่ปรึกษา 274
ภาพประกอบ 142 รับฟังข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 274
ภาพประกอบ 143 การเผยแพร่การแสดงครั้งที่ 1 275
ภาพประกอบ 144 การเผยแพร่การแสดงครั้งที่ 2 275

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมทุกแห่งทั่วโลกมีความต้องการที่จะสื่อ ระบาย สะท้อนหรือแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก ความเชื่อ และความคิดของตนเอง ด้วยรูปแบบและวิธีการต่าง ๆ เช่น การวาดภาพ การปั้น การแกะสลัก การร่ายรำ การร้องเพลง การทอผ้า การประดิษฐ์เครื่องใช้และเครื่องประดับต่าง ๆ กิจกรรมเหล่านี้มีองค์ประกอบร่วมกันคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก หรือการแสดงออกซึ่งความรู้สึก จึงเป็นหน้าที่หลักของศิลปะ ดนตรี และการร่ายรำ ในสังคมวัฒนธรรมบางแห่งมีความเชื่อในพลังของอำนาจเหนือธรรมชาติ เป็นพลังเร้นลับที่อาจมีอยู่ในตัวบุคคลหรือในสิ่งของบางอย่าง เช่น เครื่องรางของขลังหรือแม้กระทั่งก้อนหิน บางสังคมยังมีความเชื่อในเรื่องของจิตวิญญาณหรือเทวดา อารักษ์ ซึ่งมีฤทธิ์ต่ำกว่าเทพเจ้าแต่มีความใกล้ชิดกับมนุษย์มากกว่าเทพเจ้า บางศาสนาเชื่อว่าเทวดาอารักษ์จะทำหน้าที่ดูแลให้ความคุ้มครองปกป้องภัยแก่ผู้ประพฤติดี เทวดา อารักษ์ยังอาจสิงสถิตอยู่ตามต้นไม้ใหญ่ เพื่อดูแลป่าคุ้มครองป่าไม้และทรัพยากรธรรมชาติอื่น ๆ ความเชื่อในเทวดาอารักษ์ทำให้สังคมวัฒนธรรมหลาย ๆ แห่ง ให้ความเคารพยำเกรงแก่ป่าและน้ำและทำการดูแลรักษาธรรมชาติดุจดั่งผู้มีพระคุณ (ยศ สันติสมบัติ. 2559 : 281-308) มนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมสมัยทวารวดี เป็นวัฒนธรรมความเชื่อในการนับถือพระพุทธศาสนา จึงมีการสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ เช่น พระเครื่อง สถูป วัด เจดีย์ และ ใบเสมา ซึ่งใบเสมาเป็นศิลปกรรมที่พบในสังคมวัฒนธรรมทวารวดีในอีสาน ศิลปกรรมเหล่านี้มีทั้งคุณค่า และความงามอยู่ในตัว หากเพียงแต่เราเห็นถึงความงาม ก็สามารถนำสิ่งเหล่านี้มาสร้างสรรค์ ต่อยอดผลงานให้เป็นที่รู้จัก ในวงกว้างมากยิ่งขึ้น โดยไม่อาจทิ้งบริบททางวัฒนธรรมเดิมของสิ่งเหล่านี้ เพื่อให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญที่ยังคงอยู่ ผ่านการสร้างสรรค์การแสดงจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ในรูปแบบ 3 มิติ สู่การประกอบสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบ 4 มิติ ถ่ายทอดจินตนาการผ่าน ภาพ แสง สี เสียงและการเคลื่อนไหว จึงเป็นการสร้างสรรค์งานในรูปแบบนาฏกรรมร่วมสมัย

นาฏกรรมร่วมสมัย เป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ที่มีความอิสระมาก โดยมุ่งสู่การตอบคำถามบริบททางสังคมเป็นนาฏยศิลป์ที่ถูกพัฒนามาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ มีการนำการแสดงละครหรือเทคโนโลยีเข้ามา โดยไม่มีข้อแม้ทางด้านสถานที่ แต่ควรเกิดจากการทดลองเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่สร้างสรรค์ ทั้งในรูปแบบของการเคลื่อนไหว แนวความคิดหรือองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ให้มีอิสระในการตีความทั้งต่อตัวผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชม แต่ความอิสระเหล่านี้ควรตั้งอยู่บนลำดับ

ขั้นตอนที่มีระบบระเบียบทั้งในเรื่องของการค้นหาวัตถุดิบการเคลื่อนไหว ทั้งจากประสบการณ์ ดนตรี รูปภาพ หนังสือหรือคำถาม ประกอบกับเครื่องมือที่เข้ามาส่งเสริมวัตถุดิบเหล่านั้น โดยมีกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏกรรมร่วมสมัยในลักษณะเด่นเฉพาะในนาฏยศิลป์ร่วมสมัย มักจะแสดงออกถึงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการทดลองโดยนำสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจผ่าน 3 สิ่งสำคัญ ได้แก่ วัตถุดิบ เครื่องมือและ องค์ประกอบของกระบวนการสร้างสรรค์ (ธนกร สรรย์วราภิภู. 2558 : 6-27)

การสร้างสรรค์งานนาฏกรรมโดยการบูรณการศาสตร์และองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นการแสดงที่งดงาม เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมบันเทิงอีกทางหนึ่ง มีแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลาย แต่ยังไม่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่น แสดงความเป็นพื้นที่ชัดเจน วรรณกรรมพื้นถิ่นอีสานหลายเรื่องมีเหตุการณ์สำคัญ ตัวละคร ตลอดจนจินตนาการที่งดงาม สามารถนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานความเป็นท้องถิ่นกับจารีตของนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างลงตัว และทำให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดง ตลอดจนเป็นการพัฒนาศาสตร์และองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้าอีกทางหนึ่ง (ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ, 2558) การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาทำให้เราทราบถึงความเป็นมาในอดีต เข้าใจบริบทพื้นที่ความเป็นท้องถิ่น เข้าใจความรู้ ความเชื่อ ความศรัทธาผ่านการบอกเล่าจากชุมชน และช่วยให้รู้จักตัวตนมากยิ่งขึ้น ผ่านการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ผลงานศิลปกรรม ประเภทการแกะสลักหิน ในแบบ 3 มิติ สู่การถอดสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ในรูปแบบการเคลื่อนไหว เป็นสื่อกระตุ้นเตือนให้คนในปัจจุบัน และในอนาคตได้รับรู้ถึงเรื่องราว ความเป็นมา ความสำคัญของบริบททางสังคม ผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรม เช่น การแสดงระบำโบราณคดีชุดต่าง ๆ ของกรมศิลปากรที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยนำแนวคิดแรงบันดาลใจ ความเป็นมา หลักฐานทางประวัติศาสตร์ ลักษณะของวัฒนธรรมมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงไว้

ดังเช่นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมอารยทวารวดีในภาคอีสานที่อยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16 (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. 2558 : 16-20) กล่าวว่าภาคอีสานของประเทศไทยมีความโดดเด่นและน่าสนใจหลายอย่าง โดยเฉพาะใบเสมาหรือหินตั้งที่เป็นอัตลักษณ์ด้านศิลปกรรมสมัยทวารวดี จะเห็นวัฒนธรรมนี้กระจายไปทั่วทุกจังหวัดในภาคอีสาน มักพบตามเมืองโบราณต่าง ๆ ที่ใกล้กับลำน้ำสำคัญของภูมิภาค แต่ละลุ่มน้ำมีเมืองในวัฒนธรรมทวารวดีอีสานกระจายตัวอยู่หนาแน่นแตกต่างกันกันไป ตามภูมิศาสตร์สามารถแบ่งพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือออกเป็นลุ่มน้ำใหญ่ ๆ ได้ 3 ลุ่มน้ำ ได้แก่ ลุ่มน้ำโขง ลุ่มน้ำชี และลุ่มน้ำมูล กล่าวคือ ลุ่มน้ำมูลหรืออีสานตอนล่างประกอบด้วยจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ อยู่ตอนต้นของลุ่มน้ำ สุรินทร์ ศรีสะเกษ อยู่ตอนกลางของลุ่มน้ำและอุบลราชธานี อยู่ตอนปลายของลุ่มน้ำ สำหรับลวดลายที่ประดับตกแต่งใบเสมามีทั้งที่เป็นลวดลายสามัญอันแพร่กันไปทั่ว และลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะลุ่มน้ำหรือลวดลายเฉพาะพื้นที่พื้นที่หนึ่ง โดยลวดลายที่แพร่ทั่วทั้งภาค ได้แก่ เส้นนูน เส้นนูนทรงกรวย และหม้อต่อด้วยกรวย ในขณะที่บางพื้นที่ก็มีการประดับตกแต่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เช่น ลุ่มน้ำมูลในเขตจังหวัด

บุรีรัมย์ บริเวณภูพระอังคาร ทำภาพสลักรูปบุคคลประดับยืนถือดอกไม้ แวดล้อมด้วยเครื่องสูง มีเอกลักษณ์ของการประดับตกแต่งหินที่แตกต่างไปจากพื้นที่อื่น (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2518 : 89-116) ถึงแม้ว่าใบเสมาหรือหินตั้ง ที่สร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา เพื่อเป็นพุทธบูชา อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อ ตามความศรัทธาของท้องถิ่น มีหน้าที่ทางพิธีกรรม เพื่อเป็นเครื่องบวงสรวงบูชา การแกะสลักหม้อต่อด้วยกรวยที่พบอาจเทียบแทนบายศรี หรืออาจเป็นเครื่องบวงสรวงบูชาบรรพบุรุษและสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. 2558 : 220) ซึ่งไม่อาจทราบได้ว่าผู้คนสมัยนั้นจินตนาการรูปลักษณ์ของสิ่งที่สถิตในใบเสมาว่ามีลักษณะเช่นไร หากพิจารณาหลักหินที่ภูพระอังคาร วัดเขาพระอังคาร ตำบลเจริญสุข อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ สลักภาพบุคคลแลดูน่าเกรงขาม และได้รับการสักการบูชา โดยคนสมัยปัจจุบันว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์

บุรีรัมย์เป็นจังหวัดหนึ่งของภาคอีสาน เป็นเมืองแห่งความรื่นรมย์ตามความหมายของชื่อเมือง มากมีไปด้วยปราสาทหินใหญ่น้อย อันหมายถึงความรุ่งเรืองมาแต่อดีต จากการศึกษาของนักโบราณคดี พบว่า มีการตั้งที่อยู่อาศัยของมนุษย์มาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ดินแดนอันเป็นที่ตั้งของจังหวัดบุรีรัมย์ มีเมืองและชุมชนโบราณอยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งปรากฏร่องรอยคูน้ำขั้นดิน และโบราณสถาน อยู่ทั่วไป นักประวัติศาสตร์ได้ให้ข้อสันนิษฐานว่า พื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์นั้นเคยเป็นที่ตั้งของอาณาจักรที่รุ่งเรืองมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ สมัยทวารวดีต่อเชื่อมถึงสมัยลพบุรี (พุทธศตวรรษที่ 17-18) (พัชรินทร์ ศิริอำพันธุ์กุล. 2539 : 34-36) หลักฐานที่สำคัญที่สุดพบกระจายอยู่ทั่วไปในจังหวัดบุรีรัมย์ เช่น หม้อดินเผา พระพุทธรูป ใบเสมา และปราสาทหิน นอกจากนั้นจังหวัดบุรีรัมย์ยังมีแม่น้ำสายหลักและลำน้ำสาขาอีกมากมายได้แก่ แม่น้ำมูล แม่น้ำชี ลำน้ำมาศ ลำนางรอง ลำจังหัน และห้วยตลาด ซึ่งนับว่าเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ และมีภูเขาไฟมากที่สุดในประเทศไทย ได้แก่ ภูเขากระโดง ภูเขาพนมรุ้ง ภูเขาปลายบัด ภูเขาคอก ภูเขาหลุบและภูเขาพระอังคาร ซึ่งภูเขาพระอังคารมีอิทธิพลต่อสภาพธรรมชาติ แร่ธาตุต่าง ๆ รวมทั้งเกิดการรวมกลุ่มเหมาะกับการดำรงชีพ เพื่อตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ นับเป็นอารยธรรมทวารวดีในอีสานของอดีต ที่ความเจริญรุ่งเรืองในบริเวณแห่งนี้ อันเป็นต้นทุนของยุคปัจจุบัน ในด้านการท่องเที่ยวและความโดดเด่นของพื้นที่ด้านทรัพยากรทางวัฒนธรรม

ภูเขาพระอังคาร เดิมนั้นชื่อภูเขาลอย เหตุที่เรียกว่าภูเขาพระอังคาร อ้างอิงถึงตำนานลายแทงแห่งพระธาตุพนมที่กล่าวไว้ว่า เมื่อปี พ.ศ. 8 หลังจากพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธ์ปรินิพพานแล้ว มีการถวายเพลิงพระบรมศพ โทณพราหมณ์ ได้นำทะนานตวงพระธาตุแจกเจ้าเมือง ไป 8 นครแล้ว พระธาตุก็หมดไป ต่อมาเจ้าเมือง ๆ หนึ่ง เดินทางมาขอพระธาตุ โทณพราหมณ์จึงเอาทะนานตวงเอาพระอังคารธาตุให้ เมื่อได้พระอังคารมาท่านแล้วก็เดินทางกลับ พอมาถึงภูเขาลูกหนึ่งคือ “ภูเขาลอย” มีรูปร่างคล้ายพญาครุฑนอนคว่ำ หันศีรษะไปทางทิศใต้ หางอยู่ทางทิศเหนือ ปีกซ้ายอยู่ทางทิศตะวันออก ปีกขวาอยู่ทางทิศตะวันตก จึงเห็นว่าจะบรรจุพระอังคารธาตุ (ขี้เถ้า) ไว้ที่ไหล่ซ้าย

พญาครุฑ เพื่อให้เป็นที่สักการะสืบ ต่อมาจึงเปลี่ยนชื่อจาก “ภูเขาลอย” เป็น “ภูเขาพระอังคาร” ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (ขวัญชัย หาญประโคน. 2556 : 15) วันเขาพระอังคางเป็นวัดที่สร้างมานานก่อนในยุคที่ขอมเรืองอำนาจ สันนิฐานว่าสร้างก่อนปราสาทหินพนมรุ้ง ส่วนสถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้างที่เห็นในวัดปัจจุบัน ส่วนใหญ่มีการสร้างใหม่ทับของเก่า มีอาคารสิ่งก่อสร้างที่โดดเด่น คือ อาคารรูปปราสาท มีลักษณะอาคารสร้างเลียนแบบปราสาทขอมโบราณ บรรจุพระพุทธบาทจำลอง และมีการนำใบเสมาโบราณ ซึ่งแกะสลักจากหินภูเขาไฟมาทำเป็นพันธสีมารอบ ๆ อาคาร ใบเสมา ชิ้นที่สำคัญที่สุด ทางวัดได้นำมาประดิษฐานไว้ในอาคารด้านทิศตะวันออก คล้ายให้เป็นใบเสมาใบประธาน (ประสิทธิ์ จันทร์ดา. 2536 : 11) สถานที่แห่งนี้เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ของแหล่งอารยธรรมโบราณถึง 2 วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมทวารวดีและวัฒนธรรมขอม โดยวัดเขาพระอังคารเป็นภูเขาไฟเพียงลูกเดียวในจังหวัดบุรีรัมย์ ที่พบศิลปวัตถุสำคัญ ใบเสมาหินบะซอลล์ที่ทำจากหินภูเขาไฟในสมัยทวารวดี ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย ใบเสมาเหล่านี้มีการสลักภาพรูปทิพยบุคคลหรือเทวรูป สถูป ดอกบัวและธรรมจักร จำนวนมากถึง 15 แผ่น เกือบทุกแผ่นสลักเป็นเทวรูปยืนถือดอกบัว แต่งกายตามแบบความนิยมของคนในยุคนั้น คือนุ่งผ้าสั้นมีชายพก ประทับยืนบนฐานดอกบัวและแท่นสี่เหลี่ยม ด้านหลังมีพัดโบก และฉัตรอยู่ด้านบน (บูรพา โชติช่วง. 2559 : 14) ทั้งหมดล้วนมีอายุเก่าแก่ก่อนการสร้างปราสาทพนมรุ้ง เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าพระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองในบริเวณนี้มาช้านาน ก่อนที่ศาสนาฮินดูจะได้รับความสำคัญและสร้างปราสาทเขาพนมรุ้งเป็นศูนย์กลางของชุมชนแถบนี้ในสมัยต่อมา

ใบเสมาที่ประดับรอบอุโบสถ วัดเขาพระอังคารมี 2 รูปแบบ ส่วนใหญ่สลักภาพทิพยบุคคลในพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน ในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ แต่ได้ชำรุด และมีการสร้างเพิ่มเติม โดยเอาปูนโบกทับ ทำให้เปลี่ยนลักษณะไปหลายประการ แต่ยังเค้าเดิมให้เห็น ส่วนใหญ่ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว หัตถ์ถือดอกบัว นุ่งผ้าสั้นมีชายพก ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นศิลปกรรมขอมแบบไพรกเมง อีกรูปหนึ่งมีอายุในรุ่นใกล้เคียงกัน แต่สลักเป็นรูปสถูป ดอกบัว และธรรมจักร ตามแบบทวารวดี บางแผ่นมีรูปสลักทั้ง 2 ด้าน คือเป็นรูปทิพยบุคคลด้านหนึ่ง และรูปสถูปดอกบัวอีกด้านหนึ่ง จึงสันนิษฐานว่าใบเสมา รูปสถูป ดอกบัว ธรรมจักรนั้นจะมีมาก่อน ต่อมาเมื่อพุทธศาสนาฝ่ายมหายานแผ่อิทธิพลเข้าไปในแถบนี้ จึงทำให้ใบเสมาเก่ามาสลักรูปทิพยบุคคลเพิ่มเติม กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปะได้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14–16 หรือเมื่อประมาณ 1,200 ปีมาแล้ว (ประสิทธิ์ จันทร์ดา. 2536 : 11) ภูพระอังคารเป็นหนึ่งในชุมชนโบราณที่เป็นชุมชนทวารวดี โดยสร้างอยู่บนภูเขาเพราะส่วนใหญ่ชุมชนโบราณสมัยทวารวดี มักจะก่อสร้างเมืองบนที่ราบ มีเพียงพื้นที่แห่งนี้สร้างบนภูเขาสูง โดยเสมาหินในบริเวณดังกล่าวล้วนเป็นเสมาหินที่ทำจากหินภูเขาไฟเกือบทุกหลัก ซึ่งแม้ว่าจะถูกสกัดส่วนศีรษะออก แต่ดูจากลักษณะการแต่งกาย โดยเฉพาะท่อนล่างเป็นลักษณะแบบท้องถิ่นที่ไม่พบที่ใดมาก่อน

โดยรูปแบบของศิลปะนั้นเป็นการผสมผสาน จะว่าเป็นขอมหรือเป็นทวารวดีเสียทีเดียวไม่ได้ เป็นความเชื่อที่ผสมผสานกันมา (พนิดา สงวนเสรีวานิช. 2557 : 9)

จากข้อมูลข้างต้น ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมา หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เริ่มถูกลดคุณค่าและหมดความหมาย เมื่อถูกถอดถอนจากบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งศิลปะเหล่านี้ไม่อาจดำรงอยู่ได้ด้วยตัวเอง โดยปราศจากการยึดโยงจากชุมชน ร่วมทั้งการถ่ายทอดส่งต่อกันมา การเห็นคุณค่าของศิลปกรรมและเรื่องราวประวัติศาสตร์ ผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรมจะสามารถยึดโยงความสำคัญของพื้นที่ในชุมชนให้เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำ ที่สามารถรองรับการท่องเที่ยวได้อย่างมีคุณค่า ควบคู่กับไปการต่อยอดเศรษฐกิจในชุมชน อีกทั้งยังสามารถเป็นกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันของคนในท้องถิ่น ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาที่พบในวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ด้วยวิธีการศึกษาหลักการ แนวคิด ทฤษฎี และกระบวนการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อสื่อความหมายที่ปรากฏบนใบเสมา อีกทั้งเป็นการสร้างชุดความรู้ใหม่ ที่เป็นแนวทางและเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ตำนานประเพณี พิธีกรรม ความศรัทธาและศิลปะที่ปรากฏในท้องถิ่น อันเป็นการยกระดับความรู้ มาตรฐานทางวิชาการของศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์
2. เพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากภาพทิพยบุคคลในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

คำถามการวิจัย

1. ความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร
2. สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีกระบวนการสร้างสรรค์อย่างไร

ขอบเขตงานวิจัย

การศึกษาข้อมูล เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและศิลปกรรมในใบเสมา ประกอบการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยการแสดงชุด “เทวะ ภูพระอังคาร” ผู้ศึกษาได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลกรณีศึกษาวัดเขาพระอังคาร ตำบลเจริญสุข อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

ความสำคัญของการวิจัย

1. เกิดความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2. เกิดองค์ความรู้ใหม่ ด้วยวิธีการศึกษาหลักการ ทฤษฎี และวิธีการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

นิยามศัพท์เฉพาะ

เทวะ หมายถึง ทิพยบุคคล เทวรูปหรือเทวดา ผู้รักษาเทวสถานวัดเขาพระอังคาร

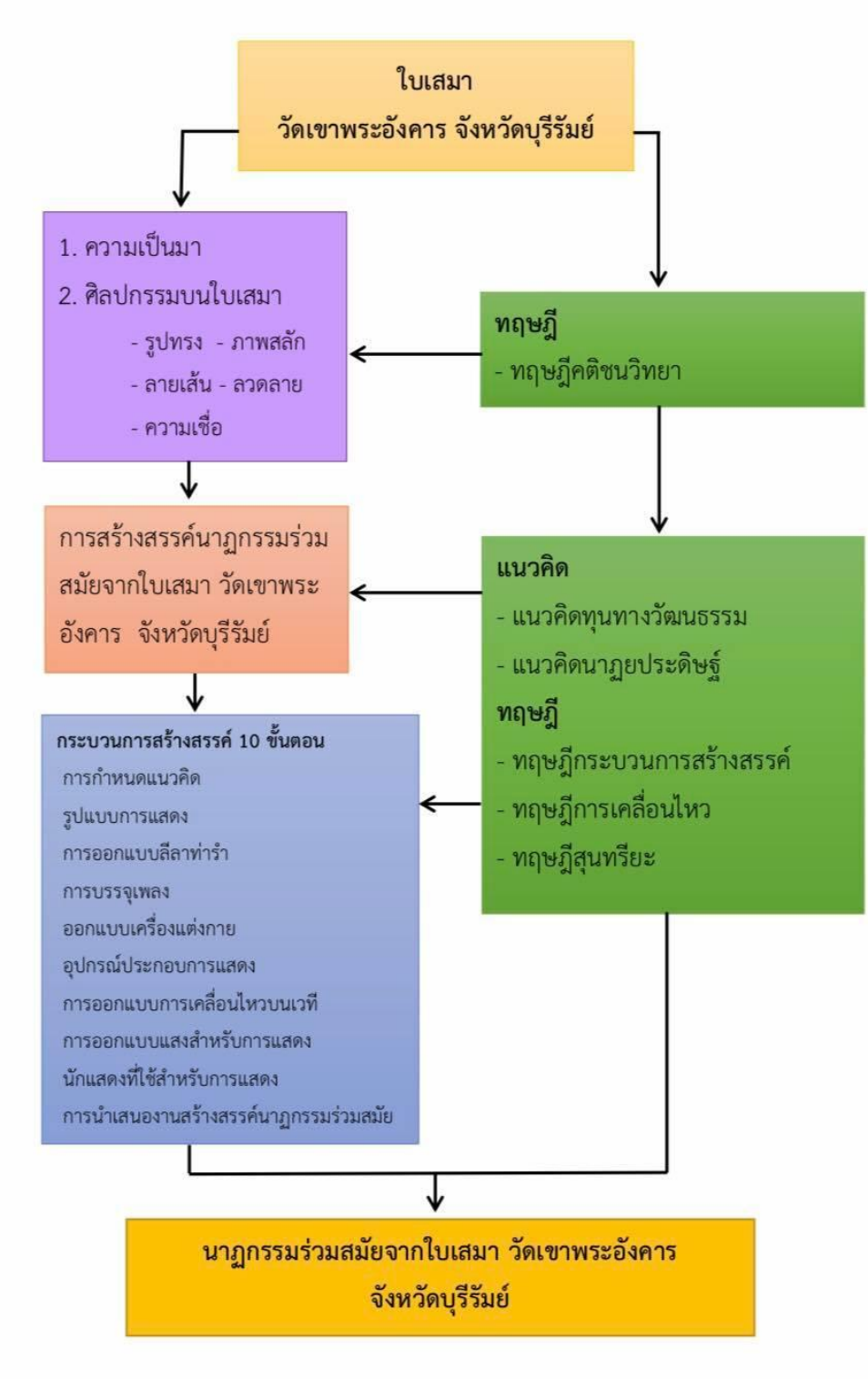
ภูพระอังคาร หมายถึง ภูเขาไฟ เขาพระอังคารที่ดับสนิทแล้ว ในจังหวัดบุรีรัมย์

การสร้างสรรค์ หมายถึง การออกแบบสร้างการแสดงด้วยการนำชุดความรู้ที่ได้รับนำมาประกอบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

นาฏกรรมร่วมสมัย หมายถึง การถ่ายทอดเรื่องราวผ่านการแสดงละคร การร่ายรำจากบริบททางวัฒนธรรมเดิม ผสมผสานการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ ผสมผสานดนตรีเพื่อให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง

ใบเสมา หมายถึง แผ่นหินที่มีการแกะสลักลวดลายต่าง ๆ ของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาประกอบสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งในบทนี้ผู้ศึกษาได้ทำการทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับใบเสมา
5. องค์ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ
6. บริบทพื้นที่วิจัย
7. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย
8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม

การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรม เพื่อนำมาประกอบการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ จำเป็นจะต้องมีความรู้ทางด้านนาฏกรรมเพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน และสามารถปฏิบัติงานได้อย่างเหมาะสม ผู้วิจัยได้แบ่งศึกษาตามหัวข้อข้างต้น เพื่อง่ายต่อความเข้าใจและลำดับความสำคัญของข้อมูลดังนี้

1.1 ความหมายของนาฏศิลป์

โดยนักวิชาการแต่ละคนได้อธิบายและให้ความหมายของนาฏศิลป์ ตามลำดับไว้ดังนี้ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532 : 4-5) ได้เขียนเรื่อง ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของนาฏศิลป์และดนตรี มีสาระสำคัญว่า “การร้องรำทำเพลง” หรือ “ดนตรีและนาฏศิลป์” ช่วงระยะแรกนั้นเป็นเรื่องของ “การละเล่น” เพราะยังไม่ใช่ “การแสดง” ต่อมาภายหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจการเมืองและสังคมค่อย ๆ ลดลักษณะพิธีกรรมลงเรื่อย ๆ การละเล่นจึงค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงไปเรื่อย ๆ เมื่อระยะเวลาผ่านไปก็หลงลืมเค้าเดิมและอาจไม่เหลือร่องรอย ว่าสิ่งเหล่านั้นเคยมีความหมายสำคัญอันศักดิ์สิทธิ์มาก่อน เพราะการละเล่นบางอย่างกลายเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียวแล้ว บรรดา

การละเล่นไม่ว่าจะเป็นร้องรำทำเพลงหรือดนตรีและนาฏศิลป์ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของ“วัฒนธรรม” ซึ่งนักปราชญ์ราชบัณฑิตและนักวิชาการมักจำแนกเป็นลักษณะของ “ประเพณี” ที่แตกต่างกัน 2 ระดับคือ “ประเพณีราษฎร” และ “ประเพณีหลวง” แต่ประเพณีนี้ไม่ได้แบ่งแยกอย่างชัดเจน แต่หากมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันเรื่อยมา นอกจากนั้นการแสดงพื้นบ้านอีสาน ในลักษณะของการเล่าเรื่องหรือมีการดำเนินเรื่องนั้นพอจะแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1.หมอลำ 2.หนังปะโมทัย 3.ลิเกเขมร

ปริตตา เฉลิมเผ่าอนันตกุล (2534 : 7-11) ได้อธิบายว่า นาฏกรรม หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีจังหวะทุกประเภท จึงครอบคลุมการเต้น ฟ้อนรำ เชิด ทั้งโบราณ และของใหม่ ของที่ถือเป็นของชนชั้นสูงและของสามัญชน ทั้งที่จัดว่าเป็นและไม่เป็นศิลปะ การใช้คำว่านาฏศิลป์ เป็นคำที่คุ้นหูกว่าเนื่องมาจากคำว่านาฏศิลป์ มีความหมายค่อนข้างเฉพาะในวัฒนธรรมไทย สื่อถึงการร่ายรำบางประเภทโดยเฉพาะ ได้แก่ โขนและละคร และ ในความรับรู้ทั่วไปเป็นคำที่สื่อถึงความประณีตวิจิตร ที่เน้นความความสัมพันธ์กับชีวิต และยังเป็นการฝึกฝนเป็นเวลานานอันเป็นลีลาเฉพาะตัว คำนี้จึงอาจจะไม่เหมาะนักที่จะนำมาใช้ในความหมายที่กว้างกว่านั้น คำว่านาฏกรรมจึงอาจจะเทียบเคียง ได้กับคำว่า Dance ในภาษาอังกฤษซึ่งจะสามารถครอบคลุมปรากฏการณ์ได้หลายชนิด

อมรา กล่ำเจริญ (2535 : 2) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ เป็นการฟ้อนรำที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น จากธรรมชาติ ด้วยความประณีตอันลึกซึ้งเพียบพร้อมไปด้วยความวิจิตรบรรจงอันละเอียดอ่อนนอกจาก หมายถึง การฟ้อนรำ ระบำ รำ เต้นแล้ว ยังหมายถึงการร้องและการบรรเลงด้วย ศิลปะประเภทนี้ ต้องส่งอาศัยการบรรเลงดนตรีและการขับร้องเข้าร่วมด้วยเพื่อส่งเสริมให้เกิดคุณค่ายิ่งขึ้นแต่ความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือ ศิลปะการร้องรำทำเพลง

สุมิตร เทพวงศ์ (2541 : 12) ได้กล่าวว่า นาฏศิลป์เป็นศิลปะแห่งการละคร หรือการฟ้อน ซึ่งมนุษย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นตามธรรมชาติด้วยความประณีตลึกซึ้ง และรวมถึงความวิจิตรบรรจงอันละเอียดอ่อน ของการร้องเพลงและการบรรเลงดนตรีเข้าไปด้วย เพื่อให้มีคุณค่าในทางศิลปะมากขึ้นและยังกล่าวว่านาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำหรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีต งดงาม มีแบบแผน ให้ความบันเทิงใจโน้มน้าวอารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตามศิลปะประเภทนี้ต้องอาศัยการบรรเลงดนตรีและการขับร้องเข้าร่วมกันเพื่อส่งเสริมให้เกิดคุณค่ายิ่งขึ้น แต่ความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือ ศิลปะของการละเล่นร้องรำทำเพลง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 3-4) ได้กล่าวคำว่า “นาฏย” ตามคัมภีร์อภิธานปบทีปีกาและสูจิ ท่านให้วิเคราะห์ศัพท์ว่า “นฏสเสนตินาฏย” ความว่า ศิลปของผู้ฟ้อนรำ เรียกว่า นาฏย และให้อรรถาธิบายว่า “นจจ วาทิต คีต อิติ อิท ตุริยติก นาฏยนาเมนุจจเต” แปลว่า การฟ้อนรำ

การบรรเลง (ดนตรี) การขับร้อง หมวด 3 แห่งตุริยะนี้ ท่าน (รวม) เรียกโดยชื่อว่านาฏย ซึ่งตามนี้ท่านจะเห็นว่า คำว่า นาฏะ หรือนาฏยะ นั้น ความจริงมีความหมายรวมเอาศิลปะไว้ตั้ง 3 อย่างคือ 1.การฟ้อนรำ 2.การบรรเลงดนตรี และ 3.การขับร้อง

ปิยวดี มากพา (2551 : 11) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะของการร่ายรำ สามารถแบ่งประเภทการแสดง ได้คือ นาฏศิลป์มาตรฐาน นาฏศิลป์พื้นบ้านและนาฏศิลป์ปรับปรุง และแบ่งตามรูปแบบในการแสดงออกเป็น รำ ระบำ โขน การละเล่นละคร ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของไทย

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2557) ให้ความหมายว่า นาฏศิลป์ หมายถึง การร่ายรำและการเคลื่อนไหวไปมาอย่างมีจังหวะ มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากความประณีต เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่สวยงาม มีการสื่อความหมายสู่ผู้ชมเพื่อก่อให้เกิดอารมณ์ร่วม

ธรากร จันทนะสาโร (2557: 13) ได้กล่าวไว้ว่านาฏยศิลป์ไว้ว่านาฏยศิลป์เป็นรูปแบบและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีระบบแบบแผน ซึ่งเลียนแบบจากธรรมชาติ ซึ่งการเคลื่อนไหวท่าทางจะมีความประณีตและสอดคล้องกลมกลืนไปกับจังหวะ เสียงร้อง เพลง และดนตรี ทั้งนี้ลักษณะการเคลื่อนไหวของร่างกายจะมุ่งเน้นเรื่องวิธีการและรูปแบบ มากกว่าเรื่องราวของความหมายหรืออารมณ์

จินตนา สายทองคำ (2558) ได้ให้ความหมายของคำว่า “นาฏศิลป์” คือ งานที่เกี่ยวกับ การรำ การเต้น ที่เป็นการฟ้อนรำ หรือการละคร การแสดงที่เป็นเรื่องราว อาจใช้คำอื่น ๆ ที่มีความหมายเช่นเดียวกันได้อีกหลายคำ เช่น นาฏศิลป์ นาฏยศิลป์ ศิลปะการแสดง ซึ่งหมายถึงศิลปะ การฟ้อนรำทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ คลอบคลุมถึงศิลปะแห่งการแสดง

ลักขณา แสงแดง (2561 : 11) ได้กล่าวว่านาฏยศิลป์ เป็นศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีรูปแบบและการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นแบบแผน เป็นการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ โดยเลียนแบบมาจากธรรมชาติหรือกิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์

สรุปได้ว่า นาฏศิลป์ มาจากคำว่า นาฏและศิลป์ จึงหมายถึง ศิลปะการแสดงประเภทหนึ่ง เป็นการฟ้อนรำที่เกิดจากความรู้สึกต่าง ๆ ของอารมณ์ โดยการเคลื่อนไหวใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เกิดลีลาท่าทางต่าง ๆ ที่เลียนแบบท่าทางธรรมชาติหรือประดิษฐ์ขึ้น เพื่อให้เกิดสุนทรีย์ในการแสดง ยังรวมถึงการร่ายรำที่มีดนตรีประกอบ โดยการแสดงนาฏศิลป์นั้นมีทั้งแบบราชสำนักที่มีการแสดงที่เป็นจารีต แบบแผน เคร่งครัด และแบบที่เป็นของสามัญชนซึ่งจะเป็นการแสดงที่สัมพันธ์กับชีวิต ชุมชน

1.2 ประเภทของนาฏกรรม

นาฏศิลป์จากอดีตถึงปัจจุบัน มีการแก้ไข ปรับปรุงและพัฒนาอยู่ตลอดมา ทั้งนี้ประเภทของนาฏศิลป์แต่ละประเภทมีลักษณะร่วมกันหรือแตกต่างกันออกไป ฉะนั้นจึงควรศึกษาถึงประเภทของนาฏศิลป์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหรือสอดคล้องกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ โดยประเภทของนาฏศิลป์ที่ปรากฏปัจจุบันมีดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 596-602) ได้ให้ความหมายไว้ว่า ลักษณะเด่นของนาฏศิลป์ เป็นการสังเกตลักษณะที่แปลกใหม่ในการแสดงนาฏศิลป์ต่าง ๆ ทั้งเก่าและใหม่ที่ปรากฏในปัจจุบันแล้วนำมาวิเคราะห์ลักษณะร่วมที่โดดเด่นของนาฏศิลป์ทั้งหลายเหล่านั้นลักษณะเด่นของนาฏศิลป์แบ่งออกเป็น 3 ประเภทดังนี้

1. นาฏศิลป์ดั้งเดิม มีวิวัฒนาการมายาวนานแต่อดีต ก็ยังมีการพัฒนาต่อมาจนถึงปัจจุบัน โขนมีลักษณะเด่น คือ การแสดงยังคงรักษาแบบแผนเดิมเอาไว้อย่างครบถ้วน แต่ปรับกระบวนการการแสดงให้กระชับ โดยลดกระบวนท่า แต่ยังคุณภาพ คุณลักษณะและความหมายเดิมเอาไว้ เนื้อหาเรื่องปรับให้มีความกระชับขึ้น เน้นบทบาทของตัวเอก และอารมณ์ของตัวละคร มากกว่าการพรรณนาฉาก ม้า รถ ลงสรง แต่งองค์ทรงเครื่อง แต่ยังคงใจความของเรื่องเอาไว้อย่างสมบูรณ์ ฉาก โขน และละครรำในปัจจุบันมีการจัดแจงประณีต สอดรับความต้องการของด้านการแสดง ที่สำคัญคือเป็นที่ดูสมจริงตาม การฟ้อนรำ มีการปรับลดองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงโขน ละครรำให้กะทัดรัด กลับมีการเพิ่มความตระการตาในการฟ้อนรำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเสริมระบำชุดต่าง ๆ ลงไปในการแสดงโขนละครรำ โดยจัดระบำเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง ต่อมาก็สามารถแยกระบำแต่ละชุด ออกมาเป็นเอกเทศได้ รูปแบบของการฟ้อนรำในระบำเหล่านี้ยังคงอยู่ในกรอบของแบบแผนดั้งเดิม การปรับลดสิ่งซ้ำซ้อนในกระบวนการแสดง การใช้ฉากทดแทน การพรรณนาและเป็นลักษณะวิจิตรศิลป์แบบไทยที่เข้ากันได้อย่างดีกับเครื่องแต่งกาย การฟ้อนรำของตัวเอกและระบำเสริมความวิจิตร ตระการตาเหล่านี้เกิดขึ้น

2. นาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นใหม่ ลักษณะเด่นที่นาฏศิลปินที่เกิดขึ้นใหม่ ในปัจจุบันมี 2 ประการคือ

2.1 การแสดงประเภทใหม่ๆ มีลักษณะที่โดดเด่น และมีอิทธิพลต่อการแสดงจนเกิดรูปแบบใหม่ คือ บัลเลต์ผสมคลาสสิคกับรำไทย เรียกว่า บัลเลต์ไทย มีการพัฒนาเพลงพื้นเมือง เป็นละครพื้นเมือง รวมทั้งละครร่วมสมัยที่นำวรรณคดีการละคร และรูปแบบการแสดงของเดิมมาปรับใหม่ให้เป็นปัจจุบัน เรื่องบัลเลต์มโนห์รา ทำให้เกิดเพลงพระราชนิพนธ์ กินรีสวีทและท่าเต้นบัลเลต์คลาสสิคผสมรำไทย เช่น การจีบ การตั้งวง และการกระดกเท้า จึงเกิดเป็นบัลเลต์ไทยขึ้น และมีบัลเลต์ไทยนี้ติดตามมาอีกหลายเรื่อง เช่น ศรีปราชญ์ สังข์ทอง กากี ปลาบู่ทอง และมัทนะพาธา หรือแม้แต่มโนห์รา อีกแนวหนึ่งด้วย นับว่าบัลเลต์ไทยซึ่งเริ่มจากการทดลอง

มาจนเป็นรูปแบบที่กลมกลืนเป็นแนวใหม่ของบัลเลต์โดยสมบูรณ์ สำหรับการพัฒนาเพลงพื้นเมืองมาเป็นละครพื้นเมืองนั้น ก็เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของนาฏศิลป์

2.2 รูปแบบของการฟ้อนรำ มีพัฒนาการฟ้อนรำในปัจจุบัน 2 แนวทางคือการผสมผสานการฟ้อนรำกับนาฏศิลป์ตะวันตก และการสร้างสรรค์จากของเดิม การผสมผสานไทยกับตะวันตก เป็นกระแสของโลกาภิวัตน์ ซึ่งดำเนินมาเป็นเวลานานเพราะประเพณีไทย เป็นเมืองเปิดมีเสรีภาพในการแสดงออกทางศิลปะนาฏศิลป์ที่มีลักษณะผสม เช่น รำไทยผสมกับบัลเลต์ รำไทยผสมกับโมเดิร์นดานซ์ รำไทยผสมกับคอมเทมปอรารี่ดานซ์ หรือรำพื้นเมืองภาคต่าง ๆ กับนาฏยศิลป์ตะวันตก ก็การปรับขยายทำพื้นเมือง ตัวอย่างความพยายามของนาฏศิลปินอีสานมีความพยายามทำการฟ้อนดั้งเดิมของผีฟ้า นางเทียม ในพิธีกรรมรักษาโรคภัยไข้เจ็บหรือพยากรณ์โชคชะตา ฯลฯ มาจัดระบบให้เป็นแม่ท่าอย่างรำไทยฉบับหลวง การจัดแม่ท่าบทอีสาน ซึ่งพัฒนามาแต่ครั้งอาจารย์พะนอ กำเนิดกาญจน์ นำการฟ้อนรำดั้งเดิมของอีสานมาประดิษฐ์เป็นเซิ้งกระติบข้าว ทูลเกล้าถวายสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จวบจนบัดนี้ก็มีการกำหนดท่าขึ้นอีกในอีสานหลายสำนักบางสำนักกำหนดไว้ 50 ท่าเศษ การกำหนดท่าแม่บทอีสานคงต้องใช้เวลาอีกสักพักหนึ่งจึงจะลงตัว แต่ก็อาจทำให้ท่าฟ้อนแปลกๆ อย่างไรก็ตาม การปรับปรุงท่าพื้นเมืองอีสานให้เป็นทำแม่บท ก็เป็นความพยายามในการพัฒนานาฏศิลป์อีสานให้เป็นไปในแนวคลาสสิค นับเป็นพัฒนาการอันโดดเด่นประการหนึ่งของนาฏศิลป์ในปัจจุบัน

3. นาฏศิลป์พื้นฟู การพื้นฟูนาฏศิลป์ดั้งเดิมที่แทบจะสูญไปแล้ว คือ การที่มีบุคคลของกลุ่มที่มีความสนใจในนาฏยศิลป์บางประเภท ซึ่งใกล้จะสูญหายไปจากวงการนาฏศิลป์ของไทยได้พยายามรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ แต่การรื้อฟื้นนั้นย่อมต้องการปรุงแต่งด้วยรสนิยมของบุคคลนั้นหรือคณะนั้น ๆ ลงไปให้งดงามตามแบบของตน ซึ่งแน่นอนก็ย่อมแตกต่างไปจากแบบดั้งเดิม ดังตัวอย่างการรื้อฟื้นนาฏศิลป์ 2 ประเภท คือ หุ่นกระบอกกับหนังใหญ่ หุ่นกระบอกซึ่งเสื่อมสลายเหลืออยู่ในประทศไทย ตั้งแต่มีพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม พ.ศ. 2485 ซึ่งดูรายละเอียดก็มีหุ่นกระบอกแสดงกันอยู่บ้าง ซึ่งมีคุณครูขึ้น สกุลแก้ว เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงและมีผู้เชิญไปสาธิตตามสถานที่ต่าง ๆ ตัวอย่างคณะที่ฟื้นฟูหุ่นกระบอกคือ คุณจักรพันธุ์ โปษยกฤต และคณะซึ่งสนใจและทำหุ่นเล่นมานานก็เริ่มทำการค้นคว้า ฝึกหัดเชิด และสร้างหุ่นขึ้นใหม่ เพื่อแสดงเรื่อง พระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อ พ.ศ. 2518 รามเกียรติ์ ตอนนางลอย พ.ศ. 2520 สามก๊ก ตอนโจโฉแตกทัพเรือ พ.ศ. 2532 และขณะนี้กำลังทำหุ่นขึ้นใหม่อีกเพื่อแสดงเรื่อง ลิลิตตะเลงพ่าย หุ่นกระบอกคณะจักรพันธุ์ มีความงดงามวิจิตรบรรจง เพราะคุณจักรพันธุ์เป็นวิจิตรศิลปินที่ประณีตมาก นอกจากนี้คณะของคุณจักรพันธุ์ ยังริเริ่มทำอุปกรณ์ประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น เรือสำเภา วอช่อฟ้า โคมแก้วนำทางเสด็จ อันเป็นเครื่องประกอบที่ทำให้หรูหราและสมจริง ตลอดจนขยายโรงหุ่นให้ใหญ่โตขึ้นกว่าเก่า กล่าวได้หุ่นกระบอกคณะจักรพันธุ์ โปษยกฤต วิจิตรงดงามกว่าหุ่นกระบอกเดิม

เป็นอันมาก และมีเครื่องประกอบฉาก และประกอบการแสดงที่ดิษฐ์ขึ้นใหม่มากมาย ทำให้ดูสมจริง และยังมีอีกคณะหนึ่งคือ คณะสี่สหาย ที่อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เป็นศิลปินอาวุโสละครชาตรี 4 คน ทำหุ่นกระบอกขึ้นโดยไปต่อวิชามาจากคุณครูอาวุโสของเมืองเพชร แล้วนำออกแสดงแก้เหงา รูปแบบการแสดงก็อาศัยละครชาตรีที่คนคุ้นเคย จึงควรเรียกหุ่นกระบอกคณะนี้ว่า หุ่นกระบอกชาตรี ด้วยไม่ได้ขับเสภาและร้องรับอย่างทางหุ่นกรุงเทพมหานคร หุ่นไม่ได้มีความวิจิตรมากมาย เพราะทำกันขึ้นเล่นด้วยฝีมือชาวบ้านที่ไม่ใช่ช่าง แต่รูปแบบการแสดงการเชิดของคณะนี้ทำให้หุ่นกระบอกชาตรีมีชีวิตขึ้น น่าประทับใจในความสามารถของการเชิดการร้อง การแสดงมุขต่าง ๆ

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2550 : 7-11) ได้อธิบายถึงประเภทของงานศิลปะ ไว้ว่า การจัดแบ่งศิลปะ ตามกลุ่มประเภทวิชาที่มีลักษณะธรรมชาติของวิชา คล้ายคลึงกันไปด้วยกัน โดยจัดแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้คือ

1. ทัศนศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย ผลงานสื่อผสม
2. ศิลปะการแสดง การแสดงทุกประเภท
3. วรรณศิลป์ ลักษณะวรรณกรรมร้อยแก้ว ร้อยกรอง

สรุปได้ว่า นาฏศิลป์ เป็นศิลปะวัฒนธรรมที่มีความสำคัญและกำลังจะสูญหายไป แต่มีการนำกลับมาฟื้นฟูใหม่ มีการปรับใช้ใหม่ และการอนุรักษ์ ทั้งนี้ด้วยสภาพความเปลี่ยนแปลงทางบริบทของสังคม ไม่ว่าจะเป็นการได้รับอิทธิพลจากภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศแล้วยังคงได้รับอิทธิพลจากต่างชาติ เกิดการรับเอาวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาประยุกต์ใช้มาในประเทศไทย คือ การแสดงบัลเลย์ การปรับนาฏศิลป์ให้ทันสมัยขึ้น เช่น ด้านเนื้อเรื่องที่มีความกระชับขึ้น มีการปรับขนาดของเวที ด้านการสร้างฉากละคร ด้านการแสดง รวมไปถึงด้านเครื่องแต่งกายที่มีความทันสมัย ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นการพัฒนาเพื่อให้การแสดงของตนยังคงอยู่ ด้วยเหตุนี้จึงสามารถบอกได้อย่างชัดเจนว่า นาฏศิลป์ในรัชกาลนี้มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาขึ้น

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย

การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย เพื่อนำมาประกอบการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ จำเป็นจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน และสามารถปฏิบัติงานได้อย่างเหมาะสม ผู้วิจัยได้แบ่งศึกษาตามหัวข้อข้างต้น เพื่อง่ายต่อความเข้าใจและลำดับความสำคัญของข้อมูลดังนี้

จุติกา โกศลเหมมณี (2556 : 151) ชี้ให้เห็นว่ารูปแบบการสร้างสรรค์ลีลาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี มีรูปแบบสำคัญคือ การสร้างสรรค์ลีลาใหม่จากนาฏยศิลป์ไทยเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบกับการนำเสนอลีลาใหม่โดยมีนาฏยศิลป์ไทยเป็นพื้นฐาน ซึ่งเป็นการเสริมคุณค่าให้กับนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม การสร้างรูปแบบใหม่ด้วยการผสมผสานลีลาจากหลากหลายวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นจากลีลานาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล การเต้นพื้นบ้านและการเต้นแนวโมเดิรันดานซ์ (Modem dance) นอกจากนั้นยังได้ให้ความสำคัญและตระหนักถึงคุณค่าของการรักษาเอกลักษณ์ของรูปแบบการแสดงเดิมไว้ ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของนักสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพประกอบกับการปรับเปลี่ยนลีลาการเคลื่อนไหวให้มีความกระชับฉับไว เพื่อให้ทันใจคนรุ่นใหม่ การใช้ลีลาท่าทางในการสื่อสารในชีวิตประจำวัน ประกอบกับการจัดองค์ประกอบของลีลาเดี่ยว ลีลากลุ่ม และผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงรูปแบบในการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงออกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ไว้ดังนี้ บทการแสดง ลีลาแสดง การแต่งกาย ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง พื้นที่การแสดง แสง ฉากและอุปกรณ์การแสดงและนักแสดง ส่วนแนวความคิดในการสร้างงาน คุณนราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ คำนึงถึงการนำเสนอประเด็นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงจากนาฏยศิลป์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงดั้งเดิมไว้ นอกจากนั้นยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ โดยมีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวมการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย คุณธรรมจริยธรรมและการให้ความสำคัญกับสตรี

ธนกร สรรย์วราภิภู (2558 : 6-27) ได้ชี้ให้เห็นถึงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ที่มีความอิสระมาก โดยมุ่งสู่การตอบคำถามบริบททางสังคมเป็นนาฏยศิลป์ที่ถูกพัฒนามาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ มีการนำการแสดงละครหรือเทคโนโลยีเข้ามา โดยไม่มีขั้นของนักเต้นและข้อแม้ทางด้านสถานที่ แต่ควรเกิดจากการทดลองเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่สร้างสรรค์ ทั้งในรูปแบบของการเคลื่อนไหว แนวความคิดหรือองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ให้มีอิสระในการตีความทั้งต่อตัวผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชม แต่ความอิสระเหล่านี้ควรตั้งอยู่บนลำดับขั้นตอนที่มีระบบระเบียบทั้งในเรื่องของการค้นหาวัตถุดิบการเคลื่อนไหว ทั้งจากประสบการณ์ ดนตรี รูปภาพ หนังสือหรือคำถาม ประกอบกับเครื่องมือที่เข้ามาส่งเสริมวัตถุดิบเหล่านั้น โดยมีกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในลักษณะเด่นเฉพาะในนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมักจะแสดงออกถึงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการทดลองโดยนำสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจผ่าน 3 สิ่งสำคัญ ได้แก่ วัตถุดิบ เครื่องมือ และ องค์ประกอบของกระบวนการสร้างสรรค์

1. วัตถุดิบวัตถุดิบในนาฏยศิลป์ คือ การเคลื่อนไหวทั้งหมด การสร้างการเคลื่อนไหวจำต้องอาศัยสิ่งกระตุ้นให้นักสร้างสรรค์การเต้นสามารถค้นหาวัตถุดิบการเคลื่อนไหว 5 ประการ ดังนี้ประสบการณ์ชีวิต ดนตรี คำถาม หนังสือและรูปภาพ

2. เครื่องมือได้แก่ พื้นที่ เวลา น้ำหนักและความลื่นไหลถือเป็นเครื่องมือสำคัญเบื้องต้นที่นักสร้างสรรค์การเต้นจำเป็นต้องรู้เพื่อนำวัตถุดิบมาพัฒนาต่อเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์การเต้นที่น่าสนใจ

3. องค์ประกอบของกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ (Butterworth & Wildschut. (2009 : 72-73) ชี้ให้เห็นถึงองค์ประกอบของกระบวนการสร้างสรรค์ร่วมสมัยในหนังสือ Contemporary Choreography A Critical Reader และได้เสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์การเต้นประกอบด้วยองค์ประกอบ 4 อย่างที่สามารถนำมาเป็นตัวช่วยสร้างสรรค์การเต้นหรือออกแบบการเต้น โดยองค์ประกอบทั้ง 4 มีดังนี้

1. การด้นสด หมายถึง วิธีการใด ๆ ก็ตามในการสร้างหรือทดสอบการเคลื่อนไหวเพื่อให้ได้คุณค่า

2. การพัฒนา โดยปกตินักออกแบบการเต้นมักจะมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดการแสดงหรือสร้างรูปร่างของการออกแบบอยู่เสมอ พัฒนาการเคลื่อนไหวและกรอบโครงสร้างสำหรับการเคลื่อนไหวผ่านหลักองค์ประกอบในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์

3. การประเมิน จำเป็นต้องประเมินผลงานของตนเองอย่างเสมอทั้งในกระบวนการสร้างสรรค์หรือผลกระทบของผลงานที่สร้างขึ้น โดยเฉพาะเมื่อผลงานเสร็จสมบูรณ์เพื่อหาตัวเลือกอื่น ๆ เข้ามาแก้ไขหรือหยุดปัญหาเหล่านั้น

4. ความคล้ายคลึง การนำสิ่งที่มีความคล้ายคลึงกันทั้งในรูปแบบของท่าทางการเคลื่อนไหว ความรู้สึกในการเคลื่อนไหว ความรู้สึกที่ได้รับจากการเคลื่อนไหวมารวมกันเป็นสิ่งที่เรียกว่า “การเต้น” ความคล้ายคลึงถือเป็นขั้นตอนสุดท้าย ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

พีรพงศ์ เสนไสยและคณะ (2558 : 25-26) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นการคิดให้เกิดเป็นนาฏยศิลป์แห่งปัจจุบันกาลอันมีเนื้อหาสาระ การตีความ คุณค่า การประเมินความหมายตามครรลองไทย นักออกแบบคนไทย ผู้สั่งสมประสบการณ์สุนทรีย์แบบไทย คุณวุฒิ วัยวุฒิอย่างไทย สู่กระบวนการออกแบบตามความถนัด ความพอใจของศิลปินที่ต้องการสื่อสารสารัตถะในมุมมองที่แตกต่างกัน ภายใต้กรอบความคิด แก่นเรื่องหลักร่วมกัน ซึ่งกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ร่วมสมัยของรูปแบบในปัจจุบันเป็นกลุ่มการสร้างสรรค์แบบใหม่ กล่าวคือ การคิด การตีความ การกำหนดรูปแบบการแสดงให้เป็นลักษณะของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มุ่งเน้นการเชื่อมโยงมิติระหว่างกาลเวลาและการผสมผสานศาสตร์ของนาฏกรรมมากกว่าหนึ่งศาสตร์เข้าด้วยกันให้เป็นเอกภาพ จึงหมายถึง

การที่นักนาฏยประดิษฐ์หลีกหนีกรอบจารีตเดิม ประสบการณ์เดิมที่ผู้สร้างสรรค์เคยสร้างสรรค์มาก่อน มีกระบวนทัศน์ที่ต้องการสื่อสารการแสดงในลักษณะของความสลับซับซ้อน ทั้งด้านความคิด การตีความเนื้อหาสาระ การจัดวางองค์ประกอบกลุ่มผู้แสดง กระบวนท่าเต้นร้า การสื่อสารการแสดงผ่านอารมณ์ การกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบศิลป์โดยเฉพาะ “กระบวนท่าเต้นรำนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” เป็นการคิดสร้างท่าเต้นร้าในลักษณะของความคิด ประสบการณ์ความรู้ความพอใจส่วนตัวของศิลปินในฐานะที่เป็นคนไทยในห้วงของกาลเวลาปัจจุบัน ช่วงวัยของนาฏยศิลปิน และประสบการณ์ชีวิตที่เสพย์บริบท วิถีทางสังคมแบบไทย ๆ ทักษะนาฏกรรมตามฐานานุรูป (คุณสมบัติของร่างกายแบบไทย) จัดวางสรีระร่างกาย การเชื่อมท่าทาง การเคลื่อนไหวให้เป็นไปตามแก่นสาระของ แก่นของความคิด กรอบแนวคิด วัตถุประสงค์ของการประดิษฐ์ ซึ่งอาจจะเป็นกระบวนท่าที่ไม่มีความหมายโดยตรง

พีระศิลป์ พูนเขตกิจ (2558 : 10-11) ได้ชี้ให้เห็นว่านาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นการแสดงออกทางภายนอกโดยสื่อถึงความหมายภายในมีลักษณะการเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบตายตัวนักเต้นหรือนักออกแบบท่าเต้นมีอิสระในการคิดสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกันรูปแบบเดิม

อนุชา ถือสมบัติ (2558 : 47-50) ได้ชี้ให้เห็นว่าการแสดงร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นการระบำ รำ ฟ้อนและรวมเต้นของคนสมัยปัจจุบันที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับ วันนี้ เวลานี้ พุทธศักราชนี้ สถานการณ์บริบทแวดล้อมแห่งปัจจุบัน และยังกล่าวถึงประวัติการแสดงร่วมสมัยในช่วงศตวรรษที่ 20 ได้เกิดรูปแบบการเต้นสมัยใหม่ขึ้นเรียกว่า “นาฏศิลป์ร่วมสมัย” (Contemporary Dance) ขึ้น เป็นการรวบรวมระบบและรูปแบบต่าง ๆ ของการเต้นที่พัฒนามาจากการเต้นแบบโมเดอร์นแดนซ์ (Modern Dance) และโพสโมเดอร์นแดนซ์ (Post Modern Dance) การเต้นแบบคอนเทมโพรารี่แดนซ์ ได้พัฒนาควบคู่ไปกับการเต้นแบบใหม่ (New Dance) ในประเทศอังกฤษ การเต้นแบบคอนเทมโพรารี่แดนซ์เป็นการพัฒนาความสามารถทั้งร่างกายและจิตใจของมนุษย์ เป็นการแสดงออกถึงความแข็งแกร่งของร่างกาย ความสามารถในการยืดหยุ่นหรือแสดงถึงความสามารถในการออกแบบท่าเต้น อาจมีการนำเทคนิคการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งเทคนิคที่ใช้ในการเต้นและการนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้ประกอบการแสดง เช่น การนำเทคนิค แสง สี เสียง เข้ามาช่วยสร้างอารมณ์และบรรยากาศ การใช้โปรเจคเตอร์เข้ามาฉายประกอบ หรือเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอนาฏกรรมร่วมสมัยหรือนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะการแสดงที่พบเห็นได้ทุกยุคทุกสมัย ซึ่งเกิดขึ้นจากนาฏยศิลปินที่มีความต้องถ่ายทอดวิธีการคิด การออกแบบสร้างสรรค์ นำเสนอรูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงในลักษณะใหม่ ถ้าได้รับความนิยมก็มีการถ่ายทอดและเผยแพร่ ซึ่งหมายถึงความสำเร็จของกระบวนการคิดการออกแบบและสร้างสรรค์ของศิลปิน อาจนำสู่นาฏกรรมอมตะในที่สุด (Classical Style)

ในขณะที่ผลงานของนาฏยศิลปินคนใดไม่มีการแสดงเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ผลงานดังกล่าวจะเลือนรางตามกาลเวลา ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นาฏกรรมร่วมสมัยดำรงอยู่ได้ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของผู้ชม

สุพรรณี บุญเพ็ง อ้างใน วราพร แก้วสาย (2559 : 2) นาฏกรรมไทยมีพัฒนาการมาตามยุคสมัย นับตั้งแต่ นาฏกรรมในราชสำนักออกมาสู่ประชาชน จากความเป็นจารีตแบบแผน มีการปรับปรุงตามความนิยมของผู้ชมจากละครรำ ละครร้อง ละครพูด สู่ระบำรำฟ้อน มีการสร้างสรรค์ให้เกิดระบำใหม่ๆ โดยการผสมผสานอัตลักษณ์ของชุมชนเชื้อชาติ หรือ ท้องถิ่น หรือแม้แต่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาต่างๆ ซึ่งการสรางสรรค์ผลงานด้านนาฏกรรม ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันมีความหลากหลายมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับ การเต้นแบบสากลเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืนและลงตัว รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมใหม่ ซึ่งมีคุณค่าทางด้านสังคมและความเป็นชาติไทยคือ การนำเอาเอกลักษณ์อัตลักษณ์ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีของชาติเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคหรือกลวิธีใดในการผสมผสานกันของศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง หรือเพียงส่วนใดส่วนหนึ่งเข้ากับงานของตนก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องอาศัยความสามารถเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติตน มักจะได้รับการยกย่องชมเชยและยอมรับจากผู้ชม นักวิจารณ์ศิลปะและสื่อต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศ มากกว่าที่จะเป็นการออกแบบสร้างผลงานที่เป็นการแสดงออกถึงศิลปะหรือวัฒนธรรมของชาติอื่นชาติ ใดเพียงอย่างเดียว

สิริธร ศรีชลาคม (2559 : 14-15) ได้แสดงทัศนะว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบวิธีการ ที่ไม่ใช่รูปแบบของนาฏยศิลป์คลาสสิก นำเสนอตามแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานในมุมมองของสถานการณ์ปัจจุบัน นาฏยศิลป์ร่วมสมัยไม่ใช่รูปแบบของเทคนิคการเต้น แต่พิจารณาที่ปรัชญาการใช้พลังงานตามธรรมชาติและการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีรูปแบบแตกต่างกัน ซึ่งความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยในเชิงของทฤษฎีนาฏยศิลป์ตะวันตก ในภาษาต่างประเทศมีการใช้คำจำกัดความที่กว้างและแตกต่างกันไปและตามยุคสมัยของเอกสาร โดยมีรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานมีองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ที่สรุปให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงและการออกแบบคุณสมบัติหรือลักษณะการแสดงมี 8 ข้อดังนี้

1.การออกแบบบทการแสดง
2.การคัดเลือกนักแสดง
3.การออกแบบลีลานาฏศิลป์
4.ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง
5.การออกแบบการใช้ภาพสำหรับการแสดง
6.การออกแบบสถานที่แสดง
7.การออกแบบแสง

8.การออกแบบเครื่องแต่งกาย

นิสากร แก้วสายทอง (2564 : 17-19) ได้กล่าวว่ากลุ่มของนักวิชาการนั้นมีมุมมองต่อนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 จนถึง พ.ศ. 2562 มีสิ่งที่เหมือนกัน คือ ปัจจัยเรื่องเงินที่ส่งผลต่อทั้งผู้สร้างงานและผู้เสพผลงานด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีแนวโน้มที่จะเท่าเดิมหรืออาจน้อยลงไปขึ้นอยู่กับจุดประสงค์หรือแรงจูงใจในการสร้างงานของศิลปิน รวมถึงแรงสนับสนุนในการสร้างผลงานจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้วยเช่นกัน กลุ่มผู้ชมหลักจะเป็นชนชั้นกลาง บุคลากรในสถานศึกษา นักศึกษา เป็นต้น ส่วนสิ่งที่ต่างกันกันคือประเด็นเรื่องการผันตัวไปเป็นนักวิชาการของศิลปินที่ศิลปินหลายท่านถึงแม้จะมีการทำข้อมูลเชิงวิชาการหรือเป็นอาจารย์ตามมหาวิทยาลัย แต่นั่นก็ไม่สามารถตัดสินได้ว่าการทำแบบนี้คือนักวิชาการหรือศิลปินและเรื่องความก้าวหน้าของศาสตร์ที่จะมีความพัฒนาจากเดิมหรืออาจอยู่ที่เดิมก็ได้จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่นำเสนอมุมมองต่องานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยทั้งหมด

สรุปได้ว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นการแสดงออกทางภายนอกโดยสื่อถึงความหมายภายในที่มีลักษณะการเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบที่ตายตัว นักเต้นหรือนักออกแบบท่าเต้นมีความอิสระในการคิดสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกันรูปแบบเดิม การแต่งกายเป็นแบบอิสระเช่นเดียวกันซึ่งจะไม่ยึดติดกับรูปแบบเดิม โดยการแสดงร่วมสมัยเป็นผลงานการแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ตะวันตกกับนาฏศิลป์ประจำชาติในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินในปัจจุบัน สร้างขึ้นเพื่อให้คนในปัจจุบันได้สัมผัสถึงลักษณะการแสดงแบบร่วมสมัย ซึ่งผู้วิจัยจะนำองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัยมาวิเคราะห์เรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ กรอบแนวคิด์ กระบวนการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงเพื่อให้มีความแปลกใหม่โดยให้สอดคล้องกับแนวคิดแบบร่วมสมัยที่กล่าวว่า “ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบที่ตายตัว มีความอิสระ” สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าจะมีประโยชน์ต่อนักสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย โดยสามารถนำข้อมูลเหล่านี้ไปฝึกฝนเพื่อก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ และยังสามารถแสดงถึงศักยภาพและเอกลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์ ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์จนเกิดผลงานที่สามารถสะท้อนประสบการณ์และความเชี่ยวชาญในรูป แบบของตนเองได้อย่างมีประสิทธิภาพและยังสะท้อนให้เห็นถึงผลงานการแสดงที่มีความเชื่อมโยงกับผู้คนหรือสังคมในช่วงเวลาปัจจุบัน

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม

การสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะการแสดงคือการสร้างสิ่งใหม่ๆ ที่มีคุณค่าโดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์หรือสังคมหรือขอบเขตภายใน ที่ได้สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมา การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา โดยอาศัยศิลปะของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ นำมาประยุกต์โดยการผสมผสาน ขั้นตอนในการดำเนินงานให้บรรลุเป้าหมาย ต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ซึ่งจะได้อธิบายดังนี้

3.1 นาฏยประดิษฐ์

สวภา เวชสุรักษ์ (2547 : 2) ได้กล่าวถึงงานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็มีแตกต่างจากงานอื่น ๆ คือ รูปแบบ กระบวนการคิด ผลงาน และพัฒนาตั้งแต่สมัยอดีต เพียงแค่ไม่ได้รวบรวมเป็นเอกสาร จากการศึกษาประวัติศาสตร์และทฤษฎีนาฏยศิลป์ ซึ่งพบว่างานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่งในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ มีบทบาทและหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวงและพิธีราษฎร์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225) ได้กล่าวคำว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดียว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกายและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดง ทำให้การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ซึ่งผู้ออกแบบ นาฏศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Choreographer ซึ่งนาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

1. การคิดให้มีนาฏศิลป์
2. การกำหนดความคิดหลัก
3. การประมวลข้อมูล
4. การกำหนดขอบเขต
5. การกำหนดรูปแบบ
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ
7. การออกแบบนาฏศิลป์

ปิยวดี มากพา (2551 : 214-215) ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณสมบัติของนักนาฏยประดิษฐ์ของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย คือ มีพรสวรรค์ มีความคิดสร้างสรรค์ อยู่ในบริบทที่เป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรม มีบุคลากรที่เป็นกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์ สั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์

มีวิธีการสร้างสรรค์ มาจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการใช้องค์ความรู้ดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ การบูรณาการข้ามศาสตร์ โดยการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย คือการนำนาฏศิลป์ไทยผสมกับนาฏศิลป์สกุลอื่นโดยเหตุผลในการสร้างสรรค์ นาฏศิลป์คือสร้างสรรค์ คือต้องการความแปลกใหม่เพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของศิลปินเพื่อให้ได้รับการยกย่องจากศิลปินอื่นและกลุ่มคนอื่น ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรมท้องถิ่น ระดับประเทศ ทำตามหลักสูตรการศึกษาต้องการที่จะอนุรักษ์สืบทอดแต่หลีกหนีความจำเจ เพื่อส่งเสริมธุรกิจโดยการสร้างความแปลกใหม่ไม่ซ้ำใคร โดยมีปัจจัยที่ส่งผลให้การแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ประสบความสำเร็จคือ มีบทประพันธ์ที่สละสลวย เหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์ โดยเสน่ห์ของเทคนิคการรำทำให้เกิดความน่าประทับใจในการแสดง เครื่องแต่งกายงดงาม มีความแปลกใหม่

ธรากร จันทนะสาโร (2555 : 153) ได้กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึงการคิดค้นการสร้างสรรค์การทดลองซ้ำแล้วซ้ำเล่า ในการประดิษฐ์ท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์และย่อมจำเป็นต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เพื่อเสริมให้นาฏยศิลป์นั้นมีความสมบูรณ์มากที่สุด เช่น เพลงดนตรี เครื่องแต่งกาย ฉากหรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น อีกทั้งนาฏยประดิษฐ์ที่ให้คุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ควรต้องมพัฒนาการจากสาระบางอย่างและควรต่อเนื่องจากประสบการณ์สอดแทรกแง่มุม สะท้อนสภาพสังคม วิถีชีวิตหรือความเป็นอยู่ของสิ่งหนึ่งสิ่งใด หรือนำเสนออารมณ์ความรู้สึก นึกคิดให้ผู้เสพงานนาฏยศิลป์ได้ตระหนักและนำไปไตร่ตรอง สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ นาฏยประดิษฐ์ที่ดีจะต้องไม่เกิดจากการลอกเลียนแบบงานของศิลปินท่านอื่น

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (2558 : 69-76) ได้กล่าวว่าการสร้างสรรค์งานนาฏยกรรมเป็นการบูรณาการศาสตร์และองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นการแสดงที่มีความงดงาม เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมบันเทิงอีกทางหนึ่ง ผลงานนาฏยกรรมไทยสร้างสรรค์ที่ผ่านมามีแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลายและยังไม่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นแสดงถึงความเป็นพื้นที่ชัดเจน วรรณกรรมพื้นถิ่นอีสานหลายเรื่องมีเหตุการณ์สำคัญ ตัวละคร ตลอดจนจินตนาการที่งดงาม สามารถนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานความเป็นพื้นถิ่นกับนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างลงตัว และทำให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยกรรมไทยมีรูปแบบแนวคิดที่เป็นระบบตลอดจนเป็นการพัฒนาศาสตร์และองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้าอีกทางหนึ่ง

สรุปได้ว่านาฏยประดิษฐ์เป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นทางการแสดง การฟ้อนรำ ซึ่งครอบคลุมเพื่อหาความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว ดนตรี การแต่งกาย การออกแบบการแสดง เพื่อที่จะสร้างสรรค์ความพึงพอใจความเพลิดเพลินอารมณ์ ทั้งนี้อาจเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นตามอย่างธรรมชาติที่มีอยู่ เช่น ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี หรือสิ่งรอบข้างอื่น ๆ โดยมาจาหลักฐานปฐมภูมิหรือทุติยภูมิและอาจเป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น

ให้อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติแต่ต้องไม่ขัดกับความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในโลกมนุษย์ โดยการแสดงนั้นอาจจะสะท้อนเห็นถึงวิถีชีวิต ปรัชญา ความเชื่อ หรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางสังคม

3.2 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์เมื่อกล่าวถึงแล้วมักเข้าใจและมุ่งเน้นไปที่ความคิดริเริ่ม ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว ความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วย ลักษณะความคิดอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ไม่ใช่เพียงแต่ความคิดริเริ่ม เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Gulford. 1967 : 145-151) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็น ความสามารถทางสมองที่ติดได้กว้างไกลหลายทิศทางซึ่งประกอบด้วย

3.2.1 ความคิดริเริ่ม (Originality)

3.2.2 ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency)

3.2.3 ความยืดหยุ่นในการคิด (Fleibility)

3.2.4 ความละเอียดลออ (Flaboration)

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์ (2537) ได้กล่าวว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อน ยากแก่การให้คำจำกัดความ เมื่อพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องมีความแปลกใหม่และมีคุณค่า ใช้ได้โดยมีคนยอมรับ เมื่อพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการ คือ การเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่แตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์เชิงเหตุบุคคล บุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความแปลก เป็นตัวของตัวเอง เป็นผู้ที่มีความคิดคล่อง มีความยืดหยุ่น และสามารถให้รายละเอียดในความคิดนั้น ๆ ได้

ชะลูด นิ่มเสมอ (2539) ได้ให้ความหมายว่า จินตนาการ คือ การกระทำหรือพลังอำนาจของจิตซึ่งสร้างรูปที่มิได้มีให้ปรากฏ มีคำเปรียบว่า จินตนาการเป็นตวงตาที่สามของศิลปินที่สามารถเห็นภาพที่คนทั่วไปมองไม่เห็นหรือไม่อาจคิดคำนึงไปถึงได้ ภาพที่สร้างจากขึ้นตนาการก็คือจินตภาพนั้นเอง

เกษร ธิตะจารี (2543 : 268) ได้กล่าวว่ามนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์และฉลาดเป็นเลิศในกระบวนสัตว์ทั้งหลาย คือรู้จักประดิษฐ์เครื่องมือ เครื่องใช้ในการประกอบสัมมาชีพ จะเห็นได้ว่ารูปทรงของสิ่งต่าง ๆ ที่สร้างและประดิษฐ์ขึ้นมาในอดีต ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปทั้งในด้านการออกแบบ ความคิด และวัสดุที่ใช้ให้เป็นไปตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะกับความจำเป็นที่ต้องการใช้สิ่งต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงจำต้องสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคม

สุดารัตน์ อาฒยะพันธุ์ (2562 : 59) ได้กล่าวว่าทักษะความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ผลงานที่ใช้ทักษะการคิดค้นใหม่ ๆ ที่ไม่ซ้ำแบบใคร โดยสร้างขึ้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางศิลปะและการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อย่างประณีต อ่อนช้อยจนเกิดความงดงามวิจิตรบรรจงซึ่งต้องสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์และเหมาะสมตามองค์ประกอบของนาฏศิลป์ เพื่อให้การแสดงนาฏศิลป์มีคุณค่าและสามารถสร้างความบันเทิง ความเพลิดเพลินใจให้กับผู้ชมได้

สรุปได้ว่าองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (Fleibility) ความละเอียดลออ (Flaboration) และเมื่อพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องมีความแปลกใหม่และมีคุณค่าโดยมีคนยอมรับทั้งในด้านการออกแบบ ความคิด และวัสดุที่ใช้ให้เป็นไปตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะกับความจำเป็นที่ต้องการใช้สิ่งต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงจำต้องสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมา เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคม

3.3 ขั้นตอนการทำงานสร้างสรรค์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225-256) นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

1. การคิดให้มีนาฏศิลป์
2. การกำหนดความคิดหลัก
3. การประมวลข้อมูล
4. การกำหนดขอบเขต
5. การกำหนดรูปแบบ
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ
7. การออกแบบนาฏศิลป์

นักนาฏศิลป์มีวิธีทำงานออกแบบนาฏศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งการออกแบบทางด้านนาฏศิลป์มีวิธีและขั้นตอนคล้ายคลึงกันกับศิลปะสาขาอื่น ๆ ดังนี้

1. กำหนดโครงร่างโดยรวม
2. การแบ่งช่วงอารมณ์
3. ท่าทางและทิศทาง
4. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏศิลป์ชุดนั้นคร่าว ๆ ภาคหลังเป็นการนำ

แบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกัน ในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา ทำนองเดียวกัน กับบทละครทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถสรุปความรู้ของการสร้างสรรค์ได้ดังนี้ การสร้างสรรค์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียว หรือหลายคน ในการสร้างสรรค์งาน ผู้สร้างสรรค์จะต้องมีจินตนาการและจินตภาพ เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การออกแบบ ตามลำดับขั้นตอนในการสร้างสรรค์งาน 4 ขั้นตอนที่ได้กล่าวไปข้างต้นที่เป็นขั้นแรกในการออกแบบและวางแผนงานเพื่อเข้าสู่กระบวนการ

สรุปได้ว่าขั้นตอนการทำงานสร้างสรรค์ประกอบไปด้วย การคิดให้มีนาฏศิลป์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ การออกแบบนาฏศิลป์ โดยการทำงานสร้างสรรค์นี้มาจากแนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ ในการสร้างสรรค์งานผู้สร้างสรรค์จะต้องมีจินตนาการ เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การออกแบบโดยมีรูปแบบกระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

3.4 องค์ประกอบของการแสดง

3.4.1 ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ ท่ารำ ท่าละคร และท่าเต้น

1) ท่าระบำ เป็นการทำท่างาม ๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้อง ตัวอย่าง นาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ในละครดำดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยา เทเวศรีวงศ์วิวัฒน์

2) ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็น 3 ประเภทคือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น ท่ารัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ทำละครหรือท่าตีบทนี้ มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบตามธรรมชาติ คือทำท่าปกติของมนุษย์ให้ทำท่ามากขึ้น เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนบอก แต่กรายมือให้เป็นท่าฟ้อนรำ เป็นต้น

3) ท่าเต้นนาฏศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือทำท่าต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริง นาฏศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของ ขา และเท้าทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไป หรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง เต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

3.4.2 การแปรแถว

การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เป็นการประดิษฐ์ท่ารำมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้า กระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ่อน สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3.4.3 การตั้งซุ้ม

การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทยนิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่ม เป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากัน และทำท่าเหมือนกัน อย่างไรก็ดี การตั้งซุ้มของโขน ที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกัน แต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงาม และมีเอกลักษณ์โดดเด่น และเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์ใหม่ได้นำความคิด ไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่าท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่าง ๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัว ทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์ ให้คิดออกแบบได้อย่างหลากหลายอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว และการตั้งซุ้ม การขึ้นลอยในโขน ก็เป็นการออกแบบตั้งขึ้นให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม

สรุปได้ว่าองค์ประกอบของการแสดงประกอบด้วยท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม โดยการสร้างสรรค์ ซึ่งนำองค์ประกอบทั้ง 3 อย่างมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงที่มีการร่ายรำลีลาสวยงาม โดยการประดิษฐ์คิดค้นท่ารำต่าง ๆ ให้เป็นระเบียบแบบแผน ให้เหมาะสมกับการแสดงเพื่อถ่ายทอดเรื่องราว และสื่อความหมายในการแสดงในทางนาฏศิลป์

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับใบเสมา

ศิลปกรรมอันแสดงถึงวัฒนธรรมที่โดดเด่นของศิลปะทวารวดีที่มีเป็นรูปธรรมนั่นคือ ใบเสมา มีการสะท้อนถึงความศรัทธา ความเชื่อ วิถีชีวิต ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ สลักลวดลายที่มีความหลากหลายอันเกิดจากสกุลช่างท้องถิ่น โดยใบเสมานั้นล้วนมีหน้าที่และบทบาทตามบริบทของพื้นที่ที่แตกต่างกันออกไป

4.1 ความเป็นมาของใบเสมาในอีสาน

4.1.1 ความเป็นมาของใบเสมาหรือหินตั้ง

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2547 : 121-125) ได้กล่าวว่าลักษณะของหินตั้ง นอกจากการใช้หินในการตั้งเป็นขอบเขตของพื้นที่แห่งความศักดิ์สิทธิ์แล้ว ยังพบว่ามีการใช้เสาไม้เป็นหลักเขตพิธีกรรมแทนการใช้หินด้วย ซึ่งวัฒนธรรมหินตั้งของประเทศไทยในยุคก่อนประวัติศาสตร์ของภาคอีสานถูกทำลายไปมาก เนื่องจากมีการปรับเปลี่ยนภูมิประเทศ มีการโยกย้ายกองหินที่เป็นรูปวงกลมออกไป มีการสร้างวัดค่อมทับและรื้อหินไปเก็บที่วัดหรือทิ้งไป ทำให้หินตั้งที่เคยใช้ในการบูชาหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ ถูกแปลงให้เป็นหินตั้งแบบใบเสมาทางพุทธศาสนา ในช่วงหลังผู้คนในวัฒนธรรมหินตั้งได้รับเอาคติความเชื่อทางพุทธศาสนาเข้ามาสู่ชุมชน วัฒนธรรมหินตั้งจึงเป็นเสมือนจุดกำเนิดของเสมาหินในพระพุทธศาสนา ซึ่งมีประวัติและความเป็นมาที่ยาวนาน สามารถสืบย้อนไปไกลถึงยุคสมัยเริ่มแรกของประวัติศาสตร์ นั่นก็คืออารยธรรมทวารวดี ซึ่งใบเสมาที่บริเวณภาคอีสานนี้พบว่ามีร่องรอยของอารยธรรมทวารวดีที่เผยแพร่มาจากภาคกลางและมีความโดดเด่นกว่าใบเสมาในภาคอื่น ๆ

ประภัสร์ ชูวิเชียร (2555 : 1-2) ได้กล่าวว่าหินตั้ง (Standing stone) คือ เขตแดนหรือการสร้างปริมณฑล (Boundary) เพื่อทำพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อของแต่ละท้องที่ ซึ่งชุมชนบรรพกาลทั่วโลกล้วนมีร่องรอยพิธีกรรมความเชื่อในลัทธิบูชาอำนาจเหนือธรรมชาติหรือผี (Animism) จึงมักมีการสถานที่ติดต่อกับอำนาจเหนือธรรมชาติในรูปแบบของอาณาเขตศักดิ์สิทธิ์หรือเขตหวงห้ามไม่ให้คนทั่วไปมารบกวนกระบวนการเช่นสรวง บูชา และลุกล้ำสิ่งอื่น ๆ ที่เป็นสิ่งสำคัญสำหรับสถานที่นั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ มนุษย์จึงมีความรู้สึกว่าหิน มีทั้งความสำคัญและยังมีความหมายในการดำรงชีวิต อีกทั้งยังมีความนับถือว่าหินเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยออกมาในรูปแบบต่างกัน เช่น การใช้ก้อนหินที่ได้จากธรรมชาติมาวางทับซ้อนกันเป็นกลุ่ม เป็นระเบียบเรียกว่า ก้อนเสา ทำขึ้นเพื่อใช้เป็นจุดหมายตามีให้คนเห็น เช่น ที่ด่านเจดีย์สามองค์ ซึ่งเป็นช่องทางเดินสมัยโบราณ ต่อมามีการใช้เครื่องมือโลหะในการตัดแต่งหิน จนมีรูปร่างลักษณะที่แตกต่างกัน แล้วนำมาปักหรือวางล้อมรอบเขตศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมักจะเป็นสุสานที่ฝังศพ เช่น สวนหินโต๊ะ-หินตั้ง ในตอนเหนือของประเทศลาว

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2558 : เว็บไซต์) ได้กล่าวว่าในบางพื้นที่มีสภาพภูมิประเทศที่เกิดจากการกระทำทางธรณีวิทยา ซึ่งก่อให้เกิดเพิงหินที่มีลักษณะแปลกตาสำหรับใช้เป็นที่อยู่อาศัยและการประกอบพิธีกรรมของมนุษย์ นอกจากนี้ยังมีการตัดหินมาทำเป็นแท่ง เพื่อปักล้อมรอบเพิงหินธรรมชาติ เป็นการแบ่งเขตศักดิ์สิทธิ์ เช่น ภูพระบาท จังหวัดอุดรธานี ซึ่งมีผู้คนเข้ามาทำพิธีอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จนถึงสมัยทวารวดี ซึ่งรับเอาพุทธศาสนา และศาสนาพราหมณ์ จากอินเดียเข้ามา จนกลายเป็นใบสมาในเวลาต่อมา ดังนั้น ชุมชนโบราณทั่วโลกต่างก็ล้วนมีร่องรอยของ วัฒนธรรมหินตั้งกันแทบทั้งสิ้น เช่น ในประเทศลาว “ทุ่งไหหิน” เมืองโพนสะหวันก็จัดเป็นวัฒนธรรมหินตั้งอีกแห่งหนึ่ง ที่มีชื่อเสียงของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

กล้า ศรีเพชร (2559 : 47) ได้กล่าวว่าได้มีการลงความเห็นจากนักมานุษยวิทยาว่า บริเวณที่มี “หินตั้ง” น่าจะเป็นที่ฝังกระดูกของบรรพบุรุษหรือเป็นสถานที่เพื่อทำพิธีฝังศพครั้งที่สอง หลังจากมีการนำซากศพจากแร้งกินหรือจากการเผามาแล้วในครั้งแรก พิธีฝังศพครั้งที่สอง น่าจะมีการฆ่าสัตว์ เช่น วัว ควาย เพื่อการเซ่นไหว้บูชาอำนาจเหนือธรรมชาติและผีบรรพบุรุษ “หินตั้ง” จึงถูกใช้เพื่อการล่ามสัตว์ที่นำมาฆ่าสัตว์บูชายัญ ดังนั้นจึงถือว่าหินตั้งเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่วิญญาณบรรพบุรุษกับวิญญาณสัตว์ที่ถูกฆ่าจะมาสิงสถิต เพื่อคอยดูแลปกป้องคุ้มครองเผ่าพันธุ์ลูกหลาน

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2561 : 26) ได้กล่าวว่าการกล่าวถึงหลักหินในภาคตะวันออกเฉียงเหนือครั้งแรก ๆ เกิดขึ้นจากการสำรวจของศาสตราจารย์ชิน อยู่ตี โดยการสำรวจแหล่งใบเสมาที่บ้านหินตั้ง อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา เมื่อ พ.ศ. 2502 จากการสำรวจในครั้งนั้นได้เรียกหลักหินว่า “หินตั้ง” ซึ่งท่านสันนิษฐานว่าหินเหล่านี้ทำขึ้นโดยคนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ยุคสำริด แต่ต่อมาหินบางแผ่นได้รับการเปลี่ยนแปลงให้มีรูปทรงคล้ายใบเสมา โดยกลุ่มคนที่นับถือพุทธศาสนา

ดารณี จันทมิไชย (2562 : 24) ได้กล่าวว่าวัฒนธรรมหินตั้งนั้น มีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยมีพิธีกรรม และความเชื่อเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องทำให้พื้นที่นั้นเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เรื่อยมาจนถึงสมัยทวารวดี ซึ่งได้รับเอาศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์เข้ามาจากอินเดีย จนทำให้หินตั้งกลายเป็นใบเสมาในเวลาต่อมา

สรุปได้ว่า วัฒนธรรมการสร้างหินตั้งนั้นมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยใช้ประกอบมีพิธีกรรม ความเชื่อ ความศรัทธา บูชาอำนาจเหนือธรรมชาติหรือผีหรืออาจเป็นที่ฝังศพ เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง โดยหินตั้งนี้ยังมีเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา จึงทำให้พื้นที่นั้นเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ในสมัยทวารวดีได้รับเอาศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์เข้ามา จึงมีพัฒนาการการสร้างหินตั้งผสมผสานศิลปกรรมการขัดเกลา ตกแต่งหินตั้ง และการแกะสลักลวดลายลงบนหินตั้ง แต่ก่อนจะเรียกว่า สิมา แล้วเพี้ยนมาเป็นเสมาในเวลาต่อมา ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดินแดนภาคอีสานของไทยนั้นเคยมีวัฒนธรรมเก่าแก่มาก่อน

4.1.2 ความหมายและรูปแบบของใบเสมาในภาคอีสาน

ศรีศักร วัลลิโภคม (2518 : 90) ได้กล่าวว่าภาคตะวันออกฉียงเหนือของประเทศไทยหรือเรียกว่า “ภาคอีสาน” เป็นดินแดนเก่าแก่ที่มีความเจริญรุ่งเรืองของสังคมที่มีมานานแล้ว มักจะเกิดขึ้นในที่ราบลุ่มบริเวณแม่น้ำต่าง ๆ โดยเฉพาะแม่น้ำหลักสำคัญ 3 สาย คือ แม่น้ำโขง แม่น้ำมูลและแม่น้ำชี เมืองใหญ่ ๆ ในระยะแรกนั้นมักเกิดขึ้นใกล้ ๆ กับหนองน้ำธรรมชาติเสมอ มีการเพาะปลูกข้าว ต่อมาในสมัยหลังบ้านเมืองมีการเปลี่ยนแปลอันเนื่องมาจากการได้รับความรู้ทาง

เทคนิควิทยาใหม่ ๆ ซึ่งแพร่หลายมาจากอาณาจักรกัมพูชา แผนผังบ้านเมืองมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้า บ้านเมืองที่เกิดขึ้นในบริเวณที่ไม่จำเป็นต้องมีหนองน้ำเหมือนสมัยแรก แต่เป็นบริเวณที่อาจจะควบคุมทางเดินของสายน้ำได้ โดยการสร้างอ่างเก็บน้ำขึ้นแทนเรียกว่า บาราย ในระยะนี้จะมีการกระจายชุมชนไปยังที่ราบลุ่มต่าง ๆ อย่างหนาแน่น ลักษณะความสำคัญของความเจริญในสมัยนี้มีอีกอย่างหนึ่งซึ่งขาดไม่ได้ นั่นก็คือ การสร้างปราสาทหินขึ้นเป็นศาสนสถาน มีทั้งที่เป็นเทวสถานในศาสนาฮินดูและพุทธ สถานในคติมหายาน ถึงแม้ว่าภาคอีสานจะได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากพวกขอมอย่างมากก็ตาม แต่ก็ยังหลงเหลือวัฒนธรรมของตนอยู่ ถึงแม้จุดเด่นในทางศิลปกรรมและวัฒนธรรมของอีสานจะอยู่ที่ปราสาทหินแบบขอมเพราะเป็นสิ่งก่อสร้างที่มีขนาดใหญ่ มีแบบแผนและลวดลายสวยงาม เช่น ปราสาทหินพิมาย ปราสาทเขาพนมรุ้ง เป็นต้น แต่ภาคอีสานยังมีสิ่งหนึ่งที่เป็นศิลปวัตถุที่มีความเก่าแก่กว่าปราสาทขอมเหล่านั้น นั่นก็คือ เสมาหิน ซึ่งเป็นของที่มีมาตั้งแต่ก่อนสมัยลพบุรี จนมาถึงสมัยอยุธยาและปัจจุบัน

ศรีศักร วัลลิโภดม (2518 : 92-93) ได้กล่าวว่าใบเสมาที่พบในภาคอีสานมีลักษณะและรูปร่างที่แตกต่างกัน นักวิชาการที่ศึกษาในเรื่องนี้พยายามที่จะจัดแบ่งรูปแบบของใบเสมาออกเป็นกลุ่ม ๆ เพื่อสะดวกต่อการศึกษา โดยในระยะแรกคุณพิริยะ ไกรฤกษ์ได้แบ่งรูปแบบของใบเสมาออกเป็น 2 แบบ คือ แบบแท่งหิน (Pillar Type) และแบบแผ่นหิน (Rectangular Type) ต่อมาได้เสนอเพิ่มขึ้นอีก 1 แบบ คือ แบบแท่งหินหรือแบบแผ่นหินธรรมชาติ ที่ไม่มีการถากให้เป็นรูปร่างชัดเจน (Unfashioned Stone – Pillars or Slabs) รวมทั้งสิ้นเป็น 3 แบบ ดังนี้

1) แบบแท่งหินธรรมชาติที่ไม่มีการถากถางหรือตกแต่งให้เป็นรูปทรงที่แน่นอน

2) แบบแผ่นหินแบน ๆ รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เกิดจากการถากและตกแต่งหินให้เป็นรูปทรงที่แน่นอน

3) แบบแท่งหินที่มีลักษณะคล้ายเสาหิน มีรูปร่างไม่แน่นอน โดยเกิดจากการถากและตกแต่งหินให้เป็นแท่งหรือเหลี่ยม เช่น สี่เหลี่ยม หกเหลี่ยม โดยส่วนปลายจะ มีลักษณะสอบเข้าหากัน ซึ่งมักจะสลักเป็นรูปบุคคล เรื่องราวในพุทธประวัติ เรื่องราวของชาดก รูปสถูปเจดีย์ตรงกลาง รูปหม้อน้ำมงคล รูปธรรมจักร พระพุทธรูป

ศรีศักร วัลลิโภดม (2518 : 92-93) ได้กล่าวว่าใบเสมาทั้ง 3 แบบ คือ 1. แบบแท่งหินธรรมชาติที่ไม่มีการถากถางหรือตกแต่งให้เป็นรูปทรงที่แน่นอน 2. แบบแผ่นหินแบน ๆ รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เกิดจากการถากและตกแต่งหินให้เป็นรูปทรงที่แน่นอน 3. แบบแท่งหินที่มีลักษณะคล้ายเสาหิน มีรูปร่างไม่แน่นอน มีขนาดกว้าง หนาและสูงไม่เท่ากัน แล้วแต่ความชอบของผู้สร้างในแต่ละท้องถิ่น บางหลักสูงเหนือบั้นเอวขึ้นมาเล็กน้อย แต่บางหลักก็มีลักษณะสูงใหญ่เลยศีรษะขึ้นไป ส่วนลักษณะของใบเสมาที่ฝังอยู่ในดิน ก็จะเป็น 1/3 หรือ ¼ ของส่วนสูงทั้งหมด นอกจากนั้นเสมา

เหล่านี้ยังมีแบบอย่างลวดลายที่สลักไม่เหมือนกัน โดยประเภทใบเสมาที่มีลวดลายสลักอาจแบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทที่มีทั้งลวดลายกนกและลายก้านขดสลักอยู่บนฐาน ขุดค้นพบได้ทั้งแบบแท่งหินและแผ่นหิน แต่ลักษณะแบบนี้พบว่า มีน้อยกว่าประเภทที่สอง

2. ประเภทที่มีเฉพาะลวดลายสลักเป็นรูปบัวอยู่บนฐาน ขุดค้นพบได้ทั้งแบบที่เป็นแท่งและแผ่นหิน ซึ่งพบโดยทั่วไปและอาจแบ่งย่อยได้แบบกว้าง ๆ ออกเป็น 2 แบบ คือ แบบที่มีรูปพระสถูปเจดีย์ประดับอยู่บริเวณตรงกลางแผ่นเสมา รูปสลักดังกล่าวนี้ มีลักษณะแตกต่างกันออกไป และแบ่งย่อยแบบกว้าง ๆ ออกเป็น 2 แบบคือ

1) แบบที่มีสถูปเจดีย์ประดับอยู่กลางใบแผ่นเสมา รูปสลักดังกล่าวนี้มีลักษณะแตกกันออกไป บางอย่างไม่มีลวดลาย เป็นแต่เพียงสันนูนที่มีลักษณะยื่นขึ้นไปจรดกับยอดเสมาให้เป็นคล้ายกับสถูปเท่านั้น ส่วนที่สลักเป็นรูปพระสถูปนั้น อาจวิเคราะห์ส่วนสำคัญออกได้เป็น 2 ส่วน

ส่วนแรก คือ ส่วนล่างมักจะสลักเป็นรูปหม้อน้ำที่มีเค้ามาจากคติปูรณฆะฏะอันเป็นมงคล ส่วนบนทรงกรวย สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากกรอบของดอกไม้ที่ปักอยู่บนปูรณฆะฏะ อันเป็นลักษณะของสถูปแบบสมัยทวารวดีในภาคกลาง

ส่วนที่สอง คือ ส่วนบนมีลักษณะเหมือนรูปกรวยคล้ายกับยอดของเจดีย์ที่พบในดินแดนอีสานโดยทั่วไป เช่น ส่วนยอดพระสถูปพระบรมธาตุพนม พระธาตุก่องข้าวน้อยและพระธาตุเชิงชุม ล้วนแต่เป็นแบบอย่างที่มีพบเห็นอยู่ในใบเสมาแล้วทั้งสิ้น แต่ในใบเสมาบางแผ่น รูปสลักส่วนยอดนี้บางทีก็ทำเป็นลวดลายคล้ายกระทงบายศรี มีช่อไม้ประดับหรือไม่ก็รูปเสมาธรรมจักร

2) แบบที่มีรูปภาพบุคคลสลักบนใสมาที่อยู่เหนือลวดลายบัวบนฐาน ภาพสลักนี้บางที่ก็สลักเป็นภาพพระโพธิสัตว์หรือเทพเจ้าซึ่งอยู่ในศาสนาฮินดู เสมาจำนวนมากนี้พบอยู่ในเขตเมืองฟ้าแดดสูงยาง อำเภอกมลาสัย จังหวัดกาฬสินธุ์ สลักเป็นภาพพุทธประวัติและภาพชาดก จัดเป็นศิลปกรรมที่สวยงามมากอย่างหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

สุรัสวดี อิฐรัตน์ (2521 : 1-3) ได้ให้ความหมายของคำว่า สีมาหรือเสมา เป็นรูปเครื่องหมายปักเขตโบสถ์สำหรับทำสังฆกรรมหรือที่เรียงกันอยู่บนกำแพง เช่น กำแพงเมือง ทำเป็นคล้ายเจว็ดพระภูมิหรือเรียกว่าใบเสมาก็ได้ โดยใช้เสมาเป็นหลักสำคัญทั้งนี้เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียงและเป็นการรักษาความสามัคคีในหมู่สงฆ์กำหนดเขตแดนนี้เรียกว่า “การกำหนดเสมา” จึงหมายถึงหลักเขตของสังฆกรรมที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ การกำหนดเขตสีมาโดยใช้วัตถุเป็นสิ่งกำหนดเขตนั้น พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติไว้ในพระวินัย โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่

1. พัทธสีมา คือ เขตแดนที่ทรงอนุญาตให้พระภิกษุสงฆ์กำหนดเอาเองตามความพอใจ โดยกำหนดนิมิตไว้ 8 ชนิด คือ ภูเขา ป่าไม้ ต้นไม้ ศิลา จอมปลวก หนทาง น้ำ และแม่น้ำ การที่ต้องใช้นิมิตทั้ง 8 ชนิดนี้ อาจเป็นเพราะว่าในสมัยโบราณนั้นพระภิกษุสงฆ์ส่วนใหญ่มิได้อยู่ที่ใดที่หนึ่งโดยเฉพาะ มักจะออกธุดงค์ไปในป่าเขาแสวงหาความสงบเพื่อบำเพ็ญเพียรหรือเพื่อพิจารณาธรรมต่าง ๆ

2. อพัทธสีมา หมายถึง เขตแดนที่บ้านเมืองกำหนดไว้หรือมีผู้กำหนด แต่มิใช่พระสงฆ์เป็นผู้กำหนด อพัทธสีมาแบ่งออกเป็น ดังนี้

1) คามสีมา คือ การกำหนดเขตโดยใช้บ้านหรือที่อยู่อาศัยรวมกันเป็นหมู่บ้านหรือตำบล ซึ่งเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “นิคมสีมา”

2) สัตตัพภันตรสีมา คือ การกำหนดเขตโดยนับจากสุดแนวเขตของสงฆ์ออกไปข้างละ 14 อัพภันดร ตามแนวทแยง (1 อัพภันดรเท่ากับ 7 วา หรือ 28 ศอก)

3) อุทกุกเขป คือ การกำหนดเขตโดยใช้แม่น้ำ มหาสมุทรหรือชาตสระ ซึ่งหมายถึง สระน้ำที่มีน้ำขังอยู่โดยธรรมชาติ

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2558 : 191-211) ได้กล่าวว่าใบเสมาหมายถึงแผ่นหินหรือแท่งหินซึ่งนิยมเรียกกันว่าใบเสมาหรือบางท่านเรียกว่าหินตั้ง เป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบเป็นจำนวนมากและปรากฏกระจายตัวไปทั่วทุกลุ่มน้ำ ใบเสมาดังกล่าวนี้ไม่เป็นที่นิยมในวัฒนธรรมทวารวดีภาคกลางหรือแม้แต่วัฒนธรรมเขมรที่มีอายุในสมัยเดียวกัน มูลเหตุสำคัญที่ทำให้เรียกแผ่นหินหรือแท่งหินเหล่านี้ว่า “ใบเสมา” เป็นเพราะส่วนใหญ่มีรูปทรงคล้ายใบเสมาที่ปักล้อมรอบอุโบสถสมัยสุโขทัยและอยุธยา กล่าวคือเป็นแผ่นแบนที่มียอดแหลมทำให้ดูคล้ายกรีบบัว มีเส้นนูนสลักอยู่ครึ่งกลางและในหลายหลายแห่งยังพบว่ามีการปักล้อมรอบอาคารในตำแหน่งทิศทั้ง 8

วัตถุประสงค์ของการสร้างใบเสมาทวารวดีภาคอีสาน

อาจารย์ศรีศักร วัลลิโภดมซึ่งเป็นนักวิชาการสำคัญคนหนึ่งที่ศึกษาเรื่องราวต่าง ๆ ของใบเสมาทวารวดีไว้มากได้เสนอวัตถุประสงค์ของการสร้างใบเสมาเหล่านี้ไว้หลายประการดังนี้

1. สำหรับแสดงเขตสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาสถานหรือเครื่องหมายของสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเขตศักดิ์สิทธิ์ที่พบเห็นได้ตามเมืองทวารวดีภาคอีสานอาจแบ่งได้ 2 ประเภทหลัก คือ เขตศักดิ์สิทธิ์อันเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตรง โดยทั่วไปได้แก่ บริเวณพระสถูปเจดีย์ อาคารประดิษฐ์สถาน พระพุทธรูป อุโบสถ เป็นต้น และเขตศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นพื้นที่เกี่ยวกับประเพณีปลงศพ

2. สำหรับเป็นบุญกุศลของผู้สร้างและผู้วายชนม์ จากหลักฐานต่าง ๆ ซึ่งทำให้ทราบได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสมบุญกุศลของตนเองหรืออุทิศส่วนกุศลและบวงสรวงผู้

ล่วงลับ ใบเสมาจึงมีมิติที่ทับซ้อนกันระหว่างประเพณีพุทธศาสนากับประเพณีที่มีความเชื่อเรื่องชีวิตหลังความตายหรือการเซ่นสรวงบูชาวิญญาณบรรพบุรุษ

3. สำหรับเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สมบูรณ์ในตัว ทำหน้าที่เช่นเดียวกับปูชนียวัตถุสถานอื่น ๆ ในพุทธศาสนา เช่น พระพุทธรูป สถูป เจดีย์ เป็นต้น นอกจากนี้การสลักพระพุทธรูปแล้ว การสลักธรรมจักรบนใบเสมาก็คงส่งผลให้ใบเสมานั้น ๆ กลายเป็นปูชนียวัตถุ การสักการะบูชาใบเสมากลุ่มนี้แท้ที่จริงแล้วก็คือการสักการะบูชาธรรมจักรอันเป็นสัญลักษณ์ของพระธรรมคำสอนแห่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า

รูปแบบของใบเสมาทวารวดีภาคอีสาน

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2558 : 211) ได้กล่าวว่าวัสดุทำใบเสมา ส่วนใหญ่เป็นหินทราย ศิลาแลง ใบเสมาแยกย่อยได้หลากหลายรูปแบบแต่หากพิจารณาในภาพรวมแล้วสามารถแบ่งรูปทรงใบเสมาออกเป็น 3 แบบ ได้แก่

1. แบบหินธรรมชาติ ซึ่งมิได้ขัดแต่งให้เป็นระเบียบแบบแผน
2. แบบแผ่นแบน ซึ่งพบได้แพร่หลายที่สุด
3. แบบแท่ง ซึ่งมีตั้งแต่แท่งสี่เหลี่ยมจนถึงหลายเหลี่ยม

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2558 : 217-251) ใบเสมาส่วนใหญ่ไม่นิยมประดับลวดลายหรือภาพใด ๆ แต่หลายใบก็มีภาพหรือลวดลายที่สวยงามประดับอยู่โดยใบเสมาแต่ละกลุ่มใบเสมาแต่ละใบมีภาพหรือลวดลายแตกต่างกันออกไปบางแบบพบได้แพร่หลายไปทั่วภาคตะวันออกเฉียงเหนือแต่บางแบบจำกัดเฉพาะในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งเท่านั้นรายละเอียดดังนี้

1.การประดับตกแต่งที่พบได้ทั่วไป

1.1 ภาพหม้อต่อด้วยกรวยหรือภาพเครื่องบวงสรวง

ภาพสลักรูปหม้อต่อด้วยกรวยมักได้รับคำอธิบายว่าเป็นสถูปที่แบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนล่างเป็นหม้อ ส่วนบนเป็นกรวยคล้ายยอดพระเจดีย์ (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2518 : 90) นอกจากนี้ยังมีบางท่านตั้งข้อสังเกตว่าอาจจะหมายถึงหม้อปูรณฆฏะ หรือหม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์อีกด้วย (ศักดิ์ชัย สายสิงห์. 2547 : 236) ซึ่งคำอธิบายทั้งสองเป็นที่แพร่หลายและได้รับการยอมรับกันโดยทั่วไป องค์ประกอบโดยละเอียดของภาพสลักกลุ่มนี้แตกต่างกันออกไปในใบเสมาแต่ละใบ โดยแยกเป็นกลุ่มสำคัญได้ดังนี้

1.1.1 หม้อใบเดียวต่อด้วยกรวย โดยส่วนใหญ่ไม่มีการประดับตกแต่งใด ๆ บางใบมีการตกแต่งปากกรวยด้วยลวดลายคล้ายใบไม้ บางใบมีลวดลายประดับตกแต่งที่หม้อหรือกรวยเพิ่มเติมขึ้น และยังอธิบายเพิ่มเติมว่าภาพหม้อใบเดียวซึ่งควรบรรจุเครื่องเซ่นประเภทอาหารหรือดอกไม้บูชาภายใน ต่อด้วยกรวยแหลมปิดปากหม้อ ซึ่งสามารถนำไปเทียบได้กับบายศรีปากชาม

1.1.2 หม้อซ้อนกันหลายใบต่อด้วยกรวย โดยอาจมีการประดับตกแต่งเพิ่มเติมหรือไม่มีก็ได้ และยังอธิบายเพิ่มเติมว่าภาพหม้อซ้อนชั้นซึ่งควรบรรจุเครื่องเซ่นประเภทอาหารหรือดอกไม้บูชาไว้ภายในเช่นกัน ต่อด้วยกรวยแหลมปิดปากหม้อ ซึ่งเทียบได้กับบายศรีต้นหรือบายศรีใหญ่ในปัจจุบัน

1.2 ภาพเส้นนูนพาดกลางใบเสมา

การประดับตกแต่งใบเสมาด้วยเส้นนูนเป็นแบบแผนที่พบได้เป็นจำนวนมาก โดยเส้นนูนดังกล่าวมีทั้งทำเป็นเส้นตรงเล็ก ๆ ที่มีขนาดเท่ากันทั้งเส้นและแบบที่ทำในลักษณะทรงกรวยยาว ค่อนข้างใหญ่โดยส่วนโคนมีความกว้างมากที่สุดจากนั้นค่อย ๆ สอบเล็กจนบรรจบกันที่ปลาย

2. การประดับตกแต่งแบบพิเศษของแต่ละพื้นที่

ใบเสมาในแต่ละพื้นที่มีการประดับตกแต่งที่แตกต่างกันออกไป อันอาจสะท้อนว่าเมืองในวัฒนธรรมทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนืออาจมีศูนย์กลางทางวัฒนธรรมมากกว่าหนึ่งเมือง จึงแบ่งออกเป็นตามลุ่มแม่น้ำ

2.1 ลุ่มน้ำมูล พื้นที่ลุ่มน้ำมูลคือจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ และพื้นที่ตอนล่างของอุบลราชธานี ได้ค้นพบลักษณะเฉพาะของพื้นที่ โดยมีตัวอย่างไม่มากนัก ได้แก่ ใบเสมาบนยอดภูพระอังคารอำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งทำประติมากรรมบุคคล 1 คน ในอิริยาบถยืนประดับบนใบเสมาอย่างเต็มพื้นที่ พระพักตร์เป็นส่วนที่ได้รับการบูรณะขึ้นใหม่ ส่วนพระองค์เป็นของดั้งเดิม สวมผ้านุ่งที่ละม้ายกับภาพสลักประติมากรรมบุคคลบนใบเสมาทวารวดีอื่น ๆ ที่มีผ้าพับปลายขนาดใหญ่จนดูคล้ายถุงเป็นองค์ประกอบสำคัญ

2.2 ลุ่มน้ำชี พื้นที่ลุ่มน้ำตั้งแต่จังหวัดชัยภูมิ ขอนแก่นมหาสารคาม กาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด จนถึงบริเวณคาบเกี่ยวกับลุ่มน้ำมูลตอนปลาย คือจังหวัดยโสธรและอำนาจเจริญได้ค้นพบ ภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติและชาดกแบบเต็มแผ่น ค้นพบใบเสมาสลักภาพเล่าเรื่องคือ เมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ใบเสมาที่บ้านกุดโง้ง อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ ใบเสมาที่บ้านคอนสวรรค์ อำเภอคอนสวรรค์ จังหวัดชัยภูมิ และใบเสมามาจากวัดบึงขุมเงิน อำเภอเมือง จังหวัดยโสธร

2.3 ลุ่มน้ำโขง พื้นที่ลุ่มน้ำครอบคลุมจังหวัดเลย อุดรธานี หนองคายบึงกาฬ สกลนคร มุกดาหาร ได้ค้นพบใบเสมาจากวัดบ้านม้า ตำบลพันนา อำเภอสว่างดินแดน จังหวัดสกลนครและใบเสมาจากวัดสาวสุวรรณ อำเภอท่าบ่อ จังหวัดหนองคาย เป็นภาพของบุคคลที่มีเครื่องแต่งกาย ผ้านุ่งและมงกุฎ แสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องกับการแต่งกายของประติมากรรมในศิลปะแบบนครวัด (หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. 2534 : 105-110) , (รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. 2545 : 102-107)

สรุปได้ว่า การสร้างใบเสมาขึ้นเพื่อเป็นเขตที่ประกอบพิธีทางศาสนา และความเชื่อ โดยการสร้างใบเสมาที่พบของแต่ละสถานที่ก็จะมีรูปแบบที่คล้ายกันไป แต่สิ่งที่ต่างกันออกไปคือ การปักใบเสมา ลวดลายที่ปรากฏบนใบเสมา ซึ่งลวดลายที่พบนี้มีความหลากหลายรูปแบบ รวมถึงศิลปะที่ปรากฏบนใบเสมา ก็มีรูปแบบที่ผสมผสานกับศิลปะท้องถิ่นนั้น ๆ แต่ความหมายและสัญลักษณ์ที่สลักล้วนสื่อถึงพระพุทธศาสนา โดยมีศิลปกรรมที่สะท้อนออกมานั้นล้วนแสดงให้เห็นถึงความศรัทธา ความเชื่อ วิถีชีวิต วัฒนธรรมของผู้คนในชุมชน ซึ่งใบเสมานับได้ว่าเป็นศิลปกรรมอย่างหนึ่งที่เกิดจากสกุลช่างท้องถิ่นที่สร้างสรรค์จากภูมิปัญญา ซึ่งเป็นทรัพยากรทางวัฒนรรมท้องถิ่นที่มีความงดงามควรแก่การรักษา ดูแลและอนุรักษ์ไว้

4.2 ศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร

พนิดา สงวนเสรีวานิช (2557 : 9) ได้กล่าวว่าใบเสมาที่ประดับรอบอุโบสถมี 2 รูปแบบ ส่วนใหญ่สลักภาพทิพยบุคคลในพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน ในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ แต่ได้ชำรุดและมีการสร้างเพิ่มเติม โดยเอาปูนโบกทับทำให้เปลี่ยนลักษณะไปหลายประการ แต่ยังเค้าเดิมให้เห็นว่า ส่วนใหญ่ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว หัตถ์ถือดอกบัว นุ่งผ้าสั้นมีชายพก ซึ่งเป็นศิลปกรรมขอมแบบไพรกเมง สันนิษฐานว่าอยู่อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12-14 อีกรูปหนึ่งก็มีอายุในรุ่นราวคราวเดียวกัน แต่สลักเป็นรูปสถูป ดอกบัว และธรรมจักร ตามแบบทวารวดี บางแผ่นมีรูปสลักทั้ง 2 ด้าน คือเป็นรูปทิพยบุคคลด้านหนึ่ง และรูปสถูปดอกบัวอีกด้านหนึ่ง จึงสันนิษฐานว่าใบเสมารูปสถูป ดอกบัว ธรรมจักรนั้นจะมีมาก่อน ต่อมาเมื่อพุทธศาสนาฝ่ายมหายานแผ่อิทธิพลเข้าไปในแถบนี้ จึงทำให้ใบเสมาเก่ามาใช้โดยสลักรูปทิพยบุคคลเพิ่มเติม กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปะได้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14–16 หรือเมื่อประมาณ 1,200 ปีมาแล้ว

บูรพา โชติช่วง (2559 : 14)วัดเขาพระอังคาร จึงเป็นภูเขาไฟเพียงลูกเดียวในจังหวัดบุรีรัมย์ที่พบศิลปวัตถุสำคัญ ใบเสมาหินบะซอลล์ที่ทำจากหินภูเขาไฟ ในสมัยทวารวดี ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย ใบเสมาเหล่านี้มีการสลักภาพรูปทิพยบุคคลหรือเทวรูป สถูป ดอกบัว และธรรมจักร จำนวนมากถึง 15 แผ่น เกือบทุกแผ่นสลักเป็นเทวรูปยืนถือดอกบัว แต่งกายตามแบบความนิยมของคนในยุคนั้น คือนุ่งผ้าสั้น มีชายพก ประทับยืนบนฐานดอกบัว และแท่นสี่เหลี่ยม ด้านหลังมีพัดโบกและฉัตรอยู่ด้านบน ทั้งหมดล้วนมีอายุเก่าแก่ก่อนการสร้างปราสาทเขาพนมรุ้ง เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าพระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองในบริเวณนี้มาช้านานก่อนที่ศาสนาฮินดูจะได้รับความสำคัญและสร้างปราสาทเขาพนมรุ้งเป็นศูนย์กลางของชุมชนแถบนี้ในสมัยต่อมา

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2560 : 55) ได้กล่าวว่าวัดเขาอังคาร อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นภูเขาไฟเก่าดับสนิทแล้วในเทือกเขาพนมดงรัก บนยอดเขามีหินลาวาและร่องรอย

ของปล่องภูเขาไฟ บนยอดเขามีวัดเขาพระอังคารตั้งอยู่ หลักหินทราย 4 ใบ ประดิษฐานอยู่ภายในและภายนอกพระตำหนักเสด็จปู่วิริยะเมฆ อีก 11 ใบ ปักล้อมรอบอุโบสถยืนอยู่กลางหลักหิน

ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมใบเสมาวัดเขาพระอังคาร อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งสิ้น 15 ใบ ผลของการศึกษาใบเสมาทำให้ทราบเรื่องราวและความเป็นมาของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร โดยลวดลายที่พบบนใบเสมานั้นประกอบไปด้วย

ภาพประกอบ 2 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 1

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

1. ภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมารูปแบบนี้ ถือว่าพบจำนวนมากที่สุด คือ 9 ใบ แต่ได้ชำรุดและมีการสร้างเพิ่มเติม โดยเอาปูนโบกทับทำให้เปลี่ยนลักษณะไปหลายประการ แต่ยังเค้าเดิมให้เห็นว่าศิลปกรรมที่พบบนใบเสมา ส่วนเหนือศีรษะ มีร่มฉัตรกาง ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว หัตถ์ขวาถือดอกบัว หัตถ์ซ้ายเอาแขนดิ่งลงขนานกับลำตัว นุ่งผ้าสั้นมีชายพก

ภาพประกอบ 3 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2. ภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมารูปแบบนี้ พบเพียง 1 ใบ แต่ใบหน้าได้ชำรุด และมีการสร้างเพิ่มเติม ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมาส่วนเหนือศีรษะ มีร่มฉัตรกาง มีพระหัตถ์ 4 กร โดยพระหัตถ์ 4 กร อยู่ในท่างอแขน แต่ละกรถือสิ่งของต่าง ๆ ประกอบด้วยดอกบัว ลูกประคำ แจกัน แก้วมณี ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว นุ่งผ้าสั้นมีชายพก

ภาพประกอบ 4 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

3. ภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมารูปแบบนี้ พบเพียง 1 ใบ แต่ได้ชำรุดและมีการสร้างเพิ่มเติม โดยเอาปูนโบกทับทำให้เปลี่ยนลักษณะไปหลายประการ แต่ยังเค้าเดิมให้เห็นว่าศิลปกรรมที่พบบนใบเสมา ส่วนเหนือศีรษะ มีร่มฉัตรกาง ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว หัตถ์ขวาถือขนพู่จามรี หัตถ์ซ้ายเอาแขนดิ่งลงขนานกับลำตัว นุ่งผ้าสั้น มีชายพก

ภาพประกอบ 5 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 4

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

4. ภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมารูปแบบนี้ พบเพียง 1 ใบ ถือว่าเป็นใบเสมาที่สมบูรณ์มากที่สุด แต่ยังเค้าเดิมให้เห็นว่าศิลปกรรมที่พบบนใบเสมา ส่วนเหนือศีรษะ มีร่มฉัตรกาง ประทับยืนอยู่แท่นสี่เหลี่ยม หัตถ์ขวาถือกริชหรือมีด หัตถ์ซ้ายโค้งงอ นุ่งผ้าสั้น มีชายพก ด้านหลังมีเครื่องสูงประกอบ

ภาพประกอบ 6 ใบเสมาสลักภาพทิพยบุคคล 5
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

5. ภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมารูปแบบนี้ พบเพียง 1 ใบ แต่ได้ชำรุด และมีการสร้างเพิ่มเติม โดยเอาปูนโบกทับทำให้เปลี่ยนลักษณะไปหลายประการ แต่ยังเค้าเดิมให้เห็นว่าศิลปกรรมที่พบบนใบเสมา ส่วนเหนือศีรษะ มีร่มฉัตรกางประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว หัตถ์ขวาถือดอกบัว หัตถ์ซ้ายเอาแขนดิ่งลงขนานกับลำตัว นุ่งผ้าสั้นมีชายพก ด้านหลังมีฉัตรเครื่องสูงประกอบ

สรุปได้ว่า ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมาวัดเขาพระอังคารประกอบด้วย 7 ประการ ดังนี้ 1. ใบเสมาเกือบทุกใบสลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน 2. ใบเสมาเกือบทุกใบสลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน เหนือศีรษะมีการสลักร่มฉัตรกาง 3. ใบเสมาจำนวน 14 ใบ มีพระหัตถ์ 2 กร และมีใบเสมา 1 ใบที่มีพระหัตถ์ 4 กร 4. ใบเสมาจำนวน 12 ใบ ที่พระหัตถ์ขวาถือดอกบัว พระหัตถ์ซ้ายแขนดิ่งลงขนานลำตัว ส่วน 3 ใบที่ต่าง คือ พระหัตถ์ที่ถือวัตถุประกอบไปด้วย ลูกประคำ แจกัน แก้วมณี ขนพู่จามรี และมีด 5. ใบเสมาเกือบทุกใบมีศิลปะการนุ่งผ้าสั้นแบบมีชายพก 6. ใบเสมาจำนวน 14 ใบ ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัวและมีใบเสมา 1 ใบประทับยืนอยู่บนแท่นสี่เหลี่ยม 7. ด้านหลังภาพสลักทิพยบุคคลในท่าประทับยืนบางใบประกอบไปด้วยขนพู่จามรี ฉัตร เครื่องสูง

5. องค์ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ

คนในสังคมไทยมักมีความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ กัน เช่น ความเชื่อทางศาสนา ความเชื่อในเรื่องโชคชะตา ความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ หรือความเชื่อในเรื่องที่คนโบราณเล่าสืบต่อกันมา โดยความเชื่อนั้นมีทั้งประโยชน์ เช่น ทำให้เกิดความเชื่อมั่นในการดำเนินชีวิตมากยิ่งขึ้น เพราะมีสิ่งที่เชื่อถือเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวและโทษ เช่น อาจทำให้หลงผิดและปฏิบัติตนไปในทางที่ผิดได้รวมถึงอาจทำให้การแสดงออกต่าง ๆ ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมก็เป็นได้

เรณู อรรฐเมศร์ (2535 : 162) ได้กล่าวถึงความเชื่อหลักในสังคมไทย โดยแบ่งความเชื่อเป็น 2 ระดับดังนี้

1. ความเชื่อในศาสนา ได้ถูกจัดให้เป็นความเชื่อที่มีเหตุผล จากการที่มนุษย์เคยเชื่อว่าธรรมชาติและปรากฏการณ์ในธรรมชาติเป็นผู้ดลบันดาล ต่อมาพบความจริงทางวิทยาศาสตร์ มนุษย์มีความคิดเป็นของตนเองไม่ยอมขึ้นกับอำนาจที่มองไม่เห็นและไม่สามารถพิสูจน์ได้ เป็นลำดับของความคิดที่ประกอบด้วยเหตุผลละทิ้งความงมงายเสียได้ ความรู้ที่เป็นเหตุผลเป็นมูลเหตุให้เกิดลัทธิในศาสนาและศาสนาที่สำคัญศาสนาหนึ่งของโลกคือ ศาสนาพุทธ ที่คนไทยยอมรับเป็นศาสนาประจำชาติและมีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดพิธีกรรมและวิถีชีวิตของคนในสังคมไทย แต่อย่างไรก็ตามในประเทศไทยก็มีการนับถือศาสนาใหญ่อื่น ๆ เช่น ศาสนาฮินดู ศาสนาพราหมณ์ คริสต์ศาสนา เป็นต้น ขณะเดียวกันที่คนไทยมีการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ โดยมีหลักมาจากความเชื่อในศาสนาพุทธ แต่เนื่องจากศาสนาพุทธเป็นศาสนาที่ปฏิรูปมาจากศาสนาพราหมณ์ประการหนึ่ง และเนื่องจากวรรณคดีพราหมณ์ที่เผยแพร่เข้าสู่ประเทศไทยประการหนึ่ง จึงทำให้ความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนาของไทยมีความผสมผสานระหว่างศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์

2. ความเชื่อพื้นบ้านเป็นความเชื่อที่มีการผสมผสานกันอยู่ 2 กระแส คือ

2.1 ความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณธรรมชาติ คือความเชื่อที่เราเข้าใจว่าทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติมีจิตวิญญาณหรือมีผู้บงการเบื้องหลังธรรมชาตินั้น จึงเรียกและปฏิบัติต่อธรรมชาติเหล่านั้นเสมือนมีชีวิตคือมีการบูชา อ้อนวอน ขอบคุณ ต่อผู้เป็นเจ้าของสรรพสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น ด้วยความเชื่อว่าเป็นผู้สร้าง ผู้ให้ชีวิต อาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งสูงสุด

2.2 ความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณ ซึ่งจำแนกได้หลายประเภท ที่จะกล่าวได้เป็นหลัก ๆ ได้แก่ ความเชื่อผีสายตระกูล เช่น ผีปู่ย่า ผีบรรพบุรุษ ผีอารักษ์ เป็นต้น เป็นการลำดับศรัทธาที่คนในอดีตเชื่อว่าคนที่ตายไปแล้วจะไม่สูญ คนเรามีดวงวิญญาณเหลืออยู่ ดวงวิญญาณนั้นอาจออกจากร่างไปท่องเที่ยวคอยดูแลความทุกข์ความสุขของลูกหลาน บางครั้งก็เชื่อกันว่ากำเนิดดวงวิญญาณนั้นจะกลับเข้าสู่ร่างเดิมและกลับมาเกิดใหม่

สุวัฒน์ จันทรจำนง (2540 : 7) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อของคนโบราณอันเป็นเหตุให้เกิดลัทธิศาสนาต่าง ๆ โดยวิวัฒนาการมาโดยลำดับดังนี้

1. การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติมนุษย์เริ่มตั้งแต่เกิดมามองเห็นธรรมชาติรอบข้างไม่รู้ว่าเป็นสิ่งใดและเพราะอะไร เมื่อร่างกายกระทบความหนาว ความร้อน ความหิว กระหาย เมื่อลืมตามองเห็นโลกรอบตัวพบความมืด ความสว่าง ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงดาว พายุ ฝนตก ฟ้าร้อง เกิดความสงสัยและหวาดกลัวภัย เชื่อว่าสิ่งที่เห็นนั้นศักดิ์สิทธิ์บริสุทธิ์วิเศษกว่าตนเอง มีอำนาจทำให้เกิดได้ตายได้ให้ชั่วได้ให้ดีได้ ควรแก่การเคารพบูชา และควรมอบให้ซึ่งเครื่องเซ่นสังเวย

2. ความเชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ (วิญญาณหรือผี) ไสยศาสตร์จัดเป็นความเชื่อเก่าแก่ของมนุษยชาติตั้งแต่ก่อนมีศาสนาหรือลัทธิต่าง ๆ นักมานุษยวิทยาฝ่ายตะวันตกใช้คำว่า Dy-namism หรือ Belife of Mana ได้แก่ ลัทธิที่เชื่ออำนาจลึกลับที่เคลื่อนไหวอยู่ภายในอำนาจลึกลับ เรียกว่า มนะ สามารถบันดาลให้สิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่งได้และสามารถถ่ายทอดออกจากสิ่งหนึ่งไปสู่อีกสิ่งหนึ่งและถ่ายเทจากธรรมชาติไปสู่มนุษย์ และจากมนุษย์ไปสู่ธรรมชาติได้ มนุษย์โบราณที่เป็นพ่อมดหมอผีสามารถเรียกมนะ เอาไปใช้งานได้ตามความต้องการ

3. ความเชื่อในเรื่องมายาศาสตร์คำว่ามายาศาสตร์ (Magic) กับไสยศาสตร์ (Superstition) ใช้แทนกันได้เพราะทั้งสองเป็นศาสตร์ของจิตหรือวิญญาณเกี่ยวกับอำนาจลึกลับซ่อนเร้นไม่สามารถแสดงออกให้พิสูจน์ได้ทั้งสองอย่างเป็นความเชื่อเก่าแก่ของมนุษย์ตั้งแต่ก่อนมีศาสนา มายาศาสตร์หรือไสยศาสตร์เป็นผลสืบเนื่องโดยตรงจากความเชื่ออำนาจลึกลับของมนะมายาศาสตร์เป็นเรื่องภายนอกหรือเกิดจากการกระทำข้างนอกเป็นรูปมองเห็นได้ด้วยนัยน์ตาส่วน มนะเป็นเรื่องภายในเกิดจากอำนาจข้างในไม่สามารถเห็นได้ด้วยนัยน์ตา

4. ความเชื่อในเรื่องข้อห้าม ความเชื่อที่แสดงออกให้เห็นว่าศาสนาของมนุษย์นั้นมีทั้งข้ออนุญาตให้กระทำได้แก่ธรรมและมีทั้งส่วนที่ห้ามมิให้กระทำได้แก่ วินัยคำว่าธรรมวินัยที่ใช้ในพระพุทธศาสนาหมายถึง ลักษณะปฏิบัติดังกล่าวนี้มนุษย์ในสมัยโบราณถือว่าบุคคลที่เป็นหัวหน้าครอบครัวหัวหน้าหมู่ หัวหน้าพิธีกรรมเป็นมนุษย์มีศักดิ์สูงศักดิ์สิทธิ์ห้ามมิให้ผู้มีฐานะรองลงมาละเมิดห้ามมิให้ใช้ภาชนะที่หัวหน้าใช้อาสนะ หรือเครื่องปูลาดของหัวหน้า ห้ามมิให้ผู้อื่นแตะต้องบางทีถึงขนาดห้ามมิให้ถูกต้องเครื่องนุ่งห่มของหัวหน้าก็มีนักรบผู้กล้าหาญป้องกันศัตรูมีข้อห้ามมิให้ผู้ใดดูแคลนให้มีการเคารพ

5. พิธีชำระให้บริสุทธิ์มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันกับการห้ามแตะต้องของหวงห้ามถ้าใครแตะต้องหรือทำผิดกฎ จะต้องชำระให้บริสุทธิ์เป็นการชำระจิตใจนั่นเองคือทำความหมองมัวในจิตใจให้สะอาดหรือชำระเพื่อเรียกความโชคดีเข้ามาสู่ตน เป็นการชำระบาปทางใจด้วยมีวิธีการหลายอย่าง เช่น การอดอาหารการตัดผมตัดเล็บโกนหนวดการผ่านเข้าในกลุ่มควัน (เครื่องหอม) ในพิธีการลุยไฟ เป็นต้น

6. ความเชื่อมีชีวิตในทุกสิ่งมีความเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างมีชีวิต เช่นเดียวกับคน เช่น ต้นไม้ ภูเขาแม่น้ำเครื่องใช้ล้วนมีชีวิตกำกับอยู่ด้วยชีวิตของสัตว์และของธรรมชาติเหล่านี้ มี

รูปมีจิตใจ (วิญญาณ) มีความรู้สึกทุกข์สุขมีความหวังอาจมีกรุณาอาจโหดร้ายอาจไม่มีอำนาจอาจทรงอำนาจอาจช่วยเหลือมนุษย์ได้หรืออาจทำร้ายแก่มนุษย์ได้ทำให้มนุษย์กับธรรมชาติมีความสัมพันธ์กันมากขึ้น และเชื่อว่าธรรมชาติทั้งหลายชอบให้รัก ให้อ้อนวอนธรรมชาติมีลักษณะแบบใดก็จะกระทำให้ถูกใจไปในลักษณะนั้น ๆ ต่อจากนั้นความเชื่อเข้าทำนองกลัวอำนาจของธรรมชาติต้องกราบอ้อนวอนไม่ให้ทำร้ายและพัฒนาไปสู่การบูชาเครื่องเซ่นสังเวยจนในที่สุดธรรมชาติที่มีอำนาจได้กลายเป็นเทพเจ้าไปในที่สุดเพราะมีความเชื่อว่าธรรมชาติทั้งปวงสามารถบันดาลโชคชะตา และผลประโยชน์ให้แก่มนุษย์ได้

7. การบูชาสัตว์ที่มีคุณลักษณ์พิเศษความเชื่ออีกลักษณะหนึ่ง คือการเห็นสัตว์ควรแก่การบูชามองคุณลักษณะแต่ละอย่างของสัตว์มีคุณประโยชน์แก่มนุษย์ เช่น สุนัขไล่เนื้อ กระบือ โค ช่วยเหลือการเกษตร (ศาสนาฮินดูมีความเชื่อว่าโคเป็นพาหนะของพระอิศวร) แพะให้น้ำนมจึงควรได้รับการบูชาอย่างยิ่ง

8. การบูชาธาตุประจำโลก ความเชื่อเรื่องธาตุประจำโลก (ดินน้ำลมไฟและอากาศธาตุ) เช่นเชื่อว่าแผ่นดินเป็นมารดา (พระแม่ธรณี) เป็นที่เกิดของพืชพันธุ์ธัญชาติทั้งหลาย น้ำในทะเลสาบ น้ำพุ ช่วยให้ชีวิตมีความชุ่มชื่น อากาศเป็นบ้านของดวงอาทิตย์เป็นต้น ถือว่าเป็นความเชื่อของมนุษย์มาตั้งแต่โบราณมีการบูชาอำนาจของธาตุประจำโลก

9. การบูชาบรรพบุรุษการเคารพบูชาบรรพบุรุษเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเชื่อในเรื่องผีและวิญญาณของผู้ที่เคารพนับถือได้ล่วงลับไปแล้ว เช่น พ่อแม่ปู่ย่าตายายหัวหน้าเผ่าพันธุ์และพระมหากษัตริย์ขณะที่บุคคลเหล่านี้ยังมีชีวิตอยู่ได้ทำคุณประโยชน์มากมายดังนั้นเมื่อท่านเหล่านี้ได้ล่วงลับไปแล้วจึงเป็นหน้าที่ของลูกหลานและผู้ที่มีความสัมพันธ์กันต้องให้ความเคารพด้วยการเซ่นไหว้อยู่เสมอและทำพลีกรรมด้วยสิ่งของต่าง ๆ เป็นต้นทำด้วยความสำนึกในบุญคุณถ้าใครไม่ปฏิบัติให้ถูกต้องอาจจะได้รับโทษต่าง ๆ นานาจึงเป็นสาเหตุแห่งการเคารพบูชาบรรพบุรุษ

10. การเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ความเชื่อในเรื่องเครื่องหมายที่กลายมาเป็นเครื่องรางของขลังเป็นความเชื่อที่เกิดจากการนำวัตถุสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ตนพอใจ เช่น รูปสัตว์ พืชพันธุ์ ต้นไม้ เป็นต้น มาเป็นเครื่องหมายประจำตระกูลและเผ่าของตนเริ่มแรกเป็นเพียงแค่เครื่องหมายในหลายๆ รูปแบบต่อมาภายหลังได้พัฒนามาเป็นเครื่องรางของขลังซึ่งผู้ที่ศรัทธานั้นจะมีความเชื่อว่าสามารถป้องกันอันตรายและบันดาลโชคลาภความสำเร็จให้แก่ตนได้

11. ความเชื่อเรื่องพิภพใต้ดิน ความเชื่อเรื่องพิภพใต้ดินเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยโบราณมนุษย์บางพวกในสมัยก่อนมีความเชื่อว่าข้างล่างแผ่นดินอันเป็นที่ฝังศพเป็นโลกมืดน่าเกลียดน่ากลัวเป็นที่อยู่ของคนชั่วเรียกว่านรก เป็นสถานที่หาความรื่นเริงไม่ได้ดวงวิญญาณที่ลงไปอยู่ในที่แห่งนี้จะรอคอยวันเวลาโผล่จากความมืดและความเศร้าสู่ความสว่างอันเป็นความหวังครั้งแรกของคนที่อยู่ในนั้น

พระวีรพรรณ วุฑฺฒิธมฺโม (2541 : 10) ได้ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อที่เกิดจากเหตุผลคือการใช้ปัญญาประกอบคือเชื่อในสิ่งที่ควรเชื่อ มีเหตุมีผลความเชื่อจึงเป็นเรื่องของจิตใจซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรมโดยอาศัยพฤติกรรมเป็นตัวชี้วัดจะมีลักษณะสำคัญและเด่นอยู่ดังนี้

1. ความเชื่อที่ยืนยันความเป็นอิสรภาพทางปัญญา
2. ความเชื่อที่ไม่มีการบังคับ
3. ความเชื่อที่สามารถพิสูจน์ทดลองได้ด้วยตนเองในทุก ๆ ด้าน
4. ความเชื่อเป็นที่ต้องใช้คู่กับปัญญาโดยจะมีปัญญาตรวจสอบความเชื่ออยู่เสมอ

ประชิต สกุณะพัฒน์ (2546 : 42) ได้อธิบายว่าความเชื่อหมายถึงความรู้สึกนึกคิดของคนในอดีตที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาและมีผลต่อพฤติกรรมการแสดงออกของบุคคลหรือกลุ่มชนโดยไม่คำนึงถึงเหตุผลความเชื่อจะมีลักษณะสอดคล้องกับสภาพสิ่งแวดล้อมของแต่ละท้องถิ่น

พระธรรมกิตติ์ ปัญาวชิโร (2561 : 9-16) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อเป็นการการยอมรับนับถือในสิ่งนั้น ๆ คือการยอมรับนับถือใน ผีฟ้าว่ามีจริงแม้จะเป็นสิ่งที่มองไม่เห็นแต่ก็เชื่อว่าเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่จริงและมีอำนาจคุ้มครองปกป้องรวมทั้งอวยพรอวยชัยให้หมู่บ้านอยู่เย็นเป็นสุขได้ ความเชื่อจึงเกิดจากสภาวะที่บุคคลให้ความมั่นใจเห็นด้วยคล้อยตามและพร้อมที่จะปฏิบัติตามสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งเชื่อทั้งสิ่งที่มองเห็นสัมผัสได้และสิ่งที่มองไม่เห็นเป็นอำนาจลึกลับที่มีผลทำให้มนุษย์ได้รับผลดีผลร้าย เมื่อมนุษย์เชื่อในอำนาจลึกลับนั้นก็จะกระทำสิ่งต่าง ๆ เพื่อมิให้ถูกลงโทษและเพื่อให้อำนาจนั้นพึงพอใจ ต่อมาจึงมีพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อบูชาเช่นสรวงวิญญาณหรือเทพเจ้า ความเชื่อและการกระทำเหล่านี้ถูกถ่ายทอดให้บุคคลจากรุ่นสู่รุ่นได้ยาวนานต่อเนื่องมา เพราะเป็นสิ่งที่ก่อประโยชน์คุณค่าต่อสังคมทั้งทางตรงและทางอ้อม ความเชื่อมีประโยชน์หรือมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิต และมีอิทธิพลต่อสังคมเป็นตัวกำหนดการแสดงออกทางพฤติกรรมของคนในสังคม โดยอาจสังเกตได้ว่าเมื่อบุคคลมีความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งย่อมเป็นเหตุจูงใจให้เกิดการกระทำหรือพฤติกรรมที่ตอบสนองความเชื่อนั้น ๆ และถ้าเปลี่ยนความเชื่อไปจากเดิมพฤติกรรมจะเปลี่ยนตามไปด้วยและพฤติกรรมเช่นนี้อาจสะท้อนให้สังเกตเห็นได้ในลักษณะของข้อห้ามและข้อปฏิบัติในการดำเนินชีวิตของคนในสังคม และยังกล่าวถึงประโยชน์ของความเชื่อว่าเป็นพื้นฐานให้เกิดการกระทำสิ่งต่าง ๆ ทั้งด้านดี ด้านร้าย คนโบราณจึงสร้างศรัทธาให้เกิดแก่ลูกหลาน เช่น ความเชื่อเรื่องภูติผี ว่ามีอิทธิฤทธิ์ที่จะบันดาลความสุข สวัสดีมาให้ และหากทำให้ผีโกรธ ก็จะนำความทุกข์ยากลำบากมาให้ด้วย เมื่อมีการพูดและการนำไหว้กราบ เช่น สร้างสักการะบ่อย ๆ เขาก็ปลูกความเชื่อให้ลึกลงไปในสำนึกของแต่ละคนจนไม่สามารถถอดถอนได้ เมื่อความเชื่อมีเต็มที่แล้ว จะทำสิ่งที่ตนต้องการ มากขึ้นกว่าเดิม ความเชื่อนับเป็นพื้นฐานแห่งการนับถือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์และศาสนาแยกออกเป็นข้อๆ ได้ดังนี้ ความเชื่อทำให้เกิดความมั่นใจ ความเชื่อทำให้เกิดพลัง ความเชื่อทำให้เกิดการสร้างสรรค์ ความเชื่อทำให้เกิดความสามัคคี

ความเชื่อทำให้เกิดรูปธรรม ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดปัญญา ความเชื่อทำให้การนับถือศาสนาได้อย่างมั่นคง ความเชื่อทำให้เกิดฤทธิ์ทางใจและยังกล่าวถึงวิวัฒนาการลำดับขั้นตอนความเชื่อของมนุษย์ดังต่อไปนี้

1. ความเชื่อในธรรมชาติ ความความเชื่อระดับต่ำสุดของมนุษย์ คือความเชื่อในธรรมชาติ เพราะธรรมชาติเกิดอยู่ข้างเคียงกับมนุษย์ มนุษย์เกิดมาลืมตาในโลก สิ่งแรกที่มนุษย์ได้เห็นได้สัมผัสก่อนสิ่งอื่นคือธรรมชาติรอบตัวมนุษย์และธรรมชาติต่าง ๆ เหล่านั้น ได้แก่ ความมืด ความสว่าง ความหนาว ความร้อน ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงดาว แม่น้ำลำธาร ต้นไม้ ฟ้าร้องฟ้าผ่า แผ่นดินไหว ภูเขาไฟระเบิด มนุษย์เชื่อว่าธรรมชาติเหล่านั้นมีตัวตน มีอำนาจพิเศษและสามารถก่อให้เกิดคุณและโทษแก่มนุษย์ได้ มนุษย์จึงเกรงกลัวและกราบไหว้ ดังนั้น การนับถือธรรมชาติจึงนับเป็นขั้นแรกแห่งความเชื่อของมนุษย์

2. ความเชื่อในคติถือผีสาง เทวดา วิวัฒนาการแห่งความคิดของมนุษย์เกิดขึ้นพร้อมกับความเจริญรอบข้างอย่างอื่น มนุษย์มีความสงสัยว่าความมืด ความสว่าง ความร้อน ความหนาว ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ฟากฟ้า แม่น้ำ แม้ภูเขาและต้นไม้ใหญ่ที่สามารถบันดาลให้เกิดความผันแปรไปได้ต่าง ๆ ในตัวธรรมชาติเหล่านั้น และมีผลบันดาลให้เกิดความสุขและความทุกข์แก่มนุษย์ ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงสร้างรูปเทวดาบ้าง รูปมนุษย์บ้าง หรือรูปครึ่งมนุษย์ครึ่งสัตว์บ้าง เช่น พระภูมิเจ้าที่ แม่ย่านางเรือ และเทพารักษ์ต่าง ๆ เป็นต้น เพื่อบูชาธรรมชาติเหล่านี้คงมีอำนาจอะไรอย่างหนึ่งสิงสถิตอยู่อำนาจที่สามารถบันดาลให้เป็นได้นั้น เรียกว่า เจตภูตหรือวิญญาณ เจตภูตที่มีอำนาจทำความทุกข์ให้เกิดขึ้น อาจเป็นมารร้ายหรือ ผีสางอย่างใดอย่างหนึ่ง ส่วนที่นำความสุขมาให้ อาจเป็นเทวะประเภทใดประเภทหนึ่งและในขั้นนี้ เจตภูตที่ทรงอำนาจสิงอยู่ในธรรมชาตินั้น ๆ อาจแบ่งออกได้อีกเป็น 5 ลำดับแห่งวิวัฒนาการทางความคิดของมนุษย์ดังนี้

2.1 เริ่มจากธรรมชาติแต่ละอย่างก่อน แล้วกว้างออกไปถึงธรรมชาติทุกอย่างในโลกโดยเชื่อว่าสรรพสิ่งในโลกมีวิญญาณสิงสถิตอยู่

2.2 เชื่อว่าวิญญาณเหล่านั้นมีอำนาจไปแต่ละอย่าง อาจบันดาลความดี ความชั่ว ความสุข และความทุกข์ให้แก่มนุษย์ได้แต่ละอย่างตามอำนาจและความกรุณาที่มีอยู่ วิญญาณ เหล่านั้นต้องมีรูปร่าง แต่ไม่สามารถเห็นได้

2.3 เริ่มสร้างขึ้นด้วยความนึกคิดของตนเอง ภาพที่ตนนับถือเรียกว่าพระเจ้าหรือเทพเจ้าหรือผีสางเทวดาก็ตามเกิดขึ้นมาแต่ครั้งนั้น ความเชื่อเช่นนี้เป็นมูลเหตุอีกประการหนึ่งของศาสนา นักปราชญ์ในสังคมมนุษย์โบราณเรียกความเชื่อนี้ถือว่าวิญญาณหรือเจตภูต

2.4 ความเชื่อในวิญญาณบรรพบุรุษ ความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษ ได้แก่ มารดา บิดา ปู่ย่าและตายายที่ตายไปแล้ว วิญญาณของบุคคลเหล่านั้นไม่ได้ไปไหน ยังคง

อยู่เพื่อปกปักรักษาดูแลบุตรหลานของพวกตน ทำให้เกิดการบูชาวิญญาณบรรพบุรุษ โดยสังเกตตัวอย่างได้ที่การบังสุกุลให้กับผู้ที่ล่วงลับไปแล้วของคนไทยและการกราบไหว้บูชาบรรพบุรุษของคนจีน

2.5 ความเชื่อในเทพเจ้าหลายองค์ ความคิดของมนุษย์ได้พัฒนาติดต่อมาจากความคิดเรื่องสร้างภาพเทพเจ้าตามมโนคติของตน โดยคิดเห็นว่าธรรมชาติอย่างใดควรมีรูปเป็นอย่างไร และธรรมชาติอย่างไหนมีอำนาจสูงต่ำกว่ากันอย่างไร

นฤภัทร เชี่ยวสกุล (2562 : 26) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อเป็นเจตสิกเกิดขึ้นกับจิตอยู่คู่กับจิตอย่างอิงอาศัยกัน กล่าวได้ว่าความเชื่อในฐานะเจตสิกเป็นพลังสัญชาตญาณสามารถผลักดันจิตให้กระทำต่าง ๆ ออกไป เช่น การคิด การจำ การรับอารมณ์ เป็นต้น ความเชื่อนั้นจะเป็นดั่งแรงผลักดันให้เกิดการกระทำที่ถูกและผิด ความเชื่อจึงเป็นพลังพื้นฐานหรืออารมณ์เบื้องต้นของมนุษย์ที่ทำให้มนุษย์โน้มเอียงไปสู่การยอมรับ และการกระทำที่เป็นความภักดี เคารพบูชาและการมอบตัวต่อความเชื่อ ความศรัทธานั้น โดยการกระทำที่มีความเชื่อเป็นแรงผลักดันให้เกิดการกระทำหรือกิจกรรมซึ่งในที่สุดกลายเป็นประเพณีสืบต่อ ๆ กันมาไม่อาจอธิบายได้ด้วยเหตุผลความเชื่อทางศาสนาจะแสดงออกมาในรูปแบบของความเลื่อมใสหรือความศรัทธา เป็นการเชื่อมั่นวางใจและภักดีความเชื่อมั่นเหล่านี้ทำให้ชีวิตของมนุษย์เต็มไปด้วยความคาดหวังในสิ่งที่ยังไม่เกิดว่ามีอยู่จริงหรือจะเป็นจริง

สรุปได้ว่าความเชื่อเป็นการยอมรับนับถือ เชื่อมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อาจตั้งอยู่บนพื้นฐานที่พิสูจน์ได้หรือไม่ได้ก็ตาม และมีความศรัทธาโดยปราศจากเหตุผลใด ๆ มารองรับ โดยมีอิทธิพลเหนือจิตใจของบุคคลและมีการปฏิบัติสืบต่อมาจนเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ ซึ่งผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ในประเด็นความเชื่อ ความศรัทธาของประชาชนคนทั่วไปและคนในท้องถิ่นต่อใบเสมาทวารวดีบนพื้นที่วัดเขาพระอังคาร โดยความเชื่อความศรัทธายังก่อให้เกิดปรากฏการณ์พิธีกรรมและประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับใบเสมา นอกจากนั้นยังปลุกสำนึกให้เห็นคุณค่า การอนุรักษ์ การรักษาและหวงแหน โดยใบเสมามีความผูกพันกับธรรมชาติ ชุมชน วัฒนธรรม เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงรากฐานที่มีอยู่ในมนุษย์และยังสามารถสื่อสารหรือนำเสนอความเป็นท้องถิ่นของตนเองในรูปแบบต่าง ๆ เช่น เรื่องเล่า กิจกรรมทางสังคมในรูปแบบต่าง ๆ

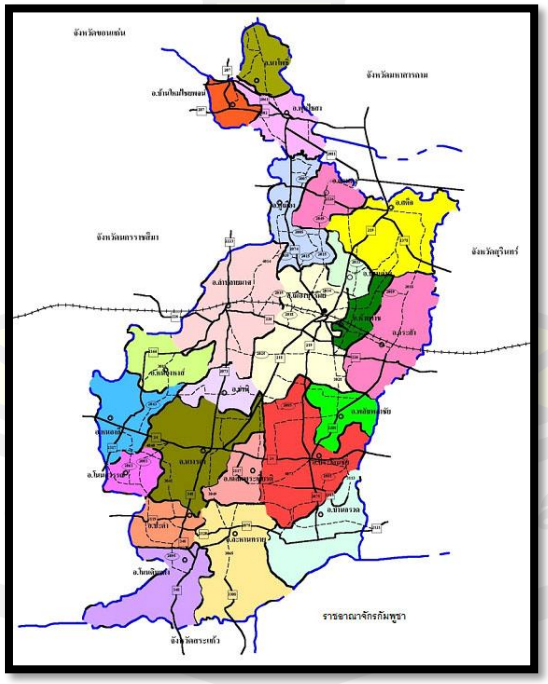
6. บริบทพื้นที่วิจัย

6.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดบุรีรัมย์

นักโบราณคดีและนักประวัติศาสตร์ให้ข้อสันนิษฐานโดยสรุปว่า จังหวัดบุรีรัมย์เคยเป็นที่ตั้งอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ มาตั้งแต่สมัยทวาราวดีเชื่อมต่อจนถึงสมัยลพบุรี จากนั้นก็เริ่มเสื่อมอำนาจลงและแตกแยกอาจจะด้วยเหตุภัยธรรมชาติหรือสงครามประชาชนกระจายออกไปตั้งชุมชนเล็กตามป่าหรือชายแดนเรียกว่า “เขมรป่าดง” สมัยกรุงธนบุรี พ.ศ. 2319 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬา

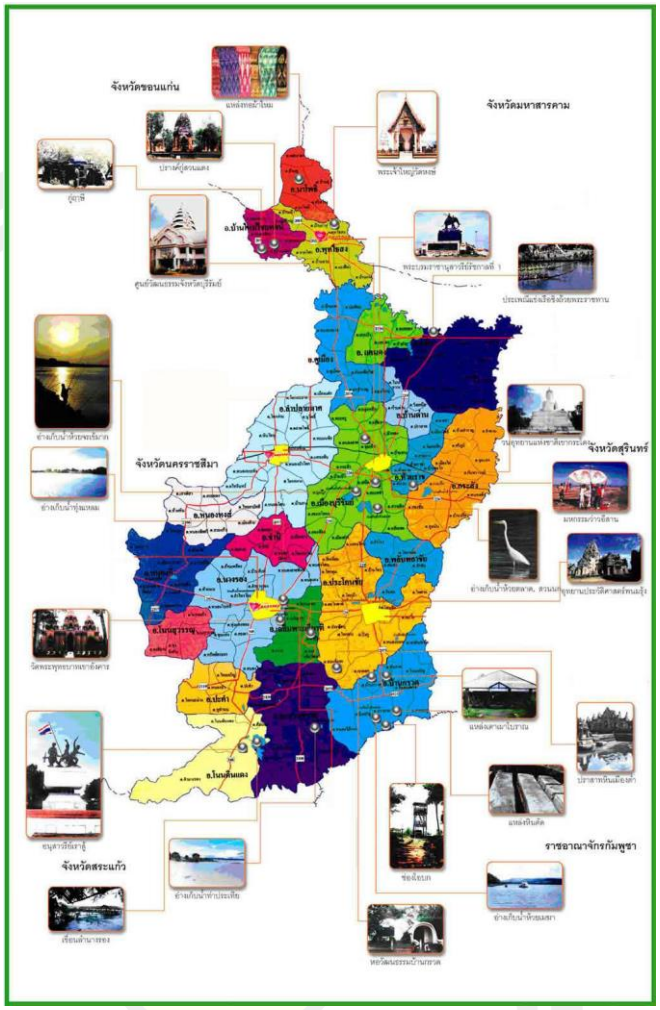
โลกมหาราชขณะดำรงพระยศเจ้าพระยาจักรีเสด็จฯ มาทรงจัดระเบียบการปกครองเมืองรวบรวมผู้คนเมืองตลุง เมืองนางรอง เมืองพุทไธสงและเมืองรัตนบุรีก่อตั้งเป็นเมืองใหม่ชัยภูมิป่าทุ่งต้นแป๊ะเรียกว่า “เมืองแป๊ะ” คือเมืองบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์หมายถึงเมืองแห่งความรื่นรมย์ เป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่มีทรัพยากรการท่องเที่ยวที่สำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแหล่งโบราณสถานศิลปะแบบขอมโบราณที่มีอยู่มากมายกระจายอยู่ในพื้นที่ทั้งจังหวัด ขณะเดียวกันบุรีรัมย์ก็มีบทบาทสำคัญในด้านอุตสาหกรรมอีกสถานะหนึ่งเพราะเป็นแหล่งผลิตหินก่อสร้างแหล่งใหญ่ที่มีคุณภาพดีที่สุดของประเทศ โดยเฉพาะในย่านอำเภอเมืองบุรีรัมย์ อำเภอนางรองและอำเภอเฉลิมพระเกียรติสามารถส่งหินจำหน่ายให้แก่จังหวัดต่าง ๆ ในเขตภาคอีสานตอนล่างและภาคอื่น ๆ อีกทั้งยังเป็นที่รู้จักในฐานะเมืองเกษตรกรรม หัตถกรรมและเป็นแหล่งทอผ้าไหมที่สวยงามและมีชื่อเสียง นอกจากนี้ด้วยสภาพพื้นที่ตั้ง มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้าน จึงทำให้มีความหลากหลายของเชื้อชาติ ซึ่งก่อให้เกิดความหลากหลายของประเพณีวัฒนธรรมจนทำให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ดังคำขวัญของจังหวัดที่ว่า “เมืองปราสาทหิน ถิ่นภูเขาไฟ ผ้าไหมสวย รวยวัฒนธรรม เลิศล้ำเมืองกีฬา” (พัชรินทร์ ศิริอำพันธ์กุล. 2542 : 33-42)

ลักษณะทางกายภาพ



ภาพประกอบ 7 แผนที่จังหวัดบุรีรัมย์

ที่มา : http://www.buriram.go.th/downloads/buriram-gen.pdf



ภาพประกอบ 8 แผนที่การท่องเที่ยวจังหวัดบุรีรัมย์

ที่มา : http://www.buriram.go.th/downloads/buriram-gen.pdf

6.2 สภาพทางสังคมและการท่องเที่ยว

อรรถพล จันทร์ศรีละมัย (2564 : 41-42) บุรีรัมย์แต่ละกลุ่มมีภาษาเป็นของตนเอง คือไทยโคราช ซึ่งประชาชนที่ใช้สำเนียงใกล้เคียงทางโคราชคือ กลุ่มแถวอำเภอนางรอง หนองกี่ ส่วนกลุ่มที่ใช้ภาษาลาวมากที่สุดคือ แถบอำเภอพุทไธสง นาโพธิ์ กลุ่มที่ใช้ภาษาเขมรคือ กลุ่มแถบอำเภอ ประโคนชัย บ้านกรวด และละหานทรายและกลุ่มสุดท้ายที่ใช้ภาษาส่วย คือ กลุ่มที่อยู่ในแถบอำเภอสตึก จะเห็นได้ว่าทั้ง 4 กลุ่มนั้นอยู่คนละแถบทีเดียว แหล่งท่องเที่ยวของจังหวัดบุรีรัมย์เป็นการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับอารยธรรมขอมโบราณ เช่น ปราสาทเขาพนมรุ้ง ปราสาทเมืองต่ำ เขาอังคาร เขาปลายบัด บุรีรัมย์เป็นเมืองภูเขาไฟ มีภูเขาไฟที่ดับแล้วจำนวน 6 แห่ง

มีปล่องภูเขาไฟที่ชัดเจนโดยเฉพาะที่เขากระโดง ในเขตอำเภอเมืองบุรีรัมย์ ซึ่งจังหวัดกำลังพัฒนาเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญ แหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติได้แก่พื้นที่ชุ่มน้ำบุรีรัมย์ เขตรักษาพันธุ์สัตว์ป่าดงใหญ่ วนอุทยานเขากระโดง แหล่งศิลปวัฒนธรรมและวิถีชีวิตได้แก่ ประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้งในต้นเดือนเมษายนของทุกปี กลุ่มเตาเผาเครื่องเคลือบพันปี ศูนย์หัตถกรรมอำเภอนาโพธิ์และศูนย์วัฒนธรรมอีสานใต้ นอกจากนี้ยังมีแหล่งท่องเที่ยวที่มนุษย์สร้างขึ้นได้แก่ สนามฟุตบอลช้างอารีน่า สนามแข่งรถมอเตอร์สปอร์ตระดับมาตรฐานโลก“Chang International Circuit” และจุดผ่อนปรนการค้า ช่องสายตะกู

สถานการณ์การท่องเที่ยวจังหวัดบุรีรัมย์ในปี 2557 จำนวน 1,248,763 คน ปี 2558 จำนวน 1,419,833 คน ปี 2559 จำนวน 1,535,714 คน จังหวัดบุรีรัมย์มีสถิตินักท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ และมีรายได้จากการท่องเที่ยวในปี 2557 จำนวน 1,756.53 ล้านบาท ปี 2558 จำนวน 2,039.37 ล้านบาท ปี 2559 จำนวน 2,331.54 ล้านบาท มีสถิติรายได้จากการท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ เมื่อเทียบกับจังหวัดใกล้เคียงและในปัจจุบันจะมีนักท่องเที่ยวมากขึ้นในวันที่มีการแข่งขันฟุตบอลและแข่งขันรถยนต์ทางเรียบ ซึ่งมีนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติเดินทางเข้ามาเที่ยวจังหวัดบุรีรัมย์เพิ่มมากขึ้นในวันหยุดสุดสัปดาห์ ถ้ามีการแข่งบอลหรือมีการแข่งรถจะมีนักท่องเที่ยวประมาณ 30,000-50,000 คน (สำนักงานจังหวัดบุรีรัมย์. 2562 : 1-4) พื้นที่อันเป็นที่ตั้งของจังหวัดบุรีรัมย์จะปรากฏซากภูเขาไฟที่ดับสนิทไปแล้ว ซึ่งปัจจุบันปกคลุมไปด้วยต้นไม้เขียวชอุ่มตลอดปี บนภูเขาไฟก็เป็นที่ตั้งของ ศาสนสถาน ภูเขาไฟในจังหวัดบุรีรัมย์มี 6 ลูก คือ เขาพนมรุ้ง เขาอังคาร เขาหลุบ เขาคอก และเขากระโดง การตั้งจังหวัดไม่ค่อยชัดเจนและมีความแตกต่างจากเมืองโบราณทั่ว ๆ ไปของประเทศไทย ทั้งนี้เพราะเมืองบุรีรัมย์มิได้เป็นหัวเมืองใหญ่ศูนย์กลางของเมืองอื่น ๆ เช่น อุบลราชธานี หรือเมืองนครราชสีมา แต่เป็นการรวมตัวเมืองเล็ก ๆ ที่มีฐานะเท่าเทียมกันหลายๆ เมือง ได้แก่ นางรอง พุทไธสง ประโคนชัยและรัตนบุรี ปัจจุบันเป็นจังหวัดหนึ่งในภาคอีสานที่ทำเลที่ตั้งสามารถติดต่อกับจังหวัดต่าง ๆ ในภาคอีสานและภาคตะวันออกได้สะดวกและยังมีโครงการปรับปรุงและสร้างทางเชื่อมกับจังหวัดใกล้เคียง เพื่อย่นระยะเวลาเดินทาง ตลอดจนขยายผิวจราจรให้กว้างขวาง บุรีรัมย์ให้ความสำคัญและมุ่งเน้นส่งเสริมด้านการท่องเที่ยวเพื่อการพัฒนาให้จังหวัดบุรีรัมย์เป็น “เมืองท่องเที่ยวและกีฬามาตรฐานโลก” โดยใช้ประสาทเขาพนมรุ้ง ซึ่งเป็นแหล่งท่องเที่ยวของจังหวัดที่เป็นสิ่งมหัศจรรย์ของโลกเป็นจุดขายและเป็นจุดศูนย์กลางในการท่องเที่ยวของจังหวัดและเชื่อมโยงการท่องเที่ยวไปยังแหล่งท่องเที่ยวต่าง ๆ ภายในจังหวัด เช่น ปราสาทเมืองต่ำ เขาอังคาร นอกจากนี้ยังมีแหล่งท่องเที่ยวที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ สนามฟุตบอลช้างอารีน่า (เดิมคือสนามฟุตบอลไอโมบายสเตเดียม) สนามแข่งรถมอเตอร์สปอร์ตระดับมาตรฐานโลก “Chang International Circuit” และจุดผ่อนปรนการค้าช่องสายตะกู อำเภอบ้านกรวด มีพื้นที่ติดกับประเทศกัมพูชา (อรรถพล จันทร์ศรีละมัย. 2564 : 42-43)

6.3 ชาติพันธุ์บุรีรัมย์

6.3.1 กลุ่มไทย-กูย

พัชรินทร์ ศิริอำพันธ์กุล (2542 : 68-70) เป็นกลุ่มคนที่มีจำนวนน้อย เป็นกลุ่มชนที่มาความสามารถในการคล้องช้างและเลี้ยงช้าง ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของเผ่าพันธุ์ ส่วนใหญ่จะพบกระจายกันอยู่ในอำเภอประโคนชัย อำเภอสตึก อำเภอประคำ อำเภอนางรอง และอำเภอลำปลายมาศ โดยมีประเพณี ความเชื่อที่มีอัตลักษณ์โดดเด่น ได้แก่ พิธีเซ่นผีปะกำของชาวไทยกูย พิธีเซ่นผีปะกำเป็นประเพณีของชาวไทยกูยมีจุดประสงเพื่อ บอกกล่าวหรือแจ้งให้ผีปะกำทราบก่อนออกคล้องช้าง อุปกรณ์ที่ใช้ในพิธีคือเชือกสำหรับคล้องช้างทำจากหนังโคหรือหนังควาย ชาวกูยมีความเชื่อว่าวิญญาณของปู่ย่าตายายครูบาอาจารย์จะมาสิงในเชือกปะกำจึงถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำตระกูลเป็นสิ่งที่อาจบันดาลโชคดีหรือโชคร้าย เมื่อเวลาออกไปคล้องช้าง มีการสร้างร้านหรือโรงเก็บปะกำและเซ่นสรวงเป็นประจำเพื่อความสิริมงคลโรงปะกำสร้างด้วยเสา 4 ต้น ยกเป็นรากสูงจากพื้นประมาณ 2-3 เมตร มุงหลังคากันแดดกันฝน ทุกคนในครอบครัวจะให้ความเคารพนับถือห้ามมิให้ขึ้นไปเหยียบย่ำ การประกอบพิธีกรรมประธานในการประกอบพิธี คือ หมอเฒ่า ซึ่งเป็นอาวุโสและมีความชำนาญในการคล้องช้างป่าครูเป็นบุคคลอาวุโส ส่วนคนที่มีความอาวุโสรองลงมาจะได้รับการแต่งตั้งให้เป็น หมอสะดำ (ควาญช้างประจำข้างขวาช้าง) และหมอสะเดียง (ควาญช้างประจำข้างซ้ายช้าง) เสี่ยงทายด้วยคางไก่กับไข่ต้มเมื่อเตรียมเครื่องเซ่นแล้วก็จะเริ่มประกอบพิธีกรรมเซ่นผีปะกำได้

ประเพณีและความเชื่อของกลุ่มไทยกวยมีการปรับ รับเอาวัฒนธรรมที่อยู่ใกล้เคียงมาใช้ เช่นวัฒนธรรมของกลุ่มไทยเขมรและกลุ่มไทยลาว แต่ยังมีวัฒนธรรมของตนที่ยังคงรักษาไว้ เช่น ประเพณีการไหว้ศาลปะกำ พิธีแกลมอ (รักษาอาการเจ็บป่วยด้วยการร่ายรำทรงเจ้าทรงผี) เป็นต้น จะเห็นได้ว่าประเพณีเซ่นปะกำเป็นประเพณีของกลุ่มชาวกูยที่มีอาชีพจับช้างและเลี้ยงช้าง ในการจับช้างจะต้องใช้คาถาอาคมในการจับและคล้องช้าง ซึ่งต้องมีการร่ำเรียนและมีพิธีกรรรมหลายอย่าง และเชือกปะกำก็เป็นสิ่งสำคัญในการคล้องช้าง ซึ่งชาวไทยกูยเชื่อว่าเชือกนี้เป็นที่สิงสถิตของดวงวิญญาณบรรพบุรุษ ดังนั้นตามบ้านของชาวกูยที่จับช้างจึงต้องสร้างศาลปะกำสำหรับเก็บเชือกปะกำและต้องมีการเซ่นไหว้เป็นประจำเพื่อความเป็นสิริมงคล

การประกอบพิธีกรรมเซ่นหนังปะกำ ประธานในพิธีการในการประกอบพิธีกรรมคือ “หมอเฒ่า” ซึ่งเป็นผู้อาวุโสและมีความชำนาญในการคล้องช้างป่า ส่วนบุคคลที่มีอาวุโสรองลงมาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นหมอสะดำ (ควาญช้างประจำข้างขวาช้าง) และหมอสะเดียง (ควาญช้างประจำข้างซ้าย) เมื่อถึงเวลาประกอบพิธีควาญช้างอื่น ๆ พร้อมด้วยญาติพี่น้องมาพร้อมกันในโรงพิธี เครื่องเซ่นสังเวยในพิธีกรรม ได้แก่ หัวหมูพร้อมด้วยเครื่องในหมู หรืออาจเป็นเป็ดต้มแทนก็ได้ ไก่ต้ม 1 ตัว เหล้าขาว 1 ขวด กรวยใบตอง 5 กรวย นำดอกไม้เสียบในกรวย เทียน 1 คู่ หมาก 2 คำ บุหรี่ 2 มวน ข้าวสวย 1 จาน แกง 1 ถ้วย ขมิ้นผง น้ำเปล่า 1 ขัน ด้ายผูกแขน (ด้ายดำหรือแดง)

การแต่งกายของชาวกูย หญิงสูงอายุจะนุ่งผ้าที่มีลาย ใส่เสื้อคอกระเช้า ใส่สร้อยคอลูกปัดเงิน นิยมใส่ดอกไม้หอมไว้ที่ติ่งหู ชาวกูยนิยมทอผ้า เช่น ผ้าจิกกะน้อย เป็นผ้าที่มีลักษณะคล้ายผ้าหางกระรอกมีสีเดียวเป็นผ้าสำหรับผู้ชายนุ่งในพิธีสำคัญๆ ลักษณะการนุ่งจะนุ่งพับจีบด้านหน้าเหมือนการนุ่งโสร่ง ผ้านุ่งสตรีนิยมทอหมี่คั่นเป็นทางแนวดิ่งยืนพื้นสีน้ำตาล มีหัวซิ่นพื้นสีแดงลายขิดตีนซิ่นสีดำมีริ้วขาวเหลืองแดงผ้าจะกวี ผ้าที่สตรีใช้นุ่งในงานสำคัญ ๆ (Wikipedia. 2564 : เว็บไซต์)

ภาพประกอบ 9 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-กูย

ที่มา : http://www.abcr.bru.ac.th/?fls=dmlld3MvZ3VpZGUvaW5kZXg=

6.3.2 กลุ่มไทย-ลาว

พัชรินทร์ ศิริอำพันธ์กุล (2542 : 66-67) ส่วนใหญ่จะอาศัยอยู่ในเขต อำเภอพุทธไธสง อำเภอนาโพธิ์ อำเภอหนองกี่ อำเภอคูเมือง อำเภอลำปลายมาส อำเภอบ้านใหม่ไชยพจน์และอำเภอแคนดง กลุ่มไทยลาวยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิม คือ การปฏิบัติตามฮีตสิบสองหรือจารีตในการปฏิบัติทั้ง 12 เดือน ซึ่งจะยึดหลักพระพุทธศาสนาและความเชื่อในด้านนับถือบูชาผีบรรพบุรุษ พญาแถน เป็นต้น ประเพณี ฮีตสิบสอง มีรายละเอียดดั้งนี้

- เดือนเจียงหรือเดือนอ้าย (ธันวาคม) นิมนต์พระสงฆ์มาเข้าปริวาสกรรมหรือเข้ากรรม เพื่อฝึกสำนึกความผิดหรือความบกพร่องของตนและมุ่งประพฤติปฏิบัติให้ถูกต้องตามพระธรรมวินัยต่อไป ในด้านฆราวาสจะทำพิธีเลี้ยงแถนผีต่าง ๆ (ผีบรรพบุรุษ)

- เดือนยี่ (มกราคม) ทำบุญคูณข้าวหรือบุญคูณข้าวลาน โดยนิมนต์พระสงฆ์สวดมนต์เย็นและฉันภัตตาหารเช้าเพื่อเป็นสิริมงคลแก่ข้าวเปลือกเมื่อพระฉันอาหารเช้าเสร็จก็ทำพิธีสู่ขวัญข้าวต่อไป

- เดือนสาม (กุมภาพันธ์) ทำบุญข้าวจี่และบุญมาฆบูชาเริ่มพิธีทำบุญข้าวจี่ในตอนเช้า โดยจะทำข้าวจี่ถวายพระสงฆ์พร้อมกับอาหารอื่น ๆ ข้าวจี่ที่เหลือจากพระฉันแล้วชาวบ้านจะแบ่งกันรับประทานถือว่าจะเป็นมงคลแก่ตัว

- เดือนสี่ (มีนาคม) ทำบุญเผวส (บุญพระเวส) หรือบุญมหาชาติ มีการฟังเทศน์มหาชาติถือกันว่า ต้องฟังให้จบทุกกัณฑ์ในวันเดียวจึงจะได้กุศล

- เดือนห้า (เมษายน) ตรุษสงกรานต์ หรือทำบุญขึ้นบ้านใหม่มีการสรงน้ำพระพุทธรูปและพระสงฆ์

- เดือนหก (พฤษภาคม) ทำบุญบั้งไฟ และทำบุญวิสาขบูชาจะมีการฟังเทศน์ตลอดวัน กลางคืนมีเวียนเทียน สำหรับบุญบั้งไฟก็เป็นพิธีเพื่อขอฝนจากเทวดา (แถน) และการบวชนาค

- เดือนเจ็ด (มิถุนายน) ทำบุญซำฮะ เพื่อบูชาเทวดาอารักษ์หลักเมือง โดยพิธีเซ่นบวงสรวงหลักเมืองหลักบ้าน ผีพ่อแม่ ผีปู่ผีเมือง (ผีบรรพบุรุษ) ผีตาแฮก (เทวดารักษาไร่นา) เพื่อระลึกถึงผู้มีพระคุณ

- เดือนแปด (กรกฎาคม) ทำบุญเข้าพรรษา มีการทำบุญตักบาตรพระสงฆ์ถวายภัตตาหาร เช้าและเพลแด่พระสงฆ์ สามเณรฟังพระธรรมเทศนา ตอนบ่ายและนำขี้ผึ้งมาหล่อเป็นเทียนพรรษาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาและจะเก็บไว้ตลอดพรรษา

- เดือนเก้า (สิงหาคม) ทำบุญข้าวประดับดินโดยจัดอาหารคาวหวาน หมาก พลู บุหรี่ สุราและนำไปวางไว้ใต้ต้นไม้หรือที่ใดที่หนึ่งพร้อมทั้งเชิญวิญญาณบรรพบุรุษและญาติที่ล่วงลับไปแล้วให้มารับเอาอาหารไป

- เดือนสิบ (กันยายน) ทำบุญข้าวสาก หรือสลากภัตในวันเพ็ญเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ตาย

- เดือนสิบเอ็ด (ตุลาคม) มีการทำบุญออกพรรษา ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ตอนเช้าชาวบ้านจะร่วมทำบุญตักบาตร รับศีล ฟังเทศน์ ถวายผ้าจำนำพรรษาจะร่วมทำพิธีออกวัสสาปวารณากลางคืน มีการจุดโคมไฟแขวนไว้ตามต้นไม้หรือตามริมรั้วของวัด

- เดือนสิบสอง (พฤศจิกายน) ในเดือนนี้จะมีการทำบุญกฐินสำหรับประชาชนที่อยู่ตามริมน้ำจะมีการแข่งเรือด้วย เช่นริมแม่น้ำโขง แม่น้ำมูล แม่น้ำชี ฯลฯ เพื่อระลึกถึงอุสพญานาค หรือบางแห่งจะมีการแห่ปราสาทผึ้งเพื่อถวายพระสงฆ์ และเพื่อเป็นพระพุทธบูชาประเพณี

กิจกรรมทั้ง 12 เดือนนี้ ถือเป็นประเพณีหลักของชาวอีสานทั่วไปที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และประเพณีเหล่านี้ยังแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียงร่วมแรงร่วมใจกันของชาวบ้านสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนอีสานที่เต็มไปด้วยความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความเสียสละแรงกายแรงใจเพื่อการกุศล ความสมานสามัคคีตลอดจนความกตัญญูรู้คุณต่อบุพการี

ลักษณะการแต่งกาย ลักษณะการแต่งกายของกลุ่มไทยลาว มีชื่อเสียงในเรื่องการทอผ้าไหม โดยเฉพาะในปัจจุบันที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดบุรีรัมย์ ได้แก่ ผ้าซิ่นตีนแดง

ภาพประกอบ 10 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-ลาว

ที่มา : http://www.abcr.bru.ac.th/?fls=dmlld3MvZ3VpZGUvaW5kZXg=

6.3.3 กลุ่มชาติพันธุ์ไทย-เขมร

พัชรินทร์ ศิริอำพันธ์กุล (2542 : 67) จากอาณาเขตที่ตั้งทางทิศใต้ของจังหวัดบุรีรัมย์ที่ติดกับประเทศเพื่อนบ้าน คือประเทศกัมพูชา ทำให้มีการอพยพและได้รับอิทธิพลทางด้านภาษาและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธ์เขมร โดยกลุ่มไทยเขมร เป็นกลุ่มประชากรไทยที่พูดภาษาเขมรมักเรียกอีอย่างหนึ่งว่า เขมรสูง ส่วนใหญ่พบในเขต 3 จังหวัด ได้แก่ สุรินทร์ ศรีสะเกษ บุรีรัมย์ ซึ่งกลุ่มไทยเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์ส่วนใหญ่จะอาศัยอยู่ทางตอนใต้ของจังหวัดบุรีรัมย์ ได้แก่ อำเภอสตึก อำเภอประโคนชัย อำเภอปะคำ อำเภอนางรอง อำเภอกระสังและอำเภอละหานทราย

กลุ่มไทยเขมร รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไว้อย่างเหนียวแน่น ทั้งภาษาการดำเนินวิถีชีวิต และความเชื่อ ประเพณีที่มีความสำคัญได้แก่ พิธีแซนโฎนตาหรือการเซ่นผีปู่ย่าตายาย หรือผีบรรพบุรุษของชาวเขมรที่ทำเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่วงศาคนา

ญาติที่ล่วงลับไปแล้วได้แบ่งออกเป็นวันเบ็นตูจ และวันเบ็นทม คือสารทเล็ก และสารทใหญ่ โดยเบ็นตูจ จัดกันในวันขึ้น 14-15 ค่ำ เดือน 10 และ เบ็นทม จักขึ้นในวันแรม 14-15 ค่ำ เดือน 10 สถานที่ทำพิธีแซนโฎนตาจะเครื่องเซ่นมาเซ่นวิญญาณบรรพบุรุษที่ในเรือนบ้านของเจ้าพิธีที่จัดไว้ หรือที่ศาลโฎนตา คือศาลผีปู่ซึ่งเป็นศาล ที่อยู่ของวิญญาณบรรพบุรุษประจำหมู่บ้าน ประเพณีโฎนตา มีลักษณะเช่นเดียวกับประเพณีไหว้ผีปู่ยาของชาวไทยลาว เป็นประเพณีที่แสดงถึงความกตัญญูรู้คุณ การตอบแทนบุญคุณตามโอกาสและตามเทศกาล ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นค่านิยมท้องถิ่นของชาวอีสานทุกหมู่เหล่าเป็นคนมีความกตัญญูรู้คุณโดยเฉพาะบุพการีและบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วก็ยังระลึกถึงอยู่เสมอ

ลักษณะการแต่งกาย แต่งตามประเพณีของท้องถิ่น ผู้หญิงนุ่งซิ่น เสื้อแขนกระบอก ผ้าสไบเฉียงห่มทับ ผู้ชายนุ่งโจงกระเบน เสื้อคอกลมแขนสั้น ผ้าไหมคาดเอว และพาดไหล่และจากกลุ่มไทยเขมร เป็นประชากรส่วนใหญ่ของจังหวัด จึงทำให้วัฒนธรรมของจังหวัดบุรีรัมย์โดดเด่นไปทางวัฒนธรรมเขมร (Wikipedia. 2564 : เว็บไซต์)

ภาพประกอบ 11 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-เขมร

ที่มา : http://www.abcr.bru.ac.th/?fls=dmlld3MvZ3VpZGUvaW5kZXg=

6.3.4 กลุ่มไทย-โคราช

พัชรินทร์ ศิริอำพันธ์กุล (2542 : 65) ลักษณะทางด้านวัฒนธรรมการละเล่นที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การร้องเพลงโคราช ซึ่งเป็นการร้องโต้ตอบกัน ระหว่าง ชาย หญิง แต่หาชมได้อยากในปัจจุบัน ไม่ได้รับความนิยมเหมือนจังหวัดนครราชสีมา

อาหารประจำถิ่น กลุ่มไทยโคราช มีอาหารประจำท้องถิ่น ได้แก่ ผัดหมี่โคราชและขนมจีนบ้านประโดก ซึ่งถือเป็นอาหารประจำท้องถิ่นที่คนโคราชมักจะนำมาจัดขึ้นโต๊ะอาหารบริการแขกบ้านแขกเมือง

ลักษณะการแต่งกายไทยโคราช นิยมนุ่งโจงกระเบนสวมเสื้อคอกลม พาดผ้าขาวม้า

ภาพประกอบ 12 การแต่งกายชาติพันธุ์ไทย-โคราช

ที่มา : http://www.abcr.bru.ac.th/?fls=dmlld3MvZ3VpZG UvaW5kZXg=

6.4 วัดเขาพระอังคาร

ภาพประกอบ 13 วัดเขาพระอังคาร
ที่มา : ผู้วิจัย 2564

ความเป็นมาของภูเขาพระอังคารนั้น เดิมชื่อ ภูเขาลอย เหตุที่เรียกว่า ภูเขาพระอังคาร เพราะตามประวัติลายแทงธาตุพนมกล่าวไว้ว่า เมื่อ พ.ศ. 8 ได้มีพญาทั้ง 5 ได้นำพระอุรังคธาตุของพระพุทธเจ้าไปบรรจุที่พระธาตุพนม จังหวัดนครพนม โดยมีพระมหากัสสปเถระและพระอรหันต์ 500 องค์เป็นประธาน อีกพวกหนึ่งได้นำพระอังคารธาตุของพระพุทธเจ้ามาประดิษฐ์บรรจุไว้บนภูเขาลอย ตามประวัติว่า เมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จเข้าสู่พระปรินิพพานที่เมืองกุสินารา หลังจากถวายพระเพลิงพระบรมศพแล้วโทณพราหมณ์จึงเอาทะนานทองตวงธาตุพระอังคาร (ขี้เถ้า) ให้มา เมื่อได้พระอังคารธาตุจึงเดินทางกลับมาทางทิศอีสานใต้ พอถึงเขาลูกหนึ่งคือภูเขาลอยมีรูปลักษณะสวยงาม รูปร่างนั้นเหมือนรูปพญาครุฑนอน คว่ำหน้า จึงมีความคิดว่าน่าจะนำพระอังคารธาตุบรรจุที่แห่งนี้ เมื่อลงความเห็นเป็นอันเดียวกันแล้วจึงได้สร้างสถานที่บรรจุพระอังคารธาตุไว้ที่ไหล่ข้างซ้ายของพญาครุฑ และเปลี่ยนชื่อ ภูเขาลอย เป็น ภูเขาพระอังคาร ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ลักษณะของเขาพระอังคารเป็นเนินเขาฐานกว้างเกิดจากการปะทุของภูเขาไฟในยุคควอเทอร์นารี เมื่อประมาณ 7 แสนปีมาแล้ว หากมองจากที่สูงจะมองเห็นเป็นรูปพญาครุฑที่กำลังกระพือปีก หรือคว่ำหน้าหันหัวไปทางทิศใต้ โดยมีปากปล่องใหญ่อยู่ที่เขากระดูกซึ่งเป็นจุดสูงสุด เกิดจากการหลอมละลายปะทุออกมาแล้วเย็นตัวเร็ว จึงพอกสะสมตัวในทางดิ่งกลายเป็นเนินเขาสูงชันแบบ Plug dome รอบเขากระดูกเป็นแอ่ง Caldera ซึ่งเกิดจากการทรุดถล่มของปากปล่องภูเขาไฟ โดยเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดในประเทศไทย วัดเขาพระอังคารตั้งอยู่ตรงขอบของแอ่งนี้ (ปักหมุดเมืองไทย. 2564 : เว็บไซต์)

พนิดา สงวนเสรีวานิช. (2557 : 20) ได้กล่าวว่าแถบจังหวัดทางภาคอีสานของไทย โดยเฉพาะทางสุรินทร์ บุรีรัมย์ มีโบราณสถาณประเภทประสาทหินมากมายแต่ที่ถือเป็นที่สุดต้องยกให้ปราสาทหินพนมรุ้งหรือภูพนมรุ้ง ต้นแบบของปราสาทนครวัดที่ประเทศกัมพูชานั่นหมายความว่าปราสาทหินพนมรุ้งมีความเก่าแก่กว่าปราสาทนครวัด แต่ยังมีสถานที่อีกหนึ่งแห่งที่มีความเก่าแก่ยิ่งกว่าปราสาทพนมรุ้งที่นี่มีชื่อเรียกว่า “ภูพระอังคาร” อยู่สูงจากระดับน้ำทะเลประมาณ 320 เมตร ในเขตอำเภอเฉลิมพระเกียรติห่างจากอำเภอนางรอง 15 กิโลเมตร คนส่วนใหญ่แทบไม่รู้จักชื่อภูพระอังคารหรือวัดเขาพระอังคาร แม้ว่าสถานที่ตั้งของวัดจะอยู่ห่างจากปราสาทพนมรุ้งเพียง 20 กิโลเมตร มีการสันนิษฐานถึงที่มาของชื่อภูพระอังคาร ว่ามาจากพระอังคารที่หมายถึงเท่ากระดูกของพระพุทธเจ้าและยังได้กล่าวถึงหลักฐานที่สำคัญ คือเสมาหิน แกะสลัก โดย รศ.ดร.ปรีดี พิศภูมิวิถี คณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา อธิบายว่า ภูพระอังคารตั้งอยู่บริเวณปากปล่องภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้ว เข้าใจว่าคงมีการตั้งถิ่นฐานของชุมชนขึ้นมาก่อนจะมีชุมชนที่ภูพนมรุ้ง เพราะว่าบนภูพระอังคารซึ่งปัจจุบันมีวัดเขาพระอังคารตั้งอยู่ มีสิ่งที่น่าสนใจคือใบเสมาหินทรายแกะสลักแบบทวารวดีที่ยังหลงเหลือให้เห็นเป็นจำนวนมาก แต่ถูกเปลี่ยนแปลงรูปทรงไปบ้าง เช่น ถูกกะเทาะใบหน้าพระพุทธรูปแบบทวารวดีออกแล้วก็ปั้นพระพุทธรูปใส่ใหม่ หรือว่าบางชิ้นก็ถูกกะเทาะพระพุทธรูปหายไป สิ่งสำคัญก็คือว่ามันเป็นตัวที่บ่งชี้ว่า บริเวณภูพระอังคารนี้เป็นชุมชนแบบทวารวดีที่มีมาก่อนหน้านั้นเอง ถ้าจะเทียบแล้วก็จะอยู่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 13 หมายความว่า ยุคทวารวดีในช่วงที่เผยแพร่อิทธิพลมาถึงบริเวณภาคอีสานซึ่งภาคอีสานนั้นก็มีอิทธิพลทวารวดีอยู่แต่เดิมแล้วที่เรียกว่าเมืองฟ้าแดดสงยาง อยู่ในจังหวัดกาฬสินธุ์และก็อีกหลายเมือง เช่น เมืองเสมา อำเภอสูงเนิน ในจังหวัดนครราชสีมา เข้าใจว่าบริเวณภูพระอังคารเป็นหนึ่งในชุมชนที่เป็นทวารวดีด้วย ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่าทำไมจึงเลือกขึ้นมาอีกอยู่ข้างบนภูเขาเพราะส่วนใหญ่ชุมชนโบราณสมัยทวารวดีที่เรารู้จักเช่นที่เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ มักจะก่อสร้างเมืองบนพื้นราบ มีเพียงเขาพระอังคารที่สร้างอยู่บนภูสูงขณะที่ รศ.ศรีศักร วันลิโภดม นักวิชาการด้านมนุษยวิทยาและโบราณคดี ตั้งข้อสมมุติฐานว่าภูพระอังคารเป็นศาสนสถานของศาสนาพุทธนิกายมหายานโดยลักษณะของเสมาหินบริเวณดังกล่าวราว 10 หลักนั้น ล้วนเป็นเสมาหินที่ทำจากหินภูเขาไฟเกือบทุกหลัก มีการสลักเป็นรูปเทวดายืนถือดอกบัว ลักษณะเครื่องแต่งกายท่อนล่างเป็นแบบท้องถิ่นไม่พบที่ไหนมาก่อน โดยรูปแบบของศิลปะนั้นเป็นการผสมผสานจะว่าเป็นขอมหรือเป็นทวารวดีทีเดียวไม่ได้คือเป็นความเชื่อที่ผสมกันมา พื้นที่แถวนั้นมีภูเขาไฟหลายลูกซึ่งแต่ละยอดถือเป็นภูเขาศักดิ์สิทธิ์ทั้งนั้นมักจะพบโบราณสถาณวัตถุที่ร่วมสมัยทวารวดีหรือขอม เนื่องจากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14-16 นั้นมีความเชื่อที่เข้ามาทั้งพุทธมหายานฮินดู เข้ามาผสมกันแต่ภูพระอังคารจะต่างจากพนมรุ้ง ซึ่งที่พนมรุ้งเป็นอิทธิพลของเจ้านายคือราชวงศ์ขอมโดยตรงที่สืบเนื่องไปที่นครวัด ขณะที่ภูเขาพระอังคารนั้นเป็นเพียงพื้นเมืองอย่างชัดเจน

บูรพา โชติช่วง (2559 : 14) ได้กล่าวว่าภูเขาพระอังคารเป็นภูเขาไฟที่ดับแล้วลูกหนึ่งในบุรีรัมย์ ระดับความสูงน้ำทะเลราว 320 เมตร ตั้งอยู่ในท้องที่ตำบลเจริญสุข อำเภอเฉลิมพระเกียรติเป็นที่ตั้งภูเขาพระอังคารจัดเป็นสถานที่เที่ยวพุทธสถาน ลักษณะเด่นของวัดอยู่ที่อุโบสถสถาปัตยกรรมร่วมสมัยผสมผสานกันระหว่างพุทธศิลป์กับศิลปะขอม จึงทำให้ดูแปลกตาไปจากวัดอื่น ๆ ในจังหวัดเดียวกัน วัดเขาพระอังคารตามข้อมูลแผ่นป้ายบอกเล่าที่มาในประวัติลายแทงธาตุพนมกล่าวว่าเมื่อ พ.ศ. 8 มีการนำพระอังคารธาตุของพระพุทธเจ้ามาประดิษฐานที่เขาลูกนี้จนถึง พ.ศ. 2520 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโธ ได้มาสร้างวัดบนยอดเขาและนำพระอังคารธาตุขึ้นบรรจุในสถูปบนยอดเขาของพระอุโบสถที่สร้างขึ้นโดยนำศิลปะสมัยต่าง ๆ มาผสมผสานกัน ภายในบริเวณวัดนอกจากมีอุโบสถสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่สวยงามหลากหลายแล้ว ยังมีศิลปวัตถุที่สำคัญคือใบเสมาหินบะซอลล์ สมัยทวารวดี ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย ใบเสมาเหล่านี้มีสลักภาพบุคคล สถูป ดอกบัว ธรรมจักร สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 อายุประมาณ 1,300 ปี เป็นหลักฐานที่นี่เคยเป็นพุทธสถานมาแต่โบราณ ซึ่งใบเสมาเหล่านี้นำมาตั้งอยู่รอบอุโบสถในปัจจุบัน ใบเสมาแกะสลักรอบอุโบสถนี้จากแหล่งท่องเที่ยวทางพุทธธรรมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือกล่าวไว้เช่นกัน ทำจากหินศิลาแลงแปดคู่แปดทิศขนาดสูง 108 ถึง 210 เซนติเมตร เป็นศิลปะขอมแบบไพรกเมงเกือบทุกหลักสลักเป็นเทวรูปยืนถือดอกบัว แต่งกายตามแบบความนิยมของคนในยุคนั้น คือนุ่งผ้าสั้นมีชายพกด้านขวาเทวรูปส่วนใหญ่มีลักษณะไม่สมบูรณ์ เพราะถูกขโมยลักลอบสกัดเอาภาพพระพักตร์ออกไป จึงได้ใช้ปูนปั้นพอกซ่อมแซมไว้ แต่ก็ยังเหลือใบเสมาที่ค่อนข้างสมบูรณ์ให้ชม ใบเสมาสลักเป็นรูปทิพยบุคคลหรือเทวรูปในพระพุทธศาสนานิกายมหายานประทับยืนบนแท่นสี่เหลี่ยมด้านหลังมีพัดโบกและมีฉัตรอยู่ด้านบน กระนั้นก็ดีข้อมูลเดียวกันกล่าวถึงใบเสมารูปต่าง ๆ รวมไปถึงรูปเสมาธรรมจักรอันเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาว่า “สร้างเมื่อสมัยใดไม่มีใครทราบแต่สันนิษฐานว่าสร้างก่อนปราสาทเขาพนมรุ้งหรือน่าจะสร้างในยุคเดียวกันที่ขอมเรืองอำนาจและนับถือศาสนาพราหมณ์ ซึ่งอาจเป็นสาเหตุที่ทำให้พระพุทธศาสนาถูกอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์เข้าครอบครองจึงทำให้สถานที่ศักดิ์สิทธิ์แห่งนี้ขาดการทำนุบำรุงรักษาจากผู้คนมานับพันปี” สิ่งวัตถุที่น่าสนใจนอกจากอุโบสถที่ก่อสร้างขึ้นมาใหม่ในรูปแบบสถาปัตยกรรมคล้ายปรางค์สามยอด มีพระพุทธรูปประดับด้านข้างยอดเจดีย์แต่ละองค์ ตั้งอยู่บนฐานอาคารสี่เหลี่ยมแล้วลดหลั่นลงมาซ้ายขวากึ่งกลางทำให้เป็นซุ้มเรือนแก้วประดับพระพุทธรูปปางมารวิชัย ภายในอุโบสถได้ประดิษฐานพระอังคารธาตุนอกจากนี้วัตถุธรรมอื่น ๆ มีพระพุทธรูปปางมารวิชัยรอบอุโบสถ 108 องค์ รอยพระพุทธบาทจำลอง มณฑปประดิษฐานพระพุทธรูป พระนอนขนาดใหญ่ 1 องค์ ประดิษฐานที่ลานวัด วัดเขาอังคารนี้จัดเป็นสำนักสงฆ์มีพระจำพรรษา 6-7 รูป แต่เมื่อถึงฤดูกาลพระป่าธุดงค์แล้วเดินทางมาปักกลดกันหลายรูป คนในหมู่บ้านและละแวกใกล้เคียงขึ้นไปทำบุญฟังธรรมกัน เขาอังคารในมุมท่องเที่ยวของอำเภอเฉลิมพระเกียรติคงเทียบไม่ได้กับปราสาทพนมรุ้งอยู่ในเขตอำเภอเดียวกัน

หากแต่เมื่อเที่ยวปราสาทพนมรุ้งแล้วควรได้แวะมาเที่ยวเขาอังคารที่อยู่ห่างกัน 20 กิโลเมตร โดยใช้เส้นทางบ้านตาเป็กแล้วเลี้ยวซ้ายไปทางละหานทรายประมาณ 13 กิโลเมตร แล้วเลี้ยวขวาเข้าถนนลูกรังอีกประมาณ 7 กิโลเมตร สังเกตได้ก่อนทางขึ้นเขาพระอังคารมีการทำระเบิดหินอยู่

สรุปได้ว่า วัดเขาพระอังคาร ตั้งอยู่บนเขาอังคารซึ่งเป็นภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้ว อยู่ห่างจากปราสาทหินพนมรุ้งไปอีกประมาณ 20 กิโลเมตร จากบุรีรัมย์ใช้เส้นทางสายบุรีรัมย์-นางรอง-บ้านตะโก-บ้านตาเป็ก ตั้งอยู่ที่บ้านเจริญสุขบนเขาอังคารซึ่งเป็นภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้ว ภายในบริเวณวัดมีการค้นพบโบราณสถานเก่าแก่และใบเสมาหินทรายสลักภาพบุคคล สถูป ดอกบัว ซึ่งภูเขาลูกนี้มีลักษณะคล้ายพญาครุฑนอนคว่ำ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบใบเสมาหินที่แสดงให้เห็นว่าสถานที่แห่งนี้มีการนับถือพุทธศาสนาเป็นศาสนสถานที่มีอายุราวพันปี ใบเสมาที่พบเป็นใบเสมาเพียงแห่งเดียวที่ทำจากหินบะซอลล์ (หินภูเขาไฟ) พบจำนวนมากและใบเสมาวัดเขาพระอังคารแห่งนี้ต่างไปจากใบเสมาที่แห่งอื่นก็คือ ใบเสมาหินที่พบในสถานที่ต่าง ๆ มักปักลงบนเนินดินหรือที่ราบลุ่มต่าง ๆ แต่ใบเสมาที่พบที่วัดเขาพระอังคารเป็นใบเสมาหินที่ถูกปักลงบนภูเขาในบริเวณที่ราบสูงอีกด้วย

สรุปได้ว่าพื้นที่จังหวัดบุรีรมย์เป็นลักษณะที่มีพื้นที่ทางกายภาพติดกับราชอาณาจักรกัมพูชาและจังหวัดสระแก้ว นครราชสีมา สุรินทร์ มหาสารคาม ขอนแก่น ซึ่งมีชาติพันธุ์ 4 กลุ่ม ประกอบด้วยดังนี้ กลุ่มชาติพันธุ์ไทย-เขมร ไทย-กูย ไทย-ลาว และไทย-โคราช และยังมีทรัพยากรทางธรรมชาติ เช่น ภูเขาไฟ 6 ลูก ได้แก่ เขากระโดง เขาหลุบ เขาไปรบัด เขาพนมรุ้ง เขาคอก เขาอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์เป็นจังหวัดที่มีภูเขาไฟมากที่สุดในประเทศไทย และปัจจุบันได้ยกระดับเป็น “เมืองรอง” “เมืองท่องเที่ยวและกีฬามาตรฐานโลก” จากกระทรวงการท่องเที่ยวและการกีฬา นอกจากนี้ยังมีแหล่งท่องเที่ยวที่น่าน่าใจ เช่น สนามฟุตบอลช้างอารีน่า บุรีรัมย์คาสเซิล สนามแข่งรถมอเตอร์สปอร์ต Chang International Circuit จึงทำให้เกิดการท่องเที่ยวภายในจังหวัดที่มากขึ้น

7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

7.1 แนวคิดทุนทางวัฒนธรรม

Bourdieu (1986 : 47-50) ได้อธิบายว่าทุนวัฒนธรรมเป็นทรัพย์สินทางปัญญาที่สั่งสมมาในอดีตมีคุณค่าต่อมนุษย์และความต้องการของสังคม นอกเหนือจากการให้คุณค่าทางเศรษฐกิจ ทุนวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่มี 3 รูปแบบกล่าวคือ

1. สิ่งที่ฝังอยู่ในตัวคนและกลุ่มคนมาอย่างยาวนานได้แก่ ความคิด จินตนาการ ความคิดริเริ่มและความเชื่อ

2. สิ่งที่เป็นรูปธรรมในรูปแบบของสินค้าวัฒนธรรม เช่น รูปภาพ หนังสือ สิ่งก่อสร้างสถานที่ที่เป็นมรดกโลก

3. ความเป็นสถาบัน ซึ่งสามารถทำให้เกิดความเป็นรูปธรรม เช่น กติกา การยอมรับที่หลายๆ คนเห็นร่วมกัน เช่น การยอมรับในสถาบันพระมหากษัตริย์ วัดและโรงเรียน

Devid Throsby (2001 : 46) ได้นิยามทุนวัฒนธรรมว่าหมายถึงสินทรัพย์ที่มีการฝังตัว (Embodies) สะสม (Stores) และให้ (Provides) คุณค่าทางวัฒนธรรมนอกเหนือจากมูลค่าทางเศรษฐกิจของสินทรัพย์นั้น โดยได้แบ่งทุนวัฒนธรรมเป็น 2 ประเภท คือ

1.ทุนวัฒนธรรมที่จับต้องได้(Tangible Culture)

2. ทุนวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Culture)

ซึ่งได้จำแนกคุณค่าของทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Value) ไว้เป็นหมวดหมู่ ได้แก่ คุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic value) คุณค่าเชิงจิตวิญญาณ (Spiritual value) คุณค่าเชิงสังคม (Social value) คุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ (Historical value) คุณค่าในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ของสังคม (Symbolic value) และคุณค่าในฐานะที่เป็นของแท้ (Authenticity value)

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ (2546 : 35) ได้นิยามความหมายของทุนทางวัฒนธรรมโดยเน้นความหมายในเชิงเศรษฐศาสตร์ไว้ว่า ทุนที่ใช้ในการผลิตสินค้าและบริการที่มีนัยทางวัฒนธรรม ซึ่งทุนวัฒนธรรมในนิยามนี้มีความเชื่อมโยงกับอุตสาหกรรมที่สื่อถึงนัยทางวัฒนธรรมที่เรียกว่าอุตสาหกรรมสินค้าวัฒนธรรม (Cultural Product) ซึ่งผลิตสินค้าวัฒนธรรมและบริการที่มีวัฒนธรรมฝังตัวอยู่ในสินค้าและบริการนั้น แนวคิดว่าด้วยการฝังตัวของวัฒนธรรม (Cultural Embodiment) เป็นสำคัญในสินค้าและบริการต่าง ๆ ก่อเกิดและเติบโตจนกำลังเปลี่ยนโฉมหน้าของระบบทุนนิยมโลกด้วยเหตุปัจจัย 4 ประการ คือ

1. กระบวนการการแปรวัฒนธรรมเป็นสินค้า

2. กระบวนการพาณิชยานุวัตร

3. กระบวนการเทคโนโลยานุวัตร

4. กระบวนการโทรทัศนานุวัตร

ดิเรก ปัทมสิรัฒน์ (2547 : 40) ได้กล่าวว่าทุนวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าความรู้ ภูมิปัญญาและงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการค้นพบโดยผู้ทรงความรู้ในท้องถิ่น รวมทั้งค่านิยมและความเชื่อที่ผูกพันสังคมทำให้เกิดการจัดระเบียบของสังคมหรือสร้างกฎกติกาที่เป็นคุณต่อสังคมโดยรวม รวมถึงกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง ตัวอย่างของทุนทางวัฒนธรรมมีมากมาย เช่น ภาษา งานศิลปกรรม ซึ่งเป็นความภาคภูมิใจของส่วนรวม ความรู้ที่สั่งสมมาในอดีต (ว่าด้วยเรื่องราวต่าง ๆ เช่น การถนอมอาหาร สมุนไพร สถาปัตยกรรม เทคโนโลยีชาวบ้าน ฯลฯ) กติกาของสังคมที่ช่วยทำให้สังคมอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข และเอื้ออาทรมากกว่าเอารัดเอาเปรียบกันผลงานวรรณกรรม คำบอกเล่า ดนตรี วัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อ ฯลฯ

สรุปได้ว่าทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) เป็นผลผลิตที่มนุษย์นั้นได้ผลิตขึ้นมา ที่มีคุณค่าและความหมายต่อสังคมมนุษย์ เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าความรู้ ภูมิปัญญาและงานสร้างสรรค์ รวมทั้งค่านิยมและความเชื่อที่ผูกพันสังคมทำให้เกิดการจัดระเบียบของสังคมหรือสร้างกฎกติกาที่เป็นคุณต่อสังคม ทุนทางวัฒนธรรมสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภทคือ 1. ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ 2. ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ โดยสามาถนำมาวิเคราะห์ในประเด็นทุนทางวัฒนธรรมในพื้นที่วัดเขาพระอังคาร เช่น ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ คือ ความเชื่อ เรื่องเล่าตำนาน ประเพณี ข้อปฏิบัติทางสังคม คติชาวบ้าน ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ คือ ใบเสมา อุโบสถวัดเขาพระอังคาร ซึ่งบ่งบอกถึงทุนทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมาผลิตสร้างสรรค์เป็นผลงานเพื่อเพิ่มมูลค่าได้ อีกทั้งยังสามารถนำเสนอทรัพยากรวัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านการแสดงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยไว้ให้กับพื้นที่ได้

7.2 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 3) ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับ นาฏยประดิษฐ์ ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้”ผู้ออกแบบนาฏศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำใช้คำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Choreographer

พีระพงศ์ เสนไสย (2546 : 20-23) ได้กล่าวถึงกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ว่า ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของนาฏยกวีแต่ละคนจะมีความแตกต่างในเรื่องของรูปแบบการนำเสนอ ซึ่งปัจจุบันผลงานการแสดงได้ผลิตออกมามากมายมีหลายรูปแบบ เช่น แสดงในความเงียบโดยไม่อาศัยเสียงใด ๆ หรือจังหวะของเพลงเร็วร้อนแรง แต่กลับทำท่ารำช้า ๆ ท่าเต้นช้า ๆ แสดงความขัดแย้งกับดนตรี หรือรำไปด้วยไม่ว่าจะเป็นการอ่านฉันท์ กาพย์ กลอน โศลกต่าง ๆ หรือทำท่าจัดวางสรีระร่างกายให้ตรงกันข้ามกับความเป็นจริงที่คนธรรมดาไม่ทำ การสร้างสรรค์ ระบำ รำ เต้น มีปัจจัยที่ต้องคิดดังต่อไปนี้

1. คิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ โบราณ และดั้งเดิมตามแบบบรรพบุรุษ
2. คิดสร้างให้เป็นผสมผสานนาฏยศิลป์หลาย ๆ จารีตเข้าด้วยกัน
3. คิดสร้างแบบประยุกต์จากดั้งเดิม
4. คิดใหม่ ทำใหม่ ไม่เคยพบเห็นที่ไหนมาก่อน

สวภา เวชสุรักษ์ (2547 : 2) ได้กล่าวถึง งานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็มีแตกต่างจากงานอื่น ๆ คือ รูปแบบ กระบวนการคิด ผลงาน และพัฒนาตั้งแต่สมัยอดีต เพียงแค่ไม่ได้รวบรวมเป็นเอกสาร จากการศึกษาประวัติศาสตร์และทฤษฎีนาฏยศิลป์ ซึ่งพบว่างานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่งในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ มีบทบาทและหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ และชัดเจนในช่วงหลังการเปลี่ยนการปกครองในปี พ.ศ. 2475 งานนาฏยประดิษฐ์ลดบทบาทและหน้าที่ด้านพิธีกรรมลดลง แต่กลับมีบทบาทและหน้าที่ไปสู่ประชาชน

สรุปได้ว่าแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ เป็นการอาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วย อารมณ์ ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล การคิดค้น การสร้างสรรค์ ในการประดิษฐ์ท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์และจำเป็นต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เพื่อเสริมให้นาฏยศิลป์นั้นมีความสมบูรณ์มากที่สุด เช่น เพลงดนตรี เครื่องแต่งกาย ฉากหรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนความคิดที่สร้างสรรค์

7.3 ทฤษฎีคติชนวิทยา

คติชนวิทยา เป็นวิชาที่เกิดขึ้นและพัฒนามาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 มีนักโบราณคดีและนักนิรุกติศาสตร์ชาวอังกฤษและเยอรมัน ได้สนใจเก็บรวบรวมเทพนิยายและเรื่องปรัมปราของคนพื้นบ้านพื้นเมือง เช่น สองพี่น้องตระกูลกริมม์ ก็ได้รวบรวมและตีพิมพ์นิทานมุขปาฐะและตีความให้ความหมายเทพนิยาย (myth) ของเยอรมันไว้ด้วย ผู้สนใจอื่น ๆ ก็มีอีกหลายคนที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องโบราณเก่าแก่จนกระทั่งถึง ค.ศ. 1886 (พ.ศ. 2389) นายวิลเลียม จอห์น ธอมส์ (William John Thoms) ได้บัญญัติคำว่า Folklore ขึ้น โดยใช้นามแฝงว่า แอมโบรส เมอร์ต้น

(Ambrose Merton) เขียนจดหมายลงในวารสารชื่อ The Anthenaeum เสนอว่าควรใช้คำว่า Folklore ซึ่งแปลว่า “ความรู้ของปวงชน” แทนคำว่า “คติโบราณของปวงชน” (popular anitiquities) คำ Folklore จึงเป็นศัพท์ใช้ทางวิชาการแต่นั้นมาในประเทศไทยมีคำใช้อยู่หลายคำ ดังนี้

คติชาวบ้าน เป็นคำที่พระยาอนุมานราชธนและราชบัณฑิตยสถานคิดขึ้นใช้เมื่อปี พ.ศ. 2509

คติชนวิทยา เป็นคำที่ ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร ใช้ในเอกสารเมื่อปี พ.ศ. 2519 ในหนังสือคติชนวิทยาที่หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู พิมพ์เผยแพร่ ซึ่ง ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร ได้ให้เหตุผลว่า Folklore ที่พระยาอนุมานราชธนและราชบัณฑิตยสถาน แปลว่า “คติชาวบ้าน” นั้นน่าจะใช้เรียกข้อมูลบางส่วน ส่วนชื่อวิชาควรใช้คำคติชนวิทยา

กิ่งแก้ว อัตถากร (2520 : 2) ได้ชี้ให้เห็นว่าคติชนหรือผลผลิตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชน และผลผลิตนี้จะเป็นมรดกที่ได้มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมา ทั้งภายในกลุ่มชนเดียวกันและแพร่กระจายไปสู่ชนต่างกลุ่ม โดยได้ให้เหตุผลของการใช้คำว่า คติชนวิทยา แทน คติชาวบ้านว่า คำว่าชาวบ้าน อาจจะสร้างความเข้าใจผิดได้ว่าเกี่ยวข้องเฉพาะชาวชนบทหรือบางระดับเท่านั้น แต่ในความเป็นจริงแล้ว Folklore จะเกี่ยวข้องกับทุกคนทุกสถานภาพที่มีลักษณะร่วมกันอย่างน้อยหนึ่งลักษณะ คติชาวบ้านจึงเป็นข้อมูลเพียงส่วนหนึ่งที่นักคติชนวิทยาสนใจที่จะศึกษา และในคำว่า คติชนวิทยาจะมีความหมายที่กว้างกว่าคติชาวบ้านด้วยตามศัพท์ Folklore จะเป็นเรื่องที่ว่าด้วยวิถีชีวิตตามขนบประเพณีของกลุ่มชน

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ (2543 : 110) ได้ชี้เห็นว่าข้อมูลของคติชนนั้นเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในลักษณะของการแพร่กระจายแบบมุขปาฐะและคงอยู่ในลักษณะเช่นนี้มาเป็นเวลานานพอสมควร มิได้เกิดขึ้นเป็นสำนวนที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งจะเป็นสำนวนที่คงที่ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น สำนวนหรือต้นฉบับในการศึกษาค้นคว้าทางคติชนวิทยาจึงไม่มีฉบับใดเลยที่จะเป็นต้นฉบับเดิมที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ตรงกันข้าม การเล่าหรือการขับซ้ำ ๆ กันจะยิ่งทำให้เกิดความหลากหลายอย่างไม่มีข้อจำกัด ซึ่งผู้เล่าหรือผู้ขับเองก็ไม่รู้ตัว การที่นักคติชนวิทยาบันทึกข้อมูลนั้นไม่ใช่การเจาะจงบันทึกต้นฉบับที่ถูกต้องแท้จริง แต่ทำได้เพียงบันทึกข้อมูลหลาย ๆ สำนวนมาเพื่อศึกษาเปรียบเทียบกับเท่านั้น นอกจากนี้การศึกษาข้อมูลคติชนนั้นไม่ใช่การวิเคราะห์เพียงรูปแบบและแบบแผนการประพันธ์ของตัวต้นฉบับเท่านั้น แต่จะต้องพิจารณาภาวะแวดล้อมต่าง ๆ ในการถ่ายทอดและบทบาทหน้าที่ของต้นฉบับหรือข้อมูลเหล่านี้ในวัฒนธรรมด้วย ซึ่งข้อมูลคติชนจำนวนไม่น้อยก็ไม่ได้มีรูปแบบเป็น “ต้นฉบับ” แต่จะประกอบด้วยแบบแผนพฤติกรรมของผู้คนในสังคม และยังมีลักษณะที่เป็นประดิษฐกรรม คือสิ่งที่ผู้คนสร้างขึ้นก็มี และได้สรุปข้อมูลของคติชน เช่น คำพูดโบราณ เรื่องราว นิทาน ความเชื่อ ขนบประเพณี การละเล่น การร้องรำทำเพลง ฯลฯ เหล่านี้ คงอยู่

มาเป็นเวลานานในวัฒนธรรมและนานตราบเท่าที่มีภาษาในแต่ละวัฒนธรรมให้ใช้ วรรณกรรมลายลักษณ์ที่บันทึกข้อมูลตั้งแต่สมัยใบราณจะปรากฏความคิดเก่าแก่ที่หลากหลาย และการแสดงออกซึ่งความคิดเหล่านั้นที่ถ่ายทอดจากพ่อแม่มาสู่ลูก จากชนรุ่นหนึ่งมายังชนอีกรุ่นหนึ่ง ตัวอย่างเช่น นิทาน หรือเรื่องราวเก่าแก่ของอินเดีย ซึ่งเดิมมักจะบันทึกไว้ด้วยภาบาสันสกฤต เช่น ปัญจตันตระ กถาสริตสาคร นิทานชาดกต่างก็มีโครงเรื่องที่ยังคงพบได้ในการแพร่กระจายแบบมุขปาฐะ หรือนิทานของทางตะวันออกกลางและตะวันออกใกล้ เช่น นิทานอาหรับราตรี นิทานที่เล่ากันมานาน เช่น นิทานอีสป นอกจากนี้ก็มีพระคัมภีร์ไบเบิลที่ศักดิ์สิทธิ์ ที่ยังมีการใช้ถ้อยคำแบบสุภาษิตเก่าแก่ มีแก่นเรื่องและโครงเรื่องที่เป็นแบบนิทานปรัมปรา แบบตำนาน ซึ่งเป็นคติชนแบบที่ใช้ถ้อยคำทั้งสิ้น แต่เราก็ยังมีข้อมูลอื่น ๆ อีก เช่น ความเชื่อในพระเจ้า ความเชื่อเรื่องผีสาง ไสยศาสตร์ เรื่องโชคลาง ฯลฯ ซึ่งเราก็เรียกข้อมูลเหล่านี้ว่าคติชนเช่นเดียวกัน

อารี ถาวรเศรษฐ์ (2546 : 10) ได้กล่าวว่า คติชนวิทยามีหน้าที่และบทบาท 5 ประการ คือ ให้ความบันเทิง เป็นกระจกส่องให้เห็นวัฒนธรรม ให้การศึกษากล่อมเกลา รักษาแบบแผนพฤติกรรมของบุคคล และเป็นเครื่องบรรเทาอารมณ์ ดังนั้นหน้าที่ต่าง ๆ ของคติชนวิทยาที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าหน้าที่ที่สำคัญที่สุด คือ การดำรงรักษาความมั่นคงของวัฒนธรรม เนื่องจากคติชนช่วยทำให้ชาวบ้านปฏิบัติพิธีกรรมและขนมธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ได้เหมาะสมและถูกต้องตามแบบแผนของวัฒนธรรมคติชนทำหน้าที่ควบคุมสังคมยอมรับผู้ปฏิบัติตามบรรทัดฐานทางสังคมหรือตามแบบแผนของสังคมเป็นมาตรฐานทางจริยธรรมและขนบธรรมเนียม ประเพณีของคนในท้องถิ่นและเป็นการให้การศึกษานอกระบบที่สำคัญในสมัยก่อน ส่วนหน้าที่อื่น ๆ นั้น สำคัญรองลงมาคือทำหน้าที่ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลิน ช่วยผ่อนคลายความตึงเครียดและความคับข้องใจให้ชาวบ้านทั้งผู้ใหญ่และเด็กอีกด้วย (อารี ถาวรเศรษฐ์ 2546 : 5-6 อ้างถึงใน Brunvand,1976) ได้แบ่งประเภทของคติชนวิทยาออกเป็น 3 ประเภท ใหญ่ๆ ดังนี้

1. คติชนวิทยาประเภทที่ใช้ภาษา (Verbal folklore) คติชนวิทยาประเภทที่ใช้ภาษาเป็นตัวกำหนด มี 6 ประเภทย่อย ดังนี้

1.1 คำพูดของชาวบ้านรวมทั้งภาษาถิ่นและการตั้งชื่อ

1.2 สุภาษิตและคำกล่าวที่เป็นภาษิต

1.3 ปริศนาคำทาย

1.4 คำพูดที่คล้องจองกัน

1.5 การเล่าเรื่อง

1.6 เพลงชาวบ้าน

2. คติชนวิทยาประเภทที่ไม่ต้องใช้ภาษา (non-verbal folklore) คติชนวิทยาประเภทที่ไม่ใช้ภาษาเป็นตัวกำหนด มี 7 ประเภทย่อย ดังนี้

2.1 สถาปัตยกรรมชาวบ้าน

2.2 ศิลปะชาวบ้าน

2.3 งานฝีมือของชาวบ้าน

2.4 การแต่งกายของชาวบ้าน

2.5 อาหารของชาวบ้าน

2.6 อากัปกิริยาของชาวบ้าน

2.7 ดนตรีชาวบ้าน

3. คติชนวิทยาประเภทผสม (partly verbal folklore) คติชนวิทยาประเภทที่ใช้ภาษาและไม่ใช้ภาษาผสมผสานกัน แบ่งออกได้ 6 ประเภทย่อย ดังนี้

3.1 ความเชื่อและคติในเรื่องโชคลาง

3.2 การละเล่นของชาวบ้าน

3.3 ละครชาวบ้าน

3.4 ระบำของชาวบ้าน

3.5 ประเพณีของชาวบ้าน

3.6 งานมหกรรม งานพิธี งานรื่นเริงของชาวบ้าน

มัลลิกา คนานุรักษ์ (2550 : 1) ได้ให้ความหมายของ คติชนวิทยา ไว้ว่า คติชนวิทยาเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่คนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในสังคมที่มีวัฒนธรรมของคนกลุ่มนั้นปรากฏให้เห็นเด่นชัด ผู้ศึกษาด้านคติชนวิทยาจึงมุ่งความสนใจไปที่กลุ่มคนพื้นบ้านที่ความเจริญทางเทคโนโลยียังเข้าไม่ถึงในหมู่บ้าน คนพื้นบ้านจะมีลักษณะเด่นตรงที่มีการดำเนินชีวิต ที่คล้ายๆ กัน แตกต่างจากคนในเมืองที่มีอาชีพต่างกัน ในขณะที่คนในเมืองจะอยู่แบบตัวใครตัวมัน

พระมหาจิรฉันท์ จิรเมธี (2558 : 31) ได้ชี้ให้เห็นว่าคติชนวิทยาเป็นความรู้ที่ได้มาจากการศึกษาวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของกลุ่มคน กลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ที่มีวิวัฒนาการของกลุ่มอย่างเด่นชัด โดยมุ่งเน้นไปยังกลุ่มคนที่ความเจริญแบบสมัยใหม่ยังเข้าไปไม่ถึงมากนัก ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้จะยังคงมีวิถีชีวิตที่คล้ายๆ กัน มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น เป็นแบบญาติพี่น้องกัน มีความคิดความเชื่อ และแบบของความประพฤติอย่างเดียวกัน และมักจะแตกต่างจากสังคมเมือง หรือสังคมที่มีความเจริญทางวัตถุอย่างมากแล้ว การศึกษาคติชนเป็นการศึกษาถึงวัฒนธรรม วิถีชีวิตพื้นบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดจากการบอกเล่า ซึ่งข้อมูลทางวัฒนธรรมนี้จะเป็นเครื่องมือที่ช่วยสะท้อนวัฒนธรรมและเข้าใจวัฒนธรรมของกลุ่มชนเหล่านั้นได้อย่างถูกต้อง

สรุปได้ว่าคติชนวิทยาเป็นความรู้ที่ได้มาจากการศึกษาวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของกลุ่มคน ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้จะยังคงมีวิถีชีวิตที่คล้าย ๆ กัน มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่นและยังเป็นการศึกษาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากวิถีชีวิตหรือความเป็นอยู่ของมนุษย์ตลอดจนผลผลิตหรือการสร้างสรรค์ต่าง ๆ โดยแบ่งเป็น 3 ประเภทดังนี้ แบบมุขปาฐะ แบบอมุขปาฐะและแบบผสม ซึ่งทำให้เห็นถึงหน้าที่ของคติชนวิทยาในเรื่องความบันเทิง เป็นกระจกส่องให้เห็นวัฒนธรรม ให้การศึกษา กล่อมเกลา รักษาแบบแผนพฤติกรรมของบุคคล และเป็นเครื่องบรรเทาอารมณ์ของชนกลุ่มนั้น ๆ โดยสามาถนำมาวิเคราะห์ในประเด็นการสร้างตัวตนในพื้นที่วัดเขาพระอังคารของความเป็นยุคทวารวดี ซึ่งบ่งบอกถึงรากเหง้าของคนในท้องถิ่นที่มีความผูกพันกับธรรมชาติ วัฒนธรรม ประเพณี และยังเป็นการปลุกให้คนในชุมชนเห็นคุณค่า อนุรักษ์ หวงแหนของวัตถุอันเป็นทรัพยากรทางวัฒนธรรม ได้แก่ ใบเสมา อีกทั้งยังสามารถนำเสนออัตลักษณ์ของท้องถิ่นผ่านการแสดงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยไว้ให้กับพื้นที่ได้

7.4 ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์

Noel Carroll ได้อธิบายเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไว้ในหนังสือ The Oxford hand book of aesthetics (2003) ว่า นาฏยศิลป์ คือ รูปแบบที่สำคัญของการเลียนแบบกระบวนการ ของการอ้างอิงการกระทำ เหตุการณ์และผู้คน โดยผ่านการกระตุ้นของปรากฏการณ์ต่าง ๆ แต่ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ที่มีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่ เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนองที่มีท่าทาง อยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วย ที่ช่วยกำกับการเต้นเป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้นาฏยศิลป์แตกต่างจากการเคลื่อนไหวอื่น ๆ Noel ยืนยันว่า นาฏยศิลป์คือความงามของการเลียนแบบ อย่างเช่น การเต้นบัลเล่ต์ ที่สร้างสรรค์แล้วอย่างดี คือภาพมีชีวิตของความปรารถนาการดำเนินชีวิต พิธีกรรม และประเพณีของทุกชาติในโลก เช่นเดียวกับศิลปะของภาพวาด นักปรัชญาคนสำคัญ เช่น เอบเบ้ ชาร์ลส บัดโต เพลโต้และอริสโตเติ้ล กล่าวถึงหลักการเลียนแบบธรรมชาติของศิลปะว่า “เราจะให้คำจำกัดความของภาพวาด รูปปั้น และการเต้น ว่าเป็นการเลียนแบบความงามทางธรรมชาติผ่านทำให้มีชีวิต โดยสอดแทรกทัศนะคติ ส่วนดนตรีและบทกวี คือการเลียนแบบธรรมชาติที่งดงามผ่านเสียงและจังหวะ

ในแง่สุนทรียภาพของนาฏยศิลป์นั้น Theophile Gautier อธิบายว่านาฏยศิลป์ประกอบด้วยศิลปะการแสดงออกซึ่งท่าทางที่งดงามและพัฒนาขึ้นมาให้เป็นภาพที่น่าชมไม่ขัดสายตา หรืออาจกล่าวว่าเป็นดนตรีที่ปราศจากเสียง (จังหวะเงียบ) หรือดนตรีที่มองเห็นได้ นอกจากนี้ Stephane Malarme & Paul Valery ที่กล่าวว่า การเต้นเป็นการจำลองภาวะต่าง ๆ หัวใจของการเต้นในฐานะศิลปะอย่างหนึ่ง คือ การเคลื่อนไหวนั่นเอง โดยทั่วไปการถ่ายทอดอารมณ์มักจะเป็นการ

พูด แต่ในทางศิลปะไม่ได้จำกัดเพียงแค่ การถ่ายทอดอารมณ์หรือสภาวะของตัวละครผ่านการกระทำ แต่ยังหมายถึง การถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหวด้วยร่างกายมนุษย์ ซึ่งอาจจะแทนเป็นเทพเจ้าได้ หรือไม่ที่กระตุ้นผ่านบริบทการเล่าเรื่อง ความสำเร็จของนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยนิยม ทำให้การสร้างทฤษฎีการเต้นในอดีต เกี่ยวกับธรรมชาติของการเต้นดูล้าสมัย รวบรวมชนิดของการเต้น การเคลื่อนไหว ที่รับรู้ได้ ทฤษฎีเชิงประเพณีนิยมของนาฏยศิลป์ที่ประสานกลมกลืนเข้ากับคุณสมบัติที่รับรูปได้ของการเคลื่อนไหว ได้แก่ การเสียนแบบรูปแบบและการถ่ายทอด เป็นสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้ในขณะที่ความพยายามที่จะจำแนก นาฏยศิลป์ในความหมายของนีโอวิทเกนสไตน์ (POD ittensteinian) ซึ่งไม่สนใจการเคลื่อนไหวแบบธรรมดาหรือการเต้นแบบอื่น ดังนั้น ปรัชญาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในปัจจุบัน จำเป็นต้องหา วิธีการเชิงบริบทที่นิยามหรือระบุชนิดของผลงานการเต้นนั้น ๆ คำจำกัดความของศิลปะการเต้นที่ดู ตามบริบทประสาทสัมผัส เราจะไม่รู้จนกว่าจะได้เห็นด้วยตาตนเอง (คำล่า มุสิกา. 2558 : 35)

วรางคณา วุฒิช่วย (2547 : 22) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นโดยไม่ได้คิดหรือวางแผนมาล่วงหน้าในการแสดงออกถึงสิ่งที่ตนเองต้องการ การสอนนาฏศิลป์โดยใช้หลักการ Improvisation คือ เน้นการนำเสนอทักษะจากการที่ได้ศึกษาเรียนรู้และพัฒนาเป็นรูปแบบของแต่ละคนหรือรูปแบบของกลุ่ม ซึ่งการจะพัฒนาท่าทางต่าง ๆ ให้เป็นรูปแบบของตนเองอาจเริ่มจากการเลียนแบบผู้ที่มีความชำนาญ จากกลุ่มเพื่อนหรือจากสื่ออื่น ๆ ดังนั้น ผลของการสอนจึงขึ้นอยู่กับการแสดงออกของผู้เรียนแต่ละคนและกลุ่ม ความเชื่อมั่นในตนเองรวมทั้งความคิดรวบยอดของตนเองและของกลุ่ม ลักษณะของการคิดอย่างอิสระโดยฉับพลัน (Improvisation) ได้แก่

1. การแสดงออกในสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า
2. การประดิษฐ์หรือเรียบเรียง โคลงกลอน ดนตรี ฯลฯ ที่เกิดขึ้นจากแรงกระตุ้นในขณะนั้น
3. การเล่าเรื่องการร้องเพลง หรือสิ่งอื่น ๆ ที่กระทำโดยฉับพลัน
4. การประดิษฐ์ การเปล่งเสียงหรือการจัดการบางสิ่งบางอย่างโดยฉับพลัน

อรวรรณ โภชนาธาร. (2556 : 194-197) ได้กล่าวว่าผลงานสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงชุด พลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัยพบว่ามีกระบวนการออกแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดง ซึ่งมีทั้งหมด 4 ส่วนคือ การออกแบบท่ารำ การออกแบบดนตรีประกอบการแสดงการออกแบบเครื่องแต่งกาย และการคัดเลือกและฝึกซ้อมนักแสดง

