ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

Tung of Boon phawade Mahachat Sermon

นุจรินทร์ พลแสน

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2564

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้ทำวิจัย นุจรินทร์ พลแสน
ชื่อวิจัย ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ
ชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ สุภาวดี โพธิเวชกุล
คำสำคัญ ทุง, ลวดลาย, คติความเชื่อ, บุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณี บุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด และ 2) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ การศึกษาใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย แบบสังเกตการณ์และแบบสัมภาษณ์ รวบรวมนำมาวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ และนำเสนอการแสดงชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ จากการศึกษาพบว่า ลวดลายของทุงผะเหวดในจังหวัดร้อยเอ็ด มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้วยการทอคั่นด้วยตอกไม้ไผ่แบบดั้งเดิมที่พบมากที่สุด คือ รูปม้า ช้าง ฉัตร และปราสาท และพบการระบุชื่อผู้สร้างผ้าทุงถวายและชื่อผู้วายชนม์ที่ญาติทำบุญอุทิศถวายทุงให้ โดยใช้วิธีการทอหรือปักลงในผืนทุงหรือคั่นด้วยตอกไม้ไผ่ คติความเชื่อเรื่องการถวายทุงมี 2 ลักษณะ คือ 1) การทำบุญด้วยการถวายทุง เชื่อว่าจะอยู่เย็นเป็นสุขเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต และ 2) การให้ทานด้วยการถวายทุง เชื่อว่าจะช่วยให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรม และได้เกาะชายทุงขึ้นสู่สวรรค์ และยังพบคติความเชื่อเรื่องการปักทุงทั้งแปดทิศเป็นปริมณฑลความศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่การจัดงาน เชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งชัยชนะแก่หมู่มารที่จะมาผจญในงานบุญผะเหวด มีการกล่าวถึงอานิสงส์จากการถวายได้พรรณนาถึงทุงที่โบกสะบัดและพลิ้วไหวตามแรงลม มีความสอดคล้องเกี่ยวกับทิศทั้ง 8 ทิศ ได้แก่ บูรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน เป็นคติความเชื่อมาแต่โบราณ

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ โดยการศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยใช้การนำเสนอในรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัยมีกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้ 1) แนวคิดและแรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ 2) การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 3) กระบวนท่ารำ 4) นักแสดง 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง และ 7) ดนตรีประกอบการแสดง รูปแบบในการนำเสนอการแสดง แบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ 1) นำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิตการทอผ้าทุงและการแต้มสีผ้าผะเหวด 2) นำเสนอให้เห็นถึงลวดลายของทุงผะเหวด 3) นำเสนอให้เห็นการพลิ้วไหวของชายทุง 4) นำเสนอให้เห็นถึงอานิสงส์ของการถวายทุง การแสดงเป็นการผสมผสานกันระหว่างท่าเต้นและท่ารำ สื่อถึงคติความเชื่อในลวดลายและความพลิ้วไหวของทุงในประเพณีบุญผะเหวด การออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นรูปแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ คำนึงถึงการแสดงที่สามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างคล่องแคล่ว อุปกรณ์ประกอบ

การแสดงประกอบด้วย ฟีมทอผ้า พู่กันแต้มสี ผ้าผะเหวด เสาทุงไม้ไผ่ ผืนทุง เพลงประกอบการแสดงมีการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านร่วมกับเครื่องดนตรีสากล มีบทขับร้องเป็นทำนองเทศน์แหล่อีสานประกอบ โดยแบ่งเพลงออกเป็นทั้งหมด 4 ช่วง 7 ท่อนเพลง การแสดงชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ จึงสะท้อนให้เห็นถึงการพัฒนาต่อยอดให้เกิดเป็นกระบวนการและองค์ความรู้ใหม่ด้วยการบูรณาการแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานจากนักวิชาทางด้านนาฏศิลป์ เพื่อรวบรวมข้อมูลวิเคราะห์ข้อมูลและก่อให้เกิดเป็นนาฏศิลป์ในรูปแบบร่วมสมัย

TITLE TUNG OF BOON PHAWADE MAHACHAT SERMON
AUTHOR MISS NUCHARIN PHONSAN
ADVISORS ` ASSOCIATE PROFESSOR SUPAVADEE POTHIVECHAKUL
KEYWORDS THUNG, PATTERNS, BELIEFS, MAHACHAT SERMON

ABSTRACT

Research on Thung Phawet Sermon Mahachat The objectives were 1) to study patterns and beliefs from Tung in the Bun Phawet tradition, Roi Et Province and 2) to create contemporary dance performances. Thung Phawet Mahachat Sermon. The study used a qualitative research process. The research instruments consisted of an observation form and an interview form. collected and analyzed with theory by using descriptive and analytical methods and presenting the Thung Phawet Sermon Mahachat series. The study found that The pattern of Thung Pha Wet in Roi Et is unique, characterized by the weaving separated by bamboo pegs. The most common primitives are horses, elephants, tiers, and castles and found identifying the name of the creator of the Thung offering cloth and the name of the deceased that the relatives made merit consecrated to by means of weaving or embroidery into the fields or separated by bamboo hammers There are 2 types of beliefs about offering tungs. 1. Making merit by offering tung It is believed that it will stay cool and be auspicious for life. It is believed to help the souls of the deceased escape from hell or karma. and got the island of Chaitung up to heaven and also found the belief of the eight directions as the perimeter of the sanctity in the event area It is believed that it is a symbol of victory for the devils who will come adventuring in the merit event. The merits of the offering are said to describe the fields swaying and swaying in the wind. It is consistent with the eight directions, namely Burapha, Southeast, Thaksin, Hordi, Pachim, Payap, Udon and Isan. It is a belief since ancient times.

Creation of dramatic works by studying the patterns and beliefs of Tung in the Bun Phawet Tradition, Roi Et Province The researcher used the presentation in the form of contemporary dance. The creative process is as follows: 1) concepts and inspiration for creativity 2) creative design of dance steps 3) dance moves 4) performers 5) costume design 6) performance equipment and 7) background music. The presentation style of

the show is divided into 4 periods: 1) presenting the way of life of weaving Thung and Pha-phawet cloth; 2) presenting the pattern of Thung; 3) presenting the show The sway of Chai Tung 4) presents the merits of offering offerings. The show is a combination of choreography and dance moves. conveys beliefs in patterns and the fluidity of Thung in the Boon Phawet tradition Costume design is a conservative and creative style. Consider the show that can move the body fluently. The show's props consist of weaving futons, paint brushes, Phawet cloth, bamboo poles, and tungsten sheets. The background music for the show has been rewritten. by using folk instruments together with international instruments There is a chorus in the melody of the Isan sermon accompanying it. By dividing the song into a total of 4 parts, 7 parts. Thung Phawet Sermon Mahachat costume show thus reflecting the further development of the process and the new body of knowledge by integrating the concept of creation of works from scholars in the field of dramatic arts. to.

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ" ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดินประจำปีงบประมาณ 2564 ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด บัดนี้งานสร้างสรรค์สำเร็จลงด้วยดีทุกประการ กราบขอบพระคุณอย่างสูง

ขอบพระคุณ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ต้นสังกัด บุคลากรทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ความสะดวกในการทำงาน

ขอบพระคุณ งานสร้างสรรค์ชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความเมตตาจากรองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล อาจารย์ที่ปรึกษา ที่ช่วยชี้แนะแนวทางในการทำงานทุกขั้นตอนอย่างละเอียด ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา คณะกรรมการในการพิจารณาทุนสร้างสรรค์ในครั้งนี้

ขอบพระคุณ ผู้ให้ข้อหลัก ได้แก่ พระสงฆ์วัดกลางมิ่งเมือง วัดบูรพาภิราม และวัดบ้านหนองผือ กลุ่มสตรีสหกรณ์เมืองทองกลมเกลียวจังหวัดร้อยเอ็ด และที่ไม่ได้เอ่ยนามทุก ๆ ท่าน ที่ให้อนุเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับทุงผะเหวดจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิ รองศาสตราจารย์ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. โยธิน พลเขต ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศราวดี ภูชมศรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์นคร วงศ์ไชยรัตนกุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดารณี จันทมิไชย อาจารย์ ดร. พรสวรรค์ พรดอนก่อ และ ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข

ขอบพระคุณ อาจารย์กิตติยา ทาธิสา อาจารย์อังศุมาลิน ทาธิสา อาจารย์วิภาพร ฝ่ายเพีย ผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

ขอบพระคุณ อาจารย์ก้องพิพัฒน์ กองคำ ผู้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับเอกสาร งานสร้างสรรค์สำเร็จลงในทุกขั้นตอน ทีมผู้ช่วยทุกท่าน อาจารย์วิชิต ภักดีรัตน์ อาจารย์ปราณปรียาภรณ์ พัชนี นายจารุวัฒน์ นาแสวง นายธนเดช ธีรเลิศนาม ผู้ประพันธ์เพลงและดนตรี และนักแสดงทุก ๆ ท่าน

ขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.นพพล ไชยสน อาจารย์วสันต์ ไตรรัตน์รังษี และนายวิศรุต กลางสวัสดิ์ ที่ให้ความช่วยเหลือในทุกช่วงเวลาจนงานสำเร็จลงด้วยดี

นุจรินทร์ พลแสน

2564

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ..... ก
บทคัดย่อภาษาไทย ..... ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ค
สารบัญ ..... ง
สารบัญตาราง ..... จ
สารบัญภาพ ..... ฉ

บทที่

1 บทนำ 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ 5
ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6
นิยามศัพท์เฉพาะ 6
กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ 8
2 ทบทวนวรรณกรรม 10
องค์ความรู้เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมอีสาน 10
องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ 21
องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย 26
องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ 31
แผนนโยบาย ยุทธศาสตร์ ด้านวัฒนธรรม 36
บริบทพื้นที่วิจัย 43
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 48
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 58
3 วิธีดำเนินการวิจัย 69
ผู้ให้ข้อมูลหลัก 69
ระยะเวลาในการวิจัย 71

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 71
การตรวจสอบคุณภาพที่ใช้ในการวิจัย 72
การเก็บรวบรวมข้อมูล 72
การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล 73
การวิเคราะห์ข้อมูล 73
การนำเสนอข้อมูล 74
4 บทวิเคราะห์ 75
ลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด 75
ลวดลายทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด 76
คติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวด 79
การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ 80
แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ 80
การออกแบบกระบวนการท่ารำ 81
การบวนท่ารำ 82
นักแสดง 103
การออกแบบเครื่องแต่งกาย 104
อุปกรณ์ประกอบการแสดง 110
ดนตรีประกอบการแสดง 113
5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 121
สรุป 121
อภิปราย 122
ข้อเสนอแนะ 125
รายการอ้างอิง 127
ภาคผนวก 135
ประวัติย่อของผู้ทำวิจัย 138

สารบัญตาราง

ตาราง **หน้า**

4.1 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 1 วิถีชีวิตการทอผ้าทุงและการแต้มสีผ้าผะเหวด 84

4.2 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 2 ลวดลายในทุงผะเหวดประกอบไปด้วย ท่าม้า ท่าช้าง ท่าฉัตรและท่าประสาท 87

4.3 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 3 ความพลิ้วไหวโบกสะบัดของชายทุงตามแรงลมทั้ง 8 ทิศ 89

4.4 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 4 ถวายทุงผะเหวดเพื่ออานิสงส์การเกาะชายทุงขึ้นสวรรค์ 91

4.5 เครื่องประดับนักแสดง 107

4.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง 110

4.7 โน๊ตเพลง 114

4.8 แผนผังการสร้างสรรค์ผลงาน 120

สารบัญภาพ

ภาพ **หน้า**

1.1 กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ 8
4.1 ลวดลายทุงในอดีต 77
4.2 ชายทุงที่ปักด้วยชื่อผู้ถวาย 77
4.3 ทุงของกลุ่มสตรีเมืองทองกลมเกลียวจังหวัดร้อยเอ็ด 78
4.4 ลวดลายทุงที่พบมากที่สุด 4 ลายในจังหวัดร้อยเอ็ด 82
4.5 การแปรแถวช่วงที่ 1 92
4.6 การแปรแถวช่วงที่ 1 92
4.7 การแปรแถวช่วงที่ 1 93
4.8 การแปรแถวช่วงที่ 1 93
4.9 การแปรแถวช่วงที่ 1 93
4.10 การแปรแถวช่วงที่ 1 94
4.11 การแปรแถวช่วงที่ 1 94
4.12 การแปรแถวช่วงที่ 1 94
4.13 การแปรแถวช่วงที่ 1 95
4.14 การแปรแถวช่วงที่ 1 95
4.15 การแปรแถวช่วงที่ 1 95
4.16 การแปรแถวช่วงที่ 1 96
4.17 การแปรแถวช่วงที่ 2 96
4.18 การแปรแถวช่วงที่ 2 96
4.19 การแปรแถวช่วงที่ 2 97
4.20 การแปรแถวช่วงที่ 2 97
4.21 การแปรแถวช่วงที่ 2 97
4.22 การแปรแถวช่วงที่ 2 98
4.23 การแปรแถวช่วงที่ 2 98
4.24 การแปรแถวช่วงที่ 2 98
4.25 การแปรแถวช่วงที่ 2 99
4.26 การแปรแถวช่วงที่ 3 99

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

4.27 การแปรแถวช่วงที่ 3 99
4.28 การแปรแถวช่วงที่ 3 100
4.29 การแปรแถวช่วงที่ 3 100
4.30 การแปรแถวช่วงที่ 4 100
4.31 การแปรแถวช่วงที่ 4 101
4.32 การแปรแถวช่วงที่ 4 101
4.33 การแปรแถวช่วงที่ 4 101
4.34 การแปรแถวช่วงที่ 4 102
4.35 การแปรแถวช่วงที่ 4 102
4.36 การแปรแถวช่วงที่ 4 102
4.37 การแปรแถวช่วงที่ 4 103
4.38 นักแสดง 104
4.39 ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 102
4.40 ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 105
4.41 ผู้แสดงกลุ่มที่ 3 106

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่มีความหลากหลายทางศิลปวัฒนธรรมและประเพณีแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นแต่ละจังหวัด ศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้เป็นตัวบ่งบอกถึงความเชื่อ ค่านิยม ศาสนา และรูปแบบการดำเนินชีวิตตลอดจนอาชีพของคนในท้องถิ่นเป็นอย่างดี อีกทั้งยังมีการอพยพของประชาชนจากถิ่นอื่น ๆ ทั้งในและนอกประเทศมาตั้งรกรากอยู่ภาคอีสานเป็นเวลานานผนวกกับประชากรที่อาศัยอยู่เดิมมาตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษ ทำให้ยิ่งมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น (เติม วิภาคย์พจนกิจ, 2557, หน้า 19) ในบริบทของสังคมอีสานมีคติความเชื่อ ขนบทำเนียม จารีตประเพณีเป็นกรอบแห่งสังคมผ่านพิธีกรรมที่จัดขึ้นในท้องถิ่น มีการสืบทอดประพฤติปฏิบัติจากบรรพบุรุษตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันด้วยการทำบุญประเพณีตามครรลอง ฮีต 12 ในประเพณี 12 เดือน ประเพณีที่มีความสำคัญต่อคติความเชื่อในวิถีชีวิตของชาวอีสาน เรื่องน้ำฝน ความอุดมสมบูรณ์ด้วยอานิสงส์จากการทำบุญทำทาน คือบุญเดือนสี่ฟังเทศน์มหาชาติ หรือบุญผะเหวด ซึ่งองค์ประกอบทุกอย่างในงานล้วนมีความหมายและนัยของคติความเชื่อแฝงอยู่ในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านภูมิปัญญาของปราชญ์ในท้องถิ่นชุมชนที่มีการปฏิบัติสืบทอดในงานประเพณีบุญผะเหวดฟังเทศน์มหาชาติมาถึงปัจจุบัน จนได้รับการพัฒนายกระดับให้เป็นงานประจำปีของจังหวัดร้อยเอ็ด และถูกยกย่องว่าเป็นบุญผะเหวดที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในภาคอีสาน

จังหวัดร้อยเอ็ด จัดงานประเพณีบุญผะเหวดขึ้นในเดือนสี่ของทุกปี โดยมีการจัดงานยิ่งใหญ่ครั้งแรกอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ. 2534 ถึงปัจจุบัน โดยความร่วมมือทั้งภาครัฐและเอกชนให้การสนับสนุนส่งเสริมให้เกิดกิจกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ในงาน คือการแข่งขันกินข้าวปุ้นเร็วชิงถ้วยรางวัลและบริการให้ผู้ที่มาร่วมงานบุญกินข้าวปุ้นตลอดงาน ดั่งคำกล่าวที่ว่า “มากินข้าวปุ้น เอาบุญผะเหวดฟังเทศน์มหาชาติ” มีมหรสพการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน การประกวดดนตรีพื้นบ้าน การแสดงแสง สี เสียง ตำนานพระเวสสันดร ขบวนแห่บุญผะเหวด 13 กัณฑ์ที่ยิ่งใหญ่ตระการตา ขบวนอัญเชิญพระอุปคุต แห่กัณฑ์หลอน แห่ข้าวพันก้อน ฟังเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน ฟังเทศน์ผะเหวด ในบริเวณงานจะตกแต่งด้วยดอกโน พวงดอกสะแบง ทุงใยแมงมุมหลากสี และที่สำคัญคือ ทุงผะเหวดประดับประดาทั่วบริเวณงานบุญผะเหวด (วิริยะ ศุภเขตกิจ, ดำรงค์ พลโภชน์, 2537, หน้า 20-22)

บุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบุญมหาชาติ เป็นหนึ่งชาติของพระพุทธเจ้าใน “ทศชาติ” ชาดกชื่อพระเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นชาติสุดท้ายที่สำคัญที่สุดก่อนพระพุทธเจ้ามาเกิดเป็นศาสดา พระองค์ทรงบำเพ็ญทานบารมีครบบริบูรณ์ การจัดงานบุญผะเหวดจึงถือว่าเป็นงานบุญที่ยิ่งใหญ่เพื่อพึงระลึกถึงคุณแห่งมหาทานบารมีของพระเวสสันดร ด้วยการทำบุญทำทานและฟังเทศน์

มหาชาติ 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถา ตามคติความเชื่อของชาวอีสานที่เชื่อว่าหากฟังเทศน์จบภายในวันเดียว อานิสงส์จะบันดาลให้ได้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 2551, หน้า 212) การจัดงานบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีเครื่องประกอบพิธีเป็นจำนวนมาก ทั้งเครื่องบูชาสักการะตามจารีตประเพณี กระบวนการขั้นตอนของพิธีกรรมตามคติความเชื่อ รวมทั้งการจัดองค์ประกอบในบริเวณงาน โดยเฉพาะสัญลักษณ์สำคัญของงานบุญผะเหวดที่ขาดไม่ได้ คือ การปักทุงไชย ทุงหาง หรือ ทุงผะเหวด ก่อนเริ่มงานบุญในบริเวณพื้นที่จัดงาน เป็นประเพณีปฏิบัติตามคติความเชื่อดั้งเดิม ทุงจึงถือว่าเป็นสัญลักษณ์สำคัญในงานบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ

การจัดงานประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาตินั้นต้องใช้ระยะเวลา 2 วัน วันแรกเรียกว่า "วันโฮม" (วันเตรียมงาน) ถือกันว่าเป็นวันที่ทุกคนจะต้องร่วมแรงร่วมใจเพื่อเตรียมเครื่องบูชาลำผะเหวด (เครื่องบูชากัณฑ์เทศน์ผะเหวด) มีการจัดเตรียมข้าวปลาอาหารสำหรับผู้ที่จะมาร่วมงานและอาหารประจำประเพณีบุญผะเหวด ได้แก่ ข้าวปุ้น (ขนมจีน) ข้าวต้ม ข้าวโป่ง (ข้าวเกรียบ) เป็นต้น ในช่วงเวลาประมาณบ่ายสามโมงเย็นชาวอีสานจะไปรวมตัวกันที่วัดเพื่ออัญเชิญพระเวสสันดรเข้าเมือง เครื่องสักการะบูชาที่ต้องนำไปใช้ในการแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง ประกอบด้วยดอกไม้ ธูป เทียน นำไปวางไว้ตามฐานของเสาทุงผ้าผะเหวดและหิ้งพระอุปคุต จากนั้นพระสงฆ์จะเจริญพระพุทธมนต์ถือว่าเป็นอันเสร็จพิธีทางศาสนาในวันโฮม วันที่สองเรียกว่า "วันเทศน์" (มื้อเทศน์) เทศน์มหาชาติจะเริ่มต้นขึ้นในเวลาประมาณตี 3 โดยประธานในพิธีฝ่ายพระสงฆ์จะนำชาวบ้านเข้าทำพิธีแห่ข้าวพันก้อน (ข้าวเหนียวแห้งปั้นเป็นลูกกลม ๆ) แต่ละบ้านจะทำแล้วนำมารวมกันนับจนครบหนึ่งพันก้อน (วิภาพร ฝ่ายเพีย, 2556, หน้า 67) ในขณะที่แห่รอบศาลานั้นชาวอีสานก็จะนำข้าวพันก้อนไปวางไว้ที่ฐานของเสาทุงผ้าผะเหวดทั้ง 8 ต้นที่ปักเอาไว้รอบ ๆ ศาลาจนครบ 3 รอบ เมื่อครบ 3 รอบแล้วถือเป็นอันว่าเสร็จพิธีแห่ข้าวพันก้อน จากนั้นเข้าไปนั่งฟังเทศน์ในศาลาวัดจนจบทั้ง 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถาในวันเดียว และยังมีกิจกรรมอีกมากมาย อาทิ การทำข้าวปุ้น (ขนมจีน) กินฟรีตลอดทั้งงาน นับว่าเป็นงานบุญที่เต็มไปด้วยความอิ่มหนำสำราญแก่ผู้มาเที่ยวชมและยังเพลิดเพลินในความงามอันหลากสีสันของเครื่องประดับตกแต่งหรือเครื่องบูชาที่สอดแทรกภูมิปัญญาผ่านคติความเชื่อที่นำเสนอจากชาดกผ่านองค์ประกอบที่จัดขึ้นโดยเฉพาะ "ทุง"

"ทุง" ผ้าทอเป็นผืนยาว ๆ มีความยาวประมาณ 1-3 เมตร นิยมทอด้วยผ้าฝ้ายเป็นลายขิด มีรูปสัตว์หรือรูปภาพต่าง ๆ หรือพระพุทธรูปตามความเชื่อที่เขียนลงบนผืนทุง ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนเครื่องแสดง เครื่องสังเกต และเครื่องหมาย อาทิ บอกถึงความเป็นชาติ ได้แก่ ธงชาติ เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีการดัดแปลงวัสดุธรรมชาติอื่นมาเป็นทุงด้วย อาทิ ลูกปัดจากเมล็ดพืช ไม้แกะรูปทรงต่าง ๆ ชาวอีสานนิยมทอทุงถวายเป็นเครื่องพุทธบูชา ด้วยแรงศรัทธาใช้ประกอบในพิธีกรรมทางศาสนาตามความเชื่อที่มีมาแต่โบราณ เมื่อมีการยกทุงขึ้นยามใดนั้นแสดงถึงสัญญาณแห่งการทำบุญและเป็นการประกาศให้เทวดาอารักษ์ทั้งหลายได้รับรู้ว่ามีงานบุญเกิดขึ้น ทุงมีขนาดรูปร่างแตกต่างกัน

ออกไปโดยโครงสร้างของทุงประกอบด้วย ส่วนหัว ตัว และหาง มีไม้ไผ่สอดคั่นเป็นระยะ ๆ ส่วนหางทุงก็มักตกแต่งชายด้วยการถักเป็นตาข่ายหรือเย็บเป็นรูปหมอนหรือใช้ไม้ไผ่ห้อยชายทุงเป็นการถ่วงน้ำหนัก ใช้ในกิจกรรมพิธีการและพิธีกรรมค่อนข้างมากและมีรูปแบบที่หลากหลาย ถือเป็นสัญลักษณ์ของงานบุญประเพณีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและเป็นที่นิยมกันแพร่หลาย หากแต่มีรูปลักษณะการนำไปใช้ในแต่ละที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งมีชื่อเรียกต่าง ๆ มากมายตามการใช้งานและรูปร่าง (วีณา วีสเพ็ญ, 2562, หน้า 5) แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น อาทิ ทุงราว นิยมทำด้วยผ้าหรือกระดาษเป็นรูปสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม หรืออื่น ๆ นำมาร้อยเรียงเป็นราวแขวนโยงจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง ทุงไชย เป็นเครื่องหมายของชัยชนะความเป็นสิริมงคล นิยมทอด้วยเส้นด้ายหรือเส้นไหม สลับสีบางครั้งใช้ไม้ไผ่คั่นเป็นรูปต่าง ๆ ทุงสิบสองราศี นิยมทำด้วยกระดาษ มีลักษณะเป็นรูปนักษัตรหรือสัตว์สิบสองราศีในผืนเดียวกัน ทุงเจดีย์ทราย นิยมทำด้วยกระดาษสีต่าง ๆ มีหลากสีตัดฉลุลายด้วยรูปทรงสวยงาม นำมาร้อยกับเส้นด้ายผูกติดกับกิ่งไม้ไว้ที่เจดีย์ทรายในวัด ทุงตะขาบ ทุงจระเข้ ลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีรูปตะขาบและรูปจระเข้ไว้ตรงกลางซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในงานทอดกฐินโดยแห่นำขบวน ทุงไส้หมู นิยมทำด้วยกระดาษสีหรือกระดาษแก้วสีต่าง ๆ โดยตัดสลับกันเป็นลายสลับฟันปลาจนถึงปลายสุดแล้วคลี่ออกและจับหงายขึ้นจะเกิดเป็นพวงกระดาษสวยงาม นำไปผูกติดกับไม้ไผ่หรือแขวนในงานพิธีต่าง ๆ ทุงใยแมงมุม นิยมทำด้วยเส้นด้าย ได้แก่ เส้นฝ้ายหรือเส้นไหมผูกโยงกันคล้ายใยแมงมุม ใช้แขวนตกแต่งไว้หน้าพระประธานหรือโดยรอบงานพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นต้น (วิทยา วุฒิไธสง, 2561, หน้า 7-8) การทอทุงในภาคอีสานนั้นแต่ละท้องที่จะมีเทคนิคการทอและลวดลายที่แตกต่างกันออกไป สื่อถึงว่าทุงมีความสำคัญและมีความหมายในการนำไปใช้ในแต่ละท้องถิ่นนั้นเอง ในงานประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ดปัจจุบันยังพบมีการใช้ทุงเป็นประจำทุกปี มีการสืบทอดทั้งในรูปแบบที่เป็นทุนทางวัฒนธรรมอันเป็นสินค้าสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ และการปฏิบัติสืบทอดในวิถีชีวิตตามคติความเชื่อดั้งเดิมในท้องถิ่น

คติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา กล่าวถึงมูลเหตุในอดีตซึ่งปรากฏใน “ธชัคคปริตร” พระพุทธเจ้าตรัสเล่าแก่พระภิกษุทั้งหลาย ซึ่งเป็นถ้อยคำของพระอินทร์ตรัสปลุกใจทวยเทพในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่กำลังทำสงครามกับอสูรว่า ถึงคราวคับขันเกิดความสะดุ้งกลัวต่อมารทั้งหลายแล้ว ก็ให้แลมองไปที่ธงประจำกองจะทำให้หายหวาดกลัวต่อหมู่มารทั้งหลายเหล่านั้น ก็แสดงให้เห็นว่าทุงเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจเปรียบเสมือนสัญลักษณ์แห่งชัยชนะนั้นเอง การแขวนหรือปักทุงนั้นยังเป็นสัญลักษณ์ของงานบุญประเพณี และเป็นการประกาศให้เทวดาอารักษ์ได้รับรู้ถึงเจตนารมณ์ในการจัดงาน ความเชื่อเกี่ยวกับทุงแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกันคือ 1) เมื่อได้ทำบุญ ด้วยการถวายทุงนั้นถือได้ว่าเป็นการสร้างกุศลให้แก่ตนเองจะอยู่เย็น เป็นสุขเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต เสมือนสัญลักษณ์สื่อกลางในการติดต่อระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และ 2) เมื่อได้ให้ทาน ด้วยการถวายทุงแล้วจะช่วยให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรมต่าง ๆ จะได้เกาะชายผ้าทุงขึ้นสวรรค์เสมือน

สัญลักษณ์สื่อกลางการติดต่อสื่อสารระหว่างมนุษย์กับผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว (ประทับใจ สุวรรณธาดา, 2555, หน้า 5-6) ในงานประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติจึงมีการปักทุงในทิศทั้ง 8 ได้แก่ บูรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน ตามคติความเชื่อเรื่องการปักทุงทั้งแปดทิศเป็นปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่การจัดงานบุญผะเหวด เชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งชัยชนะแก่หมู่มารที่จะมาผจญในงานบุญ เพื่อให้เทวดาในทิศทั้งแปดรับรู้ว่าบ้านนี้เมืองนี้มีการทำบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ

ทุงผะเหวด อยู่ในวิถีชีวิตของชาวร้อยเอ็ดมานาน จากคติความเชื่อถ่ายทอดออกมาเป็นลวดลายให้ปรากฏบนผืนทุง ผ่านการสั่งสมคุณค่าทางภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่น สร้างสรรค์จากวัสดุธรรมชาติที่มีรูปลักษณ์ตามจินตนาการธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่ได้พบเห็นในวิถีชีวิตตามจินตนาการของผู้สร้าง ซึ่งล้วนแล้วแต่มีนัยแห่งความศรัทธาจากคติความเชื่อแบบดั้งเดิมแฝงอยู่ทั้งสิ้น การสร้างทุงขึ้นมีจุดประสงค์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาหวังผลอานิสงส์ทั้งในชาตินี้และชาติหน้า ในปัจจุบันทุงไม่ได้ผลิตหรือสร้างขึ้นเพื่อใช้ในงานบุญประเพณีเพียงอย่างเดียวเช่นในอดีต แต่ยังเป็นสินค้าหัตถกรรมที่สร้างมูลค่าทางด้านเศรษฐกิจให้กับชุมชน มีการคิดสร้างสรรค์ลวดลายสวยงามแปลกตาขึ้นมาใหม่เพื่อเป็นของฝาก ของที่ระลึก ประดับตกแต่งตามบ้านเรือนและร้านค้า เป็นสิ่งประชาสัมพันธ์ดึงดูดความสนใจเชิญชวนสู่การท่องเที่ยวให้แก่จังหวัดร้อยเอ็ดได้เป็นอย่างดี โดยมีภาครัฐภาคเอกชนให้การสนับสนุน ส่งเสริมให้ความสำคัญในการจัดงานประเพณีบุญผะเหวดจนกลายเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ระดับประเทศ จากบริบทสังคมที่ปรับเปลี่ยนไปในปัจจุบัน ทุงจึงมีหน้าที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมในอดีต จากเครื่องประกอบพิธีกรรมในงานประเพณีบุญผะเหวด กลายเป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัดร้อยเอ็ด และเข้าสู่กระบวนการกลายเป็นสินค้าที่มีมูลค่าทางเศรษฐกิจ จึงทำให้คนในสมัยปัจจุบันจำนวนน้อยมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ และให้ความสนใจเรียนรู้เรื่องคติความเชื่อ รวมถึงความหมายแฝงที่เป็นนัยในผืนทุงนั้น

ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของลวดลายทุงแบบดั้งเดิม อันเป็นสัญลักษณ์ที่แฝงด้วยคติความเชื่อในประเพณีบุญผะเหวดของชาวจังหวัดร้อยเอ็ด จึงมีแนวคิดศึกษาลวดลายและคติความเชื่อในทุงผะเหวด เพื่อสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงในมุมมองใหม่ โดยนำหลักการแสดงร่วมสมัยประกอบกับนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ถ่ายทอดจินตนาการจากลวดลายในผืนทุงรวมถึงคติความเชื่อที่ปรากฏเรื่องอานิสงส์จากการถวายทุง ตามคำกล่าวถึงลมที่พัดทุงพลิ้วไหวไปทั้ง 8 ทิศสู่การเคลื่อนไหวในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย สะท้อนให้เห็นถึงคติความเชื่อเรื่องทุงผะเหวดในจารีตประเพณีและวัฒนธรรมอันงดงามผ่านกระบวนออกแบบท่ารำ ประกอบดนตรีแนวผสมผสานพื้นบ้านและสากล สร้างสรรค์เป็นรูปแบบการแสดงที่เข้าถึงคนรุ่นใหม่ ด้วยรูปแบบที่สามารถสื่อสารถึงคุณค่าและความหมายที่แท้จริงของทุงผะเหวด สร้างสำนึกร่วมให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวร้อยเอ็ด เป็นการแสดงที่สอดคล้องกับงานบุญประเพณีประจำจังหวัดที่

สร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ สนองต่อนโยบายการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในเทศกาลหรือประเพณีท้องถิ่น และเป็นการประชาสัมพันธ์งานบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติในระดับชาติและนานาชาติต่อไป

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ"

ขอบเขตของการสร้างสรรค์

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยศึกษาจากผู้เกี่ยวข้องที่มีความรู้ทางด้านลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวด โดยกำหนดกลุ่มเป้าหมายในการให้ข้อมูลแบบเฉพาะเจาะจง เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ" โดยกำหนดขอบเขตในการศึกษาดังนี้

1. ขอบเขตด้านประชากร ประกอบด้วยกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 3 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มที่ 1 กลุ่มผู้รู้ เป็นผู้ให้ความรู้ทางด้านลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด นำมาเป็นส่วนหนึ่งของการตีความ และสร้างสรรค์องค์ประกอบของการแสดง ผู้วิจัยเลือกข้อมูลเพื่อมาใช้วิเคราะห์โดยกำหนดระเวลาการใช้งานของทุงผืนนั้นจะต้องมีอายุ 10 ปีขึ้นไป ซึ่งข้อมูลจะได้รายละเอียดจากการลงพื้นที่ภาคสนาม

กลุ่มที่ 2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ เป็นผู้ให้ความรู้เกี่ยวกับทุงที่ใช้ในการประกอบในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งได้แก่ กลุ่มผู้ทอทุง และผู้ทำทุง ไปใช้ในประเพณีบุญผะเหวด โดยเลือกแบบเจาะจงทั้งพื้นที่ในการใช้ทุงจากการสำรวจและชุมชนที่สร้างสรรค์ทุง ตามภูมิปัญญาทั้งยังเป็นชุมชนที่มีการยกทุงที่เป็นฉบับอีสานในรูปแบบการทอคั่นด้วยไม้ไผ่และการยกขิดลายต่าง ๆ จากความเชื่อและภูมิปัญญาของกลุ่มคนเหล่านั้น

กลุ่มที่ 3 กลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้อง ประชาชนที่มีส่วนร่วมในการประดับประดา ตกแต่งสถานที่ในการจัดงานบุญผะเหวดให้ตรงตามคติความเชื่อผ่านสัญญะในทุงอีสาน ด้วยวิธีการสุ่มแบบการเล่าเรื่องราวจากผู้รู้และการสำรวจข้อมูลเบื้องต้น

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ" ซึ่งเป็นลวดลายที่มี

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นแบบดั้งเดิม โดยกำหนดระยะเวลาการใช้งานของทุงผืนนั้นจะต้องมีอายุ 10 ปีขึ้นไป

3. ขอบเขตด้านพื้นที่

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดของจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ" เท่านั้น

4. ขอบเขตด้านเวลา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ" ตั้งแต่เดือนตุลาคม ปี พ.ศ. 2563 ถึง เดือนธันวาคม ปี พ.ศ. 2564

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบวัฒนธรรมและสัญญะของลวดลายผ่านความเชื่อผ่านทุงในจังหวัดร้อยเอ็ด
2. ได้สร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยอย่างมีระบบและมีเหตุผลผ่านงานวิจัย
3. สามารถสร้างแนวทางการสร้างองค์ความรู้ใหม่ในเชิงการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ และทำให้เกิดการริเริ่มเพื่อการสร้างทฤษฎีการวิเคราะห์นาฏศิลป์ของภาคอีสานได้

นิยามศัพท์เฉพาะ

ทุง หมายถึง ผ้าทอเป็นผืนสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่โบกสะบัดไปมา ทอคั่นด้วยตอกไม้ไผ่ตามลวดลายแบบดั้งเดิมที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นพบมากที่สุด ได้แก่ รูปม้า ช้าง ฉัตร และปราสาท เป็นสัญลักษณ์ในงานประเพณีบุญผะเหวดของจังหวัดร้อยเอ็ด ในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ" ใช้นักแสดงแทนค่าเป็นทุงเคลื่อนไหวไปตามแรงลมที่โบกสะบัดและพลิ้วไหวตามทิศทั้งแปด "ทุง" มีความหมายเดียวกับคำว่า ธง ธุง ทง ซึ่ง "ทุง" เป็นคำดั้งเดิมมาจากตัวอักษรไทยน้อย ตัวอักษรธรรม เขียนตามขนบภาษาถิ่นซึ่งเป็นคำเก่าที่มีมาแต่โบราณของคนอีสาน ปรากฏในเอกสารโบราณหลายประเภท อาทิ สมุดข่อย ใบลาน ตำนานอุรังคธาตุ เป็นต้น ฉะนั้นงานวิจัยครั้งนี้จะใช้คำว่า "ทุง" ตลอดทั้งเล่ม

คติความเชื่อ หมายถึง แนวทางการยอมรับสิ่งเหล่านั้นที่ถือประพฤติปฏิบัติสืบเนื่องมาแต่โบราณจากจิตสำนึกของคนในสังคม สิ่งเหล่านั้นอาจจะมีอยู่จริงหรือเป็นความจริง สามารถให้คุณให้โทษแก่ตนเองและสังคม แม้ว่าไม่สามารถพิสูจน์ได้แต่คนในสังคมนั้นเชื่อมั่นและยอมรับให้ความเคารพศรัทธา ทำให้เกิดเป็นวิถีปฏิบัติที่เป็นพิธีกรรมหรือศาสนาเกิดขึ้น ความเชื่อที่เกี่ยวกับทุงในงานประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติของจังหวัดร้อยเอ็ด เรื่องอานิสงส์ของการทำบุญด้วยการถวายทุงเชื่อว่าจะอยู่เย็นเป็นสุขเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต และการให้ทานด้วยการถวายทุงเชื่อว่าจะช่วย

ให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรมซึ่งจะได้เกาะชายทุงขึ้นสวรรค์ และการปักทุงทั้งแปดทิศเป็นปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่การจัดงาน เชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งชัยชนะแก่หมู่มารที่จะมาผจญในงานประเพณีบุญผะเหวด ถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจตามคติความเชื่อที่มีมาแต่โบราณของคนอีสาน

บุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบุญมหาชาติ เป็นหนึ่งชาติของพระพุทธเจ้าในทศชาติชาดก ชื่อพระเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นชาติสุดท้ายที่สำคัญที่สุดก่อนพระพุทธเจ้ามาเกิดเป็นศาสดา จัดขึ้นในเดือนสี่ตามฮีต 12 ในประเพณี 12 เดือนของชาวอีสาน เป็นงานบุญประเพณีที่ยิ่งใหญ่ของจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อระลึกถึงคุณแห่งทานบารมีของพระเวสสันดรด้วยการทำบุญทำทานและฟังเทศน์มหาชาติ 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถา ตามคติความเชื่อของคนอีสานที่ว่า หากฟังเทศน์จบภายในวันเดียว อานิสงส์จะบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย ทำให้มีการสืบทอดสืบสานประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติมาจนถึงปัจจุบัน

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์

สร้างสรรค์การแสดงชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยวางกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ ตามแผนภาพดังนี้

ภาพที่ 1.1 กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาประกอบสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยในมุมมองใหม่ โดยนำหลักการแสดงร่วมสมัยประกอบกับนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ถ่ายทอดจินตนาการจากลวดลายในผืนทุง รวมทั้งคติความเชื่อที่ปรากฏเรื่องอานิสงส์จากการถวายทุง ซึ่งผู้วิจัยได้ทบทวนทำการศึกษา เอกสาร งานวิจัย และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อมาเป็นองค์ประกอบในการวิจัยครั้งนี้ สามารถจำแนกได้ดังนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมอีสาน
    1.1 ความรู้เกี่ยวกับประเพณีและพิธีกรรม
    1.2 ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อของสังคมอีสาน
    1.3 ความรู้เกี่ยวกับทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์
    2.1 ความหมายของนาฏศิลป์
    2.2 ประเภทของนาฏศิลป์
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์
    4.1 นาฏยประดิษฐ์
    4.2 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์
    4.3 ขั้นตอนการทำงานสร้างสรรค์
    4.4 องค์ประกอบของการแสดง
5. แผนนโยบาย ยุทธศาสตร์ ด้านวัฒนธรรม
    5.1 กรอบทิศทางการพัฒนาประเทศด้านวัฒนธรรม
6. บริบทพื้นที่วิจัย
    6.1 จังหวัดร้อยเอ็ด
7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    7.1 ทฤษฎีสัญญะวิทยา
    7.2 แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหว
    7.3 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   8.1 งานวิจัยในประเทศ
   8.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมอีสาน

วัฒนธรรมกลายเป็นรากเหงาของสังคมซึ่งถูกปรับปรุงและถูกแก้ไขอยู่ตลอดเวลาด้วยกระบวนการลองผิดลองถูกจนเป็นที่ยอมรับและถูกปฏิบัติตามของคนในสังคม วัฒนธรรมแต่ละที่ล้วนมีความแตกต่างกัน แต่วัฒนธรรมเหล่านั้นไม่อาจสามารถกักเก็บหรือหวงแหนไว้ได้ตราบใดที่มนุษย์มีการเคลื่อนย้ายไปมาหาสู่ แลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างกันและกันอยู่ตลอดเวลา จะด้วยความสมัครใจหรือไม่สมัครใจก็ตาม วัฒนธรรมในกลุ่มประเทศภูมิภาคลุ่มน้ำโขงเช่นเดียวกัน ล้วนต่างมีวิถีทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน มีการรับแลกเปลี่ยนจากวัฒนธรรมเพื่อนบ้าน ทำให้วัฒนธรรมที่พบมีความหลากหลาย มีการรับวัฒนธรรมจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งแล้วจึงนำมาสร้างหรือดัดแปลงให้เข้ากับวิถีเอกลักษณ์ของตนเองได้อย่างสุดวิเศษ ด้วยความที่มีวัฒนธรรมที่หลากหลาย จนกลายเป็นความงามที่สามารถเลื่อนไหลได้ตลอดเวลา ดังจะมีคำอธิบาย ความหมายและความสำคัญของวัฒนธรรมได้อย่างหลากหลาย ดังที่ ราชบัณฑิตยสถาน (2524) ได้ให้ความหมาย วัฒนธรรม คือสิ่งที่เจริญงอกงามแก่หมู่คณะ ได้แก่ การแต่งกาย การกิน และวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของหมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมของชนเผ่า วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมไทย

อมรา พงศาพิชญ์ (2537) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือระบบสัญลักษณ์ในสังคมมนุษย์ ถูกสร้างขึ้นเพื่อสอนสั่งให้คนในสังคมปฏิบัติตาม วัฒนธรรมจึงเกิดเป็นการเรียนรู้และถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นอยู่ตลอดเวลา ถือเป็นการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ดังนั้นวัฒนธรรมจึงเป็นเอกลักษณ์ของเผ่าพันธุ์ การรักษาเผ่าพันธุ์ เป็นการทำนุบำรุงรักษาวัฒนธรรม โดยเป็นเครื่องวัดความเจริญก้าวหน้าของเผ่าพันธุ์ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนั้นความสำคัญของวัฒนธรรม จึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล กลุ่มคน ที่แสดงให้เห็นว่ามีความเจริญก้าวหน้ากว่าสัตว์ จึงเป็นสิ่งที่ต้องพัฒนาถ่ายทอดอย่างสั่งสมกันมาจนเป็นแบบแผนอันดีงาม นอกจากกลุ่มชนจะถ่ายทอดวัฒนธรรมระหว่างรุ่นหนึ่งๆ แล้ว ยังอาจมีการรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากวัฒนธรรมสังคมข้างเคียงมาปรับใช้ได้ ทั้งนี้ย่อมหมายความว่า วัฒนธรรมที่รับมาจากสังคมข้างเคียงโดยรอบนั้น ไม่ขัดกับหลักค่านิยมของสังคมและวัฒนธรรมดั่งเดิม ส่วนของวัฒนธรรมของสังคมข้างเคียงที่รับมา จะต้องสอดรับกับของเดิมที่มีอยู่ เมื่อสอดคล้องและผสมผสานกันได้ จนในที่สุดแยกไม่ออกได้ว่า วัฒนธรรมส่วนใดที่เป็นของเดิมและวัฒนธรรมส่วนใดที่รับมาจากสังคมอื่น การรับวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาในระยะแรก อาจเรียกได้ว่าเป็นการยืมวัฒนธรรม แต่เมื่อนานไปการยืมจะกลายเป็นการรับ การยืมวัฒนธรรมและการรับวัฒนธรรมจึงนับเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

งามพิศ สัตย์สงวน (2538) กล่าวว่า วัฒนธรรม หมายถึง กระบวนการเรียนรู้ที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น เป็นสิ่งที่ยึดถือปฏิบัติของกลุ่มคนสร้างขึ้น อันเป็นผลมาจากการเรียนรู้จากพฤติกรรมที่เกิดขึ้นราบข้าง โดยที่กระบวนการเรียนรู้ดำเนินไปเรื่อย ๆ ส่งผลให้พฤติกรรมบางอย่างมีการเปลี่ยนแปลงและถูกถ่ายทอดไปยังกลุ่มชนรุ่นหลัง ซึ่งพฤติกรรมเหล่านั้นจะเปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ของมนุษย์โดยมีผลมาจากการเรียนรู้

จากการอธิบายของธีรภัท ชัยพิพัฒน์ (อ้างถึงในงามพิศ สัตย์สงวน, 2543, ม.ป.ป.) กล่าวว่า วัฒนธรรมเป็นสิ่งสำคัญอันบ่งบอกถึงความเป็นชาติ ชาติใดที่ไร้ซึ่งความเป็นของตนเองแล้วชาตินั้นหากจะคงความเป็นชาติอยู่ไม่ได้ เพราะคนในชาติมีวิถีวัฒนธรรมที่แตกต่างและหลากหลาย จึงจำเป็นต้องปลูกฝังให้คนในชาติ รู้จัก หวงแหนไว้ซึ่งการอนุรักษ์และรู้จักตัวเองชาติจะเป็นปรึกแผ่นได้ต้องอาศัยคนในชาติ เพราะคนในชาติต่างล้วนมีวิถีวัฒนธรรมที่แตกต่างและหลากหลาย จึงจำเป็นต้องปลูกฝังให้คนในชาติ รู้จักหวงแหนไว้ซึ่งการอนุรักษ์และรู้จักตัวเอง ดังสรุปได้ดังนี้

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า คนมีความแตกต่างจากสัตว์
2. วัฒนธรรมเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงความแตกต่าง ระหว่างบุคคล กลุ่มคน และสังคม
3. วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดการแสดงความรู้สึกทางอารมณ์
4. วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดปัจจัย 4 อย่าง คือ เครื่องนุ่งห่ม อาการ ที่อยู่ ยารักษาโรค
5. วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดการกระทำภายในสังคมว่าเหมาะสมหรือไม่เหมาะสม ซึ่งในบางสังคมเป็นที่ยอมรับ แต่กลับไม่เป็นที่ยอมรับในบางสังคม
6. วัฒนธรรมช่วยให้เข้าใจในสิ่งต่าง ๆ การแปลความหมายในสิ่งที่เรามองเห็น ซึ่งเกิดจากการเรียนรู้ และถูกถ่ายทอดโดยคนในสังคม

อมรา พงศาพิชญ์ (2538) กล่าวว่า กลุ่มชนยังมีบทบาทในการถ่ายทอดวัฒนธรรม ตลอดจนการรับเอาวัฒนธรรมบางส่วนจากสังคมข้างเคียงมาปรับใช้กับวิถีชีวิต ทั้งนี้ย่อมหมายความว่า ส่วนของวัฒนธรรมที่รับมา ย่อมไม่ขัดกับหลักการค่านิยมของสังคมและวัฒนธรรมดั่งเดิม ซึ่งจะต้องสอดรับกับของเดิมที่มีอยู่ การรับวัฒนธรรมเข้ามาผสมผสานสุดท้ายไม่สามารถแยกออกได้ว่า วัฒนธรรมส่วนใดเป็นของดั่งเดิม และส่วนใดเป็นการรับมาจากที่อื่น การรับวัฒนธรรมมาจากสังคมอื่นในระยะแรก อาจเรียกว่าการหยิบยืมทางวัฒนธรรม แต่เมื่อเวลาผ่านไป การหยิบยืมนั้นจะเป็นกลายเป็นการรับ เหล่านี้จึงนับเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (สุริยา สมุทคคุปติ์ และพัฒนา กิติอาษา, 2544) กล่าวว่า “วัฒนธรรม” ยังถูกมองว่าเป็นสิ่งที่มนุษย์ในสังคมร่วมกันสร้างขึ้นกลายเป็น “ผลิตผล” ทางภูมิปัญญาของมนุษย์ ที่ถูกสั่งสมสืบทอดต่อกันมาตั้งแต่อดีต ทั้งทางด้าน ศิลปะ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม อื่น ๆ ตลอดจนวัตถุสิ่งของต่าง ๆ ในทางมานุษยวิทยา มักจะมองวัฒนธรรมลึกลงไปอีกระดับหนึ่ง ดังที่จะมองวัฒนธรรมอย่างเป็นระเบียบแบบแผนของความคิดมนุษย์

อันเกิดจากระบบของประสบการณ์และจินตนาการ ดังนั้นวัฒนธรรมคือสิ่งที่ปลูกฝังและซ่อนอยู่ในหัวใจของกลุ่มมนุษย์และชาติพันธุ์นั้นๆ

ธวัช ปุณโณทก (2537) กล่าวว่า กลุ่มคนอีสานมีหลากหลายชาติพันธุ์ที่อยู่รวมกัน มีผู้คนอยู่อาศัยมาตั้งแต่อดีตอย่างหนาแน่น มีความสัมพันธ์อันดีงามแน่นแฟ้นในระบบเครือญาติ และอยู่ภายใต้ขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามจนกลายเป็นวัฒนธรรมทางสังคมที่ปฏิบัติกันมาอย่างยาวนานด้วยความสงบสุขจนถึงปัจจุบัน เป็นดินแดนที่เก่าแก่ราว 200 ล้านปีมาแล้วจากหลักฐานโบราณคดีที่ขุดพบในพื้นที่ภาคอีสานหลายแห่งที่มีอายุเริ่มตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนมาถึงยุคของ ไทย-ลาว ซึ่งสามารถแบ่งยุคสมัยออกเป็น 4 ช่วง ได้แก่

