ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva

โดย

นางนิรมล หาญทองกูล
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2562
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หัวข้อวิจัย ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา
ผู้ดำเนินการวิจัย นางนิรมล หาญทองกูล
ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์
หน่วยงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ปี พ.ศ. 2562

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาท และความสำคัญของพระขพุงผี ตลอดจนวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในจังหวัดสุโขทัย และสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา” จากวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวจังหวัดสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผี

จากการศึกษาพบว่า มีการค้นพบรูปเคารพสตรีที่ทำด้วยหินชนวน ตามศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6-10 ว่า “เบื้องหัวนอนเมืองสุโขทัยนี้ มีกุฎี พิหาร ปู่ครู มีสรีดภงส์ มีป่าพร้าว ป่าลาง มีป่าม่วง ป่าขาม มีน้ำโคก มีพระขพุงผี เทวดาในเขาอันนั้น เป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้น บ่คุ้ม บ่เกรง เมืองนี้ หาย” และได้อัญเชิญลงมาประดิษฐานไว้ที่ห้องประชุมศาลากลางจังหวัดสุโขทัย และศาลบริเวณริมแม่น้ำยมตามลำดับ ด้วยความเชื่อว่ารูปเคารพนี้คือพระนางเสือง พระราชมารดาของพ่อขุนรามคำแหงพ่อเมืองสุโขทัย และเรียกว่า “พระแม่ย่า” บทบาทและความสำคัญของพระขพุงผีสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสัญลักษณ์จากความเชื่อในเรื่องผีที่เป็นความเชื่อดั้งเดิมของมนุษย์ พระขพุงจึงเป็นผีที่เป็นใหญ่กว่าผีทุกตนในเมืองสุโขทัย เป็นที่เคารพยำเกรงต่อพ่อเมืองสุโขทัยที่ต้องมีการไหว้พลีกรรม เพื่อให้พระขพุงคุ้มครองบ้านเมืองสุโขทัยให้อยู่เย็นเป็นสุข

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ได้นำแนวคิดมาจากความเชื่อการทำพลีกรรม และทฤษฎีการสร้างสรรค์ องค์ประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการออกแบบนาฏยศิลป์ตามขั้นตอนของ สุรพล วิรุฬหรักษ์ โดยให้สอดคล้องกับข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมความเชื่อ ความศรัทธาที่มีต่อพระขพุงผี หรือพระแม่ย่า อารักษ์เมืองสุโขทัย คือ 1) เพลงและดนตรี ได้แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ตามแรงบันดาลใจที่ได้จาก ระบำโบราณคดี ชุด สุโขทัย เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ซอสามสาย ตะโพนไทย ฉิ่ง กระจับปี่ และฆ้องชัย เพื่อให้เหมาะสมกับการใช้บวงสรวงบูชา 2) ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน 8 คน โดยนำแนวคิดมาจากนางเทวทาสี (นางทาสีผู้มีหน้าที่ฟ้อนรำถวายเทพเจ้า) สมมติให้ผู้แสดงเป็นนางกำนัลของพ่อเมืองสุโขทัยที่จัดมาเพื่อร่ายรำพลีกรรมต่อพระขพุง 3) การแต่งกาย ออกแบบโดยการผสมผสานศิลปะลังกา ขอม และสุโขทัยคือ นุ่งผ้าแบบโธตี ทิ้งชายผ้าด้านหน้าแบบขอม สวมเสื้อเกาะอก สวมเครื่องประดับทำจากโลหะสีทองไม่เน้นลวดลาย ทรงผมแสกกลาง รวบไว้ท้ายทอย มีเครื่องประดับผมและช่อดอกจำปี 4) กระบวนท่ารำสร้างสรรค์ขึ้นจากการใช้ท่ารำแบบมาตรฐานของไทยเน้นความสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนของท่ารำ การแปรแถว การแต่งกาย และความไพเราะของท่วงทำนองเพลง โดยแบ่งโครงสร้างการแสดงเป็น 4 ช่วงตามทำนองเพลง คือ ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก) โดยดัดแปลง

ท่ารำในเพลง แม่บทใหญ่คือ ท่าโก่งศิลป์ สลับกับท่าหงส์ลินลาแบบเก่าและจบด้วยท่านิ่งของแถวตั้งซุ้มสื่อความหมายชื่อชุดการแสดงคือ อัญชลี ช่วงที่ 2 ขอพร ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้นสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการแปลความจากคาถาบูชาพระแม่ย่า แล้วนำมาประดิษฐ์ท่ารำและการแปรแถวสื่อความหมายขอพรให้ปลอดภัยจากสิ่งชั่วร้าย อุปสรรคและศัตรูที่คิดร้ายให้พ้นไป ได้แก่ ท่าภมรเคล้าแปลง ท่าแผลงศรและการแปรแถววงกลมที่สื่อความหมายถึงการวนเวียน ให้ความรู้สึกอึดอัด คับข้องใจและลักษณะแถวรูปยันต์ 4 ทิศ ด้วยท่าปฐมประกอบท่าจันทร์ทรงกลด สื่อความหมายถึงการป้องกันภัย ช่วงที่ 3 เริงลีลานาฏยทาสี ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นกระบวนท่ารำที่แสดงถึงความสามารถของผู้แสดงในการใช้ทักษะท่ารำ เช่น ท่าลักคอ ยักไหล่ ใช้เอว การใช้จังหวะและการถ่ายน้ำหนักในท่าโย้ตัว บ่งบอกถึงความรื่นเริงของเหล่านางระบำด้วยกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากท่าธรรมชาติและท่ารำมาตรฐานจากเพลงเร็ว โดยการใช้ท่าเชื่อมและการเคลื่อนตัวแปรแถวที่สอดคล้องกลมกลืน การปิดตัวระบำในช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา) ด้วยท่าโก่งศิลป์ซึ่งเป็นท่ารำเดียวกันกับท่าออกในจังหวะสุดท้ายของเพลง โดยใช้เวลาในการแสดง 9.40 นาที

Research Title he heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva
Researcher Mrs. Niramol Hantongkul
Research Consultants Assistant professor Somboon Phanasaowaphak
Organization The Sukhothai College Of Dramatic Arts Department, Banditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture
Year B.E 2019

Abstract

This research on Dhipaya Thewatasi Pays Respect to Phra Khapungpee Teppada has the following two objectives to study the history, role, and importance of Phra Khapungpee, as well as culture and beliefs of the Sukhothai people, toward Phra Khumpongpee in Suhkothai Province and to create Thai traditional dance performances "Dhipaya Thewatasi Pays Respect to Phra Khapungpee Teppada" from the culture and beliefs of the people of Sukhothai towards Phra Khapungpee.

According to the study, the female slate image was found on an inscription in the main stone No. 1, side 3, lines 6-10 stating "At the head of this city of Sukhothai, there is Gudi is Phihan, Pu Khru, there is Sareedpong Dam, a coconut forest, a mango forest, a Kham forest with water. There is a ghost in the mountain." The statue of a woman made of slate was brought down and enshrined in the meeting hall of the Sukhothai City Hall near the Yom River for people to pay respect conveniently and to preserve the idols from extinction. It is believed that this idol is the mother of King Ramkhamhaeng, the father of Sukhothai, and is called "Phra Mae Ya". The role and importance of Phra Khapungpee assumed to be a symbol of belief in ghosts that is the original belief of humans. Phra Khapungpee is a ghost that is bigger than all ghosts in Sukhothai. It is revered by the people of Sukhothai who have to pay their respects in order for Phra Khapungpee to protect the city and to stay in peace.

The creation of the "Dhipaya Thewatasi Pays Respect to Phra Khapungpee Teppada" brings the idea from beliefs, sacrifices and the theory of creativity into the dance performance. The composition of the performance is the basis for the design of the dance according to Surapon Wirunrak's procedures in accordance with information about culture, beliefs and faith towards God or Phra Mae Ya, the protector of Sukhothai includes: 1) Songs and music were newly composed according to the inspiration from the Sukhothai Archeology Dance. The instruments used in the performance are the Pi Nai, the big gongs, three-stringed fiddle, Thai Tapone, Cymbals,

Kajabpee and Gong Chai to suit the use. 2) Using 8 female actors, all of which were based on the concept of Nang Tewatasi (who is responsible for dancing to the gods). Assuming that the actors are the servants of the father of Sukhothai, organized to dance the sacrifice to the Phra Khapungpee. 3) The dress is designed by combining the Langka, Khmer and Sukhothai art. It includes a tote and leaves the hem of the Khmer fabric in the front, wearing a strapless dress with accessories made of gold metal but not accented with patterns, and a central parting hairstyle collected at the back of the neck with hair accessories and bouquets of flowers. 4) The dance process is created from the use of standard dance moves in Thailand, emphasizing the beauty that is harmonious with the dance posture, the variation of the dress and the melodious melodies. The structure of the performance is divided into 4 stages according to the melody. The first part is the introduction of the dance (Tha Ook) by adapting the dance moves in the main music, which is Tha Kong Sin, alternating with the old Hong Lin La style, and ending with the still motion of the row of arches. The meaning of the performance is Anchalee (Pay respect). The second part is pray for blessings. Use 2-step rhythm to create the dance process from translating the incantation from Phra Mae Ya, then create the dance moves and variation meaning of blessing to be safe from evil, obstacles, and malicious enemies such as Tha Phamornkaoplang, Tha Plang Sorn. The posture and the transformation of the circle represent giving the feeling of discomfort, frustrations, and the appearance of a 4-way talisman with Prathom and Chanlongkot which means protection. The third part is Loeng Leelart Nattaya Tasi. The use a single beat rate is a dance process that demonstrates the ability of the performers to use dance skills such as Lukkor, shrugging, waist, rhythmic and weight transfer in the posture. It indicates the joy of the dancers with the dance moves that are made from natural and standard dance from Pleng Rew by using the connecting step and the movement of the row variables that are in harmony. The closing of the dance in the fourth part of La Rong (Tha La) with the Kong Sin dance step which is the same dance with Tha Ook, the exit in the last beat of the song. The performance time of 9.40 minutes.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง ทิพยเทวาทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดาสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี โดยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย จากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2562 ผู้วิจัยขอขอบคุณคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติที่กรุณาให้คำปรึกษาข้อแนะนำอันมีค่า เพื่อนำมาปรับปรุงและแก้ไขให้งานวิจัยมีคุณภาพมากยิ่งขึ้น

กราบวันทาบารมีแห่งพระขพุงผี พระมิ่งเมืองสุโขทัย ด้วยสำนึกในพระคุณที่มีต่อแผ่นดินสุโขทัย ผู้วิจัยได้มีโอกาสกำเนิดในดินแดนแห่งนี้ได้อยู่ และเติบโต มีความสุขอยู่ภายใต้อำนาจบารมี อีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานด้วยสำนึกรักในบ้านเกิด

กราบสำนึกพระคุณบิดา มารดาและบุพการี ที่ช่วยเลี้ยงดูและอบรมบ่มเพาะให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้เติบโตอย่างสมบูรณ์ จนมีกำลังร่างกาย กำลังสมอง และกำลังใจในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยได้อย่างเต็มที่

กราบขอบคุณท่านผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาให้ข้อมูลด้านต่าง ๆ ได้แก่ นางทองเจือ สืบชมภู นางสุมาลิน วงศ์มณี นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ นายประโชติ สังขนุกิจ นายอรัญ แสงเมือง ตลอดจนผู้อำนวยการ ครู และบุคลากร วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ที่คอยให้กำลังใจและช่วยชี้แนะทางแก้ปัญหาในการดำเนินการต่าง ๆ

ขอขอบคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงทุกท่าน ได้แก่ ดร.เจษฎา เนตรพลับ ช่วยแนะนำวิธีการวางแผนขั้นตอนการเก็บข้อมูล และการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ผศ.สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ ที่ปรึกษาโครงการวิจัย ช่วยอำนวยความสะดวกต่าง ๆทั้งการติดต่อผู้เชี่ยวชาญ และคอยให้คำแนะนำชี้แนวทางในการดำเนินงานวิจัย

กราบขอบพระคุณท่านผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลในงานวิจัย ได้แก่ รศ.สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ท่านรองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผศ.ดร เกษร เอมโอด คุณครูกรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์ คุณรับเสด็จ สิงหชงค์ ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย และคุณครูเรวดี สายาคม ที่กรุณาเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องงานวิจัยให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

นิรมล หาญทองกูล

2562

สารบัญ

หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ง
กิตติกรรมประกาศ จ
สารบัญ ฉ
สารบัญตาราง ช
สารบัญภาพ ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 3
1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ 3
1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 4
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8
1.7 แผนการดำเนินการวิจัย 8

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9
2.1 แนวคิด และทฤษฎี 10
2.2 การทบทวนวรรณกรรม/เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระขพุงผีและดนตรี นาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์สุโขทัย 27
2.2.1 ความเชื่อ ความศรัทราและพิธีบูชาเทพเจ้าในสมัยสุโขทัย 27
2.2.2 ความเป็นมาของพระขพุงผี 31
2.2.2.1 ความหมายและความเป็นมาของพระขพุงผี 31
(1) ความหมาย 31
(2) ความเป็นมา 33
(3) บทบาทของพระขพุงผีในสังคมสุโขทัย 35
2.2.2.2 ความหมาย และความเป็นมาของพระแม่ย่า 35
(1) ความหมาย 36
(2) ความเป็นมา 36
(3) บทบาทของพระแม่ย่าในสังคมสุโขทัย 37

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.2.2.3 ความสัมพันธ์ของพระขพุงผีกับพระแม่ย่า 39

2.2.3 ดนตรี นาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์สุโขทัย 40

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 42

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 45

3.1 สำรวจแหล่งข้อมูล 46

3.2 การรวบรวมข้อมูล 46

3.3 ตั้งคำถามวิจัย 48

3.4 สัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง 49

3.5 วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ 50

3.6 สังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ 50

3.7 ดำเนินการสร้างสรรค์ 51

3.8การเผยแพร่ผลงาน 94

บทที่ 4 ผลการวิจัย 95

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย และข้อแนะนำ 109

5.1 สรุปผล 109

5.2 อภิปรายผล 112

5.3 ข้อเสนอแนะ 113

บรรณานุกรรม 114

ภาคผนวก 117

ภาคผนวก ก เอกสารประกอบการดำเนินงานวิจัย 117

ภาคผนวก ข ภาพในการทำงาน 130

4ประวัติผู้วิจัย 133

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แผนการดำเนินการวิจัย	8
2	ตารางบันทึกโน้ตเพลงอัญชลีพระขพุงผี	55

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	เทวรูปพระแม่ย่า	34
2	ศาลพระแม่ย่า	37
3	เทวรูปพระขพุงผี	39
4	เทวรูปพระอุมา	39
5	ปี่ใน	53
6	ฆ้องวงใหญ่	53
7	ซอสามสาย	54
8	ตะโพนไทย	54
9	ฉิ่ง	55
19	กระจับปี่	55
11	ฆ้องชัย	56
12	เสื้อ	58
13	ผ้านุ่ง	59
14	ชายพกสำเร็จรูป	59
15	รัดสะเอว	60
16	เครื่องประดับ	60
17	เครื่องประดับผม	61
18	การแต่งกายผู้แสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา	61
19	ทรงผม และเครื่องประดับผม	62
20	ท่าออก (1) เยื้องพายกฐิน คู่ที่ 1	63
21	ท่าออก (2) หงส์ลินลา คู่ที่ 1	63
22	ท่าออก คู่ที่ 2	64
23	ท่าออก คู่ที่ 3	65
24	ท่าออก คู่ที่ 4	65
25	ซุ้มที่ 1 อัญชลี	67
26	ซุ้มที่ 1 อัญชลี	68
27	ท่าปางลีลา	69
28	ท่าเชื่อม (ลีลาทาสี)	70
29	ท่าเชื่อม (ลีลาทาสี)	71
30	ซุ้มที่ 2 ขพุงผีเทพดา	72

31 ท่าภมรเคล้าแปลง 74

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
32	ท่าประลับวาต	74
33	ยันต์สี่ทิศ	76
34	ท่าเชื่อม (ยอดตองต้องลม)	77
35	ท่าเชื่อม (ยอดตองต้องลม)	78
36	ท่าหนุมานผลาญยักษ์	80
37	ท่าลักคอเพลงเร็ว	81
38	ท่าหนุมานผลาญยักษ์	82
39	ท่าลักคอ	82
40	ท่าเชื่อม (จีบหงายคู่)	83
41	ท่ายักไหล่แขนตึง	84
42	ท่าจีบโย้ตัว	86
43	ท่าหมดจังหวะจีบโย้ตัว	87
44	ท่าเชื่อม	88
45	ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง	89
46	ท่าเชื่อม (จีบสอดมือสูง)	90
47	ท่ากลางอัมพร	91
48	ท่าโจงกระเบนแปลง	91
49	ท่าส่าย (1)	92
50	ท่ารำส่าย (2)	92
51	ท่าผาลาเพียงไหล่	93
52	ท่าเฉิดฉินแปลง	94
53	ท่าเฉิดฉินแปลง	95
54	ท่าเดิน (1)	96
55	ท่าเดิน (2)	97
56	ท่าลา (เยื้องพายกฐิน)	97
57	การสร้างสรรค์ชุดแต่งกาย	107
58	ท่าออก (1) ท่าเยื้องพายกฐิน	108
59	ท่าออก (2) ท่าหงส์ลินลาแบบเก่า	109
60	ท่าภมรเคล้าแปลง	110
61	ท่าประลัยวาต	110
62	แถวยันต์สี่ทิศ	111

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
63	ท่าลา (ท่าเยื้องพายกฐิน)	112
64	เผยแพร่ผลงาน ณ ศาลพระแม่ย่า 12 ก.ย. 2562	113

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญของการวิจัย

พระขพุงผี เป็นสัญลักษณ์ของความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยตามจารึกที่กล่าวไว้ในหลักศิลาที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6 - 10 ว่า “...เบื้องหัวนอนเมืองสุโขทัยนี้มีกุฎี พิหาร ปู่ครู มีสรีดภงส์ มีป่าพร้าว มีป่าม่วง มีป่าขาม มีน้ำโคก มีพระขพุงผี เทพดาในเขาอันนั้น...” เทวรูปพระขพุงผีถูกค้นพบตามทิศที่กล่าวไว้ในศิลาจารึกนั้น โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์-ภูวนารถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถได้เสด็จไปสำรวจเมืองสุโขทัย ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2455 (โรม บุนนาค. 2559) เทวรูปดังกล่าวเป็นรูปสลักด้วยหินชนวน มีลักษณะเป็นรูปสตรีวัยสาว ยืนตรง แขนทั้งสองแนบข้างลำตัว มีใบหน้ารูปไข่ คางมน ริมฝีปากแย้มยิ้มน้อย ๆ นุ่งผ้าปล่อยชายไหวเป็นชั้นเชิงทั้งสองข้างแบบศิลปะการนุ่งผ้าอย่างสตรีสมัยสุโขทัยเปลือยส่วนบนทั้งหมดจนเห็นถันทั้งสองข้าง มีเครื่องประดับอย่างสตรีโบราณสูงศักดิ์ คือ สวมมงกุฎเป็นแบบชฎาทรงสูง ใส่กำไลแขน กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และสวมรองเท้าปลายงอนทั้งสองข้าง

พระขพุงผีนี้ มีฐานะสูงที่สุดของผีทั้งหมดในเมืองสุโขทัยและยังมีหน้าที่ปกป้อง คุ้มครองเมืองสุโขทัยให้มีความปลอดภัย ดังคำกล่าวตามศิลาจารึก ข้อความว่า “..พระขพุงผี เทพดาในเขาอันนั้นเป็นใหญ่กว่าผีทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัย นี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ดีพลีบ่ถูกผีในเขาอันนั้นบ่คุ้มเกรงเมืองนี้หาย...”

สำหรับความเชื่อของชาวสุโขทัยต่อเทวรูปที่ค้นพบนี้ มีความเชื่อว่า เทวรูปนี้ คือ “พระนางเสือง” ซึ่งตามประวัติศาสตร์กล่าวว่าเป็นพระราชชนนีของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช และเป็นเจ้าย่าของพระยาลิไท จึงเรียกกันติดปากกันว่า “พระแม่ย่า” และนับถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองสุโขทัยมาช้านาน

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ขึ้นด้วยเห็นว่าชาวสุโขทัยยังได้มีความเชื่อศรัทราพระขพุงผีอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันไม่เคยลดน้อยถอยลงเลย เพราะจากการศึกษาพบว่า แต่เดิมเมื่อถึงเวลาหน้าแล้ง ชาวบ้านจะนัดหมายกันนำเครื่องสักการะพร้อมด้วยกลองยาว แห่แหนกันไปเคารพเทวรูปที่ประดิษฐานอยู่ที่ชะโงกเขาหน้าย่าซึ่งอยู่ห่างจากเมืองเก่าประมาณ 7 กิโลเมตรเป็นประจำทุกปี ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2460 เทวรูปได้ถูกอัญเชิญมาไว้ ณ ศาลากลางสุโขทัย และยังมีอัญเชิญเทวรูปออกมาแห่แหน เพื่อสรงน้ำ และขอให้ฝนตกต้องตามฤดูกาลในวันมหาสงกรานต์ของทุกปี ในปัจจุบันได้มีการจัดงาน “พระแม่ย่า และกาชาด” ที่จังหวัดสุโขทัยเป็นผู้รับผิดชอบในการจัดงาน ซึ่งจะจัดขึ้นประมาณเดือนกุมภาพันธ์ของทุกปี การบวงสรวงพระขพุงผี หรือพระแม่ย่าจะมีการบวงสรวงด้วยการตั้งเครื่องบูชาถวายตามพิธีแบบพราหมณ์ มีการสวดบูชาและลั่นฆ้องเป็นการบอกกล่าวถึงพระขพุงผีให้มารับเครื่องบูชาที่จัดไว้ให้

ต่อมาได้มีการรำเข้ามาร่วมด้วย โดยผู้รำได้รับความร่วมมือจากกลุ่มสตรีผู้ทรงเกียรติชาวสุโขทัยและต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยได้จัดชุดการแสดงระบำประกอบพิธีบวงสรวง มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 ด้วยสาเหตุว่าวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยเพิ่งเริ่มก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2522 ยังไม่พร้อมในการจัดงบประมาณเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายได้สมบูรณ์นัก การรำบวงสรวงในยุคนั้นจึงเป็นชุดระบำตามที่สะดวกในการจัดการแสดง ต่อมาได้มีการจัดชุดการแสดงโดยแต่งยืนเครื่องพระ - นาง และตัดทอนกระบวนท่ารำมาจากการรำเพลงช้า เพลงเร็วเพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและใช้มาจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธ์ที่เป็นเทพอารักษ์บ้านเมืองนั้น ควรจะมีสัญญะในการบูชา จึงจะถือได้ว่าคู่ควร เพราะการบูชาเทพเจ้าตามคติพราหมณ์-ฮินดู เชื่อว่าเมื่อมนุษย์ต้องการบูชาเทพเจ้า จะต้องมีพราหมณ์เป็นผู้ทำพิธีเพื่อเชื่อมต่อกับเบื้องบน (เทพเจ้า) ด้วยเครื่องบูชาอันประกอบด้วยธาตุธรรมชาติทั้ง 4 ธาตุ คือ 1) ดิน หมายถึง ผลผลิตที่งอกขึ้นมาจากผืนดิน เช่น ดอกไม้ พืช ผัก ใบไม้ ต้นไม้ ผลไม้ เมล็ดพันธุ์ต่างๆ ขนมหวานต่างๆ 2) น้ำ หมายถึง ของเหลวทุกอย่างที่ดื่มได้ ได้แก่ น้ำ นม เนย นมเปรี้ยว น้ำผึ้ง น้ำผลไม้ น้ำสมุนไพร 3) ลม หมายถึง ควันธูป ควันกำยาน ควันที่มีกลิ่นหอมจากแก่นไม้ทุกชนิด รวมถึงบทสวดมนต์ที่เอ่ยออกจากปากของผู้บูชาก็ถือเป็นธาตุลม และ 4) ไฟ หมายถึง แสงไฟต่าง ๆที่จุดถวาย เช่น เทียน ประทีป ไฟจากการจุดการบูร ไฟจากตะเกียงน้ำมัน หรือไฟอารตี

สำหรับการฟ้อนรำถวายต่อเทพเจ้านั้นเป็นความเชื่อที่มาจากการบูชาพระศิวะและในพิธีแห่งการถวายการบูชาและสวดมหามันตราต่อเทพเจ้านั้น เหล่าคีตกรทาสก็จะบรรเลงเพลงประโคม ส่วนนางเทวทาสี จึงออกมาร่ายรำ เพราะเชื่อว่าจะมีเพียงนาฎศิลป์ และดนตรีเท่านั้นที่จะได้เข้าใกล้เทพเจ้ามากที่สุด ดังนั้นจึงมีจารีตที่พระมหากษัตริย์จะต้องถวายกัลปา มอบนางเทวทาสีและคีตกรทาสให้แก่เทพเจ้าที่อยู่ในเทวาลัย (พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส. 2558 : 10) ดังปรากฏในหลักฐานเป็นภาพปูนปั้นอยู่ตามเทวลัยต่าง ๆ การสร้างสรรค์ชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดานี้ ได้ใช้แนวคิดตามคติพราหมณ์ เพื่อเป็นสัญญะในการแสดงความเคารพต่อพระขพุงผีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองที่ชาวสุโขทัยเชื่อและศรัทรามายาวนาน

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1. เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาทและความสำคัญของพระขพุงผี ตลอดจนวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในจังหวัดสุโขทัย

1.2.2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “ทิพยเทวทาสีอัญชลีพระขพุงผีเทพดา” จากวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวจังหวัดสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผี

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ต้องการศึกษาข้อมูลเพื่อประดิษฐ์เป็นผลงานสร้างสรรค์ โดยแบ่งขอบเขตไว้ดังนี้

ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาไว้ 2 ส่วน ได้แก่

1) ข้อมูลเกี่ยวกับความหมาย ประวัติความเป็นมาของพระขพุงผีตามคำจารึกในหลักศิลา ความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผี
2) แนวคิด ทฤษฎี และองค์ประกอบในการสร้างสรรค์การแสดง

ขอบเขตด้านเวลา

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มการดำเนินการวิจัยตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม 2561 ถึงวันที่ 30 กันยายน 2562

ขอบเขตของพื้นที่ ผู้วิจัยได้กำหนดเขตพื้นที่ในการศึกษา/รวบรวมข้อมูลเป็น 2 ส่วน ดังนี้

พื้นที่ในการศึกษา/รวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร งานวิจัย จากแหล่งข้อมูล ได้แก่

หอสมุดแห่งชาติ หอวชิราวุธานุสรณ์ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ห้องสมุดโรงเรียนสุโขทัยวิทยาคม ฯลฯ

พื้นที่ในการศึกษา/รวบรวมข้อมูลภาคสนาม ได้แก่ อุทยานประวัติศาสตร์แห่งชาติสุโขทัย พิพิทธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย วัดมหาธาตุกลางเมืองสุโขทัยเก่า วัดเจดีย์สี่ห้อง วัดเชตุพน วัดพระพายหลวง วัดศรีสวาย ศาลตาผาแดง

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

ทิพยเทวทาสี หมายถึง ผู้แสดงกระบวนท่ารำในชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา คำว่า “เทวทาสี” เป็นคำประสมกันระหว่างคำว่า เทว อ่านว่า (เท-วะ) เป็นคำโบราณ (ป.,ส.) เทวดา หมายถึง พวกชาวสวรรค์ที่มีตาทิพย์ หูทิพย์และกินอาหารทิพย์ (พจนานุกรมฉบับเาชบัณฑิตยสถาน : 2542, 540) และคำว่า ทาสี เป็นคำใช้เรียกทาส (อ่านว่า ทาด, ทาดสะ-) น. ผู้อุทิศตนแก่สิ่งที่เสื่อมใสศรัทรา เช่น ทาสความรู้, ผู้ที่ยอมตนให้ตกอยู่ในอำนาจสิ่งใดสิ่งหนึ่งสตรีแห่งเทพเจ้ามีหน้าที่รำถวายเทพเจ้า ตามความเชื่อความศรัทธา (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน : 2542. 526) ทาสี เป็นคำเรียก ทาสผู้หญิง. (ป., ส.) ดังนั้น เทวทาสีจึงหมายความว่า ทาสสตรีของเทพเจ้าตามลัทธิฮินดู ต่อมาเมื่อผู้มีอำนาจอย่างพระราชามีศรัทธามากเข้าจึงซื้อทาสถวายเทพเจ้า ให้รำถวายประจำที่เทวสถาน แม้แต่พระราชาบางคนถึงขนาดถวายพระธิดาของตนเป็นเทวทาสีก็ยังเคยมีสาเหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะเชื่อกันว่า วัดก็คือวังของเทพ ต้องมีนางทาสีมาก ๆไว้รับใช้ ดังนั้นใน

สมัยก่อนเทวทาสีจึงเป็นหน้าที่ที่สูงส่ง มีหน้าที่เล่าเรียนการร่ายรำในท่าต่าง ๆ ระบำอินเดียในปัจจุบัน เช่น ภารตะนาฏยัม

พระขพุงผี หมายถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองสุโขทัย คล้ายกับเทวดาประจำเมือง มีหน้าที่คอยปกป้องคุ้มครองเมืองสุโขทัยให้ปลอดภัย มีลักษณะเป็นเทวรูปหินชนวนสลักด้วยแผ่นศิลาแท่งเดียวกันไม่มีรอยต่อ สูงประมาณ 51 นิ้วจากยอดสูงสุดของแผ่นศิลาทั้งหมด แต่วัดจากขนาดความสูงของรูปเฉพาะองค์ มีความสูงประมาณ49 นิ้ว มีลักษณะเป็นรูปสตรีวัยสาว ยืนตรง แขนทั้งสองแนบข้างลำตัว มีใบหน้ารูปไข่คางมน ริมฝีปากแย้มยิ้มน้อย ๆ นุ่งผ้าปล่อยชายไหวเป็นชั้นเชิงทั้งสองข้างแบบศิลปะการนุ่งผ้าอย่างสตรีสมัยสุโขทัย ไม่สวมเสื้อ หรือห่มสไบเปลือยส่วนบนทั้งหมด มีเครื่องประดับอย่างสตรีโบราณสูงศักดิ์ คือ สวมมงกุฎเป็นแบบชฎาทรงสูง ใส่กำไลแขน กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า และสวมรองเท้าปลายงอนทั้งสองข้างค้นพบตามทิศของคำจารึกในศิลา จึงเชื่อว่าเทวรูปองค์นี้ คือ รูปสัญลักษณ์พระขพุงผี ในปัจจุบันหมายถึง พระแม่ย่าเทวรูปที่ประดิษฐาน ณ ศาลพระแม่ย่าริมแม่น้ำยม จังหวัดสุโขทัย

เทพดา หมายถึง คำเรียกที่บ่งบอกฐานะของพระขพุงผีว่า ไม่ใช่ผีทั่ว ๆไป แต่หมายถึง ผีที่เป็นใหญ่ที่สุดในเมืองสุโขทัยซึ่งมีฐานะเทียบเท่าเทวดา

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วางขั้นตอน และวิธีการดำเนินการวิจัยในลักษณะของการผสมผสานการศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research) และการศึกษาภาคสนาม (Field Research) โดยดำเนินการ ดังนี้

1.5.1 ขั้นตอนการศึกษาเอกสาร ผู้วิจัยใช้วิธีศึกษาเอกสาร โดยแบ่งลักษณะของข้อมูลออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

เอกสารและงานวิจัย โดยแบ่งตามลักษณะข้อมูลเป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) ข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาทั่วไป เช่น ความหมาย ที่มา บทบาทของพระขพุงผี

(2) ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีความเชื่อ เช่น ทฤษฎีความเชื่อของมนุษย์ ความเชื่อ ความศรัทธาต่อพระขพุงผีของชาวสุโขทัย ความเชื่อเรื่องการบูชาเทพเจ้า เป็นต้น

(3) ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎีการสร้างสรรค์การแสดง เช่น องค์ประกอบการแสดง

1.5.2 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

(1) การศึกษาเบื้องต้น จากการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมเอกสารทางวิชาการ

ตำรา บทความจากวารสารต่าง ๆ ที่เป็นหลักการ แนวความคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

(2) การศึกษาภาคสนาม จากการสำรวจ และจัดเก็บข้อมูลในการลงพื้นที่จริง เพื่อเก็บ ข้อมูลภาพ และคำสัมภาษณ์จากบุคคลในพื้นที่ ดังนี้

1) ข้อมูลที่มาจากการสัมภาษณ์ ซึ่งได้จากการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง โดยแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ดังนี้ ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องเล่าตำนานเมืองสุโขทัย หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุ โบราณสถาน ด้านดนตรี และองค์ประกอบนาฏศิลป์ ดังนี้

ด้านความรู้เกี่ยวกับเมืองสุโขทัย

1. นางทองเจือ สืบชมภู ที่ปรึกษากิตติมศักดิ์องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุโขทัย ผู้มีคุณูปการต่อการศึกษาของชาติ พ.ศ. 2562 ปราชญ์พื้นบ้าน สาขาศิลปวัฒนธรรม ประจำปี 2543
2. นางสุมาลิน วงศ์มณี ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ด้านศาสนาและวัฒนธรรม องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุโขทัย

ด้านโบราณคดี/โบราณวัตถุ

3. นายประโชติ สังขนุกิจ ข้าราชการบำนาญ (โบราณคดี) กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
4. นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ ข้าราชการบำนาญ (ภัณฑรักษ์) กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ด้านดนตรี

5. นายอรัญ แสงเมือง ศิลปินอิสระ
6. ผศ.ดร.เกษร เอมโอด อาจารย์ ภาคดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ด้านองค์ประกอบนาฏศิลป์

7. นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2554 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
8. นายรับเสด็จ สิงหชงค์ ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย

2) ข้อมูลจากการใช้เครื่องมือในการจัดเก็บ โดยการออกแบบสอบถามจากกลุ่มเป้าหมายจำนวน 100 คน จากประชาชนที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดสุโขทัย และผู้ที่เข้ามาสักการะพระแม่ย่า ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย

(3) ข้อมูลภาพถ่าย ซึ่งได้จากการบันทึกจากกล้องถ่ายภาพ และการจากแหล่งต่าง ๆ

(4) ข้อมูลวิดีทัศน์

(5) ข้อมูลจากเวปไซด์

1.5.3 ประมวลผลข้อมูล

1.5.4 กรอบแนวคิด และการดำเนินการสร้าสรรค์

ชาวสุโขทัยมีความศรัทราในพระแม่ย่า และเชื่อว่าเทวรูปพระแม่ย่าในศาลพระแม่ย่าที่ตั้งอยู่ริมแม่น้ำยมนั้น คือ พระขพุงผี เทพดาผู้รักษาเมืองสุโขทัยที่กล่าวไว้ในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บทบาทสำคัญของพระขพุงผีนี้ คือ สิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวสุโขทัยมาช้านาน ดังนั้นการบูชาต่อสิ่งด้วยเครื่องบูชาจึงมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยในยุคเริ่มต้น และเครื่องบูชาทั้งหลายนั้นได้จัดขึ้นตามความเชื่อ และบริบทของวิถีความเป็นอยู่ในท้องถิ่น ในปัจจุบันการบวงสรวงบูชาพระแม่ย่า หรือพระขพุงผี ได้มีการจัดชุดการแสดงฟ้อนรำเข้าร่วมในพิธีกรรมอยู่ด้วย ในฐานะลูกหลานเมืองสุโขทัยและผู้ที่ทำหน้าที่เกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรมีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงให้เป็นสัญญะในการบวงสรวงบูชาต่อสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของประชาชนชาวสุโขทัย เพื่อใช้บูชาและสร้างความภาคภูมิใจของคนในท้องถิ่น อีกทั้ง ยังเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตเพื่อความเจริญรุ่งเรืองของตนเองและท้องถิ่นต่อไป ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีดำเนินการสร้างสรรค์งาน ไว้ดังนี้

ขั้นดำเนินการสร้างสรรค์

(1) ขั้นตอนการวางแผน มีหัวข้อ ดังนี้

- กำหนดขอบเขต และรูปแบบชุดการแสดง (แรงบันดาลใจ วัตถุประสงค์ ข้อมูล แนวคิดการแสดง กำหนดรูปแบบการแสดง)

- ออกแบบโครงสร้างการแสดง (กำหนดโครงสร้างการแสดงตามจังหวะเพลงองค์ประกอบการแสดง แนวคิดในการออกแบบท่ารำ แนวคิดในการออกแบบดนตรี แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย)

(2) ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์

- สร้างสรรค์ท่ารำ

- สร้างสรรค์เพลง

- สร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

- ตรวจสอบผลงาน โดยการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี และด้านนาฏศิลป์ไทย ที่มีความรู้ และประสบการณ์การ มีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับศาสตร์ในสาขาวิชาเฉพาะดังกล่าว ไม่น้อยกว่า 20 ปี โดยการนำผลงานสร้างสรรค์เข้าพบ เพื่อรับรองความถูกต้องเกี่ยวกับข้อมูลของการแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ประกอบด้วย

1. รศ.สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2. ผศ.ดร.เกษร เอมโอด ภาคดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
3. นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
4. นายรับเสด็จ สิงหชงค์ ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย
5. นางเรวดี สายาคม ข้าราชการบำนาญระดับเชี่ยวชาญ สาขานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- แก้ไขปรับปรุงผลงาน โดยนำข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญมาใช้ในการปรับปรุงผลงาน

(3) สรุปผลการสร้างสรรค์
- แนวคิด
- รูปแบบการแสดง
- ท่ารำ
- เพลง/เครื่องดนตรี
- เครื่องแต่งกาย

6 ขั้นสรุปผลการวิจัย
- บทที่ 1 บทนำ
- บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัย
- บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย
- บทที่ 4 วิเคราะห์ผลงาน
- บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ

7 การนำเสนอผลการวิจัย
- จัดแสดงผลงานในรูปแบบการแสดง
- บทความ/ตีพิมพ์

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ได้ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับพระขพุงผี

1.6.2 ก่อให้เกิดเอกสารเชิงวิชาการที่บันทึกองค์ความรู้เกี่ยวกับสร้างสรรค์ชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

1.6.3 เป็นแนวทางศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทย

1.7 แผนการดำเนินการวิจัย

กิจกรรม	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
การศึกษาเอกสาร	↔	↔	↔									
เก็บรวบรวมข้อมูล			↔	↔	↔							
วิเคราะห์ข้อมูล					↔	↔						
ดำเนินการสร้างสรรค์												
(1) วางแผน						↔						
(2) ทดลองสร้างสรรค์						↔	↔	↔	↔	↔		
- ท่ารำ							↔	↔				
- เพลง									↔			
- เครื่องแต่งกาย										↔		
(3) สรุปการสร้างสรรค์											↔	
สรุปผลการวิจัย											↔	
นำเสนอผลการวิจัย												↔

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา นับเป็นงานวิจัยที่ต้องใช้ความรู้ด้านศาสนา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี วรรณคดี คติชนวิทยา ศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ในการวิเคราะห์ มีการรวบรวมข้อมูลวรรณกรรม และเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง เพราะการสร้างสรรค์ชุดการแสดงนาฏศิลป์นั้น เป็นศิลปะความงามเกิดขึ้นด้วยทักษะ (skill) คือ ความชำนาญในการปฏิบัติเมื่อแสดงออกแล้วจะติดตาตรึงใจผู้ที่ได้พบเห็นก่อให้เกิดความสะเทือนใจและมีอารมณ์คล้อยตามไปด้วย ซึ่งศิลปะแบ่งออกเป็นกลุ่มวิจิตรศิลป์ (Fine art) ความสวยงามในการแสดงออกเป็นจุดมุ่งหมายหลัก เพื่อสนองความต้องการทางใจและเกี่ยวเนื่องกับศาสนาของประยุกต์ศิลป์ (Applied art) ถือเป็นประโยชน์ในการใช้สอยเป็นอันดับแรกความต้องการทางกาย วิจิตรศิลป์แบ่งออกเป็น 5 แขนงคือ 1) ดนตรี และนาฏศิลป์ 2) วรรณกรรม 3) จิตรกรรม 4) สถาปัตยกรรม 5) ประติมากรรม วิจิตรศิลป์มีคุณค่าเพียงใดหรือไม่ ย่อมขึ้นอยู่กับความสามารถของศิลปิน และการศึกษาของผู้ดูเป็นสำคัญ (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. 2525 : 191 - 192) การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้คิดประดิษฐ์งาน ซึ่งต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถและรอบรู้เกี่ยวกับศาสตร์ที่จะนำมาเรียบเรียง ผสมผสานให้เกิดความเหมาะสมกลมกลืนที่จะสามารถสื่อความหมาย อารมณ์ และความรู้สึกไปถึงผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตามที่เรียกว่า “สุนทรียภาพ” นอกจากความสามารถที่กล่าวมา ข้างต้นแล้วผู้สร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ ยังต้องมีประสบการณ์และจินตนาการ อีกทั้งยังต้องค้นคว้าอยู่เสมอ การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าศึกษาข้อมูล และเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษา ดังนี้

2.1 แนวคิด และทฤษฎี

2.1.1 ทฤษฎีเรื่องการแพร่กระจายวัฒนธรรม

2.1.2 ทฤษฎีบทบาทหน้าที่ของนาฏศิลป์

2.1.3 ทฤษฎีเรื่องความเชื่อและศาสนา

2.1.4 ทฤษฎีเรื่องการออกแบบงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์

2.2 การทบทวนวรรณกรรม/เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระขพุงผีและดนตรีนาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์สุโขทัย

2.2.1 ความเชื่อ ความศรัทธาและพิธีบูชาเทพเจ้าในสมัยสุโขทัย

2.2.2 ความเป็นมาของพระขพุงผี

2.2.2.1 ความหมายและความเป็นมาของพระขพุงผี

(1) ความหมาย

(2) ความเป็นมา

(3) บทบาทของพระขพุงผีในสังคมสุโขทัย

2.2.2.2 ความหมายและความเป็นมาของพระแม่ย่า

(1) ความหมาย

(2) ความเป็นมา

(3) บทบาทของพระขพุงผีในสังคมสุโขทัย

2.2.2.3 ความสัมพันธ์ของพระขพุงผีกับพระแม่ย่า

2.2.2.4 ดนตรี นาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์สุโขทัย

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิด และทฤษฎี

2.1.1 ทฤษฎีเรื่องการแพร่กระจายวัฒนธรรม

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของสำนักอเมริกัน (American School) นำโดย Clark Wissler และ Alfred Kroeber มีความเชื่อว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลาง (จุดกำเนิด) ไปตามพื้นที่เท่าที่มันจะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยใกล้เคียงกัน โดยใช้วิธีการศึกษาการแพร่กระจาย คือ

1.ใช้หลักภูมิศาสตร์ โดยแกะรอยไปตามเขตพื้นที่ ดูสถานที่อาณาเขตรอยต่อของวัฒนธรรมซึ่งคนมีพฤติกรรมแบบผสมผสานกัน ดูภูมิประเทศโดยรอบ เพื่อช่วยวิเคราะห์การพัฒนาของวัฒนธรรม

2.ใช้ประวัติศาสตร์ในการสืบย้อน เพราะวิธีการนี้จะ ช่วยให้รู้ความเป็นมาของลักษณะ และยุคสมัยของสิ่งที่พบ ซึ่งจะช่วยสนับสนุนการตีความได้มาก

3. การขุดค้นทางโบราณคดี เพราะได้เห็นในสิ่งที่เป็นรูปธรรม เช่น การพิสูจน์ชั้นดิน เนื้อดิน วัสดุที่ใช้ทำสิ่งของ ลวดลาย รูปทรงและองค์ประกอบอื่น ซึ่งจะสามารถบอกยุคสมัยและพฤติกรรมของคนผู้สร้างสิ่งของนั้น ๆ ขึ้นมาได้เป็นอย่างดี

4. ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเพื่อดูว่าวัฒนธรรมเติบโตมาอย่างไรมีขั้นตอนอย่างไร ประกอบด้วยอะไรบ้าง จากการศึกษาด้วยวิธีดังกล่าวจะช่วยให้ทราบได้ว่าเป็นวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ และวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมแม่

หลักของการแพร่กระจายวัฒนธรรมหนึ่ง ๆจะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรม คือ ความคิด และพฤติกรรม (ผลของความคิด) ที่ติดตัวบุคคล เพราะถ้าบุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

1. หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เช่น ไม่มีภูเขาสูง ทะเลกว้าง ทะเลทราย หิมะ ป่าทึบ เป็นต้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว

2. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การที่ผู้คนต้องเดินทางติดต่อไปมาหาสู่กันส่วนมาก เนื่องมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องการไปเที่ยวเตร่ดูสิ่งแปลกใหม่ แต่ ก็ต้องมีเงินทองจึงจะไปเที่ยวถิ่นอื่นได้ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้

3. ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การจงใจไปแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรมใหม่และความรู้ เป็นต้น การไปศึกษายังถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยตรง การรู้จักรักใคร่ และการแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมปฏิบัติตามพิธีกรรมทางศาสนา และการอพยพโยกย้ายถิ่นเพราะเกิดภัยทางสังคม เช่น เกิดสงคราม และความขัดแย้ง การประสพภัยธรรมชาติ เช่น ข้าวยากหมากแพง แห้งแล้ง และการยึดครองโดยผู้รุกราน เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น

4. การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ถนนดี พาหนะสำหรับการโดยสาร และการเดินทางในระยะทางไม่ไกลเกินไปนัก ล้วนแล้วแต่เป็นการเร่งการแพร่กระจายที่ดีอีกด้วย

จากการศึกษาหลัก และวิธีการศึกษาทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมข้างต้น จะเห็นได้ว่า วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ติดอยู่ในตัวบุคคล ทั้งในด้านความคิด และพฤติกรรม จึงอาจกล่าวได้ว่า มนุษย์คือ พาหะของวัฒนธรรมที่มีความสามารถทำการแพร่กระจายได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสะดวกของปัจจัยต่าง ๆที่จะทำให้การแพร่กระจาย (เดินทาง)จากจุดหนึ่งเป็นสู่จุดหนึ่ง ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการแพร่กระจาย มาเพื่อใช้สนับสนุนแรงจูงใจที่มีต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้มีความงดงามประณีตและเกิดคุณค่าในเชิงศิลปะซึ่งมีที่มาในสังคมของอาณาจักรสุโขทัย

