วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

จันทบุระเทวปูชา

การแสดงสร้างสรรค์
ชุดระบำจันทบุระเทวปูชา

โครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์
เพื่อเพิ่มศักยภาพในการแข่งขัน
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๔



วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

กิตติกรรมประกาศ

การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา ซึ่งสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี โดยได้รับความอนุเคราะห์จัดสรรงบประมาณสนับสนุนจากโครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มศักยภาพสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทั้งภายในและภายนอก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้ข้อมูล คำชี้แนะในการพัฒนาการแสดงเป็นระยะตั้งแต่เริ่มดำเนินการจนเสร็จสิ้นกระบวนการ

กราบขอบพระคุณ พระครูจารุเขมากร เจ้าอาวาสวัดทองทั่ว ผู้ให้การสนับสนุนในการสัมภาษณ์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์งานครั้งนี้

คณะผู้วิจัยขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัย นาฏศิลปจันทบุรี ที่ท่านได้ให้ความอนุเคราะห์บุคลากรและอำนวยการความสะดวกในด้านต่าง ๆรวมทั้งบรรจุและเรียบเรียงทำนองเพลงขึ้นใหม่เพื่อให้การดำเนินงานวิจัย การสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชาลุล่วงไปได้ด้วยดีตามเป้าหมายซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

ขอขอบคุณอาจารย์ ธันยพร ประคองศรี ที่กรุณาให้คำปรึกษาและอนุเคราะห์ด้านภาษาต่างประเทศ

ขอขอบคุณผู้บริหารคณะครู อาจารย์ นักเรียน-นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ทุกท่านที่ให้ความร่วมมือและดำเนินงานจนผลงานสำเร็จตามวัตถุประสงค์

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรมที่ตระหนักถึงความสำคัญและสนับสนุนในการดำเนินการจัดทำการแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา ได้สำเร็จโดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์และวงการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป

บทคัดย่อ

การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงชุดบูชิตพุทธางกูร เพื่อสื่อให้เห็นถึงการบูชาพระหริหระด้วยพิธีพลีกรรมของเมืองเพนียดโดยนำแนวคิดจากการแสดงที่ถ่ายทอดพิธีพลีกรรม. ตามความเชื่อของของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งสันนิษฐานว่าใช้สำหรับการบูชาเทวรูปหรือรูปเคารพนั่นคือพระหริหระ ในเมืองเพนียด. ที่มีความเจริญรุ่งเรืองในสมัยนั้น. นำเสนอการแสดงโดยนำความรู้ที่ได้รับจากการศึกษา นำมาสร้างสรรค์โดยมีวิธีดำเนินการ คือ การศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การรวบรวมข้อมูล และนำข้อมูลมาประดิษฐ์การแสดงสร้างสรรค์ชุดจันทปุระเทวปูชา

ผลการศึกษาพบว่าพิธีกรรมพลีกรรมบูชาพระหริหระของเทวสถานเมืองเพนียด ประกอบด้วยขั้นตอนของพิธีกรรมจำนวน 3 ขั้นตอน คือ 1) การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรม 2) การท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ และ3) การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร

คณะผู้วิจัยจึงได้แรงบันดาลใจที่จะเผยแพร่เกี่ยวกับตำนานการบูชาพระหริหระ ของเมืองเพนียด. โดยนำมาสร้างสรรค์ตามกระบวนการวิจัยในรูปแบบการแสดง ที่แสดงถึงพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์อันเป็นแก่นหัวใจของเมืองเพนียด และยังเป็นการประชาสัมพันธ์ส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์และเผยแพร่โบราณสถานของจังหวัดจันทบุรีให้เป็นที่รู้จักยิ่งขึ้น

รูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ ชุดบูชิตพุทธางกูร คณะผู้วิจัยได้แบ่งช่วงการแสดงสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้.

ช่วงที่ 1 ศานติ การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรมการท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ

ช่วงที่ 2 อารตี การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร

ช่วงที่ 3 พระหริหระประทานพร เป็นจินตภาพของการประทานพรของพระหริหระ

Abstract

The creative show Chantapur Deva Pucha The objective is to create a show format. Buchit Phutthangkun To convey the worship of Harihara with the sacrifice ceremony of the city of Paniad by taking the concept from the performance that conveys the sacrifice ceremony. According to the beliefs of the Brahmin-Hindu religion. which is assumed to be used for worshiping idols or idols, that is, Harira In the city of Paniad. that was prosperous in those days. It presents the show by applying the knowledge gained from the study. It is used creatively by means of the study of documents, interviews, data collection. and bring the information to create a creative show Chantapur Deva Pucha.

he results of the study revealed that the Sacrifice Ritual of the Harihara at the Muang Paniad Temple consisted of three ritual steps: 1) cleansing the body to be purified before entering the ritual; 2) reciting the mantra for worship and blessing Harihara and 3) firefighting in order to give blessings to the monks.

Therefore, the research team was inspired to publish about the legend of worshiping Harira. of the city of Paniad. By bringing creativity according to the research process in the form of a show. that represents a sacred ritual Which is the heart of the city of Paniad. It is also a public relations promotion to promote historical tourism and to disseminate the ancient sites of Chanthaburi to be better known.

creative show style Buchit Putthangkun set The research team has divided the creative expression into 3 periods as follows.

Part 1 Shanti Purification of the body before entering the recitation ritual. Mantras to worship and make blessings to the Lord Harihara.

Part 2 Aarti a fire-hitting act for the Lord to bestow blessings.

Part 3 Phra Harihara bestows blessings It is the image of the blessing of the Lord Harihara.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อ	ข
บทคัดย่อ (ภาษาอังกฤษ)	ค
สารบัญ	ง
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่	
1 บทนำ	1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
ขอบเขตของการวิจัย	3
วิธีการดำเนินการวิจัย	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	6
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
หมวดภูมิหลัง	8
เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี	8
ด้านศาสนาและพิธีกรรม	15
ประวัติและภูมิหลังของพระหริหระ	20
หมวดแนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำจันทปุระเทวปูชา	21
ทฤษฎีการสร้างสรรค์	21
ทฤษฎีการเคลื่อนไหว	23
ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์	26
ทฤษฎีแนวคิดเครื่องแต่งกาย	27
แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์เพลง	30
แนวคิดทฤษฎีดนตรีไทยร่วมสมัย	34
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	39

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
3	**องค์ประกอบในการสร้างสรรค์การแสดง**	42
	ความหมายของของชื่อชุดการแสดง	42
	รูปแบบการแสดง	42
	องค์ประกอบด้านผู้แสดง	43
	องค์ประกอบเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดง	43
	แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง “จันปุระเทวปูชา”	43
	แนวคิดในการประพันธ์ทำนองบทเพลง “จันปุระเทวปูชา”	44
	แนวคิดในการประสมวงดนตรีในบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”	44
	รายละเอียดของการสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”	52
	องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง	56
	การแต่งกายผู้แสดงพระหริหระ	56
	การแต่งกายผู้แสดงพรหมณ์ชาย	63
	การแต่งกายผู้แสดงพรหมณ์หญิง	70
	องค์ประกอบเกี่ยวกับอุปกรณ์การแสดง	79
4	**วิเคราะห์การแปรแถวและกระบวนท่ารำการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “จันทปุระเทวปูชา”**	85
	การแปรแถวและการตั้งซุ้ม	85
	แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำและการแปรแถว	85
	การแปรแถวและการตั้งซุ้ม	87
5	**สรุป อภิปรายและข้อเสนอแนะ**	192
	สรุปผลการวิจัย	192
	อภิปรายผล	194
	ข้อเสนอแนะ	195
บรรณานุกรม		196
ภาคผนวก		

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
2.1	ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต ด้านทิศตะวันตก	8
2.2	ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต แนวกำแพงศิลาแลง ด้านทิศเหนือ	9
2.3	ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต แนวกำแพงศิลาแลง ด้านทิศเหนือ	9
2.4	ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต แนวกำแพงศิลาแลง ด้านทิศใต้	10
2.5	ภาพ จารึกวัดทองทั่ว-ไชยชุมพล	12
2.6	ภาพศิวลึงค์	17
2.7	ภาพเศียรพระหริหระ	20
3.1	ระนาดเอก	45
3.2	ระนาดทุ้ม	45
3.3	ฆ้องวงใหญ่	46
3.4	ซอด้วง	46
3.5	ปี่ใน	46
3.6	กลองแขก (ตัวเมีย)	47
3.7	กลองทัด	47
3.8	กลองตุ๊ก	47
3.9	โทน	48
3.10	ฉิ่ง	48
3.11	กรับ	49
3.12	ฉาบเล็ก	49
3.13	ฆ้องหุ่ย	50
3.14	กระดิ่ง	50
3.15	กังสดาล	50
3.16	สังข์	51
3.17	ราวเบล	51
3.18	คีย์บอร์ด	51
3.19	แผนผังการบรรเลงดนตรีช่วงที่ 1	52
3.20	แผนผังการบรรเลงดนตรีช่วงที่ 2	53
3.21	แผนผังโครงสร้างการบรรเลง	53

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
3.22	แผนผังโครงสร้างการบรรเลงช่วงที่ 2	54
3.23	แผนผังโครงสร้างการบรรเลงช่วงที่ 2	55
3.24	เครื่องแต่งกายพระหริหระ (ด้านหน้า)	56
3.25	เครื่องแต่งกายพระหริหระ (ด้านหลัง)	57
3.26	เครื่องประดับศีรษะ	58
3.27	ต่างหู	58
3.28	กรองคอ	58
3.29	สร้อยคอลูกปัดหิน	59
3.30	สร้อยคอประคำ	59
3.31	สร้อยคอโลหะ	59
3.32	รัดแขน	60
3.33	ข้อมือ	60
3.34	รัดสะเอว	60
3.35	ข้อเท้า	61
3.36	เสื้อ	61
3.37	ผ้านุ่ง	61
3.38	ผ้าห้อยชายพกด้านหน้า	62
3.39	ผ้าห้อยชายพกด้านข้าง	62
3.40	การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์ชาย (ด้านหน้า)	63
3.41	การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์ชาย (ด้านหลัง)	64
3.42	เครื่องประดับศีรษะ	65
3.43	ต่างหู	65
3.44	สร้อยคอลูกปัดหิน	66
3.45	สร้อยคอ	66
3.46	สร้อยคอประคำ	66
3.47	รัดแขน	67
3.48	ข้อมือโลหะ	67
3.49	ข้อมือลูกปัดหิน	67

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

3.50 เข็มขัด..... 68
3.51 ข้อเท้า..... 68
3.52 เสื้อ..... 68
3.53 ผ้านุ่ง..... 69
3.54 ผ้าห้อยชายพกด้านหน้า..... 69
3.55 ผ้าห้อยชายพกด้านข้าง..... 69
3.56 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง ช่วงที่ 1 (ด้านหน้า)..... 70
3.57 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง ช่วงที่ 2 (ด้านหน้า)..... 71
3.58 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง ช่วงที่ 2 (ด้านหลัง)..... 72
3.59 มวยผม..... 73
3.60 เครื่องประดับศีรษะ..... 73
3.61 ปิ่นปักผม..... 74
3.62 ต่างหู..... 74
3.63 สร้อยคอโลหะ..... 74
3.64 สร้อยคอลูกปัดหิน..... 75
3.65 สร้อยคอ..... 75
3.66 เครื่องประดับติดบ่า..... 75
3.67 รัดแขน..... 76
3.68 ข้อมือโลหะ..... 76
3.69 ข้อมือลูกปัดหิน..... 76
3.70 เข็มขัด..... 77
3.71 ข้อเท้า..... 77
3.72 เสื้อ..... 77
3.73 ผ้านุ่ง..... 78
3.74 ผ้าสไบคล้องบ่า..... 78
3.75 ตรีศูล..... 79
3.76 บัณเฑาะว์..... 80
3.77 จักร..... 81
3.78 สังข์..... 82

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
3.79	ดอกบัว	83
3.80	ตะเกียงไฟ	84
4.1	ลายเส้นบินดิ (ลายเส้นหน้าผาก)	86
4.2	แผนผังพื้นที่ปราสาทเมืองเพนียต	87
4.3	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 1	88
4.4	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 2	88
4.5	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 3	89
4.6	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 4	89
4.7	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 5	90
4.8	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 6	90
4.9	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 7	91
4.10	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 8	91
4.11	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 9	92
4.12	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 10	92
4.13	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 11	93
4.14	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 12	93
4.15	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 13	94
4.16	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 14	94
4.17	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 15	95
4.18	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 16	96
4.19	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 17	96
4.20	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 18	97
4.21	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 19	97
4.22	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 20	98
4.23	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 21	98
4.24	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 22	99
4.25	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 23	99
4.26	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 24	100

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.27	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 25	100
4.28	รูปแบบการแปรแถวรูปที่ 26	101

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของการปัญหา

จังหวัดจันทบุรีในปัจจุบันเป็นจังหวัดที่มีชื่อเสียงในระดับต้น ๆ ของประเทศไทย เป็นที่รู้จักของคนในประเทศทางด้านความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากร ความหลากหลายทางธรรมชาติ เป็นแหล่งผลิตอาหารและผลไม้ที่มีชื่อเสียง และที่สำคัญยังเป็นจังหวัดที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานหลายยุคสมัย จึงมีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์สำหรับประชาชนชาวไทยที่สามารถเรียนรู้ประวัติความเป็นมาของพัฒนาการของชาติไทยได้เป็นอย่างดี อาทิ การศึกษาร่องรอยประวัติศาสตร์การกอบกู้เอกราชของสมเด็จพระเจ้า ตากสินมหาราช การศึกษาชาติพันธุ์ของซึ่งเป็นกลุ่มคนดั้งเดิมของจังหวัดจันทบุรี และการศึกษาร่องรอยอารยธรรมขอมโบราณที่ปรากฏในพื้นที่ เป็นต้น

เมืองโบราณของจันทบุรีที่มีความสำคัญมากที่สุด คือ *“เมืองเพนียด”* หรือ *“เมืองควนคราบุรี”* หรือ *“เมืองจันทราปุระ”* ปรากฏร่องรอยอารยธรรมขอมโบราณที่มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมากในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งมีอายุเก่าแก่และมีพัฒนาการยาวนานกินระยะเวลาอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12 - 18 เมืองเพนียดมีฐานะเป็นเมืองท่าการค้าขายที่มีความสำคัญต่อแคว้นเจนละ และถูกสร้างขึ้นมาอย่างใหญ่โตกินเนื้อที่ประมาณ 1,500 ไร่ มีจุดศูนย์กลางของชุมชนอยู่ ณ วัดทองทั่ว ตำบลพลับพลา อำเภอเมืองจังหวัดจันทบุรี จรดเทือกเขาสระบาป ทำให้ในพื้นที่ดังกล่าวถูกค้นพบโบราณสถานและโบราณวัตถุมากมายที่สามารถยืนยันถึงความเป็นเมืองที่มีความเจริญเมื่อครั้งอดีต เช่น หินศิลาจารึกหลักที่ 52 สิงห์ทวารบาล ฐานหินศิวลึงค์ ศิลาแลง ตำนานเรื่องพระนางกาไว และทับหลังต่าง ๆ โดยเฉพาะทับหลังแบบถาราบริวัตที่มีความเก่าแก่ที่สุดในประเทศ บาราย รูปปั้นเศียรพระหริหระแบบพนมดา และใบเสมา ซึ่งจากหลักฐานโบราณคดีดังกล่าวทำให้ทราบ ได้อย่างดีว่าอิทธิพลของศาสนาฮินดูของอินเดียปรากฏอยู่ในเมืองเพนียดอย่างชัดเจน

> “กษัตริย์ขอมนิยมสร้างศาสนสถาน ปราสาทหรือเทวาลัย เพื่อให้ประชาชนได้ทำการเคารพบูชา และอีกนัยหนึ่งคือการบ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ในการแผ่ขยายอำนาจอาณาจักรของตนเองปราสาทหินและศาสนสถานต่าง ๆ พบได้ทั่วไปในประเทศไทย ลาว กัมพูชา และเวียดนาม ซึ่งเป็นกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งจะได้รับอิทธิพลและวัฒนธรรมประเทศอินเดียทั้งสิ้น” (กรมศิลปากร, 2538, น.19)

ศาสนาฮินดูของเมืองเพนียดมี 2 นิกาย คือ ไศวะนิกายและไวษณพนิกาย สันนิษฐานว่าใจกลางเมืองเพนียดจึงเป็นเทวสถานที่ประดิษฐานเทวรูป *“พระหริหระ”* ซึ่งเป็นเทวรูปที่มีลักษณะรวมกันระหว่างพระศิวะและพระนารายณ์ ส่วนมากแล้วในศาสนาฮินดูโดยทั่วไปจะสร้างเทวสถานเพื่อบูชาพระผู้เป็นเจ้าเฉพาะองค์ อย่างเช่น ปราสาทหินพนมรุ้งของไศวะนิกายสร้างขึ้นมาเพื่อบูชาพระศิวะเท่านั้น ปราสาทนครวัดของไวษณพนิกายสร้างขึ้นเพื่อบูชา พระนารายณ์หรือพระวิษณุเท่านั้น แต่เทวสถานของเมืองเพนียดปรากฏว่าเป็นการผสมระหว่าง 2 นิกาย เข้าด้วยกัน ลักษณะของพระหริหระจึงมีรูปร่างเฉพาะพระองค์ คือ ซีกขวาของพระหริหระเป็นพระศิวะ และซีกซ้ายเป็นพระนารายณ์ ซึ่งศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิษฐ์ ดิศกุล กล่าวถึงลักษณะของพระหริหระว่า “ซีกขวามือของเทวรูปจะเป็นพระศิวะ ดูจากการไว้ผมทรงรวบยกสูงแบบนักบวช เรียกว่า ชฎามงกุฎ อันแสดงปฏิมานวิทยาของพระศิวะที่เป็นนักบวช ส่วนอีกด้านจะเป็นพระนารายณ์ คือ การสวมหมวกทรงกระบอก หมวกที่เป็นสัญลักษณ์ของวรรณะกษัตริย์ ส่วนใบหน้าจะเป็นหน้าเดียว” (หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, 2539 , น. 253)

ข้อปฏิบัติในการเข้าประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ในการบูชาพระศิวะนั้นมีความเชื่อว่าต้องสละทั้งของมีค่า และตัดแล้วซึ่งกิเลส มีความเชื่อว่าผู้ที่จะเข้าประกอบพิธีกรรมต้องชำระล้างร่างกายและจิตใจให้บริสุทธิ์ นุ่งขาวห่มขาว ชาวอินเดียหรือชาวฮินดูในอดีตมีความเชื่อในเรื่องของการใช้ไฟในการบวงสรวงบูชาเทพเจ้าเพราะเชื่อควันไฟจากกองไฟนั้นจะลอยขึ้นไปถึงเทพเจ้าและเมื่อเทพเจ้าเห็นควันไฟนั้นก็จะประทานพรให้ตามคำขอของผู้ขอพร และในการประกอบพิธีกรรมนั้นจะมีนักบวชซึ่งในศาสนาพราหมณ์ฮินดูเรียกนักบวชนี้ว่าพราหมณ์ ที่จะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และสอนคำสอนบทสวดให้แก่สาวกทั้งหลายโดยในพิธีกรรมนั้นผู้เข้าร่วมพิธีจะต้องอยู่ในอากัปกิริยาที่สำรวม ทั้งร่างกาย วาจา และจิตใจ (เชษฐ์ ติงสัญชลี.สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2562) ฉะนั้นพิธีกรรมของเมืองเพนียด ที่เป็นหัวใจของศาสนาฮินดูนั่นก็คือ *“พิธีพลีกรรม”* อันหมายถึง พิธีกรรมบูชาเทพเจ้า ซึ่งปรากฏระเบียบขั้นตอนของพิธีกรรมประกอบด้วย 1) การชำระล้างร่างกายให้มีความสะอาดบริสุทธิ์ก่อนการเข้าสู่เทวสถาน 2) ท่องมนตร์บูชาและขอพรจากเทวรูปพระหริหระด้วยเสียงอันเบา และ 3) การบูชาไฟการถวายควันไฟและดุริยางค์ในการบวงสรวงบูชาเทพเจ้าเพื่อให้พระองค์ประทานพรให้

ร่องรอยหลักฐานทางโบราณคดีของเมืองเพนียดในปัจจุบันสามารถค้นพบได้เพียงโบราณสถานโบราณวัตถุบางส่วน และเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ เท่านั้น ในการนี้วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ซึ่งเป็นสถาบันหลักทางด้านนาฏดุริยางค์แห่งภาคตะวันออกมีแรงบันดาลใจในถ่ายทอดเรื่องราวของพิธีกรรม *“พลีกรรม”* ของเมืองเพนียด ซึ่งถือว่าเป็นมรดกวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าที่จะสามารถบอกเล่าถึงพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นแก่นหัวใจของเมืองเพนียดในรูปแบบการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางค์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดประโยชน์ทางด้านการศึกษาด้านประวัติศาสตร์และถ่ายทอดออกมาเป็นจินตภาพให้ผู้ชม

เข้าถึงภูมิหลังของจังหวัดจันทบุรีได้ง่ายขึ้น อีกทั้งยังเป็นการประชาสัมพันธ์ส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์และเผยแพร่โบราณสถานของจังหวัดจันทบุรีให้เป็นที่รู้จักเป็นวงกว้าง และประการสุดท้ายการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้สามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมชาวจันทบุรีและชาวไทยได้อีกด้วย เช่น การนำไปแสดงในโอกาสต่าง ๆ และการแสดงแสงสีเสียงเชิงประวัติศาสตร์ เป็นต้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา”

ขอบเขตของการวิจัย

คณะผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยโดย ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมา ภูมิหลัง และบริบทที่เกี่ยวข้องกับ พระหริหระและพิธีกรรมของเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี และนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา”

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษาข้อมูลเอกสารสิ่งพิมพ์ โดยศึกษาจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พิพิธภัณฑ์และแหล่งประวัติศาสตร์อื่น ๆ ที่ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์อยู่ในยุคเดียวกันหรือยุคใกล้เคียงกันกับเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรีเพื่อรวบรวมข้อมูลมาวิเคราะห์โดยมีแหล่งข้อมูลคือ

1.1.1 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

1.1.2 หอจดหมายเหตุจังหวัดจันทบุรี

1.1.3 หอสมุดแห่งชาติรัชมังคลาภิเษกจังหวัดจันทบุรี

1.1.4 สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

1.1.5 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.1.6 หอสมุดแห่งชาติ

1.1.7 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

1.1.8 พิพิธภัณฑ์โบราณสถานเมืองเพนียด วัดทองทั่ว จังหวัดจันทบุรี

1.2 ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำราและเอกสารต่าง ๆ และวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.2.1 หนังสือมนุษย์กับสังคม

1.2.2 หนังสือสังคมและวัฒนธรรม

1.2.3 หนังสือที่ระลึกในพิธีเปิด หอสมุดแห่งชาติ รัชมังคลาภิเษก จันทบุรี

1.2.4 หนังสือทำเนียบโบราณสถานขอมในประเทศไทย

1.2.5 หนังสือโบราณคดีเมืองศรีมโหสถ

1.2.6 หนังสือประวัติศาสตร์ โบราณคดี – กัมพูชา

1.2.7 หนังสืออินเดีย อารยธรรมยิ่งใหญ่แต่โบราณแห่งเอเชียใต้

1.2.8 หนังสือเมืองเพนียด

1.2.9 ศิลปนิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด

1.3 ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยมีวิธีการดำเนินการ คือ ใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิในด้านประวัติศาสตร์เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1. รองศาสตราจารย์ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี	อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
2. พระครูจารุเขมากร (ถาวรถาวโรสังวราภรณ์)	เจ้าอาวาสวัดทองทั่ว
3. อาจารย์มนตรี พงศ์เจริญ	นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจังหวัดจันทบุรี

1.4 ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยมีวิธีการดำเนินการ คือ ใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิในด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

1. รองศาสตราจารย์ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2. อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2560 และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. อาจารย์รัจนา พวงประยงค์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.2554 และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.5 ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยมีวิธีการดำเนินการ คือ ใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิในด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 2 ท่าน ได้แก่

1. นายฐิระพล น้อยนิตย์	ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2. จ่าสิบเอก สมาน รักษ์จันทร์	ครูชำนาญการพิเศษ รีงเรียนวัดดอนทอง จังหวัดฉะเชิงเทรา

2. การวิเคราะห์ข้อมูล จาก เอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ พิพิธภัณฑ์ แหล่งประวัติศาสตร์อื่น ๆ ในยุคเดียวกัน และรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เรียบเรียงข้อมูลด้านวิชาการเชิงพรรณนา และนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา”

2.1 วิเคราะห์วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารตำราหรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.2 วิเคราะห์ข้อมูลจากการลงพื้นที่ การสัมภาษณ์ สังเกต เกี่ยวกับ ประวัติศาสตร์ความเป็นมา ภูมิหลัง และบริบทที่เกี่ยวข้องกับ พระหริหระและพิธีกรรมของเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี

3. ขั้นตอนนำเสนอข้อมูล

3.1 เรียบเรียงเป็นเอกสารทางวิชาการ การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา”

3.2 นำเสนอการแสดงสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา” สู่สาธารณชนในเชิงประจักษ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์ชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา”
2. ได้เอกสารเชิงวิชาการเกี่ยวกับการแสดงสร้างสรรค์ชุด “ระบำจันทปุระเทวปูชา”
3. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี

นิยามศัพท์เฉพาะ

จันทปุระ	หมายถึง	เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี
เทวะ	หมายถึง	พระหริหระ
ปูชา	หมายถึง	การบูชาด้วยพิธีพลีกรรม
จันทปุระเทวปูชา	หมายถึง	การบูชาพระหริหระด้วยพิธีพลีกรรมของเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำจันทปุระเทวปูชา คณะผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านประวัติศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยย และผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี รวมถึงการประมวลความคิดของคณะผู้วิจัย นำหลักการ แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยแบ่งประเด็นการค้นคว้าดังนี้

2.1 หมวดภูมิหลัง

2.2.1 เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี

2.2.2 ศาสนาและพิธีกรรม

2.2.3 พระหริหระ

2.2 หมวดแนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำจันทปุระเทวปูชา

2.2.1 ทฤษฎีการสร้างสรรค์

2.2.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวท่าทางทางนาฏศิลป์ไทย

2.2.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.2.4 ทฤษฎีแนวคิดเรื่องเครื่องแต่งกาย

2.2.5 ทฤษฎีแนวคิดการการสรรค์ดนตรี

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 หมวดภูมิหลัง

2.1.1 เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี

เมืองเพนียด หรือเมืองควนคราบุรี เป็นเมืองเก่าต่อมาภายหลังคือเมืองจันทราปุระหรือเมืองจันทบุรีนั่นเอง ซึ่งนับว่าเป็นเมืองเก่าแก่ของบูรพาทิศและถือเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรเจนละ ซึ่งเป็นอาณาจักรขอมโบราณมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-18 มีพระเจ้าอิศานวรมัน เป็นผู้ปกครองอาณาจักรเจนละแบ่งออกเป็นเจนละบกกับเจนละน้ำ ตามสภาพภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่ โดยเมืองเพนียดจัดเป็นเจนละน้ำเนื่องจากมีพื้นที่เมืองติดกับทะเล เมืองเพนียดนับเป็นปราสาทขอมในยุคแรกเช่นเดียวกันกับแคว้นจำปาศักดิ์ที่เป็นเจนละบกเนื่องจากมีภูมิประเทศเป็นภูเขา ภายในเมืองเพนียดมีปราสาท 3 หลัง ตั้งอยู่บนเชิงเขาสระบาป ในพื้นที่กว่า 2,000 ไร่ มีแนวถนนโบราณที่ใช้ในการเดินทางแต่ไม่มีกำแพงเมือง จากการขุดพบวัตถุโบราณเป็นสถาปัตยกรรมทับหลังแบบถาลาบริวัตที่เป็นสถาปัตยกรรมขอมยุคแรกก่อนสมัยสมโบร์ไพรกุก และศิลปะแบบไพรกเมง ในโบราณสถานเมืองเพนียดพบหลักศิลาจารึกที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 เป็นอักษรขอมโบราณเช่นเดียวกับเมืองพระตะบอง เสียมเรียบ จำปาศักดิ์ ตะโบงฆมุม บาพนม บันทายมาส และมาสัก จากการจากการสำรวจทางโบราณคดีพบว่าเมืองเพนียดเป็นเมืองที่มีความเก่าแก่ และมีช่วงอายุของเมืองที่ยาวนานจนถึงพุทธศตวรรษที่ 18 ที่เกิดการล่มสลาย (พระครูจารุเขมากร. สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2562)



ภาพที่ 2.1 ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต ด้านทิศตะวันตก

ที่มา : เจษฎากรณ์ เอี่ยมอุไร



ภาพที่ 2.2 ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต แนวกำแพงศิลาแลง ด้านทิศเหนือ

ที่มา : เจษฎากรณ์ เอี่ยมอุไร



ภาพที่ 2.3 ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต แนวกำแพงศิลาแลง ด้านทิศตะวันตก

ที่มา : เจษฎากรณ์ เอี่ยมอุไร



ภาพที่ 2.4 ภาพโบราณสถานเมืองเพนียต แนวกำแพงศิลาแลง ด้านทิศใต้

ที่มา : เจษฎากรณ์ เอี่ยมอุไร

ซึ่งเมืองเพนียด หรือเมืองกาไว้ ตั้งอยู่ที่ตำบลคลองนารายณ์ อำเภอเมืองฯ จังหวัดจันทบุรี เป็นศาสนสถานเขมรซึ่งมีอายุอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-18 และเคยเป็นดินแดนส่วนหนึ่งของอาณาจักรเขมรโบราณ หรือเจนละโดยอาศัยหลักฐานจากจารึกวัดทองทั่ว ซึ่งจารึกด้วยอักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤต รูปแบบตัวอักษรมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12 กล่าวถึงพระเจ้าอีสานวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1158-1178) ถวายข้าทาสและสิ่งของแก่ศาสนสถาน และจารึกเพนียด ซึ่งจารึกด้วยอักษรขอม ภาษาสันสกฤต และเขมรมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 15 เป็นเรื่องโองการของเทวาลัย ตรงกับจารึกอีก 11 หลักของพระเจ้ายโศวรมันที่ 1 ที่พบในกัมพูชา และลาว และจากศิลปกรรมเขมรแบบต่าง ๆ ที่พบในเมืองนี้ เช่น เศียรพระหริหระ ซึ่งเป็นการรวมกันของพระศิวะและวิษณุ แบบพนมดา (พ.ศ. 1080-1150) มีวงโค้งเกือกม้ายึดติดอยู่ด้านหลังเป็นประติมากรรมแบบเก่าที่สุดในศิลปะเขมรสมัยก่อนเมืองพระนคร ร่วมสมัยกับอาณาจักรฟูนันตอนปลาย กลุ่มชิ้นส่วนสถาปัตยกรรมที่พบที่วัดทองทั่ว จังหวัดจันทบุรี อาทิทับหลังและหน้าบัน ลายวงโค้งมกร แบบถาลาบริวัตร (พ.ศ. 1150) ทับหลังลายวงโค้งมกร แบบสมโบร์ไพรกุก (พ.ศ. 1159-พ.ศ. 1180) และแบบไพรกเมง (พ.ศ. 1175-1240) นับเป็นศิลปกรรมเขมรรุ่นเก่าที่สุดที่พบในประเทศไทย

นอกจากนี้ ยังพบแผ่นรูปสลักเล่าเรื่องแบบบาปวน (พ.ศ. 1550-1620) ร่องรอยหลักฐานที่ปรากฏเหล่านี้ สนับสนุนความเป็นเมืองโบราณภายใต้อิทธิพลวัฒนธรรมเขมรอย่างเด่นชัด ปัจจุบันเมืองเพนียดเหลือร่องรอยหลักฐานเป็นเนินดินโบราณสถาน แนวฐานรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและสระน้ำ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นโบราณสถานในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ในพุทธศตวรรษที่ 18 พัฒนาการอย่าต่อเนื่องของเมืองเพนียดนี้มีความน่าสนใจอย่างยิ่ง และคงต้องขุดค้นด้วยทางโบราณคดีเท่านั้นที่จะให้ข้อมูลใหม่เพิ่มเติม

อันเป็นประโยชน์ต่องานประวัติศาสตร์โบราณคดีภาคตะวันออกได้ (สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2542, น. 51)

ซึ่งเมืองเพนียดมีความเป็นมาสอดคล้องกับวัดทองทั่ว จากเอกสารวัดทองทั่ว แหล่งเรียนรู้โบราณสถาน กล่าวไว้ว่า วัดทองทั่ว เป็นวัดเก่าแก่ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา วัดเดิมชื่อ วัดเพนียด ซึ่งอยู่ห่างไปทางด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้ของวัดประมาณ 500 เมตร ปัจจุบันเป็นวัดร้างขึ้นทะเบียนของกรมศาสนา

คำว่า "ทองทั่ว" มีตำนานมาจากเมืองโบราณซึ่งเรียกว่า เมืองเพนียด เล่าสืบต่อกันมาช้านานว่า เมืองเพนียดนั้นมีกษัตริย์ผู้ครองนคร นามว่าพระเจ้าพรหมทัต พระมเหสีชื่อ พระนางจงพิพัฒน์ มีพระราชโอรสด้วยกัน 2 พระองค์ องค์พี่มีพระนามว่า เจ้าชายบริพงษ์ องค์น้องมีพระนามว่า เจ้าชายวงศ์สุริยคาส ต่อมาพระนางจงพิพัฒน์ทรงสิ้นพระชนม์ลง พระเจ้าพรหมทัตได้อภิเษกกับพระนางกาไว พระนางกาไวได้ทำเสน่ห์ให้พระเจ้าพรหมทัตหลงใหล จนพระนางได้ทรงตั้งครรภ์ จึงได้อ้อนวอนของสิ่งที่พระนางปรารถนา พระเจ้าพรหมทัตจึงพลั้งพระโอษฐ์ให้ เมื่อพระนางได้ประสูติพระราชโอรส ทรงมีพระนามว่า ไวยทัต พระนางกาไวได้ทูลขอพระราชสมบัติให้แก่พระไวยทัต พระเจ้าพรหมทัตจึงยินยอมยกให้ จึงให้เจ้าชายบริพงษ์และเจ้าชายวงศ์สุริยคาส ไปสร้างเมืองขึ้นใหม่ทางทิศเหนือของเมืองเพนียดในดินแดนเขมร เรียกว่า เมืองสามสิบ

ครั้นต่อมา พระเจ้าพรหมทัตสวรรคต พระไวยทัตขึ้นครองราชสมบัติ โดยมีพระนางกาไวเป็นผู้สำเร็จราชการแทน เมื่อเจ้าชายบริพงษ์และเจ้าชายวงศ์สุริยคาสได้ทราบข่าวว่าพระเจ้าพรหมทัตสวรรคต จึงยกทัพมาตีเอาพระนครคืน

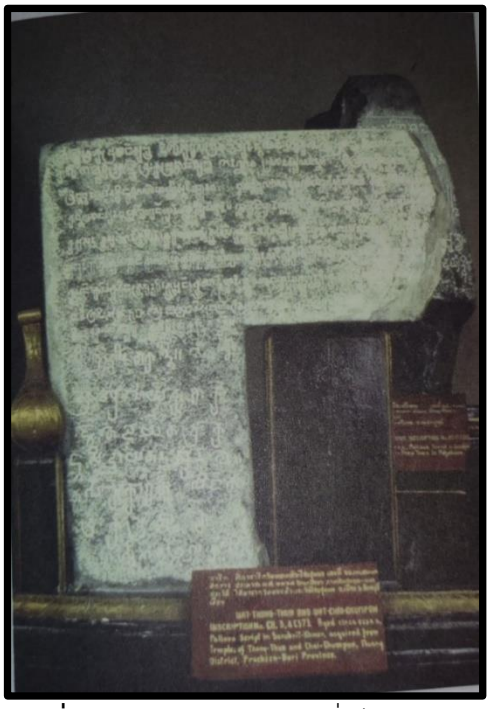
เมื่อกองทัพทั้งสองสู้รบกัน ฝ่ายพระไวยทัตสู้ไม่ได้ถอยทัพร่นกลับแต่ก็ถูก ตีแตก (ปัจจุบันเรียกว่า เกาะตะแบก เพี้ยนมาจาก เกาะทัพแตก) พระไวยทัตถูกฟันคอสิ้นพระชนม์บนหลังช้าง ณ พื้นที่สู้รบ เมื่อพระนางกาไวทราบข่าวพระไวยทัตสิ้นพระชนม์ จึงได้ขนทรัพย์สิน แก้วแหวนเงินทอง อกมาโปรยหว่านเพื่อล่อให้ข้าศึกเก็บ ส่วนทรัพย์สินเงินทองอีกส่วนหนึ่งทิ้งตงในเว็จ (ส้วม) ส่วนพระนางกาไวเห็นว่าไม่มีทางหนีรอดจึงเข้าห้องบรรทมแล้วดื่มยาพิษชื่อ "ยามหาไวย" สิ้นพระชนม์ในห้องบรรทม ทางด้านทิศใต้ของเมือง ณ สถานที่ ที่หว่านทรัพย์สินเงินทองนั้น ปัจจุบันเรียกว่า วัดทองทั่ว และเป็น สถานที่ตั้ง ทองทั่วจนถึงปัจจุบันนี้

วัดทองทั่ว ได้ย้ายมาจากวัดเพนียต และเปลี่ยนชื่อมาเป็น วัดทองทั่ว ตามตำนานเรื่องเมืองเพนียด หนังสือรับรองสภาพวัดที่ทางกรมการศาสนามอบให้ รับรองว่าวัดทองทั่วเป็นวัดสมบูรณ์ ตามพระราชบัญญัติปกครองคณะสงฆ์ ร.ศ.121 ได้ตั้งวัดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2310 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อ พ.ศ. 2318 ซึ่งเจ้าคณะปกครองสงฆ์ได้ปกครองดูแลตลอดมาจนถึงปัจจุบัน สันนิษฐานว่า วัดทองทั่ว