1) ยุคก่อนประวัติศาสตร์แบ่งออกเป็น 2 ชุมชน ได้แก่ 1.ชุมชนโบราณ ซึ่งอยู่ในแอ่งสกลนคร หรือกลุ่มวัฒนธรรมบ้านเชียงภูมิภาคอีสานตอนเหนือ คือ จังหวัดอุดรธานี จังหวัดสกลนคร ได้ขุดพบหลักฐานชุมชนโบราณจำนวน 83 แห่ง มีลักษณะที่เป็นเนินดิน เป็นแหล่งที่อยู่อาศัยและบริเวณฝังศพ นอกจากนี้ยังมีคันดินและคูน้ำล้อมรอบบริเวณที่ขุดพบ 2.ชุมชนโบราณในแห่งโคราช ได้ขุดพบหลักฐานชุมชนโบราณอยู่ตามลำน้ำมูลและลำน้ำชี ภูมิภาคอีสานตอนใต้ คือ จังหวัดยโสธร จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ ได้ขุดพบหลักฐานชุมชนโบราณจำนวน 70 แห่ง นอกจากนี้ยังมีคูน้ำล้อมรอบบริเวณที่ขุดพบ

2) ยุคสมัยพุทธศตวรรษที่ 12-16 หรือยุคร่วมสมัยทวารวดี ซึ่งเป็นยุคที่พระพุทธศาสนาเข้ามาแล้วมีหลักฐานที่ปรากฏใบเสมาหิน เช่น หลักฐานที่ค้นพบเมืองฟ้าแดดสองยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ โดยอักษรในศิลาจารึกที่พบนี้เป็นตัวอักษรปัลลวะ เป็นการจารึกด้วยภาษาสันสกฤตมีเรื่องราวที่กล่าวถึงพระพุทธศาสนา เช่น ทศชาติชาดก เป็นต้น

3) ยุคสมัยพุทธศตวรรษที่ 16-18 (ยุคอิทธิพลขอมรุ่งเรืองสมัยพระนคร) ซึ่งในสมัยนี้ได้ค้นพบรูปแบบอักษรขอมโบราณในอีสาน ได้แก่ เมืองเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา พ.ศ. 1514 และศิลาจารึกที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พ.ศ.1514 ซึ่งในยุคนี้รูปแบบอักษรปัลลวะค่อยจางลงและถูกแทนที่ด้วยอักษรขอมโบราณหรืออักษรขอมสมัยพระนคร

4) ยุคสมัยวัฒนธรรม ไทย-ลาว (พุทธศตวรรษที่ 21) ซึ่งในสมัยนี้ได้ค้นพบจารึกของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (พ.ศ.1724-1762) เป็นจารึกหลักสุดท้ายที่ค้นพบในจังหวัดนครราชสีมา (จารึกพิมาย) จังหวัดบุรีรัมย์ (จารึกด่านประจำ) และจังหวัดสุรินทร์ (จารึกตาเมียนโตจ) ต่อมาพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 สิ้นอำนาจลงก็ไม่มีการค้นพบศิลาจารึกอีกเลยรวมถึงสถาปัตยกรรมแบบขอมด้วย จนกระทั่งต่อมาอีก 200-300 ปีจึงได้ค้นพบศิลาจารึกในภาคอีสานบริเวณลุ่มน้ำโขงที่เป็นการเริ่มต้นของอารยะธรรมเผ่าพันธุ์ใหม่ที่จารึกด้วยอักษรไทยน้อย ซึ่งค้นพบในจารึกวัดแดนเมือง อำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย พ.ศ. 2073 วัฒนธรรมไทย-ลาวก็ได้เข้ามาแทนที่วัฒนธรรมขอมนับตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบัน จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์จะเห็นได้ว่า ชุมชนอีสานได้กระจัดกระจายอยู่ตามบริเวณ

อารยะธรรมแอ่งสกลและอารยะธรรมแอ่งโคราชเป็นชุมชนที่เก่าแก่ที่สุดกว่า 3,000 ปีมาแล้วจากหลักฐานทางโบราณคดีพบว่าอีสานถูกปกครองด้วยขอมมาก่อน จนกระทั่งหลังจากสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 สิ้นอำนาจลงกว่า 200-300 ปี จนราวพุทธศตวรรษที่ 21 จึงได้ค้นพบหลักฐานจารึกในภาคอีสานในบริเวณลุ่มน้ำโขงที่เป็นการเริ่มต้นของอารยะธรรมเผ่าพันธุ์ใหม่ขึ้นมาด้วยอักษรจารึกไทยน้อยและอักษรธรรม นับตั้งแต่นั้นมาวัฒนธรรมของกลุ่มไทย-ลาว ก็ได้ครอบครองดินแดนอีสานแห่งนี้และรวบรวมกันเป็นสังคมที่ยิ่งใหญ่สืบมาจวบจนถึงปัจจุบัน

สุจิตต์ วงษ์เทศ (อ้างถึงใน ศรีศักร วัลลิโภดม, 2540, หน้า 38-45) กล่าวว่า หากมองย้อนกลับไปในอดีตดินแดนที่เคยรุ่งเรืองถึงขีดสูงสุดอย่างเช่นอาณาจักขอมพระนครก่อนจะมาเป็นวัฒนธรรมไทย-ลาวนั้น อาณาจักรขอมพระนครนับเป็นดินแดนที่รุ่งเรืองสูงสุด ซึ่งจะเห็นได้จากหลักฐานในปัจจุบัน เช่น ปราสาทหิน อโรคยาศาล เป็นต้น แต่ถ้าหากพูดถึงในด้านกลุ่มวัฒนธรรมนับว่ามีประวัติศาสตร์ร่วมกันอยู่ไม่น้อย ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอประวัติศาสตร์อีสานโดยสรุปตามเนื้อหาใจความสำคัญดังที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากนี้ในสมัยก่อนดินแดนอีสานยังเคยเป็นของประเทศลาวจนกระทั่งต่อมาได้เกิดความขัดแย้งกัน จึงแบ่งออกเป็น 3 อาณาจักร คือ อาณาจักรหลวงพระบาง อาณาจักรเวียงจันทน์ และอาณาจักรจำปาสัก จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. 2322 เจ้าพระยา มหากษัตริย์ศึกทหารเอกคู่พระทัยพระเจ้าตากสินมหาราชของไทยได้ยกทัพไปตีเมืองลาวทั้งหมด 3 อาณาจักรจนลาวตกเป็นเมืองขึ้นของสยาม เมื่อ พ.ศ. 2436 ต่อมาฝรั่งเศสได้ล่าอาณานิคมในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 จนได้ครอบครองดินแดนลาวฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงในที่สุด ส่วนดินแดนลาวฝั่งขวาแม่น้ำโขง ฝรั่งเศสไม่ได้ตามมายึด เนื่องจากได้ทำสัญญากับอังกฤษเอาไว้ก่อนหน้าแล้วจึงทำให้ดินแดนลาว ฝั่งขวาแม่น้ำโขงไม่ตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส ดังที่ ประมวล พิมพ์เสน (2554) กล่าว่าต่อมาจึงได้เปลี่ยนชื่อจากมณฑลลาวเป็นมณฑลอีสาน พร้อมปรับเปลี่ยนการปกครองให้เหมือนกับส่วนกลางของไทยทุกอย่างจึงทำให้อีสานได้ใช้อักษรไทยตั้งแต่นั้นมา จากเนื้อหาของประวัติศาสตร์ทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าดินแดนไทย-ลาว มีความเกี่ยวข้องกันทั้งในด้านวัฒนธรรม ภาษา ขนบธรรมเนียมและประเพณีที่สัมพันธ์แน่นแฟ้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือการเมืองการปกครอง

สุวิทย์ ธีรศาศวัต (2557) กล่าวว่า จากการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 ประชาชนชาวอีสานจึงเป็นฐานกำลังสำคัญทางการเมืองการปกครองของฝ่ายประชาธิปไตยในกาลข้างหน้ามาก และการปฏิรูปการปกครองของรัฐสยามที่สร้างสำนึกความเป็นไทยในหมู่ชาวลาวตามหัวเมืองต่าง ๆ ของมณฑลอีสานเชิงโครงสร้างอำนาจรัฐที่เริ่มขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี พ.ศ. 2433 สยามได้ปรับปรุงการปกครองหัวเมืองลาวต่าง ๆ ทั้งฝั่งขวาและฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง เพื่อควบคุมและจัดเก็บภาษีต่อต้านการรุกรานของจักรวรรดินิยมฝรั่งเศส หัวเมืองลาวกราวมีสำนักข้าหลวงใหญ่อยู่เมืองอุบล หัวเมืองลาวพวนมีสำนักข้าหลวงใหญ่อยู่เมืองอุดร หัวเมืองลาวพุงขาวมีสำนักข้าหลวงใหญ่อยู่หลวง

พระบาง หัวเมืองลาวกลางมีสำนักข้าหลวงใหญ่อยู่เมืองนครราชสีมา ต่อมาหลังจากเสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสเมื่อปี พ.ศ. 2436 จึงเปลี่ยนจากคำว่าหัวเมืองลาวเป็นมณฑลต่าง ๆ ครั้นถึงปี พ.ศ. 2437 จึงจัดตั้งเป็นมณฑลเทศาภิบาลขึ้นและเรียกใหม่จากมณฑลลาวกลางเป็นมณฑลนครราชสีมา มณฑลลาวพวนเป็นมณฑลฝ่ายเหนือ ต่อมาปี พ.ศ. 2442 ได้มณฑลลาวกาวใหม่เป็นมณฑลตะวันออกเฉียงเหนือ และในปี พ.ศ. 2443 เรียกใหม่จากมณฑลฝ่ายเหนือเป็นมณฑลอุดร และในปี พ.ศ. 2443 จึงเรียกรวมกันทุกมณฑลว่ามณฑลอีสาน ซึ่งคำว่า “อิสาน” หรือ “อีสาน” หมายถึง “ตะวันออกเฉียงเหนือ” ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างสำนึกความเป็น “ไทย” ขึ้นแทนความเป็น “ลาว” เปลี่ยนชื่อหัวเมืองเก่าให้เป็นชื่ออย่างไทย เพื่อจะได้ป้องกันการแอบอ้างเข้ามายึดครองของฝรั่งเศส หัวเมืองต่าง ๆ จึงถูกเปลี่ยนชื่อเป็นแบบไทยตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ด้านการเมืองการปกครอง

สรุปได้ว่าวัฒนธรรมสังคมอีสาน ซึ่งเป็นพื้นฐานของสังคมทางวัฒนธรรมอีสานประกอบด้วยหลายด้าน หากศึกษาพื้นฐานของวัฒนธรรมอีสานจะใจในด้านของกลุ่มคน สถานที่ ช่วงเวลา ความสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งวัฒนธรรมและสังคมของอีสานล้วนต่างมีวิถีวัฒนธรรมที่แตกต่างและหลากหลาย จึงจำเป็นต้องปลูกฝังให้คนในชาติ รู้จักหวงแหนไว้ซึ่งการอนุรักษ์และรู้จักตัวเอง ได้แก่ 1) วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า คนมีความแตกต่างจากสัตว์ 2) วัฒนธรรมเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงความแตกต่าง ระหว่างบุคคล กลุ่มคน และสังคม 3) วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดการแสดงความรู้สึกทางอารมณ์ 4) วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดปัจจัย 4 อย่าง คือ เครื่องนุ่งห่ม อาการ ที่อยู่ ยารักษาโรค 5) วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดการกระทำภายในสังคมว่าเหมาะสมหรือไม่เหมาะสม ซึ่งในบางสังคมเป็นที่ยอมรับ แต่กลับไม่เป็นที่ยอมรับในบางสังคม 6) วัฒนธรรมช่วยให้เข้าใจในสิ่งต่าง ๆ การแปลความหมายในสิ่งที่เรามองเห็น ซึ่งเกิดจากการเรียนรู้ และถูกถ่ายทอดโดยคนในสังคม

1.1 ความรู้เกี่ยวกับประเพณีและพิธีกรรม

ประเพณี คือ กฎเกณฑ์หรือการควบคุมทางสังคม ที่ทำหน้าที่ชี้นำและควบคุมพฤติกรรมของผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมเดียวกัน มีรากเหง้าเดียวกันให้อยู่ร่วมกันอย่างมีสัมพันธ์ภาพที่ดีและสมศักดิ์ศรีความเป็นคน ศาสนาดั้งเดิมของชาวไทยคือความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณ เมื่อศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์เข้ามาสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ จึงผสมกลมกลืนเป็นศาสนา ชาวบ้านที่มีความเชื่อถือทั้งผี พราหมณ์ พุทธ ชาวบ้านจะประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา โดยเรียกว่าประเพณีการทำบุญ จิรวัฒน์ พีระสันต์ (2553) กล่าวว่า ประเพณีของชาวอีสานมีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ที่แบ่งชัดเจนที่สุดคือ เรื่องของภาษา การแต่งกาย รวมถึงโครงสร้างร่างกาย แต่ในด้านของประเพณีพิธีกรรมคนอีสานยังคงมีความคล้ายคลึงกันเพราะมีประเพณีวัฒนธรรมที่ถือสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต คือ ฮีตสิบสอง คองสิบสี่ ซึ่งเป็นประเพณีวัฒนธรรมที่เข้มแข็งของชาวอีสาน ฮีตสิบสอง มาจากคำสองคำ ได้แก่ “ฮีต” คือคำว่า จารีต ซึ่งหมายถึง ความประพฤติ ธรรมเนียมประเพณี ความประพฤติที่ดี และคำว่า “สิบสอง” หมายถึง สิบสองเดือน ดังนั้นฮีตสิบสองจึงหมายถึงประเพณีที่

ประชาชนในภาคอีสานปฏิบัติกันมาในโอกาสต่าง ๆ ทั้งสิบสองเดือนของแต่ละปี เป็นการผสมผสานพิธีกรรมที่เกี่ยวกับเรื่องผีและพิธีกรรมทางการเกษตรเข้ากับพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ส่วนคำว่าคองสิบสี่ เป็นคำและข้อปฏิบัติคู่กับฮีตสิบสอง มาจากคำสองคำ ได้แก่ คอง หรือ คลอง (ภาษาอีสานไม่ออกเสียงควบ กล้ำ) คือคำว่า ครรลอง ซึ่งหมายถึง ธรรมเนียมประเพณี หรือแนวทาง และ สิบสี่

นิพนธ์ สัมมา, สายทอง มโนมัยอุดม, สุพรรณ ทองคล้อย และสมพร วาร์นาโด, (2534) ได้อธิบายว่า พิธีกรรมจึงเป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในสังคมมนุษย์ มนุษย์ในแต่ละสังคมมีพิธีกรรมไปตามความเชื่อของกลุ่มตนเอง และถ่ายทอดความเชื่อนั้นไปสู่ลูกหลานตลอดจนสังคมอื่นที่อยู่ใกล้เคียง พิธีกรรมบางอย่างจึงเป็นกิจกรรมที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมานับพันปี จนกระทั่งผู้คนในสมัยปัจจุบันไม่ทราบที่มาและวัตถุประสงค์ของพิธีกรรมที่ทำกันอยู่เป็นอันมาก ฉะนั้นเมื่อมองด้วยทัศนะของคนสมัยใหม่ซึ่งอยู่ในยุคของการสื่อสารที่ล้ำหน้าไปถึงระบบเทเลคอนเฟอเรนซ์ (Teleconference) แล้ว ก็อาจจะเห็นว่าพิธีกรรมเป็นเรื่องของความเชื่อถือแบบโบราณที่ไร้สาระ อย่างไรก็ตามมนุษย์ส่วนมากก็ยังยึดถือพิธีกรรมเป็นกิจกรรมประจำชีวิตและทุกสังคมมนุษย์ก็ยังคงมีพิธีกรรมอยู่ ดังนั้นพิธีกรรมจึงเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่คงจะตอบสนองความต้องการบางอย่างของมนุษย์ได้มิเช่นนั้นแล้วมนุษย์คงจะไม่สร้างสรรค์พิธีกรรมต่าง ๆ ขึ้นมา

อุทัย หิรัญโต (2526) ได้อธิบายว่า การปฏิบัติที่เป็นมาตรฐานทางวัฒนธรรมเป็นสัญลักษณ์นั้น ซึ่งหมายถึงพฤติกรรมทางสังคมอันละเอียดอ่อนที่ถูกกำหนดขึ้นโดยขนบธรรมเนียม กฎหมาย หรือระเบียบของสังคมซึ่งแสดงออกถึงสัญลักษณ์ของค่านิยมหรือความเชื่อ พิธีกรรมเป็นรูปแบบหนึ่งของพิธีการแต่ไม่ได้มีความหมายตรงกัน ข้อแตกต่างที่สำคัญคือพิธีการเป็นการปฏิบัติในสังคมที่มีคนจำนวนมากกว่าหนึ่งคนแต่พิธีกรรมอาจปฏิบัติเพียงคนเดียวได้ นอกจากนี้พิธีการมักจะจัดให้มีขึ้นในเหตุการณ์สำคัญ ลักษณะสำคัญของพิธีกรรรมคือเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนาและมักเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์ต่าง ๆ มีการแสดงให้เห็นถึงความมหัศจรรย์หรือความสำคัญต่าง ๆ ก่อให้เกิดความน่าเกรงขาม

สุเมธ เมธาวิทยานุกูล (2532) ได้ให้ความหมายของคำว่า พิธีกรรม คือ การกระทำที่คนเราสมมุติขึ้นเป็นขั้นเป็นตอน มีระเบียบวิธีเพื่อให้เป็นสื่อหรือหนทางที่จะนำมาซึ่งความสำเร็จ ในสิ่งที่คาดหวังไว้ ซึ่งทำให้เกิดความสบายใจและมีกำลังใจที่จะดำเนินชีวิตต่อไป เช่น พิธีกรรม ทางศาสนาพุทธก็มีพุทธบริษัทเป็นผู้ร่วมประกอบพิธีโดยแฝงไว้เป็นหลักธรรมของพิธีกรรมนั้นด้วย โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะให้รู้หลักธรรมโดยไม่รู้ตัว ลักษณะของพิธีกรรมคือเป็นสื่อสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นจริง เช่น การกราบ การไหว้ เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเคารพ พิธีกรรมจึงเป็นเหมือนเครื่องหมายของกลุ่มชนกลุ่มหนึ่ง เป็นสัญลักษณ์ที่ช่วยแผ่ขยายพฤติกรรมทางจิตใจทำให้เกิด ความสบายใจ เกิดกำลังใจ โดยพิธีกรรมจะสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ พิธีกรรมตามปฏิทิน พิธีกรรมหัวเลี้ยวหัวต่อของชีวิต และพิธีกรรมพิเศษ

อมรา พงศาพิชญ์ (2533) กล่าวว่า พิธีกรรมเป็นส่วนประกอบของศาสนาซึ่งประชาชนให้ความสนใจมากและพยายามปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด พิธีกรรมบางอย่างอาจมีลักษณะผสมผสานระหว่างศาสนาและไสยศาสตร์ หรือมีส่วนประกอบของหลายศาสนาผสมกันทั้งในระดับความเชื่อและการปฏิบัติหรือการประสานความเชื่อต่าง ๆ เข้าด้วยกันจนเกือบจะเป็น เนื้อเดียวกัน โดยที่คนทั่วไปไม่สามารถแยกได้ว่าส่วนใดเป็นของศาสนาใด และในทางปฏิบัติตาม สภาพความเป็นจริงก็ไม่มีความจำเป็นที่จะแยกให้ชัดเจน

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2545) ได้อธิบายว่า การมีความคิดความเชื่อในสิ่งเดียวกันย่อมหมายถึงความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ความกลมเกลียวที่จะทำกิจกรรมต่าง ๆ ไปด้วยกัน ซึ่งส่งผลถึงความเป็นปึกแผ่น ความเข้มแข็งของสังคมในที่สุด ดังนั้นความเชื่อในสิ่งนอกเหนือธรรมชาติโดยเฉพาะเรื่องผี เรื่องวิญญาณ จึงเป็นสิ่งที่จะอยู่คู่มนุษย์ต่อไป เพราะเมื่อถึงจุดหนึ่งที่ความคิดทางวิทยาศาสตร์ไม่สามารถตอบข้อสงสัยของมนุษย์ เราก็จำเป็นจะต้องพึ่งพาระบบความเชื่อ ดังนั้นสังคมในอดีตจึงจัดระบบความเชื่อเรื่องผีไว้อย่างสลับซับซ้อน มีเหตุมีผล ประกอบด้วยผีดีที่ให้คุณและผีร้ายที่ให้โทษเมื่อทำผิดต่อกฎเกณฑ์ของสังคม ความเชื่อในเรื่องนี้จึงกลายเป็นกลไกควบคุมสังคมที่สำคัญ

อภิชาต จันทร์แดง (2546) กล่าวว่า การประกอบพิธีกรรมมีความหมายสามอย่างด้วยกัน คือ อย่างแรกเป็นการชักนำให้ผู้คนที่อยู่ร่วมกันในกลุ่มเดียวกันหรือในสังคมเดียวกันให้มาพบปะกันก่อให้เกิดการรู้จักและสัมพันธ์กันขึ้น อย่างที่สองคือการสื่อความหมายให้เข้าใจกันในการอยู่ร่วมกันเพราะเรื่องพิธีกรรมเป็นระบบสัญลักษณ์ของการสื่อสารทั้งสิ้น อย่างที่สามเป็นเรื่องทางด้านจิตใจที่เป็นผลมาจากทั้งความเชื่อและการกระทำ ซึ่งเชื่อว่าเป็นสิริมงคลทำให้เกิดความสบายใจ และมั่นใจจนเป็นการยอมรับอะไรต่าง ๆ ร่วมกันได้ ศรีศักร วัลลิโภดม (2536) ความเชื่อนอกจากจะเป็นตัวบ่งชี้สภาวะทางสังคมของสังคมนั้น ๆ แล้ว ยังเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดพิธีกรรมต่าง ๆ ตามรูปแบบของความเชื่อตามมาด้วย เพราะเมื่อคนมาอยู่ร่วมกันเป็นสังคมได้ก็ย่อมมีความเชื่อต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปในแนวทางเดียวกัน และยังมีผลให้เกิดพฤติกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อนั้น พฤติกรรมส่วนหนึ่งจึงถูกแสดงออกมาในรูปแบบของพิธีกรรมนั่นเอง ฉะนั้นจึงกล่าวได้ว่าความเชื่อทำให้เกิดพิธีกรรมนั่นเอง ดังนั้นพิธีกรรมหมายถึงวิธีการชนิดหนึ่งที่จะนำไปสู่เป้าหมายที่จะได้มาซึ่งสิ่งที่ต้องการเป็นการกระทำอันสืบเนื่องมาจากความเชื่อ ความศรัทธาในลัทธิศาสนาหรือสิ่งต่าง ๆ

ประชิด สกุณะพัฒน์ (2546) ความหมายหรือหน้าที่ของพิธีกรรมโดยทั่วไปมักจะมีการระบุตัวอย่างกว้าง ๆ ดังนี้ คือทำหน้าที่ ตอกย้ำอุดมการณ์เป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมหรือทำหน้าที่กล่อมเกลาจิตใจและเป็นต้นแบบของพฤติกรรมมนุษย์ นอกจากนั้นการประกอบพิธีกรรมยังเป็นการแสดงออกถึงการรวมกลุ่มกันหรือเป็นศูนย์รวมจิตใจของคน เป็นการแสดงออกเพื่อลดความตึงเครียดในจิตใจและผสานความขัดแย้ง ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ ชีวิต และสังคม ประการสุดท้ายการประกอบพิธีกรรมเป็นการแสดงออกใน รูปกลุ่ม โดยใช้ความเชื่อเป็นสัญลักษณ์ซึ่งอำนาจใด ๆ ก็ไม่อาจห้าม

ความเชื่อได้เป็นการใช้วัฒนธรรมหรือความเชื่อเป็นแนวทางในการตอบโต้กับสิ่งแปลกปลอมภายนอกที่มีพลังเหนือกว่า พิธีกรรมจึงเป็นรูปแบบของพฤติกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นพิธีการสำหรับกลุ่มชนทั่วไปที่กระทำเพื่อให้ได้สิ่งที่ต้องการ สรุปได้ว่า พิธีกรรม หมายถึง แบบแผนการปฏิบัติซึ่งเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันเป็นความเชื่อโดยมีขั้นตอนปฏิบัติตามระเบียบ เพื่อให้เป็นสื่อที่จะนำไปสู่ความสำเร็จตามความต้องการของผู้ประกอบพิธีกรรม

สรุปได้ว่าประเพณีพิธีกรรมของชาวอีสานนั้น กล่าวได้ว่าประเพณีของชาวมีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นด้านการแต่งกาย ภาษา รวมถึงด้านประเพณีที่เข้มแข็งที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนจวบปัจจุบัน คือ ฮีตสิบสองคองสิบสี่ ในส่วนพิธีกรรม หมายถึง แบบแผนการปฏิบัติซึ่งเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันเป็นความเชื่อโดยมีขั้นตอนปฏิบัติตามระเบียบ เพื่อให้เป็นสื่อที่จะนำไปสู่ความสำเร็จตามความต้องการของผู้ประกอบพิธีกรรม ของชาวอีสานเป็นที่มนุษย์คิดขึ้นเพื่อตอบสนองความเชื่อของตนเอง ทำให้การประกอบพิธีกรรมพิสดารขึ้นตามลำดับ ซึ่งช่วยให้เข้าใจถึงวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ ได้ดียิ่งขึ้น

1.2 ความรู้เกี่ยวกับความเชื่อของสังคมอีสาน

ประเทศไทยเมื่อกล่าวถึงเรื่องของความเชื่อแล้ว จะเห็นได้ว่าความเชื่อของแต่ละกลุ่มคนในสังคมนั้น ล้วนต่างมีความหลากหลายและการกระจายตัวอยู่เป็นกลุ่มก้อนตามพื้นที่และบริบทในสังคมที่แตกต่างกันไป ความเชื่อของผู้คนในสังคมล้วนแต่ถูกปลูกฝังมาจากบรรพบุรุษของแต่ละคน แต่ละเชื้อชาติ และแต่ละศาสนา ซึ่งโดยความหมายแล้วจะมีความต่างในเรื่องของการปฏิบัติและการนับถือ การให้ความเคารพ และความศรัทธาที่ต่างกันไป ระบบความเชื่อและศาสนาเป็นระบบที่มีความเชื่อมโยงกับระบบอื่น ๆ ในสังคม เช่น ระบบการเมือง ระบบเศรษฐกิจ ระบบการศึกษา ความต่างของระบบความเชื่อในเมืองและในชนบทจะมีความต่างในเรื่องของความลื่นไหล และการเปลี่ยนแปลงความเชื่อไปตามกระแสความนิยม ระบบความเชื่อและศาสนาจึงต้องมี การปรับตัวตามไปด้วย แต่ความหมายของระบบความเชื่อและศาสนาไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ซึ่งจะสามารถแบ่งออกได้ 3 ประการ คือ ประการที่หนึ่ง กล่าวว่าศาสนาเป็นความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ ประการที่สอง ศาสนาประกอบด้วยความเชื่อและพิธีกรรม และประการสุดท้ายศาสนาให้คำอธิบายเกี่ยวกับความเชื่อและระเบียบของสังคม (ดนัย ไชยโยธา, 2558)

ทัศนีย์ ทานตวณิช (2523) ได้กล่าวว่า ความเชื่อ คือการยอมรับนับถือว่าเป็นความจริงหรือมีอยู่จริง การยอมรับหรือการยึดมั่นนี้อาจมีหลักฐานเพียงพอที่จะพิสูจน์ได้หรืออาจไม่มีหลักฐานที่จะพิสูจน์สิ่งนั้นให้เห็นจริงได้ ชลอ บุญช่วย (2530) ความเชื่อ หมายถึง การยอมรับที่แสดงถึงความจงรักภักดี ความศรัทธา และการยอมรับในอำนาจเร้นลับอื่น ๆ ธวัช ปุณโณทก (2530) ให้อธิบายว่าความเชื่อ คือ การยอมรับอันเกิดอยู่ในจิตสำนึกของมนุษย์ต่อพลังอำนาจเหนือธรรมชาติที่เป็นผลดี

หรือผลร้ายต่อมนุษย์ แม้ว่าพลังอำนาจเหนือธรรมชาติเหล่านี้จะไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าเป็นความจริง แต่มนุษย์ในสังคมหนึ่งยอมรับและให้ความเคารพยำเกรง

นันทนา ขุนภักดี (2530) ได้ศึกษา ความเชื่อของคนไทยในอดีตและกล่าวสรุปไว้ว่า ความเชื่อ หมายถึง สภาพที่บุคคลให้ความมั่นใจ เห็นคล้อยตามและพร้อมที่จะปฏิบัติตามสิ่งหนึ่งสิ่งใดแล้วนำไปถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้ทราบเพื่อต้องการให้เกิดความมั่นใจเห็นคล้อยตามและปฏิบัติตามด้วย โดยไม่คำนึงว่าความเชื่อนั้น ๆ จะมีเหตุผลที่สามารถพิสูจน์ได้หรือไม่ก็ตาม และชี้ให้เห็นว่าความเชื่อของคนมีมูลเหตุมาจากความไม่รู้เพราะความไม่รู้ทำให้เกิดความกลัว เมื่อมีความกลัวแล้วจึงคิดสร้างความเชื่อขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่พึ่งทางใจ

สถาพร ศรีสัจจัง (2533) ให้ความหมายของความเชื่อไว้ว่า ความเชื่อ หมายถึง การยอมรับข้อเสนออย่างใดอย่างหนึ่งว่าเป็นความจริง การยอมรับนี้อาจเกิดจากสติปัญญา เหตุผล หรือศรัทธา โดยไม่ต้องมีเหตุผลใด ๆ รองรับก็ได้ สมปราชญ์ อัมมะพันธ์ (2536) ความเชื่อ คือ ระดับสภาพจิตใจของบุคคลที่มอบความไว้วางใจ ความเชื่อใจ หรือความเชื่อมั่นต่อบุคคลหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าความเชื่อ หมายถึง การยอมรับนับถือ เชื่อมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อาจตั้งอยู่บนพื้นฐานของความคิดเหตุผลที่พิสูจน์ได้หรืออาจตั้งอยู่บนพื้นฐานของการยอมรับ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยจะเห็นได้ว่า ผู้คนส่วนใหญ่มีความเชื่อศาสนาพุทธที่ผสมผสานกับความเชื่อเรื่องผี มีระบบความสัมพันธ์และการให้ความหมายเรื่องผีเอาไว้มากมาย “ผี” คือตัวแทนของอำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งให้กฎเกณฑ์ทางสังคม ให้ความชอบธรรมกับการดำเนินชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างมีระเบียบแบบแผน “ผิดผี” เท่ากับผิดกฎหมาย

สุรพงษ์ ลือทองจักร (2552) กล่าวว่าความเชื่อสามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. ด้านคติธรรม วัฒนธรรมเกี่ยวกับหลักในการดำเนินชีวิต เป็นเรื่องของจิตใจที่มาจากหลักธรรมคำสอนของศาสนา เช่น เรื่องทิศทั้ง 6 เรื่องสังคหวัตถุ 4 เรื่องพรหมวิหาร 4 และคติสอนใจอื่น ๆ การสัมพันธ์ กับบุคคลอื่นในสังคม เพื่อเป็นหลักในการดำเนินชีวิต เช่น ความเพียร ความเสียสละ ความสามัคคี ความอดทน ความสุภาพอ่อนโยน และความซื่อสัตย์

2. ความเชื่อ โดยความเชื่อของมนุษย์นั้นเกิดจากหลายปัจจัยขึ้นอยู่กับสภาพภูมิศาสตร์บริบทพื้นที่หรือแม้แต่เหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในแต่ละช่วงเวลา ความเชื่อของคนมีอยู่ทุกประเทศแตกต่างกันไป ซึ่งในสังคมอีสานก็เช่นเดียวกันต่างก็มีความเชื่อที่เกิดจากเหตุการณ์ในอดีตทั้งสิ้น ชาวอีสานเคยนับถือผีก่อนที่จะมีพุทธศาสนาเข้ามา แต่ก็ยังไม่ได้เลิกนับถือผีเสียทีเดียวยังถือควบคู่ไปกับศาสนา ซึ่งเป็นความเชื่อของคนอีสานตั้งแต่บรรพบุรุษ เชื่อเรื่องฤกษ์ยาม ผีสางเทวดา นางไม้ พระภูมิเจ้าที่ ผีวิญญาณบรรพบุรุษ และลางสังหรณ์

3. ด้านวัตถุธรรม วัฒนธรรมทางวัตถุเกี่ยวกับปัจจัย 4 ได้แก่ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรคตลอดจนถึงเครื่องอำนวยความสะดวกต่าง ๆ และเครื่องใช้ไม้สอย นอกจากนี้ยังมีสาธารณสมบัติ วัตถุโบราณและปูชนียสถาน

4. ด้านสหธรรมวัฒนธรรมทางสังคมที่ทำให้คนอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติสุข รู้จักถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน รู้จักมารยาททางสังคม รู้จักใช้ภาษาสื่อสารที่ถูกต้องและถูกกาลเทศะ รู้จักสัมมาคารวะ

สรุปได้ว่าความเชื่อเป็นพฤติกรรมที่ตอบสนองความเชื่อ ถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ของคนรุ่นเก่าสู่คนรุ่นใหม่ และผลของความเชื่อที่มนุษย์เรียนรู้จากประสบกาณ์จากผู้อื่นประกอบความเชื่อของตนเอง รวมถึงการยอมรับนับถือ เชื่อมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อาจตั้งอยู่บนพื้นฐานของความคิดเหตุผลที่พิสูจน์ได้หรืออาจตั้งอยู่บนพื้นฐานของการยอมรับ ในภาคอีสานจะเห็นได้ว่า ผู้คนส่วนใหญ่มีความเชื่อศาสนาพุทธที่ผสมผสานกับความเชื่อเรื่องผี มีระบบความสัมพันธ์และการให้ความหมายเรื่องผีเอาไว้มากมาย “ผี” คือตัวแทนของอำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งให้กฎเกณฑ์ทางสังคม ให้ความชอบธรรมกับการดำเนินชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างมีระเบียบแบบแผน

1.3 ความรู้เกี่ยวกับทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด

วีณา วีสเพ็ญ (2562) ได้อธิบายไว้ว่า ทุง หรือ ทุงผะเหวด หรือ ทุงผาสาด (ประสาท) บางพื้นที่เรียกให้ให้ความหมายว่าเป็นผ้าทอที่ผืนยาวและใช้ถวายเป็นพุทธบูชาในช่วงบุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาติ เพื่อเสริมสิริมงคลและอุทิศส่วนกุศลแก่ผู้ล่วงลับ นำทางไปสู่สรวงสวรรค์เพื่อถึงแก่พระศรีอริยเมตไตรย และประกาศให้เทวดาอารักษ์ได้รับรู้เจตนารมณ์ของงานบุญประเพณี ชาวอีสานนิยมถวายทุงเป็นพุทธบูชา และอุทิศถวายด้วยความเชื่อและศรัทธา วัตถุประสงค์ในการถวายทุงเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง ผู้เกี่ยวข้องและอุทิศส่วนกุศลให้กับญาติผู้ล่วงลับไปแล้ว ปัจจุบันการใช้ทุงนอกจากใช้เพื่อวัตถุประสงค์ดังกล่าวแล้ว ชาวอีสานยังนิยมนำทุงมาใช้ในการประดับตกแต่งสถานที่เนื่องในงานพิธีหรือเทศกาลต่าง ๆ ที่ไม่ใช่เป็นพุทธบูชาหรือเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา แต่เพื่อประดับตกแต่งให้เกิดความสวยงามอันเนื่องมาจากทุงเป็นงานหัตถศิลป์ที่ชาวอีสานสร้างสรรค์ขึ้นด้วยพลังศรัทธาในพระพุทธศาสนา โดยมีความเชื่อว่าถ้าได้ทอทุงถวายแล้ว จะอยู่เย็นเป็นสุข เกิดสิริมงคลในชีวิต การให้ทานด้วยการถวายทุงและอุทิศแก่ผู้ล่วงลับจะช่วยให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรมทั้งหลาย ในงานบุญต่าง ๆ จะพบว่ามีการแขวนหรือประดับทุงเพื่อเป็นทั้งสัญลักษณ์ของงานบุญประเพณีและประกาศให้เทวดาอารักษ์ได้รับรู้เจตนารมณ์ของงานบุญประเพณี การทอทุงในภาคอีสานแต่ละท้องที่จะมีเทคนิคการทอและลวดลายแตกต่างกันไป

“ตุง”หรือ "ทุง" มีความเป็นมาจากเรื่องเล่าเมื่อครั้งในอดีตว่า มีพวกเหล่ามารปีศาจขึ้นไปก่อกวนเทวดาบนสวรรค์ จนทำให้เหล่าเทวดาตกใจกลัวเป็นอย่างมาก ทำให้เจ้าแห่งสวรรค์สร้าง “ตุง” ขึ้นมาเพื่อให้เหล่าเทวดาได้มองเห็น “ตุง” แล้วเกิดความกล้าหาญไม่หวาดกลัวเหล่ามารปีศาจอีกต่อไป “ตุง” จึงเป็นเหมือนตัวแทนในการขับไล่มารร้ายไปจากสวรรค์นั้นเอง ทำให้ในกาลต่อมามนุษย์จึงได้

ประดิษฐ์ “ตุง” เพื่อเป็นสื่อกลางในการติดต่อระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การติดต่อสื่อสารระหว่างมนุษย์กับผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว อีกทั้งเพื่อเป็นพุทธบูชา อีกทั้งเป็นปัจจัยการส่งกุศลให้แก่ตนเองในชาติหน้าจะได้เกิดบนสรวงสวรรค์ต่อไป “ตุง” จึงนับได้ว่าเป็นเครื่องสักการะ เพื่อใช้พิธีกรรมทางพุทธศาสนา ในบุญเฉลิมฉลองหรือขบวนแห่การประดับประดาในงานพิธีต่าง ๆ เพื่อความสวยงามตระการตา โดยมีความแตกต่างกันตามความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมของท้องถิ่น ซึ่งโดยทั่วไปตุงจะมีลักษณะคล้ายกับธงมีความยาวประมาณ 1–3 เมตร อาจทอด้วยผ้าฝ้ายเป็นลายขิด ลายสัตว์ คน ต้นไม้ หรือพระพุทธรูปเพื่อถวายพระสงฆ์เป็นพุทธบูชา

ความเชื่อเกี่ยวกับชายทุงที่โบกสะบัดและพลิ้วไหวตามแรงลมนั้นมีความสอดคล้องเกี่ยวกับทิศทั้ง 8 ทิศ ได้แก่ บูรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน ล้วนเป็นความเชื่อของคนอีสานที่มีมาแต่โบราณดังคำกล่าวต่อไปนี้

“อันว่าลม...พัดรัสมีรังสีทุงชายนั้นไปเบื้องบัวรพา ก็จักได้เป็นพระยาแก่เทวดาทั้งหลายก็จักได้แสนซาติแล อันว่าลม...พัดรัสมีรังสีทุงชายอันนั้นไปเบื้องอาคเนย์ ก็จักได้เป็นพระยาพรหมก็ได้แสนซาติแล อันว่าลม...ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องทักษิณ ก็จักได้เป็นพระยาจักรก็ได้แสนซาติแล อันว่าลม...ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องหรดี จักได้เป็นพระยาพรหมราชนั้นก็ได้แสนซาติแล อันว่าลม...ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายไปเบื้องปัจฉิม ก็จักได้เป็นพระยาในประเทศราชนั้นก็ได้แสนซาติแล อันว่าลม...ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายไปเบื้องพายับ ก็จักได้เป็นมหาเศรษฐีหลวงก็ได้แสนซาติแล อันว่าลม...ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องอุดร จักได้เป็นพระยาเวสสุวัณก็ได้แสนซาติ อันว่าลม...ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายอันนั้นไปเบื้องอีสาน จักได้เป็นนักปราชญ์ผู้ใหญ่ก็ได้แสนซาติแท้ดีหลีแล”

ความเชื่อเกี่ยวกับทุง เป็นความเชื่อส่วนบุคคลอาจไม่เหมือนกัน เช่น เชื่อว่า ทุง เป็นสัญลักษณ์ว่า มีการทำบุญเป็นการบอกกล่าวบวงสรวงเทพยดาเชื่อว่า ทุง เป็นเครื่องหมายชัยชนะ เมื่อเวลามีการจัดงานบุญ พญามารจะไม่มารบกวน เชื่อว่า ทุง ใช้ป้องกันมารผจญ หรือสิ่งไม่ดีสิ่งที่มองไม่เห็น วิญญาณต่าง ๆ ที่จะมารบกวนงานบุญ หากเห็นทุงแล้วจะถอยออกไป เชื่อว่าถ้ายกทุงขึ้นแล้วจะชนะมาร พญามารจะไม่มาเข้าใกล้ มารมาผจญเมื่อเวลาจัดงาน (เมาเหล้า มีเรื่องมีราว) ใส่เงินเพื่อความเจริญรุ่งเรือง เป็นการทำบุญเกิดชาติใด หากเกิดเป็นผู้หญิงขอให้มีรูปงาม ขายาวสะบัดเหมือนทุง หากเกิดเป็นชาย ขอให้มีรูปร่างหุ่นดี สูงโปร่ง เชื่อว่าการถวายทุง เป็นการสร้างบุญกุศล เมื่อถวายทุงแล้วจะได้บุญ จะได้เกาะชายผ้าทุงขึ้นสวรรค์ และอุทิศกุศลผลบุญให้กับผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว เชื่อว่า ถวายทุงแล้วจะได้บุญ โดยการนำข้าวต้ม เงิน แขวนหางทุงคนตายแขวนหางทุงขึ้นสวรรค์ เชื่อว่า ทานทุงในชาตินี้ เพื่ออานิสงส์ในชาติหน้า เช่น ถ้าชาตินี้รูปร่างไม่สูง ชาติหน้าจะได้สูง เชื่อว่า ถวายทุงทุกเดือนเมษายนช่วงสงกรานต์จะได้บุญ ได้ความงาม ความร่มเย็นเป็นสุข

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์

การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ เพื่อนำมาประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย จากการศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด สู่การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ” จำเป็นจะต้องมีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานและสามารถปฏิบัติงานได้อย่างเหมาะสม ผู้วิจัยได้แบ่งศึกษาตามหัวข้อข้างต้น เพื่อง่ายต่อความเข้าใจและลำดับความสำคัญของข้อมูลดังนี้

2.1 ความหมายของนาฏศิลป์

โดยนักวิชาการแต่ละคนได้อธิบายและให้ความหมายของนาฏศิลป์ ตามลำดับไว้ดังนี้

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532) ได้เขียนเรื่อง ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของนาฏศิลป์และดนตรี มีสาระสำคัญว่า “การร้องรำทำเพลง” หรือ “ดนตรีและนาฏศิลป์” ช่วงระยะแรกนั้นเป็นเรื่องของ “การละเล่น” เพราะยังไม่ใช่ “การแสดง” ต่อมาภายหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจการเมืองและสังคมค่อย ๆ ลดลักษณะพิธีกรรมลงเรื่อย ๆ การละเล่นจึงค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงไปเรื่อย ๆ เมื่อระยะเวลาผ่านไปก็หลงลืมเค้าเดิมและอาจไม่เหลือร่องรอย ว่าสิ่งเหล่านั้นเคยมีความหมายสำคัญอันศักดิ์สิทธิ์มาก่อน เพราะการละเล่นบางอย่างกลายเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียวแล้ว บรรดาการละเล่นไม่ว่าจะเป็นร้องรำทำเพลงหรือดนตรีและนาฏศิลป์ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของ“วัฒนธรรม” ซึ่งนักปราชญ์ราชบัณฑิตและนักวิชาการมักจำแนกเป็นลักษณะของ “ประเพณี” ที่แตกต่างกัน 2 ระดับ คือ “ประเพณีราษฎร” และ “ประเพณีหลวง” แต่ประเพณีนี้ไม่ได้แบ่งแยกอย่างชัดเจน แต่หากมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันเรื่อยมา นอกจากนั้นการแสดงพื้นบ้านอีสานในลักษณะของการเล่าเรื่องหรือมีการดำเนินเรื่องนั้นพอจะแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1.หมอลำ 2.หนังปะโมทัย 3.ลิเกเขมร

ปริตตา เฉลิมเผ่าอนันตกุล (2534) ได้อธิบายว่า นาฏศิลป์ หมายถึงการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีจังหวะทุกประเภท จึงครอบคลุมการเต้น ฟ้อนรำ เชิด ทั้งโบราณ และของใหม่ ของที่ถือเป็นของชนชั้นสูงและของสามัญชน ทั้งที่จัดว่าเป็นและไม่เป็นศิลปะ การใช้คำว่านาฏศิลป์ เป็นคำที่คุ้นหูกว่าเนื่องมาจากคำว่านาฏศิลป์ มีความหมายค่อนข้างเฉพาะในวัฒนธรรมไทย สื่อถึงการร่ายรำบางประเภทโดยเฉพาะ ได้แก่ โขนและละคร และ ในความรับรู้ทั่วไปเป็นคำที่สื่อถึงความประณีตวิจิตรที่เน้นความความสัมพันธ์กับชีวิต และยังเป็นการฝึกฝนเป็นเวลานานอันเป็นลีลาเฉพาะตัว คำนี้จึงอาจจะไม่เหมาะนักที่จะนำมาใช้ในความหมายที่กว้างกว่านั้น คำว่านาฏกรรมจึงอาจจะเทียบเคียง ได้กับคำว่า Dance ในภาษาอังกฤษซึ่งจะสามารถครอบคลุมปรากฏการณ์ได้หลายชนิด

อมรา กล่ำเจริญ (2535) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ เป็นการฟ้อนรำที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นจากธรรมชาติ ด้วยความประณีตอันลึกซึ้งเพียบพร้อมไปด้วยความวิจิตรบรรจงอันละเอียดอ่อน

นอกจาก หมายถึง การฟ้อนรำ ระบำ รำ เต้นแล้ว ยังหมายถึงการร้องและการบรรเลงด้วย ศิลปะประเภทนี้ ต้องส่งอาศัยการบรรเลงดนตรีและการขับร้องเข้าร่วมด้วยเพื่อส่งเสริมให้เกิดคุณค่ายิ่งขึ้นแต่ความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือ ศิลปะการร้องรำทำเพลง

สุมิตร เทพวงศ์ (2541) ได้กล่าวว่า นาฏศิลป์เป็นศิลปะแห่งการละครหรือการฟ้อน ซึ่งมนุษย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นตามธรรมชาติด้วยความประณีตลึกซึ้ง และรวมถึงความวิจิตรบรรจงอันละเอียดอ่อน ของการร้องเพลงและการบรรเลงดนตรีเข้าไปด้วย เพื่อให้มีคุณค่าในทางศิลปะมากขึ้น และยังกล่าวว่านาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำหรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีต งดงาม มีแบบแผน ให้ความบันเทิงใจ โน้มน้าวอารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตามศิลปะประเภทนี้ต้องอาศัยการบรรเลงดนตรีและการขับร้องเข้าร่วมกันเพื่อส่งเสริมให้เกิดคุณค่ายิ่งขึ้น แต่ความหมายที่เข้าใจกันทั่วไป คือ ศิลปะของการละเล่นร้องรำทำเพลง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้กล่าวคำว่า “นาฏย” ตามคัมภีร์อภิธานปบทีปิกาและสูจิท่านให้วิเคราะห์ศัพท์ว่า “นฏสเสนตินาฏย” ความว่า ศิลปของผู้ฟ้อนรำ เรียกว่า นาฏย และให้อรรถาธิบายว่า “นจจ วาทิต คีต อิติ อิท ตุริยติก นาฏยนาเมนุจจเต” แปลว่า การฟ้อนรำ การบรรเลง (ดนตรี) การขับร้อง หมวด 3 แห่งตุริยะนี้ ท่าน (รวม) เรียกโดยชื่อว่านาฏย ซึ่งตามนี้ท่านจะเห็นว่าคำว่า นาฏะ หรือนาฏยะ นั้น ความจริงมีความหมายรวมเอาศิลปะไว้ตั้ง 3 อย่างคือ 1.การฟ้อนรำ 2.การบรรเลงดนตรี และ 3.การขับร้อง

ปิยวดี มากพา (2551) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะของการร่ายรำสามารถแบ่งประเภทการแสดง ได้คือ นาฏศิลป์มาตรฐาน นาฏศิลป์พื้นบ้านและนาฏศิลป์ปรับปรุงและแบ่งตามรูปแบบในการแสดงออกเป็น รำ ระบำ โขน การละเล่นละคร ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของไทย ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2557) ให้ความหมายว่า นาฏศิลป์หมายถึงการร่ายรำและการเคลื่อนไหวไปมาอย่างมีจังหวะ มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากความประณีตเกิดเป็นการ เคลื่อนไหวที่สวยงาม มีการสื่อความหมายสู่ผู้ชมเพื่อก่อให้เกิดอารมณ์ร่วม ธรากร จันทนะสาโร (2557) ได้กล่าวไว้ว่านาฏยศิลป์ไว้ว่านาฏยศิลป์เป็นรูปแบบและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีระบบแบบแผน ซึ่งเลียนแบบจากธรรมชาติ ซึ่งการเคลื่อนไหวท่าทางจะมีความประณีตและสอดคล้องกลมกลืนไปกับจังหวะ เสียงร้อง เพลง และดนตรี ทั้งนี้ลักษณะการเคลื่อนไหวของร่างกายจะมุ่งเน้นเรื่องวิธีการและรูปแบบ มากกว่าเรื่องราวของความหมายหรืออารมณ์

จินตนา สายทองคำ (2558) ได้ให้ความหมายของคำว่า “นาฏศิลป์” คือ งานที่เกี่ยวกับการรำ การเต้น ที่เป็นการฟ้อนรำ หรือการละคร การแสดงที่เป็นเรื่องราว อาจใช้คำอื่น ๆ ที่มีความหมายเช่นเดียวกันได้อีกหลายคำ เช่น นาฏศิลป์ นาฏยศิลป์ ศิลปะการแสดง ซึ่งหมายถึงศิลปะการฟ้อนรำทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น รวมทั้งละครรำ โขน หนังใหญ่ ฯลฯ คลอบคลุมถึงศิลปะแห่งการ

แสดง ลักขณา แสงแดง (2561) ได้กล่าวว่านาฏยศิลป์ เป็นศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีรูปแบบและการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นแบบแผน เป็นการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ โดยเลียนแบบมาจากธรรมชาติหรือกิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์

สรุปได้ว่า นาฏศิลป์ มาจากคำว่า นาฏและศิลป์ จึงหมายถึง ศิลปะการแสดงประเภทหนึ่ง เป็นการฟ้อนรำที่เกิดจากความรู้สึกต่าง ๆ ของอารมณ์ โดยการเคลื่อนไหวใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เกิดลีลาท่าทางต่าง ๆ ที่เลียนแบบท่าทางธรรมชาติหรือประดิษฐ์ขึ้น เพื่อให้เกิดสุนทรีในการแสดง ยังรวมถึงการร่ายรำที่มีดนตรีประกอบ โดยการแสดงนาฏศิลป์นั้นมีทั้งแบบราชสำนักที่มีการแสดงที่เป็นจารีต แบบแผน เคร่งครัด และแบบที่เป็นของสามัญชนซึ่งจะเป็นการแสดงที่สัมพันธ์กับชีวิตชุมชน