2.1.2 ทฤษฎีบทบาทหน้าที่ของนาฏศิลป์

ความหมายของนาฏยศิลป์ และนาฏศิลป์

จากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวกับเรื่อง ระบำ รำ ฟ้อน จะพบคำว่า “ นาฏยศิลป์ ” และ “ นาฏศิลป์ ” ใช้เรียกการแสดงที่เกี่ยวกับศิลปะการฟ้อนรำปะปนกันอยู่ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาความหมายของคำ 2 คำ ดังนี้

1) นาฏยศิลป์

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายว่า

ก. นาฏย- (นาดตะยะ-) (แบบ) ว. เกี่ยวกับการฟ้อนรำ, เกี่ยวกับการแสดงละคร, เช่น นาฏยศาลา. (ส. นาฏฺย). (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. 2546 : 576)

ข. ศิลปะ-, ศิลป์ 1, ศิลปะ (สินละปะ-, สิน, สนละปะ) น. ฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การทำให้วิจิตรพิสดาร (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. 2546 : 1101)

นาฏยศิลป์ จึงเป็นคำประสมของคำ 2 คำ คือ “นาฏย” และ “ศิลป์” หมายถึง คำที่ใช้เรียกศิลปะที่เกี่ยวกับการฟ้อนรำ และการแสดงละคร

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 12) ได้ให้นิยามความหมายของนาฏยศิลป์ไว้ว่า

นาฏศิลป์ และนาฏยศิลป์ หมายถึงศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น และอื่น ๆ ดังกล่าวแล้ว รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ ปัจจุบันมักมีคนคิดชื่อใหม่ให้ดูทันสมัย คือ นาฏกรรม สังคีตศิลป์ วิพิธทัศนา และศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกัน เพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และบรรเลงดนตรี

1) นาฏศิลป์

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายว่า

(นาดตะสิน) น. ศิลปะแห่งการฟ้อนรำ. (ส.). (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. 2546 : 576)

นาฏศิลป์ หมายถึง การร่ายรำของ โขน ละคร ฟ้อน และระบำ (กรมศิลปากร. 2526 : 29)

นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำ หรือความรู้ที่เป็นแบบแผนของการฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความปราณีงดงาม (พาณี สีสวย, 2526 : 7)

นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการละคร ฟ้อนรำ (เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตเวทิน. 2526 : 96)

นาฏศิลป์ เป็นคำนาม แปลว่า หนัง ละคร ฟ้อนรำ ศิลปะ แปลว่า ฝีมือซึ่งเกิดจากความชำนาญจัดเจนของมนุษย์ และเมื่อรวมเข้าด้วยกัน นาฏศิลป์ แปลว่า ศิลปะแห่งการละคร (สมถวิล วิเศษสมบัติ. 2525 : 11)

นาฏศิลป์ จึงหมายถึง ศิลปะของการร่ายรำอย่างมีแบบแผนอันเกิดจากความคิดของมนุษย์ โดยอาศัยรากฐานมาจากธรรมชาติ แล้วฝึกฝนจนเกิดทักษะและทำให้เกิดความปราณีตงดงาม

นาฏยศิลป์ และนาฏศิลป์ จึงเป็นคำที่มีความหมายเดียวกัน เพียงแต่คำว่า นาฏยศิลป์ เป็นคำที่เกิดขึ้นโดยการนิยามศัพท์ของรองศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยได้กล่าวไว้ในงานวิจัยเรื่อง นาฏยศิลป์ปริทรรศ์ (2543) และนิยมใช้ในกลุ่มนักวิชาการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแวดวงของสถาบันการศึกษาที่ได้รับข้อมูลความรู้เกี่ยวกับด้านทฤษฎีต่าง ๆที่ใช้เกี่ยวกับงานด้านนาฏศิลป์ไทย ในยุคหลังต่อมา

นาฏศิลป์ มีส่วนสำคัญในการดำเนินชีวิตมนุษย์ ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันดีว่า นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สร้างสรรค์สุนทรียะด้านจิตใจและอารมณ์ให้กับคนในสังคม ทั้งยังมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ สามารถสะท้อนกิจกรรมส่วนตัวและส่วนรวมของคนในสังคมได้เป็น

อย่างดี นาฏศิลป์จึงเป็นสิ่งสำคัญของการดำเนินชีวิตทั้งในเวลาปกติ เช่น การแสดงนาฏศิลป์ ใน พิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งสามารถแสดงถึงความเชื่อในพลังเหนือธรรมชาติของภูตผีปีศาจและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายตัวอย่างคือ การฟ้อนรำ เพื่อรักษาโรคหรือสะเดาะเคราะห์ในพิธีรำผีฟ้าของคนภาคอีสาน หรือการฟ้อนผีมดผีเม็งในภาคเหนือ เป็นต้น และในโอกาสพิเศษ เช่น การรำประกอบในพิธีกรรม รัฐพิธีและราชพิธี

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 13)ได้แยกลักษณะของบทบาทของนาฏยศิลป์ออกได้ 12 ประเภท คือ

1 การสื่อสาร

2 การรังสรรค์

3 การบันเทิงเพื่อคนอื่น

4 พิธีกรรม

5 การออกกำลังกาย

6 การฟ้อนรำในพิธีกรรม

7 การเผยแพร่เอกลักษณ์แต่การรักษาเอกลักษณ์ของชาติหรือชุมชน

9 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

10 การศึกษา

11 เครื่องอุปโภคเฉพาะชนชั้น

12 การบันเทิงเฉพาะตน

การค้นพบหลักฐานทางด้านศิลปกรรมต่าง ๆทางด้านโบราณวัตถุ ก็เป็นสิ่งสนับสนุนตามแนวคิดทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและมองเห็นถึงบทบาทของนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี เช่น หลักฐานทางด้านศิลปกรรมอันเนื่องมาจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และศาสนาพุทธที่แพร่หลายมาสู่กลุ่มรัฐโบราณและรัฐที่เจริญรุ่งเรืองต่อมาจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นงานศิลปกรรมประเภทภาพสลักหิน ประติมากรรมปูนปั้น จิตรกรรมฝาผนัง ฯลฯ มีความสอดคล้องกับหลักฐานทางด้านวรรณกรรม อันเนื่องมาจากศาสนา คัมภีร์ศาสนา วรรณกรรมท้องถิ่น และวรรณกรรมมุขปาฐะ ตลอดจนจารึกและจดจารลงในวัสดุต่าง ๆ เช่น ศิลาจารึก จารึกใบลาน และจารึกพับสา มีการแสดงออกของบุคคลที่บรรเลงเครื่องดนตรี เพื่อการบูชาเทพเจ้าในพิธีกรรมอันเนื่องมาจากศาสนาพราหมณ์ -ฮินดู ดังที่ปรากฏในศิลปะอินเดียโบราณ ศิลปะขอม ศิลปะจาม หรือแม้แต่ศิลปะขอมในประเทศไทย แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างเทพเจ้ากับมนุษย์ โดยผ่านพราหมณ์ และเหล่านักดนตรี (คีตกรทาส) และนางระบำ (เทวทาสี) ที่ทำหน้าที่เป็นทาสผู้ภักดีของเทพเจ้าที่กษัตริย์ผู้นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้ถวายเป็นทาสผู้รับใช้ในศาสนสถาน หรือเทวาลัย ด้วยถือเป็นการแสดงออกถึงความภักดีต่อเทพเจ้า ตามความเชื่อใน “ลัทธิเทวราชา” ที่ถือว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็นดั่งสมมุติเทพก็มีความสำคัญอย่างยิ่ง จึงปรากฏการแสดงภาพสลักทั้งในศาสนสถานอันเนื่องมาจากศาสนาพราหมณ์ -ฮินดู และศาสนสถานอันเนื่องมาจากพุทธศาสนา โดยมีการแสดงฐานันดรของกษัตริย์ผู้มีความยิ่งใหญ่ที่ได้รับการถวายบูชาด้วยเสียงดนตรี และนางระบำรำฟ้อนเช่นเดียวกับการบูชาแก่เทพเจ้าด้วย ภายหลังความงดงามของเสียงดนตรีอันเป็นทิพนี้ได้ถูกหล่อหลอมให้เป็นอันหนึ่ง

อันเดียวกันกับวัฒนธรรมหลวง และวัฒนธรรมราษฎร์ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของความคิด ความเชื่อ พิธีกรรม ประเพณี และวิถีชีวิตของกลุ่มชน อีกทั้งยังมีการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมจากกลุ่มวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกกลุ่มวัฒนธรรมหนึ่ง

พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส (2558 : 8) ได้กล่าวถึงเทวทาสีไว้ดังนี้ “ในสมัยนั้นกลุ่มนาฏศิลป์ของราชสำนัก มีหน้าที่เป็นเทวทาสีเพื่อรับใช้ในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์ โดยรำถวายในพิธีเซ่นไหว้เทพเจ้า หรือในพิธีต่าง ๆ ของศาสนาพราหมณ์ แต่มาถึงราชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 การฟ้อนรำเพื่อถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ได้เปลี่ยนมาเป็นการฟ้อนรำในพิธีเซ่นไหว้พระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนามหายาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พระโพธิสัตว์อวโลติเกศวร ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับการฟ้อนรำในศาสนาพราหมณ์บนฝาผนังปราสาทหลายแห่งที่ได้สร้างในสมัยนี้ มีการแกะสลักภาพนางรำหลายสิบคนเช่นกันทั้งในปราสาทบายน ปราสาทบันทายฉมาร์ ปราสาทตาพรหม และปราสาทพระขรรค์ เป็นต้น”

เครือจิต ศรีบุญนาค และคณะ (2553 : 156) กล่าวถึง ศิลาจารึก K 313b, K 315a ได้บอกให้ทราบว่า ในปราสาทตาพรหมมีกลุ่มนาฏศิลป์อยู่ประจำปราสาท ซึงมีนักรำหญิง จำนวน 615 คน ส่วนในปราสาทพระขรรค์มีนักรำหญิง จำนวน 1000 คน

เพชร ตุมกระวิล แปลโดย ภูมิจิต เรืองเดช (2548 : 33) “ในสมัยหลังเมืองพระนคร ในรัชสมัยของพระบาทพญายาด เมื่อมีการย้ายเมืองหลวงจากเมืองพระนครมาอยู่ที่จตุรมุข (พนมเปญ) และในราชอาณาจักรได้กลับมานับถือพุทธศาสนานิกายหินยานทำให้การฟ้อนรำเพื่อถวายเทพเจ้าในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์ได้..”

คำว่า เทวทาส และเทวทาสี เป็นคำใช้เรียก ทาสของเทพเจ้าที่มีทั้งชายหรือหญิงก็ได้ หมายถึง ชายหรือหญิงผู้ให้การร่วมประเวณีในพิธีศาสนาแก่ผู้มาทำพิธีบวงสรวงเทพเจ้า แต่ส่วนใหญ่ที่เป็นหญิงจะมีมากกว่า ดังมีข้อความกล่าวไว้ในพระคัมภีร์ไบเบิลภาคพันธสัญญาเดิมก็มีกล่าวถึง "เทวทาส" (โสเภณีเพศชาย) และ "เทวทาสี" (เพศหญิง)ไว้ย้อนหลังไปได้ราว 3000 กว่าปี ว่า "..ผู้หญิงชาวอิสราเอลนั้น อย่าให้คนหนึ่งคนใดเป็นเทวทาสี อย่าให้บุตรชายอิสราเอลคนหนึ่งคนใดเป็นเทวทาส ท่านอย่านำค่าจ้างของเทวทาสี หรือค่าจ้างจากหมา มาในวิหารของพระเยโฮวาห์พระเจ้าของท่านเป็นเงินแก้บนอย่างหนึ่งอย่างใด เพราะสิ่งทั้งสองนี้ เป็นสิ่งพึงรังเกียจแด่พระเยโฮวาห์พระเจ้าของท่าน" (เฉลยธรรมบัญญัติ 23:17-18) ซึ่งเป็นข้อความที่บ่งบอกถึงความรังเกียจต่อเทวทาส และเทวทาสีอย่างรุนแรง เป็นที่น่าตกใจว่าเพราะเหตุใดจึงมีข้อความบัญญัติเช่นนี้อยู่ในพระคัมภีร์ อันที่จริงแล้วธรรมเนียมในการเกิดเทวทาสและเทวทาสีนี้ เกิดขึ้นเนื่องจากในความเชื่อว่า การที่คนจะมาบวงสรวงบูชาเทพเจ้า หรือจะขออะไรจากเทพเจ้านั้น ต้องทำให้เทพเจ้าพอใจหรือสนใจมาดู จึงจะสัมฤทธิ์ผล ปกติทั่วไป คือใช้การเซ่นไหว้ด้วยอาหาร หรือเผาสิ่งต่าง ๆ รวมทั้งเครื่องหอมให้เป็นควันลอยขึ้นไปให้เทพเจ้าได้รับรู้ที่ควบคู่กันไป ก็คือ ใช้การร่ายรำโดยอิสตรีที่สวยงาม และมักต้องใช้หญิงสาวพรหมจารีย์ด้วย เพราะมักจะเชื่อกันว่าเทพเจ้าก็คงชอบ แต่ต่อมาได้มีความคิดไปว่า ถ้าอยากให้ขลังขึ้นต้องใช้การร่วมเพศกับเทวทาสหรือเทวทาสี โดยอ้างว่าการกระทำนี้จะเรียกร้องความสนใจจากเทพเจ้าให้อยากก้มลงมาดูมากขึ้น ทีนี้จะขออะไรก็จะได้ดังประสงค์

จากข้อความพระคัมภีร์ที่กล่าวข้างต้น ทำให้ทราบว่าในวัฒนธรรมเมโสโปเตเมียโบราณย้อนเวลาไปไกลถึงสามพันปีก่อนคริสตศักราช มีธรรมเนียมปฏิบัติอันนี้เป็นสิ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมมนุษย์มาตั้งแต่โบราณกาล และพบว่ามีในหลายวัฒนธรรม หลายศาสนาในหลายดินแดนของโลก ซึ่งมีบางส่วนได้สูญหายไปหมดแล้ว แต่ธรรมเนียมการบูชาเทพเจ้าด้วยการฟ้อนรำนี้ยังมีคนเชื่อ และปฏิบัติอยู่ในศาสนาฮินดูบางกลุ่มในประเทศอินเดีย แม้จนทุกวันนี้

อรุณ เฉตตีย์. (2544 : 95 - 96)ได้มีการกล่าวถึงเทวทาสีไว้ในหนังสือ อินเดีย : แผ่นดินมหัศจรรย์ ว่า “ เดิมทีนั้น นาฏศิลป์จะแสดงโดยนักฟ้อน ซึ่งเรียกว่า “เทวทาสี” (Devadasis) หรือนักฟ้อนแห่งเทวาลัย ซึ่งเป็นชาวพรหมจารีอุทิศตนเป็นพลีให้แก่ผู้เป็นเจ้า มีหน้าที่ขับรำทำเพลงเพื่อบวงสรวงบูชาเทพเจ้า มีความสามารถในการอ่านพระเวทและแสดงนาฏลีลาโดยเฉพาะพวกเทวทาสีจะอยู่ในบริเวณเทวาลัยไม่ประกอบอาชีพนอกสถานที่ ศึกษาแต่วิชานาฏยศาสตร์และอักษรศาสตร์ จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้รับใช้พระผู้เป็นเจ้า ในยุคอดีตเทวทาสี จึงเป็นยอดสตรีผู้มีชื่อปรากฏรุ่งโรจน์โชติช่วงดุจดวงดาวที่เปล่งประกายแสงแก่กล้า ได้รับการเคารพบูชาจากมวลชนทั่ว ๆไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอาณาเขตภาคใต้ของอินเดีย การฟ้อนรำบวงสรวงบูชาเทพเจ้ามีอยู่ทั่วไป เรียกว่า “ทาสีอัตตัม” (DasivAttam) พวกเทวทาสีจะแสดงการฟ้อนรำเป็นประจำทุกวันเมื่อถึงเวลาบวงสรวงและ ในงานเทศกาลต่าง ๆ ก็จะร่วมกันแสดงนาฏลีลาร่วมไปกับขบวนแห่พระรูปขององค์เทวะไปตามท้องถนนหากว่าเป็นการฟ้อนรำในเทวาลัย ก็จะสร้างเป็น ประรำพิธีเรียกว่า “นาฏยมณฑป” เปิดการแสดงให้ประชาชนชมตลอดงานเทศกาล”

ซึ่งสอดคล้องกับบทความของ ดร.ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ (2556) ได้กล่าวถึงเทวทาสและเทวทาสี โดยอ้างอิงอาจารย์อุเทน วงศ์สถิตย์ นักศึกษาระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยปูเน่ ประเทศอินเดีย ได้อธิบายถึงความเป็นมาของเรื่องเทวทาสีในศาสนาฮินดูว่า เริ่มจากความเลื่อมใสศรัทธาต่อเทพเจ้า กลัวว่าเทพท่านจะเหงา ก็เลยจัดหาความบันเทิงให้เทพเจ้า แรก ๆก็คือการร่ายรำ หน้าที่ของเทวทาสียุคเริ่มแรกคือ รำถวายเทพเจ้า ว่าไปก็คงเหมือนละครแก้บนนั่นเอง

ต่อมาเมื่อผู้มีอำนาจอย่างพระราชา มีศรัทธามากเข้า จึงซื้อทาสถวายเทพเจ้าให้รำถวายประจำที่เทวสถาน ซึ่งก็คงเป็นทาสสตรีเป็นหลัก ยิ่งในรายของกษัตริย์ที่มีอำนาจมากก็จะถวายเทวทาสีให้เป็นจำนวนมาก เช่น บางองค์ถวายเทวทาสีคราวละนับ 100 คน ซึ่งนี่ก็ทำให้บางวัดมีเทวทาสีนับพันคน หรือหลายพันคน สาเหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะเชื่อกันว่า วัดก็คือวังของเทพเจ้าต้องมีนางทาสีมาก ๆไว้รับใช้ แรงศรัทธาในเรื่องนี้ แม้แต่พระราชาบางคนถึงขนาดถวายพระธิดาของตนเป็นเทวทาสีก็ยังเคยมี ในธรรมเนียมกรีกกษัตริย์ก็มีการถวายพระธิดาเป็นเทวทาสีเช่นกัน

ดังนั้นสมัยก่อนเทวทาสีจึงเป็นหน้าที่ที่สูงส่ง มีหน้าที่เล่าเรียนการร่ายรำในท่าต่าง ๆ ระบำของอินเดียในปัจจุบันก็สืบทอดกันทางเทวทาสีพวกนี้ แต่กระนั้น ความรุ่งเรืองมักคู่กับความร่วงโรย เมื่อวัดใหญ่มีเทวทาสีได้มากเพราะว่าได้รับการอุปถัมภ์จากกษัตริย์ ครั้นเกิดสงครามกษัตริย์หมดงบประมาณเกื้อหนุน บรรดาเทวทาสีก็เลยจำเป็นต้องจัดบริการเสริมเพื่อหารายได้เลี้ยงตัว โดยเริ่มจากเมื่อบางคนมาเห็นนางร่ายรำแล้วเกิดอารมณ์ จึงเกิดการเจรจาและตกลงกันได้ด้วยการจ่ายเป็นเงิน ด้วยเหตุนี้การร่ายรำสมัยหลังๆของเหล่าเทวทาสี จึงมีการเพิ่มท่าทางที่ยั่วยวนเข้าไปเพื่อหาลูกค้า

จากปัญหาที่ผู้หญิงต้องขอผู้ชาย ถ้าไม่แต่งงานก็ไม่ได้รับเกียรติ จึงมีพวกหัวใสผลักภาระลูกสาวของตนถวายเป็นเทวทาสี เพื่อให้แต่งกับเทพเจ้า การกระทำเช่นนี้ถือกันว่าพวกนางมีเกียรติ และไม่มีวันเป็นม่าย เพราะนางแต่งงานกับเทพเจ้าเพียงสามีเดียว แม้จะนอนกับผู้ชายทั้งหมู่บ้านก็ตาม สถานที่ให้บริการของเหล่าเทวทาสีนั้น ก็จะอยู่ในเทวสถานหรือบริเวณใกล้ ๆกับเทวสถาน

จึงพอสรุปได้ว่าเทวทาสและเทวทาสี เป็นเครื่องบูชาจากมนุษย์อย่างหนึ่งต่อเทพเจ้าที่มีมานานนับพันปี โดยกำเนิดขึ้นจากความเชื่อ ความศรัทราที่บริสุทธิ์ จะเห็นได้จากพฤติกรรมการ บูชาด้วยความงดงามจากท่วงท่าการร่ายรำ ซึ่งต้องใช้ความสามารถ และความอดทนจากแรงศรัทราในการฝึกฝนการร่ายรำเป็นอย่างดีของเหล่าเทวทาส และเทวทาสี แต่เมื่อความคิดและความเชื่อในการบูชาเปลี่ยนไปจะด้วยนัยยะใดก็ตามที จึงมีผลให้วิถีชีวิตของเหล่าเทวทาส และเทวทาสีต้องดำเนินไปตามความเชื่อนั้น ๆ แต่สิ่งหนึ่งที่ยังอยู่ในวิถีชีวิตของพวกเขา ก็คือการเป็นผู้มีความสามารถในการสืบทอดศิลปะการร่ายรำให้คงอยู่ ตราบเท่าที่ยังมีความเชื่อว่าศิลปะแห่งการร่ายรำเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจต่อมวลมนุษยโลก ทั้งยังแสดงถึงความเกี่ยวโยงถึงความเชื่อและศาสนาได้เป็นอย่างดี

2.1.3 ทฤษฎีเรื่องความเชื่อและศาสนา

มนุษย์เกิดขึ้นมาพร้อมกับความรู้สึกไม่ปลอดภัย จะเห็นได้จากเมื่อแรกเกิดทารกจะส่งเสียงร้องดังด้วยสัญชาตญาณแห่งความกลัว เมื่อเริ่มคุ้นเคยกับสิ่งแวดล้อมก็จะเริ่มคลายความรู้สึกกลัวที่จะไม่ปลอดภัย ด้วยความไว้วางใจหรือความเชื่อว่าจะปลอดภัยและสามารถมีชีวิต

อยู่รอดต่อไปได้ มนุษย์จึงต้องใช้วิธีการที่เรียกว่า การปรับตัว ตั้งแต่ความคิดจนกระทั่งพฤติกรรมในการเรียนรู้ เพื่อให้มั่นใจว่าจะสามารถมีชีวิตรอดในสภาวการณ์ที่เป็นอยู่อย่างปลอดภัย ความเชื่อจึงเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นจากความรู้สึกภายในที่มีผลมาจากปัจจัยภายนอก ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีทางจิตวิทยาความต้องการตามลำดับขั้นของมาสโลว์ (Needs Hierarchy) คือ

1. ความต้องการด้านสรีระ (Physiological Needs)
2. ความต้องการความมั่นคงปลอดภัย (Safety Needs)
3. ความต้องการความรักหรือสังคม (Belongingness or Social Needs)
4. ความต้องการความนิยมนับถือในตนเอง (Esteem Needs)
5. ความต้องการพัฒนาศักยภาพของตน (Self-Actualization)

ดังนั้นจึงเกิดแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อขึ้นมากมาย แต่ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าแนวคิดความเชื่อเกิดขึ้นได้จากความกลัวเป็นสาเหตุหลัก

ความเชื่อและศาสนากับสังคมไทย

ความเชื่อเป็นลักษณะความคิดอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่สร้างสรรค์ขึ้น

ความเชื่อจึงเป็นที่ยึดเหนี่ยวเพื่อความมั่นคงทางจิตใจ เมื่อเกิดเป็นระบบขึ้นในสังคมจึงก่อให้เกิดพิธีกรรม ประเพณี มีบทบาทสำคัญในการเชื่องโยงสถาบันต่างๆ ทั้งในด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ จนเกิดเป็นศาสนา เป็นหลักทางวัฒนธรรมและความเจริญของสังคมโดยตรง

ความเชื่อ หมายถึง การไว้วางใจกัน ความมั่นใจ การนับถือว่าศักดิ์สิทธิ์

ศาสนา แปลตามศัพท์ว่า คำสอน การสอน เป็นระบบความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่ง

ลัทธิ หมายถึง สิ่งที่รับเอามานับถือ และปรัชญา หมายถึง หลักแห่งความรู้และความจริง

ความเชื่อและศาสนาจึงมีอิทธิพลแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ที่สอดประสานกันอย่างแยกไม่ออก ดังนั้นการจะเข้าใจและเข้าถึงสภาพความคิดของสังคมและศิลปวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ จึงจำเป็นต้องเข้าใจลักษณะความเชื่อและศาสนาด้วย

บทบาทสำคัญของศาสนา คือ กำกับสังคมตั้งแต่ครอบครัวจนถึงชุมชน แล้วเลยไปถึงบ้านเมือง สังคมไทยเป็นสังคมพุทธ ความเชื่อและศาสนาในวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ ในแง่การสร้างสรรค์ การยกระดับวัฒนธรรม และความสืบเนื่องทางวัฒนธรรมจนกลายเป็นอารยธรรม ดังนั้นศาสนาและความเชื่อจึงเป็นทั้งเหตุโดยตรงและโดยอ้อม ที่ทำให้เกิดอารยธรรมในสังคม หรือของชนชาติใดชนชาติหนึ่ง และอาจจะแผ่ขยายไปสู่ที่ต่างๆ จากจุดศูนย์กลางของอารยธรรมนั้น เช่น พุทธศาสนา คริสต์ศาสนา ศาสนาอิสลาม เป็นที่สร้างอารยธรรมหรือมีส่วนสร้างอารยธรรมของหลายชาติ หลายภาษา เป็นจักรกลสำคัญในการเปลี่ยนแปลงและในความเป็นไปของอารยธรรมโลกในปัจจุบัน

การบรรลุถึงจุดหมายสูงสุดในศาสนาเป็นเรื่องสำคัญ นอกจากความประพฤติทางศีลธรรมแล้ว ยังต้องมีการปฏิบัติในด้านต่าง ๆ ซึ่งอยู่ในระบบของพิธีกรรมเป็นพื้นฐาน โดยเริ่มมีการเชื่อเรื่องเทพเจ้าที่ต้องปรนนิบัติให้พอพระทัย การปฏิบัติบูชาด้วยพิธีกรรมต่าง ๆ มุ่งเพื่อแสดงความภักดี การสวดมนต์ทำวัตรเพื่อให้จิตใจสงบ นอกจากนี้ศาสนายังมีระบบความคิด ปรัชญาเป็นแกนหลักในทางการสร้างเหตุผล หรือเพื่อพิสูจน์ความเป็นไปในความเชื่อในศาสนาของตน ศาสนาผูกพันหรืออาจเรียกได้ว่า เกิดในสังคมเปลี่ยนแปลงไปในสังคม ทำให้สังคมเปลี่ยนแปลง เป็นเครื่องกำกับความคิดความอ่าน เป็นเครื่องบังคับพฤติกรรมของมนุษย์ ศาสนา จึงเป็นสถาบันหลักสถาบันหนึ่งในสังคม เพื่อประโยชน์แก่การเข้าใจพฤติกรรมด้านความเชื่อของคนในสังคม

เอดเวิร์ด บี. ไทเลอร์ (1832-1917) นักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษได้อธิบายวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมตามทฤษฎีวิวัฒนาการในยุคบุกเบิกว่า ความเชื่อทางศาสนาของมนุษย์นั้นมีพัฒนาการเป็นเส้นตรง โดยเริ่มจากความเชื่อในเรื่องภูตผีและวิญญาณ (animism) และพัฒนาไปสู่ความเชื่อในเทพเจ้าหลายองค์ (polytheism) และความเชื่อในพระเจ้าองค์เดียว (monotheism) ในที่สุด ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าความเชื่อในคติถือผีสาง เทวดา เป็นวิวัฒนาการแห่งความคิดของมนุษย์เกิดขึ้นพร้อมกับความเจริญรอบข้างอย่างอื่น ความสงสัยในธรรมชาติ เช่น ความมืด ความสว่าง ความร้อน ความหนาว ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ฟากฟ้า แม่น้ำ แม้ภูเขาและต้นไม้ใหญ่สามารถบันดาลให้เกิดความผันแปรได้ต่าง ๆ และมีผลบันดาลให้เกิดความสุขและความทุกข์แก่มนุษย์

ยศ สันตสมบัติ. 2556 : 27 กล่าวว่า ในดินแดนอุษาคเนย์ก็มีพัฒนาการทางความเชื่อและศาสนาจนเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมหลายอย่างที่มีมานานหลายพันปี โดยเริ่มจากธรรมชาติ

แต่ละอย่างก่อน แล้วขยายวงกว้างออกไปถึงธรรมชาติทุกอย่างในโลก โดยเชื่อว่า สรรพสิ่งในโลกมีวิญญาณสิงสถิตอยู่ และมีความเชื่อว่าวิญญาณเหล่านั้นมีอำนาจไปแต่ละอย่าง อาจบันดาลความดี ความชั่ว ความสุข และความทุกข์ให้แก่มนุษย์ได้แต่ละอย่างตามอำนาจและความกรุณาที่มีอยู่ วิญญาณเหล่านั้นต้องมีรูปร่าง แต่ไม่สามารถเห็นได้ มนุษย์จึงเริ่มสร้างภาพขึ้นด้วยความนึกคิดของตนเอง และยอมรับนับถือ เรียกว่า พระเจ้าหรือเทพเจ้าหรือผีสาง เทวดาก็ตาม ซึ่งเกิดขึ้นมาแต่ครั้งนั้น ความเชื่อเช่นนี้เป็นมูลเหตุอีกประการหนึ่งของศาสนา นักปราชญ์ในสังคมมนุษย์โบราณ เรียกความเชื่อนี้ถือว่าวิญญาณหรือเจตภูต

จากทฤษฎีเรื่องความเชื่อและ ทฤษฎีวิวัฒนาการข้างต้นจะสามารถใช้เป็นข้อสนับสนุนว่า ไทยเราได้รับวัฒนธรรมที่แพร่กระจายมาตามหลักทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยเริ่มจากความเชื่อเรื่องธรรมชาติ ศาสนาและวัฒนธรรม ซึ่งส่งผลต่อการดำเนินชีวิต ดังนั้นจึงยังมีความเชื่อในพลังเหนือธรรมชาติ วิญญาณบรรพบุรุษและทำให้เกิดพิธีกรรมการบูชาที่รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ปะปนอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยที่นับถือศาสนาพุทธ

โดยศึกษาพัฒนาการของศาสนา ความเชื่อ และวัฒนธรรมในดินแดนเอเชียอาคเนย์ แบ่งได้ ดังนี้

ยุคที่ 1 การนับถือธรรมชาติ/ผี เริ่มต้นจากความเชื่อจากธรรมชาติแต่ละอย่าง แล้วขยายวงกว้างเป็นสรรพสิ่งในโลกว่ามีวิญญาณที่มีอำนาจสามารถบันดาลคุณและโทษ ให้เกิดแก่มนุษย์ได้ จนไปถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้า และเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมที่อยู่ในดินแดนนี้มาหลายพันปีมาแล้ว

ยุคที่ 2 นับถือเทพเจ้า ในช่วง พ.ศ. 1000 คนพื้นเมืองในดินแดนเอเชียอาคเนย์ได้รับวัฒนธรรมจากอินเดีย มาประสมประสานวัฒนธรรมดั้งเดิม แล้วเกิดวัฒนธรรมใหม่มี 2 ระยะ คือ การรับศาสนาฮินดู และศาสนาพราหมณ์ จึงเกิดการนับถือเทพเจ้าตามแนวคิดของศาสนาฮินดูที่นับถือเทพเจ้า และรับเอาพิธีกรรมในการบูชาเทพเจ้าจากศาสนาพราหมณ์เข้ามาปรับปนใช้ในวิถีชีวิต

ยุคที่ 3 นับถือศาสนาพุทธ พุทธศาสนาที่เข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิ (ไทย, กัมพูชา, ลาว, พม่า) และเข้ามาสู่ประเทศไทย เป็น 4 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 ยุคเถรวาทแบบพระเจ้าอโศกมหาราช ประมาณปี พ.ศ. 303 พระเจ้าอโศกมหาราชทรงอุปถัมภ์การสังคายนาครั้งที่ 3 และได้ส่งพระโสณะเถระกับพระอุตรเถระเข้ามาเผยแผ่ศาสนาพุทธ เป็นช่วงระยะเวลาที่ศาสนาพราหมณ์และ ศาสนาพุทธนิกายเถรวาท (หีนยาน) ได้แพร่จากประเทศศรีลังกาเข้าสู่ประเทศไทย

ระยะที่ 2 ยุคมหายาน ประมาณ พ.ศ.620 พระเจ้ากนิษกะมหาราชทรงอุปถัมภ์การสังคายนาครั้งที่ 4 ของฝ่ายมหายานที่เมืองชลันธร และได้ส่งคณะพระสมณทูตไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาฝ่ายมหายานในเอเชียกลางจนถึงประเทศจีน และเผยแผ่ต่อมายังอาณาจักรอ้ายลาว ซึ่งในอดีตเป็นดินแดนส่วนหนึ่งของไทยทางเหนือ

ต่อมา พ.ศ. 1300 กษัตริย์แห่งอาณาจักรศรีวิชัยในเกาะสุมาตราได้ขยายอำนาจเข้ามาถึงดินแดนตอนใต้ของไทย ทำให้พระพุทธศาสนามหายานเจริญรุ่งเรืองอยู่ใน

ดินแดนแถบนี้ด้วย จากนั้นในระหว่าง พ.ศ. 1454-1725 ขอมมีอำนาจเข้ามาครอบงำแผ่นดินประเทศไทย จึงทำให้พระพุทธศาสนามหายาน ครอบคลุมไปทั่ว เพราะขอมนับถือนิกายมหายาน เป็นเหตุให้จึงทำให้มีการนับถือพระพุทธศาสนาทั้งสองแบบและศาสนาพราหมณ์ผสมผสานกันไป

ระยะที่ 3 ยุคเถรวาทแบบพุกาม เมื่อ พ.ศ. 1600 พระเจ้าอนุรุทธมหาราชแห่งพม่า ทรงแผ่ขยายอาณาเขตครอบคลุมมาถึงดินแดนตอนเหนือของไทยคือ ล้านนา ลงมาถึงลพบุรีและทวาราวดี พระพุทธศาสนาเถรวาทแบบพุกามซึ่งเป็นสายที่มาจากเมืองมคธ อินเดีย จึงมีอิทธิพลต่อคนไทยแถบนั้นไปด้วย

ระยะที่ 4 ยุคเถรวาทแบบลังกาวงศ์ เมื่อ พ.ศ.1678 พระเจ้าปรักกมพาหุ แห่งประเทศลังกาได้ทรงฟื้นฟูพระพุทธศาสนาในศรีลังกา ได้อาราธนาพระมหากัสสปะชำระพระธรรมวินัย พระพุทธศาสนาก็กลับรุ่งเรือง มีชื่อเสียงไปไกล ประเทศที่นับถือพระพุทธศาสนาทั่วไปต่างก็สนใจ พากันเดินทางไปศึกษาเล่าเรียนพระไตรปิฎกและได้รับการอุปสมบทใหม่ที่นั่น ครั้นศึกษาเจนจบแล้วก็กลับบ้านเมืองของตน เฉพาะประเทศไทยเรา พระพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์นี้ได้เข้ามาตั้งมั่นอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราช และแพร่กระจายไปในดินแดนอื่น ๆ ตามยุคสมัย เช่น

สมัยสุโขทัย (พ.ศ. 1800–1920) หลัง พ.ศ. 1800 เมื่อไทยตั้งอาณาจักรมั่นคงอยู่ที่สุโขทัยแล้ว พ่อขุนรามคำแหง พระองค์เลื่อมใสพระพุทธศาสนาอย่างแรงกล้า จึงได้ทรงอาราธนาพระสงฆ์แต่เมืองนครศรีธรรมราชขึ้นไปยังสุโขทัย ทรงทำนุบำรุงพระสงฆ์ ส่งเสริมการเรียนพระไตรปิฎก พระพุทธศาสนาฝ่ายมหายานมีผู้เลื่อมในน้อยลง และในที่สุดก็มารวมเป็นนิกายเดียวกัน

สมัยล้านนา ประมาณ พ.ศ. 1913 ในรัชสมัยของพระเจ้ากือนาได้ทรงส่งราชทูตไปขอนิมนต์พระสังฆราชสุมนะต่อพระยาลิไทเพื่อไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาในล้านนาเป็นการเริ่มต้นแห่งพระพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์ในดินแดนแถบนี้

ในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช ได้มีการส่งคณะสงฆ์ไปศึกษาพระพุทธศาสนาที่ลังกา ต่อมาพระองค์ได้อุปถัมภ์การสังคายนาซึ่งนับเป็นการสังคายนาครั้งที่ 8 ที่วัดโพธาราม หรือวัดเจดีย์เจ็ดยอดในนครเชียงใหม่ในรัชสมัยของพระเมืองแก้ว (พ.ศ. 2038-2068) เป็นยุครุ่งเรืองของวรรณคดีพระพุทธศาสนา

สมัยอยุธยา (พ.ศ. 1893–2310) พระพุทธศาสนาเถรวาทแบบลังกาวงศ์ยังคงรุ่งเรืองอยู่ พระมหากษัตริย์หลายพระองค์ทรงเลื่อมในในพระพุทธศาสนา เช่น สมเด็จพระนารายณ์ ได้เสด็จออกผนวชระหว่างครองราชย์ที่วัดจุฬามณี ลพบุรี

สมัยธนบุรี (พ.ศ. 2310–2325) เป็นยุคที่เริ่มฟื้นฟูบ้านเมือง สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้ทรงอุปถัมภ์พระพุทธศาสนาเป็นอย่างดี และโปรดฯให้รวบรวมพระไตรปิฎกจากที่ต่าง ๆ มาเก็บรักษาไว้ด้วย

สมัยรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325–ปัจจุบัน) นับแต่สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชได้ทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานีของไทยเมื่อ พ.ศ. 2535 มาจนถึงปัจจุบัน

ความเชื่อและศาสนา มีอิทธิพลต่อมนุษย์ทั้งในด้านจิตใจ และวิถีชีวิต อีกทั้งยังมีการแพร่กระจายไปสู่ที่ต่าง ๆ โดยมีมนุษย์เป็นพาหะ จากความเชื่อจนไปสู่การกระทำแล้วทำซ้ำ ๆ คัดสรรหลอมรวมของใหม่จากที่อื่นนำมาปรับให้เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่เดิมจนเป็นที่ยอมรับแล้วปฏิบัติกันต่อมา อันเรียกว่า “วัฒนธรรม”

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2555) ได้อธิบาย พัฒนาการวัฒนธรรมว่า ได้มีการพัฒนาการความเชื่อและศาสนา จนเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมในช่วงเวลาก่อนรับอารยธรรมจากอินเดีย ดังนี้

(1) กินข้าวเป็นอาหารหลัก คนอุษาคเนย์รู้จักปลูกข้าวแล้วกินข้าวเป็นอาหารหลักตั้งแต่ราว 5000 ปีมาแล้วพันธุ์ข้าวเก่าสุดคล้ายข้าวเหนียว (หรือข้าวนึ่ง) พบที่ถ้ำปุงฮุง (แม่ฮ่องสอน) กับที่โนนนกทา (ขอนแก่น) แล้วพบพันธุ์ข้าวเจ้าด้วย แต่ไม่มาก

(2) กับข้าว “เน่าแล้วอร่อย” คนอุษาคเนย์กินกับข้าวประเภท “เน่าแล้วอร่อย” เหมือนกัน เช่น ปลาแดก, ปลาร้า, ปลาฮอก, น้ำบูดู, ถั่วเน่า, กะปิ, น้ำปลา, ปลาเค็ม, ผักดอง ฯลฯ การทำให้เน่าแล้วอร่อยเป็นเทคโนโลยีถนอมอาหาร เกี่ยวข้องกับพิธีศพที่มีประเพณีเก็บศพ (ให้เน่า) นานหลายวันตั้งแต่ราว 2,500 ปีมาแล้ว

(3) เรือนเสาสูง คนอุษาคเนย์ปลูกเรือนเสาสูงตั้งแต่ตอนใต้ลุ่มน้ำแยงซีลงไปจนถึงหมู่เกาะ เรือนเสาสูง ต้องยกพื้น มีใต้ถุนเป็นบริเวณทำกิจกรรมตลอดทั้งวัน เช่น หุงข้าว, ทอผ้า, เลี้ยงสัตว์, เลี้ยงลูก ตกกลางคืนจึงขึ้นนอนบนเรือนเพื่อหนีสัตว์ร้าย แล้วชักบันไดออก ใต้ถุนบ้านไม่ได้ทำไว้หนีน้ำท่วม เพราะคนบางกลุ่มปลูกเรือนบนที่สูงเชิงเขาซึ่งไม่มีน้ำท่วมก็ยังทำใต้ถุนสูง หลังคาทรงสามเหลี่ยมมีไม้ไขว้กัน แล้วคนบางกลุ่มเรียก กาแล เป็นเทคโนโลยีค้ำยันของไม้ไผ่สองลำไม่ให้หลังคายุบ มีในทุกชาติพันธุ์ คนบางพวกใช้กาแลเป็นที่แขวนหัวสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ก็มี เช่น หัวควาย

(4) ผู้หญิงเป็นหัวหน้า คนอุษาคเนย์ยกย่องหญิงเป็นหัวหน้าพีธีกรรมเข้าทรงผีบรรพชน เช่น ผีฟ้า (ลาว), ผีมด (เขมร), ผีเมง (มอญ), ฯลฯ ผีบรรพชนไม่ลงทรงผู้ชาย เท่ากับหญิงเป็นหัวหน้าเผ่าพันธุ์ คำเรียกหญิงว่า แม่ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่ ใช้เรียกสิ่งสำคัญ เช่น แม่น้ำ (ทางลาวเรียกน้ำแม่), แม่ทัพ, แม่เหล็ก ฯลฯ สืบตระกูลทางสายแม่เป็นหลัก ลูกสาวสืบทอดมรดกที่ดินและเรือน ส่วนลูกชายไปเป็นบ่าว คือ ขี้ข้าบ้านผู้หญิง สืบราชสันตติวงศ์ทางสายแม่ เห็นได้จากวังหน้าต้องเป็นพี่น้องท้อง “แม่” เดียวกันกับวังหลวง ยกเว้นใครก็ได้ยึดอำนาจในหมู่เครือญาติ

(5) เซ่นวักสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ คนอุษาคเนย์ดั้งเดิมนับถือศาสนาผี (หมายถึงระบบความเชื่อในอำนาจเหนือ ธรรมชาติ) แล้วเซ่นวักสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ โดยเฉพาะสัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำ เช่น กบ (หรือคางคก), จระเข้, ตะกวด (เหี้ย), ฯลฯ ที่คนยุคนั้นเชื่อว่าเป็นผู้มีอำนาจบันดาลให้ฝนตก เพราะพบสัตว์เหล่านี้ทุกครั้งที่ฝนตก และพิทักษ์แหล่งน้ำให้ความอุดมสมบูรณ์ สัตว์พวกนี้มีภาพเขียนบนผนังถ้ำไว้เซ่นวัก บางทีสลักรูปเป็นลายเส้นบนเครื่องมือสัมฤทธิ์ โดยเฉพาะทำประติมากรรมรูปกบบนหน้ากลองทองไว้ตีขอฝน

(6) พิธีศพหลายวัน คนอุษาคเนย์ ตั้งแต่ราว 3,000 ปีมาแล้ว เมื่อมีคนตายไปจะเก็บศพหลายวันให้เนื้อหนังเน่าเปื่อยย่อยสลายเหลือแต่กระดูก แล้วเก็บกระดูกมาทำพิธีอีก เรียกพิธีศพครั้งที่สอง กระดูกที่เก็บมานี้ อยู่ในภาชนะพิเศษทำด้วยดินเผา เรียกหม้อดินเผาหรือแค็ปซูลและหิน มีตัวอย่างสำคัญ เช่น ไหหินในลาว, หีบหินบนปราสาทนครวัดกับหมู่เกาะ

(7) ฆ้อง คนอุษาคเนย์ใช้ฆ้องทำด้วยโลหะ ประโคมตีมีเสียงศักดิ์สิทธิ์ ดังกังวานสื่อสารกับผีหรือเทวดา (หมายถึงอำนาจเหนือธรรมชาติ) ฆ้องมีหลายขนาด ล้วนสืบประเพณีจากกลองทอง (หรือมโหระทึก) แรกมีขึ้นเมื่อ 3000 ปีมาแล้ว บริเวณมณฑลยูนนานกับมณฑลกวางสีแล้วแพร่กระจายลงไปถึงหมู่เกาะ ระฆังอยู่ในวัฒนธรรมฆ้อง ประโคมด้วยไม้ตีจากข้างนอก (ต่างจาก bell ของตะวันตก มีลูกกระทบแขวนตีจากข้างใน) วัฒนธรรมฆ้องไม่มีในตะวันตก จึงไม่มีศัพท์อังกฤษเรียกฆ้อง ต้องใช้ทับศัพท์พื้นเมืองว่า gong

(80 ท่าฟ้อนระบำรำเต้น คนอุษาคเนย์กางแขน ถ่างขา ย่อเข่า เป็นหลักในการฟ้อนระบำรำเต้น เรียกสามัญลักษณะที่ศัพท์ละครไทยเรียกท่ายืด (ทำเข่าตรง) กับ ท่ายุบ (ทำย่อเข่า) ท่าเต้น ถ่างขา ย่อเข่า เป็นมุมฉาก ได้จากทำเลียนแบบให้เหมือนกบศักดิ์สิทธิ์ เรียก ท่ากบยกย่องเป็นท่าเต้นศักดิ์สิทธิ์ มีหลักฐานภาพสลักตามปราสาทหินในกัมพูชาและไทย เช่น ท่ารำศิว-นาฏราชบนหน้าบันปราสาทพนมรุ้ง (บุรีรัมย์) และท่าโนรา, โขน, ละคร (พระ นาง ยักษ์ ลิง) กับ legon ของอินโดนีเซีย

จากความเชื่อและพัฒนาการทางศาสนาจนกลายมาเป็นวัฒนธรรม และเกิดการแพร่กระจายไปสู่จุดอื่น ๆตามทฤษฎีข้างต้น ทำให้ทราบว่าไทยเราก็ได้รับอิทธิพลของการแพร่กระจายทางความเชื่อ ศาสนา ตลอดจนวัฒนธรรมต่าง ๆ แล้วนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับบริบทของไทยตามยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน ข้อมูลวัฒนธรรมร่วมนี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการออกแบบเพลงและท่ารำในขั้นตอนต่อไปในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

2.1.4 ทฤษฎีเรื่องการออกแบบงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์