คำล่า มุสิกา (2558 : 48-53) รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสานเป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ประกอบด้วย

1. ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) เป็นระยะของการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) มีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดง ที่มีผลทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน มีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์ คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

2. ระยะการสร้างงาน (Production) ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริง ซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

3. ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนนานาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง (Evaluation & Elaboration stage) เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง ประกอบด้วย (1) การประเมินผลตามเกณฑ์ (2) การปรับปรุงแก้ไข (3) การตัดสินใจนาไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) โดยการประเมินนั้นแบ่งออกเป็นการประเมินภายใน (Internal Evaluation) การประเมินภายนอก (External Evaluation)

ลักขณา แสงแดง (2561 : 59-69) รูปแบบของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีองค์ประกอบ 8 ประการดังนี้ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบพื้นที่แสดง และการออกแบบแสง

สรุปได้ว่าทฤษฎีการสร้างสรรค์เป็นงานสร้างสรรค์ใหม่ที่ยังไม่เคยปรากฏมาก่อนหรือเป็นงานสร้างสรรค์จากสิ่งที่เคยมีอยู่แล้ว โดยการเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่ เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนอง ที่มีท่าทาง อยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วยที่ช่วยกำกับการเต้น เป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้นาฏยศิลป์แตกต่างจากการเคลื่อนไหวอื่น ๆ

7.5 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

โกวิท ประวาลพฤกษ์ และคณะ (2545 : 69) ได้กล่าวถึงหลักการแสดงนาฏศิลป์จะเน้นการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวที่มีระบบและงดงามใน 2 ลักษณะ คือ การฟ้อนรำและการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ที่ไม่สื่อความหมายหรืออารมณ์ที่เฉพาะเจาะจง เช่น รำหน้าพาทย์ รำเพลงช้า เพลงเร็ว ฯลฯ และการฟ้อนรำที่ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น แขน ขา มือเท้า เรือนร่างและใบหน้าที่แสดงออกถึงอารมณ์และการสื่อความหมาย ซึ่งเป็นลักษณะการรำและการแสดงท่าทางในละครเช่น รำฉุยฉาย การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงละครในบทบาท เป็นต้น จึงเป็นศิลปะในการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการฟ้อนรำและการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายทั้ง 3 ส่วน คือ ส่วนกิ่งของร่างกาย ได้แก่ ศีรษะ แขน ขา มือเท้า ส่วนตัวเรือนร่าง และส่วนใบหน้าให้ประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนและสวยงาม ตลอดจนมีการแสดงอารมณ์และความรู้สึกที่สื่อไปยังผู้ชมด้วย

ศิริมงคล นาฏยกุล (2549 : 105-106) ได้กล่าวถึงหลักวิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหวที่เรียกว่า หลักกลศาสตร์หรือเมคานิกส์ (MECHANICS) ซึ่งเป็นหลักในการอธิบายกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. สแตติกส์ (Statics) เป็นการศึกษาส่วนของร่างกายในภาวะที่อยู่นิ่งอยู่กับที่ และมีความสมดุลหรือที่เราเรียกการเคลื่อนไหวนี้อีกอย่างหนึ่งว่า Non-Locomtor Movements

2. ไดนามิกส์ (Dynamics) เป็นการศึกษาส่วนของร่างกายในภาวะที่มีการเคลื่อนไหวที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า Locomtor Movements โดยแบ่งย่อยออกได้ 2 ชนิด คือ

2.1 คิเนแมติกส์ (Kinematics) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยคำนึงถึงลักษณะและส่วนประกอบการเคลื่อนไหวที่มีการเปลี่ยนแปลงไปโดยไม่นำเรื่องของแรงพลังงานและโมเมนตั้มเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น ศึกษาการวัดระยะการเคลื่อนไหวของข้อต่าง ๆ ว่าจะได้ระยะการเคลื่อนไหวกี่องศาและในระนาบต่าง ๆ เหล่านั้นข้อต่อมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรในแต่ละช่วงของการเดิน เช่น การงอขา เหยียดขา กางขา หุบขาหรือการหมุนขาออกด้านนอกด้านใน เป็นต้น

2.2 คิเนติกส์ (Kinetics) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายโดยคานึงถึงแรงที่ทาให้เกิดการเคลื่อนไหวอาจเป็นแรงภายในกล้ามเนื้อหรือแรงภานอกร่างกาย เช่น การศึกษาคิเนติกส์ของการเดินจะเป็นการศึกษาถึงแรงดึงของกล้ามเนื้อ แรงดึงดูดของโลก และแรงตอบโต้ที่ทาให้การเดินพาร่างกายก้าวไปด้านหน้า (กานดา ใจภักดี. 2542 : 5) และยังกล่าวถึงประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์พฤติกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์จะมีส่วนเกี่ยวข้องภายใต้เงื่อนไขสำคัญดังต่อไปนี้

2.2.1 มนุษย์มีเงื่อนไขในการเคลื่อนไหวร่างกายภายใต้กฎของพลัง อารมณ์และภาวะทางจิตใจที่ไม่มีการแบ่งแยกกันอย่างเด็ดขาด

2.2.2 การแสดงนาฏยศิลป์ในแต่ละวัฒนธรรมจะปรากฏลักษณะเด่นและรูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายตามแบบฉบับนาฏยลักษณ์ของตนเอง

2.2.3 การเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์จะมีบริบทของสังคมและพฤติกรรมส่วนอื่น ๆ ของมนุษย์เข้าเกี่ยวข้อง เช่น บุคลิกภาพส่วนบุคคล การแสดงออกทางอารมณ์ และแง่มุมอื่น ๆ ของนิสัยส่วนตัวของผู้แสดง เป็นต้น

2.2.4 พฤติกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์ของมนุษย์จะขึ้นอยู่กับรูปแบบการฝึกฝนกล้ามเนื้อ ความแข็งแรงและความแข็งแกร่งของกล้ามเนื้อผู้แสดงในแต่ละคน

2.2.5 พฤติกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการสื่อความหมายในทางนาฏยศิลป์จะแตกต่างกันออกไปตามการตีความที่ถูกกำหนดขึ้นในแต่ละแอ่งวัฒนธรรม

Edwards (2010) กล่าวว่า การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น ไม่ใช่ปฏิบัติเพื่อความสนุกเท่านั้น แต่เป็นการเปิดโอกาสให้เด็กได้เรียนรู้ การฟัง การตอบสนอง การเลียนแบบ การใช้เสียง และการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอย่างผสมผสานกัน เพื่อนำไปสู่ความคิดสร้างาสรรค์และความสามารถพิเศษของเด็ก โดยมีปัจจัยในการบูรณาการกิจกรรมเคลื่อนไหวและจังหวะในห้องเรียน 4 ประการดังนี้

1. ความสามารถด้านสติปัญญาและความฉลาด การเชื่อมต่อระหว่างดนตรีกับการพัฒนาการเรียนรู้ในสาระวิชาต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น คณิตศาสตร์ โดยให้เด็กร้องเพลงนับเลขทำให้เกิดการพัฒนาแนวคิดทางคณิตศาสตร์

2. ความเชี่ยวชาญในการใช้ทักษะด้านร่างกาย เด็กจะพัฒนาการทำงานร่วมกันของกล้ามเนื้อต่าง ๆ ในร่างกาย เด็กจะเริ่มเข้าใจว่าร่างกายของพวกเขาสามารถทำอะไรได้บ้าง เช่น การวิ่ง การทรงตัว การยืด การคลาน และการก้าวกระโดดยกเข่าสูง

3. พัฒนาการด้านอารมณ์-จิตใจ กิจกรรมดนตรีและการเคลื่อนไหวเป็นสิ่งที่ทำให้เด็กได้ระบายความรู้สึกและการคลายความเครียด ดนตรีเป็นตัวช่วยส่งผ่านความรู้สึกและอารมณ์ของเด็ก

4. พัฒนาการด้านความคิดสร้างสรรค์ ดนตรีสามารถสร้างสรรค์โลกแห่งจินตนาการซึ่งเป็นสิ่งที่กระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ของเด็กได้

มัทนี รัตนิน (2554: 3) ได้กล่าวว่าในศาสตร์ของศิลปะการแสดงทุกแขนงหัวใจสำคัญพื้นฐานในการแสดงคือ “หลักการเคลื่อนไหว” ซึ่งนักแสดงที่มีพื้นฐานการเคลื่อนไหวที่ดีก็จะสร้างและออกแบบการแสดงได้ดีตามไปด้วย ในเรื่องราวต่าง ๆ ที่ดูเหมือนว่ากำลังจะเกิดขึ้นกับ

นักแสดงในขณะนั้น เช่น แสดงเป็นคนที่กำลังเดินอยู่แล้วก็หยุดเพราะเห็นอะไรบางอย่าง เขาพยายามไล่จับสิ่ง ๆนั้นด้วยวิธีการต่าง ๆ ด้วยการตะครุบ ตะปบ หรือกระโดดจับ แต่ละครั้งที่เขาคิดว่าทำสำเร็จก็พลาดทุกที พอเปิดมือดูเจ้าสิ่งนั้นก็หนีไปได้อีกแล้ว เขาได้แต่มองตามแล้วก็ก้าวเดินต่อไป เขาอาจพบกันสิ่งอื่น ๆ ต่อไปได้อีก เช่น ดอกไม้ สัตว์ ลม เดินชนอะไรบางอย่างหรือสะดุดขาตนเองหกล้มเป็นต้น ในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ (พรรณพัชร์ เกษประยูร. 2562 : 38)

พรรณพัชร์ เกษประยูร (2562 : 39-41) ได้กล่าวถึงแนวคิดทฤษฎีของตะวันตกโดยใช้หลักการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation) ซึ่งสรุปในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาดังต่อไปนี้

1. ทิศทางจุดหมายปลายทาง (Direction Destination) การพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปนั้นไปในทิศทางใด การวิเคราะห์เช่นนี้จะเน้นที่จุดหมายปลายทางสุดท้ายของแต่ละท่าทาง มากกว่าที่กิริยาของอวัยวะที่เคลื่อนไหว

2. จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) เป็นการวิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัว ในแต่ละจังหวะท่วงท่า ซึ่งมีลักษณะทั้งที่เรียบง่ายสลับซับซ้อนและรวดเร็วองค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกาย มี 4 องค์ประกอบสำคัญคือ

2.1 ร่างกาย (Body Part) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะส่วนใดบ้างของร่างกายที่เคลื่อนไหว

2.2 พื้นที่ (Space) หมายถึงการพิจารณาว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวนั้นไปในทิศทางใด ระดับสูง-ต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้นดำเนินไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรา

2.3 เวลา (Time) หมายถึงการพิจารณาความมาก-น้อย ของจังหวะ หรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป การมองเห็นความแตกต่างของการเคลื่อนไหวมีลักษณะรวดเร็วกะทันหัน ค้างนิ่ง หรืออย่างต่อเนื่อง และนอกจากนั้นเวลาสามารถเป็นเครื่องมือในการตัดสินของผู้แสดงอีกด้วย

2.4 รูปแบบ (Style) หมายถึง การพิจารณาลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น เชื่องช้า นุ่มนวล คึกคัก หรือฉวัดเฉวียน เป็นต้น หาดพิจารณาองค์ประกอบทั้ง 4 องค์ประกอบแล้วไม่สามารถแยกออกจากกันมีความเกื้อกูล สัมพันธ์เป็นไปทั้ง

ระบบการเคลื่อนไหวร่างกายในแนวคิดและทฤษฎีของตะวันออกแนวคิดและทฤษฎีของการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของทางตะวันออกจะปรากฏอยู่ในตำรานาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ซึ่งเป็นตำราการฟ้อนรำของอินเดียที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะ เกิดขึ้นก่อนคริสตกาล และได้มี

การจดบันทึกเป็นภาษาสันสกฤตมีความยาว 6,000 โศลกแบ่งเป็น 32 อรรธยายหรือ 32 บท โดยมุ่งประเด็นศึกษาเฉพาะการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับบทความนี้โดยสรุปได้ดังนี้

1. การฟ้อนรำในตำรานาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงประเภทของการฟ้อนรำ การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำโครงสร้างของการฟ้อนรำและคุณลักษณะของการฟ้อนรำแบ่งออกได้ 3 ประเภทใหญ่ๆ

1.1 นาฏยะ เป็นการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์ เป็นการผสมผสานการฟ้อนรำและการแสดง

1.2 นฤตตะ เป็นการฟ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรืออารมณ์ใด ๆ หมายถึงเป็นการฟ้อนรำล้วน ๆ การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่มีความหมายเฉพาะหรืออารมณ์ เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียดซับซ้อนของจังหวะท่าทางต่าง ๆ

1.3 นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือละครทั้งเรื่อง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ประกอบด้วยรสหรืออารมณ์

2. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

2.1 อังคะ คืออวัยวะหลักที่ใช้ในการฟ้อนรำได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า

2.2 อุปอังคะ คืออวัยวะรองที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปาก แก้ม และคาง

2.3 ปรัตยังคะ คืออวัยวะส่วนอื่น ๆ ที่ใช้ในการฟ้อนรา เช่น ไหล่ หลัง และ หน้าท้อง

3. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

3.1 มุขจะภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของใบหน้าและลาคอ

3.2 สารีรภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของร่างกายประกอบกัน โดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนที่

3.3 ชีษตากฤตภินายะ เป็นการแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกันเช่น การเดิน การยืน การนอน

3.4 กติประจาระ เป็นการเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์เฉพาะกรณี (ชมนาด กิจขันธ์. 2547 : 22-24)

4. โครงสร้างการฟ้อนรำ มีการกำหนดท่าราแม่บทไว้ในตำรานาฏยศาสตร์เรียกว่า กรณะ 108 ท่าของเทพศิวะนาฏราช (God-Shiva-Nataraja) เทพแห่งนาฏกรรม (Lord of Actor) กิริยาการเคลื่อนไหวของเทพ หมายถึง กิริยาการเคลื่อนที่ของพลังจักรวาล มีหลายชื่อตาม

มุมมองของปรากฏการณ์หรืออวตาร ไปสู่สิ่งหนึ่งสิ่งใดในปราฏการณ์ตามธรรมชาติของสิ่งนั้น แต่ศูนย์รวมพลังหรือเทพผู้ยิ่งใหญ่สุดคือ เทพศิวะ

สรุปได้ว่าทฤษฎีการเคลื่อนไหวเป็นทักษะพื้นฐานการเคลื่อนไหวและจัดระเบียบร่างกาย โดยมีรายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัวของนักแสดงให้มีจังหวะ ลีลา ทำให้เกิดภาษาโดยผ่านท่าทาง ซึ่งจะเป็นสื่อในการแสดงออกและจึงนำมาประดิษฐ์เป็นท่าทางการแสดง นอกจากนั้นการเป็นนักแสดงที่ดีควรพื้นฐานการเคลื่อนไหวที่ดีด้วยเช่นกันเพื่อที่จะสร้างและออกแบบการแสดงในเรื่องราวต่าง ๆ ได้

7.6 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์เป็นความงามในธรรมชาติและในงานศิลปะที่แต่ละคนสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ สิ่งที่นำมาใช้วัดผลงานประกอบไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก ดังนั้นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์จึงเป็นทฤษฎีที่มักนำมาใช้ในการประเมินผลงานทางนาฏยศิลป์องค์ประกอบศิลป์ที่ดีจะสร้างสุนทรียศาสตร์ได้ สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นปรัชญาแขนงหนึ่งว่าด้วยเรื่องคุณวิทยา (Awology) ซึ่งเป็นคุณค่าที่มนุษย์สร้างขึ้น สุนทรียะ หมายถึงความงามและสุนทรียศาสตร์เป็นความงามในธรรมชาติและในงานศิลปะที่แต่ละคนสามารถเข้าใจและรู้สึกได้หมายถึงวิชาสุนทรียศาสตร์ มีความหมายต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) เป็นวิชาที่เกี่ยวกับความรู้สึกรับรู้ในความงาม

2) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ ลักษณะและคุณค่าต่าง ๆ ของความงามและรสนิยม

3) เป็นวิชาที่สอบสวนและเปิดเผยหลักเกณฑ์ความงามให้เห็นชัด สามารถทำความเข้าใจและชื่นชมได้

4) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์โดยตรงที่สร้างความพอใจโดยไม่หวังผลในทางปฏิบัติและทางวัตถุ แต่เป็นผลของความรู้สึกเฉพาะตน

5) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความเป็นอยู่ของบุคคลและจิตใจ ตลอดจนพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกตอบสนองในสิ่งสวยงาม สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อมวลชน

สุนทรียศาสตร์มีขั้นตอนการเรียนรู้เป็นลำดับ เพื่อให้ได้มาซึ่งประสบการณ์ของความซาบซึ้งทางสุนทรียะ (Aesthetic appreciation) คือ ระดับความลึก (Recognitive) , ผ่านขั้นตอนความคุ้นเคย (Acquairtive), นำเข้าสู่ความซาบซึ้ง (Appreciative) (ธรรมจักร พรหมพ้วย. 2549 : 10-11) กล่าวถึง ความรู้ทั้ง 2 แบบของสุนทรียศาสตร์เชิงปรัชญา (Philosophical Aesthetcs) และสุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม (Psychological Aesthetcs) ต้องอาศัยสุนทรียวัตถุ (Aesthetics

objects) ทั้งวัตถุทางธรรมชาติและวัตถุทางศิลปกรรม เมื่อนำมารวมกับประสบการณ์ตรงจะเกิดรูปแบบของการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ฐานศาสตร์ คือ

1) ฐานศาสตร์ทางการเห็น (The art of Imagery) ว่าด้วยเรื่องการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น

2) ฐานศาสตร์ทางการได้ยิน (The art of sound) ว่าด้วยเรื่องของการใช้เสียงดนตรีอย่างมีระบบ สัมพันธ์กันตัวโน้ต

3) ฐานศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว (The art of movement) ว่าด้วยเรื่องละครและการแสดง เป็นเรื่องเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์

การสร้างสรรค์เป็นผลงานที่สร้างจากความคิดของมนุษย์ มีศิลปะเป็นเครื่องมือโดยมีวัตถุประสงค์ในการสื่อสารทางด้านจิตใจออกมา เช่น ความผ่อนคลาย ความบันเทิง ความสงบความโกรธ ความโศกเศร้า ความประทับใจ ความเชื่อ เป็นต้น โดยได้รับแรงกระตุ้นจากการรับรู้(Perception) จากสิ่งแวดล้อม เป็นสิ่งเร้าจากภายนอก แล้วพัฒนามาเป็นจินตนาการ (Imagination) รวมกับประสบการณ์ (Experience) จนเกิดเป็นสิ่งเร้าภายในตัวศิลปินเอง “ธรรมชาติ” เป็นแหล่งสร้างแรงบัลดาลใจที่ใหญ่ที่สุด มีรูปแบบ (Form) ที่มีรูปทรงที่ต่างกัน โครงสร้าง และประโยชน์การใช้สอย รวมถึงความงามจึงต่างกัน จากรูปทรงของธรรมชาติเมื่อมนุษย์นำมาปรุงแต่ง ดัดแปลงตามสามัญสำนึกของบุคคล งานศิลปะจึงเป็นความนึกคิดทางด้านการจัดวางเป็นมวลต่าง ๆ ให้อยู่ในที่ ๆ เหมาะสม การตัดสินความงามเรียกว่าการตัดสินเชิงสุนทรียะ (Aesthetics judgment) มีนักทฤษฎีต่าง ๆ พยายามศึกษาการตัดสินความงาม ซึ่งแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม ดังนี้ 1.กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalsm) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากอารมณ์ใต้จิตสำนึก 2.กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalsm) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากการเห็นแล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนไม่ขัดแย้งกัน 3.กลุ่มสร้างสรรค์ (Creatwist) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากความสามารถเริงสร้างสรรค์ของมนุษย์

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (2529 : 34) ได้กล่าวว่าทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา ว่าด้วยเรื่องของความงามและศิลปะ นับเป็นแนวคิดที่ดำเนินสืบเนื่องมาช้านาน สุนทรียภาพของชีวิตมีความหมายคือ ความซาบซึ้งที่มีคุณค่าในจิตใจของมนุษย์ เพราะทุกคนปรารถนาสิ่งที่ทำให้เจริญหู เจริญตา ซึ่งถือเป็นอาหารใจที่ได้รับจากทางหูและตา สุนทรียศาสตร์มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า สุนทรียะ ความงาม ความดี ศาสตร์ วิชา สุนทรีย+ศาสตร์ การศึกษาเรื่องความงาม Aesthete ผู้ที่ชอบความงาม Aesthetic เกี่ยวกับความรู้สึกต่อความงาม Aesthetics สุนทรียศาสตร์สุนทรียภาพ Aesthetician นักสุนทรีย์ Aestheticism การยอมรับความงามเป็นเอก Aesthesia ความรู้สึกสุนทรียศาสตร์ วิชาที่ว่าด้วยความสวยความงามและความไพเราะ สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสที่เข้ามาปะทะอาจจะเป็นในธรรมชาติเองหรือที่มนุษย์ผลิตคิดค้นขึ้น โดยมีเป้าหมายให้มีความงามประสบการณ์ทางความงามมี 2 ลักษณะ ได้แก่ประสบการณ์ตรง ซึ่งมีผลต่อ

การรับรู้คุณค่าสุนทรีย์ได้มากที่สุด และประสบการณ์รองส่วนใหญ่ล้วนเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้น และไม่มีโอกาสได้ชมของจริง

โอชนา พูลทองดีวัฒนา (2556 : ช) ได้กล่าวว่าสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) คือ ปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยเรื่องของความงาม เป็นการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับนิยามความหมายของความงาม ประสบการณ์ การรับรู้ความงามและการตัดสินคุณค่าความงามทั้งที่มีอยู่ในธรรมชาติและในศิลปะ เนื่องจากสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา (Philosophy) วิธีการศึกษาจึงดำเนินไปตามวิธีการทางปรัชญา คือ เป็นการมุ่งหา “คำตอบ” ที่เป็นไปได้ต่อ “ปัญหา” หนึ่ง ๆ ด้วยการใช้เหตุผลเป็นเครื่องมือ ด้วยเหตุนี้คำตอบทางปรัชญาจึงมีลักษณะเป็นปลายเปิด มีสภาวะของการไม่รู้จบและยากที่จะบ่งชี้ได้อย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม ปรัชญาในสมัยหนึ่งอาจถูกพัฒนาต่อไปหรือถูกโต้แย้งโดยปรัชญาซึ่งคิดค้นขึ้นในภายหลังได้ ดังนั้นปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์จึงไม่มีความสมบูรณ์อันเป็นที่สุดในตัวเอง และไม่มีความเป็นสากล เพราะปรัชญาหนึ่งอาจเป็นของคนกลุ่มหนึ่ง หรือจำกัดอยู่กับโลกทัศน์สมัยใดสมัยหนึ่ง แต่ไม่สอดคล้องหรือไม่สามารถใช้กับคนกลุ่มอื่นหรือสมัยอื่นได้ ซึ่งการแสวงหาความรู้หรือความจริงเกี่ยวกับศิลปะและความงามของชาวตะวันตกนั้น เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยคลาสสิค (The Classical Period) 480-323 ปีก่อนคริสตกาล โดยนักปรัชญาชาวกรีกคนสำคัญของโลกคือ เพลโต (Plato) ได้ให้นิยามศิลปะว่า เป็นการลอกเลียนแบบ (representation) จากธรรมชาติหรือสิ่งที่อยู่รอบตัวในโลกแห่งผัสสะ (sensible world) ซึ่งสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสโดยสรรพสิ่งต่าง ๆ นั้นล้วนไม่มีความสมบูรณ์ เนื่องจากเป็นสิ่งที่ลอกเลียนแบบมาจากโลกของแบบ (The world of Ideas) หรือโลกแห่งมโนคติที่สมบูรณ์ (ideas) ซึ่งอยู่เหนือไปจากการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสของมนุษย์ สามารถเข้าถึงได้ด้วยปัญญาอีกที ผลงานศิลปะจึงเป็นเพียงจินตภาพ (image) หรือภาพลวงตา (illusion) เหมือนภาพสะท้อนในกระจกเงาของสิ่งที่อยู่ในโลก ไม่สามารถเข้าถึงความจริงสูงสุดในโลกของแบบได้

อรอุษา สุขจันทร์ (2558 : 26) ได้กล่าวว่าสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่เริ่มต้นมีการศึกษาและอยู่ในห้วงของชีวิตมนุษย์มาเป็นเวลายาวนาน แม้ในขณะนั้นยังไม่มีการนิยามชื่อของศาสตร์นี้อย่างเป็นทางการก็ตาม แต่การรับรู้ความงาม การสร้างสรรค์ศิลปวัตถุ ก็เกิดขึ้นกับมวลมนุษยชาติมาโดยตลอด แทรกซึมอยู่ในการดำรงชีวิต ความเชื่อ และวัฒนธรรมที่รายล้อม ศิลปวัตถุที่เกิดขึ้นนั้น เกิดจากทั้งธรรมชาติรังสรรค์และมนุษย์สร้างขึ้น การที่มนุษย์สร้างศิลปวัตถุขึ้นมานั้นเนื่องจากความไม่พึงพอใจในความงามที่ธรรมชาติสร้างมา จึงมีการปรุงแต่งและเลือกสรรองค์ประกอบที่ตนเองพึงพอใจ สร้างเป็นงานศิลปะที่ตนเองอยากจะเห็น และคิดว่าสอดคลองกับแนวคิด ความเชื่อและวัฒนธรรมของตน อัจฉริยภาพในการสร้างสรรค์งานศิลปะ และการมองความงามของมนุษย์นี้ จึงเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องศึกษาถึงที่มาที่ไปและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ จึงมีนักปรัชญาหลายสำนักคิดค้นศึกษาหาทฤษฎีออกมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสิน ว่าความงามนั้นมีขอบข่ายอย่างไร

สุนทรียศาสตร์จึงเป็นศาสตร์ที่จัดระเบียบสัญชาติญาณทางความงามของมนุษย์ ให้เป็นระบบและมีความชัดเจนในแนวทางอย่างเป็นรูปธรรม ปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ที่เกิดขึ้นก็เป็นผลมาจากความแตกต่างในการรับรู้ของมนุษย์ และคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่มนุษย์กำหนดค่าความงามให้กับสิ่งต่าง ๆ ก็คือแนวคิดและทัศนะที่ถูกกลั่นกรองจากการผ่านประสบการณ์ทางสุนทรียะมาแล้วนั่นเอง

สรุปได้ว่าทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องของความงามและศิลปะ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่สร้างจากความคิดของมนุษย์ในการมองความงามที่เกิดจากทั้งธรรมชาติรังสรรค์และที่มนุษย์สร้างขึ้น มีศิลปะเป็นเครื่องมือโดยมีวัตถุประสงค์ในการสื่อสารทางด้านจิตใจออกมา เช่น ความผ่อนคลาย ความบันเทิง ความสงบความโกรธ ความโศกเศร้า ความประทับใจ ความเชื่อ เป็นต้น โดยได้รับแรงกระตุ้นจากการรับรู้ (Perception) จากสิ่งแวดล้อมเป็นสิ่งเร้าจากภายนอก แล้วพัฒนามาเป็นจินตนาการ (Imagination) รวมกับประสบการณ์ (Experience) ซึ่งมีองค์ประกอบศิลป์คือความกลมกลืน (Harmony) สัดส่วน (Proportion) ความสมดุล (Balance) ช่วงจังหวะ (Whythm) และการเน้น (Emphasis) โดยมีขั้นตอนการเรียนรู้เป็นลำดับเพื่อให้ได้มาซึ่งประสบการณ์ของความซาบซึ้งทางสุนทรียะ (Aesthetic appreciation โดยประสบการณ์ทางความงามมี 2 ลักษณะ ได้แก่ ประสบการณ์ตรงและประสบการณ์รอง

8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

8.1 งานวิจัยในประเทศ

ลักษมณ์ บุญเรือง (2540 : 153-155) ได้ศึกษาท่ารำนาฏศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีในวัฒนธรรมทวารวดี โดยศึกษาและรวบรวมแบบของท่ารำที่ปรากฏในประเทศไทยในวัฒนธรรมทวารวดีพุทธศตวรรษที่ 12-16 วิเคราะห์ถึงลักษณะการร่ายรำที่ปรากฏตามหลักฐานโบราณคดีในสมัยนั้น และศึกษาถึงความสัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์และนาฏศิลป์ พบว่า ศิลปะการร่ายรำในสมัยทวารวดีมีเค้าซึ่งแสดงความสัมพันธ์ของลีลาท่าทางที่ปรากฏมาตั้งแต่ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งพบหลักฐานทางโบราณคดีมากมายที่แสดงให้เห็นว่าในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันมีการรำเต้นมาแล้วตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ทั้งนี้เพื่อเป็นการสนองต่อความเชื่อของกลุ่มชนในรูปแบบของการเต้น การร่ายรำ เพื่อประกอบ พิธีกรรมไปตามจังหวะ โดยยังไม่มีท่าทางที่เป็นแบบแผนแน่นอน แต่ก็อยู่ในกรอบของสภาพแวดล้อมของธรรมชาติ ก่อให้เกิดท่าทางที่สนุกสนาน แต่นิ่มนวล ดังจะเห็นได้จากศิลปะถ้าที่เป็นภาพเขียนสีและภาพแกะสลัก รวมไปถึงลวดลายที่ปรากฏบนกลองมโหระทึกในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ศิลปะการร่ายรำได้พัฒนาขึ้นในอีกระดับหนึ่ง หลังจากที่ชุมชนท้องถิ่นได้ติดต่อสัมพันธ์กับชุมชนภายนอกโดยเฉพาะอินเดีย มีการรับรูปแบบทางวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาปรับปรุง ดังจะเห็นได้จากลักษณะท่ารำช่วงแรก ๆ ที่บรรดาบ้านเมืองต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ต่างก็มีหลักฐานท่ารำที่มีบางภาพคล้ายกัน เช่น ท่าลลิตะ ท่าอัญจิตะ เป็นต้น จนในช่วงระยะเวลาต่อมาจึงหมดลักษณะของอินเดียลง กลายเป็นแบบแผนของไทยในทุก ๆ ด้าน รวมทั้งนาฏศิลป์ด้วย ในช่วงนี้ตรงกับสมัยทวารวดีอันเป็นสังคมเมืองสังคมแรกที่แน่ชัดในดินแดนประเทศไทยโดยการรับรูปแบบทางนาฏศิลป์ของสังคมทวารวดีจากอินเดียนั้น เป็นการรับมาเพียงท่าตาย คือ ท่าที่มีการจัดท่าไว้เป็นภาพนิ่ง เช่น การจีบ การประนมมือ การตั้งวง เป็นต้น แล้วนำมาปรับปรุงให้เข้ากับลักษณะที่ตนพอใจ ภายใต้กรอบความคิดของตนเองจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของตนขึ้น ไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นการลอกแบบแผนจากอินเดียดังที่เข้าใจมาแต่ก่อน มีการรับท่ารำจากอินเดียเข้ามานั้นเป็นการรับมาโดยที่ยังไม่ได้เปลี่ยนแปลง คือมีลักษณะเหมือนกับท่ารำที่ปรากฏในตำราท่ารำของอินเดีย ต่อมาจึงปรับท่าทางต่าง ๆ เหล่านั้นให้เป็น แบบที่ตนพอใจ โดยการนำเอาท่าย่อยต่าง ๆ มาประสมปรุงแต่งขึ้นเกิดเป็นท่ารำที่ไม่เหมือนกับของอินเดียอีกต่อไป และยังพบว่าอาจเป็นต้นเค้าของท่ารำนาฏศิลป์ไทยในราชสำนักปัจจุบันด้วย เป็นการแสดงความสัมพันธ์ทางท่าทางซึ่งเดิมเชื่อว่ามีต้นแบบมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่จากการศึกษาครั้งนี้ทำให้เห็นถึงเค้าการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่สัมพันธ์กับท่าทางนาฏศิลป์สมัยทวารวดี แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าในสมัยทวารวดีจะมีแบบแผนทางนาฏศิลป์ที่แน่นอนตายตัวท่าต่าง ๆ เหล่านี้ มีการใส่ลีลาเข้าไปเป็นลักษณะของสังคมทวารวดีเอง ดังจะเห็นได้จากภาพประติมากรรมในสมัยทวารวดีที่เป็นภาพบุคคลทุกชิ้น ล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงลีลาทางนาฏศิลป์ที่สอดแทรกเข้าไปในประติมากรรม ถึงแม้ว่าจะมีเพียงไม่กี่ภาพที่เป็นการบอกเล่า

เรื่องราวที่เกี่ยวกับการร่ายรำจริง ๆ ภาพประติมากรรมเหล่านี้เป็นผลงานของช่างที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจากการพบ เห็นตามประสบการณ์ของตนเอง หรือจากความนึกคิดที่เกี่ยวกับความงามในลีลาท่าทางที่ทำให้เกิด เป็นประติมากรรมที่มีลีลาอันสวยงาม เป็นท่าทางเป็นธรรมชาติ และนั่นก็คือ นาฏศิลป์นั่นเอง ซึ่งมีรูปแบบนาฏศิลป์ในสมัยทวารวดี คงจะมีความสัมพันธ์ถึงรูปแบบนาฏศิลป์ปัจจุบันอยู่บ้าง เพราะมีบางท่าที่คล้ายคลึงกันดังได้กล่าวมาแล้ว นั่นคงเป็นส่วนดีของระบบความเชื่อดั้งเดิม เกี่ยวกับมหรสพไทย ซึ่งจัดเป็นมหรสพกึ่งพิธีกรรม จึงไม่ค่อยมีการเปลี่ยนแปลงมากนักทำให้สามารถคงลักษณะความเก่าแก่ของท่าทางไว้ได้

ผกา เบญจกาญจน์ (2540 : 231-245) ได้ทำการศึกษารูปแบบและคติความเชื่อของประติมากรรมเทพรำที่ปราสาทหินพิมาย โดยศึกษารูปแบบทางศิลปกรรมของภาพเทพรำ รวมทั้งคติความเชื่อที่ปรากฏอยู่บนภาพเทพรำ และศึกษารูปแบบท่าทางการรำของภาพเทพรำที่มีส่วนสัมพันธ์กับท่ารำในแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทย พบว่า ภาพประติมากรรมที่สลักเป็นเทพรำที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย แสดงให้เห็นนาฏยลีลาสองชนิด คือ การฟ้อนรำและการแสดงอิริยาบถต่าง ๆ ของมนุษย์ชั้นสูงได้แก่ เทพในศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธและตัวเอกในวรรณกรรม ในส่วนบนของปราสาทที่เป็นหน้าบันและทับหลัง จะมีภาพการฟ้อนรำของเทพในศาสนาพราหมณ์ซึ่งมีผลต่อความเป็นอยู่ของมวลมนุษย์และการฟ้อนรำในศาสนาพุทธ ซึ่งจะปรากฏอยู่เป็นองค์ประกอบการจัดภาพพระพุทธรูปปางต่าง ๆ เช่น เป็นภาพธิดาพญามารร่ายรำประกอบการจัดภาพพระพุทธรูปปางมารวิชัย เป็นต้น การร่ายรำในแต่ละภาพจะมีความแตกต่างของลีลาช่วงขาและช่วงแขน แต่ทุกภาพจะมีความสมดุลกับศีรษะและลำตัวตามแบบศิวนาฏราช ภาพสลักส่วนล่างของปราสาทจะอยู่ที่เสาติดผนังและประดับกรอบประตูตอนล่าง เป็นภาพแสดงอิริยาบถการกระทำความดีของเทพยดา ยักษ์ และบริวารอื่น ๆ เพื่อแสดงความเคารพจงรักภักดีและเข้าดูแลรักษาปราสาทแห่งนั้น ลีลาการร่ายรำและอิริยาบถของภาพ สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของคนเกี่ยวกับความดีและความชั่วร้ายของเทพทั้งในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ ทั้งความเชื่อและลีลาการร่ายรำมีอิทธิพลต่อศิลปะวัฒนธรรมในท้องถิ่น

ลักษมณ์ บุญเรือง (2547 : 289) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องการศึกษาท่ารำและนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในงานประติมากรรม ณ ปราสาทพิมาย โดยศึกษารูปแบบท่ารำในสมัยโบราณ รวมทั้งหาความหมายและโอกาสในการใช้ประโยชน์ของการแสดงท่ารำ โดยมุ่งเน้นศึกษาท่ารำในวัฒนธรรมร่วมแบบเขมรในประเทศไทยเป็นหลัก ทั้งนี้ได้ใช้ตัวอย่างการศึกษาจากโบราณสถานและโบราณวัตถุซึ่งเป็นงานประติมากรรม ภาพสลักเล่าเรื่องและภาพสลักที่แสดงการร่ายรำซึ่งปรากฏ ณ ปราสาทหินพิมาย เป็นหัวข้อหลักของการศึกษาในครั้งนี้ เนื่องจากมีการพบภาพสลักรูป บุคคลร่ายรำเป็นจำนวนมาก หลังจากนั้นได้นำมาเปรียบเทียบกับหลักฐานที่พบในวัฒนธรรม ก่อนหน้ารวมทั้งวัฒนธรรมและแหล่งโบราณคดีข้างเคียง เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ของท่ารำ ผลการวิจัย พบว่า รูปแบบท่ารำที่ปรากฏ ณ ปราสาทหินพิมาย มีความสัมพันธ์กับคติ ความเชื่อและ

ปรัชญาทางพุทธศาสนา ลัทธิวัชรยาน เป็นหลัก ในขณะที่รูปแบบทางศิลปกรรมแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลวัฒนธรรมเขมร แต่รูปแบบการร่ายรำเป็นหมู่คณะสามารถเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ได้กับหลักฐานที่ปรากฏในหมู่เกาะชวา อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสังเกตว่า หลักฐานส่วนหนึ่งซึ่งแสดงภาพสลักเล่าเรื่องมหากาพย์ของอินเดีย โดยเฉพาะรามายณะ แสดงให้เห็นถึงแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ที่มีลีลาท่าทางรวมทั้งการจัดวางองค์ประกอบการแสดงที่ปรากฏในภาพคล้ายกับการแสดงนาฏศิลป์โขน-ละครไทยในปัจจุบัน ทั้งนี้อาจมีความสัมพันธ์กันหรือไม่ ยังไม่สามารถสรุปได้

ภูริตา เรืองจิรยศ (2551 : 277-278) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณและศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ พบว่า ระบำเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่สองคนขึ้นไป ผู้แสดงจะรำในบทตัวพระหรือบทตัวนางตามแต่เนื้อหาของระบำ โดยรำไปตามบทร้องหรือดนตรีที่บรรเลงประกอบเน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง มีการแปรแถวและแต่งกายเหมือนกัน ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2510 มักเป็นการฟ้อนรำประกอบการแสดงโขน ละคร หรือระบำเฉพาะกิจตามแต่จุดประสงค์ของการแสดง ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง เป็นนางฟ้าเทวดา จนกระทั่งปีพ.ศ. 2510 เป็นต้นมามีการสร้างสรรค์ระบำขึ้นจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ โดยสืบค้นข้อมูลประวัติศาสตร์ตามหลักฐานศิลปกรรมขอมโบราณประติมากรรม รูปปั้นลอยตัวและภาพจำหลักจากโบราณสถานต่าง ๆ แล้วปรุงแต่งตามจินตนาการและประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ออกมาเป็นท่ารำต่าง ๆ ทำให้ภาพจำหลักหินกลายเป็นภาพที่เคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิตเรียก ระบำประเภทนี้ว่า “ระบำโบราณคดี” และยังทำให้ทราบว่าระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณคือ ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นตามจินตนาการแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์จากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลและหลักฐานทางศิลปกรรมขอมโบราณเพื่อสื่อให้เห็นถึงขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม ตามคติความเชื่อต่าง ๆ และความศรัทธาที่มีต่อศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกายและศาสนาพุทธ นิกายมหายาน ด้วยสาเหตุนี้ชาวขอมโบราณมีความเชื่อและศรัทธาที่มีต่อศาสนาพราหมณ์หรือศาสนาพุทธ ในเรื่องราวของการฟ้อนรำเพื่อบูชาบวงสรวงเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และจากการที่ขอมเคยเรืองอำนาจอยู่ในบริเวณพื้นที่ประเทศไทยในปัจจุบัน ซึ่งเห็นได้จากการค้นพบโบราณสถานและโบราณวัตถุสมัยลพบุรี (ช่วงพุทธศตวรรษที่ 16-19) ขึ้นมากมาย จึงทำให้มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณขึ้น ในชุดแรกคือระบำลพบุรีและได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก จึงทำให้ระบำชุดนี้ได้แพร่หลายทั้งในประเทศและต่างประเทศอีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้สนใจที่จะสร้างสรรค์งานลักษณะนี้

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (2552 : 242-246) ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาการประดิษฐ์เครื่องประดับในการแสดงเพื่อสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจในชุมชนอีสาน โดยศึกษาถึงประวัติความ

เป็นมาของการประดิษฐ์เครื่องประดับในการแสดงในชุมชนอีสานในอดีต ศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาในการประดิษฐ์เครื่องประดับในการแสดงในชุมชนอีสาน และศึกษาการพัฒนาการประดิษฐ์เครื่องประดับในการแสดงเพื่อสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจในชุมชนอีสาน พบว่า ความเป็นมาของเครื่องประดับนั้นคนไทยใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณไม่ใช่เพื่อความสวยงามอย่างเดียว แต่ยังแสดงถึงฐานันดรของคนในสังคมอีกด้วย และอิทธิพลของเครื่องประดับได้เข้ามาสู่นาฏกรรมไทยด้วยเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ โดยแบ่งประเภทเครื่องประดับเป็น 4 ตำแหน่ง ส่วนกระบวนขั้นตอนในการประดิษฐ์จะเป็นการลงรักปิดทองด้วยการใช้แผ่นประเก็นเป็นแบบขึ้นโครง ติดลาย ลงสี ปิดทอง และประดับเพชร ซึ่งการทำเครื่องประดับในชุมชนอีสานเริ่มต้นประมาณปี พ.ศ. 2540 ด้วยการไปเรียนและฝึกหัดทำจากวัดเทพากรเขตบางพลัด กรุงเทพฯ แล้วนำกลับมาถ่ายทอดทำในท้องถิ่น โดยสภาพปัจจุบันและปัญหา พบว่า กลุ่มผู้ประดิษฐ์เครื่องประดับในการแสดงในชุมชนอีสาน เป็นกลุ่มช่างที่มีอาชีพผลิตเครื่องประดับมาเป็นเวลาร่วม 10 ปี มีลูกค้าและตลาดรับซื้ออยู่ในภาคอีสานเป็นส่วนใหญ่ วัสดุอุปกรณ์สั่งซื้อจากกรุงเทพฯ แรงงานเป็นคนในชุมชนมีรายได้ต่อเดือนอยู่ในเกณฑ์พอเพียง รูปทรงรูปแบบเครื่องประดับคล้ายคลึงกันไม่ยึดรูปแบบตายตัว ปรับประยุกต์ไปตามกระแสความนิยมของลูกค้า เครื่องประดับจำหน่ายในราคาย่อมเยากว่าในเขตภาคกลางเกือบ 1 เท่า ส่วนปัญหาได้แก่ ปัญหาเรื่องวัสดุอุปกรณ์ที่มีต้นทุนสูง แรงงานการผลิตน้อยขาดแหล่งเงินทุนสนับสนุน ซึ่งตลาดรับซื้อและกลุ่มผู้บริโภคอยู่ในจังหวัดแถบภาคอีสานเป็นส่วนใหญ่และยังขาดการสนับสนุนจากภาครัฐ และยังค้นพบว่าการผลิตเครื่องประดับถ้าหากทำมือเดียวตลอดชิ้นงานจะทำให้มีความประณีตงดงามมากกว่าการแบ่งงานหลายมือในการผลิตชิ้นงาน

ภควัต ปิดตาทะโน (2553 : 299-312) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ : การศึกษาประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้งเพื่อสร้างชุดการแสดงนาฏยประดิษฐ์ โดยศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและความสำคัญของประติมากรรมภาพสลักที่ปรากฏบนทับหลังปราสาทพนมรุ้งและสภาพปัจจุบันของชุดการแสดงที่เกี่ยวกับปราสาทพนมรุ้งจำนวน 2 ชุด ได้แก่ ระบำอัปสรพนมรุ้งและระบำพิมายปุระ พบว่า ปราสาทพนมรุ้งสร้างจากหินทรายสีชมพูบนภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้ว โดยพระเจ้าราเชนทรวรมันที่ 2 ได้สถาปนาเทวาลัยแห่งนี้ถวายพระอิศวรที่เขาพนมรุ้ง คำว่าพนมรุ้ง หรือเดิมว่า วนมฺรุง หมายถึง ภูเขาอันยิ่งใหญ่ ประติมากรรมภาพสลักที่ปรากฏบนทับหลังหน้าบัน กรอบประตู และส่วนต่าง ๆ ของปราสาทพนมรุ้ง สามารถแยกประเภทได้ ดังนี้ ภาพสลักที่ไม่เป็นเรื่องราว ภาพสลักที่เป็นเรื่องราว ภาพสลักที่เป็นรูปสัตว์ ภาพสลักลายเส้น ส่วนใหญ่เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเทพเจ้าในศาสนาฮินดู ภาพเล่าเรื่องรามายณะ และมหาภารตะ ภาพเทพประจำทิศต่าง ๆ และที่สำคัญบนทับหลังปราสาทปรางค์ประธานด้านทิศตะวันออก มีภาพสลักรูปพระนารายณ์บรรทมสินธุและภาพพระศิวะนาฏราช ชุดการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับปราสาทพนมรุ้งในปัจจุบัน คือ ระบำอัปสรพนมรุ้ง และระบำพิมายปุระ เป็นการแสดงในเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบโบราณคดีหรือเรียกว่า

นาฏยคดี การสร้างท่ารำจากประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้ง ได้กำหนดดนตรีและออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการสร้างชุดการแสดง โดยยึดแม่แบบจากภาพที่ปรากฏบนประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้ง และได้ออกแบบท่ารำจากประติมากรรมภาพสลักที่ปรากฏบนทับหลัง หน้าบัน กรอบประตูปราสาทพนมรุ้ง และกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยสร้างท่าเชื่อมให้ท่ารำเกิดความง่ายต่อการนำเสนอ แล้วถ่ายทอดท่ารำให้ประชากรกลุ่มตัวอย่างจำนวน 7 คน และตั้งชื่อชุดการแสดงนี้ว่า ระบำรมยคีรีนาฏกรรม แปลว่า ภูเขาแห่งการเต้นรำ และกำหนดชื่อท่ารำตามลำดับ ดังนี้ ศิวะนาฏราช โยคะทักษิณามูรติ นารายณ์บรรทมสินธุ นารายณ์ทรงครุฑ กฤษณะยกเขาโควรรธนะ วามนาวตาร กฤษณะแผลงฤทธิ์ กฤษณะฆ่านาคกาลียะ พระราม แผลงศรและท่าเชื่อม มีการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง จากวงดนตรีมโหรีเขมรคณะอาจารย์เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของนางพลอย ราชประโคน อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ โดยสรุปการสร้างชุดการแสดงครั้งนี้มีองค์ประกอบครบ และมีความงามทางด้านนาฏศิลป์เหมาะแก่การอนุรักษ์ และเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักในวงการนาฏศิลป์ เพื่อส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติสามารถใช้เป็นต้นแบบในการสร้างชุดการแสดงระบำโบราณคดีชุดอื่น ๆ ต่อไป

นิศารัตน์ สิงห์บุราณ (2556 : 127-129) ได้ศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ชุด : ตำนานฟ้อนมาลัยข้าวตอก โดยศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบัน พบว่า ประเพณีแห่มาลัยข้าวตอกเป็นประเพณีที่มีมาแต่โบราณ สาเหตุที่จัดทำประเพณีแห่มาลัยข้าวตอก ขึ้นมาเพื่อรำลึกถึงองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่กล่าวถึงดอกมณฑารพ จะร่วงหล่นก็ต่อเมื่อพระพุทธเจ้าทรงประสูติ ตรัสรู้ ปรินิพพาน ดอกมณฑารพได้ร่วงหล่นลงมายังโลกมนุษย์ เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนไปดอกมณฑารพที่เก็บมาสักการบูชาเริ่มเหี่ยวแห้งและหมดไป เพื่อเป็นการรำลึกถึงพระสัมมาสัมพุทธเจ้า รวมทั้งเหตุการณ์ในวันสำคัญต่าง ๆ ชาวพุทธจึงได้พากันนำเอาข้าวตอกมาสักการบูชาเพราะถือว่าข้าวเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและเป็นของสูงที่มนุษย์จะขาดไม่ได้ โดยสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของประเพณีแห่มาลัยข้าวตอกได้เป็นอย่างดีจึงต้องการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ในรูปแบบของนาฏยประดิษฐ์ ชุดตำนานฟ้อนมาลัยข้าวตอก ซึ่งเป็นการประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดงมาสร้างเป็นนาฏศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะการสร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ต้องอาศัยนาฏยจารีตเป็นพื้นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการการศึกษาและการเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใดก็ย่อมทำให้นาฏยประดิษฐ์ยิ่งมีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ สามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาใช้ในงานออกแบบของตนได้และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้ว นอกจากนี้การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยประดิษฐ์ยังดีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริงด้านของการคิดให้มีนาฏศิลป์ นาฏศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำเกิดขึ้นในโอกาสต่าง ๆ นั้นย่อมมีมากมายเช่นกันสิ่งนี้อาจมีประโยชน์เพื่อจะนำประเพณีนี้ไปเผยแพร่สู่สายตาของผู้ชนในรูปแบบ

ของการแสดง โดยนำมาทำในรูปแบบนาฏยประดิษฐ์ เชิงสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบทอด และสืบสานให้ประเพณีนี้ได้คงอยู่ และทำให้ผู้คนในกลุ่มอื่นรู้จักประเพณีแห่มาลัยข้าวตอกนี้มากขึ้น

อรวรรณ โภชนาธาร (2556 : 189-199) ได้ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ชุดพลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัย โดยศึกษาพลังและการใช้กล้ามเนื้อในการแสดงโนราเพื่อการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่และสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโนราให้สอดคล้องตามตำนานโนรา พบว่า มีกระบวนการผลิตผลงานสร้างสรรค์ 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องด้านการแสดงโนราและศึกษาทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ เพื่อเป็นกรอบความคิดการพัฒนาและสร้างสรรค์ ขั้นตอนที่ 2 กำหนดกรอบเนื้อหาของผลงานสร้างสรรค์เพื่อสร้างเรื่องราวหรือสาระสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอต่อผู้ชม ขั้นตอนที่ 3 กระบวนการออกแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดง ซึ่งมีทั้งหมด 4 ส่วนคือ การออกแบบท่ารำ การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการคัดเลือกและฝึกซ้อมนักแสดง จากผลการศึกษาพบว่าการแสดงชุดพลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัยสามารถสะท้อนภาพความงามของศิลปะการรำโนราตามตำนานให้ปรากฏด้วยท่ารำจำนวน 66 ท่า และใช้เวลาแสดง 15 นาที ซึ่งผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงโนราร่วมสมัยสะท้อนเนื้อแท้ความงามของศิลปะการรนำโนราที่ตกทอดมาทุกยุคสมัยคือการร่ายรำที่เต็มไปด้วยพลัง และความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ และใช้ชุดแต่งกายให้สอดคล้องตามตำนานโนรา ไม่ใช้เครื่องประดับ ชุดลูกปัดและการแต่งหน้าที่พัฒนาขึ้นตามสมัยนิยม ในปัจจุบันมาลดทอนปิดบังความงามของกล้ามเนื้อของผู้รำ อันเป็นแก่นแท้ของศิลปะการรำโนราใช้เวลาในการแสดง 15 นาที มีกระบวนท่ารำจำนวน 66 ท่า ใช้นักแสดงเป็นชายล้วนจำนวน 7 คน แสดงเป็นโนราใหญ่จำนวน 1 คน และแสดงเป็นโนรานางรำ จำนวน 6 คน ผลงานสร้างสรรค์ชุดพลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัยเป็นชุดการแสดงที่เน้นใช้กระบวนท่ารำที่มีลักษณะของการจัดระเบียบร่างกาย การใช้พลังและกล้ามเนื้อโดยเฉพาะนักแสดงตัวโนราใหญ่ที่ใช้กระบวนท่ารำโนราที่เป็นท่านิ่งและมีการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ เช่น ท่าขี้หนอน ท่าลงฉาก ท่าเขาควาย เพื่ออวดความแข็งแรงของกล้ามเนื้อให้มีความเด่นชัดยิ่งขึ้น ส่วนกลุ่มตัวรองเน้นท่ารำที่เป็นท่าเคลื่อนไหวและการเคลื่อนที่เพื่อจัดองค์ประกอบ ทำให้ตัวนายโรงมีจุดเด่น ประกอบกับการออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและการเลือกใช้วัสดุที่เป็นผลิตภัณฑ์พื้นบ้าน เช่น ผ้าทอ มาใช้ในการตัดเย็บทำให้ชุดแต่งกายมีความน่าสนใจและมีเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นทางภาคใต้ได้เป็นอย่างดี เมื่อนักแสดงนำมาสวมใส่ทำให้เห็นกล้ามเนื้อของผู้รำให้ความรู้สึกเข้มขลังและพลังของชายชาตรีอย่างเห็นได้ชัด ผลงานสร้างสรรค์ชุด พลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัยเป็นชุดการแสดงโนราในอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความแตกต่างไปจากการแสดงโนราตามจารีตเดิม อาจจะดูแปลกตาเหมาะกับกลุ่มคนดูที่ชอบดูการแสดงที่แปลกใหม่และมีเวลาในการชมจำกัดตามสภาวะสังคมในปัจจุบัน

จินตนา สายทองคำ (2560 : 107-108) ได้ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดสักการะเทวราช โดยศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์

ชุดสักการะเทวราช พบว่า แนวคิดได้จากเรื่องราวพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยอยุธยาที่มีความเชื่อเกี่ยวกับการยกฐานะพระมหากษัตริย์เทียบเท่าพระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ในเทวภูมิ เป็นแนวคิดสู่การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เพื่อแสดงถึงการเทิดทูนสักการะ องค์พระมหากษัตริย์ และสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นมิ่งขวัญของพสกนิกร ซึ่งตลอดระยะเวลาที่ทรงครองราชย์สมบัติทรงดำรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ทรงประกอบพระราชกรณียกิจน้อยใหญ่นานัปการ เพื่อความผาสุกร่มเย็นของประเทศและอาณาประชาราษฎร์ โดยนำแนวคิดจากการศึกษาพระราชพิธี ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม มหรสพการแสดง ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ สู่การสร้างสรรค์การแสดงชุด สักการะเทวราช สรุปผลการศึกษาได้ดังนี้ กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช มีขั้นตอนวิธีการในการสร้างงาน 7 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง โดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำราและการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์งาน ขั้นตอนที่ 2 สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรี ประกอบการแสดง โดยเน้นให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกถึง ความศักดิ์สิทธิ์ ความยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยทำนองจังหวะจากช้าและเร่งจังหวะความเร็ว ปิดจบเพลงทันทีเพื่อให้เกิดความเงียบสงบนิ่ง แนวดนตรีมีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทย และเสียงจากเครื่องดนตรีอีเล็กโทรนิคไฟฟ้าเพื่อให้เกิด เสียงแปลกใหม่ แต่คงความเป็นไทย ผู้ออกแบบได้ใช้จินตนาการของผู้ออกแบบว่าการแสดงชุดนี้สื่อให้เกิดอารมณ์อะไรขึ้นบ้าง โดยแบ่งแยกเป็นอารมณ์ของการ แสดงได้ดังนี้ 1) อารมณ์ของความรู้สึกถึงความเคารพ ศรัทธาในพระมหากษัตริย์ โดยผู้ออกแบบได้มีความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ไทย และพิธีอินทราภิเษก 2) การแสดงท่ารำที่สื่อให้เห็นระบำที่รำถวาย ใช้ท่วงทำนองเพลงที่ให้ความรู้สึกนิ่งสงบและดูน่าเชื่อถือ 3) อารมณ์เพลงบ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ของพระราชพิธีอินทราภิเษกและความศรัทธาเคารพในพระมหากษัตริย์ของคนไทย ระดับเสียงดนตรีแสดงถึงการเร้าจิตใจให้มุ่งมั่น ขั้นตอนที่ 3 คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยพิจารณารูปใบหน้าให้เหมาะสมกับศิราภรณ์กำหนดผู้แสดงทั้งหมด 8 คน โดยแบ่งเป็นผู้แสดงชาย 4 คน ผู้แสดงหญิง 4 คน กำหนด คุณลักษณะดังนี้ 1) ผู้แสดงหญิงพิจารณารูปหน้าให้มีลักษณะรูปไข่รับกับศิราภรณ์ ส่วนผู้แสดงชายเลือกรูปหน้ามีกรามกว้าง คล้ายประติมากรรมอยุธยา รูปร่างได้สัดส่วน ระดับส่วนสูง อยู่ในระดับเดียวกัน โดยให้ฝ่ายชายมีส่วนสูงมากกว่าผู้แสดงหญิง 2) เป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ นาฏศิลป์ไทยได้อย่างงดงาม 3) มีความเพียรและอดทนในการฝึกซ้อมที่เข้มงวด 4) มีวินัย ความตรงต่อเวลา มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดี ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ ขึ้นจากภาพลายเส้นท่ารำสมัยอยุธยาตอนต้น เป็นลีลาท่ารำต้นแบบผสมผสานการเคลื่อนไหวและการแปรแถว หลากหลายรูปแบบ ท่ารำมีความหมายเป็นขั้นตอนเสมือนการเล่าเรื่องพระราชพิธีอินทราภิเษก และช่วงของการแสดงแต่ละท่วงท่า สื่อความหมายถึง การสักการะ ความจงรักภักดี และสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณต่อพระมหากษัตริย์ ซึ่งแบ่งกระบวนท่ารำสื่อความหมาย

ในช่วงต่าง ๆ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1การเข้าสู่พระราชพิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์ ช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน ช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ และความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรทั้งนี้กระบวนท่ารำสำคัญอันเป็นท่ารำหลักในการออกแบบงาน ได้แนวทางกระบวนลีลาท่ารำมาจากลีลา ท่ารำต้นแบบที่สำคัญ คือ จากภาพลายเส้นในตำรารำ ที่สร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นรูปเขียนท่ารำระบายสี ปิดทอง ท่ารำจากรำแม่บทใหญ่ และเพลงช้า เพลงเร็ว

ดารณี จันทมิไชย (2562 : 390-396) ได้ศึกษารูปแบบบุคคลจากใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน : การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด รอยเสมาทวารวดี โดยศึกษารูปแบบบุคคลที่ปรากฏบนภาพจำหลักใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสานและสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดรอยเสมาทวารวดี พบว่า ภาพจำหลักใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ไม่ว่าจะเป็นอิริยาบถการยืน นั่ง ลักษณะท่าทางต่าง ๆ เช่น ศีรษะ ลำตัว การใช้สัญลักษณ์ด้วยมือ การวางเท้า รวมถึงการแต่งกายที่ปรากฏล้วนแล้วแต่แสดงถึงลีลาท่าทางที่อาจนับได้ว่าเป็นนาฏศิลป์ได้ทั้งสิ้น แม้เรื่องราวในตอนนั้น ๆ จะไม่ได้ปรากฏว่าต้องการจะเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับการรำก็ตาม ซึ่งแสดงท่าทางสื่อความหมายของการร่ายรำที่มีความสมบูรณ์และชัดเจนที่สุดจำนวน 17 แผ่น จากกลุ่มเป้าหมาย 3 กลุ่ม ซึ่งเป็นแหล่งอารยธรรมที่สำคัญในสมัยทวารวดีภาคอีสาน คือ บริเวณลุ่มแม่น้ำชี ในจังหวัดกาฬสินธุ์ และจังหวัดชัยภูมิ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 14–16 มาศึกษารูปแบบบุคคลที่ปรากฏบนภาพจำหลัก โดยแบ่งการศึกษาดังนี้ 1. ใบเสมากลุ่มเป้าหมายจำนวน 17 แผ่น พบว่า มีเรื่องราว ภาพเล่าเรื่องชาดกทั้งหมด 15 แผ่น จำนวน 12 เรื่อง คือ 1) สรภังคชาดก 2) มหาเวสสันดรชาดก 3) เนมิราชชาดก 4) กุลวกชาดก 5) เตมียชาดก 6) พรหมนารทชาดก 7) มโหสถชาดก 8) จันทกุมารชาดก 9) วิธูรบัณฑิตชาดก 10) ภูริทัตชาดก 11) มหากบิชาดก 12) อัมพชาดก และเป็นเรื่องราวในพุทธประวัติจำนวน 2 แผ่น 2. อิริยาบถต่าง ๆ เช่น การยืน การนั่ง การใช้สัญลักษณ์ด้วยมือ เท้า ลักษณะท่าทาง ลำตัว การใช้ศีรษะ แล้วนำมาเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นท่าฟ้อนรำของพระอิศวรจำนวน 108 ท่า พบว่ามีอิริยาบถต่าง ๆ ที่สามารถเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์จำนวน 35 ท่า 3. เครื่องแต่งกายที่ปรากฏในภาพจำหลักบุคคลจากกลุ่มเป้าหมายใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ได้แก่ ศิราภรณ์บนศีรษะ ทรงผม เครื่องประดับต่าง ๆ เช่น สร้อยคอ ต่างหู ต้นแขน กำไลข้อมือและผ้านุ่ง พบว่า เครื่องแต่งกายที่ปรากฏสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ ประเภทเทวดาหรือบุคคลชั้นสูง ซึ่งได้แก่ กลุ่มคนชั้นปกครอง เช่น กษัตริย์ ราชนิกุล รวมไปถึงนักบวช พราหมณ์ ซึ่งจะสวมศิราภรณ์บนศีรษะและมีเครื่องประดับตกแต่งสวยงาม ส่วนอีกประเภทหนึ่งเป็นบุคคลสามัญธรรมดา ได้แก่ กลุ่มคนพื้นเมืองหรือชาวบ้านทั่วไป สังเกตได้จากทรงผมจะเกล้ามวยธรรมดาหรือปล่อยยาวประบ่า ไม่มีศิราภรณ์สวมใส่บนศีรษะ ในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานด้าน

นาฏศิลป์ โดยวิธีการศึกษาอิริยาบถต่าง ๆ จากรูปแบบบุคคลที่ปรากฏบนภาพจำหลักแล้วนำมาวิเคราะห์เทียบเคียงกับท่าฟ้อนรำของพระอิศวรในคัมภีร์นาฏยศาสตร์จำนวน 108 ท่าแล้วนำมาประดิษฐ์ท่ารำโดยใช้หลักการนาฏยประดิษฐ์ ได้ท่ารำมาจำนวน 30 ท่า หลังจากนั้นนามาสร้างสรรค์การแสดงโดยใช้กระบวนการสร้างสรรค์งาน คือ 1) การสร้างแนวคิดจากการศึกษารูปแบบบุคคลที่ปรากฏบนภาพจำหลักใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน 2) การออกแบบรูปแบบการแสดงเป็นการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยใช้ผู้แสดงเป็นชายและหญิง 3) การออกแบบลีลาท่ารำเป็นการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทยและ contemporary 4) การออกแบบเครื่องแต่งกายได้จากการศึกษาเครื่องแต่งกายที่ปรากฏบนภาพจำหลักใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสานจากพื้นที่ที่กำหนด 5) การออกแบบรูปแบบการแปรแถวได้รูปแบบการแปรแถว 10 รูปแบบ เช่น แถวหน้ากระดานแถวเดียว แถวหน้ากระดานสองแถว แถวปากพนัง (V หงาย) แถว V คว่ำ แถวเฉียง แถววงกลม แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน การตั้งซุ้ม 6) การออกแบบดนตรีใช้เพลงที่มีสำเนียงมอญ ได้แก่ เพลงมอญปราสาททอง และเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คือ เพลงรอยเสมา โดยใช้ดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีอีสานบางชิ้นร่วมกันบรรเลง

สุดารัตน์ อาฒยะพันธุ์ (2562 : 208) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องศรัทธานาคะ : การประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์จากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด โดยศึกษาความเป็นมา ความเชื่อ ความศรัทธาเรื่องนาคด้านการแสดงในพื้นที่คาชะโนด และสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงชุด ฟ้อนศรัทธานาคะ พบว่า ความเชื่อเรื่องนาคมีความสำคัญกับผู้คนในประเทศไทย โดยเฉพาะคนไทยในภาคอีสานแถบลุ่มน้ำโขงที่เชื่อว่า นาคคือเทพเจ้าแห่งสายน้ำเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ การแสดงออกให้เห็นถึงพลังความเชื่อ ความศรัทธา มาในรูปของพิธีกรรม เรื่องเล่า ศาสนา ศิลปกรรมต่าง ๆ พื้นที่ที่มีตำนานเรื่องเล่าของนาค มักจะเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ที่ผู้คนจะหลั่งไหลเข้าไปบวงสรวง บนบานศาลกล่าวกราบไหว้ จากการศึกษาอิทธิพลความเชื่อและตำนานการเกิดของนาคตลอดจนปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่คำชะโนด ทำให้พบข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องบูชา การฟ้อนรำในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งนี้ล้วนมาจากจินตนาการตามความศรัทธา และนับถือในความศักดิ์สิทธิ์ทั้งสิ้น จึงเกิดแรงบันดาลใจประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่มีความสวยงามและมีสุนทรียภาพทางนาฏกรรม เพื่อให้พื้นที่คำชะโนดมีการแสดงที่แสดงออกทางความเชื่อที่เป็นแบบแผน รับใช้ชุมชนได้อย่างมีคุณค่า จึงได้ประมวลข้อมูลทั้งหมดของนาคนำมาถอดรหัสด้วย ทฤษฎีสัญญะที่ว่าด้วย “รูปสัญญะ” (Signifier หรือ Sound image) ซึ่งหมายถึงสิ่งที่แทนสิ่งใดสิ่งหนึ่งและความหมาย “สัญญะ” (Signifier หรือ Concept) คือความคิดที่หมายถึงสิ่งนั้น จึงกำหนดโดยการใช้มือในการสร้างรูปแบบให้มีความหมายในความเป็นนาค ใช้การเคลื่อนไหวของลำตัว เป็นการเคลื่อนที่ของนาค และได้ใช้หลักการนาฏยประดิษฐ์ใน 6 ขั้นตอน ประกอบสร้างเป็นชุดการแสดง โดยการกำหนดรายละเอียดขององค์ประกอบต่าง ๆ ตามทฤษฎีแนวคิดทางนาฏศิลป์ ในเรื่องการศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลัก การกำหนดท่ารำให้เข้ากับจังหวะเพลง

ความหมายของบทร้องกับท่ารำตลอดจนการเชื่อมท่ารำต่าง ๆ ให้ร้อยเรียงเชื่อมโยงกันได้อย่างลงตัว โดยมีข้อค้นพบจากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด ทำให้แนวคิดที่ว่าเป็นตัวควบคุมการประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์ชัดเจน และตอบโจทย์ได้ด้วยหลักการทางนาฏยศิลป์ ความงดงามเกิดจากสุนทรียภาพในการประกอบสร้างที่มีความลงตัว การผสมผสานกันระหว่างความเป็นนาฏศิลป์ ดนตรี ภาษากับความศรัทธาพลังความเชื่อสามารถถ่ายทอด ผ่านสัญลักษณ์โดยร่างกายได้โดยสมบูรณ์แบบ ในส่วนของด้านความรู้พบว่าตำนานเรื่องนาคมีอิทธิพลต่อความเชื่อทั้งในศาสนา ศิลปกรรม และนาฏกรรม เราจึงมักพบเห็นศิลปกรรมรูปนาคกระจายอยู่ในหลายพื้นที่ นาฏกรรมที่ถูกสร้างขึ้นมา จากแนวคิดเรื่องนาคก็สามารถทำให้เห็นถึงจินตนาการที่เด่นชัดเกี่ยวกับนาคได้มากขึ้น ซึ่งนับว่า นาฏกรรมเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงพลังศรัทธาความเชื่อของนาคที่สามารถสื่อสารกับผู้คนได้ด้วย ระบบสัญญะและการสื่อสารนี้ก็จะสามารถทำให้เข้าถึงระบบความเชื่อของชุมชนได้โดยง่าย เช่นเดียวกัน

สรุปได้ว่าจากการศึกษาเอกสารงานวิจัย พบว่า ใบเสมาหินเป็นประติมากรรมที่มีความงดงามทางด้านศิลปะ มีการผสมผสานกับประเพณีและคติความเชื่อของชาวอีสาน ซึ่งได้รับอิทธิพลมากในช่วงสมัยทวารวดี เนื่องจากคนไทยในแถบอีสานแต่เดิมมีวัฒนธรรมการใช้หิน มาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาจนถึงที่พบในแถบอีสานที่เรียกกันว่า วัฒนธรรมหินตั้ง เมื่อได้รับพุทธศาสนาเข้ามาในช่วงสมัยทวารวดีจึงได้นำหินมาใช้ปักเขตพัทธสีมา ในปัจจุบันเรียกว่า ใบเสมา ในยุคแรก ๆ ใบเสมาจะเป็นแบบเรียบง่ายไม่มีลวดลาย ขึ้นรูปพอเป็นรูปร่าง ต่อมาได้มีการแกะสลักไว้ อย่างสวยงาม

8.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Cork (1996 : 101-109) ได้ศึกษาการท่องเที่ยวเชิงนิเวศที่บริหารจัดการโดยชุมชน การสำรวจความเป็นไปได้ที่พนมบาเสท ประเทศกัมพูชา เมื่อปี ค.ศ. 1996 พบว่าเขมรได้ผ่านประสบการณ์ที่เลวร้ายและกำลังอยู่ในระหว่างการเปลี่ยนผ่านในปัจจุบันซึ่งไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่าในอนาคตจะเป็นเช่นใด แต่รัฐบาลกำลังพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานต่าง ๆ และเศรษฐกิจโดยใช้การท่องเที่ยวเป็นนโยบายหลัก ซึ่งมีข้อเสนอแนะดังนี้ 1) ต้องให้ประชาชนในท้องถิ่นมีส่วนร่วม โดยคำนึงถึงความสำคัญของสิ่งแวดล้อม การแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร และการให้อานาจแก่ท้องถิ่น 2) ต้องให้ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์สภาพแวดล้อมแก่นักท่องเที่ยว 3) มีการวางแผนและการบริหารจัดการการท่องเที่ยวเชิงนิเวศอย่างระมัดระวัง 4) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ที่จะได้รับจากการท่องเที่ยวเชิงนิเวศที่เป็นจริง 5) หน่วยงานต่าง ๆ ของรัฐจะต้องร่วมมือกันในการวิจัยเกี่ยวกับการท่องเที่ยวเชิงนิเวศในอนาคต

Minton (1997) ได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ การเคลื่อนไหว การด้นสด การสร้าง การรวบรวมท่าทางการเคลื่อนไหว องค์ประกอบของนาฏศิลป์ การหาจินตนาการทางด้านความคิด การใช้รูปแบบและเทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ การจัดรูปแบบทางด้านของการออกแบบท่าเต้น เทคนิคต่าง ๆ ในการเรียงร้อยองค์ประกอบของการเต้นรำเข้าด้วยกันเป็นหน่วยเดียว ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะต้องรู้ว่าควรนำสิ่งใดมาผสมผสานกันและส่งใดควรนำตัดทิ้ง เพื่อความเป็นเอกภาพในการแสดง นาฏยประดิษฐ์เป็นการประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดงมาสร้างเป็นนาฏศิลป์ แม้จะเป็นศิลปะการสร้างสรรค์จะต้องการความแปลกใหม่อยู่เสมอ แต่ก็ต้องอาศัยนาฏยจารีตเป็นพื้นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการศึกษาและการเรียนรู้ในสิ่งที่ผู้ที่เคยประดิษฐ์ที่ผ่านมาด้วย

Chun (1999 : 388A) ได้ศึกษาหลักสูตรการสอนการเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์กับการเต้นรำแล้วได้นำไปทดลองใช้กับคณะวิชาเต้นรำ ในมหาวิทยาลัยเซยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเรียนเต้นรำ ทำให้การเคลื่อนไหวของมนุษย์มีความสัมพันธ์กันกับการเต้นอย่างแน่นอน ซึ่งเกี่ยวข้องในการจัดระเบียบร่างกายให้มีลีลา ท่าทาง

Bannister (2001 : 952) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละครและศาสนามีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกาดั้งเดิมมีการรวมท่าทางต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจศาสนา ในที่นี้หมายถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้าและจิตวิญญาณ ไม่มีการกำหนดว่าลัทธิใด เช่น การเต้นรำของเผ่าพื้นเมืองจะใช้เสียงขณะเต้นรำ เพื่อเพิ่มความสำคัญให้การเต้นรำ โดยศาสนามีความยึดโยงต่อจิตใจมนุษย์ทั้งสิ้น

O’Neil (2005 : 20) ได้ศึกษาประวัติศาสตร์การแสดงการเกี่ยวข้องกับรูปปั้นมายาโบราณ พบว่า มิติทางประวัติศาสตร์ของประติมากรรมสลักหินโบราณมายาเป็นอนุสาวรีย์ได้สร้างขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 5-8 โดยปัจจุบันประติมากรรมสลักหินโบราณมายาอยู่ในเมือง Chiapas ในประเทศเม็กซิโกและเมือง Peten ในประเทศกัวเตมาลา ด้วยเหตุนี้จึงเป็นวิธีการตรวจสอบผลงานของมายาที่จัดการเกี่ยวกับภาพและวัตถุและจากอดีตของพวกเขาเป็นวิธีการที่ทำให้มองเห็นภาพในอดีตแสดงความสัมพันธ์กับปัจจุบันโดยเกิดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ รวมทั้งเป็นตัวแทนของบุคคลและกิจกรรมจากอดีตที่ผ่านมา การจำลองของรูปแบบ และวัตถุเก่านามาวิเคราะห์ในบริบทใหม่ ในปัจจุบันและที่ผ่านมาเพื่อเชื่อมต่อกับผู้คนในอดีต มีการจำลองและการจัดงานตามประเพณีซึ่งได้ใช้ข้อมูลทางทฤษฎีประวัติศาสตร์ศิลปะ โบราณคดีและประวัติศาสตร์ โดยได้ศึกษาภาพ ข้อความ และสภาพแวดล้อมใน