2.2 ประเภทของนาฏศิลป์

นาฏศิลป์จากอดีตถึงปัจจุบัน มีการแก้ไข ปรับปรุงและพัฒนาอยู่ตลอดมา ทั้งนี้ประเภทของนาฏศิลป์แต่ละประเภทมีลักษณะร่วมกันหรือแตกต่างกันออกไป ฉะนั้นจึงควรศึกษาถึงประเภทของนาฏศิลป์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหรือสอดคล้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ” โดยประเภทของนาฏศิลป์ที่ปรากฏปัจจุบันมีดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้ให้ความหมายไว้ว่า ลักษณะเด่นของนาฏศิลป์ เป็นการสังเกตลักษณะที่แปลกใหม่ในการแสดงนาฏศิลป์ต่าง ๆ ทั้งเก่าและใหม่ที่ปรากฏในปัจจุบันแล้วนำมาวิเคราะห์ลักษณะร่วมที่โดดเด่นของนาฏศิลป์ทั้งหลายเหล่านั้นลักษณะเด่นของนาฏศิลป์แบ่งออกเป็น 3 ประเภทดังนี้

1. นาฏศิลป์ดั้งเดิม

นาฏศิลป์ดั้งเดิมมีวิวัฒนาการมายาวนานแต่อดีต ก็ยังมีการพัฒนาต่อมาจนถึงปัจจุบัน โขนมีลักษณะเด่น คือ การแสดงยังคงรักษาแบบแผนเดิมเอาไว้อย่างครบถ้วน แต่ปรับกระบวนการการแสดงให้กระชับ โดยลดกระบวนท่า แต่ยังคุณภาพ คุณลักษณะ และความหมายเดิมเอาไว้ เนื้อหาเรื่องปรับให้มีความกระชับขึ้น เน้นบทบาทของตัวเอก และอารมณ์ของตัวละคร มากกว่าการพรรณนาฉากม้า รถ ลงสรง แต่งองค์ทรงเครื่อง แต่ยังคงใจความของเรื่องเอาไว้อย่างสมบูรณ์ ฉาก โขน และละครรำในปัจจุบันมีการจัดแจงประณีต สอดรับความต้องการของด้านการแสดง ที่สำคัญคือเป็นที่ดูสมจริงตามการฟ้อนรำ มีการปรับลดองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงโขน ละครรำให้กะทัดรัด กลับมีการเพิ่มความตระการตาในการฟ้อนรำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเสริมระบำชุดต่าง ๆ ลงไปในการแสดงโขน ละครรำ โดยจัดระบำเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง ต่อมาก็สามารถแยกระบำแต่ละชุดออกมาเป็นเอกเทศได้ รูปแบบของการฟ้อนรำในระบำเหล่านี้ยังคงอยู่ในกรอบของแบบแผนดั้งเดิม การปรับลดสิ่งซ้ำซ้อนในกระบวนการแสดง การใช้ฉากทดแทน การพรรณนาและเป็นลักษณะวิจิตร

ศิลป์แบบไทยที่เข้ากันได้อย่างดีกับเครื่องแต่งกาย การฟ้อนรำของตัวเอกและระบำเสริมความวิจิตรตระการตาเหล่านี้เกิดขึ้น

2. นาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นใหม่

นาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นใหม่ลักษณะเด่นที่นาฏศิลปินที่เกิดขึ้นใหม่ ในปัจจุบันมี 2 ประการคือ

2.1 การแสดงประเภทใหม่ๆ

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

2.2 รูปแบบของการฟ้อนรำ

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

3. นาฏศิลป์ฟื้นฟู

การฟื้นฟูนาฏศิลป์ดั้งเดิมที่แทบจะสูญไปแล้ว คือ การที่มีบุคคลของกลุ่มที่มีความสนใจในนาฏยศิลป์บางประเภท ซึ่งใกล้จะสูญหายไปจากวงการนาฏศิลป์ของไทยได้พยายามรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ แต่การรื้อฟื้นนั้นย่อมต้องการปรุงแต่งด้วยรสนิยมของบุคคลนั้นหรือคณะนั้น ๆ ลงไปให้งดงามตามแบบของตน ซึ่งแน่นอนก็ย่อมแตกต่างไปจากแบบดั้งเดิม ดังตัวอย่างการรื้อฟื้นนาฏศิลป์ 2 ประเภท คือ หุ่นกระบอกกับหนังใหญ่ หุ่นกระบอกซึ่งเสื่อมสลายเหลืออยู่ในประทศไทย ตั้งแต่มีพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรม พ.ศ. 2485 ซึ่งดูรายละเอียดก็มีหุ่นกระบอกแสดงกันอยู่บ้าง ซึ่งมีคุณครูขึ้น สกุลแก้ว เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงและมีผู้เชิญไปสาธิตตามสถานที่ต่าง ๆ ตัวอย่างคณะที่ฟื้นฟูหุ่นกระบอกคือ คุณจักรพันธุ์ โปษยกฤต และคณะซึ่งสนใจและทำหุ่นเล่นมานานก็เริ่มทำการค้นคว้า ฝึกหัดเชิด และสร้างหุ่นขึ้นใหม่ เพื่อแสดงเรื่อง พระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อ พ.ศ. 2518 รามเกียรติ์ ตอนนางลอย พ.ศ. 2520 สามก๊ก ตอนโจโฉแตกทัพเรือ พ.ศ. 2532 และขณะนี้กำลังทำหุ่นขึ้นใหม่อีกเพื่อแสดงเรื่อง ลิลิตตะเลงพ่าย หุ่นกระบอกคณะจักรพันธุ์ มีความงดงามวิจิตรบรรจง เพราะคุณจักรพันธุ์เป็นวิจิตรศิลปินที่ประณีตมาก นอกจากนี้คณะของคุณจักรพันธุ์ ยังริเริ่มทำอุปกรณ์ประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น เรือสำเภา วอช่อฟ้า โคมแก้วนำทางเสด็จ อันเป็นเครื่องประกอบที่ทำให้หรูหราและสมจริง ตลอดจนขยายโรงหุ่นให้ใหญ่โตขึ้นกว่าเก่า กล่าวได้หุ่นกระบอกคณะจักรพันธุ์ โปษยกฤต วิจิตรงดงามกว่าหุ่น กระบอกเติมเป็นอันมาก และมีเครื่องประกอบฉากและประกอบการแสดงที่ดิษฐ์ขึ้นใหม่มากมาย ทำให้ดูสมจริงและยังมีอีกคณะหนึ่งคือ คณะสี่สหาย ที่อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี เป็นศิลปินอาวุโสละครชาตรี 4 คน ทำหุ่นกระบอกขึ้นโดยไปต่อวิชามาจากคุณครูอาวุโสของเมืองเพชร แล้วนำออกแสดงแก้เหงา รูปแบบการแสดงก็อาศัยละครชาตรีที่คนคุ้นเคย จึงควรเรียกหุ่นกระบอกคณะนี้ว่า หุ่นกระบอกชาตรีด้วยไม่ได้ขับเสภาและร้องรับอย่างทางหุ่นกรุงเทพมหานคร หุ่นไม่ได้มีความวิจิตรมากมายเพราะทำกันขึ้นเล่นด้วยฝีมือชาวบ้านที่ไม่ใช่ช่าง แต่รูปแบบการแสดงการเชิดของคณะนี้ทำให้หุ่นกระบอกชาตรีมีชีวิตขึ้น น่าประทับใจในความสามารถของการเชิดการร้อง การแสดงมุขต่าง ๆ

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2550) ได้อธิบายถึงประเภทของงานศิลปะ ไว้ว่าการจัดแบ่งศิลปะตามกลุ่มประเภทวิชาที่มีลักษณะธรรมชาติของวิชา คล้ายคลึงกันไปด้วยกัน โดยจัดแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้คือ

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

สรุปได้ว่า นาฏศิลป์ เป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีความสำคัญและกำลังจะสูญหายไป แต่มีการนำกลับมาฟื้นฟูใหม่ มีการปรับใช้ใหม่ และการอนุรักษ์ ทั้งนี้ด้วยสภาพความเปลี่ยนแปลงทางบริบทของ

สังคม ไม่ว่าจะเป็นการได้รับอิทธิพลจากภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศแล้วยังคงได้รับอิทธิพลจากต่างชาติ เกิดการรับเอาวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาประยุกต์ใช้มาในประเทศไทย คือ การแสดงบัลเลย์ การปรับนาฏศิลป์ให้ทันสมัยขึ้น เช่น ด้านเนื้อเรื่องที่มีความกระชับขึ้น ด้านมีการปรับขนาดของเวที ด้านการสร้างฉากละคร ด้านการแสดง รวมไปถึงด้านเครื่องแต่งกายที่มีความทันสมัย ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นการพัฒนาเพื่อให้การแสดงของตนยังคงอยู่ ด้วยเหตุนี้จึงสามารถบอกได้อย่างชัดเจนว่านาฏศิลป์ในรัชกาลนี้มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาขึ้น

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย

การศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพื่อนำมาประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยจากการศึกษาลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด สู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ทุงผะเหวดเทศมหาชาติ จำเป็นจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานและสามารถปฏิบัติงานได้อย่างเหมาะสม ผู้วิจัยได้แบ่งศึกษาตามหัวข้อข้างต้น เพื่อง่ายต่อความเข้าใจและลำดับความสำคัญของข้อมูลดังนี้

จุติกา โกศลเหมมณี (2556) ชี้ให้เห็นว่ารูปแบบการสร้างสรรค์ลีลาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี มีรูปแบบสำคัญคือ การสร้างสรรค์ลีลาใหม่จากนาฏยศิลป์ไทยเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบกับการนำเสนอลีลาใหม่โดยมีนาฏยศิลป์ไทยเป็นพื้นฐาน ซึ่งเป็นการเสริมคุณค่าให้กับนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม การสร้างรูปแบบใหม่ด้วยการผสมผสานลีลาจากหลากหลายวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นจากลีลานาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล การเต้นพื้นบ้านและการเต้นแนวโมเดิรันดานซ์ (Modem dance) นอกจากนั้นยังได้ให้ความสำคัญและตระหนักถึงคุณค่าของการรักษาเอกลักษณ์ของรูปแบบการแสดงเดิมไว้ ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของนักสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพ ประกอบกับการปรับเปลี่ยนลีลาการเคลื่อนไหวให้มีความกระชับ ฉับไว เพื่อให้ทันใจคนรุ่นใหม่ การใช้ลีลาท่าทางในการสื่อสารในชีวิตประจำวัน ประกอบกับการจัดองค์ประกอบของลีลาเดี่ยว ลีลากลุ่ม และผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงรูปแบบในการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงออกตามองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ ไว้ดังนี้ บทการแสดง ลีลาแสดง การแต่งกาย ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง พื้นที่การแสดง แสง ฉากและอุปกรณ์การแสดงและนักแสดง ส่วนแนวความคิดในการสร้างงาน คุณนราพงษ์ จรัสศรีได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ คำนึงถึงการนำเสนอประเด็นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงจากนาฏยศิลป์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงดั้งเดิมไว้ นอกจากนั้นยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่โดยมีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวมการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย คุณธรรมจริยธรรมและการให้ความสำคัญกับสตรี

ธนกร สรรย์วราภิภู (2558) ได้ชี้ให้เห็นถึงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ที่มีความอิสระมาก โดยมุ่งสู่การตอบคำถามบริบททางสังคมเป็นนาฏยศิลป์ที่ถูกพัฒนามาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ มีการนำการแสดงละครหรือเทคโนโลยีเข้ามา โดยไม่มีขั้นของนักเต้นและข้อแม้ทางด้านสถานที่ แต่ควรเกิดจากการทดลองเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่สร้างสรรค์ ทั้งในรูปแบบของการเคลื่อนไหว แนวความคิดหรือองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ให้มีอิสระในการตีความทั้งต่อตัวผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชม แต่ความอิสระเหล่านี้ควรตั้งอยู่บนลำดับขั้นตอนที่มีระบบระเบียบทั้งในเรื่องของการค้นหาวัตถุดิบการเคลื่อนไหว ทั้งจากประสบการณ์ ดนตรี รูปภาพ หนังสือหรือคำถามประกอบกับเครื่องมือที่เข้ามาส่งเสริมวัตถุดิบเหล่านั้น โดยมีกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในลักษณะเด่นเฉพาะในนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมักจะแสดงออกถึงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการทดลองโดยนำสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจผ่าน 3 สิ่งสำคัญ ได้แก่ วัตถุดิบ เครื่องมือและองค์ประกอบของกระบวนการสร้างสรรค์

1. วัตถุดิบวัตถุดิบในนาฏยศิลป์ คือ การเคลื่อนไหวทั้งหมด การสร้างการเคลื่อนไหวจำต้องอาศัยสิ่งกระตุ้นให้นักสร้างสรรค์การเต้นสามารถค้นหาวัตถุดิบการเคลื่อนไหว 5 ประการ ดังนี้ ประสบการณ์ชีวิต ดนตรี คำถาม หนังสือและรูปภาพ

2. เครื่องมือได้แก่ พื้นที่ เวลา น้ำหนักและความลื่นไหลถือเป็นเครื่องมือสำคัญเบื้องต้นที่นักสร้างสรรค์การเต้นจำเป็นต้องรู้เพื่อนำวัตถุดิบมาพัฒนาต่อเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์การเต้นที่น่าสนใจ

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

1. การด้นสด หมายถึง วิธีการใด ๆ ก็ตามในการสร้างหรือทดสอบการเคลื่อนไหวเพื่อให้ได้คุณค่า

2. การพัฒนา โดยปกตินักออกแบบการเต้นมักจะมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดการแสดงหรือสร้างรูปร่างของการออกแบบอยู่เสมอ พัฒนาการเคลื่อนไหวและกรอบโครงสร้างสำหรับการเคลื่อนไหวผ่านหลักองค์ประกอบในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์

3. การประเมิน จำเป็นต้องประเมินผลงานของตนเองอย่างเสมอทั้งในกระบวนการสร้างสรรค์หรือผลกระทบของผลงานที่สร้างขึ้น โดยเฉพาะเมื่อผลงานเสร็จสมบูรณ์เพื่อหาตัวเลือกอื่น ๆ เข้ามาแก้ไขหรือหยุดปัญหาเหล่านั้น

4. ความคล้ายคลึง การนำสิ่งที่มีความคล้ายคลึงกันทั้งในรูปแบบของท่าทางการเคลื่อนไหว ความรู้สึกในการเคลื่อนไหว ความรู้สึกที่ได้รับจากการเคลื่อนไหวมารวมกันเป็นสิ่งที่เรียกว่า “การเต้น” ความคล้ายคลึงถือเป็นขั้นตอนสุดท้าย ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

พีรพงศ์ เสนไสยและคณะ (2558) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นการคิดให้เกิดเป็นนาฏยศิลป์แห่งปัจจุบันกาลอันมีเนื้อหาสาระ การตีความ คุณค่า การประเมินความหมายตามครรลองไทย นักออกแบบคนไทย ผู้สั่งสมประสบการณ์สุนทรีแบบไทย คุณวุฒิ วัยวุฒิอย่างไทย สู่กระบวนการออกแบบตามความถนัด ความพอใจของศิลปินที่ต้องการสื่อสารสารัตถะในมุมมองที่แตกต่างกันภายใต้กรอบความคิด แก่นเรื่องหลักร่วมกัน ซึ่งกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ร่วมสมัยของรูปแบบในปัจจุบันเป็นกลุ่มการสร้างสรรค์แบบใหม่ กล่าวคือ การคิด การตีความ การกำหนดรูปแบบการแสดงให้เป็นลักษณะของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มุ่งเน้นการเชื่อมโยงมิติระหว่างกาลเวลาและการผสมผสานศาสตร์ของนาฏกรรมมากกว่าหนึ่งศาสตร์เข้าด้วยกันให้เป็นเอกภาพ จึงหมายถึงการที่นักนาฏยประดิษฐ์หลีกหนีกรอบจารีตเดิม ประสบการณ์เดิมที่ผู้สร้างสรรค์เคยสร้างสรรค์มาก่อน มีกระบวนทัศน์ที่ต้องการสื่อสารการแสดงในลักษณะของความสลับซับซ้อน ทั้งด้านความคิด การตีความเนื้อหาสาระ การจัดวางองค์ประกอบกลุ่มผู้แสดง กระบวนท่าเต้นร้า การสื่อสารการแสดงผ่านอารมณ์ การกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบศิลป์โดยเฉพาะ “กระบวนท่าเต้นรำนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” เป็นการคิดสร้างท่าเต้นร้าในลักษณะของความคิด ประสบการณ์ความรู้ ความพอใจส่วนตัวของศิลปินในฐานะที่เป็นคนไทยในห้วงของกาลเวลาปัจจุบัน ช่วงวัยของนาฏยศิลปิน และประสบการณ์ชีวิตที่เสพบริบท วิถีทางสังคมแบบไทย ๆ ทักษะนาฏกรรมตามฐานานุรูป (คุณสมบัติของร่างกายแบบไทย) จัดวางสรีระร่างกาย การเชื่อมท่าทาง การเคลื่อนไหวให้เป็นไปตามแก่นสาระของแก่นของความคิด กรอบแนวคิด วัตถุประสงค์ของการประดิษฐ์ ซึ่งอาจจะเป็นกระบวนท่าที่ไม่มีความหมายโดยตรง

พีระศิลป์ พูนเขตกิจ (2558) ได้ชี้ให้เห็นว่านาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นการแสดงออกทางภายนอกโดยสื่อถึงความหมายภายในมีลักษณะการเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบตายตัวนักเต้นหรือนักออกแบบท่าเต้นมีอิสระในการคิดสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกันรูปแบบเดิม

อนุชา ถือสมบัติ (2558) ได้ชี้ให้เห็นว่าการแสดงร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นการระบำ รำ ฟ้อนและรวมเต้นของคนสมัยปัจจุบันที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับ วันนี้ เวลานี้พุทธศักราชนี้ สถานการณ์บริบทแวดล้อมแห่งปัจจุบัน และยังกล่าวถึงประวัติการแสดงร่วมสมัยในช่วงศตวรรษที่ 20 ได้เกิดรูปแบบการเต้นสมัยใหม่ขึ้นเรียกว่า “นาฏศิลป์ร่วมสมัย” (Contemporary Dance) ขึ้น เป็นการรวบรวมระบบและรูปแบบต่าง ๆ ของการเต้นที่พัฒนามาจากการเต้นแบบโมเดอร์นแดนซ์ (Modern Dance) และโพสโมเดอร์นแดนซ์ (Post Modern Dance) การเต้นแบบคอนเทมโพรารี่

แดนซ์ ได้พัฒนาควบคู่ไปกับการเต้นแบบใหม่ (New Dance) ในประเทศอังกฤษ การเต้นแบบคอนเทมโพรารี่แดนซ์เป็นการพัฒนาความสามารถทั้งร่างกายและจิตใจของมนุษย์เป็นการแสดงออกถึงความแข็งแกร่งของร่างกาย ความสามารถในการยืดหยุ่นหรือแสดงถึงความสามารถในการออกแบบท่าเต้น อาจมีการนำเทคนิคการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งเทคนิคที่ใช้ในการเต้นและการนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้ประกอบการแสดง เช่น การนำเทคนิค แสง สี เสียง เข้ามาช่วยสร้างอารมณ์และบรรยากาศ การใช้โปรเจคเตอร์เข้ามาฉายประกอบหรือเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอนาฏกรรมร่วมสมัยหรือนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) เป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะการแสดงที่พบเห็นได้ทุกยุคทุกสมัยซึ่งเกิดขึ้นจากนาฏยศิลปินที่ความต้องถ่ายทอดวิธีการคิด การออกแบบสร้างสรรค์นำเสนอรูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงในลักษณะใหม่ ถ้าได้รับความนิยมก็มีการถ่ายทอดและเผยแพร่ ซึ่งหมายถึงความสำเร็จของกระบวนการคิด การออกแบบและสร้างสรรค์ของศิลปิน อาจนำสู่นาฏกรรมอมตะในที่สุด (Classical Style) ในขณะที่ผลงานของนาฏยศิลปินคนใดไม่มีการแสดงเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ผลงานดังกล่าวจะเลือนรางตามกาลเวลา ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นาฏกรรมร่วมสมัยดำรงอยู่ได้ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของผู้ชม

สุพรรณี บุญเพ็ง อ้างใน วราพร แก้วใส (2559) นาฏกรรมไทยมีพัฒนาการมาตามยุคสมัย นับตั้งแต่ นาฏกรรมในราชสำนักออกมาสู่ประชาชน จากความเป็นจารีตแบบแผน มีการปรับปรุงตามความนิยมของผู้ชมจากละครรำ ละครร้อง ละครพูด สู่ระบำรำฟ้อน มีการสร้างสรรค์ให้เกิดระบำใหม่ๆ โดยการผสมผสานอัตลักษณ์ของชุมชนเชื้อชาติ หรือ ท้องถิ่น หรือแม้แต่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาต่าง ๆ ซึ่งการสรางสรรค์ผลงานด้านนาฏกรรม ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันมีความหลากหลายมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับ การเต้นแบบสากลเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืนและลงตัว รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏกรรมใหม่ ซึ่งมีคุณค่าทางด้านสังคมและความเป็นชาติไทยคือ การนำเอาเอกลักษณ์อัตลักษณ์ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีของชาติเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคหรือกลวิธีใดในการผสมผสานกันของศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง หรือเพียงส่วนใดส่วนหนึ่งเข้ากับงานของตนก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องอาศัยความสามารถเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติตน มักจะได้รับการยกย่องชมเชยและยอมรับจากผู้ชม นักวิจารณ์ศิลปะและสื่อต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ มากกว่าที่จะเป็นการออกแบบสร้างผลงานที่เป็นการแสดงออกถึงศิลปะหรือวัฒนธรรมของชาติอื่นชาติใดเพียงอย่างเดียว

สิริธร ศรีชลาคม (2559) ได้แสดงทัศนะว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบวิธีการ ที่ไม่ใช่รูปแบบของนาฏยศิลป์คลาสสิก นำเสนอตามแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานในมุมมองของสถานการณ์ปัจจุบัน นาฏยศิลป์ร่วมสมัยไม่ใช่รูปแบบของเทคนิคการเต้น แต่พิจารณาที่ปรัชญาการใช้พลังงานตามธรรมชาติและการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีรูปแบบ

แตกต่างกัน ซึ่งความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยในเชิงของทฤษฎีนาฏยศิลป์ตะวันตก ในภาษาต่างประเทศมีการใช้คำจำกัดความที่กว้างและแตกต่างกันไปและตามยุคสมัยของเอกสาร โดยมีรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานมีองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ที่สรุปให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงและการออกแบบคุณสมบัติหรือลักษณะการแสดงมี 8 ข้อดังนี้

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

นิสากร แก้วสายทอง (2564) ได้กล่าวว่ากลุ่มของนักวิชาการนั้นมีมุมมองต่อนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 จนถึง พ.ศ. 2562 มีสิ่งที่เหมือนกันคือ ปัจจัยเรื่องเงินที่ส่งผลต่อทั้งผู้สร้างงานและผู้เสพผลงานด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีแนวโน้มที่จะเท่าเดิมหรืออาจน้อยลงไปขึ้นอยู่กับจุดประสงค์หรือแรงจูงใจในการสร้างงานของศิลปิน รวมถึงแรงสนับสนุนในการสร้างผลงานจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้วยเช่นกัน กลุ่มผู้ชมหลักจะเป็นชนชั้นกลาง บุคลากรในสถานศึกษา นักศึกษา เป็นต้น ส่วนสิ่งที่ต่างกันกันคือประเด็นเรื่องการผันตัวไปเป็นนักวิชาการของศิลปินที่ศิลปินหลายท่านถึงแม้จะมีการทำข้อมูลเชิงวิชาการหรือเป็นอาจารย์ตามมหาวิทยาลัย แต่นั่นก็ไม่สามารถตัดสินได้ว่าการทำแบบนี้คือนักวิชาการหรือศิลปินและเรื่องความก้าวหน้าของศาสตร์ที่จะมีความพัฒนาจากเดิมหรืออาจอยู่ที่เดิมก็ได้จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่นำเสนอมุมมองต่องานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสังคมไทยทั้งหมด

สรุปได้ว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นการแสดงออกทางภายนอกโดยสื่อถึงความหมายภายในที่มีลักษณะการเต้นที่ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบที่ตายตัว นักเต้นหรือนักออกแบบท่าเต้นมีความอิสระในการคิดสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดกันรูปแบบเดิม การแต่งกายเป็นแบบอิสระเช่นเดียวกันซึ่งจะไม่ยึดติดกับรูปแบบเดิม โดยการแสดงร่วมสมัยเป็นผลงานการแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์สากลกับนาฏศิลป์ประจำชาติในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินในปัจจุบัน สร้างขึ้นเพื่อให้คนในปัจจุบันได้สัมผัสถึงลักษณะการแสดงแบบร่วมสมัย ซึ่งผู้วิจัยจะนำองค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัยมาวิเคราะห์เรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ กรอบแนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงเพื่อให้มีความแปลกใหม่โดยให้สอดคล้องกับแนวคิดแบบร่วมสมัยที่กล่าวว่า “ไม่มีกฎเกณฑ์และรูปแบบที่ตายตัว มีความอิสระ” สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่ผู้วิจัย

เล็งเห็นว่าจะมีประโยชน์ต่อนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย โดยสามารถนำข้อมูลเหล่านี้ไปฝึกฝนเพื่อก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ และยังสามารถแสดงถึงศักยภาพและเอกลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์ ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์จนเกิดผลงานที่สามารถสะท้อนประสบการณ์และความเชี่ยวชาญในรูปแบบของตนเองได้อย่างมีประสิทธิภาพและยังสะท้อนให้เห็นถึงผลงานการแสดงที่มีความเชื่อมโยงกับผู้คนหรือสังคมในช่วงเวลาปัจจุบัน

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์

การสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะการแสดงคือการสร้างสิ่งใหม่ๆ ที่มีคุณค่าโดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์หรือสังคมหรือขอบเขตภายใน ที่ได้สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา โดยอาศัยศิลปะของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ นำมาประยุกต์โดยการผสมผสาน ขั้นตอนในการดำเนินงานให้บรรลุเป้าหมาย ต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ซึ่งจะได้อธิบายดังนี้

4.1 นาฏยประดิษฐ์

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

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

1. การคิดให้มีนาฏศิลป์
2. การกำหนดความคิดหลัก
3. การประมวลข้อมูล
4. การกำหนดขอบเขต

5. การกำหนดรูปแบบ
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ
7. การออกแบบนาฏศิลป์

ปิยวดี มากพา (2551) ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณสมบัติของนักนาฏยประดิษฐ์ของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย คือ มีพรสวรรค์ มีความคิดสร้างสรรค์ อยู่ในบริบทที่เป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรม มีบุคลากรที่เป็นกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์ สั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ มีวิธีการสร้างสรรค์ มาจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและการใช้องค์ความรู้ดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ การบูรณาการข้ามศาสตร์ โดยการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย คือการนำนาฏศิลป์ไทยผสมกับนาฏศิลป์สกุลอื่นโดยเหตุผลในการสร้างสรรค์ นาฏศิลป์คือสร้างสรรค์ คือต้องการความแปลกใหม่ เพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของศิลปินเพื่อให้ได้รับการยกย่องจากศิลปินอื่นและกลุ่มคนอื่น ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรมท้องถิ่น ระดับประเทศ ทำตามหลักสูตรการศึกษาต้องการที่จะอนุรักษ์สืบทอดแต่หลีกหนีความจำเจ เพื่อส่งเสริมธุรกิจโดยการสร้างความแปลกใหม่ไม่ซ้ำใคร โดยมีปัจจัยที่ส่งผลให้การแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ประสบความสำเร็จคือ มีบทประพันธ์ที่สละสลวยเหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์ โดยเสน่ห์ของเทคนิคการรำทำให้เกิดความน่าประทับใจในการแสดง เครื่องแต่งกายงดงามมีความแปลกใหม่

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

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (2558) ได้กล่าวว่าการสร้างสรรค์งานนาฏยกรรมเป็นการบูรณาการศาสตร์และองค์ความรู้ต่าง ๆ ให้เกิดเป็นการแสดงที่มีความงดงาม เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมบันเทิงอีกทางหนึ่ง ผลงานนาฏยกรรมไทยสร้างสรรค์ที่ผ่านมามีแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลายและยังไม่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นแสดงถึงความเป็นพื้นที่ชัดเจน วรรณกรรมพื้นถิ่นอีสานหลายเรื่องมีเหตุการณ์สำคัญ ตัวละคร ตลอดจนจินตนาการที่งดงาม สามารถนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานความเป็นพื้นถิ่นกับนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างลงตัวและทำให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยกรรมไทยมีรูปแบบแนวคิดที่เป็นระบบตลอดจนเป็นการพัฒนาศาสตร์และองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้าอีกทางหนึ่ง

สรุปได้ว่านาฏยประดิษฐ์เป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นทางการแสดง การฟ้อนรำ ซึ่งครอบคลุมเพื่อหาความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว ดนตรี การแต่งกาย การออกแบบการแสดง เพื่อที่จะสร้างสรรค์ความพึงพอใจความเพลิดเพลินอารมณ์ทั้งนี้อาจเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นตามอย่างธรรมชาติที่มีอยู่ เช่น ศิลปวัฒนธรรม ประเพณีหรือสิ่งรอบข้างอื่น ๆ โดยมาจากหลักฐานปฐมภูมิหรือทุติยภูมิและอาจเป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นให้อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติแต่ต้องไม่ขัดกับความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในโลกมนุษย์โดยการแสดงนั้นอาจจะสะท้อนเห็นถึงวิถีชีวิต ปรัชญา ความเชื่อ หรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางสังคม

4.2 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์เมื่อกล่าวถึงแล้วมักเข้าใจและมุ่งเน้นไปที่ความคิดริเริ่มซึ่งแท้ที่จริงแล้ว ความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วย ลักษณะความคิดอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ไม่ใช่เพียงแต่ความคิดริเริ่ม เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของ กิลฟอร์ด (Guilford. 1967 : 145-151) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็น ความสามารถทางสมองที่ติดได้กว้างไกลหลายทิศทาง ซึ่งประกอบด้วย

1. ความคิดริเริ่ม (Originality)
2. ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency)
3. ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility)
4. ความละเอียดลออ (Elaboration)

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

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

เกษร ธิตะจารี (2543) ได้กล่าวว่ามนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์และฉลาดเป็นเลิศในกระบวนสัตว์ทั้งหลาย คือรู้จักประดิษฐ์เครื่องมือ เครื่องใช้ในการประกอบสัมมาชีพ จะเห็นได้ว่ารูปทรงของสิ่งต่าง ๆ ที่สร้างและประดิษฐ์ขึ้นมาในอดีต ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปทั้งในด้านการออกแบบ ความคิด และวัสดุที่ใช้ให้เป็นไปตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะกับความ

จำเป็นที่ต้องการใช้สิ่งต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงจำต้องสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมา เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคม

สุดารัตน์ อาฒยะพันธุ์ (2562) ได้กล่าวว่าทักษะความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ผลงานที่ใช้ทักษะการคิดค้นใหม่ ๆ ที่ไม่ซ้ำแบบใคร โดยสร้างขึ้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางศิลปะ และการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อย่างประณีต อ่อนช้อยจนเกิดความงดงามวิจิตรบรรจงซึ่งต้องสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์และเหมาะสมตามองค์ประกอบของนาฏศิลป์ เพื่อให้การแสดงนาฏศิลป์มีคุณค่าและสามารถสร้างความบันเทิง ความเพลิดเพลินใจให้กับผู้ชมได้

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

4.3 ขั้นตอนการทำงานสร้างสรรค์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

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

นักนาฏศิลป์มีวิธีทำงานออกแบบนาฏศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งการออกแบบทางด้านนาฏศิลป์มีวิธี และขั้นตอนคล้ายคลึงกันกับศิลปะสาขาอื่น ๆ ดังนี้

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

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏศิลป์ชุดนั้นคร่าว ๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติ

โดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกัน ในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา ทำนองเดียวกัน กับบทละครทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถสรุปความรู้ของการสร้างสรรค์ได้ดังนี้ การสร้างสรรค์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียว หรือหลายคน ในการสร้างสรรค์งานผู้สร้างสรรค์จะต้องมีจินตนาการและจินตภาพ เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การออกแบบ ตามลำดับขั้นตอนในการสร้างสรรค์งาน 4 ขั้นตอนที่ได้กล่าวไปข้างต้นที่เป็นขั้นแรกในการออกแบบและวางแผนงานเพื่อเข้าสู่กระบวนการ

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

4.4 องค์ประกอบของการแสดง

1. ท่ารำ

ท่ารำของไทย แบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ คือ ท่ารำ ท่าละคร และท่าเต้น

1) ท่าระบำ เป็นการทำท่างาม ๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้อง ตัวอย่าง นาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศรีวงศ์วิวัฒน์

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

3) ท่าเต้นนาฏศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือทำท่าต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของ ขา และเท้า ทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไป หรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง ท่าเต้นเหล่านี้ก็ เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

2. การแปรแถว

การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เป็นการประดิษฐ์ท่ารำมากกว่า

การแปรแถว การแปรแถวแบบหลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้า กระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ่อน สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3. การตั้งซุ้ม

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

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

5. แผนนโยบาย ยุทธศาสตร์ ด้านวัฒนธรรม

5.1 กรอบทิศทางการพัฒนาประเทศด้านวัฒนธรรม

ศิลปะทุกแขนงย่อมมีคุณค่าทางจิตใจเป็นพื้นฐาน เพราะศิลปะถูกนำมาใช้เพื่อการพัฒนาจิตใจ ผ่อนคลายบำบัด ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด และยังถูกนำไปใช้ในการพัฒนาสังคม ทำหน้าที่เป็นสื่อสำคัญที่ช่วยให้สัมพันธภาพของคนในสังคมดำเนินไปอย่างสงบสุข แต่ในขณะเดียวกัน “ศิลปะ” ยังสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ โดยเห็นได้จากผลงานศิลปะของศิลปินชื่อดังในประเทศไทยที่โดดเด่นเป็นที่น่าจดจำและมีมูลค่า อีกทั้งยังมีการเติบโตในรูปแบบของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์หลายสาขา ยกตัวอย่างเช่นในปี พ.ศ. 2557 สาขาทัศนศิลป์ที่มีมูลค่าสูงถึง 158,315 ล้านบาท สาขาแฟชั่น ที่มีมูลค่าสูงถึง 20,754 ล้านบาท และสาขาภาพยนตร์และวิดีทัศน์ที่มีมูลค่าสูงถึง 78,670 ล้านบาท เป็นต้น นอกจากนี้การสร้างชื่อเสียงผ่านการได้รับรางวัลในระดับโลก กลายเป็น

ช่องทางการเผยแพร่วัฒนธรรมปลุกกระแสความนิยมไทยและนำไปสู่การขยายตลาดการท่องเที่ยว ตลาดการส่งออกและฐานเศรษฐกิจอื่น ๆ ของไทยอีกทางหนึ่งด้วย แม้การสร้างมูลค่าเพิ่มดังกล่าวจะยังเป็นส่วนน้อยที่เกิดขึ้นกับงานศิลปะของประเทศไทย แต่ก็สร้างความคาดหวังว่างานศิลปะของไทยจะกลายเป็นปัจจัยหลักในการสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจได้ในอนาคต

“วัฒนธรรม” เป็นสิ่งที่ได้รับการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงถ่ายทอดและสืบต่อกันมาอย่างยาวนานเคียงคู่กับงานศิลปะ และมีปัจจัยมากมายส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของทั้งศิลปะและวัฒนธรรม ทั้งปัจจัยทางการเมือง การเปลี่ยนแปลงด้านนโยบาย ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางสภาพแวดล้อม ปัจจัยทางการศึกษาความรู้เทคโนโลยี ปัจจัยศาสนาอุดมการณ์และความเชื่อ ปัจจัยจากการเลื่อนไหลของวัฒนธรรมต่างชาติล้วนส่งผลกระทบทั้งในเชิงบวก เช่น เกิดการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ การขยายตัวทางด้านการผลิตสินค้าและสิ่งต่าง ๆ มากขึ้น เกิดการแลกเปลี่ยนทางศิลปะและวัฒนธรรม เป็นต้น และผลกระทบในเชิงลบ เช่น เกิดความล้าหลังและช่องว่างระหว่างศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมกับศิลปวัฒนธรรมสมัยใหม่ เกิดความไม่เป็นระเบียบทางสังคม เพราะประชาชนบางส่วนอาจปรับตัวไม่ทันต่อความเปลี่ยนแปลงทางศิลปะและวัฒนธรรม และอาจรับเอาศิลปะและวัฒนธรรมที่หลากหลายเข้ามาในสังคม โดยขาดการเลือกสรรอย่างเหมาะสมกับบริบทของประเทศไทย เป็นต้น

ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยจึงเกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมและศิลปวัฒนธรรมสมัยใหม่ เกิดการต่อยอดพัฒนาเพื่อค้นหาอัตลักษณ์ใหม่ ของงานด้านศิลปวัฒนธรรม โดยมีความสอดคล้องกับปัจจุบันทั้งในวิธีคิดกลวิธีการนำเสนอรสนิยม การบริโภคกระแสหลักทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ และสร้างประโยชน์ทั้งในเชิงคุณค่าและเชิงเศรษฐกิจ ซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในฐานะหน่วยงานหลักของประเทศที่เป็นผู้นำการพัฒนาองค์ความรู้และส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่กิจกรรมสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย จึงมีความมุ่งมั่นในการพัฒนาสังคมไทยให้เป็นสังคมที่ตระหนักถึงคุณค่าของงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ซึ่งสามารถสร้างคุณค่าทางด้านจิตใจและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของประเทศได้ ดังนั้นคนไทยจึงจำเป็นต้องมีความรู้ ความเข้าใจ และความภาคภูมิใจในงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยของประเทศคนไทย รู้เท่าทันความเปลี่ยนแปลงของศิลปะและวัฒนธรรม สามารถรักษารากเหง้าของวัฒนธรรมไทย ลดช่องว่างระหว่างศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมกับศิลปวัฒนธรรมสมัยใหม่ แต่สร้างความเชื่อมโยง ต่อยอดและใช้ประโยชน์ผ่านการวิจัยและการสร้างนวัตกรรมใหม่ ๆ และเผยแพร่งานด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยไปทั่วโลก ดังนั้นการส่งเสริม สนับสนุนทั้งภาครัฐ เอกชนและประชาชน การวางนโยบายและยุทธศาสตร์ในการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยจึงเป็น สิ่งสำคัญต่อการนำไปสู่วิสัยทัศน์ ในการบูรณาการความร่วมมือกับทุกภาคส่วน โดยใช้มิติ ด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ที่สร้างคุณค่าทางสังคมและ เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจอย่างเป็นรูปธรรม จากการ

วิเคราะห์สถานการณ์ ปัญหาการดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ได้ ศึกษาทั้งหมดใน 4 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. แนวคิดที่เกี่ยวข้องและขอบข่ายของศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย
2. แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม
3. กฎหมาย แนวคิดและนโยบายรัฐบาลที่เกี่ยวข้อง
4. มิติการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

พระราชบัญญัติส่งเสริมศิลปะร่วมสมัย พ.ศ. 2551 ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (Contemporary.Art) มีความหมายกว้างขวางและยังเป็นที่ถกเถียงแต่ว่าโดยรวม ๆ หมายถึงศิลปวัฒนธรรมหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั่นก็คือประมาณหลังปี 1950 (ศตวรรษที่20) จนถึงปัจจุบัน นิยามของศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้กำหนดนิยามของคำว่าศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เป็น 3 ประการ ได้แก่

1. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย หมายถึง ศิลปวัฒนธรรมที่พัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคเดียวกันหรือในเวลาเดียวกัน และเกิดขึ้นในสมัยปัจจุบัน โดยมีวัฒนธรรมเป็นรากฐานสำคัญในการสร้างสรรค์

2. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย หมายถึง ศิลปวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยมีกระบวนแบบหรือแนวความคิดของสังคม และวัฒนธรรมปัจจุบันเป็นพื้นฐาน

3. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย หมายถึง ศิลปวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อรับใช้สังคมในยุคปัจจุบันที่เกิดจากความคิดและประยุกต์อย่างบูรณาการสอดคล้องสัมพันธ์และส่งผลต่อกันและกัน ระหว่างศิลปะและวัฒนธรรม คำว่า “ร่วมสมัย” นั้น สุชาติ สวัสดิ์ศรี เคยให้คำอธิบายแบบไทยมาก่อนในหลายที่หลายแห่งว่า อะไรก็ตามที่เรียกว่า “ร่วมสมัย” นั้น น่าจะดูได้จากองค์ประกอบที่เรียกว่า “3 ร่วม” คือ 1) ร่วมชีวิต อย่างที่เข้าใจกันคือหมายถึง “คนทำงานศิลปวัฒนธรรมที่ยังมีชีวิตอยู่” ซึ่งก็จะมีรายละเอียดของมัน เพราะศิลปินบางคนที่ยังมีชีวิตอยู่ บางทีก็อาจจะไม่มีอะไร “ร่วมสมัย” เลยก็ได้ กล่าวคือ เคลื่อนตัวเองไปสู่ความ “ล้าสมัย” หรือ “ร่วงสมัย” 2) ร่วมเหตุการณ์ เช่น อยู่ในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์หรืออยู่ใน Main event ของยุคสมัยเดียวกัน เช่น เหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เหตุการณ์ “14 ตุลา 2516” เหตุการณ์ “6 ตุลา 2517” เหตุการณ์ “17 พฤษภา 2535” เหตุการณ์ “19 กันยา 2549” ฯลฯ แต่ละเหตุการณ์ แต่ละยุคสมัยก็จะมีข้อปลีกย่อยของมัน ซึ่งอาจมีจุดร่วมบางอย่างทำให้เกิดลักษณะ “ร่วมสมัย” ในยุคนั้น ๆ ขึ้นมา 3) ร่วมความคิด เช่น ความคิดเรื่องประชาธิปไตย สังคมนิยม ชาตินิยม เพศนิยม ความคิดเรื่องต่อต้านเผด็จการ ความคิดเรื่องต่อต้านสงคราม ความคิดเรื่องประชานิยม ฯลฯ ลักษณะของการ “ร่วมความคิด” ที่ว่านี้อาจดูได้จาก Movement ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นว่ามีหรือไม่ เช่น ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 เกิด

กระแสของ คำว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต” แต่มาในช่วงเหตุการณ์ 19 กันยา 2549 เกิดกระแสปัจจุบันที่ศิลปินบางประเภททำงานจำพวก “เฉลิมพระเกียรติ” เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีการให้คำนิยามของศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยไว้หลายประการ ได้แก่ สุริชัย หวันแก้ว และ กนกพรรณ อยู่ชา (2552) ได้แบ่งคำว่า “ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย” ออกเป็น 2 คำ คือ คำว่า“ศิลปะ”และ“วัฒนธรรมร่วมสมัย”โดยกล่าวว่า“ศิลปะ”เป็นการแสดงออกของมนุษย์ในการสร้างสรรค์งาน โดยผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นนั้น ได้กลายเป็นมรดกตกทอดทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าของสังคมมนุษย์ ศิลปะไม่ได้แยกขาดออกจากสังคมและวัฒนธรรม แต่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางวัฒนธรรมและสังคมมนุษย์ ส่วนคำว่า “วัฒนธรรมร่วมสมัย” แบ่งความหมายออกเป็น 2 มิติ คือ

1. วัฒนธรรมร่วมสมัย เกิดขึ้นจากโลกของความทันสมัยเป็นปริมณฑลที่เต็มไปด้วยวัฒนธรรมที่มีชีวิตเป็นเสมือนกระแสหรือพลังที่เรามองไม่เห็นแต่รู้สึกได้ บริโภคได้และใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในขณะที่เราตื่นนอน ทำงาน พักผ่อนหย่อนใจ รวมทั้งกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน

2. วัฒนธรรมร่วมสมัยในมิติของเวลาปัจจุบัน เป็นวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์แบบข้ามแดน ข้ามประเทศ ข้ามชุมชน อยู่คนละที่คนละทางก็ยังสามารถสัมพันธ์กับวัฒนธรรมต่างแดนได้ วัฒนธรรมข้ามยุคข้ามสมัยก็ยังสามารถจะกลับมามีความสำคัญได้ในยุคสมัยปัจจุบัน ผลการวิเคราะห์เนื้อหาคำสัมภาษณ์เชิงลึกและการสนทนากลุ่ม จากผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นศิลปินที่มีผลงานสร้างสรรค์ด้าน ต่าง ๆ รวมทั้งศิลปินแห่งชาติ ศิลปินรางวัลศิลปินศิลปากร ผู้ดูแลหอศิลป์ นักวิชาการ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในสถาบันการศึกษาจากภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย นอกจากนี้ศิลปินนักวิชาการและผู้เกี่ยวข้องกับงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยส่วนใหญ่เห็นคล้ายคลึงกันในบางประเด็น และมีความเห็นแตกต่างกันในบางประเด็นเช่นกัน แต่ผลการวิเคราะห์เนื้อหาข้อมูลอาจสรุปได้ว่าศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีลักษณะหลากหลายซึ่งสามารถสรุปได้ 7 ประการคือ (1) ความเป็นปัจจุบัน (2) การประยุกต์/ผสมผสาน (3) การพัฒนา/พลวัต (4) รากเหง้าและการต่อยอด (5) การเชื่อมโยง (6) เครื่องมือ (7) เทคนิค/เทคโนโลยี (คุณาธิ กรกิจ, 2555)

สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร (2559) ได้กำหนดทิศทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี และคณะรัฐมนตรีได้มีมติเมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2548 เห็นชอบให้มีการจัดตั้งคณะกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติ มีอำนาจหน้าที่ในการจัดทำร่างยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี เพื่อใช้ในการขับเคลื่อนการพัฒนาประเทศสู่ความมั่นคง มั่งคั่งและยั่งยืน และให้เสนอร่างยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี ให้คณะรัฐมนตรีพิจารณาให้ความเห็นชอบเพื่อใช้เป็นกรอบในการดำเนินงานในระยะที่ 2 ของรัฐบาล (ปี 2548–2549) และกรอบการปฏิรูปประเทศในระยะที่ 3 (ปี 2560 เป็นต้นไป) คณะกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติได้แต่งตั้งคณะอนุกรรมการ 2 คณะ ได้แก่ (1) คณะอนุกรรม การจัดทำยุทธศาสตร์และกรอบการปฏิรูปเพื่อจัดทำร่างกรอบยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี และ (2) คณะอนุกรรมการจัดทำแผนปฏิบัติการตามแนวทางการปฏิรูปประเทศ เพื่อจัดทำร่างแผนปฏิบัติการ

ตามแนวทางการปฏิรูปประเทศ (Roadmap) ภายใต้ยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปีโดยคณะอนุกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์และกรอบการปฏิรูปได้ดำเนินการยกร่างกรอบยุทธศาสตร์ชาติ ระยะ 20 ปี ตามแนวทางที่คณะรัฐมนตรีกำหนด โดยได้มีการนำความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติที่มาจากหลายภาคส่วน ได้แก่ ภาคราชการ ภาคเอกชน ภาคการเมือง และนักวิชาการ

แผนการดำเนินการตามแนวทางยุทธศาสตร์ชาติระยะ20ปีและกำหนดกรอบระยะเวลาเป็น 5 ช่วง นั้น ประกอบด้วยช่วงที่ 1 ตุลาคม 2558-กรกฎาคม พ.ศ. 2560 (1ปี6เดือน) ช่วงที่ 2 ปี พ.ศ. 2560-2564 (5ปี) ช่วงที่ 3 ปี พ.ศ. 2565-2569 (10ปี) ช่วงที่ 4 ปี พ.ศ. 2570-2574 (15ปี) และช่วงที่ 5 ปี พ.ศ. 2575-2579 (20ปี) รัฐบาลและคณะกรรมการจัดทำยุทธศาสตร์ชาติได้กำหนดยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี โดยมีวิสัยทัศน์ในการพัฒนาประเทศไทยให้มีความมั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน เป็นประเทศพัฒนาแล้ว ด้วยการพัฒนาตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง ส่งผลให้ประเทศไทยมีความสามารถในการแข่งขัน มีรายได้สูงอยู่ในกลุ่มประเทศพัฒนาแล้ว คนไทยมีความสุขอยู่ดีกินดี สังคมมีความมั่นคง เสมอภาคและเป็นธรรมโดยมียุทธศาสตร์ 6 ด้านประกอบด้วย 1) ด้านความมั่นคง 2) ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน 3) ด้านการพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพคน 4) ด้านการสร้างโอกาสความเสมอภาคและเท่าเทียมกันทางสังคม 5) ด้านการสร้างการเติบโตบนคุณภาพชีวิตที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม และ 6) ด้านการปรับสมดุลและพัฒนาระบบบริหารจัดการภาครัฐ

กระทรวงวัฒนธรรม (2559) ได้วิเคราะห์กรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปีเพื่อจัดทำกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ด้านวัฒนธรรมระยะ 20 ปี ให้สอดคล้องกับยุทธศาสตร์ชาติข้างต้น โดยมีเป้าหมายให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลาง การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมธรรมนานาชาติ มีภาพลักษณ์ ความสัมพันธ์ที่ดี และได้รับการยอมรับในเวทีทางวัฒนธรรมระดับสากล ผลักดันสังคมไทยเป็นสังคมแห่งคนดี มีคุณธรรม จริยธรรม เอื้ออาทรมีความปรองดองสมานฉันท์มีรายได้และความมั่งคั่งจากอุตสาหกรรมสร้างสรรค์และบริการทางวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้น โดยมีภารกิจด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับยุทธศาสตร์ใน 5 ด้าน ได้แก่ ด้านความมั่นคง เกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อเทิดทูนสถาบันหลักของชาติ และสนับสนุนงานรักษาความมั่นคงและความสงบเรียบร้อยภายในด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขัน เกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อใช้มิติทางวัฒนธรรม สนับสนุนการพัฒนาภาคการผลิตและบริการ พัฒนาผู้ประกอบการและเศรษฐกิจชุมชน รวมทั้งเชื่อมโยงกับภูมิภาคและเศรษฐกิจโลก ด้านการพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพคน เกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อสนับสนุนการพัฒนาศักยภาพคนตลอดช่วงชีวิต ยกระดับการศึกษาและการเรียนรู้ ปลูกฝังระเบียบวินัย คุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมที่ พึงประสงค์รวมทั้งสร้างความอยู่ดีมีสุขของครอบครัวไทย ด้านการสร้างโอกาส ความเสมอภาค และเท่าเทียมกันทางสังคมเกี่ยวข้องกับการดำเนินการเพื่อสร้างความเข้มแข็งของสถาบันทางสังคมทุนทางวัฒนธรรมและความเข้มแข็งของชุมชน เสริมสร้างสภาพแวดล้อมและ

นวัตกรรมที่เอื้อต่อ การดำรงชีวิตในสังคมสูงวัย ด้านการปรับสมดุลและพัฒนาระบบการบริหารจัดการภาครัฐ เกี่ยวข้องกับการดำเนินการปรับปรุงโครงสร้าง บทบาท และภารกิจของหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม ปรับปรุง กฎหมาย ด้านศิลปวัฒนธรรม พัฒนากลไก สนับสนุนการบริหารจัดการงานวัฒนธรรม ทั้งนี้ การขับเคลื่อนการดำเนินงานตามกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปีดังกล่าวจำเป็นต้องมี ความสอดคล้องกับกรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 และกรอบทิศทางการขับเคลื่อนงานวัฒนธรรมตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560–2564) ด้วย

กรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 กับงานวัฒนธรรมประเทศไทย 4.0 เป็นนโยบายสำคัญของรัฐบาลที่ต้องการปรับเปลี่ยนโครงสร้างเศรษฐกิจไปสู่เศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนด้วยนวัตกรรมสร้างความเข้มแข็งจากภายในเชื่อมเศรษฐกิจไทยสู่โลกด้วยความสมดุลสร้างคนไทยให้เป็น “มนุษย์ที่สมบูรณ์” ทั้งด้านพุทธิศึกษา ศิลปศึกษา พลศึกษา และจริยศาสตร์ สร้างสังคมไทยเป็น “สังคมที่เกื้อกูลและแบ่งปัน” โดยน้อมนำปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียงมาใช้ในการดำเนินชีวิตและผนึกกำลังสานพลังประชารัฐ เน้นการพึ่งพาตนเอง พึ่งพากันเองและรวมกัน เป็นกลุ่มอย่างมีพลังโดยการเติมเต็มด้วยวิทยาการ ความคิดสร้างสรรค์ นวัตกรรม วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี การวิจัยและพัฒนาต่อยอดความได้เปรียบเชิงเปรียบเทียบ 5 กลุ่มอุตสาหกรรม เป้าหมายประกอบด้วย 1) กลุ่มอุตสาหกรรมอาหาร เกษตร และไบโอเทคโนโลยี 2) กลุ่มอุตสาหกรรมเพื่อสุขภาพ 3) กลุ่มอุตสาหกรรมอุปกรณ์อัจฉริยะและหุ่นยนต์เพื่ออุตสาหกรรม 4) กลุ่มอุตสาหกรรมดิจิทัล ระบบการสื่อสารและเทคโนโลยีสมัยใหม่ 5) กลุ่มอุตสาหกรรมสร้างสรรค์วัฒนธรรมและบริการที่มีมูลค่าสูง โดยมีภารกิจด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการขับเคลื่อนสู่ประเทศไทย 4.0 ได้แก่ การส่งเสริมการพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์วัฒนธรรมและบริการที่มีมูลค่าสูง โดยเริ่มจากสินค้าและการบริการทางวัฒนธรรมที่มีศักยภาพ 5 F คือ 1) อาหาร (Food) 2) ภาพยนตร์และวิดีทัศน์ (Film) 3) การออกแบบและแฟชั่น (Fashion) 4) มวยไทย (Fighting) และศิลปะการป้องกันตัวแบบไทย และ 5) เทศกาลประเพณี (Festival)

การดำเนินงานดังกล่าวจะต้องมีการบูรณาการและร่วมมือกับหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชนและภาคประชาชนตามแนวนโยบายพลังประชารัฐ เพื่อพัฒนาสินค้าและบริการดังกล่าวให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดและลูกค้าเชื่อมโยงความร่วมมือ ทั้งภายในและภายนอกประเทศ เช่น ประเทศเพื่อนบ้าน กลุ่มสมาชิกอาเซียน ฯลฯ ซึ่งจำเป็นต้องดำเนินการตามกรอบทิศทางการขับเคลื่อนงานวัฒนธรรมตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) กรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 กับงานวัฒนธรรม แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) มีเป้าหมายหลักเพื่อให้ได้คนไทยที่มีคุณลักษณะเป็นคนไทยที่สมบูรณ์ มีวินัย มีทัศนคติและพฤติกรรมตามบรรทัดฐานที่ดีของสังคม

มีความเป็นพลเมืองตื่นรู้มีความสามารถในการปรับตัวได้อย่างรู้เท่าทันสถานการณ์ มีความรับผิดชอบและทำประโยชน์ต่อส่วนรวม มีสุขภาพกายและใจที่ดี มีความเจริญงอกงามทาง จิตวิญญาณ มีวิถีชีวิตที่พอเพียงมีความเป็นไทย

ทั้งนี้งานวัฒนธรรมมีความเกี่ยวข้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 ใน 2 ประเด็นยุทธศาสตร์ ประกอบด้วยยุทธศาสตร์ที่ 1 การเสริมสร้างและพัฒนาศักยภาพทุนมนุษย์ โดยมีความเกี่ยวข้องกับเป้าหมายตามแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 ได้แก่ เป้าหมายที่ 1 “คนไทยส่วนใหญ่มีทัศนคติและพฤติกรรมตามบรรทัดฐานที่ดี ของสังคม” และเป้าหมายที่ 5 “สถาบันทางสังคมมีความเข้มแข็งและมีส่วนร่วมในการพัฒนาประเทศเพิ่มขึ้นโดยเฉพาะสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา สถาบันศาสนา ชุมชน สื่อมวลชน และภาคเอกชน” ซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมจะดำเนินการเพื่อสนองเป้าหมายดังกล่าวโดยการปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม อนุรักษ์ และสร้างค่านิยมความเป็นไทยที่ดีงาม การสืบสาน สร้างสรรค์มรดก ศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย รวมทั้งการดำเนินการเพื่อประชาชนกลุ่มเป้าหมายนำหลักธรรมทางศาสนาเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิต

และยุทธศาสตร์ที่ 3 การสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจและแข่งขันได้อย่างยั่งยืนโดยมีความเกี่ยวข้องกับเป้าหมายตามแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 ได้แก่ เป้าหมายที่ 4 ประเทศไทยมีรายได้จากการท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นไม่ต่ำกว่า 3 ล้านล้านบาท และอันดับความสามารถในการแข่งขันด้านการท่องเที่ยวซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมจะดำเนินการเพื่อสนองเป้าหมายดังกล่าวโดยเน้นการสร้างคุณค่าเชิงสังคม และมูลค่า เชิงเศรษฐกิจของศิลปะและวัฒนธรรมโดยกระทรวงวัฒนธรรมจะนำกรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 ไปใช้เป็นแนวทางในการกำหนดนโยบายวางแผนและยุทธศาสตร์ การดำเนินงานศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม นอกจากกรอบทิศทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี กรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 และกรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 แล้วการดำเนินงานวัฒนธรรมยังมีความเกี่ยวข้องกับข้อคิดเห็นจากสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมรวมทั้งนโยบายรัฐบาลที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมด้วย

สรุปได้ว่ากรอบทิศทางการพัฒนาประเทศด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย คือ ผลงานของศิลปินที่แสดงวิถีชีวิต วัฒนธรรมไทยของคนในปัจจุบันที่ตามสมัย ทันกระแสนิยม โดยวิถีชีวิตรวมถึงวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณี ต่าง ๆ ซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากโบราณ อัตลักษณ์หรือเอกลักษณ์ต่าง ๆ ที่มีลักษณะเฉพาะตัว แบบแผนที่สามารถนำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสถานการณ์หรือให้อยู่ร่วมกับปัจจุบันได้ผ่านการประยุกต์การประสมประสานอย่างไม่หยุดนิ่ง มีความเป็นพลวัตของรากเหง้าและการต่อยอดเรียงร้อยด้วยกระบวนการเชื่อมโยงองค์ประกอบต่าง ๆ เป็นเครื่องมือการสื่อสารสำคัญของศิลปินผู้รังสรรค์งานผ่านเทคนิคใหม่หรือเทคโนโลยีแห่งสมัยไปสู่การรับรู้และสร้างการยอมรับ

ในหมู่สมาชิกของสังคม และสามารถสะท้อนอัตลักษณ์ที่เป็นรากเหง้าเดิมกับความเป็นปัจจุบันของชนชาติต่อกลุ่มสังคมหรือชนชาติอื่นได้

6. บริบทพื้นที่วิจัย

6.1 จังหวัดร้อยเอ็ด

เมืองร้อยเอ็ดหรือเมืองสาเกตนคร ตามตำนานอุรังคธาตุ นับเป็นเมืองเก่าแก่ ปรากฏตั้งแต่สมัยพุทธกาล มีหัวเมืองขึ้น 11 หัวเมือง อ่านว่า สิบเอ็ด ทางเข้า 11 ประตู เขียนว่า 10 กับ 1 = 101 จึงเรียกว่าเมืองร้อยเอ็ดในปัจจุบัน จากหลักฐานทางโบราณคดี พบวัฒนธรรมของชุมชนทวาราวดีเกี่ยวกับการตั้งถิ่นฐาน ซึ่งมีลักษณะที่สำคัญคือ มีคูน้ำคันดินล้อมรอบชุมชนในเขตจังหวัดร้อยเอ็ดและบริเวณที่เป็นหัวเมืองขึ้นอีก 11 เมือง สำหรับในเขตเทศบาลเมืองร้อยเอ็ด บางแห่งมีสภาพเดิมเห็นได้ชัดเจน คือบริเวณทิศตะวันออกริมคลองเมืองร้อยเอ็ด (สันสกฤต มุนีโมไนย, 2551)

ข้อมูลพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดประวัติ เคยเป็นเมืองที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ โดยปรากฏชื่อในตำนานอุรังคธาตุว่า สาเกตนคร หรือ เมืองร้อยเอ็ดประตู อันเนื่องมาจากเป็นเมืองที่มีความเจริญรุ่งเรืองโดยที่มีเมืองขึ้นจำนวนมาก การตั้งชื่อเมืองว่า "ร้อยเอ็ดประตู" นั้น น่าจะเป็นการตั้งชื่อเชิงอุปมาอุปไมยให้เป็นสิริมงคลและแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของเมืองมากกว่าการที่เมืองจะมีประตูเมืองอยู่จริงถึงร้อยเอ็ดประตู ซึ่งการตั้งชื่อเพื่อแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองผ่านการมีประตูเมืองจำนวนมากนั้น น่าจะได้รับอิทธิพลหรือแบบอย่างมาจากเมืองหรืออาณาจักรที่เคยรุ่งเรืองในสมัยโบราณอย่างทวารวดีซึ่งมีความหมายว่าเมืองที่มีประตูล้อมรอบเป็นกำแพงหรืออย่างเมืองหงสาวดีที่มีประตูเมืองรายล้อมกำแพงเมืองอยู่ยี่สิบประตู ซึ่งแต่ละประตูนั้นจะตั้งชื่อตามเมืองขึ้นของตน เช่น เชียงใหม่ อโยธยา จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น นอกจากนั้นการตั้งชื่อเมืองให้ดูยิ่งใหญ่เกินจริงเพื่อความเป็นสิริมงคลก็ถือเป็นธรรมดาของการตั้งชื่อเมืองหรืออาณาจักรในสมัยโบราณ ส่วนข้อสันนิษฐานที่ว่าเมืองร้อยเอ็ดน่าจะมีเพียงสิบเอ็ดหัวเมือง อันเนื่องมาจากการเขียนจำนวนตามแบบภาษาลาวโบราณ โดยเลขสิบเอ็ดจะประกอบไปด้วยเลขสิบกับเลขหนึ่ง (10+1=101) ทำให้เกิดการอ่านที่ผิดเพี้ยนเป็นคำว่าร้อยเอ็ดนั้น น่าจะเป็นสมมุติฐานที่คลาดเคลื่อน เพราะจากการตรวจสอบข้อความตัวอักษรธรรมในต้นฉบับใบลานเรื่องอุรังคธาตุไม่ปรากฏว่ามีจุดไหนที่เขียนชื่อเมืองร้อยเอ็ดเป็นตัวเลข แต่กลับมีการเขียนถึงเมืองร้อยเอ็ดเป็นตัวอักษรทุกจุด (มีทั้งหมด 59 จุด) และไม่มีข้อความตอนใดที่บรรยายแจกแจงรายชื่อหัวเมืองทั้ง 11 แห่ง (อ่านเพิ่มเติมที่ ร้อยเอ็ด คือ ร้อยเอ็ด มิใช่สิบเอ็ดหรือ 10+1 โดย สุวัฒน์ ลีขจร)

ประกอบกับตามธรรมดาของการตั้งชื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะคนหรือเมืองนั้น จะต้องมีการออกเสียงก่อนถึงจะมีการเขียนเป็นตัวอักษรหรือตัวเลข ซึ่งหากชื่อเมืองแต่เดิมชื่อว่าเมืองสิบเอ็ดประตูแล้วจึงมีการจารึกชื่อเป็นตัวเลขอย่าง 101 นั้น คำว่าสิบเอ็ดก็ไม่น่าจะออกเสียงเพี้ยนจนมาเป็นคำว่า

ร้อยเอ็ดอย่างในปัจจุบันได้ ดังนั้นชื่อเมืองร้อยเอ็ดหรือเมืองร้อยเอ็ดประตูจึงน่าจะเป็นชื่อเมืองที่มีมาอยู่แต่แรกเริ่มดังปรากฏในหลักฐานสำคัญ คือ ตำนานอุรังคธาตุ ฉบับกรมศิลป์ฯ สรุปความหมาย ก็คือ มีคำ 2 คำที่ต้องทำความเข้าใจ คำแรก คือคำว่า ร้อยเอ็ด แปลว่าจำนวนที่มากมายจนนับไม่ถ้วน และอีกคำหนึ่ง ก็คือ คำว่า เมืองร้อยเอ็ดประตู ซึ่งมีนักวิชาการ ได้ตีความว่าน่าจะหมายถึง ทวารวดี เพราะทวาร แปลว่า ช่อง, รู, ประตูวติ หรือ วดี แปลว่า เขต หรือ รั้ว ทวารดี จึงแปลว่า เมืองที่มีประตูเป็นรั้ว ซึ่งเปรียบเทียบแล้วน่าจะมีความหมายที่ใกล้เคียงกับคำว่าเมืองร้อยเอ็ดประตูที่สุด

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ พบหลักฐานสมัยก่อนประวัติศาสตร์ทั่วไปในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด มีการขุดพบแหล่งโบราณคดีบ้านเมืองบัวซึ่งสันนิษฐานว่า ชุมชนโบราณสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่ค้นพบมีอายุประมาณ 1,800-2,500 ปีมาแล้ว และมักมีถิ่นฐานอยู่บริเวณลุ่มน้ำกับใกล้แหล่งเกลือสินเธาว์. อิทธิพลของพุทธศาสนาภายใต้วัฒนธรรมทวารวดีได้เข้ามาเมื่อปลายพุทธศตวรรษที่ 12-15 มีหลักฐานสมัยทวารวดีที่สำคัญ เช่น คูเมืองร้อยเอ็ด เจดีย์เมืองหงส์ในเขตอำเภอจตุรพักตรพิมาน กลุ่มใบเสมาบริเวณหนองศิลาเลขในเขตอำเภอพนมไพร และพระพิมพ์ดินเผาปางนาคปรกที่เมืองไพรในเขตอำเภอเสลภูมิ วัฒนธรรมจากอาณาจักรขอมได้แพร่เข้ามาในพุทธศตวรรษที่ 16 ปรากฏหลักฐานอยู่มาก เช่น สถาปัตยกรรมในรูปแบบของปราสาทหิน เช่น กู่กาสิงห์ในเขตอำเภอเกษตรวิสัย ปรางค์กู่ในเขตอำเภอธวัชบุรี กู่พระโกนาในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ และประติมากรรมที่เป็นรูปเคารพทางศาสนาที่เป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันที่ทำจากหินทรายและโลหะเป็นจำนวนมาก และในสมัยทวารวดี การตั้งถิ่นฐานของชุมชนก่อนประวัติศาสตร์ต่อเนื่องถึงสมัยทวารวดี เมืองที่สร้างขึ้นมีรูปร่างและที่ตั้งไม่แน่นอน แต่มีลักษณะที่สำคัญคือ มีคูน้ำและคันดินล้อมรอบชุมชน ร่องรอยที่ยังเห็นอยู่ของคูเมืองและคันดินได้แก่บริเวณด้านตะวันออกของวัดบูรพาภิราม ด้านใต้ของเมืองบริเวณโรงเรียนสตรีศึกษา นอกจากนี้ยังพบอยู่ในอำเภอต่าง ๆ ของร้อยเอ็ด ได้แก่ บ้านเมืองไพร (เขตอำเภอเสลภูมิ) บ้านเมืองหงส์ (เขตอำเภอจตุรพักตรพิมาน) บ้านสีแก้ว (เขตอำเภอเมืองร้อยเอ็ด) หนองศิลาเลข บ้านชะโด (เขตอำเภอพนมไพร) และบ้านดงสิงห์ (เขตอำเภอจังหาร)

สมัยลพบุรีพบโบราณสถานและโบราณวัตถุสมัยลพบุรีหรือละโว้ที่เป็นที่รู้จักดี ได้แก่ ปราสาทหินกู่กาสิงห์ในเขตอำเภอเกษตรวิสัย กู่พระโกนาในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ ปรางค์กู่ในเขตอำเภอธวัชบุรี กู่โพนระฆัง กู่โพนวิท กู่บ้านเมืองบัวในเขตอำเภอเกษตรวิสัย กู่คันทนามในเขตอำเภอโพนทราย สำหรับโบราณวัตถุ ได้แก่ รูปเคารพและเครื่องมือเครื่องใช้ในศาสนา เช่นพระพุทธรูป เทวรูป ศิวลึงค์ ภาชนะดินเผา คันฉ่องสำริด กำไลสำริด เป็นต้น ต่อมาในสมัยอาณาจักรล้านช้างได้ปรากฏชื่อเมืองร้อยเอ็ดในเอกสารของลาวว่า พระเจ้าฟ้างุ้มเมื่อดำรงตำแหน่งเป็นบุตรเขยเมืองขอมได้นำไพร่พลมารวมกำลังกันอยู่ที่เมืองร้อยเอ็ด ก่อนยกกำลังไปยึดเมืองเชียงทอง (หลวงพระบาง) ได้สำเร็จแล้วจึงได้สถาปนาอาณาจักรล้านช้างหลักฐานเกี่ยวกับเมืองร้อยเอ็ดขาดหายไปประมาณ

400 ปี จนถึงประมาณปี พ.ศ. 2231 เมืองเวียงจันทน์เกิดความไม่สงบ พระครูโพนสะเม็ดพร้อมผู้คนประมาณ 3,000 คนได้เชิญเจ้าหน่อกษัตริย์อพยพลงมาตามแม่น้ำโขง แล้วมาตั้งมั่นอยู่ที่บริเวณเมืองจำปาศักดิ์ ผู้ปกครองเมืองจำปาศักดิ์มีความเลื่อมใสศรัทธาในพระครูโพนสะเม็ก จึงได้นิมนต์ให้ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาและปกครองเมืองจำปาศักดิ์ ต่อมาเจ้าหน่อกษัตริย์ได้รับสถาปนาขึ้นเป็นกษัตริย์พระนามว่า เจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูร ได้ขยายอิทธิพลไปในดินแดนต่าง ๆ เหนือสองฝั่งแม่น้ำโขง ได้ตั้งเมืองใหม่ขึ้นหลายแห่งและส่งบริวารไปปกครอง เช่น เมืองเชียงแตง เมืองสีทันดร เมืองรัตนบุรี เมืองคำทอง เมืองสาละวัน และเมืองอัตตะปือ เป็นต้น ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2256 เจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูรได้มอบหมายให้อาจารย์แก้วควบคุมไพร่พลประมาณ 3,000 คน มาสร้างเมืองขึ้นใหม่ในดินแดนอีสานตอนล่าง เรียกว่า เมืองท่ง ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ มีเจ้าเมืองต่อมา คือ ท้าวมืด ท้าวทน (พระขัติยะวงษา ต้นตระกูล ณ ร้อยเอ็ด) ท้าวเชียง และท้าวสูน

สมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ พระยาขัติยะวงษา (ทน) ปี พ.ศ. 2318 สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้โปรดเกล้าฯ ให้พระยากรมท่าและพระยาพรหมเดินทางมาดูแลหัวเมืองในภาคอีสาน ท้าวทนจึงได้เข้ามาขออ่อนน้อม พระยาทั้งสองจึงมีใบบอกไปยังกรุงธนบุรีขอตั้งท้าวทน (ต้นตระกูล ณ ร้อยเอ็ด) เป็นเจ้าเมือง โดยยกบ้านกุ่มฮ้างขึ้นเป็น เมืองร้อยเอ็ด ตามนามเดิม ท้าวทนได้รับแต่งตั้งเป็นพระขัติยะวงษา นับว่าเป็นเจ้าเมืองร้อยเอ็ดคนแรก ส่วนเมืองท่งนั้นบรรดากรมการเมืองเห็นว่าเป็นชัยภูมิที่ไม่เหมาะสมจึงได้ย้ายไปตั้งบริเวณดงท้าวสารและให้ชื่อว่า เมืองสุวรรณภูมิ นับแต่นั้นมาทั้งเมืองร้อยเอ็ดและเมืองสุวรรณภูมิต่างมีฐานะขึ้นตรงต่อกรุงธนบุรีเช่นเดียวกัน พ.ศ. 2325 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานีแห่งใหม่ ทำให้เมืองร้อยเอ็ดและบรรดาหัวเมืองอีสานล้วนต้องขึ้นตรงต่อกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนเมืองร้อยเอ็ดก็ได้มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนมีฐานะทางการเมืองและความสำคัญเหนือเมืองสุวรรณภูมิในเวลาต่อมา ในปี พ.ศ. 2326 พระขัติยะวงษา (ท้าวทน) ถึงแก่กรรม ท้าวสีลังบุตรคนโตได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นพระขัติยะวงษา เจ้าเมืองร้อยเอ็ดสืบแทน ต่อมาในปี พ.ศ. 2369 เกิดกบฏเจ้าอนุวงศ์ เมื่อกองทัพกบฏถูกตีแตกถอยร่นกลับมา กำลังทหารจากเมืองร้อยเอ็ดได้เข้าโจมตีซ้ำเติมจนพวกกบฏแตกพ่าย พระขัติยะวงษา (สีลัง) มีความดีความชอบได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นพระยาขัติยะวงษา

ในปี พ.ศ. 2418 เกิดสงครามปราบฮ่อที่เวียงจันทน์และหนองคาย เจ้าเมืองอุบลได้รับมอบหมายให้เป็นหัวหน้ายกกำลังไปปราบ โดยเกณฑ์กำลังพลจากหัวเมืองตะวันออกเฉียงเหนือไปช่วยปราบกบฏ เมื่อกองทัพยกมาถึงเมืองร้อยเอ็ด พระขัติยะวงษา (สาร) และราชวงศ์ (เสือ) ได้สมทบกำลังไปปราบฮ่อด้วย เมื่อเสร็จศึกราชวงศ์ (เสือ) ได้รับแต่งตั้งเป็นพระขัติยะวงษา เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปฏิรูปการปกครองในระบบมณฑลเทศาภิบาล จึงให้รวมหัวเมืองอีสานเข้าด้วยกัน แล้วแบ่งออกเป็น 4 กองใหญ่ แต่ละกองมีข้าหลวงกำกับการปกครองกองละ 1 คน และมีข้าหลวงใหญ่กำกับราชการอีกชั้นหนึ่งอยู่ที่เมืองจำปาศักดิ์ กองใหญ่ทั้ง 4 กอง ได้แก่ หัวเมืองลาวฝ่าย

ตะวันออก หัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือ หัวเมืองลาวฝ่ายเหนือ และหัวเมืองลาวฝ่ายกลาง เมืองร้อยเอ็ดเป็นหัวเมืองเอกในจำนวน 12 เมืองของหัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือ มีศูนย์การบริหารหัวเมืองอยู่ที่เมืองอุบลราชธานี ในปี พ.ศ. 2437 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดเกล้าฯ ให้ตราระบบการปกครองเทศาภิบาลขึ้นใช้ปกครองส่วนภูมิภาคทั่วประเทศ หัวเมืองลาวกาวจึงเปลี่ยนฐานะเป็นมณฑลลาวกาว ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นมณฑลตะวันออกเฉียงเหนือ และมณฑลอีสานตามลำดับ

ปี พ.ศ. 2450 เมืองร้อยเอ็ดได้รับการยกฐานะขึ้นเป็นบริเวณร้อยเอ็ด โดยแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 5 เมือง คือเมืองร้อยเอ็ด เมืองสุวรรณภูมิ เมืองมหาสารคาม เมืองกมลาไสย และเมืองกาฬสินธุ์ ในปี พ.ศ. 2453 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสนาบดีกระทรวงมหาดไทย ทรงเห็นด้วยกับข้อเสนอของเทศาภิบาลข้าหลวงมณฑลอีสานว่า ควรแยกมณฑลอีสานออกเป็น 2 มณฑล คือ มณฑลอุบลราชธานีและมณฑลร้อยเอ็ด พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้โปรดเกล้าฯ ให้เป็นไปตามที่เสนอ มณฑลร้อยเอ็ดจึงมีเขตปกครอง 3 จังหวัดคือ จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดกาฬสินธุ์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2465 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดเกล้าฯ ให้รวมมณฑลร้อยเอ็ด มณฑลอุบล และมณฑลอุดร เป็นภาคเรียกว่าภาคอีสาน มีอุปราชประจำภาคอยู่ที่เมืองอุดรธานี ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2468 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกภาคอีสาน แล้วปรับเปลี่ยนเป็นการปกครองระบบมณฑลตามเดิม ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2469 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ยุบมณฑลร้อยเอ็ด มณฑลอุบล และมณฑลอุดร แล้วให้เปลี่ยนชื่อเป็นจังหวัด ขึ้นต่อมณฑลนครราชสีมา ระหว่างปี พ.ศ. 2445-2455 ได้เกิดกบฏผีบุญขึ้นในจังหวัดร้อยเอ็ดอันมีสาเหตุมาจากการยกเลิกการปกครองแบบดั้งเดิม โดยยกเลิกตำแหน่งเจ้าเมือง แล้วแต่งตั้งข้าราชการจากส่วนกลางไปปกครอง ทำให้เกิดการต่อต้านจากกลุ่มเจ้าเมืองเดิมและทายาท กบฏผีบุญเกิดขึ้นจากการมีผู้อ้างตัวเป็นผู้วิเศษตามท้องถิ่นต่าง ๆ ในภาคอีสาน ในที่สุดก็ถูกทางราชการปราบได้ราบคาบ ในปี พ.ศ. 2469 อำมาตย์เอก พระยาสุนทรเทพกิจจารักษ์ (ทอง จันทรางศุ) ข้าหลวงจังหวัดร้อยเอ็ดเห็นว่า บึงพลาญชัย (เดิมใช้ว่าบึงพระลานชัย) ซึ่งตั้งอยู่ใจกลางเมืองร้อยเอ็ดตื้นเขิน ถ้าปล่อยทิ้งไว้บึงก็จะหมดสภาพไป จึงได้ชักชวนชาวบ้านจากทุกอำเภอมาขุดลอกบึงเพื่อให้มีน้ำขังอยู่ได้ตลอดปี ได้ดำเนินการขุดลอกบึงทั้งกลางวันและกลางคืนอยู่ 2 ปี มีชาวบ้านมาร่วมขุดลอกบึงถึง 40,000 คน นับว่าเป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่แห่งหนึ่งของไทยที่ควรจารึกไว้เป็นตัวอย่างที่ดีแก่ลูกหลานไทยต่อไปชั่วกาลนาน ต่อมาก็ได้มีการพัฒนาปรับปรุงอย่างต่อเนื่องจนเป็นมรดกที่สำคัญของจังหวัดร้อยเอ็ดมาตราบเท่าทุกวันนี้

จังหวัดร้อยเอ็ดตั้งอยู่ตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ระหว่างละติจูดที่ 15 องศา 24 ลิปดาเหนือ ถึง 16 องศา 19 ลิปดาเหนือ และลองจิจูดที่ 103 องศา 16 ลิปดาตะวันออก ถึง 104 องศา 21 ลิปดาตะวันออก อยู่ห่างจากกรุงเทพมหานคร โดยทางรถยนต์ประมาณ 512 กิโลเมตร มี

พื้นที่ทั้งสิ้น 8,299.46 ตารางกิโลเมตร หรือ 5,187,156 ไร่ จังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งอยู่บริเวณตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นที่ราบสูง สูงจากระดับน้ำทะเลปานกลางประมาณ 120-160 เมตร มีภูเขาทางตอนเหนือซึ่งติดต่อจากเทือกเขาภูพาน บริเวณตอนกลางของจังหวัด มีลักษณะเป็นที่ราบลูกคลื่น บริเวณตอนล่างมีลักษณะเป็นที่ราบลุ่มริมฝั่งแม่น้ำมูลและสาขา ได้แก่ ลำน้ำชี ลำน้ำพลับพลา ลำน้ำเตา เป็นต้น บริเวณที่ราบต่ำอันกว้างขวางเรียกว่า ทุ่งกุลาร้องไห้ มีพื้นที่ประมาณ 80,000 ไร่ มีลักษณะเป็นที่ราบแอ่งกระทะ มีจำนวนประชากรทั้งสิ้น 1,310,259 คน แยกเป็นชาย 654,508 คน หญิง 655,751 คน โดยมีอำเภอที่มีประชากรมากที่สุดได้แก่ อำเภอเมืองร้อยเอ็ด 118,789 คน รองลงมาได้แก่ อำเภอเสลภูมิ มีจำนวน 108,063 คน และอำเภอสุวรรณภูมิ มีจำนวน 106,451 คน สำหรับอำเภอที่มีความหนาแน่นของประชากรมากที่สุด คือ อำเภอจังหาร โดยมีอัตราความหนาแน่น 295 คนต่อตารางกิโลเมตร รองลงมาได้แก่ อำเภอเมืองร้อยเอ็ด มีอัตราความหนาแน่น 240 คนต่อตารางกิโลเมตร และอำเภอเชียงขวัญมีอัตราความหนาแน่น 215 คนต่อตารางกิโลเมตร โดยอัตราความหนาแน่นโดยเฉลี่ยของจังหวัดอยู่ในระดับ 158 คนต่อตารางกิโลเมตร

กลุ่มภาษาไทย-ลาว เป็นคนกลุ่มหลักในจังหวัดร้อยเอ็ด แบ่งย่อยเป็น 2 กลุ่มได้แก่ 1) ชาวไทยอีสานเดิม คนกลุ่มนี้มีภาษาไทยที่เป็นเอกลักษณ์เรียกว่า "สำเนียงร้อยเอ็ด" ไม่พบการใช้สำเนียงนี้ในที่อื่นนอกจากร้อยเอ็ด เป็นกลุ่มภาษาเดียวในภาคอีสานที่จังหวัดอื่นไม่มี สันนิฐานว่าเป็นชนพื้นเมืองร้อยเอ็ดในรุ่นแรกที่เข้ามาอาศัยไม่ต่ำกว่า 500 ปี จนวิวัฒนาการมีภาษาและสำเนียงของตน ทางประเทศลาวได้กำหนดภาษาลาวไว้ 6 สำเนียง โดยสำเนียงร้อยเอ็ดนี้ทางประเทศลาวได้จัดให้เป็นภาษาลาวตะวันตก มีในเฉพาะในจังหวัดร้อยเอ็ดเท่านั้นและไม่พบการพูดสำเนียงนี้ในที่อื่น ๆ รวมถึงประเทศลาว แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น ภาษาลาวจัดอยู่ตระกูลภาษาขร้า-ไท เช่นเดียวกับภาษาไทยทุกสำเนียง แต่ที่ถูกเรียกเป็นภาษาลาวเพราะทางการลาวใช้สำเนียงเวียงจันทน์เป็นภาษากลางในการจำแนก จึงทำให้สำเนียงร้อยเอ็ดถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มลูกของภาษาลาว เนื่องจากมีความใกล้กับภาษาเวียงจันทน์มากกว่าทางกรุงเทพมหานคร 2) ชาวไทยอีสานใหม่ เป็นกลุ่มชาวไทยอีสานที่โยกย้ายกันในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นยุคสงครามหรือการเมือง คนไทยอีสานในกลุ่มนี้ไม่ได้ใช้สำเนียงร้อยเอ็ด แต่ใช้ภาษาอีสาน ที่มีในอีสานเหนือ, อีสานกลาง รวมถึงสำเนียงลาวใต้ที่พบในแขวงจำปาศักดิ์, แขวงอัตตะปือ อีกทั้งมีการพบสำเนียงลาวเวียงจันทน์ที่โย้ยย้ายเข้ามาช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

กลุ่มภาษาเขมร เป็นคนพื้นเมืองร้อยเอ็ด แต่มีบรรพบุรุษเชื้อสายเขมร อยู่ในอำเภอสุวรรณภูมิ และอำเภอเกษตรวิสัย กลุ่มคนเหล่านี้มีภาษาใกล้เคียงกับชาวเขมรในอีสานใต้ หรือที่เรียกกันว่าภาษาเขมรสูง แยกเป็นอีกสำเนียงหนึ่งในตระกูลภาษาเขมร โดยคนกัมพูชาฟังไม่ค่อยเข้าใจ แต่ชาวเขมรสูงในประเทศไทยสามารถฟังภาษาเขมรในกัมพูชาแตกฉาน นอกจากนี้ยังมี กลุ่มภาษา

ส่วย-กูย ซึ่งเป็นคนที่อยู่ในจังหวัดร้อยเอ็ด มีเชื่อสายเป็นชาวส่วยหรือกูย อยู่บริเวณอำเภอสุวรรณภูมิ อำเภอปทุมรัตน์ และอำเภอโพนทราย ติดต่อกับจังหวัดศรีสะเกษ ภาษากูยจัดอยู่ในตระกูลภาษาออสโตร-เอเชียติก เช่นเดียวกับกลุ่มภาษามอญ-เขมร แต่ชาวกูยแยกสายออกมาเป็นเวลานานมากจึงทำให้มีภาษาใหม่ ปัจจุบันภาษากูยถูกแยกย่อยเป็นอีกกลุ่มภาษาคือกลุ่มภาษากะตู ภาษาย่อยกูยและกลุ่มภูไทหรือผู้ไท เป็นกลุ่มที่ตั้งถิ่นฐานในเขตอำเภอเมยวดี, อำเภอหนองพอก ซึ่งติดต่อกับจังหวัดกาฬสินธุ์, ยโสธร และมุกดาหาร คนกลุ่มนี้เข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ยาวจนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 5 โดยในปัจจุบันคือแขวงหัวพัน, แขวงเชียงขวาง, แขวงพงสาลี รวมถึงดินแดนสิบสองจุไท หรือในปัจจุบันคือจังหวัดเดียนเบียนฟูในประเทศเวียดนาม พูดภาษาผู้ไท และเรียกตนเองว่าไทนำหน้า เช่น ไทดำ นอกจากนี้ภาษาใกล้เคียงมากกับชาวไทพวน โดย "พวน" คือชื่อเมือง และยังมีกลุ่มไทญ้อ ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีเชื้อสายมาจากแขวงคำมวนประเทศลาว อาศัยอยู่ในเขตอำเภอโพธิ์ชัย ภาษาไทญ้อจัดอยู่ในกลุ่มภาษาไทตะวันตกเฉียงใต้ ในประเทศไทยมีจำนวนกว่า 50,000 คน ถึงแม้ในอดีตจะมาจากฝั่งประเทศลาว แต่ชาติพันธุ์ไทญ้อไม่ได้ถูกนับรวมกับกลุ่มภาษาลาวทั้ง 6 สำเนียงจากทางการ ภาษาไทญ้อใกล้เคียงกับภาษาภูไท, ผู้ไท, พวน, ลาวโซ่ง และไทดำ นอกจากนั้นยังมีกลุ่มคนอพยพเข้ามาอาศัยในจังหวัดร้อยเอ็ดในภายหลัง ได้แก่ กลุ่มชาวจีน, ชาวเวียดนาม, แขก

สรุปได้ว่าพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมอันเนื่องมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ กลุ่มชาติพันธุ์ ประเพณีวัฒนธรรมที่สืบฮีตจารีตจากบรรพบุรุษถึงปัจจุบันดังจะเห็นได้จากประเพณีบุญผะเหวด ฟังเทศน์มหาชาติ เป็นประเพณีฮีต 12 ครอง 14 จนได้ยกระดับให้เป็นประเพณีและงานประจำจังหวัด ด้วยมีการนำเสนอที่มาภูมิและภูมิปัญญาที่มีการสร้างสรรค์จัดทำทุงที่เป็นองค์ประกอบหลักของประเพณีนี้จึงให้ชื่อเรื่องการทำทุงในงานประเพณีบุญผะเหวด ทั้งยังได้รับการสนับสนุนจากส่วนราชการในการจัดประกวดทุง จึงยังคงทำให้มรดกภูมิปัญญาในการทำทุงในจังหวัดร้อยเอ็ด ยังคงมีอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในความเป็นอัตลักษณ์ทางภูมิปัญญาของทุงในจังหวัดร้อยเอ็ด จึงต่อยอดฐานข้อมูลสู่การประกอบสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย

7. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

7.1 ทฤษฎีสัญญะวิทยา

ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology) Semio คือ Sign และ Logy คือ Science ดังนั้น Semiology หรือสัญญะวิทยาจึงหมายถึง ศาสตร์แห่งสัญญะ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สัญศาสตร์ (Semiotics) ซึ่งเป็นหลักวิชาการแขนงหนึ่งที่ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย โดยพิจารณาธรรมชาติของหน่วยสื่อความหมายและขั้นตอนการทำงานของมัน เพื่อทำความเข้าใจว่าความหมายถูกสื่อความหมายออกมาได้อย่างไร แนวคิดสัญญะวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification) สัญญะวิทยา เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ ที่ปรากฏอยู่ในความคิด

ของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของเรา สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา รหัส สัญญาณ เครื่องหมาย ฯลฯ สัญญะวิทยาเป็นทฤษฎีที่นำมาอธิบายการสื่อสารของมนุษย์ว่า การสื่อสารคือจุดกำเนิดของความหมาย ซึ่งการศึกษาแนวนี้จะไม่สนใจความล้มเหลวของการสื่อสาร และไม่เกี่ยวข้องกับประสิทธิผลและความถูกต้อง แต่เป็นแนวทางการศึกษาเชิงสังคมหรือความแตกต่างของวัฒนธรรมระหว่างผู้ให้และผู้รับสาร ตลอดจนความหลากหลายของความหมายภายในระบบภาษา วัฒนธรรม และความความเป็นจริงที่ไม่สามารถแสดงผลเป็นลูกศรหรือเป็นเส้นตรงของกระแสการไหลของข่าวสาร ทฤษฎีสัญญะวิทยาเป็นทฤษฎีและแนวคิดที่มุ่งทำการศึกษาการทำงานของสัญญะ (sign) และทำการสำรวจกระบวนการที่ได้มาซึ่งความหมาย (signification) ภายในกระบวนการนี้ สัญญะมีส่วนประกอบที่สำคัญสองส่วน คือ รูปสัญญะ (Signifier) และความหมายสัญญะ (signified)

สัญญะตามแนวคิดของเดอ โซซูร์ (F. De Saussure) ให้ความสนใจกับความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) โดยระบุว่า สัญญะทุกอย่างจะมี 2 มิติ มิติที่หนึ่งคือมิติที่เป็นส่วนร่วมซึ่งเรียกว่า “Language” หรือหลักเกณฑ์ที่ใช้ และมิติที่สองเรียกว่า “Speech” หรือลีลาการใช้ โดยโซซูร์ยังเสนอว่าสัญญะย่อยตัวหนึ่งจะยังไม่มีความหมายในตัวเองจนกว่าจะไปเทียบเคียงกับสัญญะย่อยตัวอื่นๆที่อาศัยการเปรียบเทียบแบบคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) เฟอร์ ดินันด์ เดอ โซซูร์ (F. de Saussure) ได้ทำการแยกแยะประเภทและระดับของความหมายที่บรรจุอยู่ในสัญญะออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือ ความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) อันได้แก่ ความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษรซึ่งเป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ตัวอย่างเช่น ความหมายที่มีการระบุในพจนานุกรม เช่น แม่ คือสตรีผู้ให้กำเนิดลูก หมีเป็นสัตว์สี่เท้า เป็นต้น ส่วนประเภทที่สองคือ ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ได้แก่ ความหมายทางอ้อมที่เกิดจากข้อตกลงหรือความเข้าใจเฉพาะกลุ่ม หรือเกิดจากประสบการณ์เฉพาะของบุคคล เช่น เวลาพูดถึง “แม่” บางคนอาจนึกถึงความอบอุ่นบางคนอาจนึกถึงความเข้มงวด หรือบางคนอาจนึกไปถึงประสบการณ์อันขมขื่นเนื่องจากโดนแม่ทิ้งในวัยเด็กกาญจนา แก้วเทพ (2552) ได้แบ่งประเภทของความหมายที่อยู่ในสัญญะทุกอย่างว่ามี 2 ความหมาย ดังนี้

1. ความหมายโดยอรรถ (Denotative meaning) หรือความหมายโดยตรง หมายถึง ความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษรเป็นความหมายที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระดับแรกระหว่างตัวหมาย และตัวหมายถึง คนส่วนใหญ่จะเข้าใจตรงกัน เป็นที่ยอมรับกันทั่วไป หรือเป็นความหมายที่ระบุในพจนานุกรม

2. ความหมายโดยนัย (Connotative meaning) คือ ความหมายทางอ้อมที่เกิดจากการตกลงของกลุ่ม หรือเกิดจากประสบการณ์เฉพาะของบุคคล เป็นความหมายที่ถูกสร้างให้เชื่อมโยงลงไปอีกชั้นหนึ่งการที่จะถอดความหมายโดยนัยออกมาได้นั้นจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของแต่ละแห่ง เพราะจะทำให้เข้าใจความหมายได้อย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง

โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ได้สนใจศึกษาสัญญะประเภท ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) เนื่องจากมองว่าเป็นความหมายที่มีความสำคัญอย่างแท้จริงในแง่ของการรับรู้ และความหมายโดยนัยนี้ยังสามารถอธิบายไปได้อีกหลายแนวคิด ซึ่งการความหมายในขั้นนี้จะเป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยซึ่ง ไม่ได้เกิดจากตัวของสัญญะเอง เป็นการอธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้และคุณค่าทางวัฒนธรรมของเขา ซึ่งสัญญะในขั้นนี้จะทำหน้าที่ 2 ประการ คือ ถ่ายทอดความหมายโดยนัยแฝง และถ่ายทอดความหมายในลักษณะมายาคติ (Myths) ซึ่ง Barthes เรียกกระบวนการในการเปลี่ยนแปลง ลดทอน ปกปิด บิดเบือนฐานะการเป็นสัญญะของสรรพสิ่งในสังคมให้กลายเป็นเรื่องของธรรมชาติ เป็นสิ่งปกติธรรมดา หรือเป็นสิ่งที่มีบทบาท "ความคุ้นชิน" (กาญจนา แก้วเทพ, 2552)

สัญญะตามแนวคิดของเพียร์ซ (C. Peirce) ได้ให้ความสนใจในความสัมพันธ์ระหว่างตัวสัญญะกับวัตถุจริงที่จะมีองค์ประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) โดยจัดแบ่งประเภทของสัญญะ (Sign) ออกเป็น 3 แบบ คือ 1) ไอคอน (Icon) เป็นสัญญะที่มีรูปร่างหน้าตาคล้ายกับ วัตถุมากที่สุด เช่นภาพถ่าย รูปปั้น รูปวาด โดยการถอดรหัสของ Icon เพียงแค่เห็นก็สามารถถอดความหมายถึงตัววัตถุได้ง่าย 2) อินเด็คส์ (Index) เป็นสัญญะที่มีความเกี่ยวพันแบบเป็น เหตุเป็นผล โดยตรงกับวัตถุที่มีอยู่จริงเช่น ควันไฟเป็น Index ของไฟหรือรอยเท้าสัตว์ก็จะเชื่อมโยงถึงสัตว์ การถอดรหัสของ Index จึงจำเป็นจะต้องอาศัยเหตุผลเชื่อมโยงเพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่าง Index กับวัตถุจริง 3) ซิมโบล (Symbol) เป็นสัญญะที่ไม่มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงอันใดเลยระหว่างตัวสัญญะกับวัตถุจริง หากแต่ความหมายเกิดจากการตกลงร่วมกันในหมู่ผู้ใช้สัญญะเช่น ตัวอักษร หรือโลโก้ต่าง ๆ ที่สร้างขึ้น การถอดรหัสจึงจำเป็นต้องอาศัยการเรียนรู้ร่วมกันของผู้ใช้สัญญะ

สรุปจากการศึกษาข้อมูลทางวัฒนธรรมผู้วิจัยนำแนวคิดทฤษฎีสัญญะนี้ไปวิเคราะห์ทุงที่มีการใช้ในประเพณีบุญผะเหวดของชาวอีสานจังหวัดร้อยเอ็ด สัญญะที่สื่อสารจะทราบความหมายได้ก็ต่อเมื่อ การลงพื้นที่ภาคสนามเก็บรวบรวมข้อมูลและจากเอกสารและหลังฐานที่ปรากฏ และการวิเคราะห์ตีความเพื่อให้เข้าใจซึ่งความหมายและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมและสังเคราะห์กลั่นกรองออกมาเป็นแนวคิดเพื่อที่จะใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด “ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ”

7.2 แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหว

ความหมายของคำว่า “การเคลื่อนไหว” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ให้ความหมายของคาว่าการเคลื่อนไหวหมายถึงไม่อยู่นิ่งไม่คงที่แสดงกิริยาปฏิกิริยาอย่างใดอย่างหนึ่ง เทียนชัยตั้งพรประเสริฐให้ความหมายของการเคลื่อนไหวไว้ว่าการเคลื่อนไหวหมายถึง การแสดงท่าทางให้เกิดการเคลื่อนไหวรับรู้ด้วยการเห็น การเคลื่อนไหวสามารถให้อารมณ์

ความรู้สึกแก่ผู้ดูได้โดยเฉพาะเกี่ยวกับการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนที่ไปข้างหน้าการสั่นไหวความเร็วการพวยพุ่งบิดงอ เป็นต้น (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ, 2542) การเคลื่อนไหวในศิลปะการแสดงมีรากฐานมาจากการเคลื่อนไหวในธรรมชาติมนุษย์ใช้การเคลื่อนไหวเพื่อเลียนแบบธรรมชาติเช่นการเคลื่อนไหวของต้นไม้ใบหญ้ากิริยาท่าทางของสัตว์ตลอดจนอิริยาบถต่าง ๆ ของมนุษย์เพราะการเคลื่อนไหวเป็นภาษาหนึ่งนอกเหนือไปจากภาษาพูดสามารถใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดโดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายแสดงออกมาเป็นกิริยาท่าทางแทนเราก็สามารถรู้ภาษาและรู้ความหมายกันได้

การเลียนแบบอิริยาบถต่าง ๆ อันเป็นธรรมดาสามัญของมนุษย์ทาให้เกิดเป็นภาษาท่านาฏศิลป์ที่สวยงามดังนี้ ดรุณี สัจจากุลได้อธิบายถึงภาษาท่านาฏศิลป์ไว้ว่าภาษาท่านาฏศิลป์หมายถึงการแสดงท่าทางซึ่งเป็นท่ารำแทนคำพูดให้มีความหมายต่างกันไปรวมทั้งการแสดงอารมณ์ด้วยภาษาท่านาฏศิลป์เป็นภาษาอย่างหนึ่งที่วิวัฒนาการมาจากธรรมชาติเพราะการแสดงความหมายจากความคิดความรู้สึกที่ให้ผู้อื่นเข้าใจนั้นมิได้ใช้คำพูดอย่างเดียวมนุษย์ย่อมใช้ท่าทางการออกไม้ออกมือตลอดจนสีหน้าประกอบด้วยและในบางครั้งการใช้ท่าทางนี้มีผลทำให้เข้าใจสิ่งที่จะสื่อสารได้ง่ายมากขึ้น ได้ใจความสมบูรณ์มากขึ้น โดยไม่ต้องอาศัยคำพูดเพียงอย่างเดียว

เคลื่อนไหวเพื่อนาฏศิลป์หรือการเต้นรำ การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้เป็นการเคลื่อนไหวที่นำไปสู่การแสดงด้านนาฏศิลป์หรือการเต้นรำประเภทต่าง ๆ เช่น บัลเล่ต์โมเดิร์นดานซ์ ซึ่งมีดนตรีเป็นส่วนประกอบการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้เน้นที่รูปแบบ (Concept) อย่างมากจุดมุ่งหมายของการสอนการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้มุ่งให้ผู้เรียนจดจำท่าทางต่าง ๆ ซึ่งเป็นท่ามาตรฐานมีทั้งท่าทางเบื้องต้นและท่าทางในระดับสูง การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ต้องการการฝึกหัดฝึกซ้อมเพื่อความถูกต้องสวยงามในระยะแรกของการเรียน มิได้มุ่งหวังให้ผู้เรียนใช้ความคิดสร้างสรรค์ของตนเองในการตอบสนองต่อดนตรีแต่ประการใด หากเป็นการเรียนท่าทางที่เป็นมาตรฐานอยู่แล้วประกอบบทเพลงเฉพาะแต่ละบท ตัวอย่างของการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ ได้แก่ การสอนให้ผู้เรียนรำวงเต้นรำเข้าจังหวะต่าง ๆ รำเซิ้ง รำแม่บท หรือ การเต้นบัลเล่ต์ และโมเดิร์นดานซ์

องค์ประกอบเกี่ยวกับท่าทางดังที่กล่าวมาแล้วในเรื่องคุณสมบัติของการเคลื่อนไหวว่าท่าทางเป็นความสามารถของการเคลื่อนไหวที่ร่างกายทำได้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวในลักษณะอาการต่าง ๆ ของร่างกายส่วนต่าง ๆ ได้แก่ ศีรษะ ลำตัว แขน ขา มือ เท้า เพียงอย่างเดียวและการเคลื่อนไหวที่รวมเอาการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ดังกล่าวเข้าด้วยกัน เช่น การเคลื่อนไหวศีรษะพร้อมกับแขนและเท้า เป็นต้น ท่าทางในการเคลื่อนไหวอาจอยู่ในลักษณะที่ร่างกายของผู้นั้นอยู่ในแนวตั้งหรือแนวราบกับพื้นก็ได้การวิเคราะห์และสังเกตอาการเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนต่าง ๆ ของตนเองสามารถช่วยให้ผู้นั้นเข้าใจการเคลื่อนไหวและคิดท่าทางต่าง ๆ จากการเคลื่อนไหวที่เป็นพื้นฐานได้ซึ่งองค์ประกอบเกี่ยวกับทิศทางการเคลื่อนไหวมีหลายลักษณะดังนี้ ลักษณะที่

1) ทิศทางการเคลื่อนไหว ได้แก่ การเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ข้างหลัง ข้างข้าง การเคลื่อนที่ในแนวเฉียง การหมุนการม้วนเข้าตัว การปัดออกไปจากตัว การเคลื่อนไหวขึ้น-ลง ลักษณะที่ 2) มิติของการเคลื่อนไหวคือขนาดความกว้างหรือความมากน้อย ได้แก่ การเคลื่อนไหวแสดงถึงความกว้างใหญ่ความสูงความเล็กความต่ำหรือเตี้ยความแคบ เป็นต้น ลักษณะที่ 3) ระดับในการเคลื่อนไหวมีหลายระดับ คือ ระดับต่ำกลางสูงลักษณะลอยตัวรวมทั้งท่าทางของร่างกาย เช่น ยืดกายนั่งคุกเข่ายืนยืดตัว เป็นต้น ลักษณะที่ 4) แนวทางของการเคลื่อนไหวได้แก่การตั้งตัวตรง การโน้มตัวให้โค้งการบิดตัว เป็นต้น ลักษณะที่ 5) ลักษณะของการเคลื่อนไหวเช่นการเคลื่อนที่ไปเรื่อย ๆ ในลักษณะต่าง ๆ การเคลื่อนที่ในระยะไกลใกล้ การเคลื่อนไหวในลักษณะเข้าหาตัวและออกจากตัว