ความหมาย และทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์มีผู้นิยามความหมายไว้ในนิยามที่แตกต่างกันออกไปได้ ดังนี้คือ นักจิตวิทยาและนักการศึกษาได้ให้ความหมายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ไว้หลายท่านดังนี้

Guilford (1956 : 128) ได้ศึกษาเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งกล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถด้านสมองที่จะคิดได้หลายแนวทางหรือคิดได้หลายคำตอบ เรียกว่า การคิดแบบอเนกนัย ซึ่งประกอบด้วยลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคล่องแคล่วในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่วรวดเร็ว และมีคำตอบในปริมาณที่มากในเวลาจำกัด

2. ความคิดยืดหยุ่นในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภทและหลายทิศทาง

3. ความคิดริเริ่ม คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาสิ่งแปลกใหม่และเป็นคำตอบที่ไม่ซ้ำกับผู้อื่น

4. ความคิดละเอียดลออ คือ ความสามารถในการกำหนดรายละเอียดของความคิดเพื่อบ่งบอกถึงวิธีสร้างและการนำไปใช้

หลักความคิดสร้างสรรค์ของกิลฟอร์ด มุ่งไปที่ความสามารถของบุคคลที่จะคิดได้รวดเร็ว กว้างขวาง และมีความคิดริเริ่ม ถ้ามีส่งเร้ามากระตุ้นให้เกิดความคิดนั้นๆ สิ่งเร้าที่จะมากระตุ้นให้เกิดความคิด มีอยู่ 4 ชนิด 1. รูปภาพ 2. สัญลักษณ์ 3. ภาษา 4. พฤติกรรม

Torrance (1962 : 16) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถของบุคคลในการคิดสร้างสรรค์ผลิตผล หรือสิ่งแปลกๆ ใหม่ๆ ที่ไม่รู้จักมาก่อน ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้อาจจะเกิดจากการรวมความรู้ต่างๆ ที่ได้รับจากประสบการณ์แล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่ๆ สิ่งที่เกิดขึ้นแต่ไม่จำเป็นสิ่งสมบูรณ์อย่างแท้จริง ซึ่งอาจออกมาในรูปของผลผลิตทางศิลปะ วรรณคดี วิทยาศาสตร์

Wallach and Kogan (1965 : 13 - 20) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่าหมายถึง ความคิดโยงสัมพันธ์ (Association) คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ คือ คนที่สามารถจะคิดอะไรได้อย่างสัมพันธ์เป็นลูกโซ่

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธณ์ (2537 : 56) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ 2 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อน ยากแก่การให้คำจำกัดความที่แน่นอนตายตัว

2. ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องแปลกใหม่และมีคุณค่า

กล่าวคือ ใช้ได้โดยมีคนยอมรับ ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการ คือการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่มีความแตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์เชิงบุคคล บุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความแปลก เป็นตัวของตัวเอง เป็นผู้ที่มีความคิดคล่อง มีความยืดหยุ่น และสามารถให้รายละเอียดในความคิดนั้นๆ ได้

อารี พันธ์มณี (2537 : 25) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การคิดพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลงปรุงแต่งจากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่างๆ ตลอดจนวิธีการคิดทฤษฎีหลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้ หรือสิ่งที่เป็นเหตุผล เพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่คิดจินตนาการก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับ ความพยายามที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือเรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั่นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงาน

อารี รังสินันท์ (2527 : 5) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความหมายของบุคคลในการคิดสร้างสรรค์ผลิตผลหรือสิ่งแปลกๆใหม่ๆที่ได้รู้จักมาก่อนซึ่งสิ่งต่างๆเหล่านี้อาจเกิดจากการรวบรวมความรู้ต่างๆที่ได้จากประสบการณ์แล้วรวบรวมความคิดเป็นฐานและทำการทดสอบสมมติฐานแล้วรายงานผลที่ได้จากการค้นพบความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดได้หลายแนวทางซึ่งรวมทั้งการ การประดิษฐ์ค้นพบสิ่งต่างๆตลอดจนใช้การคิดทฤษฎีหลักการใหม่ๆได้สำเร็จความคิดสร้างสรรค์จะเกิดได้นี้ไม่ใช่การคิดในสิ่งที่เป็นไปได้หรือสิ่งที่เป็นเหตุเป็นผลอย่างเดียว

เท่านั้นหากแต่ความคิดจินตนาการก็เป็นสิ่งที่สำคัญที่จะก่อให้เกิดความคิดแปลกใหม่แต่ต้องควบคู่ไปกับความพยายามที่จะสร้างจินตนาการที่จะเป็นไปได้หรือที่เรียกว่าจินตนาการประยุกต์ที่จะทำให้เกิดผลงานความคิดสร้างสรรค์ขึ้น

ประภาศรี สีหะอำไพ (2531 : 25) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์คือการประมวลความคิดเห็นอย่างเป็นลำดับดังเป็นสมมติฐานข้อมูลพิสูจน์สมมติฐานเหล่านั้นจะได้ผลตามที่ต้องการความคิดที่สร้างสรรค์ขั้นนี้แตกต่างจากความคิดอย่างอื่นหรือเก่งที่เคยมีอยู่

บุณย์เสนอ ตรีวิเศษ (2555 : 31) กล่าวถึงความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า "เป็นกระบวนการทางปัญญาที่สามารถขยายขอบเขตความคิดที่มีอยู่เดิมสู่ความคิดที่แปลกใหม่แตกต่างไปกับความคิดเดิมและเป็นความคิดที่ใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม"

Davis (1973) ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของนักจิตวิทยาที่ได้กล่าวถึงทฤษฎีของความคิดสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ได้ 4 กลุ่ม

1. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงจิตวิเคราะห์ โดยนักจิตวิทยาทางจิตวิเคราะห์หลายคน ได้เสนอแนวคิด เช่น

ฟรอยด์ และคริส ได้เสนอแนวคิดการเกิดความคิดสร้างสรรค์ว่า

ความคิดสร้างสรรค์เป็นผลมาจากความขัดแย้งภายในจิตใต้สำนึกระหว่างแรงขับทางเพศ (Libido) กับความรู้สึกรับผิดชอบทางสังคม (Social conscience)

คูไบ และรัค ซึ่งเป็นนักจิตวิทยาแนวใหม่ กล่าวว่า

ความคิดสร้างสรรค์นั้นเกิดขึ้นระหว่างการรู้สติกับจิตใต้สำนึก ซึ่งอยู่ในขอบเขตของจิตส่วนที่เรียกว่า จิตก่อนสำนึก

2. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงพฤติกรรมนิยม มีแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องความคิดสร้างสรรค์ว่า

เป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ โดยเน้นที่ความสำคัญของการเสริมแรงการตอบสนองที่ถูกต้องกับสิ่งเร้าเฉพาะหรือสถานการณ์ นอกจากนี้ยังเน้นความสัมพันธ์ทางปัญญา คือการโยงความสัมพันธ์จากสิ่งเร้าหนึ่งไปยังสิ่งเร้าต่างๆ ทำให้เกิดความคิดใหม่ หรือสิ่งใหม่เกิดขึ้น

3. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงมานุษยนิยม นี้มีแนวคิดว่า

ความคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่มนุษย์มีติดตัวมาตั้งแต่เกิด ผู้ที่สามารถนำความคิดสร้างสรรค์ออกมาใช้ได้คือผู้ที่มีสัจการแห่งตน คือรู้จักตนเอง พอใจตนเอง และใช้ตนเองเต็มตามศักยภาพของตนมนุษย์จะสามารถแสดงความคิดสร้างสรรค์ของตนเองมาได้อย่างเต็มที่นั้นขึ้นอยู่กับการสร้างสภาวะหรือบรรยากาศที่เอื้ออำนวย ได้กล่าวถึงบรรยากาศที่สำคัญในการสร้างสรรค์ว่าประกอบด้วยความปลอดภัยในเชิงจิตวิทยา ความมั่นคงของจิตใจ ความปรารถนาที่จะเล่นความคิดและการเปิดกว้างที่จะรับประสบการณ์ใหม่

4. ทฤษฎีอูต้า (AUTA)

ทฤษฎีนี้เป็นรูปแบบของการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นในตัวบุคคลโดยมีแนวคิดว่าความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่ในมนุษย์ทุกคนและสามารถพัฒนาให้สูงขึ้นได้ การพัฒนาความคิกสร้างสรรค์ตามรูปแบบอูต้าประกอบด้วย

4.1 การตระหนัก (Awareness) คือ ตระหนักถึงความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อตนเอง สังคม ทั้งในปัจจุบันและอนาคต และตระหนักถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตนเองด้วย

4.2 ความเข้าใจ (Understanding) คือ มีความรู้ ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์

4.3 เทคนิควิธี (Techniques) คือ การรู้เทคนิคในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทั้งที่เป็นเทคนิคส่วนบุคคล และเทคนิคที่เป็นมาตรฐาน

4.4 การตระหนักในความจริงของสิ่งต่างๆ (Actualization) คือ การรู้จักหรือตระหนักในตนเอง พอใจในตนเอง และพยายามใช้ตนเองและพยายามใช้ตนเองเต็มศักยภาพ รวมทั้งการเปิดกว้างรับประสบการณ์ต่างๆ โดยมีการปรับตัวได้อย่างเหมาะสม การตระหนักถึงเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน การผลิตผลงานด้วยตนเอง และมีความคิดที่ยืดหยุ่นเข้ากับทุกรูปแบบของชีวิต

จากทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด จะเห็นว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถทางสมองของบุคคลในการมองเห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ เป็นการใช้ความคิด แนวคิด การรวบรวม ประสานสิ่งต่างๆ เข้าสู่กระบวนการแก้ไขปรับปรุง แยกแยะ สรุปสิ่งที่มีอยู่ มาคิดจินตนาการ โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นทำให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป ด้วยการใช้ประสบการณ์เดิมเป็นองค์ประกอบหลอมรวมกันเข้าเป็นประสบการณ์ใหม่ที่มีความคิดก้าวไกล คล่องแคล่ว มี ความคิดยืดหยุ่น เป็นผลงานใหม่ตามความสามารถทางด้านสมองที่ต้องอาศัยความคล่องแคล่วในการคิด มีความยืดหยุ่นทางความคิด และผสมความคิดส่วนตัวไปด้วย ทั้งนี้ต้องมีความกล้าคิดมีความคิดอย่างอิสระเป็นความสลับซับซ้อนที่เมื่อมีทุกสิ่งรวมเข้าด้วยกันแล้ว จะเกิดเป็นความคิดที่สร้างสรรค์เกิดผลงานใหม่ที่แปลกแหวกแนวขยายกรอบความคิดสร้างสรรค์ให้มีความกว้าง หรือให้ไร้กรอบซึ่งจะทำให้เกิดคุณค่า เกิดประโยชน์ที่สูงขึ้นอย่างถูกต้องที่เอื้อประโยชน์ต่อตนเอง และสังคม

ลักษณะของการสร้างสรรค์

อุษณีย์ โพธิสุข (2537 : 15) ได้สังเคราะห์ประเภทของความคิดสร้างสรรค์ออกเป็น 4 ประเภทด้วยกัน ดังนี้

1 ความคิดสร้างสรรค์ประเภทการเปลี่ยนแปลง (Innoivation) คือ แนวคิดที่เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้น เช่น ทฤษฎีใหม่ การประดิษฐ์ใหม่ เป็นต้น เป็นการคิดที่เป็นภาพรวมมากกว่าแยกเป็นส่วนย่อย บางครั้งเรียกว่า "นวัตกรรม" ที่เป็นการนำเอาสิ่งประดิษฐ์ใหม่มาใช้เพื่อให้การดำเนินงานมีประสิทธิภาพดียิ่งขึ้น เช่น การใช้ e learning การใช้นาโนเทคโนโลยี เป็นต้น

2 ความคิดสร้างสรรค์ประเภทการสังเคราะห์ (Synthesis) คือ การผสมผสานแนวคิดจากแหล่งต่างๆเข้าด้วยกันแล้วก่อให้เกิดแนวคิดใหม่ๆ อันมีคุณค่า เช่น การนำความรู้ทางคณิตศาสตร์ไปใช้ในการแก้ปัญหาจราจร การใช้หลัก จินตคณิตและหลักทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์มาผสมผสานเป็นคอมพิวเตอร์ ซึ่งกลายเป็นศาสตร์อีกสาขาหนึ่ง

3 ความคิดสร้างสรรค์ประเภทต่อเนื่อง (Extension) เป็นการผสมผสานกันระหว่างความคิดสร้างสรรค์ประเภทเปลี่ยนแปลงกับความคิดสร้างสรรค์ประเภทสังเคราะห์ คือ เป็นโครงสร้างหรือกรอบที่ได้กำหนดไว้ความกว้าง แต่ความต่อเนื่องเป็นรายละเอียดที่จำเป็นในการปฏิบัติงานนั้น

เช่น การสร้างรถยนต์หุ่นยนต์คอมพิวเตอร์ กล้องถ่ายรูป โทรศัพท์มือถือ เป็นต้น จะมีการปรับปรุงอย่างต่อเนื่องจากต้นแบบเดิม

4 ความคิดสร้างสรรค์ประเภทการลอกเลียน (Duplication) เป็นลักษณะการจำลองหรือลอกเลียนจากความสำเร็จอื่นๆ โดยอาจจะปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้แปลกไปจากเดิมเพียงเล็กน้อยแต่ส่วนใหญ่ยังคงเป็นแบบเดิมอยู่ เช่น เครื่องแต่งกาย บทเพลง ภาพยนตร์ การ์ตูน เครื่องประดับ เป็นต้น ลักษณะความคิดสร้างสรรค์มีทั้งการประดิษฐ์ใหม่ทฤษฎีใหม่ก็ผสมผสานแนวคิดต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ก่อให้เกิดแนวคิดใหม่อันมีคุณค่า ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้ยังนำมารวมกันได้เป็นการประดิษฐ์ผลงานใหม่ที่สามารถสร้างสรรค์ต่อจากผลงานเดิมด้วยการปรับปรุงที่สามารถเกิดขึ้นได้อย่างต่อเนื่องแต่ก็ยังมีการสร้างสรรค์ในลักษณะการลอกเลียนจากผลงานอื่นๆ โดยเปลี่ยนแปลงจากเดิมเพียงเล็กน้อยแต่ยังคงส่วนเดิมอยู่มาก

คุณค่าของความคิดสร้างสรรค์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศิวกานท์ ปทุมสูติ (2548 : 15) คุณค่าของความคิดสร้างสรรค์จำแนกได้ดังนี้

1) คุณค่าทางอารมณ์ คุณค่าของความคิดสร้างสรรค์ที่ถึงพร้อมด้วยคุณภาพและพลังกระทบกระทำ ย่อมมีอนุภาพต่อการกระทบ และกระทำกับอารมณ์มนุษย์ให้เกิดการขับเคลื่อนงอกงามและเบิกบานทั้งจะก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ต่อเนื่อง หรือการสร้างสรรค์ใหม่เป็นลูกโซ่สืบสาน ซึ่งลักษณะดังกล่าวอาจเป็นความปิติ โศกสลด ความตื่นตะลึง ความประทับตรึง ความดื่มด่ำหรือความสะท้อนสะเทือนต่าง ๆ

2) คุณค่าทางปัญญา คุณค่าของความคิดสร้างสรรค์ที่จะก่อให้เกิดคุณค่าทางปัญญาจะต้องมีพลังกระตุ้นให้เกิดความประจักษ์ในองค์ความรู้ความมีทิศทางให้เลือกให้กระทำอย่างถูกต้องถ่องแท้ ความมีศรัทธาในความสว่างกว้างไกล ความเชื่อมั่นในคุณค่าของวิถีที่ดีงาม ความมีสำนึกตระหนักในปณิธานมุ่งมั่น และความสามารถสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆตามวุฒิภาวะของแต่ละบุคคล

3) คุณค่าทางประดิษฐ์กรรม คุณค่าทางประดิษฐ์กรรมนับว่าเป็นข้อสำคัญอีกประการหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ เพราะว่าการประดิษฐ์กรรมใด ๆ อันเกิดจากประดิษฐ์สร้างสรรค์ที่มีคุณค่าต่ออารมณ์และสติปัญญามนุษย์ในทางงดงามและทางเจริญ ย่อมเป็นสิ่งที่มีคุณค่าคู่ควรแก่การทำนุบำรุงรักษาเพื่อเผยแพร่และใช้ประโยชน์ให้กว้างขยายให้เต็มสมบูรณ์ในคุณและค่าที่มีที่เป็นได้อย่างยั่งยืน ซึ่งทั้งนี้เพื่อประดิษฐกรรมสร้างสรรค์ที่จะทำหน้าที่เป็นต้นแบบ (fire mode) เป็นนวัตกรรม (innovation) เป็นพลวัต (dynamic) ขับเคลื่อนกระบวนการสร้างสรรค์ต่างๆ อยู่สืบไป คุณค่าของความคิดสร้างสรรค์นั้นมีหลายอย่าง เพราะความคิดสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพและอนุภาพต่ออารมณ์มนุษย์ทำให้เกิดความขับเคลื่อนความงอกงามที่จะทำให้มีแรงกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ใหม่ต่อไปเป็นลูกโซ่ ด้วยประจักษ์ต่อคุณค่าที่ถูกต้องถ่องแท้ มีคุณค่าต่อสติปัญญาที่เกิดจากการประดิษฐ์การคิดสร้างสรรค์ผลงานที่น่าชื่นชม ความประทับตรึงดื่มด่ำไปกับผลงานผลที่สามารถใช้ประโยชน์ได้อย่างกว้างและสมบูรณ์ จึงควรค่าแก่การได้รับความศรัทธาความเชื่อมั่นด้านทำนุบำรุงรักษาเผยแพร่เพื่อความยั่งยืนและผลงานประดิษฐ์กรรมที่จะมาจากความคิดสร้างสรรค์นั้น จะกลายเป็นต้นแบบที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ต่าง ๆ ต่อไปอย่างต่อเนื่อง

นาฏยประดิษฐ์ และขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์

สุรพล วิรุฬรักษ์ (2543-211) ได้นิยามศัพท์ในการออกแบบงานด้านนาฏศิลป์ไว้ ดังนี้

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธี ของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่นๆที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์
2. การกำหนดความคิดหลัก
3. การประมวลข้อมูล
4. การกำหนดขอบเขต
5. การกำหนดรูปแบบ
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
7. การออกแบบนาฏยศิลป์

และกำหนดขั้นตอนเพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบ (สุรพล วิรุฬรักษ์ 2547 : 226 - 254) ได้แบ่งการทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ ออกเป็น 2 ภาค คือ ภาคแรก เขียนลงลักษณะแบบร่างลงในกระดาษ และ ภาคหลัง นำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน จะมีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงาน ซึ่งเอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้อย่างดี ขั้นตอนการออกแบบมี ดังนี้

1) การกำหนดโครงร่างรวม จะคล้ายคลึงกับกับการวาดภาพกิจกรรมลงบนผืนผ้าใบที่ต้องการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ละภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่งนาฏยศิลป์ ภาพเคลื่อนไหวจะเปลี่ยนไปเป็นระยะ ๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญ ๆ เป็นระยะ ๆ

2) การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงของนาฏศิลป์จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน เพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่อารมณ์ทุกข์ทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้าๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้ม เพื่อแสดงการจบช่วงหรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

3) ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะ ๆตลอดเวลาของการแสดง เพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น ๆ และมี

ท่าทางอื่นกำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง 8 ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อการกำหนดการเข้าการออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายความต้องการ

4) การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้ เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้า และดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียง และแสงเป็นพิเศษ

นอกจากทฤษฎีการออกแบบนายศิลป์แล้วนั้น ผู้สร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ ควรศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เช่น

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

กีรติ บุญเจือ (2522: 263) ได้อธิบายว่า สุนทรียศาสตร์ เป็นวิชาว่าด้วยสิ่งที่สวยงามหรือไพเราะ คำว่า Aesthetics (เอ็ซเธทถิกส์) มาจากภาษากรีกว่า Aisthetikos (อีสเธทิโคส) หมายถึง รู้ได้ด้วยสัมผัสสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) ซึ่งมีอยู่ 3 อย่างคือ

- ความงาม (Beauty)
- ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness)
- และความน่าทึ่ง (Sublimity)

เซนต์ ออกัสติน (St. Augustine ค.ศ. 354-430) มีแนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีความงามว่าการรับรู้ต่อความงามของสิ่งต่าง ๆเป็นการเดินทางเข้าหาพระเจ้าของจิต และการได้มีประสบการณ์ทางสุนทรียะอันสูงสุด ก็คือการได้บรรลุความรู้สึกหรือปัญญาทางศาสนา ประกอบด้วย

- เอกภาพ (Unity) มี 2 ประเภท คือ
    1) เอกภาพของวัตถุ
    2) เอกภาพความหลากหลาย ประกอบด้วย
        - ความเท่าเทียม (Equality)
        - สัดส่วน (Proportion)
        - จำนวน (Number)
        - ระเบียบ (Order)

2.2 การทบทวนวรรณกรรม/เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระขพุงผี และดนตรีนาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์สุโขทัย

2.2.1 ความเชื่อ ความศรัทธาและพิธีบูชาเทพเจ้าในสมัยสุโขทัย

ความเชื่อเรื่องเทพเทวดา สำหรับคนไทยเราหากกล่าวถึงเทพเจ้าส่วนใหญ่มักจะนึกถึงมหาเทพทางศาสนาฮินดู คือ พระศิวะ พระพรหม พระนารายณ์ พระพิฆเนศวร พระขันธกุมาร รวมไปถึงมหาเทวีที่อยู่เป็นคู่กับมหาเทพ เช่น พระอุมา(มเหสีพระศิวะ) พระสุรัสวดี (ชายาพระพรหม) และพระลักษมี (ชายาพระนารายณ์) เป็นความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากพิธีกรรมแบบพราหมณ์ และ

กลมกลืนกับวิถีชีวิตแบบไทยมาช้านาน จากการศึกษาวิวัฒนาการ และทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมประกอบการสืบค้นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อและศาสนาจนกลายมาเป็นวัฒนธรรมของไทย พบว่ามีการกล่าวถึงที่มาของการเผยแผ่ลัทธิความเชื่อ ทางศาสนาที่เข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิและเข้ามาในอาณาจักรสุโขทัยระหว่าง พ.ศ. 1800–1920 โดยหลัง พ.ศ. 1800 เมื่อไทยตั้งอาณาจักรมั่นคงอยู่ที่สุโขทัยแล้ว พ่อขุนรามคำแหงทรงเลื่อมใสพระพุทธศาสนาอย่างแรงกล้า จึงได้ทรงอาราธนาพระสงฆ์จากเมืองนครศรีธรรมราชขึ้นไปยังสุโขทัย ทรงทำนุบำรุงพระสงฆ์ส่งเสริมการเรียนพระไตรปิฎก จากหลักฐานที่พบในหลักศิลาจารึกในเรื่องราวที่เกี่ยวกับความเชื่อศรัทธาในพุทธศาสนา และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาซึ่งจะเห็นได้ว่ามีความเป็นพุทธและพราหมณ์ ปะปนอยู่ในวิถีชีวิตของคนสุโขทัย นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงพิธีกรรมในการบูชาผี หรือเทพดา มีการกล่าวถึงสถานภาพของพระขพุงผีที่ถูกยกย่องให้เป็นผีที่ใหญ่กว่าผีทุกตนในเมืองสุโขทัย บอกถึงพิกัดที่สิงสถิตย์ตลอดจนความเชื่อและศรัทธาในพระขพุงผี อีกทั้งมีการบอกถึงข้อกำหนดให้มีการบูชาของเจ้าเมืองที่ต้องทำการบูชาพระขพุงผีให้ถูกต้องจึงจะเกิดผลดี แต่มิได้กล่าวบรรยายขั้นตอนและรายละเอียดในการทำพิธีกรรมนั้นไว้

จากการศึกษากำเนิดอาณาจักรสุโขทัย ทำให้ทราบว่า ใน พ.ศ. 1800 เมื่อพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ได้ประกาศชัยชนะเหนือขอม แล้วตั้งตัวเป็นใหญ่เหนือดินแดนสุโขทัยนั้น ความเชื่อและวิถีชีวิตของผู้คนที่อยู่ในดินแดนแห่งนี้จะยังคงมีวัฒนธรรมที่เคยเป็นมาจากยุคภายใต้การปกครองของขอม ถึงแม้ว่าจะมีความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลง และลบความเป็นขอมที่เคยมีอยู่ก็ตาม ดังหลักฐานที่ปรากฏเป็นศิลปะการก่อสร้างวัดต่าง ๆในพื้นที่สุโขทัยเป็นที่รู้กันว่า เขมร เป็นชนชาติโบราณเก่าแก่ที่สุดชนเผ่าหนึ่งในสุวรรณภูมิ และเป็นเจ้าของอารยธรรมอันเกรียงไกร ชนเผ่าขอมหรือเขมรเป็นตระกูลเก่าที่แตกแขนงจากออสโตรนีเซียนจากแผ่นดินซุนดาดั้งเดิม และสืบต่อจากชนเผ่าจามผู้ให้กำเนิดอาณาจักรฟูนันที่ยิ่งใหญ่ในอดีต มหานครมหัศจรรย์อันเลื่องชื่อ นครวัด นครธม และปราสาทหินจำนวนมากมายที่กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในอุษาคเนย์ซีกตะวันออก เป็นสิ่งยืนยันอดีตอันรุ่งเรือง แต่เดิมชนชาติเขมรโบราณนั้นนับถือศาสนาฮินดูที่แผ่เข้ามาจากอินเดีย จึงรับอิทธิพลทางศิลปะ วัฒนธรรมจารีตประเพณีมากมาย อย่างการบูชาเทพเจ้าต่าง ๆ เช่น พระศิวะ พระวิษณุ ฯลฯ เข้ามา ต่อมาก็รับศาสนาพุทธเข้ามานับถือด้วย แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งคติความเชื่อในแบบฮินดู ก็เลยผสมผสานกันไป อิทธิพลเช่นนี้ยังคงมีอยู่อย่างยาวนานในสุวรรณภูมิมาจนปัจจุบันนี้ แม้ว่าดินแดนในสุวรรณภูมินี้โดยส่วนใหญ่ จะตกไปอยู่ในอำนาจปกครองของชาวสยามในภายหลังก็ตามความเชื่อและการนับถือผีที่เป็นศาสนาปฐมบรรพ์ ผสานกับความเชื่อศาสนา พราหมณ์ ฮินดูและพุทธได้หลอมรวมเป็นวัฒนธรรมที่ฝังรากลึกลงในดินแดนสุโขทัยอย่างหลีกเลี่ยงมิได้

ถึงแม้ว่าในหลักศิลาจารึกจะไม่ได้กล่าวถึงรายละเอียดถึงพิธีกรรมในการบวงสรวงบูชาพระขพุงผีไว้ให้เห็นเป็นหลักฐาน แต่ก็น่าจะอนุมานได้ว่า ในการบูชาพระขพุงผีตามหลักศิลาจารึกว่า “ ขุนผู้ถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง...” คงน่าจะมีการตั้งเครื่องเซ่นไหว้และมีพิธีกรรมการสวดคาถาบูชา ตามวิธีที่สืบทอดมีให้เห็นมาจนถึงปัจจุบัน

ยศ สันตสมบัติ (2556) สรุปได้ว่า มีพัฒนาการทางความเชื่อและศาสนาจนเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมหลายอย่างที่มีมานานหลายพันปีในดินแดนอุษาคเนย์ โดยเริ่มจากธรรมชาติและเชื่อว่า

สรรพสิ่งในโลกมีวิญญาณสิงสถิตอยู่ และมีความเชื่อว่าวิญญาณเหล่านั้นมีอำนาจสามารถบันดาลความดี ความชั่ว ความสุข และความทุกข์ให้แก่มนุษย์ได้ วิญญาณเหล่านั้นมีรูปร่าง แต่ไม่สามารถเห็นได้ มนุษย์จึงเริ่มสร้างภาพขึ้นด้วยความนึกคิดของตนเอง เรียกว่า พระเจ้าหรือเทพเจ้าหรือผีสาง เทวดาก็ตาม

ซึ่งสอดคล้องกับสุจิตต์ วงษ์เทศ (2555) ได้อธิบายพัฒนาการวัฒนธรรมในดินแดนอุษาคเนย์ ว่า ได้มีการพัฒนาการความเชื่อ และศาสนา จนเกิดเป็นวัฒนธรรมโดยแบ่งช่วงเวลาไว้ ดังนี้

ก่อนรับอารยธรรมจากอินเดีย มนุษย์มีความเชื่อเริ่มต้นจากธรรมชาติแต่ละอย่างมีอำนาจสามารถบันดาลคุณและโทษให้เกิดแก่มนุษย์ได้ จนไปถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้า และเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมที่อยู่ในดินแดนนี้มาหลายพันปีมาแล้ว จนกระทั่ง พ.ศ. 1000 คนพื้นเมืองมาประสมประสานวัฒนธรรมดั้งเดิม แล้วเกิดวัฒนธรรมใหม่ที่มีทั้งคล้ายคลึงกันและแตกต่างกัน มี 2 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 รับศาสนาพราหมณ์ - พุทธ คือ ช่วงเวลาหลัง พ.ศ. 1000 - 1800

คนอุษาคเนย์รับศาสนาพราหมณ์ - พุทธ ทำให้รับประเพณีพิธีกรรมอื่น ๆ พร้อมกันด้วย ดังนี้

ตัวอักษรปัลลวะ	รับจากอินเดียใต้ หลังจากนั้นพัฒนาขึ้นเป็นอักษรของตนเอง เช่น อักษรมอญ, อักษรขอม, อักษรกิว (ใช้ในดินแดนทางใต้ของไทยถึงมาเลเซียและหมู่เกาะอินโดนีเซีย) เป็นต้นทางให้มีความแตกต่างต่อไปข้างหน้าเป็นพวกมอญ, พวกเขมร เป็นต้น
การกราบไหว้	รับจากอินเดียพร้อมพราหมณ์-พุทธทั้งประเพณีกราบและไหว้
การบวช	รับจากอินเดีย แต่ประสมประเพณีพื้นเมือง ไทยเรียกบวชนาค, ทำขวัญนาค
มหากาพย์	รับทั้งรามายณะและมหาภารตะ แต่ยกย่องรามายณะมากกว่า ไทยเรียก รามเกียรติ์
ลายกระหนก	รับจากอินเดียแล้วปรับใช้เรียกต่างกัน เช่น ลายไทย, ลายเขมร, ลายลาว
อาหาร	รับพันธุ์ข้าวเจ้าจากอินเดีย และกับข้าวบางอย่าง เช่น แกงใส่กะทิ, ขนมต่าง ๆ เช่น กระยาสารท

ระยะที่ 2 รับศาสนาอิสลาม ช่วงเวลาหลัง พ.ศ. 1800

คนอุษาคเนย์รับศาสนาอิสลามราวหลัง พ.ศ. 1800 แต่แพร่หลายเฉพาะหมู่เกาะกับดินแดนชายทะเลบางแห่งเท่านั้น เช่น มาเลเซีย, เวียดนาม

ชินวงศ์ วิชาพรหม (2557) ได้กล่าวตรงกันว่า พระพุทธศาสนาได้เผยแผ่เข้าสู่ประเทศไทย 4 ยุค คือ

ยุคที่ 1 การนับถือธรรมชาติ/ผี เริ่มต้นจากความเชื่อจากธรรมชาติแต่ละอย่าง แล้วขยายวงกว้างเป็นสรรพสิ่งในโลกว่ามีวิญญาณที่มีอำนาจสามารถบันดาลคุณและโทษ ให้เกิด

แก่มนุษย์ได้ จนไปถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้า และเกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมที่อยู่ในดินแดนนี้มาหลายพันปีมาแล้ว

ยุคที่ 2 นับถือเทพเจ้าในช่วง พ.ศ. 1000 คนพื้นเมืองในดินแดนอุษาคเนย์ได้รับวัฒนธรรมจากอินเดีย มาประสมประสานวัฒนธรรมดั้งเดิม แล้วเกิดวัฒนธรรมใหม่มี 2 ระยะ คือ การรับศาสนาฮินดู และศาสนาพราหมณ์ จึงเกิดการนับถือเทพเจ้าตามแนวคิดของศาสนาฮินดูที่นับถือเทพเจ้า และรับเอาพิธีกรรมในการบูชาเทพเจ้าจากศาสนาพราหมณ์เข้ามาปรับปนใช้ในวิถีชีวิต

ยุคที่ 3 นับถือศาสนาพุทธ พุทธศาสนาที่เข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิ (ไทย, กัมพูชา, ลาว, พม่า) และเข้ามาสู่ประเทศไทย เป็น 4 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 ยุคเถรวาทแบบพระเจ้าอโศกมหาราช ประมาณปี พ.ศ. 303 พระเจ้าอโศกมหาราชทรงอุปถัมภ์การสังคายนาครั้งที่ 3 และได้ส่งพระโสณะเถระกับพระอุตรเถระเข้ามาเผยแผ่ศาสนาพุทธเป็นช่วงระยะเวลาที่ศาสนาพราหมณ์และ ศาสนาพุทธนิกายเถรวาท (หีนยาน) ได้แพร่จากประเทศศรีลังกาเข้าสู่ประเทศไทย

ระยะที่ 2 ยุคมหายาน ประมาณ พ.ศ.620 พระเจ้ากนิษกะมหาราช ทรงอุปถัมภ์การสังคายนาครั้งที่ 4 ของฝ่ายมหายานที่เมืองชลันธร และได้ส่งคณะพระสมณทูตไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาฝ่ายมหายานในเอเชียกลางจนถึงประเทศจีน และเผยแผ่ต่อมายังอาณาจักรอ้ายลาว ซึ่งในอดีตเป็นดินแดนส่วนหนึ่งตอนเหนือของไทย ในดินแดนตอนใต้ของไทยพระพุทธศาสนามหายานได้ขยายเข้ามาเมื่อพ.ศ. 1300 โดยกษัตริย์แห่งอาณาจักรศรีวิชัยในเกาะสุมาตรา จากนั้นในระหว่าง พ.ศ. 1454-1725 ขอมมีอำนาจเข้ามาครอบงำแผ่นดินประเทศไทยจึงทำให้พระพุทธศาสนามหายานครอบคลุมไปทั่ว เพราะขอมนับถือนิกายมหายานเป็นเหตุให้จึงทำให้มีการนับถือพระพุทธศาสนาทั้งสองแบบและศาสนาพราหมณ์ผสมผสานกันไป

ระยะที่ 3 ยุคเถรวาทแบบพุกาม เมื่อ พ.ศ. 1600 พระเจ้าอนุรุทธมหาราชแห่งพม่าเรืองอำนาจ ทรงแผ่ขยายอาณาเขตครอบคลุมมาถึงดินแดนตอนเหนือของไทย คือ ล้านนา ลงมาถึงลพบุรีและทวาราวดี ทรงตั้งราชธานีอยู่ที่เมืองพุกาม พระพุทธศาสนาเถรวาทแบบพุกามซึ่งเป็นสายที่มาจากเมืองมคธ อินเดีย จึงมีอิทธิพลต่อคนไทยแถบนั้นไปด้วย คนไทยจึงหันไปนับถือพระพุทธศาสนาเถรวาทแบบพุกามอีก แต่คนไทยฝ่ายใต้ลงมาส่วนใหญ่ยังคงนับถือฝ่ายมหายานอยู่

ระยะที่ 4 ยุคเถรวาทแบบลังกาวงศ์ เมื่อพ.ศ. 1698 พระเจ้า ปรักกมพาหุ แห่งประเทศลังกาได้ทรงฟื้นฟูพระพุทธศาสนาในศรีลังกา ได้อาราธนาพระมหากัสสปะชำระพระธรรมวินัย พระพุทธศาสนาก็กลับรุ่งเรือง มีชื่อเสียงไปไกล ประเทศที่นับถือพระพุทธศาสนาทั่วไปต่างก็สนใจ พากันเดินทางไปศึกษาเล่าเรียนพระไตรปิฎกและได้รับการอุปสมบทใหม่ที่นั่น ครั้นศึกษาเจนจบแล้วก็กลับบ้านเมืองของตน เฉพาะประเทศไทยเรา พระพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์นี้ได้เข้ามาตั้งมั่นอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราช

ยุคที่ 4 นับถือศาสนาอิสลาม คนอุษาคเนย์รับศาสนาอิสลาม ราวหลัง พ.ศ. 1800 แต่แพร่หลายเฉพาะหมู่เกาะกับดินแดนชายทะเลบางแห่งเท่านั้น เช่น มาเลเซีย, เวียดนาม

จากการศึกษาข้างต้นจะเห็นได้ว่า ศาสนาอิสลามไม่ได้มีผลต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในสมัยสุโขทัยเท่ากับการนับถือผี ศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธ พระมหากษัตริย์ราชวงศ์พระร่วงทรงเอาพระทัยใส่ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนามาก ในขณะเดียวกันก็ทรงเอาธุระในศาสนา

พราหมณ์ฮินดู ด้วยในราชสำนักมีพราหมณ์ พระศรีมโหสถ พระมหาราชครู เป็นปุโรหิต ถวายความรู้วิทยาการของนักรบและวิทยาการของกษัตริย์ มีการประกอบพิธีกรรมตามพระเวท อันสืบเนื่องมาเป็นพระราชพิธีจนถึงปัจจุบัน

2.2.2 ความเป็นมาของพระขพุงผี

2.2.2.1 ความหมายและความเป็นมาของพระขพุงผี

(1) ความหมายพระขพุงผี

คำว่า “พระขพุง” จารึกไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6-10 ข้อความว่า “มีน้ำโคก มีพระขพุง ผีเทพดาในเขาอันนั้น เป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผีไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้น บ่คุ้ม บ่เกรงเมืองนี้หาย” ได้ถูกจารึกในปี พ.ศ. 1835 อธิบายคำ (87) “พระขพุง” เป็นชื่อภูเขา

จารึกไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 42 จารึกแผ่นดีบุก ภาษาไทย วัดมหาธาตุ จังหวัดพระนคร-ศรีอยุธยา ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 14 - 17 ข้อความว่า “ลือทั่วทุกแดน แสนสาธุบูชา ทันฟังพระขพุง ธรรมเทศนาสม(เด็จ)พระเจ้า ขอเข้าบวชทรงผนวชบุญ” อธิบายคำ (6) “ขพุง” ส่วนสูง หรือ ประเสริฐ

จารึกไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 45 ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 12 -19 ข้อความว่า “ไทยผู้ดีผีชาวเลืองเท่านี้แล แม้ผู้ใดบ่ซื่อไซร้ให้(ผี)มัน ทั้งเสื้อใหญ่ เขาภูคา เขาผาดาน เขาผาแดง แฝงแม่พระศักดิ์ พระสอ เสื้อทานย่าง พานสถาน ปู่ชระมึ่น หมื่นห้วยแสนดง ทั้งปู่เจ้าพระขพง เขายรรยง พระศรีผีบาง พระศักดิ์อารักษ์ทุกแห่ง แต่งตาดู สองปู่หลาน รักกัน” จารึกในปี พ.ศ. 1935 อธิบายคำ (4) “ขพง หรือ ขพุง” ส่วนเบื้องบนของ หรือ ที่สูง

จารึกหลักที่ 316 จารึกเจ้ามหากุศล (จารึกหลักนี้เป็นภาษาเขมรอักษรขอมมีคำภาษาไทยปนอยู่ด้วย) จากสุดบรรทัดที่ 1 – บรรทัดที่ 4 ข้อความว่า เจ้ามหากุศล มาไหว้พระ ณ พระขพุง เห็นพระพุทธรูป แตกหัก หายไป มีจิตคิดรำพึง ด้วยความวังเวงใจว่า อนิจจา รูปนี้ไม่เที่ยงเลย ข้าพเจ้า ค้นหาลอกออกแล้วเชื่อมต่อเข้าด้วยกัน..(ข้าพเจ้า)...มา บด ตำ เป็นยางไม้ (รัก) มาสร้างพระพุทธรูปที่หายไป ณ พระขพุง นี้” ที่เชิงอรรถอธิบายว่า จารึกเมื่อ พ.ศ. 2129 และคำว่า ขพุง หมายถึง ภูเขาศักดิ์สิทธิ์ ชื่อ พนมกุเลน (จากหนังสือ ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 7 คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี จัดพิมพ์เผยแพร่ เพื่อเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาส ทรงเจริญพระชนมายุ 36 พรรษา พุทธศักราช 2534)

จากบทความโพสต์ทูเดย์ได้กล่าวถึง “พระขพุงผี” เป็นชื่อเฉพาะเป็นภาษาเขมร คำว่า ขพุง หรือขพง (ខ្ពង់) หมายถึงสันเขา (กรกิจ ดิษฐาน. 2561)

นายสุพจน์ นาครินทร์ นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่น และมัคคุเทศก์เชี่ยวชาญมรดกโลก ได้กล่าวไว้ในทีนิวส์เรื่อง ตามรอยภูเขาศักดิ์สิทธิ์ เขาหลวงสถิตแห่งผีเทพยดาใหญ่ พิสูจน์กำเนิดตำนาน พระร่วงวาจาสิทธิ์กรุงสุโขทัย บุตรแห่งนางนาคกุมารี ได้อ้างถึงในศิลาจารึกหลักที่ 98 กล่าวถึง เจ้าธรรมรังสี มีการพบศิลาจารึกชิ้นส่วนช่อฟ้าหิน หรือจารึกเจ้าธรรมรังสี กล่าวถึง "ศิลานี้นำมาแต่เขาพระขพงหลวง" คำว่า "ขพง-ขพุง" เป็นคำเรียกภูเขาตามรากภาษาเขมร จากความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่ ดังจะพบพืชสมุนไพรขึ้นอยู่จำนวนมาก คือ "สวนลุ่ม" ในป่าดิบแล้งที่เชิงเขา และ "สวนขวัญ" ในป่าดิบเขาที่บนยอดเขา และพบว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา หัวเมืองคีรีมาศต้องส่งเครื่องบรรณาการเป็นขี้ผึ้งขาว และน้ำผึ้งจากเขาสรรพยา (เขาหลวง) แสดงถึงเป็นแหล่งที่มีชื่อเสียง มีความสำคัญมาตั้งแต่อดีต (ภูเบศร์ ฝ้ายเทศ. 2560)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า คำว่า "ขพง หรือขพุง" เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาเขมร หมายถึง ส่วนสูงของภูเขา และความหมายของคำ ประกอบกับสถานที่ในการค้นพบเทวรูป "พระขพุง" นั้นตรงตามข้อความในศิลาจารึกทุกประการ

ส่วนคำว่า ผี เป็นความหมายของสภาพดำรงอยู่ของผู้ที่ตายไปแล้ว แม้ในความเป็นจริง ไม่มีใครชี้ลงไปได้แน่ ๆว่าผีมีจริงหรือไม่ แต่ความเชื่อเรื่องผีมีจริงก็แพร่หลายอยู่ทุกประเทศ

ผี น. สิ่งที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นสภาพลึกลับ มองไม่เห็นตัว แต่อาจจะปรากฏเหมือนมีตัวตนได้ อาจให้คุณ หรือโทษได้ มีทั้งดี และร้าย เช่น ผีปู่ย่าตายาย ผีเรือน ผีห่า, เรียกคนที่ตายไปแล้ว; (โบ) เทวดา; (ราชบัณฑิตยสถาน. 2546 : 735)

ผีเสื้อเมือง น. เทวดาที่รักษาบ้านเมือง, พระเสื้อเมือง หรือ เสื้อเมืองก็เรียก (โบ) พระเชื้อเมือง (ราชบัณฑิตยสถาน. 2546 : 736)

และความหมายคำว่า เทพ (เทบ-) มีรากศัพท์มา จากภาษาสันสกฤต **देव** (*เทว*) หรือ ภาษาบาลี *เทว*

เทพดา (โบ) เทวดา (บาลี: devatā) หรือ เทพ (บาลี: deva เทว) ตามคติความเชื่อทางศาสนาต่าง ๆ หมายถึง ชาวสวรรค์ที่เป็นโอปปาติกะ มีกายทิพย์ ตาทิพย์ หูทิพย์ และกินอาหารทิพย์ และเสวยสุขในสรวงสวรรค์ชั้นต่าง ๆ ซึ่งถือว่าเป็นภพภูมิที่ดี เทวดาผู้หญิงเรียกว่า เทวี หรือ "เทพี" หรือ นางฟ้า เทวดาผู้มีมิจฉาทิฐิ เรียกว่า มาร https://th.wikipedia.org/wiki/เทวดา)

เทพดา [เทบพะ-] น. เทวดา (โบ) เทพยดา (พจนานุกรมแปล ไทย-ไทย ราชบัณฑิตยสถาน)

เทพ(มค. เทว) เทพดา น. เทวดา. ผู้มีกายทิพย์, ชาวสวรรค์, ผู้มีคุณธรรมสูง, พระพุทธศาสนากล่าวว่าเทพมี 3 ประเภท ได้แก่ อุปัตติเทพ (เทพโดยกำเนิด คือ เทวดาบนสวรรค์) สมมติเทพ (เทพโดยสมมติ คือ พระราชา) วิสุทธิเทพ (เทพโดยความบริสุทธิ์ คือ พระอรหันต์) ชื่อตำแหน่งสมณศักดิ์รอง (พจนานุกรมแปล ไทย-ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร)

คำว่า "ขพุงผี" อ้างในหนังสือ กฤษดาภินิหารพระแม่ย่าสุโขทัย เขียนโดย

ทองเจือ สืบชมภู ว่า ศาสตราจารย์ ยอร์ซ-เซเดย์ กล่าวอธิบายไว้ในหนังสือศิลปไทยสมัยสุโขทัย และราชธานีแห่งแรกของไทยว่า “ชื่อของผี ว่า “ขพุง” นั้น เป็นภาษาเขมร แปลว่า พระขพุงผี คือ เจ้าแห่งความสูง เจ้าแห่งยอดเขา (ทองเจือ สืบชมพู. 2523 : 17)

