ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

วิทยานิพนธ์

ของ

พีรนันต์ เจือจันทร์

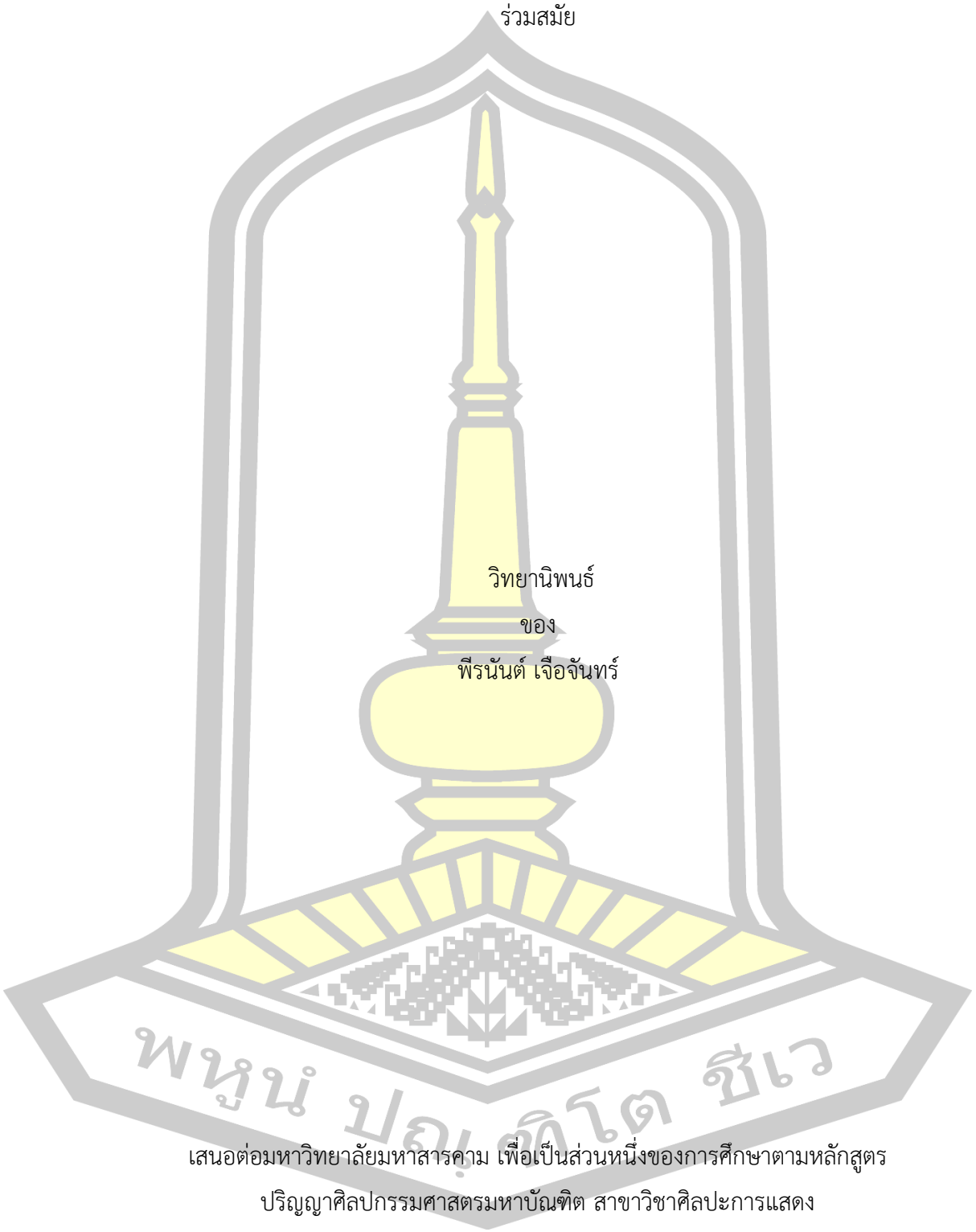
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย



วิทยานิพนธ์

ของ

พีรนันต์ เจือจันทร์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Puranathanyaka : Decoding of Symbols From Prasat Hin Phanom Rung Etched Image to the Creative Performing Arts

Peeranan Juejan

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine and Applied Arts (Performing Arts)

May 2024

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายพีรนันต์ เจือจันทร์ แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. สุขสันติ แวงวรรณ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สุชาติ สุขนา)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

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

พหุน ปณฺฑิโต ธีโร

ชื่อเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผู้วิจัย พีรนันต์ เจือจันทร์

อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา

ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2567

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์ 1)เพื่อศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ 2) เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ โดยการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลภาคสนาม โดยการสังเกต และการสัมภาษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และประชาชนทั่วไป แล้วนำเสนอผลการวิจัยด้วยการสรุปอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา พบว่า ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา หรือ “พิธีหว่านธัญพืชมงคล” คือ พิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์และเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่จารึกร่องรอยทางคติความเชื่อ ประเพณี วิถีการดำรงชีวิตของผู้คนในยุควัฒนธรรมขอมโบราณ อันเป็นต้นแบบทางความเชื่อของการมีหลักประกันความอุดมสมบูรณ์ในช่วงเริ่มต้นของฤดูกาลการทำเกษตรกรรมของมนุษย์ไม่ว่ายุคใด สมัยใด นำมาสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่แสดงออกถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรมและสามารถสะท้อนความเป็นปัจจุบัน โดยการถอดรหัสหมายและตีความหมายจากภาพต้นแบบ การเลียนแบบท่าทาง และองค์ประกอบของภาพ ผ่านทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏกรรม 10 ขั้นตอน โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง แสดงถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านอยู่บนยอดเขามาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง ช่วงที่ 2 ศรัทธา แสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง และอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์ และช่วงที่ 3 ปูรณะ

ธัญกา แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความอุดมสมบูรณ์ของ ดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณธัญกา อันสะท้อนให้เห็นแนวคิดในการนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์มาประกอบสร้างผสมผสานศาสตร์ทางด้านนาฏกรรม เพื่อให้เกิดต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เชื่อมโยงไปสู่การท่องเที่ยวสถานที่เชิงประวัติศาสตร์ก่อให้เกิดเศรษฐกิจในชุมชนและเป็นการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมความเชื่ออันเป็นปฐมเหตุของพิธีแรกนาขวัญให้คงอยู่คู่ชุมชน สังคม และประเทศชาติสืบไป

คำสำคัญ : ปูรณะธัญกา, การถอดรหัสหมาย, ภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง, การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

TITLE Puranathanyaka : Decoding of Symbols From Prasat Hin Phanom Rung Etched Image to the Creative Performing Arts

AUTHOR Peeranan Juejan

ADVISORS Associate Professor Ourarom Chantamala , Ph.D.

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

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2024

ABSTRACT

Thesis on Puranathanyaka: Deciphering the meaning from the carvings of Phanom Rung Stone Castle. Towards the creation of contemporary Thai dance have a purpose 1) To study the etched images “Purana Thanyaka Ceremony” at the main castle gate porch of Phanom Rung Stone Castle. Chaloem Phra Kiat District Buriram Province 2) To create contemporary Thai dance from the study of etched images. “Purana Thanya Ceremony” of Prasat Hin Phanom Rung Chaloem Phra Kiat District Buriram Province by studying documents Related research and field data through observation and interviews The tools used to collect data include observation forms and interviews. From a group of knowledgeable people Practitioner group and the general public Then present the research results by summarizing and discussing the results in a descriptive and analytical manner.

The results of the study found that the main images of the Puranathanka ceremony or the "auspicious grain sowing ceremony" is a sacred ritual and historical evidence that inscribes traces of beliefs, traditions, and ways of life of people in the ancient Khmer culture. which is a model of the belief of ensuring abundance at the beginning of the agricultural season for humans in any era, leading to the creation of contemporary Thai dance that expresses its cultural roots and can reflect the present. By deciphering the meaning and interpreting the meaning from the original image. imitation and picture elements Through the theory of creating

dance in 10 steps, dividing the expression into 3 phases: Phase 1, Mantravanamrung, represents the charm. and the magic of holiness of the beautiful temple that has stood tall on the mountaintop for a long time. Through the beauty of women like the Apsara goddesses who come to dance, modeled from evidence that appears lining the interior of Phanom Rung Castle. The second period, Faith, shows faith in the gods. Believe that gods are the creators of all things. and promotes crops and crops There is prosperity and abundance, and the third period, Puranathanyaka, represents prosperity. The abundance of soil, water, sky, forests and mountains that comes from sacredness. The power and power of the Puranathaka Ceremony which reflects the idea of bringing historical evidence to create a combination of dramatic arts in order to create cultural capital that is a local identity Link to tourism in historical places, creating an economy in the community and preserving the heritage, wisdom, culture, and beliefs that are the primary cause of the first ceremony to remain with the community, society, and nation forever.

Keyword : Puranathanyaka, decoding meanings, Phanom Rung stone castle carvings, creation of contemporary Thai dance

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จของงานวิจัยฉบับนี้ จะลุล่วงไม่ได้หากผู้วิจัยขาดความรู้ คำแนะนำความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะแนวทางในการทำงานวิจัยครั้งนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุชาติ สุขนา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะแนวทางชี้นำกรอบแนวคิดให้มีระเบียบมากขึ้นรวมทั้งการเพิ่มเติมทฤษฎี ที่สำคัญให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์มากขึ้น รองศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้กรุณาให้คำแนะนำ คำปรึกษาต่างๆ และได้ช่วยเหลือด้านวิธีการค้นคว้าแนวทางในการรวบรวมข้อมูล ชี้แนะในการแก้ไขความบกพร่องของงานวิจัยด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง และจัดทำงานวิจัยได้อย่างสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณ นายภาคภูมิ อยู่พล หัวหน้าอุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทหินพนมรุ้ง และนายบันเลง กำประโคน มัคคุเทศก์ประจำอุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลประวัติความเป็นมา ของปราสาทหินพนมรุ้ง และข้อมูลเกี่ยวกับภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสารัตน์ ทศศะ ดร.ภูวนัย กาฬวงศ์ และอาจารย์นฤมล จิตต์หาญ อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ที่ได้อนุเคราะห์ชี้แนะแนวการในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้และให้ข้อมูลเกี่ยวกับท่ารำเรือมอัปสราบุรีรัมย์

ขอขอบคุณกำลังใจอันเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินการวิจัยอย่างต่อเนื่องจาก นายวรุษ วงษ์อิน ที่เป็นทั้งพี่และเพื่อนในเวลาเดียวกัน คอยให้กำลังใจตลอดระยะเวลาการทำวิจัย และเพื่อนๆ ร่วมรุ่น ป.โท ศิลปะการแสดง รุ่น 4 ทุกคนที่คอยช่วยเหลือสนับสนุนผู้วิจัย ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมาตลอดระยะเวลาในการทำวิจัยชิ้นนี้ อีกทั้งผู้วิจัยขอน้อมกราบคุณแม่สำเภา เจือจันทร์ ที่คอยสนับสนุนกำลังทรัพย์ และกำลังใจให้ผู้วิจัยตลอดระยะเวลาดำเนินการวิจัย

ท้ายที่สุดผู้วิจัยขออุทิศประโยชน์ในงานวิจัยให้แก่พระคุณของบิดามารดา และครูอาจารย์ทั้งหลายที่อบรมสั่งสอนตลอดจนให้ความรู้แก่ผู้วิจัยมาจนถึงปัจจุบัน

พีรนันต์ เจือจันทร์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 6

คำถามของการวิจัย 6

ความสำคัญของการวิจัย 6

ขอบเขตของการวิจัย 6

นิยามศัพท์เฉพาะ 6

กรอบแนวคิดในการวิจัย 8

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับคติความเชื่อ 9

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย 13

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม 18

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับภาพพิธีปูรณะธัญกา 24

5. บริบทพื้นที่วิจัย 31

6. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย 42

7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 71

บทที่ 3 วิธีการดำเนินวิจัย 78

1. ขอบเขตการวิจัย 79

2. วิธีการดำเนินการวิจัย 83

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 89

ตอนที่ 1 การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ 90

ตอนที่ 2 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ 117

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 229

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย 229

2. สรุปผล 229

3.อภิปรายผล 236

4. ข้อเสนอแนะ 240

บรรณานุกรม 241

ภาคผนวก 246

ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 247

ภาคผนวก ข เครื่องมือในการวิจัย 249

ภาคผนวก ค แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของผู้ทรงคุณวุฒิ 265

ภาคผนวก ง แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของนักเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง 268

ภาคผนวก จ แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของนักเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง 270

ภาคผนวก ฉ ภาพประกอบ 272

ประวัติผู้เขียน 283

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ขั้นตอนในการดำเนินงาน..... 81

ตาราง 2 ตารางวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง..... 119

ตาราง 3 ตารางการคัดเลือกนักแสดงการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา..... 185

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1กรอบแนวคิดการวิจัย 8

ภาพประกอบ 2 ภาพประชาชนกำลังเก็บเมล็ดข้าวเปลือกภายในมณฑลพิธี 26

ภาพประกอบ 3 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา 30

ภาพประกอบ 4 ธงประจำจังหวัดบุรีรัมย์ 32

ภาพประกอบ 5 ตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัดบุรีรัมย์ 33

ภาพประกอบ 6 ต้นแปะ 34

ภาพประกอบ 7 ดอกสุพรรณิการ์ 34

ภาพประกอบ 8 แผนที่จังหวัดบุรีรัมย์ 36

ภาพประกอบ 9 อุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง 38

ภาพประกอบ 10 อุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทหินเมืองต่ำ 38

ภาพประกอบ 11 วัดเขาอังคาร 39

ภาพประกอบ 12 วนอุทยานภูเขาไฟเขากระโดง 40

ภาพประกอบ 13 งานมหกรรมว่าวอีสาน 41

ภาพประกอบ 14 งานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง 41

ภาพประกอบ 15 แผนผังกระบวนการสร้างสรรค์ 10 ขั้นตอน 80

ภาพประกอบ 16 แผนผังการเสนอผลการวิเคราะห์ 87

ภาพประกอบ 17 ศิวลึงค์ 91

ภาพประกอบ 18 ภาพสลักพระวรุณ 93

ภาพประกอบ 19 ภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ 94

ภาพประกอบ 20 ภาพสลักลายก้านต่อดอก 95

ภาพประกอบ 21 ภาพสลักลายดอกบัวขาบและดอกบัวกุมุท 96

ภาพประกอบ 22 ภาพสลักลวดลายมกรคายนาค 97
ภาพประกอบ 23 สะพานนาคราช 98
ภาพประกอบ 24 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา 99
ภาพประกอบ 25 ภาพนางยักษิณีเหนี่ยวกิ่งไม้ที่ประเทศอินเดีย 100
ภาพประกอบ 26 ภาพรูปสตรีกำลังหลั่งทักษิโณทกให้แก่บุคคลผู้หนึ่งบนโคนเสาติดผนังด้านทิศเหนือมณฑปปราสาทประธานปราสาทหินพนมรุ้ง (ปัจจุบันสูญหายไปแล้ว) 101
ภาพประกอบ 27 ภาพลายพรรณพฤกษากรอบประตูปราสาทประธานปราสาทหินพนมรุ้ง 102
ภาพประกอบ 28 ภาพนกแก้วบริเวณภาพทับหลังนารายณ์บรรณทมสินธุ์ปราสาทหินพนมรุ้ง 102
ภาพประกอบ 29 รูปสตรีบนหน้าบันโคปุระกลางของระเบียงคดทิศตะวันออกปราสาทพนมรุ้ง 103
ภาพประกอบ 30 ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา และ ภาพร่างภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา 104
ภาพประกอบ 31 ลักษณะเครื่องแต่งกายของภาพจำหลักสตรีสูงศักดิ์ 105
ภาพประกอบ 32 ลักษณะเครื่องแต่งกายของนางอัปสรารูปแบบศิลปะแบบนครวัด 106
ภาพประกอบ 33 ภาพพราหมณ์หรือฤษีในลิทธิไศวนิกายตามแบบนิกายปศุปตะ 107
ภาพประกอบ 34 ข้าทาสบริวาร 108
ภาพประกอบ 35 หม้อปูรณะฆฏะ 109
ภาพประกอบ 36 สัญลักษณ์การบูชาศิวลึงค์ที่ตั้งอยู่บนฐานโยนี 110
ภาพประกอบ 37 ศาลตาแฮก 112
ภาพประกอบ 38 แผนผังสรุปการถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา 116
ภาพประกอบ 39 นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ท่าอรรธเรจิตะ 121
ภาพประกอบ 40 สื่อถึงสตรีผู้มีบทบาทในพิธีปูรณะธัญกา 130
ภาพประกอบ 41 สื่อถึงความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่เสด็จลงมาร่ายรำ 131
ภาพประกอบ 42 สื่อถึงปราสาทหินพนมรุ้ง เทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านบนยอดเขาสูง 131
ภาพประกอบ 43 สื่อถึงความศรัทธา ความเคารพนอบน้อมต่อเทพเจ้า 132

ภาพประกอบ 44 สื่อถึงพิธีกรรมการสักการะขอพรจากเทพเจ้าให้พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ 132
ภาพประกอบ 45 สื่อถึงการวิงวอนต่อเทพเจ้าด้วยการร่ายรำเพื่อถวายเป็นราชสักการะ 133
ภาพประกอบ 46 สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา 133
ภาพประกอบ 47 สื่อถึงการหว่านเมล็ดพันธุ์พืชมงคลเพื่อเป็นปฐมฤกษ์ก่อนการเพาะปลูก 134
ภาพประกอบ 48 สื่อถึงความรุ่งเรืองอำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณะธัญกา 134
ภาพประกอบ 49 การแสดงช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง 136
ภาพประกอบ 50 การแสดงช่วงที่ 2 ศรัทธา 141
ภาพประกอบ 51 การแสดงช่วงที่ 3 ปูรณะธัญกา 143
ภาพประกอบ 52 แสดงลักษณะผ้านุ่ง กลุ่มผ้านุ่งชักชายผ้าแบบนครวัด 149
ภาพประกอบ 53 การแต่งกายเรือมอัปสราบุรีรัมย์ 150
ภาพประกอบ 54 ภาพร่างเครื่องแต่งกาย ชุด ปูรณะธัญกา 151
ภาพประกอบ 55 การออกแบบรวงข้าวประดิษฐ์ 153
ภาพประกอบ 56 การออกแบบกระบังหน้า 154
ภาพประกอบ 57 การออกแบบสร้อยคอ และกรองคอ 155
ภาพประกอบ 58 การออกแบบรัดสะเอว และรัดต้นแขน 156
ภาพประกอบ 59 การออกแบบกำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และต่างหู 157
ภาพประกอบ 60 การออกแบบเครื่องประดับ 158
ภาพประกอบ 61 การออกแบบผ้านุ่งจากผ้าปูมเขมร 159
ภาพประกอบ 62 การออกแบบสีผ้ารัดอกและเกาะอก 160
ภาพประกอบ 63 รูปแบบการแต่งกายการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา 161
ภาพประกอบ 64 การแต่งหน้าการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา 168
ภาพประกอบ 65 ทรงผมการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา 171
ภาพประกอบ 66 การแสดงช่วงที่ 1 สื่อถึงเทวสถานอันศักดิ์สิทธิ์ 180

ภาพประกอบ 67 การแสดงช่วงที่ 2 สื่อถึงความศรัทธาต่อเทพเจ้า.....180
ภาพประกอบ 68 การแสดงช่วงที่ 3 สื่อถึงความเจริญงอกงาม.....181
ภาพประกอบ 69 นักแสดงที่ใช้ในการแสดงชุด ปูรณะธัญกา.....182
ภาพประกอบ 70 ปรับสีชุดและทรงผมตามข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษา.....187
ภาพประกอบ 71 เผยแพร่การแสดงชุดปูรณะธัญกาในช่อง YouTube.....191
ภาพประกอบ 72 เผยแพร่ผลงานในช่อง TikTok.....191
ภาพประกอบ 73 ท่าที่ 1.....194
ภาพประกอบ 74 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 1.....194
ภาพประกอบ 75 ท่าที่ 2.....195
ภาพประกอบ 76 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 1.....195
ภาพประกอบ 77 ท่าที่ 3.....196
ภาพประกอบ 78รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 1.....196
ภาพประกอบ 79 ท่าที่ 4.....197
ภาพประกอบ 80 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 1.....197
ภาพประกอบ 81 ท่าที่ 5.....198
ภาพประกอบ 82 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 1.....198
ภาพประกอบ 83 ท่าที่ 6.....199
ภาพประกอบ 84 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 1.....199
ภาพประกอบ 85 ท่าที่ 7.....200
ภาพประกอบ 86 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ช่วงที่ 1.....200
ภาพประกอบ 87 ท่าที่ 8.....201
ภาพประกอบ 88 รูปแบบการแปรแถวที่ 8 ช่วงที่ 1.....201
ภาพประกอบ 89 ท่าที่ 9.....202
ภาพประกอบ 90 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 9.....202

ภาพประกอบ 91 ท่าที่ 10 203
ภาพประกอบ 92 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 10 203
ภาพประกอบ 93 ท่าที่ 11 204
ภาพประกอบ 94 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 11 204
ภาพประกอบ 95 ท่าที่ 12 205
ภาพประกอบ 96 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 12 205
ภาพประกอบ 97 ท่าที่ 13 206
ภาพประกอบ 98 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 13 206
ภาพประกอบ 99 ท่าที่ 14 207
ภาพประกอบ 100 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 14 207
ภาพประกอบ 101 ท่าที่ 15 208
ภาพประกอบ 102 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 15 208
ภาพประกอบ 103 ท่าที่ 16 209
ภาพประกอบ 104 รูปแบบการแปรแถวที่ 10 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 16 209
ภาพประกอบ 105 ท่าที่ 17 210
ภาพประกอบ 106 รูปแบบการแปรแถวที่ 11 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 17 210
ภาพประกอบ 107 ท่าที่ 18 211
ภาพประกอบ 108 รูปแบบการแปรแถวที่ 12 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 18 211
ภาพประกอบ 109 ท่าที่ 19 212
ภาพประกอบ 110 ท่าที่ 20 213
ภาพประกอบ 111 รูปแบบการแปรแถวที่ 14 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 20 213
ภาพประกอบ 112 ท่าที่ 21 214
ภาพประกอบ 113 รูปแบบการแปรแถวที่ 15 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 21 214
ภาพประกอบ 114 ท่าที่ 22 215

ภาพประกอบ 115 รูปแบบการแปรแถวที่ 15 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 22 215
ภาพประกอบ 116 ท่าที่ 23 216
ภาพประกอบ 117 รูปแบบการแปรแถวที่ 16 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 23 216
ภาพประกอบ 118 ท่าที่ 24 217
ภาพประกอบ 119 รูปแบบการแปรแถวที่ 17 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 24 217
ภาพประกอบ 120 ท่าที่ 25 218
ภาพประกอบ 121 รูปแบบการแปรแถวที่ 18 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 25 218
ภาพประกอบ 122 ท่าที่ 26 219
ภาพประกอบ 123 รูปแบบการแปรแถวที่ 19 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 26 219
ภาพประกอบ 124 ท่าที่ 27 220
ภาพประกอบ 125 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 27 220
ภาพประกอบ 126 ท่าที่ 28 221
ภาพประกอบ 127 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 28 221
ภาพประกอบ 128 ท่าที่ 29 222
ภาพประกอบ 129 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 29 222
ภาพประกอบ 130 ท่าที่ 30 223
ภาพประกอบ 131 รูปแบบการแปรแถวที่ 20 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 30 223
ภาพประกอบ 132 ท่าที่ 31 224
ภาพประกอบ 133 รูปแบบการแปรแถวที่ 21 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 31 224
ภาพประกอบ 134 ท่าที่ 32 225
ภาพประกอบ 135 รูปแบบการแปรแถวที่ 22 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 32 225
ภาพประกอบ 136 ท่าที่ 33 226
ภาพประกอบ 137 รูปแบบการแปรแถวที่ 23 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 33 226
ภาพประกอบ 138 สรุปทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ 10 ขั้นตอน 228

ภาพประกอบ 139 ผู้วิจัยนำเสนอหัวข้อต่อคณะกรรมการ.....273
ภาพประกอบ 140 ผู้วิจัยรายงานความคืบหน้าการดำเนินงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ 273
ภาพประกอบ 141 ผู้วิจัยสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ โดยมี ผศ.ดร. สุขสันติ แวงวรรณ เป็นประธาน 274
ภาพประกอบ 142 ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์หัวหน้าอุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง 274
ภาพประกอบ 143 ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลเพิ่มเติมและสัมภาษณ์นายบันเลง กำประโคน มัคคุเทศก์ประจำอุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทหินพนมรุ้ง 275
ภาพประกอบ 144 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผกา เบญจกาญจน์.....275
ภาพประกอบ 145 ผู้วิจัยสัมภาษณ์คุณครูปุณิกา สมานสารกิจ 276
ภาพประกอบ 146 ผู้วิจัยสัมภาษณ์คุณครูรุ่งอรุณ บุญชม.....276
ภาพประกอบ 147 ผู้วิจัยลงพื้นที่ศึกษาศิลปวัฒนธรรมเขมรโบราณ ณ ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา.....277
ภาพประกอบ 148 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์กับ.....277
ภาพประกอบ 149 ผู้วิจัยประชุมร่วมกับเพื่อนๆ และอาจารย์ที่ปรึกษาแลกเปลี่ยนแนวคิดการทำงาน 278
ภาพประกอบ 150 ผู้วิจัยลงท่าการแสดงวันแรก.....278
ภาพประกอบ 151 ฝึกซ้อมการแสดงก่อนวันแสดงจริง 279
ภาพประกอบ 152 บล็อกกิ้งเวทีก่อนการบันทึก VDO.....279
ภาพประกอบ 153 นำเสนอผลงานผู้วิจัย 280
ภาพประกอบ 154 ผู้วิจัยรับฟังคำแนะนำและข้อเสนอแนะจากท่านศิลปินแห่งชาติ.....280
ภาพประกอบ 155 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู.....281
ภาพประกอบ 156 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ 281

ภาพประกอบ 157 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์ 282

ภาพประกอบ 158 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์ 282

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

บุรีรัมย์เป็นจังหวัดที่มีโบราณสถานจำนวนมากที่สุดถึง 61 แห่ง สะท้อนถึงดินแดนแห่งอารยธรรมขอมที่มีความรุ่งเรืองในอดีต พร้อมทั้งอัตลักษณ์ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่สำคัญ มีความโดดเด่นของทรัพยากรและองค์ประกอบของการท่องเที่ยว อาทิเช่น เมืองท่องเที่ยวกีฬา ปราสาทร่องรอยของอารยธรรมขอม เมืองท่องเที่ยวชายแดน สนามบินนานาชาติ รวมถึงการเชื่อมโยงการท่องเที่ยวกับเพื่อนบ้านอย่างกัมพูชา เพื่อยกระดับการท่องเที่ยวเชิงประเพณี และวัฒนธรรมอารยธรรมขอม โดยเฉพาะจังหวัดบุรีรัมย์เป็นที่ตั้งของอุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง เป็นศาสนบรรพตที่งดงามที่สุดในประเทศไทย (นภารัตน์ อยู่ประเสริฐ, 2561)

ปราสาทหินพนมรุ้ง เป็นโบราณสถานที่ตั้งอยู่บนเขาพนมรุ้ง ในเขตอำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ นับเป็นแหล่งท่องเที่ยวสำคัญในฐานะพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์–ฮินดู ที่ผู้คนต่างให้ความเคารพสักการะ กอปรกับความสวยงามตระการตาของสถาปัตยกรรม ทำให้ปราสาทหินพนมรุ้งนอกจากเป็นพื้นที่ที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรมแล้วยังเชื่อมโยงไปสู่การท่องเที่ยว สามารถเป็นพื้นที่ทางเศรษฐกิจจากการท่องเที่ยว ถือเป็นการพัฒนาเศรษฐกิจโดยอาศัยความเชื่อที่ฝังอยู่ในพื้นที่ โดยแสดงให้เห็นว่าบริเวณนี้ในอดีตมีความอุดมสมบูรณ์เป็นอย่างมากทำให้มีผู้คนต่างเข้ามาตั้งถิ่นฐานจนขยายเป็นชุมชนขนาดใหญ่ คำว่า “พนมรุ้ง” มาจากภาษาเขมร แปลว่า “ภูเขาใหญ่” และจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ทำให้สันนิษฐานว่าประสาทหินพนมรุ้งถูกสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 15 – 17 สร้างขึ้นเพื่อถวายองค์พระศิวะเทพเจ้าสูงสุดในศาสนาฮินดู ลัทธิไศวะนิกาย มีการบูรณะก่อสร้างต่อเนื่องกันมาหลายสมัย โดยต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 18 พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แห่งอาณาจักรขอมได้หันมานับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายาน เทวสถานแห่งนี้จึงได้รับการดัดแปลงเป็นวัดมหายาน โดยมีรูปแบบศิลปะเขมรโบราณที่มีความงดงามมากที่สุดแห่งหนึ่งในประเทศไทย ปรากฏให้เห็นจากรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม ภาพสลัก และการเลือกทำเลที่ตั้งบนยอดเขา ซึ่งมีแผนผังตามแนวแกนที่มีองค์ประกอบของสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ เรียงตัวกันเป็นแนวเส้นตรงพุ่งเข้าหาจุดศูนย์กลาง คือ ปราสาทประธาน (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.2563 : 1-2)

ปราสาทประธานตั้งอยู่ตรงศูนย์กลางของลานปราสาทชั้นใน มีภาพจำหลักแสดงเรื่องราวในศาสนาฮินดู เช่น ศิวนาฏราช ทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ อวตารของพระนารายณ์ ภาพชีวิตประจำวันของฤษี เทพประจำทิศ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการแกะสลักเชิงสถาปัตยกรรม

และตำนานที่มีความน่าสนใจ โดยเฉพาะภาพสลักสำคัญถูกสลักไว้ที่มุขซุ้มประตูด้านหน้าสุดของปราสาทประธาน เป็นภาพที่สะท้อนเรื่องราวของพิธีกรรมอันเกี่ยวกับการเกษตร และความอุดมสมบูรณ์ของฤษีในนิกายปาศุปตะ ปรากฏเป็นภาพของสตรีเป็นผู้โปรยหว่านเมล็ดพันธุ์ อันเป็นมงคลในพิธีนั้นที่เรียกว่า พิธีปูรณะธัญกา (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, 2549) นอกจากนี้ ภาคภูมิ อยู่พล (2567 : สัมภาษณ์) เห็นด้วยกับข้อสันนิษฐาน ของ สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ เกี่ยวกับภาพสลักชิ้นนี้ว่าเป็นพิธีกรรมอันเกี่ยวเนื่องกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ เนื่องจากภาพบุคคลที่ปรากฏมีพราหมณ์ สตรีผู้สูงศักดิ์ ข้าทาสบริวาร หม้อปูรณฆฏะ ที่เป็นสัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ อีกทั้งภาพสตรีเหนี่ยวกิ่งไม้เมื่อเทียบเคียงกับภาพสลักนางยักษิณี ของอินเดีย ก็ยังมีความเชื่อในลักษณะเดียวกัน อีกทั้ง ยังได้อธิบายว่า จากข้อสันนิษฐานภาพสตรีที่ยืนหว่านเมล็ดพันธุ์พืชนั้น จากการสังเกตพบว่า เป็นการยืนเทียบเท่ากับภาพของฤษี ซึ่งในวัฒนธรรมของฮินดู สตรีที่สามารถยืนเทียบเคียงกับผู้ประกอบพิธีหรือฤษีได้จะต้องเป็นสตรีที่สูงศักดิ์ ซึ่งไม่ใช่สามัญชนทั่วไป โดยสตรีทั่วไปจะให้ความเคารพนับถือบุคคลอยู่ 3 ท่าน คือ บิดา สามี และครูบาอาจารย์ สตรีสามัญชนทั่วไปจะมีความเคารพนอบน้อมบุคคลดังกล่าวมาก เมื่ออยู่ใกล้บุคคลทั้ง 3 จะแสดงความเคารพนอบน้อม ซึ่งจากภาพสตรีดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเป็นสตรีที่มียศสูงศักดิ์

นักวิชาการทางประวัติศาสตร์อย่าง วรณัย พงศาชลากร. (2560) ได้แสดงความเห็นว่า “พิธีปูรณะธัญกา” เป็นพิธีที่อาจเทียบเคียงได้กับพิธีแรกนาขวัญ หรือพระราชพิธีพืชมงคลของไทย เป็นพิธีทำขวัญพืชพรรณธัญญาหาร ที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติเพื่อสนองความเชื่อและความศรัทธาในการเพราะปลูกข้าวและพืชจำพวกงา มีฤษีหรือนักบวชเป็นผู้ประกอบพิธีในการปลุกเสกเมล็ดพันธุ์พืชให้มีความสมบูรณ์งอกงาม กล่าวอีกนัยหนึ่งคือเป็นขวัญและกำลังใจให้แก่เกษตรกรที่หวั่นต่อภยันตรายต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นระหว่างเพาะปลูก ให้มีความศรัทธาและเชื่อมั่นด้วยการบวงสรวงเทวดา โดยพิธีเสี่ยงทายทำนายความสมบูรณ์ของปริมาณน้ำ สภาพ ดิน ฟ้า อากาศ เกษตรกรส่วนหนึ่งจึงถือเอาพิธีปูรณะธัญกา คือ วันเริ่มต้นฤกษ์หว่านไถ ดังนั้นภาพพิธีปูรณะธัญกาที่ถูกสลักไว้ที่มุขซุ้มประตูด้านหน้าสุดของปราสาทประธานนั้น เป็นวิธีการบอกเล่าเรื่องราวความเชื่อของผู้คนในขณะนั้น จากสิ่งที่ปรากฏบนภาพสลักถือเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง โดยเฉพาะประเทศที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก อีกทั้งความเชื่อดังกล่าวยังมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน แต่กระนั้นภาพสลักพิธีปูรณะธัญกาที่ปรากฏพื้นที่ปราสาทหินพนมรุ้งกลับเป็นเพียงส่วนประกอบเล็ก ๆ โดยมิได้รับรู้ถึงความสำคัญเท่าใดนัก

พิธีแรกนาขวัญ เป็นโบราณราชประเพณีที่ต้องกระทำเพื่อเป็นขวัญและสิริมงคลต่อการลงมือเพาะปลูกของเกษตรกร โดยมีความเป็นมาที่ได้รับอิทธิพลจากคติอินเดีย พบหลักฐานตั้งแต่ยุคสมัยสุโขทัย จนถึงรัตนโกสินทร์ การแรกนาขวัญซึ่งกระทำโดยราชสำนักนั้นประกอบไปด้วยพิธีสองอย่างตามลำดับ คือ พระราชพิธีพืชมงคล เป็นพิธีพุทธซึ่งตั้งขึ้นในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า

เจ้าอยู่หัว กับพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เป็นพิธีพราหมณ์ซึ่งกระทำสืบเนื่องมาแต่สมัยสุโขทัย เมื่อกล่าวถึงพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญแล้ว จะต้องกล่าวถึงประเทศอื่น ๆ ที่มีพระราชพิธีที่คล้ายคลึงกัน หรืออาจส่งอิทธิพลต่อประเทศไทย อารยธรรมที่สำคัญ คือ อารยธรรมอินเดีย ปรากฏประเพณีแรกนาอยู่ในรามายณะ กล่าวว่า พระเจ้าชนกแห่งเมืองมิถิลานครทรงพบนางสีดาขณะทรงแรกนา อีกทั้ง ในพุทธประวัติกล่าวว่า พระเจ้าสุทโธทนะทรงประกอบพระราชพิธีแรกนาขวัญ ขณะที่พระกุมารสิทธัตถะประทับรออยู่ที่ใต้ต้นหว้า (หอพระสมุดวชิรญาณ เรื่องพระราชพิธีพืชมงคลแลจรดพระนังคัล พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5, 2465 : 3) ส่วนประเทศอื่น ๆ ที่อยู่ใกล้เคียงกับประเทศไทย เช่น ราชอาณาจักรกัมพูชา และสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาก็ยังมีพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญอยู่โดยใน พ.ศ. 2562 พระบาทสมเด็จพระบรมนาถ นโรดม สีหมุนี กษัตริย์แห่งพระราชอาณาจักรกัมพูชาเสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญที่มณฑลพิธี จังหวัดตาแก้ว ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของกรุงพนมเปญ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ นายอุช เพีย ผู้ว่าราชการจังหวัดตาแก้ว ทำหน้าที่พระยาแรกนา และภรรยาของผู้ว่าราชการจังหวัดตาแก้วทำหน้าที่เทพี ในพระราชพิธีมีผู้เข้าร่วมงานเป็นจำนวนมาก ผลการเสี่ยงทายประจำปีพบว่า พระโคกินข้าว ข้าวโพด และถั่วเขียว ทำนายว่าปีนี้ข้าว ข้าวโพด ถั่วจะได้ผลดี ทั้งนี้ นายคัง เคง หัวหน้าโหรประจำราชสำนักกัมพูชาเปิดเผยว่า การทำนายเป็นพิธีตั้งแต่ครั้งอดีต เพราะพระราชพิธีนี้คือการบอกชาวนาว่าฤดูเพาะปลูกได้เริ่มขึ้นแล้ว (กรมศิลปากร, 2565 : 15-16) จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นได้ว่า เมื่อสังคมไทยมีการรับศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูผ่านประเพณีเขมรเข้ามาจึงก่อให้เกิดมีพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญขึ้น รายละเอียดของพระราชพิธีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย มีพื้นฐานความเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อทั้งในเรื่องผี และความเชื่อทางศาสนา โดยในช่วงแรกเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผี ต่อด้วยความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ต่อมาได้มีการเพิ่มความเชื่อทางศาสนาพุทธเข้าไปด้วยการผสมผสานความเชื่อที่หลากหลายนี้ เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเหมาะสมกับวิถีของสังคมไทยซึ่งเป็นสังคม

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นจึงกล่าวได้ว่า พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเป็นพระราชพิธีที่มีความคล้ายคลึงกับพิธีปูรณะธัญกาที่ปรากฏบนภาพจำหลักของวัฒนธรรมขอมซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงระหว่างประเพณีที่มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมของอินเดียผ่านเข้าสู่วัฒนธรรมขอมทั้งรูปแบบประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์ ชี้ให้เห็นถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

“พิธีปูรณะธัญกา” จึงเป็นหมุดหมายสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงการแพร่กระจายของวัฒนธรรมความเชื่อที่ปรากฏบนภาพสลัก แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ของเขมรโบราณที่ปราสาทหินพนมรุ้ง แม้ในปัจจุบันวัฒนธรรมขอมจะเสื่อมสลายลงแล้วแต่กลับปรากฏว่าในวัฒนธรรมกระแสหลักนั้นมีความเชื่อในทำนองเดียวกันยังสะท้อนให้เห็นว่าเป็นประเด็นสำคัญที่

ยังส่งอิทธิพลต่อความเชื่อมนุษย์ไม่ว่าจะยุคสมัยใด มนุษย์ยังมีความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ และต้องการหลักประกันในเรื่องของการทำการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์(ภาคภูมิ อยู่พล, 2567 : สัมภาษณ์) ฉะนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะอนุรักษ์ความเชื่อดังกล่าวให้คงผ่านวิธีการสร้างสรรค์นาฏกรรม อีกนัยหนึ่งนั้นเพื่อเป็นการยึดโยงชุมชนให้พื้นที่ดังกล่าวเป็นพื้นที่ความทรงจำอันมีคุณค่าอันจะทำให้ความเชื่อศิลปวัฒนธรรมเหล่านั้นให้คงอยู่สืบไป อีกทั้ง ในปัจจุบันมีการนำเรื่องราวเชิงประวัติศาสตร์ที่ปรากฏมาร้อยเรียง ปรุงแต่งนำเสนอในรูปแบบ นวนิยาย ภาพยนตร์ ละครเวที ละครโทรทัศน์ โน้มน้าวอารมณ์ผู้อ่าน ผู้ชม ผู้ฟังย้อนสู่อดีตอันเรืองรองได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ตลอดจนทางภาครัฐ ภาคเอกชนยังประสานความร่วมมือสนับสนุนการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์ โบราณสถาน สถาปัตยกรรมต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเป็นกระแสนิยมจากผู้ชมและนักท่องเที่ยวส่งผลทำให้คนไทยเกิดความภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์ชาติไทย ความสำนึกรักชาติ หวงแหนและตระหนักในคุณค่าศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีมาแต่อดีตกาล (หนังสือนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดเทวพระกาฬ. 2562 : 3) เพื่อให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยังคงอยู่ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดและองค์ความรู้ดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการประกอบสร้างสรรค์การแสดงจากภาพพิธีปูรณะธัญกาในรูปแบบ 4 มิติ โดยถ่ายทอดจินตนาการผ่าน แสง สี เสียง และการเคลื่อนไหวสู่การแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ประกอบไปด้วยกระบวนการสร้างสรรค์เริ่มต้นจากแรงบันดาลใจ และ แนวคิด ซึ่งการสร้างแนวคิดต้องประกอบไปด้วยส่วนของการอธิบายเนื้อหาและส่วนของการอธิบายรูปแบบ เนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยมีทั้งลักษณะการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และลักษณะการถ่ายทอดเรื่องราว ส่วนรูปแบบเมื่อพิจารณาจากคำว่า “นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย” พบว่ามีปัจจัยอยู่ 2 ส่วน คือส่วนของการแสดงออกถึงรากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมและส่วนของการสะท้อนความเป็นปัจจุบัน ส่วนคำว่า “รูปแบบ” หรือ (Form) สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้มีมุมมองเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ดังนี้ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต กำหนดให้ประยุกต์ขึ้นจากนาฏยจารีตเดิม กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

สังเกตได้ว่าวิธีการสร้างสรรค์ทั้ง 4 รูปแบบ มีลักษณะที่แตกต่างกันไป จากการนิยามคำว่า “นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย” ของผู้วิจัยซึ่งเป็นการประมวลขึ้นจากการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับคำนิยามหรือความหมายของคำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” จากศิลปินและนักวิชาการที่หลากหลาย สรุปได้ว่า นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย หมายถึง ศิลปะแห่งการร่ายรำหรือการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อถ่ายทอดจินตนาการที่แสดงออกถึงรากเหง้าดั้งเดิมทางศิลปวัฒนธรรมและสามารถสะท้อนความเป็นปัจจุบัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับรูปแบบที่ 3 คือ กำหนดให้เป็นการประยุกต์ขึ้นจากนาฏศิลป์แบบจารีตและมีการออกแบบเพื่อกำหนดสัดส่วนที่คงไว้ และสื่อหรือวิธีการที่จะนำเข้ามาประยุกต์ใช้กับลักษณะ

ตามจารีตเดิม (ศักย์กวิน ศิริวัฒนกุล. 2565 : 76) นอกจากนี้ ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (558 : 69-76) ได้กล่าวไว้ว่า การสร้างสรรค์งานนาฏกรรมโดยการบูรณาการศาสตร์และองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นการแสดงที่งดงาม เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมบันเทิงอีกทางหนึ่ง มีแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลาย แต่ยังไม่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่น แสดงความเป็นพื้นที่ชัดเจน วรรณกรรมพื้นถิ่นอีสานหลายเรื่องมีเหตุการณ์สำคัญ ตลอดจนจินตนาการที่งดงามสามารถนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานความเป็นท้องถิ่นกับจารีตของนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างลงตัว และทำให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดงตลอดจนเป็นการพัฒนาศาสตร์และองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้าอีกทางหนึ่ง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ยึดแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยตามรูปแบบดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดปูรณะธัญกา

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ทำให้ทราบถึงความเป็นมาในอดีตและมีความเข้าใจบริบทพื้นที่ความเป็นท้องถิ่น เข้าใจความรู้ ความเชื่อ ความศรัทธาผ่านการบอกเล่าจากชุมชนและช่วยให้รู้จักตัวตนมากยิ่งขึ้น ผ่านการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ผลงานศิลปกรรมประเภทการแกะสลักหินในแบบ 3 มิติ สู่การถอดรหัสหมายเพื่อสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ในรูปแบบการเคลื่อนไหว เป็นสื่อกระตุ้นเตือนให้คนในปัจจุบันและในอนาคตได้รับรู้ถึงเรื่องราวความเป็นมาความสำคัญของบริบททางสังคมผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรม เช่น การแสดงระบำโบราณคดีชุดต่าง ๆ ของกรมศิลปากรที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยนำแนวคิด แรงบันดาลใจ ความเป็นมา หลักฐานทางประวัติศาสตร์ ลักษณะของวัฒนธรรมมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงไว้

จากการศึกษาความหมายที่ปรากฏในภาพพิธีปูรณะธัญกา ในประเด็นคติความเชื่อเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำเกษตรกรรม โดยนำเสนอผ่านการแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่แสดงออกถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรมและสะท้อนความเป็นปัจจุบัน เพื่อถ่ายทอดคติความเชื่อเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ โดยการศึกษาประวัติการตีความหมายจากโครงสร้างของภาพ ด้วยวิธีการถอดรหัสหมายที่แฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ อันเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในท้องถิ่น ผ่านแนวคิด ทฤษฎี ทางด้านนาฏยศิลป์ผสมผสานกับทฤษฎีทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ และกระบวนการการสร้างสรรค์การแสดงเป็นการยกระดับองค์ความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของหลักการคิดที่เป็นระบบ และสามารถเป็นแบบอย่างงานสร้างสรรค์ในรูปแบบระบำเชิงประวัติศาสตร์ อีกทั้งสามารถขยายองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ให้มีมาตรฐาน และบูรณาการร่วมกับศาสตร์ต่าง ๆ ได้อย่างยั่งยืน

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2. เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

คำถามของการวิจัย

1. ภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

2. การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ มีกระบวนการสร้างสรรค์อย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. เกิดองค์ความรู้จากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธาน ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2. เกิดองค์ความรู้ใหม่จากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาข้อมูลเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา “พิธีปูรณะธัญกา” ที่ปราสาทหินพนมรุ้ง ประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดระบำปูรณะธัญกา ผู้ศึกษาได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลกรณีศึกษาปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

นิยามศัพท์เฉพาะ

ปูรณะธัญกา หมายถึง พิธีกรรมหว่านพืชมงคลอันเกี่ยวเนื่องกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ของผู้คนในยุคโบราณที่ปรากฏบนภาพจำหลักหน้ามุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

การถอดรหัสหมาย หมายถึง การตีความหมายจากภาพจำหลักโดยศึกษาจากองค์ประกอบและโครงสร้างของภาพพิธีปูรณะธัญกา

ภาพจำหลัก หมายถึง ภาพที่ถูกสลักลงบนแผ่นหินอย่างประณีตที่มุขซุ้มประตู

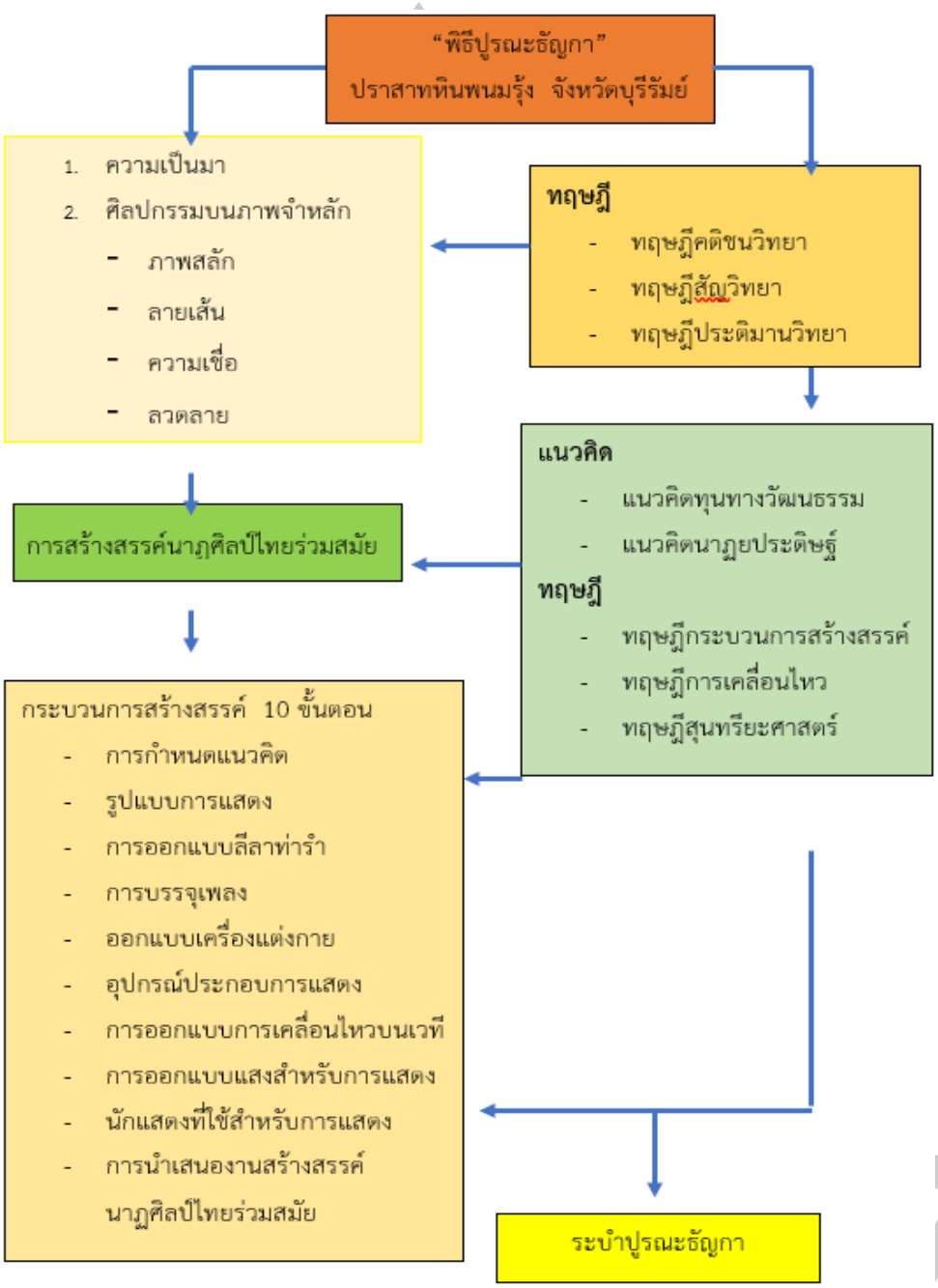
ด้านหน้าสุดของปราสาทประธาน เป็นภาพที่สะท้อนเรื่องราวของพิธีกรรมอันเกี่ยวกับการเกษตร และความอุดมสมบูรณ์ เรียกว่า พิธีปูรณะธัญกา

ปราสาทหินพนมรุ้ง หมายถึง เทวสถานอันศักดิ์สิทธิ์โดยมีรูปแบบศิลปะเขมรโบราณที่มีความงดงามของอำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

การสร้างสรรค์ หมายถึง การออกแบบสร้างการแสดงด้วยการนำชุดความ รู้ที่ได้รับนำมาประกอบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ผ่านทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏกรรม 10 ขั้นตอน

นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย หมายถึง เกิดจากการสร้างสรรค์การร่ายรำที่มีการผสมผสานนาฏศิลป์สองสกุลเข้าไว้ด้วยกัน

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบ 1กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย,2565

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของ ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จากการศึกษาภาพพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งในบทนี้ผู้ศึกษาได้ทำการทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

1.) องค์ความรู้เกี่ยวกับคติความเชื่อ
2.) องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย
3.) องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม
4.) องค์ความรู้เกี่ยวกับภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา
5.) บริบทพื้นที่วิจัย
6.) แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย
7.) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับคติความเชื่อ

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

สุวัฒน์ จันทรจำนง, (2540) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อของคนโบราณอันเป็นเหตุให้เกิดลัทธิศาสนาต่าง ๆ โดยวิวัฒนาการมาโดยลำดับดังนี้

1. การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติมนุษย์เริ่มตั้งแต่เกิดมามองเห็นธรรมชาติรอบข้างไม่รู้ว่าเป็นสิ่งใดและเพราะอะไร เมื่อร่างกายกระทบความหนาว ความร้อน

ความหิวกระหาย เมื่อลืมตามองเห็นโลกรอบตัวพบความมืดความสว่างดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงดาว พายุฝนตก ฟ้าร้อง เกิดความสงสัยและหวาดกลัวภัย เชื่อว่าสิ่งที่เห็นนั้นศักดิ์สิทธิ์บริสุทธิ์วิเศษกว่าตนเองมีอำนาจทำให้เกิดได้ตายได้ให้ชั่วได้ให้ดีได้ควรแก่การเคารพบูชาและควรมอบให้ซึ่งเครื่องเซ่นสังเวย

2. ความเชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ (วิญญาณหรือผี) ไสยศาสตร์จัดเป็นความเชื่อเก่าแก่ของมนุษยชาติตั้งแต่ก่อนมีศาสนาหรือลัทธิต่าง ๆ นักมานุษยวิทยาฝ่ายตะวันตกใช้คำว่า Dy-namism หรือ Belife of Mana ได้แก่ ลัทธิที่เชื่ออำนาจลึกลับที่เคลื่อนไหวอยู่ภายในอำนาจลึกลับเรียกว่า มนะ สามารถบันดาลให้สิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่งได้และสามารถถ่ายทอดออกจากสิ่งหนึ่งไปสู่อีกสิ่งหนึ่งและถ่ายทอดจากธรรมชาติไปสู่มนุษย์และจากมนุษย์ไปสู่ธรรมชาติได้ มนุษย์โบราณที่เป็นพ่อมดหมอผีสามารถเรียกมนะเอาไปใช้งานได้ตามความต้องการ

3. ความเชื่อในเรื่องมายาศาสตร์คำว่ามายาศาสตร์ (Magic) กับไสยศาสตร์ (Superstition) ใช้แทนกันได้เพราะทั้งสองเป็นศาสตร์ของจิตหรือวิญญาณเกี่ยวกับอำนาจลึกลับซ่อนเร้นไม่สามารถแสดงออกให้พิสูจน์ได้ทั้งสองอย่างเป็นความเชื่อเก่าแก่ของมนุษย์ตั้งแต่ก่อนมีศาสนามายาศาสตร์หรือไสยศาสตร์เป็นผลสืบเนื่องโดยตรงจากความเชื่ออำนาจลึกลับของมนะ มายาศาสตร์เป็นเรื่องภายนอกหรือเกิดจากการกระทำข้างนอกเป็นรูปมองเห็นได้ด้วยนัยน์ตาส่วนมนะเป็นเรื่องภายในเกิดจากอำนาจข้างในไม่สามารถเห็นได้ด้วยนัยน์ตา

4. ความเชื่อในเรื่องข้อห้ามความเชื่อที่แสดงออกให้เห็นว่าศาสนาของมนุษย์นั้นมีทั้งข้ออนุญาตให้กระทำได้แก่ธรรมและมีทั้งส่วนที่ห้ามมิให้กระทำได้แก่ วินัยคำว่าธรรมวินัยที่ใช้ในพระพุทธศาสนา หมายถึงลักษณะปฏิบัติดังกล่าวนี้มนุษย์ในสมัยโบราณถือว่าบุคคลที่เป็นหัวหน้าครอบครัวหัวหน้าหมู่ หัวหน้าพิธีกรรมเป็นมนุษย์มีศักดิ์สูงศักดิ์สิทธิ์ห้ามมิให้ผู้มีฐานะรองลงมาละเมิดห้ามมิให้ใช้ภาชนะที่หัวหน้าใช้อาสนะ หรือเครื่องปูลาดของหัวหน้า ห้ามมิให้ผู้อื่นแตะต้องบางทีถึงขนาดห้ามมิให้ถูกต้องเครื่องนุ่งห่มของหัวหน้าก็มีนักรบผู้กล้าหาญป้องกันศัตรูมีข้อห้ามมิให้ผู้ใดดูแคลนให้มีการเคารพ

5. พิธีชำระให้บริสุทธิ์มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันกับการห้ามแตะต้องของหวงห้าม ถ้าใครแตะต้องหรือทำผิดกฎ จะต้องชำระให้บริสุทธิ์เป็นการชำระจิตใจนั่นเองคือทำความหมองมัวในจิตใจให้สะอาดหรือชำระเพื่อเรียกความโชคดีเข้ามาสู่ตน เป็นการชำระบาปทางใจด้วยมีวิธีการหลายอย่าง เช่น การอดอาหารการตัดผมตัดเล็บโกนหนวดการผ่านเข้าในกลุ่มควัน (เครื่องหอม) ในพิธีการลุยไฟ เป็นต้น

6. ความเชื่อมีชีวิตในทุกสิ่งมีความเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างมีชีวิตเช่นเดียวกับคน เช่น ต้นไม้ภูเขา แม่น้ำ เครื่องใช้ล้วนมีชีวิตกำกับอยู่ด้วยชีวิตของสัตว์และของธรรมชาติเหล่านี้มีรูปมีจิตใจ (วิญญาณ) มีความรู้สึกทุกข์สุข มีความหวังอาจมีกรุณา อาจโหดร้าย อาจไม่มีอำนาจ

อาจทรงอำนาจ อาจช่วยเหลือมนุษย์ได้หรืออาจทำร้ายแก่มนุษย์ได้ทำให้มนุษย์กับธรรมชาติมีความสัมพันธ์กันมากขึ้น และเชื่อว่าธรรมชาติทั้งหลายชอบให้รัก ให้อ้อนวอนธรรมชาติมีลักษณะแบบใดก็จะกระทำให้ถูกใจไปในลักษณะนั้น ๆ ต่อจากนั้นความเชื่อเข้าทำนองกลัวอำนาจของธรรมชาติต้องกราบอ้อนวอนไม่ให้ทำร้ายและพัฒนาไปสู่การบูชาเครื่องเซ่นสังเวย จนในที่สุดธรรมชาติที่มีอำนาจได้กลายเป็นเทพเจ้าไปในที่สุดเพราะมีความเชื่อว่าธรรมชาติทั้งปวงสามารถบันดาลโชคชะตา และผลประโยชน์ให้แก่มนุษย์ได้

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

8. การบูชาธาตุประจำโลก ความเชื่อเรื่องธาตุประจำโลก (ดิน น้ำ ลม ไฟ และอากาศธาตุ) เช่น เชื่อว่าแผ่นดินเป็นมารดา (พระแม่ธรณี) เป็นที่เกิดของพืชพันธุ์ธัญชาติทั้งหลาย น้ำในทะเลสาบ น้ำพุช่วยให้ชีวิตมีความชุ่มชื่น อากาศเป็นบ้านของดวงอาทิตย์ เป็นต้น ถือว่าเป็นความเชื่อของมนุษย์มาตั้งแต่โบราณมีการบูชาอำนาจของธาตุประจำโลก

9. การบูชาบรรพบุรุษการเคารพบูชาบรรพบุรุษเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเชื่อในเรื่องผีและวิญญาณของผู้ที่เคารพนับถือได้ล่วงลับไปแล้ว เช่น พ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย หัวหน้าเผ่าพันธุ์และพระมหากษัตริย์ ขณะที่บุคคลเหล่านี้ยังมีชีวิตอยู่ได้ทำคุณประโยชน์มากมาย ดังนั้นเมื่อท่านเหล่านี้ได้ล่วงลับไปแล้วจึงเป็นหน้าที่ของลูกหลานและผู้ที่มีความสัมพันธ์กันต้องให้ความเคารพด้วยการเซ่นไหว้อยู่เสมอและทำพลีกรรมด้วยสิ่งของต่าง ๆ เป็นต้น ทำด้วยความสำนึกในบุญคุณถ้าใครไม่ปฏิบัติให้ถูกต้องอาจจะได้รับโทษต่าง ๆ นานาจึงเป็นสาเหตุแห่งการเคารพบูชาบรรพบุรุษ

10. การเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ความเชื่อในเรื่องเครื่องหมายที่กลายมาเป็นเครื่องรางของขลังเป็นความเชื่อที่เกิดจากการนำวัตถุสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ตนพอใจ เช่น รูปสัตว์พืชพันธุ์ต้นไม้ เป็นต้น มาเป็นเครื่องหมายประจำตระกูลและเผ่าของตนเริ่มแรกเป็นเพียงแค่เครื่องหมายในหลาย ๆ รูปแบบต่อมาภายหลังได้พัฒนามาเป็นเครื่องรางของขลังซึ่งผู้ที่ศรัทธานั้นจะมีความเชื่อว่าสามารถป้องกันอันตรายและบันดาลโชคลาภความสำเร็จให้แก่ตนได้

11. ความเชื่อเรื่องพิภพใต้ดิน ความเชื่อเรื่องพิภพใต้ดินเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยโบราณมนุษย์บางพวกในสมัยก่อนมีความเชื่อว่าข้างล่างแผ่นดินอันเป็นที่ฝังศพเป็นโลกมืดน่าเกลียดน่ากลัวเป็นที่อยู่ของคนชั่วเรียกว่านรก เป็นสถานที่หาความรื่นเริงไม่ได้ดวงวิญญาณที่ลงไปอยู่ในที่แห่งนี้จะรอคอยวันเวลาโผล่จากความมืดและความเศร้าสู่ความสว่างอันเป็นความหวังครั้งแรกของคนที่อยู่ในนั้น

พระวีรพรรณ วุฑฒิธมโม & (เชียรประโคน), (2541) ได้ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อที่เกิดจากเหตุผลคือการใช้ปัญญาประกอบคือเชื่อในสิ่งที่ควรเชื่อมีเหตุมีผลความเชื่อจึงเป็นเรื่องของจิตใจซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรมโดยอาศัยพฤติกรรมเป็นตัวชี้วัดจะมีลักษณะสำคัญและเด่นอยู่ดังนี้

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

ประชิต สกุณะพัฒน์ (2546 : 42) ได้อธิบายว่าความเชื่อหมายถึงความรู้สึกนึกคิดของคนในอดีตที่สืบทอดต่อ ๆ กันมาและมีผลต่อพฤติกรรมการแสดงออกของบุคคลหรือกลุ่มชนโดยไม่คำนึงถึงเหตุผลความเชื่อจะมีลักษณะสอดคล้องกับสภาพสิ่งแวดล้อมของแต่ละท้องถิ่น

พระธรรมกิตติ์ ปัญาวชิโร (2561 : 9-16) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อเป็นการยอมรับนับถือในสิ่งนั้น ๆ คือการยอมรับนับถือในผีฟ้าว่ามีจริงแม้จะเป็นสิ่งที่มองไม่เห็นแต่ก็เชื่อว่าเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่จริงและมีอำนาจคุ้มครองปกป้องรวมทั้งอวยพรอวยชัยให้หมู่บ้านอยู่เย็นเป็นสุขได้ ความเชื่อจึงเกิดจากสภาวะที่บุคคลให้ความมั่นใจเห็นด้วยคล้อยตามและพร้อมที่จะปฏิบัติตามสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งเชื่อทั้งสิ่งที่มองเห็นสัมผัสได้และสิ่งที่มองไม่เห็นเป็นอำนาจลึกลับที่มีผลทำให้มนุษย์ได้รับผลดีผลร้าย เมื่อมนุษย์เชื่อในอำนาจลึกลับนั้นก็จะกระทำสิ่งต่าง ๆ เพื่อมิให้ถูกลงโทษและเพื่อให้อำนาจนั้นพึงพอใจต่อมาจึงมีพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อบูชาเซ่นสรวงวิญญาณหรือเทพเจ้าความเชื่อและการกระทำเหล่านี้ถูกถ่ายทอดให้บุคคลจากรุ่นสู่รุ่นได้ยาวนานต่อเนื่องมา เพราะเป็นสิ่งที่ก่อประโยชน์คุณค่าต่อสังคมทั้งทางตรงและทางอ้อม ความเชื่อมีประโยชน์หรือมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิต และมีอิทธิพลต่อสังคมเป็นตัวกำหนดการแสดงออกทางพฤติกรรมของคนในสังคมโดยอาจสังเกตได้ว่าเมื่อบุคคลมีความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งย่อมเป็นเหตุจูงใจให้เกิดการกระทำหรือพฤติกรรมที่ตอบสนองความเชื่อนั้น ๆ

นฤภัทร เชี่ยวสกุล (2562 : 26) ได้ชี้ให้เห็นว่าความเชื่อเป็นเจตสิกเกิดขึ้นกับจิตอยู่คู่กับจิตอย่างอิงอาศัยกัน กล่าวได้ว่า ความเชื่อในฐานะเจตสิกเป็นพลังสัญชาตญาณสามารถผลักดันจิตให้กระทำต่าง ๆ ออกไป เช่น การคิด การจำ การรับอารมณ์ เป็นต้นความเชื่อนั้นจะเป็นดั่งแรงผลักดันให้เกิดการกระทำที่ถูกและผิดความเชื่อจึงเป็นพลังพื้นฐานหรืออารมณ์เบื้องต้นของมนุษย์ที่ทำให้มนุษย์โน้มเอียงไปสู่การยอมรับ และการกระทำที่เป็นความภักดีเคารพบูชาและการมอบตัวต่อความเชื่อความศรัทธานั้น โดยการกระทำที่มีความเชื่อเป็นแรงผลักดันให้เกิดการกระทำหรือกิจกรรมซึ่งในที่สุดกลายเป็นประเพณีสืบต่อ ๆ กันมาไม่อาจ

อธิบายได้ด้วยเหตุผล ความเชื่อทางศาสนาจะแสดงออกมาในรูปแบบของความเลื่อมใสหรือความศรัทธาเป็นการเชื่อมั่นวางใจและภักดีความเชื่อมั่นเหล่านี้ทำให้ชีวิตของมนุษย์เต็มไปด้วยความคาดหวังในสิ่งที่ยังไม่เกิดว่ามีอยู่จริงหรือจะเป็นจริง

สรุปได้ว่าความเชื่อเป็นการยอมรับนับถือ เชื่อมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อาจตั้งอยู่บนพื้นฐานที่พิสูจน์ได้หรือไม่ได้ก็ตาม และมีความศรัทธาโดยปราศจากเหตุผลใด ๆ มารองรับ โดยมีอิทธิพลเหนือจิตใจของบุคคลและมีการปฏิบัติสืบต่อมาจนเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ซึ่งผู้วิจัย นำมาวิเคราะห์ในประเด็นความเชื่อ ความศรัทธาของประชาชนคนทั่วไปและคนในท้องถิ่นต่อใบเสมาทวารวดีบนพื้นที่วัดเขาพระอังคาร โดยความเชื่อความศรัทธายังก่อให้เกิดปรากฏการณ์ พิธีกรรมและประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับใบเสมา นอกจากนั้นยังปลุกสำนึกให้เห็นคุณค่า การอนุรักษ์ การรักษาและหวงแหน โดยใบเสมามีความผูกพันกับธรรมชาติ ชุมชน วัฒนธรรม เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงรากฐานที่มีอยู่ในมนุษย์และยังสามารถสื่อสารหรือนำเสนอความเป็นท้องถิ่นของตนเองในรูปแบบต่าง ๆ เช่น เรื่องเล่ากิจกรรมทางสังคมในรูปแบบต่าง ๆ

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย

การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพื่อนำมาประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ จำเป็นจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน และสามารถปฏิบัติงานได้อย่างเหมาะสม ผู้วิจัยได้แบ่งศึกษาตามหัวข้อข้างต้น เพื่อง่ายต่อความเข้าใจและลำดับความสำคัญของข้อมูลดังนี้

จุติกา โกศลเหมมณี, (2557) ชี้ให้เห็นว่ารูปแบบการสร้างสรรค์ลีลาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี มีรูปแบบสำคัญคือ การสร้างสรรค์ลีลาใหม่จากนาฏยศิลป์ไทยเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบกับการนำเสนอลีลาใหม่โดยมีนาฏยศิลป์ไทยเป็นพื้นฐาน ซึ่งเป็นการเสริมคุณค่าให้กับนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม การสร้างรูปแบบใหม่ด้วยการผสมผสานลีลาจากหลากหลายวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นจากลีลานาฏยศิลป์ไทยนาฏยศิลป์สากล การเต้นพื้นบ้านและการเต้นแนวโมเดิร์นดานซ์ (Modem dance) นอกจากนั้นยังได้ให้ความสำคัญและตระหนักถึงคุณค่าของการรักษาเอกลักษณ์ของรูปแบบการแสดงเดิมไว้ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของนักสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพประกอบกับการปรับเปลี่ยนลีลาการเคลื่อนไหวให้มีความกระชับฉับไว เพื่อให้ทันใจคนรุ่นใหม่ การใช้ลีลาท่าทางในการสื่อสารในชีวิตประจำวัน ประกอบกับการจัดองค์ประกอบของลีลาเดี่ยว ลีลากลุ่ม และผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงรูปแบบในการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงออกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ไว้ดังนี้ บทการแสดง ลีลาแสดง การแต่งกาย ดนตรี

และเสียงประกอบการแสดง พื้นที่การแสดง แสง ฉากและอุปกรณ์การแสดงและนักแสดง ส่วนแนวความคิดในการสร้างงาน คุณนราพงษ์ จรัสศรีได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ คำนึงถึงการนำเสนอประเด็นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงจากนาฏยศิลป์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงดั้งเดิมไว้นอกจากนั้นยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่โดยมีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวมการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย คุณธรรม จริยธรรม และการให้ความสำคัญกับสตรี

ธนกร สรรย์วราภิภู, (2558) ได้ชี้ให้เห็นถึงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ ที่มีความอิสระมากโดยมุ่งสู่การตอบคำถามบริบททางสังคมเป็นนาฏยศิลป์ ที่ถูกพัฒนามาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์ สมัยใหม่ มีการนำการแสดงละครหรือเทคโนโลยีเข้ามา โดยไม่มีขั้นของนักเต้นและข้อแม้ทางด้านสถานที่ แต่ควรเกิดจากการทดลองเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่สร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบของการเคลื่อนไหว แนวความคิดหรือองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ให้มีอิสระในการตีความทั้งต่อตัวผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชม แต่ความอิสระเหล่านี้ควรตั้งอยู่บนลำดับขั้นตอนที่มีระบบระเบียบทั้งในเรื่องของการค้นหาวัตถุดิบ การเคลื่อนไหว ทั้งจากประสบการณ์ ดนตรีรูปภาพ หนังสือหรือคำถาม ประกอบกับเครื่องมือที่เข้ามาส่งเสริมวัตถุดิบเหล่านั้น โดยมีกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ ร่วมสมัยในลักษณะเด่นเฉพาะในนาฏยศิลป์ ร่วมสมัยมักจะแสดงออกถึงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการทดลองโดยนำสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจผ่าน 3 สิ่งสำคัญ ได้แก่ วัตถุดิบ เครื่องมือและองค์ประกอบของกระบวนการสร้างสรรค์

1. วัตถุดิบวัตถุดิบในนาฏยศิลป์ คือ การเคลื่อนไหวทั้งหมดการสร้างการเคลื่อนไหว จำต้องอาศัยสิ่งกระตุ้นให้นักสร้างสรรค์การเต้นสามารถค้นหาวัตถุดิบการเคลื่อนไหว 5 ประการ ดังนี้ ประสบการณ์ชีวิต ดนตรี คำถาม หนังสือและรูปภาพ

2. เครื่องมือได้แก่ พื้นที่ เวลา น้ำหนักและความลื่นไหลถือเป็นเครื่องมือสำคัญเบื้องต้นที่นักสร้างสรรค์การเต้นจำเป็นต้องรู้เพื่อนำวัตถุดิบมาพัฒนาต่อเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์การเต้นที่น่าสนใจ

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

1. การด้นสด หมายถึง วิธีการใด ๆ ก็ตามในการสร้างหรือทดสอบการเคลื่อนไหว เพื่อให้ได้คุณค่า

2. การพัฒนา โดยปกตินักออกแบบการเต้นมักจะมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียด การแสดงหรือสร้างรูปร่างของการออกแบบอยู่เสมอ พัฒนาการเคลื่อนไหวและกรอบโครงสร้าง สำหรับการเคลื่อนไหวผ่านหลักองค์ประกอบในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์

3. การประเมิน จำเป็นต้องประเมินผลงานของตนเองอย่างเสมอทั้งในกระบวนการสร้างสรรค์หรือผลกระทบของผลงานที่สร้างขึ้น โดยเฉพาะเมื่อผลงานเสร็จสมบูรณ์เพื่อหาตัวเลือก อื่น ๆ เข้ามาแก้ไขหรือหยุดปัญหาเหล่านั้น

4. ความคล้ายคลึง การนำสิ่งที่มีความคล้ายคลึงกันทั้งในรูปแบบของท่าทางการ เคลื่อนไหวความรู้สึกในการเคลื่อนไหวความรู้สึกที่ได้รับจากการเคลื่อนไหวมารวมกันเป็นสิ่งที่ เรียกว่า “การเต้น” ความคล้ายคลึงถือเป็นขั้นตอนสุดท้าย ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

พีรพงศ์ เสนไสยและคณะ, (2558) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นการคิดให้เกิดเป็นนาฏยศิลป์ แห่งปัจจุบันกาลอันมีเนื้อหาสาระการตีความ คุณค่า การประเมินความหมายตามครรลองไทย นักออกแบบคนไทยผู้สั่งสมประสบการณ์สุนทรีย์แบบไทย คุณวุฒิ วัยวุฒิอย่างไทยสู่กระบวนการออกแบบตามความถนัด ความพอใจของศิลปินที่ต้องการสื่อสารสารัตถะในมุมมองที่แตกต่างกัน ภายใต้กรอบความคิด แก่นเรื่องหลักร่วมกัน ซึ่งกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ร่วมสมัยของรูปแบบในปัจจุบันเป็นกลุ่มการสร้างสรรค์แบบใหม่ กล่าวคือ การคิด การตีความ การกำหนดรูปแบบการแสดงให้เป็นลักษณะของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มุ่งเน้นการเชื่อมโยงมิติระหว่างกาลเวลาและการผสมผสานศาสตร์ของนาฏกรรมมากกว่าหนึ่งศาสตร์เข้าด้วยกันให้เป็นเอกภาพจึงหมายถึงการที่นักนาฏยประดิษฐ์หลีกหนีกรอบจารีตเดิม ประสบการณ์เดิมที่ผู้สร้างสรรค์เคยสร้างสรรค์มาก่อนมีกระบวนทัศน์ที่ต้องการสื่อสารการแสดง ในลักษณะของความสลับซับซ้อน ทั้งด้านความคิดการตีความเนื้อหาสาระ การจัดวางองค์ประกอบกลุ่มผู้แสดง กระบวนท่าเต้นรำ การสื่อสารการแสดงผ่านอารมณ์การกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบศิลป์โดยเฉพาะ “กระบวนท่าเต้นรำ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” เป็นการคิดสร้างท่าเต้นร้าในลักษณะของความคิด ประสบการณ์ความรู้ ความพอใจส่วนตัวของศิลปิน ในฐานะที่เป็นคนไทยในห้วงของกาลเวลาปัจจุบัน ช่วงวัยของนาฏยศิลปิน และประสบการณ์ชีวิตที่เสพย์บริบทวิถีทางสังคมแบบไทย ๆ ทักษะนาฏกรรมตามฐานานุรูป (คุณสมบัติของร่างกายแบบไทย) จัดวางสรีระร่างกาย การเชื่อมท่าทาง การเคลื่อนไหวให้เป็นไปตามแก่นสาระของแก่นของความคิด กรอบแนวคิด วัตถุประสงค์ ของการประดิษฐ์ ซึ่งอาจจะเป็นกระบวนท่าที่ไม่มีความหมายโดยตรง