น่าจะเป็นพระอารามหลวงมาก่อน เพราะมีหลักฐานจากใบสีมา รอบพระอุโบสถ เป็นใบสีมาคู่ทั้ง 8 ทิศ ก็น่าจะเป็นได้ เพราะอยู่ในสมัยกรุงธนบุรี เนื่องจากได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาในปี พ.ศ. 2318 พระเจ้าตากสินขึ้นครองราชย์สมบัติ ณ กรุงธนบุรี ศรีมหาสมุทร

จากการบันทึกในจดหมายเหตุ สมัยรัชกาลที่ 5 ร.ศ.117 มณฑลจันทบุรี ว่า "มีผู้นิยมการศึกษามากทั้งฝ่ายพระสงฆ์และฆราวาส วัดที่สมควรจะจัดตั้งเป็นโรงเรียนหลวงในจำนวน 5 วัด มีวัดทองทั่ว ตำบลบ้านสบาป (ปัจจุบันเขียนสระบาป) แขวงอำเภอ ตะวันออก เนื่องจากวัดเหล่านี้อยู่ใกล้ชุมชนหมู่บ้านและเป็นที่นิยมของราษฎร รวมทั้งเจ้าอาวาสก็ใส่ใจในการศึกษา เมื่อตั้งแล้วคงจะเจริญได้ตามลำดับ" ตั้งแต่เดิมทางวัดมีแต่การสอน ปฐม ก กา วัดทองทั่วก็เจริญขึ้นตามลำดับ มีเจ้าอาวาส ปกครองวัดมาโดยตลอดและเป็นรองเจ้าคณะแขวง, เจ้ากณะหมวด (เจ้าคณะตำบล) ถึง 4 รูป ตามเท่าที่สืบกันได้ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน (วัดทองทั่ว แหล่งการเรียนรู้โบราณสถาน : เมืองเพนียด, 2550, น.1-4)

ปัจจุบันภายในวัดทองทั่ว จัดแสดงเป็นพิพิธภัณฑ์จัดแสดงโบราณวัตถุ ที่คุดพบ ณ เมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี ไว้หลายชิ้น อาทิ



ภาพที่ 2.5 ภาพ จารึกวัดทองทั่ว-ไชยชุมพล

ที่มา : (วัดทองทั่ว แหล่งเรียนรู้ โบราณสถาน, มปป, น 19)

"จารึกวัดทองทั่ว-ไชยชุมพล" สันนิษฐานว่าน่าจะได้มาจากโบราณสถานเมืองเพนียด โดยนำมาเก็บรักษาไว้ที่วัดทองทั่ว เมื่อมีการขนย้ายไปเก็บไว้ที่หอสมุดพระวชิรญาณจึงบันทึกที่มาไว้ว่าเป็น "จารึกวัดทองทั่ว-ไชยชุมพล" จารึกวัดทองทั่วเป็น จารึกที่ถูกตัดเป็นมุมเหลี่ยมเพื่อวางประสานกับศิลาชิ้นอื่น อาจเป็นชิ้นส่วนประกอบสถาปัตยกรรม ข้อความในจารึกบางส่วนขาดหายทำให้มีข้อความไม่ต่อเนื่อง ตัวอักษรที่จารึกเป็นตัวอักษรของปัลลวะ ภาษาเขมร และสันสกฤต กำหนดอายุอยู่ในยุคเดียวกับจารึกเขาน้อย จารึกเขารัง จังหวัดสระแก้ว ซึ่งอยู่ในรัชสมัยพระเจ้าวรมันที่ 2 จากการเทียบรูปอักษร ภาษาและการผสมสระกับพยัญชนะ กำหนดอายุได้ราว พุทธศตวรรษที่ 12 และจากข้อความในจารึกที่กล่าวถึงพระเจ้าอิศานวรมันได้พระราชทานศิลาที่สกัดด้วยเหล็ก ซึ่งพรเจ้าอิศานวรมันทรงครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1158 – 1178 จารึกหลักนี้คงจะสร้างขึ้นในช่วงเวลานี้เช่นกัน ซึ่งจะเก่ากว่าที่ปราสาทเขาน้อย พ.ศ. 1180 และจารึกเขารัง พ.ศ. 1182 เนื้อหาของจารึกเป็นคำสั่งสอนของพระกัมรตางอัญ ซึ่งเป็นตำแหน่งเจ้านายหรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่มีไปถึงมรตาญอนงค์ ซึ่งเป็นชื่อตำแหน่งผู้มียศสูงและเป็นผู้ดูแลเทวสถาน พร้อมทั้งมอบสิ่งของและข้าทาสที่ถูกลงโทษ จารึกหลักนี้น่าจะมีใช่พระเจ้าอิศานวรมันที่ 1 เป็นผู้สร้างแต่น่าจะเป็นของพระกัมรตางอัญซึ่งเป็นตำแหน่งข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ แต่ก็จัดทำในสมัยเจ้าอิศานวรมัน แสดงถึงความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดระหว่างเมืองเพนียดโบราณกับเครือข่ายเจนละ ซึ่งครอบคลุมเมืองต่าง ๆ บริเวณทางตอนใต้ของประเทศลาว ภาคอิสานของไทย ไปจนถึงลุ่มทะเลสาบเมืองเขมร (วัดทองทั่ว แหล่งการเรียนรู้โบราณสถาน : เมืองเพนียด, 2550., น.16-18)

และหลักฐานร่วมสมัยเมืองพระนคร ที่พบในเมืองเพนียดคือจารึกเพนียด 1 เป็นจารึกอักษรขอมโบราณ ภาษาสันสกฤต และเขมร กำหนดอายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 จารึกสองด้าน ด้านที่หนึ่งมีแปดบรรทัดด้านที่ สองมี 5 บรรทัด จารึกบนหินทรายขนาดขว้าง 49 สูง 47 ซ.ม. หนา 16.5 ซ.ม. ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่หอพระสมุดวชิรญาณ หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพฯ

จารึกหลักนี้ตอกย้ำว่าเมืองเพนียดคงจะเป็นเมืองหนึ่งที่มีความสำคัญในอาณาเขตเขมร เพราะข้อความในจารึกเหมือนกับจารึกหลักอื่น ๆ อีก 11 หลัก พบที่ พระตะบอง เสียมเรียบ จำปาศักดิ์ ตะโบงฆมุม บาพนม บันทายมาส และมาสัก ซึ่งจารึกเหมือนกันเกือบทุกประการ ด้านที่หนึ่งจารึกด้วยอักษรขอมโบราณ เป็นโศลกภาษาสันสกฤต 49 บท มีข้อความร้อยแก้วภาษาเขมรสั้น ๆ จารึกไว้ที่ตอนท้าย ด้านที่สองจารึกด้วยอักษรอินเดียเหนือ ภาษาสันสกฤตประพันธ์เป็นโศลกเนื้อความตรงกับด้านที่หนึ่ง

จารึกเพนียดหลักที่ 52 สภาพชำรุดมากจารึกด้วยอักษรขอมโบราณภาษาขอม อายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 อักษรอ่านไม่ค่อยได้ใจความ โบราณวัตถุในสมัยบาปวน ที่พบในเมืองเพนียดเป็นภาพสลักเล่าเรื่องรูปบุคคล นั่งอยู่ 5 คน มีฉากหลังเป็นอาคารสถาปัตยกรรม ซึ่งอาจจะเป็นที่อยู่อาศัยของบุคคลชั้นสูงหรือศาสนสถาน การแต่งกายของบุคคลในภาพสลักนุ่งผ้าสั้น จีบเป็นริ้ว ขอบผ้าด้านข้างที่เอว โค้งขึ้นไปมากที่หน้าท้องเปิดกว้างเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ขอบผ้าพับย้อนออกมาทางด้านข้างของหน้าท้อง ลักษณะการแต่งกายคล้ายคลึงกับการแต่งกายในศิลปแบบบาปวน ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติปราจีนบุรี กำหนดอายุราว พ.ศ.1550 - 1620

ประติมากรรมสัมฤทธิ์ขนาดเล็ก เก็บรักษาไว้ที่วัดสระบาปกำหนดอายุอยู่ในช่วงสมัยบาปวนต่อนครวัด (พ.ศ. 1650-1720) และพบเสาศิลามีลวดลายแบบสมัยนครวัดเก็บรักษาไว้ที่วัดทองทั่ว กำหนดอายุอยู่ใน พ.ศ. 1650 – 1695

จากหลักฐานที่พบในเมืองเพนียดทำให้เราทราบว่าเมืองเพนียดตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 12 จนถึงราวสมัยพุทธศตวรรษที่ 18 คงจะร่วมอยู่ในวัฒนธรรมเขมรตั้งแต่ช่วงก่อนเมืองนคร จนกระทั่งอาณาจักรเขมรถูกอยุธยาเข้ายึดครอง (วัดทองทั่ว แหล่งการเรียนรู้โบราณสถาน : เมืองเพนียด, 2550, น. 24)

เนื่องจากเมืองเพนียดเป็นเมืองที่มีอายุยาวนานจึงทำให้เกิดการค้นพบสถาปัตยกรรมแบบขอมในหลายยุค มีการปรากฏคูเมืองที่มีแนวศิลาแลงลักษณะสี่เหลี่ยมพื้นผ้าก่อเป็นคันสูงจากพื้นดินเล็กน้อย จากการสำรวจของนักโบราณคดีพบว่าเป็นที่กักเก็บน้ำสมัยโบราณ เช่นเดียวกับประเทศกัมพูชาที่มีบารายในการกักเก็บน้ำเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากหลักฐานที่พบทั้งหมดจึงนำไปสู่ข้อสรุปว่าโบราณสถานเพนียดเป็นสระน้ำแฝด มีอาคารหลังคาคลุมอยู่ที่ขอบสระทางทิศใต้ นอกจากนี้ภายในคูเมืองเพนียดยังมีการค้นพบชิ้นส่วนหินบดยา ซึ่งพบได้ตามโบราณสถานที่เป็นศาสนสถานพราหมณ์โดยพราหมณ์ซึ่งนอกจากจะทำหน้าที่ทางพิธีกรรมแล้ว ยังมีความรู้ความสามารถด้านการแพทย์ สามารถปรุงยาและรักษาโรคภัยไข้เจ็บให้กับประชาชนทั่วไปอีกด้วย เมื่อนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สันนิษฐานได้ว่าโบราณสถานเมืองเพนียดเป็นสถานที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา โดยใช้สระน้ำภายในคูเมืองเป็นที่ชำระล้างร่างกายก่อนที่จะเข้าไปประกอบพิธีกรรมในศาสนสถาน ภายในระเบียงคตทางทิศตะวันตกและอาคารหลังคามุงกระเบื้องบนคูเพนียดใช้เป็นที่เตรียมตัว หรือผลัดเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย เพราะในศาสนาพราหมณ์มีความมีความเชื่อว่า การที่จะเข้าไปประกอบพิธีกรรมในศาสนสถานของเทพเจ้า จะต้องชำระล้างร่างกายและจิตใจให้บริสุทธิ์ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ยังคงปรากฏอยู่ในประเทศอินเดียและบาหลีที่นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดูอยู่ นอกจากนี้ยังขุดพบแท่นบูชาศิวลึงค์ ที่ถือเป็นตัวแทนของพระศิวะอีกด้วย (มนตรี พงษ์เจริญ. สัมภาษณ์, 17 กันยายน 2562)

2.1.2 ด้านศาสนาและพิธีกรรม

ด้านศาสนา

การนับถือศาสนาของชาวเมืองเพนียดนี้สันนิษฐานว่าคงจะนับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทั้งไศวนิกาย และไวษนพนิกายอาจจะมีศาสนาอื่นรวมอยู่ด้วย แต่การนับถือศาสนานี้มาจากการที่เมืองเพนียดเป็นเมืองที่อยู่ในเครือข่ายของอาณาจักรเจนละซึ่งเป็นขอมโบราณ อาณาจักรนี้ได้รับอิทธิพลการนับถือศาสนาและวัฒนธรรมมาจากอินเดีย เมื่ออาณาจักเจนละแผ่ขยายอำนาจเข้ามาให้พื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จึงได้เอาวัฒนธรรมการนับถือศาสนาเข้ามาเผยแพร่ให้กับเมืองที่อยู่ในอาณาจักรที่ตนปกครอง ดังนั้นจึงทำให้พบรูปเคารพของทั้งสองนิกายนี้ ซึ่งก็คล้ายคลึงกันกับเมืองโบราณร่วมสมัยเมืองอื่น ๆ ในกลุ่มภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคตะวันออกเช่นกลุ่มตาพระยาอรัญประเทศที่พบการนับถือศาสนาหลายศาสนาในเวลาเดียวกัน และจากการศึกษาค้นคว้าพบว่าอารยธรรมและศาสนานี้ขึ้นอยู่กับความนิยมของชุมชนและชนชั้นปกครองในการสนับสนุนให้ประชาชนนับถือนิกาย หรือศาสนาที่ผู้นำนับถือ ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าชาวเมืองเพนียดมีการเคารพและบูชาเทพเจ้าทางศาสนาพราหมณ์เป็นส่วนใหญ่ จากหลักฐานที่ขุดพบ เช่น ศิวลึงค์ ฐานโยนี หรือรูปปั้นพระหริหระ ซึ่งเป็นองค์รวมของเทพ 2 องค์ได้แก่ พระศิวะและพระนารายณ์ (วัดทองทั่ว, 2550, น. 64-65)

กษัตริย์ขอมนิยมสร้างศาสนสถาน ปราสาทหรือเทวลัย เพื่อให้ประชาชนได้ทำการเคารพบูชาและอีกนัยหนึ่งคือการบ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ในการแผ่ขยายอำนาจอาณาจักรของตนเอง ปราสาทหินและศาสนสถานต่าง ๆ พบได้ทั่วไปในประเทศไทย ลาว กัมพูชา และเวียดนาม ซึ่งเป็นกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งจะได้รับอิทธิพลและวัฒนธรรมประเทศอินเดียทั้งสิ้น (กรมศิลปากร, 2538, น.19)

ด้านพิธีกรรม

พิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ในเรื่องของการบูชาเทพเจ้าโดยได้ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ในโบราณสถานเมืองเพนียดเป็นสระบารายที่ชาวเมืองใช้ในการกักเก็บน้ำที่เชื่อมลงมาจากเทือกเขาสระบาปและน้ำตกคลองนารายณ์ ที่ไหลลงมาบรรจบกันในสระบาราย น้ำในสระบารายนี้มีไว้ใช้ชำระล้างร่างกายให้สะอาดบริสุทธิ์ก่อนที่จะเข้าไปพิธีในศาสนสถานหรือเทวลัยที่ใช้บูชาเทพเจ้าซึ่งก็คือพระศิวะ ไม่ว่าจะเป็นชาวบ้านสามัญชนหรือแม้แต่พระมหากษัตริย์ก็ต้องปฏิบัติตามทั้งสิ้น ชาวเมืองเชื่อกันว่าน้ำที่ไหลลงมาจากเทือกเขาสระบาปและคลองนารายณ์นั้นเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่เทพเจ้าประทานให้ ดังนั้นจึงได้มีการนำน้ำจากเทือกเขาสระบาปมาใช้ประกอบพิธีทางศาสนาด้วยเรียกว่า พิธีกรรมการบูชาน้ำศักดิ์สิทธิ์ (วัดทองทั่ว, 2550, น. 45-46)

ข้อปฏิบัติในการเข้าประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ในการบูชาพระศิวะนั้นมีความเชื่อว่าต้องสละทั้งของมีค่า และตัดแล้วซึ่งกิเลส มีความเชื่อว่าผู้ที่จะเข้าประกอบพิธีกรรมต้องชำระล้างร่างกาย

และจิตใจให้บริสุทธิ์ นุ่งขาวห่มขาว ชาวอินเดียหรือชาวฮินดูในอดีตมีความเชื่อในเรื่องของการใช้ไฟในการบวงสรวงบูชาเทพเจ้าเพราะเชื่อควันไฟจากกองไฟนั้นจะลอยขึ้นไปถึงเทพเจ้าและเมื่อเทพเจ้าเห็นควันไฟนั้นก็จะประทานพรให้ตามคำขอของผู้ขอพร และในการประกอบพิธีกรรมนั้นจะมีนักบวชซึ่งในศาสนาพราหมณ์ฮินดูเรียกนักบวชนี้ว่าพราหมณ์ ที่จะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และสอนคำสอนบทสวดให้แก่สาวกทั้งหลายโดยในพิธีกรรมนั้นผู้เข้าร่วมพิธีจะต้องอยู่ในอากัปกิริยาที่สำรวม ทั้งร่างกาย วาจา และจิตใจ (เชษฐ์ ติงสัญชลี. สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2562) ทั้งนี้ ในแผ่นศิลาจารึกเพนียด 1 ที่ขุดพบในโบราณสถานเมืองเพนียดจารึกเป็นภาษาขอมโบราณและภาษาอินเดียเหนือจารึกขึ้นในสมัยพระเจ้ายโสวรมันที่ 1 อายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 จารึกไว้เกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ ว่า เหล่าพราหมณ์ผู้นับถือองค์พระวิษณุหรือพระศิวะ รวมทั้งสาธุชนทั้งหลายสามารถจะพักผ่อนและหลับนอนสวดท่องมนต์ และภาวนา ณ ที่นั้นได้ด้วยเสียงอันเบา นอกจากพระราชาแล้วผู้ใดก็ตามที่ผ่านพระอาศรมแม้เพียงด้านนอกจะต้องลงจากรถลงเดินมิให้ฉัตรหรือกลดกั้น กฎนี้มิได้รวมบังคับคนต่างชาติ นักบวชผู้ประเสริฐผู้มีตำแหน่งเป็นเจ้าอาวาสจะต้องให้โภชนาอาหาร เครื่องดื่ม หมากพลู และกระทำหน้าที่ซึ่งได้กำหนดไว้ คือ เริ่มต้นด้วยการตอนรับด้วยอัธยาศัยไมตรีต่อผู้มาเยี่ยมต่อพราหมณ์ ต่อเชื้อพระวงศ์ที่ปรึกษาราชการนายทหาร ต่อนักบวชผู้เคารพบูชา พระศิวะหรือพระวิษณุ ต่อเหล่าคนดีในหมู่สามัญชน จะต้องมีความกระตือรือร้นให้เกียรติแก่ผู้ที่กล่าวมานี้ตามระดับชั้นตามที่ได้กล่าวมาแล้ว มันผู้ใดฝ่าฝืนโองการนี้ ขอให้ลงนรกชั่วเวลาที่ดวงอาทิตย์และดวงจันทร์คงอยู่ ผู้ใดประพฤติตามและรักษาโองการนี้ขอให้ได้รับส่วนแบ่งจากบุญกุศลของพระผู้สร้าง อาศรมแห่งนี้ได้รับพระมหากษัตริย์แห่งกัมพูชาผู้ทรงความสง่างามประดุจเจ้าแห่งดวงอาทิตย์ ทั้งหลายผู้มีพระเจตร เช่นดอกบัว เป็นผู้จารึกอักษรอันมีนามว่า อักษรแห่งชาวกัมพุชนี้ (วัดทองทั่ว, 2550, น.69-72) ในการประกอบพิธีกรรมในปัจจุบัน ผู้ประกอบพิธียังคงเป็นพราหมณ์ผู้มีศีล พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการบูชาน้ำในปัจจุบันที่ยังมีปรากฏอยู่ก็คือ พิธีพลีกรรมตักน้ำศักดิ์สิทธิ์ เพื่อนำไปประกอบพิธีบรมราชาภิเษก เป็นการนำน้ำจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ทั่วประเทศไทย ไปประกอบพิธี ขั้นตอนการทำพิธีก็เริ่มจาก พราหมณ์เป็นผู้กล่าวโองการทำพิธีพลีกรรมขอขมา จากนั้นผู้ว่าราชการจังหวัด ที่มีศักดิ์เทียบเท่าเจ้าเมืองในสมัยก่อน มาทำการกล่าวโอการขออนุญาต แล้วจึงทำการบวงสรวงตักน้ำศักดิ์สิทธิ์นำไปเข้าพิธีบรมราชาภิเษกต่อไป เครื่องสังเวยในการบูชา ประกอบด้วย ผลไม้ อาหารคาว-หวาน ดนตรีปี่พาทย์

สรุปได้ว่าเมืองเพนียดเป็นเมืองที่อยู่ในเครือข่ายการปกครองของอาณาจักรเจนละซึ่งเป็นอาณาจักรขอมโบราณตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ 12-18 จากหลักฐานที่ปรากฏทางโบราณคดีที่ขุดพบภายในตัวโบราณสถานเมืองเพนียด เนื่องจากเมืองเพนียดเป็นเมืองที่อยู่ในการปกครอบของอาณาจักรเจนละซึ่งอาณาจักรนี้ได้รับวัฒนธรรมประเพณีและการนับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาจากอินเดียจึงทำให้เมืองเพนียดได้รับวัฒนธรรมประเพณีและการนับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู หรือนิกายต่างของอินเดียมา

ด้วยเช่นกันในเรื่องของพิธีกรรมต่าง ๆ จึงเป็นไปในทางพิธีกรรมการบูชาเทพเจ้า คือพระศิวะและพระวิษณุ ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ได้รับการยอมรับและบูชามากที่สุดนั่นเอง



ภาพที่ 2.6 ภาพศิวลึงค์
ที่มา : คณะผู้วิจัย

ความหมายความเชื่อศาสนาและพิธีกรรมบูชาพระศิวะ

ความเชื่อ หมายถึงความเชื่อในศาสนาหรือความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ สังคมในทุกสังคมมีความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ คำว่าศาสนานี่นี้หมายถึงความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถึงแม้ว่าคำสอนที่เกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะไม่ได้เป็นคำสอนของศาสนา แต่ความเชื่อในภูตผี ปีศาจ เทพเทวดา ก็เรียกรวมเป็นศาสนา เพราะถือว่าเป็นความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ ตัวอย่างเช่น การนับถือพระภูมิเจ้าที่ ผีปู่ย่า เจ้าเข้าทรง และเทพเจ้า (คณาจารย์ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา.2551:26) ความเชื่อเกิดจากมนุษย์มีปัญหาในการดำรงชีวิตประจำวัน เช่น เกิดโรคภัยไข้เจ็บ เกิดภัยธรรมชาติ ปัญหาเหล่านี้ใหญ่เกินกว่าที่มนุษย์จะแก้ไข มนุษย์จึงวิงวอนร้องขอความช่วยเหลือจากสิ่งลี้ลับ โดยเชื่อว่าหากทำให้อำนาจเหนือธรรมชาติพอใจจะช่วยให้ปลอดภัย และผ่านเมื่อผ่านพ้นภัยธรรมชาตินี้ไปได้ก็แสดงความกตัญญู โดยการเซ่นสรวง บูชา หรือพิธีกรรมต่าง ๆ (บุษกร บิณสันต์. 2554 : 16) ความเชื่อเกิดจากความหวาดกลัวภัยธรรมชาติของมนุษย์ ในอดีตมนุษย์ผูกพันกับธรรมชาติ พิธีกรรมความเชื่อจึงเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับธรรมชาติโดยตรง ดังเช่นการทำพิธีขอฝนเมื่อมีภัยแล้ง หรือการบวงสรวงเจ้าป่าเจ้าเขา พิธีกรรมเหล่านี้สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า ความเชื่อของมนุษย์เกิดจากความกลัวธรรมชาติ มนุษย์จึงขจัดความกลัวเหล่านี้ด้วยการบูชา (พิมชนก วิรักสยามและพวงพร ศรีบุรรพ. 2563 : 13)

พิธีกรรมคือ การแสดงออกถึงความเชื่อในสิ่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นผี เทพ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตั้งแต่คนเกิดมา จนถึงตาย มีพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต พิธีกรรมตามฤดูกาล ตามเทศกาล หรือวันสำคัญที่ศาสดา และประเพณีได้กำหนด และกระทำสืบต่อกันมา พิธีกรรมเหล่านี้ นอกจากจะให้ความหมายเกี่ยวกับชีวิตแล้ว ยังเป็นการกระชับความเชื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ด้วยกัน ระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้าหรือมนุษย์ สิ่งแวดล้อม ทำให้หลักธรรมคำสอน และกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของศาสนาได้รับการเคารพนับถือ และปฏิบัติตาม ความเชื่อในศาสนาแสดงออกในการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้นับถือศาสนานั้น ๆ ซึ่งมีกฎหรือบัญญัติ ที่เรียกชื่อต่าง ๆ กันเป็นแนวทาง อย่างเช่น พุทธศาสนามีศีล 5 และหลักศีลธรรม จริยธรรม หลายประการตามในพระไตรปิฎก ศาสนาคริสต์มีบัญญัติ 10 ประการ และบทบัญญัติอื่น ๆ ที่ปรากฏในพระคัมภีร์ไบเบิล ศาสนาอิสลามมีหลักเกณฑ์อย่างละเอียด ในการดำเนินชีวิตในทุกด้าน พิธีกรรมในสังคมไทย แบ่งออกเป็นพิธีกรรมของชาวบ้าน และพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ พิธีกรรมในราชสำนักย่อมมีความประณีตมีระเบียบแบบแผน แตกต่างจากพิธีของชาวบ้านทั่วไป พิธีกรรมในราชสำนักประกอบไปด้วย พิธีกรรมทางพุทธศาสนา และพิธีในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูเป็นหลัก มีการสืบทอดกันมาหลายรัชกาล

สรุปได้ว่าความเชื่อเกิดจากความหวาดกลัวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติและมีอำนาจอยู่เหนือมนุษย์โดยความเชื่อในเรื่องเทพ ภูตผี ปีศาจ ก็ถือเป็นศาสนาเช่นกัน และจากความเชื่อนี้จึงทำให้เกิดศาสนาและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่มนุษย์ใช้เป็นสื่อกลางในการติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของตนเอง

การบูชาพระศิวะ

ศาสนาฮินดูให้ความเคารพและบูชาเทพเจ้าสูงสุดอยู่ 3 พระองค์ ได้แก่ พระพรหม เทพผู้สร้างสรรค์ทุกสรรพสิ่ง พระศิวะหรือพระอิศวรคือผู้ทำลาย และพระวิษณุหรือพระนารายณ์ซึ่งเป็นผู้ปกป้องและบำรุงรักษา สันนิษฐานว่าเทพเจ้าทั้งหมดนี้เกิดขึ้นจากการผสมผสานความเชื่อดั้งเดิมที่ติดมากับชาวอารยันก่อนที่จะเข้ามาอยู่ในอินเดีย รวมไปถึงพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีกรรมการบวงสรวงเทพเจ้า โดยใช้ไฟซึ่งชาวบ้านมีความเชื่อว่าควันไฟที่ลอยขึ้นไปบนฟ้าจะนำคำขอพรต่าง ๆ ของตนไปให้เทพเจ้าทราบ โดยการที่จะประกอบพิธีกรรมในแต่ละพิธีกรรมนั้น ผู้ที่จะประกอบพิธีกรรมได้คือนักบวช เพราะนักบวชถือเป็นผู้ที่ติดต่อกับพระเจ้าและรับสารจากพระเจ้า โดยนักบวชในศาสนาฮินดูเรียกว่า พราหมณ์ พราหมณ์มีหน้าที่ในการกำหนดหลักเกณฑ์ต่าง ๆ ทางสังคมหรือหลักธรรมคำสอนให้ผู้คนได้นำไปปฏิบัติตามหลักเกณฑ์หรือหลักคำสอนดังกล่าวนี้คือคัมภีร์พระเวท ซึ่งเป็นคัมภีร์สูงสุดของชาวฮินดู ชาวฮินดูเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระเจ้าและการพลีกรรม ซึ่งหมายถึงการชำระร่างกายและจิตใจให้สะอาดเพื่อเป็นการบูชาเทพเจ้า ชาวฮินดูเชื่อว่าหากทำการประกอบพิธีกรรมอย่างถูกต้องจนเป็นที่พอใจแก่เทพเจ้าแล้วเทพ

เจ้าก็จะประทานพรให้กับตนเอง ต่อมาให้ช่วงยุคปลายของพระเวทได้กำเนิดปรัชญาและนิกายต่าง ๆ แตกแขนงออกมามากมาย แต่นิกายที่เป็นนิกายใหญ่ ๆ และมีคนเคารพนับถือมากที่สุดมีอยู่ 2 นิกายได้แก่ นิกายไศวะ และนิกายไวษนพ

นิกายไศวะ(shiva) เป็นนิกายที่ถูกสถาปนาขึ้นเป็นนิกายแรก โดยยึดถือพระศิวะเป็นเทพเจ้าสูงสุด เชื่อว่าพระศิวะเป็นทั้งผู้สร้างสรรค์และเป็นผู้ทำลายไปพร้อมกัน และนับถือพระแม่อุมาซึ่งเป็นชายาของพระศิวะด้วย มีการทำสัญลักษณ์และรูปเคารพแทนพระศิวะเป็นศิวลึงค์ ที่เป็นรูปอวัยวะเพศชาย และโยนีหรืออวัยวะเพศหญิงมากราบไหว้บูชา โดยถือว่าสองสิ่งนี้คือผู้ทำให้เกิดมนุษย์ทั้งมวลที่เกิดขึ้นบนโลก นิกายนี้ถือว่าพระศิวะเป็นใหญ่ที่สุดในบรรดาเทพทั้ง 3 องค์

นิกายไวษนพ (vishnap) เป็นนิกายที่นับถือพระวิษณุ เป็นเทพเจ้าสูงสุดนิกายนี้ปลูกฝังในเรื่องของนารายณ์ 10 ปางของพระวิษณุ ซึ่งอวตารมาบนโลกเพื่อปราบทุกข์เข็นให้ให้กับมนุษย์ได้พ้นจากความทุกข์ (ดวงธิดา ราเมศวร์, 2537, น. 42-58)

การบูชาเทพเจ้าในนิกายต่าง ๆ ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ขั้นพื้นฐานประกอบด้วย

1. รูป คือ เทวรูป หรือรูปแทน ของเทพเจ้าแต่ละลัทธิที่นำมาสักการะบูชาเปรียบเสมือนพระเป็นเจ้าได้สถิตอยู่ ณ ที่นี้
2. รส คืออาหาร ทั้งของคาว และของหวาน แต่ต้องไม่มีเนื้อสัตว์เจือปน
3. กลิ่น คือ ธูปหอม หรือกำยาน ชาวอินเดียมีความเชื่อว่า หากจุดธูปหอม กำยาน ควันและกลิ่นหอมจะทำให้เทพเจ้ารับรู้และพอใจ
4. เสียง คือ เสียงสวดมนต์สรรเสริญ และเสียงดนตรี ชาวอินเดียใช้เสียงดนตรี และเสียงสวดมนต์ เป็นสื่อกลางในการติดต่อกับเทพเจ้า
5. แสงสว่าง คือ ไฟบูชา ชาวอินเดียเชื่อว่า การจุดไฟบูชา จะช่วยให้ชีวิตมีแต่แสงสว่างและพบหนทางแห่งการดับทุกข์ (เชษฐ์ ติงสัญชลี, สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2562)

สรุปได้ว่าพิธีกรรมการบูชาพระศิวะเป็นพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่ โดยผู้ที่ทำการบูชาพระศิวะเป็นกลุ่มคนที่อยู่ในนิกายไศวะนิกายที่นับถือพระศิวะเป็นเทพสูงสุดในนิกายนั้น มีการทำพิธีกรรมการสวดอ้อนวอนขอพรต่อพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งคือพระศิวะ เพื่อให้ได้พรที่ตนเองต้องการ ผู้ที่จะทำพิธีกรรมบูชาพระศิวะจะต้องชำระล้างร่างกายและจิตใจให้สะอาดบริสุทธิ์ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงลึก พบว่า พบโบราณวัตถุที่สำคัญ อีกชิ้นหนึ่งคือ เทวรูปพระหริหระ ซึ่งเป็นศิลปกรรมสมัยก่อนเมืองพระนครที่พบในเมืองเพนียดเป็นการรวมกันของพระศิวะและพระวิษณุแบบพนมดา กำหนดอายุ พ.ศ.1019 – 1150 รูปแบบที่ยังมีโค้งเกือกม้าติดอยู่ด้านหลังเป็น

ประติมากรรมที่เก่าแก่ที่สุดในศิลปะเขมรสมัยก่อนเมืองพระนคร โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับพระหริหระดังต่อไปนี้



ภาพที่ 2.7 ภาพเศียรพระหริหระ

ที่มา : (วัดทองทั่ว แหล่งเรียนรู้ โบราณสถาน, มปป, น. 21)

2.1.3 ประวัติและภูมิหลังของพระหริหระ

พระหริหระ (Hari-Hara) เป็นการ "ฟิวชั่น (Fusion)" รวมร่างผสมผสานระหว่างพระหริ (พระวิษณุ) กับ พระหระ (พระศิวะ) หรืออีกนัยหนึ่งคือ การผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายกับลัทธิไวษณพนิกาย โดยในครึ่งซีกขวาขององค์เทพจะเป็นพระศิวะ และในครึ่งซ้ายเป็นพระวิษณุ ซึ่งรูปลักษณ์เช่นนี้มีการเคารพบูชาสืบทอดกันมาอย่างยาวนานหลายยุคหลายสมัย

การบูชาเคารพพระหริหระ มีหลักฐานในอินเดียบ่งบอกชัดเจนว่า เริ่มต้นครั้งแรกๆ ตั้งแต่สมัยราชวงศ์กุษาณะ ซึ่งอยู่ในศตวรรษที่ 6 - 7 ดังปรากฏในเหรียญตราหลายเหรียญของพระเจ้าฮูวิสะกะ และเจริญแพร่หลายไปในอินเดียสมัยกลาง รวมถึงมีการสร้างรูปเคารพพระหริหระจำนวนมากบูชากระจายอยู่ทั่วไปในแถบอินเดียภาคเหนือ อินเดียภาคตะวันออก และอินเดียภาคใต้ ในประเทศไทยนั้นมีการนับถือทั้งไศวนิกายและไวษณพนิกายมานานแล้ว ในยุคใกล้เคียงกันกับบริเวณปากแม่น้ำโขง ประเทศกัมพูชา ซึ่งปรากฏร่องรอยการนับถือศาสนาพราหมณ์เช่นกัน และมีการนับถือทั้งสองนิกาย หลักฐานที่สำคัญของการผสมผสานระหว่างสองลัทธิเข้าด้วยกัน คือการค้นพบเศียรเทวรูปหริหระที่เก่าแก่ที่สุด อายุราว พ.ศ. 1090

- 1150 กำหนดอยู่ในศิลปะแรกเริ่มของกัมพูชายุคเขมรโบราณ คือ ศิลปะแบบพนมดา (วาทิน ศานติ์สันติ , 2555, น. มปน.) รูปแบบของเทวรูป พระหริหระที่พบโดยทั่วไปในศิลปะอินเดียและเขมรโบราณ คือ การแบ่งซีกซ้ายและขวาอย่างชัดเจนคือ ซีกขวามือของเทวรูป จะเป็นพระศิวะดูจากการไว้ผมทรงรวบยกขึ้นสูงแบบนักบวช เรียกว่าชฎามงกุฎ อันแสดงปฏิมานาทิยาของพระศิวะที่เป็นนักบวช ส่วนอีกด้านจะเป็นพระนารายณ์ คือการสวมหมวกทรงกระบอก หมวกที่เป็นสัญลักษณ์ของวรรณะกษัตริย์ ส่วนใบหน้าจะเป็นหน้าเดียว

2.2 หมวดแนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำจันทปุระเทวปูชา

2.2.1 ทฤษฎีการสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถในการคิดสิ่งแปลกใหม่ออกไปจากเดิม โดยอาศัยประสบการณ์ทุกสิ่งที่มีอยู่มาดัดแปลงแก้ไขและนำไปใช้แก้ไขปัญหาได้ สามารถนึกคิดสิ่งที่ประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ ตลอดจนเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบและมีความถูกต้อง (กิฟลี วรรณจิยี, 2535, น. 13)

ความคิดสร้างสรรค์ คือการประมวลความคิดเห็นได้อย่างเป็นลำดับตามสมมุติฐานข้อมูลต่าง ๆ เหล่านั้น จะได้ผลตามที่ต้องการความคิดที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้แตกต่างจากความคิดอย่างอื่นหรือเกณฑ์ที่เคยมีอยู่ (ประภาสี สีหอำไพ, 2531, น. 25)

ความคิดสร้างสรรค์ คือ การฝึกพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ โดยกระบวนการพัฒนา จิตเหนือสำนึก การพัฒนาของมนุษย์นั้น จะต้องพัฒนา 3 ด้าน คือ ร่างกาย, จิตวิญญาณ, และสมอง การพัฒนาทางด้านสมองโดยการฝึกให้คิดแบบสร้างสรรค์ เป็นการพัฒนาที่ง่าย และมีพลังอย่างยิ่งในการจะนำความสำเร็จมาสู่ผู้ที่สามารถ พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ประกอบด้วยการฝึกต่อไปนี้

1. ฝึกใช้สมองซีกขวาเพื่อเชื่อมโยงกับสมองซีกซ้าย
2. การฝึกการคิดนอกกรอบ
3. การฝึกการคิดทางบวก
4. การฝึกการคิดริเริ่ม คล่องตัว ยืดหยุ่น และละเอียด

ที่สำคัญ คือ การฝึกดึงเอาพลังจิตเหนือสำนึก (Super Conscious) ขึ้นมาทำงานในสถานการณ์ต่าง ๆ ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่ และมีคุณค่า ท่านจะได้ทราบว่าความคิดสร้างสรรค์มิใช่พรสวรรค์ แต่เป็นสิ่งที่ทุกคน สามารถฝึกและพัฒนาได้ การฝึกก็ไม่ยาก สนุกและใช้เวลาเพียง 2 วัน โดยผ่านกระบวนการพัฒนาทางจิตสำนึก และการคิดแบบ Problem Solving

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดที่เกิดจากจิตอันปราดเปรียวและรวดเร็ว สามารถจับหัวใจประเด็นของปัญหาจากข้อเท็จจริง คำพูด แผนภูมิ ความคิดเห็นต่าง ๆ แล้วนำมาสร้างเป็นข้อเสนออย่างมีพลัง มีความสดใหม่ โน้มน้าวจิตของผู้พบเห็น

กระบวนการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์เป็นความสามารถในสมองระดับสูงสุดของมนุษย์ด้วยการสร้างให้เกิดสิ่งใหม่ อันมีลักษณะเป็นต้นฉบับ มีความริเริ่มอันไม่ซ้ำกับสิ่งที่มีอยู่เดิม สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะมีลำดับขั้นนับตั้งแต่จุดเริ่มต้นพัฒนาและสิ้นสุดกระบวนการที่สอดคล้องต่อเนื่องกัน (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2553, น. 28)

องค์ประกอบของการคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดที่เป็นอเนกนัย ซึ่งประกอบไปด้วย 4 ประเด็น ได้แก่

1. ความคิดริเริ่ม (Originality) มีลักษณะที่แปลกใหม่ แตกต่างจากของเดิม / คิดดัดแปลงประยุกต์เป็นความคิดใหม่

2. ความคิดคล่องตัว (Fluency)

2.1 ด้านถ้อยคำ (Word Fluency) หลากหลาย ใช้ประโยนช์ได้และไม่ซ้ำแบบผู้อื่น

2.2 ด้านความสัมพันธ์ (Associational Fluency) จากสิ่งที่คิดริเริ่มออกมาได้อย่างเหมาะสม

2.3 ด้านการแสดงออก (Expressional Fluency) เป็นความคิดที่สามารถนำความคิดริเริ่มนั้น มาแสดงออกให้เห็นเป็นรูปภาพได้อย่างรวดเร็ว

2.4 ความคิดคล่องด้านความคิด (Ideational Fluency) เป็นการสร้างความคิดให้เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว คิดได้ทันที ที่ต้องแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) มีความเป็นอิสระคิดได้หลายๆอย่าง

4. ความคิดสวยงามละเอียดลออ (Elaboration) มีความรอบคอบ มีความสวยงามด้านคุณภาพ มีความประณีต ในความคิด สามารถนำไปประยุกต์ใช้อย่างมีคุณภาพในทุก ๆ ด้าน

จากการศึกษา “ทฤษฎีการสร้างสรรค์” พบว่า การสร้างสรรค์เป็นความสามารถหรือทักษะอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่มีการนำสิ่งที่มีอยู่นั้นมาดัดแปลงหรือแก้ไข หรือสร้างสรรค์สิ่งหนึ่งให้เกิดขึ้นที่มาจากความคิดริเริ่ม มีกระบวนการคิด ในการสร้างสรรค์จากประสบการณ์ที่มีอยู่ การสร้างสรรค์ต้องอาศัยการพัฒนาจิตเหนือสำนึก โดยการพัฒนานั้นจะต้องมี 3 สิ่งที่ต้องพัฒนา อันได้แก่ ร่างกาย จิตวิญญาณ และสมอง เป็น 3 สิ่งที่จะสามารถทำให้มนุษย์มีการพัฒนาการได้อย่างดี และในส่วนที่สำคัญที่สุดการพัฒนาสมองเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการคิดสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก มีผู้ให้ความหมายเกี่ยวกับการคิดสร้างสรรค์ไว้

หลายท่าน สรุปโดยรวมว่าการคิดสร้างสรรค์หรือทฤษฎีการสร้างสรรค์นั้น เป็นความคิดริเริ่มหรือความคิดอันปราดเปรียวของผู้คิด เป็นการวัดความสามารถสูงสุดของมนุษย์ ด้วยการสร้างสิ่งใหม่อันเป็นต้นฉบับ

2.2.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว หมายถึง หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์ได้อย่างไรบ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ที่ใช้พื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ คือ การใช้พลัง (Energy) และ การใช้ที่ว่าง (Space)

1. การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏศิลป์นั้นมี 3 ประเภท ความแรงของพลัง, การเน้นพลัง, ลักษณะของการใช้พลัง

ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งขัน รุกร้น ในทางตรงกันข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อย ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงการใช้พลัง เพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอ ด้วยพลังที่มีแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจจะหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ การแกว่งไกว, การระเบิด, การสืบเนื่อง, การสั่นพลิ้ว, และ การลอยตัว

1. การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขนขาไปมา คล้ายกับการแกว่งชิงช้า

2. การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบอย่างชัดคล้ายการตีกลอง

3. การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง โดยไม่มีพลังปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

4. การสั่งพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

5. การลอยตัว คือ เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

2. การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องอาศัยที่ว่าเป็นปริมาตร คือมีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่มีความสำคัญในการกำหนด ได้แก่ ตำแหน่ง, ขนาด, ทิศทาง

ตำแหน่ง คือจัดให้ผู้แสดงอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนไปที่ ณ จุดนั้น ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดของตัวเอง นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนฟ้อนรำ ผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้น ๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกาย โดยออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับที่ว่าที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะมีผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ การเข้าหาคนดู, การถอยออกจากคนดู, การขนานกับคนดู, การทแยงมุมกับคนดู, การวนเป็นวงหน้าคนดู, การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟังปลา, การยกสูง, และการกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับแบบฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองของคนดูเป็นแกน ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแตกต่างจากคนดูดังนี้

1. การเข้าคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่

2. การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

3. การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่า ๆ กันและเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

4. การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงที่ให้เห็นความลึกของการเรียงแถว ได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้ผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรง ๆ แบบตั้งฉาก

5. การวนเป็นวงกลม เป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยนความสามัคคี

6. การฉวัดเฉวียนแสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงให้เห็นถึงความสับสนวุ่นวาย

7. การยกสูง แสดงถึงความเบา สง่างาม ความยิ่งใหญ่

8. การกดต่ำ แสดงถึงความวมาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

(สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 246 – 249)

จากการศึกษาเกี่ยวกับ “ทฤษฎีการเคลื่อนไหว” พบว่าการเคลื่อนไหวของมนุษย์เป็นการใช้สัดส่วนร่างกายในการขยับหรือปรับอิริยาบถต่าง ๆ ในทางนาฏศิลป์นั้นจะมีการใช้เคลื่อนไหว เพื่อบอกถึงความหมาย อารมณ์หรือความรู้สึกของการแสดงนั้น ๆ โดยการทฤษฎีการเคลื่อนไหว จะแบ่งประเภทอยู่ 3 ประเภทได้แก่ 1. การใช้พลังของมนุษย์ การใช้พลังในการแสดงนาฏศิลป์นั้นจะต้องใช้พลัง ในการเคลื่อนไหวร่างกายพร้อมกับต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก โดยการใช้พลังนั้น จะมีการมุ้งเน้น 3 สิ่งด้วยกัน คือ ความแรงของพลัง ความเน้นของพลัง และ ลักษณะของการใช้พลัง ซึ่ง 3 สิ่งนี้เป็นสิ่งที่การแสดงนาฏยศิลป์ ใช้เป็นองค์ประกอบของการใช้พลังในการแสดง 1. ประเภทความแรงของพลัง ความแรงของพลังเริ่มตั้งพลังน้อยที่สุดจนไม่สามารถรับรู้ได้จนถึงพลังที่แรงมากที่สุดจะหยุดไม่ได้การแสดงความแรงของพลังในแต่ละรูปแบบนั้นจะแสดงออกมาจากภายใน ทั้งแสดงออกมาจากทางความคิดและความรู้สึก เพื่อให้การแสดงสื่ออารมรณ์ตามบทบาทของตัวละครและยังเป็นการสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมเข้าใจยิ่งขึ้น 2. ประเภทของการเน้นพลัง การเน้นพลังเป็นใช้แรงจากภายในของมนุษย์สื่อออกมาในการเคลื่อนไหวทางร่ายกายในทางนาฏศิลป์การเน้นพลังนั้นเป็นการเน้นของเรื่องจังหวะ ความสมดุลความสม่ำเสมอ และยังเป็นการเน้นพลังที่สามารถสื่ออารมณ์ให้กับผู้ชมได้ 3. ประเภทของลักษณะการใช้พลัง การใช้พลังของทางนาฏศิลป์จะสามารถใช้พลังได้หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดงและประเภทของผู้แสดง ลักษณะของการใช้พลัง มีทั้งหมด 5 ลักษณะด้วยกัน อาทิ การแกว่งไกวคล้ายกับชิงช้า การระเบิดคล้ายกับ

การตีกลอง การสืบเนื่องเสมือนความราบเรียบ การสั่นพลิ้วคล้ายการรัวกลอง การลอยคล้ายกับการลอยตัวในอากาศและตกลงมาด้วยแรงโน้มถ่วงของโลก 2.ประเภท การใช้ที่ว่าง การใช้ที่ว่างของการแสดงนาฏศิลป์นั้นเป็นการใช้ที่ว่างในการแสดงโดยเคลื่อนไหว และใช้ที่ว่างในการออกลีลา โดยการใช้ที่ว่าจะแบ่งประเภทได้ 3 ประเภทอันได้แก่ 1. ประเภทของตำแหน่ง 2. ประเภทของขนาด 3. ประเภทของทิศทาง

2.3.3. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ความหมายของ สุนทรียศาสตร์ เป็นคำที่พระยาอนุราชธน บัญญัติขึ้น ให้ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า aesthetics ซึ่งเป็นปรัชญาสาขาหนึ่งอันว่าด้วยความงานของศิลปะ หมายถึง ศาสตร์ของการรับรู้ในความงามของศิลปะโดยเฉพาะ อันได้แก่ การศึกษาความรู้ทั้งปวงที่เป็นความงาม เป็นศิลปะ โดยมักศึกษาถึงธรรมชาติและคุณสมบัติของสิ่งนั้น การกำหนดมาตรฐานในการตัดสินความงาม ตลอดจนผลกระทบของสิ่งนั้นที่มีต่ออารมณ์และจิตใจของมนุษย์

สุนทรียศาสตร์เป็นเนื้อหาที่ว่าด้วยการศึกษามาตรฐานของความงามในเชิงทฤษฎีอันเกี่ยวกับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพของกฎเกณฑ์ทางศิลปะ ซึ่งนับว่าเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหาคุณค่า (axiology) ในสมัยก่อนๆนั้น วิชานี้เป็นที่รู้จักในรูปแบบวิชา “ทฤษฎีแห่งความงาม” หรือปรัชญาแห่งรสนิยม

สุนทรียศาสตร์ คือ ปรัชญาที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์คุณค่าทางความงามและมาตรฐานการตัดสินว่าอะไรงามไม่งามการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ มี 3 ลักษณะ คือความสวยงาม ความติดตาติดใจ และความเลอเลิศ (พีรพงศ์ เสนไสย. 2546 : 23)

นักปรัชญาหลายสำนักได้เสนอทฤษฎีเพื่ออธิบายว่าเพราะเหตุใดจึงมีการตัดสินว่า ศิลปวัตถุประกอบด้วยลักษณะทั้งสามนั้น นักปรัชญาดังกล่าวแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ

1.กลุ่มอารมณ์นิยม (emotionist) อธิบายว่าการตัดสินเกิดจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก

2.กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalist) อธิบายว่า การตัดสินเกิดจากการเห็นความกลมกลืนไม่ขัดตา

3.กลุ่มสร้างสรรค์ (Creativist) อธิบายว่าการตัดสินเกิดจากความสามารถสร้างสรรค์ของมนุษย์

ทฤษฎีสุนทรียของ เพลโต

เพลโต (plato) ไม่ได้ยกย่องเชิดชูศิลปะ ท่าเห็นว่าศิลปะคือการเลียนแบบ เมื่อจิตรกรรมวาดภาพคนที่ปรากฏในภาพวาดเป็นสิ่งที่เลียนแบบมาจากคนจริง ๆ แต่คนที่เป็นนางแบบให้จิตรกรนั้นเป็นสิ่งที่เลียนแบบมากจากคนจริง ๆ แต่คนทีเป็นนางแบบให้จิตรกรนั้นก็เป็นสิ่งที่เลียบมาจากมโนคติของคน เหตุนั้นงานศิลปะจึงเป็นงานมายา ที่หนีห่างจากความจริงถึง 3 ระยะ กล่าวคือ ศิลปะที่เลียบแบบสิ่งเฉพาะส่วนสิ่งเฉพาะที่เลียบแบบมโนคติ ผู้หลงติดอยู่ในศิลปะจะไม่มีวันเข้าใจถึงมโนคติซึ่งเป็นความจริงแท้ เขา

เป็นที่หลงชื่นชมอยู่กับเงา โดยลืมสนใจที่มาของเงานั้น ๆ พลาโต้เห็นว่าศิลปะไม่มีคุณค่าในตัวเอง ท่านไม่เชื่อเรื่องศิลปะใน ทัศนคติของ พลาโต้ ศิลปะจะมีค่าก็ต่อเมื่อมันส่งเสริมศีลธรรมด้านความรู้ ปรัชญา ดังนั้นศิลปะที่ดีมีมาตรฐานควรแก่การยอมรับจะต้องเดินตามเงื่อนไขที่ พลาโต้วางไว้ 3 ประการ ได้แก่

1.ศิลปะจะต้องเลียนแบบได้เหมือนจริงของต้นฉบับ

2.ศิลปะยังต้องส่งเสริมศีลธรรม

3.ศิลปะจะต้องก่อให้เกิดความพึงพอใจ

จากการศึกษาพบว่า “ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์” เป็นศาสตร์ที่พูดเฉพาะถึงความงามโดยตรงเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องความงามทั้งปวงไม่ว่าจะเป็น ความงามที่เกิดจากธรรมชาติ จากสิ่งที่มนุษย์สร้าง การตัดสินความงามตลอดจนถึงความงามที่มีผลต่ออารมณ์ จิตใจ สุนทรียศาสตร์นั้นถือเป็นทฤษฎีหนึ่ง ที่เนื้อหาเกี่ยวข้อกับกฎเกณฑ์ทางด้านศิลปะ ในสมัยโบราณนั้น ทฤษฎีสุนทรียจะถูกเรียกในอีกชื่อหนึ่งว่า “ทฤษฎีแห่งความงาม” หรือ ปรัชญาแห่งรสนิยม ศิลปะแห่งสุนทรียนั้นได้มีผู้ให้กำหนดว่าศิลปะวัตถุนั้นประกอบด้วยลักษะทั้งสามได้แก่ 1. กลุ่มอารมณ์นิยม 2. กลุ่มเหตุผลนิยม 3. กลุ่มสร้างสรรค์ แต่ทฤษฎีสุนทรียไม่ได้มีแค่คนยอมรับเท่านั้น ยังมีบุคคลที่ให้ความคิดที่แตกต่างจากนักปรัชญาอื่นได้แก่ เพลโต เพลโตนั้นไม่ได้ยกย่องศิลปะและยังบอกถึงศิลปะที่เป็นสิ่งที่เป็นการเลียนแบบ เป็นสิ่งที่มายา หนีห่างจากความเป็นจริง และพลาโต้ยังเป็นผู้ที่ไม่เชื่อในศิลปะของคนอื่นแต่ยึดสิ่งที่ตัวเองนั้นกำหนดว่านี้คือความงามของศิลปะที่แท้จริง คือ 1. ศิลปะจะต้องต้องเลียนแบบได้เหมือนจริงของต้นฉบับ 2. ศิลปะยังต้องส่งเสริมศีลธรรม 3. ศิลปะจะต้องก่อให้เกิดความพึงพอใจ

2.4 ทฤษฎีแนวคิดเครื่องแต่งกาย

ในการศึกษาทฤษฎีแนวคิดเครื่องแต่งกายผู้ศึกษาเลือกใช้หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาสนับสนุนแนวคิดของการสร้างผลงานดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวไว้ว่า องค์ประกอบต่าง ๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมายนาฏยศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำการแปรแถวการตั้งซุ้ม รูปแบบสีสันของเครื่องแต่งกาย และแสง สี หากนักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้ และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอผลงานที่สร้างสรรค์ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะทฤษฎีทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน

1. องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุดเส้นรูปทรงสีพื้นผิวจุดคือหน่วยเล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิวจุดที่ใกล้ ๆ กันจะให้ความรู้สึกว่าดึงดูดกันดังขั้วแม่เหล็กหากจุดอยู่ห่างกันความรู้สึกดึงดูดกัน หรือความผูกพันจะลดลงเป็นลำดับผู้แสดงนับเป็นจุด ๆ หนึ่งบนเวทีหากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องผูกพันกันทำให้ขาดเอกภาพเส้น คือ ทางเดินของจุดที่มี

จุดเริ่มต้น และจุดจบเส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรง และเส้นโค้งเส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจังเฉียบขาดแน่วแน่ส่วนเส้นโค้งให้ความรู้สึกที่อ่อนไหวไม่แน่นอนนอกจากนี้ทั้งเส้นตรง และเส้นโค้งยังมีต่อออกไปเป็นเส้นฟันปลา และเส้นลูกคลื่น เส้นฟันปลา คือ การนำเส้นตรงมาต่อกันในทิศทางที่หักเหให้ความรู้สึกสับสน เส้นลูกคลื่น คือ การต่อเส้นโค้ง และเส้นเว้าให้เป็นลูกคลื่นเส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวลหลีกเลี่ยง

นอกจากนี้เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสูงสง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบ เส้นทแยงให้ความรู้สึกน้อมรับและเปลี่ยนแปลงผู้แสดงที่ยืนตรงชูมือขึ้นสูงย่อมแสดงความสง่า จริงจัง ร่าเริง เป็นผู้นำผู้แสดงที่โน้มตัวลงหรือเอนตัวตามผู้อื่นย่อมแสดงความเป็นผู้ตามความอ่อนน้อมถ่อมตน ตลอดจนถึงแสดงความโศกเศร้า เส้นฟันปลา หรือเส้นลูกคลื่น คือ ทิศทางที่ผู้แสดงเคลื่อนที่ไปในอารมณ์ต่าง ๆบางครั้งสับสนวุ่นวาย หวาดกลัวแตกตื่น บางครั้งร่าเริง บางครั้งโศกเศร้า แล้วแต่กรณี

2. รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกันเกิดเป็นรูปทรงขึ้นรูปทรงมีทั้ง 2 มิติและ 3 มิติ รูปทรงแบ่งเป็น 2 ประเภทคือรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงธรรมชาติ

1) รูปทรงเรขาคณิต คือ รูปทรงที่เกิดจากการประกอบกันของเส้นตรง และเส้นโค้งอันเป็นส่วนหนึ่งของวงกลม เช่น รูปเหลี่ยมต่าง ๆ รูปกลม รูปรี รูปผสมระหว่างเส้นตรงกับเส้นโค้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำเส้นตรง และเส้นโค้งมาประกอบกัน รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า สี่เหลี่ยมจัตุรัส และวงกลมให้ความรู้สึกที่หนักแน่นเข้มแข็งไม่เปลี่ยนแปลงรูปวงกลมให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเข้ากับสภาพแวดล้อมอื่น ๆ หรือผสมผสานกับรูปทรงอื่นได้ง่ายกว่าสองรูปแรกรูปทรงเหล่านี้มักใช้ในการออกแบบการแปรแถว หรือ การตั้งซุ้มให้เกิดความงดงามและความหมายต่าง ๆดังกล่าว

2) รูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงที่เกิดจากการคดเคี้ยวของเส้นที่เป็นไปตามธรรมชาติทำนองเดียวกันกับเส้นโค้ง เส้นเว้าของชายหาดทะเลสาบลำธารเป็นต้น

สี คือ สีเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของวัตถุธาตุที่จะมีสีเฉพาะตัว และเมื่อผสมผสานกันก็จะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้น ดังนั้นจำนวนของสีในโลกจึงนับไม่ถ้วน แต่สีทั้งหมดนี้เกิดจากแม่สีเพียง 3 สีคือสีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดงจากนั้นเมื่อต้องการสีอื่น ๆ ก็ผสมสีแม่สีเข้าด้วยกัน เช่นผสมสีน้ำเงิน กับสีเหลืองในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีเขียวผสมสีเหลืองกับสีแดงในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีส้มผสมสีแดงกับสีน้ำเงินในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีม่วงการเลือกสีมีวิธีหลัก ๆ คือ

1. สีเดียว คือ การใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้มและเจือจางต่างกันเช่นสีแดงเข้มไปจนถึงสีแดงเจือจางหรือสีชมพูอ่อนหรือการใช้สีเขียวเข้มไปจนถึงสีเขียวอ่อนเป็นต้น

2. สีตรงข้าม คือ การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสีเช่นสีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับสีเขียวสีเหลืองอยู่ตรงข้ามกับสีม่วงสีน้ำเงินอยู่ตรงข้ามกับสีส้มเป็นต้น

3. สีข้างเคียง คือ การใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสีเช่นใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปจนถึงสีเขียวหรือสีเขียวไปจนถึงสีเหลืองหรือสีแดงไปจนถึงสีม่วงเป็นต้นความหมายของสี ในทางจิตวิทยาสีมีคุณสมบัติทางจิตวิทยาเพราะสีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป สีที่สุด เช่น แดงสด เหลืองสด เขียวสด จะให้ความรู้สึกเร้าใจ สดใส กระปรี้กระเปร่า สีที่ทึบ เช่น น้ำเงินเข้ม น้ำตาลเข้ม สีม่วงเข้ม จะให้ความรู้สึกหนัก และขรึม นอกจากนี้สียังได้รับการกำหนดความหมายเป็นสากล ไว้ดังนี้

สีขาว	หมายถึง	ความบริสุทธิ์
สีเขียว	หมายถึง	ความสดชื่น
สีฟ้า	หมายถึง	ความเปิดเผย
สีแดง	หมายถึง	ความกล้าหาญ
สีดำ	หมายถึง	ความเสียสละ
สีน้ำเงิน	หมายถึง	ความสง่างาม
สีเหลือง	หมายถึง	ความร่าเริง
สีน้ำตาล	หมายถึง	ความสุขุม
สีชมพู	หมายถึง	ความสดใส
สีส้ม	หมายถึง	ความเจิดจ้า (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547: 234)

จากการศึกษาทฤษฎีแนวคิดเครื่องแต่งกาย ผู้ศึกษาพบว่า การแต่งกายเป็นส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งในการแสดงของแต่ละการแสดงเพื่อให้การแสดงออกมามีความตระการตา และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่การแสดงจะขาดไม่ได้ จึงนำทฤษฎีแนวคิดเครื่องแต่งกายมาใช้กับการแสดงจากการนำการลอกเลียนแบบเทวรูป หรือภาพจำหลักมาประดิษฐ์การแต่งกายขึ้น เพื่อผู้แสดงจะได้สื่อให้ผู้ชมการแสดงรับรู้ถึงอารมณ์ และจินตนาการของผู้คิดการแสดงให้เกิดความเข้าใจ และสมบูรณ์ของการแสดง

2.5 แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์เพลง

1. แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์คือศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องของการมองเห็นความงามและความไม่งาม ไม่ว่ามีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของงานศิลปะหรือความงามของธรรมชาติ สุนทรียศาสตร์มีผู้ให้ความหมายดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน (2532, น. 4) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่าอะไรงาม อะไรไม่งาม

อารี สุทธิพันธ์ (2551, น. 18) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์ของการรับรู้ในความงามของศิลปะโดยเฉพาะ และมีความมุ่งหมายที่จะส่งเสริมให้มนุษย์มีความซาบซึ้งและความชื่นชมในความงามที่มนุษย์สร้างขึ้น

กีรติ บุญเจือ (2522, น. 263) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียศาสตร์ เป็นวิชาว่าด้วยสิ่งที่สวยงามหรือไพเราะเพราะพริ้ง คำว่า Aesthetics (เอ็ซเธทถิกส์) มาจากภาษากรีกว่า Aisthetikos (อีสเธทิโคส) รู้ได้ด้วยสัมผัสสุนทรียธาตุ (Aesthetic Elements) มี 3 อย่างคือ ความงาม (Beauty) ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) และความน่าทึ่ง (Sublimity) คำว่า “สุนทรียศาสตร์” มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า “สุนทรียะ” แปลว่า ดี งาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่าวิชาที่ว่าด้วยความงามในความหมายของคำเดียวกันนี้ นักปราชญ์ชาวเยอรมันชื่อ Aisthetics Baumgarten ได้เลือกคำในภาษากรีกมาใช้คำว่า Aisthetics ซึ่งหมายถึงการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense Perception) เป็นวิชาเกี่ยวกับเรื่องทฤษฎี แห่งความงามตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ส่วนในภาษาไทยใช้คำว่าสุนทรียศาสตร์หรือวิชาศิลปะทั่วไป ดังนั้นจึงถือว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์หรือเมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์เมื่อใดก็มักจะเกี่ยวข้องกับงานศิลปะนั่นเอง

สรุปได้ว่าสุนทรียศาสตร์ คือ วิชาที่ว่าด้วยความงาม ความไพเราะ เกี่ยวข้องกับการรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ความรู้สึกพอใจ ปิติยินดีและชื่นชมในสิ่งต่าง ๆ ที่เข้ามาปะทะอาจจะเป็นในธรรมชาติหรือผลงานศิลปะจากฝีมือมนุษย์ อีกทั้งสุนทรียศาสตร์ยังช่วยเสริมสร้างจินตนาการในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะให้กับมนุษย์อีกด้วย

2. แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงไทยเป็นระเบียบวิธีการแต่งเพลงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณเพื่อให้เกิดความหลากหลายของบทเพลงและเป็นการต่อยอดองค์ความรู้จากโบราณจารย์

โดยคณะผู้วิจัยได้ค้นคว้าแนวทางการประพันธ์เพลงจากเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ แล้วทำการประมวลผลข้อมูลซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

ครูมนตรี ตราโมท มีแนวทางในการประพันธ์เพลงไทย คือ การขยายหรือลดทอนทำนอง เป็นลักษณะการเพิ่มหรือลดทำนองจำนวน 2 เท่าของทำนองเดิม เช่น หากขยายทำนองจากอัตราจังหวะสองชั้นให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้นก็จะต้องเพิ่มทำนองเป็น 2 เท่า หรือถ้าหากลดทำนองจากอัตราจังหวะสองชั้นเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวจะต้องลดทำนองลงไป 2 เท่า เป็นต้น โดยจะต้องคำนึงถึงความสอดคล้องของจังหวะหน้าทับ เสียงของลูกตก ทิศทางของทำนองและสำเนียงของทำนองนั้น ๆ นอกจากนั้นครูมนตรี ตราโมท ยังอธิบายถึงขั้นตอนการประพันธ์เพลงอีกว่า การประพันธ์เพลงจะต้องค่อย ๆ ทำไปทีละประโยค การตบแต่งทำนองจะต้องกระทำโดยคำนึงถึงความเหมาะสมของความถี่และความห่างในแต่ละช่วง และจะต้องเกลาทำนองให้มีสัมผัสที่สละสลวยสนิทแนบเนียน และมีการประดิษฐ์ทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์ลงไปอย่างเหมาะสม เช่น ช่วงใดเป็นทำนองทางพื้น ช่วงใดเป็นลูกล้อลูกขัด การสอดแทรกกลวิธีการบรรเลง เป็นต้น (มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน ภัทระ คมขำ, 2556, น. 57)

สำหรับการตั้งชื่อเพลงนั้น ครูมนตรี ตราโมท (2538, 88-89) ได้จำแนกไว้ 10 ประการ คือ

1) ตั้งชื่อตามเหตุที่ทำให้เกิดทำนองเพลงนั้น ๆ
2) ตั้งชื่อตามผลที่ได้รับ
3) ตั้งชื่อตามสำเนียงเพลง
4) ตั้งชื่อตามลักษณะของทำนอง
5) ตั้งชื่อเพื่อเป็นอนุสรณ์
6) ตั้งชื่อตามกิริยาที่นำไปประกอบ
7) ตั้งชื่อตามนามของบุคคล
8) ตั้งชื่อเพื่อให้เป็นชุด
9) ตั้งชื่อเลียนชื่อเพลงของชาติอื่น ๆ
10) ตั้งชื่อให้แตกต่างจากข้อมูลเดิม

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายถึงแนวทางการประพันธ์เพลงไทยว่าประกอบด้วย

1) การยืดขยายทำนองเดิม

2) การตัดทอนทำนองลงมา

3) แต่งทำนองขึ้นใหม่จากการอาศัยเพลงที่มีมาอยู่เดิมให้มีทำนองหรือสำเนียงเปลี่ยนไป หรือที่เรียกว่าทางเปลี่ยนนั่นเอง

4) แต่งจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ อาทิ คิดจากลีลาท่าเดินและวิ่งของสัตว์ คิดจากสภาพแวดล้อม คิดจากประวัติศาสตร์ คิดจากเหตุการณ์สำคัญ ทั้งนี้การคิดรูปแบบของจังหวะและทำนองขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์จะถ่ายทอด (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อ้างถึงใน สรายุทธ โชติรัตน์, 2561, น. 34)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2557, น. 1-5) ได้อธิบายแนวคิดของรูปแบบการประพันธ์เพลงไทยว่ามีทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ

1) บันดาลรังสฤษฎ์ (Creative Inspiration) เป็นแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์ที่ได้รับจากปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อม ปรากฏการณ์ และเหตุปัจจัยภายในตัวของศิลปิน ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ทำนองโดยความสามารถของศิลปินอย่างแท้จริง เรียกว่า “ทิพยดล” เป็นต้นแบบและแนวทางการประพันธ์สู่นักประพันธ์รุ่นหลัง

2) ศึกษิตอนุรักษ์ (Classical Conservatism) เป็นการยึดแนวทางการประพันธ์ตามแนวทางแรกอย่างมั่นคง เคร่งครัดตามระเบียบแบบแผน

3) ขนบภักดิ์สบสมัย (Trendy Tradition) เป็นการประพันธ์ที่ใช้หลักการตามระเบียบแบบแผนโบราณแต่จะค่อนข้างคล้อยตามสมัยนิยม

4) บุกไพรเบิกทาง (Contemporary) เป็นการประพันธ์เพลงแนวใหม่ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เพื่อแสวงหาความแปลกใหม่ให้แก่วงการดุริยางคศิลป์ไทย

นอกจากนั้นรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2557, 7-48) ยังได้กล่าวถึงกลวิธีการประพันธ์เพลงไทยที่ผู้ประพันธ์จะใช้เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ ซึ่งคณะผู้วิจัยสามารถสรุปกลวิธีการประพันธ์เพลงไทยที่ผู้ประพันธ์จะใช้เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ ประกอบด้วย

1) การยืดยุบทำนอง คือ การประพันธ์ด้วยการขยายหรือลดทำนอง

2) การล้อ ขัด และเหลื่อม เป็นลีลาของทำนองพวกหน้าและพวกหลัง

3) การกรอ การบรรเลงให้มีเสียงยาวจาว ๆ

4) การโยน ประกอบด้วย ส่วนท้าโยน ส่วนเนื้อโยน และส่วนปิดโยน

5) เที่ยวกลับหรือทางเปลี่ยน เป็นการเพิ่มอรรถรสเพื่อไม่ให้ซ้ำทำนองเดิม

6) การเปลี่ยนบันไดเสียง เพื่อเพิ่มลีลาของท่วงทำนอง

7) การใช้กระสวนจังหวะฉิ่งและจังหวะกลอง เพื่อความเหมาะสมกลมกลืนระหว่างทำนองกับจังหวะ

8) สำเนียง เป็นการประดับประดาทำนองให้มีลีลาของบทเพลงที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกและแสดงถึงสำเนียงของภาษา

9) อัตลักษณ์แบบเข้าแบบ เป็นการสร้างสรรค์สัมผัสทำนองท้าและรับอย่างบรรจง

10) ลักษณะเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ

ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยว่ามีหลักการประพันธ์เพลงไทยแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ

1) นำทำนองเดิมมาขยายต้องยึดสารัตถะของเพลงเป็นสำคัญ แต่จะเติมเต็มหรือสอดแทรกทำนองอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์

2) นำทำนองเดิมมาลดทอนต้องยึดตามสารัตถะของเพลงเป็นสำคัญ เช่นเดียวกับการขยาย แต่ก็มีการอนุโลมบ้างในบางครั้ง แต่ถึงอย่างไรก็ตามจะต้องเหลือเค้าโครงเดิมอยู่

3) แต่งโดยคิดทำนองขึ้นใหม่ ขึ้นอยู่กับความคิดของผู้ประพันธ์ที่สามารถประพันธ์ทำนองได้อย่างอิสระ แต่ก็ยังคงความเป็นเอกลักษณ์อย่างไทยเช่นเดิม (บุษกร สำโรงทอง อ้างถึงใน ภัทระ คมขำ, 2556, น. 56-57)

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยจากครูมนตรี ตราโมท ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ผู้วิจัยพบว่าการประพันธ์เพลงมีรายละเอียดและกลวิธีการประพันธ์ที่ต้องคำนึงถึงหลายส่วน ประกอบด้วย ทำนอง การยืดขยาย จังหวะ บันไดเสียง สำเนียง อารมณ์เพลง และกลเม็ดเด็ดพราย ซึ่งเป็นเครื่องมือมุ่งสู่เป้าหมายแห่งการประพันธ์ให้มีความวิจิตรบรรจง โดยลักษณะของการประพันธ์จะอาศัยรูปแบบจากโบราณจารย์นำมาผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประพันธ์ รวมไปถึงแสดงออกถึงแนวคิดในการประพันธ์ให้บังเกิดเป็นอัตลักษณ์ของตนเองโดยไม่ทิ้งรากฐานของความเป็นไทย

3. แนวคิดและทฤษฎีดนตรีไทยร่วมสมัย

ดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) เป็นดนตรีแนวหนึ่งที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวในการประพันธ์และการนำเสนอ ซึ่งสามารถยืดหยุ่นตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ ทั้งนี้ได้มีผู้ให้ความเห็นลักษณะของดนตรีร่วมสมัย ดังนี้

เพชรลดา เทียมพยุหา ให้ความเห็นถึงลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยว่า “ดนตรีที่แตกหน่อออกมาจากวิวัฒนาการของดนตรีสมัยใหม่ โดยจัดองค์ประกอบบางอย่างของดนตรีไทยโบราณไว้เป็นลักษณะสำคัญ ตัวอย่างเช่น การใช้เครื่องดนตรีไทยให้เกิดสำเนียงที่แปลกใหม่ไปกว่าของดั้งเดิม เป็นต้น (เพชรลดา เทียมพยุหา, 2556, น. 21)

วีรชาติ เปรมานนท์ กล่าวถึงลักษณะของดนตรีไทยร่วมสมัยว่า

> ดนตรีร่วมสมัยไทยก็เช่นเดียวกับดนตรีแบบอื่น ๆ ได้พัฒนาห่างไกลไปจากรูปแบบเดิมมาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการบรรเลง ประเภทของเครื่องดนตรี เสียง ท่วงทำนอง จังหวะ ความซับซ้อนด้านทฤษฎีกฎเกณฑ์การประสานเสียง มีการควบคุมการตั้งระบบเสียงและตั้งจังหวะด้วยคอมพิวเตอร์ มีการปรุงแต่งสีสันของเสียงดนตรีโดยอิเล็กทรอนิกส์ การผสมผสานเครื่องดนตรีไทยแบบเก่ากับเครื่องดนตรีสากล มีเทคนิคและวิธีการเล่นแบบใหม่ (วีรชาติ เปรมานนท์, 2532, น. 1)

ดนตรีไทยร่วมสมัยนับเป็นแนวดนตรีประเภทหนึ่งซึ่งเป็นที่รู้จักของชาวไทย เกิดขึ้นจากความเปลี่ยนแปลงของสังคมและค่านิยมการฟังดนตรีไทยเดิม จึงกระตุ้นให้มีกลุ่มคนที่นำความก้าวหน้าทางดนตรีมาพัฒนาแนวดนตรีให้มีความแปลกใหม่ ซึ่งเป้าหมายของดนตรีไทยร่วมสมัยมิได้เกิดขึ้นมาเพื่อหักล้างวัฒนธรรมอันดีงามที่มีมาอยู่เดิม หากแต่ช่วยให้การรักษาดนตรีไทยให้สามารถคงอยู่และเข้าถึงผู้ฟังได้ดียิ่งขึ้นด้วยการใช้แนวคิดผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีให้มีสีสันแตกต่าง ดนตรีไทยร่วมสมัยมีพัฒนาการดังที่เพชรลดา เทียมพยุหา กล่าวถึงในบทความวิจัย เรื่อง การศึกษาดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาวงกำไล ดังนี้

> ยุคต้น นับตั้งแต่ดนตรีตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้น ในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ระยะนี้มีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมจาก Thai Traditional Music มาเป็น Thai Westernized Music ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลง แนวทางดนตรีในด้านต่าง ๆ
>
> ยุคกลาง ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2547) วงการดนตรีไทยตกอยู่ในสภาพย่ำแย่ การดนตรีไทยเดิมซบเซาลงทุกที ในขณะที่ดนตรีตะวันตกกลับมา

มีอิทธิพลในสังคมไทยมากขึ้น เกิดมีวงดนตรีรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “วงดนตรีไทยสากล” ซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเป็นสำคัญ

ยุควงดนตรีไทยร่วมสมัย หรือยุคปัจจุบัน นักดนตรีบางกลุ่มเกิดการรวมตัวขึ้นมาระหว่างนักดนตรีไทยแท้กับนักดนตรีแนวตะวันตก ร่วมมือกันสร้างสรรค์ดนตรีแบบใหม่มาเสนอต่อสังคม เป็นแนวดนตรีที่มีความแปลกใหม่ เป็นการนำรูปแบบดนตรีไทยดั้งเดิมปรุงแต่งขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับสมัยนิยม เช่น “วงฟองน้ำ” ได้เปิดการแสดงทั่วไปจนเป็นที่รู้จักและได้รับการเรียกขานว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัย” หลังจากนั้นก็มีวงดนตรีที่มีลักษณะรูปแบบทำนองเดียวกันได้นำเสนอผลงานออกมาเผยแพร่อีก เช่น วงกังสดาล วงไหมไทย และวงบอยไทย (เพชรลดา เทียมพยุหา, 2557, น. 77)