การเคลื่อนตัวในการจัดแถวระบำ คำว่าระบำตามพจนานุกรมแปลว่า การฟ้อนรำเป็นชุดเดียวกัน หมายถึง การแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกายและแสดงเป็นหมู่มากกว่า 2 คนขึ้นไปมีการเปลี่ยนแถวสลับกับท่ารำที่สวยงามเป็นช่วง ๆ ตลอดเวลาของการแสดงผู้แสดงจะต้องแสดงออกอย่างพร้อมเพรียงทั้งท่ารำจังหวะการเคลื่อนไหวมือและเท้าอย่างเป็นหมวดหมู่ความงดงามอยู่ที่ความพร้อมเพรียงและการจัดระเบียบแถวเป็นสำคัญ ประทิน พวงสาลี ได้อธิบายถึงหลักสำคัญของการเคลื่อนตัวในการแปรแถวระบำไว้ดังนี้คือ

- เคลื่อนที่ไม่ให้ปักหลักอยู่นาน
- กระทำแต่พอควรไม่วิ่งวนหรือวิ่งบ่อย ๆ จนแลดูขวักไขว่
- คำนึงถึงระยะใกล้ไกลให้พอดีคำร้องและทำนองเพลงในวรรคเพื่อไม่ให้ลุกล้น
- คำนึงถึงความสูงต่าง ๆ ของตัวแสดง
- คำนึงถึงสีเครื่องแต่งกายที่ต้องสลับสีสันหรือต้องการรวมกลุ่มสีเดียวกัน
- การแปรรูปแถวไม่ควรซ้ำรูปเดียวกันถึงสามครั้งถ้าไม่ซ้ำได้ยิ่งดี
- แปรแถวให้กลมกลืนยิ่งคนดูไม่ทันสังเกตได้ยิ่งดี
- การก้าวเท้าให้เป็นเท้าเดียวกันคือเท้าซ้าย-ขวา
- ระยะช่องไฟจากคนหนึ่งถึงอีกคนหนึ่งต้องเท่ากัน

สุนทรียภาพของการเลื่อนไหวในศิลปะการแสดงสู่สุนทรียภาพในชีวิตประจำวัน ผลจากการสร้างสรรค์ความงามให้อิทธิพลโลกมนุษย์ผู้รับรู้ได้นาความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการเกี่ยวกับความงามเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันอันจะส่งผลให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้คือ ด้านอารมณ์ภายในศิลปะสามารถกล่อมเกลาจิตใจของผู้รับรู้สุนทรียภาพให้มีจิตใจที่ละเอียดอ่อน ทำให้เป็นคนที่มีอารมณ์เบิกบาน และมองโลกในแง่ดี ส่งผลให้เกิดความสุขในชีวิต ด้านกายภาพ ความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากการเคลื่อนไหวในศิลปะการแสดง ส่งผลทางกายภาพ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อพัฒนาปรับปรุงแก้ไขบุคลิกภาพจัดระเบียบท่าทางของร่างกายในการ นั่ง ยืน เดิน การแต่งกาย แต่งหน้า การตัดแต่งทรงผม ฯลฯ การจัดระเบียบทางร่างกายใน

ลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องทำให้เกิดคุณค่าทางความงามและประโยชน์ด้านการพัฒนาร่างกายควบคู่กัน นอกจากจะสอดคล้องกับค่านิยมทางสังคมแล้วยังทำให้เกิดสุนทรียภาพในวิถีทางแห่งการดำเนินชีวิตอีกทางหนึ่ง

ทฤษฎีการเคลื่อนที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานศึกษาแล้วว่า การเคลื่อนไหวสรีระร่างกายทุกส่วนต้องทำอย่างสัมพันธ์กันและการเคลื่อนไหวร่างกายต้องอาศัยอารมณ์และความรู้สึกไม่ว่าจะเป็นการหมุนการเดิน การวิ่ง การกระโดด การหมอบคลาน พุ่งตัว บางครั้งอาจมีการพักหรือทำท่านิ่งเพราะบางครั้งการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องไม่อาจสื่อความหมายที่ชัดเจนได้ทั้งหมด จึงต้องมีการหยุดหรือพักท่าด้วย การหยุดท่าเปรียบจะเหมือนการจบของท่านั้น จึงเป็นการบ่งบอกถึงความสมบูรณ์ของท่าหรือแสดงความหมายพิเศษของท่า การเน้นความสำคัญของท่าขณะที่ผู้แสดงกำลังเคลื่อนไหวไปตามทำนองของดนตรีด้วยท่าทางที่เรียบง่ายราบรื่นหรือเต้นด้วยกำลังที่หนักแน่นเข้มแข็ง แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องแสดงสุดยอดของกระบวนการถ้าผู้แสดงจะหยุดกระบวนท่าด้วยท่าทีแสดงความสามารถพิเศษหรือท่าที่จะสามารถสะกดผู้ชมก่อนที่จะไปแสดงถ้าอื่น ๆ ต่อไปลักษณะเฉพาะของสรีระแต่ละคน การเคลื่อนไหวของข้อต่อและกระดูกมีอิทธิพลต่อการจัดท่วงท่าเป็นอย่างยิ่งเพราะจะทำให้เกิดโครงสร้างความหลากหลายท่าทางอย่างชัดเจนการเหยียดดึงโค้งงอของส่วนต่าง ๆ จะมีความสัมพันธ์กันจนเกิดเป็นท่าทางที่สมบูรณ์และไม่เป็นอันตราย หลักกลศาสตร์ในการเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์

สรุปผู้วิจัยได้ค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับหลักในการเคลื่อนไหวร่างกายทราบว่าการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์มีอยู่หลักหลายลักษณะ เช่น การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องการเคลื่อนไหวในลักษณะสะดุดการเคลื่อนไหวในลักษณะกระฉับกระเฉง การเคลื่อนไหวเหล่านี้เกี่ยวข้องกับหลักการของการใช้กำลังการพักดันร่างกายให้เกิดความเคลื่อนไหวไปทำตารางการใช้พื้นที่ว่างจังหวะและพลังในขณะทำการแสดงเพื่อคันของการเคลื่อนไหวในนาฏยะประดิษฐ์คือคือการใช้พลังและการใช้ที่ว่างการใช้พลังมนุษย์ต้องใช้พลังงานในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก ในชีวิติประจำวันของคนล้วนต้องมีกิจกรรมต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา สรีระทุกส่วนต้องทำงานอย่างสัมพันธ์กัน อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวร่างกายต้องอาศัยอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ motion ไม่ว่าจะเป็นการแสดงท่าทางที่เปิดกว้าง แคบ หรือแสดงท่าทางเพียงเล็กน้อย การบิดลำตัว การหมุน เดิน กระโดด วิ่ง การหมอบคลาน การพุ่งลำตัว และอีกหลายกิริยาล้วนแต่เป็นศาสตร์เบื้องต้นของการเคลื่อนไหวร่างกาย

ขณะที่กำลังเคลื่อนไหวในขณะเดียวกันขณะเคลื่อนไหวเกิดท่าทางอย่างต่อเนื่องก็จะมีการพักท่าหรือท่าให้นิ่ง stillness บางครั้งการกระทำท่าทางขณะที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องไม่อาจสื่อความหมายที่ชัดเจนได้ดังนั้นเพื่อเป็นการแสดงสื่อความหมายด้วยการหยุดนิ่งหรือพักท่าการหยุดท่า (stillness)เปรียบเสมือนการที่เราเขียนตัวอักษรในขณะตัวเขียนโดยเริ่มจรดปากกาเขียนอักษร

ภาษาอังกฤษ ไปเรื่อย ๆ เมื่อจบประโยคก็ต้องมีจุด full stop เป็นต้นสิ้นประโยคแล้วจบการเขียนด้วยจุดนั่นเอง ดังนั้น stillness จึงหมายรวมถึง การพักท่าของนักเต้นเพื่อบ่งบอกความสมบูรณ์ของท่าทางนั้น ๆ หรือแสดงความหมายพิเศษของท่าทาง การเคลื่อนไหวของสิ่ง ๆ จากฐานข้อมูลสามารถนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์องค์ประกอบและการแสดงได้ ทั้งผ่านผู้แสดงโดยตรงหรือผ่านองค์ประกอบของฉาก หรือแม้กระทั้งการเคลื่อนไหวของวัตถุต่าง ๆ ที่ปรากฏในพื้นที่การวิจัยสามารถนำมาเป็นแนวคิดผ่านกรอบในการสร้างสรรค์ทางด้านการเคลื่อนไหวได้ โดยการแสดงจะเป็นสื่อกลางในการนำเสนอต่อผู้ที่รับชมการแสดง ดังนั้นการเคลื่อนไหวจึงเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์การแสดงโดยผนวกกับแม่ท่าทางด้านนาฏยศิลป์มาเป็นองค์ประกอบเสริมเพื่อให้คงความเป็นนาฏศิลป์ดั้งเดิมในการแสดงร่วมสมัย

7.3 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

นาฏยทฤษฎี คือ ทฤษฎีที่เป็นหลักทางนาฏยศิลป์ และใช้ตำราสำหรับการฝึกหัดและการแสดงของนาฏยศิลป์ประเภทใดประเภทหนึ่งโดยเฉพาะ แต่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏยศิลป์ประเภทอื่น ๆ ได้ด้วยนาฏยทฤษฎีเป็นผลมาจากการวิเคราะห์ และสังเคราะห์การแสดงนั้น ๆ มาเป็นเวลานาน แล้วนำสิ่งที่ดีที่ทำให้การแสดงประสบความสำเร็จมากำหนดเป็นหลักเกณฑ์ขึ้นเพื่อให้ผู้ศึกษาทฤษฎีนั้น นำไปใช้เพื่อให้การฝึกหัดและการแสดงของตนถูกต้อง แม่นยำและเกิดสัมฤทธิ์ผลทางนาฏยศิลป์ นาฏยทฤษฎีมีเนื้อหาครอบคลุมองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงอย่างกว้างขวาง เช่น นาฏยศาสตร์ โดย ภรตมุนี ได้กล่าวไว้ว่า นาฏยศาสตร์เป็นตำราฟ้อนรำของอินเดียซึ่งอ้างว่ารจนาโดย ภรตมุนี หรือผู้ทรงศีลแห่งพรตคือ ประเทศอินเดีย เมื่อก่อนคริสตกาล แต่นักวิชาการเชื่อกันว่านาฏยศาสตร์ เป็นผลงานของผู้รจนาหลายท่าน ซึ่งกล่าวเป็นมุขปาฐะ คือ ถ่ายทอดกันด้วยปากเปล่าและสั่งสมมานานหลายทศวรรษก่อนการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร สำหรับสาระสำคัญของนาฏยศาสตร์ได้แบ่งออกตามหัวข้อดังนี้ กำเนิด ภาวะและรส ตัวละครและผู้แสดง บทและการเขียนบท การแสดงออก การฟ้อนรำ เสียงและคำพูด ดนตรี โรงละครและฉาก ความสำเร็จของการแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547)

1. กำเนิดในทฤษฎีนี้มี 4 ประเภท

1.1. กำเนิดนาฏยศาสตร์ ซึ่งถือว่ากำเนิดจากนาฏยเวท คือ ชนชาติอารยันในอินเดียตอนเหนือ แต่โบราณนับถือพระเวท ซึ่งเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ 4 เล่ม ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และอาถรรพเวท ซึ่งนาฏยเวทนั้นได้เกิดจากพระพรหมนำเอาวรรณศิลป์จากฤคเวท ดุริยางค์ศิลป์จากสามเวท การแสดงท่าทางต่าง ๆ จากอชุรเวท และรสหรืออารมณ์จากอาถรรพเวทนามาประมวลเป็นนาฏยเวทเมื่อสำเร็จแล้วพระพรหมก็ถ่ายทอดให้นาฏยเวทให้แก่ภรตมุนี ผู้ซึ่งนำไปรจนาเป็นนาฏยศาสตร์แล้วถ่ายทอดให้แก่ ภรตบุตร คือ ลูกศิษย์ 100 คนตามที่แต่ละคนถนัด

1.2 กำเนิดฟ้อนรำ ฟ้อนรำเกิดจากการฟ้อนรำของพระศิวะที่มีครั้งแรกในโลก พระศิวะซึ่งถือเป็นเทพสูงสุด 1 ใน 3 องค์ของศาสนาฮินดู คือ พระศิวะ พระพรหม พระวิษณุ หรือพระนารายณ์ พระองค์ได้กระทำการฟ้อนรำ ขึ้นสามวาระในโลก แต่ละวาระมีวัตถุประสงค์ตามลำดับ คือ ทำลายมายา กระทำโยคะ และประทานพร

1.3 กำเนิดละคร ละครถือกำเนิดจากพระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดาได้จัดการเฉลิมฉลองในงานอินทรธวัช หรือธงของพระอินทร์ การแสดงนี้เรียกว่าอสูรปาชัย บรรดาอสูรที่นั่งดูอยู่นั้นพากันโกรธแค้นและออกจากสถานที่นั้นไป จากนั้นบรรดาอสูรจึงพากันกระทำเวทมนตร์ให้การแสดงวิบัติ เช่น จัวละครจำบทและท่ารำไม่ได้ เมื่อพระอินทร์ทรงทราบ จึงทำลายเวทมนตร์เหล่าอสูร โดยโบกธงหรือตีอสูรเหล่านั้นด้วยด้ามธง อสูรจึงพากันแก่หง่อม หมดฤทธิ์ การแสดงจึงดำเนินไปได้ตามปกติ

1.4 กำเนิดโรงละคร โรงละครถือกำเนิดจากพระพรหม ทรงให้พระวิศวกรรมผู้เป็นเทวสถาปนิกเนรมิตโรงละครที่มีระบบเสียงที่ดีขึ้น เพื่อให้การดูละครมีการตรวจตราอย่างเข้มงวดมิให้อสูรมารบกวนคนดู โรงละครต้องมีขนาดที่เหมาะสม ดูภาพและฟังเสียงได้ชัดเจน มีการระบายอากาศที่ดี

2. ภาวะและรสในระหว่างการแสดง

2.1 ภาวะ คือ การแสดงออกของอารมณ์โดยอาศัยปัจจัยต่าง ๆ ทางกายภาพ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเรียกว่า รส ทั้งภาวะและรสนี้มีลักษณะเป็นเอกเทศแต่อยู่รวมกันเป็นวงจร เพราะในขณะที่ฟ้อนรำภาวะและรส เกิดขึ้นสลับกันไปและอาศัยซึ่งกันและกัน ภาวะมี 4 ประเภท คือ สถายีภาวะ วิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจารีภาวะ

2.2 รส คือ ความรู้สึกที่เกิดในใจคนดูและผู้แสดง อันเป็นผลมาจากภาวะ เช่น สถายีภาวะ 9 ลักษณะทำให้เกิดรส 9 ประการ คือ รติภาวะ หาสะภาวะ โศกะภาวะ โกรธะภาวะ อุตสาหะภาวะ ชุคุปสะภาวะ วิสมยะภาวะ ศานตะภาวะ ภาวะและรส เป็นปรากฏการณ์ที่สลับซับซ้อนและมีประโยชน์อย่างยิ่งในการนำไปใช้อธิบายด้วยเหตุผลถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้นบนเวทีในขณะแสดง ตลอดจนนำไปใช้กำหนดทิศทางของการแสดงละคร การตีบทของผู้แสดง และการสร้างความรู้สึกหรือรสชนิดใดชนิดหนึ่ง ให้เกิดขึ้นในใจคนดูได้อย่างถูกต้อง

3. ตัวละครและผู้แสดง

3.1 ตัวละคร นาฏยศาสตร์แบ่งละครออกเป็น 3 กลุ่มคือ นายกะ หรือตัวละครนำฝ่ายชาย นายิกา คือตัวละครนำฝ่ายหญิง และประกฤติ ตัวละครอื่น ๆ นาฏยศาสตร์จำแนกตัวละครออกเป็น2ฝ่ายคือ ฝ่ายนายกะ และฝ่ายตรงข้าม คือ ประตินายกะ นอกจากนาฏยศาสตร์ยังแบ่งตัวละครออกเป็น 3 ขั้นตามลักษณะนิสัย สังคม และวัฒนธรรม คืออุตมะ มัธยะ และอัธมะ

3.2 ผู้แสดง หรือประยุกตะในนาฏยศาสตร์ หมายถึงผู้ที่มีหน้าที่ต่าง ๆ ในการแสดงนาฏศิลป์ดังนี้ คือ สูตรธาระ นที กวี ปาริปารศวกะ นายกะ นายยิกา วิฑูษกะ วิตะ ชีตะ และศการะ

4. บทละครนาฏยศาสตร์

4.1. โลกธรรมี เป็นบทที่มีเนื้อหาที่เป็นสภาพสมจริงตามธรรมชาติ การดำเนินเรื่องเป็นไปปกติวิสัยของมนุษย์ อาจเป็นเรื่องราวในอดีตหรือปัจจุบันก็ได้ โลกธรรมีเป็นเรื่องราวที่แสดงความเป็นไปตามธรรมดาโลก

4.2. นาฏยธรรมี เป็นบทที่มีเนื้อหาต่างไปจากธรรมดาโลก มีตัวละครที่แปลกประหลาดไปจากมนุษย์ธรรมดา มีเหตุการณ์ที่เป็นอิทธิฤทธิ์นอกเหนือปรากฏการณ์ธรรมชาติมีสถานที่และเครื่องนุ่งห่มที่วิจิตรเหนือความเป็นจริง

5. การเขียนบทละคร

5.1 สันธิ คือการแบ่งขั้นตอนของโครงเรื่องออกให้เห็นชัดเจนว่า เรื่องดำเนินจากจุดเริ่มต้นแล้วเข้มข้นขึ้น และคลี่คลายไปสู้จุดจบอย่างไร

5.2 สันธยานกะ คือการแบ่งสันธิออกเป็นกลุ่มย่อย ๆ เพื่อให้มีสถานการณ์ต่าง ๆ ในแต่ละสันธิเป็นไปตามวัตถุประสงค์หลักของสันธินั้น ๆ หน้าที่สำคัญของสันธิยานกะในแต่ละสันธิ

5.3 ลักษณะ คือกลวิธีในการนำฉันทลักษณ์ต่าง ๆ มาใช้ในการแสดงออกของสถานการณ์และความคิด ซึ่งพอจะสรุปได้ว่า ฉันทลักษณ์ คำศัพท์และสำนวนที่จะนำมาประพันธ์เป็นบทบรรยายและบทเจรจา

6. การแสดงออก

6.1 วฤติ คือวิธีการแสดง 4 ประการหลัก ได้แก่ ภารตี วฤติ สาตวตี วฤติ ไกศีกี วฤติ และอารภตี วฤติ

6.2 โลกธรรมี หมายถึง การแสดงที่สมจริงตามธรรมชาติ มีการเคลื่อนไหวและการพูดจาตามธรรมดาของมนุษย์

6.3 นาฏยธรรมี หมายถึงการแสดงที่อาศัยการเคลื่อนไหวและการพูดจาที่ประณีตวิจิตร

6.4 อภินายะ หมายถึง ปัจจัยที่ผู้แสดงใช้แสดงละครให้คนดู เข้าใจนิสัย ความคิดจิตใจ อารมณ์ของตัวละคร มี 4 ประเภท คือ องคภินายะ วาจิกภินายะ สาตวิกภินายะ และอหารยภินายะ

7. การฟ้อนรำ

การฟ้อนรำ ประกอบด้วย ประเภทการฟ้อนรำ การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำ โครงสร้างแห่งการฟ้อนรำ และคุณลักษณะของการฟ้อนรำ

8. เสียงและคำพูด

คำพูดเป็นเครื่องแสดงเจตคติและทัศนคติของผู้เขียนบทโดยฝ่ายตัวละครเปล่งเสียงเป็นคำที่มีความหมาย คำพูดเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างละครและเป็นปัจจัยหลักให้ผู้แสดงนำไปตีความในการแสดงออก นอกจากนี้ยังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างอารมณ์ต่าง ๆ และต่อการบรรเลงกับการขับร้อง

9. ดนตรี

9.1 สวาระ เกิดจากการที่มนุษย์เปล่งเสียงระดับต่าง ๆ เป็นเสียงสูง เสียงต่ำ จากลำคอและเกิดจากการบรรเลงพิณวีณา

9.2 อาโตธยะ เสียงจากดนตรี เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรี 4 ประเภท

1) ตาตะ อาโตธยะ คือเครื่องสาย

2) สุริษะ อาโตธยะ คือเครื่องเป่า

3) ฆนะ อาโตธยะ คือเครื่องกำกับเวลา คือ ฉิ่ง

4) อวนัทธะ อาโตธยะ คือ เครื่องตี

9.3 ปฏะ คือเพลงที่เกิดจากการผสมผสานของสวาระและตาละ เพลงเป็นการเรียงร้อยถ้อยคำให้เป็นระเบียบ งดงาม หรูหรา ไพเราะ เลือกสรรซึ่งสิ่งเหล่านี้รวมเรียกว่าธุรวา

10. โรงละคร

ประกอบด้วย ประเภทโรงละคร ขนาดโรงละคร การก่อสร้างแบบพื้นที่โรงละคร

11. ความสำเร็จของการแสดง

ประกอบด้วย ความสำเร็จของการแสดง ความล้มเหลวของการแสดง การแข่งขันในการแสดง

12. คนดู

เมื่อมีการจัดการแสดงและการตัดสินการแสดงได้รับความร่วมมือจากทุกฝ่ายด้วยดีและปราศจากเหตุร้ายทั้งปวง แล้วความสำเร็จของการแสดงละครก็ย่อมบังเกิดขึ้นอย่างแน่นอน ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้คือ ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของภรตมุนีโดยสังเขป สรุปได้ว่า นาฏยทฤษฎีทำให้การแสดงประสบผลสำเร็จ สามารถนำไปใช้เพื่อให้การฝึกหัดและการแสดงถูกต้องแม่นยำและเกิดผลสัมฤทธิ์ผลทางนาฏยศิลป์

สรุปได้ว่าแนวคิดนาฏยประดิษฐ์มีการวิเคราะห์และนำเสนอการแสดงรูปแบบต่าง ๆ ผ่านที่มาและความสำคัญโดยใช้ฐานข้อมูลทางวัฒนธรรมและธรรมชาติมานำเสนอผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ จึงทำให้เห็นแนวทางและกรอบในการสร้างสรรค์การแสดง องค์ประกอบเหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงความสมบูรณ์และคุณภาพของการแสดง ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงนี้มาเป็นกรอบในการกำหนดรูปแบบการแสดง และคำนึงถึงสิ่งต่าง ๆ ผ่านที่มาและความหมายที่จะสร้างสรรค์การแสดงออกมาในชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

8.1 งานวิจัยในประเทศ

พระกัณหา กันฺตสีโล (2549) กล่าวถึง คติความเชื่อเรื่องบุญและบาปในวิทยานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาเชิงวิเคราะห์คติความเชื่อเรื่องบุญบาปที่มีต่อวิถีชีวิตของคนอีสาน : ศึกษากรณีอำเภอแกดำ จังหวัดมหาสารคาม” ผลการศึกษาพบว่า การทำบุญหรือการปฏิบัติตามหลักกุศลกรรมบถ 10 ประการ นั้นจะทำให้ผู้ปฏิบัติมีการดำเนินชีวิตประจำวันเป็นไปด้วยความราบรื่น ประสบความสำเร็จในชีวิตมีความเป็นอยู่สุขสบายไม่หวาดระแวงได้รับการยกย่องสรรเสริญจากผู้คนในสังคม นอกจากนี้ยังเชื่อว่าผู้ทำบุญกุศลจะมีสุขภาพดี ผิวพรรณผ่องใสมีอายุยืนมีลูกหลานน่ารักเลี้ยงง่าย เป็นเด็กดี เรียนหนังสือเก่ง และผู้ที่ทำบุญนั้นเมื่อตายแล้วย่อมไปสู่สุคติ

ยศ สันตสมบัติ (2537) กล่าวว่า บุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาติ คือ ประเพณีพิธีการทำบุญอย่างหนึ่งในพระพุทธศาสนาของคน ไทยชาวพุทธ โดยเฉพาะในจังหวัดร้อยเอ็ดซึ่งเป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยหรือ ภาคอีสาน ประเพณีบุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาตินี้ เป็นประเพณีการทำบุญที่มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับ พระพุทธศาสนา และคติความเชื่อที่มีต่อประเพณีนี้ในหลาย ๆ ด้าน ได้มีการรักษาสืบทอดต่อเนื่องกันมาช้านาน แฝงไว้ด้วยปรัชญาในการดำเนินชีวิตตามคติธรรมความเชื่อที่มีต่อเรื่องราวในประเพณีบุญผะเหวด และคติความ เชื่อตามประเพณีและวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นของชาวจังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน บุญผะเหวดหรือเทศน์มหาชาติ ถือได้ว่าเป็นประเพณีที่สำคัญอย่างหนึ่งของคนไทยชาวภาคอีสาน โดยเฉพาะที่จังหวัดร้อยเอ็ด ถือ ได้ว่าเป็นประเพณีประจำปีของจังหวัดที่จัดได้ยิ่งใหญ่เพื่อให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดร้อยเอ็ด และยังเป็น แหล่งของวัฒนธรรมที่ดีงามและช่วยเสริมสร้างวิถีชีวิตของชุมชนให้เข้มแข็ง และสอดคล้องกับหลักการดำเนินชีวิต ที่ดีงามของสังคม ให้ดำเนินควบคู่ไปกับวิถีชีวิตของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเช่นปัจจุบันนี้ได้อย่างเหมาะสมและกลมกลืน

พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2544) ได้ศึกษาความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผีกับบทบาททางสังคมของชาวไทยที่นับถือศาสนาพุทธในภาคใต้ พบว่าความเชื่อเรื่อง “ผี” ของชาวไทยพุทธภาคใต้เป็นมูลเหตุให้เกิด “พิธีกรรม” ที่เกี่ยวข้องในลักษณะต่าง ๆ มากมาย เพื่อเป็นการเซ่นสรวงบูชาและวิงวอนให้ผีที่ตนนับถือได้ช่วยเหลือตนให้พ้นจากเหตุร้ายต่าง ๆ และดลบันดาลให้ชีวิตประสบแต่ความสุขความเจริญ สมหวังในสิ่งที่ปรารถนา เมื่อศึกษาวิเคราะห์โดยภาพรวมแล้วพอจะจำแนกพิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผีของชาวไทยพุทธภาคใต้นิยมปฏิบัติกันอย่างกว้าง ๆ ได้เป็น 2 ลักษณะ ใหญ่ ๆ คือ พิธีกรรมเกี่ยวกับการประกอบอาชีพ เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการทำนา พิธีกรรมเกี่ยวกับการทำประมง พิธีกรรมเกี่ยวกับการแสดง เป็นต้น และพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการเกิด พิธีกรรมเกี่ยวกับการรักษาโรค พิธีกรรมเกี่ยวกับการแต่งงาน พิธีกรรมเกี่ยวกับการตาย เป็นต้น

ศุภการ สิริไพศาล (2550) ได้ศึกษา พิธีกรรมและความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายจีน บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา พบว่าการแสดงออกทางวัฒนธรรมและความเชื่อในรูปแบบของพิธีกรรม ตามประเพณีสำคัญ ๆ ทั้งที่เป็นประเพณีตามนักขัตฤกษ์และประเพณีตามวัฏจักรชีวิตของชาวจีน กระบวนการสร้างครอบครัวและสังคม การสะสมทุนและดำรงรักษาวัฒนธรรมความเป็นจีนได้ดำเนินไปพร้อม ๆ กับการเรียนรู้วัฒนธรรมประเพณีและความเชื่อของท้องถิ่นรวมถึงคนจีนต้องเผชิญกับสภาวการณ์การเปลี่ยนแปลงทางด้านการเมือง เศรษฐกิจและสังคม ของสังคมไทยที่มุ่งเน้นพัฒนาไปสู่ความเป็นสังคมสมัยใหม่ ส่งผลให้วัฒนธรรมของชาวจีนโพ้นทะเลปรับเปลี่ยนไปสู่วัฒนธรรมแบบผสมผสานระหว่างจีน-ไทย ขึ้น ซึ่งปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมได้อย่างชัดเจนในกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีน ซึ่งเกิดและเติบโตขึ้นมาท่ามกลางปัจจัยและเงื่อนไขของความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

พระครูวิกรม ธรรมธัช (พีระ ปิยธมฺโม) (2562) กล่าวว่า คติความเชื่อ รูปแบบ และขั้นตอนการดำเนินงานประเพณี บุญผะเหวดร้อยเอ็ด และผลกระทบของงานประเพณีบุญผะเหวดที่มีต่อชุมชนเขตเทศบาลเมืองร้อยเอ็ด ในการ ดำเนินการวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ จากเอกสารและสัมภาษณ์จากผู้เกี่ยวข้องกับประเพณีบุญผะเหวด ร้อยเอ็ดในเขตพื้นที่ ที่ได้มีการจัดงานประเพณีนี้ แล้วนำมาศึกษาวิเคราะห์ผลจากการวิจัยพบว่า ประเพณีงาน บุญผะเหวดของจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นการแสดงออกของประชาชนในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา เช่น ใน ด้านความเชื่อที่ปลูกฝังมายาวนานว่า อานิสงส์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติในงานประเพณีนี้ จะทำให้ได้รับความสุขความเจริญ และจะทำให้ได้พบกับความสุขในโลกของอนาคตคือ โลกของพระศรีอาริยเมตไตย ที่จะอุบัติ ขึ้นเป็นพระพุทธเจ้าองค์ต่อไปจากพระโคดมในภายภาคหน้า และยังเป็นกุศโลบายต่าง ๆ เพื่อที่จะทำให้คนใน ท้องถิ่นหรือชุมชนนั้น ๆ เกิดความรักใคร่ มีความสามัคคีปรองดองกันในหมู่คณะ โดยอาศัยพุทธศาสนาเป็น เครื่องมือในการปลูกฝัง และสร้างวัฒนธรรมประเพณีที่ดีให้แก่ประชาชนตามแบบอย่างของพุทธศาสนา ซึ่งเป็น ศาสนาหลักที่ชุมชนในท้องถิ่นให้ความเคารพเลื่อมใสมาช้านานแล้ว ดังนั้น วัตถุประสงค์ต่าง ๆ ของประเพณีบุญผะเหวดร้อยเอ็ดในทุก ๆ ด้าน กล่าวโดยสรุปแล้ว ก็มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ชุมชนในท้องถิ่นเกิดการพัฒนาศักยภาพของ ประชาชนที่อยู่อาศัยในท้องถิ่นนั้น โดยอาศัยพุทธศาสนาเป็นเครื่องหล่อหลอมและประสานให้กลมกลืนกับวิถีชีวิต ในการพัฒนาชุมชนต่อไป

ธรรมรัตน์ โถวสกุล (2543) ศึกษาเรื่อง“นาฏศิลป์ในงานโครงการนาฏศิลป์ของภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปี พ.ศ. 2534-2541” โดยศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์จากงานโครงการปริญญานิพนธ์ จำนวน 52 ชุด ของนิสิตสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ได้พบคำตอบว่านาฏศิลป์ในงานโครงการปริญญานิพนธ์ มีรูปแบบเป็นงานนาฏศิลป์ไทยประยุกต์เป็นส่วนมาก โดยการนำท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ยังมีการนำท่าเต้นในนาฏศิลป์ตะวันตก ท่าธรรมชาติของคน

ท่าที่เลียนแบบพฤติกรรมของสัตว์มาผสมผสานกับท่าของท่านาฏศิลป์ไทย การจัดรูปแถว การแปรแถว และการตั้งซุ้ม มักเป็นรูปทรงเรขาคณิต

นพศักดิ์ นาคเสนา (2546) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้ โดยศึกษา เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้ ในส่วนของแนวคิดและวิธีสร้างสรรค์ท่ารำ แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ดนตรีและเพลงของ สถาบันการศึกษา 4 แห่ง ใช้กรณีศึกษาของระบำที่ได้รับความนิยมสูงสุดในแต่ละสถาบันการศึกษา คือ ระบำนารีศรีนครของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ระบำลังกาสุกะของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ระบำชนไก่ของสถาบันราชภัฏสงขลา และระบำปาเต๊ะของสถาบันราชภัฏยะลา ผลวิจัยยังพบว่าผู้สร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้มีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ชุดระบำอย่างเป็นขั้นตอนโดยเริ่มจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นนำข้อมูลมาคัดเลือกและการนำข้อมูลการวิเคราะห์ประดิษฐ์เป็นท่ารำเครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

สุภาพร คำยุธา (2546) ได้ศึกษาความเป็นมาและการสืบทอดการฟ้อนอีสานของชนเผ่าผู้ไทยได้พบว่าชาวผู้ไทยบ้านโพน มีศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในแบบชาวบ้านดั้งเดิมและมีการสืบทอดจนเกิดเป็นพัฒนาการมาจนถึงปัจจุบันอยู่ 2 ชุดด้วยกัน คือ ฟ้อนละครผู้ไทยและฟ้อนผู้ไทย ศิลปะการฟ้อนทั้ง 2 ชุด เป็นการฟ้อนที่เกิดในชุมชนบ้านโพน และปัจจุบันยังมีการอนุรักษ์การฟ้อนอย่างต่อเนื่องโดยมีการฟ้อนในงานบุญบั้งไฟหรืองานพิธีการที่สำคัญ ซึ่งมีบทบาทในการสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชนและสังคมเป็นอย่างมาก ฟ้อนละครผู้ไทยเป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นจากประเพณีบุญบั้งไฟก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานที่ปรากฏฟ้อนละครผู้ไทย มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ 1.ยุคดั้งเดิมระหว่าง พ.ศ. 2459-2512 เป็นการฟ้อนที่ไม่มีแบบแผนกระบวนท่าที่ชัดเจน 2.ยุคฟื้นฟูระหว่าง พ.ศ. 2532-2539 เป็นการฟ้อนอย่างมีรูปแบบและมีการคิดท่าฟ้อนขึ้นมา 4 ท่า ได้แก่ ท่าเดินทาง ท่ารำลาวละคร ท่าเชิ้งละคร และท่าสาละวัน 3.ยุคการประยุกต์ระหว่าง พ.ศ. 2539 ปัจจุบันรูปแบบการฟ้อนและองค์ประกอบในการฟ้อนมีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนมีแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งมี 5 ท่าประกอบด้วย ท่าเดิน ท่าฟ้อนข้าง ท่าไกวมือสูง ท่าหมุนตัว และท่าลง

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง (2547) ได้ศึกษาพัฒนาการของการละเล่นเรือมอันเรจากอดีตถึงปัจจุบันในจังหวัดสุรินทร์ พบว่าโล๊ตอันเร เป็นการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีเดือนเคเจ็ด (เดือน5) มีความสัมพันธ์กับความเชื่อในเรื่องข้อห้ามที่ห้ามเล่นเกินปีละ 1 ครั้ง การละเล่นจะเป็นไปในลักษณะของปัจเจกบุคคลซึ่งสามารถแสดงอาการกระโดดโลดเต้นได้อย่างเต็มที่ แต่ต้องรักษาขนบจารีต มีวัตถุประสงค์เพื่อการผ่อนคลายสภาพจิตใจ ลักษณะเอกลักษณ์ที่สำคัญคือ จังหวะการรำสาก มีอยู่ 3 ลักษณะคือ จังหวะเข้าสากมีจึงมูย (ขาเดียว) จึงปีร (สองขา) จังหวะลีลาเข้าสาก มีเรือมจ๊ะฮ์กะบั๊จฮ์ (รำหมดตัว) เรืองจะฮ์เจ๊ะฮ์ (รำต้านลม) จังหวะรำรอบสาก แบ่งเป็นกิริยามือจีบ 2 แบบ คือ ซังก๊อตได (จีบกดนิ้ว) ตะเปือนได (จีบขัดนิ้ว) และการทรงตัวมีสองแบบคือ ปัญช์จญ์ (สืบเท้า ชิด)

จัญเต๊ิจญ์ (โหย่งขา) และต่อมาการละเล่นเรือมอันเรได้มีรากฐานจากการเล่นโล๊ตอันเรโดยมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงท่วงท่าและนำไปใช้ในการแสดงช้างของจังหวัดสุรินทร์

นฤบดินทร์ สาลีพันธ์ (2548) ได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงฟ้อนบูชาพระธาตุพนมมีการพัฒนาการโดยแบ่งตามประวัติความเป็นมาและวัตถุประสงค์ออกเป็น 4 เหตุผลดังนี้ 1.จากตำนานอุรังคธาตุ 2.ฟ้อนในการแห่กองบุญเดือนสาม 3.ฟ้อนบูชาพระบรมสารีริกธาตุ 4.ฟ้อนบูชาพระธาตุพนมในงานไหลเรือไฟ โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วงเวลา คือช่วงที่ 1 พ.ศ. 2528-2529 เป็นกิจกรรมทดลองของยุวสมาคมนครพนม ช่วงที่ 2 พ.ศ. 2530-2537 เป็นกิจกรรมที่ได้รับการสนับสนุนจากจังหวัดนครพนมและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ช่วงที่ 3 พ.ศ. 2538 ปัจจุบันเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญของงานเทศกาลไหลเรือไฟ นอกจากนั้นยังพบว่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงของท่าฟ้อน แต่มีการแข่งขันปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอและองค์ประกอบการฟ้อน ทำให้มีความตระการตาเพิ่มมากขึ้นจากความแตกต่างของชุดฟ้อนในพิธีบูชาพระธาตุพนมส่งผลให้เอกลักษณ์การฟ้อนบูชาพระธาตุพนมมีความแตกต่างกันของรูปแบบของฟ้อนแต่ละชุดลักษณะท่าฟ้อน การฟ้อนบูชาพระธาตุพนมแบ่งออกเป็น 6 ประเภท ดังนี้ 1.ท่าฟ้อนที่เลียนแบบธรรมชาติ 2.ท่าฟ้อนที่มีการเกี้ยวพาราสี 3.ท่าฟ้อนที่มีการหยิบ ยืมจากท่าฟ้อนอื่น ๆ 4.ท่าฟ้อนที่มีการปรับปรุงจากท่าฟ้อนเดิม 5.ท่าฟ้อนที่มีการตีบทตามบทประพันธ์ 6.ท่าฟ้อนที่เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์

รัตติยา โกมินทรชาติ (2549) ได้ศึกษาชาวภูไทหมู่บ้านวาริชภูมิมีศิลปะการฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะและมีการสืบทอดจนเกิดเป็นพัฒนาการมาจนถึงปัจจุบัน มี 2 ประเภท คือ ฟ้อนภูไทในพิธีกรรมและฟ้อนภูไทในงานเฉพาะกิจ ฟ้อนภูไทในพิธีกรรมปรากฏการฟ้อนในพิธีกรรมบูชาเจ้าปู่มเหสักข์ในงานประเพณีภูไทรำลึก มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ยุค คือ 1. ยุคดั้งเดิม พ.ศ.2469 เป็นการฟ้อนที่มีรูปแบบอิสระ ท่าฟ้อนมี 4 ท่า ได้แก่ ท่าเดิน ท่าดอกบัวตูมบัวบาน ท่าลอยน้ำ และท่าย่อขาเดียว 2.ยุคฟื้นฟู พ.ศ. 2498-2520 เป็นการนำท่าฟ้อนที่มีอยู่เดิมมาจัดระเบียบท่าฟ้อนให้มีรูปแบบชัดเจนและประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ ซึ่งท่าฟ้อนเป็นการฟ้อนตีบท 3.ยุคปัจจุบัน พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน พ.ศ. 2547 รูปแบบและองค์ประกอบการฟ้อนมีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนยังคงยึดท่าฟ้อนเดียวกันกับการฟ้อนภูไทในพิธีกรรมยุคฟื้นฟู

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (2549) เรื่องแนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่ โดยศึกษาการฟ้อนที่เกิดขึ้นโดยอาจารย์และนักศึกษาของภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งผลการวิจัยนั้นกล่าวถึง 2 ประเด็นใหญ่ คือ พัฒนาการของการฟ้อนล้านนาแบบใหม่ ซึ่งรู้จักกันในนามฟ้อนนีโอล้านนาและการอธิบายว่าการฟ้อนล้านนาแบบใหม่มีลักษณะดังนี้ (1) การฟ้อนเป็นกระบวนการมากกว่าผลผลิต (2) การฟ้อนมีเอกลักษณ์ และแนวปฏิบัติ 3 ทาง คือ ก.จำลองภาพในอดีตจากงานประติมากรรมและจิตรกรรมล้านนามานำเสนอ ข.ผู้ฟ้อนเกิดความสุขที่จะฟ้อนประหนึ่งว่าปลดปล่อยจิตวิญญาณของตนให้ล่องลอยเสมือนทิพย์ และ ค.ผู้ฟ้อนต้องการ

แสดงความสามารถของตนให้ผู้ชมได้ประจักษ์ กระบวนท่าฟ้อนเกิดจากการเรียนรู้แล้วนำมาสร้างสรรค์ซึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถและพื้นความรู้ความเข้าใจในความเป็นล้านนาของช่างฟ้อนแต่ละคนการเปลี่ยนท่าฟ้อน ไม่มีกำหนดท่าฟ้อนตายตัว แต่มีท่าบังคับหรือลักษณะท่าฟ้อนจึงมีพัฒนาต่อไปเรื่อย ๆ โดยเน้นแนวคิดสอดคล้องกับงานแต่ละครั้ง

อรวรรณ นุ่มเจริญ (2550) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ของศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพระประแดงซึ่งการศึกษาความเป็นมาลักษณะเฉพาะและแนวคิดในการประดิษฐ์ชุดการแสดงและยังเลือกศึกษาเฉพาะนาฏศิลป์ที่ได้รับแนวคิดมาจากประเพณีของมอญสามชุด พบว่ามีแนวคิดการออกแบบนาฏศิลป์ คือ 1.การเลือกประเพณีที่โดดเด่นของมอญมากำหนดเป็นรูปแบบนาฏศิลป์ในเบื้องต้น 2.การพัฒนาท่ารำจากการผสมผสานนาฏยจารีตไทยนาฏยจารีตมอญและท่าทางธรรมชาติและ3.การนำรำตีบทของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ตรงบทร้องและใช้ท่ารำมอญตรงช่วงบรรเลงดนตรี

กัญชพร ตันทอง (2557) ศึกษาเรื่องนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง ซึ่งเป็นการบูรณา การความคล้ายคลึงกันของคลื่นพายุซัดฝั่งกับการคลอดบุตร โดยออกแบบและถ่ายทอดผ่านเทคนิคการเต้นนาฏศิลป์ร่วมสมัยและลีลารูปแบบที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ในส่วนของการนำแรงบันดาลใจต่าง ๆ มาสร้างสรรค์เป็นงานนาฏศิลป์ ซึ่งมีที่มาจากสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น

สทาศัย พงศ์หิรัญ (2557) ได้ศึกษาเรื่อง ดรสา แบหลา : นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา ซึ่งเป็นผลงานการแสดงที่มีลักษณะเด่นที่เรียกว่า“พหุวัฒนธรรม” (Multicultural) คือ การผสมผสานระหว่างเรื่องราวความเป็นไทยกับการนำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์การละครของตะวันตก และใช้การตีความผ่านมโนทัศน์สตรีนิยมทำให้มีความแตกต่างจากการแสดงเรื่อง ดรสา แบหลา ที่ไม่เหมือนชุดการแสดงต่าง ๆ ที่เคยมีมา

คำล่า มุสิกาและวิชชุตา วุธาทิตย์ (2558) ได้ศึกษารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมวัฒนธรรมอีสานเป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง แบ่งออกเป็น 3 ระยะประกอบด้วย (1)ระยะก่อนการสร้างงาน (Preproduction stage) (2)ระยะการสร้างงาน (Production) (3)ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) การออกแบบนาฏศิลป์ (Design) มีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดงทำให้การออกแบบนาฏศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน ซึ่งในกาพัฒนางานนาฏศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกับระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง(Evaluation & Elaboration stage) เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง ประกอบด้วย (1)การประเมินผลตามเกณฑ์ (2)การปรับปรุงแก้ไข (3)การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) โดยการประเมินแบ่งออกเป็นการประเมินภายใน (Internal Evaluation) และการประเมินภายนอก (External Evaluation)

อัญชุลี สุภาวุฒิ (2560) ได้ศึกษารูปแบบการรำโดยประพันธ์เนื้อร้อง คำร้อง เพลง บรรจุเพลงให้สอดคล้องกับดนตรีและเพื่อประดิษฐ์สร้างสรรค์ โดยถ่ายทอดความเป็นลักษณะนาฏศิลป์ไทยหุ่นคน ดนตรีไทย ดนตรีจีนมาผสมผสานกัน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของมหาวิทยาลัย ผลการศึกษาระบำชุดเทิดไท้องค์ภูมี 25 ปี มฉก. เป็นระบำเบ็ดเตล็ด คือระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อจัดแสดงโดยเฉพาะ มีลีลาท่ารำ ท่วงทำนองเพลง และดนตรี เครื่องแต่งกายที่กำหนดขึ้นใหม่ ประเภทระบำที่ประพันธ์บทร้องและบรรจุเพลงโดยใช้สำเนียงจีนและมีการใช้หุ่นและภาษาอื่น ๆ มาร่วม ซึ่งเป็นการสร้างกระบวนทรรศนะใหม่

มนูศักดิ์ เรืองเดช (2558) ได้ศึกษาวิจัย เรื่อง แนวคิดในการสร้างงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ สะท้อนถึงบริบทของสังคมไทยผ่านการแสดง ชุด “CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE” พบว่า สิ่งที่สะท้อนบริบทของสังคมไทยสู่รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย กระบวนการท่าทางได้สื่อสารผ่านเรื่องราว ปรัชญา วิถีชีวิต สังคม ศาสนา วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีโดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดเรื่องศาสนาพุทธ ซึ่งสามารถถ่ายทอดลักษณะที่สามารถสื่อถึงความเป็นนามธรรมในการนำดอกบัวมาเป็นตัวแทนของศาสนา ความสงบ ของจิตใจ กิเลสตัณหาของมนุษย์ พฤติกรรมการแย่งชิงกันและยังมีการใช้ศิลปะการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานทางอารมณ์ร่วม โดยมีองค์ประกอบการใช้ลีลาการจัดวางหรือการออกแบบท่าทางกริยาของนักแสดง แสง สี เสียง การแต่งกายเพลงประกอบการแสดงปรารถนา

ปรารถนา คงสำราญ (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา พบว่าวัตถุประสงค์ที่จะสร้างสรรค์และค้นหาแนวทางในกรอบการออกแบบนาฏศิลป์ที่ได้แรงบันดาลใจจากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา ควรมีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานและแนวทางในการออกแบบงานนาฏศิลป์ที่ได้แรงบันดาลใจจากการจินตนาการของผู้พิการทางสายตา โดยมีทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทฤษฎีเกี่ยวกับจินตนาการองค์ประกอบทางด้านศิลปะนาฏศิลป์สร้างสรรค์ความคิด

จุติกา โกศลเหมมณี (2556) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องรูปแบบแนวคิดความคิดในการสร้างสรรค์งาน นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี พบว่ามีรูปแบบของการบูรณาการการแสดงจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ไทยให้ความสำคัญกับการสื่อสารคนรุ่นใหม่และนำเสนอในระยะเวลาที่เหมาะสมในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย นราพงษ์ จรัสศรี ให้ความสำคัญกับการสร้างงานใหม่จากความดั้งเดิมซึ่งเป็นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ บทการแสดง ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี อุปกรณ์การแสดง นักแสดง นอกจากนี้ยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่โดยมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานให้มีความเป็นสากลและการอนุรักษ์วัฒนธรรมจริยธรรม

ขวัญแก้ว กิจเจริญ (2558) ได้ศึกษาวิจัย เรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากภาพท่าเต้นของนราพงษ์ จรัสศรี พบว่า การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จากท่าเต้นของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการนำเอาท่าเต้นของศิลปินมาร้อยเรียงและสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงนาฏศิลป์ในรูปแบบนาฏศิลป์ที่สุดจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ได้ 8 ประการคือ 1) บทการแสดง 2) นักแสดง 3) ลีลาการแสดง 4) เสียง 5) อุปกรณ์การแสดง 6) พื้นที่การแสดง 7) แสง 8) เครื่องแต่ง กานอกจากนี้ยังพบงานวิจัยในเชิงการศึกษาเปรียบเทียบโดยการศึกษาจากผลงาน วรรณิกา นาโสก (2551) ได้ศึกษาพัฒนาการฟ้อนกลอมตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีษะเกษ โดยศึกษาองค์ประกอบและเอกลักษณ์ของการฟ้อนกลองตุ้มในประเพณีบุญบั้งไฟบ้านหนองแก้วอำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีษะเกษ พบว่า ฟ้อนกลองตุ้มเป็นฟ้อนที่เกิดขึ้นมาจากประเพณีบุญบั้งไฟของชาวอีสาน มีจุดประสงค์เพื่อการฟ้อนบูชาพระยาแถน ฟ้อนกลองตุ้มมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530-2550 พบพัฒนาการการฟ้อนอยู่ 2 ยุค คือ ยุคที่มีท่าฟ้อนที่ไม่มีแบบแผนและยุคที่มีท่าฟ้อนที่มีแบบแผน โดยมีท่าฟ้อน 3 ท่า คือ ท่าอัญเชิญ ท่าคำมั่นสัญญา และท่าเกี้ยว ในอดีตใช้ผู้ฟ้อนเป็นชายทั้งหมดและเริ่มมีผู้หญิงเข้ามาฟ้อนในภายหลัง

สรุปจากการรวบรวมเอกสาร ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาหาแนวทางเพื่อสร้างกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่เหมาะสม ซึ่งแนวความคิดและการศึกษาที่ผ่านมายังไม่ปรากฏการศึกษาวิจัยที่เน้นการสร้างรูปแบบกระบวนการในเชิงนาฏศิลป์ หากแต่เป็นเพียงการศึกษาปรากฏการณ์และการเรียนรู้ผ่านการทดลองในการสร้างสรรค์เท่านั้น เหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ จัดเตรียมการศึกษาวิจัยที่เน้นทั้งกระบวนการลงพื้นที่เพื่อที่จะรับทราบถึงภูมิหลังความเป็นมาสภาพปัญหา บริบท เป้าหมาย และการวิจัยที่เน้นการสร้างสรรค์เพื่อชุมชนและสังคมผ่านกระบวนการ ค้นหาระบบที่เหมาะสมและสร้างสรรค์ อันจะเป็นการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่เป็นประโยชน์ต่อชุมชน และเพื่ออนุรักษ์ความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับพญานาคของชุมชนในคำชะโนดดั้งเดิมให้คงอยู่ และสืบทอดต่อไป