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

อนุชา ถือสมบัติ, (2558) ได้ชี้ให้เห็นว่าการแสดงร่วมสมัย(Contemporary Dance) เป็นการระบำ รำ ฟ้อนและรวมเต้นของคนสมัยปัจจุบันที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับวันนี้ เวลานี้พุทธศักราชนี้สถานการณ์บริบทแวดล้อมแห่งปัจจุบัน และยังกล่าวถึงประวัติการแสดงร่วมสมัยในช่วงศตวรรษที่ 20 ได้เกิดรูปแบบการเต้นสมัยใหม่ขึ้นเรียกว่า “นาฏศิลป์ร่วมสมัย” (Contemporary Dance) ขึ้นเป็นการรวบรวมระบบและรูปแบบต่าง ๆ ของการเต้นที่พัฒนามาจากการเต้นแบบโมเดิร์นแดนซ์ (Modern Dance) และโพสโมเดิร์นแดนซ์ (Post Modern Dance) การเต้นแบบคอนเทมโพรารี่แดนซ์ได้พัฒนาควบคู่ไปกับการเต้นแบบใหม่ (New Dance) ในประเทศอังกฤษการเต้นแบบคอนเทมโพรารี่แดนซ์เป็นการพัฒนาความสามารถ ทั้งร่างกายและจิตใจของมนุษย์เป็นการแสดงออกถึงความแข็งแกร่งของร่างกาย ความสามารถ ในการยืดหยุ่นหรือแสดงถึงความสามารถในการออกแบบท่าเต้น อาจมีการนำเทคนิคการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้ง เทคนิคที่ใช้ในการเต้นและการนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้ประกอบการแสดง เช่น การนำ เทคนิคแสง สีเสียง เข้ามาช่วยสร้างอารมณ์และบรรยากาศการใช้โปรเจคเตอร์เข้ามาฉายประกอบหรือเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอนาฏกรรมร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์ ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะการแสดงที่พบเห็นได้ทุกยุคทุกสมัย ซึ่งเกิดขึ้นจากนาฏยศิลปินที่ความต้องถ่ายทอดวิธีการคิด การออกแบบสร้างสรรค์นำเสนอ รูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงในลักษณะใหม่ ถ้าได้รับความนิยมก็มีการถ่ายทอดและเผยแพร่ซึ่งหมายถึงความสำเร็จของกระบวนการคิด การออกแบบและสร้างสรรค์ของศิลปินอาจนำสู่ นาฏกรรมอมตะ ในที่สุด (Classical Style) ในขณะที่ผลงานของนาฏยศิลปินคนใดไม่มีการแสดงเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ผลงานดังกล่าวจะเลือนรางตามกาลเวลาปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นาฏกรรมร่วมสมัยดำรงอยู่ได้ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของผู้ชม

สุพรรณี บุญเพ็ง อ้างใน (วราพร แก้วใส, 2559) นาฏกรรมไทยมีพัฒนาการมาตามยุคสมัยนับตั้งแต่นาฏกรรมในราชสำนักออกมาสู่ประชาชน จากความเป็นจารีตแบบแผน มีการปรับปรุงตามความนิยมของผู้ชมจากละครรำ ละครร้อง ละครพูด สู่ระบำ รำฟ้อน มีการสร้างสรรค์ให้เกิดระบำใหม่ ๆ โดยการผสมผสานอัตลักษณ์ของชุมชนเชื้อชาติหรือท้องถิ่นหรือแม้แต่ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาต่างๆ ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏกรรม ที่เกิดขึ้นใน ปัจจุบันมีความหลากหลายมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ ไทยกับการเต้น แบบสากลเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืนและลงตัว รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมใหม่ซึ่งมี คุณค่าทางด้านสังคมและความเป็นชาติไทยคือ การนำเอาเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ศิลปวัฒนธรรม

และประเพณีของชาติเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคหรือกลวิธีใดในการผสมผสานกันของศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง หรือเพียงส่วนใดส่วนหนึ่งเข้ากับงาน ของตนก็ตามผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องอาศัยความสามารถเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติตน มักจะได้รับการยกย่องชมเชยและยอมรับจากผู้ชม นักวิจารณ์ศิลปะและสื่อต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศ มากกว่าที่จะเป็นการออกแบบสร้างผลงานที่เป็นการแสดงออกถึง ศิลปะหรือวัฒนธรรมของชาติอื่นชาติใดเพียงอย่างเดียว

สิริธร ศรีชลาคม, (2559) ได้แสดงทัศนะว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นการเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบวิธีการที่ไม่ใช่รูปแบบของนาฏยศิลป์คลาสสิก นำเสนอตามแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานในมุมมองของสถานการณ์ปัจจุบัน นาฏยศิลป์ร่วมสมัยไม่ใช่ รูปแบบของเทคนิคการเต้นแต่พิจารณาที่ปรัชญาการใช้พลังงานตามธรรมชาติและ การแสดงออกทางอารมณ์ที่มีรูปแบบแตกต่างกันซึ่งความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยในเชิงของทฤษฎีนาฏยศิลป์ตะวันตกในภาษาต่างประเทศมีการใช้คำจำกัดความที่กว้างและแตกต่างกันไปและตามยุคสมัยของเอกสาร โดยมีรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานมีองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ที่สรุปให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงและการออกแบบคุณสมบัติหรือลักษณะการแสดงมี 8 ข้อดังนี้

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

นิสากร แก้วสายทอง, (2564) ได้กล่าวว่ากลุ่มของนักวิชาการนั้นมีมุมมองต่อนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 จนถึง พ.ศ. 2562 มีสิ่งที่เหมือนกันคือ ปัจจัยเรื่องเงินที่ส่งผลต่อทั้งผู้สร้างงานและผู้เสพผลงานด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีแนวโน้มที่จะเท่าเดิมหรืออาจน้อยลงไปขึ้นอยู่กับจุดประสงค์หรือแรงจูงใจในการสร้างงานของศิลปินรวมถึงแรงสนับสนุนในการสร้างผลงานจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้วยเช่นกัน กลุ่มผู้ชมหลัก จะเป็นชนชั้นกลาง บุคลากรในสถานศึกษา นักศึกษา เป็นต้น ส่วนสิ่งที่ต่างกันกันคือประเด็นเรื่องการผันตัวไปเป็นนักวิชาการของศิลปินที่ศิลปินหลายท่าน ถึงแม้จะมีการทำข้อมูลเชิงวิชาการหรือเป็นอาจารย์ตามมหาวิทยาลัย แต่นั่นก็ไม่สามารถตัดสินได้ว่าการทำแบบนี้คือนักวิชาการหรือศิลปินและเรื่องความก้าวหน้าของศาสตร์ที่

จะมีความพัฒนาจากเดิมหรืออาจอยู่ที่เดิมก็ได้จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่นำเสนอมุมมองต่องานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยทั้งหมด

สรุปได้ว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัย เป็นการแสดงออกทางภายนอกโดยสื่อถึงความหมายภายในที่มีลักษณะการเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบที่ตายตัวนักเต้นหรือนักออกแบบท่าเต้นมีความอิสระในการคิดสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกันรูปแบบเดิมการแต่งกายเป็นแบบอิสระเช่นเดียวกัน ซึ่งจะไม่ยึดติดกับรูปแบบเดิมโดยการแสดงร่วมสมัยเป็นผลงานการแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ตะวันตกกับนาฏศิลป์ประจำชาติในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินในปัจจุบันสร้างขึ้น เพื่อให้คนในปัจจุบันได้สัมผัสถึงลักษณะการแสดงแบบร่วมสมัย ซึ่งผู้วิจัยจะนำองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมร่วมสมัยมาวิเคราะห์เรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ กรอบแนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงเพื่อให้มีความแปลกใหม่โดยให้สอดคล้องกับแนวคิดแบบร่วมสมัยที่กล่าวว่า “ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบที่ตายตัวมีความอิสระ” สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าจะมีประโยชน์ต่อนักสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย โดยสามารถนำข้อมูลเหล่านี้ไปฝึกฝนเพื่อก่อให้เกิดการสร้างสรรค์และยังสามารถแสดงถึงศักยภาพและเอกลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์ ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์จนเกิดผลงาน ที่สามารถสะท้อนประสบการณ์และความเชี่ยวชาญในรูปแบบของตนเองได้อย่างมีประสิทธิภาพและยังสะท้อนให้เห็นถึงผลงานการแสดงที่มีความเชื่อมโยงกับผู้คนหรือสังคมในช่วงเวลาปัจจุบัน

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม

การสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะการแสดงคือการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ที่มีคุณค่าโดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์หรือสังคมหรือขอบเขตภายใน ที่ได้สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมาการสร้างสรรค์นาฏกรรมจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาโดยอาศัยศิลปะของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์นำมาประยุกต์โดยการผสมผสานขั้นตอนในการดำเนินงานให้บรรลุเป้าหมายต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ซึ่งจะได้อธิบายดังนี้

1.1 นาฏยประดิษฐ์

สวภา เวชสุรักษ์, (2547) ได้กล่าวถึง งานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็มีแตกต่างจากงานอื่น ๆ คือ รูปแบบกระบวนการคิดผลงานและพัฒนาตั้งแต่สมัยอดีตเพียงแค่ไม่ได้รวบรวมเป็นเอกสารจากการศึกษาประวัติศาสตร์และทฤษฎีนาฏยศิลป์ ซึ่งพบว่า

งานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่งในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ มีบทบาทและหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวงและพิธีราษฎร์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2547) ได้กล่าวคำว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิดการออกแบบและการสร้างสรรค์แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีตนาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดียว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกายและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ซึ่งผู้ออกแบบ นาฏศิลป์เรียกกันโดยทั่วไปว่าผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Choreographer ซึ่งนาฏยประดิษฐ์ มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

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

ปิยวดี มากพา, (2551) ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณสมบัติของนักนาฏยประดิษฐ์ของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยคือ มีพรสวรรค์ มีความคิดสร้างสรรค์ อยู่ในบริบทที่เป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรม มีบุคลากรที่เป็นกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์สั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์มีวิธีการสร้างสรรค์ มาจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการใช้องค์ความรู้ดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้การบูรณาการข้ามศาสตร์ โดยการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย คือการนำนาฏศิลป์ไทยผสมกับนาฏศิลป์สกุลอื่นโดยเหตุผลในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์คือสร้างสรรค์คือต้องการความแปลกใหม่ เพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของศิลปินเพื่อให้ได้รับ การยกย่องจากศิลปินอื่นและกลุ่มคนอื่น ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรมท้องถิ่นระดับประเทศทำตามหลักสูตรการศึกษาต้องการที่จะอนุรักษ์สืบทอดแต่หลีกหนีความจำเจเพื่อส่งเสริมธุรกิจโดยการสร้างความแปลกใหม่ไม่ซ้ำใครโดยมีปัจจัยที่ส่งผลให้การแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ประสบความสำเร็จ คือมีบทประพันธ์ที่สละสลวยเหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์โดยเสน่ห์ของเทคนิคการรำทำให้เกิดความน่าประทับใจในการแสดง เครื่องแต่งกายงดงาม มีความแปลกใหม่

ธรากร จันทนะสาโร, (2557) ได้กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึงการคิดค้นการสร้างสรรค์การทดลองซ้ำแล้วซ้ำเล่า ในการประดิษฐ์ท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์และย่อมจำเป็นต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เพื่อเสริมให้นาฏยศิลป์นั้นมีความสมบูรณ์มากที่สุด เช่น เพลง ดนตรี เครื่องแต่งกาย ฉากหรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น อีกทั้งนาฏยประดิษฐ์ที่ให้คุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ควรต้องพัฒนาการจากสาระบางอย่างและควรต่อเนื่องจากประสบการณ์สอดแทรกแง่มุม สะท้อนสภาพสังคม วิถีชีวิตหรือความเป็นอยู่ของสิ่งหนึ่งสิ่งใดหรือนำเสนออารมณ์ความรู้สึกนึกคิดให้ผู้เสพงานนาฏยศิลป์ได้ตระหนักและนำไปไตร่ตรองสิ่งสำคัญ อีกประการหนึ่งคือ นาฏยประดิษฐ์ที่ดีจะต้องไม่เกิดจากการลอกเลียนแบบงานของศิลปินท่านอื่น

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ, (2558) ได้กล่าวว่า การสร้างสรรค์งานนาฏยกรรมเป็นการบูรณาการศาสตร์และองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นการแสดงที่มีความงดงาม เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมบันเทิงอีกทางหนึ่ง ผลงานนาฏยกรรมไทยสร้างสรรค์ที่ผ่านมามีแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลายและยังไม่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นแสดงถึงความเป็นพื้นที่ชัดเจน วรรณกรรมพื้นถิ่นอีสานหลายเรื่อง มีเหตุการณ์สำคัญ ตัวละคร ตลอดจนจินตนาการที่งดงาม สามารถนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานความเป็นพื้นถิ่นกับนาฏยศิลป์ไทย ได้อย่างลงตัวและทำให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยกรรมไทยมีรูปแบบแนวคิดที่เป็นระบบตลอดจนเป็นการพัฒนาศาสตร์และองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้า อีกทางหนึ่ง สรุปได้ว่านาฏยประดิษฐ์เป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นทางการแสดงการฟ้อนรำ ซึ่งครอบคลุมเพื่อหาความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว ดนตรี การแต่งกาย การออกแบบการแสดง เพื่อที่จะสร้างสรรค์ความพึงพอใจ ความเพลิดเพลินอารมณ์ทั้งนี้อาจเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นตามอย่างธรรมชาติที่มีอยู่ เช่น ศิลปวัฒนธรรม ประเพณีหรือสิ่งรอบข้างอื่น ๆ โดยมาจากหลักฐานปฐมภูมิหรือทุติยภูมิและอาจเป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น ให้อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติแต่ต้องไม่ขัดกับความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในโลกมนุษย์โดยการแสดงนั้นอาจจะสะท้อนเห็นถึงวิถีชีวิต ปรัชญา ความเชื่อ หรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางสังคม

1.2 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์เมื่อกล่าวถึงแล้วมักเข้าใจและมุ่งเน้นไปที่ความคิดริเริ่มซึ่งแท้ที่จริงแล้ว ความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะความคิดอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ไม่ใช่เพียงแต่ความคิดริเริ่มเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Gulford 1967 : 145-151) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นความสามารถทางสมองที่ติดได้กว้างไกลหลายทิศทางซึ่งประกอบด้วย

1.2.1 ความคิดริเริ่ม (Originality)

1.2.2 ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency)

1.2.3 ความยืดหยุ่นในการคิด (Fleibility)

1.2.4 ความละเอียดลออ (Flaboration)

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์ (2537) ได้กล่าวว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อนยากแก่การให้คำจำกัดความ เมื่อพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องมีความแปลกใหม่และมีคุณค่าใช้ได้โดยมีคนยอมรับเมื่อพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการ คือ การเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่แตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์เชิงเหตุบุคคล บุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความแปลก เป็นตัวของตัวเอง เป็นผู้ที่มีความคิดคล่อง มีความยืดหยุ่น และสามารถให้รายละเอียดในความคิดนั้น ๆ ได้

ชะลูด นิ่มเสมอ (2539) ได้ให้ความหมายว่า จินตนาการ คือ การกระทำหรือพลัง อำนาจของจิตซึ่งสร้างรูปที่มิได้มีให้ปรากฏมีคำเปรียบว่าจินตนาการเป็นดวงตาที่สามของศิลปินที่สามารถเห็นภาพที่คนทั่วไปมองไม่เห็นหรือไม่อาจคิดคำนึงไปถึงได้ภาพที่สร้างขึ้นจากจินตนาการก็คือจินตภาพนั้นเอง

เกสร ธิตะจารี, (2543) ได้กล่าวว่ามนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์และฉลาดเป็น เลิศในกระบวนสัตว์ทั้งหลาย คือรู้จักประดิษฐ์เครื่องมือ เครื่องใช้ในการประกอบสัมมาชีพ จะเห็นได้ว่ารูปทรงของสิ่งต่าง ๆ ที่สร้างและประดิษฐ์ขึ้นมาในอดีต ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปทั้งในด้านการออกแบบ ความคิด และวัสดุที่ใช้ให้เป็นไปตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์เพื่อให้ เหมาะกับความจำเป็นที่ต้องการใช้สิ่งต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงจำต้องสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคม

สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์, (2562) ได้กล่าวว่าทักษะความคิดสร้างสรรค์หมายถึง ผลงานที่ใช้ทักษะการคิดค้นใหม่ ๆ ที่ไม่ซ้ำแบบใครโดยสร้างขึ้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางศิลปะและการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อย่างประณีตอ่อนช้อยจนเกิดความงดงามวิจิตรบรรจงซึ่งต้องสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์และเหมาะสมตามองค์ประกอบของนาฏศิลป์ เพื่อให้การแสดงนาฏศิลป์มีคุณค่าและสามารถสร้างความบันเทิงความเพลิดเพลินใจให้กับผู้ชมได้

สรุปได้ว่าองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (Fleibility) ความละเอียดลออ (Flaboration) และเมื่อพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องมีความแปลกใหม่และมีคุณค่าโดยมีคนยอมรับทั้งในด้านการออกแบบ ความคิด และวัสดุที่ใช้ให้เป็นไปตามความ

ต้องการของผู้สร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะกับความจำเป็นที่ต้องการใช้สิ่งต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ผู้ สร้างสรรค์จึงจำต้องสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมา เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคม

1.3 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 ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่างเพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏศิลป์ชุดนั้นคร่าว ๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงานก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติม เพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลาทำนองเดียวกันกับบทละครทั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปความรู้ของการสร้างสรรค์ได้ดังนี้ การสร้างสรรค์ หมายถึง การคิดการออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ในการสร้างสรรค์งานผู้สร้างสรรค์จะต้องมีจินตนาการและจินตภาพ เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การออกแบบตามลำดับขั้นตอนในการสร้างสรรค์งาน 4 ขั้นตอนที่ได้กล่าวไปข้างต้นที่เป็นขั้นแรกในการออกแบบและวางแผนงานเพื่อเข้าสู่กระบวนการ

สรุปได้ว่าขั้นตอนการทำงานสร้างสรรค์ประกอบไปด้วยการคิดให้มีนาฏศิลป์ การกำหนดความคิดหลักการประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ การออกแบบนาฏศิลป์ โดยการทำงานสร้างสรรค์นี้มาจากแนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ ในการสร้างสรรค์งานผู้สร้างสรรค์จะต้องมีจินตนาการ เพื่อนำมาเป็น แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การออกแบบโดยมีรูปแบบกระบวนการและขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

1.4 องค์ประกอบของการแสดง

1.4.1 ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ ท่ารำ ท่าละคร และท่าเต้น

1) ท่าระบำเป็นการทำท่างาม ๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้องตัวอย่าง นาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศรีวงศ์วิวัฒน์

2) ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็น 3 ประเภทคือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น ท่ารัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละครหรือท่าตีบทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบตามธรรมชาติ คือทำท่าปกติของมนุษย์ให้ทำท่ามากขึ้น เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กันแนบอกแต่กรายมือให้เป็นท่าฟ้อนรำ เป็นต้น

3) ท่าเต้นนาฏศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือทำท่าต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อยและมีวิธีการเคลื่อนไหวของขาและเท้าทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไปหรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง เต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

1.4.2 การแปรแถว การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เป็นการประดิษฐ์ท่ารำมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผายหรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ่อน สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

1.4.3 การตั้งซุ้ม การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทยนิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่ม เป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่ม ก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากันและทำท่าเหมือนกัน อย่างไรก็ดีการตั้งซุ้มของโขนที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย ยักษ์ ลิง ตั้งแต่

สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกัน แต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงาม และมีเอกลักษณ์โดดเด่น และเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์ใหม่ได้นำความคิด ไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตนเมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมายอีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่าง ๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัว ทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์ ให้คิดออกแบบได้อย่างหลากหลายอย่างไม่มีที่สิ้นสุดเช่น การแปรแถวและการตั้งซุ้มการขึ้นลอยในโขนก็เป็นการออกแบบตั้งขึ้นให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม

สรุปได้ว่าองค์ประกอบของการแสดงประกอบด้วยท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม โดยการสร้างสรรค์ซึ่งนำองค์ประกอบทั้ง 3 อย่างมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงที่มีการร่ายรำลีลาสวยงามโดยการประดิษฐ์คิดค้นท่ารำต่าง ๆ ให้เป็นระเบียบแบบแผนให้เหมาะสมกับการแสดงเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและสื่อความหมายในการแสดงในทางนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้นำหลักการดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์สร้างสรรค์ด้านการออกแบบกระบวนท่ารำ การเคลื่อนที่ในการแปรแถว การออกแบบการตั้งซุ้ม อีกทั้งยังได้นำหลักองค์ประกอบนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นหลักที่มีการยอมรับอย่างเป็นสากล 4 ประการ ประกอบด้วย รูปร่าง การใช้พื้นที่ การใช้ความเร็ว การใช้พลัง มาร่วมพิจารณาในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีความสลับซับซ้อนและหลากหลายมากยิ่งขึ้น

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับภาพพิธีปูรณะธัญกา

ศิลปกรรมอันแสดงถึงวัฒนธรรมที่โดดเด่นของศิลปะเขมรโบราณที่เป็นรูปธรรมนั่นคือภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา อันแสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ของเขมรโบราณที่ปราสาทหินพนมรุ้ง แม้ในปัจจุบันวัฒนธรรมขอมจะเสื่อมสลายลงแล้ว แต่กลับปรากฏว่าในวัฒนธรรมกระแสหลักนั้นมีความเชื่อในทำนองเดียวกันสะท้อนให้เห็นว่าเป็นประเด็นสำคัญที่ยังส่งอิทธิพลต่อความเชื่อมนุษย์ไม่ว่าจะยุคสมัยใด ผู้วิจัยได้แบ่งศึกษาตามหัวข้อข้างต้นเพื่อง่ายต่อความเข้าใจและลำดับความสำคัญของข้อมูลดังนี้

4.1 ที่มาและความสำคัญ ของพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ

พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเป็นโบราณราชประเพณีที่สำคัญที่นำพระราชพิธีสำคัญ ๒ พระราชพิธีที่เกิดขึ้นต่างช่วงเวลากันมารวมกัน คือ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญและพระราชพิธีพืชมงคล โดยสันนิษฐานว่าพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเกิดขึ้นก่อนพระราชพิธีพืชมงคล เพราะจากหลักฐานเอกสารที่พบการกล่าวถึงพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ คือ กฎมณเฑียรบาล ในกฎหมายตราสามดวงซึ่งเป็นกฎหมายอยุธยาที่ระบุศักราชกฎหมายไว้ว่าบัญญัติขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (วรพร ภู่พงศ์พันธุ์, 2564) (ก่อนหน้านี้อาจมีพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญแต่ยังไม่มีการ

บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร) และพระราชพิธีพืชมงคลเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหามงกุฎ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระสยามเทวมหามกุฎวิทยมหาราช (รัชกาลที่ ๔) โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เพิ่มพระราชพิธีพืชมงคลอันเป็นพิธีสงฆ์เข้ามา และรวมเข้ากับพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ซึ่งเป็นพิธีพราหมณ์ที่มีอยู่ก่อนแล้วมีชื่อเรียกรวมกันว่า “พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ” พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเป็นพระราชพิธีที่ทำขึ้นเพื่อเป็นขวัญและกำลังใจแก่เกษตรกรเนื่องจากประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีประชาชนประกอบอาชีพทางด้านเกษตรกรรมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันอีกทั้งยังปรากฏหลักฐานสำคัญที่แสดงถึงการที่ประชาชนเข้าร่วมและมีส่วนสนับสนุนในพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญตลอดมา ได้แก่ ภาพถ่ายเก่าจากสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติกรมศิลปากร ที่แสดงถึงการมีส่วนร่วมของประชาชนในพระราชพิธี โดยประชาชนนิยมเก็บเมล็ดข้าวเปลือกภายในมณฑลพิธีภายหลังเสร็จสิ้นการพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เมล็ดข้าวเปลือกนี้จะนำไปใช้เจือในพันธุ์ข้าวปลูกของตนให้เป็นสวัสดิมงคลแก่นาบ้าง เอาไปปนลงไว้ในถุงเงินให้เกิดประโยชน์งอกงามบ้าง จนถึงปัจจุบันประชาชนก็ยังนิยมเก็บเมล็ดข้าวเปลือก ในพระราชพิธีเพื่อความเป็นสิริมงคลดังเช่นในอดีต

พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญจึงเป็นพระราชพิธีที่น่าสนใจในการศึกษาค้นคว้าในมุมมองต่าง ๆ ที่หลากหลาย เช่น คติความเชื่อและรูปแบบพระราชพิธี การมีส่วนร่วมของประชาชน รวมทั้งภาพสะท้อนสังคมจากพระราชพิธีและพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ที่แฝงอยู่ในพระราชพิธีเป็นต้น ทั้งนี้พระราชพิธีดังกล่าวยังมีส่วนสนับสนุนความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์และราษฎรในท้องถิ่นต่าง ๆ ทั้งด้านพิธีกรรมและอื่น ๆ ที่เป็นปัจจัยของวิถีเกษตรด้วย

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 2 ภาพประชาชนกำลังเก็บเมล็ดข้าวเปลือกภายในมณฑลพิธี
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร. 2474

4.2 คติความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการเริ่มเพาะปลูกในดินแดนอื่น ๆ

เมื่อกล่าวถึงพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญแล้วจะต้องกล่าวถึงประเทศอื่น ๆ ที่มีพระราชพิธีที่คล้ายคลึงกันหรืออาจส่งอิทธิพลต่อประเทศไทยอารยธรรมที่สำคัญ คือ อารยธรรมจีน และอินเดียในอารยธรรมจีน พระเจ้าแผ่นดินก็ลงมือไถนาเองเป็นครั้งแรก ดังความในเรื่องพระราชพิธีพืชมงคลและจรดพระนังคัล พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ ความว่า “การแรกนาที่ต้องเป็นธุระของผู้ซึ่งเป็นใหญ่ในแผ่นดินเป็นธรรมเนียมมีมาแต่โบราณ เช่น ในเมืองจีนสี่พันปีล่วงมาแล้วพระเจ้าแผ่นดินก็ลงทรงไถนาเองเป็นคราวแรก พระมเหษีเลี้ยงตัวไหม” ส่วนในอารยธรรมอินเดีย ปรากฏประเพณีแรกนาอยู่ในรามายณะ กล่าวว่า พระเจ้าชนกแห่งมิถิลานครทรงพบนางสีดาขณะที่ทรงแรกนาอีกทั้งในพุทธประวัติ กล่าวว่าพระเจ้าสุทโธทนะทรงประกอบพระราชพิธีแรกนาขวัญ ขณะที่พระกุมารสิทธัตถะประทับรออยู่ที่ใต้ต้นหว้า (สุทธิศักดิ์ ปาลโพธิ์.2562 : 272) ดังจะพบเห็นได้ในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เรื่องพุทธประวัติตอนดังกล่าวแต่ทั้งนี้

ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับพุทธประวัติตอนดังกล่าวว่าไม่ใช่พระราชพิธีแรกนาขวัญ โดยพุทธประวัติตอนนี้ในภาษาบาลีเรียกพิธีกรรมนี้ ว่า “วัปปมงคล” ซึ่งคำว่า “วัปปะ” แปลว่า หว่าน ตรงกับคำว่า “วาปยะ” ในภาษาสันสกฤต ที่แปลว่า พึงหว่าน (เมล็ดพันธุ์) หรือพึงเพาะปลูก พิธีวัปปมงคลนี้จึงเป็นพิธีที่มีจุดประสงค์คล้ายคลึงกับพระราชพิธีแรกนาขวัญ คือ เป็นพิธีที่เชื่อว่าจะทำให้การเพาะปลูกอุดมสมบูรณ์แต่ไม่ใช่แรกนาขวัญ เพราะไม่เกี่ยวกับเรื่องขวัญอีกทั้งวิธีการประกอบพระราชพิธีนี้ในอินเดียยังแตกต่างจากพระราชพิธีแรกนาขวัญ

พิธีวัปปมงคลที่พระเจ้าสุทโธทนะทรงประกอบนั้นเป็นพิธีเก่าแก่ในความเชื่อแบบพระเวท (ศาสนาต้นแบบของพราหมณ์ - ฮินดู) เมื่อมีการรับอิทธิพลของพุทธศาสนาและพราหมณ์ - ฮินดู เข้ามาแล้ว จึงมีการนำเอาพิธีวัปปมงคลเข้ามาผสมผสานกับพิธีแรกนาขวัญ ดังปรากฏเป็นร่องรอยจากคำว่า “จรดพระนังคัล” โดยคำว่า “นังคัล” แปลว่า “ผาลไถนา”

ส่วนประเทศอื่น ๆ ที่อยู่ใกล้เคียงกับประเทศไทย เช่น ราชอาณาจักรกัมพูชาและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ก็ยังมีพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญอยู่ โดยใน พ.ศ. ๒๕๖๒ พระบาทสมเด็จพระบรมนาถโรดมสีหมุนี กษัตริย์แห่งราชอาณาจักรกัมพูชา เสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญที่มณฑลพิธี จังหวัดตาแก้ว ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของกรุงพนมเปญ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายอุช เพีย ผู้ว่าราชการจังหวัดตาแก้ว ทำหน้าที่พระยาแรกนาและภรรยาของผู้ว่าราชการจังหวัดตาแก้ว ทำหน้าที่เทพีในพระราชพิธีมีผู้เข้าร่วมงานจำนวนมาก ได้แก่ ข้าราชการระดับสูง ทูตานุทูตและประชาชน ผลการเสี่ยงทายประจำปี พ.ศ. ๒๕๖๒ พระโคกิน ข้าว ข้าวโพดและถั่วเขียว ทำนายว่าปีนี้ ข้าว ข้าวโพด ถั่วจะได้ผลดี ทั้งนี้นายคัง เคง หัวหน้าโหรประจำราชสำนักกัมพูชาเปิดเผยว่าการทำนายเป็นพิธีตั้งแต่ครั้งอดีต และพระราชพิธีนี้คือการบอกชาวนาว่าฤดูเพาะปลูกได้เริ่มขึ้นแล้ว

ส่วนในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้นพระเจ้าแผ่นดินเสด็จออกทรงไถนาด้วยพระองค์เองตั้งแต่อดีตจนถึงรัชกาลที่ ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ของไทยยกตัวอย่าง เช่น สมัยพระเจ้ามินดง เมื่อพระองค์โปรดให้สร้างเมืองหลวงขึ้นใหม่ คือ เมืองมัณฑะเลย์ พระองค์โปรดฯ ให้กันที่ดินส่วนหนึ่งทางด้านตะวันออกของพระนครไว้เป็นนาหลวงและเสด็จพระราชดำเนินไปประกอบการพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญด้วยพระองค์เอง ณ ที่แห่งนั้น ในช่วงต้นฤดูฝนของทุกปี พระเจ้ามินดงทรงเครื่องต้นสวมพระมหามงกุฎและทรงช้างพระที่นั่งไปยังบริเวณมณฑลพิธี คือ นาหลวงกระบวนแห่จากพระราชวังไปยังนาหลวงนั้นเป็นกระบวนช้างครั้นถึงพลับพลา เสด็จลงจากช้างพระที่นั่งและเปลี่ยนจากทรงพระแสงของ้าวมาทรงพระแสงปฏักทรงจับไถของหลวงซึ่งปิดทองล่องชาดประดับเพชรนิลจินดาเทียมด้วยพระโคสีขาวคู่ออกทรงไถนำขุนนางทั้งปวงซึ่งไปชุมนุมคอยเฝ้าอยู่ ณ ที่แห่งนั้นอีกทั้งขุนนางต้องเตรียมไถและเตรียมโคคู่

ของตนพร้อมด้วยคนถือเครื่องยศตามไปด้วยขบวนหลวงนั้นมีพนักงานกั้นพระกลดและเชิญเครื่องสูงพร้อมด้วยกลองชนะตามธรรมเนียม เมื่อเสด็จพระราชดำเนินออกไถนำแล้วขุนนางก็ออกไถตามโดยอนุกรมขุนนางแต่ละคนจะมีคนกั้นสัปทนและถือเครื่องยศตาม ส่วนผู้ที่หาบพันธุ์ข้าวใช้หว่านนั้นของหลวงคือพระราชเทวีของขุนนาง คือ ท่านผู้หญิง คุณหญิง ตลอดจนอนุภรรยา เสร็จไถหว่านและไถกลบแล้วก็เสด็จฯ ขึ้นพลับพลาโปรดเกล้าฯ ให้เลี้ยงพระโค และโหรพราหมณ์ถวายคำพยากรณ์

นอกจากนี้ ในราชสำนักญวนก็ปรากฏพระราชพิธีที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกับพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญของไทย ซึ่งรูปแบบพระราชพิธีของราชสำนักญวนนี้ได้รับอิทธิพลจากจีน ราชสำนักญวนเรียกชื่อพระราชพิธีนี้ว่า “พระราชพิธีติจเดี่ยน” มีผู้สันนิษฐานความหมายของคำว่า “ติจเดี่ยน” คือ สังเวยนา ย่ำนา หรือไถนา พระราชพิธีติจเดี่ยนถือเป็นพระราชพิธีที่ได้รับแบบอย่างมาจากอารยธรรมจีนที่มีมาตั้งแต่ยุคราชวงศ์โจวและราชวงศ์ฮั่น หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรนั้น ปรากฏอยู่ในพงศาวดารราชสำนักญวนที่มีชื่อว่า “ด่าย เหวียต สือ กี๊ ตว่าน ทือ” ซึ่งเป็นพงศาวดารที่รวบรวมขึ้นใหม่ใน พ.ศ. ๒๐๒๒ ในรัชสมัยพระจักรพรรดิ เล ท้าญ ตง ซึ่งตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งกรุงศรีอยุธยาและพระเจ้าติโลกราชแห่งอาณาจักรล้านนาราชสำนักญวนเริ่มต้นประกอบพระราชพิธีนี้เมื่อปีรัชศกเทียนฟุกที่ ๘ (พ.ศ. ๑๕๓๐) เมื่อบ้านเมืองสงบ พระจักรพรรดิเล ด่าย ห่าญจึงมีพระราชดำริจะประกอบพระราชพิธีติจเดี่ยนเป็นครั้งแรก เพื่อเป็นขวัญและกำลังใจแก่ราษฎรโดยทรงเลือกวันประกอบพิธีในช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิในช่วงวัน “เหลิป ซวน” (จีนเรียกว่าวัน ลี่ชุน) ซึ่งเป็นวันแรกในการเข้าสู่ฤดูใบไม้ผลิตามปฏิทินของจีนและญวน พระจักรพรรดิเล ด่าย ห่าญทรงประกอบพระราชพิธีนี้ที่ท้องนาเชิงเขาด่อยเซิน (ปัจจุบันอยู่ในจังหวัดห่านาม) ในพระราชพิธีนี้มีการบวงสรวงเทพที่ชื่อว่า “เถิ่นนง” หรือที่จีน เรียกว่า “เสินหนง” ด้วยเป็นเทพเจ้าทางด้านกสิกรรมและที่สำคัญชาวญวนยังถือว่าเทพองค์นี้คือผู้ให้กำเนิดชนชาติญวนอีกด้วย เมื่อทำพิธีบวงสรวงเสร็จแล้วพระองค์ทรงไถหน้าดินด้วยพระองค์เองเพื่อเป็นการเริ่มต้นฤดูกาลเพาะปลูก พงศาวดารกล่าวว่าระหว่างที่พระองค์ทรงไถเปิดหน้าดินที่ภูเขาด่อยเซินนั้นคันไถได้ไถเอาโถทองคำใบเล็กขึ้นมาด้วย ปีต่อมาพระองค์ได้ประกอบพิธีติจเดี่ยนที่เขตภูเขาบ่านหายระหว่างที่ทรงคุมคันไถเปิดหน้าดินนั้น คันไถได้ไถเอาโถเงินขึ้นมาด้วย พระจักรพรรดิเล ด่าย ห่าญจึงทรงตั้งชื่อทุ่งนาที่ประกอบพระราชพิธีนี้ว่า “กิมเงินเดี่ยน” หมายความว่า “ทุ่งเงินทุ่งทอง” การประกอบพระราชพิธีนี้ดำเนินเรื่อยมาจนถึงสมัยของราชวงศ์เหงวียน พระจักรพรรดิยาลองได้ย้ายราชธานีมายังนครถ่วนฮว้า หรือเมืองเว้ สถานที่จัดพระราชพิธีจึงย้ายจากที่ราบลุ่มแม่น้ำแดงมายังทุ่งนาหลวง เมืองเว้ที่อยู่ทางตอนกลางของประเทศ ต่อมาราชสำนักได้ยกเลิกพระราชพิธีนี้ไปในช่วงปลายรัชสมัยพระจักรพรรดิขายดิ่ญแห่งราชวงศ์เหงวียน

หลังจากสิ้นสุดสงครามเวียดนาม ได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยม ประเพณีและความเชื่อต่าง ๆ ไม่ได้รับการสนับสนุนโดยภาครัฐ จนเวลาผ่านไปเกือบ ๑๐๐ ปี ประเพณีนี้ยังจัดขึ้นเป็นพิธีเล็ก ๆ โดยประชาชนในเขตห่านาม โดยผู้ประกอบพิธี คือ ผู้อาวุโสในชุมชนเป็นผู้จับคันไถเปิดหน้าดินแทนพระจักรพรรดิ อีกทั้งสวมชุดเลียนแบบพระจักรพรรดิด้วย และสวมหน้ากากเพื่อปิดบังหน้าตา มาเป็นตัวแทนพระจักรพรรดิประกอบพิธีติจเดี่ยน จนกระทั่ง พ.ศ. ๒๕๕๓ รัฐบาลสังคมนิยมเวียดนามได้ฟื้นฟูพิธีขึ้นมาอีกครั้ง โดยจัดขึ้นที่เขตภูเขาด่อยเซิน ตามอย่างที่จักรพรรดิ เล ด่าย ห่าญ ทรงประกอบพระราชพิธี แต่มีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดไปบ้าง คือ ประธานในพิธีจะเป็นประธานาธิบดี และแทนที่จะสวมชุดเลียนแบบพระจักรพรรดิประธานาธิบดีจะสวมชุดลำลองหรือชุดสวมทำการเกษตรในการประกอบพิธี เมื่อไถหน้าดินครบตามที่กำหนดแล้วผู้รับช่วงต่อในการประกอบพิธี คือ ผู้ว่าราชการจังหวัด ผู้ว่าการอำเภอ และตามด้วยผู้อาวุโสซึ่งผู้อาวุโสที่มาร่วมประกอบพิธียังคงรักษาธรรมเนียมการแต่งตัวเลียนแบบพระจักรพรรดิญวนตามประเพณีที่เคยปฏิบัติกันมา

เมื่อกล่าวถึง “พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ” แล้วขออธิบายความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” เนื่องจากเป็นความเชื่อที่สืบทอดในสังคมไทยและพบในสังคมของผู้ที่พูดภาษาตระกูลไทซึ่งอาศัยอยู่ในประเทศต่าง ๆ โดยมีผู้ให้ความหมายของคำว่า “ขวัญ” ไว้หลายท่าน โดยสรุปขวัญในความเชื่อของชนชาติไทยนั้นเป็นสิ่งลึกลับที่อยู่ประจำตัวของคนและสรรพสิ่งอาจออกไปจากสิ่งที่อยู่ประจำเป็นครั้งเป็นคราว ถ้าขวัญหนีไปหรือหายไปคนจะเจ็บป่วยหรือเศร้าหมอง ขวัญจึงต่างจากวิญญาณเพราะวิญญาณหากออกจากร่างกายไปเจ้าของร่างกายจะสิ้นชีวิต ขวัญจึงมีลักษณะเป็นแก่นหรือพลังชีวิตเพราะทำให้สิ่งมีชีวิตมีกำลังกายและกำลังใจสามารถเคลื่อนไหวและทำกิจกรรมต่าง ๆ ได้ ผู้ที่มีขวัญอยู่ประจำเป็นปรกติจะแจ่มใสมีชีวิตชีวา (ประคอง นิมมานเหมินท์, 2560)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเป็นพระราชพิธีที่มีความน่าสนใจ เนื่องจากมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงระหว่างประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์ อีกทั้งมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องขวัญอันเป็นความเชื่อที่สืบทอดอยู่ในสังคมไทยและพบในสังคมของผู้ที่พูดภาษาตระกูลไท ซึ่งอาศัยอยู่ในประเทศต่าง ๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เมื่อสังคมไทยมีการรับศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู เข้ามาจึงมีพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญขึ้น โดยมีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นผู้สนับสนุนพระราชพิธีดังกล่าว และต่อมาจึงมีการนำพุทธศาสนาเข้ามาในพระราชพิธีนี้ด้วย จึงเกิดเป็น “พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้ดังกล่าวมาใช้วิเคราะห์เปรียบเทียบ เพื่อให้เห็นถึงร่องรอยการเปลี่ยนผ่านของพิธีปูรณะธัญกา จากอดีตถึงปัจจุบันเป็นการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตเรื่องราวในห้วงเวลาดังกล่าว กาลเวลาและความเปลี่ยนแปลงของ

บ้านเมืองทำให้ขั้นตอนรายละเอียดของพิธีกรรมมีพัฒนาการเปลี่ยนไป ตามสภาพสังคม ศาสนา และวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละบริบทพื้นที่ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวสามารถใช้ประกอบอ้างอิงให้เห็นว่า การต่อรองแลกเปลี่ยน “อรรถประโยชน์” ระหว่างอำนาจที่ยิ่งใหญ่จากสวรรค์ กับความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณธัญญาหารและความอยู่รอดของสังคมมนุษย์อันเป็นปัจจัยสำคัญที่จะนำมาซึ่งความยิ่งใหญ่ของรัฐหรืออาณาจักร

4.3 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาถูกสลักไว้ที่มุขซุ้มประตูด้านหน้าสุดของปราสาทประธาน บริเวณเสาประดับซุ้มประตูด้านฝั่งขวาทางทิศเหนือ ที่ปราสาทหินพนมรุ้ง ซึ่งตามคติความเชื่อโบราณลวดลายพรรณพฤกษาที่ชูช่อไสวแตกใบแตกก้านแตกดอกขึ้นไป จะสื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ของชีวิตและผู้คน ความสำคัญของการใช้รูปสตรีเป็นผู้โปรยหว่านเม็ดพันธุ์ อันเป็นมงคลในพิธีนั้นก็คือคติความเชื่อดั้งเดิมจากยุคบรรพกาลที่เพศหญิงคือสัญลักษณ์ของการให้กำเนิดและการเติบใหญ่ของชีวิตในฐานะมารดาแห่งแผ่นดิน

ภาพประกอบ 3 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา
ที่มา : ผู้วิจัย. 2566

ภาพจำหลักได้แสดงภาพบุคคลทางด้านซ้ายเป็นรูปของนักบวช (ฤๅษี) ที่แขนขวาแสดงอาการยกลูกประคำเหมือนกำลังสวดมนตราอันศักดิ์สิทธิ์ มือซ้ายจับที่ไหล่สตรีสูงศักดิ์ (ภาพทางด้านขวา) ที่มีทรงผมผูกแกละทั้งสองข้างที่หมายถึงเด็กสาว มือขวากำลังแสดงอาการหยิบกำเมล็ด

พันธุ์ธัญพืชจากหม้อกลัศะ จากข้าบริวารสตรี (นุ่งซิ่น ทิ้งชายทบ) นั่งคุกเข่ายกทูนให้ ที่ด้านล่างของภาพ นักบวชทางด้านขวาคือ ท่านฤๅษี “นเรนทราทิตย์” ผู้สถาปนาปราสาทแห่งรมยคีรี กำลังสวดมนตราเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม ส่งถ่ายความเป็นมงคลไปให้ตัวแทนของพิธีด้วยการจับไหล่ สตรีสูงศักดิ์

ดังนั้น พิธีปูรณะธัญกา คือ ความต้องการหลักประกันในความอุดมสมบูรณ์ของมนุษย์ปุถุชนจากอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงสอดแทรกภาพสลักถาวรเข้าไปไว้ในภาพของเรื่องราวเทพเจ้า เพื่อเป็นภาพมงคลของพิธีกรรมแรกนาขวัญอันศักดิ์สิทธิ์ที่เรียกว่า พิธี “ปูรณะธัญยกา” หรือ “พิธีหว่านธัญพืชมงคล” ในช่วงเริ่มต้นฤดูกาลผลิตใหม่ของผู้คนในยุคโบราณ ที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. (2549 : 331) พิธีปูรณะธัญกา เป็นพิธีกรรมอันเกี่ยวกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ของฤษีในนิกายปาศุปตะ ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง

วรณัย พงศาชลากร (2560 : 1) ได้แสดงความเห็นว่าเป็นพิธีที่อาจเทียบเคียงกับพิธีแรกนาขวัญหรือพระราชพิธีพืชมงคลของไทย เป็นพิธีทำขวัญพืชพรรณธัญญาหารที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติเพื่อสนองความเชื่อและความศรัทธาในการเพราะปลูกข้าว กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือเป็นขวัญและกำลังใจให้แก่เกษตรกรที่หวั่นต่อภยันตรายต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นระหว่างเพาะปลูกให้มีความศรัทธาและเชื่อมั่นด้วยการบวงสรวงเทวดาโดยพิธีเสี่ยงทายทำนายความสมบูรณ์ของปริมาณน้ำ สภาพดินฟ้าอากาศ เกษตรกรส่วนหนึ่งจึงถือเอาพิธีปูรณะธัญกา คือ วันเริ่มต้นฤกษ์หว่านไถ

สรุปได้ว่า พิธีปูรณะธัญกา เป็นพิธีที่อาจเทียบเคียงกับพิธีแรกนาขวัญหรือพระราชพิธีพืชมงคลของไทย ซึ่งเป็นพิธีกรรมอันเกี่ยวกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ นับว่าเป็นพิธีที่สร้างขวัญกำลังใจให้แก่เกษตรกร โดยเฉพาะประเทศที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ที่ได้มาประกอบสร้างในการกำหนดองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด ปูรณะธัญกา

5. บริบทพื้นที่วิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาบริบทพื้นที่ทั่วไปของจังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อให้ทราบข้อมูลทั่วไปและสถานภาพปัจจุบันของจังหวัดบุรีรัมย์ที่มีการขยายตัวของเมืองมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจังหวัดบุรีรัมย์เป็นจังหวัดที่มีประชาชนหลากหลายวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นเขมร ไทย ส่วย ลาว ซึ่งแต่ละชุมชนที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน รวมถึงวิถีชีวิต ประเพณีต่าง ๆ ที่มีความหลากหลาย โดยผู้วิจัยได้จำแนกหัวข้อดังนี้

5.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดบุรีรัมย์

นักโบราณคดีและนักประวัติศาสตร์ให้ข้อสันนิษฐานโดยสรุปว่า จังหวัดบุรีรัมย์เคยเป็นที่ตั้งอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ มาตั้งแต่สมัยทวาราวดีเชื่อมต่อจนถึงสมัยลพบุรี จากนั้นก็เริ่มเสื่อมอำนาจ

ลง และแตกแยกอาจจะด้วยเหตุภัยธรรมชาติหรือสงครามประชาชนกระจายออกไปตั้งชุมชนเล็กตามป่า หรือชายแดนเรียกว่า “เขมรป่าดง” สมัยกรุงธนบุรี พ.ศ. 2319 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ขณะดำรงพระยศเจ้าพระยาจักรีเสด็จฯ มาทรงจัดระเบียบการปกครองเมือง รวบรวมผู้คน เมืองตลุง เมืองนางรอง เมืองพุทไธสงและเมืองรัตนบุรี ก่อตั้งเป็นเมืองใหม่ชัยภูมิป่าทุ่งต้นแป๊ะเรียกว่า “เมืองแป๊ะ” คือเมืองบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์หมายถึงเมืองแห่งความรื่นรมย์ เป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่มีทรัพยากรการท่องเที่ยวที่สำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแหล่งโบราณสถานศิลปะแบบเขมรโบราณที่มีอยู่มากมายกระจายอยู่ในพื้นที่ทั้งจังหวัด ขณะเดียวกันบุรีรัมย์ก็มีบทบาทสำคัญในด้านอุตสาหกรรมอีกสถานะหนึ่งเพราะเป็นแหล่งผลิตหินก่อสร้างแหล่งใหญ่ที่มีคุณภาพดีที่สุดของประเทศ โดยเฉพาะในย่านอำเภอเมืองบุรีรัมย์ อำเภอนางรองและอำเภอเฉลิมพระเกียรติ สามารถส่งหินจำหน่ายให้แก่จังหวัดต่าง ๆ ในเขตภาคอีสานตอนล่างและภาคอื่น ๆ อีกทั้งยังเป็นที่รู้จักในฐานะเมืองเกษตรกรรม หัตถกรรมและเป็นแหล่งทอผ้าไหมที่สวยงามและมีชื่อเสียง นอกจากนี้ด้วยสภาพพื้นที่ตั้ง มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้าน จึงทำให้มีความหลากหลายของเชื้อชาติซึ่งก่อให้เกิดความหลากหลายของประเพณีวัฒนธรรมจนทำให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ดังคำขวัญของจังหวัดที่ว่า “เมืองปราสาทหิน ถิ่นภูเขาไฟ ผ้าไหมสวย รวยวัฒนธรรม เลิศล้ำเมืองกีฬา” (พัชรินทร์ ศิริอำพันธ์กุล. 2542 : 33-42)

ธงประจำจังหวัดบุรีรัมย์

ภาพประกอบ 4 ธงประจำจังหวัดบุรีรัมย์
ที่มา : https://th.wikipedia.org/wiki

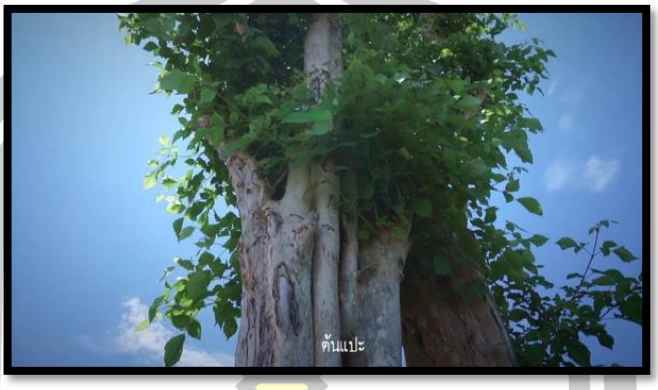
ธงประจำจังหวัดบุรีรัมย์ ลักษณะเป็นธงพื้นสีม่วงแสด แบ่งครึ่งตามแนวตั้งกลางธง มีตราเทพยดาฟ้อนรำหน้าปราสาทหินพนมรุ้ง

ตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัดบุรีรัมย์

ภาพประกอบ 5 ตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัดบุรีรัมย์
ที่มา : http://r03.ldd.go.th/brm01/province.html

ตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัดบุรีรัมย์ เป็นรูปปราสาทเขาพนมรุ้งมีกำแพงล้อมรอบภายในเป็นท้องพระโรง มีเทวสถานและรอยพระพุทธบาทจำลองประดิษฐานอยู่บนยอดเขาแห่งนี้ ด้วยภาพเทวดาร่ายรำ หมายถึงดินแดนแห่งเทพเจ้าผู้สร้าง ผู้ปราบยุคเข็ญ และผู้ประสาทสุข ท่าร่ายรำ หมายถึง ความสำราญชื่นชมยินดี ซึ่งตรงกับการออกเสียงพยางค์สุดท้ายของชื่อจังหวัด

ต้นไม้ประจำจังหวัดบุรีรัมย์



ภาพประกอบ 6 ต้นแปะ

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=dXs7N8C8DLE

ต้นแปะ เป็นต้นไม้ผลัดใบ มีทรงพุ่มขนาดใหญ่ ความสูงของลำต้นมีความสูง ถึง 12 เมตร เปลือกลำต้นสีเทาครีม มักแตกและลอกออกตามกิ่งจะมีนม ซึ่งเป็นปุ่มคล้ายหนาม ใบเป็นใบประกอบ 3 ใบย่อย จับดูจะรู้สึกสากมีดอกปลายกิ่งสีขาวออกเหลืองมีผลเท่ากับมะเขือพวงสีเขียว

ดอกไม้ประจำจังหวัดบุรีรัมย์

ภาพประกอบ 7 ดอกสุพรรณิการ์

ที่มา : https://kaset.today/%E0%B8%94%E0

ดอกสุพรรณิการ์หรือดอกฝ้ายคำ เป็นต้นไม้ผลัดใบสูง 7 - 15 เมตร ลำต้นเป็นสีน้ำตาล เปลือกหรือผิวลำต้นหยาบ กิ่งก้านคดงอ ใบรูปหัวใจ ดอกเป็นช่อออกกระจายที่ปลายกิ่ง ดอกเหลืองมีกลิ่น กลีบบาง เกสรสีเหลือง ออกดอกเกือบตลอดปี ดอกออกราวเดือนกุมภาพันธ์ - เมษายน

สภาพภูมิศาสตร์ ที่ตั้ง และอาณาเขตจังหวัดบุรีรัมย์

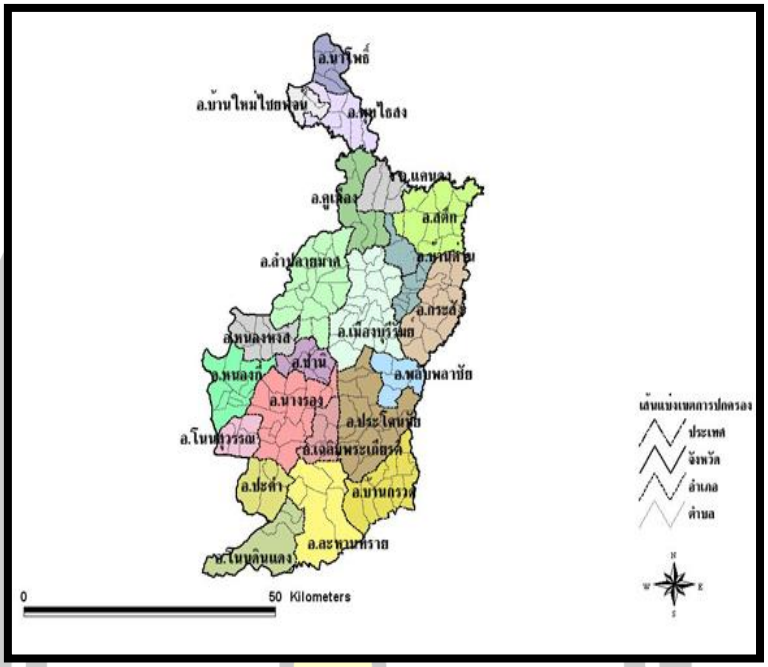
ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างของประเทศไทย อยู่ระหว่างเส้นรุ้งที่ 14 องศา 15 ลิปดาเหนือกับ 15 องศา 45 ลิปดาเหนือ เส้นแวงที่ 102 องศา 3 ลิปดา กับ 103 องศา 45 ลิปดาตะวันออก อยู่ห่างจากกรุงเทพมหานคร โดยรถยนต์ประมาณ 385 กิโลเมตร ทางรถไฟประมาณ 376 กิโลเมตร มีอาณาเขตติดกับจังหวัดและประเทศใกล้เคียง ดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับจังหวัดขอนแก่น มหาสารคาม และสุรินทร์
ทิศตะวันออก ติดต่อกับจังหวัดสุรินทร์
ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดสระแก้ว และราชอาณาจักรกัมพูชา
ทิศตะวันตก ติดต่อกับจังหวัดนครราชสีมา

อาณาเขตติดต่อของอำเภอในจังหวัด

ทิศเหนือ อำเภอนาโพธิ์ บ้านใหม่ไชยพจน์ ติดกับขอนแก่น มหาสารคาม
ทิศตะวันตก อำเภอลำปลายมาศ หนองหงส์ คูเมือง ติดกับนครราชสีมา
ทิศตะวันออก อำเภอพลับพลาชัย กระสัง ประโคนชัย ติดกับสุรินทร์
ทิศใต้ อำเภอบ้านกรวด ละหานทราย โนนดินแดง ติดต่อกับสระแก้ว

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 8 แผนที่จังหวัดบุรีรัมย์

ที่มา : https://www.google.com/search?

ลักษณะภูมิประเทศ

จังหวัดบุรีรัมย์มีเนื้อที่รวมทั้งสิ้นประมาณ 10,393.945 ตารางกิโลเมตร หรือ 6,451,178.125 ไร่ คิดเป็นร้อยละ 6.11 ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และคิดเป็นร้อยละ 2.01 ของประเทศไทย สภาพพื้นที่โดยทั่วไปเป็นที่ราบสูง พื้นที่ลาดจากทิศใต้ลงไปทิศเหนือ มีลักษณะเป็นลูกคลื่นน้อยเป็นที่ราบขั้นบันไดช่องเขาเกิดจากภูเขาไฟระเบิดเมื่อประมาณเก้าแสนถึงหนึ่งล้านปีเศษ ทำให้จังหวัดบุรีรัมย์มีลักษณะภูมิประเทศที่สำคัญคือ

1. พื้นที่สูงและภูเขาทางตอนใต้
2. พื้นที่ลูกคลื่นลอนตื้นตอนกลางของจังหวัด
3. พื้นที่ราบลุ่มตอนเหนือริมฝั่งแม่น้ำมูล

ลักษณะภูมิอากาศ

จังหวัดบุรีรัมย์อยู่ในแถบของลมมรสุมเขตร้อน ลักษณะของลมฟ้าอากาศและปริมาณน้ำฝนจะขึ้นอยู่กับอิทธิพลของลมมรสุมเป็นสำคัญ ลมมรสุมที่พัดผ่าน คือ

1. ลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ พัดจากมหาสมุทรอินเดียเข้าสู่บริเวณภาคใต้

ภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ทำให้เกิดฝนตก แต่จังหวัดบุรีรัมย์ได้รับปริมาณน้ำฝนจากลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ค่อนข้างน้อย เนื่องจากมีเทือกเขาพนมดงรักกั้นอยู่ปริมาณน้ำฝนส่วนใหญ่มาจากอิทธิพลของลมพายุในทะเลจีนใต้

2. ลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ พัดจากแคว้นไซบีเรียและทางตอนเหนือของประเทศจีน ทำให้เกิดความหนาวเย็นและความแห้งแล้งโดยทั่วไป โดยเฉพาะจังหวัดบุรีรัมย์ได้รับผลกระทบค่อนข้างสูง ฤดูกาลในจังหวัดบุรีรัมย์มี 3 ฤดู ในแต่ละฤดูจะมีช่วงเวลาไม่คงที่แน่นอนขึ้นอยู่กับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและอิทธิพลของลมมรสุมเป็นหลักแต่โดยทั่วไปพอสรุปได้ดังนี้

- ฤดูร้อน อยู่ระหว่างช่วงเดือนกุมภาพันธ์ หรือมีนาคม ถึงเดือนพฤษภาคม อากาศร้อนอบอ้าว และร้อนจัดมากในบางช่วงส่งผลให้เกิดความแห้งแล้งโดยทั่วไป
- ฤดูฝน อยู่ระหว่างเดือนพฤษภาคม หรือมิถุนายน ถึงเดือนตุลาคม ปริมาณน้ำฝนไม่แน่นอน บางปีฝนมาก บางปีฝนน้อย ขึ้นอยู่กับอิทธิพลของลมมรสุมและลมพายุดีเปรสชันในทะเลจีนใต้
- ฤดูหนาว อยู่ระหว่างช่วงเดือนตุลาคม หรือพฤศจิกายน ถึงเดือนมกราคม ความหนาวเย็นในแต่ละปีขึ้นอยู่กับอิทธิพลของลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือและร่องความกดอากาศต่ำจากประเทศจีน โดยทั่วไปจังหวัดบุรีรัมย์มีลักษณะอากาศคล้ายคลึงกับ ทุกจังหวัดในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในฤดูฝนจะมีฝนตกหนักในเดือนมิถุนายน

สถานที่ท่องเที่ยว

แหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์และสถาปัตยกรรม

1. อุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง เป็นศาสนสถานที่สำคัญมากสมัยลพบุรี อายุประมาณพันปีตั้งอยู่บนยอดเขาสูง 1320 ฟุต จากระดับน้ำทะเล ตั้งอยู่ที่บ้านตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ แยกจากทางหลวงสาย 24 เข้าไป 12 กิโลเมตร ถนนลาดยางตลอดทางสะดวกและปลอดภัย เป็นศาสนสถานในศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกาย ทางขึ้นสู่ปราสาทปูหินทายมีเสานางเรียงประดับสองข้างทางราวบันไดเป็นหินทรายมีพญานาค 5 เศียร บริเวณปราสาทล้อมด้วยระเบียงคตและซุ้มประตู 4 ทิศ ปรางค์ประธานหินทรายสลักลวดลายวิจิตรงดงามตั้งตระหง่านอยู่ภายในเคียงข้างด้วยบรรณาลัยศิลาแลงซ้ายขวาและปรางค์น้อยตั้งอยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมสง่าสวยงามเหมือนมีช่างเทวดามาเนรมิตไว้

ภาพประกอบ 9 อุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง

ที่มา : https://www.govivigo.com/news-promotions/3259

2. ปราสาทเมืองต่ำ สร้างสมัยเดียวกับพนมรุ้ง ราวพุทธศตวรรษที่ 16 – 17 อยู่ที่บ้านโคกเมือง เป็นหมู่บ้าน แผ่นดินธรรมแผ่นดินทองตั้งอยู่บนพื้นราบตีนเขา ห่างจากอุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง 8 กิโลเมตร ถนนลาดยางตลอดสาย ปราสาทเมืองต่ำเป็นปราสาทอิฐ มีปรางค์ 5 องค์ ล้อมด้วยสระน้ำ กรุด้วยศิลาแลงมุมสระ มีพญานาคหินทราย 5 เศียร ทอดตัวยาวรอบขอบสระน้ำทั้ง 4 ทิศ

ภาพประกอบ 10 อุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทหินเมืองต่ำ

ที่มา : https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%

3. วัดเขาอังคาร เขาอังคารเป็นภูเขาไฟอีกลูกหนึ่งในบุรีรัมย์อยู่ในเขตอำเภอนางรอง ห่างจากอำเภอ 14 กิโลเมตร และ 20 กิโลเมตร จากเขาพนมรุ้งมีร่องรอยโบราณสถานเก่าแก่และพบในเสมาหินทรายสำคัญหลายชิ้น ปัจจุบันเป็นที่ตั้งวัดเขาอังคารซึ่งเป็นวัดที่สวยงามอีกแห่งหนึ่งในจังหวัดบุรีรัมย์ มีโบสถ์ และอาคารต่างๆ สร้างเลียนแบบสถาปัตยกรรมสมัยต่าง ๆ หลายรูปแบบงดงามแปลกตาและน่าศึกษาค้นคว้า

ภาพประกอบ 11 วัดเขาอังคาร

ที่มา : https://www.paikanbor.com

แหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติ

1. แหล่งหินตัด แหล่งกำเนิดอยู่ห่างจากที่ว่าการอำเภอบ้านกรวด 7 กิโลเมตร เป็นลานหินกว้างเกือบ 3000 ไร่ ริมชายแดนติดต่อกับประเทศกัมพูชา มีร่องรอยการตัดหินเพื่อนำไปสร้างประสาทหินต่างในเขตอีสานใต้รวมทั้งปราสาทหินพนมรุ้งและประสาทเมืองต่ำ

2. วนอุทยานภูเขาไฟกระโดง เขากระโดงเป็นภูเขาไฟเก่าที่มองเห็นลักษณะปากปล่อง ได้อย่างชัดเจนอยู่ที่ตำบลเสม็ด อำเภอเมืองบุรีรัมย์ ห่างจากตัวอำเภอเมืองบุรีรัมย์ประมาณ 7 กิโลเมตร บนเส้นทางสายทางบุรีรัมย์ – ประโคนชัย วนอุทยานเขากระโดงนี้มีพันธุ์ไม้พื้นเมืองน่าศึกษาหลายชนิด มีทางขึ้นเขา 2 ทาง ทั้งทางเดินบันไดหน้าและทางรถยนต์ มีพระพุทธปรางค์ต่าง ๆ เรียงรายเป็นระยะตลอดสายข้างทางตีนเขาถึงยอดเขาร่มรื่นและงดงามด้วยดอกไม้นานาชนิดในฤดูแล้ง ยอดสูงประมาณ 265 เมตร จากระดับน้ำทะเลเป็นที่ประดิษฐานพระสุภัทรบพิตรพระพุทธรูปองค์ใหญ่คู่เมืองบุรีรัมย์ และมีปรางค์กู่โบราณภายในประดิษฐานพระพุทธบาทจำลองอยู่

ภาพประกอบ 12 วนอุทยานภูเขาไฟเขากระโดง
ที่มา : https://combu.bru.ac.th/2022/02/12

3. อ่างเก็บน้ำห้วยจระเข้มาก อยู่ในเขตท้องที่ตำบลบ้านบัว เขตอำเภอเมืองบุรีรัมย์ ห่างจากตัวอำเภอเมืองบุรีรัมย์ประมาณ 10 – 13 กิโลเมตร ลักษณะเป็นทะเลสาบน้ำจืด มีไม้พื้นเมืองยืนต้นร่มรื่นน่าพักผ่อน ปัจจุบันเป็นสถานที่ราชการของโครงการชลประทานและที่ทำการประปา นับได้ว่าเป็นสถานที่พักผ่อนที่ชาวเมืองให้ความสนใจทุกวันหยุด

4. เขื่อนลำนางรอง อยู่ในเขตโนนดินแดง อำเภอโนนดินแดง อยู่ห่างจากตัวจังหวัดประมาณ 107 กิโลเมตร เป็นลักษณะเขื่อนดินฐานคอนกรีต เป็นเขื่อนใหม่ล่าสุดของจังหวัดบุรีรัมย์ มีถนนลาดยางบนสันเขื่อนเชื่อมต่อไปยังหมู่บ้านตัวอย่าง หมู่บ้านพัฒนาหนองตาเยาว์และหนองหว้าซึ่งอยู่ใกล้ชายแดนเพียง 20 กว่ากิโลเมตรเท่ากัน ที่สันเขื่อนมีหินเป็นก้อนและแผ่นสีสันแบ่งกันเป็นชั้นสวยงาม ซึ่งได้นำไปกองกั้นนำเซาะสันเขื่อนเป็นสถานที่พักผ่อนที่ดีอีกแห่ง

เทศกาลงานประเพณีประจำปี

1. งานเทศกาลวันออกพรรษา พิธีตักบาตรเทโวโรหณะ และงานกวนข้าวทิพย์จัดขึ้นในช่วงวันออกพรรษาของทุกปี ณ วัดพระพุทธบาทเขากระโดง

2. งานประเพณีแข่งเรือยาวลำน้ำมูล บริเวณหน้าที่ว่าการอำเภอสตึก จัดขึ้นในวันเสาร์-อาทิตย์แรกของเดือนพฤศจิกายนของทุกปี เป็นการแข่งขันเรือหลายประเภทชิงถ้วยพระราชทานพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราช-กุมารี มีการแข่งขันช้างว่ายน้ำ แข่งช้างแฟนซี ช้างพาเหรด ซึ่งหาดูได้ยาก

3. งานมหกรรมว่าวอีสาน จัดขึ้นในเดือนธันวาคมของทุกปี ที่บริเวณสาธารณถนนบุรีรัมย์ - ห้วยราชใกล้มหาวิทยาลัยรามคำแหง สาขาวิทยบริการจังหวัดบุรีรัมย์ ในงานมีการแข่งว่าวประเภทต่างๆ เช่น ว่าวแอกโบราณ ว่าวแอกพัฒนา ว่าวสวยงาม ว่าวนานาชาติ งานแสดงหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์และมหรสพ

ภาพประกอบ 13 งานมหกรรมว่าวอีสาน

ที่มา : https://thailandpressreport.news.blog/2018/12/15

4. งานเครื่องเคลือบพันปี ประเพณีบ้านกรวด จัดขึ้นในต้นเดือนเมษายนของทุกปี ที่สนามหน้าอำเภอบ้านกรวด มีนิทรรศการเครื่องเคลือบโบราณ ประกวดเครื่องเคลือบจำลอง ฯลฯ

5. งานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จัดขึ้นในตอนต้นเดือนเมษายน มีกิจกรรมขบวนแห่ตามพระราชประเพณีเขมรโบราณตลอดจนการแสดงแสง สี เสียง และชมปรากฏการณ์มหัศจรรย์ดวงตะวันส่องแสงตรง 15 ช่องประตูปราสาทพนมรุ้งและนมัสการปิดทองไหว้พระพุทธพนมรุ้งเพื่อความเป็นสิริมงคล

ภาพประกอบ 14 งานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง

ที่มา : https://www.thaipost.net/district-news/353049

จากการศึกษาบริบทพื้นที่วิจัยความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดบุรีรัมย์ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า จังหวัดบุรีรัมย์ บุรีรัมย์เป็นเมืองประวัติศาสตร์มีความเป็นมาเกี่ยวกับอารยธรรมขอม จึงมีโบราณสถานเป็นปราสาทหินมากมาย โดยเฉพาะปราสาทหินพนมรุ้ง นอกจากนี้บุรีรัมย์ยังมีแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติอย่างวนอุทยานภูเขาไฟกระโดงซึ่งเป็นภูเขาไฟที่ดับ แล้วยังโดดเด่นในวัฒนธรรมประเพณีรวมจนถึงงานหัตถกรรมที่ขึ้นชื่อ จนกระทั่งปัจจุบันได้มีการพัฒนาเมือง โดยมีเป้าหมายให้เป็นเมืองแห่งการท่องเที่ยว ซึ่งปราสาทหินพนมรุ้งถือเป็นหมุดหมายสำคัญที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวให้เข้ามาเที่ยวจังหวัดบุรีรัมย์ ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงจากทุนทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น ส่งผลให้เกิดการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป

6. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

6.1 แนวคิดสัญญะวิทยา (Semiology)

Charles Morris (1996) กล่าวว่า สัญญะเป็นตัวกระตุ้นซึ่งพร้อมที่จะตอบสนอง Morris ได้ให้คำจำกัดความผู้ตีความเป็นคน สัตว์หรือต้นไม้ ซึ่งได้รับเอาสิ่งกระตุ้นซึ่งเป็นสัญญะตัวที่ถูกตีความ จะเป็นผู้กำหนดจัดวางที่ตอบสนองในแนวทางที่แน่นอนเพราะว่าสัญญะเป็นตัวกำหนดdenotatum สามารถที่จะเป็นอะไรก็ได้ที่ถูกกะเกณฑ์โดยสัญญะ ซึ่งสามารถที่ทำให้สัตว์หรือต้นไม้ตอบสนองได้อย่างเหมาะสมและ Significatum ก็เป็นเงื่อนไขที่จะทำให้การตอบสนองเป็นไปอย่างเป็นไม่ได้

ตัวอย่างเช่น สุนัขได้ถูกสอนให้ตอบสนองในสิ่งต่างๆ เช่น เสียงเรียกในการให้กินอาหาร เสียง เรียกเป็นเงื่อนไข สุนัขมีความลุกลี้ลุกลนในการที่จะต้องการกินอาหารในที่นี้เสียงเรียกเป็นสัญญะใน การเรียกสุนัขและสุนัขก็เป็นตัวแปลสัญญะ ความพร้อมของสุนัขเป็นสิ่งที่ได้ตีความเพราะว่าโดย เฉพาะตัวอาหารเองก็พร้อมที่จะทำให้สุนัขมากินอาหารได้ อาหารก็เป็น Denotatum คุณสมบัติในการ กินเป็น Signilicatum หรือในตัวอย่าง พ่อพูดกับลูก "ไปซื้อของเล่นกันเถอะ" คำว่าของเล่น เป็นสัญญะ เด็กจะเป็นผู้ตีความ ลักษณะอาการขยับไปที่ร้านของเล่น คือ Interpretant ตำแหน่งของ ของเล่นที่อยู่ในร้าน คือ Denotatum และความสามารถในการเล่นของเล่น คือ Signilicatum

Morris กล่าวต่อไปถึงคุณค่า 3 อย่าง ของ Sign ได้แก่ มีอานาจสั่งการ (Designative), มี คุณค่าหรือการประเมินค่า (Appraisive), มีการวางเงื่อนไข (Prescriptive)

มีอำนาจสั่งการ (Designative) เป็นลักษณะของ สัญญะ ที่มีอำนาจสั่งการไปยังผู้ที่ตีความว่าวัตถุนั้นเป็นอะไร มีความหมายว่าอย่างไร หรืออีกอย่างหนึ่ง สัญญะ ใช้ในการสั่งการบางสิ่งหรือใช้แทนบางสิ่ง

มีการประเมินค่า มีคุณค่า (Apprasive) เป็นลักษณะของสัญญะที่ผู้ที่มีความต่อคุณสมบัติ ของวัตถุนั้น ๆ ซึ่งคนสามารถที่จะประเมินความหมายและเข้าใจได้อย่างถ่องแท้

มีการวางเงื่อนไข (Prescriptive) เป็นการกำหนดให้ผู้คนเข้าใจต่อการตีความในความหมาย ที่แน่นอน สัญญะจะบอกถึงทิศทางในการที่จะตีความ ซึ่งสามารถที่จะเข้าใจต่อกัน

ในระบบของสัญญะสิ่งที่สำคัญที่สุดสิ่งหนึ่งคือ "ภาษา" ในภาษา สัญญะ จะประกอบไปด้วย กลุ่มของเสียง ซึ่งมีความหมาย เสียงรวมตัวกันเป็นวลี อนุประโยค ซึ่งใช้ออกแบบวัตถุ Morris ได้กล่าวถึงสัญญะว่าเป็น ผู้ลงความเห็น ผู้ให้สันนิษฐาน (ascriptors) เพราะสัญญะตีความบางสิ่งที่เกี่ยวกับความคิดหรือวัตถุ

นอกจากนั้น Morris ได้กล่าวแสดงถึงการกระทำต่อกันของมนุษย์เกี่ยวกับ สัญญะ และความหมายในหลาย ๆ รูปแบบ ในการกระทำมี 3 ขั้นตอน ขั้นที่ 1 การรับรู้ (Perception) คนจะต้องเริ่มรับรู้เกี่ยวกับสัญญะ ในขั้นที่ 2 Manipulation คนจะต้องตีความถึงความหมายตัดสินใจว่าจะตอบสนองอย่างไร แล้วต่อมาก็มาในขั้นที่ 3 Consummated การบรรลุจุดมุ่งหมายคือการตอบสนองอย่างจริงจังและถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ส่ง

ทฤษฎี Morris ได้พัฒนาทฤษฎีระบบในส่วนแรก คือ Semantics หรือ การเรียนเกี่ยวกับ สัญญะ เกี่ยวข้องอย่างไรกับสิ่งของ ในที่นี้เราสนใจในเรื่อง สัญญะ ถูกนำไปออกแบบสื่อสารอย่างไร ความสัมพันธ์ระหว่างโลกของ สัญญะ และโลกของสิ่งของ ในขั้นที่ 2 Syntactics หรือการศึกษาถึง สัญญะ เกี่ยวข้องอย่างไรสิ่งอื่นๆ ในส่วนนี้พูดถึงโครงสร้างและระบบโครงสร้างและชี้ประเด็นไปในทาง ของ สัญญะว่าจัดการอย่างไรต่อระบบสัญญะที่ใหญ่กว่า ในขั้นตอนสุดท้าย Pragmatics สนใจใน การใช้ รหัส (Code) ในชีวิตประจำวันของคน รวมทั้งผลของ สัญญะ ต่อพฤติกรรมของคนและ แนวทางของคน รูปแบบของ สัญญะ และในการปฏิบัติจริงต่อกัน

Donald Ellis อธิบายว่า Syntactics Code เป็นรูปแบบโดยทั่วๆไปของการสนทนาของคน คนจะมีความเข้าใจ Syntactics Code เพราะเขารู้จักกฎของโครงสร้างและการถอดความของศัพท์ เฉพาะ ไม่ใช่เพราะเขาได้ร่วมกันในการเรียนรู้ใน