ดังนั้นคำในศิลาจารึก ที่กล่าวถึง “พระขพุงผีเทพดา” สันนิษฐานว่า คงไม่ใช่ชื่อผีหรือเทวดาองค์ดังกล่าว แต่น่าจะเป็นการเรียกตามลักษณะของที่อยู่ของผี หรือเทวดาองค์นั้น และเป็นที่น่าสังเกตว่าการสร้างเทวรูปสตรี แล้วนำไปไว้บนภูเขานั้นมีนัยยะใดแฝงอยู่ หรือจะเป็นการบอกเล่าเรื่องราวใดกันแน่ จะเป็นไปได้มากน้อยเพียงใดที่เทวรูปสตรีที่ประดิษฐานอยู่บนภูเขาสูงอาจจะเป็นรูปสัญญะในการบูชาผี หรือเทวดาตามความเชื่อเดิมเกี่ยวกับผีที่ให้คุณต่อแผ่นดินจากความเชื่อในธรรมชาติ ความอุดมสมบูรณ์ที่เกิดจากแหล่งต้นน้ำบนภูเขาที่เกี่ยวโยงกับการดำรงชีวิต จึงเชื่อว่าแหล่งต้นน้ำบนภูเขาแห่งนี้มีผีหรือเทวดาคอยดูแลรักษาต้นน้ำ อันหมายถึงความอยู่รอด ความอุดมสมบูรณ์ของผู้คนที่อยู่ข้างล่าง เพราะการนับถือผี เป็นความเชื่อของคนไทยมาแต่โบราณกาล และทุกชาติทุกภาษาในภาคพื้นตะวันออก ถือกันว่ามีผีอยู่ทุกหนทุกแห่งไม่ว่าในป่า ภูเขา ต้นไม้ บ้านเรือน หรือแม้แต่บ้านเมืองก็มีผีปกป้องคุ้มครอง ผีที่อยู่ตามป่าตามเขานั้นเรียกว่า “เจ้าป่าเจ้าเขา” ที่อยู่ตามต้นไม้เรียกว่า “รุกขเทวา”ซึ่งคล้ายจะเป็นเทวดาไม่ใช่ผี แต่ที่อยู่ตามบ้านเรือนเรียกว่า “ผีบ้านผีเรือน” ในเรือก็มี “แม่ย่านางเรือ” ซึ่งก็คือผีผู้หญิงที่ปกป้องคุ้มครองเรือ แม้แต่ในทารกที่เกิดใหม่ๆ ก็มีผีผู้หญิงปกป้องคุ้มครองเหมือนกัน เรียกว่า “แม่ซื้อ” ส่วนเจ้าพ่อ เจ้าแม่ที่สิงสถิตอยู่ตามศาล ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นผีที่ให้ความคุ้มครองคนที่กราบไหว้บูชาหรือมาบนบานศาลกล่าว ส่วนคำว่า ผี ที่ใช้ในความหมายของเทวดา สุโขทัยใช้ตรงกับไทยอาหม ส่วนไทยใหญ่อธิบายว่า ผีคือเทวดาชั้นระดับต่ำกว่าพรหม แต่สูงกว่ามนุษย์ อยู่ในสวรรค์ 6 ชั้นก็คงจะตรงกับสวรรค์ฉกามาพจรของไทย

(2) ความเป็นมา

ในหลักศิลาจารึกกรุงสุโขทัยหลักที่ 1 ซึ่งองค์การยูเนสโกแห่งสหประชาชาติประกาศให้เป็นมรดกโลกทางความทรงจำ มีข้อความตอนหนึ่งจารึกว่า “เบื้องหัวนอนเมืองสุโขทัยนี้ มีกุฎี พิหาร ปู่ครู อยู่ มีสรีดภงส์ มีป่าพร้าว ป่าลาง มีป่าม่วง ป่าขาม มีน้ำโคก มีพระขพุงผี เทวดาในเขาอันนั้น “

สำหรับป่าพร้าว ป่าลาง รวมทั้งป่าม่วง ป่าขามนั้น คงไม่มีร่องรอยเหลือให้เห็นแล้ว เพราะกาลเวลาผ่านมาเกือบพันปี แต่ได้พบสรีดภงส์ ซึ่งก็คือเขื่อนดินที่กั้นภูเขากิ่วอ้ายมากับภูเขาพระบาทใหญ่ เช่นเดียวกับเขื่อนที่นิยมอยู่ทั่วโลกในปัจจุบัน กั้นภูเขาเป็นเขื่อนกักเก็บน้ำ แต่พระ ขพุงผีนั้นมีตัวตนหรือไม่ นักโบราณคดีอาจคิดว่าเป็นแค่ความเชื่อ จึงไม่ได้ค้นหากันอย่างจริงจัง จนในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2455 จอมพลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ ได้เสด็จไปสำรวจเมืองสุโขทัย และทรงนิพนธ์ไว้ในหนังสือ “กำเนิดเมืองสวรรคโลก สุโขทัย” ว่า “มีพยานชัดที่กล่าวว่า เบื้องหัวนอนมีพระขพุงผี เทพยดาในเขาอันนั้นทางเหนือเมืองสุโขทัยไม่มีภูเขาจนลูกเดียว ส่วนทางใต้มี ซ้ำไปหาเทวรูปได้ที่ในเพิงหินด้วย ดูจะเป็นพระขพุงผีแน่ ไม่มีปัญหาเลย”

ภาพที่ 1 เทวรูปพระแม่ย่า
ที่มา : https://www.tnews.co.th/region/338862

ในการไปสำรวจครั้งนั้นทรงบุกป่าไปที่เขาเล็ก ๆ ลูกหนึ่งซึ่งอยู่ทางทิศใต้ของกรุงสุโขทัย ห่างตัวเมืองออกไปประมาณ 15 กม. เขานั้นสูงประมาณ 30 เมตร และมีบันไดหินขึ้นไปด้วย เมื่อเสด็จไปสุดขั้นบันไดก็ทรงพบเพิงหินกว้างใหญ่ จุคนได้ประมาณ 100 คน เพดานสูงประมาณ 2 เมตรครึ่ง สุดเพิงด้านเหนือมีหินก้อนใหญ่ ๆก่อเป็นผนังกั้นเป็นห้องไว้ 1 ห้อง กว้างประมาณ 1 เมตร ดูคล้ายจะเป็นที่ประดิษฐานรูปเคารพอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ก็ไม่มีแท่นหรือสิ่งใด ๆอยู่ในห้องนี้เลย กลับพบเทวรูปองค์หนึ่งทำด้วยหินสีเขียว สูงประมาณ 1.30 เมตร ตั้งอยู่ที่ผนังนอกห้องเป็นรูปผู้หญิง ไม่สวมเสื้อ ใบหน้าดูเป็นคนแก่ ลักษณะเป็นรูปไข่คล้ายพระพักตร์พระพุทธรูปสมัยสุโขทัย บนศีรษะมีกรวยซ้อนขึ้นไป 4 ชั้น มีเครื่องประดับห้อยอยู่ที่ใบหูทั้ง 2 ข้าง และรัดอยู่ที่ข้อมือและต้นแขนที่ห้อยลงมาแนบกายทั้ง 2 ข้าง นุ่งผ้ากรอมเท้า ห้อยชายซ้อนลงมา 3 ชั้น

ทรงเชื่อว่าเทวรูปนี้เป็นเทพยดาในเขาอันนั้น ซึ่งเรียกว่า “พระขพุงผี” แน่ แต่ที่ออกมาอยู่นอกห้องเช่นนี้ แสดงว่า มีคนพยายามเคลื่อนย้ายแต่ยังเอาไปไม่ได้ ทรงดำริว่าปล่อยทิ้งไว้คงสูญหายแน่ จึงโปรดให้นำไปเก็บรักษาไว้ที่ศาลากลางจังหวัดสุโขทัย ซึ่งนับเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างสูง เพราะไม่เช่นนั้นพระขพุงผี คงสาบสูญไปเป็นสมบัติส่วนตัวของใคร หรืออาจไปอยู่ต่างประเทศแล้ว

ต่อมาใน พ.ศ. 2496 เมื่อมีการบูรณะตกแต่งจังหวัดสุโขทัยครั้งใหญ่ นายเชื่อม ศิริสนธ์ ผู้ว่าราชการจังหวัด จึงได้สร้างศาลขึ้นที่ถนนนิกรเกษม ริมแม่น้ำยม และอัญเชิญเทวรูปมาประดิษฐานไว้ในศาล เมื่อชาวเมืองสุโขทัยมาเคารพกราบไหว้ (เกร็ดประวัติศาสตร์. 26 พ.ค. 2559)

จากคำกล่าวว่าเทวรูปพระขพุงผีถูกค้นพบโดย จอมพลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2455 นั้น ไม่ตรงกับข้อมูลที่ค้นพบในหนังสือกฤษฎาภินิหารพระแม่ย่า เรียบเรียงโดย ทองเจือ สืบชมภู (2520) และบทความเรื่องพระขพุงผีเทพดา : "พระแม่ย่า" สิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่เมืองสุโขทัย โดย พชรพงษ์ พุฒซ้อน ได้กล่าวไว้ว่า

"ราวปี พ.ศ. 2458 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสืบสวนเรื่องราวต่าง ๆ ของเมืองสุโขทัย พบรูปเคารพสตรีที่ชาวบ้านนับถือมากบริเวณเทือกเขาหลวง ซึ่งชาวบ้านแถวนั้นเรียกว่า โซกพระแม่ย่า ห่างจากเมืองสุโขทัยเก่าทางทิศใต้ประมาณ 7 กิโลเมตร และมีสมมติฐานจากข้อความในจารึกหลักที่ 1 ซึ่งกล่าวถึง "พระขพุงผี" ที่อยู่ทิศเบื้องบนหัวนอนเมืองสุโขทัย และเนื่องจากไม่พบรูปเคารพอื่นใด จึงทรงสันนิษฐานว่า "พระแม่ย่า" องค์นี้น่าจะเป็น "พระขพุงผี" ชาวบ้านในแถบนั้นเรียกรูปเคารพองค์นี้ว่า "พระแม่ย่า" ถ้ำที่พบก็เรียกว่า ถ้ำพระแม่ย่า" (ศึกษาท้องถิ่นเพื่อรู้จักตนเองและโลก, เผยแพร่ 24 กันยายน 2561)

จากข้อมูลข้างต้น พบว่า เทวรูปพระขพุงผีถูกค้นพบโดยบุคคลและเวลาที่ไม่ตรงกัน แต่สิ่งที่ตรงกัน คือ สถานที่พบองค์เทวรูปและข้อมูลจากหลักฐานที่อ้างอิง นั่นคือ ข้อความที่กล่าวถึงในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ที่กล่าวว่ามี พระขพุงผีเป็นเทพรักษาเมืองที่ดลบันดาลให้ฝนตกต้องตามฤดูกาลเพื่อความอุดมสมบูรณ์แห่งแผ่นดินของชาวจังหวัดสุโขทัยและคนทั่วไปในทุกวัน ถือว่าเป็นรูปแบบที่สืบเนื่องเรื่อยมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ก็เป็นได้

(3) บทบาทของพระขพุงผีในสังคมสุโขทัย

มีข้อความอธิบายถึงความสำคัญของพระขพุงผีในจารึกต่อไปว่า " ....มีพระขพุงผี เทพดาในเขาอันนั้น เป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ถูก พลีบ่ถูก ผีในเขาอันบ่คุ้ม บ่เกรง เมืองนี้หาย" แสดงให้เห็นว่าพระขพุงผีเป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ คงไม่ใช่ผีระดับธรรมดา เข้าขั้นเป็นเทวดา มีที่สิงสถิตอยู่ในภูเขาทิศหัวนอนเมืองสุโขทัย และคอยปกปักคุ้มครองเมืองสุโขทัย ความสำคัญตรงนี้ คงเทียบได้กับพระสยามเทวาธิราชของกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อพิจารณาจากการจัดสร้างที่ประดิษฐานขององค์เทวรูปให้อยู่บนชะโงกเขามาตั้งเป็นร้อยปีนั้นก็เห็นว่าถูกต้องตามทำนองครองธรรม สอดคล้องกับข้อความต่อมาว่า "ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี " คือ ถ้าเจ้าเมืองปฏิบัติถูกต้องปกครองเมืองอย่างสมควร จะบังเกิดเจริญรุ่งเรืองก้าวหน้า ราษฎรอยู่เย็นเป็นสุข แต่ในทางตรงกันข้ามถ้าขุนผู้ปกครองเมือง " ไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันบ่คุ้ม บ่เกรง เมืองนี้หาย " หมายถึง ปฏิบัติไม่ถูกต้องตามทำนองครองธรรม เทพยดาในเขาอันนั้น (พระขพุงผี) จะไม่คุ้มกันรักษา และยังสาปแช่งไว้ด้วยว่า " เมืองนี้หาย" คือ บ้านเมืองจะเกิดยุคเข็ญ ถึงกับล่มจมไป เป็นการเตือนสติขุนผู้ปกครองทุกยุคทุกสมัย ให้อยู่ในทำนองครองธรรม จึงจะได้รับความคุ้มครองจากเทพยดา บ้านเมืองจะเจริญก้าวหน้า

2.2.2.2 ความหมายและความเป็นมาของพระแม่ย่า

(1) ความหมายของพระแม่ย่า

คำว่า "พระแม่ย่า" เป็นคำใช้เรียกเทวรูปที่ประดิษฐานอยู่ในศาลริมแม่น้ำยม เป็นคำเรียกตามความเชื่อของลูกหลานชาวสุโขทัยต่อเทวรูปที่ถูกค้นพบตามทิศที่ถูกกล่าวไว้ในศิลาจารึก โดยชาวสุโขทัยเชื่อว่าเทวรูปองค์นี้ คือ "พระนางเสือง" พระราชมารดาของพ่อขุนรามคำแหง ชาวสุโขทัยนับถือพ่อขุนรามผู้เป็นเจ้าเมืองเสมือนพ่อ จึงนับถือพระราชมารดาของพ่อขุนราม ฯ ว่าเปรียบเสมือนญาติผู้ใหญ่ จึงเรียกเทวรูปองค์นี้ว่า "พระแม่ย่า"

ลักษณะของพระแม่ย่า เป็นองค์เทวรูปพระแม่ย่า เป็นหินสลักด้วยหินชนวนเป็นรูปสตรีวัยสาว มีเครื่องประดับอย่างสตรีโบราณสูงศักดิ์ ประทับยืนตรง แขนทั้งสองแนบพระวรกาย นุ่งผ้าปล่อยชายไหวเป็นชั้นเชิง ทั้งสองข้าง แบบศิลปะการนุ่งผ้าอย่างสตรีสมัยสุโขทัย ไม่สวมเสื้อหรือห่มสไบเปลือยส่วนบนทั้งหมด เห็นพระถันทั้งสองเต้า ใส่กำไลแขน กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าทั้งสองข้างเป็นกำไลวงกลม มีพระพักตร์เป็นรูปไข่ คางมน พระโอษฐ์แย้มยิ้มน้อยๆ สวมมงกุฎเป็นแบบชฎาทรงสูง ที่พระบาทสวมรองพระบาทปลายงอน ยอดศิลาส่วนเหนือพระมงกุฎแตกบิ่นหายไปบ้าง เมื่อวัดขนาดของเทวรูปศิลารวมแท่นหินแผ่นเดียวกันที่คงอยู่สูงทั้งหมด 51 นิ้ว วัดจากพระบาทถึงยอดพระมงกุฎ สูง 49 นิ้ว ศิลาจำหลักเป็นศิลาแท่งเดียวตลอดไม่มีรอยต่อ

(2) ความเป็นมาของพระแม่ย่า

องค์เทวรูปพระแม่ย่า เดิมนั้นประดิษฐานอยู่ในเพิงผาหรือถ้ำปากประตู สู่ป่าเขาในบริเวณโซกพระแม่ย่า ที่เป็นรูปเคารพศักดิ์สิทธิ์ [Deity] เป็นเทพสตรีผู้พิทักษ์และกำกับอำนาจเหนือธรรมชาติเพื่อดูแลรักษาทรัพยากรธรรมชาติของป่าที่เป็นทรัพย์ส่วนรวมและต้นน้ำลำธาร ที่หล่อเลี้ยงชาวบ้านเมืองสุโขทัยส่วนหนึ่ง ได้ถูกอัญเชิญมาไว้ ณ ศาลากลางจังหวัด ซึ่งในตอนนั้นยังไม่มีเทวาลัยเป็นที่ประดิษฐาน คงเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์ศาลากลางจังหวัดสุโขทัย โดยพระยารามราชภักดี (ใหญ่ ศรลัมภ์) เจ้าเมืองสมัยนั้น ในปี พ.ศ. 2460 และได้ย้ายไปประดิษฐานในศาลาสวรรคโลกระยะหนึ่ง เมื่อสมัยเปลี่ยนจังหวัดสุโขทัยเป็นจังหวัดสวรรคโลก ในปี พ.ศ. 2474 แต่ภายหลังในปี พ.ศ. 2482 ก็อัญเชิญกลับจังหวัดสุโขทัยตามเดิม และต่อมาในระยะหลังจากนั้นเกิดประเพณีแห่แหนองค์เทวรูป (พระแม่ย่า) ในวันมหาสงกรานต์ ซึ่งปรากฏว่ามีฝนตกใหญ่ทุกครั้งที่นำเทวรูปออกแห่ให้ประชาชนสรงน้ำเป็นที่น่าอัศจรรย์ ในปี พ.ศ. 2496 นายเชื่อม ศิริสนธิ ผู้ว่าราชการในสมัยนั้นได้บอกบุญประชาชนหาทุนสร้างศาลประดิษฐานองค์พระแม่ย่าแทนที่ประดิษฐานเดิมในหอประชุมศาลากลาง เพื่อให้ประชาชนได้มีโอกาสได้เข้าสักการะบูชา และได้สร้างเทวาลัยเป็นที่ประดิษฐานอยู่ริมฝั่งแม่น้ำยมฝั่งตะวันออก ตรงหน้าศาลากลางจังหวัดสุโขทัย เรียกว่า "ศาลพระแม่ย่า" ในปี พ.ศ. 2496 องค์เทวรูป (พระแม่ย่า) ได้ประดิษฐานอยู่ในเทวาลัยแห่งนี้ตั้งแต่นั้นมา ในปี พ.ศ. 2507 นายเชื่อม ศิริสนธิได้ขยายศาลให้กว้างออกอีก 3 เท่าตัว ด้วยเห็นว่าศาลเดิมคับแคบทำให้ผู้คนเข้ามาสักการบูชาไม่ได้รับความสะดวก

ภาพที่ 2 ศาลพระแม่ย่า
ที่มา : http://gotwodays.com/travel,608.html

ต่อมาในสมัยนายอรุณ สังฆสุบรรณ เป็นผู้ว่าราชการจังหวัด เกรงว่าการแห่แหนองค์พระแม่ย่า อาจจะทำให้เกิดการแตกหักเสียหายขึ้นได้ จึงสร้างรูปจำลององค์พระแม่ย่าขึ้นจากหินชนวนองค์หนึ่งนำไปประดิษฐานไว้ที่ถ้ำพระแม่ย่าแทนองค์จริงองค์หนึ่ง และนำไปไว้ที่เทศบาลเมืองสุโขทัยองค์หนึ่ง เพื่อใช้ออกแห่แหนให้ประชาชนได้สรงน้ำในวันสงกรานต์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2519 ศาลพระแม่ย่าได้รับการปรับปรุงและซ่อมแซมอีกครั้งในสมัยนายเฉลิม ถาวรเวช เป็นผู้ว่าราชการจังหวัด จนกระทั่งในปีพ.ศ. 2537 นายเกียรติพันธ์ น้อยมณี มาดำรงตำแหน่งผู้ว่าราชการจังหวัด ได้ร่วมกับคณะกรรมการจังหวัด พ่อค้า ประชาชน ได้กราบบังคมทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี มาเป็นองค์ประธานในการวางศิลาฤกษ์สร้างศาลใหม่เมื่อวันที่ 12 กันยายน 2537 ในวันศุกร์ที่ 9 มกราคม 2541 ท่านผู้ว่าราชการจังหวัดนายประพันธ์ ชลวีระวงศ์ ได้ประกอบพิธีอัญเชิญองค์พระแม่ย่าขึ้นประดิษฐานขึ้นศาลหลังใหม่ ด้วยการจัดพิธีบวงสรวงอัญเชิญ และขบวนแห่แหนอย่างสมพระเกียรติ จากนั้นสมัย นายนรินทร์ พานิชกิจ เป็นผู้ว่าราชการ ได้ขอพระราชทานทูลเชิญสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จมาเป็นองค์ประธานเปิดศาลพระแม่ย่าในวันที่ 7 พฤษภาคม 2542 องค์เทวรูปพระแม่ย่าจึงประดิษฐานอยู่ในเทวาลัยที่สง่างามสมพระเกียรตินับแต่นั้นเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน และจังหวัดสุโขทัยได้จัดให้งานพระแม่ย่าเป็นงานประจำปีของจังหวัดสุโขทัย โดยจะจัดในเดือนกุมภาพันธ์ของทุกปี

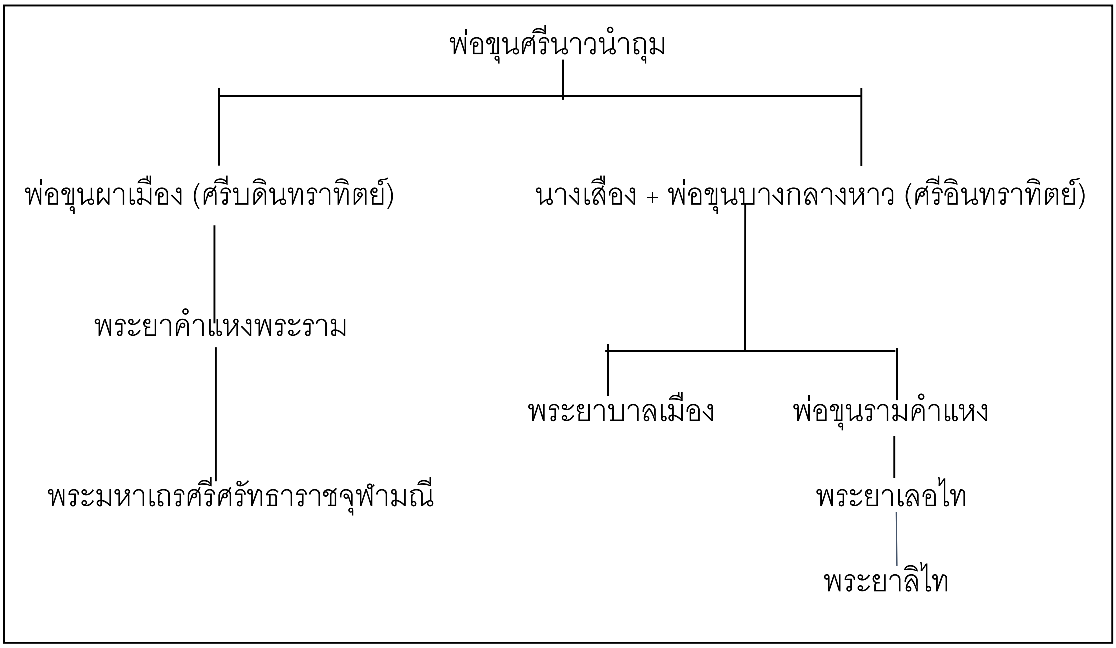
(3) บทบาทของพระแม่ย่าในสังคมสุโขทัย

สำหรับความรู้สึกของชาวสุโขทัยที่ต่อพระแม่ย่า นอกจากจะนับถือว่า พระแม่ย่าเปรียบเสมือนญาติผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือสูงสุดแล้ว พระแม่ย่ายังเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ และถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมือง ยังมีความเชื่อว่าถ้ามีความเดือดร้อนต้องการความช่วยเหลือ หรือต้องการที่พึ่งทางจิตใจแล้ว พระแม่ย่าจะเป็นที่พึ่งได้ จึงได้มีการกล่าวขานถึงอภินิหาร

ของพระแม่ย่าในเรื่องต่าง ๆ เช่น ช่วยการสอบบรรจุเข้ารับราชการ ช่วยให้พ้นคดี เด็กหายได้คืน เป็นต้น

จากประวัติที่มาอันแน่นอนของพระแม่ย่านั้น ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่นอนว่าเป็นใคร เมื่อประชาชนพากันเรียกว่า “พระแม่ย่า” ทองเจือ สืบชมภู (2514) สันนิษฐานว่า “คงเป็นนางกษัตริย์องค์ใดองค์หนึ่ง และนางกษัตริย์องค์นี้น่าจะเป็นพระนางเสือง ซึ่งเป็นพระราชชนนีของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช และทรงเป็นพระเจ้าย่าของพระยาลิไท” (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย.2537 : 56)

จากการศึกษาประวัติพระแม่ย่าทำให้ทราบว่าเป็นเทวรูปองค์เดียวกันกับที่ถูกค้นพบ ราวพ.ศ. 2455 – 2458 และมีที่มาจากที่เดียวกัน แต่ด้วยประวัติที่มาอันแน่นอนของพระแม่ย่านั้น ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นใคร มีแต่เพียงความเชื่อของชาวสุโขทัยว่าเทวรูป(พระขพุงผี) คือ พระนางเสือง (พระแม่ย่า) ซึ่งตรงกับสินชัย กระบวนแสง (2518 : 8) ที่ได้สรุปออกเป็นแผนผัง ไว้ดังนี้



ที่มา : สินชัย กระบวนแสง, 2518

จากแผนผัง เป็นการสนับสนุนคำเรียกเทวรูปพระขพุงผี ตามความเชื่อของชาวสุโขทัย เพราะตามความรู้สึกของชาวสุโขทัยเข้าใจว่า เทวรูปเป็นพระนางเสือง พระราชมารดาของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ซึ่งสมัยนั้นถือว่าพระมหากษัตริย์เป็นพ่อเมือง เปรียบเสมือนเป็นพ่อของคนทั้งเมือง ลูก ๆ จึงเรียกแม่ของพ่อว่า “ย่า” ก็เห็นเป็นการสมควร จากความเชื่อเรื่องพระแม่ย่า คือ พระนางเสือง และคือ พระขพุงผี ได้มีผู้รู้และนักวิชาการหลายท่านได้พยามยามอธิบาย ไปอีกทางหนึ่งว่า เทวรูปพระขพุงผีที่ค้นพบนี้ น่าจะเป็นเทวรูปพระอุมาที่เคยประดิษฐานอยู่คู่กับเทวรูปพระอิศวรที่บุญยสถานของ

พราหมณ์เรียก ศรีศิวายะ แต่ภายหลังเมื่อถูกเปลี่ยนเป็นพุทธสถานแล้วจึงเรียกว่า “วัดศรีสวาย” แต่เหตุผลของการนำเทวรูปไปประดิษฐานไว้ที่ถ้ำบนภูเขานั้น ไม่สามารถหาหลักฐานได้ ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายจากนายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ ข้าราชการบำนาญพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติรามคำแหง (12 พ.ย. 61) ได้กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายของเทวรูปพระขพุงผีว่า “น่าจะเป็นรูปสลักที่มีความเชื่อมาจากศาสนาฮินดู ไม่น่าจะเป็นนางกษัตริย์ เพราะไม่ได้ใส่เสื้อ และอีกประการหนึ่งในสมัยสุโขทัยไม่นิยมทำรูปเคารพแทนมนุษย์ สันนิษฐานจากไม่เคยค้นพบรูปปั้นของพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ หรือพ่อเมืององค์ใดเลย การทำรูปเคารพแทนมนุษย์เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อกรมศิลปากรเข้ามามีหน้าที่กำกับดูแล”

ภาพที่ 3 เทวรูปพระขพุงผี.

ภาพที่ 4 เทวรูปพระอุมา

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

2.2.2.3 ความสัมพันธ์ของพระขพุงผีกับพระแม่ย่า

จากการศึกษาประวัติพระแม่ย่าทำให้ทราบว่าเป็นเทวรูปองค์เดียวกันกับที่จอมพลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ ทรงค้นพบเมื่อคราวออกสำรวจเมืองสุโขทัย เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2455 และมีที่มาจากที่เดียวกัน แต่ด้วยประวัติที่มาอันแน่นอนของพระแม่ย่านั้น ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นใคร มีแต่เพียงความเชื่อของชาวสุโขทัยว่าเทวรูปพระขพุงผีก็คือ พระนางเสือง หรือพระแม่ย่าของลูกหลานชาวสุโขทัย

แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็น พระขพุงผี หรือพระแม่ย่า เทวรูปนี้ก็เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมือง เป็นที่ยึดเหนี่ยว และมีคุณค่าทางจิตใจของชาวสุโขทัยมาช้านาน ดังคาถาที่ใช้เป็นคำบูชาพระแม่ย่า ดังนี้

คาถาบูชาพระแม่ย่า

ตั้งนะโม 3 จบ (นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ 3 จบ)
อะหัง วันทามิ ขะพุงผีมะหาเทวะตา
สัพพะอุปาทา สัพพะทุกข สัพพะโศก สัพพะโรค
อุปาทา วินาสายะ สัพพะสะตรู ปะมุจจะติ
โอม ขะพุงผีมะหาเทวะตา สะทา รักขันตุ สะวาหะ สะวาหายะ

และจากหลักฐานตามที่กล่าวไว้ในหลักศิลาจารึกปรากฎอย่างชัดเจน จึงเป็นแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ในการวางแนวคิดหลัก เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา เพื่อใช้ใน การบวงสรวงบูชา พระขพุงผีเทพดาในเขาอันนั้น

2.2.3 ดนตรี นาฏศิลป์ในประวัติศาสตร์สุโขทัย

ดนตรีเป็นศิลปะซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับการขับร้องฟ้อนรำ ถือเป็นศิลปะที่ไม่มีอดีต เป็นข้อความที่ครูมนตรีตราโมทกล่าวไว้ในหนังสือโสมส่องแสง (2527) ด้วยเหตุผลว่าการฟังดนตรี การขับร้องและชมการฟ้อนรำนั้น ทั้งเสียงและภาพจะเป็นปัจจุบันแล้วจะสูญหายไปในเวลาต่อมาจะหลงเหลืออยู่แต่ความทรงจำ และเรื่องเล่าต่อไปให้ผู้อื่นฟัง ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีการอัดบันทึกเสียง และภาพ แต่สิ่งเหล่านั้นก็ไม่ใช่ปัจจุบัน ดังนั้นความรู้สึกของการได้ชมเทปที่อัดไว้จึงต่างจากสิ่งที่ผู้ฟังผู้ชมจะได้มีโอกาสได้สัมผัสด้วยตัวเอง เมื่อกับดนตรีและการฟ้อนรำในสมัยสุโขทัย ซึ่งมีเวลาล่วงมาแล้ว มากกว่า 700 ปี ประกอบกับเรื่องราวต่าง ๆในด้านนี้มิได้มีการบอกเล่าที่ชัดเจนอันจะทำให้คนรุ่นหลังรู้แน่ชัดได้ว่า ในสมัยนั้นเขาร้อง รำ ทำเพลงกันแบบไหนมีเครื่องดนตรีอย่างไร จะมีก็แต่การคาดเดาเอาตามหลักฐานที่พอจะปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง ซึ่งก็เชื่อแน่ว่า น่าจะไม่ได้สมบูรณ์ทุกอย่าง ดังเช่นข้อความตามหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 2 กล่าวถึงดนตรีว่า “ดํบงดํกลอง ด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน” ซึ่งหมายความว่าในสมัยสุโขทัยมีการประโคมเสียงพาทย์ เสียงพิณ ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายความหมายของเสียงพาทย์ว่า ได้แก่เสียงบรรเลงจากเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องตี และเป่า ถ้าจะเรียกชื่อการร่วมบรรเลงก็จะเรียกวงบรรเลงที่มีแต่เครื่องตีและเครื่องเป่านี้ว่า “บัญจวาทย และบัญจดุริยางค์” สำหรับเสียงพิณคือ เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีจำพวกที่มีสายและคงไม่ใช่เครื่องดีดแต่เพียงอย่างเดียว เครื่องดีดที่เรียกว่า “พิณ”ในสมัยนั้น ท่านอธิบายว่า “น่าจะเป็นพิณเพียะ พิณน้ำเต้า และกระจับปี่” และยังมีปี่ไฉนและกลองชนะ

การกล่าวถึงวงบรรเลงด้วยเครื่องเป่าและเครื่องตีในสมัยสุโขทัยของครูมนตรีตราโมท เมื่อคราวบรรยายเรื่อง “ดนตรีสมัยสุโขทัย” ที่โรงเรียนศรีอินทราทิตย์ จังหวัดสุโขทัย เนื่องในการสัมมนาโบราณคดีสมัยสุโขทัย ซึ่งจัดโดยกรมศิลปากร เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2503 และนำมารวบรวมพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือ “คำบรรยายสัมมนาโบราณคดีสมัยสุโขทัย พ.ศ. 2503” เนื่องในงานเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัยเมื่อวันที่ 25 มกราคม 2507 สรุปได้ว่า “วงปี่พาทย์เครื่องห้าก็มีครบเหมือนปัจจุบันนี้แล้วแต่ในสมัยสุโขทัย แต่ถ้า

ยังไม่มีระนาดก็ต้องนับเป็น 5 ทั้งฉิ่งด้วย” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2527 : 8-9) ผู้วิจัยขออธิบายเปรียบเทียบข้อความนี้ด้วยตาราง ดังนี้

วงปี่พาทย์เครื่องห้าสมัยปัจจุบัน	วงปี่พาทย์เครื่องห้าสมัยสุโขทัย
1. ปี่ 2. ระนาด 3. ตะโพน 4. ฆ้องวง 5. กลอง 6. ฉิ่ง	1.ปี่ 2. ตะโพน 3. ฆ้องวง 4. กลอง 5. ฉิ่ง

เรื่องวงปี่พาทย์เครื่องห้าไม่มีระนาดนี้ มีเหตุการณ์และความเห็นที่สอดคล้อง คือ

1. ในปี พ.ศ. 2464 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯให้มีการแสดงละครพูดเรื่อง พระร่วง ที่โรงละครในสวนจิตรลดา มีรับสั่งให้นำระนาดออกจากวงปี่พาทย์เครื่องห้าและตรัสว่าเครื่องห้าสมัยนั้นไม่มีระนาด

2. จากบทพากย์เบิกหน้าพระในการแสดงหนังใหญ่ (บทไหว้ครู) สำนวนเก่าได้ระบุเครื่องดนตรี ดังนี้

บทที่ 1

ลงการากษสสำแดง อยุธยากล้าแขง
จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู
ชัยศรีโขลนทวารเบิกบานประตู ฆ้องกลองตะโพนครู
ดูเล่นให้สุขสำราญ

บทที่ 2

จึงจุดธูปเทียนฉับพลัน จบเศียรโบกควัน
แล้วเจิมซึ่งปลายศรชัย
พลโห่ขานโห่หวั่นไหว ปี่แจ้วจับใจ
ตะโพนและฆ้องชาน

บทที่ 3

เร่งเร็วเอาเทียนติดปลายศรี อ่านเวทย์ขอพร
ศรีสวัสดิ์สมพอง
พลโห่ขานโห่ทั้งผอง พิณพาทย์ตะโพนกลอง
ดูเล่นให้สุสำราญ

จะเห็นว่าในบทพากย์ ทั้ง 3 นี้ ไม่ได้กล่าวถึงระนาดเลย ส่วนฉิ่งนั้นครูมนตรี ตราโมท ได้ให้ความเห็นว่า “ส่วนฉิ่งนั้นเป็นของเล็ก และโดยมากมักจะไม่เห็นเป็นของสำคัญ จึงมักมองข้ามไปเสีย แต่ถึงอย่างไรฉิ่งนั้นต้องมีแน่ เพราะเป็นเครื่องกำกับจังหวะอย่างสำคัญที่จะขาด เสียมิได้” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2527 : 18)

3. จากคำอธิปรายเพิ่มเติมจากผู้เข้าร่วมสัมมนา คือ ร.ต.ท.แสง มนวิทูร กล่าวว่า “ระนาดเริ่มมีในสมัยรัตนโกสินทร์ อาจมาจากกรับหรือเอาอย่างชวามาก็ได้” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2527 : 13)

ในสมัยสุโขทัยยังไม่มีการบันทึกโน้ตไว้เป็นหลักฐาน จึงไม่มีใครทราบแน่นอนว่าบทเพลงสมัยกรุงสุโขทัยเป็นอย่างไร แต่มีหลายเพลงที่คาดว่าน่าจะเกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย เช่น เพลงเทพทอง เพลงนางนาค และเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ครูมนตรี ตราโมท กล่าวว่า สำหรับเพลงร้องและเพลงดนตรีในสมัยสุโขทัยที่เด่นชัด คือ เพลงเทพทอง หรือบางทีเรียกว่า เพลงสุโขทัย เพลงพระทอง และเพลงนางนาค

เพลงเทพทอง หรือเพลงสุโขทัย เดิมเป็นเพลงพื้นเมืองใช้ร้องแก้กันระหว่างชายหญิงเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงปรบไก่ ฉ่อย มีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียวลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันไปเรื่อย ๆจนกว่าจะเปลี่ยนท่อน และจะมีลูกคู่ร้องรับคำว่า “ฮ้าไฮ้”

เพลงพระทอง เดิมเป็นเพลงเขมรแต่งขึ้นและตั้งชื่อเป็นอนุสรณ์บุคคลในประวัติศาสตร์ของเขมรแล้วไทยนำมาดัดแปลงและเพิ่มเติม

เพลงนางนาค เป็นเพลงของเขมรเช่นเดียวกับเพลงพระทอง แต่มีสำเนียงแปร่งและมีเพียงท่อนเดียว ไทยนำมาดัดสำเนียงและเพิ่มท่อน 2 แต่ยังคงเรียกชื่อเดิม

ต่อมาครูมนตรี ตราโมท ได้นำเพลงเทพทองมาขยายแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ประกอบในระบำโบราณคดี ชุด สุโขทัย

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 ศราวุธ จันทร์ขำ (2558) การสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนไหว้สาพญางำเมือง เพื่อสดุดีพระเกียรติคุณพญางำเมือง ผู้ปกครองอาณาจักรพะเยาและทำนุบำรุงให้รุ่งเรืองมาถึงปัจจุบัน วิธีการดำเนินงาน ใช้ หลักการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์บนพื้นฐานของศิลปะล้านนา โดยศึกษาเอกสาร จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี และศิลปะการแสดงที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของล้านนา จากนั้นนำองค์ความรู้มาเป็นปัจจัยทางข้อมูลและแรงบันดาลใจ ในการกำหนดแนวคิดเพื่อออกแบบ คำขับ ท่าฟ้อน ดนตรี การฟ้อนชุมนุมเทวดาอำนวยพรแด่พญางำเมือง การฟ้อนของเทวดาจึงเป็นตัวกำหนดแนวทางการออกแบบคำขับ ท่าฟ้อน ดนตรี และเครื่องแต่งกาย ให้งามสง่าสมฐานานุศักดิ์ของเทพจากนั้นทำการออกแบบ พัฒนาแบบ และปรับปรุงแก้ไขรายละเอียดให้ประณีตงดงาม มีรูปแบบและสัญลักษณ์เป็นไปตามความหมายแห่งประเพณีนิยมของล้านนา และสะดวกสบายในการฟ้อน เมื่อพัฒนางานในระยะของการประกอบสร้างและตกแต่งให้ละเอียดประณีตจนสมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์แล้ว จึงได้นำไปแสดงในพิธีบวงสรวงพญางำเมือง ณ อนุสาวรีย์พญางำเมือง ริมกว๊านพะเยา และทำการประเมินผลจากผู้เข้าร่วมในพิธี ได้แก่ผู้บริหาร นักวิชาการ ปราชญ์ท้องถิ่น ศิลปิน ผู้ชม และผู้ร่วมงาน ได้ผลลัพธ์เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ คือเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยสืบทอดศิลปะและวัฒนธรรมของล้านนามาอย่างเหมาะสมกับการบวงสรวงพญางำเมือง และเป็นเอกลักษณ์ใหม่ที่น่าภาคภูมิใจของจังหวัดพะเยาในยุคปัจจุบัน การนำศิลปกรรม

ในอดีตของล้านนามาพัฒนาให้เกิดประโยชน์ในปัจจุบันโดย คงคุณค่าแห่งอดีตด้วยการวิจัยศิลปกรรมศาสตร์ จึงเป็นแนวทางที่เหมาะสมและสมควรที่จะพัฒนาการวิจัยแนวนี้ต่อไปเพื่อสืบทอดมรดกทางศิลปวัฒนธรรมให้ยั่งยืน

2.3.2 นิรมล หาญทองกูล และคณะ (2558) การสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำกมุทนพมาศ มีแนวคิดมาจากตำนานนางนพมาศ หรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ซึ่งสอดคล้องกับความเชื่อและความภาคภูมิใจของชาวสุโขทัยที่มีต่อประเพณีลอยกระทง เผาเทียน เล่นไฟที่มีมาแต่สมัยสุโขทัยและได้ถูกฟื้นฟูขึ้นมาในพุทธศักราช 2520 ด้วยแนวคิดของนายนิคม มูสิกคามะ นักโบราณคดี อดีตอธิบดีกรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้มีการดำเนินการตามหลักการบริหารงานซึ่งเอื้อต่อวิธีการดำเนินงานสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำกมุทนพมาศอย่างเป็นระบบตามหลักทฤษฎี แนวคิดการประดิษฐ์ระบำชุดต่าง ๆของสุรพลวิรุฬห์รักษ์ ซึ่งประกอบด้วยลักษณะสำคัญ 4 ประเด็น คือ โครงสร้าง การแปรแถว ตั้งซุ้ม ท่ารำและองค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยของประทินพวงสำลี คือ 1) ผู้แสดงจำนวน 9 คนที่สมมุติเป็นนางนพมาศและสนมกำนัล 2) การแต่งกายที่สร้างสรรค์จากการแต่งกายของเทวรูปลวดลายบน โบราณวัตถุ อุปกรณ์การแสดงดอกบัวสายสีขาว กระทงรูปดอกกมุทจากการศึกษาพันธุ์ดอกบัว ตำนานความเชื่อที่พบในเอกสารการสร้างฉากประกอบการแสดงจากสภาพบรรยากาศของโบราณสถาน 3) รูปแบบและกระบวนท่ารำ คือ เป็นระบำที่ใช้ท่ารำตามแบบนาฏศิลป์ไทยผสมกับท่ามือของเทวรูปที่พบในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง แบ่งกระบวนท่ารำเป็น 3 ช่วงตามทำนองเพลง คือ ช่วงที่ 1 เกริ่นนำ ช่วงที่ 2 เพลงช้า ช่วงที่ 3 เพลงเร็ว 4) ใช้เวลาในการแสดง 8 นาที และ 5) โอกาสที่ใช้แสดง คือ นำไปแสดงเป็นชุดวิพิธทัศนาที่สื่อถึงเอกลักษณ์ของประเพณีลอยกระทงและจังหวัดสุโขทัย หรือประกอบการแสดงตำนานการลอยกระทง

2.3.3 สมชาย ยิ้มแย้ม และคณะ (2557) การศึกษาการสร้างสรรค์การบรรเลง ชุดเพลงระบำโกมุท ขึ้น โดยมุ่งหวังให้การบรรเลง และการแสดงชุดนี้เป็นเอกลักษณ์และภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวไทยในด้านศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และดนตรีอีกชุดหนึ่งที่จะดำรงความเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดสุโขทัยเป็นอย่างดี โดยศึกษาที่มาดอกบัว หรือโกมุท แนวคิด การประดิษฐ์ ทำนองเพลง เครื่องดนตรี พบว่า วิธีการบรรเลงเพลงที่นำมาบรรเลงประกอบมีความประณีตไม่ซับซ้อนหลายกระบวนการไปมาเป็นเวลานาน เป็นเพลงพื้นๆ ที่มีท่วงทำนองง่ายๆ ซ้ำๆ สนุกสนาน สำเนียงดนตรี และการบรรเลงดนตรีมีลักษณะของท้องถิ่นเช่นเดียวกับภาษาของชาตินั้นๆ จึงน่าจะนำไปคิดเป็นกระบวนท่ารำต่อไป

2.3.4 สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2549) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 พบว่า หลักการประดิษฐ์ระบำชุดต่าง ๆ ในนาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9ประกอบไปด้วยลักษณะสำคัญ 4 ประเด็น คือ โครงสร้าง การแปรแถว การซุ้ม และท่ารำ โครงสร้าง หมายถึง ลำดับการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จการแสดง โดยทั่วไป ระบำเหล่านี้แบ่งโครงสร้างออก เป็น 4 ท่อน ท่อนออก และท่อนจบ โครงสร้างนี้มีมาตั้งแต่อดีต ดังเช่น ระบำดาวดึงส์ และตัวอย่างในปัจจุบัน เช่น ระบำไกรลาศสำเริง แม้ระบำที่มีเนื้อหาเป็นกิจกรรมการประกอบอาชีพ เช่น ระบำในหมวดศิลปาชีพ ก็มักประกอบด้วยการรำออก การแสดงกิจกรรม การรื่นเริงหลังการทำกิจกรรมเสร็จ การรำเข้า ลักษณะของเพลงที่ใช้มักเป็นเพลงรัวออก เพลงอัตรา 2 ชั้น เพลงอัตราชั้นเดียว และเพลงรัวเข้า การแปรแถว หมายถึง การจัดให้ผู้เริ่ม

เปลี่ยนตำแหน่งไปในที่สถานที่ต่าง ๆบนวิธีตั้งแต่ต้นจนจบ การรำออกส่วนใหญ่แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ ออกทีละคน หรือออกเป็นแถวตอนเรียงเดียว โดยรำออกข้างเดียวกัน หรือคนละข้างของเวที การตั้งแถว พบว่า มี 6 แบบหลัก คือ 1) คนกลางรำเดี่ยวอยู่หน้าคนอื่น ๆรำประกอบเป็นแนวหน้ากระดานเรียงหนึ่ง หรือแถวโค้งอยู่หลังคนรำกลาง 2) จัดเป็นวงกลมวงเดียวหรือหลายวง 3) จัดเป็นแถวหน้ากระดานเรียงหนึ่ง หรือซ้อนสองแถว หรือสับหว่างสองแถว 4) จัดเป็นแถวตอนเรียงหนึ่ง หรือเรียงสอง 5) เป็นแถวรูปปากพนังหรือตัววี (V) 6) จัดเป็นแถวทแยงมุม คือ จัดเป็น แถวตอนหรือแถวหน้ากระดาน แต่หางแถวอยู่ทแยงกับมุมหัวแถว การจัดแถวเหล่านี้นิยมแบ่งจำนวนผู้รำทั้งสองข้างเท่า ๆ กัน หากผู้แสดงมีจำนวนคี่ ก็จะจัดให้มีตัวรำตรงกลาง

สำหรับการแปรแถว หรือการแปรขบวน จากแถวแบบหนึ่งไปสู่การจัดแถวอีกแบบหนึ่ง พบว่ามี 6 วิธี คือ 1) การก้าวเท้า หรือการซอยเท้าไปในทิศทางเดียวกัน 2) การก้าวเท้า หรือซอยเท้าในหลายทิศทาง แล้วรวมกันเป็นแถวแบบใหม่ 3) การสวนทางกันแบบคู่ขนาน 4) การสวนทางกันแบบฟันปลา 5) การกระจายตัว และการรวมตัว โดยมีจุดศูนย์กลาง 6) การเคลื่อนไหวหลายทิศทางตายตัว ซึ่งมักเกิดในระบำตอนที่แสดงการรื่นเริงหลังเสร็จงาน