จะเห็นได้ว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นดนตรีที่มีพัฒนาการมาโดยลำดับ โดยเกิดจากการบูรณาการวัฒนธรรมดนตรีสากล (Thai Westernize Music) ที่มีอิทธิพลต่อค่านิยมการฟังของคนไทยให้เข้ากับวัฒนธรรมดนตรีไทยดั้งเดิมที่ค่อย ๆ ได้รับความนิยมน้อยลงไป ซึ่งแนวทางการประพันธ์ดนตรีไทยร่วมสมัยเน้นที่การยกให้วัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นหลัก ประกอบด้วย เครื่องดนตรีและหรือบทเพลง โดยนำมาผสมกับวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่มีส่วนช่วยส่งเสริมมิติทางดนตรีได้อย่างอิสระและยืดหยุ่น เพื่อให้การนำเสนอดนตรีมีความแปลกใหม่ทั้งทางด้านการผสมวง การเรียบเรียงเพลง วิธีการบรรเลง และการนำเสนอ เมื่อดนตรีไทยร่วมสมัยเผยแพร่สู่สังคมทำให้มีบทบาทและผลกระทบเชิงบวกต่อสังคม เช่น ค่านิยมในการฟังดนตรีไทยเดิม การเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรม การส่งเสริมวัฒนธรรม การยกระดับภูมิปัญญา การพัฒนาทางความคิดสร้างสรรค์ เป็นต้น

ทั้งนี้ได้มีผู้สังเคราะห์แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีประเด็นทางด้านการผสมวง การเรียบเรียงเพลง วิธีการ เทคนิคการบรรเลง และวิธีการแสดงได้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

เพชรลดา เทียมพยุหา กล่าวถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัย ดังนี้

ลักษณะของวงดนตรี ในยุคแรกเริ่มวงดนตรีแนวนี้ยังคงยึดรูปแบบวงดนตรีไทยไว้เป็นหลักสำคัญ การเปลี่ยนแปลงเป็นเพียงการนำดนตรีที่มีความแปลกใหม่กว่าเดิมเข้าร่วมบรรเลงด้วยเท่านั้น คือ เครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาผสม เช่น ออร์แกน ขิม จนเกิดเป็นวงเครื่องสายผสมขึ้น ครั้นมาถึงยุคดนตรีแนวสังคีตสัมพันธ์ได้แปรเปลี่ยนรูปแบบไปเป็นการนำเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยไปบรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากล (ตะวันตก) และยืดปรับเสียงของดนตรีไทยให้เข้ากับเสียงของดนตรีตะวันตก

แต่พอมาถึงยุคดนตรีไทยร่วมสมัยก็จะเป็นการนำเครื่องดนตรี ไฟฟ้าหรือเครื่องดนตรีที่อยู่ในสมัยนิยม กีตาร์ คีย์บอร์ด มาร่วมบรรเลงกับดนตรีไทย

เทคนิคและวิธีการบรรเลง เมื่อแรกเริ่มวิธีการบรรเลงยังคงแบบเดิมแต่โบราณครั้นในช่วงสังคีตสัมพันธ์ เมื่อมีการปรับแต่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับตะวันตก แนวทางการบรรเลงการเรียบเรียงเสียงประสานก็ยังคงคำนึงถึงความเป็นเอกลักษณ์ดนตรีไทยยึดกฎแห่งเสียงธรรมชาติ พอมาถึงยุคดนตรีไทยร่วมสมัยเทคนิคการบรรเลงจึงมีทั้งที่ยึดรูปแบบดั้งเดิมไว้ และแบบใหม่ที่มีการนำความทันสมัยทางด้านเทคโนโลยีโดยเฉพาะคอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง (เพชรลดา เทียมพยุหา, 2557, น. 77 - 78)

วริสร เจริญพงศ์ กล่าวถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยของวีรชาติ เปรมานนท์ ดังนี้

1. การนำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเสียงประสานแนวบรรเลงใหม่โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล ส่วนมากมักไม่มีการเปลี่ยนแปลงแก้ไขทำนองและจังหวะ โดยเฉพาะอัตราสั้นยาวของบทเพลงที่กำหนดไว้โดยจังหวะหน้าทับการเรียบเรียงเสียงประสานนั้นแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

- ใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคโรแมนติก : หมายถึง การประสานเสียงด้วยคอร์ดประเภท Secondary Seventh (คอร์ด ii7 , iii7 , vi7 และ iii07) คอร์ดโครมาติก (Chromatic Chord) และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตร้า (Chamber Orchestra) ขนาดเล็ก

- ใช้หลักการและวิธีการของดนตรีประเภทไลท์มิวสิค (Light Music) ของตะวันตก : มีการนำหลักการของดนตรีคลาสสิกมาผสมผสานกับดนตรีป็อป มีการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้ามาใช้ เช่น ออร์แกน กีตาร์ไฟฟ้า ฯลฯ โดยมีกลองชุดเป็นตัวดำเนินจังหวะ

2. การนำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออกทั่วไป โครงสร้างของทำนองเพลงส่วนมากประกอบด้วยโน้ตหลักสำคัญ 5 เสียง ที่เรียกว่าบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) อาศัยหลักการของเสียงประสาน 3 ลักษณะ คือ

- เสียงประสานที่เกิดจากความเบี่ยงเบนของทำนองหลักและทำนองแปร : ในขั้นตอนการบรรเลงดนตรีไทยในระดับสูงนั้น นิยมให้เกิดความเบี่ยงเบนภายในของชีพจเจังหวะ (จังหวะฉิ่ง) มากที่สุด เพื่อเสริมสร้างบทบาทการขัดและล้อจังหวะ อันเป็นความสนุกสนานตื่นเต้นของทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟัง ซึ่งวิธีการนี้ทำให้เกิดเสียงประสานในลักษณะนี้ขึ้น

- เสียงประสานที่เกิดจากความกังวาน : ในการบรรเลงดนตรีไทยนั้น เครื่องดนตรีหลายชนิดจะคงความกังวานเสียงไว้อย่างต่อเนื่อง เช่น การบรรเลงฆ้องวง ระนาด ขิม เสียงกังวานที่เกิดขึ้นจะไปประสานเสียงรวมกับโน้ตอื่น ๆ ในแนวทำนอง

- เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงโน้ตคู่ : เสียงประสานในลักษณะนี้เกิดขึ้นได้ 2 กรณี กรณีแรก คือ การบรรเลงโน้ตคู่ตามลักษณะวิธีการเล่นเครื่องดนตรีไทยบางชนิด เช่น ระนาด ฆ้อง ขิม จะเข้ ซอสามสาย และอีกกรณีหนึ่ง คือ เสียงคู่อันเกิดจากการบรรเลงทำนองแปรไปพร้อมกับทำนองหลัก ซึ่งบางครั้งผู้บรรเลงเลี่ยงไปใช้โน้ตคู่ 8 คู่ 5 หรือคู่ 4 เนื่องจากทางบังคับของเพลงไม่สามารถลงโน้ตหลักสำคัญ (ลูกตก) ในจังหวะได้

จากเหตุผลและหลักการดังกล่าว จึงได้มีการนำไปสร้างเป็นทฤษฎีการประสานเสียงของดนตรีตะวันออก และนำทฤษฎีเหล่านั้นไปใช้กับดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อให้เกิดความชัดเจนและให้ความรู้สึกในการฟังที่เป็นสำเนียงตะวันออกหรือไทยเพิ่มขึ้น แม้ว่าจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลในรูปแบบหรือวงชนิดใด ๆ ก็ตาม

3. การนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยเดิมมาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์ สามารถจำแนกออกเป็น 2 วิธีการ คือ

- การนำทำนองสั้น ๆ เฉพาะบางวรรคตอนมาเป็นหลัก : ในวิธีนี้ทำนองที่นำมาจะถูกนำมาเรียบเรียงเสียงประสาน ตกแต่ง ดัดแปลงให้เป็นบทประพันธ์ใหม่ แต่ยังให้สำเนียงแบบไทย มีสีสันและความรู้สึกในการฟังหลายแง่มุม

- การนำลีลาสำเนียงของเพลงไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงพื้นเมืองมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมด : ใช้หลักวิชาในการเรียบเรียงเสียงประสานขั้นสูง ทำให้เกิดบทประพันธ์ที่เป็นการสร้างสรรค์ก้าวหน้าทางวิชาการอีกระดับหนึ่ง

วิธีการทั้ง 2 นี้ ต้องคำนึงถึงหลักการสำคัญที่จะคงรักษาลีลาและสำเนียงแบบไทยไว้ ซึ่งประกอบด้วย การดำเนินจังหวะ การดำเนินของแนวเสียง สีสันของเสียง และการประสานเสียง

4. การนำหลักการและวิธีการต่าง ๆ มาผสมผสาน จำแนกได้เป็น 2 แบบ คือ

- แบบผสมผสานพื้นฐาน : ใช้ทฤษฎีและหลักการตามที่กล่าวมาแล้วข้างต้น มีความแตกต่างกันบ้างในบทประพันธ์บางบทที่ใช้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานโดยมีหลักทฤษฎีดนตรีสมัยใหม่ (Modern Music) เข้ามาผสมผสาน ดนตรีแบบนี้จะมีการกำหนดลักษณะวิธีการบรรเลงอย่างละเอียดและบันทึกรายละเอียดในระบบสากล เกือบทั้งหมดบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล ไม่ใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าหรืออิเล็กทรอนิกส์เข้ามาเกี่ยวข้อง

- แบบผสมผสานซับซ้อน : ใช้หลักการผสมผสานที่สลับซับซ้อน ใช้ทฤษฎีที่ก้าวล้ำไปสู่ดนตรีแห่งอนาคต (Avant-garde Music) การเรียบเรียงเสียงประสาน นอกจากจะใช้เครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีไทยในเวลาเดียวกันแล้วยังใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าหรืออิเล็กทรอนิกส์ประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสีสันแปลกแตกต่างไปจากที่มีอยู่ มีการควบคุมความดังเบาและสมดุลของเสียงด้วยคอมพิวเตอร์ ดนตรีไทยร่วมสมัยในลักษณะแบบนี้ถือได้ว่ามีความสร้างสรรค์มากที่สุดในบรรดาดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคนี้ แต่ก็มีปัญหาบางประการ ดังนี้

ก) ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถเฉพาะตัวสูงเป็นพิเศษ ทำให้ไม่สามารถหานักดนตรีอื่นมาทดแทนได้ โดยเฉพาะนักดนตรีไทยรุ่นอาวุโส

ข) ระบบการบันทึกโน้ตในปัจจุบันไม่สามารถบันทึกรายละเอียดบางอย่างได้ สัญลักษณ์บางอย่างที่ใช้ในการควบคุมเสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ยังไม่แพร่หลายและยังไม่เป็นที่เข้าใจของนักดนตรีหรือคนทั่วไป

ค) ระบบบันทึกเสียงไม่สามารถบันทึกรายละเอียดได้หมด การฟังจึงเหมาะสมที่จะฟังการแสดงในสถานที่จริงเท่านั้น

ง) ผู้ฟังกลุ่มใหญ่ยังไม่สามารถเข้าใจในคุณค่าและคุณภาพของผลงาน

จ) สำหรับการแสดงแต่ละครั้ง อาจต้องใช้ทุนสูงมาก เนื่องจากต้องใช้นักดนตรีที่มีคุณภาพสูงจำนวนมาก และวัสดุอุปกรณ์ที่ทันสมัย ราคาแพงจำนวนหลายชิ้น (วริสร เจริญพงศ์, 2552, น. 18-20)

จากการศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยพบว่าเป็นแนวดนตรีที่มีความอิสระในการประพันธ์ ขึ้นอยู่กับแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่มุ่งนำเสนอความแปลกใหม่ การนำเสนอมีลักษณะเด่นอยู่ที่การผสมวงและการเรียบเรียงเพลง ยกตัวอย่างเช่น ประการแรกการนำเครื่องดนตรีไทยมาผสมกับเครื่องดนตรีสากลสมัยนิยม ซึ่งมีทั้งที่ยึดเสียงอย่างไทยและยึดเสียงสากลขึ้นอยู่กับความประสงค์จะให้ดนตรีไทยเข้ากับดนตรีสากลหรือจะให้ดนตรีสากลเข้ากับดนตรีไทย ประการต่อไป คือ การนำเพลงไทยทำนองสั้น ๆ หรือเพลงที่มีสำเนียงความเป็นไทยมาเรียบเรียงใหม่ เช่น การประสานเสียง การใส่คอร์ด การอิมโพรไวเซชั่นแบบดนตรีสากล การผสมผสานแนวดนตรีสมัยนิยม เป็นต้น โดยยังมีกลิ่นอายของเอกลักษณ์ทำนองและจังหวะเพลงไทย ซึ่งการประพันธ์ที่เกิดจากแนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัยจะทำให้เกิดสีสันทางดนตรี ลีลา และอารมณ์ที่แตกต่างออกไป ทำให้สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยลือกใช้หลักเกณฑ์ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของการแสดงสร้างสรรค์ชุด “อัสสัตถะบูชา” , การแสดงสร้างสรรค์ชุด “ระบำกระดิ่งสายพุทธชน” มาสนับสนุนแนวคิดของการสร้างผลงาน การแสดงสร้างสรรค์ ชุด บูชิตพุทธางกูร ดังนี้

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี (2553) บทคัดย่อ ชุดการแสดง “อัสสัตถะบูชา” เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และดนตรีไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ที่ชื่อว่า “อัสสัตถะบูชา” และเพื่อเผยแพร่งานวิจัยสร้างสรรค์ดังกล่าว คณะผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงนี้จากการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี และการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับต้นศรีมหาโพธิ์ ที่อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

พิมพ์ชนก วิรักสยามและพวงพรศรีบุรุษ (2563) ศิลปนิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรีฉบับนี้ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี คณะผู้วิจัยได้นำวงขับไม้มาผสมผสานกับวงมโหรี เกิดเป็นวงเฉพาะกาล ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย ปี่ใน ฆ้องหุ่ย เป็นเครื่องดำเนินทำนอง โดยมีกรับพวง บัณเฑาะว์ และโทน เป็นเครื่องกำกับจังหวะ และนำสังข์ กังสดาลเครื่องทำเสียงเข้ามาบรรเลงประกอบ เพื่อเพิ่มอรรถรสในบทเพลง ทำนองดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด เป็นเพลงสำเนียงเขมรมี ทั้งหมด 2 เพลง ได้แก่เพลงบูชาน้ำศักดิ์สิทธิ์ มีบทร้องเป็นกาพย์ยานี 11 จำนวน 2 บท และเพลงนบบูชาศิวายาเทวะ มีบทร้องเป็นกลอน 8 ซึ่งคณะผู้วิจัยใช้หลักการแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์โดยใช้ข้อมูล

จากการลงพื้นที่ภาคสนาม พบทับหลังและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมการบูชาน้ำศักดิ์สิทธิ์ และพิธีกรรมการบูชาพระศิวะของชาวเมืองเพนียด จึงนำมาสร้างสรรค์ทำนองเพลงเพื่อสื่อถึงดนตรีพิธีกรรม และกลิ่นอายของยุคสมัยขอมโบราณ

จากศึกษา “ทบทวนวรรณกรรม” คณะผู้วิจัยสรุปได้ว่า เมืองเพนียด หรือ เมืองควนคราบุรี เป็นเมืองเก่าของจังหวัดจันทบุรี ต่อมาภายหลังเรียกกันในนาม “เมืองจันทปุระ” ก่อนที่จะมาเป็นเมืองจันทบุรีในปัจจุบัน มีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-18 ในอาณาจักรเจนละ ซึ่งเมืองเพนียดนี้มีพื้นติดกับชายฝั่งทะเลจึงอยู่ในเขตของเจนจะน้ำ ปราสาทในบริเวณนี้อยู่กัน 3 หลัง ตั้งอยู่บริเวณเชิงเขาสระบาป ในพื้นที่ 2,000 ไร่ พบแนวถนนโบราณ โบราณวัตถุ ศิลาจารึก และทับหลังรูปแบบสถาปัตยกรรมยุคแรกก่อนสมัยสมโบว์ไพรกุก ซึ่งปัจจุบันตั้งอยู่บริเวณวัดทองทั่ว จังหวัดจันทบุรีการนับถือศาสนาของชาวเมือเพนียดสันนิฐานว่าน่าจะนับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทั้งไศวนิกายและไวษนพนิกาย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการนับถือศาสนาและวัฒนธรรมการบูชาเทพเจ้ามาจากอาณาจักรเจนละ ซึ่งปรากฏหลักฐานอาทิ ศิวลึงค์ ฐานโยนี และรูปเคารพพระหริหระ ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายกับลัทธิไวษณพนิกาย โดยในครึ่งซีกขวาขององค์เทพจะเป็นพระศิวะ และในครึ่งซ้ายเป็นพระวิษณุ การบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ของชาวเมืองเพนียดในอดีตหลักฐานทางโบราณคดีพบ “สระบาราย” ที่ใช้สำหรับกักเก็บน้ำและชำระร่างกายให้สะอาดบริสุทธิ์ก่อนที่จะเข้าสักการะเทพเจ้าในเทวสถาน การนำน้ำมาใช้ในการชำระร่างกายนั้นมาจากเทือกเขาสระบาปและคลองนารายณ์ ชาวเมืองเชื่อกันว่าแหล่งน้ำทั้ง 2 แห่งนี้เทพเจ้าได้ประธานให้จึงได้นำน้ำมาประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ในปัจจุบันพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องในการบูชาน้ำและใช้น้ำในการประกอบพิธีกรรม อาทิพิธีพลีกรรมตักน้ำศักดิ์สิทธิ์ เพื่อนำน้ำมาใช้ประกอบพิธีบรมราชาภิเษก โดยนำน้ำจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ในสถานที่ต่าง ๆ ทั่วประเทศไปประกอบพิธีโดยมีพราหมณ์เป็นผู้อ่านโองการและบวงสรวงน้ำศักดิ์สิทธิ์ ในคัมภีร์พระเวทของชาวฮินดูเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้าและการพลีกรรมหมายถึงชำระร่างกายและจิตใจก่อนการสักการะบูชาเทพเจ้าทางศาสนา การบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ในลัทธิต่าง ๆ จะประกอบพิธีกรรมซึ่งประกอบด้วย รูป หรือ รูปเทวะ (เป็นตัวแทนของเทพเจ้าโดยการใช้รูปเคารพ รูปปั้น หรือเทวรูป) รส (อาหารที่ใช้ในการบูชา โดยไม่มีเนื้อสัตว์มาเจือปน) กลิ่น (ธูปหอมหรือกำยานที่มีกลิ่นหอมประกอบการบูชา) เสียง (การบูชาด้วยเสียงสวดมนต์เพื่อสรรเสริญเทพเจ้า) แสงสว่าง (การบูชาด้วยแสงสว่างจากเทียน อาทิ การบูชาอารตีไฟต่อเทพเจ้า) การสร้างสรรค์การแสดง ชุด จันทปุระปูชา ได้นำเอาภูมิหลังของเมืองจันทปุระ หรือเมืองเพนียดในปัจจุบันเข้ามาผนวกกับการแนวคิดทฤษฎีมาดัดแปลง สร้างสรรค์จากกระบวนการคิด โดยอาศัย 3 สิ่ง อันได้แก่ ร่างกาย จิตวิญญาณ และสมอง ผ่านการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์โดยใช้อริยบาทต่าง ๆ ของร่างกายนำมาประดิษฐ์นาฏยลักษณ์ เพื่อสื่อสารสู่ผู้ชมให้เข้าใจและคล้อย

ตามผู้แสดง โดยนำทฤษฎีความงาม “ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์” เข้ามาผนวกกับความงามที่เกิดจากธรรมชาติและความงามที่มนุษย์สร้างขึ้นมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เครื่องกายเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงนาฏศิลป์ สามารถสร้างแรงดูดให้ผู้ชมเข้าใจและสื่อสารในการแสดงให้สมบทบาท ในการประดิษฐ์สร้างสรรค์ชุดการแสดงได้นำแนวคิดมาจากเทวรูปพระหริหระและศิลปกรรมสมัยสมโบว์ไพรกุกที่ถูกค้นพบในเมืองเพนียตมาประดิษฐ์สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง แนวคิดในการประดิษฐ์สร้างสรรค์บทเพลง ได้นำเอาทฤษฎีสุทรียศาสตร์ความงาม ความไพเราะ ซึ่งประกอบด้วย ทำนอง การยืดขยายจังหวะ บันไดเสียง สำเนียง อารมณ์ของเพลง นำมาผสมผสานจินตนาการของผู้ประพันธ์ โดยมีดนตรีไทยและดนตรีร่วมสมัยเข้ามาผนวกกันผ่านการผสมผสานและการเรียบเรียงบทเพลงขึ้นใหม่ โดยใช้การประสานเสียง การใช้คอร์ด และการอิมโพร์ไวเซชั่นแบบดนตรีสากลเข้ากันทำให้บทเพลงสอดคล้องกันมากยิ่งขึ้น ตลอดจนสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ฟังเป็นอย่างดีทำให้องค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดงชุด จันทปุระปูชา สมบูรณ์แบบ ซึ่งในความหมายของชื่อชุดการแสดง รูปแบบการแสดง องค์ประกอบด้านผู้แสดง องค์ประกอบเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดง องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง และองค์ประกอบเกี่ยวกับอุปกรณ์การแสดงดังจะกล่าวในบทต่อไป

บทที่ 3
องค์ประกอบในการสร้างสรรค์การแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด “จันทปุระเทวปูชา” มีแนวคิดในการสร้างสรรค์มาจากโบราณสถานเมืองเพนียดและโบราณวัตถุเศียรเทวรูปพระหริหระ โดยมีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดงดังนี้

3.1 ความหมายของชื่อชุดการแสดง

3.2 รูปแบบการแสดง

3.3 องค์ประกอบด้านผู้แสดง

3.4 องค์ประกอบเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดง

3.5 องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

3.6 องค์ประกอบเกี่ยวกับอุปกรณ์การแสดง

3.1 ความหมายของชื่อชุดการแสดง

จันทปุระ หมายถึง ชื่อเมืองจันทบุรี ในที่นี้ให้ความหมายถึงโบราณสถานเมืองเพนียด

เทวะ หมายถึง เทวดาหรือเทพในที่นี้หมายถึงพระหริหระ

ปูชา หมายถึง การสักการะบูชา ในที่หมายถึง พิธีพลีกรรมเพื่อบูชาพระหริหระ

จันทปุระเทวะปูชา จึงมีความหมายถึงการบูชาพระหริหระด้วยพิธีพลีกรรมของเมืองเพนียด

3.2 รูปแบบการแสดง

นำเสนอการถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีกรรมพลีกรรมบูชาพระหริหระของเทวสถานเมืองเพนียด ประกอบด้วย ขั้นตอนของพิธีกรรมจำนวน 3 ขั้นตอน คือ

1) การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรม

2) การท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ

3) การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร

ซึ่งประกอบด้วยช่วงของการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ศานติ การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรมการท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ

ช่วงที่ 2 อารตี การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร

ช่วงที่ 3 พระหริหระประทานพร เป็นจินตภาพของการประทานพรของพระหริหระ

3.3 องค์ประกอบด้านผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงและการกำหนดผู้แสดง การสร้างสรรค์การแสดงชุด จันทุประเทวปูชา กำหนดให้มีผู้แสดง เป็นพราหมณ์ชายจำนวน 6 คน พราหมณ์หญิงจำนวน 6 คน และผู้แสดงเป็นพรหระหระ จำนวน 4 คน แทนสัญญะพระกรทัง 4 ของพระหริหระ

3.4 องค์ประกอบเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดง

การประพันธ์เพลง “จันทปุระเทวปูชา” เป็นผลงานดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากหลักฐานทางโบราณคดี ของเมืองจันทบุรี ซึ่งเป็นเมืองโบราณในยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่มีชื่อว่า “เมืองเพนียด” ที่อยู่ภายใต้ อาณาจักรขอม (ศตวรรษที่ 17) ทำให้เมืองเพนียดได้รับอิทธิพลทั้งทางด้านศิลปะ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี และศาสนาจากขอม การสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงได้นำพิธีกรรมบูชาพระหริหระ อันเป็นพิธีกรรมสำคัญที่แสดงถึงความเชื่อและความศรัทธาของชาวเมืองเพนียดมาเป็นแรงบันดาลใจ และแนวคิดในการสร้างสรรค์งานดนตรี ซึ่งรายละเอียดของการสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวบูชา ประกอบด้วย

1) แนวคิดในการประสมวงดนตรีในการบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”

1.1) แนวคิดในการประพันธ์ทำนองของบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”

1.2) แนวคิดในการประสมวงดนตรีในการบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”

2) รายละเอียดของการสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวะปูชา”

3.4.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงชุด “จันทปุระเทวปูชา” ในครั้งนี้ มีแรงบันดาลใจที่มีความสอดคล้องกับการแสดง คือ เหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูงเข้าสู่เทวสถานเมืองเพนียด เพื่อทำพิธีบูชาองค์พระหริหระ ซึ่งเป็นเทวรูปที่เป็นศูนย์รวมจิตวิญญาณเพื่อขอพรให้เหล่าพสกนิกรอยู่อย่างมีความสุข และมีการเฉลิมฉลองศรัทธาด้วยความปิติ โดยได้แบ่งช่วงของการแสดงที่เล่าถึงพิธีกรรมออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 “ศานติ” การแสดงในช่วงนี้เป็นช่วงที่ขบวนเหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูงจะทำการชำระล้างร่างกายให้มีความสะอาดก่อนเข้าสู่เทวสถานเพื่อบูชาพระหริหระ

ช่วงที่ 2 “อารตีไฟ” การแสดงในช่วงนี้เป็นเรื่องราวที่เล่าถึงเหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูงทำพิธีกรรมบูชาและขอพรพระหริหระด้วยไฟอันเป็นความเชื่อของศาสนาพราหมณ์

ช่วงที่ 3 “พระหริหระประทานพร”การแสดงในช่วงนี้เป็นเรื่องราวที่เล่าถึงเหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูง ตลอดจนพสกนิกรที่ร่วมกันเฉลิมฉลองการรับพรอันศักดิ์สิทธิ์จากพระหริหระด้วยความรื่นเริงและความปิติ

ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์งานดนตรีจึงตีความจากแรงบันดาลใจของช่วงการแสดงดังกล่าว แล้วจึงกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ตามประเด็น ดังนี้

3.4.2 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองของบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”

การสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวปูชา” มีแนวคิดในการประพันธ์ทำนอง โดยการผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่นและตีความอิทธิพลของขอม ฉะนั้นในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงจึงสร้างสรรค์เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงรากฐานทางวัฒนธรรม ศาสนา และยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่จังหวัดจันทบุรีเคยอยู่ภายใต้อิทธิพลของอาณาจักรขอมมาก่อน และที่สำคัญทำนองที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนี้ จะมุ่งเน้นที่การถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงให้มีความสอดคล้องกับความแตกต่างของการแสดงทั้ง 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 “ศานติ”แนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะสื่อถึงอารมณ์ความสงบเยือกเย็นและความเข้มขลังของพิธีกรรม โดยผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีที่สื่อถึงการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์เพื่อสร้างบรรยากาศโดยเสียงฆ้อง ระฆัง กังสดาล แตร และสังข์ที่ดังกังวานอยู่ในบริเวณเทวสถานเมืองเพนียด

ช่วงที่ 2 “อารตีไฟ”แนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะเป็นท่วงทำนองที่จะแสดงถึงการเข้าสู่เทวสถานเพื่อเข้าไปบูชาพระหริหระ จากนั้นดนตรีจะมุ่งเน้นที่ความรุกเร้าของจังหวะและเครื่องดนตรีเป็นหลักให้สอดคล้องกับความสว่างเจิดจ้าและความร้อนของไฟที่ใช้เป็นเครื่องบูชาพระหริหระ

ช่วงที่ 3 พระหริหระประทานพรแนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะเป็นท่วงทำนองที่แสดงถึงความรื่นเริงของเหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูง ตลอดจนพสกนิกรของเมือเพนียดที่ได้รับพรจากพระหริหระซึ่งทำนองเพลงและเครื่องประกอบจังหวะจะสร้างทำนองที่สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ดังกล่าว

3.4.3 แนวคิดในการประสมวงดนตรีในบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา”

แนวคิดในการประสมวงดนตรีที่ใช้บรรเลงบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา” เป็นการผสมผสานวงดนตรีที่ได้มาจากการศึกษาวัฒนธรรมในจังหวัดจันทบุรี ดนตรีประกอบพิธีทางศาสนาพราหมณ์ และการสันนิษฐานเครื่องดนตรีที่อยู่ในจังหวัดจันทบุรียุคก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งเครื่องดนตรีไทยที่ใช้นั้นจะยึดความถี่เสียงของดนตรีไทย โดยไม่ปรับความถี่เสียงให้ตรงกับความถี่เสียงของดนตรีสากล นอกจากนั้นยังมีการนำเครื่องดนตรีสากล คือ คีย์บอร์ด เข้ามาช่วยในการส่งเสริมมิติให้กับบทเพลง ด้วยการใช้คอร์ดและเสียงเอฟเฟกต์ต่าง ๆ เพื่อให้การถ่ายทอดอารมณ์มีความสมบูรณ์ มีความยิ่งใหญ่ และดึงดูดความสนใจมากขึ้น เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลง “จันทปุระเทวปูชา” ประกอบด้วย

1) ระนาดเอก 2) ระนาดทุ้ม
3) ฆ้องวงใหญ่ 4) ซอด้วง

5) ปี่ใน	6) กลองแขก (ตัวเมีย)
7) กลองทัด	8) กลองตุ๊ก
9) โทน	10) ฉิ่ง
11) กรับ	12) ฉาบเล็ก
13) ฆ้องหุ่ย	14) กระดิ่ง
15) กังสดาล	16) สังข์
17) ราวเบล	18) คีย์บอร์ด



ภาพที่ 3.1 ระนาดเอก

ที่มา : คณะผู้วิจัย



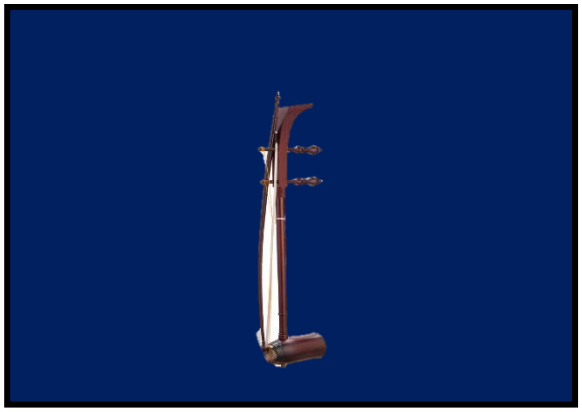
ภาพที่ 3.2 ระนาดทุ้ม

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.3 ฆ้องวงใหญ่

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.4 ซอด้วง

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.5 ปี่ใน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.6 กลองแขก (ตัวเมีย)

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.7 กลองทัด

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.8 กลองตุ๊ก

ที่มา : คณะผู้วิจัย



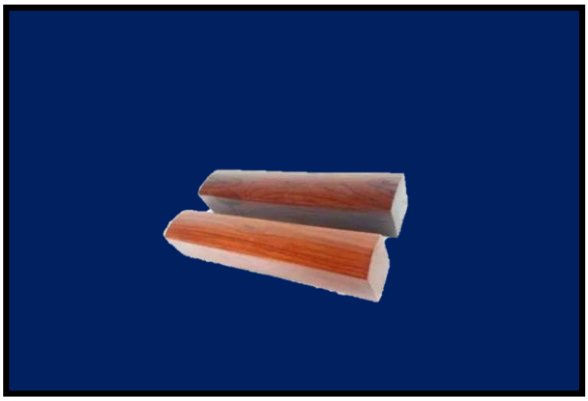
ภาพที่ 3.9 โทน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



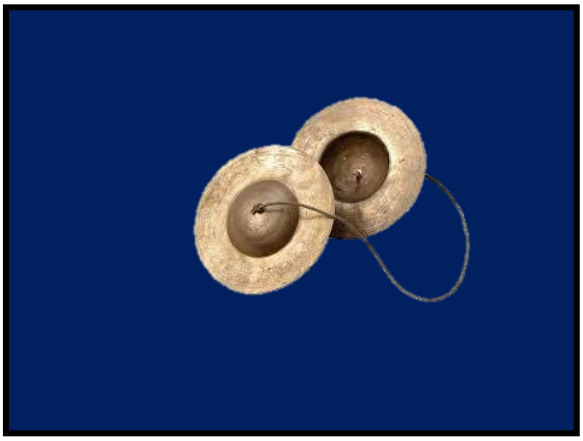
ภาพที่ 3.10 ฉิ่ง

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.11 กรับ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.12 ฉาบเล็ก

ที่มา : คณะผู้วิจัย



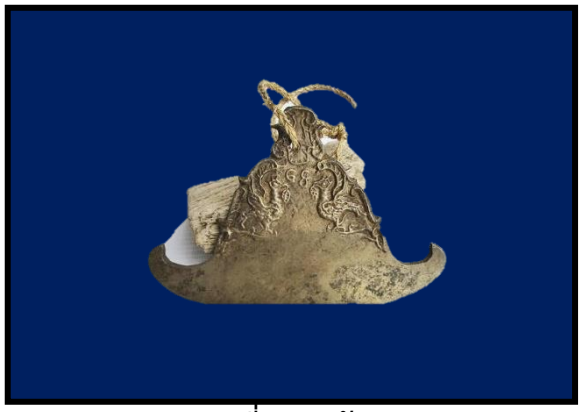
ภาพที่ 3.13 ฆ้องหุ่ย

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.14 กระดิ่ง

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.15 กังสดาล

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.16 สังข์

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.17 ราวเบล

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.18 คีย์บอร์ด

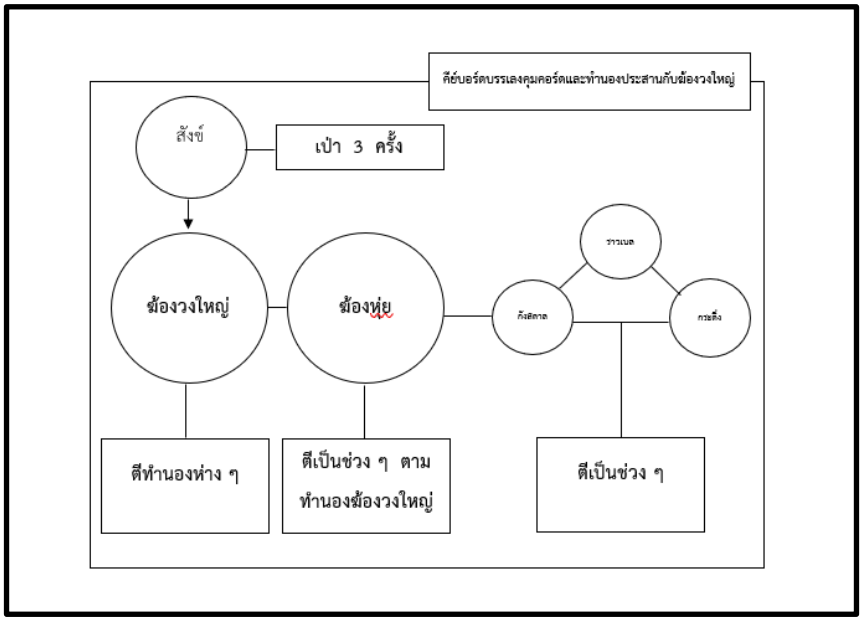
ที่มา : คณะผู้วิจัย

3.4.4 รายละเอียดของการสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวะปูชา”

การสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวะปูชา” ได้แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ที่มีความสอดคล้องกับการแสดง คือ ช่วงที่ 1 “ศานติ” ช่วงที่ 2 “อารตีไฟ” และช่วงที่ 3 “พระหริหระประทานพร” ดังนั้น การอธิบายรายละเอียดของการสร้างสรรค์จึงจะทำการอธิบายทีละช่วง และข้อกำหนดเบื้องต้นในการอธิบายรายละเอียดของการสร้างสรรค์ ดังนี้

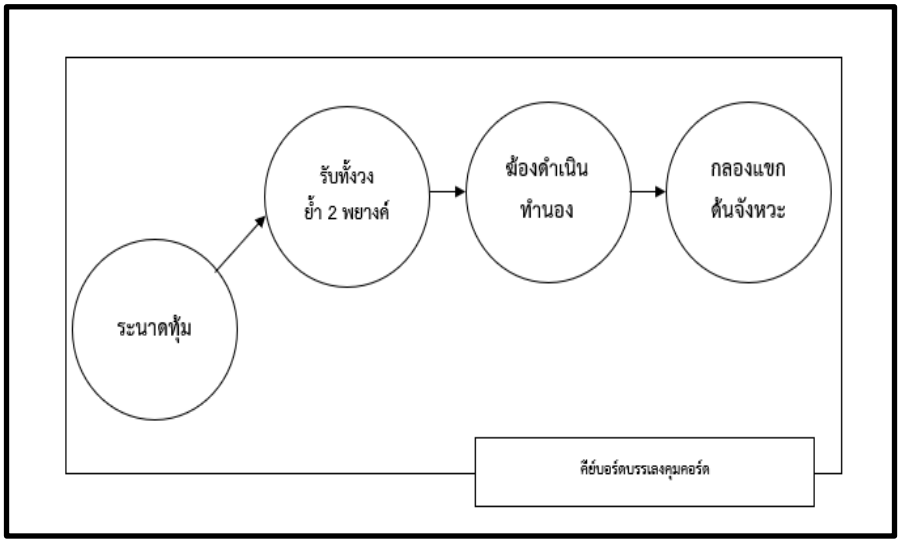
ช่วงที่ 1 “ศานติ” แนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะสื่อถึงอารมณ์ความสงบเยือกเย็นและความเข้มขลังของพิธีกรรม โดยผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีที่สื่อถึงการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์เพื่อสร้างบรรยากาศโดยเสียงฆ้อง ระฆัง กังสดาล แตร และสังข์ที่ดังกังวานอยู่ในบริเวณ เทวสถานเมืองเพนียด ซึ่งทำนองมีลำดับ ดังนี้