8.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Tambiah (1970) ได้ทำการศึกษาชุมชนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย โดยมุ่งศึกษาระบบความเชื่อทั้งมวลของชาวไทอีสานและวิเคราะห์ปรากฏการณ์จากรายละเอียดของพิธีกรรม พบว่าพิธีกรรมที่จัดขึ้นตามความเชื่อนั้นมีอยู่ 4 รูปแบบ คือ พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา พิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ พิธีกรรมผีดีหรือผีที่ปกครองชุมชน และพิธีกรรมเกี่ยวกับผีร้าย รูปแบบของพิธีกรรมตามความเชื่อทั้งสี่มีความสอดคล้องกันทางโครงสร้างของความคิด ซึ่งเป็นตัวกำหนดประเพณีชีวิตความเป็นอยู่ตลอดจนความสำคัญทางสังคม

Keyes (1967) ศึกษาสภาพสังคมวัฒนธรรมของชาวอีสานในหมู่บ้าน พบว่าศาสนาแบบที่ ชาวบ้านนับถือเป็นหลักปฏิบัติมีอิทธิพลกำหนดพฤติกรรมในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน

ชาวบ้านเชื่อว่าถ้าทำดีแล้วจะมีผู้ปกป้องรักษาให้รอดพ้นจากความทุกข์การทำบุญก็เพื่อให้รอดพ้นจากความทุกข์ทรมาน ซึ่งการทำบุญที่ชาวบ้านปฏิบัติกันก็คือการให้ข้าวของแก่ผู้อื่นโดยเฉพาะพระสงฆ์ งานบุญที่สำคัญและเป็นเงื่อนไขที่ทำให้ชาวบ้านได้ทำบุญโดยการให้ เช่น บุญผะเหวดและบุญกฐิน ทั้งนี้การทำบุญของชาวบ้านไม่ได้เกี่ยวข้องกับศาสนาทั้งหมด แต่เกิดจากความเชื่อในเรื่องผี การทำบุญที่เกิดจากความเชื่อดังกล่าว เช่น การทำบุญบั้งไฟ บุญข้าวประดับดิน และบุญข้าวสาก ชาวบ้านเชื่อในการเวียนว่ายตายเกิดวิญญาณหรือผีอาจเข้ามายุ่งกับญาติพี่น้องที่ยังมีชีวิตอยู่ ผู้ที่มีชีวิตอยู่จึงต้องประพฤติปฏิบัติตัวอย่างถูกต้องเหมาะสม ไม่เช่นนั้นผีที่เป็นญาติพี่น้องก็จะมาสั่งสอนตักเตือน

Keyes (1966) ได้ทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก เรื่อง Peasant and Nation : A ThaiLao village in a Thai State ผลการวิจัยสรุปว่าหมู่บ้านไทย-ลาวในภาคอีสานมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง คือเป็นชุมชนที่มีลักษณะเป็นท้องถิ่นนิยมมีแบบแผนประเพณีที่แตกต่างจากภาคกลาง เช่น ประเพณีฮีตสิบสองคองสิบสี่ มีปัญหาทางเศรษฐกิจ ปัญหาด้านประชากร และอยู่ใต้การกำหนดโครงการพัฒนาจากรัฐบาลเช่นเดียวกับชุมชนในภูมิภาคเอเชียทั้งหลาย และความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับรัฐบาลเป็นไปในลักษณะเดียวกัน

Klausner (1972) ได้ศึกษาเกี่ยวกับศาสนาชาวบ้านในภาคอีสานของไทย โดยชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์ และไสยศาสตร์ว่าสิ่งที่ปรากฏชัดเจนที่สุดคือความแตกต่างระหว่างพุทธศาสนาในคัมภีร์และพุทธศาสนาในระดับที่ชาวบ้านเข้าใจและปฏิบัติในชีวิตประจำวัน พุทธศาสนาแบบชาวบ้าน (Popular Buddhism) คือสิ่งที่สะท้อนให้เห็นสภาพของการผสมผสานทางความเชื่อระหว่างผี พราหมณ์พุทธมากที่สุด

Martin Kemp (2006) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องสุนทรียศาสตร์ในศึกษาศิลปะการละครโดยรวบรวมและเปรียบเทียบความแตกต่าง พบว่าความท้าทายในการเรียนการสอนสุนทรียศาสตร์ของศิลปะการละคร เริ่มด้วยการระบุถึงความสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ และงานศิลปะคือการมุ่งเน้นความตั้งใจเริ่มต้นและการนำไปใช้ประโยชน์ โดยทั้งสามประการนี้ถือว่าสำคัญในการทำความเข้าใจกับการเรียนการสอนศิลปะการละคร โดยความสำคัญด้านสุนทรียศาสตร์จะต้องสนับสนุนด้วยการสร้างระเบียบวิธีการสอนที่มีประสิทธิภาพควบคู่ไปเพราะรูปแบบของสุนทรียศาสตร์ในศิลปะการละครมีหลากหลายล้วนเกิดจากการสร้างสรรค์งานศิลปะการละครที่มีทักษะสูง สุนทรียศาสตร์ก็คือกระบวนการเชื่อมด้วยความตั้งใจระหว่างโลกความจริงและโลกศิลปะ ซึ่งผลที่ได้คือการรวมกันระหว่างคุณค่าและความซาบซึ้งในศิลปะการละคร

Gallagher, Kathleen (2005) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องสุนทรียศาสตร์ : บทละครและความสัมพันธ์กับละคร พบว่าสุนทรียศาสตร์คือการเริ่มให้ผู้เรียนได้ความหมายจากมุมมองที่สัมผัสได้ทำให้เกิดการตีความและเปรียบเทียบกับโลกที่ใช้ชีวิตอยู่กลุ่มตัวอย่างจากการจัดการละครและความสัมพันธ์กับละคร โดยได้วิเคราะห์ผลศึกษากลุ่มตัวอย่าง การศึกษาต้องให้ความสำคัญกับ

ความสัมพันธ์กับละครที่ใช้เป็นสื่อในการกำหนดรูปแบบทิศทางของสังคม ผู้เรียนต้องเตรียมพร้อมที่จะใช้ชีวิตในสังคมและมีส่วนร่วมไปในสุนทรียศาสตร์ของการละคร

Parisi, Barbara (1991) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาสถาบันด้านศิลปะการแสดงการละครที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุด 3 แห่งในบรู๊คลิน ได้แก่ สถาบันการศึกษาด้านดนตรีแห่งบรู๊คลิน ศูนย์ศิลปะการแสดงละครแห่งมหาวิทยาลัยบรู๊คลิน และศูนย์เซนต์แอร์เพื่อศิลปะการแสดงบูรณะ พบว่า สถาบัน 3 แห่งดังกล่าวมีประวัติวัฒนธรรมและสาระด้านสังคมที่สถาบันทั้ง 3 มีการพัฒนาอย่างงอกงามไปตามลำดับเวลา ซึ่งประวัติแห่งภูมิหลังในการก่อตั้งสถาบันเหล่านี้รวมทั้งการดำเนินการตามโปรแกรมและการจัดการสถาปัตยกรรม การออกแบบการก่อสร้างและการปฏิสังขรณ์ นอกจากนี้ยังมีการเสนอวิสัยทัศน์ทางศิลปะเกี่ยวกับการดำเนินงานเปลี่ยนแปลงไปทางสถาบันที่เป็นการเปลี่ยนแปลงของการละคร ดนตรี และการร่ายรำการแสดงถึงวิสัยทัศน์แห่งการแสดงของชนเผ่า อันหลากหลายในเมืองที่มีการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบันศูนย์ศิลปะการละครแห่งวิทยาลัยบรู๊คลิน ได้เสนอการแสดงเกี่ยวกับประเทศต่าง ๆ ในขณะที่สถาบันการศึกษาด้านดนตรีแห่งบรู๊คลิน และเซนต์ แอร์ ต้องตาต้องใจกับผู้ชมที่มีวัฒนธรรมหลากหลาย

Kuftinec, Sonja (2001) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์งานศิลปะการละครของศิลปิน พบว่า วิธีการต่าง ๆ ที่จะปรับเปลี่ยนการศึกษาศิลปะการแสดงละครเพื่อให้ผู้เรียนสามารถคิดสร้างสรรค์และคิดวิเคราะห์โดยใช้วิธีการนำความเห็นจากผู้เรียนระดับปริญญาตรี และปริญญาโท คาฟทิเน ระบุว่า การคิดเปลี่ยนแปลงในการศึกษาการละครนั้นต้องประกอบด้วยวิธีการเรียนการสอน ผู้ให้การศึกษาต้องให้ความสำคัญกับทักษะในชีวิตโดยเรียนผ่านละคร ผ่านการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพ การศึกษาศิลปะการละครอาจทำได้โดยผ่านการเรียนรู้ทางการกับผู้เชี่ยวชาญ โดยไม่ผ่านการเรียนในหลักสูตรของมหาวิทยาลัย แต่มุ่งเน้นเพียงการมองว่าศิลปะเป็นอาชีพซึ่งขาดส่วนของสุนทรียศาสตร์ที่สามารถเรียนได้ในระดับมหาวิทยาลัย โอกาสของการศึกษาศิลปะการละครคือการสร้างบทบาทของศิลปะการละครในด้านต่าง ๆ ได้แก่ การศึกษาศิลปะการละคร การสร้างงานละครเพื่อรับใช้ชุมชน การลดความขัดแย้งในชุมชน และการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงทางธุรกิจ

Ashley (2002) ยังได้ระบุถึงองค์ประกอบที่เป็นบุคคลในกระบวนการออกแบบนาฏศิลป์ว่า ประกอบด้วย 3 กลุ่มสำคัญ คือ 1) นักนาฏยประดิษฐ์เป็นผู้ริเริ่มความคิด,จำแนกแยกแยะและแก้ไข ปัญหา,กำหนดกระบวนการทางสุนทรียะ ซึ่งต้องใช้ความรู้และเครื่องมือทางนาฏยประดิษฐ์ 2) นักแสดง เป็นผู้ที่แปลงภาพและความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ให้ปรากฏขึ้นภายใต้การแนะนำของนักนาฏยประดิษฐ์ว่าจะทำอย่างไรให้สามารถค้นพบจดจำและแสดงออกได้อย่างมีความหมาย 3) นักวิจารณ์เป็นผู้ประเมิน ทบทวนการประเมินและกลั่นกรองรูปแบบทางสุนทรียะตลอดจนผลที่เกิดจากการแสดงออก

Harrington (2014) ได้อธิบายถึงกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ในแง่ความสัมพันธ์กับศาสตร์การสอน (Pedagogy) ว่ามีความคล้ายคลึงกันในแต่ละกระบวนการสำหรับกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ตามแนวคิดของ Harrington เริ่มต้นจาก 1) นักนาฏยประดิษฐ์,นักแสดงและผู้ชม 2) การค้นหา, ตั้งคำถาม, พัฒนาแนวคิดทักษะและทำความเข้าใจให้ถ่องแท้ 3) วางแผน,ออกแบบ,สร้าง, ค้นคว้า (Investigate), สื่อสาร,สังเกต,ปฏิบัติ,สร้างทฤษฎี,การด้นสด(Improvise), ฝึกซ้อม, ขัดเกลา (Refine), แสดง 4) การรับรู้, ตอบสนอง, สะท้อน, วิเคราะห์, ประเมิน 5)ประเมินหรือทบทวนแผน, ทบทวนการออกแบบ, ทบทวนการสร้างสรรค์, ทักษะ, และความเข้าใจ

Leong Lai Keun & Peggy Hunt. (2006) ได้ศึกษาการเต้นรำสร้างสรรค์และการแก้ปัญหาของเด็กในสิงคโปร์โดยศึกษาผลกระทบของหน่วยการเรียนรู้ที่สร้างสรรค์ต่อเด็กนักเรียนชั้นประถม 1 (อายุ 7 ขวบ) ที่ใช้สติปัญญาความสามารถเพื่อแก้ปัญหาและการตอบสนอง kinesthetic การศึกษาพบว่า การคิดสร้างสรรค์และการแก้ปัญหาเป็นทักษะที่สามารถเรียนรู้ได้และสามารถพัฒนาโดยความคิดสร้างสรรค์จะมีปรากฏมากขึ้นตามประสบการณ์การแสดง

Sandra Cerny Minton (2007) กล่าวว่ากระบวนการสร้างสรรค์(Creative process) งานนาฏศิลป์นั้น ตั้งอยู่บนหลักการปฏิบัติและความรู้ที่เกี่ยวข้องโดยกระบวนการดังกล่าวประกอบด้วย 5 ระยะคือ 1.การเตรียมการ (Preparation) 2.การบ่มเพาะ (Incubation) 3.การทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ (Occurrence of insight) 4.การประเมิน (Evaluation) 5.การปรับปรุงแก้ไข (Elaboration) กระบวนการดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่ากระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อย่างเป็นระบบประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่หรือปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นก็ได้

Yvonne Payne Daniel (1996) ได้ศึกษาการแสดงการเต้นรำ ความถูกต้องและความคิด สร้างสรรค์เพื่อตอบสนองต่อการท่องเที่ยว โดยศึกษาในประเทศเฮติและคิวบา ซึ่งเป็นการศึกษาข้าม วัฒนธรรมจากการประเมินผลการเต้นของชนพื้นเมืองอเมริกันมหาสมุทรและแคริบเบียนและชาวแอฟริกัน พบว่าแม้จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและบริบท แต่การเต้นรำในรูปแบบการท่องเที่ยวซึ่งแตกต่างจากการแสดงออกทางศิลปะอื่น ๆ ยังคงเป็น “ของแท้”และสร้างสรรค์ลักษณะที่ “จริง”และ “ความคิดสร้างสรรค์” ถูกกำหนดคุณลักษณะเฉพาะของการเต้นรำเป็นลักษณะการแสดงออกและสถานการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจ

จากการรวบรวมเอกสาร ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาหาแนวทางเพื่อการสรรค์สร้างกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่เหมาะสม ซึ่งแนวความคิดและการศึกษาที่ผ่านมายังไม่ปรากฏการศึกษาวิจัยที่เน้นการสร้างรูปแบบของกระบวนการในเชิงนาฏศิลป์หากแต่เป็นเพียงการศึกษาปรากฏการณ์และการเรียนรู้ผ่านการทดลองในการสร้างสรรค์เท่านั้น เหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้จัดเตรียมการศึกษาวิจัยที่เน้นทั้งกระบวนการการลงพื้นที่เพื่อรับทราบถึงภูมิหลังและ

สภาพ ปัญหา บริบท เป้าหมาย และการวิจัยที่เน้นการสร้างสรรค์เพื่อชุมชนและสังคมผ่านกระบวนการค้นหาระบบที่เหมาะสมและสร้างสรรค์อันจะเป็นการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่เป็นประโยชน์ต่อชุมชน และต่อระบบเศรษฐกิจของไทย โดยการใช้ทุนทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของประเทศไทยต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนดังนี้

1. ผู้ให้ข้อมูลหลัก
2. ระยะเวลาในการวิจัย
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ
5. การเก็บรวบรวมข้อมูล
6. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล
7. การวิเคราะห์ข้อมูล
8. การนำเสนอข้อมูล

ผู้ให้ข้อมูลหลัก

ผู้ให้ข้อมูลหลักในการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่ ผู้รู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับทุงในประเพณีบุญผะเหวด เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ โดยกำหนดกลุ่มเป้าหมายแบบเฉพาะเจาะจงในการให้ข้อมูล ซึ่งมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มผู้รู้ ผู้ที่มีความรู้ทางด้านลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด จำนวน 5 ท่าน ได้แก่

1) พระครูกิตติ คุณวัฒน์ (สัมภาษณ์, เมษายน 22, 2564) วัดกลางมิ่งเมือง 24 ถนนคหบดีอุทิศ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

2) พระธวัชชัย อคปัญโญ (สัมภาษณ์, เมษายน 22, 2564) วัดกลางมิ่งเมือง 24 ถนนคหบดีอุทิศ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

3) พระมหากฤษณา กันตสีโล (สัมภาษณ์, เมษายน 22, 2564) วัดบูรพาภิราม 559/1 ถนนผดุงพาณิช ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

4) พระครูปรีชา เจติยาภิบาล (สัมภาษณ์, เมษายน 22, 2564) วัดบูรพาภิราม 559/1 ถนนผดุงพาณิช ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

5) พระเสาร์ เตชปัญโญ (สัมภาษณ์, เมษายน 23, 2564) วัดบ้านหนองผือน้อย ตำบลโคกล่าม อำเภอจตุรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด

2. กลุ่มผู้ปฏิบัติ เป็นผู้ให้ความรู้เกี่ยวกับทุงที่ใช้ในการประกอบในประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งได้แก่ กลุ่มผู้ทอทุง และผู้ทำทุง ไปใช้ในประเพณีบุญผะเหวด จำนวน 5 ท่าน ได้แก่

1) นางอำนวย บัวสาร (สัมภาษณ์, เมษายน 23, 2564) บ้านหนองผือน้อย ตำบลโคกล่าม อำเภอจตุรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด

2) นางอุบล สุขโต (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านเมืองพาน หมู่ที่ 1 ตำบลเมืองทอง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

3) นางสุนันทา ภักดีรัตน์ (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านจอมพล ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

4) นายบัญชา สุภารี (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านจอมพล ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

5) นายคูณ ดาแก้ว (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านอนามัย หมู่ที่ 2 ตำบลผักแว่น อำเภอจังหาร จังหวัดร้อยเอ็ด

3. กลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้อง กลุ่มประชาชนที่มีส่วนร่วมในการตกแต่ง ประดับประดาสถานที่จัดงานบุญผะเหวดให้สวยงามตามคติความเชื่อในงานประเพณีบุญผะเหวดในจังหวัดร้อยเอ็ด จำนวน 5 ท่าน ได้แก่

1) นายวิชิต ภักดีรัตน์ (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านจอมพล ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

2) นายชัยยศ สุภารี (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านจอมพล ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

3) นางสาวจริยา อ่อนท้าว (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) หมู่บ้านเคหะ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

4) นางแจ่มจันทร์ ตำหนักเงิน (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านจอมพล ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

5) นางรุ่งทิวา ติมุลา (สัมภาษณ์, เมษายน 21, 2564) บ้านนิเวศน์ ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

ตารางที่ 3.1 ระยะเวลาในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย	ระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย											
	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
	63	63	63	64	64	64	64	64	64	64	64	64
1.ค้นคว้างานวิจัย รวบรวมข้อมูล	→	→										
2. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล			→	→								
3. ออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน					→	→	→					
4. ฝึกซ้อม/แก้ไขและพัฒนาผลงานการแสดง							→	→	→	→		
5. ขั้นตอนการนำเสนอผลงานต่อสาธารณะชน โดยมีผลประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ											→	→
6. จัดทำรายงานวิจัยและบทความ										→	→	→

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ มี 2 ชนิด ดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์ ประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interview) เป็นประเด็นคำถามที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน และแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เป็นประเด็นคำถามที่ไม่มีการกำหนดไว้แบบตายตัว เป็นคำถามแบบกว้าง ๆ ซึ่งประเด็นการสัมภาษณ์ทั้งที่มีโครงสร้างและที่ไม่มีโครงสร้างนั้น เกี่ยวกับลวดลายและคติความเชื่อทุงในประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

2. แบบสังเกตการณ์ ประกอบด้วยแบบสังเกตการณ์ที่ไม่มีส่วนร่วม โดยสังเกตการณ์ทอทุง การประดับตกแต่งทุงในประเพณีบุญผะเหวด ด้วยการจดบันทึก ถ่ายภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว และการบันทึกเสียง เกี่ยวกับลวดลายและคติความเชื่อทุงในประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

การรวบรวมข้อมูลการวิจัยเรื่อง ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ ต้องใช้เครื่องมือที่มีคุณภาพและมีความน่าเชื่อถือในการตรวจสอบความถูกต้องและแม่นยำ ผู้วิจัยตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือเสร็จเรียบร้อยแล้วนำเครื่องมือให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบเครื่องมือเพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีประสิทธิภาพตามต้องการ เมื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลจะได้ข้อมูลที่ถูกต้อง แม่นยำและน่าเชื่อถือ โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกคำถามที่นำมาใช้ในการสัมภาษณ์ จากข้อคำถามที่ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นชอบในแต่ละข้อตั้งแต่ 2 ท่านขึ้นไป เพื่อนำไปใช้ลงภาคสนามต่อไป โดยมีผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือจำนวน 3 ท่าน ดังนี้

1. นายกิตติยา ทาธิสา ผู้ควบคุมฝึกซ้อมการแสดงพื้นบ้านอีสาน ดำรงตำแหน่ง อาจารย์ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2. นางสาวอังศุมาลิน ทาธิสา อดีตนักแสดงพื้นบ้านอีสาน ดำรงตำแหน่ง อาจารย์ นาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านภาคอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

3. นางสาววิภาพร ฝ่ายเพีย อดีตนักแสดงพื้นบ้านอีสาน ดำรงตำแหน่ง อาจารย์ นาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในงานประเพณีบุญผะเหวด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตรงตามที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

1. การศึกษาเอกสาร

ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยประเภทต่าง ๆ ที่ปรากฏในรูปแบบของการเขียน การพิมพ์ โดยจุดมุ่งหมายเพื่อรวบรวมเนื้อหา ประเด็นที่เกี่ยวกับลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด ตลอดจนแนวคิดทฤษฎี ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

1.1 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

1.2 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.3 ห้องสมุดประชาชน จังหวัดร้อยเอ็ด

1.4 ห้องสมุดวิมลบุญโกศล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

2. การสัมภาษณ์

2.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง หรือการสัมภาษณ์ที่เป็นทางการ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยกำหนดประเด็นคำถามที่แน่นอนไว้อย่างชัดเจน เกี่ยวกับข้อมูลของผู้ให้สัมภาษณ์

อาทิ ชื่อ นามสกุล เพศ อายุ การศึกษา อาชีพ ที่อยู่ บริบททั่วไปของพื้นที่ สังคมวัฒนธรรมในอดีต ลวดลายและคติความเชื่อ สังคมปัจจุบันของบทบาทและความสำคัญของทุงในประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด เป็นต้น

2.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง หรือการสัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก ด้วยวิธีสุ่มแบบหิมะ (Snow Ball) โดยใช้ลักษณะการพูดคุย สนทนาแบบเป็นกันเองเพื่อสร้างความคุ้นเคย เป็นการคลายกังวลกับผู้สัมภาษณ์ และการซักถามมีการปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลา

3. การสังเกตการณ์

การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยการจดบันทึก บันทึกภาพ และการบันทึกเสียงที่เกี่ยวข้องกับการทอทุง วิธีการ และการนำทุงไปใช้ประดับในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด

4. สื่อวิดีทัศน์

ศึกษาวิดีทัศน์ประเด็นที่เกี่ยวกับลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด

การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่ศึกษาจาก เอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และสื่อวิดีทัศน์ มาดำเนินการตรวจสอบข้อมูลโดยใช้ข้อมูลแบบสามเส้า โดยพิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างของข้อมูลดังนี้

1. แหล่งบุคคล หมายถึง หากข้อมูลที่ได้จากผู้ให้ข้อมูลคนละคน จะได้ข้อมูลเหมือนกันหรือต่างกัน
2. แหล่งเวลา หมายถึง หากข้อมูลที่ได้จากเวลาที่แตกต่างกัน จะได้ข้อมูลเหมือนกันหรือต่างกัน
3. แหล่งสถานที่ หมายถึง หากข้อมูลที่ได้จากสถานที่ที่แตกต่างกัน จะได้ข้อมูลเหมือนกันหรือต่างกัน

นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้ศึกษามาจัดระเบียบให้เป็นขั้นตอนเพื่อวิเคราะห์ และสรุปประเด็นโดยการพรรณนาเป็นรายงานการวิจัย เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ ตลอดจนแนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. นำข้อมูลที่ได้จาก การจดบันทึก บันทึกภาพ บันทึกเสียง ถอดบทเรียนและคัดแยกข้อมูลที่ไม่เกี่ยวข้องออก คงเหลือเฉพาะข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กับงานวิจัย

2. นำข้อมูลจากการศึกษา เอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ สื่อวิดีทัศน์ มาสรุปประเด็นความคิดเห็น ตีความสรุปจากข้อมูลในลักษณะที่เป็นรูปธรรม หรือเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ และข้อเสนอแนะในการวิเคราะห์ลวดลายและคติความเชื่อ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

3. วิเคราะห์ ลวดลายและคติความเชื่อเพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยใช้ทฤษฎีสัญญะวิทยา แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหว และแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ เพื่อนำผลมาเขียนรายงานวิจัยเรื่อง ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

การนำเสนอข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ตามวัตถุประสงค์ โดยศึกษาลวดลายและคติความเชื่อในทุงผะเหวดของจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงในมุมมองใหม่ โดยนำหลักการแสดงร่วมสมัยประกอบกับนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ถ่ายทอดจินตนาการจากลวดลายในผืนทุง รวมถึงคติความเชื่อที่ปรากฏเรื่องอานิสงส์จากการถวายทุง สู่การเคลื่อนไหวในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย สะท้อนให้เห็นถึงคติความเชื่อเรื่องทุงผะเหวดในจารีตประเพณีและวัฒนธรรมอันงดงาม ผ่านกระบวนการออกแบบท่ารำ ประกอบดนตรีแนวผสมผสานพื้นบ้านและสากล สร้างสรรค์เป็นรูปแบบการแสดงที่เข้าถึงคนรุ่นใหม่ ให้สร้างสำนึกร่วมเกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวร้อยเอ็ด ชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ นำเผยแพร่สู่สาธารณชน

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

ในการวิเคราะห์เนื้อหาที่เกี่ยวกับ ลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด พบว่าลวดลายของทุงผะเหวดในจังหวัดร้อยเอ็ดมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้วยการทอคั่นด้วยตอกไม้ไผ่ และพบการระบุชื่อผู้สร้างผ้าถวายทุง และชื่อผู้วายชนม์ที่ญาติทำบุญอุทิศถวายทุง เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ สามารถแบ่งออกเป็นประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1. ลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด
    1.1 ลวดลายทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด
    1.2 คติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวด
2. การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ
    2.1 แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
    2.2 การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ
    2.3 กระบวนท่ารำ
    2.4 นักแสดง
    2.5 การออกแบบเครื่องแต่งกาย
    2.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง
    2.7 ดนตรีประกอบการแสดง

ลวดลายและคติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด

จังหวัดร้อยเอ็ด จัดงานประเพณีบุญผะเหวดขึ้นในเดือนสี่ของทุกปี โดยมีการจัดงานยิ่งใหญ่ครั้งแรกอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ. 2534 ถึงปัจจุบัน โดยความร่วมมือทั้งภาครัฐและเอกชนให้การสนับสนุนส่งเสริมให้เกิดกิจกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ในงาน คือการแข่งขันกินข้าวปุ้นเร็วชิงถ้วยรางวัล และบริการให้ผู้ที่มาร่วมงานบุญกินข้าวปุ้นตลอดงาน ดั่งคำกล่าวที่ว่า “มากินข้าวปุ้น เอาบุญผะเหวดฟังเทศน์มหาชาติ” มีมหรสพการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน การประกวดดนตรีพื้นบ้าน การแสดงแสง สี เสียง ตำนานพระเวสสันดร ขบวนแห่บุญผะเหวด 13 กัณฑ์ที่ยิ่งใหญ่ตระการตา ขบวนอัญเชิญพระอุปคุต ประเพณีการแห่กัณฑ์หลอน แห่ข้าวพันก้อน ฟังเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน ฟังเทศน์ผะเหวด ในบริเวณงานจะตกแต่งด้วย ดอกโน พวงดอกสะแบง ทุงใยแมงมุมหลากสี และที่สำคัญคือทุงผะเหวดประดับประดาทั่วบริเวณงานบุญผะเหวด

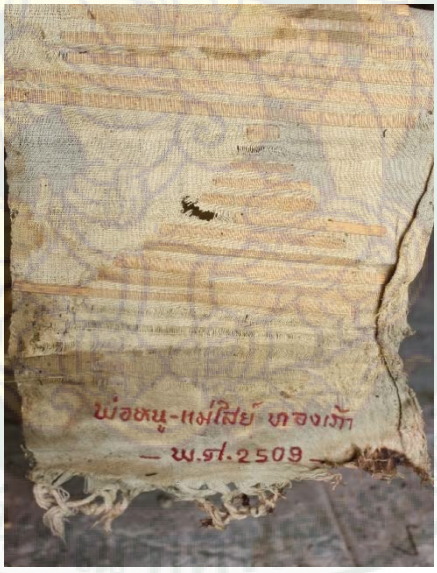
บุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบุญมหาชาติ เป็นหนึ่งชาติของพระพุทธเจ้าใน “ทศชาติ” ชาดก ชื่อพระเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นชาติสุดท้ายที่สำคัญที่สุดก่อนพระพุทธเจ้ามาเกิดเป็นศาสดา พระองค์ทรงบำเพ็ญทานบารมีครบถ้วนบริบูรณ์ การจัดงานบุญผะเหวดจึงถือว่าเป็นงานบุญที่ยิ่งใหญ่เพื่อพึงระลึกถึงคุณแห่งมหาทานบารมีของพระเวสสันดร ด้วยการทำบุญทำทานและฟังเทศน์มหาชาติ 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถา ตามคติความเชื่อของชาวอีสานที่เชื่อว่าหากฟังเทศน์จบภายในวันเดียว อานิสงส์จะบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 2551, หน้า 212) การจัดงานบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีเครื่องประกอบพิธีเป็นจำนวนมาก ทั้งเครื่องบูชาสักการะตามจารีตประเพณี กระบวนการขั้นตอนของพิธีกรรมตามคติความเชื่อ รวมทั้งการจัดองค์ประกอบในบริเวณงาน โดยเฉพาะสัญลักษณ์สำคัญของงานบุญผะเหวดที่ขาดไม่ได้ คือ การปักทุงไชย ทุงหาง หรือ ทุงผะเหวด ก่อนเริ่มงานบุญในบริเวณพื้นที่จัดงานซึ่งเป็นประเพณีปฏิบัติตามคติความเชื่อดั้งเดิม ทุงจึงถือว่าเป็นสัญลักษณ์สำคัญในงานบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ

ลวดลายทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด

“ทุง” คือผ้าทอเป็นผืนยาวมีลักษณะคล้ายกับธง นิยมทอด้วยผ้าฝ้ายเป็นลายขิด มีรูปสัตว์หรือรูปภาพต่าง ๆ หรือพระพุทธรูปตามความเชื่อที่เขียนลงบนผืนทุง ชาวอีสานนิยมทอทุงถวายเป็นพุทธบูชาด้วยแรงศรัทธาใช้ประกอบในพิธีกรรมทางศาสนา เมื่อมีการยกทุงขึ้นยามใดนั้นแสดงถึงสัญญาณแห่งการทำบุญ และเป็นการประกาศให้เทวดาอารักษ์ทั้งหลายได้รับรู้ว่ามีงานบุญเกิดขึ้น ทุงมีขนาดรูปทรงแตกต่างกันออกไป โดยโครงสร้างของทุงประกอบด้วย ส่วนหัว ตัว และ หาง มีไม้ไผ่สอดคั่นเป็นระยะ ๆ ส่วนหางทุงก็มักตกแต่งชายด้วยการถักเป็นตาข่ายหรือเย็บเป็นรูปหมอนหรือใช้ไม้ไผ่ห้อยชายทุงเป็นการถ่วงน้ำหนัก ใช้ในกิจกรรมพิธีการและพิธีกรรมค่อนข้างมากและมีรูปแบบที่หลากหลาย ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของงานบุญประเพณีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และยังเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย หากแต่มีรูปลักษณะการนำไปใช้ในแต่ละที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งทุงมีชื่อเรียกต่าง ๆ มากมายตามการใช้งานและรูปร่าง (วีณา วีสเพ็ญ, 2562, หน้า 5) แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น และในงานประเพณีบุญผะเหวดของจังหวัดร้อยเอ็ด ปัจจุบันยังพบมีการใช้ทุงเป็นประจำทุกปี มีการสืบทอดทั้งในรูปแบบที่เป็นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นสินค้าสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ และการปฏิบัติสืบทอดในวิถีชีวิตตามคติความเชื่อดั้งเดิมในท้องถิ่น

การทอทุงในภาคอีสานแต่ละท้องที่จะมีเทคนิคการทอและลวดลายแตกต่างกันไป แต่ลักษณะลวดลายที่พบอันเป็นเอกลักษณ์ของทุงรุ่นแรก ๆ ของจังหวัดร้อยเอ็ด คือ การทอและคั่นด้วยตอกไม้ไผ่ขึ้นเป็นรูปเจดีย์ ปราสาท ซึ่งมักปรากฏทุกผืน จนบางทีเรียกว่า “ทุงผาสาท” มีรูปคน สัตว์ต่าง ๆ เช่น ช้าง ม้า นก และยังพบว่าสามารถทอทุงเป็นรูปดอกไม้ ต้นไม้ วัตถุ สิ่งของ รูปทรงเรขาคณิตตามจินตนาการของผู้ทอ ชายทุงมักจะระบุชื่อผู้ทอผ้าสร้างทุงและชื่อญาติที่ถวายทุงอุทิศทำบุญไปให้ โดยใช้การทอหรือปักลงในผืนทุง

ภาพที่ 4.1 ลวดลายทุงในอดีต
ที่มา: ก้องพิพัฒน์ กองคำ (2564)



ภาพที่ 4.2 ชายทุงที่ปักด้วยชื่อผู้ถวาย
ที่มา: ก้องพิพัฒน์ กองคำ (2564)

ปัจจุบันการทอทุงของกลุ่มสตรีสหกรณ์เมืองทองกลมเกลียวจังหวัดร้อยเอ็ด ได้สืบทอดและถ่ายทอดขั้นตอนวิธีการทอทุงเพื่อใช้ในประเพณีบุญผะเหวดมาเป็นระยะเวลานาน ตลอดจนการรักษาขนบการแขวนทุงในบุญผะเหวดและถวายทุงสืบมา สะท้อนจิตวิญญาณ ความศรัทธา ความมุ่งมั่นต่อการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ทำให้มีความโดดเด่นในงานศิลปหัตถกรรมควรแก่การรักษา สืบทอดให้

คงอยู่คู่กับจังหวัดร้อยเอ็ดสืบไป ลวดลายที่พบในการทอทุงของกลุ่มสตรีสหกรณ์เมืองทองกลมเกลียวนั้น พบว่ามีลวดลายต่าง ๆ อาทิ ลวดลายประเภทสัตว์ ได้แก่ ช้าง ม้า กวาง ลิง นก เป็นต้น ลวดลายประเภทธรรมชาติ ได้แก่ ต้นไม้ ภูเขา ก้อนเมฆ เป็นต้น ลวดลายเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ได้แก่ ฉัตร ปราสาท หอพระ พระพุทธรูปประจำวันเกิด เทวดา นางฟ้า เป็นต้น

จุดเด่นของการทอทุงในประเพณีบุญผะเหวดของกลุ่มสตรีเมืองทองกลมเกลียวนั้น มีลักษณะพิเศษ คือ การทอคั่นด้วยตอกไม้ไผ่เป็นลวดลายสลับกับด้ายเส้นพุ่ง สอดขึ้นรูปให้ได้ตามความต้องการของจินตภาพของผู้ทอ มีการเย็บขอบของทุงเพื่อป้องกันการหลุดลุ่ย และสามารถเก็บไว้ใช้งานได้นานตามความต้องการ ชายทุงจะปังเป็นชื่อของกลุ่มเมืองร้อยเอ็ด

ภาพที่ 4.3 ทุงของกลุ่มสตรีเมืองทองกลมเกลียวจังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา: ก้องพิพัฒน์ กองคำ (2564)

การอ่านความหมายหรือการตีความหมายของทุง ซึ่งจะอ่านจากข้างล่างขึ้นข้างบน อาทิ ดงป่ามีสัตว์ต่าง ๆ มีสัตว์หิมพานต์ที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ ขบวนทหาร แสดงถึงความเข้มแข็ง ขบวนช้าง ขบวนม้า ขบวนพลเดินเท้า ขบวนข้าวปลาอาหาร ขบวนพระสงฆ์ แสดงถึงการทำมาหากินการอยู่ดีกินดีทั้งหมด คือ ความพร้อมเพียงและอุดมสมบูรณ์เพื่อไปไหว้พระธาตุเกศแก้วจุฬามณี ซึ่งเป็นสิ่งบูชาสูงสุด ลวดลายต่าง ๆ ที่ถูกนำเสนอผ่านจินตนาการของกลุ่มสตรีผู้ทอทุงนี้ ผู้วิจัยได้นำมา

เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดง โดยการถอดรูปต่าง ๆ บนทุงผะเหวดเพื่อตีความในเชิงสัญลักษณ์

คติความเชื่อจากทุงในประเพณีบุญผะเหวด

ปัจจุบันการทอทุงของกลุ่มสตรีสหกรณ์เมืองทองกลมเกลียวจังหวัดร้อยเอ็ดได้สืบทอด และถ่ายทอดขั้นตอนวิธีการทอทุงเพื่อใช้ในประเพณีบุญผะเหวดมาเป็นระยะเวลายาวนาน ตลอดจนการรักษาขนบธรรมเนียมการถวายทุง และปักทุงในบุญผะเหวดสืบมา สะท้อนให้เห็นถึงคติความเชื่อจิตวิญญาณ ความศรัทธา ความมุ่งมั่นต่อการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ความเชื่อเกี่ยวกับทุง คนอีสานนิยมทอทุงถวายเป็นเครื่องบูชาและอุทิศถวายมาช้านาน ด้วยความเชื่อว่าการถวายทุงเป็นการสร้างกุศลให้แก่ตนเอง และเป็นการอุทิศกุศลผลบุญให้กับผู้ล่วงลับไปแล้ว มีความเชื่อเกี่ยวกับทุงใน 2 ลักษณะ คือ

1. การทำบุญ เมื่อได้ทำบุญด้วยการถวายทุงแล้ว จะอยู่เย็นเป็นสุข เป็นสิริมงคลแก่ชีวิต
2. การให้ทาน เมื่อได้ให้ทานด้วยการถวายทุงแล้ว จะช่วยให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรม ตลอดจนเชื่อว่าสามารถเกาะชายทุงขึ้นสู่สวรรค์

คติความเชื่อเกี่ยวกับทุง มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชาวพุทธมาตั้งแต่บรรพกาล ซึ่งปรากฏใน “ธชัคคปริตร” พระพุทธเจ้าตรัสเล่าแก่พระภิกษุทั้งหลาย ซึ่งเป็นถ้อยคำของพระอินทร์ตรัสปลุกใจทวยเทพในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่กำลังทำสงครามกับอสูรว่าถึงคราวคับขันเกิดความสะดุ้งกลัวต่อมารทั้งหลายแล้ว ก็ให้แลมองไปที่ธงประจำกอง จะทำให้หายหวาดกลัวต่อหมู่มารทั้งนั้นเหล่านั้น ก็แสดงให้เห็นว่าทุงเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจเปรียบเสมือนสัญลักษณ์แห่งชัยชนะนั้นเอง การแขวนหรือประดับทุงนั้น เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของงานบุญประเพณีและเป็นการประกาศให้เทวดาอารักษ์ได้รับรู้ถึงเจตนารมณ์ของงานบุญประเพณีด้วย ในงานบุญผะเหวดจึงเป็นสัญลักษณ์ว่า มีการทำบุญเป็นการบอกกล่าวบวงสรวงเทพยดาเป็นเครื่องหมายแห่งชัยชนะ เมื่อเวลามีการจัดงานบุญพญามารจะไม่มารบกวน ป้องกันมารหรือวิญญาณร้ายที่มองไม่เห็นที่จะเข้ามารบกวนในงานบุญ ความเชื่อเมื่อปักเสาทุงลงหลุมจะใส่เงินเพื่อความเจริญรุ่งเรือง เกิดชาติใดหากเกิดเป็นผู้หญิงขอให้มีรูปงาม ขายาวสะบัดเหมือนทุง หากเกิดเป็นชาย ขอให้มีรูปร่างหุ่นดี สูงโปร่ง และยังเชื่อว่าการถวายทุงเพื่ออานิสงส์แห่งตนได้มีความสุขความเจริญ มีบ้านดั่งปราสาทราชวัง มีบริวาร ช้างม้า เงินทอง การถวายทุงอุทิศบุญกุศลแก่ญาติผู้วายชนม์ อานิสงส์ผลบุญจะได้เกาะชายผ้าทุงขึ้นสวรรค์ และยังมีความเชื่อเรื่องอานิสงส์การถวายทุงปรากฏเป็นคำกล่าวถึงแรงลมที่พัดผืนทุงโบกสะบัดพลิ้วไหวตามแรงลมนั้นยังสอดคล้องกับทิศทั้ง 8 ได้แก่ บูรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน ล้วนเป็นความเชื่อของคนอีสานที่มีมาแต่โบราณ ดังนี้

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายนั้นไปเบื้องบัวรพา ก็จักได้เป็นพระยาแก่เทวดาทั้งหลายก็จักได้แสนซาติแล..

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายอันนั้นไปเบื้องอาคเณ ก็จักได้เป็นพระยาพรหมก็ได้แสนซาติแล..
อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องทักขิน ก็จักได้เป็นพระยาจักรก็ได้แสนซาติแล..
อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องหรดี จักได้เป็นพระยาพรหมราชนั้นก็ได้แสนซาติแล..
อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องปัจฉิม ก็จักได้เป็นพระยาในประเทศราชนั้นก็ได้แสนซาติแล..
อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องพายับ ก็จักได้เป็นมหาเศรษฐีหลวงก็ได้แสนซาติแล..
อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องอุดร จักได้เป็นพระยาเวสสุวรรณก็ได้แสนซาติ..
อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายอันนั้นไปเบื้องอีสาน จักได้เป็นนักปราชญ์ผู้ใหญ่ก็ได้แสนซาติแท้ดีหลีแลกริยา จาบุคคลผู้ใดสร้างทุงชายบูชาแก้วทั้ง 3 ก็เสด็จบรบวนควรเท่านี้ก่อนแล.. (วีณา วีสเพ็ญ, 2562, หน้า 15)

จากเนื้อหาข้างต้น ผู้วิจัยสรุปใจความที่ปรากฏในเอกสารที่กล่าวถึงอานิสงส์การถวายทุงที่เกี่ยวกับทิศทางลมทั้ง 8 ทิศ สามารถสรุปได้ดังนี้ กล่าวถึงเมื่อลมพัดชายทุงไปในทิศใดก็จะเกิดอานิสงส์ตามมา เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศบูรพาจะได้เป็นเทวดา เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศอาคเนย์ จะได้เป็นพระยาพรหม เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศทักษิณ ก็จะได้เป็นพระยาจักร เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศหรดีก็จะได้เป็นพระยาพรหมราช เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศปัจฉิม ก็จะได้เป็นพระยาในประเทศราช เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศพายัพ ก็จะได้เป็นมหาเศรษฐีหลวง เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศอุดร ก็จะได้เป็นพระยาเวสสุวรรณ เมื่อลมพัดชายทุงไปทิศอีสาน ก็จะได้เป็นนักปราชญ์ผู้ใหญ่

การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

แนวคิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ จากลวดลายของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อถึงฤดูกาลเปลี่ยนผ่านจากฤดูหนาวเปลี่ยนมาเป็นฤดูร้อน สายลมพัดพาเสียงทำนองการเทศน์มหาชาติดังมาจากในอาราม เป็นสัญญาณบ่งบอกว่ามีงานบุญเดือนสี่หรือบุญผะเหวดเกิดขึ้น นอกเหนือจากการฟังเทศน์มหาชาติแล้ว ทุงหรือทุงผะเหวดที่ใช้ปักทิศทั้ง 8 บริเวณรอบนอกศาลาการเปรียญถือเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญแห่งงานประเพณีบุญผะเหวดของชาวอีสาน เมื่อมีสายลมพัดกระทบทุงที่แขวนประดับประดารอบทิศทั้ง 8 เกิดอาการแกว่งไกวเคลื่อนไหวโบกสะบัดหมุนไปตามทิศทางต่าง ๆ ตามแรงลมการเคลื่อนไหวของทุงนั้นทำให้ลวดลายต่าง ๆ ที่ปรากฏบนผ้าทุงเกิดมีชีวิตขึ้นมาเปรียบเสมือนทุงเหล่านั้นแสดงอิริยาบถด้วยท่วงท่าลีลาต่าง ๆ ตามเสียงการเทศน์มหาชาติเป็นทำนองการขับร้องเสียงกระดิ่ง เสียงระฆัง เสียงฆ้อง เสียงกลอง เป็นท่วงทำนองดนตรีอันเกิดจาก

จินตภาพของผู้สร้างสรรค์ นำเสนอในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยภายในเวลา 11 นาที เป็นรูปแบบที่แปลกใหม่และสอดคล้องตามยุคสมัย รวมถึงการนำเสนอขั้นตอนการติดตั้งเสาทุงไม้ไผ่มาเป็นส่วนเสริมในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อส่งเสริมกิจกรรมในสังคมที่ปรากฏในบริบทพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ด ผ่านกระบวนการด้วยการตีความในรูปแบบใหม่หรือการก้าวข้ามกฎในรูปแบบที่ดั้งเดิม

การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) มาอธิบายรูปแบบการแสดง โดยแบ่งออกได้ดังนี้ 1. การกำหนดโครงเรื่องโดยรวม 2. การแบ่งช่วงอารมณ์ 3. ท่าทางและทิศทาง 4. การลงรายละเอียด ทั้งสี่ขั้นตอนสามารถอธิบายได้โดยการกำหนดโครงเรื่องโดยรวม ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และการนำลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด นำเสนอผ่านท่าทางด้านการแสดง โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

การแสดงช่วงที่ 1 เป็นการแสดงถึงวิถีชีวิตการทอผ้าทุงและการแต้มสีผ้าผะเหวดในอดีต พร้อมทั้งมีการเทศน์ประกอบการแสดงอยู่ในงานบุญประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด ในช่วงนี้ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวมาเป็นฐานในการออกแบบกระบวนท่ารำ

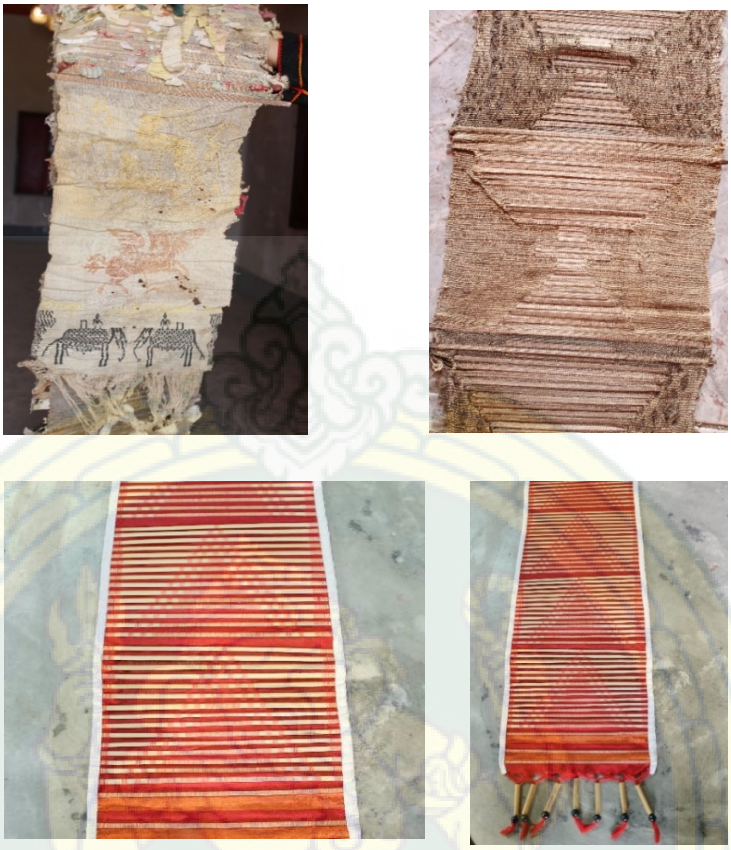
การแสดงช่วงที่ 2 เป็นการแสดงถึงลวดลายของทุงผะเหวด ซึ่งผู้วิจัยได้ถอดท่ารำ ท่าเต้นจากลวดลายในทุงผะเหวดมาสร้างสรรค์ ประกอบไปด้วย ม้า ช้าง ฉัตร และปราสาท

การแสดงช่วงที่ 3 เป็นการแสดงถึงการพลิ้วไหวของชายทุงที่โบกสะบัดตามแรงลมของทิศทั้ง 8 คำร้องมีความหมายกล่าวถึงอานิสงส์การถวายทุงที่สอดคล้องกับคติความเชื่อการปักทุง

การแสดงช่วงที่ 4 เป็นการแสดงถึงการถวายทุงผะเหวด อานิสงส์ของการถวายทุงเพื่อการเกาะชายทุงขึ้นสู่สวรรค์ตามคติความเชื่อของคนอีสาน

การสร้างสรรค์การแสดงปรับปรุงให้มีโครงสร้างท่าทางที่สมบูรณ์และนำเสนอในรูปแบบใหม่ ใช้นักแสดงทั้งหมด 18 คน ถ่ายทอดท่าทางการเคลื่อนไหวในรูปแบบร่วมสมัย การผสมผสานท่าเต้นและท่ารำประกอบกัน สื่อให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของชายทุงที่พลิ้วไหวไปกับแรงลมตามทิศทั้ง 8 นอกจากนี้ได้นำรูปแบบท่าทางการเคลื่อนไหวตามลวดลายที่ปรากฏในทุงผะเหวด พรรณนาถึงความพลิ้วไหวของชายทุงและลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ ผ่านกระบวนการออกแบบการเคลื่อนไหวของร่างกายจากแนวคิดร่วมสมัยร่วมกับนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ประกอบกับแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ มาใช้เป็นกรอบในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย และนำมาเป็นองค์ประกอบของการเคลื่อนไหวให้เข้ากันอย่างเหมาะสมโดยการปรับปรุงและประยุกต์ให้เกิดรูปแบบใหม่เป็นการแสดงที่แตกต่างจากจารีตดั้งเดิมเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยปัจจุบัน

ลวดลายในทุงผะเหวดที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาถอดรูปและออกแบบกระบวนท่ารำ ประกอบไปด้วยรูป ม้า ช้าง ฉัตร ปราสาท และความพลิ้วไหวของชายทุง ดังภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพที่ 4.4 ลวดลายทุงที่พบมากที่สุด 4 ลายในจังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา: ก้องพิพัฒน์ กองคำ (2564)

กระบวนท่ารำ

การออกแบบกระบวนท่ารำ ใช้แนวคิดรูปแบบและกลวิธีที่แสดง โดยผู้แสดงคนเดียวหรืออาจหลายคนก็ได้ การออกแบบกระบวนท่ารำจึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมทั้งเนื้อหาท่าเต้น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม และรวมไปถึงส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้การแสดงออกมาสมบูรณ์ โดยใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ใช้การผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและนาฏศิลป์สากล ผู้วิจัยได้นำลวดลายและความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวด จังหวัดร้อยเอ็ด ที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นมาประยุกต์ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งจะใช้ผู้แสดงเป็นตัวแทนในการเล่าเรื่องราว โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหวในการถ่ายทอดท่าทางของลวดลายที่ปรากฏในทุงผะเหวด ตลอดจนการพลิ้วไหวของชายทุง และนำไปสู่การสร้างกระบวนท่ารำในรูปแบบใหม่ การเคลื่อนไหวในศิลปะการแสดงมีรากฐานมาจากการเคลื่อนไหวในธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์ใช้การเคลื่อนไหวเพื่อเลียนแบบธรรมชาติหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นในการสร้างกระบวนท่าให้มีความสวยงาม และกำหนดการออกแบบกระบวนท่ารำให้มีลีลา