ส่วนการรำเข้ามี 3 วิธี คือ การเข้าทีละคน หรือที่ละคู่ หรือทีละแถว โดยผู้รำตะแคงตัว หรือถอยหลังเข้า และมักจัดให้มีผู้รำคนสุดท้ายหรือคู่สุดท้ายชะลออยู่บนเวที แล้วไหว้ หรือรำท่าสุดท้ายให้คนดูประทับใจก่อนกลับเข้าไป

การตั้งซุ้ม คือ การจัดผู้นำเข้าเป็นกลุ่ม ทำท่านิ่งเหมือนกัน หรือต่างกัน การตั้งซุ้มมีเพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่ารำ ทำให้เกิดภาพนิ่งซึ่งแตกต่างไปจากภาพเคลื่อนไหวในระบำแต่ละชุด การตั้งซุ้มเปรียบเสมือนบทสรุปในแต่ละช่วง หรือแต่ละท่อน ซึ่งมีทั้งบทสรุปย่อย และบทลงท้ายระบำก่อนรัวเข้าโรง ในช่วงเวลาหนึ่ง อาจมีซุ้มเดียว หรือหลายซุ้มก็ได้ แต่ส่วนใหญ่จะเป็นซุ้มเดียว เพราะมีผู้รำไม่มาก การตั้งซุ้มมี 2 แบบ คือ 1) แบบที่ผู้รำทำท่าเหมือนกันทั้งซ้าย และขวาของแกนกลาง และ 2) แบบที่ผู้รำทำท่าต่างกัน แต่สมดุลกัน

ท่ารำในระบำ แบ่งได้ 6 ประเภท คือ 1) ท่าโขนและละครรำ 2) ท่ารำพื้นบ้านภาคต่าง ๆ 3) ท่ารำเลียนแบบท่าทางของสัตว์ต่าง ๆ 4) ท่ารำเลียนแบบกิริยาในการทำงาน หรือกิจกรรม 5) ท่ารำเลียนแบบจิตรกรรม ประติมากรรม 6) ท่ารำประกอบการถืออุปกรณ์การฟ้อนรำให้ดูสวยงาม ท่ารำเหล่านี้มีอิทธิพลของท่าโขน และท่าละครรำอยู่มาก ทั้งนี้เพราะผู้ประดิษฐ์ระบำเหล่านี้ส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากโขน และละครรำ หรือแม้ว่าผู้ประดิษฐ์จะเป็นศิลปินพื้นบ้าน อาจเป็นนักเรียนนาฏศิลป์โขน หรือละครรำ ก็ทำให้มีท่าทางของโขนละครรำปะปนกับท่าพื้นบ้าน

2.3.5 สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) ได้ศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี พบว่า อาจารย์ประทิน พวงสำลี มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ โดยมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดังนี้ 1) สร้างสรรค์งาน โดยใช้ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้ร่ำเรียนมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบท่ารำ 2) สร้างสรรค์งาน โดยปรับให้เหมาะสมตาม ความสามารถของผู้แสดงแต่ละวัย 3) สร้างสรรค์ผลงาน โดยใช้ความสามารถด้านการประพันธ์ และเลือกสรรเนื้อหาระบำสอดแทรกข้อคิดและคติเตือนใจ 4) สร้างสรรค์ปรับปรุงแต่งตามยุคสมัย

บทที่ 3

การดำเนินงานวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานชุด “ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา” ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ร่วมกับกระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดง (Creative Dance) ในบทนี้ผู้วิจัยจะอธิบายขั้นตอนการดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.1 สำรวจข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ห้องสมุด อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย พิพิทธภัณฑสถาน ศาลพระแม่ย่าจังหวัดสุโขทัย เวปไซด์ต่าง ๆ

3.2 คัดเลือก จัดหมวดหมู่ ตรวจสอบ และวิเคราะห์ข้อมูล แบ่งออกเป็นข้อมูลชั้นต้น คือ ข้อมูลจากศิลาจารึก ข้อมูลสัมภาษณ์ และข้อมูลชั้นรอง คือ เอกสาร งานวิจัย

3.3 ตั้งคำถามวิจัย และกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัยสร้างสรรค์ โดยใช้แนวคิด ทฤษฎีทางด้านมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ และแนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์

3.4 สัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้างเกี่ยวกับประเด็น ความหมาย ความเป็นมาของพระแม่ย่าจังหวัดสุโขทัย วัฒนธรรมและความเชื่อของคนสุโขทัยที่มีต่อพระแม่ย่าทั้งในอดีตและปัจจุบัน

3.5 วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆตามประเด็นที่ผู้วิจัยศึกษา คือ ความเป็นมา บทบาท ความสำคัญของพระขพุงผี วัฒนธรรมความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในจังหวัดสุโขทัย

3.6 สังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆเพื่อนำไปใช้ออกแบบนาฏศิลป์ชุด “ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา” ตามองค์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยออกแบบไว้จากคำถามวิจัยคือ แนวคิดการแสดง โครงสร้างการแสดง ผู้แสดง กระบวนท่ารำ ดนตรีประกอบการแสดง และเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

3.7 ดำเนินการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุด “ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา” ตามองค์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยออกแบบไว้ ทดลองแก้ไข ปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์จนสมบูรณ์สรุปผลการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์เป็นข้อมูลเอกสาร เพื่อนำเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์ 5 บท และเผยแพร่เป็นบทความทางวิชาการ

3.8 การเผยแพร่ผลงาน แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

3.8.1 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ โดยการจัดแสดง 1 ครั้ง

3.8.2 บทความวิจัย 1 เรื่อง

3.1 สำรวจแหล่งข้อมูล โดยการแบ่งแหล่งที่มาของข้อมูลออกเป็น 2 ชั้น คือ

(1) ข้อมูลชั้นต้น เช่น ข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่จริง จากการสัมภาษณ์พูดคุยทั้งแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง

3.1 สำรวจแหล่งข้อมูล โดยการแบ่งแหล่งที่มาของข้อมูลออกเป็น 2 ชั้น คือ

(1) ข้อมูลชั้นต้น เช่น ข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่จริง จากการสัมภาษณ์พูดคุยสนทนาแบบไม่มีโครงสร้าง

(2) ข้อมูลชั้นรอง เช่น ข้อมูลประเภทเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ งานวิจัย ฯลฯ

3.2 การรวบรวมข้อมูล คัดเลือก จัดหมวดหมู่ ตรวจสอบ และวิเคราะห์ข้อมูล จากแหล่งข้อมูล ดังนี้

(1) การศึกษาเบื้องต้น โดยการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมเอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความจากวารสารต่าง ๆ ที่เป็นหลักการ แนวความคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูล ดังนี้

หอสมุดแห่งชาติ

ห้องสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร

ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ห้องสมุดโรงเรียนสุโขทัยวิทยาคม ฯลฯ

(2) การศึกษาภาคสนาม จากการสำรวจและจัดเก็บข้อมูลในการลงพื้นที่จริงเพื่อเก็บข้อมูลภาพและคำสัมภาษณ์จากบุคคลในพื้นที่ ดังนี้

อุทยานประวัติศาสตร์แห่งชาติสุโขทัย

พิพิทธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย

วัดมหาธาตุกลางเมืองสุโขทัยเก่า

วัดเจดีย์สี่ห้อง

วัดเชตุพน

วัดศรีสวาย

วัดพระพายหลวง

ศาลตาผาแดง

ถ้ำพระแม่ย่า

ศาลพระแม่ย่า

โดยจัดเก็บข้อมูล แบ่งเป็นลักษณะของการจัดเก็บ ดังนี้

1) ข้อมูลที่มาจากการสัมภาษณ์ ซึ่งได้จากการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง โดยแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

ก. ความรู้ และเรื่องเล่าตำนานเมืองสุโขทัย

ข. ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุ โบราณสถาน

ค. ด้านดนตรี และนาฏศิลป์

2) ข้อมูลจากการใช้เครื่องมือในการจัดเก็บ โดยการออกแบบสอบถามจากกลุ่มเป้าหมาย จำนวน 100 คน จากประชาชนที่เข้ามาสักการะพระแม่ย่า ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย โดยมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

ก. กำหนดขอบเขตของข้อมูลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยแบ่งขอบเขต ข้อมูลที่ต้องการใช้เป็น 4 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลส่วนบุคคลของผู้ตอบแบบสอบถาม

ส่วนที่ 2 ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับพระขพุงผี/พระแม่ย่า/พระนางเสือง

ส่วนที่ 3 ด้านความคิดเห็นต่อความสัมพันธ์ของพระขพุงผี/พระแม่ย่า/พระนางเสือง

ส่วนที่ 4 ด้านพฤติกรรมการที่แสดงออกต่อความเชื่อและศรัทรา

ข. ศึกษาค้นคว้าเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางการตั้งคำถาม

ค. ร่างแบบสอบถาม โดยเขียนข้อคำถามต่างๆ โดยใช้เป็นคำถามปลายปิดและปลายเปิดผสม กันในรูปแบบของการเลือกตอบ และ rating scale

ง. ตรวจสอบและปรับปรุงร่างแบบสอบถาม 2 วิธี คือ

1 การตรวจสอบโดยผู้ศึกษาวิจัยเอง เพื่อพิจารณาถึงถ้อยคำและประโยคว่าชัดเจน และดูการจัดเรียงข้อคำถามว่าเหมาะสมหรือไม่

2 การตรวจสอบโดยเชิญ ดร.เจษฎา เนตรพลับ มาให้คำแนะนำและวิจารณ์ ในการปรับปรุงแบบสอบถาม

จ. ทดสอบแบบสอบถาม pre-test โดยนำแบบสอบถามไปสอบถามกับ
กลุ่มนักเรียน นักศึกษาและบุคลากรวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย จำนวน 20 คน เพื่อพิจารณาถึงปัญหาและอุปสรรคของข้อบกพร่อง เพื่อปรับปรุงแบบสอบถามให้ดีขึ้น

ฉ. สร้างแบบสอบถามฉบับสมบูรณ์ จัดพิมพ์และทำสำเนาพร้อมกับเก็บข้อมูลจากตัวอย่างจริง

3) ข้อมูลภาพถ่าย ซึ่งได้จากการบันทึกจากกล้องถ่ายภาพ และการจากแหล่งต่าง ๆ

4) ข้อมูลจากเวปไซด์

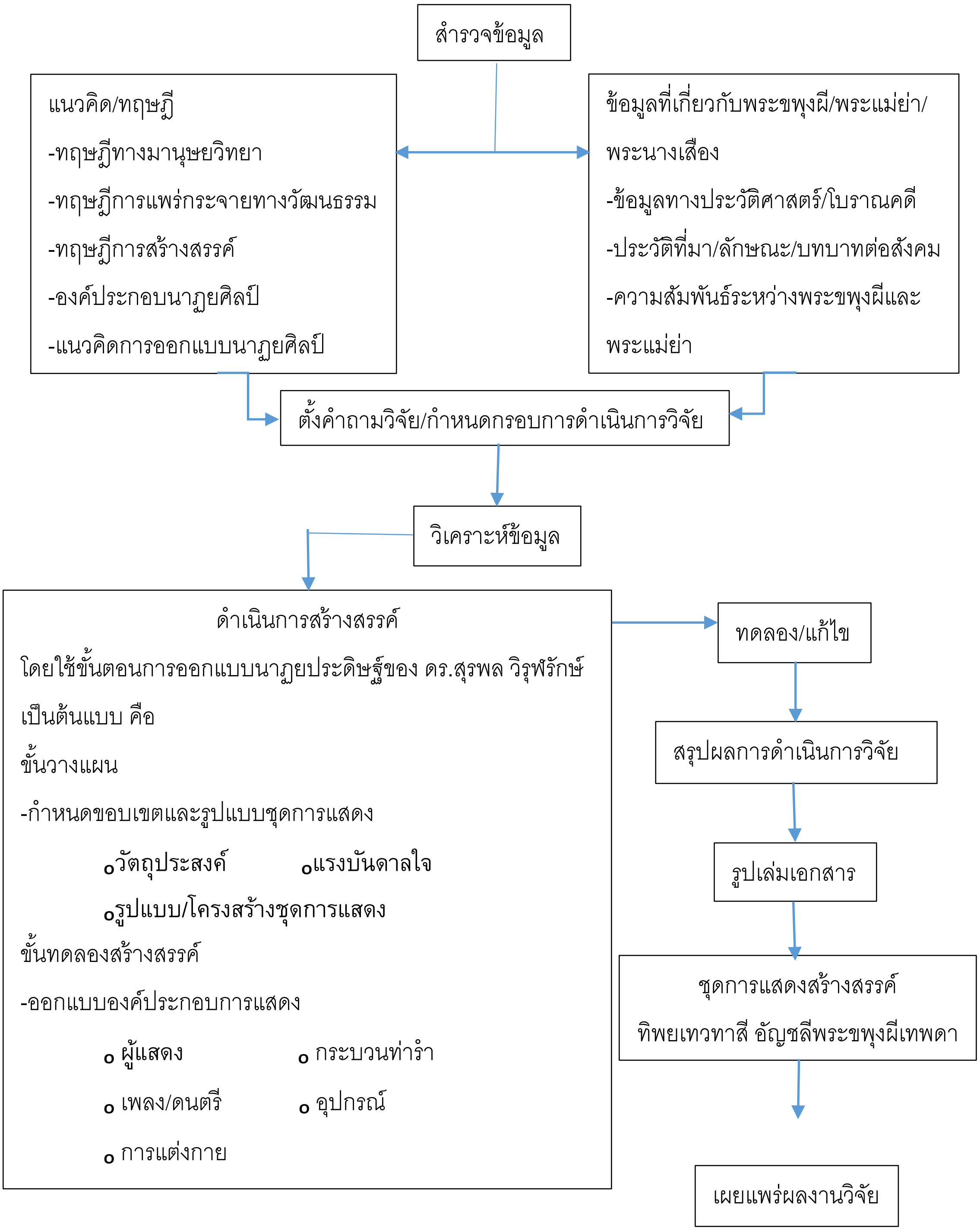
3.3 เมื่อได้ข้อมูลจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลแล้ว จึงตั้งคำถามวิจัย และกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัยสร้างสรรค์ โดยใช้แนวคิด ทฤษฎีทางด้านมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และแนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

คำถามวิจัย : 1. เทวรูปพระแม่ย่า มีความสัมพันธ์กับพระนางเสือง และพระขพุงผีอย่างไร

2. เทวรูปพระขพุงผี มีบทบาทและความสำคัญต่อคนในสังคมสุโขทัยทั้ง ในอดีต และปัจจุบันอย่างไร

3. สร้างสรรค์ชุดการแสดงจากข้อมูลพระแม่ย่าและทางศิลปวัฒนธรรม

กรอบแนวคิด : การดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ชุดการแสดง



3.4 สัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างเกี่ยวกับประเด็น ความหมาย ความเป็นมาของพระแม่ย่าจังหวัดสุโขทัย วัฒนธรรมและความเชื่อของคนสุโขทัยที่มีต่อพระแม่ย่าทั้งในอดีตและปัจจุบัน และองค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ โดยแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เป็น 2 แบบ คือ

(1) การสัมภาษณ์ข้อมูลด้วยแบบสอบถามในส่วนความเชื่อ บทบาทของพระแม่ย่าที่มีต่อผู้ศรัทราและข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับเทวรูปพระขพุงผีที่มีความสัมพันธ์กับพระแม่ย่า โดยเก็บข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมาย จำนวน 100 คน ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย โดยสรุปข้อมูล ดังนี้

จากกลุ่มประชากร จำนวน100 คน ชาย 54 คน หญิง 66 คน มีความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับพระขพุงผีว่าเป็นใคร มาจากไหน น้อยถึงน้อยที่สุดถึง 90 %

(2) การสัมภาษณ์ข้อมูลแบบไม่มีโครงสร้างจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญ เกี่ยวกับ เรื่องเล่าตำนานเมืองสุโขทัย หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุ โบราณสถาน ด้านดนตรีและองค์ประกอบนาฏศิลป์ โดยแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1) ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ /เรื่องเล่าตำนานเมืองสุโขทัย

1. นางทองเจือ สืบชมพู	ที่ปรึกษากิตติมศักดิ์ องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุโขทัย ผู้มีคุณูปการต่อการศึกษาของชาติ พ.ศ. 2562 ปราชญ์พื้นบ้าน สาขาศิลปวัฒนธรรม ประจำปี 2543
2. นางสุมาลิน วงศ์มณี	ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ด้านศาสนาและวัฒนธรรม คณะผู้บริหารองค์การบริหารส่วนจังหวัดสุโขทัย

2) ด้านโบราณคดี/โบราณวัตถุ

3. นายประโชติ สังขนุกิจ	ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร
4. นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์	ข้าราชการบำนาญ (ภัณฑารักษ์) พิพิทธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง กรมศิลปากร

3) ด้านดนตรี /นาฏศิลป์

5. นายอรัญ แสงเมือง	ศิลปินอิสระ บ้านเลขที่ 50/59 หมู่บ้าน มณฑลทวาน์ ซอย วัดศรีประวัติ ตำบลปลายบาง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี

6. ผศ.ดร.เกษร เอมโอด	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7. นางรัจนา พวงประยงค์.	ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2554 สาขา ศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละคร) กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
8.นายรับเสด็จ สิงหชงค์	ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย บ้านเลขที่ 244/8 หมู่ที่ 7 ตำบลธานี อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

3.5 วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ตามประเด็นที่ผู้วิจัยศึกษา คือ ความเป็นมา บทบาท ความสำคัญของพระขพุงผี วัฒนธรรมความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในจังหวัดสุโขทัย โดยได้ข้อสรุป ว่า

จากความเชื่อตามทฤษฎีทางมนุษยวิทยาและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า เทวรูปพระขพุงผี เป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อในเรื่องเหนือธรรมชาติตามหลักฐานทางโบราณวัตถุที่ค้นพบเป็นข้อความในหลักศิลาจารึก ได้กล่าวถึง พระขพุงผีเทพดาที่มีความสำคัญสูงสุดของเมืองสุโขทัย ในสมัยนั้น เป็นผีที่ใหญ่กว่าผีทุกตนในเมืองสุโขทัยและมีฐานะเทียบเท่าเทวดา อีกทั้งเป็นที่เคารพสูงสุดจนกล่าวว่า “ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ถูก พลีบ่ถูก ผีในเขาอันบ่คุ้มบ่เกรง เมืองนี้หาย” ต่อมาเมื่อมีการค้นพบเทวรูปพระขพุงผีตามที่ถูกกล่าวไว้ในหลักศิลาจารึกแล้ว เทวรูปดังกล่าวกลับถูกเชื่อว่าคือ พระนางเสืองพระมารดาของพ่อขุนรามคำแหงแห่งเมืองสุโขทัย ด้วยเหตุผลว่า พ่อขุนรามคำแหงให้ความเคารพนับถือเทวรูปองค์นี้เป็นอย่างมาก ชาวสุโขทัย จึงเรียกขานเทวรูปองค์นี้ ว่า “พระแม่ย่า” เพราะชาวสุโขทัยนับถือพ่อขุนรามคำแหงเป็นพ่อ (พ่อเมือง) จึงนับถือพระนางเสืองในฐานะแม่ของพ่อ (ขุนรามฯ) และเรียกแม่ของพ่อ ว่า “ย่า” ในปัจจุบันพระแม่ย่าเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวสุโขทัยและเป็นสิ่งศักดิ์คู่บ้านคู่เมืองสุโขทัย จนกลายเป็นสัญลักษณ์เมืองสุโขทัยและกล่าวไว้ในคำขวัญของจังหวัด คือ “มรดกโลกล้ำเลิศ กำเนิดลายสือไทย เล่นไฟลอยกระทง ดำรงพุทธศาสนา งามตาผ้าตีนจก สังคโลกทองโบราณ สักการแม่ย่า พ่อขุน รุ่งอรุณแห่งความสุข”

3.6 สังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้ออกแบบนาฏศิลป์ชุด “ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผี เทพดา” ตามขั้นตอนการออกแบบนาฎยศิลป์ของสุรพล วิรุฬรักษ์ โดยนำขั้นตอนต่าง ๆมาปรับใช้ในการออกแบบการชุดการแสดง คือ

1 การคิดให้มีนาฏยศิลป์
2 การกำหนดความคิดหลัก
3 การประมวลข้อมูล
4 การกำหนดขอบเขต
5 การกำหนดรูปแบบ
6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ
7 การออกแบบนาฏยศิลป์

3.7 ดำเนินการสร้างสรรค์ ซึ่งแต่ละขั้นตอนผู้วิจัยได้ปรับหัวข้อขั้นตอนให้กระชับขึ้น ดังนี้

1) ขั้นวางแผน

กำหนดขอบเขตและรูปแบบการแสดง

- วัตถุประสงค์ ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อเป็นชุดการแสดงในการบูชาพระขพุงผีตามแนวคิดที่ได้จากข้อความในหลักศิลาจารึกเกี่ยวกับพิธีกรรม “ไหว้ดีพลีถูก” โดยมี

- แรงบันดาลใจ มาจากข้อความที่กล่าวไว้ในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6 - 10 ข้อความว่า “มีน้ำโคก มีพระขพุง ผีเทพดาในเขาอันนั้น เป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้น บ่คุ้ม บ่เกรง เมืองนี้หาย” จากศึกษาพบว่าในพิธีกรรมบวงสรวงบูชาเทพเจ้ามีที่มาจากความเชื่อของศาสนา และความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติที่แพร่กระจายเข้ามาสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ จะเห็นได้ว่าในสมัยสุโขทัยก็เป็นเขตของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและ ได้รับอิทธิพลความเชื่อนี้ด้วยการฟ้อนรำ จึงน่าจะเป็นสิ่งบูชาเทพเทวดาอย่างหนึ่งที่ พ่อเมืองจัดถวายต่อพระขพุงผีองค์นี้ หรืออีกทางหนึ่งความเชื่อเรื่องภูตผีนี้เป็นความเชื่อเดิม ที่เกิดขึ้นในดินแดนแห่งนี้อยู่แล้ว และได้มีการไหว้ผีบรรพบุรุษมาแต่เดิม ทั้งนี้นอกจากการ เซ่นไหว้ ด้วยของกินแล้ว การร่ายรำก็จะทำให้เกิดความพึงพอใจจากภูตผีบรรพบุรุษที่นับถือได้อีกทางหนึ่ง โดยการประมวลข้อมูลจากการศึกษาหลักฐานทางโบราณคดีและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีและพิธีบูชาเทพเจ้าในสมัยสุโขทัย ได้รับวัฒนธรรม ตามหลักทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตามปรากฏในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6 - 10” ทำให้ทราบว่าเทวรูปพระขพุงผีที่ค้นพบที่ถ้ำเชิงผา ซึ่งอยู่ทางทิศใต้ของกรุงสุโขทัยห่างตัวเมืองออกไปประมาณ 15 กม. คือเทวรูปองค์เดียวกันกับพระแม่ย่าที่ประดิษฐานเทวาลัยอยู่ริมฝั่งแม่น้ำยมฝั่งตะวันออกตรงหน้าศาลากลางจังหวัดสุโขทัยและมี อิทธิพลต่อความรู้สึกของชาวสุโขทัยเป็นอย่างมาก เพราะนอกจากจะนับถือว่า พระแม่ย่า เปรียบเสมือนญาติผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือสูงสุดแล้ว พระแม่ย่ายังเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและ ถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมือง

จากกรณีศึกษาชุดการแสดงที่มีลักษณะของความเชื่อ ความศรัทธา จำนวน 6 ชุดคือ การแสดงชุดบุปผศารทาบูชา ไหว้สาพญางำเมือง นบนารายณ์ ฟ้อนบวงสรวงมุกดาหาร บวงสรวงพญาสุทโธนานาคราช ฟ้อนไหว้สาจาตุยาเจ้าเกตุเกล้าจุฬามนี พบว่าส่วนใหญ่การแสดงจะมีรูปแบบการแสดงในรูปแบบ “ระบำ” โครงสร้างการแสดงเป็น 4 ช่วง คือ เปิดตัว รำจังหวะเพลงช้า รำจังหวะเพลงเร็ว และปิดตัว ผู้วิจัยได้วางรูปแบบและโครงสร้างการแสดง ดังนี้

- รูปแบบของการแสดง ให้เป็นชุดการแสดงสั้น ๆที่มีลักษณะของการฟ้อนรำที่สวยงามอย่าง “ระบำ” จากการศึกษารูปแบบการแสดงที่มีลักษณะการบวงสรวงบูชา

- โครงสร้างการแสดง

การวางโครงสร้างชุดการแสดง แบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เปิดตัวผู้แสดง

ช่วงที่ 2 แสดงกระบวนท่าร่ายรำตามจังหวะเพลงช้า

ช่วงที่ 3 แสดงกระบวนท่าร่ายรำเพลงเร็ว

ช่วงที่ 4 ลาโรง

การแสดงชุดนี้ จึงเป็นระบำที่มีความสวยงามจากกระบวนท่ารำที่ไม่เป็นเรื่องราว โดยมีจุดมุ่งหมายในการสักการบูชาต่อสิ่งศักดิ์คู่บ้านคู่เมืองที่ชาวสุโขทัยเชื่อว่า จะช่วยปกปักษ์ รักษาและนำพาชีวิตของผู้ศรัทราให้อยู่รอดปลอดภัยต่อภยันตรายต่าง ๆ อันอาจจะเกิดขึ้นและจะนำพาความสุขความเจริญมาสู่บ้านเมืองและลูกหลานตามความเชื่อที่มีมาแต่อดีตอันยาวนาน

2) ขั้นทดลองสร้างสรรค์

ในขั้นตอนนี้เป็นการออกแบบองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

- ผู้แสดง

ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน มีรูปร่างสมส่วน สูงประมาณ 160 เซนติเมตร และไม่เกิน 170 เซนติเมตร ผ่านการฝึกทักษะในการรำเพลงช้า เพลงเร็วและเพลงแม่บทใหญ่ ได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

- ดนตรี และเพลงที่ใช้ประกอบชุดการแสดง

ใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง โดยดำเนินตามแนวคิดของครูมนตรี ตราโมท ดังนี้คือ

1. ปี่ใน
2. ฆ้องวงใหญ่
3.ซอสามสาย
4. ตะโพนไทย
5. ฉิ่ง
6. กระจับปี่
7. ฆ้องชัย

ภาพที่ 5 ปี่ใน

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 6 ฆ้องวงใหญ่

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 7 ซอสามสาย
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 8 ตะโพนไทย
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 9 ฉิ่ง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 10 กระจับปี่
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 11 ฆ้องชัย
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ทั้งนี้ได้รับความอนุเคราะห์ในการประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ตามแนวทางที่ผู้วิจัยกำหนด โดย นายอรัญ แสงเมือง ศิลปินเพลงอิสระ จากการเทียบเคียงแนวเพลงโบราณคดี ชุด สุโขทัยของครูมนตรี ตราโมท กำหนดการสร้างสรรค์เพลงออกเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียว ตามตารางบันทึกโน้ตเพลง ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางบันทึกโน้ตเพลง อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

เพลง อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

2 ชั้น ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - ท	- ล - ซ	- ม – ซ	- ล - ท	ร ท ล ซ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- ล - ท	- ร - ม	- - ซ ม	ร ท ร ม	- - ล ซ	- ม ซ ล
- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- - ทลซ	- ล - -	- ซ - ล	- ท - ร
- - ม ซ	- - ม ร	- - ท ร	- - ท ล	ท ล ซ ม	ซ ร - -	- ร - ม	ร ม ซ ล
- - ซ ม	ร ม ซ ร	- - ร ท	ร ท ร ล	ซ ม ร ม	ซ ล - -	- ซ - ล	- ท - ร
- - - ท	- ร ร ร	- - ซลท	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ท
- - - ท	- ท ท ท	- ม ร ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ	- - ท ล	ซ ล - ท
- - ซลท	- ร - ม	- - ลซม	- ร - ท	- ร - ซ	- ล - ท	ร ม ร ท	- ล - ซ

2 ชั้น ท่อน 2

(-ซ-ม)	-ซ-ม	(-ร-ม)	-ร-ม	--ซม	รทรม	-ซ-ล	----
(-ซ-ล)	-ซ-ล	(-ท-ล)	-ท-ล	ทลซม	-ซ-ล	-ท-ร	----
---ร	-รรร	-ซ-ม	-ร-ท	--ซลท	-ร-ม	-ซ-ร	-ม-ซ
----	รซลท	รทลซ	ลซมซ	-ซมร	ทรมซ	-ล-ท	----
(-ล-ท)	-ล-ท	(-ล-ท)	(-ล-ท)	รทลซ	มซลท	-ลซม	----
(-ร-ม)	-ร-ม	(-ร-ม)	(-ร-ม)	ซมรท	-ร-ม	-ร-ท	----
---ท	-ททท	-มรท	-มรท	---ม	-ร-ซ	--ทล	ซล-ท
--ซลท	-ร-ม	--ลซม	--ลซม	-ร-ซ	-ล-ท	รมรท	-ล-ซ

ชั้นเดียว ท่อน 1

--ลท	-- ลซ	(-ล-ซ	-ม-ร)	--ลซ	-ล-ซ	(-ล-ซ	-ม-ร)
-ท-ร	-ม-ซ	-ร-ซ	-ล-ท	---ซ	ลทลท	--รซ	ลทลท
--รซ	ลทลท	รทล ท	-ทลท	ลซลซ	---ซ	ลทลท	รซลท
--รซ	ลทลท	-ทลท	รม-ร	---ร	-รรร	-มรท	-ล-ซ

ชั้นเดียว ท่อน 2

(--รท	--ลท)	-ท--	รม–ร	(--รท	--ลท)	-มรท	-ล-ซ
-ซซซ	-ซซซ	-ล–ซ	-ม–ซ	-ซซซ	-ซซซ	-ลซม	ซมรท
-ซลท	ลทรม	ซมรท	รลทร	-ทรม	รมซล	ทลซม	ซรมซ
-ร–ซ	-ล-ท	รทลท	รม–ร	-รรร	-รรร	ซมรท	-ล-ซ

อรัญ แสงเมือง ประพันธ์เพลง

- การแต่งกาย

ผู้วิจัยได้วางแนวคิดของการแต่งกายให้ผู้แสดงเป็นนางระบำที่มีฐานะนางกำนัล ที่พ่อเมืองสุโขทัยจัดมารำบวงสรวงต่อพระขพุงผี โดยศึกษาและสรุปข้อมูลจากบริบทที่ตั้งของอาณาจักรสุโขทัยว่า เจริญขึ้นบนดินแดนของอาณาจักรลพบุรีและขอม การรับศิลปวัฒนธรรมอินเดีย ที่เข้ามาในด้านศาสนาและสมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกายสมัยต่าง ๆคือ ทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน สุโขทัย อยุธยาและรัตนโกสินทร์ ดังนั้นแนวคิดการแต่งกายจึงเป็นลักษณะผสมผสาน ระหว่างอินเดีย ขอมและไทย

อีกทั้งรูปแบบการแต่งกายของสตรีสมัยสุโขทัยที่พอสรุปให้เห็นว่า ส่วนมากนิยมนุ่งผ้ายาวครึ่งแข้งรัดกลีบซ้อนมากชั้น มีเข็มขัดขนาดใหญ่คาดทับประดับด้วยลวดลายละเอียดมาก ทิ้งชายผ้าเป็นกาบขนาดใหญ่ตรงด้านหน้าหรือยักเยื้องไปด้านข้าง บุคคลธรรมดาทั้งชายและหญิงมักนิยมนุ่งผ้าโจงกระเบนสี ผมแสกยาวประบ่ามีผ้ารัดต้นคอ ผู้หญิงธรรมดาทีผ้าแถบคาดอก ใส่กำไล ข้อมือ รัดแขนและกำไลข้อเท้า กรองคอทำเป็นลายหยักโดยรอบ และข้อมูลจากหนังสือ การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน (2542 : 125) ได้กล่าวถึงการนุ่งผ้าในสมัยสุโขทัยว่า “เนื่องจากบุรุษและสตรีนุ่งผ้ายาวหรือโจงกระเบนแบบที่อินเดียเรียกว่า โธตี ดังนั้นจึงจับชายผ้าเหน็บที่เอวให้กระชับแล้วคาดเข็มขัดทับ”

สำหรับลวดลายและเนื้อผ้าที่นิยมใช้ในชีวิตประจำวันนั้น ข้อมูลที่อธิบายจากจดหมายเหตุของราชทูตจีน หรือบันทึกของพวกพ่อค้า จะทราบถึงผ้าที่นำมาตัดเย็บเป็นฉลองพระองค์ของพระเจ้าแผ่นดินดังความว่า "ภูษาเฉียงยาว 30 ใช้แพรซิ่ง สีแดง ใช้ผ้าขาวพันศีรษะใช้หมวก ทำด้วย planning และทำด้วยกำมะหยี่นุ่งห่มใช้ผ้า 2 ผืน ผ้าห่มทำด้วยด้าย 5 สี ยกดอก ผ้านุ่ม ทำด้วยด้าย 5 สี แต่เอาไหมทองยกดอกจากบันทึกนี้ทราบได้ว่าสมัยสุโขทัยผ้าที่มีค่า คือ ผ้าไหม ผ้าแพร ผ้ากำมะหยี่และรองลงมา คือ ผ้าที่ทอด้วยด้ายหรือ ฝ้ายและย้อมเป็นสีต่าง ๆที่เรียกว่าผ้า 5 สี ได้แก่ สีดำ สีขาว สีแดง สีเขียวและสีเหลือง" (กรมศิลปากร. 2515 : 74)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยได้ออกแบบการแต่งกายผู้แสดง ไว้ดังนี้

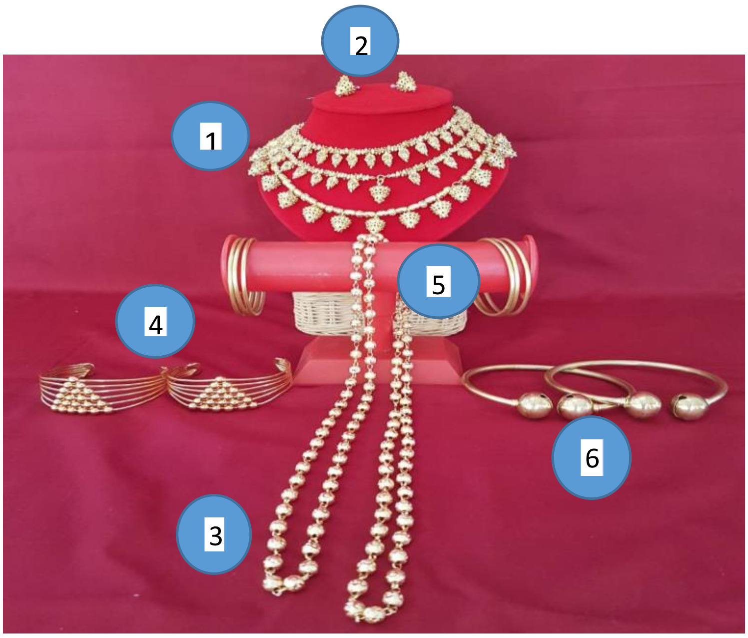
1. สวมเสื้อเกาะอกสีทอง
2. คล้องผ้าสไบสะพายเฉียงสีเขียว
3. นุ่งผ้าโจงกระเบนแบบโธตีด้วยผ้าทอสอดดิ้นทองสีแดง
4. คาดรัดสะเอวตาข่ายทองซับด้วยผ้าแก้วสีเขียว
5. สวมเครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู สร้อยตัว กำไลต้นแขน ข้อมือ และข้อเท้า
6. ทำผมแสกกลาง รวบไว้ท้ายทอย ตกแต่งด้วยเครื่องประดับและดอกไม้

ภาพที่ 12 เสื้อ
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 13 ผ้านุ่ง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

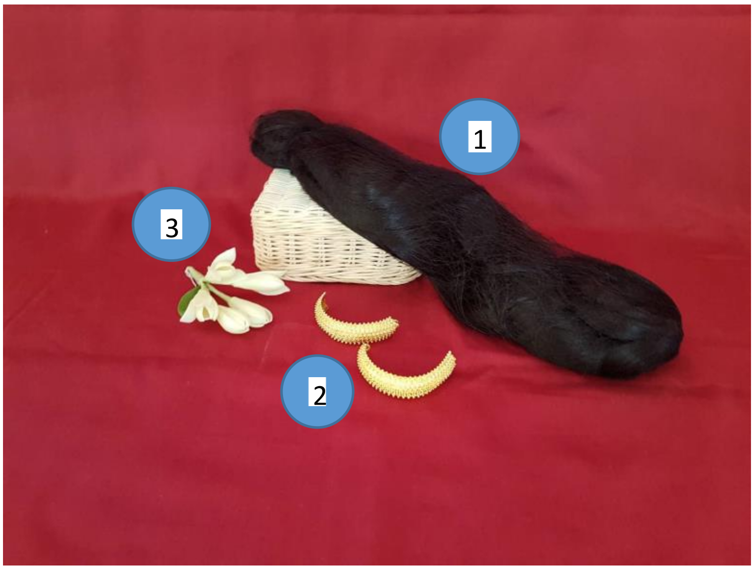
ภาพที่ 14 ชายพกสำเร็จรูป
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 15 รัดสะเอว
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562



ภาพที่ 16 เครื่องประดับ
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

1. สร้อยคอ
2. ต่างหู
3. สร้อยตัว
4. รัดต้นแขน
5. กำไลข้อมือ
6. กำไลข้อเท้า



ภาพที่ 17 เครื่องประดับผม
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

1. ช่อผม
2. เครื่องประดับช่อผม
3. ช่อดอกจำปี

หน้า

หลัง

ภาพที่ 18 การแต่งกายผู้แสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ด้านหน้า

ด้านหลัง

ภาพที่ 19 ทรงผม และเครื่องประดับผม
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

- กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยได้วางแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ โดยใช้ท่าธรรมชาติ ท่านาฏศิลป์ไทยโดยออกแบบโครงสร้างท่ารำ จากบทสวดบูชาเทวรูปพระแม่ ดังนี้

มนต์กำจัดภัย

อะหัง วันทามิ ขะพุงผี มะหาเทวะตา
สัพพะอุปาทา สัพพะทุกขะ สัพพะโศกะ
สัพพะโรคะ อุปาทา วินาสายะ สัพพะศัตรู
ปะมุจจะติ โอมะ ขะพุงผี มะหาเทวะตา
สะทา รักขันตุ สะวาหะ สะวาหายะ

คำแปล

ข้าพเจ้าขอกราบวันทา เทวดาตนเป็นใหญ่ ชื่อว่า ขะพุงผี การเกิดขึ้นของอุบาทว์ ทั้งปวง, ของทุกข์ทั้งปวง, ของความโศกทั้งปวง, ของโรคทั้งปวง, จงวินาศไป, ศัตรูทั้งปวงย่อมพ้นไป...โอมเพี้ยง เทวดาตนเป็นใหญ่ชื่อ ขะพุงผี จงรักษาทุกเมื่อเทอญ.

(พระมหาอาคม จน.ทสีโล ผู้แปล : 2562)

โดยออกแบบกระบวนท่ารำตามโครงสร้างของชุดการแสดง

ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก)
ช่วงที่ 2 รำเพลงช้า (กระบวนท่ารำสร้างสรรค์จากคำแปลคาถาบูชา)
ช่วงที่ 3 รำเพลงเร็ว (กระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากท่าธรรมชาติ และท่ามาตรฐานนาฏศิลป์ไทย)
ช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา)

อธิบายท่ารำ

- มือจีบแบบมุทรา หมายถึง การปฏิบัติโดยนิ้วชี้งอข้อกลางลงมาจรดกับนิ้วหัวแม่มือตึงนิ้วทั้งสาม คือ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยเรียงชิดติดกันหักข้อมือตั้งขึ้น ลักษณะการตั้งวง

- ตัวเลขในวงเล็บ (..) หมายถึง จังหวะฉิ่ง – ฉับ ครั้งที่..เช่น (1) หมายถึง ฉิ่งฉับที่ 1 เป็นต้น

ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก)

จังหวะที่ 2

ภาพที่ 20 ท่าออก (1) เยื้องพายกฐิน คู่ที่ 1
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 21 ท่าออก (2) หงส์ลินลา คู่ที่ 1
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย)

(1) ก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งตะแคงฝ่ามือระดับอก มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา จากนั้นแตะเท้าขวา วิ่งซอยเท้า แทงมือซ้ายออกตั้งข้อมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาจีบหงายชายพกซ้าย เอียงซ้าย

(2) ก้าวเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงขวา จากนั้นทาบเท้าซ้าซ้อนข้อมือ ทั้งสองให้มือขวาแบหงายฝ่ามือระดับวงบน งอแขนระดับไหล่ มือซ้ายจีบหงายระหว่างอก เอียงซ้าย

คู่ที่ 1 (ด้านขวา) ปฏิบัติเหมือนกับคู่ที่ 1 (ด้านซ้าย) แต่ตรงกันข้าม

จังหวะที่ 3

ภาพที่ 22 ท่าออก คู่ที่ 2

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2 (ด้านซ้าย และด้านขวา) ปฏิบัติเหมือนจังหวะที่ 2

จังหวะที่ 4

ภาพที่ 23 ท่าออก คู่ที่ 3
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3 (ด้านซ้าย และด้านขวา) ปฏิบัติเหมือนจังหวะที่ 2 และ 3

จังหวะที่ 5

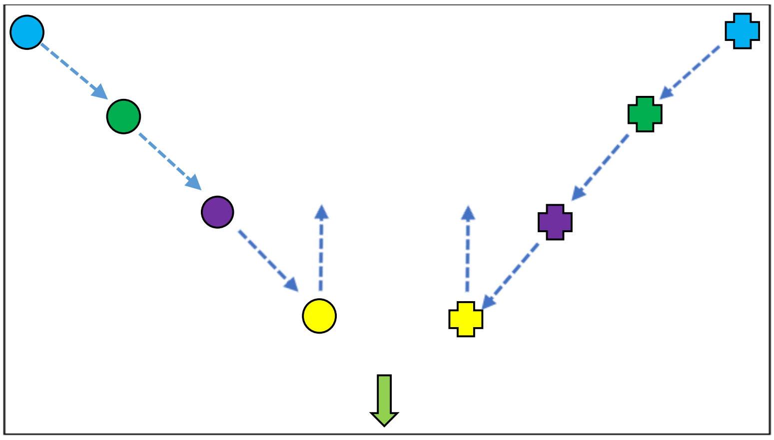
ภาพที่ 24 ท่าออก คู่ที่ 4
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3 (ด้านซ้าย และด้านขวา) ปฏิบัติเหมือนจังหวะที่ 2, 3 และ 4

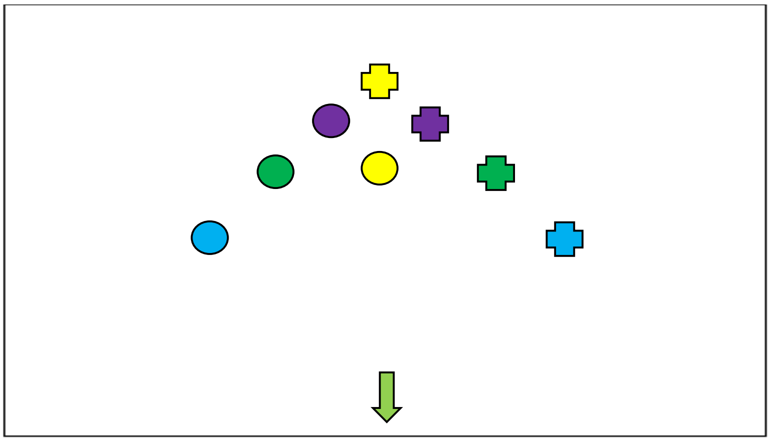
<u>หมายเหตุ</u> ท่าออกในช่วงเปิดตัวแสดงนี้ มีทั้งหมด 8 จังหวะ ผู้แสดงจะเปิดตัวทีละคู่ แล้ววิ่งซอยเท้า ตามกันออกมาด้านหน้าเวที ในจังหวะที่ 4 ผู้แสดงคู่ที่ 1 จะนำแถวลงไปด้านหลังของเวทีแล้วตั้งแถวเป็นซุ้มในจังหวะที่ 8 ตามแผนผัง ดังนี้

- สัญลักษณ์แสดงตำแหน่งผู้แสดง มีดังนี้

สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 1 ซ้าย	สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 1 ขวา
สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 2 ซ้าย	สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 2 ขวา
สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 3 ซ้าย	สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 3 ขวา
สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 4 ซ้าย	สัญลักษณ์ภาพแทนคู่ที่ 4 ขวา



แผนผังที่ 1



แผนผังที่ 2

ภาพที่ 25 ซุ้มที่ 1 อัญชลี
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 (ด้านขวา) ยืนทาบเท้าซ้ายหน้าตรง มือทั้งสองทอดลงข้างลำตัวหงายฝ่ามือออกด้านหน้า

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย) ก้าวเท้าขวาแล้วเผ่นตัวขึ้นหน้าตรง มือทั้งสองชูขึ้นเหนือศีรษะแบฝ่ามือทั้งสองหงายในลักษณะข้อมือชนกัน

คู่ที่ 2 (ด้านขวา) ก้าวเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอวข้างลำตัวขวา เอียงขวา

คู่ที่ 2 (ด้านซ้าย) ปฏิบัติท่ารำเหมือน คู่ที่ 2 (ด้านขวา) แต่ตรงกันข้าม

คู่ที่ 3 (ด้านขวา) นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอวข้างลำตัวขวา เอียงขวา

คู่ที่ 3 (ด้านซ้าย) ปฏิบัติท่ารำเหมือน คู่ที่ 3 (ด้านขวา) แต่ตรงกันข้าม

คู่ที่ 4 (ด้านขวา) นั่งตั้งเข่าขวา กระดกเท้าซ้าย มือซ้ายล่อแก้วตั้งวงล่างให้ข้อมือวางอยู่บนข้อมือขวาที่ล่อแก้วหงายรับระดับเอว เอียงขวา