ช่วงที่ 1 ใช้เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องหุ่ย กังสดาล ราวเบล กระดิ่ง สังข์ และคีย์บอร์ด โดยการบรรเลงมีลักษณะของการสร้างบรรยากาศความวังเวง



ภาพที่ 3.19 แผนผังการบรรเลงดนตรีช่วงที่ 1
ที่มา : คณะผู้วิจัย

ช่วงที่ 2 โดยให้ระนาดทุ้มบรรเลงทำนองในลักษณะทิศทางขึ้น แล้วเครื่องดนตรีประกอบด้วย ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องหุ่ย รับพร้อมกันในลักษณะย้ำเสียง 2 พยางค์ จากนั้นฆ้องวงใหญ่จะบรรเลงทำนอง โดยที่มีระนาดทุ้มบรรเลงสอดรับประสานเพื่อสร้างบรรยากาศ แล้วจบช่วงที่ 2 ด้วยการตีกลองแขกที่มีการด้นจังหวะให้มีความรู้สึกรุกเร้า ซึ่งในระหว่างนี้คีย์บอร์ดจะบรรเลงคุมคอร์ดเพื่อเปิดมิติของทำนอง



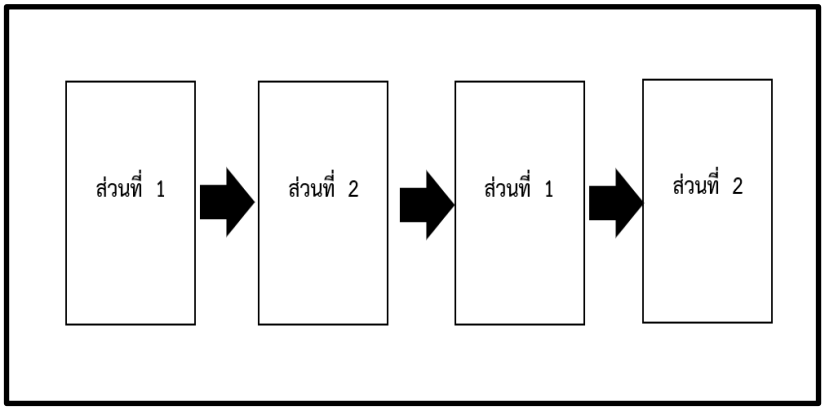
ภาพที่ 3.20 แผนผังการบรรเลงดนตรีช่วงที่ 2

ที่มา : คณะผู้วิจัย

ช่วงที่ 3 ส่วนที่ 1 จะเป็นการบรรเลงทำนองด้วยฆ้องวงใหญ่ที่มีสำเนียงเขมร จำนวน 1 เที่ยว โดยมีการบรรเลงกลองตุ๊ก โทนชาตรี ฉิ่ง และฉาบ เพื่อสื่อให้ถึงความเป็นสำเนียงเขมรอันเป็นศิลปะของเมืองเพนียดในยุคสมัยขอมเรืองอำนาจ จากนั้นส่วนที่ 2 เครื่องดนตรีทั้งวง ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม ปี่ใน ซอด้วง และกลองแขก จะบรรเลงรับทำนองหลักของบทเพลง จำนวน 2 เที่ยว

- - - ท	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ล	- ซ - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ม				

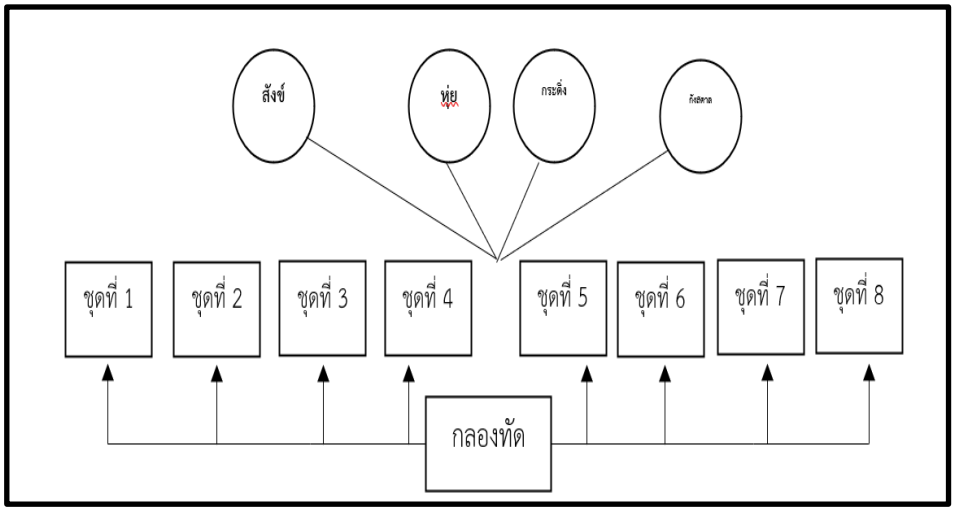
ซึ่งในช่วงที่ 3 มีโครงสร้าง คือ การบรรเลงส่วน 1 ส่วนที่ 2 ส่วนที่ 1 และส่วนที่ 2



ภาพที่ 3.21 แผนผังโครงสร้างการบรรเลง

ที่มา : คณะผู้วิจัย

ช่วงที่ 2 “อารตีไฟ” แนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะเป็นท่วงทำนองที่จะแสดงถึงการเข้าสู่เทวสถาน เพื่อเข้าไปบูชาพระหริหระ จากนั้นดนตรีจะมุ่งเน้นที่ความรุกเร้าของจังหวะและเครื่องดนตรีเป็นหลัก ให้สอดคล้องกับความสว่างเจิดจ้าและความร้อนของไฟที่ใช้เป็นเครื่องบูชาพระหริหระ ในช่วงที่ 2 นี้จะเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี คือ กลองทัด โดยบรรเลงในลักษณะจังหวะกลองศึกเพื่อให้เกิดความรุกเร้า จำนวน 8 ชุด นอกจากนั้นมีการใช้เครื่องดนตรีที่ช่วยสร้างบรรยากาศของพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์เข้ามาช่วยสนับสนุน คือ สังข์ ฆ้องหุ่ย กระดิ่ง และกังสดาล

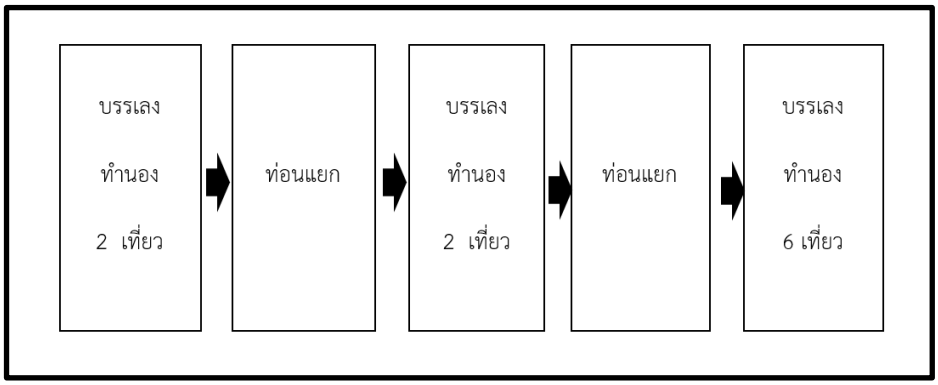


ภาพที่ 3.22 แผนผังโครงสร้างการบรรเลงช่วงที่ 2

ที่มา : คณะผู้วิจัย

หลังจากหมดในช่วงการตีกลองทัดแล้ว ฆ้องวง กลองตุ๊ก โทนชาตรีจะรับทำนองสั้น ๆ ให้มีสำเนียงเขมรเพื่อไปสู่ในช่วงที่ 3

ช่วงที่ 3 “พระหริหระประทานพร” การแสดงในช่วงนี้เป็นเรื่องราวที่เล่าถึงเหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูงตลอดจนพสกนิกรที่ร่วมกันเฉลิมฉลองการรับพรอันศักดิ์สิทธิ์จากพระหริหระด้วยความรื่นเริงและความปิติ การบรรเลงดนตรีในช่วงนี้จะคล้ายในช่วงการบรรเลงทำนองในช่วงที่ 1 ส่วนที่ 3 แต่ลักษณะการบรรเลงจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 บรรเลงทำนอง 2 เที่ยว แล้วเปลี่ยนเป็นท่อนแยก เพื่อเปลี่ยนอารมณ์โดยใช้ซอด้วงและคีย์บอร์ดดำเนินทำนองสอดรับประสานกัน บรรเลงส่วนที่ 1 ในลักษณะนี้จำนวน 2 เที่ยว จากนั้นในส่วนที่ 2 จะบรรเลงทำนองอีก 6 เที่ยว เพื่อเป็นการจบการบรรเลงประกอบการแสดงชุด “จันทปุระเทวปูชา” ซึ่งในการบรรเลงทำนองจะนำเครื่องดนตรีทั้งหมดมาบรรเลงร่วมกันเพื่อแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และความ ปิติสุข



ภาพที่ 3.23 แผนผังโครงสร้างการบรรเลงช่วงที่ 2

ที่มา : คณะผู้วิจัย

3.5 องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด จันทปุรเทวปูชา คณะผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับภูมิหลังเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของโบราณสถานเมืองเพนียด โดยศึกษาลวดลายและลักษณะลายเส้นของทับหลังสมัยต่าง ๆ ที่ขุดพบในโบราณสถานเมืองเพนียดผสมผสานกับลักษณะทางกายภาพของเทวรูปหระหริหระศิลปะขอมสมัยพนมดา นำมาเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย

3.5.1 การแต่งกายผู้แสดงพระหริหระ



ภาพที่ 3.24 เครื่องแต่งกายผู้แสดงพระหริหระ (ด้านหน้า)
ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.25 เครื่องแต่งกายผู้แสดงพระหริหระ (ด้านหลัง)
ที่มา : คณะผู้วิจัย

องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายผู้แสดงพระหริหระประกอบด้วย

1) เครื่องประดับศีรษะ	2) ต่างหู
3) กรองคอ	4) สร้อยคอลูกปัดหิน
5) สร้อยคอประคำ	6) สร้อยคอโลหะ
7) รัดแขน	8) ข้อมือ
9) รัดสะเอว	10) ข้อเท้า
11) เสื้อ	12) ผ้านุ่ง
13) ผ้าห้อยชายพกด้านหน้า	14) ผ้าห้อยชายพกด้านข้าง



ภาพที่ 3.26 เครื่องประดับศีรษะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.27 ต่างหู

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.28 กรองคอ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.29 สร้อยคอลูกปัดหิน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.30 สร้อยคอประคำ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.31 สร้อยคอโลหะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.32 รัดแขน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.33 ข้อมือ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.34 รัดสะเอว

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.35 ข้อเท้า

ที่มา : คณะผู้วิจัย



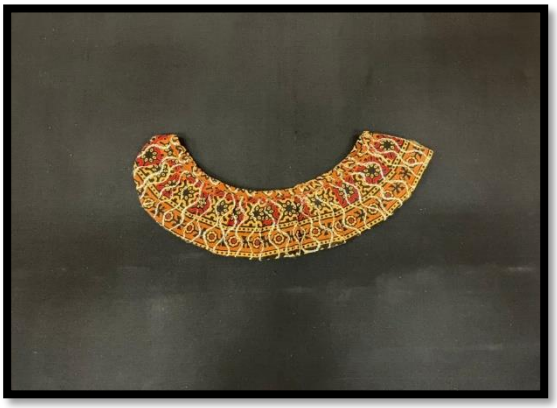
ภาพที่ 3.36 เสื้อ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.37 ผ้านุ่ง

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.38 ผ้าห้อยชายพกด้านหน้า

ที่มา : คณะผู้วิจัย



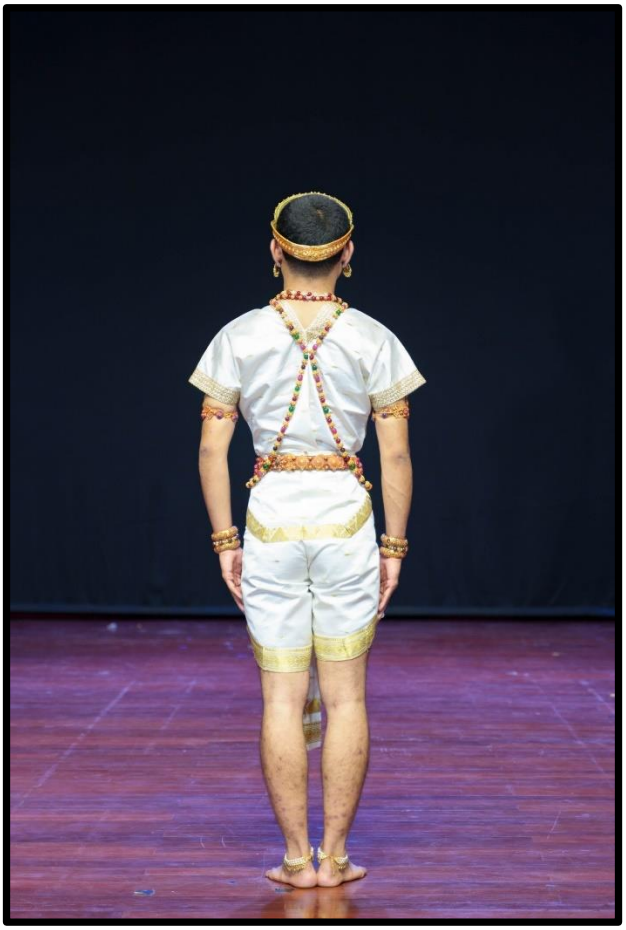
ภาพที่ 3.39 ผ้าห้อยชายพกด้านข้าง

ที่มา : คณะผู้วิจัย

3.5.2 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์ชาย



ภาพที่ 3.40 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์ชาย (ด้านหน้า)
ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.41 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์ชาย (ด้านหลัง)
ที่มา : คณะผู้วิจัย

องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์ชาย ประกอบด้วย

1) เครื่องประดับศีรษะ	2) ต่างหู
3) สร้อยคอลูกปัดหิน	4) สร้อยคอ
5) สร้อยคอประคำ	6)) รัดแขน
7 ข้อมือโลหะ	8) ข้อมือลูกปัดหิน
9) เข็มขัด	10) ข้อเท้า
11) เสื้อ	12) ผ้านุ่ง
13) ผ้าห้อยชายพกด้านหน้า	14) ผ้าห้อยชายพกด้านข้าง



ภาพที่ 3.42 เครื่องประดับศีรษะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.43 ต่างหู

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.44 สร้อยคอลูกปัดหิน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.45 สร้อยคอ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.46 สร้อยคอประคำ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.47 รัดแขน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.48 ข้อมือโลหะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.49 ข้อมือลูกปัดหิน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.50 เข็มขัด

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.51 ข้อเท้า

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.52 เสื้อ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.53 ผ้านุ่ง

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.54 ผ้าห้อยชายพกด้านหน้า

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.55 ผ้าห้อยชายพกด้านข้าง

ที่มา : คณะผู้วิจัย

3.5.3 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง



ภาพที่ 3.56 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง ช่วงที่ 1 (ด้านหน้า)
ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.57 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง ช่วงที่ 2 (ด้านหน้า)
ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.58 การแต่งกายผู้แสดงพราหมณ์หญิง ช่วงที่ 2 (ด้านหลัง)

ที่มา : คณะผู้วิจัย

องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายพราหมณ์หญิง ประกอบด้วย

1) มวยผม	2) เครื่องประดับศีรษะ
3) ปิ่นปักผม	4) ต่างหู
5) สร้อยคอโลหะ	6)) สร้อยคอลูกปัดหิน
7 สร้อยคอ	8) เครื่องประดับติดบ่า
9) รัดแขน	10) ข้อมือโลหะ
11) ข้อมือลูกปัดหิน	12) เข็มขัด
13) ข้อเท้า	14) เสื้อ
15) ผ้านุ่ง	16) ผ้าสไบคล้องบ่า



ภาพที่ 3.59 มวยผม

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.60 เครื่องประดับศีรษะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.61 ปิ่นปักผม

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.62 ต่างหู

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.63 สร้อยคอโลหะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.64 สร้อยคอลูกปักหิน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.65 สร้อยคอ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.66 เครื่องประดับติดบ่า

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.67 รัดแขน

ที่มา : คณะผู้วิจัย



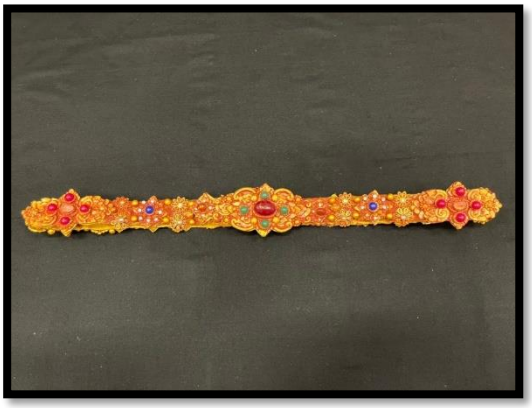
ภาพที่ 3.68 ข้อมือโลหะ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.69 ข้อมือลูกปัด

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.70 เข็มขัด

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.71 ข้อเท้า

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.72 เสื้อ

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.73 ผ้านุ่ง

ที่มา : คณะผู้วิจัย



ภาพที่ 3.74 ผ้าสไบคล้องบ่า

ที่มา : คณะผู้วิจัย

3.7 องค์ประกอบเกี่ยวกับอุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่

1. ตรีศูล เป็นอาวุธของพระหริหระแทนสัญญะของพระศิวะ
2. บัณเฑาะว์ เป็นอาวุธของพระหริหระแทนสัญญะของพระศิวะ
3. จักร เป็นอาวุธของพระหริหระแทนสัญญะของพระนารายณ์
4. สังข์ เป็นอาวุธของพระหริหระแทนสัญญะของพระศิวะ
5. ตะเกียงอารตี เป็นอุปกรณ์ประกอบพิธีกรรมการอารตีไฟใช้สำหรับบูชาเทวรูป
6. ดอกบัว เป็นอุปกรณ์การแสดงที่แสดงสัญญะถึงการเคารพบ๔ชา



ภาพที่ 3.75 ตรีศูล

ที่มา : คณะผู้วิจัย

ตรีศูลเป็นสัญลักษณ์ของความร่ำรวย เป็นอาวุธประจำกายของพระศิวะ เทพเจ้าฮินดู และกล่าวกันว่าเป็นอาวุธที่ใช้ตัดพระเศียรของพระพิฆเนศวร ปลายแหลมทั้งสามของตรีศูลมีความหมายและความสำคัญที่แตกต่างกัน และมีเรื่องเล่าในศาสนาฮินดู มักมีการกล่าวกันว่าปลายแหลมทั้งสามของตรีศูลแทนตรีเอกานุภาพ — การสร้าง การรักษา และการทำลาย, อดีต ปัจจุบัน และอนาคต



ภาพที่ 3.76 บัณเฑาะว์

ที่มา : คณะผู้วิจัย

บัณเฑาะว์ เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองจากอินเดีย มีลักษณะหัวและท้ายใหญ่ ตรงกลางคอดใช้เชือกผูกกับลูกตุ้ม กลองชนิดนี้ไม่ใช้ตีด้วยไม้ด้วยมือ แต่ใช้มือถือพลิกข้อมือกลับไปกลับมา ให้ลูกตุ้มที่ปลายเชือกกระทบหนังหน้ากลองทั้งสองด้าน ในอินเดียเรียกว่า "ฑมรุ" (อักษรเทวนาครี) เป็นเครื่องดนตรีที่พบเห็นในหัตถ์ขวาของพระศิวะ ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีของพระศิวะโดยเฉพาะ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีของพระศิวะ จึงใช้ในการประโคมในเวลาอารตีเฉพาะพระศิวะ ในเทวสถานต่างๆของอินเดีย



ภาพที่ 3.77 จักร

ที่มา : คณะผู้วิจัย

จักร (เป็นอาวุธที่มีต้นกำเนิดในประเทศอินเดีย รูปร่างเป็นโลหะแบน เป็นรูปวงกลม จักรในภาษาไทยมาจากภาษาสันสกฤต หมายถึงล้อ หรือวงกลม ตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ และเป็นอาวุธของพระนารายณ์ชนิดหนึ่ง ลักษณะเป็นรูปคดเคี้ยว 8 แฉก และมีลวดลายอยู่ในเส้นวงกลมจักรพระนารายณ์ มีชื่อว่า วัชรนาถ หรือจักรสุทรรศน์ เป็นจักรที่พระเพลิงมอบให้เป็นอาวุธ บางตำนานเล่าว่าสร้างขึ้นจากรัศมี และความร้อนแรงขององค์สุริยเทพ เป็นเครื่องหมายของดวงอาทิตย์และแทนวงโคจรของดวงอาทิตย์รอบจักรวาล



ภาพที่ 3.78 สังข์

ที่มา : คณะผู้วิจัย

สังข์ มีความสำคัญมาแต่โบราณตามแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ ทำให้ได้รับความนิยมและแพร่หลายไปถึงบุคคลทั่วไป จากคติความเชื่อทำให้สังข์ถูกนำมาใช้ประโยชน์โดยเฉพาะการใช้งานที่เป็นมงคล สำหรับสังข์ที่ใช้รดน้ำ ใช้ตามความเชื่อจากกำเนิดสังข์ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เมื่อน้ำไหลผ่านสังข์แล้วถือเป็นมงคล ส่วนสังข์ที่ใช้เป่าเป็นวิธีการใช้งานตั้งแต่โบราณ โดยการเป่าให้เกิดเสียงก้องกังวาน ใช้เป็นทั้งเครื่องดนตรีและการส่งสัญญาณ ตามความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ถือเป็นเสียงมงคลด้วยเสียงที่ดังคล้าย “โอม”และเป็นเทพศาสตาวุธขององค์พระนารายณ์อีกด้วย



ภาพที่ 3.79 ดอกบัว

ที่มา : คณะผู้วิจัย

ตามคติความเชื่อเรื่องบัวในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูให้ความสำคัญกับดอกบัวเป็นอย่างมาก ถือว่าดอกบัวเป็นโลกจักรวาล และดอกบัวมีกำเนิดอันเป็นทิพย์ ดังนี้

ดอกบัวเป็นดอกไม้ที่เกี่ยวข้องกับการกำเนิดของเทพเจ้าทั้งหลาย

ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์และเป็นเครื่องอุปโภคที่สำคัญของเทพเจ้า

ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์

ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของพลังอำนาจ และความบริสุทธิ์



ภาพที่ 3.80 ตะเกียงไฟ

ที่มา : คณะผู้วิจัย

ตะเกียงอารตี คันประทีปหรือตะเกียงสำหรับทำพิธีอารตีนั้น ทำเป็นภาชนะเหมือนตะเกียงมีด้ามจับถือ อีกด้านมีหลุมสำหรับใส่สำลีชุบน้ำมันเนยหรือก้อนการบูนจุดไฟ มีตั้งแต่หลุมเดียวไปจนถึงหลายสิบหลุมในในพิธีอารตี นั้น เรียกตามศัพท์สันสกฤตว่า อารติกยมฺ ซึ่งหมายถึงการเวียนประทีป

ซึ่งอุปกรณ์ทั้ง 6 อย่าง ใช้แสดงถึงสัญญะในการบูชา **พระหริหระ ตามคติความเชื่อเรื่องบัวในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู** โดยคณะผู้วิจัยใช้นำปมาประกอบสร้างให้การแสดงชุดจันทปุระเทวปูชามีองค์ประกอบของการแสดงที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยกระบวนท่ารำแนวคิดในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำและรูปแบบการจัดแถวดังจะกล่าวในบทต่อไป

บทที่ 4
วิเคราะห์การแปรแถวและกระบวนท่ารำการแสดงสร้างสรรค์
ชุด “จันทปุระเทวปูชา”

การสร้างสรรค์การแสดงชุด “**จันทปุระเทวปูชา**” เป็นการแสดงโดยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์มาจากโบราณสถานเมืองเพนียดและโบราณวัตถุเศียรเทวรูปพระหริหระที่สอดคล้องกับพิธีกรรมความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูในพิธีพลีกรรม ซึ่งคณะผู้ศึกษาจึงเล็งเห็นความสำคัญดังกล่าว จึงได้ศึกษาข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยมีองค์ประกอบในการแสดงดังนี้

4.1 การแปรแถวและการตั้งซุ้ม

4.2 แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำและการแปรแถว

4.3 การวิเคราะห์ของโครงสร้างรูปแบบแถวและการตั้งซุ้ม

4.4 กระบวนท่ารำการแสดงสร้างสรรค์ชุด บูชิตพุทธางกูร

4.1 การแปรแถวและการตั้งซุ้ม

รูปแบบการแปรแถวการแสดง มีลักษณะของการแปรแถวที่มีความหลากหลายเพื่อให้เกิดความสวยงาม น่าสนใจมากยิ่งขึ้น จึงมีรูปแบบการแปรแถวต่าง ๆ ดังนี้

4.1.1 การแปรแถวตามหลักทฤษฎีของ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช,นิตยา จามรมาน, สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ และ สุมนรตี นิ่มเนติพันธ์ ซึ่งเป็นการแปรแถวมาตรฐานระบำของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถวปากพนัง แถวกลม แถวเฉียง และการตั้งซุ้ม

4.1.2 รูปแบบการแปรแถวและการตั้งซุ้มที่ได้จากการเวียนเทียนรอบอุโบสถ

4.1.3 การแปรแถวตามจินตนาการ คือการสร้างสรรค์แถวแบบใหม่ขึ้น โดยใช้จินตนาการของการของผู้ศึกษา

4.2 แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำและการแปรแถว

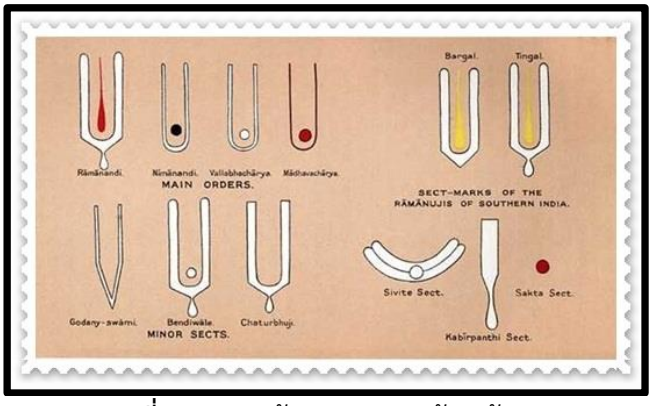
การแสดงสร้างสรรค์ชุด “จันทปุระเทวปูชา” คณะผู้วิจัยมีแนวคิดการแสดงที่ถ่ายทอดพิธีพลีกรรมตามความเชื่อของของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูซึ่งสันนิษฐานว่าใช้สำหรับการบูชาเทวรูปหรือรูปเคารพนั่นคือพระหริหระ ในเมืองเพนียด ที่มีความเจริญรุ่งเรืองในสมัยนั้น มานำเสนอการแสดง โดยคณะผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากภาพจำหลักศิลปะขอมสมัยถาลาบริวัตต่อสมโบร์ไพรกุก ศิลปะไพรกะเมงและพนมดา มาผสมผสานกันทำให้เกิดกระบวนท่ารำใหม่ขึ้น และการใช้รูปแบบในการแปรแถวเพื่อสื่อ

ความหมาย ที่จะช่วยให้การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นโดยมีรูปแบบการแสดงดังนี้

ช่วงที่ 1	ศานติ	การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรมการท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ
ช่วงที่ 2	อารตี	การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร
ช่วงที่ 3	พระหริหระประทานพร	เป็นจินตภาพของการประทานพรของพระหริหระ

โดยคณะผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในออกแบบรูปแบบของการแปรแถวมาจาก 2 แนวคิดดังนี้

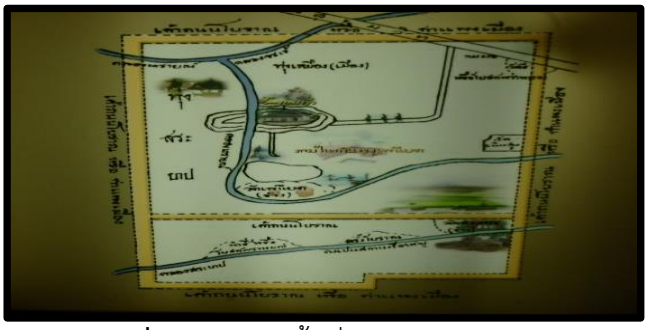
1.รูปแบบการแปรแถวจากลายเส้นบินดิ(ลายเส้นหน้าผาก) ชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไป เช่น ติกะ, พอททู (อันนี้เป็นภาษาเรียกของทมิฬ), ซินดูร์, ติลักษณ์, ติลักกัม, บินดิยา, กุมกุม ชื่อพวกนี้เรียกแตกต่างกันเพราะความแตกต่างกันของท้องถิ่น หรือ วัสดุที่นำมาใช้ บินดิ มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤต บางครั้งก็เรียกว่า บินดี ซึ่งแปลว่า จุด ชาวอินเดียส่วนมากที่นับถือศาสนาฮินดู เชื่อว่า บินดิเป็นสัญลักณ์อันเป็นมงคล มากกว่าคิดถึงเรื่องความสวยความงาม ผู้นับถือฮินดูอย่างเคร่งครัดจะมีความเชื่อว่า จะไม่มีประเพณีใดหรือการบูชาใดที่สมบูรณ์ ถ้าขาด ติลักษณ์ และ ซินดูร์สีแดง ถูกเลือกเพราะว่าเป็นสีที่นำมาซึ่งความโชคดี บินดิจะเป็นลายเส้นที่อยู่ระหว่างคิ้วหรือบริเวณหน้าผากเพราะเชื่อกันว่าบริเวณนั้นเป็นจุดที่มีพลังมากที่สุดในร่างกายมนุษย์ เป็นจุดศูนย์รวมของจักราทั้งหลายในร่างกาย เป็นจุดศูนย์รวมสมาธิ บางความเชื่อ จะกล่าวว่า เป็นสัญลักษณ์แห่งเทพเทวา ที่คอยปกป้องคุ้มครอง แนวคิดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาใช้ในการแปรแถวเพื่อแสดงถึงสัญญะในการบูชาพระศิวะและพระนารายณ์



ภาพที่ 4.1 ลายเส้นบินดิ (ลายเส้นหน้าผาก)

ที่มา : https://mrvop.wordpress.com (สืบค้นเมื่อ9 มิถุนายน 2564)

2. รูปแบบการแปรแถวจากแผนผังพื้นที่ปราสาทเมืองเพนียด ซึ่งใช้บอกภูมิศาสตร์ สถานที่ตั้งของเทวสถานเมืองเพนียต แนวคิดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาใช้ในการแปรแถวเพื่อแสดงถึงลักษณะสถานที่ตั้งของเทวสถานเมืองเพนียต



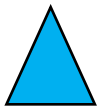
ภาพที่ 4.2 แผนผังพื้นที่ปราสาทเมืองเพนียด

ที่มา : พระครูธรรมสรคุณ(เขียน ขนฺธสโร)และธรรม พันธุสิริสด. 2541 : 53

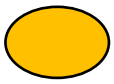
1) การแปรแถวและการตั้งซุ้ม

การแสดงสร้างสรรค์ชุดนี้มีการใช้รูปแบบการแปรแถว และใช้สัญลักษณ์แทนผู้ปฏิบัติท่ารำได้ดังนี้

1.1 สัญลักษณ์แทนผู้แสดง



นักแสดงพราหมณ์หญิง โดยมีหมายเลขกำกับจำนวนนักแสดง 1- 8



นักแสดงพราหมณ์ชาย โดยมีหมายเลขกำกับจำนวนนักแสดง 1- 6

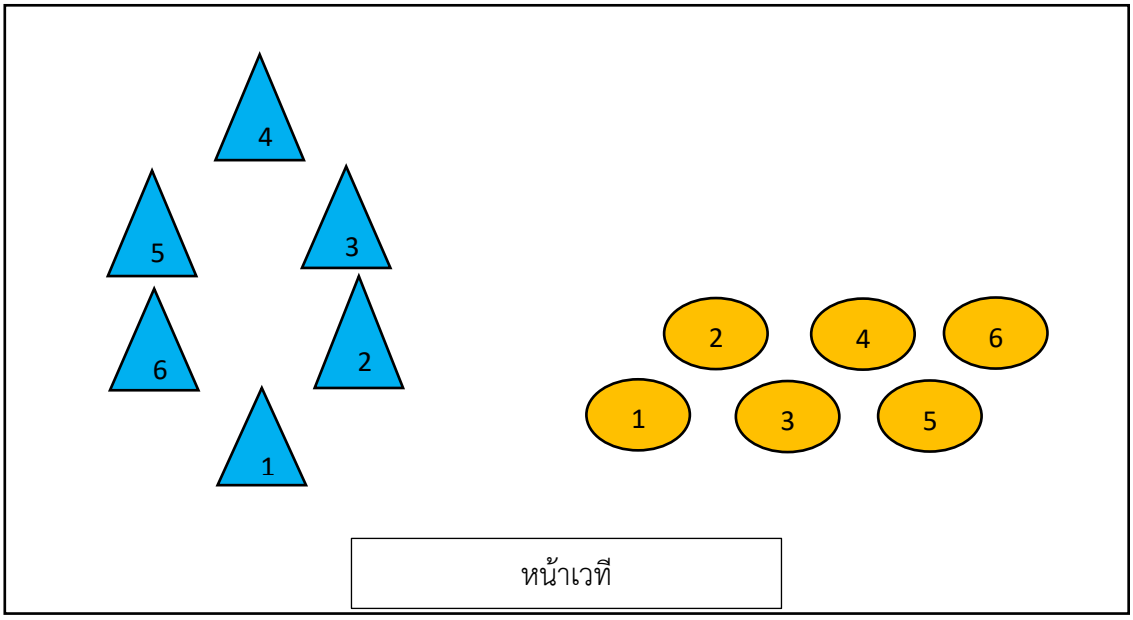


นักแสดงพระหริหระ โดยมีหมายเลขกำกับจำนวนนักแสดง 1- 4

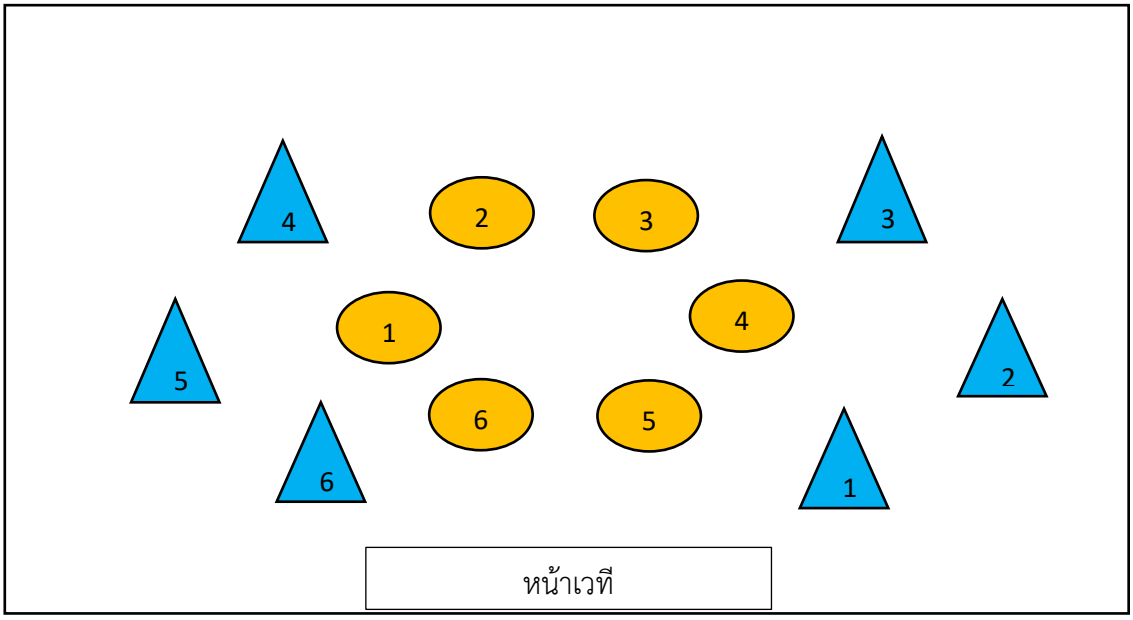
2 รูปแบบการแปรแถวและการตั้งซุ้ม

การแปรแถวและการตั้งซุ้มในการแสดงชุด บุชิตพุทธางกูร มีรูปแบบการแปรแถวในการแสดงจำนวน 26 แถว โดยเรียงลำดับรูปแบบการแปรแถว ตั้งแต่เริ่มการแสดงจนกระทั้งจบการแสดง ดังนี้

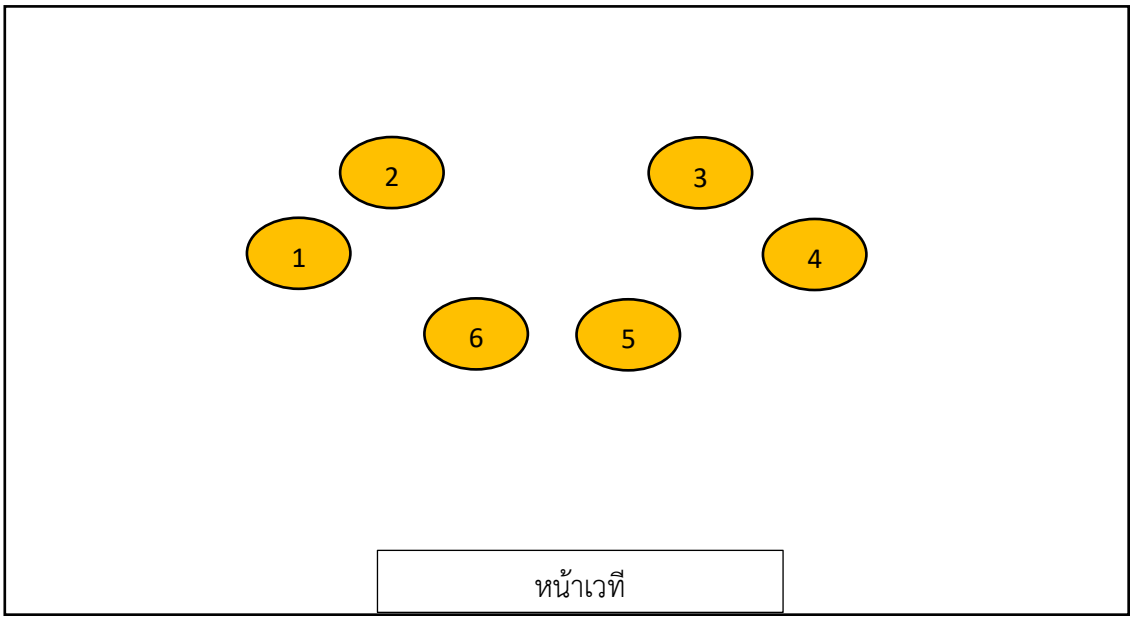
รูปแบบการแปรแถวช่วงที่ 1 จำนวน 10 รูปแบบ ดังนี้