Pragmatic Code เป็นการใช้กันอยู่ในการพูดทุก ๆ วันและอยู่บนพื้นฐานของความรู้ของ เฉพาะกลุ่มภายในสถานการณ์ที่กำหนด Pragmatic Code บางทีก็เข้าใจกันได้ดีเพราะมีการแลกเปลี่ยนการพูดคุยซึ่งกันและกันระหว่างกลุ่มภายในสถานการณ์ที่เกี่ยวข้อง ถึงแม้ว่าคุณไม่มีความลำบากในการตีความคำต่าง 1 แต่คำต่าง ๆ จะมีความหมายแตกต่างออกไปเมื่อไปอยู่ในต่างท้องที่ประเพณี

Susanne Langer (1996) ได้ให้ความแตกต่างระหว่าง Sign และ Symbols ว่า สัญญะเป็นตัวหมายถึงของวัตถุนั้น ๆ เช่น เมฆเป็นสัญญะของฝน หัวเราะเป็นความหมายของความสนุก และสีแดงเป็นความหมายของการหยุดข้ามถนน สำหรับสัญลักษณ์ไม่ใช่ตัวแทนของวัตถุแต่เป็นตัวนำสำหรับใช้ในการตีความหมายวัตถุ สัญลักษณ์ทำให้คนคิดเกี่ยวกับบางสิ่งแยกจากลักษณะที่เป็นอยู่ปัจจุบัน Langer ได้เรียกสัญลักษณ์ว่า "เครื่องมือทางความคิด" ไม่ใช่เพียงแต่คนเท่านั้นที่ใช้สัญลักษณ์แต่เขาครอบครองความจำเป็นขั้นพื้นฐาน สำหรับ สัญญะและสัญลักษณ์ยังมีผลต่อไปในระบบการกิน การนอน พฤติกรรมของมนุษย์ส่วนมากสามารถที่จะอธิบายในความหมายของพบเห็นสัญลักษณ์ที่ต้องการได้

เหมือนที่ Peirce และ Morris Langer ได้พบความหมายอันซับซ้อนอย่างเกี่ยวเนื่องกันของ สัญลักษณ์ วัตถุ คน เหมือนที่บอกว่า ถ้าไม่มีสิ่งใดเลยก็ไม่มีความหมายอะไรเลย เช่นกัน แต่เรามีทั้ง สองอย่าง คือ เหตุผลและความหมายทางลักษณะชีวภาพเป็นความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์และบุคคล ความสำคัญอย่างจริงจังของภาษา อย่างไรก็ตามไม่ใช้เป็นคำโดดเดี่ยว แยกประเภท แต่เป็นการสนทนาพูดคุยสื่อสารซึ่งกันและกัน คำพูดใช้ตั้งชื่อสิ่งของ ก่อนที่รูปประโยคจะถูกสร้างขึ้นมาอย่างมีรูปแบบ ไม่มีคำใช้เรียก ไม่มีอะไรเลย ไม่มีคำพูด แต่พยายามผูกเข้ากันให้เป็นรูปประโยค สร้างโครงสร้างของภาษาขึ้นมา ซึ่งมีความสลับซับซ้อนเพื่อใช้เรียกบางสิ่งที่กำหนดขึ้น เช่น คำว่าสุนัข เมื่อพูดถึงคำนี้ก็จะรู้ได้ทันทีว่าเป็นสัตว์ประเภทหนึ่ง แต่เมื่อมีกลุ่มคำอื่นมาผสมกันเป็น สุนัขสีน้ำตาลตัวน้อยนอนที่เท้าของฉันเพราะภาษาสามารถที่จะสร้างให้เกิดความสละสลวยเพื่อให้เกิดความจริงจังของการสื่อสารมากขึ้นมีระบบมีโครงสร้าง

สัญลักษณ์ใด ๆ ก็ตามรวมทั้งโครงสร้างของประโยค ความคิดในการสื่อสาร ความคิดทั่ว ๆ ไป รูปแบบ หรือ แบบฟอร์มต่าง ๆ ที่สื่อสารโดยใช้สัญลักษณ์ ความหมายก็ คือ ความหมายร่วมกัน ระหว่างผู้สื่อสาร แต่ผู้สื่อสารแต่ละคนก็จะมีความหมายส่วนตัวหรือภาพพจน์ส่วนตัว ซึ่งจะเป็นการเติมความหมายทั่วๆไปของภาษาธรรมดา

สัญญะวิทยา แปลมาจาก ภาษาอังกฤษว่า “Semiology” หมายถึง “ศาสตร์แห่งสัญญะ” (Science of Sign) โดยสัญญะ (Sign) หมายถึง สิ่งที่ถูกสร้างเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทน ของจริง (Object) ในตัวบท (Text) และในบริบทหนึ่ง

สัญญะวิทยา (Semiology หรือ Semiotics) นั้น O'Sullivan (1983 : 210,214) (อ้างถึงใน ประสพโชค นวพันธุ์พิพัฒน์, 2540) ได้อธิบายและให้คำจำกัดความไว้ว่า เป็นการศึกษาในเรื่อง ของสัญญะ (Sign) รหัส (Codes) และวัฒนธรรม ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของสัญญะและการที่สัญญะนั้นถูกนำมาใช้ในสังคม สัญญะนี้มีลักษณะที่สำคัญ 3 ประการ คือ

ประการที่ 1 จะต้องมีลักษณะทางกายภาพ

ประการที่ 2 จะต้องมีความหมายถึงบางสิ่งบางอย่าง นอกเหนือไปจากตัวของมันเอง

ประการที่ 3 สัญญะนี้ จะต้องถูกนำมาใช้และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ

Ferdenand de Saussure (ศิริชัย ศิริกายะ และกาญจนา แก้วเทพ, 2531 : 183-184) อธิบายความหมายของสัญญะว่า เป็นสิ่งที่สัมผัสได้ด้วยอายตนะ (ประสาทสัมผัสทั้ง 5) และเป็นสิ่งที่คนกลุ่มหนึ่งตกลงใช้สิ่งนั้นเป็นเครื่องหมาย (mark) ถึงอีกสิ่งหนึ่งที่ไม่ได้ปรากฏในสัญญะนั้น เช่น เวลา เราเขียนอักษรคำว่า “ม้า” โดยที่เราหมายถึง “ตัวม้าจริง ๆ” ส่วนที่เป็นเครื่องหมาย (ตัวอักษรเขียนคำ ว่า “ม้า”) นี้เรียกว่า “ตัวหมาย” (Signifier) ส่วนตัวม้าจริง ๆ เรียกว่า “ตัวหมายถึง กระบวนการทั้งหมดนี้เราเรียกว่า “การสร้างความหมาย” (Signification) การศึกษาในเชิงสัญญะวิทยาให้ความสำคัญกับการหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึง เพื่อดูว่าความหมายถูกสร้างขึ้นและถูกถ่ายทอดออกมาอย่างไร โดยนำเอาตัวบท (Text) มาวิเคราะห์เพื่อดูว่าตัวหมายนั้นสร้างความหมายอย่างไร (Signified)

เรื่องของกระบวนการสร้างความหมาย (Signification) Roland Barthes ผู้เป็นศิษย์คนหนึ่ง ของ Saussure เป็นผู้ที่ศึกษาถึงเรื่องนี้ เขาให้แนวความคิดในการวิเคราะห์ความหมายแฝงที่อยู่ในการ ติดต่อสื่อสารโดยหัวใจสำคัญของแนวคิด Barthes คือขั้นตอนในการแสดงความหมาย 2 ระดับคือ ใน ระดับแรก เป็นระดับที่เกี่ยวข้องกับลักษณะความเป็นจริงตามธรรมชาติ คือ การตีความหมายโดยอรรถ ส่วนในระดับที่สอง เป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง คือ การตีความหมายโดยนัยแฝง

ความหมายโดยอรรถ (Denotation Meaning)

นักวิชาการบางท่าน ระบุศัพท์เป็นไทยว่า “ความหมายตรง” เป็นตัวหมายถึง (signified) ที่ถูก ประกอบสร้างขึ้นมาอย่างภววิสัย (objective) ดังที่เรากล่าวว่า เป็นความหมายที่เข้าใจกันตาม ตัวอักษรเป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันเป็นส่วนใหญ่ และมักเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป ตัวอย่างที่ ชัดเจนที่สุด คือ ความหมายที่ระบุอยู่ในพจนานุกรม เช่น แม่คือสตรีผู้ให้กำเนิดลูกหมีเป็นสัตว์ 4 เท้า (2 มือ 2 เท้า) ประเภทหนึ่ง โดยทั่วไปความหมายโดยอรรถนี้เป็นความหมายชั้นแรกที่อาจถือได้ว่าเป็น สามัญโดยทั่วไปที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนในกรณีของภาพถ่ายถนนในเมืองและมีข้อความเขียนว่า“ถนนในเมือง” ทั้งภาพและข้อความนั้นจะถูกอ่านความหมายโดยอรรถว่า “นี่เป็นถนนสายหนึ่ง ในเมือง”

ความหมายโดยนัย (Connotative meaning)

นักวิชาการบางท่านระบุคำศัพท์เป็นไทยว่า “ความหมายแฝง” คำว่า “ความหมายโดยนัย” นั้น เป็นตัวหมายถึงที่ประกอบสร้างอย่างตรงกันข้ามกับตัวหมายโดยอรรถ กล่าวคือ ถูกประกอบสร้างขึ้นมาอย่างเป็นอัตวิสัย (Subjective) ไม่ว่าจะเป็นอัตวิสัยในระดับบุคคล เช่น ประสบการณ์ส่วนตัว หรืออารมณ์ความรู้สึกของคนแต่ละคนที่มีต่อแม่ ก็จะทำให้คิดถึงแม่ในแง่

“ความเจ็บปวดที่ทิ้งลูกไป ตั้งแต่เล็ก ความดุเข้มงวด ความอ่อนโยน ความอบอุ่น ฯลฯ หรือเป็นอัตวิสัยระดับสังคม เช่น ใน สังคมไทย สังคมจีน สังคมอินเดีย สังคมอเมริกัน จะให้ความหมายโดยนัยที่มีต่อ “แม่” อย่างแตกต่าง กัน ที่เราเรียกว่า “ค่านิยมของแต่ละสังคม” Barthes เรียกความหมายโดยนัยนี้ว่าเป็นความหมายชั้นที่ สอง (second order of signification) (กาญจนา แก้วเทพ, 2543)

การที่ตัวหมาย (Signfier) จะสร้างความหมายได้ ความสัมพันธ์กับตัวหมายถึง (Signified) มี ลักษณะที่ไม่ตายตัว ฉะนั้นการที่จะเข้าใจความหมายได้นั้น จำเป็นที่จะต้องมีการเรียนรู้ความสัมพันธ์ ของรหัส (Code) เพื่อช่วยในการตีความหมายของสัญญะ (Sign) ซึ่งเป็นลักษณะเช่นเดียวกันกับการศึกษาภาษาที่ความหมายกำหนดมาจากไวยากรณ์ เช่นเดียวกับที่รหัส (Code) และจารีต (convention) เป็นตัวกำหนดเนื้อหา (Text) ต่าง ๆ ที่ใช้ในการศึกษา

John Fiske (1982) ได้กล่าวถึงวิธีการศึกษาเชิงสัญญะวิทยาว่าเป็นการศึกษาในส่วนสำคัญ 3 ส่วน คือ

1. เป็นการศึกษาในเรื่องของสัญญะ (Sign)ซึ่งจะต้องมีลักษณะทางกายภาพ มีความหมายถึงบางสิ่งบางอย่างที่นอกเหนือจากตัวมันเอง และสัญญะนี้จะต้องถูกนำมาใช้ และรับรู้โดยผู้เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ (Sign)

Peirce ได้ให้ความสำคัญกับสัญญะเพราะไม่มีการสื่อสารใดที่เกิดนอกระบบสัญญะ ซึ่งสัญญะ (Sign) สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1.1 ภาพเหมือน (Icon) หมายถึง สัญญะที่มีลักษณะเป็นภาพ หรือเป็นวัตถุที่มองเห็นได้ ชัดเจน เช่น เครื่องหมายแสดงยศ ตำแหน่ง จะเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงความมีอำนาจ ภาพถ่าย อนุสาวรีย์ รูปปั้น เป็นต้น

1.2 ดัชนี (Index) หมายถึง สัญญะที่มีลักษณะเป็นตัวชี้ให้เห็นอีกสิ่งหนึ่ง โดยอาศัยการคิดหา เหตุผล เช่น ควันไฟ อาการของโรค

1.3 สัญลักษณ์ (Symbol) หมายถึงสัญญะที่มีลักษณะเกี่ยวกันกับสิ่งที่เป็นกฎหรือระเบียบ หรือสิ่งที่ทุกคนเห็นพ้องต้องกัน เข้าใจเหมือนกัน ต้องอาศัยการเรียนรู้ เช่น คำ ตัวเลข ชวเลข หรือภาพในหลวง ทุกคนก็เข้าใจเหมือนกันหมดว่าเป็นสิ่งที่ตนเองให้ความเคารพยกย่องเทิดทูน

สัญญะ (Sign) ทั้ง 3 นี้ ไม่ได้แยกจากกันโดยเด็ดขาด สัญญะหนึ่งอาจประกอบด้วยรูปแบบ ต่าง ๆ กัน ซึ่งอาจจะเป็นไปได้ทั้งภาพเหมือน ดัชนี และสัญลักษณ์ รวมกันอยู่ก็ได้ เช่น ภาพพระสงฆ์ เป็นได้ทั้งภาพเหมือน ก็คือ ภาพเหมือนของพระจริง ๆ ขณะเดียวกัน ก็เป็นดัชนี คือเป็นตัวชี้ให้เห็นถึง เป็นตัวแทนของศาสนา และก็เป็นทั้งสัญลักษณ์ด้วย ในแง่ที่ทุกคนต้องให้ความเคารพนับถือ

2. เป็นการศึกษาในเรื่องรหัส (Code) เป็นรหัสพฤติกรรม (Code of Behavior) และรหัสการ ให้ความหมาย (Signifying Code) ซึ่งอยู่ในลักษณะของสัญญะต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคม และ วัฒนธรรมนั้น โดยรหัสสามารถแบ่งออกได้ดังนี้ คือ

2.1 Product Codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับวัตถุ สิ่งของ เครื่องใช้ ที่บ่งบอกความหมายที่ แตกต่างกัน เช่น เมื่อเรามองดูจานอาหารที่แต่ละบ้านใส่อาหาร เราก็จะทราบความหมายของบ้านนั้นได้

2.2 Social Codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล เช่น คนไทยไม่ถือว่าการ ที่ลูกตบหัวหรือตบไหล่เป็นการแสดงความรัก แต่รหัสของอเมริกันจะอนุญาตการแสดงความหมายเช่นนั้น

2.3 Cultural Codes เป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ประเพณีต่าง ๆ เช่น การยิ้มของคน ไทย จะมีรหัสให้กระทำได้หลายวาระโอกาส หลายความหมาย ในขณะที่สังคมตะวันตก จะมีรหัสที่มีความหมายน้อยกว่า

2.4 Personal Codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับบุคคล เช่น การเป็นนักการเมืองในสังคมอเมริกัน และสังคมไทย จะมีความหมายที่แตกต่างกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2541 : 96)

3. วัฒนธรรม (Culture) เป็นวัฒนธรรมที่มีสัญญะ (Sign) และรหัส (Code) เกี่ยวพันกันอยู่ใน แต่ละวัฒนธรรม และจะมีความหมายเฉพาะเมื่ออยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ

ในการศึกษาถึงสัญญะในสื่อมวลชนนั้น Fry and Fry (1986 : 443-453) ได้พยายามสร้าง แบบจำลองเชิงสัญญะวิทยาขึ้นมาเพื่อใช้ศึกษากระบวนการสร้างความหมายในสื่อมวลชนโดยแบบจำลองนี้มีรากฐานมาจากทฤษฎีทางภาษาของ Peirce และ Eco โดย Fry and Fry ได้ให้ความสำคัญทั้ง “ตัวบท” (Text) ในสื่อ และการตีความ (Interpretation) ซึ่ง “ตัวบท” นั้นมีพลังที่จะกำหนดกระบวนการของการสร้างความหมายโดยตัวผู้รับสาร และมีปัจจัย 2 ปัจจัย ที่ทำให้ตัวบทของสื่อมีพลัง คือ 1) ความรู้เกี่ยวกับรหัสทางวัฒนธรรมของตัวผู้เข้ารหัส (encoder) ซึ่งเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้รับสารเกิดความสนใจตลอดจนลักษณะโครงสร้างของตัวบท 2) ตัวบทที่มีพลังนั้นสามารถดึงความสนใจของผู้รับสารไปสู่ตัวบทบางส่วนเป็นพิเศษโดยที่สามารถจะละความสนใจจากตัวบทส่วนอื่นได้

นอกจากนั้นแล้ว Berger ได้กล่าวว่า “การวิเคราะห์เชิงสัญญะนั้น มุ่งเน้นไปที่การให้ความหมายในเนื้อสาร เป็นความหมายที่มีสาเหตุมาจากความสัมพันธ์ (relation) ความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์” (ประสพโชค นวพันธุ์พิพัฒน์, 2540 : 17) นอกจากนั้นแล้วในการ วิเคราะห์สัญญะ สิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้ก็คือ ความรู้รหัส (Code) ซึ่งจะมีความแตกต่างกันไปในแต่ละ วัฒนธรรม เป็นสิ่งที่เราเรียนรู้มาจากสังคมและวัฒนธรรมของตน เมื่อมองจากมุมมองนี้ วัฒนธรรมจึง นับว่าเป็นระบบของการสร้างรหัส (Codification) ที่มีบทบาทสำคัญต่อชีวิตของเรา การที่คนเราจะ ได้รับการ

ขัดเกลาทางสังคม และมีการเรียนรู้แนวทางของวัฒนธรรมนั้น หมายถึงว่า จะต้องได้รับการ สั่งสอน รหัสต่าง ๆ มาจำนวนหนึ่ง ซึ่งมักจะมีขอบเขตทางชนชั้น สังคม ที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ กลุ่มชาติ พันธุ์ ฯลฯ เป็นตัวกำหนดรหัสย่อย ๆ (Subcodings) ต่าง ๆ เหล่านี้จะปรากฏอยู่ในรหัสสากลใหญ่ ๆ (General Code)

ศิริชัย ศิริกายะ และ กาญจนา แก้วเทพ (2531 : 83-84) ได้อธิบายถึงการนำเอาทฤษฎีเน้นที่ ตัวสารหรือตัวเนื้อหา (บท) ของสื่อมวลชน มาศึกษาว่า ฐานของตัวทฤษฎีที่นำมาใช้วิเคราะห์เนื้อหา มี อยู่ว่า เนื่องจากกฎต่าง ๆ ของภาษา (หรือลักษณะอื่นใดก็ตามที่ถูกทำขึ้นมาแทนหรือ “การเข้ารหัส”) ถูกกำหนดหรือมีข้อจำกัดโดยโครงสร้างภายในของวัฒนธรรมเดิม (รากเดิมของวัฒนธรรม) ดังนั้น ตัว เนื้อหาหรือตัวบทที่เลือกมาศึกษาจึงเป็นการเปิดโอกาสให้นำมาอ่านและตีความได้ ดังนั้น เราจึง สามารถเข้าใจความหมายหากเรารู้กฎเกณฑ์ของภาษาและมีความคุ้นเคยดีกับวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าแนวทางในการศึกษาเรื่องนี้จะมีมากมาย แต่เราก็ยังสามารถระบุลักษณะที่สำคัญของทฤษฎีเหล่านี้คือ

ประการแรก ความหมายที่เราตีความออกมาจากตัวเนื้อหาของสื่อมวลชน ไม่จำเป็นต้องเป็น เช่นเดียวกันกับความตั้งใจของผู้ส่งสาร หรือเป็นความหมายเดียวกันกับที่ผู้รับสารมีอยู่ แต่ความหมาย ที่เราตีความนั้น เราถือเป็นความหมายที่ปราศจากอคติ เกิดขึ้นมาจากหลักตรรกะของระบบ สัญลักษณ์ที่ใช้ในการ “เข้ารหัส”

ประการที่สอง การศึกษานี้ไม่ได้เน้นเฉพาะความหมายที่ปรากฏในระดับพื้นผิวหรือความหมายตามตัวหนังสือของเนื้อหาสื่อมวลชนเท่านั้น แต่ยังให้ความสนใจต่อความหมายที่แฝงหรือความหมายเชิงนัยยะ ซึ่งผู้ส่งสารอาจจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจให้เกิดความหมายดังกล่าวก็ตาม

ประการที่สาม แนวทางการศึกษานี้ไม่ได้จำกัดเฉพาะการวิเคราะห์ภาษาเขียนเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงรูปภาพ ท่าทาง เสียง เครื่องไม้เครื่องมือต่าง ๆ ที่ถูกนำมาใช้ในการสื่อความหมายด้วย

ในการนำแนวคิดสัญญะวิทยาเข้ามาใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ทำให้ทราบถึงลักษณะของสัญญะที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยทราบถึงความสำคัญของตัวบทในสื่อและการตีความตัวบท อีกทั้งทำให้ทราบว่าโครงสร้างภายในของวัฒนธรรมเดิมนั้น นำไปสู่ความรู้เรื่องรหัส ซึ่งเป็นตัวกำหนดรหัสย่อย ๆ และรหัสสากลใหญ่ ๆ ซึ่งการวิเคราะห์ระบบสัญลักษณ์นั้น ต้องวิเคราะห์ทั้งความหมายในระดับพื้นผิวและความหมายเชิงนัยยะ หากแต่ไม่ได้มุ่งวิเคราะห์แค่ภาษาเขียนเท่านั้น ยังต้องรวมไปถึงรูปภาพ ท่าทาง เสียง เครื่องไม้เครื่องมือต่าง ๆ ที่ถูกนำมาใช้ในการสื่อความหมายด้วย

6.2 ทฤษฎีคติชนวิทยา

คติชนวิทยาเป็นวิชาที่เกิดขึ้นและพัฒนามาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 มีนักโบราณคดีและนักนิรุกติศาสตร์ชาวอังกฤษและเยอรมัน ได้สนใจเก็บรวบรวมเทพนิยายและเรื่องปรัมปราของคนพื้นบ้านพื้นเมือง เช่น สองพี่น้องตระกูลกริมม์ ก็ได้รวบรวมและตีพิมพ์นิทานมุขปาฐะและตีความให้ความหมายเทพนิยาย (myth) ของเยอรมันไว้ด้วยผู้สนใจอื่น ๆ ก็มีอีกหลาย คนที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องโบราณเก่าแก่จนกระทั่งถึง ค.ศ. 1886 (พ.ศ. 2389) นายวิลเลียม จอห์น ธอมส์ (William John Thoms) ได้บัญญัติคำว่า Folklore ขึ้น โดยใช้นามแฝงว่า แอมโบรส เมอร์ ต้น (Ambrose Merton) เขียนจดหมายลงในวารสารชื่อ The Anthenaeum เสนอว่าควรใช้คำว่า Folklore ซึ่งแปลว่า “ความรู้ของปวงชน” แทนคำว่า “คติโบราณของปวงชน” (popular anitiquities) คำว่า Folklore จึงเป็นศัพท์ใช้ทางวิชาการแต่นั้นมาในประเทศไทยมีคำใช้อยู่หลายคำ ดังนี้

คติชาวบ้าน เป็นคำที่พระยาอนุมานราชธนและราชบัณฑิตยสถานคิดขึ้นใช้เมื่อปี พ.ศ. 2509 คติชนวิทยาเป็นคำที่ ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร ใช้ในเอกสารเมื่อปี พ.ศ. 2519 ในหนังสือคติชนวิทยาที่หน่วยศึกษานิเทศก์กรมการฝึกหัดครูพิมพ์เผยแพร่ ซึ่ง ดร.กิ่งแก้ว อัตถากร ได้ให้เหตุผลว่า Folklore ที่พระยาอนุมานราชธนและราชบัณฑิตยสถาน แปลว่า “คติชาวบ้าน” นั้นน่าจะใช้เรียกข้อมูลบางส่วนส่วนชื่อวิชาควรใช้คำคติชนวิทยา

กิ่งแก้ว อัตถากร, (2523) ได้ชี้ให้เห็นว่าคติชนหรือผลผลิตทางวัฒนธรรมของ กลุ่มชน และผลผลิตนี้จะเป็นมรดกที่ได้มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมา ทั้งภายในกลุ่มชนเดียวกันและแพร่กระจายไปสู่ชนต่างกลุ่มโดยได้ให้เหตุผลของการใช้คำว่า คติชนวิทยาแทนคติชาวบ้านว่าคำว่าชาวบ้าน อาจจะสร้างความเข้าใจผิดได้ว่าเกี่ยวข้องเฉพาะชาวชนบทหรือบางระดับเท่านั้น แต่ในความเป็นจริงแล้ว Folklore จะเกี่ยวข้องกับทุกคนทุกสถานภาพที่มีลักษณะร่วมกันอย่างน้อย หนึ่งลักษณะ คติชาวบ้านจึงเป็นข้อมูลเพียงส่วนหนึ่งที่นักคติชนวิทยาสนใจที่จะศึกษา และในคำว่าคติชนวิทยา จะมีความหมายที่กว้างกว่าคติชาวบ้านด้วยตามศัพท์ Folklore จะเป็นเรื่องที่ว่าด้วยวิถีชีวิตตามขนบประเพณีของกลุ่มชน

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์, (2543) ได้ชี้เห็นว่าข้อมูลของคติชนนั้นเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในลักษณะของการแพร่กระจายแบบมุขปาฐะและคงอยู่ในลักษณะเช่นนี้มาเป็นเวลานานพอสมควรมิได้เกิดขึ้นเป็นสำนวนที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งจะเป็นสำนวนที่คงที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น สำนวนหรือต้นฉบับในการศึกษาค้นคว้าทางคติชนวิทยาจึงไม่มีฉบับใดเลยที่จะเป็นต้นฉบับเดิมที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงตรงกันข้าม การเล่าหรือการขับซ้ำ ๆ กันจะยิ่งทำให้เกิดความหลากหลายอย่างไม่มีข้อจำกัด ซึ่งผู้เล่าหรือผู้ขับเองก็ไม่รู้ตัวการที่นักคติชนวิทยาบันทึกข้อมูลนั้นไม่ใช่การเจาะจง

บันทึกต้นฉบับที่ถูกต้องแท้จริง แต่ทำได้เพียงบันทึกข้อมูลหลาย ๆ สำนวนมาเพื่อศึกษาเปรียบเทียบกับเท่านั้น นอกจากนี้การศึกษาข้อมูลคติชนนั้นไม่ใช่ การวิเคราะห์เพียงรูปแบบและแบบแผนการประพันธ์ของตัวต้นฉบับเท่านั้น แต่จะต้องพิจารณาภาวะแวดล้อมต่าง ๆ ในการถ่ายทอดและบทบาทหน้าที่ของต้นฉบับหรือข้อมูลเหล่านี้ในวัฒนธรรมด้วย ซึ่งข้อมูลคติชนจำนวนไม่น้อยก็ไม่ได้มีรูปแบบเป็น “ต้นฉบับ” แต่จะประกอบด้วยแบบแผน พฤติกรรมของผู้คนในสังคม และยังมีลักษณะที่เป็นประดิษฐกรรม คือสิ่งที่ผู้คนสร้างขึ้นก็มีและได้สรุปข้อมูลของคติชน เช่น คำพูดโบราณ เรื่องราว นิทาน ความเชื่อ ขนบประเพณีการละเล่น การร้องรำทำเพลง ฯลฯ

อารี ถาวรเศรษฐ์ (2546 : 10) ได้กล่าวว่า คติชนวิทยามีหน้าที่และบทบาท 5 ประการ คือ ให้ความบันเทิงเป็นกระจกส่องให้เห็นวัฒนธรรม ให้การศึกษากล่อมเกลารักษาแบบแผนพฤติกรรมของบุคคลและเป็นเครื่องบรรเทาอารมณ์ดังนั้นหน้าที่ต่าง ๆ ของคติชนวิทยาที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าหน้าที่ที่สำคัญที่สุด คือ การดำรงรักษาความมั่นคงของวัฒนธรรม เนื่องจาก คติชนช่วยทำให้ชาวบ้านปฏิบัติพิธีกรรมและขนมธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ได้เหมาะสมและถูกต้องตามแบบแผนของวัฒนธรรมคติชนทำหน้าที่ควบคุมสังคมยอมรับผู้ปฏิบัติตามบรรทัดฐานทางสังคมหรือตามแบบแผนของสังคมเป็นมาตรฐานทางจริยธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีของคนในท้องถิ่นและเป็นการให้การศึกษานอกระบบที่สำคัญในสมัยก่อนส่วนหน้าที่อื่น ๆ นั้นสำคัญรองลงมาคือทำหน้าที่ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลิน ช่วยผ่อนคลายความตึงเครียดและความคับข้องใจให้ชาวบ้านทั้งผู้ใหญ่และเด็กอีกด้วย (อารี ถาวรเศรษฐ์ 2546 : 5-6 อ้างถึงใน Brunvand,1976) ได้แบ่งประเภทของคติชนวิทยาออกเป็น 3 ประเภท ใหญ่ ๆ ดังนี้

1.คติชนวิทยาประเภทที่ใช้ภาษา (Verbal folklore) คติชนวิทยาประเภทที่ใช้ภาษาเป็นตัวกำหนดมี 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) คติชนวิทยาประเภทที่ไม่ใช้ภาษาเป็นตัวกำหนดมี 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) คติชนวิทยาประเภทที่ใช้ภาษาและไม่ใช้ภาษาผสมผสานกันแบ่งออกได้ 6 ประเภทย่อย ดังนี้

3.1 ความเชื่อและคติในเรื่องโชคลาง

3.2 การละเล่นของชาวบ้าน

3.3 ละครชาวบ้าน

3.4 ระบำของชาวบ้าน

3.5 ประเพณีของชาวบ้าน

3.6 งานมหกรรม งานพิธีงานรื่นเริงของชาวบ้าน

มัลลิกา คนานุรักษ์ (2550 : 1) ได้ให้ความหมายของคติชนวิทยาไว้ว่า คติชนวิทยาเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่คนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในสังคมที่มีวัฒนธรรมของคนกลุ่มนั้นปรากฏให้เห็นเด่นชัด ผู้ศึกษาด้านคติชนวิทยาจึงมุ่งความสนใจไปที่กลุ่มคนพื้นบ้านที่ความเจริญทางเทคโนโลยียังเข้าไม่ถึงในหมู่บ้าน คนพื้นบ้านจะมีลักษณะเด่นตรงที่มีการดำเนินชีวิตที่คล้าย ๆ กันแตกต่างจากคนในเมืองที่มีอาชีพต่างกันในขณะที่คนในเมืองจะอยู่แบบตัวใครตัวมัน

พระมหาจิรฉันท์ จิรเมธี, (2558) ได้ชี้ให้เห็นว่าคติชนวิทยาเป็นความรู้ที่ได้มาจากการศึกษาวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของกลุ่มคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ที่มีวิวัฒนาการของกลุ่มอย่างเด่นชัด โดยมุ่งเน้นไปยังกลุ่มคนที่ความเจริญแบบสมัยใหม่ยังเข้าไปไม่ถึงมากนักซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้จะยังคงมีวิถีชีวิตที่คล้าย ๆ กัน มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น เป็นแบบญาติพี่น้องกัน มีความคิด ความเชื่อ และแบบของความประพฤติอย่างเดียวกัน และมักจะแตกต่างจากสังคมเมืองหรือสังคมที่มีความเจริญทางวัตถุอย่างมากแล้วการศึกษาคติชนเป็นการศึกษาถึงวัฒนธรรมวิถีชีวิตพื้นบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดจากการบอกเล่า ซึ่งข้อมูลทางวัฒนธรรมนี้จะเป็นเครื่องมือที่ช่วยสะท้อนวัฒนธรรมและเข้าใจวัฒนธรรมของกลุ่มชนเหล่านั้นได้อย่างถูกต้อง

สรุปได้ว่าคติชนวิทยาเป็นความรู้ที่ได้มาจากการศึกษาวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของกลุ่มคน ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้จะยังคงมีวิถีชีวิตที่คล้าย ๆ กัน มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น และยังเป็นการศึกษาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากวิถีชีวิตหรือความเป็นอยู่ของมนุษย์ตลอดจนผลผลิตหรือการสร้างสรรค์ต่าง ๆ โดยแบ่งเป็น 3 ประเภทดังนี้ แบบมุขปาฐะ แบบอมุขปาฐะ และ แบบผสม ซึ่งทำให้เห็นถึงหน้าที่ของคติชนวิทยาในเรื่องความบันเทิงเป็นกระจกส่องให้เห็นวัฒนธรรมให้การศึกษากล่อมเกลา รักษาแบบแผนพฤติกรรมของบุคคลและเป็นเครื่องบรรเทาอารมณ์ของชนกลุ่มนั้น ๆ โดยสามาถนำมาวิเคราะห์ในประเด็นการสร้างตัวตนในพื้นที่เขาพนมรุ้ง ซึ่งบ่งบอกถึงรากเหง้าของคนในท้องถิ่นที่มีความผูกพันกับ ธรรมชาติ วัฒนธรรม ประเพณี และยังเป็นการปลุกให้คนในชุมชนเห็นคุณค่าอนุรักษ์หวงแหนของวัตถุอันเป็นทรัพยากรทางวัฒนธรรมได้แก่ ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา อีกทั้งยังสามารถนำเสนออัตลักษณ์ของท้องถิ่นผ่านการแสดงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ให้กับพื้นที่ได้

6.3 ทฤษฎีประติมานวิทยา

ประติมานวิทยา (Iconography) เป็นสาขาหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลป์ที่เป็นการศึกษาประวัติ คำบรรยาย และ การตีความหมายของเนื้อหาของภาพ คำว่า “Iconography” แปลตรงตัวว่า “การเขียนรูปลักษณ์” (image writing) ที่มีรากมาจากภาษากรีกโบราณความหมายรองลงมา คือ งานประติมา (Icon) ในไบแซนไทน์และออร์โธด็อกซ์ของประเพณีนิยมคริสเตียนในด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ประติมานวิทยา หมายถึง กรรมวิธีการแสดงหัวเรื่องใน รูปแบบของการใช้รูปสัญลักษณ์ต่างๆ ในเนื้อหาของภาพที่ออกมาให้ผู้ชมได้เห็น นอกจากนั้นประติมานวิทยาก็ยังใช้ในด้านสาขาวิชาอื่น นอกไปจากประวัติศาสตร์ศิลป์ เช่น ในวิชาสัญญาณศาสตร์ และ media studies ในการใช้โดยทั่วไปที่หมายถึงลักษณะรูปลักษณ์ที่ใช้กันเป็นสามัญของหัวเรื่อง หรือความหมายในทำนองเดียวกัน พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ” สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2545)

ประวัติประติมานวิทยาในตะวันตก

รากฐานของนักเขียนตะวันตก Iconography ยุคสันทัดกรณี Gian Pietro Bellori นักชีวประวัติศตวรรษที่ 17 ที่ศิลปินใช้เวลาอธิบายและการวิเคราะห์งานศิลปะ มีการทำหน้าที่ตีความหมายภาพวาดใน Palazzo Vecchio ในเมืองฟลอเรนซ์คือเนื้อหาของภาพรวม มีความถูกต้อง มั่นใจแสดงให้เห็นว่าการทำงานของศิลปินได้ใช้เวลาอธิบายและการวิเคราะห์งานศิลปะที่มีแบบแผนและใช้หลักทฤษฎีที่ถูกต้อง ทั้งนี้การศึกษาการตีความหมายก็ยังผิดพลาดไม่ถูกต้องเสมอไปในการทำงานหลายๆ ครั้ง Lessing (1796) กล่าวว่า รูปเขียนที่คลาสสิกกับไฟฉายเป็นงานศิลปะ

ที่ศิลปินมีความพยายามที่เริ่มต้นทำงานการศึกษาของภาพที่ศิลปินเขียนเพื่ออธิบายถึงวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้น

Bialostocki ได้เขียนภาพวาดที่มีความซับซ้อนยึดมั่นในความหมาย (Memling) สำหรับวิถีชีวิตของชาวเวอร์จินมีภาพทั้งหมด 25 ฉาก ที่เกี่ยวข้องกับเวอร์จิน ในปี 1480 ในมิวนิก ประเทศเยอรมันนี

Alte Pinakotek, Munich (1986), Adolphe Didron (1806-1867), แอนเฮ็น สปริงเกอร์ (1825-1891) และ Emile Man (1862-1954) ผู้เชี่ยวชาญในงานศิลปะทางศาสนาคริสต์ ซึ่งมีจุดเด่น จุดเน้นหลักของการศึกษา ทั้งนี้มีนักวิชาการฝรั่งเศสที่โดดเด่นโดยเฉพาะยึดถือวินัยทางวิชาการ ประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีการพัฒนาในศตวรรษที่19 ในการท างานของนักวิชาการ ที่ความพยายาม ก่อนหน้านี้ในการจำแนกและจัดระเบียบวิชา Encyclopedically โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีพวกเขามองกลับไป เช่น เป็นเพื่อความเข้าใจในการทำงานศิลปะทั้งทางศาสนาในลักษณะทางวิทยาศาสตร์มากขึ้นกว่าวิธีการที่สวยงามและเป็นต้นแบบของสารานุกรม,คู่มือ,และสิ่งพิมพ์อื่นๆที่มีประโยชน์ต่อ

Richard (1942), Iconography In Art religieux du XIIIe Siecle ชาวฝรั่งเศส (1899) ในศตวรรษที่ 13 กล่าวว่าเนื้อหาของศิลปะภาพผลงานสถาปัตยกรรมในสมัยโกธิค,ศิลปะทางศาสนายังคงมีการพิมพ์เผยแพร่ออกมาอย่างต่อเนื่องในการตีความหมายของสัญลักษณ์ในภาษาศิลปะสถาปัตยกรรม

Warburg(1866-1929),Saxl (1890-1948) และเออร์วิน Panofsky (1892-1968) เขียนอธิบายในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบในเยอมันนีและลูกศิษย์อธิบายการปฏิบัติของประชาชนและการจำแนกประเภทของลวดลายในภาพผลงานศิลปะ หมายถึง มีความเข้าใจความหมายและยึดถือการศึกษาของนักวิชาการที่สอดคล้องกับ Iconology ที่กำหนดไว้ว่าเป็น "สาขาของประวัติศาสตร์ศิลปะหรือการตีความหมายของงานศิลปะ , ความแตกต่างที่นักวิชาการท่านอื่น ๆ ในบทนิยามคำเฉพาะของการยึดถือในการใส่รหัสเนื้อหาของภาพ "iconology" (การวิเคราะห์ความหมายของเนื้อหา) บางครั้งก็ไม่ได้รับการยอมรับเสมอที่มีอิทธิพลต่อการยึดถือในปี 1939

การศึกษาของนักวิชาการนี้ Iconology ประกอบด้วย Kleinbauer and Slavens (1982) ในประเทศสหรัฐอเมริการะยะเวลาตั้งแต่ปี 1940 ในประวัติศาสตร์ศิลปะที่โดดเด่นในการตีความหมายภาษาภาพในขณะที่ทุนการศึกษา Icongraphical ผู้เชี่ยวชาญการวิเคราะห์บางท่านเริ่มที่จะดึงดูดผู้ชมที่กว้างมากขึ้นโดยได้นำตัวอย่างทฤษฎี Panofsky เช่น มีการนำไปใช้โดยผู้เชี่ยวชาญที่เขียนบนผนังด้านหลังในภาพ Arnolfini เขียนโดย Jan Van Eyck เป็นการวาดภาพบันทึกของการ ทำสัญญาในงานแต่งงานในสังคม

ประวัติศาสตร์ของศิลปะที่เกี่ยวข้องอื่นๆซึ่งทำหน้าที่การเปิดเผยข้อมูลและการตีความหมายของสัญลักษณ์ที่โดดเด่นและเบื้องหลังของนักวิชาการนี้องค์ประกอบพื้นฐานสามารถช่วยให้การรักษามีการให้คำอธิบายอย่างระเอียดของศิลปะการเปิดเผยข้อมูลอย่างมีนัยสำคัญในสัญลักษณ์ได้รับการยึดถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของการวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้น ในช่วงต้น Dogmas ศิลปะเกี่ยวกับศาสนาคริสต์ที่สำคัญกับวัตถุที่เป็นสัญลักษณ์ที่ค่อยๆ กลายเป็นสัญญาณสากลที่จะสามารถอ่านได้อย่างง่ายดายและถอดรหัส ลัทธิ ความเชื่อของคริสเตียนและข้อความที่สำคัญของพระคัมภีร์ที่ถูกหลักการปกครองของสัญลักษณ์และปรัชญา "weltanschauung" (ปรัชญาชีวิต) ในศตวรรษที่ 17 และทำให้บรรดาศิลปินและลูกค้าของศิลปินมีบทบาทต่อศิลปินที่ลดลงไปมีช่างฝีมือที่มองเห็นและเป็นแบบฉบับที่ดียึดมั่นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปินตัดสินและวิเคราะห์ในการทำงานศิลปะ ซึ่งได้งานฝีมือที่แท้จริงที่จะกลายเป็นตัวแทนแบบอย่างที่พิเศษมีข้อจำกัด และเพื่อการยืนยันลักษณะส่วนบุคคลในสังคมด้วยการชื่นชมศิลปะและสังคมที่มีการเพิ่มประสิทธิภาพของวิชาทางด้านศิลปะ ประวัติศาสตร์เป็นสิ่งสำคัญมากขึ้นในช่วงเรเนสซองและแหล่งที่มาของสัญญาณต่อสัญลักษณ์ศิลปะในเยอรมันได้รับการเชื่อมต่อกับยุโรปยึดถือมาจนกระทั่งศตวรรษที่ 19 เพื่อรับทราบอิทธิพลศิลปะ ในประวัติศาสตร์ Canon Iconographic

ลักษณะศิลปะเยอรมัน ในสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยยังคงทำที่หมายถึง paragons แบบดั้งเดิมของพวกเขาในการเป็นตัวแทนกลุ่มสร้างสรรค์ในเยอรมันจากการสำรวจตัวอย่างสัญลักษณ์ที่เลือกไว้สำหรับประวัติศาสตร์เยอรมันของศิลปะการแสดงและยึดถือว่าสัญลักษณ์อย่างมีนัยสำคัญที่แตกต่างกันรวมกัน Epochs เช่นเดียวกับประเทศแต่ละประเทศที่สร้างสรรค์งานที่แตกต่างกัน ความโดดเด่นของเยอรมันคือการแสดงผลทั่วไปของสไตล์เยอรมันอย่างแท้จริง นอกจากนี้มีพื้นที่แสดงบทบาทที่สำคัญในประเทศอื่นๆส่วนใหญ่เป็นของเยอรมนี (Gerokreuz) มูลนิธิหินของวิหารโคโลญถูกวางใน 1248 ยังคงเป็นหนึ่งที่ใหญ่ที่สุดและอาคารที่สำคัญที่สุดในเยอรมนีซุ้มโกธิคและการตกแต่งภายในได้กลายเป็นที่ดีของในบริเวรว่างของพารากอนสำหรับสถาปัตยกรรมแบบยุโรป สมบัติงานศิลปะที่โดดเด่นของเซนต์ปีเตอร์ที่ประดิษฐานของ Magi, แท่นบูชาเซนต์ Clares, แท่นบูชาของนักบุญอุปถัมภ์โคโลญและ Gero เป็นศิลปะประติมากรรมหินอ่อน การรับอิทธิพล แนวคิดเป็นภาพของลัทธิความเชื่อของคริสเตียน พระคริสต์ทรงอยู่บนกางเขนไม้ขนาดใหญ่ที่มี สี่เล็บ ลักษณะศีรษะหน้าและนิ้วมือที่อ่อนแรง มีลักษณะเป็นธรรมชาติของกล้ามเนื้อและความ แข็งแรงของแขนจะยื่นออกมาอย่างมีนัยสำคัญในความหมาย ทั้งนี้ศิลปินไม่รู้จักการกำหนดค่าที่ดีเกี่ยวกับวิธีการขึ้นรูปร่างของร่างกายลักษณะทรงผมปะไหล่, ส่วนท้องยื่นออกมาข้างหน้าและ หัวเข่าจะงอเล็กน้อย มีแผลที่โดนหอกเสียบเป็นหลักฐานของการเสียชีวิตที่สามารถมองเห็นด้านข้าง แต่ที่เห็นได้ชัดคือการตีความหมายจากความทุกข์ของมนุษย์ที่แสดงออกในช่วงเวลาของการเจ็บปวด ทั้งนี้สัญลักษณ์การฟื้นคืนพระชนม์ของพระเจ้าที่ทรมารร่างกายและบุตรชายแห่งชัยชนะของพระเจ้า

นอกเหนือ จากการตีราคาเทววิทยาของภาพพระเยซูคริสต์วิธีการทางศิลปะจะต้องเห็น สิ่งที่น่าสนใจ โดยการสร้างสรรค์ถ่ายทอดร่างกายให้เป็นแบบธรรมชาติที่สุดพร้อมทั้งแสดงรายละเอียดหลายอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะของกล้ามเนื้อ ของร่างกายที่บ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงออกของศิลปิน Cook and Bernink (1999) ประวัติประติมานวิทยาใน ตะวันตก Kleinbauer and Slavens (1982)

สรุปได้ว่า ประติมานวิทยาเป็นสาขาหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลป์ที่เป็นการศึกษาประวัติ คำบรรยาย และการตีความหมายของเนื้อหาของภาพ เพื่อวิพากย์ศิลปะที่เน้นการสร้างพื้นฐานของคุณค่าศิลปะโดยการเปรียบเทียบกับงานชิ้นอื่นที่เปรียบเทียบกันได้ทางด้านลักษณะ ที่คำนึงถึงธรรมชาติพื้นฐานของศิลปะ โดยผู้วิจัยได้นำหลักการดังกล่าวมาใช้ในการถอดรหัสหมายโดยวิเคราะห์แปลความหมายของภาพ เพื่อให้เข้าใจความหมายของภาพ และแหล่งที่มาของสัญลักษณ์ทางศิลปะภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

6.4 แนวคิดทุนทางวัฒนธรรม

Bourdieu (1986 : 47-50) ได้อธิบายว่าทุนวัฒนธรรมเป็นทรัพย์สินทางปัญญาที่สั่งสมมาในอดีตมีคุณค่าต่อมนุษย์และความต้องการของสังคมนอกเหนือจากการให้คุณค่าทางเศรษฐกิจ ทุนวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่มี 3 รูปแบบกล่าวคือ

1. สิ่งที่ฝังอยู่ในตัวคนและกลุ่มคนมาอย่างยาวนาน ได้แก่ ความคิดจินตนาการความคิดริเริ่มและความเชื่อ

2. สิ่งที่เป็นรูปธรรมในรูปแบบของสินค้าวัฒนธรรม เช่น รูปภาพ หนังสือ สิ่งก่อสร้างสถานที่ที่เป็นมรดกโลก

3. ความเป็นสถาบัน ซึ่งสามารถทำให้เกิดความเป็นรูปธรรม เช่น กติกาการยอมรับที่หลาย ๆ คนเห็นร่วมกัน เช่น การยอมรับในสถาบันพระมหากษัตริย์วัดและโรงเรียน 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) ไว้เป็นหมวดหมู่ได้แก่ คุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic value) คุณค่าเชิงจิตวิญญาณ (Spiritual value) คุณค่าเชิงสังคม (Social value) คุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ (Historical value) คุณค่าในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ของสังคม (Symbolic value) และคุณค่าในฐานะที่เป็นของแท้ (Authenticity value)

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ (2546 : 35) ได้นิยามความหมายของทุนทางวัฒนธรรมโดยเน้นความหมายในเชิงเศรษฐศาสตร์ไว้ว่า ทุนที่ใช้ในการผลิตสินค้าและบริการที่มีนัยทางวัฒนธรรม ซึ่งทุนวัฒนธรรมในนิยามนี้มีความเชื่อมโยงกับอุตสาหกรรมที่สื่อถึงนัยทางวัฒนธรรมที่เรียกว่า อุตสาหกรรมสินค้าวัฒนธรรม (Cultural Product) ซึ่งผลิตสินค้าวัฒนธรรมและบริการที่มีวัฒนธรรมฝังตัวอยู่ในสินค้าและบริการนั้นแนวคิดว่าด้วยการฝังตัวของวัฒนธรรม (Cultural Embodiment) เป็นสำคัญในสินค้าและบริการต่าง ๆ ก่อเกิดและเติบโตจนกำลังเปลี่ยนโฉมหน้าของระบบทุนนิยมโลกด้วยเหตุปัจจัย 4 ประการ คือ

1. กระบวนการการแปรวัฒนธรรมเป็นสินค้า
2. กระบวนการพาณิชยานุวัตร
3. กระบวนการเทคโนโลยานุวัตร
4. กระบวนการโทรทัศนานุวัตร

ดิเรก ปูทมสิรัฒน์, (2547) ได้กล่าวว่าทุนวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับ คุณค่าความรู้ภูมิปัญญาและงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการค้นพบโดยผู้ทรงความรู้ในท้องถิ่นรวมทั้งค่านิยมและความเชื่อที่ผูกพันสังคมทำให้เกิดการจัดระเบียบของสังคมหรือสร้างกฎกติกาที่ เป็นคุณต่อสังคม โดยรวมรวมถึงกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง ตัวอย่างของทุนทางวัฒนธรรมมีมากมาย เช่น ภาษา งานศิลปกรรม ซึ่งเป็นความภาคภูมิใจของส่วนรวม ความรู้ที่สั่งสมมาในอดีตว่าด้วยเรื่องราวต่าง ๆ เช่น การถนอมอาหาร สมุนไพร สถาปัตยกรรม เทคโนโลยีชาวบ้าน ฯลฯ กติกาของสังคมที่ช่วยทำให้สังคมอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข และเอื้ออาทรมากกว่าเอารัดเอาเปรียบกันผลงานวรรณกรรมคำบอกเล่า ดนตรีวัฒนธรรม ประเพณีและความเชื่อ ฯลฯ

สรุปได้ว่าทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) เป็นผลผลิตที่มนุษย์นั้นได้ผลิตขึ้นมาที่มีคุณค่าและความหมายต่อสังคมมนุษย์เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าความรู้ภูมิปัญญาและงานสร้างสรรค์รวมทั้งค่านิยมและความเชื่อที่ผูกพันสังคมทำให้เกิดการจัดระเบียบของสังคมหรือสร้างกฎกติกาที่เป็นคุณต่อสังคมทุนทางวัฒนธรรมสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ 1. ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ 2. ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้โดยสามาถนำมาวิเคราะห์ในประเด็นทุนทางวัฒนธรรมในพื้นที่เขาพนมรุ้ง เช่น ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ คือ

ความเชื่อ เรื่องเล่า ตำนาน ประเพณี ข้อปฏิบัติทางสังคม คติชาวบ้าน ทุนทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ คือ ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทพนมรุ้ง ซึ่งบ่งบอกถึงทุนทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมาผลิตสร้างสรรค์เป็นผลงานเพื่อเพิ่มมูลค่าได้ อีกทั้งยังสามารถนำเสนอทรัพยากรวัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านการแสดงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยไว้ให้กับพื้นที่ได้

6.5 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543) ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้” ผู้ออกแบบนาฏศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่าผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำใช้คำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Choreographer

นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็น 7 ขั้นเป็นตอนดังนี้ คือ 1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ 2. การกำหนดความคิดหลัก 3. การประมวลข้อมูล 4. การกำหนดขอบเขต 5. การกำหนดรูปแบบ 6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ 7. การออกแบบนาฏยศิลป์

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์

ความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใด ๆ นั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย พอสรุปได้ดังนี้

1.1 พิธีกรรม นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม พิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะสม เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณ เป็นต้น

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม ในกิจกรรมต้องการให้มีนาฏยศิลป์เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างสีสันและความหรูหราให้แก่กิจกรรม เป็นสิ่งที่ประดับงานที่ไม่มีหรือมีก็ได้ เช่น หลงวิจิตรวาทการคิดให้มีระบำสลับฉากเพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยม ระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลาหลายนาที

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยวชุมชนได้รับการกระตุ้นให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่น ด้วยวิธีการ 2 อย่างคือ 1. นำนาฏยศิลป์เดิมที่มีอยู่แล้วมาปรับใหม่ 2. สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ การคิดประดิษฐ์ให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ เช่น ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในการจบการศึกษาหรือการแสดงในเวทีระดับนานาชาติ

1.5 พัฒนาอาชีพ การสร้างนาฏยศิลป์ขึ้นมาเพื่อแสดงเป็นอาชีพ พบมากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตกเช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นเสมอ

2. การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดนี้คิดขึ้นเพื่ออะไร หรือเพื่อใคร การกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจนจะทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเท่านั้น

การกำหนดความคิดระดับวัตถุประสงค์ หมายถึง เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ต้องการให้เกิดขึ้นในรูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปปฏิบัติ

3. การประมวลข้อมูล

เมื่อกำหนดวัตถุประสงค์แล้วต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆ มิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าแต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่แล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรมหรือรูปธรรมให้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดเนื้อหาสาระให้ครอบคลุม มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่ทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตแล้วผลงานก็จะประกอบไปด้วยสิ่งละพันอันละน้อยจนทำให้การแสดงขาดเอกภาพ และไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมาย สรุปเป็นแนวทางหลักๆ ได้ 4 แนวทาง คือ

5.1 การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์หรือข้อกำหนดของทางนาฏยศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ เช่น การรำอวยพรวันเกิด ก็มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น ๆ มีการกำหนดท่ารำตีบทจากท่ารำไทย การแปรแถวตั้งซุ้ม การนำเพลงไทยที่มีอยู่แล้วมาใช้ นาฏยศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่ในงานมงคลทั่วไป

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏจารีต

นาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมด้วยการผสมผสานนากจารีตตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไป เช่น การผสมรำไทยกับบัลเล่ต์ คือ บัลเล่ต์เรื่องมโนราห์ ซึ่งคุณหญิงเจนีเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์โดยใช้บัลเล่ต์เป็นนาฏจารีตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ทำให้ประเทศไทยมีบัลเล่ต์เฉพาะตัวเกิดขึ้น

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์ที่อาศัยเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักและบุกเบิกหาเทคนิคใหม่ ๆ เช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ เป็นการใช้หลักของบัลเล่ต์ อาทิ การขึ้นหลายเท้า การเตะสูง ฯลฯ นอกจากหลักดังกล่าวนักนาฏยประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่ดูแปลกใหม่ทันสมัย แม้จะมีการนำท่าใหม่ ๆ เข้ามาใช้แต่นักนาฏยประดิษฐ์จะต้องมีการปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏจารีตเดิม

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม

นักนาฏยประดิษฐ์ ได้พยายามค้นหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่สะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะจะทำให้ไม่สะท้อนเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ อย่างไรก็ตามการคิดค้นรูปแบบใหม่ในวงการนาฏยศิลป์เมื่อเป็นที่ยอมรับในวงกว้างก็จะกลายเป็นนาฏยจารีตชนิดหนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์จึงมีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

การกำหนดแนวคิดและรูปแบบองค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ต้องมีความเข้าใจแนวคิดและรูปแบบร่วมกันและบอกความประสงค์ในด้านปริมาณและคุณภาพ

นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบแนวทางและองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี

-การคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม รูปร่าง หน้าตา บุคลิกภาพ

-แนวทางของดนตรีได้แก่ ทำนอง บทเพลงและเสียงต่าง ๆ

-รูปแบบของฉาก

-เครื่องแต่งกาย

7. การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวทีอันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่

ออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยศิลป์ของตน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

พีรพงศ์ เสนไสย, (2546) ได้กล่าวถึงกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ว่า ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของนาฏยกวีแต่ละคนจะมีความแตกต่างในเรื่องของรูปแบบการนำเสนอ ซึ่งปัจจุบันผลงานการแสดงได้ผลิตออกมามากมายมีหลายรูปแบบ เช่น แสดงในความเงียบโดย ไม่อาศัยเสียงใด ๆ หรือจังหวะของเพลงเร็วร้อนแรง แต่กลับทำท่ารำช้า ๆ ท่าเต้นช้า ๆ แสดง ความขัดแย้งกับดนตรี หรือรำไปด้วยไม่ว่าจะเป็นการอ่านฉันท์ กาพย์ กลอน โศลกต่าง ๆ หรือทำท่าจัดวางสรีระร่างกายให้ตรงกันข้ามกับความเป็นจริงที่คนธรรมดาไม่ทำการสร้างสรรค์ ระบำ รำ เต้น มีปัจจัยที่ต้องคิดดังต่อไปนี้

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

สวภา เวชสุรักษ์, (2547) ได้กล่าวถึง งานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็มี แตกต่างจากงานอื่น ๆ คือ รูปแบบกระบวนการคิด ผลงาน และพัฒนาตั้งแต่สมัยอดีตเพียงแค่ ไม่ได้รวบรวมเป็นเอกสาร จากการศึกษาประวัติศาสตร์และทฤษฎีนาฏยศิลป์ ซึ่งพบว่างานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่งในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ มีบทบาทและหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ และชัดเจนในช่วงหลังการเปลี่ยนการปกครองในปี พ.ศ. 2475 งานนาฏยประดิษฐ์ลดบทบาทและหน้าที่ด้านพิธีกรรมลดลงแต่กลับมีบทบาทและหน้าที่ ไปสู่ประชาชน

สรุปได้ว่าแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ เป็นการอาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วยอารมณ์ความรู้สึกและการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล การคิดค้น การสร้างสรรค์ ในการประดิษฐ์ท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์และจำเป็นต้องมีองค์ประกอบ อื่น ๆ เพื่อเสริมให้นาฏยศิลป์นั้นมีความสมบูรณ์มากที่สุด เช่น เพลงดนตรี เครื่องแต่งกาย ฉากหรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนความคิดที่สร้างสรรค์

6.6 ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์

Carrolt Noel, (2003) ได้อธิบายเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไว้ในหนังสือ The Oxford hand book of aesthetics ว่านาฏยศิลป์ คือ รูปแบบที่สำคัญของการเลียนแบบกระบวนการ

ของการอ้างอิงการกระทำเหตุการณ์และผู้คนโดยผ่านการกระตุ้นของปรากฏการณ์ต่าง ๆ แต่ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ที่มีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนองที่มีท่าทางอยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วยที่ช่วยกำกับการเต้นเป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้นาฏยศิลป์แตกต่างจากการเคลื่อนไหวอื่น ๆ Noel ยืนยันว่านาฏยศิลป์คือความงามของการเลียนแบบอย่างเช่น การเต้นบัลเล่ต์ ที่สร้างสรรค์แล้วอย่างดี คือ ภาพมีชีวิตของความปรารถนาการดำเนินชีวิต พิธีกรรมและประเพณีของทุกชาติในโลก เช่นเดียวกับศิลปะของภาพวาดนักปรัชญาคนสำคัญ เช่น เอบเบ้ ชาร์ลส บัดโต เพลโต้และอริสโตเติ้ล กล่าวถึง หลักการเลียนแบบธรรมชาติของศิลปะว่า “เราจะให้คำจำกัดความของภาพวาด รูปปั้นและการเต้น ว่าเป็นการเลียนแบบความงามทางธรรมชาติผ่านทำให้มีชีวิตโดยสอดแทรกทัศนะคติส่วนดนตรีและบทกวีคือการเลียนแบบธรรมชาติที่งดงามผ่านเสียงและจังหวะ

ในแง่สุนทรียภาพของนาฏยศิลป์นั้น Theophile Gautier อธิบายว่านาฏยศิลป์ประกอบด้วยศิลปะการแสดงออกซึ่งท่าทางที่งดงามและพัฒนาขึ้นมาให้เป็นภาพที่น่าชมไม่ขัดสายตา หรืออาจกล่าวว่าเป็นดนตรีที่ปราศจากเสียง (จังหวะเงียบ) หรือดนตรีที่มองเห็นได้ นอกจากนี้ Stephane Malarme & Paul Valery ที่กล่าวว่า การเต้นเป็นการจำลองภาวะต่าง ๆ หัวใจของการเต้นในฐานะศิลปะอย่างหนึ่ง คือ การเคลื่อนไหวนั่นเองโดยทั่วไปการถ่ายทอดอารมณ์มักจะเป็นการพูด แต่ในทางศิลปะไม่ได้จำกัดเพียงแค่การถ่ายทอดอารมณ์หรือสภาวะของตัวละครผ่านการกระทำ แต่ยังหมายถึงการถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหวด้วยร่างกายมนุษย์ ซึ่งอาจจะแทนเป็นเทพเจ้าได้หรือไม่ที่กระตุ้นผ่านบริบทการเล่าเรื่อง ความสำเร็จของนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยนิยมทำให้การสร้างทฤษฎีการเต้นในอดีตเกี่ยวกับธรรมชาติของการเต้นดูล้าสมัย รวบรวมชนิดของการเต้นการเคลื่อนไหวที่รับรู้ได้ ทฤษฎีเชิงประเพณีนิยมของนาฏยศิลป์ที่ประสานกลมกลืนเข้ากับคุณสมบัติที่รับรูปได้ของการเคลื่อนไหว ได้แก่ การเสียนแบบรูปแบบและ การถ่ายทอด เป็นสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้ในขณะที่ความพยายามที่จะจำแนกนาฏยศิลป์ในความหมายของนีโอวิทเกนสไตน์ (POD ittensteinian) ซึ่งไม่สนใจการเคลื่อนไหวแบบธรรมดาหรือการเต้นแบบอื่น ดังนั้น ปรัชญาของนาฏยศิลป์ ร่วมสมัยในปัจจุบันจำเป็นต้องหาวิธีการเชิงบริบทที่นิยามหรือระบุชนิดของผลงานการเต้นนั้น ๆ คำจำกัดความของศิลปะการเต้นที่ดูตามบริบทประสาทสัมผัส เราจะไม่รู้จนกว่าจะได้เห็นด้วยตาตนเอง (คำล่า มุสิกา, 2558)

วรางคนา วุฒิช่วย, (2547) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นโดยไม่ได้ คิดหรือวางแผนมาล่วงหน้าในการแสดงออกถึงสิ่งที่ตนเองต้องการ การสอนนาฏศิลป์โดยใช้หลักการ Improvisation คือ เน้นการนำเสนอทักษะจากการที่ได้ศึกษาเรียนรู้และพัฒนาเป็นรูปแบบของแต่ละคนหรือรูปแบบของกลุ่มซึ่งการจะพัฒนาท่าทางต่าง ๆ ให้เป็นรูปแบบของตนเอง อาจเริ่ม จาก

การเลียนแบบผู้ที่มีความชำนาญจากกลุ่มเพื่อนหรือจากสื่ออื่น ๆ ดังนั้น ผลของการสอนจึง ขึ้นอยู่กับการแสดงออกของผู้เรียนแต่ละคนและกลุ่ม ความเชื่อมั่นในตนเองรวมทั้งความคิดรวบยอดของตนเองและของกลุ่มลักษณะของการคิดอย่างอิสระโดยฉับพลัน (Improvisation) ได้แก่

1. การแสดงออกในสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า

2. การประดิษฐ์หรือเรียบเรียง โคลงกลอน ดนตรี ฯลฯ ที่เกิดขึ้นจากแรงกระตุ้นในขณะนั้น

3. การเล่าเรื่องการร้องเพลงหรือสิ่งอื่น ๆ ที่กระทำโดยฉับพลัน

4. การประดิษฐ์ การเปล่งเสียงหรือการจัดการบางสิ่งบางอย่างโดยฉับพลัน

อรวรรณ โภชนาธาร, (2556) ได้กล่าวว่าผลงานสร้างสรรค์ ศิลปะการแสดงชุดพลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัยพบว่ามีกระบวนการออกแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงซึ่งมีทั้งหมด 4 ส่วนคือ การออกแบบท่ารำ การออกแบบดนตรี ประกอบการแสดงการออกแบบเครื่องแต่งกาย และการคัดเลือกและฝึกซ้อมนักแสดง

คำล่า มุสิกา, (2558) รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ อีสานในวงโปงลางมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ประกอบด้วย

1. ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) เป็นระยะของการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) มีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดงที่มีผล ทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์ อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน มีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไข ภายในและภายนอกกำกับ

2. ระยะการสร้างงาน (Production) ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนา องค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริงซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

3.ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) เป็นระยะของ ประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนนานาฏยศิลป์ นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง (Evaluation & Elaboration stage) เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลงประกอบด้วย (1) การประเมินผลตามเกณฑ์ (2) การปรับปรุงแก้ไข (3) การตัดสินใจนาไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) โดยการประเมินนั้นแบ่ง

ออกเป็นการประเมินภายใน (Internal Evaluation) การประเมินภายนอก (External Evaluation)

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

สรุปได้ว่าทฤษฎีการสร้างสรรค์เป็นงานสร้างสรรค์ใหม่ที่ยังไม่เคยปรากฏมาก่อน หรือเป็นงานสร้างสรรค์จากสิ่งที่เคยมีอยู่แล้ว โดยการเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนองที่มีท่าทางอยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วยที่ช่วยกำกับการเต้นเป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้นาฏยศิลป์แตกต่างจากการเคลื่อนไหวอื่น ๆ

6.7 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

โกวิท ประวาลพฤกษ์ และคณะ (2545 : 69) ได้กล่าวถึงหลักการแสดงนาฏศิลป์ จะเน้นการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวที่มีระบบและงดงามใน 2 ลักษณะ คือ การฟ้อนรำและการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ที่ไม่สื่อความหมายหรืออารมณ์ที่เฉพาะเจาะจง เช่น รำหน้าพาทย์ รำเพลงช้า เพลงเร็ว ฯลฯ และการฟ้อนรำที่ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น แขน ขา มือ เท้า เรือนร่าง และใบหน้า ที่แสดงออกถึงอารมณ์และการสื่อความหมายซึ่งเป็นลักษณะการรำและการแสดงท่าทางในละคร เช่น รำฉุยฉาย การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงละครในบทบาท เป็นต้น จึงเป็นศิลปะในการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการฟ้อนรำและการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายทั้ง 3 ส่วน คือ ส่วนกิ่งของร่างกาย ได้แก่ ศีรษะ แขน ขา มือเท้า ส่วนตัวเรือนร่างและส่วนใบหน้าให้ประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนและสวยงามตลอดจนมีการแสดงอารมณ์และ ความรู้สึกที่สื่อไปยังผู้ชมด้วย

ศิริมงคล นาฏยกุล, (2551) ได้กล่าวถึงหลักวิทยาศาสตร์การเคลื่อนไหวที่เรียกว่าหลักกลศาสตร์หรือเมคานิกส์ (MECHANICS) ซึ่งเป็นหลักในการอธิบายกระบวนการ เคลื่อนไหวร่างกาย โดยแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. สแตติกส์ (Statics) เป็นการศึกษาส่วนของร่างกายในภาวะที่อยู่นิ่งอยู่กับที่และมีความสมดุลหรือที่เราเรียกการเคลื่อนไหวนี้อีกอย่างหนึ่งว่า Non-Locomtor Movements

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

1. คิเนแมติกส์ (Kinematics) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยคำนึงถึงลักษณะและส่วนประกอบการเคลื่อนไหวที่มีการเปลี่ยนแปลงไปโดยไม่นำเรื่องของแรงพลังงานและโมเมนตั้มเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น ศึกษาการวัดระยะการเคลื่อนไหว ของข้อต่าง ๆ ว่าจะได้ระยะการเคลื่อนไหวกี่องศาและในระนาบต่าง ๆ เหล่านั้นข้อต่อมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรในแต่ละช่วงของการเดิน เช่น การงอขา เหยียดขา กางขา หุบขา หรือ การหมุนขาออกด้านนอกด้านใน เป็นต้น

2. คิเนติกส์ (Kinetics) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายโดยคำนึงถึงแรงที่ทาให้เกิดการเคลื่อนไหวอาจเป็นแรงภายในกล้ามเนื้อหรือแรงภายนอกร่างกาย เช่น การศึกษาคิเนติกส์ของการเดินจะเป็นการศึกษาถึงแรงดึงของกล้ามเนื้อแรงดึงดูดของโลก และแรงตอบโต้ที่ทาให้การเดินพาร่างกายก้าวไปด้านหน้า (กานดา ใจภักดี, 2542) และยังกล่าวถึงประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์พฤติกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์ จะมีส่วนเกี่ยวข้องภายใต้เงื่อนไขสำคัญดังต่อไปนี้

1. มนุษย์มีเงื่อนไขในการเคลื่อนไหวร่างกายภายใต้กฎของพลังอารมณ์และภาวะทางจิตใจที่ไม่มีการแบ่งแยกกันอย่างเด็ดขาด

2. การแสดงนาฏยศิลป์ในแต่ละวัฒนธรรมจะปรากฏลักษณะเด่นและรูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายตามแบบฉบับนาฏยลักษณ์ของตนเอง

3. การเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์จะมีบริบทของสังคมและพฤติกรรมส่วนอื่น ๆ ของมนุษย์เข้าเกี่ยวข้อง เช่น บุคลิกภาพส่วนบุคคลการแสดงออกทางอารมณ์และแง่มุมอื่น ๆ ของนิสัยส่วนตัวของผู้แสดง เป็นต้น

4. พฤติกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์ ของมนุษย์จะขึ้นอยู่กับรูปแบบการฝึกฝนกล้ามเนื้อ ความแข็งแรงและความแข็งแกร่งของกล้ามเนื้อผู้แสดงในแต่ละคน

5. พฤติกรรมการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการสื่อความหมายในทางนาฏยศิลป์จะแตกต่างกันออกไปตามการตีความที่ถูกกำหนดขึ้นในแต่ละแอ่งวัฒนธรรม Edwards (2010) กล่าวว่า การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นไม่ใช่ปฏิบัติเพื่อความสนุกเท่านั้น แต่เป็นการเปิดโอกาสให้เด็กได้เรียนรู้ การฟัง การตอบสนอง การเลียนแบบ การใช้เสียง และการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอย่างผสมผสานกัน เพื่อนนำไปสู่ความคิดสร้างสรรค์และความสามารถพิเศษของเด็ก โดยมีปัจจัยในการบูรณาการกิจกรรมเคลื่อนไหวและจังหวะในห้องเรียน 4 ประการดังนี้

1. ความสามารถด้านสติปัญญาและความฉลาดการเชื่อมต่อระหว่างดนตรีกับการพัฒนาการเรียนรู้ในสาระวิชาต่าง 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, (2546) ได้กล่าวว่าในศาสตร์ของศิลปะการแสดงทุกแขนงหัวใจสำคัญพื้นฐานในการแสดงคือ “หลักการเคลื่อนไหว” ซึ่งนักแสดงที่มีพื้นฐานการเคลื่อนไหวที่ดีก็จะสร้างและออกแบบการแสดงได้ดีตามไปด้วย ในเรื่องราวต่าง ๆ ที่ดูเหมือนว่ากำลังจะเกิดขึ้นกับนักแสดงในขณะนั้น เช่น แสดงเป็นคนที่กำลังเดินอยู่แล้วก็หยุดเพราะเห็นอะไรบางอย่าง เขาพยายามไล่จับสิ่ง ๆ นั้นด้วยวิธีการต่าง ๆ ด้วยการตะครุบ ตะปบ หรือกระโดดจับ แต่ละครั้งที่เขาคิดว่าทำสำเร็จก็พลาดทุกทีพอเปิดมือดูเจ้าสิ่งนั้นก็หนีไปได้อีกแล้ว เขาได้แต่มองตามแล้วก็ก้าวเดินต่อไปเขาอาจพบกันสิ่งอื่น ๆ ต่อไปได้อีก เช่น ดอกไม้ สัตว์ เดินชนอะไรบางอย่างหรือสะดุดขาตนเองหกล้ม เป็นต้น ในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ

พรรณพัชร์ เกษประยูร, (2562) ได้กล่าวถึงแนวคิดทฤษฎีของตะวันตก โดยใช้หลักการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation) ซึ่งสรุปในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาดังต่อไปนี้

1. ทิศทางจุดหมายปลายทาง (Direction Destination) การพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปนั้นไปในทิศทางใดการวิเคราะห์เช่นนี้จะเน้นที่จุดหมายปลายทางสุดท้ายของแต่ละท่าทางมากกว่าที่กิริยาของอวัยวะที่เคลื่อนไหว

2. จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) เป็นการวิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัวตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัวในแต่ละจังหวะท่วงท่า ซึ่งมีลักษณะทั้งที่เรียบง่ายสลับซับซ้อนและรวดเร็วองค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกายมี 4 องค์ประกอบสำคัญคือ

1. ร่างกาย (Body Part) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะส่วนใดบ้างของร่างกายที่เคลื่อนไหว

2. พื้นที่ (Space) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวนั้นไปในทิศทางใดระดับสูง - ต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้นดำเนินไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรา

3. เวลา (Time) หมายถึง การพิจารณาความมาก - น้อย ของจังหวะหรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป การมองเห็นความแตกต่างของการเคลื่อนไหวมีลักษณะรวดเร็ว กะทันหัน ค้างนิ่ง หรืออย่างต่อเนื่อง และนอกจากนั้นเวลาสามารถเป็นเครื่องมือในการตัดสินของผู้ แสดงอีกด้วย

4. รูปแบบ (Style) หมายถึง การพิจารณาลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น เชื่องช้า นุ่มนวล คึกคัก หรือฉวัดเฉวียน เป็นต้น หากพิจารณาองค์ประกอบทั้ง 4 องค์ประกอบแล้วไม่สามารถแยกออกจากกันมีความเกื้อกูลสัมพันธ์เป็นไปทั้งระบบการเคลื่อนไหวร่างกายในแนวคิดและทฤษฎีของตะวันออกแนวคิดและทฤษฎีของการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของทางตะวันออกจะปรากฏอยู่ในตำรานาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ซึ่งเป็นตำราการฟ้อนรำของอินเดียที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะเกิดขึ้นก่อนคริสตกาล และได้มีการจดบันทึกเป็นภาษาสันสกฤตมีความยาว 6,000 โศลกแบ่งเป็น 32 อรรธยายหรือ 32 บท โดยมุ่งประเด็นศึกษาเฉพาะการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับบทความนี้โดยสรุปได้ดังนี้

1. การฟ้อนรำในตำรานาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงประเภทของการฟ้อนรำ การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำโครงสร้างของการฟ้อนรำและคุณลักษณะของการฟ้อนรำแบ่งออกได้ 3 ประเภทใหญ่ ๆ

1.1 นาฏยะ เป็นการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์ เป็นการผสมผสานการฟ้อนรำและการแสดง

1.2 นฤตตะ เป็นการฟ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรืออารมณ์ใด ๆ หมายถึง เป็นการฟ้อนรำล้วน ๆ การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่มีความหมายเฉพาะหรืออารมณ์ เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียดซับซ้อนของจังหวะท่าทางต่าง ๆ

1.3 นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมายซึ่งอาจเป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือละครทั้งเรื่อง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ประกอบด้วยรสหรืออารมณ์

2. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

2.1 อังคะ คือ อวัยวะหลักที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า

2.2 อุปอังคะ คือ อวัยวะรองที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริม ฝีปาก แก้ม และคาง

2.3 ปรัตยังคะ คือ อวัยวะส่วนอื่น ๆ ที่ใช้ในการฟ้อนรา เช่น ไหล่ หลัง และ หน้าท้อง

3. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

3.1 มุขจะภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของใบหน้าและลาคอ

3.2 สารีรภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของร่างกายประกอบกันโดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนที่

3.3 ชีษตากฤตภินายะ เป็นการแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกัน เช่น การเดิน การยืน การนอน

3.4 กติประจาระ เป็นการเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์เฉพาะกรณี (ชมนาด กิจขันธ์, 2547)