การวิเคราะห์รูปปั้นมายาโบราณ เกิดการซ้ำรอยและการเชื่อมโยงของเหตุกาณ์พร้อมกับการนำเสนอภาพใหม่ของอดีตเพื่อนามาสู่ปัจจุบัน

จากเอกสารงานวิจัยต่างประเทศสรุปได้ว่า ในวัฒนธรรมการใช้หินนั้นชี้ให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ประติมากรรมสลักหินมาเป็นช่วงเวลานาน ซึ่งมิใช่มีเพียงในประเทศไทยเท่านั้นแต่ยังพบตั้งแต่ภาคใต้ของประเทศเวียดนามและกัมพูชา คาบสมุทรประเทศไทย เกาะชวาตะวันตกและเกาะสุมาตราตอนใต้ ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์แล้ว โดยมนุษย์รู้จักการนำหินเพื่อมาใช้ประโยชน์และสามารถสร้างสรรค์ผลงาน นำใช้ด้านศาสนสถานและพิธีกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ ส่วนในเรื่องนาฏยประดิษฐ์นั้นชี้ให้เห็นถึงแนวทางการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏกรรม อิทธิพลของนาฏศิลป์ตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในวงการนาฏกรรมไทย การประยุกต์สร้างสรรค์การแสดงตลอดจนการบริหารจัดการ โดยส่งผลต่อจารีตแบบแผนเดิมโดยตรง โดยขั้นตอนของการออกแบบนาฏยศิลป์แบบสากลนั้นสามารถนำมาเปรียบเทียบกับหลักการนาฏยประดิษฐ์ของไทยได้ เพื่อให้ทราบถึงความแตกต่างและสามารถปรับใช้ให้เข้ากับการสร้างสรรค์ผลงานได้ โดยผู้วิจัยจะได้นำผลการศึกษาข้อมูลมาทำการวิจัยเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มาใช้ประโยชน์ในสภาวะปัจจุบัน เพื่อสร้างฐานทุนทางศิลปวัฒนธรรมที่มีผลวงการนาฏกรรมไทยและยังมีผลต่อการพัฒนาเพิ่มมูลค่า รวมถึงการสร้างคุณค่ากับสังคมวัฒนธรรมด้วย

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวทั้งในประเทศและต่างประเทศนั้น สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา ต้องใช้แนวคิดเป็นตัวควบคุมการประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์และให้ตอบโจทย์ตามหลักการทางนาฏยศิลป์ เพื่อให้เกิดความงดงามจากสุนทรียภาพในการประกอบสร้างที่มีความลงตัว การผสมผสานกันระหว่างความเป็นนาฏศิลป์ ดนตรี ภาษากับความศรัทธาจากใบเสมา ในส่วนของนาฏยประดิษฐ์ พบว่า การสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใด จะต้องมีอาศัยหลักฐานโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ ลักษณะของประวัติศาสตร์ โบราณคดี ปูชนียวัตถุ รูปร่าง รูปทรงของใบเสมานำมาเป็นแรงบันดาลใจแล้วจึงนำมาสร้างเป็นการแสดง โดยผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องมีขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกต้อง เช่น การสร้างแนวคิด การออกแบบรูปแบบการแสดง การออกแบบลีลาท่ารำ การบรรจุเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบการแปรแถว ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องวางโครงร่างตั้งแต่หาข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ มาเพื่อประดิษฐ์ท่ารำต่าง ๆ เป็นไปตามบริบทของการแสดง บริบทชุมชน เพื่อให้พื้นที่วัดเขาอังคาร อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์มีการแสดงที่บ่งบอกทางความเชื่อ ความศรัทธา การบูชา ที่เป็นแบบแผน เพื่อรับใช้ชุมชนได้อย่างมีคุณค่า

บทที่ 3
วิธีการดำเนินวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการศึกษาเรื่องเทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Documents) และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากพื้นที่วัดเขาอังคารเป็นพื้นที่ของพระพุทธศาสนารวมถึงความเชื่อ ความศรัทธา การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผลของการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ทำให้เกิดการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทุนทางวัฒนธรรม แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีคติชนวิทยา ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

โดยการวิจัยครั้งนี้มุ่งหวังว่าผลของการศึกษาจะเป็นส่วนหนึ่งของชุดความรู้ และเพื่อสนับสนุนชุมชนอันเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำทางประวัติศาสตร์ อีกทั้งยังสามารถยึดโยง ความสำคัญทางพื้นที่ควบคู่ไปเพื่อต่อยอดเศรษฐกิจในชุมชน และรองรับการท่องเที่ยวได้อย่างมีคุณค่า ซึ่งเนื้อหาในบทนี้จะเป็นการนำเสนอวิธีการดำเนินการวิจัย โดยมีหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
    - 1.1 ด้านเนื้อหา
    - 1.2 ด้านระเบียบวิธีวิจัย
    - 1.3 ด้านระยะเวลาการวิจัย
    - 1.4 ด้านพื้นที่ทำการวิจัย
    - 1.5 ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการวิจัย
    - 2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    - 2.2 การเก็บรวมรวบข้อมูล
    - 2.3 การจัดกระทำข้อมูล
    - 2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
    - 2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ขอบเขตการวิจัย

1.1 ด้านเนื้อหา

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาในการศึกษาเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากเอกสาร ทั้งเอกสารวิชาการ บทความ และเอกสารงานวิจัยต่าง ๆ รวมทั้งจากสื่อทางอินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ผู้ศึกษาได้ลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและข้อมูลเบื้องต้นของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ทั้งจากการสำรวจและสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลภาคสนามมาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลเอกสารที่ได้รวบรวมไว้ ซึ่งมีความมุ่งหมายวิจัยดังนี้

1.1.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

1.1.2 ศึกษาการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

1.2 ด้านระเบียบวิธีการวิจัย

การศึกษาเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้ศึกษาได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Document) และทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจเบื้องต้น สัมภาษณ์ สังเกต การบันทึกและการนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์

การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field study) เป็นการลงพื้นที่ไปศึกษาสภาพจริงของประวัติความเป็นมา และศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งบริบทพื้นที่เกี่ยวข้องกับวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ โดยการลงพื้นที่สำรวจแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1) การลงพื้นที่สำรวจเบื้องต้นโดยการใช้แบบสำรวจแบบเป็นทางการจากบุคคลทั่วไปทั้งภายในพื้นที่และนอกพื้นที่ที่ทำการวิจัย

2) การลงพื้นที่สำรวจศิลปกรรมบนใบเสมาเบื้องต้น ประเภทจับต้องได้

1.3 ระยะเวลาการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือนกันยายน 2564 เป็นต้นไป

1.4 พื้นที่ทำการจิวัย

การกำหนดพื้นที่ในการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ในการวิจัย วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ และบริเวณใกล้เคียงในเขตอำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นพื้นที่ทำการวิจัย

1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.5.1 กลุ่มประชากร

ได้แก่ การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้การลงพื้นที่สำรวจกลุ่มประชากร ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับวัดเขาพระอังคาร ในลักษณะการสุ่มเลือกเลือกแบบไม่เจาะจง ตำบลเจริญสุข ตำบลถาวร อำเภอเฉลิมพระเกียรติ ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ จำนวน 30 คน

1.5.2 กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างผู้วิจัย ได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษาออกเป็น 3 กลุ่ม คือ แบบเจาะจง (Purposive Sampling)

1.5.2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key informants) ได้แก่ กลุ่มนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์และด้านดนตรี จำนวน 6 คน โดยใช้วิธีคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ดังนี้

1. นางผกา เบญจกาญจน์ อดีตหัวหน้าสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
2. รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนวุฒิ ตั้งสอนบุญ อาจารย์ สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมสาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

4. ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ ผู้อำนวยการสำนักศิลปะ
และวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
5. นายสมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง ปราชญ์ชุมชนวัดเขาพระอังคาร
6. นายสมหวัง ผาสุกใจ ปราชญ์ชุมชนวัดเขาพระอังคาร

1.5.2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่ กลุ่มอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญและนักออกแบบสร้างสรรค์ จำนวน 5 คน โดยการเลือกเจาะจง (Purposive Sampling) ดังนี้

1. นางนฤมล จิตต์หาญ อาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์
คณะครุศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวรัตน์ ทศศะ
อาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์
คณะครุศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดารณี จันทมิไชย
อาจารย์ประจำหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย
วิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์
4. ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ อาจารย์ สาขาดนตรีศึกษา
คณะครุศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
5. นายนรีชล สวนสำราญ ออแกไนเซอร์
บริษัท Black Professional
6. นายธีรวัฒน์ เจียงคำ ศิลปินอิสระ

1.5.2.3 ประชาชนทั่วไป (General Informants) ได้แก่ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับวัดเขาพระอังคาร จำนวน 20 คน

2. วิธีดำเนินการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาเรื่องเทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดทำเครื่องมือวิจัยและให้อาจารย์ที่ปรึกษาทำการตรวจสอบความถูกต้องและเหมาะสม

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลมีดังต่อไปนี้

2.1.1 แบบสำรวจ (Survey)

2.1.2 แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation)

2.1.3 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

2.1.4 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview)

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

2.2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา ศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมา และกระบวนการสร้างสรรค์ โดยศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับพื้นที่ทำการวิจัย ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนศึกษาเอกสารและแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

1) เอกสารที่เกี่ยวกับนาฏกรรม

2) เอกสารที่เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย

3) เอกสารที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม

4) เอกสารที่เกี่ยวกับใบเสมา

5) เอกสารที่เกี่ยวกับความเชื่อ

6) เอกสารที่เกี่ยวกับบริบทพื้นที่วิจัย

7) เอกสารที่เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

8) เอกสารที่เกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.2.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Studies) เป็นการลงพื้นที่ไปศึกษาสภาพจริงของประวัติความเป็นมาและศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งบริบทที่เกี่ยวข้องกับวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ การเก็บข้อมูลการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่โดยได้ใช้วิธีสำรวจ (Survey) สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation)

สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อที่จะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น ดังนี้

2.2.2.1 การสำรวจ (Survey) โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสำรวจข้อมูลเบื้องต้น โดยการใช้แบบสำรวจแบบเป็นทางการจากบุคคลทั่วไปทั้งภายในพื้นที่และนอกพื้นที่ที่ทำการวิจัย

2.2.2.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) โดยผู้วิจัยได้สังเกตศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.2.3 การสัมภาษณ์ (Interview) แบ่งออกเป็น 2 แบบ ประกอบด้วย การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews)

1) สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) โดยผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามแนวทางแบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (IN-depth Interview) โดยสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ ผู้ปฏิบัติ สัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวัดเขาพระอังคารและสัมภาษณ์ประชาชนทั่วไปที่เคยได้มาท่องเที่ยวและสักการะบูชาใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2) สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) โดยสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างโดยไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นและนำมาตีความโดยใช้ทฤษฎีและการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (IN-depth Interview) จากผู้รู้ เพื่อหาคำตอบมาเป็นแนวทางการการสร้างสรรค์นาฏกรรมจากร่วมสมัยใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.3 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลจากการภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูลแยกออกประเด็นตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่ตั้งไว้ และตรวจสอบความสมบูรณ์ ความถูกต้องอีกครั้งหนึ่งว่าข้อมูลที่ได้มีความครบถ้วนเพียงพอเหมาะสมพร้อมแก่การนำไปวิเคราะห์

2.3.1 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการนำข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสารและข้อมูลจากภาคสนาม โดยแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัย มาจัดกระทำดังต่อไปนี้

1) นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารต่าง ๆ มาศึกษาอย่างละเอียดพร้อมจัดระบบหมวดหมู่ ตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้

2) นำข้อมูลจากภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสำรวจ การสังเกตและการสัมภาษณ์ ซึ่งได้จดบันทึกไว้ ถ่ายภาพ และนำโทรศัพท์ที่บันทึกเสียงมาถอดความแยกประเภท จัดหมวดหมู่และสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่วางไว้

3) นำข้อมูลทั้งที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้รวบรวมจากการสำรวจเบื้องต้น การสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์มาตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ ซึ่งในการตรวจสอบผู้วิจัยได้ใช้วิธีตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยวิธี Investigator Triangulation คือการนำข้อมูลไปให้อ่านหรือกลับไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีก เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงกับความเป็นจริง และใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) ของ (สุภางค์ จันทวานิช. 2553 : 128-130) คือการแสวงหาความเชื่อถือของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน

การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) คือการพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นถูกต้องหรือไม่ วิธีตรวจสอบคือการสอบถามแหล่งข้อมูลแหล่งที่มาที่พิจารณาในการตรวจสอบ ได้แก่ แหล่งเวลา แหล่งสถานที่ และแหล่งบุคคล แหล่งเวลา หมายถึงว่า ถ้าข้อมูลต่างเวลากัน จะเหมือนกันหรือไม่ แหล่งสถานที่ หมายถึงว่า ถ้าข้อมูลต่างสถานที่กัน จะเหมือนกันหรือไม่ แหล่งบุคคล หมายถึงว่าถ้าบุคคลผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนเดิมหรือไม่

การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Instigator’s Triangulation) คือการตรวจสอบว่าผู้วิจัยแต่ละคนจะได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนผู้สังเกตแทนที่จะใช้ผู้วิจัยคนเดียวกันสังเกตโดยตลอด ในกรณีที่ไม่แน่ใจในคุณภาพของผู้รวบรวมข้อมูลภาคสนาม

การตรวจสอบสามเส้าด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือการตรวจสอบว่าถ้าผู้วิจัยแนวคิดทฤษฎีที่แตกต่างไปจากเดิมจะทำให้ตีความข้อมูลแต่งต่างกันมากน้อยเพียงใด

การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือการใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน และใช้วิธีการสังเกตควบคู่กับการซักถาม พร้อมกันนั้นก็ศึกษาข้อมูลจากแหล่งเอกสารประกอบด้วย

2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกต สัมภาษณ์มาทำการวิเคราะห์โดยมีขั้นตอน ดังนี้

2.4.1 ตรวจสอบข้อมูลที่ได้รับคืนมา และข้อมูลที่สัมภาษณ์จากกลุ่มประชากร

2.4.2 นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

2.4.3 สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละกลุ่มจากเครื่องมือ

2.4.4 นำข้อมูลที่ได้จากเครื่องมือแต่ละกลุ่มมาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายเชิงพรรณนา

2.4.5 นำข้อมูลที่ได้มาสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทวะ ภูพระอังคาร โดยกำหนดเป็นขั้นตอนได้ 10 ขั้นตอน ดังนี้

1) การกำหนดแนวคิด

2) รูปแบบการแสดง

3) การออกแบบลีลาท่ารำ

4) การบรรจุเพลง

5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

7) การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที

8) การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

9) นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง

10) การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

2.4.6 นำการสร้างสรรค์งานทั้ง 10 ขั้นตอนมาทดลองแสดง ให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณา แล้วนำผลจากการแสดง ในแต่ละครั้งมาพัฒนางาน เพื่อให้เห็นพัฒนาการตามลำดับขั้นของการทดลองและสร้างสรรค์งาน

2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษา เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์ นำมาดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล และอธิบายผลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัย แล้วนำเสนอข้อมูลที่ได้มาสรุปอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยเรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของการวิจัย ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ตอนที่ 2 สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ตอนที่ 1 ความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

วัฒนธรรมการสร้างหินตั้ง มีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยใช้ประกอบพิธีกรรมความเชื่อ ความศรัทธาเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง ทำให้พื้นที่นั้นเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ จนถึงสมัยทวารวดีได้รับเอาศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์เข้ามา จึงมีพัฒนาการการสร้างหินตั้งผสมผสานศิลปกรรมการขัดเกลา ตกแต่งหินตั้งและการแกะสลักลวดลายลงบนหินตั้ง ก่อนจะเรียกว่า สิมา แล้วเพี้ยนมาเป็น เสมา ในเวลาต่อมา การแพร่กระจายของวัฒนธรรมทวารวดีในภาคอีสาน มีการอาศัยอยู่อย่างหนาแน่นในบริเวณลุ่มแม่น้ำ โดยมีศูนย์กลางทางอารยธรรมอยู่ที่เมืองฟ้าแดดสงยาง และได้มีการกระจายวัฒนธรรมไปตามลุ่มน้ำน้ำสาขาต่างๆ เช่น แม่น้ำโขง แม่น้ำชี และ แม่น้ำมูล ในบริเวณลุ่มน้ำมูลตอนบน เมืองโบราณบริเวณนี้จะพบการอยู่ร่วมกันของสองวัฒนธรรม คือวัฒนธรรมทวารวดีและเขมร และวัฒนธรรมเขมรก็ไม่ได้กลืนหายวัฒนธรรมทวารวดี แต่เป็นการผสมผสานกันของสองวัฒนธรรมดังกล่าว อีกทั้งยังพบรูปแบบของงานศิลปกรรมที่ผสมผสานงานศิลปกรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ อย่างแนบเนียน โดยสังเกตจากศิลปกรรมลวดลายการแกะสลักบนใบเสมา ที่พบจะอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาและจังหวัดบุรีรัมย์ ได้แก่ วัดเขาพระอังคาร อำเภอเฉลิม-พระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เขาพระอังคาร เดิมชื่อ ภูเขาลอย และเปลี่ยนชื่อเป็น เขาพระอังคาร ตามคำบอกเล่าว่าเป็นที่ประดิษฐ์ของพระอังคารธาตุเพื่อให้สิริมงคลจึงเปลี่ยนชื่อในภายหลัง ภูเขาพระอังคาร เป็นภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้ว จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบใบเสมาหินที่ทำจากหินบะซอลล์ (หินภูเขาไฟ) แสดงให้เห็นว่า สถานที่แห่งนี้มีการนับถือพุทธศาสนาเป็นศาสนสถานที่มีอายุราวพันปีและใบเสมาวัดเขาพระอังคารแห่งนี้ ต่างไปจากใบเสมาที่แห่งอื่นก็คือ ใบเสมาหินที่พบในสถานที่ต่าง ๆ มักปักลงบนเนินดินหรือที่ราบลุ่ม แต่ใบเสมาที่พบที่วัดเขาพระอังคาร เป็นใบเสมาหินที่ถูกปักลงบนภูเขาในบริเวรที่ราบสูง

ภาพประกอบ 14 วัดเขาพระอังคาร 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

1.1 ความเป็นมาของใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ศิลปกรรมอันแสดงถึงวัฒนธรรมที่โดดเด่นของศิลปะทวารวดีที่เป็นรูปธรรมนั่นคือใบเสมา มีการสะท้อนถึงความศรัทธา ความเชื่อ วิถีชีวิต ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ สลักลวดลายที่มีความหลากหลายอันเกิดจากสกุลช่างท้องถิ่น โดยใบเสมานั้นล้วนมีหน้าที่และบทบาทตามบริบทของพื้นที่ที่แตกต่างกันออกไป ใบเสมาบนพื้นที่วัดเขาพระอังคารนั้นมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อ ความศรัทธา บูชาอำนาจเหนือธรรมชาติเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องจึงทำให้ใบเสมาเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้เคยมีวัฒนธรรมเก่าแก่มาก่อน

1.1.1 ความเป็นมาของใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร ตั้งอยู่บนพื้นที่วัดเขาพระอังคาร บ้านเจริญสุข อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งเป็นภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้วอยู่ห่างจากปราสาทหินพนมรุ้งไปอีกประมาณ 20 กิโลเมตร จากบุรีรัมย์ใช้เส้นทางสายบุรีรัมย์-นางรอง-บ้านตะโก-บ้านตาเป็ก ภายในบริเวณวัดมีการค้นพบโบราณสถานเก่าแก่และใบเสมาหินทรายสลักภาพบุคคล สถูป ดอกบัว ซึ่งภูเขาลูกนี้มีลักษณะคล้ายพญาครุฑนอนคว่ำ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบใบเสมาหินที่แสดงให้เห็นว่าสถานที่แห่งนี้มีการนับถือพุทธศาสนาเป็นศาสนสถานที่มีอายุราวพันปี ใบเสมาที่พบเป็นใบเสมาเพียงแห่งเดียวที่ทำจากหินบะซอลล์ (หินภูเขาไฟ) พบจำนวนมากและใบเสมาวัดเขาพระอังคารแห่งนี้ต่างไปจากใบเสมาที่แห่งอื่นก็คือ ใบเสมาหินที่พบในสถานที่ต่าง ๆ มักปักลงบนเนินดินหรือที่ราบลุ่ม

ต่าง ๆ แต่ใบเสมาที่พบที่วัดเขาพระอังคารเป็นใบเสมาหินที่ถูกปักลงบนภูเขาในบริเวณที่ราบสูงอีกด้วย

ในช่วง พ.ศ. 2519 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโสเป็นพระสงฆ์สายวิปัสสนากรรมฐานที่ปฏิบัติธุดงค์บริเวณจังหวัดอุดรธานีได้นิมิตจากความฝันว่า เห็นเสด็จปู่วิริยะเมฆ ซึ่งเป็นผู้สำเร็จอรหันต์ประทับอยู่บนเขาพระอังคาร มาอาราธนาให้ท่านไปทำการก่อสร้างปฏิสังขรณ์ปูชนียวัตถุอันล้ำค่า มานิมนต์พระปัญญา วุฒิโส ให้มาธุดงค์ทางทิศใต้ ซึ่งจะมีภูเขาลูกหนึ่ง โดยมีลักษณะสำคัญ 4 ประการดังต่อไปนี้ ประการแรกมีซากปรักหักพังของพระอุโบสถ ประการที่สองมีหีบห่อพระอังคารธาตุ ประการที่สามมีใบเสมา ประการสุดท้ายคือ มีรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้า ซึ่งภายในสถานที่แห่งนี้มีใบเสมาวางอยู่รอบบริเวณพระอุโบสถที่ชำรุด ใบเสมาทำจากหินบะซอลล์ ถูกจัดวางตามตำแหน่งต่าง ๆ ทั้ง 8 ทิศ

ภาพประกอบ 15 ใบเสมาวัดเขาอังคารในอดีต
ที่มา : ภัทรพล ศรีมะเรือง. 2564

ช่วงเดือนมกราคม พ.ศ.2520 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโสได้เดินธุดงค์มายังเขาพระอังคาร ก็ได้พบเห็นโบราณวัตถุตามที่เสด็จปู่วิริยะเมฆนิมิตไว้ทุกอย่าง จึงได้จัดตั้งสำนักปฏิบัติธรรมเรื่อยมาและมีญาติโยมจากหมู่บ้านใกล้เคียงและต่างจังหวัดมารักษาศีลปฏิบัติธรรมอยู่เป็นประจำเสมอมา และได้เริ่มบูรณะให้มีความสวยงามและเหมาะแก่การปฏิบัติธรรม โดยสร้างพระอุโบสถหลังใหม่ในลักษณะครอบทับฐานพระอุโบสถหลังเก่าไว้ และได้นำพระอังคารธาตุแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกนำมาโปรยรอบพระอุโบสถและส่วนที่สองนำมาบรรจุไว้ในมณฑปกลางของพระปรางค์หลังปัจจุบัน ในส่วนของอุโบสถและใบเสมารอบอุโบสถ ในการบูรณะนั้นได้ขอความร่วมมือจาก

ชุมชนและประชาชนบริเวณใกล้เคียง ผู้ศรัทธาทั้งภาครัฐและเอกชน โดยมีแกนนำในขณะนั้นคือ 1.นายณรงชัย ศรีมะเรือง (สารวัตรกำนัน) 2.นายสุด ศรีมะเรือง 3.นายผุ้ย ทีฆะสุข (ผู้ใหญ่บ้านคนแรกของบ้านเจริญสุข) 4.นายปนัด พงศ์ปิยะวานิช (กำนัน) 5.นายพีรพัฒน์ ขำอเนก (ครูใหญ่โรงเรียนบ้านเจริญสุข) 6.นายสมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง 7.นายสุบิน ชอบสุข 8.นายอ่อนศรี ศรีมะเรือง ในส่วนของใบเสมา เสด็จปู่วิริยะเมฆ เป็นองค์ประธาน ก็เพราะมีเรื่องเล่าว่ามีกลุ่มนักโจรกรรมได้เจาะสกัดใบเสมา เพื่อจะนำใบหน้าไปขาย แต่ไม่สำเร็จ เนื่องจากมีอิทธิฤทธิ์ป้องกันตัว จึงไม่สามาถสกัดใบหน้าไปได้ จึงทำให้ใบเสมาชิ้นนี้มีความสมบูรณ์มากที่สุดในบรรดาใบเสมาทั้ง 15 ใบ กลุ่มชาวบ้านจึงตั้งเป็นองค์ประธานของใบเสมาทั้งหมดขึ้นและเมื่อบูรณะเสร็จสิ้นแล้วก็ได้มีการบวงสรวงบูชาต่อสถานที่แห่งนี้ (สมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง.2564 : สัมภาษณ์) ภายในบริเวณวัดนอกจากมีพระอุโบสถสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่สวยงามหลากหลายแล้ว ยังมีศิลปวัตถุที่สำคัญคือใบเสมาหินบะซอลล์ สมัยทวารวดี ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย ใบเสมาเหล่านี้มีสลักภาพบุคคล สถูป ดอกบัว ธรรมจักร สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 อายุประมาณ 1,300 ปี เป็นหลักฐานที่นี่เคยเป็นพุทธสถานมาแต่โบราณ ซึ่งใบเสมาเหล่านี้นำมาตั้งอยู่รอบพระอุโบสถในปัจจุบัน ใบเสมาแกะสลักรอบอุโบสถนี้จากแหล่งท่องเที่ยวทางพุทธธรรมใน ภาคตะวันออกเฉียงเหนือกล่าวไว้เช่นกัน ทำจากหินศิลาแลงแปดคู่แปดทิศขนาดสูง 108 ถึง 210 เซนติเมตร เป็นศิลปะขอมแบบไพรกเมงเกือบทุกหลักสลักเป็นเทวรูปยืนถือดอกบัว แต่งกายตามแบบความนิยมของคนในยุคนั้น คือนุ่งผ้าสั้นมีชายพกด้านขวาเทวรูปส่วนใหญ่มีลักษณะไม่สมบูรณ์ เพราะถูกขโมยลักลอบสกัดเอาภาพหน้าออกไป จึงได้ใช้ปูนปั้นพอกซ่อมแซมไว้ แต่ก็ยังเหลือใบเสมาที่ค่อนข้างสมบูรณ์ให้ชม ใบเสมาสลักเป็นรูปทิพยบุคคลหรือเทวรูปในพระพุทธศาสนานิกายมหายานประทับยืนบนแท่นสี่เหลี่ยมด้านหลังมีพัดโบกและมีฉัตรอยู่ด้านบน กระนั้นก็ดีข้อมูลเดียวกันกล่าวถึงใบเสมารูปต่าง ๆ รวมไปถึงรูปเสมาธรรมจักรอันเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาว่า “สร้างเมื่อสมัยใดไม่มีใครทราบแต่สันนิษฐานว่าสร้างก่อนปราสาทเขาพนมรุ้งหรือน่าจะสร้างในยุคเดียวกันที่ขอมเรืองอำนาจและนับถือศาสนาพราหมณ์ ซึ่งอาจเป็นสาเหตุที่ทำให้พระพุทธศาสนาถูกอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์เข้าครอบครองจึงทำให้สถานที่ศักดิ์สิทธิ์แห่งนี้ขาดการทำนุบำรุงรักษาจากผู้คนมานับพันปี” ภายในอุโบสถได้ประดิษฐานพระอังคารธาตุนอกจากนี้วัตถุธรรมอื่น ๆ มีพระพุทธรูปปางมารวิชัยรอบอุโบสถ 108 องค์ รอยพระพุทธบาทจำลอง มณฑปประดิษฐานพระพุทธรูป พระนอนขนาดใหญ่ 1 องค์ ประดิษฐานที่ลานวัด (บูรพา โชติช่วง. 2559 : 14)

1.1.2 ความเชื่อในใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ความเชื่อเป็นการยอมรับนับถือ เชื่อมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อาจตั้งอยู่บนพื้นฐานที่พิสูจน์ได้หรือไม่ได้ก็ตาม และมีความศรัทธาโดยปราศจากเหตุผลใด ๆ มารองรับ โดยมีอิทธิพลเหนือ

จิตใจของบุคคลและมีการปฏิบัติสืบต่อมาจนเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ ซึ่งผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ในประเด็นความเชื่อ ด้วยทฤษฎีคติชนวิทยา และแนวคิดทุนทางวัฒนธรรมอันก่อให้เกิดความศรัทธาของประชาชน ล้วนทำให้เกิดปรากฏการณ์พิธีกรรมและประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับใบเสมา นอกจากนั้นยังปลุกสำนึกให้เห็นคุณค่า การอนุรักษ์ การรักษาและหวงแหนใบเสมามีความผูกพันกับธรรมชาติ ชุมชน และวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงรากฐานที่มีอยู่ในมนุษย์และยังสามารถสื่อสารหรือนำเสนอความเป็นท้องถิ่นของตนเองในรูปแบบต่าง ๆ เช่น กิจกรรม ประเพณีเรื่องเล่า พิธีกรรม และความเชื่อทางสังคมในรูปแบบต่าง ๆ อันได้แก่ ความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา และความเชื่อแบบท้องถิ่นที่มีต่อใบเสมาบนพื้นที่วัดเขาพระอังคาร

1.1.2.1 ความเชื่อแบบพระพุทธศาสนา

การสร้างใบเสมาขึ้นเพื่อเป็นเขตที่ประกอบพิธีทางศาสนา ล้วนแสดงให้เห็นถึงความศรัทธา ความเชื่อ วิธีชีวิต และวัฒนธรรม การสร้างใบเสมาที่พบของแต่ละสถานที่ก็จะมีรูปแบบที่คล้ายกันไป แต่สิ่งที่ต่างกันออกไปคือ การปักใบเสมา ลวดลายที่ปรากฏบนใบเสมา ซึ่งลวดลายที่พบนี้มีความหลากหลายรูปแบบ รวมถึงศิลปะที่ปรากฏบนใบเสมา ก็มีรูปแบบที่ผสมผสานกับศิลปะท้องถิ่นนั้น ๆ แต่ความหมายและสัญลักษณ์ที่สลักล้วนสื่อถึงพระพุทธศาสนา สีมาหรือเสมาเป็นรูปเครื่องหมายปักเขตโบสถ์สำหรับทำสังฆกรรม ทำเป็นคล้ายเจว็ดพระภูมิ หรือเรียกว่าใบเสมาก็ได้ โดยใช้เสมาเป็นหลักสำคัญทั้งนี้เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียงและเป็นการรักษาความสามัคคีในหมู่สงฆ์กำหนดเขตแดนนี้เรียกว่า “การกำหนดเสมา” จึงหมายถึงหลักเขตของสังฆกรรมที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ ยังพบว่ามีการปักล้อมรอบอาคารในตำแหน่งทิศทั้ง 8 ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นตรงกับสุรัสวดี อิฐรัตน์ (2521 : 1-3) ใบเสมาวัดเขาพระอังคารในอดีต มีลักษณะการปักวางรอบเนินดินในตำแหน่งทิศทั้ง 8 โดยมีการตั้งคู่กัน 2 แผ่น บางแผ่นอาจตั้งบ้าง ล้มนอนลงกับพื้นบ้าง แต่ก็พบใกล้ๆกันในบริเวณนั้น เมื่อมีการบูรณะจึงได้ จัดตั้งวางให้สวยงามมากยิ่งขึ้นโดยการทำฐานปูนยกสูงทำเป็นทรงกลมรูปกลีบบัวรองรับใบเสมา เพื่อให้ดูเข้ากับสถานที่ (สมหวัง ผาสุกใจ. 2564 : สัมภาษณ์) ใบเสมาวัดเขาพระอังคารเปรียบดั่งเขตพัทธสีมา คือ เขตแดนที่ทรงอนุญาตให้พระภิกษุสงฆ์กำหนดเอาเองตามความพอใจ โดยกำหนดนิมิตไว้ 8 ชนิด คือ ภูเขา ป่าไม้ ต้นไม้ ศิลา จอมปลวก หนทาง น้ำ และแม่น้ำ การที่ต้องใช้นิมิตทั้ง 8 ชนิดนี้ อาจเป็นเพราะว่าในสมัยโบราณนั้นพระภิกษุสงฆ์ส่วนใหญ่มิได้อยู่ที่ใดที่หนึ่งโดยเฉพาะ มักจะออกธุดงค์ไปในป่าเขาแสวงหาความสงบเพื่อบำเพ็ญเพียรหรือเพื่อพิจารณาธรรมต่าง ๆ ใบเสมาวัดเขาพระอังคารจึงเป็นการกำหนดนิมิตด้วย ศิลา ผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องกับศรีศักร วัลลิโภดม อ้างถึงในรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2558 : 191-211) ในเรื่องวัตถุประสงค์ของการสร้างใบเสมาทวารวดีที่อยู่บนพื้นที่วัดเขาพระอังคารไว้หลายประการดังนี้

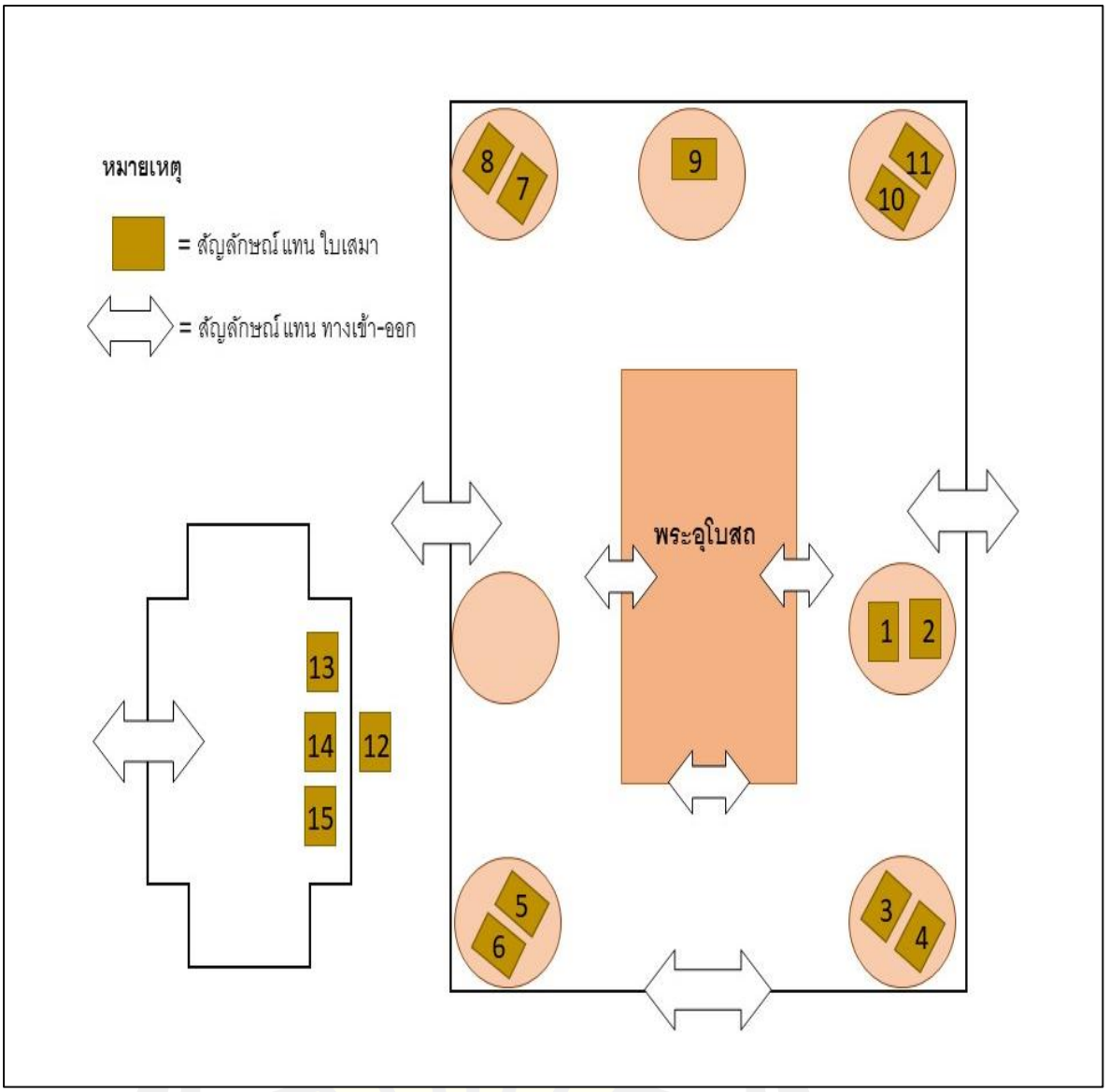
1. สำหรับแสดงเขตสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาสถานหรือเครื่องหมายของสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเขตศักดิ์สิทธิ์ที่พบเห็นได้ตามเมืองทวารวดีภาคอีสานอาจแบ่งได้ 2 ประเภท

หลัก คือ เขตศักดิ์สิทธิ์อันเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตรง โดยทั่วไปได้แก่ บริเวณพระสถูป เจดีย์ อาคารประดิษฐ์สถาน พระพุทธรูป อุโบสถ

2. สำหรับเป็นบุญกุศลของผู้สร้างและผู้วายชนม์ จากหลักฐานต่าง ๆ ซึ่งทำให้ทราบได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสมบุญกุศลของตนเองหรืออุทิศส่วนกุศลและบวงสรวงผู้ล่วงลับ ใบเสมาจึงมีมิติที่ทับซ้อนกันระหว่างประเพณีพุทธศาสนากับประเพณีที่มีความเชื่อเรื่องชีวิตหลังความตายหรือการเซ่นสรวงบูชาวิญญาณบรรพบุรุษ

3. สำหรับเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สมบูรณ์ในตัว ทำหน้าที่เช่นเดียวกับปูชนียวัตถุสถานอื่น ๆ ในพุทธศาสนา เช่น พระพุทธรูป สถูป เจดีย์ เป็นต้น นอกจากนี้การสลักพระพุทธรูปแล้ว การสลักธรรมจักรบนใบเสมาก็คงส่งผลให้ใบเสมานั้น ๆ กลายเป็นปูชนียวัตถุ การสักการะบูชาใบเสมากลุ่มนี้แท้ที่จริงแล้วก็คือการสักการะบูชาธรรมจักรอันเป็นสัญลักษณ์ของพระธรรมคำสอนแห่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า

ภาพประกอบ 16 การปักวางใบเสมา วัดเขาอังคารในอดีต
ที่มา : ภัทรพล ศรีมะเรือง. 2564



ภาพประกอบ 17 ตารางการปักวางตำแหน่งและจำนวนใบเสมาวัดเขาพระอังคาร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

1.1.2.1 ความเชื่อแบบท้องถิ่น

คนในสังคมไทยมักมีความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ กัน เช่น ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ หรือความเชื่อในเรื่องที่คนโบราณเล่าสืบต่อกันมา เชื่อในเรื่องโชคชะตา ความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์ โดยความเชื่อนั้นมีทั้งประโยชน์ เช่น ทำให้เกิดความเชื่อมั่นในการดำเนินชีวิตมากยิ่งขึ้น เพราะมีสิ่งที่เชื่อถือเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวและโทษ เช่น อาจทำให้หลงผิดและปฏิบัติตนไปในทางที่ผิดได้รวมถึงอาจทำให้การแสดงออกต่าง ๆ ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมก็เป็นได้ โดยความเชื่อท้องถิ่นเป็นความเชื่อที่มีการผสมผสานกันอยู่ 3 กระแสดังนี้ ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องกับเรณู อรรฐเมศร์ (2535 : 162) ความเชื่อหลักในสังคมไทยโดยแบ่งความเชื่อเป็น 2 กระแสแรก และในความเชื่อที่ 3 ผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องกับสุวัฒน์ จันทรจำนง (2540 : 7) ความเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ดังนี้

ภาพประกอบ 18 ชาวบ้านที่มีศรัทธาต่อใบเสมา

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

1. ความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณธรรมชาติ คือความเชื่อที่เราเข้าใจว่าทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติมีจิตวิญญาณหรือมีผู้บงการเบื้องหลังธรรมชาตินั้น จึงเรียกและปฏิบัติต่อธรรมชาติเหล่านั้นเสมือนมีชีวิตคือมีการบูชา อ้อนวอน ขอบคุณ ต่อผู้เป็นเจ้าของสรรพสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น ด้วยความเชื่อว่าเป็นผู้สร้าง ผู้ให้ชีวิต อาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งสูงสุด จึงส่งผลให้ประชาชนคนทั่วไปในท้องถิ่นและพื้นที่ใกล้เคียงเกิดความเลื่อมใส ศรัทธา จึงมีการจุดบั้งไฟเพื่ออ้อนวอนธรรมชาติ ร่วมถึงเทพเจ้า

ภาพประกอบ 19 ประชาชนนำเครื่องสังเวยมาสักการะบูชาตำหนักเสด็จปู่วิริยมฆและผู้วิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2. ความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณ ซึ่งจำแนกได้หลายประเภท ที่จะกล่าวได้เป็นหลัก ๆ ได้แก่ ความเชื่อผีสายตระกูล เช่น ผีปู่ย่า ผีบรรพบุรุษ ผีอารักษ์ เป็นต้น เป็นการลำดับศรัทธาที่คนในอดีตเชื่อว่าคนที่ตายไปแล้วจะไม่สูญ คนเรามีดวงวิญญาณเหลืออยู่ ดวงวิญญาณนั้นอาจออกจากร่างไปท่องเที่ยวคอยดูแลความทุกข์ความสุขของลูกหลาน บางครั้งก็เชื่อกันว่ากำเนิดดวงวิญญาณนั้นจะกลับเข้าสู่ร่างเดิมและกลับมาเกิดใหม่ ในการจัดกิจกรรมที่วัดเขาพระอังคาร เพื่อให้เป็นสิริมงคล เพราะมีความเชื่อว่าผู้ปกปักรักษาพื้นที่แห่งนี้คือ เสด็จปู่วิริยะเมฆ และเทวดา อารักษ์ เจ้าที่เจ้าทาง ผีสางต่างๆ จะสามารถบันดาลโชคชะตาและผลประโยชน์ให้แก่ชาวบ้านได้ ซึ่งการนำเครื่องสังเวยมาสักการะบูชาต่อเสด็จปู่วิริยะเมฆได้แก่ บายศรีต้น บายศรีเทพ บายศรีพรหม บายศรีปากชาม อย่างละ 1 คู่ ผลไม้มงคล อันได้แก่ กล้วย อ้อย หมาก พลู ดอกกาวเรืองอย่างละ 1 ชุด แต่สิ่งที่ห้ามนำมาถวายได้แก่ เครื่องคาวทุกชนิด ยังส่งผลถึงการขอพร และบนบานศาลกล่าว โดยส่วนมากจะมาขอพรเรื่องอาชีพ หน้าที่การงาน การแต่งงาน และการขอบุตร ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ให้เห็นคุณค่าทางด้านจิตใจของมนุษย์ เครื่องสักการะของชาวบ้านถือว่าเป็นของสูงเป็นศิลปะพื้นบ้านที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตในแต่ละชุมชนที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นผสมผสานความสัมพันธ์ของสภาพความเป็นอยู่กับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติไว้ด้วยกัน จึงส่งผลให้มีความแตกต่างที่สามารถแยกแยะออกได้เป็นสัญลักษณ์ของแต่ละชาติพันธุ์ตามความเชื่อในพื้นถิ่นของคนในการประดิษฐ์งานนั้น ๆ โดยพื้นที่ชุมชนบริเวณนั้นมีคนบุรีรัมย์ 3 กลุ่มชาติพันธุ์ประกอบด้วย ไทย-เขมร ไทย-นางรองและไทย-ลาว (สมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง.2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 20 จี้พระห้อยคอและเครื่องรางเสด็จปู่วิริยะเมฆ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

3. ความเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ความเชื่อในเรื่องเครื่องหมายที่กลายมาเป็นเครื่องรางของขลังเป็นความเชื่อที่เกิดจากการนำวัตถุสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ตนพอใจ เช่น รูปสัตว์ พืชพันธุ์ ต้นไม้ เป็นต้น มาเป็นเครื่องหมายประจำตระกูลและเผ่าของตนเริ่มแรกเป็นเพียงแค่เครื่องหมายในหลายๆ รูปแบบต่อมาภายหลังได้พัฒนามาเป็นเครื่องรางของขลังซึ่งผู้ที่ศรัทธานั้นจะมีความเชื่อว่าสามารถป้องกันอันตรายและบันดาลโชคลาภความสำเร็จให้แก่ตนได้ จากความเชื่อของท้องถิ่นจึงส่งผลให้มีการสร้างวัตถุมงคลซึ่งเป็นสิ่งแสดงออกถึงความเป็นสัญลักษณ์ก่อให้เกิดธุรกิจและสินค้าเกี่ยวกับความเชื่อ คือ มนุษย์มีความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลัง เชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะช่วยคุ้มครองให้แคล้วคลาดปลอดภัย ทำให้ชีวิตดีขึ้น ประสบความสำเร็จ เมื่อความเชื่อถูกแพร่กระจายออกไปและมีสินค้าเครื่องรางเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจถูกผลิตออกมา จึงทำให้เกิดความต้องการและเกิดเป็นธุรกิจขึ้นมา โดยเป็นรูปแบบวัตถุมงคลที่เกิดจากความเชื่อและความศรัทธาจากใบเสมา เช่น บางกลุ่มคนมีความเชื่อว่าเสด็จปู่วิริยะเมฆ คือเทพแห่งความสำเร็จ หากอยากประสบความสำเร็จด้านใดก็มักจะมาขอพรกับท่าน และเมื่อประสบผลสำเร็จก็ยิ่งทำให้เกิดความเชื่อและความศรัทธามากยิ่งขึ้น และเมื่อมีผู้คนศรัทธามากยิ่งขึ้น ก็ย่อมเกิดธุรกิจของการขายสัญลักษณ์ขึ้นมาเพื่อเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้กับประชาชน (สมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง.2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 21 กิจกรรมวันวิสาขบูชา พิธีสงฆ์
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ความเชื่อยังส่งผลให้ประชาชนเกิดความเชื่อมั่นในการดำเนินชีวิตมากยิ่งขึ้น เพราะมีสิ่งที่เชื่อถือเป็นสิ่งยึดเหนี่ยว ทำให้เกิดกำลังใจและพลังที่จะต้องสู้กับอุปสรรค หากรู้สึกว่าตนเองมีสิ่งที่เชื่อถือคุ้มครอง ทำให้เกิดความสุขใจหากได้ปฏิบัติตามความเชื่อที่มีอยู่ ส่งผลให้ประชาชนในท้องถิ่นจัดประเพณีวันวิสาขบูชา ซึ่งเป็นวันสำคัญทางศาสนาพุทธ เพราะเป็นวันคล้ายวันที่เกิดเหตุการณ์สำคัญที่สุดในศาสนาพุทธ 3 เหตุการณ์ด้วยกัน คือ การประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพานของพระพุทธเจ้า โดยทั้งสามเหตุการณ์ได้เกิด ณ วันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 หรือวันเพ็ญแห่งเดือนวิสาขะชาวพุทธจึงถือว่า เป็นวันที่รวมเกิดเหตุการณ์อัศจรรย์ยิ่ง และเรียกการบูชาในวันนี้ว่า “วิสาขบูชา” ส่วนของชาวบ้านได้ผสมผสานกิจกรรมในวันนั้นได้เป็น 3 ส่วน คือ ส่วนแรกกิจกรรมของพระสงฆ์ ส่วนต่อมาการบวงสรวง บูชา ถวายเครื่องสักการะตำหนักเสด็จปู่วิริยะเมฆ และการลอยเปลกาบกล้วยรูปเรือ คือการประดิษฐ์จากหยวกกล้วยเป็นรูปทรงเรือและบรรจุด้วย ผลไม้ตามฤดูกาล ของหวาน ข้าวสวย ธง ธูป นำไปลอยในสระข้างตำหนักเสด็จปู่วิริยะเมฆ เพื่อเป็นการบอกกล่าวต่อสิ่งเร้นลับ เจ้าที่ ส่วนในกิจกรรมสุดท้ายนั้น คือกิจกรรมฆราวาสถวายบั้งไฟจำนวน 3 บั้ง ให้แก่เสด็จปู่วิริเมฆ เป็นการแสดงความเคารพ นับถือ เป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในท้องถิ่นและยังเป็นการขอให้พืชผลมีความอุดมสมบูรณ์ตลอดทั้งปี ฝนตกตามฤดูกาล คนในชุมชนอยู่ร่วมกันอย่างปกติสุข

ภาพประกอบ 22 กิจกรรมการบวงสรวง บูชา ถวายเครื่องสักการะตำหนักเสด็จปู่วิริยะเมฆ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 23 การลอยเปลกาบกล้วยรูปเรือ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 24 การจุดบั้งไฟถวายเสด็จปู่วิริยะเมฆ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ทางวัดเขาพระอังคารและชุมชมยังมีแนวคิดในการสร้างประเพณีประดิษฐ์ที่ชื่อว่า “ประเพณีขึ้นเขาพระอังคาร” โดยพื้นที่แห่งนี้มีต้นทุนทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่หลากหลายเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นและปฏิบัติกันมายาวนานตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยให้มีการพัฒนาส่งเสริม ฟื้นฟู และอนุรักษ์วัฒนธรรมเพื่อสร้างความมั่นคงให้เกิดขึ้นแก่ชุมชนท้องถิ่นได้อย่างยั่งยืน โดยผ่านกระบวนการเลือกสรร ฟื้นฟูและนำเสนอ สร้างคุณค่าให้กับทรัพยากรวัฒนธรรมที่กำลังจะสูญหายให้กลับมามีชีวิตใหม่อีกครั้ง สามารถทำให้มองเห็นถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมสะท้อนความเป็นมาของตนเองและเป็นหลักฐานยืนยันตัวตน คุณค่าด้านการศึกษา ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับบรรพบุรุษให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจอดีตและยังเป็นประโยชน์ในการวางแผนต่าง ๆ ในอนาคต คุณค่าด้านเศรษฐกิจซึ่งสามารถช่วยพัฒนาเศรษฐกิจของชาติได้ ส่งเสริมการท่องเที่ยว รวมถึงแรงหนุนให้สังคมมีความสุขและยังประชาสัมพันธ์แหล่งท่องเที่ยวของพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ (ธนิก เลิศชาญฤทธิ์. 2559 : 62)

สรุปได้ว่าความเป็นมาของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร บ้านเจริญสุข ตำบลเจริญสุข อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ในช่วง พ.ศ. 2519 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโสเป็นพระสงฆ์สายวิปัสสนากรรมฐานที่ปฏิบัติธุดงค์บริเวณจังหวัดอุดรธานีได้นิมิตจากความฝันว่า เห็นเสด็จปู่วิริยะเมฆ ซึ่งเป็นผู้สำเร็จอรหันต์ประทับอยู่บนเขาพระอังคารมาอาราธนาให้ท่านไปทำการก่อสร้างปฏิสังขรณ์ปูชนียวัตถุอันล้ำค่า มานิมนต์พระปัญญาวุฒิโส ให้มาธุดงค์ทางทิศใต้ ซึ่งจะมีภูเขาลูกหนึ่งโดยมีลักษณะสำคัญ 4 ประการดังต่อไปนี้ ประการแรกมีซากปรักหักพังของพระอุโบสถ ประการที่สองมีหีบห่อพระอังคารธาตุ ประการที่สามมีใบเสมา ประการสุดท้ายคือ มีรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้า ซึ่งภายในสถานที่แห่งนี้มีใบเสมาวางอยู่รอบบริเวณพระอุโบสถที่ชำรุด ใบเสมาทำจากหินบะซอลล์ ตั้งวางแปดทิศ เหนือพื้นดิน ช่วงเดือนมกราคม พ.ศ.2520 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโสได้เดินธุดงค์มายังเขาพระอังคาร ก็ได้พบเห็นโบราณวัตถุตามที่เสด็จปู่วิริยะเมฆนิมิตไว้ทุกอย่าง จึงได้จัดตั้งสำนักปฏิบัติธรรมเรื่อยมาและมีญาติโยมจากหมู่บ้านใกล้เคียงและต่างจังหวัดมารักษาศีลปฏิบัติธรรมอยู่เป็นประจำเสมอมา และได้เริ่มบูรณะให้มีความสวยงามและเหมาะแก่การปฏิบัติธรรม โดยสร้างพระอุโบสถหลังใหม่ในลักษณะครอบทับฐานพระอุโบสถหลังเก่าไว้ และได้นำพระอังคารธาตุแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกนำมาโปรยรอบพระอุโบสถและส่วนที่สองนำมาบรรจุไว้ในมณฑปกลางของพระปรางค์หลังปัจจุบัน ในส่วนของอุโบสถและใบเสมารอบอุโบสถ ในการบูรณะนั้นได้ขอความร่วมมือจากชุมชนและประชาชนบริเวณใกล้เคียง ผู้ศรัทธาทั้งภาครัฐและเอกชน โดยมีแกนนำในขณะนั้น ในส่วนของใบเสมาเสด็จปู่วิริยะเมฆ เป็นองค์ประธานก็เพราะมีเรื่องเล่าว่า มีกลุ่มนักโจรกรรมได้ทำลาย เจาะ ใบหน้าแต่ไม่สำเร็จ เนื่องจากมีอิทธิฤทธิ์ป้องกันตัว ไม่ให้ทำลาย จึงทำให้ใบเสมาชิ้นนี้มีความสมบูรณ์มากที่สุดในบรรดาใบเสมาทั้ง 15 ใบ กลุ่มชาวบ้านจึงตั้งเป็นองค์ประธานของใบเสมาทั้งหมดขึ้นและเมื่อบูรณะเสร็จสิ้นแล้วก็ได้มีการบวงสรวงบูชาต่อสถานที่แห่งนี้ ในส่วนของความเชื่อของใบเสมานั้นได้แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบดังนี้ 1. ความเชื่อแบบพระพุทธศาสนา โดยแบ่งออกเป็นเขตพัทธสีมา คือ เขตแดนที่ทรงอนุญาตให้พระภิกษุสงฆ์กำหนดเอาเองตามความพอใจ โดยกำหนดนิมิตไว้ 8 ชนิด คือ ภูเขา ป่าไม้ ต้นไม้ ศิลา จอมปลวก หนทาง น้ำ และแม่น้ำ 2. ความเชื่อแบบท้องถิ่นสามารถแบ่งออกเป็น 3 กระแสดังนี้ 1. ความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณธรรมชาติ คือความเชื่อที่เราเข้าใจว่าทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติมีจิตวิญญาณหรือมีผู้บงการเบื้องหลังธรรมชาติ 2. ความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณ ได้แก่ ความเชื่อผีสายตระกูล เช่น ผีปู่ย่า ผีบรรพบุรุษ ผีอารักษ์ เป็นต้น และ 3. ความเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ความเชื่อในเรื่องเครื่องหมายที่กลายมาเป็นเครื่องรางของขลังเป็นความเชื่อที่เกิดจากการนำวัตถุสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ตนพอใจ เช่น จี้สร้อยคอเสด็จปู่วิริยะเมฆและใบเสมา

1.2 ศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ศิลปะกรรมต้นอารยธรรมสมัยประวัติศาสตร์ที่มีพัฒนาการในด้านโบราณสถานและโบราณวัตถุนั้น ล้วนสร้างขึ้นโดยมีความเกี่ยวเนื่องกับศาสนา ความเชื่อ ความศรัทธาของมนุษย์ อิทธิพลของศิลปะทวารวดีได้แพร่ขยายไปยังภูมิภาคต่างๆ ได้มีการสร้างใบเสมา ที่เป็นสัญลักษณ์ประวัติศาสตร์ ก่อให้เกิดศิลปกรรมอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตั้งตระหง่านเหนือผืนดิน อีกทั้งยังมีความโดดเด่น และมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามบริบทในแต่พื้นที่

วัดเขาพระอังคารเป็นภูเขาไฟเพียงลูกเดียวในจังหวัดบุรีรัมย์ ที่พบศิลปะวัตถุสำคัญ ใบเสมาหินบะซอลล์ที่ทำจากหินภูเขาไฟในสมัยทวารวดี ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย ใบเสมาเหล่านี้มีการสลักภาพรูปทิพยบุคคล หรือเทวรูป สถูป ดอกบัว และธรรมจักร จำนวนมากถึง 15 แผ่น เกือบทุกแผ่นสลักเป็นเทวรูปยืนถือดอกบัว แต่งกายตามแบบความนิยมของคนในยุคนั้น คือนุ่งผ้าสั้น มีชายพกประทับยืนบนฐานดอกบัว และแท่นสี่เหลี่ยม ด้านหลังมีพัดโบก และฉัตรอยู่ด้านบน ทั้งหมดล้วนมีอายุเก่าแก่ ก่อนการสร้างปราสาทเขาพนมรุ้ง เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าพระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองในบริเวณนี้มาช้านาน ก่อนที่ศาสนาฮินดูจะได้รับความสำคัญ และสร้างปราสาทเขาพนมรุ้งเป็นศูนย์กลางของชุมชนแถบนี้ในสมัยต่อมา

ภาพประกอบ 25 วัดเขาพระอังคาร 3

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

1.2.1 รูปแบบใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ความงามที่ปรากฏผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า อันได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และการสัมผัสด้วยกาย ล้วนก่อให้เกินสุนทรียะ ความงามในรูปแบบต่างๆ งามผ่านการมองเห็น รูปทรง รูปร่าง ลวดลาย สามารถนำมาถอดความหมาย เพื่อนำสู่กระบวนสร้างสรรค์งานนาฏกรรม ด้วยการเทียบเคียง ศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมากับท่ารำทางนาฏยศาสตร์ ผ่านการใช้แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ และทฤษฎีสุนทรียะ จึงก่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา
วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมาวัดเขาพระอังคาร คือ ใบเสมาที่ประดับรอบอุโบสถมี 3 รูปแบบ อันได้แก่ การสลักภาพทิพยบุคคล เครื่องบูชาตามความเชื่อตามความเชื่อ กรวยบายศรี ธรรมจักร เครื่องใช้ประกอบฐานะทางสังคม ร่ม ฉัตร และเครื่องสูง ใบเสมาที่พบส่วนใหญ่สลักภาพทิพยบุคคลในพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน ในท่าประทับยืนแบบตริภังค์ แต่ได้ชำรุดและมีการสร้างเพิ่มเติม โดยเอาปูนโบกทับทำให้เปลี่ยนลักษณะไปหลายประการ แต่ยังเค้าเดิมให้เห็นว่า ส่วนใหญ่ประทับยืนอยู่เหนือดอกบัว หัตถ์ถือดอกบัว นุ่งผ้าสั้นมีชายพก ซึ่งเป็นศิลปกรรมขอมแบบไพรกเมง สันนิษฐานว่าอยู่อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12-14 อีกรูปหนึ่งก็มีอายุในรุ่นราวคราวเดียวกัน แต่สลักเป็นรูปสถูป ดอกบัว และธรรมจักร ตามแบบทวารวดี บางแผ่นมีรูปสลักทั้ง 2 ด้าน คือเป็นรูปทิพยบุคคลด้านหนึ่ง และรูปสถูปดอกบัวอีกด้านหนึ่ง จึงสันนิษฐานว่าใบเสมารูปสถูป ดอกบัว ธรรมจักรนั้นจะมีมาก่อน ต่อมาเมื่อพุทธศาสนาฝ่ายมหายานแผ่อิทธิพลเข้าไปในแถบนี้ จึงทำให้ใบเสมาเก่ามาใช้โดยสลักรูปทิพยบุคคลเพิ่มเติม กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปะได้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14–16 หรือเมื่อประมาณ 1,200 ปีมาแล้ว (สุทธินันท์ พรหมชัย.2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 26 ใบเสมาวัดเขาพระอังคารในอดีต
ที่มา : ภัทรพล ศรีมะเรือง. 2564

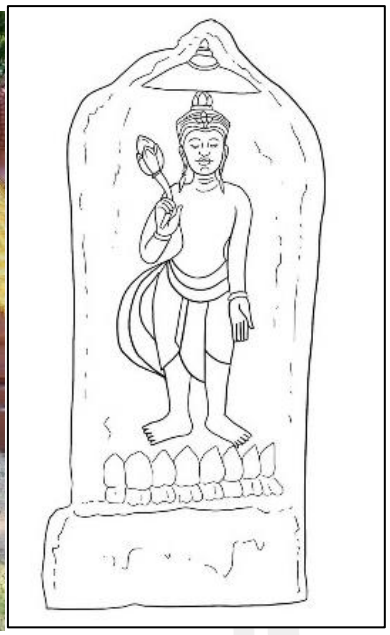
1.2.1.1 รูปทรง ลวดลาย และความหมาย

ใบเสมา ศิลปกรรมแผ่นหินที่เป็นเหมือนตัวแทนแห่งความศรัทธา พบเห็นมากในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อาจทำจากหินทราย หินศิลาแลง และหินภูเขาไฟ จากการสำรวจของนักวิชการการท่าต่างๆ ทำให้ทราบว่า รูปทรงหลักๆของใบเสมา มีอยู่ 3 รูปทรง ได้แก่ ทรงหินธรรมชาติ ทรงแท่งสี่เหลี่ยมหรือหลายเหลี่ยม และทรงแผ่นแบน ผู้วิจัยเห็นตรงกับรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรื่อง (2560 : 79) ใบเสมาวัดเขาพระอังคารจังหวัดบุรีรัมย์ มีรูปทรงแผ่นแบน ด้านหน้าและด้านหลังเป็นด้านกว้างของแผ่นหิน มีความกว้างมากกว่าความหนาอย่างชัดเจน ทำให้เกิดรูปทรงแผ่นแบน เส้นรอบนอกด้านล่างเป็นเส้นตรง ส่วนยอดเป็นมุมแหลม ทำให้เส้นรอบนอกอยู่ในทรงคล้ายกับกลีบบัว

ภาพประกอบ 27 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ กับภาพกลีบดอกบัว

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ทุกใบมีรูปทรงคล้ายกับกลีบดอกบัว เพราะได้อ้างถึงหลักฐานบนใบเสมาใบที่ 2 ได้มีลักษณะดังนี้ สลักภาพนูนเส้นผ่าศูนย์กลางเหมือนลักษณะของก้านใบไม้ตั้งแต่โคนใบถึงปลายใบ แต่ไม่มีการสลักลวดลายเพียงแต่มีขนาดที่แตกต่างกันออกไป ในส่วนของลวดลายส่วนมากจะเป็นการสลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว 1 ดอก มีศิลปะการนุ่งผ้ากรอมเท้า ใบเสมาบางใบห้อยพกย้อยไปทางขวา บางใบห้อยชากพกไปทางซ้าย บางภาพมีการสลักร่มฉัตรกางบนเหนือศีรษะ มีเครื่องสูงอยู่ข้างลำตัวทั้ง 2 ด้าน



ภาพประกอบ 28 ใบเสมาที่ 1 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 1

รูปทรง

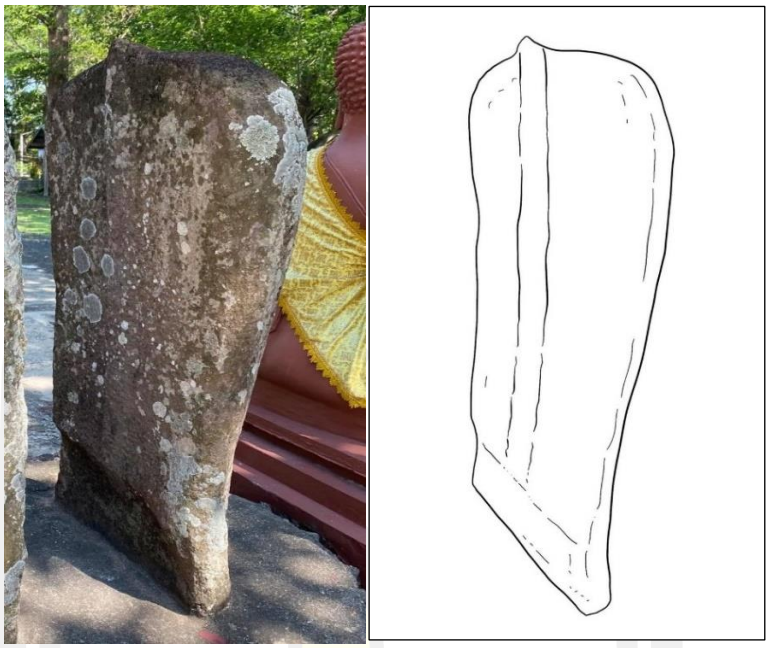
กว้าง 53 เซนติเมตร สูง 129 เซนติเมตร หนา 10 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ มีเครื่องสูงอยู่ข้างลำตัวทั้ง 2 ด้าน

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 29 ใบเสมาที่ 2 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 2

รูปทรง

กว้าง 53 เซนติเมตร สูง 128 เซนติเมตร หนา 14 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

เป็นใบเสมาที่ไม่มีการสลักลวดลายที่วิจิตร แต่มีการสลักลายก้านใบเสมาอยู่ตรงกลาง

ความหมาย

ใบโพธิ์เป็นสัญลักษณ์แห่ง “พุทธะ” เพราะเป็นดั่งเครื่องหมายที่บ่งบอกถึง “การรู้ ตื่น และเบิกบาน” เหนือกาลเวลา และมีทรวดทรงเป็นกลีบดอกบัวซึ่งสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการหลุดพ้นทางพุทธคติ

ภาพประกอบ 30 ใบเสมาที่ 3 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 3

รูปทรง

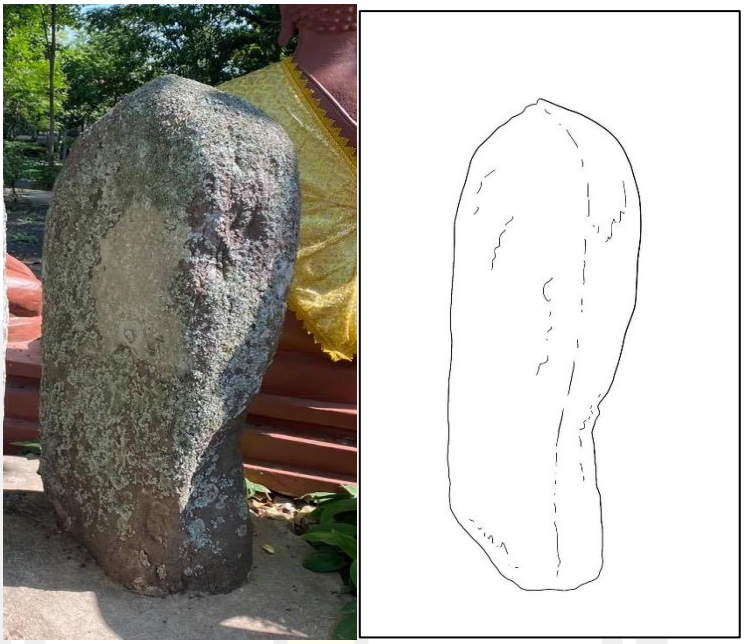
กว้าง 48, 44, 46 เซนติเมตร สูง 128 เซนติเมตร หนา 14 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกางบนเหนือศีรษะ

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 31 ใบเสมาที่ 4 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 4

รูปทรง

กว้าง 46 เซนติเมตร สูง 104 เซนติเมตร หนา 14 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

เป็นใบเสมาที่ไม่มีการสลักลวดลาย

ความหมาย

เขตพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ทางพระพุทธศาสนา

ภาพประกอบ 32 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 5 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหน้าของใบเสมาที่ 5

รูปทรง

กว้าง 35 เซนติเมตร สูง 127 เซนติเมตร หนา 13 เซนติเมตร

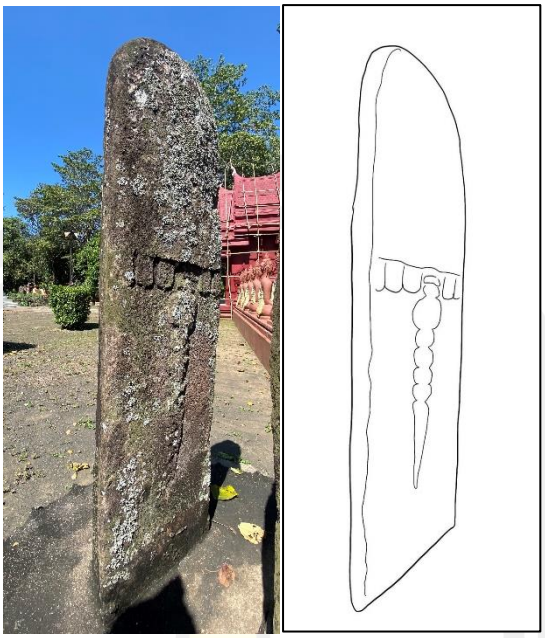
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหน้า สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 33 ด้านหลังของใบเสมาที่ 5 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหลังของใบเสมาที่ 5

รูปทรง

กว้าง 35 เซนติเมตร สูง 127 เซนติเมตร หนา 13 เซนติเมตร

มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหลัง สลักภาพที่มีลักษณะคล้ายร่มฉัตร หรือ อีกนัยหนึ่ง คือการสลักภาพกรวยบายศรีที่มีลักษณะกลับหัว

ความหมาย

การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา

ภาพประกอบ 34 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 6 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหน้าของใบเสมาที่ 6

รูปทรง

กว้าง 56 เซนติเมตร สูง 85 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร

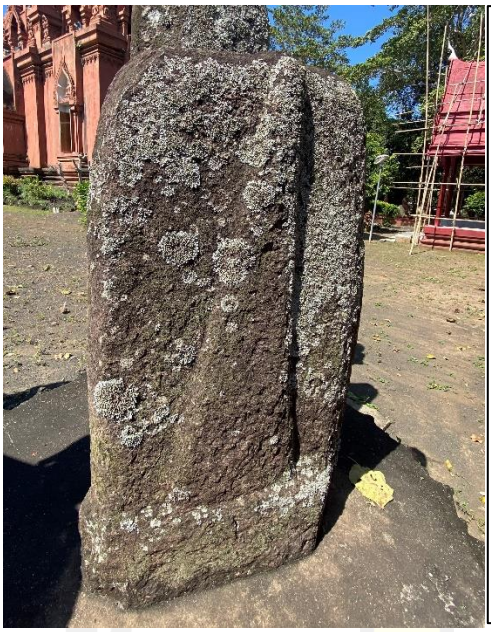
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

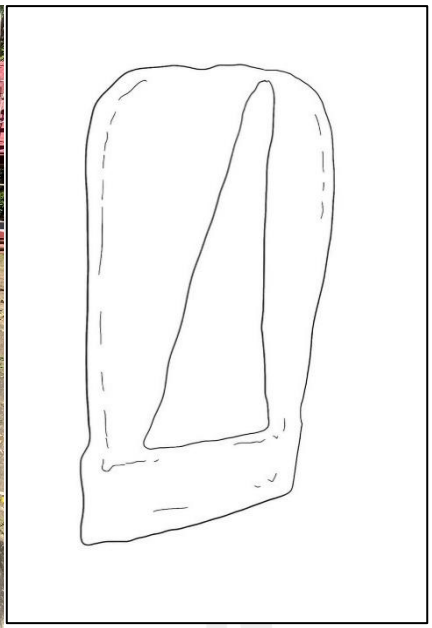
ลวดลาย

ด้านหน้า สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้





ภาพประกอบ 35 ด้านหลังของใบเสมาที่ 6 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหลังของใบเสมาที่ 6

รูปทรง

กว้าง 56 เซนติเมตร สูง 85 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหลัง สลักภาพทรงสามเหลี่ยม สันนิฐานว่าอาจจะสลักภาพกรวยบายศรีแต่ยังไม่เสร็จ

ความหมาย

ตีความหมายถึงการเริ่มต้น การเตรียมพร้อม การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา

ภาพประกอบ 36 ใบเสมาที่ 7 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 7

รูปทรง

กว้าง 40 เซนติเมตร สูง 167 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้

ภาพประกอบ 37 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 8 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหน้าของใบเสมาที่ 8

รูปทรง

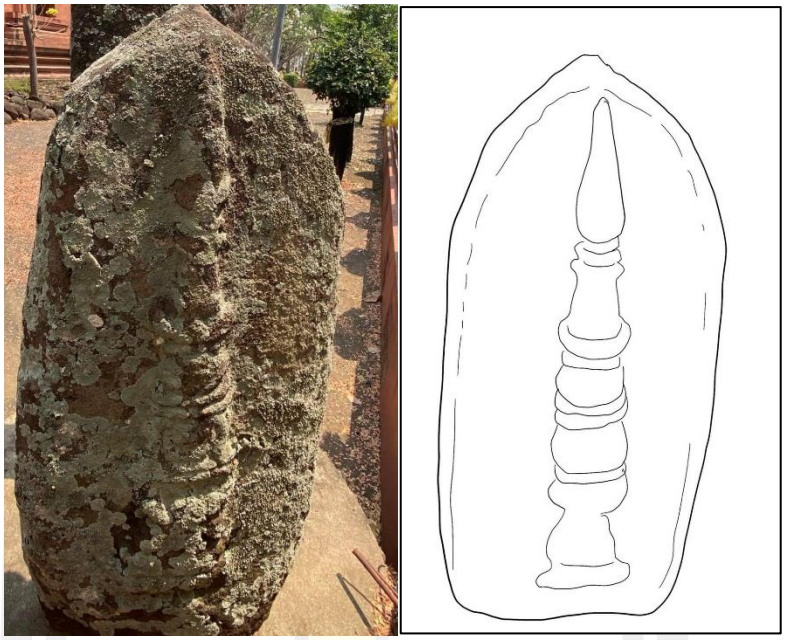
กว้าง 50 เซนติเมตร สูง 167 เซนติเมตร หนา 12 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหน้า สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 38 ด้านหลังของใบเสมาที่ 8 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหลังของใบเสมาที่ 8

รูปทรง

กว้าง 50 เซนติเมตร สูง 167 เซนติเมตร หนา 12 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหลัง สลักรูปกรวยบายศรี