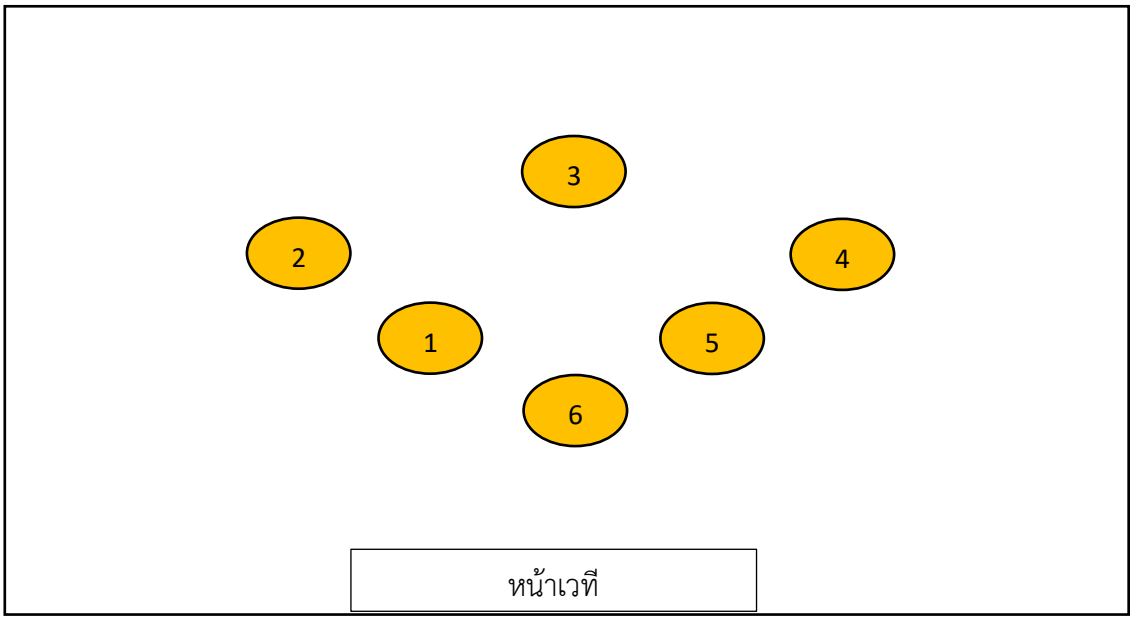
ภาพที่ 4.3 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 1



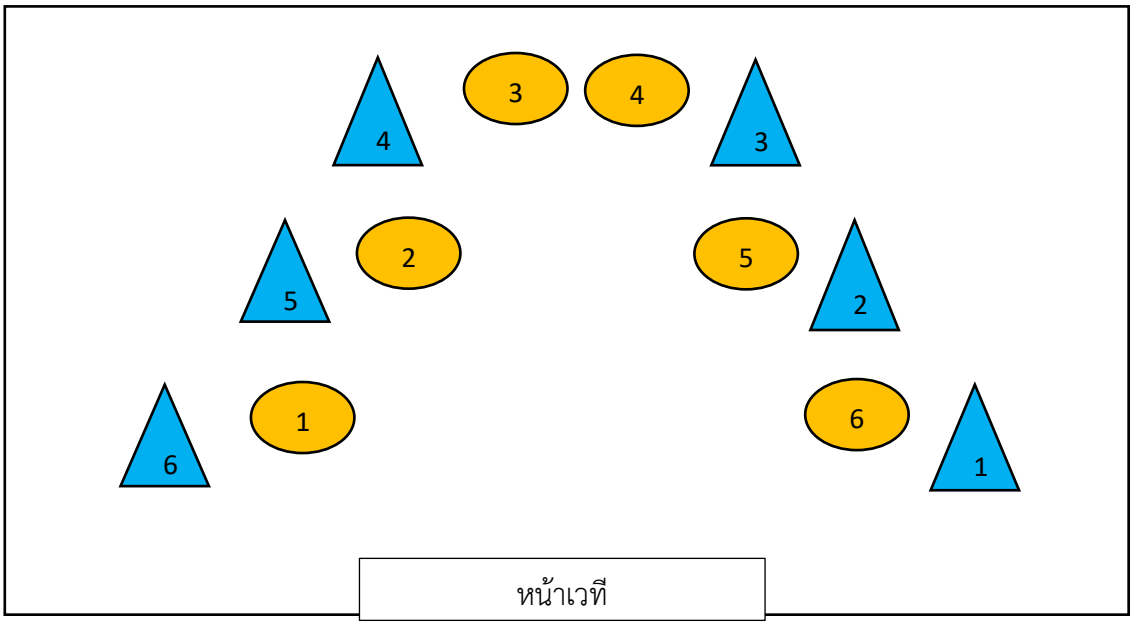
ภาพที่ 4.4 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 2



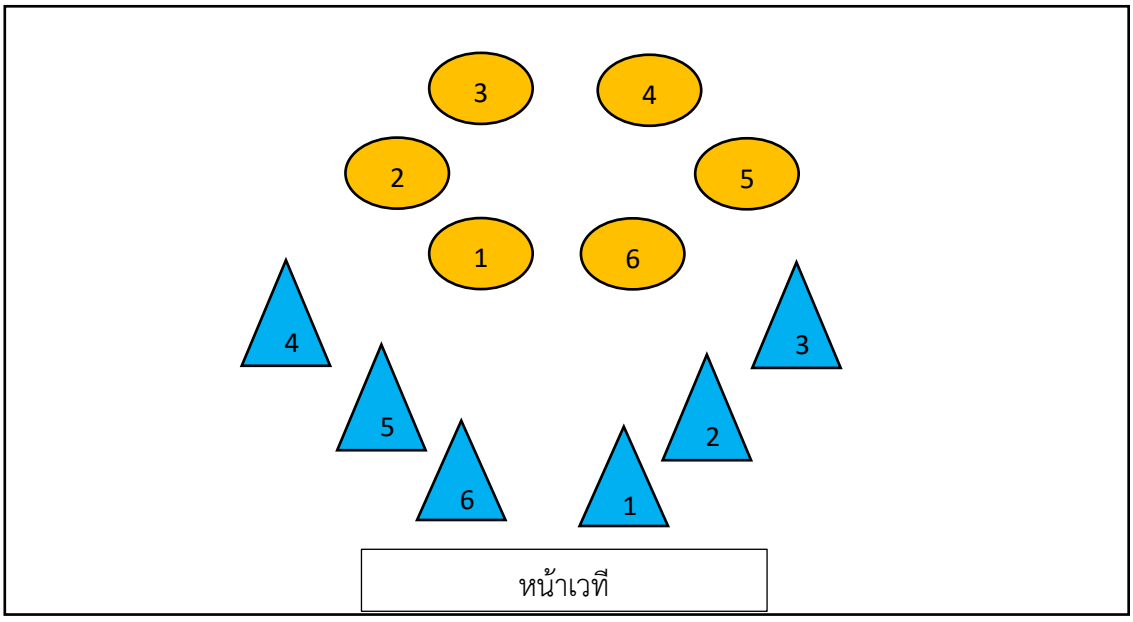
ภาพที่ 4.5 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 3



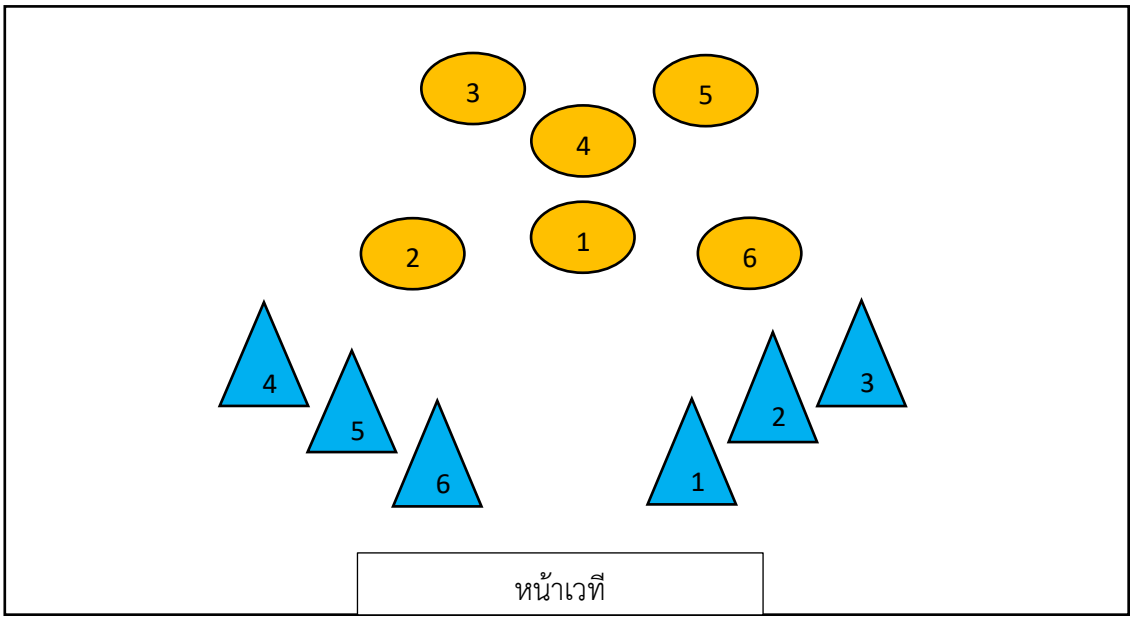
ภาพที่ 4.6 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 4



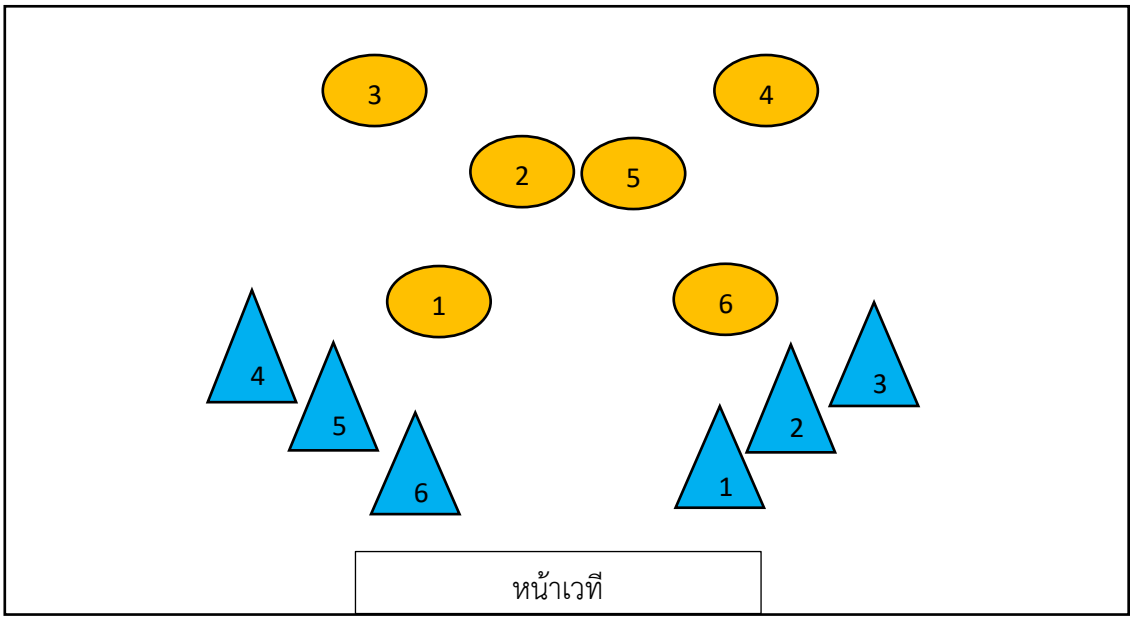
ภาพที่ 4.7 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 5



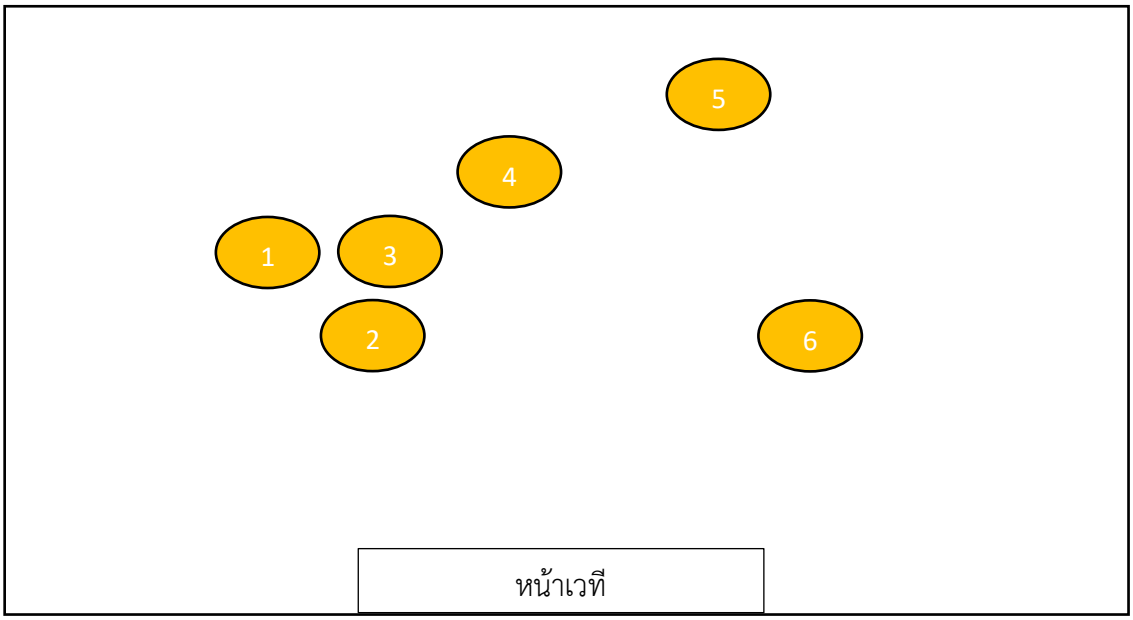
ภาพที่ 4.8 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 6



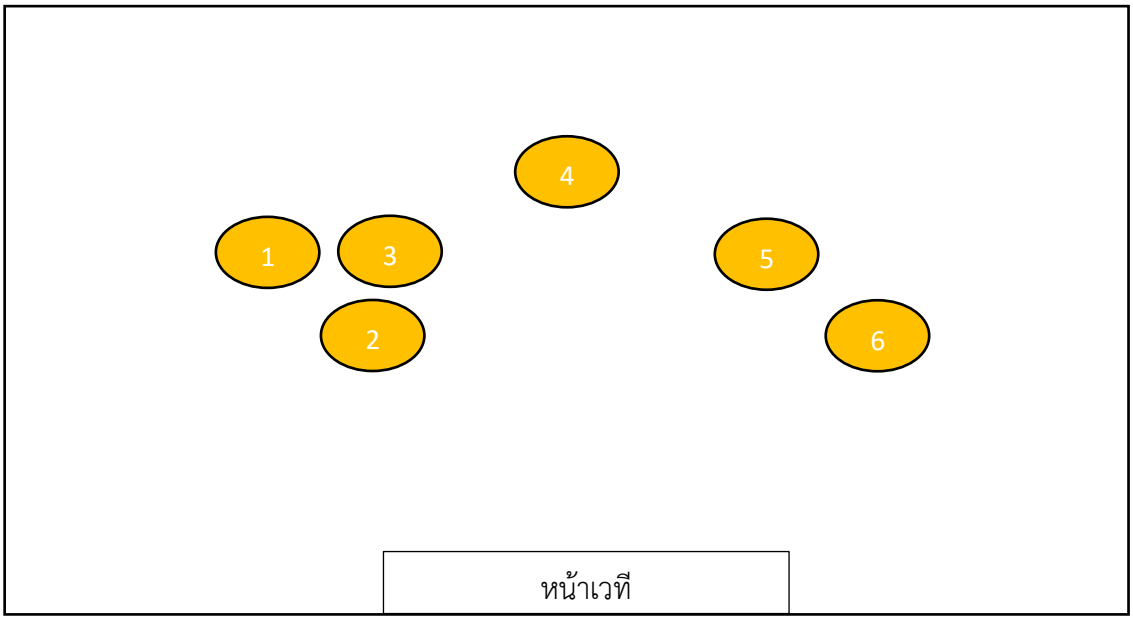
ภาพที่ 4.9 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 7



ภาพที่ 4.10 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 8

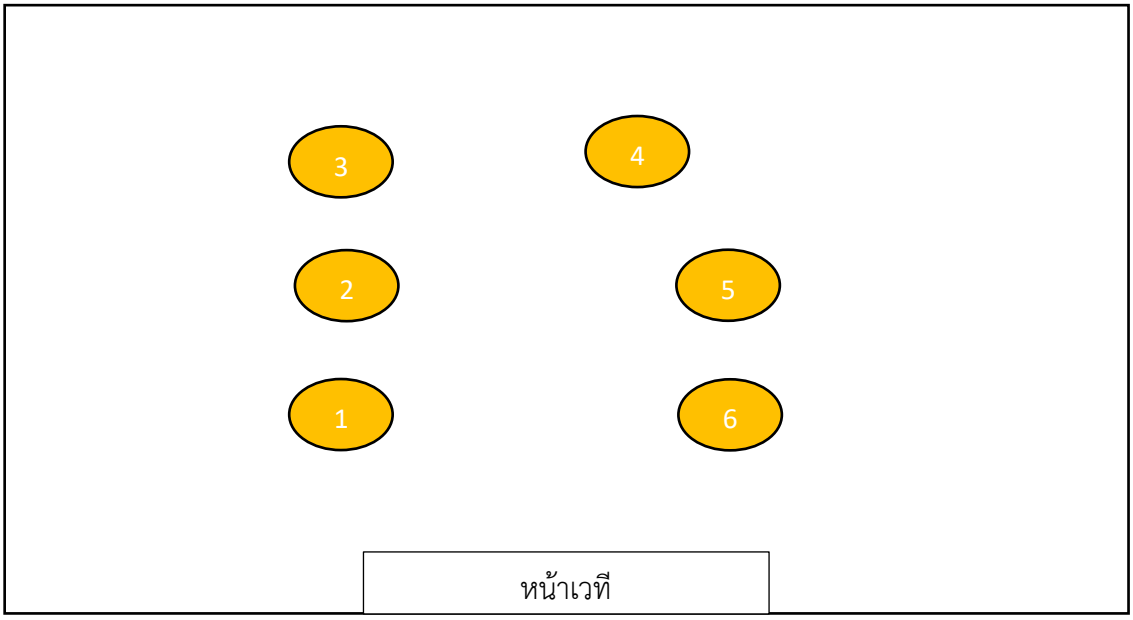


ภาพที่ 4.11 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 9

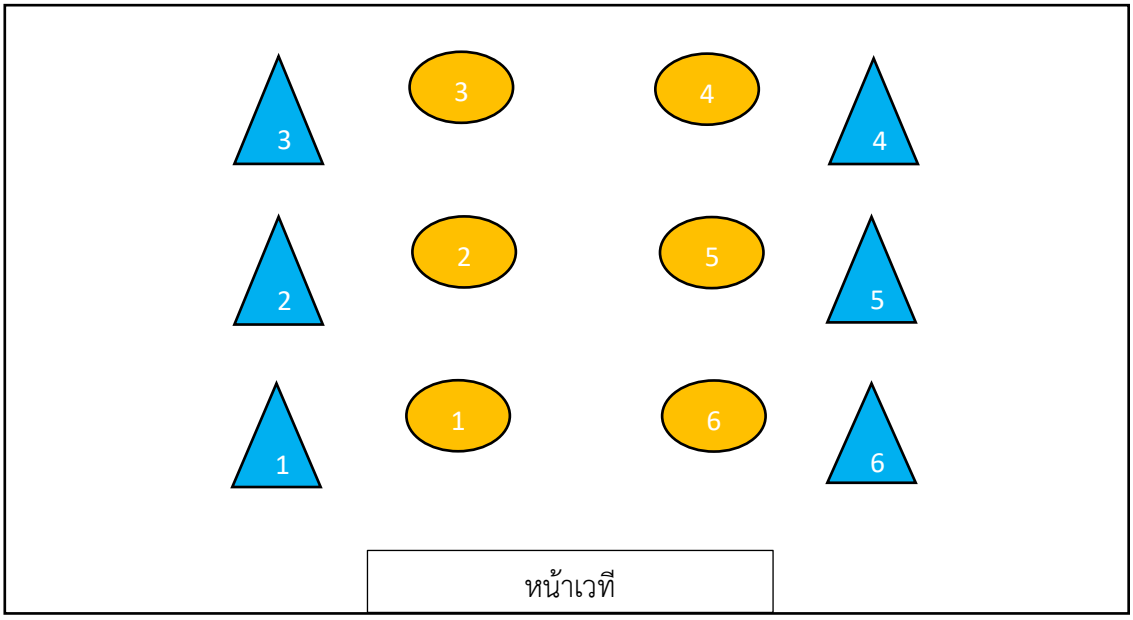


ภาพที่ 4.12 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 10

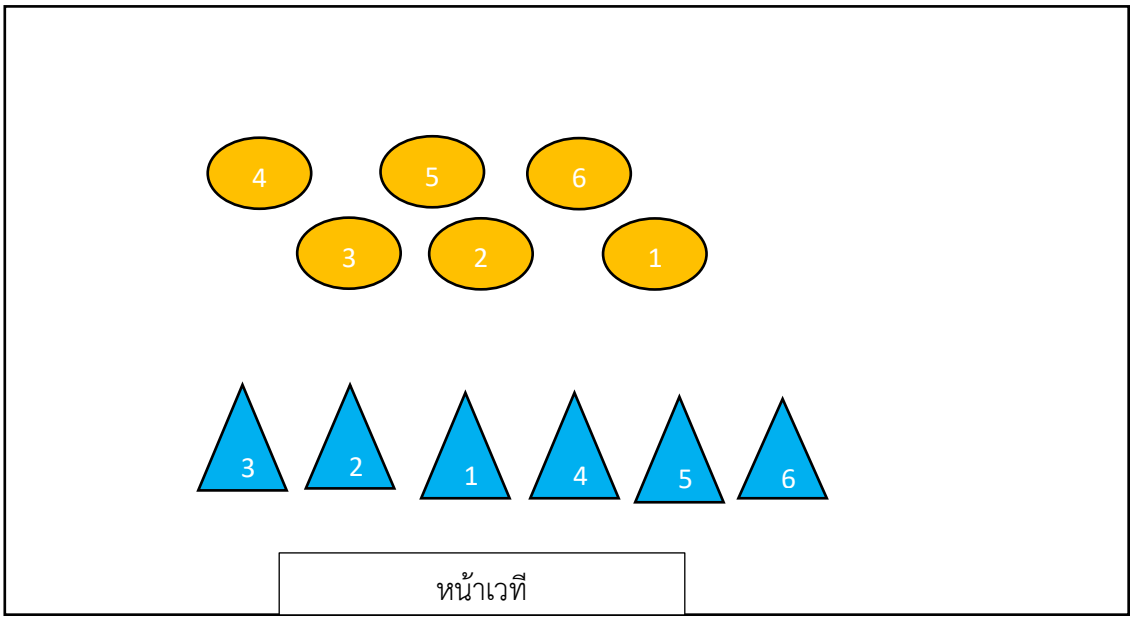
รูปแบบการแปรแถวช่วงที่ 2 จำนวน 5 รูปแบบ ดังนี้



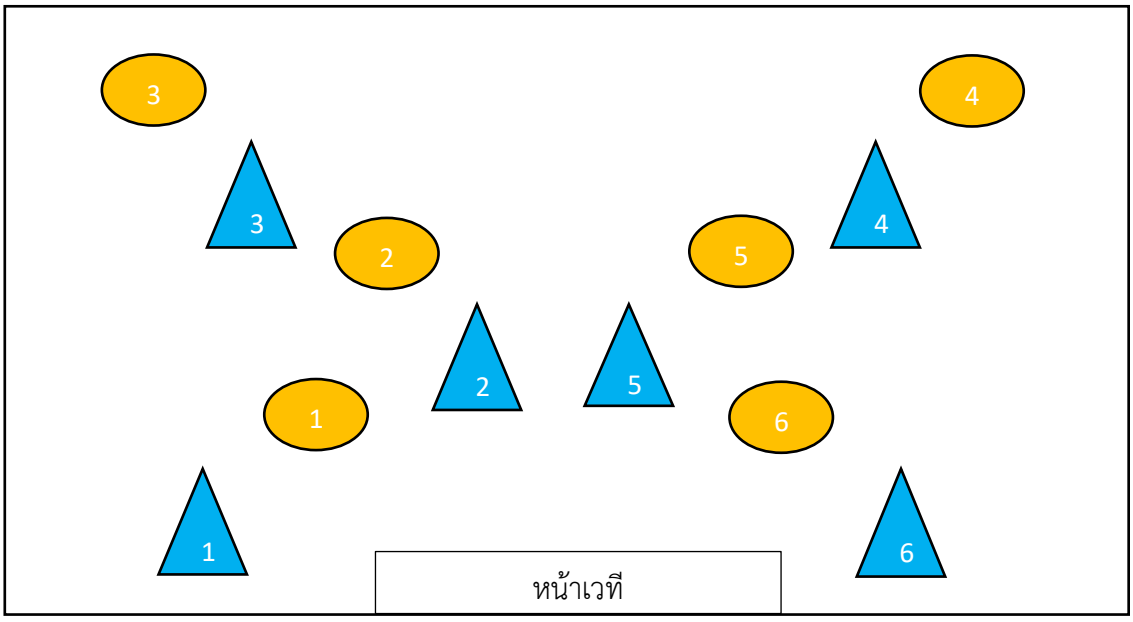
ภาพที่ 4.13 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 11



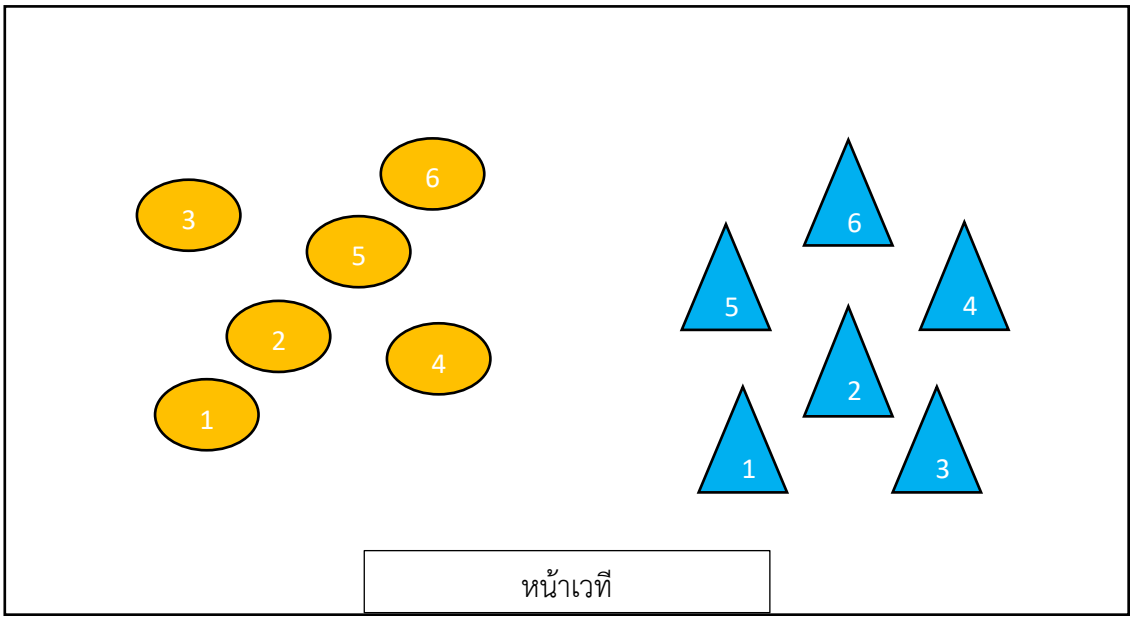
ภาพที่ 4.14 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 12



ภาพที่ 4.15 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 13

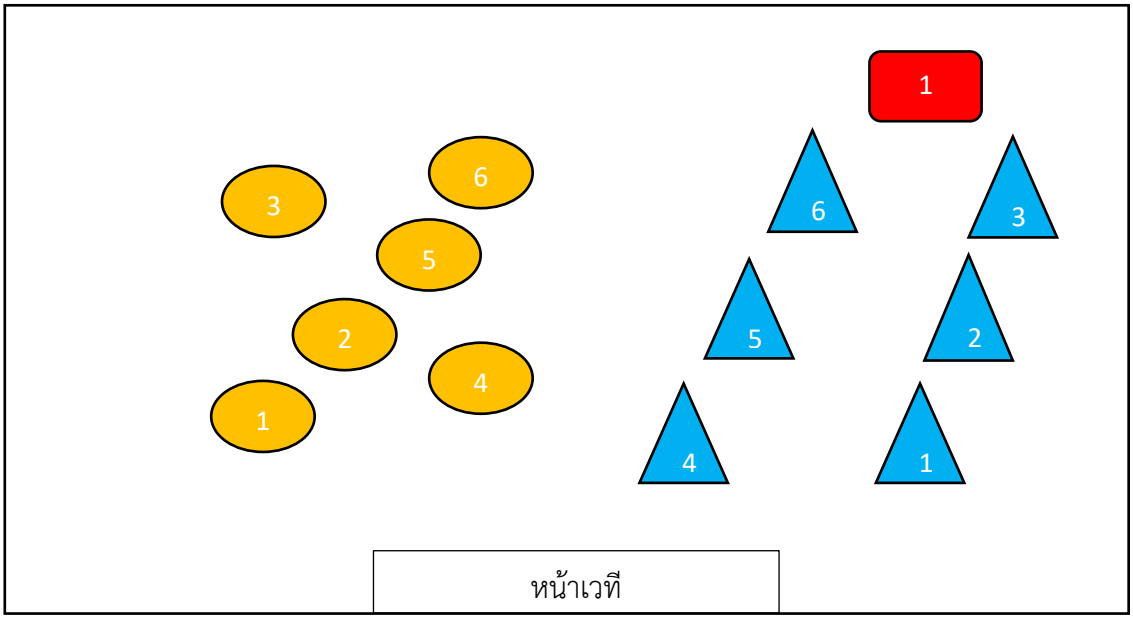


ภาพที่ 4.16 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 14

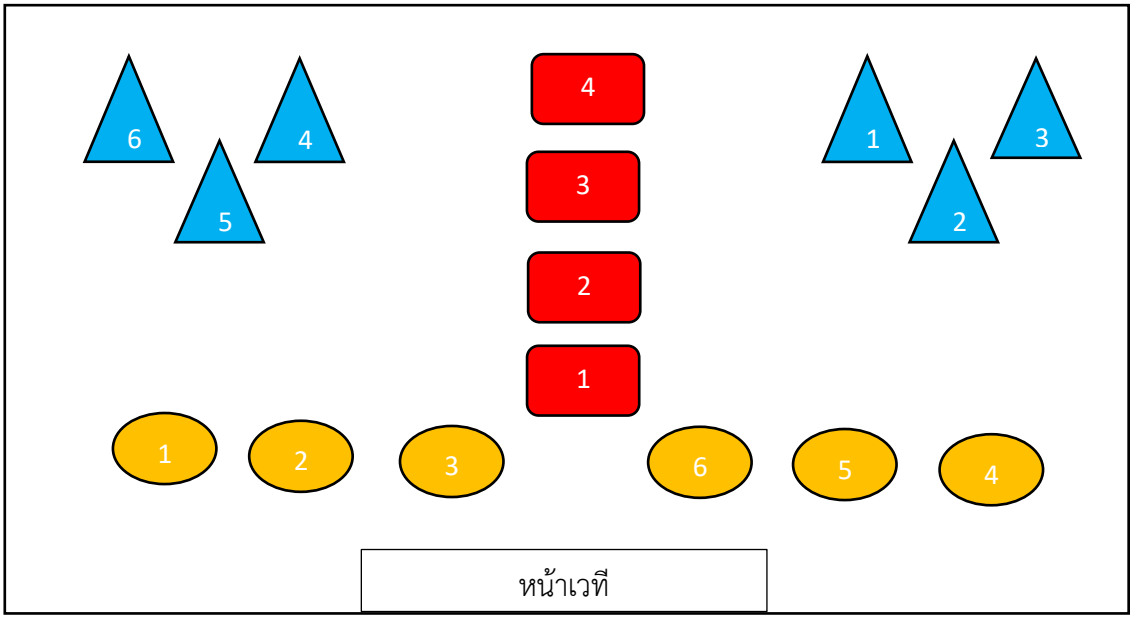


ภาพที่ 4.17 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 15

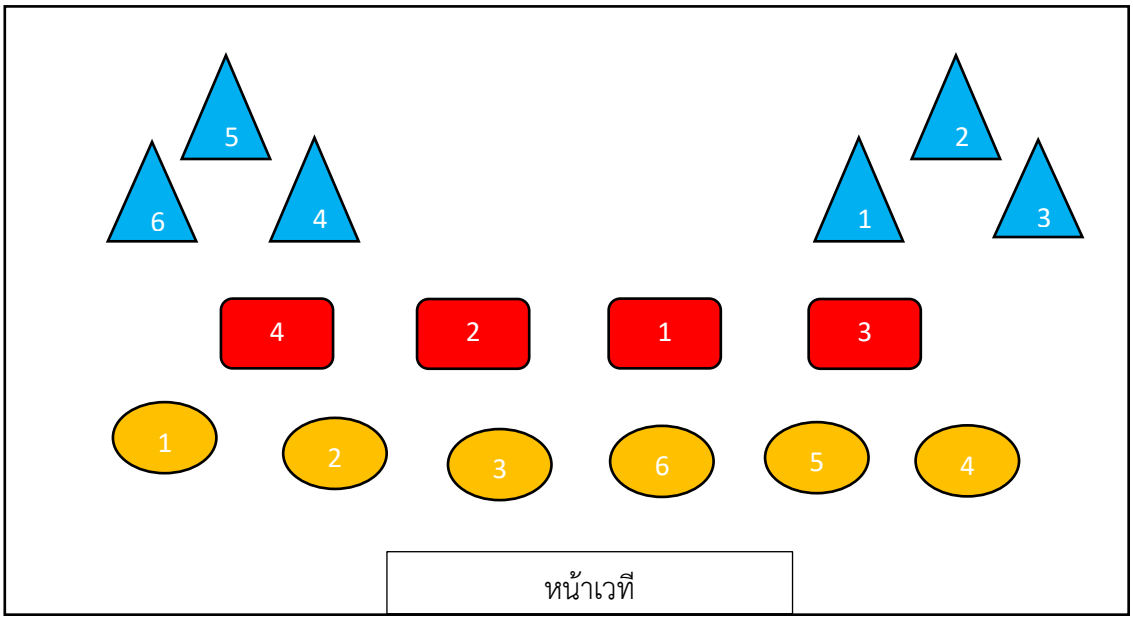
รูปแบบการแปรแถวช่วงที่ 3 จำนวน 10 รูปแบบ ดังนี้



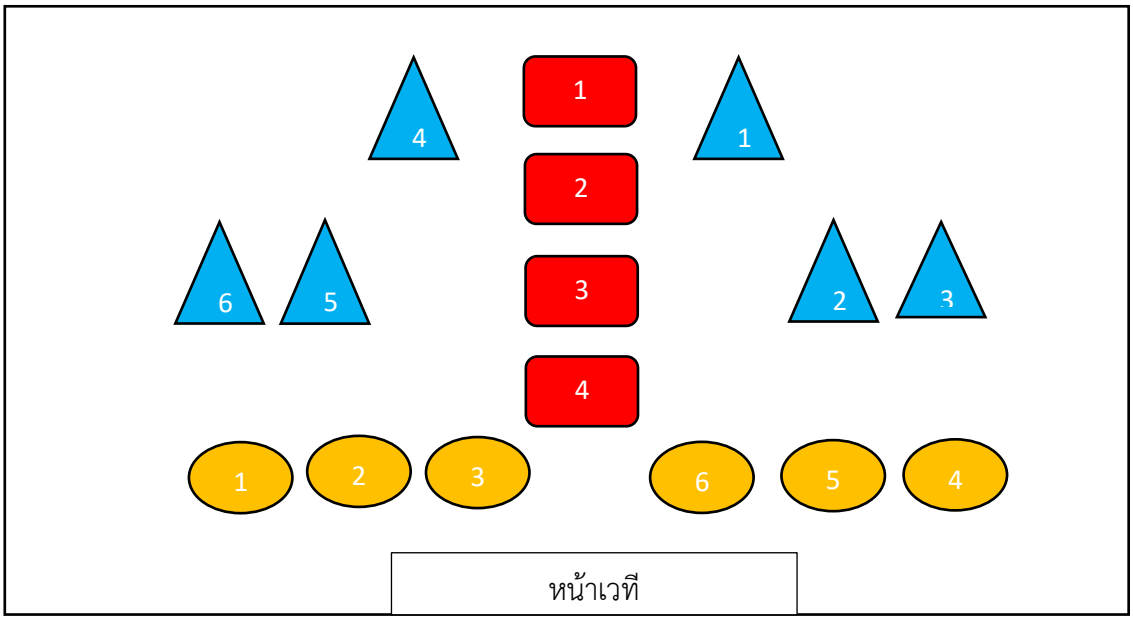
ภาพที่ 4.18 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 16