คู่ที่ 4 (ด้านซ้าย) ปฏิบัติท่ารำเหมือน คู่ที่ 4 (ด้านขวา) แต่ตรงกันข้าม

ช่วงที่ 2 ขอพร

จังหวะที่ 1

ภาพที่ 26 ซุ้มที่ 1 อัญชลี
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, (ด้านซ้าย และด้านขวา)
สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง 4 ครั้ง ยังปฏิบัติท่ารำ ในท่าซุ้มจังหวะที่ 8
คู่ที่ 4 (ด้านซ้าย)
(1) สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง 1 ครั้ง ยังปฏิบัติท่าเดิมในท่าซุ้มจังหวะที่ 8
(2) ลดเข่าขวาลงนั่งคุกเข่า พลิกฝ่ามือทั้งสองวางประกบกันบนหน้าขาในท่าหมอบโดยให้ฝ่ามือขวาอยู่บนมือซ้าย เอียงซ้าย
(3) คลานเข่าซ้าย มือทั้งสองพนมขึ้นจรดหน้าผาก เอียงขวา
(4) นั่งกระดกเท้าขวา ลดมือทั้งสองมาพนมระหว่างอก เอียงขวา
คู่ที่ 4 (ด้านขวา) ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคู่ที่ 4 (ด้านซ้าย) แต่ทำตรงกันข้าม

จังหวะที่ 2

ภาพที่ 27 ท่าปางลีลา
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย)

(1) ก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายจีบมุทรา (แบบสุโขทัย) ตั้งที่ฐานไหล่ซ้าย วาดมือขวาเหยียดตึงทอดมาข้างหน้า เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า แล้ววาดแขนขวาหงายตึงข้างลำตัวข้างขวา เอียงซ้าย

คู่ที่ 2, 3 (ด้านซ้าย และด้านขวา) (1) และ (2) อยู่ในท่านิ่งในจังหวะที่ 1

คู่ที่ 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) คุกเข่าทั้งสองนั่งบนส้นเท้า มือทั้งสองพนมระดับอก เอียงขวา

(2) ตั้งเข่าซ้ายขึ้น มือทั้งสองพนมระดับอก เอียงขวา

ปฏิบัติท่ารำเหมือนกัน แต่ทำตรงกันข้าม

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(3) ถอนเท้าซ้าย มือซ้ายแบฝ่ามือหงายให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น งอแขนระดับเอว มือขวาจีบคว่ำงอแขนข้างตัวระดับเอว เอียงซ้าย

(4) ทาบเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาจีบหงายทองแขนตึงข้างลำตัว เอียงขวา หันตัวด้านซ้าย

ปฏิบัติท่ารำเหมือนกัน แต่ทำตรงกันข้าม

จังหวะที่ 3

ภาพที่ 28 ท่าเชื่อม (ลีลาทาสี)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย)

(1) ก้าวเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาจีบหงายทองแขนตึงข้างลำตัว เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าซ้าย ค่อย ๆพลิกตัวไปด้านขวามือมือขวาจีบคว่ำงอแขนข้างตัวระดับเอว มือซ้ายแบฝ่ามือหงายให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว เอียงขวา

(3) ถอนเท้าขวา มือทั้งสองอยู่ในท่าเดิม

(4) ทาบเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหงายทองแขนตึงข้างลำตัว มือขวาตั้งวงล่าง เอียงซ้าย หันตัวด้านขวา

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านขวา)

ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคู่ที่ 1, 2, 2, 4 (ด้านซ้าย) แต่ทำตรงกันข้าม

จังหวะที่ 4

ภาพที่ 29 ท่าเชื่อม (ลีลาทาสี)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย)

(1) ก้าวเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจีบหงายทองแขนตึงข้างลำตัว เอียงซ้าย

(2) ก้าวเท้าขวาค่อย ๆพลิกตัวไปด้านซ้ายมือมือซ้ายจีบคว่ำงอแขนข้างตัวระดับเอว มือขวา แบฝ่ามือหงายให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว เอียงซ้าย

(3) ถอนเท้าซ้าย มือทั้งสองอยู่ในท่าเดิม

(4) ทาบเท้าขวา มือขวาจีบหงายทองแขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา หันตัวด้านซ้าย

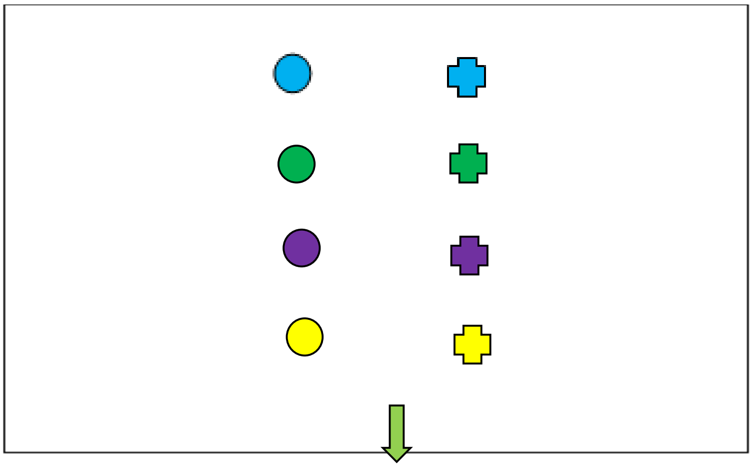
คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านขวา)

ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคู่ที่ 1, 2, 2, 4 (ด้านซ้าย) แต่ทำตรงกันข้าม

จังหวะที่ 5 - 7

ปฏิบัติท่ารำเหมือนจังหวะที่ 3 และ 4 สลับกัน

หมายเหตุ ในขณะที่ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 3 - 7 ผู้แสดงจะเคลื่อนตัวแปรแถว ตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 3

จังหวะที่ 8

ภาพที่ 30 ซุ้มที่ 2 ขพุงผีเทพดา
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 (ด้านขวา) เท้าซ้ายจรดปลายเท้าด้านหน้า มือซ้ายจีบมุทรา (แบบสุโขทัย) ระดับอก มือขวาหงายให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น งอแขนทอดไปด้านหน้าระดับเอว เอียงซ้าย

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย) เท้าขวาจรดปลายเท้าด้านหน้า มือขวาจีบมุทรา (แบบสุโขทัย) ระดับอก มือซ้ายหงายให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น งอแขนทอดไปด้านหน้าระดับเอว เอียงขวา

คู่ที่ 2 (ด้านขวา) ก้าวเท้าซ้าย มือทั้งสองพนมระดับหางคิ้วข้างซ้าย เอียงซ้าย

คู่ที่ 2 (ด้านซ้าย) ก้าวเท้าขวา มือทั้งสองพนมระดับหางคิ้วข้างขวา เอียงขวา

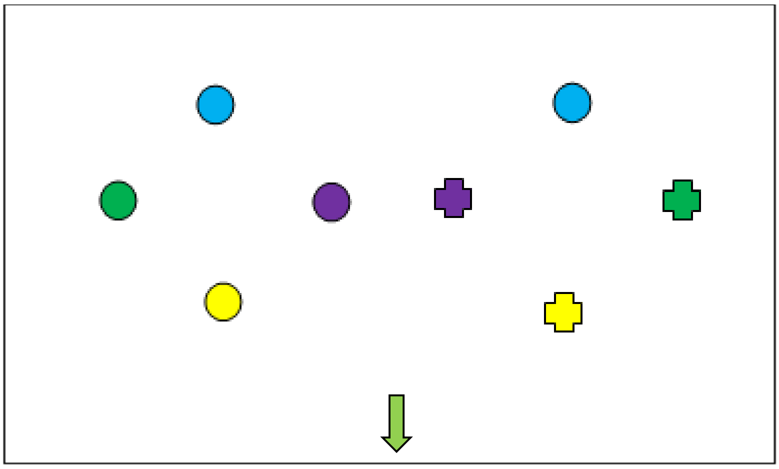
คู่ที่ 3 (ด้านขวา) ก้าวเท้าซ้าย มือทั้งสองพนมระดับหางคิ้วข้างซ้าย เอียงซ้าย

คู่ที่ 3 (ด้านซ้าย) ก้าวเท้าซ้าย มือทั้งสองพนมระดับหางคิ้วข้างซ้าย เอียงซ้าย

คู่ที่ 4 (ด้านขวา) ก้าวเท้าซ้าย เผ่นตัวขึ้น มือทั้งสองพนมระดับเหนือศีรษะ หน้าตรง

คู่ที่ 4 (ด้านซ้าย) ก้าวเท้าขวา เผ่นตัวขึ้น มือทั้งสองพนมระดับเหนือศีรษะ หน้าตรง

หมายเหตุ ปฏิบัติท่ารำในแถวรูปซุ้ม 2 ซุ้ม ตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 4

จังหวะที่ 1 คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง 4 ครั้ง ปฏิบัติท่ารำในท่าซุ้มจังหวะที่ 8

จังหวะที่ 2 - 7

ภาพที่ 31 ท่าภมรเคล้าแปลง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 32 ท่าประลับวาต
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย)

(1) ก้าวเท้าขวา มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงข้างจีบขวาระดับหางคิ้วขวา เอียงขวา

(2) ยืดยุบ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายต่อ ข้อมือขวา เอียงซ้าย

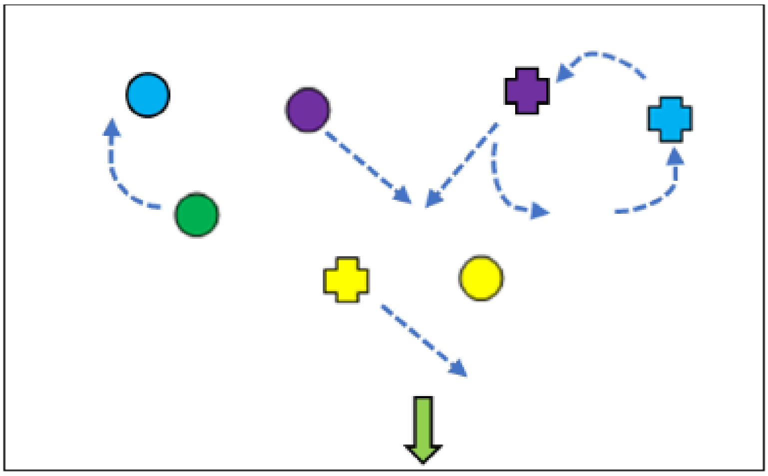
(3) ก้าวเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำระดับหางคิ้ว มือซ้ายแบหงายปลายนิ้วชี้ลงพื้น เอียงซ้าย

(4) แตะเท้าซ้าย วิ่งซอยตามกันเป็นวงกลม โดย หมุนตัวขวาตามเข็มนาฬิกา มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งข้อมือแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านขวา)

ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคู่ที่ 1, 2, 2, 4 (ด้านซ้าย) แต่ทำตรงกันข้าม

หมายเหตุ ในขณะที่ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 2 - 7 ผู้แสดงจะเคลื่อนตัวแปรแถว ตามแผนผัง ดังนี้



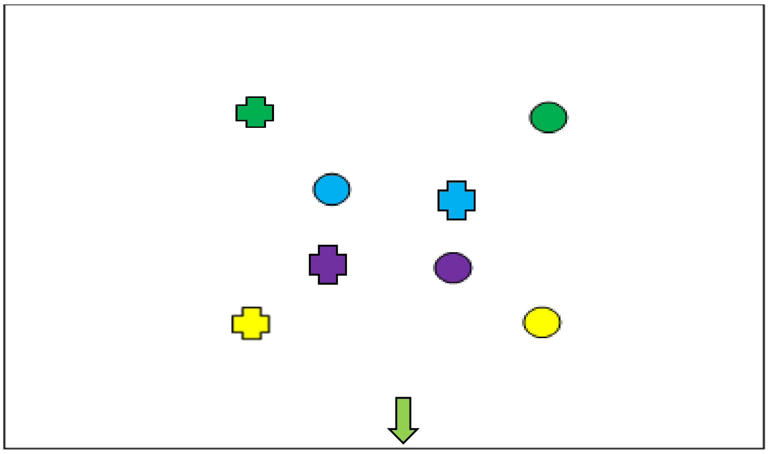
แผนผังที่ 5

จังหวะที่ 8

ภาพที่ 33 ยันต์สี่ทิศ
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 และ 4 หันหน้าออกนอกวง นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองตั้งข้อมือประสานกันระดับอก ศีรษะตรง

คู่ที่ 2 และ 3 หันหน้าตามคู่ที่ 1 และ 2 ก้าวเท้าขวา โดยหันหลังชนกันในจุดกลางของวงมือทั้งสองตั้งวงกลาง ศีรษะตรง ตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 6

จังหวะที่ 1 คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)
สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง 4 ครั้ง ยังปฏิบัติท่ารำ ในท่าซุ้มจังหวะที่ 8
หมายเหตุ ในครั้งที่ 3 และ 4 ค่อยลุกขึ้น

จังหวะที่ 2

ภาพที่ 34 ท่าเชื่อม (ยอดตองต้องลม)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) ถอนเท้าซ้าย จรดเท้าขวา มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าขวา มืออยู่ในท่าเดิม

(3) ก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำระดับหางคิ้ว มือขวาแบหงายปลายนิ้วชี้ลงพื้น เอียงขวา

(4) วางเท้าขวา จรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงล่าง เอียงซ้าย

จังหวะที่ 3 - 8

ภาพที่ 35 ท่าเชื่อม (ยอดตองต้องลม)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

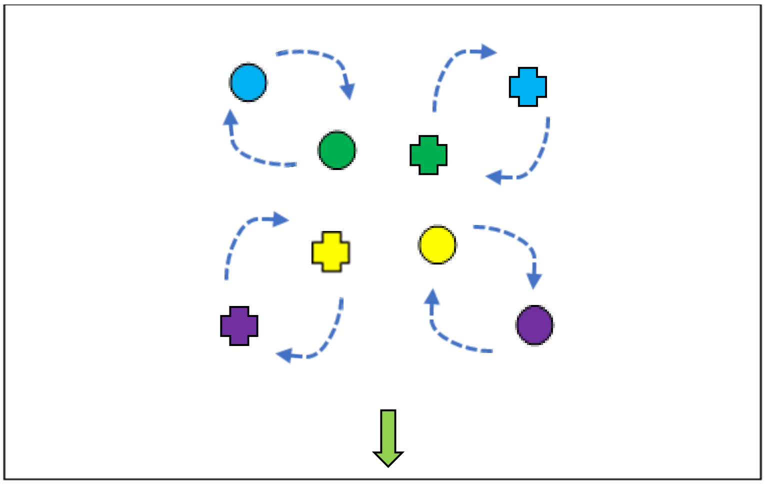
(1) ก้าวเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำระดับหางคิ้ว มือซ้ายแบหงายปลายนิ้วชี้ลงพื้น เอียงซ้าย

(2) วางเท้าซ้าย จรดเท้าขวา มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา

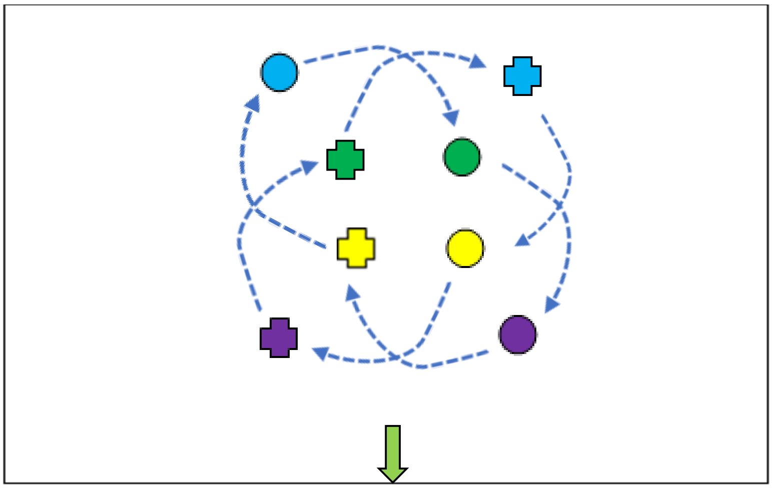
(3) ก้าวเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำระดับหางคิ้ว มือขวาแบหงายปลายนิ้วชี้ลงพื้น เอียงขวา

(4) วางเท้าขวา จรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงล่าง เอียงซ้าย

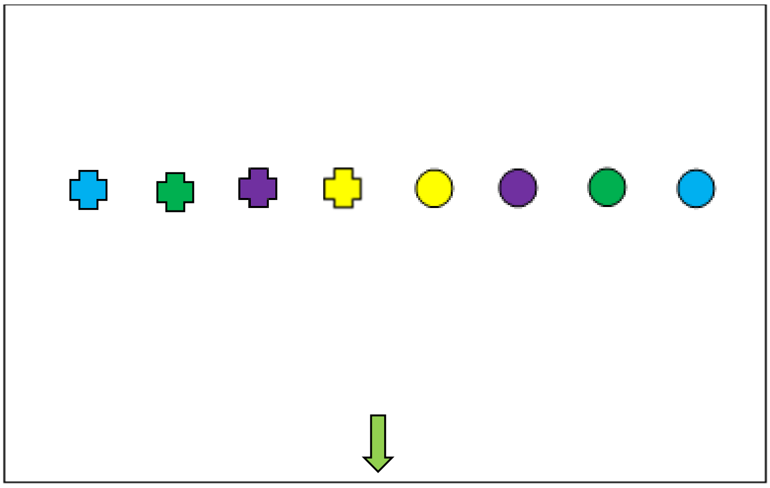
หมายเหตุ ในขณะที่ปฏิบัติท่ารำจังหวะที่ 2 - 8 ผู้แสดงจะหันลำตัวข้างที่ใช้มือจีบปรกข้างเข้าหาคู่ แล้วเคลื่อนตัวแปรแถวในลักษณะสวนทางแลกที่กันไปตามวง ตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 7



แผนผังที่ 8



แผนผังที่ 9

ท้ายจังหวะที่ 8

ภาพที่ 36 ท่าหนุมานผลาญยักษ์
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

ก้าวเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย กระทุ้งเท้าขวา มือขวาม้วนมือออกตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย

ช่วงที่ 3 เริงลีลานาฏยทาสี (เพลงเร็ว)

จังหวะที่ 1 - 6

ภาพที่ 37 ท่าลักคอเพลงเร็ว

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย)

(1) ถอนเท้าขวา จรดเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง ศีรษะตรง

(2) ยืดยุบเข่าขวา พร้อมกับเดาะข้อเท้าซ้ายจรดพื้นตามจังหวะ มือทั้งสองปฏิบัติท่าเดิม กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา

(3) ยืดยุบเข่าขวา พร้อมกับเดาะข้อเท้าซ้ายจรดพื้นตามจังหวะ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายพลิกปลายนิ้วชี้ลงพื้น กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย

(4) ยืดยุบเข่าขวา พร้อมกับเดาะข้อเท้าซ้ายจรดพื้นตามจังหวะ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา

(5) ยืดยุบเข่าขวา พร้อมกับเดาะข้อเท้าซ้ายจรดพื้นตามจังหวะ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายพลิกปลายนิ้วชี้ลงพื้น กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย

(6) ยืดยุบเข่าขวา พร้อมกับเดาะข้อเท้าซ้ายจรดพื้นตามจังหวะ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา

จังหวะที่ 7 - 8

ภาพที่ 38 ท่าหนุมานผลาญยักษ์

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(7) ก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงล่าง เอียงซ้าย

(8) ก้าวเท้าขวา กระทุ้งเท้าซ้าย มือซ้ายม้วนจีบออกตั้งวงบน มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา

จังหวะที่ 9 - 12

ภาพที่ 39 ท่าลักคอ

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับ (1) – (6) แต่ทำตรงกันข้าม

จังหวะที่ 13 - 14

ภาพที่ 40 ท่าเชื่อม (จีบหงายคู่)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(13) ก้าวเท้าขวา หันตัวด้านขวา มือทั้งสองจีบคว่ำระดับเอว เอียงขวา

(14) จรดเท้าซ้าย วิ่งซอยเท้า มือทั้งสองจีบหงายระดับเอว อียงซ้าย

จังหวะที่ 15 – 16

ภาพที่ 41 ท่ายักไหล่แขนตึง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(15) ถอนเท้าซ้าย คลายจีบทั้งสองออกหงายฝ่ามือแบหักข้อมือให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น งอแขนข้างลำตัว ศีรษะตรง

(16) นั่งตั้งเข่าขวา ตั้งข้อมือขึ้นทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง

คู่ที่ 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(15) ถอนเท้าซ้าย คลายจีบทั้งสองออกหงายฝ่ามือแบหักข้อมือให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น งอแขนข้างลำตัว ศีรษะตรง

(16) ก้าวเท้าขวา ตั้งข้อมือขึ้นทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง

จังหวะที่ 1- 8

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองตั้งข้อมือทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ขวา

(2) นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองตั้งข้อมือทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ซ้าย

(3 -4) ค่อย ๆลุกขึ้น มือทั้งสองตั้งข้อมือทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ขวาและซ้าย

คู่ที่ 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) ก้าวเท้าขวา มือทั้งสองตั้งข้อมือทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ขวา

(2) ก้าวเท้าขวา มือทั้งสองตั้งข้อมือทอดแขน ตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ซ้าย

คู่ที่ 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(3 - 4) หันหลังโดยค่อย ๆหมุนตัวไปทางขวามือ มือทั้งสองตั้งข้อมือทอดแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ขวา และซ้าย

(3 - 6) ก้าวเท้าขวา มือทั้งสองตั้งข้อมือทอด แขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง ยักไหล่ขวาและซ้าย

คู่ที่ 1 และ 2 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(7) ถอนเท้าขวา มือขวาแบฝ่ามือหงายงอแขนระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงกลาง เอียงขวา

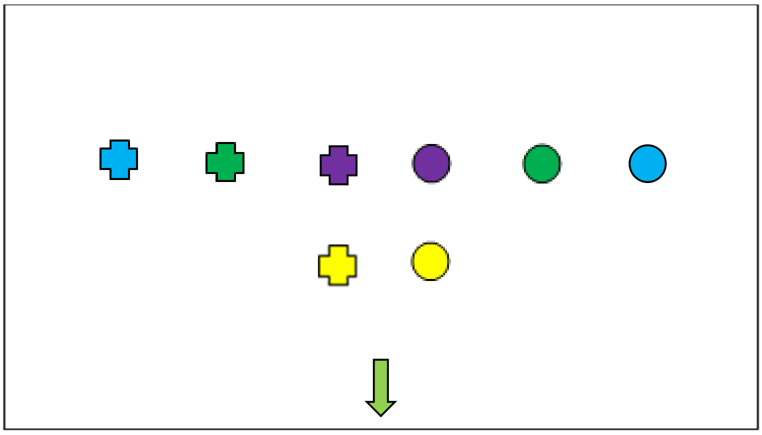
(8) ก้าวเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย

คู่ที่ 3 และ 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(7) ถอนเท้าซ้าย มือซ้ายแบฝ่ามือหงายงอแขนระดับไหล่ มือขวาตั้งวงกลาง เอียงซ้าย

(8) ก้าวเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา

หมายเหตุ การปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 1 - 6 เป็นลักษณะการปฏิบัติท่าต่อเนื่องตามจังหวะฉิ่งตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 10

จังหวะที่ 1- 16

ภาพที่ 42 ท่าจีบโย้ตัว
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1 - 3) ก้าวเท้าซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง มือ ขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่เอียงขวา

(4) ก้าวเท้าซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง มือ ซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่เอียงซ้าย

(5 - 16) ก้าวเท้าซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับโย้ตัวเปลี่ยนมือตามจังหวะที่ 1 และ 4 สลับกันโดยกำหนดเปลี่ยน 4 จังหวะสะดุ้งตัวต่อ 1 ครั้ง

คู่ที่ 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1 - 2) ถอนเท้าซ้าย จรดเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย

(3 - 4) ถัดเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาม้วนข้อมือจีบออกตั้งข้อมือหงายแขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา

(5 - 16) ถัดเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาม้วนข้อมือจีบออกตั้งข้อมือหงายแขนตึงระดับ ไหล่ เอียงขวา ในจังหวะต่อเนื่อง

จังหวะที่ 1- 8

ภาพที่ 43 ท่าหมดจังหวะจีบโย้ตัว
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1 - 6) ก้าวเท้าซ้าย สะดุ้งตัวตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับโย้ตัวเปลี่ยนมือตามจังหวะที่ 1 และ 4 สลับกันโดยกำหนดเปลี่ยน 4 จังหวะสะดุ้งตัวต่อ 1 ครั้ง

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(7 - 8) ก้าวเท้าซ้าย กระทุ้งเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย

จังหวะที่ 9 – 14

ภาพที่ 44 ท่าเชื่อม

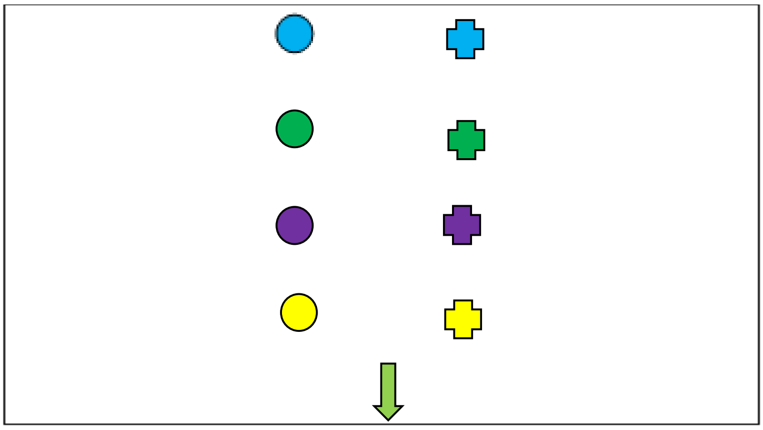
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(9 - 14) ย่ำเท้าตามจังหวะฉิ่ง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย

(15 - 16) ถอนเท้าขวา หมุนตัวด้านขวามือ หันหลัง จรดเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้าย จีบหงายระดับเอว เอียงซ้าย

หมายเหตุ ในการปฏิบัติท่ารำขณะย่ำเท้าในจังหวะที่ 9 -14 ผู้แสดงเคลื่อนตัวแปรแถวตามแผนผังดังนี้



แผนผังที่ 11

จังหวะที่ 1 – 8

ภาพที่ 45 ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1 - 2) ก้าวเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา พร้อมกับหมุน ตัวสวนแถวแลกที่กับแถวด้านขวา วางเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงาย ระดับเอว เอียงขวา

(3 - 4) ก้าวเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย พร้อมกับหมุนตัวสวนแถวแลกที่กับแถวด้านขวา วางเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับเอว เอียงซ้าย

(5 - 8) ปฏิบัติท่ารำเหมือนจังหวะที่ 1 - 4

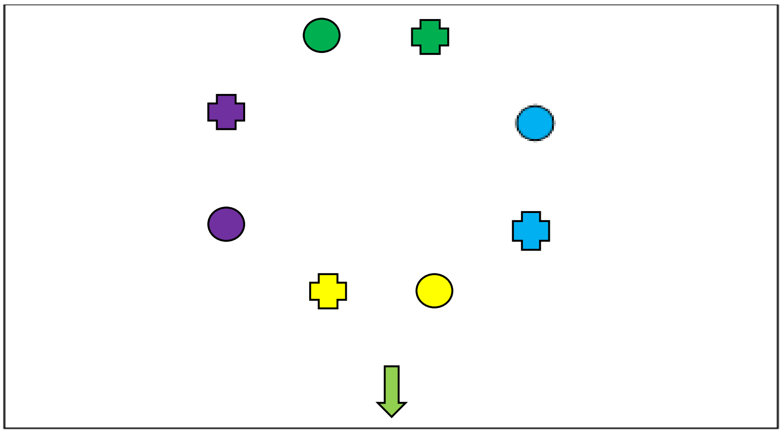
จังหวะที่ 9 - 16

ภาพที่ 46 ท่าเชื่อม (จีบสอดมือสูง)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1 - 16) ย่ำเท้าตามจังหวะฉิ่ง มือซ้ายแบฝ่าหงายงอแขนระดับไหล่ มือขวาจีบส่งหลัง เอียงซ้าย

หมายเหตุ ในปฏิบัติท่ารำขณะย่ำเท้าในจังหวะที่ 9 - 16 ผู้แสดงเคลื่อนตัวแปรแถวเป็นวงกลมตาม แผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 12

จังหวะที่ 1 - 16

ภาพที่ 47 ท่ากลางอัมพร

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 48 ท่าโจงกระเบนแปลง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) ก้าวเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา กระทุ้งเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำงอแขนระดับไหล่แล้วสอดจีบขึ้นแบฝ่าหงายงอแขนระดับไหล่ มือขวาแบฝ่ามือหงายงอแขนระดับไหล่แล้วพลิกตั้งข้อมือ แขนตึงระดับไหล่ เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าขวา ก้าวเท้าซ้าย กระทุ้งเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำงอแขนระดับไหล่แล้วพลิกข้อมือขึ้นจีบปรกข้าง มือซ้ายแบฝ่าหงายงอแขนระดับไหล่ ตั้งวงกลาง เอียงซ้าย

(3 - 16) ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ (1) และ (2) สลับกันพร้อมกับเดินเข้าออกวงกลม

จังหวะที่ 1 - 16

ภาพที่ 49 ท่าส่าย (1)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 50 ท่ารำส่าย (2)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) ประเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำระดับเอว มือขวาหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าซ้ายลงแล้วพลิกข้อมือซ้ายเป็นจีบหงาย มือขวาพลิกข้อมือขึ้นตั้งแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย

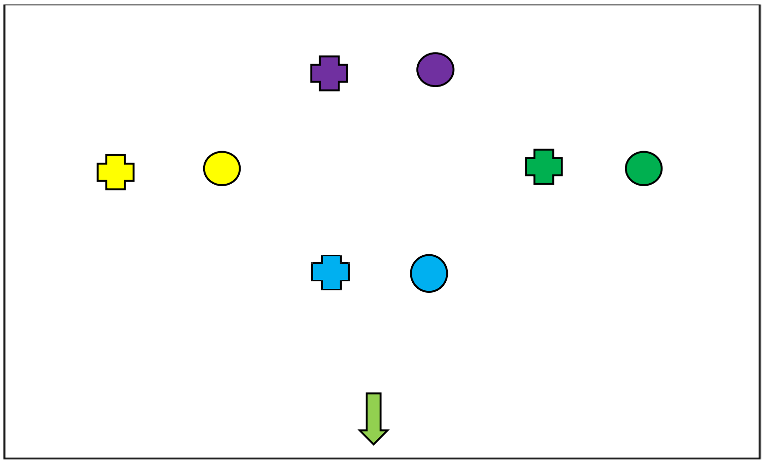
(3 - 7) ถัดเท้าขวา วาดแขนขวาในท่าส่าย มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา ปฏิบัติต่อเนื่องตามจังหวะฉิ่ง

(8 - 14) ถัดเท้าขวา วาดแขนขวาและซ้ายในท่าส่าย เอียงขวา ปฏิบัติต่อเนื่องตามจังหวะฉิ่งแล้วเคลื่อนตัวหมุนแลกที่กับคู่รำ

(15) ก้าวเท้าขวา มือซ้ายวาดแขนตึงลงตั้งข้อมือ มือซ้ายหงายแขนตึงให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น เอียงซ้าย

(16) กระทุ้งเท้าซ้าย มือซ้ายหงายแขนตึงให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น มือขวาตั้งข้อมือแขนตึงระดับไหล่ เอียงซ้าย

หมายเหตุ การปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 1 - 8 เคลื่อนตัวแปรแถวตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 13

จังหวะที่ 1 - 8

ภาพที่ 51 ท่าผาลาเพียงไหล่
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(9) ถอนเท้าขวาพร้อมกับหมุนตัวไปด้านหน้า แถวด้านขวาหมุนตัวหันหลัง โดยหมุนตัวด้านขวามือ ประเท้าซ้าย มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงกลาง เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าซ้าย มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว เอียงซ้าย

(3) ย้อนตัวจรดเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอแขนระดับเอว เอียงขวา

(4 - 8) ถัดเท้าซ้าย มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้นงอ แขนระดับเอว เอียงซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องตามจังหวะฉิ่ง เคลื่อนตัวแลกที่กับคู่รำ

จังหวะที่ 8 - 16

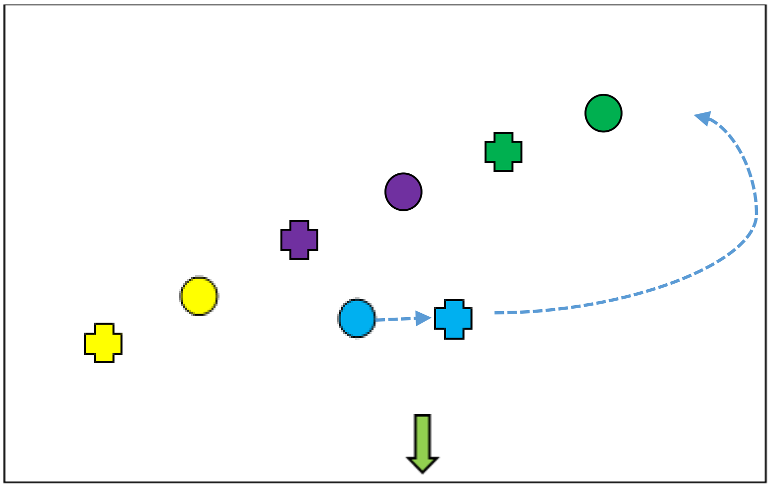
ภาพที่ 52 ท่าเฉิดฉินแปลง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 53 ท่าเฉิดฉินแปลง
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

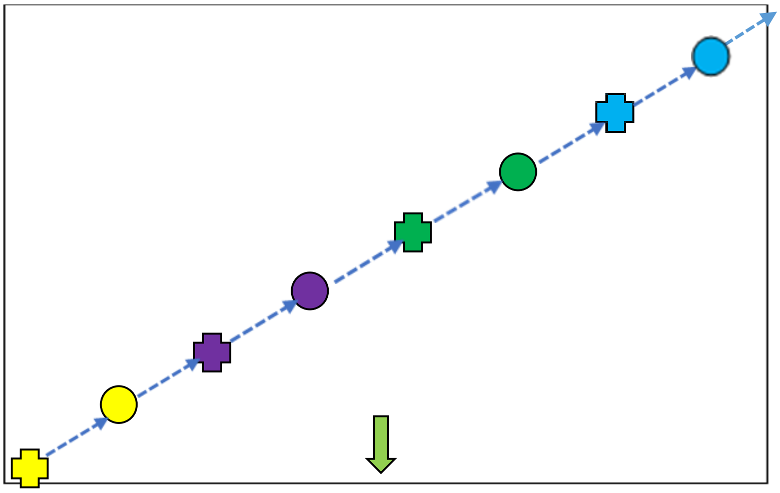
คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(8 - 16) ย่ำเท้าตามจังหวะฉิ่งพร้อมกับเคลื่อนตัวแปรแถวเป็นแถวเฉียง มือขวาแบฝ่ามือหงาย งอแขนระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงต่อศอกขวา เอียงซ้าย

หมายเหตุ ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 8 - 16 เคลื่อนตัวแปรแถวตามแผนผัง ดังนี้



แผนผังที่ 13



แผนผังที่ 14

จังหวะที่ 1 - 14

ภาพที่ 54 ท่าเดิน (1)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

ภาพที่ 55 ท่าเดิน (2)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1, 2, 3, 4 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(1) ก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น มือขวาตั้งวงล่าง เอียงขวา

(2) ก้าวเท้าขวา มือขวาหงายฝ่ามือแบให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น มือซ้ายตั้งวงล่างต่อศอกขวา เอียงซ้าย

(3 - 14) ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ (1) และ (2) สลับกันแล้วเคลื่อนตัวถอยหลังเข้าหลังเวที

ช่วงที่ 4 ลาโรง

จังหวะที่ 15 - 16

ภาพที่ 56 ท่าลา (เยื้องพายกฐิน)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล. 2562

คู่ที่ 1 (ด้านซ้าย และด้านขวา)

(15) ก้าวเท้าขวา มือขวาตะแคงฝ่ามือแบระดับอก มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย

(16) ก้าวเท้าซ้าย มือขวาแทงออกตั้งข้อมือแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายจีบหงายชายพกด้านขวา เอียงขวา ยืดยุบวิ่งซอยเท้าเข้าหลังเวที

จบการแสดง

3.7 เมื่อผู้วิจัยออกแบบองค์ประกอบตามแนวคิดที่ได้รับการวิเคราะห์ข้อมูลที่รวบรวมสำเร็จแล้ว จึงนำผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นเข้าสู่ขั้นตอนตรวจสอบผลงาน โดยการนำเสนอผลงาน เพื่อแก้ไข โดยการนำผลงานไปนำเสนอเพื่อขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ และนำมาแก้ไขผลงานให้เกิดความสมบูรณ์ แล้วจึงสรุปผลการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์เป็นข้อมูลเอกสาร เพื่อนำเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์ 5 บท

3.8 การเผยแพร่ผลงาน แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

3.8.1 จัดการแสดงนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ต่อผู้ชม ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย พร้อมกับทำเครื่องมือ เพื่อสอบถามความพึงพอใจของผู้ชมที่มีต่อชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

3.8.2 เผยแพร่ตีพิมพ์เป็นบทความวิจัย 1 เรื่อง

บทที่ 4

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา มีขั้นตอน และวิธีการดำเนินการตามหลักแนวคิด และทฤษฎีการสร้างสรรค์ โดยได้นำแนวคิดเหล่านั้นมาประมวลกัน และปรับใช้ให้เหมาะสมกับบริบท โดยปัจจัยต่าง ๆที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

งานวิจัยชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ตามแผนบูรณาการชื่อ แผนงานการวิจัยและนวัตกรรม เพื่ออนุรักษ์และสร้างองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม (Research and Innovation Plan for Conservation and Knowledge Creation of Art and Culture) เป็นจำนวนเงิน 160,000.- บาท (-หนึ่งแสนหกหมื่นบาทถ้วน-) โดยมีความสอดคล้องกับแผนบูรณาการพัฒนาศักยภาพ วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี วิจัย และนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562 ยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี ยุทธศาสตร์ที่ 2 : ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน ยุทธศาสตร์การพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ยุทธศาสตร์การวิจัยที่ 8 : การพัฒนาวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี วิจัย และนวัตกรรม ยุทธศาสตร์วิจัยและนวัตกรรมแห่งชาติ 20 ปี ยุทธศาสตร์ที่ 3. การวิจัยและนวัตกรรมเพื่อการสร้างองค์ความรู้พื้นฐานของประเทศ ในประเด็นยุทธศาสตร์ที่ 3.1 องค์ความรู้พื้นฐานและเทคโนโลยีฐาน และ ยุทธศาสตร์ของหน่วยงาน ยุทธศาสตร์ที่ 2 การวิจัย การสร้างผลงานสร้างสรรค์ต่อยอดงานศิลป์ บนพื้นฐานเอกลักษณ์ของท้องถิ่นและความเป็นไทย และเผยแพร่ผลงานในระดับชาติและนานาชาติ

กำหนดเวลา

ผู้วิจัย ได้มีการกำหนดระยะเวลาในการดำเนินงานสร้างสรรค์การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางกำหนดการดำเนินงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

กิจกรรม	แผนดำเนินการ											
	2561			2562								
	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
การศึกษาเอกสาร	↔	↔	↔									
เก็บรวบรวมข้อมูล		↔	↔	↔								
วิเคราะห์ข้อมูล					↔	↔						
ดำเนินการสร้างสรรค์												
(1) วางแผน						↔	↔	↔				
(2) ทดลองสร้างสรรค์							↔					
- ท่ารำ								↔	↔			
- เพลง									↔			
- เครื่องแต่งกาย									↔			
(3) สรุปการ สร้างสรรค์										↔		
สรุปผลการวิจัย											↔	
นำเสนอผลการวิจัย												↔

ผู้วิจัยได้ดำเนินงานวิจัยตามกิจกรรมที่กำหนดไว้ในตารางที่ 1 สามารถสรุปผลการดำเนินงานได้ ดังนี้

จากจุดประสงค์การวิจัยในข้อที่ 1. เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาท และความสำคัญของพระขพุงผี ตลอดจนวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในจังหวัดสุโขทัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาเอกสาร เก็บรวบรวมข้อมูล แล้วนำมาตั้งคำถามวิจัยว่า

1. เทวรูปพระแม่ย่า มีความสัมพันธ์กับพระนางเสือง และพระขพุงผีอย่างไร
2. เทวรูปพระขพุงผีมีบทบาทและความสำคัญต่อคนในสังคมสุโขทัยทั้งในอดีตและปัจจุบันอย่างไร
3. สร้างสรรค์ชุดการแสดงจากข้อมูลความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในจังหวัดสุโขทัย ตลอดจนวัฒนธรรม

จากนั้นนำมาวิเคราะห์ข้อมูลสรุปผลการวิจัยได้ว่า

1.1 ความเป็นมาของพระขพุงผี จากการวิเคราะห์ข้อมูลตามทฤษฎีความเชื่อ และการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พระขพุงผีเป็นสัญลักษณ์จากความเชื่อในเรื่องผีที่เป็นความเชื่อดั้งเดิมของมนุษย์ แต่ไม่มีข้อมูลบ่งชี้ถึงช่วงเวลาที่เกิด มีเพียงข้อความที่จารึกไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6-10 ว่า “เบื้องหัวนอนเมืองสุโขทัยนี้ มีกุฎี พิหาร ปู่ครู มีสรีดภงส์ มีป่าพร้าว ป่าลาง มีป่าม่วง ป่าขาม มีน้ำโคก มีพระขพุงผี เทวดาในเขาอันนั้น” จากข้อมูลดังกล่าวเป็นพิกัดที่มีการค้นพบรูป

เคารพที่ทำด้วยหินชนวน มีลักษณะเป็นสตรีแต่งกายอย่างสตรีสูงศักดิ์ ถึง 2 ครั้ง แต่ผู้ค้นพบไม่ใช่คนเดียวกัน อีกทั้งช่วงเวลาที่กล่าวว่าค้นพบมีความห่างกันถึง 3 ปี คือ

ครั้งที่ 1 ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2544 ค้นพบโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์-ภูวนารถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ เมื่อครั้งเสด็จไปสำรวจเมืองสุโขทัย โดยการศึกษาจากบทความออนไลน์เขียนโดย โรม บุญนาค เรื่อง พระขพุงผี” ผีรักษาเมืองสุโขทัย! เชื่อกันว่าเป็นพระราชชนนี พ่อขุนรามคำแหง!!, เผยแพร่ 22 มิ.ย. 2559

ครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ. 2458 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสืบสวนเรื่องราวต่าง ๆ ของเมืองสุโขทัย พบรูปเคารพสตรีที่ชาวบ้านนับถือมากบริเวณเทือกเขาหลวง ซึ่งชาวบ้านแถวนั้นเรียกว่า โซกพระแม่ย่า ห่างจากเมืองสุโขทัยเก่าทางทิศใต้ประมาณ 7 กิโลเมตร ซึ่งข้อมูลนี้อยู่ในหนังสือกฤษฎาภินิหารพระแม่ย่า เรียบเรียงโดย ทองเจือ สืบชมภู (2520) และบทความเรื่อง พระขพุงผีเทพดา : “พระแม่ย่า” สิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่เมืองสุโขทัย โดย พชรพงษ์ พุฒซ้อน, เผยแพร่ 24 ก.ย. 2561

ข้อมูลของเวลาและผู้ค้นพบไม่ตรงกัน แต่สิ่งที่ตรงกัน คือ สถานที่ และพิกัดที่ค้นพบประกอบกับลักษณะของรูปเคารพก็เป็นลักษณะเดียวกัน เมื่อเทียบเคียงกับข้อความในหลักศิลาจารึก เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นพิกัดเดียวกับที่ระบุว่าเป็นที่สถิตย์ของพระขพุงผี

ดังเช่นบันทึกของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ ว่า “เบื้องหัวนอน มีพระขพุง ผีเทพดาอยู่ที่เขาอันนั้น ทางเหนือเมืองสุโขทัยไม่มีภูเขาจนลูกเดียว ส่วนทางใต้มี ซ้ำไปหาเทวรูปได้อยู่ในเพิงหินด้วย ดูจะเป็นพระขพุง ผีเทพดาแน่ ไม่มีปัญหาเลย...”