ความหมาย

การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา

ภาพประกอบ 39 ใบเสมาที่ 9 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 9

รูปทรง

กว้าง 69 เซนติเมตร สูง 135 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

มีการสลักลวดลายกลีบบัว โดยมีข้อสันนิฐานว่า
ข้อที่ 1 ยังสลักภาพทิพยบุคคลไม่เสร็จ
ข้อที่ 2 มีการสลักภาพทิพยบุคคลเสร็จแล้ว แต่มีการสกัดทำลาย

ความหมาย

-

ภาพประกอบ 40 ใบเสมาที่ 10 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 10

รูปทรง

กว้าง 48 เซนติเมตร สูง 119 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร

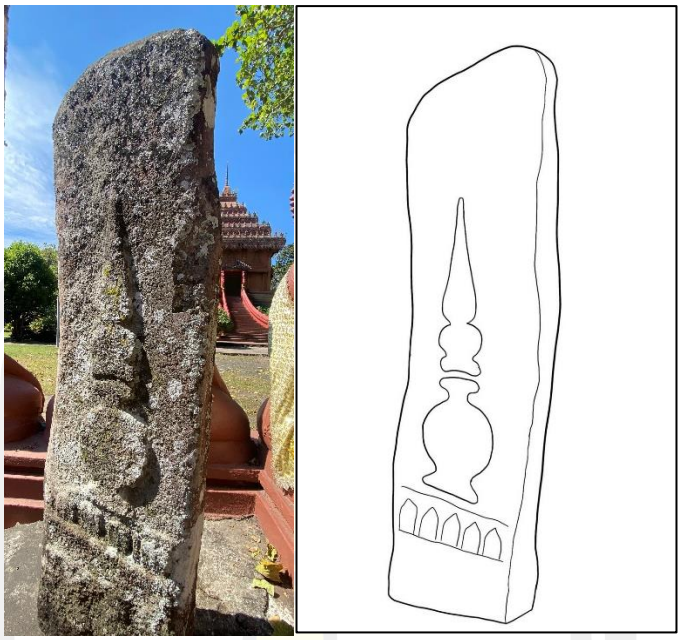
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางซ้าย

ความหมาย

ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 41 ด้านหน้าของใบเสมาที่ 11 และ ภาพร่างด้านหน้าของใบเสมาที่ 11
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหน้าของใบเสมาที่ 11

รูปทรง

กว้าง 42 เซนติเมตร สูง 133 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหน้า สลักภาพ หม้อ 2 ชั้น ต่อด้วยยอดกรวยบายศรี

ความหมาย

สถูปทรงหม้อน้ำไว้สำหรับสังเวยหรือบวงสรวงศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 42 ด้านหลังของใบเสมาที่ 11 และ ภาพร่างด้านหลังของใบเสมาที่ 11
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ด้านหลังของใบเสมาที่ 11

รูปทรง

กว้าง 42 เซนติเมตร สูง 133 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร

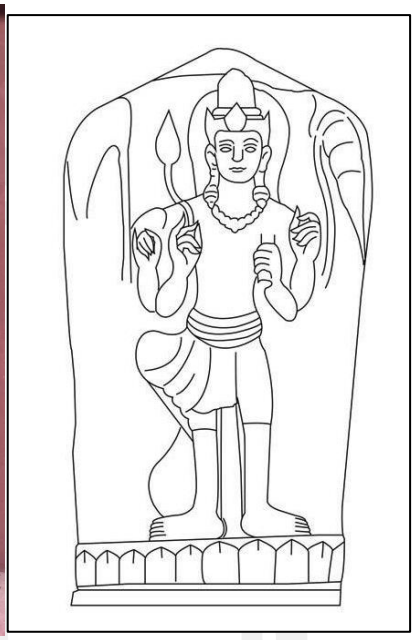
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

ด้านหลัง สลักภาพธรรมจักร

ความหมาย

ธรรมจักรการเชื่อมโยงเข้ากับแสงสว่างแห่งธรรมอันประเสริฐที่พระพุทธเจ้าได้ทรงหมุนให้ขับเคลื่อนไปในจิตใจต่อพื้นที่แห่งนี้และแสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้มีการนับถือพระพุทธศาสนา



ภาพประกอบ 43 ใบเสมาที่ 12 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 12

รูปทรง

กว้าง 36 เซนติเมตร สูง 173 เซนติเมตร หนา 11 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มี 4 มือ มือขวาด้านหน้าถือดอกบัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ มีเครื่องสูงอยู่ข้างลำตัวทั้ง 2 ด้าน

ความหมาย

ความอุดมสมบูรณ์

ภาพประกอบ 44 ใบเสมาที่ 13 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 13
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 13

รูปทรง

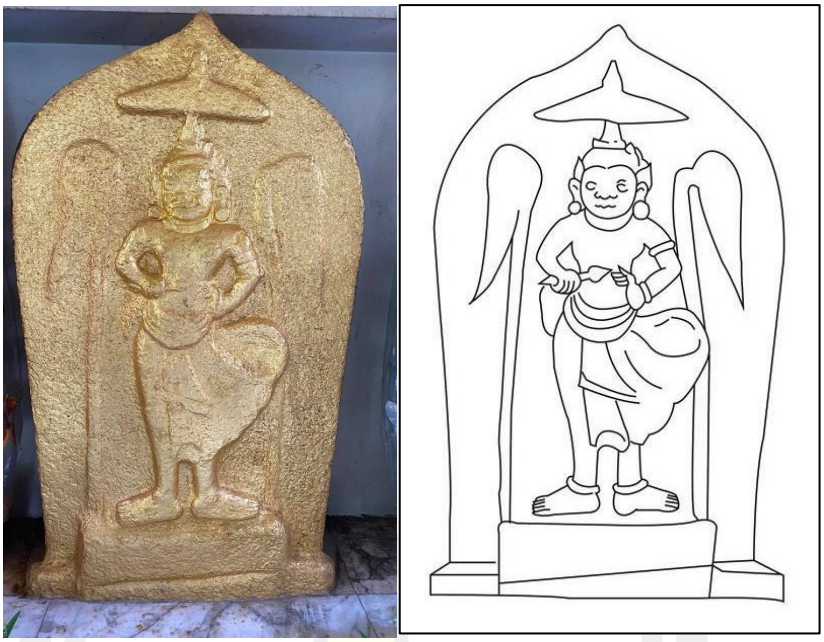
กว้าง 67, 60, 58 เซนติเมตร สูง 170 เซนติเมตร หนา 20 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ มีเครื่องสูงอยู่ข้างลำตัวทั้ง 2 ด้าน

ความหมาย

ความอุดมสมบูรณ์



ภาพประกอบ 45 ใบเสมาที่ 14 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 14
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 14

รูปทรง

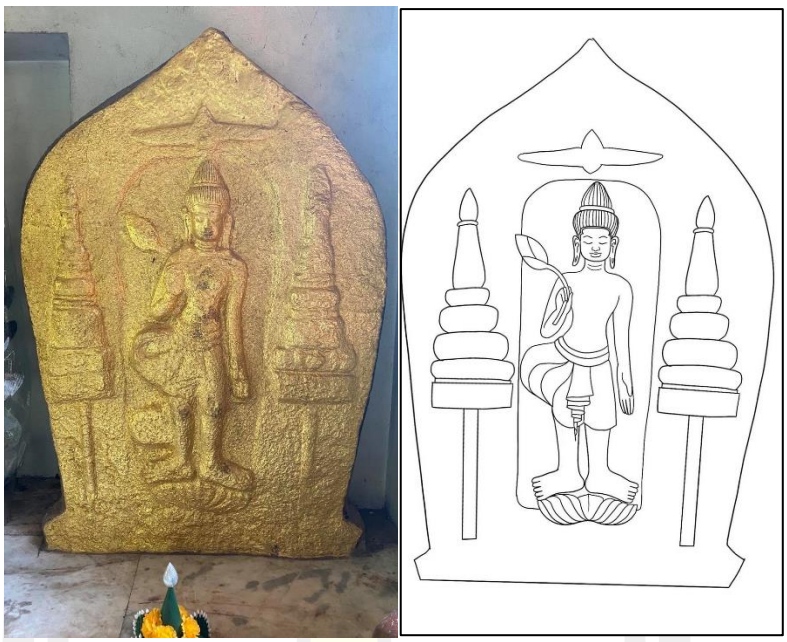
กว้าง 71 เซนติเมตร สูง 119 เซนติเมตร หนา 20 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือกริช มือซ้ายกันแขนข้างลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางซ้าย มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ มีเครื่องสูงอยู่ข้างลำตัวทั้ง 2 ด้าน โดยประชาชนในพื้นที่ เล่าขาน และนับถือต่อกันมา ว่าใบเสมาที่ 14 เปรียบองค์ประธาน โดยมีการเรียกขานนามว่า เสด็จปู่วิริยะเมฆ

ความหมาย

ความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญรุ่งเรืองด้วยพระพุทธศาสนาบนพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 46 ใบเสมาที่ 15 และ ภาพร่างใบเสมาที่ 15
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ใบเสมาที่ 15

รูปทรง

กว้าง 79 เซนติเมตร สูง 117 เซนติเมตร หนา 12 เซนติเมตร
มีรูปทรงลักษณะกลีบดอกบัว

ลวดลาย

สลักภาพทิพยบุคคลในท่าประทับยืน มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายแขนขนานลำตัว ศิลปะการนุ่งผ้ายาวคลุมเข่า มีชายพกห้อยไปทางขวา มีการสลักร่มฉัตรกาง บนเหนือศีรษะ มีเครื่องสูงอยู่ข้างลำตัวทั้ง 2 ด้าน

ความหมาย

ความร่มเย็น ความอุดมสมบูรณ์ จากการปกปักษ์รักษาจากทิพยบุคคล

จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลใบเสมา วัดเขาพระอังคาร อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ จำนวนรวมทั้งสิ้น 15 ใบ สามารถจำแนกลวดลายที่พบในใบเสมานั้นประกอบไปด้วย สลักภาพทิพยบุคคล รูปแบบการนุ่งผ้า อุปกรณ์ที่ถือ เครื่องบูชาตามความเชื่อ กรวยบายศรี ธรรมจักร เครื่องใช้ประกอบฐานะทางสังคม ร่ม-ฉัตร และเครื่องสูง จากการวิเคราะห์ใบเสมาทั้ง 15 ใบ ผู้วิจัยพบว่าใบเสมาที่ปรากฏในพื้นที่วัดเขาพระอังคาร เป็นการสลักลวดลายเฉพาะพื้นที่ภาพสลักที่พบส่วนใหญ่เป็นการสลักภาพบุคคลในท่าประทับยืน ซึ่งแตกต่างจากการสลักใบเสมาในพื้นที่อื่น ๆ ที่นิยมสลักพุทธชาดก และการสลักลวดลายเป็นการสลักแบบผสมผสานระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะขอม ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นตรงกับศรีศักร วัลลิโภดม อ้างถึงในพนิดา สงวนเสรีวานิช (2557 : 20) ได้ตั้งข้อสมมุติฐานว่าเขาพระอังคารเป็นศาสนสถานของศาสนาพุทธนิกายมหายาน โดยลักษณะของเสมาหินบริเวณดังกล่าวราว 10 หลักนั้น ล้วนเป็นเสมาหินที่ทำจากหินภูเขาไฟเกือบทุกหลัก มีการสลักเป็นรูปเทวดายืนถือดอกบัว ลักษณะเครื่องแต่งกายท่อนล่างเป็นแบบท้องถิ่นไม่พบที่ไหนมาก่อน โดยรูปแบบของศิลปะนั้นเป็นการผสมผสานจะว่าเป็นขอมหรือเป็นทวารวดีทีเดียวไม่ได้ คือเป็นความเชื่อที่ผสมกันมา พื้นที่แถวนี้มีภูเขาไฟหลายลูก อันได้แก่ ภูเขาไฟเขาพนมรุ้ง ที่พบศิลปะขอมนั้นก็คือปราสาทเขาพนมรุ้ง ภูเขาไฟเขาปลายบัดพบศิลปะขอม อันได้แก่กลุ่มปราสาทหิน และพระพุทธรูปสำริดที่มีการหล่อเป็นรูปบุคคลที่มี 4 กร ซึ่งเชื่อว่าเป็นพระโพธิสัตว์ และภูพระอังคาร เป็นภูเขาไฟเพียงแห่งเดียวที่พบใบเสมา ซึ่งเป็นศิลปะสมัยทวารวดี แต่มีการสลักภาพบุคคลที่มี 4 กร ที่มีลักษณะคล้ายกับวัฒนธรรมเขมร เนื่องจากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14-16 นั้นมีความเชื่อที่เข้ามาทั้งพุทธมหายาน ฮินดู เข้ามาผสมกันแต่ภูพระอังคารจะต่างจากพนมรุ้ง ซึ่งที่พนมรุ้งเป็นอิทธิพลของเจ้านายคือราชวงศ์ขอมโดยตรงที่สืบเนื่องไปที่นครวัด ขณะที่ภูเขาพระอังคารนั้นเป็นเพียงพื้นเมืองอย่างชัดเจน ใบเสมาสลักเป็นรูปทิพยบุคคลหรือเทวรูปในพระพุทธศาสนานิกายมหายาน ประทับยืนบนแท่นสี่เหลี่ยมด้านหลังมีพัดโบกและมีฉัตรอยู่ด้านบน และยังสามารถวิเคราะห์ภาพสลักบุคคล ได้จากลักษณะของเครื่องประดับต่างหูที่สวม มีลักษณะเป็นทรงเป็นดอกบัวมักพบในวัฒนธรรมเขมร แต่ในวัฒนธรรมทวารวดีมักจะพบต่างหูทรงกลม แต่ก็ยังมีพบที่เขาพระอังคารอีกด้วย ถือว่าเป็นการผสมผสานสองวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว (สุทธินันท์ พรหมชัย.2564 : สัมภาษณ์) อย่างไรก็ตามดูเหมือนว่าพุทธศาสนามหายานที่นับถือปฏิบัติกันอยู่ในเขตจังหวัดนครราชสีมาและบุรีรัมย์ มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมทวารวดีพอ ๆ กันกับวัฒนธรรมเขมร เพราะพุทธรูปที่พบเป็นศิลปะทวารวดี แต่โพธิสัตว์เป็นศิลปะเขมรสมัยก่อนเมืองพระนคร อาจสะท้อนให้เห็นว่าพุทธศาสนามหายานที่นับถือกันในอีสานสมัยนั้นรับผ่านมาจากกัมพูชาก็เป็นได้ (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง.2558 : 72)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังเห็นเพิ่มเติมว่า ใบเสมาอีก 7 ใบสามารถเปรียบเทียบกับสิ่งต่างๆ อันได้แก่พระโพธิสัตว์ในปางต่าง ๆ เช่น พระโพธิสัตว์ปัทมปาณิ พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร พระวัชรปาณีโพธิสัตว์ เจว็ด เครื่องบูชาตามความเชื่อตามความเชื่อ กรวยบายศรี ธรรมจักร เครื่องใช้ประกอบฐานะทางสังคม ร่ม ฉัตร และเครื่องสูง

ภาพประกอบ 47 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 1 กับพระโพธิสัตว์ปัทมปาณิ

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 1 กับพระโพธิสัตว์ปัทมปาณ เป็นการเปรียบเทียบภาพทิพยบุคคลที่ปรากฏบนใบเสมาที่1 กับประติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์ในปางปัทมปาณิ (ปัทม แปลว่าดอกบัว,ปาณิแปลว่าผู้ถือ) ซึ่งเป็นพระโพธิสัตว์องค์สำคัญในศาสนาพุทธนิกายมหายานประจำยุคปัจจุบัน ประทับยืนบนฐานบัว พระเกศาเกล้าเป็นมวยสูง พระหัตถ์ขวาถือก้านดอกบัว (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอู่ทอง,2564 : ออนไลน์) ซึ่งมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน

ภาพประกอบ 48 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 12 กับพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 11 กับพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร เป็นการเปรียบเทียบภาพทิพยบุคคล กับประติมากรรมพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ในปางพระโลกนาถทรงยืน มี 4 กร พระหัตย์ขวาบนถือมาลัยลูกประคำ พระหัตย์ซ้ายถือพระคัมภีร์ พระหัตย์ขวาล่างแสดงปางประทานพร พระหัตย์ซ้ายล่างทรงถือดอกบัว พระเกศาเกล้าเป็นทรงสูง ศิราภรณ์แบบชฎากุฎ มีพระธยานิพุทธอมิตาภะประดิษฐานอยู่ด้านหน้ามวยเกศา พระวรกายท่อนบนไม่ทรงฉลองพระองค์ แต่ทรงสวมเครื่องประดับจำนวนมาก เช่น กรองศอ (กำไลคอ) กุณฑล (ตุ้มหู) พาหุรัด (กำไลต้นแขน) ทองพระกร (กำไลข้อมือ) มีหนังกวางห่มสะพายอยู่บนพระอังสาข้างขวา พระวรกายท่อนล่างทรงพระภูษายาวถึงข้อพระบาท ทรงคาดเข็มขัดทำด้วยเพชรพลอย และทรงสวมกำไลข้อพระบาททั้งสองข้าง (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา.2564 : ออนไลน์) ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นตรงกับรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2558 : 79) ที่พบรูปบุคคลที่มี 4 กร ซึ่งไม่ใช่ลักษณะรูปเคารพตามพุทธศาสนาเถรวาท บางท่านสันนิษฐานว่าเป็นรูปของพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร

ภาพประกอบ 49 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับพระวัชรปาณีโพธิสัตว์
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับพระวัชรปาณีโพธิสัตว์ (วัชร แปลว่าสายฟ้า) พระหัตย์ขวาถือสายฟ้า พระหัตย์ซ้ายแสดงปางประทานพร พระเกศาเกล้าเป็นทรงสูง พระวรกายท่อนบนไม่ทรงฉลองพระองค์ แต่ทรงสวมเครื่องประดับจำนวนมาก เช่น กรองศอ (กำไลคอ) กุณฑล (ตุ้มหู) พาหุรัด (กำไลต้นแขน) ทองพระกร (กำไลข้อมือ) พระวัชรปาณีโพธิสัตว์ หมายถึงพระโพธิสัตว์ผู้ถือสายฟ้า หลักฐานฝ่ายบาลีถือว่าเป็นยักษ์ที่คอยคุ้มครองพระพุทธเจ้า ส่วนทางมหายานถือว่าเป็นพระโพธิสัตว์ชั้นสูงองค์หนึ่ง มักปรากฏคู่กับพระมัญชุศรีโพธิสัตว์และพระปัทมปาณิโพธิสัตว์ ตามความเชื่อเกี่ยวกับพระวัชรปาณิอาจวิวัฒนาการมาจากพระอินทร์ในศาสนาพราหมณ์ที่ถือสายฟ้าเช่นกัน และอาจจะพัฒนามาจากความเชื่อเกี่ยวกับพระมหาสถามปราปต์โพธิสัตว์ ชาวพุทธมหายานถือว่าท่านเป็นพระโพธิสัตว์ที่คุ้มครองนาคที่ควบคุมเมฆฝน และนิยมสร้างรูปของท่านไว้ที่ประตูทางเข้าวัดเพื่อขับไล่ความชั่วร้าย (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอู่ทอง,2564 : ออนไลน์)

ภาพประกอบ 50 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับเจว็ด
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับเจว็ด เจว็ดคือรูปเทพารักษ์ ที่ประดิษฐานไว้ในศาลพระภูมิหรือศาลที่สร้างขึ้นในการประกอบพิธีทางศาสนาและความเชื่อต่าง ๆเจว็ดสลักรูปนูนสูงทำเป็นรูปเทวดาถือพระขรรค์ ประทับยืนบนฐานสี่เหลี่ยมบัวหงายกลีบซ้อนรองรับด้วยฐานสิงห์ ประดับกระจกสีเทาอมฟ้า และลายดอกไม้ร่วงอยู่ในซุ้มคล้ายใบเสมา และเจว็ดสลักรูปนูนสูงเป็นรูปเทพีสันนิษฐานว่าเป็นพระแม่โพสพ ประทับยืนบนฐานบัวหงายสองชั้น รองรับด้วยฐานสิงห์อยู่ในซุ้มเรือนแก้วมือซ้ายถือรวงข้าว มือขวาแนบลำตัว นุ่งผ้าชายซ้อนสามชั้น และมีเครื่องอาภรณ์ประดับ (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา, 2564 : ออนไลน์) แนวความคิดเกี่ยวกับเจ้าพ่อหลักเมืองหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่พิทักษ์รักษาเมืองยังเกี่ยวข้องกันกับความคิดเรื่องพระภูมิเจ้าที่ ที่จะสถิตอยู่ในศาล ภายในศาลจะมีเจว็ดซึ่งเป็นแผ่นไม้ หรือวัสดุอื่นๆ รูปใบเสมา มีลวดลายเทวดาประดับอยู่ มีความหมายถึงพระภูมิเจ้าที่หรือเทพารักษ์ (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. 2560 : 311)

ภาพประกอบ 51 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร ที่มีลักษณะคล้ายหม้อต่อด้วยกรวย
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ในส่วนของใบเสมาที่สลักเป็นกรวยบายศรีนั้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นตรงกับรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2558 : 217-251) โดยใบเสมาส่วนใหญ่ไม่นิยมประดับลวดลายหรือภาพใด ๆ แต่หลายใบก็มีภาพหรือลวดลายที่สวยงามประดับอยู่โดยใบเสมาแต่ละกลุ่มใบเสมาแต่ละใบมีภาพหรือลวดลายแตกต่างกันออกไปบางแบบพบได้แพร่หลายไปทั่วภาคตะวันออกเฉียงเหนือแต่บางแบบจำกัดเฉพาะในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งเท่านั้น ภาพหม้อต่อด้วยกรวยหรือภาพเครื่องบวงสรวง ภาพสลักรูปหม้อต่อด้วยกรวยมักได้รับคำอธิบายว่าเป็นสถูปที่แบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนล่างเป็นหม้อส่วนบนเป็นกรวยคล้ายยอดพระเจดีย์ (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2518 : 90) นอกจากนี้ยังมีบางท่านตั้งข้อสังเกตว่าอาจจะหมายถึงหม้อปูรณฆฏะ หรือหม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์อีกด้วย (ศักดิ์ชัย สายสิงห์. 2547 : 236)

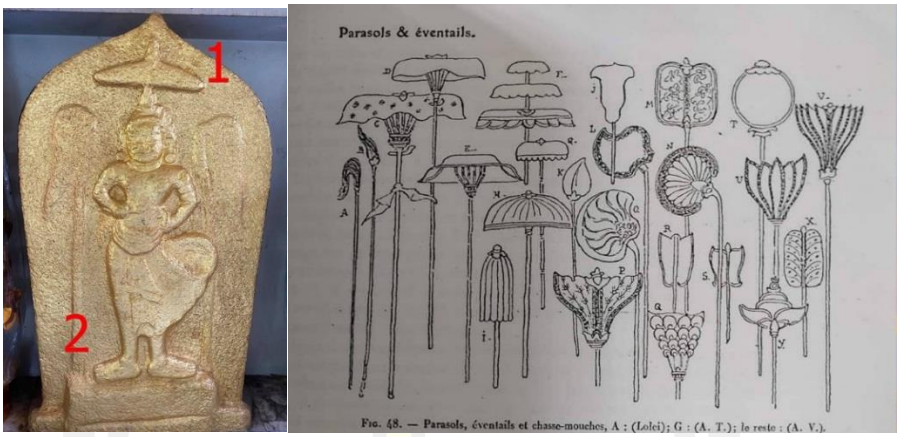
ภาพประกอบ 52 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 10 กับสตรีชาวอินเดียเทินหม้อปูรณฆฏะ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 53 การเปรียบเทียบด้านหลังของใบเสมาที่ 8 กับบายศรีต้น
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบด้านหลังของใบเสมาที่ 8 กับบายศรีต้น ภาพสลักด้านหลังของใบเสมาที่ 8 มีลักษณะเป็นทรงกรวยแหลม คล้ายกับหม้อซ้อนกันหลายใบต่อด้วยกรวย ภาพหม้อซ้อนชั้นซึ่งควรบรรจุเครื่องเซ่นประเภทอาหารหรือดอกไม้บูชาไว้ภายใน เช่นกัน ต่อด้วยกรวยแหลมปิดปากหม้อ ซึ่งเทียบได้กับบายศรีต้นหรือบายศรีใหญ่ในปัจจุบัน (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, 2558 : 217-251)

ภาพประกอบ 54 การเปรียบเทียบด้านหน้าของใบเสมาที่ 10 กับภาชนะบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบด้านหน้าของใบเสมาที่ 10 กับภาชนะบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ เมื่อวัฒนธรรมต่าง ๆ จากอินเดียไหลเข้ามายังเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การใช้ภาชนะแบบดังกล่าวเพื่อประโยชน์ทางพิธีกรรมก็แพร่หลายขึ้น หนึ่งในหลักฐานที่สามารถเชื่อมโยงเข้ากับประเพณีในอินเดียและโยงใยสู่ภาพหม้อต่อด้วยกรวยบนหลักหินของอีสานได้ ได้แก่ ภาพขบวนพิธีจากปราสาทพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งทำให้นึกถึงพิธีกรรมพราหมณ์ที่นิยมเทินหม้อไว้เหนือศีรษะได้เป็นอย่างดี ปราสาทพนมรุ้งเป็นศาสนสถาน ในศาสนาพราหมณ์ในวัฒนธรรมเขมรที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในดินแดนอาจเชื่อมโยงภาพเข้ากับคติความเชื่อและพราหมณ์อินเดียได้ (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง,2560 : 273)



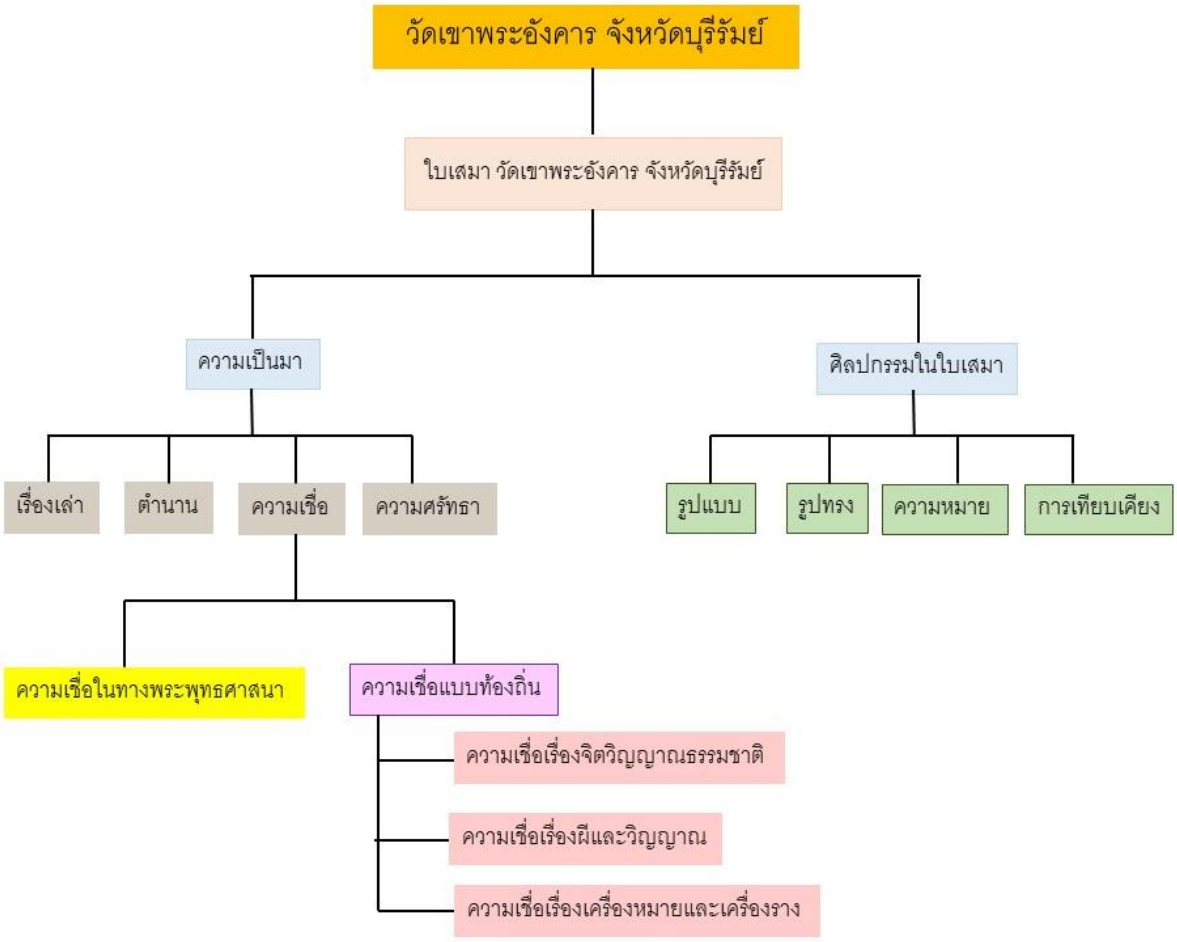
ภาพประกอบ 55 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 14 กับเครื่องสูงในวัฒนธรรมเขมร
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 56 การเปรียบเทียบใบเสมาที่ 15 กับเครื่องสูงฉัตร
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การเปรียบเทียบเครื่องสูงกับใบเสมา ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องกับรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมามีลักษณะคล้ายกับเครื่องสูงในวัฒนธรรมเขมร เช่น ฉัตร ร่ม จามรี แซ่ ลักษณะแบบนี้เราจะไม่พบในทวารวดีในภาคกลางแต่จะพบในเขมร คติการทำเครื่องสูงนั้นการที่บุคคลที่มีฐานันดรศักดิ์จะมีเครื่องใช้เป็นเครื่องสูงเหมือนปัจจุบัน พระมหากษัตริย์ พระบรมวงศ์ จะมีเครื่องสูงประจำพระองค์ โดยความสัมพันธ์กับศิลปะเขมรที่แผ่มายังอีสานในช่วงระยะเวลานั้น ดังนั้นการเข้าใจในมิติต่าง ๆ ของศิลปะทวารวดีจึงจำเป็นตั้งควบคู่ไปกับศิลปะเขมรในบริเวณพื้นที่แห่งนี้

สรุปได้ว่า ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมาวัดเขาพระอังคารประกอบด้วย 7 ประการ สามารถจำแนกลวดลายที่พบบนใบเสมาจำนวนรวมทั้งสิ้น 15 ใบ นั้นประกอบไปด้วยสลักภาพทิพยบุคคล สิ่งของที่ถือ กรวยบายศรี ธรรมจักร ร่ม,ฉัตร เครื่องสูง และรูปแบบการนุ่งผ้า ซึ่งสามารถแบ่งโดยละเอียดได้ดังนี้

1. ภาพทิพยบุคคลจำนวน 11 ภาพ
2. สิ่งของที่ถือเป็นดอกบัวจำนวน 10 ภาพ
3. กรวยบายศรีจำนวน 4 ภาพ
4. ธรรมจักรจำนวน 1 ภาพ
5. ร่ม,ฉัตรจำนวน 7 ภาพ
6. เครื่องสูงจำนวน 5 ภาพ
7. รูปแบบการนุ่งผ้าจำนวน 11 ภาพ แบ่งเป็นรูปแบบการนุ่งผ้าระดับใต้เข่า มีชายพกห้อยไปทางขวาจำนวน 9 ภาพ และการนุ่งผ้าระดับใต้เข่า มีชายพกห้อยไปทางซ้ายจำนวน 2 ภาพ ซึ่งใบเสมาทั้ง 15 ใบมีความหมายที่แฝงดังนี้ ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่ , ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์แห่ง “พุทธะ” เพราะเป็นดั่งเครื่องหมายที่บ่งบอกถึง “การรู้ ตื่น และเบิกบาน” เหนือกาลเวลา , เขตพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของทางพระพุทธศาสนา , การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา , สถูปทรงหม้อน้ำไว้สำหรับสังเวยหรือบวงสรวงศักดิ์สิทธิ์ , ธรรมจักรแสดงถึงแสงสว่างแห่งธรรมอันประเสริฐที่พระพุทธเจ้าได้ทรงหมุนให้ขับเคลื่อนไปในจิตใจต่อพื้นที่แห่งนี้และแสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้มีการนับถือพระพุทธศาสนา , ความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญรุ่งเรืองด้วยพระพุทธศาสนาบนพื้นที่แห่งนี้ , ความร่มเย็น ความอุดมสมบูรณ์จากการปกปักษ์รักษาจากทิพยบุคคล ซึ่งศิลปะทวารวดีที่ปรากฏตามภูมิภาคต่างๆนั้น แม้จะมีศิลปะรูปแบบร่วมกัน แต่ในรายละเอียด มีความแตกต่างกัน ด้วยอิทธิพลของศิลปะท้องถิ่นนั้น เนื่องจากการแพร่กระจายของศิลปะทวารวดีเป็นการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมและศาสนาพุทธร่วมกัน ดังนั้นช่าง หรือศิลปินจึงมีอิสระในการสร้างสรรค์งานให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองและของท้องถิ่นโดยสามารถนำศิลปกรรมต่าง ๆ ที่แฝงไปด้วยความงดงามและความหมายในใบเสมามาประกอบสร้างเป็นชุด การแสดงเทวะ ภูพระอังคาร เป็นการแสดงที่สะท้อนวิธีคิดของผู้สร้างสรรค์ ที่ได้ถอดความ วิเคราะห์ ต่อยอด สร้างสรรค์ อีกทั้งเป็นการประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวและทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าต่อสาธารณชน



ภาพประกอบ 57 แผนผังสรุปความเป็นมาและศิลปกรรมที่พบในใบเสมา วัดเขาพระอังคาร

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ลำดับใบเสมา	ทิพยบุคคล	ดอกบัว	อาวุธ	กรวยบายศรี	ธรรมจักร	ร่ม, ฉัตร	เครื่องสูง	การนุ่งผ้า	หมายเหตุ
ใบเสมาที่ 1	1	1				1	1	ขวา	
ใบเสมาที่ 2									ลวดลายเป็นก้านใบ
ใบเสมาที่ 3	1	1				1		ขวา	
ใบเสมาที่ 4									ไม่มีลวดลาย
ใบเสมาที่ 5	1	1		1		1		ขวา	
ใบเสมาที่ 6	1	1		1				ขวา	
ใบเสมาที่ 7	1	1						ขวา	
ใบเสมาที่ 8	1	1		1				ขวา	
ใบเสมาที่ 9									สลักไม่สมบูรณ์
ใบเสมาที่ 10	1	1						ซ้าย	
ใบเสมาที่ 11				1	1				
ใบเสมาที่ 12	1	1				1	1	ขวา	มี 4 มือ
ใบเสมาที่ 13	1	1				1	1	ขวา	
ใบเสมาที่ 14	1		1			1	1	ซ้าย	
ใบเสมาที่ 15	1	1				1	1	ขวา	
รวม	**11**	**10**	**1**	**4**	**1**	**7**	**5**	**ขวา 9, ซ้าย 2**	

ตาราง 1 ตารางสรุปศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ตอนที่ 2 สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ใบเสมาที่ตั้งตระหง่านในวัดเขาพระอังคาร เปรียบดั่งที่บอกเขตแดน ศิลปกรรมที่ปรากฏมีการสลักลวดลาย หลากหลายรูปแบบ เช่น รูปทิพยบุคคล ดอกบัว อาวุธ กรวยบายศรี เครื่องสูง ร่มฉัตร ซึ่งเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ที่ปรากฏในทางพระพุทธศาสนา เชื่อกันว่าเป็นพื้นที่ที่มีความศักดิ์สิทธิ์อันมีทิพยบุคคลหรือเทวดาที่เป็นผู้ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้ , ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์แห่ง “พุทธะ” เพราะเป็นดั่งเครื่องหมายที่บ่งบอกถึง “การรู้ ตื่น และเบิกบาน” เหนือกาลเวลา , เขตพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของทางพระพุทธศาสนา , การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา , สถูปทรงหม้อน้ำไว้สำหรับสังเวยหรือบวงสรวงศักดิ์สิทธิ์ , ธรรมจักรแสดงถึงแสงสว่างแห่งธรรมอันประเสริฐที่พระพุทธเจ้าได้ทรงหมุนให้ขับเคลื่อนไปในจิตใจต่อพื้นที่แห่งนี้และแสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้มีการนับถือพระพุทธศาสนา , ความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญรุ่งเรืองด้วยพระพุทธศาสนาบนพื้นที่แห่งนี้ , ความร่มเย็นจากการปกปักษ์รักษาของทิพยบุคคล ซึ่งศิลปะทวารวดีที่ปรากฏตามภูมิภาคต่าง ๆ นั้น แม้จะมีศิลปะรูปแบบร่วมกัน แต่ในรายละเอียด มีความแตกต่างกัน ด้วยอิทธิพลของศิลปะท้องถิ่นนั้น เนื่องจากการแพร่กระจายของศิลปะทวารวดีเป็นการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมและศาสนาพุทธร่วมกัน ช่างหรือศิลปินจึงมีอิสระในการสร้างสรรค์งานให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองและของท้องถิ่นโดยสามารถนำศิลปกรรมต่าง ๆ ที่แฝงไปด้วยความงดงามและความหมายในใบเสมามา นำมาประกอบสร้างเป็นชุดการแสดงเทวะ ภูพระอังคาร ที่เป็นการสะท้อนวิธีคิดของผู้วิจัยที่ได้ถอดความ วิเคราะห์ ต่อยอด สร้างสรรค์ด้วยการมุ่งเน้นการให้ความสำคัญบริบทของชุมชน ในทางความงดงาม ความเชื่อ พลังศรัทธาที่มีต่อใบเสมา และขนบที่ดีงาม โดยยึดหลักการและทฤษฎีทางด้านนาฏยประดิษฐ์ เพื่อให้เกิดสุนทรีย และมีคุณค่าในเชิงวัฒนธรรมด้วยอีกทางหนึ่ง ด้วยการศึกษาแนวคิดทุนวัฒนธรรม ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการนำมาประดิษฐ์สร้างสรรค์ศิลปะการแสดง อาทิเช่น ทฤษฎีคติชนวิทยา ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว ทฤษฎีสุนทรียะ ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ในหลักการนาฏยประดิษฐ์มีการทำงาน 7 ขั้นตอนมาเป็นกรอบความคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้นการสร้างสรรค์นาฏยกรรมร่วมสมัย โดยผ่านกระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการ นำเสนอผลงานการแสดงของผู้วิจัยดังนี้

2.1 การกำหนดแนวคิด

2.2 รูปแบบการแสดง

2.3 การออกแบบลีลาท่ารำ

2.4 การบรรจุเพลง

2.5 ออกแบบเครื่องแต่งกาย

2.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.7 การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที

2.7.1 รูปแบบการแปรแถวในการสร้างสรรค์

2.8 การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

2.9 นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง

2.10 การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

2.1 การกำหนดแนวคิด

จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่าใบเสมาเปรียบดั่งภาพแทนในศิลปกรรมสมัยทวารวดี มักพบในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และมีการสลักเรื่องราวในทางพระพุทธศาสนาลงในใบเสมา การค้นพบใบเสมาในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ ทำให้เห็นว่า จังหวัดบุรีรัมย์นั้นมีวัฒนธรรมที่หลากหลาย สิ่งที่ทำให้ทราบกันดีว่า จังหวัดบุรีรัมย์นั้นเป็นเสมือนดินแดนแห่งอารยธรรมขอม ที่พบกลุ่มปราสาทหิน และรูปแบบศิลปกรรมลวดลายที่พบจากการสลักหินที่มีลักษณะเฉพาะตัว จึงชี้ให้เห็นว่า วัดเขาพระอังคาร พบศิลปกรรมปรากฏในใบเสมาที่มีรูปแบบผสมผสาน ร่วมสมัยกันระหว่างศิลปกรรมสมัยทวารวดีและขอม

ผู้วิจัยเกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ระหว่างศิลปกรรมสมัยทวารวดีและขอม นาฏกรรมจึงมีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ ความต้องการให้มีการแสดงนาฏกรรม จึงก่อให้เกิดการร่ายรำขึ้นตามโอกาส และเหตุผลอย่างมากมายไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรม กิจกรรมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม หรือแม้แต่การประกอบอาชีพ จากความเชื่อในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์บนภูเขาพระอังคารเชื่อมโยงให้เกิดนาฏศิลป์ในรูปแบบต่างๆ ซึ่งนาฏศิลป์เหล่านี้เป็นการแสดงออกตามจินตนาการอย่างอิสระ ยึดความเชื่อและความศรัทธาเป็นหลัก ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของการสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์ที่มีแบบแผน ผ่านหลักการและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ แต่ยังคงผูกโยงกับศรัทธาและความเชื่อของคนในชุมชน ซึ่งเกิดการสร้างสรรค์นาฏกรรม ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ที่ผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดในลำดับต่อไป

2.2 รูปแบบการแสดง

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญในกระบวนการประกอบสร้าง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) ได้สรุปไว้เป็นแนวทางหลัก 4 แนวคือ

1. การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต นักนาฏยประดิษฐ์ทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้เพราะมีกฎเกณฑ์ เน้นการนำท่ารำฉบับหลวงมาใช้ประดิษฐ์นาฏยประดิษฐ์เช่นนี้มีให้เห็นทั่วไปในงานมงคลต่างๆเช่นการอวยพรเป็นต้น

2. กำหนดให้เป็นการผสมผสานจารีตนักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตโดยเดิม โดยการนำจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไป มาผสมกับการเช่นผสมไทยกับบัลเล่ต์ การผสมไทยกับคอนเทมโพรารี่ด๊านซ์ การฟ้อนอีสานกับรำของญี่ปุ่นเป็นต้น

3. กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยะจารีตเดิมการคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้อาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่นเป็นหลักนอกนั้นก็บุกเบิกแสวงหาแนวความรู้ใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบเพื่อให้ผลงานดูแปลกทันสมัยเช่นการที่นักนักประดิษฐ์ชาวเอเชียนำเอาท่ามวยพื้นเมืองที่เรียกว่าซีลัด มาดัดแปลงให้เป็นระบำสมัยใหม่ โดยการนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยมชก ท่าปัดป้องมาเป็นหลักแล้วเสริมท่าต่างๆ เข้าไปให้มีความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการแต่จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยาจารีตเดิมเพื่อความมีเอกภาพ โดยมีผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

4. กำหนดให้อยู่นอกกนาฏยจารีตเดิม นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยประดิษฐ์ใหม่ๆ โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปนเพราะการนำสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ในผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยประดิษฐ์สมัยใหม่ของญี่ปุ่น เป็นต้น

ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ด้วยการประยุกต์จากจารีตเดิม โดยนำเอกลักษณ์ท่ารำแบบนาฏยศาสตร์ ระบำโบราณคดี มาผสมการเคลื่อนไหว และการสร้างสรรค์ท่ารำเพื่อสื่อความหมายถึงทิพยบุคคลมาผสมผสาน เรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำ การเคลื่อนไหว และดนตรีให้ผสมผสานกันให้เกิดความลงตัว ผู้วิจัยจึงมีแนวทางที่จะสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วงดังนี้ ช่วงที่ 1 ความงดงามเป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงามของทิพยบุคคล ศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ อากับกริยาการเยื้องย่างกรีดกรายของทิพยบุคคล ด้วยการผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทยทางวัฒนธรรมทวารวดี และขอมได้อย่างลงตัว ช่วงที่ 2 ความเชื่อ เป็นการแสดงถึง เชื่อ และการบอกเล่า ที่มีต่อใบเสมา บนพื้นแห่งนี้ ด้วยการนำพระอังคารธาตุมาประดิษฐาน ช่วงที่ 3 ความศรัทธา เป็นการกล่าวถึงความศรัทธาที่มีต่อใบเสมา ด้วยการสื่อถึงความศรัทธาของทิพยบุคคลที่มีต่อพระพุทธศาสนา

2.2.1 รูปแบบของการแสดง

ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย อยู่บนพื้นฐานความรู้และทักษะการแสดงแบบนาฏศิลป์ไทย ในชุดระบำโบราณคดี อันได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี และนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยจึงมีแนวทางที่จะสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ความงดงาม

เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงามของทิพยบุคคล ศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ อากับกริยาการเยื้องย่างกรีดกรายของทิพยบุคคล ตลอดจนเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมไทย ทวารวดี และขอมได้อย่างลงตัว

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

การนำเสนอในช่วงที่ 2 เป็นการแสดงถึงความตำนาน เชื่อ และการบอกเล่าที่มีต่อใบเสมาบนพื้นแห่งนี้ ด้วยการนำพระอังคารฐานมาประดิษฐาน

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

การนำเสนอช่วงสุดท้ายเป็นการกล่าวถึงความศรัทธาที่มีต่อใบเสมา ด้วยการสื่อถึงความศรัทธาของทิพยบุคคลที่มีต่อพื้นที่แห่งนี้

รูปแบบของการแสดง	**แหล่งข้อมูล**
ช่วงที่ 1 ความงดงาม เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงามของทิพยบุคคล ศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ อากับกริยาการเยื้องย่างกรีดกรายของทิพยบุคคล ตลอดจนเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมไทย ทวารวดี และขอมได้อย่างลงตัว	จากข้อมูลหลักฐานเอกสารบทที่ 2 หัวข้อที่ 4 องค์ความรู้เกี่ยวกับใบเสมา หัวข้อที่ 5 บริบทพื้นที่ หัวข้อที่ 7 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย หัวข้อที่ 8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
ช่วงที่ 2 ความเชื่อ การนำเสนอในช่วงที่ 2 เป็นการแสดงถึงความตำนาน เชื่อ และการบอกเล่า ที่มีต่อใบเสมาบนพื้นแห่งนี้ ด้วยการนำพระอังคารฐานมาประดิษฐาน	จากข้อมูลหลักฐานเอกสารบทที่ 2 หัวข้อที่ 5 บริบทพื้นที่ หัวข้อที่ 7 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย หัวข้อที่ 8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
ช่วงที่ 3 ความศรัธทา การนำเสนอช่วงสุดท้ายเป็นการกล่าวถึงความศรัทธาที่มีต่อใบเสมา ด้วยการสื่อถึงความศรัทธาของทิพยบุคคลที่มีต่อพระพุทธศาสนา	จากข้อมูลหลักฐานเอกสารบทที่ 2 หัวข้อที่ 5 บริบทพื้นที่ หัวข้อที่ 7 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย หัวข้อที่ 8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ตาราง 2 ตารางวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2.3 การออกแบบลีลาท่ารำ

การออกแบบลีลาท่ารำ ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้ทักษะของการแสดง 2 ประเภทมาผสมผสานกันจนเกิดลีลาที่นำมาใช้ ได้แก่ นาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ร่วมสมัย

1. นาฏศิลป์ไทย (Thai Dance) การออกแบบลีลาผู้วิจัยมีทักษะและประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ไทย ที่อาศัยการศึกษาท่ารำจากการแสดง ระบำโบราณคดี อันได้แก่ ระบำทวารวดี และระบำลพบุรี ที่มีลักษณะการใช้ร่างกายที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรม เช่น การจีบ การตั้งวง การกันเขา ผู้วิจัยจึงเลือกเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์แต่ละสกุล มาผสมผสานใส่ไว้ในงานสร้างสรรค์นี้ ดังนี้

ภาพประกอบ 58 ท่ารำการจีบแบบระบำทวารวดี

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 59 ท่ารำการตั้งวงแบบระบำทวารวดี

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 60 ท่ารำการกันเข่าแบบระบำลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 61 ท่ารำการตั้งวงสูงแบบระบำลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 62 ท่านั่งแบบนาฏศิลป์ไทย
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 63 ท่ารำการกระดกเสี้ยวต่อศอกแบบนาฏศิลป์ไทย
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2. นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ผู้วิจัยนำทักษะการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เพราะเป็นการแสดงที่อิสระ ไม่มีข้อจำกัดในการสร้างสรรค์ลีลาและไม่มีแบบแผน มาเป็นเทคนิคในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย มีรูปแบบการแสดงและแนวคิดการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย ทั้งนำเสนอ แก่นของความเป็นอีสาน ในด้านวิถีชีวิต ปรัชญา ความเชื่อ ตลอดจนกระทั่งความเป็นไปทั้งหลายในสังคมมีเทคนิคที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างเทคนิคการรำของไทยและ

เทคนิคการเต้นแบบ ตะวันตก เทคนิคการนำเสนอผลงานที่สื่อสารแบบตรงไปตรงมา ชมง่าย เข้าใจง่าย และมีเทคนิคการ นำเสนองานที่ต้องตีความแบบสัญญะวิทยา (ชลาลัย วงศ์อารีย์ 2562 : 2) เมื่อนาฏยศิลป์เป็นสัญญะที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา สะท้อนปรากฏการณ์ทางในสังคม การสร้างงานอิสระทางความคิดไม่จำเป็นต้องมีแบบแผนจึงเหมาะสมกับการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยเพื่อสื่อถึงความงดงาม ความเชื่อ และความศรัทธา ที่มีต่อใบเสมาในพื้นที่แห่งนี้

ลีลาการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้ เช่น การเอนตัวไปด้านหลัง ซึ่งจะเป็นท่าอิสระ ไม่เหมือนกับข้อเท่าบัลเลต์ที่มีการกดข้อเท้า หรือ จะเรียกกันว่าพ้อยเท้า แต่ใช้ลักษณะการวางเท้าหลังเปิดส้นเท้าแบบนาฏศิลป์ไทย

ภาพประกอบ 64 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ท่าการทรงตัวแบบนาฏศิลป์สากล
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 65 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ท่าวางปลายเท้าแบบนาฏศิลป์สากล
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 66 ท่าสร้างสรรค์ท่ารำแบบร่วมสมัย
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

3. ท่าเอกลักษณ์ หมายถึง ท่ารำที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาจากศิลปกรรมที่พบในใบเสมา นำมาตีความหมาย เพื่อให้เป็นท่าเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงที่พบในพื้นที่วิจัย

ภาพประกอบ 67 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเอกลักษณ์จากใบเสมา
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 68 ลีลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเอกลักษณ์จากใบเสมา 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 69 ลีลา*ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่าดอกลักษณ์ สื่อถึงวัดเขาพระอังคาร*
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การออกแบบลีลาท่ารำ

แนวทางการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย	**ภาพประกอบ**	**ลีลาในการสร้างสรรค์**
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		**ช่วงที่ 1** การนำเสนอความงามศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมา ด้วยการใช้วงแขน เหลี่ยมแขน เพื่อสื่อถึงยุคสมัยที่ปรากฏในใบเสมา
นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัย โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่1 กลุ่มคอมโพสหยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่ ใช้ท่าตั้งวงบัวบาน สื่อถึงวัฒนธรรมขอมที่ยังอยู่บนพื้นที่แห่งนี้กลุ่มที่2 ใช้ท่ารำอิสระ สื่อถึงสมัยทวารวดีที่ได้เดินทางออกจากพื้นที่
นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัย โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่1 กลุ่มคอมโพสหยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่ ใช้ท่าตั้งวงบัวบาน สื่อถึงวัฒนธรรมขอมที่ยังอยู่บนพื้นที่แห่งนี้ กลุ่มที่2 ใช้ท่ารำอิสระ

นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัย โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่1 กลุ่มคอมโพส หยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่ ใช้ท่าตั้งวงสูง สื่อถึงวัฒนธรรมขอม กลุ่มที่2 ใช้ท่ารำตั้งวงกลาง
นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี		นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่ารำเดียวกันโดยอาศัยพื้นฐานท่ารำจากระบำลพบุรี ผสมผสานท่าจากระบำอัปสรา
นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		**ช่วงที่ 2** เป็นการสื่อถึงความเชื่อ นักแสดงตั้งซุ้ม แขนด้านในยกมือสูง แขนด้านนอกหงายวงแขนแทงมือลง จากนั้นโยกตัวไปทางขวาและซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัย นักแสดงตั้งซุ้ม มือจีบในรูปแบบระบำทวารวดี วางปลายเท้าขาว จากวาดปลายเท้าไปมา เป็นเลข 8 แล้วสอดปลายเท้าไปด้านหลังจากนั้นนั่งลง

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัย นักแสดงนั่งลงมือซ้ายจีบแบบนาฏศิลป์ไทย มือขวาจีบตั้งวงแบบระบำทวารวดี ขาซ้ายสอดใต้ขาขวา ขาขวาตั้งเขาขึ้น จากนั้นโยกตัวไปตามจังหวะดนตรี และแปรแถวลุกขึ้น
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี		การใช้นาฏยลักษณ์แบบระบำทวารวดี นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ปฏิบัติท่าเดียวกันโยดเริ่มจากแถวหน้า และตามด้วยแถวหลัง
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ปฏิบัติท่ารำเดียวกันในรูปแบบระบำลพบุรีและขอม กลุ่มที่ 2 ตั้งซุ้มใช้ท่านาฏยลักษณ์ เพื่อสื่อถึงใบเสมาใน 2 วัฒนธรรม
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ปฏิบัติท่ารำเดียวกันในรูปแบบระบำลพบุรีและขอม กลุ่มที่ 2 ตั้งซุ้มใช้ภาษาท่า เพื่อสื่อถึงซุ้มวัด

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงตั้งวงเขาควาย โดยแขนซ้ายยกวงสูง แขนขวาลดวงต่ำ เท้าซ้ายกันเข่า ยืนด้วยเท้าซ้าย จากนั้นย่อตัวลง
นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี		นักแสดงกดตัวไปทางขวา ตั้งวงแขนขวาแทงมือลง แขนซ้ายตั้งวง วางบนแขนขวา ก้าวเท้าซ้ายเข้าใน น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย เท้าขวาวางหลัง
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงหันกลับหลัง กดตัวไปทางซ้าย แขนซ้ายและแขนขวาตั้งวงสูง ลืบเท้าซ้ายมาจรดเท้าขวา กดตัวลง กันเข่าซ้าย น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงหันกลับหลัง โยนตัวโยนท่ามาทางขวา กดตัวไปทางขวา แขนซ้ายและแขนขวาตั้งวงสูง เท้าขวาอยู่หน้า กันเข่าขวา ทิ้งน้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา เท้าซ้ายวางหลัง

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงก้าวเท้าซ้าย หันตัวกลับมาด้านหน้า กดตัวไปทางขวา แขนขวาและแขนซ้ายตั้งวงล่าง สืบเท้าขวามาจรดเท้าซ้าย กันเข่าขวา ทิ้งน้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 ปฏิบัติท่ารำก่อน กลุ่มที่ 2 ปฏิบัติตามหลัง โดยนักแสดงหันตัวเฉียง กดตัวไปทางขวา แขนขวาตั้งวงบัวบาและแขนซ้ายแทงมือลง ก้าวเท้าซ้าย ตามด้วยเท้าขวา และเท้าซ้าย 3 จังหวะแล้วหยุด
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		นักแสดงยืนเรียงแถวหน้ากระดาน กดเอวไปทางซ้ายเล็กน้อย แขนซ้ายและแขนขวายกสูง ข้อมือประกบดันเหนือศีรษะ สืบเท้าซ้ายมาจรดเท้าขวา กันเข่าซ้าย น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงก้าวเท้าซ้าย หันตัวเฉียง กดเอวทางซ้าย ตั้งวงแขนระดับอก เท้าซ้ายอยู่หน้า เท้าขวาวางหลัง น้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงแบ่งออกเป็น 3 ซุ้ม โดย ซุ้มที่ 1 แถวงตอนลึก แขนซ้ายและขวา ตั้งวงล่างก้าวเท้าซ้ายวางด้านหน้า ยืนเข่าเท้าขวา กดตัวไล่ระดับ ซุ้มที่ 2 และ 3 ปฏิบัติท่าเดียวกันฝั่งตรงกันข้าม ตั้งวงสูง ท่านั่งกระดกเสี้ยวต่อศอก
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		นักแสดงแบ่งออกเป็น 3 ซุ้ม โดย ซุ้มที่ 1 แถวงตอนลึก แขนซ้ายและขวา ตั้งวงกลางแทงปลายนิ้วลง ก้าวเท้าซ้ายวางด้านหน้า ยืนเข่าเท้าขวา กดตัวไล่ระดับ ซุ้มที่ 2 และ 3 ปฏิบัติท่าเดียวกันฝั่งตรงกันข้าม ตั้งวงบนและแทงมือลงระดับเอว วางเท้า มาด้านหน้า
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงถืออุปกรณ์ประกอบการแสดง หันตัวเฉียงกดตัวไปทางขวา แขนขวาถืออุปกรณ์การแสดง แขนซ้ายตั้งวงวางบนแขนขวา สืบเท้าซ้ายมายังเท้าขวา กันเข่าซ้าย น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		**ช่วงที่ 3** นักแสดงเรียงแถวหน้ากระดาน หันเฉียง เปิดหน้ามายังด้านหน้าเวที ก้าวเท้าขวา กระดกเท้าซ้าย กดเอวไปทางซ้าย แขนซ้ายตั้งวงระดับเอว แขนขวาถืออุปกรณ์การแสดง สอดอุปกรณ์การแสดงออกมาโชว์ระหว่างวงแขน
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงเรียงแถวหน้ากระดาน หันเฉียง เปิดหน้ามายังด้านหน้าเวที แขนขวาตั้งวงบน แขนซ้ายแทงมือลงระดับเอว วางเท้าซ้ายกดเองทางซ้าย เท้าขวาวางหลังน้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงตั้งซุ้ม มือขวาหงายฝ่ามือระดับอก มือซ้ายถือดอกบัวระดับอก ก้าวเท้าซ้าย เชยหน้าไปทางซ้าย ก้าวท้างขวา เชยหน้าไปทางขวา 4 จังหวะ
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		จากนั้นนักแสดง สืบเท้ามาจรดกัน ย่อตัวลงกันเขา ตั้งวงแขนและกันวงแขน ในระดับวงต่ำ จากนั้นโยกตัวไปซ้ายและไปทางขวา 2 จังหวะ แล้วลุกขึ้นหันหลัง

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		จากนั้นนักแสดง ก้าวเท้าขวาและก้าวเท้าซ้ายแล้วยกเข่าขวากดเอวไปทางขวา แขนทั้งสองข้างตั้งวงสูง ถ่ายน้ำหนักตัวมายังเท้าซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		จากนั้นนักแสดง ก้าวเท้าขวากดเองทางขวา แขนขวาแทงมือลง แขนซ้ายถืออุปกรณ์วงบนแขนขวา ประเท้าซ้าย จากนั้นโยนท่ามาทางซ้าย ประเท้าขวาแล้วหมุนรอบตัวเอง
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงก้าวเท้าซ้าย สืบเท้าขวามากันเขา กดน้ำหนัดตัวไปด้านหน้า เปิดหน้าขึ้น แขนขวาแทงมือลง วางข้อศอกบนเท้าขวา แขนซ้ายถืออุปกรณ์การแสดงตั้งวงล่าง น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ปฏิบัติท่ารำพร้อมกันยกเท้าขวาและวางเท้าขวาลงยกเท้าซ้ายแล้วนำมือทั้ง 2 ข้างมาวางบนเท้าซ้ายกลุ่มที่ 2 หยุดท่านิ่ง จากนั้นทั้ง 2 กลุ่มหมุนตัวไปทางซ้ายมือ แล้วหันมาด้านหน้า

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		จากนั้นนักแสดง กลุ่มที่ 1 และ 2 ปฏิบัติท่าเดียวกัน หมุนตัวเฉียง ยกเท้าขวา กันเข่า มือขวาวางบนมือซ้ายบริเวรเอว ทางซ้าย จากนั้นวางเท้าขวาก้าวเท้าซ้ายและข้าวเท้าขวาก้าวมาด้านหน้าแล้ววางส้นเท้าน้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย กดตัวไปทางซ้าย แขนขวาตั้งวงสูง แขนซ้ายถืออุปกรณ์ หงายมือระดับเอว
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 หยุดโพสท่ารำ กลุ่มที่ 2 ก้าวเท้าขวา จากนั้นก้าวเท้าซ้ายออกมาวางส้นเท้า วาดแขนจากทางซ้ายผ่านหน้ามาวางท่าทางขวา จากนั้นกลุ่มที่ 1 ปฏิบัติตาม
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงปฏิบัติท่ารำพร้อมกัน นักแสดงฉันตัวเฉียง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลง จากนั้นถอนเท้าขวาแล้วหันหลัง สืบเท้าซ้ายมาจรดเท้าขวา แขนยกสูงแล้ววางต่ำระดับเอว แล้วหันหลัง ดึงแขนทั้งสองขางมาไว้บรอเวร อกขวา น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงวาดแขนตั้งวง ระดับกลาง จากนั้นเคลื่อนที่มาเป็นแถมตรงตอนลึก 2 แถว
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงใช้มือด้านนอกวาดผ่านใบหน้า แล้วบาดวางบริเวณใบหู ระหว่างเดียวกันนักแสดงก้าวเท้านอก แล้วตั้งเขาขาด้านในไล่ระดับ เล่นท่ารำที่ละคู่
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงวิ่งสับหว่างแถว แทนตำแหน่งฝั่งตรงข้ามจากนั้นก้าวเท้านอก แล้วก้าวเท้าในวางหน้า มือด้านใน หมุนข้อมือ 1 ครั้งแล้ววางบริเวณใบหู แขนด้านนอก มือตึง จากนั้นโยกตัวตามจังหวะ
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		จากนั้นวาดแขนขึ้นวางระดับเดียวกัน ก้าวเท้านอกออกมาวางส้นเท้า เปิดหน้าออกด้านนอก

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงวิ่งสับหว่าง จากนั้นหมุนตัวหันหน้าเข้าหากันในรูปแบบแถวตรงตอนลึก ตั้งวงระดับอก
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงปฏิบัติท่ารำเดียวกัน ม้วนแขนทั้งสองข้างวางบนเข่า กลับกันไปมา ไล่ระดับเป็นแถวเป็นแถววีหงาย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี		จากนั้นใช้ท่านาฏยลักษณ์ระบำทวารวดี แปรแถวมาในรูปแถว เรียงตอนลึก
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี		ใช้ท่านาฏยลักษณ์ ระบำทวารวดี เดินเท้าเป็นแถวเฉียงหน้าอัด มือขวาถืออุปกรณ์การแสดงวาดมือเป็นวงกลมไปมาจนครบจังหวะ

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงวิ่งลงด้านหลังเวที เพื่อเก็บอุปกรณ์การแสดง จากนั้นวิ่งมาตั้งซุ้มบริเวรกลางเวที ด้วยท่าตั้งวงล่าง
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงก้าวเท้าขวา สืบเท้าซ้ายมาจรดเท้าขวา กันเข่าซ้ายกางแขนออกข้างลำตัว กดเอวไปทางซ้าย น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		จากนั้นนักแสดงก้าวเท้าซ้าย สืบเท้าขวามาจรดเท้าซ้าย กันเข่าขวา แขนตั้งสองข้างตั้งวงล่าง กดเอวไปทางขวาน้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี		นักแสดงก้าวเท้าขวา สืบเท้าซ้ายมาจรดเท้าขวา กันเข่าซ้าย แขนขวาตั้งวงล่าง แขนซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วนมือแทงนิ้วลงด้านล้าง น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา

นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		จากนั้นนักแสดงก้าวเท้าซ้าย ยกเท้าขวา มือทั้ง 2 ข้างม้วนมือสลับกัน จากนั้นกางแขนออกข้างลำตัวแล้วม้วนมือเปลี่ยนเป็นท่าผาลา วางเท้าขวาลง ใบหน้ามองตรง จากนั้นมองต่ำทางขวามือ แล้วเชยหน้าไปทางซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำลพบุรี		จากนั้น วางเท้าขวาแล้วแตะยกขั้น แล้ววางลงด้านหน้า วงแขนปฏิบัติท่าผาลา จากนั้นก้าวเท้าซ้ายห่มเขาขวา แขนซ้ายตั้งวงสูง แขนขวาแทงมือลง จากนั้นหมุนตัวไปทางซ้าย
นาฏศิลป์ไทย -ระบำทวารวดี -ระบำลพบุรี นาฏศิลป์ร่วมสมัย		นักแสดงเคลื่อนไหวอย่างอิสระ ตั้งซุ้ม 4 ซุ้ม โพสท่าจบการแสดง ของแต่ละคู่

ตาราง 3 ตารางการออกแบบลีลาท่ารำ

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2.4 การบรรจุเพลง

ในการใช้เสียงและดนตรีสำหรับการแสดงผู้วิจัยคำนึงถึงรูปแบบของการแสดง โดยได้ค้นคว้าข้อมูลของเครื่องดนตรีหรือวัฒนธรรมที่ผสมผสาน เพื่อสื่อถึงอารมณ์ในการประกอบสร้างให้สอดคล้องกับการแสดง ให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ของการแสดงมากยิ่งขึ้น

การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีในวัฒนธรรมทวารวดี วัฒนธรรมขอม วัฒนธรรมพื้นเมือง พบว่า ในวัฒนธรรมทวารวดีจะมีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีโลหะ ซึ่งใช้เครื่องนดนตรีในรูปแบบวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมลพบุรีได้รับวัฒนธรรมดนตรีมากจาก วัฒนธรรมขอม จึงมีการใส่เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมขอม เช่น เสียงปี่ เพื่อให้มีกลิ่นอายทางวัฒนธรรมขอม และสุดท้ายวัฒนธรรทท้องถิ่น ในจังหวัดบุรีรัมย์ คือดินแดนขอม ดินแดนอีสานตอนใต้หรือเขมร มีการขับขานเสียงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ และกลิ่นไอของความเป็นอีสานตอนใต้ คือเสียงซอ ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมเมื่อตัวละคร หรือนาฏยศิลปินอยู่ในอารมณ์ใด ดนตรีที่จะนำมาใช้ก็ต้องคัดเลือกให้เหมาะสม ทั้งท่วงทำนอง เสียงจังหวะ และการบรรเลง นั้น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงออกแบบแนวคิดในการใช้เสียงและดนตรีแบ่งออกเป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่ 1 ความงดงาม เพื่อสื่อถึงความงามของศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อสื่อให้เห็นถึง ใบเสมาที่ปรากฏในดินแดนอีสานตอนใต้ ผู้วิจัยจึงใส่เสียงขับขาน ในการเปิดการแสดง แล้วบรรเลงดนตรีที่สื่อถึงความงดงาม

ภาพประกอบ 70 การแสดงช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ ใช้เสียงดนตรีที่สื่อถึงความเชื่อ

ภาพประกอบ 71 *การแสดงช่วงที่ 2*
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา ใช้เสียงดนตรีที่สื่อถึงความศรัทธา ที่มีต่อใบเสมาในทางพระพุทธศาสนา ด้วยการใส่เสียงระฆัง

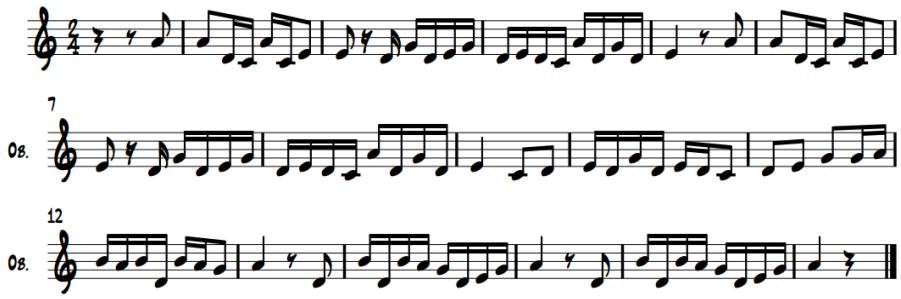
ภาพประกอบ 72 การแสดงช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

โน้ตเพลง ระบำ เทวะ ภูพระอังคาร

เวลา / นาที

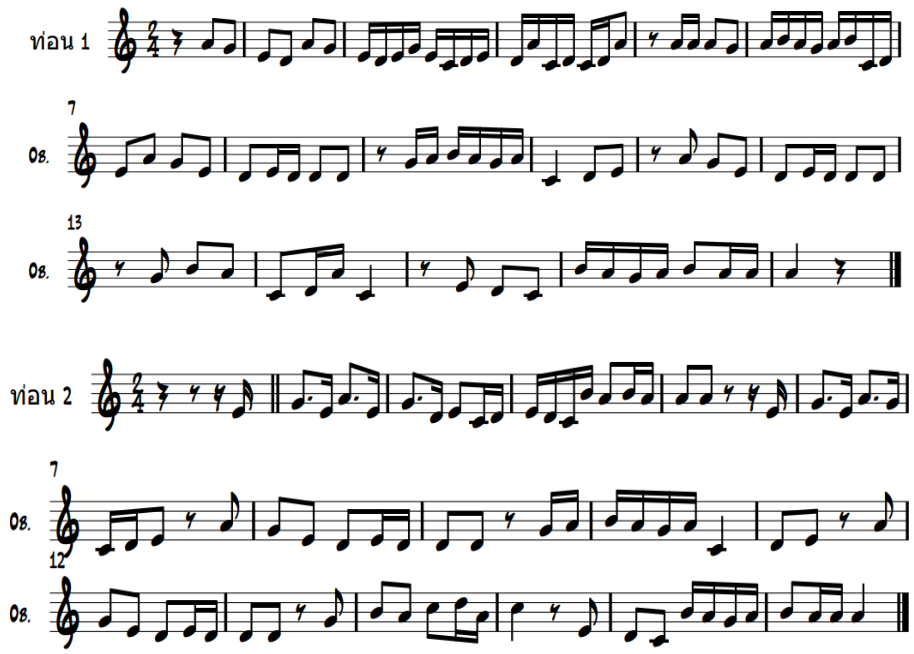
00.01 - 04.40 เสียงเป่าสไน

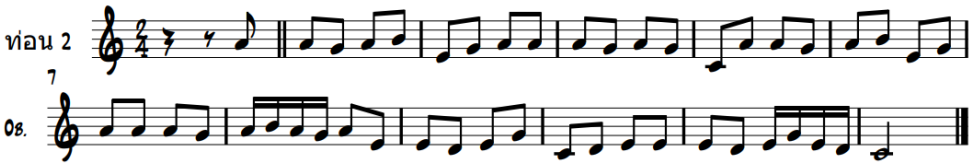
04.40 - 01.25 ทำนองซออีสานใต้

ทำนองที่ 1

01.26 – 01.50 รัวเปิงมางคอก

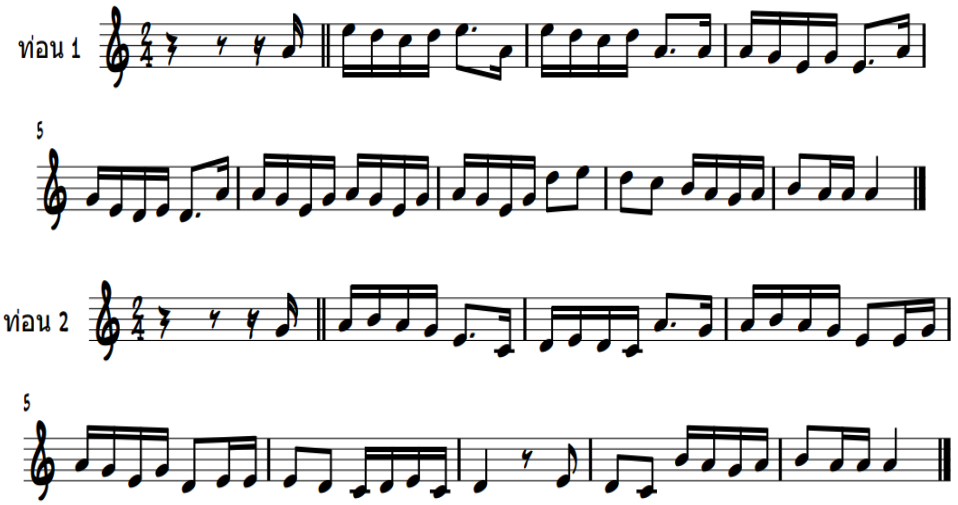
01.51 – 04.10 ทำนองดนตรีเพลงช้า

ทำนองที่ 2



04.11 – 05.50 ทำนองดนตรีบรรเลงปี่สลับกลอง

05.51 – 08.40 ทำนองดนตรีเพลงเร็ว

ทำนองที่ 3 (เพลงเร็ว)



08.41 – 09.15 รัวเปิงมางคอก

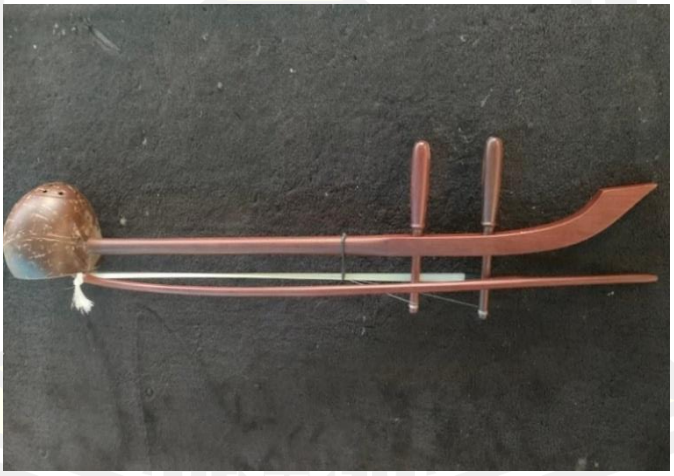
เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง คือ วงปี่พาทย์มอญ และ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านมาผสม อันได้แก่ สไน และซอกันตรีม ประกอบไปด้วย 1.สไน 2.ซอกันตรึม 3.เปิงมาง 4.ซ้องมอญตัวใหญ่ 5.ซ้องมอญตัวเล็ก 6.ระนาดเอก 7.ระนาดทุ้ม 8.ตะโพน 9.โหม่ง