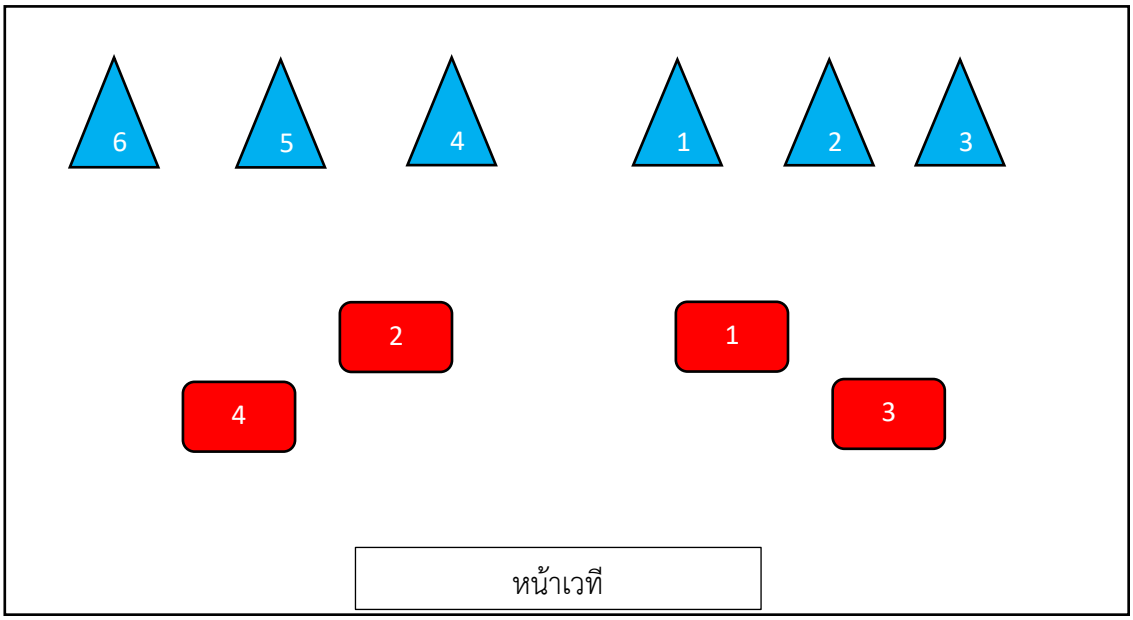
ภาพที่ 4.19 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 17



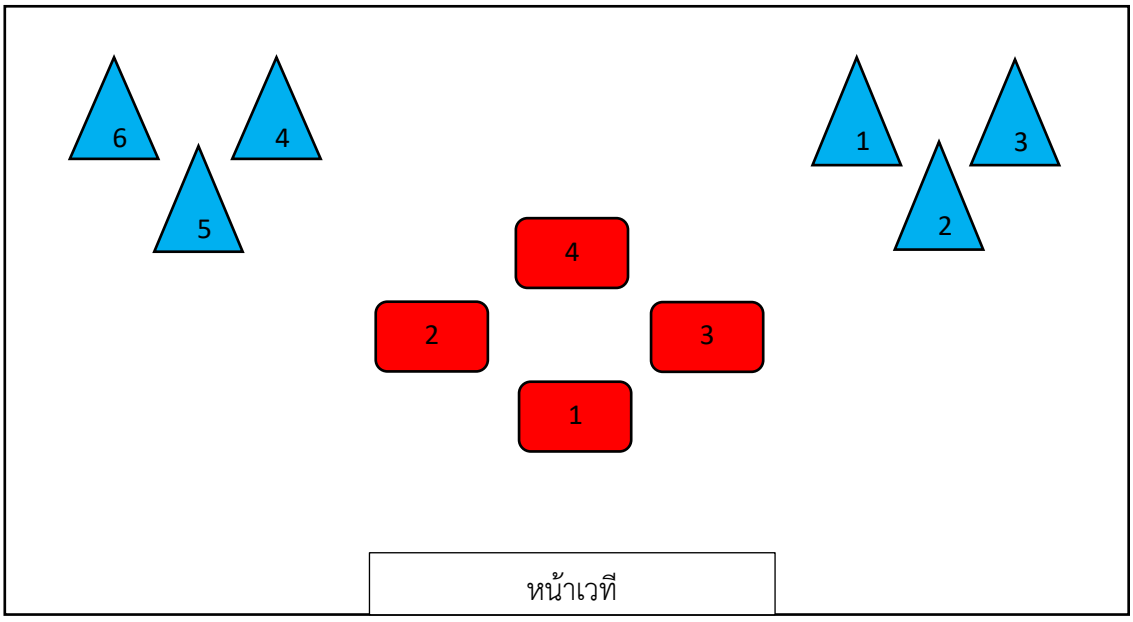
ภาพที่ 4.20 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 18



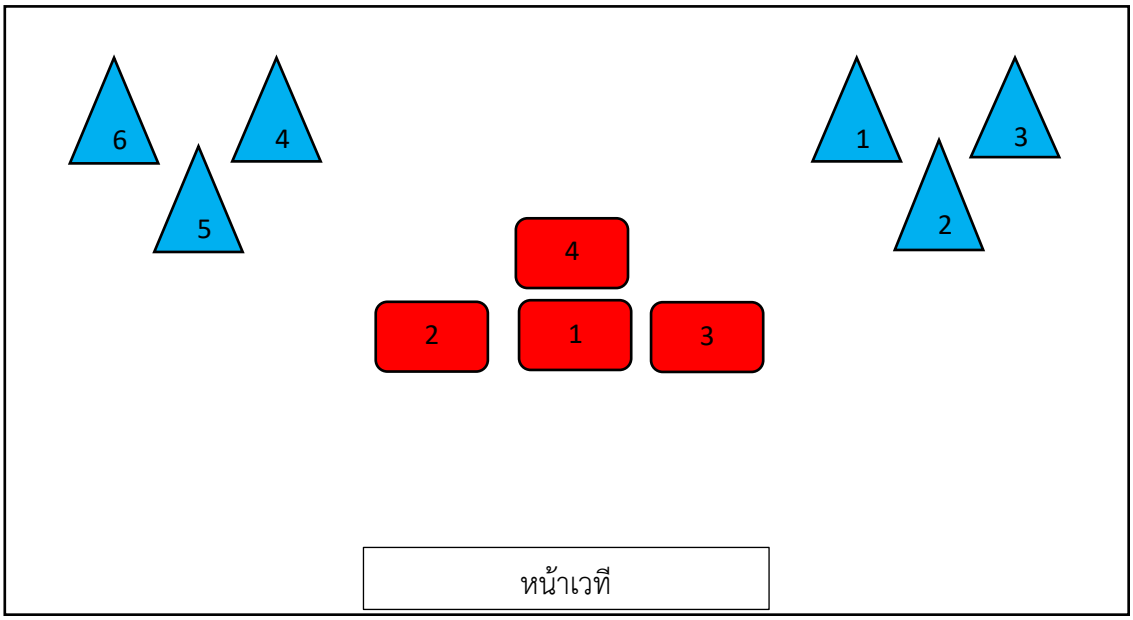
ภาพที่ 4.21 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 19



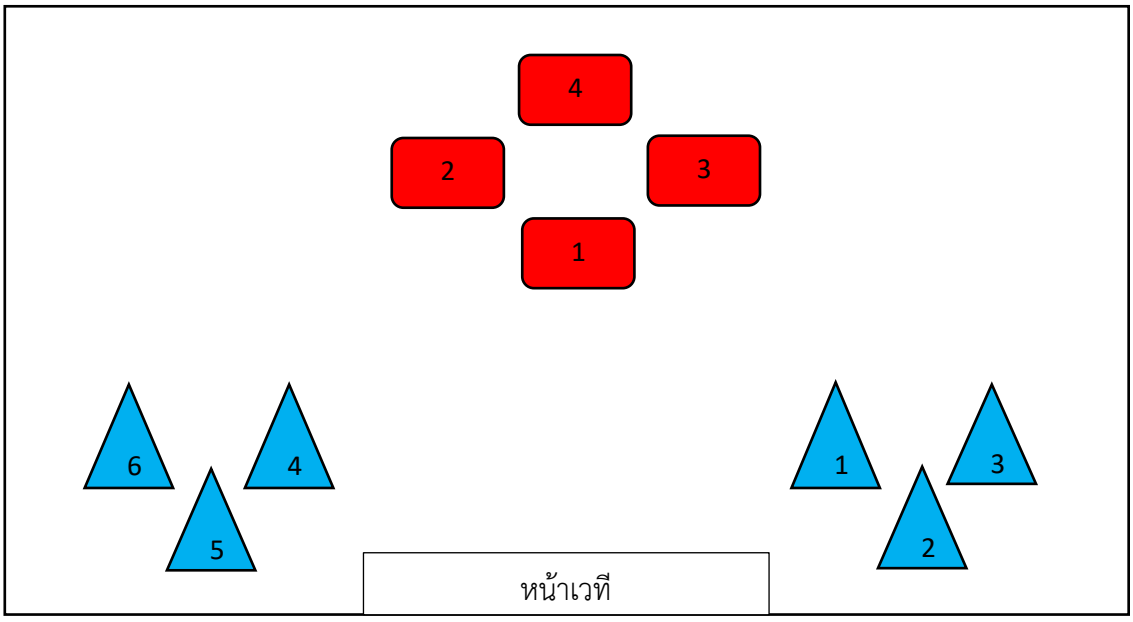
ภาพที่ 4.22 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 20



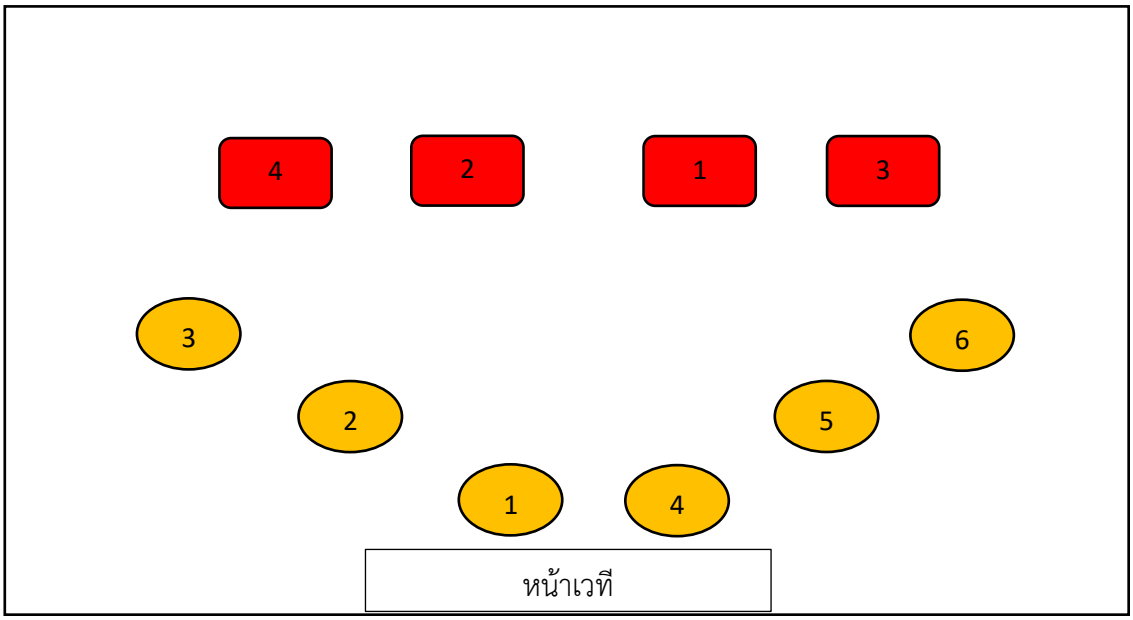
ภาพที่ 4.23 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 21



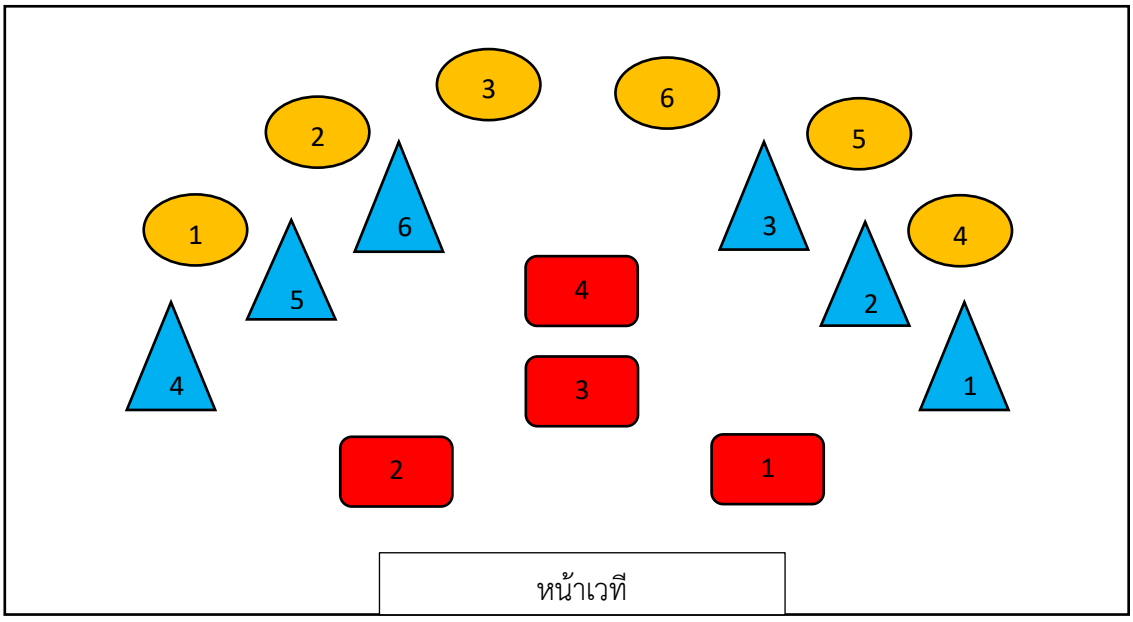
ภาพที่ 4.24 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 22



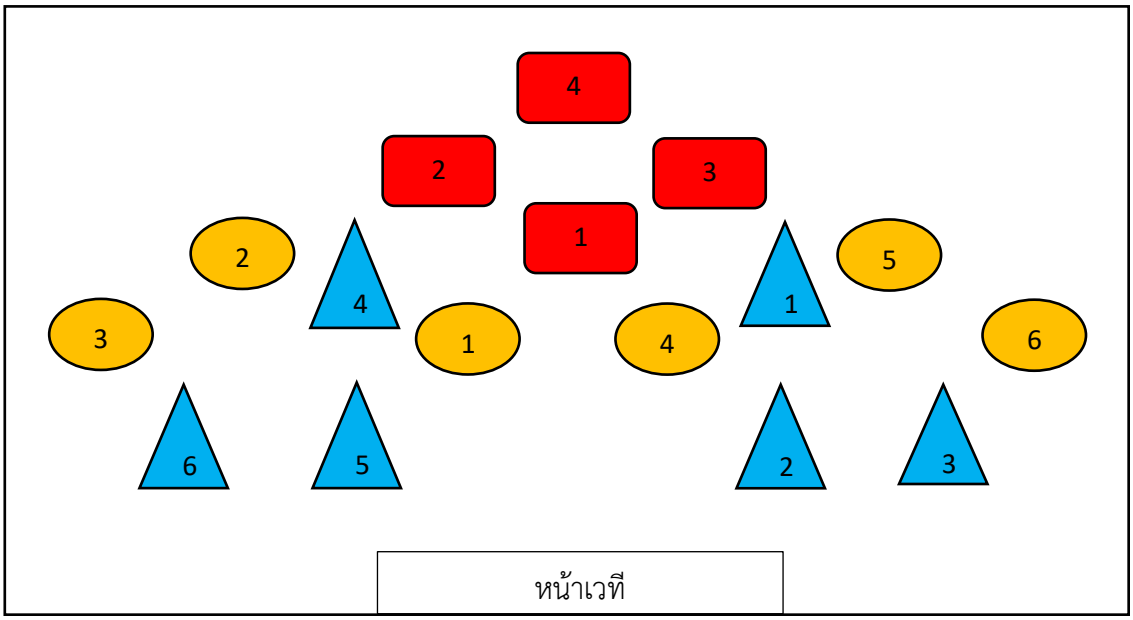
ภาพที่ 4.25 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 23



ภาพที่ 4.26 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 24



ภาพที่ 4.27 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 25



ภาพที่ 4.28 รูปแบบการแปรแถวรูปแบบที่ 26

การแสดงช่วงที่ 1 ศานติ การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรมการท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ



ภาพที่ 4.1 ภาพท่ารำท่าที่ 1

ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือขวาตั้งวงบัวบาน มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางด้านหน้าเท้าขวา ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	หันทิศหลัง
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองตั้งวงระดับอก เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางด้านหน้าเท้าขวา ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 1



ภาพที่ 4.2 ภาพท่ารำท่าที่ 2

ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองตั้งวงไขว้กันมืออยู่บน มือซ้ายอยู่ล่าง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะลักคอซ้าย
ทิศทาง	หันทิศซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวง งอแขนหักข้อมือ ปลายมือตกลงพื้นตรงกับหน้าขา มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก เท้าขวาก้าวหน้าตั้งเข่าขึ้น เท้าซ้ายคุกเข่าเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 1



ภาพที่ 4.3 ภาพท่ารำท่าที่ 1

ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองตั้งวงไขว้กันมืออยู่บน มือซ้ายอยู่ล่าง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะลักคอขวา
ทิศทาง	หันทิศซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายจีบตั้งวงบัวบานระดับหน้า งอแขน หักข้อมือ มือขวาตั้งวงระดับชายพก เท้าขวาเหยียดขาเล็กน้อย วางส้นเท้าปลายเท้าขึ้น เท้าซ้ายคุกเข่าเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 2



ภาพที่ 4.4 ภาพท่ารำท่าที่ 4

ทิศทาง	นั่งเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น นั่งเข่าลอยจากพื้น เปิดส้นเท้าทั้งสองข้าง ศีรษะตรง
ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น หักข้อมือ เท้าทั้งสองยืนผสมเท้า ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 2



ภาพที่ 4.5 ภาพท่ารำท่าที่ 5

ทิศทาง	นั่งเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างตั้งวงไขว้กันระดับหน้า นั่งคุกเข่า ตั้งเข่าขวาขึ้น เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะตรง
ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 2



ภาพที่ 4.6 ภาพท่ารำท่าที่ 6

ทิศทาง	นั่งเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงระดับหน้าหงายมือ งอแขน มือขวาเท้าพื้นปลายส่งไปด้านหลัง นั่งคุกเข่าทับส้น ศีรษะตรง
ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งวงระดับศีรษะ เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 2



ภาพที่ 4.7 ภาพท่ารำท่าที่ 7

ทิศทาง	นั่งเป็นวงกลม
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงบัวบานหงายมืองอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงระดับชายพก นั่งคุกเข่า ตั้งเข่าซ้ายขึ้น เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ยืนแถวเป็นวงกลม
ผู้แสดงชาย	มือขวาจีบตั้งวงระดับหน้า งอแขน หักข้อมือ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ยืนขึ้น เท้าซ้ายไขว้บนหัวเข่าขวา หักข้อเท้าลง ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 2



ภาพที่ 4.8 ภาพท่ารำท่าที่ 8

ทิศทาง	ตรงหน้าเวที
ผู้แสดงหญิงฝั่งซ้าย	มือซ้ายตั้งวงบัวบานหงายมืองอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงระดับชายพก เท้าขวาไขว้มาด้านหน้าเท้าซ้ายเปิดส้นเท้า เท้าซ้ายย่อเข่าลงเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา
ผู้แสดงหญิงฝั่งขวา	มือขวาตั้งวงบัวบานหงายมืองอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก เท้าซ้ายไขว้มาด้านหน้าเท้าขวาเปิดส้นเท้า เท้าขวาย่อเข่าลงเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ตรงหน้าเวที
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองพนมมือระดับอก เท้าทั้งสองประสมเท้า ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 2



ภาพที่ 4.9 ภาพท่ารำท่าที่ 9

ทิศทาง	ตรงหน้าเวที
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองตั้งวงระดับอก ยกเท้าขวา ศีรษะตรง หน้ามองทางด้านซ้ายของเวที
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 3



ภาพที่ 4.10 ภาพท่ารำท่าที่ 10

ทิศทาง	ตรงหน้าเวที
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองตั้งวงหงายมือระดับเอว งอแขน หักข้อมือลงปลายมือตกลงพื้น ย่อเหลี่ยม ศีรษะเอียงมองมือ
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 3



ภาพที่ 4.11 ภาพท่ารำท่าที่ 11

ทิศทาง	ตรงหน้าเวที
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงระดับชายพก ยกเท้าซ้าย ศีรษะเอียงมองมือซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 3



ภาพที่ 4.12 ภาพท่ารำท่าที่ 12

ทิศทาง	ตรงหน้าเวที
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาตั้งวงบัวบานระดับศีรษะหงายมือ งอแขน ย่อเหลี่ยม ศีรษะเอียงมองมือขวา หน้าด้านซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 3



ภาพที่ 4.13 ภาพท่ารำท่าที่ 13

ทิศทาง	ด้านหลังเวที
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า ศีรษะเอียงมองมือขวา หน้าด้านขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่



ภาพที่ 4.14 ภาพท่ารำท่าที่ 14

ทิศทาง	ด้านหลังเวที
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงหงายมือระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงระดับอก เท้าขวาก้าวไขว้เปิดส้นเท้า ศีรษะเอียงขวา หน้ามองทางด้านซ้ายของเวที
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 3



ภาพที่ 4.15 ภาพท่ารำท่าที่ 15

ทิศทาง	ด้านหลังเวที
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองตั้งวงระดับอก ยกเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองที่ขาซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 3



ภาพที่ 4.16 ภาพท่ารำท่าที่ 16

ทิศทาง		ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย		มือขวาตั้งวงสูงหงายมือเหนือศีรษะ งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือซ้าย
	ตั้ง	วงระดับหน้าขาข้างซ้าย ขาซ้ายก้าวไขว้ด้านหน้าย่อเล็กน้อย เอียง
	ศีรษะ	มองมือสูง
วิเคราะห์ท่ารำ		แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว		ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.17 ภาพท่ารำท่าที่ 17

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงหงายลงระดับไหล่ งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงระดับเอวยืดขาซ้ายตึงยกขึ้น เอียงศีรษะมองมือซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.18 ภาพท่ารำท่าที่ 18

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวงหงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือซ้ายตั้งวงระดับอก ก้าวขาขวามาด้านหน้า เอียงศีรษะไปทางซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.19 ภาพท่ารำท่าที่ 19

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงหงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงหงายขึ้นเหนือศีรษะ งอแขน ยกขาซ้ายขึ้นเอียงศีรษะไปทางซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.20 ภาพท่ารำท่าที่ 20

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงหงายลงเหนือศีรษะ งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้ง
วง	ระดับเอว ยกขาซ้ายส้นชิดหัวเข่าขาขวา เอียงศีรษะมองมือซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.21 ภาพท่ารำท่าที่ 21

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงหงายขึ้นระดับไหล่ มือขวาตั้งวงหงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น ยืดขาซ้ายไปด้านหน้างอขาเล็กน้อย เอียงศีรษะไปทางซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.22 ภาพท่ารำท่าที่ 22

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งวงข้างอก เท้าทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลง ศีรษะเอียงตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.23 ภาพท่ารำท่าที่ 23

ทิศทาง ทิศหน้าเฉียงไปทางซ้าย

ผู้แสดงชาย มือทั้งสองข้างตั้งวงไขว้กัน แขนตึงระดับไหล่ เท้าขาซ้ายยืดออกข้าง ลำตัว ศีรษะมองมือซ้าย

วิเคราะห์ท่ารำ แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย

รูปแบบการแปรแถว ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.24 ภาพท่ารำท่าที่ 24

ทิศทาง	ทิศหน้าเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงหงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงหงายขึ้นเหนือศีรษะ เท้าทั้งสองข้างย่อเหลี่ยมลงเฉียงไปทางซ้าย
ศีรษะ	มองมือซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.25 ภาพท่ารำท่าที่ 25

ทิศทาง		ทิศหน้าเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงชาย		มือซ้ายตั้งวงหงายขึ้นระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงหงายลงระดับเอว งอ
	แขน	ปลายมือตกลงพื้น เท้าซ้ายกระดกเหลัง เท้าขวายืนตรง ศีรษะเอียง
	มองมือ	สูง ศีรษะเอียงตรง
วิเคราะห์ท่ารำ		แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว		ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.26 ภาพท่ารำท่าที่ 26

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	คนที่ยืน มือซ้ายตั้งวงหงายมือระดับชายพก มือขวาตั้งวงระดับชายพก
มือ	ขวาอยู่บนมือซ้ายคนที่นั้งพนมมือระดับอก ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอาบน้ำชำระร่างกายของพราหมณ์ผู้ชาย
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 4



ภาพที่ 4.27 ภาพท่ารำท่าที่ 27

ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหลัง ฝั่งขวาหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงหงายลงระดับศีรษะงอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวง**หงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น เท้าซ้ายก้าวหน้าย่อลง**เล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหน้า ฝั่งขวาหันหลัง
ผู้แสดงชาย	พนมมือระดับอก ศีรษะตรง ย่อเหลี่ยมเล็กน้อย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.28 ภาพท่ารำท่าที่ 28

ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหลัง ฝั่งขวาหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงหงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือ เท้าซ้ายก้าวหน้าย่อลงเล็กน้อยด้ ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหน้า ฝั่งขวาหันหลัง
ผู้แสดงชาย	พนมมือระดับอก ศีรษะตรง ย่อเหลี่ยมเล็กน้อย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.29 ภาพท่ารำท่าที่ 29

ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหลัง ฝั่งขวาหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงข้างอก มือขวาตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางหลังย่อเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหน้า ฝั่งขวาหันหลัง
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงข้างอก มือขวาตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางหลังย่อเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.30 ภาพท่ารำท่าที่ 30

ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหลัง ฝั่งขวาหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงหงายลงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น มือขวาตั้งวงหงายขึ้นเหนือศีรษะ งอแขน ปลายมือตกลงพื้น ยกขาซ้าย ขาขวาตรง ศีรษะเอียงมองมือซ้าย
ทิศทาง	ฝั่งซ้ายหันหน้า ฝั่งขวาหันหลัง
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงข้างอก มือขวาตั้งวงระดับเอว งอแขน ปลายมือตกลงพื้น ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางหลังย่อเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.31 ภาพท่ารำท่าที่ 31

ทิศทาง	ยืนหันสลับหน้าหลังกับผู้แสดงชาย
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายทำท่าบัวบาน มือขวาตั้งวงอยู่ข้างชายพก ศีรษะเอียงขวา เท้าซ้ายวางส้นเท้าไว้ที่ข้อพับของขาขวา
ทิศทาง	ยืนหันสลับหน้าหลังกับผู้แสดงหญิง
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายทำท่าบัวบาน มือขวาตั้งวงอยู่ข้างชายพก ศีรษะเอียงขวา เท้าซ้ายวางส้นเท้าไว้ที่ข้อพับของขาขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.32 ภาพท่ารำท่าที่ 32

ทิศทาง	ยืนหันสลับหน้าหลังกับผู้แสดงชาย
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่งอแขนเล็กน้อย มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้นงอแขนเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา ยกเท้าขวาไปข้างหน้า
ทิศทาง	ยืนหันสลับหน้าหลังกับผู้แสดงหญิง
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่งอแขนเล็กน้อย มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้นงอแขนเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา ยกเท้าขวาไปข้างหน้า
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.33 ภาพท่ารำท่าที่ 33

ทิศทาง	ยืนหันสลับหน้าหลังกับผู้แสดงชาย
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองตั้งวงระดับหน้าอก ศีรษะตรง ส้นเท้าชิดปลายเท้าแยกออกจากกันเล็กน้อย
ทิศทาง	ยืนหันสลับหน้าหลังกับผู้แสดงหญิง
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองตั้งวงระดับหน้าอก ศีรษะตรง ส้นเท้าชิดปลายเท้าแยกออกจากกันเล็กน้อย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.34 ภาพท่ารำท่าที่ 34

ทิศทาง	ยืนหันออกจากแถว
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองตั้งวงแขนตรึงข้อมือไขว้กันไว้ ศีรษะเอียงซ้าย วางส้นเท้าซ้ายไปข้างหน้าขาตึง
ทิศทาง	ยืนหันหน้าเข้าหากับผู้แสดงชายด้วยกัน
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองตั้งวงแขนตรึงข้อมือไขว้กันไว้ ศีรษะเอียงซ้าย วางส้นเท้าซ้ายไปข้างหน้าขาตึง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.35 ภาพท่ารำท่าที่ 35

ทิศทาง	ยืนหันออกจากแถว
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้นระดับเอว มือขวาตั้งวงสูงระดับศีรษะ เท้าชิดติดกันย่อตัวลงเล็กน้อย
ทิศทาง	ยืนหันหน้าเข้าหากับผู้แสดงชายด้วยกัน
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้นระดับเอว มือขวาตั้งวงสูงระดับศีรษะ เท้าชิดติดกันย่อตัวลงเล็กน้อย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.36 ภาพท่ารำท่าที่ 36

ทิศทาง	ยืนหันออกจากแถว
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะหักข้อมือ มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้น งอแขนเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา กระดกเท้าซ้าย
ทิศทาง	ยืนหันหน้าเข้าหากับผู้แสดงชายด้วยกัน
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้น งอแขนเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา กระดกเท้าซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.37 ภาพท่ารำท่าที่ 37

ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้นต่อจากมือขวา ศีรษะตรง ยืนเท้าชิด
ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง เท้าชิดกัน
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 5



ภาพที่ 4.38 ภาพท่ารำท่าที่ 38

ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายทำท่าบัวบานระดับแง่ศีรษะ มือขวาจีบมาข้างชายพกซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายแนบด้านข้างเท้าขวา
ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง เท้าชิดกัน
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 6



ภาพที่ 4.39 ภาพท่ารำท่าที่ 39

ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือซ้ายทั้งสองตั้งวงงอแขนเล็กน้อยระดับปาก ศีรษะเอียงซ้าย ก้าวข้างเท้าซ้าย
ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองแบมืออยู่ระดับคอ ศีรษะตรง ยกเท้าขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 6



ภาพที่ 4.40 ภาพท่ารำท่าที่ 40

ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองทำบัวบาน ศีรษะเอียงขวา เท้าขวาอยู่หน้าเท้าซ้ายอยู่หลัง
ทิศทาง	ยืนหันข้างทางขวา
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาตั้งวงสูง ศีรษะเอียงซ้าย วางส้นเท้าซ้ายด้านข้างขาตรึง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 6



ภาพที่ 4.41 ภาพท่ารำท่าที่ 41

ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองตั้งวงงอแขนเล็กน้อยระดับปาก ศีรษะเอียงขวา ก้าวข้างเท้าขวา
ทิศทาง	ยืนหันข้างทางขวา
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้พื้นระดับเอว ศีรษะเอียงขวาวางส้นเท้าขวาลงบนข้อพับของขาซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 6



ภาพที่ 4.42 ภาพท่ารำท่าที่ 42

ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองทำบัวบาน ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายอยู่หน้าเท้าขวาอยู่หลัง
ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวงระดับอก มือซ้ายตั้งวงลายนิ้วชี้พื้นต่อมือกับมือขวา ศีรษะตรง ยกเอ้าซ้ายมาพาดบนขาขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 6



ภาพที่ 4.43 ภาพท่ารำท่าที่ 43

ทิศทาง	นั่งหันหน้าออกจากแถว
ผู้แสดงหญิง	ผู้แสดงหญิงที่หันซ้าย มือซ้ายทำบัวบาน มือขวาตั้งวงระดับอก นั่งคุกเข่าลง ศีรษะตรง ผู้แสดงหญิงที่หันขวา มือขวาทำบัวบาน มือซ้ายตั้งวงระดับอก นั่งคุกเข่าลง ศีรษะตรง
ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวงระดับอก มือซ้ายตั้งวงลายนิ้วชี้พื้นต่อมือกับมือขวา ศีรษะตรง ยกเอ้าซ้ายมาพาดบนขาขวา ผู้แสดงชาย 2 คน มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายหงายมือตั้งวงลงแตะไว้ที่เข่า ศีรษะเอียงซ้าย ส้นเท้าซ้ายมาวางบนข้อพับขาขวา ผู้แสดงชายอีกคนทำตรงข้ามกัน
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 6



ภาพที่ 4.44 ภาพท่ารำท่าที่ 44

ทิศทาง	นั่งหันหลัง
ผู้แสดงหญิง	ผู้แสดงหญิงที่นั่งฝั่งซ้าย มือขวาทำบัวบานระดับศีรษะอยู่ข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะตรง นั่งคุกเข่า ผู้แสดงหญิงที่นั่งฝั่งขวา มือซ้ายทำบัวบานระดับศีรษะอยู่ข้างหน้า มือขวาตั้งวงระดับอก ศีรษะตรง นั่งคุกเข่า
ทิศทาง	ยืนหันหน้า สลับหันหลัง
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายหงายมือตั้งวงลงแตะไว้ที่เข่า ศีรษะเอียงซ้าย ส้นเท้าซ้ายมาวางบนข้อพับขาขวา ผู้แสดงชายที่หันหลังทำตรงข้ามกัน
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 7



ภาพที่ 4.45 ภาพท่ารำท่าที่ 45

ทิศทาง	นั่งหันหลัง
ผู้แสดงหญิง	ผู้แสดงหญิงที่นั่งฝั่งซ้าย มือขวาทำบัวบานระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย ตั้งเข่าซ้าย ผู้แสดงหญิงที่นั่งฝั่งขวา มือซ้ายทำบัวบานระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา ตั้งเข่าขวา
ทิศทาง	ยืนหันหน้า
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายหงายมือตั้งวงลงแตะไว้ที่เข่า ศีรษะเอียงซ้าย ส้นเท้าซ้ายมาวางบนข้อพับขาขวา ผู้แสดงชายที่อยู่ฝั่งซ้ายทำตรงข้ามกัน
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 8



ภาพที่ 4.46 ภาพท่ารำท่าที่ 46

ทิศทาง	หันทิศหลัง
ผู้แสดงหญิง	ฝั่งซ้ายมือซ้ายตั้งวงข้างอก มือขวาตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า กันเข่าออกทั้งสองข้าง ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวามือขวาตั้งวงข้างอกมือซ้ายตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า กันเข่าทั้งสองข้าง ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	หันทิศหน้าเข้าหาผู้แสดงหญิง
ผู้แสดงชาย	ฝั่งซ้ายมือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า ยกเท้าขวาวงส้นเท้าอยู่ระดับเข่าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวามือขวาเท้าสะเอวมือซ้ายตั้งวงแขน ตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า ยกเท้าซ้ายวงส้นเท้าอยู่ระดับเข่าขวา ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 8



ภาพที่ 4.47 ภาพท่ารำท่าที่ 47

ทิศทาง	หันทิศหลัง ผู้แสดงหญิงฝั่งซ้ายมือซ้ายตั้งวงข้างอก มือขวาตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า กันเข่าออกทั้งสองข้าง ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวามือขวาตั้งวงข้างอก มือซ้ายตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า กันเข่าทั้งสองข้าง ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	หันทิศหน้าเข้าหาผู้แสดงหญิง
ผู้แสดงชาย	ฝั่งซ้ายมือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า ยกเท้าขวาวงส้นเท้าอยู่ระดับเข่าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวามือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งวงแขน ตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า ยกเท้าซ้ายวงส้นเท้าอยู่ระดับเข่าขวา ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 8



ภาพที่ 4.48 ภาพท่ารำท่าที่ 48

ทิศทาง	หันทิศหลัง
ผู้แสดงหญิง	ฝั่งซ้ายมือซ้ายตั้งวงข้างอก มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นหลัง ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวามือขวาตั้งวงข้างอกมือซ้ายตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วระดับไหล่ ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า เท้าขวาเปิดส้นหลัง ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	หันทิศหน้าเข้าหาผู้แสดงหญิง
ผู้แสดงชาย	ฝั่งซ้ายมือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาตั้งวงแขนตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า ยกเท้าขวาวงส้นเท้าอยู่ระดับเข่าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวามือขวาเท้าสะเอวมือซ้ายตั้งวงแขน ตึงปลายนิ้วอยู่ระดับเข่า ยกเท้าซ้ายวงส้นเท้าอยู่ระดับเข่าขวา ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 8



ภาพที่ 4.49 ภาพท่ารำท่าที่ 49

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	ฝั่งซ้าย มือขวาตั้งวงบัวบานมือซ้ายตั้งวงข้างอกซ้าย นั่งลงคุกเข่ายกขาซ้ายตั้งฉาก ศีรษะเองซ้าย ฝั่งขวา มือซ้ายตั้งวงบัวบานมือขวาตั้งวงข้างอกขวา นั่งลงคุกเข่ายกขาขวาตั้งฉาก ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 9



ภาพที่ 4.50 ภาพท่ารำท่าที่ 50

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	นั่งลงแนบกับพื้นยกขาขวาตั้งฉาก มือซ้ายวางแนบกับพื้น มือขวาตั้งวงหงาย งอแขนวงบนเข่าขวา ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 9



ภาพที่ 4.51 ภาพท่ารำท่าที่ 51

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	คนที่ 1,2,3,4,5 นั่งลงแนบกับพื้นยกขาขวาตั้งฉาก มือซ้ายวางศอกแนบกับมือซ้ายตั้งระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงขวามองมือตั้งวง คนที่ 6 นั่งคุกเข่าลง ยกขาขวาตั้งฉาก มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาตั้งวงระดับแง่ศีรษะ ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 9



ภาพที่ 4.52 ภาพท่ารำท่าที่ 52

ทิศทาง	หันทิศซ้าย
ผู้แสดงชาย	คนที่ 1,2,3,4,5 นั่งคุกเข่าโน้มตัวไปข้างหน้า ก้มตัวลง มือทั้งสองตั้งวงหงายปลายนิ้วแนบกับพื้น
ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	คนที่ 6 มือทั้งสองตั้งวงหงายมือซ้ายอยู่ะดับแง่ศีรษะ มือขวาระดับอก ยืนตัวตรงขาซ้ายวางส้นเท้าที่เข่าขวา ศีรษะเอียวขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 9