4. โครงสร้างการฟ้อนรำ มีการกำหนดท่ารำแม่บทไว้ในตารานาฏยศาสตร์เรียกว่า กรณะ 108 ท่าของเทพศิวะนาฏราช (God – Shiva - Nataraja) เทพแห่งนาฏกรรม (Lord of Actor) กิริยาการเคลื่อนไหวของเทพ หมายถึง กิริยาการเคลื่อนที่ของพลังจักรวาล มีหลายชื่อตามมุมมองของปรากฏการณ์หรืออวตารไปสู่สิ่งหนึ่งสิ่งใดในปราฏการณ์ตามธรรมชาติของสิ่งนั้นแต่ศูนย์รวมพลังหรือเทพผู้ยิ่งใหญ่สุด คือ เทพศิวะ

สรุปได้ว่าทฤษฎีการเคลื่อนไหวเป็นทักษะพื้นฐานการเคลื่อนไหวและจัดระเบียบร่างกายโดยมีรายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัวของนักแสดงให้มีจังหวะลีลา ทำให้เกิดภาษาโดยผ่านท่าทางซึ่งจะเป็นสื่อในการแสดงออกและจึงนำมาประดิษฐ์เป็นท่าทางการแสดง นอกจากนั้นการเป็นนักแสดงที่ดีควรฝึกพื้นฐานการเคลื่อนไหวที่ดีด้วยเช่นกัน เพื่อที่จะสร้างและออกแบบการแสดงในเรื่องราวต่าง ๆ ได้ ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายในการออกแบบกระบวนท่ารำก่อให้เกิดสุนทรียภาพในการสร้างสรรค์เทคนิคการแสดงของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย และการจินตนาการตามลักษณะบุคลิกทางการละครในภาพพิธีปูรณะธัญกา ตลอดจนการสร้างสรรค์แนวคิดในเชิงนาฏยประดิษฐ์

6.8 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์เป็นความงามในธรรมชาติและในงานศิลปะที่แต่ละคนสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ สิ่งที่นำมาใช้วัดผลงานประกอบไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก ดังนั้นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์จึงเป็นทฤษฎีที่มักนำมาใช้ในการประเมินผลงานทางนาฏยศิลป์ องค์ประกอบศิลป์ที่ดีจะสร้างสุนทรียศาสตร์ได้ สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นปรัชญาแขนงหนึ่งว่าด้วยเรื่องคุณวิทยา (Awology) ซึ่งเป็นคุณค่าที่มนุษย์สร้างขึ้น “สุนทรียะ” หมายถึง ความงาม และสุนทรียศาสตร์ เป็นความงามในธรรมชาติและในงานศิลปะที่แต่ละคนสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ หมายถึง วิชาสุนทรียศาสตร์ มีความหมายต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. เป็นวิชาที่เกี่ยวกับความรู้สึกรับรู้ในความงาม

2. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ลักษณะและคุณค่าต่าง ๆ ของความงามและรสนิยม

3. เป็นวิชาที่สอบสวนและเปิดเผยหลักเกณฑ์ความงามให้เห็นชัดสามารถทำความเข้าใจและชื่นชมได้

4. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์โดยตรงที่สร้างความพอใจโดยไม่หวังผลในทางปฏิบัติและทางวัตถุ แต่เป็นผลของความรู้สึกเฉพาะตน

5. เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความเป็นอยู่ของบุคคลและจิตใจตลอดจนพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกตอบสนองในสิ่งสวยงาม สิ่งที่เป็นประโยชน์ ต่อมวลชน

สุนทรียศาสตร์มีขั้นตอนการเรียนรู้เป็นลำดับ เพื่อให้ได้มาซึ่งประสบการณ์ของความซาบซึ้งทางสุนทรียะ (Aesthetic appreciation) คือ ระดับความลึก (Recognitive) ผ่านขั้นตอนความคุ้นเคย (Acquairtive) นำเข้าสู่ความซาบซึ้ง (Appreciative) (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2553) กล่าวถึง ความรู้ทั้ง 2 แบบของสุนทรียศาสตร์ เชิงปรัชญา (Philosophical Aesthetcs) และสุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม (Psychological Aesthetcs) ต้องอาศัยสุนทรียวัตถุ (Aesthetics objects) ทั้งวัตถุทางธรรมชาติและวัตถุทางศิลปกรรม เมื่อนำมารวมกับประสบการณ์ตรงจะเกิดรูปแบบของการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ฐานศาสตร์ คือ

1. ฐานศาสตร์ทางการเห็น (The art of Imagery) ว่าด้วยเรื่องการ สร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น

2. ฐานศาสตร์ทางการได้ยิน (The art of sound) ว่าด้วยเรื่องของการใช้เสียงดนตรีอย่างมีระบบสัมพันธ์กันตัวโน้ต

3. ฐานศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว (The art of movement) ว่าด้วยเรื่องละครและการแสดงเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์

การสร้างสรรค์เป็นผลงานที่สร้างจากความคิดของมนุษย์มีศิลปะเป็นเครื่องมือโดยมีวัตถุประสงค์ในการสื่อสารทางด้านจิตใจออกมา เช่น ความผ่อนคลาย ความบันเทิง ความสงบ ความโกรธ ความโศกเศร้า ความประทับใจ ความเชื่อ เป็นต้น โดยได้รับแรงกระตุ้นจากการรับรู้ (Perception) จากสิ่งแวดล้อมเป็นสิ่งเร้าจากภายนอก แล้วพัฒนามาเป็นจินตนาการ (Imagination) รวมกับประสบการณ์ (Experience) จนเกิดเป็นสิ่งเร้าภายในตัวศิลปินเอง “ธรรมชาติ” เป็นแหล่งสร้างแรงบัลดาลใจที่ใหญ่ที่สุดมีรูปแบบ (Form) ที่มีรูปทรงที่ต่างกัน โครงสร้างและประโยชน์ การใช้สอยรวมถึงความงามจึงต่างกันจากรูปทรงของธรรมชาติเมื่อมนุษย์

นำมาปรุงแต่งดัดแปลง ตามสามัญสำนึกของบุคคล งานศิลปะจึงเป็นความนึกคิดทางด้านการจัดวางเป็นมวลต่าง ๆ ให้อยู่ในที่ ๆ เหมาะสม การตัดสินความงามเรียกว่าการตัดสินเชิงสุนทรียะ (Aesthetics judgment) มีนักทฤษฎีต่าง ๆ พยายามศึกษาการตัดสินความงามซึ่งแบ่งออกได้ 3 กลุ่มดังนี้ 1. กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalsm) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากอารมณ์ใต้ จิตสำนึก 2. กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalsm) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากการเห็นแล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนไม่ขัดแย้งกัน 3. กลุ่มสร้างสรรค์ (Creatwist) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากความสามารถเริงสร้างสรรค์ของมนุษย์

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, (2529) ได้กล่าวว่าทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญาว่าด้วยเรื่องของความงามและศิลปะนับเป็นแนวคิดที่ดำเนินสืบเนื่องมาช้านาน สุนทรียภาพของชีวิตมีความหมายคือ ความซาบซึ้งที่มีคุณค่าในจิตใจของมนุษย์ เพราะทุกคน ปรารถนาสิ่งที่ทำให้เจริญหูเจริญตา ซึ่งถือเป็นอาหารใจที่ได้รับจากทางหูและตา สุนทรียศาสตร์ มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า “สุนทรียะ” ความงาม ความดี ศาสตร์วิชา สุนทรีย+ศาสตร์ การศึกษาเรื่อง ความงาม Aesthete ผู้ที่ชอบความงาม Aesthetic เกี่ยวกับความรู้สึกต่อ ความงาม Aesthetics สุนทรียศาสตร์สุนทรียภาพ Aesthetician นักสุนทรีย์ Aestheticism การยอมรับความงามเป็นเอก Aesthesia ความรู้สึกสุนทรียศาสตร์วิชาที่ว่าด้วยความสวยความงามและความไพเราะสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสที่เข้ามาปะทะอาจจะเป็นในธรรมชาติเองหรือที่มนุษย์ผลิตคิดค้นขึ้น โดยมีเป้าหมายให้มีความงามประสบการณ์ทางความงามมี 2 ลักษณะ ได้แก่ ประสบการณ์ตรงซึ่งมีผลต่อการรับรู้คุณค่าสุนทรีย์ได้มากที่สุด และประสบการณ์รองส่วนใหญ่ล้วนเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นและไม่มีโอกาสได้ชมของจริง

โอชนา พูลทองดีวัฒนา (2556 : ช) ได้กล่าวว่าสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) คือปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยเรื่องของความงามเป็นการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับนิยามความหมายของความงาม ประสบการณ์การรับรู้ความงามและการตัดสินคุณค่าความงามทั้งที่มีอยู่ในธรรมชาติและในศิลปะ เนื่องจากสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา (Philosophy) วิธีการศึกษาจึงดำเนินไปตามวิธีการทางปรัชญา คือ เป็นการมุ่งหา “คำตอบ” ที่เป็นไปได้ต่อ “ปัญหา” หนึ่ง ๆ ด้วยการใช้เหตุผลเป็นเครื่องมือ ด้วยเหตุนี้คำตอบทางปรัชญาจึงมีลักษณะเป็นปลายเปิดมีสภาวะของการไม่รู้จบและยากที่จะบ่งชี้ได้อย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม ปรัชญาในสมัยหนึ่งอาจถูกพัฒนาต่อไปหรือถูกโต้แย้งโดยปรัชญาซึ่งคิดค้นขึ้นในภายหลังได้ ดังนั้นปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์จึงไม่มีความสมบูรณ์อันเป็นที่สุดในตัวเองและไม่มีความเป็นสากล เพราะปรัชญาหนึ่งอาจเป็นของคนกลุ่มหนึ่ง หรือจำกัดอยู่กับโลกทัศน์สมัยใดสมัยหนึ่ง แต่ไม่สอดคล้องหรือไม่สามารถใช้กับคนกลุ่มอื่นหรือสมัยอื่นได้ ซึ่งการแสวงหาความรู้หรือความจริงเกี่ยวกับศิลปะและความงามของชาวตะวันตกนั้น เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยคลาสสิค (The Classical Period) 480 - 323 ปีก่อนคริสตกาล

โดยนักปรัชญาชาวกรีกคนสำคัญของโลกคือ เพลโต (Plato) ได้ให้นิยามศิลปะว่าเป็นการ ลอกเลียนแบบ (representation) จากธรรมชาติหรือสิ่งที่อยู่รอบตัวในโลกแห่งผัสสะ (sensible world) ซึ่งสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสโดยสรรพสิ่งต่าง ๆ นั้นล้วนไม่มีความสมบูรณ์เนื่องจากเป็นสิ่งที่ลอกเลียนแบบมาจากโลกของแบบ (The world of Ideas) หรือโลกแห่งมโนคติที่สมบูรณ์(ideas) ซึ่งอยู่เหนือไปจากการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสของมนุษย์ สามารถเข้าถึงได้ด้วยปัญญาอีกที ผลงานศิลปะจึงเป็นเพียงจินตภาพ (image) หรือภาพลวงตา (illusion) เหมือนภาพสะท้อนในกระจกเงาของสิ่งที่อยู่ในโลก ไม่สามารถเข้าถึงความจริงสูงสุดในโลกของแบบได้

อรอุษา สุขจันทร์, (2558) ได้กล่าวว่าสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่เริ่มต้นมี การศึกษาและอยู่ในห้วงของชีวิตมนุษย์มาเป็นเวลายาวนาน แม้ในขณะนั้นยังไม่มีการนิยามชื่อของศาสตร์นี้อย่างเป็นทางการก็ตาม แต่การรับรู้ความงามการสร้างสรรค์ศิลปวัตถุก็เกิดขึ้นกับมวลมนุษยชาติมาโดยตลอด แทรกซึมอยู่ในการดำรงชีวิต ความเชื่อ และวัฒนธรรมที่รายล้อม ศิลปวัตถุที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจากทั้งธรรมชาติรังสรรค์และมนุษย์สร้างขึ้นการที่มนุษย์สร้างศิลปวัตถุ ขึ้นมานั้นเนื่องจากความไม่พึงพอใจในความงามที่ธรรมชาติสร้างมา จึงมีการปรุงแต่งและเลือกสรรองค์ประกอบที่ตนเองพึงพอใจ สร้างเป็นงานศิลปะที่ตนเองอยากจะเห็นและคิดว่าสอดคล้องกับแนวคิดความเชื่อและวัฒนธรรมของตนอัจฉริยภาพในการสร้างสรรค์งานศิลปะและการมองความงามของมนุษย์นี้ จึงเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องศึกษาถึงที่มาที่ไปและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์จึงมีนักปรัชญาหลายสำนักคิดค้นศึกษาหาทฤษฎีออกมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสิน ว่าความงามนั้นมีขอบข่ายอย่างไร สุนทรียศาสตร์จึงเป็นศาสตร์ที่จัดระเบียบสัญชาติญาณทางความงามของมนุษย์ ให้เป็นระบบและมีความชัดเจนในแนวทางอย่างเป็นรูปธรรม ปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ที่เกิดขึ้นก็เป็นผลมาจากความแตกต่างในการรับรู้ของมนุษย์ และคุณค่า ทางสุนทรียศาสตร์ที่มนุษย์กำหนดค่าความงามให้กับสิ่งต่าง ๆ ก็คือแนวคิดและทัศนะที่ถูกกลั่นกรองจากการผ่านประสบการณ์ทางสุนทรียะมาแล้วนั่นเอง

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

ในการวิเคราะห์ความงามของศิลปกรรมภาพจำหลักเพื่อการออกแบบองค์ประกอบของการแสดง ปัจจัยที่เป็นโครงสร้างของงานศิลปะและใช้เป็นหลักในการตรวจสอบผลงานศิลปะตามหลักการทางทัศนศิลป์เพื่อหาคำตอบปรัชญาสุนทรียศาสตร์ในด้าน ความกลมกลืน ดุลยภาพ พลังดึงดูด การเน้น สไตล์หรือกระบวนแบบ และจังหวะลีลา

7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

7.1 งานวิจัยในประเทศ

ผกา เบญกาญจน์, (2540) ได้ทำการศึกษารูปแบบและคติความเชื่อ ของประติมากรรมเทพรำที่ปราสาทหินพิมาย โดยศึกษารูปแบบทางศิลปกรรมของภาพเทพรำ รวมทั้งคติความเชื่อที่ปรากฏอยู่บนภาพเทพรำ และศึกษารูปแบบท่าทางการรำของภาพเทพรำที่มีส่วนสัมพันธ์กับท่ารำในแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทย พบว่า ภาพประติมากรรมที่สลักเป็นเทพรำที่ปรากฏในปราสาทหินพิมายแสดงให้เห็นนาฏยลีลาสองชนิด คือ การฟ้อนรำและการแสดงอิริยาบถต่าง ๆ ของมนุษย์ชั้นสูง ได้แก่ เทพในศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธและตัวเอก ในวรรณกรรม ในส่วนบนของปราสาทที่เป็นหน้าบันและทับหลัง จะมีภาพการฟ้อนรำของเทพ ในศาสนาพราหมณ์ซึ่งมีผลต่อความเป็นอยู่ของมวลมนุษย์และการฟ้อนรำในศาสนาพุทธ ซึ่งจะปรากฏอยู่เป็นองค์ประกอบการจัดภาพพระพุทธรูปปางต่าง ๆ เช่น เป็นภาพธิดาพญามาร ร่ายรำประกอบการจัดภาพพระพุทธรูปปางมารวิชัยเป็นต้น การร่ายรำในแต่ละภาพจะมีความแตกต่าง ของลีลาช่วงขาและช่วงแขน แต่ทุกภาพจะมีความสมดุลกับศีรษะและลำตัวตาม แบบศิวนาฏราช ภาพสลักส่วนล่างของปราสาทจะอยู่ที่เสาติดผนังและประดับกรอบประตูตอนล่าง เป็นภาพแสดง อิริยาบถการกระทำความดีของเทพยดา ยักษ์และบริวารอื่น ๆ เพื่อแสดงความเคารพจงรักภักดี และเข้าดูแลรักษาปราสาทแห่งนั้น ลีลาการร่ายรำและอิริยาบถของภาพ สะท้อนให้เห็นถึงความ เชื่อของคนเกี่ยวกับความดีและความชั่วร้ายของเทพทั้งในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ทั้งความเชื่อและลีลาการร่ายรำมีอิทธิพลต่อศิลปะวัฒนธรรมในท้องถิ่น

ลักษมณ์ บุญเรือง, (2547) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องการศึกษาท่ารำ และนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในงานประติมากรรม ณ ปราสาทพิมาย โดยศึกษารูปแบบท่ารำ ในสมัยโบราณ รวมทั้งหาความหมายและโอกาสในการใช้ประโยชน์ของการแสดงท่ารำ โดยมุ่งเน้นศึกษาท่ารำในวัฒนธรรมร่วมแบบเขมรในประเทศไทยเป็นหลัก ทั้งนี้ได้ใช้ตัวอย่างการศึกษาจากโบราณสถานและโบราณวัตถุซึ่งเป็นงานประติมากรรม ภาพสลักเล่าเรื่องและภาพสลัก ที่แสดงการร่ายรำซึ่งปรากฏ ณ ปราสาทหินพิมาย เป็นหัวข้อหลักของการศึกษาในครั้งนี้ เนื่องจากมีการพบภาพสลักรูปบุคคลร่ายรำเป็นจำนวนมาก หลังจากนั้นได้นำมาเปรียบเทียบกับหลักฐานที่พบในวัฒนธรรมก่อนหน้ารวมทั้งวัฒนธรรมและแหล่งโบราณคดีข้างเคียง เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ของท่ารำ

ผลการวิจัย พบว่า รูปแบบท่ารำที่ปรากฏ ณ ปราสาทหินพิมาย มีความสัมพันธ์กับคติความเชื่อและปรัชญาทางพุทธศาสนาลัทธิวัชรยานเป็นหลัก ในขณะที่รูปแบบทางศิลปกรรมแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลวัฒนธรรมเขมร แต่รูปแบบการร่ายรำเป็นหมู่คณะสามารถเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ได้กับหลักฐานที่ปรากฏในหมู่เกาะชวาอย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสังเกตว่า หลักฐานส่วนหนึ่งซึ่งแสดงภาพสลักเล่าเรื่องมหากาพย์ของอินเดียโดยเฉพาะรามายณะแสดงให้เห็นถึงแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ที่มีลีลาท่าทาง รวมทั้งการจัดวางองค์ประกอบการแสดงที่ปรากฏในภาพคล้ายกับการแสดงนาฏศิลป์โขน - ละครไทยในปัจจุบันทั้งนี้อาจมีความสัมพันธ์กันหรือไม่ยังไม่สามารถสรุปได้

ภูริตา เรืองจิรยศ, (2551) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมเขมรโบราณ โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมเขมรโบราณและศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมเขมรโบราณ พบว่า ระบำเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่สองคนขึ้นไป ผู้แสดงจะรำในบทตัวพระหรือบทตัวนางตามแต่เนื้อหาของระบำ โดยรำไปตามบทร้องหรือดนตรีที่บรรเลงประกอบเน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง มีการแปรแถวและแต่งกายเหมือนกัน ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2510 มักเป็นการฟ้อนรำประกอบการแสดงโขน ละคร หรือระบำเฉพาะกิจตามแต่จุดประสงค์ของการแสดงผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องพระ – นาง เป็นนางฟ้าเทวดา จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา มีการสร้างสรรค์ระบำขึ้นจากข้อมูลศิลปกรรมเขมรโบราณ โดยสืบค้นข้อมูลประวัติศาสตร์ตามหลักฐานศิลปกรรมเขมรโบราณประติมากรรม รูปปั้นลอยตัวและภาพจำหลัก จากโบราณสถานต่าง ๆ แล้วปรุงแต่งตามจินตนาการและประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ออกมาเป็นท่ารำต่าง ๆ ทำให้ภาพจำหลักหินกลายเป็นภาพที่เคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิตเรียก ระบำประเภทนี้ว่า “ระบำโบราณคดี”

ภควัต ปิดตาทะโน (2553 : 299 - 312) ได้ศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ : การศึกษาประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้งเพื่อสร้างชุดการแสดงนาฏยประดิษฐ์โดยศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและความสำคัญของประติมากรรมภาพสลักที่ปรากฏบนทับหลังปราสาทพนมรุ้ง และสภาพปัจจุบันของชุดการแสดงที่เกี่ยวกับปราสาทพนมรุ้งจำนวน 2 ชุด ได้แก่ ระบำอัปสรพนมรุ้ง และระบำพิมายปุระ ชุดการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับปราสาทพนมรุ้งในปัจจุบัน คือ ระบำอัปสรพนมรุ้ง และระบำพิมายปุระ เป็นการแสดงในเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบโบราณคดีหรือเรียกว่านาฏยคดี การสร้างท่ารำจากประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้งได้กำหนดดนตรีและออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการสร้างชุดการแสดง โดยยึดแม่แบบจากภาพที่ปรากฏบนประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้ง และได้ออกแบบท่ารำจากประติมากรรมภาพสลักที่ปรากฏบนทับหลัง หน้าบัน กรอบประตูปราสาทพนมรุ้ง และกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยสร้างท่าเชื่อมให้ท่ารำเกิดความง่ายต่อการนำเสนอ แล้วถ่ายทอดท่ารำให้ประชากรกลุ่มตัวอย่างจำนวน 7 คน และตั้งชื่อชุดการแสดงนี้ว่า

ระบำรมยคีรีนาฏกรรม แปลว่า ภูเขาแห่งการเต้นรำ และกำหนดชื่อท่ารำตามลำดับ ดังนี้ ศิวะนาฏราช โยคะทักษิณามูรติ นารายณ์บรรทมสินธุ นารายณ์ทรงครุฑ กฤษณะยกเขาโควรรธนะ วามนาวตาร กฤษณะแผลงฤทธิ์ กฤษณะฆ่านาคกาลียะ พระรามแผลงศรและท่าเชื่อม มีการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง จากวงดนตรีมโหรีเขมร คณะอาจารย์เกรียงศักดิ์ ปะรุนรัมย์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของนางพลอย ราชประโคน อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ โดยสรุปการสร้างชุดการแสดงครั้งนี้มีองค์ประกอบครบ และมีความงามทางด้านนาฏศิลป์เหมาะแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักในวงการนาฏศิลป์ เพื่อส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติสามารถใช้เป็นต้นแบบในการสร้างชุดการแสดงระบำโบราณคดีชุดอื่น ๆ ต่อไป

นิศารัตน์ สิงห์บุราณ, (2556) ได้ศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ชุด: ตำนาน ฟ้อนมาลัยข้าวตอก โดยศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาสภาพปัจจุบัน พบว่า ประเพณีแห่มาลัยข้าวตอกเป็นประเพณีที่มีมาแต่โบราณสาเหตุที่จัดทำประเพณีแห่มาลัยข้าวตอกขึ้นมาเพื่อรำลึกถึงองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่กล่าวถึงดอกมณฑารพ จะร่วงหล่นก็ต่อเมื่อ พระพุทธเจ้าทรงประสูติ ตรัสรู้ ปรินิพพาน ดอกมณฑารพได้ร่วงหล่นลงมายังโลกมนุษย์การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ในรูปแบบของนาฏยประดิษฐ์ ชุดตำนานฟ้อนมาลัยข้าวตอก ซึ่งเป็นการประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดงมาสร้างเป็นนาฏศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะการ สร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ต้องอาศัยนาฏยจารีตเป็นพื้นฐานวัตถุดิบ ความคิด วิธีการการศึกษา และการเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใดก็ย่อมทำให้นาฏยประดิษฐ์ยิ่งมีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ สามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาใช้ในงานออกแบบของตนได้และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วนอกจากนี้การสร้างสรรค์ผลงานทางด้าน นาฏยประดิษฐ์ยังดีความแปลกใหม่ และโดดเด่นอย่างแท้จริงด้านของการคิดให้มีนาฏศิลป์นาฏศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำเกิดขึ้นในโอกาสต่าง ๆ นั้นย่อมมีมากมายเช่นกันสิ่งนี้อาจมีประโยชน์เพื่อจะนำประเพณีนี้ไปเผยแพร่สู่สายตาของผู้ชนในรูปแบบของการแสดงโดยนำมาทำในรูปแบบนาฏยประดิษฐ์ เชิงสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบทอด และสืบสานให้ประเพณีนี้ได้คงอยู่และทำให้ผู้คนในกลุ่มอื่นรู้จักประเพณีแห่มาลัยข้าวตอกนี้มากขึ้น

จินตนา สายทองคำ (2560 : 107 - 108) ได้ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดสักการะเทวราช โดยศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดสักการะเทวราช พบว่า แนวคิดได้จากเรื่องราวพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยอยุธยาที่มีความเชื่อเกี่ยวกับการยกฐานะพระมหากษัตริย์เทียบเท่าพระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ในเทวภูมิ เป็นแนวคิดสู่การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เพื่อแสดงถึงการเทิดทูนสักการะองค์พระมหากษัตริย์ และสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พระมหากษัตริย์

ผู้ทรงเป็นมิ่งขวัญของพสกนิกร ซึ่งตลอดระยะเวลาที่ทรงครองราชย์สมบัติทรงดำรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ทรงประกอบพระราชกรณียกิจน้อยใหญ่นานัปการ เพื่อความผาสุกร่มเย็นของประเทศและอาณาประชาราษฎร์ โดยนำแนวคิดจากการศึกษาพระราชพิธี ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม มหรสพการแสดง ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ สู่การสร้างสรรค์การแสดงชุด สักการะเทวราช

ดารณี จันทมิไชย (2562 : 390 - 396) ได้ศึกษารูปแบบบุคคลจากใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน : การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด รอยเสมาทวารวดี โดยศึกษารูปแบบบุคคลที่ปรากฏบนภาพจำหลักใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสานและสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดรอยเสมาทวารวดี พบว่า ภาพจำหลักใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ไม่ว่าจะเป็นอิริยาบถการยืน นั่ง ลักษณะท่าทางต่าง ๆ เช่น ศีรษะ ลำตัว การใช้สัญลักษณ์ด้วยมือ การวางเท้า รวมถึงการแต่งกายที่ปรากฏล้วนแล้วแต่แสดงถึงลีลาท่าทางที่อาจนับได้ว่าเป็นนาฏศิลป์ได้ทั้งสิ้น แม้เรื่องราวในตอนนั้น ๆ จะไม่ได้ปรากฏว่าต้องการจะเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับการรำก็ตาม ซึ่งแสดง ท่าทางสื่อความหมายของการร่ายรำที่มีความสมบูรณ์และชัดเจนที่สุดจำนวน 17 แผ่น จากกลุ่มเป้าหมาย 3 กลุ่ม ซึ่งเป็นแหล่งอารยธรรมที่สำคัญในสมัยทวารวดีภาคอีสาน คือ บริเวณลุ่มแม่น้ำชีในจังหวัดกาฬสินธุ์และจังหวัดชัยภูมิระหว่างพุทธศตวรรษที่ 14 – 16 มาศึกษารูปแบบบุคคลที่ปรากฏบนภาพจำหลักโดยแบ่งการศึกษา ดังนี้ 1. ใบเสมากลุ่มเป้าหมายจำนวน 17 แผ่น พบว่า มีเรื่องราวภาพเล่าเรื่องชาดกทั้งหมด 15 แผ่น จำนวน 12 เรื่อง คือ 1) สรภังคชาดก 2) มหาเวสสันดรชาดก 3) เนมิราชชาดก 4) กุลวกชาดก 5) เตมียชาดก 6) พรหมนารทชาดก 7) มโหสถ ชาดก 8) จันทกุมารชาดก 9) วิธูรบัณฑิตชาดก 10) ภูริทัตชาดก 11) มหากบิชาดก 12) อัมพชาดก และเป็นเรื่องราวในพุทธประวัติจำนวน 2 แผ่น 2. อิริยาบถต่าง ๆ เช่น การยืน การนั่ง การใช้สัญลักษณ์ด้วยมือ เท้า ลักษณะท่าทาง ลำตัว การใช้ศีรษะแล้วนำมาเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ซึ่งเป็นท่าฟ้อนรำของพระอิศวร จำนวน 108 ท่า พบว่ามีอิริยาบถต่าง ๆ ที่สามารถเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ จำนวน 35 ท่า 3. เครื่องแต่งกายที่ปรากฏในภาพจำหลักบุคคลจากกลุ่มเป้าหมายใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ได้แก่ ศิราภรณ์บนศีรษะ ทรงผม เครื่องประดับต่าง ๆ เช่น สร้อยคอ ต่างหูต้นแขน กำไลข้อมือและผ้านุ่ง

สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์, (2562) ได้ศึกษางานวิจัยเรื่องศรัทธานาคะ : การประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์จากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด โดยศึกษาความเป็นมา ความเชื่อ ความศรัทธาเรื่องนาคด้านการแสดงในพื้นที่คำชะโนด และสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง ชุด ฟ้อนศรัทธานาคะ พบว่า ความเชื่อเรื่องนาค มีความสำคัญกับผู้คนในประเทศไทย โดยเฉพาะคนไทยในภาคอีสานแถบลุ่มน้ำโขงที่เชื่อว่านาคคือเทพเจ้าแห่งสายน้ำเป็นสัญลักษณ์ แห่งความอุดมสมบูรณ์การแสดงออกให้เห็นถึง

พลังความเชื่อความศรัทธามาในรูปของพิธีกรรม เรื่องเล่า ศาสนา ศิลปกรรมต่าง ๆ พื้นที่ที่มีตำนานเรื่องเล่าของนาคมักจะเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ที่ผู้คนจะหลั่งไหลเข้าไปบวงสรวงบนบานศาลกล่าวกราบไหว้ จากการศึกษาอิทธิพลความเชื่อและตำนานการเกิดของนาคตลอดจนปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่คำชะโนด ทำให้พบข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องบูชาการฟ้อนรำในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งนี้ล้วนมาจากจินตนาการตามความศรัทธา และนับถือในความศักดิ์สิทธิ์ทั้งสิ้น จึงเกิดแรงบันดาลใจประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่มีความสวยงามและมีสุนทรียภาพทางนาฏกรรม เพื่อให้พื้นที่คำชะโนดมีการแสดงที่แสดงออกทางความเชื่อที่เป็นแบบแผนรับใช้ชุมชนได้อย่างมีคุณค่าจึงได้ประมวลข้อมูลทั้งหมดของนาคนำมาถอดรหัสด้วยทฤษฎีสัญญะที่ว่าด้วย “รูปสัญญะ” (Signifier หรือ Sound image) ซึ่งหมายถึงสิ่งที่แทนสิ่งใดสิ่งหนึ่งและความหมาย “สัญญะ” (Signifier หรือ Concept) คือความคิดที่หมายถึงสิ่งนั้นจึงกำหนดโดยการใช้มือในการสร้างรูปแบบให้มีความหมายในความเป็นนาคใช้การเคลื่อนไหวของลำตัวเป็นการเคลื่อนที่ของนาคและได้ใช้หลักการนาฏยประดิษฐ์ใน 6 ขั้นตอน ประกอบสร้างเป็นชุดการแสดง

จากการศึกษางานวิจัยต่าง ๆ นั้นสรุปได้ว่าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง ต้องใช้แนวคิดเป็นตัวควบคุมการประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์และให้ตอบโจทย์ตามหลักการทางนาฏยศิลป์ เพื่อให้เกิดความงดงามจากสุนทรียภาพในการประกอบสร้างที่มีความลงตัว การผสมผสานกันระหว่างความเป็นนาฏศิลป์ ดนตรีภาษากับความศรัทธา จากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง ในส่วนของนาฏยประดิษฐ์ พบว่าการสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใด จะต้องมีอาศัยหลักฐานโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ ลักษณะของประวัติศาสตร์ โบราณคดี ปูชนียวัตถุ รูปร่าง รูปทรงของภาพจำหลักมาเป็นแรงบันดาลใจ แล้วจึงนำมาสร้างเป็นการแสดงโดยผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องมีขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกต้อง เช่น การสร้างแนวคิด การออกแบบรูปแบบการแสดง การออกแบบลีลาท่ารำ การบรรจุเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบการแปรแถว ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องวางโครงร่างตั้งแต่หาข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ มาเพื่อประดิษฐ์ท่ารำต่าง ๆ เป็นไปตามบริบทของการแสดง บริบทชุมชน เพื่อให้พื้นที่ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ มีการแสดงที่บ่งบอกทางความเชื่อความศรัทธา การบูชาที่เป็นแบบแผน เพื่อรับใช้ชุมชนได้อย่างมีคุณค่า

7.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Minton (1997) ได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์การเคลื่อนไหวการด้นสด การสร้างการรวบรวมท่าทางการเคลื่อนไหว องค์ประกอบของนาฏศิลป์ การหาจินตนาการทางด้านความคิด การใช้รูปแบบและเทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์

นาฏยประดิษฐ์ การจัดรูปแบบทางด้านของการออกแบบท่าเต้นเทคนิคต่าง ๆ ในการเรียงร้อยองค์ประกอบของการเต้นรำเข้าด้วยกันเป็นหน่วยเดียว ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะต้องรู้ว่าควรนำสิ่งใดมาผสมผสานกันและส่งใดควรน่าตัดทิ้ง เพื่อความเป็นเอกภาพในการแสดงนาฏยประดิษฐ์เป็นการประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดงมาสร้างเป็นนาฏศิลป์ แม้จะเป็นศิลปะการสร้างสรรค์จะต้องการความแปลกใหม่อยู่เสมอแต่ก็ต้องอาศัยนาฏยจารีตเป็นพื้นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการศึกษาและการเรียนรู้ในสิ่งที่ผู้ที่เคยประดิษฐ์ที่ผ่านมาด้วย

Chun Mi Hyun, (1999) ได้ศึกษาหลักสูตรการสอนการเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะเด่นของผู้เต้นเกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์กับการเต้นรำแล้วได้นำไปทดลองใช้กับคณะวิชาเต้นรำในมหาวิทยาลัยเซยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเรียนเต้นรำ ทำให้การเคลื่อนไหวของมนุษย์มีความสัมพันธ์กันกับการเต้นอย่างแน่นอน ซึ่งเกี่ยวข้องในการจัดระเบียบร่างกายให้มีลีลาท่าทาง

Bannister Dcnce jaggers, (2000) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละครและศาสนามีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกาดั้งเดิมมีการรวมท่าทางต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจศาสนา ในที่นี้หมายถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้าและจิตวิญญาณไม่มีการกำหนดว่าลัทธิใด เช่น การเต้นรำของเผ่าพื้นเมืองจะใช้เสียงขณะเต้นรำ เพื่อเพิ่มความสำคัญให้การเต้นรำ โดยศาสนามีความยึดโยงต่อจิตใจมนุษย์ทั้งสิ้น

O’Neil Megan Eileen, (2005) ได้ศึกษาประวัติศาสตร์การแสดงการเกี่ยวข้องกับรูปปั้นมายาโบราณ พบว่า มิติทางประวัติศาสตร์ของประติมากรรมสลักหินโบราณมายาเป็นอนุสาวรีย์ได้สร้างขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 5 – 8 โดยปัจจุบันประติมากรรมสลักหินโบราณมายาอยู่ในเมือง Chiapas ในประเทศเม็กซิโกและเมือง Peten ในประเทศกัวเตมาลา ด้วยเหตุนี้จึงเป็นวิธีการตรวจสอบผลงานของ มายาที่จัดการเกี่ยวกับภาพและวัตถุและจากอดีตของพวกเขาเป็นวิธีการที่ทำให้มองเห็นภาพในอดีต แสดงความสัมพันธ์กับปัจจุบันโดยเกิดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ รวมทั้งเป็นตัวแทนของบุคคลและกิจกรรม จากอดีตที่ผ่านมา การจำลองของรูปแบบ และวัตถุเก่านามาวิเคราะห์ในบริบทใหม่ ในปัจจุบันและที่ผ่านมาเพื่อเชื่อมต่อกับผู้คนในอดีตมีการจำลองและการจัดงานตามประเพณีซึ่งได้ใช้ข้อมูลทางทฤษฎี ประวัติศาสตร์ศิลปะโบราณคดีและประวัติศาสตร์โดยได้ศึกษาภาพข้อความและสภาพแวดล้อมในการวิเคราะห์รูปปั้นมายาโบราณ เกิดการซ้ำรอยและการเชื่อมโยงของเหตุกาณ์พร้อมกับการนำเสนอ ภาพใหม่ของอดีตเพื่อนามาสู่ปัจจุบัน

จากเอกสารงานวิจัยต่างประเทศสรุปได้ว่า ในวัฒนธรรมการใช้หินนั้นชี้ให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ประติมากรรมสลักหินมาเป็นช่วงเวลานาน ซึ่งมิใช่มีเพียงในประเทศไทยเท่านั้น แต่ยังพบตั้งแต่ภาคใต้ของประเทศเวียดนามและกัมพูชาคาบสมุทรประเทศไทย เกาะชวาตะวันตก และเกาะสุมาตราตอนใต้ ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์แล้ว โดยมนุษย์รู้จักการนำหินเพื่อมาใช้ประโยชน์และสามารถสร้างสรรค์ผลงาน นำใช้ด้านศาสนสถานและพิธีกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ ส่วนในเรื่องนาฏยประดิษฐ์นั้นชี้ให้เห็นถึงแนวทางการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏกรรม อิทธิพลของนาฏศิลป์ตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในวงการนาฏกรรมไทย การประยุกต์สร้างสรรค์การแสดงตลอดจนการบริหารจัดการโดยส่งผลต่อจารีตแบบแผนเดิมโดยตรง โดยขั้นตอนของการออกแบบ นาฏยศิลป์แบบสากลนั้นสามารถนำมาเปรียบเทียบกับหลักการนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้เพื่อให้ทราบถึงความแตกต่างและสามารถปรับใช้ให้เข้ากับการสร้างสรรค์ผลงานได้ โดยผู้วิจัยจะได้นำผลการศึกษาข้อมูลมาทำการวิจัยเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย มาใช้ประโยชน์ในสภาวะปัจจุบัน เพื่อสร้างฐานทุนทางศิลปวัฒนธรรมที่มีผลวงการนาฏศิลป์ไทยและยังมีผลต่อการพัฒนาเพิ่มมูลค่า รวมถึงการสร้างคุณค่ากับสังคมวัฒนธรรมด้วย

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวทั้งในประเทศและต่างประเทศนั้น สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง ต้องใช้แนวคิดเป็นตัวควบคุมการประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์และให้ตอบโจทย์ตามหลักการทางนาฏยศิลป์ เพื่อให้เกิดความงดงามจากสุนทรียภาพในการประกอบสร้างที่มีความลงตัว การผสมผสานกันระหว่างความเป็นนาฏศิลป์ ดนตรี ภาษากับความงามจากภาพจำหลัก ในส่วนของนาฏยประดิษฐ์ พบว่า การสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใดจะต้องมีอาศัยหลักฐานโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ ลักษณะของประวัติศาสตร์ โบราณคดี ปูชนียวัตถุ รูปร่าง รูปทรงของภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา นำมาเป็นแรงบันดาลใจแล้วจึงนำมาสร้างเป็นการแสดง

โดยผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องมีขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกต้อง เช่น การสร้างแนวคิด การออกแบบรูปแบบการแสดง การออกแบบลีลาท่ารำ การบรรจุเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบ การแปรแถว ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องวางโครงร่างตั้งแต่หาข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ มาเพื่อประดิษฐ์ท่ารำต่าง ๆ เป็นไปตามบริบทของการแสดง บริบทชุมชน เพื่อให้พื้นที่ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ มีการแสดงที่บ่งบอกทางความเชื่อ ความศรัทธา การบูชา ที่เป็นแบบแผน เพื่อรับใช้ชุมชนได้อย่างมีคุณค่าอีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมเศรษฐกิจการท่องเที่ยวให้แก่ชุมชนอีกด้วย

บทที่ 3
วิธีการดำเนินวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการศึกษาเรื่องปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Documents) และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากพื้นที่เขาพนมรุ้งเป็นพื้นที่ความเชื่อ ความศรัทธา การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผลของการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ทำให้เกิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทุนทางวัฒนธรรม แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีคติชนวิทยา ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ ทฤษฎีสัญญะวิทยา ทฤษฎีประติมานวิทยา ทฤษฎีการเคลื่อนไหว และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

โดยการวิจัยครั้งนี้มุ่งหวังว่าผลของการศึกษาจะเป็นส่วนหนึ่งของชุดความรู้และเพื่อสนับสนุนชุมชนอันเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำทางประวัติศาสตร์ อีกทั้งยังสามารถยืดโยงความสำคัญทางพื้นที่ควบคู่ไปเพื่อต่อยอดเศรษฐกิจในชุมชน 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 ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากเอกสารทั้งเอกสารวิชาการ บทความ และ เอกสารงานวิจัยต่าง ๆ รวมทั้งจากสื่อทางอินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ผู้ศึกษาได้ลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและข้อมูลเบื้องต้นของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ทั้งจากการสำรวจและสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลภาคสนามมาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลเอกสารที่ได้รวบรวมไว้ซึ่งมีความมุ่งหมายวิจัย ดังนี้

1. เพื่อศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2. เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

1.2 ด้านระเบียบวิธีการวิจัย

การศึกษาเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้ศึกษาได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Document) และทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจเบื้องต้น สัมภาษณ์ สังเกตการบันทึก และการนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field study) เป็นการลงพื้นที่ไปศึกษาสภาพจริงของประวัติความเป็นมา และศิลปกรรมที่ปรากฏบนภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งบริบทพื้นที่เกี่ยวข้องกับปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยการลงพื้นที่สำรวจแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ คือ

1) การลงพื้นที่สำรวจเบื้องต้นโดยการใช้แบบสำรวจแบบเป็นทางการจากบุคคลทั่วไปทั้งภายในพื้นที่และนอกพื้นที่ที่ทำการวิจัย

2) การลงพื้นที่สำรวจศิลปกรรมบนภาพจำหลักประเภทจับต้องได้

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาและการประดิษฐ์สร้างสรรค์ศิลปะการแสดง อาทิเช่น ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ แนวคิดทุนทางวัฒนธรรม แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ในหลักการนาฏยประดิษฐ์ 10 ขั้นตอน มาเป็นกรอบความคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน โดยผ่านกระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอผลงานการแสดงของผู้วิจัยดังนี้

ภาพประกอบ 15 แผนผังกระบวนการสร้างสรรค์ 10 ขั้นตอน
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

1.3 ระยะเวลาการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย คือ เดือนมกราคม 2566 เป็นต้นไป การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยตามกระบวนการต่าง ๆ อยู่ในระหว่างเดือนมกราคม พ.ศ.2566 – มีนาคม พ.ศ. 2567 โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ขั้นตอนในการดำเนินงาน	การดำเนินงานตลอดระยะเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานและรวบรวมข้อมูลวิจัยในเชิงคุณภาพ												
	มี.ค 66	เม.ย 66	พ.ค 66	มิ.ย 66	ก.ค 66	ส.ค 66	ก.ย 66	ต.ค 66	พ.ย 66	ธ.ค 66	ม.ค 67	ก.พ 67	มี.ค 67
1. ศึกษาข้อมูล	→												
2. นำเสนอหัวข้อวิจัย		→											
3. ลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติม			→	→									
4. สอบเค้าโครงวิทยานิพนธ					→								
5. ฝึกซ้อมการแสดงออกแบบ						→	→						
6. จัดถ่ายทำ VDO การแสดง								→					
7. นำข้อมูลทั้งหมดมาเขียนเรียบเรียงเป็นวิจัยในเชิงคุณภาพ								→	→	→			
8. พบที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์										→	→	→	
9. ขึ้นสอบป้องกันวิทยานิพนธ์													→

ตาราง 1 ขั้นตอนในการดำเนินงาน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

1.4 พื้นที่ทำการวิจัย

การศึกษาในการวิจัยในครั้งนี้ เลือกพื้นที่การวิจัยด้วยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จากปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อให้การศึกษาวิจัยสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัยปัญหาการวิจัยและกรอบแนวคิดในการวิจัย

1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

โดยเลือกประชากรในชุมชุมอำเภอเฉลิมพระเกียรติ อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ ด้วยวิธีแบบเจาะจง (Purposive Sampling) กลุ่มผู้นำชุมชน ปราชญ์ชาวบ้าน หรือเจ้าหน้าที่ของรัฐ และกลุ่มชาวบ้านหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง ซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่คาดว่าจะให้ข้อมูลในแนวลึกเกี่ยวกับ ประเพณี พิธีกรรม การละเล่น การถ่ายทอดภูมิปัญญา

1.5.1 กลุ่มประชากร ได้แก่ ประชากรที่ศึกษา ได้แก่ อำเภอเฉลิมพระเกียรติ อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ และผู้ที่เกี่ยวข้อง จำนวน 30 คน

1.5.2 กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษาออกเป็น 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) ด้วยเหตุผลเพราะว่าเป็นผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยด้านการสร้างสรรค์ดนตรีและเป็นผู้มีความรู้เกี่ยวกับภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ดังนี้

1. อาจารย์ผกา เบญจกาญจน์ อดีตอาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนวุฒิ ตั้งสอนบุญ อาจารย์สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมสาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ ผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
4. นางสาวพลอยไพลิน ปุราทะกา ภัณฑารักษ์กลุ่มทะเบียน คลังพิธภัณฑ์และสารสนเทศ สำนักพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร
5. นายบรรเลง กำประโคน มัคคุเทศก์ประจำอุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์
6. นายภาคภูมิ อยู่พล หัวหน้าอุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

1.5.2.2 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานสร้างสรรค์ เป็นผู้ให้ความรู้และข้อเสนอแนะ ในการประเมินผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา

1.รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู	อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์	หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
3.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์	อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
4.ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์	อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด

1.5.2.3 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่ นิสิตวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม จำนวน 8 คน โดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview)

1.5.2.4 ประชาชนทั่วไป (General Informants) ได้แก่ นักท่องเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง จำนวน 20 คน

2. วิธีการดำเนินการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาเรื่องปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดทำเครื่องมือวิจัยและให้อาจารย์ที่ปรึกษาทำการตรวจสอบความถูกต้องและเหมาะสม

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

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาพิธีปูรณะธัญกาที่ปรากฏบนภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ และกระบวนการสร้างสรรค์ โดยศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับพื้นที่ทำการวิจัยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตลอดจนศึกษาเอกสารและแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

1) เอกสารที่เกี่ยวกับคติความเชื่อ

2) เอกสารที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย

3) เอกสารที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม

4) เอกสารที่เกี่ยวกับภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

5) เอกสารที่เกี่ยวกับบริบทพื้นที่วิจัย

6) เอกสารที่เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

7) เอกสารที่เกี่ยวกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Studies) เป็นการลงพื้นที่ไปศึกษาสภาพจริง ของประวัติความเป็นมาและศิลปกรรมที่ปรากฏบนภาพจำหลัก ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งบริบทที่เกี่ยวข้องกับปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ การเก็บข้อมูลการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่โดยได้ใช้วิธีสำรวจ (Survey) สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อที่จะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น ดังนี้

1. การสำรวจ (Survey) โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นโดยการใช้แบบสำรวจแบบเป็นทางการจากบุคคลทั่วไปทั้งภายในพื้นที่และนอกพื้นที่ที่ทำการวิจัย

2. การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) โดยผู้วิจัยได้สังเกตศิลปกรรมที่ปรากฏบนภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

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

1. สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) โดยผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามแนวทางแบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (IN-depth Interview) โดยสัมภาษณ์ กลุ่มผู้รู้

ผู้ปฏิบัติสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับปราสาทหินพนมรุ้งและสัมภาษณ์ประชาชนทั่วไปที่เคยได้มาท่องเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2. สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) โดยสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างโดยไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นและนำมาตีความโดยใช้ทฤษฎีและการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (IN-depth Interview) จากผู้รู้เพื่อหาคำตอบมาเป็นแนวทางการการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.3 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลจากการภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูลแยกออกประเด็นตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่ตั้งไว้ และตรวจสอบความสมบูรณ์ ความถูกต้องอีกครั้งหนึ่งว่าข้อมูลที่ได้มีความครบถ้วนเพียงพอเหมาะสมพร้อมแก่การนำไปวิเคราะห์

1. การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการนำข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสารและข้อมูลจากภาคสนามโดยแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัยมาจัดกระทำดังต่อไปนี้

1) นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารต่าง ๆ มาศึกษาอย่างละเอียดพร้อมจัดระบบหมวดหมู่ ตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้

2) นำข้อมูลจากภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสำรวจ การสังเกต และ การสัมภาษณ์ ซึ่งได้จดบันทึกไว้ ถ่ายภาพ และนำโทรศัพท์ที่บันทึกเสียงมาถอดความแยกประเภทจัดหมวดหมู่และสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่วางไว้

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

การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) คือการพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นถูกต้องหรือไม่วิธีตรวจสอบคือการสอบถามแหล่งข้อมูลแหล่งที่มาที่พิจารณาในการตรวจสอบ ได้แก่ แหล่งเวลา แหล่งสถานที่ และแหล่งบุคคล แหล่งเวลา หมายถึงว่าถ้าข้อมูลต่างเวลากันจะเหมือนกันหรือไม่ แหล่งสถานที่ หมายถึงว่า ถ้าข้อมูลต่างสถานที่กัน

จะเหมือนกันหรือไม่ แหล่งบุคคล หมายถึงว่าถ้าบุคคลผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนเดิมหรือไม่

การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Instigator's Triangulation) คือการตรวจสอบว่าผู้วิจัยแต่ละคนจะได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนผู้สังเกตแทนที่จะใช้ผู้วิจัยคนเดียวกันสังเกตโดยตลอดในกรณีที่ไม่แน่ใจในคุณภาพของผู้รวบรวมข้อมูลภาคสนาม

การตรวจสอบสามเส้าด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือการตรวจสอบว่าถ้าผู้วิจัยแนวคิดทฤษฎีที่แตกต่างไปจากเดิมจะทำให้ตีความ ข้อมูลแต่งต่างกันมากน้อยเพียงใด

การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือการใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันและใช้วิธีการสังเกตควบคู่กับการซักถามพร้อมกันนั้นก็ศึกษาข้อมูลจากแหล่งเอกสารประกอบด้วย

2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัยโดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกตสัมภาษณ์มาทำการวิเคราะห์โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. ตรวจสอบข้อมูลที่ได้รับคืนมา และข้อมูลที่สัมภาษณ์จากกลุ่มประชากร
2. นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล
3. สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละกลุ่มจากเครื่องมือ
4. นำข้อมูลที่ได้จากเครื่องมือแต่ละกลุ่มมาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายเชิงพรรณนา
5. นำข้อมูลที่ได้มาสร้างสรรค์การแสดง ชุด ปูรณะธัญกา โดยกำหนดเป็นขั้นตอนได้ 10 ขั้นตอน ดังนี้
   1. การกำหนดแนวคิด
   2. รูปแบบการแสดง
   3. การออกแบบลีลาท่ารำ
   4. การบรรจุเพลง
   5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย
   6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง
   7. การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที

8. การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

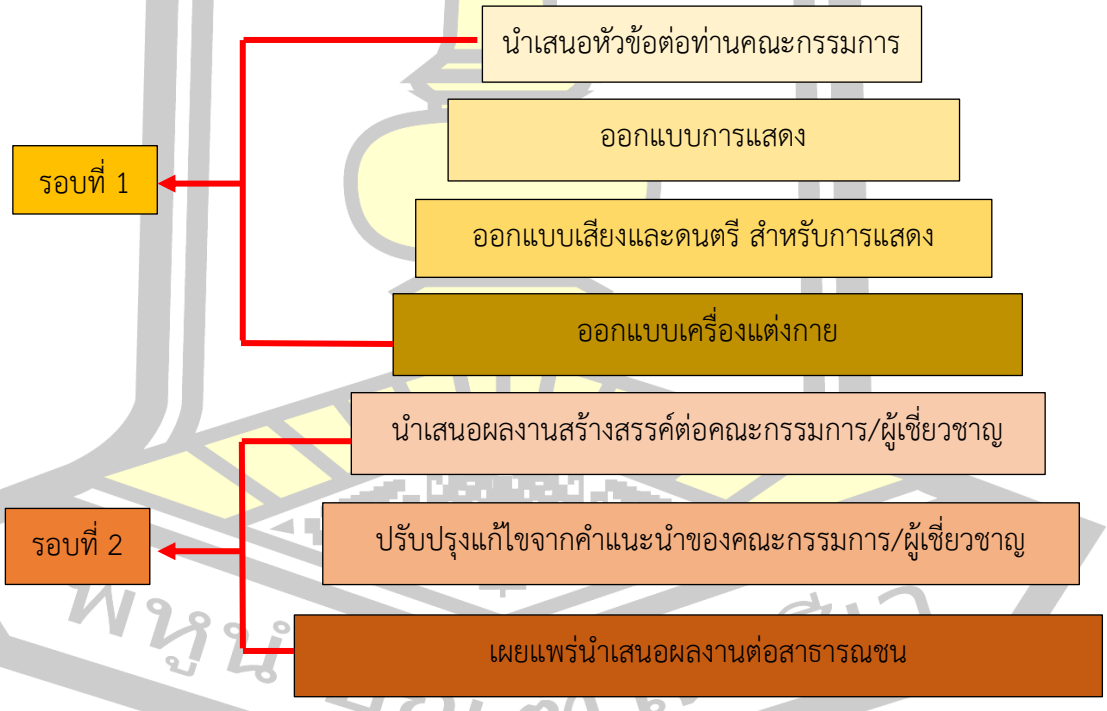
9. นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง

10. การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

6. นำการสร้างสรรค์งานทั้ง 10 ขั้นตอนมาทดลองแสดงให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาแล้วนำผลจากการแสดงในแต่ละครั้งมาพัฒนางานเพื่อให้เห็นพัฒนาการตามลำดับขั้นของการทดลองและสร้างสรรค์งาน

2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำเสนอผลวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกต สัมภาษณ์ มาทำการวิเคราะห์โดยมีขั้นตอนแบ่งออกเป็น 2 รอบ ดังนี้



ภาพประกอบ 16 แผนผังการเสนอผลการวิเคราะห์

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ในการศึกษา ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์นำมาดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลและอธิบายผลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยแล้วนำเสนอข้อมูลที่ได้มาสรุปอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของการวิจัย ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

1. ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

1.1 ศิลปกรรมที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

1.2 รูปแบบศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2. การถอดรหัสหมายของศิลปกรรมจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

ตอนที่ 2 สร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 กระบวนการสร้างสรรค์ 10 ขั้นตอน

2.2 กระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถว

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ตอนที่ 1 การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาและศิลปกรรมที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาภาพจำหลักที่เสาติดผนังซุ้มประตูมณฑปปราสาทพนมรุ้ง ด้านทิศตะวันออกเรียกว่า “พิธีปูรณะธัญกา” รวมทั้งศิลปกรรมที่ปรากฏเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นภาพแห่งความบริบูรณ์ มั่งคั่ง อันเป็นคติความเชื่อของเขมรโบราณ ที่เกี่ยวเนื่องกับการเกษตรกรรมนำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ และแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของถิ่นฐานบ้านเมือง ดังความหมายของคำว่า “ปูรณะ” โดยนำทฤษฎีประติมานวิทยาและทฤษฎีสัญญะวิทยามาใช้ในการวิเคราะห์เพื่อถอดรหัสและตีความหมายของเนื้อหาของภาพที่สื่อถึงคติมงคลความอุดมสมบูรณ์ เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา สามารถจำแนกหัวข้อได้ดังต่อไปนี้

1. ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

จากการศึกษาภาพจำหลักบนโคนเสาติดกับผนังต้นซ้ายด้านทิศตะวันออกของมณฑปปราสาทประธาน และศิลปกรรมที่ปรากฏเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนแห่งความบริบูรณ์ อันเกี่ยวเนื่องกับการเกษตรกรรม ผู้วิจัยสามารถจำแนกหัวข้อได้ดังนี้

1.1 ศิลปกรรมที่เป็นสัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ ของปราสาทหินพนมรุ้ง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาศิลปกรรมที่เป็นสัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ ของปราสาทหินพนมรุ้ง อันแสดงถึงคติมงคลความความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งนอกจากภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” แล้วนั้น ผู้วิจัยยังพบว่ามีศิลปกรรมต่าง ๆ ที่เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ตามคติความเชื่อของพราหมณ์ - ฮินดู อันได้แก่ ศิวลึงค์ ประติมากรรม รูปพระวรุณเทพเจ้าแห่งสายฝน ภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ ภาพสลักลายดอกไม้พรรณพฤกษา ภาพสลักลายดอกบัวขาบและดอกบัวกุมุท ภาพสลักลวดลายมกรคายนาค ภาพสลักมกรคายท่อนพวงมาลัย และสะพานนาคราช ซึ่งศิลปกรรมดังกล่าวเป็นการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ผู้วิจัยได้นำมาเป็นข้อมูลและแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา

1. ศิวลึงค์

ศิวลึงค์ หมายถึง สัญลักษณ์หรือเครื่องหมายขององค์กำเนิดของเพศชายโดยทั่วไป และมีความหมายเฉพาะในศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกายอันหมายถึงองค์พระศิวะ ปกตินั้นศิวลึงค์ประดิษฐานตรงศูนย์กลางของเทวาลัยศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกาย โดยมีรูปทรงเป็นทรงกระบอกและมียอด อันประกอบด้วยส่วนที่สำคัญสามส่วนซ้อนกัน ซึ่งส่วนสำคัญทั้งสามส่วนนี้มีความหมายถึง เทพเจ้าที่สำคัญสามองค์ ซึ่งเรียกว่า “ตรีมูรติ” ตรีมูรตินี้ประกอบด้วยส่วนล่างสุดซึ่งเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ซึ่งเรียกว่า พรหมภาค หมายถึง พระพรหมคือ ผู้สร้าง ส่วนที่สองซึ่งเป็นส่วนกลางเป็นรูปแปดเหลี่ยมเรียกว่า วิษณุภาค หมายถึงพระวิษณุคือ ผู้รักษา ส่วนที่สามซึ่งเป็นส่วนยอดรูปทรงกระบอกเรียกว่ารุทรภาค หรือบูชาภาค หมายถึงพระรุทร หรือพระศิวะผู้ทำลาย

ลักษณะศิวลึงค์ของปราสาทหินพนมรุ้งนี้ เป็นลักษณะของรูปแบบของศิวลึงค์โดยทั่วไปในสมัยเมืองพระนครนอกจากนี้ ยังได้ค้นพบฐานของศิวลึงค์ซึ่งคงหมายถึงฐานโยนีอันหมายถึงสัญลักษณ์ของพระแม่อุมา ซึ่งแสดงถึงคติการให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่งบนโลกและจักรวาล ก่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ (บันเลง กำประโคน.2566 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 17 ศิวลึงค์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

2. ประติมากรรมรูปพระวรุณเทพเจ้าแห่งสายฝน

พระวรุณ เทพเจ้าแห่งสายฝน เทพผู้รักษาทิศตะวันตก สลักอยู่ที่บรรพแถลงประดับชั้นเรือนยอดปราสาทหินพนมรุ้ง และที่แท่นลูกบาศก์หินทรายที่หน้าบันชั้นลดปราสาทประธานพนมรุ้ง พระวรุณ เป็นเทพบุตร ผิวกายสีขาวผ่อง มี ๔ กร หรือ ๖ กร พระหัตถ์ถืออาโภค (ร่มที่ถูกน้ำไม่เปียก) บ่วงบาศ (ใช้คล้องคนไม่ดี) บางทีก็ถือหม้อน้ำ คันศร หอยสังข์ หีบแก้วมณี หรือดอกบัว ทรงพัสตราภรณ์แบบกษัตริย์ มีพาหนะคือหงส์ พญานาค และจระเข้ มีวิมานแก้วอยู่บนยอดเขาปุษปะศีรีซึ่งอยู่ใต้ระดับทะเล ประทับบนบัลลังก์ใต้เศียรพญานาค เดิมทีพระวรุณเป็นเทพชั้นสูงในสมัยพระเวทของอินเดียโบราณ และได้รับยกย่องให้เป็นเทพแห่งน้ำและฝน แต่เนื่องด้วยการปรับเปลี่ยนของศาสนาพราหมณ์ฮินดูในช่วงเวลาต่อมา พระวรุณจึงถูกลดขั้นกลายเป็นเพียงเทพประจำทิศด้านทิศตะวันตก ตามคติเทพผู้รักษาทิศของเขาไกรลาส

จากหลักฐานพบที่ปราสาทพนมรุ้ง พบการสลักภาพ “พระวรุณทรงนาค” บนลูกบาศก์หินทราย และ “พระวรุณทรงหงส์” บนบันแถลงซึ่งเป็นส่วนประดับบนส่วนเรือนยอดของปราสาทประธานด้านทิศตะวันตก จำนวน ๔ ภาพลดหลั่นขึ้นไปตามลำดับชั้น โดยจัดอยู่ในศิลปะขอมแบบนครวัด พุทธศตวรรษที่ ๑๗ เป็นที่น่าสนใจว่าปราสาทหินในวัฒนธรรมเขมรโบราณภาพสลักพระวรุณทรงนาคนั้นพบที่ปราสาทพนมรุ้งเพียงแห่งเดียวเท่านั้น

ทั้งนี้เปรียบเทียบศาสนสถานวัฒนธรรมขอมแห่งอื่น ๆ พบว่า ภาพพระวรุณจะนิยมสลักไว้บริเวณทับหลังโดยมีพาหนะเป็นหงส์ ได้แก่ ทับหลังที่ปราสาทตาเล็ง จังหวัดศรีสะเกษ , ทับหลังที่กู่พราหมณ์จำศีล จังหวัดนครราชสีมา และทับหลังบริเวณปราสาทบริเวณองค์ทิศใต้ปราสาทเมืองต่ำ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น ซึ่งตำแหน่งของทับหลังและบันแถลงล้วนอยู่เหนือกรอบประตูขึ้นไป จึงตั้งข้อสันนิษฐานได้ว่าอาจเป็นการจำลองขณะพระวรุณกำลังขี่หงส์เพื่อทำหน้าที่รักษาทิศตะวันตกของเขาพระไกรลาสบนสวงสรรค์ ส่วนภาพสลักพระวรุณทรงนาคบนลูกบาศก์ที่ปราสาทพนมรุ้ง มีจุดประสงค์เพื่อตั้งไว้บนพื้นราบจึงเป็นไปได้ว่าอาจสื่อถึงพระวรุณขณะประทับอยู่บนบัลลังก์นาค ณ วิมานแก้วบนยอดเขาปุษปะศีรีซึ่งอยู่ใต้ระดับทะเล หรืออาจสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ เนื่องจากพระวรุณและนาคเป็นสัญลักษณ์ของน้ำและฝนสำหรับเกษตรกรรม (บันเลง กำประโคน.2566 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 18 ภาพสลักพระวรุณ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

3. ภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ

ภาพสลักรูปดอกบัว 8 กลีบ ที่ปรากฏอยู่บนพื้นหินทราย ณ ปราสาทพนมรุ้ง นั้นมีอยู่ 2 จุด จุดแรก ตั้งอยู่ ณ สะพานนาคราช ช่วงที่ 1 ก่อนถึงบันไดเดินขึ้นเขาสู่ยอดเขา และจุดที่ 2 ตั้งอยู่ ณ สะพานนาคช่วงที่ 2 ก่อนเข้าสู่พื้นที่ชั้นในของศาสนสถาน ลักษณะของภาพสลักจะสลักอยู่บนพื้นหินทรายตรงกลางชาลาที่ตัดกันเป็นรูปกากบาท สลักเป็นภาพดอกบัว 8 กลีบ และมีกลีบเล็ก ๆ ซ้อนอีกชั้นหนึ่ง อยู่ภายในกรอบวงกลม ล้อมรอบด้วยเส้นตรงคู่ขนานไปกับราวสะพานนาคราช โดยภาพสลักทั้ง 2 จุด จะเป็นรูปแบบเดียวกัน ต่างกันเพียง จุดที่ 1 จะมีขนาดใหญ่กว่าจุดที่ 2 สำหรับความหมายของ ดอกบัว 8 กลีบนี้ มีผู้อธิบายไว้หลายอย่าง บ้างก็ว่า กลีบบัวทั้ง 8 นี้อาจหมายถึงทิศทั้ง 8 แห่งจักรวาลและเทพประจำทิศทั้ง 8 ของศาสนาฮินดู หรืออาจเป็นยันต์สำหรับบวงสรวงและประกอบพิธีกรรมเพื่อความสำเร็จ ความอุดมสมบูรณ์ รวมทั้งป้องกันภัยอันตรายทั้งปวง บ้างก็ว่าจุดตรงนั้นเป็นศูนย์กลางของจักรวาลเพราะเมื่อใช้เครื่องวัดเล็งจากกึ่งกลางลายดอกบัวบานไปยังยอดปราสาทบนเขาจะได้กึ่งกลางพอดี หรืออาจจะเป็นจุดกำหนดผู้ที่มาทำการบูชาเทพเจ้าตั้งจิตอธิษฐานขอพรอันศักดิ์สิทธิ์ และจากภาพสลัก “รูปดอกบัว 8 กลีบ ณ ปราสาทพนมรุ้ง” สัญลักษณ์มงคลที่สื่อความหมายถึงการเป็นศูนย์กลางแห่งจักรวาลตามคติความเชื่อในศาสนาฮินดูโบราณ (บันเลง กำประโคน.2566 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 19 ภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

4. ภาพสลักลายก้านต่อดอก

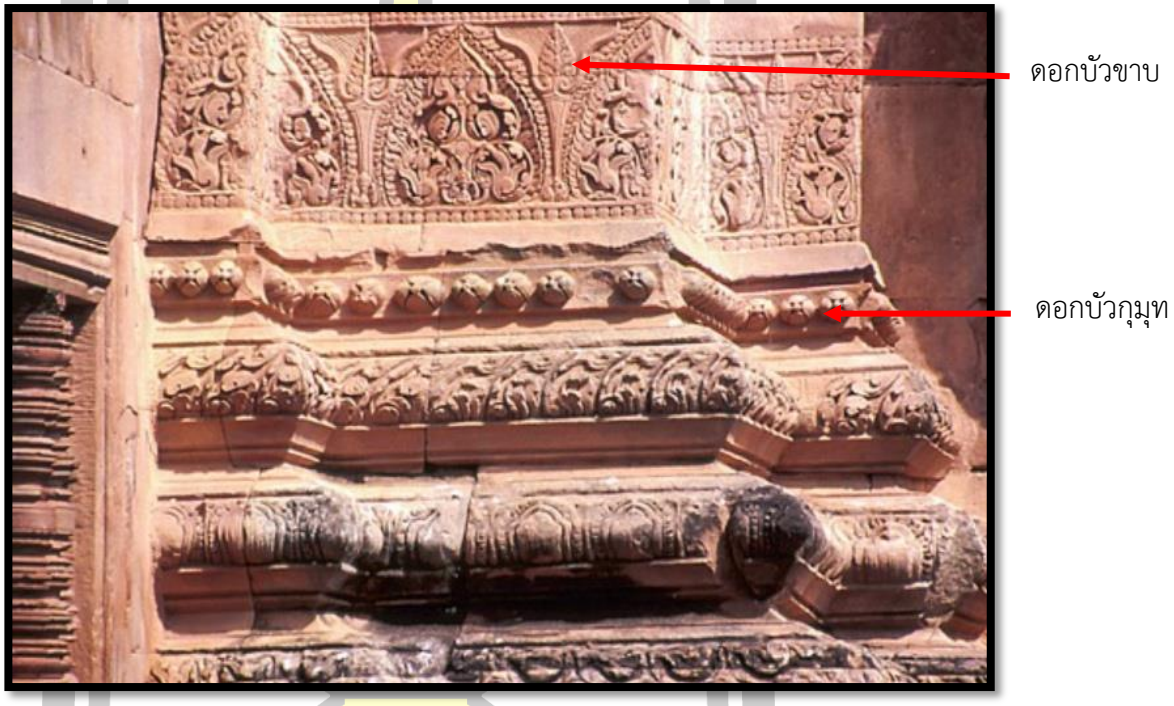
ภาพสลักลายก้านต่อดอก เป็นลวดลายสำคัญพบว่านิยมสลักที่ปราสาทหินพนมรุ้ง โดยลายก้านต่อดอก เป็นลวดลายที่นำมาประดับศาสนสถานในวัฒนธรรมเขมรโบราณ ลักษณะลายประกอบด้วยแกนตรงกลางมีก้านดอกและมีลายกนกออกมาจากสองข้างของแกนกลาง ปลายกนกพุ่งขึ้นแนบไปกับขอบข้างทำเป็นลายซ้ำ ๆ ไปจนสุด ซึ่งจะพบลายก้านดอกนี้สลักอยู่ที่เสาติดกับผนังซุ้มประตูทางเข้าทิศต่าง ๆ ของปราสาทพนมรุ้ง ซุ้มประตู และระเบียงคตทิศตะวันออก เป็นต้น ลวดลายดังกล่าวนับเป็นอีกลวดลายหนึ่งที่มีความงดงาม (ภาคภูมิ อยู่พล.2566 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 20 ภาพสลักลายก้านต่อดอก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

5. ภาพสลักลายดอกบัวขาบและดอกบัวกุมุท

ภาพสลักลายดอกบัวขาบและดอกบัวกุมุท เป็นลวดลายที่สลักเพื่อประดับตกแต่งเสาติดกับผนังของมุขปราสาททางทิศเหนือ ทิศใต้ และทิศตะวันตกของปราสาทประธานเขาพนมรุ้ง มีลักษณะคล้ายคลึงกัน เป็นเอกลักษณ์สำคัญของศิลปะแบบบาปวน ซึ่งลวดลายดังกล่าวมีความหมายที่สื่อถึงความเจริญงอกงาม (ภาคภูมิ อยู่พล.2566 : สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 21 ภาพสลักลายดอกบัวขาบและดอกบัวกุมุท
ที่มา : ผู้วิจัย, 256

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

6. ภาพสลักลวดลายมกรคายนาค

ปลายกรอบหน้าบันปราสาทพนมรุ้งและสะพานนาคราชชั้นที่ 2 และ3 จะพบว่ามีการสลักสวดลายเป็นมกรคายนาค และบางที่นาคยังคายพวงอุบะเพชรพลอยออกมาอีกด้วย ซึ่งมกรมีคติมาแต่อินเดีย เป็นสัตว์ในเทพนิยายอาศัยในทะเลลึก แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ มกรคายนาคออกมา ซึ่งนาคเป็นสัญลักษณ์ของสายน้ำ และนาคที่คายพวงอุบะดอกไม้และเพชรพลอยออกมาก็เพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์เป็นอย่างยิ่งเพื่อให้สถานที่นั้นเกิดแต่ความเป็นมงคลและอำนวยพรให้ผู้ที่เขามาภายในเทวาลัยได้รับแต่ความเป็นสิริมงคลความอุดมสมบูรณ์
(ภาคภูมิ อยู่พล.2566 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 22 ภาพสลักลวดลายมกรคายนาค
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ฑิ ได ชีเว

7. สะพานนาคราช

นาคเป็นสัญลักษณ์ของสายน้ำ ปัจจัยสำคัญในการดำรงชีพของมนุษย์ อันนำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ของผลิตผลทางการเกษตรคนโบราณจึงเคารพนับถือพญานาค นาคยังถูกเปรียบ ดังสายรุ้งที่จะเกิดขึ้นเมื่อฝนตก และปรากฏจากพื้นดินสู่ท้องฟ้า สะพานนาคจึงสื่อความหมายถึง สะพานศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อมต่อระหว่างดินแดนโลกมนุษย์กับสรวงสวรรค์ของเทพเจ้า อันเป็นที่ตั้งของปราสาทพนมรุ้ง (ภาคภูมิ อยู่พล.2566 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 23 สะพานนาคราช

ที่มา : อุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง บุรีรัมย์, 2563

จากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง อันแสดงถึงคติมงคลความความอุดมสมบูรณ์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าในสมัยโบราณปรากฏการณ์ธรรมชาติและทรัพยากรทางธรรมชาติ ถือเป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิต และแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของถิ่นฐานนั้น ๆ เช่น ฟ้าฝนตกต้องตามฤดูกาลน้ำท่าอุดมสมบูรณ์ มีการทำนาปลูกข้าวหรือการทำเกษตรกรรมที่ได้ข้าวปลาอุดมสมบูรณ์ ประชากรในเมืองอยู่ดีกินดี มีความสุขไม่อดอยากแร้นแค้น ผู้คนจึงได้ให้ความสำคัญกับธรรมชาติ บูชาฟ้าฝน ภูเขาป่าไม้ สายน้ำต่าง ๆ โดยเฉพาะศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากอินเดียที่ได้มีการยอมรับนับถือและยังคงให้ความสำคัญกับธรรมชาติ โดยถือเป็นสิริมงคลที่จะนำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ผ่านทางเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ เพราะเชื่อว่าจะสามารถดลบันดาลประทานความอุดมสมบูรณ์เหล่านั้นได้ ดังนั้นคติความอุดมสมบูรณ์นอกจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาแล้วยังปรากฏในรูปแบบศิลปกรรมต่าง ๆ ในปราสาทพนมรุ้ง ที่เป็นสัญลักษณ์ตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อันได้แก่ 1) ศิวลึงค์ 2) ประติมากรรมรูปพระวรุณเทพเจ้าแห่งสายฝน 3) ภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ 4) ภาพ

สลักลายดอกไม้พรรณพฤกษา 5) ภาพสลักลายดอกบัวขาบและดอกบัวกุมุท 6) ภาพสลักลวดลายมกรคายนาคและภาพสลักมกรคายพวงมาลัย 7) สะพานนาคราช

1.2 รูปแบบศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

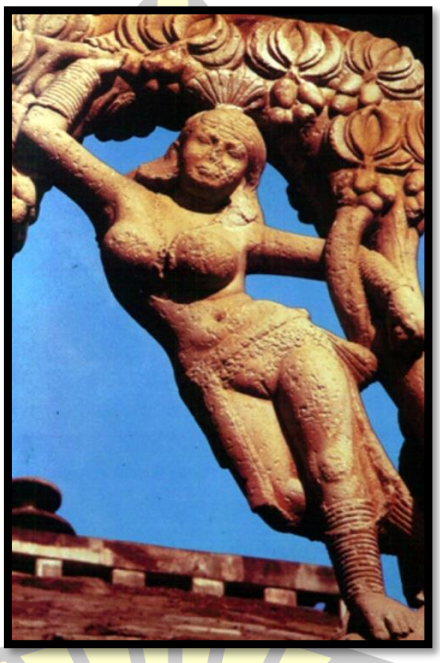
รูปแบบศิลปกรรมในอีสานใต้มีความเหมือนกันกับสถาปัตยกรรมในประเทศกัมพูชา คือ ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย และอินเดียเองก็ได้รับอิทธิพลมาจากเปอร์เซียในการนำอิฐและหินมาใช้ ส่วนหนึ่งเป็นรูปแบบของอินเดีย ชาวอินเดียมักสลักลวดลายลงบนสิ่งก่อสร้างที่ทำด้วยไม้ในระยะต้น เมื่อนำวัสดุถาวร คือ อิฐและหินมาใช้ก็นำรูปแบบการสลักลวดลายลงบนอิฐและหิน ชาวกัมพูชาได้รับอิทธิพลทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมจากอินเดีย จึงนำเอาวิธีการก่อสร้างและการแกะสลักลวดลายเข้ามาด้วย (สุภัทรดิศ ดิศกุล. 2514 : 6 - 7)