1.สไน

ภาพประกอบ 73 สไน

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2.ซอกันตรึม



ภาพประกอบ 74 ซอกันตรึม

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

3.เปิงมาง

ภาพประกอบ 75 เปิงมาง

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

4.ฆ้องมอญ ตัวใหญ่

ภาพประกอบ 76 ฆ้องมอญ ตัวใหญ่

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

5.ซ้องมอญ ตัวเล็ก

ภาพประกอบ 77 ซ้องมอญ ตัวเล็ก

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

6.ระนาดเอก

ภาพประกอบ 78 ระนาดเอก

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

7.ระนาดทุ้ม

ภาพประกอบ 79 ระนาดทุ้ม

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

8.ตะโพน

ภาพประกอบ 80 ตะโพน

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

9.ฆ้องราว

ภาพประกอบ 81 ฆ้องราว
ที่ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2.5 ออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายนาฏกรรม คือ เครื่องแต่งกายที่นักแสดงใช้สวมใส่ในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความงดงาม และเพื่อบ่งบอกบุคลิกลักษณะของการแสดง ซึ่งเครื่องแต่งกายประกอบด้วย ศิราภรณ์ คือ เครื่องประดับศีรษะ ภัสตราภรณ์ คือ เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม และถนิมพิมพาภรณ์ คือ เครื่องประดับสร้ายคอ เข็มขัด กำไล เป็นต้น ทั้งนี้ยังรวมไปถึงการแต่งหน้า ทำผม โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายนั้น ต้องคำนึงถึงหลัก 6 ประการ คือ

1. หน้าที่ใช้สอย เครื่องแต่งกายแต่ละชุดและแต่ละชิ้นมีหน้าที่ใช้สอยสำหรับการแสดง การออกแบบจึงต้องมีข้อมูลที่ชัดเจน

2. รูปแบบ เครื่องแต่งกายต้องใช้ได้รับการออกแบบให้สัมพันธ์กับรูปแบบหรือลักษณะของการแสดง และฉาก เพื่อให้มีเอกภาพในการแสดงชุดนั้น เช่น การแสดงที่ต้องใช้พลังที่รุนแรงรวดเร็ว มีฉากที่ใหญ่โต แข็งกระด้าง มีสีสัมพันธ์มืดทะมึน สถาปัตยกรรมเป็นไปตามยุคสมัย เป็นต้น ดังนั้นเครื่องแต่งกายก็ควรพิจารณาถึงความกลมกลืนและบรรยากาศของการแสดง

3. บุคลิกตัวละคร /ผู้แสดง ตัวละครแต่ละตัว มีลักษณะ เฉพาะ ซึ่งเครื่องแต่งกายจะบ่งบอกสถานภาพต่างๆ ของตัวละคร ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายจึงต้องศึกษาหรือช่วยแก้ไขข้อบกพร่องของผู้แสดง

4. การสร้างเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึง 2 ประการ คือ วัสดุ และโครงสร้าง

5. การถอดเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์มักมีการถอดเปลี่ยนชุดในแต่ละฉากให้เป็นไปตามสถานการณ์ในท้องเรื่องบางครั้งผู้แสดงอาจต้องแสดงระบำหลายชุดต่อเนื่องกันจึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายอย่างรวดเร็วดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึงความต้องการในการถอดเปลี่ยนให้มีความรวดเร็วยิ่งขึ้นด้วย

6. ความประหยัด เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงทุกชุดย่อมมีต้นทุนเช่นเดียวกันองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ผู้สร้างเครื่องแต่งกายจำเป็นต้องมีความรอบคอบและออกแบบให้ประหยัดทั้งวัสดุ แรงงาน และเวลา ทั้งนี้เพื่อเป็นการลดต้นทุนการผลิตในการจัดการแสดงได้มาก

จากข้อมูลข้างต้น เครื่องแต่งกายจึงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยให้งานสร้างสรรค์งานสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น และช่วยให้การแสดงดูน่าสนใจ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าหาข้อมูลในการออกแบบเครื่องแต่งกายจากศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ โดยหลีกเลี่ยงแนวคิดในการออกแบบที่จะทำให้ผู้ชมเห็นว่าเป็นไปตามจินตนาการและความชื่นชอบของผู้วิจัย อีกทั้งต้องเป็นเครื่องแต่งกายที่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวของผู้แสดง จะต้องไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง โดยมีส่วนประกอบในการออกแบบ ตามภาพดังนี้

ภาพประกอบ 82 ใบเสมาที่ 10 และภาพการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

การออกแบบเครื่องแต่งกาย มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ภาพการแต่งกาย	รายละเอียด
เครื่องแต่งกาย ประเภท พัสตราภรณ์ ประกอบไปด้วย เกาะอก ผ้านุ่ง และ ผ้าสไบ	
	เกาะอก คือ เสื้อตัดสำเร็จครึ่งตัว ใช้บดบังร่างกายช่วยหน้าอกถึงบริเวณเอว หรืออีกในความหมายถึงอาจเรียกว่าเสื้อในนาง ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เลือกใช้สีแดง เพื่อสื่อถึงความกล้าหาญ
	ผ้านุ่ง คือ ผ้าที่ใช้สำหรับนุ่งห่มช่วงล่าง ใช้เป็นการนุ่งผ้าถุงแบบจีบหน้านาง ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เลือกใช้เป็นผ้าพื้นสีแดงน้ำหมาก ยกลายดิ้นทอง เพื่อสื่อถึงความรุ่งเรืองที่อยู่บนพื้นที่แห่งนี้อีกทั้ง เพื่อให้สีเข้ากันอย่างลงตัวกับเกาะอก
	ผ้าสไบ คือ ผ้าแพร เป็นผ้าที่ใช้ในการบดบังร่างกายโดยห่มทับเกาะอก เป็นผ้าที่มีความยาวผืนละ 3 เมตร สีที่เลือกใช้ คือ สีแดงและสีทอง

<table>
<tr><td colspan="2">เครื่องประดับ ประเภทศิราภรณ์ ประกอบไปด้วย มวยผม และ กระบังหน้า</td></tr>
<tr><td> </td><td>มวยผม คือ เครื่องประกอบส่วนศีรษะ เป็นทรงกลมซ้อนกัน 2 ชั้น ระหว่างรอยต่อรัดข้อด้วยเครื่องประดับทอง</td></tr>
<tr><td> </td><td>กระบังหน้า คือ เครื่องประดับที่รัดบริเวณกรอบหน้า ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ใช้เครื่องประดับสีเงินตีลายปิดทอง ลักษณะเป็นทรงมงกุฎกษัตริย์แบบขอม</td></tr>
<tr><td colspan="2">เครื่องแต่งกาย ประเภท ถนิมพิมพาภรณ์ ประกอบไปด้วย สร้อยคอลูกปัด</td></tr>
<tr><td> </td><td>สร้อยคอลูกปัด และสร้อยคอลูกปัดหินสี คือ สร้อยคอที่ทำจากลูกปัดและหินสี ในวัฒนธรรมทวารวดี มีการขุดพบเครื่องประดับประเภทนี้อยู่เป็นจำนวนมาก ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ จึงเลือกใช้เพื่อสื่อถึงวัฒนธรรมทวารวดีที่มีการใช้สร้อยคอลูกปัดและหินสี โดยใช้สวมใส่ประกอบการแสดง ชนิดละ 2 เส้น เรียงระดับตามความสวยงามให้เหมาะสม</td></tr>
<tr><td colspan="2">เครื่องแต่งกาย ประเภท ถนิมพิมพาภรณ์ ประกอบไปด้วย สร้อยทับทรวง กำไล รัดต้นแขน (ต่อ)</td></tr>
</table>

	สร้อยทับทรวง คือ เครื่องประดับประเภทสร้อยคอ มีจี้ตรงกลาง ทรงวงรี ขนาดใหญ่ ทำจากลูกปัดและหินสี ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เลือกใช้จี้ทับทรวงสีฟ้า เพราะสีฟ้าเป็นแม่สีโทนเย็น เมื่อนำไปประกอบกับชุดสีโทนร้อน จะทำให้สีตัดกันอย่างลงตัวและทำให้เครื่องประดับโดดเด่นมากขึ้น
	กำไลข้อมือ คือ เครื่องประดับที่สวมใส่บริเวณข้อมือ ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เลือกใช้กำไลหินสี และกำไลทองกร
	รัดต้นแขน คือ เครื่องประดับที่ใช้รัดบริเวณต้นแขน ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ได้แรงบันดาลใจมาจากใบเสมาที่พบ มีการสวมใส่รัดต้นแขน
เครื่องแต่งกาย ประเภท ถนิมพิมพาภรณ์ ประกอบไปด้วย เข็มขัด กำไลข้อเท้า และ ต่างหู (ต่อ)	

<table>
<tr><td> </td><td>เข็มขัด คือ เครื่องประดับที่ใช้รัดบริเวรรอบเอว ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ใช้เข็มขัดเงินตีลายปิดทอง</td></tr>
<tr><td> </td><td>กำไลข้อเท้า คือ เครื่องประดับทองทรงกลม ปลายกำไลเท้าทั้งสองข้าง เป็นทรงดอกบัว</td></tr>
<tr><td> </td><td>ต่างหู คือ เครื่องประดับที่ใช้สวมใส่บริเวณติ่งหู ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ต่างหูเงินตีลายปิดทอง ทรงดอกบัว เพราะรูปแบบของต่างหูทรงนี้ ปรากฏในภาพสลักทิพยบุคคลในใบเสมา โดยมีการสวมใส่ต่างหูรูปแบบดอกบัว อีกทั้งต่างหูทรงดอกบัวมักพบในภาพสลักบุคคล ในวัฒนธรรมขอม</td></tr>
<tr><td colspan="2">วิธีการแต่งกาย</td></tr>
<tr><td> </td><td>ขั้นตอนที่ 1 เย็บเกาะอก</td></tr>
</table>

	ขั้นตอนที่ 2 การนุ่งผ้าถุงแบบจีบหน้านาง ด้วยการห้อยชายพกยาวไปทางซ้าย
	ขั้นตอนที่ 3 การห่มผ้าสไบ 2 ชั้น โดยใช้สีเหลืองทองอยู่ด้านล่าง สีแดงอยู่ด้านบน วิธีการห่มผ้าสไบใช้รูปแบบการห่มแบบวัฒนธรรมท้องถิ่นชาวกูย ที่พบในจังหวัดบุรีรัมย์ ด้วยการ พาดผ้าสไบไว้บนไหลซ้ายทิ้งชายสไบมาบริเวรหัวเข็มขัด แล้วพาดเฉลียงไปด้านหลัง พันขึ้นใต้รักแร้ด้านขวา แล้วพาดขึ้นไปยังหัวไหลทางขวา ทิ้งชายสไบที่เหลือไปด้านหลัง
วิธีการแต่งกาย (ต่อ)	

	ขั้นตอนที่ 4 การสวมสร้อยคอ โดยเริ่มจากการสวมการสวมสร้อยคอลูกปัด 2 เส้น ตามด้วยสร้อยคอลูกปัดหินสี 2 เส้น และ สร้อยคอจี้ทับทรวง
	ขั้นตอนที่ 5 สวมเข็มขัด
	ขั้นตอนที่ 6 สวมกำไลข้อมือ

วิธีการแต่งกาย (ต่อ)

	ขั้นตอนที่ 7 สวมรัดต้นแขน
	ขั้นตอนที่ 8 สวมกำไลเท้า
	ขั้นตอนที่ 9 สวมต่างหู
การแต่งหน้า	

<table>
<tr><td> </td><td>การแต่งหน้าของผู้แสดง ผู้วิจัยคำนึงแสงของไฟในการถ่ายทำ การแต่งหน้าทจึงเน้นการแต่งหน้าแบบคมชัด เข้มจัดและชัดเจน เพราะเมื่อถูกแสงไฟ จะทำให้มองใบหน้า ยังคงชัดเจน
- การทาสีเปลือกตา ด้วยสีดำและน้ำตาล เพื่อให้ดูคมชัด
- การเขียนเขียนคิ้วด้วยสีดำเพื่อให้มีดวามโดดเด่น
- การปัดสีแก้ม และ ไฮไลรูปหน้า ด้วยสีน้ำตาลปนส้ม เพื่อให้การแต่งหน้าดูมีมิติ และออกสีคลาสสิก
- การทาปาก ใช้ลิปสติกสีแดง เพื่อให้ปากดูคชัด</td></tr>
<tr><td colspan="2">การทำผม</td></tr>
<tr><td> </td><td>การทำผมของผู้แสดง ผู้วิจัยเลือกใช้ทรงผม เกล้ามวยสูง ตามภาพที่ปรากฏในใบเสมา</td></tr>
</table>

ชุดการแต่งกาย ประกอบการแสดง	
	ชุดการแต่งกาย ประกอบการแสดง ผู้วิจัย ได้ศึกษาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ภาพสลักทิพยบุคคลที่พบในใบเสมา ผสมผสานการแต่งกายจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ที่พบในสมัย ทวารวดี และการนุ่มสไบในแบบวัฒนธรรมท้องถิ่น เป็นการผสมผสานการแต่งกายได้อย่างลงตัว

ตาราง 4 ตารางการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงนาฏศิลป์เป็นองค์ประกอบนาฏศิลป์ที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสวยงาม และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชุดการแสดง การแสดงนาฏศิลป์ไทยบางชุดอาจไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง แต่บางชุดก็มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น เช่น ระบำดอกบัว มีอุปกรณ์ คือ ดอกบัว อีกทั้งในการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ด้วยการคำนึงเพื่อสื่อความหมายของการแสดงให้ดูชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จากการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ผู้วิจัยแบ่งอุปกรณ์การแสดงออกเป็น 2 ประเภทคือ 1.อุปกรณ์ประกอบการแสดง และ2. อุปกรณ์ประกอบฉาก ในการสร้างสรรค์

นาฏกรรมร่วมสมัยชุดนี้ ผู้วิจัยใช้ 1.อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ดอกบัว เพราะดอกบัวเป็นดอกไม้ที่ปรากฏใบเสมา ผสมผสานออกแบบและสร้างสรรค์อุปกรณ์ให้มีความสวยงามมากยิ่งขึ้น 2.อุปกรณ์ประกอบฉาก ผู้วิจัยใช้ 2.1ภาพสลักใบเสมา เพื่อสื่อความหมายในทางตรงอันหมายถึงการแสดงที่สื่อถึงใบเสมา 2.2ซุ้มประตูปราสาทหิน เพื่อสื่อความหมายถึงจังหวัดบุรีรัมย์ อันมีปราสาทหินมากมาย 2.3ฐานดอกบัว อันสื่อถึงการเคารพในทางพระพุทธศาสนา

ภาพประกอบ 83 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดอกบัว

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 84 อุปกรณ์ประกอบฉาก ภาพสลักใบเสมา

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 85 อุปกรณ์ประกอบฉาก ซุ้มประตูปราสาทหิน

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 86 อุปกรณ์ประกอบฉาก ฐานดอกบัว

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ภาพประกอบ 87 อุปกรณ์ประกอบฉาก
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

2.7 การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที

การออกแบบเวทีพื้นที่สำหรับการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นถึงการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ใช้พื้นที่ โรงละครเล็ก คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นสถานที่สำหรับใช้การแสดง โดยใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวจากการศึกษาเอกสารในบทที่ 2 ในรูปแบบ site – specific dance มาเป็นแนวทางในการเลือกใช้พื้นที่ดังนี้

site – specific dance คือ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์นาฏกรรมร่วมสมัย ประเภทศิลปะการเต้นรำเฉพาะพื้นที่ นอกจากนั้นก็ยังอาจจะมีการแสดง, การเต้นรำที่สร้างขึ้นเฉพาะที่ การออกแบบการเต้นก็มักจะคำนึงถึงลักษณะรูปทรงของสิ่งแวดล้อมเข้าไปด้วยไม่ว่าจะเป็นทางด้านประวัติศาสตร์, สังคม หรือ สิ่งแวดล้อม โดยพยายามทำความเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นของสถานที่ที่ใช้และนำมาขยายความเพิ่มขึ้น

2.7.1 รูปแบบการแปรแถวในการสร้างสรรค์

การแปรแถวหรือการเคลื่อนไหวในทิศทางของการสร้างสรรค์เป็นส่วนหนึ่งที่สื่อถึงลีลา และความหมายของการแสดงได้มากขึ้น อีกทั้งยังมีอิทธิพลต่อผู้ชม ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย จากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมา ใช้การแปรแถวตามรูปแบบการแสดงที่สื่อความหมาย 3 ช่วงของการแสดง คือ ความงาม ความเชื่อ และความศรัทธา ดังนั้นผู้วิจัยจึงเน้นการเคลื่อนที่ที่หลากหลาย

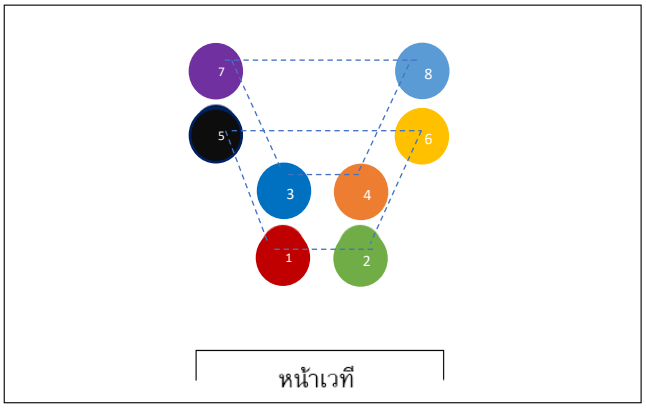
ตารางการแปรแถวในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

หมายถึง นักแสดงผู้หญิง

หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่

หมายถึง การรวมกลุ่ม การตั้งซุ้ม

การแปรแถวในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ช่วงที่ 1 ใช้การแปรแถว 3 รูปแบบ ช่วงที่ 2 ใช้การแปรแถว 7 รูปแบบ และช่วงที่ 3 ใช้การแปรแถว 10 รูปแบบ ดังนี้



ภาพประกอบ 88 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 1

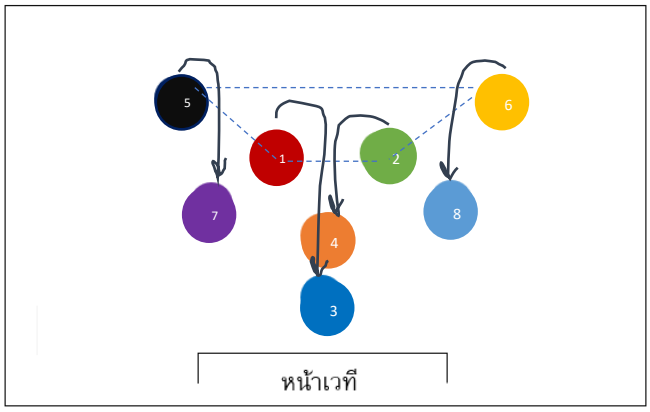
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 1 ความงาม

รูปแบบการแปรแถวที่ 1

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 1 คือภาพของการเปิดมานการแสดง ผู้วิจัยต้องการสื่อการแสดงถึงความงามที่พบในใบเสมาใน 2 วัฒนธรรม โดยผู้วิจัยจึงเลือกใช้รูปแบบแถว การตั้งซุ้มคู่ แบ่งออกเป็นนักแสดง 2 กลุ่ม 4 คู่ โดยกลุ่มที่ 1 กลุ่มนักแสดงที่อยู่ตำแหน่งด้านหน้า ประกอบไปด้วย 1, 2, 5, 6 จะย่อตัวหรือกดตัวลง เพื่อให้เห็นนักแสดงกลุ่มที่ 2 กลุ่มนักแสดงที่อยู่ด้านหลังซึ่งประกอบไป 3, 4, 7, 8 โดยนักแสดงแต่ละกลุ่ม จะหยุดตั้งท่าการแสดงของตนเอง เพื่อให้ดูมีความน่าสนใจ และบ่งบอกยุคสมัยของการแสดงได้ชัดเจน

ความหมาย สื่อถึงความสวยงาม ในแบบเร้นลับ



ภาพประกอบ 89 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 1

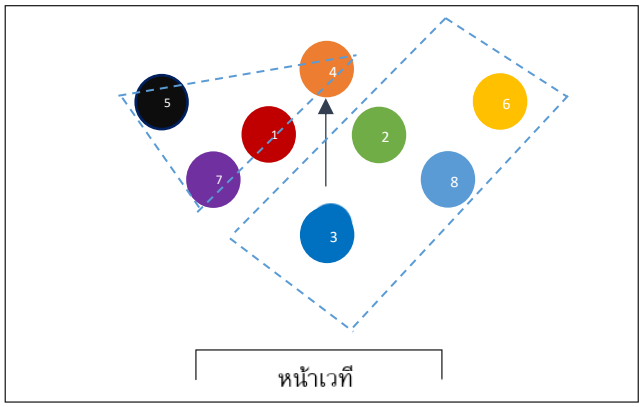
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 1 ความงาม

รูปแบบการแปรแถวที่ 2

คำอธิบาย นักแสดงกลุ่มที่ 2 กลุ่มนักแสดงที่อยู่ด้านหลัง ซึ่งประกอบไป 3, 4, 7, 8 ใช้ใช่ท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ มายังช่องว่างระหว่างนักแสดงของกลุ่มที่ 1 โดยนักแสดงกลุ่มที่ 1 ตั้งซุ้มการแสดงอยู่ในตำแหน่งของตนเอง

ความหมาย สื่อถึงการคงอยู่และเคลื่อนย้ายของวัฒนธรรม



ภาพประกอบ 90 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 1

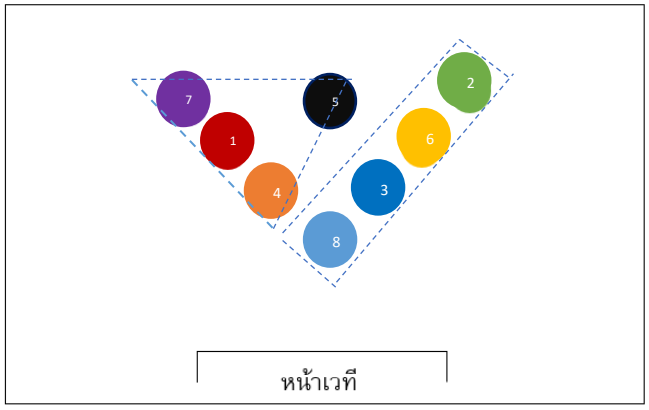
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 1 ความงาม

รูปแบบการแปรแถวที่ 3

คำอธิบาย นักแสดงทุกคนหมุนวรอบตัวเอง แล้วอยู่ตำแหน่งเดิม ยกเว้นนักแสดงตำแหน่งที่ 4 หมุนวนลงไปในตำแหน่งด้านล่าง โดยนักแสดงทุกคนจะเคลื่อนไหวท่าทางการแสดงในรูปแบบเดียวกัน เพื่อสื่อถึงความงามในรูปแบบระบำที่พบในวัฒนธรรมขอม

ความหมาย ความงามของทิพยบุคคลในการกรีดกรายในความพร้อมเพรียงกัน



ภาพประกอบ 91 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 2

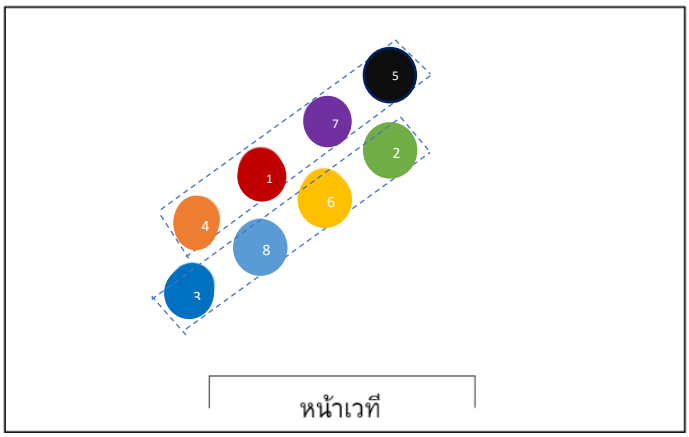
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 1

คำอธิบาย ในการเคลื่อนไหวแถวที่ 4 แบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบไปด้วย กลุ่มที่ 1 นักแสดงตำแหน่งที่ 1, 4, 5, 7 นักแสดงกลุ่มนี้เคลื่อนไหวแปรแถวโดยการหมุนตัวไปในทางขวามือของตนเอง และเคลื่อนไหวเป็นตำแหน่งโดยการ วิ่งต่อหลังกันเป็นรูป 3 เหลี่ยม กลุ่มที่ 2 นักแสดงตำแหน่ง 2, 3, 6, 8 ด้วยการหมุนตัวไปทางซ้ายมือของตนเอง แล้วเคลื่อนตัวเปลี่ยนตำแหน่ง เป็นแถวเฉียงตอนลึก หากมองจากภาพรวมการเหลื่อนไหวจะแปรแถวเป็นรูปแถวแบบวีคว่ำ เพื่อสื่อถึงก็ถึงไปด้านหน้า ด้วยการเห็นผู้แสดงในมิติตอนลึก

ความหมาย การไหวเอนไปตามการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม



ภาพประกอบ 92 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 2

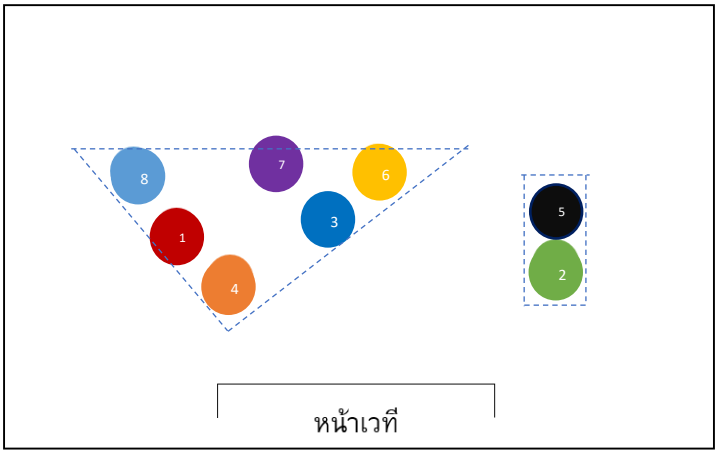
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 2

คำอธิบาย นักแสดงกลุ่มที่ 1 และ 2 หมุ่นตัวทางขวามือแล้วเคลื่อนไหวเปลี่ยนตำแหน่งเป็นแถวเฉียง สลับกันในรูปแบบฟันปลา

ความหมาย การเดินทางของความเชื่อ



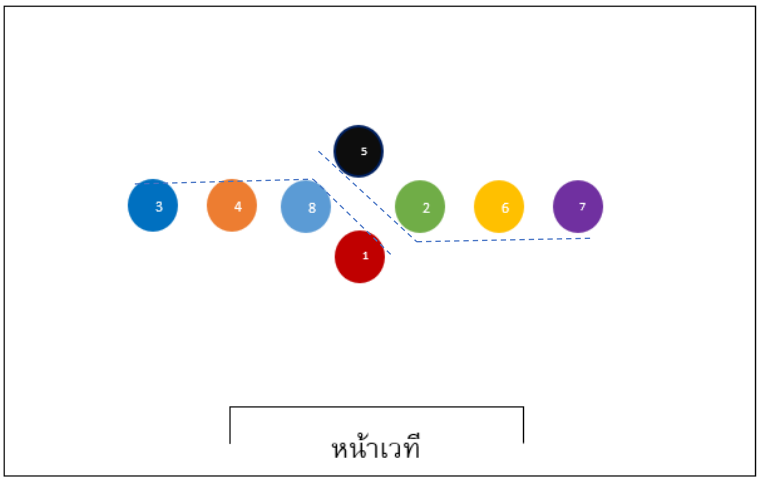
ภาพประกอบ 93 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 3

คำอธิบาย นักแสดงหมุนรอบตัวเองอย่างอิสระ แล้วเคลื่อนไหวตัวเองไปตำแหน่งที่วางไว้ แบ่งการตั้งซุ้มออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยตำแหน่ง 1, 3, 4, 6, 7, 8 นักแสดงกลุ่มที่ 1 เคลื่อนไหวท่าทางในรูปแบบเดียวกัน โดยเปรียบเหมือนทิพยบุคคลที่มีความเชื่อ เคารพต่อพื้นที่แห่งนี้ กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วย 2, 5 นักแสดงกลุ่มที่ 2 เคลื่อนไหวท่าทางเดียวกัน แต่ใช้ลักษณะท่าทางรูปแบบตรงกันข้าม โดยเปรียบทางการตั้งซุ้มเป็นจั่วแหลม สื่อถึงวัด

ความหมาย การแสดงที่ทางเพื่อสื่อถึงความเชื่อที่มีต่อพื้นที่



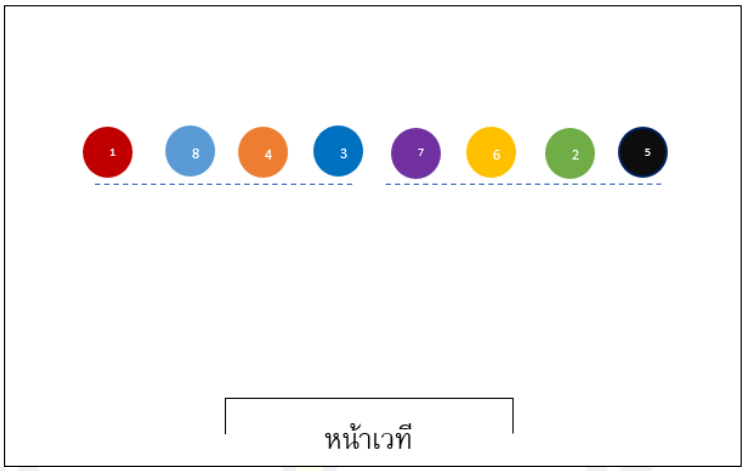
ภาพประกอบ 94 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 4

คำอธิบาย นักแสดงแบงออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 3, 4, 8 กลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 5, 6, 7 นักแสดงแปรแถวตรงกลางเป็น 4 มุม แล้วเรียงแถวหน้ากระดานออกไป 2 ฝั่ง โดยนักแสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่าทางในรูปแบบเดียวกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง

ความหมาย สื่อถึงเขาพระอังคาร ที่มีลักษณะคล้าย นกอินทรีย์กางปีก



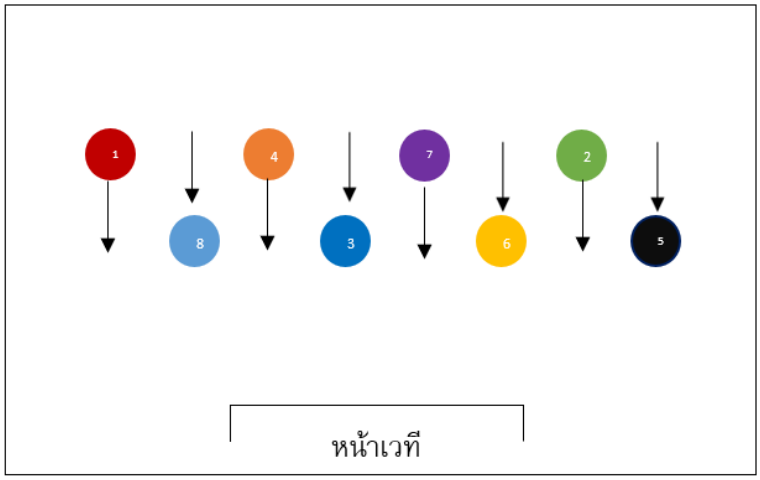
ภาพประกอบ 95 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 5

คำอธิบาย นักแสดงกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 3, 4, 8 เคลื่อนไหวร่างกายตามตำแหน่งที่ตนยื่น แล้วเคลื่อนไปทางขวามือตนเอง เคลื่อนที่ไปตามนักแสดงที่อยู่หน้าตนเองแล้วแปรแถวเป็นแถวหน้ากระดาน กลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 5, 6, 7 เคลื่อนไหวร่างกายตามตำแหน่งที่ตนยื่น แล้วเคลื่อนไปทางขวามือตนเอง เคลื่อนที่ไปตามนักแสดงที่อยู่หน้าตนเองแล้วแปรแถวเป็นแถวหน้ากระดาน โดยนักแสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่าทางในรูปแบบเดียวกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง

ความหมาย ความเชื่อที่มีต่อพื้นที่แห่งนี้ด้วยความมั่นคง



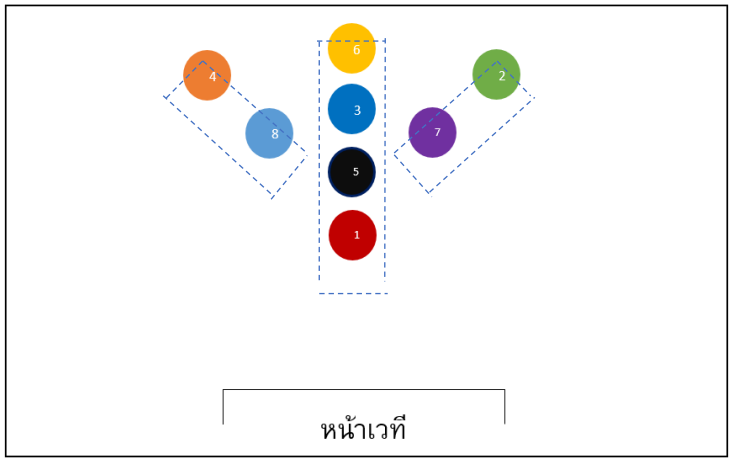
ภาพประกอบ 96 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 6

คำอธิบาย การเคลื่อนไหวต่อเนื่องจากการแปรแถว 5 นักแสดงทั้ง 2 กลุ่ม เคลื่อนไหวร่างกายไปด้านหน้า สลับกันโดยกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 2, 4 , 7 เคลื่อนตัวมาด้านบน แล้วตามด้วย กลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 3, 5, 6, 8 เคลื่อนตัวมาตามหลัง ด้วยการปฏิบัติท่ารำเดียวกัน แต่กลุ่มละจังหวะ จากนั้นเมื่อทั้ง 2 กลุ่มเคลื่อนไหวมายืนพร้อมเพรียงกันหน้ากระดาน ก็ปฏิบัติท่ารำเดียวกัน จากนั้นเคลื่อนตัวไปตั้งซุ้ม ในรูปแบบแถวที่ 7

ความหมาย ความเชื่อที่มีต่อใบเสมา



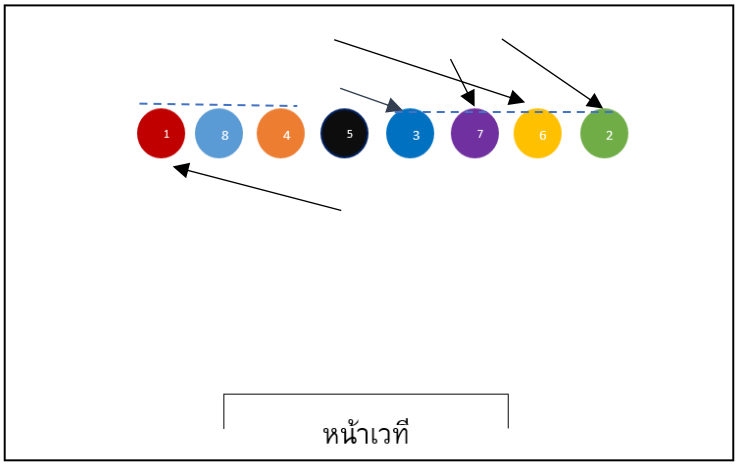
ภาพประกอบ 97 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

รูปแบบการแปรแถวที่ 7

คำอธิบาย นักแสดงเคลื่อนตัวจากแถวหน้ากระดาน มาตั้งซุ้ม 3 ซุ้ม นักแสดงซุ้มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 3, 5, 6 ปฏิบัติท่ารำในรูปแบบเดียวกัน นักแสดงซุ้มที่ 2 ประกอบไปด้วย 4, 8 นักแสดงซุ้มที่ 3 ประกอบไปด้วย 2, 7 โดยนักแสดงซุ้มที่ 2 และ 3 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกัน แต่ให้ปฏิบัติท่ารำโดยใช่ท่ารำฝั่งตรงกันข้าม

ความหมาย สื่อถึงบุคคลที่มีความเชื่อ การเคารพบูชา ทิพยบุคคล



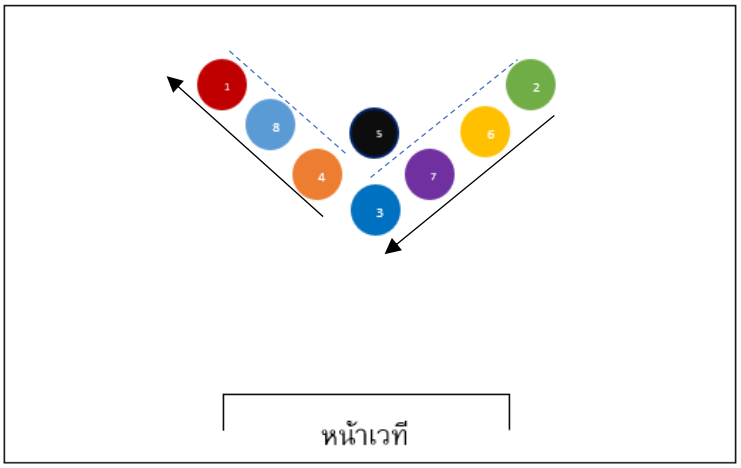
ภาพประกอบ 98 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 1

คำอธิบาย นักแสดงในตำแหน่งที่ 5 เคลื่อนตัวอยู่กับที่เพื่อเป็นเซ็นเตอร์ในการเคลื่อนไหว นักแสดงกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 8 เคลื่อนไหวร่างกายตามตำแหน่งที่ตนยืน แล้วเคลื่อนไปทางขวามือตนเอง แล้วเคลื่อนที่ไปตามนักแสดงที่อยู่หน้าตนเองแล้วแปรแถวเป็นแถวหน้ากระดาน กลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 6, 7 เคลื่อนไหวร่างกายตามตำแหน่งที่ตนยืน แล้วเคลื่อนไปทางขวามือตนเอง เคลื่อนที่ไปตามนักแสดงที่อยู่หน้าตนเองแล้วแปรแถวเป็นแถวหน้ากระดาน โดยนักแสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่าทางในรูปแบบเดียวกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง

ความหมาย สื่อถึงความศรัทธาที่เที่ยงตรงต่อพระพุทธศาสนา



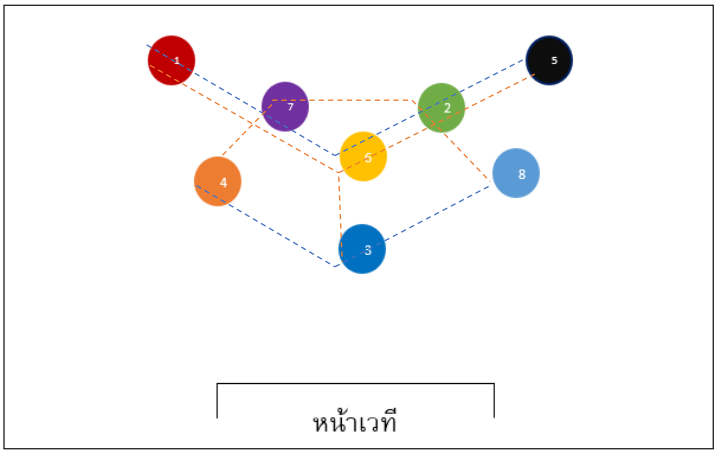
ภาพประกอบ 99 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 2

คำอธิบาย นักแสดงในตำแหน่งที่ 5 เคลื่อนตัวอยู่กับที่ถอยหลังลงไปเพื่อเป็นเซ็นเตอร์ในการเคลื่อนไหว นักแสดงกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 8 เคลื่อนไหวร่างกายตามตำแหน่งที่ตนยื่น แล้วเคลื่อนที่ไปตามนักแสดงที่อยู่หน้าตนเองแล้วแปรแถวเป็นแถวเฉียงลงด้านล้าง กลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 6, 7 เคลื่อนไหวร่างกายตามตำแหน่งที่ตนยื่น แล้วเคลื่อนไปด้านบน เคลื่อนที่ไปตามนักแสดงที่อยู่หน้าตนเองแล้วแปรแถวเป็นแถวเฉียงลงล่าง หากมองจากภาพรวม เป็นการแปรแถวในรูปวีคว่ำ โดยนักแสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่าทางในรูปแบบเดียวกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง

ความหมาย สื่อถึงทิพยบุคคลในใบเสมา



ภาพประกอบ 100 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 3

คำอธิบาย นักแสดงเคลื่อนไหวอิสระ มาตั้งซุ้มวีคว่ำ 2 ชั้น โดยในการตั้งซุ้มนี้จะมีการเคลื่อนไหวทั้งสิ้น 6 รูปแบบ ประกอบไปด้วย

รูปแบบที่ 1. นักแสดงทุกคนเคลื่อนไหว ปฏิบัติท่ารำโดยพร้อมเพรียงกัน

รูปแบบที่ 2. นักแสดงตำแหน่ง 1, 5, 6, 7 ปฏิบัติท่ารำพร้อมกัน นักแสดงตำแหน่งที่ 3, 4, 8 คอมโพส ท่ารำหยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่

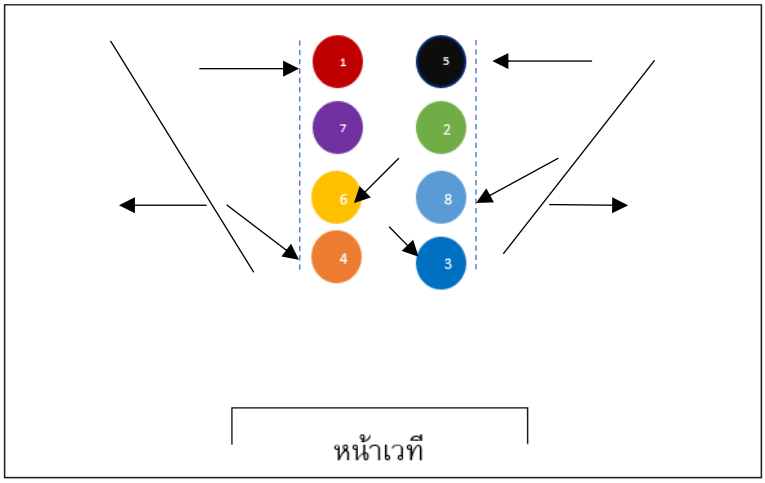
รูปแบบที่ 3. นักแสดงทุกคนเคลื่อนไหว ปฏิบัติท่ารำโดยพร้อมเพรียงกัน

รูปแบบที่ 4. นักแสดงตำแหน่งที่ 2, 4, 7, 8 ปฏิบัติท่ารำพร้อมกัน แล้วคอมโพส ท่ารำหยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่ นักแสดงตำแหน่งที่ 1, 3, 5, 6 คอมโพส ท่ารำหยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่ จากนั้นนักแสดงตำแหน่งที่ 1, 3, 5, 6 ปฏิบัติท่ารำพร้อมกันตามท่า นักแสดงตำแหน่งที่ 2, 4, 7, 8

รูปแบบที่ 5. นักแสดงทุกคนเคลื่อนไหว ปฏิบัติท่ารำโดยพร้อมเพรียงกัน

รูปแบบที่ 6. นักแสดงตำแหน่งที่ 3, 4, 8 ปฏิบัติท่ารำพร้อมกัน นักแสดงตำแหน่ง 1, 2, 5, 6, 7 คอมโพส ท่ารำหยุดตั้งซุ้มอยู่กับที่ จากนั้นนักแสดงตำแหน่ง 1, 2, 5, 6, 7 ปฏิบัติท่ารำตามนักแสดงตำแหน่งที่ 3, 4, 8 จากนั้น แปรแถวเป็นแถวตรงตอนลึก 2 แถว

ความหมาย สื่อถึงศรัทธาในหลากหลายรูปแบบ



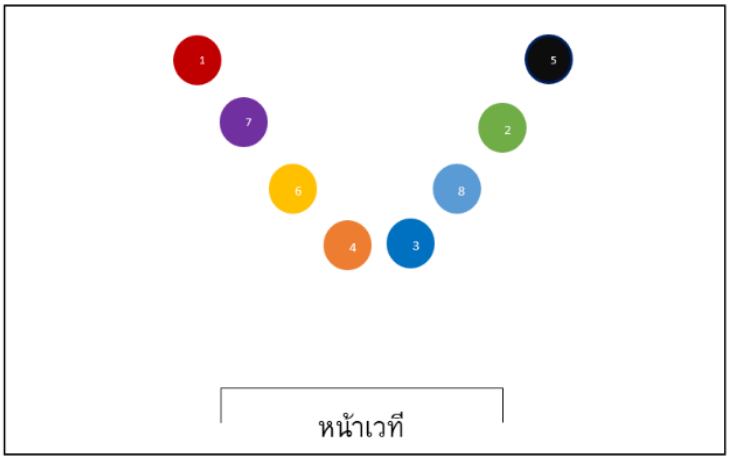
ภาพประกอบ 101 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

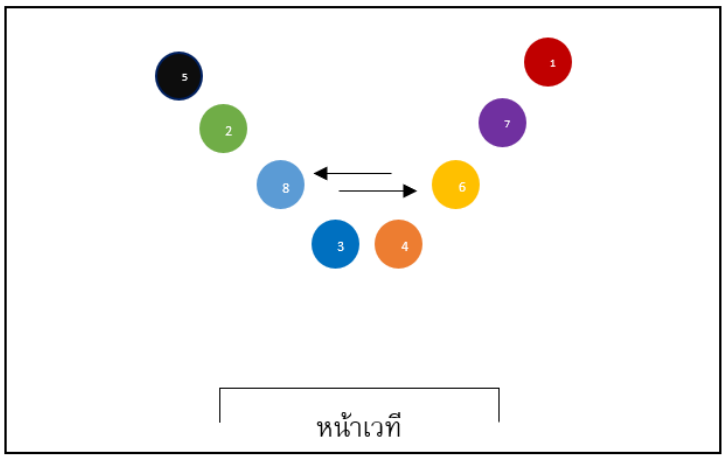
รูปแบบการแปรแถวที่ 4

คำอธิบาย นักแสดงแปรแถวมาเป็น แถวตรงตอนลึก โดยแบ่งนักสดงออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 5, 6, 7 กลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 5, 8 จากนั้นนักแสดงเคลื่อนไหวเป็นแถววีคว่ำ เคลื่อนตัวออกทีละคู่ โดยกลุ่มที่ 1 เคลื่อนตัวออกไปทางขวามือ และ กลุ่มที่ 2 เคลื่อนตัวไปทางซ้ายมือ

ความหมาย สื่อถึงความศรัทธาต่อพื้นที่



ภาพประกอบ 102 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 3 การแปลแถวมาเป็นวีคว่ำ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564



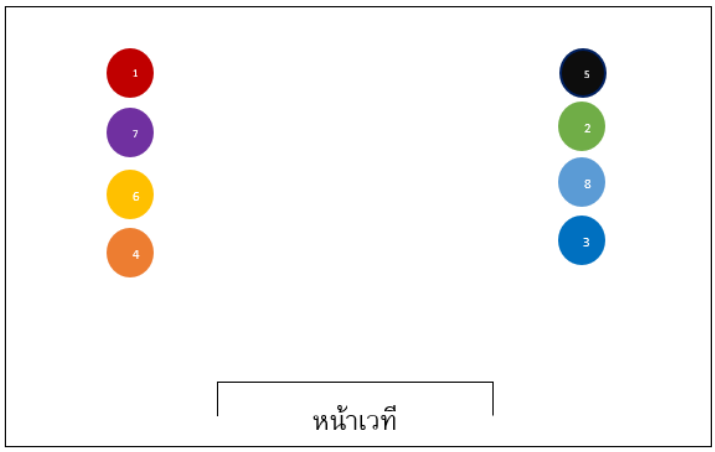
ภาพประกอบ 103 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

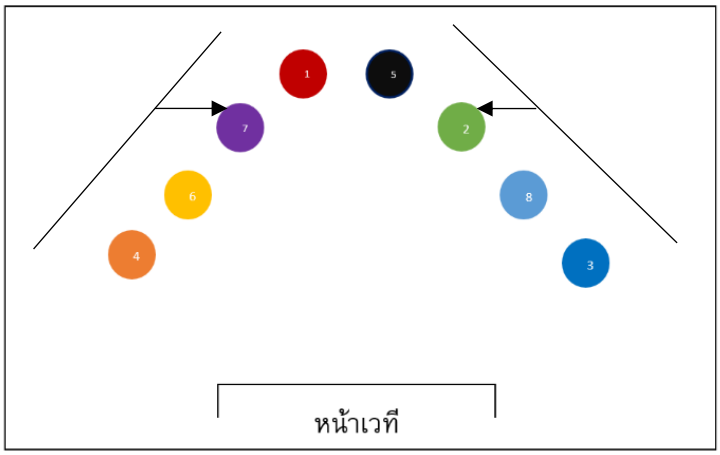
รูปแบบการแปรแถวที่ 5

คำอธิบาย นักแสดงกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 5, 6, 7 เคลื่อนตำแหน่งไปทางซ้ายมือไปอยู่แทนที่ตำแหน่งของกลุ่มที่ 2 และกลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 5, 8 เคลื่อนตำแหน่งไปทางซ้ายขวาไปอยู่แทนที่ตำแหน่งของกลุ่มที่ 1 จากนั้นวิ่งแปรแถวเป็นแถวตรงตอนลึก

ความหมาย สื่อถึงความศรัทธาของทิพยบุคคล



ภาพประกอบ 104 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 3 การแปรแถวมาเป็นแถวตอนลึก
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564



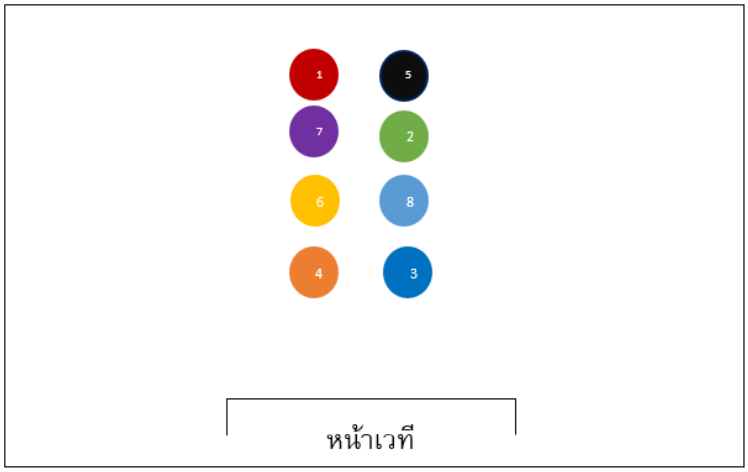
ภาพประกอบ 105 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

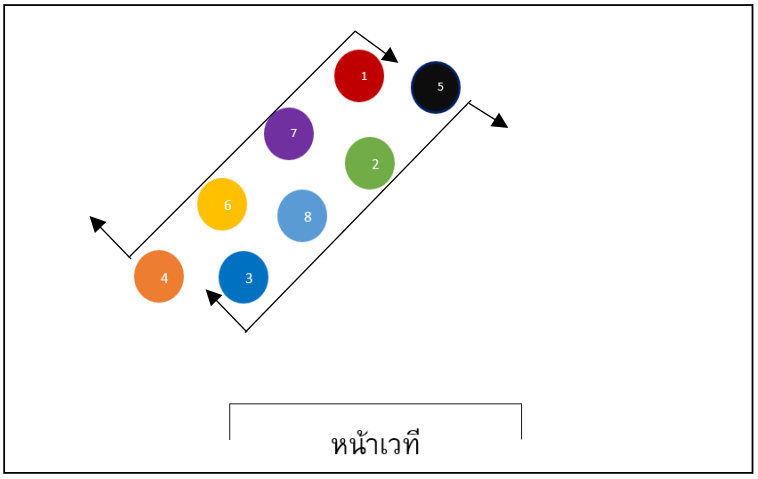
รูปแบบการแปรแถวที่ 6

คำอธิบาย นักแสดงกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 5, 6, 7 เคลื่อนตำแหน่งไปทางซ้ายมือเป็นแถวเฉียงเข้า และกลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 5, 8 เคลื่อนตำแหน่งไปทางซ้ายขวาเป็นแถวเฉียงเข้า หากมองจากด้านหน้าเวทีเป็นการแปรแถวเป็นรูป วีหงาย จากนั้นแปรแถวตรงตอนลึก 2 แถว

ความหมาย สื่อถึง บุคคลที่มีความศรัทธา ทิพยบุคคล



ภาพประกอบ 106 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 3 การแปรแถวมาเป็นแถวตอนลึก
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564



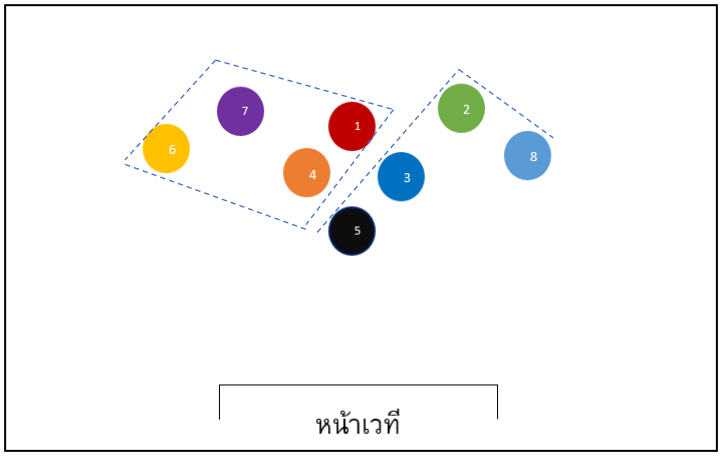
ภาพประกอบ 107 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 7

คำอธิบาย นักแสดงกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 5, 6, 7 เคลื่อนตำแหน่งเป็นแถวเฉียงตอนลึก และกลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 5, 8 เคลื่อนตำแหน่งไปตามกลุ่มที่ 1 โดยอยู่ในตำแหน่งสับหว่างฟันปลา

ความหมาย สื่อถึงบุคคลที่มีความศรัทธา ทิพยบุคคล



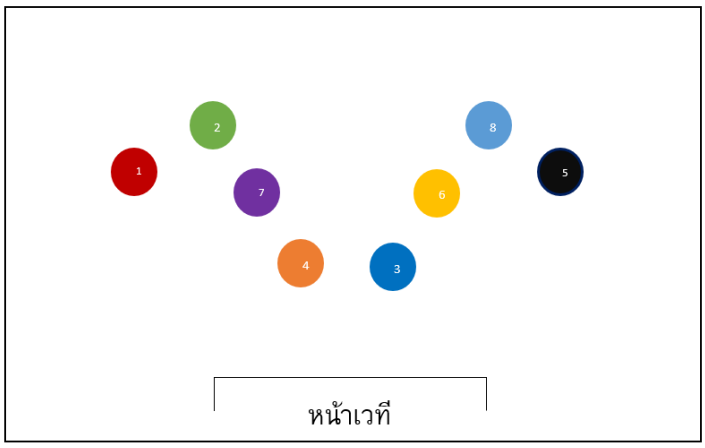
ภาพประกอบ 108 รูปแบบการแปรแถวที่ 8 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 8

คำอธิบาย คำอธิบาย นักแสดงเคลื่อนตัวไปตำแหน่งกลางช่วงล่างของเวที จากนั้นหมุนเคลื่อนตัวกลับมากลางเวที จากนั้นตั้งซุ้มโดยกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วย 1, 4, 5, 6, 7 เคลื่อนตำแหน่งอยู่บริเวณด้านขวาของเวที และกลุ่มที่ 2 ประกอบไปด้วย 2, 3, 5, 8 เคลื่นตำแหน่งไปอยู่บริเวณด้านซ้ายของเวที แล้วปฏิบัติท่ารำพร้อมกัน

ความหมาย สื่อถึง ความศรัทธาที่มีอย่างกว้างขวางในพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 109 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ช่วงที่ 3

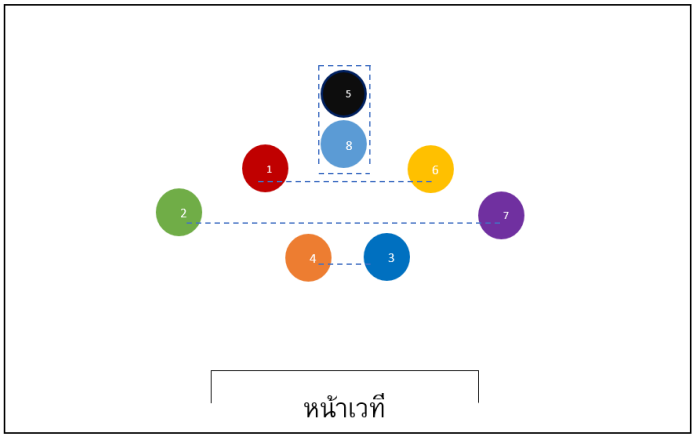
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 9

คำอธิบาย นักแสดง ตั้งซุ้ม 3 ซุ้ม นักแสดงตั้งซุ้ม ซ้อนกัน 3 คู่ นักแสดงอีก 2 คน นั่งลง

ความหมาย สื่อถึงความศรัทธาของทิพยบุคคลที่ดูแลปกปักรักษาพื้นที่แห่งนี้



ภาพประกอบ 110 รูปแบบการแปรแถวที่ 10 ช่วงที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

รูปแบบการแปรแถวที่ 10

คำอธิบาย นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างอิสระ เคลื่อนไปตำแหน่งตามที่วางไว้ ด้วยการตั้งซุ้มเป็น 4 กลุ่ม ประกอบไปด้วย กลุ่มที่ 1 ตำแหน่ง 3, 4 ตั้งซุ้มด้วยการโพสท่านั่งลง กลุ่มที่ 2 ตำแหน่ง 2, 7 ตั้งซุ้มด้วยการโพสท่านั่งย่อ กลุ่มที่ 3 ตำแหน่งที่ 1, 6 ตั้งซุ้มด้วยการโพสท่านั่งย่อต่ำ และกลุ่มที่ 4 ตำแหน่ง 5, 8 ตั้งซุ้มด้วยการโพสท่าแถวตอนลึก โดยตำแหน่งที่ 5 ยืน และตำแหน่งที่ 8 ย่อตัวลง

ความหมาย สื่อถึงความงาม ความเชื่อ ความศรัทธา ที่พบบนพื้นที่แห่งนี้

2.8 การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

ในการจัดแสงสำหรับออกแบบแสงเวทีการแสดงงานสร้างสรรค์นั้น ไม่มีข้อกำหนดตายตัว ในเรื่องของค่าความสว่าง แต่จะมีองค์ประกอบหลักที่นอกเหนือจากการออกแบบแสงแล้ว ยังมีองค์ประกอบอื่นที่มีความสำคัญสำหรับการออกแบบระบบแสงการแสดงบนเวที ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการออกแบบแสงไว้ดังนี้ Position และ Scene

Position คือ ตำแหน่งบนเวทีการแสดงประกอบไปด้วย โดยตำแหน่งของนักแสดงและการเคลื่อนที่ของนักแสดง ซึ่งการออกแบบแสงไฟบนเวที ผู้วิจัยศึกษาตำแหน่งดังกล่าว เพื่อทราบถึงตำแหน่งและค่าความสว่างในการส่องแสงขณะทำการแสดง ดังนั้นขั้นตอนแรกในการออกแบบแสงคือการศึกษาตำแหน่งในการแสดง

Scene คือ บรรยากาศที่ใช้ประกอบการแสดง ในการแสดงบนเวที นอกจากบทบาทและลีลาของนักแสดงแล้ว สิ่งที่สร้างความน่าสนใจให้กับเวทีการแสดงคือ บรรยากาศ โดยบรรยากาศของแสงช่วยเสริมให้การแสดงดูสวยงามและเสมือนจริงได้ โดยการออกแบบแสงสำหรับการสร้างบรรยากาศมีจุดข้อคำนึงดังนี้

- ลักษณะของแสง เช่นแสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุที่มากหรือน้อย เพื่อบ่งบอกอารมณ์และความรู้สึกที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา
- จุดสนใจของแสง (Selective Focus) แสงที่เน้นความสำคัญและลักษณะเด่นของแต่ละเหตุการณ์
- อารมณ์ของแสง (Mood) และ การเคลื่อนไหวของแสง ที่สัมพันธ์กับการแสดง

ภาพประกอบ 111 การแสดงช่วงที่ 1 ความงดงาม สื่ออารมณ์ถึงความงามที่น่าค้นหา
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 1 ความงดงาม

สื่อให้เห็นความงดงามของศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา วัดเขาพระอังคาร คือ ทิพยบุคคล ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้โทนสีเข้ม เพื่อสื่อถึงความมืด แล้วให้มีแสงรำไพ เพื่อให้เกิดอารมณ์น่าค้นหา จากนั้นเพิ่มแสงไปยังนักแสดงเพื่อให้สื่อถึงความงดงามที่ปรากฏอย่างชัดเจน

ภาพประกอบ 112 การแสดงช่วงที่ 2 ความเชื่อ สื่ออารมณ์ถึงความเชื่อในแบบต่าง ๆ
ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 2 ความเชื่อ

สื่อถึงความเชื่อที่เกิดขึ้นบริเวณพื้นที่วัดเขาพระอังคาร ที่มีความเชื่อที่หลากหลาย เช่นเชื่อเรื่องภูตผีปีศาจ จึงใช้แสงบนเวที่ที่ให้เกิดความมืดน่ากลัว เชื่อว่าเป็นทิพยบุคคล จึงใช้แสงที่สาดส่องมายังนักแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เชื่อว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ จะให้แสงที่เกิดความสว่างไสว ชัดเจน เพื่อสื่ออารมณ์แห่งความอบอุ่น

ภาพประกอบ 113 การแสดงช่วงที่ 3 ความศรัทธา สื่อถึงความศรัทธาบริเวณพื้นที่แห่งนี้
ที่ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

ช่วงที่ 3 ความศรัทธา

การนำเสนอช่วงสุดท้ายเป็นการกล่าวถึงความศรัทธา ที่เกิดขึ้นบริเวณพื้นที่แห่งนี้ ด้วยการใช้แสงไฟที่สว่าง มองเห็นการแสดงชัดเจน เพื่อสื่ออารมณ์ความศรัทธาที่เกิดขึ้น

2.9 นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง

การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เล็งเห็นนักแสดงถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ผลงาน เพราะนักแสดงนั้น เป็นผู้ที่ถ่ายทอดรูปแบบการแสดงผ่านการสื่อสาร อารมณ์ ความรู้สึก ที่ต้องการนำเสนอต่อผู้ชม ดังนั้นผู้วิจัยให้ความสำคัญในการคัดเลือกนักแสดงเป็นอย่างมาก จึงพิจารณาจากความเหมาะสมกับบทบาทความสามารถในการแสดงได้รับมอบหมาย ผู้วิจัยจึงมีเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดงให้ตรงกับชุดการแสดง เทวะ ภูพระอังคาร ดังนี้

1. เป็นผู้ที่มีทักษะในนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นเมือง และนาฏศิลป์สากล
2. เป็นผู้ที่มีไหวพริบปฏิภาณ รวดเร็ว
3. เป็นผู้ที่สามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้
4. เป็นผู้ที่สามารถสื่ออารมณ์ตามการแสดงได้

ตารางการคัดเลือกนักแสดง

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นางสาวอาภาภรณ์ บุญหงำ วิเคราะห์: เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องแคล่ว ว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 3
	นางสาวพักตร์พริ้ง แพงสนาม วิเคราะห์:เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องว่องไว สามารถจำท่ารำและการแปรแถวได้อย่างรวดเร็วและแม่นยำ ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 4

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นางสาวกัญญารัตน์ มีโนนทอง วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องแคล่ว ว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 8
	นางสาววชิรญาณ์ ชิณวงศ์ วิเคราะห์:เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 6

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นาวสาวศศิวรรณ สัตยกุล วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องแคล่ว ว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 7
	นางสาว คัคนางค์ ทะไกรราช วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องแคล่ว ว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 5

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นางสาวพิชชาพร แซ่ลิ้ม วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องแคล่ว ว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 2
	นางสาวพิจิตตรา ยวดดี วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่ามีความสามารถในด้านการแสดงรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังมีปฏิภาณไหวพริบ มีความคล่องแคล่ว ว่องไว และมีลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดผู้ชมจากการสื่ออารมณ์ได้ค่อนข้างดี ผู้วิจัยวางให้เป็นนักแสดงตำแหน่งที่ 1

ตาราง 5 ตารางการคัดเลือกนักแสดง

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

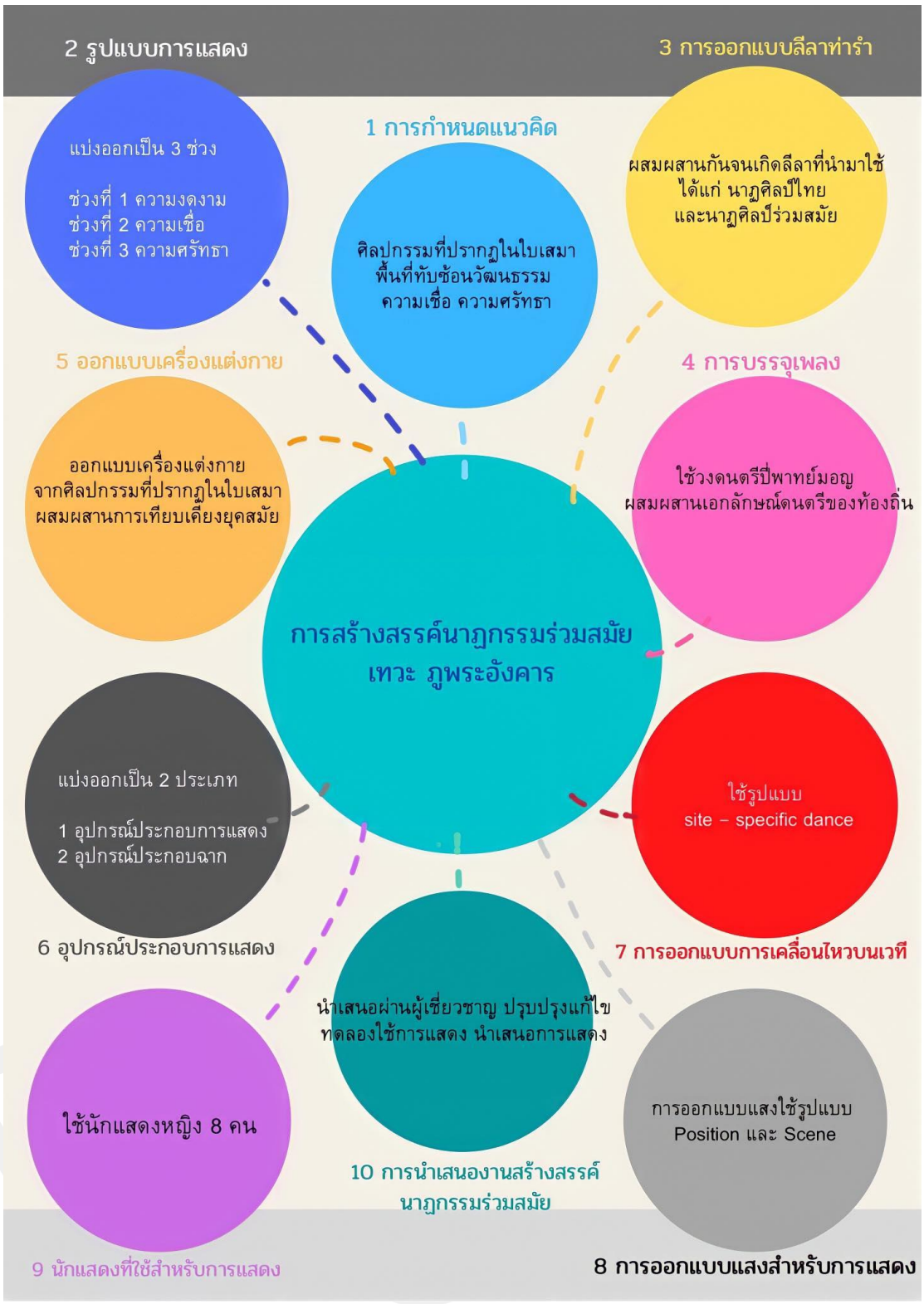
2.10 การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้วางแผนดำเนินการโดยดำเนินการแสดงต่ออาจารย์ที่ปรึกษา และนำเสนอต่อกลุ่มผู้รู้ และผู้ปฏิบัติ ร่วมกันวิพาก วิจารณ์ เพื่อวิเคราะห์สังเคราะห์การแสดง ก่อนที่จะนำเสนอต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์โดยมีรายละเอียดการนำเสนอดังนี้

สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ โดยผ่านกระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอผลงานการแสดง ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย 10 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย 1.การกำหนดแนวคิด 2.รูปแบบการแสดง 3.การออกแบบลีลาท่ารำ 4.การบรรจุเพลง 5.ออกแบบเครื่องแต่งกาย 6.อุปกรณ์ประกอบการแสดง 7.การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที 8.การออกแบบแสงสำหรับการแสดง 9.นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง และ10.การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

สรุปท้ายบท

จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ นำมาสู่การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูล จัดเรียงลำดับข้อมูลจากการศึกษาข้อมูลเอกสาร ข้อมูลจากการลงพื้นที่ ด้วยการสังเกต สอบถามและสัมภาษณ์ นำมาผ่านกระบวนการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย จากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่า จังหวัดบุรีรัมย์มีวัฒนธรรมที่หลากหลาย มากมีภูเขาไฟน้อยใหญ่ พบกลุ่มปราสาทหินมากมาย อันเป็นมรดกตกทอดมาจากวัฒนธรรมขอม และใบเสมา ที่พบในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ ได้ปักหลักตั้งตระหง่านบนพื้นที่ภูเขาไฟอันมีเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย และจังหวัดบุรีรัมย์ ที่ภูเขาไฟเขาพระอังคาร โดยทำใบเสมาที่พบทำจากหินบะซอลล์ หรือหินจากภูเขาไฟ ใบเสมาจึงเปรียบเหมือนตัวแทนแห่งศิลปกรรมในวัฒนธรรมทวารวดี จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีการสลักลวดลาย หลากหลายรูปแบบ เช่น รูปทิพยบุคคล ดอกบัว อาวุธ กรวยบายศรี เครื่องสูง ร่ม ฉัตร ซึ่งเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ที่ปรากฏในทางพระพุทธศาสนา เชื่อกันว่าเป็นพื้นที่ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ อันมีทิพยบุคคลหรือเทวดาที่เป็นผู้ดูแลรักษาพื้นที่แห่งนี้ , ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์แห่ง “พุทธะ” เพราะเป็นดั่งเครื่องหมายที่บ่งบอกถึง “การรู้ ตื่น และเบิกบาน” เหนือกาลเวลา , เขตพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของทางพระพุทธศาสนา , การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา , สถูปทรงหม้อน้ำไว้สำหรับสังเวยหรือบวงสรวงศักดิ์สิทธิ์ , ธรรมจักรแสดงถึงแสงสว่างแห่งธรรมอันประเสริฐที่พระพุทธเจ้าได้ทรงหมุนให้ขับเคลื่อนไปในจิตใจต่อพื้นที่แห่งนี้และแสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้มีการนับถือพระพุทธศาสนา , ความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญรุ่งเรืองด้วยพระพุทธศาสนาบนพื้นที่แห่งนี้ , ความร่มเย็นจากการปกปักษ์รักษาของทิพยบุคคล ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจ จากใบเสมาในวัฒนธรรมทวารวดี ที่ผสมผสานหลักฐานที่ปรากฏจากการสลักภาพทิพยบุคคล ที่มีลักษณะคล้ายทิพยบุคคล ในวัฒนธรรมขอม และในบริบทพื้นที่ในวัฒนธรรมเขมร จึงเกิดการสร้างสรรค์นาฏกรรม จากนาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย อันได้แก่ระบำโบราณคดี ในชุด ระบำทวารวดี และ ระบำลพบุรี ด้วยการนำรูปแบบการจีบ การตั้งวง การกันเขา มาผสมผสานกันให้เกิด นาฏลักษณ์เฉพาะตน อีกทั้งยังนำนาฏศิลป์พื้นเมืองในลักษณะของการจีบ การก้าวเท้า และการร่ายรำในรูปแบบ นาฏศิลป์อีสานใต้ ที่มีลักษณะอ้อนช้อย และการนำนาฏศิลป์สากล เช่น การวางปลายเท้า การเคลื่อนไหวบนเวที และการออกแบบแสง สี และเสียง ให้เกิดสุนทรียะในการแสดง มาประกอบสร้างสรรค์นาฏกรรม อีกทั้งการสร้างสรรค์นาฏกรรมชดนี้ จะสามารถยึดโยงความสำคัญของพื้นที่ในชุมชนให้เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำ ที่สามารถรองรับการท่องเที่ยวได้อย่างมีคุณค่า ควบคู่กับไปการต่อยอดเศรษฐกิจในชุมชนได้อีกด้วย



ภาพประกอบ 114 แผนผังแสดงขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

ที่มา : ผู้วิจัย. 2564

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องเทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เลือกพื้นที่แบบเจาะจง (Purposive Sampling) ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับศิลปกรรมบนใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของการวิจัย ผลการวิจัยปรากฏดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์
2. ศึกษาการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

สรุปผล

จากการศึกษาเทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่ามีประวัติความเป็นมา ศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์และกระบวนการสร้างสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย เป็นไปตามความมุ่งหมายดังนี้

1. ความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

1.1 ความเป็นมาของใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ความเป็นมาของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร บ้านเจริญสุข ตำบลเจริญสุข อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ในช่วง พ.ศ. 2519 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโส เป็นพระสงฆ์สายวิปัสสนากรรมฐานที่ปฏิบัติธุดงค์บริเวณจังหวัดอุดรธานีได้นิมิตจากความฝันว่า เห็นเสด็จปู่วิริยะเมฆ ซึ่งเป็นผู้สำเร็จอรหันต์ประทับอยู่บนเขาพระอังคารมาอาราธนาให้ท่านไปทำการก่อสร้างปฏิสังขรณ์ปูชนียวัตถุอันล้ำค่า มานิมนต์พระปัญญาวุฒิโส ให้มาธุดงค์ทางทิศใต้ ซึ่งจะมีภูเขาลูกหนึ่งโดยมีลักษณะสำคัญ 4 ประการดังต่อไปนี้ ประการแรกมีซากปรักหักพังของพระอุโบสถ ประการที่