ภาพที่ 4.53 ภาพท่ารำท่าที่

ทิศทาง	หันทิศซ้าย
ผู้แสดงชาย	คนที่ 1,2,3,4,5 นั่งคุกเข่าตั้งฉากขาขวา มือทั้งสองตั้งวงระดับศีรษะ
ทิศทาง	หันทิศขวา
ผู้แสดงชาย	คนที่ 6 มือทั้งสองตั้งวงระดับหน้า ยืนตัวตรงขาซ้ายวางส้นเท้าที่เข่าขวา ศีรษะเอียวซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 9



ภาพที่ 4.54 ภาพท่ารำท่าที่ 54

ทิศทาง	หันทิศซ้าย
ผู้แสดงชาย	คนที่ 1,2,3,4,5 นั่งคุกเข่าตั้งฉากขาขวา มือทั้งสองตั้งวงระดับศีรษะ
ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	คนที่ 6 มือซ้ายตั้งวงหงายระดับศีรษะงอแขน มือขวาตั้งวงระดับอกขวา ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 9



ภาพที่ 4.55 ภาพท่ารำท่าที่ 55

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	ตั้งวงไขว้กันระดับหน้า ก้าวข้างซ้ายกันเข่า ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 10



ภาพที่ 4.56 ภาพท่ารำท่าที่ 56

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองท่าบัวบานระดับแง่ศีรษะ ก้าวหน้าเท้าขวา เท้าว้ายเปิดส้นหลัง ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 10



ภาพที่ 4.57 ภาพท่ารำท่าที่ 57

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	ตั้งวงไขว้กันระดับหน้า ก้าวข้างขวากันเข่า ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 10



ภาพที่ 4.58 ภาพท่ารำท่าที่ 58

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองท่าบัวบานระดับแง่ศีรษะ ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 10



ภาพที่ 4.59 ภาพท่ารำท่าที่ 59

ทิศทาง	หันทิศหน้า
ผู้แสดงชาย	มือซ้ายตั้งวงระดับอกขวา มือขวาตั้งวงหงายระดับชายพกซ้าย ยืนตัวตรงขาซ้ายตั้งฉากส้นเท้าอยู่ระดับเข่าขวา ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 10

การแสดงช่วงที่ 2 อารตี การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร



ภาพที่ 4.60 ภาพท่ารำท่าที่ 60

ทิศทาง หันทิศซ้ายและทิศขวาแถวตอนลึก 2 แถว

ผู้แสดงชาย แถวซ้ายนั่งยอง ๆ ยกส้นเท้าขึ้น มือทั้งสองจีบหงายวางแนบเข่าทั้งสองข้าง ศีรษะตรง

วิเคราะห์ท่ารำ แสดงถึงความเคารพ ศรัทธาก่อนเข้าพิธีบวงสรวงพระหริหระ

รูปแบบการแปรแถว ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 11



ภาพที่ 4.61 ภาพท่ารำท่าที่ 61

ทิศทาง	ยืนหันหลังแถวตอนลึก 2 แถว
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างประกบกันบานออกคล้ายดอกบัว ชูขึ้นเหนือศีรษะ แถวซ้ายเท้าซ้ายวางหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าวางหลัง แถวขวาเท้าขวาวางหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางหลัง ศีรษะตรง
ทิศทาง	นั่งหันไปทิศซ้ายและขวา แถวตอนลึก 2 แถว
ผู้แสดงชาย	แถวซ้ายมือขวาถือตะเกียง มือซ้ายตั้งวงบนหน้าขาซ้าย แถวขวามือซ้ายถือตะเกียง มือขวาตั้งวงบนหน้าขาขวา นั่งยองๆยกส้นเท้าขึ้น ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 12



ภาพที่ 4.62 ภาพท่ารำท่าที่ 62

ทิศทาง	ยืนหันหลังแถวตอนลึก 2 แถว
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างประกบกันบานออกคล้ายดอกบัว ชูขึ้นเหนือศีรษะ แถวซ้ายเท้าซ้ายวางหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าวางหลัง แถวขวาเท้าขวาวางหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางหลัง ศีรษะตรง
ทิศทาง	ยืนหันหลังแถวตอนลึก 2 แถว
ผู้แสดงชาย	แถวซ้ายมือขวาถือตะเกียง มือซ้ายตั้งวงล่าง แถวขวามือซ้ายถือตะเกียง มือขวาตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวไปข้าง เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางหลัง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 12



ภาพที่ 4.63 ภาพท่ารำท่าที่ 63

ทิศทาง	หันหน้า แถวหน้ากระดาน
ผู้แสดงหญิง	มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง นั่งลงยกเข่าขวาขึ้นเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	หันทิศซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือขวาถือตะเกียง มือตั้งวงล่าง เดินไปข้างหน้า ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 13



ภาพที่ 4.64 ภาพท่ารำท่าที่ 64

ทิศทาง	ยืนเป็นแถวกากบาท
ผู้แสดงหญิง	มือขวาหงายแขนเหยียดตรงไปข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงสูงเหนือศีรษะ เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางหลัง เท้าขวาก้าวหน้า ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ยืนเป็นแถวกากบาท
ผู้แสดงชาย	มือขวาหงายแขนเยียดตรงไปข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงสูงเหนือศีรษะ เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางหลัง เท้าขวาก้าวหน้า ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 14



ภาพที่ 4.65 ภาพท่ารำท่าที่ 65

ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงหญิง	มือขวาหงายแขนเหยียดตรงไปข้างหน้างอแขนเล็กน้อย มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้าซ้ายใช้จมุกเท้าแตะด้านหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้าแล้วย่อลงเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือขวาถือตะเกียงชูขึ้น มือซ้ายตั้งวงบนขาซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 15



ภาพที่ 4.66 ภาพท่ารำท่าที่ 66

ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงหญิง	มือขวาตั้งวงข้างอกขวา มือซ้ายตั้งวงบัวบาน เท้าซ้ายก้าวข้างหลบเข่าขวาศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือขวาถือตะเกียงชูขึ้น มือซ้ายตั้งวงบนขาซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 15



ภาพที่ 4.67 ภาพท่ารำท่าที่ 67

ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างตั้งวงข้างอก เท้าซ้ายกระดกเหลัง เท้าขวายืนตรง ศีรษะเอียงตรง
ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือขวาถือตะเกียงชูขึ้น มือซ้ายตั้งวงบนขาซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 15



ภาพที่ 4.68 ภาพท่ารำท่าที่ 68

ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงหญิง	มือขวาตั้งวงแขนตึนเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหว่างอก เท้าซ้ายใช้จมูกเท้าแตะไปข้างหน้า เท้าขวายืนตรง ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	หันเฉียงไปทางซ้าย
ผู้แสดงชาย	มือขวาถือตะเกียงชูขึ้น มือซ้ายตั้งวงบนขาซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	แสดงถึงการอารตีไฟ การเดินทางเข้าเทวสถานพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 15

การแสดงช่วงที่ 3 อารตี พระหริหระประทานพร



ภาพที่ 4.69 ภาพท่ารำท่าที่ 69

ทิศทาง	หันหลังเฉียงไปทางขวา
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างประกบกันบานออกคล้ายดอกบัว ชูขึ้นเหนือศีรษะ นั่งคุกเข่า ศีรษะตรง
ทิศทาง	หันตามทิศตนเอง
ผู้แสดงชาย	มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายถือตะเกียงชูขึ้นเหนือศีรษะ ตั้งเข่าขวา เท้าซ้ายเหยียดออกวางด้วยส้นเท้า ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	หันหน้าเฉียงไปทางขวา
พระหริหระ	มือขวาถือตรี มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ เท้าซ้ายยืนตรง เท้าขวาเดี่ยวเท้า ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 16



ภาพที่ 4.70 ภาพท่ารำท่าที่ 70

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงหญิง	ฝั่งซ้าย มือขวาตั้งวงบัวบานมือซ้ายตั้งวงข้างอกซ้าย เท้าซ้ายวางหน้าเท้าขวาเปิดส้นเท้าวงหลัง ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงข้างอกขวามือซ้ายตั้งวงบัวบาน เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าวางหลัง เท้าขวาวางหน้า ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้แสดงชาย	มือขวาชูขึ้นเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหว่างอก นั่งยองๆ ศีรษะตรง
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือขวาถือสังข์ มือซ้ายถือจักร ยืนตรง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 17



ภาพที่ 4.71 ภาพท่ารำท่าที่ 71

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงหญิง	ฝั่งซ้าย มือขวาตั้งวงบนมือซ้ายตั้งวงข้างอกซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงข้างอกขวามือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งไว้ระดับอก นั่งยองๆ ศีรษะตรง
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือขวาถือสังข์ มือซ้ายถือจักร ยืนตรง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 18



ภาพที่ 4.72 ภาพท่ารำท่าที่ 72

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงหญิง	ฝั่งซ้าย มือขวาตั้งวงบนมือซ้ายตั้งวงข้างอกซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงข้างอกขวามือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งไว้ระดับอก นั่งยองๆ ศีรษะตรง
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือขวาถือสังข์ตั้งวงล่าง มือซ้ายถือจักรชูขึ้นเหนือศีรษะ เท้าซ้ายเดี่ยวเท้า เท้าขวายืนตรง ศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 18



ภาพที่ 4.73 ภาพท่ารำท่าที่ 73

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงหญิง	ฝั่งซ้าย มือขวาตั้งวงบนมือซ้ายตั้งวงข้างอกซ้าย นั่งคุกเข่าตั้งเข่าขวาขึ้น ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงข้างอกขวามือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งไว้ระดับอก นั่งยองๆ ศีรษะตรง
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือขวาถือสังข์ตั้งวงบัวบาน มือซ้ายถือจักรกางแขนออก เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวาเปิดปลายเท้าขึ้นวางส้นเท้า ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 18



ภาพที่ 4.74 ภาพท่ารำท่าที่ 74

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้แสดงหญิง	คนด้านนอก มือขวาตั้งวงบัวบานมือซ้ายตั้งวงกลางอกซ้าย ก้าวข้างซ้าย คนด้านใน ตั้งวงไขว้มือต่อศอก ก้าวข้างทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้แสดงชาย	มือทั้งสองข้างตั้งไว้ระดับอก นั่งยองๆ ศีรษะตรง
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือขวาถือสังข์ มือซ้ายถือจักรกางแขนออก ยืนตรง ศีรษะตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 19



ภาพที่ 4.75 ภาพท่ารำท่าที่ 75

ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้แสดงหญิง	มือทั้งสองข้างประกบกันบานออกคล้ายดอกบัว ชูขึ้นเหนือศีรษะ แถวซ้ายเท้าซ้ายวางหน้า
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือขวาถือสังข์ตั้งชูขึ้น มือซ้ายถือจักรวงล่าง เท้าซ้ายตั้งเท้าแนบกับเท้าขวา เท้าขวายืนตรง ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวา มือขวาถือสังข์วงล่าง มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ตั้งวงบน เท้าซ้ายยืนตรง เท้าขวาตั้งเท้าแนบกับเท้าซ้าย เอียงศีรษะขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	การประทานของเทพพระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 20



ภาพที่ 4.76 ภาพท่ารำท่าที่ 76

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาตั้งวงล่าง เท้าขวาแนบชิดเท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับอก มือขวาถือสังข์ระดับวงล่าง เท้าขวาแนบชิดเท้าซ้ายศีรษะเอียงขวา
วิเคราะห์ท่ารำ	พระหริหระประทานพร
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 21



ภาพที่ 4.77 ภาพท่ารำท่าที่ 77

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่งอแขน มือขวาตั้งวงบัวบาน ก้าวข้างเท้าซ้ายหลบเข่าขวาศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับไหล่งอแขน มือขวาถือสังข์ระดับศีรษะ ก้าวข้างขวาศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	พระหริหระประทานพร
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 21



ภาพที่ 4.78 ภาพท่ารำท่าที่ 78

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่งอแขน มือขวาตั้งวงบัวบาน ก้าวข้างเท้าซ้าย หลบเข่าขวา ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับไหล่ มือขวาถือสังข์ระดับวงล่าง เท้าขวาวางเท้า บนเข่าซ้ายเท้าซ้ายยืนตรง ศีรษะเอียงซ้าย
วิเคราะห์ท่ารำ	พระหริหระประทานพร
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 21



ภาพที่ 4.79 ภาพท่ารำท่าที่ 79

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	ฝั่งซ้าย มือซ้ายตั้งวงทับมือขวา มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้ลงพื้น เท้าซ้ายวางบนเข่าขวาศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงทับมือซ้าย มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้ลงพื้น เท้าขวาวางบนเข่าซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับหน้าอก มือขวาถือสังข์ระดับวงล่าง ประสมเท้า ทั้งสองข้างศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	พระหริหระประทานพร
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 22



ภาพที่ 4.80 ภาพท่ารำท่าที่ 80

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	ฝั่งซ้าย มือขวาตั้งวงทับตั้งวงมือซ้ายระดับหน้า ก้าวหน้าเท้าขวา ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงทับตั้งวงมือซ้ายระดับหน้า ก้าวหน้าเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 23



ภาพที่ 4.81 ภาพท่ารำท่าที่ 81

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้ชายแสดง	มือทั้งสองข้างนิ้วก้อยเกี่ยวกันระดับอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือขวาถือสังข์ระดับศีรษะมือซ้ายถือบัณเฑาะว์วงล่าง เท้าขวาเหยียดตรง ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับศีรษะ มือขวาถือสังข์วงล่าง เท้าซ้ายเหยียดตรง ศีรษะเอียงขวา ตรงกลาง มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับอก มือขวาถือสังข์วงล่าง เท้าขวาวางบนเข่าซ้าย หน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.82 ภาพท่ารำท่าที่ 82ข

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้ชายแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับเหนือศีรษะ มือขวาตั้งวงงอแขนระดับไหล่ ยกเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือขวาถือสังข์ระดับศีรษะมือซ้ายถือบัณเฑาะว์วงล่าง เท้าขวาเหยียดตรง ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับศีรษะ มือขวาถือสังข์วงล่าง เท้าซ้ายเหยียดตรง ศีรษะเอียงขวา ตรงกลาง มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับอก มือขวาถือสังข์วงล่าง เท้าขวาวางบนเข่าซ้าย หน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.83 ภาพท่ารำท่าที่ 83

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้ชายแสดง	มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว มือขวาตั้งวงข้างอก นั่งตั้งเข่าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือขวาถือสังข์ระดับศีรษะมือซ้ายถือบัณเฑาะว์วงล่าง เท้าขวาเหยียดตรง ศีรษะเอียงซ้าย ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับศีรษะ มือขวาถือสังข์วงล่าง เท้าซ้ายเหยียดตรง ศีรษะเอียงขวา ตรงกลาง มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ระดับอก มือขวาถือสังข์วงล่าง เท้าขวาวางบนเข่าซ้าย หน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.84 ภาพท่ารำท่าที่ 84

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงบัวบานระดับศีรษะ มือขวาถือจักรหับสังข์ระดับอก เท้าขวา วางบนเข่า ซ้ายศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้ชายแสดง	มือขวาตั้งวงบัวบานระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับอก เท้าขวาแนบเข่าซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 25



ภาพที่ 4.85 ภาพท่ารำท่าที่ 85

ทิศทาง	ทิศซ้าย
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือจักรหับสังข์ระดับอก เท้าซ้ายวางบนเข่าขวาศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศขวา
ผู้ชายแสดงชาย	มือขวาตั้งวงทับตั้งวงมือซ้าย เท้าซ้ายแนบเข่าขวา ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า , ทิศซ้าย , ทิศขวา
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ทิศหน้า มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.86 ภาพท่ารำท่าที่ 86

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาถือจักรหับสังข์ ก้าวข้างเท้าขวาหลบเข่าศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้ชายแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับเหนือศีรษะ มือขวาตั้งวงระดับอก ก้าวข้างเท้าขวาศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหน้า , ทิศซ้าย , ทิศขวา
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ทิศหน้า มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.87 ภาพท่ารำท่าที่ 87

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาถือจักรหับสังข์ ก้าวหน้าเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้ชายแสดง	มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขน มือขวาตั้งวงระดับเหนือศีรษะ ประสมเท้า ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหน้า , ทิศซ้าย , ทิศขวา
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ทิศหน้า มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.88 ภาพท่ารำท่าที่ 88

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	มือซ้ายถือจักรหับสังข์วางบนตั้งวงมือขวา ก้าวหน้าเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
ทิศทาง	ทิศหลัง
ผู้ชายแสดง	มือซ้ายตั้งวงเหนือศีรษะ มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว กระดกเท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา
ทิศทาง	ทิศหน้า , ทิศซ้าย , ทิศขวา
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ทิศหน้า มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ระดับหน้าอก ยืนตรง ศีรษะหน้าตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 24



ภาพที่ 4.89 ภาพท่ารำท่าที่ 89

ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้หญิงแสดง	ฝั่งซ้าย มือซ้ายถือจักรหับสังข์ มือขวาตั้งวงระดับข้างอก เท้าขวาแนบชิดเข่าซ้ายศีรษะเอียงขวา , มือซ้ายถือจักรหับสังข์ มือขวาตั้งวงระดับชายพก นั่งคุกเข่า ศีรษะเอียงขวา ฝั่งขวา มือขวาถือจักรหับสังข์ มือซ้ายตั้งวงระดับข้างอก เท้าซ้ายแนบชิดเข่าขวา ศีรษะเอียงซ้าย, มือขวาถือจักรหับสังข์ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก นั่งคุกเข่า ศีรษะเอียงซ้าย ตรงกลาง ฝั่งซ้าย มือขาวถือจักรหับสังข์เอนตัวลง ฝั่งขวา มือซ้ายถือจักรหับสังข์เอนตัวลง
ทิศทาง	ทิศหน้า
ผู้ชายแสดง	ฝั่งซ้าย มือซ้ายตั้งวงบัวบาน มือขวาตั้งวงระดับอก เท้าขวาแนบเข่าซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาแทงมือแขนตึง เท้าขวาแนบชิดเข่าซ้าย ฝั่งขวา มือขวาตั้งวงบัวบาน มือซ้ายตั้งวงระดับอก เท้าซ้ายแนบชิดเข่าขวา, มือขวาตั้งวงระดับอก มือซ้ายตั้งวงแทงมือแขนตึง เท้าซ้ายแนบชิดเข่าขวา

ทิศทาง	ทิศหน้า
พระหริหระ	ฝั่งซ้าย มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์แขนตึง ก้าวข้างเท้าซ้าย ฝั่งขวา มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์แขนตึง ก้าวข้างเท้าขวา ตรงกลาง มือซ้ายถือบัณเฑาะว์ มือขวาถือสังข์ ระดับหน้าอก ยืนตรง
วิเคราะห์ท่ารำ	การสรรเสริญฉลองการบูชาแด่พระหริหระ
รูปแบบการแปรแถว	ใช้รูปแบบการแปรแถว แถวที่ 26

บทที่ 5
สรุปอภิปรายและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยและวิเคราะห์การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระปูชา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวสร้างสรรค์ชุด จันทปุระปูชา โดยผ่านกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเมืองจันทปุระหรือเมืองเพนียดแถบเทือกเขาสระบาป ณ วัดทองทั่ว จังหวัดจันทบุรีในปัจจุบัน และส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดจันทบุรี ซึ่งดำเนินงานจากการศึกษาเอกสาร ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยสรุปผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ดังนี้

จากการศึกษาพบว่า เมืองเพนียด หรือ เมืองควนคราบุรี เป็นเมืองเก่าของจังหวัดจันทบุรี ต่อมาภายหลังเรียกกันในนาม “เมืองจันทปุระ” ก่อนที่จะมาเป็นเมืองจันทบุรีในปัจจุบัน มีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-18 ในอาณาจักรเจนละ ซึ่งเมืองเพนียดนี้มีพื้นติดกับชายฝั่งทะเลจึงอยู่ในเขตของเจนจะน้ำ ปราสาทในบริเวณนี้อยู่กัน 3 หลัง ตั้งอยู่บริเวณเชิงเขาสระบาป ในพื้นที่ 2,000 ไร่ พบแนวถนนโบราณ โบราณวัตถุ ศิลาจารึก และทับหลังรูปแบบสถาปัตยกรรมยุคแรกก่อนสมัยสมโบว์ไพรกุก ซึ่งปัจจุบันตั้งอยู่บริเวณวัดทองทั่ว จังหวัดจันทบุรีการนับถือศาสนาของชาวเมือเพนียดสันนิฐานว่าน่าจะนับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ทั้งไศวนิกายและไวษนพนิกาย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการนับถือศาสนาและวัฒนธรรมการบูชาเทพเจ้ามาจากอาณาจักรเจนละ ซึ่งปรากฏหลักฐานอาทิ ศิวลึงค์ ฐานโยนี และรูปเคารพพระหริหระ ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายกับลัทธิไวษณพนิกาย โดยในครึ่งซีกขวาขององค์เทพจะเป็นพระศิวะ และในครึ่งซ้ายเป็นพระวิษณุ คณะผู้วิจัยจึงได้แรงบันดาลใจที่จากหลักฐานทางโบราณคดี ของเมืองจันทบุรี ซึ่งเป็นเมืองโบราณในยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่มีชื่อว่า “เมืองเพนียด” ที่อยู่ภายใต้ อาณาจักรขอม (ศตวรรษที่ 17) ทำให้เมืองเพนียดได้รับอิทธิพลทั้งทางด้านศิลปะ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี และศาสนาจากขอม การสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงได้นำพิธีกรรมบูชาพระหริหระ อันเป็นพิธีกรรมสำคัญที่แสดงถึงความเชื่อและความศรัทธาของชาวเมืองเพนียดมาเป็นแรงบันดาลใจ

การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา หมายถึง การบูชาพระหริหระด้วยพิธีพลีกรรมของเมืองเพนียดโดยนำแนวคิดจากการแสดงที่ถ่ายทอดพิธีพลีกรรม ตามความเชื่อของของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งสันนิษฐานว่าใช้สำหรับการบูชาเทวรูปหรือรูปเคารพนั่นคือพระหริหระ ในเมืองเพนียด ที่มีความเจริญรุ่งเรืองในสมัยนั้น มานำเสนอการแสดง โดยคณะผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากภาพจำหลัก

ศิลปะขอมสมัยถาลาบริวัตต่อสมโบร์ไพรกุก ศิลปะไพรกะเมง และพนมดา มาผสมผสานกันทำให้เกิดกระบวนท่ารำใหม่ขึ้น และการใช้รูปแบบในการแปรแถวเพื่อสื่อความหมาย ที่จะช่วยให้การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา

โดยได้แนวคิดทฤษฎีที่นำมาเป็นหลักเกณฑ์ในการวิเคราะห์ และสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ ทฤษฎีการสร้างสรรค์, ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของสุรพล วิรุฬห์รักษ์, ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ของพระยาอนุราชธนและพีรพงศ์ เสนไสย. อีกทั้งยังนำทฤษฎีแนวคิดเครื่องแต่งกายของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ และทฤษฎีแนวคิดการสร้างสรรค์แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยของมนตรี ตราโมท, สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, พิชิต ชัยเสรี, บุษกร สำโรงทอง, และแนวคิดและทฤษฎีดนตรีไทยร่วมสมัยของเพชรละดา เทียมพยุหา, วีรชาติ เปรมานนท์, วริสรเจริงญพงศ์ มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์การแสดงชุด จันทปุระเทวปูชา

คณะผู้ศึกษาได้นำเสนอการแสดงชุด จันทปุระเทวปูชา นำเสนอการถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีกรรมพลีกรรมบูชาพระหริหระของเทวสถานเมืองเพนียด ประกอบด้วย ขั้นตอนของพิธีกรรมจำนวน 3 ขั้นตอน คือ

1) การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรม
2) การท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ
3) การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร

โดยคณะผู้ศึกษาแบ่งการแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา เป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ศานติ การชำระล้างร่างกายให้มีความบริสุทธิ์ก่อนเข้าสู่พิธีกรรมการท่องมนตร์เพื่อบูชาและขอพรต่อพระหริหระ

ช่วงที่ 2 อารตี การอารตีไฟเพื่อให้พระหริหระประทานพร

ช่วงที่ 3 พระหริหระประทานพร เป็นจินตภาพของการประทานพรของพระหริหระ

แนวคิดในการประพันธ์เพลง การสร้างสรรค์บทเพลง “จันทปุระเทวปูชา” มีแนวคิดในการประพันธ์ทำนอง โดยการผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่นและตีความอิทธิพลของขอม ฉะนั้นในการประพันธ์ทำนองของบทเพลงจึงสร้างสรรค์เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงรากฐานทางวัฒนธรรม ศาสนา และยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่จังหวัดจันทบุรีเคยอยู่ภายใต้อิทธิพลของอาณาจักรขอมมาก่อน และที่สำคัญทำนองที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนี้ จะมุ่งเน้นที่การถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงให้มีความสอดคล้องกับความแตกต่างของการแสดงทั้ง 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 “ศานติ”แนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะสื่อถึงอารมณ์ความสงบเยือกเย็นและความเข้มขลังของพิธีกรรม โดยผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีที่สื่อถึงการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์เพื่อสร้างบรรยากาศโดยเสียงฆ้อง ระฆัง กังสดาล แตร และสังข์ที่ดังกังวานอยู่ในบริเวณเทวสถานเมืองเพนียด

ช่วงที่ 2 “อารตีไฟ”แนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะเป็นท่วงทำนองที่จะแสดงถึงการเข้าสู่เทวสถานเพื่อเข้าไปบูชาพระหริหระ จากนั้นดนตรีจะมุ่งเน้นที่ความรุกเร้าของจังหวะและเครื่องดนตรีเป็นหลักให้สอดคล้องกับความสว่างเจิดจ้าและความร้อนของไฟที่ใช้เป็นเครื่องบูชาพระหริหระ

ช่วงที่ 3 พระหริหระประทานพรแนวดนตรีและทำนองในช่วงนี้จะเป็นท่วงทำนองที่แสดงถึงความรื่นเริงของเหล่าพราหมณ์และบุคคลชั้นสูง ตลอดจนพสกนิกรของเมือเพนียดที่ได้รับพรจากพระหริหระซึ่งทำนองเพลงและเครื่องประกอบจังหวะจะสร้างทำนองที่สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ดังกล่าว

อภิปรายผล

ผลจากการศึกษาพบว่า การแสดงสร้างสรรค์ชุด จันทปุระเทวปูชา มีแนวคิดสอดคล้องกับงานวิจัยทั้งหมด 2 เรื่องประกอบไปด้วย วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ชุดการแสดง “อัสสัตถะบูชา” เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และดนตรีไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ที่ชื่อว่า “อัสสัตถะบูชา” และเพื่อเผยแพร่งานวิจัยสร้างสรรค์ดังกล่าว คณะผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงนี้จากการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี และการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับต้นศรีมหาโพธิ์ ที่อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี และพิมพ์ชนก วิรักสยามและพวงพรศรีบุรุษ ศิลปนิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรีฉบับนี้ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี คณะผู้วิจัยได้นำวงขับไม้มาผสมผสานกับวงมโหรี เกิดเป็นวงเฉพาะกาล ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย ปี่ใน ฆ้องหุ่ย เป็นเครื่องดำเนินทำนอง โดยมีกรับพวง บัณเฑาะว์ และโทน เป็นเครื่องกำกับจังหวะ และนำสังข์ กังสดาลเครื่องทำเสียงเข้ามาบรรเลงประกอบ เพื่อเพิ่มอรรถรสในบทเพลง ทำนองดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด เป็นเพลงสำเนียงเขมรมี ทั้งหมด 2 เพลง ได้แก่เพลงบูชาน้ำศักดิ์สิทธิ์ มีบทร้องเป็นกาพย์ยานี 11 จำนวน 2 บท และเพลงนบบูชาศิวายาเทวะ มีบทร้องเป็นกลอน 8 ซึ่งคณะผู้วิจัยใช้หลักการแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์โดยใช้ข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนาม พบทับหลังและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมการบูชาน้ำศักดิ์สิทธิ์ และพิธีกรรมการบูชาพระศิวะของชาวเมืองเพนียด จึงนำมาสร้างสรรค์ทำนองเพลงเพื่อสื่อถึงดนตรีพิธีกรรม และกลิ่นอายของยุคสมัยขอมโบราณ

การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ คณะผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบการแสดง และการประดิษฐ์ท่ารำ นอกจากนี้ยังได้บันทึกท่ารำไว้เป็นเอกสารทางวิชาการ เพื่อให้ผู้สนใจได้ศึกษาและเป็นแนวทางในการคิดสร้างสรรค์ในชุดต่อไป

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัย

การศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของโบราณสถานเมืองเพนียต หรือเมืองควนคราบุรี สามารถนำไปสร้างสรรค์เป็นการแสดงในรูปแบบของละครรำ หรือละครเวทีที่สื่อให้เห็นถึงพิธีพลีกรรมและการบูชาพระหริหระในเทวสถานเมืองเพนียต วัดทองทั่ว จังหวัดจันทบุรี ให้เป็นรูปแบบการแสดงที่เป็นเรื่องราว เผยแพร่การแสดงในรูปแบบของละคร เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดจันทบุรี เพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์โบราณสถานของจังหวัดจันทบุรี

บรรณานุกรม

กิฟลี วรรณจิยี. **การเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์และผลสัมฤทธิ์ทางการเขียนบทร้อยกรองของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่เรียนโดยใช้แบบฝึกการเขียน แบบสร้างสรรค์กับการใช้แบบฝึกแบบปกติ**. กรุงเทพ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒประสานมิตร, 2535

กีรติ บุญเจือ. **สารานุกรมปรัชญา**. กรุงเทพฯ: บริษัทสำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, 2522.

กรมศิลปากร, กองโบราณคดีกรม. **ทำเนียบโบราณสถานขอมในประเทศไทยเล่ม3**.กรุงเทพฯ : อาร์ตโปรเกรส, 2538.

คณาจารย์ ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษย์วิทยา. **สังคมและวัฒนธรรม** . พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์ฯ , 2551.

เชษฐ์ ติงสัญชลี อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 22 ตุลาคม 2562.

ดวงธิดา ราเมศวร์. **อินเดีย อารยธรรมยิ่งใหญ่แต่โบราณแห่งเอเชียใต้**. กรุงเทพฯ : พ็อกเก็ตบุ๊คส์, 2537.

บุษกร บิณฑสันต์. **ดนตรีภาคใต้ ศิลปินการถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ**.กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

พระครูจารุเขมากร (ถาวรถาวโรสังวราภรณ์) เจ้าอาวาสวัดทองทั่ว. **สัมภาษณ์**, 17 กันยายน 2562.

วัดทองทั่ว **เมืองเพนียด** (ประวัติและโบราณสถานโบราณวัตถุเมืองจันทบุรี) พิมพ์เป็นที่ระลึกในงาน พระราชทานเพลิงศพ พระครูสวัสถิ์ธรรมวิจิตร (สวัสดิ์ จตฺตาลโย) เจ้าคณะตำบลคลองนารายณ์ จ.จันทบุรี. มปท, 2550.

พิชิต ชัยเสรี. **แนวการประพันธ์เพลงไทย.** ม.ป.พ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

พิมพ์ชนก วิรักสยามและพวงพรศรีบุรุษ **ศิลปนิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเมืองเพนียด จังหวัดจันทบุรี.** ศิลปนิพนธ์ ศึกษาศาสตรบัรฑิต สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2563.

พีรพงศ์ เสนไสย. **ความงามในนาฏยศิลป์**. มหาสารคาม : สำนักพิมพ์ คณะศิลปกรรมศาสาตร์ มหาวิทยามหาสารคาม, 2546.

เพชรลดา เทียมพยุหา. **การศึกษาดนตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาวงกำไล**. (ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ, 2556.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช.** กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2544.

ภัทระ คมขำ. **การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ, 2556.

มนตรี ตราโมท. **ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท**. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด, 2538.

มนตรี พงษ์เจริญ. **สัมภาษณ์**, 17 กันยายน 2562.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2532.

วัดทองทั่ว. **เมืองเพนียด (ประวัติและโบราณสถานโบราณวัตถุเมืองจันทบุรี)** พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ พระครูสวัสถิ์ธรรมวิจิตร (สวัสดิ์ จตฺตาลโย) เจ้าคณะตำบลคลองนารายณ์ จ.จันทบุรี. มปพ, 2550.

วีรชาติ เปรมานนท์. **ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ.2520-2530**. (รายงานผลการวิจัย). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ, 2532.

วริสร เจริญพงศ์. **การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยาของชัยภัค ภัทรจินดา**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ : 2552.

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี. **อัสสัตถะบูชา**. ม.ป.ท : ม.ป.พ., 2553.

สิริชัยชาญ ฝักจำรูญ. **ดุริยางค์ศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. **ศิลปะขอม**. กรุงเทพฯ : องค์กรการค้าคุรุสภา, 2539.

สุรพล วิรุฬรักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศ์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. **ทำเนียบโบราณสถานขอมในประเทศไทยเล่ม5**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2542.

มนตรี พงษ์เจริญ นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจังหวัดจันทบุรี**. สัมภาษณ์**, 17 กันยายน 2562.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. **นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์**. ปทุมธานี : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต, 2554.

หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, ศาตราจารย์ **ศาสนาพราหมณ์ ในอาณาจักรขอม**. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพ : บริษัท อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด, 2547.

อารี สุทธิพันธ์. **ความคิดสร้างสรรค์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ข้าวฟ่าง, 2551.

ภาคผนวก

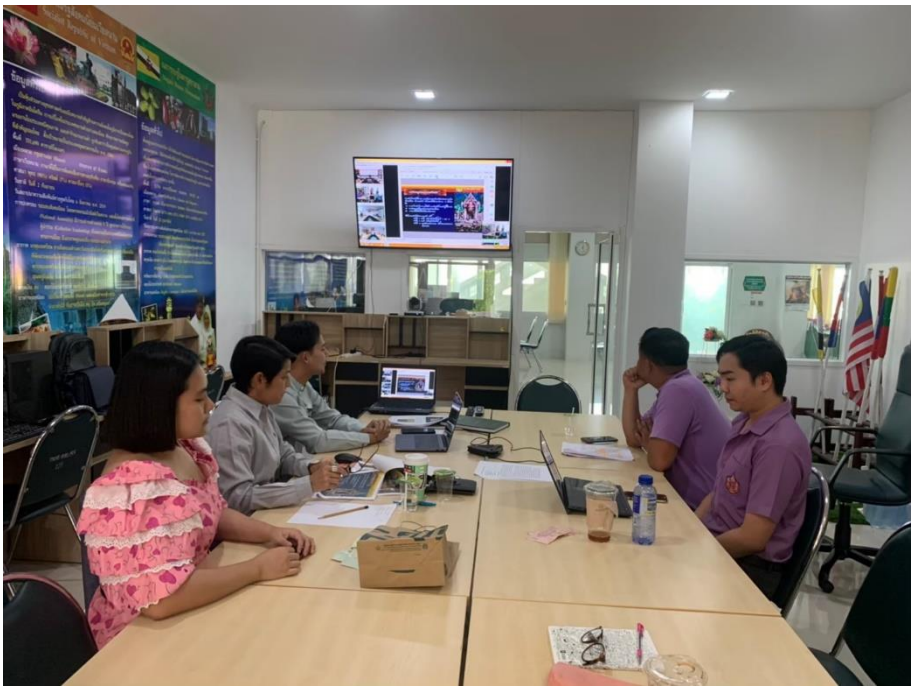
ภาพกระบวนการประชุมและนำเสนอผลงานการแสดงสร้างสรรค์

ชุด จันทปุระเทวปูชา




2558
2559
2560






วมค.จม./55
237

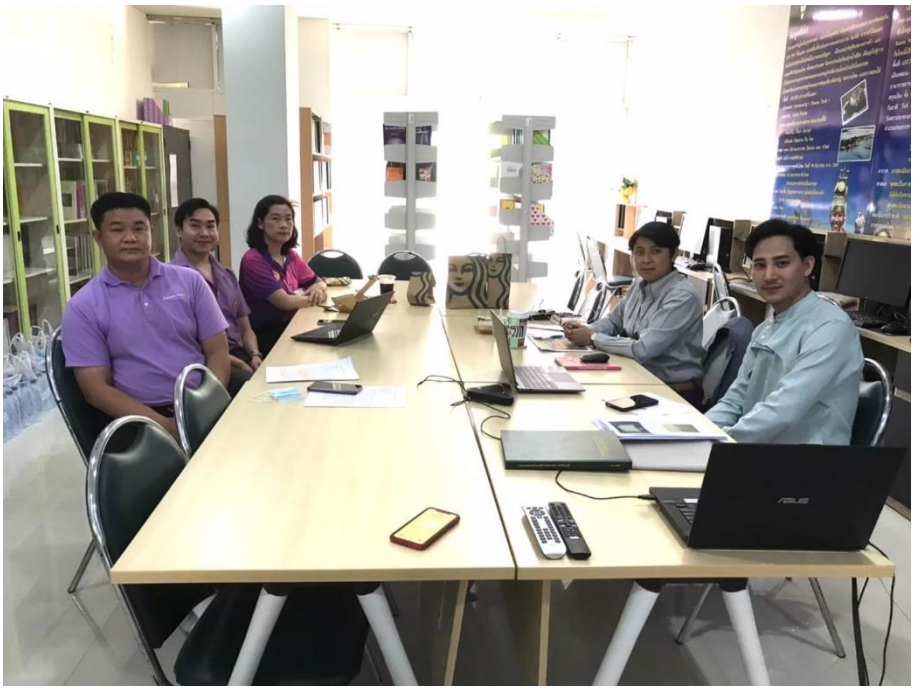



วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
จันทปุระเทวปูชา




















จันทปุระเทวปูชา