ภาพสลักบนโคนเสาติดกับผนังด้านซ้ายทางทิศตะวันออกของมณฑปปราสาทประธานแสดงภาพบุคคลสามคน ซึ่งเป็นภาพสตรีสูงศักดิ์คนหนึ่งกำลังยืนเหนี่ยวกิ่งไม้ ซึ่งในที่นี้เป็นส่วนหนึ่งของลายก้านขด โดยมีพราหมณ์ตนหนึ่งยืนทางเบื้องขวาใช้มือซ้ายแตะที่บ่าของรูปสตรี ส่วนมือขวาถืออักษมาลา และมีรูปบุรุษอีกคนหนึ่งนั่งคุกเข่าถือพานใส่ธัญพืช ซึ่งสตรีดังกล่าวอาจกำลังจะหว่านธัญพืช

ภาพประกอบ 24 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพดังกล่าวนี้ยังไม่อาจตีความหมายได้อย่างแน่นอนว่า น่าจะหมายถึงเหตุการณ์ตอนใดหรือเรื่องราวอะไร แต่ก็อาจจะหมายถึงการแสดงถึงพิธีกรรมซึ่งเรียกว่า “ปูรณะธัญกา” อันเกี่ยวกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ของฤษีในนิกายปาศุปตะ นอกจากนี้การแสดงภาพสตรียืนเหนี่ยวกิ่งไม้ก็ได้ปรากฏและเป็นที่นิยมมาเป็นเวลานานแล้วในศิลปะอินเดีย ดังที่ปรากฏในรูปของยักษิณี อันน่าจะมีความหมายเกี่ยวข้องกับความอุดมมบูรณ์ที่ภารหุตในประเทศอินเดียมาแต่โบราณอีกสถานหนึ่งด้วย (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์,2549 : 331-333)



ภาพประกอบ 25 ภาพนางยักษิณีเหนี่ยวกิ่งไม้ที่ประเทศอินเดีย
ที่มา : สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2544

นอกจากนี้ยังมีภาพสลักบนโคนเสาติดกับผนังซึ่งเข้าใจว่าเดิมคงประดับอยู่ด้านข้างประตูทางเข้าด้านทิศเหนือของมณฑปปราสาทประธาน (ซึ่งปัจจุบันสูญหายไปแล้ว) แสดงรูปสตรีคนหนึ่งใช้มือซ้ายถือก้านของลายก้านต่อดอกในขณะที่กำลังหลั่งทักษิโณทกให้แก่บุรุษอีกคนหนึ่งซึ่งคุกเข่าอยู่เบื้องหน้า รูปสตรียืนนั้นคงเป็นบุคคลชั้นสูงซึ่งอยู่ในวรรณะกษัตริย์ จากลักษณะของเครื่องอาภรณ์ การหลั่งน้ำลงบนมือผู้อื่นนี้มีความหมายถึงการอุทิศให้เป็นหลัก ถึงแม้ว่าจะไม่อาจทราบถึงเรื่องราวที่ชัดเจนว่าบุคคลทั้งสองเป็นผู้ใดและประกอบพิธีเพื่อสิ่งใด แต่กระนั้นก็ดูจะมี

อิริยาบถและองค์ประกอบของภาพเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับภาพปูรณะธัญกาที่ได้กล่าวความไปแล้ว อันน่าจะแสดงถึงการประกอบพิธีกรรมในลักษณะที่ใกล้เคียงกันด้วยอย่างไรก็ดีรูปบุคคลที่นั่งคุกเข่านั้นอาจจะเป็นบุคคลเดียวกันกับบุคคลที่ถือพานธัญพืชในภาพปูรณะธัญกาเนื่องจากมีลักษณะของทรงเกศาและผ้านุ่งใกล้เคียงกันมาก ทั้งนี้นอกจากภาพของบุคคลทั้งสองและลายก้านต่อดอกแล้วยังมีภาพสัตว์อีกสองชนิดคือนกแก้วและกระรอกเข้ามาปะปนในองค์ประกอบของภาพอันแสดงถึงการรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่าเบื้องหลังภาพอีกประการหนึ่งด้วย (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์,2549 : 331-333)

ภาพประกอบ 26 ภาพรูปสตรีกำลังหลั่งทักษิโณทกให้แก่บุคคลผู้หนึ่งบนโคนเสาติดผนังด้านทิศเหนือมณฑปปราสาทประธานปราสาทหินพนมรุ้ง (ปัจจุบันสูญหายไปแล้ว)
ที่มา : สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, 2549

โดยปกติปราสาทหินจะมีการตกแต่งให้งดงามด้วยการสลักลวดลายลงในเนื้อหินตามส่วนต่าง ๆ ของปราสาทโดยเฉพาะผนังเสากรอบประตู มณฑปปราสาทประธานพนมรุ้งจะมีลวดลายเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายใบไม้ ดอกไม้ ซึ่งเรียกกันว่า ลวดลายพรรณพฤกษาลายพวงมาลัย ตลอดจนรูปสัตว์ รูปบุคคล เป็นภาพเล่าเรื่องต่าง ๆ
(สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์,2549 : 331-333)

ภาพประกอบ 27 ภาพลายพรรณพฤกษากรอบประตูปราสาทประธานปราสาทหินพนมรุ้ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพประกอบ 28 ภาพนกแก้วบริเวณภาพทับหลังนารายณ์บรรณทมสินธุ์ปราสาทหินพนมรุ้ง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ศรโต ชีเว

ภาพประกอบ 29 รูปสตรีบนหน้าบันโคปุระกลางของระเบียงคดทิศตะวันออกปราสาทพนมรุ้ง
ที่มา : สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, 2549

จากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา มีรูปแบบศิลปกรรมได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เนื่องจากปราสาทหินพนมรุ้งสร้างขึ้นเพื่อเป็นเทวาลัยของพระศิวะเทพ ซึ่งมีองค์ประกอบของภาพเป็นสตรีสูงศักดิ์ใช้มือขวายืนเหนี่ยวกิ่งไม้มือซ้ายกำลังหยิบบางสิ่งคาดว่าจะเป็นเมล็ดพันธุ์ในหม้อปูรณกลศหรือปูรณฆฏะ ที่มีข้าทาสบริวารนั่งคุกเข่ายื่นให้ มีพราหมณ์หรือฤษีกำลังถือลูกปะคำในมือขวาและมือซ้ายแตะที่บ่าของสตรีสูงศักดิ์ นักวิชาการสันนิษฐานว่าภาพจำจำหลักดังกล่าวเป็นพิธี “ปูรณะธัญกา” ซึ่งเป็นพิธีเริ่มต้นของการเพาะปลูกทำถวายเพื่อให้เทพอวยพรการเกิดพืชผลมากมายและทำให้พืชพันธุ์ธัญญาหารมีความอุดมสมบูรณ์

2. การถอดรหัสหมายของศิลปกรรมจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

การถอดรหัสหมายของศิลปกรรมภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ผู้วิจัยได้จำแนกการถอดรหัสหมายตามบุคคลและภาชนะที่ปรากฏในภาพจำหลักซึ่งประกอบไปด้วย ภาพสตรีสูงศักดิ์ ภาพฤษี ภาพบุรุษผู้เป็นบริวาร และภาพหม้อปูรณะฆฏะ โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีสัญญะวิทยา และทฤษฎีประติมานวิทยานำมาใช้ในการเปรียบเทียบกับงานชิ้นอื่นที่เปรียบเทียบกันได้ และการตีความหมายของเนื้อหาของภาพเพื่อให้เข้าใจความหมายของภาพ ร่วมกับการวิเคราะห์สัญลักษณ์ทางศิลปะกรรมและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

ภาพประกอบ 30 ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา และ ภาพร่างภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพสตรีที่กำลังแสดงอาการหยิบกำเมล็ดพันธุ์ธัญพืชจากหม้อปูรณะฆฏะจากข้าบริวาร แสดงให้เห็นว่าสตรีเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการทำการเกษตรกรรม เนื่องจากเป็นเพศผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง ตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่แพร่กระจายเข้าสู่ดินแดนอารยธรรมเขมรโบราณ จากการศึกษาเทศกาลต่าง ๆ ในทมิฬนาดูอินเดียใต้ มีบางเทศกาลที่เป็นการบูชาเกี่ยวกับการเกษตร เรียกว่า “โปงคัล” หรือ “มกรสังกรานติ” เทศกาลนี้เป็นเทศกาลที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในบรรดาเทศกาลทั้งหมด ช่วงที่ชาวนาเก็บเกี่ยวผลผลิตจากการเกษตรนำมาไว้ที่บ้านแล้วทำการขอบคุณเทวดา ทุกเช้าสตรีในครอบครัวต่าง ๆ จะโรยสีข้างหน้าประตูบ้านโดยโรยแป้งข้าวสีขาว เป็นรูป “รังโคลี” และรูปต่าง ๆ

การสลักลายเส้น โดยเส้นโครงสร้างที่เป็นแกนของภาพเป็นเส้นโค้งในแนวตั้ง ให้ความรู้สึกลื่นไหล มีความกลมกลืนกับพื้นที่ของกรอบประตูปราสาท สื่อลักษณะของสตรีเขมรโบราณที่มีความอิ่มเอิบ องค์ประกอบของเส้นและรูปทรงที่นูนออกมาจากพื้นผนังทำให้เห็นเรือนร่าง สัดส่วนของสตรีอย่างสมบูรณ์ มีทรวดทรงอันอ่อนละมุนละไมด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างลงตัว แสดงให้เห็นถึงพฤติกรรม กิริยาอาการการโปรยเมล็ดพันธุ์พืช เปรียบเสมือนภาพดังกล่าวสามารถเคลื่อนไหวได้

ภาพประกอบ 31 ลักษณะเครื่องแต่งกายของภาพจำหลักสตรีสูงศักดิ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

จากการสังเกตลักษณะเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และรูปแบบทรงผม พบว่าทรงผมมีลักษณะผูกผมแกละทั้งสองข้าง ซึ่งประติมานได้ว่าสตรีในภาพอยู่ในช่วงวัยเด็ก หรือวัยสาว เครื่องประดับที่พบ คือ กรอบหน้า ต่างหู และกรองคอ ซึ่งเป็นเครื่องอาภรณ์คล้ายแบบศิลปะนครวัด ซึ่งสามารถบ่งชี้ชนชั้นว่าเป็นสตรีชั้นสูง

ภาพประกอบ 32 ลักษณะเครื่องแต่งกายของนางอัปสรารูปแบบศิลปะแบบนครวัด
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ส่วนลักษณะของเครื่องแต่งกายทรงภูษายาว มีชายภูษาสองชาย โดยชายหนึ่งเป็นรูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ชายผ้าสั้นชักออกมาเป็นลักษณะคล้ายหางปลา อยู่ทางด้านขวา ส่วนอีกชายหนึ่งแคบและทิ้งชายผ้ายาวชักออกมาทางด้านซ้าย ซึ่งเป็นลักษณะการขมวดชายพกในศิลปะแบบปาบวน จากลักษณะภูษาดังกล่าวแสดงถึงรูปแบบศิลปะแบบนครวัดตอนต้น คล้ายกับภาพของเทพธิดาบนภาพสลักที่ปราสาทนครวัด ซึ่งสอดคล้องกับ เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล (2548 : 43) ได้ทำการศึกษานางอัปสรที่ปรากฏ ณ เมืองเสียมเรียบ ในศิลปะเขมรพบว่า ศิลปะแบบนครวัดประติมากรรมดูแข็งกระด้าง มีรูปร่างอ้วนเตี้ย ใบหน้าเป็นเหลี่ยมชัดมากกว่าศิลปะแบบบายน จมูกเล็ก ริมฝีปากใหญ่ ใบหน้ามีคิ้วเป็นเส้นแหลมต่อกัน ผ้าที่นางอัปสรนุ่งนั้นโดยมากเป็นผ้านุ่งจีบมีขอบผ้าสี่เหลี่ยมพับย้อนออกมาทางด้านหน้าท้อง ชายผ้ารูปหางปลาก็ยังคงไว้ และพลอยชมพู ปุณณวาริชศิริ (2556 : 26) ได้อธิบายไว้ว่า ผ้านุ่งนางอัปสรากลุ่มผ้านุ่งแบบนครวัดเป็นผ้านุ่งกลุ่มใหญ่ที่สุด และเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะแบบนครวัด มีลักษณะการชักชายผ้าออกมาสองด้าน ด้านหนึ่งเป็นการชักชายผ้าแบบหางปลา อีกด้านชักชายผ้าแบบม้วนทบผ้าออกมา ชายผ้าที่สะโพกบางครั้งก็มีลักษณะเป็นขอบตั้งขึ้นหรือโค้งมาที่ด้านหลังและบางครั้งกลับไม่มีชายผ้าดังกล่าวเลย

จากข้อสันนิษฐานของผู้วิจัยพบว่า รูปแบบผ้านุ่งดังกล่าวอาจจะมีเชิงผ้าเพียงด้านเดียวก็เป็นได้เนื่องจากการม้วนทบของชายผ้าอีกด้านอาจทำให้ลวดลายที่เชิงผ้าหายไป ซึ่งขัดกับรูปแบบชายผ้าแบบหางปลาอีกด้านที่พยายามจะแสดงความงามของเชิงผ้า

ภาพประกอบ 33 ภาพพราหมณ์หรือฤษีในลิทธิไศวนิกายตามแบบนิกายปศุปตะ
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพพราหมณ์หรือฤษีในลิทธิไศวนิกายตามแบบนิกายปศุปตะ ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระศิวะที่อวตารลงมาในปางเทพครู สังเกตได้จากมือขวากำลังถืออักษมาลา หรือ ลูกปะคำ ส่วนมือซ้ายแตะที่บ่าของสตรีสูงศักดิ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับเทพเจ้า ภาพฤษีแสดงให้เห็นถึงการประพฤติปฏิบัติที่สอดคล้องกับ ลัทธิไศวนิกายแบบปศุปตะ ซึ่งนักโบราณคดีอย่างวรณัย พงศาชลากร ให้ความเห็นว่าฤษีที่ปรากฏบนภาพจำหลักคือ นเรนทราทิตย์ ผู้เป็นเชื้อวงศ์กษัตริย์ได้ออกบรรพชาและบำเพ็ญพรตที่ปราสาทหินพนมรุ้ง (คติขอมถือว่ากษัตริย์คือสมมติเทพที่ลงมาอุบัติในโลกนี้) ข้อความในจารึกและหลักฐานจากปราสาทหินพนมรุ้ง ชวนให้สันนิษฐานว่านเรนทราทิตย์ คือนักพรตในลิทธิไศวนิกายตามแบบนิกายปศุปตะ ซึ่งมีมาแล้วตั้งแต่ดั้งเดิม “ปศุปตะ” เป็นหนึ่งในแปดนิกายที่เด่น ๆ ของลัทธิไศวนิกาย ถือเป็นนิกายแรก ๆ ที่เกิดขึ้นเพราะปรากฏอยู่ในคัมภีร์เก่าแก่ คือ ไศวะภาควัตตะ มหาภารตะ นักปราชญ์อินเดียได้พิจารณาตามหลักฐานโบราณคดีพบว่า นิกายนี้น่าจะเจริญเติบโตขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 8 (Bhattacharya. 1975 : 752-

755) แต่มิใช่ไศวนิกายบริสุทธิ์หรือแบบดั้งเดิมเพราะเป็นนิกายที่รวมเอาพิธีกรรมการถือปฏิบัติแตกต่างออกไป โดยรับเอาลัทธิอื่น ๆ เข้ามาผสมผสาน เช่น ลัทธิตันตระ ผู้นับถือไศวนิกายแบบปศุปตะให้ความสำคัญกับการนับถือศิวลึงค์มีหลักปฏิบัติสำคัญ คือ การทำโยคะ หรือทรมานร่างกายด้วยวิธีแปลก ๆ เช่น คลุกตัวด้วยขี้เถ้าจากการเผาศพ ใช้กะโหลกเป็นภาชนะใส่อาหาร ถือไม้พลองสั้นในมือ ใช้เหล้าประกอบพิธีบูชาเสมอ เปลือยกายบูชาไฟ และมีการร้องรำทำเพลง นอกจากนั้นยังมีการฝึกจิตและพยายามเข้าถึงแก่นแห่งความรู้อันลึกลับ ยังรับแนวความคิดเรื่องลัทธิเพศคู่ (เทพเจ้ามีคู่ครอง) และลัทธิสักติ (นับถือเพศหญิงว่าเป็นพลัง) การปฏิบัติกิจทางเพศ เช่น การร่วมเพศว่าเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเข้ามาด้วย (Bhattacharya. 1975 : 550-725)

ภาพประกอบ 34 ข้าทาสบริวาร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพข้าทาสบริวาร คือบุรุษเพศแสดงอิริยาบถนั่งในท่าคุกเข่า มือทั้งสองข้างถือหม้อปูรณะฆฏะยื่นให้กับสตรีสูงศักดิ์ด้วยกิริยาท่าทางที่นอบน้อม จากการวิเคราะห์จากลักษณะสันนิษฐานของเครื่องแต่งกาย กิริยาอาการและตำแหน่งการนั่งของบุคคลในภาพทำให้สันนิษฐานได้ว่าบุคคลในภาพคือข้าทาสบริวารของสตรีผู้สูงศักดิ์ผู้นี้

ภาพประกอบ 35 หม้อปูรณะฆฏะ
ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

ภาพภาชนะหม้อปูรณกลศ (กะ-ละ-ศะ) หรือปูรณฆฏะของบุรุษที่เป็นบริวารนั่งคุกเข่ายื่นให้สตรีสูงศักดิ์ เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินเดีย โดยชาวอินเดียโบราณได้สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อเป็นตัวแทนความอุดมสมบูรณ์ คำว่า “ปูรณะ” ตามรากศัพท์มาจากภาษาสันกฤตแปลว่า ความสมบูรณ์ มั่งคั่ง และ กลศ (กะ-ละ-ศะ) แปลว่า หม้อน้ำ เมื่อรวมกันจึงหมายถึง หม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์ ในทางศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ “หม้อปูรณกลศ” เป็นภาชนะที่ใช้บรรจุน้ำศักดิ์สิทธิ์ เพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ จากคติทางศาสนา หม้อปูรณะกลศ ล้วนมีนัยไม่แตกต่างกัน ตามคติความเชื่อดั้งเดิมจากยุคบรรพกาล ที่เพศหญิงคือสัญลักษณ์ของการให้กำเนิดและการเติบใหญ่ของชีวิต จากลักษณะรูปทรงของหม้อเป็นรูปทรงสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเป็นกะเปราะคล้ายกับครรภ์ของสตรีหรือลูกน้ำเต้าที่ทำหน้าที่ห่อหุ้มชีวิตอันอุดมสมบูรณ์และพร้อมที่จะผลิดอกออกผลและแบ่งบาน ซึ่งสอดคล้องกับ พระชาย วรธัมโม .2556 ได้กล่าวถึงช่วงเวลาในยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่มนุษย์ยังไม่มีศาสนา สิ่งเคารพบูชาสูงสุดของมนุษย์ในยุคนั้นจึงเป็นธรรมชาติศักดิ์สิทธิ์ เพศหญิงเคยได้รับการเคารพบูชาในฐานะเทพีแห่งการให้กำเนิดและความอุดมสมบูรณ์ที่มาในรูปของเทพี หรือเทพผู้หญิง เมื่อมนุษย์เริ่มรู้จักเพาะปลูก ชายจะออกไปล่าเหยื่อในขณะที่หญิงเรียนรู้การทำเกษตรด้วยการนำเมล็ดพันธุ์ฝังไว้ใต้ดินรอวันแตกหน่องอกงาม นี่จึงเป็น

จุดเริ่มต้นให้มนุษย์หันมาให้ความเคารพบูชาจิตวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ในธรรมชาติซึ่งอยู่ในรูปของเทพผู้หญิงผู้ให้กำเนิดความอุดมสมบูรณ์แห่งพืชพรรณธัญญาหารในยุคโบราณการปั้นรูปเคารพจิตวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ส่วนใหญ่อยู่ในรูปของเพศหญิง มีเต้านม มีสรีระอ้วนท้วนสมบูรณ์ มีเครื่องเพศเด่นชัด คนโบราณให้ความยกย่องเพศหญิงว่าเป็นเทพีแห่งความอุดมสมบูรณ์ อวัยวะเพศหญิงคืออวัยวะที่ให้กำเนิดทารกซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์แห่งการก่อกำเนิด เต้านมเป็นสัญลักษณ์ของแหล่งอาหาร

ทั้งนี้ในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรืออุษาคเนย์เองก็พบว่ามีการใช้ สัญลักษณ์ของเพศ เป็นตัวหมายเพื่อสื่อถึงแนวคิดเรื่องความอุดมสมบูรณ์เช่นกัน ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมในภูมิภาคนี้ เชิดชูผู้หญิงให้มีสถานะสูงและมีบทบาท สำคัญซึ่งเป็นสังคมที่เรียกว่า มาตาธิปไตย (ผู้หญิงเป็นใหญ่) โดยผู้หญิงมีฐานะสำคัญ จากการเป็นเพศผู้ให้กำเนิดทำให้ได้แรงงานมากขึ้น จึงได้รับการยกย่องให้เป็นผู้นำ และเป็นตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์แก่ชุมชน สังคมเก่าจึงยกย่องสิ่งที่กำเนิดโดยธรรมชาติหรือสิ่งศักสิทธิ์ที่มีอำนาจคุ้มครองดูแลให้มีสถานะเป็นผู้หญิง ดังจะเห็นว่าสถานะความเป็นหญิงจะถูกนำมาใช้นำหน้าเสมอ เช่น แม่น้ำ แม่โพสพ แม่ธรณี เป็นต้น (ปรานี วงษ์เทศ, 2544, น. 338 อ้างใน ติ๊ก แสนบุญ, ม.ป.ป.)

ภาพประกอบ 36 สัญลักษณ์การบูชาศิวลึงค์ที่ตั้งอยู่บนฐานโยนี

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

จากการถอดรหัสหมายของศิลปกรรมจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า พิธีปูรณะธัญกาเป็นพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิไศวนิกายแบบปศุปตะ ซึ่งสังเกตได้จากในภาพจำหลักปรากฏฤษีผู้ทำพิธีเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์และเทพเจ้า ตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สตรี คือ สัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ เนื่องจากความสมบูรณ์เป็นบ่อเกิดแห่งชีวิต อีกทั้งยังเชื่อว่า หม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์อันมีชื่อเรียกว่า “หม้อปูรณกลศ” มาจากรูปทรงสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเป็นกะเปราะคล้ายกับครรภ์ของสตรี หรือลูกน้ำเต้าที่ทำหน้าที่ห่อหุ้มชีวิตอันอุดมสมบูรณ์ จากข้อมูลดังกล่าวสามารถสะท้อนให้เห็นว่า ชาวเขมรได้สร้างทัศนคติผ่านเรื่องราวความเชื่อทางศาสนา ที่มีความหมายเชื่อมโยงกับความเชื่อในการบูชาธรรมชาติ โดยมีสัญลักษณ์หรือตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์ที่ยอมรับให้เป็นสัญลักษณ์ร่วมกัน คือ “สตรี” อันเป็นเพศผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง

ในปัจจุบันความเชื่อและความศรัทธาดังกล่าวยังปรากฏสะท้อนให้เห็นในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการเกษตร คือ การเคารพบูชาในเรื่อง “ผีตาแฮก” อันเป็นประเพณีท้องถิ่นเกี่ยวกับการปลูกข้าวของชาวนา หากสังเกตตามหัวนาในพื้นที่อีสาน จะพบว่ามีศาลเล็กๆ ที่สร้างขึ้นอย่างเรียบง่ายของชาวบ้านในแต่ละพื้นที่ตามท้องนา ศาลนั้นคือ “ศาลตาแฮก” ตามความเชื่อคือที่สิงสถิตของผีตาแฮกที่ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นผีดีที่ปกปักรักษาไร่นาและคนในครอบครัว การเลี้ยงผีตาแฮกนี้โดยมากเลี้ยงปีละ 2 ครั้ง คือ ช่วงเดือนหกหลังบุญบั้งไฟ ก่อนที่จะลงแรงทำนา หรือ ช่วง “แรก” ในการทำนา และช่วงหลังฤดูกาลเก็บเกี่ยว โดยมีเครื่องเซ่นไหว้ได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน หมาก พลู บุหรี่ เหล้า ไก่ต้มสุก ข้าวเหนียวฯลฯ ศาลตาแฮกมีรูปแบบที่หลากหลายแตกต่างกันไป วัสดุที่ใช้ก็ตามความสะดวกของแต่ละบ้าน มีทั้งการนำไม้มาปัก นำสังกะสีมาก่อเป็นทรงหลังคา นำปี๊บขนมปังมาวาง หรือ เย็บใบลานเป็นมุม

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 37 ศาลตาแฮก

ที่มา : https://www.horrorism.co/inside-content/54/

ประเพณีแฮกนา ก็คือ การลงถือไถครั้งแรกของชาวนา เป็นประเพณีไทยภาคเหนือและภาคอีสานที่ถือปฏิบัติแต่เดิม ชาวนาจะคำนึงถึงพญานาคให้น้ำในวันปีใหม่สงกรานต์ว่า ปีนี้นาคที่ให้หันหน้าไปทางทิศไหน การเริ่มไถแฮกนาจะไถตั้งหัวนาคไปหาหางนาค จะเว้นจากการไถเสาะเกล็ดนาค คือ ทวนเกล็ดพญานาค 1 และไถค้างท้องนาค 1 หมายถึงการไถที่ตระกายท้องนาค ซึ่งการไถ 2 แบบนี้ไม่เป็นมงคลการไถนั้นจะเริ่มต้นด้วยการ “ผ่าฮิ้ว” คือไถแบ่งตอน แล้วจะไถ “พัดซ้าย” หมายถึง การไถด้านซ้ายให้ก้อนขี้ไถผลักมาทางขวา แล้วต่อไปให้ “พัดขวา” คือ การไถด้านขวา ผลักขี้ไถมาด้านซ้ายและไถเรื่อยไปจนกว่าจะหมดเนื้อที่ในนานั้น

การแฮกนานั้น ถ้าถือตามประเพณีไทยที่ได้มาจากอินเดียโบราณเกี่ยวกับพระราชพิธีแรกนาขวัญนั้น เป็นพิธีที่นำมาประยุกต์ในราชสำนักของพระมหากษัตริย์ตะวันออก หลายชาติ เช่น ไทย พม่า เขมร ลาว เป็นต้น แต่ประเพณีแรกนาขวัญ ที่ยังปฏิบัติกันอยู่เวลานี้อยู่ในราชสำนักไทยเท่านั้น ซึ่งจะมีพิธีแรกนาขวัญ โดยถือเป็นราชพิธีมีรัฐบาลดำเนินการทุกๆ ปี ทั้งนี้ก็เพื่อให้เป็นกำลังใจแก่พลเมืองสร้างกำลังขวัญแก่เกษตรกร ซึ่งเป็นกระดูกสันหลังของชาติ

ประเพณีแฮกนา เป็นประเพณีตามความเชื่อที่มีความหมายเดียวกับแรกนาในภาษาไทยภาคกลาง การแฮกนา เป็นการเริ่มต้นลงมือทำนาโดยมีวัตถุประสงค์ในการบูชาแม่โพสพเพื่อความเป็นสิริมงคลและเสี่ยงทายไปในตัวด้วย การแฮกนาในภาคเหนือนั้น มีทั้งการแฮกโดยรวมและการแฮกตามขั้นตอนการปลูกข้าว ซึ่งมี แฮกไถ แฮกหว่าน แฮกเกี่ยว และแฮกตี(นวด) พิธีกรรมในการแฮกมีรายละเอียด พอสังเขปดังนี้

แฮกนา โดยรวมจะทำเป็นพิธีที่สำคัญยิ่งพิธีหนึ่ง ระยะเวลาที่นิยมจัดพิธีคือช่วงก่อนจะเริ่มไถนาในฤดูกาลนั้นๆ พ่อนาหรือขะจ้ำจะประกอบพิธีอ่านโองการบวงสรวงเทพารักษ์ที่ปกปักรักษาแดนนา พระแม่โพสพและพระแม่ธรณี เสร็จแล้วจะเป็นการเสี่ยงทาย เริ่มจากการสังเกตดูสร้อยสังวาล หากเห็นสร้อยสังวาลมีความยาวทายว่าปีนี้น้ำท่าสมบูรณ์ดี ถ้าเห็นสังวาลสั้นทายว่าน้ำจะน้อย ฝนฟ้าไม่ตกต้องตามฤดูกาล จากนั้นจึงไปหยิบเอาเมล็ดข้าวที่ใส่ทะนานในบริเวณพิธีมาเสี่ยงทาย ดูหากจำนวนเมล็ดข้าวเป็นจำนวนคู่ทายว่าข้าวกล้าในนาจะได้ผลเต็มที่ แต่ถ้าเป็นจำนวนคี่ ทายว่าข้าวกล้าจะไม่ให้ผลดีนัก เสี่ยงทายเสร็จจะนำข้าวเปลือกในพิธีหว่านในปริมณฑลของราชวัตรนั้น จากนั้นนำต๋ำแหลวไปปักไว้ตามมุมกระทงนาพร้อมนำต้นดอก “เอื้องหมายนา” ไปปลูกคู่กับต๋ำแหลว เพื่อสัญลักษณ์แสดงอาณาเขต หลังจากนั้นจะหาวันที่แรกไถ แรกหว่าน แรกปลูก และแรกกระทำอื่นๆ บนผืนนาจนกว่าจะแล้วเสร็จกระบวนการ

แฮกไถ การเตรียมการแรกไถ ชาวล้านนามีความเชื่อเกี่ยวกับการหันหัวของพญานาค โดยเชื่อกันว่าในแต่ละช่วงเดือนพญานาคจะหันหัวไปในทิศต่างๆ การแรกไถจะไม่ไถไปในทิศทางกับหัวพญานาค คือต้องไถไปทางทิศที่เป็นหางพญานาคเท่านั้น ดังนั้น ต้องหาทิศทางของนาคด้วย คือจะต้องไม่ไถทวนหรือย้อนเกล็ดพญานาคประจำเดือนเด็ดขาด ที่เรียกกันว่า “ไถเสาะเกล็ดนาค” หมายถึงการฝืนหรือต้านอำนาจของพญานาคผู้ดูแลดินและน้ำ และหากไถเสาะเกล็ดนาคเชื่อว่าจะทำให้มีอันเป็นไป เช่น ไถหัก วัวควายที่ใช้ไถตื่นกลัว คนไถได้รับอันตราย ตลอดจนข้าวกล้าเสียหายไม่สมบูรณ์ ซึ่งอาจจะทำให้การปลุกข้าวในฤดูนั้นประสบปัญหา หรือเกิดภัยพิบัติต่างๆ แก่นาข้าวของตนเอง สำหรับทิศที่พญานาคหันหัวตามการนับเดือนของล้านนาคือ (เดือนทางล้านนาจะเร็วกว่าภาคกลางไป 2 เดือน)เดือน 1-3 พญานาคหันหัวไปทิศใต้เดือน 4-6 พญานาคหันหัวไปทิศตะวันตกเดือน 7-9 พญานาคหันหัวไปทิศเหนือเดือน 10-12 พญานาคหันหัวไปทิศตะวันออก การแฮกไถเป็นการใช้ของมีคม คือผาลไถไปวอนไวกรีดลึก บนผืนดินที่พญานาคดูแลอยู่ ดังนั้นจึงต้องให้ความสำคัญ และปฏิบัติต่อพญานาคอย่างนอบน้อม

แฮกหว่าน ก่อนจะนำเมล็ดข้าวพันธุ์ไปหว่าน จะต้องมีการหาวันที่เหมาะสมกับการหว่านตามตำรา ได้แก่ วันจันทร์ วันพุธ วันพฤหัสบดี และวันศุกร์ ในวันเหล่านี้วันพุธ ถือเป็นวันดีที่สุด รองลงมาคือวันศุกร์ สำหรับการหว่าน ท่านให้หันหน้าไปทิศตะวันตก แล้วหลับตาหว่านสัก 4-5 กำมือ จากนั้นก็ค่อยลืมตาหว่านต่อไป ด้วยถือเคล็ดที่ว่าสัตว์เป็นศัตรูข้าวพืชจะไม่สามารถมองเห็นข้าวกล้าที่หว่านและจะไม่มารบกวน เมื่อหว่านเสร็จจะประกอบพิธี “วางควักธรณี” คือวางกระทงใบตองที่บรรจุ “เข้าปั้นกล้วยหน่อย” (ข้าวเหนียวหนึ่งก้อน กล้วยสุกหนึ่งลูก) เพื่อบอกกล่าวพระแม่ธรณีเป็นการฝากฝังให้ดูแลต้นกล้า ให้เจริญงอกงามดีไม่มีศัตรูพืชมาเบียดเบียน จากนั้นอาจนำต้นเอื้องหมายนามาปักเพื่อแสดงเครื่องหมายบอกความเป็นเจ้าของ พร้อมปักต๋ำแหลว เพื่อป้องกันศัตรูพืชและ

นอกจากนั้นยังพบว่ามีการนำเปลือกไข่ มาครอบปลายไม่เรียวที่ปักไว้ โดยเชื่อว่าจะสามารถป้องกันศัตรูพืชประเภทเพลี้ยได้ด้วย

แฮกหลก หลังจากเพระกล้าในแปลงระยะหนึ่ง ประมาณ 30-40 วัน ชาวนาจะ “หลกกล้า” คือถอนต้นกล้าไปปลูก ทั้งนี้การถอนก็ต้องตรวจหาวันที่ดีที่สุด ซึ่งตามตำราระบุว่าควรถอนกล้าในวันอังคาร วันพุธ และวันพฤหัสบดี

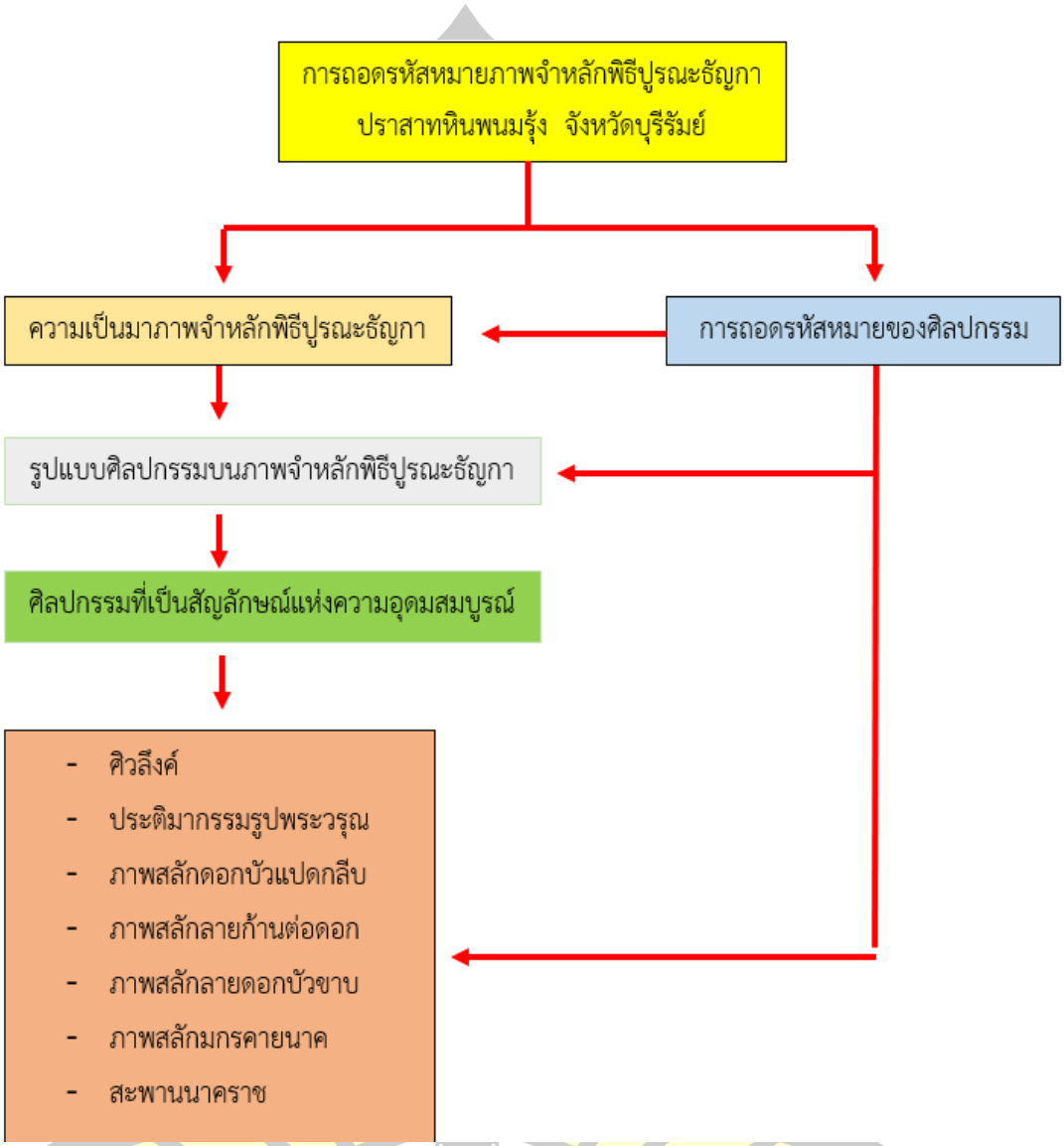
แฮกปลูก ตามความเชื่อดังเดิม สำหรับชาวล้านนาได้ให้ความสำคัญ พิธีกรรมในการแฮกปลูก เริ่มต้นที่การหาวันดี สำหรับการปลูกโดยทั่วไปถือเอาวันอังคาร วันพฤหัสบดี วันศุกร์ และวันเสาร์ ทั้งนี้จะหลีกเลี่ยงวันที่เรียกว่า “วันถูกปากนก ปากจักแตน” และ “วันผีตามอย” วันถูกปากนก ปากจักแตน มีความหมายถือเป็นวันที่ไม่สมพงศ์กับปากนกและตั๊กแตน ซึ่งเป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์ของสัตรูพืช วันดังกล่าวได้แก่ วันขึ้น 5 6 7 9 12 ค่ำ และแรม 2 6 10 14 ค่ำ ของทุกเดือน ส่วนวันผีตามอย ถือเอาวันขึ้น 1 2 6 7 9 10 11 12 13 14 ค่ำ และแรม 1 2 5 7 8 10 15 ค่ำ เชื่อกันว่าหากแรกปลูกข้าวในวันดังกล่าวผีตามอยจะมาเบียดเบียนให้ต้นกล้าได้รับความเสียหาย ด้านพิธีกรรมในการแฮกปลูก จะประกอบพิธีเซ่นสังเวยเหมือนแฮกนาโดยรวม เพียงแต่ไม้สำหรับเป็นที่แขวนสังวาลที่เรียกกันว่า “คันข้าวแฮก” จะต้องเป็นไม้ที่ขวัญข้าวสถิตย์อยู่ ซึ่งในแต่ละปีขวัญข้าวจะสถิตย์ในต้นไม้ต่างๆ ตามวันสังขานต์ลอง (มหาสงกรานต์) ในแต่ละปี ดังนี้

สังขานต์ลอง วันอาทิตย์ ขวัญข้าวอยู่ไม้ไผ่สังขานต์ลอง วันจันทร์ ขวัญข้าวอยู่ไม้มะเดือสังขานต์ลอง วันอังคาร ขัญข้าวอยู่ไม้ชางสังขานต์ลอง วันพุธขวัญข้าวอยู่ไม้ข่อยสังขานต์ลอง วันพฤหัสบดี ขวัญข้าวอยู่ไม้ทองกวางสังขานต์ลอง วันศุกร์ ขวัญข้าวอยู่ไม้พุทราสังขานต์ลอง วันเสาร์ ขวัญข้าวอยู่ไม้รวกเมื่อประกอบพิธีเซ่นสังเวยแล้ว พ่อนาจะปลูกข้าวเอาฤกษ์ก่อน โดยจะเลือกมุมกระทงนาที่เคยหว่านข้าวแฮก ขณะลงมือปลูกจะกล่าวคำโฉลกกำกับลงไป เช่น ปลูกต้นที่ 1 ปลูกหื้องัวแม่ลาย ปลูกต้นที่ 2 ปลูกให้ความยแม่ว้อง ปลูกต้นที่ 3 ปลูกข้าวต้นนี้เป้นเสียกู ปลูกต้นที่ 4 ปลูกข้าวต้นนี้เป้นฮ้ายกูดี หรือ ใช้คำโฉลกว่า “สุข-ทุกข์” และพยานให้เหลือต้นสุดท้ายว่า “สุข”

แฮกเกี่ยวข้าว ในฤดูเก็บเกี่ยวข้าว ช่วงนี้ชาวนาภาคเหนือจะเอาเครื่องบูชาแม่โพสพซึ่งมี กระจก หวี แป้ง น้ำมันทาผม ปลาย่าง เนื้อยาง หมาก เมี่ยง บุหรี่ ธูปเทียน ดอกไม้ ของหอมนำไปบูชาแม่โพสพที่แท่นนา จากนั้นชาวนาจะหาวันดีก่อน ปล่อยให้นาแห้งเพื่อง่ายต่อการเก็บเกี่ยว แล้วขอขมาแม่โพสพอีกครั้ง โดยของเซ่นประกอบด้วย ข้าว 1 ปั้น กล้วย 1 ลูก หมากเมี่ยง บุหรี่ น้ำดื่ม แล้วอธิษฐานขอเชิญแม่โพสพไปอยู่ที่ยุ้งฉางก่อน แล้วจึงลงมือเกี่ยวข้าว

จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การสืบทอดพิธีกรรมการบูชาผีตาแฮก เป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาในการผลิตอาหารที่บริสุทธิ์ ปราศจากสารเคมีเจือปนในอาหาร โดยพิธีปักกกแฮก เป็นการสื่อถึงคนในครอบครัวว่า จะต้องเริ่มการดำเนินการทำนา ใครอยู่ที่ไหนก็ให้มารวมกันทำนา และมาทำความเข้าใจกระบวนการทำนาร่วมกัน เพื่อให้ได้ผลผลิตที่ดีต่อการบริโภค ความเชื่อของชาวอิสาน ตั้งแต่สมัยโบราณ เชื่อว่า ผีตาแฮก เป็นผีประจำท้องไร่ท้องนา ถือกันว่าเป็นผีที่ปกปักรักษาพืชสวนไร่นา และทำให้ข้าวกล้าเจริญงอกงาม อุดมสมบูรณ์ การทำนาจะได้ผลดี จึงมีการเซ่นไหว้ผีตาแฮกทุกปี คือก่อนลงมือปักดำ ฉะนั้นในที่นาของแต่ละคนจะมีที่ ที่ให้ผีตาแฮกอยู่ ซึ่งบางคนอาจปลูกกระท่อมหลังเล็กๆ บางคนอาจปักเสาเป็นสัญลักษณ์ว่าที่ตรงนี้คือ ที่อยู่ของผีตาแฮก หรือบางแห่งอาจทำรั้วล้อมบริเวณใดบริเวณหนึ่งไว้ ซึ่งชาวบ้านจะทราบดีถึงที่อยู่ของผีตาแฮกนี้ ก่อนการทำนาชาวนาจะมีประเพณีที่เรียกว่า การแฮกนา เป็นประเพณีแบบโบราณที่เคยปฏิบัติและสืบทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษ โดยเป็นการบวงสรวงบอกกล่าวผีไร่ผีนาให้คอยปกปักรักษาให้การทำนาปีนี้ราบรื่น และคอยช่วยปกป้องคุ้มครองให้นาข้าวอุดมสมบูรณ์ผลผลิตเต็มเม็ดเต็มหน่วย พร้อมทั้งมีการเสี่ยงทายความอุดมสมบูรณ์ของผล ผลิตทางการเกษตร ประเพณีการแฮกนามี 6 อย่าง ได้แก่ แฮกนา แฮกไถ แฮกหว่าน แฮกหลก แฮกปลูก และแฮกเกี่ยวข้าว

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 38 แผนผังสรุปการถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ตอนที่ 2 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 กระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ปูรณะธัญกา” ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสารทางวิชาการ และสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในกระบวนการดำเนินงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเชิงประวัติศาสตร์สมัยอาณาจักรขอมที่มีความรุ่งเรืองผนวกกระแสนิยมการท่องเที่ยวโบราณสถาน เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ โดยการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา อันเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ตามคติของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ถ่ายทอดการแสดงผ่านท่วงทีลีลาทางนาฏศิลป์ไทย ผสมผสานกับนาฏศิลป์ตะวันตก รวมทั้งการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำขึ้นใหม่จากภาพจำหลักในโบราณสถานปราสาทหินพนมรุ้งการออกแบบแถวที่มีความหลากหลาย นุ่งห่มอาภรณ์ที่งดงาม ปรากฏในการแสดงชุดปูรณะธัญกา โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬรักษ์ ทั้งหมด 10 ขั้นตอน มาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดง โดยแต่ละขั้นตอนมีรายละเอียดดังนี้

1. การกำหนดแนวคิด

จากหลักฐานความรุ่งเรืองของอาณาจักรขอมปรากฏเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ผนวกกับคุณค่าทางสถาปัตยกรรมส่งผลให้จังหวัดบุรีรัมย์กลายเป็นเมืองท่องเที่ยว เชิงประวัติศาสตร์เมืองหนึ่งสามารถย้อนร่องรอยสู่ประวัติศาสตร์โดยอาศัยศิลปกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมสมัยขอมที่มีความงดงามปรากฏหลักฐานให้ประจักษ์ จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏในภาพจำหลักซุ้มประตูปราสาทประธาน ปรากฏภาพสลักพิธีปูรณะธัญกาด้านหน้าสุดของปราสาทประธาน คือความต้องการหลักประกันในความอุดมสมบูรณ์ ของมนุษย์ปุถุชนจากอำนาจเหนือธรรมชาติจึงสอดแทรกภาพสลักถาวรเข้าไปไว้ในภาพของเรื่องราวเทพเจ้า เพื่อเป็นภาพมงคลของพิธีกรรมแรกนาขวัญอันศักดิ์สิทธิ์ที่เรียกว่า พิธี**ปูรณะธัญกา** หรือ **“พิธีหว่านธัญพืชมงคล”** ในช่วงเริ่มต้นฤดูกาลผลิตใหม่ของผู้คนในยุคโบราณ

ผู้วิจัยจึงได้ถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณธัญกา โดยตีความจากลักษณะท่าทางของสตรีชั้นสูงที่กำลังทำการหว่านธัญพืชมงคล อันเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ตามคติความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มาสร้างสรรค์ตามกระบวนการนาฏประดิษฐ์ที่มีแบบแผนผ่านหลักการและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ ชุด ปูรณะธัญกา สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดในลำดับต่อไป

2. รูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา ด้วยการประยุกต์จากจารีตเดิม โดยนำเอกลักษณ์ท่ารำแบบนาฏยศาสตร์ ระบำโบราณคดี มาผสมการเคลื่อนไหว และการสร้างสรรค์ท่ารำเพื่อสื่อความหมายถึงการประกอบพิธีปูรณะธัญกา มาเรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำ การเคลื่อนไหวและดนตรีให้ผสมผสานกันให้เกิดความลงตัว ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย อยู่บนพื้นฐานความรู้และทักษะการแสดงแบบนาฏศิลป์ไทย ในชุดระบำโบราณคดี อันได้แก่ ระบำทวารวดี และระบำลพบุรี เรือมอัปสราบุรีรัมย์ และนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยจึงมีแนวทางที่จะสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง

แสดงถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านอยู่บนยอดเขามาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง

ช่วงที่ 2 ศรัทธา

แสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง และอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์

ช่วงที่ 3 ปูรณะธัญกา

แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความอุดมสมบูรณ์ของ ดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณธัญกา

รูปแบบของการแสดง	แหล่งข้อมูล
ช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง แสดงถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านอาบฟ้าอาบพื้นดินมาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง	จากข้อมูลหลักฐานเอกสารบทที่ 2 หัวข้อที่ 5 องค์ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ หัวข้อที่ 6 บริบทพื้นที่วิจัย หัวข้อที่ 8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
ช่วงที่ 2 ศรัทธา แสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง และอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์	จากข้อมูลหลักฐานเอกสารบทที่ 2 หัวข้อที่ 4 องค์ความรู้เกี่ยวกับพิธีปูรณะธัญกา หัวข้อที่ 5 องค์ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ หัวข้อที่ 6 บริบทพื้นที่วิจัย หัวข้อที่ 8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
ช่วงที่ 3 ปูรณะธัญกา แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความบริบูรณ์ของดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีและมนต์ขลังแห่งพิธีปูรณธัญกา	จากข้อมูลหลักฐานเอกสารบทที่ 2 หัวข้อที่ 4 องค์ความรู้เกี่ยวกับพิธีปูรณะธัญกา หัวข้อที่ 5 องค์ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อ หัวข้อที่ 6 บริบทพื้นที่วิจัย หัวข้อที่ 8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ตาราง 2 ตารางวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย,2565

3. การออกแบบลีลาท่ารำ

การออกแบบลีลาท่ารำ ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จากการศึกษาภาพจำหลักซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้นำทักษะของการแสดง 2 ประเภท มาผสมผสานได้แก่ นาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ร่วมสมัย ผนวกกับท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยเลียนแบบจากศิลปกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมอันเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ลักษณะการร่ายรำจะมีกระบวนท่ารำของหมู่ระบำที่มีความสอดคล้อง กลมกลืนกัน

รวมทั้งการใช้มือ เท้าและศีรษะ ที่มีลักษณะพิเศษตามยุคสมัยตลอดจนการแปรแถวในการรำด้วยลักษณะต่าง ๆ จากแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นจะนำไปสู่แนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ สามารถจำแนกการออกแบบท่ารำได้ ดังนี้

1. การออกแบบกระบวนท่ารำเอกลักษณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

การออกแบบกระบวนท่ารำเอกลักษณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เป็นท่ารำที่มาจากการตีความจากรูปแบบศิลปกรรมภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา และประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ที่เป็นสัญญะแห่งความอุดมสมบูรณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง อันได้แก่ พระวรุณ พระศิวะในปรางนฤตะมูรติ ภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ และภาพมกรคายนาค โดยถอดลักษณะเฉพาะของการใช้ร่างกายตามที่ปรากฏในศิลปกรรม อันได้แก่ ศีรษะ มือ แขน และเท้า มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แต่ยังคงสุนทรียะความงามที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของฝีมือช่างสกุลต่าง ๆ จากหลักฐานที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและนำมาเป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา พบว่า ภาพประติมากรรมทั้งหมดที่ปรากฏในวัฒนธรรมเขมรของปราสาทหินพนมรุ้ง นอกจากภาพพิธีปูรณธัญกาแล้ว ยังมีภาพทั้งที่เป็นภาพบุคคล เทพเจ้า ธรรมชาติ และสัตว์ ไม่ว่าจะเป็นภาพเล่าเรื่องในส่วนที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์โดยตรง ที่แสดงภาพเป็นรูปนางรำ หรือภาพเล่าเรื่องต่าง ๆ ก็มักมีการใส่ลีลาท่าทางของนาฏศิลป์เข้าไปด้วยเสมอ แม้เรื่องราวในตอนนั้น ๆ จะไม่ได้ปรากฏว่าต้องการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับการรำก็ตาม ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะความต้องการของช่างที่ต้องการให้งานออกมาสวยงาม จึงได้ใส่ลีลาท่าทางลงไปตามลักษณะธรรมชาติจนเป็นท่ารำที่ผสมผสานอยู่ในลีลาของภาพต่าง ๆ ตามที่ปรากฏโดยผู้วิจัยได้ถอดรหัสจากลายเส้นแล้วนำมาออกแบบเป็นท่ารำ ด้วยการจัดวางกระบวนท่าให้เกิดมิติใหม่ ดังนี้

1.1 การออกแบบท่ารำที่เลียนแบบภาพสตรีสูงศักดิ์จากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

จากการวิเคราะห์ภาพลักษณะของสตรีสูงศักดิ์ ผู้วิจัยพบว่าภาพดังกล่าวมีลีลาท่าทางของนาฏศิลป์แฝงอยู่ คือ ท่าทางการยืนที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการยืนแบบ “ตริภังค์” คือ เป็นท่ายืนโดยการเอียง 3 ส่วน คือ สะโพก ไหล่ และศีรษะ แต่มีความแตกต่างกันคือการของสตรีสูงศักดิ์ยืนเอียงตัวโดยใช้เท้าทั้งสองข้างรับน้ำหนัก โดยที่เท้าทั้งสองข้างยืนรับน้ำหนักตัว แต่ศีรษะ ไหล่ และสะโพก อยู่ในลักษณะเอียงทำมุมซึ่งกันและกัน ส่งผลทำให้ภาพเกิดความสมดุล นอกจากนี้ลักษณะของมือข้างซ้ายที่ยกขึ้นสูงเหนือศีรษะเพื่อเหนี่ยวกิ่งไม้ และมือข้างขวาที่กำลังกำเมล็ดธัญพืช ดูมีความนิ่มนวล ละเมียดละไม และสีหน้าที่อมยิ้ม ถึงแม้ว่าของภาพจำหลักพิธีปูรณธัญกาจะไม่ได้มุ่งหมายถึงการร่ายรำก็จริง แต่จากลักษณะท่าทางที่อ่อนช้อยของสตรีสูงศักดิ์เมื่อได้ลองนำไปเปรียบเทียบดูกับนาฏยศาสตร์ของอินเดีย ปรากฏว่ามีความคล้ายคลึงกับท่า อรรธเรจิตะ ท่าย่อกึ่งหนึ่ง หรือ ท่ายกแขนข้างเดียว ในลักษณะนี้คงจะเหมือนกับการทำท่าอรรธเรจิตะ ในลักษณะท่านิ่ง

เป็นสำคัญ ส่วนกิริยาการเคลื่อนไหวอาจจะไม่เหมือนกัน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำลักษณะท่าทางดังกล่าวมาเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และงดงาม

ภาพประกอบ 39 นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ท่าอรรธเรจิตะ

ที่มา : www.th.m.wikipedia.org,2560

ท่าต้นแบบ	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

1.2 การออกแบบท่ารำที่เลียนแบบภาพจำหลักพระวรุณเทพเจ้าแห่งสายฝน

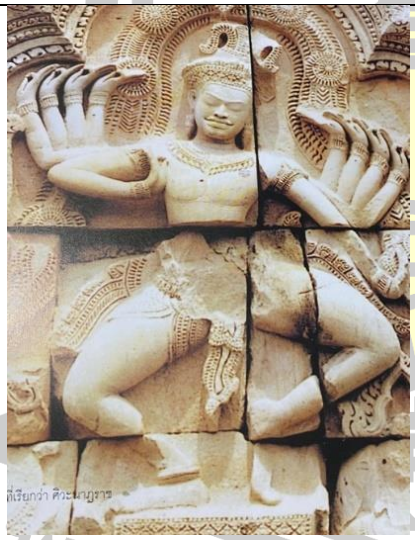
การเกิดขึ้นของ “ฝน” ในคติของผู้คนสมัยโบราณ เช่น อินเดียโบราณ และเขมรโบราณ ถือเป็นปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ต่างเชื่อว่าปรากฏการณ์เหล่านี้ล้วนอยู่ภายใต้การควบคุมของ “พระวรุณ” เทพเจ้าแห่งสายฝน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากหลักฐานที่ปราสาทหินพนมรุ้ง พบการสลักภาพพระวรุณทรงนาค บนลูกบาศก์หินทราย เป็นที่น่าสนใจว่าปราสาทหินในวัฒนธรรมเขมรโบราณภาพสลักพระวรุณทรงนาคนั้นพบที่ปราสาทหินพนมรุ้งเพียงแห่งเดียวเท่านั้น จากการถอดรหัสหมายจากภาพพิธีปูรณะธัญกาที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งปัจจัยสำคัญที่จะก่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ได้นั้น คือ น้ำ ผู้วิจัยต้องการนำเอาลักษณะท่าทางของพระวรุณซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งสายฝน มาใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ท่ารำ สามารถสะท้อนความหมายของรูปแบบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพิธีปูรณะธัญกามีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ท่าต้นแบบ	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.3 การออกแบบท่ารำที่เลียนแบบภาพพระศิวะในปรางนฤตะมูรติ คือ พระศิวะฟ้อนรำที่เรียกว่า ศิวะนาฏราช

ท่าศิวะนาฏราช ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระศิวะนิยมประดับไว้ที่ศาสนสถานเพื่อยกย่องพระศิวะ การร่ายรำของพระศิวะทำให้โลกหมุนเวียนเปลี่ยนกาลเวลา เมื่อโลกก้าวสู่สหัสวรรษใหม่ ชาวฮินดูเชื่อว่าเกิดจาก “ศิวนาฏราช” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลักษณะโครงสร้างของภาพดังกล่าวพบว่า โครงสร้างของท่าทางศิวนาฏราช มีนาฏยลักษณ์เฉพาะในการเคลื่อนไหวร่างกายที่เห็นได้ชัด คือ ลักษณะการจีบมือ และลักษณะการใช้เหลี่ยมเท้า ถึงแม้จะเป็นเพียงภาพนิ่งแต่ลักษณะภาพมีความนุ่มนวลในลีลาท่าทาง ทำให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของท่ารำในสมัยนั้นว่ามีท่วงท่าการรำที่นุ่มนวล สง่างาม มากกว่าการคล่องแคล่วรวดเร็ว ผู้วิจัยจึงถอดลักษณะเค้าโครงของท่าทางดังกล่าวมาเป็นแบบอย่างในการออกแบบท่ารำที่เป็นลักษณะเฉาพะของการแสดงสร้างสรรค์

ท่าต้นแบบ	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
	

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.4 การออกแบบท่ารำที่เลียนแบบภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ

ดอกบัวแปดกลีบ สัญลักษณ์มงคล การสลักดุนลวดลายเป็นดอกบัวแปดกลีบ สันนิษฐานว่า การจำลองผังของจักรวาล อันประกอบด้วยทิศสำคัญทั้ง 8 ทิศ หรือ อาจบ่งบอกถึงความสะอาดบริสุทธิ์และได้สักการะเทพเจ้าทั้ง 8 ทิศและเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงออกแบบท่ารำที่เลียนแบบจากภาพสลักดอกบัวแปดกลีบเพื่อสื่อถึงการร่ายรำด้วยความสุข

ท่าต้นแบบ	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.5 การออกแบบท่ารำที่เลียนแบบภาพมกรคายนาค

จากการศึกษาศิลปกรรมที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ที่ปราสาทหินพนมรุ้งอีกอย่างหนึ่ง คือ สะพานนาคราชชั้นที่ 2 และ 3 ผู้วิจัยพบว่า มีการสลักลวดลายเป็นมกรคายนาค และบางที่นาคยังคายพวงอุบะเพชรพลอยออกมาอีกด้วย ซึ่งมกรมีคติมาแต่อินเดียเป็นสัตว์ในเทพนิยายอาศัยอยู่ในทะเลลึก แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ มกรคายนาคออกมา ซึ่งนาคเป็นสัญลักษณ์ของสายน้ำและนาคที่คายพวงอุบะดอกไม้และเพชรพลอยออกมาก็เพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์เป็นอย่างยิ่ง ผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์ท่ารำเลียนแบบลักษณะมกรคายนาค

ท่าต้นแบบ	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

2. การออกแบบท่ารำจากท่านาฏศิลป์ไทย (Thai Dance) ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการออกแบบท่ารำหลักที่จะนำไปใช้ในการออกแบบท่ารำในการแสดงประเภทระบำ เป็นการนำท่ารำที่มีอยู่แบบดั้งเดิมมาขยายด้วยวิธีการผสมผสานท่ารำให้เกิดนาฏยลักษณ์ใหม่ การออกแบบลีลาท่ารำ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาท่าจากการแสดง ระบำโบราณคดี อันได้แก่ ระบำทวารวดี และระบำลพบุรี ท่ารำเรือมอัปสราบุรีรัมย์ที่สร้างสรรค์จากจินตนาการตามศิลปกรรมในปราสาทพนมรุ้ง ที่มีลักษณะการใช้ร่างกายที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรม เช่น การจีบ การตั้งวง การกันเข่า และการใช้ตัว ผู้วิจัยจึงเลือกเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ แต่ละสกุลมาผสมผสานกับท่ารำแบบเขมรเพื่อให้เกิดลักษณะเฉพาะของท่ารำ ดังนี้

2.1 ท่ารำระบำโบราณคดีและท่ารำเรือมอัปสราบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำจากการแสดงชุด ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี และท่ารำเรือมอัปสราบุรีรัมย์ โดยวิเคราะห์สุนทรียะด้านความงามอันมีนาฏยลักษณ์ของระบำโบราณคดี ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่มีความงดงามและได้ต้นแบบจากภาพจำหลักรูปปั้นทางโบราณคดีตามยุคสมัยต่าง ๆ ที่ปั้นแต่งให้มีท่าทางที่จัดวางอย่างมีมิติ มีความกลมกลืนด้วยลายเส้น และกลมกลืนด้วยรูปร่าง มีโครงสร้างท่ารำที่เน้นท่าต้นแบบมีกระบวนท่ารำที่คำนึงถึงการทรงตัวและความสมดุลของการจัดวางองค์ประกอบของร่างกาย ผู้วิจัยจึงนำนาฏยลักษณ์ดังกล่าวมาออกแบบกระบวนท่ารำใหม่ด้วยการจัดวางลักษณะของการเคลื่อนไหวร่างกายให้เกิดท่าทางแบบใหม่

ท่าระบำทวารวดี	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

ท่าระบำลพบุรี	ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
ท่าเรือมอัปสราบุรีรัมย์	**ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่**

3. การออกแบบท่ารำจากนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ผู้วิจัยนำทักษะและเทคนิคของการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ที่นำมาผสมผสานระหว่างเทคนิคการรำของไทยและเทคนิคการเต้นแบบตะวันตก ที่สะท้อนปรากฏการณ์ทางในสังคม สามารถออกแบบสร้างสรรค์ท่าทางได้อย่างอิสระและเกิดกระบวนท่าที่แปลกใหม่และทันสมัย แต่ยังคงกลิ่นอายของท่ารำที่เป็นแบบแผนทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อให้มีความเหมาะสมกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้นำลีลาท่าทางมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ท่ารำ เช่น การเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย และนาฏศิลป์อินเดีย เป็นต้น

การเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย	**ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่**
การกระดกเท้าแบบนาฏศิลป์อินเดีย	**ท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่**

การออกแบบลีลาท่ารำ

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบท่ารำโดยใช้ทฤษฎีของศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ในหัวข้อ ดังนี้

- การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยเลือกประเภทของการแสดงที่จะนำมาสร้างสรรค์โดยการถอดรหัสหมายจากศิลปกรรมภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยยึดหลักตามแนวคิดสร้างสรรค์ซึ่งทฤษฎีในข้อนี้จะมีผลต่อเนื่องไปถึงการออกแบบท่ารำที่จะต้องสื่อความหมาย

- ทฤษฎีนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ออกแบบให้มีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์เพื่อทำให้การแสดงสร้างสรรค์ชุดปูรณะธัญกา เกิดความงดงามและมีความหมาย จึงจำเป็นต้องอาศัยหลักของทฤษฎีทัศนศิลป์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ว่าด้วยเรื่องของจุด เส้น รูปทรง สี และการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ว่าด้วยเรื่องความเป็นเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน และความแตกต่าง ซึ่งทฤษฎีที่นำมาใช้นี้จะเป็นส่วนหนึ่งที่นำมาใช้วิเคราะห์เพื่อออกแบบการแปรแถว การตั้งซุ้มรูปแบบท่ารำ สีสันของเครื่องแต่งกาย และการใช้แสง

- ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ในการออกแบบท่ารำต่าง ๆ จำเป็นต้องอาศัยการเคลื่อนไหวร่างกายที่จะต้องบ่งบอกถึงอารมณ์ ความรู้สึกเพื่อสร้างสุนทรียะให้เกิดขึ้นในการแสดงผู้สร้างสรรค์จึงกำหนดที่จะใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายในเรื่องของการใช้พลังและการใช้พื้นที่ว่างมาช่วยให้ผลงานสร้างสรรค์เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น จากทฤษฎีที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบท่ารำประกอบการแสดงทั้ง 3 องก์ ไว้ดังนี้

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

องก์ที่ 1 มนตราวนัมรุง สื่อถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านบนยอดเขามาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง

ภาพประกอบ 40 สื่อถึงสตรีผู้มีบทบาทในพิธีปูรณะธัญกา
และสัญลักษณ์ที่สื่อถึงองค์ศิวลึงค์
ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 41 สื่อถึงความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่เสด็จลงมาร่ายรำ

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 42 สื่อถึงปราสาทหินพนมรุ้ง เทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านบนยอดเขาสูง

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

องค์ที่ 2 ศรัทธา สื่อถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง และอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์

ภาพประกอบ 43 สื่อถึงความศรัทธา ความเคารพนอบน้อมต่อเทพเจ้า

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 44 สื่อถึงพิธีกรรมการสักการะขอพรจากเทพเจ้าให้พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 45 สื่อถึงการวิงวอนต่อเทพเจ้าด้วยการร่ายรำเพื่อถวายเป็นราชสักการะ

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

องก์ที่ 3 ปูรณะธัญกา สื่อถึงความเจริญรุ่งเรือง ความอุดมสมบูรณ์ของดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณธัญกา

ภาพประกอบ 46 สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 47 สื่อถึงการหว่านเมล็ดพันธุ์พืชมงคลเพื่อเป็นปฐมฤกษ์ก่อนการเพาะปลูก

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ภาพประกอบ 48 สื่อถึงความรุ่งเรืองอำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

4. การบรรจุเพลง

ในการใช้เสียงและดนตรีสำหรับการแสดงผู้วิจัยคำนึงถึงรูปแบบของการแสดง โดยได้ค้นคว้าข้อมูลของเครื่องดนตรีหรือวัฒนธรรมที่ผสมผสาน เพื่อสื่อถึงอารมณ์ในการประกอบ สร้างให้สอดคล้องกับการแสดง ให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ของการแสดงมากยิ่งขึ้น

การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีในวัฒนธรรมขอม วัฒนธรรมพื้นเมือง พบว่า ซึ่งใช้เครื่องดนตรีในรูปแบบวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมลพบุรี ได้รับวัฒนธรรมดนตรีมากจาก วัฒนธรรมขอม จึงมีการใส่เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมขอม เช่น เสียง ปี่ เพื่อให้มีกลิ่นอายทางวัฒนธรรมขอม และสุดท้ายวัฒนธรรมท้องถิ่น ในจังหวัดบุรีรัมย์ คือ ดินแดนขอม ดินแดนอีสานตอนใต้หรือเขมร มีการขับขานเสียงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ และ กลิ่นอายของความเป็นอีสานตอนใต้ คือ เสียงซอ ในการสร้างสรรค์นาฏกรรมเมื่อตัวละครหรือนาฏยศิลปินอยู่ในอารมณ์ใด ดนตรีที่จะนำมาใช้ก็ต้องคัดเลือกให้เหมาะสม ทั้งท่วงทำนองเสียง จังหวะ และการบรรเลงนั้น การออกแบบโครงสร้างของสำเนียงเพลงทั้งจังหวะช้าและจังหวะเร็ว มีกลิ่นอายความเป็นสำเนียงเขมรที่ผสมผสานกับสำเนียงภาคกลางและภาคอีสาน เพื่อให้เกิดท่วงทำนองใหม่ที่มีความหลากหลาย อีกทั้งการออกแบบจังหวะของหน้าทับที่ใช้ประกอบท่ารำจะต้องมีการสอดประสานกันอย่างเหมาะสม ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงออกแบบแนวคิดในการใช้เสียงและดนตรีแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง

แสดงถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านอยู่บนยอดเขาสูงมาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง โดยการใช้เสียงซอ เสียงและกระจับปี่เป็นเสียงหลักในการบรรเลงเพื่อสื่อถึงมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ใช้เสียงกลองกันตรึมเป็นเสียงประกอบจังหวะที่สื่อถึงพลังอำนาจ พร้อมสอดแทรกด้วยเสียงดนตรีสากลเข้ามาประกอบเพื่อสร้างความไพเราะ

ภาพประกอบ 49 การแสดงช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

โน้ตเพลง นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา ช่วงที่ 1
ประพันธ์และเรียบเรียงทำนองเพลง โดย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เวลา /นาที

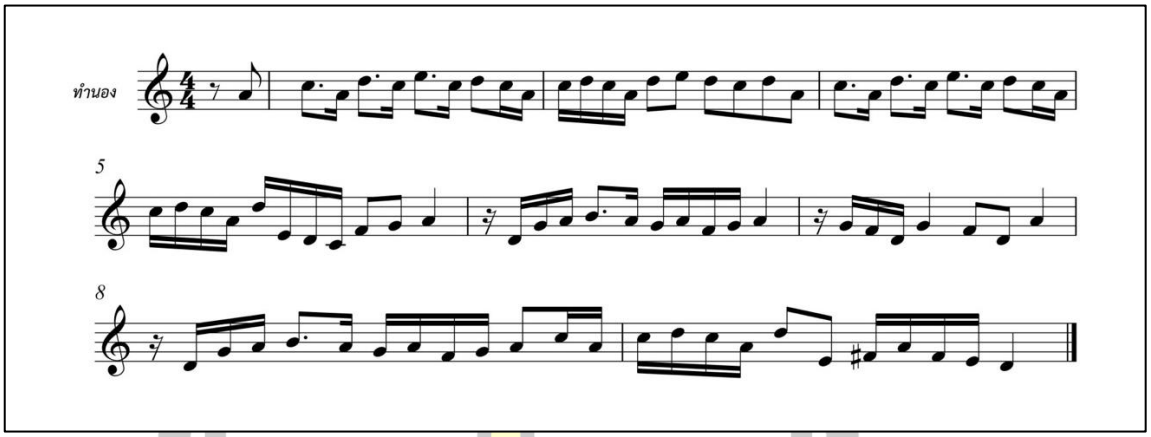
00.00 – 00.03 ซออีสานใต้,กระจับปี่,บรรเลงทำนองหัวเพลง เข้าชุดการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
1	- - - -	- - - -	ม ซ ล ด̣	- ร̣ – ม̣	- - - ซ̣	- - - ม̣	- ร̣ – ด̣	- ล̣ - ร̣
2	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ท	- ล - ซ	- ม – ซ	- ล - ด̣	- - - ร̣	- - - ล

เวลา /นาที

0.03 – 00.32 ซออีสานใต้ บรรเลงประกอบการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
1	- ล - ด̣	- - ล ร̣	- - ด̣ ม̣	- - ด̣ ร̣	- ด̣ ล ด̣	ร̣ ด̣ ล̣ ร̣	- ม – ร	- ด - ร
2	- ล - ด̣	- - ล ร̣	- - ด̣ ม̣	- - ด̣ ร̣	- ด̣ ล ด̣	ร̣ ด̣ ล ร̣	ม ร ด ฟ	- ซ - ล
3	- - - -	ร ซ ล ท	- - ล ซ	ล ฟ ซ ล	- - - -	ซ ฟ ร ซ	- - - ฟ	- ร - ล
4	- - - -	ร ซ ล ท	- - ล ซ	ล ฟ ซ ล	- ด̣ ล ด̣	ร̣ ด̣ ล ร̣	- ม - ฟ#	ล ฟ# ม ร



เวลา /นาที

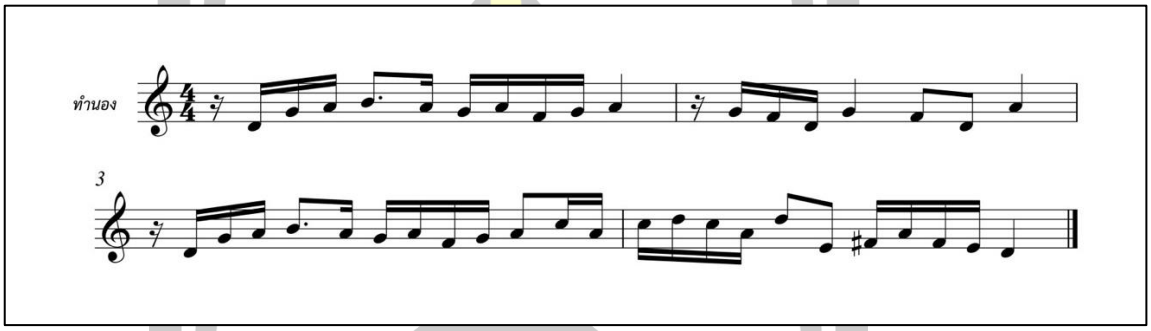
00.32 – 01.36 ซออีสานใต้ กระจับปี่บรรเลงประกอบการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
1	- ล - ร	- ล - ล	ท ซ ล ท	ล ท ซ ล	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	- ล ท ร̣
2	- ร̣ - ท	- ซ - ล	ท ซ ล ท	ล ซ - ล	- ล ท ซ	- ซ ล ฟ	ซ ฟ ซ ล	- ล ซ ล
3	- ท - ซ	ล ซ ล ท	- ล ท ร̣	- ท ร̣ ล	ร̣ ท ล ท	ล ซ ม ซ	ท ซ ล ท	- ท ร̣ ล
4	- ล ซ ล	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล	ซ ฟ ล ซ	ล ฟ ซ ล	ซ ล ด ร

เวลา /นาที

01.36 – 02.08 ซออีสานใต้, ปี่มโหรี บรรเลงประกอบการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
1	- - - -	ร ซ ล ท	- - ล ซ	ล ฟ ซ ล	- - - -	ซ ฟ ร ซ	- - - ฟ	- ร - ล
2	- - - -	ร ซ ล ท	- - ล ซ	ล ฟ ซ ล	- ด̣ ล ด̣	ร̣ ด̣ ล ร̣	- ม - ฟ#	ล ฟ#มร



เวลา /นาที

02.08 – 02.47 ซออีสานใต้ บรรเลงประกอบการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
1	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ – ร	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ – ล
2	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ – ร̣	- ร̣ ล ร̣	- ด̣ - ท	- ร̣ – ท	ล ซ – ล
3	- - - -	ซ ฟ - ซ	- ล ซ ด̣	- ล – ซ	- - ฟ ร	- ฟ - ซ	- ด̣ – ล	- ซ – ฟ
4	- - - -	- - - ซ	- ล ซ ด̣	- ล – ซ	- - ฟ ร	- ฟ - ซ	- ล ซ ฟ	- ม – ร

เวลา /นาที

02.47 – 03.46 วงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
	ท่อน 1							
1	- - - -	- - - ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ ซ ล	- - - -	- ซ ล ท	- - ร̣ ท	ล ซ - ล
2	- - - -	- - - -	ด̣ ล ซ ล	- ด̣ – ร̣	- - - ด̣	- - - ท	- - ร̣ ท	ล ซ - ล
3	- - - -	- - - -	ด̣ ล ซ ฟ	- ซ – ร	- - - a	- - - ซ	- - ล ท	ล ซ - ล
4	- - - -	- - - ซ	- ฟ - ม	- ร – ซ	- - - ล	- - - ม	- - ซ ม	ร ด - ร
								กลับต้น
	ท่อน 2							
1	- ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ซ ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ซ ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ด̣	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
2	- ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ซ ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ซ ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ด̣	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
								กลับต้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ช่วงที่ 2 ศรัทธา

แสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่งและอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์ ใช้เสียงสังข์นำเข้าช่วงจังหวะที่ 2 เป็นสัญญะของเสียงที่เชื่อว่าสามารถสื่อไปถึงเทพเจ้าได้ และใช้เสียงปี่มโหรีและเสียงซอเป็นเสียงหลัก คงไว้ซึ่งทำนองกันตรึมแบบโบราณ มีเสียงดนตรีไทยและดนตรีสากลเข้ามาประกอบเพื่อสร้างความไพเราะ ให้ความรู้สึกถึงการสักการะบูชาด้วยความภาคภูมิใจ

ภาพประกอบ 50 การแสดงช่วงที่ 2 ศรัทธา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