สองมีหีบห่อพระอังคารธาตุ ประการที่สามมีใบเสมา ประการสุดท้ายคือ มีรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้า ซึ่งภายในสถานที่แห่งนี้มีใบเสมาวางอยู่รอบบริเวณพระอุโบสถที่ชำรุด ใบเสมาทำจากหินบะซอลล์ ตั้งวางแปดทิศ เหนือพื้นดิน ช่วงเดือนมกราคม พ.ศ.2520 พระอาจารย์ปัญญา วุฒิโสได้เดินธุดงค์มายังเขาพระอังคาร ก็ได้พบเห็นโบราณวัตถุตามที่เสด็จปู่วิริยะเมฆนิมิตไว้ทุกอย่าง จึงได้จัดตั้งสำนักปฏิบัติธรรมเรื่อยมาและมีญาติโยมจากหมู่บ้านใกล้เคียงและต่างจังหวัดมารักษาศีลปฏิบัติธรรมอยู่เป็นประจำเสมอมา และได้เริ่มบูรณะให้มีความสวยงามและเหมาะแก่การปฏิบัติธรรม โดยสร้างพระอุโบสถหลังใหม่ในลักษณะครอบทับฐานพระอุโบสถหลังเก่าไว้ และได้นำพระอังคารธาตุแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกนำมาโปรยรอบพระอุโบสถและส่วนที่สองนำมาบรรจุไว้ในมณฑปกลางของพระปรางค์หลังปัจจุบัน ในส่วนของอุโบสถและใบเสมารอบอุโบสถ ในการบูรณะนั้นได้ขอความร่วมมือจากชุมชนและประชาชนบริเวณใกล้เคียง ผู้ศรัทธาทั้งภาครัฐและเอกชน โดยมีแกนนำในขณะนั้น ในส่วนของใบเสมาเสด็จปู่วิริยะเมฆ เป็นองค์ประธานก็เพราะมีเรื่องเล่าว่า มีกลุ่มนักโจรกรรมได้ทำลาย เจาะ ใบหน้าแต่ไม่สำเร็จ เนื่องจากมีอิทธิฤทธิ์ป้องกันตัว ไม่ให้ทำลาย จึงทำให้ใบเสมาชิ้นนี้มีความสมบูรณ์มากที่สุดในบรรดาใบเสมาทั้ง 15 ใบ กลุ่มชาวบ้านจึงตั้งเป็นองค์ประธานของใบเสมาทั้งหมดขึ้นและเมื่อบูรณะเสร็จสิ้นแล้วก็ได้มีการบวงสรวงบูชาต่อสถานที่แห่งนี้ ในส่วนของความเชื่อของใบเสมานั้นได้แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบดังนี้ 1. ความเชื่อแบบพระพุทธศาสนา โดยแบ่งออกเป็น เขตพัทธสีมา คือ เขตแดนที่ทรงอนุญาตให้พระภิกษุสงฆ์กำหนดเอาเองตามความพอใจ โดยกำหนดนิมิตไว้ 8 ชนิด คือ ภูเขา ป่าไม้ ต้นไม้ ศิลา จอมปลวก หนทาง น้ำ และแม่น้ำ 2. ความเชื่อแบบท้องถิ่นสามารถแบ่งออกเป็น 3 กระแสดังนี้ 1. ความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณธรรมชาติ คือความเชื่อที่เราเข้าใจว่าทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติมีจิตวิญญาณหรือมีผู้บงการเบื้องหลังธรรมชาติ 2. ความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณ ได้แก่ ความเชื่อผีสายตระกูล เช่น ผีปู่ย่า ผีบรรพบุรุษ ผีอารักษ์ เป็นต้น และ 3. ความเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ความเชื่อในเรื่องเครื่องหมายที่กลายมาเป็นเครื่องรางของขลังเป็นความเชื่อที่เกิดจากการนำวัตถุสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ตนพอใจ เช่น จี้สร้อยคอเสด็จปู่วิริยะเมฆ และใบเสมา

1.2 ศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ศิลปกรรมที่พบบนใบเสมาวัดเขาพระอังคารประกอบด้วย 7 ประการ สามารถจำแนกลวดลายที่พบบนใบเสมาจำนวนรวมทั้งสิ้น 15 ใบ นั้นประกอบไปด้วยสลักภาพทิพยบุคคล สิ่งของที่ถือ กรวยบายศรี ธรรมจักร ร่ม,ฉัตร เครื่องสูง และรูปแบบการนุ่งผ้า ซึ่งสามารถแบ่งโดยละเอียดได้ดังนี้ 1. ภาพทิพยบุคคลจำนวน 11 ภาพ 2. สิ่งของที่ถือเป็นดอกบัวจำนวน 10 ภาพ 3. กรวยบายศรีจำนวน 4 ภาพ 4. ธรรมจักรจำนวน 1 ภาพ 5. ร่ม,ฉัตรจำนวน 7 ภาพ 6. เครื่องสูงจำนวน 5 ภาพ 7. รูปแบบการนุ่งผ้าจำนวน 11 ภาพ แบ่งเป็นรูปแบบการนุ่งผ้าระดับใต้เข่ามีชายพกห้อยไปทางขวาจำนวน 9 ภาพ และการนุ่งผ้าระดับใต้เข่า มีชายพกห้อยไปทางซ้ายจำนวน 2 ภาพ ซึ่งใบเสมาทั้ง 15 ใบมีความหมายที่แฝงดังนี้ ทิพยบุคคลหรือเทวดาที่ดูแลรักษาพื้นที่ , ดอกบัวเป็น

สัญลักษณ์แห่ง “พุทธะ” เพราะเป็นดั่งเครื่องหมายที่บ่งบอกถึง “การรู้ ตื่น และเบิกบาน” เหนือกาลเวลา , เขตพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของทางพระพุทธศาสนา , การประดิษฐ์บายศรีถวายบูชา , สถูปทรงหม้อน้ำไว้สำหรับสังเวยหรือบวงสรวงศักดิ์สิทธิ์ , ธรรมจักรแสดงถึงแสงสว่างแห่งธรรมอันประเสริฐที่พระพุทธเจ้าได้ทรงหมุนให้ขับเคลื่อนไปในจิตใจต่อพื้นที่แห่งนี้และแสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้มีการนับถือพระพุทธศาสนา , ความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญรุ่งเรืองด้วยพระพุทธศาสนาบนพื้นที่แห่งนี้ , ความร่มเย็น ความอุดมสมบูรณ์จากการปกปักษ์รักษาจากทิพยบุคคล ซึ่งศิลปะทวารวดีที่ปรากฏตามภูมิภาคต่าง ๆ นั้น แม้จะมีศิลปะรูปแบบร่วมกัน แต่ในรายละเอียด มีความแตกต่างกัน ด้วยอิทธิพลของศิลปะท้องถิ่นนั้น เนื่องจากการแพร่กระจายของศิลปะทวารวดีเป็นการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมและศาสนาพุทธร่วมกัน ดังนั้นช่าง หรือศิลปินจึงมีอิสระในการสร้างสรรค์งานให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองและของท้องถิ่นโดยสามารถนำศิลปกรรมต่าง ๆ ที่แฝงไปด้วยความงดงามและความหมายในใบเสมามาประกอบสร้างเป็นชุด การแสดงเทวะ ภูพระอังคาร เป็นการแสดงที่สะท้อนวิธีคิดของผู้สร้างสรรค์ที่ได้ถอดความ วิเคราะห์ ต่อยอด สร้างสรรค์ อีกทั้งเป็นการประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวและทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าต่อสาธารณชน

2. การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ โดยผ่านกระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอผลงานการแสดง ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย 10 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย 1. การกำหนดแนวคิด 2. รูปแบบการแสดง 3. การออกแบบลีลาท่ารำ 4. การบรรจุเพลง 5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย 6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง 7. การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที 8. การออกแบบแสงสำหรับการแสดง 9. นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง และ10. การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ซึ่งมีรายละเอียดแต่ละขั้นตอนดังนี้

1. การกำหนดแนวคิด มีแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร ศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมาบนพื้นที่แห่งนี้มีความทับซ้อนทางวัฒนธรรมสมัยทวารวดีและขอม และความเชื่อ ความศรัทธาที่เกิดขึ้นบนพื้นที่ เชื่อมโยงให้เกิดการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย สร้างสรรค์การแสดงตามจินตนาการอย่างอิสระ ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของการสร้างสรรค์นาฏกรมผ่านหลักการ แนวคิดและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ จึงเกิดการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ชุด เทวะ ภูพระอังคาร

2. รูปแบบการแสดง ได้กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย โดยให้ประยุกต์จากจารีตเดิม นำเอกลักษณ์ท่ารำแบบนาฏยศาสตร์ นาฏศิลป์ไทย จากแสดงระบำโบราณคดีชุด ระบำทวารวดี และระบำลพบุรี มาผสมการเคลื่อนไหวการสร้างสรรค์ท่ารำเพื่อสื่อความหมาย ผสมผสาน เรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำ การเคลื่อนไหว ดนตรี ให้เกิดความลงตัว โดยแบ่งเป็น 3 ช่วงดังนี้ ช่วงที่ 1 ความงดงาม การแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความงามของทิพยบุคคล ศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมา อากับกริยา การเยื้องย่าง กรีดกรายของทิพยบุคคล ช่วงที่ 2 ความเชื่อ แสดงถึงความเชื่อที่เกิดขึ้นบนวัดเขาพระอังคาร ช่วงที่ 3 ความศรัทธา แสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อใบเสมา

3. การออกแบบลีลาท่ารำ จากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้ทักษะของการแสดง 2 สกุลมาผสมผสานจนเกิดลีลาที่นำมาใช้ได้แก่ 1. นาฏศิลป์ไทย (Thai Dance) อาศัยการศึกษาท่ารำจากการแสดงระบำโบราณคดี อันได้แก่ ระบำทวารวดี และ ระบำลพบุรี 2. นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ลีลาการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้ เช่น การเอนตัวไปด้านหลัง การกดปลายเท้า ไม่เหมือนกับข้อเท้าบัลเลต์ที่มีการกดข้อเท้าหรือเรียกกันว่าพ้อยเท้า แต่ใช้ลักษณะการวางเท้าหลังเปิดส้นเท้าแบบนาฏศิลป์ไทย

4. การบรรจุเพลง มีการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ในการแสดงในแบบวัฒนธรรมทวารวดี วัฒนธรรมขอม และวัฒนธรรมพื้นเมือง โดยออกแบบแนวคิดในการใช้เสียงและดนตรี แบ่งออกเป็น 3 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 ความงดงาม ดนตรีที่สื่อถึงความงามของศิลปกรรมที่ปรากฏในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร ที่พบใบเสมาบนพื้นที่อีสานใต้ ผู้วิจัยจึงใส่เสียงสะไน ขับขานในการเปิดการแสดง และเสียงซอกันตรึม เพื่อสื่อถึงบริบทพื้นที่และผสมผสานดนตรีไทยปีพาทย์เครื่องห้า ช่วงที่ 2 ความเชื่อ ใช้เรียบเรียง เสียงประสานดนตรีในจังหวะช้า บรรเลงด้วยดนตรีไทย รั่วการแสดงด้วยเปิงมางคอกและตามด้วยวงดนตรีปี่พาทย์มอญ เพื่อสื่อถึงวัฒนธรรมทวารวดี และช่วงที่ 3 ความศรัทธา บรรเลงเพลงดนตรีต่อเนื่อง โดยใช้จังหวะเร็วขึ้นเพื่อเกิดจังหวะที่หลากหลาย โดยสื่อถึงความศรัทธาที่มีต่อใบเสมาในทางพระพุทธศาสนา โดยมีเครื่องดนตรี ดังนี้ 1.สไน 2.ซอกันตรึม 3. เปิงมาง 4.ซ้องมอญ ตัวใหญ่ 5.ซ้องมอญ ตัวเล็ก 6.ระนาดเอก 7.ระนาดทุ้ม 8.ตะโพน 9.โหม่ง

5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย ศิราภรณ์ คือ เครื่องประดับศีรษะ ภัสตราภรณ์ คือ เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม และถนิมพิมพาภรณ์ คือ เครื่องประดับสร้ายคอ เข็มขัด กำไล ทั้งนี้ยังรวมไปถึงการแต่งหน้า ทำผม โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายนั้นต้องคำนึงถึงหลัก 6 ประการ คือ 1. หน้าที่ใช้สอย 2. รูปแบบ 3. บุคลิกตัวละครของผู้แสดง 4. การสร้างเครื่องแต่งกาย 5. การถอดเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย และ6. ความประหยัด

6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ดอกบัว ตามที่ปรากฏในใบเสมา

7. การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที สำหรับการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นถึงการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ใช้พื้นที่โรงละครเล็ก คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นสถานที่สำหรับใช้ในการแสดง โดยใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวเพื่อนำมาขยายความเพิ่มขึ้น และการแปรแถวหรือกาเคลื่อนไหว ในทิศทางของการสร้างสรรค์เป็นส่วนหนึ่งที่ สื่อถึงลีลา และความหมายของการแสดงได้มากขึ้น อีกทั้งยังมีอิทธิพลต่อผู้ชมในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย จากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมา ใช้การแปรแถวตามรูปแบบการแสดงที่สื่อความหมาย 3 ช่วงของการแสดง คือ ความงดงาม ความเชื่อ และความศรัทธา

8. การออกแบบแสงสำหรับการแสดง ได้กำหนดแนวทางการออกแบบแสงไว้ดังนี้ Position และ Scene โดย Position เป็นตำแหน่งบนเวทีการแสดงประกอบไปด้วย ตำแหน่งของนักแสดงและการเคลื่อนที่ของนักแสดง Scene เป็นบรรยากาศที่ใช้ประกอบการแสดง ในการแสดงบนเวที และได้แบ่งการใช้แสงดังนี้ ช่วงที่ 1 ความงดงามใช้โทนสีเข้ม เพื่อสื่อถึงความมืด แล้วให้มีแสงรำไพ เพื่อให้เกิดอารมณ์น่าค้นหา จากนั้นเพิ่มแสงไปยังนักแสดงเพื่อให้สื่อถึงความงดงามที่ปรากฏอย่างชัดเจน ช่วงที่ 2 ความเชื่อ ที่มีความเชื่อที่หลากหลาย จึงใช้แสงบนเวทีที่ให้เกิดความสว่างที่ยังคงมีความมืดผสมผสาน เชื่อว่าเป็นทิพยบุคคล จึงใช้แสงที่สาดส่องมายังนักแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เชื่อว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จึงให้แสงสว่างไสว ชัดเจน เพื่อสื่ออารมณ์แห่งความอบอุ่น ช่วงที่ 3 ความศรัทธา เป็นการใช้แสงไฟที่สว่าง มองเห็นการแสดงชัดเจน เพื่อสื่ออารมณ์ความศรัทธาที่เกิดขึ้นบนพื้นที่แห่งนี้

9. นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ในครั้งนี้ ได้เล็งเห็นว่านักแสดงคือองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ผลงาน เพราะนักแสดง เป็นผู้ที่ถ่ายทอดรูปแบบการแสดงผ่านการสื่อสาร อารมณ์ ความรู้สึกที่ต้องการนำเสนอต่อผู้ชม ดังนั้นจึงให้ความสำคัญต่อการคัดเลือกนักแสดง โดยใช้นักแสดงหญิงล้วนจำนวน 8 คน พิจารณาจากความเหมาะสมกับบทบาท ความสามารถ มีเกณฑ์คัดเลือกนักแสดงให้ตรงกับชุดการแสดง เทวะ ภูพระอังคาร ดังนี้ 1. เป็นผู้ที่มีทักษะนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ร่วมสมัย 2. เป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบสามารแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ 3. เป็นผู้ที่สื่ออารมณ์ตามการแสดงได้ตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์

10. การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ได้วางแผนดำเนินการโดยแสดงต่ออาจารย์ที่ปรึกษา และนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณา แล้วนำผลจากการแสดง ในแต่ละครั้งมาพัฒนางาน เพื่อให้เห็นพัฒนาการตามลำดับขั้นของการทดลองและสร้างสรรค์งาน ร่วมกันวิพาก วิจารณ์ เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์การแสดง ก่อนที่จะนำเสนอต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

อภิปรายผล

เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ภายใต้ความมุ่งหมายของการวิจัย เพื่อศึกษาความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ และเพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากภาพทิพยบุคคลในใบเสมา ที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักนำมาอภิปรายได้ดังต่อไปนี้

1. การวิจัยครั้งนี้พบว่าเทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่า บนพื้นที่แห่งนี้มีการทับซ้อนทางวัฒนธรรมก่อให้เกิดประวัติศาสตร์ศิลป์ อันส่งผลจากต้นทุนทางทรัพยากรที่หลากหลายนำมาสู่การสร้างสรรค์นาฏกรรมให้มีความอัตลักษณ์และความสมบูรณ์ โดยสามารถสะท้อนความเป็นตัวตนของชุมชน “นาฏกรรม” เป็นจุดขายอย่างหนึ่งทางด้านการท่องเที่ยวที่สะท้อนองค์ความรู้ รูปแบบแนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งเกิดจากการศึกษา ค้นคว้า จากต้นทุนทางวัฒนธรรม คติชนวิทยา เชื่อมโยงสู่กระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรม ด้วยการศึกษาองค์ประกอบที่เกี่ยวเนื่องกับการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อรองรับการท่องเที่ยว ส่งผลให้เกิดการกระตุ้นเศรษฐกิจในชุมชน และยังเป็นตัวชี้วัดการอนุรักษ์การเห็นคุณค่าของทรัพยากรชุมชนนั้น

ด้านความรู้เกี่ยวกับเทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ กระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย การกำหนดกรอบแนวคิดเป็นสิ่งที่สำคัญในการควบคุมการทำงานให้เป็นขั้นตอน ตามความมุ่งหมายของงานวิจัยทั้งในเรื่องการตีความ การออกแบบองค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะต้องเป็นไปในทิศทางเดียวกันตามความมุ่งหมายที่ได้ตั้งไว้ โดยอยู่ภายใต้หลักการและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์

2. ความเป็นมาและศิลปกรรมบนใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ความเป็นมาของใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นการสร้างสรรค์นาฏกรรม ที่นำมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พบว่าศิลปกรรมที่ปรากฏบนใบเสมา จากภาพสลักทิพยบุคคล การแต่งกายที่ปรากฏมีการทับซ้อนทางวัฒนธรรมทวารวดีและวัฒนธรรมขอม ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของ พนิดา สงวนเสรีวานิช (2557 : 9) ได้กล่าวว่าลักษณะของการแต่งกายที่พบในใบเสมา โดยเฉพาะท่อนล่างเป็นลักษณะแบบท้องถิ่นที่ไม่พบที่ใดมาก่อน จะว่าเป็นขอมหรือเป็นทวารวดีเสียทีเดียวไม่ได้ เป็นความเชื่อที่ผสมผสานกันมา จากเรื่องเล่า พลังแห่งความเชื่อและความศรัทธาในพื้นที่พิธีกรรมให้เป็นพื้นที่แห่งความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของ เรณู อรรถเมศร์ (2535 : 162) ได้กล่าวว่าความเชื่อในสังคมไทยโดยแบ่ง ความเชื่อเป็น 2 ระดับความเชื่อในศาสนาที่มีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดพิธีกรรมและวิถีชีวิตของคนในชุมชน และความเชื่อแบบท้องถิ่น ซึ่งเป็นความเชื่อที่มีการผสมผสานกัน ระหว่างความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณธรรมชาติ และความเชื่อเรื่องผีและวิญญาณ เทวดาอารักษ์ และบนพื้นที่แห่งนี้ยังพบความเชื่อที่อยู่ในใบเสมามีการสร้างวัตุมงคลเครื่องรางของขลัง ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของ สุวัฒน์ จันทรจำนง (2540 : 7)

ได้อธิบายไว้ว่า ความเชื่อในเรื่องเครื่องหมายที่กลายมาเป็นเครื่องรางของขลังเป็นความเชื่อที่เกิดจากการนำวัตถุสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ตนพอใจต่อมาภายหลังได้พัฒนามาเป็นเครื่องรางของขลังซึ่งผู้ที่ศรัทธานั้นจะมีความเชื่อว่าสามารถป้องกันอันตรายและบันดาลโชคลาภความสำเร็จให้แก่ตนได้ ด้วยเหตุผลเหล่านี้นำมาสู่การสร้างสรรค์นาฏกรรม

3. การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากการศึกษาภาพทิพยบุคคลในใบเสมาที่วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีกระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยที่จะต้องอาศัยการประกอบสร้างจากศิลปะหลากหลายแขนง โดยอาศัยกระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอนาฏกรรมร่วมสมัย 10 ขั้นตอน

การกำหนดแนวคิด ของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย สามารถการกำหนดได้จากหลักฐานที่พบอันได้แก่ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม บริบทพื้นที่ ความเชื่อ ความศรัทธา สู่การประกอบสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ซึ่งสอดคล้องกับปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (2558 : 69-76) ได้กล่าวว่าการกำหนดแนวคิดเป็นกระบวนการสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏกรรม สามารถผสมผสานความเป็นพื้นถิ่นกับนาฏยศิลป์ไทยให้เกิดความลงตัว และการสร้างสรรค์นาฏกรรมเป็นการบูรณาการศาสตร์และองค์ความรู้ต่างๆ ให้เกิดเป็นการแสดงที่สวยงามและยังสอดคล้องกับปิยวดี มากพา (2551 : 214-215) ได้อธิบายการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการกำหนดแนวคิดโดยการใช้องค์ความรู้ดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ การบูรณาการข้ามศาสตร์ โดยการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นการนำนาฏศิลป์ไทยผสมกับนาฏศิลป์สกุลอื่นเพื่อต้องการความแปลกใหม่

รูปแบบการแสดง คือผลที่ได้จากการกำหนดแนวคิด สู่การกำหนดรูปแบบ การออกแบบขั้นตอนของ

กระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ให้เกิดการทำงานอย่างเป็นระบบ และในการกำหนดรูปแบบของการแสดงจะมีวิธีการทำงานที่แตกต่างกันไป ซึ่งสอดคล้องกับสุระพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225-226) ได้กล่าวไว้ว่าการกำหนดรูป วิธีการออกแบบยาฏศิลป์มีวิธีการที่แตกต่างกันไปแต่ละบุคคล เป็นความเฉพาะของแต่ละบุคคลเพื่อให้สะดวกแก่การกำหนดรูปแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งสอดคล้องกับสิริธร ศรีชลาคม (2559 : 14-15) ได้แสดงทัศนคติว่าการเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบวิธีการ นำเสนอตามแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานในมุมมองต่าง ๆ ได้

การออกแบบลีลาท่ารำ สามารถนำมาประกอบสร้างสรรค์นาฏกรรมอันได้มาจากการกำหนดแนวคิด เพื่อให้เกิดลีลาท่ารำอันเป็นนาฏยลักษณ์ นำมาผสมสานให้เกิดลีล่าท่ารำอันเป็นอัตลักษณ์ใหม่เพื่อตอบสนองแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดขึ้น ซึ่งเห็นตรงกับจุติกา โกศลเหมมณี (2556 : 151) ชี้ให้เห็นว่าการสร้างสรรค์ลีลาใหม่จากนาฏยศิลป์ไทยเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ด้วยการสร้างรูปแบบใหม่ด้วยการผสมผสานลีลาจากหลากหลายวัฒนธรรม สอดคล้องกับผกา เบญจกาญจน์ (2540 : 231-245) ได้อธิบายการออกแบบลีล่าท่ารำจากศิลปกรรม อิริยาบถจากของภาพประติมากรรม สะท้อนให้เห็นความเชื่อและนาฏยลีลของการร่ายรำที่มีอิทธิพลต่อศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่น

การบรรจุเพลง เป็นส่วนประกอบที่จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏกรรมมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น หากดนตรีมีความไพเราะ เหมาะสมกับการแสดง จะเสริมให้การแสดงดูลงตัว ทำให้ทั้งผู้ชมและผู้แสดงเกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง อีกทั้งในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบนาฏกรรม ได้มีการกำหนดจังหวะของดนตรี ให้มีจังหวะความช้า จังหวะเร็ว ของดนตรี จึงส่งผลถึงรูปแบบของการแสดงที่จะสามารถเคลื่อนไหวร่างกาย เคลื่อนไหวพื้นที่บนเวทีให้เกิดความสวยงาม สอดคล้องกับลักษมณ์ บุญเรือง (2540 : 153-155) อธิบายว่า การเต้นรำมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ทั้งนี้เพื่อตอบสนองต่อความเชื่อของกลุ่มชนในรูปแบบของการเต้นรำ การร่ายรำ เพื่อประกอบพิธีกรรมไปตามจังหวะ

ออกแบบเครื่องแต่งกาย ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง สามารถอ้างอิงจากหลักฐานที่ค้นพบในรูปแบบต่างๆ หรือใช้การเทียบเคียงด้วยหลักฐานที่มีเพื่อให้เกิดความน่าเชื่อถือ อีกทั้งเครื่องแต่งกายยังสามารถอธิบาย ยุคสมัย ฐานทางสังคม ผ่านการแต่งกาย สอดคล้องกับ ดารณี จันทมิไชย (2562 : 390-396) ได้ศึกษารูปแบบบุคคลจากใบเสมาสมัยทวารวดีในอีสาน อธิบายไว้ว่า เครื่องแต่งกายที่ปรากฏสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือประเภทของเทวดาหรือบุคคลชั้นสูง และบุคคลสามัญธรรมดา ซึ่งเห็นตรงกับ ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (2552 : 242-246) เครื่องประดับนั้นคนไทยใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณไม่ใช่เพื่อความสวยงามอย่างเดียว แต่ยังแสดงถึงฐานันดรของคนในสังคม

อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นส่วนประกอบที่จะทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ต่อการสื่อสารเรื่องร่าวผ่านการแสดงให้ผู้ชมเข้าใจการแสดงมากยิ่งขึ้น ด้วยการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง และเพื่อความสวยงาม ให้การแสดงดูมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับสุระพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 3) ได้ให้คำนิยามไว้ว่า อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉาก เครื่องแต่งกาย และส่วนประกอบอื่น ๆ จะทำให้การแสดงชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที เป็นทักษะที่สำคัญของกลุ่มนักแสดง ในการออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที อาจร่วมถึง การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง การเคลื่อนที่บนเวที การแปรแถว การตั้งซุ้ม เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่จะทำให้การแสดง ดูมีความน่าสนใจ อีกทั้งการเคลื่อนไหวยังเป็นเรื่องที่ต้องสอดคล้องกับการใช้ดนตรีบระกอบการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ พรรณพัชร์ เกษประยูร (2562 : 39-41) การเคลื่อนไหวร่างกายมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับทศทางจุดหมายปลายทาง การทรงตัว การใช้ร่างกาย พื้นที่ เวลา และรูปแบบการเคลื่อนไหวองค์ประกอบทุกอย่างจะต้องสัมพันธ์และมีความเกื้อกูลกัน

นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง การถ่ายถอดเรื่องราวผ่านการแสดง นักแสดงถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญในส่วนของการแสดงที่จะทำผู้ชม เข้าใจ และเกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง อาจจะเป็นผลมาจากประสบการณ์ของนักแสดงที่จะทำให้เข้าใจในเรื่องราวที่ต้องการถ่ายทอดการ

แสดงไปยังผู้ชม ซึ่งเห็นตรงกับจินตนา สายทองคำ (2560 : 107-108) ได้ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ได้อธิบายไว้ว่า ผู้ที่มีความสามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างสวยงามต้องมีความเพียรและอดทนในการฝึกซ้อมให้เข้มงวด มีวินัย ความตรงต่อเวลา และมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย เป็นผลผลิตจากกระบวนการวางแผนในการสร้างสรรค์นาฏกรรม ด้วยการนำเสนอการแสดงให้ผู้ทรงคุณวุฒิ ร่วมกันวิพากษ์ วิจารณ์ แล้วนำผลมาปรับปรุงแก้ไขผลงาน ตามคำแนะนำ นำสู่การเผยแพร่สาธารณะได้รับชม สอดคล้องกับ ภควัต ปิดตาทะโน (2553 : 299-312) กล่าวว่าการเผยแพร่การแสดงวงการนาฏศิลป์ เป็นการส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรมของชาติ

การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผ่านกระบวนการวางแผนการทำงานอย่างเป็นระบบ มีขั้นตอนการทำงานที่ชัดเจน ก็จะทำให้การทำงานในแต่ละขั้นสัมพันธ์กันอย่างลงตัว ผลที่ได้จากทำงาน คือ ภาพของการแสดง นำเสนอการแสดงผ่านจอดิจิตอล ในระบบออนไลน์ ทำให้ผู้ชมได้รับชมการแสดงที่หลากหลายมิติ ผู้ชมสามารถเข้าถึงการแสดงได้มากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พื้นที่ทางประวัติศาสตร์ ที่พบการทับซ้อนทางวัฒนธรรม การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจะสามารถตอบบริบทของพื้นที่ชุมชนนั้นได้อย่างหลากหลาย นาฏกรรมจะสามารถยึดโยงพื้นที่ให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง เปรียบเหมือนการต่อชีวิตให้โบราณสถาน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ ให้คนรุ่นหลังได้เป็นแนวทางในการศึกษา และต่อยอดการสร้างสรรค์นาฏกรรมในมิติที่หลายหลายต่อไป

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

บริบทพื้นที่ในภาคอีสาน ยังพบอีกหลากหลายพื้นที่ ที่ยังไม่ได้รับการศึกษาและจดบันทึกเพื่อเป็นหลักฐาน ด้วยการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โบราณสถาน ร่องรอยทางวัฒนธรรม เป็นองค์ความรู้เชิงประวัติศาสตร์ ที่สามารถนำสู่การสร้างสรรค์การแสดง การสร้างสรรค์นาฏกรรมเพื่อเป็นองค์ความรู้ในทางวิชาการ จะทำให้พื้นที่เหล่านั้นกลับมาชีวิตผ่านการบอกเล่าเรื่องราวผ่านการแสดง จึงควรศึกษาวิจัยพื้นที่ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เพื่อนำมาต่อยอดทั้งทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม โดยผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรม

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กานดา ใจภักดี. (2542). *วิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหว*. กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์ดวงกมล.

กล้า ศรีเพชร. (2559). *การวิเคราะห์รูปแบบเสมาทวารวดีอีสานเพื่อการจัดการมรดกวัฒนธรรมท้องถิ่น*. มหาสารคาม : วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

กิ่งแก้ว อัตถากร. (2520). *คติชนวิทยา.* กรุงเทพมหานคร : หน่วยศึกษานิเทศก์กรมการฝึกหัดครู โรงพิมพ์คุรุสภา.

เกษร ชิตะจารี. (2543). *กิจกรรมศิลปะสำหรับครู.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โกวิท ประวาลพฤกษ์และคณะ. (2545). *คู่มือการจัดการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้สุขศึกษาและพลศึกษาช่วงชั้นที่ 3 ชั้นมัธยมศึกษาปี ที่ 1–3*. กรุงเทพมหานคร : สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี. (2549). *มรดกของแผ่นดิน เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว*.กรุงเทพ : รุ่งศิลป์การพิมพ์.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี (2543). *การแต่งกายไทย วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบันเล่ม 1. จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542*. กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิช ชิ่ง.

คำล่า มุสิกา. (2558). แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง. *วารสารมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี* . 6 (2), 35-36.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2527). *นาฏศิลป์ศึกษา.* กรุงเทพฯ : อักษรสยามพิมพ์.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2529). *นาฏศิลป์อินเดีย.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

จินตนา สายทองคำ. (2558). นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน. [ม.ป.ท.] : เจปริ้น.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2561). กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ชุด สักการะเทวราช. *วารสารวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยสวนสุนันทา*, 10(1), 103-117.

จุติกา โกศลเหมมณี. (2556). *รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี*.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2550). *นาฏกรรมและการละคร.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2550). *นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ).* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2557). *นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (นาฏยวิจิตร).* กรุงเทพฯ : อ.ก๊อปปี้เซนเตอร์.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2539). *จินตนาการ*. ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). *นาฏยลักษณ์ตัวพระแบบหลวง*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดารณี จันทมิไชย. (2562). *รูปแบบบุคคลจากใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน : การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด รอยเสมาทวารวดี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรม ศิลปกรรมและการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์และบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ดิเรก ปูทมสิรัฒน์. (2547). *ทุนทางสังคมและทุนทางวัฒนธรรมในระบบเศรษฐกิจและการจัดการยุคใหม่*.กรุงเทพฯ : พี.เอ. ลีฟวิ่ง.

เด่นดวง พุ่มศิริ. (2522). *ศิลปะการฟ้อนรำ เต้นรำ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ทศพร ศรีสมาน. (2546). *การวิเคราะห์ข้อมูลโบราณวัตถุเพื่อการศึกษาและจัดแสดง : กรณีศึกษาใบเสมาหินทราย ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติขอนแก่น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธนกร สรรย์วราภิภู (2558). กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 9 (2), 21.*

ธนิต อยู่โพธิ์. (2516). *ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ : ศิวพร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2499). *นาฏยสังคีต*. (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในวันที่ 20 ตุลาคม 2499), หน้า 2-4

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2549). *การรับรู้เชิงสุนทรียะและตีความหมายภาษาท่ารำในนาฏยศิลป์ไทย.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2553). *คอนเทมป์เลือดไทย บอกอะไรความเป็นนาฏยศิลป์*. กรุงเทพฯ : ต้ออ้อ.

ธรากร จันทนะสาโร. (2555). นาฏยประดิษฐ์ CHOREOGRAPHY. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา*. ม.ป.ป., 151-157.

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). *นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา*. กรุงเทพฯ : วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธิดา สาระยา. (2532). *(ศรี) ทวาราวดี ประวัติศาสตร์ยุคต้นของสยามประเทศ*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

ธิดา สาระยา. (2545). *ทวารวดี : ต้นประวัติศาสตร์ชาติไทย*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. (2524). *ศิลปะบนใบเสมา*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). *ศิลปินโพสต์โมเดอร์นดานซ์. ในประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตก.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นฤภัทร เชี่ยวสกุล. (2562). *ศึกษาบทบาทอิทธิพลวัฒนธรรมความเชื่อของศาสนาคริสต์ นิกายรัสเซียนออร์โธดอกซ์ ที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตประชาชนชาวรัสเซีย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชารัสเซียศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิศารัตน์ สิงห์บุราณ. (2556). *นาฏยประดิษฐ์ ชุด : ตำนานฟ้อนมาลัยข้าวตอก. ขอนแก่น* : วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

นิสากร แก้วสายทอง. (2564). มุมมองต่อนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยในช่วงปี พ.ศ.2550-พ.ศ. 2562 (ปัจจุบัน). *วารสารศิลปกรรมสาร วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*. 14 (1), 17-19.

บังอร ปิยะพันธุ์. (2537). *ประวัติศาสตร์ไทย การปกครอง สังคม เศรษฐกิจและความสัมพันธ์กับต่างประเทศ ก่อนสมัยสุโขทัยจนถึง พ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

บูรพา โชติช่วง. (5 มีนาคม 2559). *พุทธสถานเขาพระอังคาร ใบเสมาพันปี อุโบสถสถาปัตย์ร่วมสมัย* สยามรัฐ. หน้า 14

ประกิต บัวบุศย์. (2526). *ศิลปวัฒนธรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ*. ขอนแก่น : ม.ป.พ.

ประชิด สกุระพัฒน์. (2546). *วัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณีไทย*. กรุงเทพ ฯ : ภูมิปัญญา.

ประภัสร์ ชูวิเชียร. (9 สิงหาคม 2555). *“สุวรรณภูม สังคมวัฒนธรรม”*. หนังสือพิมพ์ มติชน.

ประสิทธิ์ จันทร์ดา. (18 กันยายน 2536). *ใบเสมาที่วัดเขาอังคาร* ไทยรัฐ. หน้า 11

ปริตตา เฉลิมเผ่าอนันตกูล. (2534). *เบิกโรง : พิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พิ้นติ้งกรุ้ป.

ปักหมุดเมืองไทย. (2564). วัดสุรินทร์ บุรีรัมย์. [ออนไลน์]. ได้จาก : *https://pukmudmuangthai.com/detail/475 [สืบค้นเมื่อ 30 กรกฎาคม 2564].*

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. (2552). *การพัฒนาการประดิษฐ์เครื่องประดับในการแสดงเพื่อสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจในชุมชนอีสาน.* วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. (2558). กลวิธีในการสร้างสรรค์นาฏกรรมไทย จากวรรณกรรมพื้นถิ่นอีสาน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม* 34(5), 69-76.

ปิยวดี มากพา. (2551). *รายงานการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพ ฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ผกา เทพกาญจน์. (2540). *การศึกษารูปแบบและคติความเชื่อของประติมากรรมเทพรำที่ปราสาทหินพิมาย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทคดีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ผาสุข อินทราวุธ. (2544). *รายงานการขุดค้นเมืองโบราณฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์*. นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ผาสุข อินทราวุธ. (2548). *สุวรรณภูมิจากหลักฐานโบราณคดี*. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภาการพิมพ์.

พระธรรมกิตติ์ ปัญญาวชิโร (จำพรชัยนันต์). (2561). *ศึกษาคติธรรมทางพุทธศาสนาที่ปรากฏในพิธีลำผีฟ้าของชาวบ้านโนนเขวา ตำบลบ้านเหล้า อำเภอบ้านฝาง จังหวัดขอนแก่น. พระนครศรีอยุธยา* : วิทยานิพนธ์ ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระมหาจิรฉันท์ จิรเมธี. (2558). คติชนวิทยา : ความเชื่อกับสังคมไทย.*วารสาร มจร มนุษยศาสตร์ปริทรรศน์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย*, 1(1), 31.

พระวีรพรรณ วุฑฺฒิธมฺโม (เชียรประโคน). (2541). *อิทธิพลของความเชื่อในอรรถกถาธรรมบทที่มีต่อประเพณีไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พรรณพัชร์ เกษประยูร. (2562). การเคลื่อนไหวร่างกายในการแสดงนาฏยศิลป์. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร*, 3(1), 39-41.

พนิดา สงวนเสรีวานิช. (24 มกราคม 2557). *ท่อง “ภูพระอังคาร” “เมืองโบราณ” บนปากปล่องภูเขาไฟศักดิ์สิทธิ์* มติชน. หน้า 20

พัชรินทร์ ศิริอำพันธุ์กุล. (2539). *ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมท้องถิ่นบุรีรัมย์*. บุรีรัมย์ : เรวัตการพิมพ์.

พัชรินทร์ ศิริอำพันธุ์กุล. (2542). *ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมท้องถิ่นบุรีรัมย์*. บุรีรัมย์ : เรวัตการพิมพ์.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2533). *ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2517). *ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย*. ประจวบคีรีขันธ์ : ศูนย์กลางทหารราบค่ายธนะรัตน์ประจวบคีรีขันธ์.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). *นาฏยประดิษฐ์อีสาน*. มหาสารคาม : สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). *นาฏยประดิษฐ์.* มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). *ความงามในนาฏยศิลป์*. กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). *นาฏยประดิษฐ์.* กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.

พีรพงศ์ เสนไสยและคณะ. (2558). *นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : ภาพสะท้อนคตินิยมชาวอีสาน.* กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

พีระศิลป์ พูนเขตกิจ. (2558). *การสร้างสรรค์ลีลาท่าทางคณะผู้นำเชียร์โรงเรียนพระหฤทัย นนทบุรี ระหว่างเดือน สิงหาคม-ธันวาคม พ.ศ.2558*. รายงานสหกิจศึกษา ภาควิชาการสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม.

เพียงเพ็ญ ทองกล่ำ. (2553). *การปรับปรุงทักษะความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ : โอเอ เซ็นติ้ง.

ภควัต ปิดตาทะโน. (2553). *นาฏยประดิษฐ์ : การศึกษาประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้งเพื่อสร้างชุดการแสดง*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ภูริตา เรืองจิรยศ. (2551). *แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ*. กรุงเทพฯ : วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มัทนี รัตนิน. (2554). *ศิลปะการแสดงละคอน หลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม.* กรุงเทพ : สานักพิมพ์ธรรมศาสตร์.

มัลลิกา คนานุรักษ์. (2550). *คติชนวิทยา.* กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์.

ยศ สันตสมบัติ. (2559). *มนุษย์กับวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : พิมพ์ดี.

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์. (2546). *ทุนทางวัฒนธรรม เล่ม 1 วัฒนธรรมในระบบทุนนิยมโลก*. กรุงเทพ ฯ : มติชน.

รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. (2545). *ใบเสมาเรื่องศิพิชาดก ร่องรอยพุทธศาสนามหายานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบน*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. (2558). *ทวารวดีในอีสาน.* กรุงเทพฯ : มติชน.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. (2561). *หลักหิน - ใบเสมา ในวัฒนธรรมทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : มิตร 41.

เรณู อรรถเมศร์. (2535). *คติชนวิทยา.* เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

ลักขณา แสงแดง. (2561). *การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์*. กรุงเทพ ฯ : วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลักษมณ์ บุญเรือง. (2540). *การศึกษาท่ารำนาฏศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีในวัฒนธรรมทวารวดี*. สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดีมหาวิทยาลัยศิลปากร.

ลักษมณ์ บุญเรือง. (2547). *การศึกษาท่ารำและนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในงานประติมากรรม ณ ปราสาทพิมายนครปฐม* : วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรางคนา วุฒิช่วย. (2547). *ศิลปะการแสดง ละครรำ*. อุบลราชธานี : ศูนย์วัฒนธรรมมหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.

วราพร แก้วใส. (2559). *รูปแบบการประยุกต์นาฏกรรมวงดนตรีลูกทุ่งในสถานศึกษาเพื่อเศรษฐกิจสร้างสรรค์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิกิพีเดีย. ชาวกูย. [ออนไลน์]. ได้จาก : *https://th.wikipedia.org/wiki/ชาวกูย. [สืบค้นเมื่อ 24 กรกฎาคม 2564].*

วิกิพีเดีย. จังหวัดบุรีรัมย์. *[ออนไลน์]. ได้จาก : https://th.wikipedia.org/wiki/จังหวัดบุรีรัมย์. [สืบค้นเมื่อ 24 กรกฎาคม 2564].*

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2518). *เสมาอิสาน.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2547). *ศิลปะทวารวดี วัฒนธรรมพุทธศาสนายุคแรกเริ่มในดินแดนไทย.* กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2552). *ศิลปกรรมทวารวดีอีสาน.* นครปฐม : ศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2549). *หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว.* มหาสารคาม : ตักสิลาการพิมพ์.

สนธยา พลศรี. (2547). *ทฤษฎีและหลักการพัฒนาชุมชน.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์. (2537). *เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). *หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริธร ศรีชลาคม. (2559). *การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับนักแสดง : มาย แท็งก์ (My Tank)*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีสยาม.* กรุงเทพฯ : มติชน.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2558). ‘ทวารวดี’ เมืองศักดิ์สิทธิ์พระกฤษณะ พบทั่วไป ไทย-กัมพูชา เพื่อการค้าและศาสนา การเมือง. *[ออนไลน์]. ได้จาก : https://www.matichon.co.th/prachachuen/daily-column/news_1088675 [สืบค้นเมื่อ 25 กรกฎาคม 2564].*

สุดารัตน์ อาฒยะพันธุ์. (2562). *ศรัทธานาคะ : การประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์จากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด.* ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมศาสตร์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. (2528). *ศิลปะในประเทศไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 8 กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2553). *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.* กทมฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมิตร เทพวงษ์. (2541). *นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์สำหรับครูประถมและมัธยม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สุรเชต วรคามวิชัย. (2539). *ประวัติศาสตร์อีสานใต้.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ทริทรรศน์.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัสวดี อิฐรัตน์. (2521). *ประติมานวิทยาบนใบเสมาที่บ้านกุดโง้ง จังหวัดชัยภูมิ*. นครปฐม : สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. (2534). *หม่อมราชวงศ์. ใบเสมาสลักเรื่องรามายณะ การเปลี่ยนแปลงคติและรูปแบบจากศิลปะทวารวดีสู่ศิลปะแบบเขมรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สุวัฒน์ จันทรจำนง. (2540). *ความเชื่อของมนุษย์เกี่ยวกับปรัชญาและศาสนา*. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์สุขภาพใจ.

สำนักงานจังหวัดบุรีรัมย์. (2562). ข้อมูลจังหวัดบุรีรัมย์ บทสรุปผู้บริหาร. บุรีรัมย์ : *วารสารสำนักงานจังหวัดบุรีรัมย์.*

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. (2543). *ทฤษฎีคติชนและวิธีการศึกษา.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อนุชา ถือสมบัติ. (2558). *การพัฒนาศิลปะการแสดงร่วมสมัยจากนิทานพื้นบ้านเรื่องนางผมหอม.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2535). *ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ โภชนาธาร. (2556). ผลงานสร้างสรรค์ (ศิลปะการแสดง) ชุด พลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัย. *วารสารปาริชาต มหาวิทยาลัยทักษิณ. 26(3), 194-197 ฉบับพิเศษ ผลงานวิจัยจากการประชุม วิชาการ ครั้งที่ 23*

อรอุษา สุขจันทร์. (2558). *แนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ในนาฏกรรมโขน : กรณีศึกษาสถาบันนาฏศิลป์บ้านรักษ์ไทย จังหวัดเชียงใหม่.* เชียงใหม่ : วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญาบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2517). *วิชานาฏศิลป์.* กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

อารี ถาวรเศรษฐ์. (2546). *คติชนวิทยา.* กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

อุไรศรี วรศะริน. (2531). *จารึกภาษามอญบางหลักในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในดินแดนไทย จากยุคประวัติศาสตร์ตอนต้นจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 15.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

โอชนา พูลทองดีวัฒนา. (2556). สุนทรียศาสตร์ตะวันตก : พัฒนาการของการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับศิลปะและความงาม. *วารสาร Veridian E-Journal Silpakorn University. 6(2), ช-ฌ.*

Bannister, (2001). *Dence Jaggers*. “Native America Dence A Synenergy fo Dance, Drama andReligion (Hopi. Lakota. Tiwa Pueblo, Cherokee); Masters Abstracts International. 39(4) : 952 ; August.

Bourdieu, Pierre. (1986). *The Forms of Capital*. In J. Richardson (Ed.) Handbook of Theory andResearch for the Sociology of Education. New York : Greenwood.

Buriram Guru. (2564). *สนามช้างอารีนา. [ออนไลน์]. ได้จาก : http://www.buriramguru.com/chang- arena- buriram-united/ [สืบค้นเมื่อ 24 กรกฎาคม 2564].*

Butterworth, J. & L.Wildschut. (2009). *Contemporary Choreography : A Critical Reader*. New York : Routledge.

Chun, Mi Hyun. (1999). *Developing a Somatic Teaching Method for Korean Traditional Dance*.Dissertation Abstracts International. 60(11) : 3883-A ; May.

Cork, Carolyn. (1996). *Community-managed Ecotourism: A Feasibility Survey in Phnom Baset, Cambodia*. Master's Thesis Canada : University of Calgary Canada.

Devid Throsby. (2001). *Economy and Culture*. Cambridge (Cambridge : The Press Syndicate of the University of Cambridge.

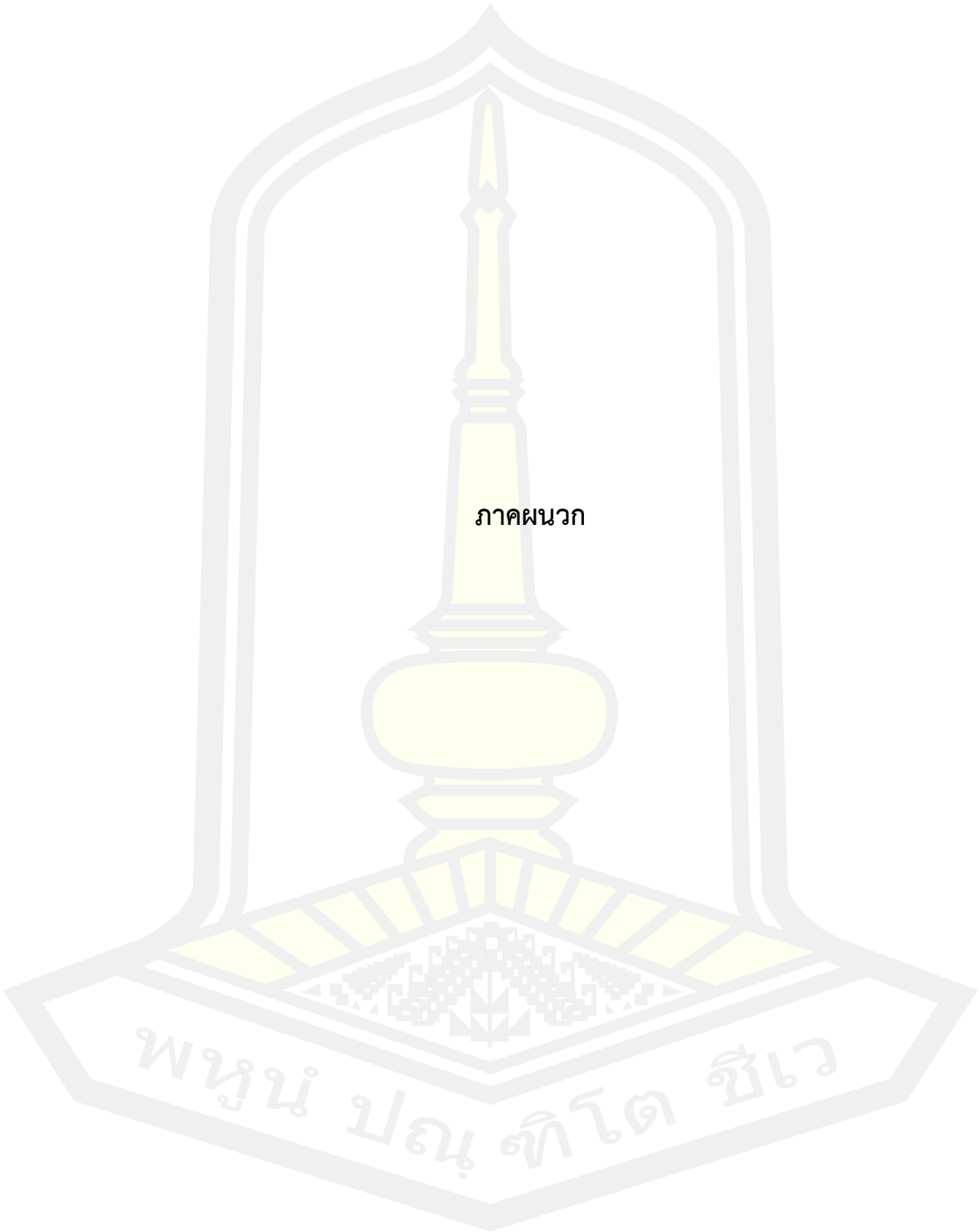
Edwards, L. C. (2010). *The creative arts: A process approach for teachers and children*. Upper Saddle River, New Jersey: Merrill.

Lepecki, (2012). *A. DANCE : Documents of Contemporary Art*. London : Whitechapel Gallery Ventures.

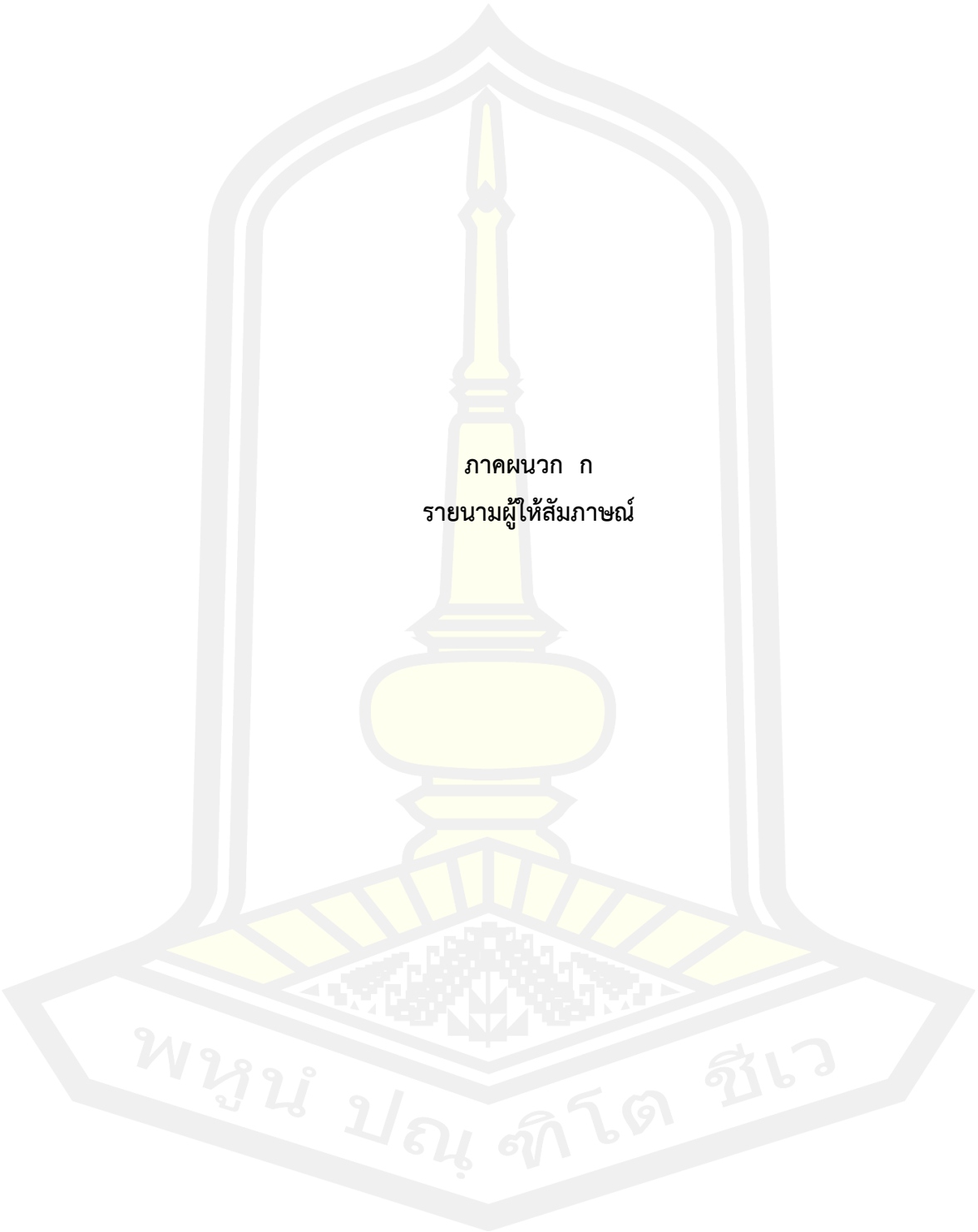
Minton, Ph.D. (1997). *Choreography : A basic Approavh Using Improvisation*. 2 ed. United State : Human Kinetics.

O'Neil, Megan Eileen. (2005). *Making Visible History: Engaging Ancient Maya Sculpture*.Dissertation Ph.D. United States Connecticut : Yale University.

Torrance, E. P. (1962). *Guiding Creative Talent*. NJ : Prentice-Hall.



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

กาญจนา ขันธ์ดวง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

เจษฎาบดินทร์ จันทร์โนนม้วน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

คำตัน ปลายประโคน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

คมสันต์ ปลายประโคน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

จิรวรรณ จันทร์ขาว เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 22 เมษายน 2564.

ชนะพล ผินสู่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 7 เมษายน 2564.

ชุมพล น่าชม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.

ณัฐพล วัลย์เปรียงเถาว์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.

ณัฐภัทร ดีมาก เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.

ณัฐวุฒ บำรุงธรรม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.

ณิศตา ท้วมจันทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.

ดารณี จันททิไชย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ออนไลน์ เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2564.

เดือนเพ็ญ บุตรรัตน์, เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

ทินกร สีโสภณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.

ธายุกร ง้าวไข่น้ำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 มีนาคม 2564.
ธนพล จีนประโคน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.
ธนวุฒิ ตั้งสอนบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่ตึก 14 มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 1 มีนาคม 2565.
ธีรวัฒน์ เจียงคำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่ร้ารกาแฟ ที คาเฟ่ 5 พฤษภาคม 2564.
นฤมล จิตต์หาญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่บ้านพักอาจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2564.
นรีชล สวนสำคาญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่บ้านพักอาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2565.
นันท์นลิน ราชวงษา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.
เนตรชนก คงพรรณนา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 24 เมษายน 2564.
เบญญาภา ตรีวิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 23 เมษายน 2564.
ปรมินตรา บุญชม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 23 เมษายน 2564.
ปริญญา บุญครอบ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.
ผกา เบญจกาญจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่บ้านกระสัง อ.เมืองบุรีรัมย์ จ.บุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 1 มีนาคม 2565.
พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมอีสานใต้ จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2565.
พระครูพนม ธรรมาทินันท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.
พนม เนาวบุตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
. ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.
ภัทรพล ศรีมะเรือง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์,

ที่หมู่บ้านเจริญสุข หม่ที่ 1 เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

รัฐพงษ์ คำแพง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

ศิริมงคล นาฏยกุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ตึกคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ศิร์ณัฏฐ์ สารทพลกรัง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านบัวทอง อ.เมืองบุรีรัมย์ จ.บุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 15 เมษายน 2564.

วัชเรส สุระพล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

วิรุน ทองนำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านสายโท 5 อำเภอบ้านกรวด เมื่อวันที่ 1 มีนาคม 2564.

ศักดิ์สยาม ปานะตะวงค์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

สมบูรณ์ เกลาเกี้ยง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

สมหวัง ผาสุขใจ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

สมภพ สายแก้ว เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

เสาวรัตน์ ทศสะ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2564.

อรรถพล จันทร์ศรีละมัย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดเขาพระอังคาร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

ภาคผนวก ข

เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล

แบบสำรวจชุดที่ 1

เรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

หมวดที่ 1 บริบทพื้นที่วิจัย

1.1 ชื่อหมู่บ้าน/เมือง/ประวัติความเป็นมา

1.2 ลักษณะภูมิประเทศ

1.3 อาณาเขต

1.4 เส้นทางคมนาคม

1.5 จำนวนประชากร

หมวดที่ 2 สภาพสังคมและวัฒนธรรม

2.1 สภาพการปกครอง

2.2 สภาพเศรษฐกิจ

2.3 การศึกษา

2.4 สาธารณูปโภคและโครงสร้างพื้นฐาน

2.5 ขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ

2.6 วัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ประเพณี เทศกาล

หมวดที่ 3 องค์ความรู้เกี่ยวกับใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

3.1 ประวัติความเป็นมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

3.2 รูปแบบและศิลปกรรมจากใบเสมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

3.3 บทบาทของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

3.4 พื้นที่ศาสนา พิธีกรรม (การใช้พื้นที่) ประเพณี การศึกษา

3.5 รายชื่อผู้รู้ ผู้มีส่วนร่วมที่เกี่ยวกับใบเสมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ พร้อมที่อยู่และหมายเลขโทรศัพท์ติดต่อ

ลงชื่อ..... ผู้สำรวจ

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สำรวจ.....

แบบสังเกต ชนิดไม่มีส่วนร่วม ชุดที่ 1

เรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา
วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

1. กิจกรรมที่สังเกต

.....

2. วัน/เวลา/สถานที่/วัสดุอุปกรณ์

.....

3. บุคลากร (ผู้ร่วม)

.....

4. เนื้อหาสาระจากการสังเกต (ตา หู ฟัง)

4.1 สภาพแวดล้อม ทรัพยากรทางธรรมชาติ ทรัพยากรทางวัฒนธรรม สภาพแวดล้อม

.....

.....

4.2 กิจกรรมที่เกี่ยวข้อง

.....

.....

4.3 ลักษณะและองค์ประกอบของกิจกรรม

.....

.....

4.4 อื่น ๆ

.....

.....

5. การมีส่วนร่วมในกิจกรรม

.....

.....

6. กิจกรรมประกอบการสังเกต

.....

.....

7. ปัญหาและอุปสรรคต่อการสังเกต

.....

.....

8. ภาวะระหว่างสังเกต

.....

.....

9. อื่น ๆ

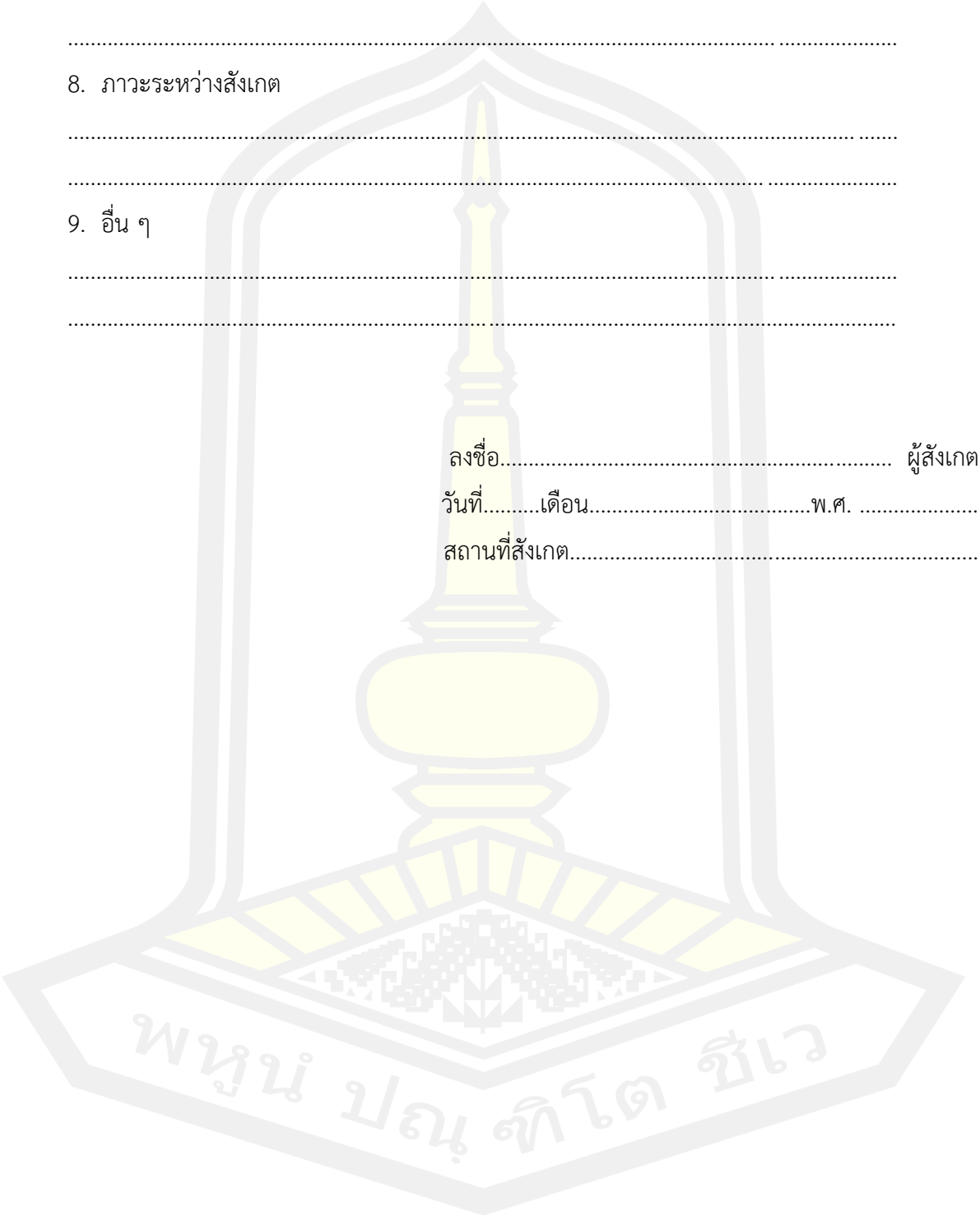
.....

.....

ลงชื่อ..... ผู้สังเกต

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สังเกต.....



แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.1

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มผู้รู้

เรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา
วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) อย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

2.1.4 ท่านเคยมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

2.1.5 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความแตกต่างจากที่อื่นอย่างไร

.....

2.1.6 ภาพลักษณ์ของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.7 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.8 ท่านคิดว่าในอนาคตใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์จะเป็นอย่างไร

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.2

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา

วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) อย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

2.1.4 ท่านเคยมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

2.1.5 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความแตกต่างจากที่อื่นอย่างไร

.....

2.1.6 ภาพลักษณ์ของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.7 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.8 ท่านคิดว่าในอนาคตใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ จะเป็นอย่างไร

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.3

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มประชาชนทั่วไป

เรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา
วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) อย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

2.1.4 ท่านเคยมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

2.1.5 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความแตกต่างจากที่อื่นอย่างไร

.....

2.1.6 ภาพลักษณ์ของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.7 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.8 ท่านคิดว่าในอนาคตใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ จะเป็นอย่างไร

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มผู้รู้

เรื่อง เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา

วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) อย่าร้าง

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

2.1.4 ท่านเคยมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

2.1.5 ใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ มีความแตกต่างจากที่อื่นอย่างไร

.....

2.1.6 ภาพลักษณ์ของวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.1.7 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.8 ท่านคิดว่าในอนาคตใบเสมาวัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์ จะเป็นอย่างไร

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏกรรมร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ภาคผนวก ค

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

แบบประเมินผลงานในลักษณะอื่นๆ ชุด เทวะ ภูพระอังคาร

ชื่อผลงาน เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ผู้สร้างสรรค์ นายธัญญนันท์ เนาวรัตน์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็น ความคิดสร้างสรรค์ต่องานในลักษณะอื่นๆ ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ของผู้ทรงคุณวุฒิ

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

(5= มากที่สุด 4= มาก 3= ปานกลาง 2= น้อย 1=น้อยที่สุด)

หัวข้อการประเมิน	ระดับความคิดเห็น				
	5	4	3	2	1
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนองเพลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องของรูปแบบของการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปรแถว					
ความคิดเห็นควรที่จะนำไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ					
ในโอกาสอื่นๆ					

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ..... .....

(ดร.นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม)

ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์

แบบประเมินผลงานในลักษณะอื่นๆ ชุด เทวะ ภูพระอังคาร

ชื่อผลงาน เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ผู้สร้างสรรค์ นายธัญญนันท์ เนาวรัตน์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็น ความคิดสร้างสรรค์ต่องานในลักษณะอื่นๆ ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ของผู้ทรงคุณวุฒิ

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

(5= มากที่สุด 4= มาก 3= ปานกลาง 2= น้อย 1=น้อยที่สุด)

หัวข้อการประเมิน	ระดับความคิดเห็น				
	5	4	3	2	1
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนองเพลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องของรูปแบบของการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปรแถว					
ความคิดเห็นควรที่จะนำไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ					
ในโอกาสอื่นๆ					

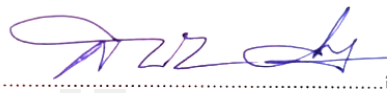
ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ..  .....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์)

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

แบบประเมินผลงานในลักษณะอื่นๆ ชุด เทวะ ภูพระอังคาร

ชื่อผลงาน เทวะ ภูพระอังคาร : การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยจากใบเสมา วัดเขาพระอังคาร จังหวัดบุรีรัมย์

ผู้สร้างสรรค์ นายธัญญนันท์ เนาวรัตน์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็น ความคิดสร้างสรรค์ต่องานในลักษณะอื่นๆ ชุด เทวะ ภูพระอังคาร ของผู้ทรงคุณวุฒิ

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

(5= มากที่สุด 4= มาก 3= ปานกลาง 2= น้อย 1=น้อยที่สุด)

หัวข้อการประเมิน	ระดับความคิดเห็น				
	5	4	3	2	1
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนองเพลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องของรูปแบบของการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปรแถว					
ความคิดเห็นควรที่จะนำไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ					
ในโอกาสอื่นๆ					

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

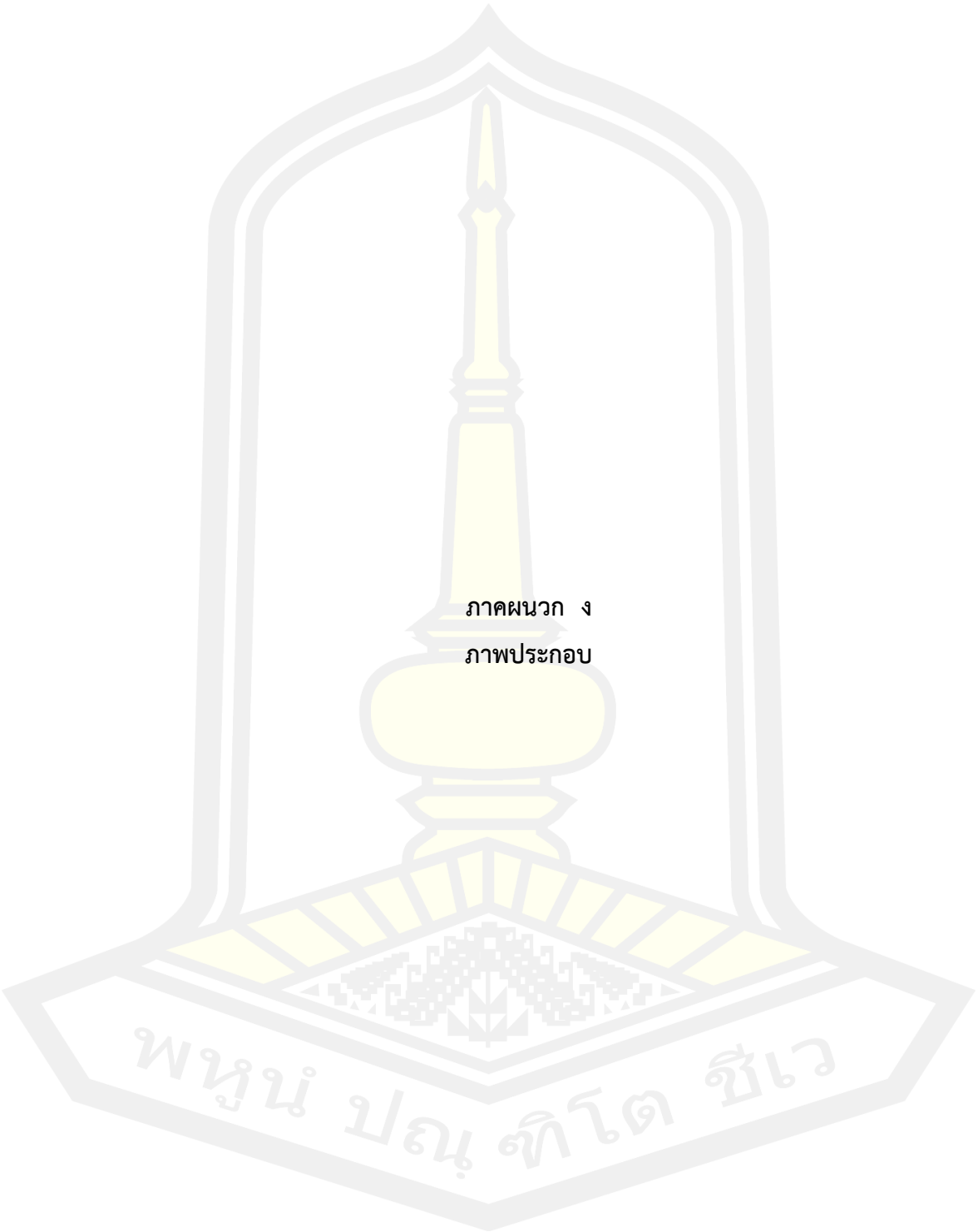
.....

.....

ลงชื่อ.....

(ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ)

มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์



ภาคผนวก ง

ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผกา เบญจกาญจน์ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ รองศาสตราจารย์ ดร. ศิริมงคง นาฏยกุล ให้ผู้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้

ภาพประกอบ 117 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนวุฒิ ตั้งสอนบุญ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้

ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มรู้และผู้ปฏิบัติ

ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายสมหวัง ผาสุขใจ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้

ภาพประกอบ 120 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายสมบูรณ์ เกลาเกลี้ยง ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้รู้

ภาพประกอบ 121 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์นฤมล จิตต์หาญ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มผู้ปฏิบัติ

ภาพประกอบ 122 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์นรีชล สวนสำราญ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มปฏิบัติ

ภาพประกอบ 123 ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายธีรวัฒน์ เจียงคำ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มปฏิบัติ

ภาพประกอบ 124 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวรัตน์ ทศศะ ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มปฏิบัติ

ภาพประกอบ 125 ผู้วิจัยลงสนามเก็บข้อมูลที่วัดพระอังคาร ครั้งที่ 1

ภาพประกอบ 126 ผู้วิจัยลงสนามเก็บข้อมูลที่วัดพระอังคาร

ภาพประกอบ 127 ผู้วิจัยลงพื้นที่มีส่วนร่วมกับชุมชน

ภาพประกอบ 128 ผู้วิจัยลงพื้นที่วัดเขาพระอังคาร ครั้งที่ 2

ภาพประกอบ 129 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 130 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 131 คณะผู้วิจัยสาขาศิลปะการแสดง รุ่น 2

ภาพประกอบ 132 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 133 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 134 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 135 ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 3

ภาพประกอบ 136 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบบทความเพื่อการตีพิมพ์

ภาพประกอบ 137 ผู้วิจัยชี้นสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 138 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มประชาชนทั่วไป

ภาพประกอบ 139 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มประชาชนทั่วไป

ภาพประกอบ 140 ขั้นตอนการออกแบบท่ารำ

ภาพประกอบ 141 การนำเสนอผลงานผู้วิจัยและอาจารย์ที่ปรึกษา

ภาพประกอบ 142 รับฟังข้อเสนอแนะจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 143 การเผยแพร่การแสดงครั้งที่ 1

ภาพประกอบ 144 การเผยแพร่การแสดงครั้งที่ 2

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายธัญญนันท์ เนาวรัตน์	
วันเกิด	วันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2536	
สถานที่เกิด	อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 81 หมู่ที่ 18 บ้านโคกเมือง ตำบลจรเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์	
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ข้าราชการครู	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนกระสังพิทยาคม 418 หมู่ 9 ตำบลกระสัง อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2551	มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนประโคนชัยพิทยาคม จังหวัดบุรีรัมย์
	พ.ศ. 2554	มัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนประโคนชัยพิทยาคม จังหวัดบุรีรัมย์
	พ.ศ. 2560	ครุศาสรบัณฑิต (ค.บ.) สาขาวิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
	พ.ศ. 2565	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ทุนวิจัย	พ.ศ. 2565	ทุนภูมิพล มหาวิทยาลัยมหาสารคาม