บุคลิกที่เหมาะสม รวมไปถึงส่วนประกอบโดยรวมของการแสดงเพื่อให้การแสดงออกมาสมบูรณ์ ผู้วิจัยได้ออกแบบกระบวนท่ารำในการแสดงชุดนี้ไว้ 3 แบบ คือ ท่าทางเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ ท่าทางเลียนแบบมนุษย์ และท่าทางการเคลื่อนไหวที่มีท่าทางตามจินตนาการเกี่ยวกับลมพัดชายทุง

ท่าทางเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ เป็นท่าทางที่เคลื่อนไหวที่มีลักษณะกิริยาอาการของสัตว์ตัวนั้น ๆ ซึ่งในการแสดงในชุดนี้จะมีเพียงแค่ 2 ตัว คือ ม้า และช้าง

ท่าทางเลียนแบบมนุษย์ เป็นท่าที่เคลื่อนไหวโดยมีลักษณะเป็นท่าทางเกี่ยวกับวิถีชีวิตการทอผ้าผะเหวด และคนที่เข้ามาร่วมในประเพณีบุญผะเหวด การออกแบบกระบวนท่ารำใช้การเคลื่อนไหวของคนมาสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำ โดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายแสดงออกมาเพื่อถ่ายทอดท่าทางและอารมณ์ให้แก่ผู้ชม

ท่าทางตามจินตนาการเกี่ยวกับลมพัดชายทุง เป็นท่าการแสดงที่ไม่ได้มีท่าทางที่เป็นแบบแผน ไม่มีท่าทางที่ตายตัวเป็นการแสดงด้นสด (improvise) เน้นการเคลื่อนไหวที่สามารถสื่อสารความหมายได้และแสดงความรู้สึกตามบทบาทของตัวละคร ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์กระบวนการท่ารำโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 1 วิถีชีวิตการทอผ้าทุงและการแต้มสีผ้าผะเหวด

ภาพ	คำอธิบาย
	ช่วงที่ 1 หญิงสาวชาวบ้าน : ถือฟืมทอผ้าขนาดเล็ก ร่ายรำแสดงออกตามจินตนาการของวิถีชีวิต และลักษณะการทอผ้าของชาวบ้าน
	ชายหนุ่มชาวบ้าน : ถือพู่กันทาสี ร่ายรำวาดแต้มสีผ้าผะเหวดที่แสดงถึงเรื่องราวของพระเวสสันดรชาดก
	หนุ่มสาวชาวบ้าน : แสดงท่าทางตามจินตนาการเกี่ยวกับวิถีชีวิต ลักษณะการทอผ้า และการแต้มสีผ้าผะเหวด ประกอบทำนองจังหวะช้าของเสียงเทศน์มหาชาติ

ภาพ	คำอธิบาย
	เมื่อทอผ้าทุงผะเหวดเสร็จก็จะเข้าสู่ช่วงของการติดตั้งทุงผะเหวด หญิงสาวเป็นทุง : ผู้หญิงแทนค่าเป็นทุงผะเหวด นำผ้าทุงผะเหวดมาพันรอบตัว ชายหนุ่ม : ผู้ชายแทนค่าเป็นเสาทุงผะเหวด รำออกมาแล้วหันหน้าตามทิศทั้ง 8 มีนักแสดงจะมีทั้งหมด 16 คน
	เมื่อนักแสดงตั้งแถวตามทิศทั้ง 8 แล้วก็ร่ายรำตามทำนองเพลง หญิงสาวเป็นทุง : หญิงดึงผ้าที่พันตัวแยกออกจากชาย ชายหนุ่ม : ชายถือทุงตั้งกับพื้นโบกสะบัดตามจังหวะเพลง สื่อถึงขั้นตอนการติดตั้งทุงในประเพณีบุญผะเหวด
	ท่าเชื่อมที่ 1 หญิงสาวเป็นทุง : กางแขนทั้งสองข้างในลักษณะหงายมือชูขึ้นระดับศีรษะเปรียบเสมือนหงส์บิน มีรูปแบบแถวสับหว่างกัน ยืนหันหน้าและหันหลังเพื่อวิ่งสลับกัน

ภาพ	คำอธิบาย
	ท่าเชื่อมที่ 2 หญิงสาวเป็นทุง : ทำท่าบังสุริยา มือทั้งสองข้างจีบหงายระดับชายพก แล้ววาดขึ้นไปตั้งวงบน ทำสลับกันไปมา
	ท่าเชื่อมที่ 3 ส่งไปช่วงที่ 4 หญิงสาวเป็นทุง : มือขวาสอดสูงในลักษณะหงายมือ (ท่าสอดสูง) มือซ้ายจีบส่งหลัง ปฏิบัติสลับกันไปมา ตั้งแถวตอนแล้ววิ่งสลับกันเปรียบเสมือนทุงผะเหวดหลายผืนโบกสะบัด ตามจังหวะทำนองที่เร็วขึ้น

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

ตารางที่ 4.2 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 2 ลวดลายในทุงผะเหวดประกอบไปด้วย ท่าม้า ท่าช้าง ท่าฉัตร และท่าปราสาท

ภาพ	คำอธิบาย
	ชายหนุ่มถืองทุง : วิ่งออกมาพร้อมเสาทุงไม้ไผ่ มือจับตรงกึ่งกลางปล้องไม้อยู่ในรูปแบบแถวตัววีหงาย หญิงสาวเป็นทุง : มือซ้ายจีบคว่ำที่ไหล่ซ้าย มือขวาแบมือแตะสะโพก ยกเท้าขวาพร้อมกระโดดตามจังหวะ
	ชายหนุ่มถือทุง : ถือเสาทุงไม้ไผ่สลับกับหญิงสาวเป็นทุง เข้ามาอยู่ตรงกลาง พร้อมกับทำท่าม้า กำมือทั้งสองข้างหักข้อมือลงระดับมือขวาระดับหน้า มือซ้ายระดับอก ปฏิบัติสลับกันไปมา หญิงสาวเป็นทุง : วิ่งซอยเท้า ตั้งวงกลางระดับไหล่ แล้วหมุนตัวออกไปถือเสาทุงไม้ไผ่ รูปแบบแถวสลับฟันปลายืนอยู่ตรงกลางวงที่ล้อมรอบด้วยไม้ไผ่
	ชายหนุ่มถือทุง : ถือไม้ไผ่แทนคั่นไม้ไผ่ในผืนทุงในลักษณะสองคนจับหัวท้ายมีทั้งยืนและนั่งบนไม้ไผ่ หญิงสาวเป็นทุง : ทำท่าม้า มือทั้งสองข้างกำมือหักข้อมือลงอยู่ในระดับมือขวาระดับหน้า มือซ้ายระดับอก ปฏิบัติสลับกันไปมา มีทั้งยืนและนั่งบนไม้ไผ่

ภาพ	คำอธิบาย
	ชายหนุ่มถือทุง : ทำท่าเหมือนช้าง มือซ้ายเหยียดชูขึ้นสุดแขน ในลักษณะงวงช้าง แล้วใช้มือจีบส่งหลังแทนหาง ใช้ไม้ไผ่สองลำแทนงาช้าง หญิงสาวเป็นทุง : แบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งนั่งและยืนรำในท่าสวยงาม กลุ่มสองถือไม้ไผ่ไขว้ระดับอก
	ชายหนุ่มเป็นทุง : นักแสดงชายสี่คนนำไม้ไผ่ประกอบกันเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส ชายอีกสองคนต่อตัวกันอยู่กึ่งกลางสี่เหลี่ยม เพื่อยกไม้ไผ่ให้เป็นมุมสามเหลี่ยมเหมือนยอดฉัตร หญิงสาวเป็นทุง : มือซ้ายหงายมือระดับเอว มือขวาจีบคว่ำระดับหัวเข็มขัดปฏิบัติสลับกันไปมาลักษณะแถวยืนสับหว่างเยื้อง ๆ ยอดฉัตร
	ชายหนุ่มถือทุง : ถือไม้ไผ่ทำมุมสามเหลี่ยมหน้าจั่วเหมือนปราสาทด้านหลังสามช่องในลักษณะยืน ด้านหน้าทำมุมสามเหลี่ยมหน้าจั่วหนึ่งช่อง ในลักษณะนั่งเหยียดขาข้างใดข้างหนึ่งออกด้านข้าง หญิงสาวเป็นทุง : ร่ายรำตามจินตนาการของวิถีชีวิตออกมาตามช่องสามเหลี่ยมหน้าจั่ว

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

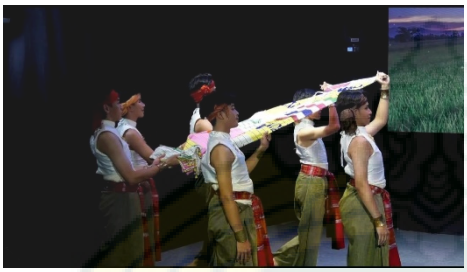
ตารางที่ 4.3 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 3 ความพลิ้วไหวโบกสะบัดของชายทุงตามแรงลมทั้ง 8 ทิศ

ภาพ	คำอธิบาย
	สื่อถึงคติความเชื่อเมื่อลมพัดรัศมีรังสีทุงชายไปทิศบูรพาก็จะได้เป็นเทวดาทั้งหลาย นักแสดงชายหญิง : มือทั้งสองข้างแทงไปด้านหลัง เงยหน้ามองฟ้า เตะเท้าขึ้นเล็กน้อยในลักษณะเหยียดขาตึง
	เมื่อลมพัดรัศมีรังสีทุงชายไปทิศอาคเนย์ก็จะได้เป็นพระยาพรหม นักแสดงชายหญิง : ยืนส้นเท้าชิด มือซ้ายกดจีบนิ้วกลางลง มือขวาตั้งวงปลายนิ้วชี้ไปด้านข้างอยู่ในระดับข้างขา ลำตัวเอนไปด้านที่จีบ เอนตัวไปซ้าย–ขวา ในลักษณะสายลม
	เมื่อลมพัดรัศมีรังสีทุงชายไปทิศหรดีก็จะได้เป็นพระยาพรหมราชนั้น ชายหนุ่มถือทุง : ยืนกางขา มือทำวงกลางระดับไหล่ หน้าหันมองซ้ายขวาตามจังหวะเพลง หญิงสาวเป็นทุง : นั่งลง มือซ้ายค้ำที่พื้น มือขวาตั้งวงบนจีบนิ้วกลางเหมือนท่าโบกไปซ้าย-ขวา หน้ามองมือสูง

ภาพ	คำอธิบาย
	เมื่อลมพัดรัศมีรังสีทุงชายไปทิศปัจฉิมก็จะได้เป็นพระยาในประเทศราชนั้น ชายหนุ่มถือทุง : นั่งขัดสมาธิอยู่ด้านหลัง หญิงสาวเป็นทุง : ก้าวเท้าขวาไขว้เท้าซ้ายวางหลัง มือทำวงระดับศีรษะ ลำตัวเอนไปด้านซ้าย
	เมื่อลมพัดรัศมีรังสีทุงชายไปทิศพายัพก็จะได้เป็นมหาเศรษฐีหลวง ชายหนุ่มถือทุง: นอนค้ำพื้นด้วยศอกซ้าย เท้าทั้งสองเหยียดไปด้านข้าง หญิงสาวเป็นทุง : นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองทำท่าไหว้เหนือศีรษะ
	เมื่อลมพัดรัศมีรังสีทุงชายไปทิศอีสานก็จะได้เป็นนักปราชญ์ผู้ใหญ่ นักแสดงชายหญิง : ชูมือทั้งสองข้างขึ้นสุดแขน ยืนเท้าชิด ทำท่าเสมือนทุงที่โบกสะบัดตามแรงลม ตัวเอียงซ้าย - ขวาตามจังหวะ

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

ตารางที่ 4.4 การแสดงกระบวนท่ารำช่วงที่ 4 ถวายทุงผะเหวดเพื่ออานิสงส์การเกาะชายทุงขึ้นสวรรค์

ภาพ	คำอธิบาย
	แห่ผ้าทุงผะเหวดสำหรับแขวนขึ้นเสาทุง ชายหนุ่มถืองทุง : จับริมผ้าทุงซ้ายขวาแล้วเดินเป็นขบวนแห่
	ขบวนแห่ผ้าทุงผะเหวด หญิงสาวเป็นถุง : ถือทุงผะเหวดสีขาวสำหรับแห่ถวาย ประดับด้วยแผ่นทองเหลืองรูปใบโพธิ์ เท้าเดินตามจังหวะเพลง พอจังหวะเปลี่ยนทำนองวิ่งสืบเท้าสลับที่ขึ้นลงไปมา
	แขวนผ้าทุงผะเหวด ชายหนุ่มถือทุง : ชาย 4 คนจับตั้งเสาและชายที่เหลือ ทำท่าเกาะชายผ้าทุง หญิงสาวชาวบ้าน : ทำท่าเกาะชายผ้าทุงซุ้มจบนี้เพื่อสื่อให้เห็นถึงอานิสงส์ของการถวายผ้าทุง หลังความตายจะได้เกาะชายผ้าทุงขึ้นสวรรค์

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

ผู้วิจัยได้ออกแบบรูปแบบแถวของการแสดงที่เคลื่อนไปในทิศทางต่าง ๆ โดยมีการผสมผสานกันให้เกิดรูปแบบใหม่และการแปรแถวแบ่งออกเป็น 4 ช่วงการแสดง ดังนี้

สัญลักษณ์แทนฉากผ้าผะเหวด

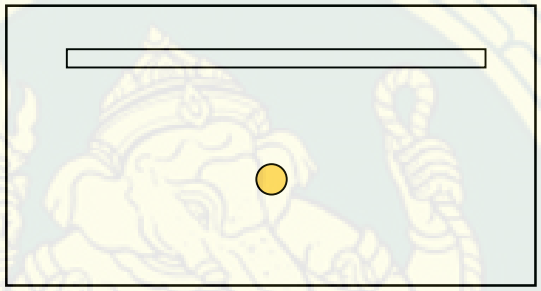
สัญลักษณ์แทนนักแสดงหญิงเป็นทุง

สัญลักษณ์แทนนักแสดงชายถือทุง

สัญลักษณ์แทนนักแสดงชายหนุ่มชาวบ้าน

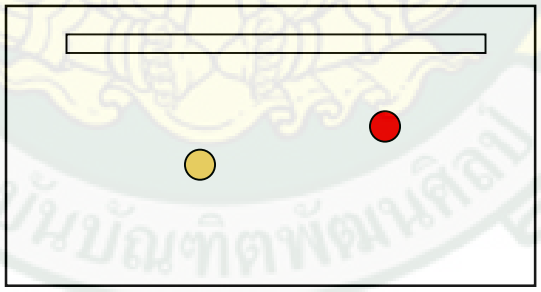
สัญลักษณ์แทนนักแสดงหญิงสาวชาวบ้าน

การแสดงช่วงที่ 1



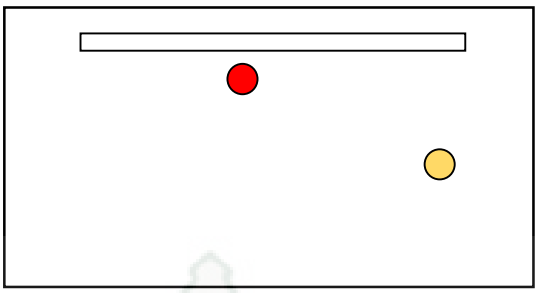
ภาพที่ 4.5 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



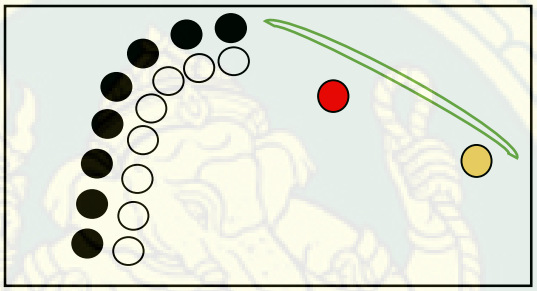
ภาพที่ 4.6 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



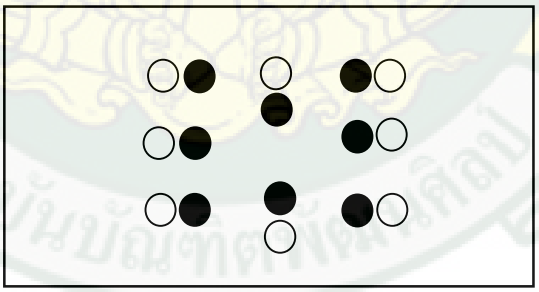
ภาพที่ 4.7 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



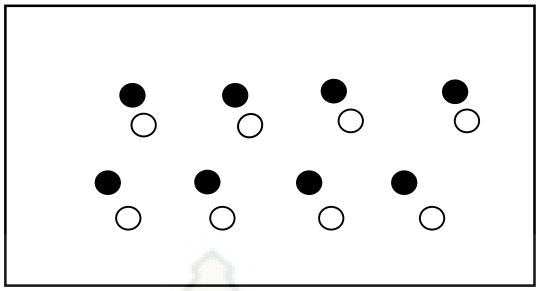
ภาพที่ 4.8 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



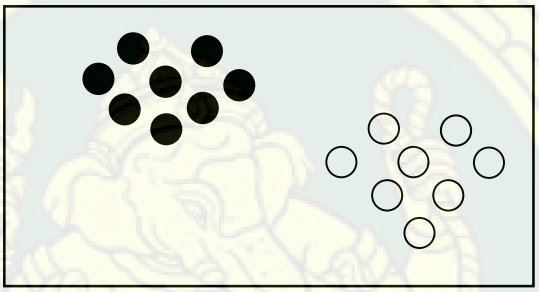
ภาพที่ 4.9 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



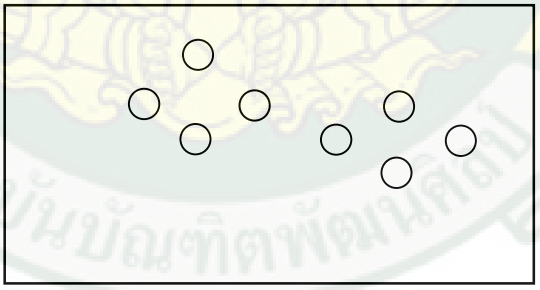
ภาพที่ 4.10 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



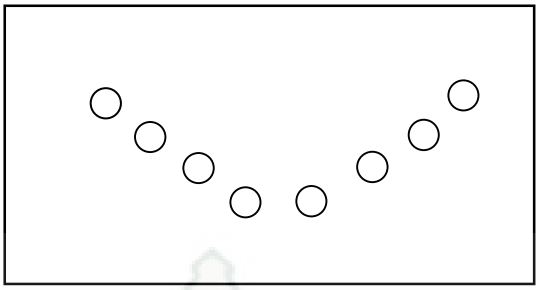
ภาพที่ 4.11 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



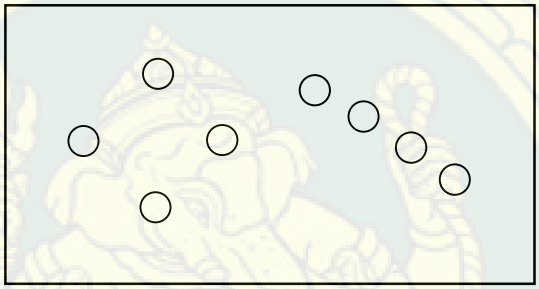
ภาพที่ 4.12 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



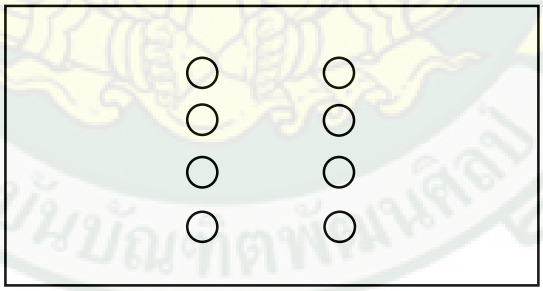
ภาพที่ 4.13 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



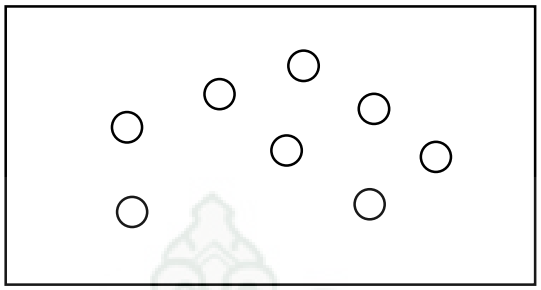
ภาพที่ 4.14 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



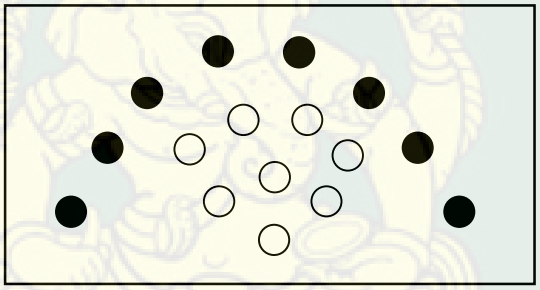
ภาพที่ 4.15 การแปรแถวช่วงที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

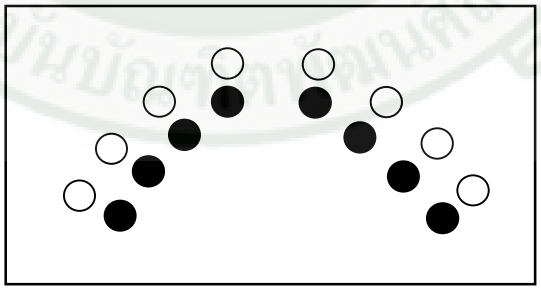


ภาพที่ 4.16 การแปรแถวช่วงที่ 1
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

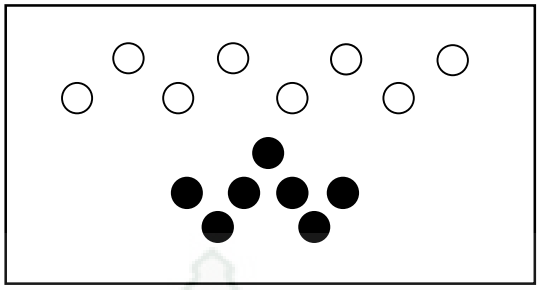
การแสดงช่วงที่ 2



ภาพที่ 4.17 การแปรแถวช่วงที่ 2
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

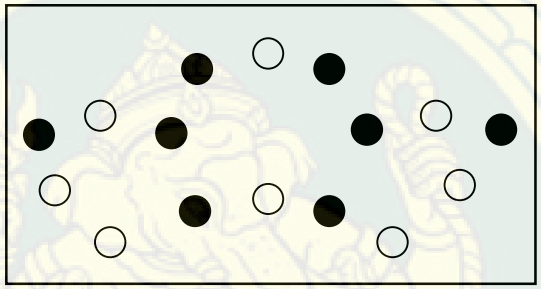


ภาพที่ 4.18 การแปรแถวช่วงที่ 2
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



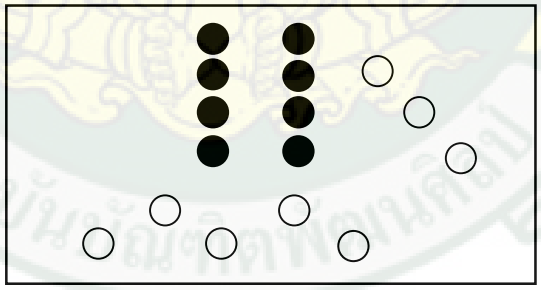
ภาพที่ 4.19 การแปรแถวช่วงที่ 2

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



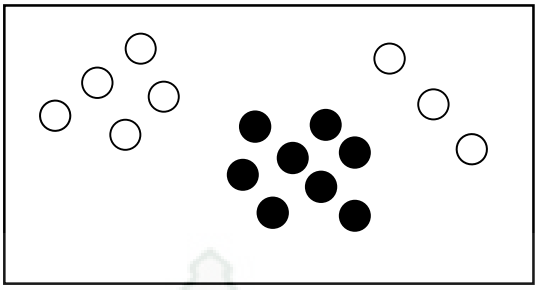
ภาพที่ 4.20 การแปรแถวช่วงที่ 2

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



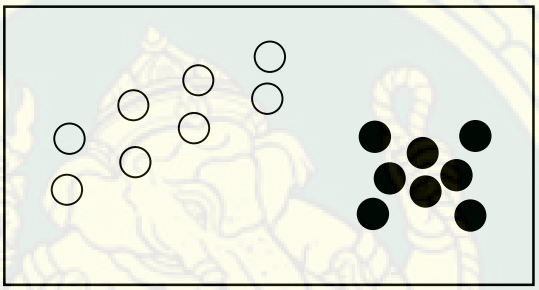
ภาพที่ 4.21 การแปรแถวช่วงที่ 2

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



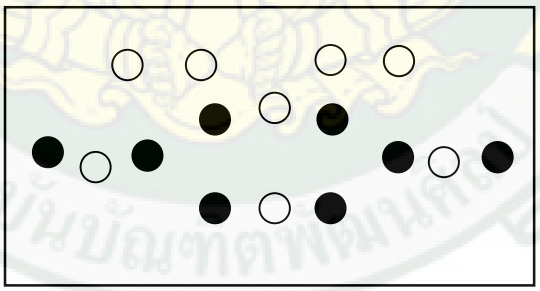
ภาพที่ 4.22 การแปรแถวช่วงที่ 2

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



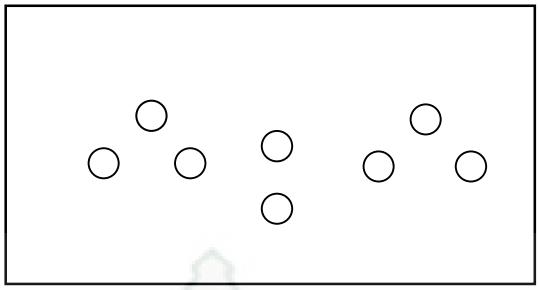
ภาพที่ 4.23 การแปรแถวช่วงที่ 2

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.24 การแปรแถวช่วงที่ 2

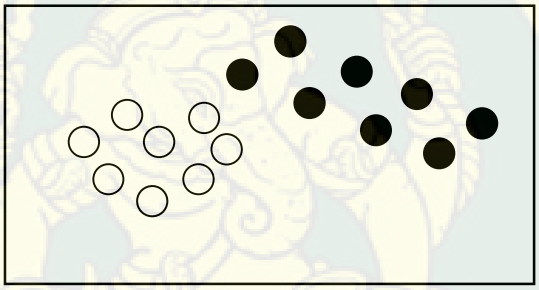
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.25 การแปรแถวช่วงที่ 2

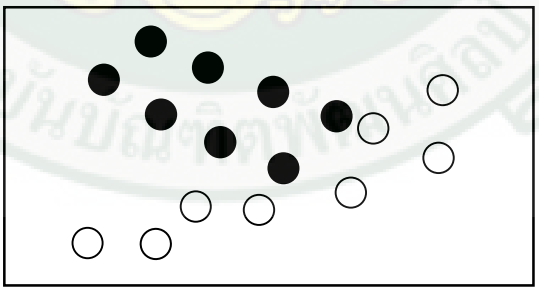
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

การแสดงช่วงที่ 3



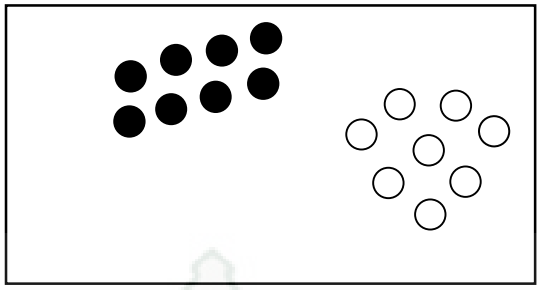
ภาพที่ 4.26 การแปรแถวช่วงที่ 3

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



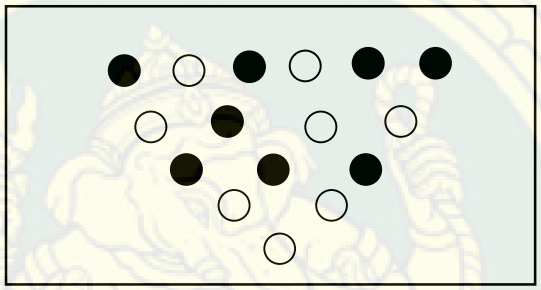
ภาพที่ 4.27 การแปรแถวช่วงที่ 3

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.28 การแปรแถวช่วงที่ 3

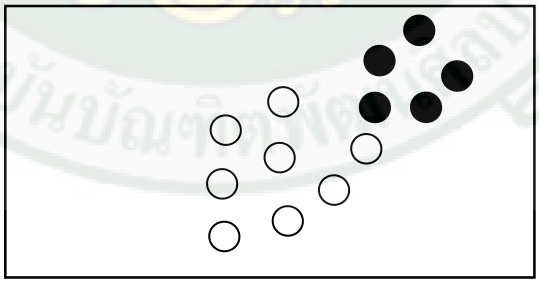
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.29 การแปรแถวช่วงที่ 3

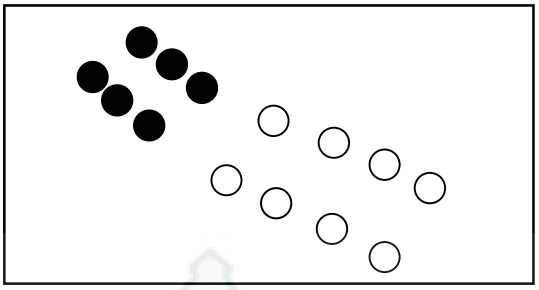
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

การแสดงช่วงที่ 4



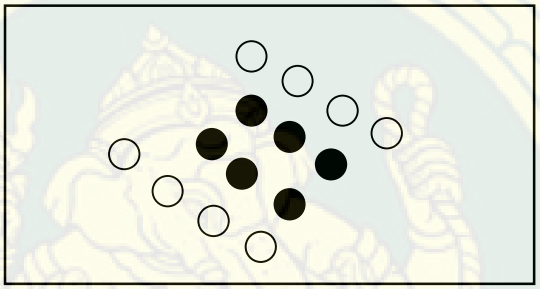
ภาพที่ 4.30 การแปรแถวช่วงที่ 4

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



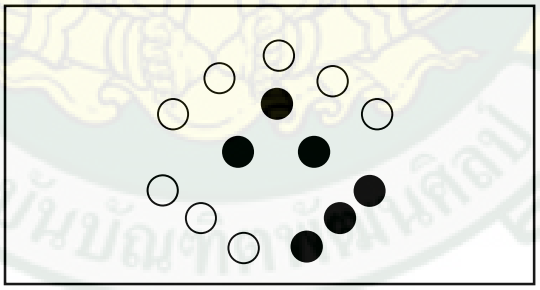
ภาพที่ 4.31 การแปรแถวช่วงที่ 4

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



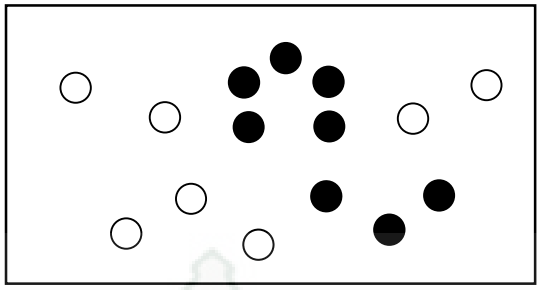
ภาพที่ 4.32 การแปรแถวช่วงที่ 4

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

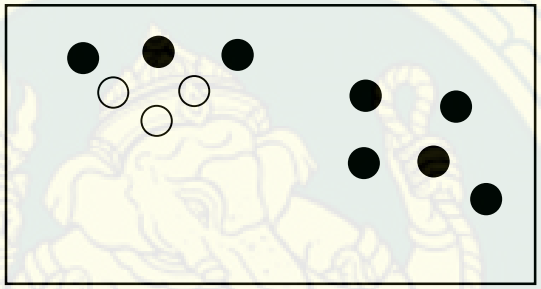


ภาพที่ 4.33 การแปรแถวช่วงที่ 4

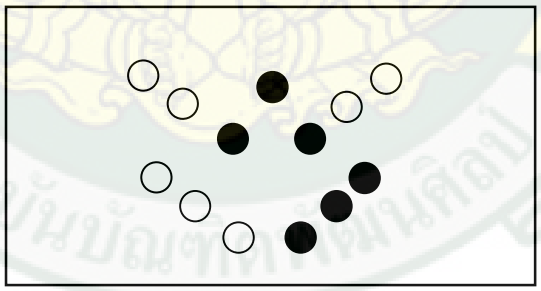
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



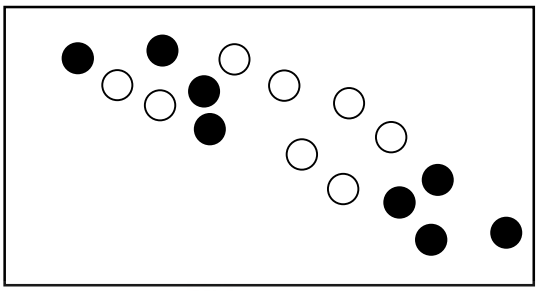
ภาพที่ 4.34 การแปรแถวช่วงที่ 4
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.35 การแปรแถวช่วงที่ 4
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.36 การแปรแถวช่วงที่ 4
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)



ภาพที่ 4.37 การแปรแถวช่วงที่ 4
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

นักแสดง

นักแสดงเป็นบุคคลที่สำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราวการแสดงไปสู่ผู้ชม โดยการผ่านทักษะการฝึกฝนการแสดงมาเป็นพิเศษ นักแสดงทุกคนต้องมีทักษะพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน และนาฏศิลป์สากล โดยนำลักษณะท่าทางการแสดงที่กระฉับกระเฉง และสนุกสนานตามแบบความนิยมของชาวอีสาน ประกอบกับนาฏศิลป์สากลที่มีการแสดงออกถึงการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีระเบียบความพลิ้วไหวงดงาม เป็นศิลปะการเต้นรำที่ใช้การเคลื่อนไหวเป็นสื่อกลางในกระบวนการสร้างสรรค์ ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นเพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ชม นักแสดงจึงต้องมีทักษะในการแสดงทั้ง 2 ประเภท เพื่อเป็นทักษะอันนำไปสู่การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่มีการผสมผสานเป็นการแสดงรูปแบบใหม่ นักแสดงต้องมีร่างกายที่สมบูรณ์แข็งแรง สามารถเรียนรู้การแสดงได้อย่างรวดเร็ว มีความอดทนและขยันฝึกซ้อมการแสดงจนเกิดความชำนาญ เพื่อให้การแสดงออกมาสมบูรณ์แบบตามแนวทางการสร้างสรรค์ ถ่ายทอดการแสดงให้เกิดสุนทรียะแก่ผู้รับชมการแสดงชุด ทุ่งผะเหวดเทศน์มหาชาติ ใช้นักแสดงทั้งหมด 18 คน แบ่งออกเป็นนักแสดงชาย 9 คน นักแสดงหญิง 9 คน

ภาพที่ 4.38 นักแสดง

ที่มา : นุจรินทร์ พลแสน (2564)

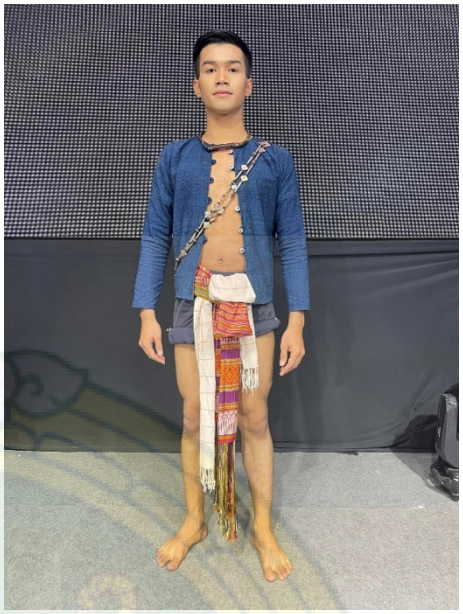
การออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายในการแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับแนวสร้างสรรค์ เนื่องจากผู้วิจัยได้ศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดร้อยเอ็ด จึงยึดการแต่งกายจากวิถีชีวิตของคนอีสานโดยเฉพาะลวดลายผ้าที่เป็นของชาวร้อยเอ็ด และใช้สีของวัสดุที่สื่อถึงทุงผะเหวดเป็นหลักคิดในการออกแบบ โดยคำนึงถึงนักแสดงที่สามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างเต็มที่ จึงต้องอาศัยรูปแบบการแต่งกายที่กระชับไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง รูปแบบเครื่องแต่งกายเป็นแบบผสมผสานอนุรักษ์และสร้างสรรค์ โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (ผู้ชาย-หญิงแสดงเป็นชาวบ้าน) ผู้แสดงแต่งกายด้วยชุดพื้นบ้านตามแบบฉบับของชาวร้อยเอ็ดดั้งเดิม เป็นการแต่งกายในวิถีชีวิต การดำเนินวิถีวัฒนธรรม การทอผ้า การจัดเตรียมเครื่องประกอบพิธีกรรมในประเพณีบุญผะเหวดเทศน์มหาชาติ เสื้อผ้าทั้งนักแสดงชายและนักแสดงหญิงจะเป็นรูปแบบ สีสัน และลวดลายตามแบบผ้าพื้นบ้านของจังหวัดร้อยเอ็ด

ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 (ผู้หญิงแสดงเป็นทุง) ผู้แสดงแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่มีสีสันให้อารมณ์เป็นไม้ไผ่ที่นำมาทอเป็นลวดลายของทุง ท่อนบนใช้ผ้าสีขาวครีมเป็นสีพื้น ห่มสไบที่เป็นสีของผ้าทุงแบบดั้งเดิม ด้านหลังทิ้งชายผ้ายาวเพื่อความพลิ้วไหวเหมือนชายทุง ท่อนล่างนุ่งผ้าถุงไหมเข็นลายล่อง สีเขียวเข้มออกน้ำตาลเป็นสีของต้นไผ่ นุ่งเป็นจีบไว้ด้านหน้าเพื่อความสะดวกในการเคลื่อนไหว เครื่องประดับสร้อยคอและปิ่นปักผมสานจากใบลาน

ผู้แสดงกลุ่มที่ 3 (ผู้ชายถือทุง) ผู้แสดงแต่งกายด้วยเสื้อแขนกุดคอจีนยกสูง นุ่งกางเกงที่ตัดเย็บจากการออกแบบเพื่อการแสดง มีสีเขียวเข้มเหมือนต้นไผ่ มัดเอวรองพื้นด้วยสีครีมซึ่งเป็นสีพื้นฐานในการทอทุงและคาดเอวด้วยผ้าขิดร้อยเอ็ดปล่อยชายด้านหน้า มัดหัวด้วยผ้าไหม สวมสร้อยคอที่ทำจากตอกไม้ไผ่ ตามลักษณะเป็นลวดลายที่ปรากฏในทุง สวมข้อมือทองเหลือง



ภาพที่ 4.39 ผู้แสดงกลุ่มที่ 1

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

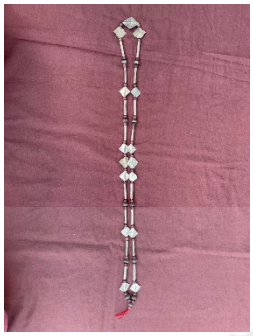
ภาพที่ 4.40 ผู้แสดงกลุ่มที่ 2

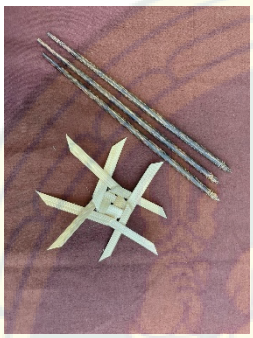
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

ภาพที่ 4.41 ผู้แสดงกลุ่มที่ 3
ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

ตารางที่ 4.5 เครื่องประดับนักแสดง

ภาพประกอบ	เครื่องประดับ	สำหรับนักแสดง
	ต่างหู	ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (หญิง)
	กำไลข้อมือ	ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (หญิง)
	ปิ่นปักผม	ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (หญิง)
	สร้อยคอร้อยทองเหลือง	ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (ชาย)

ภาพประกอบ	เครื่องประดับ	สำหรับนักแสดง
	สร้อยตัวหรือสังวาล	ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (ชาย)
	ตะกรุดคาดเอว	ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (ชาย)
	ต่างหูเงิน	ผู้แสดงกลุ่มที่ 2
	กำไลข้อมือ	ผู้แสดงกลุ่มที่ 2

ภาพประกอบ	เครื่องประดับ	สำหรับนักแสดง
	สร้อยคอใบลาน	ผู้แสดงกลุ่มที่ 2
	-ปิ่นปักผมและดอกไม้แปดแฉกทำจากใบลาน	ผู้แสดงกลุ่มที่ 2
	สร้อยคอตอกไม้ไผ่	ผู้แสดงกลุ่มที่ 3
	กำไลข้อมือทองเหลือง	ผู้แสดงกลุ่มที่ 3

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นการออกแบบเพื่อเพิ่มความสมบูรณ์และความสวยงามให้กับการแสดง อุปกรณ์การแสดงจะออกแบบให้เข้ากับการแสดงในแต่ละช่วง ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์การแสดง เพื่อให้สอดคล้องและได้นำสิ่งที่ปรากฏในประเพณีบุญผะเหวดร้อยเอ็ด ถ่ายทอดให้เห็นชัดเจนมายิ่งขึ้น ประกอบไปด้วย เสาไม้ไผ่ และทุงผะเหวด โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 4.6 อุปกรณ์ประกอบสำหรับการแสดง

ภาพประกอบ	ชื่ออุปกรณ์	ช่วงที่ใช้แสดง
	ฟืมทอผ้าขนาดเล็ก	ช่วงที่ 1
	ทุงผะเหวดสีขาว ยาว 3 เมตร สำหรับพันตัวนักแสดง	ช่วงที่ 1

ภาพประกอบ	ชื่ออุปกรณ์	ช่วงที่ใช้แสดง
	ผ้าผะเหวดเรื่องราวเกี่ยวกับพระเวสสันดรชาดก	ช่วงที่ 1
	พู่กันแต้มสีผ้าผะเหวดเบอร์ 24 จำนวน 2 ชิ้น	ช่วงที่ 1
	เสาทุงไม้ไผ่ มี 2 ขนาด แบบที่1 ความยาว 3 เมตร ใช้แขวนทุงผะเหวด แบบที่2 ความยาว 2 เมตร ใช้สำหรับแทนตัวลวดลายผ้าทุง	ช่วงที่1, 2, 4

ภาพประกอบ	ชื่ออุปกรณ์	ช่วงที่ใช้แสดง
	ทุงผะเหวดสำหรับแห่ถวาย มีความยาว 2 เมตร ประดับชายทุงด้วยแผ่นทองเหลืองรูปใบโพธิ์	ช่วงที่ 4
	ทุงผะเหวด สำหรับแขวนความยาว 3 เมตร	ช่วงที่4

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

ดนตรีประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ ดนตรีประกอบการแสดงจึงต้องมีการเรียบเรียงบทเพลงที่มีสำเนียง และจังหวะหน้าทับที่ใกล้เคียงกัน เพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบการนำเสนอ สามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกของการแสดงได้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการออกแบบดนตรีและทำนองเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับการแสดงในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย จากมิติมุมมองของคนรุ่นใหม่ซึ่งมีการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล และมีคำร้องที่เป็นการเทศน์เสียงแหล่ประกอบในการแสดง โดยแบ่งเพลงออกเป็นทั้งหมด 4 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นช่วงแสดงถึงวิถีชีวิต มีเสียงสายลมพัดและการเสียงเทศน์มหาชาติ ประกอบกับการบรรเลงดนตรีแนวใหม่ มีเสียงระฆัง เสียงฆ้อง และเสียงกลองเพลดังสลับกันไปมาเพื่อสื่อถึงกลิ่นอายของประเพณีบุญผะเหวด ท่วงทำนองดนตรีมีจังหวะปานกลาง สลับกับทำนองจังหวะช้าเปรียบเสมือนธรรมชาติของกระแสลมที่พัดไปมาในแต่ละครั้ง

ช่วงที่ 2 เป็นช่วงเล่นลวดลายของนักแสดง ดนตรีมีจังหวะเร็วปานกลาง แสดงออกถึงความมีชีวิตชีวา ประพันธ์ทำนองให้เข้ากับกิริยาของรูปสัตว์ ที่ปรากฏในลวดลายทุงผะเหวด ได้แก่ ม้า ช้าง และรูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ ฉัตร และปราสาท

ช่วงที่ 3 เป็นช่วงชายทุงพลิ้วไหวตามแรงลม ดนตรีมีจังหวะเร็วปานกลาง ประกอบคำกล่าวพรรณนาถึงอานิสงส์การถวายทุง สัมพันธ์กับลักษณะการโบกสะบัดของชายทุงที่พลิ้วไหวไปตามแรงลมทั้ง 8 ทิศ โดยมีเครื่องดนตรีพิณบรรเลงเป็นหลัก

ช่วงที่ 4 ดนตรีในช่วงนี้ สื่อสารอารมณ์ความรู้สึกถึงความปิติยินดีในทานจากการถวายทุง บรรเลงดนตรีพื้นบ้าน โดยใช้แคนและซอเป็นเครื่องดนตรีหลักร่วมกับเครื่องดนตรีสากล ท่วงทำนองดนตรีให้ความไพเราะอ่อนหวานและมีมนต์ขลังเปรียบเสมือนได้เกาะชายทุงขึ้นบนสวรรค์ ด้วยบุญกุศลจากการถวายทุงในประเพณีบุญผะเหวด ประกอบกับเสียงฆ้องและเสียงระฆังเป็นเสียงแห่งบุญ สื่อสารถึงอานิสงส์ผลบุญอันได้เกิดในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรยจากคติความเชื่อเรื่องการฟังเทศน์มหาชาติ

โน๊ตเพลงของการแสดงชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีการประพันธ์คำร้องและทำนองทั้งหมด 7 ท่อน บันทึกด้วยตัวโน๊ตไทยในตารางโน๊ต 8 ช่อง ท่อนที่ 1 ใช้โน๊ตบันไดเสียง Am ท่อนที่ 2 ใช้โน๊ตบันไดเสียง C maj ท่อนที่ 3–7 ใช้โน๊ตบันไดเสียง Am ประกอบไปด้วยคำร้องและโน๊ตเพลงดังต่อไปนี้

คำร้อง

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายนั้นไปเบื้องบัวรพา ก็จักได้เป็นพระยาแก่เทวดาทั้งหลายก็จักได้แสนซาติแล

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายอันนั้นไปเบื้องอาคเณ ก็จักได้เป็นพระยาพรหมก็ได้แสนซาติแล

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องทักขิน ก็จักได้เป็นพระยาจักรก็ได้แสนซาติแล

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงชายไปเบื้องหรดี จักได้เป็นพระยาพรหมราชนั้นก็ได้แสนซาติแล

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายไปเบื้องปัจฉิม ก็จักได้เป็นพระยาในประเทศราชนั้นก็ได้แสนซาติแล

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายไปเบื้องพายับ ก็จักได้เป็นมหาเศรษฐีหลวงก็ได้แสนซาติแล

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายไปเบื้องอุดร จักได้เป็นพระยาเวสสุวรรณก็ได้แสนซาติ

อันว่าลม ก็พัดรัสมีรังสีทุงซายอันนั้นไปเบื้องอีสาน จักได้เป็นนักปราชญ์ผู้ใหญ่ก็ได้แสนซาติแท้ดีหลีแล

กริยา จาบุคคลผู้ใดสร้างทุงซายบูซาแก้วทั้ง 3 ก็เสด็จบรบวนควรเท่านี้ก่อนแล..