โน้ตเพลง นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา ช่วงที่ 2
ประพันธ์และเรียบเรียงทำนองเพลง โดย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เวลา /นาที

03.46 – 07.04 วงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง

ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
	ท่อน 1							
1	- - - -	- - - ซ	- ซ ล ท	ล ซ - ล	- - - -	- ซ ล ท	- - ร ำ ท	ล ซ - ล
2	- - - -	- - - -	- ร – ม	- ซ - ล	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ
3	- - - -	- - - -	ท ล ท ซ	- ล – ด ำ	ซ ล ฟ ล	ฟ ซ ล ร	- ร - ล	ซ ฟ ซ ร
								กลับต้น

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ช่วงที่ 3 ปูรณะธัญกา

แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความอุดมสมบูรณ์ของ ดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณะธัญกา ใช้เสียงซอกับเสียงปี่ดำเนินทำนองหลักก่อนนำเข้าการบรรเลงแบบผสมวง โดยใช้ท่วงทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์มาจากทำนองกันตรึมโบราณ เพื่อสื่อถึงความอัศจรรย์ใจในพลังมนต์ขลังแห่งพิธีปูรณะธัญกา ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล Wind Chimes สอดแทรกบางช่วงของการบรรเลงเพื่อให้อารมณ์ถึงการโปรยหว่านเมล็ดพันธุ์พืช สื่อถึงความงอกงาม บริบูรณ์พูลผลแห่งพืชพรรณธัญญาหาร

ภาพประกอบ 51 การแสดงช่วงที่ 3 ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

โน้ตเพลง นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา ช่วงที่ 3
ประพันธ์และเรียบเรียงทำนองเพลง โดย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เวลา /นาที

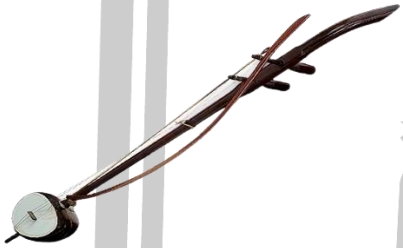
07.04 – 08.07 ซออีสานใต้ บรรเลงทำนองจบ ท้ายชุดการแสดง

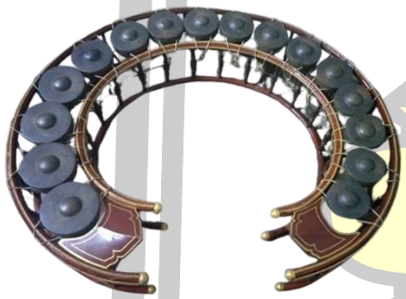
ห้อง/ วรรคที่	1	2	3	4	5	6	7	8
1	- - - -	- - - ฟ	- ร – ฟ	- ซ - ล	- - - ด̣	- - - ล	- ซ – ฟ	- ร - ซ
2	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- ร - ด	- ล - ด̣	- ร̣ - ฟ̣	- - - ซ	- - - ร

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดปูรณะธัญกา ได้แก่

เครื่องดนตรี	คำอธิบาย
	**ซอกันตรึม** เป็นเครื่องดนตรีประเภทสีชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ เสียงไม่สูงและไม่ต่ำเกินไป มีหลายขนาด ขนาดเล็กใหญ่เรียงกันตามลำดับ เรียกเป็นภาษาถิ่นว่า ตรัวจี้ ตรัวตู้ และตัวทม ในการบรรเลงประกอบเพลงในงานสร้างสรรค์ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้ซอกันตรึมบรรเลงเป็นทำนองหลักและสลับกับทำนองเสริมในบทเพลง ควบคู่ไปกับเสียงปี่และเสียงกระจับปี่
	กลองกันตรึม เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของชาวอีสานใต้ นิยมเรียกว่า สกวล หรือกลองโทน และโทนกันตรึม ทำจากไม้เนื้อแข็ง ขึงหน้าด้วยหนังตะกวด หนังงูหรือหนังลูกวัว แต่ปัจจุบันหนังสัตว์หายาก และผิดกฎหมาย จึงหันมาขึงหน้ากลองด้วยผ้าใบแล้วทาสีใช้ตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงกันตรึม ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบจังหวะ โดยมีหน้าทับ(จังหวะกลองเฉพาะ)ในแต่ละช่วงของเพลง
	ปี่มโหรี หรือปี่กลาง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า มีรูนิ้ว 6 รู สำหรับบังคับเสียงให้สูงต่ำ มีหน้าที่ดำเนินทำนอง ส่วนประกอบที่สำคัญ คือ ตัวปี่หรือเลาปี่ และลิ้นปี่ ทำจากไม้พยูง เหลาหรือกลึงเป็นรูปทรงกลมส่วนปลายทั้งสองข้างคอดเล็กน้อยยอดส่วนของลิ้นปี่ทำจากใบตาลที่มีลักษณะแห้งแก่ ผูกติดกับท่ออลูมิเนียม

เครื่องดนตรี	คำอธิบาย
	กระจับปี่ ถูกออกแบบให้เป็นพิณขนาดยาว ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สัก ไม้ขนุน ไม้ประดู่ ไม้พยุง มีกล่องเสียงที่เรียกว่ากะโหลก เป็นรูปกลมรีแบนทั้งหน้าหลัง มีการทำคอ หรือ คันทวน ปลายผายโค้งออกไปในแบบหางปลา ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เสียงของกระจับปี่มาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากเสียงกระจับปี่มีความนุ่มนวล เสียงทุ้มต่ำ ไม่แข็งกระด้าง สามารถใช้บรรเลงเป็นฐานเสียงที่คอบรองรับ หรืออุ้มเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่นำมาประสมวงให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น
	**ฆ้องวงใหญ่** เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีสีสันของเสียงและลีลาของท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ เมื่อยามบรรเลงรวมวงเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก เปรียบเสมือนแกนกลางสำคัญ ผู้วิจัยกำหนดให้นำมาบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีของท้องถิ่นเพื่อให้ได้กลิ่นอายความเป็นราชสำนักผ่านเสียงของฆ้องวงใหญ่
	ฉิ่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ทำจากทองเหลือง มีใช้กับวงดนตรีไทยทั่วไป ใช้บรรเลงควบคุมจังหวะของบทเพลง ทำหน้าที่ประกอบจังหวะเพื่อช่วยทำให้การบรรเลงสนุกครึกครื้น
	ฉาบเล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ มีขนาดกลมแบนเล็ก เรียกว่า ฉาบเล็ก สำหรับการตีฉาบเล็กจะตีตามจังหวะของเพลงไปเรื่อย ๆ ตามวรรคเพลงและหน้าทับของกลอง การตีฉาบจะให้อารมณ์ความสนุกสนานในบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว

เครื่องดนตรี	คำอธิบาย
	Wind Chimes (ระฆังราว) เป็นเครื่องดนตรีที่เลียนแบบจากเสียงระฆัง วัสดุที่นำมาประดิษฐ์ทำด้วยโลหะแขวนเรียงกันตามลำดับเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การแยกแยะคือท่อมีขนาดสั้นจะเป็นเสียงสูง ท่อที่มีขนาดยาวจะเป็นเสียงต่ำ แขวนไว้กับโครงที่เป็นโลหะในแนวดิ่ง ใช้ไม้ตีที่ปลายของท่อจะให้เสียงเหมือนระฆัง ในการออกแบบเพลงในการแสดงผู้วิจัยได้ใช้เสียงระฆังราวที่มีเสียงไพเราะกังวานเป็นเสียงเอฟเฟกต์สอดแทรกในช่วงของการเปลี่ยนท่อนเพลงเพื่อช่วยเสริมสร้างบรรยากาศของความวิจิตรงดงามเพิ่มความน่าดึงดูดและเกิดจินตนาการ
	สังข์เป่า สังข์เป่า จะมีลักษณะกลมอ้วนและเปิดปาก เป็นช่องการเป่าเหมือนห้องดนตรี ตามความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ถือเป็นเสียงมงคลด้วยเสียงที่ดังคล้าย “โอม” ซึ่งเป็นคำศักดิ์สิทธิ์ “สังข์” จึงเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นสิริมงคลในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ (บุณฑริกา เจริญชิณวุฒิ, 2559) จากคติความเชื่อผู้วิจัยจึงได้ใช้เสียงของสังข์เป่าประกอบในบางช่วงของเพลง เพื่อเป็นรหัสของเสียงสื่อไปถึงเทพเจ้าช่วยดลบันดาลให้พืชพันธุ์ธัญญาหารเจริญงอกงาม ปกป้องคุ้มครองมอบพลังอำนาจ บันดาลความอุดมสมบูรณ์ให้แก่มนุษย์

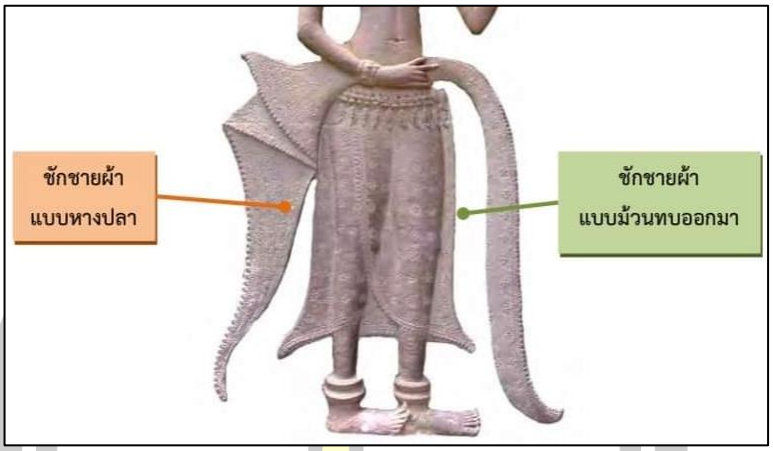
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการนำแบบร่างเครื่องแต่งกายโดยยึดหลักตามแนวความคิดการผสมผสานมาจัดสร้างโดยมีกระบวนการทำงาน 2 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ออกแบบเครื่องแต่งกาย จากการกำหนดกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโดยศึกษารูปแบบจากศิลปกรรมที่ปรากฏบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ที่ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ จากการศึกษาข้อมูล และการสัมภาษณ์ผู้รู้ พบว่า “ภาพสตรีชั้นสูงบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา เป็นศิลปะแบบนครวัด (พ.ศ. 1,650 – 1,720) รัชสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ประติมากรรมดูแข็งกระด้าง มีรูปร่างอ้วนเตี้ย ใบหน้าเป็นเหลี่ยมชัดมากกว่าศิลปะแบบบายน จมูกเล็ก ริมฝีปากใหญ่ ใบหน้ามีคิ้วเป็นเส้นแหลมต่อกัน ภาพสตรีสูงศักดิ์มีความปราดเปรียว ยืนเปลือยอกเหน็บผ้าชายห้อยลงมาจากเอวยืดยาวเป็นเอกลักษณ์แบบอย่างนครวัดนั่นเอง ผ้าที่นางอัสรานุ่งนั้นเป็นผ้านุ่งจีบมีขอบผ้าสี่เหลี่ยมพับย้อนออกมาทางด้านหน้าท้อง ชายผ้ารูปหางปลาก็ยังคงไว้ เครื่องประดับศิราภรณ์ เป็นสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ทำให้สามารถกำหนดแบบอย่างศิลปะนครวัดได้ง่ายขึ้น เช่น สร้อยคอ กระบังหน้า และทรงผมเกล้ามัดแกละ” (บันเลง กำประโคน. 2566 : สัมภาษณ์) นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิชาการเกี่ยวกับลักษณะการแต่งกายของภาพจำหลักนางอัปสราแบบปราสาทนครวัด ได้อธิบายว่า “ลักษณะผ้านุ่งแบบชักชายผ้าเป็นลักษณะเฉพาะของนครวัด มีลักษณะเป็นชายชักออกมาด้านข้างทั้งสองด้าน หรืออีกด้านหนึ่งเป็นการชักชายผ้าแบบหางปลา อีกด้านพับชายผ้าแบบม้วนทบออกมา และบางครั้งก็ไม่มีลักษณะของชายผ้าดังกล่าวเลย ชาบผ้านั้น อาจเพื่อแสดงความงามของลวดลายเชิงผ้า แต่จากข้อสันนิษฐานรูปแบบผ้านุ่งนางอัปสรากลุ่มผ้านุ่งชักชายผ้าแบบนครวัดอาจจะมีเชิงผ้าเพียงด้านเดียวก็เป็นได้ (หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล. 2539 : 311)

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 52 แสดงลักษณะผ้านุ่ง กลุ่มผ้านุ่งชักชายผ้าแบบนครวัด

ที่มา : พลอยชมพู ปุณณวานิชศิริ,2556

ภาพสตรีชั้นสูงบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา	ภาพจำหลักนางอัปสรจากปราสาทนครวัด

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

วัฒนธรรมการประดับร่างกาย ในศิลปะขอมได้มีพัฒนาการมาจากลวดลายพันธุ์พฤกษา ได้แก่ ลายใบไม้รูปสามเหลี่ยม ลายดอกกลม ลายก้านต่อดอก และลายกลีบบัว ซึ่งมีระเบียบของการประดับที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอินเดียตั้งแต่สมัยก่อน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารูปแบบของศิราภรณ์ประดับศีรษะของเรือมอัปสราบุรีรัมย์ ที่ประดิษฐ์ขึ้นสำหรับตัวเอก โดยได้นำรูปแบบของศิราภรณ์บนภาพจำหลักนางอัปสราปราสาทขอมมาปรับปรุง ประยุกต์ ดัดแปลง โดยใช้พื้นฐานจากภาพจำหลักที่ปรากฏและนำศิลปะไทยและกัมพูชามาเชื่อมให้เกิดความกลมกลืน

ภาพประกอบ 53 การแต่งกายเรือมอัปสราบุรีรัมย์

ที่มา : ผู้วิจัย,2556

จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดองค์ความรู้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ได้กำหนดแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย คือ การนำเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่นด้านลวดลาย รูปทรง ของภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ผสมผสานกับการแต่งกายของเรือมอัปสราบุรีรัมย์ โดยยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิม แต่เพิ่มรสความงดงาม ความสง่างาม และสะท้อนความหมายเชิงบริบทของพื้นที่ เพื่อสื่อให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมขอมและกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ เช่น การนำลวดลายผ้าไหมปูมของอีสานใต้มาสวมใส่เป็นผ้านุ่ง แต่ลักษณะการนุ่งยึดรูปแบบจากภาพจำหลัก เป็นต้น จากการศึกษางานวิจัยของเครือจิตร ศรีบุญนาค (2550) ได้ศึกษาเค้าเงื่อนการแต่งกายและเครื่องประดับของกลุ่มตระกูลมอญ-กัมพูชา ในเขอนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง พบว่า ภาพจำหลัก

นางอัปสราที่ปรากฏตามสถาปัตยกรรมในสมัยอารยธรรมขอมเมื่อ 1,000 กว่าปีล่วงมาแล้ว พบว่าการแต่งกายของนางอัปสราเป็นไปตามความเชื่อของศาสนาฮินดู โดยเน้นความงามวิจิตรที่ 3 จุดของร่างกาย คือ ประดับมงกุฎ หรือ ชฎา หรือ กระบังหน้า ส่วนที่สองประดับบริเวณช่วงไหล่และช่วงอก (ถัน) ส่วนที่สามเน้นเครื่องประดับที่ปกปิดอวัยวะเพศ อันเป็นบริเวณต่ำกว่าท้องน้อยลงไป เข็มขัดภู่ห้อยใช้คาดทับผ้านุ่งบริเวณส่วนสะโพกบนของสตรีและบุรุษ นิยมทำจากโลหะเงินหรือทอง จึงถือว่าเป็นเครื่องประดับของสตรีผู้ร่ายรำ หรือสตรีทั่วไปที่รับรูปแบบการแต่งกายของนางอัปสรา จากข้อมูลดังกล่าว เครื่องแต่งกายจึงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วย ให้งานสร้างสรรค์สมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น และช่วยให้การแสดงดูน่าสนใจ โดยหลีกเลี่ยงแนวคิดในการออกแบบที่จะทำให้ผู้ชมเห็นว่าเป็นไปตามจินตนาการ และความชื่นชอบของผู้วิจัย อีกทั้งต้องเป็นเครื่องแต่งกายที่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวของผู้แสดง จะต้องไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง โดยมีส่วนประกอบในการออกแบบ ดังนี้

ภาพประกอบ 54 ภาพร่างเครื่องแต่งกาย ชุด ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ขั้นตอนที่ 2 การประกอบสร้างศิราภรณ์ เครื่องถนิมพิมพาภรณ์ และพัสตราภรณ์ ผู้วิจัยได้นำเค้าโครงที่สำคัญของภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ภาพจำหลักนางอัปสราของนครวัด และเกี้ยวเรือมอัปสราบุรีรัมย์ มาออกแบบเป็นเครื่องศิราภรณ์สำหรับการแสดงชุดนี้ ด้วยวิธีการทำเครื่องประดับจากประเก็นลงพิมพ์ลายสีเงิน ซึ่งสามารถแบ่งกระบวนการออกแบบได้ ดังนี้

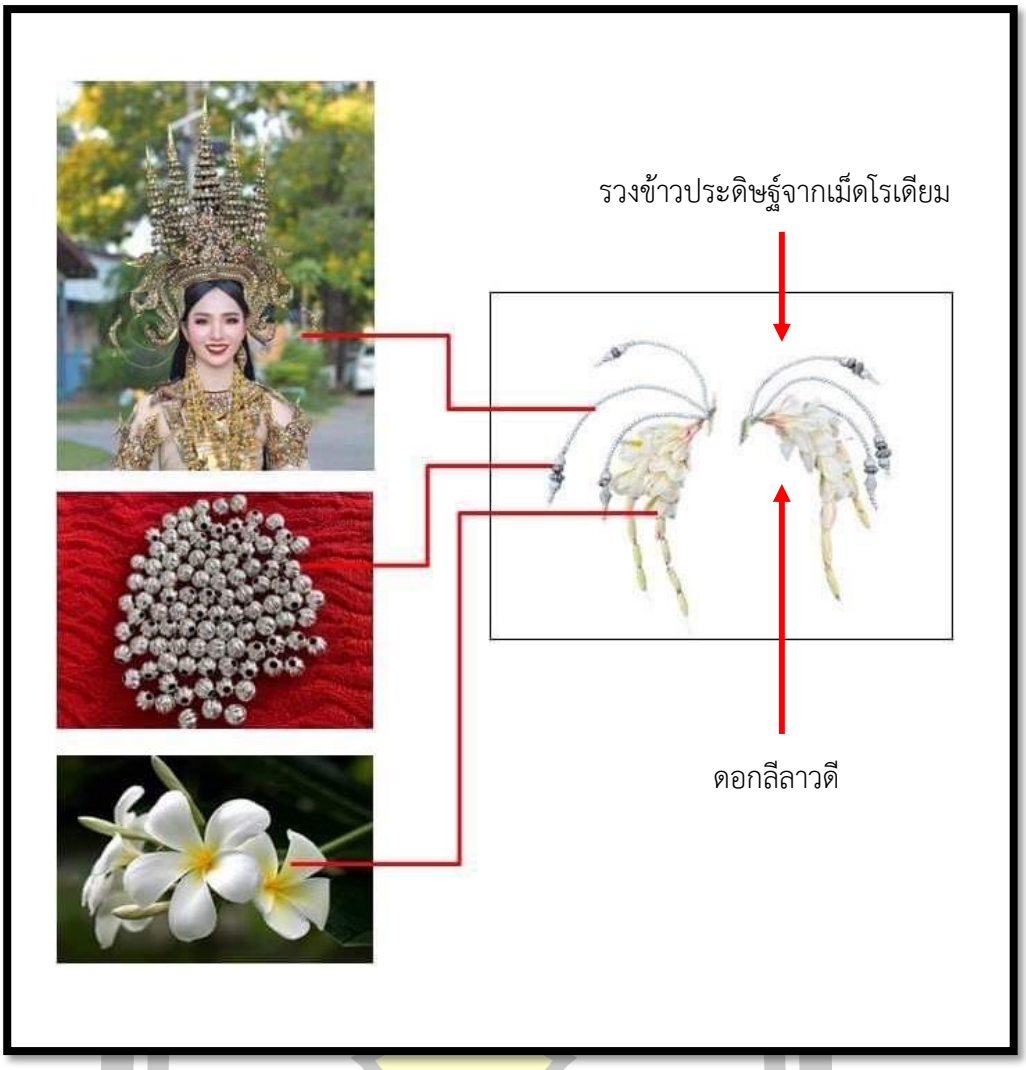
2.1 การประกอบสร้างศิราภรณ์ ได้แก่ รวงข้าวประดิษฐ์ และกระบังหน้า

1. รวงข้าวประดิษฐ์

ผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์รวงข้าวโดยใช้เม็ดปะเกือม เพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทย ผสมผสานกับรวงข้าวที่ร้อยด้วยดอกจำปา ซึ่งเป็นดอกไม้ที่มีความหมายสำหรับบูชาเทพเจ้าตามคติความเชื่อในท้องถิ่น นำมาประดับเป็นเครื่องศิราภรณ์ช่วยเสริมให้มีองค์ประกอบที่สวยงามมากขึ้น

จำปา คนไทยเรียก “ดอกลั่นทม” หรือ “ดอกลีลาวดี” ยังเป็นดอกไม้โบราณที่อยู่ในพิธีกรรมสำคัญของชาวอินเดียโดยถือคติว่าจำปาเป็นไม้มงคลเช่นเดียวกับโพธิ์และไทรจึงปลูกไว้ตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ และถูกใช้ในพิธีกรรมพราหมณ์มาตั้งแต่โบราณ ในทางพระพุทธศาสนาก็ถือว่าเป็นต้นไม้ตรัสรู้ของอนาคตพระพุทธเจ้า เชื่อกันว่าคติดังกล่าวคงเดินทางมาสู่สุวรรณภูมิพร้อมกับการค้าและการเผยแพร่ศาสนาพราหมณ์และพุทธ และอีกนัยหนึ่งดอกจำปายังแสดงถึงความอ่อนน้อมถ่อมตนต่อองค์เทพเจ้าที่เคารพ คติความเชื่อเกี่ยวกับดอกจำปาคนเขมรและคนแถบอีสานใต้จะเรียกว่า “จำปาขอม” ถูกใช้เป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมสำคัญของราชสำนักและชนชั้นสูงและได้รับการยกย่องว่าเป็น “พระยาแห่งดอกไม้ (องค์ บรรจุน.2560)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



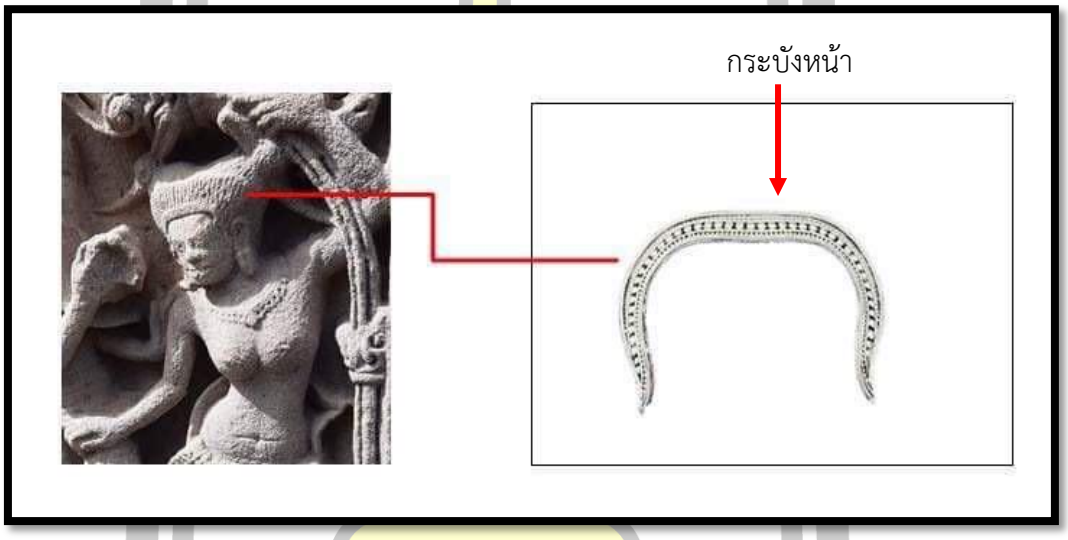
ภาพประกอบ 55 การออกแบบรวงข้าวประดิษฐ์

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

2. กระบังหน้าหน้า

ผู้วิจัยออกแบบมาจากศิลปะขอม มีลักษณะเป็นกรอบหน้าส่วนเครื่องประดับศิราภรณ์ มีลักษณะรูปทรงเป็นทรงโค้งไปตามกรอบรูปหน้า พิมพ์ลวดลายเป็นลายดอกบัวกุมุทสีเงิน ตามรูปแบบภาพจำหลักสตรีชั้นสูงในพิธีปูรณะธัญกา



ภาพประกอบ 56 การออกแบบกระบังหน้า

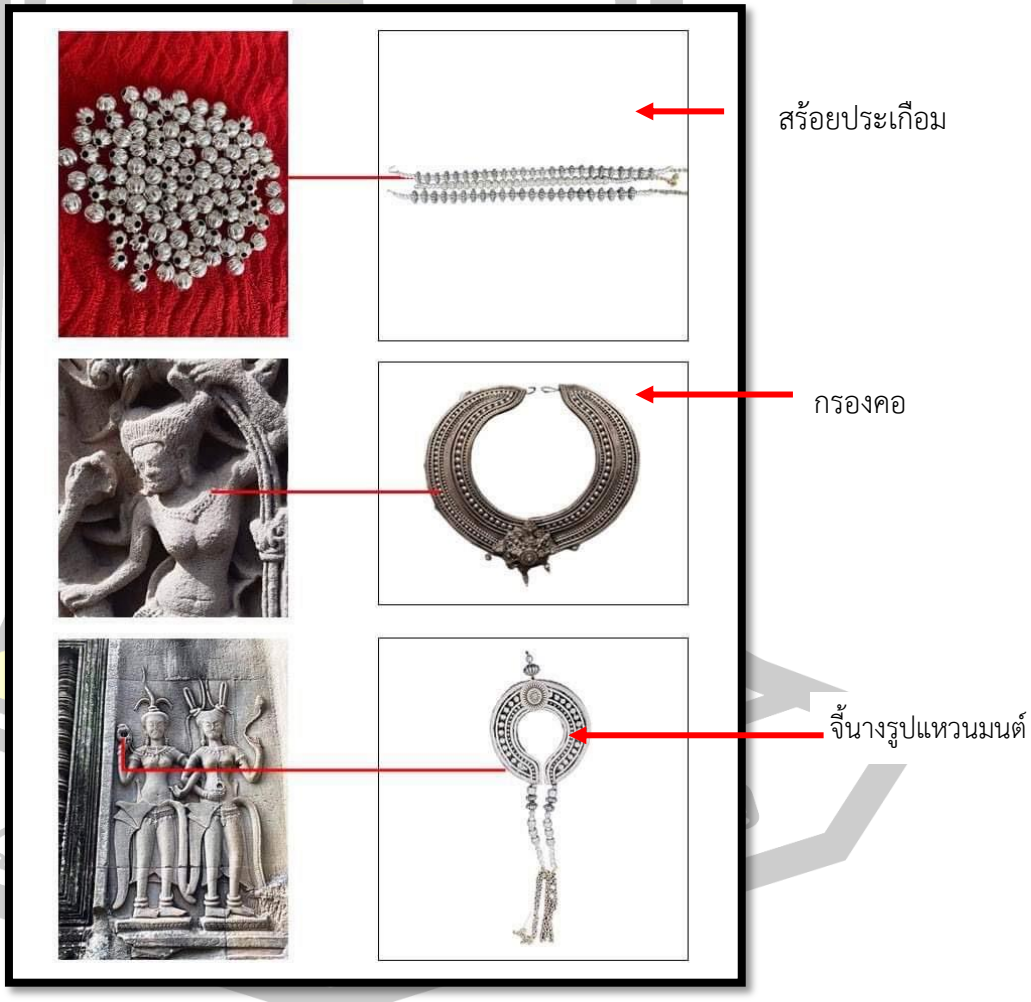
ที่มา : ผู้วิจัย,2566

2.2 การประกอบสร้างเครื่องถนิมพิมพาภรณ์

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาประติมากรรมต่าง ๆ ที่เป็นศิลปะขอม โดยศึกษาทั้งหมด 5 แบบ ได้แก่ ศิลปะแบบไพรกะเมง ศิลปะแบบเกาะแกร์ ศิลปะแบบบาปวน ศิลปะแบบนครวัด และศิลปะแบบบายน ซึ่งศิลปะแต่ละแบบจะมีความเหมือนกัน คือ มีเข็มขัดบนลำตัว สวมสร้อยคอ พาหุรัดและกำไลมือ จะมีลวดลายที่เลียนแบบธรรมชาติรอบตัว มีลวดลายใบไม้ ดอกไม้ หรือลักษณะการใช้เส้นที่โค้งมน ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดของเครื่องประดับมาเป็นเค้าโครงของการออกแบบโดยกำหนดให้สวมสร้อยคอ กรองคอ เข็มขัด รัดต้นแขน กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า ดังนี้

1. สร้อยคอปะเกือม สร้อยคอจี้รูปแหวนมนต์ และกรองคอ

ผู้วิจัยได้ออกแบบจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ตามที่ปรากฏเครื่องประดับของสตรีสูงศักดิ์ ให้กับสร้อยคอ และสร้อยคอจี้รูปแหวนมนต์ ใช้บรรจุว่านยาตารูปแบบของภาพนางอัปสรของนครวัดถือเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องประดับอย่างหนึ่งที่ปรากฏบนภาพจำหลักของสตรีในวัฒนธรรมขอม ส่วนกรองคอผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนรูปทรงเพิ่มเติมให้มีความเหมาะสมเพิ่มความสวยงามเพื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งที่สร้างความรู้สึกนุ่มนวลอ่อนหวาน และเพิ่มความวิจิตรให้กับกรองคอด้วยการพิมพ์ลวดลายให้มีความหลากหลาย ในส่วนของสร้อยคอผู้วิจัยได้นำเม็ดปะเกือมมาร้อยเป็นสร้อยประดับเพิ่มเติมที่สามารถเชื่อมโยงไปกับตัวกรองคอเพื่อปกปิดช่วงลำคอที่ยังว่างเปล่า

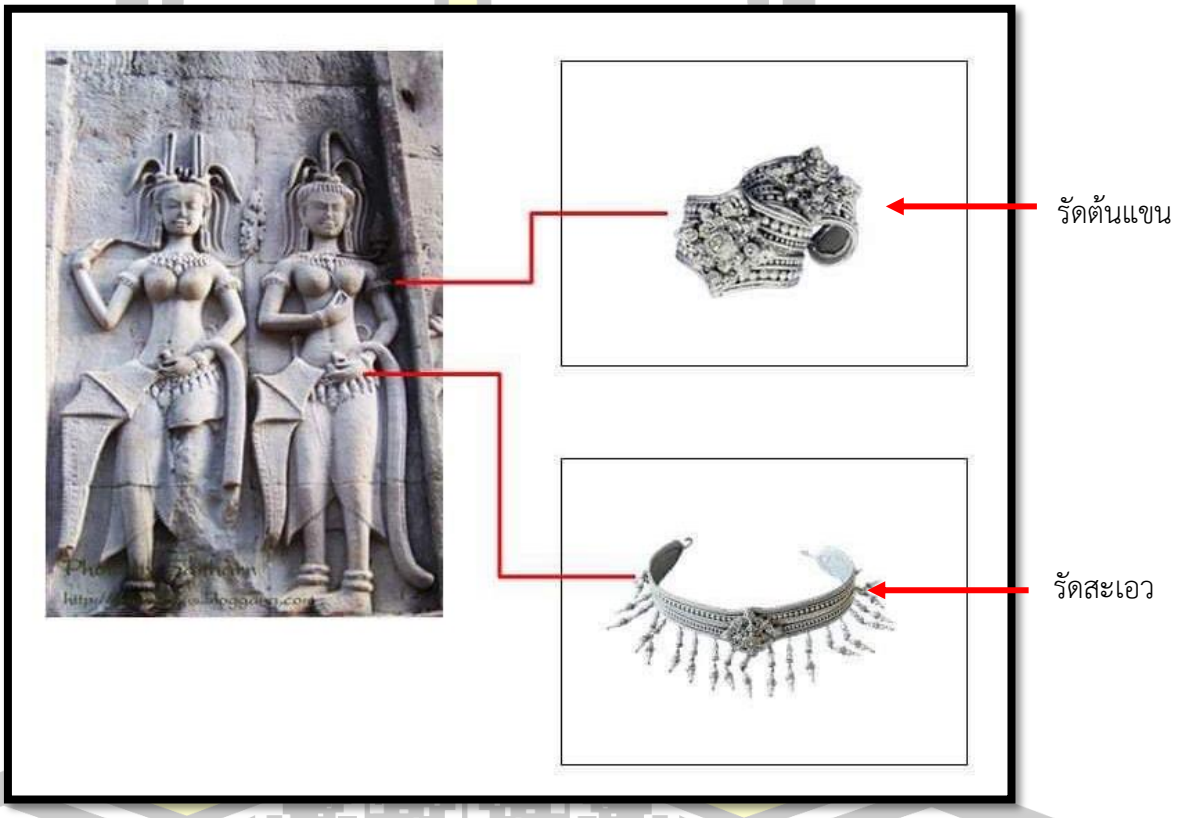


ภาพประกอบ 57 การออกแบบสร้อยคอ และกรองคอ

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

2. เข็มขัด และรัดต้นแขน

ผู้วิจัยได้ออกแบบมาจากภาพจำหลักนางอัปสรจากปราสาทนครวัด ในส่วนของเข้มขัดเพื่อเพิ่มความพลิ้วไหวและความสวยงามให้แก่ผู้สวมใส่ โดยมีแนวคิดที่จะทำให้ช่วงตัวดูยาวขึ้นและช่วยเก็บความหนาของผ้านุ่ง จึงใช้เม็ดปะเกือมร้อยเป็นอุบะร้อยต่อจากเข็มขัดเพื่อลดความหนาของช่วงเอว และรัดต้นแขนจากการศึกษาภาพต้นแบบรัดต้นแขนไม่มีลวดลายและมีความหนาทึบจึงไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ในการสวมใส่ของนักแสดงผู้หญิง ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบเพิ่มเติมด้วยการเพิ่มลวดลายให้มีความสวยงามและมีความเชื่อมโยงกับกรองคอและเข็มขัดได้



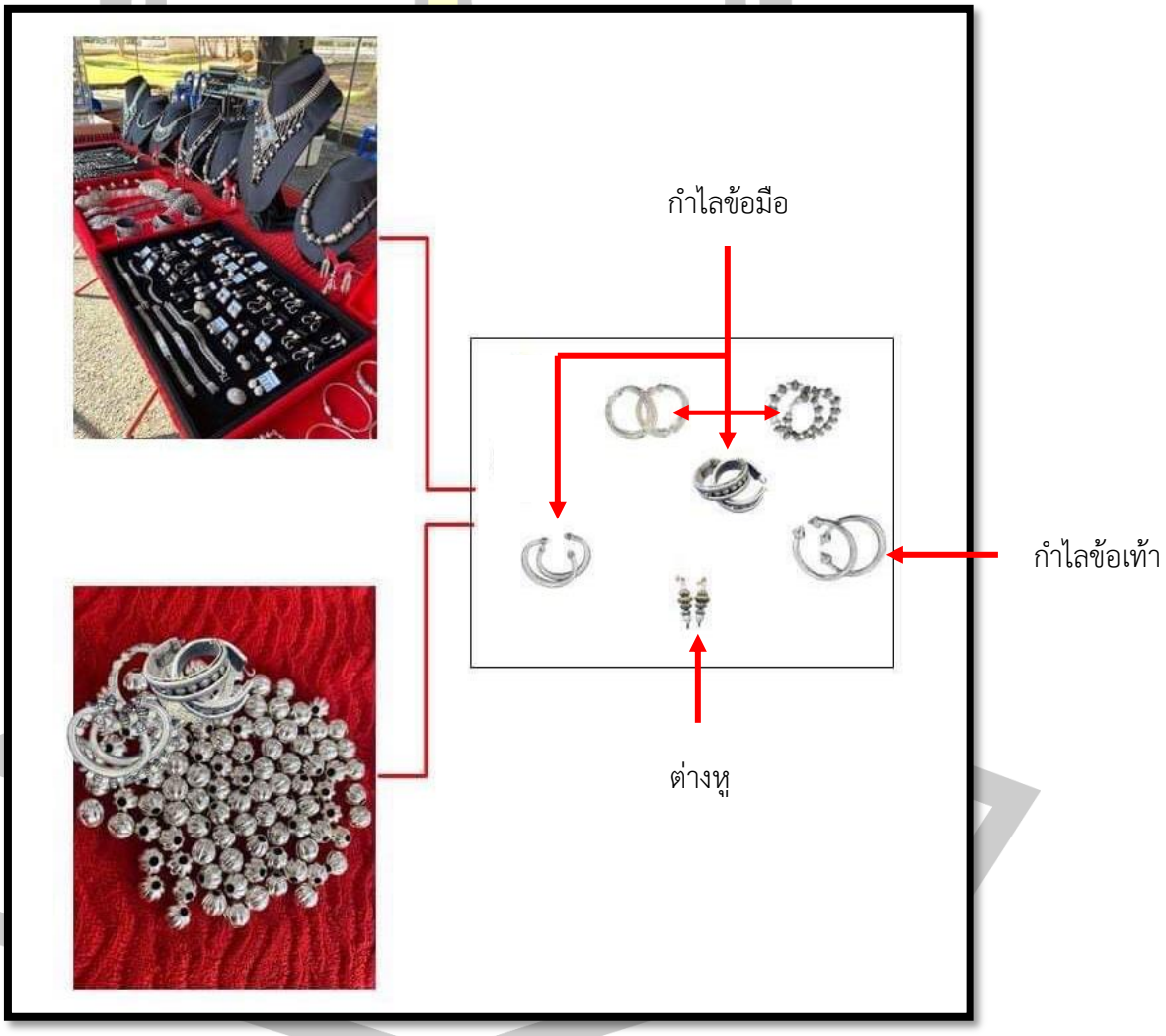
ภาพประกอบ 58 การออกแบบรัดสะเอว และรัดต้นแขน

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3. กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และต่างหู

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลพบว่า บันทึกของโจวต้ากวนพ่อค้าชาวจีนที่เคยเดินทางมายังดินแดนในภาคอีสานตอนล่าง เมื่อปีพ.ศ.1058 เขียนไว้ว่า “ดินแดนแถบนี้มีความเจริญรุ่งเรืองมานานแล้ว เพราะชาวบ้านชาวเมืองของอาณาจักรฟูนันต่างมีเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม และเครื่องประดับของใช้กันแล้ว ชาวฟูนันเป็นชนชั้นสูง นุ่งผ้าไหมทอด้วยเงิน และทอง นิยมใส่เครื่องประดับที่เป็นสร้อยเงิน ทองคำ แหวนและเครื่องที่ทำด้วยเงิน” ผู้วิจัยจึงได้นำปะเกือมและเครื่องเงิน ซึ่งเป็นงานฝีมือของชาวอีสานใต้มาเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องประดับในการแสดงสร้างสรรค์ชุดปูรณะธัญกา



ภาพประกอบ 59 การออกแบบกำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และต่างหู

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

จากการออกแบบศิราภรณ์ และเครื่องถนิมพิมพาภรณ์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดปูรณะธัญกาที่เสร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบและสร้างสรรค์ศิราภรณ์จากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ภาพนางอัปสราศิลปะเขมรแบบต่าง ๆ เม็ดปะเกือม และเกี้ยวเรือมอัปสรา จึงได้ผลการประกอบสร้างเครื่องประกอบศิราภรณ์ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพประกอบ 60 การออกแบบเครื่องประดับ

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

2.3 การประกอบสร้างเครื่องพัสตราภรณ์

ผู้วิจัยได้นำเค้าโครงของรูปแบบการแต่งกายภาพสตรีชั้นสูงบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา และภาพนางอัปสราศิลปะแบบนครวัด มาออกแบบสร้างสรรค์ใหม่ด้วยการผสมผสานกับบริบทเชิงพื้นที่ โดยมีวิธีการคิดดังนี้

1. ผ้านุ่ง

ผู้วิจัยได้ออกแบบผ้านุ่งโดยเลือกการใช้ผ้าปูมเขมร เป็นผ้าขนาดใหญ่ ความยาวประมาณ 4 หลา ราชสำนักใช้เป็นผ้าพระราชทานให้กับข้าราชบริพาลตามตำแหน่ง ลายนิยมมัดย้อมเพื่อทอนั้น ได้แก่ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายก้านแย่ง และลายนาคเกี่ยว ซึ่งผู้วิจัยมาใช้เป็นผ้านุ่งในการแสดง ด้วยเหตุผลที่ว่าผ้าปูมเขมร คืองานหัตถศิลป์ชั้นสูงประเภทหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของชาวไทยเชื้อสายเขมร สามารถแสดงออกถึงความเป็นตัวตนของคนในพื้นที่และเป็นมนต์เสน่ห์งานหัตถศิลป์อีสาน ใช้

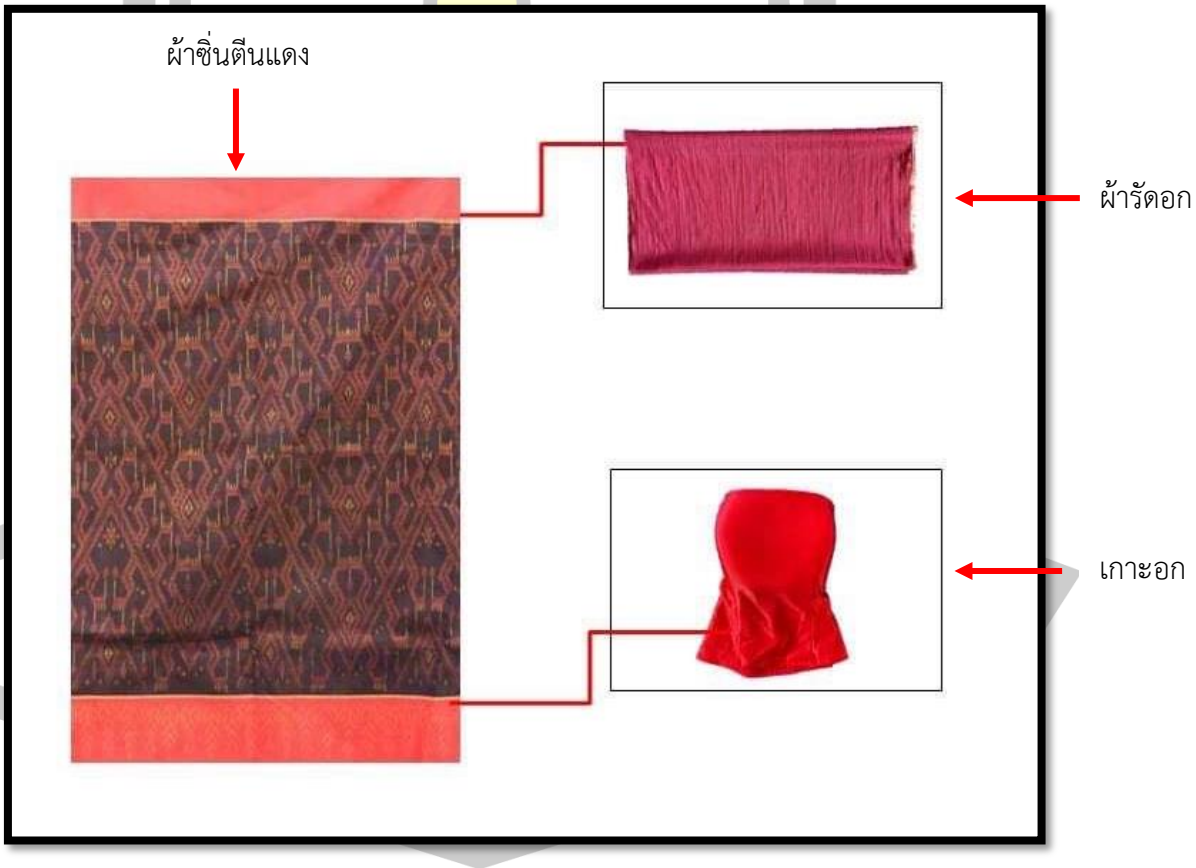
ผ้าปูมแบบราชสำนัก ผ้าปูมที่ใช้ในการแสดงระบำปูรณะธัญกา

ภาพประกอบ 61 การออกแบบผ้านุ่งจากผ้าปูมเขมร

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

2. ผ้ารัดอกและเกาะอก

ผู้วิจัยได้แนวคิดจากสีของผ้าซิ่นตีนแดงของสตรีชาวจังหวัดบุรีรัมย์ ที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมานับร้อยปีจากตำนานของท้องถิ่น ซึ่งภรรยาของพระยาเสนาสงครามได้สั่งให้สตรีในจวนทอผ้าซิ่นตีนแดง และมีความเชื่อว่าผ้าซิ่นตีนแดงถือเป็นผ้ามงคล หากผู้ใดมีไว้ครอบครองจะมีบุญวาสนาบารมี ในปัจจุบันผ้าซิ่นตีนแดงยังมีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชุมชนตั้งแต่เกิดจนตาย เช่น ใช้สำหรับรับขวัญเด็กแรกเกิด โดยเชื่อว่าหากนำผ้าซิ่นตีนแดงมารองรับขวัญเด็กจะถือเป็นการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย อีกทั้งในด้านพิธีกรรมทางศาสนายังใช้สำหรับใส่ไปงานบุญ งานมงคลต่าง ๆ (รุจาภา เนียมไธสง, สัมภาษณ์ : 2566) นอกจากนี้ในการแสดงเรือมอัปสราบุรีรัมย์ ยังได้นำผ้าซิ่นตีนแดงมาเป็นผ้านุ่งการแต่งกาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ออกแบบและเลือกใช้วีผ้ารัดอกและเกาะอกโดยเลือกใช้สีแดง เพื่อให้เครื่องแต่งกายของการแสดงสะท้อนถึงความเชื่อมโยงเกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้คนในบริบทพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ อีกทั้ง “สีแดง” ยังหมายถึงความมั่งคั่ง อุดมสมบูรณ์ และความเข้มขลัง มีพลังอำนาจ สะท้อนให้เห็นความรุ่งเรืองของอารยธรรมขอมอีกด้วย



ภาพประกอบ 62 การออกแบบสีผ้ารัดอกและเกาะอก

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

จากการดำเนินงานที่กล่าวมาข้างต้นจึงนำมาสู่การออกแบบเครื่องแต่งกายของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา ดังนี้

ภาพประกอบ 63 รูปแบบการแต่งกายการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

วิธีการแต่งกาย จัดเป็นวิธีการที่สำคัญและเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่จะช่วยให้เครื่องแต่งกายเกิดความสวยงาม และสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยมีขั้นตอนการแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์ชุดปูรณะธัญกา ทั้งหมด 9 ขั้นตอน ดังนี้

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 1 เย็บเกาะอกให้ผู้แสดง โดยใช้วิธีเย็บแบบรักร้อยโดยเย็บจากด้านบนของเกาะอกต่อเนื่องจนถึงสุดขอบของเกาะอก ดึงด้ายรักร้อยให้เกาะอกกระชับเข้ารูปเพื่อให้เห็นสัดส่วนของนักแสดงตึงเก็บปลายด้ายให้เรียบร้อย
	ขั้นตอนที่ 3 ใส่ผ้าพันอก จับผ้าตรงกลางในแนวนอนทาบลงบนลำตัวของผู้แสดงไขว้กันที่ด้านหลัง ดึงผ้าทั้งสองข้างให้ตึงกระชับเพื่อให้ผ้าแนบชิดไปกับลำตัวของผู้แสดง แล้วดึงผ้าทั้งสองข้างวนกับมาไขว้กันด้านหน้า เก็บชายผ้าที่เหลือทั้งสองข้างไว้ด้านหลังโดยสอดชายผ้าไว้ในตัวเกาะอก

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

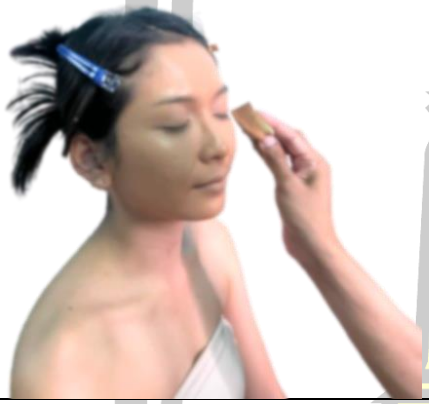
ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 2 การนุ่งผ้า การจีบหน้านางเริ่มจากหงายผ้าด้านในปูราบกับพื้น จับจีบชายผ้าทางขวาให้กว้างประมาณ 1-2 นิ้ว จับจีบซ้อนกันประมาณ 12 จีบ หรือจีบจนหมดหน้าผ้า การนุ่งผ้าจะป้ายจีบชายผ้าอีกด้านหนึ่งไปทางด้านขวา ป้ายทับผ้าจีบหน้านางที่จับจีบไว้จากซ้ายไปขวา นำชายผ้าที่เหลืออ้อมไปด้านหลังเมื่อโอบผ้าซ่อนไว้ในตัวแล้ว จับชายผ้าด้านที่เหลือโอบอ้อมจากด้านซ้ายของผู้แสดงทับชายผ้าที่โอบไว้ครั้งแรกอ้อมมาด้านขวา จับริมผ้าด้านบนแนบเอวเหน็บไว้ตรงกลาง ดึงชายผ้านุ่งท่อนล่างให้คลุมน่องจับจีบทบผ้าเข้าหาลำตัว จับจีบชายผ้านุ่งให้เสมอกันให้ผู้แสดงใช้เข่าหนีบผ้าที่จับจีบไว้ ไล่จีบชายผ้าชายพกด้านขวาของผู้แสดง โดยปล่อยผ้าชายพกให้ยาวเป็นลักษณะการนุ่งผ้าหางไหล เก็บจีบสะโพกทั้งสองข้างให้เรียบร้อย
	ขั้นตอนที่ 4 สวมกรองคอและสร้อยคอ โดยเริ่มจากใส่สร้อยคอจี้รูปแหวนมนต์ โดยให้จี้อยู่ตรงกลางหน้าอก (เหมือนลักษณะการใส่ทับทรวง) กลึงสร้อยด้วยด้ายให้แน่น จากนั้นสวมกรองคอ และสร้อยปะเกือมตามลำดับ

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 5 สวมเข็มขัด การสวมเข็มขัด ยกชายผ้าด้านขวาขึ้น จากนั้นนำเข็ขัดวางทาบลงที่เอวของผู้แสดง โดยให้หัวเข็มขัดอยู่ตรงกึ่งกลางของผ้าจีบหน้านาง จากนั้นดึงตะขอเข็มขัดด้านหลังเกี่ยวกันให้พอดีกับตัวของผู้แสดง ไม่ให้เข็มขัดแน่นหรือหลวมจนเกินไป
	ขั้นตอนที่ 6 สวมกำไลแขน สวมรัดต้นแขน เริ่มจากสวมกำไลข้อมือและตามด้วยสวมรัดต้นแขน โดยใช้หนังยางรัดตะขอของรัดต้นแขนเก็บไว้ด้านในให้พอดีแขนของผู้แสดง ไม่รัดแน่นหรือหลวมจนเกินไป
	ขั้นตอนที่ 7 สวมต่างหู

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 8 สวมกรอบหน้า จะใส่หลักจากแหวกม่านและมวยผมเสร็จ นำกรอบหน้าวางกึ่งกลางม่านให้พอดีกับกรอบหน้า สิ่งสำคัญที่สุดคือต้องแน่ใจว่าที่ยึดกรอบหน้าพอดีกับศีรษะอย่างมั่นคงและสบาย ควรสวมให้กระชับพอที่จะไม่ขยับเขยื้อน แต่ไม่รัดแน่นจนทำให้เลือดไหลเวียนไม่สะดวก สิ่งสำคัญรองลงมาคือต้องแน่ใจว่าติดตั้งกรอบหน้าอย่างเหมาะสม
	ขั้นตอนที่ 9 ใส่รวงข้าว การติดรวงข้าวจะติดหลักจากใส่กรอบหน้าเสร็จ นำรวงข้าวติดใกล้ฐานมวยผมทั้งสองข้าง ยึดล็อคไว้ด้วยกิ๊บดำ ให้แน่น ดัดทรงรวงข้าวให้โค้งได้รูป และรับกับกรอบหน้า

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

การออกแบบการแต่งหน้า ผู้วิจัยได้กำหนดการแต่งหน้าให้อยู่ในประเภทระบำ คือเน้นการแต่งหน้าที่มีความอ่อนหวานแต่ผสมผสานกับความคมชัดของเส้นคิ้วและขอบตาเพื่อให้เกิดความสวยงามของนักแสดงบนเวทีในเวลาที่โดนแสงไฟ ซึ่งจะมีกระบวนการขั้นตอนการแต่งหน้า 5 ขั้นตอน ดังนี้

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	**ขั้นตอนที่ 1** : ลงรองพื้นให้ทั่วหน้าและลำคอเลือกสีรองพื้นให้ใกล้เคียงกับสีผิวผู้แสดง จากนั้นลงแป้งฝุ่นให้ทั่วหน้าและต่อด้วยแป้งตลับเพื่อให้รองพื้นกับแป้งเป็นเนื้อเดียวกันจะช่วยให้แป้งและรองพื้นเกาะติดหน้าผู้แสดงได้ดี
	ขั้นตอนที่ 2 : การบล็อกสีตา เริ่มจากการลงสีอายแชโดว์น้ำตาลอ่อนให้ทั่วชั้นตา จากนั้นต่อด้วยสีน้ำตาลเข้มลงไปที่หางตาระบายขึ้นตามสีน้ำตาลอ่อนที่ลงไว้ในตอนแรก เบรนท์สีทั้งสองให้เข้ากันจนสีลมุนไม่เป็นก้อน จากนั้นลงสีดำที่หางตาเพื่อเพิ่มความคมของตาสวิงออกไปที่หางตาเล็กน้อย และเบรนท์สีดำให้เข้ากับสีน้ำตาลเข้มและกรีดอายไลน์เนอร์เพื่อทำให้ตาดูเข้ม สีดำระบายใต้ตาเล็กน้อยมาจนถึงกลางตาจากนั้นใช้สีน้ำตาลเบรนท์ให้เข้ากัน ใช้อินลายเนอร์สีน้ำตาลเข้มระบายเปลือกตาล่าง ต่อด้วยดัดขนตาปัดมาสคาร่าทั้งขนตาบนและขนตาล่างจากนั้นติดขนตา

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 3 : เขียนคิ้วด้วยดินสอเขียนคิ้วสีน้ำตาลเข้มร่างโครงคิ้ว จากนั้นใช้สีคิ้วแบบฝุ่นระบายให้ได้ทรงที่สวยงามจะเน้นน้ำหนักสีเข้มจากหางคิ้วมาก่อนจนอ่อนที่หัวคิ้วจากนั้นใช้มาสคาร่าปัดให้ขนคิ้วตั้งได้ทรงสวยงาม
	ขั้นตอนที่ 4 : ปัดแก้มและเฉดดิ้ง ในการปัดแก้มจะใช้สีชมพูเข้มปัดบริเวณข้างแก้มปัดขึ้นไปไม่ให้ต่ำกว่าจมูกเพราะจะทำให้แก้มห้อยย้อย จากนั้นใช้สีชมพูปัดบริเวณหน้าแก้มให้คล้ายกับลูกส้ม การปัดต้องให้ผู้แสดงยิ้มเพื่อที่จะให้สีแก้มออกมาสวยและดูลมุนมากขึ้น ต่อด้วยการเฉดดิ้งต้องใช้สีที่เข้มกว่าสีผิวของผู้แสดง 1 เบอร์ ในการเฉดดิ้งจะช่วยให้กรอบหน้าชัดขึ้น จะเฉดบริเวณกราม สันจมูก หน้าผาก ทำให้หน้าดูเรียว
	ขั้นตอนที่ 5 : ทาปากจะใช้สีแดงเข้มวาดตามรูปปากของผู้แสดงให้ได้ทรงปากที่สวยงาม จากนั้นใช้สีชมพูระบายต่อข้างในให้สีเข้ากันไม่ให้เป็นขอบ แต่ให้ดูเป็นการไล่สีเข้มมาหาอ่อน

ภาพประกอบ 64 การแต่งหน้าการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

การออกแบบทรงผม ถือเป็นเรื่องที่สำคัญ ผู้วิจัยได้กำหนดแบบของผมให้มีความเหมาะสมและเอื้ออำนวยต่อการสวมเครื่องประดับ ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบทรงผมจากภาพจำหลักสตรีถือเครื่องสักการบูชาของปราสาทหินพนมรุ้ง คือมีลักษณะมวยผมทรงสูงตรงกลางศีรษะ ด้านหน้าแหวกม่านแบบละครนางและเกล้าผมทุยด้านหลังเพื่อสร้างรูปทรงของผมให้รองรับกับศิราภรณ์ซึ่งมีขั้นตอนการทำผม 5 ขั้นตอน ดังนี้

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 1 : เริ่มจากการแบ่งผมด้านหน้าและด้านหลังตั้งแต่เหนือใบหูให้เป็นแนวเฉียงขึ้นไป แล้วหวีเก็บเส้นผมให้เรียงเส้นสวยงาม โดยใช้สเปรย์ฉีดลงไปบนเส้นผมเพื่อให้ทรงผมได้รูปและเกิดความสวยงาม
	ขั้นตอนที่ 2 : จากนั้นจึงทำการยีผมส่วนหลังแล้วทำการม้วนผมให้เป็นลักษณะช้องผม จากนั้นยีผมด้านหลังที่เหลือทั้งหมดแล้วหวีเกลี่ยผิวผมด้านในให้เรียงเส้นสวยงาม จากนั้นทำการเกล้าผมขึ้นไปถึงกลางศีรษะ โดยใช้กิ๊บดำค่อย ๆ เหน็บทีละส่วนให้สวยงามแข็งแรงแล้วฉีดสเปรย์เพื่อให้ผมเรียงเส้นสวยงาม

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ขั้นตอนที่ 3 : จากนั้นทำการเกล้าผมขึ้นไปถึงกลางศีรษะ โดยใช้หนังยางดำมัดรวบผม และใช้กิ๊ปดำเหน็บทีละส่วนให้สวยงามแข็งแรงแล้วฉีดสเปรย์เพื่อให้ผมเรียงเส้นสวยงาม
	ขั้นตอนที่ 4 : ใช้หวีแสกผมจากกลางศีรษะให้ผมเรียงเส้นสวยงาม และมีลักษณะโค้งเล็กน้อยผ่านหางคิ้วไปจนถึงใบหูของผมทั้งสองข้าง ให้ผมแนบติดกับใบหน้า แล้วใช้สเปรย์ฉีดลงที่เส้นบนเพื่อให้ผมเรียงเส้นสวยงาม คล้ายกับการแหวกม่านของละครนาง
	ขั้นตอนที่ 5 : นำมวยผมทรงผมตั้งติดตรงกลางยึดด้วยกิ๊บดำให้แน่น ก่อนสวมเครื่องศิราภรณ์เป็นอันเสร็จ

ภาพประกอบ 65 ทรงผมการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงนาฏศิลป์เป็นองค์ประกอบนาฏศิลป์ ที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสวยงาม และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชุดการแสดง การแสดงนาฏศิลป์ ไทยบางชุดอาจไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง แต่บางชุดก็มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น เช่น ระบำแวววพัชนี มีอุปกรณ์ คือ พัดขนนกยูง อีกทั้งในการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ด้วยการคำนึงเพื่อสื่อความหมายของการแสดงให้ดูชัดเจนมากยิ่งขึ้น จากการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยแบ่งอุปกรณ์การแสดงออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

6.1 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดังนี้ 1. หม้อดินเผา (หม้อปูรณฆฏะ) เนื่องจากภาพจำหลักปรากฏภาพบุรุษกำลังถือหม้อที่มีลักษณะทรงกรวยแหลมสูง คล้ายกับหม้อปูรณฆฏะซึ่งเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ชาวอินเดียโบราณสร้างสรรค์ขึ้นมา เพื่อเป็นตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์ มั่งคั่ง ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นอุปกรณ์สำหรับใส่เมล็ดพรรณพืช และ 2. พานใส่เมล็ดธัญพืช เป็นอุปกรณ์ที่ใส่เมล็ดพรรณพืชอันได้แก่ พานข้าวเปลือก พานเมล็ดงา พานเมล็ดถั่วเขียว และพานเมล็ดข้าวโพด ตามที่ปรากฏในพิธีพืชมงคลแรกนาขวัญ เป็นเครื่องสักการะบูชาเทพเจ้าก่อนที่จะทำการเพาะปลูกพืชพรรณธัญญาหาร เพื่อมีจุดมุ่งหมายที่จะให้เมล็ดพันธุ์เหล่านั้นปราศจากโรคภัยและให้ความอุดมสมบูรณ์เจริญงอกงาม

ภาพจำหลัก	หม้อดินเผา (หม้อปูรณฆฏะ)

ภาพจำหลัก	พานใส่เมล็ดพันธุ์พืช

6.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์ประกอบฉาก ดังนี้ 1. องค์ศิวลึงค์ เพื่อสื่อถึงรูปเคารพสูงสุดของศาสนาพราหมณ์ฮินดู ลัทธิไศวะนิกาย เพื่อเป็นที่สถิตแห่งพระศิวะ ดังปรากฏที่ปราสาทหินพนมรุ้ง อีกทั้งศิวลึงค์ยังหมายถึงความมงคลและอุดมสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงสร้างรูปจำลองเพื่อนำมาเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อให้เห็นภาพของการแสดงที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น 2. แท่นหินสลักลายดอกบัว เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่ใช้สำหรับเป็นแท่นวางเครื่องบรวงสรวง อันได้แก่ หม้อปูรณฆฏะ และพานใส่เมล็ดธัญพืช ผู้วิจัยได้ออกแบบจำลองมาจากแท่นวางเครื่องบรวงสรวงที่ปรากฏในปราสาทหินพนมรุ้ง

องค์ศิวลึงค์	อุปกรณ์ประกอบฉาก

แท่นวางเครื่องบรวงสรวง	อุปกรณ์ประกอบฉาก

7. การออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดงและการเคลื่อนไหวบนเวที

การออกแบบเวทีพื้นที่สำหรับการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นถึงการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ใช้พื้นที่ โรงละครเล็ก คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นสถานที่สำหรับใช้การแสดง โดยใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหว จากการศึกษาเอกสารในบทที่ 2 ในรูปแบบ site – specific dance มาเป็นแนวทางในการเลือกใช้ พื้นที่ดังนี้ site – specific dance คือ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยสมัย ประเภทศิลปะการเต้นรำเฉพาะพื้นที่ นอกจากนั้นก็ยังอาจจะมีการแสดง, การเต้นรำที่สร้างขึ้นเฉพาะที่ การออกแบบการเต้นก็มักจะคำนึงถึงลักษณะรูปทรงของสิ่งแวดล้อมเข้าไปด้วยไม่ว่าจะเป็น ทางด้านประวัติศาสตร์, สังคม หรือ สิ่งแวดล้อม โดยพยายามทำความเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้น ของสถานที่ที่ใช้และนำมาขยายความเพิ่มขึ้น ดังนี้

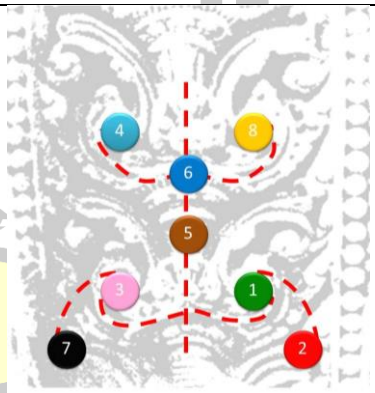
7.1 การออกแบบพื้นที่การแปรแถวจากภาพจำหลักลวดลายพรรณพฤกษา

การแสดงชุด ปูรณะธัญกา ผู้วิจัยได้ออกแบบการใช้พื้นที่การแปรแถวและการตั้งซุ้ม โดยเลียนแบบจากลวดลายพรรณพฤกษาเป็นลวดลายที่เป็นลักษณะของกิ่ง ก้าน ใบ และดอกของต้นไม้ที่เกี่ยวพันกัน สำหรับโบราณสถานในวัฒนธรรมเขมรนิยมแกะสลักลายพรรณพฤกษาเป็นเครื่องประดับตกแต่งทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญ ดังที่ปรากฏตามโบราณสถานปราสาทเขาพนมรุ้ง เสาประดับกรอบประตู โดยลวดลายที่ปรากฏที่เสาติดกับผนังของมุขปราสาท ทิศเหนือ ทิศใต้ และทิศตะวันตก ของปราสาทประธานเขาพนมรุ้ง มีลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ฐานของเสาติดกับผนังประกอบด้วย ลายก้านต่อดอก ลายกลีบบัว ลายบัวกุมุท และลายใบไม้ ตั้งขึ้นตามลำดับ ซึ่งบางเสาสลักเป็น ลายก้านขด และบางเสาสลักเป็นลายก้านต่อดอก เป็นเอกลักษณ์สำคัญของศิลปะแบบนครวัด โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์การจัดองค์ประกอบศิลป์ของลวดลายนำมาใช้ในการออกแบบการใช้พื้นที่การแปรแถว และรูปแบบการตั้งซุ้ม เพื่อสร้างมิติให้กับการเคลื่อนไหว ซึ่งประกอบด้วยพื้นที่รอบตัวทั้งแนวตั้งและแนวนอนทำให้เกิดภาพที่สามารถสื่อความหมายขยายภาพของกระบวนท่ารำทำให้เกิดความแปลกใหม่ และสามารถสะท้อนรูปแบบศิลปกรรมของเขมรให้เด่นชัดขึ้น ดังนี้

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

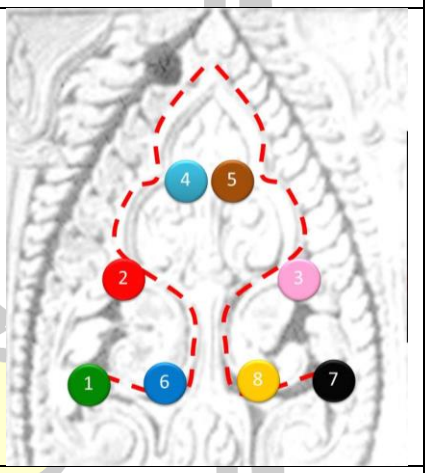
1. การออกแบบพื้นที่การแปรแถวจากลายก้านต่อดอก

ลายก้านต่อดอก คือ การเอาลายคล้ายลายกนกมาผูกโดยมีแกนกลางตั้งลักษณะผูกลายคล้ายทางมะพร้าว ตัวลายออกสองข้างแกนกลางลักษณะม้วนเข้าหากัน ลายคล้ายลายกนกพุ่งขึ้นแนบไปกับขอบข้างเพื่อส่งลายชั้นที่อยู่สูงขึ้นไปและซ้ำ ๆ จนถึงขอบด้านบน ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบแถวตามลักษณะของลวดลายและคำนึงถึงความสมดุลของการจัดองค์ประกอบแถว โดยกำหนดให้ระดับความสูงของนักแสดงมีความแตกต่างกันจากระดับต่ำสุด ไปจนถึงระดับสูงสุด เพื่อให้มีความสัมพันธ์กับลักษณะของลวดลายก้านต่อดอก

ลายก้านต่อดอก	ลายเส้นและรูปทรง
	
รูปแบบการแปรแถวจากลายก้านต่อดอก	

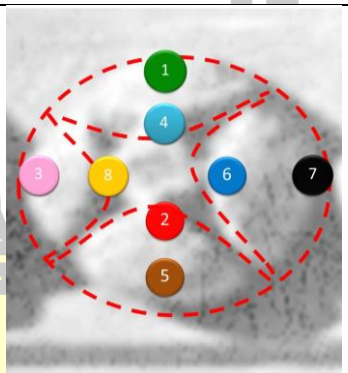
2. การออกแบบพื้นที่การแปรแถวจากลายกลีบบัว

ลายกลีบบัว มีลักษณะเป็นทรงพุ่ม ภายในมีลวดลายกลีบบัวซ้อนขึ้นเป็นชั้น ๆ และมีลวดลายคล้ายลายกระหนกผักกูดอยู่ด้านใน ลวดลายมีลักษณะโค้งมนไม่มีลักษณะลายพุ่งเป็นเปลวแหลม ผู้วิจัยจึงได้นำมาออกแบบการแปรแถวคล้ายกลีบบัว ซึ่งสื่อถึงความเคารพนอบน้อมและการบูชาต่อเทพเจ้า

ลายกลีบบัว	ลายเส้นและรูปทรง
	
รูปแบบการแปรแถวจากลายกลีบบัว	

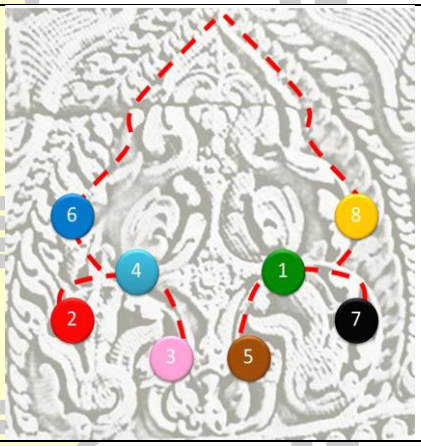
3. การออกแบบพื้นที่การแปรแถวจากภาพจำหลักลายบัวกุมุท

ลายบัวกุมุท มีลักษณะดอกตูมเล็ก ๆ เรียงกันเป็นแถวมีซีกดอกซ้อนประดับกันอย่างงดงาม ผู้วิจัยได้ออกแบบการแปรแถวโดยใช้ทิศทางที่แตกต่างกันเหมือนกับลักษณะของกลีบบัวที่มีอยู่ทั้ง 4 ทิศ เพื่อสร้างความหลากหลายให้ปรากฏในภาพการแสดง แม้จะปฏิบัติในท่าเดียวกัน แต่การกำหนดทิศทางจะช่วยให้ภาพที่เกิดขึ้นแตกต่างกันออกไป

ลายบัวกุมุท	ลายเส้นและรูปทรง
	
รูปแบบการแปรแถวจากลายบัวกุมุท	

4. การออกแบบพื้นที่การแปรแถวจากภาพจำหลักลายใบไม้

ลาบใบไม้ เป็นลวดลายพฤกษาธรรมชาติที่มีมาแต่โบราณ ซึ่งรับอิทธิพลมาจากศิลปะอินเดีย ลวดลายมีขนาดเล็กและขนาดใหญ่ผสมผสานกัน ลายกรองมีความโค้งมนคล้ายกลีบดอกบัว ลายด้านในขมวดม้วนเข้าม้วนออกอย่างอิสระ มีความซับซ้อนและมีมิติ ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบการใช้พื้นที่การตั้งซุ้มจบการแสดง กำหนดให้ท่ารำมีขนาดการใช้วงให้มีขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่เพื่อให้กระบวนท่าเกิดมิติความหลากหลายของขนาดกระบวนท่ารำ

ลายใบไม้	ลายเส้นและรูปทรง
	
รูปแบบการแปรแถวจากลายใบไม้	

8. การออกแบบแสงสำหรับการแสดง

ในการจัดแสงสำหรับออกแบบแสงเวทีการแสดงงานสร้างสรรค์นั้น ไม่มีข้อกำหนดตายตัว ในเรื่องของค่าความสว่าง แต่จะมีองค์ประกอบหลักที่นอกเหนือจากการออกแบบแสงแล้ว ยังมีองค์ประกอบอื่นที่มีความสำคัญสำหรับการออกแบบระบบแสงการแสดงบนเวที ผู้วิจัยได้ กำหนดแนวทางการออกแบบแสงไว้ดังนี้ Position และ Scene Position คือ ตำแหน่งบนเวทีการแสดงประกอบไปด้วย โดยตำแหน่งของนักแสดง และการเคลื่อนที่ของนักแสดง ซึ่งการออกแบบแสงไฟบนเวทีผู้วิจัยศึกษาตำแหน่งดังกล่าว เพื่อทราบถึงตำแหน่งและค่าความสว่างในการส่องแสงขณะทำการแสดง ดังนั้นขั้นตอนแรกในการ ออกแบบแสง คือการศึกษาตำแหน่งในการแสดง Scene คือ บรรยากาศที่ใช้ประกอบการแสดง ในการแสดงบนเวทีนอกจาก บทบาทและลีลาของนักแสดงแล้ว สิ่งที่สร้างความน่าสนใจให้กับเวทีการแสดงคือ บรรยากาศ โดย บรรยากาศของแสงช่วยเสริมให้การแสดงดูสวยงามและเสมือนจริงได้ โดยการออกแบบแสงสำหรับ การสร้างบรรยากาศมีจุดข้อคำนึงดังนี้ - ลักษณะของแสง เช่นแสงที่ทำให้เกิดเงาของวัตถุที่มากหรือน้อย เพื่อบ่งบอก อารมณ์และความรู้สึกที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา - จุดสนใจของแสง (Selective Focus) แสงที่เน้นความสำคัญและลักษณะเด่น ของแต่ละเหตุการณ์ - อารมณ์ของแสง (Mood) และ การเคลื่อนไหวของแสงที่สัมพันธ์กัน ดังนี้

องก์ที่ 1 การออกแบบแสง ใช้ไฟส่องลงยังตำแหน่งกลางของเวที เพื่อสร้างมิติให้กับฉากการแสดง เลือกใช้แสงโทนสีแบบเย็น ให้อารมณ์ถึงความ สงบ เงียบ และดูยำเกรงต่ออำนาจของสิ่งที่แสงส่องอยู่

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 66 การแสดงช่วงที่ 1 สื่อถึงเทวสถานอันศักดิ์สิทธิ์

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

องก์ที่ 2 การออกแบบแสง ใช้ไฟส่องลงทั้งหมด 3 ส่วน คือบริเวณ ตรงกลาง ด้านซ้าย ด้านขวา ของเวทีการแสดง โดยเลือกใช้แสงโทนสีเหลืองทอง เพื่อเป็นบรรยากาศให้มีความรู้สึกศรัทธา และใช้แสงสีเหลืองเป็นจุดโฟกัสของฉากการแสดงบริเวณตรงกลาง เพื่อให้เกิดความโดดเด่น ในช่วงที่มีการแสดง

ภาพประกอบ 67 การแสดงช่วงที่ 2 สื่อถึงความศรัทธาต่อเทพเจ้า

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

องก์ที่ 3 การออกแบบแสง ใช้ไฟโทนสีน้ำเงินฟ้า ส่องบริเวณทั่วเวที เพื่อสร้างมิติให้เกิดความกว้างมากยิ่งขึ้น และใช้ไฟสีส้ม ส่องบริเวณที่ผู้แสดงกำลังทำการแสดงอยู่ เพื่อเป็นจุดนำสายตาให้เกิดความโดดเด่น และลดแสงที่ไปกระทบต่อฉากอุปกรณ์การแสดงเพื่อไม่ให้เป็นพื้นที่ที่มีจุดเด่นมากเกินไป

ภาพประกอบ 68 การแสดงช่วงที่ 3 สื่อถึงความเจริญงอกงาม

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

9. นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง

การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เล็งเห็นนักแสดงถือเป็น องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ผลงาน เพราะนักแสดงนั้น เป็นผู้ที่ถ่ายทอดรูปแบบการ แสดงผ่านการสื่อสาร อารมณ์ ความรู้สึก ที่ต้องการนำเสนอต่อผู้ชม ดังนั้นผู้วิจัยให้ความสำคัญใน การคัดเลือกนักแสดงเป็นอย่างมาก จึงพิจารณาจากความเหมาะสมกับบทบาทความสามารถในการแสดงได้รับมอบหมาย ผู้วิจัยจึงมีเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดงให้ตรงกับชุดการแสดงปูรณะธัญกา ดังนี้