เมื่อสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสด็จตรวจราชการหัวเมืองฝ่ายเหนือในปี พ.ศ. 2457 ได้ทรงมีรับสั่งให้ พระยารามราชภักดี (ใหญ่ ศรลัมภ์) เจ้าเมืองสุโขทัยขณะนั้นออกค้นหาพระขพุงผีตามทิศที่ศิลาจารึกระบุ เมื่อพบเทวรูปพระแม่ย่า ก็ทรงมีพระวินิจฉัยตรงกับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิษณุโลกประชานาถว่า น่าจะใช่พระขพุงผี ผู้รักษาเมืองสุโขทัยตามที่ศิลาจารึกบอกไว้ จึงทรงมีรับสั่งให้อัญเชิญมาไว้ที่ศาลากลางจังหวัดในปี พ.ศ.2460 เพื่อความสะดวกในการที่ประชาชนจะได้กราบไหว้ใกล้ ๆ และเป็นการรักษาพระเทวรูปมิให้สูญ

จากการสัมภาษณ์ นางทองเจือ สืบชมพู (25 เม.ย. 62) ปราชญ์พื้นบ้าน สาขาศิลปวัฒนธรรมประจำปี 2543 ผู้มีคุณูปการต่อการศึกษาของชาติ พุทธศักราช 2562 และที่ปรึกษากิตติมศักดิ์องค์การบริหารส่วนจังหวัดสุโขทัย ผู้เขียนหนังสือกฤษดาภินิหารพระแม่ย่าเกี่ยวกับเรื่องการค้นพบองค์เทวรูปนี้ ท่านตั้งข้อสังเกตว่า “ข้อมูลที่มีการค้นพบเทวรูปที่กล่าวว่ามีถึง 2 ครั้งนั้น พิจารณาจากปีที่พบเทวรูปครั้งแรกโดย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถ ฯ ในปีพ.ศ. 2455 นั้นอาจเป็นไปได้ แต่ย่าคิดว่าน่าจะยังไม่ได้ทำการอัญเชิญเทวรูปลงมาในครั้งนั้นเลยหรอก เทวรูปก็เลยยังอยู่ที่เดิม ต่อมาสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสด็จตรวจราชการหัวเมืองฝ่ายเหนือ ได้มาพบเข้าจึงได้อัญเชิญลงมาประดิษฐานในห้องประชุมศาลากลางจังหวัดสุโขทัย” และท่านเล่าว่าได้รับคำบอกเล่าจากผู้ใหญ่ที่ร่วมคณะในการค้นพบในครั้งที่ 2 อีกทั้งยังปรากฏว่า เทวรูปองค์นี้ เป็นที่เคารพ

บูชาของชาวบ้านในละแวกนั้นมาก่อนการค้นพบของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ หรืออาจก่อนการค้นพบในครั้งแรกก็เป็นได้ เพราะมีการเล่าถึงอภินิหารของเทวรูป ซึ่งในขณะนั้นชาวบ้านก็เรียกว่า “พระแม่ย่า” ว่า “ก่อนคณะของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และขุนรามราชภักดี ผู้ว่าราชการจังหวัดสุโขทัยในขณะนั้นพระแม่ย่าได้ไปเข้าฝันชาวบ้านว่า จะมีคนมาเยี่ยมให้ไปแผ้วถางป่า เพื่ออำนวยความสะดวกให้แก่คณะเดินทางและเรื่องนี้เป็นที่เล่าขานกันมาช้านานจนเป็นตำนานเมืองสุโขทัย”

ข้อมูลสัมภาษณ์ นางสุมาลิน วงศ์มณี (16 พ.ค. 62) ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ด้านศาสนาและวัฒนธรรม คณะผู้บริหารองค์การบริหารส่วนจังหวัดสุโขทัย ได้ให้ความเห็นว่า “ในส่วนตัวพี่ จากการได้ศึกษาประวัติสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ ท่านมีเวลาอยู่เมืองไทยน้อยมาก ทั้งในด้านการศึกษา การใช้ชีวิตและผลงานต่าง ๆจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการทหารเสียเป็นส่วนใหญ่ พี่คิดว่าคงมีโอกาสน้อยมากที่จะมาค้นหาเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ อีกอย่างในยุคผู้ว่าฯเชื่อมตอนสร้างศาลพระแม่ย่า พี่ก็ได้ยินเรื่องราวเกี่ยวกับการค้นพบเทวรูปองค์นี้ว่า กรมพระยาดำรงฯท่านสั่งให้ออกค้นหานะ”

ถึงอย่างไรก็ไม่สามารถหาหลักฐานระบุชัดว่า เทวรูปพระแม่ย่าถูก เรียกว่า พระขพุงผีมาตั้งแต่แรก ดังนั้นจึงยังไม่มีการรับรองอย่างเป็นทางการว่า พระแม่ย่า คือ พระขพุงผีจริง หากแต่มีชื่อพระขพุงผีปรากฏอยู่ในคาถาบูชาพระแม่ย่าที่มี ผู้คิดผูกขึ้น ที่พอจะระบุได้ว่าพระแม่ย่า คือ พระขพุงผี

1.2 บทบาทของพระขพุงผี ข้อความในศิลาจารึก กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของพระขพุงผี ว่า “..... มีพระขพุง ผีเทพดาในเขาอันนั้น เป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดี พลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้น บ่คุ้ม บ่เกรง เมืองนี้หาย” นี้เป็นคำตอบถึงหน้าที่ของพระขพุงผีในการปกป้องคุ้มครองเมืองสุโขทัย ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า “อารักษ์เมือง หรือพระเสื้อเมือง”

1.3 ความสำคัญของพระขพุงผี จากบทบาทในข้อ 1.2 จะเห็นได้ว่า ในอดีต พระขพุง มิได้เป็นเพียงภูตผีตามความเชื่อขั้นพื้น ๆ หากแต่ถูกยกย่องให้มีศักดิ์เทียบเท่าเทวดา และให้เป็นผีที่เป็นใหญ่กว่าผีทุกตนในเมืองสุโขทัย อีกทั้งจะเห็นถึงหน้าที่ที่สำคัญมาก จึงเป็นที่ยำเกรงต่อพ่อเมืองสุโขทัยที่ต้องมีการไหว้และต้องทำพลีกรรม เพื่อให้พระขพุงคุ้มครองบ้านเมืองสุโขทัยให้อยู่เย็นเป็นสุข อีกทั้งยังเป็นที่เคารพบูชา และเป็นที่พึ่งทางใจของชาวสุโขทัย

1.4 วัฒนธรรมความเชื่อของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผีในเมืองสุโขทัย จากคำเรียกขานนาม “พระขพุงผี” ในหลักศิลาจารึก สอดคล้องกับทฤษฎีความเชื่อทางมานุษยวิทยาว่า ความเชื่อเรื่องภูติผีนั้น เป็นความเชื่อที่มนุษย์มีมาแต่ดั้งเดิม แล้วพัฒนาอย่างเป็นระบบจนเป็นลัทธิศาสนาและวัฒนธรรม มีการแพร่กระจายสู่พื้นที่ใกล้เคียงติดตัวมนุษย์ไปยังสถานที่ต่าง ๆและผสมผสานกับความเชื่อและวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีอยู่ในพื้นที่นั้น ๆ ในปัจจุบันคนสุโขทัยไม่มีใครรู้จักพระขพุงผี รู้จักแต่พระนางเสือง พระมารดาพ่อขุนรามคำแหงมหาราช และเรียกขานกันว่า “พระแม่ย่า”สืบเนื่องมาจากการปกครอง ในสมัยสุโขทัยระบุชัดเจนว่าพ่อขุนรามคำแหง ทรงปกครองชาวเมืองของพระองค์แบบพ่อปกครองลูก จึงมีคำกล่าวติดปากชาวสุโขทัยว่าตนนั้นเป็น “ลูกพ่อขุน หลานแม่ย่า” เป็นคำยืนยันถึง

ความรู้สึกรัก และผูกพันระหว่างของผู้ปกครองเมืองกับชาวเมืองสุโขทัยมาช้านาน และส่งต่อความรู้สึกเช่นนี้มาชั่วลูกชั่วหลาน เมื่อชาวเมืองเชื่อว่าเทวรูปที่ค้นพบนี้เป็นที่เคารพของพ่อ จึงไม่แปลกที่ลูกจะมีความรู้สึกรักและเคารพต่อเทวรูปองค์นี้และเรียกว่า “ย่า”จึงเป็นการตอบคำถามวิจัยข้อที่ 1. เทวรูปพระแม่ย่า มีความสัมพันธ์กับพระนางเสือง และพระขพุงผีอย่างไร ว่า

พระขพุงผี พระนางเสือง และพระแม่ย่า ของลูกหลานสุโขทัย มีความสัมพันธ์กันด้วยสัญลักษณ์แห่งเทวรูปหินชนวนองค์ที่ถูกค้นพบในถ้ำบนเขาทางทิศใต้ของเมืองสุโขทัย และได้ถูกอัญเชิญมาประดิษฐานในศาลริมแม่น้ำยมในเมืองสุโขทัยมาจนถึงปัจจุบันนี้

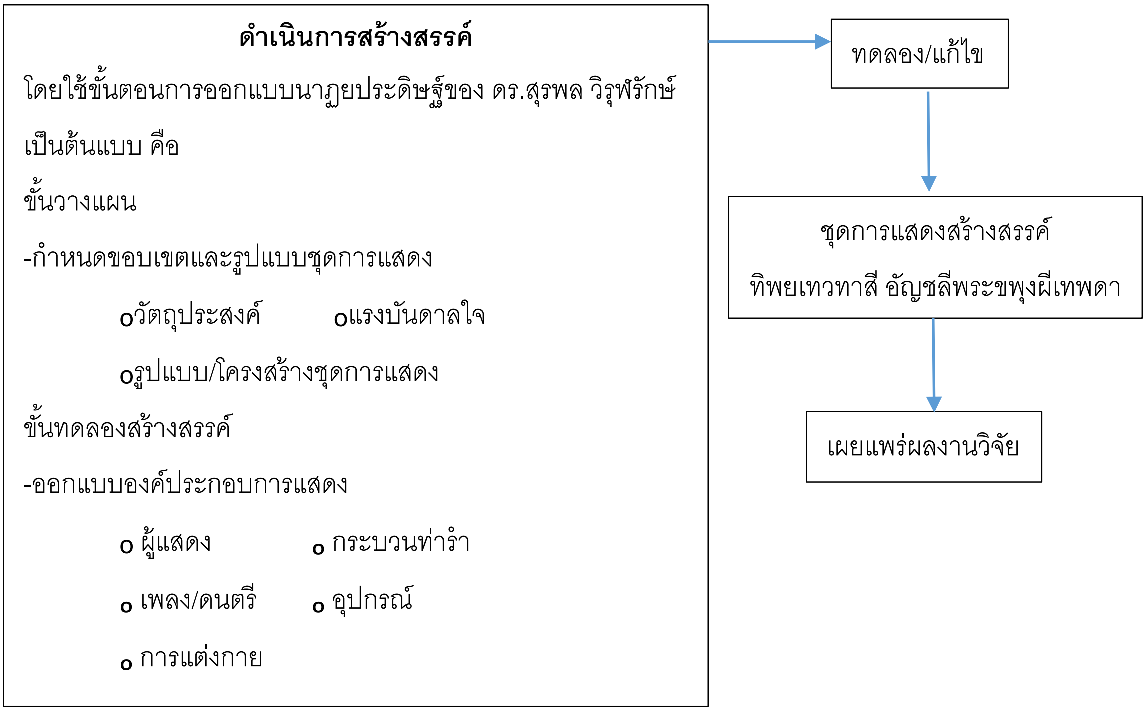
และคำถามวิจัยข้อที่ 2. เทวรูปพระขพุงผีมีบทบาท และความสำคัญต่อคนในสังคมสุโขทัยทั้งในอดีต และปัจจุบันอย่างไร

บทบาทและหน้าที่ของพระขพุงผี หรือพระแม่ย่า ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ก็ยังคงมีผลต่อความเชื่อของชาวสุโขทัยว่าท่านเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยปกป้องคุ้มครองบ้านเมือง คอยดูแลลูกหลานให้ร่มเย็นเป็นสุขตลอดไป

ความสำคัญของเทวรูปพระขพุงผี หรือพระแม่ย่า คือ ศูนย์รวมใจและที่พึ่งของชาวสุโขทัยเมื่อยามมีทุกข์ภัยมาใกล้ตัว อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์เมืองสุโขทัย จนกลายเป็นคำขวัญประจำจังหวัดสุโขทัย “ มรดกโลกล้ำเลิศ กำเนิดลายสือไทย เล่นไฟลอยกระทง ดำรงพุทธศาสนา งามตาผ้าตีนจกสังคโลกทองโบราณ <u>สักการแม่ย่า</u>พ่อขุน รุ่งอรุณแห่งความสุข”

จากจุดประสงค์การวิจัยในข้อที่ 2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “ทิพยเทวทาสีอัญชลีพระขพุงผีเทพดา” จากวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวจังหวัดสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผี

และคำถามวิจัยในข้อที่ 3. สร้างสรรค์ชุดการแสดงจากข้อมูลพระแม่ย่า และทางศิลป-วัฒนธรรม ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบการวิจัยในขั้นตอนดำเนินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ไว้ดังนี้



ในการดำเนินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบชุดการแสดง โดยใช้ขั้นตอนการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ดังนี้คือ

ขั้นวางแผน

การกำหนดขอบเขต และรูปแบบชุดการแสดง คือ

วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อเป็นชุดการแสดงใช้ใน การสักการบูชาต่อสิ่งศักดิ์คู่บ้านคู่เมืองที่ชาวสุโขทัยเชื่อว่า จะช่วยปกปักษ์ รักษาและนำพาชีวิตของผู้ศรัทราให้อยู่รอดปลอดภัยต่อภยันตรายต่าง ๆ อันอาจจะเกิดขึ้น และจะ นำพาความสุขความเจริญมาสู่บ้านเมืองและลูกหลานตามความเชื่อที่มีมาแต่อดีตอันยาวนาน

แรงบันดาลใจ

มาจากข้อความที่กล่าวไว้ในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6 - 10 ข้อความว่า “มีน้ำโคก มีพระขพุง ผีเทพดาในเขาอันนั้น เป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผีไหว้บ่ดีพลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้น บ่คุ้มบ่เกรง เมืองนี้หาย”

รูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยวางรูปแบบชุดการแสดงเป็น “ระบำ” ที่มีลักษณะการฟ้อนรำด้วยกระบวนท่ารำที่สวยงาม ไม่เป็นเรื่องราว มีจุดประสงค์เพื่อการบวงสรวงบูชา

โครงสร้างการแสดง

ผู้วิจัยวางโครงสร้างชุดการแสดง จากการศึกษาชุดการแสดงที่เกี่ยวกับการบวงสรวงบูชาแล้ววิเคราะห์โครงสร้างนำมาเป็นแนวทาง โดยแบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เปิดตัวผู้แสดง (ท่าออก)
ช่วงที่ 2 ขอพร (แสดงกระบวนท่าร่ายรำตามจังหวะเพลงช้า)
ช่วงที่ 3 เริงลีลานาฏยทาสี (แสดงกระบวนท่าร่ายรำเพลงเร็ว)
ช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา)

ขั้นทดลองสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์ชุดการแสดง โดยการออกแบบชุดการแสดง ในการออกแบบสร้างสรรค์ ตามขั้นตอนการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ในขั้นแรกผู้วิจัยได้กำหนด และร่างแบบโครงร่างลงในกระดาษ แล้วนำมาลงมือปฏิบัติตามองค์ประกอบ ดังนี้

o ผู้แสดง

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลของเทวทาสี เพื่อนำลักษณะที่เหมาะสมในการกำหนดคุณสมบัติของผู้แสดง สรุปได้ว่า เทวทาสีเป็นผู้ที่ต้องได้รับการศึกษาสืบทอดความรู้และการฝึกทักษะเกี่ยวกับกระบวนท่าร่ายรำมาเป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้เลือกลักษณะเด่นของเทวทาสี ให้เป็นคุณสมบัติของ ผู้แสดง โดยกำหนดให้ผู้แสดงเป็นเพศหญิง มีรูปร่างได้สัดส่วน สูงประมาณ 160 เซนติเมตร และไม่เกิน 170 เซนติเมตร และต้องผ่านการฝึกทักษะกระบวนท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงแม่บทใหญ่ โดยกำหนดจำนวน 8 คน

o เพลง/ดนตรี

ผู้วิจัยวางแนวคิดเพลงประกอบชุดการแสดง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงระบำโบราณคดี ชุด สุโขทัย แล้ววางแนวคิดนำไปถ่ายทอดให้นายอรัญ แสงเมือง ศิลปินอิสระ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง บันทึกโน้ต แล้วจึงนำไปบันทึกเสียง เป็นทำนองเพลงตัวอย่าง เพื่อขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี คือ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำ จากนั้นจึงนำไปบันทึกเสียงตัดต่อความยาวให้ได้ระยะเวลาที่เหมาะสมกับการจัดเป็นชุดการแสดงที่ใช้รูปแบบระบำประเภทบวงสรวงบูชา โดยกำหนดเวลาในการแสดง ประมาณ 9 - 10 นาที เพราะการแสดงชุดนี้เป็นการบูชาจึงต้องใช้สมาธิและการส่งความรู้สึกแห่งความศรัทธา เพื่อให้เข้าถึงพระขพุงผีที่กำลังบูชาอยู่ ฉะนั้นการร่ายรำที่ใช้ช่วงเวลาที่สั้นเกินไปอาจจะทำให้ยังไม่เกิดสิ่งที่ประสงค์ไว้ เมื่อตัดต่อเพลงได้แล้วจึงนำมาใช้ในการออกแบบ และฝึกซ้อมกระบวนท่ารำ โดยใช้เพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) รวมเวลาทั้งหมด 9.40 นาที

สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงตามแนวคิดของครูมนตรี ตราโมท คือ 1. ปี่ใน 2. ฆ้องวงใหญ่ 3.ซอสามสาย 4. ตะโพนไทย 5. ฉิ่ง 6. กระจับปี่ และ 7. ฆ้องชัย ในการนี้ผู้วิจัยนำฆ้องชัยมาใช้ตีประกอบเพลงด้วยมีแนวคิดว่า ฆ้องชัยเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีประกอบในพิธีกรรม เพราะเสียงของฆ้องชัยมีความกังวานนุ่มทุ้มทำให้เกิดความรู้สึกเข้มขลัง เหมาะสมกับเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการรำบวงสรวงบูชา

o การแต่งกาย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะการแต่งกายจากหนังสือการแต่งกายสมัยสุโขทัย และจากภาพลายเส้นการแต่งกาย แล้ววางแนวคิดของการแต่งกายของผู้แสดงนี้ว่า มีศักดิ์เป็นนางกำนัลที่มีหน้าที่ร่ายรำถวายเป็นเครื่องบูชา จึงไม่สวมเครื่องศิราภรณ์ และรูปแบบการแต่งกายจะเป็นการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรม อินเดียด้วยการนุ่งผ้าแบบโธตี และการทิ้งชายผ้าที่เหลือแบบขอมด้านหน้า โดยใช้ผ้าที่มีลักษณะของการทอยกดอกลายไทยประยุกต์สวมเครื่องประดับเป็นโลหะสีทองไม่เน้นลวดลาย

ภาพต้นแบบการแต่งกาย

ภาพการแต่งกายชุดการแสดง

ภาพที่ 57 การสร้างสรรค์ชุดแต่งกาย
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

ในการทดลองนุ่งผ้าแบบโธตีในงานวิจัยมี พบปัญหาผ้าที่ใช้เกิดการพองตัว การทิ้งตัวของผ้าไม่เป็นธรรมชาติ จึงนำไปขอคำแนะนำจากนายรับเสด็จ สิงหชงค์ ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย ที่มีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแต่งกาย ได้รับคำแนะนำในการเลือกเนื้อผ้า และลองหาผ้าชนิดใหม่ที่มีความทิ้งตัวกว่าครั้งแรก พบว่ามีผ้าหลายชนิดที่สามารถนำมานุ่งแบบโธตีได้ ส่วนใหญ่จะเป็นผ้าส่าหรี แต่ปัญหาที่พบคือ ผ้าส่าหรีที่พบมีสีเดียวกันไม่ครบจำนวนที่ต้องการ หรือถ้าหากต้องการสีเดียวกันทั้งหมดต้องรอสั่งนำเข้าจากประเทศอินเดียซึ่งต้องใช้เวลานาน ผู้วิจัยได้แก้ไขโดยการรีดจับจีบเพื่อให้ผ้าอยู่ตัว และทดลองนุ่งช่วยแก้ปัญหาการพองตัวของผ้าได้ดีขึ้น สำหรับการชักชายผ้ายาวแบบเขมรที่คิดไว้ได้รับคำแนะนำให้ตัดเป็นชายพกสำเร็จรูปจากผ้าชิ้นเดียวกัน ผู้วิจัยเลือกใช้รัดสะเอวแทนเข็มขัด เพราะการใช้รัดสะเอวจะช่วยในเรื่องของผ้าที่มีลักษณะพองตัวให้กระชับกับรูปร่างของผู้แสดงได้ดีกว่าเข็มขัด

การเลือกใช้สีคือ นุ่งผ้าสีแดง โดยผู้วิจัยคำนึงถึงความโดดเด่นของผู้แสดง เพราะสีแดงเป็นสีโทนร้อนแสดงถึงความสดใสให้ความรู้สึกที่มุ่งมั่น และใช้สีเขียวมรกตที่เป็นสีโทนเย็นเป็นผ้าสไบเพื่อช่วยลดความร้อนแรงของสีแดง แล้วจึงเลือกสวมใส่เครื่องประดับสีทองเข้าไปให้ดูเด่นยิ่งขึ้น

o กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยออกแบบกระบวนท่ารำตามโครงสร้างการแสดงที่แบ่งออกเป็น 4 ช่วง

ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก) ผู้วิจัยเปิดตัวผู้แสดงใน 8 จังหวะ โดยการใช้ท่ารำในเพลงแม่บทใหญ่ท่าโก่งศิลป์ประกอบการเคลื่อนที่ด้วยการซอยเท้า สลับกับท่ารำหงส์ลินลาแบบเก่า (มือจีบอยู่ระดับอก) โดยเปลี่ยนเท้าจากก้าวข้างมาใช้การทาบเท้า ในการผู้วิจัยได้นำภาพลายเส้นมาจากหนังสือตำรารำ (กรมศิลปากร. 2540) มาแสดงประกอบการเปรียบเทียบท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น

ภาพที่ 58 ท่าออก (1) ท่าเยื้องพายกฐิน

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

ภาพที่ 59 ท่าออก (2) **ท่าหงส์ลินลา**แบบเก่า

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

ช่วงที่ 2 ขอพร ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้นท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) การวางแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำในช่วงที่ 2 ผู้วิจัยสร้างสรรค์จากการนำคาถาบูชาพระแม่ย่าไปขอความเมตตาจากพระมหาอาคม จน.ทสีโล เจ้าอาวาสวัดเขาอินทร์ ตำบลท่าชัย อำเภอสวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย แปลเป็นภาษาไทย แล้วนำมาวางกรอบแนวคิดในการเรียงร้อยกระบวนท่ารำ โดยใช้การตีความหมายจากคาถา นำมาประดิษฐ์ท่ารำในรูปแบบของความหมายท่ารำและการแปรแถวสื่อความหมายถึงการขอพรจากองค์พระขพุง เพื่อขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย อุปสรรคและศัตรูที่คิดร้ายให้พ้นไป โดยท่ารำที่เลือกใช้จากเพลงแม่บทคือ ท่าภมรเคล้าแปลงและท่าประลัยวาต

ภาพที่ 60 ท่าภมรเคล้าแปลง

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

ภาพที่ 61 ท่าประลัยวาต

ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

อีกทั้งยังใช้รูปแบบแถวที่สื่อความหมายถึงการวนเวียน ผูกพันให้ความรู้สึกอัดอึด ไม่หลุดพ้นและการแปรแถวเป็นลักษณะการป้องกันภัยทั้ง 4 ทิศด้วยท่ารำจากแม่บทใหญ่ คือ ท่าปฐม และท่าจันทร์ทรงกลด

ท่าปฐม

ท่าจันทร์ทรงกลด

ภาพที่ 62 แถวยันต์สี่ทิศ
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

ช่วงที่ 3 เริงลีลานาฏยทาสี ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) ในช่วงนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากกรอบแนวคิดในการเรียงร้อยกระบวนท่ารำที่แสดงถึงความสามารถของผู้แสดงจากลีลาท่ารำในการใช้ทักษะความสัมพันธ์อวัยวะของร่างกาย เช่น ท่าลักคอ ยักไหล่ การถ่ายน้ำหนักในท่าโย้ตัว ตลอดจนการย่ำเท้าตามจังหวะเพลง สื่อความหมายถึงการร่ายรำที่สวยงาม แสดงถึงความรื่นเริงของเหล่านางระบำ โดยใช้กระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากท่าธรรมชาติและท่ารำมาตรฐานจากเพลงเร็ว

ช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา) โดยใช้จังหวะสุดท้ายของเพลง ด้วยการใช้ท่าโก่งศิลป์ ซึ่งท่าเดียวกับท่าออก

ภาพที่ 63 ท่าลา (ท่าเยื้องพายกฐิน)
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

o อุปกรณ์

ไม่มีอุปกรณ์การแสดง เพราะต้องการแสดงความสามารถในการใช้ทักษะท่ารำของผู้แสดงเป็นหลักตามแนวคิดองค์ประกอบผู้แสดง

ขั้นทดลอง/แก้ไข

ผู้วิจัยทดลองปฏิบัติ โดยการนำสิ่งที่ออกแบบไว้มาถ่ายทอดให้กับผู้แสดงที่คัดเลือกไว้ แล้วทำการฝึกซ้อมจนผู้แสดงเข้าใจ โดยเริ่มจากการวางลักษณะแผนผังการแปรแถวก่อน จึงเริ่มการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ฝึกซ้อมจนเกิดทักษะ แล้วจึงทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหว โดยผู้แสดงสวมชุดฝึกทักษะเพื่อนำไปใช้ขอคำแนะนำจาก ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย แล้วนำมาแก้ไขปรับปรุงให้ได้ชุดการแสดงที่สมบูรณ์ โดยได้รับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ ให้เก็บรายละเอียดของท่ารำ เช่น การแก้ไขระดับมือที่ใช้ในท่ารำ การใช้องศาของท่ารำ

เพื่อเพิ่มความสวยงามของท่ารำและการแปรแถว ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์เพื่อเตรียมนำออก เผยแพร่ต่อไป

ขั้นเผยแพร่งานวิจัย

ผู้วิจัยนำชุดการแสดงออกเผยแพร่ครั้งแรก โดยกำหนดการแสดงที่หน้าศาลพระแม่ย่า ในวันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2562 เพื่อให้บรรลุจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงพร้อมทำแบบสอบถามความพึงพอใจจากผู้ชม นำมาปรับปรุงแก้ไขให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น แล้วจึงบันทึกภาพเคลื่อนไหว โดยผู้แสดงแต่งกายชุดประกอบการแสดงจริง เพื่อนำเสนอแนบรูปเล่มงานวิจัย และเผยแพร่ในช่องทางอื่น ๆ

ภาพที่ 64 เผยแพร่ผลงาน ณ ศาลพระแม่ย่า 12 ก.ย. 2562
ที่มา : นิรมล หาญทองกูล, 2562

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา เป็นการแสดงสร้างสรรค์ การแสดงในรูปแบบของระบำที่มีพื้นฐานมาจากท่ารำมาตรฐานด้านนาฏศิลป์ไทย โดยนำข้อมูลทางโบราณวัตถุ วัฒนธรรมความเชื่อเรื่องอารักษ์เมือง หรือพระเสื้อเมืองของชาวสุโขทัยที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 6-10 เรียกขานนามว่า “พระขพุงผี” ซึ่งในปัจจุบันได้เชื่อมโยงมาเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดสุโขทัยมาเป็นรากฐานในการสร้างสรรค์ สามารถสรุปได้ ดังนี้

5.1 สรุปผล

จากตำนานความเชื่อในการทำพลีกรรมพระขพุงผี ที่กล่าวไว้ในหลักศิลาจารึก ว่า “ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยง เมืองนี้ดี ผิไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้น บ่คุ้ม บ่เกรง เมืองนี้หาย” จนกระทั่งมีการค้นพบรูปเคารพหรือเทวรูปหินชนวนสีเขียว สูงประมาณ 1.30 เมตร มีลักษณะเป็นรูปผู้หญิงไม่สวมเสื้อ ใบหน้าดูเป็นคนแก่ ลักษณะเป็นรูปไข่คล้ายพระพักตร์พระพุทธรูปสมัยสุโขทัย บนศีรษะมีกรวยซ้อนขึ้นไป 4 ชั้น มีเครื่องประดับห้อยอยู่ที่ใบหูทั้ง 2 ข้าง และรัดอยู่ที่ข้อมือและต้นแขนที่ห้อยลงมาแนบกายทั้ง 2 ข้าง นุ่งผ้ากรอมเท้า ห้อยชายซ้อน ลงมา 3 ชั้น ที่อยู่บนเขาเล็ก ๆลูกหนึ่งซึ่งอยู่ทางทิศใต้ของกรุงสุโขทัย ห่างตัวเมืองออกไปประมาณ 15 กม.และการอัญเชิญรูปเคารพองค์นี้ลงมาประดิษฐานไว้ในหอประชุมศาลากลางจังหวัดสุโขทัยหลังเก่า เพื่อให้ประชาชนได้กราบไหว้และป้องกันมิให้สูญหาย จนกระทั่งมีการสร้างศาลขึ้น จึงได้อัญเชิญขึ้นประดิษฐานในศาลที่สร้างขึ้น บริเวณริมแม่น้ำยมใกล้ ๆศาลากลางจังหวัดสุโขทัยมาจนถึงปัจจุบัน รูปเคารพหินชนวนองค์นี้ชาวสุโขทัยมีความเชื่อว่าคือ พระนางเสือง พระมารดาของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช พ่อเมืองสุโขทัยในยุค 700 กว่าปีล่วงมาแล้ว ด้วยความรัก ความผูกพันระหว่างพ่อเมืองและชาวเมืองที่เป็นไปแบบพ่อปกครองลูก ลูกหลานชาวสุโขทัย จึงเรียกเทวรูปองค์นี้ว่า “พระแม่ย่า” โดยมิได้ใส่ใจในการตามหาข้อเท็จจริงว่า รูปเคารพหินชนวนองค์นี้แท้ที่จริงคือใคร มาจากไหน แต่เมื่อถึงวันสงกรานต์ของทุกปี ชาวสุโขทัยจะนำรูปเคารพพระแม่ย่าออกมาแห่แหนสรงน้ำ เพื่อขอพรให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล และช่วยปกป้องคุ้มครองให้บ้านเมืองอยู่เย็นเป็นสุข หรือเมื่อเกิดความเดือดร้อนก็จะนิยมไปขอพรให้พระแม่ย่าช่วยขจัดทุกข์ร้อนให้ผ่านพ้นไป ชาวสุโขทัยมีความเชื่อ ความศรัทธาในฤทธิ์ดา-ภินิหารของพระแม่ย่าเป็นอย่างมาก ได้มีการจัดให้มีการบวงสรวงพระแม่ย่าเป็นประจำทุกปี ในพิธีกรรมนั้น จะกระทำในแบบพิธีพราหมณ์ มีการจัดตั้งเครื่องสังเวยด้วยอาหารคาวหวาน มีการสวดคาถามหามันตรา และลั่นฆ้องชัย เพื่อให้พระแม่ย่าท่านได้รับรู้ ในระยะหลังมา มีการร่ายรำประกอบ

พิธีบวงสรวงด้วยการแต่งยืนเครื่องพระ -นาง โดยตัดทอนกระบวนท่ารำจากเพลงช้า - เพลงเร็ว ซึ่งเป็นเพลงแม่ท่ามาตรฐานในการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงคิดสร้างสรรค์ชุดการแสดง ทิพย เทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดาขึ้นด้วยความเชื่อจากการศึกษาข้อมูลที่ค้นพบ โดยมุ่งหวังใช้เป็นการร่ายรำเพื่อบูชารูปเคารพพระขพุง หรือพระแม่ย่า ให้สมควรแก่เกียรติแห่งองค์อารักษ์เมืองสุโขทัย และความภาคภูมิใจที่มีสัญญะแห่งการบูชาพระมิ่งเมืองของชาวสุโขทัย อีกทั้งยังเป็นการตอบสนองต่อผู้รับบริการด้วยการแสดงศิลปวัฒนธรรมเชิงอนุรักษ์ และยังเป็นอีกแนวทางหนึ่งเพื่อกระตุ้นให้ชาวสุโขทัย และคนในชาติเกิดความตระหนัก รักและหวงแหน เห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษได้สั่งสม สืบทอดให้ลูกหลานมาจนถึงปัจจุบัน

การดำเนินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการสร้างสรรค์งานการแสดงนาฏศิลป์ องค์ประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ไทย มาเป็นหลัก และดำเนินการสร้างสรรค์ตามขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ของ สุรพล วิรุฬหรักษ์ โดยให้สอดคล้องกับข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับวัฒนธรรมความเชื่อ ความศรัทธาที่มีต่อพระขพุงผี หรือพระแม่ย่าอารักษ์เมืองสุโขทัย ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงตามองค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยประกอบด้วย

1. เพลง และดนตรี ได้แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ตามแรงบันดาลใจที่ได้จากระบำโบราณคดีชุด สุโขทัยของนายมนตรี ตราโมท ประพันธ์เพลงโดย นายอรัญ แสงเมือง ศิลปินอิสระ จบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีถิ่นกำเนิดในจังหวัดสุโขทัย และมีผลงานเพลงสร้างสรรค์เป็นที่รู้จักในวงการศิลปินเพลงไทยและร่วมสมัย บรรเลงโดยใช้วงเฉพาะกาล ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย ได้แก่ 1. ปี่ใน 2. ฆ้องวงใหญ่ 3.ซอสามสาย 4. ตะโพนไทย 5. ฉิ่ง 6. กระจับปี่ และ 7. ฆ้องชัย ผู้วิจัยได้เพิ่มเสียงฆ้องชัยที่มีความทุ้มกังวานให้ความรู้สึกเข้มขลังเหมาะสมกับการใช้บวงสรวงบูชา ทำนองเพลงที่ใช้มีอัตราจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียว โดยใช้เพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) รวมเวลาทั้งหมด 9.40 นาที

2. ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน 8 คน โดยสมมติให้ผู้แสดงเป็นนางกำนัลของพ่อเมืองสุโขทัยที่มีฝีมือในร่ายรำเป็นอย่างดีตามแนวคิดเทวทาสี (นางทาสีผู้มีหน้าที่ฟ้อนรำถวาย เทพเจ้าของศาสนาฮินดู) โดยกำหนดคุณสมบัติผู้แสดง คือ เป็นเพศหญิง มีรูปร่างสมส่วนสูงประมาณ 160 เซนติเมตร และไม่เกิน 170 เซนติเมตร ต้องผ่านการฝึกทักษะในการรำเพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงแม่บทใหญ่ได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

3. การแต่งกาย ออกแบบตามข้อมูลศึกษาจากจากหนังสือการแต่งกายสมัยสุโขทัย และจากภาพลายเส้นการแต่งกาย คือ ผู้แสดงทุกคนแต่งกายแบบเดียวกัน ด้วยลักษณะการนุ่งผ้าแบบโธตี และการทิ้งชายผ้าที่เหลือแบบขอมด้านหน้า สวมเสื้อเกาะอก สวมเครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ สร้อยตัว รัดต้นแขน กำไลข้อมือ และข้อเท้า ต่างหู ทำจากโลหะสีทองไม่เน้นลวดลาย สำหรับทรงผมได้ต้นแบบมาจากภาพวาดลายเส้นของสมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกาย ซึ่งระบุว่าได้มาจากภาพลายเส้นวัดศรีชุม คือ ทำผมแสกกลางรวบไว้ท้ายทอย มีเครื่องประดับผมและช่อดอกจำปี

4. กระบวนท่ารำ สร้างสรรค์ขึ้น โดยกำหนดรูปแบบ คือ 1) สร้างสรรค์เป็นรูปแบบระบำมาตรฐาน (classical Dance) คือ ใช้ท่ารำเป็นแบบมาตรฐานของไทยเน้นความสวยงามสอดคล้องกลมกลืนของท่ารำ การแปรแถว การแต่งกาย และความไพเราะของท่วงทำนองเพลง 2) วางโครงสร้างของกระบวนท่ารำไว้ เป็น 4 ช่วงตามทำนองเพลง คือ ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก) ใน 8 จังหวะแรก โดยใช้ท่ารำในเพลงแม่บทใหญ่มีดัดแปลงให้เกิดความสวยงามเหมาะสมในการร่ายรำ คือ ท่าโก่งศิลป์ประกอบการเคลื่อนที่ด้วยการซอยเท้า สลับกับท่าหงส์ลินลาแบบเก่า (มือจีบอยู่ระดับอก) แต่เปลี่ยนเท้าจากก้าวข้างมาใช้การทาบเท้าแทน โดยให้ผู้แสดงเคลื่อนที่ออกมาทีละคู่จบด้วยท่านิ่งของแถวตั้งซุ้มที่ 1 สื่อความหมายชื่อชุดการแสดง คือ อัญชลี เพื่อเปิดการแสดงช่วงที่ 2 ขอพร โดยใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้นท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) การวางแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำในช่วงที่ 2 เป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการแปลคาถาบูชาพระแม่ย่าเป็นภาษาไทยแล้วนำมาตีความหมายเพื่อประดิษฐ์ท่ารำในรูปแบบของการใช้สัญลักษณ์ด้วยท่ารำและการแปรแถวสื่อความหมายถึงการขอพรจากองค์พระขพุงผี เพื่อขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย อุปสรรค และศัตรูที่คิดร้ายให้พ้นไป ได้แก่ ท่าภมรเคล้าแปลง ที่สื่อความหมายของการรุมเร้าผูกพัน และท่าประลัยวาตที่หมายถึงสิ่งที่มีอันตราย อีกทั้งยังใช้รูปแบบแถวที่สื่อความหมายถึงการวนเวียน ผูกพันให้ความรู้สึกอัดอึดคับข้องใจ และการแปรแถวเป็นลักษณะยันต์ 4 ทิศ ด้วยท่าปฐมและท่าจันทร์ทรงกลด สื่อความหมายถึงการป้องกันภัย ในช่วงที่ 3 เริงลีลานาฏยทาสี ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 1 (2 เที่ยว) ท่อน 2 (2 เที่ยว) การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเป็นการเรียงร้อยกระบวนท่ารำที่แสดงถึงความสามารถของผู้แสดงในการใช้ทักษะท่ารำ เช่น ท่าลักคอ ยักไหล่ ใช้เอว การใช้จังหวะสะดุ้งตัว และการถ่ายน้ำหนักในท่าโย้ตัว สื่อความหมายถึงการร่ายรำที่สวยงาม แสดงถึงความรื่นเริงของเหล่านางระบำ โดยใช้กระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากท่าธรรมชาติและท่ารำมาตรฐานจากเพลงเร็ว โดยคำนึงถึงการเชื่อมท่ารำและการเคลื่อนตัวแปรแถวที่สอดคล้องกลมกลืนและสวยงาม การปิดตัวระบำในช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา) ด้วยท่าโก่งศิลป์ซึ่งเป็นท่ารำเดียวกันกับท่าออกในจังหวะสุดท้ายของเพลง โดยผู้แสดงซอยเท้าเข้าหลังเวทีเป็นการจบการแสดง โดยใช้เวลาในการแสดง 9.40 นาที

5. โอกาสที่ใช้แสดง ของชุดการแสดงสร้างสรรค์ ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา เป็นการแสดงที่มีรูปแบบของระบำ ซึ่งถูกสร้างสรรค์บนพื้นฐานขององค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้อย่างครบถ้วน การนำการแสดงชุดนี้ จึงสามารถใช้ได้ทั้งในโอกาสทั่วไป และเฉพาะกิจได้ เช่น แสดงเป็นชุดวิพิธทัศนา แสดงเพื่อสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของพิธีกรรมบวงสรวงบูชาพระขพุงผีหรือพระแม่ย่าอารักษ์เมืองสุโขทัย

โดยมีวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้คือ ใช้วิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษาขั้นตอน และวิธีการสร้างสรรค์การแสดงตามองค์ประกอบการแสดง ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) ตามขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยศึกษาข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องความเชื่อ ความศรัทราของชาวสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผี แนวคิดทฤษฎี องค์ประกอบเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานแสดงด้านนาฏศิลป์จากหนังสือ ตำรา งานวิจัย และ การศึกษาภาคสนาม (Field Research) โดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้งด้านโบราณสถาน โบราณวัตถุ ด้านดนตรี มีการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม จัดหมวดหมู่ตาม

ประเด็นศึกษาทั้งใน ด้านเอกสาร และข้อมูลภาคสนาม จากนั้นได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อตั้งคำถามวิจัย กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ และสอบทานความถูกต้องของข้อมูล และให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม แล้วปรับแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นนำชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ออกเผยแพร่ ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย ในวันที่ 12 กันยายน 2562 ถวายต่อพระแม่ย่า และจัดแสดงสาธารณชน และเสนอผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ จากการประมวลข้อมูลที่ศึกษา มาสรุปเรียบเรียงเป็นรูปเล่มงานวิจัย จำนวน 5 บท คือ บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทที่ 3 การดำเนินงานวิจัย บทที่ 4 ผลการดำเนินการสร้างสรรค์ บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.2 อภิปรายผล

จากการรวบรวมข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์ ตลอดจนถึงการนำเสนอผลงานถวายต่อพระแม่ย่า และสาธารณชน ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย ในวันที่ 12 กันยายน 2562 การแสดงสร้างสรรค์ชุด ชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา พบว่า ได้ดำเนินการสร้างสรรค์ตามแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ และองค์ประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างมีที่มา เป็นเหตุเป็นผลมีกระบวนการดำเนินงานตามขั้นตอนการวิจัย จากผลการวิจัยทำให้เห็นว่าการสร้างสรรค์การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา เป็นกระบวนการทำงานที่มีจุดมุ่งหมายที่ชัดเจนและมีกระบวนการดำเนินงานตามขั้นตอนที่วางแผนตามกรอบแนวคิดจนสามารถทำให้บรรลุจุดมุ่งหมายได้อย่างงดงาม การแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา ถูกสร้างสรรค์มาจากความภาคภูมิใจในตัวตน และความเชื่อ ความศรัทราต่อรูปเคารพที่เปรียบเสมือนศูนย์รวมจิตใจ เป็นที่พึ่งพิงทางใจของลูกหลานชาวสุโขทันและผู้ศรัทรา ความพยายามสืบเสาะแสวงหาข้อมูล การคิดสร้างสรรค์ที่อยู่บนพื้นฐานของหลักการ ทฤษฎีทำให้การแสดงชุดนี้ เป็นระบำที่มีโครงสร้างท่ารำ แบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก) ช่วงที่ 2 ขอพร ช่วงที่ 3 ลีลานาฎยทาสี และช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา) มีรูปแบบของระบำที่ใช้กระบวนท่ารำตามแบบมาตรฐานนาฏศิลป์ไทยที่สวยงามตามองค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ 1) เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลงระบำโบราณคดีชุด สุโขทัย โดยนายอรัญ แสงเมือง ศิลปินอิสระ ลูกหลานเมืองสุโขทัย ใช้ประกอบการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำการแสดงชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดาด้วยความตั้งใจ และทุ่มเททั้งเวลา กำลังกาย กำลังสมอง เพื่อให้ได้มาซึ่งผลงานที่มีคุณภาพตามความมุ่งหมาย 2) การใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน 8 คนที่สมมติให้รับบทบาทเป็นนางกำนัลที่จัดมาเพื่อร่ายรำประกอบพิธีพลีกรรมต่อพระขพุงผี 3) การแต่งกายที่สร้างสรรค์จากการศึกษาต้นแบบการแต่งกายของสตรีสมัยสุโขทัย และ 4) การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ โดยแบ่งกระบวนท่ารำเป็น 4 ช่วงตามโครงสร้างชุดการแสดงคือ ช่วงที่ 1 เปิดตัวระบำ (ท่าออก) ช่วงที่ 2 ขอพร ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ช่วงที่ 3 ลีลานาฏยทาสี ในอัตราจังหวะชั้นเดียว และช่วงที่ 4 ลาโรง (ท่าลา) ซึ่งมีการจัดการตามหลักการประดิษฐ์ระบำชุดต่าง ๆ ในนาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9 ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งประกอบด้วย

ลักษณะสำคัญ 4 ประเด็น คือ โครงสร้าง การแปรแถว ตั้งซุ้ม และท่ารำอย่างครบถ้วน 5) ใช้เวลาในการแสดง 9.40 นาที และ6) สามารถนำไปแสดงเป็นชุดวิพิธทัศนา แสดงเพื่อสื่อถึงความเคารพบูชาหรือประกอบการแสดงอื่น ๆ นอกจากนี้จากผลงานวิจัยออกเผยแพร่ ณ ศาลพระแม่ย่า จังหวัดสุโขทัย ในวันที่ 12 กันยายน 2562 เพื่อให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ที่สื่อออกมาเป็นชื่อชุดการแสดง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา เป็นการร่ายรำถวายแด่องค์พระขพุงผี หรือพระแม่ย่าตามข้อมูลที่สืบค้นในงานวิจัยและเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยสรุปผลจากแบบประเมินความพึงพอใจจากผู้ชมชุดการแสดง อยู่ในระดับมากที่สุด

5.3 ข้อเสนอแนะ

1) สำหรับผู้ศึกษางานวิจัยชุดการสร้างสรรค์การแสดงชุด ชุด ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดานี้ สามารถศึกษาความรู้ในเรื่องประวัติที่มาของพระขพุงผี และกระบวนท่ารำได้

2) สามารถศึกษางานวิจัย เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงชุดอื่น ๆ ได้

บรรณานุกรม

กรกิจ ดิษฐาน. (2561). **พระขพุงผีคือผีของใคร?.** https://www.posttoday.com/dhamma/565264 สืบค้น 10 ม.ค. 2562.

กรมศิลปากร. (2540). **ตำรารำ.** กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

.... (2532). **ระบำ รำ ฟ้อน.** กรุงเทพ ฯ : ฝ่ายโสตทัศนวัสดุ.

กีรติ บุญเจือ. (2522). สารานุกรมปรัชญา. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2525). **นาฏศิลปศึกษา.** กรุงเทพมหานคร : อักษรสยามการพิมพ์.

ชินวงศ์ วิชาพรหม. (2557). **บทเรียนที่ 1 การเผยแผ่พระพุทธศาสนาเข้าสู่ประเทศไทย.** https://www.youtube.com/watch?v=pBx8cRHvzFE สืบค้น 20 พ.ค.62

ทองเจือ สืบชมภู. (2523). **กฤษดาภินิหารพระแม่ย่าสุโขทัย.** สุโขทัย. ม.ป.ท.

บุณย์เสนอ ตรีวิเศษ. (2554). **การเขียนสร้างสรรค์**: มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ บุรีรัมย์.

ประภาสี สีหอำไพ. (2531). **การเขียนแบบสร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

พานี สีสวย, (2526). **สุนทรียของนาฏศิลป์ไทย**, กรุงเทพ ฯ : ธนะการพิมพ์.

พิพัฒน์พงษ์ ศรีคีตกรหริทาส. (2558). **วีณาธรีศิวะ - เครื่องดนตรีทิพ: การศึกษาความแพร่หลายในอินเดียและภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และการศึกษาความหมายทางคติชนวิทยาในมิติแห่งเทพปกรณัม.** ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาคติชนวิทยา, มหาวิทยาลัยนเรศวร. พิษณุโลก.

พุฒิวงศ์ บุษบวรรษ. (2560). **เทพของพุทธ ของไทย**. เผยแพร่ 5 ม.ค. 2562. http://www.polyboon.com/stories/story000078.html สืบค้น 29 ธ.ค. 61.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2548). **ระบำขแมร์.** บุรีรัมย์: โรงพิมพ์วินัย.

ภูเบศร์ ฝ้ายเทศ. **(2560). ตามรอยภูเขาศักดิ์สิทธิ์ เขาหลวง สถิตแห่งผีเทพยดาใหญ่ พิสูจน์กำเนิดตำนาน!? พระร่วงวาจาสิทธิ์กรุงสุโขทัย บุตรแห่งนางนาคกุมารี.** https://www.tnews.co.th/region/355501 สืบค้น 10 ม.ค. 61

ยศ สันตสมบัติ. (2556). **มนุษย์กับวัฒนธรรม.** พิมพ์ครั้งที่ 4 แก้ไขเพิ่มเติม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546).**พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 254.** กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น.

ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, (2556). **เทวทาสี หรือโสเภณีเทพเจ้า.** เผยแพร่ 5 ส.ค. 56. https://www.bing.com/search สืบค้น 6 ม.ค. 62.

.... (2558). **Syncretism การผสานความเชื่อทางศาสนา**. เผยแพร่ 2 มิ.ย. 58

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. (2548). **การเขียนสร้างสรรค์ไม่ยากอะไรเลย**. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดนวสาส์นการพิมพ์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2555). **"วัฒนธรรมร่วม" ในอุษาคเนย์ รากเหง้าเก่าแก่ของประชาคมอาเซียน.** https://prachatai.com/journal/2012/08/42238. สืบค้น 29 ธ.ค. 61.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543). **นาฏยศิลป์ปริทรรศ์**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ห้องภาพสุธรรม.

.... (2547). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. พิมพ์ครั้งที่ 2.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมถวิล วิเศษสมบัติ. (2525). **วรรณคดีการละคร**. พิมพลักษณ์, กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธณ์. (2537). **เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สมเกียรติ ตั้งนโม : แปล (2510). Aesthetics: **ความเรียงของ Arthur C. Danto เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์**. คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. “Aesthetics” Microsoft® Encarta. Multimedia / Encyclopedia 1994 (CD-ROM). https://dhrammada.wordpress.com/philosophyreligion สืบค้น 3 มิ.ย. 62

อรุณ เฉตตีย์. (2544). **อินเดีย แผ่นดินถิ่นมหัศจรรย์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อารี พันธ์มณี. (2537). **ความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ.

อุษณีย์ โพธิสุข. (2537). **เอกสารประกอบการสอน วิธีสอนเด็กปัญญาเลิศ**. กรุงเทพฯ : ภาควิชาการศึกษาพิเศษ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ ประสานมิตร.

เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตเวทิน. (2526). **การละครเพื่อการศึกษา**. กรุงเทพมหานคร. โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

โรม บุนนาค. (2559). **“พระขพุงผี” ผีรักษาเมืองสุโขทัย! เชื่อกันว่าเป็นพระราชชนนีพ่อขุนรามคำแหง!!** เผยแพร่: 22 มิ.ย. 59. https://mgronline.com/onlinesection/detail/9590000062063. สืบค้น 25 ธ.ค. 61.

เครือจิต ศรีบุญนาค และคณะ. (2553). **การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา.** ทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์. สุรินทร์.

CATEGORIES. **ปรัชญาบริสุทธิ์ (PURE PHILOSOPHY.** https://dhrammada.wordpress.com/philosophyreligion สืบค้น 3 มิ.ย. 62**.**

James A Davis (1973). **Elementary Survey Analysis Prentice**. Inc., Englewood Cliffs. New Jersey.

Wallach, Michael A. and kogan Nathan. (1965). Model of Thinking in Young Children. New York : Holt, Rinehartandwinston

ภาคผนวก ก

เอกสารประกอบการดำเนินงานวิจัย

สำเนาคู่ฉบับ

ที่ วธ ๐๘๑๐/๑๕๖

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย
๖๔๐๐๐

๓๐ มกราคม ๒๕๖๒

เรื่อง ขอเรียนเชิญเป็นที่ปรึกษาโครงการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์

สิ่งที่ส่งมาด้วย ๑. แบบเสนอโครงการวิจัยทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม แผนงานบูรณาการวิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva จำนวน ๑ ชุด
๒. แบบตอบรับการเป็นที่ปรึกษาโครงการวิจัย

ตามที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ดำเนินการจัดสรรงบประมาณสนับสนุนการวิจัยแก่ผู้ได้รับทุนตามโครงวิจัยทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม แผนงานบูรณาการวิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ ซึ่งข้าราชการในสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย คือ นางนิรมล หาญทองกูล ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ได้รับการพิจารณาให้รับทุนสนับสนุนโครงการการฯ ดังกล่าว

ในการนี้ วิทยาลัยฯ มีความประสงค์จะขอความอนุเคราะห์ท่านเป็นที่ปรึกษาโครงการวิจัยเรื่อง (ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva) ให้กับข้าราชการรายดังกล่าวข้างต้น รายละเอียดตามแบบเสนอโครงการวิจัยฯ ดังสิ่งที่ส่งมาพร้อมหนังสือนี้ จำนวน ๑ ชุด

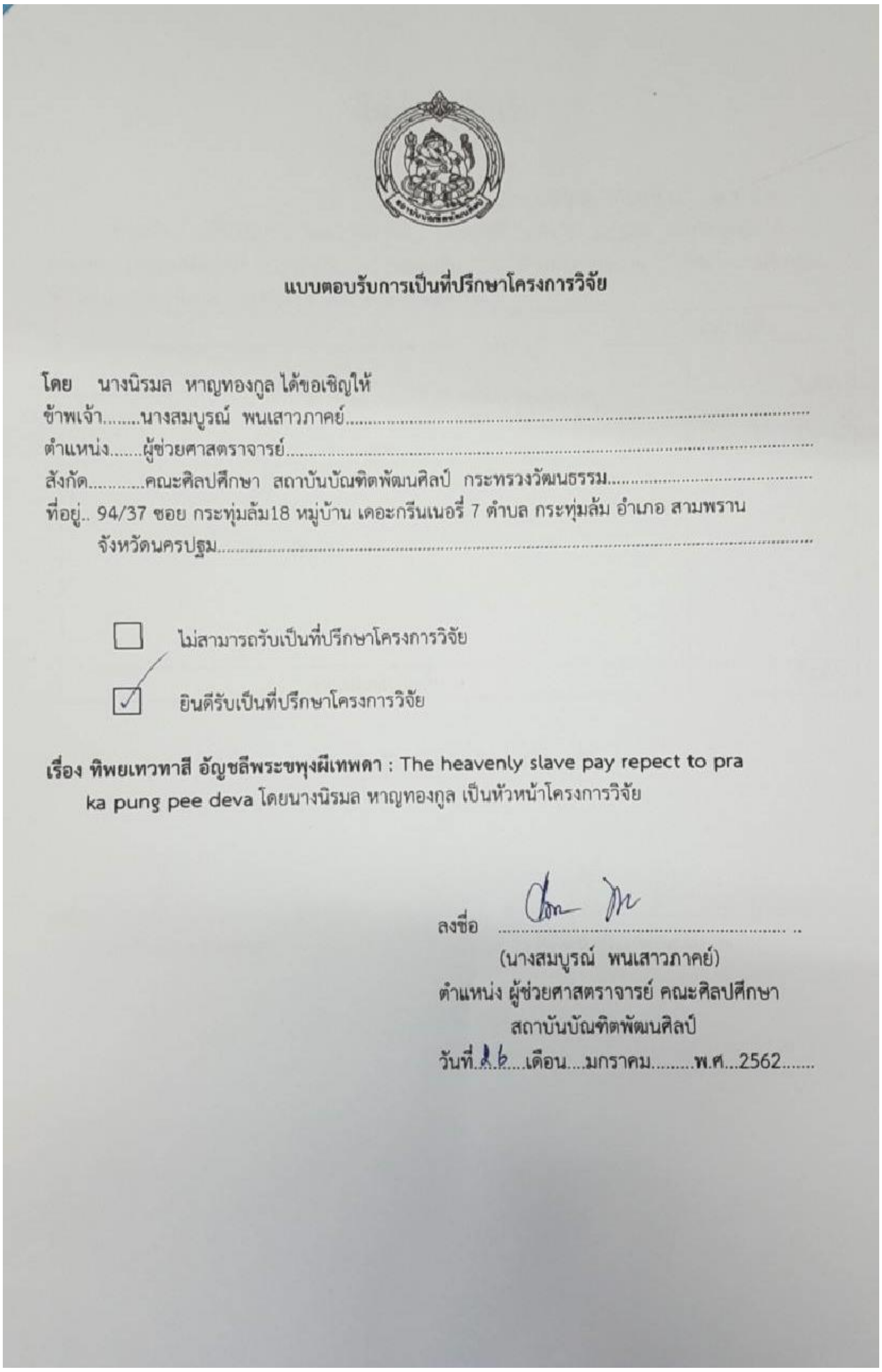
จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางพีรานุช รุ่งศรี)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

งานธุรการ
โทรศัพท์ ๐๕๕๖๑๑๘๒๐
โทรสาร ๐๕๕๖๑๓๕๐๘

หนังสือเชิญที่ปรึกษาโครงการวิจัย



แบบตอบรับการเป็นที่ปรึกษาโครงการวิจัย

โดย นางนิรมล หาญทองกูล ได้ขอเชิญให้
ข้าพเจ้า.......นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์...
ตำแหน่ง.......ผู้ช่วยศาสตราจารย์..
สังกัด...........คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม..............................
ที่อยู่.. 94/37 ซอย กระทุ่มล้ม18 หมู่บ้าน เดอะกรีนเนอรี่ 7 ตำบล กระทุ่มล้ม อำเภอ สามพราน
จังหวัดนครปฐม...

☐ ไม่สามารถรับเป็นที่ปรึกษาโครงการวิจัย

☑ ยินดีรับเป็นที่ปรึกษาโครงการวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva โดยนางนิรมล หาญทองกูล เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย

ลงชื่อ ....
(นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์)
ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
วันที่..26....เดือน....มกราคม.........พ.ศ...2562.......

แบบตอบรับที่ปรึกษาโครงการวิจัย

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
รับที่ 973
วันที่ 2 ก.ย. 2562
เวลา 11:35 น.

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โทร ๐-๕๕๖๑-๑๘๒๐

ที่ วธ ๐๘๑๐/ **วันที่** ๒ กันยายน ๒๕๖๒

เรื่อง ขอเรียนเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ตามที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ดำเนินการจัดสรรงบประมาณสนับสนุนการวิจัยแก่ผู้ได้รับทุนตามโครงวิจัยทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม แผนงานบูรณาการวิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ ซึ่งข้าพเจ้านางนิรมล หาญทองกูล ตำแหน่งครู วิทยฐานะ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ได้รับการพิจารณาให้รับทุนสนับสนุนโครงการฯ ดังกล่าว

ในการนี้ เพื่อให้การดำเนินการวิจัยเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ข้าพเจ้าฯมีความประสงค์จะขอเรียนเชิญบุคคลต่อไปนี้ คือ

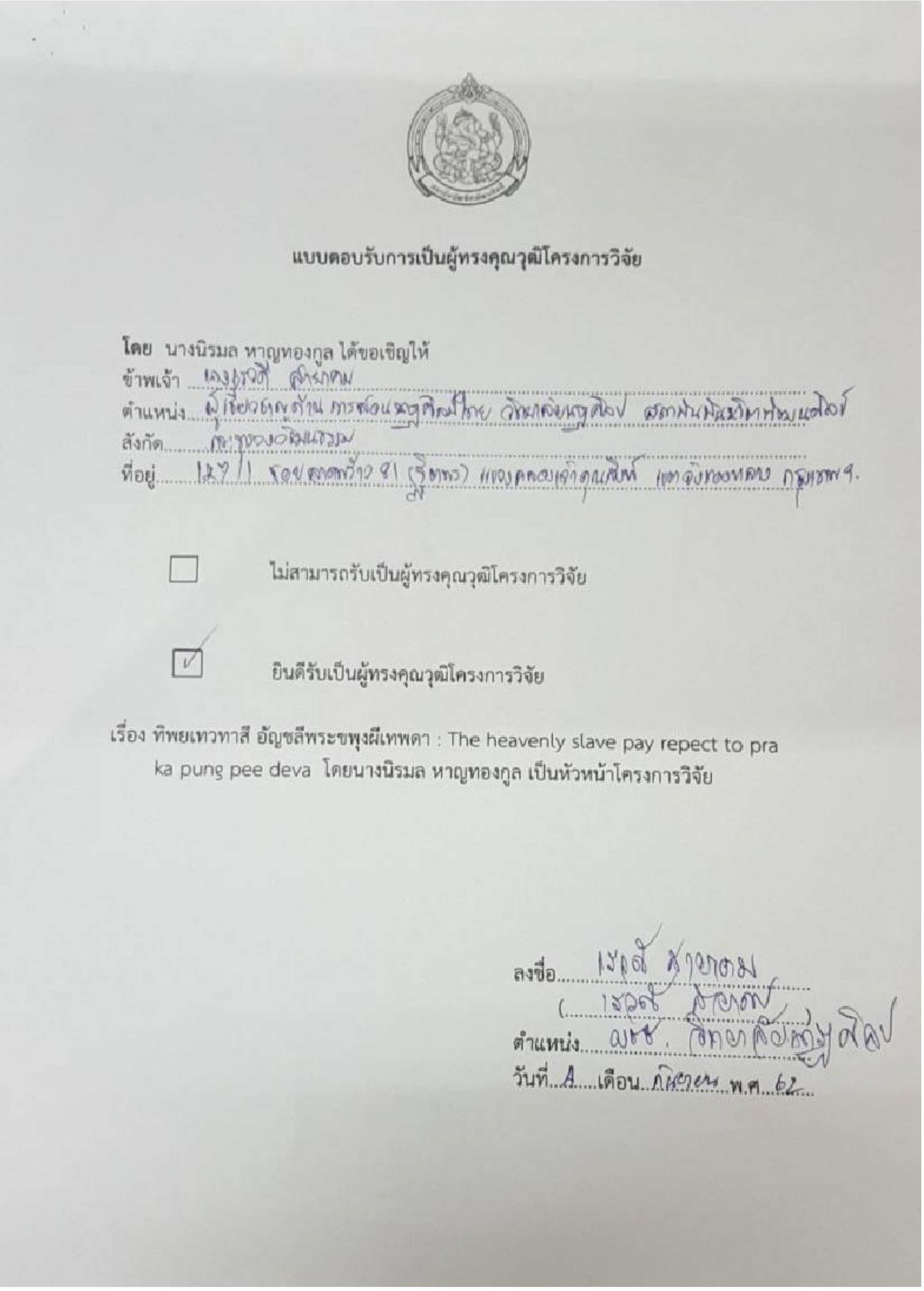
๑. นางเรวดี สายาคม เป็นผู้ทรงคุณวุฒิโครงการวิจัยฯ
๒. นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย เป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัยฯ
๓. นายรับเสด็จ สิงหชงค์ เป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัยฯ
๔. รศ. สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัยฯ
๕. ผศ.ดร. เกษร เอมโอด เป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัยฯ

เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัยเรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : *The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva*

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(นางนิรมล หาญทองกูล)
ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะ ครูชำนาญการพิเศษ

หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย



แบบตอบรับการเป็นผู้ทรงคุณวุฒิโครงการวิจัย

โดย นางนิรมล หาญทองกูล ได้ขอเชิญให้

ข้าพเจ้า [illegible]

ตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญด้าน การฟ้อนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สังกัด กระทรวงวัฒนธรรม

ที่อยู่ 127/1 ซอยลาดพร้าว 81 (ฐิติพร) แขวงคลองเจ้าคุณสิงห์ เขตวังทองหลาง กรุงเทพฯ.

☐ ไม่สามารถรับเป็นผู้ทรงคุณวุฒิโครงการวิจัย

☑ ยินดีรับเป็นผู้ทรงคุณวุฒิโครงการวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva โดยนางนิรมล หาญทองกูล เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย

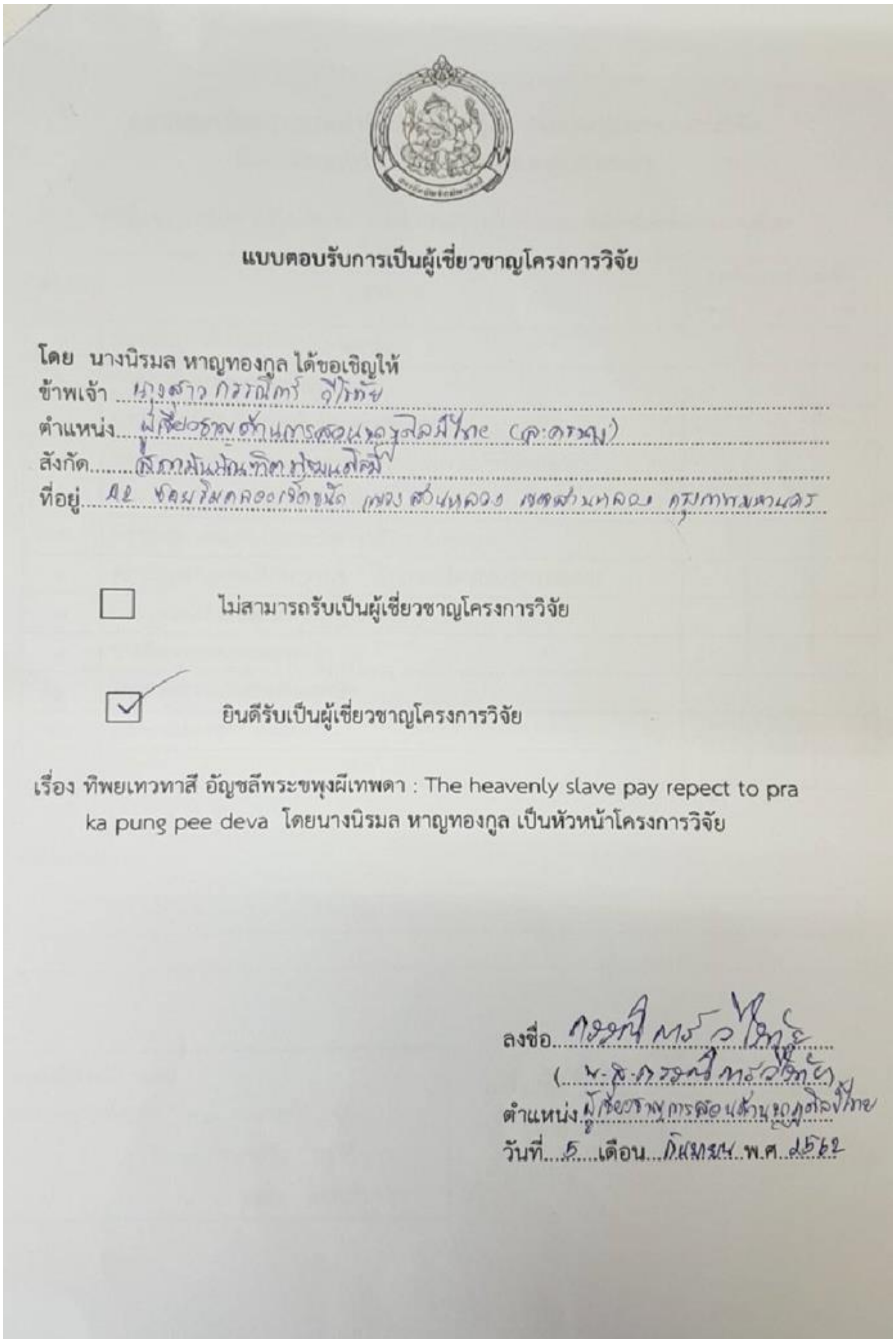
ลงชื่อ [illegible]

([illegible])

ตำแหน่ง ผศ. วิทยาลัยนาฏศิลป

วันที่ 8 เดือน กันยายน พ.ศ. 62

แบบตอบรับผู้ทรงคุณวุฒิโครงการวิจัย



แบบตอบรับการเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

โดย นางนิรมล หาญทองกูล ได้ขอเชิญให้
ข้าพเจ้า นางสาว กรรณิการ์ [illegible]
ตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนนาฏศิลป์ไทย (ละคร[illegible])
สังกัด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่อยู่ 42 [illegible] แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร

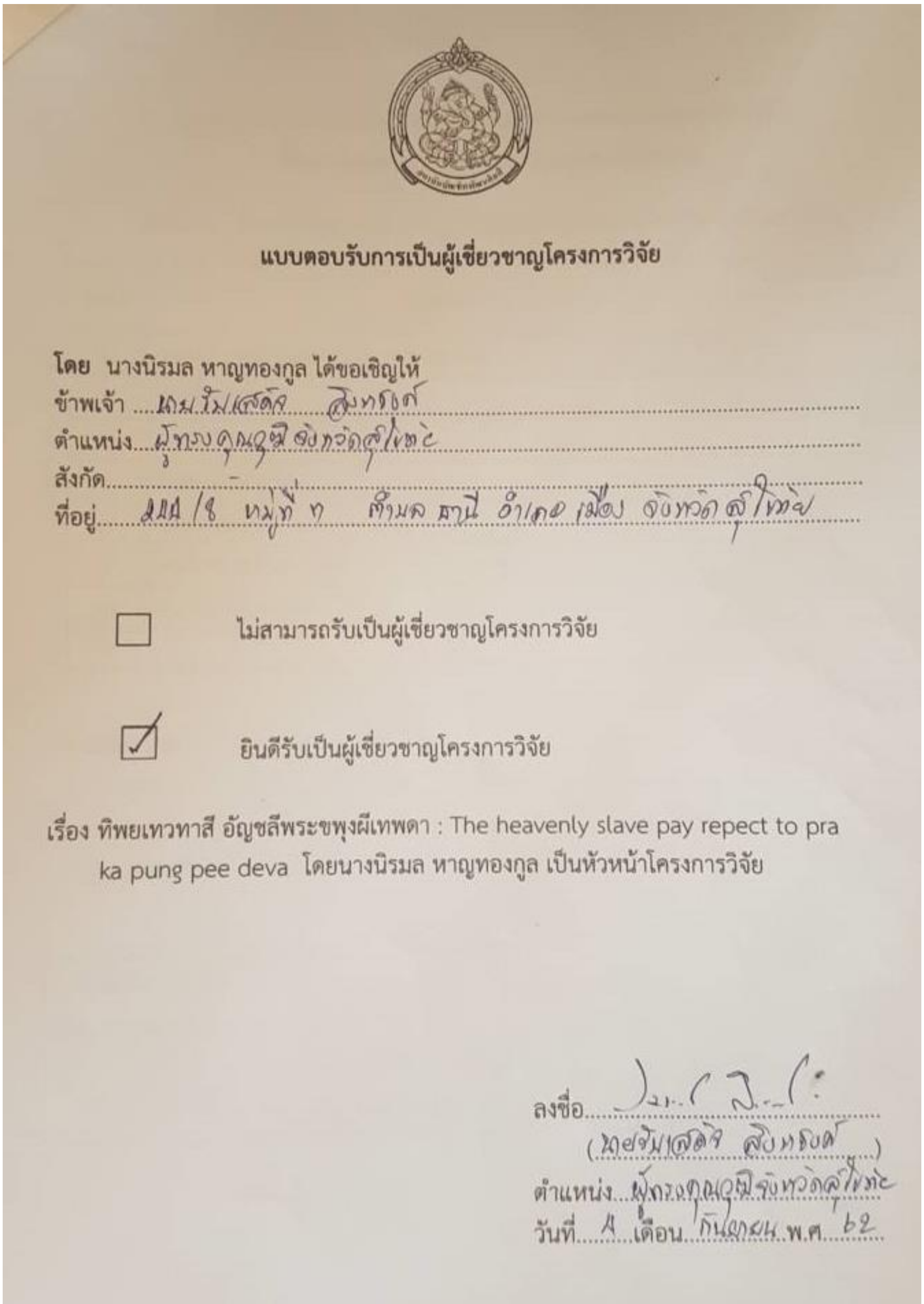
☐ ไม่สามารถรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

☑ ยินดีรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva โดยนางนิรมล หาญทองกูล เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย

ลงชื่อ [illegible]
([illegible])
ตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย
วันที่ 5 เดือน กันยายน พ.ศ. 2562

แบบตอบรับผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย



แบบตอบรับการเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

โดย นางนิรมล หาญทองกูล ได้ขอเชิญให้
ข้าพเจ้า นายจิ๋มเสดิจ สิงห์ทรงค์
ตำแหน่ง ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย
สังกัด -
ที่อยู่ ๘๘๘/๘ หมู่ที่ ๗ ตำบลธานี อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

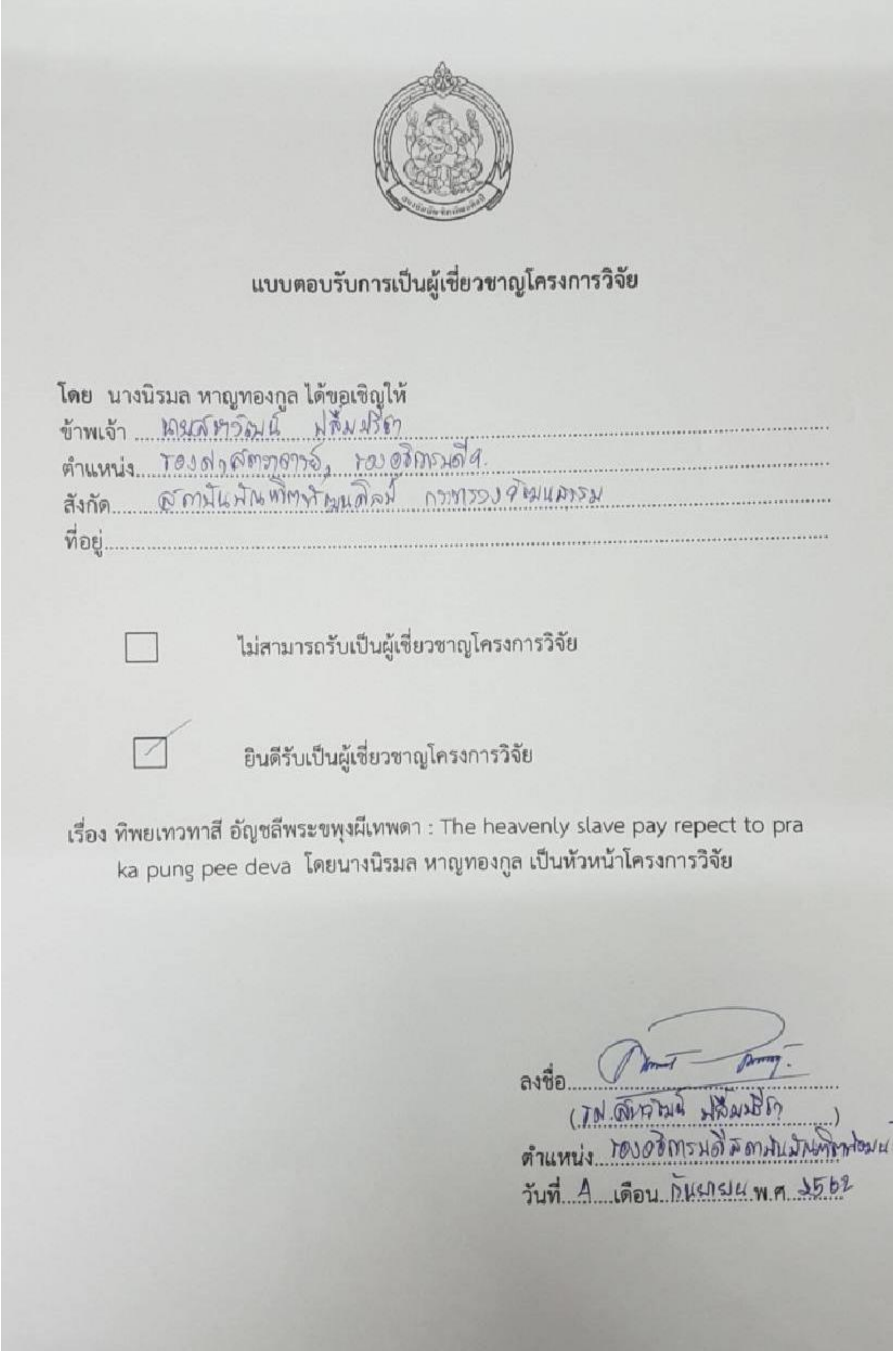
☐ ไม่สามารถรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

☑ ยินดีรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva โดยนางนิรมล หาญทองกูล เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย

ลงชื่อ.................................
(นายจิ๋มเสดิจ สิงห์ทรงค์)
ตำแหน่ง ผู้ทรงคุณวุฒิจังหวัดสุโขทัย
วันที่ ๙ เดือน กันยายน พ.ศ. ๖๒

แบบตอบรับผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย



แบบตอบรับการเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

โดย นางนิรมล หาญทองกูล ได้ขอเชิญให้
ข้าพเจ้า เกษสุดาวัฒน์ ปลื้มปรีชา
ตำแหน่ง รองศาสตราจารย์, รองอธิการบดี ฯ
สังกัด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ที่อยู่..........

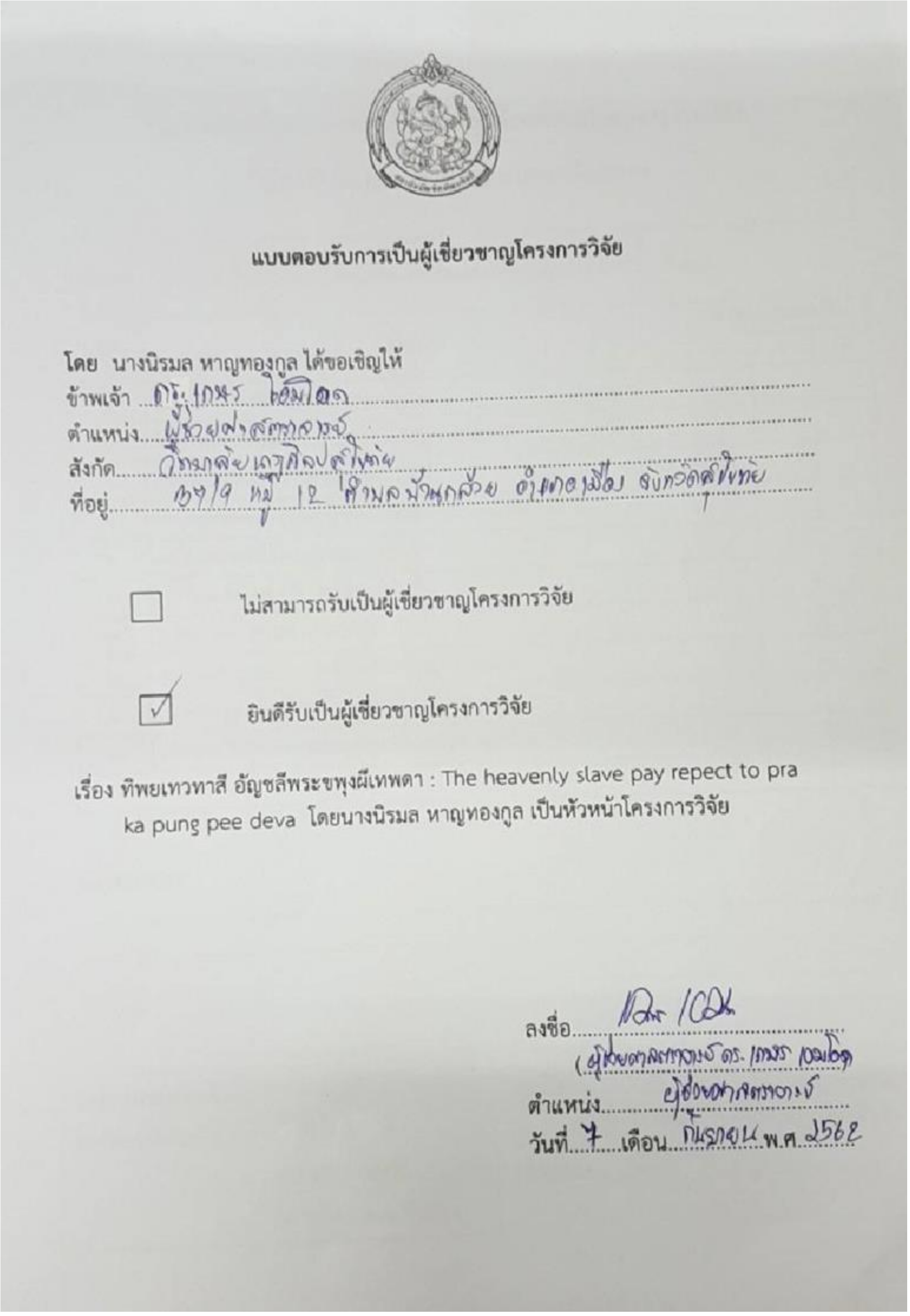
☐ ไม่สามารถรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

☑ ยินดีรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva โดยนางนิรมล หาญทองกูล เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย

ลงชื่อ..........
(รศ.เกษสุดาวัฒน์ ปลื้มปรีชา)
ตำแหน่ง รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
วันที่ A เดือน กันยายน พ.ศ. 2562

แบบตอบรับผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย



แบบตอบรับการเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

โดย นางนิรมล หาญทองกูล ได้ขอเชิญให้
ข้าพเจ้า ดร.เกษร เอมโอด
ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
ที่อยู่ 67/9 หมู่ 12 ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

☐ ไม่สามารถรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

☑ ยินดีรับเป็นผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา : The heavenly slave pay repect to pra ka pung pee deva โดยนางนิรมล หาญทองกูล เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย

ลงชื่อ [signature]
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกษร เอมโอด)
ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์
วันที่ 7 เดือน กันยายน พ.ศ. 2562

แบบตอบรับผู้เชี่ยวชาญโครงการวิจัย

แบบประเมินเพลงอัญชลีพระขพุงผีเทพดาประกอบงานวิจัย

เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

คำชี้แจง โปรดกาเครื่องหมาย √ ลงในช่องว่างที่ตรงกับความคิดเห็นของท่านมากที่สุด

ลำดับ	รายการ	ระดับความคิดเห็น		
		+๑	๐	-๑
๑	แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลง			
๒	มีความเหมาะสมกับจุดประสงค์ของชุดการแสดง			
๓	มีความสอดคล้องกับข้อมูลของงานวิจัย			
๔	มีความสอดคล้องกับการวางโครงสร้างชุดการแสดง			
๕	เครื่องดนตรีที่ใช้เหมาะสมแนวเพลง			
๖	ความถูกต้องของจังหวะเพลง			
๗	ความไพเราะของทำนองเพลง			
๘	ความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ประกอบชุดการแสดง			
๙	มีกระบวนการสร้างเป็นขั้นตอนที่เห็นได้ชัดเจน			
๑๐	เป็นเพลงที่สามารถเผยแพร่และมีประโยชน์ต่อสังคม			
รวม				

ข้อเสนอแนะ

....

....

....

เกณฑ์การประเมิน

ระดับความคิดเห็น : +๑ หมายถึง ดี

๐ หมายถึง พอใช้

-๑ หมายถึง ควรปรับปรุง

ลงชื่อ.......................................ผู้ประเมิน

(...)

ตำแหน่ง..

แบบประเมินเพลงสร้างสรรค์งานวิจัย

แบบประเมินการแต่งกายประกอบชุดการแสดงประกอบงานวิจัย
เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

คำชี้แจง โปรดกาเครื่องหมาย √ ลงในช่องว่างที่ตรงกับความคิดเห็นของท่านมากที่สุด

ลำดับ	รายการ	ระดับความคิดเห็น		
		+๑	๐	-๑
๑	แนวคิดการสร้างสรรค์รูปแบบการแต่งกาย			
๒	การเลือกเนื้อผ้า			
๓	การนุ่งผ้า			
๔	สีชุดการแต่งกาย			
๕	เครื่องประดับ			
๖	ทรงผม และการตกแต่ง			
๗	ความสวยงามขดแต่งกาย			
	รวม			

ข้อเสนอแนะ

....

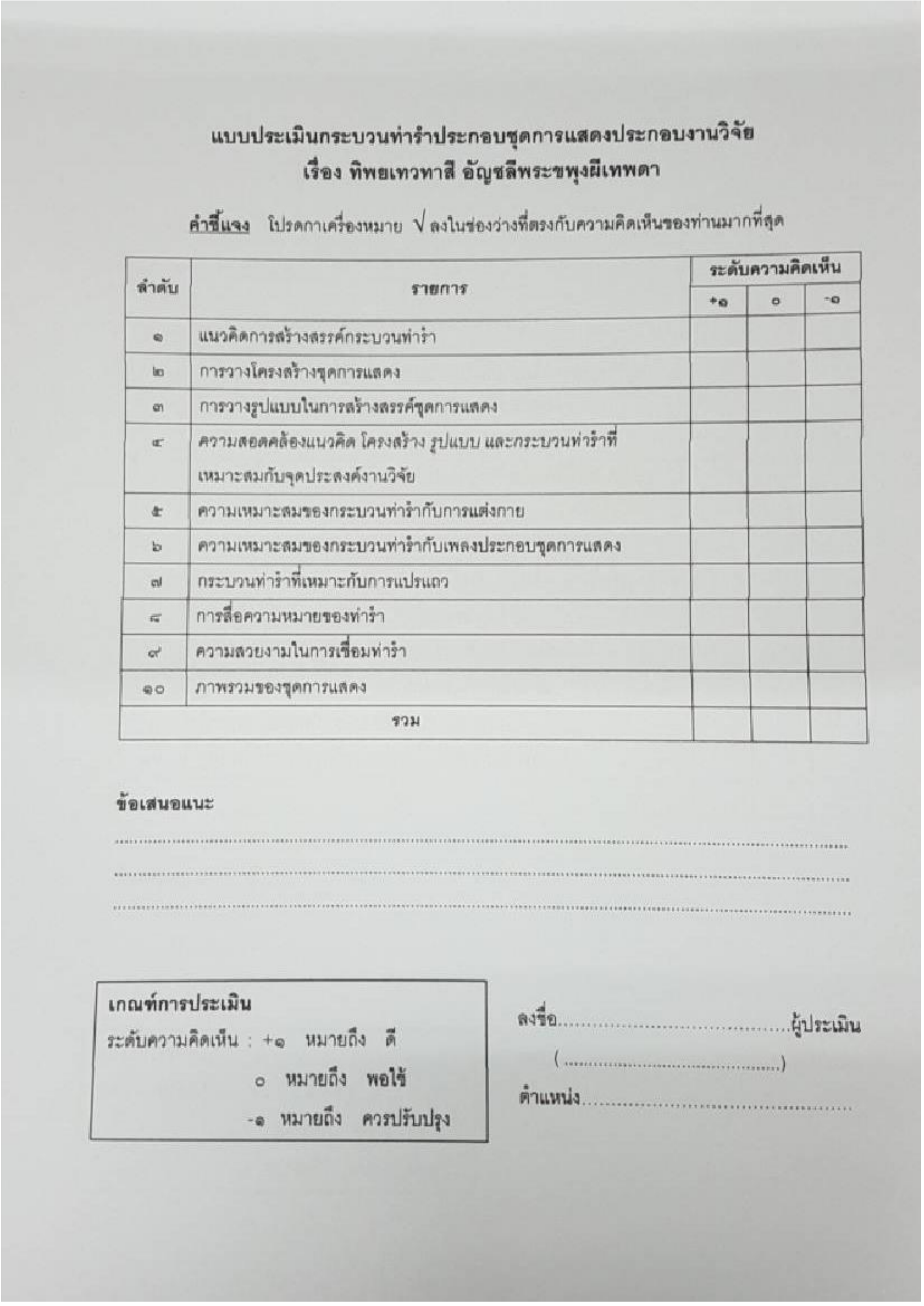
....

....

เกณฑ์การประเมิน
ระดับความคิดเห็น : +๑ หมายถึง ดี
๐ หมายถึง พอใช้
-๑ หมายถึง ควรปรับปรุง

ลงชื่อ.......................................ผู้ประเมิน
(..)
ตำแหน่ง...

แบบประเมินการแต่งกายประกอบชุดการแสดงสร้างสรรค์งานวิจัย



แบบประเมินกระบวนท่ารำประกอบชุดการแสดงประกอบงานวิจัย
เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

คำชี้แจง โปรดกาเครื่องหมาย √ ลงในช่องว่างที่ตรงกับความคิดเห็นของท่านมากที่สุด

ลำดับ	รายการ	ระดับความคิดเห็น		
		+๑	๐	-๑
๑	แนวคิดการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ			
๒	การวางโครงสร้างชุดการแสดง			
๓	การวางรูปแบบในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง			
๔	ความสอดคล้องแนวคิด โครงสร้าง รูปแบบ และกระบวนท่ารำที่เหมาะสมกับจุดประสงค์งานวิจัย			
๕	ความเหมาะสมของกระบวนท่ารำกับการแต่งกาย			
๖	ความเหมาะสมของกระบวนท่ารำกับเพลงประกอบชุดการแสดง			
๗	กระบวนท่ารำที่เหมาะกับการแปรแถว			
๘	การสื่อความหมายของท่ารำ			
๙	ความสวยงามในการเชื่อมท่ารำ			
๑๐	ภาพรวมของชุดการแสดง			
	รวม			

ข้อเสนอแนะ

....

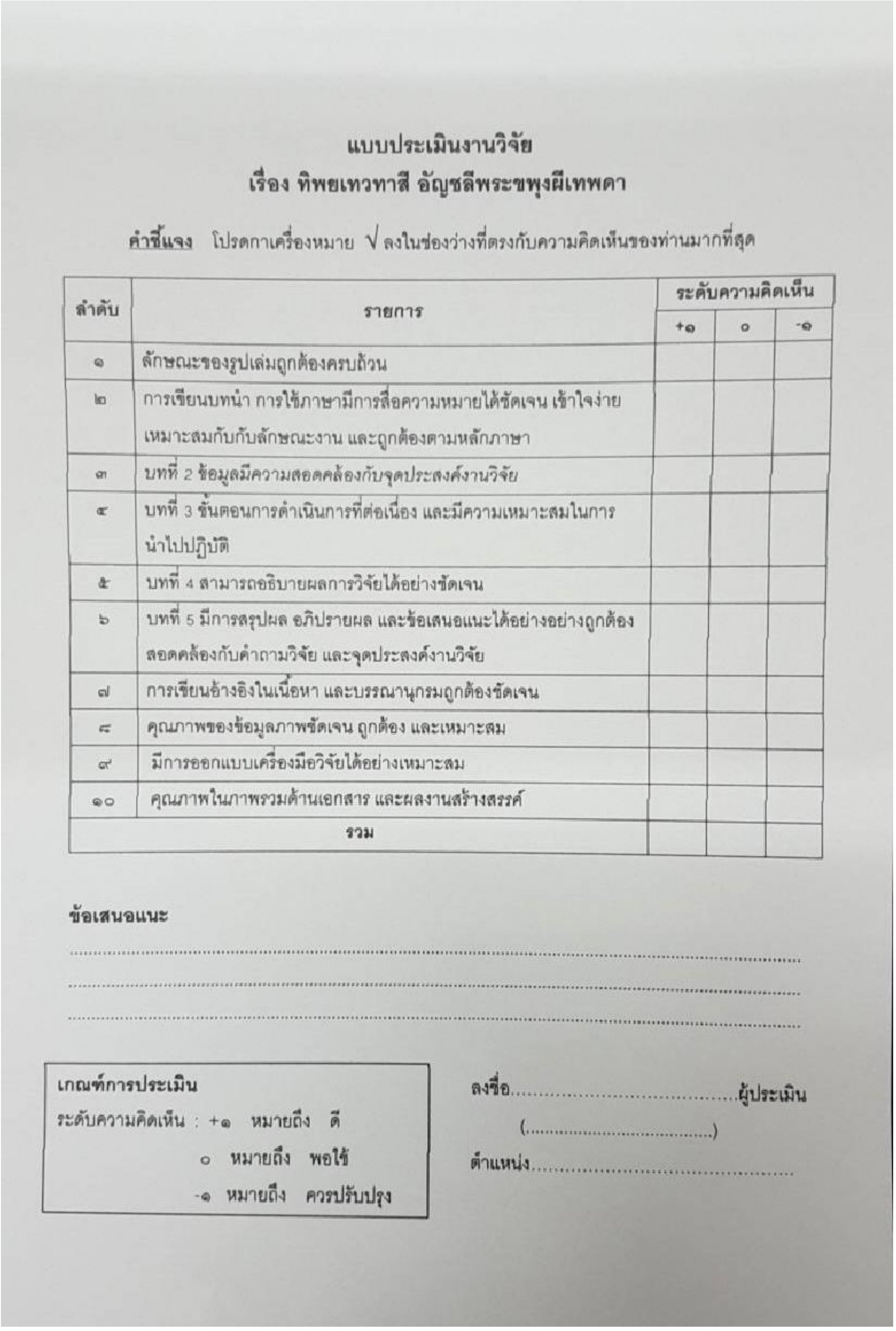
....

....

เกณฑ์การประเมิน
ระดับความคิดเห็น : +๑ หมายถึง ดี
๐ หมายถึง พอใช้
-๑ หมายถึง ควรปรับปรุง

ลงชื่อ.......................................ผู้ประเมิน
(.......................................)
ตำแหน่ง.......................................

แบบประเมินกระบวนท่ารำประกอบชุดการแสดงสร้างสรรค์งานวิจัย



แบบประเมินงานวิจัย
เรื่อง ทิพยเทวทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา

คำชี้แจง โปรดกาเครื่องหมาย √ ลงในช่องว่างที่ตรงกับความคิดเห็นของท่านมากที่สุด

ลำดับ	รายการ	ระดับความคิดเห็น		
		+๑	๐	-๑
๑	ลักษณะของรูปเล่มถูกต้องครบถ้วน			
๒	การเขียนบทนำ การใช้ภาษามีการสื่อความหมายได้ชัดเจน เข้าใจง่าย เหมาะสมกับกับลักษณะงาน และถูกต้องตามหลักภาษา			
๓	บทที่ 2 ข้อมูลมีความสอดคล้องกับจุดประสงค์งานวิจัย			
๔	บทที่ 3 ขั้นตอนการดำเนินการที่ต่อเนื่อง และมีความเหมาะสมในการนำไปปฏิบัติ			
๕	บทที่ 4 สามารถอธิบายผลการวิจัยได้อย่างชัดเจน			
๖	บทที่ 5 มีการสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะได้อย่างอย่างถูกต้อง สอดคล้องกับคำถามวิจัย และจุดประสงค์งานวิจัย			
๗	การเขียนอ้างอิงในเนื้อหา และบรรณานุกรมถูกต้องชัดเจน			
๘	คุณภาพของข้อมูลภาพชัดเจน ถูกต้อง และเหมาะสม			
๙	มีการออกแบบเครื่องมือวิจัยได้อย่างเหมาะสม			
๑๐	คุณภาพในภาพรวมด้านเอกสาร และผลงานสร้างสรรค์			
	รวม			

ข้อเสนอแนะ

....

....

....

เกณฑ์การประเมิน
ระดับความคิดเห็น : +๑ หมายถึง ดี
๐ หมายถึง พอใช้
-๑ หมายถึง ควรปรับปรุง

ลงชื่อ..ผู้ประเมิน
(..)
ตำแหน่ง..

แบบประเมินงานวิจัย

ภาคผนวก ข

ภาพการเผยแพร่ชุดการแสดง

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นางนิรมล หาญทองกูล
วัน เดือน ปีเกิด	12 กันยายน 2506
ตำแหน่งปัจจุบัน	ครู วิทยฐานะ ครูชำนาญการพิเศษ
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
การศึกษา	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
	ปริญญาตรี (นาฏศิลป์ไทย) วิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล
	ปริญญาโท (การบริหารการศึกษา) มหาวิทยาลัยนเรศวร
	ปริญญาโท (ศิลปะมหาบัณฑิต) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์