ตารางที่ 4.7 โน๊ตเพลง

ท่อนที่ 1 ทำนองจังหวะช้า บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง Am							
- - - -	- ด - ร	- - - ฟ	- - ด ร	- - - ฟ	- ซ - ร	- - - ฟ	- - ซ ล
- - - ด	- - ร ล	- - - ด	- ล - ซ	- - - ฟ	- - ร ซ	- - - ล	- - ด ซ
- - - ฟ	- ด - ร	- - - ฟ	- - ล ซ	- - - ฟ	- - ด ร	- - - $ม^{b}$	- - - ม
- - - ซ	- - ร ม	- - - ซ	- - ล ม	- - - ซ	- ล - ท	- - - ร	- - ม ท
- - - ร	- - ท ล	- - - ซ	- - ม ล	- - - ท	- - ร ล	- - - ซ	ล ซ ร ม
- - - ซ	- - ท ล	- - - ซ	- - ร ม	ร ม $ฟ^{\#}$ ซ	ล ท ร ด	- ร - ม	- ร ม ซ
- ม ร ม	- - - ซ	- ล - ท	- ล ท ร	- ท ล ท	- ม ซ ล	ท ร ท ล	ม ร ท ล
ซ ม ซ ล	- ท ล ซ	- - - ร	- ทฺ - มฺ	- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ร ม ซ
- ม ร ม	- - - ซ	- ล - ท	- ล ท ร	- ท ล ท	- ม ซ ล	ท ร ท ล	ม ร ท ล
ซ ม ซ ล	- ท ล ซ	- - - ร	- ทฺ - มฺ	- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ร ม ซ
- ม ร ม	- - - ร	- ม - $ฟ^{\#}$	- ม $ฟ^{\#}$ ล	- $ฟ^{\#}$ ม $ฟ^{\#}$	- - - ม	- $ฟ^{\#}$ - $ซ^{\#}$	- $ฟ^{\#}ซ^{\#}ท^{b}$
- $ซ^{\#}$ $ฟ^{\#}$ $ซ^{\#}$	- $ฟ^{\#}ซ^{\#}ท^{b}$	- - $ด^{\#}$ $ร^{\#}$	$ด^{\#}ท^{b}ด^{\#}$ ด	- - - -	- $ท^{b}$ ด ร	- - ฟ ซ	ฟ ร ฟ ม
ท่อนที่ 2 ทำนองจังหวะปานกลางสลับจังหวะเร็ว บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง C maj							
- - - -	- - - ซ	- ซ - ม	ซ ม ร ด	- - ล ซ	- ล - ด	- ร - ม	ร ล ซ
- - - -	- - - ซ	- ซ - ม	ซ ม ร ด	- - ล ซ	- ล - ด	- ร - ม	ร ม ซ ร

- - - -	- - - ฟ	- - ร ฟ	ซ ฟ ร ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ ร ฟ	- ซ - ฟ	ซ ฟ ม ร
- - - ด	- - - ฟ	- - ร ฟ	ซ ฟ ร ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ ร ฟ	- ร - ฟ	ร ฟ ล ซ
- - - ม	ซ ม ร ด						
พิณsolo 1 การเล่นไม้		- ด ร ด	ล ด ร ด	ล ด ร ม	ร ด ล ด	- ด ร ด	ล ด ร ด
ล ด ร ม	ซ ม ร ด	- ด ร ด	ล ด ร ด	ล ด ร ม	ร ด ล ร	- ร ม ร	ด ล ซ ล
ด ร ด ร	ม ซ ม ร	- ล ซ ม	ด̣ ล̣ ซ ม	ร̣ ด̣ ล̣ ซ	ม ร ด ร	- ล ซ ม	ล ซ ม ร
ซ ม ร ด	ร ด ล ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ม - ด	- - - -	- - - -
พิณsolo 2 แถวม้า		- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - ร ล	ซ ฟ ร ฟ	- - ร ล
ซ ฟ ร ฟ	- - ร ล	ซ ฟ ร ฟ	ร ฟ ล ซ	ฟ ร ฟ ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ล - ฟ
ซ ล ฟ ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	ด ล ด ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ด̣ - ล	- ด̣ - ซ	- ด̣ - ล
- ร̣ - ด̣	- ร̣ ล ด̣	- ร̣ ล ด̣	- ร̣ ด̣ ฟ̣	- ร̣ ฟ̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	ด̣ ร̣ ฟ̣ ด̣	ล ซ ล ฟ
ซ̣ ร̣ ฟ̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	ด̣ ร̣ ฟ̣ ด̣	ล̣ ฟ̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ฟ̣ ร̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ด̣ ล ซ	- ล ซ ฟ
ซ ฟ ร ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ฟ#				
ท่อนที่ 3 แถวช้าง ทำนองจังหวะช้า บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง Am							
				- - - ล	- ล ซ ม	ร ล ซ ล	- ด - ซ
ล ด ซ ล	- ล ซ ม	ร ล ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	- - - ด	ล ด ร ม	ร ม ซ ม
ร ด ล ร	- - - ฟ	ร ฟ ซ ฟ	ล ฟ ล ซ	ฟ ร ด ร	- - - ม	ซ ม ร ด	- - - ม
ร ม ล ซ	- - ล ด	- - ล ซ	ด ล ซ ม	ร ด ล ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ซ
ท^{b} ซ ท^{b} ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ร	ด ท^{b} ซ ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ซ
ท^{b} ซ ท^{b} ด	- ด - ด	- ด - ร	- ด - ท^{b}	- ซ - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด
ม^{b}ด ม^{b} ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	ฟ ม^{b} ด ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ด
ม^{b} ด ม^{b}ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	ฟ ม^{b} ท^{b}ด	- - - -	- - - -	- - - -
ท่อนที่ 4 แถวฉัตร ทำนองจังหวะเร็วสลับจังหวะปานกลาง บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง Am							
- - - ด	ร ด ร ม	ร ม ซ ซ	- ล ด ซ	- ล ม ซ	ล ซ ม ร	ด ล ด ร	- - ม ร
ด ล ซ ด	ร ด ร ม	- ซ ล ซ	- ล ด ซ	- ล ม ซ	ล ซ ม ร	ด ล ซ ด	- - - -
ทำนองจังหวะเร็ว							
- - - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ด̣ - ด̣	- - - ล	ซ ม - ซ	- - - ล
- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - ล	- ด - ร	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร

- ด - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดˌ - ดˌ	- - - ล	ซ ม - ซ	- - - ล
- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ด	- - - -	- - - ด	- $ท^{b}$ - ล
- ฟ - ซ							
ท่อนที่ 5 แถวปราสาท ทำนองจังหวะเร็ว บันทึกโดยใช้โน๊ตบันได้เสียง Am							
- - - -	- - - -	- ล - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ล
- ด - ร	- - - ม	- - - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- - - -	- ม - ร	- ด - ม
- ซ - ล	- - - -	- ล - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ล
- ด - ร	- - - ม	- - - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- - - -	- - - ล	- - - ท
- - - ด	- ร - ม	- ร - ม	- - - ซ	- - - ด	- ร - ม	- ร - ม	- - - -
- - - $ท^{b}$	- ด - ร	- ด - ร	- - - ฟ	- - - $ท^{b}$	- ด - ร	- ด - ร	- - - ซ
- $ท^{b}$ - ด	- $ท^{b}$ - ด	- ฟ - ร	- ด - $ท^{b}$	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - - ซ
- $ท^{b}$ - ด	- $ท^{b}$ - ด	- ฟ - ร	- ด - $ท^{b}$	- ฟ - ซ	- $ท^{b}$ - ด	- ร - ด	- $ท^{b}$ - ร
- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ท่อนที่ 6 ลมพัดชายทุ่ง 1 ทำนองจังหวะช้า บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง Am							
- - - -	- - - -	- - - ด	- - ร ม	- - - ซ	ล ซ ร ม	- - - ล	ด ล ด ร
ม ร ด ซ	- ล ด ซ	- ล ท ด	- - ร ม	- - - ซ	ดˌ ลˌ ซ ม	- ซ ม ร	- ม ซ ล
ซ ม ร ด	- - - -	- - - ฟ	ซ ฟ ร ฟ	- ซ ล ฟ	ซ ฟ ร ฟ	- - - ด	ร ด ล ด
- ร ฟ ด	ร ด ล ด	- ร ม ฟ	ซ ฟ ร ฟ	- ซ ล ฟ	ซ ฟ ร ฟ	- ร ฟ ซ	ล ซ ด ล
- ซ - ฟ	- - - ม						
ลมพัดชายทุ่ง 2 ทำนองจังหวะช้า บันทึกโดยใช้โน๊ตบันได้เสียง Am							
		- - - ด	ร ม ซ ซ	- ล ด ซ	- ม ล ซ	- ม ซ ร	- - ซ ม
ร ด ล ร	- - ม ร	ด ล ซ ด	ร ม ซ ซ	- ล ด ซ	- ม ล ซ	- ม ซ ร	ม ร ด ล
ด ซ ล ด	- - - -						
ลมพัดชายทุ่ง 3 ทำนองจังหวะช้า บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง Am							
- - - -	- - - -	- - - ม	ซ ล ด ล	- - - ซ	ล ซ ร ม	- - - ร	ม ร ม ด
ล ด ร ซ	- ม - ร	- - - ม	ซ ม ร ด	- - - ม	ซ ล ด ล	- - - ร	ด ล ซ ม
ซ ร ล ด	- - - -	- - - ม	ซ ม ร ด	- - - ม	ซ ล ด ล	ด ร ด ล	ซ ม ซ ร
ม ด ล ด	- ล ซ ม	ร ม ซ ม	ร ด ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ท่อนที่ 7 อานิสงส์การถวายทุ่ง ทำนองจังหวะช้า บันทึกโดยใช้โน๊ตบันไดเสียง Am							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล ด ซ	- ล ด ซ

- ล ด ร	ด ล ด ซ	- ล ด ซ	- ล ด ซ	- ล ด ร	ม ร ด ซ	- ล ด ซ	- ล ด ซ
- ล ด ร	ด ล ด ซ	- ล ด ซ	- ล ด ซ	- ล ด ร	ม ร ล ด	- ร - ม	- ซ - ล
- ซ ด ล	ซ ม ซ ร	- ม ซ ร	ด ล ด ร	- - ม ร	ด ล ซ ด	- ร - ม	- ซ ล̣ ด̣
- ล ซ ล	- ซ ม ร	- ม - ร	ด ล ซ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ซอ solo							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	ด ซ ล ด	- - ร ม
ซ ร ม ซ	- ล ซ ม	ร ม ซ ม	ร ด ล ร	- - ม ร	ด ล ซ ล	ด ซ ล ด	- - ร ม
ซ ร ม ซ	- ม ซ ล	ด ล ซ ม	ร ด ล ด	- - - -	-ร ม ซ ล	ด ล ซ ม	ร ด ล ด
- - - -	- - - ท^{b}	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
Finale ทำนองจังหวะเร็ว บันทึกโดยใช้โน๊ตบันได้เสียง Am							
- - - ม	- - - ม	- ร - ม	- - - ซ	- - - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - ล
- ด - ร	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ล	- ด - ซ	- - - -	- - - ท^{b}	- - - -
- - - ม	- - - ม	- ร - ม	- - - ซ	- - - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - ล
- ด - ร	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ล	- ซ - ด	- - - -	- - - ซ̣	- - - ม̣
- - - ล	- ด - ซ	- ล - ด	- - - -	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ซ	- - - ม̣
- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - ด
- - - ด$^{\#}$	- - - -	- - - -	- - - ด$^{\#}$	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- ด ร ม	- ร ม ซ	- ม ซ ล	- ซ ล ด			

ที่มา: ธนเดช ธีรเลิศนาม (2564)

การแทนค่าสัญลักษณ์

ด$^{\#}$ คือ เสียง โดชาร์ป

ร$^{\#}$ คือ เสียง เรชาร์ป

ม^{b} คือ เสียง มีแฟลช

ฟ$^{\#}$ คือ เสียง ฟาชาร์ป

ซ$^{\#}$ คือ เสียง ซอลชาร์ป

ท^{b} คือ เสียง ทีแฟลช

ด̣ สัญลักษณ์ กลม ด้านบน หมายถึง บรรเลงด้วยโน๊ตเสียงสูง

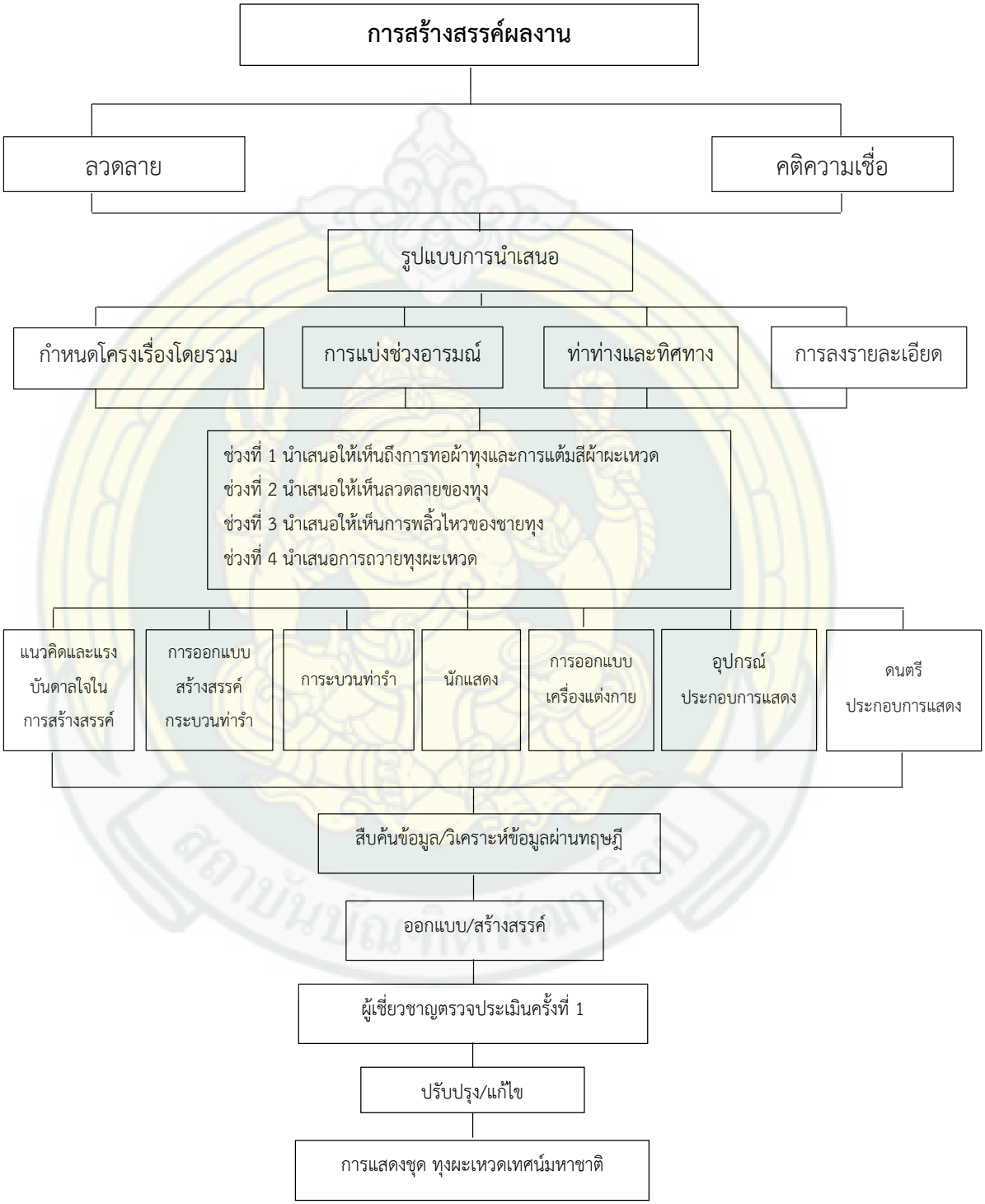
ซ̣ สัญลักษณ์ จุด ด้านล่าง หมายถึง บรรเลงด้วยโน๊ตเสียงต่ำ

จากการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้ศึกษาจากลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด พบว่า ลวดลายที่ปรากฏบนผืนทุงผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด มีเอกลักษณ์ของลวดลายแบบดั้งเดิมอันโดดเด่นที่พบมากที่สุด คือ การทอคั่นด้วยตอกไม้ไผ่เป็นรูปม้า ช้าง ฉัตร และปราสาท ชายทุงพบการระบุชื่อผู้สร้างผ้าทุงถวายและชื่อผู้วายชนม์ที่ญาติทำบุญอุทิศถวายทุงให้ ตลอดการใช้ชายทุงที่โบกสะบัดและพลิ้วไหวตามแรงลมนั้น มีความสอดคล้องเกี่ยวกับทิศทั้ง 8 ได้แก่ บุรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน มาประกอบการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้หยิบยกสิ่งที่ปรากฏมาเป็นกรอบในการกำหนดรูปแบบ โดยใช้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยมาอธิบายรูปแบบการแสดง แบ่งออกได้ ดังนี้ 1) กำหนดโครงเรื่องโดยรวม 2) การแบ่งช่วงอารมณ์ 3) ท่าทางและทิศทาง 4) การลงรายละเอียด เกิดเป็นรูปแบบการแสดงทั้งหมด 4 ช่วง ได้แก่ 1) เป็นการแสดงถึงวิถีชีวิตการทอผ้าทุงและการแต้มสีผ้าผะเหวด 2) เป็นการแสดงถึงลวดลายของทุงผะเหวด 3) เป็นการแสดงถึงการพลิ้วไหวของชายทุงที่โบกสะบัดตามแรงลมของทิศทั้ง 8 4) เป็นการแสดงถึงการถวายทุงผะเหวด อานิสงส์ของการถวายทุงเพื่อการเกาะชายทุงขึ้นสวรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์โดยการศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยใช้การนำเสนอในรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและนาฏศิลป์สากล ใช้นักแสดงที่มีทักษะพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและนาฏศิลป์สากล ใช้นักแสดงทั้งหมด 18 คน มีการออกแบบเครื่องแต่งกายทั้งในรูปแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 (ผู้ชาย-หญิงแสดงเป็นชาวบ้าน) กลุ่มที่ 2 (ผู้หญิงแสดงเป็นทุง) และ กลุ่มที่ 3 (ผู้ชายถือทุง) การออกแบบดนตรีและทำนองเพลงที่มีความสอดคล้องกับการแสดงในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยแบ่งเพลงออกเป็นทั้งหมด 4 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เป็นช่วงแสดงถึงวิถีชีวิต มีเสียงสายลมพัดและการเสียงเทศน์มหาชาติ ช่วงที่ 2 เป็นช่วงเล่นลวดลายของนักแสดง ดนตรีมีจังหวะเร็วปานกลาง ช่วงที่ 3 เป็นช่วงชายทุงพลิ้วไหวตามแรงลม ดนตรีมีจังหวะเร็วปานกลาง ประกอบคำกล่าวพรรณนาถึงอานิสงส์การถวายทุง ช่วงที่ 4 ดนตรีในช่วงนี้ สื่อสารอารมณ์ความรู้สึกถึงความปิติยินดีในทานจากการถวายทุง บรรเลงดนตรีพื้นบ้านโดยใช้แคนและซอเป็นเครื่องดนตรีหลักร่วมกับเครื่องดนตรีสากล ท่วงทำนองดนตรีให้ความไพเราะอ่อนหวานและมีมนต์ขลังเปรียบเสมือนได้เกาะชายทุงขึ้นบนสวรรค์ด้วยบุญกุศลจากการถวายทุงในประเพณีบุญผะเหวด ประกอบกับเสียงฆ้องและเสียงระฆังเป็นเสียงแห่งบุญ สื่อสารถึงอานิสงส์ผลบุญอันส่งผลได้เกิดในยุคพระศรีอริยเมตไตรย จากคติความเชื่อเรื่องการฟังเทศน์มหาชาติ มีการประพันธ์คำร้องและทำนองทั้งหมด 7 ท่อน บันทึกด้วยตัวโน๊ตไทยในตารางโน๊ต 8 ช่อง ท่อนที่ 1 ใช้โน๊ตบันไดเสียง Am ท่อนที่ 2 ใช้โน๊ตบันไดเสียง C maj ท่อนที่ 3–7 ใช้โน๊ตบันไดเสียง Am และมีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้ 1) แนวคิด

และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ 2) การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 3) กระบวนท่ารำ 4) นักแสดง 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง และ 7) ดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งมีวิธีการปฏิบัติดังนี้ 1) สืบค้นข้อมูล/วิเคราะห์ข้อมูลผ่านทฤษฎี 2) ออกแบบ/สร้างสรรค์ 3) ผู้เชี่ยวชาญตรวจประเมินครั้งที่ 1 4) ปรับปรุง/แก้ไข และ 5) นำเสนอผลงานการแสดง ชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ

แผนผังการสร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.8 แผนผังการสร้างสรรค์ผลงาน

ที่มา: นุจรินทร์ พลแสน (2564)

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด สู่การแสดงสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย จากการศึกษาผู้วิจัยได้สรุปผลไว้ดังนี้

สรุป

ลวดลายของทุงในประเพณีบุญผะเหวดร้อยเอ็ดแบบดั้งเดิมมีเอกลักษณ์อันโดดเด่นที่พบมากที่สุด ได้แก่ การทอและคั่นด้วยตอกไม้ไผ่เป็นรูปม้า ช้าง ฉัตร และปราสาท ชายทุงพบการระบุชื่อผู้สร้างผ้าทุงถวายและชื่อผู้วายชนม์ที่ญาติทำบุญอุทิศถวายทุงไปให้ โดยใช้วิธีการทอหรือปักลงในผืนทุงหรือคั่นด้วยตอกไม้ไผ่ โดยในปัจจุบันมีการทอทุงของกลุ่มสตรีสหกรณ์เมืองทองกลมเกลียว จังหวัดร้อยเอ็ด พบว่าสามารถทอทุงเป็นรูปนก ดอกไม้ ต้นไม้ วัตถุ สิ่งของ และรูปทรงเรขาคณิตและรูปอื่น ๆ มีการสืบทอดและถ่ายทอดขั้นตอนวิธีการทอทุงเพื่อใช้ในประเพณีบุญผะเหวด และจัดตั้งกลุ่มเพื่อผลิตเป็นสินค้าเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจแก่ชุมชน แต่ยังมีการรักษาขนบธรรมเนียมการถวายทุงและปักทุงในงานประเพณีบุญผะเหวดสืบมา

คติความเชื่อเรื่องทุง คนอีสานนิยมทอทุงถวายเป็นเครื่องบูชา ด้วยความเชื่อที่ว่าการถวายทุงเป็นการสร้างกุศลให้แก่ตนเอง และเป็นการอุทิศกุศลผลบุญให้กับผู้ล่วงลับไปแล้ว ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า คนอีสานมีความเชื่อเกี่ยวกับทุงใน 2 ลักษณะ คือ 1) การทำบุญ เมื่อได้ทำบุญด้วยการถวายทุงแล้วจะอยู่เย็นเป็นสุข เป็นสิริมงคลแก่ชีวิต และ 2) การให้ทาน เมื่อได้ให้ทานด้วยการถวายทุงแล้วจะช่วยให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรม นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับชายทุงที่โบกสะบัดและพลิ้วไหวตามแรงลมนั้น มีความสอดคล้องเกี่ยวกับทิศทั้ง 8 ได้แก่ บูรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน ล้วนเป็นความเชื่อของคนอีสานที่มีมาแต่โบราณ

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์โดยการศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยใช้การนำเสนอในรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัย และมีกระบวนการสร้างสรรค์ดังนี้ 1) แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ 2) การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 3) กระบวนท่ารำ 4) นักแสดง 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง และ 7) ดนตรีประกอบการแสดง

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ การนำเสนอลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดร้อยเอ็ดผ่านกระบวนการตีความในรูปแบบใหม่ หรือการก้าวข้ามกฎในรูปแบบดั้งเดิม รูปแบบในการนำเสนอการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 นำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิต

การทอผ้าทุงและการแต้มสีผ้าผะเหวด ช่วงที่ 2 นำเสนอให้เห็นลวดลายของทุงผะเหวด ช่วงที่ 3 นำเสนอให้เห็นการพลิ้วไหวของชายทุง และ ช่วงที่ 4 นำเสนอให้เห็นถึงอานิสงส์ของการถวายทุง ซึ่งการสร้างสรรค์นำเสนอการผสมผสานท่าเต้นและท่ารำประกอบกัน สื่อให้เห็นถึงลวดลายของทุงในประเพณีบุญผะเหวด ประกอบไปด้วย ม้า ช้าง ฉัตร ปราสาท และคติความเชื่อการพลิ้วไหวของชายทุงตามแรงลมของทิศทั้ง 8 การออกแบบกระบวนท่ารำจึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมทั้งเนื้อหา ท่าเต้น ท่ารำ การแปรแถว ดนตรี เครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบการแสดงทั้งหมด เป็นการสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและนาฏศิลป์สากล ใช้นักแสดงที่มีทักษะพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นอีสานและนาฏศิลป์สากล ทั้งหมด 18 คน แบ่งออกเป็นนักแสดงชาย 9 คน และ นักแสดงหญิง 9 คน มีการออกแบบเครื่องแต่งกายทั้งในรูปแบบอนุรักษ์และสร้างสรรค์ โดยแบ่งผู้แสดงออกเป็น 3 กลุ่ม คือ ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 (ผู้ชาย-หญิงแสดงเป็นชาวบ้าน) ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 (ผู้หญิงแสดงเป็นทุง) และ ผู้แสดงกลุ่มที่ 3 (ผู้ชายถือทุง) นักแสดงแต่งกายด้วยชุดอีสานสร้างสรรค์ โดยมีแนวคิดมาจากการแต่งกายด้วยผ้าพื้นบ้านของชาวอีสานและเครื่องประดับจากวัสดุธรรมชาติ อาทิ สร้อยคอใบลาน สร้อยคอตอกไม้ไผ่ ปิ่นปักผม และดอกไม้แปดแฉกทำจากใบลาน เป็นต้น การออกแบบจะเน้นสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่โดยใช้ผ้าในท้องถิ่นการแต่งกายคำนึงถึงการแสดงที่สามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างเต็มที่ และมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงประกอบด้วย ฟืมทอผ้าขนาดเล็ก พู่กันทาสี ผ้าผะเหวด เสาทุงไม้ไผ่ ทุงผะเหวด การออกแบบดนตรีและทำนองเพลงที่มีความสอดคล้องกับการแสดงในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยโดยแบ่งเพลงออกเป็นทั้งหมด 4 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เป็นช่วงแสดงถึงวิถีชีวิตมีเสียงสายลมพัดและเสียงเทศน์ ช่วงที่ 2 เป็นช่วงเล่นลวดลายของนักแสดง ดนตรีมีจังหวะเร็วปานกลาง แสดงออกถึงความมีชีวิตชีวา ช่วงที่ 3 เป็นช่วงชายทุงพลิ้วไหวตามแรงลม ดนตรีมีจังหวะเร็วปานกลาง ประกอบคำกล่าวพรรณนาถึงอานิสงส์การถวายทุง โดยมีเครื่องดนตรีพิณบรรเลงเป็นหลัก ช่วงที่ 4 ดนตรีในช่วงนี้ สื่อสารอารมณ์ความรู้สึกถึงความปิติยินดีในทานจากการถวายทุง เพลงทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติมีการประพันธ์คำร้องและทำนองทั้งหมด 4 ช่วง 7 ท่อนเพลง บันทึกด้วยตัวโน๊ตไทยในตารางโน๊ต 8 ช่อง ท่อนที่ 1 ใช้โน๊ตบันไดเสียง Am ท่อนที่ 2 ใช้โน๊ตบันไดเสียง C maj และ ท่อนที่ 3–7 ใช้โน๊ต บันไดเสียง Am

อภิปรายผล

การศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด สู่การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่มีกระบวนการในการศึกษาโดยได้แนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดของจังหวัดร้อยเอ็ด สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

ลวดลายของทุงในประเพณีบุญผะเหวดร้อยเอ็ดแบบดั้งเดิมมีเอกลักษณ์อันโดดเด่นที่พบมากที่สุด ได้แก่ การทอและคั่นด้วยตอกไม้ไผ่เป็นรูปม้า ช้าง ฉัตร และปราสาท ชายทุงพบการระบุชื่อผู้สร้างผ้าทุงถวายและชื่อผู้วายชนม์ที่ญาติทำบุญอุทิศถวายทุงไปให้ โดยใช้วิธีการทอหรือปักลงในผืนทุงหรือคั่นด้วยตอกไม้ไผ่ การศึกษาลวดลายของทุงผะเหวดสู่การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ที่ถูกนำเสนอผ่านจินตนาการของผู้ทอทุง ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดง โดยการถอดรูปลวดลายต่าง ๆ บนทุงผะเหวดเพื่อตีความในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสัญญะวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification) สัญญะวิทยา เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของเรา สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา รหัส สัญญาณ เครื่องหมาย สัญญะวิทยาเป็นทฤษฎีที่นำมาอธิบายการสื่อสารของมนุษย์ว่า การสื่อสารคือจุดกำเนิดของความหมาย เป็นแนวทางการศึกษาเชิงสังคมหรือความแตกต่างของวัฒนธรรมระหว่างผู้ให้และผู้รับสาร ตลอดจนความหลากหลายของความหมายภายในระบบภาษา วัฒนธรรม และความเป็นจริงที่ไม่สามารถแสดงผลเป็นลูกศรหรือเป็นเส้นตรงของกระแสการไหลของข่าวสาร และยังสอดคล้องกับ ธีรยุทธ บุญมี (2558) ได้ขยายความว่าการแบ่งรูปสัญญะและความหมายสัญญะเป็นแนวคิดที่ได้มาจากปรัชญาของเพลโตหรือแบบเพลโตคริสเตียนที่จำแนกระหว่างรูปแบบและเนื้อหา (idea, form /substance) หรือการแบ่งระหว่าง spirit/ matter หรือ soul /body นอกจากนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2552) ได้เสนอแนวคิดของ โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ที่ได้สนใจศึกษาสัญญะประเภทความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) เนื่องจากมองว่าเป็นความหมายที่มีความสำคัญอย่างแท้จริง ในแง่ของการรับรู้และความหมายโดยนัยนี้ยังสามารถอธิบายไปได้อีกหลายแนวคิด ซึ่งความหมายในขั้นนี้จะเป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ซึ่งไม่ได้เกิดจากตัวของสัญญะเอง เป็นการอธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้และคุณค่าทางวัฒนธรรมของเขา ซึ่งสัญญะในขั้นนี้จะทำหน้าที่ 2 ประการ คือ ถ่ายทอดความหมายโดยนัยแฝงและถ่ายทอดความหมายในลักษณะมายาคติ (Myths)

คติความเชื่อในการถวายทุงผะเหวด คนอีสานนิยมทอทุงเป็นเครื่องบูชาและอุทิศถวายด้วยความเชื่อที่ว่า การถวายทุงนั้นเป็นการสร้างกุศลให้แก่ตนเอง และยังได้อุทิศกุศลผลบุญให้กับผู้ล่วงลับไปแล้ว มีความเชื่อเกี่ยวกับทุงใน 2 ลักษณะ คือ การทำบุญ เมื่อได้ทำบุญด้วยการถวายทุงแล้วจะอยู่เย็นเป็นสุข เป็นสิริมงคลแก่ชีวิต และการให้ทาน เมื่อได้ให้ทานด้วยการถวายทุงแล้ว จะช่วยให้วิญญาณผู้ตายหลุดพ้นจากนรกหรือวิบากกรรม และการเกาะชายทุงขึ้นสวรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับทัศนีย์ ทานตวณิช (2523) ที่กล่าวว่า ความเชื่อคือการยอมรับนับถือว่าเป็นความจริงหรือมีอยู่จริง การยอมรับหรือการยึดมั่นนี้ อาจมีหลักฐานเพียงพอที่จะพิสูจน์ได้หรืออาจไม่มีหลักฐานที่จะพิสูจน์สิ่งนั้นให้เห็นจริงได้ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ จรัส พยัคฆราชศักดิ์ (2530) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับ

ความเชื่อไว้พอสรุปได้ว่า มนุษย์จำเป็นต้องผูกพันอยู่กับความเชื่อโดยไม่อาจขาดความเชื่อได้ ชีวิตมนุษย์มีทั้งสิ่งที่มองเห็นได้ เข้าใจได้และพิสูจน์ได้ ความเชื่อทำให้มนุษย์เกิดความมั่นใจทำให้เกิดความสบายใจและความเชื่อทำให้มนุษย์บรรลุถึงความสำเร็จได้ นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับอานิสงส์การถวายทุงที่ปรากฏคำกล่าวถึงชายทุงที่โบกสะบัดพลิ้วไหวตามแรงลม มีความสอดคล้องเกี่ยวกับทิศทั้ง 8 ทิศ ได้แก่ บูรพา อาคเนย์ ทักษิณ หรดี ปัจฉิม พายัพ อุดร และอีสาน ล้วนเป็นคติความเชื่อของคนอีสานที่มีมาแต่โบราณ และยังสอดคล้องกับ จิราภรณ์ ภัทราภานุภัทร (2528) ได้กล่าวถึงความเชื่อไว้ว่า เมื่อคนเรามีความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งแล้วย่อมเป็นเหตุจูงใจให้เกิดการกระทำที่ตอบสนองความเชื่อมั่น ถ้าเปลี่ยนความเชื่อพฤติกรรมก็เปลี่ยนตามไปด้วย และพฤติกรรมเหล่านั้นจะสะท้อนให้เห็นได้ในรูปของข้อห้าม ข้อปฏิบัติในการดำเนินชีวิตของคนในสังคม

ทั้งนี้กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ สอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ที่อธิบายไว้ว่า การจะสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ขึ้นใหม่สักชุดนั้น สามารถกำหนดรูปแบบการแสดงให้มีความหลากหลายจารีตนาฏศิลป์อยู่ในชุดเดียวกันได้ ซึ่งการแสดงชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ ได้นำเสนอจารีตของนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานผสมผสานกับเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์สากล โดยถ่ายทอดทางองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ บทร้อง ดนตรี การแต่งกายและกระบวนท่ารำ การลงรายละเอียด ได้นำเอารูปแบบท่าทางการเคลื่อนไหวของลวดลายในทุงผะเหวดและนำท่าทางการพลิ้วไหวของชายทุงที่เป็นเอกลักษณ์ มาใช้เป็นแบบในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย และนำมาเป็นองค์ประกอบของการเคลื่อนไหวให้เข้ากันอย่างเหมาะสม โดยการปรับปรุง ประยุกต์ให้เกิดรูปแบบใหม่คือ การแสดงที่แตกต่างจากจารีตดั้งเดิมและให้สอดคล้องกับยุคสมัยในปัจจุบัน

กระบวนท่ารำของการแสดงชุด ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ ได้นำหลักการและแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำสอดคล้องกับ เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2542) ที่อธิบายไว้ว่า การเคลื่อนไหวสามารถให้อารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ชมได้ โดยเฉพาะเกี่ยวกับการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนที่ไปข้างหน้า การสั่นไหว เป็นต้น การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้เป็นการเคลื่อนไหวที่นำไปสู่การแสดงด้านนาฏศิลป์หรือการเต้นรำประเภทต่าง ๆ อาทิ บัลเล่ต์ โมเดิร์นดานซ์ ซึ่งมีดนตรีเป็นส่วนประกอบ การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้เน้นที่รูปแบบ (Concept) รวมทั้งการแสดงอารมณ์ด้วย ภาษาท่านาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงท่าทางซึ่งเป็นท่ารำแทนคำพูดให้มีความหมายต่างกันไปซึ่งสอดคล้องกับ ทฤษฎีสัญญะวิทยา ที่กล่าวไว้ว่า มนุษย์จัดตีค่าให้ความหมายของสิ่งต่าง ๆ รอบตัวตามประสบการณ์หรือองค์ความรู้ที่มีมากับตัวเองเป็นสำคัญ ดังนั้นการแสดงชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติจึงเป็นท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อสะท้อนให้เห็นลวดลายและคติความเชื่อเกี่ยวกับทุงในประเพณีบุญผะเหวด มาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นท่าทางที่เป็นเอกลักษณ์ เข้าใจง่ายแต่ปรับปรุงให้มีความแปลกใหม่กับหลักการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอิสระอย่างฟ้อนพื้นบ้านอีสาน เกิดเป็นกระบวน

ท่าทางที่มีความพลิ้วไหวสอดคล้องสัมพันธ์กับบทร้อง จังหวะและทำนองเพลง รูปแบบการแปรแถวหรือการใช้พื้นที่ในการแสดงได้อาศัยแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ที่สอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ที่อธิบายไว้ว่า การสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์นั้นจำเป็นต้องอาศัยหลักการของทัศนศิลป์มาประกอบด้วยจึงจะทำให้ผลงานออกมามีความสมบูรณ์ลงตัว ทั้งนี้จึงได้นำมาเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบการแปรแถว โดยให้นักแสดงเคลื่อนไหวให้มีลายเส้นโค้งมน เพื่อให้แสดงออกถึงความเป็นอิสระตามเอกลักษณ์การเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ส่วนรูปแบบการแปรแถวก็ใช้ลายเส้นทางรูปทรงเลขาคณิตเป็นหลักในการแปรแถว แต่ได้กำหนดจัดวางให้มีระดับสูงต่ำหรือหน้าหลังเพื่อให้เกิดมิติทางสายตาของผู้ชม การออกแบบกระบวนท่ารำโดยนำหลักแนวคิดและทฤษฎีการเคลื่อนไหว ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) นำเสนอถึงการเคลื่อนไหวจะต้องมีการกำหนดรูปแบบ ลายเส้นและพลังที่ใช้ในการแสดง เพื่อให้การแสดงมีความต่อเนื่อง มีเอกภาพและมีเอกลักษณ์ทางศิลปะอย่างชัดเจน โดยการแสดงชุดทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติได้ออกแบบกระบวนท่ารำให้มีความหมายเรียบง่ายและเพิ่มระดับความซับซ้อนของท่าไปจนสูงสุด รวมถึงกำหนดระดับของมือให้อยู่ในระดับข้างลำตัวและคอยจัดวางไปสู่ตำแหน่งที่อยู่เหนือศีรษะในตอนสุดท้ายของการแสดง ซึ่งสัมพันธ์กับการกำหนดอัตราจังหวะของเพลงจากช้าไปเร็วเพื่อให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตาม โดยเริ่มจากเพลงทำนองช้า ฟังสบายหูไปสู่รวดเร็วสร้างความประทับใจต่อความรู้สึกของแรงลมที่กระทบทุง ท่วงทำนองดนตรีให้ความไพเราะอ่อนหวานและมีมนต์ขลังเปรียบเสมือนได้จุติบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตลอดจนความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา ฉะนั้นการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ในรูปแบบใหม่ โดยได้ศึกษาองค์ความรู้ดั้งเดิมเกี่ยวกับนาฏศิลป์เป็นพื้นฐานความรู้เพื่อพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ใหม่ ด้วยการนำองค์ความรู้เหล่านั้นมาบูรณาการร่วมกับแนวคิดหลักการของนักวิชาการ เพื่อหลอมรวมและก่อเกิดเป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์รูปแบบร่วมสมัยที่มีความแปลกตา น่าตื่นเต้น มีความสอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่าง บทร้อง ดนตรี การแต่งกาย กระบวนท่ารำ และรูปแบบการแปรแถว ผู้ชมจึงจะสามารถรับชมการแสดงได้อย่างเข้าใจโดยง่าย สัมผัสถึงสัญลักษณ์ความหมายทางศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ได้อย่างครบถ้วน ซึ่งนำไปสู่ความประทับใจของผู้ชมได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะที่มีต่องานวิจัยในครั้งนี้และครั้งต่อไปสำหรับผู้ที่จะทำวิจัยในเรื่อง ทุงผะเหวดเทศน์มหาชาติ ศึกษาลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด สู่งานสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย มีดังต่อไปนี้

1. ข้อเสนอแนะเพื่อนำไปใช้

1.1 นำข้อมูลไปสร้างเป็นแบบเรียนเพื่อใช้ในหลักสูตรท้องถิ่นด้านการศึกษา

1.2 เพื่อเป็นแนวทางการอนุรักษ์และพัฒนา ควรนำผลการศึกษาครั้งนี้เผยแพร่ให้ประชาชนทั่วไปได้รู้ข้อมูลลวดลายและคติความเชื่อของทุงในประเพณีบุญผะเหวด

1.3 ควรบันทึกแต่ละขั้นตอนในพิธีกรรมเกี่ยวกับการตั้งเสาทุงทั้ง 8 ทิศ และขั้นตอนการถวายทุงผะเหวด ด้วยวิดีทัศน์ที่ถาวร

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการศึกษาบทสวดบูชาที่มีการประพันธ์มาจากผู้นำประกอบพิธีเพื่อนำมาประกอบงานสร้างสรรค์

2.2 ควรมีการศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมการถวายทุงผะเหวด เพื่อสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ร่วมสมัยในโอกาสต่อไป

2.3 ควรมีการกระตุ้น ส่งเสริม สร้างความสนใจให้หน่วยงานต่าง ๆ หรือผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านนาฏศิลป์ โดยการนำเอาความเชื่อของชุมชนมาสร้างเป็นการแสดงให้มากขึ้น จากการศึกษาข้อมูลที่ก่อให้เกิดองค์ความรู้ต่อไปนี้ รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงพื้นบ้านที่มีความแปลกใหม่ เรียนรู้วิธีการคัดเลือกสาระสำคัญด้านต่าง ๆ มานำเสนอในรูปแบบการแสดงที่สัมพันธ์กับยุคปัจจุบัน

รายการอ้างอิง

รายการอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม. (2559). **ร่างกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ 20 ปี ด้านวัฒนธรรม ตามกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี.** กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). **สื่อสารมวลชน: ทฤษฎี และแนวทางการศึกษา.**กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. (2551). **100 หมู่บ้านอีสานน่าเที่ยว.** กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์สารคดี.

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

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

กัญชพร ตันทอง. (2557). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากคลื่นพายุซัดฝั่ง**. วิทยานิพนธ์ ศป.ด. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ขวัญแก้ว กิจเจริญ. (2558). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพท่าเต้นของนราพงษ์ จรัสศรี**. วิทยานิพนธ์ ศป.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คำล่า มุสิกาและวิชชุตา วุธาทิตย์. (2558). **แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง**.วิทยานิพนธ์ (ศศ.ด.) กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2537). **การวิจัยทางมนุษย์วิทยา**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรัส พยัคฆราชศักดิ์. (2530). **เอกสารการสอนไทยคดีศึกษา ศาสนา และลัทธิในท้องถิ่น**. มหาสารคาม. มหาสารคาม: ปรีดาการพิมพ์.

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

จิรวัฒน์ พิระสันต์. (2553). **ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น : กรณีแหล่งเรียนรู้ชุมชนภาคเหนือตอนล่าง**. พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยนเรศวร.

จิราภรณ์ ภัทราภานุภัทร. (2528). **สถานภาพการศึกษาเรื่องคติความเชื่อของไทย**. กรุงเทพมหานคร: โครงการไทยศึกษา ฝ่ายวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุติกา โกศลเหมมณี. (2556). **รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี**.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

_____.(2557). **นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (นาฏยวิจิตร)**. กรุงเทพฯ : อ.ก๊อปปี้เซนเตอร์.

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

ดนัย ไชยโยธา. (2538). **ลัทธิ ศาสนา และระบบความเชื่อกับประเพณีนิยมในท้องถิ่น.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

เติม วิภาคย์พจนกิจ. (2542). **ประวัติศาสตร์อีสาน. พิมพ์ครั้งที่ 5.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทัศนีย์ ทานตวณิช. (2523).**คติชาวบ้าน**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน, ชลบุรี.

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2542). **องค์ประกอบศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่5. กรุงเทพฯ :บริษัท เฟื่องฟ้าพริ้นติ้ง.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. (2534). **นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏศิลป์ ของภาควิชานาฏยศิลป์.** คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรากร จันทนะสาโร. (2555). **นาฏยประดิษฐ์** CHOREOGRAPHY. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ธวัช ปุณโณทก (2537). **วรรณกรรมท้องถิ่น**.กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เอราวัณการพิมพ์.

ธีรยุทธ บุญมี. (2558). **การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์ เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์**. กรุงเทพฯ.

นพนธ์ สัมมา, สายทอง มโนมัยอุดม, สุพรรณ ทองคล้อย และสมพร วาร์นาโด. (2534). **พิธีกรรมกับการสื่อสารทางสังคม**. รายงานผลการวิจัย.คณะมนุษยศาสตร์, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

นพศักดิ์ นาคเสนา. (2546) **นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

นันทนา ขุนภักดี. (2530). **รายงานการวิจัยวิเคราะห์ความเชื่อของชาวไทยในสวัสดิรักษา**. พิมพครั้งที่ 2.โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปกร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์,นครปฐม.

นฤบดินทร์ สาลีพันธ์. (2548) **พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม**.ปริญญาวิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประชิด สกุณะพัฒน์. (2546). **วัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณีไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภูมิปัญญา.

ประทับใจ สุวรรณธาดา. (2555). **ธุงอีสาน**. พิมพ์ครั้ง 2. อุบลราชธานี:สำนักพิมพ์วิทยาการพิมพ์.

ปรารถนา คงสำราญ. (2554). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

ปิยวดี มากพา. (2551). **รายงานการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

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

พระกัณหา กนฺตสีโล (อนุอัน). (2549). การศึกษาเชิงวิเคราะห์คติความเชื่อเรื่อง บุญ-บาป ที่มีต่อวิถีชีวิตของคนอีสาน : ศึกษากรณีอำเภอแกดำ จังหวัดมหาสารคาม. ในวิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระครูวิกรมธรรมธัช (พีระ ปิยธมฺโม).(2562). การศึกษาเชิงวิเคราะห์คติความเชื่อของชาวอีสานที่มีต่อประเพณีบุญผะเหวด: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด.วารสารปรัชญาปริทรรศน์ ปีที่ 24 ฉบับที่1 (มกราคม-เมษายน พ.ศ.2562). คณะศาสนาและปรัชญา : มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย.

พรศักดิ์ พรหมแก้ว. (2544). นิทานพื้นบ้านภาคใต้ ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 5. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

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

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

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. (2547). **พัฒนาการเรือมอันเร**. กรุงเทพมหานคร : ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย.

มนูศักดิ์ เรืองเดช. (2558). **แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่สะท้อนถึงบริบทของสังคมไทยผ่านการแสดง ชุด "CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE"** กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยศ สันตสมบัติ. (2537). **มนุษย์กับวัฒนธรรม.** กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2524). **พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา อังกฤษ -ไทย ฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

รัตติยา โกมินทรชาติ. (2549). **การฟ้อนของชาวผู้ไท กรณีศึกษาหมู่บ้าวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร**. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

วรรณิกา นาโสก. (2551). **พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ**. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

วิทยา วุฒิไธสง. (2561). **ตุง**. สืบค้นจาก http://cac.kku.ac.th วันที่ 12 ตุลาคม 2563**.**

วิภาพร ฝ่ายเพีย. (2556). **การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน :** กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

วิริยะ ศุภเขตกิจ,ดำรง พลโภชน์. (2537). หนังสือที่ระลึกงานบุญผะเหวดร้อยเอ็ด ประจำปี 2537. จังหวัดกาฬสินธุ์ : สำนักพิมพ์ประสานการพิมพ์.

วีณา วีสเพ็ญ. (2562). ธุงผะเหวดอีสาน "พุทธศิลป์แห่งพลังศรัทธา". พิมพ์ครั้งที่ 1. สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน,มหาสารคาม.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2533). **“อีสานในตำนานอุรังคธาตุ” แอ่งอารยธรรมอีสาน.** กรุงเทพฯ : มติชน

_____.(2540). **แอ่งอารยธรรมอีสาน แฉหลักฐานโบราณคดีพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ศุภการ สิริไพศาล (2550). จีนหาดใหญ่ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และสังคม.สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สถาพร ศรีสัจจัง. (2533).**การประสมประสานทางสังคม วัฒนธรรมไทยพุทธ และไทยมุสลิมที่ปรากฏในการเล่นหล้อแหง็งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง**. ศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดตรัง.

สทาศัย พงศ์หิรัญ. (2557). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา**. ปริญญานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต.สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์. (2537). **เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนา-พานิช.

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

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

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

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

สุภาพร คำยุธา. (2546). **การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน อ.คำม่วง จ.กาฬสินธุ์**. กรุงเทพมหานคร : ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย.

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

สุรพงษ์ ลือทองจักร. (2552). [ออนไลน์]. **หลักมานุษยวิทยาและหลักสังคมวิทยา**. สืบค้นเมื่อวันที่ 15 สิงหาคม 2564. http://www.udru.ac.th/website/attachments/elearning/02/.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด

สุริยา สมุทคุปติ์และพัฒนา กิติอาษา. (2544). **“ยวนสีคิ้ว” ในชุมทางชาติพันธุ์ : เรื่องเล่าความทรงจำและอัตลักษณ์ ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวนในจังหวัดนครราชสีมา**. นครราชสีมา : ห้องไทยศึกษานิทัศน์ สาขาศึกษาทั่วไป นักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สุริชัย หวันแก้ว และกนกพรรณ อยู่ชา. (2552). **ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยบนความหลากหลายและสับสน**.พิมพ์ครั้งที่ 1.กรุงเทพฯ : สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุเมธ เมธาวิทยานุกูล. (2532). **สังกัปพิธีกรรม**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทน (2559). **ประเทศกับยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี (2560-2579).** สืบค้นเมื่อ17 สิงหาคม 2564 จาก http://planning.pn.psu.ac.th/plan_doc/procedure/docs_procedure/400_1498813093.

สันสกฤต มุนีโมไนย. (2551). ความรู้ความเข้าใจและการนำปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงไปใช้ในการดำเนิน ชีวิต : ศึกษากรณีนักศึกษาปริญญาโท ภาคพิเศษ คณะพัฒนาสังคมและสิ่งแวดล้อม

สถาบัน บัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์. ภาคนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, กรุงเทพฯ.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2545). **วัฒนธรรมในสังคมไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. (2549). **แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

อภิชาติ จันทร์แดง. (2546) **ความเชื่อ พิธีกรรม : กระบวนการเรียนรู้เพื่อศักยภาพการพึ่งตนเองของชุมชนชนบท ศึกษาเฉพาะกรณี ชุมชนบ้านยางหลวง ตำบลท่ายา อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่**. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,กรุงเทพฯ.

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

อมรา พงศาพิชญ์. (2537). **วัฒนธรรมศาสนา และชาติพันธุ์:วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา**. (พิมพ์ครั้งที่ 3).กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

อรวรรณ นุ่มเจริญ. (2550). นาฏยประดิษฐ์ของศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพระประแดง. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย หิรัญโต. (2526). **สารานุกรมศัพท์รัฐประศาสนศาสตร์**. (การบริหารรัฐกิจ).กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัญชุลี สุภาวุฒิ. (2560). **สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในโอกาสครบรอบ 25 ปี มฉก. ชุด เทิดไทองค์ภูมี ๒๕ ปี มฉก.** สมุทรปราการ : ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ.

Gallagher, Kathleen, (2005). Age, growth and maturity of the commercial ray species from the Irish Sea. J. Northw. Atl. Fish. Sci., 35: 47-66.

Keyes. (1966). **"Ethnic Identity and Loyalty of Villagers in Northeastern Thailand."** Asian Survey. 6, 7 (July): 362-369.

_____(1967) **Isan: Regionalism in Northeastern Thailand**. Data Paper No. 65. Ithaca : Southeast Asia Program, Department of Asian Studies, Cornell University.

Klausner, J. William. (1972). **“Popular Buddhism in Northeast Thailand,” Rural Sociology**. 55(7) : 23-24 ; March,

Martin Kemp (2006). **Leonardo da Vinci : the marvellous works of nature and man**. New York : Oxford University Press Inc.

Tambiah, S.J. (1970). **Buddhism and the Spirit Cults in North-East Thailand**. New York: Cambridge University Press.

ภาคผนวก

แบบสัมภาษณ์

ผู้วิจัย อธิบายวัตถุประสงค์ในการสัมภาษณ์ ขออนุญาตสัมภาษณ์ ขออนุญาตขอภาพถ่ายที่เคยบันทึกไว้ของทางกลุ่มผู้ทำทุง (ถ้ามี) เพื่อประกอบการวิเคราะห์ผลการศึกษาและบันทึกเสียงเพื่อถอดเครื่องบันทึกเสียงและเช็คข้อมูลประเด็นจากการสัมภาษณ์

ข้อมูลทั่วไป : ชื่อ-สกุล.....อายุ.....เบอร์โทรศัพท์

ชื่อกลุ่ม/สังกัด.....หมู่บ้าน/ชุมชน

อำเภอ.....จังหวัด.....

1. ที่มาและการกำเนิดการทำทุงของกลุ่มของท่านตั้งแต่เริ่มต้นก่อตั้งจนถึงปัจจุบันและกลุ่มอื่นหรือพื้นที่อื่นที่มีการทำทุง

.....

.....

.....

.....

.....

2. ท่านคิดว่าปัจจัยใดที่ทำให้การทำทุงเริ่มเหลือน้อยลงในสถาณการณ์ปัจจุบัน

.....

.....

.....

.....

.....

3. อะไรที่เป็นตัวชี้วัดหรือกำหนดให้ทุงพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา

.....

.....

.....

.....

.....

4. ความหมายและการนำทุงไปในงานประเพณีบุญผะเหวด

.....

.....

.....

.....

.....

5. คติความเชื่อเรื่องสีและลวดลายในทุง

.....

.....

.....

.....

.....

6. ยุคของการพัฒนาการเพื่อให้เห็นจุดเด่นแต่ละยุคของทุงในประเพณีบุญผเหวด จะสามารถแบ่งได้กี่ยุคและแต่ละยุคมีลักษณะเด่นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นางสาวนุจรินทร์ พลแสน
วันเดือนปีเกิด	วันพุธที่ 17 มิถุนายน พ.ศ. 2521
สถานที่เกิด	ขอนแก่น
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2542	ศึกษาศาสตรบัณฑิต วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ธัญบุรี
พ.ศ. 2560	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ตำแหน่งงานปัจจุบัน	อาจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เลขที่ 25 ถนนกองพลสิบ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด 45000