1. นักแสดงหญิง จะต้องมีความสูงระหว่าง 160 เซนติเมตรขึ้นไปแต่ไม่เกิน 170 เซนติเมตร มีรูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้าได้รูปมีความสวยงาม อันเนื่องด้วยการออกแบบการแสดงชุดนี้ ผู้

สร้างสรรค์ต้องการอวดกระบวนท่ารำ กระบวนการแปรแถว เครื่องแต่งกายที่มีความสวยงาม จึงจำเป็นจะต้องคัดเลือกนักแสดงที่มีความสูงและรูปร่างดี เพื่อทำให้การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดปูรณะธัญกา มีความงดงามและโดดเด่น

2. นักแสดงจะต้องมีความสามารถและมีพื้นฐานในการปฏิบัติท่ารำด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัยได้ดี ในหลักเกณฑ์นี้ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ลักษณะของท่ารำมีความพิเศษและแตกต่างจากท่ารำทั่วไป คือ ท่ารำจะมีความอ่อนช้อย ผสมผสานกับความแข็งแรง ถ่ายทอดอารมณ์ของการแสดงได้ดี

3. มีทัศนคติที่ดีในการทำงานและมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย มีความตั้งใจและขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมการแสดง

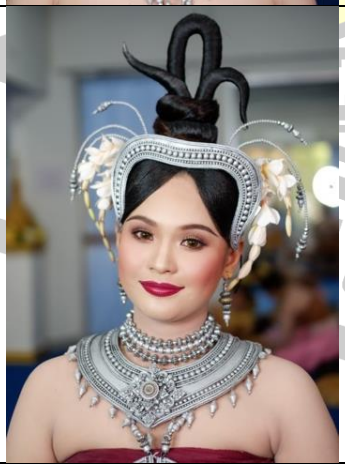
ภาพประกอบ 69 นักแสดงที่ใช้ในการแสดงชุด ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

จำนวนผู้แสดงทั้งหมด 8 คน เป็นนักแสดงหญิงทั้งหมด เนื่องจากผู้วิจัยมีแนวคิดว่าในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ลัทธิไศวนิกาย เชื่อว่า สตรี คือ ตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์ และเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง ดังปรากฏบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่ให้สตรีชั้นสูงเป็นผู้หว่านเมล็ดพันธุ์ในการประกอบพิธีกรรม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ใช้นักแสดงหญิงทั้งหมดเพื่อเป็นสื่อสัญญะแทนความอุดมสมบูรณ์

ตารางการคัดเลือกนักแสดง

การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นางสาวสุมินตรา ชัยพรมงคล วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย มีทักษะในการปฏิบัติท่ารำได้งดงาม สามารถจดจำกระบวนท่ารำ การแปรแถวที่ซับซ้อนได้อย่างรวดเร็ว
	นางสาวอรปรียา คำหอม วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย ท่าทางและลีลาในการปฏิบัติท่ารำมีความอ่อนช้อยงดงาม สามารถดึงดูดความสนใจและสะกดคนดูได้เป็นอย่างดี
	นางสาวกมลรัตน์ ฝอดสูงเนิน วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย มีปฏิภาณไหวพริบในการรำและสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี มีความกล้าแสดงออก ถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงได้ดี

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นางสาวณฐมน ไพเมือง วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย มีท่วงท่าการรำที่สามารถสะกดคนดูได้ดี สามารถสื่ออารมณ์ได้ทุกบทบาท ใช้อุปกรณ์ในการแสดงได้คล่องแคล่ว
	นางสาวพิมพ์ชนก นามคำ วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย มีความสามารถในการจดจำท่ารำที่แม่นยำ และสามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างคล่องแคล่ว
	นางสาวพัชราภา จาตุรงกูล วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย เป็นผู้ที่ถ่ายทอดอารมณ์ของการแสดงได้ดี เข้าใจลักษณะเฉพาะของท่ารำ และรูปแบบการแสดงแต่ละช่วง ลีลาท่ารำมีความอ่อนช้อยงดงาม สามารถสะกดคนดูได้ดี

ภาพนักแสดง	รายละเอียด
	นางสาวกิตติยากร พรหมชาติ วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย สามารถเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยได้ดี ถ่ายทอดนาฏยลักษณ์ของกระบวนท่ารำได้อ่อนช้อย รูปร่างและใบหน้ามีความโดดเด่น มีการจัดวางท่าทางของท่ารำได้สวยงาม
	นางสาวอรณภัทร แสนแก้ว วิเคราะห์ : เป็นบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า มีบุคลิกภาพ รูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้ามีความสวยงาม และมีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย สามารถจดจำกระบวนท่ารำและการแปรแถวได้ดีและรวดเร็ว มีปฏิภาณไหวพริบและมีความคล่องแคล่วในการปฏิบัติท่ารำแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยได้ดี

ตาราง 3 ตารางการคัดเลือกนักแสดงการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2566

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

10. การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปูรณะธัญกา ผู้วิจัยได้วางแผนดำเนินการโดยนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ทรงคุณวุฒิ และศิลปินแห่งชาติร่วมกันวิพากย์วิจารณ์ เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์การแสดง ก่อนที่จะนำเสนอต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ โดยมีรายละเอียดการนำเสนอ ดังนี้ 1) การกำหนดแนวคิด 2) รูปแบบการแสดง 3) การออกแบบลีลาท่ารำ 4) การบรรจุเพลง 5) ออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง 7) การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที 8) การออกแบบแสงสำหรับการแสดง 9) นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง และ10) การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย

ขั้นตอนที่ 1 : นำเสนอผลงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ครั้งที่ 1

จากการดำเนินการรายงานความคืบหน้าในการสร้างสรรค์ผลงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ในวันที่ 7 ตุลาคม 2566 ซึ่งประกอบด้วย 1) การกำหนดแนวคิด 2) รูปแบบการแสดง 3) การออกแบบลีลาท่ารำ 4) การบรรจุเพลง 5) ออกแบบเครื่องแต่งกาย ซึ่งอาจารย์ที่ปรึกษาได้ให้ข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนางานสร้างสรรค์ดังนี้

1. อาจารย์ที่ปรึกษาให้ปรับรูปแบบการแสดงและท่ารำให้ลายรำมีความคมชัดและให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

2. ปรับดนตรีช่วงที่ 2 และ ช่วงที่ 3 ให้มีจังหวะเร็วขึ้นและเพิ่มเสียงปี่ ซึ่งจากเดิมดนตรีมีจังหวะสม่ำเสมอกัน จึงทำให้เพลงไม่มีจุดพีคสำหรับการแสดง

3. ปรับสีชุดการแสดงจากเดิมสีชุดเป็นสีม่วงน้ำเงิน ให้ปรับสีชุดเป็นสีแดงก่ำ และปรับทรงผม จากทรงผมแกละ 2 ข้าง ให้เปลี่ยนเป็นมวยผมสูงตรงกลางศรีษะ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 70 ปรับสีชุดและทรงผมตามข้อเสนอแนะของอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย.2566

ขั้นตอนที่ 2 : นำเสนอผลงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ครั้งที่ 2

การดำเนินการรายงานความคืบหน้าในการสร้างสรรค์ผลงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ครั้งที่ 2 ในวันที่ 21 ตุลาคม 2566 ซึ่งประกอบด้วย 1) อุปกรณ์ประกอบการแสดง 2) การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที 3) การออกแบบแสงสำหรับการแสดง 4) นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง ซึ่งอาจารย์ที่ปรึกษาได้ให้ข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนางานสร้างสรรค์ดังนี้

1. อาจารย์ที่ปรึกษาชื่นชมการแก้ไขท่ารำที่ต่างการนำเสนอในครั้งที่ 1 อย่างชัดเจน ท่ารำมีความคมชัดขึ้น มีรูปแบบการแปรแถวที่น่าสนใจ

2. ชื่นชมการแก้ไขดนตรีให้มีความน่าสนใจ สื่อถึงความเป็นบุรีรัมย์ได้อย่างชัดเจน

3. ชื่นชมการปรับปรุงสีชุดและทรงผมของนักแสดง มีความสวยงามเข้ากับการแสดง การแต่งกายมีความคลาสสิก มีความแปลกใหม่

4. เสนอแนะเรื่องการออกแบบแสงให้เพิ่มแสงสีทองในช่วงที่ 2

ขั้นตอนที่ 3 : นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ครั้งที่ 1

การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ ระบำ “ปูรณะธัญกา” ในครั้งที่ 1 ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 10 พฤศจิกายน 2566 ซึ่งประกอบด้วย การกำหนดรูปแบบ แนวคิดการแสดง เครื่องแต่งกาย แนวคิดเพลงประกอบการแสดงและท่ารำ ระบำปูรณะธัญกา โดยมีการนำเสนอผ่าน VDO Conference ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์และด้านดนตรีได้ให้ข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนางานสร้างสรรค์ ซึ่งมีรายนามผู้ทรงคุณวุฒิดังนี้

1.รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู	อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์	หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
3.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์	อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
4.อาจารย์ ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์	อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

จากการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ ระบำ “ปูรณะธัญกา” ด้านผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์และด้านดนตรีได้ให้คำแนะนำในการพัฒนาผลงาน ดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ให้ข้อแนะนำคือ ดนตรียังขาดเสน่ห์ทำนองดนตรีดูเรียบไป ควรจะมีจังหวะช้าเร็วและเพิ่มเครื่องดนตรีที่ให้กลิ่นอายถึงความเป็นเขมรโบราณ จะทำให้ผู้ชมเข้าถึงการแสดงได้มากขึ้น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม ได้ให้คำแนะคือ ดนตรีช่วงที่ 1 ควรจะเร้าใจให้ผู้ชมอยากชม เนื่องจากดนตรี ช่วงที่ 1 ยังขาดเสน่ห์ของอารยะธรรมเขมรโบราณ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์ อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้ให้คำแนะนำผู้วิจัย ในการปรับ

โครงสร้างของท่ารำให้มีความคมชัด เนื่องจากท่ารำเดิมรำเลื่อย และยังไม่ปรากฏนาฏยลักษณ์ที่ชัดเจน

อาจารย์ ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์ อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ให้ข้อเสนอแนะ เกี่ยวกับการสร้างท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงชุดนี้ ให้มีความแปลกใหม่ และสื่อถึงการแสดงปูรณะธัญกาได้อย่างชัดเจน

ขั้นตอนที่ 4 : นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ครั้งที่ 2

การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ระบำ “ปูรณะธัญกา” ในครั้งที่ 2 ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 2 ธันวาคม 2566 โดยมีการนำเสนอผ่าน VDO Conference นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์และด้านดนตรีได้ให้ข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนางานสร้างสรรค์ ประกอบด้วย

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ได้ชื่นชมการปรับแก้ไขดนตรีให้มีเสียงหนักเบา ซึ่งต่างจากครั้งที่ 1 ที่ดนตรีขาดเสน่ห์ ฟังเรื่อยๆ ไม่มีเสียงหนังเบา และดนตรียังสื่อถึงความเป็นบริบทพื้นที่ได้อย่างชัดเจน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ ได้ให้คำชื่นชมในส่วนของการพัฒนาที่ได้ให้คำแนะนำไปในครั้งที่ 1 ในส่วนของดนตรีในช่วงที่ 1 ซึ่งผู้วิจัยได้ปรับแก้ไขตามคำแนะนำได้อย่างดีเยี่ยม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์ ได้ให้คำชื่นชมในการพัฒนางานจากครั้งที่ 1 ให้มีความสมบูรณ์ของเนื้องานชื่นชมการคัดเลือกนักแสดง และชื่นชมกระบวนการแปรแถวที่มีความสวยงาม ท่ารำปรากฏนาฏยลักษณ์มากขึ้น

อาจารย์ ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์ ได้ให้คำชื่นชมเครื่องแต่งกายมีความสวยงามแปลกใหม่ ท่ารำมีเอกลักษณ์ชัดเจนมากขึ้นกว่าครั้งที่ 1 ชื่นชมการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง สื่อถึงระบำปูรณะธัญกา ได้ชัดเจน

ขั้นตอนที่ 5 : นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ครั้งที่ 3

การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ระบำ “ปูรณะธัญกา” ในครั้งที่ 3 ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 24 ธันวาคม 2566 ณ โรงละครกันทราเธียเตอร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ได้ให้ข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนางานสร้างสรรค์ ประกอบด้วย

นางรัจนา พวงประยงค์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554
นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง

	(นาฏศิลป์ไทย-โขนละคร) พ.ศ. 2564
นายประเมษฐ์ บุณยะชัย	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง
	(นาฏศิลป์ไทย-โขน) พ.ศ. 2563

นางรัจนา พวงประยงค์ ได้ชื่นชมกระบวนการแปรแถวมีรูปแบบที่แปลกใหม่และมีข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ให้มีนาฏยลักษณ์ และความคมชัดของท่ารำ รวมถึงเสนอแนะเกี่ยวกับการใช้อุปกรณ์ เนื่องจากนักแสดงอาจจะไม่มั่นใจหรือมีเวลาซ้อมน้อยทำให้เกิดข้อผิดพลาดได้ และยังให้กำลังใจผู้วิจัยและนักแสดงให้พัฒนาต่อไป

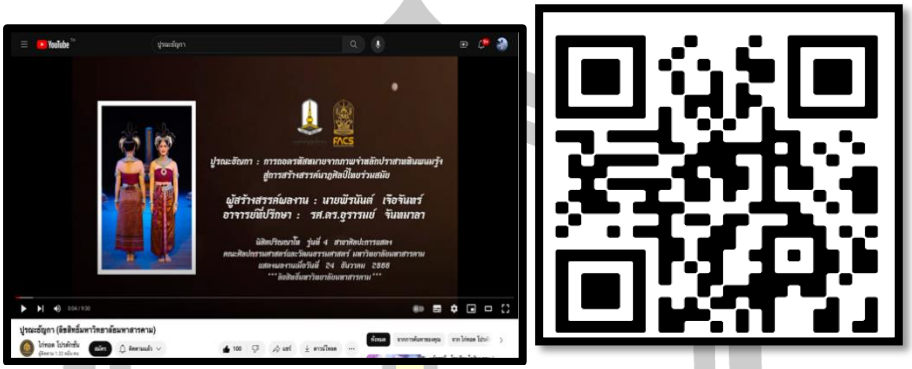
นายไพทูรย์ เข้มแข็ง ได้ชื่นชมแนวคิด ด้านท่ารำที่สร้างสรรค์จากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง ให้มีชีวิตชีวา และเสนอแนะเกี่ยวกับการโปรยหว่านเมล็ดธัญพืช ควรจะมีการระมัดระวัง เพราะนักแสดงมีการเหยียบเมล็ดธัญพืชที่ใช้ประกอบพิธีกรรม อยากให้ผู้วิจัยคำนึงถึงข้อนี้

นายประเมษฐ์ บุณยะชัย เห็นด้วยกับข้อเสนอแนะของอาจารย์ทั้งสองท่าน และมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแต่งกายของการแสดง อยากให้แต่งกายตามภาพจำหลักคือการนุ่งผ้าถุงครึ่งแข้งและทำทรงผมตามภาพจำหลัก เนื่องจากระบำชุดนี้สร้างสรรค์จากภาพจำหลักที่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ อยากให้ผู้วิจัยปรับปรุงตรงนี้เพิ่มเติมหากมีการนำไปแสดงครั้งต่อไป แต่โดยภาพรวมถือว่าดี สามารถนำเผยแพร่ได้

10.1 การเผยแพร่และประชาสัมพันธ์

การสร้างสรรค์การแสดงชุดปูรณะธัญกานี้ ผู้วิจัยไม่ได้เปิดให้ผู้ชมเข้าชมการแสดงมีเพียงแต่อาจารย์ที่ปรึกษาและคณะกรรมผู้ทรงคุณวุฒิเท่านั้น ผู้วิจัยได้บันทึกการแสดงเพื่อเผยแพร่ ทางช่องทางออนไลน์ผ่าน Youtube ช่องไก่ทอด โปรดักชั่น มียอดผู้ เข้าชมทั้งหมด 3,791 ครั้ง มียอดกดไลค์ 100 ครั้ง มียอดคอมเมนต์ 21 คอมเมนต์ (ข้อมูล ณ วันที่ 20 เมษายน 2567)

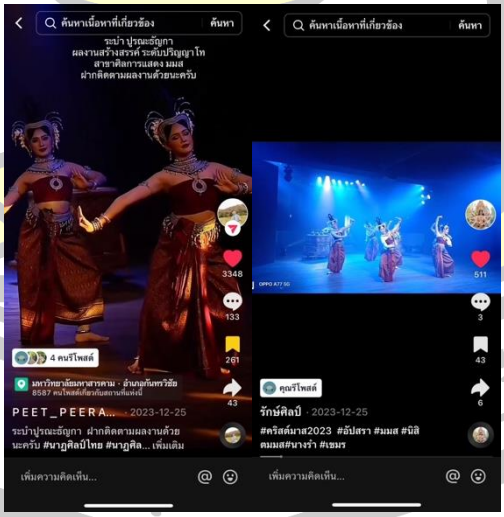
พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 71 เผยแพร่การแสดงชุดปูรณะธัญกาในช่อง YouTube

ที่มา : ผู้วิจัย.2566

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เผยแพร่ผ่านช่อง TikTok ชื่อช่อง PEET_PEERANAN มียอดเข้าชมทั้งหมด 35,900 ครั้ง มียอดกดไลค์ 3,348 ครั้ง มียอดคอมเมนต์ 133 คอมเมนต์ มียอดแชร์ทั้งหมด 43 ครั้ง และทางช่อง TikTok ชื่อช่อง รักษ์ศิลป์ มียอดเข้าชมทั้งหมด 5,840 ครั้ง มียอดกดไลค์ 511 ครั้ง มียอดคอมเมนต์ 3 คอมเมนต์ และมียอดแชร์ทั้งหมด 6 ครั้ง (ข้อมูล ณ วันที่ 20 เมษายน 2567)



ภาพประกอบ 72 เผยแพร่ผลงานในช่อง TikTok

ที่มา : ผู้วิจัย,256

2.2 กระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถว

จากการดำเนินงานในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุดปูรณะธัญกา ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลในด้านต่าง ๆ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงที่ตอบวัตถุประสงค์ ขอบเขตของเนื้อหาทั้งทางด้านดนตรี เครื่องแต่งกาย และท่ารำประกอบการแสดง ผู้วิจัยจึงต้องการนำผลจากกระบวนการการประกอบสร้างท่ารำมาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นแนวทางการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย และหาองค์ความรู้จากการสร้างสรรค์ ตามรูปแบบของการแสดง

การแปรแถวหรือการเคลื่อนไหวในการแสดงสร้างสรรค์เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้การสื่อความหมายของการแสดงให้มีความชัดเจน รูปแบบการแปรแถวยังสามารถดึงดูดความสนใจให้น่าติดตาม มีอิทธิพลต่อผู้ชมได้เกิดจินตนาการและเข้าใจเรื่องราวของการแสดงมากยิ่งขึ้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเน้นการเคลื่อนที่และมีรูปแบบแถวที่หลากหลาย โดยการแปรแถวในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ออกแบบการใช้แปรแถวทั้งหมด 23 รูปแบบ แบ่งตามรูปแบบการแสดง 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ใช้การแปรแถว 8 รูปแบบ ช่วงที่ 2 ใช้การแปรแถว 11 รูปแบบ ช่วงที่ 3 ใช้การแปรแถว 6 รูปแบบ โดยท่ารำที่ 3 9 10 11 12 13 27 28 จะใช้รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่ารำที่ 14 15 ใช้รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ท่ารำที่ 21 22 ใช้รูปแบบการแปรแถวที่ 15 และท่ารำที่ 24 25 ใช้รูปแบบการแปรแถวที่ 17 ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สัญลักษณ์รูปแบบการแปรแถวในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

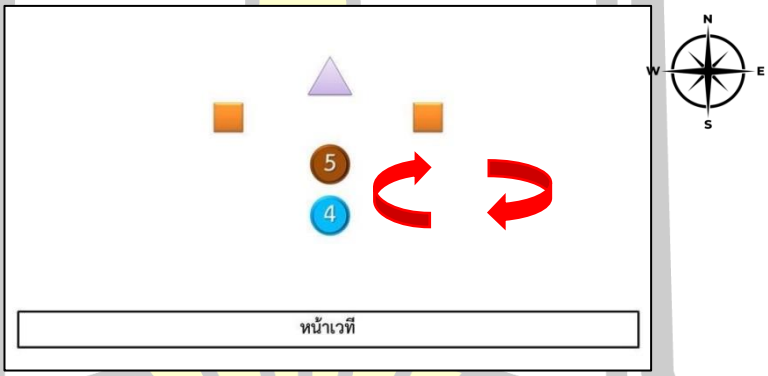
พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ช่วงที่ 1 มนตราวนัมรุง

ภาพประกอบ 73 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบาย ท่าที่ 1 นำเสนอความงามของสตรีผู้มีบทบาทในพิธีปูรณะธัญกา ผู้วิจัยได้ออกแบบท่ารำเลียนแบบจากท่าศิวนาฏราช เป็นท่าปฐมบทเปิดม่านการแสดง สื่อถึงองค์พระศิวะเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ให้กำเนิดทุกสรรพสิ่งและเป็นบรมครูแห่งศิลปะการร่ายรำ



ภาพประกอบ 74 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 1 ท่าที่ 1

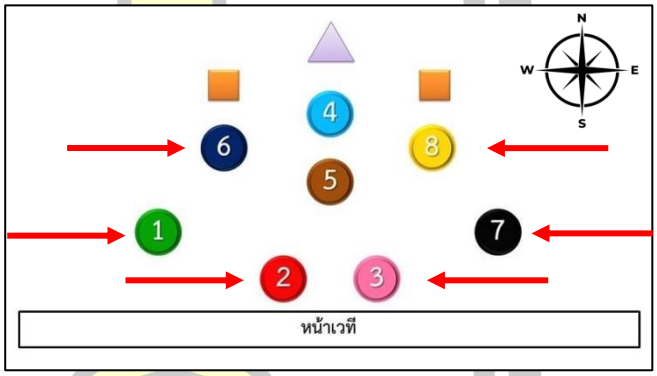
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 1 จากแถวที่ปรากฏ คือ ภาพของการเปิดม่านการแสดง ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันประดิษฐานองค์ศิวะลึงค์ โดยผู้วิจัยจึงเลือกใช้รูปแบบแถว การตั้งซุ้มคู่ โดยนักแสดงคนที่ 1 ยืนอยู่ด้านหน้าตรงกึ่งกลางเวที และนักแสดงคนที่ 2 ยืนหันหลังซ้อนอยู่ด้านหลังของนักแสดงคนที่ 1 โดยนักแสดงทั้งสองคน จะยืนตั้งท่าทางของตนเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม

ความหมาย สื่อถึงองค์ศิวลึงค์ สัญลักษณ์แทนพระศิวะ ที่หมายถึง ความเจริญรุ่งเรือง

ภาพประกอบ 75 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 2 แสดงถึงวัฒนธรรมเขมรที่ปรากฏ ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง นักแสดง 2 คน ที่อยู่ตรงกลางใช้ลักษณะท่ารำตั้งวงสูงเพื่อสื่อถึงปรางค์ปราสาทส่วนนักแสดงอีกกลุ่มหนึ่งปฏิบัติท่ารำ โดยใช้สรีระการเคลื่อนไหวร่างกายแสดงถึงนางเทพอัปสรเสด็จลงมาร่ายรำและสถิตอยู่ ณ เทวาลัย



ภาพประกอบ 76 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 2 ท่าที่ 2

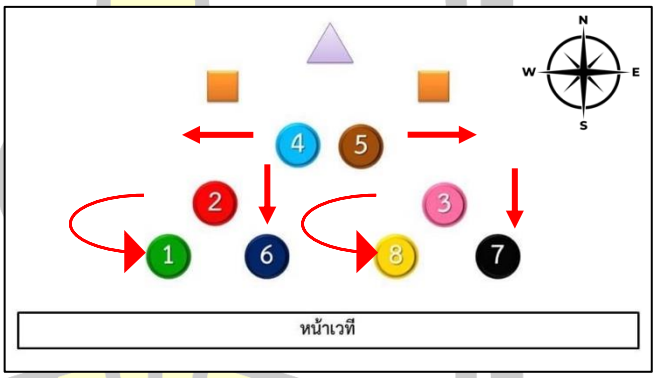
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 2 จากแถวที่ปรากฏ คือ เป็นช่วงที่นักแสดงกลุ่มระบำออกมาตั้งซุ้มโพสท่าทางตรงกันข้าม โดยใช้แถวลักษณะเส้นโค้งล้อมลอบ แถวสามรูปสามเหลี่ยม เพื่อเป็นกรอบให้นักแสดงหมายเลข 4 และ หมายเลข 5 ได้โพสท่าทางให้เด่นชัดขึ้น

ความหมาย สื่อถึงมนต์ขลังของโบราณสถานปราสาทหินพนมรุ้งอันเป็นศิลปะแบบเขมรที่ยังคงความงดงามและความสมบูรณ์

ภาพประกอบ 77 ท่าที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 3 ใช้การตั้งวงต่ำ โน้มตัวมาข้างหน้า 90 องศา กันศอกทั้งสองข้างออกให้เกิดเหลี่ยมเพื่อให้ท่ารำมีความน่าเกรงขาม แล้วพลิกตัวโดยใช้พลังในการหมุนตัวกลับหลัง สื่อถึงท่ามกรคายนาค ที่คอยพิทักษ์รักษาเทวสถานปราสาทหินพนมรุ้ง



ภาพประกอบ 78รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 3 (แถวซ้ำท่าที่ 3 , 9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 3 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1 2 6 และ 3 8 7 ตั้งซุ้มแถววีหงาย นักแสดง 4 5 ตั้งแถวหน้าอัด

ความหมาย สื่อถึงการพิทักษ์รักษาและพลังอำนาจแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์

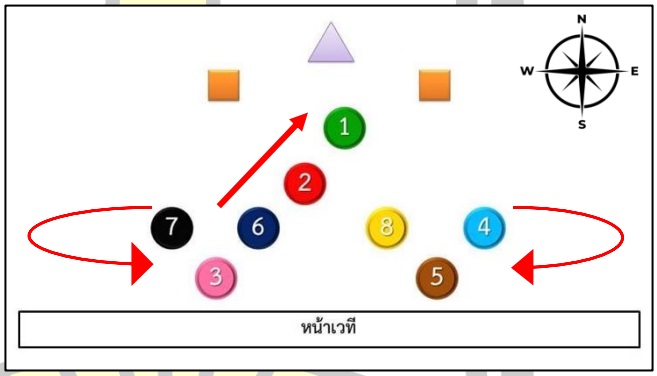
ภาพประกอบ 79 ท่าที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 4 การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัย โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1 โพสในท่านั่งกันเข่าทั้งสองข้าง มือขวาตั้งวงกลาง มือซ้ายจีบแบบระบำลพบุรีเหนือศรีษะ

กลุ่มที่ 2 ใช้ท่าอิสระ โพสถือหม้อปูรณะฆฏะที่ใส่เมล็ดธัญพืช สื่อถึงการเตรียมความพร้อมในการไปประกอบพิธีกรรม



ภาพประกอบ 80 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 4 ท่าที่ 4

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 4 จากแถวที่ปรากฏ คือ การแปรแถวลักษณะของเส้นทแยงประกอบด้วยนักแสดงตำแหน่ง 7 3 6 2 1 และแถววีหงายประกอบด้วย 8 5 4

ความหมาย สื่อถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนอารยธรรมเขมรโบราณ

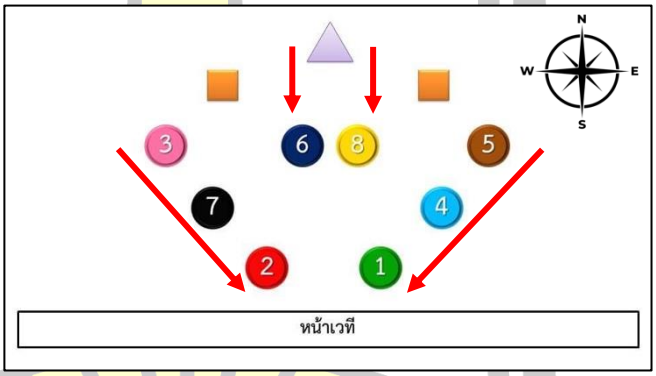
ภาพประกอบ 81 ท่าที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 5 การใช้นาฏยลักษณ์ร่วมสมัย โดยแบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1 ปฏิบัติท่าหลบเข่ามือซ้ายถือหม้อปูรณะฆฏะไว้ที่ระดับเอว

กลุ่มที่ 2 แบกหม้อปูรณะฆฏะไว้ที่หัวไหล่ โพสท่าในลักษณะพอยท์เท้า



ภาพประกอบ 82 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 5 ท่าที่ 5

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 5 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงหมายเลข 2 7 3 1 4 5 อยู่ในแถววีหงาย เป็นกรอบให้นักแสดงหมายเลข 6 8

ความหมาย สื่อถึงการเดินทางขึ้นเขาพนมรุ้งเพื่อมาประกอบพิธีปูรณะธัญกา

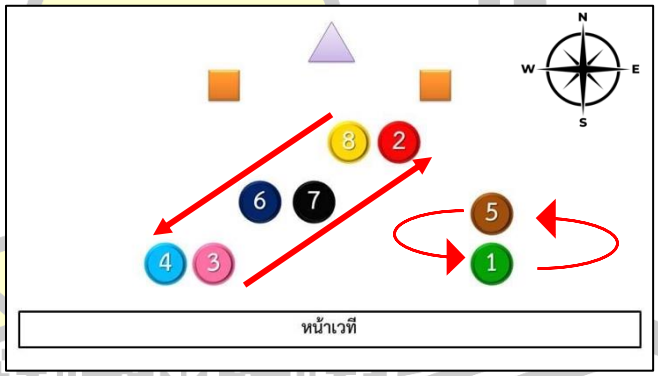
ภาพประกอบ 83 ท่าที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย.2566

คำอธิบายท่าที่ 6 การใช้นาฏยลักษณ์แบบร่วมสมัยโดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1 โพสท่าเหมือนกัน 3 คู่ โดยมีนักแสดงนั่งกับยืนเพื่อสร้างระดับให้มีความหลากหลาย นักแสดงกลุ่มยืนวางหม้อปูรณะฆฏะไว้บนฝ่ามือของนักแสดงกลุ่มนั่ง ส่วนนักแสดง

กลุ่มที่ 2 เคลื่อนไหวในท่าอิสระ การโพสท่าของกลุ่มที่ 1 คือเทคนิคที่เพิ่มความเด่นชัดให้นักแสดงกลุ่มที่ 2 เป็นการสร้างภาพประกอบเพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ของหม้อปูรณะฆฏะที่เป็นสัญญะของความอุดมสมบูรณ์



ภาพประกอบ 84 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 6 ท่าที่ 6

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 6 จากแถวที่ปรากฏ คือ การแปรแถวเฉียงซ้อนกัน 2 แถว โดยนักแสดงหมายเลข 3 7 2 อยู่แถวใน และนักแสดงหมายเลข 4 6 8 ซ้อนอยู่แถวนอก นักแสดงหมายเลข 1 5 ยืนซ้อนกันเป็นแถวตอน

ความหมาย สื่อถึงการนำข้าวเปลือกและเมล็ดธัญพืชมาร่วมปลุกเสกในพิธีปูรณะธัญกา

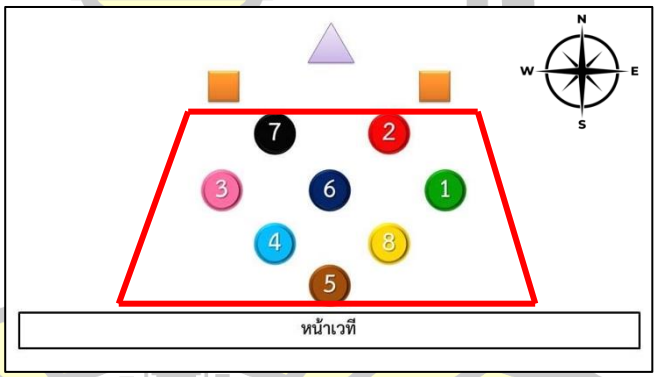
ภาพประกอบ 85 ท่าที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 7 แบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มถือหม้อ และกลุ่มระบำ นักแสดงตั้งซุ้ม

กลุ่มที่ 1 ถือหม้อปูรณะฆฏะ 4 คน หม้อเป็นนัยยะแทนผู้หญิง ที่มีลักษณะทรวดทรงคล้ายรูปทรงของเอวที่มีความคอดและผายออก ตามที่ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

กลุ่มที่ 2 เป็นกลุ่มระบำ ปฏิบัติท่ารำโดยการนั่งคุกเข่าให้อยู่ในระดับต่ำที่กว่ากลุ่มที่ 1 จีบมือในรูปแบบระบำลพบุรีด้านข้างลำตัว นั่งล้อมนักแสดงกลุ่มที่ 1 เพื่อสร้างกรอบและช่วยสร้างความหมายของภาพให้กลุ่มนักแสดงที่ถือหม้อมีความเด่นชัดมากขึ้น



ภาพประกอบ 86 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 7 ท่าที่ 7

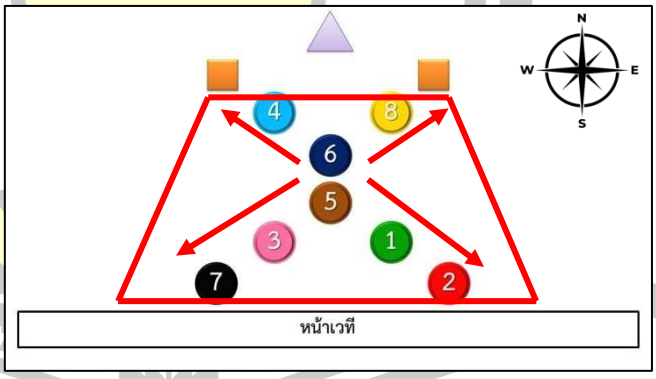
คำอธิบาย จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 4 5 6 8 ตั้งซุ้มเป็นรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด โดยนักแสดงกลุ่มนี้จะถืออุปกรณ์ประกอบการแสดง กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 3 7 2 1 เป็นกรอบให้นักแสดงกลุ่มที่ 1 เด่นชัดเนื่องจากมีการเล่นกับอุปกรณ์

ความหมาย สื่อถึงความศักดิ์ของหม้อปูรณฆฏะที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และเป็นภาชนะที่สำคัญในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ

ภาพประกอบ 87 ท่าที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 8 นักแสดงตั้งซุ้มเป็นลายเส้นพรรณพฤกษาลายก้านต่อดอก โดยจัดระดับของนักแสดงให้มีความหลากหลาย โดยการสร้างท่าทางให้เกิดความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงปราสาทหินพนมรุ้งที่มีความเจริญรุ่งเรืองและความยิ่งใหญ่ มียอดปราสาทที่สูงตระหง่านอันเป็นศิลปะแบบขอม ปราสาทมีความสูงต่ำลดหลั่นสลับกันเรียงรายด้วยความงดงาม นักแสดงปฏิบัติท่าทางโดยใช้ลักษณะการจีบและนาฏยลักษณ์แบบระบำลพบุรี



ภาพประกอบ 88 รูปแบบการแปรแถวที่ 8 ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 1 รูปแบบการแปรแถวที่ 8 ท่าที่ 8

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 8 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 7 3 1 2 นักแสดงจะโพสท่านั่งกันเข่าลักษณะการตั้ง

วงจะใช้วงสูง ลักษณะแถวเป็นรูปวีหงาย กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 5 6 4 8 นักแสดงกลุ่มนี้จะโพสท่ายืน ลักษณะแถวเป็นรูปวีคว่ำ

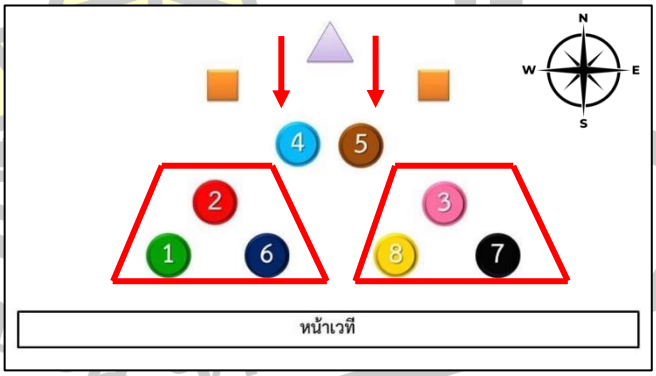
ความหมาย สื่อถึงความยิ่งใหญ่ตระการตาและความวิจิตรงดงามของปราสาทหินพนมรุ้ง

ช่วงที่ 2 ศรัทธา

ภาพประกอบ 89 ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 9 สื่อถึงความศรัทธาต่อเทวสถานอันศักดิ์สิทธิ์ที่ตั้งตระหง่านอยู่บนยอดเขาไกรลาส ใช้เทคนิคการจัดวางตำแหน่งของร่างกายแบบนาฏศิลป์สากล โดยการกางแขนทั้งสองข้างออกไปด้านข้างลำตัว ค่อย ๆ ย่อตัวลงตามจังหวะดนตรี เป็นการเปลี่ยนจังหวะอย่างกระทันหัน เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม และถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกความศรัทธาต่อเทพเจ้า



ภาพประกอบ 90 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 9

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 9 (แถวซ้ำท่าที่ 3 , 9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28, 29)

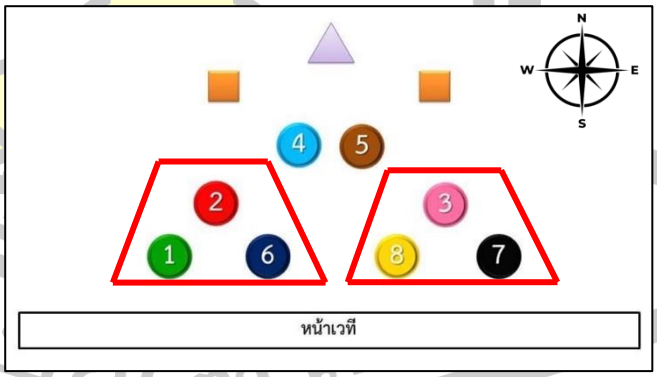
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 3 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1 2 6 และ 3 8 7 ตั้งซุ้มแถววีหงาย นักแสดง 4 5 ตั้งแถวหน้าอัด

ความหมาย สื่อถึงการพิทักษ์รักษาและพลังอำนาจแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 91 ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 10 นักแสดงปฏิบัติท่ารำเดียวกันโดยมือขวาจีบแบบระบำลพบุรี ท่าเพียงไหล่ มือซ้ายอยู่ในท่าบัวชูฝัก นั่งทับส้นเท้า ตั้งเข่าซ้ายขึ้น สื่อถึงการขอพรจากเทพเจ้า ลักษณะการใช้เท้าได้ออกแบบมาจากภาพจำหลักของฤษี ที่มีลักษณะการนั่งชันเข่าบริกรรมคาถาหรือบทสวดเพื่อขอพรจากเทพเจ้า



ภาพประกอบ 92 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 10 (แถวซ้ำท่าที่ 3 , 9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

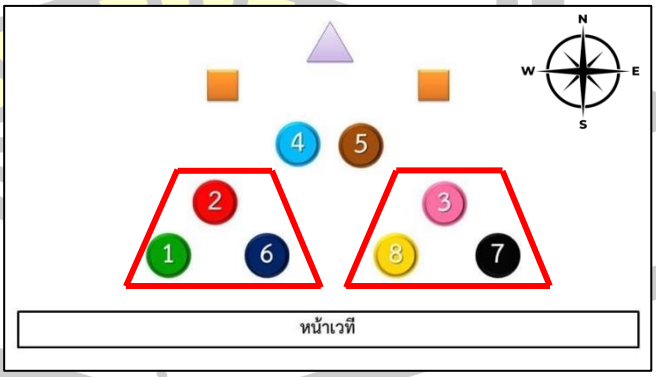
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 3 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1 2 6 และ 3 8 7 ตั้งซุ้มแถววีหงาย นักแสดง 4 5 ตั้งแถวหน้าอัด

ความหมาย สื่อถึงการพิทักษ์รักษาและพลังอำนาจแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 93 ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 11 นักแสดงนั่งกระดกเท้าขวา มือขวาตั้งวงบนระดับเหนือศีรษะ มือซ้ายจีบอยู่ระดับชายพก เป็นการนำนาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์อินเดียมาใช้ในการออกแบบลีลาท่ารำ เพื่อสื่อถึงความศรัทธาที่มีต่อองค์พระศิวะเทพ ตามคติชาวอินเดียเชื่อว่า พระศิวะเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทการฟ้อนรำขึ้น



ภาพประกอบ 94 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 11

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 11 (แถวซ้ำท่าที่ 3 , 9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

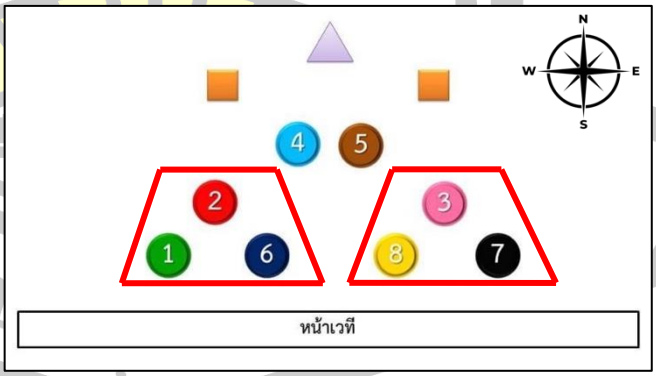
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 3 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1 2 6 และ 3 8 7 ตั้งซุ้มแถววีหงาย นักแสดง 4 5 ตั้งแถวหน้าอัด

ความหมาย สื่อถึงการพิทักษ์รักษาและพลังอำนาจแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 95 ท่าที่ 12

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 12 นักแสดงหันหน้าเข้าหาองค์ศิวลึงค์ ในท่านั่งคุกเข่า พร้อมวาดแขนทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะ ใช้การจีบมือแบบระบำลพบุรี ผสมผสานกับการใช้ร่างกายแบบนาฏศิลป์สากล คือ การถ่ายน้ำหนักตัวมาด้านหลัง แล้ววาดมือทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะ สื่อถึงความเคารพศรัทธา



ภาพประกอบ 96 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 12

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 12 (แถวซ้ำท่าที่ 3 , 9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

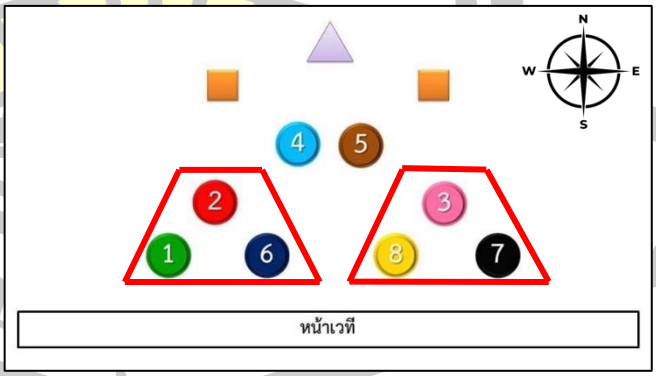
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 3 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1 2 6 และ 3 8 7 ตั้งซุ้มแถววีหงาย นักแสดง 4 5 ตั้งแถวหน้าอัด

ความหมาย สื่อถึงการพิทักษ์รักษาและพลังอำนาจแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 97 ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 13 นักแสดงแบ่งออกเป็นสองกลุ่มโดยเฉียงตัวเข้าหาจุดกึ่งกลาง เป็นการแสดงถึงการบูชาองค์ศิวะลึงค์ ด้วยการปฏิบัติท่านั่งพับเพียบ แล้วโน้มตัวลงให้ขนานไปกับพื้น สะบัดหน้าเฉียง 45 องศา โดยใช้เทคนิคของนาฏศิลป์สากล มือทั้งสองข้างวางทาบซ้อนกันโดยใช้การจีบแบบระบำลพบุรี สื่อถึงความนอบน้อม



ภาพประกอบ 98 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 13

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 13 (แถวซ้ำท่าที่ 3 , 9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

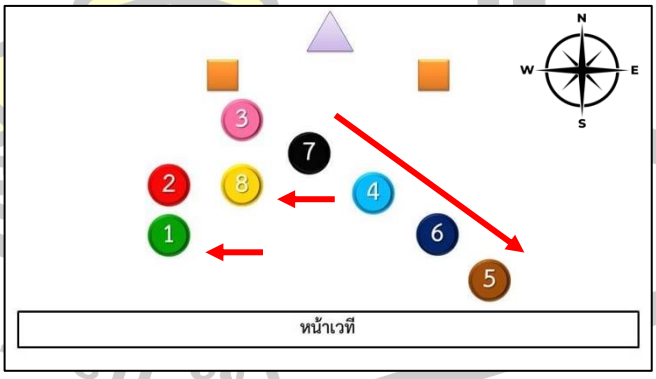
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 3 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงซึ่งประกอบไปด้วย 1 2 6 และ 3 8 7 ตั้งซุ้มแถววีหงาย นักแสดง 4 5 ตั้งแถวหน้าอัด

ความหมาย สื่อถึงการพิทักษ์รักษาและพลังอำนาจแห่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพประกอบ 99 ท่าที่ 14

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 14 นักแสดงปฏิบัติท่าหลบเข่า ศีรษะเอียงขวา มือซ้ายจีบแบบระบำลพบุรีอยู่ข้างอก มือขวาจีบอยู่ระดับสะโพก เป็นการปฏิบัติท่ารำเดียวกันเพื่อสร้างความกลมกลืนและสร้างพลังแห่งจุดรวมความน่าสนใจในลักษณะการรำเป็นกลุ่ม ด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายที่นุ่มนวล พลิ้วไหวเป็นช่วงผ่อนปรนอารมณ์ของผู้ชม



ภาพประกอบ 100 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 14

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ท่าที่ 14 (แถวซ้ำท่าที่ 14, 15)

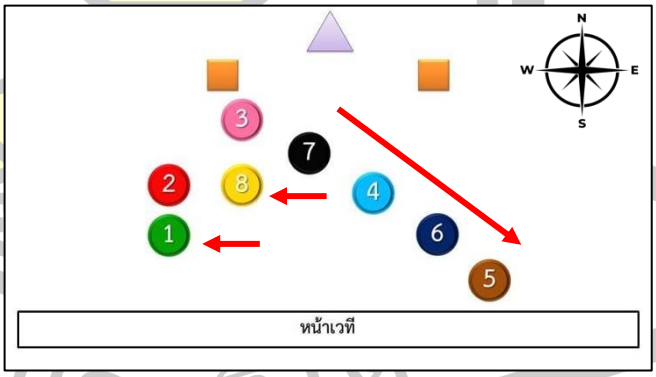
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 9 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออก 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 5 6 4 7 อยู่ในแถวเฉียง กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 1 2 3 8 อยู่ในแถวเฉียงสับฟันปลา

ความหมาย สื่อถึงลักษณะของคันไถเป็นนัยของการเริ่มต้นการเพาะปลูก ตามพระราชพิธีแรกนาขวัญ

ภาพประกอบ 101 ท่าที่ 15

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 15 การปฏิบัติท่ารำเดียวกันแต่จัดกลุ่มนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม เป็นเทคนิคการจัดวางท่าทางให้มีความเหมือนกันแต่มีความแตกต่างกัน เพื่อเกิดความหลากหลายของการแสดง



ภาพประกอบ 102 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 15

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 9 ท่าที่ 15 (แถวซ้ำท่าที่ 14, 15)

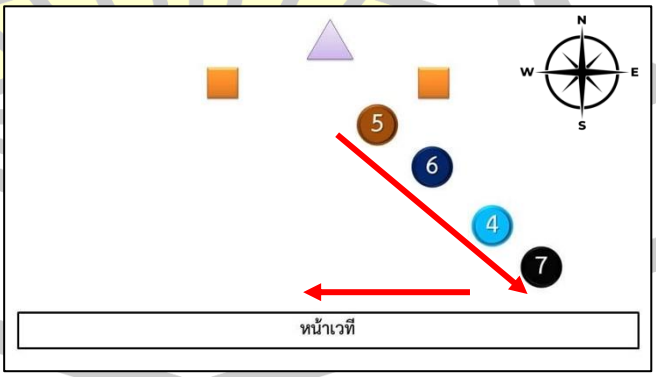
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 9 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออก 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 5 6 4 7 อยู่ในแถวเฉียง กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 1 2 3 8 อยู่ในแถวเฉียงสับฟันปลา

ความหมาย สื่อถึงลักษณะของคันไถเป็นนัยยะของการเริ่มต้นการเพาะปลูก ตามพระราชพิธีแรกนาขวัญ

ภาพประกอบ 103 ท่าที่ 16

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 16 นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม แบ่งเป็นกลุ่มนั่งและกลุ่มยืน ปฏิบัติท่ารำเดียวกัน เป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีต้นแบบมาจากท่าเรือมอัปสราบุรีรัมย์ เพื่อต้องการสื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะของบริบทท้องถิ่น อันเป็นดินแดนที่ตั้งของปราสาทหินพนมรุ้ง



ภาพประกอบ 104 รูปแบบการแปรแถวที่ 10 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 16

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 10 ท่าที่ 16

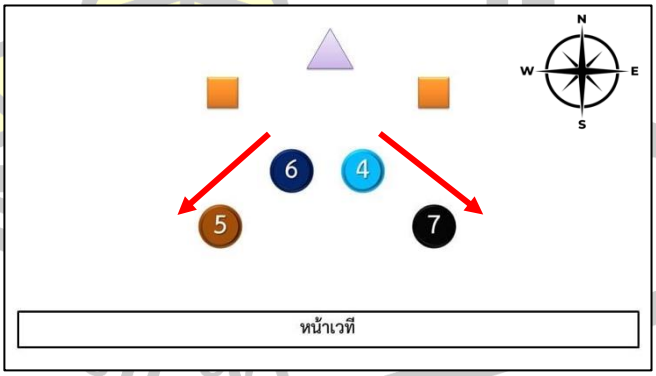
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 10 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงหมายเลข 7 4 6 5 อยู่ในแถวเฉียง โดยนักแสดงหมายเลข 7 6 โพสท่านั่ง นักแสดงหมายเลข 4 5 โพสท่ายืน

ความหมาย สื่อถึงสตรีอันมีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีปูรณะธัญกา

ภาพประกอบ 105 ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 17 กำหนดให้นักแสดงเคลื่อนไหวมือและแขนให้มีกว้าง และสูง นักแสดงตั้งวงขวาระดับเหนือศีรษะ มือซ้ายอยู่ในท่าเพียงไหล่ เพื่อเป็นการปกปิดพื้นที่ว่างของเวที ผู้วิจัยจึงออกแบบท่าทางจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา อันเป็นท่าเอกลักษณ์ของการแสดง



ภาพประกอบ 106 รูปแบบการแปรแถวที่ 11 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 17

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 11 ท่าที่ 17

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 11 จากแถวที่ปรากฏ คือ การแปรแถวรูปวีหงาย ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 5 6 4 7

ความหมาย สื่อถึงการร่ายรำถวายเทพเจ้า

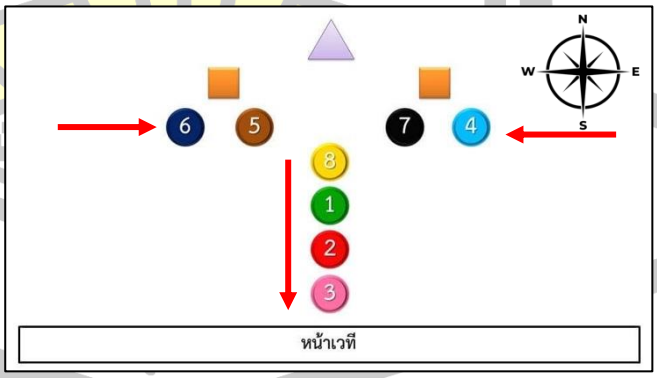
ภาพประกอบ 107 ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 18

กลุ่มที่ 1 ถือพานเมล็ดธัญพืชเหนือศีรษะ เข้าแถวตอนลึก ลักษณะการถือพานเหนือศีรษะแสดงถึงการเทิดทูนบูชา

กลุ่มที่ 2 นั่งทับส้นเท้าถือหม้อเพื่อให้นักแสดงกลุ่มที่ 1 เกิดความโดดเด่นและเป็นการใช้พื้นที่ให้มีทิศทางที่หลากหลายทำให้ภาพการแสดงเกิดมีมิติที่น่าสนใจและติดตามมากขึ้น ปูรณะระดับเหนือศีรษะ สื่อถึงการบวงสรวงเทพเจ้า



ภาพประกอบ 108 รูปแบบการแปรแถวที่ 12 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 18

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 12 ท่าที่ 18

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 12 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 3 2 1 8 อยู่แถวตอนลึก กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 6 5 7 4 อยู่ในแถวหน้ากระดาน

ความหมาย สื่อถึงการนำเครื่องสังเวยขึ้นสู่ปราสาทหินพนมรุ้ง

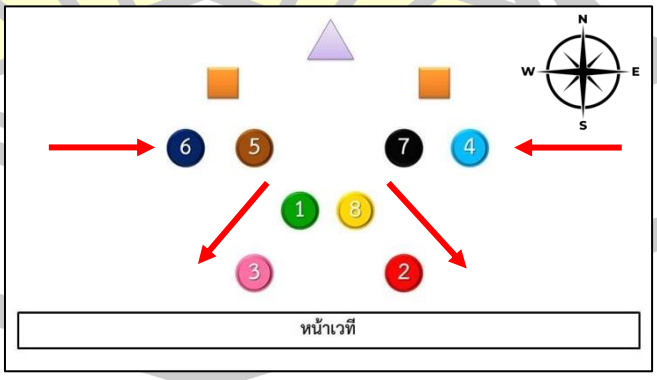
ภาพประกอบ 109 ท่าที่ 19

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 19

กลุ่มที่ 1 นักแสดงยกเท้าซ้ายเหนี่ยวเท้าเก็บหน้าผ้า มือทั้งสองข้างถือพานเมล็ดธัญพืชไว้ที่ไหล่ซ้าย เพื่อให้เห็นเครื่องบรวงสรวงที่สำคัญในการนำไปประกอบพิธีปูรณะธัญกา

กลุ่มที่ 2 นักแสดงนั่งบนส้นเท้า มือขวาถือหม้อปูรณะฆฏะไว้ระดับเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวงกลาง เพื่อให้มีขนาดต่ำกว่ากลุ่มที่ 1 เป็นการสร้างความเด่นชัดให้นักแสดงกลุ่มที่อยู่ด้านหน้า



ภาพประกอบ 110 รูปแบบการแปรแถวที่ 13 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 19

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 13 ท่าที่ 19

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 13 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 3 1 8 2 อยู่ในแถววีหงาย กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 6 5 7 4 อยู่ในแถวหน้ากระดาน

ความหมาย สื่อถึงพิธีวิงวอนร้องขอต่ออำนาจเหนือธรรมชาติและนำเครื่องสังเวยถวายแด่เทพเจ้า

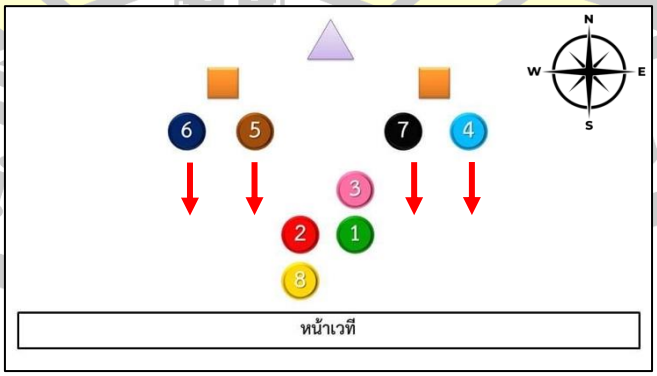
ภาพประกอบ 110 ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 20

กลุ่มที่ 1 นักแสดงถือพานเมล็ดธัญพืชวางไว้ไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงระดับชายพก ลักษณะเท้าก้าวไขว้โดยที่เท้าซ้ายอยู่ด้านหน้า เท้าขวาวางด้านหลังเปิดส้นเท้า สื่อถึงการเดินทางเพื่อนำเครื่องบูชาไปสักการะขอพรจากเทพเจ้า

กลุ่มที่ 2 นักแสดงยืนตรงชูหม้อปูรณะฆฏะขึ้นเหนือศีรษะ เลียนแบบท่าทางการถือหม้อปูรณะฆฏะของสตรีชาวอินเดีย



ภาพประกอบ 111 รูปแบบการแปรแถวที่ 14 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 20

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 14 ท่าที่ 20

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 14 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 8 2 1 3 อยู่ในแถวตอนสับหว่าง กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 6 5 7 4 อยู่ในแถวหน้ากระดาน

ความหมาย สื่อถึงการเชิญเทพเทวดามาประทานพรในพิธีปูรณะธัญกา

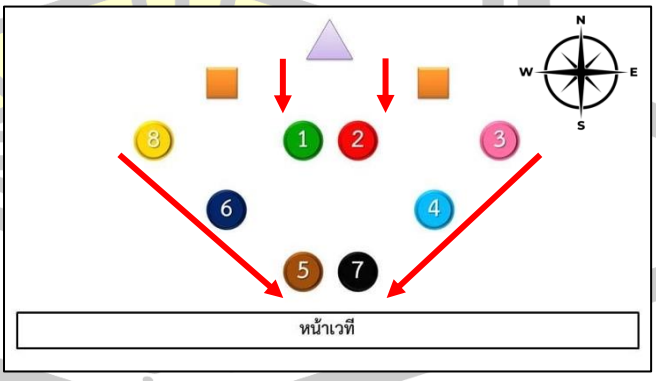
ภาพประกอบ 112 ท่าที่ 21

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 21

กลุ่มที่ 1 ตั้งแถวเป็นรูปวีคว่ำ ถือหม้อปูรณะมือซ้ายอยู่เหนือศีรษะ มือขวาจีบแบบระบำลพบุรี ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า

กลุ่มที่ 2 โพสท่าอิสระถือหม้อปูรณะฆฏะ



ภาพประกอบ 113 รูปแบบการแปรแถวที่ 15 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 21

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 15 ท่าที่ 21 (ซ้ำแถวท่าที่ 21, 22)

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 15 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 8 6 5 7 4 3 อยู่ในแถววีคว่ำ เป็นกรอบล้อมลอบ นักแสดงกลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 1 2

ความหมาย สื่อถึงการขอพรจากเทวดาเพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์

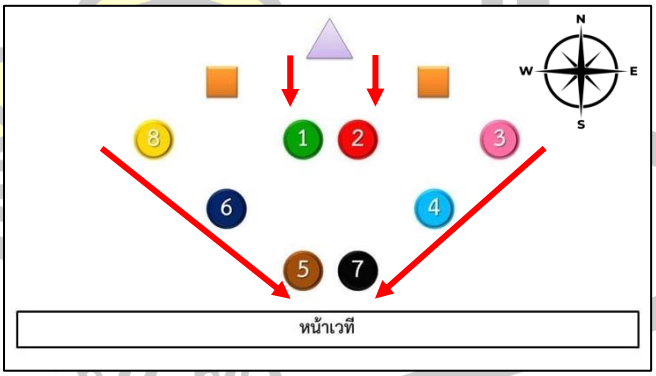
ภาพประกอบ 114 ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 22

กลุ่มที่ 1 ถือหม้อปูรณะตั้งบนไหล่ซ้าย มือขวาจีบแบบระบำลพบุรีบนเข่าขวา เหนี่ยวเท้าขวาเก็บหน้าผ้า

กลุ่มที่ 2 ยืนกระดกเท้า มือข้างหนึ่งตั้งวงสูง มืออีกข้างหนึ่งถือหม้อปูรณะฆฏะไว้ที่หัวไหล่



ภาพประกอบ 115 รูปแบบการแปรแถวที่ 15 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 22

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 15 ท่าที่ 22 (ซ้ำแถวท่าที่ 21, 22)

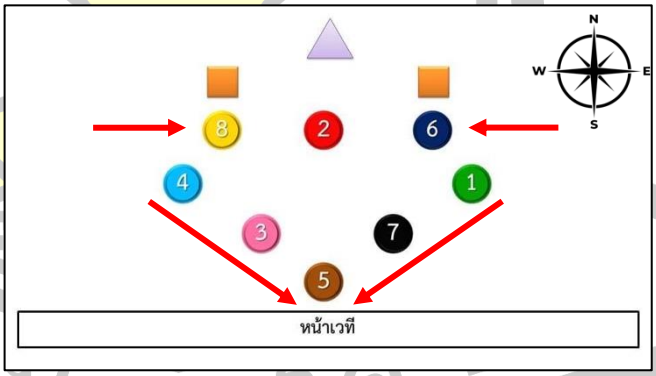
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 15 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 8 6 5 7 4 3 อยู่ในแถววีคว่ำ เป็นกรอบล้อมลอบ นักแสดงกลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 1 2

ความหมาย สื่อถึงการขอพรจากเทวดาเพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์

ภาพประกอบ 116 ท่าที่ 23

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 23 นักแสดงยกหม้อปูรณะด้วยมือซ้าย ชูขึ้นเหนือศีรษะ มือขวาจีบแบบระบำลพบุรี กระดกเท้าซ้าย สื่อให้เห็นถึงความแข็งแกร่งของสตรี



ภาพประกอบ 117 รูปแบบการแปรแถวที่ 16 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 23

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 16 ท่าที่ 23

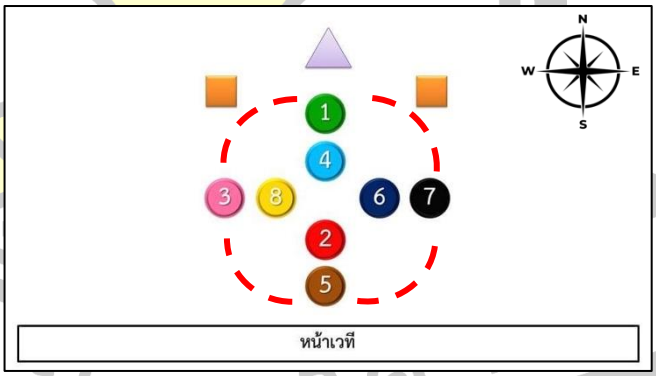
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 16 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 4 3 5 7 1 อยู่ในแถววีคว่ำ กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 8 2 6 อยู่ในแถวหน้ากระดาน

ความหมาย สื่อถึงความสุข และความรื่นเริง

ภาพประกอบ 118 ท่าที่ 24

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 24 นักแสดงตั้งซุ้ม ลักษณะแถวเป็นวงกลมซ้อนกัน 2 วง โพสท่าอิสระเป็นการออกแบบท่ารำเลียนแบบลายดอกบัวกุมุท ซึ่งเป็นลายพรรณพฤกษาที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ



ภาพประกอบ 119 รูปแบบการแปรแถวที่ 17 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 24

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

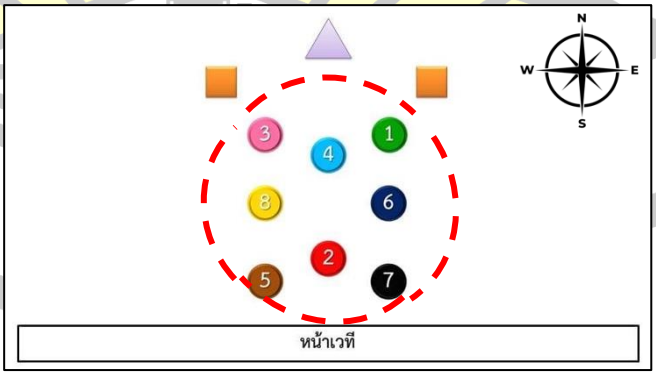
ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 17 ท่าที่ 24

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 17 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 2 8 4 6 อยู่ในแถววงกลม (วงใน) กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 5 3 1 7 อยู่ในแถววงกลม (วงนอก) โดยวงในและวงนอกอยู่ซ้อนกัน **ความหมาย** สื่อถึงการบูชาเทพเจ้าและความอุดมสมบูรณ์

ภาพประกอบ 120 ท่าที่ 25

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 25 นักแสดงยืนเป็นวงกลมซ้อนกัน 2 วง ปฏิบัติท่ารำสลับกันสองกลุ่ม โดยกลุ่มที่อยู่ด้านในวงกลมใช้มือทั้งสองข้างถือหม้อ ยืนเหลื่อมเท้าซ้ายกันเข่าโดยใช้นาฏยลักษณ์ของระบำลพบุรี ส่วนนักแสดงกลุ่มที่อยู่ด้านนอกของวงกลม กางแขนทั้งสองข้างออกไปด้านข้างลำตัว แอ่นตัวไปด้านหลังโดยใช้เท้าซ้ายรับน้ำหนักตัวและพยุงให้ร่างกายให้สามารถทรงตัวไว้ได้ แล้วเหวี่ยงตัวขึ้นด้วยความเร็วเป็นการถ่ายโอนพลังโดยการปรับจังหวะการเคลื่อนไหวแบบกระทันหัน โดยใช้ทักษะของนาฏศิลป์ร่วมสมัย นักแสดงแสดงทั้งสองกลุ่มเดินสลับกันเข้าออกเพื่อเลียนแบบภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ



ภาพประกอบ 121 รูปแบบการแปรแถวที่ 18 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 25

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 2 รูปแบบการแปรแถวที่ 18 ท่าที่ 25

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 18 จากแถวที่ปรากฏ คือ นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 2 8 4 6 อยู่ในแถววงกลม (วงใน) กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยนักแสดงหมายเลข 5 3 1 7 อยู่ในแถววงกลม (วงนอก) โดยวงในและวงนอกสับหว่างกัน

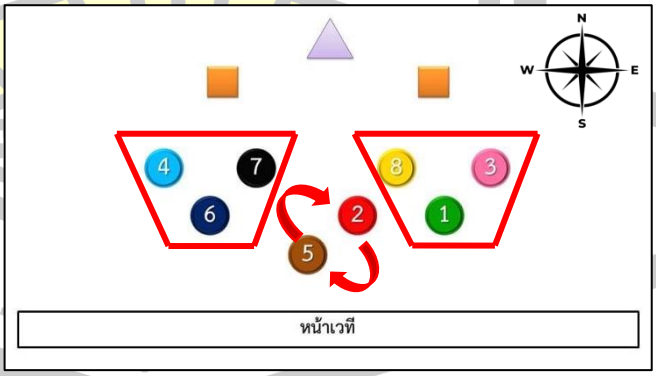
ความหมาย สื่อถึงบัวแปดกลีบสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์

ช่วงที่ 3 ปูรณะธัญกา

ภาพประกอบ 122 ท่าที่ 26

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 26 นักแสดงโพสท่าอิสระถือหม้อปูรณะ สื่อถึงการหว่านธัญพืช โดยการนำท่าทางการหว่านจากวิถีชีวิตการทำนาประกอบกับการออกแบบลีลาท่าทางโดยใช้ทักษะแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย กำหนดให้นักแสดงกระจายอยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ ของเวที เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติของการหว่านข้าว



ภาพประกอบ 123 รูปแบบการแปรแถวที่ 19 ช่วงที่ 2 ท่าที่ 26

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 19 ท่าที่ 26

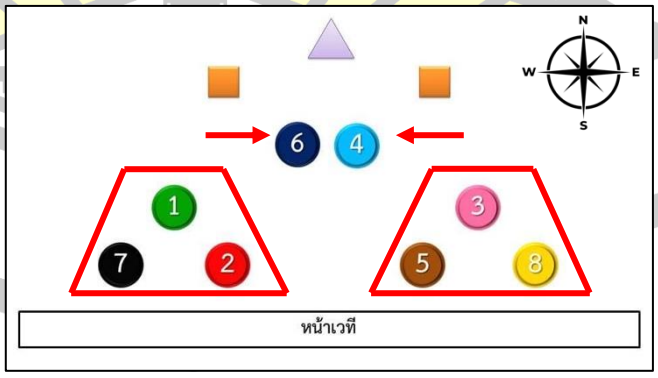
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 19 คือ ใช้แถวอิสระกระจายเต็มเวทีรูปแบบวีคว่ำ นักแสดงใช้ทิศทางหันหน้าตรง และหันไปด้านข้างทั้งด้านซ้ายและด้านขวา โดยนักแสดงคนที่ 6 และ 1 คอมโพสในท่านั่ง ส่วนนักแสดงคนที่ 2 3 4 5 7 และ 8 คอมโพสท่ายืน

ความหมาย สื่อถึงการโปรยเมล็ดพืชมงคล

ภาพประกอบ 124 ท่าที่ 27

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 27 สื่อถึงความเจริญรุ่งเรือง ความเจริญงอกงาม ของพิธีปูรณะธัญกา ผู้สร้างสรรค์ออกแบบลีลาท่าทางการโปรยข้าว โดยมีอัตลักษณ์ของการโปรยข้าวโดยใช้มือถือหม้อปูรณฆฏะเป็นการสร้างลูกเล่นให้กับการโปรยข้าว ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากภาพสตรีสูงศักดิ์ที่ทำท่าทางคล้ายกับการโปรยข้าวในพิธีปูรณะธัญกา เป็นเคล็ดว่าให้รุ่งเรืองเฟื่องฟูขยายออกไป โดยนำต้นแบบมาจากลักษณะท่าทางของภาพจำหลัก ผสมผสานกับลีลาท่าทางที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยใช้ทักษะนาฏศิลป์ร่วมสมัย



ภาพประกอบ 125 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 27

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 27 (แถวซ้ำท่าที่ 3 ,9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

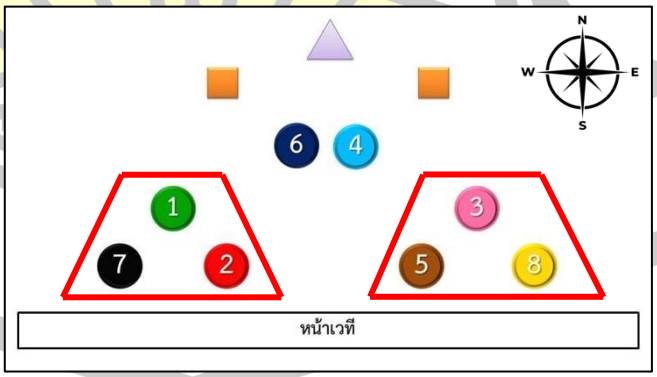
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 20 คือ แบ่งการใช้แถวออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 1 2 และ 7 กลุ่มที่ 2 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 3 5 และ 8 ใช้รูปแบบแถวสามเหลี่ยม กลุ่มที่ 3 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 6 และ 4 ใช้รูปแบบแถวคู่กัน

ความหมาย สื่อถึงกลุ่มก้อนของเมฆฝนที่กำลังก่อตัวลอยอยู่บนท้องฟ้า เปรียบดั่งการเสด็จของพระพิรุณ

ภาพประกอบ 126 ท่าที่ 28

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 28 นักแสดงนั่งบนส้นเท้า มือข้างซ้ายถือหม้อปูรณะระดับวงกลาง มือขวาตั้งวงบน สื่อถึง การเชิญเทพเทวาให้ลงมาคุ้มครองเมล็ดพันธุ์ที่โปรยหว่านเพื่อให้ได้ผลผลิตมากขึ้นและรอดพ้นจากภัยธรรมชาติ



ภาพประกอบ 127 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 28

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 28 (แถวซ้ำท่าที่ 3 ,9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

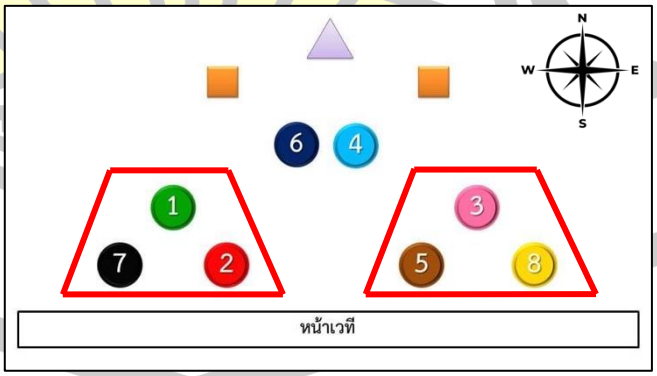
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 20 คือ แบ่งการใช้แถวออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 1 2 และ 7 กลุ่มที่ 2 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 3 5 และ 8 ใช้รูปแบบแถวสามเหลี่ยม กลุ่มที่ 3 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 6 และ 4 ใช้รูปแบบแถวคู่กัน

ความหมาย สื่อถึงกลุ่มก้อนของเมฆฝนที่กำลังก่อตัวลอยอยู่บนท้องฟ้า เปรียบดั่งการเสด็จของพระพิรุณ

ภาพประกอบ 128 ท่าที่ 29

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 29 นักแสดงปฏิบัติท่าทางเหมือนกัน โดยนั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายตั้งวงบัวบาน มือซ้ายจีบอยู่อกโดยดันแขนมาทางซ้าย สื่อถึงท่าพระพิรุณทรงนาค



ภาพประกอบ 129 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 29

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 3 ท่าที่ 29 (แถวซ้ำท่าที่ 3 ,9 ,10, 11, 12, 13, 27, 28,29)

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 20 คือ แบ่งการใช้แถวออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 1 2 และ 7 กลุ่มที่ 2 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 3 5 และ 8 ใช้รูปแบบแถวสามเหลี่ยม กลุ่มที่ 3 ได้แก่ นักแสดงคนที่ 6 และ 4 ใช้รูปแบบแถวคู่กัน

ความหมาย สื่อถึงกลุ่มก้อนของเมฆฝนที่กำลังก่อตัวลอยอยู่บนท้องฟ้า เปรียบดั่งการเสด็จของพระพิรุณ

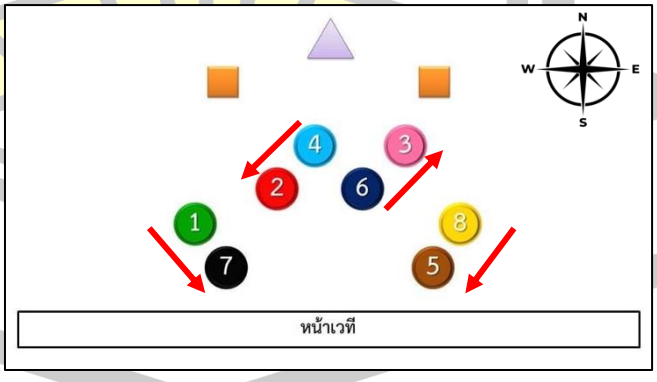
ภาพประกอบ 130 ท่าที่ 30

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 30

กลุ่มที่ 1 นั่งตั้งเข่าตรงกันข้ามปฏิบัติท่าเพียงไหล่ มืออีกหนึ่งข้างถือหม้อปูรณะ

กลุ่มที่ 2 ยกหม้อปูรณะขึ้นเหนือศีรษะ



ภาพประกอบ 131 รูปแบบการแปรแถวที่ 20 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 30

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 20 ท่าที่ 30

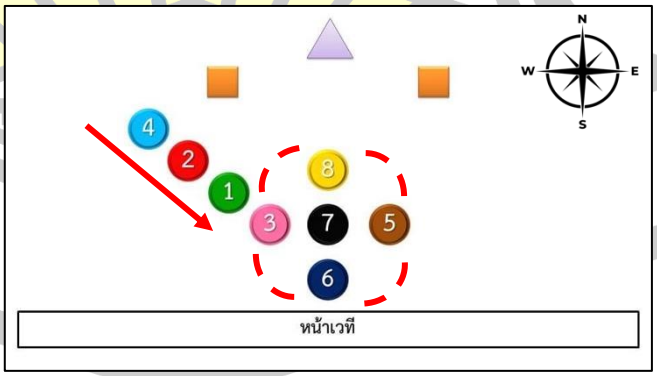
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 20 คือ ใช้การแปรแถวคู่ถือหม้อปูรณะฆฏะไว้ที่ระดับเหนือศีรษะและระดับไหล่ กระจายเต็มเวที โดยนักแสดงคนที่ 7 2 6 และ 5 นั่งตั้งเข่า ส่วนนักแสดงคนที่ 1 4 3 และ 8 ยืนในท่าเหลื่อมเท้า เป็นการจัดระดับของนักแสดงให้มีระดับความสูงต่ำที่ลดหลั่นกัน แต่ไม่ให้ตำแหน่งของแต่ละคู่ซ้อนกัน เป็นการสร้างมิติให้กับผู้แสดง

ความหมาย สื่อถึงบทบาทความสำคัญของสตรีในการประกอบพิธีปูรณะธัญกา

ภาพประกอบ 132 ท่าที่ 31

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 31 นักแสดงตั้งซุ้มสื่อถึงพญานาคอันเป็นสัญญะลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบันไดนาคราชของปราสาทหินพนมรุ้ง โดยแบ่งนักแสดงเป็น 2 กลุ่ม คือกลุ่มที่สื่อถึงลำตัวของนาค และกลุ่มที่สื่อถึงส่วนหัวของนาค นักแสดงถือหม้อปูรณะฆฏะแล้วเทปากหม้อให้เมล็ดข้าวค่อย ๆ ไหลร่วงลง เหมือนลักษณะของนาคที่กำลังพ่นน้ำให้ไหลลงมายังโลกมนุษย์เพื่อใช้ในการทำเกษตรกรรมและหล่อเลี้ยงสรรพสิ่งบนโลก



ภาพประกอบ 133 รูปแบบการแปรแถวที่ 21 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 31

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 21 ท่าที่ 31

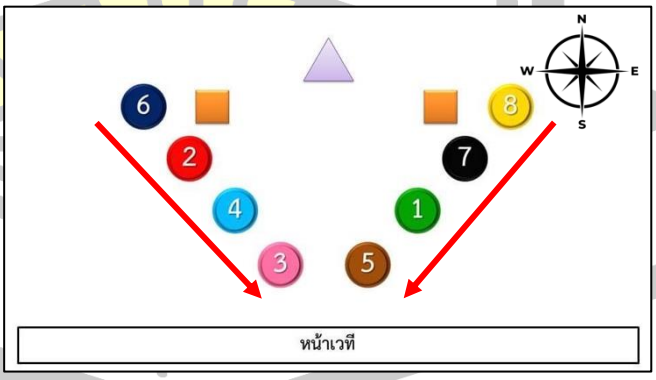
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 21 คือ การสร้างภาพประกอบการแสดงโดยให้นักแสดงเคลื่อนที่ในช่วงของการเปลี่ยนท่อนเพลง โดยให้นักแสดงแปรแถวเป็นลักษณะของนาค แบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 เป็นลำตัวของนาค โดยใช้แสดงคนที่ 1 2 3 และ 4 กลุ่มที่ 2 เป็นเศียรของนาค โดยใช้นักแสดงคนที่ 5 6 7 และ 8

ความหมาย สื่อถึงนาคสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ของดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา

ภาพประกอบ 134 ท่าที่ 32

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 32 นักแสดงตั้งแถววีคว่ำ เหนี่ยวเท้าเก็บหน้าผ้าตรงกันข้าม มือข้างหนึ่งถือหม้อปูรณฆฏะวางบนไหล่ มืออีกข้างหนึ่งจีบมือแบบระบำทวารวดี ที่ระดับชายพก สื่อถึงการประกอบพิธีปูรณะธัญกาได้เสร็จสิ้นลงอย่างสมบูรณ์



ภาพประกอบ 135 รูปแบบการแปรแถวที่ 22 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 32

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 22 ท่าที่ 32

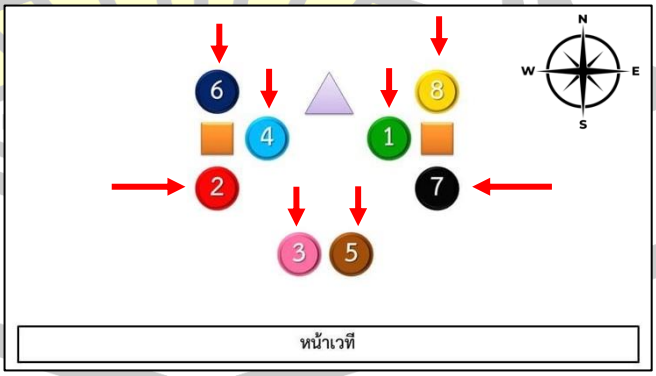
คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 22 คือ การแปรแถวเป็นลายเส้น กำหนดให้เป็นเส้นตรง เพื่อให้ท่ารำมีความเด่นชัดขึ้น โดยเลือกใช้ผู้แสดงเป็นจุดนำสายตาผู้ชมในการเคลื่อนที่แปรแถว

ความหมาย สื่อถึงความสุข ความพึงพอใจ และการเสร็จสิ้นการประกอบพิธีปูรณะธัญกา

ภาพประกอบ 136 ท่าที่ 33

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

คำอธิบายท่าที่ 33 นักแสดงเคลื่อนไหวอย่างอิสระตั้งซุ้มท่าโพสจบปฏิบัติท่าทางที่แตกต่างกัน แต่มีความสมดุลของการใช้พื้นที่ โดยให้นักแสดง 2 คนขึ้นนั่งตั้งซุ้มท่าทางบนแท่นบรวงสรวงมือข้างหนึ่งถือพานเมล็ดธัญพืช ส่วนนักแสดงที่เหลือถือหม้อปูรณฆฏะ ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงร่องรอยของพิธีปูรณะธัญกาที่ในอดีตเคยเป็นพิธีกรรมที่สำคัญและมีอิทธิพลต่อการเกษตรของมนุษย์ในยุคอารยธรรมขอมที่ถูกบันทึกและเล่าผ่านศิลปกรรมภาพจำหลักที่ปรากฏในปราสาทหินพนมรุ้ง



ภาพประกอบ 137 รูปแบบการแปรแถวที่ 23 ช่วงที่ 3 ท่าที่ 33

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

ช่วงที่ 3 รูปแบบการแปรแถวที่ 23 ท่าที่ 33

คำอธิบาย รูปแบบแถวที่ 23 คือ นักแสดงตั้ง Composition โดยใช้เทคนิคการสร้างความสมดุลในภาพรวมด้วยการจัดวางน้ำหนักตำแหน่งของกลุ่มนักแสดงให้มีความสมดุล เป็นการสร้างภาพประกอบให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีปูรณะธัญกาให้มีความชัดเจน อีกทั้งยังสร้างความตระการตาให้เกิดกับการแสดงในช่วงสุดท้าย

ความหมาย อำนาจบารมีและมนต์ขลังแห่งพิธีปูรณะธัญกา แม้เวลาจะผันผ่านไปนานเพียงใดความเข้มขลังนั้นยังคงอยู่คู่กับสังคมเกษตรกรรมและไม่มีวันเสื่อมสลายไป

สรุปท้ายบท

จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏบนภาพจำหลัก ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ นำมาสู่การ สร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูล จัดเรียงลำดับข้อมูล จากการศึกษาข้อมูลเอกสาร ข้อมูลจากการลงพื้นที่ ด้วยการสังเกต สอบถามและสัมภาษณ์ นำมาผ่านกระบวนการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย ร่วมสมัย จากการศึกษาภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่าจังหวัดบุรีรัมย์ มีวัฒนธรรมที่หลากหลาย มีภูเขาไฟน้อยใหญ่ พบกลุ่มปราสาทหินมากมายอันเป็นมรดกตกทอดมาจากวัฒนธรรมขอมที่พบในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ อันมีเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏบนภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ มีการสลักลวดลายหลากหลายรูปแบบ เช่น ภาพสลักศิวนาฏราช ภาพสลักทับหลังนารายณ์บรรณทมสินธุ์ ภาพสลักโยคีห้าตน และยังมีภาพสลักที่น่าสนใจที่ยังไม่เป็นที่รู้จักคือ ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ที่มุขซุ้มประตูด้านซ้ายของปราสาทประธาน ซึ่งเปรียบเสมือนพิธีแรกนาขวัญของไทย เป็นพิธีกรรม ที่เกี่ยวเนื่องกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง ศาสนสถานอันศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่คู่จังหวัดบุรีรัมย์มาอย่างยาวนาน

ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดที่จะอนุรักษ์และประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวของจังหวัดบุรีรัมย์ผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรม จากนาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย อันได้แก่ ระบำโบราณคดี ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี และระบำอัปสราบุรีรัมย์ ด้วยการนำรูปแบบการจีบ การตั้งวง การกันเขา มาผสมผสานกันให้เกิดนาฏลักษณ์ เฉพาะตน อีกทั้งยังนำนาฏศิลป์พื้นเมือง ในลักษณะ ของการจีบ การก้าวเท้า และการร่ายรำในรูปแบบ นาฏศิลป์อีสานใต้ ที่มีลักษณะอ้อนช้อย และการนำนาฏศิลป์สากล เช่น การวางปลายเท้า การเคลื่อนไหว บนเวทีและการออกแบบแสง สี และเสียง ให้เกิดสุนทรียะในการแสดงมาประกอบสร้างสรรค์นาฏกรรม อีกทั้งการสร้างสรรค์นาฏกรรมชุดนี้ จะ

สามารถยึดโยงความสำคัญของพื้นที่ในชุมชนให้เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำที่สามารถรองรับการท่องเที่ยวได้อย่างมีคุณค่าควบคู่กับไปการต่อยอดเศรษฐกิจในชุมชนได้อีกด้วย

ภาพประกอบ 138 สรุปทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ 10 ขั้นตอน

ที่มา : ผู้วิจัย,2566

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เลือกพื้นที่แบบเจาะจง (Purposive Sampling) ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับศิลปกรรมบนภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้เป็นไปตามความมุ่งหมายของการวิจัยผลการวิจัยปรากฏดังนี้

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

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2. เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2. สรุปผล

จากการศึกษาปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย พบว่า ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมบนจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งและกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นไปตามความมุ่งหมายดังนี้

1. ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

จากการศึกษาภาพจำหลักบนโคนเสาติดกับผนังต้นซ้ายด้านทิศตะวันออกของมณฑปปราสาทประธาน และศิลปกรรมที่ปรากฏเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนแห่งความบริบูรณ์ อันเกี่ยวเนื่องกับการเกษตรกรรม ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

รูปแบบศิลปกรรมบน ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

รูปแบบศิลปกรรมในอีสานใต้มีความเหมือนกันกับสถาปัตยกรรมในประเทศกัมพูชา คือ ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย และอินเดียเองก็ได้รับอิทธิพลมาจากเปอร์เซียในการนำอิฐและหินมาใช้ ส่วนหนึ่งเป็นรูปแบบของอินเดีย ชาวอินเดียมักสลักลวดลายลงบนสิ่งก่อสร้างที่ทำด้วยไม้ในระยะต้น เมื่อนำวัสดุถาวร คือ อิฐและหินมาใช้ก็นำรูปแบบการสลักลวดลายลงบนอิฐและหิน ชาวกัมพูชาได้รับอิทธิพลทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมจากอินเดีย จึงนำเอาวิธีการก่อสร้างและการแกะสลักลวดลายเข้ามาด้วย (สุภัทรดิศ ดิศกุล. 2514 : 6 - 7)

ภาพสลักบนโคนเสาติดกับผนังด้านซ้ายทางทิศตะวันออกของมณฑปปราสาทประธานแสดงภาพบุคคลสามคน ซึ่งเป็นภาพสตรีสูงศักดิ์คนหนึ่งกำลังยืนเหนี่ยวกิ่งไม้ ซึ่งในที่นี้เป็นส่วนหนึ่งของลายก้านขด โดยมีพราหมณ์ตนหนึ่งยืนทางเบื้องขวาใช้มือซ้ายแตะที่บ่าของรูปสตรี ส่วนมือขวาถืออักษมาลา และมีรูปบุรุษอีกคนหนึ่งนั่งคุกเข่าถือพานใส่ธัญพืช ซึ่งสตรีดังกล่าวอาจกำลังจะหว่านธัญพืช ภาพดังกล่าวนี้ยังไม่อาจตีความหมายได้อย่างแน่นอนว่า น่าจะหมายถึงเหตุการณ์ตอนใดหรือเรื่องราวอะไร แต่ก็อาจจะหมายถึงการแสดงถึงพิธีกรรมซึ่งเรียกว่า “ปูรณะธัญกา” อันเกี่ยวกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ของฤษีในนิกายปาศุปตะ นอกจากนี้การแสดงภาพสตรียืนเหนี่ยวกิ่งไม้ก็ได้ปรากฏและเป็นที่นิยมมาเป็นเวลานานแล้วในศิลปะอินเดีย ดังที่ปรากฏในรูปของยักษิณี อันน่าจะมีความหมายเกี่ยวข้องกับความอุดมมบูรณ์ที่ภารหุตในประเทศอินเดียมาแต่โบราณอีกสถานหนึ่งด้วย

นอกจากนี้ยังมีภาพสลักบนโคนเสาติดกับผนังซึ่งเข้าใจว่าเดิมคงประดับอยู่ด้านข้างประตูทางเข้าด้านทิศเหนือของมณฑปปราสาทประธาน (ซึ่งปัจจุบันสูญหายไปแล้ว) แสดงรูปสตรีคนหนึ่งใช้มือซ้ายถือก้านของลายก้านต่อดอกในขณะที่กำลังหลั่งทักษิโณทกให้แก่บุรุษอีกคนหนึ่งซึ่งคุกเข่าอยู่เบื้องหน้า รูปสตรียืนนั้นคงเป็นบุคคลชั้นสูงซึ่งอยู่ในวรรณะกษัตริย์ จากลักษณะของเครื่องอาภรณ์ การหลั่งน้ำลงบนมือผู้อื่นนี้มีความหมายถึงการอุทิศให้เป็นหลัก ถึงแม้ว่าจะไม่อาจทราบถึงเรื่องราวที่ชัดเจนว่าบุคคลทั้งสองเป็นผู้ใดและประกอบพิธีเพื่อสิ่งใด แต่กระนั้นก็ดูจะมีอิริยาบถและองค์ประกอบของภาพเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับภาพปูรณะธัญกาที่ได้กล่าวความไปแล้ว อันน่าจะแสดงถึงการประกอบพิธีกรรมในลักษณะที่ใกล้เคียงกันด้วยอย่างไรก็ดีรูปบุคคลที่นั่งคุกเข่านั้นอาจจะเป็นบุคคลเดียวกันกับบุคคลที่ถือพานธัญพืชในภาพปูรณะธัญกาเนื่องจากมีลักษณะของทรงเกศาและผ้านุ่งใกล้เคียงกันมาก ทั้งนี้นอกจากภาพของบุคคลทั้งสองและลายก้านต่อดอกแล้วยังมีภาพสัตว์อีกสองชนิดคือนกแก้วและกระรอกเข้ามาปะปนในองค์ประกอบของภาพอันแสดงถึงการรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่าเบื้องหลังภาพอีกประการหนึ่งด้วย (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์,2549 : 331-333) โดยปกติปราสาทหินจะมีการตกแต่งให้งดงามด้วยการสลักลวดลายลงในเนื้อหิน ตามส่วนต่าง ๆ

ของปราสาทโดยเฉพาะผนังเสากรอบประตู มณฑปปราสาทประธานพนมรุ้ง จะมีลวดลายเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายใบไม้ ดอกไม้ ซึ่งเรียกกันว่า ลวดลายพรรณพฤกษา ลายพวงมาลัย ตลอดจนรูปสัตว์ รูปบุคคล เป็นภาพเล่าเรื่องต่าง ๆ

การถอดรหัสหมายของศิลปกรรมจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกามีรูปแบบศิลปกรรมได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งมีองค์ประกอบของภาพเป็นสตรีสูงศักดิ์ใช้มือขวายืนเหนี่ยวกิ่งไม้มือซ้ายกำลังหยิบบางสิ่งคาดว่าจะเป็นเมล็ดพันธุ์ในหม้อปูรณกลศ หรือปูรณฆฏะ ที่มีข้าทาสบริวารนั่งคุกเข่ายื่นให้ มีพราหมณ์หรือฤษีกำลังถือลูกปะคำในมือขวา และมือซ้ายแตะที่บ่าของสตรีสูงศักดิ์ ภาพสตรีที่กำลังแสดงอาการหยิบกำเมล็ดพันธุ์ธัญพืชจากหม้อกลศจากข้าบริวาร แสดงให้เห็นว่าสตรีเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการทำการเกษตรกรรม เนื่องจากเป็นเพศผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง ตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่แพร่กระจายเข้าสู่ดินแดนอารยธรรมเขมรโบราณ จากการศึกษาเทศกาลต่าง ๆ ในทมิฬนาดูอินเดียใต้ มีบางเทศกาลที่เป็นการบูชาเกี่ยวกับการเกษตร เรียกว่า “โปงคัล” หรือ “มกรสังกรานติ” เทศกาลนี้เป็นเทศกาลที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในบรรดาเทศกาลทั้งหมด ช่วงที่ชาวนาเก็บเกี่ยวผลผลิตจากการเกษตรนำมาไว้ที่บ้านแล้วทำการขอบคุณเทวดา ทุกเช้าสตรีในครอบครัวต่าง ๆ จะโรยสีข้างหน้าประตูบ้านโดยโรยแป้งข้าวสีขาวเป็นรูป “รังโคลี” และรูปต่าง ๆ จากการศึกษาองค์ประกอบของภาพผู้วิจัยพบว่า การสลักลายเส้น โดยเส้นโครงสร้างที่เป็นแกนของภาพเป็นเส้นโค้งในแนวตั้งให้ความรู้สึกลื่นไหล มีความกลมกลืนกับพื้นที่ของกรอบประตูปราสาท สื่อลักษณะของสตรีเขมรโบราณที่มีความอิ่มเอิบ องค์ประกอบของเส้นและรูปทรงที่นูนออกมาจากพื้นผนังทำให้ เห็นเรือนร่าง สัดส่วนของสตรีอย่างสมบูรณ์ มีทรวดทรงอันอ่อนละมุนละมัยด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างอ่อนหวาน แสดงให้เห็นถึงพฤติกรรม กิริยาอาการการโปรยเมล็ดพันธุ์พืช เปรียบเสมือนภาพดังกล่าวสามารถเคลื่อนไหวได้

ภาพพราหมณ์หรือฤษีในลิทธิไศวนิกายตามแบบนิกายปศุปตะ ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระศิวะที่อวตารลงมาในปางเทพครู สังเกตได้จากมือขวากำลังถืออักษมาลา หรือ ลูกปะคำ ส่วนมือซ้ายแตะที่บ่าของสตรีสูงศักดิ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับเทพเจ้า ภาพฤษีแสดงให้เห็นถึงการประพฤติปฏิบัติที่สอดคล้องกับ ลัทธินิกายปศุปตะ

ภาพภาชนะหม้อปูรณกลศ หรือปูรณฆฏะของบุรุษที่เป็นบริวารนั่งคุกเข่ายื่นให้สตรีสูงศักดิ์เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินเดียซึ่งคติทางศาสนา หม้อปูรณะกลศ ล้วนมีนัยไม่แตกต่างกัน ตามคติความเชื่อดั้งเดิมจากยุคบรรพกาล ที่เพศหญิงคือสัญลักษณ์ของการให้กำเนิดและการเติบใหญ่ของชีวิต จากลักษณะรูปทรงของหม้อเป็นรูปทรงสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเป็นกะเปราะคล้ายกับครรภ์ของสตรีหรือลูกน้ำเต้าที่ทำหน้าที่ห่อหุ้มชีวิตอันอุดมสมบูรณ์และพร้อมที่จะผลิดอกออกผลและเบ่งบาน

2. การสร้างสรรค์นาฏกรรม ชุด ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

โดยผ่านกระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอผลงานการแสดง ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนของการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย 10 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย 1. การกำหนดแนวคิด 2. รูปแบบการแสดง 3. การออกแบบลีลาท่ารำ 4. การบรรจุเพลง 5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย 6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง 7. การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที 8. การออกแบบแสง สำหรับการแสดง 9. นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง และ 10. การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ซึ่งมีรายละเอียดแต่ละขั้นตอนดังนี้

1. การกำหนดแนวคิด จากหลักฐานความรุ่งเรืองของอาณาจักรขอม ปรากฏเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความงดงามปรากฏหลักฐานให้ประจักษ์ จากการศึกษาศิลปกรรมที่ปรากฏในภาพจำหลักซุ้มประตูปราสาทประธาน ปรากฏภาพสลักพิธีปูรณะธัญกาด้านหน้าสุดของปราสาทประธาน คือ ความต้องการหลักประกันในความอุดมสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงได้ถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา โดยตีความจากลักษณะท่าทางของสตรีชั้นสูงที่กำลังทำการหว่านธัญพืชมงคลและศิลปกรรมอันเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ มาสร้างสรรค์ตามกระบวนการนาฏประดิษฐ์ที่มีแบบแผน ผ่านหลักการและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ปูรณะธัญกา

2. รูปแบบการแสดง ได้กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยโดยให้ประยุกต์จากจารีตเดิม นำเอกลักษณ์ท่ารำแบบนาฏยศาสตร์ นาฏศิลป์ไทย จากแสดงระบำโบราณคดี ชุด ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี และเรือมอัปสรามาผสมการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏศิลป์สากล และประกอบสร้างกระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายมาเรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำ ให้เกิดความลงตัวโดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้ **ช่วงที่ 1** มนตราวนัมรุง แสดงถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านอาบฟ้าอาบพื้นดินมาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง **ช่วงที่ 2** ศรัทธาแสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง และอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์ **ช่วงที่ 3** ปูรณะธัญกา แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความอุดมสมบูรณ์ของ ดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณะธัญกา

3. การออกแบบลีลาท่ารำ จากการศึกษาภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยได้ทักษะของการแสดง 2 สกุลมาผสมผสานจนเกิดลีลาที่นำมาใช้ได้แก่ 1. นาฏศิลป์ไทย (Thai Dance) อาศัยการศึกษาท่ารำจากการแสดงระบำโบราณคดี อันได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี และเรือมอัปสราบุรีรัมย์ 2. นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ลีลา

การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้ เช่น การเอนตัวไปด้านหลังการกดปลายเท้า ไม่เหมือนกับข้อเท้าบัลเลต์ที่มีการกดข้อเท้าหรือเรียกกันว่าพ้อยเท้า แต่ใช้ลักษณะการวางเท้าหลังเปิดส้นเท้าแบบนาฏศิลป์ไทย ผนวกกับท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยเลียนแบบจากศิลปกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมอันเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ลักษณะการร่ายรำจะมีกระบวนท่ารำของหมู่ระบำที่มีความสอดคล้อง กลมกลืนกัน รวมทั้งการใช้มือ เท้าและศีรษะ ที่มีลักษณะพิเศษตามยุคสมัย ได้แก่ ท่ารำเลียนแบบภาพสตรีสูงศักดิ์ ท่ารำเลียนแบบพระวรุณเทพเจ้าแห่งฝน ท่ารำเลียนแบบภาพพระศิวะในปรางนฤตะมูรติ ท่ารำเลียนแบบภาพสลักดอกบัวแปดกลีบ และท่ารำเลียนแบบภาพมกรคายนาค โดยมีกระบวนท่ารำทั้งหมด 33 กระบวนท่า

4. การบรรจุเพลง มีการออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ในการแสดงในแบบวัฒนธรรมขอมและวัฒนธรรมพื้นเมือง โดยออกแบบแนวคิดในการใช้เสียงและดนตรี แบ่งออกเป็น **ช่วงที่ 1** มนตราวนัมรุง แสดงถึงมนต์เสน่ห์ และมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของเทวสถานอันงดงามที่ตั้งตระหง่านอาบฟ้าอาบพื้นดินมาอย่างยาวนาน ผ่านความงดงามของสตรีเปรียบดั่งนางเทพอัปสรที่มาร่ายรำจำลองจากหลักฐานที่ปรากฏเรียงรายอยู่ภายในปราสาทพนมรุ้ง โดยการใช้เสียงซอ เสียงและกระจับปี่เป็นเสียงหลักในการบรรเลงเพื่อสื่อถึงมนต์ขลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ใช้เสียงกลองกันตรึมเป็นเสียงประกอบจังหวะที่สื่อถึงพลังอำนาจ พร้อมสอดแทรกด้วยเสียงดนตรีสากลเข้ามาประกอบเพื่อสร้างความไพเราะ **ช่วงที่ 2** ศรัทธาแสดงถึงความศรัทธาที่มีต่อเทพเจ้า เชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิดของทุกสรรพสิ่ง และอำนวยผลให้พืชพรรณธัญญาหาร มีความเจริญงอกงามและอุดมสมบูรณ์ ใช้เสียงสังข์นำเข้าช่วงจังหวะที่ 2 เป็นสัญญะของเสียงที่เชื่อว่าสามารถสื่อไปถึงเทพเจ้าได้ และใช้เสียงปี่มโหรีและเสียงซอ เป็นเสียงหลัก คงไว้ซึ่งทำนองกันตรึมแบบโบราณ มีเสียงดนตรีไทยและดนตรีสากลเข้ามาประกอบเพื่อสร้างความไพเราะ ให้ความรู้สึกถึงการสักการะบูชาด้วยความภาคภูมิใจ **ช่วงที่ 3** ปูรณะธัญกา แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความอุดมสมบูรณ์ของ ดิน น้ำ ฟ้า ป่า เขา ที่เกิดจากความศักดิ์สิทธิ์ อำนาจบารมีแห่งพิธีปูรณะธัญกา ใช้เสียงซอกับเสียงปี่ดำเนินทำนองหลักก่อนนำเข้าการบรรเลงแบบผสมวง โดยใช้ท่วงทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์มาจากทำนองกันตรึมโบราณเพื่อสื่อถึงความอัศจรรย์ใจในพลังมนต์ขลังแห่งพิธีปูรณะธัญกา ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล Wind Chimes สอดแทรกบางช่วงของการบรรเลงเพื่อให้อารมณ์ถึงการโปรยหว่านเมล็ดพันธุ์พืช สื่อถึงความงอกงาม บริบูรณ์พูลผลแห่งพืชพรรณธัญญาหาร

5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้ดำเนินการนำแบบร่างเครื่องแต่งกายโดยยึดหลักตามแนวความคิดการผสมผสานมาจัดสร้างโดยมีกระบวนการทำงาน 2 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ออกแบบเครื่องแต่งกาย ได้นำองค์ความรู้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยกำหนดแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย คือ การนำเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่นด้านลวดลาย รูปทรง ของภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ผสมผสานกับการแต่งกายของ

เรือมอัปสราบุรีรัมย์ โดยยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิม แต่เพิ่มรสความงดงาม ความสง่างาม และสะท้อนความหมายเชิงบริบทของพื้นที่ เพื่อสื่อให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมขอมและกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ เช่น การนำลวดลายผ้าไหมปูมของอีสานใต้มาสวมใส่เป็นผ้านุ่ง แต่ลักษณะการนุ่งยึดรูปแบบจากภาพจำหลัก เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 2 การประกอบสร้างศิราภรณ์ เครื่องถนิมพิมพาภรณ์ และพัสตราภรณ์ ผู้วิจัยได้นำเค้าโครงที่สำคัญของภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ภาพจำหลักนางอัปสราของนครวัด และเกี้ยวเรือมอัปสราบุรีรัมย์ มาออกแบบเป็นเครื่องศิราภรณ์สำหรับการแสดงชุดนี้ ด้วยวิธีการทำเครื่องประดับจากปะเก็นลงพิมพ์ลายสีเงิน ดังนี้ 1)การประกอบสร้างศิราภรณ์ ได้แก่ รวงข้าวประดิษฐ์ ทำจากเม็ดปะเกือมและดอกจำปา และกระบังหน้า ทำจากเครื่องปะเก็นสีเงิน 2)การประกอบสร้างเครื่องถนิมพิมพาภรณ์กำหนดให้สวมสร้อยคอ กรองคอ เข็มขัด รัดต้นแขน กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า ทำจากเครื่องปะเก็น ตามแบบภาพจำหลัก 3)การประกอบสร้างเครื่องพัสตราภรณ์ ได้นำเค้าโครงของรูปแบบการแต่งกายภาพสตรีชั้นสูงบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา และภาพนาง อัปสราศิลปะแบบนครวัด มาออกแบบสร้างสรรค์ใหม่ด้วยการผสมผสานกับบริบทเชิงพื้นที่ โดยนำผ้าไหมปูมเขมรมาเป็นผ้านุ่ง และนำสีเชิงผ้าชิ่นตีนแดง มาใช้เป็นผ้ารัดอก

6. อุปกรณ์ ผู้วิจัยแบ่งอุปกรณ์การแสดงออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้ 1)อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ หม้อดินเผา (หม้อปูรณฆฏะ) จากภาพจำหลักปรากฏภาพบุรุษกำลังถือหม้อที่มีลักษณะทรงกรวยแหลมสูง คล้ายกับหม้อปูรณฆฏะจึงนำมาเป็นอุปกรณ์สำหรับใส่เมล็ดพรรณพืช และพานใส่เมล็ดธัญพืช เป็นอุปกรณ์ที่ใส่เมล็ดพรรณพืช ตามที่ปรากฏในพิธีพืชมงคลแรกนาขวัญ เป็นเครื่องสักการะบูชาเทพเจ้า 2)อุปกรณ์ประกอบฉาก ได้แก่ องค์ศิวลึงค์ เพื่อสื่อถึงรูปเคารพสูงสุดของศาสนาพราหมณ์ฮินดู ลัทธิไศวะนิกาย และแท่นหินสลักลายดอกบัว เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่ใช้สำหรับเป็นแท่นวางเครื่องบวงสรวง จำลองมาจากแท่นวางเครื่องบวงสรวงที่ปรากฏในปราสาทหินพนมรุ้ง

7. การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที สำหรับการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นถึงการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ใช้พื้นที่โรงละครเล็ก คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นสถานที่สำหรับใช้ในการแสดง จากการศึกษาภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง ใช้การแปรแถวตามรูปแบบการแสดงที่สื่อความหมาย 3 ช่วงของการแสดง คือ **ช่วงที่ 1** มนตราวนัมรุง **ช่วงที่ 2** ศรัทธา **ช่วงที่ 3** ปูรณะธัญกา และผู้วิจัยได้ออกแบบการใช้พื้นที่การแปรแถวและการตั้งซุ้ม โดยเลียนแบบจากลวดลายพรรณพฤกษา ดังที่ปรากฏตามโบราณสถานปราสาทเขาพนมรุ้ง เสาประดับกรอบประตู ประกอบด้วย ลายก้านต่อดอก ลายกลีบบัว ลายบัวกุมุท และลายใบไม้ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์การจัดองค์ประกอบศิลป์ของลวดลายนำมาใช้ในการออกแบบการใช้พื้นที่การแปรแถว และรูปแบบการตั้งซุ้ม เพื่อสร้างมิติให้กับการเคลื่อนไหว ซึ่งประกอบด้วยพื้นที่

รอบตัวทั้งแนวตั้งและแนวนอนทำให้เกิดภาพที่สามารถสื่อความหมายขยายภาพของกระบวนท่ารำทำให้เกิดความแปลกใหม่ และสามารถสะท้อนรูปแบบศิลปกรรมของเขมรให้เด่นชัดขึ้น โดยมีรูปแบบแถวทั้งหมด 25 รูปแบบ

8. การออกแบบแสงสำหรับการแสดง ได้กำหนดแนวทางการออกแบบแสงไว้ ดังนี้ Position และ Scene โดย Position เป็นตำแหน่งบนเวทีการแสดงประกอบไปด้วย ตำแหน่งของนักแสดงและการเคลื่อนที่ของนักแสดง Scene เป็นบรรยากาศที่ใช้ประกอบการแสดง ในการแสดงบนเวที และได้แบ่งการใช้แสงดังนี้ **องก์ที่ 1 การออกแบบแสง** ใช้ไฟส่องลงยังตำแหน่งกลางของเวทีเพื่อสร้างมิติให้กับฉากการแสดง เลือกใช้แสงโทนสีแบบเย็น ให้อารมณ์ถึงความ สงบ เงียบ และดูยำเกรงต่ออำนาจของสิ่งที่แสงส่องอยู่ **องก์ที่ 2 การออกแบบแสง** ใช้ไฟส่องลงทั้งหมด 3 ส่วน คือ บริเวณ ตรงกลาง ด้านซ้าย ด้านขวา ของเวทีการแสดง โดยเลือกใช้แสงโทนสีแบบเย็น เพื่อเป็นบรรยากาศให้มีความรู้สึก ผ่อนคลาย และใช้แสงสีเหลืองเป็นจุดโฟกัสของฉากการแสดงบริเวณตรงกลาง เพื่อให้เกิดความโดดเด่น ในช่วงที่มีการแสดง **องก์ที่ 3 การออกแบบแสง** ใช้ไฟโทนสีแบบเย็นส่องบริเวณทั่วเวที เพื่อสร้างมิติให้เกิดความกว้างมากยิ่งขึ้น และใช้ไฟสีส้ม ส่องบริเวณที่ผู้แสดงกำลังทำการแสดงอยู่ เพื่อเป็นจุดนำสายตาให้เกิดความโดดเด่น และลดแสงที่ไปกระทบต่อฉากอุปกรณ์การแสดงเพื่อไม่ให้เป็นพื้นที่ที่มีจุดเด่นมากเกินไป

9. นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง จำนวนผู้แสดงทั้งหมด 8 คน เป็นนักแสดงหญิงทั้งหมด เนื่องจากผู้วิจัยมีแนวคิดว่าในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ลัทธิไศวนิกาย เชื่อว่าสตรี คือ ตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงมีเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดงให้ตรงกับชุดการแสดงปูรณะธัญกา ดังนี้ 1) นักแสดงหญิง จะต้องมีความสูงระหว่าง 160 เซนติเมตรขึ้นไปแต่ไม่เกิน 170 เซนติเมตร มีรูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้าได้รูปมีความสวยงาม 2) นักแสดงจะต้องมีความสามารถและมีพื้นฐานในการปฏิบัติท่ารำด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากลได้ดี ในหลักเกณฑ์นี้ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ลักษณะของท่ารำมีความพิเศษและแตกต่างจากท่ารำทั่วไป คือ ท่ารำจะมีความอ่อนช้อยผสมผสานกับความแข็งแรง ถ่ายทอดอารมณ์ของการแสดงได้ดี 3) มีทัศนคติที่ดีในการทำงานและมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย มีความตั้งใจและขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมการแสดง

10. การนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ได้วางแผนดำเนินการโดยแสดงต่ออาจารย์ที่ปรึกษา และนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณา แล้วนำผลจากการแสดง ในแต่ละครั้งมาพัฒนางาน เพื่อให้เห็นพัฒนาการตามลำดับขั้นของการทดลองและสร้างสรรค์งานร่วมกันวิพากวิจารณ์ เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์การแสดง ก่อนที่จะนำเสนอต่อคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

3.อภิปรายผล

ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ภายใต้ความมุ่งหมายของการวิจัย เพื่อศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ และเพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลัก “พิธีปูรณะธัญกา” ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

การวิจัยครั้งนี้ค้นพบว่า การนำภาพหลักฐานทางประวัติศาสตร์ อันเป็นศิลปะที่จารึกร่องรอยทางคติความเชื่อ ประเพณี และวิถีการดำรงชีวิตของชุมชนในอดีตที่เป็นพื้นที่ทับซ้อนทางวัฒนธรรม มาถ่ายทอดผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ที่เกิดจากการผสมผสานแนวความคิด การใช้องค์ความรู้เดิมมาประยุกต์ใช้และบูรณาการข้ามศาสตร์ โดยการสร้างสรรค์การแสดงจากทุนทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่เป็นทรัพยากรของชุมชนให้สามารถเชื่อมโยงพื้นที่ทางวัฒนธรรมให้เป็นพื้นที่แห่งความทรงจำ โดยการเลือกใช้สถานที่ท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเป็นพื้นที่แสดงตัวตนผ่านรูปแบบของนาฏกรรมร่วมสมัย อันสะท้อนให้เห็นแนวคิดในการนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์มาประกอบสร้างเพื่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น สามารถนำมาสร้างให้มูลค่าและรองรับกระแสของการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์ในชุมชน เพื่อเพิ่มความเข้มแข็ง และความโดดเด่นให้กับชุมชน ด้วยการพัฒนารูปแบบนาฏกรรมให้เข้ากับการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมในยุคเศรษฐกิจสร้างสรรค์

องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาพบว่า การถอดรหัสหมายที่ปรากฏผ่านภาพจำหลักทางประวัติศาสตร์ คือ การเชื่อมโยงมิติระหว่างกาลเวลาและการผสมผสานศาสตร์ของนาฏกรรมมากกว่าหนึ่งศาสตร์เข้าด้วยกันให้เป็นเอกภาพ การถอดรหัสหมายจึงเป็นการตีความจากสัญญะของภาพ เกิดเป็นกระบวนท่ารำที่มีความแปลกตา แต่ต้องคำนึงถึงความสมดุลของท่ารำ การทรงตัว และหลักการเคลื่อนไหวร่างกายตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ท่ารำเกิดความสมบูรณ์ในด้านดุลยภาพ และสุนทรียภาพมากยิ่งขึ้น

1. ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาณ ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ที่อาจเทียบเคียงกับพิธีแรกนาขวัญ หรือพระราชพิธีพืชมงคลของไทย เป็นพิธีทำขวัญพืชพรรณธัญญาหารของปราสาทหินพนมรุ้ง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาภาพจำหลักที่เสาติดผนังซุ้มประตูมณฑปปราสาทพนมรุ้ง ด้านทิศตะวันออกเรียกว่า “พิธีปูรณะธัญกา”

รวมทั้งศิลปกรรมที่ปรากฏเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นภาพแทนแห่งความบริบูรณ์มั่งคั่ง อันเป็นคติความเชื่อของเขมรโบราณที่เกี่ยวเนื่องกับการเกษตรนำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ และแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของถิ่นฐานบ้านเมือง อีกทั้งความเชื่อดังกล่าวยังมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จากความสำคัญของพิธีกรรมความเชื่อที่ปรากฏบนพื้นที่ในที่นี้คือ “พิธีปูรณะธัญกา” ที่ปรากฏบนภาพจำหลัก อันแสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ของเขมรโบราณที่ปราสาทหินพนมรุ้ง แม้ในปัจจุบันวัฒนธรรมขอมจะเสื่อมสลายลงแล้ว แต่กลับปรากฏว่าในวัฒนธรรมกระแสหลักนั้นมีความเชื่อ ในทำนองเดียวกันสะท้อนให้เห็นว่าเป็นประเด็นสำคัญที่ยังส่งอิทธิพลต่อความเชื่อมนุษย์ไม่ว่าจะยุคสมัยใด ซึ่งสอดคล้องกับ วรณัย พงศาชลากร (2560 : 1) ได้แสดงความเห็นว่าเป็นพิธีที่อาจเทียบเคียงกับพิธีแรกนาขวัญหรือพระราชพิธีพืชมงคลของไทย เป็นพิธีทำขวัญพืชพรรณธัญญาหารที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติเพื่อสนองความเชื่อและความศรัทธาในการเพราะปลูกข้าว กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือเป็นขวัญและกำลังใจให้แก่เกษตรกรที่หวั่นต่อภยันตรายต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นระหว่างเพาะปลูกให้มีความศรัทธาและเชื่อมั่นด้วยการบวงสรวงเทวดาโดยพิธีเสี่ยงทายทำนายความสมบูรณ์ของปริมาณน้ำ สภาพดินฟ้าอากาศ เกษตรกรส่วนหนึ่งจึงถือเอาพิธีปูรณะธัญกา คือ วันเริ่มต้นฤกษ์หว่านไถ และยังสอดคล้องกับ สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. (2549 : 331) พิธีปูรณะธัญกาเป็นพิธีกรรมอันเกี่ยวกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ของฤษีในนิกายปาศุปตะ ณ ปราสาทหินพนมรุ้ง

2. การสร้างสรรค์นาฏกรรม ชุด ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

การกำหนดแนวคิด เป็นการกำหนดแนวทางหรือหลักในการสร้างงาน ด้วยการจัดเรียงการแสดงให้มีความเหมาะสม ถือได้ว่าเป็นความคิดสำคัญซึ่งเป็นกรอบในการกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์การแสดง โดยมีเนื้อหาที่ครอบคลุมเนื้อหาของการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงจบการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ สุขสันติ แวงวรรณ (2565 : 85) ได้อธิบายว่า แนวคิด หมายถึง เส้นทางของความคิด โดยเส้นทางของความคิดจะต้องมีจุดเริ่มต้นในการดำเนินเรื่องและมีจุดจบ ผู้สร้างสรรค์จะต้องสามารถอธิบายเส้นทางของความคิดของตนที่เกิดจากการผสมผสานจินตนาการ จากฐานข้อมูลของแรงดลใจเพื่อเป็นแนวคิดหรือโครงเรื่องสำหรับการ สร้างสรรค์ให้เห็นลำดับของการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นั้น

รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย กำหนดให้เป็นการผสมผสานมากกว่าหนึ่งจารีต มีการออกแบบเพื่อกำหนดสัดส่วนที่คงไว้ และสื่อหรือมีวิธีการที่จะนำเข้ามาประยุกต์ใช้กับการเลือกผสมผสานจารีตการแสดง ซึ่งการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไม่ใช่เพียงการสร้างสรรค์งานทางศิลปะที่ใช้เฉพาะอารมณ์ความรู้สึกเท่านั้น แต่ยังใช้กระบวนการทางความคิดในเชิงเหตุและผล เรียกได้ว่าเป็น

กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งสอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายไว้ว่า การสร้างสรรค์นาฏกรรมไทยแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ การกำหนดในหนึ่งจารีต การกำหนดพัฒนาจากจารีตเดิม การกำหนดผสมมากกว่าหนึ่งจารีต และการกำหนดจารีตใหม่ และยังสอดคล้องกับ มณิศา วศิณารมย์ (2565 : 43) ได้อธิบายว่า การสร้างสรรค์นาฏกรรมไทยจากการผสมผสานมากกว่าหนึ่งจารีต เป็นการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่มีการเลือกผสมจารีตทั้งที่ชาติพันธุ์เดียวกันแต่ต่างชาติพันธุ์ เช่น การแสดงพื้นบ้านของกรมศิลปากร การแสดงละครใน และการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

การออกแบบลีลาท่ารำ โดยการนำแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการสืบทอดมาแต่อดีตและท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ผสมผสานการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ต่างสกุล เพื่อให้เกิดเป็นนาฏยลักษณ์เฉพาะที่มีต้นเค้ามาจากรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่สามารถสะท้อนความเป็นตัวตนและความเป็นปัจจุบัน อีกทั้ง ท่ารำยังเป็นส่วนสำคัญที่ใช้แทนการสื่อสาร สื่อความหมาย สื่ออารมณ์ความรู้สึก และสื่อถึงความงาม ซึ่งสอดคล้องกับ ศักย์กวิน ศิริวัฒนกุล (2565 : 65) ได้อธิบายว่า ในการสร้างสรรค์กระบวนท่านาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการนำแม่ท่าหรือท่าเลียนแบบธรรมชาติที่มีการสืบทอดมาจากอดีต มาจัดวางไว้ในส่วนประกอบที่เป็นท่าหลัก อาจมีความสอดคล้องกับนิยามของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในส่วนที่แสดงออกถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรม เพราะเป็นสิ่งที่ถูกสั่งสมมานานนับร้อยปี

การบรรจุเพลง ดนตรีถือเป็นเครื่องกระตุ้นลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกาย การออกแบบทำนองเพลงของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จังหวะของดนตรีไม่ใช่ตัวกำหนดควบคุมการออกแบบการเคลื่อนไหวทั้งหมด แต่เป็นส่วนที่ช่วยส่งเสริมการแสดงให้มีอรรถรสมากขึ้น ก่อนการออกแบบท่ารำควรมีการฟังเพลงเพื่อวิเคราะห์เสียงที่ปรากฏในเพลงที่นำมาใช้เพื่อการสร้างสรรค์ อีกทั้ง ต้องคำนึงถึงเสียงประเภทต่าง ๆ ที่ประกอบขึ้นในเพลง เช่น เสียงประสาน เสียงร้อง เป็นต้น เพื่อให้ท่าทางมีความสอดคล้องกับทำนองเพลงและมีความหลากหลาย ซึ่งสอดคล้องกับ ดารณี จันทมิไชย (2562 : 395) ดนตรีมีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพลงสามารถช่วยส่งเสริมอารมณ์ความรู้สึกที่สอดคล้องไปกับท่วงท่าได้

การออกแบบเครื่องแต่งกาย สามารถอ้างอิงจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือใช้ลักษณะการเทียบเคียงเพื่อเป็นหลักฐานการอ้างอิงถึงแหล่งที่มา เครื่องแต่งกายนอกจากจะเป็นตัวกำหนดรูปแบบการแสดงแล้ว ยังสามารถเป็นตัวกำหนดการเคลื่อนไหวของกระบวนท่ารำด้วยเช่นเดียวกัน โดยเครื่องแต่งกายจะต้องมีความเหมาะสมกับเนื้อหา อีกทั้ง เครื่องแต่งกายยังสามารถสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบความงามทางด้านศิลปะ ยุคสมัย ฐานะทางสังคม เพศ อายุ วัย และสถานะ ซึ่งสอดคล้องกับ วัฒนะ จูฑะวิภาค (2556 : 117) ได้อธิบายถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายว่า การออกแบบเครื่องแต่งกายเรื่องของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงความรู้สึกและภูมิปัญญาของคนในชุมชน

เอกลักษณ์การแต่งกายเป็นรากฐานส่วนหนึ่งของคนในสังคมและถ่ายทอดจินตนาการตามความเป็นมาของสังคม ยังสอดคล้องกับ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548 : 50-51) ได้กล่าวว่า ความงามในศิลปะ เป็นผลงานทางทักษะที่ผ่านกระบวนการทางปัญญา ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์และยุคสมัย เพื่อตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจเป็นพื้นฐาน หรือกล่าวได้ว่าศิลปะไม่ใช่ธรรมชาติ แต่ศิลปะได้อาศัยธรรมชาติเป็นปัจจัยหนึ่งในแง่เป็นแหล่งดลใจทางการสร้างงานศิลปะนั่นเอง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นส่วนเสริมในการสื่อสารหรือสื่อความหมายของการแสดงให้มีความเด่นชัดขึ้น ทุกสิ่งที่นำมาใช้ประกอบการแสดงมีส่วนในการกำหนดท่าทางการเคลื่อนไหว ความสวยงาม และเหตุผลในการเล่าเรื่อง ให้มีความน่าสนใจและตื่นเต้นมากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับ Sandry Cerny Minton (1997 : 116) ได้กล่าวว่า อุปกรณ์ คือ วัตถุที่แยกออกจากเครื่องแต่งกายของนักแสดง แต่นั่นก็เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงหรือการออกแบบเชิงพื้นที่ในการออกแบบท่าเต้นหรือก่อให้เกิดความหมายของการแสดงนั้น ๆ

การออกแบบการเคลื่อนไหวบนเวที เป็นส่วนที่สำคัญในการสร้างสรรค์การแสดง สิ่งที่ต้องคำนึง คือ รูปแบบของแถว และวิธีการแปรแถว ซึ่งการแปรแถวควรนำหลักการจัดวางทางทัศนศิลป์มาใช้เป็นหลักในการออกแบบ อันได้แก่ ความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน และความแตกต่างของการเคลื่อนไหวร่างกาย การตั้งซุ้ม และการแปรแถว โดยพิจารณาจากการจัดวางบนพื้นที่ของเวที และเนื้อหาที่ต้องการสื่อสาร การสร้างความสมดุลในภาพรวมด้วยการจัดวางน้ำหนัก ซึ่งสอดคล้องกับ ศิริมงคล นาฏยกุล (2557 : 69) ได้อธิบาย การใช้พื้นที่ ไว้ว่า นักสร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงเรื่องการใช้พื้นที่ อาจเป็นพื้นที่เดียวกันกับผู้ชมไม่ว่าจะเป็นเรื่องของขนาดพื้นที่ที่เล็ก หรือใหญ่ตลอดจนความกว้างหรือความยาวของพื้นที่ นักแสดงจะต้องเคลื่อนไหวบนเวทีเพราะจะส่งผลต่อการออกแบบจำนวนนักแสดงที่เหมาะสมต่อขนาดของพื้นที่ ตลอดจนทิศทางและลีลาการเคลื่อนไหวร่างกาย

การออกแบบแสงสำหรับการแสดง แสงเป็นสิ่งที่ช่วยสะท้อนอารมณ์ของผู้แสดงตลอดจนเหตุการณ์และช่วงเวลาในการแสดงบนเวทีให้ผู้ชมรับรู้ได้ตามจินตนาการ ซึ่งสอดคล้องกับ ชนิดา จันทร์งาม (2562 : 187) ได้อธิบายไว้ว่า แสง เป็นองค์ประกอบที่สำคัญสามารถสื่ออารมณ์ของตัวละครให้มีความชัดเจนมากขึ้น เป็นการสื่อให้รับรู้ถึงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น อารมณ์เศร้า อารมณ์สนุกสนาน และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการแสดง

นักแสดงที่ใช้สำหรับการแสดง นักแสดงถือว่าเป็นสื่อกลางระหว่างนักแสดงหรือผู้สร้างงานกับผู้ชม ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ นักแสดงต้องรู้จักการใช้จินตนาการสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทาง และเรื่องราวให้ผู้ชมเข้าใจและเชื่อว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้านั้นเป็นเรื่องจริงแสดงให้เห็นว่านักแสดงสามารถเข้าถึงศิลปะการแสดงได้อย่างแท้จริง ซึ่งสอดคล้องกับ รักษ์สินี อัครศวะเมฆ (2563 : 133) ได้อธิบายว่า แนวทางในการคัดเลือกนักแสดงเป็นปัจจัยหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงาน

ที่ผู้สร้างสรรค์สามารถคัดเลือกนักแสดงได้จากเงื่อนไขหรือข้อกำหนดที่สร้างสรรค์ระบุตัวนักแสดงที่เหมาะสมกับการแสดง อาทิ ความสามารถทางศักยภาพร่างกาย ไหวพริบ ความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของนักแสดง

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการนำเสนอผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นผ่านกระบวนการการสร้างสรรค์ที่เป็นระบบ โดยมีการประเมินเพื่อแก้ไขปรับปรุงการออกแบบอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้ผลผลิตที่ออกมามีความสมบูรณ์ ด้วยการนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อวิพากย์ วิจารณ์และนำผลมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้งานมีความสมบูรณ์ ตรงกับเนื้อหาหรือประเด็นที่ต้องการสื่อสาร ซึ่งสอดคล้องกับ ธัญญนันท์ เนาวรัตน์ (2565 : 225) ได้อธิบายไว้ว่า การสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัย ผ่านกระบวนการวางแผนการทำงานอย่างเป็นระบบ มีขั้นตอนการทำงานที่ชัดเจน ก็จะทำให้การทำงานในแต่ละขั้นสัมพันธ์กันอย่างลงตัว ผลที่ได้จากการทำงาน คือ ภาพของการแสดง นำเสนอการแสดงผ่าจอดิจิทัล ในระบบออนไลน์ ทำให้ผู้ชมได้รับชมการแสดงหลายมิติ ผู้ชมเข้าถึงการแสดงได้มากยิ่งขึ้น

4. ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พื้นที่ทางประวัติศาสตร์ ที่พบการทับซ้อนทางวัฒนธรรมการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จะสามารถตอบบริบทของพื้นที่ชุมชนนั้นได้อย่างหลากหลายนาฏกรรมจะสามารถยึดโยงพื้นที่ให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง เปรียบเหมือนการต่อชีวิตให้โบราณสถาน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ ให้คนรุ่นหลังได้เป็นแนวทางในการศึกษา และต่อยอดการสร้างสรรค์นาฏกรรมในมิติที่หลายหลายต่อไป

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

บริบทพื้นที่ในจังหวัดบุรีรัมย์ ยังพบอีกหลากหลายพื้นที่ ที่ยังไม่ได้รับการศึกษาและจดบันทึกเพื่อเป็นหลักฐาน ด้วยการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์โบราณสถาน ร่องรอยทางวัฒนธรรมเป็นองค์ความรู้เชิงประวัติศาสตร์ที่สามารถนำสู่การสร้างสรรค์การแสดง การสร้างสรรค์นาฏกรรมเพื่อเป็นองค์ความรู้ในทางวิชาการ จะทำให้พื้นที่เหล่านั้นกลับมาชีวิตผ่านการบอกเล่าเรื่องราวผ่านการแสดง จึงควรศึกษาวิจัยพื้นที่ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เพื่อนำมาต่อยอดทั้งทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมโดยผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรม

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

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

กิ่งแก้ว อัตถากร. (2523). *คติชนวิทยา*. โรงพิมพ์คุรุสภา.

เกสร ธิตะจารี. (2543). *กิจกรรมศิลปะสำหรับครู*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คำล่า มุสิกา. (2558). *แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานวงโปงลาง*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

จุติกา โกศลเหมมณี. (2557). รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, *15*(1).

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). *นาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดิเรก ปูทมสิรัฒน์. (2547). *ทุนทางสังคมและทุนทางวัฒนธรรมในระบบเศรษฐกิจ และการจัดการยุคใหม่*. พี.เอ. ลีฟวิ่ง.

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

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2553). *คอนเทมป์เลือดไทย บอกอะไรความเป็นนาฏศิลป์*. ต้นอ้อ.

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). นาฏยประดิษฐ์ Choreography. *วารสารวิชาการ มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*.

นภารัตน์ อยู่ประเสริฐ. (2561). *แนวทางการพัฒนาการสื่อความหมายในแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์ กรณีศึกษา: อุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์*. สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

นิศารัตน์ สิงห์บุราณ. (2556). *นาฏยประดิษฐ์ ชุด : ตำนานฟ้อนมาลัยข้าวตอก*.

มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

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

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2560). *“พิธีทำขวัญข้าวทำขวัญควายของคนไท.” ในคติชนคนไทในวัฒนธรรมข้าว*. สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. (2558). กลวิธีในการสร้างสรรค์นาฏกรรมไทยจากวรรณกรรมพื้นถิ่นอีสาน. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม*, *34*(5).

ปิยวดี มากพา. (2551). *รายงานการวิจัยเรื่องการสังเคราะห์การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ผกา เบญกาญจน์. (2540). *การศึกษาแบบและคติความเชื่อของปติมากรรมเทพรำที่ปราสาทหินพิมาย*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พรรณพัชร์ เกษประยูร. (2562). การเคลื่อนไหวร่างกายในการแสดงนาฏยศิลป์. *วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร*, *3*(1).

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

พระวีรพรรณ วุฑฺฒิธมฺโม, & (เชียรประโคน). (2541). *อิทธิพลของความเชื่อในอรรถกถาธรรมบทที่มีต่อ ประเพณีไทย*. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรราชวิทยาลัย.

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

พีรพงศ์ เสนไสยและคณะ. (2558). *นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : ภาพสะท้อนคตินิยมชาวอีสาน*.

ภูริตา เรืองจิรยศ. (2551). *แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มัทนี รัตนิน. (2546). *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกากับการแสดงละครเวที*. สำนักพิมพ์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ลักษมณ์ บุญเรือง. (2547). *การศึกษาท่ารำและนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในงานประติมากรรม ณ ปราสาทพิมายนครปฐม*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรพร ภู่พงศ์พันธุ์. (2564). *สถาบันกษัตริย์ในกฎมณเทียรบาล. (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. แสงดาว.

วรางคนา วุฒิช่วย. (2547). *ศิลปะการแสดง ละครรำ*. ศูนย์วัฒนธรรมมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.

วราพร แก้วใส. (2559). *รูปแบบการประยุกต์นาฏกรรมวงดนตรีลูกทุ่งในสถานศึกษาเพื่อเศรษฐกิจสร้างสรรค์*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2551). *นาฏยศิลป์ หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว*. โอเดียนสโตร์.

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). *หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริธร ศรีชลาคม. (2559). *การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยกับการฉายภาพสำหรับการแสดง : มายแท็งก์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์. (2562). *ศรัทธานาคะ : การประกอบสร้างนาฏยประดิษฐ์จากพื้นที่นาคาคติคำชะโนด*. คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. โรงพิมพ์ภาพสุวรรณ.

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

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. (2549). *ปราสาทเขาพนมรุ้งศาสนบรรบตที่งดงามที่สุดในประเทศไทย*. สนพ.เรือนบุญ.

สุวัฒน์ จันทรจำนง. (2540). *ความเชื่อของมนุษย์เกี่ยวกับปรัชญาและศาสนา*. สำนักพิมพ์สุขภาพใจ.

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

อนุชา ถือสมบัติ. (2558). *การพัฒนาศิลปะการแสดงร่วมสมัยจากนิทานพื้นบ้านเรื่อง นางผมหอม*. มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

อรวรรณ โภชนาธาร. (2556). ผลงานสร้างสรรค์ (ศิลปะการแสดง) ชุด พลิกผืนผ้าโนราร่วมสมัย. *วารสารปาริชาต มหาวิทยาลัยทักษิณ ฉบับพิเศษผลงานวิจัยจากการ ประชุม วิชาการ ครั้งที่ 23*, *26*(3), 194–197.

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

Bannister Dcnce jaggers. (2000). “Natiue Amcriean Dance : A Symergg of Dance, Drama and Religion (Hopi ,Lakota , time Pueblo , Cherokee). *Masters Abstracts International*, *36*((4)), 952.

Carrolt Noel. (2003). *Et. Al. The Oxford Hand Book of Aesthetics.* Press : UK.

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

O’Neil Megan Eileen. (2005). *Making Visible History: Engaging Ancient Maya Sculpture*. Yale University.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ดร.ชลาลัย วงศ์อารีย์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่หอประชุมวิชชาอัตตศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนวุฒิ ตั้งสอนบุญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่หอประชุมวิชชาอัตตศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

นายบันเลง กำประโคน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2567

นางปุณิกา สมานสารกิจ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2567

นายปรเมศวร์ บุญชม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2567

อาจารย์ผกา เบญจกาญจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่หอประชุมวิชชาอัตตศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

ดร.พนาสินธุ์ ศรีวิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่หอประชุมวิชชาอัตตศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

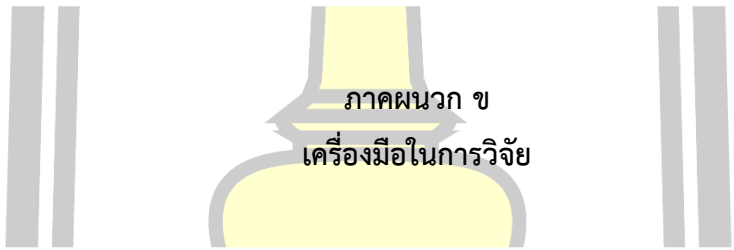
นางสาวพลอยไพลิน ปุราทะกา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ออนไลน์
เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม 2566

นายภาคภูมิ อยู่พล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ปราสาทหินพนมรุ้ง
อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2567

ดร.ภูวนัย กาฬวงศ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่หอประชุมวิชชาอัตตศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566

นางรุ่งอรุณ บุญชม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 14 มกราคม 2567

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวรัตน์ ทศศะ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, พีรนันต์ เจือจันทร์ เป็นผู้สัมภาษณ์,
ที่หอประชุมวิชชาอัตตศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม 2566



ภาคผนวก ข
เครื่องมือในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.1

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มผู้รู้

เรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับรูปแบบศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ความเป็นมาและองค์ความรู้เกี่ยวกับปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.2 การจำแนกแบ่งสมัยศิลปะในงานศิลปกรรมขอมสามารถแบ่งได้กี่สมัย และใช้หลักเกณฑ์ใดในการแบ่ง

.....

2.1.3 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกามีองค์ประกอบอะไรบ้าง

.....

2.1.4 สัญลักษณ์ที่ปรากฏบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาเป็นอย่างไร

.....

2.1.5 งานศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้งมีรูปแบบที่โดดเด่นอย่างไร

.....

2.1.6 รูปแบบการแต่งกายของบุคคลในภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกามีลักษณะอย่างไร

.....

2.1.7 อื่น ๆ

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการถอดรหัสหมายของศิลปกรรมจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาสามารถตีความหมายได้ว่าอย่างไร

.....

2.2.2 จากอิริยาบถและองค์ประกอบของภาพบุคคลสามคนที่ปรากฏในภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ประกอบด้วยบุคคลใดบ้าง และแต่ละบุคคลมีหน้าที่อย่างไร

.....

2.2.3 รูปแบบศิลปกรรมของปราสาทหินพนมรุ้งที่เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์มีศิลปกรรมใดบ้าง

.....

2.2.4 พิธีปูรณะธัญกาเป็นพิธีกรรมความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เกิดขึ้นจากลัทธิและฤษีนิกายใด

.....

2.2.5 ท่านมีความรู้ความเข้าใจและทำการศึกษาทางด้านอารยธรรมเขมรในประเทศไทย เป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.6 ภาพสตรีใช้มืออีกข้างหนึ่งยืนเหนี่ยวกิ่งไม้เป็นรูปแบบศิลปกรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากที่ใด และมีรูปแบบที่เหมือนกันและแตกต่างกันอย่างไร

.....

2.2.7 ภาชนะที่บุรุษในภาพกำลังถือยื่นให้สตรีมีชื่อเรียกว่าอย่างไร มีความหมายและมีความสำคัญอย่างไรต่อพิธีปูรณะธัญกา

.....

2.2.8 พิธีกรรมซึ่งเรียกว่า “ปูรณะธัญกา” เป็นคติความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องกับการเกษตรกรรมและความอุดมสมบูรณ์อย่างไร

.....

2.2.9 ในความคิดเห็นของท่าน พิธีปูรณะธัญกาเป็นพิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญในปัจจุบันอย่างไร

.....

2.2.10 อื่น ๆ

.....

หมวดที่ 3 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

3.1 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

3.1.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

3.1.2 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

3.1.3 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

3.1.4 การกำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

3.1.5 กระบวนท่ารำของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่สร้างจากภาพจำหลักมีลักษณะเฉพาะอย่างไร

.....

3.1.6 อื่น ๆ

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.2

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับรูปแบบศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ความเป็นมาและองค์ความรู้เกี่ยวกับปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

.....

2.1.2 ท่านเคยมาปราสาทหินพนมรุ้งปีใด

.....

2.1.3 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกามีองค์ประกอบอะไรบ้าง

.....

2.1.4 สัญลักษณ์ที่ปรากฏบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาเป็นอย่างไร

.....

2.1.5 งานศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้งมีรูปแบบที่โดดเด่นอย่างไร

.....

2.1.6 รูปแบบการแต่งกายของบุคคลในภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกามีลักษณะอย่างไร

.....

2.1.7 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาเป็นศิลปะขอมแบบใด และสามารถสังเกตได้จากอะไร

.....

2.1.8 รูปแบบศิลปกรรมที่เป็นศิลปะขอมแบบนครวัด และแบบบาปวน มีลักษณะอย่างไร

.....

2.1.9 การใช้รูปสตรีเป็นผู้โปรยหว่านเมล็ดพันธุ์แรกอันเป็นมงคลนั้นเป็นคติความเชื่อดั้งเดิมจากยุคบรรพกาลมีความสำคัญอย่างไร

.....

2.1.10 อื่น ๆ

.....

2.2 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ลักษณะและรูปแบบของภาพพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้งเป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ภาพลักษณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

.....

2.2.4 ท่านคิดว่าในอนาคตปราสาทหหินพนมรุ้งจะเป็นอย่างไร

.....

2.2.5 อื่น ๆ

.....

หมวดที่ 3 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

3.1 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

3.1.1 กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

3.1.2 การกำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจควรคำนึงถึงสิ่งใด

.....

3.1.3 การออกแบบกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพจำหลักควรมีลักษณะเฉพาะอย่างไร

.....

3.1.4 องค์ประกอบในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเป็นอย่างไร

.....

3.1.5 อื่น ๆ

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.3

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มบุคคลทั่วไป

เรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับรูปแบบศิลปกรรมบนภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาเป็นศิลปะขอมแบบใด และสามารถสังเกตได้จากอะไร

.....

2.1.2 รูปแบบศิลปกรรมที่เป็นศิลปะขอมแบบนครวัด และแบบบาปวน มีลักษณะอย่างไร

.....

2.1.3 การใช้รูปสตรีเป็นผู้โปรยหว่านเมล็ดพันธุ์แรกอันเป็นมงคลนั้นเป็นคติความเชื่อดั้งเดิมจากยุคบรรพกาลมีความสำคัญอย่างไร

.....

2.1.4 อื่น ๆ

.....

2.2 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ลักษณะและรูปแบบของภาพพิธีปูรณะธัญกาปราสาทหินพนมรุ้งเป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ภาพลักษณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกา

.....

2.2.4 ท่านคิดว่าในอนาคตปราสาทหหินพนมรุ้งจะเป็นอย่างไร

.....

2.2.5 อื่น ๆ

.....

หมวดที่ 3 การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

3.1 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการศึกษาภาพจำหลักพิธีปูรณะธัญกาที่มุขซุ้มประตูปราสาทประธานของปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์

3.1.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นระยะเวลา.....ปี

3.1.2 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

3.1.3 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

3.1.4 การกำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นอย่างไร

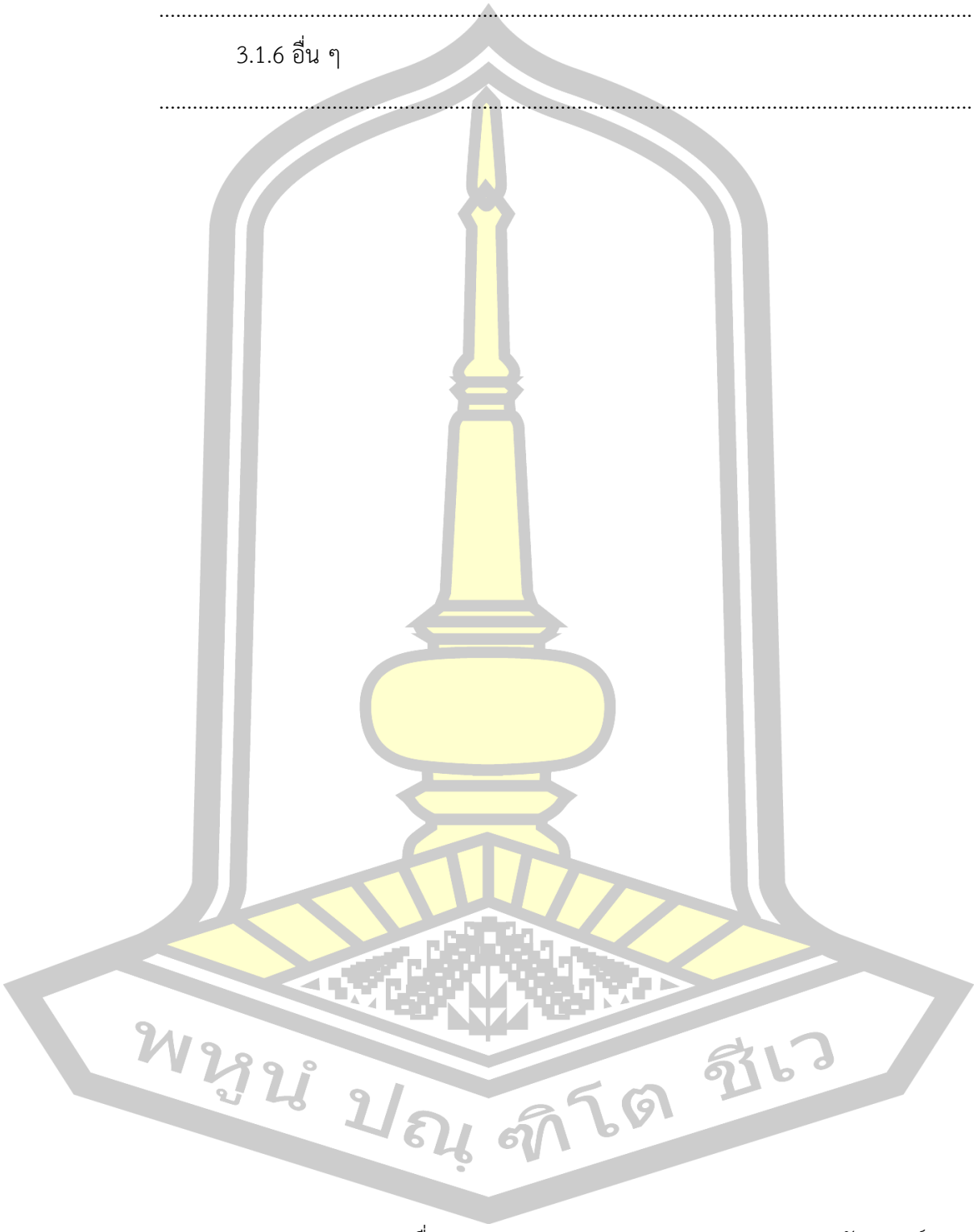
.....

3.1.5 การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในทัศนะของท่านเป็นอย่างไร

.....

3.1.6 อื่น ๆ

.....



ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2.1

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มผู้รู้

เรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

.....

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

.....

2.1.3 ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

.....

2.1.4 ท่านเคยมาปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

.....

2.1.5 ภาพลักษณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

.....

2.1.6 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

.....

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2.2

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

.....

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

.....

2.1.3 ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

.....

2.1.4 ท่านเคยมาปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

.....

2.1.5 ภาพลักษณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

.....

2.1.6 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

.....

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2.3

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มประชาชนทั่วไป

เรื่อง ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทางด้านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

.....

.....

2.1.2 ลักษณะและรูปแบบของภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

.....

2.1.3 ภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ มีความสำคัญต่อท่านอย่างไร

.....

.....

2.1.4 ท่านเคยมาปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ปีใด

.....

.....

2.1.5 ภาพลักษณ์ของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นอย่างไร

.....

.....

2.1.6 ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรต่อภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

.....

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากภาพสลักพิธีปูรณะธัญกา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2.2.1 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.3 แนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.4 รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.5 องค์ประกอบของการสร้างนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.6 อื่น ๆ

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ภาคผนวก ค
แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของผู้ทรงคุณวุฒิ

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด ปูรณะธัญกา

ชื่อผลงาน ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผู้สร้างสรรค์ นายพีรนันต์ เจือจันทร์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็น ความคิดสร้างสรรค์ต่องานในลักษณะอื่นๆ ชุด ปูรณะธัญกา ของผู้ทรงคุณวุฒิ

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

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

หัวข้อการประเมิน	ระดับความคิดเห็น				
	5	4	3	2	1
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนอง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องรูปแบบของการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปลแถว					
ความคิดเห็นควรที่จะไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ					

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

.....

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด ปูรณะธัญกา

ชื่อผลงาน ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้ง สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผู้สร้างสรรค์ นายพีรนันต์ เจือจันทร์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็น ความคิดสร้างสรรค์ต่องานในลักษณะอื่นๆ ชุด ปูรณะธัญกา ของผู้ทรงคุณวุฒิ

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

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

หัวข้อการประเมิน	ระดับความคิดเห็น				
	5	4	3	2	1
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนอง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง					
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องรูปแบบของการแสดง					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ					
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปลแถว					
ความคิดเห็นควรที่จะไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ					

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.

ลงชื่อ.....

(.....)

.....

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก ง
แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของนักเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด ปูรณะธัญกา

ชื่อผลงาน ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผู้สร้างสรรค์ นายพีรนันต์ เจือจันทร์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็นของนักเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง อ.เฉลิมพระเกียรติ จ.บุรีรัมย์

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

หัวข้อการประเมิน	ความคิดเห็น	
	เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วย
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนอง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง		
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง		
ความคิดเห็นเรื่องรูปแบบของการแสดง		
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ		
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปลแถว		
ความคิดเห็นควรที่จะไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ		

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.

ลงชื่อ.....

(.....)

.....

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก จ
แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของนักเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด ปูรณะธัญกา

ชื่อผลงาน ปูรณะธัญกา : การถอดรหัสหมายจากภาพจำหลักปราสาทหินพนมรุ้งสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผู้สร้างสรรค์ นายพีรนันต์ เจือจันทร์

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตอนที่ 1 ความคิดเห็นของนักเที่ยวที่มาเที่ยวปราสาทหินพนมรุ้ง อ.เฉลิมพระเกียรติ จ.บุรีรัมย์

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย / ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

หัวข้อการประเมิน	ความคิดเห็น	
	เห็นด้วย	ไม่เห็นด้วย
ความคิดเห็นเรื่องที่มาของการแสดง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงและทำนอง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกับจุดประสงค์ของชื่อชุดการแสดง		
ความคิดเห็นเรื่องการกำหนดจำนวนและตัวนักแสดง		
ความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง		
ความคิดเห็นเรื่องรูปแบบของการแสดง		
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามของท่ารำ		
ความคิดเห็นเรื่องความสวยงามพร้อมเพรียงของการแปลแถว		
ความคิดเห็นควรที่จะไปใช้ในการเรียนการสอนหรือใช้รำ		

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

.....

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาคผนวก ฉ
ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 139 ผู้วิจัยนำเสนอหัวข้อต่อคณะกรรมการ

ภาพประกอบ 140 ผู้วิจัยรายงานความคืบหน้าการดำเนินงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 141 ผู้วิจัยสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ โดยมี ผศ.ดร. สุขสันติ แวงวรรณ เป็นประธาน

ภาพประกอบ 142 ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์หัวหน้าอุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง

ภาพประกอบ 143 ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลเพิ่มเติมและสัมภาษณ์นายบันเลง กำประโคน มัคคุเทศก์ประจำอุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทหินพนมรุ้ง

ภาพประกอบ 144 ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ผกา เบญจกาญจน์

ภาพประกอบ 145 ผู้วิจัยสัมภาษณ์คุณครูปุณิกา สมานสารกิจ

ภาพประกอบ 146 ผู้วิจัยสัมภาษณ์คุณครูรุ่งอรุณ บุญชม

ภาพประกอบ 147 ผู้วิจัยลงพื้นที่ศึกษาศิลปวัฒนธรรมเขมรโบราณ ณ ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา

ภาพประกอบ 148 ผู้วิจัยเข้ารับฟังคำแนะนำและตรวจสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์กับอาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์

ภาพประกอบ 149 ผู้วิจัยประชุมร่วมกับเพื่อนๆ และอาจารย์**ที่**ปรึกษาแลกเปลี่ยนแนวคิดการทำงาน

ภาพประกอบ 150 ผู้วิจัยลงท่าการแสดงวันแรก

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 151 ฝึกซ้อมการแสดงก่อนวันแสดงจริง

ภาพประกอบ 152 บล็อกกิ้งเวทีก่อนการบันทึก VDO

ภาพประกอบ 153 นำเสนอผลงานผู้วิจัย

ภาพประกอบ 154 ผู้วิจัยรับฟังคำแนะนำและข้อเสนอแนะจากท่านศิลปินแห่งชาติ

ภาพประกอบ 155 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู

ภาพประกอบ 156 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์

ภาพประกอบ 157 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์

ภาพประกอบ 158 เข้ารับฟังคำแนะนำการประเมินผลงานสร้างสรรค์ จากกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายพีรนันต์ เจือจันทร์
วันเกิด	16 ตุลาคม 2540
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	159 ม.2 ต.ไพศาล อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครูผู้ช่วย
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนบ้านแคน อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2563 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ พ.ศ. 2567 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว