

การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ
สถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา

**A Cultural Combination : A Case Study on The
Performing Arts Developed from Ancient Khom's Carved Stone's
Architectural Pictures in Thailand and Cambodia**

เครือจิต ศรีบุญนาถ

สารทิ วรรณตรง

วิลาศ โพธิสาร

ศักดิ์ชัย ทำทอง

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

กระทรวงวัฒนธรรม

ปีงบประมาณ 2553

การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดง
ที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ
ในประเทศไทยและกัมพูชา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกรือจิต ศรีบุญนาท

รองศาสตราจารย์ ดร. สารภี วรรณตรง

ดร. วิลาศ โพธิสาร

นายศักดิ์ชัย ท่าทอง

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

กระทรวงวัฒนธรรม

ปีงบประมาณ 2553

ชื่อโครงการวิจัย : การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ
ศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา

A Cultural Combination : A Case Study on The Performing Arts
Developed from Ancient Khom's Carved Stone's Architectural
Pictures in Thailand and Cambodia

ชื่อนักวิจัย เครือจิต ศรีบุญนาค สารทิ วรรณตรง วิลาศ โพธิสาร ศักดิ์ชัย ท่าทอง

ระยะเวลาโครงการ ตุลาคม 2553 – กันยายน 2554

อาจารย์ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ รองศาสตราจารย์ สมศักดิ์ ศรีสันติสุข

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในด้าน
ท่ารำ คนตรี การแต่งกาย และปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่
พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอม ขอบเขตการศึกษา คือ ระบุว่าอุปสรรค
มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบุว่าอุปสรรคกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิค
การวิจัยเชิงคุณภาพโดยการสังเกต สัมภาษณ์ ใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของ
โคเบอร์

ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมระบุว่าอุปสรรคและ
ระบุว่าอุปสรรคได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมอินเดีย และวัฒนธรรมขอม ระบุว่า
อุปสรรคของไทย เป็นการผสมผสานแบบแนวราบ คือ ผ่านระบบคิดจากมหาวิทยาลัยราชภัฏ
สุรินทร์ ขยายลงสู่พื้นที่ประยุกต์เข้ากับท้องถิ่นเชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา ด้านท่ารำ มีการ
ผสมผสาน 3 ส่วน คือ ท่ารำจากราชสำนัก ท่ารำพื้นบ้าน ท่ารำจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ
และปราสาทนครวัด ด้านคนตรีใช้วงกันตรึม ด้านการแต่งกาย เลียนแบบภพนางอุปสรในปราสาท
ศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ระบุว่าอุปสรรคกัมพูชาเป็นการผสมผสานแบบแนวตั้งโดยกรมศิลปากร
กำหนดแบบแผนท่ารำ คนตรี และการแต่งกาย ก่อนเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านท่ารำ เป็นท่าจาก
ระบุว่าท่วงท่าโบราณที่ใช้ราวายเทพเจ้า คนตรีใช้วงปี่พาทย์ การแต่งกายเลียนแบบภพนางอุปสร
ปราสาทนครวัด ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก
ปัจจัยภายในด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ในอดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มา
พร้อมกับอารยธรรมอินเดียเชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมขอม ชาวกัมพูชาใช้
นางอุปสรคุ้มครองให้ภัยภัยมีบาปมีสูงขึ้น ในไทยนางอุปสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความ

อุดมสมบูรณ์ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน มีการปรับตัวโดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ควบคุมสังคม ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์มีระบบคิดโดยใช้ผี หรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ทำทาง นำภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความคิด ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้าน ใช้รูปแบบธรรมชาติเชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างดนตรี การแต่งกาย 2) รับศาสนาเข้ามา นำเทคโนโลยีสร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ นำองค์ประกอบแสง สี เสียงมาบดบดต่อศิลปะการแสดงในเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม และนำนางอัปสรในปราสาทมาสร้างให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจรรโลงใจให้เกิดคุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

Research Title A Cultural Combination : A Case Study on The Performing Arts Developed from Ancient Khom's Carved Stone's Architectural Pictures in Thailand and Cambodia

Research Duration October 2010- September 2011

Abstract

The purposes of this study were to investigate the feature of a cultural combination and the factor functioned a cultural combination on the performing arts developed from Khom's carved stone's architectural pictures. The scope of the study were Absornsaran dance, Surindra Rajabhat University, Thailand and Absara dance, The Fine Arts Department, Cambodia. These used the qualitative research by observe and interview and used the theory of symbol system and Kober's interpretation.

The results was found that the feature of a cultural combination, Absornsaran dance and Absara dance got influence from local culture, India culture and Khom culture. Absornsaran dance of Thailand was horizontal combination passed concept from Surindra Rajabhat University expanded to the area and applied with local linked to education system. The style of dance, there are three combination were the style of dance from royal, local and carve picture of Prasat Srikhoraphoom and Prasat Nakhonwat. The music used Kantrum, the costume imitated from Absorn's picture of Prasat Srikhoraphoom and Prasat Nakhonwat. Absara dance of Cambodia was vertical combination by The Fine Arts Department determined the dance's style, music and costume before spread to people. The dance's style was the style from ancient dance used for devoted the god, the music used a kind of Thai orchestra instruments, the costume imitated from Absorn's picture of Prasat Nakhonwat. The factor functioned a cultural combination were internal factor and external factor, for the environment factor found that there are various ethic groups came to this region in the past along with India civilization linked to local cultured Khom culture. Combodian ordered Absara protect the King in order to get more merit. In Thailand Absara was Phra Mae Thoranee, the symbol of plentiful matching with the way of life for villagers and adapted by used natural environment liked with the belief, society, concept, value or goal found that human had the idea system used the ghost or god made the music, gesture and took the carve of Prasat Khom created the goodness and beauty for people live together. The factor of

technology found that three parts 1) Local technology before the religion into nature liked the way of life, created the music and the costume 2) The religion functioned the idea used technology created respect linked belief with religion 3) New technology comprising light, color and sound with psychology. Economic factor found that human used the nature constructed the economic, society until established Prasat Khom and took Absara in Prasat became a lively, beautiful scenery and cheerful toward the local and the society in the world.

Key words : a cultural combination, The Performing Arts and Khom's Carved Stone's Architectural Pictures

คำนำ

การวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ
สถาปัตยกรรมแบบรัตนโกสินทร์ในประเทศไทยและกัมพูชา ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2553 มี
วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม และศึกษาปัจจัยที่ทำให้เกิด
การผสมผสานวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมแบบรัตนโกสินทร์
ของประเทศไทย และกัมพูชา โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ข้อมูลเอกสารและข้อมูลสนาม
โดยการพรรณนาวิเคราะห์ องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยเป็นเครื่องแสดงถึงวัฒนธรรม ความเชื่อ
ความต้องการ แนวคิดและอุดมคติที่สามารถนำไปวางแผนการพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์
เป็นเครื่องบ่งชี้ลักษณะสภาพชีวิต สังคมของคนในประเทศไทย และกัมพูชา เป็นประโยชน์ต่อ
การศึกษาสังคมวัฒนธรรมที่ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับโลกยุคโลกาภิวัตน์ เกิดคุณค่าที่แสดงถึง
วัฒนธรรมร่วมกันมาตั้งแต่อดีต ซึ่งอาจช่วยลดความขัดแย้งและสร้างให้เกิดความร่วมมือระหว่าง
ประเทศได้

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอบทความในเวทีสัมมนาระดับประเทศ ที่มหาวิทยาลัย
ราชภัฏสุรินทร์ เมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2554 ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์เป็จ เชียง จาก
วิทยาลัยกัมปงเมอเดียล ประเทศกัมพูชา คณะผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ศิลปิน อาจารย์
และนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และประเทศกัมพูชาที่กรุณาให้
คำแนะนำ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงระบำอัสตราภรณ์ และระบำอัสตรา และเจ้าของเอกสาร
ตำราที่ผู้วิจัยนำมาอ้างอิงซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ สังเคราะห์งานวิจัยครั้งนี้ ขอขอบพระคุณ
ท่านรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ รองศาสตราจารย์ สมศักดิ์ ศรีสันติสุข กรรมการที่ปรึกษา
งานวิจัยที่กรุณาตรวจ และเสนอแนะปรับปรุงงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ทำให้งานวิจัยสำเร็จลุล่วง
ด้วยดี

เครือจิต ศรีบุญนาถ

สิงหาคม 2554

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อ	ก
คำนำ	จ
สารบัญ	ฉ
สารบัญตาราง	ฎ
สารบัญแผนภาพ	ฏ
สารบัญภาพ	ฐ
บทที่	
1 บทนำ	1
ความสำคัญของปัญหา	1
คำถามวิจัย	2
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	2
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	2
ขอบเขตของการวิจัย	3
ขอบเขตด้านพื้นที่	3
ขอบเขตด้านเนื้อหา	3
วิธีดำเนินการวิจัย	4
ระยะเวลาที่ทำการวิจัย	4
แผนการดำเนินงาน	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	5
2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	8
ตอนที่ 1 การผสมผสานวัฒนธรรม	8
ตอนที่ 2 วัฒนธรรมความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม	12
ตอนที่ 3 ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ	18
ตอนที่ 4 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการพัฒนาศิลปะการแสดง	24

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (ต่อ)	
แนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์และการตีความ	24
แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาศิลปะการแสดง	26
แนวคิดทางนาฏศิลป์	28
แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีศิลป์	31
ตอนที่ 5 มนุษย์กับสุนทรียภาพ	33
มนุษย์กับสุนทรียภาพ	33
พฤติกรรมที่มีอิทธิพลต่อความต้องการสุนทรียภาพ	34
คุณค่าของสุนทรียภาพ	36
สรุป	38
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	40
กลยุทธ์ในการวิจัย	40
กรอบพื้นฐานความคิดในการศึกษาวิจัย	41
แผนงานวิจัย	41
ระเบียบวิธีวิจัย	42
วิธีดำเนินการวิจัย	44
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	44
เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย	44
การสร้างกรอบการสัมภาษณ์	44
การหาคุณภาพของข้อมูล	46
การเก็บรวบรวมข้อมูล	46
รายงานผลการวิจัย	48
4 บริบทอารยธรรมขอม	49
อารยธรรมขอมโบราณ	49

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4	บริบทอารยธรรมขอมโบราณ (ต่อ)
	ความเจริญของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคก่อนประวัติศาสตร์ 50
	ร่องรอยอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอม 53
	สถาปัตยกรรมขอม 70
	อิทธิพลพราหมณ์ต่อศิลปะของไทยยุคแรก 82
	ทับหลังปราสาทศิลปะขอมโบราณ 87
	อารยธรรมอินเดียต่อศิลปะการแสดงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ 93
	สมัยก่อนประวัติศาสตร์ 94
	สมัยอารยธรรมอินเดีย 95
	สมัยอารยธรรมจีนและมุสลิม 97
	สมัยอารยธรรมตะวันตก 98
	อิทธิพลอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในประเทศไทยและกัมพูชา 101
	ระบำโบราณคดี 101
	ระบำศรีหัยสิงห์ 103
	ระบำจำปาศรี 106
	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง 106
	ระบำพนมรุ้ง 106
	ระบำอัปสรสาธิต 107
	ระบำอัปสรา 107
	สรุป..... 110
5	ระบำอัปสรสาธิตและระบำอัปสรา 112
	ระบำอัปสรสาธิต 112
	ประวัติความเป็นมา 112
	องค์ประกอบระบำอัปสรสาธิต 114
	ดนตรีและเพลง 122
	โน้ตเพลงไทยระบำอัปสรสาธิต 124

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
5	ระบำอักษรสภาและระบำอักษรา (ต่อ)
	โน้ตเพลงสากลระบำอักษรสภา 125
	ระบำอักษรา (กัมพูชา) 136
	ประวัติความเป็นมาของระบำอักษรา 136.....
	สถานที่แสดงระบำอักษรา 140
	พิธีไหว้ครูก่อนเริ่มแสดง 140
	ด้านทำรำระบำอักษรา 141
	ทำรำระบำอักษรา 142
	ดนตรีและเพลง 149
	วิธีการรำระบำอักษรา 159
	สถานที่แสดงระบำอักษรา 161
	พิธีไหว้ครูก่อนเริ่มแสดง 161
	สรุป 163
6	การผสมผสานทางวัฒนธรรม..... 164
	รูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม 164
	ด้านประวัติความเป็นมา 164.....
	การผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบำอักษรา (กัมพูชา) 204
	การผสมผสานวัฒนธรรมของนาฏศิลป์ไทยและกัมพูชา 213
	เปรียบเทียบทำรำระบำอักษรา กับทำรำจากภาพจำหลักนางเทพอัปสร 217
	สรุป 221
7	การผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดง..... 222
	ปัจจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม 222
	ปัจจัยภายใน 223.....
	ปัจจัยภายนอก 237
	สรุป 276

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
8	สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 277
	สรุปผลการวิจัย 277
	อภิปรายผล 278
	สรุปผลการวิจัย 285
	ข้อเสนอแนะ..... 286
	บรรณานุกรม 287
	ภาคผนวก 298
	รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ 299
	บทความวิจัย 305

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
3.1 แสดงประเด็นที่ศึกษา กลุ่มตัวอย่าง เทคนิคการวิจัย เครื่องมือในการวิจัย	43
5.1 เปรียบเทียบทำร่ำระบำอัปสรสรายุ ทำร่ำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผน จากราชสำนักทำร่ำพื้นบ้านและภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ	132
5.2 เปรียบเทียบการแต่งกายระบำอัปสรสรายุ ระบำอัปสราของเขมรและภาพจำหลัก ปราสาทศิขรภูมิและปราสาทนครวัด	134
5.3 บทร้องภาษาเขมรและแปลเป็นไทย	158
6.1 เปรียบเทียบทำร่ำระบำอัปสรสรายุ ทำร่ำจากนาฏศิลป์ส่วนกลาง ทำร่ำพื้นบ้าน และภาพจากทับหลังปราสาทศิขรภูมิ	197
6.2 เปรียบเทียบการแต่งกายระบำอัปสรสรายุ ระบำอัปสราเขมรและทับหลัง ปราสาทศิขรภูมิ.....	203

สารบัญแผนภาพ

แผนภาพที่	หน้า
3.1 กรอบแนวคิดการวิจัย	41
3.2 แผนงานวิจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนา จากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา	42

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
3.1 พื้นที่ศึกษาระบบบำบัดประจุประจุ ประเทศไทย ระบบบำบัด ประเทศกัมพูชา	47
4.1 ปราสาทนครวัด	77
4.2 ปราสาทบายน	77
4.3 ระบบการวิจัย	108
4.4 ระบบสุขภาพ	108
4.5 ระบบการวิจัย	108
4.6 ระบบการวิจัย	109
4.7 ระบบการวิจัย	109
4.8 ระบบการวิจัย	109
4.9 ระบบการวิจัย	109
4.10 ระบบการวิจัย	109
4.11 ระบบการวิจัย	109
4.12 ระบบการวิจัย	110
4.13 ระบบการวิจัย	110
5.1 ทำดินออก	114
5.2 ทำพรมสีหน้าและทำหัว	115
5.3 ทำหัว (ระดับอก) และทำหัว (เหนือศีรษะ)	115
5.4 ทำที่ 4.1 ทำอ้วน	116
ทำที่ 4.2 ทำฟ่อนถาย	116
5.5 ทำอ้วน	115
ทำที่ 5 ทำอ้วน	115
5.6 ทำที่ 6 ทำอ้วน	117
5.7 ทำที่ 7 ทำพรมสีหน้า	118
ทำที่ 8 ทำปฐม	118
5.9 ทำที่ 9 ทำอ้วน	118
5.10 ทำที่ 10 ทำพระอิศวรประทานพร (ทำที่ตั้งเดิม และทำที่พัฒนาเพิ่มเติม)	119

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
5.11 ทำที่ 11 ทำถวายนอกไม้	120
5.12 แปรงแถวรูปตัววี	120
5.13 แปรงแถวเข้าคู่ ตัวเอกอยู่กลาง	121
5.14 แปรงแถวซ้อนคู่ ในทำยืนและนั่ง	121
5.15 แปรงแถวซ้อนเป็นตอนเล็ก แถวเดียว	121
5.16 แปรงแถวเป็นรูปวงกลม	121
5.17 แปรงแถวหน้ากระดาน	122
5.18 เพลงแห่หอม	125
5.19 เพลงอาลัยลำแบ	125
5.20 เพลงมังกีวลองใจ	125
5.21 เพลงแก้วนอ	126
5.22 เพลงกั๊กปกา	126
5.23 การแต่งกายระบำอัปสรสราน	126
5.24 ทำรำพระอิศวรประทานพร	127
5.25 ทำอ่อนวอน	127
5.26 ทำไห้ว	128
5.27 ทำพรหมสี่หน้า และทำปฐม	128
5.28 ทำอัสรฟ้อนบูชา	129
5.29 นักดนตรีบรรเลงระนาดในวงพิณพาทย์ประกอบการแสดงระบำอัปสร	141
5.30 นางอัสรเดินออก	144
5.31 ทำวันนี้	144
5.32 ทำสบายใจ	144
5.33 ทำมองเห็นพวงดอกไม้	145
5.34 ทำหมุนตัวดีใจเมื่อเห็นดอกไม้	145
5.35 นางบริวารทั้ง 4 ถ้าท่านชอบพอ มีเจตนา เราจะให้บุปผาพวงนี้เอ๋ย เป็นการรำตีบทในเพลงต้นจิ่ง	145

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
5.36 – 5.37 ทำรับ 1-2 บรรเลงประกอบการเดิน	145
5.38 ทำรับเพลงเสมอ 3	146
5.39 ทำรับเพลงเสมอ 4	146
5.40 เพลงร่ำ 1	146
5.41 เพลงร่ำ 2	146
5.42 ทำรำเพลงร่ำ 3	146
5.43 ทำรำเพลงร่ำ 4	146
5.44 ทำรำเพลงร่ำ 5	147
5.45 ทำรำเพลงร่ำ 6	147
5.46 ทำรำเพลงร่ำ 7	147
5.47 ทำรำเพลงร่ำ 8	147
5.48 ทำแปรแถวรูปตัววีคว่ำ	147
5.49 แปรแถวเข้าคู่ ตัวเอกอยู่กลาง	148
5.50 แปรแถวซ้อนคู่ ในทำยืนและนั่ง	148
5.51 แปรแถวซ้อนเป็นตอนเล็ก แถวเดี่ยว	148
5.52 แปรแถวเป็นวงกลม	148
5.53 แปรแถวหน้ากระดาน	149
5.54 แปรแถวซ้อนเป็นครึ่งวงกลม ตัวเอกอยู่กลาง	149
5.55 แปรเป็นแถวหน้ากระดานเดินเข้าเวที	149
5.56 วงพิณพาทย์	150
5.57 ระนาดเอก	150
5.58 ระนาดทุ้ม	151
5.59 สรอล	151
5.60 ฆ้องวงเล็ก	152
5.61 ฆ้องวงใหญ่	152
5.62 กลองตะโพน	153

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
5.63 กลองทัด	154
5.64 กลองฉิ่ง	154
5.65 โน้ตเพลงศรีนวล	155
6.1 ทำรำพระอิศวรประทานพร	186
6.2 ทำอ่อนวอน	186
6.3 ทำไห่วี	186
6.4 ทำพรหมสี่หน้า และทำรำในท่าปฐม	187
6.5 ทำอัปสรฟ้อนบูชา	187
6.6 ทำถวายดอกไม้ มีลีลาทำรำเชื่อมต่อกันจากท่าบังสุริยาท่าม้วนสู่ท่ากราบ	192
6.7 ทับหลังปราสาทศิขรภูมิ	202
6.8 ภาพแกะสลักการเล่นเมืง (ต้นกำเนิดของขอ) ประกอบระบำในสมัย เมืองพระนคร	212
6.9 วงดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงในการแสดงระบำอัปสร	212
6.10 ทำรำยกลา ยกมือของอัปสรที่ปราสาททวยชนและทำรำตัวเอกในระบำอัปสร	217
6.11 ทำยืนขาเดียวของนางอัปสรที่ปราสาททวยชน กับทำรำตัวเอกในระบำอัปสร	218
6.12 ทำยืนของนางอัปสร 3 คน ที่ปราสาทนครวัด กับทำรำตัวเอกในระบำอัปสร	218
6.13 ทำยืนแถวของนางอัปสรที่ปราสาทนครวัด กับท่าจบของทำรำตัวเอก ในระบำอัปสร	218
6.14 ทำรำยกมือของนางอัปสรที่ปราสาทนครวัด กับทำรำตัวเอกในระบำอัปสร	219

บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญของปัญหา

สถาปัตยกรรมขอม เกิดจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ในอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม มาตั้งแต่ยุคฟูนาน และเจนละ รุ่งเรืองในพุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตในประเทศไทย และกัมพูชา ร่องรอยในประเทศไทย พบมากในจังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ อุบลราชธานี ประเทศกัมพูชา พบมากบริเวณ จังหวัดเสียมเรียบ (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. ม.ร.ว. 2539) สถาปัตยกรรมขอมที่สร้างขึ้นโดยผ่านระบบคิดนำเทคโนโลยีมาสร้างปราสาทเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อเพื่อประกอบพิธีกรรมบูชาเทพหรือผี ร่องรอยจากภาพศิลาจำหลักในสถาปัตยกรรมขอม โบราณได้บันทึกเรื่องราวที่สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ ศิลปะ ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในภูมิภาคนี้ เรื่องราวหนึ่งในภาพศิลาจำหลักที่น่าสนใจ คือ ภาพ พระศิวะร้ายรำ และมีเทพบรรเลงดนตรี ในปราสาทศิขรภูมิจังหวัดสุรินทร์ ประเทศไทย ภาพนาง อปสราร้ายรำในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา และอีกหลายๆ แห่ง ที่เชื่อมโยงให้เห็นความเชื่อ ความศรัทธาในเทพ ซึ่งเป็นภูมิประวัติศาสตร์ที่เป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมขอม เป็นระบบคิด โดยใช้ผีหรือเทพ มาสร้างความดีความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ เพราะสิ่งที่ปรากฏในภาพศิลา จำหลักกับสิ่งที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนในชุมชนคล้ายคลึงกัน คือ มองเห็นการพ้องรำที่เชื่อมโยงกับ วัฒนธรรมขอมในศิลปะการแสดงระบำต่างๆ เช่น ในประเทศไทย พบระบำชุดโบราณคดี (ลพบุรี ทวาราวดี ศรีวิชัย สุโขทัย เชียงแสน) ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำพนมรุ้ง ระบำนครจำปาศรี ระบำ อปสรสราญ ในกัมพูชา พบ ระบำอปสรา ในเวียตนามได้ พบ ระบำอปสราจาม เป็นต้น ระบำต่างๆ เหล่านี้ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและวัฒนธรรม เป็น งานสร้างสรรค์ที่นำวัฒนธรรมเดิมมาผ่านระบบคิดสร้างวัฒนธรรมให้มีชีวิต โดยเฉพาะระบำอปสร สราญ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอปสราของกัมพูชา ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ พบสถาปัตยกรรมขอม โบราณที่เชื่อมโยงให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น เพิ่ม ความสัมพันธ์ที่ดี มีผลต่อด้านเศรษฐกิจ การปกครอง และวัฒนธรรม ที่เชื่อมโยงเข้าสู่ระบบ การศึกษา มีการพลิกฟื้นวัฒนธรรมความเชื่อจากศิลปะขอมขยายลงสู่ท้องถิ่น ซึ่งเป็นแนวทาง นำไปสู่การสร้างให้เกิดความร่วมมือระหว่างประเทศ และการวางแผนวิจัย และพัฒนาศาสตร์ ทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป จึงเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยอยากศึกษาลักษณะรูปแบบ และปัจจัยที่ทำให้เกิด

การผสมผสานทางวัฒนธรรม ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสดาพุทธธรรมของ
โบราณในประเทศไทย และกัมพูชา

คำถามวิจัย

1. ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ
ลัทธิศาสดาพุทธธรรมของโบราณในประเทศไทย และกัมพูชาเป็นอย่างไร
2. ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ
ลัทธิศาสดาพุทธธรรมของโบราณ ของประเทศไทย และกัมพูชา มีอะไรบ้าง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนา
จากภาพลัทธิศาสดาพุทธธรรมของโบราณของประเทศไทย และกัมพูชา
2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจาก
ภาพลัทธิศาสดาพุทธธรรมของโบราณ ของประเทศไทย และกัมพูชา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การศึกษานี้ตามวัตถุประสงค์ข้างต้นคาดว่าจะได้รับประโยชน์ ดังนี้

1. องค์ความรู้ด้านลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านท่ารำ คนตรี และ
การแต่งกาย ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสดาพุทธธรรมของโบราณของประเทศไทย
และกัมพูชา เป็นเครื่องแสดงถึงวัฒนธรรม ความเชื่อ ความต้องการ แนวคิดและอุดมคติ ที่
สามารถส่งผลไปถึงการวางแผนการพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ และอาจส่งผลให้เกิดความ
ร่วมมือระหว่างประเทศ โดยใช้วัฒนธรรมนำ
2. องค์ความรู้ด้านปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมใน ศิลปะการแสดงที่
พัฒนาจากภาพลัทธิศาสดาพุทธธรรมของโบราณ ในประเทศไทยและกัมพูชา เป็นเครื่องบ่ง
บอกลักษณะสภาพชีวิต และสังคมของคนในประเทศไทย และกัมพูชา เป็นประโยชน์ต่อการศึกษา
สังคมวัฒนธรรมที่ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับโลกยุคโลกาภิวัตน์ เกิดคุณค่าที่แสดงถึงวัฒนธรรม
ร่วม กันมาตั้งแต่อดีต ซึ่งอาจช่วยลดความขัดแย้งและสามารถสร้างให้เกิดความร่วมมือระหว่าง
ประเทศได้

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิจากสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา” ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้านพื้นที่ และขอบเขตด้านเนื้อหา ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่

ขอบเขตด้านพื้นที่ในการศึกษา คือ ศิลปะการแสดงระบำอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอัปสร ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ที่พัฒนาขึ้นจากสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศกัมพูชา และประเทศไทย เพราะพื้นที่ทั้ง 2 ประเทศในอดีต เป็นดินแดนที่เคยเป็นพื้นที่ปกครองของอาณาจักรฟูนันร่วมกันมาก่อนที่จะมีการแบ่งรัฐชาติเป็นประเทศไทยและกัมพูชาในยุคปัจจุบัน และมีสถาปัตยกรรมที่เป็นวัฒนธรรมขอมโบราณปรากฏให้เห็นมากกว่าประเทศอื่นในภูมิภาคนี้

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา

กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และ 2 ดังนี้

2.1 ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิจากสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา

2.1.1 บริบทอารยธรรมขอม และศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา

2.1.2 รูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงระบำอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอัปสร ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ในด้านประวัติความเป็นมา ท่ารำ ดนตรี การแต่งกาย

2.2 ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม จากศิลปะการแสดงระบำอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอัปสร ของประเทศกัมพูชา ในด้าน

2.2.1 ปัจจัยภายใน คือ

- 1) ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ
- 2) ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยม

2.2.2 ปัจจัยภายนอก คือ

- 1) ปัจจัยด้านเทคโนโลยี
- 2) ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูล ศึกษาบริบทศิลปะอารยธรรมขอมโบราณ และระบำนัที่ไ้รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอม ในประเทศไทย และกัมพูชา
2. ศึกษาะบำนัปสรสราญ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และะบำนัปสราของกรมศิลปากร ประเทศไทย ในด้านประวัติความเป็นมาทำรำ คนตรี การแต่งกาย
3. วิเคราะห์ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านทำรำ คนตรี การแต่งกายในะบำนัปสรสราญ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และะบำนัปสรา ของกรมศิลปากร ประเทศไทย
4. วิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม ปัจจัยภายใน ด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ด้านวัฒนธรรม (ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม) และปัจจัยภายนอก ด้านเทคโนโลยี และเศรษฐกิจในะบำนัปสรสราญ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และะบำนัปสราของกรมศิลปากรประเทศไทย
5. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ
6. จัดทำรูปเล่มการวิจัย
7. นำเสนอผลงานวิจัยในเวทีประชุมสัมมนา

ระยะเวลาที่ทำการวิจัย

ระยะเวลา 1 ปี

แผนการดำเนินงาน

แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ

กิจกรรม / แผนการดำเนินงาน	ต.ค. 2553 - ก.ย.2554											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
1. เตรียมทีมงานวิจัย	→											
2. ศึกษาบริบทศิลปปะอารยธรรมขอมโบราณ และระบ่ำที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอม ในประเทศไทย และกัมพูชา		→				→						
3. ศึกษาะบ่ำอัปสรสรานู มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบ่ำอัปสรา ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ในด้านประวัติความเป็นมาทำรำ ดนตรี การแต่งกาย				→		→						
4. วิเคราะห์ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม								→	→			
5. วิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม ปัจจัยภายใน								→	→			
6. สรุปผลจากการดำเนินการวิจัยตามแผนดำเนินการ									→	→		
7. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะในการวิจัย										→	→	
8. จัดทำรูปเล่มนำเสนอ											→	→

นิยามศัพท์เฉพาะ

การผสมผสานวัฒนธรรม หมายถึง กระบวนการที่วัฒนธรรมท้องถิ่น วัฒนธรรมอินเดีย วัฒนธรรมขอมที่สัมพันธ์และผสมผสานกันขึ้นในศิลปะการแสดงที่พัฒนาขึ้นจากภาพศิลปะ

จำหลักศิลปะขอมโบราณ ในงานวิจัยนี้ คือ ระบายอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบายอัปสร ในประเทศกัมพูชา

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่มีอิทธิพลหรือเป็นต้นเหตุทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมของศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลปะจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชาทั้งปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก

ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม หมายถึง ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมท้องถิ่น วัฒนธรรมอินเดีย และวัฒนธรรมขอม ในระบายอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบายอัปสร ในประเทศกัมพูชา ในด้านท่ารำ คนตรี การแต่งกาย ที่พัฒนาจากภาพศิลปะจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ

วัฒนธรรมขอมโบราณ หมายถึง ความเจริญในแง่ต่าง ๆ ของสังคม ขนบธรรมเนียม ประเพณีวัฒนธรรมที่รับอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอมโบราณ โดยมุ่งเน้นให้เห็นถึงปัจจัยการเกิดและการล่มสลายของอารยธรรมขอมรวมถึงอิทธิพลอารยธรรมขอมที่เป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงระบายอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบายอัปสร ในประเทศกัมพูชา

ศิลปะการแสดง หมายถึง ศิลปะการแสดงระบายอัปสรสรณ และระบายอัปสร ที่พัฒนาจากภาพศิลปะจำหลักสถาปัตยกรรมขอมในยุคพระนคร สร้างให้เกิดสุนทรีย์รสในใจผู้ชม ด้วยการผสมผสานศาสตร์ทางการเห็น (ทัศนศิลป์) ศาสตร์ทางการได้ยิน (ดนตรี) และศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว (นาฏศิลป์)

ภาพศิลปะจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ หมายถึง ภาพศิลปะจำหลักทำรำนางอัปสร คนตรี การแต่งกาย และวัฒนธรรม ความคิด ความเชื่อ ประเพณี ฯลฯ ที่รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม ปรากฏในสถาปัตยกรรมขอมโบราณยุคพระนครในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย และนครวัด นครธม ในประเทศกัมพูชา

นาฏกรรม หมายถึง ศิลปะการแสดงระบายอัปสรสรณ และระบายอัปสร ที่สื่อความหมายโดยอาศัยการเคลื่อนไหวของร่างกาย จังหวะ ทำนอง เนื้อร้อง และการแต่งกายในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากสถาปัตยกรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา

องค์ประกอบ หมายถึง ปัจจัยที่เป็นส่วนประกอบสำคัญทำให้เกิดศิลปะการแสดงระบายอัปสรสรณ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบายอัปสร ของกรมศิลปากร ในกัมพูชา ด้าน ท่ารำ คนตรี การแต่งกาย ที่พัฒนาจากภาพศิลปะจำหลักศิลปะขอมโบราณ

นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะของศิลปะการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้น จากภาพ
 ศิลาลำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ จำแนกให้เห็นโดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของท่ารำ
 คนตรี เครื่องแต่งกาย เป็นหลัก

ความเชื่อ หมายถึง การยอมรับข้อเสนอย่างใดอย่างหนึ่งของชาวไทยในจังหวัด
 สุรินทร์ ประเทศไทย และในประเทศกัมพูชา ที่ยึดถือและปฏิบัติสืบต่อกันมา ซึ่งการยอมรับเช่นนี้
 อาจเกิดขึ้นด้วยสติปัญญา เหตุผล หรือศรัทธา ในงานวิจัยนี้ คือ ความเชื่อที่สะท้อนให้เห็นในระบำ
 อังสรสรายุ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอังสร ในกัมพูชา

ประเพณี หมายถึง สิ่งทีกลุ่มชาติพันธุ์ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ยึดถือ
 ปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน ตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบันอย่างมีแบบแผนใน
 งานวิจัยนี้ คือ ประเพณีในการฟ้อนรำด้าน ท่ารำ คนตรี การแต่งกายในระบำอังสรสรายุ ของ
 มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอังสร ของกรมศิลปากร ในกัมพูชา

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด ออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ
 ตามกลวิธีของนาฏศิลป์ เป็นศิลปะการแสดงโดยใช้ความรู้ในศาสตร์ทางด้านทัศนศิลป์ คนตรี และ
 นาฏศิลป์ พัฒนาศิลปะการแสดงระบำอังสรสรายุ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย
 และระบำอังสร ในกัมพูชา จากภาพศิลาลำหลักศิลปะขอมโบราณ

คนตรี หมายถึง เครื่องดนตรีและลักษณะและวิธีการเล่นที่มี จังหวะทำนอง
 ประกอบศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาลำหลักศิลปะขอมโบราณ คือ ระบำอังสรสรายุ
 ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอังสร ในกัมพูชา

การแต่งกาย หมายถึง การแต่งกายในศิลปะการแสดงระบำอังสรสรายุ ของ
 มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอังสร ในกัมพูชา ที่พัฒนาจากจากภาพศิลาลำ
 หลักศิลปะขอมโบราณ

ระบำในแนวร่วมสมัย หมายถึง การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากจากภาพ
 ศิลาลำหลักศิลปะขอมโบราณ โดยผสมผสานวัฒนธรรมใหม่กับวัฒนธรรมดั้งเดิม ให้สอดคล้องกับ
 ความต้องการของท้องถิ่น ตามยุคสมัย เพื่อให้เกิดคุณค่า และสุนทรีย์รสทางศิลปะในด้านการเห็น
 การได้ยืน และการเคลื่อนไหว

บทที่ 2

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลปะเจ้าหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา ผู้วิจัยแยกเป็น 5 ตอน คือ ตอนที่ 1 การผสมผสานวัฒนธรรม ตอนที่ 2 วัฒนธรรม ด้านความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ตอนที่ 3 ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ และตอนที่ 4 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ตอนที่ 5 มนุษย์กับสุนทรียภาพ

ตอนที่ 1 การผสมผสานวัฒนธรรม

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการผสมผสานวัฒนธรรม

ขบวน พลตรี (2517: 78) ได้ศึกษาการผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรมของชาวไทกับ วัฒนธรรมของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่า เพศหญิงมีแนวโน้มที่จะผสมผสานกลมกลืนทาง วัฒนธรรมมากกว่าเพศชาย ผู้มีฐานะทางเศรษฐกิจดีมีแนวโน้มที่จะผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรม มากกว่าผู้ที่ไม่มีฐานะทางเศรษฐกิจต่ำ และผู้มีโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมทางสังคมมากจะมีแนวโน้มที่ จะผสมผสานกลมกลืนทางวัฒนธรรมมากกว่าคนที่เข้าร่วมกิจกรรมทางสังคมน้อย

ขจัตถัย บุรุษพัฒน์ (2518 : 266-267) กล่าวว่า การที่ชนชาติหนึ่งผสมกลมกลืนเป็นคนอีก ชาติหนึ่งได้นั้นประกอบด้วยกระบวนการสองประการ คือ ต้องมีการผสมผสานทางวัฒนธรรม เกิดขึ้น ชนชาติส่วนน้อยที่เป็นชนชาติอื่นได้รับเอาวัฒนธรรมของชนกลุ่มใหญ่ที่เป็นเจ้าของ ประเทศและจะต้องมีการผสมผสานชาติพันธุ์ จะต้องมีการแต่งงานระหว่างชนชาติส่วนน้อยกับชน ส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์ (2521 : 146-147) กล่าวว่า การผสมผสานทางวัฒนธรรมครอบคลุมถึง ปรากฏการณ์ทั้งหลายที่เป็นผลเนื่องมาจากกลุ่มบุคคลต่างๆ ซึ่งมีวัฒนธรรมต่างกัน มีการติดต่อ ระหว่างกันโดยตรงเป็นระยะต่อเนื่องกัน อันเป็นผลก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ในแบบ วัฒนธรรมเดิมของกลุ่มหนึ่งหรือทั้งสองกลุ่ม

ฉวีวรรณ วรรณประเสริฐ และคนอื่นๆ (2524 : 132) ได้ศึกษาประเพณีที่ช่วยส่งเสริมการ ผสมกลมกลืนทางสังคมระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวไทยมุสลิม พบว่า ประเพณีที่มีพิธีกรรมทาง สังคมมาก จะเป็นปัจจัยที่ช่วยให้มีการผสมกลมกลืนทางสังคมมาก และปัจจัยที่ช่วยให้บุคคลเข้าไป มีส่วนร่วมในพิธีกรรมทางสังคมของประเพณีต่าง ๆ โดยใช้ตัวแบบ (Model) ของการวิเคราะห์ 2

แนว คือ พฤติกรรมที่เกิดจากการกระตุ้นในทางบวก (หมายถึง การเข้าร่วมโดยสมัครใจ) และทางลบ (หมายถึง การเข้าร่วมโดยการบังคับ) จากการศึกษา พบว่า การเข้าร่วมพิธีกรรมทั้งหมดเกิดจากความสมัครใจของบุคคลทั้งสิ้น

ปราณี วงษ์เทศ (2529 : 8-13) ได้กล่าวว่าบริเวณรอยต่อของประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีชนพื้นเมืองหลายกลุ่มชน เช่น ลาว เขมร มอญ อาศัยอยู่และมีอาณาบริเวณต่อกัน มีความสัมพันธ์ในรูปของเพื่อนบ้าน ดังนั้น จึงทำให้ลักษณะทางด้านเชื้อชาติ และศิลปวัฒนธรรมของประชาชนที่อยู่บริเวณนี้มีลักษณะผสมผสานทางวัฒนธรรมไทย เช่น ทางด้านสถาปัตยกรรมก็แสดงให้เห็นทางศิลปปะของขอมหรือของเขมร เป็นต้น

สุพัตรา สุภาพ (2525 : 46) ได้ให้แนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมว่า การผสมผสานวัฒนธรรม คือ ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ซึ่งเกิดขึ้นจากการที่ กลุ่มปัจเจกบุคคลที่มีวัฒนธรรมต่างกัน ได้มีการติดต่อกันอย่างสืบเนื่อง อาจมีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแบบแผนวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือทั้งสองกลุ่ม ซึ่งสถานการณ์ที่เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม ได้แก่

1. กลุ่มที่มาติดต่อกันนั้นรับวัฒนธรรมของอีกฝ่ายโดยสมัครใจหรือถูกบังคับ
2. กลุ่มที่มาติดต่อกันมีความเสมอภาคทางการเมือง ทางเศรษฐกิจและทางสังคม หรือไม่ ถ้าไม่มีความเสมอภาคมีลักษณะอย่างไรบ้าง
3. กระบวนการผสมผสานวัฒนธรรม มีดังนี้
 - 3.1 เลือกลักษณะวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมเพื่อศึกษา
 - 3.2 พิจารณากระบวนการบูรณาการลักษณะวัฒนธรรมที่รับมาจากกลุ่มอื่น

ประจักษ์ เข้มมุกด์ (2528 : 82-86) กล่าวเกี่ยวกับการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมของชาวพวนกับวัฒนธรรมไทย ศึกษากรณีชาวพวนในตำบลหาดเลี้ยว อำเภอ ศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย พบว่า การยึดถือปฏิบัติตามวัฒนธรรมดั้งเดิมมีความสัมพันธ์กับความสามารถในการใช้ภาษาของชาวพวน กล่าวคือ ผู้ที่สามารถใช้ภาษาไทยได้ดีจะมีแนวโน้มที่จะละทิ้งวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองมากกว่าผู้ที่ใช้ภาษาได้ไม่ดี ระดับการศึกษา มีอิทธิพลต่อการผสมผสานกลมกลืนมาก ยิ่งระดับการศึกษาสูงมีแนวโน้มจะถูกผสมกลมกลืนได้มากกว่าผู้ที่มีระดับการศึกษาดำและไม่มีการศึกษา นอกจากนี้เพศและอายุก็มีอิทธิพลต่อการผสมกลมกลืน เพศชายมีแนวโน้มจะถูกผสมกลมกลืนมากกว่าเพศหญิง และคนรุ่นใหม่ที่มีอายุน้อยจะถูกผสมกลมกลืนมากกว่าคนรุ่นเก่าที่มีอายุมาก

ไพฑูรย์ มีกุล (2531 : 76-78) กล่าวว่า การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่วัฒนธรรมของกลุ่มชนที่มีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์และเผ่าพันธุ์ที่แตกต่างกันซึ่งอาศัยอยู่ร่วมกัน ในดินแดนเดียวกัน หรือติดต่อกัน ทำให้ความแตกต่างทางวัฒนธรรมค่อย ๆ หดหายไป จน

ผสมกลมกลืนเป็นวัฒนธรรมของชนอีกกลุ่มหนึ่ง โดยทั่วไปแล้วชนชาติส่วนน้อยจะค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงตนเองให้เข้ากับชนกลุ่มใหญ่ เช่น ภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณี และวิธีการดำเนินชีวิตของตน

สุนทร สุรวาทกุล (2531 : 11) กล่าวถึงการผสมกลมกลืนว่า เป็นกระบวนการที่เป็นไปตามขั้นตอนโดยมีสภาพการณ์ของสังคม สิ่งแวดล้อม และบุคคล ร่วมกันแสดงความคิดเห็นและความคาดหวังในกลุ่มที่เป็นสมาชิกอยู่ เมื่อนานวันเข้าก็จะเกิดความเข้าใจอย่างซ้ ๆ ในความหมายของสิ่งที่เกิดใหม่จากการผสมกลมกลืนนั้น กระบวนการดังกล่าวในแต่ละสังคมย่อมไม่สามารถกำหนดวันเวลา และโอกาสผสมกลมกลืนอย่างแน่นอนได้ ความสำเร็จของการผสมกลมกลืนในเบื้องต้นจะขึ้นอยู่กับสมรรถภาพของการติดต่อสื่อสารหรือการสื่อความหมาย โดยเฉพาะภาษาที่แต่ละสังคมยอมรับว่าเป็นภาษากลางของชุมชนของตน ซึ่งจะเป็พื้นฐานสำคัญของการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมว่า เป็นกระบวนการที่เชื่อมสัมพันธ์ต่อกันประหนึ่งการหลอมละลายสิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกันภายในสังคมทั้งระหว่างบุคคลต่อบุคคล และบุคคลต่อกลุ่ม โดยการนำเอาประสบการณ์และสิ่งที่เห็นว่าเป็นความถูกต้องเหมาะสมมาเชื่อมสัมพันธ์หรือแลกเปลี่ยนกัน เพื่อให้เกิดการยอมรับด้วยกันทุกฝ่าย จนกระทั่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่เป็นแนวทางของการดำเนินชีวิตในสังคมทั่ว ๆ ไป การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมจึงเป็นการเชื่อมความสัมพันธ์ดูการหลอมละลายของวัฒนธรรม ซึ่งมีความแตกต่างกันให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยมีการแลกเปลี่ยน ปรับปรุงแก้ไข หรือ เปลี่ยนแปลงตามความเหมาะสม ความไม่เข้าใจกันในสังคมให้ลดน้อยหรือหมดไป และสร้างความสงบสุข ความสามัคคี ความเข้าใจอันดีต่อกันในสังคมของมวลมนุษย์

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2531 : 266) ได้ให้ความหมายของการผสมกลมกลืนไว้ว่า การผสมกลมกลืนมีความหมายในทำนองเดียวกันกับการผสมผสาน และการบูรณาการ กล่าวคือ เป็นการที่กลุ่มสังคมที่มีวัฒนธรรมต่างกันรับเอาวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ของตนเข้ามาปฏิบัติหรือพยายามทำให้เกิดการรับเอาวัฒนธรรมของตนไปปฏิบัติเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมเดิมของสังคมอื่น และหากรับเอาที่มีความเข้มข้นมากจนแทบผสานเป็นเนื้อเดียวกัน เรียกได้ว่าเป็นการผสมกลมกลืน

เสรีย์ พงษ์ภักย์ โญ (2534 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในหมู่บ้านกำลังพัฒนา บ้านหนองเต่า ตำบลโคกสี อำเภอเมืองขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น พบว่า ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากการผลิตเพื่อยังชีพมาเป็นการผลิตเพื่อขายมากขึ้น ผลผลิตเพิ่มมากขึ้น การติดต่อซื้อขายระหว่างหมู่บ้านกับเมืองมากขึ้น ด้วยอิทธิพลของการติดต่อสื่อสารและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทำให้ค่านิยมของสังคมเมืองเขามาครอบงำวิถีชีวิตแบบพื้นบ้าน และก่อให้เกิดอาชีพเสริมขึ้นใหม่หลายอย่างในหมู่บ้าน ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในระบบเครือญาติ ซึ่งแต่เดิมมีการ

พึ่งพากันมากในอดีตค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นพึ่งพากันน้อยลง ในปัจจุบันความสัมพันธ์ในครอบครัว การยึดมั่นในประเพณีและความเชื่อมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่ชาวบ้านยังคงปฏิบัติและยึดมั่นในกิจกรรมด้านพระพุทธศาสนา โดยมีวัดเป็นสถาบันยึดเหนี่ยวจิตใจ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของสังคมเมืองและการสื่อสารมวลชน ทำให้ชาวบ้านรับเอา “ความทันสมัย” รวมไปถึงพฤติกรรมการรักษาพยาบาล ค่านิยมในการบริโภค สิ่งอำนวยความสะดวกและการบันเทิงแบบสังคมเมือง นอกจากนี้ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรมในหมู่บ้าน คือ ปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายใน ซึ่งปัจจัยภายนอกประกอบด้วยถนน ไฟฟ้า และคลองส่งน้ำชลประทาน ส่วนปัจจัยภายในประกอบด้วยทรัพยากรน้ำ ผู้นำ ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้านและการมีส่วนร่วมของชาวบ้าน

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข และคนอื่น ๆ (2535 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงบทบาทด้านการประกอบอาชีพของชาวชนบทอีสาน พบว่า สภาพทั่วไปและการเปลี่ยนแปลงของชุมชน ลักษณะปัจจัยและผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงบทบาทด้านการประกอบอาชีพของชาวชนบทอีสานในชุมชนชาติพันธุ์ต่าง ๆ คือ ชุมชนบ้านไทยลาว ชุมชนบ้านไทยโคราช ชุมชนบ้านไทยข่า ชุมชนบ้านไทยเขมร และชุมชนบ้านไทยโย้ย โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุมชนบ้านไทยโย้ยมีลักษณะเป็นครอบครัวขยายชั่วคราว ลูกสะใภ้อยู่กับครอบครัวฝ่ายชาย สถาบันเศรษฐกิจ สถาบันการเมือง และสถาบันการพักผ่อนหย่อนใจได้เปลี่ยนแปลงกว่าสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษาและสถาบันศาสนา อาชีพที่ไม่ใช่เกษตรมีอยู่บ้าง บทบาทของชายยังมีมากกว่าบทบาทของหญิง แผนการพัฒนาประเทศทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านการประกอบอาชีพปานกลาง การจ้างแรงงานมีแนวโน้มมากขึ้น การเข้าร่วมแรงงานของผู้สูงอายุและเด็กที่มีอายุต่ำกว่า 11 ปี มีมากขึ้น แนวโน้มการประกอบอาชีพอื่นมีปานกลาง ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว คือ ปัจจัยสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐาน การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การสื่อสารมวลชน การพัฒนาของรัฐ การเปลี่ยนแปลงนิเวศวิทยา บุคลิกภาพ และประสบการณ์การทำงานต่างกัน ส่วนผลกระทบที่สำคัญ คือ ปัญหาที่ต้องทำงานมากขึ้นจนกระทั่งไม่มีความสัมพันธ์กับสมาชิกในครอบครัวและชาวบ้าน

วิวัฒน์ บัวขาว (2537 : 3) กล่าวว่ามรดกของไทยในอดีตไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย การกินอยู่ การศึกษาหาความรู้ การปกครอง การทำมาหากิน ความเชื่อและความคิด สิ่งเหล่านี้ได้สั่งสมมาอย่างยาวนาน โดยมีประเพณีเป็นสิ่งคอยย้ำให้แข็งแกร่ง แต่บางครั้งวัฒนธรรมสามารถผสมกลมกลืนกันเป็นวัฒนธรรมใหม่ และรวมกันอยู่ภายใต้วัฒนธรรมไทย

วีระพล ชัยมะดัน (2538 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมบ้านหนองหว้า ตำบลชมชื่น อำเภอเชียงยืน จังหวัดมหาสารคาม พบว่า ลักษณะการเปลี่ยนแปลง

ทางเศรษฐกิจเปลี่ยนจากการผลิตแบบยังชีพมาเป็นการผลิตเพื่อขาย มีการใช้ประโยชน์จากที่ดินให้ได้รับประโยชน์สูงสุด เนื่องจากการรวมวิธีการผลิตที่มีคุณภาพ โดยกู้ยืมเงินจากธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์มาลงทุนซื้อเครื่องมือทางการเกษตรที่มีคุณภาพเพื่อเพิ่มผลผลิตของตนเอง และนำเทคโนโลยีมาใช้โดยนำเอาสปริงเกอร์เข้ามาช่วยรดน้ำอย่างทั่วถึง ส่วนวิถีชีวิตของชาวบ้านผูกพันอยู่กับภาวะตลาดในเรื่องการซื้อขายผลผลิตทางการเกษตร มีถนนลาดยางเขาสู่หมู่บ้าน และได้รับข่าวสารง่ายขึ้นจากสื่อทางโทรทัศน์ วิทยุ หนังสือพิมพ์ และส่งข่าวสารทางโทรศัพท์ สาธารณะได้ง่ายกว่าเดิม มีรายได้จากการประกอบอาชีพเสริมสามารถหาเครื่องอำนวยความสะดวก ค่ารักษาพยาบาล จ่ายเพื่อการศึกษาของบุตรหลาน และเพื่อทำบุญได้มากขึ้น

นิยพรธณ วรณศิริ (2540 : 66) กล่าวถึงการผสมผสานวัฒนธรรมไว้ว่าหลังจากวัฒนธรรมที่ต่างกันสองวัฒนธรรมมาพบกัน สัมผัสกัน และเกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันใช้ในระยะเวลาที่สม่ำเสมอยาวนานพอสมควร วัฒนธรรมทั้งสองจะผสมผสานกัน ปะปน กันหมด แต่ก็ยังรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมของใครไม่ถึงกับปนกันจนแยกไม่ออก เมื่อผู้หยิบยืมวัฒนธรรมผู้อื่น กลับเข้าสู่กลุ่มชนเดิมของตน วัฒนธรรมเดิมนั้นก็จะดำรงรูปแบบเดิมได้คืออยู่ บุคคลผู้นั้นก็ยังประพฤติปฏิบัติตามวัฒนธรรมเดิมของตนไปตามเดิม แต่เมื่อออกมาพบปะหรือเผชิญกับคนจากวัฒนธรรมอื่นอีกเขาก็จะผสมผสานวัฒนธรรมของเขาเข้ากับวัฒนธรรมใหม่ที่มาสัมผัสกันอีก

อมรา พงศาพิชญ์ (2543 : 18-19) กล่าวถึงการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมหรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) นี้ใช้เมื่อมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมวัฒนธรรมระหว่าง 2 กลุ่มคนที่มีสังคมวัฒนธรรมต่างกัน และมีการรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน แต่ในกรณีที่สังคมวัฒนธรรมที่มีปฏิสัมพันธ์กันมีพลังไม่เท่ากัน คนกลุ่มนี้มีแนวโน้มที่จะยอมรับวัฒนธรรมของอีกกลุ่มหนึ่ง เราพบว่า กลุ่มวัฒนธรรมที่มีพลังน้อยจะถูกผสมกลมกลืนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มที่วัฒนธรรมมีพลังมากกว่า ในขณะที่เดียวกันอาจมีการแลกเปลี่ยนก็ได้ สุดท้ายถ้าวัฒนธรรม 2 ชุด ถูกผสมรวมเป็นชุดเดียวกันไม่ว่าจะมีส่วนของชุดใดมากกว่ากันก็จะเป็นการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation) ที่เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน

ตอนที่ 2 วัฒนธรรมความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม

วัฒนธรรมความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม เป็นอารยธรรมอันเดียวคู่อารยธรรมขอม ที่ฝังรากลึกและซึมซับอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย และกัมพูชามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรมทั้งหลายจะมองเห็นความสัมพันธ์กันของความเชื่อในธรรมชาติ ผี พราหมณ์ พุทธ ที่มีการผสมผสานกันอยู่ ดังนี้

อานันท์ ปันยารชุน.(2543 กุมภาพันธุ์ ปีที่ 21 ฉบับที่ 4) เขียนงานเกี่ยวกับ ชนชั้นวรรณะจากอินเดีย... สู้กัมพูชา โดยกล่าวว่า ภายหลังที่ได้รับพุทธศาสนาและศาสนาฮินดูจากประเทศอินเดีย ก็ทำให้ประเทศกัมพูชาได้นำศาสนาทั้งสองเข้ามาเป็นหลักในวิถีชีวิตของประชาชนและราชสำนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านวรรณกรรมและศิลปกรรม ภาษาสันสกฤตซึ่งเป็นภาษาของคัมภีร์ที่ศักดิ์สิทธิ์ได้รับการถ่ายทอดมาสู่ผู้ทรงความรู้ชาวเขมร โดยนักปราชญ์เขมรเหล่านี้สามารถพูดและเขียนภาษาสันสกฤตได้ดียิ่งจนหาที่ตำหนิไม่ได้ จารึกทั้งหลายในศาสนสถานมักจะประพันธ์ด้วยภาษาสันสกฤตที่ถูกต้องสมบูรณ์และเป็นภาษาที่งดงามสละสลวย คัมภีร์โบราณซึ่งได้แก่ คัมภีร์พระเวท และอุปนิษัต ได้แพร่เข้ามาในระยะแรกเริ่ม แต่ไม่ปรากฏหลักฐานที่เด่นชัดหากแต่ชาวเขมรกลับให้ความสำคัญแก่มหากาพย์ที่สำคัญ 2 เรื่อง คือ รามายณะและมหาภารตะมากกว่า เรื่อง รามายณะ เล่าถึงประวัติของพระรามซึ่งเป็นโอรสของกษัตริย์แห่งกรุงโยชยาและเป็นอวตารแห่งพระวิษณุ ภายหลังที่พระรามถูกเนรเทศจากราชบัลลังก์แห่งพระราชบิดาจึงได้เสด็จออกปารอณแรมไปพร้อมกับนางสีดาพระชายาและพระลักษมณ์ราชอนุชา ต่อมาทศกัณฐ์ได้ลักพานางสีดาไปกักขังไว้ยังกรุงลังกา กับทั้งพระรามทรงพบกับเหล่าเสนาวานรทั้งหลาย มหากาพย์ได้ลงท้ายด้วยการบรรยายถึงการรบพุ่งระหว่างกองทัพของพระรามและทศกัณฐ์ ภายหลังที่ทศกัณฐ์พราลัยแล้วนางสีดาก็เสด็จกลับคืนมาสู่พระสวามีและได้เสด็จกลับกรุงโยชยาพร้อมกัน สำหรับมหาภารตะ นั้นได้แสดงถึงการสัประยุทธ์ระหว่างเชื้อสายของชาวภารตะอันได้แก่ พวกปาณฑพ 5 องค์กับพวกเคารวในการสงครามครั้งนี้ พระกฤษณะซึ่งเป็นอวตารแห่งพระวิษณุกับพระเชษฐาคือพระพลรามได้เข้าร่วมกับฝ่ายปาณฑพ มหากาพย์ได้ปิดท้ายลงด้วยการบรรยายถึงการรบพุ่งที่แสนเศร้า ณ พุทกุญธรด้วยการสูญเสียไพร่พลของทั้งสองฝ่าย เนื้อความที่มีความไพเราะที่สุดในมหากาพย์มหาภารตะ คือ “ภควัดคีตา” พระพระกฤษณะได้แสดงหลักธรรมที่สำคัญของลัทธิไวษณพนิกายในการรบ ณ พุทกุญธร

นอกเหนือจากมหากาพย์ทั้งสองที่กล่าวมาแล้ว ยังมีคำประพันธ์ของปราชญ์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับความกล้าหาญและทางด้านปรัชญาอีกเป็นจำนวนมาก

ประเทศอินเดียได้ถ่ายทอดหลักการบางประการทางด้านสถาปัตยกรรมให้แก่กัมพูชาในหลักการของอินเดียนั้นศาสนสถานแห่งแรกๆ เป็นศาสนสถานที่ยึดเข้าไปในภูเขาต่งเช่น ศาสนสถานพิณมดา หรือศาสนสถานขนาดเล็กที่สร้างขึ้นโดดๆ ประติมากรได้สร้างรูปเทพเจ้าตามรูปแบบที่เกิดขึ้นในประเทศอินเดีย ในระยะต่อมาประติมากรเหล่านั้นจึงค่อยๆ ที่จะสร้างประติมากรรมที่เป็นลักษณะของตนเองได้ในที่สุด ระบบสังคมของประเทศอินเดียตั้งอยู่บนระบบของชนชั้น สังคมอินเดียจำแนกบุคคลออกเป็น 4 วรรณะอันได้แก่ พราหมณ์หรือนักบวช กษัตริย์หรือนักรบแพศย์หรือวานิช และศูทรหรือกรรมกร นอกจากชนใน 4 วรรณะนี้แล้วยังมีบุคคลอีก

กลุ่มหนึ่งซึ่งไม่สังกัดวรรณะ คือ พวกจัณฑาล วรรณะพราหมณ์และกษัตริย์นั้นถือว่าเป็นชนชั้นปกครอง กับทั้งเป็นไปไม่ได้ที่จะมีการปรับเปลี่ยนวรรณะของแต่ละบุคคล ชาวอินเดียจะดำรงชีวิตและสิ้นชีวิตในวรรณะที่ตนเองถือกำเนิดมา ระบบสังคมเช่นนี้เป็นสิ่งที่ชาวอินเดียมอบให้แก่ประเทศกัมพูชา หากแต่มิได้เคร่งครัดในหลักการเท่ากับในประเทศอินเดีย อิทธิพลของพุทธศาสนาที่ปฏิเสธระบบวรรณะได้มีส่วนเป็นอย่างมากที่ทำให้ความเข้มงวดในกฎเกณฑ์ของวรรณะเบาบางลงในประเทศกัมพูชา

เจือ สตะเวทิน (2518 : 9-14) ได้ศึกษาความเชื่อเรื่องผีसागเทวดาของคนไทย พบว่า ประเพณีที่เกิดจากความกลัวผีทำให้เกิดพิธีกรรม จะเห็นได้จากพิธีกรรมการเช่นสรงผีบ้าน ผีเรือน ผีเจ้าที่ ผีบรรพบุรุษ ฯลฯ เพราะเชื่อว่ามีพิธีเช่นไหว้ผีแล้วจะทำให้ผู้เช่นไหว้ไม่มีอันตราย เพราะผีจะช่วยปกป้องคุ้มครองความเชื่อดังกล่าวนี้นักจะเป็นลักษณะร่วมของคนไทยในทุกท้องถิ่น อันสืบเนื่องมาจากการประสบปัญหาในการดำรงชีวิตประจำวันของแต่ละบุคคลนั่นเอง เช่นเมื่อคนเราประสบปัญหาต่าง ๆ ที่ไม่สามารถที่จะแก้ปัญหาเหล่านั้นด้วยตนเอง หรือคนอื่นก็มิอาจที่ช่วยได้ คนเราจึงหันเหไปหาความศักดิ์สิทธิ์ของสิ่งเหนือธรรมชาติ ซึ่งถือว่าเป็นอำนาจลึกลับอำนาจเหล่านั้นอาจเป็นเทพเจ้า ภูตผี ปีศาจ ฉะนั้น เพื่อเป็นการอ้อนวอนให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นได้คุ้มครอง หรือบางทีเข้าใจว่าภัยพิบัติต่าง ๆ เกิดขึ้นเพราะอำนาจของสิ่งเหนือธรรมชาติเท่านั้นจึงมีการอ้อนวอน ภาวนาขอให้ปลอดภัย เมื่อตนเองปลอดภัยแล้วก็จะแสดงความกตัญญูด้วยการเช่นสรงบูชา หรือประกอบพิธีกรรมอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าในสังคมไทยมีความเชื่อเหล่านี้สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งประเพณีพิธีกรรมของภาคต่าง ๆ ก็มีความแตกต่างกันไป

ประสาธ อิศรปริดา และคนอื่นๆ (2518: 64) วิจัยความเชื่อและสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจของชาวอีสาน พบว่า ความเชื่อและสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวอีสานจนแยกไม่ออกจากสถาบันอื่นของหมู่บ้าน กล่าวคือ คติความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณ อำนาจเหนือธรรมชาติ เปรียบเสมือนเป็นเครื่องควบคุม ความประพฤติและศีลธรรมมิใช่ชาวบ้านปฏิบัตินอกจารีตประเพณี

กิ่งแก้ว อรรถากร (2520 : 96) กล่าวถึงพิธีกรรมว่า เป็นวัฒนธรรมที่คนในสังคมได้สร้างขึ้นเพื่อเป็นหลักประกันความมั่นคงทางจิตใจ ทำแล้วผู้ทำมีความสุข มีความหวังและเชื่อว่าพิธีกรรมต้องนำไปสู่ผลที่คาดหวัง ทำให้เกิดความเป็นสวัสดิมงคล อยู่เย็นเป็นสุข ลักษณะของพิธีกรรมมีอยู่ 2 ประการ คือ เน้นเรื่องของจิตใจ และเน้นเรื่องสัญลักษณ์ในสังคมไทยมักมีการประกอบพิธีกรรมตามโอกาสต่าง ๆ อยู่เสมอตั้งแต่เกิดจนตาย

จารุบุตร เรื่องสุวรรณ (2521 ก : 27-36) ได้ศึกษาขนบธรรมเนียมประเพณีระบอบการปกครองชาวอีสานสมัยเก่าไว้ว่า อีสานในสมัยเก่านั้น มีขนบธรรมเนียมประเพณีที่เปรียบเสมือน

เป็นระบอบการปกครองอยู่ คือ ประเพณี “ฮิต 12 กอง 14” ซึ่ง กอง 14 ได้แก่ ฮิตเจ้าครองขุน ฮิตท้าวกองเมีย ฮิตบ้านกองเมือง ฮิตปู่กองย่า ฮิตพ่อกองแม่ ฮิตไ้กองเขย ฮิตป่ากองสูง ฮิตลูกกองหลาน ฮิตเฒ่ากองแก่ ฮิตปีกองเดือน ฮิตไฮ้กองนา ฮิตวัดกองสงฆ์ นอกจากฮิตกองที่ต้องถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดแล้ว ยังมีข้อห้ามที่เรียกว่า “กะล่ำ” อยู่อีกมากมาย ฮิตกองต่าง ๆ ตลอดจนข้อห้ามนี้คนอีสานยังยึดถือประเพณีปฏิบัติกันสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ประมวล ดิกกินสัน (2521 : 89-174) ศึกษาเรื่องคติชนชาวบ้าน การศึกษาในด้านมานุษยวิทยา ได้กล่าวถึงคติชาวบ้านในด้านความเชื่อสืบต่อกันมา และคติชาวบ้านในด้านพิธีกรรมไว้ว่า มนุษย์มีความคิดคำนึงเมื่อเกิดความสงสัยในความลึกลับซับซ้อนของธรรมชาติ ก็ใช้ความคิดคำนึงอธิบาย และคิดว่าอำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติบันดาลให้เกิดสิ่งต่างๆ จึงได้เกิดพิธีกรรมเพื่อขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนคิดคำนึงขึ้นนั้นช่วยเหลือ พิธีกรรมนี้เป็นเครื่องรวมจิตใจของกลุ่มชนแสดงความผูกพันทางเศรษฐกิจ และทำให้สังคมมีกฎเกณฑ์

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2522 : 1) ได้ศึกษาประเพณีท้องถิ่นอีสานว่าชนบทรอบนิยมนิยมประเพณีหลายอย่างของชาวอีสานเป็นปัจจัยสำคัญที่รักษาสภาพสังคม และสถานภาพของสังคมให้คงอยู่ และเป็นเครื่องเสริมสร้างความรู้สึกร่วมกันอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่ชาวบ้านอีสาน เมื่อมีการประกอบกิจตามประเพณีในแต่ละเดือนร่วมกัน ประเพณีนั้นเรียกว่า “ฮิต 12” หรือ “จาริต 12 ประการ” อันเป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาแต่บรรพบุรุษ ประเพณีหลายอย่างของชาวอีสานคล้ายคลึงกับสังคมอื่น เช่น ประเพณีเข้าพรรษาในเดือน 8 ประเพณีออกพรรษาในเดือน 11 และประเพณีทอดกฐินทำบุญปราสาทผึ้งในเดือน 12 นอกจากนั้นประเพณีประจำวันของชาวอีสานก็คล้ายกับประเพณีส่วนตัว และประเพณีประจำวันของชาวภาคอื่น ทั้งนี้ต่างก็มีพุทธศาสนาเป็นหลักปฏิบัติร่วมกัน แต่ประเพณีท้องถิ่นอีสานส่วนหนึ่งเกิดจากความเชื่อและสภาพจิตใจ ความรู้สึกนึกคิดของชาวอีสานที่แตกต่างจากภาคอื่น เช่น ประเพณีเกี่ยวกับการดำรงชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเพณีเกี่ยวกับการเกษตร เพื่อขอให้ผลแก่การเกษตรที่ตนเองทำอยู่

วิหาภรณ์ แสงมณี (2525 : 1) อธิบายถึงลักษณะของพิธีกรรมว่า เป็นงานที่จัดขึ้นเพื่อลัทธิความขลัง เป็นวิธีการที่แสดงออกถึงความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเรื่องเฉพาะกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องเชื่อถือเท่านั้น การประกอบพิธีกรรมมักมีการระบุชื่อพิธีกรรมนั้น ๆ ไว้ด้วย เช่น พิธีรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พิธีรับพระราชทานปริญญาบัตร ฯลฯ พิธีกรรมจึงมีบทบาทในการสร้างความศรัทธา ความเชื่อมั่น ความรู้สึกร่วมกัน ก่อให้เกิดความเคร่งขรึม ความขลัง ตลอดจนความปลื้มปิติยินดีแก่ผู้ร่วมพิธี

มรรยาท กิจสุวรรณ (2526 : 14-18) ได้กล่าวถึงความเชื่อดั้งเดิมของไทย ซึ่งเป็นความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาตินั้น ๆ แบ่งความเชื่อออกเป็น 9 ประเภท

1. ความเชื่อเรื่องผีसाงเทวดา
2. ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลัง
3. ความเชื่อเรื่องคาถาอาคมและเวทย์มนต์
4. ความเชื่อเรื่องความฝัน
5. ความเชื่อถือฤกษ์และตางสังหรณ์
6. ความเชื่อเรื่องขวัญ
7. ความเชื่อในสิ่งแวดล้อมและปรากฏการณ์ธรรมชาติ
8. ความเชื่อเรื่องยากลางบ้าน
9. ความเชื่อในลักษณะของบุคคล

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2527 : 14-19) ได้ศึกษาเกี่ยวกับความเชื่อเป็นความคิดที่ฝังแน่นอยู่ในความรู้สึกรู้สึกของบุคคล ความคิดนี้อาจจะเป็นความคิดเกี่ยวกับตนและผู้อื่น ความคิดเหล่านี้อาจเป็นสิ่งที่พิสูจน์แล้วว่าเป็นความจริง เช่น ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ความคิดบางอย่างยังไม่ได้มีการพิสูจน์หรือพิสูจน์ไม่ได้ เช่น ความคิดเกี่ยวกับที่มาครั้งแรกของมนุษย์ หรือสัตว์ ความเชื่อเรื่องผีสางเทวดา ความคิดเรื่องนรก สวรรค์ ตายแล้วจะไปไหน อนาคตของตนและสังคมจะเป็นอย่างไร เนื้อคู่จะเป็นใคร รูปร่างหน้าตาจะเป็นอย่างไร เป็นต้น ความคิดเหล่านี้แม้ยังมิได้มีการพิสูจน์ว่าเป็นความจริงแท้แน่นอน แต่ก็มีความเชื่อของมนุษย์ ความเชื่อมีความสำคัญต่อมนุษย์เป็นอย่างมาก เพราะมนุษย์ไม่อาจขาดความเชื่อ ความคิดได้ ชีวิตมนุษย์มีทั้งสิ่งที่เห็นได้พิสูจน์ได้ เข้าใจได้ และสิ่งที่มองไม่เห็นได้ ไม่อาจพิสูจน์ได้และเข้าใจได้ ความเชื่อจึงเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์เกิดความมั่นใจทำให้เกิดความสบายใจและช่วยให้มนุษย์บรรลุถึงความสำเร็จได้

ปราณี วงศ์เทศ (2529 : 242-252) ได้กล่าวถึงพิธีกรรมในสังคมไทยว่า “พิธีกรรมที่ปฏิบัติกันโดยทั่ว ๆ ไป ในสังคมไทยภายในรอบปีหนึ่ง ๆ อาจจำแนกไว้ 3 ประเภท คือ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากิน พิธีกรรมเกี่ยวข้องกับชีวิต พิธีกรรมเกี่ยวข้องกับชุมชน หรือสังคม พิธีกรรมต่าง ๆ เหล่านี้มีส่วนสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการละเล่นชนิดต่าง ๆ ขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรม ทั้งนี้เพราะส่วนประกอบของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา จะมีการเช่น สรงนุชา ทำบุญ ทำทาน การกินเลี้ยง การสนุกสนานรื่นเริงเพื่อเป็นพิธีกรรม หรือที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม”

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2530 : 190-192) กล่าวถึงพิธีกรรมว่ามีความสัมพันธ์กับความเชื่อ เพราะพิธีกรรมต้องมีความเชื่อเป็นพื้นฐานของการกระทำ ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อต่อสิ่งใด พิธีกรรมในสังคมไทยมีอยู่ 2 ประเภท คือ พิธีกรรมส่วนรวม มีแบบแผนการกระทำคล้ายคลึงกันทั้งประเทศ กับพิธีกรรมจำเพาะถิ่น มีแบบแผนการกระทำเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นใดถิ่นหนึ่ง แต่

องค์ประกอบของพิธีกรรมทั้งสองประเภทจะเหมือนกัน คือ มีความเชื่อเป็นรากฐานการกระทำ ผู้ประกอบพิธี อุปกรณ์ในพิธี วิธีการดำเนินการ และผู้ร่วมพิธี

ปรีชา พินทอง (2517 : 1-90) รวบรวมและอธิบายประเพณีโบราณอีสาน เช่น ประเพณีประจำชีวิตเกี่ยวกับการเกิด การตาย การแต่งงาน ฯลฯ ประเพณีฮัตสิบสอง บุญเดือนห้า บุญเดือนยี่ ฯลฯ คาถาอาคม ตำราฤกษ์ยาม คำถวายทาน ตำราดูโศก คะลำ คำสอนเขยสะไก่ สิ่งที่รวบรวมไว้นี้ชาวอีสานนิยมถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน

ชัยยันต์ เพาพาน (2533 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาการล่ำผีฟ้าในเขตอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม พบว่า การล่ำผีฟ้าเป็นพิธีกรรมรักษาคนป่วยประเพณีหนึ่งของการรักษาพื้นบ้าน มีพื้นฐานมากจากความเชื่อเรื่องอำนาจของผี โดยเฉพาะผีฟ้า ซึ่งชาวบ้านเชื่อผีฟ้าเป็นผู้ทำให้เกิดมนุษย์และสรรพสิ่งต่าง ๆ ผีจึงคอยช่วยเหลือมนุษย์ เมื่อยามประสบความเดือดร้อน ดังนั้น เมื่อชาวบ้านเกิดเจ็บป่วยจึงต้องประกอบพิธีกรรมล่ำผีฟ้า มีองค์ประกอบต่าง ๆ และพิธีรักษาอยู่ 3 ขั้นตอน คือ การจัดเตรียม ขั้นตอนประกอบพิธีกรรม และพิธีกรรมการอบรมสั่งสอนคนป่วยให้ปฏิบัติตามธรรมเนียมของผีฟ้า และจัดทำสิ่งของเครื่องใช้เครื่องเซ่นให้ผีตามต้องการ

สุเมธ เมธาวิทยากุล (2532 : 1-3) ได้กล่าวถึงพิธีกรรมว่า บรรพบุรุษเป็นผู้ริเริ่มพิธีกรรมต่าง ๆ ขึ้นมา แล้วถือปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน มีลักษณะสำคัญคือเป็นเครื่องหมายของกลุ่มชนหนึ่ง ๆ ซึ่งมีสัญลักษณ์ร่วมกัน และเน้นในเรื่องจิตใจอันเป็นจุดมุ่งหมายใหญ่เพื่อทำให้เกิดความสบายใจและกำลังใจ สาเหตุที่ทำให้เพราะเกิดความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติในการประกอบพิธีกรรม ผู้ประกอบพิธีกรรมมีความเชื่อและหวังว่าสิ่งเหล่านี้จะทำให้สมหวัง และช่วยให้ปลอดภัยจากความกลัวอำนาจลึกลับได้ โครงสร้างของพิธีกรรมแบ่งออกเป็นพิธีกรรมตามปฏิทิน พิธีกรรมหัวเลี้ยวหัวต่อแห่งชีวิต และพิธีกรรมพิเศษ ซึ่งรวมถึงพิธีกรรมรักษาโรคด้วย

ชอบ ดีสวนโลก (2534 : 56-57) ได้ศึกษาเกี่ยวกับความเชื่อของชาวอีสาน พบว่า การนับถือศาสนา ซึ่งทำให้เกิดความเชื่อของชาวอีสาน ได้มีวิวัฒนาการตามประวัติศาสตร์ โดยได้กำหนดลำดับแห่งการนับถือและศรัทธาเป็นขั้นตอนตามวิวัฒนาการแห่งความคิดของมนุษย์คือ

1. การนับถือธรรมชาติ เมื่อมนุษย์เกิดมาก็มีธรรมชาติต่าง ๆ ให้เห็นและได้สัมผัส ซึ่งมนุษย์อาจได้รับความสุขบ้าง ทุกข์บ้าง จากการสัมผัสธรรมชาติ ทำให้มนุษย์คิดว่า ธรรมชาติมีอำนาจสามารถบันดาลความสุข ความทุกข์แก่ตนได้ จึงเชื่อว่าธรรมชาติมีชีวิต มีอำนาจ แล้วทำให้มนุษย์เกรงกลัวกราบไหว้

2. การนับถือผีสงเทวดา มนุษย์สงสัยต่อไปว่า ธรรมชาติสามารถบันดาลให้เกิดภาวะผันแปรได้ต่าง ๆ หรือบันดาลให้เกิดความสุข ความทุกข์แก่ตนนั้นจะต้องมีการทำพิธีบวงสรวง บูชากราบไหว้เพื่อขอให้ผี เทวดาช่วยแก้ปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้น

ตอนที่ 3 ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ

ศิลปะอารยธรรมขอมโบราณ

จากการค้นพบศิลปะสถาปัตยกรรมหลายแห่ง ทำให้ทราบว่าอาณาจักรที่รุ่งเรืองอยู่ในยุคพุทธศตวรรษที่ 10-19 มีปราสาทหินอยู่ทั่วไป ถึง 1700 กว่าปราสาท แต่ศูนย์กลางจะอยู่บริเวณจังหวัดเสียมเรียบ ในประเทศกัมพูชาปัจจุบัน มีอยู่ถึง 308 ปราสาท ปราสาทในยุคขอมโบราณนิยมสร้างด้วยหินจึงยังคงทนผ่านกาลเวลามาได้จนปัจจุบัน ทำให้เราสามารถมองย้อนกลับไปดูความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ได้ ด้านศาสนากับการปกครองในสมัยขอมโบราณ อยู่แนบสนิทกันมาตลอด เมื่อคติความเชื่อของอินเดียได้แพร่เข้าสู่แผ่นดินทางเอเชียอาคเนย์นับตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 5-12

รัฐฟูนาน เป็นรัฐโบราณที่มีอิทธิพลเหนือดินแดน แห่งลุ่มน้ำแม่โขง และแม่น้ำเจ้าพระยา ก่อตั้งขึ้นประมาณพุทธศตวรรษที่ 7 กษัตริย์องค์แรกคือ "พราหมณ์โกณฑัญญะ" ซึ่งมีเชื้อสายจากอินเดีย ได้มีมเหสีคือ "นางพญาขอม" จนมาถึงยุครัฐเจนละบก และเจนละน้ำ พุทธศตวรรษที่ 12-13 โดย "จิตรเสน" เมื่อเป็นกษัตริย์ทรงนาม "มเหศวรธรรมัน" ทรงขยายอำนาจข้ามภูเขาแดงรักเข้าสู่ลุ่มน้ำมูล ถึงสุรินทร์ตลอดลุ่มน้ำป่าสัก โอรสของจิตรเสน คือ "อิสารธรรมัน" เป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่อีกองค์หนึ่ง พระองค์ทรงตั้งอิสานปุระ เป็นเมืองหลวง เชื่อว่าอยู่ที่สมโบร์ไพรกุก ศิลปะสมโบร์ไพรกุก ปราสาทหินที่ปรากฏในยุคก่อนพระนคร คือ พนมดา สมโบร์ไพรกุก ไพรกเมง และกำแพงพระเป็นต้น ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 พุทธศตวรรษที่ 12 ได้สถาปนาศูนย์กลางราชธานีแห่งใหม่ "หริหราลัย" ขึ้นบนยอดเขาศักดิ์สิทธิ์ "มเหศวรบรรพต - พนมกุเลน" พร้อมสร้างบาราย "อินทระกะ" พุทธศตวรรษที่ 14-15 ยุคเกาะแกร์ สถาปนา "นครโลกครคยาร์" ขึ้นเป็นศูนย์กลางแห่งจักรวาล ในนามของมหาปรัมิตแห่ง "เกาะแกร์" ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 พุทธศตวรรษที่ 15 สถาปนา "ชยันทนครี" เป็นศูนย์กลางจักรวาลใหม่ (อยู่บริเวณนครหลวง) และ สร้าง ปราสาทตาแก้ว และ ปราสาทบันทายศรี ในปลายพุทธศตวรรษที่ 15 สถาปนาพระราชวังหลวงขึ้นใหม่ พร้อมปรัมิตยุคสุดท้าย "พิมานอากาศ" ในยุคนี้ได้สร้าง ปราสาทมากมาย เช่น ปราสาทบาปวน ปราสาทพิมาย ปราสาทแม่บุญตะวันตก ปราสาทสระกำแพงใหญ่ ปราสาทเมืองต่ำในศิลปะที่เรียกกันว่า "บาปวน" รวมทั้งการขยายอิทธิพลอาณาจักรเข้ามาสู่รัฐทวารวดี ช่วงนี้ อิทธิพลของ "พุทธศาสนาสาหมหายาน" จากแหลมมาลายู เริ่มแทรกซึมเข้ามาสู่ราชสำนักขอมโบราณ

อาณาจักรขอมโบราณมีปราสาทหินมากมาย เนื่องจาก กษัตริย์แต่ละพระองค์เมื่อขึ้นครองราชย์ ก็มักจะสร้างพระนครแห่งใหม่ ทำให้มีปราสาทในประเทศกัมพูชาที่ยังไม่บูรณะอีกมาก หินที่ใช้ในการก่อสร้างปราสาท มักจะนำมาจากเทือกเขา โดยตัดเป็นก้อนๆ แล้วลำเลียงมาตามแม่น้ำเสียมเรียบ (เป็นแม่น้ำที่ขุดขึ้นมาเพื่อการลำเลียงหินเข้ามาในพระนครโดยเฉพาะ)

ศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) ในประเทศไทย

ศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ประเทศไทยมีมานานและซึมซับอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมาตั้งแต่เกิด จากจดหมายเหตุและพงศาวดารที่มีอยู่ ก็กล่าวถึงตั้งแต่ครั้งที่ไทยเรานับถือพุทธศาสนาแล้ว ไม่ได้กล่าวถึงพราหมณ์โดยเฉพาะ ดังนั้น นักประวัติศาสตร์จึงอาศัยหลักฐานจากซากโบราณสถาน โบราณวัตถุเป็นสำคัญตามลักษณะภูมิประเทศ สมัยโบราณ เข้าใจว่าศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดน ส่วนนี้โดยทางบกด้านตะวันตกเฉียงเหนือเป็นครั้งแรก ศาสนาพราหมณ์คงจะแพร่จากอินเดียมา ทางพม่า เพราะครั้งนั้นการติดต่อทางบกสะดวกและใกล้กว่ามาทางทะเล อีกทางหนึ่งก็สันนิษฐานว่า คงแพร่จากอินเดียไปสู่ภูมิภาคนี้มาตั้งแต่ยุคฟูนาน ดังกล่าวมาในเบื้องต้น ทั้งนี้เพราะพราหมณ์ เกาชนิคมยะได้เข้ามามีอำนาจปกครองอาณาจักรฟูนานตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 7 เกาชนิคมยะคงจะ นับถือพระศิวะมาก่อน เมื่อเข้าสู่ฟูนานก็นำเอาลัทธินี้มาด้วย จะเห็นได้ว่าศาสนาพราหมณ์ได้มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักของฟูนานตลอดมาถึงราชสำนักของไทยด้วย เช่น พราหมณ์ได้เป็นที่ปรึกษาและเป็นราชบุโรหิตในราชสำนัก เป็นต้น

ข้อสันนิษฐานอีกอย่างคือภาษา ภาษาสันสกฤตได้แพร่หลายอยู่ในย่านนี้มาก่อนบาลี ผู้ที่ใช้ภาษาสันสกฤตก็คือพราหมณ์และพุทธศาสนิกายมหายานและนิกายสรวาสติวาทิน แต่มหายาน และสรวาสติวาทินเจริญขึ้นในสมัยหลัง ผู้ที่นำสันสกฤตเข้ามาใช้ครั้งแรกจึงน่าจะเป็นพวกพราหมณ์

ส่วนหลักฐานที่แน่นอน (แม้จะมีขึ้นในยุคหลัง แต่ก็หลักฐานเชื่อได้) คือ โบราณสถานวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ เช่นเขาพระวิหาร ปราสาทหินเขาพนมรุ้ง ที่อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทหินเขาพนมวันจังหวัดนครราชสีมา ศาลพระกาฬ จังหวัดลพบุรี เทวสถาน จังหวัดสุโขทัย หอพระยม จังหวัดนครศรีธรรมราช เทวสถาน จังหวัดเพชรบุรี เทวสถานเมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นต้น ซึ่งเคยเป็นที่ประดิษฐานเทวรูปต่างๆ เกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์เทวรูปต่างๆ ที่ค้นพบในเมืองไทย นักโบราณคดีได้จัดไว้เป็นพวกเทวรูปรุ่นเก่า อาศัยอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12 - 14

เทวรูปที่เก่าที่สุดในประเทศไทยหรือภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คงเป็นเทวรูปที่ค้นพบทางภาคใต้ของประเทศไทย เช่นเทวรูปพระนารายณ์ศิลา ซึ่งค้นพบที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี (เวลานี้อยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกรุงเทพมหานคร) คาดว่ามีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 9 - 10 เพราะแสดงให้เห็นอิทธิพลของศิลปอินเดียสมัยมอญ และอมราวดี (พุทธศตวรรษที่ 6 - 9) โดยเฉพาะการถือสังข์ด้วยหัตถ์ซ้ายล่าง ยังได้พบเทวรูปแบบนี้ในเขตจังหวัดนครศรีธรรมราช อีก 2 องค์ มีอีกจำนวนหนึ่งซึ่งมีลักษณะคล้ายเทวรูปของศิลปอินเดียสมัยหลังคุปตะ คือศิลปะสมัยราชวงศ์ปัลลวะ (ทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย) ในราวพุทธศตวรรษที่ 12 เป็นอย่างมาก เทวรูปส่วนใหญ่เป็นรูปพระนารายณ์ 4 กร ยืนถือสังข์ จักร คทา ดอกบัวหรือธรรณี สวม

หมวกทรงกระบอก และนุ่งผ้ายาวลงมาถึงข้อพระบาท ซึ่งส่วนมากค้นพบทางภาคใต้และภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย จากหลักฐานด้านโบราณวัตถุสถานดังกล่าวโดยย่อนี้สันนิษฐานได้ว่า ศาสนาพราหมณ์ได้แพร่หลาย และมีคนนิยมมากแล้วในบริเวณประเทศไทยเรานี้เมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 9-10

อนึ่ง ถ้าจะสันนิษฐานตามทางประวัติศาสตร์แล้ว ศาสนาพราหมณ์น่าจะเข้ามาแล้วก่อนพระโสณกะกับพระอุตระ ที่เดินทางมาประกาศศาสนาในสุวรรณภูมิด้วยซ้ำ เพราะการที่พระเจ้าอโศกมหาราชจะส่งสมณทูตไปที่ใด พระองค์ทรงทราบแล้วว่า ที่นั้นมีคนอินเดียอยู่บ้างแล้ว หรืออย่างน้อยก็จะต้องมีคนรู้ภาษา และวัฒนธรรมของมคธบ้างแล้ว

ศาสนาพราหมณ์สมัยสุโขทัย

ชาวเมืองสุโขทัย แม้จะนับถือศาสนาที่ไม่ใช่พราหมณ์ พิธีกรรมและประเพณีที่เนื่องด้วยพราหมณ์ยังเป็นที่นิยมกันอยู่และมีมากด้วย เพราะสุโขทัยเคยอยู่ใต้อาณาจักร ซึ่งเป็นแหล่งของศาสนาพราหมณ์มาก่อน มีหลักฐานทางโบราณคดีคือพบเทวรูปในศาสนาพราหมณ์หลายองค์ เช่น พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระหริหระ และพระพรหม เป็นต้น ทั้งหมดนี้หล่อด้วยสัมริด ลักษณะและพระพักตร์ก็เหมือนกับพระพุทธรูปสุโขทัยต่างแต่เพียงเครื่องแต่งองค์เท่านั้น ลักษณะเครื่องทรงและเครื่องอาภรณ์ของเทวรูปเหล่านี้อาจกำหนดอายุได้ว่าองค์ไหนหล่อขึ้นก่อน องค์ไหนหล่อขึ้นทีหลัง นอกจากนี้ยังได้พบเทวสถานซึ่งเดิมเรียกว่า “ศาลพระอิศวร” (มะลิ โกลสันเทียะ และพิทยา เคนงาม, 2513 : 25) ตั้งอยู่ด้านทิศตะวันออกของหน่วยศิลปากรที่ 3 ด้านหลังศาลจังหวัด เป็นฐานก่อด้วยศิลาแลง รูปสี่เหลี่ยมยกพื้นสูง 1.50 เมตรเศษ มีบันไดขึ้นด้านหน้า บนฐานนี้มีฐานชุกชีอยู่เดิมเป็นที่ตั้งรูปพระอิศวรสัมริด รูปพระนารายณ์และรูปพระอุมา ที่ฐานรูปพระอิศวรบอกว่าเจ้าพระยาศรีธรรมมาโศกราช ให้สร้างเทวรูปนี้ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2053 ซึ่งมีข้อความโดยสรุปว่าด้วยเรื่องการสร้างเทวรูปพระอิศวรให้ครองสัตว์ 4 เท้า 2 เท้า

นอกจากหลักฐานด้านโบราณคดีแล้วยังมีด้านวรรณคดีอีกด้วย เช่นคำหรับท้าวศรีจุฬา ลักษณะหรือนางนพมาศ เป็นต้น ซึ่งแสดงถึงอิทธิพลของพราหมณ์ในยุคนั้น นางนพมาศเป็นบุตรของพราหมณ์ปุโรหิตมีชื่อว่า โชติรัตน์ และได้รับพระราชทินนามว่า “พระศรีมโหสถ” วรรณคดีเรื่องนี้เล่าถึงพระราชพิธีต่างๆ ในสมัยสุโขทัย และขนบธรรมเนียมในราชสำนัก ตลอดจนหลักความประพฤติของกุลสตรีด้วย พระราชพิธีต่างๆ ครั้งนั้นยังได้เป็นแม่บทต่อมาในสมัยหลังด้วย เช่น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงอาศัยพระราชพิธีครั้งนั้นเป็นแนวทางในการสืบสานการพระราชพิธีในสมัยต่อมา เป็นต้น

เรื่องรามเกียรติ์ ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่มีแพร่หลายแล้วในครั้งกรุงสุโขทัย เพราะปรากฏว่ามี “ถ้ำพระราม” อยู่ และในสมัยนั้นมีการนำเรื่องรามเกียรติ์ไปแสดงเป็นมหรสพคือละครดึกดำบรรพ์ซึ่งมีลักษณะคล้ายโขนในปัจจุบัน

นอกจากจะมีถ้ำพระรามแล้ว ยังมีถ้ำ “สีดา” อีกด้วย และแม้แต่พระนามแห่งพระมหากษัตริย์ที่เรายกย่องเป็นมหาราช พระองค์แรกของไทยก็ทรงใช้ “ราม” ขึ้นต้น คือ พ่อขุนรามคำแหง (ศิลาจารึกหลัก 1 ด้าน 3) จึงเห็นได้ว่าเรื่องรามเกียรติ์ต้องแพร่หลายและเป็นที่ยอมรับของคนในครั้งนั้นแล้ว

ศาสนาพราหมณ์สมัยอยุธยา

พระมหากษัตริย์ไทยสมัยอยุธยา แม้จะมีช่วงศักราชเดียวกับวงศ์สุโขทัย แต่เรื่องความเชื่อถือและการปฏิบัติตามแบบพราหมณ์ก็คงเหมือนแบบสุโขทัย พิธีกรรมต่างๆ ที่กล่าวไว้ในคำรับทำวศรีจุฬาลักษณ์นั้น ในครั้งนี้ก็ยังคงมีสืบต่อมา กษัตริย์บางองค์เช่น สมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นตัวอย่าง ทรงนับถือทางไสยศาสตร์มาก ได้ทรงสร้างเทวรูปหุ้มด้วยทองคำทรงเครื่องลงยาราชาวดีประดับหัวแหวนสำหรับไว้ตั้งในการพระราชพิธีหลายองค์ และในพิธีตรียัมพวายพระองค์ก็ได้เสด็จไปส่งพระเป็นเจ้าถึงเทวสถานทุกๆ ปี (จักรชัย อภิชาติบุตร. 2515 : 35)

เมื่อ พ.ศ. 2512 คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ขุดแต่งโบราณสถานที่ยังหวัพระนครศรีอยุธยา ซึ่งนักโบราณคดีให้ชื่อว่า “ศาลพระกาฬ” การขุดแต่งครั้งนั้น ได้พบโบราณวัตถุที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ทั้งไสวนิกายและไวษณพนิกาย บางชิ้น (ดิน) ก็เก่ากว่าสมัยอยุธยา สิ่งที่ได้ขุดพบมีอาทิ พระหัตถ์ศิลาจำหลัก ประติมากรรมศิลาจำหลักขนาดเล็ก ซึ่งเป็นท่อนล่างของพระนารายณ์ เห็นได้ว่าเป็นเทวรูปแบบศิลปะรุ่นเก่า ประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 – 14 และได้พบพระหัตถ์สำริดที่ถือจักร ถือสังข์ทำเป็นปางวิตรรกมูทราต่างๆ และยังพบโบราณวัตถุที่เป็นแบบพุทธด้วย ทำให้เกิดความสงสัยว่าจะเป็นศาลของพุทธหรือพราหมณ์ แต่เมื่อขุดที่ตัวเทวสถานเพื่อตรวจสอบดูลักษณะการวางโครงสร้างของตัวเทวสถานก่อนจะก่อสร้างตัวอาคาร ได้พบหลักฐานว่า ผู้สร้างต้องการสร้างเป็นเทวสถานของพราหมณ์ เพราะมีการวางเครื่องหมายที่เรียกว่า ศิลาฤกษ์ตามแบบพราหมณ์และจากวัตถุโบราณเหล่านี้ นักโบราณคดีลงความเห็นว่าโบราณสถานแห่งนี้เป็นของศาสนาพราหมณ์ในสมัยอยุธยาตอนต้น (พุทธศตวรรษที่ 20) ต่อมา มีการต่อเติมเพิ่ม

เทวรูปศาสนาพราหมณ์

เทวรูปของศาสนาพราหมณ์มีมากมายในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะเทวรูปตรีมูรติ คือเทพเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ

พระพรหม อินดูหรือพราหมณ์ใหม่ถือว่าเป็นเทพเจ้าผู้สร้าง สร้างทุกสิ่งแม้กระทั่งโลก (ดูกำเนิดพระพรหมในอินดูศาสตร์ของข้าพเจ้าอีกครั้ง) ลักษณะของพระพรหมโดยย่อคือมี 4 หน้า

4 กร ผมขมวดมุ่นเป็นชฎา กรซ้ายถือคัมภีร์ หม้อน้ำ กรขวาถือช้อนธารพระกร และยกพระหัตถ์ป้องเป็น ทำประธานอภัย มีพวงมาลัยดอกไม้มัประดับที่เกศา มีตุ้มหู ลูกประคำ กำไลข้อมือ กำไลแขน กำไลข้อเท้า ทรงภูษามีเข็มขัดนาค มีหงส์เป็นพาหนะ (บางที่ประทับรถลากด้วยหงส์ 7 ตัว บางที่ประทับบนดอกบัวที่เกิดจากสะดือพระนารายณ์) พระพรหมมีชายาชื่อสร้อยสวดี (บางครั้งมีพระสร้อยสวดีอยู่ด้านขวา พระสาวิตริอยู่ด้านซ้าย) เทวรูปพระพรหมในเมืองไทยที่พบแล้วมีทั้งทำประทับยืนและทำประทับนั่ง โดยมากทำด้วยสำริดหรือหิน สกุลช่างสุโขทัยมักจะมีพระพักตร์ยาวรีทรงรูปไข่ ชายผ้าข้างหยักเป็นรูปเชี้ยวตะขาบ ทรวดทรงงามเหมือนพระพุทธรูปปางสุโขทัย ถึงสมัยอยุธยาทรวดทรงมีลักษณะเหมือนคนธรรมดาไม่หรูหรามากนัก

พระวิฆณุหรือพระนารายณ์ เป็นเทพผู้รักษาหรือคุ้มครอง เป็นที่นับถือของชาวอินเดียได้มาก มีที่ประทับอยู่ในทะเล (เกษียรสมุทร) มีชายาชื่อลักษมีหรือศรีเทวี (พระนางมีชื่อมากมาย เช่น โลกมาตา ชลธิดา อินทิดา ปัทมาหรือกมล เป็นต้น) ลักษณะของพระนารายณ์คือมี 4 กร 2 ตา จมูกโด่ง หัตถ์ถือตรีศูล จักร คทา สังข์ ดอกบัว บางครั้งถือธนู พระยรรยาสวมมงกุฎสูง ผ้าพันคอสีเหลือง (นานๆ จะพบ) ที่หน้าอกมีเครื่องหมายเรียก ศรีวัตสะ มีสังวาล บางทีสวมพวงมาลัยยาวลงถึงเข่า สวมลูกประคำคอ มีกำไลแขน กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า มีครุฑเป็นพาหนะ ที่พบแล้วมีทั้งปางยืน นอน และนั่งบนพระยานาค ประติมากรรมรูปพระนารายณ์ส่วนมากเป็นสำริดกับหิน

ในแผ่นดินสยามนับถือพระนารายณ์มากกว่าตรีมูรติอีก 2 องค์ แบบสกุลช่างที่พบทุกสมัย สมัยศรีเทพประมาณพุทธศตวรรษที่ 11 – 14 สมัยลพบุรีประมาณพุทธศตวรรษที่ 15 – 17 สมัยสุโขทัยประมาณพุทธศตวรรษที่ 18 – 20 สมัยอยุธยาประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 – 24 และสมัยรัตนโกสินทร์ก็มีรูปพระนารายณ์ทรงธนูหล่อด้วยสำริด อยู่ที่หน้าพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกรุงเทพฯ สร้างขึ้นในครั้งรัชกาลที่ 5 สูงประมาณ 230 เซนติเมตร

พระศิวะหรือพระอิศวร เป็นเทพผู้ทำลายของฮินดู แต่ต่อมากลายเป็นผู้สร้างด้วย ประทับอยู่ที่เขาไกรลาส มีชายาชื่ออุมา ประปรพดี (แต่นางมีอวตารหลายชื่อหลายปาง เช่น กาลี ไกรที ทูรดา เหมวดี เป็นต้น) พระศิวะมีโคชื่อ นันทิเป็นพาหนะ ลักษณะโดยย่อของพระศิวะคือรูปร่างสีกายขาว (บางครั้งก็ดำ บางครั้งก็แดง) แต่คอสีนิลหรือดำ มี 3 ตา ตาที่ 3 อยู่ระหว่างคิ้ว มีพระจันทร์ครึ่งซีกอยู่เหนือตาที่ 3 ขมวดผมเป็นชฎา ปลอยปลายลงประบ่า แต่บางครั้งสวมหมวกรูปทรงกระบอก มีตุ้มหู มีงูเป็นสังวาล มีพวงมาลัยทำด้วยกะโหลกศีรษะ บางครั้งมีลูกประคำ นุ่งหนังเสือ (หรือช้าง หรือควา) ส่วนมากมักจะเปลือยกาย มี 2 กรบ้าง 4 กรบ้าง ถือตรีศูล ธนู บ่วงบาศ บันฑะเขว้ สังข์ (บางทีก็ถือจักร ขวาน และโล่) บางรูปทำเป็น 2 เพศคือครึ่งหญิงครึ่งชาย และบ่อยครั้งมีการนับถือลึงค์ของพระศิวะ เรียกศิวลึงค์ นิยานับถือพระศิวะ

หรืออิศวรนี้มีมากในกัมพูชา ในเมืองไทยความสำคัญผู้พระวิษณุไม่ได้ อาศัยเทวรูปเหล่านี้ นักโบราณคดีจึงลงความเห็นว่ศาสนาพราหมณ์แพร่หลายในแผ่นดินถิ่นนี้แล้วตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 เพราะ เทวรูปรุ่นเก่ามีลักษณะคล้ายเทวรูปในศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ อาจอยู่ในสมัยปัลลวะ

อนึ่ง วรรณคดีอีสานเรื่องผาแดง – นางไอ่ ซึ่งไม่ทราบว่าจะเกิดในยุคใด สันเกตตามเนื้อเรื่องก็น่าจะเก่ามาก เพราะพูดถึงการสร้างเมืองสี่แคว เชียงเหียน ผาแดงสงยาง เมืองเหล่านี้เชื่อว่าเกิดในสมัยทวารวดี ในรุ่นนี้เรื่องพราหมณ์ก็มีแพร่หลายแล้ว เช่นมีการจุดบั้งไฟขึ้นไปบูชาแทน (เทวดา) กล่าวถึงพวคนาค ทำให้แผ่นดินถล่ม และกล่าวถึงกำแพงเมืองมีประตู 4 ทิศ มีผีเชือก รักษาจึงเรียกประตูผี แต่ละเมืองมีปรางค์สร้างด้วยศิลาแลง และมีเทวรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ ท้าวจตุโลกบาล เป็นต้น ถ้านิทานเรื่องนี้เกิดในสมัยทวารวดีจริง พราหมณ์ก็กระจายอยู่ทั่วถึงกันแล้วตั้งแต่ครั้งพุทธศตวรรษที่ 12

ศาสนาพราหมณ์ในสมัยอยุธยาเชื่อว่ารุ่งเรืองคู่กันมากับพุทธศาสนา ประเพณีต่างๆ ของประชาชน และพระราชพิธีสมัยนี้ได้ถ่ายทอดมาให้แก่สมัยธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์แทบทุกตัวอักษร ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไป (พิธีกรรมบางอย่างที่หาตัวอย่างไม่ได้ในสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยา เราจะพบในสมัยรัตนโกสินทร์ และผู้ประกอบพิธีก็จะอ้างเอาตัวอย่างครั้งนั้นๆ มาเป็นแนวในการปฏิบัติ จึงเป็นทางให้รู้พิธีกรรมครั้งนั้นได้)

ศาสนาพราหมณ์ในไทยปัจจุบัน

พิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ที่มีมาตั้งแต่ครั้งอดีตตลอดจนถึงปัจจุบันนี้ จะหาเป็นพราหมณ์ล้วนก่อนข้างจะยาก เพราะทุกพิธีมักจะมีพุทธศาสนาเข้าไปแทรกอยู่ด้วยเสมอ ในทำนองเดียวกัน พิธีทางศาสนาพุทธก็มีพราหมณ์ปะปนอยู่เกือบทุกเรื่อง ยกเว้นเรื่องสำคัญของสงฆ์เท่านั้น เช่น สวดปาฏิโมกข์ และปวารณาออกพรรษา ส่วนเรื่องอื่นๆ เช่น กฐิน บวชนาค เป็นต้น ก็มักจะมีพิธีของพราหมณ์เข้าปะปนอยู่ด้วย เรื่องของพราหมณ์ส่วนมากแล้วมิได้เกิดจากพระสงฆ์ แต่มักจะเกิดจากชาวบ้าน เช่น ประเพณีการเกิด ตัดจุก แต่งงาน สะเดาะเคราะห์ และประเพณีศพ เป็นต้น ล้วนมาจากชาวบ้านทั้งนั้น ส่วนพระเข้าผสมด้วยในแง่ของพุทธศาสนาเท่านั้น อย่างไรก็ตาม พระสงฆ์บางรูปที่ติดอยู่ได้อิทธิพลของพราหมณ์ก็มีบ้าง และดูเหมือนจะมีมากขึ้นในสมัยหลังๆ นี้ ตัวอย่างเช่น การรดน้ำมนต์ การเจิม สะเดาะ บันพระชาย เป็นต้น ก็เป็นพราหมณ์ที่แฝงเข้ามาอยู่ในพุทธผสมกับพุทธ ฉะนั้นจะพูดถึงพราหมณ์เดี่ยวๆ นั้นหายาก เพราะไทยเป็นเมืองพุทธ พิธีกรรมต่างๆ ของพราหมณ์มีมากมาย เป็นพิธีสำหรับคนทุกชั้น ตั้งแต่องค์พระมหากษัตริย์ลงมาจนถึงคนสามัญธรรมดา

ตอนที่ 4 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ศิลปะการแสดง

แนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์และการตีความ

เทิร์นเนอร์ (Turner, 1969) เสนอแนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสัญลักษณ์ และการตีความ (Dominant Symbols) และ เกิซส์ (Geertz, 1973) ได้เสนอทฤษฎีระบบสัญลักษณ์ สรุปได้ ดังนี้

1. **ทฤษฎีสัญลักษณ์และการตีความ (Dominant Symbols)** ของเทิร์นเนอร์ (Turner, 1969) ที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์ และตีความสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในพิธีกรรม เทิร์นเนอร์ได้กล่าวไว้ว่า พิธีกรรม คือ “ลำดับที่แน่นอนของกิจกรรมซึ่งรวมถึงการกระทำ คำพูด และสิ่งของที่ถูกจัดขึ้นในสถานที่แน่นอน จัดขึ้นเพื่อสนองตอบความมุ่งหมายและมีประโยชน์ของผู้ประกอบพิธีกรรม” จากความหมายของคำนิยามนี้ ชี้ให้เห็นว่าการกระทำหรือพฤติกรรมคำพูด และสิ่งของที่เกิดขึ้นและใช้ในพิธีกรรมนั้นเองที่เป็น “สัญลักษณ์” คุณสมบัติของสัญลักษณ์ คือ มีความโดดเด่นอย่างชัดเจน (Condensation) และมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (Unification) คือ รวมความหมายหลายอย่างเข้าด้วยกัน มีขั้วของความหมาย (Polarization) คือ ขั้วของอุดมคติ (Ideological Pole) และขั้วความรู้สึก (Sensory)

เทิร์นเนอร์ได้อธิบายถึงโทเท็มและการตีความทางสัญลักษณ์อย่างเป็นระบบ เขาได้ศึกษารูปแบบ และความหมายของสัญลักษณ์ที่ใช้ในพิธีกรรม โดยชี้ให้เห็นว่าในสังคมดั้งเดิม พิธีกรรมมีหน้าที่สำคัญ คือ เป็นการเก็บและถ่ายทอดข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสังคม เขากล่าวว่า พิธีกรรมทุกพิธีกรรม “เป็นสัญลักษณ์รวม” และพิธีกรรมทำหน้าที่เหมือนที่เก็บข้อมูล มีความรู้ ประเพณี และเขามองสัญลักษณ์ว่า เป็นหน่วยเก็บข้อมูลได้มากที่สุด เพราะสัญลักษณ์ของพิธีกรรมสามารถบอกความหมายได้หลายอย่างในเวลาเดียวกันและสัญลักษณ์ทุกอย่างมีหน้าที่ตอบสนองคำนิยาม บรรทัดฐาน ความเชื่อ ความรู้สึก บทบาทสังคม และความสัมพันธ์ทางสังคมในระบบวัฒนธรรมของชุมชนที่ทำพิธีกรรม

การศึกษาพิธีกรรมและการตีความในสัญลักษณ์ที่สำคัญของเทิร์นเนอร์ ได้แก่ การศึกษาพิธีกรรมของชาวเดมบู (Bdembu) ซึ่งเป็นชนเผ่าหนึ่งที่อยู่ทางตะวันออกเฉียงเหนือของแซมเบียในทวีปแอฟริกา ชาวเดมบูมีคำที่ใช้เรียก สัญลักษณ์ในภาษาของตนว่า “Kingikijilu” ซึ่งมาจากคำว่า “Ku-jikijila” หมายถึง “ทำเครื่องหมายและรอย” เครื่องหมายสัญลักษณ์ต่าง ๆ จึงเป็นเครื่องหมายเชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่ไม่รู้จักกับสิ่งที่รู้มาก่อนแล้ว กระบวนการทางสัญลักษณ์ในพิธีกรรมของชาวเดมบู คือ การทำให้ความเชื่อ คำนิยาม ความรู้สึก สามารถเห็นจริง และจับต้องได้ สัญลักษณ์ในพิธีกรรมมีคุณสมบัติที่มีความหลากหลาย (Politely or Multi-Vocality) สัญลักษณ์ตัวเดียวอาจใช้แทนสิ่งต่าง ๆ หลายสิ่ง สัญลักษณ์สำคัญ (Dominant Symbol) เป็นตัวครอบครองความหมายหลายอย่าง ที่เป็นกฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรม ความเชื่อซึ่งสามารถเชื่อมความหมายได้อย่าง

กว้างขวางในการปฏิบัติทางพิธีกรรม ความหมายทั้งหมดจะถูกนำมารวมกันเข้าเป็นหนึ่งสิ่งเดียว และมีผลสามารถทำให้บุคคลหรือกลุ่มสังคมแสดงการกระทำอย่างที่ตนเองนั้นมีความปรารถนา สัญลักษณ์จึงมีหน้าที่ด้านการสำนึกรู้ปลดปล่อยอารมณ์ และแสดงออกมาตามความต้องการ

เทิร์นเนอร์ ได้ทำความเข้าใจสังคม โดยการมองผ่านพิธีกรรม เพราะเห็นว่าการแสดงในพิธีกรรมช่วงหนึ่ง ๆ เกิดขึ้นในกระบวนการทางสังคม สัญลักษณ์ต่าง ๆ ในพิธีกรรมนั้นมีความสัมพันธ์กับกระบวนการทางสังคมและเป็นกระบวนการที่สืบเนื่องกัน ได้ตอบกันอย่างมีเหตุผลระหว่างภาวะคุณสมบัติที่มีโครงสร้าง ภาวะคุณสมบัติไร้โครงสร้าง และเมื่อมนุษย์ได้รับการตอบสนองอย่างเพียงพอ ก็จะหวนกลับมาสู่ภาวะแห่งคุณสมบัติมีโครงสร้างอีกครั้ง จึงทำให้ภาวะทั้งสองไม่สามารถดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยวได้ หากแต่เกี่ยวเนื่องกันเป็นกระบวนการความแตกต่างระหว่างภาวะทั้งสอง สามารถเห็นได้จากสัญลักษณ์ที่แสดงออกมาในรูปแบบของวัฒนธรรมต่าง ๆ คือ “พิธีกรรม” แนวคิดสัญลักษณ์ของเทิร์นเนอร์เป็น แนวทางการศึกษาคุณสมบัติของสัญลักษณ์ว่า มีความโดดเด่นและชัดเจน มีความเป็นเอกภาพหรือมีขั้วของความหมายที่ได้ตอบกันอย่างเป็นเหตุเป็นผลระหว่างภาวะคุณสมบัติไร้โครงสร้าง กับภาวะคุณสมบัติ มีโครงสร้าง ซึ่งภาวะทั้งสองมีความเกี่ยวข้องสืบเนื่องกันตลอดเวลา เป็นกระบวนการความแตกต่างระหว่างภาวะทั้งสอง โดยสามารถเห็นได้จากสัญลักษณ์ที่ถูกแสดงออกมาในรูปแบบพิธีกรรม

2. แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์ของเกียร์ส (Geertz, 1973) แนวคิดของนัก

มานุษยวิทยาสัญลักษณ์มองว่า ระบบสัญลักษณ์มาจากกระบวนการทำงานของระบบความคิด (Cognitive system) ในใจของมนุษย์ ซึ่งเป็นระบบเชิงนามธรรมที่ลึกซึ้ง ระบบความคิดของมนุษย์จะถูกสะท้อนให้เห็นด้วยพฤติกรรมของมนุษย์นั่นเอง ที่ชัดเจนมาก คือ ภาษา (Verbal action) และความเชื่อ หรือศาสนาที่จะปรากฏอยู่ในรูปของนิยายปรัมปรา (Myth) และความขัดแย้งความศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้พฤติกรรมทางด้านกายภาพของมนุษย์ หรือการแสดงออกทางการกระทำ (Body action) ผู้สร้างสื่อต้องการที่จะสื่อความคิดของตน ของคนหรือของกลุ่มใด ๆ ให้ผู้อื่นได้รับรู้และเข้าใจจึงต้องใส่ใจความหมาย (Encode) ลงไปในคำพูด หรือในการกระทำที่จะสื่อกับผู้อื่นให้สามารถตีความหรือถอดความหมายของคำพูด และการกระทำนั้นได้ (Decode) ลงในระบบสัญลักษณ์ (Symbolism) หมายถึง การตีความหมายหลายชั้นมีทั้งตัวแทนความหมาย และตัวที่ถูกแทนความหมาย ซึ่งอาจไม่เกี่ยวข้องกันมาก แต่เป็นการสื่อแทนความหมายโดย “อิสระ” หรือ ตามอำเภอใจ (Arbitrary) โดยการตกลงกันเอง หรือ เป็นกฎเกณฑ์ในระหว่างผู้แทนในสังคมเดียวกัน

จากแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นกรอบในการศึกษาปัจจัย และรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากศิลปะสถาปัตยกรรมขอม ซึ่งถือว่าเป็นสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์ของกลุ่มอารยธรรมขอม ที่เชื่อมโยงกับระบบอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม ในการวิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เกิดการ

ผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดง ได้นำแนวคิดสัญลักษณ์ของเทิร์นเนอร์มาเป็นแนวทางการวิเคราะห์วัฒนธรรม และทำรำ ดนตรี การแต่งกาย และนำแนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์ของเกียร์สมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการพัฒนาศิลปะการแสดง

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาศิลปะการแสดง นำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ดังนี้

1. ทฤษฎีนาฏยศาสตร์

ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของภรต มุนี (ภรต มุนี. 2511แปลโดยแสง มนวิฑูร.) เป็นตำราฟิสิกส์ของอินเดียที่กำหนดขึ้นเพื่อใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ สารสำคัญของนาฏยศาสตร์แบ่งออกเป็น 14 ชนิด คือ กำเนิด ภาวะ รส ตัวละคร ผู้แสดง บท การเขียนบท การแสดงออก นาฏกรรม เสียง คำพูด ดนตรี โรงละคร และฉาก ในการจัดการแสดงต้องอาศัยปัจจัยทางกายภาพ และการแสดงออกของอารมณ์ซึ่งเรียกว่า “ภาวะ” และ “รส”

ภาวะ คือ การแสดงอารมณ์โดยอาศัยปัจจัยต่าง ๆ ทางกายภาพที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเรียกว่า “รส” ทั้งภาวะและรส มีลักษณะเป็นเอกเทศแต่อยู่รวมกันเป็นวงจร เพราะในขณะที่ฟิสิกส์ ภาวะและรสเกิดขึ้นสลับกันไป อาศัยซึ่งกันและกัน ทำทางของมือ เท้า แขน ขา ลำตัว เป็นภาวะคงเดิม เมื่อนำมารวมกันเป็นการแสดงสื่อผสมก็เกิดเป็นภาวะใหม่สิ่งที่ส่งเสริม คือ ดนตรี เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ แสง สี เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ประมวลเข้าด้วยกันเกิดเป็นความบันเทิง คือ เป็นรสขึ้นในใจและรสที่เกิดขึ้นนี้จะสะท้อนให้เกิดภาวะใหม่ต่อไป เป็นเช่นนี้จนกว่านาฏกรรมนั้นจะจบลง

ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ แบ่งนาฏกรรมออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ 1) นาฏ เป็นนาฏกรรมพร้อมกับแสดงอารมณ์ 2) นฤต เป็นนาฏกรรมโดยเฉพาะ ไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษ หรือ อารมณ์ใด ๆ 3) นฤตย เป็นนาฏกรรมที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือละครทั้งเรื่อง

ในนาฏกรรมประกอบด้วย การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของร่างกาย 3 ส่วน คือ อังคะ อุปอังคะ และปรตยังคะ อังคะ คือ อวัยวะหลักที่ใช้ในนาฏกรรมได้แก่ ศีรษะ มือ เอว ออก แขน ขา อุปอังคะ คือ อวัยวะรองที่ใช้ในนาฏกรรมได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปากลำง แก้ม และคาง ปรตยังคะ คือ อวัยวะส่วนอื่นๆ ที่ใช้ในนาฏกรรม เช่น ไหล่ หลัง และหน้าท้อง ตำรา นาฏยศาสตร์ได้กำหนดโครงสร้างของนาฏกรรมไว้อย่างชัดเจน ซึ่งเป็นการแสดงสื่อผสมแม่บทเรียกว่า “กรรมะ” วั 108 ท่า เป็นมาตรา คือ กรรมะ 2 ท่า ขึ้นไปรวมกันเป็น 1 มาตริกะ ๆ 3-4 หน่วยขึ้นไปรวมเป็น 1 องค์การะ ๆ หลายหน่วยมารวมกันเรียกว่า “บิณชิพันระ” หรือ ราชุด

ตลอดจนการแสดงละครทั้งเรื่องในตำราภาษาศาสตร์ แบ่งคุณลักษณะของนาฏกรรมออกเป็น 2 ชนิด คือ ดานทวะ และลัษวะ ดานทวะ เป็นนาฏกรรมที่แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็ง หนักแน่น และสง่างามตามลักษณะบุรุษเพศ ลัษวะ เป็นนาฏกรรมให้เห็นถึงความประณีต อ่อนหวาน นุ่มนวลตามลักษณะอิทธิเพศ ในตำรานี้ยังได้กล่าวถึง คนตรีสำหรับนาฏศิลป์ใน 3 ลักษณะ คือ สวาระ (ตัวโน้ต) อาโธรยะ (เสียงจากเครื่องดนตรี) และปฎะ (เสียงร้องเพลง)

จากแนวคิดทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ศิลปะการแสดง ที่พัฒนาจากศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณในไทย และกัมพูชา

ทฤษฎีโพเอติก

ทฤษฎีโพเอติก ของอริสโตเติล (อ้างถึงในสุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2544 : 87-95) เป็นแนวคิดทฤษฎีรากฐานของนาฏศิลป์ในโลกตะวันตกที่แพร่หลายมาสู่โลกตะวันออก ทฤษฎีนี้จะกล่าวถึงการเลียนแบบ (Fromiation) โดยมองว่ามนุษย์ โดยทั่วไปจะมีสัญชาตญาณในการเลียนแบบ และแสดงออกด้วยการพูด การเขียน การแสดงท่าทาง คนตรีใช้จังหวะและเป็นการผสมผสานของเสียงส่วนนาฏกรรมจะใช้เพียงจังหวะเท่านั้น การเลียนแบบแต่ละชนิดมีส่วนประกอบที่แตกต่างกัน 3 ประเภท คือ การใช้สื่อ (Medium) สิ่งที่เป็นต้นแบบ (Objects) และการนำเสนอ (Manner) สื่อ คือ มหาภาพย์ โศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม โคลง กลอน ดนตรี และคำร้อง มีธรรมชาติเหมือนกัน คือ เป็นผลของการเลียนแบบต้นแบบ คือ สิ่งที่ใช้เป็นต้นฉบับในการเลียนแบบ ซึ่งอริสโตเติลได้กล่าวว่า “ผู้แสดงควรเป็นตัวแทนของมนุษย์ในภาพลักษณ์ที่ดีกว่าชีวิตจริง หรือเลวกว่าชีวิตจริง หรือเสมือนชีวิตจริงของมนุษย์ก็ได้ ทำนองเดียวกับจิตรกรซึ่งวาดภาพดีกว่าหรือด้อยกว่าต้นแบบ” ส่วนการนำเสนอ คือ รูปแบบหรือวิธีการต่าง ๆ ที่ผู้คิดประดิษฐ์หรือจิตรกรนำเสนอการเลียนแบบของตน อาจใช้วิธีการพรรณนาหรือการแสดง

แนวคิดทฤษฎีโพเอติกของอริสโตเติลแบ่งองค์ประกอบการแสดงออกเป็นโครงเรื่อง (Plot) ตัวละคร (Charaction) ความคิด (Thought) คำพูด (Diction) เพลง (Song) และความตระการตา (Spectacle) โครงเรื่อง คือ ลำดับเหตุการณ์ หรือการดำเนินเรื่องที่มีการเริ่มต้น มีตอนดำเนินเรื่องและตอนจบ ทั้งนี้จะต้องมีความเป็นเอกภาพของเรื่อง คือ การนำเหตุการณ์ของตัวละครเอกที่สอดคล้องกันมาเรียบเรียงให้เป็นเนื้อเดียวกัน หรือเป็นเอกภาพ ตัวละครหรือผู้แสดงที่เลียนแบบบุคคลต้นแบบควรทำให้เป็นไปตามความเป็นจริงของชีวิต ขณะเดียวกันก็ต้องมีความงดงามตามหลักความคิดของตัวละครอาจจะทราบได้จากคำพูด และการกระทำ นอกจากนี้เพลงก็เป็นส่วนสำคัญ เพื่อสร้างสรรค์และโน้มน้าวคนดูเพื่อให้ได้รรถรส ดังนั้น ทำนองเพลง จังหวะ และฉันทลักษณ์ จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่น่ามาวิเคราะห์ว่าเหมาะสมกับเหตุการณ์ และอารมณ์ความรู้สึกของการแสดง

แนวคิดทางนาฏศิลป์

1. แนวคิด ของ เปเยส (Peyes. 1990 :15-45) กล่าวว่า นาฏศิลป์เป็นของกลุ่มกับมนุษย์ มาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ พัฒนาขึ้นมาเป็นรูปแบบที่ชัดเจน และมีความสวยงามตามพัฒนาการของมนุษย์และมนุษย์ใช้นาฏศิลป์เพื่อการสื่อสาร ดังนั้นนาฏศิลป์จึงเป็นหน้าต่างแห่งวัฒนธรรมของมนุษย์ ทำให้สามารถมองลึกไปถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และเวลาของมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ นาฏศิลป์แบบดึกดำบรรพ์ที่เป็นไปเพื่อพิธีกรรม และที่เป็นสังคมพื้นบ้านจะแสดงให้เห็นถึงศรัทธา ค่านิยมในวัฒนธรรมของมนุษย์นั่นเอง นาฏศิลป์สามารถตอบสนองมนุษย์ทั้งในส่วนตัว ทางสังคม และทางจิตวิญญาณ การทำงานของมนุษย์ตามปกติวิถีชีวิตจะมีพฤติกรรมประจำวัน และทัศนคติของมนุษย์ต่อธรรมชาติจะระบายออกมาให้เห็น นอกจากนี้ ลักษณะการแบ่งชนชั้นและการแบ่งเพศในการแสดงของชนเผ่าและในกลุ่มสังคมก็แสดงออกโดยนัยได้ในการนาฏศิลป์ประเพณีชุดต่าง ๆ

เมื่อมนุษย์มีอายุมากขึ้นย่อมมีประสบการณ์ และเข้าใจโลกของตนมากขึ้นตามไปด้วยความสามารถของมนุษย์ในการปรับตัวและในการดำรงชีวิตขึ้นอยู่กับพลังจิต แทนที่จะอาศัยพลังทางร่างกายเพียงอย่างเดียว ค่านิยมและรสนิยมของมนุษย์จึงเจริญเติบโตขึ้นไปพร้อมกับความสลับซับซ้อนของสิ่งแวดล้อมของมนุษย์ ดังนั้นนาฏกรรมของมนุษย์ในฐานะ เป็นศิลปะแขนงหนึ่งจึงเป็นสื่อสะท้อนวิวัฒนาการทางจิตของมนุษย์นั่นเอง

จากแนวคิดดังกล่าวเป็นกระบวนการนำไปสู่การค้นพบว่า การแสดงของมนุษย์ด้วยวิธีการที่สุนทรีย์เป็นวิธีการที่นิยมเน้นนามธรรมมากกว่ารูปธรรม แสดงออกโดยมีนัยมากกว่าการพรรณนาโดยละเอียดและการลอกเลียน ความต้องการที่จะสื่อความหมาย และการแสดงออกของมนุษย์จะโน้มน้าวให้มนุษย์แสวงหาองค์ความรู้ที่ถูกต้อง ในศาสตร์ และกลวิธีของนาฏศิลป์ต่อไป เมื่อมนุษย์ผ่านกระบวนการดังกล่าวนี้ มนุษย์ย่อมมีความสามารถดีขึ้น ในการชื่นชมการเคลื่อนไหว และจังหวะที่สอดคล้องประสานอยู่ในกลวิธีแห่งนาฏกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงความรู้สึก และการเคลื่อนไหวของร่างกายนำไปสู่การฝึกหัดกลวิธีใหม่ ๆ ที่กระตุ้นให้เกิดความชัดเจน เรียบง่ายและความเปิดเผย

2. แนวคิดของ วัตสยญาณ (Vatsyayan. 1983 : 34-55) ซึ่งได้กล่าวว่านาฏศิลป์มีกายเป็นปัจจัยในการแสดงออกทางกายนั้นมี 2 ชนิดคือ กายที่เป็นรูปธรรมและกายที่เป็นนามธรรม กายทั้งสองนี้สัมพันธ์ในการแสดงออกเป็นนาฏศิลป์ และนาฏศิลป์นั้นสามารถล่วงพ้นกรอบของประเพณีและกาลเวลาไปสู่ความเป็นสากล ร่างกายของมนุษย์เป็นเครื่องมือในการแสดงออก ทั้งที่เป็นไปอย่างดึกดำบรรพ์หรือเป็นเพียงพื้น ๆ ง่าย ๆ ชัดเจนและจะเต็มไปด้วยการลอกเลียนแบบ แต่นาฏศิลป์ก็ยังเป็นเรื่องสลับซับซ้อนที่เต็มไปด้วยนามธรรม สัญลักษณ์และจิตวิญญาณของร่างกายมนุษย์ที่สัมผัสได้อย่างชัดเจน เป็นปัจจัยที่แท้จริงของชีวิตกายภาพของมนุษย์ มีกรอบความคิดรวบ

ยอด 2 ชั้น ชั้นนอก คือ ภายที่ชัดเจน ชั้นใน คือ ภายที่แฝงเร้น ภายทั้งสองเป็นอิสระที่สัมพันธ์กันแนบแน่นจนแยกไม่ได้ ภายภายนอกอาจสลายลงไปสู่ภายแฝงเร้น และภายแฝงเร้นอาจเปิดตัวออกมาห่อหุ้มภายภายนอก แบบแผน และกฎเกณฑ์แห่งการเคลื่อนไหวจะเป็นวิธีหนึ่งในหลาย ๆ วิธีที่ทำให้ภายภายนอกกลายเป็นภายแฝงเร้น

ร่างกายเป็นปัจจัยของการสื่อสาร ซึ่งเป็นบทบาทสากลที่ไม่เฉพาะเจาะจงลงในมาตรฐานสุนทรียภาพและวัฒนธรรมใด แต่มันกลับล่องพ้นความจำเพาะเจาะจง และล่องพ้นจากความเหมาะสมเฉพาะกลุ่มชน นาฏศิลป์มีความสำคัญในระดับจักรวาล สถานการณ์นี้เกิดขึ้นโดยการกำหนดร่างกายและจิตใจ ในประเทศอินเดียได้จำลองสถานการณ์ที่มนุษย์เป็นส่วนสำคัญแห่งจักรวาล ในรูปกายของมนุษย์ยืนอยู่บนโลกและสื่อสารกับท้องฟ้าโดยเหยียดออกไปทุกทิศทาง เช่น ภาพของ วิศวะปुरुส หรือ ผู้มีโลกทัศน์อยู่ภายใน ซึ่งสัมพันธ์กับนาฏศิลป์ที่แสดงให้เห็นว่าร่างกายสามารถเคลื่อนจากภายภายนอก ไปสู่ภายภายใน จากความชัดเจนที่สุด ไปสู่ภายแฝงเร้นที่สุด จากเวลาที่เป็นจริงไปสู่การข้ามห้วงเวลา ในแนวความคิดนี้ เวลาตามธรรมชาติเป็นวงจรที่มีจังหวะของวิวัฒนาการ และวิบัติการสลับกันไป ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ในการแสดง เพื่อสื่อสารให้เห็นสาระของพิธีกรรมในอดีตโดยผ่านสัญลักษณ์ต่าง ๆ

แนวคิดดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ เพื่อมองถึงความประณีต สวยงาม และสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้ชมเกิดสุนทรียรส

นอกจากนี้ ยังนำหลักการแนวคิดทางดนตรีมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ดนตรี ประกอบการแสดงที่ประกอบไปด้วยเรื่องเสียง จังหวะ ทำนอง เสียงประสานให้ออกมาในรูปของการบรรเลงดนตรีและการขับร้อง และยังต้องอาศัยแนวคิดในด้านองค์ประกอบและหลักของศิลปะมาช่วยสร้างจุดเด่น รวมทั้งการออกแบบการแต่งกาย และการแปรแถวการแสดงยังทำให้เกิดความหลากหลาย ดึงดูดความสนใจของผู้ชม

3. แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว

แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว การรับรู้เกี่ยวข้องกับความเป็นมา ลักษณะความงาม องค์ประกอบ และหลักการจัดองค์ประกอบของศาสตร์การเคลื่อนไหว เป็นพื้นฐานที่ผู้คิดประดิษฐ์การแสดงจะต้องรู้ เพื่อเป็นแนวทางในการแสดงสื่อผสมได้อย่างถูกต้องและอยู่ในขอบเขตของการแสดงนั้น ๆ ความเป็นมาของศาสตร์การเคลื่อนไหว การกำเนิดศาสตร์ทางการเคลื่อนไหวอาจเกิดจากธรรมชาติ ความเชื่อ สิ่งแวดล้อม และสภาพสังคม ดังนี้

3.1 ธรรมชาติ กิริยา ท่าทาง การยืน เดิน นั่ง การแสดงอารมณ์ ดีใจ เสียใจ สนุก ทุกข์ พัฒนาปรับตัวเกิดสุนทรียภาพ อุปนิสัย การอบรมสั่งสอน ประสบการณ์การศึกษา

3.2 ความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรมที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ การเช่นสรวงบูชาผี หรือเทพ ความเชื่อในการรักษาโรคภัยต่าง ๆ ฯลฯ ความเชื่อทางศาสนา แนวคิด หลักธรรม คำสอนต่างๆ

3.3 ภาวะแวดล้อมและสังคม ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ และการประกอบอาชีพ

โดยสรุป ลักษณะความงามในศาสตร์ทางการเคลื่อนไหวที่เกิดจากธรรมชาติ ความเชื่อ พิธีกรรม และประเพณี เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์นำมาพัฒนาเป็นศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว จะเกิด ความงามตามธรรมชาติ ความงามที่ปรุงแต่ง และ ความงามที่สร้างสรรค์ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความคิด ประดิษฐ์นั้นพัฒนาหรือสร้างสรรค์ในแนวทางใด ในการคิดประดิษฐ์การแสดงจะต้องคำนึงถึง องค์ประกอบของศาสตร์การเคลื่อนไหว ในด้านเรื่องราวสาระสำคัญที่ต้องการนำเสนอให้ปรากฏ เพื่อถ่ายทอดความคิดและจินตนาการ แนวคิดหลักในการจัดการแสดง เนื้อหา ท่าทาง คือ การ แสดงกิริยาอาการที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวตามความคิด จินตนาการได้อย่างเหมาะสม ที่ผู้ชม สามารถรับรู้ได้ตามที่ผู้นำเสนอ (ผู้สื่อสาร) ต้องการ การแต่งกายนั้นสำคัญต่อการเคลื่อนไหว เพราะเป็นการสื่อสารเรื่องราว รสนิยม ความคิด จินตนาการ สามารถสร้างการรับรู้ให้คล้อยตาม และจัดแย้งรวมทั้งสนับสนุนการรับรู้ได้ ซึ่งถ่ายทอดผ่านการใช้สี เส้น รูปแบบ รูปทรง โดยใช้ หลักเอกภาพ สมดุล และจุดสนใจในการจัดองค์ประกอบเข้าร่วมให้เกิดความสมบูรณ์ จังหวะ ทำนองการแสดงระบำที่พัฒนาจากภาพลัทธิสถาปัตยกรรมขอม ต้องมีทำนองจังหวะของการ แสดงออกอย่างเหมาะสม เช่น ช้า เร็ว รุกเร้า ส่วนท่วงทำนองเป็นเรื่องของลีลาที่แตกต่างกัน เป็น ส่วนสำคัญในการเคลื่อนไหวของผู้แสดง แสดงให้เห็นถึงความอ่อนโยน ตื่นเต้น เร้าใจ หวาดกลัว เครื่องขริม สนุกสนาน ร่าเริง รวมถึงการสะท้อนอารมณ์ สถานที่ การแสดงต้องสอดคล้อง เหมาะสมกับสถานที่ จึงจะทำให้ผู้ชมสร้างการรับรู้ให้เกิดขึ้นได้ตรงตามเป้าหมายที่ต้องการ

หลักการจัดองค์ประกอบการเคลื่อนไหวจะต้องคำนึงถึงควมมีเอกภาพ ความสมดุล และ จุดสนใจ ซึ่งจะทำงานสมบูรณ์ เป็นการคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงโดยอาศัยการแสดงสื่อผสมที่เป็นแบบแผนจากนาฏศิลป์แบบฉบับหรือนาฏศิลป์จากในราชสำนัก ซึ่งมีการกำหนดนาฏยศัพท์ และภาษาท่าไว้ “นาฏยศัพท์” คือ ศัพท์ที่ใช้ในภาษาทางนาฏศิลป์เพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน ซึ่งในระบำแต่ละชุดได้ใช้ทั้งนามศัพท์ (วง จีบ ก้าวเท้า ยกเท้า ฯลฯ) กิริยาศัพท์ (คันว่ง ลดวง ทรง ตัว หักข้อ หลบเข้า กันเข้า ฯลฯ) ศัพท์เบ็ดเตล็ด (เดินมือ ลักคอ ฯลฯ) “ภาษาท่า” หรือรำดิบท คือ การแสดงท่าทางแทนคำพูดให้มีความหมายรวมถึงการแสดงอารมณ์ แบ่งเป็น กิริยามือแบ มือจีบ มือชี้ นาฏยศัพท์และภาษาท่าดังกล่าวใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจาก ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ

แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีศิลป์

แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีศิลป์ (Composition) แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีศิลป์ มีแนวคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งประกอบด้วยสี น้ำหนัก เส้น ลักษณะผิว รูปร่างและรูปทรง บริเวณว่าง ส่วนหลักของศิลปะประกอบด้วยคุณภาพ การเน้นความกลมกลืนความหลากหลาย ความลดหลั่น จังหวะและการเคลื่อนไหว สัดส่วน ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. **องค์ประกอบศิลป์** หมายถึง การนำเอามูลฐานของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกันอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดคุณค่าทางศิลปะทางความงามหรือความมีเอกภาพจนได้อารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียอันเป็นเป้าหมายของการสร้างสรรค์ศิลปะ องค์ประกอบศิลป์จึงเป็นผลรวมของส่วนสำคัญ 2 ส่วนที่สำคัญ คือ มูลฐานของศิลปะ (The Elements of Art) และหลักการของศิลปะ (The Principles of Art) มีเป้าหมายที่หน่วย หรือ เอกภาพ (Unity) ของส่วนประกอบของศิลปะ “ทัศนศิลป์” หรือ “ศิลปะที่มองเห็น” หมายถึง ส่วนประกอบเบื้องต้น ได้แก่ สี น้ำหนัก เส้น ผิว รูปร่าง รูปทรงและบริเวณที่ว่าง ซึ่งศิลปินสามารถใช้จินตนาการในการสร้างสรรค์งานทางทัศนศิลป์ (Ministry of Tourism, 1998 : 25)

สี (Colors) สีเป็นตัวปลูกเร้าความรู้สึกและอารมณ์จากการเห็น การใช้สีในทัศนศิลป์แขนงอื่น มีวิธีการใช้สีหลายประเภท สีที่สำคัญ 3 ประการ คือ สีแท้ (Hue) ความเข้มของสี (Intensity) และน้ำหนักของสี (value in color) สีแท้เป็นชื่อของสีที่ใช้เปรียบเทียบความแตกต่างของสี 2 สี สีแท้ คือ แม่สี สีขั้นที่ 2 และสีขั้นที่ 3 ความเข้มของสี หมายถึง สีแท้บริสุทธิ์ที่ค่าของมันถูกเปลี่ยนแปลงไปสู่ความเป็นเทาโดยการผสมด้วยสีกลาง (Neutral) น้ำหนักของสี คือ ค่าความสว่าง หรือค่าความมืดของสีแท้ที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นลำดับ การผสมด้วยสีขาวหรือสีดำ การใช้สีแบบน้ำหนักของสีเพื่อให้ดูว่าในภาพนั้นมีสีขาวและสีดำซึ่งเป็นส่วนผสมสำคัญ

น้ำหนัก (Value) บางครั้งน้ำหนักไม่ได้ปรากฏในรูปสี แต่ปรากฏเฉพาะค่าอ่อน - แก่ หรือความสว่างและความมืด ดังกล่าวนี้นี้เรียกว่า น้ำหนัก ดังนั้นลักษณะของน้ำหนัก จึงหมายถึง ค่าระหว่างดำกับขาว หรือค่าระหว่างความมืดกับความสว่างนั่นเอง

เส้น (Line) เส้นเป็นส่วนประกอบของศิลปะอันหนึ่งเส้น คือ การทำให้เกิดความต่อเนื่องของจุดบนพื้นผิววัตถุในงานประติมากรรม และสถาปัตยกรรมก็จะช่วยให้เข้าใจถึงความรู้สึกมั่นคง แข็งแรง สง่าในทางกลับกัน การจัดท่าทางบิดงอโค้งจะส่งผลต่อความรู้สึกให้เกิดความพลิ้วไหวได้ ซึ่งสามารถนำมาใช้ในเรื่องการแสดงเพื่อให้นักดูเกิดอารมณ์คล้อยตาม

ลักษณะผิว (Texture) ลักษณะผิว คือ มูลฐานของศิลปะที่มีความเกี่ยวข้องกับความรู้สึกจากการเห็นในแง่ที่ว่าถ้าเราสัมผัสแล้วรู้สึกอย่างไร ในงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่งลักษณะผิว

ย่อมมีผลต่อความรู้สึกทางการเห็นเสมอในด้านการแสดงลักษณะของสีของเสื้อผ้า เป็นสิ่งที่สร้างความรู้สึกได้จากการมองเห็นว่า ให้ความรู้สึกกลมกลืนกับเรื่องราวที่แสดงเพียงใด

รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form) รูปร่าง หมายถึง พื้นที่เกิดจากการประกอบกันเข้าของมูลฐานทางศิลปะตั้งแต่หนึ่งมูลฐานหรือมากกว่าหนึ่งมูลฐานขึ้นไป เช่น การใช้สี น้ำหนัก เส้น ลักษณะผิว และบริเวณที่ว่าง รูปร่างจะมีลักษณะแสดงให้เห็นเป็น 2 มิติ คือ มิตกว้างกับมิตยาว หรือมิตสูงกับมิตกว้าง ส่วนรูปทรงมี 3 มิติ คือ มิตกว้าง มิตยาว และมิตลึก หรือมิตสูง มิตกว้าง และมิตลึก คำว่า ลึก คือ มิตที่ 3 แสดงความตื้น-ลึกหรือทะลุทะลวง

บริเวณที่ว่าง (Space) คือ พื้นที่ที่ปรากฏและยังรวมไปถึงมิตหรือความตื้นลึกของสิ่ง ที่ปรากฏในความรู้สึกทางการเห็นที่สามารถบอกได้ทันทีว่าเป็นอย่างไร

2. หลักการทางด้านศิลปะ (The Principles of Art) คือ หลักในการนำเอาข้อมูลเบื้องต้นหรือมูลฐานของศิลปะมาประสานเข้าด้วยกันเพื่อสร้างผลงานที่มีเอกภาพหรือความงามตามความต้องการของศิลปิน ต้องอาศัยหลักการศิลปะ ประกอบด้วย ดุลยภาพ (Balance) การเน้น (Emphasis) ความกลมกลืน (Harmony) ความหลากหลาย (Variety) ความลดหลั่น (Gradation) ความเคลื่อนไหว (Movement) จังหวะ (Rhythm) และสัดส่วน (Proportion)

2.1 ดุลยภาพ (Balance) คือ การนำเอามูลฐานของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกันให้มีความรู้สึกในสภาพคงที่ ดุลยภาพในงานทัศนศิลป์ ถ้าจะเปรียบเทียบกับสภาพของตราชั่ง ซึ่งเป็นเครื่องมือในการชั่งน้ำหนักสิ่งของ แบบปกติเป็นดุลยภาพที่ซ้าย-ขวา เท่ากันและเหมือนกัน ดุลยภาพแบบไม่ปกติเป็นดุลยภาพที่ซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน และไม่เหมือนกัน ดุลยภาพแบบรัศมีของวงกลม เป็นดุลยภาพที่กระจายออกเป็นรัศมีจากศูนย์กลางของวงกลม

2.2 การเน้น (Emphasis) การเน้นมีความหมายคล้ายคลึงกันกับการตัดกัน คือ วิธีการในการนำเอามูลฐานของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกันและเน้นให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างมูลฐานของศิลปะเหล่านั้นเพื่อให้เกิดจุดสนใจ การทำให้เด่นหรือการทำให้เกิดจุดสนใจที่เรียกว่าการเน้นนั้น เป็นการสร้างความแตกต่างในพื้นที่ที่ใช้มูลฐานคล้ายกัน

2.3 ความกลมกลืน (Harmony) ความกลมกลืน หมายถึง วิธีการในการนำเอามูลฐานของศิลปะมาผสมผสานกันในขณะที่เน้นน้ำหนักให้คล้ายคลึงกันและเชื่อมโยงทุกส่วนมาเป็นส่วนเดียวกันทั้งภาพโดยหลีกเลี่ยงความสับสนหรือลักษณะที่ตัดกัน เช่น ความกลมกลืนของสีชุดแต่งกายที่มีความใกล้เคียงกันในวงสี หลักของความกลมกลืน คือ มูลฐานของศิลปะที่มีลักษณะใกล้เคียงกันในการประดิษฐ์ศิลปะการแสดงสื่อผสม จำเป็นต้องสร้างให้เกิดความกลมกลืนในด้านการแต่งกายและการแสดงสื่อผสมเพื่อให้เกิดความโดดเด่นขึ้นมาในภาพรวม ให้ปรากฏต่อสายตาคนดู

2.4 ความหลากหลาย (Variety) ความหลากหลาย หมายถึง การนำเอาข้อมูลฐานของศิลปะที่มีลักษณะแตกต่างกันหลาย ๆ อย่างมาผสมผสานกันจนกลายเป็นความซับซ้อน เพื่อดึงดูดความสนใจ แต่ละส่วนของภาพจะได้รับการเน้นให้มีความชัดเจน

2.5 ความลดหลั่น (Gradation) ความลดหลั่น หมายถึง การนำเอาข้อมูลฐานของศิลปะมาผสมผสานกันในลักษณะเป็นชุดให้มีการเปลี่ยนแปลงในทีละเล็กละน้อยในมูลฐาน

2.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว (Rhythm and Movement) จังหวะและความเคลื่อนไหว หมายถึง การนำเอาข้อมูลฐานของศิลปะแต่ละอย่างที่มีลักษณะคล้ายกันมาจัดวางซ้ำ ๆ กันจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งอย่างต่อเนื่อง ยังผลให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

2.7 สัดส่วน (Proportion) สัดส่วน หมายถึง หลักการของศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของศิลปะทั้งหมดและส่วนอื่น ๆ ในภาพลักษณะเปรียบเทียบกัน

ตอนที่ 5 มนุษย์กับสุนทรียภาพ

1. มนุษย์กับสุนทรียภาพ

การศึกษาสุนทรียศาสตร์ เป็นการศึกษาความรู้เกี่ยวกับความงามเพื่อนำไปประยุกต์ใช้กับการดำเนินชีวิต สารະทะยัฎฐิสุนทรียศาสตร์จะมุ่งศึกษา พฤติกรรม ทั้งในแง่การรับรู้ความงาม กระบวนการใช้ความคิดและเหตุผลต่อความงาม คุณค่าของความงาม รวมไปถึงการแสดงออกในการสนองต่อความงาม ดังนั้นการศึกษาสุนทรีย ศาสตร์จึงควรรู้และเข้าใจต่อมนุษย์และความเป็นมนุษย์ ทั้งในแง่คุณสมบัติทางกายภาพ และพฤติกรรมของมนุษย์เพื่อนำมาเป็นมูลฐานศึกษา พฤติกรรม การตอบสนองต่อความต้องการด้านความงาม ดังเราจะพบว่า จากอดีตจนถึงปัจจุบัน มนุษย์ได้สร้างสรรค์สิ่งต่างๆ มากมายเพื่อตอบสนองความต้องการแห่งตน เราได้เห็นพัฒนาการด้านต่าง ของมนุษย์จากหลักฐานเหล่านี้ และเราก็ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า นั่นคือการใช้ความสามารถทาง สติปัญญาของมนุษย์ ที่มีอิทธิพลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์ อย่างพัฒนา นั่น คุณค่าการสร้างสรรค์อย่าง ต่อเนื่องของมนุษย์ในทุกยุคทุกสมัยที่ผ่านมา ได้ก่อคุณประโยชน์มากมายต่อมนุษย์ในปัจจุบัน

คำว่า มนุษย์ ในความหมายเชิงภาษาศาสตร์ มาจากรากศัพท์สองคำมารวมกัน คือ มนุ กับอุษย์ จึงมีความหมายว่า ผู้มีจิตใจสูงส่ง พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2483 การบัญญัติศัพท์ดังกล่าว ประสงค์ที่จะกำหนดการอธิบายให้มนุษย์โดยเป็นสิ่งที่ชีวิตจิตใจ สูงส่งและดีงาม ด้วยการรู้จักใช้สติปัญญาควบคุมการประพฤติปฏิบัติ พฤติกรรมการแสดงออก ทั้งนี้ นักสังคมศาสตร์เชื่อว่ามนุษย์เป็นสิ่งที่ชีวิตที่เป็นสัตว์ชนิดเดียวเท่านั้นที่รู้จักสร้างอารยธรรมและพัฒนาอารยธรรมได้ ความแตกต่างนี้มาจากโครงสร้างทางสติปัญญาของมนุษย์ ทำให้มนุษย์รู้จักเรียนรู้

แล้วนำประสบการณ์การเรียนรู้ที่ได้นั้นนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์กับการดำเนินชีวิต ซึ่งสัตว์อื่นมีลักษณะการพัฒนาการเรียนรู้ไปอย่างเชื่องช้า จึงดำรงตนโดยอาศัยสัญชาตญาณเป็นสำคัญ

ทฤษฎีวิวัฒนาการของ ชาล ดาวิน ชี้ให้เห็นว่า มนุษย์จัดอยู่ในประเภทสัตว์ หากพิจารณาย่อยในความเป็น สับออร์เดอร์ (Sub-order) ลักษณะที่บ่งบอกในเงื่อนไขก็คือ เป็นสัตว์เลือดอุ่น มีกระดูกสันหลัง และหากแยกมาพิจารณาภายใต้ชนิดของความเป็นสัตว์ (Anthropoidior) ก็คือ มีลักษณะเป็นสัตว์เลือดอุ่น ลำตัวตั้งตรงกับแนวดิ่งของโลก (Gravity) เคลื่อนไหวบนเท้าทั้งสองข้าง มีอวัยวะที่ปรากฏทางกายภาพภายนอกแบบสมดุลทั้งสองข้างเท่ากัน (Symmetrical balance) มีศูนย์การควบคุมระบบอยู่ที่สมอง โดยมีน้ำหนัสมอง เมื่อเทียบโดยน้ำหนักตัวเองมากกว่าสัตว์อื่น และกลไกการทำงานของสมองนี้เองที่เป็นปัจจัยสำคัญคือ มีความละเอียดและซับซ้อนกว่า แบ่งแยกการทำงานของสมองแต่ละส่วนด้วยหน้าที่แตกต่างกันและมีอิทธิพลต่อพฤติกรรม อาทิ การพัฒนาความสามารถ ประสิทธิภาพในการจดจำ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ ส่งผลต่อการพัฒนาตนเองและความสามารถในการปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อม ที่แปรเปลี่ยนไป รู้จักการใช้เหตุผลที่เป็นความฉลาดจากสติปัญญาที่เป็นเลิศเพื่อแก้ปัญหาให้กับตนเอง ตลอดจนการใช้สติปัญญาเพื่อสร้างสรรค์สิ่งให้อำนวยความสะดวกให้กับตนเอง รู้จัก สะสมปัญญาเพื่อแก้ปัญหาอนาคตให้กับตนเอง ซึ่งก็คือรู้จักการคาดหวังหรือวางแผนเพื่อ อนาคตนั่นเอง มีความทะเยอทะยานต่อความก้าวหน้า และรู้จักชื่นชมต่อสิ่งสวยงาม

2. พฤติกรรมที่มีอิทธิพลต่อความต้องการสุนทรียภาพ

พฤติกรรมธรรมชาติที่กล่าวมา เป็นความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ที่เป็นธรรมชาติ เพื่อตอบสนองความต้องการแห่งตน ความสามารถในการใช้สติปัญญาเพื่อการค้นพบ นำมาซึ่งการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์สิ่งต่างๆมากมาย และเป็นมูลเหตุแห่งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ หากจำแนกการสร้างสรรค์จนกลายเป็นผลงานศิลปะของมนุษย์ จะมาจากอิทธิพล ความต้องการทางธรรมชาติของมนุษย์ต่อไปนี้

2.1. มนุษย์ต้องการปัจจัยพื้นฐานเพื่อการดำรงอยู่ของชีวิต คือปัจจัยสี่ ได้แก่ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรค

2.2 มนุษย์ต้องการแสดงออกตามความสามารถแห่งตน มนุษย์จะแสดงออกเมื่อมีความสอดคล้องภาวะที่พบว่าตนเองมีสิ่งเหล่านั้น การแสดงออกจะเป็นไปตามสภาพที่เหมาะสม หรือมีแรงจูงใจ (Motives) ที่เพียงพอและสอดคล้องที่เป็นไปตามปัจเจกภาพของบุคคล

2.3 มนุษย์ต้องการการเปลี่ยนแปลง เพราะปัจจัยการเรียนรู้ของมนุษย์ที่ไม่หยุดนิ่ง ก่อให้เกิดการค้นพบใหม่ในสิ่งที่ดีกว่าเดิมและพัฒนาให้เกิดคุณค่ากับตนเองมากกว่าเดิมมนุษย์ได้รู้จักที่จะพัฒนาโดยใช้ความเพียรพยายามในการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสิ่งๆต่างเพื่อการอำนวยประโยชน์

และสร้างความพึงพอใจต่อมนุษย์ที่มากขึ้นกว่าเดิม

2.4 มนุษย์ต้องการอำนาจ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความชัดเจน ด้านสติปัญญาของตนเองที่มีมากกว่า สามารถใช้อำนาจที่มีมากกว่าเพื่อการต่อรอง และความสามารถในการกำหนดให้บุคคลอื่นยอมรับและปฏิบัติตามเงื่อนไขที่ตนเองกำหนด

2.5 มนุษย์ต้องการการอยู่ร่วมกับสังคม ชาล ดาวิน กล่าวว่า มนุษย์เป็นสัตว์สังคม ที่ไม่อาจอยู่ได้โดยลำพัง ด้วยเหตุที่ต้องการสื่อสารกับคนอื่น ต้องการการยอมรับจากคนอื่น ปัจจัยดังกล่าวนำมาซึ่งการรวมตัวเป็นสังคมมนุษย์ก่อให้เกิดวัฒนธรรมตามมา เพราะวัฒนธรรมคือการยอมรับเงื่อนไขร่วมกันที่จะใช้หลักการเดียวกัน ประพฤติปฏิบัติภายใต้กรอบเงื่อนไขเดียวกัน และร่วมกันพัฒนาเงื่อนไขเพื่อการอยู่ร่วมจึงก่อให้เกิดวัฒนธรรมทั้งขนบธรรมเนียม จารีตอันเป็นกฎเกณฑ์ร่วม ตลอดจนประเพณี ที่ยึดร่วมศาสนา และเชื่อกัน ตลอดจนปฏิบัติภายใต้เงื่อนไขเดียวกันหากจำแนกวัฒนธรรมเป็นสาขาใหญ่ๆ (ตามการจำแนกสาขาขององค์การสหประชาชาติ) ได้แก่

2.5.1 วัฒนธรรมทางภาษาและการสื่อสาร

2.5.2 วัฒนธรรมทางสังคม การเมืองและการปกครอง

2.5.3 วัฒนธรรมทางศิลปวัตถุ

2.5.4 วัฒนธรรมทางการแสดงและการละเล่น

2.5.5 วัฒนธรรมทางศาสนาและความเชื่อ

2.6 มนุษย์ต้องการการการเปลี่ยเปลienและการพักผ่อน เนื่องจากมนุษย์ต้องใช้พลังงานในตนเองมากมายทั้งพลังกายและพลังทางจิตใจเพื่อการดำเนินชีวิต จึงจำเป็นในการ ได้มาซึ่งพลังงานทดแทนสำหรับการฟื้นฟูสภาพ การพักผ่อนและการผ่อนคลายความตึงเครียดนี้เอง ที่มนุษย์เลือกสรรสิ่งตอบสนองจิตใจ โดยเลือกสิ่งสวยงามเพื่อให้เกิดความเปลี่ยเปลienในความสุขทางใจ

2.7 มนุษย์ต้องการความสำเร็จตามความสามารถแห่งตน เพราะสาเหตุที่ก่อให้เกิดความสุขประการหนึ่งของมนุษย์ เกิดจากความสำเร็จที่เป็นไปตามการคาดหวัง การดำเนินการกิจต่างๆของมนุษย์ จึงมีการวางจุดประสงค์และเป้าหมายของความสำเร็จเอาไว้ ในความสำเร็จดังกล่าวจะช่วยใ้มนุษย์รู้จักศักยภาพแห่งตนหรือที่เรียกว่าการค้นพบตนเอง (Self discovery) และสิ่งที่เกิดขึ้นต่อเนื่องจากการค้นพบตนเองจะส่งผลต่อความภาคภูมิใจและก่อให้เกิดเป็นความเชื่อมั่นแห่งตน (Self confident) ตามมา จากความต้องการที่เป็นธรรมชาติพื้นฐานนี้เองที่ทำให้ มนุษย์สร้างสรรค์สิ่งต่างๆมากมายเพื่อการตอบสนองความต้องการเหล่านั้นด้วยจุดประสงค์สอง ประการคือ ประการที่ 1 สร้างขึ้นเพื่อใช้คุณค่าด้านประโยชน์ใช้สอย ตอบสนองความสะดวกสบายในการดำเนินชีวิต ประการที่ 2 สร้างขึ้นเพื่อใช้คุณค่าทางความงาม ตอบสนองจิตใจและยกระดับสติปัญญาให้สูงขึ้น

จากการสร้างสรรค์ด้วยจุดประสงค์สองประการ ก่อให้เกิดเป็นผลงานทางศิลปะขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะที่ปรากฏไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ เพื่ออำนวยความสะดวกในการดำเนินชีวิตแล้ว ยังมีสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อความพึงพอใจ อาทิเครื่องประดับตกแต่งทั้งที่ใช้ตกแต่งร่างกายและตกแต่งที่เป็นสิ่งแวดล้อมศิลปกรรม ไม่ว่าจะเป็นการตกแต่งภายในและภายนอก สถาปัตยกรรมรวมถึงการตกแต่งเชื่อมโยงพื้นที่ขนาดใหญ่ที่เรียกว่าศิลปะภูมิสถาปัตย์ ซึ่งเป็นการจัดสภาพภูมิทัศน์ให้สอดคล้องกับศิลปะ สถาปัตยกรรมเป็นต้น นอกจากการสร้างผลงานที่เรียกว่าศิลปะที่สามารถสัมผัสได้ด้วย การเห็นกายภาพแล้ว มนุษย์ยังสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ให้คุณค่าทางความงาม ในรูปแบบของเสียง หรือลีลาการเคลื่อนไหว ที่แปรค่าเป็นความงาม นั้นเป็นความไพเราะ เป็นความสุนทรีทางจิตใจ อาทิดนตรีและการขับร้องดนตรี และนาฏศิลป์ เป็นต้น

3. คุณค่าของสุนทรีภาพ

พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์เพื่อตอบสนองธรรมชาติ ความต้องการล้วนชี้ให้เห็นถึงความเพียรพยายามในการใช้สติปัญญาและความรู้สึกลึกซึ้งที่ซับซ้อน ละเอียดอ่อนและเต็มไปด้วยพลังในการสร้างสรรค์นั้นเป็นกระบวนการที่อาศัยการเรียนรู้ การเลือกสรรและการจัดเก็บประสบการณ์เพื่อนำมาใช้ในการพัฒนาชีวิต การประดิษฐ์คิดค้นจนกลายเป็นผลงานศิลปะที่อาศัยคุณภาพทางปัญญา ทำให้สามารถจำแนกประเภทคุณค่าที่สำคัญในงานศิลปะ สามประการคือ

3.1 ประเภทคุณค่าของผลงานศิลปะ

3.1.1 คุณค่าด้านความจริงหรือสัจจะ (Real or truth value) เป็นความจริงที่เกิดจากการเรียนรู้แล้วนำความจริงดังกล่าวมานำเสนอไว้ในองค์ประกอบที่นำมา ประกอบไว้ในผลงานนั้นๆความจริงเหล่านั้น ต่อมาสามารถพัฒนาจนกลายเป็นองค์ความรู้ (Knowledge) เป็นศาสตร์ (Sciences) เป็นกฎหมาย (Law) เป็นทฤษฎี (Theory) ต่างๆ เป็นต้น

3.1.2 คุณค่าด้านความดี หรือ ธรรมะ (Goodness value) เป็นคุณค่าทางจิตใจที่มนุษย์เลือกสรรในการใช้กำหนดพฤติกรรมอยู่ร่วมกันในสังคม โดยยึดถือหลักความดี จากการค้นพบด้วยตัวเองและจากวัฒนธรรมทางศาสนาและความเชื่อ นำมาประพฤติและ ปฏิบัติตามเกณฑ์ที่

3.1.3 คุณค่าด้านความงาม (Aesthetic value) เป็นคุณค่าทางความรู้สึก ที่เกิดขึ้นทางความสัมผัสภาพปรากฏ ตลอดจนรส กลิ่นและเสียง ที่สัมผัสได้โดยอวัยวะต่างๆ ก่อให้เกิดความรู้สึกชื่นชม หรืออาการสุนทรี ทำให้เกิดความพึงพอใจหรือชื่นชอบในรส (TASTE) สัมผัสนั้นๆ ดังนั้นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไม่ว่าสาขาใด ต้องคำนึงถึงผลปลายทาง ว่าด้วยคุณค่าความงามที่ต้องให้เกิดและปรากฏอยู่ในผลงาน เพื่อสื่อสารความงามนั้นๆถึงบุคคลอื่น ที่รับหรือสัมผัสผลงาน และความงามในผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้น มีคุณสมบัติทาง ความงาม อย่างไรนั้นจะมีอิทธิพล

สามประการที่ส่งผลต่อรูปแบบความงามได้แก่

3.1.3.1 ค่านิยมทางสังคม (Social valuation) เป็นความเชื่อด้วยความนิยม ในความงามของสังคมนั้นๆ ว่านิยมหรือชื่นชอบต่อความงามในลักษณะใด หรือรูปแบบใด

3.1.3.2 ความเชื่อ (Belief) ของบุคคล ซึ่งเป็นทัศนะของบุคคล ที่มีความแตกต่าง ระหว่างบุคคล (Individual) ขึ้นอยู่กับหลักการให้เหตุผลและกระบวนการให้เหตุผลต่อความของ บุคคลนั้นๆ

3.1.3.3 รูปแบบของศิลปะ (Art style) ที่เป็นไปตามทัศนะของศิลปิน (Artist) หรือผู้สร้างผลงานศิลปะนั้นๆ โดยทั่วไปศิลปินจะต้องมีความเป็นปัจเจกภาพ หรือเป็นตัวของตัวเอง ที่ชัดเจน เพื่อแสดงออกผ่านผลงานศิลปะให้มีลักษณะเฉพาะตน และศิลปินมักจะค้นหาวิธีการในการนำเสนอรูปแบบใหม่ๆ ของตนเอง ถึงอย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะของศิลปิน ก็มักจะสะท้อนอิทธิตด้านรูปแบบที่ได้รับจากรูปแบบผลงาน ของศิลปินในอดีตแฝง อยู่ในผลงาน นั้นๆ อยู่เสมอ

3.1.4 คุณค่าความงามจากผลงานศิลปะ ที่สร้างสรรค์ขึ้น จากปัจจัยอิทธิพลที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบในผลงานศิลปะ การเปลี่ยนแปลง รูปแบบของศิลปะทำให้เกิดการพัฒนาารูปแบบตลอดจนกระบวนการรับรู้ความงามตลอดเวลา ส่งผล ต่อเนื่องถึงการเกิดหลักการทางความคิดใหม่ๆ คุณค่าความงามจากผลงานศิลปะ ที่สร้างสรรค์ขึ้น ทำให้มนุษย์และสังคมมนุษย์ได้รับประโยชน์จากคุณค่าเหล่านั้นๆ ดังนี้

3.1.4.1 ทำให้มนุษย์มีความรื่นรมย์และความสุข

3.1.4.2 ช่วยพัฒนาการสื่อสารจินตภาพและความรู้สึกของมนุษย์ให้มี

ประสิทธิภาพ

3.1.4.3 ช่วยกระตุ้นสภาวะจิตเชิงคุณธรรม ยกระดับจิตใจและสติปัญญา

ให้ดีขึ้น

3.1.4.4 กระตุ้นให้มนุษย์แสวงหาและค้นพบความจริงใหม่ๆ ช่วยลดทิว

และอคติ

3.1.4.5 ช่วยให้มนุษย์ตระหนักถึงความก้าวหน้าด้านความคิดและวิธีการ

3.1.4.6 ช่วยสร้างความเข้าใจที่ดีต่อสังคมและสิ่งแวดล้อม

3.1.5 ประโยชน์ที่ได้รับจากคุณค่าทางสุนทรียภาพ

3.1.5.1 หลักฐานทางสุนทรียภาพ เป็นหลักฐานในการสืบค้นทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดี ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจอันดีต่อดีดและช่วยเป็นส่วนในการพัฒนาอนาคต

3.1.5.2 การตรวจสอบทัศนคติทางสุนทรียภาพทางสังคมทำให้เข้าถึง
ค่านิยมและอุดมคติ ทางสังคม ทางการศึกษา ทางเศรษฐกิจและอุดมคติทางการเมืองการปกครอง

3.1.5.3 เป็นภาพสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางสังคมอย่างหนึ่ง

3.1.5.4 ช่วยให้เห็นการพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของสังคม

3.1.5.5 ชี้ให้เห็นถึงข้อดีและข้อด้อยที่เป็นปัญหาของสังคม

โดยสรุป สุนทรียภาพกับมนุษย์เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กันด้วยเหตุที่มนุษย์เป็นสัตว์ชนิดเดียวที่มี
คุณลักษณะเฉพาะ ทางการเรียนรู้ความงาม มีการพัฒนากระบวนการรับรู้แปรผลเป็นประสบการณ์
ทางการเรียนรู้ รู้จักจัดเก็บประสบการณ์จากการรับรู้และเรียนรู้ความงาม เพื่อการพัฒนาใช้ในการ
ดำเนินชีวิต จึงทำให้มนุษย์มีประสบการณ์ทางความงาม และสามารถนำประสบการณ์ทางความงาม
นั้น นำมาประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิต ตลอดจนนำไปมีส่วนร่วมในการพัฒนาใช้กับประสบการณ์
ด้านอื่นๆ ได้อีก ความต้องการด้านสุนทรียภาพจึงเป็นความต้องการพื้นฐานในการดำรงชีวิตมนุษย์

สรุป

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม :
กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสนาพุทธกรรมขอมโบราณในประเทศไทย
และกัมพูชา มีสาระเกี่ยวกับการผสมผสานวัฒนธรรม ซึ่งมีงานวิจัยของนักวิชาการหลายท่านได้
กล่าวถึงการผสมผสานวัฒนธรรม ครอบคลุมถึงปรากฏการณ์ทั้งหลายที่เป็นผลเนื่องมาจากกลุ่ม
บุคคลต่างๆ ซึ่งมีวัฒนธรรมต่างกัน มีการติดต่อระหว่างกันโดยตรงเป็นระยะต่อเนื่องกัน อันเป็น
ผลก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ในแบบวัฒนธรรมเดิมของกลุ่มหนึ่งหรือทั้งสองกลุ่มประเพณีที่
ช่วยส่งเสริมการผสมกลมกลืนทางสังคมเป็นปัจจัยที่ช่วยให้มีการผสมกลมกลืนทางสังคมมาก และ

อาณาบริเวณต่อกัน มีความสัมพันธ์ในรูปของเพื่อนบ้านทำให้ลักษณะทางด้านเชื้อชาติ และ
ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนมีลักษณะผสมผสานทางวัฒนธรรม การผสมผสานวัฒนธรรม เป็น
ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ซึ่งเกิดขึ้นจากการที่ กลุ่มปัจเจกบุคคลที่มีวัฒนธรรมต่างกันได้มีการติดต่อกัน
อย่างสืบเนื่อง อาจมีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแบบแผนวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือ
ทั้งสองกลุ่ม เมื่อมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมวัฒนธรรมระหว่าง 2 กลุ่ม ที่มีสังคมวัฒนธรรมต่างกัน
และมีการรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน กลุ่มวัฒนธรรมที่มีพลังน้อยจะถูกผสมกลมกลืนเข้าเป็นส่วน
หนึ่งของกลุ่มที่วัฒนธรรมมีพลังมากกว่า ในขณะที่เดียวกันอาจมีการแลกเปลี่ยนก็ได้ สุดท้ายถ้า
วัฒนธรรม 2 ชุด ถูกผสมรวมเป็นชุดเดียวกันไม่ว่าจะมีส่วนของชุดใดมากกว่ากันก็จะเป็นการผสม
กลมกลืนทางวัฒนธรรม ที่เกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน ด้านวัฒนธรรมความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม
ซึ่งส่วนใหญ่ เป็นการรับอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอม ผสมผสานกับศาสนาพุทธ และการนับ

ถือผี และธรรมชาติ ที่ฝังรากลึกและซึมซับอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย และกัมพูชามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีพิธีกรรมทั้งหลายจะมองเห็นความสัมพันธ์ของความเชื่อในธรรมชาติ ผี พราหมณ์ พุทธ ที่ผสมผสานกันอยู่ ด้านศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ที่พบทำให้ทราบว่ามีความเจริญรุ่งเรืองอยู่ในยุคพุทธศตวรรษที่ 10-19 ปราสาทในยุคขอมโบราณนิยมสร้างด้วยหินจึงคงทนผ่านกาลเวลามาถึงปัจจุบัน ทำให้สามารถมองย้อนไปดูความเจริญของอาณาจักรนี้ได้ ด้านศาสนากับการปกครองสมัยขอมโบราณอยู่แบบสนิทกันมาตลอด เมื่อคติความเชื่อของอินเดียแพร่เข้าสู่แผ่นดินทางเอเชียอาคเนย์นับตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 5-12 ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ด้านมนุษย์กับสุนทรียภาพ เป็นการศึกษาความรู้เกี่ยวกับความงามเพื่อนำไปประยุกต์ใช้กับการดำเนินชีวิต โดยมุ่งศึกษา พฤติกรรมทั้งในแง่การรับรู้ความงาม กระบวนการใช้ความคิดและเหตุผลต่อความงาม คุณค่าของความงาม รวมไปถึงการแสดงออกในการสนองต่อความงาม ดังนั้นการศึกษาศุนทรียศาสตร์จึงควรรู้และเข้าใจต่อมนุษย์และความเป็นมนุษย์ ทั้งในแง่คุณสมบัติทางกายภาพ และพฤติกรรมของมนุษย์เพื่อนำมาเป็นมูลฐานศึกษาพฤติกรรม การตอบสนองต่อความต้องการด้านความงาม นักนาฏยประดิษฐ์พัฒนาศาสตร์ทางการเคลื่อนไหวเพื่อให้เกิดความงามที่ปรุงแต่ง และความงามที่สร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงองค์ประกอบการแสดง หลักเอกภาพ ความสมดุล และจุดสนใจ

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัย เรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา (A Cultural Combination :A Case Study on The Performing Arts Developed from Ancient Khom's Carved Stone's Architectural Pictures in Thailand and Cambodia) เป็นการศึกษาวิจัยเพื่อหาคำตอบเกี่ยวกับลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมขอมโบราณของประเทศไทย และกัมพูชา และปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ของประเทศไทย และกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เทคนิคทางประวัติศาสตร์เชิงเปรียบเทียบ จากข้อมูลเอกสาร ข้อมูลสนามจากการสังเกต สัมภาษณ์เชิงลึก และการเข้าร่วมในสถานการณ์จริง และสังเคราะห์ข้อมูลโดยใช้แนวการศึกษาทางมานุษยวิทยาสัญลักษณ์ ในการวางแผนการวิจัยครั้งนี้ ได้กำหนดทิศทางการวิจัยในหัวข้อตามลำดับ คือ กลยุทธ์ในการวิจัย แผนงานวิจัย กรอบความคิดในการศึกษาวิจัย ระเบียบวิธีวิจัย และวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

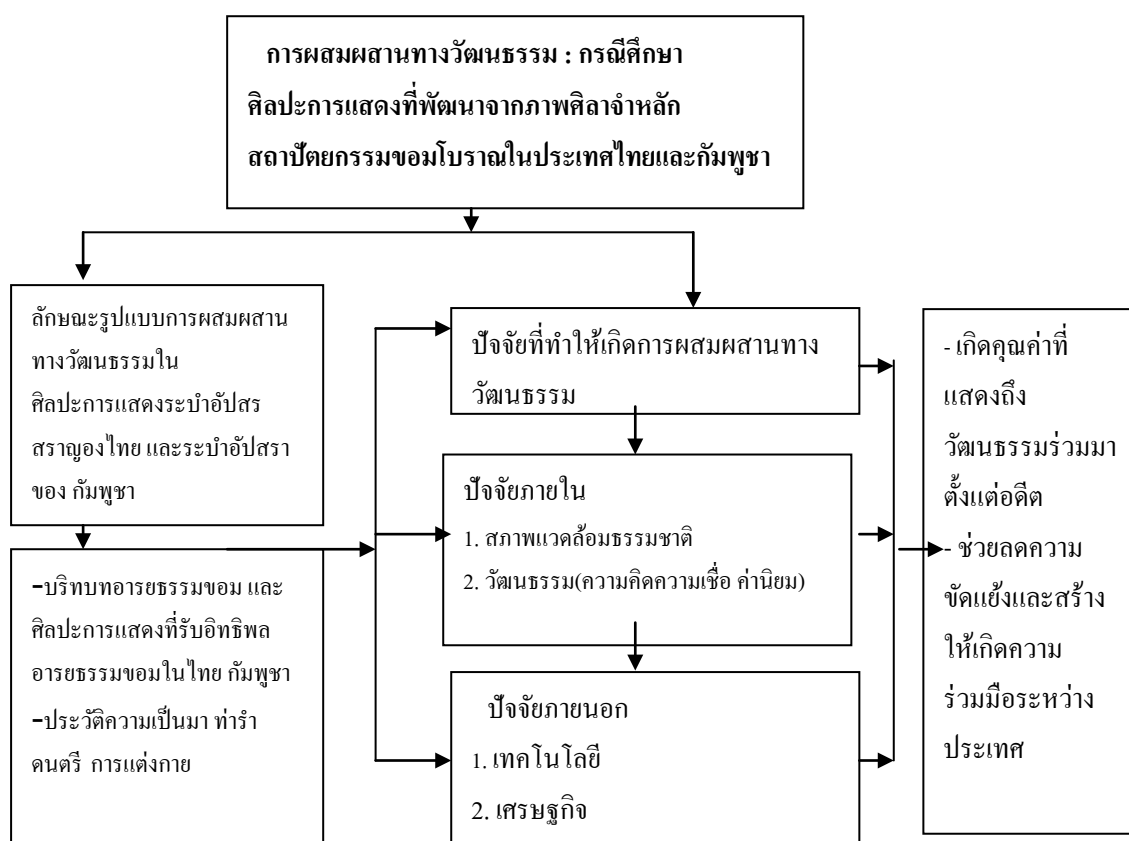
กลยุทธ์ในการวิจัย

การบริหารแผนงานวิจัยเรื่อง “การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา” เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์หลัก ผู้วิจัยได้กำหนดยุทธศาสตร์ และจัดกระบวนการวิจัยเชิงกลยุทธ์ (Strategic Management Process) ในการวิจัยเรื่องนี้ไว้ 5 ขั้นตอน ประกอบด้วย

1. การวิเคราะห์สภาพแวดล้อม โดยพิจารณาจากปัจจัยเงื่อนไขที่มีอิทธิพลต่อการบรรลุความสำเร็จ ตามวัตถุประสงค์ของแผนการวิจัย
2. การจัดทิศทางของงานวิจัย โดยพิจารณาภารกิจของแผนงานวิจัย ซึ่งเน้นเหตุผลในการมีแผนงาน เป้าประสงค์ของแผนงานวิจัย และเน้นประโยชน์ที่ได้รับจากการมีแผนปฏิบัติการ
3. กำหนดยุทธศาสตร์ โดยพิจารณาออกแบบ และสามารถนำไปปฏิบัติจริงได้
4. ปฏิบัติงานตามยุทธศาสตร์ และดำเนินงานตามแผนปฏิบัติการที่กำหนดไว้ โดยคำนึงถึงโครงสร้างของแผนงานวิจัย
5. การควบคุมเชิงกลยุทธ์ โดยวิธีการประเมินผลสำเร็จแผนงานตามลำดับ

กรอบพื้นฐานความคิดในการศึกษาวิจัย

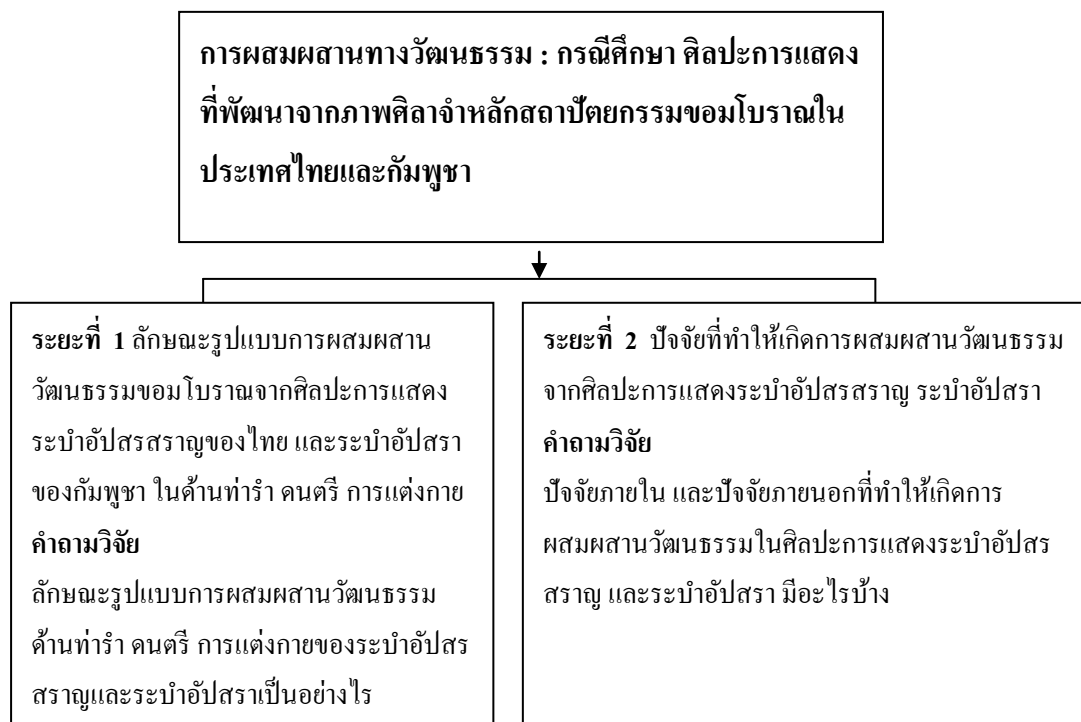
กรอบพื้นฐานทางความคิดในการศึกษาวิจัย “การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสดาพุทธศาสนาในประเทศไทยและกัมพูชา”



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

แผนงานวิจัย

กระบวนการจัดการเชิงกลยุทธ์เป็นกระบวนการต่อเนื่องจากขั้นตอนที่ 1 ถึงขั้นตอนที่ 3 โดยพิจารณาจากสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้วิจัยได้นำกรอบพื้นฐานความคิดในการศึกษาวิจัยดังกล่าวมาจัดทำเป็นแผนงานวิจัย เพื่อศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสดาพุทธศาสนาในประเทศไทยและกัมพูชา ได้กำหนดแผนงานวิจัยเป็น 2 ระยะ มีลักษณะเชื่อมโยงสอดคล้องและตอบสนองวัตถุประสงค์



แผนภาพที่ 2 แผนงานวิจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่พัฒนา
จากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา

ระเบียบวิธีวิจัย

ระเบียบการวิจัย เรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่
พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา ใช้แนวคิด
ประวัติศาสตร์เชิงเปรียบเทียบ และทฤษฎีสัญลักษณ์และการตีความ (Dominant Symbols) ของ
เทิร์นเนอร์ (Turner, 1969) และเกียร์ตส์ (Geertz, 1973) ใช้ระเบียบวิธีวิจัย ตามประเด็นศึกษา 2
ประเด็น คือ บริบทอารยธรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา และลักษณะรูปแบบและ
ปัจจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม ใช้เทคนิคการวิจัยในแต่ละประเด็น ดังนี้

1. ศึกษาบริบทอารยธรรมขอมโบราณ ใช้วิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์เชิง
เปรียบเทียบ ตามแนวทางของโบแอส (Boas, 1940) และการเก็บข้อมูลโดยการสังเกตและการ
สัมภาษณ์เชิงลึก
2. การศึกษาลักษณะรูปแบบและปัจจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม ใช้เทคนิคการ
วิจัยเชิงคุณภาพ แนวทางมานุษยวิทยาสัญลักษณ์และการตีความของ เทิร์นเนอร์ (Turner, 1969)
และของเกียร์ตส์ (Geertz, 1973) โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ตารางที่ 3.1 แสดงประเด็นที่ศึกษา กลุ่มตัวอย่าง เทคนิคการวิจัย และเครื่องมือในการวิจัย

ประเด็นที่ศึกษา	กลุ่มตัวอย่าง	เทคนิคการวิจัย และ เทคนิคการเก็บข้อมูล	เครื่องมือ
1. ลักษณะรูปแบบการผสมผสานวัฒนธรรมจากศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ในประเทศไทยและกัมพูชา 1.1 บริบทสถาปัตยกรรมขอมโบราณในไทยและกัมพูชา 1.2 ศิลปะการแสดงที่รับอิทธิพลอารยธรรมขอม ในไทย และกัมพูชา 1.3 ประวัติความเป็นมา 1.4 ศึกษาทำรำ ดนตรี การแต่งกายในระบำ อปสรสรายุ และระบำอัสรา	- สถาปัตยกรรมขอมโบราณในไทย กัมพูชา - ศิลปะการแสดงที่รับอิทธิพลอารยธรรมขอมในไทย และกัมพูชา - ระบำอัสสรายุ ในไทย - ระบำอัสราในกัมพูชา	1. ใช้เทคนิคประวัติศาสตร์เชิงเปรียบเทียบ 2. ใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลด้วยการ - การสังเกต - การสัมภาษณ์เชิงลึก	- กล้องถ่ายภาพนิ่ง - กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว - กรอบการสัมภาษณ์ - สมุดจดบันทึก - เครื่องบันทึกเสียง
2. ปัจจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม 2.1 ปัจจัยภายใน - ด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ - วัฒนธรรม (ความคิด ความเชื่อ) 2.2 ปัจจัยภายนอกด้านเทคโนโลยี, เศรษฐกิจ	- ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ในประเทศไทยและกัมพูชา	1. เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ 2. ใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลด้วยการ - การสังเกต - การสัมภาษณ์เชิงลึก	- กล้องถ่ายภาพนิ่ง - กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว - กรอบการสัมภาษณ์ - สมุดจดบันทึก - เครื่องบันทึกเสียง

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อศึกษาวิจัย เรื่อง “การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสนาพุทธกรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา” มีวิธีดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอน คือ ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย การสร้างกรอบการสัมภาษณ์ การเก็บรวบรวมข้อมูล การหาคุณภาพของข้อมูล และกระบวนการศึกษาวิจัย 2 ระยะ ดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ในการศึกษาวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสนาพุทธกรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา ประกอบด้วย ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสนาพุทธกรรมขอมโบราณ ในประเทศไทย และกัมพูชา

สัมภาษณ์ผู้แสดง และนักดนตรี ที่มีประสบการณ์ เคยร่วม หรือ มีส่วนร่วมในการแสดงโดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

1.1 นักนาฏยประดิษฐ์และผู้แสดง ที่มีประสบการณ์ในการแสดงระบำอัปสรสรายุ ระบำอัปสรจำนวน 5 คน ประกอบด้วย ผู้แสดงในประเทศไทย 5 คน ผู้แสดงในกัมพูชา 5 คน ดังนี้

1.2 นักดนตรีที่บรรเลงในการแสดงระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสรที่เคย บรรเลงและมีประสบการณ์ไม่ต่ำกว่า 5 ปี จำนวน 10 คน ในประเทศไทย 5 คน ในราชอาณาจักร กัมพูชา 5 คน ดังนี้

2. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลภาคสนามในพื้นที่เป้าหมาย โดยใช้วิธีการสังเกต สัมภาษณ์แบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ เครื่องมือในการเก็บข้อมูลภาคสนามแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ประเภทอุปกรณ์ ได้แก่ กล้องถ่ายภาพ กล้องถ่ายวิดีโอ ทัศน สุ่มจดบันทึก เทปบันทึกเสียง ประเภทเอกสาร ได้แก่ แบบสังเกต แบบสอบถาม แบบสัมภาษณ์ และแนวคำถาม ประเภทผู้ช่วยนักวิจัย ได้แก่ ผู้ช่วยนักวิจัย และผู้ประสานงานในพื้นที่

3. การสร้างกรอบการสัมภาษณ์ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ออกเก็บข้อมูลภาคสนามจริง แล้วนำมาสร้างเป็นกรอบคำถาม ให้ครอบคลุมทุกประเด็นคำถาม มีลักษณะของกรอบการสัมภาษณ์ และวิธีสร้างกรอบการสัมภาษณ์ ดังนี้

3.1 โครงสร้างกรอบการสัมภาษณ์ ในการสร้างกรอบการสัมภาษณ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ กำหนดกรอบการสัมภาษณ์ออกเป็น 2 ตอน คือ

3.1.1 เป็นข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพทั่วไปของผู้ตอบแบบสัมภาษณ์ ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ปัจจุบัน ภูมิลำเนาเดิม อาชีพ ศาสนา หน้าที่ทางสังคม ประวัติการสืบทอดความรู้เรื่องที่ให้ข้อมูล วันที่เก็บข้อมูล บรรยากาศขณะที่ให้ข้อมูล

3.1.2 เป็นแบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับ

1) ลักษณะรูปแบบการผสมผสานวัฒนธรรมขอมโบราณ

ศิลปะการแสดงระบำอัสตราและระบำอัสราในด้าน

1.1) บริบทอารยธรรมขอม และศิลปะการแสดงที่รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา

1.2) ประวัติความเป็นมาระบำอัสตราและระบำอัสรา

1.3) ทำรำระบำอัสตราและระบำอัสรา

1.4) คนตรีระบำอัสตราและระบำอัสรา

1.5) การแต่งกายระบำอัสตราและระบำอัสรา

2) ปัจจัยเกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมาสร้างคุณค่าให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมท้องถิ่น และสังคมโลก ในด้าน

2.1) ปัจจัยภายใน ได้แก่

2.1.1) ปัจจัยสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

2.1.2) ปัจจัยวัฒนธรรม(ความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์)

2.2) ปัจจัยภายนอก ได้แก่

2.2.1) ปัจจัยด้านเทคโนโลยี

2.2.2) ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

3.2 วิธีสร้างกรอบการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยแบ่งเป็น กรอบการสัมภาษณ์เกี่ยวกับบริบทอารยธรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา และกรอบการสัมภาษณ์เกี่ยวกับปัจจัยและลักษณะรูปแบบการผสมผสานวัฒนธรรมขอมโบราณ ศิลปะการแสดงระบำอัสตราและระบำอัสราในด้านท่ารำ การแต่งกาย คนตรี ที่พัฒนาจากภาพจำลองสถาปัตยกรรมขอม ดังนี้

3.2.1 ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบทอารยธรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา ความเป็นมาของสถาปัตยกรรมขอมโบราณ เพื่อให้ได้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับบริบท อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียต่อศิลปะการแสดงของประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา

3.2.2 นำข้อมูลที่ได้มาร่างเป็นกรอบการสัมภาษณ์ ตามกรอบแนวคิดที่กำหนด โดยพิจารณาถึงรายละเอียดของประเด็นที่มุ่งศึกษา ให้ครอบคลุมทุกประเด็น เพื่อให้ได้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับปัจจัยและลักษณะรูปแบบการผสมผสานวัฒนธรรมจากศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณ ในประเทศไทย และกัมพูชา

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอน และแผนในการเก็บรวบรวมข้อมูล ออกเป็น 2 ระยะ ตามแผนดำเนินการวิจัย ดังนี้

4.1 ระยะการสำรวจแหล่งพื้นที่ ออกเก็บข้อมูลบริบทอารยธรรมขอม และศิลปะการแสดงที่รับอิทธิพลอารยธรรมขอม ในประเทศไทย และกัมพูชา โดยใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ เทคนิคประวัติศาสตร์เชิงเปรียบเทียบ และการสังเกต การสัมภาษณ์เชิงลึก

4.2 ระยะของการศึกษาข้อมูลสนาม โดยการเข้าร่วมในสถานการณ์จริง และใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลจากการสังเกต การสัมภาษณ์เชิงลึก บันทึกเสียงการสัมภาษณ์ บันทึกภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว นำมาจัดระบบแยกเป็นหมวดหมู่ และวิเคราะห์

4.2.1 เก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับระบอบอุปสรรพราญ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ในประเทศไทย และระบอบอุปสรรพรา ของกรมศิลปากร ในกัมพูชา

4.2.2 การวิเคราะห์ข้อมูล โดยการนำข้อมูลจากข้อ 4.2.1 มาวิเคราะห์ สังเคราะห์หาปัจจัย และลักษณะรูปแบบการผสมผสานวัฒนธรรมขอม ใน ศิลปะการแสดงระบอบอุปสรรพราญ และระบอบอุปสรรพรา ในด้านบริบทอารยธรรมขอม และศิลปะการแสดงที่รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา ประวัติความเป็นมาของระบอบอุปสรรพราญ และระบอบอุปสรรพรา วิเคราะห์ท่ารำ คนตรี และการแต่งกาย ระบอบอุปสรรพราญ และระบอบอุปสรรพรา ที่พัฒนาจากภาพจำหลักสถาปัตยกรรมขอม

5. การหาคุณภาพของข้อมูล การหาคุณภาพของข้อมูล การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยหาคุณภาพของข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เพื่อตอบคำถามในจุดมุ่งหมายโดยวิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) เพื่อที่จะพิสูจน์ว่า ข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นมีความถูกต้องหรือไม่ โดยทำการตรวจสอบจากแหล่งข้อมูลในด้านของเวลา สถานที่และบุคคลให้ครบทั้ง 3 ด้านเพื่อเป็นการยืนยันข้อมูลให้เกิดความถูกต้องและชัดเจน (สุภางค์ จันทวานิช. 2540 : 129-130) ดังต่อไปนี้

5.1 แหล่งเวลา โดยการนำข้อมูลไปสัมภาษณ์ผู้แสดง นักดนตรี ผู้ชม ณ เวลาต่างกันมาทำการตรวจสอบและเปรียบเทียบผลว่าข้อมูลแต่ละส่วนที่ได้รับจากการรวบรวมจะมีความเหมือนหรือแตกต่างกันในส่วนใด อย่างไร

5.2 แหล่งสถานที่ โดยการนำข้อมูลที่ได้รับจากการรวบรวม ณ สถานที่ต่างกันตามข้อ 1 มาทำการตรวจสอบและเปรียบเทียบผลว่ามีความเหมือนหรือแตกต่างกันในส่วนใด อย่างไร

5.3 แหล่งบุคคล โดยการนำข้อมูลที่ได้รับการสัมภาษณ์เกี่ยวกับปัจจัยและลักษณะรูปแบบการผสมผสานวัฒนธรรมขอมโบราณ ศิลปะการแสดงระบำอัสตราภรณ์ และระบำอัสตราในด้านท่ารำ การแต่งกาย คนตรี ที่พัฒนาจากภาพจำลองสถาปัตยกรรมขอม ในพื้นที่ศึกษา มาทำการศึกษาและเปรียบเทียบดูว่า เมื่อนำข้อมูลดังกล่าวไปทำการสัมภาษณ์โดยการเปลี่ยนผู้ให้ข้อมูลเป็นคนอื่นซึ่งไม่ซ้ำกับคนเดิม ข้อมูลที่ได้รับจะมีความสอดคล้องกันหรือไม่ อย่างไร

ผลจากการตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งเวลา สถานที่และบุคคลจะทำให้ผู้วิจัยสามารถรวบรวม วิเคราะห์และสรุปผลของข้อมูลการวิจัยได้ชัดเจน และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ทั้ง 2 ข้อมากขึ้น

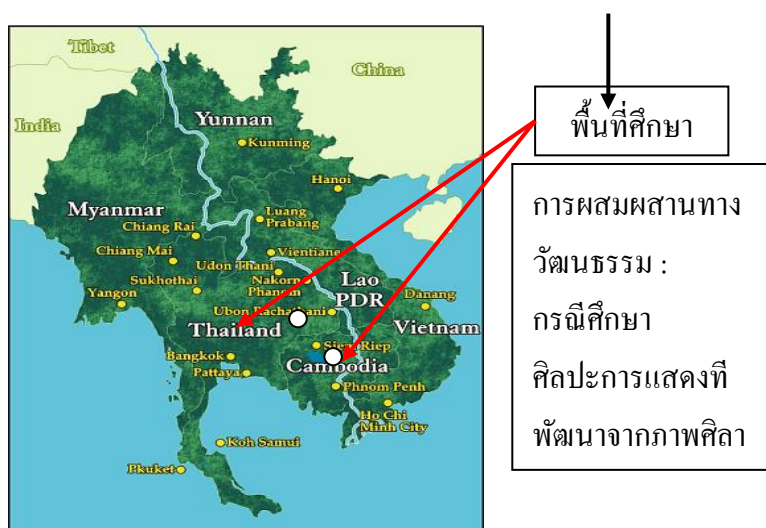
6. การเก็บข้อมูลวิจัย ในการวิจัย การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา ศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทย” มีผู้ช่วยเก็บข้อมูลวิจัย และพื้นที่วิจัยดังนี้

6.1 ผู้ช่วยเก็บข้อมูลวิจัยในพื้นที่ศึกษา 2 ประเทศ

1) การเก็บข้อมูลในราชอาณาจักรกัมพูชา มีผู้ช่วยเก็บข้อมูลในราชอาณาจักรกัมพูชา จำนวน 4 คน คือ นายตัน เทียริน (Mr.Tun Thearin) นายเป็จ เชียง (Mr.Pech Chaeng) นางสาวปุม แสธรธร (Miss.Pum Sreythorn)

2) การเก็บข้อมูลในประเทศไทย โดยผู้วิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลในด้านประวัติความเป็นมาของสถาปัตยกรรมขอมโบราณ วัฒนธรรม พิธีกรรมความเชื่อ

6.2 การศึกษาบริบทอารยธรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา เป็นการสำรวจข้อมูลเกี่ยวกับอารยธรรมขอมโบราณใน พื้นที่ศึกษา 2 ประเทศ ดังภาพ



ภาพที่ 3.1 พื้นที่ศึกษาระบำอัสตราภรณ์ ประเทศไทย ระบำอัสตรา ประเทศกัมพูชา

รายงานผลการวิจัย

รายงานผลการวิจัยในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ซึ่งผู้วิจัยจะนำข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลเชิงประจักษ์มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ให้ได้ข้อความรู้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และจัดนำเสนอผลการวิจัยเขียนเป็นบทความเผยแพร่ในวารสาร และนำเสนอผลการศึกษาในเวทีประชุมสัมมนา

บทที่ 4

บริบทอารยธรรมขอม

การศึกษาวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิจากหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา ในบทนี้ผู้วิจัยศึกษาบริบทเกี่ยวกับอารยธรรมขอมในพื้นที่ประเทศไทยและกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลเอกสารทางประวัติศาสตร์ การสังเกต สัมภาษณ์ ตามแนวคิดทฤษฎีประวัติศาสตร์สืบย้อน และติดตามแนวทางประวัติศาสตร์ ในบทนี้ กล่าวถึงบริบทอารยธรรมขอม ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นการสืบย้อนประวัติศาสตร์จากข้อมูลเอกสารเพื่อชี้ให้เห็นถึงปัจจัยการเกิดและการล่มสลายของอารยธรรมขอม รวมถึงอิทธิพลอารยธรรมอินเดียต่อศิลปะการแสดงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และอิทธิพลอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในไทยและกัมพูชา

อารยธรรมขอมโบราณ

อารยธรรม เป็นการยกระดับจิตใจคนให้เป็นอารยชน โดยตั้งอยู่บนฐานแห่งศีลธรรม วัฒนธรรม จารีตประเพณีอันดีงาม และกฎหมายที่เที่ยงตรง อารยธรรมของมนุษย์มีองค์ประกอบ และมีความสัมพันธ์กันทั้งในด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ทางปัญญาความคิด และด้านศิลปะ ฯลฯ ที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของสังคม การศึกษาอารยธรรมขอมที่รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียปรากฏหลักฐานชัดเจนในรูปแบบของโบราณสถาน และโบราณวัตถุทางศาสนา พราหมณ์ ที่เป็นรูปธรรมจากการศึกษาภาคสนาม และข้อมูลจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ที่อาณาบริเวณพนมดงรักเชื่อมต่อใน 3 ประเทศ คือ พื้นที่ของประเทศไทย กัมพูชา และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ที่รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอมอย่างเด่นชัด ซึ่งเป็นพื้นที่ร่วมกันของชนเผ่าที่อาศัยในดินแดนแถบนี้ ก่อนที่อารยธรรมอินเดียจะเข้ามาและก่อนการแบ่งรัฐชาติซึ่งเกิดจากชาติตะวันตกเข้ามาถึงปัจจุบัน เพื่อชี้ให้เห็นความเจริญของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนรับอิทธิพลอินเดียและจีน และความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันของคนในภูมิภาคนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาย้อนอดีตก่อนยุคประวัติศาสตร์ ความเจริญของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ร่องรอยอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอม แหล่งอารยธรรมขอมโบราณ สถาปัตยกรรมขอมที่มีวิวัฒนาการสู่ยุคปัจจุบัน(บุญเรือง คัมภำย์, 2553 : 1)

ความเจริญของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคก่อนประวัติศาสตร์

หลักฐานการเพาะปลูก เลี้ยงสัตว์ ของคนในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคก่อนประวัติศาสตร์ใหม่ ในยุคนี้การเพาะปลูก เลี้ยงสัตว์ ซึ่งมี หมู วัว ควาย รู้จักงานช่างไม้ ทำเครื่องปั้นดินเผา ตั้งบ้านเรือนเป็นหลักแหล่งอยู่ใกล้แหล่งน้ำ มีประเพณีความเชื่อ มีลักษณะเป็นหมู่บ้าน และคงมีหัวหน้าปกครองหมู่บ้านด้วย ในยุคนี้คงมีการแบ่งหน้าที่ในสังคมมากขึ้นกว่ายุคก่อนๆ พวกนี้ยังมีประเพณีความเชื่อของตนเอง ที่เห็นชัดคือ ประเพณีความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ของควาย ซึ่งปรากฏร่องรอยว่าในหลุมศพจะมีเขาควาย หรือสัญลักษณ์ของเขาควายประดับอยู่ และที่จั่วบ้านก็ประดับเขาควายไว้ มีการฆ่าควายเพื่อทำพิธีฉลองเกี่ยวกับผู้ตายโดยเชื่อว่า ผู้ตายจะใช้ควายเป็นพาหนะไปเมืองสวรรค์ได้ กลุ่มชนเผ่าเหล่านี้ยังคงมีอยู่สืบทอดมาถึงปัจจุบันกระจายอยู่ในภูมิภาคนี้และอาศัยอยู่อย่างหนาแน่นในบริเวณเทือกเขาดงรัก ในประเทศไทย กัมพูชา และลาว ยังปรากฏพิธีกรรมฆ่าควายอยู่จริงในปัจจุบัน เช่น จากงานวิจัยของ เครือจิต ศรีบุญนาค. (2550 : 300) เรื่อง พิธีกรรมฆ่าควายเช่นผีที่บ้านคอน เขตจะกาใหญ่ แขวงเซกอง ใน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และที่บ้านนุรตัง จังหวัดมณฑลคีรี ประเทศกัมพูชา ที่ยังคงมีการสืบทอดจากยุคอดีตถึงปัจจุบัน เป็นต้น

ประเพณีความเชื่อที่ปรากฏอีกอย่างในยุคนี้ก็คือ การสร้างอนุสาวรีย์หินใหญ่ (Megaliths) ลักษณะเด่นของวัฒนธรรมนี้คือ การนำเอาก้อนหินใหญ่มาก่อสร้างเป็นรูปร่างต่างๆ ซึ่งมีวิวัฒนาการเป็นขั้นนับตั้งแต่ โด๊ะหิน (Dolmens) หินตั้ง (Menhirs) หินตั้งเป็นวงกลม (Cromlechs) และหินตั้งเป็นแถวขนานกัน (Alignments) วัฒนธรรมหินใหม่แบ่งเป็น 2 รุ่น คือ หินใหม่รุ่นเก่า ตรงกับยุคหินใหม่ และหินใหม่รุ่นใหม่ ตรงกับยุคโลหะ (ชิน อยู่ดี. 2529 : 81-82) ซึ่งปรากฏอยู่ทั่วไปในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น พม่า ลาว กัมพูชา เวียดนาม ไทย ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย พวกที่สร้างหินใหญ่ที่ยังคงหลงเหลืออยู่ปัจจุบัน เช่น พวกลาตา พวกจาม พวกม็อย ในเวียดนาม พวกละว้าในไทยทางตอนเหนือ พวกบาเดจส์ (Badoeys) ในเกาะชวาภาคตะวันตก เป็นต้น ประเพณีนี้คงเกี่ยวเนื่องกับลัทธิการนับถือบรรพบุรุษ โดยใช้เป็นสถานที่สำหรับวิญญาณของผู้ตายมาสิงอยู่เพื่อเยี่ยมเยียนคนที่มิมีชีวิต และอำนวยให้มีความมั่งคั่ง อุดมสมบูรณ์ นอกจากนั้นมนุษย์ในยุคนี้ยังนับถือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยเฉพาะที่สัมพันธ์กับการเพาะปลูก เช่น แม่น้ำ ท้องฟ้า สายฝน ผืนแผ่นดิน เป็นต้น ด้านเศรษฐกิจ ในสังคมชนเผ่าอาชีพหลักคือการล่าสัตว์ เลี้ยงสัตว์ไว้กินเป็นอาหาร เพาะปลูกทำหัตถกรรม และค้าขายบ้างเล็กน้อย การเพาะปลูกส่วนใหญ่ปลูกข้าว และพืชผลต่างๆ เช่น เผือกมัน เพื่อกินเป็นอาหาร การเพาะปลูกเป็นแบบไร่เลื่อนลอย โดยมีขั้นตอนคือ ถางป่า เผาป่า เพื่อเอาเถาเถาเป็นปุ๋ย เอาไม้แหลมแทงลงในดินให้เป็นรูเอาเมล็ดพืชหยอดแล้วอาศัยน้ำฝนน้ำค้าง และปุ๋ยจากดินทำให้เจริญเติบโตขึ้นมา

เมื่อน้ำดินบริเวณนั้นหมดปุ๋ยก็จะหักร้างางพวงและเผาป่าใหม่ เร่ร่อน วนเวียนเช่นนี้ไปเรื่อยๆ การเพาะปลูกแบบนี้ได้ผลผลิตน้อยเพราะขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสภาพธรรมชาติ ฉะนั้นจึงต้องมีอาชีพอื่นๆ ประกอบด้วย เช่น การล่าสัตว์ การเก็บของป่า เป็นต้น การทำหัตถกรรมส่วนใหญ่เพื่อเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ประจำครอบครัว ซึ่งมีการทำเครื่องปั้นดินเผา อาวุธต่างๆ ซึ่งลักษณะรูปร่างจะไม่ประณีตสวยงามมากนักแต่คำนึงถึงประโยชน์ในการใช้สอย หัตถกรรมเหล่านี้เมื่อเหลือใช้ก็จะนำไปขาย เช่นเดียวกับผลิตผลจากป่าซึ่งเก็บมาได้ การค้าขายคงเป็นไปในรูปของการแลกเปลี่ยน

ส่วนชุมชนในที่ราบลุ่มแม่น้ำ หรืออยู่ใกล้ชายฝั่งทะเล จะมีลักษณะเด่นของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เนื่องจากสภาพภูมิประเทศของภูมิภาคนี้ ชุมชนในที่ราบลุ่มหรือใกล้ชายฝั่งทะเลเป็นพวกที่เจริญรวดเร็ว และพัฒนาเป็นชุมชนระดับเมืองใหญ่ ระดับอาณาจักรได้เร็วกว่าพวกแรก เพราะตั้งอยู่ในที่อุดมสมบูรณ์และมีโอกาสติดต่อกับคนต่างถิ่นได้ง่าย ทำให้ได้รับความเจริญด้านเทคโนโลยีในแต่ละสมัยได้ดีกว่า ซึ่งจะเห็นได้ว่าอาณาจักรต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่เจริญอยู่ในช่วงก่อนรับอิทธิพลอินเดีย และจีนนั้นมักตั้งอยู่บนที่ราบลุ่มแม่น้ำหรือชายฝั่งทะเลแทบทั้งสิ้น เช่น อาณาจักรโคตลบูร อยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ครอบคลุมดินแดน 2 ฝั่งแม่น้ำโขง อาณาจักรฟูนัน อยู่บนลุ่มแม่น้ำโขง อาณาจักรทวารวดีอยู่บนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา เป็นต้น

ลักษณะความเป็นอยู่ของชุมชนแบบนี้ รู้จักตั้งบ้านเรือนของตนตามสภาพภูมิศาสตร์ส่วนใหญ่มักเป็นบ้านยกพื้นใต้ถุนสูง บ้านเรือนจะอยู่เรียงรายกันเป็นกลุ่ม มีผู้ปกครอง ในชุมชนที่ราบลุ่มแม่น้ำจะยึดอาชีพเกษตรกรรม ส่วนชุมชนที่อยู่ใกล้ชายฝั่งทะเลจะยึดอาชีพการประมง และการค้าขายเป็นหลัก ในชุมชนทั้งสองนี้จะมีการแบ่งหน้าที่ในสังคมอย่างเด่นชัด มีคนทำหน้าที่ปกครอง ทำหน้าที่ทางศาสนา ทำหน้าที่ด้านแรงงานในการเพาะปลูก ทำหัตถกรรม และเครื่องประดับต่างๆ เพราะมีลักษณะเป็นสังคมใหญ่มีกำลังคนมาก ในขณะเดียวกันในบางสังคมสตรีก็มีความสำคัญมากพอๆ กับบุรุษเช่น ในสังคมของฟูนันตอนต้นพบว่ามีสตรีเป็นผู้ปกครอง คือ นางโสมมา ธิดาของพระยานาคหรือที่ในบันทึกจีนในคริสต์ศตวรรษที่ 1 เรียกว่า นางหลิวเย่ (Liu-yeh) ซึ่งต่อมาแต่งงานกับเจ้าชายโกณฑินยะ (Kaundinye) จากอินเดีย และคงมีการนับถือตระกูลฝ่ายมารดาด้วยร่องรอยนี้ยังปรากฏอยู่ในอาณาจักรกัมพูชาแม้ว่าในระยะนั้นอิทธิพลจากอินเดียจะฝังรากลึกพอควรแล้วก็ตามเห็นได้ชัดในกรณีพระเจ้าราชนทรวรมันซึ่งครองราชย์ใน ค.ศ. 944-968 ทรงเป็นพระนัดดาของพระน้องนางของพระเจ้ายโสวรมันที่ 1 และของพระน้องนางของพระเจ้าชัยวรมันที่ 4 ส่วนพระมารดาของพระองค์ก็เป็นธิดาของพระเจ้าอินทรวรมันที่ 1 ซึ่งสืบเชื้อสายทางพระมารดามาจากวงศ์ในสมัยก่อนพระนครหลวง การสืบเชื้อสายฝ่ายมารดาเป็นธรรมเนียมของกัมพูชา ก่อนรับอิทธิพลอินเดีย (ฟูนัน) แน่นนอน เพราะระบบการสืบเชื้อสายของอินเดียยุคพระเวทนั้นสืบ

เชื้อสายทางพ่อ พ่อเป็นหัวหน้าครอบครัว และลูกชายเป็นผู้สืบมรดก ขึ้นต่อไปก็เป็นลูกชายของลูกชายตามลำดับ (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ . 2518 : 44-46) ฐานะคนในสังคมคงไม่เท่าเทียมกันนัก ดูได้จากความแตกต่างด้านหน้าที่รับผิดชอบ และคงมีการใช้ทาสแล้วซึ่งส่วนใหญ่เป็นทาสเชลยศึก นอกจากนั้น ในชุมชนนี้ก็ยังมีความเชื่อในเรื่องวิญญาณเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของปรากฏการณ์ธรรมชาติและสัตว์บางชนิด เช่น สายฝน พื้นดิน และนาค สิ่งเหล่านี้ล้วนเกี่ยวพันกับความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติซึ่งชุมชนเกษตรกรรมต้องผูกพันอยู่ นอกจากนั้นยังมีงานศิลปะที่เกิดขึ้นเนื่องจากศรัทธาความเชื่อ เช่น ความเชื่อในเรื่องวิญญาณในเรื่องบรรพบุรุษทำให้มีการก่ออนุสาวรีย์หินใหญ่ ซึ่งงานศิลปะนี้อาจเป็นต้นเค้าของความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสมัยต่อมาเมื่อรับอิทธิพลจากอินเดียแล้วก็เป็นได้ หรืองานศิลปะเพื่อความรื่นรมย์เพื่อใช้สอยในชีวิตประจำวัน อาทิ การแสดงหนังตลุงที่เรียกว่า วายัง วงปีพาทย์กามมอลัน การทำผ้าบาติก ซึ่งล้วนแต่เป็นศิลปะอินโดนีเซียก่อนรับอิทธิพลจากอินเดียทั้งสิ้น (ฮอลล์ ดี. จี. อี. 2522 : 9)

ด้านการเมืองการปกครอง ผู้ปกครองจะเป็นผู้ที่มีอำนาจมากที่สุดในสังคม ฐานะของผู้ปกครองนั้นคงได้รับเลือกมาจากผู้มีความรู้ ความสามารถ และความเฉลียวฉลาด และมีฝีมือในการต่อสู้ ในบางครั้งตำแหน่งนี้อาจสืบสายโลหิตได้เช่นกรณีของนางโสมมาแห่งพุนั้นตอนต้น ผู้ปกครองทำหน้าที่ปกป้องคุ้มครองคนในสังคม ควบคุมคนในสังคมให้ปฏิบัติตามหน้าที่ของตน และเป็นผู้ตัดสินกรณีพิพาทในสังคม และอาจเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาด้วยก็เป็นได้ ผู้ปกครองคงจะได้รับการเลี้ยงดูด้านข้าวปลาอาหารจากผู้อยู่ใต้ปกครองโดยไม่ต้องทำมาหากินเอง เนื่องจากทำหน้าที่ในการปกครอง ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองกับผู้อยู่ใต้ปกครองยังคงใกล้ชิดกันอยู่อาจอยู่ในฐานะพ่อปกครองลูกก็เป็นได้

ด้านเศรษฐกิจรู้จักทำกสิกรรม โดยส่วนใหญ่ปลูกข้าว พืชผลต่างๆ ในการเพาะปลูกน้อยมีความเจริญถึงขั้นรู้จักการทำชลประทานแบบง่ายๆ ทำให้ได้ผลผลิตมากพอควร ผลผลิตที่ได้เมื่อเหลือกินเหลือใช้จะนำมาไปขายแลกเปลี่ยนกับชุมชนอื่น รู้จักเลี้ยงสัตว์เช่นวัว ควาย หมู ไข่ เป็นแรงงานบ้างเป็นอาหารบ้าง รวมทั้งเลี้ยงไว้ดูเล่นเช่น แมว สุนัข นก รู้จักทำหัตถกรรม เช่น เลี้ยงไหม ทอผ้า ทำเครื่องปั้นดินเผา แกะสลัก ทำเครื่องจักสาน ทำเครื่องประดับและทำเครื่องมือเครื่องใช้ประจำครัวเรือน รู้จักค้าขายโดยทางเรือ รู้จักต่อเรือเพื่อออกหาปลาหรือเพื่อใช้บรรทุกสินค้าไปขายยังชุมชนใกล้เคียง

จากการพิจารณาเรื่องราวของคนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนติดต่อกับอินเดีย และจีนในประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 1 นั้นสามารถสรุปได้ว่าดินแดนแถบนี้มีความเจริญมาก่อนในทุกๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านความเป็นอยู่ ด้านการเมืองการปกครอง และด้านเศรษฐกิจความเจริญที่มีอยู่ก่อนนั้นเมื่อได้รับวัฒนธรรมจากอินเดียและจีน ก็ยังทำให้เจริญสูงส่งขึ้นไปอีกตามลำดับ หรืออาจ

กล่าวได้ว่า อิทธิพลวัฒนธรรมอินเดีย และจีน เปรียบเป็นปฏิกิริยาที่ทำให้วัฒนธรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งมีรากแก้วแล้วเจริญเติบโตขึ้น และมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักพุนันตลอดมาถึงราชสำนักไทย

อาจกล่าวได้ว่าเอเชียอาคเนย์ เป็นจุดนัดพบพ่อค้าจีนและอินเดีย ซึ่งมีการซื้อขายสินค้ากัน ในระหว่างพ่อค้าต่างพื้นที่ต้องการได้แก่ ติบุก และสมุนไพรต่างๆ ทั้งนี้ยังมีธรรมชาติช่วยเกื้อหนุน ให้มีความสะดวกต่อการติดต่อแลกเปลี่ยนสินค้าต่อกัน โดยใช้วิธีทางธรรมชาติเชื่อมโยงติดต่อกัน คือ อาศัยลมช่วยในระยะเดือนเมษายนถึงเดือนกันยายน จะมีกระแสลมพัดทางตะวันตกเฉียงใต้ และระหว่างเดือนตุลาคมถึงเดือนมีนาคมลมจะพัดกลับไปทางตะวันออกเฉียงเหนือ ดังนั้นการแล่นเรือจากอินเดียไปจีนจึงสะดวกในการเดินทางเที่ยวละประมาณหกเดือน อาณาบริเวณเอเชียอาคเนย์ จึงเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนทั้งภายในพื้นที่และนอกพื้นที่ ส่งผลให้เกิดการพัฒนาจากบ้านเมืองและเป็นอาณาจักร อาณาจักรต่างๆ ในระยะต้นได้แก่ อาณาจักรลังกาสูกะ ซึ่งเข้าใจว่ามีเมืองหลวงอยู่ที่จังหวัดปัตตานี ซึ่งเกิดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 7 นอกจากนี้ยังมีอาณาจักรอัมบราลิงด์ ซึ่งมีเมืองหลวงที่นครศรีธรรมราช และอาณาจักรอยู่ที่ลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลาง คืออาณาจักรพุนัน และได้มีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งมีผลกระทบทั้งทางด้านศกค้าและเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันนี้

ร่องรอยอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอม

อารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอม มีร่องรอยปรากฏให้เห็นมากมาย ในที่นี้จะกล่าวถึง แหล่งอารยธรรมขอมโบราณที่พบในประเทศไทยและกัมพูชาซึ่งเป็นร่องรอยที่จะเป็นข้อมูลพื้นฐาน ในการวิเคราะห์ความเป็นมาของอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอม และวิเคราะห์ความเชื่อมโยงถึงทำร่า ดนตรี การแต่งกายในระบอบอุปสรรคภายในประเทศไทย และระบอบอุปสรรค ในกัมพูชา ในบทต่อไป จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ของ ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ (2539) ธิดา สารยา (2540) สมिति ศิริภัทร์และมยุรี วีระประเสริฐ (2533) และสมมาตร ผลเกิด (2529) กล่าวถึง โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ เข้าสู่อารยธรรมขอมมาตั้งแต่ยุคอาณาจักรพุนัน และเจนละ รุ่งเรืองในยุค พุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตในประเทศไทย และกัมพูชา โดยมีศูนย์กลางอยู่บริเวณ จังหวัดเลียมเรียบของกัมพูชาในปัจจุบัน หลักฐานอารยธรรมอินเดียโบราณในประเทศไทย มีการกล่าวถึงในจดหมายเหตุ ในพงศาวดาร จากซากโบราณสถาน โบราณวัตถุ และลักษณะภูมิประเทศสมัยโบราณ พบว่าศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดนไทยและกัมพูชาโดยทางบกและทางทะเล โดยจะกล่าวถึง อาณาจักรพุนัน อาณาจักรเจนละ ยุคพระนร

เมื่อย้อนอดีตไปเบื้องหลังนับพันปี ก่อนที่ชาวจีนภาคใต้จะกลายมาเป็นอาณาจักรอันฉั่ม ที่อาณาบริเวณตุงกิง หรือตังเกี๋ย และกลายมาเป็นเวียดนามปัจจุบัน ก่อนที่กลุ่มชาติพันธุ์ไต (ไท) อพยพจากดินแดนจีนภาคใต้ มายังดินแดนสุวรรณภูมิ มาเป็นเสียมตามชื่อเรียกของจีน และสยาม ตามสำเนียงของไทย และไปเป็นลาวฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง ดินแดนแถบนี้เป็นที่ตั้งรกรากของกลุ่มชาติพันธุ์ 3 กลุ่ม คือ ขอม (รัฐฟูนัน) มอญ และจามปา นอกจากนี้ยังมีกลุ่มชนเผ่าต่างๆ ในเทือกเขงดงรัก อีก 12 กลุ่ม ซึ่งมีส่วยหรือกวยรวมอยู่ด้วย ซึ่งได้ตั้งรกรากอยู่ในแดนสุวรรณภูมินี้ตั้งแต่ก่อน พุทธกาล ประมาณสามถึงสี่พันปีมาแล้ว รัฐฟูนัน หรืออาณาจักรพนม หรืออังครพนม ที่นักสำรวจ โลกชาวจีนออกเสียงไม่ชัดเป็น ปานม หรือ ฟานม ครั้นชาวตะวันตกขยายอิทธิพลเหนือดินแดน แถบนี้ อ่านออกเสียง พนม ไม่ชัด จึงกลายเป็นฟูนัน (Fonan หรือ Founan Kingdom) ซึ่งเป็นรัฐ โบราณเริ่มต้นประมาณพุทธศตวรรษที่ 5-12 หลังจากพราหมณ์โกณฑัญญะได้นำลัทธิพราหมณ์มา เผยแพร่ในขณะเดียวกัน วัฒนธรรมพุทธศาสนาโดยพระโสณะ-อุตระก็นำพุทธธรรมเข้ามาด้วย ประมาณ พ.ศ. 300 (บุญเรือง ถิ่นชัย. 2543) รัฐฟูนันมีอิทธิพลเหนือดินแดนลุ่มน้ำแม่โขง และ แม่น้ำเจ้าพระยา ก่อตั้งขึ้นประมาณพุทธศตวรรษที่ 8 กษัตริย์องค์แรกคือ "พราหมณ์โกณฑัญญะ" ซึ่งมีเชื้อสายจากอินเดีย ได้มีมเหสีคือ "นางพญาขอม" จนมาถึงยุค รัฐเจนละบกและเจนละน้ำ พุทธ ศตวรรษ ที่ 12-13 โดย "จิตรเสน" เมื่อเป็นกษัตริย์ทรงนาม "มเหศวรธรรมัน" ทรงขยายอำนาจใน ลุ่มน้ำมูล ตลอดลุ่มน้ำป่าสัก ไอรสของจิตรเสน คือ "อีสานธรรมัน" เป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่อีกองค์ หนึ่ง

ประวัติศาสตร์ขอมเริ่มขึ้นในพระพุทธศตวรรษที่ 8 มีเรื่องเล่าว่า ที่เกาะโคกชลอก เมืองพนม มีลูกสาวชาวเขาคคนหนึ่ง ชื่อ "นางนาค" เป็นผู้ปกครอง ในศิลาจารึกเรียกว่า "โสมมา" หรือ "นาคโสมมา" ส่วนในเอกสารจึงกล่าวว่า ที่เมืองฟูนัน (พนม) มีนางพญานาคคนหนึ่ง ชื่อ "ลิว-ยี่" เป็นผู้ปกครอง และกล่าวชมเชยว่า พระนางมีรูปโฉมงามสง่าเหมือนเจ้าชาย

ยังมีตำนานเล่าว่า ชาวอินเดียตะวันออกเฉียงใต้คนหนึ่งมีชื่อตามภาษาสันสกฤตว่า "เกณททินยะ" หรือตามภาษาบาลีว่า "โกณฑัญญะ" ซึ่งจีนเรียกว่า "เทียน" ได้รับการบอกเล่าหรือ เทพเจ้าเข้าฝันว่า ที่เมืองชายทะเลทางตะวันออกแห่งหนึ่ง มีผู้หญิงปกครอง ถ้าจะไปปล้นในเมือง ก็คงได้โดยไม่ยาก ดังนั้นจึงชักชวนพรรคพวกลงเรือใหญ่เดินทางออกจากเมืองก็ (อาจเป็นแคว้น มทร) มาสู่เมืองพนม ในศิลาจารึกของจามกล่าวว่า เกณททินยะ เดินทางมาแวะขึ้นบกที่ปากแม่น้ำ โขง ที่เรียกว่า "ปันทายไพเรนคร" (กวประ) ณ บริเวณไซง่อนก่อน เมื่อตั้งมั่นได้แล้วจึงลงเรือมา ปล้นเกาะโคกชลอก โดยเริ่มโจมตีตำบลชายทะเล ปากแม่น้ำที่จะเข้าสู่กรุงโครกชลอก ราว พ.ศ. 731 ฝ่ายนางนาครู้ข่าวว่ามีข้าศึกมาตีเมือง ก็เกณฑ์ไพร่พลลงเรือแจวเรือพายออกไปต่อต้าน แต่ถูกข้าศึก

ใช้ธนูยิงถูกไพร่พลบาทเจ็บล้มตายเป็นอันมาก เมื่อพระนางเห็นว่าไพร่พลของพระองค์มีน้อยกว่าเข้าศึก ไม่สามารถที่จะต่อต้านศัตรูได้จึงยอมแพ้

เกาณฑินยะ ได้ชัยชนะแล้ว จึงตั้งตัวเป็นกษัตริย์ปกครองโคกชลอก แห่งเมืองพนม แล้วตั้งนางนาคเป็นอัครมเหสี มีพระนามว่า “นาคีโสภา” บรรดาชาวเมืองนิยมเรียกพระมหากษัตริย์และพระมเหสีทั้งสองพระองค์นี้ว่า “พระทอง-พระนาง” นับเป็นประณมกษัตริย์แห่งราชอาณาจักรเขมร ส่วนในพงศาวดารจีนเรียกพระทอง (เกาณฑินยะ) ว่า “ฮวน-เทียน” และ “ฟาน-เทียน” หรือ “ห้วน-ถิ่น” ตามสำเนียงแต่ละท้องถิ่น (ทองสืบ สุระมาร์ค. 2536 : 7-9) ราชอาณาจักรพนมในสมัยนั้น คงไม่ใหญ่โตเท่าไรนัก ในเอกสารจีนกล่าวว่าพระเจ้าฮวน-เทียน (พระทอง) กับพระนาง ลิว-ยี่ (นางนาค) มีพระราชบุตรพระองค์หนึ่งมีพระนามว่า “จวน-พัน-ฮวน” พระราชบิดาทรงแต่งตั้งให้เป็นผู้ปกครองดูแลเมืองขึ้น 7 เมือง

อนึ่ง มีทำนองเพลงเขมรโบราณอยู่สองเพลง ชื่อ เพลงพระทอง เพลงนาคินาค ที่เขาแต่งขึ้นเฉลิมพระเกียรติแด่ พระทอง - นางนาค ผู้เป็นประณมกษัตริย์และประณมราชวงศ์เขมร สำหรับร้องหรือบรรเลงเพื่ออัญเชิญความสวัสดิมงคล มาจนตรึงมาถึงทุกวันนี้

พระทอง - นางนาค ได้เสวยราชสมบัติมาจนตลอดพระชนชีพ พระทองทิวงคตในราว พ.ศ. ๗๔๑ ต่อมาพระมหากษัตริย์สืบต่อๆ กันมา ได้แก่ พระเจ้าพันฮวง (พ.ศ. 741 -760) ในพงศาวดารจีนกล่าวไว้ว่า มีการทำการค้ากับจามปาจิและอินเดียโดยทางเรือ พระเจ้าพันฮวน (พ.ศ. 760 -760) พระเจ้าเสม้น (พ.ศ. 763 - 773) มีการทำสงครามตามหัวเมืองชายทะเลทางภาคใต้ของไทยในปัจจุบัน มีชาวอินเดียมาอาศัยอยู่ถึง 5,000 คน ประชาชนนับถือศาสนาพราหมณ์ มีการยกลูกสาวให้เป็นภรรยาพราหมณ์ ประชาชนมีบ้านอยู่ แต่ห้ามมิให้กินข้าวเหนียว ใช้ภาษาพูดติดกับชาวฟูนัน (พนม) เล็กน้อย พระเจ้าแผ่นดินฟูนันทรงอักษรหนังสืออินเดีย สมัยพระเจ้าจัน (พ.ศ. 773 - 791) ได้ส่งเจ้าชายองค์หนึ่งชื่อ “สุ - ฐ” ให้เป็นราชทูตไปประเทศอินเดีย เพื่อศึกษาความมั่งคั่งความอุดมสมบูรณ์ และพระศาสนาเจริญรุ่งเรือง จากกลับประเทศทางพระเจ้าแผ่นดินทางอินเดียได้นำพระราชบรรณาการถวายพระเจ้าแผ่นดินเขมร มีม้าเทศ 4 ตัว และของอื่นๆ

สมัยพระเจ้าพันฮวน (พ.ศ. 791 -813) ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้กล่าวว่า ขุนพลพินซุง ซึ่งขึ้นครองราชย์เป็นพระราชแห่งราชอาณาจักรฟูนันได้ทรงรับรองคณะราชทูตจีนอันมีคังไถและจูยิ่วร่วมอยู่ระหว่าง พ.ศ. 790 - 795 คณะราชทูตจีนได้รับราชทูตของราชวงศ์มูรณทะ ณ ราชสำนักของราชอาณาจักรฟูนัน ต่อจากนั้นพระเจ้าพันฮวนก็ได้ส่งราชทูตเข้าไปยังประเทศจีนหลายครั้ง ระหว่าง พ.ศ. 825 - 830 อาจเข้ามาเพื่อหวังผลกับการค้าชายทะเล ทั้งนี้ เพราะเหตุว่าราชวงศ์จิ้นได้รวบรวมประเทศจีนได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ตั้งแต่ พ.ศ. 823 คังไถได้กล่าวไว้

เกี่ยวกับอาณาจักรฟูนันว่า “มีเมืองซึ่งมีกำแพงล้อมรอบ มีพระราชวังและประชาชน ประชาชนมีหน้าตาหน้าเกลียด ผิวดำ ผมหยิก ไม่สวมเสื้อผ้าและเดินเท้าเปล่า มีอวัยวะใจคอง่ายๆ และไม่ชอบลึกขโมย ทำการเพาะปลูกโดยหว่านพืชปีหนึ่งและเกี่ยวพืชผลไป 3 ปี ชอบสลักเครื่องประดับและชอบแกะสลัก ภาชนะที่ใช้รับประทานอาหารมักทำด้วยเงิน ภาชนะที่เก็บเป็นทองเงิน ไข่มุก และเครื่องหอม มีตัวหนังสือ หอจดหมายเหตุ และอื่นๆตัวอักษรที่ใกล้เคียงกับตัวอักษรชนชาติอู (Hu) คือ ประชาชนในภาคกลางของทวีปเอเชียที่ใช้ตัวอักษรตามแบบอินเดีย)

ใน พ.ศ. 900 อาจักรฟูนันตกอยู่ภายใต้การปกครองของชนต่างชาติอีก จดหมายเหตุจีนสมัยราชวงศ์จิ้นและราชวงศ์เหลียงกล่าวว่า “ในต้นปีนั้น เกียนจันถัน (T' ien Chu Chan - t'an) กษัตริย์แห่งอาณาจักรฟูนันได้ทรงส่งช้างที่ฝึกมาแล้วเข้าเป็นเครื่องบรรณาการ” คำว่า “เกียนจัน” เป็นคำที่ชาวจีนใช้เรียกประเทศอินเดียและ “เกียนจันถัน” ก็คือ “จันถันชาวอินเดีย” นั่นเอง คำว่า “จันถัน” นี้อาจตรงคำว่า “จันตัน (Chandan)” ซึ่งเป็นตำแหน่งของพวกชุยจิ (Yueh Chih) หรืออินเดีย-ชียเกียน โดยเฉพาะอย่างยิ่งราชวงศ์กุษาณะในสายของพระเจ้ากนิษกะโดยเหตุนี้เกียนจันถันจึงคงเป็นเชื้อกษัตริย์มาจากประเทศอินเดียราชวงศ์มูรณะแถบลุ่มแม่น้ำคงคาในประเทศอินเดียซึ่งพระราชแห่งราชอาณาจักรฟูนันเคยทรงติดต่อด้วยก็เกี่ยวข้องกับพวกชุยจิอย่างใกล้ชิด พวกกุษาณะเคยแผ่อำนาจของตนลงมาจนถึงแถบลุ่มน้ำคงคา แต่ใน พ.ศ. ๕๐๐ พระเจ้าสมุทรรุคุปต์ในราชวงศ์คุปกะก็ได้แผ่อำนาจไปยังภาคเหนือของประเทศอินเดีย และเจ้าในราชวงศ์กุษาณะอาจถูกขับไล่จากลุ่มแม่น้ำคงคาออกมายังภาคเอเชียอาคเนย์ก็ได้ ความเกี่ยวข้องกับอาณาจักรฟูนัน และประเทศกัมพูชาสมัยโบราณ จากดินแดนที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอิหร่านนี้ มีอยู่ในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 11 มหาดเล็กคนหนึ่งของพระราชแห่งอาณาจักรฟูนันก็มีตำแหน่งว่า จิวจูโล (Chiu - chou - lo) อันอาจตรงกับตำแหน่งกษัตริย์แห่งราชวงศ์กุษาณะ ในพุทธศตวรรษที่ 12 พราหมณ์เชื้อชาติชียเกียน หรือสกะก็มาจากแหลมเดคาข่านและมาสมรสกับพระราชธิดาแห่งพระเจ้าอิสานวรมันที่ 1 แห่งอาณาจักรเจนละ เทวรูปพระอาทิตย์ในสมัยก่อนสร้างเมืองนครก็สวมฉลองพระองค์สั้น รองพระบาทบูต และสายรัดพระองค์เช่นเดียวกับเทวรูปโซโรอัสเตเรียน (Zoroastrian) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอิหร่านอีก อาจเป็นเทวรูปพระอาทิตย์แบบนี้เองที่ถือกันว่าเป็นพราหมณ์เชื้อชาติสกะหรือที่เรียกกันในศิลาจารึกสมัยพระนครว่า “สกพราหมณ์” นอกจากนี้พระมหารูปทรงกระบอกของเทวรูปพระนารายณ์สมัยก่อนสร้างเมืองพระนครก็อาจได้รับอิทธิพลมาจาก ศิลปะอิหร่านด้วย ทั้งนี้เพราะเหตุว่าเทวรูปดังกล่าวได้รับอิทธิพลมาจากประติมากรรมของราชวงศ์ปัลลวะในประเทศอินเดียภาคใต้ และราชวงศ์ก็สืบเนื่องกันมาจากพวกปะห์ลวะ (Phaiava) คือพวกปาร์เทียนในประเทศอิหร่านนั่นเอง คำว่า “กัมพูชา” ซึ่งเป็นชื่อของอาณาจักรที่ต่อมาได้เข้าครอบครองอาณาจักรฟูนัน ก็อาจเกี่ยวพันกับพวก “กัมโพชะ” ของอิหร่านตลอดจนที่เมืองออกแก้วในแหลม

โคชินไชนาตะวันตก ก็ได้ขุดพบหัวแหวนสลักเป็นรูปการเคารพบูชาไฟละหน้าชนชาติอิหร่าน
อย่างไรก็ดี เราก็ยังไม่ควรเชื่อถือเรื่องนี้เป็นจริงเป็นจังมากนัก พ.ศ. 900 เป็นศักราชที่เราทราบ
เกี่ยวกับรัชกาลของพระเจ้าตันชาวอินเดีย หรือ อินเดีย - ซิเดียน

จดหมายเหตุจีนในสมัยราชวงศ์เหลียงยังกล่าวว่า “ผู้ครองราชย์ต่อลงมาจากพระเจ้าตัน
ชาวอินเดียองค์หนึ่งทรงนามว่าเจียวเชนจู (Chai Chen - ju คือ โกลนทินยะ) ท่านผู้นี้เดิมเป็น
พราหมณ์อยู่ในประเทศอินเดีย มีเสียงออกมาว่าให้ไปครองราชย์อาณาจักรฟูนัน ท่านจึงเดินทาง
ออกมาจากอาณาจักรพันพันและประชาชนชาวอาณาจักรฟูนันก็เลือกขึ้นเป็นพระราชา พระองค์จึง
เปลี่ยนกฎทุกอย่างให้เป็นไปตามแบบอินเดีย เมื่อเจียวเชนจูขึ้นพระชนแล้ว ผู้ครองราชย์ต่อ
พระองค์หนึ่งซึ่งนามว่า ซิลิโถปาโม (Shih - li-t'o-pa-mo คอ ศรีอินทรวรมัน) ได้ส่งเครื่องราช
บรรณาการไปถวายพระเจ้าจิดิเวน (Wen) ในสมัยราชวงศ์ซ่ง (พ.ศ. 967 -996) คณะราชทูตนี้คง
เป็นคณะราชทูตที่จดหมายเหตุจีนสมัยราชวงศ์ซ่งรุ่นต้นกล่าวว่าเข้ามายังประเทศจีนราชวงศ์เหลี
ยงกล่าวว่า “ระหว่าง พ.ศ. 974 อาณาจักรลินยี่ (จัมปา) ต้องการโจมตีแคว้นเจียวจู (Chioa -chou
คือ ดังเกีย) และพยายามขอทหารจากกษัตริย์แห่งอาณาจักรฟูนันมาช่วย แต่ก็ไม่สำเร็จ”

ต่อมาจดหมายเหตุจีนสมัยราชวงศ์ถังทางภาคใต้ในศตวรรษที่ 11 ได้กล่าวถึงพระราชา
แห่งราชอาณาจักรฟูนันผู้ทรงนามว่าเซปาโม (She -yeh-pa-mo) คือชัวยรมัน พระองค์อยู่ใน
ราชวงศ์เจียวเชนจู คือโกลนทินยะ พระเจ้าชัวยรมันได้ทรงส่งพ่อค้าไปยังเมืองกวางตุ้งในประเทศ
จีนแต่จากกลับเรือแตกไปขึ้นฝั่งของประเทศจำปาพร้อมกับพระภิกษุชาวอินเดียนามว่านาคเสน ซึ่ง
เดินทางมาด้วย พระนาคเสนได้เดินทางต่อมายังราชอาณาจักรฟูนัน และใน พ.ศ. 1027 พระเจ้า
ชัวยรมันก็ส่งพระนาคเสนให้นำเครื่องราชบรรณาการไปถวายพระเจ้าจักรพรรดิจีน และขอให้
พระองค์ทรงช่วยปราบปรามประเทศจำปา ในขณะที่ปรากฏว่ามีราชวงศ์ขึ้นครองประเทศจำปา
จดหมายเหตุเกี่ยวกับประเทศจำปาเรียกพระราชาองค์ใหม่นี้ว่า ดังเกณจ (Tang-ken-ch'un) และกล่าว
เป็นโอรสของพระราชาแห่งอาณาจักรนั้น แต่พระเจ้าชัวยรมันก็ทรงกล่าวว่าเป็นเพียงข้าประเทศ
ราชองค์หนึ่งของพระองค์ซึ่งมีนามว่า จิวจูโล (Chiu-ch'ou-lo) เท่านั้น พระจักรพรรดิจีนทรงขอบ
พระทัยพระเจ้าชัวยรมันเกี่ยวกับเครื่องราชบรรณาการ แต่ก็มีได้ส่งกองทัพไปปราบปรามประเทศ
จำปาในราชสาส์นของพระเจ้าชัวยรมันนั้น ปรากฏว่าศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายกำลังรุ่งเรือง
อยู่ในอาณาจักรฟูนัน แต่ในขณะที่เดียวกันพุทธศาสนากำลังเจริญอยู่ด้วย นอกจากนี้ในสมัย
พระภิกษุฟูนัน 2 รูป นามว่าสังฆปาละและมันทรเสนก็ได้เข้าไปอาศัยอยู่ในประเทศจีน ทั้งรูป
ทราบภาษาสันสกฤตดีพอที่จะแปลคัมภีร์ในพุทธศาสนาได้

จดหมายเหตุราชวงศ์ถังภาคใต้ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับอาณาจักรฟูนันว่า “ประชาชนแห่ง
อาณาจักรฟูนันโหดร้ายและเต็มไปด้วยเล่ห์เหลี่ยม เข้าโจมตีเมืองใกล้เคียงที่ไม่ยอมอ่อนน้อมและ

กตจีประชาชนลงเป็นทาส สำหรับสินค้า เขามีทอง เงิน ผ้าไหม บุตรแห่งตระกูลที่สำคัญใช้ผ้าถุง เป็นโสร่ง สตรีสวมผ้าลงไปทางศีรษะ คนจนนุ่งผ้าฝ้ายผืนเดียว ประชาชนแห่งอาณาจักรพุนัน หล่อแหวนและกำไลทองด้วย ภาชนะด้วยเงิน ตัดต้นไม้มาปลูกสร้างบ้านเรือน พระราชาไปประทับอยู่ ในค่านักหลายชั้น เขาล้อมเขตบ้านด้วยรั้วไม้ ริมทะเลมีก่อไฟใหญ่ขึ้น ใบยาว ระหว่าง 7 - 9 ฟุต และประชาชนก็สานใบไม้เหล่านี้มุงเป็นหลังคาบ้านเรือน นอกจากนี้ประชาชน ยังอาศัยอยู่ในบ้านที่ยกพื้นด้วย เรือที่สร้างยาวระหว่าง 8-9 จ้ง (Chang 1 จ้ง เท่ากับ 10 ฟุต) กว้าง 6 - 7 ฟุต หัวและท้ายเรือมีรูปร่างเหมือนหัวและหางปลา เมื่อพระราชาเสด็จออกนอกราชวัง พระองค์ทรงช้าง สตรีก็อาจขี่ช้างได้ด้วย สำหรับการสนุกสนาน ก็มีการชนและชนหมู ใน อาณาจักรนี้ไม่มีคุก สำหรับการพิพากษาเขาโยนแหวนทองใส่ลง ไปในน้ำเดือดและให้คู่ความหยิบออกมา หรือมิฉะนั้นก็เผาโซ่ให้ร้อนและให้คู่ความเดินถือไป 7 ก้าว ผู้ผิดยอมมือพองและผู้ถูกยอม ไม่บาดเจ็บ หรือมิฉะนั้นก็ให้โจนลงไปในน้ำ ผู้ถูกยอมลงไปในน้ำแต่ไม่จมน ผู้ผิดยอมมือพองและ ผู้ถูกยอมไม่บาดเจ็บ หรือมิฉะนั้นก็ให้โจนลงไปในน้ำ ผู้ถูกยอมลงไปในน้ำแต่ไม่จมน ผู้ผิดยอมจมน ลงไป รัชกาลพระเจ้าวรมัน (พ.ศ. 1028 – 1057) เป็นสมัยที่อาณาจักรพุนันเจริญรุ่งเรือง ดังจะเห็น ได้จากการรับรองของพระเจ้าจักรพรรดิจีน เมื่อราชทูตพุนันเดินทางเข้ามายังประเทศจีน ในพ.ศ. 1046 พระจักรพรรดิจีนก็ทรงมีพระราชโองการว่า “พระราชาแห่งอาณาจักรพุนันผู้ทรงนามว่าโกณ จินยะชัวยรมันประทับอยู่สุดเขตโพ้นทะเล ราชวงศ์ของพระองค์ได้ทรงปกครองบรรดาประเทศ โพ้นทะเลทางทิศใต้ และได้ทรงแสดงความซื่อสัตย์สุจริต ด้วยการส่งเครื่องราชบรรณาการเข้ามา ถวายเป็นหลายครั้ง บัดนี้สมควรที่จะตอบแทนให้ทัดเทียมกันและให้ตำแหน่งอันมีเกียรติยศ คือ ตำแหน่งขุนพลแห่งภาคสันติใต้ กษัตริย์แห่งพุนัน”

พระเจ้าชัวยรมัน มหาราชแห่งอาณาจักรพุนัน สิ้นพระชนม์เมื่อ พ.ศ. 1057 ไม่ปรากฏว่ามีศิลาจารึกของพระองค์ แต่พระชายาองค์แรกของพระองค์ทรงพระนามว่า กุลประภาวดี และ โอรสองค์หนึ่งทรงพระนามว่า คุณวรมัน ได้ทรงสร้างศิลาจารึกภาษาสันสกฤตไว้องค์ละหลัก ใช้ อักษรในระหว่าง พ.ศ. 1000 – 1050 จารึกหลักหนึ่งซึ่งค้นพบในภาคใต้ของแคว้นตาแก้ว ประเทศ กัมพูชา กล่าวว่า พระนางกุลประภาวดี มีพระประสงค์ที่จะออกทรงบำเพ็ญพรต ได้ทรงสร้าง อาศรมและสระน้ำ จารึกหลักนี้ได้เริ่มต้นด้วยการสรรเสริญพระนารายณ์ อีกหลักหนึ่งเป็นของ เจ้าชายคุณวรมันก็กล่าวสรรเสริญพระนารายณ์เช่นกันและใช้ตัวอักษรที่เก่ากว่าเล็กน้อย จารึกหลัก นี้สลักอยู่บนกรอบประตูของอาคารที่ ถาปมอย (Thap – muoi) ในทุ่งหวาย ณ แหลม โคชินไชนา ประเทศเวียดนาม กล่าวว่าเจ้าชายคุณวรมันทรงเป็นพระโอรสของพระราชาผู้เป็น “ดวงจันทร์ แห่งราชวงศ์โกณจिनยะ” และได้กล่าวถึงการสร้างเทวาลัยสำหรับประดิษฐานวิษณุบาทอันมีนามว่า “จักรศีระสวามิน” บนพื้นที่ซึ่ง “ได้ชัยชนะมาจากโคลน” และเจ้าชายคุณวรมัน “ผู้ซึ่งยังทรงพระ

เยาว์อยู่” ได้เป็นหัวหน้า ณ ที่นี้ ก็หมายถึงการกระทำที่ลุ่มให้เป็นที่ราบนั่นเอง พระมารดาของ เจ้าชายคุณวรมันก็ทรงเป็นพระนางกุลประภาวดี มเหสีของพระเจ้าชัยวรมัน และเจ้าชายเองก็ทรงเป็น โอรสของพระเจ้าชัยวรมันที่ถูกแย่งราชสมบัติไปเมื่อพระราชบิดาสิ้นพระชนม์ลงใน พ.ศ. 1057 และถูกพระเชษฐาอันเกิดแต่สนมทรงพระนามว่าเลียวโลปาโม (Liu – t’o-pa-mo คือ รุทรวรมัน) ปลงพระชนม์เสีย ตามที่จดหมายเหตุจีนสมัยราชวงศ์เหลียงได้กล่าวไว้

พระเจ้ารุทรวรมัน (พ.ศ. 1057 – 1093) ผู้ทรงส่งราชทูตเจ้าไปยังประเทศจีนหลายครั้ง ระหว่าง พ.ศ. 1060 – 1082 ทรงเป็นพระราชองค์สุดท้ายแห่งอาณาจักรฟูนัน จารึกภาษาสันสกฤต จากแคว้นบาติในประเทศกัมพูชา กล่าวว่าพระองค์ยังคงทรงครองราชย์อยู่เมื่อพุทธศตวรรษที่ 11 ได้สร้างขึ้น จดหมายเหตุจีนสมัยราชวงศ์เหลียงก็กล่าวด้วยว่า ขณะนั้นพุทธศาสนากำลัง เจริญรุ่งเรืองอยู่ในอาณาจักรฟูนัน ราชทูตจีนได้เข้ามายังอาณาจักรฟูนันระหว่าง พ.ศ. 1078 – 1088 เพื่อขอให้พระราชแห่งอาณาจักรฟูนันทรงรวบรวมพระคัมภีร์ทรงพุทธศาสนาประทาน และส่ง พระภิกษุสงฆ์ไปยังประเทศจีน พระราชอาณาจักรฟูนันได้ส่งพระภิกษุอินเดียนามว่าปรมารถหรือ คุณรัตนะแห่งเมืองอุชชยนิหรืออุชเชนี ซึ่งขณะนั้นกำลังพำนักอยู่ในอาณาจักรฟูนันไป ท่านผู้นี้ได้นำคัมภีร์ 240 ผูกเข้าไปยังประเทศจีนเมื่อ พ.ศ. 1089 จารึกในพุทธศตวรรษที่ 12 ได้กล่าวว่าพระเจ้ารุทรวรมันทรงครองราชย์อยู่ก่อนพระเจ้ากวรมันที่ 1 ผู้เป็นราชาคนแรกแห่งประเทศกัมพูชา สมัยก่อนสร้างเมืองพระนคร จารึกในพุทธศตวรรษที่ 15 กล่าวว่าพระเจ้ารุทรวรมันทรงเป็น ประมุขแห่งพระราช ซึ่งสืบลงจากพราหมณ์โกณฑินยะและพระนางนาโคโสมา และพระราชใน ราชวงศ์นี้ล้วนครองราชย์อยู่ภายหลังกษัตริย์ของพระเจ้าสุทวารมณและเศรษฐาวรมันอันสืบลงมา แต่พระฤทธิกัมพู การที่พระเจ้ารุทรวรมันทรงครองราชย์สมบัติอย่างผิดประเพณีเช่นนี้ ทำให้เกิดมี เหตุการณ์ยุ่งยากขึ้นในดินแดนตอนกลางลุ่มแม่น้ำโขง โดยมีเจ้าชายกวรมันและจิตรเสนเป็น ประมุขทำให้อาณาจักรฟูนันต้องแตกสลายลงระหว่าง พ.ศ. 1100 – 1150

อย่างไรก็ดี อาณาจักรฟูนันได้เป็นใหญ่อยู่ในแหลมอินโดจีนถึง 500 ปี และแม้จะล่มจม ไปแล้วก็ยังคงมีชื่อเสียงโด่งดังอยู่ต่อไปอีกนาน บรรดาพระราชแห่งประเทศกัมพูชาสมัยก่อน สร้างเมืองพระนครได้ทรงยอมรับประเพณีการตั้งราชวงศ์ของกษัตริย์ฟูนันมาเป็นของพระองค์และ บรรดาพระราชที่ครองราชย์ ณ เมืองพระนครต่างก็ทรงพยายามที่จะมีต้นวงศ์เกี่ยวข้องกับพระ อธิราชหรือพระราชอันสูงส่งที่เมืองวยาขปุระ ในพุทธศตวรรษที่ 13 พระราชแห่งเกาะชวาก็ทรง ใช้ตำแหน่งว่า “ไศเลนทร์” คือกษัตริย์แห่งภูเขา

เขานี้ก็คือภูเขาอันศักดิ์สิทธิ์ที่ให้นามแก่พระราชและแก่อาณาจักรนั่นเอง คงตั้งอยู่ใกล้ ราชธานี และเป็นศูนย์กลางแห่งราชอาณาจักร เป็นสถานที่ซึ่งสวรรค์ติดต่อกับพื้นดิน ด้วยเหตุนี้ “พระผู้เป็นเจ้าจึงเสด็จลงมาบ่อย ๆ” และพระผู้เป็นเจ้านี้ก็ทรงแสดงโดยสัญลักษณ์ของพระศิวะศิริสะ

(ผู้ประทับอยู่บนภูเขา) นั่นเอง จดหมายเหตุราชวงศ์เหลียวที่กล่าวมาข้างต้น กล่าวถึงประติมากรรม ที่มี 2 หน้า 4 แขน ซึ่งก็คงหมายถึง พระหริหระ คือ พระนารายณ์และพระศิวะรวมกันเป็นองค์ เดียว ศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพิกการที่นับถือพระนารายณ์เป็นใหญ่ ก็แสดงให้เห็นอยู่ในจารึก ของเจ้าชายคุณวรมันและพระนางกุลประภาวดี พุทธศาสนาลัทธิหินยานซึ่งให้ภาษาสันสกฤตซึ่งมี ปรากฏอยู่แล้วตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 8-9 ก็เจริญรุ่งเรืองอย่างมากมาในพุทธศตวรรษที่ 10 และ 11 ภายใต้รัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันและรุทรวรมัน (ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2535 : 14-20)

พระเจ้ารุทรวรมันนับว่าเป็นพระมหากษัตริย์องค์สุดท้ายของราชอาณาจักรพนม เพระ ตั้งแต่ พ.ศ. 1093 เป็นต้นมา ดูเหมือนว่าราชอาณาจักรฟูนัน (พนม) ถูกผนวกเข้าร่วมกับประเทศ เจนละล่าง

หม่อมราชวงศ์ สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ (2539) กล่าวว่า อาณาจักรฟูนันมีอาณาเขตตั้งแต่ ภาคใต้ของประเทศเวียดนามจรดภาคใต้ของประเทศกัมพูชาในปัจจุบันรับอารยธรรม จากการ ติดต่อค้าขายทางทะเล ส่วนอาณาจักรเจนละนั้นเป็นอาณาจักรซึ่งตั้งอยู่บนที่ดอนอันมีพื้นที่ ครอบคลุมประเทศกัมพูชาภาคเหนือรวมทั้งพื้นที่บางส่วนของประเทศลาวในปัจจุบัน ในช่วงพุทธ ศตวรรษที่ 11 กษัตริย์ของอาณาจักรฟูนันมากยิ่งขึ้น และในราวปลายพุทธศตวรรษนั้นก็สามารถ เข้ายึดครองอาณาจักรฟูนันได้ในที่สุด (ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ 2537 : 6) พระเจ้ากาวรมันที่ 1 ทรงนับถือพระหริหระ ในศาสนาพราหมณ์ ส่วนอำมาตย์ข้าราชการและประชาชนพลเมือง นับถือ พระพุทธศาสนาบ้าง ศาสนาพราหมณ์บ้าง มีศิลาจารึกหลักหนึ่งกล่าวยกย่องพระเจ้ากาวรมันที่ 1 ว่าเป็นกษัตริย์ที่แก้ตัวกล้าสามารถทรงปราบปรามหัวหน้าชาวป่าชาวเขาที่เป็นกบฏ ติดตามไล่ข้าศึก ไปถึงยอดเขา ส่วนภายนอกทรงต่อสู้ขับไล่พวกที่บุกรุกเข้ามาตามชายแดนสมัยนี้ยังทรงขยายพระ ราชอาณาจักรกว้างใหญ่ไพศาลไปถึงภูเขาแดงเร็กและแม่น้ำมูลจังหวัดอุบลราชธานี ตลอดทั้งถึง อำเภอสรีเทพในจังหวัดเพชรบูรณ์ (ทองสีบ สุกะมาร์ค 2526 : 23)

พระเจ้ามเหศวรมันมีโอรัสชื่อ พระเจ้าอีสานวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1158-1178) รวบรวมดินแดนของอาณาจักรฟูนันได้ทั้งหมด ทรงสถาปนาเมืองอีสานปุระปัจจุบันคือ สมโบร์ ไพรกุก ในบริเวณจังหวัดกำแพงชัย ขึ้นเป็นราชธานีในกลางพุทธศตวรรษที่ 12 สร้างปราสาท พนมบายขึ้นในแคว้นตาแก้ว ในสมัยนี้รู้สึกว่ามีอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียเลื่อมลงโดยเฉพาะ ทางด้านศิลปกรรมและในขณะเดียวกันอารยธรรมเขมร เริ่มมีความเป็นตัวของตัวเองขึ้นลำดับ ต่อมาพระเจ้ากาวรมันที่ 2 (พ.ศ. 1178 – 1198) ได้ขึ้นครองราชย์ต่อและพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1198 – 1209) ได้ขึ้นครองราชย์ตามลำดับ

อย่างไรก็ดีการรวมตัวเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของอาณาจักรเจนละนี้ดำรงอยู่ได้เพียงชั่วระยะเวลาไม่นานนักจนถึงราวกลางพุทธศตวรรษที่ 13 อาณาจักรเขมรก็ได้แบ่งออกเป็นสองแคว้นใหญ่ ซึ่งเป็นปรปักษ์ต่อกันอันได้แก่แคว้นเจนละบกและแคว้นเจนละน้ำ

ธิดา สาระยาได้กล่าวถึงเหตุการณ์เจนละน้ำ ว่ามีการแก่งแย่งแข่งขันระหว่างองค์อริราชต่าง ๆ เริ่มปรากฏชัดเจนในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 (ค.ศ. 651 – 681) ซึ่งมีอำนาจอยู่ในพื้นที่ของวยาธปุระเชื่อกันว่าโดยเฉพาะองค์ทรงเป็นนักรบผู้เชี่ยวชาญ อย่างไรก็ตาม สันนิษฐานว่าในสมัยของพระองค์นั้นบรรดาองค์อริราชต่าง ๆ และชนเผ่าหรือชาวพื้นเมืองในท้องถิ่น บ้างมีความเป็นเอกเทศ บ้างก็แสวงหาอำนาจ บ้างก็ปฏิบัติตามความเชื่อต่างกัน ออกไป

ดังเช่นทางภาคตะวันตกเฉียงเหนือของทะเลสาบ ยังคงมีเมืองเล็กเมืองน้อย ส่งทูตไปเมืองจีนโดยไม่ผ่านคณะทูตของเจนละ เช่น เมืองมลายัง (Malyang) และ เมืองสังฆะ (Sang Khah) (อยู่แถบบริเวณเมืองพระตะบองปัจจุบัน) ใกล้เคียงกันก็คือเมืองเขียวเมียท (Kiau – Miet) และฟูนันหรือ วนปุระ ผู้คนในบ้านเมืองเหล่านี้มีคติความเชื่อพื้นเมืองที่เรียกว่า ลัทธิชัยเกษตร นับถือภูเขาวาจะบันดาลความอุดมสมบูรณ์ให้

ทางตอนใต้เป็นกลุ่มของพวกเมือง พลาทิตยะปุระ (Bala dityyapura) ซึ่งมีเมืองสำคัญ เช่น สมโบร์ไพรกุก และอังกอร์บอเรีย (Angkor Borei) กลุ่มนี้ภายหลังปรากฏชื่อเมืองสำคัญว่าอนินทิตะปุระ (Aninditapura) กลุ่มเมืองทางตอนใต้เหล่านี้รวมอยู่กับอาณาจักรเจนละตั้งแต่สมัยพระเจ้าอโศกสวามันพวกนี้เป็นกลุ่มจันทรวงศ์อยู่แต่เดิม ที่สำคัญอีกกลุ่มหนึ่งอยู่ต่อจากพวกอนินทิตะปุระทางตะวันออกของทะเลสาบ คือ พวกศัมภูปุระ (Sambhupura) เดิมมีศูนย์กลางอยู่ในบริเวณที่ปัจจุบันคือ สมโบร์ (Sambro) และกราติเออร์ (Kratier) บ้างอ้างว่าอำนาจของพวกนี้มีขึ้นไปถึงปากแม่น้ำมูล พวกศัมภูปุระมีความเกี่ยวข้องกับเครือญาติกับอนินทิตะปุระ ส่วนกลุ่มของชัยวรมันที่ 1 นั้นอยู่ทางใต้สุดใกล้ปากน้ำโขงเป็นพวกวยาธปุระ (Vyadhapura) ซึ่งประกอบด้วยเมืองสำคัญ 2 เมือง คือ บันทายไพรนคร (Banteay Prei Nokor) และบาพนม (Ba Phnom)

จารึกหลักหนึ่งจากบารายตะวันตกของนครธมกล่าวถึงผู้ครองคนหนึ่งเป็นสตรีชื่อ ชัยเทวีซึ่งเชดส์สันนิษฐานว่าเป็นราชินีมาของพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 ในจารึกหลักดังกล่าว พระนางชัยเทวีกล่าวถึงความวุ่นวายอันเกิดจากการที่อริราชต่าง ๆ แย่งกันมีอำนาจศักราชของจารึกหลักนี้ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ 8 ทำให้สันนิษฐานได้ว่าในช่วงปลาย คริสต์ศตวรรษที่ 7 จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 8 บริเวณลุ่มน้ำโขงตอนล่างซึ่งจีนเรียกรวม ๆ ว่าเจนละน้ำ คือ ยุคสมัยของอริราชแย่งกันมีอำนาจโดยแท้

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากจารึกจำนวนหนึ่งซึ่งพบบริเวณแถบตอนล่าง ซึ่งถือว่าเป็นเจนละน้ำ ตลอดจนการประมาณช่วงอายุของจารึกเป็นหลัก กล่าวได้ว่าในบริเวณเจนละน้ำไม่

ว่าจะมีอิทธิพลและบ้านเมืองหลายกลุ่มเหล่า แต่ประชากรส่วนใหญ่ในภูมิภาคคือ ชาวขอมที่ใช้ภาษาท้องถิ่นและภาษาสันสกฤต ฉะนั้นเมื่อพิจารณาในแง่นี้ แม้เจนละน้ำจะไร้ศูนย์อำนาจทางการเมืองที่เข้มแข็งแต่กลับเป็นแหล่งรวมตัวของประชาชนชาวขอมอย่างหนาแน่น และคนเหล่านี้เปิดรับการแพร่เข้ามาของวัฒนธรรมภาษาสันสกฤตจากอินเดีย แม้หลักฐานร่วมสมัยในคริสต์ศตวรรษที่ 8 จากบริเวณเจนละน้ำก็ไม่เคยกล่าวถึงสุริยวงศ์ ศรุตวรมันหรือเศรษฐวรมัน ในฐานะบรรพบุรุษของตนเลย แต่กลับกล่าวถึงจันทรวงศ์ของโกณฑัญญะและโสมมา

ในอีกนัยหนึ่งสถานการณ์ดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าชนชั้นปกครองซึ่งเกี่ยวข้องกับบรรดาอิทธิพลของเจนละน้ำนั้นเปิดตัวออกสู่อารยธรรมภายนอกค่อนข้างมากต่างจากประชาชนโดยทั่วไป ยิ่งผู้คนที่อยู่ลึกเข้าไปทางตอนในก็ยังมีลักษณะวัฒนธรรมความเชื่อเป็นของตนเองมากเท่านั้น ดังเช่น ลัทธิชัยเกษตรของบ้านเมืองทางภาคตะวันตกของทะเลสาบ ซึ่งมีลักษณะเด่นชัดเป็นการนับถือภูเขาแบบชาวกำพูชา เมื่อชัยวรมันที่ 2 สถาปนาลัทธิของเทวราชา ก็ให้ความสำคัญกับการประกอบพิธีบนภูเขาและที่สูง นอกเหนือไปจากที่พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี คือ ผู้ทรงความรู้จากชนบทหรือชนประเทศด้วย

ประวัติศาสตร์ของเจนละน้ำจึงไม่ใช่เรื่องของแคว้นอาณาจักรที่มีศูนย์กลางเพียงหนึ่งเดียวอย่างเคยเข้าใจกัน อย่างน้อยก็เห็นแล้วว่าหลังจากยุคสมัยของกษัตริย์นักรบจิตรเสนและอีสานวรมันแล้วองค์อิทธิพลต่าง ๆ ตามเมืองสำคัญก็พยายามรักษาอำนาจของตนไว้แต่ไม่มีใครปฏิเสธได้ว่าประชากรกลุ่มต่าง ๆ เผ่าต่าง ๆ ได้หล่อหลอมวัฒนธรรมร่วมกัน ชื่อที่จีนเรียกว่าเจนละก็คือ กำพูชาหรือกำพูคะแมร์ ขอม และ อาจมีชนเผ่าอื่นอีกที่ผสมผสานรวมกันเป็นชาวกำพูชา ผู้ซึ่งสื่อสารกันด้วยภาษาขอม และชื่อเจนละหรือกำพูช หรือ กำพูนี้เองที่กษัตริย์ของราชวงศ์ต่อ ๆ มาต่างอ้างความสัมพันธ์ด้วย

จะเห็นได้ว่าในเจนละน้ำนี้เองที่ประชาชนกลุ่มต่าง ๆ ค่อย ๆ หล่อหลอมเป็นชาวกำพูช ขณะที่กษัตริย์สมัยหลัง ต่อมานอกจากยืนยันถึงแผ่นดินของชาวกำพูแล้ว ยังปรากฏอยู่เสมอว่ามักอ้างการสืบเชื้อสายตามตำนานของชาวกำพู แล้วโยงให้เกี่ยวข้องกับศรุตวรมัน และ เศรษฐวรมัน และผูกพันอดีตของตนกับประวัติศาสตร์เจนละ อาทิ พระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ประกาศพระองค์เป็นราชาของชาวกำพูช สืบสุริยวงศ์ มเหสีหนึ่งของพระองค์มีตำแหน่งกำพูชาลัทธิ (ธิดา สาระยา 2540 : 79-83)

ธิดา สาระยา (2540 : 83) ยังได้กล่าวถึงเจนละบกว่า เจนละบก คืออาณาบริเวณพื้นที่ที่เป็นป่าเขาและที่สูงมีชุมชนบ้านเมืองเล็ก ๆ ซึ่งเอกสารจีน เปรียบเทียบให้เห็นลักษณะของพื้นที่ที่แตกต่างจากเจนละน้ำ พื้นที่ป่าเขาและที่สูงมีชุมชนบ้านเมืองอยู่ บริเวณดังกล่าวกินพื้นที่ตั้งแต่เวียงจันทน์ขึ้นไปทางเหนือ ติดด้านตะวันตกและตะวันตกเฉียงเหนือของเวียดนาม อย่างน้อยในช่วง

สมัยแห่งการขยายตัวของกลุ่มเมืองต่าง ๆ ในลุ่มน้ำโขงตอนล่างช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 7 หลังสมัยอีสานวรมันนั้นเมืองเล็ก ๆ ในบริเวณนี้เรียกว่า “เจนละบก” และมีการส่งทูตไปจีน ในเอกสารจีนกล่าวถึง ซางเถา (Sang Kao) (อยู่ที่คำม่วน) และเมืองเล็ก ๆ อื่น ๆ ส่งทูตไปจีนเมื่อคริสต์ศตวรรษ 638 แต่บริเวณดังกล่าวก็ถูกเจนละครอบครองในระยะต่อมา ซึ่งบริเวณดังกล่าวนี้นักวิชาการบางท่าน เช่น บริกส์ มีความเห็นว่าเป็นที่อยู่อาศัยของพวกเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งตรงบริเวณรอยต่อตะเข็บของเมืองต่าง ๆ

ดังนั้น เจนละบกจึงมิได้มีความหมายถึงรัฐอาณาจักรที่สร้างอำนาจรวมศูนย์แต่อย่างใด หากหมายถึงพื้นที่ตอนบนต่อจากเจนละน้ำขึ้นไปจนถึงบริเวณลุ่มน้ำโขงตอนกลางอันเป็นที่ตั้งของบ้านเล็กเมืองน้อยหลายแห่ง และอาจเป็นไปได้ที่กษัตริย์นครบของอาณาจักรเจนละทางตอนล่างบางองค์สามารถแผ่อำนาจไปถึงเป็นครั้งคราว

จากเอกสารจีนกล่าวถึงเจนละบกว่ามีรัฐสำคัญแห่งหนึ่งชื่อ เหวินถาน หรือ เวน ตาน (Wen Tan) ไซเดนฟาเดน (Seidenfaden) เสนอว่าอยู่ใกล้ท่าแขก จังหวัดนครพนมปัจจุบัน ซึ่งนักวิชาการหลายท่านต่างพยายามกำหนดจุดที่ตั้งเหวินถาน ว่าอยู่ประมาณลุ่มน้ำโขงตอนกลาง

เรื่องเหวินถานนี้เป็นคำสำเนียงฝรั่งเศสถอดจากคำภาษาพื้นเมือง ซึ่งผ่านการถ่ายทอดของภาษาจีน นักวิชาการจีนหลายท่านให้ความเห็นว่า เวนตา หรือเหวินถาน คือ วานเชียง หรือเวียงจันทร์นั่นเอง ถ้าจะย้อนประวัติของเวียงจันทร์ก็จะเห็นได้ว่าอาจเก่าแก่ก่อนสมัยสุโขทัยที่เรารู้จักชื่อเมืองในเขตเวียงจันทร์จากจารึกก็ได้ ตั้งแต่เหนือเมืองจำปาศักดิ์ขึ้นไปริมฝั่งน้ำโขงภาคตะวันออกนั้นเรารู้จักเมืองสำคัญแถบนี้ซึ่งมีชื่อเสียงในยุคหลังว่า เวียงจันทร์ หลวงพระบาง เป็นต้น แต่ที่จริงเขตลุ่มน้ำโขงปากตะวันออก ซึ่งมีเมืองสำคัญสองเมืองตั้งอยู่นี้อาจเป็นชุมชนบ้านเมืองมาแล้วตั้งแต่ยุคสำริดและยุคเหล็ก เพราะเป็นอาณาบริเวณของวัฒนธรรมเดียวกับบริเวณที่เรียกว่าแอ่งสกลนครของอาณาจักรติดต่อกับชุมชนบ้านเมืองแถบนครพนม โดยลงมาทางใต้เข้าสู่เขตนครพนม และมุกดาหาร

ศรีศักร วัลลิโภดม (2532 : 39 – 60) มีความเห็นว่า ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 9 – 10 มีการตั้งเมืองเวียงจันทร์อยู่ในตำแหน่งที่เป็นศูนย์กลางของการคมนาคม เป็นนักวิชาการท่านแรกที่กล้าแสดงความเห็นว่า พลเมืองของชุมชนบ้านเมืองแถบเวียงจันทร์ คือ ชาวสยาม และกล่าวถึงแคว้นศรีโคตรบูรณ์ ในบริเวณลุ่มน้ำโขงปากตะวันตกของอีสานประเทศ อันเป็นที่ชุมชนบ้านเมืองในแอ่งสกลนคร แถบจังหวัดหนองคาย อุตรธานี นครพนม สกลนคร และลงความเห็นว่าเป็น

“...กำเนิดของเมืองเวียงจันทร์เป็นพัฒนาการของชุมชนบ้านเมืองที่เกิดขึ้นร่วมกันกับบ้านเมืองในแอ่งสกลนคร...” และ “...เพราะฉะนั้นก่อนที่จะกลั่นข้างจะเข้ามาเป็นใหญ่

ที่เมืองเวียงจันทร์นั้น กลุ่มเวียงจันทร์และบ้านเมืองต่างๆ ในแอ่งสกลนครที่เป็นภาคอีสานตอนบนของประเทศไทยมีการรวมตัวเป็นแว่นแคว้นอยู่มาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณ โดยมีชื่อมาจากการรับรู้ของชาวล้านช้างว่าแคว้นศรีโคตรบูร...”

นั่นคือ ศรีโคตรบูร – เวียงจันทร์ เช่น ในตำนานอุรังคธาตุ และศิลปะสถาปัตยกรรม อันสะท้อนความหลากหลายของชนเผ่าที่ย้อนอดีตไปไกล ถึงยุคของพระธาตุพนมและภาพสลักบนผนังอิฐรอบฐานพระธาตุ

ถ้าเจนละบก หรือเวินตาน – เหวินตาน อยู่บริเวณนี้ก็หมายความว่าขอบเขตปริมณฑลทางอำนาจของเจนละบกนั้นครอบคลุมสองฝั่งโขง ดินแดนนี้คือ เบ้าหลอมของชนเผ่า ชนชาติ

สมัยเมื่อยังไม่มีหลักฐานประวัติศาสตร์อื่นใดนอกจากบันทึกเอกสารจีน เราก็ได้ทราบแล้วว่าบริเวณทางใต้ของจีน ทางเหนือของลาวและตะวันตกเฉียงเหนือของเวียดนามในปัจจุบันคืออาณาบริเวณของชนชาติ ชนเผ่า จดหมายเหตุตั้งแต่สมัยก่อนคริสต์ศตวรรษ เรียกกลุ่มชนชาติดังกล่าวกันว่า เขว่

จากเอกสารสมัยต่อ ๆ มาชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่อาจมาจากการผสมผสาน การปะทะสังสรรค์ของชนชาติชนเผ่าบริเวณดังกล่าวจนอาจเกิดกลุ่มใหม่ เกิดการโยกย้ายเคลื่อนที่ของคนไปในถิ่นใหม่ เกิดเป็นชนกลุ่มใหม่ หรือ ถูกเรียกชื่ออื่นแตกต่างไป จะเห็นได้ว่าชื่อที่เรียกว่า เขว่ ต่อๆ มาหายไป แต่ปรากฏชื่ออื่นในบริเวณเดียวกันกับที่เคยเรียกพวกเขว่บางกลุ่มขึ้นมาแทน เช่น เรียกพวกหลี่ พวกเหล่า และ พวกไปญ เป็นต้น ลักษณะเช่นนี้ปรากฏอยู่เสมอเป็นสามัญลักษณะที่สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหว และการรวมตัวของชนเผ่าเป็นชนชาติ

บริเวณที่เป็นเจนละบก คงเป็นแหล่งที่มีการโยกย้ายของประชากรมานานแล้ว ด้วยเหตุที่เป็นศูนย์กลางการคมนาคมทั้งในหมู่ชนตามลำน้ำโขง และตามลำน้ำที่ต่อกับลำน้ำโขง อาจเป็นไปได้ว่า ผู้คนบริเวณลุ่มน้ำโขงพากันออกสัมพันธ์กับผู้คนในลุ่มน้ำมูล – ชี ตอนล่างมาดั้งเดิม จนส่งต่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมือง ที่เห็นได้ชัดเจน คือ การเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับประเพณีฝังศพครั้งที่สองในลุ่มแม่น้ำมูล – ชีตอนล่าง (การนำกระดูกใส่ภาชนะหรือไหสำหรับฝังอาจเกี่ยวข้องกับคติพิธีกรรมเกี่ยวกับศพบริเวณทุ่งไหหินของลาวก็ได้) ซึ่งส่งผลต่อการเพิ่มประชากร การขยายตัวทางการผลิตเหล็ก และทำเกลือในอีสานเกิดบ้านเมืองที่สำคัญระยะแรกในลุ่มน้ำชี จนกระทั่งจิตรเสนแห่งตระกูลเสนะได้ขยายตัวจากบริเวณนี้รวมกำลังชาวขอมขยายตัวออกทะเลทางปากน้ำโขงตอนล่างและอ่าวไทยพากันออกแถบ จันทบุรี – ทำให้เราเห็นว่า ต้นเค้าของพวกขอมอยู่ในลุ่มน้ำมูล – ชีตอนล่าง ที่สัมพันธ์กับชุมชนในลุ่มแม่น้ำโขงตรงแถบวัดภู – จัมปาศักดิ์

ส่วนเจนละบก คือ ปริมณฑลทางอำนาจอันอยู่เหนือลุ่มน้ำมูล – ชีตองล่าง และ วัตถุจำปาศักดิ์ ขึ้นไปทางตอนบนติดกับอาณาจักรหนานเจาในอาณาบริเวณดังกล่าว แม้จะมีเมืองสำคัญปรากฏชื่อ เช่น เหวินถาน แต่การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงโยกย้ายของชนเผ่าชนชาติก็มีความถี่สูงยิ่ง จนเรามองไม่เห็นแม้แต่ร่องรอยของอิทธิพลที่จะรวมกันเป็นกลุ่มเมือง แคว้นเล็กแคว้นน้อย โดยที่ประชากรสามารถสร้างเครือข่ายทางสังคมและวัฒนธรรมเป็นชาวกันพวยอย่างชัดเจนขึ้นทีละน้อยเหมือนในเขตเจนละน้ำ

เราอาจประมาณกลุ่มประชากรในเจนละบกซึ่ง ประกอบด้วย พวกข่า ซึ่งพูดภาษามอญในเจนละน้ำ 1) พวกจามตามเรื่องราวที่ปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ 2) พวกเวียดจากเงอานห์ แลตตอนกินซึ่งมีเส้นทางคมนาคมถึงกันตามเส้นทางเกียตัน เป็นต้น 3) พวกสยาม ตอนที่ปรากฏในจารึกจาม 4) พวกลาว เชื่อกันว่าเข้ามาทีหลังสุด

นอกจากนี้ยังมีเหตุการณ์ที่ชี้ให้เห็นการเคลื่อนไหวของชนเผ่าแถบนี้ที่มีอยู่ตลอดเวลา เช่น เมื่อ ค.ศ. 722 ชนพื้นเมืองกลุ่มหนึ่งที่เงอานห์รวมกันต่อต้านจีน หัวหน้านักกลุ่มเป็นเผ่าไท หรือเผ่าเมือง เผ่าอื่นๆ ที่มี พวกจาม และขอม สามารถเอาชนะจีนได้ชั่วระยะเวลาหนึ่งกำลังของพวกขอมนั้นไปจากเหวินถาน ในที่สุดหัวหน้านักกลุ่มตั้งตนเป็น “จักรพรรดิคำ” ก่อนที่ถูกจีนปราบปราม ในที่สุดพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ก็เริ่มสถาปนากัมพูชาเทศะด้วยการรวมสองปริมณฑล เจนละบก ดินแดนแห่งหุบเขา พุงราบ และชนเผ่า เจนละน้ำ ดินแดนที่ลุ่มน้ำของอิทธิพลผู้ตั้งแคว้นเล็กเมืองน้อยประมาณ ค.ศ. 813

จากการศึกษาเอกสาร และข้อมูลสนามพบโบราณสถาน และซากปรักหักพังของอารยธรรมขอมโบราณ กระจายอยู่ทั่วดินแดนไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะในภาคอีสานมีตั้งแต่สกลนคร อุตรดิตถ์ ขอนแก่น นครราชสีมา ไปจนถึง บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ อุบลฯ และขึ้นไปทางเหนือที่ลพบุรี ศรีเทพ (เพชรบูรณ์) ศรีสะเกษ (สุโขทัย) อุตรดิตถ์ ทรินิต (ลำพูน) เรียกได้ว่าแผ่นดินไทยทั้งหมดเป็นอารยธรรมขอม ซึ่งกินพื้นที่ใหญ่กว่าแดนเขมรปัจจุบันถึง 4 เท่า และขอมโบราณก็เลือนหายไปจากประวัติศาสตร์ ชนเผ่าจำนวนมากที่ครองดินแดนเหล่านี้ มีเทคโนโลยีและวัฒนธรรมอันสูงส่ง แล้วอยู่ๆ จะเลือนหายไป หรืออยู่ที่เดิมเพียงแต่เปลี่ยนการเรียกชื่อ หรือ “ถูกเรียกชื่อ” ใหม่ ตามแต่นักประวัติศาสตร์อยากจะเรียก ซึ่งชักนำไปให้นักวิชาการไทยหลายคนสรุปตามฝรั่งว่าขอมคือบรรพบุรุษของเขมร และยังยกย่องเขมรว่าในอดีตเข้มแข็งจนครอบครองดินแดนไทยไปถึงสุโขทัย เชื่อได้ว่าอาณาจักรละโว้ ทวารวดี ศรีวิชัย ซึ่งก็เป็นเพียงชื่อที่เลือนลางในประวัติศาสตร์ คงจะทับซ้อนกับอาณาจักรขอมหรือไม่ก็เป็นอาณาจักรเดียวกัน เพียงแต่เรียกชื่อต่างกันไปตามเหตุปัจจัยอันหลากหลายทางประวัติศาสตร์ และน่าจะคิดว่า ขอมนั้นอาจไม่ใช่อาณาจักรที่เป็นรูปธรรม แต่เป็นเพียงชื่อเรียกอารยธรรม อาณาจักรที่กล่าวมานั้นอาจมีอารยธรรมเดียวกัน คือ อารยธรรมขอมนั่นเอง

หลักฐานอารยธรรมขอมมีให้เห็นทั่วไปในแผ่นดินไทยปัจจุบัน โดยเฉพาะที่เมืองเสมา อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดนครราชสีมา มีพระนอนขนาดใหญ่สร้างด้วยศิลาแลงอายุ 1,300 ปี ตั้งอยู่ใกล้ๆ ปราสาทหินขอมโบราณขนาดเล็กหลายปราสาท ซึ่งเป็นหลักฐานว่า “ขอม” ในช่วงนั้นก็นับถือทั้ง พุทธและพราหมณ์ พร้อมๆ กัน และศูนย์กลางขอมก็น่าจะอยู่แถวๆ นครราชสีมา เพราะดินแดนโคราช มีความเจริญมาช้านาน โดยมีหลักฐานชุมชนโบราณที่ใหญ่โต ก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีอายุ 5,000 ปีที่บ้านโนนวัด (ยุคเดียวกับบ้านเชียง มีการหล่อสำริดด้วย) และอายุ 3,000 ปีที่บ้านธารปราสาท ในจังหวัดนครราชสีมาปัจจุบันนี้ มีวิหารหิน และปรangkแบบพราหมณ์ใหญ่น้อยถึง 36 แห่ง โดยเฉพาะปราสาทหินพิมายนั้นใหญ่โต ซึ่งวินิจฉัยกันว่ามีอายุเก่ากว่านครวัดประมาณ 100 ปี คือสร้างในสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 (สรม. 1) ส่วนนครวัดสร้างในสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 (ซึ่งคงไม่ได้เป็นพระโอรสของ พระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 เพราะห่างกัน 100 ปี) ตรงนี้น่าจะเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญว่านครวัดนั้นสร้างโดยขอมที่อพยพไปจากแผ่นดินไทย สำหรับปราสาทพระวิหาร มีคำสลักบนแผ่นหินว่า “สุริยวรมัน” (ไม่ได้บอกว่าเป็นที่ 1 หรือ 2 แสดงว่าต้องหมายถึง 1 โดยปริยายนั่นเอง) นอกจากนี้บันไดหินมาทางด้านจังหวัดศรีสะเกษ แสดงว่า พระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ผู้ทรงสร้างปราสาททั้งสองหลังนี้ ทรงประทับอยู่ทางฝั่งนี้ แน่แน่นอน อาจเป็นที่พิมาย หรือที่กันทรลักษ์ หรือระหว่างทางของทั้งสองเมืองนี้ (นักวิชาการบางท่านสรุปว่า พระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ประทับอยู่ที่เสียมราฐของเขมรในปัจจุบัน ซึ่งถ้าประทับเช่นนั้นคงไม่เดินทางปีนเขามาสร้างปราสาทพระวิหาร แล้วหันบันไดทางขึ้นไปทางศรีสะเกษ และทำไมต้องไปสร้างอีกปราสาทไว้ไกลถึงพิมาย)

พระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 หลังจากสร้างปราสาทพิมายและพระวิหารเสร็จก็น่าจะถูกยึดอำนาจโดยชัยวรมัน ซึ่งอาจมีสาเหตุมาจากการสร้างปราสาท เพราะต้องเกณฑ์แรงงานจำนวนมาก สร้างความเดือดร้อนให้ประชาชนมาก จากนั้นชัยวรมันก็ครองอำนาจมาได้หลายองค์กินเวลาประมาณ 100 ปีพอดี ในระหว่างนี้ลูกหลานของ พระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ที่หนีรอดจากการยึดอำนาจของ ชัยวรมันที่ 1 แล้วไปสร้างบ้านแปงเมืองอยู่ที่เสียมราฐก็เข้มแข็งขึ้นแล้วยกทัพมาตีเอาพิมายคืนได้ในที่สุด จากนั้นจึงสถาปนาตนขึ้นเป็น สุริยวรมันที่ 2 ซึ่งห่างจากองค์ที่หนึ่งถึง 100 ปี จากนั้นก็เอาเทคโนโลยีการก่อสร้างปราสาทหินกลับไปยังเสียมราฐเพื่อสร้างนครวัดให้ยิ่งใหญ่กว่าที่สุริยวรมันที่ 1 ได้สร้างไว้ ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่า พระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 อาจจะบนบานเทพเจ้าว่าหากกูบัลลังก์ได้สำเร็จจะสร้างนครวัดถวายเป็นการบูชา อนึ่ง คำว่า เสียมราฐ นั้น ก็อาจเป็นชื่อที่บ่งว่าเป็นรัฐแห่งชาว เสียม หรือสยาม นั่นเอง เนื่องจากคนสยามจากพิมายเป็นผู้ก่อตั้ง (ทวิช จิตรสมบูรณ์. 2552, กรกฎาคม 13)

จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าขอมน่าจะเป็นอารยธรรมของชนเผ่าโบราณที่อยู่ในดินแดนไทยมานานหลายพันปี และบัดนี้ก็ไม่ได้หายไปไหน แต่ละลายเจือปนอยู่กับสายเลือดไทย

ส่วนเขมรนั้นน่าจะเป็นชนอีกเผ่าหนึ่งที่เข้ามาภายหลังเมื่อขอมเสื่อมอำนาจลงและหนีรนเข้ามาอยู่ในดินแดนขอมมาแต่โบราณกาล ชาวปักษ์ทักษิณของอารยธรรมขอมโบราณมีกระจายอยู่ทั่วดินแดนไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะในภาคอีสานตั้งแต่สกลนคร อุตรดิตถ์เรื่อยมาทาง ขอนแก่น นครราชสีมา จนถึงบุรีรัมย์ ศรีสะเกษ อุบล และขึ้นทางเหนือ ลพบุรี ศรีเทพ (เพชรบูรณ์) ศรีสะเกษ (สุโขทัย) อุตรดิตถ์ หรืออุทัย (ลำพูน) เรียกได้ว่าแผ่นดินไทยทั้งหมดเป็นอารยธรรมขอม ซึ่งกินพื้นที่ใหญ่กว่าแดนเขมรปัจจุบันตั้ง 4 เท่า แล้วก็เลือนหายไปจากประวัติศาสตร์ แต่ชนเผ่าจำนวนมากในพื้นที่ดังกล่าว มีเทคโนโลยีและวัฒนธรรมอันสูงส่งจะเลือนหายไปได้อย่างไร หรือว่ามันอยู่ที่เดิมเพียงแค่เปลี่ยนการเรียกชื่อ หรือ “ถูกเรียกชื่อใหม่” ใหม่ตามแต่นักประวัติศาสตร์ (ฝรั่ง) อยากจะเรียก ซึ่งชักนำไปให้นักวิชาการไทยสรุปตามฝรั่งว่าขอมคือบรรพบุรุษของเขมร

ในกรณีที่เราเห็นได้ชัด เช่น มีการตีความหมาย คำว่า “ขอม” ไม่ใช่ “เขมร” เพราะ ชื่อประเทศเขมร หรือการออกเสียงในภาษาเขมร “เขมร” ส่วนใหญ่ชาวพนมเปญ จะไม่ออกเสียงอักษร ร. สะกด เพราะจะออกเสียงตามชาวฝรั่งเศสที่เคยปกครองเขมร ชื่อ ขแมร์ เป็นชื่อแต่เดิม โดยผลัดเสียงจาก ศัพท์ว่า กเมรุ เป็น ขแมร์ และแผลงเป็น ขแมร์ เขมรเองก็มิได้เรียกตัวเองว่า “ขอม” (บุญเรือง คัมภีร์, 2543) ดังนั้น คำว่า “ขอม” อาจเป็นชื่อเรียกอารยธรรม ที่มาจากการผสมผสานอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอมก็เป็นได้ ซึ่ง ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ก็ทรงใช้คำว่าขอมในศิลปะที่รับอารยธรรมอินเดียมาหลอมเข้ากับวัฒนธรรมเดิมของตนจนกลายเป็นวัฒนธรรมขอม ที่มีอัตลักษณ์ของตนเองเด่นชัด และวัฒนธรรมนี้กระจายไปทั่วพื้นที่อาณาบริเวณเทือกเขาดงรัก

จิตร ภูมิศักดิ์ (2547 : 169) กล่าวว่า “อักษรขอมนี้แหละคือซากที่ยืนยันความมีอยู่ของชนชาติขอมที่เป็นอีกชาติหนึ่งต่างหาก ไม่ใช่เขมร เหตุผลที่ยืนยันว่าอักษรขอมไม่ใช่เขมร คืออักษรขอมมรูปร่างไม่เหมือนอักษรเขมรที่ใช้กันอยู่ในเมืองเขมร” และได้ยืนยันว่า “ขอม” ไม่ใช่ “เขมร” โดยกล่าวว่า “ข้าพเจ้าขอยืนยันว่า กล่อม-ขอม เป็นชื่อที่ใช้โดยคนหลายถิ่นหลายภาษา เพื่อเรียกชื่อชนชาติหลายถิ่นหลายภาษาดังกัน หาใช่ชื่อเรียกชนชาติใดชาติหนึ่งเพียงชนชาติเดียวโดยยัดสายเลือดหรือเชื้อชาติเป็นเกณฑ์ไม่” และ “ข้าพเจ้าขอยืนยันว่า กล่อม-ขอม มิใช่ชนชาติที่ใครจะคิดผสมสายเลือดขึ้นเป็นชนชาติใหม่ได้...เช่นเดียวกับคำ ข่า เป็นคำเรียกชนชาติในตระกูลมอญ-เขมรด้วย ตระกูลชวา-มลายูด้วย และตระกูลพม่าทิเบตด้วย จะเอาชนชาติทั้งสามรวมเข้าด้วยกันเป็นชนชาติ ข่า ไม่ได้”

ทองสืบ ศุภมาร์ค (2526 : 3) กล่าวว่า เขมรมี 2 พวก คือพวกที่อยู่ในพื้นที่ราบสูงตอนบนของภูเขาดงรัก (จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ) ในประเทศไทย เรียกว่า “เขมรเลอ” แปลว่า “เขมรตอนบน” หรือ “เขมรเหนือ” ส่วนพวกที่อยู่ในที่ราบต่ำ เรียกว่า “เขมรกรอม”

แปลว่า “เขมรตอนล่าง” หรือ “เขมรใต้” แต่ไทยเรียกว่า “เขมรสูง” กับ “เขมรต่ำ” ในพจนานุกรมเขมรอธิบายว่า คำว่า “เขมร” นี้ ในศิลาจารึกโบราณเรียกว่า “เกมร” และต่อมาเรียกว่า “เขมร” โดยคำอธิบายนี้มาจากภาษาบาลีว่า “เขมระ” แปลว่า “มีความเกษม”

คำว่า “เขมร” หรือ “เขมร์” นั้นเขมรออกเสียงสูง “ร” เป็นเสียงเราะ แต่เขมรต่ำไม่ออกเสียง “ร” คงออกเสียงเป็น “เขมร์” เท่านั้น ลาวออกเสียง “กร” เป็น “จ” ในคำทั้งปวง เช่นเรียก “นกเกรียล” เป็น “นกเจียน” ออกเสียง “กราบ” เป็น ขาบ” เป็นต้น และเขียนคำ “เขมร” เป็น “เขเมน” ฉะนั้นจึงออกเสียง “เขมรกรอม” หรือ “เขมร์กรอม” ว่า “เขมอนขอม” และพูดสั้นๆ ว่า “ขอม”

คำว่า “ฮวน” หรือ “ฟ่าน” เป็นคำเรียกชื่อ เรื่องราวของเขมรตอนต้น สมัยราชวงศ์พระทอง-นางนาค เล่ากันต่อๆ มาโดยไม่ได้จดจารึกหรือเขียนไว้แต่มีชื่อพระมหากษัตริย์และสถานที่บางแห่งอยู่ในจดหมายเหตุจีนจึงต้องใช้ชื่อและเรื่องราวนั้นๆ ตามจดหมายเหตุจีน

คำว่า “ฮวน” ในภาษาจีนแต้จิ๋วก็ดี คำว่า “ฟ่าน” ในภาษาจีนแคะก็ดี สำหรับใช้นำหน้าชื่อคนเมืองขึ้นของจีนหรือคนป่าเถื่อน ฉะนั้นคำว่า “ฉวน” ในคำว่า “ฉวน-เทียน” เป็นต้น และคำว่า “ฟ่าน” ในคำว่า “ฟ่าน-จัน” เป็นต้น จึงเป็นคำนำหน้าพระนาม หาใช่พระนามไม่ นักประวัติศาสตร์ไม่ควรนำมาใช้เป็นชื่อพระนามพระมหากษัตริย์เขมร

ส่วนคำว่า “วรมัน” แปลว่า “เกราะ” สำหรับใช้หลังช็อกกษัตริย์ และเจ้าประเทศราช หรือขุนศึก คล้ายกับคำว่า “พระเจ้า” และ “ขุนหลวง” หรือ “ขุน” เช่น เกาณทินยชัชรมัน วิรรมัน และ คุณวรมัน เป็นต้น

ชาวอินเดียได้โบราณ ใช้คำว่า “วรมัน” ต่อท้ายพระนามของพระมหากษัตริย์ เมื่อชาวอินเดียได้เข้ามามีอิทธิพลในอินโดจีน คือจามและเขมร ในมาเลเซีย และในอินโดนีเซีย คือ ชาวสุมาตรา และบอเนียว พระมหากษัตริย์ในที่นั้นๆ จึงใช้คำว่า “วรมัน” ตามอินเดียได้ โดยเฉพาะเขมร ใช้คำว่า “วรมัน” ตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าเกาณทินยชัชรมัน (พ.ศ. 1852-1870) รวมเวลา 840 ปี จึงเลิกใช้คำว่า “วรมัน”

แม้พระมหากษัตริย์เขมรใช้คำว่า “วรมัน” ท้ายพระนามนั้น มีหลายวงศ์ หาใช่วงศ์เดียวกันไม่ ฉะนั้นจึงไม่ควรเรียกว่า “ราชวงศ์วรมัน”

ธรรมทาส พานิช (2544 : 4) ได้อธิบายขอม กับเขมรว่า ขอมกับเขมรเป็นคนละเชื้อชาติ และมักจะเป็นข้าศึกต่อกัน ตลอดเวลาในประวัติศาสตร์ สมัยใดขอมเป็นใหญ่ในดินแดนพระนครหลวงก็รุ่งเรืองไปด้วยพระพุทธศาสนา สมัยใดเขมรเป็นใหญ่ดินแดนพระนครหลวงก็เต็มไปด้วยไสยศาสตร์และคัมภีร์ พวกขอม คือ ไสเลนทรมที่มีมารดาเป็นเขมร มีวัฒนธรรมไสเลนทรมของฝ่ายบิดา ส่วนพวกเขมรแท้มีวัฒนธรรมไสยศาสตร์มากไปด้วยพิธีกรรมของพวกพราหมณ์ปุโรหิต

นอกจากนี้ยังพบหลักฐานทางด้านอักษรและภาษาโบราณที่ยืนยันว่าพื้นที่ประเทศไทยปัจจุบันมีการรับอารยธรรมอินเดีย มาก่อน เช่น พบจารึกที่ใช้อักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤต และเมื่อกาลเวลาผ่านไป รูปอักษรแบบนี้ได้พัฒนาไปเป็นอักษรมอญโบราณ อักษรขอมโบราณ อักษรขอม และรวมถึงอักษรไทยด้วย

รูปอักษร และภาษาที่ใช้อยู่ในเอกสารโบราณ จัดเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่ง ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ประจำชาติ แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรม อารยธรรมของกลุ่มชนในอดีตที่เคยอาศัยอยู่ ณ แหล่งที่พบเอกสารโบราณเหล่านั้น นอกจากนี้จะเป็นข้อมูลบ่งบอกเรื่องราวในอดีตแล้ว ยังเป็นหลักฐานแสดงถึงพัฒนาการของรูปอักษรที่แตกต่างกันไปตามยุคสมัยอีกด้วย ฉะนั้นการได้พบเอกสารโบราณในจังหวัดต่างๆ ทุกภูมิภาคของประเทศไทย ทำให้ทราบถึงอารยธรรมทางการใช้รูปอักษร และภาษาของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในภูมิกานั้น ตัวอย่างเช่น ได้พบว่าเอกสารโบราณของไทยที่มีอายุเก่าแก่ที่สุด คือ กลุ่มจารึกที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒ รูปอักษรในจารึกเหล่านั้น มีลักษณะเหมือนรูปอักษรที่ใช้อยู่ในสมัยพระเจ้าศิวัศกัณทรวรมัน กษัตริย์แห่งราชวงศ์ปัลลวะ ประเทศอินเดียตอนใต้ จึงทำให้ทราบได้ว่ารูปอักษรแบบแรกที่ปรากฏในประเทศไทย คือ **อักษรปัลลวะ** มีอายุอยู่ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ภาษาที่ใช้มีทั้งภาษาสันสกฤต ภาษาเขมร ภาษาบาลี และภาษามอญ ตัวอย่างเช่น

จารึกที่ใช้อักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤต ได้แก่ จารึกวัดสุปฏิหาราม จังหวัดอุบลราชธานี จารึกผนังถ้ำเป็ดทอง จังหวัดบุรีรัมย์ จารึกบ้านวังไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์ จารึกหุบเขาช่องคอย จังหวัดนครศรีธรรมราช จารึกช่องสระแจง จังหวัดสระแก้ว จารึกที่ใช้อักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤต และเขมร ได้แก่ จารึกเขาน้อย จังหวัดสระแก้ว จารึกศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ จารึกที่ใช้อักษรปัลลวะ ภาษาบาลี ได้แก่ จารึกเขมรมา จังหวัดนครปฐม จารึกที่ใช้อักษรปัลลวะ ภาษามอญโบราณ ได้แก่ จารึกวัดโพธิ์ร้าง จังหวัดนครปฐม จารึกฐานพระพุทธรูปยืนวัดข่อย จังหวัดลพบุรี จารึกถ้ำนารายณ์ จังหวัดสระบุรี จารึกวัดมหาธาตุเมื่อนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

จะเห็นได้ว่ารูปอักษรปัลลวะ เผยแพร่ทั่วไปในภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ของประเทศไทย จัดเป็นรูปอักษรร่วมสมัยกับพุทธศิลปะสมัยทวารวดี และเมื่อกาลเวลาผ่านไป รูปอักษรแบบนี้ได้พัฒนาไปเป็นอักษรมอญโบราณ อักษรขอมโบราณ อักษรขอม และรวมถึงอักษรไทยด้วย จากนั้นอักษรได้วิวัฒนาการ มาทางตะวันออกเรื่อย ๆ จากอักษรพราหมี ก็ได้แตกเป็นอักษรเทวนาครี (อินเดียฝ่ายเหนือ) ซึ่งยังใช้อยู่ในอินเดียปัจจุบัน และอักษรปัลลวะ (อินเดียฝ่ายใต้) อักษรปัลลวะนี้ได้เข้ามายังดินแดนสุวรรณภูมิ และพัฒนาต่อเป็นอักษรขอมโบราณและมอญโบราณ จากตรงนี้อักษรจะแบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือกลุ่มมอญและกลุ่มขอม

ยังมีอักษรอีกกลุ่มหนึ่งคืออักษร สายจามปา วิวัฒนาการมาจากอักษรพราหมีเช่นกัน แต่อาจจะผ่านปลัดวะอีกทีหนึ่งก็ได้ แบ่งเป็นจามปาสายญวนและสายขอม ซึ่งอันหลังนี้ได้รับอิทธิพลอักษรขอมโบราณ วิวัฒนาการเป็นอักษรขอมและอักษรมอญโบราณ ต่อมาอักษรขอม วิวัฒนาการเป็นอักษรเขมร และอักษรขอมสุโขทัย และอักษรกลุ่มมอญและกลุ่มขอมได้ผสมกันในไทยจนกลายเป็นอักษร 3 กลุ่ม คือกลุ่มไทยกลาง ไทยเหนือ และกลุ่มขอม

กลุ่ม ไทยกลาง วิวัฒนาการมาจากอักษรขอมสมัยพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ซึ่งมาจากอักษรขอมโบราณอีกต่อหนึ่ง เกิดเป็นอักษรพอขุนรามคำแหง อักษรต้นแบบของชาติไทย จากนั้นได้วิวัฒนาการมาเรื่อยจนถึงสมัยอยุธยา ซึ่งได้เกิดอักษรอีกชนิดซึ่งเลียนแบบอักษรขอม ขมวดหางล่าง และสะบัดหางบน คืออักษรไทยย่อ จากนั้นอักษรไทยอยุธยาแบบธรรมดาและอักษรไทยย่อได้ผสมกันกลายเป็นอักษรแบบเดียวกัน ในสมัยธนบุรี-รัตนโกสินทร์ สำหรับอักษรไทยสุโขทัย (สมัยหลังพอขุนรามคำแหง) และไทยอยุธยา ได้แพร่กระจายออกไปทางตะวันออกเฉียงเหนือ เกิดเป็นอักษรไทยน้อย และอักษรลาวปัจจุบัน

กลุ่มไทยเหนือ วิวัฒนาการมาจากอักษรพอขุนรามคำแหง ผสมกับอักษรกลุ่มมอญ (มอญได้วิวัฒนาการไปเป็นกวิ พม่า และกะเหรี่ยงด้วย แต่อักษรเหล่านี้ไม่ค่อยปรากฏในไทย) เกิดเป็นอักษรธรรมล้านนา ใช้เขียนภาษาบาลี และอักษรฝักขาม ใช้เขียนภาษาไทยทั่วไป อักษรธรรมล้านนาได้กระจายไปยังลาวเกิดเป็นอักษรธรรมอีสาน และอักษรฝักขามได้กระจายไปทางเหนือ เกิดเป็นอักษรไทใหญ่ และไทลื้อ รวมทั้งวิวัฒนาการในดินแดนล้านนาเองเป็นอักษรไทยนิกะด้วย

กลุ่มขอม วิวัฒนาการมาจากอักษรขอมสมัยพุทธศตวรรษที่ ๑๘ เช่นเดียวกับกลุ่มไทยกลาง แต่แยกกลุ่มออกไปเป็นอักษรเขมรปัจจุบัน และอักษรขอมไทย ใช้เขียนภาษาบาลี ของกลุ่มไทยกลาง วิวัฒนาการเรื่อยมาจากสุโขทัยถึงรัตนโกสินทร์

ปัจจุบัน ได้มีการกำหนดอักษรไทยมาตรฐาน (ตัวคัดลายมือ) ออกมาหลายแบบ เรียกว่าอักษรไทยมาตรฐาน เช่น อักษรอาลักษณ์ อักษรมาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย เป็นต้น (นิธิฉัตรสังสิทธิ์ . 2553)

สถาปัตยกรรมขอม

สถาปัตยกรรมขอม ที่พบในประเทศไทยและกัมพูชาปรากฏร่องรอยมากมาย จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ของ ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ (2539) ธิดา สาระยา (2540) สมिति ศิริภัทร์และมยุรี วีระประเสริฐ (2533) และสมมาตร ผลเกิด (2529) กล่าวถึง โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ เข้าสู่อารยธรรมขอมมาตั้งแต่ยุคอาณาจักรฟูนัน และเจนละรุ่งเรืองในยุค พุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตในประเทศไทย และกัมพูชา โดยมีศูนย์กลางอยู่บริเวณ จังหวัดเสียมเรียบของกัมพูชาในปัจจุบัน หลักฐานอารยธรรมอินเดียโบราณใน

ประเทศไทย มีการกล่าวถึงในจดหมายเหตุ ในพงศาวดาร จากซากโบราณสถานโบราณวัตถุ และ ลักษณะภูมิประเทศสมัยโบราณ พบว่าศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดนไทยและกัมพูชาโดยทางบก และทางทะเล พราหมณ์เกณฑ์คนเข้ามาทำอาณาจักรฟูนันตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 7 และกษัตริย์แต่ละพระองค์เมื่อขึ้นครองราชย์ ก็มักจะสร้างพระนครแห่งใหม่ การกำหนดรูปแบบ และอายุสมัยของศิลปะขอมในประเทศไทยกัมพูชา ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในปัจจุบันสามารถจำแนก ออกเป็น 3 สมัยใหญ่ และ 16 รูปแบบย่อย ดังที่ มรว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ (2539) ได้เสนอการศึกษา ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยกัมพูชาไว้ ดังนี้

1. สมัยก่อนเมืองพระนคร (Pre – Angkorian Period) หมายถึงระยะเวลาตั้งแต่ อาณาจักรฟูนันตอนปลายลงมาถึงสมัยอาณาจักรเจนละหรือเขมรตอนต้นก่อนที่พระเจ้ายโศวรมันที่ 1 ได้ทรงสถาปนาเมืองยโศธรปุระหรือเมืองพระนครเป็นราชธานีของอาณาจักรเขมรในราว กลางพุทธศตวรรษที่ 15 โดยศิลปกรรมในช่วงสมัยนี้อาจแบ่งออกได้ 6 รูปแบบ คือ

1.1 ศิลปะแบบพนมดา (Phnom Da Style อ่านว่า พนม – ดา) ราว พ.ศ. 1090 – 1150 ศิลปะแบบพนมดานี้ได้รับคำนิยามจากชื่อของเนินเขาทางตอนใต้ของประเทศกัมพูชาซึ่งเป็นที่ตั้ง ของเทวาลัยในศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพนิกายปาณจรัตระ (Vaishnavism – Pancaratra) และเป็นสถานที่ซึ่งได้ค้นพบประติมากรรมของอาณาจักรฟูนันตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้ารุทรวรมัน (Rudravarman) (ราว พ.ศ. 1057 ถึงหลัง พ.ศ. 1082) ซึ่งเป็นกษัตริย์องค์สุดท้ายของอาณาจักร ฟูนันจนถึงรัชกาลของพระเจ้าภวรวรมัน (Bhavavarman) (ราว พ.ศ. 1100 ลงไปจนถึงราว พ.ศ. 1150) ซึ่งเป็นกษัตริย์องค์แรกของอาณาจักรเขมร อย่างไรก็ตามศิลปะแบบพนมดานี้ได้ค้นพบ เฉพาะประติมากรรมเท่านั้น ไม่ปรากฏร่องรอยของสถาปัตยกรรมแต่ประการใด

1.2 ศิลปะแบบถาลาบริวัต (Thala Boriwat อ่านว่า ถา – ลา – บอ – ริ – วัด) ราว พ.ศ. 1150 นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้นิยามชื่อศิลปะแบบถาลาบริวัตตามชื่อสถานที่ซึ่งได้ค้นพบ เฉพาะทับหลังกลุ่มหนึ่งบริเวณริมแม่น้ำโขงทางภาคใต้ของประเทศไทยเนื่องจากแม่น้ำโขงบริเวณ ดังกล่าวมีกระแสน้ำไหลวนเวียน จึงได้เรียกสถานที่แห่งนั้นว่า ถาลาบริวัตซึ่งเป็นภาษาลาวแปล ความหมายว่าน้ำวนซึ่งตรงกับคำว่า ธาราบริวัตในภาษาไทย เนื่องจากภาพสลักบนทับหลังแบบ ถาลาบริวัตนี้มีลักษณะบางประการคล้ายกับกับสลักในศิลปะอินเดียแบบคุปตะและหลังคุปตะ โดยเฉพาะที่ถ้ำเอลโลรา (Ellora) ที่ 6 เป็นอย่างมากจึงทำให้นักวิชาการชาวฝรั่งเศสกำหนดอายุว่าน่าจะ ตรงกับราวกลางพุทธศตวรรษที่ 12 (ราว พ.ศ. 1150) ก่อนทับหลังแบบสมโบร์ไพรกุก ซึ่งมี วัฒนาการสืบต่อไปอีกขั้นหนึ่งแล้ว

1.3 ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก (Sombor Prei Kuk Style อ่านว่า สม – โบ – ไพร – กุก) หลัง พ.ศ. 1150 – ราว พ.ศ. 1200 ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุกนี้ได้ถูกเรียกตามชื่อของกลุ่ม

โบราณสถานที่มีสมโบรีไพรกุกในปัจจุบัน ซึ่งเดิมคือเมืองอีสานปุระอันเป็นราชธานีของอาณาจักรเขมรที่พระเจ้าอีสานวรมันที่ 1 ซึ่งครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1159 - ราว พ.ศ. 1180 ทรงสถาปนาขึ้นเป็นปราสาทสำคัญในศิลปะแบบสมโบรีไพรกุกนี้ได้แก่ ปราสาทสมโบรีไพรกุก (ยกเว้นหมู่กลางหลังที่ 1) ปราสาทพนมธม (Phnom Thom) ปราสาทคำบองเด็ก (Dambang Dek) เป็นต้น

1.4 ศิลปะแบบไพรกเมง (Prei Kmeng Style อ่านว่า ไพร – กะ – เมง) ราว พ.ศ. 1185 – 1250 ศิลปะแบบไพรกเมงได้ถูกนิยามขึ้นตามชื่อของปราสาทไพรกเมงซึ่งเป็นตัวแทนของศิลปกรรมในช่วงระยะเวลานี้และตรงกับรัชกาลของพระเจ้าภวรวรมันที่ 2 (Bhavavarman II) ของอาณาจักรเขมร ปราสาทในศิลปะไพรกเมงที่สำคัญได้แก่ปราสาทไพรกเมง ส่วนที่เก่าที่สุดของปราสาทสวายเพรียม (Svay Pream) ประตูกุทิศตะวันออกของปราสาทพนมบัสเสต (Phnom Basset) ปราสาทหลังใต้ของปราสาทไพร (Prasat – Prei) ปราสาทอันเดต (Prasat Andet) เป็นอาทิ

1.5 ศิลปะแบบกำพงพระ (Kompong Preah Style) ราว พ.ศ. 1256 – หลัง พ.ศ. 1350 นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้เรียกชื่อศิลปะแบบกำพงพระตามชื่อปราสาทกำพงพระ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปกรรม ในรูปแบบและช่วงเวลานี้ ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวเป็นเวลาที่อาณาจักรเขมรเกิดจลาจลแบ่งแยกออกเป็นแคว้นเจนละบกและเจนละน้ำ จึงทำให้ศิลปกรรมในช่วงนี้เสื่อมลงโดยส่วนรวม ปราสาทในรูปแบบศิลปะนี้ได้แก่ ปราสาทกำพงพระ ส่วนเก่าแก่ที่สุดของปราสาทออกยอม (Ak Yom) ส่วนที่เก่าที่สุดของปราสาทตระพังพง (Trapeang – Prasat) (พ.ศ. 1249) และโบราณสถานบริเวณหมู่บ้านร้อลัว (Roluoh) เป็นสำคัญ

2. สมัยเมืองพระนคร (Angkorian Period) หมายถึง สมัยอาณาจักรเขมรมีราชธานีหลักที่เมืองยโสธรปุระ (Yacodharapura) หรือเมืองพระนครซึ่งพระเจ้ายโสธรมันที่ 1 (Yasovarman I) ทรงสร้างขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 15 ลงไปจนถึงสิ้นสุดของเมืองพระนครหรือเมืองนครหลวง หรือเมืองพระนครธม (Angkor Thom) ที่พระเจ้ายวรมันที่ 7 ทรงสถาปนาขึ้นเป็นราชธานีของอาณาจักรเขมรในปี พ.ศ. 1724

อย่างไรก็ดี ในการจำแนกอายุเวลาของศิลปะขอมในประเทศกัมพูชานั้น นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้เลื่อนอายุศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครขึ้นไปจนถึงรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 (Jayavarman II) ก่อนการสถาปนาเมืองพระนครในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 15 เนื่องจากศิลปะขอมตั้งแต่รัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ลงมา มีวิวัฒนาการสืบต่อลงมาถึงสมัยหลังอย่างต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

2.1 ศิลปะแบบกุเลน (Kulen Style) ราว พ.ศ. 1370 - 1420 ศิลปะแบบกุเลนนี้ถือได้ว่าเป็นแบบหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างศิลปะสมัยก่อนเมืองพระนครกับสมัยเมืองพระนคร นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้นิยามชื่อศิลปะดังกล่าวตามชื่อของภูเขาพนมกุเลน (Phnom Kulen) ซึ่งเป็นที่ตั้งของ

เทวาลัยที่สร้างขึ้นในระแวกเวลานี้ ศิลปะแบบกุกเลนคงสร้างขึ้นในช่วงปลายรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ผู้เสด็จกลับมาจากแคว้นจาวกะ เพื่อมาทรงกู้เอกราชของอาณาจักรเขมร ให้พ้นจากอำนาจของผู้ยึดครองและทรงรวบรวมแคว้นเจนละบกและเจนละน้ำให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในสมัยนี้ อาณาจักรเขมรได้รับการสถาปนาขึ้นอย่างมั่นคงทางตอนใต้ของเทือกเขาดงเร็กลงมา ภายใต้ระบบเทวราชที่พระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ทรงสถาปนาขึ้น

อย่างไรก็ตามศิลปะแบบกุกเลนนี้ยังได้สืบทอดลงไปจนถึงรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 3 ด้วย ปราสาทในศิลปะแบบกุกเลนที่สำคัญคือ ปราสาทหลังเหนือของปราสาทไพร (Prasat Prei) ปราสาทสมโบร์หมุกกลางหลังที่ 1 ปราสาทคำไรกราบ (Damrei Slap) ปราสาทโอพอง (O Pong) ปราสาททกทิงสลับ (Khting Slap) ปราสาทรูปอาร์ก (Rup Arak) ปราสาทถมอตอบ (Thma Dap) ปราสาทโกกิ (Koki) ปราสาทกระห่ม (Kraham) ปราสาทเนียกตา (Neak Ta) และปราสาทหลังกลางของปราสาทตระพัง (Trapeang Pong) เป็นต้น

2.2 ศิลปะแบบพระโค (Preah Ko Style) ราว พ.ศ. 1420 - หลัง พ.ศ. 1436 ศิลปะแบบพระโคได้รับการขนานนามตามชื่อของปราสาทพระโค ซึ่งพระเจ้าอินทรวรมันที่ 1 ทรงสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1422 บริเวณเมืองหริหราลัย (หมู่บ้านร่อลัวในปัจจุบัน) เพื่อประดิษฐานเทวรูปฉลองพระองค์ของบรรพบุรุษและบรรพสตรีในรูปของพระศิวะและพระเทวี ปราสาทพระโคนี้เป็นตัวแทนของศิลปกรรมในช่วงเวลานี้อันตรงกับรัชกาลของพระเจ้าอินทรวรมันที่ 1 ปราสาทที่สำคัญในศิลปะพระโค ได้แก่ ปราสาททอกโป A และ B (Kok Po) ปราสาทพระโค (Preah Ko) (พ.ศ. 1422) ปราสาทบากอง (Bakong) (พ.ศ. 1424) ปราสาทโลเล (Lolei) (พ.ศ. 1436) เป็นต้น

2.3 ศิลปะแบบบาแก็ง (Bakheng Style) หลัง พ.ศ. 1436 – ราว พ.ศ. 1470 ศิลปะแบบบาแก็งนี้นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้นิยามตามชื่อปราสาทพนมบาแก็ง ซึ่งพระเจ้ายโศวรมันที่ 1 ทรงสร้างเพื่อประดิษฐานเทวราชในลักษณะของศิวลึงค์นามยโศธเรศวร (Yacodharevara) บริเวณกลางเมืองยโศธรปุระ หรือเมืองพระนครที่พระองค์ทรงสถาปนาขึ้นเป็นราชธานีของอาณาจักรเขมรในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 15

ด้วยเหตุนี้จึงถือว่าปราสาทบาแก็งเป็นตัวแทนของศิลปกรรมในช่วงระยะเวลาดังกล่าวอันตรงกับรัชกาลของพระเจ้ายโศวรมันที่ 1 ในศิลปะแบบบาแก็ง มีปราสาทที่สำคัญต่อไปนี้เป็นปราสาทพนมบาแก็ง ปราสาทพนมกรม (Phnom Krom) ปราสาทพนมบก (Phnom Bok) ปราสาทกระวัน (Prasat Kravan) (พ.ศ. 1464) เป็นต้น

2.4 ศิลปะแบบเกาะแกร์ (Koh Ker Style) พ.ศ. 1464 – ราว พ.ศ. 1490 นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้เรียกศิลปะแบบเกาะแกร์ตามชื่อของปราสาทที่พระเจ้าชัยวรมันที่ 4 ทรงสถาปนาขึ้นที่โคกกรรยาร์ (หมู่บ้านเกาะแกร์ในปัจจุบัน) หลังจากທີ່พระองค์ทรงอพยพย้ายราชธานีของ

เขมรจากเมืองยโสธรปุระไปยังเกาะแกร์ชั่วระยะเวลาหนึ่ง อันสืบเนื่องจากพระเจ้าชัยวรมันที่ 4 ทรงแย่งราชสมบัติจากราชนัดดาของพระองค์ผู้ซึ่งมีสิทธิ์ในการสืบราชสมบัติต่อจากพระเจ้ายโสธรมณที่ 1

2.5 ศิลปะแบบแปรรูป (Pre Rup Style) พ.ศ. 1490– ราว พ.ศ.1510 ศิลปะแบบแปรรูปถูกกำหนดขึ้นจากชื่อของปราสาทแปรรูป ซึ่งพระเจ้าราเชนทรวรมันทรงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 1504 ในแถบบริเวณเมืองยโสธรปุระ หรือเมืองพระนครหลังจากที่พระเจ้าราเชนทรวรมันซึ่งทรงเป็นราชนัดดาของพระเจ้ายโสธรมณที่ 1 เสด็จขึ้นครองราชย์และทรงย้ายราชธานีจากโลกครรยาร์ (เกาะแกร์) กลับมายังเมืองยโสธรปุระอีกวาระหนึ่ง

ดังนั้นนักวิชาการชาวฝรั่งเศสจึงเลือกใช้ปราสาทแปรรูปที่พระองค์ทรงสร้างขึ้น เป็นตัวแทนของศิลปกรรมในช่วงระยะเวลานี้ซึ่งอยู่ในรัชกาลของพระเจ้าราเชนทรวรมัน ปราสาทที่สำคัญในศิลปะแบบแปรรูป คือ ปราสาทแม่บุญตะวันออก (Mebon oriental) (พ.ศ.1495) ปราสาทแปรรูป (Pre Rup) (พ.ศ. 1504) ปราสาทเบงเวียน (Being Vein) (พ.ศ. 1489) และ ปราสาทบัทชุม (Bat Chum) (พ.ศ. 1496) เป็นต้น

2.6 ศิลปะแบบบันทายศรี (Banteary Srei Style) พ.ศ.1510– ราว พ.ศ. 1545 นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้นิยามศิลปะแบบบันทายศรีตามชื่อของปราสาทบันทายศรีซึ่งพราหมณ์ ยัชญวราหะ (Yajanvaraha) ผู้ซึ่งเป็นราชบุโรหิตของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 ได้สร้างขึ้นถวายแด่พระศิวะนอกเมืองยโสธรปุระ เนื่องจากได้ค้นพบศิลาจารึกซึ่งสร้างพร้อมกับปราสาท ซึ่งให้ศักราชที่แน่นอนในการสร้างปราสาทแห่งนี้จึงทำให้นักวิชาการชาวฝรั่งเศสสามารถกำหนดอายุของศิลปะแบบบันทายศรีได้อย่างแน่นอนว่าเริ่มสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 1510

ดังนั้นปราสาทบันทายศรีจึงเป็นสัญลักษณ์ของศิลปกรรมในสมัยนี้ซึ่งตรงกับรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 ในศิลปะแบบบันทายศรีมีปราสาทที่สำคัญคือ ปราสาทบันทายศรี (พ.ศ. 1510) ปราสาทเสลา (Prasat Sralao) ปราสาทหลังเล็กของปราสาทเกลียงหลังเหนือ (Kleang) เป็นหลัก

2.7 ศิลปะแบบประตูประราชวังหลวง ราว พ.ศ. 1550 – ราว พ.ศ. 1600 แต่เดิมนักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้เรียกว่า ศิลปะแบบเกลียง ตามชื่อของสถาปัตยกรรมรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าสองหลังของปราสาทเกลียง ซึ่งสร้างด้วยศิลาทราย และหันหน้าไปสู่ลานในพระราชวังหลวงที่เมืองยโสธรปุระ ศิลปะแบบเกลียงนี้แต่เดิมนักวิชาการชาวฝรั่งเศสกำหนดให้อยู่ร่วมสมัยเดียวกับศิลปะแบบบันทายศรี ในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 มีข้อแตกต่างว่าศิลปะแบบเกลียงเจริญขึ้นภายนอกราชธานีที่ปราสาทบันทายศรี ด้วยเหตุที่ปราสาทเกลียงสองหลังได้สร้างขึ้นในระยะนี้จึงทำให้นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้ใช้อาการดังกล่าวนี้เป็นตัวแทนของศิลปะแบบเกลียงอันตรงกับ

รัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 ต่อลงไปจนถึงรัชกาลของพระเจ้าวิรรมัน (Jayaviravarman) ซึ่งอาจเป็นผู้สร้างปราสาทตาแก้ว (Ta Keo) แลบบริเวณเมืองยโสธรปุระ ปราสาทในศิลปะเกลียงที่พบมีดังนี้ คือ ปราสาทตาแก้ว ปราสาทพิมานอากาศ (Phimeanakas) ประตูล้อมพระราชวังหลวง ปราสาทพนมสรอก (Phnom Sork) และปราสาทเขาพระวิหาร (Preah Vihear) เป็นอาทิ

อย่างไรก็ดี ปรากฏว่ารูปแบบทางศิลปกรรมทับหลังของปราสาทเกลียงเองก็ปรากฏรูปแบบในศิลปะที่เป็นแบบประตูล้อมพระราชวังหลวงเพียงแผ่นเดียวซึ่งเข้าใจว่าใช้ประดับล้อมประตูด้านนอกในขณะที่ทับหลังเกือบทั้งหมดเป็นรูปแบบของศิลปะแบบปาปวน ส่วนประตูล้อมพระราชวังหลวงนั้นถึงแม้ว่ามีทับหลังเป็นรูปแบบที่เดิมเรียกว่าแบบเกลียงซึ่งแสดงถึงความสำคัญมากกว่าทับหลังซึ่งอยู่ด้านนอกซึ่งเป็นรูปแบบปาปวนที่มีความสำคัญน้อยกว่า จากจารึกบนกรอบประตูล้อมพระราชวังหลวงที่จารขึ้นในรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ก็น่าจะเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงอายุโดยที่ทับหลังชั้นในเป็นตัวกำหนดรูปแบบอาคารเมื่อแรกสร้างในขณะที่ทับหลังแบบปาปวนชั้นนอกคงเพิ่มเติมในระยะเวลาต่อมา ด้วยเหตุนี้ในที่นี่จึงได้เปลี่ยนชื่อศิลปะแบบเกลียงให้เป็นศิลปะแบบประตูล้อมพระราชวังหลวงซึ่งมีเอกลักษณ์ของทับหลังที่อยู่ชั้นในและมีจำนวนทับหลังมากกว่าปราสาทเกลียงที่ใช้เป็นตัวกำหนดรูปแบบมาแต่เดิม เนื่องจากประตูล้อมพระราชวังหลวงสร้างขึ้นในรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 จึงได้เปลี่ยนอายุเวลาของศิลปะแบบประตูล้อมพระราชวังหลวง (ซึ่งเดิมเรียกว่าศิลปะแบบเกลียง) ราว พ.ศ. 1500– ราว พ.ศ.1550 ให้เป็นช่วงระหว่างราว พ.ศ.1550–ราว พ.ศ. 1600 รวมสมัยของรัชกาลพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 แทนอายุเวลา ซึ่งแต่เดิมกำหนดให้มีอายุรวมสมัยกับศิลปะแบบบันทายศรีในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 ด้วยเหตุที่เป็นการยากที่จะเชื่อว่าศิลปะที่มีรูปแบบแตกต่างกันในสถานที่ซึ่งไม่ห่างกันมากนักจะอยู่ร่วมสมัยและมีอายุเวลาเท่ากัน ด้วยเหตุนี้ในที่นี่จึงกำหนดให้ศิลปะแบบประตูล้อมพระราชวังหลวงตรงกับรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันจนถึงรัชกาลพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1

2.8 ศิลปะแบบปาปวน (Baphuon Style อ่านว่า บา-ปวน) ราว พ.ศ. 1590 – พ.ศ. 1609 เพื่อประดิษฐานราชสิวลึงค์ซึ่งพระองค์ได้ถวายนามว่า อุทัยทิศยศวร (Udayadityesvara) ด้วยเหตุนี้ นักวิชาการชาวฝรั่งเศสจึงกำหนดเอาปราสาทปาปวนซึ่งมีเอกลักษณ์ในรูปแบบมากที่สุดเป็นตัวแทนของศิลปกรรมทั้งในรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 และพระเจ้าอุทัยทิศยศวรมันที่ 2 โดยขนานนามศิลปะนี้ว่า ศิลปะแบบปาปวน ปราสาทที่สำคัญมีดังนี้ คือ ปราสาทพนมจิสอร์ (Phnom Chisor) ปราสาทเขาพระวิหาร (สร้างต่อ) ปราสาทเจ้าศรีวิบล (Chau Srei Vibol) ปราสาทปาปวน ปราสาทแม่บุญตะวันตก ปราสาทวัดขนา (Wat Khna) ปราสาทวัดเอก (Wa Ek) วัดบาเสท (Wat Baset) และปราสาทขนาแสนแก้ว (Khna Sen Kev) ปราสาทคลังหลังเหนือและปราสาทคลังหลังใต้ เป็นต้น

ในทำนองเดียวกันศิลปะแบบบาปวนซึ่งแต่เดิมกำหนดให้มีอายุเกือบร้อยปีระหว่างราว พ.ศ. 1550 – ราว พ.ศ. 1625 โดยนิยามศิลปะนี้ขึ้นจากชื่อของปราสาทบาปวนซึ่งสถาปนาขึ้นราว พ.ศ. 1600 ในรัชกาลของพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ 2 แต่จะเห็นได้ว่าการกำหนดนิยามดังกล่าวคำนี้จะขัดกับหลักของความจริงและจะไม่เป็นเหตุเป็นผลว่า เพราะเหตุใดรูปแบบของปราสาทบาปวนซึ่งสร้างขึ้นในช่วงครึ่งหลังของศิลปะแบบบาปวนจึงสามารถนำมาใช้กำหนดรูปแบบของศิลปะหรือปราสาทที่เกิดขึ้นก่อนหน้าการสร้างปราสาทแห่งนี้ถึงกว่าห้าสิบปีได้นอกจากนี้ ยังเป็นที่น่าสังเกตว่าระหว่างราวปี พ.ศ. 1625 ซึ่งเป็นปีที่ศิลปะแบบบาปวนสิ้นสุดลงจนกระทั่งถึงราวปี พ.ศ. 1650 ซึ่งเป็นปีที่เริ่มต้นของศิลปะแบบนครวัดนั้นนักวิชาการชาวฝรั่งเศสมิได้กำหนดรูปแบบของศิลปะแบบใดขึ้น อาจเป็นไปได้ว่าในช่วงเวลานี้ตรงกับรัชกาลของเจ้าชัยวรมันที่ 6 ผู้ทรงสถาปนาราชวงศ์มหิธรปุระซึ่งคงตั้งอยู่ในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยจึงทำให้นักวิชาการชาวฝรั่งเศสไม่ได้จำแนกรูปแบบศิลปะที่สร้างขึ้นในช่วงเวลานี้ไว้เลย จากข้อเท็จจริงดังกล่าวในที่นี้จึงเห็นสมควรที่จะกำหนดอายุของศิลปะแบบบาปวนใหม่ให้อยู่ระหว่างราว พ.ศ. 1600 – ราว พ.ศ. 1650 ในรัชกาลของพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ 2 และพระเจ้าชัยวรมันที่ 6 ซึ่งมีอายุเวลาลดลงเหลือเพียงราวห้าสิบปี แทนที่จะกำหนดให้มีอายุยาวถึงเกือบหนึ่งร้อยปีดังที่กำหนดมาแต่เดิม

2.9 ศิลปะแบบนครวัด (Angkor wat Style อ่านว่า นคร – วัด) ราว พ.ศ. 1650 ถึง พ.ศ. 1725 นักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้นิยามชื่อศิลปะแบบนครวัดตามชื่อของปราสาทนครวัด ซึ่งพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ทรงสถาปนาขึ้นเพื่อประดิษฐานเทวรูปฉลองพระองค์ของพระองค์เองในรูปของพระวิษณุ ซึ่งต่อมาหลังจากที่พระองค์สิ้นพระชนม์แล้วได้ถวายพระนามว่า บรมวิษณุโลก ปราสาทนครวัดได้เริ่มสร้างเมื่อแรกเสวยราชย์ในปี พ.ศ. 1656 และสำเร็จลงภายหลังที่พระองค์สิ้นพระชนม์ราวปี พ.ศ. 1700

อย่างไรก็ดีคำว่านครวัดนี้ เป็นนามซึ่งเรียกกันในชั้นหลัง ด้วยเหตุที่ว่าไม่ได้ค้นพบชื่อเดิมซึ่งเป็นภาษาสันสกฤตจากศิลาจารึกแต่อย่างใด เนื่องจากปราสาทแห่งนี้มีขนาดใหญ่มากเช่นเดียวกับเมืองหรือนครและภายหลังได้ถูกแปลงเป็นวัดในพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทแทนเทวาลัยในศาสนาฮินดู จึงได้ขนานนามปราสาทแห่งนี้ว่า นครวัด ปราสาทนครวัดนี้ได้ใช้เป็นตัวแทนของศิลปะแบบนครวัดในช่วงรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ซึ่งนอกจากนี้ยังมีปราสาทพระปาล์ไลย์ (Prah Pillilay) ปราสาทยอดของปราสาทบองส่วนสำคัญที่ปราสาทพระปิตุ (Prah Pithu) ปราสาทเจ้าสายเทวดา (Chao Say Tevoda) ปราสาททมมานนท์ (Thommanon) ปราสาทบันทายสำเหร่ (Banteay Samre) ปราสาทเสภาพ (Sau Pheap) ปราสาทวัดอ้อวา (Wat Athava) รวมทั้งส่วนกลางที่ปราสาทพระขรรค์ ณ กาปงสวาย (Prah Khan Kompong Svay) ด้วย

2.10 ศิลปะแบบบายน (Bayon Style) พ.ศ. 1725- ราว พ.ศ. 1750 ปราสาทบายนเป็นปราสาทที่พระเจ้าจันทรเมศร์ที่ 7 ทรงสร้างขึ้น ณ ศูนย์กลางของเมืองพระนครหลวงหรือเมืองพระนครม ซึ่งป็นราชธานีที่พระองค์ได้ทรงสถาปนาขึ้นใหม่หลังจากที่ได้ทรงกอบกู้เอกราชของอาณาจักรเขมรจากการยึดครองของพวกจาม แห่งอาณาจักรจัมปา ในปี พ.ศ. 1724

แม้ว่าปราสาทแห่งนี้ได้สร้างขึ้นในปลายรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แต่เนื่องจากปราสาทบายนมีขนาดใหญ่และเป็นศูนย์กลางของตัวเมืองจึงทำให้นักวิชาการชาวฝรั่งเศสกำหนดชื่อปราสาทบายนเป็นตัวแทนของศิลปกรรมในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 และภายหลังรัชกาลของพระองค์อีกชั่วระยะเวลาหนึ่ง

ศิลปะแบบบายน มีปราสาทเป็นจำนวนมาก อาจลำดับได้เป็น 4 สมัย คือ

สมัยที่ 1 ได้แก่ปราสาทตาพรหม (Ta Prohm) (พ.ศ. 1725) ยกเว้นบางส่วนที่เพิ่มเติมภายหลัง ปราสาทบันทายกเคีย (Banteay Kdei) ยกเว้นส่วนเดิมภายหลัง และปราสาทพระขรรค์ ณ เมืองพระนคร (พ.ศ. 1734) รวมทั้งส่วนที่สร้างเพิ่มเติม

สมัยที่ 2 ได้แก่ การเริ่มต้นสร้างส่วนเพิ่มเติมแก่ปราสาทพระขรรค์ ณ กำแพงสวาย กำแพงชั้นนอกของปราสาทตาพรหมและบันทายกเคีย ในบริเวณเมืองพระนคร วิหาร ณ อโรคยาศาลา และธรรมศาลาซึ่งก่อด้วยศิลา กำแพงและประตูยอดหน้าบุคคล ณ เมืองพระนครหลวงและปราสาทจรุง (Prasat Chrung) เริ่มสร้างปราสาทบันทายจุมมาร์ (Banteai Chmar)

สมัยที่ 3 มีปราสาทบายนและส่วนใหญ่ของปราสาทบันทายจุมมาร์

สมัยที่ 4 ภาพสลักนูนต่ำรุ่นหลัง รวมทั้งฐานพลับพลาหน้าพระราชวังหลวง



ภาพที่ 4.1 ปราสาทนครวัด

ที่มา : (นิตา แกลเลอรี. 4 เมษายน 2553)



ภาพที่ 4.2 ปราสาทบายน

ที่มา : (นิตา แกลเลอรี. 4 เมษายน 2553)

3. สมัยหลังเมืองพระนคร (Post Angkorian Period) หมายถึง สมัยที่อาณาจักรเขมรย้ายราชธานีจากเมืองพระนครหลวงไปตั้งอยู่ ณ ที่แห่งอื่นหลังจากที่เสียเอกราชให้แก่ราชอาณาจักรศรีอยุธยาแล้ว เนื่องจากศิลปะขอมหลังแบบบายนเป็นช่วงที่ขาดหายไป ดังนั้นศิลปะขอมสมัยหลังเมืองพระนครจึงเริ่มขึ้นในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 20 ศิลปะแบบศรีสันธอร์ (Srei Santhor) ปี พ.ศ. 1916 หรือ พ.ศ. 1917 เป็นศิลปะเขมรอันได้รับอิทธิพลของศิลปะไทยสมัยอยุธยาเข้าไปผสมผสานแล้วเป็นอย่างมาก จากการกำหนดรูปแบบและสมัยของศิลปะขอมในประเทศไทยก็ถูกพิจารณาออกเป็น 3 สมัยใหม่ และ 16 แบบย่อยดังที่ได้กล่าวมาแล้วนี้ หากนำรูปแบบในแบบต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นมาตรฐานเหล่านี้มาเทียบกับศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยแล้วก็จะอาจเปรียบเทียบให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันได้ถึง 15 รูปแบบ ยกเว้นศิลปะสมัยหลังเมืองพระนครในศิลปะแบบศรีสันธอร์ซึ่งเป็นศิลปะขอมซึ่งได้รับอิทธิพลเกือบทั้งสิ้นของศิลปะอยุธยา

อย่างไรก็ดี แม้ว่าศิลปะขอมในประเทศไทยสามารถกำหนดอายุจากศักราชในศิลาจารึกได้อย่างแน่นอน แต่หากคำนึงถึงศิลาจารึกซึ่งมีศักราชเพียงเล็กน้อยในประเทศไทย ประกอบกับระยะเวลาของการแพร่กระจายของศิลปกรรมจากศูนย์กลางซึ่งเป็นราชธานีในดินแดนกัมพูชาในปัจจุบันที่ต้องใช้เวลาเพิ่มขึ้น จนกระทั่งสามารถแพร่เข้ามาในดินแดนประเทศไทย จนกระทั่งกลายเป็นศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยแล้วก็เข้าใจว่าอายุเวลาของศิลปะร่วมรูปแบบแต่ละรูปแบบน่าที่จะต้องเจริญขึ้นช้ากว่าเล็กน้อย และในขณะเดียวกันก็น่าที่จะต้องดำรงอยู่เป็นเวลานานกว่า (จนกระทั่งรูปแบบของศิลปะแบบใหม่ได้แพร่เข้ามาถึง) ศักราชที่ระบุไว้ในการกำหนดอายุศิลปะขอมในประเทศไทยแต่ละรูปแบบด้วย

ด้วยเหตุนี้การกำหนดอายุศิลปกรรมร่วมแบบเขมรในประเทศไทยจึงจำเป็นต้องขยายกำหนดเวลาจากศักราชที่ค่อนข้างแน่นอนในศิลปะขอมในประเทศไทยเป็นการกำหนดอายุของศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยโดยประมาณ ด้วยการใช้พุทธศตวรรษเป็นเกณฑ์ เมื่อนำมาปรับเข้ากับการกำหนดสมัยและรูปแบบของศิลปะร่วมแบบเขมร ในประเทศไทยแบ่งออกเป็นสองสมัยใหญ่ อันได้แก่ศิลปะสมัยก่อนราชวงศ์มหิธรปุระและศิลปะสมัยราชวงศ์มหิธรปุระแล้วจึงกำหนดได้ดังต่อไปนี้

1. ศิลปะสมัยก่อนราชวงศ์มหิธรปุระ ร่วมแบบศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยในประเทศไทยก่อนสมัยราชวงศ์มหิธรปุระ (ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 21 – ราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 16)

1.1 ศิลปะร่วมแบบพนมดงรัก ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 12 คือ ศิลปะซึ่งมีความสัมพันธ์กับศิลปะแบบพนมดงรักในประเทศไทยศิลปะร่วมแบบพนมดงรักนี้ไม่ปรากฏร่องรอย

ของสถาปัตยกรรมหากแต่ค้นพบเฉพาะประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบพนมดาที่สำคัญ ได้แก่ ประติมากรรมในศาสนาฮินดูรุ่นแรกของเมืองศรีเทพ อำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นต้น

1.2 ศิลปะร่วมแบบถาลาบริวัต รวกลางถึงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 12 คือ ศิลปะซึ่งมีความคล้ายคลึงกับศิลปะแบบถาลาบริวัตทางภาคใต้ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวและในดินแดนประเทศกัมพูชา ศิลปะร่วมแบบถาลาบริวัตปรากฏเฉพาะทับหลัง ดังเช่นทับหลังจากวัดทองทั่ว และ จากวัดบนเขาพลอยแหวน จังหวัดจันทบุรี เป็นต้น

1.3 ศิลปะร่วมแบบสมโบร์ไพรกุก รวกลางถึงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 12 คือ ศิลปะซึ่งมีความคล้ายคลึงกับศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุกในประเทศกัมพูชา หลักฐานสำคัญอันเป็น องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมสำคัญในศิลปะร่วมแบบสมโบร์ไพรกุก ได้แก่ ทับหลัง ณ วัดสุปัญ นาราม จังหวัดอุบลราชธานี ทับหลังบางแผ่นจากปราสาทเขาน้อย อำเภอธวัชบุรี จังหวัด สระแก้ว สำหรับประติมากรรม ได้แก่ รูปพระอุมา จากอำเภอธวัชบุรี จังหวัดสระแก้ว รูป พระวิษณุ จากดงศรีมหาโพธิ์ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นสำคัญ

1.4 ศิลปะร่วมแบบไพรกเมง รวกลางถึงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 12 – รวกลางถึงครึ่งแรกของพุทธ ศตวรรษที่ 13 คือ ศิลปะที่มีลักษณะใกล้เคียงกับศิลปะแบบไพรกเมงในประเทศกัมพูชา ปราสาท ที่สำคัญในศิลปะร่วมแบบไพรกเมง ได้แก่ ปราสาทภูมิโพน อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ ทับหลัง บางแผ่นของปราสาทเขาน้อย อำเภอธวัชบุรี จังหวัดสระแก้ว รวมทั้งทับหลังจากปราสาท บ้านน้อย อำเภอวัฒนานคร จังหวัดสระแก้ว เป็นต้น

สำหรับประติมากรรมที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ รูปพระสุรยจากเมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ภาพสลักบนใบเสมาบนภูพระอังคาร จังหวัด บุรีรัมย์ เป็นตัวอย่าง

1.5 ศิลปะร่วมแบบกำพองพระ รวกลางถึงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 13 – รวกลางถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 14 คือ ศิลปะที่มีความคล้ายคลึงกับศิลปะแบบกำพองพระในประเทศกัมพูชา เนื่องจาก ไม่ได้ค้นพบปราสาทในศิลปะร่วมแบบกำพองพระในประเทศไทยยกเว้นทับหลังซึ่งไม่ทราบที่มา อย่างแน่ชัดเพียงแผ่นเดียวซึ่งปัจจุบันตั้งแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดอุบลราชธานี เท่านั้น สาเหตุดังกล่าวสืบเนื่องมาจากในระยะนี้เป็นช่วงที่ประเทศกัมพูชาเป็นจลาจลแบ่งออกเป็น เจนละบก และ เจนละน้ำ ฉะนั้นร่องรอยการสร้างสถาปัตยกรรมจึงมิได้ปรากฏแพร่หลายคงพบแต่ ประติมากรรมดังเช่นประติมากรรมสัมฤทธิ์จากอำเภอประโคนชัย ประติมากรรมจากบ้านฝ้าย อำเภอถ้ำปลา มาศ จังหวัดบุรีรัมย์ และประติมากรรมจากบ้านโตนด อำเภอสูงเนิน จังหวัด นครราชสีมา เป็นอาทิ

1.6 ศิลปะร่วมแบบกุเลน ราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 14 – ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 15 คือ ศิลปะซึ่งมีความสัมพันธ์กับศิลปะแบบกุเลนในประเทศกัมพูชาเนื่องจากไม่พบสถาปัตยกรรมในศิลปะร่วมแบบกุเลนเลยด้วยเหตุที่ระยะเวลานี้เป็นช่วงเวลาที่ประเทศกัมพูชาเพิ่งจะฟื้นตัวขึ้นใหม่ ดังนั้นจึงได้พบศิลปะร่วมแบบกุเลนเป็นจำนวนน้อยมาก ประติมากรรมสำคัญคงได้แก่ รูปพระอรอดนาวิศวร ซึ่งค้นพบในเขตจังหวัดอุบลราชธานีเป็นหลัก

1.7 ศิลปะร่วมแบบพระโค ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 15 คือ ศิลปะที่มีความเกี่ยวเนื่องกับศิลปะแบบพระโคในประเทศกัมพูชา หลักฐานอันได้แก่ องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญ ได้แก่ ทับหลังแผ่นหนึ่งของปราสาทอิฐ จากปราสาทพนมวัน อำเภอเมืองจังหวัดนครราชสีมา และ ทับหลังอีกแผ่นหนึ่งซึ่งปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นสำคัญ ส่วนประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบพระโคหาได้ยากมากในดินแดนประเทศไทย ประติมากรรมรูปสิงห์ทวารบาลรูปหนึ่งจากวัดโพธิ์ชัย อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์คงจะตรงกับศิลปะร่วมแบบพระโคในช่วงระยะเวลานี้

1.8 ศิลปะร่วมแบบบาเค็ง ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 15 คือ ศิลปะที่มีความเกี่ยวพันกับศิลปะแบบบาเค็งในประเทศกัมพูชา องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญในศิลปะแบบบาเค็งได้แก่ทับหลังรูปวิฆณุอนันตศายินปัทมนาถะ จากปราสาทวัดศรีสวาย อำเภอเมืองเก่า จังหวัดสุโขทัย และทับหลังรูปครุฑพาหนะจากปราสาทอิฐของปราสาทพนมวัน จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น สำหรับประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบบาเค็งได้แก่ ประติมากรรมศิลาจากปราสาทพนมวัน อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา เป็นอาทิ

1.9 ศิลปะร่วมแบบเกาะแกร์ ราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 15 คือ ศิลปะที่มีความคล้ายคลึงกับศิลปะแบบเกาะแกร์ในกัมพูชาปราสาทที่สำคัญในศิลปะร่วมแบบเกาะแกร์ได้แก่ ปราสาทอิฐที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทเมืองแขก และปราสาทโนนกู่ อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทสังข์ศิลป์ชัย อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ รวมทั้งทับหลังจากเขตจังหวัดสระแก้ว เป็นต้น ส่วนประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบประตูประราชวังหลวง ได้แก่ รูปพระวิฆณุจากถ้ำน้อยเมืองนครจำปาศรี อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม

2. ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยสมัยราชวงศ์มหิธรปุระ ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยสมัยราชวงศ์มหิธรปุระ ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 17- ราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 18

2.1 ศิลปะร่วมแบบบาปวน ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 17 คือ ศิลปะซึ่งมีความเกี่ยวเนื่องกับศิลปะแบบบาปวนในประเทศกัมพูชา อย่างไรก็ดีศิลปะร่วมแบบบาปวนเริ่มต้นอายุ

เวลาหลังจากศิลปะแบบบาปวนในประเทศกัมพูชาเล็กน้อย โดยให้เริ่มต้นตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 6 ผู้สถาปนาราชวงศ์มหิธรปุระขึ้นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ปราสาทที่สำคัญในศิลปะร่วมแบบบาปวน ได้แก่ ปราสาทบ้านพลวง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์ “ปรางค์น้อย” ของปราสาทเขาพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทเมืองต่ำ อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทสระกำแพงใหญ่ อำเภออุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ ปราสาทพนมวัน อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทเมียนธม อำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์ ปราสาทสด๊กก๊อกธม อำเภอดาพระยา จังหวัดสระแก้ว เป็นต้น

2.2 ศิลปะร่วมแบบนครวัด ราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 17 – ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 18 คือ ศิลปะที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะแบบนครวัดในประเทศกัมพูชา โบราณสถานที่สำคัญในศิลปะร่วมแบบนครวัด ได้แก่ “ปรางค์องค์ใหญ่” และ “ปรางค์สองพี่น้อง” เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ปราสาทนารายณ์เจาเวง อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร ปราสาทประธานของปราสาทพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทประธานของ ปราสาทเขาพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทบ้านระแงง อำเภอศีขรภูมิ ปราสาทยายเหงา อำเภอ สังขะ จังหวัดสุรินทร์ ปราสาทกู่สวนแตง อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์และ “ปรางค์กู๋” จังหวัดศรีสะเกษ เป็นอาทิ ส่วนประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบนครวัด ได้แก่ รูปพระโพธิสัตว์โลกेश্বরจากปราสาทตาเมือนธม อำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์ รูปพระศิวกจากอำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว พระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนและพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกทั้งจากภาคกลางและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

2.3 ศิลปะร่วมแบบบาเยน ราวพุทธศตวรรษที่ 18 คือ ศิลปะซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับศิลปะแบบบาเยนในประเทศกัมพูชา สถาปัตยกรรมที่สำคัญในศิลปะร่วมแบบบาเยน ได้แก่ ปราสาทวัดเจ้าจันทร์ อำเภอ ศรีสะเกษนาถ ศาลาผาแดง ปราสาทวัดพระพายหลวง และปราสาทวัดศรีสวย อำเภอเมืองเก่า จังหวัดสุโขทัย “ปรางค์สามยอด” อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี ปราสาทวัดกำแพงแดง อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี “ปรางค์พรหมทัต” และ “ปรางค์หินแดง” บริเวณปราสาทพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา บรรณาลัยของปราสาทเขาพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ “กู๋บ้านแดง” อำเภอวาปีปทุม จังหวัดมหาสารคาม

นอกจากนี้ ยังมีโบราณสถานที่เรียกว่า “ธรรมศาลา” ดังเช่น ปราสาทหนองปล่อง อำเภอนางรองและกุฎิ อำเภอบึงสามพัน จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทตาเมือน อำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์ ส่วนสถาปัตยกรรมซึ่งหมายถึง “อโรคยศาลา” เป็นต้นว่า กู๋แก้ว อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น กู๋สันตรัตน์ อำเภอวาปีปทุม จังหวัดมหาสารคาม “ปรางค์กู๋” อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ปราสาทกำแพงน้อย อำเภอเมือง ปราสาทบ้านสมอ อำเภอปรางค์กู๋จังหวัดศรีสะเกษ

ปราสาทตาเมียนโตจ อำเภอกาบเชิง ปราสาทเจนีง และปราสาทข่างปี อำเภอกีรุมิ ประสาท
จอมพระ อำเภอจอมพระ ปราสาทบ้านปราสาท อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ ปราสาท โลก
ปราสาท อำเภอปะคำ ปราสาทน้อย (กุฎิถัม) บ้านโคกเมือง ปราสาทกุฎิถัม (หนองบัวราย)
อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ กู่พราหมณ์จำศีล อำเภอประทาย “ปรารักษ์บ้านพลสงคราม”
อำเภอโนนสูง และ “ปรารักษ์ครบุรี” อำเภอครบุรี จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น

สำหรับประติมากรรมในศิลปะร่วมแบบบายน ได้แก่ ประติมากรรมจากศาลตาผา
แดง อำเภอเมืองเก่า จังหวัดสุโขทัย รูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรเปลารัสมิ รูปพระโพธิสัตว์
โลเกศวร และรูปนางปรัชญาปารมิตา จากปราสาทเมืองสิงห์ อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี
พระพุทธรูปนาคปรก พระรูปเหมือนของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 รวมทั้งประติมากรรมสัมฤทธิ์จาก
ปราสาทพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

อิทธิพลพราหมณ์ต่อศิลปะของไทยยุคแรก

อุเปนทร ฐากูร (2526) หัวหน้าแผนกประวัติศาสตร์อินเดียโบราณและเอเชียศึกษา
มหาวิทยาลัยราชภัฏ พิหาร ประเทศอินเดีย ได้กล่าวถึงอิทธิพลพราหมณ์ที่มีต่อศิลปะของไทยยุคแรก
ซึ่งแปลโดยฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ ในวารสารธรรมศาสตร์ ได้เสนอว่า ศิลปะมอญ – เขมรและ
สถาปัตยกรรมของไทยได้รับอิทธิพลอย่างชัดเจนจากศิลปะของปาละแห่งแคว้นเบงกอล โดยมี
หลักฐาน ภาพแกะสลักที่ปราสาทหินพิมาย ซึ่ง “ตกแต่งอย่างงดงามด้วยภาพแกะสลัก ลวดลาย
บางแห่งแทบจะถอดแบบมาจากลวดลายประดับของพวกปาละที่เมืองกอร์ในแคว้นเบงกอล ราว
พุทธศตวรรษที่ 15” ลวดลายบนกำแพงปราสาทที่พิมายเป็นเรื่องราวจาก รามายณะ ซึ่งใช้กันมาก
เช่นกันตามวัดต่างๆ ในเบงกอลสมัยกลาง ภาพแกะสลักที่หักพังลงแล้วบางตอนแสดงถึงการสู้รบ
ระหว่างพระรามและราวีณ (ทศกรรฐ์) เป็นภาพเดียวกันกับที่พบในโบสถ์ของเบงกอลและเขมร

ศิขรที่เป็นหินในสมัยเขมรมักเป็นรูปไบหมากมียอดแหลม การนำเอา อามลกะ มาใช้ทำ
ให้เกิดส่วนโค้งขึ้นในยอด ซึ่งเป็นรูปแบบที่รู้จักกันดีพระปรารักษ์วัดมหาธาตุและวัดพระปรารักษ์สาม
ยอดที่ลพบุรี สถาปัตยกรรมการสร้างวัดโดยนำเอารูปแบบศิขรมาใช้นี้ น่าจะเปลี่ยนแปลงไปเมื่อ
ชาวไทยเข้ามายึดครองดินแดนแถบนี้ในพุทธศตวรรษที่ 19 ศิขรนี้ ต่อมาขนาดแคบเข้า และสูง
เพียวขึ้นใน 2 – 3 ศตวรรษต่อมา การศึกษาศิขร (ปรารักษ์) รูปแบบต่างๆ ในประเทศไทย สามารถ
จะบ่งบอกได้ถึงสมัยของการสร้างวัดด้วย เช่นถ้าพระปรารักษ์มีฐานกว้างแสดงว่าวัดนั้นสร้างมาก่อน
ในปัจจุบันพระปรารักษ์หรือศิขรในกรุงเทพมหานครคล้ายสิวลึงค์ ซึ่งมีฐานแคบและยอดสูงตระหง่าน
ทำให้นึกถึงวัดของเขมรที่มักทำยอดศิขรทรงแหลมเช่นกัน ที่เมืองลพบุรีมีเทวสถานของพราหมณ์
สถูปองค์กลางเป็นที่ประดิษฐานลึงค์ (ซึ่งเป็นเครื่องหมายถึงสัญลักษณ์แทนพระคิยะ) เป็นหลักฐาน

ชัดเจนถึงการเคารพบูชาพระศิวะที่เทวสถานนั้น มีภาพแกะสลักของพราหมณ์จำนวนมากทั้งในพระสถูปและกำแพงด้านนอก เทวสถานของพระวิษณุเดิมซึ่งปัจจุบันเรียกศาลพระกานันเป็นสถาปัตยกรรมสมัยพุทธศตวรรษที่ 13 อยู่เบื้องหลังวัดซึ่งสร้างขึ้นใหม่ในพุทธศตวรรษที่ 23

วิวัฒนาการที่น่าสนใจในด้านสถาปัตยกรรมการสร้างวัดของไทย คือ วัดหลายแห่งเดิมเป็นเทวสถานของลัทธิไศวะ (ผู้นับถือพระศิวะ) หรือลัทธิไวศณวะ (นับถือพระวิษณุ) แต่ภายหลังถูกดัดแปลงใช้เป็นวัดพุทธไปเสีย พระปรางค์สามยอดเป็นหลักฐานแห่งหนึ่งที่น่านศึกษา เพราะมีโครงสร้างเป็นแบบพราหมณ์ แต่ภายหลังถูกดัดแปลงเป็นแบบของพุทธไป เมื่อมองเผินๆ ก็อาจเห็นชัดว่า พระปรางค์องค์กลางมีขนาดใหญ่กว่า 2 องค์ข้างๆ พระปรางค์ทั้งสามองค์หันไปทางทิศตะวันออก มีทางติดต่อถึงกันจากด้านเหนือไปได้ ตัวพระปรางค์สร้างด้วยหินซึ่งมักใช้เป็นประตูหรือทางเดิน ส่วนลวดลายนั้น เลอเมย์ อธิบายว่า “ไม่ใช่ศิลปะพุทธแน่นอน การสร้างพระปรางค์สามยอดเรียงกันเช่นนี้ ทำให้นึกถึง ตริมูรติ ของพราหมณ์ ซึ่งได้แก่ พระพรหม พระศิวะ และพระวิษณุ” รูปสลักที่อยู่บนพระปรางค์ เป็นรูปคนไว้หนวดถือกระบอง แสดงให้เห็นว่าสถาปัตยกรรมนี้เดิมเป็นของลัทธิพราหมณ์ นอกจากนั้นยังมีร่องรอยของ สนานโทรนิ เก่าแก่เป็นหลักฐานยืนยันเพิ่มเติมอีก สถาปัตยกรรมของลัทธิไวศณวะอื่น เช่น พระปรางค์แขก ลักษณะเป็นพระปรางค์สามยอดเช่นกัน แต่ไม่มีทางเดินติดต่อถึงกัน พระปรางค์สองข้างมีขนาดย่อมกว่าพระปรางค์องค์กลาง นอกจากนั้นก็ยังมียสถานที่น่าสนใจอีกเช่นที่ศาลสูง เป็นต้น

วัดบางวัดที่สุโขทัยซึ่งอยู่ตอนกลางของประเทศไทย เช่น วัดพระพายหลวง และวัดศรีสวายซึ่งอยู่ในตัวเมืองสุโขทัยเก่า สร้างขึ้นใช้เป็นเทวสถานตามคติพราหมณ์ แต่ถูกดัดแปลงเป็นวัดในพุทธศาสนาเมื่อคนไทยเข้ามาครอบครอง โดยมีหลักฐานจากแผนผังการสร้างวัด และมีลวดลายแกะสลักบนฝาผนังที่หลงเหลืออยู่ อีกแห่งหนึ่งคือวัดกำแพงหลวง ที่จังหวัดราชบุรี ก็มีรากฐานเดิมมาจากพราหมณ์ สืบกันได้จากผังวัดและรูปปั้น ทวารบาล (ทหารเฝ้าประตู) รวมทั้งรูปพระวิษณุทรงครุฑ แต่ต่อมาภายหลังวัดนี้ก็ถูกดัดแปลงไปใช้ในพุทธศาสนาเช่นกัน

ในตอนกลางของประเทศไทยมีอาคารอยู่ 3 แห่ง แห่งหนึ่งมีรูปหล่อทองเหลืองขนาดใหญ่ถึง 15 องค์ รูปที่เด่นที่สุดคือ มหาเทพ (ศิวะ) มีความสูงถึง 9 ฟุต นอกจากนั้นยังมีรูปพระศิวะขนาดเล็ก พร้อมทั้งรูปหล่อของพระนางปารวตี ปัทมา พระวิษณุ และพระพรหม มีศาลาแยกออกไปต่างหาก เป็นที่ถวายสักการะแก่พระพิฆเนศวร มีรูปปั้นมหาเทพอีก 4 รูปเช่นกัน ศาลาที่ 3 คงจะเป็นที่สักการะลิงค์ มีรูปลิงค์ขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง ห้อมล้อมด้วยรูปทองเหลืองอีกประมาณ 40-50 รูป เช่นรูปพระศิวะ พระพิฆเนศ พระนารายณ์ หนุมาน วัณณทิ ฯลฯ รูปหล่อเหล่านี้ อาจได้มาจากอินเดียตะวันตกในระยะเวลาต่างกัน

สถาปัตยกรรมอันงดงามไม่มีที่เปรียบ และการประดับตกแต่งอย่างวิจิตรการดาที่วัดพระแก้ว ซึ่งมองดูราวกับหล่อออกมาจากทองคำทั้งแท่ง เมื่อต้องแสงอาทิตย์ยามเช้าและเย็นส่องประกายงดงามดึงดูดสายตาของนักท่องเที่ยวทั่วโลกที่ชื่นชมในศิลปะแบบนี้ ยอดพระปรางค์หรือศิขรบางองค์ที่วัดนี้ แสดงให้เห็นถึงการเลียนแบบมาจากเขมร เห็นได้จากวัดเก่าๆ แบบเขมรที่ลพบุรีและพิษณุโลกซึ่งได้รับอิทธิพลจากวัดของพราหมณ์ในอินเดียโบราณ นอกจากนั้นที่ระเบียงโบสถ์วัดพระแก้วยังมีภาพวาดบนฝาผนังเป็นเรื่องราวเกียรติของไทยอันมีเค้าโครงมาจากมหากาพย์ของอินเดียชื่อ รามายณะ ของวาดเหล่านี้เป็นสีสันสดใสสวยงามมีลายเส้นที่อ่อนโยน เป็นผลงานของความพยายามของช่างศิลปะไทยในการที่จะเล่าเรื่องราวเกียรติบนฝาผนังโดยสมบูรณ์ ซึ่งแน่นอนรามเกียรติ์ของไทยมีความแตกต่างไปจากรามายณะของอินเดียในระยะเฝ้าอยู่หลายตอน

ศาสนสถานของไทยแสดงถึงศิลปะที่งดงามมาตั้งแต่ยุคต้นๆ นับตั้งแต่พุทธศาสนาเข้ามาเผยแผ่ในประเทศไทย เป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินของไทยสร้างพระพุทธรูปจากวัสดุต่างๆ เช่น หิน ไม้ ชินเมนต์ ทองเหลือง ฯลฯ แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกรักสร้างสรรค์ ซึ่งได้รับถ่ายทอดมาจากคติของพราหมณ์ ศาตราจารย์เชเดส และ เลอเมย์ กล่าวว่า ศิลปะการสร้างพระพุทธรูปของไทยสมัยแรกที่เชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 1700 – 2000 นั้น ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยปาละ ซึ่งมีอิทธิพลต่องานแกะสลักทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียสมัยนั้น การสร้างและหล่อพระพุทธรูปของไทยนั้น รุ่งเรืองที่สุดในอาณาจักรสุโขทัย และมีเมืองสวรรค์โลก (ราว พ.ศ. 1900 – 2000) หลังจากสมัยสุโขทัยแล้ว ผลงานสร้างสรรค์ของไทยเป็นไปอย่างช้าๆ จนกระทั่งถึงศิลปะอยุธยา

มีประเด็นที่น่าสนใจคือ ประติมากรรมตามคติพราหมณ์ที่พบในแถบต่างๆ ของประเทศไทยส่วนมากเป็นรูปของพระวิษณุ รูปแกะสลักตามคติพราหมณ์รูปหนึ่งจากไชยาเป็นรูปพระวิษณุประทับยืน แกะสลักจากหินสีเทา ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานที่กรุงเทพฯ เป็นรูปพระวิษณุ 4 กร (สถานกมูรติ) สูง 27 นิ้วฟุต พระหัตถ์ซ้ายด้านนอกชำรุด พระหัตถ์ด้านในทรงสังข์ พระหัตถ์ขวาด้านนอกทรงอาวุธแหลม และด้านในอยู่ในท่าปางอภัยมุทรา เมื่อเป็นที่ทราบชัดว่าเป็นพระรูปของพระวิษณุ ก็พอจะเดาได้ว่า พระหัตถ์ที่หายไปถ้าไม่ทรงดอกบัวก็ทรงวงกลมซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนโลก พระรูปนี้ ทางผ้าโทติ (โจงกระเบนปล่อยชายด้านหน้าข้างหนึ่ง) และมีผ้าคาดเอวทับอีกทีหนึ่ง

พิพิธภัณฑสถานในวัดมหาธาตุ มีประติมากรรมแกะสลักหินเป็นรูปพระวิษณุ 2 รูป ทรวดทรงและฝีมือการแกะสลักคล้ายของค์ที่พบที่ไชยา เป็นแบบ 4 กรทั้ง 2 องค์ พระพักตร์กลม พระเนตรนูน พระกรด้านนอกชำรุด ส่วนพระหัตถ์ซ้ายด้านในทรงหอยสังข์แนบกับสะโพก

พระหัตถ์ด้านขวาหงายอยู่ในระดับสะโพก อาจทรงดอกบัวหรือวงกลมสัญลักษณ์แห่งโลก พระรูปทั้งสองละม้ายคล้ายคลึงกัน ทรงพระภูษาและทองกร แต่พระอุระว่างเปล่า

พระวิฆณุอีกองค์หนึ่งสูงกว่า 6 ฟุต จากตะกั่วป่าเป็นรูปปั้นตามคติพราหมณ์ที่น่าสนใจ อีกองค์หนึ่งค้นพบที่เชิงเขาใกล้ปากแม่น้ำตะกั่วป่า ในตอนแรกที่พบนั้นแตกหักเป็นหลายชิ้น แต่ถูกเก็บเข้าประดิษฐานประตอกันจนเป็นองค์ พระกรและพระพักตร์ส่วนใหญ่ชำรุด แต่โดยทั้งหมดแล้ว ก็ยังเป็นประติมากรรมที่สำคัญมากในประเทศไทย คูปอง ให้แนวความคิดว่า รูปพระวิฆณุแสดงถึงอิทธิพลได้รับจากศิลปะสมัยปาละ ซึ่งมาจากอินเดียตอนใต้ติดต่อกันโดยผ่านทางพ่อค้าชาวเรือ ซึ่งเดินทางไปมาระหว่างอินเดียและคาบสมุทรของไทย มีรูปปั้นจำนวนไม่น้อยที่พบในบริเวณคอคอดของประเทศไทย ทั้งที่จังหวัดเพชรบุรี และที่บริเวณทุ่งศรีมหาโพธิ์ในจังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งอยู่ตอนกลางของประเทศไทย

มีโบราณสถานอีกแห่งหนึ่งที่ ศรีเทพ ซึ่งอยู่ทางด้านลำน้ำป่าสัก ตอนกลางของประเทศไทยมีอนุสาวรีย์ที่น่าสนใจของชาวอินเดียเข้าไปตั้งรกรากอยู่ในตอนเริ่มแรก มีจารึกภาษาสันสกฤตโดยใช้อักษร ครนถ์ (คุปตะพราหมี) ซึ่งเป็นอักษรที่ใช้กันในสมัยพุทธศตวรรษที่ 11 เมืองโบราณแห่งนี้มีเนื้อที่มากกว่าหนึ่งตารางไมล์ มีคูน้ำล้อมรอบ และมีประตูทางเข้า 6 ประตู ตรงกลางมีวัดอยู่ 4 แห่ง มีโครงสร้างที่มีลานยื่นออกมาหลงเหลือเป็นหลักฐานอยู่ รายละเอียดเกี่ยวกับความเป็นมาของสิ่งก่อสร้างเหล่านี้ ศึกษาได้จากรูปสลักหินที่ชำรุดจากเมืองศรีเทพ ที่ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถาน จังหวัดอยุธยา เทคนิคการสลักและรูปแบบของวัตถุเหล่านี้ ไม่เหมือนกับประติมากรรมของเขมร และไม่เหมือนประติมากรรมอื่นๆ เพราะไม่มีเครื่องประดับที่หู คอ หรือแม้กระทั่งที่เอว ส่วนที่มีมือ และเท้าชำรุดไป จึงน่าจะทำความเข้าใจได้ว่าวัตถุเหล่านี้มีรากฐานของพราหมณ์ แต่ต่อมาสถานที่นี้พวกเขมรได้ดัดแปลงไปใช้เป็นเทวสถานหรือวัดเพื่อการประกอบพิธีกรรม

ประติมากรรมที่ศรีเทพมีเรื่องที่น่าสนใจอยู่หลายประการ บางรูปเป็นลำตัวของยักษ์ยักษ์ มี 2 องค์ เป็นรูปไตรภังค์ ทรงมาลาทรงกระบอก และมีวุ้น นันท์ที่ชำรุด นอกจากนั้นก็มียุทพาวุธตามแบบเขมร ซึ่งแตกต่างไปมากจากรูปอื่นๆ ที่กล่าวแล้วข้างต้น แสดงว่าพวกเขมรได้เข้ามามีบทบาทใช้สถานที่นี้ในสมัยต่อมา ส่วนรูปอื่นๆ นั้น เนื่องจากชำรุดมาก ไม่มีสัญลักษณ์ หรือเครื่องประดับเหลืออยู่ ทำให้เป็นการยากที่จะระบุชัดเจนลงไป แต่สังเกตจากรูปร่างโดยทั่วไป เช่น รูปขา คอที่ค่อนข้างหนาทั้งรูปไตรภังค์และรูปอื่นๆ พอจะบอกได้ว่าเป็นของพราหมณ์ รูปยักษ์ยักษ์ นั้นเป็นประติมากรรมเด่นที่แสดงให้เห็นถึงเทคนิคขั้นสูง ศาสตราจารย์เชเดส์ เข้าใจว่าศิลปะที่ปรากฏอยู่นั้นใกล้เคียงกับศิลปะสมัยคุปตะมาก แต่การศึกษาตัวอักษรที่ปรากฏในหลักฐานที่เมืองศรีเทพแสดงว่าได้รับอิทธิพลจากอินเดียตอนใต้ ศิลปะแห่งเมืองศรีเทพอาจแสดงถึงระยะ

การเปลี่ยนแปลงสมัยอมราวดีมาเป็นศิลปะปาละในสมัยต่อมา ซึ่งเป็นรัชสมัยของพระเจ้ามหินทรวรมัน แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาในเรื่องตัวอักษรทั้งที่เมืองศรีเทพและที่พบในที่ต่างๆ ในประเทศไทยและในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในสมัยเดียวกันนี้ จะเห็นว่าไม่ได้เป็นแบบเดียวกับอักษรจากถิ่นกำเนิดที่เดียวกัน แต่ก็ไม่ใช่อะไรที่น่าแปลกใจกัน เพราะเป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงทางการเขียนอักษรทั้งในอินเดียเองและประเทศอื่นๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยเหตุผลเหล่านี้มีน้ำหนักยิ่งขึ้น เมื่ออาจารย์เวลดส์อธิบายว่า ฐานก่ออิฐสูง 40 ฟุต เป็นของพระวิษณุประติมากรรมชำรุดไม่มีเศียร แต่มี 4 กรนั้น อยู่ในสมัยพุทธศตวรรษที่ 11 – 12

จากหลักฐานเหล่านี้ เป็นข้อมูลที่ยืนยันชัดเจนว่าลัทธิพราหมณ์มีอิทธิพลต่อศิลปะของอินโด-เขมรในสมัยต่อมาอยู่มาก ประติมากรรมซึ่งเป็นเทวรูปต่างๆ เช่น พระพรหม พระอินทร์ พระวิษณุ และพระศิวะจะมีปรากฏอยู่ตรงประตูทางเข้าวัดส่วนมาก ในสมัยแรกพระพุทธรูปยังไม่ค่อยพบมากนัก และมักจะเป็นในปางที่ถือว่าเป็นอวตารของพระวิษณุ มีอยู่ที่เดียวที่เป็นรูปของพระโคตมพุทธเจ้าคือที่ประสาทหินพิมาย อยู่ในฐานองค์ประธาน มีเทพเจ้าต่างๆ ในคติพราหมณ์เฝ้าแห่แทนที่นั่นก็เป็นที่น่าสนใจอีกแห่งหนึ่ง เมื่อมีประสาทซึ่งเป็นที่บูชาพระพุทธรเจ้าสร้างขึ้นท่ามกลางเทวสถานของพระวิษณุ แสดงให้เห็นว่าความรุ่งเรืองของพุทธศาสนาซึ่งเข้ามาภายหลังลัทธิพราหมณ์ และเข้ามาแทนที่ช้าๆ ทำให้อิทธิพลของพราหมณ์ค่อยๆ สลายตัวลงไป

รูปพระวิษณุจาก สีชล มีความคล้ายคลึงกับรูปพระวิษณุที่พบที่ตะกั่วป่า ซึ่งปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานกรุงเทพ รูปทั้งสองนี้ รักษาเนื้อหินบริเวณสะโพกแล้วแกะเป็นปมผ้าผูกเอวและด้ามกระบอง ซึ่งการกระทำดังกล่าวจะทำให้ส่วนนั้นแข็งแรง ไม่หักง่าย แต่แขนส่วนล่างจะทำให้หางออกมาจากลำตัวแล้วมีแท่งหินขึ้นมารับจากฐาน แท่งหินที่เหลือนี้จะอยู่ใกล้เท้าทั้งสอง รูปแบบเหล่านี้แสดงถึงวิวัฒนาการในสมัยต่อมา ซึ่งจะทำให้รูปพระวิษณุทรงผ้าครองยาวทั้งในประเทศไทยและกัมพูชาเป็นประติมากรรมสมัยพุทธศตวรรษที่ 13 – 14

ที่วัดจอมทอง มีรูปพระวิษณุ 4 กรในท่า สถานกมุรติ ทรงเครื่องประดับเศียรเป็นยอดแหลมและทรงผ้าถุงโหด พระกรและสัญลักษณ์ต่างๆ ชำรุด แต่น่าจะเป็นสังข์ คทา จักรและดอกบัว หรือ ภู (สัญลักษณ์ของโลก) รูปพระวิษณุจำนวนมากที่ค้นพบในส่วนต่างๆ ของประเทศไทยมีลักษณะและรูปแบบเดียวกับประติมากรรมในคติพราหมณ์ในศิลปะสมัยหลังคุปตะของอินเดีย

พระพรหม เทพเจ้า 4 พระพักตร์ เป็นใหญ่ในตรีมูรติ ถือเป็นพระผู้สร้างจักรวาลก็มีอิทธิพลอยู่ในศิลปะของไทยเช่นกัน พระรูปของท่าสถิตอยู่ในศาลพระพรหมภายในบริเวณโรงแรมเอราวัณซึ่งเป็นโรงแรมชั้นหนึ่งของรัฐบาล “เป็นตัวอย่างของตัวแทนที่ดีที่มักพบในบ้านคนไทยทั้งกรุงเทพและในทางตอนเหนือ ชาวบ้านเรียกว่าพระภูมิเจ้าที่ ซึ่งถือเป็นวิญญาณของเจ้าของที่ดิน

ผู้ให้ความคุ้มครอง ศาลพระภูมิจะจัดทำเป็นโบสถ์ขนาดเล็กๆ มาสี่สวสดวงอยู่บนเสาภายใน มีรูปพระพรหมตามแบบไทย และมีช้างม้าเข้าหาสรวารเป็นปูนปลาสเตอร์ เพื่อจะได้ให้เป็นที่พักพอใจของพระภูมิ” เจ้าที่เหล่านี้จะได้รับการบูชาด้วยดอกไม้ ธูปเทียน ผลไม้และข้าว คติพราหมณ์แบบนี้ คนไทยถือปฏิบัติกันเป็นส่วนมากเพื่อป้องกันมิให้เกิดโทษภัยขึ้นได้ นำประหลาดที่ในหมู่ของพวกฮินดูในอินเดียเองละเลยการเช่นสรวงบูชาพระพรหมมากที่สุด แต่หลักฐานที่น่าในใจที่พบในประเทศไทย คือ รูปปัญจวิญ ประทับบนพญานาค มีลึงค์ปักเรียงรายอยู่เป็นแถวมากถึง 10 แถว กินเนื้อที่ความยาวถึง 130 เมตร ทั้งท้องแม่น้ำมีลึงค์ปักเรียงรายอยู่ทั่วไป มีธารน้ำไหลผ่านเป็นการถวายความเคารพโดยไม่มีวันสิ้นสุด

จากการศึกษาโดยสังเขปนี้ อาจสรุปได้ว่า ประติมากรรมในลัทธิพราหมณ์ที่พบในประเทศไทยสมัยแรกนั้นสะท้อนถึงรูปแบบและลักษณะของไตรภงค์ ของอินเดีย แม้ว่าจะยังยืนยันไม่ได้ว่าเป็นศิลปะสมัยคุปตะ แต่ก็ไม่มีข้อสงสัยเลยว่าจะไม่ใช่ประติมากรรมร่วมสมัย ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว ประติมากรรมรูปพระวิญและเทวรูปอื่นๆ ในลัทธิพราหมณ์ซึ่งพบในประเทศไทยสมัยแรกมีรากฐานไปจากตอนกลางและตอนใต้ของอินเดียทั้งสิ้น ได้แก่ พวกปาลละ จากลुकยะ ซึ่งเป็นพวกที่มาก่อนพวกโจละในอินเดียได้ ศิลปะไทย สมัยต่อมาได้รับอิทธิพลจากพวกปาลละแห่งแคว้นพิหารและเบงกอล ทั้งนี้ในระยเวลาดังกล่าวศาสนาพุทธมิได้เป็นอุปสรรคต่อการบูชาเทพเจ้าในลัทธิพราหมณ์และแม้ในปัจจุบันพระอินทร์ก็ยังได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้คุ้มครองถวายอารักขาแก่พระพุทธเจ้าและคำสอนของพระองค์ ในศตวรรษที่ 15 มีประติมากรรมในลัทธิพราหมณ์อยู่เป็นจำนวนมาก แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า อิทธิพลของพราหมณ์เพิ่มกลับไปฟื้นฟูใหม่ในสมัยนั้น

ทับหลังปราสาทศิลปะขอมโบราณ

ทับหลัง คือ ศิลาสลักแท่งสี่เหลี่ยมผืนผ้าเหนือกรอบประตู ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากของสถาปัตยกรรมแบบเขมร นิยมสลักลวดลายตั้งแต่สมัยแรกและมีวิวัฒนาการสืบต่อกันมาโดยตลอด ภาพที่สลักมีทั้งลวดลายพันธุ์พฤกษาและรูปสัตว์ บางครั้งสลักเกี่ยวกับเรื่องราวที่นิยมในสมัยนั้นๆ ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการกำหนดอายุของโบราณสถานได้ เจริญ ไวรวัจนกุล (2537 : 50 – 54) ได้กล่าวถึงความสำคัญของทับหลังปราสาทและศิลปะขอมโบราณ ดังนี้

1. ความสำคัญของทับหลังปราสาท

สถาปัตยกรรมแบบเขมรที่ปรากฏโดยทั่วไปนั้นจะมีองค์ประกอบที่สำคัญทางสถาปัตยกรรม เช่น กรอบประตู กรอบหน้าต่าง เสาประดับกรอบประตูและทับหลัง ทับหลังปราสาททำหน้าที่รองรับน้ำหนักส่วนยอดปราสาท ตั้งแต่ชั้นเชิงบาตรขึ้นไปจนถึงยอดบัวกลุ่ม และ

ถ่ายน้ำหนักเหล่านั้นผ่านเสาประดับกรอบประตูที่ทำหน้าที่รองรับทับหลังลงมาสู่ฐานปราสาท
หน้าที่ของทับหลังปราสาทมีความสำคัญ ดังนี้

1.1 ทับหลังปราสาทบอกคติความเชื่อของคนในชุมชนในยุคสมัยนั้นๆ ซึ่ง
โดยทั่วไปการก่อสร้างปราสาทแบบเขมรมักนิยมแกะสลักลวดลายรูปแบบต่างๆ เช่น ภาพสลักเล่า
เรื่อง / รูปบุคคลอยู่ท่ามกลางลายพันธุ์พฤกษา มีรูปสัตว์อื่นๆ เข้ามาประกอบเพื่อประดับตกแต่งให้
เกิดความงาม ในขณะที่เดียวกันก็จะถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆ เกี่ยวกับคติความเชื่อทางศาสนา
ชีวประวัติของวีรบุรุษที่คนในชุมชนยกย่องนับถือ ตลอดจนภาพวิถีชีวิตและสิ่งแวดล้อมในยุคสมัย
นั้นเข้ามาประกอบ ภาพสลักเล่าเรื่องบนทับปราสาทเหล่านั้นจะเป็นหลักฐานข้อมูลบอกให้ทราบ
ว่าศาสนสถานนั้นๆ สร้างขึ้นเพื่ออุทิศถวายแด่เทพเจ้าองค์ใด ถึงแม้ว่าประติมากรรมรูปเคารพซึ่ง
เป็นประธานของศาสนสถานจะหายไปแล้วก็ตาม โดยทั่วไปยังนิยมถือเอาภาพสลักบนศิลาทับหลัง
ที่ติดอยู่กับองค์ปรางค์ประธานเหนือประตูทางเข้าด้านทิศตะวันออกเป็นเกณฑ์ในการพิจารณา

1.2 ทับหลังปราสาทใช้กำหนดอายุสมัยรูปแบบศิลปะ นักโบราณคดีจะใช้ศิลาทับ
หลังที่มีภาพสลักเล่าเรื่องนั้นเป็นข้อมูลสำคัญในการศึกษาวิวัฒนาการรูปแบบทางศิลปกรรมเขมร
ควบคู่ไปกับเสาประดับกรอบประตู ทั้งนี้ เพราะองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมทั้งสองประเภทนี้
นิยมสลักจากหินทราย ซึ่งเป็นวัสดุที่คงทนถาวรมาตั้งแต่สมัยแรกสุดจนกระทั่งถึงสมัยท้ายสุด เมื่อ
เห็นวิวัฒนาการทางด้านศิลปกรรมสอดคล้องกันก็จะนำไปศึกษาร่วมกับองค์ประกอบทาง
สถาปัตยกรรมประเภทอื่นๆ ได้แก่ ตัวปราสาท เสาติดกับผนัง หน้าบัน ตลอดจนรูปประติมากรรม
ต่างๆ ที่พบร่วมกัน จนกระทั่งเชื่อว่าข้อมูลทั้งหมดเป็นไปในทิศทางเดียวกันจึงนำไปเปรียบเทียบกับ
ศิลาจารึก

2. ศิลปะขอมโบราณในประเทศไทย

รูปแบบทางศิลปกรรมระหว่างประเทศไทยและประเทศกัมพูชานั้น มีลักษณะที่
คล้ายคลึงกัน เพราะได้รับอิทธิพลจากศิลปะขอมโบราณ รูปแบบทับหลังที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศ
ไทยเป็นทับหลังแบบถาลาบริวัต ส่วนใหญ่จะพบในแถบจังหวัดจันทบุรี มีอายุราวกลางพุทธ
ศตวรรษที่ 12 ภาพสลักมีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพสลักในถ้ำเอลโลว์ที่ 6 ในศิลปะแบบคุปตะ
ของอินเดีย ส่วนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่จังหวัดอุบลราชธานีได้ปรากฏทับหลังชิ้นหนึ่งซึ่ง
แสดงถึงรูปแบบศิลปะในสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างศิลปะแบบถาลาบริวัตกับศิลปะแบบสมโบร์
ไพรกุก ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นศิลปะร่วมแบบสมโบร์ไพรกุกตอนต้น ปัจจุบันตั้งแสดงอยู่ภายในวัด
สุปฏิหาราม จังหวัดอุบลราชธานี สำหรับทับหลังในศิลปะแบบสมัยสมโบร์ไพรกุกอย่างแท้จริง
คือ ทับหลังของปราสาทเขาน้อย อำเภออรัญประเทศ จังหวัดปราจีนบุรี ส่วนทับหลังในยุคต่อมา
คือ ศิลปะแบบไพรกเม็ง ซึ่งมีปรากฏให้เห็นอยู่หลายแห่งด้วยกัน เช่น ทับหลังของปราสาทบ้าน

น้อย อำเภอบึงนาราง จังหวัดอุบลราชธานี จากการค้นพบทับหลังในศิลปะแบบไพรกเม็งทั้งในเขตจังหวัดปราจีนบุรี จังหวัดสุรินทร์และจังหวัดอุบลราชธานี แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางศิลปะเขมรได้แพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทย

ในช่วงศิลปะแบบกำแพงพระซึ่งตรงกับระยะเวลาที่อาณาจักรเขมรเกิดการจลาจลแตกแยกออกเป็นแคว้นเจนละบกและแคว้นเจนละน้ำนั้นทำให้งานศิลปกรรมในช่วงนี้เสื่อมลงด้วยจึงไม่ปรากฏทับหลังในสมัยนี้ในดินแดนประเทศไทย รวมทั้งทับหลังในศิลปะแบบกุเลนนี้ยังไม่มีปรากฏเช่นกัน ที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะอยู่ในช่วงที่พระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ได้เสด็จกลับมาทรงรวบรวมอาณาจักรเจนละบกและเจนละน้ำเข้าเป็นอาณาจักรเดียวกัน จากการที่อาณาจักรเขมรเฟื่องฟื้นตัวขึ้นใหม่นี้เองจึงทำให้ศิลปะแบบกุเลนมีอยู่เฉพาะภายในประเทศกัมพูชาเท่านั้น

ตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าอินทรวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1420 – 1432) ซึ่งตรงกับศิลปะแบบพระโค และรัชกาลของพระเจ้าโยศวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1432 – 1453) ซึ่งตรงกับศิลปะแบบบาแก้ง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15 นั้น อาณาจักรเขมรเริ่มแข็งแกร่งขึ้น อิทธิพลของศิลปะขอมโบราณจึงได้แพร่เข้ามาถึงที่ราบสูงโคราชในเขตจังหวัดนครราชสีมาจึงปรากฏทับหลังในศิลปะแบบพระโคที่สลักเป็นหน้ากาลคาบท่อนมาลัยกับทับหลังในศิลปะแบบบาแก้งที่แสดงภาพพระนารายณ์ทรงครุฑที่ปราสาทพนมวัน จังหวัดนครราชสีมา สำหรับศิลปะแบบเกาะแกร์ซึ่งตรงกับรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 4 (พ.ศ. 1471 – 1484) นั้น ได้มีการค้นพบในประเทศไทยหลายแห่ง เช่น ทับหลังปราสาทเมืองแขก อำเภอสว่างแดนดิน จังหวัดนครราชสีมา และทับหลังซึ่งในปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นต้น สำหรับทับหลังในศิลปะแบบแปรรูปได้มีการค้นพบเพียงแห่งเดียวที่จังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑมีอายุอยู่ในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 15 ซึ่งตรงกับสมัยของพระเจ้าราชนทรวรมันที่ 2 (1487 – 1511)

ส่วนศิลปะแบบเกลียงซึ่งตรงกับรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 (1511 – 1544) พบที่โคปุระทางด้านทิศตะวันออกของระเบียงคดด้านทิศตะวันออกของปราสาทเมืองต่ำ อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ รวมทั้งศิลปะแบบบาปวนตอนต้นก็พบที่ปราสาทเมืองต่ำ ปรางค์น้อยของปราสาทพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์และปราสาทบ้านพลวง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์ เป็นต้น ต่อมาทับหลังศิลปะแบบบาปวนแท้ๆ ได้ปรากฏแพร่หลายในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น ทับหลังปราสาทพนมวัน อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทวัดสระกำแพงใหญ่ อำเภออุทุมพรพิสัยในจังหวัดศรีสะเกษ ปราสาทเมืองต่ำในจังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น การแพร่กระจายของศิลปะแบบบาปวนเป็นจำนวนมากเช่นนี้คงเนื่องจากในช่วงระยะครึ่งแรกของศิลปะแบบนี้ตรงกับรัชกาลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ได้มีการค้นพบจารึกของพระองค์ไปจนถึงภาคกลางของ

ประเทศไทยในเขตจังหวัดลพบุรี ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอย่างกว้างขวางในสมัยนี้

ในศิลปะแบบนครวัด พุทธศตวรรษที่ 17 ปราสาทที่สำคัญที่สุด ได้แก่ ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์และปราสาทศีขรภูมิ อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ภาพสลักมีทั้งเรื่องราวในคฤศนมหายานและเรื่องราวในคฤศนินดู รวมทั้งเรื่องรามายณะและมหาภารตะในมหากาพย์อินเดียด้วย สำหรับศิลปะแบบขอมอันเป็นศิลปะซึ่งได้รับอิทธิพลจากประเทศกัมพูชา แบบสุดท้ายที่พบในประเทศไทยราวพุทธศตวรรษที่ 18 ตรงกับสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (1724 – 1766) แห่งประเทศกัมพูชาปรากฏแพร่หลายเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งชาวบ้านมักเรียกโบราณสถานเหล่านี้ว่า “กู” ล้วนแต่อยู่ในยุคศิลปะแบบขอมทั้งสิ้น

3. ประติมากรรมภาพสลักเล่าเรื่องทับหลังปราสาทศีขรภูมิ

โบราณสถานต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในอีสานใต้ ปราสาทศีขรภูมิซึ่งตั้งอยู่ในอำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ เป็นศาสนสถานที่สร้างขึ้นในศาสนาพราหมณ์โดยมีศิลาทับหลังที่มีความสมบูรณ์และมีฝีมือแกะสลักลวดลายที่ปราณีตสวยงาม ซึ่งสมมาตร ผลเกิด (2537 : 105 – 111) ได้ศึกษาวิจัยประติมากรรมทับหลังปราสาทแห่งนี้ โดยกล่าวถึงศิลาทับหลังแห่งนี้ว่าเป็นกึ่งกลางทับหลังจำหลักเป็นรูปบุคคลขนาดใหญ่ มี 10 กร แสดงอาการกำลังฟ้อนรำเหนือหงส์แบก 3 ตัว ซึ่งยืนอยู่เหนือหน้ากาล และได้อธิบายถึงเรื่องราวภาพสลักทับหลังปราสาทศีขรภูมิ สรุปได้ ดังนี้

เมื่อพิจารณาลักษณะการแต่งกายของบุคคลจะเห็นว่าเป็นรูปบุรุษนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น (Sambat) ใบหน้าอมยิ้มเล็กน้อยแสดงความเมตตากรุณา สวมกะบังหน้าและชฎามงกุฎ (Jatamukuta) มีพู่และดอกไม้ประดับ สวมคัมพูและกรองศอรูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ ประดับด้วยลายเพชรพลอย ซึ่งจากรูปร่างลักษณะหน้าที่และเครื่องแต่งกายที่ได้รับการประดับตกแต่งอย่างวิจิตรบรรจง แสดงให้เห็นว่าบุรุษดังกล่าวน่าจะเป็นบุคคลชั้นสูงหรือเทพสำคัญที่สุดในบรรดาบุรุษที่ปรากฏทั้งหมด และจากอากัปกิริยาของบุรุษที่กำลังฟ้อนรำน่าจะหมายถึงการฟ้อนรำของพระศิวะหรือที่เรียกว่า “ศิวนาฏราช” เรื่องราวที่เกี่ยวกับการฟ้อนรำของพระศิวะนี้ในคัมภีร์ไศวเกตามะและในหนังสือภารตนาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นตำราของศิลปะแห่งการฟ้อนรำอยู่ในอินเดียโบราณได้กล่าวถึงท่ารำของพระศิวะ 108 ท่าและท่ารำทั้ง 108 ท่านี้มีปรากฏที่ Nataraja Temple ที่จิดัมพรัม (Chidambaram) สำหรับท่าที่นิยมและพบบ่อยที่สุดคือ “นาฏราช”

ศิวนาฏราชเป็นประติมากรรมสำคัญที่สุดในศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวะนิกาย ซึ่งนับถือพระอิศวรเป็นใหญ่ เพราะถือว่าการฟ้อนรำของพระอิศวรนั้นเป็นทั้งการสร้างและการทำลายโลกพร้อมกันไปในตัว กล่าวคือ ถ้าพระองค์ทรงฟ้อนรำในจังหวะที่พอดีโลกก็จะอยู่เย็นเป็นสุข

แต่ถ้าหากพระองค์ทรงพอรำด้วยจังหวะที่รุนแรงหรือด้วยความดีใจ โลกก็จะเกิดภัยพิบัติต่างๆ เช่น แผ่นดินไหว น้ำท่วม ภูเขาไฟระเบิด เป็นต้น ความสำคัญของการพอรำของพระศิวะมีกล่าวไว้ในคัมภีร์ศิว – ประเทษ – สโตตระ ตอนหนึ่งว่า

“ ... หลังจากอัญเชิญพระมารดาแห่งโลกทั้งสาม (พระอุม่า) ประทับเหนือ บัลลังก์ทอง อันประดับด้วยอัญมณีแล้ว พระศุลปาณี (พ ระศิวะ) ก็ทรงพอรำอยู่เหนือยอดเขาไกรลาสและเทพต่างๆ ทั้งหลายต่างก็พากันมาแวดล้อมพระองค์ พระสุรัสวดีทรงคิดพิณ พระอินทร์เป่าขลุ่ย พระพรหมตีฉิ่ง พระลักษมีทรงร้องเพลง พระนารายณ์ตีกลองและเทวดาที่เหลื้อมล้อมอยู่โดยรอบ... คนธรรพ์ ยักษ์ ปัตตะ อูระ (นาค) สินธรร วิทยาธรและอมระ นางอัปสรและสิ่งมีชีวิตทั้งหลายที่อยู่ในโลกทั้งสาม มาชุมนุมพร้อมกันที่นั่นเพื่อร่วมในการพอรำอันเป็นทิพย์ ...”

ถัดจากประติมากรรมรูปพระอุม่าใกล้พระศิวะเป็นรูปบุคคล 4 กร ประทับนั่งเหนือ ปัทมาสน์ เมื่อพิจารณารายละเอียดทางประติมาณวิทยาของบุคคลซึ่งมีลักษณะใบหน้าแสดงความเมตตา ทรงกะบังหน้าและชฎามงกุฏ (Kirita – makuta) เป็นหมวกทรงกระบอก ทรงกนกทูลรูปตุ้มอย่างเจ้านายชั้นสูง ดังนั้น บุคคลดังกล่าวน่าจะหมายถึงเทพชั้นสูง เครื่องประดับตกแต่งและอาวุธ หรือสัญลักษณ์ต่างๆ ที่บุคคลผู้นั้นทรงถือ เช่น พระหัตถ์ขวาทรงถือวัตถุทรงกลมคล้ายลูกบอล ซึ่งอาจหมายถึง จักร (Chakra) และพระหัตถ์ซ้ายทรงถือวัตถุซึ่งมีลักษณะคล้ายหอยที่มีขนาดใหญ่ ซึ่งอาจหมายถึงหอยสังข์ (Sandha) พระหัตถ์ล่างทั้งขวา – ซ้าย ทำท่าคล้ายกำลังปรบมือให้จังหวะการพอรำของพระศิวะ

จากลักษณะทางประติมาณวิทยาของบุคคลที่มี 4 กร ทรงถือจักรและสังข์เป็นอาวุธ คงหมายถึงพระนารายณ์หรือพระวิษณุ เพราะอาวุธคือจักรและสังข์นั้นเป็นสัญลักษณ์ของพระวิษณุ ซึ่งเป็นที่ยอมรับและเชื่อถือกันทั่วไป สำหรับประติมากรรมด้านซ้ายของพระศิวะนั้น องค์แรกเป็นรูปบุคคลมี 4 พักตร์ 4 กร ทรงถือดอกบัว ซ่อนในพระหัตถ์บนด้านขวาและซ้ายตามลำดับ พระหัตถ์ล่างทั้งสองอยู่ในท่ากำลังตีฉิ่ง จากลักษณะทางประติมาณวิทยารูปบุคคล 4 พักตร์ ทรงถือดอกบัวน่าจะหมายถึงพระพรหม ในตำราของอินเดียกล่าวถึงพระพรหมในเรื่องศิวนาฏราช ไว้ว่า พระพรหมมีหน้าที่ตีฉิ่งเพื่อให้จังหวะในการพอรำของพระศิวะ

สำหรับเทพองค์สุดท้ายจำหลักเป็นรูปบุคคลมีเศียรเป็นช้าง สวมมงกุฏทรงกรวยประดับด้วยลายเพชรพลอย มี 4 กร ประทับนั่งเหนือปัทมาสน์ เทพองค์นี้ คือ พระคเณศ เพราะพระหัตถ์บนด้านซ้ายทรงถือจักรซึ่งเป็นอาวุธของพระนารายณ์ ในคัมภีร์มหานิรวาณตันตระได้กล่าวถึงสาเหตุที่พระคเณศทรงถือสิ่งเหล่านี้ว่าเป็นการผสมผสานกันระหว่างลัทธิไศวนิกายกับไวษณพ

นิกาย ส่วนสิ่งของที่ทรงถือในพระหัตถ์ล่างทั้งสองข้างนั้นมีสภาพเลือนลางไม่ชัดเจน แต่แสดงอาการกำลังถือสิ่งของ อาจเป็นกลองเพื่อใช้ตีกำกับจังหวะในการฟ้อนรำของพระศิวะ การที่มีรูปพระคเณศเข้ามาประกอบเรื่องศิวนาฏราชในภาพนี้ เพราะพระองค์ทรงเกี่ยวข้องกับพระอิศวรและพระอุมาในฐานะที่ทรงเป็นราชโอรสของเทพทั้งสอง แต่เรื่องราวเกี่ยวกับกำเนิดของพระคเณศมีการกล่าวแตกต่างกันออกไปหลายนัย เช่น ในคัมภีร์ลึงคะ – ปุราณะ ได้กล่าวว่าเกิดจากพระศิวะทรงสร้าง โดยแบ่งอำนาจของพระองค์ใส่ครรภ์ของพระนางปารวตีเพียงองค์เดียว โดยถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้เฝ้าประตูทางเข้าที่ประทับ สาเหตุที่มีเศียรเป็นช้างเพราะถูกพระศิวะตัดเศียรเมื่อครั้งพระศิวะเข้าไปยังที่ประทับพระนางปารวตี แต่ถูกพระคเณศขัดขวางจึงเกิดการสู้รบกันกับพระศิวะและบิรवार พระคเณศจึงถูกตัดเศียร พระนางปารวตีโกรธมากจึงสั่งให้บิรवारของพระนางไปทำลายบิรवारของพระศิวะ ฤาษีนารทะจึงออกมาห้ามทัพและอ่อนน้อมพระนางปารวตีให้สงบศึก พระนางจึงยอม แต่มีข้อแม้ว่าโอรสของพระนาง (พระคเณศ) จะต้องฟื้นคืนชีพขึ้นมาใหม่ ทางพระศิวะจึงสั่งให้บิรवारของตนเดินทางไปทางทิศเหนือ และให้อาตริยะของสิ่งมีชีวิตสิ่งแรกที่พบมาให้พระองค์ทันทีจึงได้ศัรษะช้างมาพระศิวะจึงเอามาต่อให้ พระคเณศจึงมีเศียรเป็นช้างนับตั้งแต่นั้นมา ส่วนในคัมภีร์มัธยา – ปุราณะ อาราคะ – ปุราณะและสถานทะ – ปุราณะ ได้กล่าวถึงกำเนิดของพระคเณศแตกต่างออกไปจากที่กล่าวมาแล้ว คือ พระคเณศถือกำเนิดมาจากการรอนขอของนักบวชต่างๆ เพื่อคอยทำหน้าที่สอดส่องดูแลความประพฤติของบรรดานักบวชไม่ให้ประพฤติดวินัย พระศิวะจึงสร้างพระคเณศขึ้นมาเป็นชายหนุ่มรูปงามมีอำนาจเทียบเท่าพระศิวะ แต่ด้วยความอิจฉาของพระนางอุมาชายาของพระศิวะจึงสาปให้พระคเณศมีรูปร่างที่อัปลักษณ์มีเศียรเป็นช้าง ฟุ้งป่วนออก

ที่ทับหลังทั้งสองด้านติดกับพระนางกาลิและพระคเณศจำหลักเป็นรูปบุคคลด้านละคน กำลังนั่งอยู่เหนือดอกบัวในท่าคุกเข่าประนมมือ หันหน้าเข้าหาพระอิศวร ใบหน้ามีหนวดเครายาวเกล้าผมสูงทรงชฎาและสวมตุ้มหูประดับ จากลักษณะทางประติมากรรมของบุคคลทั้งสองที่มีหนวดเครายาวและเกล้าผมสูง อาจหมายถึงพระภคฤาษีผู้ทำหน้าที่จดบันทึกทำร้ายของพระศิวะหรืออาจเป็นฤาษีที่มาชุมนุมเพื่อร่วมในการฟ้อนรำของพระศิวะก็เป็นได้

ภาพศิวนาฏราชหรือพระศิวะทรงฟ้อนรำท่ามกลางเหล่าทวยเทพทั้งหลายมีปรากฏในศาสนสถานหลายแห่งในประเทศไทย สำหรับในประเทศกัมพูชาพบภาพศิวนาฏราชที่ปราสาทนครวัดและปราสาทบังกมาลา (1650 – 1700) ทรงฟ้อนรำอยู่ท่ามกลางพระพรหม พระนารายณ์และพระคเณศ นอกจากนี้ยังมีนางอัปสร กินนร นาคและครุฑประกอบอีกด้วย สำหรับที่ปราสาทบังกมาลานั้นพระศิวะทรงฟ้อนรำอยู่ท่ามกลางพระอุมาและพระคเณศ มีนักดนตรี 3 คนคอยเล่นดนตรีให้จังหวะ แต่พระศิวะในภาพนี้ทรงถือแฉับและมีเพียงสองกรเท่านั้น ส่วนที่ปราสาทบายน พระ

ศิวะทรงฟ้อนรำอยู่ท่ามกลางระหว่างพระพรหมและพระนารายณ์ที่กำลังนั่งประนมพระหัตถ์และที่
ทับหลังปราสาทพระปิฎก (1650 – 1700) ก็ปรากฏภาพศิวนาฏราช 10 กร ทรงฟ้อนรำอยู่ท่ามกลาง
พระพรหมและพระนารายณ์เช่นเดียวกับที่ปราสาทบาบูน พระพรหมและพระนารายณ์ทรงอยู่ในท่า
กำลังปรบมือให้จังหวะในการฟ้อนรำของพระศิวะ

จากลักษณะทางประติมากรรมของภาพสลักเล่าเรื่องศิวนาฏราชนั้น ได้มีการกล่าวถึง
สาเหตุแห่งการฟ้อนรำของพระศิวะแตกต่างกันออกเป็นหลายนัย เช่น มีเรื่องเล่าว่ามีฤาษีพวกหนึ่ง
สละบ้านเรือนออกบวชเพื่อบำเพ็ญตบะหวังให้หลุดพ้นจากความทุกข์ทั้งปวง แต่ฤาษีพวกนี้ได้
ประพฤติดนพิตศัลยกรรมทำอนาจารและฝ่าฝืนเทวบัญญัติ เมื่อความทราบถึงพระศิวะจึงได้สั่งให้
พระนารายณ์ไปปราบและอบรมสั่งสอน แต่พวกฤาษีไม่เชื่อฟังจึงเกิดการต่อสู้กันขึ้น จนในที่สุด
พระนารายณ์ได้รับชัยชนะ พระอิศวรตีพระทัยมากจึงร่ายรำด้วยท่าทางที่สวยงามซึ่งนับเป็นการร่าย
รำครั้งที่สองของพระศิวะ

บางตำนานเล่าว่าครั้งหนึ่งมีฤาษีกลุ่มหนึ่งในป่าตาระกะ ประพฤติจนอนาจารฝ่าฝืนเทว
บัญญัติ พระศิวะทรงขัดเคืองพระทัยมากจึงได้ชวนพระนารายณ์ลงมาทรมานพวกฤาษีเหล่านั้น
โดยพระศิวะแปลงกายเป็นโยคีหนุ่ม พระนารายณ์แปลงกายเป็นโยคีสาวสวย พวกฤาษีและภรรยา
เห็นพระโยคีศิวะและโยคีนารายณ์ก็หลงรักเกิดการทะเลาะวิวาทแย่งชิงกันพวกฤาษีต่างก็พยายามจะ
เกี่ยวพาราสีโยคีทั้งสอง เมื่อไม่สำเร็จต่างก็พากันสาปแช่งด้วยความโกรธและเนรมิตกายเป็นเสือ
ร้าย พระอิศวรก็ฆ่าแล้วกลกหน้มาทำเป็นเครื่องนุ่มห่ม พวกฤาษีแปลงเป็นนาค พระอิศวรก็จับมา
ทำสายสังวาลย์ ในขณะนั้นมียักษ์ตนหนึ่งชื่อมุยะละคะเข้ามาช่วยพวกฤาษี จึงถูกพระศิวะเอาพระ
บาทข้างหนึ่งเหยียบยักษ์ตนนั้นไว้แล้วทรงร่ายรำจนจบกระบวนท่ารำ มีจำนวนทั้งสิ้น 108 ท่า จาก
ความเชื่อในเรื่องดังกล่าวนี้เองจึงเป็นแรงผลักดันให้ศิลปินนำท่ารำของพระศิวะมาสลักประดับ
โบราณสถานในศาสนสถานพราหมณ์ลัทธิไศวะนิกายที่ปรากฏสืบมาจนทุกวันนี้

อารยธรรมอินเดียต่อศิลปะการแสดงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

การเกิดศิลปะการแสดงในแต่ละยุคสมัยแต่ละพื้นที่ที่มีความหลากหลายสิ่งสำคัญอย่าง
หนึ่งที่เป็นแรงผลักดันคือการแผ่ขยายของอารยธรรมต่างๆ อาจแบ่งการแผ่ขยายของอารยธรรม
อย่างกว้าง ๆ เพื่อให้มองเห็นความเป็นมา และความเชื่อมโยง และความสัมพันธ์ของกลุ่มชาติพันธุ์
กับการเกิดศิลปะการแสดง ซึ่งมาลินี คิลกวณิช (2543 : 221-238) แบ่งความสัมพันธ์ของอารยธรรม
กับการเกิดศิลปะการแสดงออกเป็น 4 ระยะ คือ สมัยก่อนประวัติศาสตร์ สมัยอารยธรรมอินเดีย
อารยธรรมจีนและมุสลิม และสมัยอารยธรรมตะวันตก ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. สมัยก่อนประวัติศาสตร์

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ (2500 ปีก่อนคริสต์ศักราช ค.ศ. 100) เป็นระยะที่ชนกลุ่มต่างๆ จากดินแดนทางเหนือลงมาครอบครองภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นอารยธรรมแบบดั้งเดิม ซึ่งนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในธรรมชาติลักษณะการแสดงออกในรูปของการฟ้อนเต้นเพื่อเซ่นสรวงบูชา ผี และระบำ ละคร มีปรากฏบ้างแล้วโดยมีความเชื่อกันว่าบรรพบุรุษรุ่นแรกในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นชนชาติซึ่งอพยพมาจากแถบตะวันตกเฉียงใต้ของจีน มาตั้งถิ่นฐานอยู่ตามที่ราบอุดมสมบูรณ์ ตามลุ่มแม่น้ำใหญ่ บางกลุ่มก็เดินทางกระจายไปถึงหมู่เกาะชวาและบาหลี ซึ่งมีผืนดินที่อุดมสมบูรณ์เนื่องจากพื้นที่ประกอบด้วยภูเขาไฟมากมาย ต่อมาการจัดตั้งชุมชนในแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะเด่นชัดมากขึ้นทางวัฒนธรรม โดยอาจแบ่งกลุ่มสำคัญได้ 7 กลุ่ม คือ มอญ เขมร จาม มาเลเซีย ชวา ชุนดา และบาหลี

ชาวมอญตั้งหลักแหล่งอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำอิรวดี ในประเทศพม่ามาตั้งอาณาจักรที่เป็นประเทศไทย และทางภาคใต้ของพม่าในปัจจุบัน ความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรมอญในบางสมัยแผ่ขยายอำนาจไปถึงแคว้นอัสสัมในประเทศอินเดีย ภายหลังชนชาติมอญถูกจีน และพม่ารุกราน กระจัดกระจาย จนไม่สามารถรวมตัวกันได้ ส่วนชนชาติเขมรตั้งถิ่นฐานบนลุ่มแม่น้ำโขง และพื้นที่ซึ่งเป็นประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน ชาวเขมรได้สร้างอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ของตน โดยมีฐานอำนาจอยู่ที่นครวัดและแผ่อำนาจจักรไปถึงลาวไทย มาลายา และบางส่วนของเวียดนามในปัจจุบัน อาณาจักรเขมรมีความยิ่งใหญ่สูงสุดในคริสต์ศตวรรษที่ 12

ชนชาติจาม คือ กลุ่มชนที่ลงมาครอบครองบริเวณภาคกลางและภาคใต้ของเวียดนาม ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามริมฝั่งทะเล และลุ่มแม่น้ำเล็ก ๆ รวมตัวกันได้ไม่นานนัก ชาวเวียดนามซึ่งบุกรุกมาจากทางเหนือ และชาวเขมรบุกรุกจากทางตะวันตก ได้ทำลายอาณาจักรของพวกเขาและกลืนชาติจามไปในที่สุด

ส่วนชนชาติชวา ชุนดา และบาหลี เป็นกลุ่มชนที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามหมู่เกาะอินโดนีเซีย หมู่เกาะส่วนกลาง ทางตะวันออกเรียกว่าชวาชวา หมู่เกาะทางตะวันตกเรียกว่าชวาชุนดา ส่วนชวาบาหลีตั้งถิ่นฐานอยู่บนเกาะเล็ก ๆ ทางตะวันออกของเกาะชวาปัจจุบัน การแผ่ขยายอาณาจักรของชนชาติในหมู่เกาะเหล่านี้ บางยุคได้แผ่ขยายกว้างไกลไปถึงหมู่เกาะสุมาตรา มาลายา บอร์เนียว และบางส่วนของไทยและกัมพูชา

ถึงแม้ว่าชนชาติต่าง ๆ เหล่านี้ ได้สร้างอาณาจักรและวัฒนธรรมของตนขึ้นมาแล้ว แต่อาจกล่าวได้ว่าชนชาติเหล่านี้มีความเป็นมาทางอารยธรรมที่มีความเกี่ยวดองใกล้ชิดกัน โดยพฤติกรรมของการดำรงชีวิตทางศาสนา และความเชื่อก็คล้ายกัน ความเจริญทางปัญญาและเทคโนโลยีก็อยู่ในระดับเดียวกัน กล่าวคือ กลุ่มชนเหล่านี้เป็นเกษตรกรซึ่งปลูกข้าวเพื่อบริโภค

เหมือน ๆ กัน มีความเชื่อในเรื่องภูตผี ปีศาจ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางธรรมชาติ มีการทำพิธีเช่นไหว้เข้าทรง บูชาผีสาวเทวดาในลักษณะคล้ายคลึงกัน สำหรับทางด้านความรู้ความก้าวหน้าในการสร้างสิ่งประดิษฐ์ เครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ ก็พบว่ารู้จักใช้วัสดุที่เรียกว่าโลหะสัมฤทธิ์ ประกอบเป็นภาชนะและอุปกรณ์ของใช้ต่าง ๆ แล้ว

จากลักษณะการดำรงชีพและความเจริญดังกล่าวมา พอจะคาดคะเนได้ว่าในยุคก่อนประวัติศาสตร์ซึ่งไม่มีหลักฐานบันทึกไว้นั้น ชุมชนต่าง ๆ ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างน้อยต้องรู้จักแสดงออกในเชิงศิลปะและการละคร เพราะชุมชนใดที่ยึดอารยธรรมการปลูกข้าวชุมชนนั้นจะมีเวลาว่างจากการทำนาปีละ 2-3 ครั้ง และในเวลาว่างเหล่านี้เองมนุษย์ก็จะใช้เวลาคิดสร้างสรรค์การแสดงเพื่อผ่อนคลายเพื่อฆ่าเวลา หรือเพื่อความสามัคคีและประโยชน์ทางความเชื่อ พิธีกรรม ศาสนา แม้กระทั่งเมื่อถึงเวลาเก็บเกี่ยวชุมชนนั้น ๆ ต้องร่วมแรงร่วมใจกัน เป็นโอกาสที่จะฉลองความสำเร็จร่วมกัน โดยอาจจะฟ้อน-เต้น ร้องเพลงหรือเล่นิทาน กิจกรรมเหล่านี้นับได้ว่าเป็นระยะแรกเริ่มของศิลปะการแสดง

การบูชาผีสาวเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเป็นการเชื่อร่วมกันทั้งภูมิภาคนี้ เป็นอีกสถานะหนึ่งที่เอื้อให้เกิดรูปแบบการแสดงขึ้น พิธีกรรมต่าง ๆ ต้องอาศัยการแสดงซึ่งมีจังหวะเพลง และการท่องบทสวดคาถาเพื่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย บางครั้งทำพิธีเข้าทรง หรือพิธีที่เชื่อว่าจะสามารถมีอำนาจฤทธิ์เดชเหนือผู้อื่น พิธีกรรมดังกล่าวต้องอาศัยการแสดงทั้งสิ้น ส่วนความเจริญของอารยธรรมโลหะสัมฤทธิ์ เชื่อว่าได้รับมาจากจีน ชุมชนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รู้จักผลิตเครื่องดนตรีสัมฤทธิ์ โดยมีหลักฐานทางโบราณคดียืนยันว่า ชาวขว บาหลี และเขมร รู้จักใช้เครื่องดนตรีประเภทเคาะและตีมานานแล้ว

โดยสรุปแล้ว ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ศิลปะการแสดงในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เกิดขึ้นเพื่อพิธีเช่นไหว้ผีสาวเทวดาแบบง่าย ๆ ไม่ใช่พิธีกรรมทางศาสนาที่มีวิวัฒนาการอันซับซ้อน ศิลปะการแสดงต่าง ๆ เกิดขึ้นเพื่อฉลองฤดูกาลเก็บเกี่ยวในระดับชาวบ้าน และเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยในยามว่างงาน

2. สมัยอารยธรรมอินเดีย

สมัยอารยธรรมอินเดีย (ค.ศ. 100-1000) เป็นระยะที่อารยธรรมอินเดียแผ่ขยายครอบคลุมเกือบทุกประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น พม่า ไทย เขมร เวียดนามได้ มาลายา หมู่เกาะสุมาตรา บอร์เนียว ชวาและบาหลี ขกวันลาว เวียดนามเหนือ ฟิลิปปินส์ และหมู่เกาะทางตะวันออกสุดของอินโดนีเซีย ผลจากอารยธรรมอินเดียในช่วงนี้ได้ปูพื้นฐานอันมั่นคงแก่วิวัฒนาการของศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ ซึ่งได้กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันเก่าแก่ในประเทศดังกล่าวสืบมาจนทุกวันนี้

อารยธรรมอินเดียเข้าสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยผ่านทางพ่อค้าวานิช นักวิชาการ และผู้เผยแพร่ศาสนาฮินดู พราหมณ์ และพุทธลัทธิหินยาน การยอมรับอารยธรรมอินเดียเกิดขึ้นได้เพราะอินเดียได้ให้ความรู้และวิทยาการใหม่ ๆ แก่ชาวเอเชียในภูมิภาคนี้ เป็นต้นว่า ตัวอักษรที่ใช้บันทึกและสื่อสารความรู้ทางดาราศาสตร์และคณิตศาสตร์ พิธีกรรมที่สลับซับซ้อนและลึกซึ้งทางศาสนา ศิลปะต่าง ๆ ที่ก้าวหน้าและละเอียดอ่อน

ในช่วงระยะเวลา 1,000 ปีที่อารยธรรมอินเดียแผ่ขยายอิทธิพลโดยเฉพาะในระดับผู้ปกครองรัฐและประเทศต่าง ๆ บุคคลที่กลายเป็นผู้ทรงคุณวุฒิและมีฐานะทางสังคมสูงก็คือ นักบวชในศาสนาพราหมณ์ ผู้รู้และศึกษาศาสนาพุทธ รวมทั้งช่างและศิลปินชาวฮินดูต่าง ๆ บุคคลเหล่านี้รับใช้เจ้านายในราชวังและมีอิทธิพลต่อความคิด ความเชื่อ และระเบียบพิธีทางสังคมมาก มีการยอมรับผู้ปกครองว่าเป็นผู้มีอำนาจพิเศษกว่าคนธรรมดา และเป็นทั้งตัวแทนของชุมชนโดยชอบธรรม หากผู้นั้นสามารถแสดงแสนยานุภาพทางจิตได้ ดังนั้นการนับถือเทพเจ้า เช่น พระวิษณุ พระศิวะ และพระพุทธรูป จึงเท่ากับเป็นการเสริมอำนาจบารมีให้แก่ผู้ครองนครได้อีกทางหนึ่ง จึงเกิดความเชื่อที่ว่ากษัตริย์ คือ เทพอวตารหรือสมมติเทพ

ประเทศที่รับอารยธรรมอินเดียอย่างเต็มที่ในยุคนี้ได้แก่ ชาว บาห์ลี มาลายา พม่า ไทย เขมร และลาว ลักษณะอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง อาจแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ ลักษณะแรก ลัทธิพราหมณ์ซึ่งนับถือพระศิวะได้นำเอาการแสดง ซึ่งมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาเผยแพร่อย่างเด่นชัด ลักษณะที่สอง เรื่องราวในมหากาพย์ และรามายณะ วรรณกรรมอมตะของอินเดียซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของนิทานและวรรณคดีของชาติต่างๆ มีผลโดยตรงต่อการแสดงละครหลวง และราชสำนัก ลักษณะที่สาม นิทานชาดก ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพุทธศาสนา ในระดับชาวบ้านก็เป็นเรื่องที่มีอิทธิพลมาก ลักษณะที่สี่ ลีลา นาฏศิลป์ของอินเดียเผยแพร่อย่างกว้างขวางและหยั่งรากลึกอยู่ในวัฒนธรรมการฟ้อนรำของประเทศต่าง ๆ ดังกล่าว

จากเหตุผล ดังกล่าว กลุ่มประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต่างรับอิทธิพลของอินเดีย แล้วนำมาประยุกต์ใหม่โดยดัดแปลงให้ผสมผสานกลมกลืนกับศิลปะท้องถิ่นของประเทศตน มีการถ่ายทอดแผ่ขยายอิทธิพลศิลปะการแสดงของตนไปยังประเทศเพื่อนบ้าน เป็นต้นว่าในยุคที่ชาวเผ่าขยายอำนาจได้นำวรรณกรรมและศิลปะการแสดงที่มีชื่อของตนเข้าไปเผยแพร่ด้วย ได้แก่ เรื่องปิ่นหยั หรืออึนเภา ส่วนการฟ้อนรำของเขมร ไทย พม่า ลาว ก็เชื่อว่ามีอิทธิพลต่อกันไม่มากนักน้อย ทั้งนี้เพราะกลุ่มประเทศเหล่านี้มีการสู้รบกันอยู่เป็นนิจ เหลยศึกชาวไทยที่ถูกพม่าจับไปก็ได้นำการฟ้อนรำของไทยและการแสดงต่าง ๆ เข้าไปเผยแพร่ในประเทศพม่า เป็นต้น

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 11 อารยธรรมอินเดียถึงกาลตกต่ำ เสื่อมความนิยม ในประเทศอินเดียวรรณกรรมสันสกฤตหมดความนิยม การฟ้อนรำแบบนาฏยศาสตร์สูญหายไป

ศิลปะการแสดงต่างๆ เลื่อมโทรมลง อินเดียจึงไม่มีบทบาทและอิทธิพลต่อวิวัฒนาการของละครในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

3. สมัยอารยธรรมจีนและมุสลิม

สมัยอารยธรรมจีนและมุสลิม (ค.ศ. 1300 — 1750) มีบทบาทเด่นชัดอยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทางแถบเหนือ ได้แก่ เวียดนาม พม่า ไทย ลาว เขมร ส่วนอารยธรรมของชาวมุสลิมแผ่ขยายไปทางทิศตะวันตกและทางใต้ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ มาลายา อินโดนีเซีย สุมาตรา บอร์เนียว หมู่เกาะทางใต้ของฟิลิปปินส์ ที่น่าสังเกตก็คือ อารยธรรมทั้งสองต่างมีบทบาทและมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในพื้นที่คนละส่วนไม่เกิดความซ้ำซ้อนกัน ภายใต้นี้จะพบว่าศิลปะการแสดงต่าง ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีความเจริญอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในระดับสังคมชั้นสูงและราชสำนักต่างสนับสนุนและสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงตามประเพณีนิยมอันเป็นแบบแผนที่ได้สืบทอดกันมาจนทุกวันนี้

ความจริงประเทศจีนมีความสัมพันธ์ติดต่อทางการทูตและการค้าอย่างใกล้ชิดกับประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มานาน จะเห็นได้จากหลักฐานบันทึกพงศาวดารตั้งแต่ 100 ปีก่อนคริสตกาล หากแต่อิทธิพลทางอารยธรรมจากจีนเมื่อเทียบกับอินเดียที่มีต่อภูมิภาคนี้ไม่มากเท่าที่ควรจะเป็น จนกระทั่งในคริสต์ศตวรรษที่ 13 เมื่อราชวงศ์มองโกล ของจีนแผ่ขยายอำนาจทางทหารมาถึงทางเหนือของเวียดนาม และทางเหนือของพม่าตลอดจนถึงแคว้นล้านเจ้าทางเหนือของไทยในปัจจุบัน อิทธิพลของอารยธรรมจีนในรูปแบบศิลปะการแสดงจึงเริ่มเห็นชัดเจนขึ้น ในประเทศพม่า ไทย ลาว เขมร พบหลักฐานว่ามีการเผยแพร่เครื่องดนตรีของจีน เช่น ซอสองสาย ซึ่งประเภทสองคู่สาย ฉาบ และฉิ่ง ใช้นั่นอยู่ นอกจากนี้นี้ทานของจีนยังปรากฏในการแสดงระดับพื้นบ้านอีกด้วย ส่วนการละครแบบราชสำนักซึ่งเป็นอารยธรรมแบบฮินดู ชาว-เขมรนั้นยังคงรักษารูปแบบเดิมอยู่

ในประเทศเวียดนามอิทธิพลจีนฝังรากลึก เนื่องจากจีนปกครองเวียดนามเป็นเวลา 900 ปี (ค.ศ.40-939)แม้เวียดนามจะสามารถรักษาเอกลักษณ์ประจำชาติไว้ได้แต่ได้นำระบบจริยธรรม การศึกษา การรับราชการ การปกครอง ระบบการเขียนตัวหนังสือของจีนมาปรับใช้ ตลอดจนการนับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน ซึ่งรับมาจากจีนเช่นกัน ตามตำนานเชื่อกันว่าละครจีนแท้ๆ นำเข้ามาแสดงในเวียดนามเป็นครั้งแรกช่วงคริสต์ศตวรรษที่11(ค.ศ.1010)โดยระยะแรกๆ เป็นละครพูด ต่อมานำละครร้องแบบอุปรากรจีนเข้ามาแสดง ในระยะเวลาหลายร้อยปีหลังจากนั้น การละครจีนในรูปแบบปรับปรุงใหม่หลายรูปแบบ ได้นำมาเผยแพร่ในเวียดนาม เช่น การแสดงอุปรากรจีนนั้นเป็นศิลปะการแสดงที่ดัดแปลงมาจากการแสดงงิ้ว

การแผ่ขยายอารยธรรมของชาวมุสลิมนั้น เริ่มขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 13 เมื่อมุสลิมเข้ามาปกครองพื้นที่ส่วนใหญ่ในประเทศอินเดีย การติดต่อค้าขายทางเรือกับหมู่เกาะต่าง ๆ ทางใต้ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น มาลายา สุมาตรา บอร์เนียว ฯลฯ ยังคงดำเนินต่อไป แต่ได้นำเอาศาสนาใหม่ คือ อิสลาม มาพร้อมกับพ่อค้าและนักเดินเรือชาวอินเดียซึ่งนับถือศาสนาอิสลามผู้นำประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เคยชื่นชมอารยธรรมอันมีค่าของอินเดียได้หันมาสนใจศาสนาใหม่ของชาวอินเดีย ในคริสต์ศตวรรษที่ 14 และ 15 เมืองมะละกาในแหลมมาลายูเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามทั้งหมดมะละกากลายเป็นศูนย์กลางสำหรับเผยแพรศาสนาอิสลาม โดยใช้เส้นทางการค้าเดินเรือไปยังหมู่เกาะอินโดนีเซีย ผู้นำที่เป็นมุสลิม มีอำนาจเหนือพวกที่เป็นชาวฮินดูในที่สุด จนกระทั่งในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ประชาชนในหมู่เกาะต่าง ๆ ตั้งแต่ มาลายู สุมาตรา ชวา บอร์เนียว เซเลเบส มะละกา นิวกินี และเกาะทางใต้ของฟิลิปปินส์ กลายเป็นชุมชนที่นับถือพระมะหะหมัดทั้งสิ้น

ผลของอารยธรรมมุสลิม ที่มีต่อศิลปะการแสดงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือ การหยุดชะงักทางศิลปะการแสดง อาจเกิดขึ้นบ้าง หากท้องที่ใด มีการนับถือศาสนาอิสลามอย่างเคร่งครัดเนื่องจากบัญญัติข้อหนึ่งของศาสนาอิสลามคือห้ามสร้างรูปเหมือนของคนไม่ว่าจะทำด้วยไม้ หิน ตกแต่ด้วยสีส้นหรือแสดงอย่างละคร เพราะถือว่าเป็นบาป แต่ทว่าในหมู่เกาะเหล่านี้มีความแตกต่างจากอินเดีย เปอร์เซีย และอาหรับ กล่าวคือ สถานการณ์ไม่เคร่งครัดนัก เพราะการเผยแพรความเชื่อของชาวมุสลิมมาจากชาวอินเดียอีกต่อหนึ่งชาวอินเดียเป็นชนชาติที่ชอบการแสดงและระบำอยู่แล้วจึงมิได้เคร่งครัดในข้อห้ามตามบัญญัติทางศาสนาดังกล่าว ผลก็คือ กิจกรรมทางศิลปะการแสดง ยังคงมีอยู่ในภูมิภาคเหล่านี้ ถ้าเป็นการแสดงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอื่น คือฮินดูแล้วจะไม่สนับสนุน

ด้านวรรณกรรมประเทศ ที่นับถือศาสนาอิสลาม เช่น อาหรับ เปอร์เซีย เมโสโปเตเมีย อียิปต์ ได้รับความนิยมนำมาเล่นละคร โดยเฉพาะระดับของชาวบ้านแพร่หลายมากในขณะที่ละครรูปแบบดั้งเดิมของหลวงหรือราชสำนักซึ่งมีเรื่องราวทางศาสนาฮินดู และวรรณกรรมพื้นเมืองซึ่งเป็นที่ยอมรับอยู่ก่อนยังสามารถเก็บรักษาคุณค่าความงามและการแสดงไว้ได้เช่นเดิม มีเกาะบาห์ลีเพียงเกาะเดียวที่สามารถรักษาความเป็นชาวฮินดูไว้ได้จนถึงปัจจุบันนี้ ระบำและการละครของบาห์ลีเป็นรูปแบบสะท้อนอารยธรรมฮินดู—ชวา และศิลปะพื้นบ้านของชาวเกาะบาห์ลี

4. สมัยอารยธรรมตะวันตก

สมัยอารยธรรมตะวันตก (ค.ศ. 1750 - กลางคริสต์ศตวรรษที่ 20) สมัยอารยธรรมตะวันตกจากยุโรปและสหรัฐอเมริกา เข้ามีบทบาทและอิทธิพลในภูมิภาคนี้ ทั้งทางด้านความคิด วัฒนธรรมการเมือง และการพัฒนาเศรษฐกิจตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 เริ่มมีชาวตะวันตกเข้ามา

ติดต่อการค้ากับประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชาติแรกคือ โปรตุเกสมีความสัมพันธ์ทางการค้ากับเมืองสำคัญต่างๆในแหลมมาลายา ต่อจากนั้นเริ่มมีประเทศอื่นๆ จากตะวันตกเข้ามาแสวงหาผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและใช้อำนาจทางการเมืองยึดครองดินแดนเหล่านี้เกือบหมด ยกเว้นไทย ประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เนเธอร์แลนด์เข้าปกครองอินโดนีเซีย อังกฤษปกครองมาลายา และพม่า ฝรั่งเศสได้เวียดนาม กัมพูชา และลาว สหรัฐอเมริกายึดหมู่เกาะฟิลิปปินส์จากสเปน เหลือเพียงไทยที่เป็นอิสระทางการเมืองจากตะวันตกแต่ก็ไม่ได้หมายความว่า จะไม่ได้รับผลกระทบจากอารยธรรมตะวันตก ผู้ที่เข้ามาเผยแพร่อารยธรรมความคิดแบบตะวันตก นอกจากจะเป็นทหารและนักการเมืองแล้ว ยังมีพ่อค้า หมอสอนศาสนา และนักบวชในศาสนาคริสต์นิกายต่าง ๆ เข้ามาชักจูงชาวมุสลิมและชาวพุทธทั้งหลายให้เปลี่ยนความเชื่อซึ่งปรากฏว่ามีคนไทยหันไปเปลี่ยนศาสนาเช่นกัน

ผลกระทบที่รุนแรงอันหนึ่งต่อการแสดงและละครในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือ การละครในราชสำนักต่าง ๆ ตกต่ำลงทุกแห่ง เหตุผลส่วนหนึ่งมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ กล่าวคือขาดเงินทุนสนับสนุนเพราะผู้ปกครองชาวตะวันตกไม่เห็นความสำคัญของการใช้ขำขันมหาศาลในด้านนี้ การบริหารการคลังของประเทศที่ตกเป็นเมืองขึ้นตะวันตกไม่ได้อยู่ในอำนาจในภูมิภาคนี้ เดิมนั้นหากผู้ใดสามารถสร้างสรรค์ประโยชน์ให้กับการละครของหลวงก็จะได้รับความดีความชอบและได้รับการอุปถัมภ์ มีความสุขสบาย แต่เมื่อผู้มีอำนาจเปลี่ยนมือไปแล้วการได้เข้าสู่อำนาจในรัฐบาลใหม่ จึงต้องหันมาสนใจภาษาต่างดาวและเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ ที่มาจากตะวันตกแทน ใครที่ยังสนใจค่านิยมเก่าๆ ก็ดูล้าสมัย

ในประเทศพม่า เมื่ออังกฤษเข้าไปยึดครองพม่าในคริสต์ศตวรรษที่ 19 (ระหว่าง ค.ศ. 1826 — 1885 ยึดครองได้ทั้งหมด) ละครราชสำนักของพม่าหยุดชะงักทันที ส่วนเวียดนามในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 กษัตริย์องค์สุดท้ายทรงพยายามประทับระครองคณะละครหลวงซึ่งมีจำนวน 300 คน เป็นนักแสดงและนักดนตรีฝีมือดี แต่จำนวนดังกล่าวค่อยๆ ลดลงจนในที่สุดไม่สามารถรักษาคณะละครไว้ได้เมื่อกษัตริย์หมดอำนาจและขาดเงินสนับสนุน อุปรากรเวียดนามซึ่งเกยรู้เรื่องมากต้องหยุดพักการแสดงลง

ในราชสำนักของกษัตริย์ไทย แม้ว่าจะสามารถเลี้ยงดูคณะละครหลวงได้ถึง 4 คณะ แต่ในช่วงก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ กลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 เศรษฐกิจโลกเริ่มผันแปร การทำนุบำรุงคณะละครเหล่านี้ต้องใช้งบประมาณมาก จึงเป็นปัญหา จนในที่สุดต้องล้มคณะไปจนหมดสำหรับอินโดนีเซีย เนเธอร์แลนด์ยินยอมให้สุลต่านและเจ้าฟ้าบางองค์ มีอำนาจปกครองเมืองของตน ดังนั้นในเกาะชวา และบาหลี พบว่าราชสำนักสามารถสนับสนุนการแสดงได้นานกว่าประเทศอื่น ศิลปินหลวงเหล่านี้ ได้แก่ นักเชิดหุ่นวายัง นักดนตรี และนักกระบำ จนกระทั่งเกิด

สงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1945 เป็นต้นมา สุลต่านและผู้นำในยุคเก่าสูญเสียอำนาจและยากจนลงจึงไม่อาจสนับสนุนการแสดงของหลวงที่หุรหฺราได้อีกต่อไป ส่วนในกัมพูชาและลาว แม้อยู่ภายใต้การปกครองของฝรั่งเศส แต่ก็สามารถอนุรักษ์ศิลปะการแสดงและละครของชาติไว้ได้

อย่างไรก็ตามแม้ว่าจะมีความพยายามอนุรักษ์ทำนุบำรุงศิลปะการแสดงและละครของชนชาติไว้ในช่วงตกเป็นเมืองขึ้นชาวตะวันตก แต่ก็ทำได้เพียงอนุรักษ์ไว้เพื่อรักษามรดกอันทรงคุณค่าของบรรพบุรุษและเพื่อแสดงความรู้สึกรักชาติ ซึ่งเป็นปฏิกิริยาที่ต่อต้านชาวตะวันตก ส่วนการปรับปรุงสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงละครราชสำนักนั้นไม่มีประเทศใดทำได้ ยกเว้นที่บาห์ลีและชาว ซึ่งเนเธอร์แลนด์ให้อิสระในด้านนี้

ในขณะที่ละครหลวงหยุดชะงัก ทางด้านงานสร้างสรรค์ และความแปลกใหม่ ละครยอดนิยมของชาวบ้านกลับเข้าสู่ยุคที่รุ่งเรือง ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ละครพื้นบ้านแพร่หลายและคณะละครเล็ก ๆ เกิดขึ้นทุกประเทศ ยกเว้นฟิลิปปินส์ แรงจูงใจสำคัญของการตั้งคณะละครเร่เพื่อธุรกิจและการแข่งขันกัน คณะละครเล็ก ๆ นอกจากเพื่อยังชีพแล้วยังเป็นเพราะศิลปินพื้นบ้านผู้รักชาติ สามารถถ่ายทอดความคิดและความรู้สึกรักชาติ ความรังเกียจชาวตะวันตกและลัทธิจักรวรรดินิยมออกมาในรูปแบบของการแสดง พบว่าเนื้อหาของละครเป็นปัญหาทางการเมืองและสังคมในยุคนั้น จนทำให้ต้องถูกยุบการแสดงบ้างถูกจับบ้าง อย่างไรก็ตามคณะละครเหล่านี้อยู่ได้เพราะผู้ชมสนับสนุน ในเมืองใหญ่ ๆ ที่มีชนชั้นพ่อค้าเป็นฐานสำคัญของสังคมและเศรษฐกิจก็ได้ให้การสนับสนุนศิลปะการแสดงเหล่านี้

สำหรับอิทธิพลของการละครแบบตะวันตก เช่น ละครเวที ปรากฏให้เห็นส่วนน้อยมาก มีเป็นครั้งคราวที่คณะแสดงจากตะวันตกเปิดการแสดงในประเทศเหล่านี้ แต่ผู้ชมชาวเอเชียก็ไม่ได้ชื่นชมมากนัก ผู้ที่สนใจจริง ๆ มีจำนวนน้อยมาก ผู้รู้ภาษาต่างชาติและอ่านวรรณกรรมของตะวันตกจึงจะเข้าใจและซาบซึ้งในรสศิลปะของตะวันตก อิทธิพลที่รับไปบ้างดูเหมือนจะเป็นเรื่องเทคนิคของเวที เช่น ม่านและหลังที่ใช้ด้านข้างเวที จนกระทั่งมีภาพยนตร์และโทรทัศน์ อิทธิพลของตะวันตกจึงเริ่มเห็นเด่นชัด และเป็นศิลปะการแสดงที่ยอมรับมากขึ้นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

จากที่กล่าวมาข้างต้น เป็นการปูพื้นให้รู้ถึงอิทธิพลของอารยธรรมสำคัญต่างๆ ที่เป็นมูลเหตุและแรงผลักดันให้เกิดศิลปะการแสดงอันหลากหลาย ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะในยุคก่อนประวัติศาสตร์ (2500 ปีก่อนคริสต์ศักราช - ค.ศ.100) และสมัยอารยธรรมอินเดีย (ค.ศ. 100-1000) แผ่ขยายปกคลุมไปทั่วเกือบทุกประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งสามารถชี้ให้เห็นอัตลักษณ์ร่วมด้านนาฏกรรมของประเทศต่างๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ชัดเจนขึ้น

อิทธิพลอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในประเทศไทยและกัมพูชา

อิทธิพลอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในประเทศไทยและกัมพูชา โดยเฉพาะการนำ ภูมิประวัติศาสตร์ที่เป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมขอม เป็นระบบคิดโดยใช้ผีหรือเทพ มาสร้างความดีความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ เพราะสิ่งที่ปรากฏในภาพศิลปะหลักกับสิ่งที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนในชุมชนคล้ายคลึงกัน คือ มองเห็นการฟ้อนรำที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมขอมในศิลปะการแสดง ระบายต่างๆ

การศึกษาอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในประเทศไทย พบว่า มีระบำที่ประดิษฐ์ ขึ้นโดยได้แนวคิดจากศิลปะอารยธรรมขอม เช่น ระบำชุดโบราณคดี (ลพบุรี ทวารวดี ศรีวิชัย สุโขทัย เชียงแสน) ระบำศรีวิชัยสิงห์ ระบำพนมรุ้ง ระบำนครจำปาศรี ระบำอัปสรสราญ ระบำ ต่างๆ เหล่านี้ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นงานสร้างสรรค์ที่นำวัฒนธรรมเดิมมาผ่านระบบคิดสร้างวัฒนธรรมให้มีชีวิต โดยเฉพาะระบำ อัปสรสราญ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และในประเทศกัมพูชาพบระบำอัปสรา เขมร เท่านั้นเนื่องจากประเทศกัมพูชายังกำหนดการแสดงจากรัฐเป็นที่ตั้ง คือ การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ต่างๆ ต้องผ่านกระบวนการคิดจากระบบรัฐ เท่านั้น แล้วท้องถิ่นนำไปใช้ตามรูปแบบของรัฐกำหนด และเรียกว่าระบำราชทรัพย์ เป็นการขยายลงสู่ชุมชนในแนวคิด ส่วนในประเทศไทยการคิดประดิษฐ์ ท่ารำท้องถิ่นโดยนักนาฏยประดิษฐ์ที่อยู่ในภูมิภาคต่างๆ สร้างขึ้นอย่างหลากหลายตามพื้นที่ที่มี อารยธรรมขอมปรากฏอยู่เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ดังนั้น จึงพบระบำที่ พัฒนาขึ้นจากอิทธิพลอารยธรรมขอมในประเทศไทย จึงปรากฏหลากหลายและขยายลงสู่ชุมชนใน แนวราบ มากกว่าในกัมพูชา ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงระบำที่พัฒนาขึ้นโดยได้แนวคิดจาก โบราณสถาน โบราณวัตถุ โดยสังเขป และจะกล่าวถึงระบำอัปสราเขมร และอัปสรสราญไทยในบท ต่อไป

ระบำโบราณคดี

ระบำโบราณคดี เป็นระบำที่พัฒนาขึ้นจากแนวความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร โดยมีวัตถุประสงค์ต้องการจูงใจให้ผู้ดูผู้ชม ศึกษาความรู้จาก โบราณวัตถุสถานให้แพร่หลายออกไปโดยอาศัยภาพปั้นหล่อจำลองหลักของศิลปะโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ ได้แก่ สมัยทวารวดี สมัยเชียงแสน สมัยศรีวิชัย สมัยสุโขทัย สมัยลพบุรี มาเป็นหลักในการ วางแนวสร้างระบำประจำสมัยของศิลปะโบราณวัตถุ แต่ละชุดๆ มีทั้งหมด 5 ชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำเชียงแสน ระบำศรีวิชัย ระบำสุโขทัย ระบำลพบุรี รวมเรียกว่า “ระบำชุดโบราณคดี” โดยมี ผู้ร่วมในองค์ประกอบต่างๆ เช่น ผู้ในแนวคิดในการสร้างหรือประดิษฐ์ คือ นายธนิต อยู่ โพธิ์ ผู้สร้างเพลงดนตรี คือ นายมนตรี ตราโมท ผู้ให้ท่ารำและฝึกซ้อมนาฏศิลป์ คือ คุณหญิง

แพ้ว สนิทวงศ์เสนี และนางลมุล ยมะคุปต์ ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย คือ นางเฉลย สุขะวณิช และนายสนิท ดิษฐพันธ์

ระบำชุดนี้ จัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และพระบรมราชินีนาถ ทรงทอดพระเนตรเป็นครั้งแรกในโอกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดอาคารพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2510 ซึ่งแต่ละชุดการแสดงมีรายละเอียด ดังนี้

1. **ระบำทวารวดี** ระบำชุดนี้สร้างขึ้นจากการสืบค้น และประดิษฐ์ทำรำ เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย จากภาพปั้น และภาพจำลองที่ขุดค้นพบ ณ โบราณสถานมัยทวารวดี เช่น ที่คูบัว อุทอง นครปฐม ฯลฯ นักปราชญ์ทางโบราณคดีร่วมกันวินิจฉัยว่าประชาชนชาวทวารวดี เป็นมอญ หรือเผ่าชนที่พูดภาษามอญ ดังนั้น ดนตรีและทำรำในระบำชุดนี้จึงมีสำเนียงและลีลาเป็นแบบมอญ เครื่องดนตรีประกอบด้วย พิณ 5 สาย จะเข้ ขลุ่ย ระนาดตัด ตะโพนมอญ ฉิ่ง ฉาบ และกรับ ผู้ประดิษฐ์ทำรำคือ นางลมุล ยมะคุปต์ และนางเฉลย สุขะวณิช ได้จัดแสดงให้ประชาชนชมครั้งแรก ณ สังกัดศาลา งานดนตรีกรรมประจำปี เมื่อวันที่ 12 มีนาคม 2510

2. **ระบำศรีวิชัย** นักปราชญ์ทางโบราณคดี ส่วนใหญ่ลงความเห็นว่า สมัยศรีวิชัยอยู่ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 13-16 มีอาณาเขตตั้งแต่ตอนใต้ของประเทศไทยลงไปถึงดินแดนบางส่วนของมาเลเซีย และอินโดนีเซียปัจจุบัน เครื่องแต่งกาย และทำรำประดิษฐ์ขึ้นจากการสอบหลักฐานศิลปกรรมและภาพจำลองปูนปั้นสมัยศรีวิชัย พระสถูปบุโรพุทโธในเกาะชวา สันนิฐานว่าอยู่ในสมัยราชวงศ์ไศเลนทร์ร่วมสมัยศรีวิชัย ด้วยเหตุนี้ลีลาทำรำ และสำเนียงเพลงจึงออกไปทางชวา ระบำชุดนี้เกิดขึ้นจากแนวความคิดสร้างสรรค์ของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2509 ตนกู อับดุล ราห์มาน อธิบดีนายกรัฐมนตรียามาเลเซีย ได้แต่งเรื่อง Raja Bersiyong ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอาณาจักรศรีวิชัยและได้มีหนังสือเชิญครูนาฏศิลป์ไทย ไปแสดงประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้ กรมศิลปากรได้จัดการแสดง 2 ชุดคือ รำซัดซาตริ และอีกชุดหนึ่งได้มอบให้ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย คือ อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ ละอาจารย์เฉลย สุขะวณิช ประดิษฐ์ทำรำขึ้นใหม่ ประสมกับทำรำชวาและบาห์ลี ผู้ประดิษฐ์ทำนองเพลง คือ ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท และนายสนิท ดิษฐพันธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย ในปี พ.ศ.2510 ได้ปรับปรุงทำรำใหม่บางท่า และเปลี่ยนทำนองเพลงใหม่บางตอน เพื่อให้เข้าชุดกับระบำโบราณคดีชุดอื่น ๆ อีก 4 ชุด นำออกแสดงให้ประชาชนชมครั้งแรกในงานดนตรีกรรม ณ สังกัดศาลา เมื่อวันที่ 12 มีนาคม 2510 และได้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินี ฯ ในงานเปิดอาคารพิพิธภัณฑ์ ฯ วันที่ 25 พฤษภาคม 2510

3. **ระบำลพบุรี** ระบำชุดนี้สร้างขึ้นจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและโบราณสถานสมัยซึ่งสร้างขึ้นตามศิลปะแบบขอม เช่น พระปรางค์สามยอดที่จังหวัดลพบุรี ปราสาทหินพิมายที่

จังหวัด นครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้งที่จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น นักปราชญ์ทางโบราณคดีกำหนดเรียกว่า “ศิลปะลพบุรี” ด้วยเหตุนี้ทำนองเพลงของระบำชุดนี้จึงมีสำเนียงเป็นเขมร เครื่องแต่งกายและลีลาท่ารำประดิษฐ์ขึ้นจากรูปหล่อโลหะศิลปะสมัยลพบุรี ผู้ประดิษฐ์ท่ารำคือนางลมุล ยมะคุปต์ และนายเฉลย สุขะวณิช เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงระบำชุดนี้ได้แก่ ซอสามสาย พิณน้ำเต้า ปี่ใน โทน กระจับปี่ ฉิ่ง ฉาบ และกรับ

4. **ระบำเชียงแสน** ระบำเชียงแสน สร้างขึ้นตามศิลปะโบราณวัตถุสถานสมัยเชียงแสน ซึ่งมีเมืองหลวงชื่อเชียงแสน ตั้งอยู่บนฝั่งขวาของแม่น้ำโขงทางตอนเหนือของประเทศไทย ในท้องที่อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ศิลปะแบบเชียงแสนได้แพร่หลายไปทั่วดินแดนภาคเหนือของไทย ซึ่งในสมัยโบราณ เรียกว่า “อาณาจักรล้านนา” โดยมีนครเชียงใหม่เป็นเมืองหลวง ต่อมาศิลปะเชียงแสนได้แพร่หลายลงมาตามลุ่มแม่น้ำโขงเข้าไปในพระราชอาณาจักรลาวที่เรียกว่า ล้านช้าง หรือกรุงศรีสัตนาคนหุต ดังนั้น ท่ารำและดนตรีตลอดจนเครื่องแต่งกายของระบำชุดนี้จึงมีลักษณะและลีลาเป็นแบบไทยภาคเหนือและไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือปะปนกัน ผู้ประดิษฐ์ท่ารำคือนางลมุล ยมะคุปต์ และนางเฉลย สุขะวณิช เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้แก่ แคน ปี่จุม สะล้อ ซึง ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ และฆ้องหุ่ย

5. **ระบำสุโขทัย** สร้างขึ้นตามศิลปะโบราณวัตถุสถานสมัยสุโขทัย ซึ่งมีพระพุทธรูปปูนปั้นและหล่อสัมฤทธิ์ โดยเฉพาะพระพุทธรูปปางลีลาซึ่งมีท่าอย่างพระบาท และกริณนี้วพระหัตถ์ด้วยลีลาแหลมซ้อยงดงาม ได้รับการยกย่องว่าเป็นแบบอย่างศิลปกรรมที่งดงามอย่างยิ่ง แสดงว่าประชาชนชาวสุโขทัยมีความเจริญอย่างยิ่งในทางศิลปวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และสังคม ดนตรี ท่ารำ และการแต่งกายในระบำชุดนี้จึงสร้างขึ้นตามความรู้สึกรักของแนวสำเนียงถ้อยคำไทยในศิลาจารึกประกอบลีลาภาพปั้นหล่อในสมัยนั้น ผู้ประดิษฐ์ท่ารำคือคุณหญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงได้แก่ ปี่ใน ฆ้องวง ซอสามสาย กระจับปี่ ตะโพน ฉิ่ง โหม่ง และกรับ (สุมิตร เทพวงษ์, 2532 : 107-110)

ระบำศรีระบำศรีชัยสิงห์

ระบำศรีชัยสิงห์ เป็นระบำโบราณคดีที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้สร้างสรรค์ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากจินตนาการศิลปกรรมภาพจำหลัก ซึ่งภาพจำหลักนี้ ได้ลอกเลียนแบบมาจากปราสาทเมืองสิงห์ เป็นโบราณสถานที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 18 คัดแปลงมาจากท่ารำของนางอัปสรายานในสมัยขอมโบราณ มาเป็นหมู่ระบำนางอัปสรพื่อนรำถวายพระนางปรัชญาปารมิตา ซึ่งเป็นพระมารดาแห่งพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร สาเหตุที่ตั้งชื่อว่าศรีชัยสิงห์ น่าจะนามมาจากในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เรียกเมืองกาญจนบุรีว่า ศรีชัยยะสิงหปุระ ประดิษฐ์ท่ารำโดย นางเฉลย สุขะวณิช ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ของวิทยาลัยนาฏศิลปกรมศิลปากร การแต่งกาย

เลียนแบบภาพจำหลักนางอัปสร ปราสาทเมืองสิงห์ เป็นการแสดงเพื่อส่งเสริมแหล่งท่องเที่ยวของไทย โดยการแสดงชุดนี้มีที่มาจากแหล่งโบราณคดีที่จังหวัดกาญจนบุรี คือปราสาทเมืองสิงห์

ปราสาทเมืองสิงห์สร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธศาสนสถานในพุทธศาสนา นิกายมหายาน จากการขุดแต่งของกรมศิลปากรที่ค่อยๆ ค่อยๆ ไปตั้งแต่ พ.ศ. 2478 แต่มาเริ่มบุกเบิกกันจริงจังเมื่อ พ.ศ. 2517 แล้วเสร็จเป็นอุทยานประวัติศาสตร์เมื่อ พ.ศ. 2530 จึงสวยงามดังที่เห็นอยู่ในวันนี้ สถาปัตยกรรมและประติมากรรม ปราสาทเมืองสิงห์คล้ายคลึงกับของสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (พ.ศ. 1720 - 1780) จากการขุดแต่งของกรมศิลปากร พบศิลปกรรมที่สำคัญยิ่งคือพระพุทธรูปนาคปรก พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร และ นางปรัชญาปารมิตา และพบรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร เปล่งรัศมีอภิมงคลหนึ่ง รูปลักษณะคล้ายกับที่พบในประเทศกัมพูชา ปัจจุบันกรมศิลปากรได้นำไปเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร แล้ว คงเหลือแต่องค์จำลองไว้ จากศิลาจารึกปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนคร ประเทศกัมพูชา ซึ่งจารึกโดย พระวิริกุมาร พระราชโอรสของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 จารึกชื่อเมือง 23 เมือง ที่พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ทรงสร้างไว้ มีเมืองชื่อ ศรีชัยสิงห์บุรี ซึ่งสันนิษฐานกันว่าเป็นเมือง ปราสาทเมืองสิงห์ นี้เอง และยังมีชื่อของเมือง ละโว้ชยปุระ หรือ ละโว้ หรือลพบุรี ที่มีพระปรารักษ์สามยอด เป็นโบราณวัตถุร่วมสมัยในสมัยรัชกาลที่ 1 เมืองสิงห์เป็นเมืองหน้าด่าน รัชกาลที่ 4 โปรดให้เจ้าเมืองสิงห์เป็น พระสมิงสิงห์บุรินทร์ แต่สมัยรัชกาลที่ 5 เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นมณฑลเทศาภิบาล จึงยุบเมืองสิงห์เหลือแค่ตำบล

ดนตรี ที่ใช้ประกอบการแสดงระบำศรีชัยสิงห์ มีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ปี่นอก โทน ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง บรรเลงโดยใช้ เพลงเขมรชมจันทร์และเพลงเขมรเร็ว

เครื่องแต่งกาย

1. ตัวเอก เสื้อเป็นชุดครุฑสีน้ำตาลอ่อน คอกลม แขนสั้นเหนือศอก ฟ้านุ่งเป็นกระโปรงสำเร็จรูปแบบป้าย ทบซ้อนหน้า สีเหลืองทอง ขาวคลุมเข้า มีลูกไม้แถบสีทองเดินลายและปักเลื่อมดอกสีทองประปราย ตัดเย็บด้วยผ้าผาดไทยชนิดมีลวดลายในตัว เครื่องประดับตัวเอกประกอบด้วย กะบังหน้า ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับพลอย และกระจกสีต่างๆ ยี่เกาเกี่ยว พู่หนัง สาแหรก ปลียอด ดอกไม้ไหว ลายท่าย รัตันแขน ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสี และกระจกสีต่างๆ สร้อยคอ 1 เส้น ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสี และกระจกสีต่างๆ กำไลมือ ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสี และกระจกสีต่างๆ

2. เครื่องแต่งกายตัวรอง ใส่เสื้อครุฑสีน้ำตาลเข้ม คอกลม แขนสั้นเหนือศอก ฟ้านุ่งเป็นกระโปรงสำเร็จรูปแบบป้ายทบซ้อนหน้าสีน้ำตาลเข้ม ขาวคลุมเข้า มีลูกไม้แถบสีทอง เดินลาย

และปักเลื่อมดอกสีทองประปราย ด้านหน้าเดินลูกไม้แถบทึบเป็นลวดลายหางปลา ตัดเย็บด้วยผ้าพื้นไม่มีลวดลาย กรองคอทำด้วยผ้าตัวน่มันสีน้ำตาล ขลิบริมด้วยลูกไม้แถบสีทอง ปักเลื่อมดอกประปราย เครื่องประดับ มวยผมสูงทำด้วยไหมพรมสีดำแทนผมจริง เดินเส้นลูกไม้แถบทองปักเลื่อมดอกสีทอง เลียนแบบลักษณะเกี่ยวครอบผม สร้อยคอ ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับด้วยพลอยสี ข้อมือ ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับกระจก และพลอยหลากสี ข้อมือ ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับกระจกและพลอยหลากสี ต่างหู ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับพลอยหลากสี ต้นแขน ทำด้วยหนัง ลงลายรักปิดทอง ประดับกระจก และพลอยหลากสี สายสังวาล 2 เส้น ทำด้วยโลหะ ชูบทอง ประดับพลอย

3. นาฏยศัพท์ที่ใช้ประกอบการรำ

3.1 จีบมือ ได้รูปแบบมาจากลักษณะนิ้วของพระพุทธรูปขอมบายน เมื่อนำมาผสมผสานกับลีลาทางนาฏศิลป์มีลักษณะปลายนิ้วหัวแม่มือจรดเหนือข้อแรกของปลายนิ้วชี้ นิ้วที่เหลือเหยียดตั้ง

3.2 ถองสะเอว แขนขวางอศอก ให้ข้อศอกจรดเอว หักข้อมือ ตั้งวง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา มือซ้ายตั้งวงสูงระดับง่ามศีรษะ ถ้าจะถองสะเอวข้างซ้ายก็ปฏิบัติเช่นเดียวกัน

3.3 เดี่ยวเท้า เดี่ยวเท้าขวายืนด้วยเท้าซ้าย ยกฝ่าเท้าขวาชี้ขึ้นแนบกึ่งกลางด้านข้างขาพับซ้าย ถ้าจะเดี่ยวเท้าซ้ายก็ปฏิบัติเช่นเดียวกัน

3.4 ตั้งวง ลักษณะการตั้งวงจะตั้งวงพิเศษ คือ ยกแขนตั้งวงสูงไม่ตกลอก ให้ปลายนิ้วจรดกลางศีรษะ

3.5 โยยกเท้า แบ่งเป็นโยยกเคลื่อนตัวกับโยยกเท้าอยู่กับที่ เป็นอาการแบบก้าวเท้า วางจุมกเท้าเคลื่อนตัว เช่น ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า ชักเท้าซ้ายตามไปวางด้วยจุมกเท้าใกล้ๆ และวางจุมกเท้าขึ้นแบ่งน้ำหนักมาด้วยเพื่อยันให้เท้าขวากระเียบนิดหนึ่ง แล้วยกเท้าที่โยยก ก้าวไปข้างหน้า วางเต็มเท้า ให้เท้าขวากระเียบอยู่ก่อน แล้วเป็นฝ่ายยันด้วยจุมกเท้าข้าง เท้าที่ยันด้วยจุมกเท้านี้เรียกว่า เท้าโยยก

3.6 โย่งหรือกระหย่ง หมายถึง ลักษณะการจรดปลายเท้าไม่ให้ฝ่าเท้าถูกพื้น ซึ่งทำรำชนิดนี้มีทั้งทำยืนและทำนั่ง เช่น โย่งส้นเท้าซ้าย ใช้เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่ายกส้นเท้าซ้ายเตะกับข้อเท้าขวา เป็นการแสดงประยุกต์ในแง่โบราณคดี ซึ่งได้เค้าแบบมาจากการศึกษาค้นคว้าประวัติและวัฒนธรรมของนครจำปาสรี อันเป็นเมืองที่เคยเจริญรุ่งเรืองอยู่ในเขตท้องที่จังหวัดมหาสารคาม ยุคสมัยทวารวดี ท่วงท่าลีลาการแสดงนำมาจากนาฏลีลาของอินเดียโบราณ ผสมผสานกับแม่ท่าการฟ้อนรำของชาวอีสานโบราณ การแสดงชุดนี้จึงมีลักษณะแปลกตาไปอีกแบบหนึ่ง ต่างจากที่พบ

เห็นในปัจจุบัน เครื่องดนตรีที่บรรเลงใช้วงแคนอีสาน บรรเลงประสานทั้งวง (สุมิตร เทพวงษ์. 2532 : 90)

ระบำนครจำปาศรี

ระบำนครจำปาศรี เป็นการแสดงประยุต์ในแง่โบราณคดี ซึ่งได้เค้าแบบมาจากการศึกษาค้นคว้าประวัติและวัฒนธรรมของนครจำปาศรี อันเป็นเมืองที่เคยเจริญรุ่งเรืองอยู่ในเขตจังหวัดมหาสารคาม ยุคสมัยทวารวดี ท่วงท่าลีลาการแสดงนำมาจากนาฏลีลาของอินเดียโบราณ ผสมผสานกับแม่ท่าการฟ้อนรำของชาวอีสานโบราณ การแสดงชุดนี้จึงมีลักษณะแปลกตาไปอีกแบบหนึ่งต่างจากที่พบเห็นในปัจจุบัน เครื่องดนตรีที่บรรเลงใช้วงแคนอีสานบรรเลงประสานทั้งวง (สุมิตร เทพวงษ์. 2532 : 90)

ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง

ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง เกิดจากแนวความคิดสร้างสรรค์ของอาจารย์เฉลย ศุขวนิช ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ประดิษฐ์ทำขึ้น เพื่อให้สอดคล้องและกลมกลืนกับภาพจำหลักของนางอัปสร อันเป็นสถาปัตยกรรมศิลปะขอมบายนตอนปลายต่อกับนครวัดตอนต้น ที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำเพลงเขมรกล่อมลูกและเขมรชมดวงจากของเดิมมาปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยใช้ท่ารำของนางอัปสรที่ถือดอกบัวเพื่อถวายบูชา ณ ศาสนสถานแห่งนี้ นางอัปสรเป็นภาพจำหลักอันสวยงามที่มักจะพบเห็นอยู่ ณ ปราสาทแบบขอม โดยเฉพาะที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ที่มีลีลาการรำรำอันอ่อนช้อยงดงาม ตรึงตาตรึงใจ ผู้ได้พบเห็นการแสดงนี้จึงเกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ที่ต้องการถ่ายทอดความงดงามของนางอัปสรจากแผ่นศิลาสู่สีสันของท่ารำอันอ่อนช้อย วิจิตรบรรจง (บัวชูฝึก. 2553)

ระบำพนมรุ้ง

ระบำพนมรุ้ง เป็นชุดฟ้อนที่จัดทำขึ้นโดยอาจารย์สอนนาฏศิลป์วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ โดยสายชล สุทธนารักษ์ ได้แนวคิดจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมปราสาทหินพนมรุ้ง ซึ่งตั้งอยู่บนปากปล่องภูเขาไฟที่ดับแล้ว และเป็นโบราณสถานที่มีความสมบูรณ์และสวยงามตั้งอยู่ ณ บ้านตาเป็ก อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 15 (สมัยเกาะแกร์) และพัฒนาความเจริญเรื่อยมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 18 (สมัยบายน) ทางจังหวัดบุรีรัมย์ได้ดำเนินการแสดงชุดนี้ไปแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง ณ ตำหนักภูพานราชนิเวศน์ ในปี พ.ศ. 2521 ในการแสดงครั้งแรกนี้จัดเป็นการรำ 2 ชุด ติดต่อกัน คือ ชุดที่หนึ่ง เป็นการรำเดี่ยวเพื่อเป็นการแนะนำความเป็นมาของจังหวัดบุรีรัมย์ โดยใช้ชื่อว่า “ชุดบุรีรัมย์รำลึก” และชุดที่สองจึงเป็นระบำพนมรุ้ง การฟ้อนชุดระบำพนมรุ้งใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 6 คนขึ้นไป ท่าฟ้อนแรกใช้เป็นการฟ้อนตีบทตามบทของเนื้อร้องและในเพลงรับจะมีท่าฟ้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นจากภาพแกะสลักบนปราสาทหินเขาพนมรุ้ง เครื่อง

แต่งกาย จะใช้เครื่องแต่งกายให้เข้ากับสมัยลพบุรี โดยใส่เสื้อแขนสั้นสีเหลืองคอกลมผ่า คัดเสื้อยาว ถึงสะโพกบนรัดรูปเล็กน้อย ติดสาปสีดำเป็นแถบที่ปลายแขน รอบคอลงมาด้านหน้าจนจดชายเสื้อ รอบตัวใช้เลื่อมสีทองตกแต่งบนแถบที่ปลายแขน ในลักษณะพาดูริ้ว และที่รอบคอในลักษณะ กรองคอ ผ้านุ่งเป็นผ้าป้ายทับกัน เว้าชายข้างหน้ามีความยาวเพียงครึ่งน่อง ใช้ผ้าแถบคนละสีทาบจาก ด้านหน้ายาวลงไปจนรอบชาย ทรงผมเกล้าเป็นมวยสูงไว้กลางศีรษะ กัดให้ผมด้านข้างพอง ออกเป็นปีก ประดับด้วยผ้าแถบดำปักเลื่อมสีทองรัดรอบมวยผม รัดข้อมือ ข้อเท้า พร้อมต่างหูทรง ยาวเป็นสายอีก 1 คู่ เครื่องดนตรี ใช้ดนตรีพื้นเมืองอีสานได้วงมโหรีทำนองเพลงเขมรขาวหรือชะ แมรชอ เนื้อเพลง "ระบำพนมรุ้ง" แต่งโดย อาจารย์ ศุภกิตา แก้วพลสง ทำร้ายและออกแบบเครื่อง แต่งกายโดยอาจารย์สายชล สุทธนารักษ์ (บัวชูฝึก. 2553)

ระบำอัปสรสรายุ

ระบำอัปสรสรายุ เป็นระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยอาจารย์สอนนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ สุรินทร์ คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เครือจิต ศรีบุญนาค เมื่อปี พ.ศ. 2535 โดยได้แนวคิดจากภาพ ศิลาล้ำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด จัดแสดงครั้งแรกในงาน 100 ปีการศึกษาไทย ที่หน้าศาลากลางจังหวัด และถ่ายทอดให้นักศึกษาเอกนาฏศิลป์ทุกรุ่นจนถึงปัจจุบัน มีการนำออก เผยแพร่ทั้งภายในประเทศ และต่างประเทศต่อเนื่องกันมา และแสดงถวายพระบรมวงศานุวงศ์ หลายพระองค์เพื่อทอดพระเนตร นอกจากนี้ยังจัดแสดงในงานศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านนานาชาติ ทุกปี (2548-2554) มีการขยายลงสู่ชุมชนโดยนักศึกษานาฏศิลป์ที่จบการศึกษา และนำไป ถ่ายทอดให้นักเรียน และคนในชุมชน ทำให้เกิดการนำไปใช้อย่างแพร่หลายและปรับเปลี่ยนให้ สอดคล้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นตน

ระบำอัปสรา

ระบำอัปสรา เป็นระบำท่งท่าโบราณเขมร สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1962 จากพระปรีชา สามารถของสมเด็จพระนางเจ้าศรีสวักสุมา นารีรัตน์ ซึ่งพระมหาชนนีของพระบาทนโรดม สีหนุ ร่วมกับครูระบำนาฏศิลป์อีกหลายท่าน ระบำอัปสรา เป็นการเลียนแบบการฟ้อนรำของเหล่านาง เทพอัปสรจากภาพสลักบนผนังปราสาทหินในประเทศกัมพูชา ในสมัยประเทศตะวันตกล่าดินแดน อาณานิคม กัมพูชาได้ตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส ทำให้กลุ่มระบำในราชสำนักมีโอกาสได้ออก เดินทางไปแสดงระบำท่งท่าโบราณที่กรุงปารีสเป็นครั้งแรก ในปี ค.ศ. 1906 ในรัชสมัยพระบาท นโรดม และในปี ค.ศ. 1957 พระบาทนโรดม สีหนุ ได้นำกลุ่มนักรำไปแสดงที่สหรัฐอเมริกา เมื่อ ทรงได้เยือนสหรัฐเป็นทางการ ซึ่งในสมัยนี้ละคร หรือระบำหลวงถูกนำมาเผยแพร่ให้คนข้างนอก และชาวต่างชาติได้รับรู้พบเห็น และก็เป็นช่วงเวลาที่มีการพัฒนาการฟ้อนรำ ทำร้าย และชุดการรำ ใหม่ ๆ โดยมีพระนางเจ้ากุสุมา นารีรัตน์ ซึ่งเป็นมารดาพระบาทนโรดม สีหนุ ทรงได้เอาพระทัยใส่

และทรงมีพระวิริยะ อุตสาหะ สนับสนุน ส่งเสริมละคร และระบำให้มีความเจริญก้าวหน้าสู่สายตาชาวโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มีการพัฒนาด้านท่ารำ เทคนิคการแสดง ความสวยงาม เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ดนตรี เป็นต้น มีชุดการรำใหม่ๆ หลายรายการเกิดขึ้น เช่น ระบำอวยพร ระบำเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบำเทพอัปสรา แล้วได้นำไปแสดงในทุกเวทีสำคัญๆ ทั้งใน และนอกประเทศ (เพชร ตุมกระวิไล. 2548)



ภาพที่ 4.3 ระบำศรีวิชัย
ที่มา : (รำไทย. 2552)



ภาพที่ 4.4 ระบำสุโขทัย
ที่มา : (รำไทย. 2552)



ภาพที่ 4.5 ระบำทวารวดี
ที่มา : (รำไทย. 2552)



ภาพที่ 4.6 ระบำลพบุรี
ที่มา : (รำไทย. 2552)



ภาพที่ 4.7 ระบำเชียงแสน
ที่มา : (รำไทย. 2552)



ภาพที่ 4.8 ระบำศรีชัยสิงห์
ที่มา : (รำไทย. 2552)



ภาพที่ 4.9 ระบำนครจำปาศรี
ที่มา : (บัวชูฝัก. 2553)



ภาพที่ 4.10 ระบำพนมรุ้ง
ที่มา : (บัวชูฝัก. 2553)



ภาพที่ 4.11 ระบำเทพอัสรพนมรุ้ง
ที่มา : (บัวชูฝัก. 2553)



ภาพที่ 4.12 ระบำอัสตราภรณ์ไทย

ภาพที่ 4.13 ระบำอัสตรา กรมศิลปากร กัมพูชา
ที่มา : (เพชร ตุมกระวิล. 2548)

สรุป

อารยธรรมของมนุษย์มีองค์ประกอบ และมีความสัมพันธ์กันทั้งในด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ทางปัญญาความคิด และด้านศิลปะ ฯลฯ ที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของสังคม จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ ที่เป็นอิทธิพลอารยธรรมอินเดีย เข้าสู่อารยธรรมขอมมาตั้งแต่ยุคอาณาจักรฟูนัน และเจนละ รุ่งเรืองในยุค พุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตในประเทศไทย และกัมพูชา หลักฐานอารยธรรมอินเดียโบราณในประเทศไทย พบว่าศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดนไทยและกัมพูชาโดยทางบกและทางทะเล พราหมณ์เถาณทมิละได้เข้ามามีอำนาจปกครองอาณาจักรฟูนันตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 7 ศาสนาพราหมณ์มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักฟูนันตลอดมาจนถึงราชสำนักไทย และเกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่น จากหลักฐานด้านภาษาสันสกฤตที่แพร่หลายอยู่ในแถบนี้มาก่อนภาษาบาลี ซึ่งผู้ใช้ภาษาสันสกฤต คือพราหมณ์ และพุทธศาสนิกายมหายาน และนิกายสรวาสติวาทิน ส่วนหลักฐานที่ชัดเจน คือ โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ มีร่องรอยกระจายอยู่ทั่วไป กระจายอยู่ในพื้นที่ประเทศไทย และกัมพูชา ได้บันทึกเรื่องราวสถานการณ์ที่สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ ศิลปะ ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในภูมิภาคนี้ โดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับผี พราหมณ์ พุทธ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมที่ปรากฏให้เห็นในโบราณสถานผสมผสานกันอยู่ เช่น ปรากฏภาพพิธีกรรมฆ่าควายที่ปราสาทบายน เป็นความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาผี ภาพนางอัปสรฟ้อนรำที่ปราสาทนครวัด ในกัมพูชา และที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ภาพพระอิศวรทรงฟ้อนรำมีการบรรเลงดนตรีประกอบ ที่ปราสาทศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นคติความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ หรือฮินดู มีการ

นำมาประยุกต์ใหม่ผสมผสานกลมกลืนให้เข้ากับศิลปะท้องถิ่นของประเทศตน มีการถ่ายทอดและขยายอิทธิพลศิลปะการแสดงของคนไปยังประเทศเพื่อนบ้าน มีการใช้ภูมิปัญญาร่วมกับความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เพื่อตอบสนองความสุขทางกายและทางใจ ให้สอดคล้องกับสังคม และวิถีชีวิตการดำรงอยู่ตามยุคสมัย โดยมุ่งเน้นคุณค่าด้านประโยชน์ใช้สอย และคุณค่าด้านสุนทรียรส

ด้านอิทธิพลอารยธรรมอินเดียต่อศิลปะการแสดงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เมื่ออารยธรรมอินเดีย (ค.ศ. 100-1000) แผ่ขยายเข้ามาครอบคลุมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และได้ปูพื้นฐานอันมั่นคงแก่วิวัฒนาการของศิลปะการแสดงประเทศต่างๆ จนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบมา และมีอิทธิพลในระดับผู้ปกครองประเทศและชาวบ้าน จึงเกิดความเชื่อที่ว่า ภัยพิบัติ คือ เทพธิดาหรือสมมติเทพ ลักษณะอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงที่มีอิทธิพลต่อประเทศกัมพูชา และไทยมี 4 ลักษณะ คือ 1) ลัทธิพราหมณ์ได้นำเอาการแสดง ซึ่งมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาเผยแพร่ 2) เรื่องราวในมหากาพย์ และรามายณะของอินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของนิทาน และวรรณคดีของชาติต่าง ๆ มีผลโดยตรงต่อการแสดงละครหลวง และราชสำนัก 3) นิทานชาดก ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพุทธศาสนามีอิทธิพลต่อในระดับชาวบ้าน 4) ศิลานาฏศิลป์ของอินเดียเผยแพร่อย่างกว้างขวางและหยั่งรากลึกอยู่ในวัฒนธรรมการฟ้อนรำของกัมพูชา และไทย

อิทธิพลอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในไทยและกัมพูชา พบว่า มีระบอบที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยได้แนวคิดจากศิลปอารยธรรมขอมในประเทศไทย โดยมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นงานสร้างสรรค์ที่นำวัฒนธรรมเดิมมาผ่านระบบคิดสร้างวัฒนธรรมให้มีชีวิต โดยเฉพาะระบอบอุปสรรคธาตุ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และในประเทศกัมพูชาพบระบอบอุปสรรคธาตุ เจมร เท่านั้นเนื่องจากประเทศกัมพูชายังกำหนดการแสดงจากรัฐเป็นที่ตั้ง คือ การคิดประดิษฐ์ท่ารำต่างๆ ต้องผ่านกระบวนการคิดจากระบบรัฐเท่านั้น แล้วท้องถิ่นนำไปใช้ตามรูปแบบของรัฐกำหนด และเรียกว่าระบอบราชทรัพย์ เป็นการขยาลงสู่ชุมชนในแนวคิด ส่วนในประเทศไทยการคิดประดิษฐ์ท่ารำท้องถิ่นโดยนักนาฏยประดิษฐ์ที่อยู่ในภูมิภาคต่างๆ สร้างขึ้นอย่างหลากหลายตามพื้นที่ที่มีอารยธรรมขอมปรากฏอยู่เป็นส่วนใหญ่

บทที่ 5

ระบำอัปสรสรายุและระบำอัปสรา

สถาปัตยกรรมขอมโบราณ ที่ปรากฏในประเทศไทย และกัมพูชา มีอยู่มากมาย ที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองในอดีต เป็นวัฒนธรรมที่คนในชุมชนท้องถิ่นเกิดความภาคภูมิใจ มีการผสมผสานความเชื่อในธรรมชาติ และศาสนาสะท้อนออกมาในรูปของสถาปัตยกรรม ที่เชื่อมโยงคนกับคติความเชื่อผ่านระบบจิตสำนึกศิลปะการแสดง ระบำที่พัฒนาจากภาพลัทธิศาสนาหลักศิลปะสถาปัตยกรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา ในบทนี้ จะกล่าวถึงระบำอัปสรสรายุของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ และระบำอัปสรา ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ในด้านประวัติความเป็นมา ทำรำ คนตรี และการแต่งกาย ที่แสดงให้เห็นความคิด ความเชื่อ การผสมผสานและการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงของนักนาฏยประดิษฐ์ผ่านทางสื่อศิลปะการแสดง

ระบำอัปสรสรายุ

ระบำอัปสรสรายุ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย เป็นระบำที่พัฒนาขึ้นจากภาพลัทธิศาสนาหลักปราสาทขอม โดยนำรูปแบบทำรำพื้นบ้านสุรินทร์ ทำรำที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก และทำรำที่พัฒนามาจากภาพลัทธิศาสนาพุทธและปราสาทนครวัดมาประดิษฐ์เป็นทำรำประกอบทำนองเพลงกันตรึม มีประวัติความเป็นมา ทำรำ คนตรี การแต่งกาย ดังนี้

ประวัติความเป็นมา

การประดิษฐ์ระบำอัปสรสรายุ เกิดจากคำริของ รองศาสตราจารย์ ดร.อัญญา ภานุรัตน์ เมื่อ ปี พ.ศ. 2535 ขณะที่ดำรงตำแหน่งหัวหน้าศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูสุรินทร์ ให้คิดประดิษฐ์ชุดระบำขึ้นเพื่อแสดงในงาน 100 ปีการฝึกหัดครูไทย โดยมอบหมายให้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เครือจิต ศรีบุญนาค หัวหน้าฝ่ายเผยแพร่วัฒนธรรมสัมพันธ์ในสมัยนั้นคิดประดิษฐ์การแสดงขึ้นใหม่ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูสุรินทร์ได้เชิญวิทยากรชาวบ้านกัมพูชา ชื่อ นายสัมฤทธิ์ สาโร (เป็นชาวเขมรอพยพและเคยฝึกหัดนาฏศิลป์จากราชสำนักเขมร) มาให้ข้อมูลในเรื่องความเป็นมาของศิลปะการแสดง และทำฟ้อนรำเขมรเพื่อศึกษาบริบทของศิลปะการแสดง และวัฒนธรรมอารยธรรมขอม และจากการศึกษาบริบทศิลปะขอมโบราณในประเทศไทย พบว่า ศิลปะขอมโบราณมีกระจายอยู่ทั่วไปทั้งในประเทศไทยและกัมพูชา และพบการแสดงที่รับอิทธิพลอารยธรรมขอมในประเทศไทยหลายชุด เช่น ระบำโบราณคดี ของกรมศิลปากร ซึ่งประกอบด้วย ระบำลพบุรี ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำสุโขทัย ระบำเชียงแสน

และพบพระบำพณมรุ้ง ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ส่วนในกัมพูชา พบพระบำอัปสรา ผู้วิจัยได้ศึกษาภาพศิลปะหลักโบราณสถานในประเทศไทยและกัมพูชา โดยเฉพาะทับหลังปราสาทศิขรภูมิ เป็นทับหลังที่มีความสมบูรณ์สวยงามมาก และมีภาพเล่าเรื่องตำนานการฟ้อนรำของอินเดีย ที่มีภาพพระศิวะทรงฟ้อนรำ พระสุรัสวดีคิดพิณ พระอินทร์เป่าขลุ่ย พระพรหมตีฉิ่ง พระลักษมีทรงขับร้อง เมื่อพิจารณาภาพสลักที่ปราสาทนครวัด พบทำรำนางอัปสรามากมาย เห็นการแต่งกาย ทำรำ และดนตรี ที่ปรากฏในนั้น ทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดที่จะประดิษฐ์ทำรำจากภาพศิลปะหลักให้ออกมาโดดเด่นมีชีวิตเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อสร้างอัตลักษณ์ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน จากการศึกษาภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิโดยละเอียด ทำให้มองเห็นว่าลักษณะท่าฟ้อนจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ เป็นภาพสลักเล่าเรื่องท่ามกลางลายพันธุ์พฤกษา มีภาพบุคคลและภาพสัตว์เข้ามาประกอบมากมาย พบรูปบุคคลขนาดใหญ่มี 10 กร แสดงอาการกำลังฟ้อนรำเหนือหงส์แบก 3 ตัว ซึ่งยืนอยู่เหนือหน้ากาล ทั้งลักษณะการแต่งกายเป็นการนุ่งผ้าแบบโจงกระเบนสั้น สวมกระบังหน้าและชฎามงกุฎ มีพู่และดอกไม้ประดับ สวมตุ้มหูและกรองศอรูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ ประดับด้วยลายเพชรพลอย เมื่อพิจารณาภาพการแต่งกายจากภาพจำหลักปราสาทนครวัด พบนางอัปสราที่แต่งกายตามแบบศิลปะขอมโบราณ เมื่อนำมาพิจารณาร่วมกับปราสาทศิขรภูมิ ทำให้มองเห็นการแต่งกายที่เป็นจุดเด่นชัดขึ้น เช่นการสวมกระบังหน้า การนุ่งผ้า จับจีบหยักครึ่งขึ้นมาด้านหน้าและปล่อยชายพกทั้งสอง และการใส่เครื่องประดับทั้งข้อมือ ข้อเท้า รัศดันแขน เข็มขัด ตลอดจนการประดับทัดดอกไม้เหล่านี้ ที่สามารถสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมของคนในภูมิภาคนี้ จึงได้นำรูปแบบการแต่งกายมาสร้างเป็นเครื่องแต่งกายประกอบระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้น

ด้านท่ารำจะใช้ท่ารำพื้นบ้านสุรินทร์ผสมผสานกับท่ารำจากภาพศิลปะหลัก และท่ารำที่เป็นแบบแผนจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก เพราะท่ารำคิวนาฏราชชนบททับหลังปราสาทศิขรภูมิแผ่นนี้ พระศิวะทรงรำรำในท่าที่ไม่รุนแรงนัก พระบาททั้งสองของพระศิวะทรงเหยียบอยู่เหนือหงส์แบก 3 ตัว ซึ่งโดยปกติแล้วพระอิศวรไม่ทรงหงส์เป็นพาหนะ ผู้ทรงหงส์เป็นพาหนะนั้น คือ พระพรหมเทพผู้รักษาทิศเบื้องบนและพระวรุณเทพผู้รักษาทิศตะวันตก ซึ่งสมมาตร ผลเกิด ได้ให้ข้อสังเกตว่าการที่มีรูปหงส์แบกอยู่เบื้องล่างพระอิศวรนั้น คงหมายถึงการฟ้อนรำของพระอิศวรบนสวรรค์ เพราะเทพที่ประทับนั่ง 4 องค์ ได้แก่ พระอุมา พระนารายณ์ พระพรหม และพระกณेश ล้วนเป็นเทพในศาสนาพราหมณ์ (สมมาตร ผลเกิด. 2536 : 1 – 2) จากภาพศิลปะหลักดังกล่าว ผู้เขียนจึงได้นำรูปแบบท่ารำมาผสมผสานท่าฟ้อนพื้นบ้าน และลีลาท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก ประกอบกับทำนองเพลงกันตรึม โดยเลือกเพลงให้เหมาะสม โดยตั้งชื่อระบำชุดนี้ว่า “ระบำอัปสรสราญ” ซึ่งหมายถึง นางอัปสรกำลังฟ้อนรำอย่างสนุกสนาน การแสดงชุดนี้ใช้แสดงในงานนักขัตฤกษ์หรืองานมงคลทั่วไป ได้นำ

ออกแสดงเพื่อเป็นการทดลองในงาน 100 ปี การฝึกหัดครูไทยร่วมกับบริษัทนิทัศน์โปรโมชันเป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม 2535 ที่เวทีกลางแจ้งหน้าศาลากลางจังหวัดสุรินทร์ ได้รับความนิยมนักท่องเที่ยวจำนวนมาก และนำไปถ่ายทอดให้กับนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ทุกรุ่น ขยายลงสู่ชุมชน มีการนำไปเผยแพร่ตามโรงเรียนต่างๆ และเผยแพร่ภายในประเทศและต่างประเทศจนถึงปัจจุบัน

องค์ประกอบระบำอัปสรสรายุ

ระบำอัปสรสรายุในด้านท่ารำ คนตรี และการแต่งกาย ดังนี้

1. ด้านท่ารำ ท่ารำในระบำอัปสรสรายุ มีท่ารำ 10 ท่า ประกอบด้วย

- ท่าที่ 1 ท่าเดินออก
- ท่าที่ 2 ท่าพรหมสี่หน้า และท่าไหว้
- ท่าที่ 3 ท่าอ่อนนอน
- ท่าที่ 4 ท่าฟ้อนถวาย
- ท่าที่ 5 ท่าอวยพร
- ท่าที่ 6 ท่าอัปสรฟ้อนบูชา
- ท่าที่ 7 ท่าพรหมสี่หน้า
- ท่าที่ 8 ท่าปฐุม
- ท่าที่ 9 ท่าขอพร
- ท่าที่ 10 ท่าพระอิศวรประทานพร
- ท่าที่ 11 ท่าถวายดอกไม้

อธิบายท่ารำ

ท่ารำระบำอัปสรสรายุเป็นการผสมผสาน ท่ารำจากศิลาจำหลัก ท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก และท่ารำพื้นบ้าน ประกอบด้วยท่ารำ ดังนี้

- ท่าที่ 1 ท่าเดินออก มีท่ารำ 4 ท่า 4 จังหวะ ปฏิบัติต่อเนื่องกัน



ภาพชุดที่ 5.1 ท่าเดินออก

มือ : ส่งจีบหลัง แล้วดึงมือซ้ายมาจีบหงายแขนตั้งในจังหวะที่ 2 แบนมือจีบเป็นตั้งวงบน มือขวาดึงมาจีบหงายแขนตั้งในจังหวะที่ 3 มือที่ตั้งวงพลิกเป็นแบหงาย มือที่จีบหงายแขนตั้งส่งไปจีบหลัง ปฏิบัติสลับกันไปจนครบภาพชุดที่ 5.1

เท้า : เท้าซ้ายก้าวไขว้ และก้าวสลับขวา-ซ้าย เดินออกจากเวทีตามจังหวะดนตรี จนครบ 1 ภาพชุดที่ 5.1

ศิริษะ : เอียงทางเท้าที่ก้าวไขว้ ปฏิบัติสลับกันไป



ภาพชุดที่ 5.2 ท่าพรหมสี่หน้าและท่าไหว้



ภาพชุดที่ 5.3 ท่าไหว้ (ระดับอก)
และท่าไหว้ (เหนือศิริษะ)

ภาพชุดที่ 5.2 ท่าพรหมสี่หน้า

มือ : มือทั้งสองแบหงายในท่าพรหมสี่หน้าแล้วเดินมือมาอยู่ในท่าไหว้ระหว่างอก

เท้า : เท้าขวายืนย่อเข้า เท้าซ้ายแบะเข่าออก วางส้นเท้าแนบเท้าขวา จมูกเท้าจรดพื้น ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างเปลี่ยนเท้าขวามาจรดพื้นวางส้นเท้าแนบที่เท้าซ้าย (ปฏิบัติสลับกันตามจังหวะดนตรี)

ศิริษะ : ศิริษะตรง เล่นหน้าซ้าย – ขวา ตาม จังหวะดนตรี

ภาพชุดที่ 5.3 ท่าไหว้

มือ : (พนมมือระหว่างอกปลายนิ้วแยกในท่าไหว้แบบเดิม) ท่าปฐุม มือทั้งสองแบไขว้

เท้า : เท้าซ้ายยืนย่อเข้า เท้าขวาแบะออก วางส้นเท้าขวา
แนบข้างเท้าซ้าย จมูกเท้าแตะพื้น

ศีรษะ : หน้าตรง เล่นหน้าซ้าย-ขวา ตามจังหวะดนตรี
(จะปฏิบัติต่อเนื่องกันประมาณ 3 ชุด)
(ภาพชุดที่ 5.2 เป็นท่าดั้งเดิม ภาพชุดที่ 5.3 เป็นท่าปรับใหม่)



ภาพที่ 5.4 ท่าที่ 4.1 ทำอ้อนวอน ท่าที่ 4.2 ทำฟ้อนถวาย

ท่าที่ 4.1 ทำอ้อนวอน

มือ : มือขวาจับตั้งวงระดับต่ำกว่าหน้าอกเล็กน้อย มือซ้ายจับแบบมือหงายข้อมือชนกัน
ระหว่างมือขวาและมือซ้าย จังหวะต่อไปเดินมือที่จับแบอยู่ด้านหลังมาตั้งวงบน มือจับ
ตั้งวงวาดมาวงหน้าขา แขนตึง(ในท่าฟ้อนถวาย)

เท้า : ก้าวไขว้ในท่าอ้อนวอน ในจังหวะต่อไปลากเท้าที่อยู่ด้านหลังมาวางแนบขาที่ยืนรับ
น้ำหนักเบะเข่าย่อตัว

ศีรษะ : เอียงทางเท้าที่ก้าวไขว้ และเอียงทางขาที่เบะเข้

ท่าที่ 4.2 ทำฟ้อนถวาย

มือ : มือขวาจับตั้งวงบน มือซ้ายจับ เขย็ดแขนตึงหน้าขาซ้าย

เท้า : ยืนเท้าขวา เบะเข้ซ้าย สันเท้าวางแนบกับข้อเท้าขวา จมูกเท้าซ้ายแตะพื้น

ศีรษะ : เอียงทางซ้าย

(ปฏิบัติท่าที่ 4.1 ทำอ้อนวอน และท่าที่ 4.2 ทำฟ้อนถวายต่อเนื่องกันเดินหมุนรอบตัว)



ท่าที่ 5.5 ท่าอวยพร

ท่าที่ 5 ท่าอวยพร

มือ : มือซ้ายจับสังหลัง มือขวาถือ ช่อดอกไม้ตั้งวงระดับชายพก (ในท่ารำที่พัฒนาใหม่ใช้มือจับคว่ำแล้วม้วนแบหงายพลิกไปตั้งวง)

เท้า : ก้าวไขว้ด้วยเท้าซ้าย-ขวา (ปฏิบัติสลับกันไปตามจังหวะดนตรี)

ศีรษะ : เอียงทางเท้าก้าวไขว้ซ้าย



ภาพที่ 5.6 ท่าที่ 6 ท่าอปรสรพอนบุชา

มือ : มือขวาวาดมือตั้งวงสูงเหนือศีรษะ มือซ้ายจับหางกลางหลัง

เท้า : เท้าขวายืนย่อเข้า เท้าซ้ายเบะเข้าออก สันเท้าวางแนบกับข้อเท้าขวา จมูกเท้าซ้ายจรดพื้น

ศีรษะ : ศีรษะเอียงทางเท้าที่จรดพื้น

(ทำวาดมือตั้งวงสูงเหนือศีรษะ อีกมือหนึ่งจับหางกลางหลัง วาดมือลงไปจับหางกลางหลัง มือจับกลางหลังวาดขึ้นมามาตั้งวงปฏิบัติสลับกันไป)



ภาพชุดที่ 5.7 ท่าที่ 7 ท่าพรหมสี่หน้า

ท่าที่ 8 ท่าปทุม

ท่าที่ 7 ท่าพรหมสี่หน้า

มือ : คนยืนทำท่าพรหมสี่หน้า คนนั่งจับมือไขว้ท่าปทุม (ทำสลับกันเปลี่ยนเป็นคนนั่งในท่าพรหมสี่หน้าคนยืนในท่าปทุม)

เท้า : คนยืนเบะเข้าขวาแนบฝ่าเท้าขวากับข้อเท้าซ้าย จมูกเท้าขวาเตะพื้น ย่นย่อเข้า

ศีรษะ : ศีรษะตรง

(ตัวเอก มือขวาถือกิ่งไม้ หักข้อมือตั้ง มือขวาจับส่งหลัง ก้าวไขว้ด้วยเท้าซ้าย)

ท่าที่ 8 ท่าปทุม ปฏิบัติคู่กับท่าพรหมสี่หน้า

มือ : ไขว้มือระหว่างอก หักข้อมือตั้งวง

เท้า : เข้าขวาดั้งฉาก ขาซ้ายนั่งคุกเข่า

ศีรษะ : ตั้งตรง

(ท่าพรหมสี่หน้า ปฏิบัติคู่กับท่าปทุม ท่าที่ 7 ท่าพรหมสี่หน้า คนหนึ่งยืนอีกคนหนึ่งนั่ง ปฏิบัติทั้ง 2 ท่า สลับกัน ทำทั้งหมด 3 ชุด หรือ 3 ช่วงจังหวะ)



ภาพที่ 5.9 ท่าที่ 9 ท่าขอพร

ท่าที่ 9 ท่าขอพร

- มือ : มือขวาจับเบงกายในท่าแบก มือซ้ายจับคว่ำแขนตั้งวางบนหน้าขาซ้าย เดินมือแบพลิกเป็นตั้งวงหน้า (ปฏิบัติสลับกันตามจังหวะดนตรีทำอยู่ในท่าเดิม)
- เท้า : ขาขวายืนย่อเข้า ขาซ้ายเบะเข้าฝ่าเท้าวางแนบข้อเท้าขวา จมูกเท้าจรดพื้น
- ศีรษะ : ศีรษะเอียงมองตามมือแบ และมือตั้งวง



ภาพชุดที่ 5.10 ท่าที่ 10 ท่าพระอิศวรประทานพร (ท่าร่ายดั้งเดิม และท่าร่ายที่พัฒนาเพิ่มเติม)

ท่าที่ 10 ท่าพระอิศวรประทานพร
(ท่าร่ายดั้งเดิม)

- มือ : มือขวาจับตั้งเหยียดแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้าย จับตั้งมือระดับอกหักข้อศอก ปฏิบัติสลับกันทางขวาและซ้ายตามจังหวะดนตรี
- เท้า : เท้าขวายืนย่อเข้า เบะเข้าซ้ายออก ส้นเท้าวางทาบเท้าขวา จมูกเท้าแตะพื้น
- ศีรษะ : ศีรษะตรง เล่นหน้าตามจังหวะดนตรี

(ท่าร่ายที่พัฒนาเพิ่มเติม)

- มือ : มือทั้งสองขาจับเบงกายหักข้อมือ งอแขนระดับเอว แล้วม้วนมือเป็นตั้งวงบนไล่ระดับจากตัวเอกที่อยู่ด้านหน้าและตัวรอง โดยปฏิบัติสลับกันตามจังหวะดนตรี
- เท้า : เท้าขวายืนย่อเข้า เบะเข้าซ้ายออก ส้นเท้าวางทาบข้อเท้าขวา จมูกเท้าแตะพื้น แล้วก้าวเท้าซ้ายยืนรับน้ำหนัก ขาขวาเบะเข้าออก ส้นเท้าวางทาบข้อเท้าซ้าย จมูกเท้าแตะพื้น โดยปฏิบัติสลับกันตามจังหวะดนตรี
- ศีรษะ : ศีรษะตรง



ภาพที่ 5.11 ท่าที่ 11 ท่าถวายดอกไม้

ท่าที่ 11 ท่าถวายดอกไม้ มี 3 จังหวะ ปฏิบัติต่อเนื่องกัน

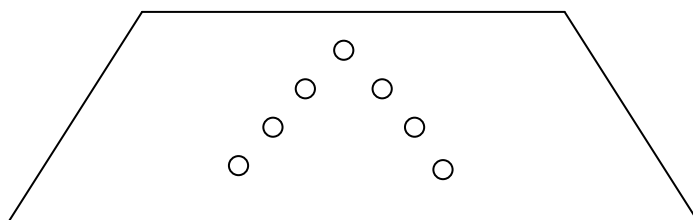
มือ : มือทั้งสองตั้งวง มือขวาจับหางนม มือซ้ายวนรอบข้อมือซ้ายแล้วดึงออกไปตั้งวงหน้า มือที่ตั้งวงหน้าส่งมือไปจับหลัง (มงคลผูกข้อมือ)

เท้า : เท้าซ้ายก้าวไขว้ เท้าขวาเปิดส้นเท้า แล้วเปลี่ยนเป็นก้าวไขว้ด้วยเท้าขวา ตามจังหวะดนตรี

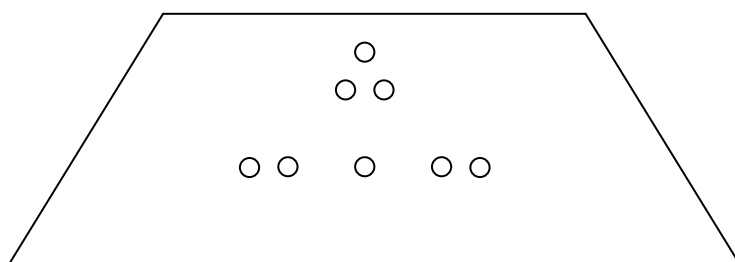
ศีรษะ : เอียงทางเท้าที่ก้าว

2. การแปรแถวระบำอัปสรสรายุ

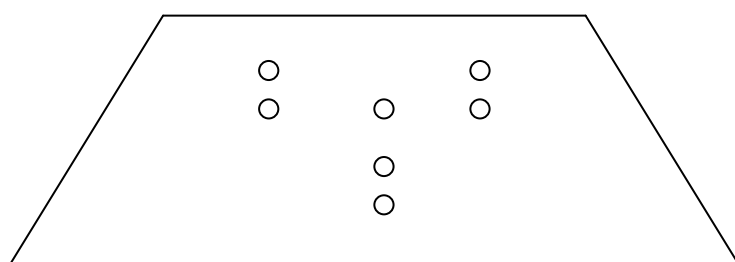
ในการแสดงระบำอัปสรสรายุมีการแปรแถว เพื่อให้เกิดความหลากหลายแลดูสวยงามขึ้น มีรูปแบบการแปรแถว ดังนี้



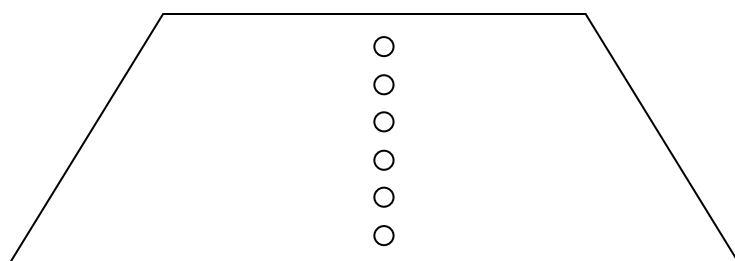
ภาพที่ 5.12 แปรแถวรูปตัววี



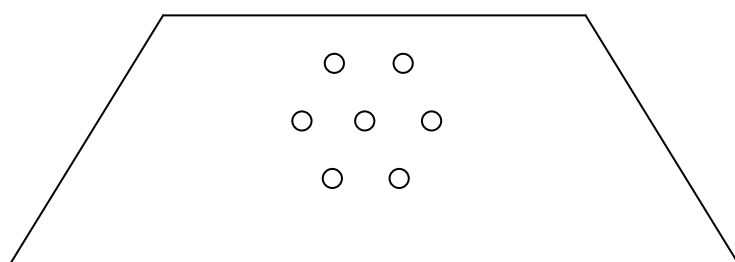
ภาพที่ 5.13 แปรรแวงเข้าคู่ ตัวเอกอยู่กลาง



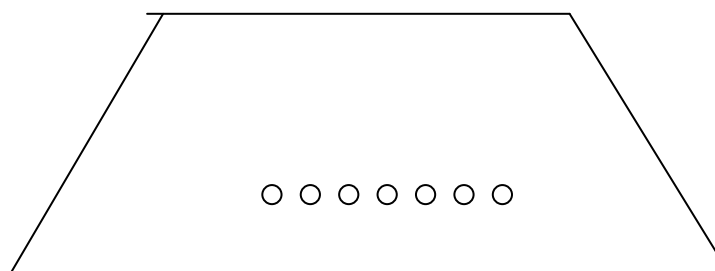
ภาพที่ 5.14 แปรรแวงซ้อนคู่ ในทำยีนและนั่ง



ภาพที่ 5.15 แปรรแวงซ้อนเป็นตอนเล็ก แวงเดียว



ภาพที่ 5.16 แปรรแวงเป็นวงกลม



ภาพที่ 5.17 แปรแถวหน้ากระดาน

ดนตรีและเพลง

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบระบำอัปสรสรณูใช้วงกันตรึมพื้นบ้าน กันตรึม เป็นวงดนตรีที่นิยมเล่นกันมากในเขตอีสานใต้ แถบจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดศรีสะเกษ บางส่วน ในกลุ่มชาวไทยที่ใช้ภาษาเขมรเป็นภาษาถิ่น เนื้อเพลงกันตรึมใช้ภาษาเขมรขับร้อง เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบด้วย กลองกันตรึม (กลองโทน) 2 ใบ ซอกลาง (ตรัว) 1 คัน (เป็นซอที่มีลักษณะคล้ายซออู้แต่เสียงจะสูงกว่า แต่ไม่สูงเท่าเสียงซอด้วง เสียงจะอยู่ระหว่างซออู้กับซอด้วง) ปี่อ้อ 1 เล่า ฉิ่ง ฉาบ อย่างละ 1 คู่ บทเพลงกันตรึมแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ 1) บทเพลงชั้นสูงหรือเพลงครู แสดงถึงความภูมิฐาน และศักดิ์สิทธิ์ 2) บทเพลงสำหรับขบวนแห่ แสดงถึงความสง่างาม 3) บทเพลงเบ็ดเตล็ดต่างๆ ให้ความครึกครื้น สนุกสนาน และ 4) บทเพลงประยุกต์ เป็นบทเพลงที่นำทำนองเพลงลูกทุ่งมาประยุกต์เป็นทำนองเพลงกันตรึม

บทเพลงที่ใช้ประกอบในระบำอัปสรสรณูจะเลือกเพลงที่ให้อารมณ์ แสดงถึงความสง่า งาม ความอ่อนหวาน และความสนุกสนาน มาบรรเลงประกอบเสียงร้องภาษาเขมร รวม 5 เพลง คือ เพลงแห่หอม เพลงอาลัย เพลงแวนอ เพลงมังกีวลองใจ และเพลงกัปปา ส่วนบทร้องจะคิดขึ้นตามงานที่ไปแสดงหรือใช้บทร้องที่จดจำต่อกันมา บทร้องที่ยกตัวอย่างมานี้แต่งโดยนางสำรวม ดิสมเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังในนาม “น้ำผึ้งเมืองสุรินทร์”

เพลงระบำอัปสรสรณู

เนื้อร้องภาษาเขมร	แปลเป็นภาษาไทย
ปลารเลื้อนอีสารตรานเตัวอกเน กิดคอลเนียะแปมชติรนิงดัจคยอล ปคำเตัวตามติสแกรณูติสโอมิตคอลล ปคำเตัวตามคยอลคอลลพัคร์โฮคของเค็ญ เนียะเมียชตุจลมวม	ฟ้าร้องทางทิศอีสานสะท้านถึงทิศอาคเนย์ คิดถึงผู้ที่ทำให้เปลี่ยนแปลงแทบสิ้นใจ จะฝากไปกั้นน้ำเกรงว่าน้ำจะไหลไปไม่ถึง ฝากไปตามลมพัดผ่านพื้กระมัง พ่อคุณ<u>ร่างงาม</u> (ร่างงาม เป็นคำเยินยอ)

เขอเนี้ยะมีนปรวมเนี้ยโมรือโอ้ย
 เอวี่ปฺริญคิลมนนัยย์ปฺริอโท้ย
 บองโมโอ้ยกรอยกี้ยชำนานิงบาน
 เนี้ยะเมือสกาลยาน
 เบอเนี้ยะจ้องบานเปียนมลูค้อลมะนาย
 จบับค้อลบองโปอนโดนตาเตี้ยงหลาย
 เดิบนิงบานเจียบโคจจ้อคเนี้ยะปฺริอทนา
 เนี้ยะเมือสโอรา

เนียงจองป็นจิดามนิงเนี้ยะเมือสกาลยาน
 ชงซาฯชงลิจชงซารเมนปิดโปอนมีนเดือบค้อล
 ชงซารชิมมะชงชะชิมนอล
 บองอันเยี้ยจอรอนก้อลพลิมุบ้ครอย
 คลุนโปอนซ้อบงยเนียงมีนเกยปลอย
 พลิจมุบ้ครอยมนิดแจกค้อ
 เนี้ยะเมือสคลุนมูล
 บองเคอรตตูรบองมีนออยเนียงเซก้อล
 อันเซาพัดมุช่นตัวะพัดเตเปือล
 มีนออยเนียงเซลือลคล้าจบองอิลกี้ย
 คีฮโอราทลาป็น
 ตามบองมีนเตี๋นปด้ากรุปเดิมเฌอ
 ปด้าเตี๋งเดิมเซลาเตี๋งเอวี่กรือป้อ
 ปด้ากรุปเดิมเฌอมือเฌมาออยพอง
 ปด้าเตี๋งแกชกนัจปด้าเปรือจจินนอง
 มือเฌมาออยพองคล้าจเวียชีแกช
 ปกาเอยเปรียปกา
 กัจบานงัยนาเนียงมีนจอลปกาเลย
 เซวี่จละลวยเนียงซุตุกรอมเคนย
 มีนจอลปกาเลยเนียงชดาขปกาณะ
 ซุจอลอาเทมีมีนซุจอลอาจ๊ะ
 เนียงชดาขปกาณะปกาจ๊ะเนียงปีเคอม

ถ้าพี่ไม่พร้อมพี่มาทำไม
 พี่ดิฉินนินทาแม่ก็ด่าซ้ำเดิม
 พี่มาทำไมหลังเขาปีไหนจะได้
 พ่อคุณ... (กาลยาน เป็นคำเียนขอ)
 ถ้าพี่อยากได้ฉันหมากถึงแม่
 ตลอดจนถึงพี่น้องวงศ์ญาติทั้งหลาย
 ถึงจะได้ง่ายเหมือนใจพี่ปรรารถนา
 พ่อคุณ... (โอรา เป็นคำเียนขอ)
 น้องอยากสัมพันธ์กับพี่
 สุดที่รักแม่จะมีสิทธิ์น้องมีอาจเอื้อม
 สุดที่รักน้องหวังเป็นที่พึ่ง
 พี่พูดหลายความลืมน้ำลืมหหลัง
 ตัวน้องทุกวันน้องไม่เคยปล่อย (ละเลย)
 ลืมน้ำลืมหหลังอย่าคิดหมาจุ
 ผู้ชายร่างกลม (ตันทัด)
 ที่เดินกลมหน้าไม่ให้น้องรู้จัก
 แป้งผัดหน้าทาแก้ม
 ไม่ให้น้องรู้จักกลัวพี่อาเยเขา
 น้ำใสไหลหลัง
 ตามพี่ไม่ทันฝากคำกับต้นไม้ทุกต้น
 ฝากกับต้นเสลาทั้งพ่อจะเซ
 ฝากทุกต้นไม้ดูคำให้ด้วย
 ฝากคำกับเชือกผูกและเชือกที่เหนียว (คงทน)
 ดูคำให้ด้วยกลัวว่าจะกินเชือก
 ดอกเอี้ยดอกไม้
 เด็ดได้วันไหนน้องไม่ทิ้งดอกเลย
 แม้จะเหี่ยวหรือเน่าน้องยอมซุกไว้ได้หมอน
 ไม่ยอมทิ้งดอกไม้เลยน้องเสียดายยิ่งนัก
 ยอมทิ้งดอกไม้ใหม่จะไม่ยอมทิ้งดอกไม้เก่า
 น้องเสียดายดอกไม้มากเพราะเป็นดอกไม้เก่าก่อน

โน้ตเพลงไทยระบำอัปสรสรายุ

1. ทำนองเพลงแห่หอม

---- - ด - ช ทชฟม ฟชทช - ทคม คมฟช ทชฟช ฟมรด
 ---- - ด - ช ทชฟม ฟชทช - ทคม คมฟช ทชฟช ฟมรด
 ---- - ด - ล ชฟชล ชลทค --- ท - ร - ค --- ล - ชฟช
 ---- - ด - ล ชฟชล ชลทค --- ท - ร - ค --- ล - ชฟช

2. ทำนองเพลงอายัยลำแบ

---- --- - ฟ - ค - ร - ฟ -- คค - ช - ฟ --- ล - ค - ช
 ---- --- - ฟ - ค - ร - ฟ -- คค - ช - ฟ --- ล - ค - ช
 ---- - ฟ - ล - ลคค - ช - ฟ ---- - ค - ฟ - ค - ฟ -- ชช
 - ชลช ลชฟช - ฟ - ม - ร - ค ---- - ค - ฟ - ค - ฟ -- ชช
 - ชลช ลชฟช - ฟ - ม - ร - ค

3. ทำนองเพลงแก้วนอ

---- ---- - ท - ฟ ทฟชท - ฟ - ช - ท - ค - ค -- - ทชท
 ---- ---- - ท - ฟ ทฟชท - ฟ - ช - ท - ค - ค -- - ทชท
 - ฟ - ช - ท - ค - ค -- ฟคทช - ฟ - ช - ทคท - ชทฟ มคมฟ
 - ค - ช -- ทฟ - ม - ค - ม - ฟ -- มช - ท - ค - ท - ช - ฟมฟ
 -- ชช - ท - ค - ม - ค - ม - ฟ -- มช - ท - ค - ท - ช - ฟมฟ

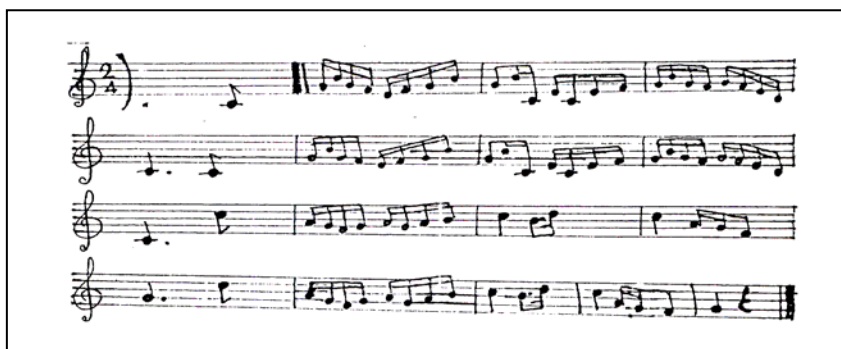
4. ทำนองเพลงมงกั้วลจองไค

---- - ร - ฟ ฟ - ลช - ฟ - ร --- ฟ - รช ฟ - ลช ลชฟร
 -- คค - ลชล คฟชล คคคช -- คค - ลชล คฟคช คคคช

5. ทำนองเพลงกั๊ปปกา

---- ---- - ร - ม - ฟ - ช - ชทค - คทช - วทม - ฟ - ช
 ---- ---- - ร - ม - ฟ - ช - ชทค - คทช - วทม - ฟ - ช
 ---- - ฟมฟ - ชฟท ค - มฟ - ค - ช - ชทช - ชทฟ - คมฟ
 - ค - ค - ฟ - ช - ชฟท ค - มฟ - ค - ช - ชทช - ชทฟ - คมฟ

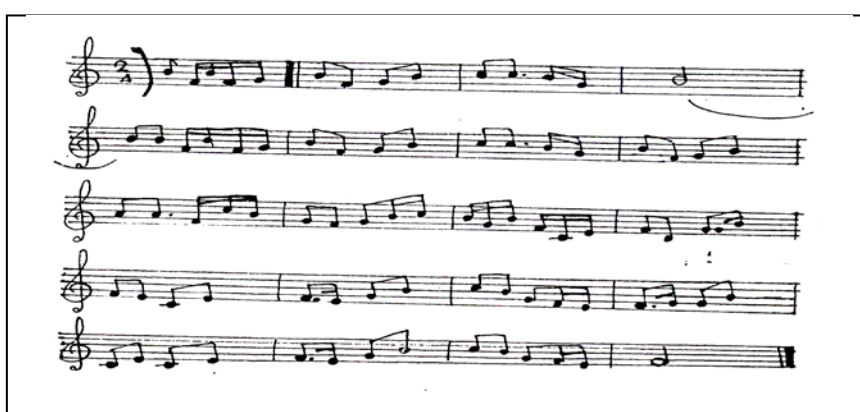
โน้ตเพลงสากลระบำอัปสรสรายุ



ภาพที่ 5.18 เพลงแห่หอม



ภาพที่ 5.19 เพลงอาลัยคำแบ



ภาพที่ 5.20 เพลงมังกีวลองได



ภาพที่ 5.21 เพลงแก้วนอ



ภาพที่ 5.22 เพลงกัจปกา

การแต่งกายระบำอัปสรสรายุ

การแต่งกายระบำอัปสรสรายุเป็นการผสมผสานระหว่างการแต่งกายพื้นบ้านกับการแต่งกายที่เลียนแบบจากภาพศิลาจำหลักปราสาทศีขรภูมิ และปราสาทนครวัด



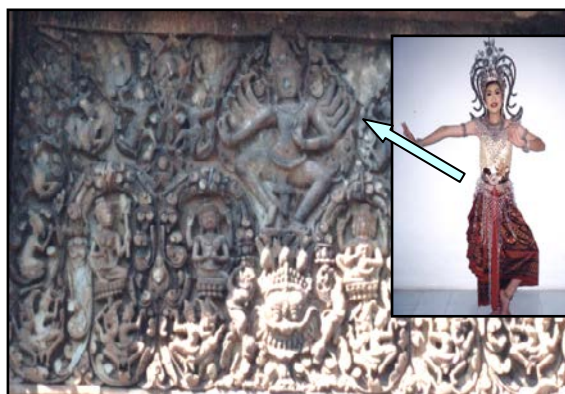
ภาพที่ 5.23 การแต่งกายระบำอัปสรสรายุ

วิเคราะห์ทำรำระบำอัสตราณู

การประดิษฐ์รำอัสตราณูมีการผสมผสานวัฒนธรรมในด้านท่ารำ จากภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ ภาพจำหลักนครวัด ท่าฟ้อนรำพื้นบ้านเขมรสุรินทร์ และท่าฟ้อนรำจากนาฏศิลป์ส่วนกลาง ดังนี้

ท่ารำที่พัฒนาจากภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ และจากภาพจำหลักนครวัด

โดยนำรูปแบบท่ารำมาจาก ภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ ซึ่งเป็นศาสนสถานที่สร้างขึ้นเนื่องในศาสนาพราหมณ์ที่มีความสมบูรณ์ และฝีมือแกะสลักประณีตสวยงาม เป็นภาพเล่าเรื่องท่ามกลางลายพันธุ์พฤกษา จากการศึกษาลักษณะทางประติมากรรมของศิลาทับหลังและท่ารำจากภาพจำหลักนครวัด ได้แยกแยะท่าฟ้อนรำและลักษณะการแต่งกาย ดังนี้



ภาพที่ 5.24 ท่ารำพระอิศวรประทานพร

1. ท่ารำพระอิศวรประทานพร พัฒนาจากท่ารำรำของพระอิศวรปราสาทศิขรภูมิ ซึ่งเป็นท่าฟ้อนรำของบุคคลขนาดใหญ่ มี 10 กร บาทข้างหนึ่งยกสูงจากพื้นพอประมาณ เข้าทั้งสองแบบออกอยู่นือหงส์แบก คัดแปลง เป็น ท่ารำท่าพระอิศวรประทานพร



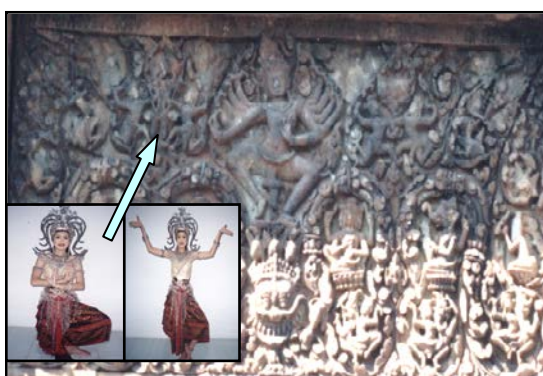
ภาพที่ 5.25 ท่าอ่อนวอน

2. ทำอ่อนวอน พัฒนาจาก รูปบุคคลมี 4 พักตร์ 4 กร ทรงถือดอกบัวซ้อนในพระหัตถ์ขวา-ซ้าย พระหัตถ์ล่าง ทั้งสี่อยู่ในท่ากำลังตีลังมาเป็น ทำอ่อนวอน



ภาพที่ 5.26 ท่าไหว้

3. ท่าไหว้ พัฒนาจาก รูปบุคคลมีเศียรเป็นช้าง แสดงอาการถือสิ่งของ ซึ่งอาจเป็นกลอง เพื่อใช้ตีกำกับจังหวะ ซึ่งมองดูผิวเผินคล้ายๆ พระคเณศกำลังประนมมือ มาเป็นท่าไหว้



ภาพที่ 5.27 ท่าพรหมสี่หน้า และท่าปฐุม

4. ท่าพรหมสี่หน้า และท่าปฐุม พัฒนาจาก รูปบุคคล 2 คู่ ทำท่าแสดงศรดูผิวเผินเหมือนท่าฟ้อนรำข้างรูปพระอิศวร ด้านละคู่ คู่ด้านขวากำลังทำท่าแสดงศรดูผิวเผินเหมือนท่าฟ้อนรำ มาเป็นท่าพรหมสี่หน้า และท่าปฐุม



ภาพที่ 5.28 ทำอัปสรฟ้อนบูชา

5) ทำอัปสรฟ้อนบูชา พัฒนาจากรูปภาพนางอัปสรที่ปราสาทนครวัดยกมือในท่าตั้งวง สูงมืออีกข้างอยู่ด้านหลังในท่าถือดอกไม้ พัฒนาเป็นทำอัปสรฟ้อนบูชา

2. ทำฟ้อนรำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก (ทำรำมาตรฐาน)

ลักษณะท่ารำของละครไทยนั้นมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และมีการพัฒนาขึ้นเป็นลำดับจนเป็นมาตรฐานแบบฉบับหลังจากเกิดละครชาตรีและละครในขึ้น ท่ารำของละครย่อมมีวิวัฒนาการประณีตบรรจง ต่อมาท่ารำดังกล่าวถือเป็นแบบฉบับสืบเนื่องกันมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ และยังคงรักษาลักษณะท่าฟ้อนรำที่เป็นมาตรฐานที่เป็นท่าหลักๆ ไว้เป็นแบบฉบับมาจนถึงปัจจุบัน ท่ารำของไทยแสดงให้เห็นลีลาข้อต่อของอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น ข้อมือ ข้อศอก ข้อเท้า เข่า ฯลฯ แสดงออกเป็นเหลี่ยมเป็นวงแบบต่างๆ ที่เน้นให้เห็นความอ่อนช้อยสวยงามที่เป็นแบบแผนของไทย

รูปแบบการรำในละครไทยแบ่งเป็น รำหน้าพาทย์กับรำบท ในการแสดงโขน ละคร ถือว่าเพลงหน้าพาทย์เป็นของศักดิ์สิทธิ์ การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์จะไม่มีบทร้อง ส่วนการรำบทหรือรำตีบทนั้น คือ การแสดงท่ารำแทนคำพูด ระบำอัปสรสรายุเป็นการรำที่ใช้ท่ารำประกอบทำนองเพลงกันตรึม ไม่มีการตีบทประกอบการรำ แต่จะเน้นให้เห็นความสวยงามของลีลาการแสดง ฟังความไพเราะของบทเพลง ดนตรีและการนำเสนอการแสดงที่พัฒนามาจากภาพศิลาจำหลัก โดยใช้ท่ารำจากภาพจำหลักผสมผสานทำนาฏศิลป์ไทย ใช้ลีลาท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผนเป็นหลัก ส่วนท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนและนำมาใช้ในระบำอัปสรสรายุ มีดังนี้

2.1 ท่ารำจากนาฏศิลป์จากแบบแผนจากราชสำนัก ที่นำมาใช้ในระบำอัปสรสรายุ ประกอบด้วยท่าเทพพนม ท่าพรหมสี่หน้า ท่ากนิษฐารำและท่าบัวชูฝักแปลง ท่ารำทั้ง 4 ท่า เป็นแม่ท่า คำว่า “แม่ท่า” ในที่นี้หมายถึง ท่ารำที่ฝักหัดเป็นพื้นฐานในการเรียนนาฏศิลป์ แม่ท่าเหล่านี้มาจากท่ารำแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก เพลงช้า – เพลงเร็ว แต่ละท่าประกอบด้วยทำนองและท่าเชื่อม ท่าเชื่อม คือ ลีลาการเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่งอย่างต่อเนื่องกันไป

นาฏยศัพท์ที่ใช้ในระบำอัปสรสรณู ประกอบด้วย

- 1) ตั้งวง คือ อาการยกแขนให้ได้ส่วนโค้งสูงตั้งข้อมือ หักข้อมือ ฝ่ามือแบนนิ้วหงัดเหยียดตรง นิ้วหัวแม่มือจรดเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย
 - 2) จีบ คือ อาการกรีดนิ้ว โดยเอานิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือมาจรดกันให้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดตรงข้อสุดท้ายของนิ้วชี้ (นับจากฝ่ามือ) นิ้วที่เหลือกรีดออกให้เป็นรูปพัด หักข้อมือเข้าหาลำแขน ลักษณะจิบที่นำมาใช้ในระบำอัปสรสรณูมี 2 แบบ แบบแรกเป็นจิบตามแบบแผนประกอบด้วยจิบหงาย จิบส่งหลังและจิบคว่ำ แบบที่ 2 จิบแบโดยเอานิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือมาจรดกันให้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดปลายนิ้วชี้
 - 3) ก้าวเท้า การก้าวเท้าในระบำอัปสรสรณู มีก้าวหน้า ก้าวข้าง และก้าวไขว้
 - 3.1) ก้าวหน้า คือ การวางฝ่าเท้าลงบนพื้นด้านหน้าหันส่วนข้างของเท้าด้านในออก ให้ส้นเท้าอยู่ตรงหัวแม่เท้าของเท้าหลัง ระยะก้าวกว้างประมาณ 1 คืบ เท้าหลังเปิดส้นเท้าโน้มลำตัวให้น้ำหนักไปทางเท้าที่ก้าวย่อเข้า
 - 3.2) ก้าวข้าง คือ การวางเท้าลงบนพื้นข้างใดข้างหนึ่ง ส้นเท้าที่ก้าวให้เหลื่อมจากหัวแม่เท้าของเท้าที่วางรับน้ำหนักเล็กน้อย ห่างจากเท้าที่ยืนกับส้นเท้าประมาณคืบครึ่ง
 - 3.3) ก้าวไขว้ คือ ลักษณะคล้ายก้าวหน้า แต่ไขว้ขาที่ก้าวมาทางเท้าที่ยืนมากๆ เปิดส้นเท้าหลัง
 - 4) สะบัดมือ เป็นอาการกิริยาของมือที่เนื่องมาจากท่าจิบจากจิบหงาย วิธีสะบัดให้คล้ายจิบออก และสะบัดข้อมือพร้อมกับแบมือแล้วพลิกข้อมือตั้งวง
 - 5) ม้วนมือ เป็นกิริยาของมือที่เนื่องมาจากจิบหงาย แล้วม้วนมือจิบส่งไปด้านหลังในท่าเดินออกของระบำอัปสรสรณู
 - 6) ทรงตัว เป็นลักษณะของลำตัว ตั้งแต่ศีรษะตลอดจนลำตัวให้ตั้งตรง
 - 7) กดเกลียวข้าง คือ ลักษณะของการกดเกลียวด้านข้างของลำตัวเหนือสะเอวขึ้นมา เพื่อให้อ่อนสะเอวและสอดคล้องกับการกดไหล่
 - 8) กันเข่า คือ อาการที่เบะเข่าออกจากกันทั้งสองข้าง เพื่อให้เกิดเหลี่ยม
- ท่าฟ้อนรำพื้นบ้าน**
- ท่าฟ้อนรำพื้นบ้านที่ใช้ในระบำอัปสรสรณู คือ ท่ากัจปกา แปลว่า เดี๋ดดอกไม้ ในท่าถวายดอกไม้ มี 3 ท่าปฏิบัติต่อเนื่องกัน นำมาจากท่ารำเรือมอันเรหรือรำสากลของสุรินทร์ การเลือกทำรำนี้น่าบรรจู้ไว้เพราะตามธรรมเนียมนิยมในการเล่นดนตรีกันตรึม เมื่อจะจบการแสดงจะนิยมบรรเลงเพลงกัจปกา ซึ่งหมายถึงการจบหรือเลิกลา สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงกัจปกา ท่าถวายดอกไม้ ลีลาท่ารำจะเชื่อมต่อกันจากท่าบังสุริยา ท่าม้วนข้อมือ สู่วาทายดั่งภาพ



ภาพที่ 5.29 ทำถวายเป็นดอกไม้

2. ลักษณะการแต่งกายจากภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ

2.1 การแต่งกายของบุรุษ โดยนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น (Samleat) สวมกระบังหน้า ชฎามงกุฏ (Jata mukuta) มีกุ่มและดอกไม้ประดับ สวมตุ้มหู สวมกรองครูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ ประดับด้วยเพชรพลอย

2.2 การแต่งกายของบุคคล 4 กร ทรงกระบังหน้าและชฎามงกุฏ (Kirita – makuta) เป็นหมวกทรงกระบอก ทรงกนกทลตุ้มอย่างเจ้านายชั้นสูง

2.3 การแต่งกายของเทพจำหลัก มีเศียรเป็นช้าง มี 4 กร สวมมงกุฏทรงกรวย ประดับด้วยลายเพชรพลอย

2.5 การแต่งกายของเทพคู่ด้านขวาเมื่อพระศิวะจำหลักจะเป็นรูปบุคคล 2 คน คนที่อยู่ด้านขวาสุดของพระศิวะสวมมงกุฏทรงกระบอก (Kirita – makuta) ประดับด้วยเพชรพลอย เป็นหมวกกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ หรือเทพสำคัญนิยมใส่

2.6 การแต่งกายของรูปบุคคลคู่ที่อยู่ด้านขวาดัดกับพระศิวะ สวมหมวกทรงสามคว่ำ หรือเรียกว่า กรันท – มงกุฏ (Karanda mukuta) ซึ่งเป็นหมวกแสดงถึงความต่ำศักดิ์เป็นหมวกที่เทวดาทั่วไป หรือบุคคลธรรมดาสวมใส่

2.7 การแต่งกายของรูปแบบบุคคลที่อยู่ด้านซ้ายของพระศิวะด้านซ้ายมือสุด สวมชฎามงกุฏรูปทรงกระบอก (Kirita - makuta) และตุ้มหูรูปขนาดใหญ่เป็นเครื่องประดับ

2.8 การแต่งกายของรูปบุคคลคู่ด้านซ้ายที่อยู่ใกล้กับพระศิวะ ถักผมเป็นรูปหมวกทรงสูง คงหมายถึงพระวิษณุเพราะหมวกรูปทรงกระบอกเป็นสิริภรณ์ที่พระวิษณุสวมใส่

รูปแบบการแต่งกายดังกล่าวมา ได้นำส่วนเด่นแต่ละอย่างนำมาดัดแปลง ผสมผสานทั้งผ้าถุงที่เป็นโจงกระเบนหรือผ้า Sambat ในข้อ 2.1 การสวมกระบังหน้า ในข้อ 2.2 การประดับเพชรพลอยในกนกทลหรือตุ้มหู ในข้อ 2.3 ถึงข้อ 2.6 มาเป็นของนางรำตัวเอกและตัว

ประกอบหรือตัวบริวาร ผสมผสานจินตนาการการนุ่งผ้าไหมสุรินทร์และการนำรูปแบบการแต่งกายจากภาพจำลองของนางอัปสรปราสาทนครวัดมาใช้ ซึ่งระบำอัปสราของเขมรจะแต่งกายเลียนแบบนางอัปสรในภาพจำลองนครวัด ส่วนลักษณะของเพลงดนตรีใช้เพลงไทยโบราณ คือ เพลงจันทราเรื่อสำหรับร้องส่ง และใช้วิธีการร้องอย่างละครในราชสำนักคล้ายคลึงกับละครราชสำนักไทยโบราณ

ตารางที่ 5.1 เปรียบเทียบท่าราระบำอัปสรสรายุ ท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก ท่ารำพื้นบ้านและภาพจำลองปราสาทศีขรภูมิ

ลำดับ	ท่าราระบำอัปสรสรายุ	ท่ารำจากนาฏศิลป์ ส่วนกลาง	ท่ารำจากภาพ จำลองปราสาท ศีขรภูมิ	ท่ารำพื้นบ้าน เขมรสุรินทร์
1	ท่าเดินออกนำลีลาการก้าวเท้า การจิบ การเอียงศีรษะจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก - ท่าบัวชูฝึกแปลง - ท่ากนินรรำ	ลักษณะการจิบ การก้าวเท้า การเอียงศีรษะมาใช้ - ท่าบัวชูฝึกในแม่บทใหญ่ - ท่ากนินรรำในแม่บทใหญ่	-	-
2	ท่าไหว้ - ลีลาการกันเข่ายกตัวจากนาฏศิลป์แบบแผนจากราชสำนัก การยืนจากท่าทับหลังปราสาท	ท่าไหว้ - ลีลาการยกตัว การกันเหลี่ยมของตัวพระ	การพนมมือนคล้ายท่าไหว้ แต่เป็นภาพตื้นของพระพรหม - ลีลาการกันเหลี่ยมและการยืน	ท่าไหว้
3	ท่าพรหมสี่หน้า	พรหมสี่หน้า	-	-
4	ท่าจิบมือชน จากท่ารำของนางอัปสรที่เสาชุ้มประตูดุได้ทับหลังปราสาทศีขรภูมิ	คล้ายท่าเครือวัลย์พันร้อยในแม่บทใหญ่	ท่านางอัปสรเสาชุ้มประตูดุได้ทับหลังปราสาทในลักษณะข้อมือจิบชนกัน	-

ลำดับ	ทำรำระบำ อัปสรสรณ	ทำรำจากนาฏศิลป์ ส่วนกลาง	ทำรำจากภาพ จำหลักปราสาท ศิขรภูมิ	ทำรำพื้นบ้าน เขมรสุรินทร์
5	ทำโบกกิ่งไม้	-	-	-
6	ทำวาดมือสูงตั้งวง	-	ทำจากภาพสลักบน ผนังบรรณาลัยที่ ปราสาทนครวัด	-
7	เล่นมือเบแล้ว เปลี่ยนเป็นตั้งวงบน	-	-	-
8	ทำอิศวรฟ้อนมือ มือ ข้างหนึ่งจับ ส่วนแขน อีกข้างเหยียดตั้งระดับ ไหล่ในท่าจับมือ ยก ตัวตามจังหวะเพลง ผู้ รำยืนกันเข้า	-	เป็นทำรำของพระ อิศวรที่ทำท่ายืนเบะ เข้า ฟ้อนรำยกขา ข้างหนึ่งในลักษณะ ต่ำไม่สูงจากภาพ ประติมาณวิทยา ปราสาทศิขรภูมิ	-
9	ทำเค็ดดอกไม้ เป็น ท่ารำที่ใช้มือทั้งสอง ม้วนจับตั้งวงคล้ายท่า บังสุริยา แล้ว เปลี่ยนเป็นจับม้วน ข้อมือเปลี่ยนตั้งวงบน และจับส่งหลัง (ท่า กราย)	- ทำบังสุริยาในท่ารำ แม่บทใหญ่ - ทำกรายในท่ารำแม่บท	-	ท่ารำกัจปกา ในท่ารำสาก หรือเรือม อันเร พื้นเมือง สุรินทร์
8	ทำอิศวรฟ้อนมือ มือ ข้างหนึ่งจับ ส่วนแขน อีกข้างเหยียดตั้งระดับ ไหล่ในท่าจับมียกตัว ตามจังหวะเพลง ผู้รำ	-	เป็นท่ารำของพระ อิศวรที่ทำท่ายืนเบะ เข้า ฟ้อนรำยกขา ข้างหนึ่งในลักษณะ ต่ำไม่สูงจากภาพ	-

ลำดับ	ทำราระบำ อัปสรสรณ	ทำร่าจากนาฏศิลป์ ส่วนกลาง	ทำร่าจากภาพ จำหลักปราสาท ศิขรภูมิ	ทำร่าพื้นบ้าน เขมรสุนทร
	ยืนกันเข้า		ประติมาณวิทยา ปราสาทศิขรภูมิ	
9	ทำเศ็ดดอกไม้ เป็น ทำร่าที่ใช้มือทั้งสอง ม้วนจีบตั้งวงคล้ายทำ บังสุริยา แล้ว เปลี่ยนเป็นจีบม้วน ข้อมือเปลี่ยนตั้งวงบน และจีบส่งหลัง (ทำ กราย)	- ทำบังสุริยาในทำร่า แม่บทใหญ่ - ทำกรายในทำร่าแม่บท	-	ทำร่ากัจปกา ในทำร่าสาก หรือเรือม อันเร พื้นเมือง สุนทร

ที่มา : (เครือจิต ศรีบุญนาค. 2540 : 140)

ตารางที่ 5.2 เปรียบเทียบการแต่งกายระบำอัปสรสรณ ระบำอัปสราของเขมรและ
ภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิและปราสาทนครวัด

ลำดับ	ระบำอัปสรสรณ	ระบำอัปสราของเขมร	ภาพจำหลักปราสาท
1	ศิระสวมกระบังหน้าเงิน ทำด้วยประเก้อม (ประจำ เงิน) ผมปลอยยาว	สวมกระบังหน้ายอดสูง ลวดลายเขมร ห้อมอุบะ และทัดหูด้วยดอกจำปา ผมปลอยยาวติดดอกจำปา	สวมกระบังหน้าและ ชฎา มงกุฎ (jata mukuta)
2	ใส่ตุ้มหูที่เรียกว่า ตะเกา หรือตุ้มหูประเก้อม	ใส่ตุ้มหูและทัดดอกไม้ข้าง ขวา มีอุบะห้อยซ้าย	ใส่ตุ้มหู
3	สวมเสื้อในนางปักเลื่อม หรือสวมเสื้อรัดรูปแขนสั้น	สวมเสื้อรัดรูปไม่มีแขนคอ กว้าง	ไม่สวมเสื้อ

ลำดับ	ระบอบอุปสรรค	ระบอบอุปสรรคของเขมร	ภาพจำหลักปราสาท
4	สวมกรองคอ ร้อยด้วย ประเก้อมสำหรับตัวเอก ตัวรองสวมกรองคอปัก	สวมกรองคอ	สวมกรองคอ
5	ใส่รัดต้นแขนทั้ง 2 ข้าง	ใส่รัดต้นแขน	ใส่รัดต้นแขน
6	ใส่กำไลข้อมือทั้งสองข้าง หลายอันสำหรับตัวเอก ส่วนตัวรองใส่ข้อมือ 2 ข้าง	ใส่กำไลข้อมือหลายอัน	ใส่กำไลข้อมือข้างละอัน
7	นุ่งผ้าไหมมัดหมี่จีบหน้า นาง ยกขึ้นด้านหน้าปล่อย ชายพก 2 ข้าง	นุ่งผ้าจีบหน้านาง ปล่อย ชายพกข้างเดียว	นุ่งผ้าต่ำกว่าสะดือมีห้อย หน้า
8	ใส่เข็มขัดมีปิ่นหนึ่ง (หัวเข็มขัด)	ไม่ใส่เข็มขัด	ไม่ใส่เข็มขัด
9	ใส่รัดสะเอวเงินห้อย สำหรับตัวเอก ส่วนตัวรอง ใส่รัดสะเอวปัก	ใส่รัดสะเอวห้อย	ใส่รัดสะเอว
10	สวมสายสังวาลย์ 2 เส้น ขาว – ซ้าย	สวมสายสังวาลย์ห้อยต่อ จากกรองคอ 2 ข้าง ขาว – ซ้าย	ไม่สวมสายสังวาลย์
11	ใส่กำไลข้อเท้าข้างละ 2 คู่	ใส่กำไลข้อเท้า	ไม่ใส่กำไล
12	กิ่งดอกไม้มสำหรับถือ	กิ่งดอกไม้มสำหรับถือ	ไม่มีดอกไม้ม

ที่มา : (เครือจิต ศรีบุญนาถ. 2540 : 138)

ระบำอัปสรา (กัมพูชา)

ระบำอัปสรา ของกรมศิลปากรประเทศกัมพูชา เป็นระบำที่พัฒนาขึ้นจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ โดยมีแนวคิดว่ายล่่านางเทพอัปสร หรือเทพอัปสรสตรีที่งดงาม ซึ่งในกัมพูชานิยมเรียกว่า “อัปสรา” เป็นนักแสดงระบำในแดนสวรรค์ เหล่าเทพอัปสรเหล่านี้เกิดมาจากการกวนเกษียรสมุทร (ทะเลน้ำนม) เพื่อแสวงหาน้ํามฤตระหว่างพวกสุระ (คือพวกเทวดา) กับพวกอสูร (คือพวกยักษ์) โดยเอานาควาศูกริทำเป็นเชือก พวกยักษ์ดึงข้างหัว ส่วนพวกเทวดาดึงข้างหางของนาค (เพชร ตุมกระวิล. 2548 : 109) ซึ่งเป็นภาพลัทธิสำคัญทางเข้าสู่ปราสาทนครวัด มีประวัติความเป็นมา ทำรำ คนตรี และการแต่งกาย ดังนี้

ประวัติความเป็นมาของระบำอัปสรา

ระบำอัปสรา ระบำท่งท่าโบราณเขมร หรือระบำพระราชทรัพย์ ซึ่งเป็นระบำที่ใช้ทำรำดั้งเดิมสืบทอดกันมาตั้งแต่ก่อนสมัยเมืองพระนคร ในการค้นคว้าจากหลักฐานต่างๆ ทั้งจากศิลาจารึก ภาพสลักตามผนังของปราสาทโบราณหลายแห่ง โบราณวัตถุ และเอกสารต่างๆ พบว่า ท่งท่าการฟ้อนรำของระบำอัปสรา หรือระบำท่งท่าโบราณนั้น ได้เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยฟูนัน หรืออาณาจักรนครพนม เนื่องจากเขาค้นพบภาพสลักนางรำ และหนูมานรำที่ทำจากดินเผาที่มีอายุราวศตวรรษที่ 1 ภาพสลักนางรำนั้นมีท่ารำที่เลียนแบบจากท่ารำของระบำอินเดีย ที่ได้ใช้ในศาสนาพราหมณ์ นางรำในภาพสลักดินเผามีท่ารำแยกขาโดยให้น้ํานักอยู่บนเท้าทั้งสองข้าง ให้น้ําลายเท้าทั้งสองหันออกไปด้านข้าง ส่วนมือทั้งสองข้างยกขึ้นสูงระหว่างหัว กางข้อศอกออก ส่วนนิ้วมือนิ้วด้านซ้ายหันออกข้างนอก และนิ้วมือนิ้วด้านขวาหันเข้าหาตัวในกิริยาท่าทางเป็นไม้บรรทัดหักงอ ท่ารำที่จำลองจากท่ารำของระบำในศาสนาพราหมณ์ของอินเดียถูกนำมาแสดงเฉพาะในราชพิธีเพื่อรำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ของราชสำนักกัมพูชาในสมัยนั้น แล้วได้พัฒนาเป็นท่ารำที่เป็น อัตลักษณ์ของเขมร

นักวิจัยบางท่านบอกว่า ก่อนเขมรได้รับศาสนาพราหมณ์ ศิลปวัฒนธรรม และการฟ้อนรำจากอินเดีย เขมรได้สร้างวัฒนธรรมของตนเองแล้ว ซึ่งเป็นการนับถือสิ่งเหนือธรรมชาติ วิญญาณ ผีบรรพบุรุษ หรือเรียกว่า ผีปู่ตา และนับถือผู้หญิงเป็นใหญ่ในครอบครัว และประเทศชาติ (นางนาคเป็นราชินีองค์แรกของเขมร) (เพชร ตุมกระวิล แปลโดย ภูมิจิต เรืองเดช. 2548 : 34) ซึ่งเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้อยู่ปกปักษ์รักษาดูแลให้ชาวบ้านมีความสุข เขมรก็มีการฟ้อนรำ และเครื่องดนตรีของตนเอง ซึ่งเป็นวงดนตรีวงแรกที่มีชื่อว่า คนตรีอารักษ์ (เพลงมะมวด) เพื่อประโคม และรำถวาย ขออ้อนวอน วิญญาณผีบรรพบุรุษ หรือผีปู่ตาให้ช่วยปกปักษ์รักษาให้มีความสุข ความเจริญ มีโชคมีลาภ หรือแสดงขอวิงวอนให้วิญญาณผีปู่ตาไม่ให้โกรธเคืองต่อลูกหลาน รูปแบบความเชื่อเหล่านี้ได้สืบทอดต่อกันมาตลอดจนถึงปัจจุบันนี้ ในรูปแบบการเล่นมะมวด หรือการเข้าทรงรูปอารักษ์เพื่อขออ่อน

วอนให้ผีปูด หรือวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ไม่มาทำให้ลูกหลานได้เป็นโรค ป่วยเจ็บไข้ ซึ่งในพิธีเล่นมะฆวด หรือเข้าทรงอารักษ์ของชาวเขมรนั้น มีการละเล่นดนตรี การร้อง และการฟ้อนรำด้วย แต่จะเป็นการละเล่นที่ใช้ทำนองเพลง และทำรำของชาวบ้านทั่วไป ไม่มีการแต่งกายดั่งการแสดงในราชสำนัก ในทำนองเดียวกันนี้ ในราชสำนัก พระมหากษัตริย์ทุกรัชกาลก็ทรงมีฝับริพบุรุษ หรือวิญญาณศักดิ์สิทธิ์อยู่คุ้มครองพระองค์ดังเช่นกับชาวกำพูชาทั่วไป พระองค์จึงมีกลุ่มดนตรี และนักฟ้อนรำประจำราชสำนักเพื่อรำถวายวิญญาณฝับริพบุรุษ หรือวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ของพระองค์เช่นกัน เพื่อให้วิญญาณเหล่านั้นมาช่วยคุ้มครองพระองค์ให้ฤทธิเดชะ มีอำนาจอันสูงส่งสามารถชนะศัตรูได้ทุกทิศานุทิศ แต่การแสดงดนตรี และการฟ้อนเพื่ออ้อนวอนวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ในราชสำนัก อาจมีความประณีตงดงาม และครึกครื้นมากกว่าการแสดงของชาวบ้าน แนวคิดเหล่านี้ทำให้เขมรทั้งพระราช และประชาราษฎร์ได้รับลัทธิศาสนาพราหมณ์เข้ามาในราชอาณาจักรอย่างง่ายดาย รวมทั้งได้รับทั้งศิลปะดนตรี การแสดง และการฟ้อนรำของศาสนาพราหมณ์มาใช้ในราชสำนักด้วย เพื่ออยู่ควบคู่กับเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ตลอดมา เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ (พระศิวะ พระวิษณุ พระพรหม และเทพเจ้าองค์ต่าง) ได้เข้ามาแทนวิญญาณฝับริพบุรุษ และวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ (เพชร ตุมกระวิล แปลโดย ภูมิจิต เรืองเดช. 2548 : 31) ส่วนดนตรี บทเพลง และการฟ้อนรำเพื่อวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ได้เข้าผสมผสานกับการฟ้อนรำตามแบบอินเดีย ตลอดจนทำให้มีการแสดงมีลักษณะเฉพาะของตน และได้พัฒนาทำรำดังได้เห็นในปัจจุบันนี้ จึงไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า ระเบียบในราชสำนักเป็นระเบียบที่ได้พัฒนาทำรำ เครื่องดนตรี และเพลงจากการแสดงในพิธีเข้าทรงเพื่ออ้อนวอนฝักรักษ์ (ผีปูด) แล้วนำมาผสมผสานกับการฟ้อนรำในศาสนาพราหมณ์ของอินเดียนั่นเอง

ในสมัยอาณาจักรเจนละ การแสดงระเบียบในราชสำนักเพื่อถวายแด่เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ได้ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน มีกลุ่มระเบียบหลายกลุ่ม มีนักรำและนักดนตรีหลายคน จากศิลาจารึกนครบุรี K 557, K 600 ที่สร้างในปี ค.ศ. 611 อธิบายว่า พระบาทมหินทรวรมัน ทรงได้ถวายนักระเบียบและนักดนตรีจำนวน 7 คนแด่वरกัมรเตงอัญย ศิลาจารึก K 137 บอกว่า พระบาทชัยวรมันที่ 1 ได้ถวายกลุ่มนาฏศิลป์ และนักดนตรีผู้หญิง รวมทั้งเครื่องดนตรี แด่เทวสถานของพระอิศวร นอกจากนี้ เขาได้ค้นพบภาพสลักในทับหลังของปราสาทช็อมโบร์ไพรคู้ห์แสดงถึงภาพพระอิศวรฟ้อนรำ ในท่าอิศวรนาฏราช ต่อมาในสมัยเมืองพระนคร นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทชัยวรมันที่ 2 เป็นต้นมา พบว่า มีการสร้างปราสาท หรือเทวสถานหลายแห่งเพื่อถวายแด่เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เช่น พระอิศวร และพระวิษณุ ซึ่งในปราสาททุกแห่งได้มีการแกะสลักเป็นภาพนางรำอยู่บนฝาผนังของปราสาทหลายรูป เช่นในปราสาทบันทายศรี ปราสาทบันทายสำแระ ปราสาทมณนัท ปราสาทในกลุ่มหริหราลัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปราสาทนครวัดที่มีนางรำนับร้อยคน

เปรียบเสมือนนางรำ หรือเทพธิดาจากแดนสวรรค์ ซึ่งในสมัยนั้น กลุ่มนาฏศิลป์ของราชสำนักมีหน้าที่เป็นเทวทาสี เพื่อรับใช้ในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์ โดยรำถวายในพิธีเช่นไหว้เทพเจ้า หรือในพิธีต่างๆ ของศาสนาพราหมณ์ แต่มาถึงราชสมัยของพระบาทชัยวรมันที่ 7 การฟ้อนรำเพื่อถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ ได้เปลี่ยนมาเป็นการฟ้อนรำในพิธีเช่นไหว้พระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนาพุทธ โดยเฉพาอย่างยิ่ง พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับการฟ้อนรำในศาสนาพราหมณ์ บนฝาผนังปราสาทหลายแห่งที่ได้สร้างในสมัยนี้ มีการแกะสลักภาพนางรำหลายสิบคนเช่นกัน เช่น ในปราสาทบายน ปราสาทบันทายฉมาร์ ปราสาทตาพรหม และปราสาทพระขรรค์ เป็นต้น จากศิลาจารึก K 313b, K 315a ได้บอกให้ทราบว่า ในปราสาทตาพรหมมีกลุ่มนาฏศิลป์อยู่ประจำปราสาท ซึ่งมีนักรำหญิงจำนวน 615 คน ส่วนในปราสาทพระขรรค์มีนักรำหญิงจำนวน 1000 คน (เพชร คุมกระวิล แปลโดย ภูมิจิต เรื่องเดช. 2548 : 33)

ในสมัยหลังเมืองพระนคร ในรัชสมัยของพระบาทพญาเยด เมื่อมีการย้ายเมืองหลวงจากเมืองพระนครมาอยู่ที่จตุรมุข (พนมเปญ) และในราชอาณาจักรได้กลับมานับถือพุทธศาสนา นิกายหินยาน ทำให้การฟ้อนรำเพื่อถวายเทพเจ้าในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์ ได้กลับมาอยู่ในราชสำนัก อยู่เคียงข้างพระราช เพื่อแสดงในราชพิธีต่างๆ ที่จัดขึ้นในราชวัง และในงานบันเทิงต่างๆ ซึ่งมีชื่อเรียกใหม่ว่า “ละคร หรือระบำหลวง” ละครหลวง ได้มีการเจริญก้าวหน้าในยุคสมัยของพระบาทจันทรราชา ที่มีเมืองหลวงที่ละแวก และได้แสดงเฉพาะในราชวังเท่านั้น เกือบจะไม่มี การออกไปแสดงข้างนอกเลย

ในสมัยประเทศตะวันตกล่าดินแดนอาณานิคม กัมพูชาได้เป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส ทำให้กลุ่มระบำในราชสำนักมีโอกาสได้ออกเดินทางไปแสดงระบำท่วงท่าโบราณที่กรุงปารีสเป็นครั้งแรก ในปี ค.ศ. 1906 ในรัชสมัยพระบาทนโรดม และในปี ค.ศ. 1957 พระบาทนโรดม สีหนุ ได้นำกลุ่มนักรำไปแสดงที่สหรัฐอเมริกา เมื่อทรงเสด็จเยือนสหรัฐอเมริกาอย่างเป็นทางการ ในสมัยนี้ละคร หรือระบำหลวงถูกนำมาเผยแพร่ให้คนข้างนอก และชาวต่างชาติได้รับรู้พบเห็น และก็เป็นช่วงเวลาที่มีการพัฒนาการฟ้อนรำ ทำรำ และชุดการรำใหม่ๆ โดยมีพระนางเจ้ากุสุมา นารีรัตน์ ซึ่งเป็นมารดาพระบาทนโรดม สีหนุ ทรงได้เอาพระทัยใส่ และทรงมีพระวิริยะ อุตสาหะ สนับสนุน ส่งเสริมละคร และระบำให้มีความเจริญก้าวหน้าสู่สายตาชาวโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มีการพัฒนาด้านทำรำ เทคนิคการแสดง ความสวยงาม เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ดนตรี เป็นต้น มีชุดการรำใหม่ๆ หลายรายการเกิดขึ้น เช่น ระบำอวยพร ระบำเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบำเทพอัปสรา แล้วได้นำไปแสดงในทุกเวทีสำคัญๆ ทั้งใน และนอกประเทศ

หลังจากนี้ ประเทศกัมพูชาได้ถูกเป็นไฟ เพราะเกิดสงครามระหว่างกันเองนับทศวรรษ มีการเปลี่ยนระบอบปกครองหลายครั้ง ระบอบกษัตริย์ถูกโค่นล้ม ทำให้ระบำ และละครหลวง ถูก

นำไปฝากไว้อยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปกร และจิตรศิลป์ ขาดความเอาใจใส่จากผู้นำประเทศ ทุกคนให้ความสำคัญในเรื่องการทำสงคราม ป้องกันประเทศต่อต้านระบอบเขมรแดง และการเอาตัวรอด เมื่อสงครามในกัมพูชาจบสิ้นลงในปี ค.ศ. 1999 ระบอบกษัตริย์ได้ถูกฟื้นฟูกลับมา ละคร และระบำในราชสำนัก หรือระบำ และละคร ท่วงท่าโบราณเขมร ก็ได้ถูกส่งเสริมให้มีความเจริญก้าวหน้าอีกครั้ง ซึ่งมีการฝึกซ้อม ฝึกหัดไปทั่วประเทศ และนำมาแสดงในทุกๆ งาน ทั้งในและนอกราชสำนัก ในเวทีธรรมดา เวทีเล็กใหญ่ ทั้งในและนอกประเทศด้วย

ระบำอัสรา เป็นระบำท่วงท่าโบราณเขมร ได้สร้างขึ้นในปีค.ศ. 1962 จากพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระนางเจ้าศรีสวัสดิโสภณ นารีรัตน์ ที่พระมหาชนนีของพระบาทนโรดม สีหนุ ร่วมกับครูระบำนาฏศิลป์อีกหลายท่าน ระบำอัสราเป็นการเลียนแบบการฟ้อนรำของเหล่านางเทพอัปสร ที่เป็นภาพแกะสลักบนฝาผนังของปราสาทหินต่างๆ ที่ได้สร้างขึ้นในสมัยเมืองพระนคร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพนางเทพอัปสรนักรบอยู่รูปอยู่ในปราสาทนครวัด การสร้างระบำอัสราขึ้นมา เป็นการทำให้อดีตได้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง รวมทั้งทำให้อดีตได้เป็นประโยชน์แก่ปัจจุบัน ให้คนรุ่นหลังได้รู้จักสมัยอดีตที่มีความรุ่งเรือง รู้จักการฟ้อนรำในราชสำนัก และในเทวสถานศาสนาพราหมณ์ที่เป็นการฟ้อนรำอันศักดิ์สิทธิ์ในสมัยเมืองพระนคร ระบำอัสรา ได้ใช้ท่ารำ และการแต่งกายตามภาพนางอัปสราที่อยู่บนฝาผนังของปราสาทนครวัด ผสมผสานกับท่ารำพื้นฐานของระบำท่วงท่าโบราณเขมร และการแต่งกายตามสมัยใหม่ นางเอกของระบำอัสราคนแรก (ไปกรุงปารีส) คือพระนางนโรดม บุปผาเทวี (ใส่ชุดขาว สวมมงกุฎทอง) ธิดาของพระบาทนโรดม สีหนุ แล้วได้ออกไปแสดงเผยแพร่ให้ชาวโลกได้ชมเป็นครั้งแรกในปีเดียวกันที่ได้สร้างระบำนี้ขึ้น ต่อมาระบำอัสราได้รับการยอมรับจากผู้ชม จึงมีคนสนใจอยากชม และได้เข้ามาขอฝึกหัดด้วย ระบำอัสรา ก็เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดังทั่วโลก เวลาที่มีการนำกลุ่มนาฏศิลป์ไปแสดงอยู่ต่างประเทศ หรือในพิธีต้อนรับแขกอาคันตุกะ หรือในงานใหญ่ๆ ต่างๆ เขาจะนำระบำอัสราไปแสดงให้ชม ด้วยขาดไม่ได้ เมื่อกัมพูชาตกอยู่ในภาวะสงครามกลางเมือง ระบอบเขมรแดง ระบำอัสราอยู่ในการดูแลของกลุ่มครูนาฏศิลป์ หรือครูระบำ และละครท่วงท่าโบราณเขมรของมหาวิทยาลัยศิลปกร และจิตรศิลป์ เมื่อสงครามกลางเมืองหยุดลง ระบำอัสราได้ถูกฟื้นฟูใหม่ให้มีความเจริญก้าวหน้ามากกว่าเดิม ปัจจุบันนี้ มีครูระบำมากขึ้นเรื่อยๆ ได้ออกไปช่วยฝึกหัด ฝึกซ้อม เด็กๆ ที่เป็นผู้หญิงในหลายพื้นที่ ทำให้สามารถหาชมได้เกือบทุกที่ เมื่อกัมพูชาได้เปิดตลาดการท่องเที่ยว ระบำอัสราได้ถูกนำมาแสดงให้นักท่องเที่ยวชม ตามที่โรงแรม ภัตตาคาร โรงแสดงละคร และในสถานที่ท่องเที่ยวต่างๆ เป็นต้น

สถานที่แสดงระบำอัปสรา

สถานที่ในการแสดงระบำอัปสรา เหมือนกับสถานที่การแสดงของระบำท่งท่าโบราณ เขมรประเภทอื่น ๆ ซึ่งต้องการสถานที่ที่มีความสวยงาม มีพื้นกระดานราบ ยกพื้นสูงกว่าคนดู มีการตกแต่งประดับด้วยแสงสีเสียง และภาพสลักลวดลายศิลปะสมัยพระนคร บางครั้งอาจจัดฉากตามจินตนาการ คือจัดฉากให้มีความสวยงาม หลากหลายรูปแบบ เป็นฉากที่ดูแล้วมีความศักดิ์สิทธิ์ เปรียบเสมือนสรวงสวรรค์ หรือเทวสถานขององค์เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ บางที่อาจจัดทำโดยยกสถานที่ให้ลาดลงมาจากข้างบนสำหรับให้นักแสดง ได้แสดงการร่ายรำเอื้องอย่างเหาะลงมาจากบนฟ้ามายังสวนดอกไม้ โดยมีผ้า幔บางๆ ผูกไว้ที่ขอบเวทีด้านหน้า แสงไฟที่สาดส่องเหนือผ้า幔เปรียบเสมือนเป็นก้อนเมฆที่ส่องลอย ทำให้ผู้ชมมองเห็นประดุจเป็นนางเทพธิดาเหาะลงมายังแผ่นดิน โดยต้องลอยผ่านไปตามกลุ่มเมฆจริงๆ แล้วเหล่านางเทพอัปสรนั้น ได้พากันชมสวนดอกไม้ ที่เต็มไปด้วยดอกไม้หลายชนิดกำลังเบ่งบาน เนื่องจาก ระบำอัปสรา เป็นระบำของนางเทพธิดาจากสรวงสวรรค์ ที่พาพี่เลี้ยงออกประพาสสวนดอกไม้แห่งแดนสวรรค์ ที่เต็มไปด้วยดอกไม้หลายชนิด ส่งกลิ่นหอม จึงต้องมีการตกแต่งฉากทำให้คล้ายกับสวนดอกไม้แห่งสวรรค์ ปัจจุบันนี้ การแสดงระบำอัปสรา ได้แสดงข้างหน้าปราสาทโบราณ บนสะพานนาคร หรือลานที่มีรูปทรงกากบาทไขว้ ซึ่งในสมัยโบราณใช้สำหรับการแสดงระบำอวายุ และบูชาเทพเจ้า บางครั้งได้นำไปแสดงในโรงมหรสพขนาดใหญ่ หรือได้เชิญไปแสดงที่ต่างประเทศเพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรม แสดงในวังถวายพระราชาทรงทอดพระเนตร และแสดงในสถานที่อันสมควร และศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ รวมทั้งแสดงในโรงแรม หรือภัตตาคารที่มีการจัดแสดงเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยว ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงจากการเป็นระบำสักการะ เพื่อถวายเทพเจ้ามาเป็นระบำที่ลงสู่ชาวบ้าน

พิธีไหว้ครูก่อนเริ่มแสดง

ตามขนบธรรมเนียมประเพณีเขมร ก่อนจะมีการแสดงระบำ หรือละครท่งท่าโบราณ จะต้องมีการไหว้ครู ทั้งไหว้ครูสำหรับนักแสดง และไหว้ครูดนตรี เนื่องจากเป็นระบำอันศักดิ์สิทธิ์ ที่มีวิญญาณครูที่อำนาจคอยคุ้มครอง ให้นักแสดง และนักดนตรีสามารถเล่นและแสดงได้อย่างงดงาม ประสบความสำเร็จ ไม่มีความผิดพลาด หรือติดขัดแต่ประการใด ในพิธีไหว้ครูนั้นต้องจัดวางมณฑล นางรำทุกคนบนอาสนะสักการะ (โดยเฉพาะอย่างนางรำที่เป็นนางเอก) รวมกับเครื่องเซ่นไหว้ต่างๆ ดังเช่น

1. บายศรี 9 ชั้น 1 คู่
2. บายศรี 7 ชั้น 1 คู่
3. บายศรี 5 ชั้น 1 คู่
4. บายศรี 3 ชั้น 1 คู่

(บายศรีทุกต้นมีเสียบไข่ไก่ตายโคม “สุก” และเทียนขี้ผึ้งปักอยู่ข้างบน)

5. หมากธรรมชาติ 1 คู่
6. มะพร้าว 1 คู่
7. กล้วย 2 หวี หรือ มีผลไม้ชนิดอื่นๆ รวมด้วย
8. หัวหมู 2 คู่ สุก 1 คีบ 1 หรือ ไก่ 1 คู่ สุก 1 คีบ 1

ผลไม้ หัวหมู ไก่ และอาหารเช่นไข่ต่างๆ ต้องจัดเป็นคู่ วางบนถาดหน้าอาสนะ เมื่อทุกอย่างเรียบร้อยแล้ว ผู้เฒ่าผู้แก่ในกลุ่ม นักแสดง นักดนตรีทุกคนก็พากันจุดธูปเทียน ปักไว้บนอาสนะที่วางเครื่องสักการะ และได้กราบบังคม บนบานขอให้มิใช่เคราะห์ ให้ครูช่วยคุ้มครอง ให้การแสดงดำเนินไปด้วยดี ไม่ผิดพลาด หรือขาดตกบกพร่อง เสร็จแล้วพากันนั่งต่อแถวอย่างเป็นระเบียบ หน้าอาสนะด้วยความรู้สึกเกรงขาม ดนตรีก็บรรเลงเพลงสาธุการถวายครูใหญ่ อาจารย์ผู้เฒ่า ก็กล่าวบวงสรวงอุทิศ เรียกอัญเชิญครูใหญ่ให้เข้ามาช่วยปกปักรักษา เมื่อพิธีไหว้ครูเสร็จแล้ว นักแสดงก็เข้าไปกราบขอมงกุฎกลับมาสวมใส่เพื่อเตรียมการแสดง



ภาพที่ 5.29 นักดนตรีบรรเลงระนาดในวงพิณพาทย์ประกอบการแสดงระบำอัปสร

ด้านทำรำระบำอัปสร

ระบำอัปสรเป็นระบำชนิดหนึ่งในระบำท่งท่าโบราณ หรือระบำทေး จึงต้องใช้ท่ารำจากระบำท่งท่าโบราณเขมรเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นท่ารำดั้งเดิมที่ใช้ในการรำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ โดยไม่มีการปรับเปลี่ยนใดๆ ท่าเหล่านี้ เป็นท่าแม่บท หรือ เรียกว่าท่าฉาบบรรจุ มีท่าพื้นฐานท่ารำ ท่าเดิน ลักษณะการยืน การเดิน การเอียงตัว การยกมือ ยกแขน ยกขา เอียงคอ และ คัดเอว ... โดยเลียนแบบจากภาพสลักนางอัปสราในปรางค์วัดพนัญชีโบราณต่างๆ ของเขมร

นักแสดงระบำอัปสรา ล้วนเป็นผู้บริสุทธิ์ที่มีรูปร่าง และรูปโฉมงดงาม น่ารัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือนางอัปสราต้องมีรูปทรงพอๆ กัน ไม่อ้วนเกินไป ไม่ผอมเกินไป คือมีรูปทรงดังนางเทพอัปสรที่แกะสลักตามฝาผนังปราสาท และจะต้องสามารถคัดมือ คัดแขน คัดขา คัดเท้า เอียงกาย เอว หัว และคออย่างนุ่มนวล อ่อนโค้งมากกว่าธรรมชาติ เพื่อให้สามารถแสดงตามทำนองท่วงท่าการรำของระบำ ซึ่งนักแสดงเหล่านี้จะต้องได้รับการฝึกหัด และฝึกซ้อมเป็นเวลานาน ไม่ต่ำกว่า 6-7 ปี หรือฝึกหัดตั้งแต่อายุ 7 ปี

ทำรำระบำอัปสรา

ทำรำในระบำอัปสรา คาดว่าน่าจะมาอย่างมาจากลักษณะที่อ่อนโยนของการเคลื่อนไหวของสัตว์น้ำ หรือพญานาค (ภูซงคัลลิตา) เพราะเขมรนับตัวเองว่า เป็นผู้สืบทอดเผ่าพันธุ์มาจากนาค หรือมีบรรพบุรุษเป็นนาค ซึ่งเขมรได้เรียกตัวเองว่า นาค เขมรสองคน เรียกว่า เขมรสองนาค (ในภาษาเขมรออกเสียงว่า เนียก) ดังนั้น ในการรำระบำอัปสรา จะมีท่วงท่า และลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายกับการเคลื่อนไหวของนาค

ทำรำในระบำอัปสรา ได้ใช้ท่วงท่าการรำของตัวนางที่มีความอ่อนโยน เปรียบเสมือนไม้บรรทัดโค้ง ใช้ทั้งท่าของแขน มือ และนิ้วมือ ท่าของขา และเท้า ของเอว และก้น ทาของลำคอ ใบหน้า สายตา และศีรษะ รวมทั้งท่าของลำตัวด้วย โดยทุกภาคส่วนของร่างกายมีการกระชับ และกลมกลืนกันอย่างเหนียวแน่น มีการเคลื่อนไหวทั้งท่วงท่าช้า ท่วงท่าเร็ว ให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษาท่า รวมทั้งยืนอยู่บนพื้นฐานความงดงาม และดุลยภาพ คือ ดุลภาพระหว่างธรรมชาติของบุคคลสังคม ระหว่างกาย จิตใจ และปัญญา นอกจากนี้ การใช้ท่ารำในระบำอัปสรา คือแสดงท่าทางตรงกับเนื้อหาของบทร้องที่ร้องประกอบการแสดง เป็นบทร้องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมสวนดอกไม้ โดยมีเทพธิดาองค์หนึ่งได้พาพี่เลี้ยงเหาะลงมาชมสวน และพูดถึงความรู้สึกเบิกบาน สบายอกสบายใจ แสดงอารมณ์ที่สนุกสนานเมื่อเห็นดอกไม้ที่สวยงาม ซึ่งสามารถแบ่งท่ารำในระบำอัปสรา ดังนี้

1. ท่าของมือ นิ้วมือ ข้อมือ และแขน

เป็นท่ารำที่สำคัญที่สุดที่ใช้ในการแสดงระบำอัปสรา ซึ่งการใช้มือ นิ้วมือ และแขนเป็นพื้นฐานชีวิต หรือชีวิตโลกธาตุ คือ เกิด แก่ เจ็บ ตาย ตรงกับท่ามือ คือ ใบ ยอด ดอก ผล เวลาผลไม้แก่แล้ว สุกแล้วร่วงตกลงมา ตกเป็นเมล็ด และงอกเป็นใบ ยอด ดอก ผลสืบเนื่องต่อไป ซึ่งสามารถแบ่งท่ามือตามทศนะโลกธาตุ ดังนี้

1.1 ท่าชีไปข้างบน (โผล่หน่อ) เป็นท่าที่ใช้ในการเริ่มต้นของการรำ หรือเป็นท่าที่ใช้ในการชี้บอกสิ่งต่างๆ ให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นอะไร เช่น ชีไปดอกไม้ ชีบอกพี่เลี้ยงให้ปฏิบัติตามพระราชบัญชา ซึ่งในการแสดงระบำอัปสราได้นำท่านี้มาใช้เป็นจำนวนมาก

1.2 ทำจีบ (อกยอด) ด้วยการหงายฝ่ามือไปข้างบน และเอานิ้วแม่มือมาสัมผัสกับนิ้วชี้ ซึ่งเป็นท่าที่สอง ที่แสดงถึงการออกยอด ในระบำอัปสราได้ใช้ทำนี้เป็นจำนวนมาก

1.3 ทำเปิดฝ่ามือ (ใบ) เป็นท่าที่แสดงถึงความสนุกสนาน หรือการแสดงอำนาจ ฤทธาานุภาพ การเหาะเหิรเดินอากาศ หรือการเดินบนเมฆ ซึ่งนักแสดงจะต้องทำตัวให้น่าเกรงขาม โดยยื่นมือให้ตรง หรือพับข้อศอกก็ได้ แต่ต้องหงายฝ่ามือ และยื่นนิ้วทั้งหมดออกไป ซึ่งในระบำอัปสรา ใช้ทำนี้ในการรำเพื่อเดินออกมา เดินเสมอ เดินชมสวนดอกไม้ เดินพาพี่เลี้ยง และการเหาะกลับสรวงสวรรค์ เป็นต้น

1.4 ทำจีบวงกลมหงาย (กึ่ง) โดยเอานิ้วแม่มาง กับนิ้วก้อยมาจับกับนิ้วแม่มือ ส่วนนิ้วชี้และนิ้วกลางชี้ออกไปข้างบน เป็นท่าที่ใช้ในการชมสวนดอกไม้ ซึ่งหมายความว่า ในสวนมีต้นไม้หลายต้น แตกกิ่งสาขา ทำให้คนที่กำลังชมส่วนมีความสนุกสนาน

1.5 ทำนิ้วชี้ตรง (ดอกไม้) เป็นท่าที่เอฝ่ามือหงาย แล้วนิ้วมือทุกอันชี้ไปข้างบน เปรียบเสมือนดอกไม้ ซึ่งในระบำอัปสราใช้ทำนี้ในการกล่าวถึงดอกไม้ที่สวยงามอยู่ในสวน ถ้ามีคนชอบเธอจะให้ดอกไม้

1.6 ทำกำมือ (ผลดิบ) โดยกำมือแบบหลวมๆ ไม่ให้แน่นมาก หมายถึงการได้รับผลดีในการชมสวนดอกไม้

1.7 ทำจีบวงกลมคว่ำ (ผลแก่) โดยเอานิ้วกลางมาจับกับนิ้วแม่มือ ส่วนนิ้วชี้ นิ้วแม่มาง และนิ้วก้อยชี้ออกไปข้างบน เป็นท่าที่ใช้ในการชมสวนดอกไม้ ซึ่งหมายความว่า ในสวนมีดอกไม้ ผลไม้มากมาย น่าประทับใจอย่างยิ่ง อยากจะไปเก็บมาเพื่อเป็นของที่ระลึก

1.8 ทำวงกลม (ผลสุกงอม) โดยนิ้วกลาง และนิ้วหัวแม่มือชี้ลงข้างล่างไม่ให้สัมผัสกัน ส่วนนิ้วชี้ นิ้วนาง และนิ้วก้อยชี้ออกไปข้างบน เป็นท่าที่ใช้ในการชมสวนดอกไม้ ซึ่งหมายความว่า ในสวนผลไม้สุกงอมแล้ว แล้วก็จะถึงเวลาเก็บแล้ว

ท่ามือ นิ้วมือ และข้อมื่อดังกล่าวข้างต้น ต้องนำมาผสมผสาน สลับปรับเปลี่ยนเชื่อมต่อกัน เป็นจังหวะ รวมกับจังหวะท่ารำของแขน และข้อศอกที่จะต้องยื่นตรง หรือพับข้อศอก หรือเอียงไปทางใดทางหนึ่ง จึงจะได้ท่ารำที่มีความงดงาม และมีความหมาย

2. ท่าของเท้า เข้า และขา

ในการแสดงระบำอัปสรา ส่วนใหญ่ใช้เท้า และขาในการเคลื่อนที่ การเดินช้า เดินเร็ว เดินถอยหลัง เดินไปข้างหน้า การเหาะ การวางส้นเท้า การจรดปลายเท้า การยืนบนขาข้างเดียว การหมุนตัว การก้าวไปมา หรือก้าวไขว้ ด้านหน้าด้านหลังไปมาตามจังหวะดนตรี ส่วนเข่า นั้น บางครั้งนักแสดงจะต้องนั่งคุกเข่า นั่งชันเข่าทั้งสองข้าง การยกเท้าขึ้นมาด้านหลัง หรือ ยกเท้าขึ้นมาด้านหน้า ด้วยพับเข่าไปมา เป็นต้น

3. ท่าของเอน และสะโพก

เป็นส่วนหนึ่งของร่างกายที่จะต้องมีการใช้เอนให้ถูกต้องตามท่วงท่าของระบำ และจังหวะดนตรี นักรำระบำอัสรา ได้ฝึกหัดรำหลายปีจนทำให้เอนมีความอ่อนช้อย สามารถดัดไปดัดมา หันซ้ายหันขวา หรือหมุนตัวได้ รวมทั้งช่วยทนกับน้ำหนักของลำตัวได้ ส่วนกันได้นั้น ออกไปด้านหลัง แต่ไม่ให้มีกันใหญ่เกินไป และมีเอนเล็กกลม

4. ลักษณะของใบหน้า สายตา ศีรษะ และลำคอ

ในการแสดงระบำอัสรา นักรำจะต้องฝึกใช้สายตา และศีรษะในการหันไปมา และแลมอง เพื่อให้ดูเหมาะสม ไม่ให้กระโดงกระเดิง หรือหันซ้ายขวาแบบรวดเร็ว ก็จะต้องคอยๆ หันมาโดยใช้ทั้งลำคอ ศีรษะ และใบหน้า ตามจังหวะดนตรี ส่วนสีหน้า จะต้องทำการอมยิ้ม ไม่ให้เห็นฟัน คือยิ้มแบบภาพแกะสลักรูปนางอัสรในปราสาทหินต่างๆ ของเขมร

ทำรำระบำอัสรา



ภาพที่ 5.30 นางอัสรารำออกมา โดยสมมุติจากหลังเป็นองค์ปราสาท และนางบริวารออกมา นางอัสรารำตีบทในท่อนที่ 1 ตามบทร้องว่า “วันนี้ นื่องสบายในดวงจินดา (2 ครั้ง) เห็นพวงดอกไม้ที่ขึ้นในสวน” ในเพลงต้นถึง



ภาพที่ 5.31 ทำวันนี้



ภาพที่ 5.32 ทำสบายใจ



ภาพที่ 5.33 ท่ามองเห็นพวงดอกไม้



ภาพที่ 5.34 ท่าหมุนตัวดีใจเมื่อเห็นดอกไม้



ภาพที่ 5.35 นางบริวารทั้ง 4 ถ้าท่านชอบพอ มีเจตนา เราจะให้บุปผาพวงนี้เอย เป็นการรำตีบทในเพลงต้นฉิ่ง



ภาพที่ 5.36-5.37 ท่ารับ 1-2 บรรเลงประกอบการเดินคือ เพลงเสมอ (เดินแบบเทพอัปสร) ที่ตัวเอกเดินชมสวนอารมณ์เพลงมีทำนองเร็ว ช้าตามลำดับ ไม่มีเนื้อร้อง ใช้ระนาดเอกบรรเลงนำ



ภาพที่ 5.38 ทำรับเพลงเสมอ 3



ภาพที่ 5.39 ทำรับเพลงเสมอ 4



ภาพที่ 5.40 - เพลงรัว 1

ภาพที่ 5.41 เพลงรัว 2 เป็นเพลงลำดับที่ 4 เล่น

ต่อจากเพลงเดินเสมอเพื่อให้นางเอกเดินพาบริวาร หรือพี่เลี้ยงไปที่สวน เพลงนี้ไม่มีเนื้อร้อง เล่นในจังหวะเร็ว และช้าตามลำดับ โดยใช้ระนาดเอกนำหน้า



ภาพที่ 5.42 ทำรำเพลงรัว 3



ภาพที่ 5.43 ทำรำเพลงรัว 4



ภาพที่ 5.44 ทำรำเพลงร๊ว 5



ภาพที่ 5.45 ทำรำเพลงร๊ว 6



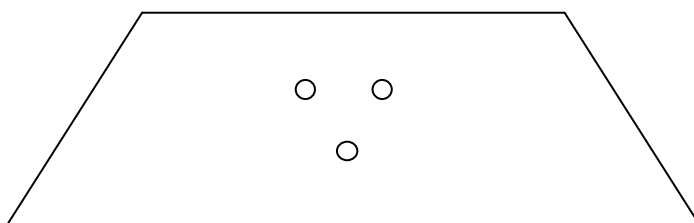
ภาพที่ 5.46 ทำรำเพลงร๊ว 7



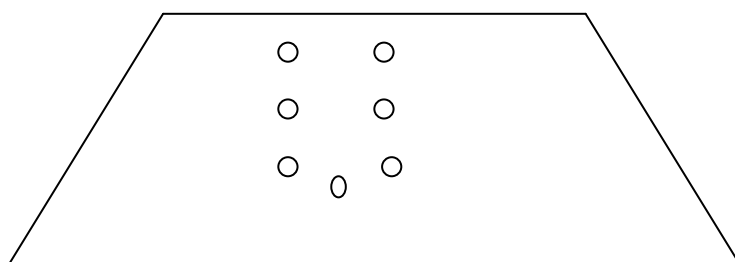
ภาพที่ 5.47 ทำรำเพลงร๊ว 8

การแปรแถวระบำอัสรา

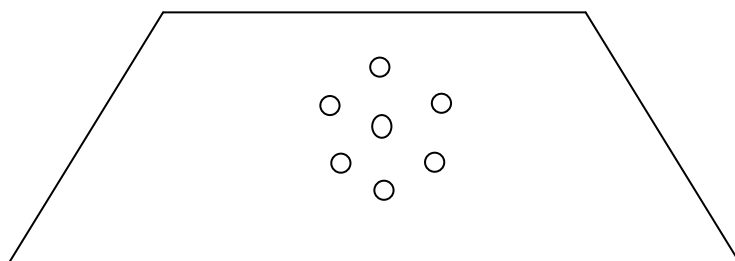
ในการแสดงระบำอัสราจะมีการแปรแถว เพื่อให้เกิดความหลากหลายแลดูสวยงาม
ขึ้น มีรูปแบบการแปรแถว ดังนี้



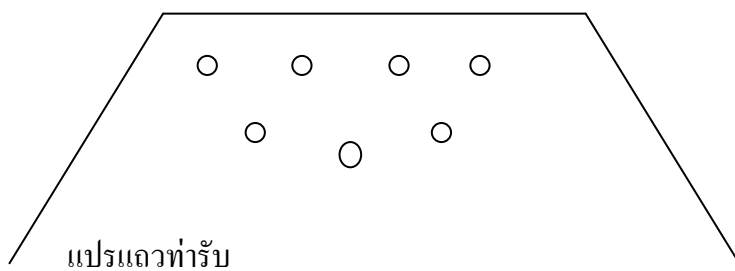
ภาพที่ 5.48 แปรแถวรูปตัววีคว่ำ



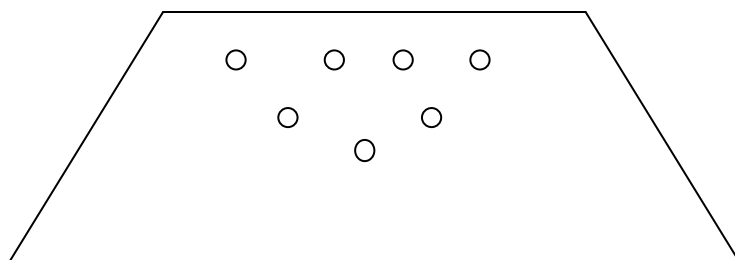
ภาพที่ 5.49 แปรงแถวเข้าคู่ ตัวเอกอยู่กลาง



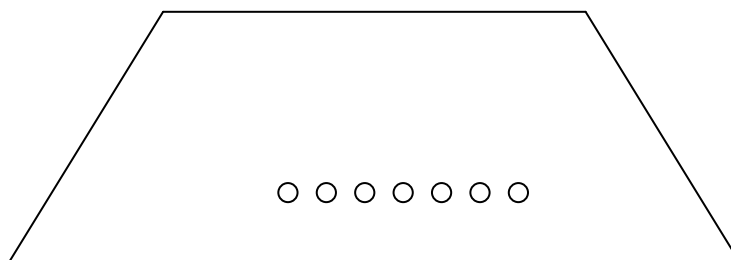
ภาพที่ 5.50 แปรงแถวซ้อนคู่ ในทำยี่นและนั่ง



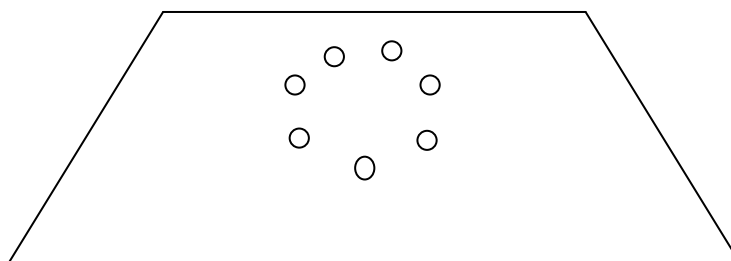
ภาพที่ 5.51 แปรงแถวซ้อนเป็นตอนลึก แถวเดียว



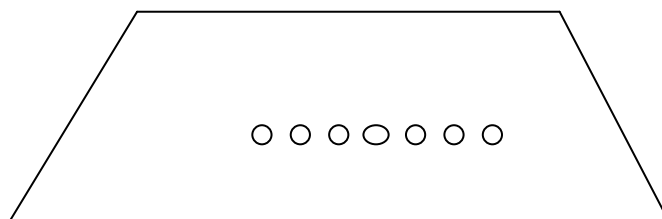
ภาพที่ 5.52 แปรงแถวเป็นวงกลม



ภาพที่ 5.53 แปลแถวหน้ากระดาน



ภาพที่ 5.54 แปลแถวซ้อนเป็นครึ่งวงกลม ตัวเอกอยู่กลาง

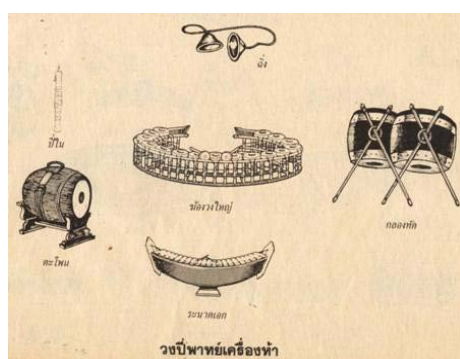


ภาพที่ 5.55 แปลเป็นแถวหน้ากระดานเดินเข้าเวที

ดนตรี และเพลง

1. **วงดนตรี** ดนตรีที่บรรเลงประกอบระบำอัปสรา คือใช้ดนตรีปี่พาทย์ (เขมรเรียกว่า พิณพาทย์ หรือเรียกเป็นภาษาเขมรว่า ปินเปียต ซึ่ง ครูแมน เขื่อน (18 ธันวาคม, 2553) ที่เป็นครู และ ผู้บรรเลงดนตรีปี่พาทย์ประจำสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดกำแพงเพชร บอกว่า ชื่อพิณพาทย์เป็นชื่อ ดั้งเดิม เนื่องจากในสมัยก่อนในวงดนตรีนี้เขมรใช้อุปกรณ์ชนิดหนึ่ง เรียก พิณ รวมวงด้วย ดังที่ได้ เห็นในภาพแกะสลักเครื่องดนตรีพิณในปราสาทโบราณต่าง แล้วเขาใช้ พิณ เป็นอุปกรณ์ที่นำหน้า และเริ่มก่อนเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ จึงเขาเรียกว่าดนตรีพิณพาทย์ แต่ปัจจุบันนี้ อุปกรณ์ พิณ นี้ ไม่ได้ใช้ในวงดนตรีพิณพาทย์อีกแล้ว อุปกรณ์ที่นำหน้า เครื่องดนตรีอื่นๆ คือใช้ระนาดเอก หรือใน บางเพลงใช้ ตะโพน หรือ กลอง นำหน้า แม้ว่า ไม่มีการใช้ พิณก็ตาม แต่เขมรยังเรียกชื่อดนตรีชนิด

นี้ว่า พิณพาทย์ ตลอดจนถึงปัจจุบัน) นายสวด ลาย ที่เป็นครูดนตรีปี่พาทย์ประจำกรมศิลปกร กัมพูชา (สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2554) บอกว่า ในการบรรเลงประกอบระบำอัสตรา เขาใช้ดนตรี ปี่พาทย์เครื่อง 5 ด้วยไม่มีฆ้องวงเล็ก และหนึ่ง หรือจะใช้วงปี่พาทย์เครื่อง 6 ด้วยใช้ฆ้องวงเล็ก และหนึ่ง ก็ได้ แต่ส่วนใหญ่เขามักจะใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่อง 5 ในการประกอบระบำอัสตรามากกว่า ถ้าเป็น การแสดงเฉพาะระบำอย่างเดียว ไม่ได้แสดงเป็นเรื่องราวต่างๆ ดังเช่นการแสดงโขน ซึ่ง องค์ประกอบของวงดนตรีปี่พาทย์ (แก้ว ธารม, มรดกดนตรีเขมร, 2548: 150-250) มีดังนี้



ภาพที่ 5.56 วงพิณพาทย์

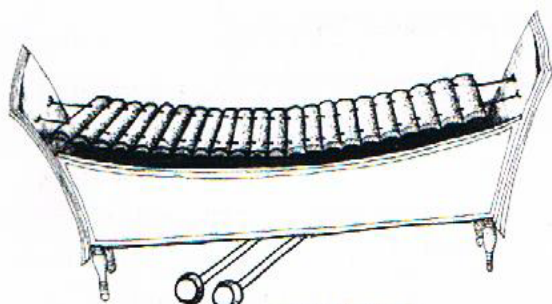
1) **ระนาดเอก** เขมรเรียกว่า ระเนียดเอก มีรูปทรงคล้ายระนาดเอกของไทย แต่ลูก ระนาดจำนวน 21 ลูก ทำจากไม้ไผ่ (ใช้ในการบรรเลงประกอบระบำ) หรือไม้เนื้อแข็ง ใช้ซี่ผืนผสม กับตะกั่วมาปิดข้างล่างเพื่อให้มีเสียงแตกต่างกันตามหลักการเครื่องดนตรี เริ่มจากลูกระนาดเล็กๆ ที่มีเสียงแหลมเรียงกันไปจนถึงลูกระนาดตัวใหญ่ที่มีเสียงทุ้ม ดีกับไม้ตีที่ทำจากไม้ และยางไม้ เวลาตี จะตีเป็นคู่เสียง และจะเริ่มก่อนเครื่องดนตรีชนิดอื่นในเพลง ศรีนวล เพลงคันฉิ่ง เพลงเจ้าดวง



ภาพที่ 5.57 ระนาดเอก

2) **ระนาดทุ้ม** เขมรเรียกว่า ระเนียดทุ้ม มีรูปทรงคล้ายระนาดเอก แต่มีขนาดใหญ่กว่า ระนาดเอกชนิดหนึ่ง และมีขาตั้ง 4 ขา ลูกระนาดมีจำนวน 16 ลูก ส่วนใหญ่ทำจากไม้ไผ่ บางครั้งทำ

จากไม้เนื้อแข็ง ใช้ซี่ฝ้างผสมกับตะกั่วเพื่อปรับเสียงเหมือนระนาดเอก ลูกระนาดทุ้มมีขนาดใหญ่กว่า ลูกระนาดเอก และตีด้วยไม้ตีเหมือนกัน เวลาบรรเลงระนาดทุ้มจะไม่เล่นตามทำนองเพลงเหมือนระนาดเอก คือจะบรรเลงซ้ำกว่าทำนอง เป็นผู้ช่วย ใช้ตีคังเช่นการตีฆ้องวง จะไม่ใช่ไม้ตีทั้ง 2 พร้อมกัน ตีสลับกันตามหลังระนาดเอก



ภาพที่ 5.58 ระนาดทุ้ม

3) ปี่ เขมรเรียกว่า สรอลไธ เป็นอุปกรณ์ชนิดเป่า ที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง ด้วยให้มีรูปทรงกลมยาวประมาณ 25-30 ซม. บนตัวปี่มีเจาะรู 6 รู ส่วนลิ้นทำจาก ใบตาลติดกับหลอดทองแดง ปี่แบ่งเป็นสองชนิด คือ ปี่นอก หรือ สรอลไธม และปี่ใน หรือ สรอลไธจ ในระบำอัปสรา เขาใช้ปี่ใน หรือสรอลไธปี่พาทย์ ที่มีความยาว 25 ซม. เวลาบรรเลง เขาจะเป่าปี่เป็นทำนองเพลง หรือเป่ารวมกับกลองในบางเพลง ทำให้มีความไพเราะมากขึ้น



ภาพที่ 5.59 สรอลไธ

4) ฆ้องวงเล็ก เขมรเรียกว่า กั้วงโด๊จ เป็นอุปกรณ์ดนตรีชนิดตี ลูกฆ้องทำจากทองแดง มีรูปทรงเหมือนขัน แต่มีด้ามอยู่ข้างบนสำหรับตี แล้วนำมาผูกกันเป็นวงกลมกับหวายที่ตัดให้จ้อกลม

โดยไว้ช่องหนึ่งเพื่อเข้าออกไปข้างใน เขาสามารถตกแต่ง และออกแบบฆ้องวงให้มีลวดลายสวยงาม เวลาตีเขาต้องเข้าไปนั่งในวงกลมฆ้อง ตีกับไม้ตีที่ทำจากหนังควาย หรือหนังช้างด้วยเจาะรูตรงกลาง แล้วเอาไม้ทำเป็นค้ำ การบรรเลงฆ้องวงเล็ก จะบรรเลงเหมือนระนาดเอก เล่นเร็วเหมือนระนาดเอก หรืออาจเร็วกว่าก็ได้ ลูกฆ้องวงเล็กมีขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่ แต่มีจำนวนมากกว่า



ภาพที่ 5.60 ฆ้องวงเล็ก

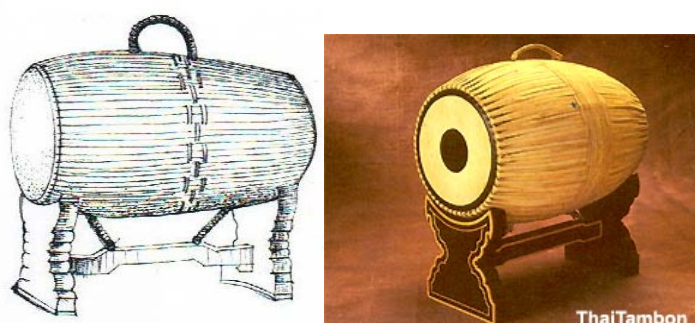
5) ฆ้องวงใหญ่ เขมรเรียกว่า ก้วงธม เป็นอุปกรณ์ดนตรีชนิดตี ลูกฆ้องทำจากทองแดง มีรูปทรงคล้ายกับฆ้องวงเล็ก แต่มีลูกฆ้องใหญ่กว่า แต่มีจำนวนน้อยกว่าฆ้องวงเล็ก ซึ่งลูกขนาดเล็กมีขนาดผ่าศูนย์กลาง 16.50-18.50 ซม. เวลาตีเขาตีกับไม้ตีที่ทำจากหนังควาย หรือหนังช้างเหมือนฆ้องวงเล็ก แต่มีเสียงทุ้มกว่า ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ จะบรรเลงเหมือนระนาดทุ้ม ตีทีละครั้งตามบทร้อง



ภาพที่ 5.61 ฆ้องวงใหญ่

6) กลองตะโพน เขมรเรียกว่า สะกอร์สมโก เป็นกลองชนิดหนึ่งที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง มีรูปทรงกลมยาวชนิดหนึ่งประมาณ 60 ซม. ทำเป็นที่สำหรับหิ้วด้านบนบนตัวกลอง มีสองหน้าซึ่ง

ด้วยหนังวัวและใช้หนังวัว หรือหาวยที่ผ่าให้เป็นแผ่นเล็กๆ ผูกติดไปมาติดกันให้แน่น หน้าด้านขวา หรือหน้าแม่ ใหญ่กว่าหน้าด้านซ้าย หรือหน้าลูก เวลาเล่นเขาเอาข้าวที่บดให้ละเอียดเหนียวไปปิดบนหนังเพื่อปรับเสียง โดยให้ด้านขวามีเสียง ตุง และด้านซ้ายมีเสียง ตึง เขานำกลองตะโพนไปไว้บนขาตั้ง เพื่อสามารถนั่งตีได้สะดวก กลองตะโพนถือว่าเป็นอุปกรณ์สำคัญในวงดนตรีปี่พาทย์ สำหรับเริ่มต้นเพลงสำคัญๆ เช่น เพลงสาธึกา เพลงร่ำ เพลงเชิด เพลงเสมอเป็นต้น หรือถือว่าเป็นกลองของครูดนตรี เวลาจัดรูปเทียบถวายครูต้องจุดที่ด้านหน้ากลองตะโพน



ภาพที่ 5.62 กลองตะโพน

7) กลองทัด เขมรเรียกว่าสะกัรรมปินเปียด เป็นกลองคู่ที่มีเสียงดัง ข้างหนึ่งมีเสียง ตุง อีกข้างหนึ่งมีเสียง ตึง กลองทัดทำจากไม้เนื้อแข็งขนาดใหญ่ที่ตัดเป็น 2 ท่อนมีความยาวประมาณ 50 ซม. มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 45 ซม. ด้วยเอาเนื้อไม้ข้างในออกเก็บไว้ให้มีความหนา 2 ซม. เจาะรูล้อมรอบหน้าทั้ง 2 ข้าง เขาจึงหน้ากลองด้วยหนังวัว หรือหนังควายด้วยเอาไม้มาปักเข้ากับรูล้อมรอบ กลองด้านที่มีเสียงตุง เขาจึงด้วยหนังที่หนากว่า กลองข้างที่มีเสียงแหลม ตรงกลางตัวกลองเขาเจาะรูเพื่อติดกับที่สำหรับหิ้ว เวลาบรรเลงจะต้องนำกลองทัดไปวางข้างหน้าอุปกรณ์ชนิดอื่นๆ ใกล้กลองตะโพน ตั้งบนขาตั้ง และตีด้วยไม้ตี 2 อันที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง แต่ในระบอบอัปสรา ผู้บรรเลงคนเดียวสามารถตีกลองตะโพน และกลองทัดด้วย เนื่องจากในระบอบอัปสรากลองทัดใช้เฉพาะบางเพลงเท่านั้น เช่น เพลงร่ำ เพลงเชิด เป็นต้น



ภาพที่ 5.63 กลองทัด

8) **ฉิ่ง** เขมรเรียกว่า **เซ็ง** เป็นอุปกรณ์ใช้ตี ทำจากทองแดง ผสมสำริดมีรูปทรงคล้ายดอกผักบุ้งบาน มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8 ซม. ด้านก้นมีเจาะรูเพื่อใส่เชือกยาวประมาณ 20 ซม. ต่อกับฉิ่งอีกอันหนึ่ง เวลาตีต้องใช้มือทั้ง 2 ข้างถือฉิ่งทั้ง 2 เคาะกันตามจังหวะเพลงให้มีเสียง ฉับ และ ฉิ่ง รวมทั้งเคาะประกอบการร้องด้วย บางครั้งในระบำอัสราเขาไม่ใช้ฉิ่งก็ได้ ถ้าไม่มีคนเคาะหรือบางครั้งคนร้องเป็นคนเคาะก็ได้



ภาพที่ 5.64 ฉิ่ง

9) **คนร้องเพลง** ใช้คนร้อง 3 คน ผู้ชาย 1 คน ผู้หญิง 2 คน เหมือนการร้องเพลงมโหรี แต่ในระบำอัสราคนร้องต้องร้องพร้อมกันในทำนองเดียวกัน บางเพลงผู้ชายร้องก่อน ผู้หญิงจะตามทีหลัง แต่เป็นการร้องในบทร้องเดียวกัน

3.6.2 เพลง และบทร้องที่ใช้ในระบำอัสรา จากการทอดเทพระบำอัสรา และการสัมภาษณ์ครูดนตรีปี่พาทย์ของกรมศิลปากรกัมพูชา (คุณครูตู่จ, สัมภาษณ์. 21 กุมภาพันธ์ 2554)

พบว่า ในการแสดงระบำอัปสรา เขาบรรเลงดนตรีปี่พาทย์ประกอบจำนวน 6 เพลง บางเพลงมีบทร้อง บางเพลงไม่มีบทร้อง ทำนองเพลงบางเพลงที่มีบทร้องเอามาจากเพลงมโหรี มีรายละเอียดดังนี้

1) เพลงศรีนวล เป็นเพลงเริ่มต้น ใช้สำหรับให้นักแสดงที่เป็นนางเอกเดินออกมาในเวที ซึ่งเล่นเป็นทำนองซ้ำจำนวนหนึ่งวรรค หรือหนึ่งท่อนของเนื้อเพลงโดยไม่มีบทร้อง ในเพลงนี้ ระนาดเอก เป็นผู้เริ่มก่อน ตามด้วยตะโพน ปี่ และเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ



ภาพที่ 5.65 โน้ตเพลงศรีนวล

2) เพลงต้นฉิ่ง เขมรเรียก เพลงเดิมแข็ง เป็นเพลงที่ 2 บรรเลงต่อจากเพลงศรีนวล นำมาจากทำนองเพลงมโหรี จึงมีการใช้คำเอื้อน และคำสร้อยเยอะ ทำนองเพลงนี้ เริ่มจากการร้อง

บทร้องจำนวน 2 วรรคร้องติดต่อกัน และตามด้วยเนื้อเพลง 2 วรรคด้วยระนาดเอกบรรเลงนำ ส่วนบทร้องเป็นการร้องบรรยายถึงความดีใจ เบิกบานใจเมื่อได้มาชมสวนดอกไม้ ซึ่งมีเนื้อร้องถอดถอดโน้ตเพลงระบำอัปสรา โดยครูสวด ลาย (2554) ได้ ดังนี้

ภาษาเขมร	แปลเป็นภาษาไทย
1. ไถงเนะปโอินสับบาย เอ้อ เอิง เอย เอิงเอย (2 ครั้ง) กะนี้องเจนดา เอ้อ เอิง เอย เอิงเอย เคญเจียต อ้า เอ้อ เอิง เอย บุปผา เอ้อ เอิง เอย อ้า เอ้อ เอิง เอย ไค้กะนี้องสวน เอ้อ เอิง เอย เอิง เอย ๑ 2. เบอเนียกเป็ญเจ็ด เอ้อ เอิง เอย เอิงเอย เอิง เอย เจตนา เอ้อ เอิง เอย เอิง เอย ยึงนึ่งโอยบุปผา อ้า เอ้อ เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย พวงนี้ เอย เอ้อ เอิง เอย เอิง เอย ๑	1. วันนี้ น้องสบายในดวงจินดา (2 ครั้ง) เห็นพวกดอกไม้ที่ขึ้นในสวน 2. ถ้าท่านชอบพอ มีเจตนา เราจะให้บุปผาพวงนี้เอย

ที่มา : (สวด ลาย. 2554)

โน้ตเพลงต้นฉิ่ง





ที่มา : (ชวต ลาย. 2554)

3) เพลงเสมอ เป็นเพลงลำดับที่ 3 ต่อจากเพลงตั้งถึง บรรเลงประกอบการเดินเสมอ (เดินแบบเทพอัปสร) ของนางเอกเมื่อเดินชมสวน เพลงนี้เล่นในทำนองเร็ว และช้าตามลำดับ ไม่มีเนื้อร้อง ใช้ระนาดเอกนำหน้า

4) เพลงรวเสมอ เป็นเพลงลำดับที่ 4 เล่นต่อจากเพลงเดินเสมอเพื่อให้ นางเอกเดินพาบริวาร หรือพี่เลี้ยงไปที่สวน เพลงนี้บรรเลงประกอบให้นักแสดงทุกคนออกมาในเวที และเตรียมตัวเพื่อจะรำทำรำอื่นๆ ต่อไป เพลงนี้ไม่มีเนื้อร้อง เล่นในจังหวะเร็ว และช้าตามลำดับ โดยใช้ระนาดเอกนำหน้า

5) เพลงเจ้าดวง เป็นเพลงลำดับที่ 5 เล่นต่อเมื่อนักแสดงทุกคนเดินมาในเวทีเสร็จแล้ว เพลงนี้ใช้ทำนองของเพลงมโหรี เป็นการร้องสลับกับดนตรี เริ่มโดยการร้อง ดนตรี ร้อง ดนตรี ร้อง ดนตรี ร้อง และดนตรี 2 วรรคติดกัน คือบทร้องจำนวน 4 วรรค และดนตรีจำนวน 5 วรรค ด้วยดนตรีวรรคสุดท้ายของเพลงต้องเล่น 2 ท่อนติดกัน เพลงนี้ยังใช้ระนาดเอกนำหน้า ส่วนเนื้อร้องเป็นการร้องบรรยายถึงนางอัสรพานางพี่เลี้ยงประพาสนาง การกล่าวถึงรูปโฉมงดงามของเหล่านางอัสร และการเก็บดอกไม้เป็นต้น เขาใช้เพลงนี้ เป็นการบรรเลงประกอบการรำรำในท่ารำต่างๆ ของเหล่านางอัสร ที่มีความสนุกสนานในการชมสวน ซึ่งมีเนื้อร้องดังนี้

ตารางที่ 5.3 บทร้องภาษาเขมรและแปลเป็นไทย

ภาษาเขมร	แปลเป็นภาษาไทย
1. คี๋อลสวน นวลละออง เอ้อ เอิง เอย นวมพีเลียง เอิง เอย อ้า เอิง เอย เอย ญูเกียงทอดสวน เอ้อ เอย เอิง เอย เอิง เอย อ้า เอย เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย เจียก้อมซาน ฯ 2. พีเลียง เบ๊ะผกา เอ้อ เอิง เอย ถวายเขาวมาลย์ เอิง เอย อ้า เอิง เอิง เอย เอย ก้อมซานหญัทย เอ้อ เอย เอิง เอย เอิง เอย อ้า เอย เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย กะนี้องสวนจะบาร์ ฯ 3. บุปผาเจียด เคลียดเทลียก เอ้อ เอิง เอย สั้วร์วีเมียน เอิง เอย อ้า เอิง เอิง เอย เจนคาเสมาะเมเตรีย เอ้อ เอย เอิง เอย เอิง เอย อ้า เอย เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย โดยกะเคียสมักร ฯ 4. รัตนเนียรี เมียนโฌม เอ้อ เอิง เอย วิสัยลักษณ์ เอิง เอย อ้า เอิง เอิง เอย อาจเตียญเตียก เจ็ดเปรี๊ฮ์ เอ้อ เอย เอิง เอย เอิง เอย อ้า เอย เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย เอ้อ เอิง เอย จวกจวบเอย ฯ	1. ถึงสวนนวลละออง พาผู้เป็นพีเลียง คุ้เกียงเดินทอดพระเนตรสวนดอกไม้ เพื่อเป็นการผ่อนคลาย 2. พีเลียง เก็บดอกไม้ ถวายเขาวมาลย์ เกิดความเบิกบานสำราญใจ 3. บุปผาชาติร่วงหล่นจากสรวงสวรรค์ ดวงจินดาชื่นมื่นไม่ตรีด้วยความสมัครใจ 4. รัตนารมีโฌม วิไลลักษณ์ อาจโน้มน้าวดึงดูดใจบุรุษให้ลุ่มหลงเอย

ที่มา : (ฮวด ลาย, 2554)

6) เพลงเซิด เป็นเพลงลำดับสุดท้าย บรรเลงประกอบดำเนินกลับของเหล่านางเทพอัปสร โดยนักแสดงจะมีการทำท่าบวงสรวง ท่าเหาะ ท่าเดิน และเดินเร็วเข้าไปยืนเรียงแถวกันหน้าเวที เพลงนี้จะเล่นในจังหวะเร็ว ใช้ระนาดเอกนำหน้า ไม่มีบทร้อง เล่นจนนักแสดงทุกคนเข้าไปยืนเรียงแถวกันเรียบร้อยแล้วจึงหยุด และเป็นการจบการแสดง

โน้ตเพลงต้นฉิ่ง



ที่มา : (ฮวด ลาย, 2554)

วิธีการระบำอัปสรา

เงื่อนไขสำหรับนักแสดง ระบำอัปสราเป็นส่วนหนึ่งของระบำในราชสำนัก หรือระบำ ท่วงท่าโบราณเขมร ที่ได้เกิดขึ้นหลายศตวรรษมาแล้ว เป็นระบำใช้ในการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ศิลปะทေး) ถือกำเนิดจากการผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์และการฟ้อนรำเพื่ออ่อนนวย วิญญาณผีบรรพบุรุษ (ผีปู้ตา) เป็นรูปแบบระบำที่มีสถานภาพสูงสุด ซึ่งใช้นักแสดงเป็นผู้หญิง ทั้งสิ้น เพราะในความเชื่อ และวัฒนธรรมประเพณีของเขมรได้ถือว่า ผู้หญิง (ศรี) คือสิริ สตรีเป็น สัญลักษณ์แสดงถึงความบริสุทธิ์ สตรีเป็นมงคล เป็นความสุขความเจริญ เป็นอิสรภาพ มีเดชะ อำนาจบุญบารมี เป็นตัวแทนของความเจริญรุ่งเรือง ในขนบธรรมเนียมของกัมพูชา ได้ถือว่า ผู้หญิง เป็นใหญ่ “ลัทธิแม่” กษัตริย์องค์แรกของเขมรก็เป็นผู้หญิง พระนามพระนางโสมมา หรือนางนาค ซึ่งเป็นธิดาของกษัตริย์ภูกงคนาคอยู่ได้มหาสมุทร ในศัพท์ที่ใช้เรียกหัวหน้า หรือผู้ใหญ่เขมรใช้คำว่า

แม่นำหน้า เช่น แม่ทัพ แม่กอง แม่ภูมิ (ผู้ใหญ่บ้าน) เป็นต้น จึงคาดว่า ผู้หญิงบริสุทธิ์ถูกกับหลักเกณฑ์ของศาสนาพราหมณ์ที่ต้องการนักแสดงที่มีความบริสุทธิ์ มีศีรวิสัยดี เป็นมงคลในการรำ ระบายศักดิ์สิทธิ์ถวายเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์เพื่อเป็นการสักการบูชา กล่าวบนบานจากผืนแผ่นดินไปสู่สรวงสวรรค์ที่อยู่ของเทพเจ้า แล้วนำพาเอาศัพทสารจากแดนสวรรค์กลับมาสู่ยังพื้นดินคืน ระบายอัปสร มีนักแสดงเป็นผู้หญิงบริสุทธิ์ทั้งสิ้น นักแสดงคนไหน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักแสดงที่เป็นนางเอกที่แต่งงานแล้ว จะไม่อนุญาตให้รำระบายอัปสรเป็นเด็ดขาด ผู้หญิงที่แสดงระบายอัปสรจะต้องการฝึกหัดท่ารำในระยะเวลาอันยาวนาน และทำความสะอาดทั้งกายและใจให้สะอาดหมดจด อยู่ในขนบธรรมเนียมอันดีงาม ไม่ให้กระทำในสิ่งที่ไม่เป็นมงคล ที่ทำให้ตัวเองไม่ดี ทั้งนี้ เนื่องจากการแสดงระบายอัปสร ได้กล่าวถึงหญิงสาวที่เป็นองค์หญิงบริสุทธิ์ หรือเป็นเทพอัปสรที่มีรูปโฉมอันงดงามยิ่งจากสรวงสวรรค์พาที่เลี้ยงเหาะลงมาประพาสต้นในสวนดอกไม้ที่เป็นอุทยานแห่งสวรรค์เต็มไปด้วยดอกไม้ทิพย์อันสวยงามนับร้อยชนิด เบิกบาน ส่งกลิ่นหอมทั่วทุกสถานทิศ ดังนั้น นักแสดงระบายอัปสรจึงเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของเทพอัปสรจากสรวงสวรรค์ จะต้องมีความบริสุทธิ์ทั้งกาย ปรารถนาบรรจงคังนางเทพอัปสรลงจากแดนสวรรค์

บนฝาผนัง กรอบประตู ทับหลัง ยอดปราสาทหินโบราณที่เป็นเทวสถานของเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ และของพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนามหายาน ปู่ย่าตายาย บรรพบุรุษเขมรได้แกะสลักเป็นภาพนางเทพอัปสรที่มีรูปโฉมงดงาม ประณีตบรรจงตระการตา ในท่าทางต่างๆ มีความแตกต่างกันในลักษณะการแต่งกาย เครื่องประดับ หน้าตา และท่าทาง ซึ่งสามารถรวบรวมได้ประมาณ 3,000 รูปแกะสลักในทุกปราสาทหิน ทั้งนี้ หมายความว่า ปราสาทหินต่างๆ เป็นสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ อันสูงส่ง เปรียบเสมือนสรวงสวรรค์ เป็นที่อยู่ของเทพเจ้า หรือโพธิสัตว์ จึงจะต้องมีนางเทพอัปสรอันมีรูปโฉมสวยงามหลายรูปอยู่ทำหน้าที่เป็นนักดนตรี และนักฟ้อนรำคอยช่วยบรรเลงดนตรี และฟ้อนรำในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เพราะในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนามหายาน และแม้ว่าในความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษของชาวเขมร เชื่อว่า เวลาที่มีพิธีอันศักดิ์สิทธิ์จะต้องมีการประโคมบรรเลงดนตรีทางศาสนาอันศักดิ์สิทธิ์ และฟ้อนรำระบายอัปสรถวายด้วย อีกอย่างหนึ่ง การแกะสลักภาพนางเทพอัปสรในปราสาทต่างๆ นั้น เป็นการประดับประดาให้ปราสาทมีความสวยงาม เพราะนางเทพอัปสรจะเป็นหญิงที่บริสุทธิ์ เป็นมงคลให้แก่สถานที่สักการะ ไม่ใช่สิ่งที่ไม่ดี ในความเชื่อของชาวเขมร เชื่อว่า นางอัปสร ไม่ใช่แค่นางงามที่เกิดจากการเกียติชมสมุทธานั้น แต่จะหมายถึงเทพธิดา หรือหญิงสาวอันบริสุทธิ์ มีความสวยงามยิ่งนักหาสิ่งเปรียบเสมือนไม่ ที่อยู่แดนสวรรค์ เป็นตัวแทนแห่งความงามของผู้หญิงที่สวยงามทั่วอาณาจักรกัมพูชา ชาวเขมรให้ความเคารพนับถือนางเทพอัปสรว่าเป็นยอดหญิง และได้ทำบุญบนบานให้เกิดชาตินี้ให้มีรูปร่าง รูปโฉมงดงามคังนางเทพอัปสร (เพชร ตุมกระวิล. 2548)

สถานที่แสดงระบำอัปสรา

สถานที่ในการแสดงระบำอัปสรา เหมือนกับสถานที่การแสดงของระบำท่งท่าโบราณ เขมรประเภทอื่น ๆ ซึ่งต้องการสถานที่ที่มีความสวยงาม มีพื้นกระดานราบ ยกพื้นสูงกว่าคนดู มีการตกแต่งประดับด้วยแสงสีเสียง และภาพสลักลวดลายศิลปะสมัยพระนคร บางครั้งอาจจัดฉากตามจินตนาการ คือจัดฉากให้มีความสวยงาม หลากหลายรูปแบบ เป็นฉากที่ดูแล้วมีความศักดิ์สิทธิ์ เปรียบเสมือนสรวงสวรรค์ หรือเทวสถานขององค์เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ บางที่อาจจัดทำโดยยกสถานที่ให้ลาดลงมาจากข้างบนสำหรับให้นักแสดง ได้แสดงการร่ายรำเอื้องอย่างเหาะลงมาจากบนฟ้ามายังสวนดอกไม้ โดยมีผ้า幔บางๆ ผูกไว้ที่ขอบเวทีด้านหน้า แสงไฟที่สาดส่องเหนือผ้า幔เปรียบเสมือนเป็นก้อนเมฆที่ส่องลอย ทำให้ผู้ชมมองเห็นประดุจเป็นนางเทพธิดาเหาะลงมายังแผ่นดิน โดยลอยลอยผ่านไปตามกลุ่มเมฆจริงๆ แล้วเหล่านางเทพอัปสรนั้น ได้พากันชมสวนดอกไม้ ที่เต็มไปด้วยดอกไม้หลายชนิดกำลังเบ่งบาน เนื่องจาก ระบำอัปสรา เป็นระบำของนางเทพธิดาจากสรวงสวรรค์ ที่พาพี่เลี้ยงออกประพาสสวนดอกไม้แห่งแดนสวรรค์ ที่เต็มไปด้วยดอกไม้หลายชนิด สดกลิ่นหอม จึงต้องมีการตกแต่งฉากทำให้คล้ายกับสวนดอกไม้แห่งสวรรค์ ปัจจุบันนี้ การแสดงระบำอัปสรา ได้แสดงข้างหน้าปราสาทโบราณ บนสะพานนาคร หรือลานที่มีรูปทรงกากบาทไขว้ ซึ่งในสมัยโบราณใช้สำหรับการแสดงระบำอวายุ และบูชาเทพเจ้า บางครั้งได้นำไปแสดงในโรงมหรสพขนาดใหญ่ หรือได้เชิญไปแสดงที่ต่างประเทศเพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรม แสดงในวังถวายพระราชาทรงทอดพระเนตร และแสดงในสถานที่อันสมควร และศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ รวมทั้งแสดงในโรงแรม หรือภัตตาคารที่มีการจัดแสดงเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยว ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงจากการเป็นระบำสักการะ เพื่อถวายเทพเจ้ามาเป็นระบำที่ลงสู่ชาวบ้าน

พิธีไหว้ครูก่อนเริ่มแสดง

ตามขนบธรรมเนียมประเพณีเขมร ก่อนจะมีการแสดงระบำ หรือละครท่งท่าโบราณ จะต้องมีการไหว้ครู ทั้งไหว้ครูสำหรับนักแสดง และไหว้ครูดนตรี เนื่องจากเป็นระบำอันศักดิ์สิทธิ์ ที่มีวิญญาณครูที่อำนาจคอยคุ้มครอง ให้นักแสดง และนักดนตรีสามารถเล่นและแสดงได้อย่างงดงาม ประสบความสำเร็จ ไม่มีความผิดพลาด หรือติดขัดแต่ประการใด ในพิธีไหว้ครูนั้น เขาต้องจัดวางมงกุฎนางรำทุกคนบนอาสนะสักการะ (โดยเฉพาะอย่างนางรำที่เป็นนางเอก) รวมกับเครื่องเซ่นไหว้ต่างๆ ดังเช่น

1. บายศรี 9 ชั้น 1 คู่
2. บายศรี 7 ชั้น 1 คู่
3. บายศรี 5 ชั้น 1 คู่
4. บายศรี 3 ชั้น 1 คู่

(บายศรีทุกต้นมีเสียบไข่มุกดำโคม “ลูก” และเทียนขี้ผึ้งปักอยู่ข้างบน)

5. หมากธรรมชาติ 1 คู่
6. มะพร้าว 1 คู่
7. กล้วย 2 หวี หรือ มีผลไม้ชนิดอื่นๆ รวมด้วย
8. หัวหมู 2 คู่ ลูก 1 คีบ 1 หรือ ไก่ 1 คู่ ลูก 1 คีบ 1

ผลไม้ หัวหมู ไก่ และอาหารเช่นไข่ต่างๆ ต้องจัดเป็นคู่ วางบนถาดหน้าอาสนะ เมื่อทุกอย่างเรียบร้อยแล้ว ผู้เฒ่าผู้แก่ในกลุ่ม นักแสดง นักดนตรีทุกคนก็พากันจุดธูปเทียน ปักไว้บนอาสนะที่วางเครื่องสักการะ และได้กราบบังคม บอนบานขอให้มิใช่เคราะห์ ให้ครูช่วยคุ้มครอง ให้การแสดงดำเนินไปด้วยดี ไม่ผิดพลาด หรือขาดตกบกพร่อง เสร็จแล้วพากันนั่งต่อแถวอย่างเป็นระเบียบ หน้าอาสนะด้วยความรู้สึกเกรงขาม ดนตรีก็บรรเลงเพลงสาธุการถวายครูใหญ่ อาจารย์ผู้เฒ่า ก็กล่าวบวงสรวงอุทิศ เรียกอัญเชิญครูใหญ่ให้เข้ามาช่วยปกปักรักษา เมื่อพิธีไหว้ครูเสร็จแล้วนักแสดงก็เข้าไปกราบขอมงกุฎกลับมาสวมใส่เพื่อเตรียมการแสดง

ตามตำนานสมัยโบราณ ที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เขียนไว้ในเพลงชื่อ อังศรา ของ อนุ อังตระกูล (2539) กล่าวถึง “เสน่หานางอังศรา” ว่า นางอังศรา คือ นางฟ้า มีหน้าที่บำเรอพวกเทวดาหรือบางทีก็มีพวกอสูรประปราย ไม่มีสิทธิ์เลือกจะบำเรอเทวดาหรืออสูร จึงตกเป็นของกลางที่เทวดาหรืออสูรตนใดชอบใจก็เรียกว่าบำรุงบำเรอตน ที่ต้องมียังนีถือว่าเป็นเรื่องของเทวดาตำนานนั้นมีภาพจำหลักจริงปรากฏอยู่ที่ผนังระเบียงนครวัด เป็นภาพขนาดใหญ่ ตอนอสูรกวณเกษียรสมุทรเพื่อทำน้ำอมฤต เกษียรสาครก็เกิดเป็นนางอังศราหลายหมื่นแสนคน ประดับอยู่ตามริมหน้าต่างระเบียงนครวัด และตามปราสาทขอมอีกหลายแห่ง มีภาพนางอังศราประดับปราสาทขอมหลายแห่งอยู่ในดินแดนประเทศไทย แต่ตัวเล็กกว่า ที่นครวัดเป็นนางอังศราตัวใหญ่และมีมากที่สุด นางอังศราที่เกิดจากเกษียรสมุทรล้วนงดงามเข้าขามาแต่กำเนิด ด้วยท่าทางลีลาที่ปรากฏตามปราสาทล้วนมีท่าทางยั่วยวนทรวดทรงงามวิไล ภาพนางอังศราที่ปรากฏอยู่ตามผนังปราสาทขอมจะมีท่วงท่าเคลื่อนไหวได้ทุกตัว บางตัวอยู่ในท่ารำอันอ่อนหวาน เครื่องแต่งกายก็วิจิตรตระการตา ความอวบอ้อมของเนื้อหนังมังสา หน้าตาที่ยิ้มพริ้มแผ่ไพเราะจรัส ดังกวีนิพนธ์เชิงสังวาสของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เขียนไว้ในเพลงชื่อ อังศรา ของ อนุ อังตระกูล (2539) ว่า

อ่าองค์อังศรา ฟ้าหยาดแสงดาว
ดวงตาสุกสกาว วาวใสใจหวาน
ร้ายราสำออง เหมือนดั่งนางฟ้าลาวัณย์
ดั่งจะปักกันตรึงกระชั้น เจริญรับอังศรา

(อนุ อังตระกูล. 2539))

สรุป

ระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสราในประเทศไทยและกัมพูชา เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นระบบสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองด้านจิตใจ และทางสังคมเป็นหลัก ที่สะท้อนให้เห็นการผสมผสานประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อผ่านระบบสัญลักษณ์ ที่เป็นรูปสัญลักษณ์ และความหมายสัญลักษณ์ นับว่าเป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยอนุรักษ์ให้วัฒนธรรมของชาติไม่สูญหาย อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์นาฏกรรมที่เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านและวัฒนธรรมจากราชสำนักให้คงอยู่ เพราะศิลปะการแสดงเปรียบเสมือนเครื่องมือที่มนุษย์ใช้เป็นตัวกลางเชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึก ความคิดของตน เพื่อถ่ายทอดให้ผู้อื่นได้รับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการจะแสดงออก นาฏกรรมถือเป็นศิลปะการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรม ซึ่งผู้ชมรู้และเข้าใจง่ายโดยไม่ยุ่งยากในการตีความ ส่วนอารมณ์ความรู้สึกแม้จะอยู่ในรูปสัญลักษณ์ที่เป็นนามธรรม แต่ผู้ชมทั่วไปสื่อสัมผัสได้โดยตรงจากผู้แสดง ในการประดิษฐ์ระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสราในประเทศไทยและกัมพูชา นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำความเข้าใจองค์ประกอบของศิลปะการแสดง ที่สัมพันธ์กับการสร้างเอกภาพ ความสมดุล และจุดสนใจ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการประดิษฐ์นาฏกรรม การศึกษาลักษณะการเข้า-ออกเวทีการแสดง หลักการแปรแถว การประดิษฐ์นาฏยดนตรี และหลักการประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ที่มีความสัมพันธ์กันจะช่วยเสริมให้การประดิษฐ์นั้นเกิดความสมบูรณ์และสามารถสร้างสุนทรีรสให้เกิดขึ้นในใจคนดูได้ วัฒนธรรมการฟ้อนรำระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสราในประเทศไทยและกัมพูชา มีการนำมาประยุกต์ใหม่โดยดัดแปลงผสมผสานให้กลมกลืนกับศิลปะจากภาพสไลด์เป็นหลัก สถาปัตยกรรมขอมโบราณที่เป็นวัฒนธรรมร่วมในพื้นที่ประเทศไทย และกัมพูชา มีการพัฒนาและปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับสังคม และวิถีชีวิตการดำรงอยู่ตามยุคสมัย

บทที่ 6

การผสมผสานทางวัฒนธรรม

การศึกษาวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิจากภาพลัทธิสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 คือ การศึกษาลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิจากภาพลัทธิสถาปัตยกรรมขอม ในระบอบออสเตรีย มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบอบออสเตรีย ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของโทเนอร์ เนื่องจากกลุ่มประเทศในเอเชียจะมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ศาสนาพราหมณ์ และพุทธได้แพร่กระจายเข้ามาในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรม และประชากรในภูมิภาคนี้มานานนับพันปี ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในด้านต่างๆ ซึ่งในบทนี้จะกล่าวถึงลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบอบออสเตรีย ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบอบออสเตรีย ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ในด้านประวัติความเป็นมา ท่ารำ ดนตรี การแต่งกาย

รูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบอบออสเตรีย ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบอบออสเตรีย ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ในด้านประวัติความเป็นมา ท่ารำ ดนตรี การแต่งกาย ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์รายละเอียดในแต่ละประเด็น ดังนี้

ด้านประวัติความเป็นมา

อารยธรรมอินเดีย (ค.ศ. 100-1000) แผ่ขยายครอบคลุมประเทศไทย และกัมพูชา ผลจากอารยธรรมอินเดียในช่วงนี้ได้ปูพื้นฐานอันมั่นคงแก่วิวัฒนาการของศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ ซึ่งกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของทั้ง 2 ประเทศสืบมาจนทุกวันนี้ ในระยะแรกเข้ามาโดยผ่านทางพ่อค้าวานิช นักวิชาการ และผู้เผยแพร่ศาสนาฮินดู พราหมณ์ และพุทธลัทธิหินยาน การยอมรับอารยธรรมอินเดียเกิดขึ้นได้เพราะอินเดียได้ให้ความรู้ และวิทยาการใหม่ ๆ เป็นต้นว่าตัวอักษรที่ใช้บันทึก และสื่อสารความรู้ทางดาราศาสตร์และคณิตศาสตร์ พิธีกรรมที่สลับซับซ้อน และลึกลับทางศาสนา ศิลปะต่าง ๆ ที่ก้าวหน้าและละเอียดอ่อน ในช่วงระยะเวลา 1,000 ปีที่อารยธรรมอินเดียแผ่ขยายอิทธิพลโดยเฉพาะในระดับผู้ปกครองรัฐและประเทศต่าง ๆ บุคคลที่กลายเป็นผู้ทรงคุณวุฒิและมีฐานะทางสังคมสูงก็คือ นักบวชในศาสนาพราหมณ์ ผู้รู้ ผู้ศึกษาศาสนาพุทธ

รวมทั้งช่างและศิลปินชาวอินเดียต่างๆ บุคคลเหล่านี้รับใช้เจ้านายในราชวังและมีอิทธิพลต่อความคิด ความเชื่อ และระเบียบพิธีทางสังคมมาก มีการยอมรับผู้ปกครองว่าเป็นผู้มีอำนาจพิเศษกว่าคนธรรมดา และเป็นทั้งตัวแทนของชุมชนโดยชอบธรรม หากผู้นั้นสามารถแสดงแสนยานุภาพทางจิตได้ ดังนั้นการนับถือเทพเจ้า เช่น พระวิษณุ พระศิวะและพระพุทธรเจ้า จึงเท่ากับเป็นการเสริมอำนาจบารมีให้แก่ผู้ครองนครได้อีกทางหนึ่ง จึงเกิดความเชื่อที่ว่ากษัตริย์ คือ เทพอวตารหรือสมมติเทพ (มาลินี คิลกวนิช. 2543 : 221) เมื่อผู้ปกครองประเทศมีความเชื่อความศรัทธาในอารยธรรมต่างๆ ของอินเดีย จึงส่งผลโดยตรงในธรรมเนียมการปฏิบัติเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนไทย และคนกัมพูชา มีการสืบทอดต่อๆ กันมาและขยายลงสู่ชุมชนนำไปปรับประยุกต์ใช้ตามบริบทของพื้นที่ตน

มนุษย์มีวัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตที่เคลื่อนไหวให้สอดคล้องกับความเป็นอยู่อย่างต่อเนื่อง พื้นที่ภาคตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดีย เมื่อราว 5,000 ปีมาแล้ว เป็นบ่อเกิดอารยธรรมสำคัญที่เก่าแก่แห่งหนึ่ง เรียกว่า “อารยธรรมลุ่มน้ำสินธุ” เป็นพื้นที่เกิดก่อนศาสนาพราหมณ์และพุทธ มีความเป็นอยู่อย่างสังคมเกษตร ที่มีการตั้งถิ่นฐานถาวร นักโบราณคดีกล่าวว่าชาวลุ่มน้ำสินธุมีความเชื่อเฉพาะท้องถิ่นที่โดดเด่น คือ การเคารพบูชา “เทพมารดา” (Mother Goddess) นิยมทำรูปเคารพเป็นผู้หญิง สะท้อนให้เห็นความสำคัญต่อความอุดมสมบูรณ์ เทียบกับการให้กำเนิดของมารดา แต่พบว่ามีการบูชาแท่งหินที่มีลักษณะคล้ายอวัยวะเพศชาย (Phallic stone) ควบคู่กันไป กระทั่งเมื่อชาวอารยันได้อพยพเข้าสู่พื้นที่ลุ่มน้ำสินธุพร้อมนำความเชื่อแบบ “พระเวท” เข้ามา จึงมีผลต่อการเปลี่ยนแปลง ต่อผู้คนในสังคมแถบนี้เพราะมีวัฒนธรรมและภาษาที่สูงกว่า ทำให้ประชาชนหันไปนับถือ “เทพพระเวท” มีการประกอบพิธีกรรมมีไฟและการท่องมนต์เป็นหัวใจสำคัญ พร้อมกับการสังเวทเครื่องบูชาัญ เช่น พืชพันธุ์ธัญญาหารและสัตว์ต่าง ๆ นอกจากนี้มีการสังเวทด้วยเครื่องดื่ม เรียกว่า “โสมะ” อีกด้วย พระเวทเป็นศาสนาแบบ “พหุเทวนิยม” คือนับถือเทพเจ้ามากมายหลายองค์ และเน้นให้ความสำคัญกับเทพที่เป็น “ผู้ชาย” มีโครงสร้างทางสังคมแบบชนเผ่า ชำนาญการรบ ใช้อาวุธทำด้วยเหล็ก ไร่ธัญญาหาร จีมี ขกย่องผู้ชายมากเป็นพิเศษ ดังนั้น เทพที่เป็น “ผู้หญิง” ที่ยอมรับนับถือมาก่อนได้ถูกลดบทบาทและความสำคัญลงไป ส่วนเทพพระเวทหลายองค์ได้พัฒนากลายเป็นศาสนาพราหมณ์ ขยายปรัชญาสอดคล้องการเกิดขึ้นของ “คัมภีร์อุปนิษัต” ซึ่งเก่าแก่ร่วมรุ่นกับสมัยพุทธกาล (เอกสุดา สิงค์ลำพอง. 2553 : 8) ปรัชญาศาสนาพราหมณ์เป็นปรัชญาที่มีความลึกซึ้งเข้าใจยาก เมื่อมีการประกาศศาสนาพุทธขึ้นในช่วงเวลานี้โดยเฉพาะในช่วงพุทธศตวรรษที่ 7-8 ความเจริญรุ่งเรืองของพุทธศาสนา จึงได้รับความนิยมอย่างมาก เพราะศาสนาพุทธปฏิเสธระบบชนชั้นทำให้ศาสนาพราหมณ์จำต้องปรับเปลี่ยนตัวเอง เปลี่ยนหลักปรัชญาบางประการ เช่น ลดทอนปรัชญาที่เข้าใจยาก ให้เข้าใจง่ายขึ้น สามารถเข้าถึงคนทุกระดับได้มากขึ้น จนพัฒนากลายเป็นศาสนา “ฮินดู” ตัวอย่างคัมภีร์เล่มที่มีความสำคัญต่อหลักปรัชญาในศาสนาฮินดู คือ

“มหาปุราณะ” เนื้อหาที่แต่งขึ้นเพื่ออุทิศให้แก่เทพเจ้าฮินดูมืองค์ที่สำคัญ 3 องค์ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ

การรับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม “เขมร” กับ “ขอม” หลายท่านเชื่อว่า น่าจะเป็นคนกลุ่มเดียวกัน และเป็นกลุ่มที่สร้างสรรค์ศิลปกรรมยุคโบราณของกัมพูชาทั้งปราสาท นครวัด นครธม ในขณะที่บางท่านเชื่อว่าเป็นคนละกลุ่ม อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่าชาว กัมพูชาตั้งแต่อดีตไม่เคยเรียกตนเองว่าขอมเลย คำว่าขอมนี้ปรากฏเฉพาะแต่ในเอกสารของไทย เท่านั้น โดยอาจจะแผลงมาจากคำว่า “ขแมร์กรอม” ซึ่งหมายถึงเขมรดำ ส่วนคำว่าเขมนั้นเป็นคำที่ ชาวเขมรใช้เรียกตัวเอง ศิลปะเขมรหรือศิลปะขอม เกิดขึ้นจากการใช้เชื้อชาติมาเป็นชื่อเรียก ศิลปกรรม ความจริงการเรียกในลักษณะเช่นนี้ปรากฏมานานแล้ว เพียงแต่ไม่เป็นที่นิยมในประเทศไทย เพิ่งได้รับความนิยมในวงกว้างก็เมื่อราว 20 ปีมานี้ การเรียกศิลปะกลุ่มนี้ว่าศิลปะเขมรหรือ ศิลปะขอมนั้น นอกจากกระแสนการแบ่งศิลปกรรมออกตามเชื้อชาติแล้ว ยังคำนึงถึงความไม่ เหมาะสมของชื่อศิลปะลพบุรี และข้อเท็จจริงที่ว่าอาณาจักรเขมร โบราณเคยครอบครองดินแดน ประเทศไทยไว้ และกษัตริย์ของอาณาจักรเขมร โบราณเคยครอบครองดินแดนของไทย และได้เป็น ผู้อุปถัมภ์ให้สร้างโบราณสถานวัตถุต่างๆ ขึ้น ส่วนศิลปะเขมรในประเทศไทยหรือศิลปะขอมใน ประเทศไทย กลุ่มนักวิชาการบางท่านที่เสนอให้เรียกชื่อดังกล่าวให้เหตุผลว่าศิลปะเขมรที่พบใน ดินแดนประเทศไทยบางครั้งมีความแตกต่างไปจากศิลปะเขมรในประเทศกัมพูชา ดังนั้น นักวิชาการกลุ่มนี้จึงเสนอให้เพิ่มเติมคำว่า “ในประเทศไทย” เข้าไปด้วย หรือเสนอให้เรียกว่า “ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย” เพื่อสื่อให้เห็นความแตกต่างไปจากศิลปะในประเทศกัมพูชา แท้ๆ (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, 2551 : 13)

ในอดีตอาณาจักรขอมโบราณถือได้ว่าเป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมทั้งดินแดนประเทศไทย ซึ่งพบหลักฐานศิลปาจารึก ตั้งแต่สมัยก่อนเมืองพระนคร ถึงสมัย เมืองพระนคร และโบราณสถานวัตถุต่าง ๆ ที่ชี้ให้เห็นอิทธิพลของศิลปะขอมในประเทศไทยและ กัมพูชาที่ ศาสตราจารย์ ยอร์ช เซเดส์ ได้แบ่งไว้ ได้แก่ขนบธรรมเนียมประเพณีในราชสำนักแบบ ลัทธิฮินดู และพุทธศาสนา ภาษาสันสกฤต วรรณคดีต่างๆ เช่น มหาकाพย์รामายณะ มหาकाพย์ มหาภารตะ และคัมภีร์ปุราณะ กฎหมาย คือ คัมภีร์พระธรรมศาสตร์ (ปิยนาด บุนนาค, 2529 : 15) ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์ให้เห็นรายละเอียดเพิ่มเติมดังนี้

1. อิทธิพลอารยธรรมขอมต่อศิลปะการแสดงในไทย และกัมพูชา

โดยแท้จริงแล้วดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีความเจริญก้าวหน้าทางอารยธรรม ของตนเองมาก่อนที่จะได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอม สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนอว่าราว 3,000 ปี มาแล้วมีการถลุงเหล็กทำเครื่องมือเครื่องใช้อย่างกว้างขวางเกือบทั่วไปทั้งหมด ก่อให้เกิดการ

เคลื่อนไหวย้ายหลักแหล่งไปมา เพื่อหาบริเวณที่มีแร่ธาตุ และทรัพยากรอุดมสมบูรณ์ เช่น เหล็กและเกลือ แหล่งที่มีเหล็กและเกลืออยู่มาก คือบริเวณรอบ ๆ พังกุลาฮ่องไห้ ในเขตอีสานใต้ จึงมีผู้คนจากที่อื่นเคลื่อนย้ายเข้าไปตั้งถิ่นฐานถาวรเพื่อถลุงเหล็กและเกลือ เป็นเหตุให้มีประชากรเผ่าพันธุ์ต่าง ๆ หนาแน่นกว่าเดิม ในจำนวนนี้มีผู้พูดภาษาตระกูลไทย-ลาวจำนวนหนึ่ง เคลื่อนย้ายมาจากดินแดนทางทิศตะวันออกบริเวณตอนใต้ของจีนเข้ามา เหล็กเป็นโลหะสำคัญที่กระตุ้นให้เกิดการคมนาคมแลกเปลี่ยนค้าขายทั่วภูมิภาค จนมีการรวมตัวกันสร้างบ้านแปลงเมืองจนรุ่งเรืองเป็น “รัฐ” เช่น รัฐพิมาย (นครราชสีมา) รัฐละโว้ (ลพบุรี) รวมถึงรัฐสุโขทัย ที่มีหลักฐานเป็นชุมชนถลุงโลหะ โดยเฉพาะเหล็ก ตั้งแต่ยุคนี้เมื่อราว 3,000 ปีมาแล้ว (สุจิตต์ วงศ์เทศ. 2547 : 46 – 47)

อิทธิพลทางด้านศิลปกรรมขอมในประเทศไทยและกัมพูชาได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดู และพุทธศาสนา เช่น มีการประดิษฐานเทวรูปตามแบบลัทธิฮินดูขึ้นบนภูเขาธรรมชาติหรือภูเขาจำลอง เทวรูปของพระเจ้ายักษ์กัฬะเกี่ยวข้องกับองค์พระมหากษัตริย์อย่างใกล้ชิด มีการค้นพบเทวรูปต่าง ๆ เช่น เทวรูปสวามหวก ยังเป็นพื้นที่ที่ทางผ่านจากอินเดียไปจีน ขอม จามปา จากเทวรูปที่พบแสดงให้เห็นอิทธิพลของศิลปะราชวงศ์ปัลลวะประมาณพุทธศตวรรษที่ 11 – 13 อยู่ทางตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย และนับถือลัทธิพราหมณ์ ส่วนศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนา หลักฐานแรกที่ค้นพบ คือ พระพุทธรูปรุ่นแรก ซึ่งคล้ายกับศิลปะอมราวดี เจริญทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย เป็นพระพุทธรูปยืนห่มเฉียง เปิดปากขา จีวรเป็นริ้ว รอยจีวรหนา หัตถ์ขวาเป็นปางแสดงธรรม หัตถ์ซ้ายยึดชายจีวรเป็นพระที่ชาวเรอันนับถือ และชาวเรออินเดียเป็นผู้นำเข้ามา นอกจากนี้ยังพบพระพุทธรูปแบบอมราวดีในที่ต่าง ๆ เช่น นครราชสีมา และพบศิลปะสมัยคุปตะ ซึ่งจัดว่างามที่สุดเป็นต้นเค้าพระพุทธรูปสมัยทวารวดี อายุรวพุทธศตวรรษที่ 12 -16 นับเป็นสมัยประวัติศาสตร์แรกสุดในไทย ส่วนทางเหนือของไทยพบพระเชียงแสนคล้ายสมัยปาละ อายุรวพุทธศตวรรษที่ 16 ส่วนทางใต้ของไทยได้รับอิทธิพลปาละเข้ามาเป็นศิลปะศรีวิชัย จิตรกรรมในยุคแรกเริ่มของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นจำลองมาจากอินเดียอย่างเห็นได้ชัด ในเวลาต่อมาก็นิยมใช้ศิลปะพื้นเมืองผสมผสานเข้าไปด้วยจนกลายเป็นลักษณะของตนเอง แต่ก็ยังมีเค้าเดิมของอินเดียอยู่บ้าง ทางด้านสถาปัตยกรรมได้มีการสร้างศาสนสถาน เช่น วัดโบสถ์ และวิหารเลียนแบบสถาปัตยกรรมอินเดีย เช่น ปราสาทนครวัดในเขมร เจดีย์โบโรบูดูร์หรือบุโรพุทโธในเกาะชวา เป็นต้น

จากจารึกปราสาทบักขีจำกรุงเมื่อพุทธศตวรรษที่ 15 (หลัง พ.ศ. 1400) กล่าวถึงกำเนิดของราชตระกูลกัมพูชาว่า สืบเชื้อสายมาจากพระฤาษี “กัมพูสวามภูวะ” (ซึ่งเป็นผู้ให้นามแก่ชาว กัมพูชา) กับนางอัปสร “เมรา” ซึ่งพระอิศวรได้ประทานให้พระฤาษี จะสังเกตเห็นว่าชื่อฤาษีเกี่ยวข้องกับชื่อ “กัมพูชา” และชื่อนาง “อัปสร” เกี่ยวข้องกับ “เขมร” หรือ “เขมร์” นิทานเรื่องนี้

คล้ายกับนิทานต้นกำเนิดของราชวงศ์ปัลลวะของอินเดียได้ นอกจากนี้สุจิตต์ วงษ์เทศ ยังเสนอ นิทานที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างชาวพื้นบ้านกับกลุ่มคนที่อยู่นอกพื้นที่เอเชียอาคเนย์ โดยอ้างจากเอกสารจีนบันทึกนิทานเกี่ยวกับพระราชองค์แรกของแคว้นฟูนันว่า บุคคลผู้หนึ่งมีชื่อตามบันทึกจีนว่า “สุนเถียน” อาจเป็นชาวอินเดียหรือชาวมลายูหรือชาวเกาะในทะเลทางทิศใต้ คนหนึ่งฝันว่า เทวดาประจำตระกูลมอบสรให้ แล้วสั่งให้ลงเรือไปดินแดนแห่งหนึ่ง ครั้นตอนเช้าพบศรวางอยู่โคนต้นไม้ในเทวาลัย โณชนินยะจึงลงเรือเดินทางมาถึงดินแดนแห่งหนึ่งที่ภายหลังเป็นแคว้นฟูนัน ดินแดนแห่งนี้มีผู้ครอบครองเป็นนางพญา ตามบันทึกจีนเรียกว่า “หลิวเหย” หมายถึง นาง (ที่นุ่งห่ม) ไบมะพร้าว นางพญาหลิวเหยเกณฑ์บริวารยกกองเรือออกหมายจะปราบปรามผู้รุกราน แต่โณชนินยะแผลงศรไปทะลุเรือนางพญาหลิวเหยเสียก่อน นางพญาสู้ไม่ได้ จึงต้องยอมอ่อนน้อม แล้วตกเป็นเมียของโณชนินยะ ขณะนั้นนางพญาหลิวเหยไม่ได้สวมเสื้อผ้าเพราะนุ่งห่มไบมะพร้าว โณชนินยะจึงพับผ้าของตนแล้วสวมศีรษะให้นางพญาต่อจากนั้น โณชนินยะก็ขึ้นปกครองกษัตริย์แล้วสืบเชื้อสายเป็นต้นราชวงศ์เขมรต่อมา มา นิทานเรื่องนางพญาหลิวเหยกับโณชนินยะนี้อยู่ในจารึกภาษาสันสกฤตของแคว้นจามปา และเชื่อว่าคัดแปลงมาจากนิยายพื้นบ้านของอินเดีย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2535 : 208 – 216)

เมื่อพิจารณาบรรพบุรุษเขมรเกี่ยวกับคนพื้นเมืองผสมต่างชาติ ดังรายละเอียดที่กล่าวไปแล้ว สารสำคัญอยู่ที่สัญลักษณ์ในนิทานที่ระบุกลุ่มชน 2 กลุ่ม คือคนพื้นเมืองกับชาวต่างชาติ ชาวต่างชาติคือ กลุ่มพราหมณ์โณชนินยะ ซึ่งที่จริงอาจเป็นพ่อค้าอินเดียที่เดินทางเสี่ยงโชคมาแลกเปลี่ยนสินค้า แล้วนำเอาศิลปวิทยาการจากอินเดียมาเผยแพร่ และแต่งงานกับคนพื้นเมือง หรือนางพญาพื้นเมืองจนสืบเป็นกษัตริย์ครองเมืองเขมรก็ได้ จะสังเกตว่าเนื้อเรื่องมักคล้ายคลึงกับนิทานกำเนิดราชวงศ์ปัลลวะในอินเดียใต้ที่มีอิทธิพลสูงต่อศิลปวิทยาการในเขมรและบ้านเมืองใกล้เคียง ส่วนคนพื้นเมืองคือ กลุ่มที่มีนางพญาหลิวเหยเป็นหัวหน้า สะท้อนให้เห็นลักษณะวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้คนในภูมิภาคนี้ที่ให้ความสำคัญแก่ผู้หญิงหรือการสืบเชื้อสายทางฝ่ายหญิง โดยเฉพาะการให้ฝ่ายชายไปอยู่กับครอบครัวฝ่ายหญิงหลังการแต่งงาน อันเป็นประเพณีที่ยังคงมีอยู่ในดินแดนแถบนี้ นับเป็นลักษณะพิเศษของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ส่วนอาณาจักรจามปาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นพัฒนาจากอาณาจักรลินยี่เข้าสู่สมัยประวัติศาสตร์ในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 8 จากจดหมายเหตุจีนกล่าวว่า อาณาจักรนี้คงตั้งขึ้นโดยมีขุนนางชาวพื้นเมืองในราว พ.ศ. 735 นับถือผีสาวเทวดา เชื่อผีบรรพบุรุษ เชื่อเรื่องนาคผู้ปกป้องรักษาสระน้ำ การจัดการน้ำและมีภูมิรู้ในการทอผ้า ในจารึกพุทธศตวรรษที่ 14–15 ปรากฏเรื่องราวของฤาษีตั้งเมือง ซึ่งมีหลักฐานในมหากาพย์มหาภารตะว่าเป็นต้นวงศ์ของราชวงศ์การตะแห่งอาณาจักรจามปา คำว่า “จามปา” มาจากคำว่า “จาม” (สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า, 2535 : 118–119)

แสดงว่า จามปาหรือจามได้สร้างความสัมพันธ์กับอินเดียขึ้นแล้ว ชาวจามมีความสามารถที่จะปรับตัว เปลี่ยนระบบความเชื่อครั้งใหญ่ ๆ ถึง 2 ครั้ง คือ ครั้งแรก ยอมรับนับถือศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู และต่อมา ยอมรับนับถือศาสนาพุทธ โดยมีศูนย์กลางการปกครองครั้งแรกที่เมือง “เว้” ตามสำเนียงจีนเรียกว่า แคว้น “เยว่” ชาวจามรู้วิธีคิดในการปรับ ลัทธิบูชาหินในสายตระกูลออสโตรเอเชียติก มาเป็นบูชาศิวิลิ่งอันเป็นลัทธิของพราหมณ์แล้วพัฒนาขึ้นเป็นศาสนาประจำชาติ จากลักษณะที่ตั้งของอาณาจักรจามที่อยู่ระหว่างไคเวียด (เวียดนาม) และอาณาจักรเขมร โดยมีการทำสงครามเพื่อสร้างขยายอำนาจ แต่อาณาจักรจามต้องเพลี่ยงพล้ำและในที่สุดต้องสิ้นแผ่นดินให้แก่อาณาจักรดังกล่าว แต่ไม่สิ้นชาติจาม ปัจจุบันมีผู้ประเมินว่า ชาวจามมีอยู่ในเวียดนามหนึ่งล้านคน (สถิติปี ค.ศ. 1984) และมีชาวจามส่วนหนึ่งได้ลี้ภัยเข้าไปอาศัยดินแดนกัมพูชาเป็นจำนวนมาก ชาวจามทุกวันนี้ยังรักษาจารีตประเพณีจามแต่โบราณ เช่น มีการไว้ผมยาว มุ่นเป็นมวย มีผ้าโพกศีรษะ นุ่งโสร่ง และห่มสำหรับ ส่วนเครื่องดนตรีจามในสมัยอาณาจักรจามปา ได้แก่ พิณ ซอห้าสาย ขลุ่ยสังข์ และกลอง ด้านสังคมยังสืบสกุลสายแม่ ผู้หญิงมีบทบาทและสถานภาพสูง แต่ก้อยู่ในกระบวนการปรับเปลี่ยน และคลายความเข้มข้นไปบ้างแล้ว ทุกวันนี้ชาวจามในเวียดนามได้รวมตัวกันเคลื่อนไหว เรื่อง การฟื้นฟูอนุรักษ์วัฒนธรรมจาม เช่น ที่จังหวัดดวงไฮมีการจัด “ศูนย์วัฒนธรรมจาม” (ชลธิดา สัตยาศึกษา. 2546 : 105 – 111)

จากที่กล่าวมาข้างต้น จึงเชื่อได้ว่าพื้นที่เอเชียอาคเนย์ได้รับอิทธิทางศิลปวัฒนธรรมจากอินเดีย ประเทศกัมพูชา และประเทศไทยเป็นพื้นที่ที่ปรับรับศิลปะทางด้านนาฏกรรมระบำมาปรุงแต่งใหม่จากฐานเดิมของพื้นที่ตนเองมาผสมผสานกับศิลปะนาฏกรรมอินเดียอย่างค่อยเป็นค่อยไปให้สอดคล้องวิถีชีวิตความเป็นอยู่กับพื้นที่และความเชื่อเดิมที่มีอยู่แล้ว เช่น ระบบสังคมที่ชาวอินเดียมอบให้แก่ชาวกัมพูชาและไทย มิได้เคร่งครัดในหลักการเท่ากับในประเทศอินเดีย อิทธิพลของพุทธศาสนาที่ปฏิเสธระบบวรรณะได้มีส่วนอย่างมากที่ทำให้ความเข้มงวดในกฎเกณฑ์ของวรรณะเบาบางลงทั้งในประเทศกัมพูชาและประเทศไทย ทางด้านวรรณกรรมและศิลปกรรมกลับให้ความสำคัญแก่มหากาพย์ที่สำคัญ 2 เรื่อง คือ รามายณะ และมหาภารตะมากกว่า คัมภีร์พระเวทและอุปนิษัต ด้านสถาปัตยกรรม เช่น ศาสนสถานที่ยอมให้ช่วงแรก มีการขุดเข้าไปในภูเขา เช่น ศาสนสถานพนมดะ หรือศาสนสถานขนาดเล็กที่สร้างขึ้นโดด ๆ ประติมากรได้สร้างรูปเทพเจ้าตามรูปแบบที่เกิดขึ้นในประเทศอินเดีย ในระยะต่อมาประติมากรค่อย ๆ สร้างประติมากรรมที่เป็นลักษณะที่เป็นของตนเอง (ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. 2536 : 182) พื้นฐานความเชื่อเป็นเรื่องสำคัญ เช่น กรณีเกี่ยวกับนาฏกรรมที่ปราสาทศิขรภูมิ ระบุว่ามาจากพระอิศวรมีประติมากรรมรูป “ศิวนาฏกรรม” และสัมพันธ์กับการเกิดภาพประติมากรรมของนาง “อัปสรปราสาทศิขรภูมิ” คุณค่าที่ดงามแห่งความเป็นมนุษย์ในสถาปัตยกรรมแห่งนี้ได้ถูกพลิกฟื้นคุณลักษณะให้เคลื่อนไหวเป็น

ศิลปะที่มีชีวิต ดังเช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ได้จัดกิจกรรมการแสดงระบำประยุกต์ระบำ
อัปสรสรณเพื่อเป็นการอธิบายความเป็นมา และมีตัวอย่างการแสดงประกอบ ซึ่งเป็นการจุด
ประกายใหม่สู่ท้องถิ่นให้เกิดความเข้าใจตนเอง และขยายศิลปะการฟ้อนรำออกนอกพื้นที่ทั้งใน
ประเทศ และต่างประเทศ

ลักษณะอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียในไทย และกัมพูชา ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง
ใน 2 ประเทศ อาจแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ ลักษณะแรก ลัทธิพราหมณ์ซึ่งนับถือพระศิวะได้นำเอา
การแสดงซึ่งมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาเผยแพร่อย่างเด่นชัด ลักษณะที่สอง เรื่องราว
ในมหากาพย์ และรามายณะวรรณกรรมอมตะของอินเดียซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของนิทานและ
วรรณคดีของชาติต่างๆ มีผลโดยตรงต่อการแสดงละครหลวง และราชสำนัก ลักษณะที่สาม นิทาน
ชาดก ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพุทธศาสนา ในระดับชาวบ้านก็เป็นเรื่องที่มีอิทธิพลมาก ลักษณะที่สี่ ลีลา
นาฏศิลป์ของอินเดียเผยแพร่อย่างกว้างขวางและหยั่งรากลึกอยู่ในวัฒนธรรมการฟ้อนรำของ
ประเทศไทย และกัมพูชา

จากเหตุผล ดังกล่าว จึงทำให้มีการรับอิทธิพลของอินเดีย แล้วนำมาประยุกต์ใหม่โดย
ดัดแปลงให้ผสมผสานกลมกลืนกับศิลปะท้องถิ่นของประเทศตน มีการถ่ายทอดแผ่ขยายอิทธิพล
ศิลปะการแสดงของตนไปยังประเทศเพื่อนบ้าน เป็นต้นว่า ตัวละครไทย คือ “แม่เมื่อน” ดารา
ภาพยนตร์ที่ชาวเขมรรู้จัก เดิมอยู่เมืองไทยดังคำกล่าวจากการให้สัมภาษณ์ในปี 1994 ตอนนั้น
แม่เมื่อนอายุ 79 ปี แม่เมื่อนกล่าวว่า “...ยายเป็นคนปากน้ำโพคะ ยายเป็นคนไทยคะ...” (ระบำ
อัปสร, 2553) และจากข้อมูลเอกสารกล่าวถึงประวัติของแม่เมื่อนในหนังสือพิมพ์ว่า มีพ่อเป็นไทย
มีแม่เป็นลาว เธอติดตามแม่ซึ่งเป็นนางรำมารำในราชสำนักตั้งแต่อายุ 14 ปี ในปี 1929 ตามคำ
ชักชวนของเจ้าสีสุวัตร มุนีวงศ์ และอยู่ได้ปีเดียวแม่เธอก็ต้องกลับไปดูแลพ่อซึ่งป่วย แต่แล้วแม่ก็
เสียชีวิตด้วยกาฬโรคและสิ้นไปก่อนพ่อ เมื่อแม่เสียก็อยู่รำต่อ สมัยอยู่ในวังแล้วจะถูกเรียกให้ “ถวาย
ตัว” และต่อมาได้มาเป็นดาราภาพยนตร์...” ชีวิตแม่เมื่อนผ่านช่วงเขมรแดงมาได้โดยไม่ถูกฆ่า
เนื่องจากเธอเป็นดารายอดนิยมนี้เอง เพราะ พวกเขมรแดงชอบบทบาทการแสดงที่แม่เมื่อนแสดงให้
ชม ต่อมาแม่เมื่อนได้รับรางวัลทางการแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1996 หลังจากนั้นไม่นานแม่เมื่อนก็เสียชีวิต
ลง (ระบำอัปสร, 2553) ซึ่งแสดงให้เห็นการฟ้อนรำของไทย และกัมพูชาที่มีอิทธิพลต่อกันและกัน
นอกจากนี้ ยังมีงานเขียนของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2553) เรื่อง “โคจรกระดูกในตู้” กล่าวถึง
หม่อมเจ้าหญิงฉวีวาทย์ภักดี ทั้งละครทั้งโรงขึ้นเรือสำเภานี้ไปเมืองเขมร ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่ง
กรุงรัตนโกสินทร์ และเอกสารฝั่งไทยก่อนหน้านี้ก็มีกล่าวถึงไว้ว่าเขมรได้ครุละครไปจากไทย
เช่น “นิราศนครวัด” ของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทำให้มองเห็นอิทธิพลของละครไทยส่งผล
โดยตรงต่อการละครในราชสำนักกัมพูชา มีการผสมผสานกับศิลปะของกัมพูชาที่เรียกว่า “ระบำ

พระราชทรัพย์” ซึ่งเป็นการแสดงในราชสำนักที่เป็นราชูปโภคของพระมหากษัตริย์นั่นเอง ขณะที่ระบำพื้นเมือง รำวง รื่นเริงของกัมพูชาก็มีลักษณะเฉพาะของตนเอง และในอดีตประเทศไทยและกัมพูชาก็มีการสู้รบกัน เซลยศึกชาวกัมพูชาที่ถูกกวาดต้อนมาไทย ก็ได้้นำการฟ้อนรำและการแสดงต่างๆ เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย เป็นต้น

2. ศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลอารยธรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา

ศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลอารยธรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา พบว่าเกิดขึ้นมากมายและแพร่หลายในพื้นที่ที่มีศิลปะสถาปัตยกรรมขอมปรากฏอยู่ เช่น ในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดศรีสะเกษ มีระบำที่เกิดจากการรับอิทธิพลอารยธรรมขอม เช่น ระบำลพบุรี ระบำทวารวดี ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำพนมรุ้ง ระบำนครจำปาศรี ระบำอัสพรตราชู เป็นต้น ส่วนศิลปะการแสดงในประเทศกัมพูชา มีระบำอัสตรา ระบำอัสตราจามในเวียตนาม (ปัจจุบัน) ซึ่งเป็นพื้นที่ที่จามเคยครอบครองมาก่อนในอดีต ดังหลักฐานจากงานเขียนของเพชร ตุมกระวิล (แปลโดย ภูมิจิต เรืองเดช. 2548 : 32) ที่กล่าวถึงเหตุการณ์การบุกยึดทำลายยึดอาณาจักรฟูนัน (นครพนม) ในปี 500 เพื่อก่อตั้งเป็นอาณาจักรขแมร์ และเกิดเหตุการณ์เชื่อมความสัมพันธ์กันระหว่างลูกหลานญานีกับกัมพูชาราชวงศ์โสมวงศ์ของอาณาจักรฟูนัน (นครพนม) และมีการบันทึกไว้ในจารึกปักชัยจำรุง (ศตวรรษที่ 10) ระบำต่างๆ ดังกล่าว ต่างได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอมที่เป็นความเชื่อในศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูทั้งสิ้น เพราะปรัชญาและศาสนามักจะกลมกลืนผูกพันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในแนวคิดของคนตะวันออก ประเพณีศาสนาและปรัชญาตะวันออกหลายกลุ่มมีต้นตอมาจากอินเดีย และจีน แผลขยายไปทั่วเอเชียจาก การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural diffusion) และการย้ายถิ่นของประชากร ศาสนาฮินดูจึงเป็นบ่อเกิดของพระพุทธศาสนานิกายมหายาน ซึ่งมีการแพร่กระจายขึ้นเหนือและตะวันออกจากอินเดียสู่ทิเบต จีน มองโกเลีย ญี่ปุ่นและเกาหลี อ้อมลงได้จากจีนสู่เวียตนาม พุทธศาสนานิกายเถรวาทแพร่กระจายจากอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ตั้งแต่ศรีลังกา บางส่วนทางภาคใต้ของจีน กัมพูชา ลาว พม่าและไทย ส่วนความเชื่อพื้นบ้านที่นับถือโดยชนเผ่าต่าง ๆ มีอยู่ทั่วไปในเอเชีย อิทธิพลของความเชื่อเหล่านี้มีทั้งเผยแพร่ฝังอยู่ในวัฒนธรรม และในบางกรณีกลายเป็นศาสนาประจำชาติ เช่น ศาสนาชินโต เช่นเดียวกับศาสนาหลักต่างๆ ความเชื่อพื้นบ้านสามารถตอบสนองความต้องการการปกป้องคุ้มครองยามมีภัย ช่วยรักษาความเจ็บป่วย ล้างความอัปโชค และช่วยทำพิธีต่างๆ รวมทั้งเป็นช่องทางเกิดและตายของมนุษย์ ที่มีการผสมผสานอยู่ในศิลปะการแสดงที่เป็นแบบพื้นบ้านทั้งของไทย และกัมพูชา

อุเปนทร ฐากูร. (2526) หัวหน้าแผนกประวัติศาสตร์อินเดียโบราณและเอเชียศึกษา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ได้กล่าวถึง “อิทธิพลพราหมณ์ที่มีต่อศิลปะของไทยยุคแรก”

ในวารสารธรรมศาสตร์ แปลโดยจักรสุมาลย์ กบิลสิงห์ กล่าวถึง ศิลปะมอญ – เขมรและสถาปัตยกรรมของไทยได้รับอิทธิพลอย่างชัดเจนจากศิลปะของปาละแห่งแคว้น เบงกอล โดยมีหลักฐานที่น่าสนใจคือ ภาพแกะสลักที่ประสาทหินพิมาย ซึ่งตกแต่งอย่างงดงามด้วยภาพแกะสลักลวดลายบางแห่งแทบจะถอดแบบมาจากลวดลายประดับของพวกปาละที่เมืองกอร์ในแคว้นเบงกอลราวพุทธศตวรรษที่ 15 ลวดลายบนกำแพงประสาทที่พิมายเป็นเรื่องราวจาก รามายณะ ซึ่งใช้กันมากตามวัดต่างๆ ในเบงกอลสมัยกลาง ภาพแกะสลักที่หักพังลงแล้วบางตอนแสดงถึงการสู้รบระหว่างพระรามและราวัน (ทศกรรฐ์) เป็นภาพเดียวกันกับที่พบในโบสถ์ของ เบงกอลและเขมรแสดงให้เห็นการรับอารยธรรมอินเดียเข้ามาปรับใช้ เมื่อมีการพัฒนาศิลปะการแสดงจากภาพสลักจำหลักที่ปรากฏในประเทศไทย หรือกัมพูชาในยุคนี้ ก็แสดงให้เห็นชัดเจนว่าศิลปะการแสดงที่พัฒนาขึ้นนั้นมีพื้นฐานของการผสมผสานวัฒนธรรมที่เป็นอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์มานานแล้ว

นอกจากนี้ ไมเคิลไรท์ (2532 : 85) เสนอว่า นาฏศิลป์ คนตรีในไทยและกัมพูชามีกำเนิดมาจากพระอิศวรลงมาพ้อนรำในแคว้นอินเดียภาคใต้ พระอิศวรลงมาพ้อนรำที่เมือง “จิตัมพรัม” ซึ่งเป็นเขตที่มีความเก่าแก่ก่อนจะมีประติมากรรมรูป “ศิวนาฏราช” สะท้อนให้เห็นกลุ่มอารยันที่ลงมาปราบคนพื้นเมืองในแดนทมิฬ แล้วมีการสืบทอดไปสู่ดินแดนเอเชียอาคเนย์ ตัวอย่างที่ ชุนอุปถัมภ์ นรากรกิจมิลปินของโนราภาคใต้ก็เคยเล่าตำนานว่า ทำรำนั้นได้มาจากเทวดา หรือตำนานพ้อนรำที่เรารับมาจากอินเดีย บางตำนานก็เล่าว่า การพ้อนรำมีพิภพกำเนิดมาจากพระอิศวร บางตำราถือว่ามาจากพระพรหม ในสมัยอยุธยาตอนต้นมีหลักฐานเก่าแก่ คือ ในกฎมณเฑียรบาลกล่าวว่าในพระราชพิธีอินทราภิเษกมีการเล่นอย่างหนึ่งเรียกว่า “ชักนาคดึกดำบรรพ์” เป็นการ เล่นเลียนละครที่เรียกว่า “อมฤตฉนะ” แปลว่า เรื่องกวนน้ำอมฤต หรือ “สมุทรมัจฉะ” แปลว่าเรื่องกวนน้ำทะเลให้เป็นพิภพในการเล่นอย่างนี้มีผู้แสดงแต่งเป็นเทวดา อสูร และวานร การแสดงแบบนี้ถึงแม้จะมีลักษณะค่อนข้างไปทางโจน ไม่รู้ทำอย่างละคร แต่ก็มีลักษณะชวนคิดว่าเป็นต้นเค้าของละคร กล่าวคือ เป็นการเล่นที่มีการขัดแย้ง (Conflict) มีเรื่องราว การเล่นอย่างนี้อาจทำให้ศิลปินที่เคยร้องอย่างเดียว เกิดการคิดแต่งบทแล้วว่าเป็นเรื่องราวจนมีวิวัฒนาการมาเป็นการแสดงอย่างหนึ่งที่เราเรียกว่า ละคร การแสดงแบบนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ สันนิษฐานไว้ในหนังสือ ชื่อ โจน ว่า “...บางทีพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณจะได้แบบแผนมาจากขอม...” โดยให้เหตุผลว่าโบราณสถานของขอมเช่น ที่นครวัด นครธรมีภาพจำหลักเรื่องกวนน้ำอมฤต (ปณิธิ หุ่นแสง. 2518 : 127 – 129) หรือเรียกว่า การเกษียรสมุทรถือเป็นการสรรเสริญเทพเจ้าในตำนานพราหมณ์-ฮินดู ในพิธีกรรมได้ปรากฏเหล่าเทพธิดาที่คอยดูแลศาสนสถานหรือผู้รับใช้เทพเจ้าแห่งศาสนสถาน และเป็นเทพแห่งความดีงาม มีความงดงามอ่อนช้อย บริสุทธิ์ผุดผ่อง สิ่งที่สะท้อนรูปแบบวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีในราชสำนักขอมชาวกัมพูชาเรียกว่า “อัปสรา” ที่มาของคำว่า “อัปสร” ซึ่งคนไทยเรียกว่า “อัปสร” ในปี พ.ศ. 2544

นักโบราณคดีฝรั่งเศสและเขมรร่วมกันนับใหม่ได้ถึง 1,800 องค์ (ธีรภาพ โลหิตกุล. 2548 : 104 – 105) ในความหมายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย-ลาว มองว่าภาพจำหลักนางอัปสรที่ปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ และปราสาทวัดภู เข้าใจว่า นางอัปสร คือ เจ้าแม่ดิน หรือ แม่ธรณี ผู้บันดาลความอุดมสมบูรณ์แก่แผ่นดิน ตามความคิดของผู้คนในพื้นที่เดิม และคุณลักษณะนางอัปสรตรงประตูเข้าเทวาลัยมีลักษณะสีหน้า ทรวดทรงและอาภรณ์ เป็นแบบพื้นเมืองท้องถิ่น (ธิดา สารยา. 2536 : 112 – 113) กรณีตัวอย่าง มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ได้ทำการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้าน และพบว่าชาวบ้านใช้วิถีชีวิตเกี่ยวกับธรรมชาติเป็นพื้นฐาน มองคุณค่าทางธรรมชาติที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตกับการรวมกลุ่มสร้างบ้านเป็นชุมชน สร้างภูมิรัฐภูมิปัญญาสืบทอดอย่างต่อเนื่อง แนวคิดนี้เป็นการชูภูมิปัญญาชาวบ้านด้วยการจัดกิจกรรมประจำปี เพื่ออธิบายความเป็นมาที่ยังดำรงอยู่กับชาวบ้าน จึงได้คิดโครงการกิจกรรมพลิกฟื้นชุมชนทางภูมิรัฐภูมิปัญญาที่มีฐานจากการเกษตรเป็นสื่อความเข้าใจ เช่น กิจกรรมมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านสุรินทร์แหล่งอารยธรรมขอมโบราณ เมื่อวันที่ 19 – 20 พฤศจิกายน 2542 ส่วนหนึ่งของกิจกรรมที่จัดแสดงครั้งนี้คือ “ระบำอัปสรสรายุ”

นางอัปสรหรือนางอัปสรที่ปราสาทประธานของกลุ่มปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ เป็นโบราณสถานที่ศักดิ์สิทธิ์มีการฟื้นฟูระบบความเชื่อมีการเปลี่ยนศาสนสถานของฮินดูให้เป็นพุทธ มีการซ่อมสร้างให้ศาสนสถานกลับมีชีวิตขึ้นใหม่ เดิมทีเคยเป็นเทวสถานเทวาลัย ได้เปลี่ยนให้เป็นสถูปเจดีย์ในทางพระพุทธศาสนาผู้คนที่เข้ามาอาศัยอยู่ในพื้นที่รายรอบ ไม่ใช่พวกเขมรป่าดงหรือ กูยที่นับถือผีและเป็นกลุ่มชนที่ไม่มีลายลักษณ์ และก็ไม่ใช่พวกลาวเป็นผู้มีลายลักษณ์ หากเป็นเรื่องของท้องถิ่นที่มีหลายพวกหลายเผ่าพันธุ์ผสมปนเปกันจนมีความเจริญร่วมกัน มีการนับถือพระพุทธศาสนา มีความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมร่วมกัน กลุ่มชนเหล่านี้มีความสัมพันธ์ทางสังคมและการเมืองเกิดขึ้น (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2532 : 46– 47) เช่น เมืองประทายสมัน เมืองศิขรภูมิ ที่บ่งบอกถึงระดับความเจริญของชุมชน โดยเฉพาะรูปแบบของนางอัปสราเป็นรูปแบบสำคัญทางศิลปกรรมเป็นมรดกสำคัญที่สังคมท้องถิ่นที่ปรับและยอมรับให้เป็นสัญลักษณ์แห่งความสมบูรณ์ทางธรรมชาติที่รับอิทธิพลมาจากเขมร เป็นสัญลักษณ์แห่งความงามทางคุณลักษณะทางนิสัยที่มีพฤติกรรมทางความดีงาม ความเชื่อในการปกป้องโบราณสถานท้องถิ่น เป็นตัวกลางเชื่อมโยงอดีตปัจจุบันไปสู่อนาคตที่สอดคล้องกับคุณลักษณะของท้องถิ่น เช่น ความงามของรูปร่างสุขภาพทางกายทางจิตใจ หรือ การบริโภคจากผลผลิตทางเศรษฐกิจท้องถิ่น เช่น เครื่องแต่งกายที่สามารถผลิตเองในท้องถิ่น ส่วนอัปสราในกัมพูชาที่ชาวเขมรเชื่อว่า ช่วยสร้างความพอใจในการทำมาหากินได้ ดังที่ธีรภาพ โลหิตกุล เสนอในประเด็นเรื่อง “ชายชรา กับ บ่วงกรรมและคำสาป นครวัด นครธม” ว่าความเชื่ออัปสราเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ยังอยู่ในจิตใจของชาวกัมพูชาตราบจนถึงปัจจุบัน ร้านเสริมสวยหลายแห่งนิยมประดับรูปเทพอัปสรไว้หน้าร้าน นับว่าเป็นการดึงดูดลูกค้าว่าหากมาเสริมสวยที่ร้าน

นี้แล้วก็จะสวยอย่างนางอัปสร นอกจากนี้ยังเชื่อกันว่าสตรีที่มีบุตรยาก หากว่าได้ลูบอกรางอัปสรที่ประดับอยู่บนปราสาทประธานปราสาทนครวัดก็จะขอลูกได้สมหวัง แต่หากใครไปลูบด้วยจิตอกุศล ก็จะได้รับผลทันตา เช่น มีเรื่องเล่าขานในปี พ.ศ. 2544 ว่า มีเด็กหนุ่มไทยจากกรุงเทพฯ คนหนึ่งมาเที่ยวนครวัดกับเพื่อนๆ แล้วเอามือลูบหน้าอกนางอัปสรองค์หนึ่ง ยังไม่พอ เขายังเล่นพิเรนทร์ด้วยการเอามือลูบผ้านุ่งส่วนที่ปกปิดอวัยวะเพศของนางอัปสรด้วย ปรากฏว่าเดินออกมายังไม่พ้นปราสาทนครวัด มือก็เกิดปวดบวมโดยไม่มีสาเหตุ จึงจู่ดรูปของมากันวันวายอาการจึงดีขึ้น (เป็จเจียง. 2554, มกราคม 17) ชาวکمพูชาเชื่อว่าเด็กหนุ่มมือบอนถูกลงโทษจากนางอัปสรนั่นเอง ซึ่งให้เห็นว่าชาวکمพูชาและชาวไทยมองนางอัปสรในคุณค่าที่ดีต่อสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง สังคมและวัฒนธรรม

ด้วยความเชื่อดังกล่าว พื้นที่ปราสาทศิขรภูมิจึงเป็นพื้นที่ที่ชุมชนจัดให้มีกิจกรรมทางสังคมอย่างต่อเนื่อง เพื่อสร้างจิตสำนึกวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชน ตัวอย่าง วันที่ 3 พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2537 มีกิจกรรมการแสดงของชุมชนที่ปราสาทศิขรภูมิ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ โดยจัดรูปแบบที่เน้นความรู้เพื่อความเข้าใจท้องถิ่นตนเอง เป็นการเสริมนโยบายรัฐเข้าสู่ท้องถิ่น มีรูปแบบการจัดในลักษณะมองต่างมุม เสนอวัฒนธรรมร่วมกับชาวบ้าน ต่อมา มีการจัดกิจกรรมที่หลากหลายอย่างต่อเนื่อง เช่น กิจกรรมการฟ้อนรำระบำอัปสรที่ปราสาทศิขรภูมิ จัดขึ้นในช่วงเทศกาลงานช้างของจังหวัดสุรินทร์ บางโอกาสปรับเปลี่ยนพื้นที่การแสดง เช่น 19 – 21 พฤศจิกายน 2542 สถาบันราชภัฏสุรินทร์จัดงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านสุรินทร์ เพื่อเสนอศิลปกรรมแหล่งอารยธรรมขอมโบราณ เน้นศิลปะการแสดงเขมร กูย และลาว ประกอบด้วย แฟชั่นโชว์ผ้าไหมสุรินทร์ ระบำเกลมอ ระบำอัปสรสราญ ระบำกันตรึม เรือมอันเร และเรือมตรุษ เป็นต้น โดยเฉพาะการแสดงระบำอัปสรสราญมีจุดเน้นแนวคิดการฟ้อนรำ ที่สะท้อนคุณค่าความเป็นมาของวัฒนธรรม ระบำที่สืบทอดความสัมพันธ์มรดกวัฒนธรรมอาณาจักรขอมโบราณในพื้นที่ของสังคมไทย และکمพูชาในปัจจุบัน ปัจจุบันนี้แกนนำชุมชนท้องถิ่นปราสาทศิขรภูมิมีบทบาทสร้างความสัมพันธ์กับการเข้ามามีส่วนร่วมของชุมชน มีรูปแบบกิจกรรมการแสดงที่หลากหลาย เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ เช่น วันที่ 19 พฤศจิกายน 2553 จัดเสนอเรื่อง “สืบสานตำนานพันปีปราสาทศิขรภูมิ” ประกอบ การแสดง แสง สี เสียง ชุด “จินตณฤตยา มหาเทวาศิขเรศวร” เป็นการจำลองวิถีชีวิตชุมชนพื้นเมือง เขมร ลาว กูย จีน จุดเสนอที่เป็นประเด็น และเป็นฐานสืบสานที่สำคัญ คือ เกี่ยวกับการเสนอระบำอัปสรสราญ ซึ่งสะท้อนย้อนยุควัฒนธรรมที่ดำรงอยู่ในสังคมสมัยใหม่ ซึ่งให้เห็นจุดเปลี่ยนสัญลักษณ์ของนางอัปสรในท่ามกลางกระแสสังคมบริโภคนิยม

ฐานเดิมของนางอัปสรสัมพันธ์กับแนวคิดของศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา เมื่อพวกอารยันเข้ามาตั้งหลักแหล่งในอินเดียได้สร้างศาสนาพระเวทผสมผสานกับความเชื่อพื้นเมืองซึ่ง

มีมาก่อนเกิดเป็นศาสนาพราหมณ์ และเชื่อว่ามีพระผู้เป็นเจ้าคือมหาบุรุษเป็นผู้สร้างโลกและสิ่งที่มีชีวิตทั้งปวง มีการแบ่งมนุษย์ออกเป็น 4 วรรณะคือ พราหมณ์ กษัตริย์ แพศย์ และศูทร ส่วนพุทธศาสนาเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 6 มีลัทธิมหายาน แยกเป็นลัทธิเถรวาท (หินยาน) รับเอาความเชื่อถือในศาสนาพราหมณ์เข้ามาปะปนมีพระพุทธรูปเจ้าลงมาตรัสรู้ในมนุษย์โลกเกิดมีการประดิษฐ์พระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์ขึ้นตามความเชื่อในพุทธศาสนา ลัทธิมหายาน (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2538 : 7-9) การรับหลักศาสนาจากอินเดียเข้าสู่พื้นที่ประเทศไทยและกัมพูชามาสอดคล้องกับความเชื่อเดิมของคนในพื้นที่ หลักความเชื่อของอินเดียลบลบบทบาทของสตรี ถ้ามองความเชื่อของพื้นที่วัฒนธรรมขอมพบว่ายंत्रะหนักถึงบทบาทของสตรีมีพื้นที่เป็นตัวกลางระหว่างเทพเจ้ากับวิถีชีวิตของพื้นที่บ้าน และมองว่านางอัปสรที่จำหลักในสถาปัตยกรรมขอม เช่น จำหลักรูปแบบนางอัปสรริมประตูปราสาทศิขรภูมิ ถ้ามองความหมายด้านพิธีกรรมในความเชื่อศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู คือผู้ที่ถูกกำหนดให้เป็นบริวารคุ้มครองพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ขององค์ปราสาท ตลอดทั้งภาพจำหลักในสถาปัตยกรรมกลุ่มนี้ และบทบาทหน้าที่บำเรอพวกเทวดาหรือบางทีก็มีพวกอสูรด้วย ไม่มีสิทธิ์เลือกจะบำเรอเทวดาหรืออสูร จึงตกเป็นของกลางที่เทวดาหรืออสูรตนใดชอบก็เรียกว่าบำรุงบำเรอตน ถือว่าเป็นเรื่องของเทวดา (นิวัตร กองเพียร, 2539 : 170 – 171) แต่รูปแบบนางอัปสรในมุมมองของคนไทย และกัมพูชามีการปรับเปลี่ยนสอดคล้องกับสภาพพื้นที่ทางกายภาพและทางสังคมพื้นบ้านเดิม ลักษณะการดำรงชีวิตที่มองธรรมชาติเป็นผู้สร้างมนุษย์และสังคม เป็นบ่อเกิดการสร้างความเชื่อพื้นฐานของชีวิตที่เกี่ยวข้องกันอย่างแนบแน่น

ดังนั้นชาวไทย และกัมพูชามองภาพจำหลักนางอัปสร คือ ตัวแทนแห่งความสมบูรณ์ของธรรมชาติซึ่งเข้ารูปแบบคุณสมบัติเจ้าแม่ธรณีเป็นเทพแห่งไร่นา หรือเป็นสตรีในลักษณะรูปแม่พระธรณีบีบมวยผม ซึ่งเป็นความเชื่อของชนชาติที่ประกอบกิจกรรมที่ต้องใช้น้ำเป็นปัจจัยสำคัญเพื่อพืชพันธุ์ธัญญาหารเจริญงอกงามอุดมสมบูรณ์ และสะท้อนคุณลักษณะเทวีแห่งพืชพันธุ์ธัญญาหาร ที่เรียกว่า “พระแม่โพสพ” เป็นเทวดาพื้นเมืองประจำท้องถิ่นและศูนย์กลางของไทยซึ่งเป็นที่ปลูกข้าวรับประทานมานานนับพันปี ทุกวันนี้ชาวนาในชนบทไทยและกัมพูชายังมีพิธีกรรมกับความเชื่อ เช่น ช่วงใกล้เดือนหก ฝนก็เริ่มตก ชาวนาจะแรกไถนา และทำพิธีอัญเชิญพระโพสพลงมาเพื่อช่วยดูแล รักษาต้นข้าวคือ พิธีเรียกขวัญข้าว เป็นการทำเพื่อตอบแทนคุณ และบูชาพระแม่โพสพที่ให้ข้าวแก่มนุษย์กิน นอกจากนี้พระแม่โพสพมีลักษณะเป็นหญิงสาวเช่นเดียวกับนางอัปสร ทำทางอ่อนช้อยสวยงาม แต่งกายนุ่งผ้าจีบชายลงมาถึงปลายเท้าแข้ง ห่มผ้าสไบเฉียงแบบหญิงสาวชาววังในสมัยก่อน ที่ไว้ผมยาวประบ่า เป็นเทพินางฟ้า และยื่นเปลือยกายท่อนบน (สุรศักดิ์ ทอง, 2553, : 175 – 183) แต่เมื่อพิจารณาพื้นที่ห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจของอาณาจักรเขมร พบว่าพื้นที่เขมรส่วนบน (เขตอีสานใต้) ได้ลดขนาดของภาพจำหลักลง กล่าวคือ มีภาพนางอัปสรใน

ปราสาทขอมในดินแดนประเทศไทยมีขนาดเล็กกว่าที่นครวัด ส่วนท่วงท่าที่เคลื่อนไหวทุกองค์อยู่ในท่าร่าอันอ่อนหวานมีเสน่ห์ ดังที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เขียนไว้ในเพลงชื่อ อปสรที่สะท้อนถึงพื้นถิ่นชาวเขมรในอีสานตอนใต้ว่า “อ่าองค์อปสร ฟ้าหายดแสงดาว ดวงตาสุกสกา วาวใสใจหวาน ร่ายรำสำอาง เหมือนคังนางฟ้าลาวัญย์ ดั่งจะบีกันตรึมกระชั้น เจริญรับอปสร” (นิเวศกร กงเพียร. 2539 : 170 – 171) ซึ่งให้เห็นว่ารูปจำหลักขอมโบราณสอดคล้องกับความรู้สึกของคนในท้องถิ่นที่ยอมรับความลึกซึ้งกับวิถีชีวิตสะท้อนจิตใจให้ศิลปะมีชีวิต โดยดึงความรู้สึกออกมาให้เป็นภาพเคลื่อนไหวความงามด้วยความหลากหลายในท่าฟ้อนรำ จากลักษณะพื้นฐานการรำรูปแบบกันตรึมที่พัฒนาให้เข้าถึงคุณลักษณะของนางอัปสร ดังที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เครือจิต ศรีบุญนาค ได้ริเริ่มคิดประดิษฐ์การแสดงระบำอปสร และปรับเปลี่ยนรูปแบบเข้ากับชุมชน กำหนดชื่อการฟ้อนรำว่า “ระบำอปสรสรายุหรือระบำอปสรายุษาใหม่” และขยายลงสู่ชุมชนปราสาทศิขรภูมิได้รับและปรับใช้กับท้องถิ่นตน ซึ่งชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายในพื้นที่ทางกายภาพของชุมชน ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ วัฒนธรรม และสังคม ในรูปแบบของทุนทางสังคมหรือทุนทางวัฒนธรรม

2. การผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบำอปสรสรายุ และระบำอปสร

มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม 3 ส่วน คือ 1) การผสมผสานท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก (ท่ารำมาตรฐาน) 2) การผสมผสานท่ารำจากภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ ภาพจำหลักนครวัด และ 3) การผสมผสานจากท่ารำพื้นบ้าน

2.1 การผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบำอปสรสรายุ

2.1.1 การผสมผสานท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก (ท่ารำมาตรฐาน) ท่ารำที่เป็นแบบแผนจากราชสำนักไทยนั้นมีมาแต่สมัยโบราณ และมีการพัฒนาขึ้นเป็นลำดับจนเป็นมาตรฐานแบบฉบับหลังจากเกิดละครชาตรีและละครในขึ้น ท่ารำของละครย่อมมีวิวัฒนาการ มีความประณีตบรรจง ต่อมาท่ารำดังกล่าวถือเป็นแบบฉบับสืบเนื่องกันมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ และยังคงรักษาลักษณะท่าฟ้อนรำที่เป็นมาตรฐาน เป็นท่ารำหลักและเป็นแบบฉบับมาจนถึงปัจจุบัน ท่ารำของไทยแสดงให้เห็นลีลาข้อต่อของอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น ข้อมือ ข้อศอก ข้อเท้า เข่า ฯลฯ โดยเฉพาะมือและแขนที่เน้นให้เป็นส่วนโค้ง ให้เห็นความอ่อนช้อยสวยงามที่เป็นแบบแผนของไทยตามศิลปะแบบพุทธ ส่วนขายังคงรักษาลักษณะตามแบบฉบับของอินเดียแสดงออกเป็นเหลี่ยม เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมสร้างให้เกิดรูปแบบการรำนานาฏศิลป์ และละครไทย

ประเภทของศาสตร์ทางการเคลื่อนไหวของไทยแบ่งเป็น 3 ประเภท คือ 1) ระบำ รำ ฟ้อน 2) ละคร 3) มหรสพ (โขน หุ่น หนังใหญ่ หนังตะลุง) ศาสตร์ทางการเคลื่อนไหวดังกล่าว

ต้องอาศัยศาสตร์ทางการเห็น (ศิลปะ) ศาสตร์ทางการได้ยิน (ดนตรี) มาผสมผสานสร้างให้เกิดสุนทรียรส ในการแสดงโขน ละคร มีการรำน้ำพาทย์กับรำบท การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ ถือว่าเป็นการรำที่ศักดิ์สิทธิ์ จะเป็นการบรรเลงประกอบการฟ้อนรำจนจบกระบวนการตามข้อกำหนดของเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ โดยไม่มีบทร้อง ส่วนการรำบทหรือรำดิบนั้น เป็นการฟ้อนรำแสดงท่าทางแทนคำพูด

ท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก ที่นำมาใช้ในระบำอัปสรสรายุ ประกอบด้วยท่าเทพพนม ท่าพรหมสี่หน้า ท่ากนิษฐาและท่าบัวชูฝักแปลง ท่ารำทั้ง 4 ท่า เป็นแม่ท่า คำว่า “แม่ท่า” ในที่นี้หมายถึง ท่ารำที่ฝึกหัดเป็นพื้นฐานในการเรียนนาฏศิลป์ แม่ท่าเหล่านี้มาจากท่ารำแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก เพลงช้า – เพลงเร็ว แต่ละท่าประกอบด้วยทำนองและท่าเชื่อม ท่าเชื่อม คือ ลีลาการเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่งอย่างต่อเนื่องกันไป มีการนำลักษณะของลีลาการเคลื่อนไหวที่เป็นแบบแผนการรำและนาฏยศัพท์มาใช้ในระบำอัปสรสรายุ ประกอบด้วย

- 1) ตั้งวง คือ อาการยกแขนให้ได้ส่วนโค้งสูงตั้งข้อมือ หักข้อมือ ฝ่ามือแบเหยียดตรงทั้งสี่นิ้ว นิ้วหัวแม่มือจรดเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย
- 2) จีบ คือ อาการกรีดนิ้ว โดยเอานิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือมาจรดกันให้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดตรงข้อสุดท้ายของนิ้วชี้ (นับจากฝ่ามือ) นิ้วที่เหลือกรีดออกให้เป็นรูปพัด หักข้อมือเข้าหาลำแขน ลักษณะจิบที่นำมาใช้ในระบำอัปสรสรายุจะเป็นจิบหงาย จีบส่งหลังและจีบคว่ำ
- 3) ก้าวเท้า การก้าวเท้าในระบำอัปสรสรายุ มีก้าวหน้า ก้าวข้าง ก้าวไขว้
 - 3.1) ก้าวหน้า คือ การวางเท้าลงบนพื้นด้านหน้า ให้ส้นเท้าอยู่ตรงกับหัวแม่เท้าของเท้าหลัง ระยะก้าวกว้างพองาม ประมาณ 1 คืบ วิธีวางเท้าต้องหันส่วนข้างของเท้าด้านในออก ส่วนเท้าหลังเปิดส้นเท้าโน้มลำตัวให้น้ำหนักไปทางเท้าที่ก้าวและย่อเข้าให้ดูพองาม
 - 3.2) ก้าวข้าง คือ การวางเท้าลงบนพื้นข้างใดข้างหนึ่ง ส้นเท้าที่ก้าวให้เหลื่อมจากหัวแม่เท้าของเท้าที่วางรับน้ำหนักเล็กน้อย ห่างจากเท้าที่ยืนกับส้นเท้าประมาณคืบครึ่ง
- ก้าวไขว้ คือ ลักษณะคล้ายก้าวหน้า แต่ไขว้ขาที่ก้าวมาทางเท้าที่ยืนมากๆ เปิดส้นเท้าหลัง
- 4) สะบัดมือ เป็นอาการกิริยาของมือที่เนื่องมาจากท่าจิบจากจิบหงาย วิธีสะบัดให้คลายจิบออก และสะบัดข้อมือพร้อมกับแบมือแล้วพลิกข้อมือตั้งวง
- 5) ม้วนมือ เป็นกิริยามือที่เนื่องมาจากจิบหงาย แล้วม้วนมือจิบส่งไปด้านหลังในท่าเดินออกของระบำอัปสรสรายุ
- 6) ทรงตัว เป็นลักษณะของลำตัว ตั้งแต่ศีรษะตลอดจนลำตัวให้ตั้งตรง
- 7) กดเกลียวข้าง คือ ลักษณะของการกดเกลียวด้านข้างของลำตัวเหนือสะเอวขึ้นมา เพื่อให้อ่อนสะเอวและสอดคล้องกับการกดไหล่

8) กันเข้า คือ อาการที่เบะเข้าออกจากกันทั้งสองข้างเพื่อให้เกิดเหลี่ยม

ลักษณะพื้นที่ของภาพจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและใน
กัมพูชานั้นมีความหลากหลาย โดยเฉพาะภาพนางอัปสรที่สลักที่เป็นพันๆ องค์ รายรอบ
ปราสาทนครวัด – นครธมทุกมุมแต่ละองค์มีเอกลักษณ์เฉพาะตน มีเครื่องทรงไม่ซ้ำองค์กัน อ่อน
ช้อยและงดงามยิ่ง และมีความแตกต่างเห็นได้ชัดระหว่างศิลปะของสองยุค คืออัปสรนครวัดและ
อัปสรนครธม จุดเด่นของนครวัดที่มองเห็นทันทีคือ การวางรูปเท้าขนานกัน ส่วนนางอัปสรแห่ง
นครธมนั้นปลายเท้าจะยื่นออกมาตรง ๆ และสิ่งที่นางอัปสรนครธมพาดนางอัปสรนครวัดคือ
ปริมาณนวนางสวรรค์ที่น้อยกว่านครวัดหลายเท่า (สุมิตรา จันทรเภา. 2538 : 79)

ถ้าพิจารณาการวางรูปเท้าที่ปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ นับเป็นภาพในยุคสมัย
นครวัด และเป็นปราสาทขอมนอกเขตแดนกัมพูชา ด้านดนตรีเขมร ดนตรีไทยมีรากเหง้าเก่าแก่
ร่วมกัน ซึ่ง สุจิตต์ วงษ์เทศ (2553) อ้างจากหนังสือ “เครื่องดนตรีกัมพูชาสมัยโบราณ” เสนอว่า
“ดนตรีกัมพูชาและดนตรีไทยมีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกันราว 5,000 ปีมาแล้ว มีระบบเสียงไม่
เท่ากันมาแต่ดั้งเดิมเหมือนกัน เป็น วัฒนธรรมร่วม ของดนตรีสุวรรณภูมิบนผืนแผ่นดินใหญ่
เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความเป็นมายาวนานร่วมกันอย่างแยกไม่ออก เช่นเดียวกับดินแดน
และผู้คนในกัมพูชาและไทย มีพัฒนาการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับดินแดนและผู้คนสุวรรณ
ภูมิ” นางนาคเป็นสัญลักษณ์ บรรพชนร่วมกันของกัมพูชาและไทย เท่ากับเป็นพยานยืนยันว่า
ดนตรีกัมพูชาและไทย มีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกัน ตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ トラบจนทุกวันนี้ จะ
ต่างกันบ้างในรายละเอียดปลีกย่อย เช่น เรียกชื่อเครื่องดนตรีและบางเพลงบางอย่างไม่
เหมือนกัน เพราะอยู่ในภาษาตระกูลภาษาต่างกัน

ราวหลัง พ.ศ. 1800 กาฬโรชระบาดรัฐชายทะเล คนจีนนำตระกูลมอญ – เขมรล้ม
ตายมาก ทำให้ตระกูลไทย – ลาว เติบโตมีอำนาจแทน แล้วสถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นเป็นศูนย์กลาง
ยกภาษาเขมรเป็นราชาศัพท์ แล้วปรับอักษรเขมร (ขอม) เป็นอักษรไทย เลขเขมรก็เป็นเลขไทย
ประชากรที่เคยเป็นขอม หรือเขมรก็กลายเป็นคนไทย อยู่ในอำนาจรัฐไทยที่มีขึ้นมาใหม่
ขณะเดียวกันก็สืบทอดศิลปวิทยาจากเขมรเมืองพระนคร (นครวัด) กับเมืองนครหลวง (นครธม)
รวมทั้งสืบทอดศิลปวัฒนธรรมอื่น ๆ เช่น พระที่นั่ง พระเมรุเมศ ถือน้ำพิพัฒน์สัตยา การปกครอง
และอื่นๆ จนถึงดนตรี และเพลงการ แล้วรับคำเขมรมาใช้ว่า เพลง ละคร และอื่นๆ ครั้นต่อมา
ราวหลัง พ.ศ. 2400 กัมพูชารับเทคโนโลยีก้าวหน้าบางอย่างและวัฒนธรรมร่วมสมัยจากไทย เช่น
เพลงดนตรี “เถา” ที่สร้างใหม่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2554 : 21)

จากแนวคิดของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2541) ที่เสนอในหนังสือ ลักษณะไทย
ของธนาคารกรุงเทพฯ เป็นตำราเรื่อง “พัฒนาการเรื่อง นาฏศิลป์ไทย” โดยชี้ว่า “ทำร่าต่าง ๆ ของ

อินเดียในสมัยก่อนซึ่งปรากฏเป็นคำรำนั้น หากพิจารณาแล้วก็เห็นว่าไม่มีความคล้ายคลึงกับทำรำของไทยเท่าไรนัก” เพราะการฟ้อนรำของอินเดียมีจังหวะคล่องแคล่วว่องไว ให้อวัยวะต่าง ๆ อย่างหนักแน่นเด็ดขาดกว่าฟ้อนรำของไทยซึ่งมี สามัญลักษณะ คือ ลักษณะสำคัญที่สุดของการฟ้อนรำไทยที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ อธิบายไว้ และกล่าวถึงเอกลักษณ์ของการฟ้อนรำไทยว่ามี 3 อย่างคือ การทรงตัว ขยับตัว ทรงตัว หมายถึงการทรงตัวในช่วงบนของร่างกายตั้งแต่หัวไหล่ลงไปถึงขยับขึ้นบนเอน ให้ตั้งตัวตรง ขยับ คือย่อเขาลงตามจังหวะ ขีด คือเหยียดเขาดตรงตามจังหวะ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ อธิบายว่าเอกลักษณ์ของการฟ้อนรำไทย 3 อย่างนี้มีเหมือนกันหมดทุกภูมิภาค ไม่ว่าภาคเหนือ อีสาน กลางใต้ ของประเทศไทย ส่วน สุจิตต์ วงษ์เทศ (2554 : 21) อธิบายว่า สามัญลักษณะทั้ง 3 อย่างเป็นลักษณะร่วมที่สำคัญของการฟ้อนรำของผู้คนทุกชาติพันธุ์ในสุวรรณภูมิหรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้ง มอญ เขมร ลาว และชาติพันธุ์อื่น ๆ

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช อธิบายสรุปว่า นาฏศิลป์ไทยอย่างโขนและละคร “น่าจะได้เริ่มต้นมาจากการแสดงอันเก่าแก่ในราชสำนัก และในพิธีหลวง” ได้แก่ โมงครุ่ม กลุติไม้ ระเบ็ง ซึ่งเป็นการแสดงชุดเดียวเกี่ยวเนื่องกัน แต่แบ่งเป็น 3 อย่างที่เกี่ยวข้องกันคือ โมงครุ่ม คือฟ้อนรำเบิกโรงโดยไม่มีเรื่องละคร กลุติไม้ คือสรรเสริญพระเกียรติพระมหากษัตริย์ก่อนเล่นละคร ระเบ็งคือละครเก่าแก่ที่สุดเริ่มเล่นมีโครงเรื่องสั้น ๆ สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนอว่า ระเบ็งเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “โละพะ” แล้วถึงต่อด้วยเนื้อความเป็นวรรณคดีตอน เมื่ออ่านบทร้องระเบ็ง-โละพะ แล้วนึกถึง “กาพย์เห่” ของอีสาน คือ ร่าย ลักษณะเสรีที่ไม่เน้นส่งสัมผัสระหว่างวรรค ถ้ามองวิถีเล่นมีต้นเสียงร้องนำแล้วมีลูกคู่ร้องรับทวนซ้ำตามต้นเสียงเป็นวรรค ๆ ไปก็ยังเข้าใจได้ว่านี่คือ เห่ อย่างวัฒนธรรมลาวในอีสาน ดังนั้นจึงเป็นหลักฐานสำคัญอย่างหนึ่งแสดงให้เห็นชัดว่า ระเบ็ง – โละพะ การเล่นในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาตั้งแต่ในยุคแรก แล้วมีแบบแผนคิดมาจากบรรพชนในวัฒนธรรม (ลาว) (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2554 : 21) อย่างไรก็ตามทำรำที่เป็นแบบแผนในราชสำนักยังมีส่วนขยายสืบทอดไปยังพื้นที่ภายนอกสำนักไทย การไหว้ครูหน้าโขนเป็นการแสดงเกี่ยวข้องผูกพันของนาฏศิลป์ไทยซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับความเชื่อในศาสนาโบราณ ถือว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์มีการบูชาหน้ากาก คนไทยเรานับว่าหน้ากากโขน บูชาเพราะถือว่าเป็นตัวแทนพระเป็นเจ้า ตัวแทนนักรบหรือวีรบุรุษ มีการกราบไหว้ไทยเรานับว่าหน้าโขนเพราะเป็นหน้าพระเป็นเจ้า เป็นหน้าพระรามพระลักษณ์และลิงมองว่าเป็นผู้มีความสามารถ รบเก่ง ถือว่าเป็นของสูง

ในด้านการรำรำ ลักษณะการยกเท้าในการรำระบำอัปสรสาธิตของประเทศไทย และกัมพูชา จะเน้นการก้าวเท้าแบบนุ่มนวล ไม่รุนแรง แสดงให้เห็นการผสมผสานแบบพุทธ ซึ่งจะเน้นทิศเบื้องล่างเป็นฐานสำคัญ เพราะรองรับสิ่งมีชีวิต และสิ่งไม่มีชีวิต เท้า คือพื้นที่ที่รองรับว่าใครดีใครชั่ว เช่น รอยพระพุทธรูปที่เขาศาตา อำเภอบัวเขต จังหวัดสุรินทร์ ประเทศไทย ที่วัดพระพุทธรูป

บาท จังหวัดสระบุรี ที่ฟ้าเท้าจะพบรูปสัตว์ต่างๆ ที่แสดงว่ามนุษย์อยู่ร่วมกับสัตว์ อยู่ร่วมกับภูมิ
 นิเวศที่บอกว่าตรงนี้มีอะไรหลายอย่าง ฟ้าเท้าจึงคุ้มครองปกป้อง เพราะเท่ากับดินเป็นสิ่งใกล้ชิดกัน
 ที่รองรับทุกสิ่ง เท้าจึงมีส่วนสำคัญและบอกได้ทุกอย่างว่าเป็นพื้นที่อะไร พื้นที่ไหนเป็นอย่างไร ใน
 ศาสนาพุทธจึงเน้นการปรับตัวให้เข้ากับธรรมชาติ และอยู่ร่วมกับธรรมชาติได้ นอกจากนี้เท้ายัง
 สัมพันธ์กับทิส วิลาส โปธิสาร (2554, มีนาคม 16 สัมภาษณ์) กล่าวว่า

“ชาวภูเขาลานอนจะเอาศีรษะไปทางทิศใต้ ของสำคัญจะเอาไว้ทางพระอาทิตย์ขึ้น คือ ทิศ
 ตะวันออก และเอาศีรษะคนตายไปไว้ทางทิศตะวันตก หมายถึงกลับไปแล้ว ป่าช้า (ที่ฝังคน
 ตาย) จะอยู่ทิศตะวันตก ความจริงในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ก่อนพุทธศาสนาจะเข้ามา เวลา
 คนตายจะหันศีรษะไปทางทิศไหนก็ได้ เมื่อพุทธศาสนาเข้ามาจึงมีธรรมเนียมการหันศีรษะ
 คนตายไปทางทิศตะวันตก”

อิทธิพลของศาสนาพุทธเข้ามามีบทบาทในภูมิภาคนี้ เห็นได้จากทางขึ้นโบสถ์
 ต้องหันไปทางทิศตะวันออก หรือแม้แต่ทางขึ้นปราสาทในยุคพระนคร พบว่า หันหน้าไปทางทิศ
 ตะวันออกส่วนความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ เป็นการผูกเรื่องสร้างชาติ สร้างสังคม สร้างพลังอำนาจ
 อัปสรในศาสนาพราหมณ์มีหน้าที่ในการดูแลเทพเบื้องบน คือฟ้า ส่วนอัปสราในไทย เช่นที่ปราสาท
 ศิขรภูมิมีการปรับความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ให้เป็นพุทธจึงมีการนำพระพุทธรูปเข้ามา
 เชื่อมโยงกับปราสาทโดยใช้สติปัญญา เพราะแนวคิดแบบพุทธ คือ ผู้มีสติปัญญา ดังนั้นการยกเท้า
 ในการรำรำแบบพุทธทิศเบื้องล่างเป็นฐานสำคัญรองรับสิ่งมีชีวิต และไม่มีชีวิต เท้ากับดินมี
 ลักษณะรองรับทุกสิ่ง ส่วนความเชื่อในศาสนาพราหมณ์เท้า คือ วรรณะต่ำ เป็นกลุ่มคนชั้นต่ำที่
 เรียกว่าพวกศูทร เกิดจากเท้ามีหน้าที่รับใช้เจ้านาย ส่วนวรรณะสูงสุด คือ พราหมณ์ ที่เกิดจากปาก
 เทพบุรุษ เป็นผู้กำหนดศาสนา รองลงมาคือ วรรณะกษัตริย์ เกิดจากแขน ป้องกันกษัตริย์ และ
 วรรณะไวยสยะ หรือแพทย์ เกิดจากขา มีบทบาทหาเลี้ยงสังคม ในระบบสังคมชายจะมีบทบาท
 มากกว่าหญิง มีความสัมพันธ์แบบเข้มงวดคั่นไม่หลุด หญิงจะขาดอิสระ ชายจึงมีบทบาทในการ
 ตัดสินใจทุกอย่าง

จากผสมผสานความเชื่อพราหมณ์ และพุทธที่สะท้อนออกมาทางท่าทางการรำรำ
 และราชสำนักกัมพูชา ราชสำนักไทยรับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียมาปรับใช้ แล้วขยายผู้พื้นที่
 ออกไปตามหัวเมือง โดยเฉพาะละครนอกหรือโขนเป็นละครผู้ชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์อย่างเดียว
 (ละครในเป็นเรื่องของสตรี เล่นเรื่องอุณรุฑ์เพื่อบูชาพระอิศวร เล่นเรื่องรามเกียรติ์บูชาพระ
 นารายณ์) ก่อนแสดงมีการมีการไหว้ครูและครอบโขนเมื่อครอบแล้วเรียกว่า “หน้า” เช่น หน้า

พระราม หน้าพระลักษณ์ หน้าทศกัณฐ์ แต่เวลาไหว้ครูจึงต้องทำหน้าจำลองขึ้นเพื่อทำพิธีไหว้ครู การเล่นละครนอกนี้เกิดขึ้นแพร่หลายจนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ต้นรัชกาลที่ 5 เกิดมีการแสดงอย่างหนึ่ง เรียกว่า ยี่เก

ส่วนยี่เกมีพัฒนาการมาจากอิสลามนิกายชีอะ เรียกว่า เจ้าเซ็น เล่นในวันนักขัตฤกษ์ของเขา มีการร้องเพลงถวายพรพระเจ้าอยู่หัว (สมัยรัชกาลที่ 5) ในวัง ร้องไพเราะ จนมีผู้คิดใจ ท่านผู้ใหญ่โตได้นำมาร้องในวันเกิด ตามพวกเจ้าเซ็นไปทำพิธี เรียกกันว่า ดีเกลอก ก็มาเปลี่ยนเป็นลิเก การแสดงจึงแพร่หลายในหมู่คนไทย เรียกว่า ลิเก หรือ ยี่เก กลายเป็นธรรมเนียมการแสดงทั้งงานมงคล และงานศพ ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ อ่างในจดหมายเหตุของแซร์แควสบอกว่ามีลิเกเล่น ลิเกแห่ศพ “โดยเหตุที่การตั้งขบวนแห่ศพมักกระทำกันโดยทางน้ำ พวกเดินขบวนจึงไปกันในเรื่องลำใหญ่ พวกนางร้องให้พวกโขน พวกลิเกนำไปข้างหน้า...และขณะที่ดอกไม้เพลิงแตกปะทุอยู่นั้น พวกนางร้องให้กับพวกโขน-ลิเกก็แสดงกันไป” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532 : 44) ส่วนในพื้นที่อีสานตอนใต้ปรากฏว่าการแสดงลิเกได้รับความสนใจจากชาวบ้าน ผู้มีทุนคิดจัดการบริการการแสดงเพื่อธุรกิจการเงิน เพื่อให้เกิดทุนกำไรใช้จ่าย ดังที่นายญาติ ไหวดี (2530 : 84) อดีต สมาชิกสภาผู้แทนราษฎร 7 สมัย แห่งจังหวัดสุรินทร์ กล่าวในหนังสือ “ชีวิตและผลงานของข้าพเจ้าญาติ ไหวดี” ว่า “เวลากลางคืนไปควบคุมโรงละครลิเกซึ่งพ่อสร้างขึ้นเป็นครั้งแรกในสุรินทร์ เพื่อให้เช่าบ้าง และเป็นได้ไผ่ด้วยตนเองบ้าง อันเป็นการหารายได้แข่งกับโรงภาพยนตร์ในจังหวัดสุรินทร์ซึ่งมีสมัยนั้นเพียง 2 โรง” มาถึงช่วงสมัยรัชกาลที่ 6 ทางราชการเป็นผู้นำราษฎรให้ช่วยร่วมพัฒนาบ้านเมือง มีชาวบ้านแต่งกายยกกลอนใช้ร้องในการรำตรุษ แสดงความรู้สึกลึกถึงความรักชาติในชาติ โดยสะท้อนออกเป็นเสียงเพลงในการฟ้อนรำประกอบดนตรีเป็นภาษาพื้นเมือง เรียกว่า “กาพย์เมืองสุรินทร์” เพลงที่ชาวบ้านจดจำได้พัฒนาเป็นการรำเป็นรูปแบบของท้องถิ่นประจำจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเรียกว่า “เรื่อมอันเรหรือรำกระทบไม้”

2.1.2 ทำรำจากภาพลิลิตจำหลักปราสาทศิขรภูมิ ปราสาทนครวัด ในยุคพระนคร ซึ่งรับอารยธรรมอินเดียโบราณ ที่เชื่อในเทพเจ้าต่างๆ ระบุว่าอุปสรรคสาธยายแบบทำรำจากภาพลิลิตจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ทำรำรำของพระอิศวรที่ปราสาทศิขรภูมิ พระอิศวรทรงรำรำยขาสูงพอประมาณ หากยกขาสูงแสดงถึงความรุนแรงหรือการทำลาย ลักษณะการเต้นหรือการยกขาในการฟ้อนรำของอินเดียมีเหลี่ยม และกันเข่า มือจะกระดกขึ้นตามจังหวะ เน้นจังหวะการวางขา หรือเท้าเป็นหลัก ส่วนทำรำของไทยลักษณะการก้าวขาจะก้าวแบบนุ่มนวล ตัวนางจะหนีบขา กระมิดกระเมี้ยน ก้าวย่อแสดงความอ่อนหวาน เพราะไทยจะเน้นส่วนบนซึ่งถือว่าเป็นของสูง การใส่เสื้อผ้า ของสูงถือว่าเป็นประโยชน์ มีคุณค่า เป็นวัฒนธรรมแม่ ซึ่งนับถือเพศแม่เป็นหลัก เป็นวัฒนธรรมแบบชาวบ้านดั้งเดิม เช่น ดำนางเนียงเดาหม ที่เป็นตำนานพื้นบ้านอีสานใต้

ของชุมชนในบริเวณปราสาทภูมิโปน เป็นปราสาทในยุคแรกเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย การนับถือเพศแม่เป็นใหญ่ เปรียบเป็นพระแม่ธรณีแบบชาวบ้าน เช่นเดียวกับกัมพูชา เห็นได้จากคำเรียกชื่อพิธีเมมมวด เพื่อการรักษาความเจ็บป่วย ซึ่งมีอยู่มากในกลุ่มชาวไทยเขมร และพิธีอารักข์ เพื่อการไหว้ครูประจำปีและขอความสุขความสมบูรณ์แก่ชุมชน ซึ่งมีอยู่มากในสังคมชาวกัมพูชา และทั้งสองพิธีนี้มีสาระเชื่อมโยงความเชื่อกับระบบนิเวศวัฒนธรรม เนื่องจากพิธีกรรมเมมมวด เป็นพิธีกรรมดั้งเดิม คือ การนับถือผีของกลุ่มชนในท้องถิ่นก่อนที่จะมีการรับศาสนาพราหมณ์และพุทธเข้ามา

มงกุฎ แก่นเดียว ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “เมมมวด” ไว้ในจุลสารดอกตูป่า (2536 : 11-12) ว่า

“...ชื่อ เมมมวด เป็นคำท้องถิ่น ไม่ใช่ภาษาบาลี สันสกฤต หมายถึงสตรีที่มีอายุเป็นแม่คนแล้ว เป็นคำให้เกียรติ ส่วนคำว่า มวด เป็นภาษาเขมรทางกัมพูชาแปลว่า ปาก แต่เขมรในประเทศไทยใช้คำว่า เมียด คำว่า ปาก หากเอามาใช้กับภาษาปัจจุบันคือ กระบอกเสียง หมายถึงเทพเจ้ากับมนุษย์นั้นมีชีวิตร่วมโลกกันแต่อยู่คนละมิติ พูดยังไม่ได้ยิน แต่เทพเจ้าสามารถมองเห็นมนุษย์และทำให้มนุษย์มีสุขมีทุกข์ได้ ดังนั้นเมื่อเรจากันสื่อสารกันก็ต้องเข้ากับร่างทรงของมนุษย์ใช้ปากมนุษย์พูดแทน มนุษย์ที่พูดนั้นไม่ได้พูดเอง เป็นเพียงกระบอกเสียงของเทพเจ้า จึงได้ชื่อว่า แม่ผู้เป็นปากแทนเทพเจ้า...”

จากข้อความดังกล่าวสะท้อนให้เห็นความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือวัฒนธรรมแม่สำคัญกว่าชาย และมีการผสมผสานเข้ากันได้อย่างลงตัวในศิลปะอินเดียที่รับเข้ามาปรับเป็นอารยธรรมขอม ปรากฏในภาพศิลาจำหลักเป็นนางอัปสรรำรำเพื่อบูชาเทพ มีดนตรีในแบบอารยธรรมอินเดียปรากฏในภาพศิลาจำหลัก ในวัฒนธรรมแบบชาวบ้านมีการเล่นเพลงดนตรีในพิธีกรรมเช่น สรงบูชาผีมานานแล้ว อาทิ ในพิธีฆ่าควายเช่นผีของกลุ่มชนเผ่าดั้งเดิมสายตระกูลมอญ-เขมร ของชนเผ่าไทพอง เผ่ากรัง เผ่าตุมปวน ในกัมพูชา เผ่ากะตู่ เผ่าเงะ เผ่าอารัก ฯลฯ ในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ซึ่งเป็นชนเผ่าในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ที่ประกอบพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับผีโดยการฟ้อนเต้นอ้อมกว้านบ้านประกอบการบรรเลงดนตรี ก่อนศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธจะเข้ามามีบทบาทในดินแดนแถบนี้ (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2550 : 250)

จากภาพจำหลักในปราสาทศิขรภูมิเป็นภาพอัปสรถือดอกไม้ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าเป็นดอกไม้คล้ายดอกบัวที่สวรรค์ส่งมาให้ เรียกว่ายิ้มอย่างนางอัปสร เมื่อผู้วิจัยลงศึกษาภาคสนามที่นครวัดระหว่างวันที่ 28 – 29 มีนาคม 2554 มีคุณดาเชียง (นามสกุล) ซาน (ชื่อจริง) เป็นชาวเขมรอายุ 74 ปี อยู่ที่บ้านภูมิเวียด ตำบลโคกเจาะ อำเภอเมืองเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ เขาศึกษาหา

ความรู้เกี่ยวกับเรื่องราวปราสาทนครวัดมาตั้งแต่วัยหนุ่ม อายุ 20 กว่าปี ได้ถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับเรื่องราวปราสาทนครวัดให้แก่ผู้สนใจมาอย่างต่อเนื่องโดยตลอด และเข้าใจเรื่องราวนางอัปสร และนางอัปสรว่า เล่าว่าอัปสรคือ ผู้ที่ร้ายรา ถ้ายังไม่ร้ายราเป็นนางอัปสร ในปราสาทนครวัดนี้มีนางอัปสรองค์หนึ่งยืนเห็นพื้นเพียงองค์เดียว บรรดานางอัปสรและนางอัปสรามีทรงผม การแต่งกายนุ่งห่มพร้อมเครื่องแต่งองค์ตามส่วนประกอบตามตัวมีความหลากหลายแตกต่างกัน ในมือถือดอกไม้ นางอัปสรสวมมงกุฎนั้นตามตำนานเล่าว่าเป็นพระมเหสีและนางสนม อัปสรในศาสนาเชนเกิดจากพิธีกรรมกวนเกษียรสมุทรจากอสูรและเทวดาปรากฏเป็นนางอัปสรามีท่าพ้อนรำแบบนางอัปสราออกมาจำนวนมากมายซึ่งภาพจำหลักที่ปราสาทนครวัด

ปัจจุบันนี้ราชอาณาจักรกัมพูชาให้ความสำคัญกับภาพจำหลักนางอัปสรและนางอัปสร โดยถอดรูปแบบเป็นนางพ้องรำรูปแบบอัปสร พยายามคงรูปแบบท่าทางการพ้องรำเดิมไว้ พร้อมกับถอดรูปแบบคุณลักษณะให้สอดคล้องกับเสียงเครื่องดนตรีปี่พาทย์ (Sean Sheehan & Barbara Cooke. 2007 : 106) ในยุคกระแสความเจริญสมัยใหม่ รัฐมีการส่งเสริมสนับสนุนการท่องเที่ยวภายในประเทศ ดังนั้นจังหวัดเสียมเรียบเป็นจังหวัดหนึ่งของราชอาณาจักรกัมพูชาเป็นจังหวัดแห่งการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมที่เพียบพร้อมด้วยปราสาทเก่าแก่ในอดีต และมีวิถีชีวิตแบบเดิม โดยเฉพาะดนตรีนาฏศิลป์มีลักษณะที่โดดเด่นที่สะท้อนมรดกอารยธรรมเขมรไว้ ตัวอย่าง การแสดง โขน รัมเกียร์ดี ตามความเชื่อที่ปรากฏเป็น เทพเจ้า เทพธิดาที่ยังผสมผสานวัฒนธรรมอินเดียเข้ากับวิถีชีวิตพื้นเมืองเดิม ดังเช่น การพ้องรำแบบอัปสรา ที่รัฐบาลราชอาณาจักรกัมพูชาสนับสนุนให้เป็นกิจกรรมเด่นเพื่อพลิกฟื้นความเป็นอัตลักษณ์กัมพูชาไว้ ทุกวันนี้มีการแสดงวัฒนธรรมผสมผสานกับภูมิปัญญาชาวบ้านมีตำนาน เนื้อหาสาระ ตามภัตตาคารร้านอาหาร มีการพ้องรำอัปสรา การแสดงละครรามเกียร์ดี การพ้องระบำนกยูง และการพ้องในท่ารำเกี่ยวกับวิถีชีวิตแบบพื้นบ้านได้ชม เช่นขณะนี้ได้เปิดทำการแสดง เพื่อความรู้ศิลปวัฒนธรรมที่ภัตตาคาร ตอลเล แมงโขง (Tonle Mekong Restaurant) เมื่อพิจารณาการดูทำรำนางอัปสรา มีคุณลักษณะท่ารำที่กระมัดกระเมี่ยนนุ่มนวลสมเป็นกุลสตรีกัมพูชา ซึ่งให้เห็นว่าท่ารำของชาวกัมพูชนไม่ได้เอามาจากตำราพ้องรำอินเดีย ซึ่งลักษณะท่าจากอินเดียนั้นจะเด่นชัด การรำสะบัดมือ สะบัดเท้ารวดเร็ว ตัวอย่าง การดนาฏยัม เป็นการรำถวายเทพตามเทวสถานต่าง ๆ ในรัฐทมิฬนาฑู เทวทาสีเหล่านี้ ส่วนใหญ่เป็นนางพ้องในราชสำนักกษัตริย์ถวายเทวสถานจึงมักรำแบบคลาสสิกที่สุภาพเรียบร้อย มีความสำรวม แต่ก็รวดเร็วตามที่อินเดียนิยม (มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2532 : 95-96)

ถ้าพิจารณาท่ารำการแสดงพื้นบ้านของชาวอีสานได้ที่ผู้ศึกษาระหว่างการแสดง เป็นตัวอย่างการแสดงลักษณะของคณะเสวย มัจจุราช ตั้งสำนักงานอยู่ที่บ้านบึง ตำบลบึง อำเภอกา-

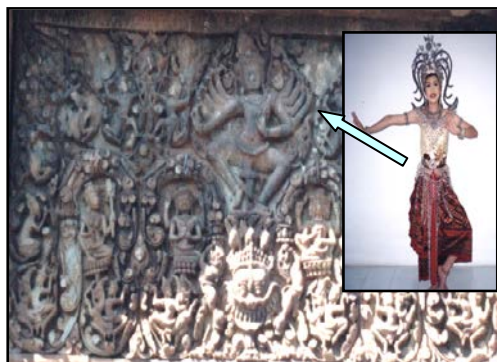
สินรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ แสดงที่บ้านเตล ตำบลเตล อำเภอสี่ขภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ในคืนวันที่ 10 เมษายน 2554 เจ้าภาพจ้างมาแสดงในงานบุญ 100 วัน พิธีกรรมก่อนการแสดงได้ให้ความสำคัญเรื่อง เช่นสรวงเจ้าที่หมู่บ้านบอกให้เจ้าที่รับรู้ว่าจะมาแสดงในหมู่บ้านนี้ กล่าวขอภัยที่มีเสียงรบกวนขอให้กระบวนการแสดงถูกล่วงไปด้วยดี ที่เวทีการแสดงมีพิธีกรรมการตั้งศาลพิธีกรรมกลางเวทีโรงแสดง ตั้งระดับพื้นที่สูงพอเหมาะกับการเคารพ ตั้งหน้าโขนเป็นสัญลักษณ์หลักของวัสดุความเชื่อ มีสายตะกรุด พระพิณเนศ กรวยใบไม้รูปเทียน จุฑารูปเทียนตลอดคืนหรือตลอดเวลาการแสดง รูปพระบรมฉายาลักษณ์ในหลาย และองค์พระราชินี ประดับธงชาติด้านข้าง 2 ผืน เครื่องบริโภคน้ำสรวงประกอบด้วย เหล้ากลั่น (เหล้ากลั่นหรือเหล้าโรงงาน) ไก่ต้ม ผลไม้กล้วยส้ม น้ำดื่ม น้ำหวาน (โค้ก) ข้าวต้มใบกล้วย ขนมนางเล็ดใส่ถาดบูชา เกี่ยวกับหน้าโขนที่มีรูปแบบหน้าสะเหยะ หนองครา แต่ลักษณะนี้เรียกว่า “ครูแก่” เชื่อว่าเป็นครูฝึกหัดลูก แสดงความเข้มแข็ง เด็ดขาด ความมั่นใจต่อการแสดงให้เกิดความสำเร็จของคณะแสดง ทั้งนี้มีครูลูกที่อาวุโสที่สุดชื่อ สังเวท กงจักร ทำพิธีกรรมควบคุมพิธีกรรมไหว้ครูก่อนการแสดง และระหว่างแสดงตลอดคืน ขณะทำการแสดงผู้แสดงต้องถือปฏิบัติตามกฎระเบียบและความเชื่อเพราะเชื่อว่าอยู่ระหว่างเจ้าทรง เมื่อถึงช่วงหยุดการแสดงต้องทำพิธีออกจากร่างทรงอีก โดยมี สังเวท กงจักร ทำพิธีบอกกล่าวต่อหน้า ครูแก่ ผู้แสดงต้องมาร่วมพิธีรับรู้ทุกคน เสร็จพิธีแล้วจึงเก็บอุปกรณ์การแสดงทุกอย่างได้

ข้อสำคัญขณะที่มีพิธีโหมโรงบรรเลงเพลงประกอบด้วย ระนาดเอก กลอง 2 ชุด ชุดใหญ่ 2 ใบ กลองเล็ก 1 ใบ ฉิ่ง 2 ชุด ยังประกอบด้วยกลองชุดแบบสากล 1 ชุด พิณ กีต้าเบส เครื่องดนตรีนี้ตั้งอยู่ด้านละฟากข้างหน้าของเวที มีการบรรเลงพร้อมกัน แต่เวลาแสดงลิเกบางตอน เช่นตอนโศกเศร้าใช้เฉพาะชุดดนตรีระนาดอย่างเดียวบรรเลงหรือเป็นเพลงช้า ถ้ามบทบูเร้าร้อนจะบรรเลงกลองชุดสากลบรรเลงพร้อมกัน สิ่งที่สะท้อนความเชื่ออีกคือ ตั้งพระพิณเนศ ประกอบความขลังไว้ข้าง “ครูแก่” เพราะเชื่อว่า การแสดงสามารถใช้สติปัญญาได้ราบรื่น มีความปลอดภัยในกิจกรรมตลอดการแสดง แต่ไมเคิล ไรท์ เสนอว่า พระพิณเนศนั้นเป็นเทพที่ถูกประหาร เด็กที่ปลดอุปสรรคของชาวโลก เป็นเทพที่ที่ทรงเสน่ห์ และได้รับความเคารพรักของประชาชนในอุษาคเนย์มากที่สุดองค์หนึ่งในบรรดาเทพทั้งหลายของชาวฮินดู ชาวพุทธ ตั้งแต่ริเบตจนถึงเกาะบาห์ลี และตั้งแต่บอมเบย์จนถึงเมืองจาม คนทุกชั้นวรรณะอาจเข้าถึงพระพิณเนศได้ ใครเป็นทุกเค็ดรื้อนเข้าถึงท่านได้โดยไม่ต้องถือศีล หรือ มีพิธีรีตองมากนัก เพราะท่านไม่ถือตัว คนส่วนใหญ่นับถือพระพิณเนศเป็นเจ้าที่เจ้าทาง ใ้รูปของท่านกับพื้นใกล้ประตูพื้นบ้าน เพราะถือว่าท่านเป็นเจ้าธรณีประตู ใครเข้าใครออกจะได้คุ้มครอง โชคลาภ พ่อค้าพาณิชหมกนับถือท่านเป็นเจ้าแห่งโชคลาภ ใครไหว้ดีพลีลูกจะมีกิจการเจริญ นักเรียน ครู ศิลปิน และนักปราชญ์นับถือท่านเป็นปรมาจารย์เจ้าแห่งศิลปวิทยา (ไมเคิล ไรท์. 2532 : 86 – 87) ซึ่งให้เห็นว่าลิเกที่แสดงในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์มีการปรับ

ให้เข้ากับคุณค่าแห่งชีวิต สะท้อนพลังของพระอิศวรและพระนางศักติ และพระพิฆเนศผู้เป็นบุตรของทั้งสองพระองค์ตามความเชื่อของอินเดียได้ผสมผสานกับศิลปวัฒนธรรมกับความเชื่อท้องถิ่น สุรินทร์มาเป็นเวลานาน แต่รูปแบบของการฟ้อนรำเริ่มด้วยการบรรเลงเพลงที่มีระนาด กลอง กลองโตน มีการร้องเพลงทำนองเพลงแขก “सरามานา ...” ก่อนผู้แสดงฟ้อนรำนำเวที การฟ้อนจังหวะช้าตามจังหวะของเสียงดนตรี ที่สำคัญคือ ทำพนมมือเคารพพร้อมคำกล่าวขอบคุณเจ้าภาพและผู้ชม และขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ปกป้องคุ้มครองการแสดงในวันนี้ เนื้อหาของเรื่องประกอบการฟ้อนรำอย่างทำนองแบบนางอัปสร เป็นเรื่องราว ราชอาณาจักรทรมมีพระมหากษัตริย์ครองเมืองหลายเมือง มีการสร้างความสัมพันธ์ด้วยการทำสงคราม กู้ชาติบ้านเมืองซึ่งสะท้อนระบบการปกครองที่มีพระมหากษัตริย์กับประชาชนของแผ่นดิน ทำนองร้องรำ สร้างบทบาทการแสดง เรื่องราวของการปกครองสมัย 2,000 กว่าปีมาแล้ว สอดภาษาโวหารเป็นคำร้องราชาศัพท์ บ่งบอกได้ว่า มีศิลปด้านภาษา เช่น วรรณกรรมสันสกฤตและพุทธศาสนาปะปนกับภาษาท้องถิ่น เช่น ภาษาเขมร,ลาว,กวย และมอญ เป็นต้น

เกี่ยวกับเรื่องการแสดงที่ชาวบ้านในพื้นที่รอบปราสาทศิขรภูมิยังนิยมชมการแสดงลิเกเป็นพื้น ส่วนการแสดงหมอลำเริ่มเป็นที่สนใจเพิ่มขึ้น โอกาสที่ชาวบ้านเขตอำเภอศิขรภูมิเปิดการแสดงนั้นอยู่ในงานเทศกาลของชุมชน โดยเฉพาะชุมชนที่พูดภาษาเขมร และภาษากวย แม้แต่เทศกาลงานวิ่งของชาวจีนของชาวตลาดศิขรภูมิ หรืองานไหว้เจ้าของบ้านจอมพระ หรือตลาดอำเภอจอมพระชาวบ้านนิยมชมการแสดงลิเก อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ศึกษาสนามการแสดง พบว่าการแสดงหมอลำซึ่งมาแสดงเป็นบางโอกาส เช่น งานวันลอยกระทงของอำเภอจอมพระในปี 2554 งานประเพณีออกพรรษาของวัดบ้านระแงงประจำปี พ.ศ. 2552 ลักษณะการฟ้อนพื้นฐานของการแสดงลิเก และหมอลำซึ่งมีการฟ้อนในท่าพนมมือที่อ่อนและช้า การแต่งกายของผู้แสดงลิเกยังรักษารูปทรงไว้มาก ส่วนหมอลำการแต่งกายของพระเอกและนางเอกมีการปรับลักษณะการแต่งกายเหมือนลิเกเป็นสีเหลืองสลับลายสะท้อนแสงสี เกี่ยวกับการฟ้อนในพิธีกรรมพื้นบ้าน การแสดงลิเก ตัวเอกของหมอลำซึ่ง การเคลื่อนไหวมือ เท้า เป็นพื้นฐานการฟ้อนการเคลื่อนไหวของร่างกายในวิถีชีวิตประจำวัน อย่างอัปสร ซึ่งเป็นท่ารำที่คุ้นเคยหรือเลียนรูปแบบจากพิธีสัตว์ธรรมชาติ ที่สำคัญคือ ท่ารำไหว้ครู และท่ารำขอบคุณต่อผู้มาชมการแสดง

การประดิษฐ์ระบำอัปสรสรายุ ได้นำรูปแบบท่ารำมาจากภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ ซึ่งเป็นศาสนสถานี่สร้างขึ้นเนื่องในศาสนาพราหมณ์ที่มีความสมบูรณ์ และฝีมือแกะสลักประณีตสวยงาม เป็นภาพเล่าเรื่องท่ามกลางลายพันธุ์พฤกษา จากการศึกษาลักษณะทางประติมาณวิทยาทับหลังปราสาท และท่ารำจากภาพจำหลักนครวัด ดังนี้



ภาพที่ 6.1 ทำรำพระอิศวรประทานพร พัฒนาจากทำรำรำของพระอิศวรปราสาทศิขรภูมิ

1.1) ทำรำพระอิศวรประทานพร พัฒนาจากทำรำรำของพระอิศวรปราสาทศิขรภูมิ ซึ่งเป็นทำฟ้อนรำของรูปแบบบุคคลขนาดใหญ่ มี 10 กร บาทข้างหนึ่งยกสูงจากพื้นพอประมาณ เข้าทั้ง สองเบะออกอยู่เหนือหงส์แบก พัฒนาเป็น ทำรำทำพระอิศวรประทานพร



ภาพที่ 6.2 ทำอ่อนวอน พัฒนาจากทำบุคคลทรงถือดอกบัวซ้อนในพระหัตถ์

1.2) รูปบุคคลมี 4 พักตร์ 4 กร ทรงถือดอกบัวซ้อนในพระหัตถ์ขวา – ซ้าย พระหัตถ์ล่าง ทั้งสี่อยู่ในท่ากำลังดีนั่งมาเป็น ทำอ่อนวอน



ภาพที่ 6.3 ทำไหว้ พัฒนาจากรูปบุคคลมีเศียรเป็นช้างถือสิ่งของมองดูผิวเผินคล้ายๆ ประนมมือ

1.3) ท่าไหว้ พัฒนาจากรูปบุคคลมีเศียรเป็นช้างแสดงอาการถือสิ่งของ ซึ่งอาจเป็นกลอง เพื่อใช้ตีกำกับจังหวะมอญผิวเผินคล้ายพระกณเศลกำลังประนมมือ มาเป็นท่ารำในท่าไหว้



ภาพที่ 6.4 ท่าพรหมลีหน้าและท่ารำในท่าปฐม

1.4) รูปบุคคล 2 คู่ ข้างรูปพระอิศวร ด้านละคู่ คู่ด้านขวากำลังทำท่าแสดงศรคูผิวเผินเหมือนท่าฟ้อนรำ มาเป็นท่าพรหมลีหน้า และท่ารำในท่าปฐม



ภาพที่ 6.5 ท่าอัสตรฟ้อนบูชา พัฒนาจากรูปภาพนางอัสตรที่ปราสาทนครวัด

1.5) ภาพนางอัสตรที่ปราสาทนครวัดยกมือในท่าตั้งวงสูง มืออีกข้างอยู่ด้านหลังในท่าถือดอกไม้ นำมาพัฒนาเป็นท่าอัสตรฟ้อนบูชา

2.1.3 ท่ารำพื้นบ้าน พื้นที่บริเวณเทือกเขาดงเร็กในบริเวณลุ่มน้ำโขงตอนล่างมีความหลากหลายทางกลุ่มชาติพันธุ์ ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์ในกลุ่มมอญ-เขมร-ลาว (สุจิตต์ วงษ์เทศ. พลังลาวชาวอีสานมาจากไหน. กรุงเทพฯ : มติชน. 2549, หน้า 58 – 59.) ได้แก่ เขมร กูย มอญ ลาว และภาษาถิ่นย่อย อีกมากมาย แต่ละกลุ่มมีความเป็นอิสระมานานนับเป็นเวลานาน 2,000 กว่าปี เมื่อรับวัฒนธรรมจากภายนอก เช่น การรับวัฒนธรรมอย่างค่อยเป็นค่อยไปมาปรับใช้อย่างเป็นกระบวนการ เกิดการปฏิสัมพันธ์ต่อกันของแต่ละกลุ่ม ก่อให้เกิดรัฐชาติที่มีลักษณะผสมผสานแนวคิด กลายเป็นวัฒนธรรมโดดเด่นของแต่ละกลุ่มกลายเป็นรัฐชาติใหม่ขึ้นมา เช่น ราชอาณาจักรกัมพูชา

ราชอาณาจักรไทย และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผลการสืบทอดหล่อหล่อมใหม่ หลายกลุ่มชาติพันธุ์ เกิดเป็นวัฒนธรรมร่วม เช่น ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์มีวัฒนธรรมฟ้อนรำที่โดดเด่นอยู่ร่วมกัน ได้แก่ เรือมอันเรของชาวเขมร การเซิ้งบั้งไฟของชาวลาว และการรำกล่อมอะจิงของชาวกูย

การฟ้อนรำเหล่านี้มีรูปแบบที่มาจากเทพเทวดา หรือ แถน หรือผีบรรพบุรุษตามความเชื่อ ศรัทธาเดียวกัน เมื่อมีรัฐชาติปรากฏขึ้นจึงได้ปรับเปลี่ยนเฉพาะท้องถิ่น เช่น ฟ้อนรำอัปสรของกัมพูชา การฟ้อนอัปสรสราญของชาวสุรินทร์ประเทศไทย การรำกล่อมอะจิงของชาวกูยในอีสานใต้ของประเทศไทย เป็นต้น ทั้งนี้มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ได้ใช้ฐานวัฒนธรรมของชุมชนให้เป็นหลักสูตรทางศิลปกรรมที่เหมาะสมสอดคล้องกับการพัฒนาชุมชนอย่างต่อเนื่อง โดยมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนตามบริบท เช่น ขณะนี้การรำกล่อมอะจิงของชาวกูยเข้ามามีบทบาทเข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษาพื้นฐาน และทางมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์พยายามเผยแพร่โอกาสงานเทศกาลของจังหวัดสุรินทร์ ตัวอย่าง งานแสดงช้างของเดือนพฤศจิกายน ของทุกปี มีการแสดงตำนานพระมอเฒ่า สะท้อนชีวิตชาวกูยด้านประวัติการคล้องช้าง เมื่อลงสู่ชุมชนชาวกูยจึงได้รู้ตำนานความเป็นมาอย่างลึกซึ้งได้ทราบความทุกข์ยากลำบากเพื่อสร้างวิถีชีวิตกับโลกสมัยใหม่ เช่น การแสดงกล่อมอะจิงของชาวบ้านตะเคียน ตำบลลำโรงทาบ อำเภอลำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์และกิจกรรมได้ขยายเข้าสู่หลักสูตรเกี่ยวกับตำนานของชาวกูยในสถานการณ์ศึกษาขั้นพื้นฐาน และมองเห็นแนวทางหนึ่งต่อการใช้วัฒนธรรมในการพลิกฟื้นทางการศึกษาให้ชุมชนเข้าใจชุมชนตัวเอง **เกี่ยวกับกลุ่มวัฒนธรรมเขมร**ได้เชิดชูปรุงแต่งที่โดดเด่นเข้าสู่ระดับชาติได้ ตัวอย่าง การพัฒนาวัฒนธรรมเรือมอันเรช่วยให้เข้าใจความเป็นมาวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เกี่ยวกับมนุษย์กับสภาพทางกายภาพ หรือ สังคมมนุษย์ หรือระบบคิดความเชื่อ และศาสนาของชาวบ้านที่หลากหลาย ทุกปีเปิดโอกาสแสดงในงานช้างประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ มองเห็นการรำพื้นเมือง เรือม แปลว่า รำ อันเร แปลว่า สาก คำข้าว การรำกระทบไม้ของชาวจังหวัดสุรินทร์ เป็นการรำระหว่างชายกับหญิง ซึ่งส่วนมากเป็นหนุ่มสาว มีการพัฒนาการรำตามจังหวะเสียงเพลง หนุ่มต้องเป็นผู้แสดงความกล้าที่จะเป็นผู้นำสาวออกมาเพื่อรำระหว่างไม้ซึ่งกำลังกระทบกัน มีจังหวะเจิงมูย แปลว่า ทำเดียว จังหวะซ่า จังหวะเจิงปี่ เป็นจังหวะเร็ว ชวนให้ผู้เล่นหรือผู้ชมสนุกสนาน จังหวะมะลบโดง แปลว่า ร่มมะพร้าว จะเป็นจังหวะช้ากว่าเจิงมูย สะท้อนถึงพืชผลไม้ที่เกี่ยวข้องวิถีชีวิตชาวบ้าน ส่วนดนตรีประกอบด้วยการรำกระทบไม้มีปี่ใน หรือปี่อ้อ 1 เลา กลองที่ตีบรรเลงอย่างกันตรึม 2 ใบ **ด้านศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มลาว** มีการทำบุญบั้งไฟในช่วงเดือนพฤษภาคมทุกปี ชาวลาวที่บ้านธาตุ ตำบลธาตุ อำเภอรัตนบุรี จังหวัดสุรินทร์ เมื่อมีเทศกาลประจำปีเป็นงานแสดงช้างประจำปีในเดือนพฤศจิกายนของจังหวัดสุรินทร์รัฐสนับสนุนโดยเปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้เผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน เมื่อมีผู้สนใจ

ศึกษาช่วยสร้างความเข้าใจประวัติความเป็นมาของความเชื่อกันมาแต่โบราณกาล การทำบุญบั้งไฟจะทำให้ฝนตกถูกต้องตามฤดูกาล ซึ่งจะได้ทำนาได้ผลเต็มที่และจะได้นำความผาสุกนานาประการมาสู่ครอบครัวในหมู่บ้านหรือตำบลนั้น ๆ ความเชื่อถือนี้นี้สืบเนื่องมาจากนิทานเก่าแก่ที่เล่าต่อมาช้านาน เช่น ตำนานท้าวผาแดง นางไอ่ (จังหวัดสุรินทร์. **Surin Elephant Round up 1969**. พระนคร : บารุงนุกุลกิจ. 2512, หน้า 26 – 29.) ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าท้าวผาแดงเป็นเทพเจ้าแห่งฝนซึ่งมีนามว่า พญาแถน ฉะนั้นการที่จะบวงสรวงเพื่อขอให้บันดาลให้ฝนตก จึงต้องบวงสรวงด้วยการทำบุญจุดบั้งไฟก่อนการปักดำทำนา คือในระหว่างเดือนพฤษภาคมทุกปี

ทำรำพื้นบ้านนั้นมีการกำเนิดมาอย่างไร คนสมัยก่อนนั้นถือว่าการรำเป็นของสูง เป็นของวิเศษจากตำนานการฟ้อนรำไทยมักมีเรื่องราวมาจากเทวดา เช่น ตำนานพงสาวดารล้านช้างกล่าวว่าพระยาแถนหลวงผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดาส่งเทวดามาฝึกสอนมนุษย์ให้รู้จักทำเครื่องดนตรี การขับร้อง และการฟ้อนรำ โนห์รำบักได้ตำนานเล่าว่าได้มาจากเทวดา หรือตำนานที่เราได้รับมาจากอินเดีย บางตำนานกล่าวว่ารำมีทิพย์กำเนิดมาจากพระอิศวร บางตำราว่ามาจากพระพรหม(ปณิธิ หุ่นแสวง. “ข้อสันนิษฐานที่มาของละครไทย.” **หนังสือมหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. กรุงเทพฯ : สโมสรจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 23 ตุลาคม 2518. หน้า 128.) การรำกล่อมของชาวกูยที่บ้านแตล ตำบลแตล อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ที่ผู้เฒ่าผู้แก่เล่า การฟ้อนการรำสั่งมาจากพระยาแถน เมื่อทำพิธีกรรมการละเล่นแล้วจะหายป่วยไข้ หรือฟ้อนบูชาครู หรือฟ้อนให้ฝนตกถูกต้องตามฤดูกาล หรือเชื่อว่าฟ้อนสร้างความสามัคคีสร้างสิ่งดี ๆ เข้าสู่หมู่บ้าน และฟ้อนเพื่อให้พ้นจากเภทภัยพิบัติจากธรรมชาติ

อย่างไรก็ตามชาวพื้นบ้านพื้นเมืองแต่ละท้องถิ่นก็มีแบบฉบับการฟ้อนรำของท้องถิ่นตน เช่นการฟ้อน การเซิ้ง การรำกลองยาว เป็นต้น นับได้ว่าการฟ้อนรำ เป็นของคู่ชีวิตชาวไทยโดยตลอด ถ้ามองดูชุมชนในปัจจุบัน งานฉลองวันเกิด บวชนาค แต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานเกษียณ รำหน้าไฟ (งานเผาศพ) งานพิธีบูชาสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (งานจุดแต่งปราสาทขอม งานบุญฉลองศาลปู่ตา)ก็มักมีการฟ้อนรำ อย่างน้อยมีการรำวงช่วยในงานสนุกสนาน สบายงาม แม้แต่จะชกมวย ตีดาบก็ต้องมีการรำไหว้ครูเป็นการอุ่นเครื่อง กลุ่มชาติพันธุ์ชาวกูยที่บ้านแตล อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ เป็นกลุ่มที่ไม่มีลายลักษณ์อักษรเป็นสื่อติดต่อทำความเข้าใจกันก็ยังมีมีการฟ้อนรำฉลองในรื่นเริงของเทศกาลปีใหม่ตกในเดือนเมษายนของทุกปี การฟ้อนเป็นลักษณะรูปร่างเหมือนรำวงมาตรฐานของไทย เรียกว่า “รำกก้าหรือรำวงมิด” โดยจัดพื้นที่เป็นขั้วกลมด้วยใบไม้แล้วรำวงหนุ่มสาวจะร้องเพลงผ่านรำลอดขั้วไป เป็นเปิดโอกาสให้หนุ่มใกล้ชิดสนิทกันในความรักร โดยใช้พื้นที่ในลานกว้างของหมู่บ้าน (โยคี โพธิสาร. อายุ 87 ปี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 162 หมู่ 22 ต. แตล อ.ศีขรภูมิ จ.สุรินทร์ (เสียชีวิตในปี 2549) จากการสังเกตเพื่อการศึกษาวิจัย พบว่า การ

ฟ้อนรำในช่วงปี 2540 ถึงปัจจุบัน (2554) ทั้งกลุ่มชาวกูย (เล่นมออะจิง)ชาวเขอ(เล่นสะเอ็ง) ชาวเขมร(เล่นโจลมะม็อด) ชาวลาว(เล่นฮ้อหรือแถน) พื้นฐานของท่าเต้นรำเกิดจากความเชื่อเกี่ยวกับผีบรรพบุรุษ ท่าฟ้อนรำจากสิ่งปรากฏการตามธรรมชาติ ประยุกต์ฟ้อนรำมาจากกลุ่มชาติพันธุ์ข้างเคียง หรือรับจากหลักสูตรการศึกษาในสถานศึกษาของรัฐที่เชื่อมโยงมายังท้องถิ่นของประเทศ

ท่าฟ้อนรำของชาวกูยและชาวเขอที่เป็นพื้นฐานออกมาจากความรู้สึก แสดงความดีใจเมื่อฟ้อนมือยกสูงเหนือศีรษะและฟ้อนเร็ว แสดงความพอใจระดับมือฟ้อนระดับหน้าอกหน้าตาสดใสหรือยิ้มอย่างนางอัปสร การยิ้มที่ไม่พอใจจากการบรรเลงเสียงดนตรีหรือเกิดจากญาติหรือสมาชิกมาสังเกตและยื่นล้วงเกินพื้นที่ขณะมีพิธีกรรมจะมีอาการเคลื่อนไหวขอสมา (ขอสิ่งของจากการปฏิบัติตนผิดจารีตประเพณีเรียกว่า ผิดผี) การฟ้อนแข่งคือการเคลื่อนไหวแขนขาการชิงตึงทั้งเร็ว และบางช่วงอ่อนตัวทรุดลงทุกส่วนของลำตัว เพื่อแสดงตัวขอสิ่งที่ตนปรารถนา แต่จุดสำคัญคือการไหว้ครูมีลักษณะการฟ้อนขยับเหมือนช้างเดิน ซึ่งสังเกตได้จากครูบามอการฟ้อนรำลักษณะอาการนั่ง สงบ รอคอยควบคุมสมาชิกมอฟ้อนที่รบกวนการฟ้อนสมาชิกอื่น ๆ การฟ้อนมองเห็นถึงการเชื่อมโยงความเชื่อที่มาจากผีสิ่ง ที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และความคุ้นเคยที่คิดปฏิบัติประจำวันจนคุ้นเคยเป็นนิสัย

การแสดงท่าฟ้อนรำของกลุ่มชาวเขมรสะท้อนออกมาในแนวธรรมชาติที่ปรับเปลี่ยนได้ชัด เช่น จังหวะมะลบโดงที่ใช้ร่วมมะพร้าวซึ่งเป็นรูปแบบคุณค่าจากพืชที่เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวันบ่งบอกคุณลักษณะจิตใจที่ละเอียดอ่อน หรือการถอดรูปแบบการเดินกะเนียบดังตอง (กะเนียบเป็นแมลงสีเขียวตัวผู้เล็กตัวเมียจะมีตัวโตกว่าเมื่อผสมพันธุ์แล้วตัวเมียต้องกัดตัวผู้ให้ตายแล้วตัวเมียทำหน้าที่วางไข่)ดังตอง (ดังตองคือ ตำข้าว) (ภาษากูยเรียกว่ากันยาหาน)ของชุมชนชาวเขมรบ้านนาสาม บ้านนาสม อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด ท่ารำเลียนแบบแมลงผ่านการปรุงแต่ง เปลี่ยนผ่านจากชาวบ้านสู่สถานการศึกษาจนเป็นรูปแบบพื้นบ้านที่สังคมระดับจังหวัดเข้าสู่ระดับประเทศยอมรับ ทั้งมีการช่วยเสริมการพัฒนาการฟ้อนจากผู้นำการศึกษาท้องถิ่นคือครูสมพงษ์ ศาครเศ ผ่านการยอมรับของผู้นำทางการศึกษาระดับจังหวัดสุรินทร์ คือผู้อำนวยการปลั่งศรี มูลศาสตร์ การแสดงเสนอในงานช้างประจำปีทุกปีเป็นการขับเคลื่อนจากหมู่บ้านนี้ จึงได้รับการสนับสนุนทางสื่อโทรทัศน์ทางช่อง 4 บางขุนพรหม ปี 2508 รูปแบบการฟ้อนมีท่าไหว้ครู, การเคลื่อนไหวที่เกี่ยวกับการใช้ส่วนประกอบของร่างกายในชีวิตประจำวันตั้งแต่หลักกระทั้งต้น, ลักษณะอาการสัมพันธ์ชีวิตของสัตว์ตามธรรมชาติตามท้องไร่ท้องนาหรือป่า จอมพลอกธรรมชาติชาวบ้านได้จำไว้ และการมีโอกาสปะทะสังสรรค์กับสังคมหมู่บ้าน จึงเปิดความรู้สึกแล้วสะท้อนออกเป็นเป็นท่าฟ้อน การสืบทอดอย่างต่อเนื่องจึงเกิดการปรับขัดเกลาจังหวะท่าเต้นรำช้าเร็ว หรือเหมาะสมหรือไม่ สังคมกลุ่มเป็นผู้ตัดสินใจตัดสินการยอมรับด้วยความพอใจ ตัวอย่าง

ทำดักแค้นดำข้าวที่มีลิทำเต็นนับลักษณะที่มนุษย์เข้าใจธรรมชาติ ส่วนเพลงทำรำนั้นแนวคิดการร้องมาจากเพลงอาัย ซึ่งเป็เพลงเขมรผสมผสานกับเพลงไทยลาวเรียกว่า เพลงอาัย (พิชิต บุราคร อายุ 65 ปี ครูเกษียณจากโรงเรียนสุรวิทยาคารผู้เคยแสดงกะนีอบดิงตองสมัยเป็นักเรียนสุรวิทยาคารและเสนอรายการแสดงออกทางสื่อทีวีโทรทัศน์ช่อง 4 วิชาศ โพธิสาร ผู้สัมภาษณ์, พิชิต บุราคร เป็ผู้ให้สัมภาษณ์ ที่บ้านเตล อ.ศีขรภูมิ จ. สุรินทร์ เมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน 2553)

ส่วนการฟ้อนรำของชาวลาวที่ดำรงอยู่ได้ทุกวันนี้เพราะเกิดจากความเชื่อว่าเป็นพวกที่มีความเจริญสืบเชื้อสายมาจากแกน, เทียน, ไท, ไข่ หมายความว่า ฟา หรือ เจริญ (ลีลา วีระวงส์. ประวัติศาสตร์ลาว. กรุงเทพฯ : บริษัทมติชน. 2539, หน้า 15.)ปัจจุบันนี้ชาวลาวมีพิธีกรรมสำนึกถึงผีบรรพบุรุษ จัดเป็ประเพณีที่สำคัญของชาวลาวอีสานเรียกว่า บุญบั้งไฟ จัดอยู่ในช่วงเดือนพฤษภาคมต่อเดือนมิถุนายน (เดือนหก)ของทุกปี เป็ประเพณีก่อนฤดูการทำนา ในแง่มุมประวัติศาสตร์และตำนานบุญบั้งไฟ ซึ่งปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านหลายเรื่อง เรียกว่า ผาแดงนางไอ่ เรื่องพญาคันคาก เป็ต้น กิจกรรมที่เป็สัญลักษณ์ที่ปรากฏตามที่สุริยา สมุทรอุปต์และพัฒนา กิตติอาษา เสนอคือ อวัยวะเพศหญิงชายในทำร่วมเพศ มีการแสดงในช่วงฤดูกาลบุญบั้งไฟ ในลักษณะการเล่น ร้องเพลง เดินรำ ตีกลอง เป่าแคนอย่างสนุกสนาน เขาเชื่อว่าเป็นพิธีกรรมแห่งความสมบูรณ์ (สุริยา สมุทรอุปต์ และพัฒนา กิตติอาษา. สัญลักษณ์สำคัญในบุญบั้งไฟ. สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี. 2541, หน้า 25.)กิจกรรมอย่างต่อเนื่องของการฟ้อนรำได้พัฒนารูปแบบความเป็นอัตตลักษณ์ของชาวลาวตั้งแต่อดีตอดีตถึงปัจจุบัน มีการแห่บุญบั้งไฟประกอบการฟ้อนรำให้เกิดความขลังมีจังหวะสวยงาม แต่งกายบ่งบอกเป็ตัวเอง การร้องเพลงเหยา ขับลำประกอบเสียงดนตรี และที่สำคัญปรับเปลี่ยนเป็เรื่องเป็เรื่องราวตำนานชีวิต ตำนานประวัติความเป็นมาของชนชาตลาว พร้อมกับนิทานก้อม ในรูปแบบการแสดงหมอลำบนโรงหรือเวที ขณะนี้เป็รูปแบบผสมผสานกับกลุ่มชาติพันธุ์ข้างเคียง มีความเป็สากล ตามความเจริญสมัยใหม่เรียกว่า หมอลำชิง ซึ่งบทบาทที่แสดงออกมาเป็ที่ยอมรับของกลุ่มชาติอื่นๆ เช่น ชาวกูยชาวเขมรในพื้นที่อีสานได้

ทำรำพื้นบ้าน ที่ใช้ในระบำอัสพรสาธู คือ ทำกำปกา แปลว่า เต็ดดอกไม้ ในทำรำถวายดอกไม้ มีทั้งหมด 3 ทำ ปฏิบัติต่อเนื่องกันนำมาจากทำรำเรือมอันเรหรือรำสาขของสุรินทร์ การเลือกทำรำนี้มาบรรจุไว้เพราะตามธรรมเนียมนิยมในการเล่นดนตรีกันตรึม เมื่อจะจบการแสดงจะนิยมบรรเลงเพลงกำปกา ซึ่งมีความหมายแสดงถึงการจบหรือเลิกลา กำปกา หมายถึง เต็ดดอกไม้ ทำรำพื้นบ้านทำนี้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงกำปกา ลักษณะทำรำพื้นบ้านในระบำอัสพรสาธูเป็การฟ้อนรำประกอบการทำนองเพลงกันตรึม ไม่มีการตีบทประกอบการรำ แต่จะเน้นให้เห็นความสวยงามของลีลาการฟ้อนรำที่พัฒนามาจากการตีความหมายของทำรำพื้นบ้าน ดังภาพ



ภาพที่ 6.6 ท่าถวายดอกไม้ มีลีลาท่ารำเชื่อมต่อกันจากท่าบังสุริยาท่าม้วนข้อมือสู่ท่ากราบ

1.2) ด้านการแต่งกาย การแต่งกายในระบำอุปสรรสาณ จากประติมาณวิทยา
ทับหลังปราสาทศิขรภูมิ

1.2.1) การแต่งกายของบุรุษ โดยนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น (Samleat) สวม
กระบังหน้า ชฎามงกุฏ (Jata mukuta) มีกุ่มและดอกไม้ประดับ สวมตุ้มหู สวมกรองคอรูปสามเหลี่ยม
ขนาดใหญ่ ประดับด้วยเพชรพลอย

1.2.2) การแต่งกายของบุคล 4 กร ทรงกระบังหน้าและชฎามงกุฏ (Kirita
– makuta) เป็นหมวกทรงกระบอก ทรงกนกชฎม้อย่างเจ้านายชั้นสูง

1.2.3) การแต่งกายของเทพเจ้าหลัก มีเศียรเป็นช้าง มี 4 กร สวมมงกุฏ
ทรงกรวยประดับด้วยลายเพชรพลอย

1.2.4) การแต่งกายของเทพคู่ด้านขวามือของพระศิวะเจ้าหลักจะเป็นรูป
บุคล 2 คนคนที่อยู่ด้านขวาสุดของพระศิวะสวมมงกุฏทรงกระบอก (Kirita – makuta) ประดับ
ด้วยเพชรพลอยเป็นหมวกกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ หรือเทพสำคัญนิยมใส่

1.2.5) การแต่งกายของรูปบุคลคู่ที่อยู่ด้านขวาคิดกับพระศิวะ สวมหมวก
ทรงสามคว่ำหรือเรียกว่า กรันท – มงกุฏ (Karanda mukuta) ซึ่งเป็นหมวกแสดงถึงความต่ำศักดิ์
เป็นหมวกที่เทวดาทั่วไป หรือบุคลธรรมดาสวมใส่

1.2.6) การแต่งกายของรูปแบบบุคลที่อยู่ด้านซ้ายของพระศิวะด้านซ้ายมือ
สุด สวมชฎามงกุฎรูปทรงกระบอก (Kirita - makuta) และตุ้มหูรูปขนาดใหญ่เป็นเครื่องประดับ

1.2.7) การแต่งกายของรูปบุคลคู่ด้านซ้ายที่อยู่ใกล้กับพระศิวะ ถัดมาเป็น
รูปหมวกทรงสูง คงหมายถึงพระวิฆณุเพราะหมวกรูปทรงกระบอกเป็นสิราภรณ์ที่พระวิฆณุสวมใส่
รูปแบบการแต่งกายดังกล่าวมา ได้นำส่วนเด่นแต่ละอย่างนำมาดัดแปลง

ผสมผสานทั้งผ้านุ่งที่เป็นโจงกระเบนหรือผ้า สมบั๊ก (Sambat) ในข้อ 1.2.1 การสวมกระบังหน้า ในข้อ 1.2.2 การประดับเพชรพลอยในกุดทอลหรือตุ้มหู ในข้อ 1.2.1 ถึงข้อ 1.2.7 มาเป็นของนางรำ ตัวเอกและตัวประกอบหรือตัวบริวาร ผสมผสานจินตนาการการนุ่งผ้าไหมสุรินทร์และการนำรูปแบบการแต่งกายจากภาพจำลองของนางอัปสรปราสาทนครวัดมาใช้ ซึ่งระบำอัปสราของเขมร จะแต่งกายเลียนแบบนางอัปสรในภาพจำลองนครวัด ส่วนลักษณะของเพลงดนตรีใช้เพลงไทยโบราณ คือ เพลงจีนหน้าเรือสำหรับร้องส่ง และใช้วิธีการร้องอย่างละครในราชสำนักคล้ายคลึงกับละครราชสำนักไทยโบราณ

ลักษณะทำรำพื้นบ้านที่ปรากฏในระบำอัปสรสรายุและระบำอัปสรา เนื่องจากพื้นที่บริเวณเทือกเขาแดงเร็ก บริเวณลุ่มน้ำโขงตอนล่างมีความหลากหลายทางกลุ่มชาติพันธุ์ โดยเฉพาะกลุ่มชนเผ่าดั้งเดิม เช่น กลุ่มออสโตรเอเชียติก ได้แก่ เขมร กูย ม้อย ลาว และภาษาถิ่นย่อย ๆ อีกรวม แต่แต่ละกลุ่มมีความเป็นอิสระมานานนับเป็นเวลานาน 2,000 กว่าปี เมื่อรับวัฒนธรรมจากภายนอก เช่น การรับวัฒนธรรมอย่างค่อยเป็นค่อยไปมาปรับใช้อย่างเป็นกระบวนการ เกิดการปฏิสัมพันธ์ต่อกันของแต่ละกลุ่ม ก่อให้เกิดรัฐชาติมีลักษณะผสมผสานแนวคิดกลายเป็นวัฒนธรรมโดดเด่นของแต่ละกลุ่ม กลายเป็นรัฐชาติใหม่ขึ้นมา เช่น ราชอาณาจักรกัมพูชา ราชอาณาจักรไทย และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผลการสืบทอดหล่อหลอมใหม่หลายกลุ่มชาติพันธุ์ เกิดเป็นวัฒนธรรมร่วม เช่น ในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์มีวัฒนธรรมฟ้อนรำที่โดดเด่นอยู่ร่วมกัน ได้แก่ เรือมอันเรของชาวเขมร การเซิ้งบั้งไฟของชาวลาว และการรำกล่อมอะจิงของชาวกูย

การฟ้อนรำเหล่านี้มีรูปแบบที่มาจากเทพเทวดา หรือ แถน หรือผีบรรพบุรุษตามความเชื่อ ศรัทธาเดียวกัน เมื่อมีรัฐชาติปรากฏขึ้นจึงได้ปรับเปลี่ยนเฉพาะท้องถิ่น เช่น การรำอัปสราของกัมพูชา การฟ้อนรำอัปสรสรายุของชาวสุรินทร์ประเทศไทย การรำกล่อมอะจิงของชาวกูยในอีสานใต้ของประเทศไทย เป็นต้น ทั้งนี้มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ได้ใช้ฐานวัฒนธรรมของชุมชนให้เป็นหลักสูตรทางศิลปกรรมที่เหมาะสมสอดคล้องกับการพัฒนาชุมชนอย่างต่อเนื่อง โดยมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนตามบริบท เช่น การรำกล่อมอะจิงของชาวกูยเข้าไปมีบทบาทเข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน และทางมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์พยายามเผยแพร่โอกาสงานเทศกาลของจังหวัดสุรินทร์ ตัวอย่าง งานแสดงช้างในเดือนพฤศจิกายน ของทุกปี มีการแสดงตำนานพระมอเฒ่า สะท้อนชีวิตชาวกูย ด้านประวัติการคล้องช้าง เมื่อลงสู่ชุมชนชาวกูยจึงได้รู้ตำนานความเป็นมาอย่างลึกซึ้ง ได้ทราบความทุกข์ยากลำบากเพื่อสร้างวิถีชีวิตกับโลกสมัยใหม่ เช่น การแสดงกล่อมอะจิงของชาวบ้านตะเคียน ตำบลลำโรงทับ อำเภอลำโรงทับ จังหวัดสุรินทร์ และกิจกรรมได้ขยายเข้าสู่หลักสูตรเกี่ยวกับตำนานของชาวกูยในสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน และมองเห็นแนวทางหนึ่งต่อการใช้วัฒนธรรมในการพลิกฟื้นทางการศึกษาให้ชุมชนเข้าใจชุมชนตัวเอง ด้านกลุ่มวัฒนธรรม

เขมรได้เชิดชูประเพณีที่โดดเด่นเข้าสู่ระดับชาติได้ ดังตัวอย่าง การพัฒนาวัฒนธรรมเรียมอันเร ช่วยให้เข้าใจความเป็นมาวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เกี่ยวกับมนุษย์ กับสภาพแวดล้อมทางกายภาพ หรือ สังคมมนุษย์ หรือระบบคิดความเชื่อ และศาสนาของชาวบ้านที่หลากหลาย ทุกปีเปิดโอกาสแสดงในงานช้างประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ มองเห็นการรำพื้นเมือง เรียม แปลว่า รำ อันเร แปลว่า สาก คำข้าว การรำกระทบสากของชาวจังหวัดสุรินทร์ เป็นการรำระหว่างชายกับหญิง ซึ่งส่วนมากเป็นหนุ่มสาว มีการพัฒนาการรำตามจังหวะเสียงเพลง หนุ่มต้องเป็นผู้แสดงความกล้าที่จะเป็นผู้นำสาวออกมาเพื่อรำระหว่างไม้ซึ่งกำลังกระทบกัน มีจังหวะเจิงมุย แปลว่าเท้าเดียว จังหวะซ่า จังหวะเจิงปรี เป็นจังหวะเร็ว ชวนให้ผู้เล่นหรือผู้ชมสนุกสนาน จังหวะมะลบโคง แปลว่าร่มมะพร้าว จะเป็นจังหวะช้ากว่าเจิงมุย สะท้อนถึงพืชผลไม้ที่เกี่ยวข้องวิถีชีวิตชาวบ้าน ส่วนดนตรีประกอบการรำกระทบไม้มีปี่ใน หรือปี่อ้อ 1 เลา กลองที่ตีบรรเลงอย่างกันตรึม 2 ใบ ด้านศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มลาว มีการทำบุญบั้งไฟในช่วงเดือนพฤษภาคมทุกปี ชาวลาวที่บ้านธาตุ ตำบลธาตุ อำเภอรัตนบุรี จังหวัดสุรินทร์ เมื่อมีเทศกาลประจำปีเป็นงานแสดงช้างประจำปีในเดือนพฤศจิกายนของจังหวัดสุรินทร์ รัฐสนับสนุนโดยเปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้เผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน เมื่อมีผู้สนใจศึกษาช่วยสร้างความเข้าใจประวัติความเป็นมาของความเชื่อกันมาแต่โบราณกาล การทำบุญบั้งไฟจะทำให้ฝนตกถูกต้องตามฤดูกาล ซึ่งจะได้ทำนาได้ผลเต็มที่และจะได้นำความผาสุกนานาประการมาสู่ครอบครัวในหมู่บ้านหรือตำบลนั้น ๆ ความเชื่อเช่นนี้สืบเนื่องมาจากนิทานเก่าแก่ที่เล่าต่อมาช้านาน เช่น ตำนานท้าวผาแดง นางไอ่ (จังหวัดสุรินทร์, 2512 : 26 – 29) ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าท้าวผาแดงเป็นเทพเจ้าแห่งฝนซึ่งมีนามว่า พญาแถน ฉะนั้นการที่จะบวงสรวงเพื่อบันดาลขอให้ฝนตก จึงต้องบวงสรวงด้วยการทำบุญจุดบั้งไฟก่อนการปักดำทำนา คือ ในระหว่างเดือนพฤษภาคมทุกปี

ทำรำพื้นบ้านนั้นก็มีกำเนิดมาอย่างไร คนสมัยก่อนนั้นถือว่า การรำเป็นของสูง เป็นของวิเศษ จากตำนานการฟ้อนรำไทยมักมีเรื่องราวมาจากเทวดา เช่น ตำนานพงสาวดารล้านช้างกล่าวว่าพระยาแถนหลวงผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดาส่งเทวดามาฝึกสอนมนุษย์ให้รู้จักทำเครื่องดนตรี การจับร้อง และการฟ้อนรำ ในราภาคใต้ ตำนานเล่าว่า ได้มาจากเทวดา หรือตำนานที่เราได้รับมาจากอินเดีย บางตำนานกล่าวว่า รำมีทศกัณฐ์กำเนิดมาจากพระอิศวร บางตำราว่ามาจากพระพรหม (ปณิธิ หุ่นแสง, 2518 : 128) การรำแกลมออของชาวกูยบ้านแตล ตำบลแตล อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ที่ผู้เฒ่าผู้แก่เล่า การฟ้อนการรำสั่งมาจากพระยาแถน เมื่อทำพิธีกรรมการเล่นแล้วจะหายป่วยไข้ หรือฟ้อนบูชาครู หรือฟ้อนให้ฝนตกถูกต้องตามฤดูกาล หรือเชื่อว่าฟ้อนสร้างความสามัคคีสร้างสิ่งดี ๆ เข้าสู่หมู่บ้าน และฟ้อนเพื่อให้พ้นจากเภทภัยพิบัติจากธรรมชาติ

อย่างไรก็ตามชาวพื้นบ้านพื้นเมืองแต่ละท้องถิ่นก็มีแบบฉบับการฟ้อนรำของท้องถิ่นตน เช่นการฟ้อน การเซิ้ง การรำกลองยาว เป็นต้น นับได้ว่าการฟ้อนรำ เป็นของคู่ชีวิตชาวไทยโดย

ตลอด ถ้ามองดูชุมชนในปัจจุบัน งานฉลองวันเกิด บวชนาค แต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานเกษียณ รำน้ำไฟ (งานเผาศพ) งานพิธีบูชาสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (งานจุดแต่งปราสาทขอม งานบุญฉลองศาลปู่ตา) ก็มักมีการฟ้อนรำ อย่างน้อยมีการร่วมช่วยในงานสนุกสนาน สวยงาม แม้แต่จะชกมวย ตีดาบก็ ต้องมีการรำไหว้ครูเป็นการอุ่นเครื่อง กลุ่มชาติพันธุ์ชาวกูยที่บ้านแด่ล อำเภอสือขภูมิ จังหวัด สุรินทร์ เป็นกลุ่มที่ไม่มีลายลักษณ์อักษรเป็นสื่อติดต่อทำความเข้าใจกันก็ยังมี การฟ้อนรำฉลองใน รั้วเรือนของเทศกาลปีใหม่ตกในเดือนเมษายนของทุกปี การฟ้อนเป็นลักษณะรูปร่างเหมือนรำวง มาตรฐานของไทย เรียกว่า “รำวงเก่าหรือรำวงมิด” โดยจัดพื้นที่เป็นขั้วปกลมด้วยใบไม้แล้วรำ หนุ่มสาวจะร้องเพลงผ่านรำตลอดขั้วไป เป็นการเปิดโอกาสให้หนุ่มใกล้ชิดสนิทกันในความรักร โดย ใช้พื้นที่ในลานกว้างของหมู่บ้าน (วิลาศ โพบิสาร. 2554, มีนาคม 15) จากการสังเกตเพื่อการ ศึกษาวิจัย พบว่า การฟ้อนรำในช่วงปี 2540 ถึงปัจจุบัน (2554) ทั้งกลุ่มชาวกูย (เล่นมออะจิง) ชาว เยอ (เล่นสะเอ็ง) ชาวเขมร (เล่นโจลมะม็อด) ชาวลาว (เล่นฮ้อหรือแถน) พื้นฐานของท่าเต้นรำเกิด จากความเชื่อเกี่ยวกับผีบรรพบุรุษ ท่าฟ้อนรำจากสิ่งที่ปรากฏการตามธรรมชาติ ประยุกต์ฟ้อนรำมา จากกลุ่มชาติพันธุ์ข้างเคียง หรือรับจากหลักสูตรการศึกษาในสถานศึกษาของรัฐที่เชื่อมโยงมายัง ท้องถิ่นของประเทศ

ท่าฟ้อนรำของชาวกูยและชาวเยอที่เป็นพื้นฐานออกมาจากความรู้สึก แสดงความดีใจเมื่อ ฟ้อนมือยกสูงเหนือศีรษะและฟ้อนเร็ว แสดงความพอใจระดับมือฟ้อนระดับหน้าอกหน้าตาสดใส หรือยิ้มอย่างนางอัปสร การยิ้มที่ไม่พอใจจากการบรรเลงเสียงดนตรีหรือเกิดจากญาติหรือสมาชิกมา สังเกตและยื่นล้วงเกินพื้นที่ขณะมีพิธีกรรมจะมีอาการเคลื่อนไหวขอสมา (ขอสิ่งของจากการปฏิบัติ ตนผิดจารีตประเพณีเรียกว่า ผิดผี) การฟ้อนแจ้งถึงการเคลื่อนไหวแขนขาอาการจึงดังทั้งเร็ว และ บางช่วงอ่อนตัวทรุดลงทุกส่วนของลำตัว เพื่อแสดงตัวขอสิ่งที่ตนปรารถนา แต่จุดสำคัญคือการ ไหว้ครูมีลักษณะการฟ้อนขยับเหมือนช้างเดิน ซึ่งสังเกตได้จากครุฑมอการฟ้อนรำลักษณะอาการ นิ่ง สงบ รอคอยควบคุมสมาชิกมอฟ้อนที่รบกวนการฟ้อนสมาชิกอื่น ๆ การฟ้อนมองเห็นถึงการ เชื่อมโยงความเชื่อที่มาจากผีสิ่ง ที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และความคุ้นเคยที่คิด ปฏิบัติประจำวันจนคุ้นเคยเป็นนิสัย

การแสดงท่าฟ้อนรำของกลุ่มชาวเขมรสะท้อนออกมาในแนวธรรมชาติที่ปรับเปลี่ยนได้ ชัด เช่น จังหวะมะลปโดงที่ใช้ร่วมเกมะพร้าว ซึ่งเป็นรูปแบบคุณค่าจากพืชที่เกิดประโยชน์ใน ชีวิตประจำวันบ่งบอกคุณลักษณะจิตใจที่ละเอียดอ่อน หรือการถอดรูปแบบการเดินกะโน๊บดังตอง (กะโน๊บเป็นแมลงสี่เขี้ยวตัวผู้เล็กตัวเมียจะตัวโตกว่าเมื่อผสมพันธุ์แล้วตัวเมียต้องกัดตัวผู้ให้ตาย แล้วตัวเมียทำหน้าที่วางไข่) ดังตอง (ดังตอง คือ ดำข้าว) (ภาษากูย เรียกว่ากันยาหาน) ของชุมชนชาว เขมรบ้านนาสาม บ้านนาสม อำเภอมือง จังหวัดสุรินทร์ใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด ทำรำเลียนแบบ

แมลงผ่านการปรุงแต่ง เปลี่ยนผ่านจากชาวบ้านสู่สถานการศึกษาจนเป็นรูปแบบพื้นบ้านที่สังคมระดับจังหวัดเข้าสู่ระดับประเทศยอมรับ ทั้งมีการช่วยเสริมการพัฒนาการฟ้อนจากผู้นำการศึกษาท้องถิ่นคือครูสมพงษ์ สาครศรี ผ่านการยอมรับของผู้นำทางการศึกษาระดับจังหวัดสุรินทร์ คือ ผู้อำนวยการปลั่งศรี มูลศาสตร์ การนำเสนอในงานช้างประจำปีทุกปีเป็นการขับเคลื่อนจากหมู่บ้านนี้ จึงได้รับการสนับสนุนทางสื่อโทรทัศน์ทางช่อง 4 บางขุนพรหม ปี 2508 รูปแบบการฟ้อนมีท่าไหว้ครู การเคลื่อนไหวที่เกี่ยวกับการใช้ส่วนประกอบของร่างกายในชีวิตประจำวันตั้งแต่หลับกระทั่งตื่น ลักษณะอาการสัมพันธ์ชีวิตของสัตว์ตามธรรมชาติ ตามท้องไร่ท้องนาหรือป่า จอมปลวกธรรมชาติชาวบ้านได้จำไว้ และการมีโอกาสนปะทะสังสรรค์กับสังคมหมู่บ้าน จึงเปิดความรู้สึกละแล้วสะท้อนออกเป็นเป็นท่าฟ้อน การสืบทอดอย่างต่อเนื่องจึงเกิดการปรับขัดเกลางังหะท่าเด่นรำช้าเร็ว หรือเหมาะสมหรือไม่ สังคมกลุ่มเป็นผู้ตัดสินการยอมรับด้วยความพอใจ ตัวอย่างท่าดักแตนดำข้าวที่มีลีลาเต้นนับลักษณะที่มนุษย์เข้าใจธรรมชาติ ส่วนเพลงทำรำนั้นแนวคิดการร้องมาจากเพลงอาลัย ซึ่งเป็นเพลงเขมรผสมผสานกับเพลงไทยลาวเรียกว่า เพลงอาลัย (พิชิต บุราคร. 2553, พงศกัญญา 28) ส่วนการฟ้อนรำของชาวลาวที่ดำรงอยู่ได้ทุกวันนี้เพราะเกิดจากความเชื่อว่าเป็นพวกที่มีความเจริญสืบเชื้อสายมาจากแกน เทียนไท ไท้ หมายความว่า ไฟ หรือ เจริญ (สิลา วีระวงส์. 2539 : 15) ปัจจุบันนี้ชาวลาวมีพิธีกรรมสำนึกถึงผีบรรพบุรุษ จัดเป็นประเพณีที่สำคัญของชาวลาวอีสานเรียกว่า บุญบั้งไฟ จัดอยู่ในช่วงเดือนพฤษภาคมต่อเดือนมิถุนายน (เดือนหก) ของทุกปี เป็นประเพณีก่อนฤดูกาลทำนา ในแง่มุมประวัติศาสตร์และตำนานบุญบั้งไฟ ซึ่งปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านหลายเรื่อง เช่น เรื่องผาแดงนางไอ่ เรื่องพญาคันคาก เป็นต้น กิจกรรมที่เป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏตามที่สุริยา สมุทคุปต์และพัฒนา กิตติอาษา (2541 : 25) เสนอ คือ อวัยวะเพศหญิงชายในท่าร่วมเพศ มีการแสดงในช่วงฤดูกาลบุญบั้งไฟ ในลักษณะ การละเล่น ร้องเพลง เต้นรำ ดึงกลอง เป่าแคนอย่างสนุกสนาน เขาเชื่อว่า เป็นพิธีกรรมแห่งความสมบูรณ์ กิจกรรมอย่างต่อเนื่องจากการฟ้อนรำได้พัฒนารูปแบบเป็นอัตลักษณ์ของชาวลาวตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีการแห่บุญบั้งไฟ ประกอบการฟ้อนรำให้เกิดความขลังมีจังหวะสวยงาม แต่งกายบ่งบอกเป็นตัวเอง การร้องเพลงเหยา ขับลำประกอบเสียงดนตรี และที่สำคัญปรับเปลี่ยนเป็นเรื่องเป็นราวตำนานชีวิต ตำนานประวัติความเป็นมาของชนชาวลาว พร้อมกับนิทานก้อม ในรูปแบบการแสดงหมอลำบนโรงหรือเวที ขณะนี้เป็นรูปแบบผสมผสานกับกลุ่มชาติพันธุ์ข้างเคียง มีความเป็นสากล ตามความเจริญสมัยใหม่ที่เรียกว่า หมอลำชิง ซึ่งบทบาทที่แสดงออกมาเป็นที่ยอมรับของกลุ่มชาติอื่นๆ เช่น ชาวภูยขาวเขมรในพื้นที่อีสานใต้

อาจกล่าวได้ว่าฟ้อนรำเกิดขึ้นได้ทุกชาติทุกภาษา ต่อมามีการผสมผสานพัฒนาเป็นรูปแบบใหม่ มีจังหวะกลายเป็นนานาศิลป์ เช่น นาฏศิลป์ไทย ดังที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2534 :

103) กล่าวว่า “ นาฏศิลป์นั้นหมายถึงการฟ้อนรำซึ่งมีอยู่ด้วยกันทุกชาติทุกภาษา ไม่มีใครที่จะไม่มีคนป่าก็มีการฟ้อนรำ เมื่อเสียงกลองขึ้นตึง-ตึง-ตึง-ตึง เมื่อไหร่คนป่าก็จะโน้มไปตามจังหวะกลองเรื่องนี้ได้เห็นมาจนรู้สึกว่าจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ” การฟ้อนรำนั้นแต่แรกอาจจะเป็นอาการดีใจหรือเสียใจ เมื่อเสียใจก็ตืออกซกหัว ดีใจก็กระโดดโลดเต้น แล้วต่อมามีดนตรีมาประกอบ อาจจะเป็นฆ้องกลอง หรือไม้พลองกระบองเพชรเคาะออกมาให้เป็นจังหวะ ก็เกิดมีจังหวะ จากจังหวะขึ้นมาแล้ว จึงมีข้อกำหนดว่าการฟ้อนรำนั้นจะต้องมีท่าไหนบ้าง และควรจะมีท่าไหน จึงจะเรียกว่าถูกจังหวะการฟ้อนรำ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ย้ำว่า การนาฏศิลป์นั้น เริ่มจากมีจังหวะ แล้วก็จับเรื่อง ต่อจากนั้นก็บรรยายละเอียดถึงกระบวนการพัฒนาการผสมผสาน การพัฒนาการฟ้อนรำให้เป็นรูปแบบที่สมบูรณ์ของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์

ตารางที่ 6.1 เปรียบเทียบท่าราระบำอัปสรสรายุ ท่ารำจากนาฏศิลป์ส่วนกลาง ท่ารำพื้นบ้าน และภาพจากทับหลังปราสาทศิขรภูมิ

ที่	ท่าราระบำ อัปสรสรายุ	ท่ารำจากนาฏศิลป์ ส่วนกลาง	ท่ารำจากทับหลัง ปราสาทศิขรภูมิ	ท่ารำ พื้นบ้าน
1	ท่าเดินนำลีลาการ ก้าวเท้า การจีบ การ เอียงศีรษะจาก นาฏศิลป์ส่วนกลาง - ท่าบัวชูฝักแปลง - ท่ากนินรรำ	นำการจีบ การก้าวเท้า การเอียงศีรษะมาใช้ - ท่าบัวชูฝักในแม่บท ใหญ่ - ท่ากนินรรำในแม่บท ใหญ่	-	-
2	ท่าไหว้ - ลีลาการกันเข่า ยกตัวจากนาฏศิลป์ ส่วนกลางการขึ้นจาก ทับหลังปราสาท	ท่าไหว้ - ลีลาการยกตัว การกันเหลี่ยมของตัวพระ	การพนมมือนคล้าย ท่าไหว้ แต่เป็นภาพตี ลังของพระพรหม - ลีลาการกัน เหลี่ยมและการขึ้น	ท่าไหว้
3	ท่าพรหมสี่หน้า	พรหมสี่หน้า	-	-

ที่	ทำรำระบำ อัปสรศราญ	ทำรำจากนาฏศิลป์ ส่วนกลาง	ทำรำจากทับหลัง ปราสาทศิขรภูมิ	ทำรำ พื้นบ้าน
4	ทำจีบมือชน จาก ทำรำของนางอัปสรที่ เสาชุ้มประตู่ใต้ทับ หลังปราสาทศิขรภูมิ	คล้ายทำเครื่องวัดพัน ร้อยในแม่บทใหญ่	ทำนางอัปสรเสาชุ้ม ประตู่ใต้ทับหลัง ปราสาทในลักษณะ ข้อมือจีบชนกัน	-
5	ทำโบกกิ่งไม้	-	-	-
6	ทำวาดมือสูงตั้งวง	-	ทำจากภาพสลัก บนผนังบรรณาลัยที่ ปราสาทนครวัด	-
7	เล่นมือแบแล้ว เปลี่ยนเป็นตั้งวงบน	-	-	-
8	ทำอิศวรฟ้อนมือ มือข้างหนึ่งจีบ ส่วน แขนอีกข้างเหยียดตั้ง ระดับไหล่ในทำจีบมือ ยักตัวตามจังหวะเพลง ผู้รำยืนกันเข้า	-	เป็นทำรำของ พระอิศวรที่ทำท่ายืน แบะเข้า ฟ้อนรำยก ขาข้างหนึ่งใน ลักษณะต่ำไม่สูงจาก ทับหลังปราสาท ศิขรภูมิ	-
9	ทำเตี๊ยมดอกไม้ ใช้มือทั้งสองม้วนจีบ ตั้งวงคล้ายทำบังสุริยา แล้วเปลี่ยนเป็นจีบ ม้วนข้อมือเปลี่ยนตั้ง วงบนและจีบส่งหลัง (ทำกราย)	- ทำบังสุริยาในทำรำแม่บท ใหญ่ - ทำกรายในทำรำแม่บท	-	ทำรำ กัจจกานในทำ รำสากหรือ เรียมอันเร พื้นเมือง สุรินทร์

ที่มา : (เครื่องจิต ศรีบุญนาถ. 2540 : 140)

2. การผสมผสานทางด้านดนตรี

ข้อสำคัญในการแสดงจะต้องมีพิธีโหมโรงบรรเลงเพลงประกอบด้วย ระนาดเอก กลอง 2 ชุด ชุดใหญ่ 2 ใบ กลองเล็ก 1 ใบ ถึง 2 ชุด ยังประกอบด้วยกลองชุดแบบสากล 1 ชุด พิณ กีต้าเบส เครื่องดนตรีนี้ตั้งอยู่ด้านละฟากข้างหน้าของเวที มีการบรรเลงพร้อมกัน แต่เวลาแสดง ลิเกบางตอน เช่น ตอน โสภะเร้าใช้เฉพาะชุดดนตรีระนาดอย่างเดียวบรรเลงหรือเป็นเพลงซ้ำ ถ้าบท บู้เร้าร้อนจะบรรเลงกลองชุดสากลบรรเลงพร้อมกัน สิ่งที่สะท้อนความเชื่ออีกคือ ตั้งพระพิณเนส ประกอบความขลังไว้ข้าง “ครูแก่” เพราะเชื่อว่า การแสดงสามารถใช้สติปัญญาได้ราบรื่น มีความปลอดภัยในกิจกรรมตลอดการแสดง แต่ไมเคิล ไรท์ เสนอว่า พระพิณเนสนั้นเป็นเทพที่ถูกประหาร เด็กที่ปลดอุปสรรคของชาวโลก เป็นเทพที่ที่ทรงเสน่ห์ และได้รับความเคารพของประชาชนใน อุษาทวีปมากที่สุดองค์หนึ่งในบรรดาเทพทั้งหลายของชาวฮินดู ชาวพุทธ ตั้งแต่ริเบตจนถึงเกาะ บาห์ลี และตั้งแต่บอมเบย์จนถึงเมืองจาม คนทุกชั้นวรรณะอาจเข้าถึงพระพิณเนสได้ ใครเป็นทุก เดือดร้อนเข้าถึงท่านได้โดยไม่ต้องถือศีลหรือมีพิธีรีตองมากนักเพราะท่านไม่ถือตัว คนส่วนใหญ่ นับถือพระพิณเนสเป็นเจ้าที่เจ้าทาง ไร่ปลูกของท่านกับพื้นใกล้ประตูพื้นบ้าน เพราะถือว่าท่านเป็นเจ้า ธรณีประคอง ใครเข้าใครออกจะได้คุ้มครอง โชคลาภ พ่อค้าพาณิชหมักนับถือท่านเป็นเจ้าแห่งโชคลาภ ใครไหว้ดีพิณจะมียกกิจการเจริญ นักเรียน ครู ศิลปิน และนักปราชญ์นับถือท่านเป็นปรมาจารย์เจ้า แห่งศิลปวิทยา (ไมเคิล ไรท์, “พระพิณเนส : เทพบุตรที่ถูกประหาร.” *ศิลปวัฒนธรรม*. 10 (9) : 86 – 87 ; กรกฎาคม 2532)ชี้ให้เห็นว่าลิเกที่แสดงในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์มีการปรับให้เข้ากับคุณค่าแห่ง ชีวิต สะท้อนพลังของพระอิศวรและพระนางสัคดี และพระพิณเนสผู้เป็นบุตรของทั้งสองพระองค์ ตามความเชื่อของอินเดียได้ผสมผสานกับศิลปวัฒนธรรมกับความเชื่อท้องถิ่นสุรินทร์มาเป็น เวลานาน แต่รูปแบบของการฟ้อนรำเริ่มด้วยการบรรเลงเพลงที่มีระนาด กลอง กลองโพน มีการ ร้องเพลงทำนองเพลงแขก “สระมามา ...” ก่อนผู้แสดงฟ้อนรำหน้าเวที การฟ้อนจังหวะช้าตาม จังหวะของเสียงดนตรี ทำสำคัญคือ ทำพนมมือเคารพพร้อมคำกล่าวขอบคุณเจ้าภาพ และผู้ชม และ ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ปกป้องปกป้องการแสดงในวันนี้ เนื้อหาของเรื่องประกอบการฟ้อนรำอย่างทำนองรำ แบบนางอัปสร เป็นเรื่องราว ราชอาณาจักรทรงมีพระมหากษัตริย์ครองเมืองหลายเมือง มีการสร้าง ความสัมพันธ์ด้วยการทำสงคราม กู้ชาติบ้านเมืองซึ่งสะท้อนระบบการปกครองที่มีพระมหากษัตริย์ กับประชาชนของแผ่นดิน ทำนองร้องรำ สร้างบทบาทการแสดง เรื่องราวของการปกครองสมัย 2,000 กว่าปีมาแล้ว สอดภาษาโวหารเป็นคำร้องราชาศัพท์ บ่งบอกได้ว่า มีศิลปด้านภาษา เช่น วรรณกรรมสันสกฤตและพุทธศาสนาปะปนกับภาษาท้องถิ่น เช่น ภาษาเขมร,ลาว,ญะ และมอญ เป็นต้น

ระบำอัปสรสาธยาย ใช่วงกันตรึมพื้นบ้านซึ่งเป็นดนตรีที่เล่นในพิธีกรรมความเชื่อ

แบบชาวบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมร และชาวกัมพูชาเรียกว่าวงอาร์กย์ จากตำนานการฟ้อนรำซึ่งชาวบ้านเชื่อว่า แถนสั่งให้ทำเครื่องดนตรีเพื่อให้เหมาะสมกับการฟ้อนรำ เช่น ในพงสาวดารล้านช้าง (ตำนานขุนบรม) ได้กล่าวถึงการฟ้อนรำ ความว่า “พระยาแถนหลวง” ได้ส่ง “ศรีคันธพระ เทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งหลายให้เห็ดฆ้องกลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเพี้ยะ เพลงกลอนได้ สอนให้ดนตรีทั้งมวลและเล่าบอก ส่วนครูอันขับฟ้อนสอนนะสิ่งสว่าง ระเมงละมางทั้งมวลถ้วนแล้ว” เพื่อว่าประชาชนจะได้มี “เครื่องอันจักเล่น จักหวั แลเสพรำคำขับทั้งมวล” (หอสมุดแห่งชาติ. 2506 : 8) จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ชาวบ้านมีความเชื่อว่าพระยาแถนหลวงผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดา สั่งเทวดามาฝึกสอนมนุษย์ให้รู้จักทำเครื่องดนตรี การขับร้อง และการฟ้อนรำ ดังนั้น การฟ้อนรำ การเล่นดนตรี ได้เกิดขึ้นและพัฒนาในชุมชนต่างๆ ที่ก่อตั้งเป็นอาณาจักรมานานแล้ว นับแต่สมัยทวารวดี ศรีวิชัย ละโว้ เชียงแสนก่อนที่จะถึงยุคสุโขทัย เช่นเดียวกับในพิธีกรรมของอินเดียที่เชื่อว่าเทพหรือเทวดาทรงฟ้อนรำ เล่นดนตรี ด้านดนตรีในระบอบปศุสราญ ใช่วงกันตรึมที่เล่นในพิธีกรรมมีวัด เพื่อบูชาผีมาในอดีต ในกัมพูชาเรียกว่าเพลง อาร์กย์

จากพงสาวดารล้านช้าง (ตำนานขุนบรม) ซึ่งให้เห็นความคิดแบบชาวบ้านเชื่อว่า แถนหรือผี เป็นผู้สั่งให้ทำเครื่องดนตรี ให้เหมาะสมกับท่ารำ เหมาะสมกับการฟ้อนรำ เช่น การฟ้อนรำในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ หรือการฟ้อนบูชา ในประเทศอินเดีย การฟ้อนรำบูชาจะเป็นเทพหรือเทวดาสั่งให้มีการบรรเลงดนตรีประกอบการฟ้อนรำ เช่น พระอิศวรทรงฟ้อนรำและมีเทพองค์อื่นทรงเล่นดนตรี มีพระพรหมตีฉิ่ง พระนารายณ์ตีโหม พระอินทร์เป่าขลุ่ย พระลักษมีขับร้อง มีพระภคินี ทำหน้าที่จดบันทึกท่ารำ ปราภฏที่ทับหลังปราสาทศิขรภูมิ ซึ่งเป็นความเชื่อเกี่ยวข้องกับเทพในศาสนาพราหมณ์ ความเชื่อแบบชาวบ้าน เช่น การเล่นแถน (จากพงสาวดารล้านช้าง) ที่รับสืบทอดกันมา ความเชื่อว่าผีฟ้าสั่ง ส่วนประเทศกัมพูชาเชื่อว่าเทพสั่ง เป็นการผสมผสาน เช่นเดียวกับตำนานการฟ้อนรำโนราของภาคใต้ ที่เทพสั่ง ซึ่งชี้ให้เห็นว่านาฏกรรมหรือดนตรีแบบท้องถิ่น มีการผสมผสานวัฒนธรรมแบบชาวบ้าน กับวัฒนธรรมอินเดียที่ขยายเข้าสู่วัฒนธรรมขอม โดยการใช้การฟ้อนรำในประเพณีฉลองสมโภชเวลาเกิดเหตุร้ายแก่บ้านเมือง

ภูมิเนวศของนางอัปสร คือ ฟ้า ดิน น้ำ ลม และรุกขเทวดา อากาศเทวดา ไฟ ที่มาของเทพคือ สัญลักษณ์ต่างๆ เช่น พระอินทร์ เป็นเทพที่มีดาบทิพย์เต็มตัว เพราะมีความเจ้าชู้ ฤาษีเลยทำโทษให้กลับเลยทำโยนิให้เป็นอสนัย (ดา) คือจุดที่สวยงาม

3. ด้านการแต่งกาย

การแต่งกายมีการแบ่งพื้นที่ระหว่างส่วนบนและส่วนล่าง ส่วนบนถือเป็นของสูงเป็น ส่วนที่ต้องเคารพบูชา ส่วนล่างเป็นส่วนที่ใช้ประโยชน์ และในส่วนที่มีความสำคัญเทียบกับโยนิในศาสนาพราหมณ์ ชาวบ้านจะใช้จับปิ้งปิดไว้ เสมือนเป็นสิ่งต่อรองระหว่างส่วนบนกับส่วนล่าง ถ้า

อยากเห็นก็ต้องต่อรองกับพญานาค คือ เข็มขัดนาค เช่นเดียวกับในงานแต่งงานต้องเอาเข็มขัดนาค กันประตูเงินประตูทอง ก็ต้องจ่ายเงินก่อนจึงจะผ่านได้ ซึ่งเป็นสะพานไต่ขึ้นข้างบน เข็มขัดจึงเป็นการแบ่งพื้นที่ของร่างกายระหว่างส่วนบนและส่วนล่าง นาคเป็นเสมือนผู้คุ้มครอง เหมือนการสร้างโบสถ์ก็มีพญานาคคุ้มครองบนยอดโบสถ์ป้องกันผี ป้องกันอสูรย์ เวลาแก้เคล็ดก็เอาพระมาสวด แสดงให้เห็นพลังของนาค และการผสมผสานระหว่างผี พราหมณ์ พุทธ กลายเป็นวัฒนธรรมที่ดีงามเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ตามแนวคิดของโทเนอร์

ในส่วนขาหรือข้อเท้าเป็นพื้นที่หนึ่งเวลาจะขึ้นบ้านในสมัยโบราณต้องล้างเท้าให้สะอาด วิธีคิดของมนุษย์เชื่อมโยงกับความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ เช่น ประตูโคปุระเป็นประตูของอีกโลกหนึ่ง คือโลกของสูงซึ่งเป็นเทพบนสวรรค์ เทพมนุษย์ เทพบาดาล (งูหรือพญานาค) กำไลข้อเท้าเป็นพื้นที่ส่วนต่อรองว่าเป็นคนดีหรือคนชั่ว พื้นที่ทางกายภาพ มีระบบสัญลักษณ์แสดงให้เห็น เช่น ในรอยพระพุทธรูปวัดเขาศาลา ที่อำเภอบัวเชด จังหวัดสุรินทร์ วัดพระพุทธรูปที่สระบุรี เป็นต้น พื้นที่ส่วนล่างเป็นการใช้พื้นที่ทางกายภาพ ใช้เท้าสัมผัสกับพื้นดิน ซึ่งให้เห็นว่าพื้นที่ทางกายภาพมีความสำคัญ และบอกได้ว่าพื้นที่เป็นอย่างไร เช่น รอยพระพุทธรูปจะมีสัญลักษณ์เป็นรูปพีช สัตว์ต่างๆ ส่วนพื้นที่ทางสังคม เป็นส่วนบนของร่างกายมีหน้าที่หลายอย่าง เช่น เลี้ยงลูก เลี้ยงสามี (ความสุขด้านจิตใจ) เป็นส่วนที่สร้างพลังอำนาจเช่น การนับถือลัทธิเม (แม่) ของกัมพูชาในอดีต ศาสนาพราหมณ์จะผูกเรื่องสร้างชาติ สร้างสังคม สร้างพลังอำนาจ ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ อินดู นางอัปสรามีบทบาทดูแลเทพที่อยู่บนสวรรค์ โบราณสถานปราสาทศิขรภูมิ ในพื้นที่อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ มีการปรับความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ให้เป็นพุทธ นำพุทธเข้ามาผสมผสานโดยใช้สติปัญญา เพราะ “พุทธ” คือ ผู้มีสติปัญญา ภาพทับหลังปราสาทจะมีภาพพระอิศวรทรงพ่อนรำในท่ายกขาข้างหนึ่ง ลักษณะการยกเท้าในนาฏศิลป์อินเดียปรากฏเด่นชัด ซึ่งในการเดินโขงของไทยมีการยกเท้ามีการยกเท้าลักษณะเดียวกันกับนาฏศิลป์อินเดีย

การแต่งกายที่เลียนแบบจากการแต่งกายนางอัปสรจากภาพศิลาจำหลักปราสาทนครวัด และปราสาทศีขรภูมิในยุคพระนครใน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดการแต่งกายจากประติมาณวิทยาทับหลังปราสาทศีขรภูมิ และนำมาปรับใช้ในระบำอัปสรสรณ



ภาพที่ 6.7 ทับหลังปราสาทศิขรภูมิ

จากภาพศิลปาจำลองหลักทัพหลังปราสาทศิขรภูมิ มีในลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. เป็นการแต่งกายของบุรุษ โดยนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น (Samleat) สวมกระบังหน้า ชฎามงกุฏ (Jata mukuta) มี گوشและดอกไม้ประดับ สวมตุ้มหู สวมกรองคอรูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ ประดับด้วยเพชรพลอย
2. เป็นการแต่งกายของบุคคล 4 กร ทรงกระบังหน้าและชฎามงกุฏ (Kirita – makuta) เป็นหมวกทรงกระบอก ทรงกุ่มทลตุ้มอย่างเจ้านายชั้นสูง
3. การแต่งกายของเทพเจ้าหลัก มีเศียรเป็นช้างมี 4 กร สวมมงกุฏทรงกรวย ประดับด้วยลายเพชรพลอย
4. การแต่งกายของเทพคู่ด้านขวามือของพระศิวะเจ้าหลักจะเป็นรูปบุคคล 2 คน คนที่อยู่ด้านขวาสุดของพระศิวะสวมมงกุฏทรงกระบอก (Kirita – makuta) ประดับด้วยเพชรพลอย เป็นหมวกกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ หรือเทพสำคัญนิยมใส่
5. การแต่งกายของรูปบุคคลคู่ที่อยู่ด้านขวาดัดกับพระศิวะ สวมหมวกทรงสามเหลี่ยมหรือเรียกว่า กรันท-มกุฏ (Karanda mukuta) ซึ่งเป็นหมวกแสดงถึงความต่ำศักดิ์เป็นหมวกที่เทวดาทั่วไป หรือบุคคลธรรมดาสวมใส่
6. การแต่งกายของรูปแบบบุคคลที่อยู่ด้านซ้ายของพระศิวะด้านซ้ายมือสุด สวมชฎามงกุฎรูปทรงกระบอก (Kirta - makuta) และตุ้มหูรูปขนาดใหญ่เป็นเครื่องประดับ
7. การแต่งกายของรูปบุคคลคู่ด้านซ้ายที่อยู่ใกล้กับพระศิวะ ถัดมาเป็นรูปหมวกทรงสูงลงหมายถึงพระวิษณุเพราะหมวกรูปทรงกระบอกเป็นสิราพรที่พระวิษณุสวมใส่

รูปแบบการแต่งกายดังกล่าวมา ได้นำส่วนเด่นแต่ละอย่างนำมาดัดแปลงผสมผสานทั้งผ้าที่นุ่งที่เป็นโจงกระเบนหรือผ้า Sambat ในข้อ 1) การสวมกระบังหน้า ในข้อ 2) การประดับเพชรพลอยในกุ่มทลหรือตุ้มหู ในข้อ 3) ถึงข้อ 6) มาเป็นของนางรำตัวเอกและตัวประกอบหรือตัวบริวาร ผสมผสานจินตนาการการนุ่งผ้าไหมสุรินทร์และการนำรูปแบบการแต่งกายจากภาพจำลอง

ของนางอัปสรนครวัดมาใช้ ซึ่งระบำเทพอัปสรของเขมรจะแต่งกายเลียนแบบนางอัปสรในภาพ
จำหลักนครวัด ส่วนลักษณะของเพลงดนตรีใช้เพลงไทยโบราณ คือ เพลงจีนหน้าเรือสำหรับร้อง
ส่ง และใช้วิธีการร้องอย่างละครในราชสำนักไทยแต่โบราณ

ตารางที่ 6.2 เปรียบเทียบการแต่งกายระบำอัปสรสราญ ระบำอัปสราเขมรและทับหลัง

ปราสาทศิขรภูมิ

ลำดับ	ระบำอัปสรสราญ	ระบำเทพอัปสราเขมร	ทับหลังปราสาทศิขรภูมิ
1	ศีรษะสวมกระบังหน้า เงินทำด้วยประเก้อม (ประคำเงิน) ผมปล่อยยาว	สวมกระบังหน้ายอดสูง ลวดลายเขมร ห้อมอุบะ และทัดหูด้วยดอกจำปา ผมปล่อยยาวติดดอกจำปา	สวมกระบังหน้าและ ชฎามงกุฎ (Jata mukuta)
2	ใส่ตุ้มหูที่เรียกว่า ตะเกา หรือตุ้มหูประเก้อม	ใส่ตุ้มหูและทัดดอกไม้ ข้างขวา มีอุบะห้อยซ้าย	ใส่ตุ้มหู
3	สวมเสื้อในนางปักเลื่อม หรือสวมเสื้อรัดรูปแขน สั้น(บอดีสู่ท)	สวมเสื้อรัดรูปไม่มีแขน คอกว้าง	ไม่สวมเสื้อ
4	สวมกรองคอร้อยด้วย ประเก้อมสำหรับตัวเอก ตัวรองสวมกรองคอปัก	สวมกรองคอ	สวมกรองคอ
5	ใส่รัดต้นแขนทั้ง 2 ข้าง	ใส่รัดต้นแขน	ใส่รัดต้นแขน
6	ใส่กำไลข้อมือทั้งสอง ข้างหลายอันสำหรับตัวเอก ส่วนตัวรองใส่ข้อมือ 2 ข้าง	ใส่กำไลข้อมือหลายอัน	ใส่กำไลข้อมือข้างละ อัน
7	นุ่งผ้าไหมมัดหมี่จีบ หน้านาง ยักรั้งด้านหน้า ปล่อยชายพก 2 ข้าง	นุ่งผ้าจีบหน้านาง ปล่อย ชายพกข้างเดียว	นุ่งผ้าต่ำกว่าสะเอวมี ห้อยหน้า

ลำดับ	ระบำนั้ปสรสรณู	ระบำนั้เพอ้ปสรณู	ท้บหล้งปสรณู
8	ไ้เ้ม้ข้ดมีห้ว้เ้ม้ข้ด	ไม้ไ้เ้ม้ข้ด	ไม้ไ้เ้ม้ข้ด
9	ไ้ร้ดสะเอวเ้นห้อย ล้สำหรับค้วเอก ส่วนค้ว รองไ้ร้ดสะเอวป้ก	ไ้ร้ดสะเอวห้อย	ไ้ร้ดสะเอว
10	สวมนสยส้งวาล 2 เ้ล้น ขว – ซ้ย	สวมนสยส้งวาลห้อยค้ จากรองคค 2 ข้ง ขว – ซ้ย	ไม้สวมนสยส้งวาล
11	ไ้ก้ล้ล้ล้ล้ล้ล้ล้ล้ล้ 2 คู้	ไ้ก้ล้ล้ล้ล้ล้ล้ล้	ไม้ไ้ก้ล้ล้
12	ก้ดคคไม้ล้สำหรับถ้อย	ก้ดคคไม้ล้สำหรับถ้อย	ไม้มีคคไม้

ท้มา : (คร้อยจ้ด คร้บุญนาค. 2540 : 138)

โดยสรุปรูปรบแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมของระบำนั้ปสรสรณู ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย เป็นการผสมผสานในแนวราบ ผ่านระบบค้ดจากน้กนากุยประค้ษฐ์ ค้ือ ผู้ช่วศาสตราจารย์ ดร.คร้อยจ้ด คร้บุญนาค ซ้่งเป็นครุสอนนากุศลป้ ในมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ สร้างจ้ขึ้น เมอ้ปี พ.ศ.2535 แสดงคร้้งแรกในงาน 100 ปีการฝ้กห้ดครุไทย ที่เวท้ กลางจ้้งศาลากลางจ้หวัดสุรินทร์ ถ้ยทอค้ให้น้กศ้กษาสานากุศลป้ทุกรุ่นจนถ้ถึงป้จ้จ้บัน และขยาลงคู้ชุมชนในพื้นที่ มีการน้าไปปร้บประยุคค้ให้เข้าก้บพื้นที่ของค่น ทำให้ค่นในพื้นที่เก้ดความรู้ ความเข้าใจและร้กในท้อยถ้่น สร้างความส้มพันธ์ท้ดี มีผลค้ด้านเศรษฐกั การปกครอง และวัฒนธรรมท้เชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศ้กษา มีการพลัคพื้นวัฒนธรรมความเช้อยจากค้ลปะขอมขยาลงคู้ท้อยถ้่น เช่น จ้ดแสดงตามโรงเร้ยน และตามปสรณู เป็นค้่น

การผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบำนั้ปสร (กัมพูชา)

1. การผสมผสานด้านประวัค้ความเป็นมา

ระบำนั้ปสร เป็นการผสมระหว่างระบำนั้ทวงท้าโบราณเขมร หรือระบำนั้พระราชทรพย์ ซ้่งเป็นระบำนั้ท้ใช้ทำร้าด้งค้เดิมส้บทอค้่นมาด้งค้่นก่อนสมัยเม้อยพระนครเส้อยก ในการค้่นคว้าจาก

หลักฐานต่างๆ ทั้งจากศิลาจารึก ภาพสลักตามผนังของปราสาทโบราณหลายแห่ง โบราณวัตถุ และเอกสารต่างๆ พบว่า ท่วงท่าการฟ้อนรำของระบำอัปสรา หรือระบำท่งท่าโบราณนั้น ได้เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยฟูนันหรืออาณาจักรนครพนม เนื่องจากเขาค้นพบภาพสลักนางรำ และหนุ่มนางรำที่ท่าจากดินเผาที่มีอายุราวศตวรรษที่ ๑ ภาพสลักนางรำนั้นมีท่ารำที่เลียนแบบจากท่ารำของระบำอินเดีย ที่ได้ใช้ในศาสนาพราหมณ์ นางรำในภาพสลักดินเผามีท่ารำแยกขาโดยให้น้ำหนักอยู่บนเท้าทั้งสองข้าง ปล่อยให้ปลายเท้าทั้งสองหันออกไปด้านข้าง ส่วนมือทั้งสองข้างยกขึ้นสูงระหว่างหัว กางข้อศอกออก ส่วนนิ้วมือด้านซ้ายหันออกข้างนอก และนิ้วมือด้านขวาหันเข้าหาตัวในกิริยาทำทางเป็นไม้บรรทัด หักงอ ท่ารำที่จำลองจากท่ารำของระบำในศาสนาพราหมณ์ของอินเดียถูกนำมาแสดงเฉพาะในราชพิธีเพื่อรำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ของราชสำนักกัมพูชาในสมัยนั้น แล้วได้พัฒนาเป็นท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์ของเขมร โดยเฉพาะ นักวิจัยบางท่านได้บอกว่า ก่อนเขมรได้รับศาสนาพราหมณ์ ศิลปวัฒนธรรม และการฟ้อนรำจากอินเดีย เขมรได้สร้างวัฒนธรรมของตนเองแล้ว ซึ่งเป็นการนับถือสิ่งเหนือธรรมชาติ วิญญาณผีบรรพบุรุษหรือเรียกว่า ผีปู่ตา และนับถือผู้หญิงเป็นใหญ่ในครอบครัว และประเทศชาติ (นางนาคเป็นราชินีองค์แรกของเขมร) ซึ่งเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้อยู่ปกป้องรักษาดูแลให้ชาวบ้านมีความสุข เขมรก็มีการฟ้อนรำ และเครื่องดนตรีของตนเอง ซึ่งเป็นวงดนตรีวงแรกที่มีชื่อว่า ดนตรีอาร์กซ์ (เพลงเมมวอด) เพื่อประกอบ และรำถวาย ขออ้อนวอนวิญญาณผีบรรพบุรุษ หรือผีปู่ตาให้ช่วยปกป้องรักษาให้มีความสุข ความเจริญ มีโชคมีลาภ หรือแสดงขอวิงวอนให้วิญญาณผีปู่ตาไม่ให้โกรธเคืองต่อลูกหลาน รูปแบบความเชื่อเหล่านี้ได้สืบทอดกันมาตลอดจนถึงปัจจุบันนี้ ในรูปแบบการเล่นเมมวอด หรือการเข้าทรงรูปอาร์กซ์เพื่อขออ้อนวอนให้ผีปู่ตา หรือวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ไม่มาทำให้ลูกหลานได้เป็นโรค ป่วยเจ็บไข้

ในพิธีเล่นเมมวอด หรือเข้าทรงอาร์กซ์ของชาวเขมรนั้น มีการละเล่นดนตรี การร้อง และการฟ้อนรำด้วย แต่จะเป็นการละเล่นที่ใช้ทำนองเพลง และท่ารำของชาวบ้านทั่วไป ไม่มีการแต่งกายดังการแสดงในราชสำนัก ในทำนองเดียวกันนี้ ในราชสำนัก พระมหากษัตริย์ทุกรัชกาลก็ทรงมีผีบรรพบุรุษ หรือวิญญาณศักดิ์สิทธิ์อยู่คุ้มครองพระองค์ดังเช่นกับชาวกัมพูชาทั่วไป พระองค์จึงมีกลุ่มดนตรี และนักฟ้อนรำประจำราชสำนักเพื่อรำถวายวิญญาณผีบรรพบุรุษ หรือวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ของพระองค์เช่นกัน เพื่อให้วิญญาณเหล่านั้นมาช่วยคุ้มครองพระองค์ให้มีฤทธิเดช มีอำนาจอันสูงส่ง สามารถชนะศัตรูได้ทุกทิศานุทิศ แต่การแสดงดนตรี และการฟ้อนเพื่ออ้อนวอนวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ในราชสำนัก อาจมีความประณีตงดงาม และครึกครื้นมากกว่าการแสดงของชาวบ้าน แนวคิดเหล่านี้ ทำให้พระราชา และประชาราษฎร์ได้รับลัทธิศาสนาพราหมณ์เข้ามาในราชอาณาจักรอย่างง่ายดาย รวมทั้งรับศิลปะดนตรี การแสดง และการฟ้อนรำลัทธิพราหมณ์มาใช้ในราชสำนักเพื่ออยู่คู่กับเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ตลอดมา เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ (พระศิวะ พระวิษณุ พระพรหม

และเทพเจ้าอื่นๆ) ได้เข้ามาแทนวิญญาณผีบรรพบุรุษ และวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ ส่วนดนตรี บทเพลง และการฟ้อนรำเพื่อวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ได้เข้าผสมผสานกับการฟ้อนรำตามแบบอินเดีย ตลอดจนทำให้มีการแสดงมีลักษณะเฉพาะของตน และได้พัฒนาทำนองให้เห็นในปัจจุบัน นี่จึงไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า ระบุว่าในราชสำนักเป็นระบุว่าที่ได้พัฒนาทำรำ เครื่องดนตรี และเพลง จากการแสดงในพิธีเข้าทรงเพื่ออ้อนวอนผีอารักษ์ (ผีปู่ตา) แล้วนำมาผสมผสานกับการฟ้อนรำใน ศาสนาพราหมณ์ของอินเดีย

ในสมัยอาณาจักรเจนละ การแสดงระบุว่าในราชสำนักเพื่อถวายแด่เทพเจ้าในศาสนา พราหมณ์ได้ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน มีกลุ่มระบำหลายกลุ่ม มีนักร้องและนักดนตรีหลายคน จาก ศิลจารึกนครบุรี K 557, K 600 ที่สร้างในปี ค.ศ. 611 อธิบายว่า พระบาทมหินทรวรมัน ทรงได้ ถวายนักระบำและนักดนตรีจำนวน 7 คนแด่วรมันเตงอัญ ศิลจารึก K 137 บอกว่า พระบาทชัยวรมันที่ 1 ได้ถวายกลุ่มนาฏศิลป์ และนักดนตรีผู้หญิง รวมทั้งเครื่องดนตรี แด่เทวสถานของพระอิศวร นอกจากนี้ เขาได้ค้นพบภาพสลักในทับหลังของปราสาทขอมโบร์ไพรคุกแสดงถึงภาพพระอิศวร ฟ้อนรำ ในท่าอิศวรนาฏราช ต่อมาในสมัยเมืองพระนคร นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทชัยวรมันที่ 2 เป็นต้นมา พบว่า มีการสร้างปราสาท หรือเทวสถานหลายแห่งเพื่อถวายแด่เทพเจ้าในศาสนา พราหมณ์ เช่น พระอิศวร และพระวิษณุ ซึ่งในปราสาททุกแห่งได้มีการแกะสลักเป็นภาพนางรำอยู่ บนฝาผนังของปราสาทหลายรูป เช่นในปราสาทบันทายศรี ปราสาทบันทายสำแระ ปราสาททมนนที่ ปราสาทในกลุ่มหริหราลัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปราสาทนครวัดที่มีนางรำนับร้อยคน เปรียบเสมือนนางรำ หรือเทพธิดาจากแดนสวรรค์ ซึ่งในสมัยนั้น กลุ่มนาฏศิลป์ของราชสำนักมี หน้าที่เป็นเทวทาสี เพื่อรับใช้ในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์ โดยรำถวายในพิธีเช่นไหว้เทพเจ้า หรือในพิธีต่างๆ ของศาสนาพราหมณ์ แต่มาถึงราชสมัยของพระบาทชัยวรมันที่ 7 การฟ้อนรำเพื่อ ถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ ได้เปลี่ยนมาเป็นการฟ้อนรำในพิธีเช่นไหว้พระโพธิสัตว์ในพุทธ ศาสนาพุทธ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับการฟ้อนรำ ในศาสนาพราหมณ์ บนฝาผนังปราสาทหลายแห่งที่ได้สร้างในสมัยนี้ มีการแกะสลักภาพนางรำ หลายสิบคนเช่นกัน เช่น ในปราสาทบาเยน ปราสาทบันทายฉมาร์ ปราสาทตาพรหม และปราสาท พระขรรค์ เป็นต้น จากศิลจารึก K 313b, K 315a ได้บอกให้ทราบว่า ในปราสาทตาพรหมมีกลุ่ม นาฏศิลป์อยู่ประจำปราสาท ซึ่งมีนักร้องหญิงจำนวน 615 คน ส่วนในปราสาทพระขรรค์มีนักร้องหญิง จำนวน 1000 คน (เพชร คุมกระวิล. 2548 : 35)

ในสมัยหลังเมืองพระนคร ในราชสมัยของพระบาทพญาเยด เมื่อมีการย้ายเมืองหลวงจาก เมืองพระนครมาอยู่ที่จตุรมุข (พนมเปญ) และในราชอาณาจักรได้กลับมานับถือพุทธศาสนานิกาย หินยาน ทำให้การฟ้อนรำเพื่อถวายเทพเจ้าในเทวสถานของศาสนาพราหมณ์ ได้กลับมาอยู่ในราช

สำนัก อยู่เคียงข้างพระราชา เพื่อแสดงในราชพิธีต่างๆ ที่จัดขึ้นในราชวัง และในงานบันเทิงต่างๆ ซึ่งมีชื่อเรียกใหม่ว่า “ละคร หรือระบำหลวง” ละครหลวง ได้มีการเจริญก้าวหน้าในยุคสมัยของพระบาทจันทร์ราชา ที่มีเมืองหลวงที่ละแวก และได้แสดงเฉพาะในราชวังเท่านั้น เกือบจะไม่มีการออกไปแสดงข้างนอกเลย

ในสมัยประเทศตะวันตกล่าดินแดนอาณานิคม กัมพูชาได้เป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส คือ ฟูนันนาทศิลป์หลวงในพระราชสำนักพนมเปญเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 ขณะที่กัมพูชาตกต่ำอยู่ในอาณานิคมของฝรั่งเศส สมัยนั้นราชสำนักกัมพูชาตกต่ำ จนฝรั่งเศสต้องขอครูนาฏศิลป์จากราชสำนักไทยไปฝึกสอนและฟื้นฟูการเล่นระบำรำฟ้อนของราชสำนักกัมพูชา (ธานี โสธจำริญ, 2553 : 2) ให้กลุ่มระบำในราชสำนักมีโอกาสได้ออกเดินทางไปแสดงระบำท่งท่าโบราณที่กรุงปารีสเป็นครั้งแรก ในปีค.ศ. 1906 ในราชสมัยพระบาทนโรดม และ ในปี ค.ศ. 1957 พระบาทนโรดม สีหนุ ได้นำกลุ่มนักรำไปแสดงที่สหรัฐอเมริกา เมื่อทรงได้เยือนสหรัฐเป็นทางการ ซึ่งในสมัยนี้ละคร หรือระบำหลวงถูกนำมาเผยแพร่ให้คนข้างนอก และชาวต่างชาติได้รับรู้พบเห็น และก็เป็นช่วงเวลาที่มีการพัฒนาการฟ้อนรำ ทำรำ และชุดการรำใหม่ๆ โดยมีพระนางเจ้ากุสุมา นารีรัตน์ ซึ่งเป็นมารดาพระบาทนโรดม สีหนุ ทรงได้เอาพระทัยใส่ และทรงมีพระวิริยะอุตสาหะ สนับสนุน ส่งเสริมละคร และระบำให้มีความเจริญก้าวหน้าสู่สายตาชาวโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มีการพัฒนาด้านท่ารำ เทคนิคการแสดง ความสวยงาม เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ดนตรี เป็นต้น มีชุดการรำใหม่ๆ หลายรายการเกิดขึ้น เช่น ระบำอวยพร ระบำเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบำเทพอัปสร แล้วได้นำไปแสดงในทุกเวทีสำคัญๆ ทั้งใน และนอกประเทศ

หลังจากนี้ กัมพูชาได้ถูกเป็นไฟสงครามระหว่างกันเองนับทศวรรษ มีการเปลี่ยนระบอบปกครองหลายครั้ง ระบอบกษัตริย์ถูกโค่นล้ม ทำให้ระบำ และละครหลวง ถูกนำไปฝากไว้อยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปกร และวิจิตรศิลป์ ขาดความเอาใจใส่จากผู้นำประเทศ ทุกคนให้ความสำคัญในเรื่องการทำสงคราม ป้องกันประเทศต่อต้านระบอบเขมรแดง และการเอาตัวรอด เมื่อสงครามในกัมพูชาจบสิ้นลงในปี ค.ศ. 1999 ระบอบกษัตริย์ได้ถูกฟื้นฟูกลับมา ละคร และระบำในราชสำนัก หรือระบำ และละคร ท่งท่าโบราณเขมร ก็ได้ถูกส่งเสริมให้มีความเจริญก้าวหน้าอีกครั้ง ซึ่งมีการฝึกซ้อม ฝึกหัดโดยทั่วไป ทั่วประเทศ และนำมาแสดงในทุกๆ งาน ทั้งใน และนอกราชอาณาจักร ในเวทีธรรมดา เวทีเล็กใหญ่ ทั้งในและนอกประเทศด้วย

2.2.2 การผสมผสานท่ารำ ระบำอัปสรของกัมพูชาเป็นระบำอยู่ในกลุ่มระบำท่งท่าโบราณเขมร หรือระบำเทพ จึงต้องใช้ท่ารำจากระบำท่งท่าโบราณเขมรเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นท่ารำดั้งเดิมจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่นำมาใช้ในการรำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ตั้งแต่ก่อนยุคเมือง ท่ารำของระบำ อัปสราถูกดัดแปลงจากท่าแม่บท หรือ ท่าบรรจจุของระบำท่งท่า

โบราณเขมรสำหรับการรำประกอบเพลงสำคัญๆ เช่น ทำเดินศรีนวล เดินเสมอ ทำเดินเชิด ทำพัก ทำบวงสรวง ทำเหาะ และทำนั่ง รวมทั้งทำรำอีกหลายท่าที่เป็นทำรำดิบตามเนื้อร้อง นอกจากนี้ คุณครูซอร์ ซาเรื่อน (2554, กุมภาพันธ์ 21 สัมภาษณ์) เล่าว่า มีการนำท่าต่างๆ ของภาพแกะสลักเหล่านางเทพอัปสรบนปราสาทมาผสมผสานกันในการทำรำของระบำอัปสรา เช่น ทำยืน ทำนั่ง ทำยกขา ทำเหาะ ทำถือดอกไม้ ลักษณะการยืน การเดิน การเอียงตัว การยกมือ ยกแขน ยกขา เอียงคอ คัดเอวและทำยืนเป็นแถว เป็นต้น ทั้งนี้ เนื่องจาก ทุกภาพแกะสลักนางเทพอัปสรล้วนเป็นภาพยืนนิ่ง หรือยืนเอียงตัว ยืนทำท่าต่างๆ ถ้านำภาพแกะสลักเหล่านั้นมาทอดท่ารำ เราจะได้ท่ารำหลักหลายท่า แต่ก็ยังไม่ครบสมบูรณ์สำหรับการรำระบำอัปสราให้เป็นเรื่องเป็นราว เป็นวรรคเป็นตอน จึงจะต้องนำท่ารำหลักในระบำโบราณมาผสมผสานเพิ่มเติมจึงสามารถแสดงเป็นระบำได้ ทำให้ผู้ชมหลงใหล แล้วท่ารำต่างๆ ทั้งท่ารำจากระบำทั่วทั้งทำโบราณ และจากภาพแกะสลักจะต้องนำมาทำให้ตรงกับเนื้อเพลง และเนื้อร้องด้วย ส่วนการเดินเชิด นักแสดงก็จะเดินเวียนไปมาเป็นวงกลม ดังเช่นรอรอยของการเคลื่อนไหวของนาถ และสุดท้ายจะจบการแสดงในทำยืนด้วยการยืนเป็นแถวของภาพแกะสลักนางเทพอัปสร

ระบำอัปสราเป็นส่วนหนึ่งของระบำในราชสำนัก หรือระบำทั่วทั้งทำโบราณเขมร ที่ได้เกิดขึ้นหลายศตวรรษมาแล้ว เป็นระบำใช้ในการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ศิลปะเทวะ) ถือกำเนิดจากการผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์และการฟ้อนรำเพื่ออ่อนนวยอนวิญญานผีบรรพบุรุษ (ผีปู่ตา) เป็นรูปแบบระบำที่มีสถานภาพสูงสุด ซึ่งใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงทั้งสิ้น เพราะในความเชื่อ และวัฒนธรรมประเพณีของเขมร ได้ถือว่า ผู้หญิง (ศรี) คือ ศรี สตรีเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความบริสุทธิ์ สตรีเป็นมงคล เป็นความสุขความเจริญ เป็นอิสรภาพ มีเดชะอำนาจบุญบารมี เป็นตัวแทนของความเจริญรุ่งเรือง ในขนบธรรมเนียมของกัมพูชา ได้ถือว่า ผู้หญิงเป็นใหญ่ “ลัทธิแม่” กษัตริย์องค์แรกของเขมรคือเป็นผู้หญิง พระนามพระนางโสมมา หรือนางนาถ ซึ่งเป็นธิดาของกษัตริย์ภูซงคนาคอยู่ใต้มหาสมุทร ในศัพท์ที่ใช้เรียกหัวหน้า หรือผู้ใหญ่เขมรใช้คำว่า แม่นำหน้า เช่น แม่ทัพ แม่กอง แม่ภูมิ (ผู้ใหญ่บ้าน) เป็นต้น จึงคาดว่า ผู้หญิงบริสุทธิ์ถูกกับหลักเกณฑ์ของศาสนาพราหมณ์ที่ต้องการนักแสดงที่มีความบริสุทธิ์ มีสิริสวัสดิ์ เป็นมงคลในการรำระบำศักดิ์สิทธิ์ถวายเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์เพื่อเป็นการสักการะบูชา กล่าวบนบานจากผืนแผ่นดินไปสู่สรวงสวรรค์ที่อยู่ของเทพเจ้า แล้วนำพาเอาศัพทสาธการจากแดนสวรรค์กลับมาสู่ยังพื้นดินคืน ระบำอัปสรา มีนักแสดงเป็นผู้หญิงบริสุทธิ์ทั้งสิ้น นักแสดงคนไหน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักแสดงที่เป็นนางเอกที่แต่งงานแล้ว จะไม่อนุญาตให้รำระบำอัปสรา ผู้หญิงที่แสดงระบำอัปสราจะต้องการฝึกหัดท่ารำในระยะเวลาอันยาวนาน และทำความสะอาดทั้งกายและใจให้สะอาดหมดจด อยู่ในขนบธรรมเนียมอันดีงาม ไม่ให้กระทำในสิ่งที่ไม่เป็นมงคล ที่ทำให้ตัวเองไม่ดี ทั้งนี้ เนื่องจากการแสดงระบำอัปสรา ได้กล่าวถึง

หญิงสาวที่เป็นองค์หญิงบริสุทธิ์ หรือเป็นเทพอัปสรที่มีรูปโฉมอันงดงามยิ่งจากสรวงสวรรค์พาพี่เลี้ยงเหาะลงมาประพาสต้นในสวนดอกไม้ที่เป็นอุทยานแห่งสวรรค์เต็มไปด้วย

ระบำอัปสราของกัมพูชา ใช้ทำรำจากระบำท่งท่าโบราณเขมร (เพชร ตุมกระวิล. 2548) สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1962 โดย สมเด็จพระนางเจ้าศรีสวัสดิ์โสภณ นารีรัตน์ พระมหาชนนีของพระบาทนโรดม สีหนุ ร่วมกับครูระบำนาฏศิลป์อีกหลายท่าน ระบำอัปสรา ใช้การแต่งกายตามภาพนางอัปสราปราสาทนครวัด ผสมผสานกับท่ารำพื้นฐานของระบำท่งท่าโบราณเขมร และการแต่งกายตามสมัยใหม่ ตัวเอกของระบำอัปสราคนแรก คือ พระนางนโรดม บุปผาเทวี ธิดาของพระบาทนโรดม สีหนุ และได้แสดงเผยแพร่ให้ชาวโลกได้ชมเป็นครั้งแรกในปีเดียวกันที่ได้สร้างระบำขึ้นขึ้น ต่อมาระบำอัปสราได้รับการยอมรับจากผู้ชมทั่วไป จนมีชื่อเสียงโด่งดังทั่วโลก ระบำอัปสรา เป็นการผสมผสานแบบแนวตั้ง คือ จากราชสำนัก หรือรัฐโดยกรมศิลปากรเป็นผู้กำหนดแบบแผนท่ารำดนตรี ตลอดจนการแต่งกาย ก่อนนำไปเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านท่ารำมีการผสมผสานท่ารำจากระบำท่งท่าโบราณหรือระบำทေးหอม เป็นท่ารำดั้งเดิมที่ใช้ในการรำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ซึ่งเป็นท่าแม่บท ซึ่งเชื่อมโยงกับนาฏศิลป์ไทยในอดีต โดยไม่มีการปรับเปลี่ยนใดๆ ลีลาท่ารำระบำอัปสรา น่าจะนำแบบอย่างมาจากลักษณะการเคลื่อนไหวของสัตว์น้ำ หรือพญานาค (กุซงคลีลา) เพราะขอมนับตัวเองว่า เป็นผู้สืบทอดเผ่าพันธุ์มาจากนาค หรือมีบรรพบุรุษเป็นนาค ซึ่งเขมรได้เรียกตัวเองว่า นาค เขมรสองคน เรียกว่า เขมรสองนาค (ในภาษาเขมร ออกเสียงว่า เนียก) ดังนั้น ในระบำอัปสรา จะมีท่งท่า และลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายกับการเคลื่อนไหวของนาคมาเป็นท่งท่าการรำของ ตัวนางที่มีความอ่อนโยน ทั้งลีลาการใช้แขน มือ ขา และเท้า เอว สะโพก ลำคอ ใบหน้า สายตา และศีรษะ โดยทุกส่วนของร่างกายกระชับ และกลมกลืนกัน มีการเคลื่อนไหวทั้งท่งท่าช้า ท่งท่าเร็ว ให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษาท่า รวมทั้งยืนอยู่บนพื้นฐานความงดงาม และดุลยภาพ คือ ดุลภาพระหว่างธรรมชาติของบุคคล สังคม ระหว่างกาย จิตใจ และปัญญานอกจากนี้ การใช้ท่ารำในระบำอัปสรา คือ เป็นท่ารำดิบทประกอบบทร้อง ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมสวนดอกไม้ โดยมีเทพธิดาองค์หนึ่งได้พาพี่เลี้ยงเหาะลงมาชมสวน และพูดถึงความรู้สึกเบิกบานสบายอกสบายใจ แสดงอารมณ์ที่สนุกสนานเมื่อเห็นดอกไม้ที่สวยงาม (เป็กเซียง. 2553) ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ ตามแบบราชสำนัก แต่งกายเลียนแบบจากภาพนางอัปสราปราสาทนครวัด

ระบำอัปสราเป็นส่วนหนึ่งของระบำในราชสำนัก หรือระบำท่งท่าโบราณเขมร ที่ได้เกิดขึ้นหลายศตวรรษมาแล้ว เป็นระบำใช้ในการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ศิลปะเพาะ) ถือกำเนิดจากการผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์และการฟ้อนรำเพื่ออ้อนวอนวิญญานผีบรรพบุรุษ (ผีปู่ตา) เป็นรูปแบบระบำที่มีสถานภาพสูงสุด ซึ่งใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงทั้งสิ้น เพราะในความเชื่อและวัฒนธรรมประเพณีของเขมร ถือว่า ผู้หญิง (ศรี) คือ ศิริ สตรีเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความบริสุทธิ์

สตรีเป็นมงคล เป็นความสุขความเจริญ เป็นอิสรภาพ มีเดชอำนาจบุญบารมี เป็นตัวแทนของความเจริญรุ่งเรือง ในขนบธรรมเนียมของกัมพูชา ถือว่า ผู้หญิงเป็นใหญ่ “ลัทธิแม่” กษัตริย์องค์แรกของเขมรเป็นผู้หญิง พระนามพระนางโสมมา หรือนางนาค ซึ่งเป็นธิดาของกษัตริย์ทมิฬชนกาคอยู่ได้มหาสมุทร ในศัพท์ที่ใช้เรียกหัวหน้า หรือผู้ใหญ่เขมรใช้คำว่า แม่นำหน้า เช่น แม่ทัพ แม่กอง แม่ภูมิ (ผู้ใหญ่บ้าน) เป็นต้น จึงคาดว่า ผู้หญิงบริสุทธิ์ถูกกับหลักเกณฑ์ของศาสนาพราหมณ์ที่ต้องการนักแสดงที่มีความบริสุทธิ์ มีสิริสวัสดิ์ เป็นมงคลในการร่ายรำศักดิ์สิทธิ์ถวายเทพเจ้าของศาสนาพราหมณ์เพื่อเป็นการสักการบูชา กล่าวบนบานจากผืนแผ่นดินไปสู่สรวงสวรรค์ที่อยู่ของเทพเจ้าแล้วนำพาเอาศัพทสาธการจากแดนสวรรค์กลับมาสู่ยังพื้นดินคืน ระบุว่าอัปสร มีนักแสดงเป็นผู้หญิงบริสุทธิ์ทั้งสิ้น นักแสดงคนไหน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักแสดงที่เป็นนางเอกที่แต่งงานแล้ว จะไม่อนุญาตให้ร่ายรำอัปสรเป็นเด็ดขาด ผู้หญิงที่แสดงระบุว่าอัปสรจะต้องการฝึกหัดทำรำในระยะเวลาอันยาวนาน และทำความสะอาดทั้งกายและใจให้สะอาดหมดจด อยู่ในขนบธรรมเนียมอันดีงาม ไม่ให้กระทำในสิ่งที่ไม่เป็นมงคล ที่ทำให้ตัวเองไม่ดี ทั้งนี้ เนื่องจากการแสดงระบุว่าอัปสรได้กล่าวถึงหญิงสาวที่เป็นองค์หญิงบริสุทธิ์ หรือเป็นเทพอัปสรที่มีรูปโฉมอันงดงามยิ่งจากสรวงสวรรค์พาที่เลี้ยงหေးลงมาประพาสต้นในสวนดอกไม้ที่เป็นอุทยานแห่งสวรรค์เต็มไปด้วยดอกไม้ทิพย์อันสวยงามนับร้อยชนิด เบิกบาน สดกลิ่นหอมทั่วทุกสาธุทิศ ดังนั้น นักแสดงระบุว่าอัปสรจึงเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของเทพอัปสรจากสรวงสวรรค์ จะต้องมีความบริสุทธิ์งดงาม ประณีตบรรจงดังนางเทพอัปสรลงจากแดนสวรรค์

บนฝาผนัง กรอบประตู ทับหลัง ยอดปราสาทหิน โบราณที่เป็นเทวสถานของเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ และของพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนamahayan ปู่ย่าตายาย บรรพบุรุษเขมรได้แกะสลักเป็นภาพนางเทพอัปสรที่มีรูปโฉมงดงาม ประณีตบรรจงตระการตา ในท่าทางต่างๆ มีความแตกต่างกันในลักษณะการแต่งกาย เครื่องประดับ หน้าตา และท่าทาง ซึ่งสามารถรวบรวมได้ประมาณ 3,000 รูปแกะสลักในทุกปราสาทหิน ทั้งนี้ หมายความว่า ปราสาทหินต่างๆ เป็นสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ อันสูงส่ง เปรียบเสมือนสรวงสวรรค์ เป็นที่อยู่ของเทพเจ้า หรือโพธิสัตว์ จึงจะต้องมีนางเทพอัปสรอันมีรูปโฉมสวยงามหลายรูปอยู่ทำหน้าที่เป็นนักดนตรี และนักฟ้อนรำคอยช่วยบรรเลงดนตรี และฟ้อนรำในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เพราะในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนamahayan และแม้ว่าในความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษของชาวเขมร เชื่อว่า เวลาที่มีพิธีอันศักดิ์สิทธิ์จะต้องมีการประโคมบรรเลงดนตรีทางศาสนาอันศักดิ์สิทธิ์ และฟ้อนร่ายรำอันศักดิ์สิทธิ์ถวายด้วย อีกอย่างหนึ่ง การแกะสลักภาพนางเทพอัปสรในปราสาทต่างๆ นั้น เป็นการประดับประดาให้ปราสาทมีความสวยงาม เพราะนางเทพอัปสรจะเป็นหญิงที่บริสุทธิ์ เป็นมงคลให้แก่สถานที่สักการะ ไม่ใช่สิ่งที่ไม่ดี ในความเชื่อของชาวเขมร เชื่อว่า นางอัปสร ไม่ใช่แค่นางงาม

ที่เกิดจากการเกียรสมุทรเท่านั้น แต่จะหมายถึงเทพธิดา หรือหญิงสาวอันบริสุทธิ์ มีความสวยงาม ยิ่งนักหาสิ่งเปรียบเสมือนไม่ ที่อยู่แดนสวรรค์ เป็นตัวแทนแห่งความงามของผู้หญิงที่สวยงามทั่วอาณาจักรกัมพูชา ชาวเขมรให้ความเคารพนับถือนางเทพอัปสรว่าเป็นยอดหญิง และได้ทำนุญนบนานให้เกิดชาติหน้าให้มีรูปร่าง รูปโฉมงดงามดั่งนางเทพอัปสร (เพชร ตุมกระวิล. 2548)

2. ด้านดนตรี

ด้านดนตรี ที่บรรเลงประกอบการแสดงระบำอัปสร จากภาพแกะสลักเครื่องดนตรีประกอบการรำในปราสาทโบราณต่างๆ และการสอบถามคุณครูแซม สุข (2554. กุมภาพันธ์, 21) ที่เป็นครูดนตรีของมหาวิทยาลัยภูมิรินทร์วิจิตรศิลป์แห่งกรุงเทพมหานคร พบว่า ในสมัยเมืองพระนคร ดนตรีที่บรรเลงประกอบระบำในราชสำนักน่าจะเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการละเล่นการเข้าทรงอารักษ์ หรือเมมด จะมีทั้งเครื่องสี เครื่องเป่า เครื่องดี เครื่องสาย เป็นต้น ยกเว้นว่า ในราชสำนักจะเป็นสถานที่สูงส่ง มีการประกอบพิธีกรรม หรือการฟ้อนรำที่ยิ่งใหญ่ อลังการจึงใช้เครื่องดนตรีหลายชนิด ดังวงดนตรีมโหรีในปัจจุบัน โดยใช้เครื่องดนตรีที่เป็นวงปี่พาทย์ (เช่น ปี่ กลอง ตะโพน กลองทัด พิณ และฆ้องวง) และดนตรีสำหรับการเข้าทรงอารักษ์ (เช่น ซอ ฉิ่ง ฉาบ พิณ น้ำเต้า กระจะปี่) มาบรรเลงผสมผสานกันเพื่อประกอบพิธีกรรม หรือการละเล่นต่างๆ ในปัจจุบันจึงแยกวงดนตรีสำหรับประกอบพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์ วงดนตรีสำหรับประกอบการเข้าทรงอารักษ์ วงดนตรีปี่พาทย์ วงมโหรี และวงดนตรีสำหรับพิธีแต่งงานของชาวเขมร เป็นต้น อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการแยกวงดนตรีเป็นแต่ละชนิด แต่วงดนตรีเหล่านี้ยังใช้ทำนองเพลงเหมือนกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทำนองเพลงที่ใช้สำหรับการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีกรรมบวงสรวงเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ พิธีกรรมเข้าทรงอารักษ์ พิธีกรรมแต่งงาน และพิธีกรรมรำถวาย อ่อนวอนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น ซึ่งจะมีเพลงโหมโรง เพลงเชญครู เพลงเดิน เพลงเหาะ เพลงบวงสรวง เพลงบรรเลง และเพลงจบ เป็นต้น ทั้งนี้สันนิฐานได้ว่า วงดนตรี และเพลงที่บรรเลงประกอบระบำอัปสรเป็นวงดนตรีดั้งเดิม ใช้ทำนองเดิม ใช้ทำนองเพลงสำหรับเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ หรือสำหรับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อว่ายู่ในปราสาท หรือพระบรมมหาราชวัง หรือเพลงสำหรับการรำของนางเทพอัปสร



ภาพที่ 6.8 ภาพแกะสลักการเล่น เหมืม (ต้นกำเนิดของซอ) ประกอบระบำในสมัยเมืองพระนคร



ภาพที่ 6.9 วงดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงในการแสดงระบำอัปสรา

ปัจจุบันนี้ ระบำอัปสรา ถูกนำมาเผยแพร่ และฝึกสอนให้เยาวชนรุ่นหลังทั่วทั้งราชอาณาจักรกัมพูชา และทั่วโลกด้วย ไม่ได้ถือว่าเป็นระบำในราชสำนัก หรือระบำสำหรับถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ หรือเป็นระบำอันศักดิ์สิทธิ์ ที่คนสามัญธรรมดาไม่สามารถรับชมได้อีกแล้ว ระบำอัปสรา เป็นระบำที่ประกอบด้วยท่ารำทั้งดงาม รวมทั้งมีนักแสดงที่แต่งกายดั้งเดิมที่สวยงาม ที่ชาวกัมพูชา และชาวโลกชื่นชอบ มีชื่อเสียงเลื่องลือ ทำให้ทุกคนอยากเห็น อยากชม รวมทั้งอยากแสดงเป็นด้วย ซึ่งครู โชด ชารี (2554. มกราคม, 16) ที่เป็นครูสอนระบำที่วิทยาลัยฝึกครูเลียมเรียบ บอกว่า สาเหตุเหล่านี้ เนื่องการเมื่อการปกครองในกัมพูชามีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง บางครั้งระบอบกษัตริย์ถูกโค่นล้ม ทำให้ระบำในราชสำนักถูกทอดทิ้ง หรือรัฐไม่เอาใจใส่ หรือถูกนำไปฝากไว้อยู่ใต้การดูแลของหน่วยราชการธรรมดา จึงเป็นโอกาสให้ระบำนี้ถูกเผยแพร่สู่ชาวบ้าน มีการเปิดให้ประชาชนคนธรรมดาสามารถเข้าฝึกซ้อม หรือได้รับชมกันทั้งในกรุง และ

ชนบท รวมทั้งได้นำไปแสดงในเวทีต่างๆ ทั่วประเทศแสดงในทุกๆ งานทั้งใน และนอกราชอาณาจักร ใน เวทีธรรมดา เวทีเล็กใหญ่ ทั้งในและนอกประเทศ เพื่อเป็นการแสวงหากำไร หรือเป็นการเผยแพร่ วัฒนธรรม แม้รู้ว่า ระบาย้อปสราเป็นระบาย้อศักดิ์สิทธิ์ ไม่สามารถนำไปแสดงในเวทีธรรมดาก็ตาม

นอกจากนี้ ในปัจจุบัน เมื่อสงครามกลางเมืองหยุดลง ระบบเขมรแดงล่มสลาย ระบาย้อปสรา ได้ถูกฟื้นฟูใหม่ให้มีความเจริญก้าวหน้ามากกว่าเดิม ส่วนคุณครูดวง สุจินดา (2554, มกราคม, 6) กล่าวว่า ในปัจจุบันนี้ หลังจากสงครามกลางเมืองจบสิ้นลง และกัมพูชากลับมาปกครองประเทศ ตามระบอบประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข ทำให้การฟื้นฟูระบาย้อทำท่างาโบราณมีความก้าวหน้าอย่างมาก รวมทั้งกัมพูชาก็ได้เปิดประเทศให้นักท่องเที่ยวได้เข้าชมปราสาทโบราณ และได้สัมผัสกับขนบธรรมเนียม ประเพณี การฟ้อนรำของต้นแบบ ทำให้ด้านการท่องเที่ยว มีการพัฒนาอย่างรวดเร็ว โรงแรม ภัตตาคาร โรงอาหาร สถานที่บันเทิงต่างๆ เกิดขึ้นนับไม่ถ้วน ความต้องการชมระบาย้อเขมรของนักท่องเที่ยวมีมากขึ้น หรือนักธุรกิจด้านบริการนักท่องเที่ยวก็ อยากจะนำระบาย้ออันงดงามของเขมรไปแสดงให้นักท่องเที่ยวดูด้วย จึงทำให้มีการจัดตั้งกลุ่มนักแสดงระบาย้อโบราณหลายกลุ่มโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองท่องเที่ยว และในโรงเรียนต่างๆ เพื่อ นำไปแสดงในสถานประกอบการเหล่านั้น นอกจากนี้ มีองค์กรนอกรัฐบาลต่างๆ ที่ได้รับทุนจาก ต่างประเทศก็ได้เข้ามาช่วยสนับสนุน ส่งเสริม ฟื้นฟูการฝึกซ้อมระบาย้อโบราณเขมรด้วย ทำให้กลุ่ม นักแสดง และครูระบาย้อก็มีการเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ได้ออกไปช่วยฝึกหัด ฝึกซ้อม เด็กๆ ที่เป็นผู้หญิงใน หลายพื้นที่เพื่อให้สามารถนำไปแสดงให้ชาวต่างชาติ และนักท่องเที่ยวชมได้เกือบทุกที่

การผสมผสานวัฒนธรรมของนาฏศิลป์ไทยและกัมพูชา

จากหลักฐานปรากฏนาฏศิลป์กัมพูชาตั้งแต่สมัยก่อนพระนคร (ค.ศ. 540-800) แล้ว เช่น รูป ปั้นดินเหนียวสมัยนครบุรี (Angkorborei) เป็นรูปบุคลคล้ายรำ และจารึกที่กล่าวถึง "คนรำ" เป็น ภาษาเขมร ในจารึกสมัยพระนคร (ค.ศ. 825-ราวคริสต์ศตวรรษที่ 14) พบคำสันสกฤต "ภาณิ" ซึ่ง หมายถึงการแสดงเล่าเรื่อง และหากดูภาพสลักจำนวนมากในปราสาทขอม ยิ่งแสดงให้เห็นชัดเจน ว่าในอาณาจักรขอมมีการรำรำ การแสดง เป็นเรื่องปกติธรรมดาสำหรับการบันเทิงในราชสำนัก และประชาชน ในจารึกที่กล่าวถึงข้าพระที่ประจำศาสนสถานนั้นมักมี "คนรำ" ประจำอยู่ด้วย นาฏศิลป์กัมพูชาโบราณคงได้รับอิทธิพลอินเดียเป็นพื้น และสืบต่อพัฒนาจนรุ่งโรจน์ไม่แพ้ศิลปะ วิทยาการด้านอื่นๆ ในสมัยพระนคร และน่าจะมีอิทธิพลไม่น้อยต่ออยุธยาหลังจากที่มีการตีเมือง พระนครแตกและกวาดต้อนผู้คนมาสู่กรุงศรีอยุธยา จำนวนหนึ่งในผู้คนเหล่านั้นอาจจะมึนักรำอยู่ ด้วย หลักฐานทางภาษาอย่างหนึ่ง คือ ไทยรับคำ "รำ" ในภาษาเขมรมาแทนที่คำ "ฟ้อน" ที่เดิมใช้ใน ภาษาไทย และไทยก็รับเอามาผสมผสานกับสิ่งที่มีอยู่เดิมและพัฒนาาาฏศิลป์สืบเนื่องต่อจากนั้น

และสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตนขึ้นมา และเมื่อมาถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ไทยก็ส่งศิลปินศิลปะวิทยาการด้านนี้กลับสู่ประเทศราชกัมพูชา และกัมพูชาก็รับเอามาประยุกต์ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับตัวเองและสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

เอกสารทางประเทศกัมพูชาไม่มีใครกล่าวถึงอิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยนัก ด้วยเหตุของลัทธิชาตินิยม และความเชื่ออันเป็นบรรทัดฐานว่าไทยนั้นมักรับเอาวิทยาการทุกอย่าง ไปจากเขมร ดังนั้นนาฏศิลป์กัมพูชาที่เป็นต้นแบบของนาฏศิลป์ไทยด้วย และมักกล่าวกันว่านาฏศิลป์กัมพูชาสืบทอดมานับพันปีตั้งแต่สมัย "อังกอร์" อันเป็นอุดมคติแห่งชาติพันธุ์กัมพูชา ถึงแม้เอกสารของทางฝรั่งเศสจะมีบันทึกว่าในปี 1904 หลังจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในราชสำนักกัมพูชามี "ศิลปการินี" จากสยามเหลืออยู่เกิน 300 คนก็ตาม เพลงบางเพลง เครื่องละครบางชิ้น และเครื่องดนตรีบางชนิดก็มีชื่อเป็นภาษาไทย เนื้อเพลงบางเพลงนั้นก็แต่งล้อเนื้อเพลงไทยสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ คำร้อยอีกหลายๆ ประการที่บ่งบอกว่าได้รับอิทธิพลไทยก็มีอยู่มากพอที่จะกล่าวยืนยันได้ เอกสารที่กล่าวถึงอิทธิพลจากไทยมักเกี่ยวกับเพลงและดนตรี

ผู้อ่าน "โครงการกระดูกในตู้" ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ย่อมได้ทราบเรื่องหม่อมเจ้าหญิงฉวีวาทกโรจนครทั้งโรงขึ้นเรือสำเภาหนีไปเมืองเขมร และเอกสารฝั่งไทยก่อนหน้านั้นก็มีกล่าวถึงไว้ว่าเขมรได้ครูละครไปจากไทย เช่น "นิราศนครวัด" ของกรมพระยาดำรงราชานุภาพ อิทธิพลของละครไทยส่งผลโดยตรงสู่การละครในราชสำนักกัมพูชา อันเรียกเป็นภาษาเขมรว่า "ระบำพระราชทรัพย์" ที่เรียกเช่นนี้เพราะการแสดงในราชสำนักเป็นราชูปโภคของพระมหากษัตริย์นั่นเอง ขณะที่ระบำพื้นเมือง รำวงรื่นเริงของเขมรมีลักษณะเฉพาะตัวและห่างไกลจากนาฏศิลป์ไทยมากกว่า

เขมรแบ่งนาฏศิลป์ออกเป็น 3 ประเภท คือ 1) ระบำพระราชทรัพย์ คือระบำในราชสำนัก 2) ระบำประเพณีเขมร คือระบำพื้นบ้าน 3) ระบำประชาธิปไตย คือ รำวงในงานรื่นเริงทั่วไป นาฏศิลป์กัมพูชาที่เป็นเช่นดังศิลปะวิทยาการด้านอื่นๆ ของกัมพูชา คือขาดช่วงและองค์ความรู้ถูกทำลายไปในช่วงเขมรแดง ดังนั้น จึงหาเอกสาร ผู้รู้ วิทยาการที่เหลืออยู่ได้ยาก ต่อมาระบำพระราชทรัพย์เปิดกว้างขึ้น เนื่องจากสถาบันกษัตริย์เปลี่ยนแปลงไป จึงกลายเป็นระบำชั้นสูงเทียบได้กับกรมศิลปากรของไทย แต่ยังเรียกระบำพระราชทรัพย์อยู่

ครูผู้รู้ฝ่ายไทยมักตั้งข้อสังเกตว่าการแสดงของเขมรนั้นมักรำไม่ครบท่า ไม่ครบเพลง ไม่ครบเครื่อง ส่วนมวงกูไม่งาม เมื่อเทียบกับฝั่งไทย และโดยเฉพาะโจนนั่น ด้วยภัยชั้นสูงและถึงชั้นสูงไม่น่าเกรงขาม คงได้ครูยักยและถึงชั้นรองจากไทยไปฝึกสอน แต่กระนั้นนาฏศิลป์กัมพูชายังคงมีลักษณะเฉพาะของตัวเองและมีความน่าสนใจเป็นอันมาก ลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจประการหนึ่งนั่นก็คือสามารถรักษาลักษณะเก่าแก่บางประการของละครไทยเอาไว้ เมื่อกัมพูชาเปิดประเทศ

ใหม่ๆ ประมาณปี ค.ศ. 1992 การแสดงของเขมรมีแต่นางรำรุ่นป้าๆ ที่เป็นนางรำรุ่นเก่า หลงรอดจากสงครามมาได้ ที่ยังคงรักษาของเดิมได้ดีกว่าเด็กใหม่ หลังจากนั้นไม่นานสัก กัมพูชาก็เป็นนางรำเด็กใหม่ ออกแสดงฝีมือ สร้างความปิติยินดีแก่ผู้ชมว่า นาฏศิลป์กัมพูชาไม่ถึงกาลอับเฉา ยังมีผู้สืบทอดการแสดงประจำชาติที่น่าภาคภูมิใจ ชาวไทยโดยทั่วๆ ไปที่ได้ชมนาฏศิลป์กัมพูชามักให้ความเห็นว่ารำแอ่นเกินไป แต่นี่เป็นลักษณะดั้งเดิมของนาฏศิลป์ไทยสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่เขมรยังรักษาเอาไว้ ขณะที่ครุฑไทยเห็นว่าเขมนั้นรำช้า หนัก ขณะที่ของไทยนั้นเร็วและเบากว่า ครุฑเขมรก็ให้ความเห็นเช่นเดียวกัน ครูไทยบางท่านก็ว่าไทยนั้น "รำเก้" ส่วนเขมนั้น "รำงาม" การรำรำที่เชื่องช้าและมั่นคงของเขมรผนวกกับดนตรีประกอบนั้นเองสร้างมนต์ขลังให้คนดู บังเกิดความรู้สึกดีลึกลับที่สามารถสื่อกันได้ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม (นิวัตร กองเพียร. 2539 : 18)

ความงามทางสุนทรียะเหล่านี้ทำลายกำแพงขวางกั้นทางวัฒนธรรม คนต่างชาติต่างวัฒนธรรมเมื่อได้ชมก็เห็นว่างาม ลักษณะการแสดงออกของตัวละครเขมนั้นบางทีก็ดูเป็นโบราณกว่าของไทย เนื่องจากสังคมเขมรทุกวันนี้ยังไม่มีวัฒนธรรมทางวัตถุมากเหมือนไทยในปัจจุบัน ดังนั้นจึงรักษาอารมณ์คนโบราณได้ดีกว่า ลักษณะของการรำรำที่เชื่องช้าทำให้นางรำเขมรรำได้พร้อมเพรียงราวกับมีลมหายใจอันเดียวกัน หากชมระบำหมู่จะพบว่าการตั้งมือตั้งไม้เท่ากันหมดแสดงให้เห็นการฝึกซ้อมด้วยกันเป็นอย่างดี

เครื่องละครเขมรเมื่อดูบนเวทีอาจดูอับแสงกว่าเครื่องละครไทย เนื่องจากใช้เพชรน้อยและเม็ดเล็กกว่า แต่เมื่อหยิบมาดูใกล้ๆ แล้วจะเห็นฝีมือเชิงช่างที่แสดงความสามารถในการปักเครื่องที่ยังรักษาไว้ได้ดี เราอาจเห็นเค้ารอยบางอย่างในละครเขมรที่เคยเป็นของไทย ขณะที่ไทยเราปัจจุบันไม่ได้รักษาลักษณะเช่นนี้แล้ว ในการสวมเครื่องละครบางชิ้น เช่น ดอกไม้ปลายมือ ปะวะหล่ำกำไลข้อมือข้อเท้าเต็มเครื่องเหมือนละครไทยโบราณ

สมเด็จพระมหากษัตริยานีกุสุมะนาวิรัตน พระราชมารดาของเจ้าสีหนุ พระนางทรงทำนุบำรุงการละครเขมรให้รุ่งเรือง พระนางจึงทรงเป็นพระมารดาแห่งนาฏศิลป์กัมพูชาที่ว่าได้ ระบุว่า อปสรเกิดขึ้นด้วยคุณูปการของพระนาง โดยนางอปสราตัวเอกองค์แรกคือเจ้าหญิงบุพผาเทวี พระราชธิดาในเจ้าสีหนุ เป็นระบำที่กำเนิดขึ้นเพื่อเข้าฉากภาพยนตร์เกี่ยวกับนครวัดที่กำกับโดย Marchel Camus ชื่อเป็นภาษาฝรั่งเศสว่า L'Oiseau du Paradis ก็คือ The Bird of Paradise หลังจากนั้นระบำ อปสรา ก็เป็นระบำขวัญใจชาวกัมพูชา ใครได้เป็นตัวเอกในระบำอปสรา นั้นเชื่อได้ว่าเป็นตัวนางชั้นยอดแห่งยุคสมัย

นครวัดเป็นอุดมคติแห่งชาติกัมพูชา นางอปสราในนครวัดก็เป็นอุดมคติแห่งสตรีเขมร ดังนั้นการชุบชีวิตนางอปสราออกมาเป็นระบำระดับชาตินั้นมีความหมายในเชิงชาติพันธุ์นิยม เพื่อให้เข้าถึงสัญลักษณ์สูงสุดแห่งสตรีเขมร ระบำอปสรา มีชื่อเสียงขึ้นมาด้วยการอิงบนความ

ยิ่งใหญ่ของนครวัด และระบอบอุปสราที่จำลองภาพสลักที่แน่นิ่งไว้ความเคลื่อนไหวในนครวัดให้หลุดออกมามีชีวิต

ดอกไม้เนื้อเสียนางอุปสราส่วนใหญ่ในปราสาทนครวัดคือดอกฉัตรพระอินทร์ เนื่องจากรูปทรงของดอกชนิดนี้พ้องกับภาพสลัก เขมรเรียกดอกไม้ชนิดนี้ว่า "ดอกเสนียดสก" เสนียด คือสิ่งที่เอามาเสียด และสก คือผม ชื่อของดอกไม้บ่งบอกว่าเป็นดอกสำหรับเสียดผม เข้าใจว่าสมัยโบราณสตรีชั้นสูงของเขมรคงประดับศีรษะด้วยดอกไม้หลายชนิด หนึ่งในนั้นคือดอกฉัตรพระอินทร์ ดังหลักฐานภาพสลักนางอุปสราที่พบในปราสาทหินขอม ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจของช่างสลักจากที่ได้เห็นของจริง นาฏศิลป์ของเขมรนั้นมีจุดเด่น คือคนที่มารำไม่ว่าเด็กหรือผู้ใหญ่ล้วนต้องได้รับฝึกมาเป็นอย่างดีก่อนขึ้นเวที และมักเป็นนักเรียนนาฏศิลป์โดยตรง ส่วนนักเรียนนาฏศิลป์ก็นุ่งผ้าแดงเช่นเดียวกับไทย ตัวพระนุ่งผ้าสีขาวเงิน แต่บางภาพก็เห็นนุ่งแดงกันทั้งโรง แต่สวมเสื้อคอกลมรัดรูป แขนสั้น เสื้อรัดรูปทำให้สังเกตการคัดและจัดสรระได้ง่าย ปัจจุบันมีสอนกันที่มหาวิทยาลัยภูมิคุ้มวิจิตรศิลป์ที่ข้างพระบรมมหาราชวังกรุงเทพมหานคร และสาธิตวิทยาลัยวิจิตรศิลป์

ท่ารำรำของเขมรที่ดูโดดเด่นของเขมรคือท่าพักเท้าไว้บนน่องอีกข้างหนึ่ง โดยรับน้ำหนักตัวไว้บนขาข้างเดียว ซึ่งท่านี้เราก็พบในท่ารำเก่าๆ ของไทย แต่คงไม่ตั้งชันเท่ากับที่ปรากฏในภาพสลักฝาผนังบนปราสาทหินขอม และอีกท่าคือนิยมตั้งส้นเท้าค้ำกับพื้นเมื่อก้าวเท้า ซึ่งนับได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของเขมรอีกประการหนึ่ง ตัวนางเขมรมักอวบ เหตุผลก็คือตัวนางที่ห่มสไบนั้นจำเป็นต้องเปิดหัวไหล่ หากตัวนางผอมโกร่งเวลาห่มสไบจะเห็นกระดูกโหลปลาร้า ดูไม่งามตา หากสูงโปร่งควรต้องไปหัดพระ

นางละครเขมรเก็บขนตาปลอมโดยม้วนไว้กับใบตองแห้ง ขนตาที่ติดเองจะออกไปตามม้วนใบตองแห้งนั้น การแสดงละครเขมรยังมีแสดงอยู่บ้าง แต่เล่นเฉพาะตอนสั้นๆ ของเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนหนังใหญ่ที่มีชื่อเสียงคือ คณะที่จังหวัดเสียมเรียบ นับว่ายังรักษาจังหวะท่าทางเป็นหนังใหญ่อยู่ ขณะที่คณะที่พนมเปญคนแสดงเป็น "นาฏการี" ซึ่งมีพื้นละครเขมรและนาฏศิลป์เล่นได้จับฉ่าย ท่าทางจึงเป็นท่าทางแบบนาฏศิลป์ไม่ใช่ลีลาหนังใหญ่แบบเสียมเรียบ ครูหนังใหญ่รุ่นเก่าของเสียมเรียบเรียกหนังใหญ่ว่า "นัง" ซึ่งก็มาจากคำไทย "หนัง" นั่นเอง แต่ส่วนคณะนาฏศิลป์ที่เสียมเรียบที่นิยมจัดให้นักท่องเที่ยวต่างชาติดูนั้นฝีมือไม่ค่อยดี ส่วนระบำพื้นบ้านนั้นมักเป็นระบำที่แสดงวิถีชีวิตชาวบ้าน การทำมาหากิน หรือการเลี้ยงฉลองพิธีกรรมของชนกลุ่มน้อย เช่น ระบำจับปลา ระบำเก็บกระวาน ระบำสวิง ระบำตรุด ระบำนกยูง ระบำกะลา ระบำของชนกลุ่มน้อยต่างๆ ทั้งชาวจาม ชาวลัวะ ชาวพอง และร่างในงานรื่นเริงนั้นก็ประเพณีที่งดงาม แต่ลีลาของมือนั้นแตกต่างจากไทย คือหมุนมือเข้าหาตัวขึ้นบนและผายออกนอกตัว ไม่มีการจับนิ้ว ในจังหวัด

กำปงจาม คนหนุ่มสาวจะเล่นเพลงปฏิพากย์ร้องรำโต้ตอบกันเมื่อพากันมาเที่ยวบนเขาโดยไม่มีผู้ชม นับว่าการละเล่นพื้นบ้านชนิดนี้ของกัมพูชายังสดและมีชีวิตอยู่ แถมยังเล่นกันโดยคนหนุ่มสาว ขณะที่บ้านเราเพลงปฏิพากย์กลายเป็นการแสดงหรือการสาธิต ก็

กัมพูชานั้นจัดการแสดงละเมิ่งละครให้ได้ชมอยู่เนืองๆ ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล เจ้านาย และต่างชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "อัลลียอง ฟรองเซส์" ศูนย์วัฒนธรรมฝรั่งเศสที่กรุงพนมเปญ ซึ่งมีส่วนช่วยเหลือสนับสนุนศิลปะประจำชาติชนิดนี้ของกัมพูชาเป็นอย่างยิ่ง

การแสดงนาฏศิลป์กัมพูชาที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวไปด้วยคือมหรสพอังกอร์ จัดแสดงรวมเกียรตินานาชาติที่จัดแสดงที่นครวัดและนครธม ผู้ชมจะได้มีโอกาสเที่ยวชมนครวัด ปราสาทหินทั้งเมืองเลียมเรียบและชมนาฏศิลป์กัมพูชาที่แสดงโดยนักแสดงฝีมือระดับชาติด้วย

นางละครไทยคนสุดท้ายในราชสำนักกัมพูชา คือ “แม่เมื่อน” ดาราภาพยนตร์เขมรที่ชาวเขมรทุกคนรู้จัก “ยายเป็นคนปากน้ำโพคะ” แม่เมื่อน กล่าวเป็นภาษาไทยชัดถ้อยชัดคำกับผู้เขียนซึ่งพบแม่เมื่อนในปี 1994 ตอนนั้นเธออายุปาเข้าไป 79 ปีแล้ว “ยายเป็นคนไทยคะ” เธอบอกกับผู้เขียน ขณะที่ประวัติของเธอในหนังสือพิมพ์มีพ่อเป็นไทยมีแม่เป็นลาว เธอติดตามแม่ซึ่งเป็นนางรำมาร่ำในราชสำนักตั้งแต่อายุ 14 ในปี 1929 ตามคำชักชวนของเจ้าสีสุวัดี มุนีวงศ์ และอยู่ได้ปีเดียวเธอก็ต้องกลับไปดูแลพ่อซึ่งป่วย แต่แล้วแม่ก็เสียชีวิตด้วยกาฬโรคและสิ้นไปก่อนพ่อ เมื่อแม่เสียก็อยู่ร่ำต่อ สมัยอยู่ในวังกลัวจะถูกเรียกให้ “ถวายตัว” และต่อมาผันตัวเองมาเป็นดาราภาพยนตร์ เธอผ่านช่วงเขมรแดงมาได้เนื่องจากเธอเป็นคาราออกนิยัม พวกเขมรแดงไม่ฆ่าเธอเพราะชอบบทบาทการแสดงของเธอ พวกเขมรแดงชอบให้เธอแสดงหุ่นแสดงนี้ให้ชม เธออยู่รอดมาได้จนได้รับรางวัลทางการแสดงเมื่อปี 1996 หลังจากนั้นไม่นานแม่เมื่อนก็เสียชีวิตลง (ระบำอัปสรา. 2553)

เปรียบเทียบท่าร่าระบำอัปสรา กับท่าร่าจากภาพจำหลักนางเทพอัปสร



ภาพที่ 6.10 ท่ารำจากขา ขมมือของอัปสรที่ปราสาทบายนและท่ารำตัวเอกในระบำอัปสรา



ภาพที่ 6.11 ทำขึ้นขาเดียวของนางอัปสรที่ปราสาททวยชน กับท่ารำตัวเอกในระบำอัปสรา



ภาพที่ 6.12 ทำขึ้นของนางอัปสร 3 คนที่ปราสาทนครวัด กับท่ารำตัวเอกในระบำอัปสรา



ภาพที่ 6.13 ทำขึ้นแถวของนางอัปสรที่ปราสาทนครวัด กับท่าจบของท่ารำตัวเอกในระบำอัปสรา



ภาพที่ 6.14 ทำรำยกมือของนางอัปสรที่ปราสาทนครวัด กับทำรำตัวเอกในระบำอัปสรา

โดยสรุป การผสมผสานทางวัฒนธรรม ระบำอัปสรสราญ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏ สุรินทร์ ประเทศไทย สร้างขึ้น เมื่อปี พ.ศ.2535 แสดงครั้งแรกในงาน 100 ปีการศึกษาของไทย ที่ เวที กลางแจ้งศาลากลางจังหวัดสุรินทร์ ขยายลงสู่คนและหน่วยงานในพื้นที่ มีการนำไปปรับ ประยุกต์ให้เข้ากับพื้นที่ของตน ทำให้คนในพื้นที่เกิดความรู้ ความเข้าใจและรักในท้องถิ่นตัวเอง เพิ่มความสัมพันธ์ที่ดี มีผลต่อด้านเศรษฐกิจ การปกครอง และวัฒนธรรม ที่เชื่อมโยงเข้าสู่ระบบ การศึกษา มีการพลิกฟื้นวัฒนธรรมความเชื่อจากศิลปะขอมขยายลงสู่ท้องถิ่น เช่น จัดแสดงตาม โรงเรียน และตามปราสาท เป็นต้น ด้านทำรำ มีการผสมผสานทำรำ 3 ส่วน คือ 1) ทำรำที่เป็นแบบ แผนจากราชสำนักไทยซึ่งรับอิทธิพลจากอินเดีย เพราะชาวฮินดูเชื่อว่าพระอิศวรทรงพ่อนรำมีพระ ภรตฤาษีทรงจดบันทึกทำรำ 108 ท่า ปรากฏตามตำนานการพ่อนรำของพระอิศวร มีการพัฒนาจน เป็นรูปแบบของตนเอง ความเชื่อเรื่องเทพทรงสอนทำรำ ปรากฏในตำนานการพ่อนรำพื้นบ้านของ โนห์รภาคาใต้ นอกจากนี้ยังมีหลักฐานการขุดค้นพบรูปปั้นดินเผาหรือรูปศิลาจำหลัก ในสมัยทวาร วดี (ราวพุทธศตวรรษที่ 11 – 16) เป็นรูปนักดนตรีและรูปทำรำรำรำ หลักฐานเหล่านี้แสดงถึงการ พ่อนรำในยุคนครรัฐต่างๆ ซึ่งสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย นอกจากนี้ยังมีข้อความที่ กล่าวถึงการพ่อนรำ ในศิลาจารึกหลักที่ 21 พบที่ศาลเจ้าเมืองลพบุรี (สันนิษฐานว่าจารึกขึ้นใน พุทธศตวรรษที่ 16) ความว่า “บรรดาเทพเจ้าในเมืองละโว้ ซึ่งมีนางระบำกับนักร้องเพลง ข้าพเจ้า กลับนานางระบำ 1 คน นักร้อง 1 คน นักคิด 1 คน นักสี 1 คน ทำการรับใช้ของพระกัมรเตง อัญศรีบรมवासเทพ ทุกวัน...” (ยอร์ช เซเดส์. 2504) ซึ่งเป็นข้อมูลที่ชี้ให้เห็นว่ากำเนิดทำรำ ดนตรี มีพื้นฐานจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ นำมาพัฒนาเป็นระบำต่างๆ และบรรจุไว้ในหลักสูตร นาฏศิลป์ 2) ทำรำพื้นบ้าน มีการเชื่อมโยงกับการบูชาผีในอดีต การเล่นแฉ่นของล้านช้างหรือลาวที่ สืบทอดกันมา ซึ่งเชาวนะ หนูนชู (2553, ตุลาคม 25) เล่าว่า “... พญาแฉ่นเป็นมนุษย์ที่ประกอบ

คุณงามความดี จึงเกิดเป็นเทวดาบนสวรรค์ วันหนึ่งอยากสนุกเหมือนอยู่บนสวรรค์ จึงมาสิงร่างมนุษย์ให้เกิดเจ็บป่วย ผู้ป่วยจะต้องร่ายรำหาความสุขสำราญ ที่เรียกว่า เล่นแถน เพื่อให้ร่างพญาแถนได้รับความสนุกสนานแล้วอาการเจ็บป่วยก็จะหายไป...” ถ้าพิจารณาพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในภาคอีสาน เช่น พิธีกรรมมื๋มวัด พิธีกรรมแกลมอ แกลอของของกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย พิธีกรรมเลี้ยงซ้อง พิธีกรรมผีฟ้าผีแถนของกลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว พิธีเหย้าผีน้ำของกลุ่มภูไท พิธีกรรมไล่ทั้งบั้ง ของกลุ่มชนเผ่าโซ่ ที่จัดขึ้นเพื่อเซ่นบูชาผี เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าว จะมีความเชื่อเกี่ยวกับผีหรือเทวดาเชื่อมโยงกัน และเป็นอีกสถานะหนึ่งที่เอื้อให้เกิดรูปแบบการสร้างสรรคงานด้านศิลปะการแสดงขึ้น เพราะในพิธีกรรมต่างๆ ต้องอาศัยองค์ประกอบ การแสดงซึ่งมีท่ารำ คนตรี การแต่งกาย และบทสวดคาถาเพื่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย บางครั้งการทำพิธีเข้าทรงหรือพิธีที่เชื่อว่าจะสามารถมีอำนาจฤทธิ์เดชเหนือผู้อื่น ซึ่งต้องอาศัยการแสดงทั้งสิ้น ถึงแม้จะมีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อการรักษาสุขภาพตามแบบฉบับของชาวบ้านก็ตาม 3) ท่ารำจากภาพจิลาจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัดในยุคพระนครซึ่งรับอารยธรรมอินเดียโบราณ ที่เชื่อในเทพเจ้าต่างๆ ระบุว่าอุปสรรสาณูเลียนแบบท่ารำจากภาพจิลาจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ด้านดนตรี ใช้วงกันตรึมพื้นบ้านที่เล่นในพิธีกรรมความเชื่อ ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่า แถนสั่งทำเพื่อให้เหมาะสมกับการฟ้อนรำ เช่น ในพงสาวดารล้านช้าง (ตำนานขุนบรม) ได้กล่าวถึงการฟ้อนรำ ความว่า “พระยาแถนหลวง” ได้ส่ง “ศรีคันธพระเทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งหลายให้เห็ดฆ้องกลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเพียะ เพลงกลอนได้สอนให้ดนตรีทั้งมวลและเล่าบอก ส่วนครูอันขับฟ้อนสอนนะสิ่งสว่าง ระเมงละมางทั้งมวลถ้วนแล้ว” เพื่อว่าประชาชนจะได้มี “เครื่องอันจักเล่น จักหวั แลเสพรำคำขับทั้งมวล” (หอสมุดแห่งชาติ, 2506 : 8) จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ชาวบ้านมีความเชื่อว่าพระยาแถนหลวงผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดา สั่งเทวดามาฝึกสอนมนุษย์ให้รู้จักทำเครื่องดนตรี การขับร้อง และการฟ้อนรำ ดังนั้น การฟ้อนรำ การเล่นดนตรี ได้เกิดขึ้นและพัฒนาในชุมชนต่างๆ ที่ก่อตั้งเป็นอาณาจักรมานานแล้วนับแต่สมัยทวารวดี ศรีวิชัย ละโว้ เชียงแสนก่อนที่จะถึงยุคสุโขทัย เช่นเดียวกับในพิธีกรรมของอินเดียที่เชื่อว่าเทพหรือเทวดาทรงฟ้อนรำ เล่นดนตรี ด้านดนตรีในระบุว่าอุปสรรสาณู ใช้วงกันตรึมที่เล่นในพิธีกรรมมื๋มวัด เพื่อบูชาผีมาในอดีต ด้านการแต่งกาย มีการผสมผสานการแต่งกายจากภาพนางอัปสรในปราสาทศิขรภูมิ ปราสาทนครวัด เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ท้องถิ่น คือ ผ้าไหม และประเก้อมสุรินทร์ เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมและสุนทรียภาพ

ระบุว่าอุปสรรสาณูเป็นระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจากภาพจำหลักหลังปราสาทศิขรภูมิ และจากภาพจำหลักจากปราสาทนครวัด ผสมผสานท่ารำพื้นบ้านและท่ารำจากนาฏศิลป์ที่เป็นแบบแผนจากส่วนกลางของไทย ตลอดจนองค์ประกอบด้านเพลงดนตรีที่เป็นของท้องถิ่น ลักษณะการแต่งกาย

จากภาพจำหลักผสมกลมกลืนกับการแต่งกายพื้นบ้าน ทำระบำอัสตราภรณ์ มีทั้งหมด 9 ท่า คือ ท่าเดินออก ท่าพรหมสีหน้า ท่าจีบมือชน ท่าโปรยดอกไม้ ท่าวาดมือตั้งวง ท่าพรหมสีหน้าและท่าปฐุม ท่าเล่นมือแบตั้งวง ท่าพระอิศวรฟ้อนมือ และท่าเค็ดดอกไม้ การวิเคราะห์ท่ารำและการแต่งกายระบำอัสตราภรณ์ได้นำรูปแบบท่ารำมาจากภาพทับหลังปราสาทศิขรภูมิ 4 ท่า คือ ท่าพนมมือ ซึ่งคล้ายกับท่าไหว้ แต่เป็นภาพการตั้งของพระพรหม ท่าจีบมือชน เป็นภาพบุคคล 4 พักตร์ 4 กร ทรงถือดอกบัวซ้อนในพระหัตถ์ขวา – ซ้าย พระหัตถ์ล่างทั้งสองอยู่ในท่าตั้งมาเป็นท่าจีบมือชน ท่าตั้งวงบนวงล่าง ส่วนท่าวาดมือสูงตั้งวงเป็นภาพที่นำมาจากภาพสลักบนผนังบรรณาลัยที่ปราสาทนครวัด ท่าอิศวรฟ้อนมือ เป็นท่าที่นำมาจากท่ารำของพระอิศวรในภาพศิลาจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ และได้นำรูปแบบการยกขาขึ้นเหยียดมาใช้ในท่ารำทั้ง 4 ท่า รูปแบบการแต่งกายที่นำมาจากภาพจำหลักทับหลังปราสาทศิขรภูมิ คือการสวมกระบังหน้า ใส่ตุ้มหู สวมกรองคอ ใส่กำไลข้อมือและใส่รัดสะเอว รูปแบบการแต่งกายบางส่วนมาจากภาพจำหลักปราสาทนครวัด คือการสวมกระบังหน้ายอดสูงและการนุ่งผ้าจีบนี้นาง ยักครึ่งด้านหน้า

สรุป

การศึกษาลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอม ในระบำอัสตราภรณ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอัสตรา ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ และใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของโคเบอร์ ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมระบำอัสตราภรณ์และระบำอัสตราได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมอินเดีย และวัฒนธรรมขอม ระบำอัสตราภรณ์ของไทย เป็นการผสมผสานแบบแนวราบ คือ ผ่านระบบคิดจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ขยายลงสู่พื้นที่ประยุกต์เข้ากับท้องถิ่นเชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา ด้านท่ารำ มีการผสมผสาน 3 ส่วน คือ ท่ารำจากราชสำนัก ท่ารำพื้นบ้าน ท่ารำจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ด้านดนตรีใช้วงกันตรึม ด้านการแต่งกาย เลียนแบบภาพนางอัปสรในปราสาท ศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ระบำอัสตราภรณ์กัมพูชา เป็นการผสมผสานแบบแนวตั้งโดยกรมศิลปากรกำหนดแบบแผนท่ารำ ดนตรี และการแต่งกาย ก่อนเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านท่ารำ เป็นท่าจากระบำท่งท่าโบราณที่ใช้รำถวายเทพเจ้า ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ การแต่งกาย เลียนแบบภาพนางอัปสรปราสาทนครวัด

บทที่ 7

ปัจจัยการผสมผสานวัฒนธรรมในศิลปะการแสดง

การศึกษาวิจัยเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 คือ การศึกษาปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพลัทธิสถาปัตยกรรมขอม ในระบอบอุปสรรค มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบอบอุปสรรค ของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ โดย การสังเกต สัมภาษณ์ ใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของ โคเบอร์ มีปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก

ปัจจัยการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีปัจจัยภายใน ปัจจัยภายนอก ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ในอดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มาพร้อมกับอารยธรรมอินเดียเชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมขอม การปรับตัวของวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงในประเทศไทยและกัมพูชา จำเป็นต้องมองย้อนอดีตที่ผ่านมาจากประวัติศาสตร์ไทย จากการศึกษาวิเคราะห์ในบทที่ 6 พบว่าชาวกัมพูชาใช้นางอัปสรคุ้มครองให้กษัตริย์มีบารมีสูงขึ้น ในไทยนางอัปสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน มีการปรับตัวโดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ควบคุมสังคม ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์มีระบบคิดโดยใช้ผี หรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ทำทาง นำภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความคิด ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนศาสนาเข้ามาใช้รูปแบบธรรมชาติ เชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างดนตรี การแต่งกาย 2) ศาสนาเข้ามาเกิดระบบคตินำเทคโนโลยีสร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ มีองค์ประกอบแสง สี เสียงมีบทบาทเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม และนางอัปสรในปราสาทมาสร้างให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจริงใจให้เกิดคุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

ปัจจัยการผสมผสานวัฒนธรรม มีทั้งปัจจัยภายใน ได้แก่ ด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ และปัจจัยภายนอก ได้แก่ด้านเทคโนโลยี และด้านเศรษฐกิจ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ให้เห็นในแต่ละด้าน ดังนี้

ปัจจัยภายใน

การผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลปาจำลองหลัก สถาปัตยกรรมขอมในประเทศไทยและกัมพูชา ซึ่งให้เห็นปัจจัยหรือมูลเหตุวิวัฒนาการทางความคิดของมนุษย์ตั้งแต่สมัยโบราณมาจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นความนึกคิด ภาษาที่พูด ศิลปะในรูปลักษณะต่าง ๆ สถาปัตยกรรมเมือง ทางเศรษฐกิจ หรือจารีตประเพณีทางสังคมทั้งหลายทั้งหมดเหล่านี้ ล้วนอุบัติขึ้นด้วยการผสมผสานกันขององค์ประกอบจากบริบทที่เป็นฐานจากความหลากหลายและแตกต่าง แต่เมื่อรวมกันเข้าแล้วก็มีลักษณะของภูมิปัญญาท่ามกลางความแตกต่าง แต่มีเอกภาพที่เชื่อมโยงปัจจัยภายในและภายนอกมาทักทอให้เกิดคุณธรรมสู่สังคมที่มีเหตุผล ความจงรักภักดีแห่งความดีงามในพื้นที่เดียวกัน ซึ่งพิจารณาได้จากภาพศิลปาจำลองหลักในสถาปัตยกรรมขอม โดยเฉพาะภาพจำลองทางอุปสรรคท่อนรูปแบบวิถีชีวิตที่มนุษย์ สังคมมุ่งสร้างปัจจัยด้านความสัมพันธ์ที่ประกอบด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติหรือทางกายภาพ สังคม และความคิด

1. ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

โดยแท้จริงแล้วสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเป็นฐานสำคัญที่มนุษย์ให้ความสำคัญในการก่อร่างสร้างสังคมที่สัมพันธ์เกี่ยวกับความเชื่อ สังคมมนุษย์ในพื้นที่ลุ่มแม่น้ำโขงตอนล่าง ประกอบเป็นกลุ่มสังคมกว้างขวาง ได้แก่ ประเทศกัมพูชา ไทย ลาว และเวียดนาม สภาพพื้นที่ประเทศดังกล่าวได้รับสภาพแวดล้อมทางกายภาพ จากจุดเดียวกันกับประเทศอินเดียหรือประเทศข้างเคียงประเทศอินเดีย คือ พื้นที่เทือกเขาสูงที่เรียกว่า ยอดเขาเอเวอร์เรสต์ (8,848 เมตร) หรือพื้นที่หลังคาโลก เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อพื้นที่ราบในบริเวณปากแม่น้ำโขงในประเทศกัมพูชา และเวียดนาม, แม่น้ำเจ้าพระยาในประเทศไทย, แม่น้ำอิระวดีกับแม่น้ำสาละวินในประเทศเมียนมาร์ และแม่น้ำแดงแม่น้ำดำในเวียดนาม ส่วนพื้นที่ในประเทศอินเดียทำให้เกิดที่ราบแม่น้ำพรหมบุตร แม่น้ำคงคา ขมना และแม่น้ำสินธุ บริเวณปากแม่น้ำดังกล่าวเป็นพื้นที่อันอุดมสมบูรณ์ เป็นถิ่นที่อาศัยอยู่ของมนุษย์มาบรรจบกัน กว้างขวาง ชับซ้อน ซึ่งพบว่าเป็นแหล่งอารยธรรม วัฒนธรรม มีความเชื่อถือทางศาสนานานาประการนับได้ตั้งแต่การนับถือผีสาปสาปร้าย แห่งยุคดึกดำบรรพ์ จนถึงการเชื่อแบบเอกนิยม (Monism) อันเกิดจากภูมิปัญญาและเป็นนามธรรมล้วน ๆ ในด้านการเคารพเชื่อถือพระผู้เป็นเจ้า (God) พบว่าผู้คนถือว่าพระผู้เป็นเจ้ามีตัวตน อวตารเกิดในรูปร่างแห่งเนื้อหนังมังสาปางต่าง ๆ และพระผู้เป็นเจ้าไม่มีตัวตน ไม่มีรูปร่างหรือแม้แต่ชื่อเสียงก็มีจำนวนไม่น้อย มูลเหตุที่มนุษย์เชื่อศรัทธาสภาพทางกายภาพด้านภูมิศาสตร์จึงเชื่อว่าที่เทือกเขาสูง

เป็นที่สถิตของเทพเทวา เช่น ศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูเชื่อว่าบนยอดเขาหิมาลายมีมหาเทพพระนามว่า อิศวร หรือในความเชื่อของพุทธศาสนามองว่าเทือกเขาหิมาลัยเป็นเขาไกรลาสเป็นพื้นที่สถิตของ เทพเทวดา การเกิดศาสนาในประเทศอินเดียทั้งพราหมณ์หรือพุทธศาสนา เกิดจากความเข้าใจ ในพื้นที่สูงเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของผู้คนจึงเกิดความเชื่อที่มั่นคงมีเอกภาพอย่างแนบแน่นของชาว อินเดีย ดังที่ เติลียร พันธรัณย์ (2542 : 18) กล่าวว่า เผ่าอารยันในกลุ่มแม่น้ำสินธุ และคงคา ใน ประเทศอินเดีย ไม่มีความรู้ทางภูมิศาสตร์เกี่ยวกับขุนเขาหิมาลัย ซึ่งเป็นที่รวมของหิมะละลายลงสู่ แอ่งน้ำใหญ่กลายเป็นทะเลสาบ สร้างนิยายใหม่กลายเป็นสระอโนดาต เป็นที่อาศัยอยู่ของวิทายาธ ครั้นน้ำนั้นไหลเลยลงมาเป็นแม่น้ำในที่ราบ ก็เข้าใจว่าบนยอดเขาขุนเขา เป็นสวรรค์ เป็นที่อาศัยอยู่ ของพวกเทพเทวา มีมหาเทพองค์หนึ่งพระนามว่า อิศวร ประทานน้ำลงมาให้ แม่น้ำคงคาในอินเดีย กลายเป็นน้ำสวรรค์มีความศักดิ์สิทธิ์ ถึงสามารถล้างบาปให้แก่มนุษย์ได้ นอกจากนี้ธรรมชาติที่ เกิดขึ้นรอบตัวอีกหลายอย่าง เช่น ฝนตก ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า ความมืด ความสว่าง เป็นต้น มนุษย์โบราณ ไม่เคยรู้มูลเหตุที่เกิดขึ้นของธรรมชาติเหล่านี้เข้าใจว่าเป็นพระเจ้าผู้ทรงฤทธิ์ ศักดิ์สิทธิ์ มีอำนาจ เหนือตน (Supreme Being) มีอานุภาพ ครอบงำสรรพสิ่งไว้และควรเกรงกลัว

เนื่องจากมนุษย์มีคุณลักษณะนิสัยอยู่กันเป็นกลุ่มก้อนเอื้ออาทรต่อกัน การเผยแพร่ความเชื่อ ความศรัทธาจากอินเดียไปสู่พื้นที่ในบริเวณลุ่มแม่น้ำโขงซึ่งมีลักษณะทางภูมิศาสตร์เป็นต้นทุน เกี่ยวกับเรื่องความเชื่อ เพราะเชื่อว่าพื้นที่สูงของเทือกเขาหิมาลัยเป็นพื้นที่อาศัยอยู่ศักดิ์ของเทพเทวา ต่าง ๆ และเปิดโอกาสของผู้คนในเขตสุวรรณภูมิมีการยอมรับนับถือความเชื่ออย่างกลมกลืน ภายในได้ดี ตั้งแต่ พ.ศ. 300 จนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะการยอมรับพุทธศาสนา และศาสนาพราหมณ์ ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนอว่า กลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในเขตสุวรรณภูมิ ได้แก่ ประเทศกัมพูชา ไทย ลาว เวียดนาม และเมียนมาร์ รับอารยธรรมวัฒนธรรมจากชมพูทวีป เรียนรู้คัมภีร์สำคัญ ทั้งฝ่าย พุทธและพราหมณ์ คัมภีร์ฝ่ายพุทธ ได้แก่ พระสูตร และชาดกหรือพุทธศาสนนิทาน พิจารณาจาก จาจารึกและภาพปูนปั้น ส่วนคัมภีร์พราหมณ์ (ฮินดู) ได้แก่ มหาคาพย์ 2 เรื่องคือ มหาภารตกับรามายณะ เห็นได้จากชื่อบ้านเมือง และพระนามพระมหากษัตริย์ คัมภีร์เหล่านี้ได้สืบทอดที่ปรากฏใน ภาพปูนปั้นประดับศาสนสถานและชื่อกษัตริย์ ตลอดจนชื่อรัฐที่ได้จากคัมภีร์เหล่านั้นมาจนถึง ปัจจุบัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2547 : 95) ภาพปูนปั้นที่โดดเด่นปรากฏที่อินเดียฝ่ายใต้ ณ วัดบาฮอร์ (A temple at Bahur) เป็นภาพจำหลักหญิงเดินร่าเป็นรูปแบบการเดินร่าในพิธีกรรมของศาสนา ฮินดูที่มีเสน่ห์ในความเชื่อของชาวอินเดีย (Hamlyn. 1970 : 16) และภาพจำหลักสลักหินในช่วง พ.ศ. 650 ที่ถ้ำวัดอะจันตะ ประเทศอินเดีย (The Ajanta caves) เกี่ยวกับพิธีกรรมของหญิงสาวกับ ภาพจำหลักสลักหิน เป็นสัญลักษณ์ของการปฏิบัติธรรมพุทธศาสนาเถรวาทและหินยาน (Both Mahayana and Hinayana schools of Buddhism) (Hamlyn. 1970 : 20 – 21)

อย่างไรก็ตามความรู้ ความเป็นอินเดียในความเชื่อของศาสนาฮินดูมีความสัมพันธ์กับ สมรรถภาพของสังคมอินเดียในการปรับปรุงตนเองตามสภาวะแวดล้อม เป็นเครื่องชี้ชัดให้เห็นถึง คุณภาพชีวิตที่ยาวนาน และสืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน เช่น พิธีการรำรำในศาสนาฮินดูเป็นการบอก เรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับเทพเจ้าผู้รำรำจะแสดงท่ารำต่าง ๆ เรียกว่า มุद्रาสาเพื่อสื่อความหมายอย่าง ใดอย่างหนึ่ง บทเพลงและการรำรำหลาย ๆ ศาสนามีคำสอนว่า การแสดงความสักการบูชาที่ดีที่สุด คือ การที่ผู้คนได้แสดงออกอย่างเต็มที่ทั้งทางร่างกาย และจิตวิญญาณ สิ่งนี้จึงนำไปสู่การประพันธ์ และบรรเลงเพลง รวมทั้งการรำรำต่าง ๆ ทางศาสนา เพลงมีส่วนช่วยสร้างบรรยากาศให้ผู้คนที่ ได้รู้สึกและแสดงออก ไม่ว่าจะเป็นความรู้สึกนับถือหรือความปีติ ทั้งบทเพลงและการรำรำช่วยเล่า เรื่องราว และการนำเข้าสู่การบำเพ็ญสมาธิโดยใช้เสียงหรือการเคลื่อนไหวเป็นจังหวะเข้าไปเข้ามา การรำรำพระศิวะหรือเทพเจ้านั้นบ่งบอกถึงการทำลายหรือการปลดปล่อย มักจะปรากฏในรูปปั้น เทพแห่งการรำรำ (นาฏราช) พระศิวะจะรวมลักษณะของชายและหญิงไว้ด้วยกัน พระศิวะรำรำ อยู่กลางวงเพลิง แสดงถึงอำนาจแห่งจักรวาล และสิ่งมีชีวิตในจักรวาล พระศิวะรำรำโดยประทับ บนร่างของมารที่ยอมศิโรราบซึ่งเป็นตัวแทนของความโง่เขลา (Susan Meredith , Nicholas Hewetson, และ Jeremy Gower) (มานะ ชัยวงศ์โรจน์. 2548)

การยอมรับวัฒนธรรมอินเดียเข้าสู่ภายในเขตสุวรรณภูมิมีวิญญานหล่อหลอมให้เหมาะกับ สภาพแวดล้อม เป็นการสร้างสังขธรรมการผสมผสานกับพื้นที่ และมีการปรับเปลี่ยนตามสถานของ กาลเวลา ของสังคม และวัฒนธรรมแต่ละช่วงสมัย ดังเช่น ปราสาทศิขรภูมิ (ปราสาทบ้านระแงง) แม้ว่าพื้นที่การก่อสร้างไม่ได้ตั้งอยู่บนยอดเขาสูงแต่ในความศรัทธาของสังคมเชื่อว่าสถิตอยู่บนเขา ไกรลาส แต่เป็นจุดร่วมในจิตสำนึกร่วมของสภาพทางกายภาพกันระหว่างผู้คนในพื้นที่สุวรรณภูมิ กับพื้นที่ชมพูทวีป มีการปรับเปลี่ยนบริบทให้เหมาะกับภูมิอากาศในรอบปีหนึ่ง ๆ และสัมพันธ์กับ พื้นที่ เพื่อทำนายอนาคตที่พอใจกับความคิดร่วมของสังคมกับความพอใจเรื่อง ความอุดมสมบูรณ์ ของพื้นที่ ดังนั้นชุมชนสังคมเขตสุวรรณภูมิจึงประดิษฐ์รูปลักษณะสำคัญทางสภาพแวดล้อมที่ เชื่อมโยงกับความเชื่อได้แนบสนิท พิจารณาจาก รูปแบบพิธีกรรมเกี่ยวกับ ผี พุทธ พราหมณ์ตาม สภาพแวดล้อมแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ ตัวอย่าง กิจกรรมหรือพิธีกรรมเพื่อชีวิตตามฤดูกาล เพราะ สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติชาวบ้านมองหลายมิติและหลากหลาย พิธีกรรมที่ปรากฏในแต่ละช่วง นั้นคือ ชีวิตที่อยู่รอด และช่วยสังคมให้เข้มแข็งพิธีกรรมก่อนลงทำไร่ทำนาในช่วงเดือน หก จึง สำคัญของชุมชน ชุมชนโดยพื้นฐานดำรงอยู่ได้เพราะปัจจัยจากการเกษตร ข้าวเป็นอาหารสำคัญใน พิธีกรรมเช่นสรง และพิธีกรรมหว่านพันธุ์ข้าว ผู้นำพิธีกรรมมีการกล่าวความรู้สึก ร่าย สวด เพื่อ ความพอใจต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อว่ามีอยู่ (วัฒนธรรมไร้รูป) ซึ่งเป็นการแสดงความรู้สึกของท้องถิ่น เมื่อความเชื่อจากอินเดียเข้าสู่พื้นที่กัมพูชาและไทย พบว่ากิจกรรมมีลักษณะเกี่ยวกับพราหมณ์ และ

พุทธศาสนา โดยชาวบ้านจัดศิลปะการแสดงฟ้อนรำถวายประกอบเพิ่ม จัดความสัมพันธ์กับพุทธศาสนา มีการประดิษฐ์พระพุทธรูปเป็นสัญลักษณ์ร่วมกับสัญลักษณ์ร่วมกับชาวบ้านซึ่งเป็นการแกะสลักบอกความหมายถึง ผิบรรพบุรุษ

อย่างไรก็ตามชุมชนหมู่บ้านมีการปรับเปลี่ยนลักษณะรูปแบบให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตภายในหลักคิดที่เป็นรูปแบบจากอินเดีย มองจากภาพจำหลักสถาปัตยกรรมผู้นำต้องเป็นบุรุษ เช่น ปราสาทศิขรภูมิที่ปรางค์ประธาน (โบราณสถานแห่งนี้ประกอบด้วยปรางค์อิฐ 5 หลัง ตั้งอยู่บนศิลาแลงและหินทราย หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ปรางค์ประธานอยู่กลาง มีปรางค์บริวารอยู่ทีมนั่งสี่) มีทับหลังรูปพระอิศวรกำลังฟ้อนรำ หรือ “ศิวนาฏราช” ตรงเสาประดับกรอบประตูทั้งสองข้างบริเวณทางเข้าปรางค์ประธาน มีภาพสลักเทพธิดา (อัปสร) ถือดอกบัวและทวารบาลประกอบกับลวดลายก้ามปู มีลักษณะสวยงาม ลวดลายเป็นศิลปะเขมรโบราณในพุทธศตวรรษที่ 17 การสร้างปราสาทหลังนี้เพื่อบอกความหมายทางศาสนาพราหมณ์ ต่อมาด้านข้างเสากรอบประตู มีคำจารึกอักษรธรรม กล่าวถึงการบูรณปราสาทให้เป็นวัดในพุทธศาสนาในพุทธศตวรรษที่ 22 ส่วนยอดของปราสาทศิขรภูมิจึงแปลกไปจากยอดปรางค์เขมร โบราณอื่น ๆ (กรมศิลปากร. 2532 : 18) ถ้ามองความสัมพันธ์ภาพจำหลักเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่จากภาพจำหลักบนทับหลังปราสาท ข้อสังเกตคือภาพจำหลักภาพนางอัปสรแสดงบทบาทช่วยส่งเสริมสนับสนุนองค์เทพพระศิวนาฏราช เพื่อให้พื้นที่ของอำนาจผู้นำขณะนั้นดำรงอยู่อย่างเข้มแข็ง และยังสะท้อนถึงบทบาทพระมหากษัตริย์ที่มีหญิงสาววังเข้าร่วมขบวนพิธีกรรมเสริมสร้างศูนย์อำนาจ ดังที่เฉลิม ขงบุญเกิดที่อ้างจากหลักฐานบันทึกของ โจวต้ากวน ราชทูตจีนสมัยราชวงศ์หยวน เป็นเรื่องราวเมื่อ พ.ศ. 1839 กล่าวว่า “... ได้เห็นพระองค์เสด็จออกนอกพระราชวังสี่ห้าครั้ง เมื่อเสด็จออกมีกองทหารแน่นขนัดนำหน้า ขบวนธงทิวและขบวนดุริยางค์ตามมาข้างหลัง หญิงสาววังตั้งแต่ 300 ถึง 500 คน นุ่งผ้ายกดอก ผมประดับดอกไม้มือถือเทียนเล่มใหญ่ รวมกันเป็นขบวนหนึ่งโดยเฉพาะ แม้จะเป็นเวลากลางวันแสด ๆ ก็จุดเทียนนั้น อันมีขบวนหญิงสาววังทั้งหมดเชิญเครื่องราชูปโภค ทำด้วยเงินและทองคำ และพระเครื่องที่ตกแต่ง มีลักษณะต่าง ๆ กัน ... ยังมีหญิงสาววังหอกกับโล่เป็นทหารฝ่ายใน เป็นอีกขบวนหนึ่งโดยเฉพาะ...” (เฉลิม ขงบุญเกิด. 2543 : 43 – 44)

จากความหลากหลายของสภาพทางกายภาพ มติของเวลาที่แตกต่างกัน แต่ภูมิปัญญาเดิมของคนในท้องถิ่นให้ความสำคัญเรื่องสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมสภาพการอยู่รอดของชีวิต ผู้หญิงเป็นสัญลักษณ์แห่งความดีงามหรือสะท้อนคุณธรรมและจริยธรรมของสังคม ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติตั้งแต่ยุคก่อนวัฒนธรรมอินเดียเข้าสู่พื้นที่สุวรรณภูมิ เมื่อพื้นที่ห่างไกลจากศูนย์อำนาจ ภาพสะท้อนคุณค่าแห่งชีวิตเพื่อความมั่นคงของชีวิต สิ่งที่สัมพันธ์กับชีวิตมากคือสภาพบริบททางธรรมชาติภายในพื้นที่ของชุมชนเพราะมีคุณค่าสำคัญมาก เป็นฐานการดำรงอยู่อย่าง

ต่อเนื่องจากอดีตสู่ปัจจุบัน ดังที่ ธิดา สาระยา (2536 : 112) เสนอว่า “ภาพจำหลักนางอัปสร ตรงประตูทางเข้าเทวาลัยชั้นบน ปราสาทวัดภูเข้าใจว่านางคือ เจ้าแม่แผ่นดิน หรือแม่พระธรณี ผู้บันดาลความอุดมสมบูรณ์แก่แผ่นดิน ตามความคิดของคนในพื้นที่เดิม”

ข้อคิดสำคัญอีกประการหนึ่งคือ สถาปัตยกรรมขอมในพื้นที่อีสานตอนล่าง ที่คนในท้องถิ่นมองความสำคัญของสถาปัตยกรรมขอมอย่างต่อเนื่อง เพราะมีร่องรอยการบูรณะเพื่อเป็นมรดกทางวัฒนธรรม การศึกษาศิลปวัฒนธรรมของคนในยุคปัจจุบันและอนาคต พิจารณาจากการซ่อมสร้างฟื้นฟูศาสนสถานให้มีชีวิตและระบบความเชื่อของศาสนาเดิม ทั้งนี้ผู้คนในภูมิภาคนี้มีประเพณีและความเชื่ออยู่อย่างหนึ่งที่เหมือนกันคือ “ไม่นิยมทำลายสิ่งที่เป็นโบราณสถาน ซึ่งถึงแม้ว่าจะเคยเป็นศาสนสถานของระบบความเชื่อที่แตกต่างไปจากความเชื่อที่ตนนับถืออยู่ ในทำนองตรงข้ามกลับเชื่อว่าโบราณสถานเหล่านั้นเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ควรฟื้นฟูให้มีการสืบเนื่องในระบบความเชื่อที่พวกตนนับถืออยู่ โดยเหตุนี้การแปลงศาสนสถานของฮินดูให้เป็นพุทธจึงเกิดขึ้น ไม่ว่าที่ปราสาทศิขรภูมิและในที่อื่น ๆ การซ่อมสร้างที่เกิดขึ้นนั้นควบคู่ไปกับการฟื้นฟูศาสนสถานให้กลับมีชีวิตขึ้นมาใหม่ ปราสาทเดิมที่เคยเป็นเทวาลัย ถูกเปลี่ยนให้เป็นสถูปเจดีย์ ในทางพระพุทธศาสนาที่เรียกว่าธาตุ และยังมีการจารึกการซ่อมสร้างและกล่าวถึงผู้มีบทบาท ดังเช่น ปราสาทศิขรภูมิ อาจารย์ ก่องแก้ว วีระประจักษ์ ผู้เชี่ยวชาญอ่านและแปลจารึกภาษาไทยอักษรธรรม ที่มีภาษาบาลีอยู่บ้าง ลักษณะอักษรมีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 22 – 23 สรุปใจความว่า เป็นเรื่องของเจ้านายพระสังฆราชา และพระสงฆ์สร้างกุศลอุทิศถวายพระธาตุเจดีย์ อาจารย์ก่องแก้วบอกว่า ลักษณะอักษรไม่เหมือนกับพวกอักษรลาวทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2532 : 45 – 49)

นอกจากนี้ ศรีศักร วัลลิโภดม ยังกล่าวอีกว่า เป็นประโยชน์มาก ซึ่งให้เห็นว่าบริเวณอีสานใต้ในเขตจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดศรีสะเกษนั้นมีการสืบเนื่องทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างไม่ขาดระยะแม้ว่าบรรดาอารยธรรมขอมสิ้นสุดลงไปแล้วก็ตาม ยังมีสังคมที่เป็นบ้านเมือง มีชนชั้นปกครอง และพระสงฆ์ผู้ใหญ่ในระดับพระสังฆราชารับผิดชอบอยู่ ได้ทำการเสริมสร้างและฟื้นฟูโบราณสถานแต่เดิมให้เป็นศาสนสถานทางพระพุทธศาสนาจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะถิ่นและภูมิภาคขึ้น ขณะเดียวกันก็ต้องยอมรับว่า สังคมบ้านเมืองในเขตอีสานใต้ คงไม่รุ่งเรืองและกว้างขวางอย่างครั้งสมัยวัฒนธรรมขอมแน่ คงจำกัดอยู่เพียงไม่กี่แห่งของบ้านเมืองที่สืบต่อมา บางแห่งก็หมดสภาพกลายเป็นเมืองร้าง บ้านร้าง ต่อมามีคนกลุ่มใหม่ ๆ ย้ายเข้ามาตั้งหลักแหล่งเป็นชุมชนหมู่บ้าน บางกลุ่มเป็นพวกลาวที่นับถือพระพุทธศาสนา เป็นพวกภูไทหนังสือ มีการสร้างวัดพัฒนาชีวิตความเป็นอยู่และศิลปวัฒนธรรมได้รวดเร็ว แต่ถ้าหากว่าเป็นพวกกูย ข่า ส่วย ที่ยังมีความล้าหลังทางวัฒนธรรมแล้ว การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมักค่อยเป็นค่อยไปอย่าง ช้า ๆ กว่าจะลดความสำคัญในเรื่องความเชื่อถือผีมานับถือพุทธศาสนา และสร้างวัดวาอาราม มีการเรียนรู้หนังสือ

ก็กินเวลานานต้องรับและเลียนแบบอย่างพวกลาวมาผสมผสาน ก่อนจะพัฒนาสิ่งที่ เป็นลักษณะเฉพาะคนหรือท้องถิ่นให้เกิดมีรูปแบบได้ สภาพทางวัฒนธรรมอันเนื่องมาจากการผสมผสานตัวเองได้ซ้ำของกลุ่มชน กุญ ข่า ส่วนในท้องถิ่นสุรินทร์ ศรีสะเกษ ทำให้เห็นความแตกต่างทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจนกับกลุ่มพวกลาวที่ตั้งหลักแหล่งอยู่มาก เช่น อุบลราชธานี ยโสธร และร้อยเอ็ด ความแตกต่างทางวัฒนธรรมนี้เอง คือที่มาของการเรียกสังคม และวัฒนธรรมของกลุ่มชนในเขตจังหวัดศรีสะเกษ และสุรินทร์ว่า “เขมรป่าดง”

ถ้ามองว่าสังคมที่ยึดหลักธรรมชาติเป็นปัจจัยสำคัญภายในชุมชนแล้ว ความเชื่อเกี่ยวกับผีมีลักษณะโดดเด่นเกือบทุกชุมชนทางอีสานใต้ เมื่อยกต้นตอความคิดพื้นฐานของมนุษย์ในชุมชนแถบนี้ได้มีการปรุงแต่งผสมผสานเข้ากับสภาพแวดล้อมเข้ากับธรรมชาติอย่างแนบแน่น มีการปรับสัญลักษณ์ในภาพจำหลักในสถาปัตยกรรมขอมใกล้เคียงกับความเชื่อทางธรรมชาติ ดัง เช่น การให้บทบาทภาพจำหลักหญิง หรือนางอัปสรแทนความสมบูรณ์ในภาพคุณลักษณะที่เลื่อนไหลได้ เข้าถึงชุมชน ครอบครัว และชีวิตมนุษย์ ที่เรียกว่า พระชนนีหรือพระโพสพ

สุรศักดิ์ ทอง (2553 : 181-183) เสนอว่า พระแม่โพสพเป็นหนึ่งในพิธีเปรียบเทียบจากนามธรรมเป็นรูปธรรมเช่นเดียวกับพระชนนี พระวาสุ อุษาเทวี พระอรุณ เป็นบุคลาธิษฐาน สร้างขึ้นเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ธรรมชาติ เพื่อให้รู้อำนาจของธรรมชาติ และจิตใจของมนุษย์ได้อย่างดี อีกทั้งยังให้คติสอนว่า จงอย่าลบหลู่ผู้มีพระคุณ และหากทำสิ่งใดผิดไปก็สามารถทำใหม่ แก้ไขปรับปรุงให้ถูกต้องได้ ชาวบ้านที่จัดกิจกรรมต่อพระโพสพในช่วงก่อนลงไถลงนาหรือพิธีกรรมในเดือนหก เป็นพิธีแสดงความขอบคุณพระแม่โพสพ ทำให้ธัญญาหารแก่มนุษย์เพื่อการยังชีพ และเห็นถึงความสำคัญของเมล็ดพืชพันธุ์ อธิกบทบาทอย่างที่คนไทย กัมพูชา และผู้คนในเขตจังหวัดสุรินทร์มองว่าเป็นเทวดาพื้นเมืองประจำท้องถิ่น และผู้นางของไทยซึ่งเป็นชาติที่ปลูกข้าวกินมานานนับพันปี คนไทยและประเทศข้างเคียงประเทศไทยเชื่อถือและกราบไหว้บูชามาตั้งแต่ครั้งโบราณ เป็นการบูชาเพื่อขอความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธุ์ธัญชาติที่เพาะปลูกตามฤดูกาล เพราะไม่พบว่ามีพระโพสพในทำเนียบเทพเจ้าของฮินดูที่ไทยได้รับมาจากศาสนาพราหมณ์

ในเมื่อข้าวมีความสำคัญต่อชีวิต ผู้คนจึงมีความกตัญญูต่อข้าว ยกย่องข้าวเป็นพืชศักดิ์สิทธิ์ เชื่อว่าในข้าวมีวิญญาณข้าวเรียกว่า “แม่โพสพ” สถิตอยู่ ฉะนั้นผู้เฒ่าผู้แก่จึงสั่งสอนว่า มิให้เหยียบย่ำข้าว มิให้สาดข้าวหรือสาดข้าวหกลินข้าวเสร็จแล้วก็สอนให้ไหว้แม่โพสพ ขอบคุณ แม้การมหรสพของชาวบ้านยามเมื่อร้องบทไหว้ครุก็จะมีกรรการร้องระลึกคุณแม่โพสพด้วย ดังบทไหว้ครุเพลงเรือบทหนึ่งความว่า

“จะยกบายศรีขึ้นสู่มุม	ลูกจะไหว้พระภูมิที่มา
ไหว้ทั้งแม่ข้าวเจ้า ทั้งพ่อข้าวเหนียว	เสียเหละเมื่อลูกนี้เกี่ยวกันมา

ลูกจะไหว้โพสพ

สิบนิ้วนอบนบ นิ้วหน้า

ขอให้มาปกปักรักษาลูก

ขออย่าให้มีทุกข์เลยหนา

ขอให้มาเป็นมงคลสวมบนเกศา

กันแต่เมื่อเวลานี้เอย

(สุกัญญา ภัทรราชย์, 2536 : 147)

พิธีกรรมมีความสำคัญต่อการสร้างจิตสำนึก ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การสร้างจริยธรรม คุณธรรมท้องถิ่น ข้าวเป็นจุดการปรับเปลี่ยนการผสมผสานให้สอดคล้องกับวิถีชีวิต ข้าวก็จะมี “แม่โพสพ” เป็นเทพธิดาแห่งข้าว แม่นั้นเป็นผู้ให้กำเนิด เป็นผู้มอบบาทสูงที่สุดในครอบครัว และสิ่งที่มีคุณประโยชน์ทั้งหลายในสังคมไทย กัมพูชา มักจะใช้คำว่าแม่เป็นคำเรียกชื่อ ไม่ว่าจะเป็นแม่น้า แม่พระธรณี แม่โพสพ (ปราณี วงษ์เทศ, 2536 : 195) หรือชาวเขมรถิ่นไทยมักจะเรียกพันธุ์ข้าวพื้นบ้านที่เพาะปลูกเลี้ยงชีวิตสร้างชุมชนว่า ได้แก่ พันธุ์ เนียงคง (เนียงคือ นาง เป็นคำ แสดงเพศหญิง) เนียงร้อย เป็นต้น การใช้คำว่าแม่เรียกข้าวก็ถือเป็นการให้การยกย่องมากที่สุด ข้าวมีความสำคัญก็เพราะว่าข้าวเป็นผู้ให้ชีวิตมนุษย์ เพราะฉะนั้นหน้าที่ที่มนุษย์ต้องตอบแทนคือ มนุษย์ต้องเลี้ยงดูข้าวด้วย ข้าวมีขวัญข้าวซึ่งเหมือนกับมนุษย์ที่ยังมีชีวิตอยู่ต้องมีขวัญ ขวัญนั้นสามารถที่จะกระทบกระเทือนเจ็บป่วยเพราะฉะนั้น ถ้าต้องการให้อยู่ดีมีสุขก็ต้องเอาอกเอาใจขวัญของข้าว

กล่าวสรุปได้ว่า ปัจจัยสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเป็นปัจจัยภายในด้านหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมสนับสนุนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง สาเหตุการเกิดเทือกเขาสูง เป็นหลังคาโลก ก่อให้เกิดแม่น้ำโขงไหลผ่านประเทศลาว ไทย และเวียดนาม และแม่น้ำต่าง ๆ ในประเทศอินเดีย ผู้คนที่อาศัยในเขตสองฝั่งแม่น้ำโขงชาวไทยและแม่น้ำสายต่างๆ ในอินเดีย พื้นที่ทั้งสองแห่งมีผู้คนอาศัยอยู่มาก และเชื่อว่าพื้นที่หลังคาโลกนี้เป็นเขาไกรลาสเป็นที่สถิตอาศัยของเทพเทวดาต่าง ๆ ตามความเชื่อของศาสนาพุทธ และฮินดู ผู้คนที่ตั้งบ้านเรือนริมแม่น้ำดังกล่าวเชื่อว่าศักดิ์สิทธิ์ มีโลกทัศน์และชีวทัศน์ที่คล้ายกัน เมื่อพบเห็นพื้นที่ใดเป็นพื้นที่เขาสูง หรือ เป็นเขตอุดมสมบูรณ์จึงคิดสร้างสถาปัตยกรรมความเชื่อให้เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ และพื้นที่ประเทศไทย และเขมร หรือเขตสุวรรณภูมิใช้ลมมรสุมติดต่อเรื่องค้าขาย และเผยแผ่ศาสนาไปมาหาสู่กันได้ดี ผู้คนเขตสุวรรณภูมิได้รับวัฒนธรรมอินเดียอย่างค่อยเป็นค่อยไป (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2535 : 2) อาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมอินเดียเป็นเครื่องมือสำคัญต่อการสร้างบูรณาการทำให้เกิดรัฐและบ้านเมืองในภูมิภาคต่าง ๆ ขึ้นหลายยุคหลายสมัย เช่น สมัยทวารวดี กัมพูชา ลพบุรี อยุธยา และ กรุงเทพฯ ขึ้น โดยเฉพาะพื้นที่ประเทศกัมพูชา และบริเวณอีสานใต้ภาคอีสานของไทยมีอารยธรรมวัฒนธรรมขอมแสดงภาพจำหลักในสถาปัตยกรรมทั่วไป ต่อมาอำนาจกัมพูชาได้ลดบทบาทลง ประเทศไทยได้เพิ่มอำนาจแทนที่กัมพูชา โดยเฉพาะสมัยกรุงศรีอยุธยาไทยประสบความสำเร็จกว่าประเทศเพื่อนบ้าน เช่น มาเลเซีย พม่า และอินโดนีเซีย ใน

การสร้างความเป็นไทย สร้างวัฒนธรรมหลวง ให้เป็นที่ยอมรับของคนมากมายหลายชาติพันธุ์ ที่กระจายอยู่ตามท้องถิ่นต่าง ๆ เห็นได้จากที่รัฐจัดการในด้านการตั้งถิ่นฐานที่อยู่อาศัยของผู้คน พลเมือง ถ้าหากเป็นคนต่างชาตินา ก็จัดหาพื้นที่ตั้งภูมิลำเนาให้อยู่อาศัยเป็นชุมชนมีศาสนสถาน เป็นของตนเอง และมีผู้นำเป็นเผ่าพันธุ์เดียวกันเป็นผู้ปกครอง โดยที่รัฐเป็นฝ่ายแต่งตั้งให้เป็นขุนนางข้าราชการ มียศถาบรรดาศักดิ์ เช่นเดียวกันกับขุนนางไทย รวมทั้งเปิดโอกาสให้แสดงความสามารถในทางราชการได้ เช่น เมื่อจุลศักราช 1121 ปีเถาะเอกศก (พ.ศ. 2302) พระเจ้าอยู่หัว พระที่นั่งสุริยามรินทร์ (คือ เจ้าฟ้าเอกทัศน์ กรมขุนอนุรักษ์มนตรี) ขึ้นครองราชสมบัติ เป็นพระเจ้าแผ่นดินสยามที่ 33 อยู่ ณ กรุงศรีอยุธยา ทรงให้หลวงสุรินทรภักดี (เชียงใหม่) ควบคุมเขมรช่วยปราบ ณ ตำบลคูปะทายสมัน (เมืองสุรินทรปัจจุบัน) และได้นำช้าง ม้า แกะสน ขางสน ปีกนก นอมาด ขางช้าง ขี้ผึ้ง ซึ่งเป็นของส่วยไปส่ง ณ กรุงศรีอยุธยา จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งให้ หลวงสุรินทรภักดี (เชียงใหม่) เป็นพระสุรินทรภักดีศรีณรงค์จางวางเจ้าเมือง ตั้งบ้านคูปะทาย เป็นเมืองปะทายสมัน (เมืองสุรินทร) (หม่อมอมรวงศ์วิจิตร ม.ว. ปฐม คนจร. 2506 : 199)

การตั้งหลักแหล่งได้ขยายเป็นหลายชุมชนในท้องถิ่นเดียวกัน ร่วมกันเป็นเจ้าของพื้นที่สาธารณะ เกิดระบบแลกเปลี่ยนทรัพยากรธรรมชาติ ระบบความเชื่อ ทางศาสนา พิธีกรรมร่วมกัน สำนักในการเป็นผู้คนถิ่นเดียวกัน นับถือพุทธเป็นศาสนาหลักของรัฐ วัฒนาเป็นศูนย์กลาง ประกอบประเพณีพิธีกรรม การพบปะสังสรรค์ในงานประเพณีนำไปสู่การแต่งงานระหว่างคนต่างชุมชนในท้องถิ่นเดียวกันใช้ทรัพยากรสาธารณะร่วมกัน การปฏิบัติกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง กลายเป็นจารีตประเพณี ชาติพันธุ์หลากหลายได้หล่อหลอมกลายเป็นกลุ่มเดียวกัน ต่อมา มีการพลิกฟื้นวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่ของท้องถิ่น เช่น ประวัติศาสตร์ชุมชน เศรษฐกิจชุมชน สถาบันกรรมชุมชนก็เป็นพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ชุมชนที่บ่งบอกเรื่องราวถึงความสัมพันธ์ผู้คนหลายระดับชั้นที่พึ่งพาอาศัยกัน ตั้งแต่ระดับรัฐถึงระดับท้องถิ่น ดังนั้นชุมชนท้องถิ่นจึงให้คุณค่า ความสำคัญ ดังเช่น ชุมชนท้องถิ่นในอีสานได้มีการจัดการแสดงวัฒนธรรม โดยดึงสิ่งที่ เป็นสัญลักษณ์หรือลักษณะความโดดเด่นภาพจำหลักของปราสาทให้เป็นรูปธรรม เรียกว่าจัดงานมรดก วัฒนธรรมท้องถิ่น เน้นจุดเด่นที่เป็นภาพจำหลักของปราสาทขอมมาเสนอให้ชุมชนได้รับรู้ เพื่อให้มองเห็นคุณค่าในแง่เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง และสังคมวัฒนธรรม เป็นต้น เป็นแนวทางสร้างวิญญูณแห่งการผสมผสานบนพื้นฐานจิตใจให้เกิดความเชื่อมั่นของดีในชุมชนท้องถิ่น

2. ปัจจัยด้านความคิดความเชื่อ

มนุษย์ส่วนใหญ่ในโลกมักต้องเผชิญกับปัญหาทั้งในทางเศรษฐกิจ สังคม และการดำรงชีวิตเพื่อความอยู่รอดอยู่เสมอ และมีผู้คนจำนวนมากที่ยังต้องคิดแก้ปัญหาด้วยการอาศัยความช่วยเหลือของ “ผู้เชี่ยวชาญ” หรือผู้รู้ ที่อาจเป็นพ่อมด หมอผี คนทรง หรือพระ และนักบวชใน

ศาสนาต่าง ๆ ด้วยความเชื่อว่า บุคคลเหล่านี้มีความสามารถพิเศษในการติดต่อกับอำนาจที่เหนือกว่ามนุษย์ได้ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาเกี่ยวกับการเกิด ความเจ็บป่วย ความกลัวตาย หือแม้แต่เพียงความต้องการแสวงหาความหมายของชีวิต ความเชื่อทุกอย่างเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่มีพลังผลักดัน ให้เกิดศาสนาในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ฉะนั้นคนเราจึงอธิบายระบบความเชื่อ หรือศาสนาไปต่าง ๆ นานาตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล แต่ละชุมชน ศรีศักร วัลลิโกดม อธิบายว่า นักมานุษยวิทยามองศาสนาในฐานะที่เป็นระบบความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติ เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่พบเฉพาะในสังคมมนุษย์ ครอบคลุมถึงความเชื่อ ระบบความเชื่อส่งเสริมให้เกิดความร่วมมือเพื่อความอยู่รอด ความเชื่อจึงเป็นพื้นฐานที่ทำให้เกิดการสร้างวัฒนธรรม และประเพณีต่าง ๆ เพื่อเป็นแบบแผนในวิถีชีวิตของคนในสังคมทั้งในด้านดี เช่นการปฏิบัติตามหลักพระพุทธศาสนา และความเชื่อเรื่องผีปอบาเพื่อให้เกิดความเป็นระเบียบในสังคม ในส่วนด้านร้าย เช่นความเชื่อทางไสยศาสตร์ บางประการ ความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ (คือ ผี) และในศาสนา เช่น พุทธ ฮินดู ลัทธิ ลัทธิชณะนามธรรมอยู่ในสำนึกของแต่ละบุคคล ซึ่งมองไม่เห็น และจับต้องไม่ได้ ด้วยเหตุนี้เองคนเราจึงแสดงออก อย่างเป็นรูปธรรมให้มองเห็นและจับต้องได้ด้วยพิธีกรรม ตามความเข้าใจและความปรารถนาอันเกิดจากพื้นฐานของความเชื่อของบุคคลและกลุ่มชนตามกาลเวลาและสถานที่ที่ต่างกัน (ปราณี วงษ์เทศ. 2548 : 9)

พิธีกรรม ก็คือ พฤติกรรมที่คนในชุมชนคิดแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรม ด้วยพื้นฐานและสำนึกตามระบบความเชื่อ และศาสนาที่แตกต่างกันไปในทุกสังคมของโลก แต่มีความประสงค์คล้ายคลึงกันหรือเหมือน ๆ กัน คือ เพื่อดำรงชีวิตอยู่รอดร่วมกัน แล้วต่างก็ทำต่อเนื่องเป็นประจำเป็นประจำเป็นประเพณี ชีวิตคนเราตั้งแต่ยุคดั้งเดิมดึกดำบรรพ์ ต้องสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสิ่งต่าง ๆ มากมาย เช่นเกี่ยวข้องกับคนและชุมชน เกี่ยวข้องกับธรรมชาติแวดล้อม ที่ล้วนเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม จึงแบ่งกว้าง ๆ ออกเป็น 2 อย่าง อย่างสำคัญสุดคือ ประเพณีพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย และประเพณีพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำมาหากิน ดังนั้นพิธีกรรมในระบบความเชื่อที่สำคัญต่อการดำรงชีวิตและการอยู่ร่วมกันในสังคมก็คือ พิธีกรรมที่เนื่องในความอุดมสมบูรณ์ สิ่งที่ทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ก็คือ น้ำฝน ตัวอย่างที่กลุ่มคนในพื้นที่ในที่ในที่ลุ่มน้ำโขงตอนล่างมีระบบคิดกับการเปลี่ยนผ่านกับเหตุการณ์ความเชื่อค่อย ๆ ลดบทบาทในแง่ความเชื่อ ใช้นางอัปสราคุ้มครองเพื่อให้กษัตริย์ผู้มีบารมีสูง ปรับเปลี่ยนให้เป็นสัญลักษณ์ในแง่ความอุดมสมบูรณ์สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน โดยใช้ความเชื่อเกี่ยวกับผี พราหมณ์ ควบคุมมนุษย์และธรรมชาติ ทำให้เกิดความดีความงามอยู่ร่วมกันได้

ชน เคียน (ชน ธารา) แห่งมหาวิทยาลัยภูมิทรวิจิตรศิลป์ สาขาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา กล่าวว่า ในสมัยก่อนประเทศของเราได้รับอิทธิพลของอารยธรรมและวัฒนธรรมจากประเทศอินเดีย ต่อได้มีการประยุกต์เกิดเป็นอารยธรรมและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของกัมพูชาจนถึง

ปัจจุบันนี้ (ชน เกียนและคณะ, 2553 : 44.) สุนิตต์ วงษ์เทศ กล่าวว่า คนตรีกัมพูชา และคนไทยมีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกัน 5,000 ปี มาแล้ว มีระบบเสียงไม่เท่ากันมาแต่ดั้งเดิมเหมือนกันเป็น “วัฒนธรรมร่วม” ของคนตรีกัมพูชาและคนไทยบนผืนแผ่นดินใหญ่อุษาคเนย์ มีความเป็นมายาวนานร่วมกันอย่างแยกไม่ได้ เช่นเดียวกับดินแดนและผู้คนในกัมพูชาและไทยมีพัฒนาการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับดินแดนและผู้คนสุวรรณภูมิ รวมทั้งบรรพชนคนกัมพูชา และคนไทย กับประวัติศาสตร์กัมพูชาและประวัติศาสตร์ไทย นับเป็นส่วนหนึ่งอย่างแยกไม่ได้จากบรรพชนคนสุวรรณภูมิและประวัติศาสตร์สุวรรณภูมิ เหตุที่ทุกวันนี้ต้องแยกกันมาจากยุคอาณาจักรมอญ 100 กว่าปีที่แล้ว กับสงครามโลกครั้งที่สอง ราว 60 ปีที่แล้วทำให้เกิดเส้นกันอาณาเขตแบ่งแต่ละประเทศออกจากกันแล้วตัดขาดความสัมพันธ์แบบเครือญาติที่เคยมีหลายพันปีมาแล้ว แต่พื้นฐานทางสังคม วัฒนธรรมยังคงสืบเนื่องคล้ายคลึงกัน (ชน เกียนและคณะ, 2553 : 21 – 22)

สุนิตต์ วงษ์เทศ เสนออีกว่า เพลง “นางนาค” เป็นสัญลักษณ์บรรพชนร่วมกันทั้งของตระกูลมอญ เขมร และ ไทย-ลาว มีคำบอกเล่ากับมีพิธีกรรมเกี่ยวกับนางนาคเหมือนกันหมด ดูได้จากเพลงนางนาค ทำนองเพลงนางนาค มีความเป็นมาตามตำนานเก่าแก่ สองทาง แยกเป็นพุทธอีกทางหนึ่งเป็นพราหมณ์อีกทางหนึ่ง ตำนานพุทธ อธิบายว่าเพลงนางนาคมีขึ้นจาก พิธีบูชา นาค บรรเลงตอนทำขวัญนาค ตำนานพราหมณ์ อธิบายเพลงนางนาคมีขึ้นจากพิธีแต่งงาน บรรเลงเพลงตอนทำขวัญแต่งงาน นางนาคกับพระทอง เป็นนิทานปรัมปราของกัมพูชาที่มีความสำคัญมาก ถือเป็นนิทาน บรรพชนของชาวกัมพูชา เพราะประวัติศาสตร์กัมพูชาเกี่ยวข้องกับนางนาคอย่างแนบแน่น ทำให้เขมรมีนิทานปรัมปราเรื่องนาคมากมายหลายสำนวน เนื้อร้องเพลงนางนาคกับพระทองมีอยู่ในประชุมบทมโหรีโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา ร้องนางนาค พรรณนาความงามของนางนาคที่แต่งตัวปักปันทัดดอกไม้ ประดับดอกจำปาสองหู ที่สำคัญคือ ห้อยสไบสองบ่าสง่างามตามนิทาน และประเพณีแต่งงานที่เจ้าบ่าวจะต้องเกาะชายสไบเจ้าสาวเข้าหอ มีเนื้อเพลงอยู่ในบทมโหรีโบราณครั้งกรุงเก่า ดังนี้

เจ้าเอยนางนาค	เจ้าคิดแต่เท่านั้นแล้ว
เจ้าปักปันแก้ว	แล้วเข้ามาแซมดอกไม้ไหว
จำปาสองหูห้อย	สร้อยสังวาลเลม้าย
ชมพู่ผ้าสไบ	เจ้าห้อยสองบ่าสง่างาม

เพลงนางนาค เป็นสัญลักษณ์บรรพบุรุษร่วมกันของกัมพูชาและไทย เท่ากับเป็นพยานยืนยันว่าคนตรีกัมพูชาและไทย มีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกัน ตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ トラバจนทุกวันนี้ จะต่างกันบ้างก็ในรายละเอียดปลีกย่อย เช่น เรียกชื่อเครื่องดนตรีและเพลงบางอย่างไม่เหมือนกัน เพราะอยู่ในตระกูลเดียวกัน

อย่างไรก็ตามอินเดียเป็นแหล่งอารยธรรมที่ได้ชื่อว่า พิชัยกัณฑ์ชีวิตเพราะเป็นแอ่งเก็บความเชื่อ และวิถีชีวิตแบบโบราณเอาไว้อย่างเหนียวแน่นมาหลายพันปี ก่อนเป็นอย่างไรปัจจุบันก็ยังเป็นอย่างนั้น ประวัติศาสตร์อินเดียแม้จะได้เคยผ่านการผันผวนทางเศรษฐกิจและการเมืองมาอย่างโชกโชน เจริญหน้ากับนานาชาติ นานาเผ่าพันธุ์ที่หลั่งไหลเข้ามาโดยไม่หยุดหย่อน อินเดียก็สามารถมีชีวิตรอดพ้นเป็นตัวของตัวเองมาได้ อีกทั้งยังได้แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมนั้นมีพลังที่จะสร้างคุณประโยชน์ให้เหมาะแก่ตัวเองเท่านั้น หากแก่โลกทั่ว ๆ ไป วัฒนธรรมเก่ามีการผสมผสานวัฒนธรรมใหม่มิได้ขาดสะบั้นลงไปประการใดเลย มีการเปลี่ยนแปลงและเติบโตขึ้น แต่ทั้งนี้ อินเดียถือว่าอะไรก็ตามที่เป็นของมนุษยชาติอินเดียย่อมมีส่วนร่วมอยู่ด้วย

กรุณา กุศลาสัย (2543 : 166) กล่าวว่า ความยืดหยุ่นและความเข้มแข็งที่ปรากฏในวัฒนธรรมอินเดียมีมูลเหตุมาจากปัจจัยที่แจ่มชัด และสัมพันธ์กันสองประการ ประการแรกความสามารถของอินเดียในอันที่จะยังความกลมกลืนให้เกิดขึ้นระหว่างชาติต่าง ๆ ซึ่งในกรณีสังคมอื่นแล้ว ยากที่จะผสมกลมกลืนกันได้ “จงมีชีวิตอยู่และให้ผู้อื่นมีชีวิตรวมอยู่ด้วย” นี่เป็นแนวปฏิบัติที่อินเดียยึดมั่นตลอดมาทุกกาลเทศะ ประวัติศาสตร์ของอินเดียได้แสดงอย่างแจ่มชัด จะเป็นลัทธิแสดงความเชื่อถือชนิดใดก็ตามที่ย่างเท้าเข้าสู่อินเดีย ย่อมได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากชาวอินเดียเสมอ อาจกล่าวได้ว่าวิญญาณแห่งการผสมผสานและอดกลั้นนี้ ตั้งอยู่บนพื้นฐานแห่งจิตใจอันเปี่ยมไปด้วยความเชื่อมั่นทางศาสนา ซึ่งมีปรากฏให้เห็นในชีวิตของทุกชั้นอินเดีย

กรณีปัจจัยการผสมผสานภายในยังได้รับอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาสัมพันธ์กับของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรืออุษาคเนย์ เช่น ปัจจัยทางภูมิศาสตร์จากอาณาบริเวณทางตอนใต้ของจีน ในมณฑลยูนนาน กวางสีและกวางตุ้งนั้น เป็นพื้นที่แห่งหนึ่งที่ส่งผลต่อชีวิตของผู้คนในบริเวณนี้เพราะอยู่ใต้อิทธิพลของลมมรสุมเช่นเดียวกันกับผู้คนในอินโดจีน ไทย พม่า และกลุ่มคนที่อยู่ในหมู่เกาะ ความสำคัญของลมมรสุมก็คือ การพัดพาลมฝนมาตกเป็นประจำตามฤดูกาล จนเกิดประโยชน์แก่การคมนาคมทางทะเล ทำให้ผู้คนในภูมิภาคนี้เดินทางไปมาหาสู่กันและกัน สามารถเดินทางไปค้าขายกับภายนอก รวมทั้งการให้ผู้คนจากภายนอกเดินทาง ชาวอินเดียเดินทางมาทำการค้าขายและเผยแผ่ทางศาสนาได้ ก่อให้เกิดศูนย์กลางทางอำนาจที่สำคัญกับความเชื่อ เพื่อให้เกิดการหล่อหลอมความเป็นเอกภาพของสังคม ดังเช่น ความเชื่อที่เกี่ยวข้องลักษณะการพ้องร่าในพิธีกรรมตามความเชื่อเกี่ยวกับผี หรือพ่อนเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนามีการผสมผสานก่อให้เกิดเอกภาพของแต่ละท้องถิ่น ในกัมพูชาเป็นพื้นที่แห่งหนึ่งที่ก่อตัวขับเคลื่อนของกลุ่มคน และสร้างอาณาจักรความสัมพันธ์หลายรูปแบบ จากสภาพกายภาพ เศรษฐกิจ สังคม และการเมืองกลายเป็นศูนย์กลางอำนาจของราชอาณาจักรกัมพูชาในแดนสุวรรณภูมิ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15-18 ซึ่งจากหลักฐานจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะนั้นอาจแสดงให้เห็นถึงอิทธิพล

ในรูปแบบบางส่วนที่รับจากอินเดียแล้วพิจารณาปรับทางด้านภูมิปัญญาผสมผสานให้เป็นวัฒนธรรมกัมพูชาที่โดดเด่น ดังเช่น รูปจำหลักนางอัปสรารับภาพจำหลักรูปแบบสัดส่วนของรูปร่างลักษณะรูปร่างเป็นแบบหญิงท้องถิ่นในเขตสุวรรณภูมิ ต่อมาพลึงอำนาจจากศูนย์กลางของกัมพูชาได้กระจายออกไปในพื้นที่รายรอบของอาณาจักร ได้เกิดแคว้นโบราณต่าง ๆ ในประเทศไทยได้แก่ แคว้นสยาม (หมายถึงศรีสัตนาคนหุต – สุโขทัย – กำแพงเพชร) แคว้นกัมพูชะ (หมายถึงลพบุรี – อโยธยา) และแคว้นสุวรรณภูมิ (หมายถึง สุพรรณบุรี – กาญจนบุรี – นครปฐม – ราชบุรี – เพชรบุรี) เคยอยู่ในการปกครองของกัมพูชามาก่อน และภาษาของชนชั้นปกครองของชาวกัมพูชา ยังคงใช้อยู่ในปัจจุบันคือ คำราชาศัพท์ ส่วนภาษาที่ประชาชนใช้กันทั่วไปนั้นไม่ปรากฏ แต่มีความเป็นไปได้ว่า เป็นภาษาไทย เนื่องจากการที่จะทำให้ภาษาเป็นที่นิยมพูดกันอย่างแพร่หลาย จำเป็นต้องใช้ระยะเวลาในการแพร่กระจาย ซึ่งอาจใช้เวลาเป็นร้อย ๆ ปี หลังจากที่ล้านนา สุโขทัย และอยุธยา ตั้งตัวเป็นรัฐอิสระ อาจสันนิษฐานได้ว่า มีการใช้ภาษาไทยกันมานานแล้ว โดยคนไทยในสุวรรณภูมิ ประมาณช่วงพุทธศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมา โดยในช่วงนั้นเริ่มรับวัฒนธรรมเขมรมาประยุกต์ใช้ และต่อมาอาจถูกปกครองโดยขุนนางจากเมืองพระนครในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16 – 18 หลังจากพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 สวรรคต อำนาจของพระนครเสื่อมลง กลุ่มคนไทยที่ตั้งตัวเป็นอิสระและเลิกใช้ภาษาเขมรเป็นภาษาในราชสำนักและภาษาในจารึก และได้หันมาใช้ภาษาแม่ของผู้ปกครอง คือภาษาไทย มาเป็นภาษาในราชสำนัก (ตรงใจ หุตางกูร. 2544 : 8) อาจกล่าวได้ว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมได้ปรับใช้อย่างต่อเนื่อง โดยใช้ฐานวัฒนธรรมของท้องถิ่นผสมผสานกับวัฒนธรรมภายนอกทั้งนี้ภาษาเป็นสื่ออธิบายความเข้าใจในสัญลักษณ์ภาพจำหลักในสถาปัตยกรรมไปพร้อม ๆ กัน เพราะวัฒนธรรมของอินเดียเชื่อว่าเป็นต้นตอพื้นฐานสำคัญต่อชาวสุวรรณภูมิอยู่มีใช้น้อย ดังที่อุเทน วงศ์สถิต (2553 : 5) อธิบายคุณลักษณะบทบาทหน้าที่ของหญิงพื่อนรำเพื่อถวายความศรัทธาต่อพระอิศวรในความเชื่อของศาสนาฮินดู และศิลปวัฒนธรรมจำหลักภาพนางอัปสรซึ่งปรากฏภาพจำหลักสำคัญในสถาปัตยกรรมสมัยเมืองพระนคร

จากการศึกษาของ อุเทน วงศ์สถิต นักศึกษาระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยปуне ประเทศอินเดีย บอกถึงรูปแบบลักษณะความเป็นมาเกี่ยวกับ เรื่องความเลื่อมใสศรัทธาต่อเทพเจ้า มองว่าเทพท่านจะเหาะ ก็เลยจัดหาความบันเทิงให้ แรก ๆ แค่การรำรำ ถ้าเปรียบเทียบกับเมืองไทย คงเหมือนละครเก๋แบบ ถ้ามองไปที่กัมพูชา อาจจะจะเป็นการแกะสลักนางอัปสรรำรำประจำเทวสถานต่าง ๆ อย่างที่นครวัดหรือปราสาทอื่นในสมัยเมืองพระนคร

หน้าที่ของเทวทาสีในอินเดียยุคเริ่มแรก คือ รำถวายเทพเจ้า ต่อมาเมื่อผู้มีอำนาจอย่างพระราชามีศรัทธามากเข้า ให้รำถวายประจำ มีเทวสถาน มีหลักฐานการถวายนางทาสเป็นเรื่องเป็นราวประมาณพุทธศตวรรษที่ 14 เริ่มที่ทางตอนใต้ของอินเดีย แถบรัฐทมิฬนาฑู อย่างจารึก

หลักหนึ่งปรากฏ พ.ศ. 1656 มีข้อความถวายเทวทาสี สมัยอาณาจักรโจโพเรืองอำนาจ กษัตริย์ที่มีอำนาจมาก บางองค์ถวายเทวทาสีคราวละนับ 100 คน ทำให้บางวัดมีเทวทาสี 1,000 คน แรงศรัทธาในเรื่องนี้ แม้แต่พระราชบางองค์ถึงกับถวายพระธิดาของพระองค์เป็นเทวทาสีก็ยังมิสมัยก่อนเทวทาสีมีหน้าที่สูงส่ง มีหน้าที่การเล่าเรียนการร่ายรำในท่าต่าง ๆ ระเบียบในอินเดียสมัยนั้น เช่น การตะนากุยม์ ก็สืบทอดทางเทวทาสี ความรุ่งเรืองมักคู่กับความร่วงโรย สมัยใดเกิดสงคราม การอุปถัมภ์จากองค์กษัตริย์น้อย งบประมาณก็เหินหวนน้อย เหล่าเทวทาสี ก็เลยมีบริการเสริมเพื่อหารายได้เลี้ยงตัว ประเดิมจากการร่ายรำ และร่ายรำให้เกิดอารมณ์ จึงเกิดเจรจากันและตกลงกันด้วยการจ่ายเป็นเงิน ด้วยเหตุนี้การร่ายรำสมัยหลัง ๆ ของเหล่าเทวทาสี จึงมีการเพิ่มท่าทางที่ยั่วยวนเข้าไปเพื่อหาลูกค้า ต่อมาจากปัญหาที่ผู้หญิงต้องขอผู้ชายถ้าไม่แต่งงานก็ไม่ได้รับเกียรติ จึงผลักดันให้ลูกสาวของตนถวายเป็นเทวทาสี เพื่อให้แต่งกับเทพเจ้า การกระทำเช่นนี้ถือกันว่าพวกนางมีเกียรติและไม่มีวันเป็นม่าย เพราะนางแต่งงานกับเทพเจ้าเพียงสามีเดียว แม้จะนอนกับผู้ชายทั้งหมู่บ้านก็ตาม สถานที่ให้บริการอยู่ในบริเวณใกล้ ๆ กับเทวสถาน เหล่าเทวทาสีสืบต่อมานับพันปี เมื่ออังกฤษเข้ามาปกครองพยายามต่อต้านความเชื่อนี้ แต่ไม่เป็นผลเท่าไรนัก หลังจากทีอินเดียได้รับเอกราชแล้ว กฎหมายเริ่มเป็นจริงเพิ่มขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2525 ห้ามถวายเทวทาสีกับเทวสถาน แต่ก็มีการแอบปฏิบัติกัน ทำให้เดี๋ยวนี้ก็ยังมียู่ โดยเฉพาะเทวสถานใหญ่ ๆ และอยู่ห่างไกลออกไปในชนบท นับตั้งแต่วัยรุ่นเรื่อยไปจนถึงวัยชราพวกเธอก็ยังรับใช้เทพอยู่อย่างมั่นคง คล้ายประกาศว่าชีวิตนี้เกิดมาเพื่อเทพโดยแท้ (อุเทน วงศ์สถิต. 2553 : 5)

จากรูปแบบของชาวอินเดียที่มอบให้แก่ระบบสังคมประเทศกัมพูชาในยุคพระนคร หากแต่มิได้เคร่งครัดในหลักการเท่ากับในประเทศอินเดีย อิทธิพลของพุทธศาสนาที่ปฏิเสธระบบวรรณะได้มีส่วนอย่างมากที่ทำให้ความเข้มงวดในกฎเกณฑ์ของวรรณะเบาบางลงในประเทศกัมพูชา โดยเฉพาะภาพจำหลักนางอัปสรในสถาปัตยกรรมขอมโบราณสะท้อนรูปแบบหนึ่งที่ผสมผสานจากอินเดียกับศิลปะขอมที่แฝงอยู่ในโบราณสถานต่าง ๆ นอกจาก “นครวัด” สัญลักษณ์หนึ่งเดียวที่ประกาศความเป็นเขมรเด่นชัด บรรดาอัปสรสวรรค์นางก้านัลแห่งเทวาลัยก็อยู่ในดวงใจของคนทั้งโลก ภาพจำหลักบนกำแพงปราสาทถูกถ่ายทอดออกมาเป็นทั้งภาพถ่าย ภาพเขียน ภาพปั้น งานสลักไม้ รูปหล่อสัมฤทธิ์ ฯลฯ ในตลาดเขตนครวัดนครธม ในเสียมเรียบ หรือตลาดผสารัตตะละปุงเปรียบเสมือนศูนย์การค้าหิมมาของกรุงพนมเปญ มีของทุกอย่างให้เลือกซื้อทั้งเครื่องทอง เครื่องเงิน พลอย อัญมณี และงานหัตถกรรมที่ระลึกสารพัดรูปแบบ งานหล่อโลหะราคาถูก สัญลักษณ์ที่พบเห็นเป็นนางอัปสรใหญ่หรือในรูปออกแบบที่หลากหลายเป็นรูปโลหะสัมฤทธิ์รูปร่างต่าง ๆ วางรอขายเป็นที่ระลึกของผู้ที่อยากเห็นในความคิดความงามตามที่มีอยู่ในความรู้สึกความเป็นหญิงแห่งความบริสุทธิ์ จึงงามอันอ่อนช้อยของชาวเขมร

ชี้ให้เห็นปัจจัยหนึ่งของชาวเขมรที่ก่อให้เกิดความเป็นเอกภาพแห่งการผสมผสานเพื่อสร้างคุณประโยชน์ให้แก่สังคม ดังที่ธีรภาพ โลหิตกุล เสนอว่า ชาวเขมรนับถือเทพอัปสรนครวัดเป็นเทพแห่งความดีงาม เป็นเทพธิดาผู้พิทักษ์เทวดาในเทวสถานพราหมณ์หรือ ฮินดู ภาพลักษณ์ของเทพอัปสรในจินตนาการของชาวเขมร คือ ความงดงามอ่อนช้อยและบริสุทธิ์ผุดผ่อง มีท่วงท่าอ่อนช้อย และรอยยิ้มกึ่งสำรวมคอยให้การต้อนรับ การแต่งองค์ทรงเครื่องคือ ภาพสะท้อนวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีในราชสำนักขอม ศิลปะการร่ายรำประจำชาติกัมพูชาเป็นศิลปะในราชสำนักที่ใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองเพื่อแสดงเอกลักษณ์ของชนชาวกัมพูชามาทุกยุคทุกสมัย คือ “ระบำอัปสรา” หรือรำเทพอัปสร ซึ่งถอดแบบการแต่งกายและท่าร่ายรำมาจากภาพจำหลักเทพอัปสรนครวัด ปัจจุบันสาวนาฏศิลป์คนใดได้รับเลือกให้เป็นตัวแทนในระบำอัปสราที่เท่ากับว่าเธอเป็น “นางงามกัมพูชา” (ธีรภาพ โลหิตกุล. 2548 : 104)

ปราโมทย์ ทัศนาศูวรรณ (2548 : 176) เสนอว่า เป็นคติการสลักรูปนางอัปสราเพื่อให้นางคอยปรนนิบัติรับใช้พระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 เมื่อเสด็จสวรรคต และดวงวิญญาณเสด็จประทับที่ปราสาทนี้แล้วหันมามองดูนาฏศิลป์ไทยเราได้รับอิทธิพลจากเขมร ก็มีชุดที่ถอดแบบท่ารำและการแต่งกายมาจากเทพอัปสรนครวัดเช่นกัน แต่เรียกชื่อว่า “ระบำลพบุรี” เพราะละโว้หรือลพบุรีเป็นหัวเมืองสำคัญในสมัยอาณาจักรขอมเมื่อพันปีก่อน ศิลปะใดก็ตามที่เกิดขึ้นในช่วงนี้จึงถูกกรมศิลปากรเรียกว่า “ศิลปะลพบุรี” แทนที่จะเป็นศิลปะขอมหรือเขมร ส่วนพื้นที่ปราสาทขอมในอีสานได้มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมากกว่า พื้นที่ลพบุรี และอยุธยา ความรู้สึกของคนในเขตนี้เป็นเขมรสูงเมื่ออยู่ในอำนาจการปกครองของรัฐไทย ก็ถูกกำหนดกำหนดจากราชการว่า “เขมรถิ่นไทย” ชี้ให้เห็นความรู้สึกนึกคิดกับการปรับตนเอง สังคม และ บริบทสิ่งแวดล้อมรอบตัว จึงแสดงตัวในความเป็นเอกภาพ ดังเช่น สถาบันการศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ พยายามศึกษาถึงความเข้าใจ ตั้งคำถามตัวเองว่าเป็นใคร โดยทำการศึกษาหาองค์ความรู้ใหม่ให้ลึกซึ้ง จึงต้องใฝ่รู้ จัดกิจกรรมเผยแพร่บทบาทหน้าที่ตัวเองออกสู่ภายนอกทั้งในประเทศและต่างประเทศ การเข้าใจในภาวะผู้นำทางด้านศิลปะขอม การนำเสนอผลงานจากการสืบค้น วิเคราะห์ติดตามงานที่เป็นเชิงลึก เพื่อให้มีทักษะการปฏิบัติงานตามมาตรฐานวิชาชีพวัฒนธรรมในพื้นที่อย่างลึกซึ้ง เช่น การนำเสนอศิลปะฟ้อนรำในรูปแบบมหรหรรวมวัฒนธรรมพื้นบ้านสุรินทร์ แหล่งอารยธรรมขอมโบราณ จัดการแสดงวัฒนธรรมเขมร, กูย และลาว ลักษณะเด่น ได้แก่ ระบำอัปสรสราญ เรืองกันตรึม เรืองตรุษ เรืองอันเร รำบำเกลมอเชิงบั้งไฟ และการแสดงแฟชั่นโชว์ผ้าไหมสุรินทร์ เป็นต้น กิจกรรมการแสดงดังกล่าวนี้มีความสัมพันธ์ถึงโครงสร้างสังคม ที่สะท้อนออกมาจากพลังที่เคลื่อนไหวออกจากภาพจำหลักนางอัปสราให้เป็นสัญลักษณ์ความดีงาม เมื่อผสมผสานขับลำ ฟ้อนในท่าเคลื่อนไหวย่อมแสดงคุณค่าทางระบบความเชื่อ ศาสนา ทัศนคติ ความรู้สึกนึกคิด สอดรับ

กับธรรมชาติสภาพแวดล้อม ดังกวีนิพนธ์เชิงสังวาสของกวีรัตนโกสินทร์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์
เขียนไว้ในเพลงชื่อ อปสรว่า

อ้อองค์อปสร	หยาดฟ้าแสงดาว
ดวงตาสุกสกา	วาวไสวใจหวน
ร้ายรำสาอา	เหมือนดั่งนางฟ้าลาวัลย์
ดั่งจะบีกันตรึงกระชั้น	เรียงรับอปสร

(นิวัติ กองเพียร. 2539 : 171)

การศึกษาภาพจำหลักสถาปัตยกรรมขอมนางอปสรที่ริมขอบประตูปราสาททองคำประทาน
ได้ภาพสะท้อนในแง่ระบบสังคมที่หลากหลายที่สังคมอดีตได้สืบทอดถึงปัจจุบัน และยังคงอยู่ใน
สังคมปัจจุบัน ด้านความสัมพันธ์ของสังคมปัจจุบันยังเชื่อว่าสังคมต้องมีส่วนร่วมในจิตสาธารณะ
เอื้ออาทรต่อกันแต่มีบทบาทหน้าที่อย่างเอกภาพที่ร่วมอยู่ด้วยกันได้ ดังจารึกอักษรธรรม อายุ
ประมาณพุทธศตวรรษ 22 – 23 กล่าวถึงสังคมที่สัมพันธ์ด้วยบทบาทการมีส่วนร่วมอยู่ในพื้นที่
เดียวกัน เช่น เจ้านาย พระสังฆราชา และพระสงฆ์ และเชื่อว่าชาวบ้านเขตนี้อาศัยอยู่ที่สัมพันธ์ด้าน
โครงสร้างอำนาจ เพื่อสร้างระเบียบการอยู่ร่วมกันของกลุ่มเขมร กูย และลาว เป็นการรวมกลุ่มที่มี
พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เป็นความเชื่อที่สร้างความดี พ้นจากความทุกข์ ทั้งกาย ใจ และพึงเศรษฐกิจที่ใช้
ร่วมกัน เป็นการลดความขัดแย้ง เมื่อใช้ระบบคิดความเชื่อเดียวกัน การสร้างคตินิยมร่วมทั้ง
ผี พุทธ พราหมณ์ โดยมีความเคลื่อนไหว กระบวนการขับเคลื่อน สร้างกลไก ตามแบบแผน
ความคิดที่กลุ่มหลายกลุ่มสัมพันธ์ปรับตามความเหมาะสมและสังคมหลายกลุ่มยอมรับ ดังที่
นักวิชาการศรีศักร วัลลิโภดมกล่าวว่า มีการปรับศาสนสถานปราสาทศิขรภูมิให้มีชีวิตชีวาตามความ
เชื่อ เดิมปราสาทเป็นศาสนสถานของฮินดูปรับเปลี่ยนให้เป็นพุทธคือ เป็นสถูปเจดีย์ทาง
พระพุทธศาสนา ความเชื่อได้ขัดเกลากลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มให้ในความรู้สึกที่ยอมรับอย่าง
เดียวกัน มีพุทธศาสนา มีความรู้สึกทางลายลักษณ์ และศิลปวัฒนธรรมร่วมกัน และยังมีผลต่อ
ความสัมพันธ์กันทางสังคม และการเมืองร่วมกัน ดังนั้นคตินิยมเชื่อเดิมที่เกี่ยวนางอปสรในแง่
ศาสนาฮินดูได้เปลี่ยนผ่านมาในความคิดใหม่ของสังคมเกษตรกรรมที่ยาวนานได้สร้างความรู้ใหม่
ด้านความเชื่อของนางอปสรมานั้นคือ ผู้ให้ความอุดมสมบูรณ์ ความดีงาม เป็นรูปที่สร้างอุดมการณ์
การอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข

ปัจจัยภายนอก

การปรับเปลี่ยนปัจจัยของมนุษย์เกิดจากการสั่งสมความรู้ ใฝ่รู้ เสาะแสวงหา วิธีการเรียนรู้
อย่างเป็นกระบวนการ การนำปัจจัยความคิดใหม่ๆมาช่วยปรับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ให้มีคุณค่าและ
สร้างประโยชน์ ปัจจัยทางเทคโนโลยีจึงเป็นประเด็นสำคัญเพราะช่วยให้เกิดความสะดวกต่อกิจ

กิจกรรมของมนุษย์ ทักษะการคิดแก้ปัญหาอย่างมีวิจารณญาณ สามารถช่วยแก้ปัญหาสิ่งที่ซับซ้อน และคัดเลือกสิ่งที่เหมาะสม มุ่งทำประโยชน์ให้แก่ชีวิต และสังคม การรับรู้และยอมรับ ตามความหมายที่ พระธรรมปิฎก (ป.ก. ปยุตโต) เสนอว่า เทคโนโลยีคือการนำเอาความรู้ โดยเฉพาะความรู้วิทยาศาสตร์ มาจัดทำดำเนินการ เพื่อให้การดำเนินชีวิตของมนุษย์เป็นอยู่อย่างได้ผลดียิ่งขึ้น และการทำการต่าง ๆ ได้สมฤทธิ์ผลดียิ่งขึ้น เพราะฉะนั้น เทคโนโลยีจึงไม่ได้อยู่แค่ความหมายหยาบ คือสิ่งสำเร็จรูปที่เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ แต่โยงไปหาเหตุปัจจัยของสิ่งเหล่านั้น คือการนำความรู้มาใช้นั้นคือสาเหตุ ความหมายที่แท้จริงต้องลงไปถึงความรู้ ถ้าไม่มีความรู้เทคโนโลยีที่เข้าใจว่าเป็นวัตถุเครื่องใช้นั้นก็เกิดไม่ได้ ดังนั้นการมองเทคโนโลยีจะต้องมองลงไปถึงความหมายพื้นฐานคือตัวภูมิปัญญาหรือตัวความรู้ และการมองอย่างนี้จะโยงไปหาวิทยาศาสตร์พอมองอย่างนี้ก็จะเห็นว่า Science คู่กับ Technology ถ้าเทคโนโลยีไม่มีวิทยาศาสตร์เป็นฐาน เทคโนโลยีพัฒนาไม่ได้ จึงต้องพัฒนาวิทยาศาสตร์มาเป็นฐานของการพัฒนาเทคโนโลยี ถ้ามองลึกไปถึงในแง่มุมเพิ่มขึ้นอีก เพื่อจะได้พัฒนาคนและพัฒนาทุกอย่างให้ถูกต้อง ต้องเชื่อมโยงออกมาสู่การกระทำจะต้องมีความรู้คิดหยั่งเห็นในหนทางและวิธีการที่จะจัดนำความรู้มาใช้ และมีฝีมือที่จะทำให้วัตถุประสงค์สัมฤทธิ์ผล แสดงความสามารถใน 2 อย่าง เรียกว่า ศิลปะ เทคโนโลยี จึงมีศิลปะรวมอยู่ด้วย เทคโนโลยีจึงทำให้วิทยาศาสตร์เกิดประโยชน์แก่ชีวิตและสังคม หรือแก่มวลมนุษย์และแก่โลกทั้งหมด (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตโต). 2540 : 9)

ด้านแนวโน้มเนื้อหาการศึกษาเทคโนโลยีสมัยใหม่ ถ้ามอง เทคโนโลยีทางด้านการสื่อสารที่สำคัญได้แก่ อินเทอร์เน็ต ซึ่งมีผลกระทบอย่างกว้างขวาง และลึกซึ้งต่อการดำเนินชีวิตของพลโลก มีนักเศรษฐศาสตร์ญี่ปุ่นบางท่านทำนายว่า ศูนย์กลางเศรษฐกิจโลกจะย้ายจากกรุงนิวยอร์กไปสู่โลกเสมือนจริงของไซเบอร์สเปซ (Cyber – space) ส่งเสริมแบบการสื่อสารแบบโต้ตอบได้ทางด้านดนตรี เพลง ไปจนถึงความบันเทิงอื่น ๆ จนบางคนกล่าวว่า ในอนาคตเศรษฐกิจโลกจะกลายเป็นเศรษฐกิจบันเทิง (Entertainment Economy) กล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ อินเทอร์เน็ตจะปฏิวัติวิธีการทำงาน การสร้างและการกระจายความรู้ ชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรมของทั้งโลก (อนุช อาภาภิรม และคณะ. 2543 : 36) สำหรับพื้นที่ของประเทศไทย และกัมพูชามีการปฏิวัติมานานตั้งแต่สมัยวัฒนธรรมอินเดียเผยแผ่เข้ามาระหว่าง พ.ศ. 200 – 300 ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศกล่าวว่า หลังพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพานแล้ว ราว ๆ 300 ปี หรืออาจกล่าวได้ว่าระหว่าง พ.ศ. 200 – 300 มีพระสงฆ์ 2 รูป คือ พระโสณะกับพระอุตระ อาศัยเรือพ่อค้าเข้ามาเผยแผ่พระพุทธศาสนาเป็นครั้งแรกที่ดินแดนสุวรรณภูมิ ส่งผลให้พระพุทธศาสนาเริ่มประดิษฐานลงในภูมิภาคนี้เป็นครั้งแรก ตรงบริเวณที่อยู่ระหว่างลำน้ำแม่กลอง – ท่าจีน พร้อมกันครั้งนั้นพวกพราหมณ์ก็เข้ามาเผยแผ่ศาสนาฮินดูด้วยทำให้ชุมชนท้องถิ่นใกล้เคียงเลียบแห่งรับพระพุทธศาสนา บางแห่งรับศาสนาฮินดู แต่มีบางชุมชนรับ

พุทธแล้วเปลี่ยนเป็นฮินดู บางชุมชนแรกรับฮินดูแล้วเปลี่ยนเป็นพุทธ เป็นเหตุให้มีหลายแห่งรับทั้ง พุทธและฮินดูปะปนอยู่ด้วยกันในชุมชนเดียวกัน เหตุที่เป็นอย่างนั้นเพราะการจะรับหรือรับสิ่งใด เป็นอำนาจหรือดุลยพินิจวิจารณ์ฐานของหัวหน้าหรือเจ้าเมืองที่เป็นชนชั้นปกครอง ไม่ใช่อำนาจ ของพ่อค้าจากชมพูทวีป หรือนักบวช หรือพราหมณ์ที่นำศาสนามาเผยแผ่ (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2547 : 41) ปัจจัยจากภายนอกด้านเทคโนโลยีของสังคมอินเดียเชื่อว่าเป็นฐานคิดอย่างหนึ่งที่ผู้คนในเขต สุวรรณภูมิยอมรับอย่างค่อยเป็นค่อยไป ดังเช่น ภาษา ศาสนา ศิลปะ วิทยาศาสตร์ และกลายเป็น เอกภาพของตนเองทั้งในประเทศไทยและกัมพูชา

1. ปัจจัยด้านเทคโนโลยี

มนุษย์กับเทคโนโลยีมีความสัมพันธ์ต่อกัน สะท้อนกระบวนการจัดระบบทางความคิด ปัจจัยการดำเนินชีวิต และมองอย่างเคลื่อนไหวทั้งเชิงนามธรรมและรูปธรรมที่ประกอบกันขึ้นเป็น องค์รวมจากความเชื่อ ศาสนา ประยุกต์ขัดเกลาผสมผสานกับเทคโนโลยีให้เกิดคุณค่า สร้างความ พอใจให้แก่มนุษย์ สร้างรูปแบบวัฒนธรรมพื้นบ้าน และกลายเป็นชุมชนหมู่บ้าน และพัฒนาเป็นรัฐ ชาติ การศึกษาด้านปัจจัยเทคโนโลยีที่สัมพันธ์กับการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่พัฒนาจากภาพ ศิลปะหลักสถาปัตยกรรมขอมนี้ได้กำหนดลักษณะการเปลี่ยนแปลงอยู่ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนจะมีศาสนา ช่วงที่ 2 รับศาสนา ช่วงที่ 3 ช่วงเทคโนโลยีสมัยใหม่

1.1 เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนจะมีศาสนาเข้ามา มนุษย์ต้องการพื้นที่ที่มีส่วนร่วมเป็น เจ้าของ ไม่เฉพาะพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่เป็นพื้นที่ที่จะสามารถยืนยันความเป็นตัวตนของ ตนเองได้ สามารถบอกได้ว่าตนเองเป็นใคร บอกเรื่องราวแบบแผนการดำรงชีวิต ภูมิปัญญา วิธี คิด วิธีปฏิบัติ ความเชื่อที่ยึดถือ รวมทั้งภาษาพูดภาษาเขียน ที่ถูกถ่ายทอดสืบเนื่องมาจากเชื้อสาย บรรพบุรุษ ในความหลากหลายที่แตกต่างกันของกลุ่มชาติพันธุ์ คนตรีซึ่งเป็นเทคโนโลยีของ มนุษย์ยังสามารถเชื่อมโยงความต่างนั้น ให้คงเห็นความงดงามที่เป็นอัตลักษณ์ของตนเอง และ ผสมผสานกลมกลืน ความต่างกันนั้นได้อย่างลงตัว เทคโนโลยีทางด้านดนตรีเป็นสื่อที่สะท้อนให้ เห็นความคิด วิถีปฏิบัติของการอยู่ร่วมกันฉันมิตร แสดงภูมิปัญญาที่ทำหน้าที่ที่หลากหลาย เป็นสื่อ ในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เป็นสิ่งบันเทิงที่สร้างความสุข ความมีชีวิตชีวา ปลุกเกล้าอารมณ์ให้คล้อย ตามยามที่ต้องการเสริมกำลังใจ หรือแม้แต่ใช้ประกอบในการรักษาเยียวยาความเจ็บป่วยไข้ แต่ไม่ ว่าดนตรีจะทำหน้าที่อะไรในบริบทนั้น ๆ ดนตรียังถ่ายทอดความเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มคน ผ่าน เสียงที่ร้อยเรียงอย่างตั้งใจ สะท้อนความเป็นตัวตนของชาติพันธุ์ เมื่อมีการพัฒนาการเติบโต เป็น บ้านเมืองและรัฐ ส่งผลให้มีความสัมพันธ์ทางการเมืองแบบเครือญาติเป็นบ้านพี่เมืองน้องเห็นได้ จากกษัตริย์ล้วนเป็นเครือญาติใกล้ชิดบ้าง ห่าง ๆ บ้าง เช่น อยุธยา สุโขทัย หลวงพระบาง นครวัด

นครธม เวียดนาม หงสาวดี รวมทั้งนครศรีธรรมราชและมลายูปัตตานี เป็นต้น (นิรมล เมธีสุวกุล. 2553 : 20)

สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนอว่า เทคโนโลยีคนตรีชาติพันธุ์เป็นดนตรีดึกดำบรรพ์ของทุกชาติพันธุ์อันหลากหลายของดินแดนสุวรรณภูมิในภูมิภาคอุษาคเนย์ มีหลักฐานนานไม่น้อยกว่า 3,000 ปีมาแล้ว นับเป็น “บรรพตังคิต” อุษาคเนย์ทั้งภูมิภาคมีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติ เช่น พืชพันธุ์ธัญญาหาร แร่ธาตุ ตะกั่ว ดีบุก ทองแดง เหล็ก ฯลฯ มีความหลากหลายทางชีวภาพ เมื่อเกิด “โลหะปฏิวัติ” ครั้งแรกขึ้นส่งผลให้กลุ่มชาติพันธุ์จากที่อื่น ๆ ทั้งใกล้และไกล เคลื่อนย้ายเข้ามาแลกเปลี่ยนซื้อขายสิ่งของนานา คนเหล่านั้นส่วนหนึ่งเข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่ในเขตอุดมสมบูรณ์ปะปนกับคนพื้นเมืองที่เป็นมนุษย์อุษาคเนย์มาแต่ดั้งเดิม ผู้คนบนผืนแผ่นดินอุษาคเนย์ก็เพิ่มมากขึ้นเป็นเหตุให้โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไปเมื่อราว 3,000 ปีมาแล้ว

มโหระทึกเทคโนโลยีหล่อด้วยโลหะผสมเรียก ทองสัมฤทธิ์ มีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน บางแห่งเรียก ช้องกบ ช้องบั้ง แต่บางแห่งเรียกว่า กลองทอง (แดง) กลองกบ ถือเป็นลักษณะเฉพาะของภูมิภาคอุษาคเนย์เพราะมีแพร่หลายกระจายไปทั่วแผ่นดินใหญ่และหมู่เกาะ ตั้งแต่เหนือสุดที่มณฑลยูนนาน จนถึงใต้ทางหมู่อินโดนีเซีย มโหระทึกยุคแรก ๆ เป็นภาชนะใส่สิ่งของศักดิ์สิทธิ์ฝังไว้ในศพ บางแห่งใช้ใส่กระดูกคนตายที่ฝังดินไว้ นานเข้ากลายเป็นเครื่องประโคมตีในพิธีกรรม เช่น พิธีศพ ทำให้เรียกภายหลังว่า “กลอง” เพราะมีรูปร่างเหมือนกลองไม้ แต่บางที่เรียก “ช้อง” เพราะหล่อด้วยโลหะสัมฤทธิ์ และเป็นแบบดั้งเดิม และเก่าแก่ที่สุดของเครื่องดนตรีตระกูลฆ้องระฆัง เช่น ช้องหุ่ย และระฆังใช้ตีประจำวัด กับฆ้องวง ใช้ตีในวงปี่พาทย์ทุกวันนี้ มีใช้ทั่วไปในอินโดนีเซีย มาเลเซีย ไทย ลาว พม่าและกัมพูชา ปัจจุบันยังใช้มโหระทึกประโคมในพิธีกรรมสำคัญของรัฐและพระเจ้าแผ่นดิน เนื่องจากเป็นเครื่องมือหล่อด้วยโลหะผสมที่ใช้เทคโนโลยีสูง จึงเป็นสิ่งที่คนทั้งชุมชนต้องร่วมกันทำขึ้นเพื่อให้เป็นสมบัติของเผ่าพันธุ์ ฉะนั้นจึงเป็นสัญลักษณ์ของหัวหน้าเผ่าพันธุ์นั้น ๆ ด้วย แล้วสืบเนื่องเป็นสัญลักษณ์ของพระราชสมัญหณ์ต่าง ๆ ต่อมา รอบ ๆ มโหระทึกสลักเป็นลวดลายสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น จักรวาล ฟ้ากับดิน และน้ำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจะมีรูปกบประดับหน้ากลอง ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ของฝน จึงใช้ตีขอฝน บูชากบเพื่อขอความอุดมสมบูรณ์ให้ชุมชนเผ่าพันธุ์ของตน โดยใช้ ปี่กับแคน เป่าทำนองด้นเคล้าคลอตลอดเวลา เครื่องเป่าอย่างแคนมีลิ้นให้กำเนิดสันเครือ ทำด้วยโลหะสัมฤทธิ์ที่ต้องรีดให้บางที่สุดจนสามารถใช้ลมปากเป่าให้สั่นสะเทือนเป็นเสียงเครือได้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2547 : 62 – 64)

นิรมล เมธีสุวกุล ยังเสนอว่า มโหระทึกเลียนแบบรูปทรงน้ำเต้า สัญลักษณ์ของท้องแม่ทำให้เกิดลูกพบทั่วทั้งภูมิภาคอุษาคเนย์ ที่ทำจากน้ำเต้าแห้งมี ปี่น้ำเต้า พิณน้ำเต้า คนสมัยก่อนใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารกับผีบรรพบุรุษ เช่น ผีฟ้าพญาแถน ผู้มีอำนาจเหนือธรรมชาติ ปี่น้ำเต้า ใช้

ไม้ไผ่ ไม้้อ ไม้วาง เสียบเข้าไปในผลน้ำเต้า เป็นเสียงได้เสียงเดียว แต่เสียงเบาเลยเป็นต้นแบบให้มีเครื่องเป่าเสียงดังในสมัยหลัง เรียกว่า เป่ ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีลิ้นเป่า มีพัฒนาการเป็นปี่นอก ปี่กลาง ปี่ใน ต่อมาเอาไม้ไผ่ ไม้้อหลายอันเสียบเรียงกัน เป่าได้หลายเสียง เรียก แคน แม้ปัจจุบันจะใช้ไม้จริงทำที่เป่าแทนผลน้ำเต้า มีไม้ขางเสียบเป็นแผง ก็ยังเรียกที่เป่านี้ว่า เต้าแคน สืบนามน้ำเต้าไว้ ปี่น้ำเต้าเรียกว่า บางทีเรียกว่า เรไร ใช้เป่าเป็นเสียงสัญญาณศักดิ์สิทธิ์ในวัดมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ก็เลิกใช้ พิณน้ำเต้า ใช้ดีดคี่มีสายเดียว ใช้น้ำเต้าแห้งผ่าซีกเป็นกะโหลกเสียง ตรึงติดกันเรียกทวนผูกสายเดียว ต่อมาใช้กะลาแทนน้ำเต้าแล้วเรียก เพี้ย เพียหรือเปี้ย (นิรมล เมธิสุกุล. 2553 : 20)

ความเป็นเอกภาพในความแตกต่างการผสมผสานประเภทดนตรีประกอบการบรรเลงได้สะท้อนความจริงนึกคิดและมานึกคิดของกลุ่มผู้คนในเขตสุวรรณภูมิสามารถปรับตนเองครั้งแล้วครั้งเล่าให้เข้ากันได้กับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงเสมอ จากหลักฐานแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างมโหรีที่เกี่ยวกับกลุ่มชนตระกูลไทย-ลาวยังมีอยู่ตรงลวดลายประดับมโหรีที่กและขวานตำริดเป็นรูปช่างฟ้อน(หรือช่างขับ) และหมอแคนกำลัง “แอ่วลาวเป่าแคน” แสดงว่า แคนเคยเป็นเครื่องเป่าในพิธีกรรม และเป็นเครื่องประกอบคู่กับมโหรีที่เมื่อราว 3,000 ปีมาแล้ว แคนนั้นเป็นเครื่องเป่ามีหลายเสียง มีพัฒนามาจากเครื่องเป่าอย่างหนึ่งที่กลุ่มไทยเรียกภายหลังว่า เรไร ซึ่งพัฒนามาเป็นแคน ยังเป็นต้นเค้าของปี่นอก – ปี่ในที่ใช้ในวงปี่พาทย์ ปี่กับแคนเคยมีฐานะสูงคู่กับฆ้อง กลอง และมโหรีที่ก ดังมีอยู่ในเอกสารโบราณ เช่น อนิรุทธคำฉันท์ ระบุว่าปี่แคนเป็นเครื่องขับกล่อมในราชสำนักคือ “เต่งตึงเพลงพิณ ปี่แคนทรลอง สำหรับลอบอง เลบ่งเง้งฉันท” ส่วนมหาดิคำหลวงระบุว่า “นักคุณแคนคู่ฆ้อง สรไน” ขบวนการมโหรีที่ประกอบในพิธีกรรมฝังศพที่อำเภอเทียนเอ้อ มณฑลกวาสี มีเครื่องมือสำคัญ 3 กลุ่ม คือมโหรีที่ก 10 ใบ กลองไม้ซิงหนั่ง 2 ใบ และปี่ 2 เลา คล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ของไทย ลาว เขมร มอญ ทุกวันนี้มี ฆ้อง-กลอง-ปี่ ปัจจุบันมโหรีที่กกับฆ้องชัยในพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เพื่อความอุดมสมบูรณ์ ที่ท้องสนามหลวง เมื่อเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2537 (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2537: 168 – 171)

ปัจจุบันนี้พบว่าพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนา พิธีกรรมบวงสรวงสถาปติยกรรมขอมโบราณของชุมชน เช่น ปราสาทศิขรภูมิ ปราสาทบ้านช่างปี่ อำเภอศิขรภูมิ ปราสาทจอมพระ อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ มีการบรรเลงเพลงในพิธีกรรมแบบพราหมณ์มีการนำเสนอบทสวดร่ายกล่าวดึงเทวดามาร่วมรับรู้เหตุการณ์ สถานการณ์ และลงมาบริโภคอาหาร พร้อมนี้มีพิธีฟ้อนรำอัสราที่ถอดรูปแบบคุณลักษณะจากจำหลักนางอัปสรในสถาปติยกรรมออกมาสร้างจินตนาการฟ้อนรำเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรมด้วย ส่วนบทบาทของพราหมณ์มีพิธีกรรมแบบท้องถิ่นได้ชี้ให้เห็นความสำคัญให้เกิดความขลัง (บั๊กหนาน ด้งกู๋. 2538 : 116-117) ศักดิ์สิทธิ์ในความรู้สึก

ของคนในพื้นที่ซึ่งเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งช่วยให้เทคโนโลยีด้านดนตรีเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยส่งเสริมสนับสนุนการฟ้อนรำได้สืบทอดอย่างต่อเนื่องมาจนถึงทุกวันนี้

อย่างไรก็ตาม ในขณะที่นักปราชญ์ตะวันตกส่วนใหญ่มีแนวคิดทฤษฎีในเรื่องการทำให้เป็นอาณานิคมนั้นก็ดูเหมือนมีนักปราชญ์ชาวตะวันตกเพียงท่านเดียว คือ วันเลอร์ (W.A. Van Leur) ที่ให้ความสนใจกับการค้าทางทะเลเป็นพิเศษ ไม่เห็นด้วยคัดค้านว่าผู้คนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไม่ได้อยู่ในสภาพที่ป่าเถื่อนก่อนที่จะมีการติดต่อกับชาวอินเดีย หากเป็นพวกที่มีความเจริญมีบ้านเมืองและมีผู้ปกครองอยู่แล้ว เมื่อพวกอินเดียเข้ามาติดต่อกับชาวนั้น ได้มาติดต่อกับบรรดาหัวหน้ากลุ่มชนหรือผู้ปกครองบ้านเมืองเหล่านั้น และบรรดาพวกหัวหน้าหรือพวกหัวหน้าผู้ปกครองเหล่านี้ก็รับเอาพวกนักปราชญ์และผู้รู้ของอินเดียมาเป็นผู้ให้ความรู้ในด้านศิลปวิทยาการสอนศาสนา และประกอบพิธีกรรมให้ การรับอิทธิพลทางศาสนาและศิลปวิทยาการจึงเป็นไปในรูปที่ผู้นำของคนในพื้นที่เมืองเห็นว่าอะไรเหมาะสมและสังคมเป็นสำคัญ หากได้ปล่อยให้ผู้รู้ของอินเดียมากำหนดให้ไม่ เพราะการแพร่เข้ามาของอารยธรรมอินเดียจึงไม่ใช่มาอย่างครอบงำ หากถูกเลือกมาปรับเข้ากับของเดิม โดยการกำหนดและเลือกเฟ้นของผู้นำกลุ่มชนในบ้านเมือง (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2548 : 13) ถ้ามองลักษณะแนวนี้นี้เชื่อว่า เทคโนโลยีที่ผู้คนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ใช้ในกิจกรรมกลุ่มอยู่แล้วมาผสมผสานกลมกลืนเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดพิธีกรรมที่มีสมรรถของสังคมมีการปรับปรุงให้เข้ากันตามสภาวะแวดล้อม เป็นเครื่องชี้ชัดให้เห็นคุณภาพของชีวิตอันยาวนานที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ดังเช่น วงดนตรีดุ่มโหมง

กมล เกตุศิริ เสนอว่า วงดนตรีดุ่มโหมงนี้เป็นเทคโนโลยีเก่าแก่ดั้งเดิมเกี่ยวข้องกับเผ่าพันธุ์ อารยธรรมอันเก่าแก่ของมนุษยชาติที่เคยตั้งถิ่นฐานอยู่ในอาณาบริเวณอีสานตอนใต้ก่อนที่จะขอมจะรุ่งเรืองและมีอำนาจเหนือบริเวณมณฑลอันเป็นที่ตั้งของเมืองสุรินทร์ปัจจุบัน วงดนตรีประจำวงดุ่มโหมงในเมืองสุรินทร์ มีชื่อเพลงนับสิบชื่อนับสิบเพลงที่ใช้บรรเลงเพลงวงดุ่มโหมง เช่น เพลง สวายุภูมิเวียด แปลว่ามีต้นมะม่วงเต็มวัด เป็นเพลงโหมโรงและใช้บูชาครู อีกเพลงหนึ่งชื่อ ชะแเร็กชุม เป็นคำในภาษาเขมรแยกออกได้สองคำ คือ ชะแเร็กแปลว่า ร้องเสียงดัง คำว่า ชุมแปลว่าร้องให้ เมื่อนำคำสองคำนี้มารวมกัน ชะแเร็กชุมจะหมายความว่า ร้องให้เสียงดังมีเสียงสะท้อนคละเคล้ากับเสียงฆ้องหุ่ยที่ดีหลังจากผู้ปวยหนักได้ขาดใจตายแล้วนั่นเอง เป็นต้น

(กมล เกตุศิริ, 2527 : 200) ทุกวันนี้เครื่องดนตรีดังกล่าวกลายเป็นเทคโนโลยีในพิธีกรรมเมื่อมีพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เช่น พิธีกรรมโบกโรงเกี่ยวกับการพลิกฟื้นวัฒนธรรมชุมชน การเปิดพิธีกรรมเปิดร้านค้าธุรกิจ และการบริการสวัสดิการต่าง ๆ ของชุมชนในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์

กล่าวสรุปได้ว่าเทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนจะมีศาสนาในเขตภูมิภาคลุ่มน้ำโขง หรือเขตสุวรรณภูมิ มนุษย์และกลุ่มสังคมได้คิด ประดิษฐ์ เพื่อให้เห็นคุณค่าทางภูมิปัญญา โดยเฉพาะกลอง

มโหระทึก คิดสร้างใช้ในพิธีกรรมอันเป็นสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ เชื่อว่าทำให้ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาลที่มนุษย์ต้องการ แล้วยังเป็นเครื่องมือสำคัญแสดงสถานภาพของบุคคลสำคัญที่เป็นหัวหน้าเผ่าพันธุ์ (Chiefdom) ก่อให้เกิดพิธีกรรมสร้างบ้านสร้างเมือง สร้างอาณาจักรที่มีศูนย์กลางของสังคมมนุษย์กลายเป็นประเทศชาติ เมื่อมีการวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาเผยแผ่แล้วมนุษย์สังคมได้ยอมรับแล้วปรับเทคโนโลยีให้สอดคล้องด้วยความพอใจก่อให้เกิดสังคมมีความมั่นคง ดังนั้นกลองมโหระทึกเป็นวัฒนธรรมที่โดดเด่น ทั้งในประเทศไทย และกัมพูชาสังคมได้ปรับตนเองครั้งแล้วครั้งเล่าให้เข้ากันได้กับสภาพแวดล้อม ดังเช่นใช้กลองมโหระทึกในพิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมเกี่ยวกับบรรเลงดนตรีในงานศพ ปัจจุบันได้ประยุกต์ใช้ในวงดนตรี ตลอดจนทั้งเชื่อว่าใช้กลองมโหระทึกในกิจกรรม การค้า ธุรกิจ งานพลิกพื้นวัฒนธรรมให้เห็นคุณค่าในท้องถิ่น

1.2 ช่วงรับศาสนาเข้ามา ราว พ.ศ. 1000 ชาวมขพทวิป (อินเดียโบราณ) เอาศาสนาทั้งพราหมณ์และพุทธมาเผยแผ่ให้ชนชั้นผู้นำของคนพื้นเมืองทางสุวรรณภูมิหรืออุษาคเนย์โบราณที่อยู่ใกล้ทะเล ชนชั้นนำเหล่านั้นก็รับไว้ แล้วเลือกพิธีกรรมของพราหมณ์ – พุทธมาปรับใช้ โดยปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากันได้กับพิธีกรรมพื้นเมืองดั้งเดิม เช่น สงกรานต์ ตรีศู จนถึงสวดมนต์ ไหว้พระ เลี้ยงพระ ฯลฯ ทำให้พิธีกรรมดั้งเดิมของคนพื้นเมืองที่มีแต่ผีก็กลายเป็น ผี พราหมณ์ พุทธปะปนจนแยกไม่ออก สืบถึงปัจจุบัน

พิธีพราหมณ์จากมขพทวิป เช่น สงกรานต์ เริ่มมีในราชสำนักของรัฐโบราณที่อยู่ใกล้ทะเลก่อน ต่อมาก็ค่อย ๆ แพร่หลายจากราชสำนัก โดยผ่านพิธีพุทธไปสู่ท้องถิ่นที่มีผีอยู่แล้ว นานเข้าสงกรานต์ก็มีทั้ง ผี พราหมณ์ พุทธ กลายเป็นพิธีขึ้นปีใหม่เหมือนพราหมณ์มขพทวิป แล้วกระจายไปทุกบ้านทุกเมืองทั้งภูมิภาคเอเชียอาคเนย์จนถึงบ้านเมืองภายในที่อยู่ห่างทะเล เช่น สิบสองพันนาในจินตอนได้ แต่ละบ้านเมืองก็อ้างว่าเป็นประเพณีดั้งเดิมของตนโดยไม่รู้ว่าแท้จริงแล้วรับจากพราหมณ์มขพทวิปมาปรับใช้ตั้งแต่ราว พ.ศ. 1000 เป็นต้นมา (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2551: 46)

บรรพบุรุษเขมรคนพื้นเมืองผสมต่างชาติ สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนอว่า สำคัญอยู่ที่สัญลักษณ์ในนิทานที่ระบุกลุ่มชน 2 พวกคือ คนพื้นเมืองกับชาวต่างชาติ ชาวต่างชาติคือ กลุ่มเจ้าชายอย่างพระทองหรือกษัตริย์หรือพราหมณ์อย่างโกณฑินยะ แต่แท้ที่จริงอาจเป็นพ่อค้าอินเดียที่เดินทางเสี่ยงโชคมาแลกเปลี่ยนสินค้า แล้วนำเอาศิลปวิทยาการจากอินเดียมาเผยแพร่ แล้วแต่งงานกับคนพื้นเมืองนางพญาพื้นเมืองจนสืบเป็นกษัตริย์ครองเมืองเขมร ข้อสังเกต เนื้อเรื่องมักคล้ายคลึงกับนิทานกำเนิดราชวงศ์ปัลลวะในอินเดียใต้ ที่มีอิทธิพลสูงต่อศิลปวิทยาการในเขมรและบ้านเมืองใกล้เคียง คนพื้นเมือง คือกลุ่มที่มีนางพญาหลิวเหยเป็นหัวหน้า สะท้อนให้เห็นลักษณะวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้นั้นในภูมิภาคนี้ที่ให้ความสำคัญแก่ผู้หญิง หรือการสืบเชื้อสายทางฝ่ายหญิง

โดยเฉพาะการให้ฝ่ายชายไปอยู่กับครอบครัวฝ่ายหญิงหลังการแต่งงาน (Matrilocality) อันเป็นประเพณีที่ยังคงมีอยู่ในดินแดนแถบนี้ นับเป็นลักษณะพิเศษของอุษาคเนย์แต่ยังไม่พบในอินเดีย

นิทานเรื่องนาค เป็นสัญลักษณ์ของคนใต้พื้นเมือง โดยเฉพาะเรื่องนางนาคในปราสาทที่นครธม เป็นร่องรอยที่แสดงให้เห็นว่า ชาวพื้นเมืองสมัยนั้นยังจดจำเรื่องนางนาคแล้วเล่าขานกันสืบมา แต่คำบอกเล่าที่สืบทอดมาปากต่อปากย่อมถูกเข้าใจไขว้เขวจากเรื่องเดิม ในที่สุดจึงยกย่องให้นางนาคเป็นพระภูมิเจ้าที่ทั่วทั้งประเทศและมีอำนาจสามารถกำหนดชีวิตพระเจ้าแผ่นดินได้

พระร่วงในนิทานของแคว้นสุโขทัยก็เป็นลูกนางนาค นิทานท้องถิ่นละแวกลุ่มแม่น้ำโขง แถบไทยและลาวก็มีนาคเกี่ยวข้องกับอยู่ทั่วไป ในอินเดียก็มีกลุ่มนาค เพราะไม่ใช่เผ่าอารยัน แม้ในกลุ่มคนเผ่าไทยด้วยกันเองก็เรียก ไทยใหญ่ที่เป็นคนพื้นเมืองกลุ่มหนึ่งอยู่ทางเหนือว่า เจี้ยว หมายถึง งู อันเป็นสัตว์เลื้อยคลานเช่นเดียวกับนาค จะถือว่านิทานเกี่ยวกับนางนาคเป็นเรื่องกำเนิดของเขมร โดยเฉพาะก็ไม่ใช่ทั้งหมด เพราะในสภาพความเป็นจริงจะต้องเกี่ยวข้องกับจามและพุนันในดินแดนญวนด้วย เนื่องจากจามปาและพุนันเป็นกลุ่มชนแรกสุดในภูมิภาคนี้ที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับอินเดีย ภายหลังเมื่อกลุ่มต่าง ๆ มีความสัมพันธ์กันทางการแต่งงานจึงค่อยโน้มเรื่องเข้าหากัน ในที่สุดก็กลายเป็นเรื่องเดียวกัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2535 : 215 – 216)

เมื่อพิจารณาเอกสารจีนที่บันทึกนิทานถึงการเคลื่อนย้ายผู้คนจากอินเดียเข้าสู่เขมรได้กล่าวถึงเทคโนโลยีในนิทานจึงสะท้อนรูปแบบสิ่งที่มีสัมพันธ์กับมนุษย์ ได้แก่ การเดินทางเรือข้ามทะเลมหาสมุทร การแสดงศร รู้คิดเกี่ยวกับการใช้ใบไม้พันธุ์พืชคือใบมะพร้าวประดิษฐ์เป็นเครื่องนุ่งห่ม บ่งบอกความสัมพันธ์ของกลุ่มสร้างบ้านสร้างเมืองในยุคแรก ๆ ที่ต้องอาศัยระบบคิดที่สอดคล้องกับชีวิตได้ดีมาใช้ในกลุ่มสังคมใหม่ นี่คือการผสมผสานที่เหมาะสมจากภายนอกมาสร้างความกลมกลืนกับรูปแบบใหม่ ทั้งนี้ภาษายังเป็นสื่อสร้างพลังอำนาจให้เกิดความรู้สึกเป็นเอกภาพ ดังที่ การใช้ภาษาสันสกฤตในพิธีกรรมและจารึกไว้ในสถาปัตยกรรมขอม จึงขอกล่าวถึงนิทานนางพญาพื้นเมืองกับ – โณณทนิยะ จากบันทึกจีน “สุนเถียน” ซึ่งน่าจะตรงกับชื่ออินเดียว่า “โณณทนิยะ” อาจเป็นชาวอินเดีย หรือชาวมลายู หรือชาวเกาะในทะเลทางทิศใต้ คืบหนึ่งผืนว่า เทวดาประจำตระกูลมอบศรให้ แล้วสั่งให้ลงเรือไปดินแดนแห่งหนึ่ง ครั้นตอนเช้าพบศรวางอยู่โคนต้นไม้ในเทวาลัย โณณทนิยะจึงลงเรือเดินทางถึงดินแดนแห่งหนึ่งที่ภายหลังเป็นแคว้นพุนัน ดินแดนแห่งนี้มีผู้ครอบครองเป็นนางพญา ตามบันทึกจีนเรียกชื่อว่า “หลิวเหย” หมายถึงนางที่นุ่งห่มใบมะพร้าว นางพญาหลิวเหยเกณฑ์บริวารยกกองเรือออกหมายจะปราบปรามผู้รุกราน แต่โณณทนิยะแสดงศรไปทะลุเรือของนางพญาหลิวเหยเสียก่อน นางพญาสู้ไม่ได้ จึงต้องยอมอ่อนน้อม แล้วตกเป็นเมียของโณณทนิยะ ขณะนั้นนางพญาหลิวเหยไม่ได้สวมเสื้อผ้า เพราะนุ่งห่มใบมะพร้าว โณณทนิยะจึงพับผ้าของตนแล้วสวมศีรษะให้นางพญา ต่อจากนั้น โณณทนิยะก็ขึ้น

ปกครองเป็นกษัตริย์แล้วสืบเชื้อสายเป็นต้นราชวงศ์เขมรนิทานเรื่องนางพญาหลิวเหยกับโกณจินยะ
นี้อยู่ในจารึกภาษาสันสกฤตของแคว้นจำปา และเชื่อว่า คัดแปลงมาจากนิยายพื้นเมืองของอินเดีย

นอกจากนั้น สุจิตต์ วงษ์เทศ เสนออีกว่า ในจารึกปราสาทบักย์จำรุงเมื่อพุทธศตวรรษที่
15 (หลัง พ.ศ. 1400) ยังได้กล่าวถึงกำเนิดของราชตระกูลกัมพูชาว่า สืบมาจากพระฤาษี “กัมพู
สวาม์ภูวะ” ซึ่งเป็นผู้ให้นามแก่ชาวกัมพูชากับนางอัปสร “เมรา” ซึ่งพระอิศวรได้ประทานให้พระ
ฤาษี จะสังเกตเห็นว่า ชื่อฤาษี เกี่ยวข้องกับชื่อ “กัมพูชา” และนางอัปสรเกี่ยวข้องกับ “เขมร” หรือ
“เขมร” นิทานเรื่องนี้คล้ายกับนิทานต้นกำเนิดของราชวงศ์ปัลลวะของอินเดียได้ และแตกต่างจาก
เรื่องนางนาโคโสกา ซึ่งเป็นนิทานของชาวอินเดีย ที่อยู่ในศิลาจารึกภาษาสันสกฤตของแคว้นจำปา
มีเรื่องย่อว่า พราหมณ์โกณจินยะผู้ได้รับหอกมาจากพราหมณ์ อัสวตถามันบุตร แห่งพราหมณ์โท
ระ ได้พุ่งหอกนั้นไปเพื่อสร้างราชธานี ต่อจากนั้นจึงได้สมรสกับธิดาพญานาคผู้มีนามว่า โสมา
แล้วได้สืบเชื้อวงศ์ต่อมา นิทานนี้มีเนื้อหาลำบากคลึงกับนิยายปฐมวงศ์แห่งกษัตริย์ราชวงศ์ปัลลวะ

จากที่กล่าวมา ชี้ให้เห็นว่า วัฒนธรรมอินเดียเข้ามาผสมผสานในพื้นที่สุวรรณภูมิทางด้าน
วัฒนธรรม โดยสร้างรูปแบบในพื้นที่ใหม่ ดังเช่น การสร้างบ้านเมืองใช้แนวคิดให้ผู้คนในท้องถิ่น
เชื่อและศรัทธาให้ผสมกลมกลืนให้เกิดความพอใจของคนในพื้นที่ใหม่ คัดสิ่งดีงามจากชมพูทวีป
มาใช้ เช่น ภาษาสันสกฤตใช้ในพิธีกรรมทางด้านความเชื่อ สร้างนิทานถึงบทบาทของผู้ชายแบบ
อินเดีย ให้ความสำคัญบทบาทเป็นผู้นำทางด้านการปกครองเป็นกษัตริย์แต่ให้บทบาทของหญิงเป็น
ผู้ให้รูปแบบด้านความเชื่อของท้องถิ่นที่สัมพันธ์กับความชีวิตร่วมกันและสร้างผลต่อความมั่งคั่ง
ทางด้านการปกครอง เช่น โจวต้ากวน กล่าวเมื่อ พ.ศ. 1839 เกี่ยวกับนางนาโคในปราสาทนครทมิ
ปราสาททองคำภายในพระราชวัง นั้น พระเจ้าแผ่นดินเข้าที่พระบรรทมในยามราตรีบนยอด
ปราสาท พวกชาวพื้นเมืองพากันเล่าว่า ในปราสาทนั้น มีภูตงูเก้าศีรษะ ซึ่งเป็นภูมิจ้าวที่ทั้งทั่ว
ประเทศ ภูตตนนี้เป็นร่างของสตรีและจะปรากฏกายทุกคืน พระเจ้าแผ่นดินจะเข้าที่พระบรรทม
และทรงร่วมสมพาสด้วย แม้แต่บรรดาเหล่าทั้งหลายของพระเจ้าแผ่นดินก็ไม่กล้าเข้าไปใน
ปราสาทนี้ เมื่อพระเจ้าแผ่นดินทรงออกจากปราสาทนี้เมื่อเพลายามที่ 2 แล้ว จึงจะเข้าที่พระบรรทม
กับพระมเหสีและพระสนมได้ ถ้าหากราตรีใดภูตตนนี้ไม่ปรากฏกาย ก็หมายความว่า เวลาสวรรคต
ของพระเจ้าแผ่นดินของชาวป่าเถื่อนพระองค์นั้นใกล้เข้ามาแล้ว ถ้าพระเจ้าแผ่นดินป่าเถื่อนมิได้
เสด็จไปเพียงราตรีเดียว ก็จะต้องทรงได้รับภัยอันตราย เป็นต้น

เทคโนโลยีทางด้านดนตรีในประเทศไทยในช่วงรับศาสนาเข้ามาเป็นดนตรีในดินแดนไทย
มีทั้งคล้ายคลึงกันและแตกต่างอยู่ในภาคต่าง ๆ คือ ภาคเหนือ มี สะล้อ ซอ ซึง ฯลฯ ภาคอีสาน มี
แอ่วลาว เป่าแคน กันตรึม ฯลฯ ภาคใต้มี ตลุง โนรา ซาตรี ฯลฯ ภาคกลาง มี มโหรี ปี่พาทย์
เครื่องสาย ฯลฯ คนไทย หมายถึง คนในดินแดนประเทศไทย แม้จะมีรากเหง้าเผ่าพันธุ์เป็นลาว

(เหนือ, อีสาน), เขมร (ลุ่มน้ำมูล) มลายู (ใต้) เมื่อมีถิ่นกำเนิดในประเทศไทย หรือมีบรรพชนเป็นคนไทย ก็นับเป็นคนไทยทั้งนั้น เอกสารระบุอย่างคับแคบว่า คนศรีไทย หมายถึง มโหรี ปี่พาทย์ เครื่องสาย ที่บรรเลงลง “เพลงเถา” มีร้องเอื้อน 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว เท่ากับยกย่องคนศรีภาคกลางเท่านั้น “เป็นคนศรีไทย” ส่วนภาคอื่นคือ ภาคใต้ ภาคอีสาน ภาคเหนือ เป็น “คนศรีพื้นเมือง” เท่ากับถูกดูว่าไม่ใช่ไทย คนศรีไทยไม่ได้มาจากอินเดีย คนศรีไทย มีการพัฒนาการร่วมกันกับคนศรีสุวรรณภูมิอยู่ในภูมิภาคอุษาคเนย์ราว 5,000 ปีมาแล้ว ช้องวง กลองทัด ปี่นอก – ใน ของวงปี่พาทย์ไม่มีในอินเดีย จีน เปอร์เซีย (อิหร่าน) เพราะเป็นเครื่องมือพื้นเมืองดั้งเดิม มีพัฒนาการลักษณะเฉพาะที่อุษาคเนย์ ฉะนั้นคนศรีไทยไม่ได้มีกำเนิดจากเมืองจันทน์พริ้ม รัฐทมิฬนาฑู อินเดียใต้ ตามตำนานสิวราชปราชบอสุรมูลาณี แต่สมัยหลังรับเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์จากอินเดียเข้ามาประสมเพิ่มเติม เช่น ตะโพน กลองแขก ปี่โฉม (สรไน) ฯลฯ ส่วนเครื่องดนตรีที่ไทยรับมาจากจีนเข้ามาประสมเพิ่มเติม เช่น ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ย ฯลฯ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2553 : 23 – 25)

พื้นที่ปราสาทศิขรภูมิมีชุมชนเขมร กูย ลาว กลุ่มที่มาช่วงมีเส้นทางรถไฟสายอีสาน (เปิดให้ประชาชนได้รับบริการที่สถานีรถไฟสุรินทร์ พ.ศ. 2469) เพิ่มมากขึ้นมีชาวจีนและชาวปากีสถาน กลุ่มแรกอาศัยอยู่อย่างเป็นเอกภาพ มีการใช้ทรัพยากรธรรมชาติ มีวัดพุทธศาสนาเป็นศูนย์กลางหล่อหลอมจิตใจร่วมกัน โดยเฉพาะพิธีกรรมวันสำคัญทางศาสนาพุทธสร้างความสัมพันธ์ต่อกันวันแล้ววันเล่า มหรสพงานบุญที่เกี่ยวกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ช่วยสร้างเสริมสติปัญญาทางด้านคุณธรรม จริยธรรม มีการแสดงลิเก หมอลำ กันตรึม รำตรุษ ทุกกลุ่มชาติพันธุ์สามารถเรียนรู้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เป็นโอกาสดีในการเปิดความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง พิจารณาจากพระสงฆ์หรือเจ้าอาวาสวัดใดวัดหนึ่ง เกิดในชุมชนที่พูดภาษาเขมรเมื่อบวชเรียน จำพรรษานานกลายเป็นที่ยอมรับด้วยความศรัทธาในความดีตามหลักปรัชญาพระพุทธศาสนาของชุมชน หมู่บ้านกลุ่มชาติพันธุ์กูยก็ยอมรับพอใจด้วยจิตวิญญาณ ทั้งชุมชนก็พร้อมใจกันนิมนต์เป็นเจ้าอาวาสวัดในชุมชนชาวกูย เช่น ชาเขมรบ้านยาง ตำบลยาง อำเภอศีขรภูมิ กับชาวกูย บ้านดริ่ม ตำบลดริ่ม อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ และพบว่าแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์มีความสัมพันธ์ด้วยการแต่งงาน ทำให้ความกลมกลืนในวิถีชีวิตอยู่ร่วมกันได้ดี นี่คือคุณลักษณะของกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่รายรอบปราสาทศิขรภูมิและผู้คนมีสำนึกในมรดกพื้นที่ดี ดังเช่น การใช้ปราสาทศิขรภูมิจัดกิจกรรมด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น เมื่อมีกิจกรรม จะมีพิธีกรรมบอกพระภูมิเจ้าที่ปราสาทศิขรภูมิเพราะเชื่อว่าเป็นจุดศูนย์รวมจิตวิญญาณทางความเชื่อเรื่องสุขภาพ กาย ใจ วิถีชีวิตเพื่อความอยู่รอด ในด้านความอุดมสมบูรณ์ทางธรรมชาติ และความสามัคคีหรือความมั่นคงของบ้านเมือง ทุกวันนี้ผู้คนในพื้นที่ใกล้เคียงปราสาทศิขรภูมิมีการจัดกิจกรรมร่วมกันแสดงศิลปวัฒนธรรมทุกปีในช่วงกลางเดือนพฤศจิกายน เพื่อสะท้อนภูมิปัญญา ภูมิรู้ เสริมคุณค่าประเพณีวัฒนธรรม วิถีชีวิต การทำมาหากิน

และ ศิลปะด้านความเป็นตัวตนของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ จากการเสนอภูมิรู้ร่วมกันนี้ช่วยขัดเกลาให้ชาวบ้านรักสืบทอดภูมิปัญญา ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น โดยเฉพาะ กลุ่มชนรุ่นใหม่ได้เข้าใจภูมิใจที่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรม ข้อคิดที่สำคัญคือ สะท้อนบทบาทศิลปะการแสดงที่ยังดำรงอยู่ เช่น การรำตรุษของชาวเขมร การเกล้อของชาวกูย หมอลำของชาวลาว การแสดงงิ้วของชาวจีน การแสดงกิจกรรมดังกล่าวยังสะท้อนถึงเทคโนโลยีเข้ามาสัมพันธ์กับบทบาทการแสดงทำให้เข้าใจระบบคิด การแก้ปัญหาให้เกิดคุณค่าเพิ่มขึ้น เช่น เทคโนโลยีด้านดนตรีที่สัมพันธ์กับการแสดงทำให้ศิลปะการแสดงมีชีวิตซึ่งช่วยการขับเคลื่อนให้สังคมเข้าใจ อยู่ร่วมกันด้วยเสียงดนตรี

การเล่นตรุษของชุมชนเขมรในพื้นที่ปราสาทศีขรภูมิ เป็นการละเล่นของชาวเขมรในเขตอำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ บ้านที่เล่นมาแต่โบราณ ได้แก่ บ้านยาง บ้านอนันต์ บ้านหนองเหล็ก บ้านช่วงปี มีการเล่นอยู่เป็นประจำ เมื่อผู้วิจัยเข้าไปศึกษา พ.ศ. 2545 พบว่าผู้เล่น ผู้ฟ้อนส่วนใหญ่อยู่ในวัยเจริญพันธุ์ (แต่เมื่อก่อนนี้คุณพ่อจำรูญ สิริมาก ภูมิปัญญาทางด้านวัฒนธรรมหมู่บ้านเล่าว่า ผู้เล่นเป็นกลุ่มวัยหนุ่ม สาว) ปัจจุบันนี้ผู้เล่นเป็นหญิงมากกว่าผู้ชาย เขาแต่งตัวแบบพื้นบ้าน เป็นสั้นใหม่ เสื้อสีสดใส มีผ้าสไบสีขาวและดำ ผู้ชายนุ่งโสร่ง เสื้อแขนสั้น ผ้าขาวม้าใหม่ คาดเอว และพันคอ เครื่องดนตรีมีกลอง โทน 2-3 ใบ ปี่อ้อ ซออู้ และฆ้องใบเล็ก ๆ ที่ชาวบ้านเรียกว่า ฆ้องกระแต รำตรุษนี้ชี้ให้เห็นเทคโนโลยีเครื่องดนตรีที่แปลกเป็นเอกลักษณ์ในวงรำตรุษของหมู่บ้านยาง คือ กันแซร์ ชาวบ้านเรียกว่า ตรุษกันแซร์ กันแซร์นี้เป็นเครื่องดนตรีกระทุ้งค้ำด้านล่างกับพื้นดินเพื่อให้จังหวะเสียงพร้อมกับความสัมพันธ์กับเสียงของไม้กระทุ้ง มีความยาวราว 2 เมตรที่ยอดไม้ไผ่กระทุ้งประกอบด้วยปิ่นแซร์เป็นเหล็กคล้ายลูกพรวนหรือกระดิ่งควาว-ควาย ผูกไว้กับไม้ไผ่ที่ประดิษฐ์เป็นรูปโค้งเหมือนธนูแล้วมีไม้ไผ่ผูกมัดขวางกัน แล้วผูกลูกเหล็กพรวนเป็นพวงจำนวนราว 6-8 อัน กระทุ้งแล้วมีเสียงประสานกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น จะมีเสียงแซร์ ตามจังหวะที่กระทุ้งลงกับดิน ผู้เล่นร้องเพลงเป็นภาษาเขมร เสียงร้องเพลงทั้งหญิงและชาย โดยร้องคลอตามจังหวะผู้นำเสียงเพลง เนื้อเพลงกล่าวถึงวิถีชีวิตให้ธรรมะเกี่ยวกับการปฏิบัติตนเป็นคนดี เป้าหมายคือ ขอบใจความช่วยเหลือจากชาวบ้านในชุมชนเข้ามีส่วนร่วมบริจาคปัจจัยเป็นเงิน หรือสิ่งของ เพื่อนำไปบำรุงวัดในชุมชน โดยมีผู้นำดนตรีเป็นหญิงหรือ ชายก็ได้ถือพานหรือขันเพื่อรองรับปัจจัยเงินหรือสิ่งของตามหลังคาเรือน ผู้ถือพาน(โดยมากเป็นผู้สูงอายุหรือบุคคลที่ชาวบ้านเคารพนับถือ)รองรับปัจจัยนี้มีการแต่งตัวตามนิยมนิยมของชุมชนนั้น ๆ ซึ่งส่วนใหญ่ นุ่งห่มผ้าไหมโสร่งถ้าเป็นชาย พร้อมกับคาดผ้าสไบเฉียงอย่างสุภาพ และที่สำคัญคือการกล่าวจุดประสงค์ของปัจจัยนี้ไปทำบุญที่ไหน อย่างไร งานเล่นตรุษกันแซร์นี้เล่นในช่วงวันสงกรานต์ ขอยกตัวอย่างให้เห็นเล็กน้อย “ตรดขมค้อลเฮย ค้อลกราวระบอง เพลงเพ็ลลิดค้อลพอง เลง

ฉลองหน้าไหม” (คณะกรรมการจัดทำหนังสือที่ระลึกวันเปิดโรงพยาบาลศิครภูมิ, 2526 : 28) เมื่อผู้เป็นต้นเพลงร้องจบวรรค ลูกคู่จะต้องร้องตามทวนวรรคไป

นอกจากนี้ที่บ้านยาง อำเภอศิครภูมิยังมีตรุษเพื่อผู้เฒ่าผู้แก่ เรียกว่า ตรุษมหาสงกรานต์ การละเล่นร้องเพลงเป็นทำนองเพลงช้า ๆ เนิบ ๆ เครื่องดนตรีก็มีกลองโทน ปี่ใน และฆ้องโหม่ง ผู้เล่นเป็นผู้ชายล้วน ๆ เวลาร้องก็ร้องทีละคน ไม่มีลูกคู่รับเหมือนตรุษกันแซ่ ในขณะที่ยืนร้องก็จะรำไปด้วย จึงมีคนร้องและคนรำเพียงคนเดียว ส่วนคนอื่นก็คอยสับเปลี่ยนหมุนเวียนกันไป เนื้อเพลงที่ร้องส่วนมากจะกล่าวถึงดินฟ้า อากาศ ธรรมชาติ เพื่อนบ้าน การให้ศีลให้พร การเล่นตรุษมหาสงกรานต์นับว่าหาคนเล่นยาก เพราะคนรุ่นใหม่ไม่นิยมเล่น และส่วนคนชราที่แก่ชราไปมากแล้ว แต่แสดงให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้พื้นที่นี้มีมรดกตกทอดยังเหลืออยู่ให้เห็น และสอดคล้องกับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์คือ พื้นที่ปราสาทศิครภูมิ ที่มีสถาปัตยกรรมจำหลักอดีตปรากฏการณ์ให้เห็นอยู่ ดังเช่น เห็นศิลปะจำหลักพระอิศวรพ่อนรา “ศิวนาถราช” และมีบริบทการบรรเลงดนตรีในทับหลังปราสาทประธาน ซึ่งเป็นภาพจำหลักตามความเชื่อของศาสนาฮินดู เช่น มีพระอุมา เจ้าแม่กาลี พระพรหม และพระคงเศ ต่างก็เป็นเทพเรื่องราวที่ใช้ดนตรีเป็นสัญลักษณ์การสร้างบ้านสร้างเมือง การรวมกลุ่มชนให้เกิดความมั่นคง ให้เกิดความสงบสุข บนฐานพื้นที่ทางธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์มีคุณค่าต่อมนุษยโลก เมื่อประวัติศาสตร์ในพื้นที่เปลี่ยนไปผู้คนที่ย้ายอยู่ ณ ที่บริเวณนี้ก็มีการปรุงแต่งใหม่ สร้างความเชื่อใหม่ของสังคมจึงปรับเปลี่ยนเป็นธาตุทางพระพุทธศาสนา แล้ววัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ก็ยังอยู่ร่วมกัน

เมื่อผู้วิจัยลงศึกษา ในปี 2553 ก็พบว่า ชุมชนมีความเชื่อที่หลากหลาย ปรากฏว่ามีความเชื่อในผีบรรพบุรุษเกิดเพิ่มขึ้น เช่น มีศาลพระภูมิเขตข้างเคียงข้างหน้าปราสาทศิครภูมิถึง 4 แห่ง สร้างริมทางเดินหรือชาวบ้านเรียกว่า “ทางพระเจ้าแผ่นดิน” 2 แห่ง บริเวณริมสระสี่เหลี่ยม (บาราย) 1 แห่ง และในพื้นที่ราชการ บริเวณโรงเรียนศิครภูมิ 1 แห่ง ขณะนี้พื้นที่ใกล้เคียงปราสาทศิครภูมิเป็นพื้นที่ชุมชนหนาแน่น มีวัดปราสาทตั้งอยู่ข้างเคียงปราสาทศิครภูมิ มีโรงเรียนการอาชีวศึกษา ศิครภูมิ โรงเรียนศิครภูมิพิสัย โรงพยาบาลศิครภูมิ พื้นที่ซับซ้อนเพิ่มขึ้น แต่ชุมชนเหล่านี้พยายามสร้างจิตสำนึกร่วม โดยส่งเสริมกิจกรรมฟื้นฟูความโดดเด่นของชุมชนให้เป็นเอกลักษณ์ขึ้นมาใหม่ และให้ความสำคัญถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงองค์กรต่าง ๆ เข้ามามีส่วนร่วมเกี่ยวกับกิจกรรมฟื้นฟูปราสาทศิครภูมิ ทั้งนี้มีจำหลักในปราสาทคือ จำหลักนางอัปสร มาปรุงแต่งใหม่ให้เป็นรูปธรรมให้สังคมรับรู้ความดีงามของสัญลักษณ์คือ นางอัปสรานี้ คือ ความอุดมสมบูรณ์ ความดีความงามทางด้านคุณธรรม จริยธรรมของสตรีในพื้นที่ ถอดรูปแบบการแสดงเป็นรูปลักษณะละครทางประวัติศาสตร์อดีตสมัยขอม และตัวแทนการเชื่อมโยงของหน่วยงานราชการ เอกชน และกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ก่อให้เกิดความสามัคคีมีความมั่นคงในพื้นที่ และมีผลกระทบทางเศรษฐกิจชุมชน

เช่น มีกลุ่มผลิตอาหารภูมิรู้ในท้องถิ่น คือ กาละเมสีขรภูมิ และมีประวัติท้องถิ่นที่โดดเด่นที่จะสร้างอุดมการณ์ที่เข้มแข็งเข้าสู่นโยบายระดับชาติในอนาคต

ทั้งนี้เกิดจากบ้านที่ใช้ทุนทางวัฒนธรรม ทุนทางสังคมมาเชื่อมโยง เช่น ปราสาทสีขรภูมิมีจำหลักทางความเชื่อในองค์ปราสาทมาเชื่อมต่อกับองค์ความรู้ทางภูมิปัญญาด้านดนตรีคือรำตรุษ เพราะการการเล่นตรุษ ทั้ง 2 รูปแบบได้บ่งบอกถึงความสัมพันธ์ของชุมชนท้องถิ่นยังมีอยู่ การเล่นตรุษบอกถึงวัฒนธรรมที่ดีงาม เมื่อเล่นถึงบ้านใดเจ้าของบ้านก็จะออกมาต้อนรับด้วยน้ำท่า หมากร พลุ บุหรี่ แล้วมีขันน้ำหรือครุณน้ำซึ่งผสมด้วยน้ำหอมและขมิ้นคอยรดให้ผู้เฒ่าผู้แก่เพื่อขอพร เมื่อเจ้าของบ้านรดน้ำให้ผู้เฒ่าจนถ้วนทั่วแล้ว ผู้ที่อาวโสที่สุดในขณะของผู้เฒ่าก็จะรดน้ำให้เจ้าของบ้าน ให้สืบลให้พรให้อยู่เย็นเป็นสุข

1.3 ช่วงเทคโนโลยีสมัยใหม่ องค์ประกอบด้านแสง สี เสียง มีความสัมพันธ์กับรูปแบบการพัฒนาของประเทศ ทั้งประเทศไทย และกัมพูชาได้รับแนวทางพัฒนาทางโลกตะวันตกมาปรับใช้ การใช้เทคโนโลยีที่มีความสมดุลหรือไม่ ต้องพิจารณาในจิตสำนึกของสังคมต้องการให้เป็นไปในรูปร่างไหน พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตโต) กล่าวว่า สาระของการศึกษาเทคโนโลยี มิใช่แค่การรู้จักทำและรู้จักใช้อุปกรณ์เทคโนโลยีต่าง ๆ แต่อยู่ที่การพัฒนาความใฝ่ฝันสร้างสรรค์พร้อมทั้งความคิดสร้างสรรค์และฝีมือสร้างสรรค์ กล่าวคือความใฝ่ปรารถนาที่จะแก้ปัญหาและทำให้เกิดประโยชน์สุขแก่ชีวิตและสังคมอย่างแรงกล้า ที่ทำให้หาทางและเพียรพยายามนำเอาความรู้ที่ดีที่สุดมาจัดสรรประดิษฐ์นวัตกรรมที่จะบังเกิดผลให้สำเร็จประโยชน์สุขนั้น ซึ่งการศึกษาด้านกุลศจะมาช่วยปิดกั้นความผิดพลาด โดยทำให้เห็นถูกต้องชัดเจนว่าประโยชน์สุขที่ปรารถนาเป็นประโยชน์สุขแท้จริงที่เกื้อกูลแก่ชีวิต สังคม และระบบความสัมพันธ์ของธรรมชาติทั้งหมด ที่ไม่ใช่เป็นสิ่งบำรุงบำเรอชอบใจที่หลงตื่นชื่นชมวูบวาบไปด้วยกำลังโมหะ (พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตโต, 2540 : 27) เทคโนโลยีทางการสื่อสารอาจเปิดทางสำหรับวิทยาศาสตร์ปฏิวัติมากขึ้น กล่าวคือ อินเทอร์เน็ตจะปฏิวัติวิธีทำงาน ยังมีผลกระทบทางการเมืองทำให้การปกปิดข่าวสารของรัฐกระทำได้ยากและมีผลต่อการจารกรรม การก่อการร้าย และการสงครามแบบใหม่ (อนุช อาภาภิรม และคณะ, 2543 : 37)

หันมามองด้านการพัฒนาของไทย พบว่า การดำเนินชีวิตพื้นฐานของประชาชนได้รับความสะดวกสบายมากขึ้นด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัยหลังไหลเข้ามาไม่ขาดสายภายหลังการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองมาเป็นประชาธิปไตยรัฐบาลซึ่งเป็นแกนนำสำคัญต่อการบริหารประเทศ ได้เร่งรัด ผลความวัฒนาให้ก้าวหน้าไปพร้อมกับความถาวรของประเทศ ในระยะเริ่มแรกนั้น ตั้งแต่ พ.ศ. 2475 – 2488 มีความมุ่งหมายเพื่อปรับปรุงสังคมซึ่งเป็นพื้นฐานของวัฒนธรรมให้มีความสอดคล้องกับการปกครองในระบบประชาธิปไตย ในระยะที่สอง (2481 – 2487) เป็นระยะแห่งการปฏิวัติ ปรับปรุงและส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติให้ใช้คำว่า “ไทย” เน้นนโยบายการ

สร้างชาติ หรือรัฐนิยม โดยเฉพาะในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นหัวหน้าคณะรัฐบาล ส่งเสริมการรวมชาติในทุก ๆ ด้าน เช่น การแต่งกาย กิริยามารยาท การสวมหมวก การเคารพธงชาติ มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติขึ้น และที่สำคัญส่งเสริมการใช้ภาษาไทยให้แพร่หลาย อันจะเป็นผลการเผยแพร่ลัทธิประชาธิปไตยให้กว้างขวางในหมู่ประชาชนทั่วไปไปอย่างทั่วถึงด้วย ทำให้ผลกระทบของทางราชการ การตั้งระเบียบ ป้ายชื่อถนน เครื่องพิมพ์ดีด ชื่อคน ชื่อโรงเรียน ฯลฯ และในสมัยนี้สตรี ได้รับการยกย่องให้มีฐานะและบทบาทมากขึ้นเท่าเทียมกับบุรุษ (กรมศิลปากร. 2536 : 268)

นายญาติ ไหวดี อดีต ส.ส. 7 สมัยจังหวัดสุรินทร์ ได้บันทึกในหนังสือ “ชีวิตและผลงานของข้าพเจ้าญาติ ไหวดี” หน้า 15 – 18 มีใจความว่า เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2469 กรมรถไฟหลวงปัจจุบันเป็นรัฐวิสาหกิจ เรียกชื่อว่า การรถไฟแห่งประเทศไทย นับเป็นการผูกขาดเพื่อรัฐบาล สังคมนิยม ได้ทำพิธีเปิดสถานีรถไฟสุรินทร์ เพื่อรับส่งคนโดยสารและสินค้าจึงมีพ่อค้าชาวสุรินทร์และต่างจังหวัดอพยพมาประกอบอาชีพที่ตลาดสุรินทร์เป็นจำนวนมาก พ่อและแม่ได้สร้างร้านค้าโดยเช่าที่ดินริมถนนธารของพ่อแผน นิยมตรง สร้างเป็นห้องแถวสูง 2 ชั้น 2 ห้อง แล้วทำการค้าแบบขายปลีก ส่วนการทำงานถือว่าเป็นอาชีพหลักต่อไป แต่จ้างลูกจ้างมาทำนาแทน ให้ชาวนาเช่าควายที่มีอยู่ 20 ตัว ทำให้มีข้าวเปลือกเต็มยุ้ง ถึง 2 ยุ้งทุกปี ยิ่งกว่านั้นพ่อยังขยายกิจการซื้อ จักรเย็บเย็บสอง ให้ผมรับจ้างตัดเย็บเสื้อผ้า ให้ผมควบคุมไม้ที่ตัดจากป่าแถวตำบลท่าสว่างไปขายให้พ่อค้าที่สร้างร้านค้า ซึ่งต้องการไม้แปรรูปต่าง ๆ ปริมาณมาก ให้ผมซื้อเข้าเปลือกในฤดูเก็บเกี่ยวและนำออกขายให้แก่โรงสีข้าวในฤดูปักดำ เวลากลางคืนยังให้ผม ไปควบคุมโรงละคร โรงลิเก ซึ่งพ่อให้สร้างขึ้นเป็นครั้งแรกในสุรินทร์เพื่อให้เช่าบ้าง และเป็นได้ไผ่ด้วยตนเองบ้าง อันเป็นการหารายได้แข่งกับโรงภาพยนตร์ ในจังหวัดสุรินทร์ซึ่งมีสมัยนั้นเพียง 2 โรง (ญาติ ไหวดี. 2530 : 84)

ต่อจากสถานีรถไฟสุรินทร์ (เป็นเส้นทางสายโคราช – อุบลราชธานี) ก็จะผ่านสถานีย่อยอีกได้แก่ สถานีรถไฟบ้านตาชี สถานีรถไฟบ้านเมืองที สถานีรถไฟบ้านกระโดนค้อ แล้วถึงสถานีศีขรภูมิ (เดิมคือสถานีรถไฟบ้านระแงง) เป็นสถานีรถไฟระดับอำเภอตั้งอยู่ตอนกลางของพื้นที่ทุ่งกุลไพศ สมัยที่รถไฟเดินในช่วงแรก ๆ มีสินค้าข้าวเปลือก สุกกร และไม้แปรรูปบรรทุกส่งไปขายที่กรุงเทพฯ เริ่มแรกรถไฟเดินสถานีรถไฟศีขรภูมิมีโรงสีไฟ 1 โรง ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2488) มีโรงสีไฟเพิ่มอีก 3 โรง รวมทั้งสิ้น 4 โรง ซึ่งให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้ผู้คนประกอบอาชีพทำนาเป็นสำคัญ โดยเฉพาะพื้นที่ทุ่งกุลไพศ และทุ่งอันทราย เป็นเขตต่อจากพื้นที่ทุ่งกุลไพศอยู่ในเขตอำเภอสำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์ แต่เดิมนั้นเป็นพื้นที่ทำไร่ ทำนาสมัยจอม จนถึงสมัยปัจจุบัน พื้นที่แห่งนี้มีปราสาทขอมโบราณคือ ปราสาทศีขรภูมิ ปราสาทบ้านอนันต์ และปราสาท

บ้านป่าเวย หรือปราสาทบ้านหมื่นศรี (เชื่อว่าปราสาทบ้านป่าเวยสร้างสมัยตอนกลางหรือตอนปลายกรุงศรีอยุธยา) Erick Seidenfaden กล่าวในเอกสาร “The Kui People of Cambodia and Siam” ว่าเป็นพื้นที่ทำที่ทำการเพาะปลูกกว้างใหญ่ (Seidenfaden, 1952 : 170) โดยเฉพาะริมทุ่ง ดังกล่าวมีชุมชนโบราณด้วย เช่น บ้านยาง – อนันต์ บ้านจารพัตร บ้านตากุย บ้านตรมไพร บ้านก้านเหลืองบ้านดังกล่าวอยู่ในเขตอำเภอศีขรภูมิ บ้านสำโรงทาบ บ้านตะเคียน ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอสำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์

พิจารณาที่ตั้งอำเภอศีขรภูมิชุมชนเชื่อว่ามิปราสาทขอมโบราณซึ่งเป็นพื้นที่ศรัทธาตามความรู้สึกรักของชาวบ้าน เป็นขวัญบ้านขวัญเมือง และการตั้งเมืองอยู่ในช่วงเดียวกันกับเมืองสุรินทร์ แรกเริ่มเมืองสุรินทร์ตั้ง อำเภอขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2443 เรียกว่า อำเภอทักษิณสุรินทร์ แล้วเปลี่ยนเป็น อำเภอเมืองเมื่อ พ.ศ. 2456 แล้วเปลี่ยนเป็นอำเภอเมืองสุรินทร์ เมื่อ 2459 อำเภอศีขรภูมิ เป็นเมืองเก่าตั้งขึ้นเมื่อ 2412 โดยยกบ้านจารพัตรริมทุ่งกุศไผทเป็นเมืองศีขรภูมิพิไชยขึ้นต่อเมืองสังขะ ต่อมาถึง 2443 ยุบเป็นอำเภอศีขรภูมิขึ้นต่อเมืองสังขะ จนถึง 2450 ยุบเมืองสังขะไปรวมจังหวัดสุรินทร์ จึงโอนอำเภอศีขรภูมิไปขึ้นจังหวัดสุรินทร์ แล้วย้ายอำเภอไปตั้งที่บ้านอนันต์ ตำบลยางเมื่อ 2451 แล้วจึงย้ายมาตั้งที่บ้านระแงง ตำบลยาง เมื่อ 2472 แล้วแยกบริเวณที่ตั้งอำเภอออกจากตำบลยางเมื่อ 2481 เหตุผลที่ย้ายอำเภอมายังที่ตั้งบ้านระแงง เหตุผลหนึ่งคือ การมีสถานีรถไฟระแงง (ศีขรภูมิ) ซึ่งผู้นำระดับอำเภอคิดว่าแนวโน้มอนาคตจะดีต่อทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และการปกครอง และมีปราสาทศีขรภูมิเป็นหลักความเชื่อของชาวบ้านสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ดังที่ ประสงค์ จันทา เสนอไว้ในหนังสือ ศีขรภูมิ 2525 – 2526 ว่า ปราสาทระแงงเป็นสัญลักษณ์ของอำเภอศีขรภูมิและของจังหวัดสุรินทร์ ไปมาจะต้องแวะเยี่ยมชมโบราณสถานแห่งนี้ ถือว่าเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาวอำเภอศีขรภูมิและของชาติ ทุก ๆ ปีในวันสงกรานต์ต้นนายอำเภอศีขรภูมิจะต้องจัดงานฉลองปราสาทอย่างใหญ่โต บางปีจัดถึง 5 วัน 5 คืน เมื่อก่อนในการจัดงานปราสาทจะมีการออกร้านประกวดเทพี (เทพีอุปสรปราสาทระแงง) เป็นงานใหญ่โตประจำ และมีมหรสพการละเล่นมากมาย มีประชาชนเที่ยวกันอย่างล้นหลามเป็นงานออกหน้าออกตาของอำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์

ทุกวันนี้จัดงานปราสาทศีขรภูมิปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยใหม่เน้นรูปแบบที่หลากหลาย เนื้อหาของเรื่องในกิจกรรมการแสดงให้ความสำคัญเนื้อหาสร้างความสำนึกอดีต เป็นละครประวัติศาสตร์สมัยขอมย้อนยุค สมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ครองราชย์ เมื่อ ปี พ.ศ.1345 เป็นสมัยที่เปลี่ยนแปลงและมีอำนาจต่อเนื่องจนถึงพุทธศตวรรษที่ 17 – 18 การแผ่ขยายอำนาจตามเส้นทางเดินบทบาทการก่อสร้างปราสาทของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ (กูย เขมร ลาว และจีน) ร่วมใจกันก่อสร้างเมือง ปราสาท เพื่อถวายความdingามของกษัตริย์ขอม ทั้งนี้มีการเน้นแสง สี เสียง ให้เข้ากับ

ห้องเรื่อง สอดรับกับบริบทในพื้นที่เวลาความรู้สึกตามสมัย โดยเฉพาะการใช้แสงสปีดไลท์กับชุดฟ้อนรำของนางอัปสรฯ เสียงอันโหยหวนของเครื่องเสียงดนตรีในความรู้สึกย้อนอดีตของโบราณ สัมพันธ์กับพื้นที่ของตัวปราสาท และพื้นที่รอบ ๆ กลุ่มปราสาท จำนวนผู้แสดงนับร้อยกว่าคน และแบ่งกลุ่มตามบทบาทหน้าที่ของผู้แสดง เช่น องค์พระมหากษัตริย์ นางสนม พราหมณ์ นักบวช นักพรต ข้าราชการประชาชน เป็นการแสดงที่ยึดความรู้สึกของผู้ชมนับจำนวน ห้าพันกว่าคน ช่วงกลางเดือน พฤศจิกายน ของปี 2554 ผู้ชมได้แก่ คนในท้องถิ่น ต่างถิ่น และชาวต่างประเทศที่สนใจเรื่องราวของท้องถิ่น เป็นการสร้างความรู้สึกร่วมเหตุการณ์อย่างน่าสนใจเมื่อใช้เทคโนโลยีประกอบการแสดง เช่น เสียง แสง สี และสอดรับกับแนวคิดเรื่องดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง ของสุกรี เจริญสุข ที่เสนอว่า ดนตรีเป็นเรื่องของวัฒนธรรม

ดนตรีมีประเด็นที่สำคัญ 1) ดนตรีเป็นเสียง เสียงเป็นพลังที่มีอำนาจ ดนตรีสามารถสร้างความเคลื่อนไหวได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่จริง สามารถที่จะพิสูจน์ได้ทุกเมื่อ เมื่อมีการเคลื่อนไหว ก็จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง หลังจากการเปลี่ยนแปลงแล้ว ก็จะทำให้เกิดการพัฒนา 2) ดนตรีเป็นเรื่องของวัฒนธรรม เจกเช่น ภาษา การเรียนรู้ดนตรี เป็นวิธีเดียวกันกับการเรียนรู้ของภาษาคือการเขียนแบบ “แม่สอนลูก ภาษาแม่” ทฤษฎีลูกไม้หล่นไม่ไกลต้น ทฤษฎีลูกปูแม่ปู แม่เป็นอย่างไรลูกเป็นอย่างนั้น ซึ่งลูกเรียนรู้โดยอาศัยสิ่งแวดล้อม หันมามองผลจากการศึกษาของ ชินนิชิ ซูซูกิ (Shinnichi Suzuki) พิสูจน์ว่า “เด็กเป็นลูกของสิ่งแวดล้อม” หมายความว่า “เด็กสุพรรณพุดภาษาสุพรรณ (บุรี) ถูกต้องสมบูรณ์ที่สุด หากจะพูดอีกว่า ดนตรีเป็นเนื้อเดียวกันกับภาษา “เด็กสุพรรณก็ร้องเพลง และฟังเพลงสุพรรณอย่างมีความสุขที่สุดด้วย” เมื่อดนตรีเป็นเรื่องของเสียง เสียงมีพลัง และอำนาจของเสียงสร้างความเคลื่อนไหว และความเคลื่อนไหวสร้างความเปลี่ยนแปลง ดนตรีเป็นเสียงที่มีพลัง และมีอำนาจที่สุดจึงได้รับความสนใจดนตรีกันมากขึ้น ต้องคอยจับตาดูกันต่อไปว่าโฉมหน้าดนตรีของไทย จะเปลี่ยนไปทิศทางใด (สุกรี เจริญสุข, 2550 : 17) เมื่อพิจารณาถึงประวัติศาสตร์ช่วงก่อนหน้ายุคอาณานิคม เมื่อความเป็นชาติยังไม่เกิดขึ้น เราพบว่าความหลากหลายทางวัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบชีวิตที่สำคัญยิ่ง ในอินแดนอุษาคเนย์ โดยเฉพาะพื้นที่รายรอบเทือกเขาดงเร็กที่จิตร ภูมิศักดิ์ กล่าวในหนังสือ ความเป็นมาของคำสยาม ไทย ลาว และขอม และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ เช่น กูย กวย มลอม มลัว มอญ กัมเบรา เขอนลัวร์ นตรา เปอร์ ฯลฯ พวกที่อยู่ในเขมนั้น บางพวกชาวเขมรถูกตั้งชื่อให้ เช่น กูยคำเรย คำเรย เป็นภาษาเขมร แปลว่า ช้าง (จิตร ภูมิศักดิ์, 2524 : 446) หรือในหนังสือ พงสาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน ที่กล่าวถึงพื้นที่ในมณฑลลาวกาว เมื่อก่อนจุลศักราชได้ 1000 (พ.ศ. 2181) ปี ก็เป็นทำเลป่าดง ซึ่งเป็นที่อาศัยของคนป่า อันสืบเชื้อสายมาแต่ขอม ต่อมาเรียกกันว่า ข่า ลัวะ กวย ซึ่งยังมีอยู่ในฝั่งโขงตะวันออก (อมรวงศ์จิตร, หม่อม, 2506 : 185) ซึ่งย่อมแสดงให้เห็นว่า

ความสำคัญของภาษาต่าง ๆ อย่างเท่าเทียมกันโดยไม่แบ่งชั้นวรรณะ ความหลากหลายที่ไม่เท่าเทียมกันนี้ จึงส่งผลให้เรายึดติดอยู่กับแต่ความเป็น “ไทย” ความมีรากเหง้าที่เป็นหนึ่งเดียว โดยละเอียดที่จะเข้าอกเข้าใจ และมองปัญหาของความหลากหลายต่าง ๆ อย่างจริงจัง ส่งผลให้เกิดการถูกเพ่งในพิธีกรรมความเชื่อของคนชั้นล่างและหลงใหลวัฒนธรรมไทยที่ยิ่งใหญ่ ไม่แปรเปลี่ยนหยุดนิ่ง ทั้งที่วัฒนธรรมนั้นไม่เคยเป็นสิ่งที่หยุดนิ่งตายตัว แต่เปลี่ยนแปลงผันแปรไปตามสภาพแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองอยู่ตลอดเวลา (อดิภพ ภัทรเดชไพศาล. 2553 : 53)

ดังที่ การจัดงานพื้นตำนานปราสาทหนึ่งพันปีของชาวศิขรภูมิทุกปีได้เปิด แสง สี เสียงที่สอดคล้องกับบริบทความเป็นไปของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อยู่ข้างเคียงปราสาทศิขรภูมิ เป็นประจำปีอยู่ขณะนี้ การมีส่วนร่วมของกลุ่มชาติพันธุ์ได้ชื่นชมในความดี ความงาม อย่างเป็นเอกเทศ ในความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ กูย เขมร ลาว และจีน ทั้งนี้มีมิติของเวลาคือกลางเดือนพฤศจิกายน ทุกปี ที่สอดคล้องกับฤดูกาลตามธรรมชาติ หน่วยงานราชการ เอกชน จากการประสานงานเชิงจิตวิทยาความรู้สึกตามสมัยได้ใช้เสียงประชาสัมพันธ์ แสงประกอบฉากการแสดงที่เหมาะสมกับท้องเรื่องของตำนาน แสงที่ประกอบผิวกายของนางอัปสร หรือนางอัปร และผู้ประกอบการแสดงตามบทบาทอื่นๆ ได้ชูรสชาติในใจอย่างเหมาะสมกลมกลืนกับพื้นที่ ความเข้าใจของผู้ชมที่อยู่ในบรรยากาศ กับ เสียงที่ใช้เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ให้ความหมายของผู้บรรยายในท้องเรื่องชัดเจน ทั้งความหลากหลายในภาษาของท้องถิ่นปนกับภาษาไทย และภาษาต่างประเทศ นั่นคือความเป็นสากลที่น่าจะสร้างความหวังในความรู้สึกรักถิ่นเพิ่มขึ้น เข้าใจพื้นที่ เมื่อทุกอริยาบถในภาพจำหลักในปราสาท ที่เชื่อว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์คือ ปราสาทศิขรภูมิที่มี ภาพจำหลักนางอัปสร เป็นตัวยืนของเรื่องราว ในขณะที่ลอบบทบาททางสัญลักษณ์ของพระอิศวรเป็นตัวละครชั้นรอง ตามสภาพโอกาส และมิติของเวลาสมัยใหม่

อย่างไรก็ตามเมื่อมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์มุ่งเน้นการพัฒนาท้องถิ่น การมีส่วนร่วมกับชุมชน บทบาทหน้าที่สำคัญคือรักและทำความเข้าใจของคนพื้นที่ ดังเช่น ปี พ.ศ. 2537 กิจกรรมเสนอ ประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ชาวกูยบ้านตรึม อำเภอศีขรภูมิ มีวิทยากรระดับชาติ ระดับจังหวัด ระดับชุมชน นักวิชาการ จัดนิทรรศการความเป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์กูย การจัดละครตำนานแสงสีเสียงผสมผสานกับการรำแกลมอ การฟ้อนรำนางอัปสรในตำนานการสร้างปราสาทศิขรภูมิ สร้างความแปลกใหม่ให้กลุ่มชาติพันธุ์ตัวเอง รู้ประวัติความเป็นมา และเข้าใจประวัติศาสตร์ชุมชนตนเอง ส่วนที่ปราสาทภูมิโพน ตำบลคม อำเภอสังขะ จัดกิจกรรมละครแสงสีเสียงตำนานยุคสร้างปราสาทภูมิโพน เรื่อง แม่นางเคาะห้อม มีบริบทสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์พื้นบ้านข้างเคียงกับชาวเขมร ด้วยการแสดงเรื่องราวด้านฟ้อนรำเพื่อสุขภาพคือ รำแกลมอ หรือ รำสืบสานตำนานพระมอเต่า ทุกวันนี้ ได้มีผลกระทบถึงการจัดเพลงพื้นบ้านแนวกันตรึมพื้นบ้าน

จังหวัดสุรินทร์ การเกิดวงกันตรึมทั่วไปในชุมชนเขมรในอีสานใต้ เช่น กลุ่มน้ำผึ้งบ้านดงมัน กลุ่มลูกทุ่ง-กันตรึมเจน สายใจ (เจน สายใจ สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ปีระดับปริญญาโท ในปี 2553 วิจัยเรื่อง กันตรึมพื้นบ้านสุรินทร์) การแสดงกันตรึมพื้นบ้านได้เข้าไปผสมกลมกลืนกับการแสดงลิเก เช่น ลิเกคณะสังเวทมัจจุราช สำนักงานอยู่ที่บ้านบึง ตำบลบึงอำเภอเขวาสินรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ ที่เน้นการแต่งกายประกอบ แสง สี เสียง แนวการแต่งกายตามภาพจำหลักปราสาทหรือสถาปัตยกรรมขอมต่าง ๆ ในอีสานใต้ การแสดงมีการปรับเนื้อหาของเรื่องผสมผสานการร้องเพลงกันตรึม และผู้แสดงมีจุดเด่นการเสนอเป็นความหลากหลายทางภาษาท้องถิ่น เช่น เสียงร้องพูดภาษาขูย ปนกับภาษาเขมร ลาว จีน สำเนียงภาษามอญและภาษาไทย ตัวตลกจะใส่ความรู้สึกกับเสียงปีพาทย์ สีเครื่องแต่งกายสอดคล้องกับสมัยใหม่ประยุกต์ร่วมสมัยเก่า ทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมกับบทบาทการแสดง ข้อคิดลิเกคณะสังเวทมัจจุราชนี้มีคุณสุภารัตน์ สุดคะนึงแสดงร่วมด้วย เป็นผู้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีทางนาฏศิลป์ปี 2553 จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ด้วย(ผู้วิจัยได้ศึกษาขณะทำการแสดงลิเกคณะนี้เมื่อคืนวันที่ 10 เมษายน 2554 ณ สนาม หน้าโรงเรียนบ้านแดก ตำบลแดก อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์

ด้านการแสดงที่สัมพันธ์ถึงชุมชนและชาวบ้านโดยแท้คือ การแสดงเรื่องราวตำนานพระมอเต่า กลายเป็นหลักสูตรการเรียนวิชาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นในโรงเรียนระดับประถมศึกษามัธยมศึกษาของสถานศึกษาในอีสานใต้ แต่ปรับเนื้อหาในเรื่องราวของการแสดงแบบชาวบ้านโดยแท้ เรียกว่า แกลมอ ของชุมชนชาวขูย, โจลมะม้อตของชุมชนชาวเขมร หรือเล่นสะเอ็งของชาวเขมรในชุมชนชาวเขมรของจังหวัดศรีสะเกษ หรือ การเล่นอ้อของชุมชนชาวลาว แต่ข้อสังเกตโรงเรียนระดับมัธยมให้ความสนใจการแสดงนางอัปสร หรือนางอัปสร และกลุ่มโรงเรียนที่จัดกิจกรรมการแสดงฟ้อนรำอัปราออกนอกพื้นที่สถานศึกษาอย่างต่อเนื่อง คือ กลุ่มวัฒนธรรมชุมชนพื้นบ้านโรงเรียนศีขรภูมิพิสัย อำเภอศีขรภูมิ กลุ่มโรงเรียนวัฒนธรรมชุมชนพื้นบ้านโรงเรียนจอมพระ ประจาสรรค์ อำเภอจอมพระ จากการแสดงที่เน้นเสียงเพลงที่ลึกซึ้งโหยหวนได้อินแล้วรู้สึกคิดถึงย้อนอดีต การแต่งกายปรับให้เหมือนภาพจริงในจำหลักนางอัปราของสถาปัตยกรรมขอม เป็นภาพที่เชิดชวร่วมสมัยใหม่ สอดรับกับพื้นที่ โดยเฉพาะฉากที่มีองค์ปราสาทเบื้องหลังผู้ชมรู้สึกประทับใจ นี่คือการนำเอาภาพจำหลักออกมาเคลื่อนไหวให้มีชีวิต ดังที่สุกร เจริญสุข แห่งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล กล่าวว่า เสียง (Sound) มีอิทธิพลต่อมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ร่างกาย จิตใจ ความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ สมอ่ง ประวัติศาสตร์ ประเพณี วัฒนธรรมของสังคม วิถีชีวิต

ส่วนเทคโนโลยีดนตรีในกัมพูชา ในช่วงก่อนยุคสมัยของการเป็นอาณานิคม คือก่อน ค.ศ. 1863 (เดวิด แชนด์เลอร์. 2540 : 213) หากพิจารณาหลัง พ.ศ. 1000 รัฐใหญ่น้อยในสุวรรณภูมิที่อยู่ใกล้ทะเลรวมถึงบรรพชนกัมพูชาและไทยเริ่มรับเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมก่าวน้ำทาง

ตะวันตก (อินเดียและอิหร่าน) และตะวันออก (จีนฮั่น) มาใช้ในงานศาสนา และการเมืองการปกครองในราชสำนัก ทางตะวันตก คือ ชมพูทวีป (อินเดีย) ลังกาทวีป (ศรีลังกา) เปอร์เซีย (อิหร่าน) กับทางตะวันออกคือจีน (ฮั่น) กัมพูชา กับไทยนี้ยังเป็นเครือญาติกัน กัมพูชามีศูนย์กลางอยู่ที่ทะเลสาบทางลุ่มแม่น้ำโขง ไทยมีศูนย์กลางอยู่ที่ทางลุ่มน้ำเจ้าพระยา มีความสัมพันธ์กันเครือญาติสืบมา แต่คำบอกเล่ากำเนิดมนุษย์จนเป็นอาณาจักรเมืองพระนคร (นครวัด) กับรัฐอโยธยา-ละโว้ (อโยธยา-ลพบุรี) เป็นขอม คนจีนนำพูดภาษาเขมร เขียนอักษรเขมร หรืออักษรขอม ส่วนชนชั้นล่างมีหลายเผ่าพันธุ์ แต่มีตระกูลไทย-ลาวเป็นสำคัญ แล้วเหมารวมเรียกอาณาจักรเมืองพระนครเป็น “ขอม” ด้วย ราวหลัง พ.ศ. 1800 เกิดกาฬโรคระบาด คนจีนนำตระกูลมอญ-เขมรล้มตายมาก ทำให้ตระกูลไทยลาวเติบโตมีอำนาจแทนแล้วสถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นเป็นศูนย์กลาง ยกภาษาเขมรเป็นราชาศัพท์ แล้วปรับตัวอักษรเขมร (ขอม) เป็นอักษรไทย เลขเขมรก็เป็นเลขไทย ประชากรที่เคยเป็นขอมหรือเขมรก็กลายเป็นคนไทย อยู่ในอำนาจรัฐไทยที่ขึ้นมาใหม่ ครั้นต่อมา ราวหลัง พ.ศ. 2400 กัมพูชารับเทคโนโลยีก้าวหน้าบางอย่างและวัฒนธรรมร่วมจากไทย เช่น เพลงดนตรี “เถา” ที่สร้างใหม่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนเพลงนางนาคเป็นสัญลักษณ์บรรพชนร่วมกันของกัมพูชาและไทย เท่ากับเป็นพยานยืนยันว่า คนตริกัมพูชาและไทยมีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกัน ตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ ตราบจนทุกวันนี้ จะต่างกันบ้างก็ในรายละเอียดปลีกย่อย เช่น ยุคดึกดำบรรพ์ ตราบจนถึงปัจจุบันนี้ (ชน เกียนและคณะ. 2553 : 30) แต่เครื่องดนตรีโบราณกัมพูชาที่ปรากฏตามรูปสลักได้สูญหายไปหมดแล้ว โดยมีสาเหตุจาก สงครามภายในประเทศในระยะเวลาอันยาวนาน เป็นที่ทราบกันอยู่แล้วว่า ชน เกียน กล่าวอีกว่า ในสมัยก่อนประเทศของเราได้รับอิทธิพลอารยธรรมและวัฒนธรรมจากประเทศอินเดีย มีการประยุกต์ใช้เป็นเอกลักษณ์ของกัมพูชาจนถึงปัจจุบันนี้

อาจกล่าวได้ว่าการดนตรีของกัมพูชาเฟื่องฟูในราชสำนักและตามหมู่บ้าน มีดนตรีที่ใช้เพื่องานพิธี และเพื่อความบันเทิงใจ ดังที่ เฉลิม ขงบุญเกิด เสนอว่า “...เดือน 8 เป็นงานไอหลาน (หลานคือ รำ) ไอหลานนั้นคือ การฟ้อนรำ เขากำหนดตัวนักแสดงและพวกดนตรีไว้ แต่ละวันให้ไปรำรำกันในพระราชวัง...” (เฉลิม ขงบุญเกิด. 2553 : 26) ในราชสำนักยังมี การละเล่นระบำรำฟ้อน โขน หนังตะลุงถ้าเป็นงานทางพิธีศาสนา จะใช้วงพิณพาทย์ (ปิ่นเปียต) และวงมโหรี (โมเฮรี) เล่นประกอบ วัดต่าง ๆ มีวงพิณพาทย์ และวงเครื่องซอของตนเองเอาไว้เล่นในงานศพ การเล่นเกมแบบชาวบ้านมีการเล่นเพลงกอรีในงานแต่งงาน เพลงอาเรียะ (อารัก) ในการทรงเจ้าเข้าผี การเล่นเกมอาัยตอบโต้กัน และการเล่าเรื่องผ่านเพ็ญเจริงงับไปย ยี่เก และบาสัก เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง

ดนตรีโบราณกัมพูชาเจริญสูงสุดในยุคพระนคร ภาพจำหลักตามวิหารและเทวาลัยต่าง ๆ ในเมืองพระนคร และละแวกใกล้เคียงมักมีภาพนางอัปสรและเครื่องดนตรี ประกอบอยู่เสมอ อาทิ พิน ฆ้องวง กลองราว (ชกอร์ยล) ฆ้อง และขลุ่ยซลือเลี้ย ซึ่งต่อมาได้พัฒนาขึ้นมาเป็นวงพิณพาทย์ ในช่วงหลัง ค.ศ. 1431 บทบาทด้านดนตรีลดลง และเกิดสงครามกับภายนอกประเทศ ดนตรีในระยะนี้มีท่วงทำนองโศกเศร้าโหยหวนเข้ามาแทนที่ จนถึงปี ค.ศ. 1796 – 1859 จึงได้รับการฟื้นฟู ในรัชสมัยนักองค์ด้วง ดนตรีและศิลปะแขนงอื่นๆ ของกัมพูชาได้กลับมาเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้ง วงดนตรีแบบดั้งเดิมมี 2 ประเภทคือ วงปักษัตของผู้ชาย และวงมโหรีของผู้หญิง ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี 11 ชนิด อาทิ ขลุ่ย ฆ้องวง ระนาดและพิณสามสาย บางครั้งก็มีการขับร้องร่วมด้วย ในรูปของลำนำกลอนสดหรือเพลงในพระราชสำนัก เทศกาลบางงานจะมีการตั้งวงเพลงปิ่นเปียต บรรเลงเพลงในราชสำนัก ในขณะที่วงเพลงเขมรจะนิยมเล่นในงานแต่งงาน ส่วนเพลงสมัยใหม่จะได้รับมาจากไทย และจีน (พวงนิล คำบังสุ. 2544 : 226 – 227) เมื่อมาถึงยุครัฐบาลเขมรแดง พยายามทำลายศิลปะแขนงนี้ ทำลายเครื่องดนตรี เผาเสื้อผ้า และตำรา เช่น ฆ้องนักดนตรี นางรำ นางรำบางคน นางรำหนีเอาตัวรอดคือ เจ้าหญิงบุปผาเทวีพระธิดาของเจ้าสีหนุ โดยลี้ภัยไปฝรั่งเศสเป็นเวลา สองทศวรรษ หลังการล้มล้างอำนาจเขมรแดง เจ้าหญิงบุปผาเทวีทรงช่วยเหลือฟื้นฟูนาฏศิลป์หลวง ปัจจุบันมีการแสดงที่โรงแรมคัมโบเดียนาในกรุงพนมเปญ

นาฏศิลป์หลวงของเขมรคล้ายคลึงนาฏศิลป์ไทย ความจริงนาฏศิลป์ของทั้งสองชาติต่างส่งต่ออิทธิพลให้กันและกันมาโดยตลอด จนก่อเกิดศิลปะที่มีรูปแบบร่วมกันขึ้น เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ล้วนทำขึ้นอย่างประณีต การแสดงซัวลคล้ายคลึงกับการแสดงโขนของไทย ถ้ามองในระดับท้องถิ่นของพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ชาวบ้านในช่วงกัมพูชาตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศสยังเคลื่อนย้ายมาอาศัยในเขตเมืองสุรินทร์ ดังเอกสารกองจดหมายเหตุ เรื่องรายงานตรวจราชการมณฑลภาคอีสานและนครราชสีมาบันทึกในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2469 กล่าวว่า

“...พลเมืองแห่งจังหวัดสุรินทร์เป็นเขมรเป็นพื้นเหมือน เช่น บุรีรัมย์ นางรอง มีลาวเจือปนเป็นส่วนน้อย กับมีชาติช่วยอีกพวกหนึ่งซึ่งว่าพูดภาษาของตนเองต่างหาก ตามที่ผู้รู้กล่าวว่า พื้นเป็นภาษาเขมรเจือด้วยคำลาว พวกเขมรพลเมืองสุรินทร์ ยังคงพูดภาษาเขมรออยู่ทั่วไป และที่กล่าวว่าไม่รู้ภาษาไทยก็มี...พลเมืองพวกนี้คงจะรู้สึกตัวเป็นไทยยิ่งขึ้นทุกวัน ทั้งการลูกเสือก็ยอมเป็นปัจจัยช่วยในทางนี้อยู่มาก ส่วนการไปมาถึงกันกับพวกเขมรดำในปกครองของฝรั่งเศสนั้น สอบสวนได้ความว่ายังมีอยู่เสมอ แต่มีฝ่ายคนเบื่องเขมรด้าอพยพเข้ามาอยู่ทางฝ่ายเราเสียมากกว่า ปีหนึ่งเข้ามาประมาณสัก 50 คน โดยมากเป็นเรื่องหนีช่วยสาอากรที่ทางฝ่ายโน้นเก็บแรงกว่าทางนี้...”

(กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. 2470 : 6 – 7)

ในพื้นที่ปราสาทศิขรภูมิขณะนั้นได้มีชาวเขมรขึ้นมาอาศัยอยู่บ้านศรีตะวัน ตำบลยาง อำเภอสិขรภูมิ การเข้ามาได้นำศิลปะจากเขมร เช่น ศิลปะการฝึกละครรำ ชาวบ้านเรียกว่า ยี่เก วิชาช่างทำขนมจีน มาเผยแพร่ให้ชาวบ้านศรีตะวัน ตำบลยาง เรียนรู้อาชีพใหม่ ๆ จากพระตะบอง ประเทศกัมพูชา ซึ่งก่อนหน้านี้ยังไม่มีใครรู้จักทำขนมจีนมาก่อนเลย ซึ่ง สัมฤทธิ์ สหุนาฟู (2534 : 19) กล่าวไว้อย่างน่าสนใจ คือ ในปี พ.ศ. 2472 นายพิมพ์ พิมพ์พอก ชาวเมืองเสียมเรียบพระตะบอง ซึ่งเดิมอยู่ในราชอาณาจักรไทยได้ตกไปเป็นของฝรั่งเศส เมื่อปี พ.ศ. 2450 ทนความขดขี่ของฝรั่งเศสไม่ไหวได้อพยพหลบหนีเข้ามาและได้สมรสกับนางจิน สหุนาฟู บุตรสาวตาสุข และเป็นหลานหลวงประเสริฐ ได้พาครอบครัวมาปักหลักใกล้สำนักสงฆ์ทางตะวันออกทางหลวง (คือที่ตั้งบ้านของอาจารย์เลียง นางจันทร์เพ็ญ ชื่นใจในปัจจุบัน และท่านผู้นี้คือ คุณปู่ของนางจันทร์เพ็ญ ชื่นใจ (พิมพ์พอก) ชาวบ้านเรียกว่าครูพิมพ์ เพราะท่านเป็นครูฝึกละครรำ (ชาวบ้านเรียกว่า ยี่เก) โดยมีชาวกำพูชามาอยู่ด้วยเป็นหญิงสูงอายุ 2 คน ชาวบ้านเรียกว่า ยายเอียบ กับยายออย ยายเอียบเป็นช่างทำขนมจีน ได้นำแบบอย่างการทำขนมจีนจากกำพูชามาเผยแพร่ ซึ่งก่อนหน้านี้ยังไม่มีใครทำขนมจีนกินกันเลย และมีครอบครัวชาวกำพูชาติดตามมาตั้งอยู่ในป่าที่ตั้งโรงเรียนบ้านศรีตะวันในปัจจุบันอีก 2 ครอบครัว เป็นต้นตระกูลเกี่ยมปี และจันจ่าปี ครูพิมพ์ได้นำศิลปะละครรำมาฝึกสอนให้ชาวบ้านรู้จักเล่นละครลิเก ซึ่งไม่เคยมีมาก่อนบทร้องบทเจรจาเป็นภาษาไทยตัวละครที่มีชีวิตอยู่ถึงปัจจุบัน คือ หลวงพ่อปรังค์สำนักวัดชูประศาสนาราม และคุณพ่ออุ่น รัมพนินิล (อายุ 80 ปี) เป็นตัวละครเอก (สัมฤทธิ์ สหุนาฟู. 2534 : 19)

ในคราวที่สมเด็จพระบรมราชาธิราชอนุภาพเสด็จทอดพระเนตรปราสาทระแงง อำเภอสิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ เมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2472 ขณะนั้นทรงดำรงตำแหน่งนายกราชบัณฑิตยสถาน เหตุการณ์ครั้งนี้ท้องถิ่นในพื้นที่ปราสาทระแงง (ปราสาทศิขรภูมิ) ชุมชนได้แสดงมรดกที่ตกทอดมาสู่ชุมชน เกี่ยวกับปราสาทระแงง คือ แสดงภูมิปัญญาด้านการใช้เทคโนโลยีทางด้านดนตรีบอกความเป็นตัวตนที่เด่นชัด โดยแสดงเพลงประกอบเครื่องดนตรีประกอบด้วย คนเล่นซอ 2 คน (ซอกกลางและซอสามสาย) ปี่ 1 คน กลอง (ทำจากดินเผา) 2 คน เป่าใบไม้และร้อง 1 คน ทำให้ราชสำนักของพระเจ้ากรุงสยามทรงรู้จัก **กันตรึม** ของชาวสุรินทร์ ขึ้นมาเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ ทางอำเภอสิขรภูมิได้จัดให้มีดนตรีพื้นเมืองประโคนด่อนรับเสด็จเรียกว่า “ประโคนเพลงจะกันตรึม” สิ่งประหลาดที่สมเด็จพระท่านชื่นชอบคือ “การเป่าใบไม้” ท่วงทำนองเข้ากับจังหวะดนตรี เหมาะเจาะไพเราะโหยหวน ท่านสนพระทัยมาก ทรงให้เป่าเดี่ยว เพลงให้สดับเป็นทิวศรัทธา ขณะนั้นมี พระยาสุริยราชวรราชย์ ข้าหลวงประจำจังหวัดสุรินทร์ ได้จัดส่งคณะ “จะกันตรึม” ไปแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง “พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว” และ

เป็นที่สพพระราชหฤทัย ทรงชมเชยในลีลาการเป่าใบไม้ โปรดเกล้าให้ “ยกช่วย” แก่บุคคลทั้งเจ็ด ได้รับการยกเว้นไม่ต้องเสียเงินรัชชูปการปีละ 4 บาท (อัยยงค์ ชมติ. 2552 : 52–53) บ่งบอกให้เห็นว่า พื้นที่ประเทศกัมพูชา กับพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ในภาคอีสาน ประเทศไทย มีรูปแบบสังคมในสมัยบุพกาลจนถึงสมัยใหม่อันเต็มไปด้วยจารีตประเพณีที่มีคุณลักษณะเดียวกันที่ยังคงรักษาวัฒนธรรมอยู่ได้ แม้ว่าจะผ่านกาลเวลาในมิติทางประวัติศาสตร์ครั้งแล้วครั้งเล่าก็ตาม ทำให้สามารถมองเห็นความยืดหยุ่นของสังคมกับความพอดี เครื่องดนตรีจึงเป็นเพื่อนคู่ใจของคนในแถบนี้ แม้ว่าปัจจุบันเป็นพื้นที่ตั้งของชุมชนในกัมพูชา กับพื้นที่อีสานของประเทศไทย ที่มีบริบทที่แตกต่างกันในลักษณะรูปแบบทางการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม แต่ความสัมพันธ์กับอดีตมิได้ขาดสะบั้นลงแต่ประการใดเลย

2. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ได้ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สร้างสังคม เกิดระบบคิดในการสร้างปราสาทขอมที่มีภาพนางอัปสรและนำมาสร้างความจรรโลงใจ ส่วนกัมพูชาอัปสรเป็นสัญลักษณ์แห่งการรักษาปราสาท รักษาเทพ เป็นคนกลางของราชสำนัก นางอัปสรในปราสาทอาจเป็นลูกหลานของเจ้าเมืองต่างๆ เพื่อความมั่นคงของสถาบันกษัตริย์ ส่วนอัปสรของไทยเป็นสัญลักษณ์ความมั่นคงของการทำมาหากิน เพราะนางอัปสร คือ แม่พระธรณี ซึ่งเป็นฐานของปัจจัยสี่ คือ ที่อยู่อาศัย อาหาร เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรค นอกจากนี้ชาวกัมพูชามีความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่เป็นสัญลักษณ์ของวัตถุ คือ นครวัด- นครธม ความใหญ่โตและวิจิตรพิสดารในระดับโลก ภายหลังสูญเสียเอกราชแก่ฝรั่งเศสชาวกัมพูชาได้รับอิทธิพลวิชาการสมัยใหม่จากฝรั่งเศส และคิดรื้อฟื้นความยิ่งใหญ่ของกัมพูชาโดยการนำมรดกที่เกิดจากภูมิปัญญา คือ นครวัด – นครธม และอาณาบริเวณใกล้เคียง ซึ่งเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์ นำมาสร้างคุณค่าให้เกิดประโยชน์ต่อท้องถิ่น และต่อสังคมโลก

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่นำมาสร้างคุณค่าให้เกิดประโยชน์ต่อท้องถิ่น และต่อสังคมโลก มนุษย์ได้ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สร้างสังคม เกิดระบบคิดในการสร้างปราสาทขอม ที่มีภาพนางอัปสรและนำมาสร้างความจรรโลงใจ ส่วนกัมพูชาอัปสรเป็นสัญลักษณ์แห่งการรักษาปราสาท รักษาเทพ เป็นคนกลางของราชสำนัก นางอัปสรในปราสาทอาจเป็นลูกหลานของเจ้าเมืองต่างๆ เพื่อความมั่นคงของสถาบันกษัตริย์ ส่วนอัปสรของไทยเป็นสัญลักษณ์ความมั่นคงของการทำมาหากิน เพราะนางอัปสรคือแม่พระธรณี ซึ่งเป็นฐานของปัจจัยสี่ คือ ที่อยู่อาศัย อาหาร เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรค นอกจากนี้ชาวกัมพูชามีความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่เป็นสัญลักษณ์ของวัตถุ คือ นครวัด- นครธม ความใหญ่โตและวิจิตรพิสดารในระดับโลก ภายหลังสูญเสียเอกราชแก่ฝรั่งเศสปัญญาชนชาวกัมพูชาส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลวิชาการสมัยใหม่

จากปารีสคิดจะรื้อฟื้นความยิ่งใหญ่ของกัมพูชาโดยการนำมรดกที่เกิดจากภูมิปัญญา คือ นครวัด – นครธม และอาณาบริเวณใกล้เคียง ซึ่งเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์นำมาสร้างคุณค่าให้เกิดประโยชน์ต่อท้องถิ่น และต่อสังคมโลก

นักแสดงระบำอัปสรา ล้วนเป็นผู้บริสุทธิ์ที่มีรูปร่าง และรูปโฉมงดงาม น่ารัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ นางอัปสราต้องมีรูปทรงพอๆ กัน ไม่อ้วนเกินไป ไม่ผอมเกินไป คือมีรูปทรงดั่งนางเทพอัปสรที่แกะสลักตามฝาผนังปราสาท และจะต้องสามารถคัดมือ คัดแขน คัดขา คัดเท้า เอียงกาย เอว หัก และคอดอย่างนุ่มนวล อ่อนโยนมากกว่าธรรมชาติ เพื่อให้สามารถแสดงตามท่ารำของการรำของระบำ ซึ่งนักแสดงเหล่านี้จะต้องได้รับการฝึกหัด และฝึกซ้อมเป็นเวลานาน ไม่ต่ำกว่า 6-7 ปี หรือฝึกหัดตั้งแต่มีอายุ 7 ปี

ท่ารำในระบำอัปสรา คาดว่าน่าจะมาจากลักษณะที่อ่อนโยนของการเคลื่อนไหวของสัตว์น้ำ หรือพญานาค (ภูซงคลีลา) เพราะเขมรนับตัวเองว่า เป็นผู้สืบทอดเผ่าพันธุ์มาจากนาค หรือมีบรรพบุรุษเป็นนาค ซึ่งเขมรได้เรียกตัวเองว่า นาค เขมรสองคน เรียกว่า เขมรสองนาค (ในภาษาเขมรออกเสียงว่า เนียก) ดังนั้น ในการรำระบำอัปสรา จะมีท่วงท่า และลักษณะการเคลื่อนไหว คล้ายกับการเคลื่อนไหวของนาค

ท่ารำในระบำอัปสรา ได้ใช้ท่วงท่าการรำของตัวนางที่มีความอ่อนโยน เปรียบเสมือนไม้บรรทัดโค้ง ใช้ทั้งท่าของแขน มือ และนิ้วมือ ท่าของขา และเท้า ของเอว และก้น ท่าของลำคอ ใบหน้า สายตา และศีรษะ รวมทั้งท่าของลำตัวด้วย โดยทุกภาคส่วนของร่างกายมีการกระชับ และกลมกลืนกันอย่างเหนียวแน่น มีการเคลื่อนไหวทั้งท่วงท่าช้า ท่วงท่าเร็ว ให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษาท่า รวมทั้งยืนอยู่บนพื้นฐานความงดงาม และดุลยภาพ คือ ดุลภาพระหว่างธรรมชาติของบุคคลสังคม ระหว่างกาย จิตใจ และปัญญา นอกจากนี้ การใช้ท่ารำในระบำอัปสรา คือแสดงท่าทางตรงกับเนื้อหาของบทร้องที่ร้องประกอบการแสดง เป็นบทร้องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมสวนดอกไม้ โดยมีเทพธิดาองค์หนึ่งได้พาพี่เลี้ยงเหาะลงมาชมสวน และพูดถึงความรู้สึกเบิกบาน สบายอกสบายใจ แสดงอารมณ์ที่สนุกสนานเมื่อเห็นดอกไม้ที่สวยงาม ซึ่งสามารถแบ่งท่ารำในระบำอัปสรา

จากสภาพพื้นที่ทางกายภาพและทางภูมิศาสตร์ที่ล้อมรอบปราสาทศิขรภูมิมีลำห้วยรอบด้าน และลำห้วยดังกล่าวไหลลงสู่ห้วยลำพอก (ชาวเขมรเรียกว่าห้วยปะปโล หมายถึง ผ่าศีรษะ) ชาวบ้านเรียกพื้นที่ทุ่งกว้างใหญ่ด้านทิศใต้ว่า ทุ่งกุดไผท ซึ่งเป็นคำที่ปรากฏในเอกสาร พงสาวดารหัวเมืองอีสานหม่อมอมรวงศ์วิจิตร ในเนื้อหาได้กล่าวถึงกลุ่มชาติพันธุ์ เขมรหรือกวยและเขมรออาศัยอยู่ในบริเวณนี้ เมื่อ พ.ศ. 2181 ในเอกสารหลักฐานเรียกกลุ่มเหล่านี้ว่า “เขมรป่าดง” ได้รวมกลุ่มตั้งถิ่นที่อยู่อาศัยริมทุ่งกุดไผทหรือใกล้ปราสาทศิขรภูมิ คือ บ้านจารพัต บ้านยาง-อนันต์ ลำห้วยที่มีน้ำ

ไหลเข้าสู่พื้นที่ทุ่งกุลไพบในช่วงน้ำหลาก ได้แก่ น้ำที่ไหลมาจากทางใต้ซึ่งเป็นต้นน้ำอยู่ในเขตอำเภอลำควน เรียกว่า ห้วยกระโดน น้ำที่ไหลจากทิศตะวันตกไหลมาจากบ้านเมืองที่ต้นน้ำอยู่ในเขตอำเภอเมืองสุรินทร์เรียกว่า ห้วยจารพัด น้ำที่ไหลมาจากทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือและเป็นต้นน้ำอยู่ที่อำเภอเขวาสินรินทร์ เรียกว่า ห้วยน้ำขุ่น ลำห้วยทุกสายไหลลงสู่ห้วยลำพอกบริเวณทิศใต้ปราสาทศีขรภูมิ จึงมีลักษณะคล้ายกุด บริเวณรอบกุดเป็นพื้นที่ราบลุ่มน้ำท่วมในฤดูฝน น้ำบริเวณกุดไพบนี้ไหลไปสู่ทุ่งอันทรายเขตบ้านโนนบุรี ตำบลลำโรงทาบ เดิมเรียกว่าทุ่งอันทราย ห้วยลำพอกไหลผ่านทุ่งดังกล่าวแล้วไหลสู่ห้วยทับทันที่บ้านหมื่นศรีใหญ่ อำเภอลำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์ จากลักษณะทางกายภาพทางภูมิศาสตร์โดยธรรมชาติจึงเป็นพื้นที่อุดมสมบูรณ์ จึงเหมาะต่อการตั้งหลักแหล่งของชุมชนตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน

จากภาพถ่ายทางอากาศในโครงการวิจัยชุมชนโบราณ ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อ 19/11/76 ที่ปรากฏรอบบริเวณปราสาทศีขรภูมิ และชุมชนทุ่งกุลไพบ เช่น บ้านอนันต์ ตำบลยาง บ้านก้านเหลือง ตำบลผักไหม (เดิมขึ้นตำบลระแงง) บ้านจารพัด บ้านตากุย ตำบลตรมไพร และมีหมู่บ้านชุมชนโบราณที่ตั้งอยู่ใกล้เคียงพื้นที่ทุ่งกุลไพบ ได้แก่ บ้านตรึม บ้านไพรชร บ้านแตล บ้านช่วงปี อำเภอศีขรภูมิ และบ้านลำโรงทาบ อำเภอลำโรงทาบ (เดิมขึ้นอำเภอศีขรภูมิ) หลักฐานโบราณสถานในเขตทุ่งกุลไพบมีปราสาทขอมสมัยนครวัด นอกจากปราสาทศีขรภูมิแล้วยังมีปราสาทบ้านอนันต์ ตำบลยาง ปราสาทบ้านช่วงปี (อโรคยาศาล) ตำบลช่วงปี ปราสาทที่อยู่รายรอบนอกเขตปราสาทศีขรภูมิได้แก่ ปราสาทภูมิโปน ตำบลคม ปราสาทยายเหงา ตำบลสังขะ อำเภอสังขะ ปราสาทตะเปียงเคีย ตำบลโชคเหนือ อำเภอลำควน ปราสาทจอมพระ (อโรคยาศาล) อำเภอจอมพระ ปราสาทสระกำแพงใหญ่ ปราสาทสระกำแพงน้อย อำเภออุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อมาถึงสมัยอยุธยาปราสาทเกิดขึ้นใกล้เคียงบริเวณปราสาทศีขรภูมิ คือ ปราสาทบ้านเมืองที่อำเภอเมืองสุรินทร์ ปราสาทบ้านป่าเว หรือปราสาทบ้านหมื่นศรี ตำบลหมื่นศรีใหญ่ อำเภอลำโรงทาบ ซึ่งให้เห็นว่าบริเวณชุมชนทุ่งกุลไพบ และบริเวณรายรอบมีผู้คนอาศัยอยู่อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ได้รวมกลุ่มชนตั้งบ้านอาศัยอยู่ร่วมกัน

ต่อมาชุมชนพัฒนาคิดสร้างทำการเกษตรผลิตเทคโนโลยีทางการเกษตรปรับปรุงตนเอง ชุมชนบริเวณนี้มีวิญญานแห่งการผสมผสาน และอดกลั้นตั้งแต่พื้นฐานทางจิตใจอันเปี่ยมไปด้วยความเชื่อมั่นทางศาสนา ภาษา วิทยาศาสตร์ ศิลปะ หากจะพิจารณาทางด้านศิลปะพบว่า ลักษณะที่สะท้อนความโดดเด่นคือภาพจำหลักทับหลังปราสาทศีขรภูมิ และกรอบประตูที่ใช้ศาสตร์และศิลป์ในความรู้สึก ยึดหยุ่นมาสู่รุ่นต่อรุ่นของกลุ่มสังคมที่รัก เข้าใจ มองเห็นความจริงในสิ่งที่เปี่ยมคุณค่า เมื่อสถานการณ์ปรับเปลี่ยนตามบทบาทหน้าที่ ตระหนักในจิตสำนึกในท่ามกลางเศรษฐกิจปัจจุบันที่เน้นเรื่องของเงินตรา การสื่อสาร ดังนั้นนางอัปสรในภาพจำหลักของปราสาทศีขรภูมิมีกรอบ

ประตูของปราสาทประธาน กลายเป็นจุดรวมความรู้ทางจิตใจจากภาพจำหลักมาสู่มนุษยชาติที่มองเห็นการเคลื่อนไหวของสังคมที่เชื่อมอดีตสู่สังคมปัจจุบัน โดยเฉพาะมองรูปแบบของสตรีในเส้นทางพัฒนาเศรษฐกิจที่สัมพันธ์กับสังคม วัฒนธรรม การเมืองการปกครองอย่างสมดุลในอนาคตด้วยความจรรโลงจิตใจของการผสมกลมกลืนของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้าใจกันของมวลมนุษยชาติ

จากประติมากรรม คือ งานศิลปะที่ช่างประติมากรขึ้นด้วยการปั้นแกะสลักหรือหล่อด้วยโลหะเป็นบุคคล สัตว์ ฯลฯ ซึ่งอาจได้ตกแต่งสถาปัตยกรรมหรือใช้เป็นงานประติมากรรมโดยเอกเทศ งานประติมากรรมเขมรมีลักษณะเช่นเดียวกับประติมากรรมของศิลปะต่าง ๆ ในแถบเอเชียอาคเนย์โดยทั่วไป ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย คือการสร้างประติมากรรมเป็นรูปเคารพทางศาสนาเป็นพื้นอันได้แก่พระพุทธรูป และเทวรูป ยิ่งกว่าการทำรูปบุคคลธรรมดาหรือสัตว์ตามธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศาสนสถานส่วนใหญ่ คือ เทวาลัยอันเป็นที่ประทับของเทพเจ้าในศาสนาฮินดู อย่างไรก็ตามก็ดึกฎเกณฑ์เหล่านี้ก็ได้เป็นข้อบังคับอย่างแท้จริง หากเป็นกฎที่มุ่งหมายเกี่ยวกับมหาบุรุษลักษณะ มากกว่า ลักษณะเหล่านี้ไม่ได้เป็นลักษณะแห่งเชื้อชาติ แต่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา สดแล้วแต่การตีความหมาย รูปเคารพเหล่านี้มีลักษณะเหนือธรรมชาติจากรูปมนุษย์ก็ตาม แต่รูปเทพเจ้าดังกล่าวนี้ ดูเหมือนว่าได้พยายามสร้างให้มีลักษณะบางประการ เช่น การทำพระพักตร์ให้ละม้ายกับรูปบุคคลชั้นสูงไปพร้อมกัน ในศิลปะแบบบายน อันเป็นสมัยสุดท้ายของศิลปะสมัยเมืองพระนคร ถึงแม้ว่าร่างกายของปติมากรรมจะสลักขึ้นอย่างคร่าว ๆ แต่ช่างก็เอาใจใส่ต่อลักษณะความจริงตามธรรมชาติเป็นพิเศษ ความจริงตามธรรมชาติประกอบกับสุนทรียภาพของช่างเอง ได้แสดงถึงปติมากรรมบุรุษที่มีกล้ามเนื้อสมส่วน สง่างาม และมีความเข้มแข็งแสดงถึงพลังอำนาจ แม้บางครั้งได้แสดงถึงความแข็งแกร่งดังที่ตาม ส่วนประติมากรรมรูปสตรีก็มักแสดงถึงความสวยงาม อ่อนหวานเป็นหลักสำคัญ ทั้งรูปบุรุษและสตรีส่วนใหญ่ก็มีสุนทรียภาพที่แฝงเร้นไว้ซึ่งความงามอันอ่อนช้อย ลึกลับ ละเอียดลออ มีความน่าเกรงขาม และไม่นิยมแสดงภาพอันน่าสะพรึงกลัวหรือสยดสยองแต่ประการใด (คณะกรรมการฝ่ายจัดทำหนังสือมรดกไทย, 2542 : 357 – 360)

จากทับหลังและภาพจำหลักกรอบประตูประธานได้สะท้อนบริบทของพื้นที่ทั้งทางธรรมชาติที่ล้อมรอบบุคลิกลักษณะของเทพ หรือรูปบุรุษ และสตรี ที่ช่างได้ผสมผสานให้กลมกลืนระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติอยู่ด้วยกัน เถาวัลย์พันธุ์พืชที่สัมพันธ์กับความเชื่อช่วยเสริมเทพให้เกิดความขลัง มีพลังอำนาจที่ซึมซับกับเนื้อเดียวกันกับเทพและสัตว์ สัตว์พื้นถิ่นมีความรู้ลึกว่าศักดิ์สิทธิ์เพราะเป็นส่วนหนึ่งที่ปกปักรักษาคุ้มครองรูปบุรุษ ส่วนสตรีเป็นภาพจำหลักที่เสริมอำนาจพลังพิเศษที่สัมพันธ์อย่างแยกไม่ออก ทั้งที่เป็นจำหลักพระอุมาชายาพระศิวะ และเจ้ากาลีที่มีหน้าตาดุร้ายซึ่งเป็นภาคดุร้ายของพระอุมา ส่วนภาพจำหลักนางอัปสร หรือนางอัปสร แสดงถึงความ

สวยงาม อ่อนหวาน มีสุนทรียภาพที่แผ่เงาแวววาวอันอ่อนช้อยลึกกลับ ละเอียดยลลอป ผสมกลมกลืนกับความงามในธรรมชาติที่มีเครือเถาวัลย์ลวดลายเกาะสลักอยู่รอบ ๆ ศิระษะแล้วสัมพันธ์กับดอกไม้มัน (ดอกบัว) ที่มีบัวชูก้านลงสัมผัสกับไหล่น้ำนอกปทุมถัณฑ์รองรับด้วยมือ และยังมีรูปนกแก้ว ปีนเถาวัลย์ชูขนหางสัมผัสกับไหล่น้ำอุปสร่า มีกระรอกหรือพังพอนเกาะชายกรอบประคองเคียงข้างชายผ้าสีน่านางอุปสร่าจนจรดเท้า จากความรู้สึกพิจารณาภาพแล้วเป็นภาพที่เทวดาส่งมาให้ทั้งดอกไม้มันและเถาวัลย์ นี่ให้เห็นภาพความเป็นจริงที่พันธุ์พืชน้ำ พืชป่า ที่อยู่บนบก และเหล่าสัตว์ที่ปรากฏในภาพจำหลักก็มีลักษณะสัตว์ที่ปรากฏในพื้นที่ธรรมชาติทั่วไปในบริเวณชุมชนทุ่งกุดไผทสิ่งที่ช่างหิบบอกมาไว้ในภาพจำหลักของปราสาทยังสะท้อนความสมบูรณ์ทางธรรมชาติที่เอื้อต่อมนุษย์ทางด้านเศรษฐกิจในพื้นที่ทางเหนือของเทือกเขาพนมดงเร็ก ปัจจุบันเศรษฐกิจธรรมชาติยังเป็นเศรษฐกิจที่พึ่งพิงธรรมชาติที่มีการผสมผสานกับเศรษฐกิจแบบทุนนิยม

ความสำคัญของชุมชนบริเวณปราสาทศิขรภูมิเป็นพื้นที่ที่มีผู้คนอาศัยอยู่มาเนิ่นนานมีหลักฐานเครื่องปั้นดินเผา โลหะสำริด และเหล็ก อาทิมือหุงข้าวสำริด เต้าปูน มีผ้าไหมมัดหมี่ที่ย้อมด้วยสีธรรมชาติ มีชนพื้นเมืองเดิมที่ยังคงจารีต ประเพณี คนตรี และการละเล่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีภาษาพื้นเมืองเดิม ได้แก่ภาษากูย ไทยเขมร (เขมรถิ่นไทย) และไทยลาว (ไทยอีสาน) ชุมชนมีการขับเคลื่อนอย่างต่อเนื่อง ดังเอกสารพงศาวดารหัวเมืองอีสาน ประชุมพงศาวดารเล่ม 3 ของหม่อมอมรวงศ์วิจิตร กล่าวว่า พ.ศ. 2412 ปีมะเส็ง เอกสภ พระยาสังฆบุรีศรีนครอัจจะ (อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ปัจจุบัน) มาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทกราบบังคมทูลพระกรุณาขอตั้งบ้านกุดประไทย์ หรือบ้านจารพัตเป็นเมือง ขอลหลวงไชยสุริยง (คำมี) บุตรหลวงไชยสุริยงศ์ (หมื่นคม) กองนอกเป็นเจ้าเมือง

การปรับเปลี่ยนสภาพบ้านเมืองบ่งบอกถึงอำนาจ บทบาทหน้าที่ ความตระหนักถึงลักษณะผู้นำ หมายถึง เมืองอันเป็นที่ตั้งของอำนาจ และเป็นที่ตั้งของตลาดอีกอย่างหนึ่ง ที่ตั้งของอำนาจเป็นชุมชนไปด้วย เพราะผู้ดำรงอำนาจย่อมต้องการผู้คนใช้สอย ดังนั้นตลาดกับเมืองจึงมีการเกี่ยวพันต่อกัน ด้วยลักษณะที่ตั้งอยู่ใกล้เส้นทางคมนาคมจึงสามารถใช้เป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนสินค้าของราษฎรซึ่งมีความจำเป็นทางเศรษฐกิจ ผู้ที่คุมเมืองไว้ได้จึงมีอำนาจในการเมือง แม้ไปยังชนบทที่อยู่ล้อมรอบเมือง (นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2527 : 125, 152) เมืองสุรินทร์ในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พวกนายกองเขมรช่วยปราบคังมีการส่งสิ่งของให้แก่ผู้มีอำนาจเหนือกว่า สิ่งที่ส่ง ได้แก่ ข้าว ม้า แก่นสน ขางสน ปีกนก นอราด งาช้าง ขี้ผึ้ง ต่อมาพบว่ามีการพัฒนาการส่งด้วย มีส่วยควายลงไปกรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2402 เมืองสุรินทร์ได้ส่งส่วยควายจำนวน 61 ตัว กองพระภักดีจุมพลเมืองสุรินทร์ 32 ตัว (ธีรชัย บุญมาธรรม. 2526 : 12) ต่อมาราว พ.ศ. 2450 มีการจัดระเบียบการปกครองรูปแบบมณฑลเทศาภิบาลทั่วพระราชอาณาจักร ทางราชการได้ยุบเมืองศิขรภูมิพิสัย

เป็นอำเภอ เรียกว่า “อำเภอสัขรภูมิพิสัย” ขึ้นตรงต่อจังหวัดสุรินทร์ซึ่งก่อนหน้านี้บริเวณทุ่งกุลารัศมีขึ้นตรงต่อเมืองสังขะ เรียกว่า เมือง ศัขรภูมิพิสัย ในระหว่างที่อำเภอสัขรภูมิพิสัยขึ้นต่อจังหวัดสุรินทร์นี้ ได้มีการปรับปรุงบ้านเมืองเช่นเดียวกับเมืองสุรินทร์ ได้แก่ มีการปรับปรุงส่วยสาอากรเดิมเคยเก็บคนละ 2 บาท แล้วปรับขึ้นเป็น 3 บาท 50 สตางค์ และในปี พ.ศ. 2453 สมัยข้าหลวงหนสารข้าหลวงกำกับราชการเมืองสุรินทร์ได้ปรับส่วยสาอากรขึ้นเป็น 4 บาท ในสมัยนั้น เงินหายากมากกว่าจะได้แต่ละบาท คนที่ไม่มีเงินต้องไปกู้ยืมเขา ซึ่งเรียกว่าตกเป็น “ทาสน้ำเงิน” ของผู้มั่งมี (สิงหะโยจ และคนอื่น ๆ. 2531 : 31)

ปัจจัยภายนอกอย่างหนึ่งที่สำคัญ ทำให้เกิดเมืองศัขรภูมิพิสัย (ปัจจุบันเขียน ศัขรภูมิ) และต่อมาลดบทบาทลงเป็นอำเภอสัขรภูมิพิสัย ขึ้นต่อเมืองสุรินทร์ แต่อำเภอสัขรภูมิยังมีความสำคัญ เพราะเป็นศูนย์กลางเส้นทางผ่านไปยังเมืองสำคัญทุกทิศทาง เป็นพื้นที่สำคัญที่ชุมชนอื่นรู้เส้นทางนี้ดีทั้งเป็นเส้นทางเก่าสมัยขอมที่ชาวบ้านเรียกว่า ทางพระเจ้าแผ่นดินดิน เป็นทางผ่านจากเมืองพิมายผ่านเมืองสุรินทร์ ผ่านพื้นที่ปราสาทศัขรภูมิ ไปสู่ศรีสะเกษ และเมืองอุบลราชธานี นอกจากนี้จุดปราสาทศัขรภูมิยังเป็นทางผ่านจากอำเภอรัตนบุรีซึ่งเป็นเมืองเก่าเมื่อประสงค์เดินทางไปยังช่องจอมผ่านเข้าสู่ประเทศกัมพูชาก็ต้องผ่านพื้นที่ปราสาทศัขรภูมิ หรือ การเดินทางของหมู่บ้านเลี้ยงช้างใช้เส้นทางจากบ้านหนองบัวเจ้าป่า ตำบลสตึก จังหวัดบุรีรัมย์ ผ่านบ้านตากกลาง บ้านเมืองสิง บ้านจอมพระ (พื้นที่จุดรวมของการไปโพนช้างป่าบริเวณปราสาทจอมพระ อำเภอจอมพระ) ผ่านบ้านบุแกรง อำเภอจอมพระ บ้านแตล ตำบลแตล บ้านระแงง บ้านปราสาท บ้านยางเตี้ย ตำบลระแงง เลาะลำห้วยเสน คูบ้านสังขะ บ้านคมหรือบริเวณปราสาทภูมิโพน ตำบลคม อำเภอสังขะ บ้านด่าน ตำบลด่าน เข้าสู่ช่องจอม หรือช่องตาตุ่ม ลงสู่พื้นที่ประเทศกัมพูชา แต่มีทางแยกของชาวภูโยโพนช้างป่าไปอีกเส้นทางหนึ่ง คือ จากบ้านแตล ไปบ้านตรึม อำเภอสัขรภูมิ บ้าน ลำโรงทาบ อำเภอลำโรงทาบ ผ่านปราสาทปรางกู อำเภอปรางกู จังหวัดศรีสะเกษ ไปทางบ้านละลม ตำบลละลม ผ่านบ้านไพรพัฒนา ตำบลไพรพัฒนา อำเภอภูสิงห์ จังหวัดศรีสะเกษ ผ่านช่องขงา ไปสู่นครวัด นครธม ประเทศกัมพูชา แต่ชาวภูโยโพนช้างป่าไปทาง อัดลองเวง จับช้างบริเวณป่า สะอาก บริเวณบรูตะแบง จังหวัดพระวิหาร ประเทศกัมพูชา

จะเห็นว่าเส้นทางสายดังกล่าว ยึดพื้นที่ตัดสินใจของชาวภูโยโพนช้างผ่านบริเวณปราสาทศัขรภูมิ ก่อนแยกทางไปโพนช้างตามแนวเทือกเขาดงรัก ของประเทศไทย และประเทศกัมพูชา เป้าหมายของการโพนช้างป่าของชาวภูโย คือ หารายได้เงินตรามาจับจ่ายใช้สอยในครัวเรือน ฝึกช้างป่าให้เข้าใจภาษาของเจ้าของช้าง แล้วให้บริการรับจ้างงานประเพณีของชาวอีสานอีสานได้ ใช้หาเงินงานกฐิน งานบวช และยังขายให้คนนอกท้องถิ่นที่เข้ามาซื้อไปใช้ชักลากไม้ออกจากป่า ผู้มาซื้อช้างมาจากเพชรบูรณ์ หล่มสักดี ลำปาง นครนายก ตลาด เดย (วิลาศ โทธิสาร. 2539 : 8) ราคาที่ซื้อขาย

ใน พ.ศ. 2466 ช้าง 2 เชือก (ชาวภูยใช้ลักษณะนามว่า ตัว) ขายได้ 2,000 บาท พ.ศ. 2467 ช้าง 9 เชือก ขายได้ 10,480 บาท (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. 2467)

เมื่อรูปแบบการปกครองจากรัฐไทยเข้ามาควบคุมพื้นที่เมืองบริเวณอีสานตอนล่าง เส้นทางสำคัญของการควบคุมก็ยังใช้เส้นทางผ่านบริเวณปราสาทศิขรภูมิ เช่น ในปี พ.ศ. 2456 เจ้าหน้าที่ทางราชการใช้เส้นทางผ่านอำเภอเมืองสุรินทร์ ผ่านบ้านเมืองที่ หยุตพักที่บ้านยางอนันต์ซึ่งเป็นที่ตั้งของอำเภอศิขรภูมิขณะนั้น แล้วเดินทางผ่านอำเภอสำโรงทาบ หยุตพักที่บ้านหนองเรือ ท้องที่อำเภออุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ แล้วเดินทางถึงเมืองศรีสะเกษ (พระยาสุทรพิพิธ เศษ. 2515 : 453) เมื่อมีสถานีรถไฟที่บ้านระแงง เรียกว่า สถานีรถไฟระแงง (ปัจจุบันคือสถานีอำเภอศิขรภูมิ) ในปี พ.ศ. 2469 อำเภอศิขรภูมิได้ย้ายมาตั้งที่บ้านระแงง ซึ่งเป็นหมู่บ้านตั้งอยู่ข้างเคียงปราสาทศิขรภูมิ ทำให้เศรษฐกิจ สังคมเปลี่ยนแปลงเพิ่มขึ้น เพราะมีสินค้าของป่า สินค้าไม้แปรรูป และสินค้าการเกษตร เช่น ข้าวเปลือก สุกร จัดส่งทางรถไฟบรรทุกเข้าสู่กรุงเทพฯ โดยมีพ่อค้าคนจีนมีบทบาทในธุรกิจการค้าขาย ตลาดศิขรภูมิก็ติดกับการไหลเวียนของประชากร และการไหลเวียนของสินค้า เงินตรากลายเป็นปัจจัยสำคัญในการซื้อขายสิ่งของเครื่องใช้ในครัวเรือนของชาวบ้าน โดยเฉพาะสินค้าที่ผลิตจากโรงงานที่บรรทุกลงที่ตลาดศิขรภูมิ ซึ่งมีพ่อค้าชาวจีนเป็นผู้มีบทบาทในการตั้งร้านค้าริมทางรถไฟ การซื้อขายกลายเป็นเศรษฐกิจสำคัญในเขตตลาดศิขรภูมิจนกระทั่งถึงปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจยังมีผลกระทบทางด้านสังคมและวัฒนธรรมด้วย

ด้านสังคมบริเวณปราสาทศิขรภูมิหรือบริเวณชุมชนทุ่งกุดไผท มีกลุ่มเขมรป่าดงกลุ่มชาติพันธุ์ภูย เขมร ราว ๆ พุทธศตวรรษที่ 19 ลงมาถึงพุทธศตวรรษที่ 22 ได้มีพวกลาวเคลื่อนย้ายมาอยู่ในเขตอีสานใต้ การผสมผสานวัฒนธรรมได้ปรับตัวอย่างค่อยเป็นค่อยไปเพื่ออาศัยอยู่ร่วมกัน ถ้าพิจารณาจากจารึกในขอบประตูปราสาทศิขรภูมิ มีการระบุถึงการซ่อมแซม และเปลี่ยนแปลงให้เป็นธาตุเจดีย์ ซึ่งให้เห็นการใช้ความเชื่อแนวพุทธศาสนา โดยนำพระพุทธรูปมาประดิษฐานในองค์ปราสาทให้เป็นที่กราบไหว้บูชาของผู้คนทุกเหล่าที่ศรัทธาในพระพุทธรูปศาสนา ทำให้มองเห็นรูปแบบการปรับตัวในการสร้างบ้าน สร้างเมือง และเศรษฐกิจร่วมกัน ซึ่งขณะนั้นมีพระสงฆ์ผู้ใหญ่ในระดับสังฆราชรับผิดชอบในบทบาทการเสริมสร้างฟื้นฟูโบราณสถานจนเป็นพุทธศาสนาที่เป็นรูปแบบท้องถิ่นปราสาทศิขรภูมิ

นอกจากนี้เราพบว่าพื้นที่ทุ่งกุดไผทกลายเป็นศูนย์กลางของหมู่บ้าน โดยมีรัฐส่งเสริมอย่างต่อเนื่องให้วัดเป็นศูนย์กลางการศึกษาของหมู่บ้านมีพระสงฆ์เป็นครูสอน ปี พ.ศ. 2445 รัฐออกพระราชบัญญัติปกครองสงฆ์ เปลี่ยนตำแหน่งผู้อำนวยการศึกษามณฑลเป็นเจ้าคณะตำบล และมีเจ้าพนักงานกระทรวงธรรมการออกประจำหน้าที่ราชการมณฑล เรียกว่า ข้าหลวงธรรมการขึ้นอยู่ในสมุหเทศาภิบาล (ซึ่งเวลานี้เรียกว่า ข้าหลวงเทศาภิบาล) ขณะนั้นวัดในเขตศิขรภูมิยังขึ้นต่อเมือง

สังฆะ ดังเอกสารชิ้นต้นเกี่ยวกับการปฏิรูปการปกครอง พ.ศ. 2428 – 2465 ของสมาคมประวัติศาสตร์ ในบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2535 : 24) กล่าวว่า “...ปี ร.ศ.124 (พ.ศ. 2448) มีพระครูบุดีเป็นเจ้าคณะแขวงอำเภอศรีขรภูมิ ซึ่งมีวัด 25 วัด มีสีมาแล้ว 1 วัด มี 2 หมวด อุโบสถ 2 รูป พระสงฆ์ 155 รูป สามเณร 85 รูป...” อาจพิจารณาได้ว่า พุทธศาสนาได้ยึดเหนี่ยวแนบแน่นกับจิตใจของชาวบ้านอย่างมีเอกภาพ ท่ามกลางความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์ แต่อยู่ร่วมกันได้ เชื่อว่ามีการปรุ้งแต่งให้เข้ากันในความท้าทายของมิติเวลา และการปรับเปลี่ยนตามสภาวะแวดล้อม เป็นเครื่องชี้วัดถึงคุณภาพชีวิตในวัฒนธรรมทางศาสนาเดียวกัน ดังเอกสารกองจดหมายเหตุแห่งชาติ. ร.7 ศ.16 /28 เรื่องขอพระราชทานวิสุงคามสีมา. ที่ 173/8876 วันที่ 19 ตุลาคม (2471) และเอกสาร ขอพระราชทานวิสุงคามสีมา ของพระครูวิมลศีลพรต เจ้าคณะจังหวัดสุรินทร์ (2475) วัดบ้านตรมไพร ตำบลยาง อำเภอศรีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์

แม้ว่าการบริการทางคมนาคม การปกครอง สังคม เศรษฐกิจเปลี่ยนแปลงไป แต่เรื่องภาษาพื้นบ้านยังดำรงอยู่ในชุมชน ทั้งภาษาเขมร และภาษาญว ส่วนภาษาเขมรนั้นเดิมชาวบ้านสามารถเขียนอ่านได้ แต่ช่วงหลังภาษาเขมรที่ใช้เขียนสื่อความเข้าใจได้ลดความสำคัญลง ต่อมาการศึกษาปรับปรุงแบบพัฒนาให้โรงเรียนแยกพื้นที่จัดที่ศึกษาออกจากเขตวัด แต่ไม่ให้ความสำคัญภาษาท้องถิ่น เน้นการเรียนการสอนใช้ภาษาไทยเป็นหลักสำคัญ เด็กที่เรียนในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (หลัง พ.ศ. 2488) เมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่ก็สามารถใช้ภาษาไทยด้วยการเขียน อ่านได้ดี

จุดที่น่าสนใจคือชาวจีนสามารถรวมกลุ่มทางการศึกษาให้แก่บุตรหลานชาวจีน มีการเปิดสอนภาษาจีน และภาษาไทย ตั้งเป็นโรงเรียนแ่งกวงในปี พ.ศ. 2490 ระยะแรกเปิดสอนในระดับประถมศึกษา มารดาของผู้วิจัย (นางศรีสวาท วงษาดี เคยเป็นครูจ้างที่โรงเรียนนี้สมัยตามคุณตา ประณต พรชัย ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นศึกษาธิการจังหวัดในสมัยนั้น) มาสอนภาษาไทย (ศรีสวาท วงษาดี. 2554, เมษายน 12) และในปี พ.ศ. 2515 รัฐบาลให้เปิดสอนโรงเรียนในสังกัดกรมสามัญศึกษา คือ โรงเรียนศิขรภูมิพิสัย โดยเปิดสอนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้น และตอนปลาย

จากบริบททางเศรษฐกิจ สังคมที่เติบโตดังกล่าว ได้สะท้อนต่อความคิดของชุมชนรอบ ๆ ปราสาทศิขรภูมิ เริ่มตั้งแต่รัฐจัดให้มีแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับที่ 1 (พ.ศ. 2504 – 2509) หน่วยงานทางราชการ อาทิ หน่วยงานทางการปกครอง สถานศึกษาจัดให้มีกิจกรรมที่ปราสาท จัดรูปแบบเป็นลักษณะ “งานปราสาทศิขรภูมิ” ให้มีมหรสพหลายอย่าง เช่น ลิเก มวย รำวง ภาพยนตร์ และการประกวดสาวงามปราสาทศิขรภูมิ รูปแบบการจัดหน่วยงานของรัฐท้องถิ่นระดับจังหวัด และอำเภอเป็นผู้คิดริหารเป็นผู้ปฏิบัติตาม การส่งงานไปยังหน่วยราชการ เช่น สถานศึกษาตามหมู่บ้าน ในตำบลต่างๆ ซึ่งมีครู และหน่วยการปกครอง มีผู้ใหญ่บ้าน กำนันในเขตอำเภอศิขรภูมิเป็นผู้ปฏิบัติงานตามคำสั่งจากผู้มีอำนาจจากเบื้องบนเป็นสำคัญ เป็นการเปิดพื้นที่ความสำคัญ ความขลัง

ความศักดิ์สิทธิ์ให้แก่ปราสาทศีขรภูมิ โดยเฉพาะการประกวดสาวงามปราสาทศีขรภูมิ ผู้หญิงได้แสดงภาพลักษณ์ในรูปแบบสรีระ ความกล้าตัดสินใจขึ้นเวทีในชุดว่ายน้ำ เทียบความสวยในสัดส่วนของร่างกายที่สวยงาม ได้อวดอิริยาบถการถือถ้วยรางวัลอันทรงเกียรติ ที่ถือครองลักษณะออกจากภาพจำหลักปราสาทประธาน ของความรู้สึกลึกซึ้งที่สาวงามอย่างนางอัปสรปราสาทศีขรภูมิ ดังนั้นภาพนางอัปสราที่ชุมชนคิดออกแบบเสริมสร้างใหม่นั้น จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ โรงเรียนมัธยมศีขรภูมิพิสัย ปรับรูปแบบท่าร่ายออกจากนางอัปสรออกมาขับเคลื่อนไหวในท่าของอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายสุนทรียภาพบนเรือนร่าง คือ ช่วยให้เกิดความรู้สึก มีชีวิตที่สวยงาม ซึ่งแสดงถึงความเร้นลับ อ่อนหวาน และมีความเมตตาอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน ได้ขานรับจากชุมชนและภายนอกชุมชน นี่คือการบูรณาการสร้างชุมชนใหม่ สร้างสังคมจากฐานระบบอันหลากหลาย และเข้าสู่เป้าหมายในความพอใจของผู้มองเห็น สร้างจินตนาการใหม่ของวิสัยทัศน์ที่กว้างไกลและลึก คือเส้นทางใหม่ของสังคมชุมชนปราสาทศีขรภูมิที่มีจุดแข็ง ความภูมิใจในทำร่ายที่ประยุกต์ขึ้นใหม่พอใจกับสังคมภายนอกเขตปราสาทศีขรภูมิ คือโลกอดีตได้ให้กำเนิดอารยธรรมและวัฒนธรรมที่รุ่งโรจน์มากมายที่ผลิดอกออกผลขึ้นมาให้เห็น

อย่างไรก็ตามสังคมการมีส่วนร่วมขยายแนวคิดให้เกิดความเข้าใจ จะต้องเกิดจากความหลากหลายในความคิดของชุมชนร่วมกันสร้างบทบาทหน้าที่ ตระหนัก ในจิตวิญญาณความนึกคิดของบุตร ธิดาให้สูงๆ ต้องมองอดีตให้เข้าใจอย่างลึกซึ้งกับประวัติศาสตร์ที่เชื่อมโยงท้องถิ่นไว้ และอนุโลมตามสภาวะแวดล้อมเป็นเครื่องชี้วัดให้เห็นคุณภาพชีวิตใหม่ สิ่งที่สร้างความยั่งยืนคือการสืบทอดจากหน่วยราชการ ชุมชน เอกชน องค์กรท้องถิ่นที่ประสานองค์กรระดับชาติและระดับโลกต้องเชื่อมโยงกันอย่างสนิทให้แน่นเป็นเส้นทางความเข้าใจการอยู่ร่วมกันที่พอใจทุกฝ่าย และยังรักษาความหลากหลายเอาไว้ได้อย่างเป็นเอกภาพได้ ดังที่สถานศึกษาโรงเรียนศีขรภูมิที่ปรับเปลี่ยนจากสถาบันอุดมศึกษาท้องถิ่นคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

โรงเรียนศีขรภูมิพิสัยมีครู – อาจารย์ที่เข้าใจ ตระหนักต่อการมีส่วนร่วม โดยพลิกฟื้นการฟ้อนรำอัปสราเป็นกิจกรรมที่โดดเด่นออกนอกสถาบันการศึกษา การออกแบบสัญลักษณ์หรือตราสัญลักษณ์ปราสาทประธานไว้ในหน้าปกสมุดตราประจำโรงเรียน หรือ ชุมนุมประติมากรรมหรือการแสดงกิจกรรมออกร้านในโอกาสออกนอกสถานศึกษา นอกจากนี้โรงเรียนได้จัดการแสดงออกร้านได้เผยแพร่ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์ปราสาทศีขรภูมิในงานช้างแฟร์ งานที่จัดขึ้นนี้เป็นงานประจำปีของจังหวัดสุรินทร์พร้อมกับการแสดงของช้างที่เป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดสุรินทร์ ให้แก่ผู้ที่สนใจท้องถิ่นตนเอง หรือ โดยเฉพาะชาวต่างชาติที่มาศึกษาและท่องเที่ยวได้เห็น เข้าใจมรดกพื้นที่อีสานใต้สมัยโบราณ ซึ่งเป็นการเสริมสร้างความรู้เกี่ยวกับการแสดงชุดนางอัปสรา ยังเป็นมรดกที่คนรุ่นใหม่ได้สืบทอดให้กับคนรุ่นใหม่ พร้อมนี้ยังเสนอประวัติความเป็นมาของชุมชน วัฒนธรรม

ท้องถิ่น จากลักษณะเด่นของปราสาทศิขรภูมิ และอธิบายเรื่องราวกิจกรรมความเป็นมาของปราสาทศิขรภูมิ ได้มองเห็นความสำคัญของกระบวนการชีวิตนางอัปสรในสังคมที่ปรับเปลี่ยนตามมิติของเวลาจากอดีตสู่ปัจจุบันที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของช่วงประวัติศาสตร์ท้องถิ่น โดยเฉพาะรูปแบบเศรษฐกิจเงินตรา การสื่อสารทางวิทยุ โทรทัศน์ ที่มีเรื่องราวจากภายนอกเข้ามาเกี่ยวข้องกับสังคมสมัยใหม่ อาจกล่าวได้ว่าการจัดงานช้างประจำปีตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 – 2504 จัดที่อำเภอท่าตูม ต่อมาได้รับความสนใจจากต่างประเทศ อ.ส.ท.ได้จัดทำรายงานเรื่องนี้เสนอต่อคณะรัฐมนตรีเพื่อพิจารณาใหม่ให้จัดพื้นที่แสดงช้างใหม่ที่อำเภอเมืองสุรินทร์ ในปี พ.ศ. 2505 ซึ่งมีนายคำณ สังขกร เป็นผู้ว่าราชการจังหวัดสุรินทร์ (2505 – 2510) นับเป็นปัจจัยหนึ่งที่ก่อให้เกิดการประชาสัมพันธ์ที่มีผลต่อความรู้สึกร่วมกันของชุมชนว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของอำเภอศิขรภูมิ ซึ่งเดิมจัดงานปราสาทประจำปีตรงกับวันสงกรานต์ มีการเฉลิมฉลองใหญ่โต บางปีจัดถึง 5 วัน 5 คืน โดยเฉพาะในช่วงสมัยนายอำเภอ ร.ต.ท.ยนต์ ประพิตรภา (ครั้งแรกดำรงตำแหน่งระหว่าง พ.ศ. 2493 – 2495 ครั้งที่สอง ระหว่าง พ.ศ. 2499 – 2511) ถือว่าท่านให้ความสำคัญเกี่ยวกับการจัดงานพยายามให้มีการประกวดสาวงามปราสาทศิขรภูมิ และต่อมาปรับให้ความสำคัญการฟ้อนรำแบบนางอัปสร

เมื่อมีเส้นทางรถยนต์จากอำเภอเมืองสุรินทร์ถึงอำเภอศิขรภูมิ ขนานกับเส้นทางรถไฟ ปัจจุบันนี้จึงจัดในระหว่างมีงานช้างประจำปีคือ กลางเดือน พฤศจิกายนของทุกปี ปราสาทศิขรภูมิ กลายเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอำเภอศิขรภูมิ และยังขยายพื้นที่ความรู้สึกร่วมกันของชุมชนเพิ่มขึ้นจากระดับท้องถิ่นสู่ระดับประเทศ และเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาติ ในภาคกลางวันจัดรูปนิทรรศการวิถีชีวิตประจำวันของกลุ่มชาติพันธุ์ในท้องถิ่น ภาคกลางคืนจัดการแสดงแสง สี เสียงตำนานความเป็นมาของการสร้างปราสาทสมัยขอม และศิลปะการแสดงชุดนางรำอัปสร งานแสดงได้เพิ่มความสนใจตามลักษณะการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจ – สังคม บ้านปราสาทและบ้านระแงงซึ่งเป็นหมู่บ้านรายรอบปราสาทศิขรภูมิเดิมเป็นหมู่บ้านเล็ก ๆ ประกอบการมีรถไฟผ่านที่สถานีรถไฟบ้านระแงงเป็นสถานีที่มีการขนถ่ายสินค้าขึ้นลงอย่างต่อเนื่อง เกิดมีตลาด มีพ่อค้าชาวจีน ชาวปากีสถานเพิ่มขึ้นและเป็นชาติพันธุ์ที่สนใจเรื่องการค้าการขาย การธุรกิจการเงิน การแลกเปลี่ยนสินค้า ทางราชการจึงแบ่งพื้นที่ชุมชนรอบ ๆ ปราสาทศิขรภูมิ ครั้งแรกแบ่งเป็นชุมชน 3 หมู่ ปัจจุบันมี 4 หมู่ ได้แก่ หมู่ 1 หมู่ 2 หมู่ 10 และหมู่ 13 อยู่ในเขตการปกครองของตำบลระแงง จัดรูปแบบการปกครองท้องถิ่น สุขาภิบาลตั้งแต่ พ.ศ. 2498 และยกฐานะเป็นเทศบาลระแงง เมื่อ พ.ศ. 2542

เศรษฐกิจพื้นที่ปราสาทศิขรภูมิเติบโตกลายเป็นศูนย์กลางการค้าระดับอำเภอ โดยเฉพาะบริเวณใกล้สถานีรถไฟบ้านระแงงได้เกิดร้านค้า มีพ่อค้าคนจีนสร้างโรงสีใกล้สถานีรถไฟ พ่อค้าที่สำคัญ

หลังมีเส้นทางรถไฟตัดผ่านคือ นายพิมพ์ เจริญพันธุ์ มีความสัมพันธ์กับเจ้าหน้าที่การปกครองได้
 อย่างดี มีกิจการโรงสีไฟ 2 แห่ง และขยายกิจการไปตั้งที่สถานีรถไฟที่สำโรงทาบอีก 1 แห่ง
 สนับสนุนการศึกษาให้เปิดโรงเรียนสอนภาษาจีนที่ตลาดศิขรภูมิ บริเวณใกล้สถานีรถไฟมีชาวบ้าน
 ยังเป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนสินค้าระหว่างพ่อค้ากับชาวบ้าน มีกิจกรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ การแสดงงิ้ว
 ประจำปีของชาวจีน กันตรึมของชาวเขมร ลิเกของชาวโคราช หมอลำของชาวลาว การแสดงมลายู
 กลของคนไทย กิจกรรมการรวมกลุ่มเพื่อความมั่นคงของรัฐ และเป็นพื้นที่สื่อประชาสัมพันธ์ของ
 ทางราชการ เช่น ช่วยประชาสัมพันธ์ด้วยการสร้างองค์ปราสาทศิขรภูมิจำลอง ในสมัยนายอำเภอ
 สมพงษ์ นิยมตรง (2537 – 2538) ใกล้สถานีรถไฟให้เห็นความสำคัญของคนที่ท้องถิ่น และนอก
 ท้องถิ่น เพราะอนาคตแนวโน้มน้ำปราสาทศิขรภูมิต้องเป็นที่รู้จักของคนทั้งโลก จุดเด่นคือมีทับหลัง
 ปราสาทสวยงามและมีสาระเนื้อหาในกรอบประติมากรรมที่สมบูรณ์ที่สุดในประเทศไทย

เมื่อปราสาทศิขรภูมิได้กลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวของจังหวัดสุรินทร์ มีผลต่อวิถีชีวิตของ
 ชาวบ้าน คือ ได้คิดผลิตสินค้าพื้นบ้านเสริมสร้างรายได้ท้องถิ่น ได้แก่ ผลิตสินค้ากาละแม
 สัญลักษณ์ปราสาทศิขรภูมิ ร้านค้าด้านศิลปะผลิตภัณฑ์ปั้นนางอัปสรขาย ชาวสุรินทร์จำลอง
 ปราสาทศิขรภูมิพร้อมภาพจำหลักนางอัปสรเชิญชวนลูกค้ารู้จักสินค้า เช่น ซองขนมทอฟฟี่โบราณ
 ร้านตรา 5 ดาวสุคยอของฝากจากเมืองสุรินทร์ในซองได้มีสลากอาหารประกอบภาพปราสาท
 พร้อมภาพจำหลักนางอัปสร ด้านวงดนตรีพื้นบ้านมีการทำจากเวทีแสดงกันตรึมเป็นภาพ
 ปราสาทศิขรภูมิพร้อมภาพนางอัปสรประกอบฉาก เพื่อสื่อประชาสัมพันธ์ด้านการบริการไปแสดง
 กันตรึม อย่างไรก็ตามองค์ปราสาท ภาพจำหลักนางอัปสร กันตรึมพื้นบ้านมีความสัมพันธ์เป็น
 ส่วนประกอบร่วมเคียงกันให้มีชีวิตชีวา ดังเช่น คณะกันตรึมพื้นบ้านบรรเลงเพลงกันตรึมถวาย
 สมเด็จพระดำรงราชานุภาพที่ปราสาทพระแสง อำเภอศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ วันที่ 28 มกราคม
 พ.ศ. 2472 สะท้อนให้เห็นสัญลักษณ์รูปแบบที่โดดเด่นในพื้นที่อีสานใต้ ดังที่กวีวินิพนธ์เชิง
 สังวาสของกวีรัตนโกสินทร์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เขียนไว้ว่า “... ร่ายรำสำอาง เหมือนดั่งนางฟ้า
 ลาวัลย์ ดัชนี ปักกันตรึมกระชั้น เจริญรับอัปสร” จึงกล่าวได้ว่านางอัปสรอยู่เคียงข้างกับเครื่อง
 ดนตรีกันตรึมแบบโบราณจนถึงปัจจุบัน ทุกวันนี้มีวงกันตรึมบรรเลงก็จะมียางพ่อนำร่วมกัน
 ประสานเสียงศิลปะดนตรีที่กลมกลืนเข้าด้วยกันมานานแล้วเป็นมรดกตกทอดจนถึงปัจจุบัน

ส่วนสภาพความเป็นจริงในวิถีชีวิต จากภาพจำหลักนางอัปสรชาวบ้านเชื่อว่าเป็น
 นางงาม สาวสวย มีคุณธรรมตามคุณลักษณะพื้นบ้านท้องถิ่น ภาพจินตนาการในสภาพกายภาพ
 รูปร่างความจริงผิวพรรณแบบชาวบ้านไม่ออกผิวขาวอย่างชาวจีนหรือชาวไทยภาคกลางของประเทศ
 ไทย แต่ผิวพรรณของชาวบ้านเขตชุมชนชาวเขมร กูย ลาวค่อนข้างผิวคล้ำเนียนแต่มีองค์ประกอบ
 ลักษณะนิสัยใจคอตามจริยธรรมในครอบครัวไทย จึงเป็นเสน่ห์ของชาวต่างชาติที่พบเห็น กระแส

ชาวต่างชาติที่คุ้นเคยน่าจะสวยงามอย่างนางอัปสรได้ ข้อคิดขณะนั้นหมุนรอบ ๆ ปราสาทศิขรภูมิ หรือปราสาทบ้านช้างปี อำเภอศีขรภูมิจึงมีชาวต่างชาติขอเป็นเหยเพิ่มขึ้นเรื่อย ดังเช่น เมื่อ 20 ปี ที่ บ้านช้างปีมีฝรั่งมาเป็นเหยคนแรก ขณะนี้ 2554 บ้านช้างปีมีเหยชาวต่างชาติ 50 กว่าคนเขาช่วย เศรษฐกิจครัวเรือนได้ดี เช่น ด้านที่อยู่อาศัยสะดวกสบาย ค่าใช้จ่ายของครัวเรือนแบบคนเมือง ช่วย เศรษฐกิจครัวเรือนของชุมชนหมู่บ้านได้มาก (วสันต์ บุญเยี่ยม. 2554, มีนาคม 3)

อย่างไรก็ตามเศรษฐกิจในยุคปัจจุบันเป็นเศรษฐกิจทุนนิยม เงินตรา สื่อทางวิทยุ โทรทัศน์ อินเทอร์เน็ต เข้ามาประกอบกับกิจกรรมผสมผสานกับเศรษฐกิจของชาวบ้าน จุดสำคัญของชาวบ้าน ที่มีเศรษฐกิจแบบสร้างสรรค์ เนื่องจากมีความเชื่อด้านพุทธศาสนา ที่ได้ช่วยลดกิเลสเรื่องการ บริโภคแบบสิ้นค้าเมืองได้บ้าง เพราะความเชื่อแบบพุทธนี้ได้ฝังตัวมาช้านานกับความคิดของ ชาวบ้าน ดังนั้นธรรมชาติที่ชาวบ้านได้รับแนวคิดจากพระสงฆ์ หรือ ผู้ประกอบกิจการค้า การธุรกิจ ได้เอื้ออาทรกันได้ จึงพบว่าชาวบ้านยอมรับรูปแบบเศรษฐกิจจากภายนอกมาปรับใช้อย่างต่อเนื่อง จนถึงปัจจุบัน โดยมีหลักธรรมจากพุทธศาสนาเป็นข้อคิดส่วนหนึ่งนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น คำสอนของหลวงปู่แห่ม ฐัมมโชโต (เกิด 2452 มรณภาพ 2542) (2540, เมษายน 12) พระเกจิ ดัง เปี่ยมด้วยเมตตา แห่งวัดศรีวชิรบุรณพิสัย บ้านจารพัด ตำบลจารพัด อำเภอศีขรภูมิ จังหวัด สุรินทร์ ท่านได้ให้ข้อคิดในเรื่องเศรษฐกิจกับสถานการณ์ปัจจุบันว่า ชาวบ้านควรใช้หลักธรรมการ ครองเรือน ครอบครองชีวิต ในยุคทุนนิยม โดยยึดธรรมะพุทธศาสนา จุดหลักคือ ชาวบ้านควรคิดเรื่อง ที่ดิน การขายที่ดินให้แก่ทายาท เพราะที่ดินเป็นฐานปัจจัยสำคัญในการสร้างชีวิต และครอบครัวย ให้เข้มแข็งสามารถสร้างผลผลิตให้พ้นจากความทุกข์ได้

เมื่อพิจารณาย้อนหลังเกี่ยวกับความเชื่อกับการปรับองค์ปราสาทศิขรภูมิจากสถานของอินดู ให้เป็นพุทธ หรือที่ปราสาทอื่น ๆ กล่าวคือเป็นสถูปเจดีย์ในทางพระพุทธศาสนาที่เรียกว่า ธาตุ ปราสาท ต่อมาพุทธศาสนายังยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้าน และกลุ่มชนที่มาอาศัยอยู่ใหม่ มีการ หล่อหลอมจิตใจคนในพื้นที่ได้ดี ดังเช่นทุกชนเผ่าพันธุ์มีกิจกรรมพิธีกรรมประจำปีร่วมกัน เมื่อมีวัด สร้างอยู่ข้างเคียงปราสาทศิขรภูมิชาวบ้านยอมรับหลักธรรมจากหลวงพ่อย่างเหนียวแน่น เช่น หลวงพ่อปิ่น ที่ปลุกโน โดยที่ท่านเกิดที่ประเทศกัมพูชาเมื่อประมาณ 2448 (มรณภาพ 2524) บิดา ของท่านเกิดที่บ้านกรวดนาฮังอำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ มารดาเป็นชาวกัมพูชาอายุ 33 ปี มา เยี่ยมญาติที่บ้านกรวดนาฮังและบ้านปราสาท ญาติเลยให้อุปสมบทอยู่วัดปราสาท 2481 ได้เป็นเจ้า อวาสหรือพระครูพิบูลวรกาล (หลวงพ่อยิ่ง) แทนอาจารย์ราช เลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา ไม่ยอมเดินทางกลับประเทศกัมพูชา ท่านสนใจรักษาคนเจ็บป่วยด้วยวิธีการสะเดาะเคราะห์ มี ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ เช่น ผู้ว่าราชการจังหวัด พอค้ำคหบดี เน้นหลักธรรมให้ผู้เข้าใกล้ชิดปฏิบัติดี ปฏิบัติชอบต่อผู้คนทุกชั้นวรรณะ เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ประกอบกับวัดปราสาทอยู่ติดกับ

โบราณสถานคือปราสาทศิขรภูมิ เมื่อผู้มาศึกษาหรือชมปราสาทแล้วก่อนกลับก็จะมากราบไหว้ หลวงพ่อพร้อมขอพรระดับชีวิตติดตัวและถือปฏิบัติสร้างความดีต่อตัวเองและผู้อื่น ถ้าเป็นพ่อค้า ก็ขอพระเมตตามหาเศรษฐีไปปฏิบัติตัวกับการทำมาค้าขายและจะต้องปฏิบัติดีต่อสังคม ทุกวันนี้ หลักพุทธศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจต่อชาวบ้านและพ่อค้าชาวตลาดศิขรภูมิ จากความศรัทธาต่อ พระพุทธศาสนาและการเติบโตทางดานเศรษฐกิจ-สังคมเพิ่มขึ้นจึงเกิดมีวัดในเขตใกล้เคียงปราสาท ศิขรภูมิอีก 2 วัด คือวัดศรีวิหาญเจริญ และวัดระแงง นอกจากนี้มีศาลเจ้าของชาวจีนสำหรับกราบ ไหว้ บูชา สักการะเทพเจ้าตลอดปี โดยเฉพาะวันตรุษจีน สุหร่ายหรือมัสยิด เป็นที่บูชา เคารพพระผู้ เป็นเจ้าผู้นับถือศาสนาอิสลาม แม้ว่าจะมีความเชื่อของผู้คนแตกต่างกันแต่ชาวศิขรภูมิเคารพในความ แตกต่างในวัฒนธรรม และมีเอกภาพที่ดีต่อการอาศัยอยู่ร่วมกันได้อย่างดีมาโดยตลอด โดยเฉพาะ ใช้องค์ปราสาทศิขรภูมิเป็นจุดร่วมความเชื่อหลักสร้างความดีร่วมกัน พิจารณาได้จากการจัดงาน ประจำปีของปราสาทศิขรภูมิทุกคนร่วมกันจัดแสดงกิจกรรมความเก่าแก่ของตำนานพันปีในองค์ ปราสาทอันเป็นศิลปวัฒนธรรมในจิตสำนึกร่วมกันทุกปี เพื่อสร้างความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ของ พื้นที่อาณาจักร โบราณที่เมื่อก่อนเราเคยมีวัฒนธรรมร่วมกันในอุษาคเนย์ที่ไม่มีเขตแดน แต่มี วัฒนธรรมร่วม ดังเช่น ภาพจำหลักนางอัปสรปราสาทศิขรภูมิแห่งนี้ได้สร้างความสัมพันธ์ร่วมนาง อัปสราร่วมกับปราสาทนครวัดนครธมของประเทศกัมพูชา บ่งบอกว่าเรามีวัฒนธรรมร่วมกันที่ช่วย สร้างเศรษฐกิจภายในและภายนอกได้อย่างยั่งยืน

เศรษฐกิจจากภายนอกของกัมพูชา ปัจจุบันประชากรกัมพูชาส่วนใหญ่ยังชีพอยู่ด้วยการทำ การกสิกรรม และทำการประมงจับปลาร้อยละ 85 รับประทานข้าวเป็นอาหารหลัก เป็นประเทศที่ มีความอุดมสมบูรณ์ มีทะเลสาบกว้างใหญ่ (The Tonle Sap Great Lake) ในฤดูน้ำหลากกินพื้นที่ ของทะเลสาบราว 20,000 – 25,000 ตารางกิโลเมตร เป็นหัวใจของประเทศกัมพูชาและเป็นพื้นที่ รองรับน้ำจากแม่น้ำโขงในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Deap Loeung, Peter Degen and Nicolaas Van Zalinge. 2003 : 2 – 4) เป็นจุดกำเนิดของแหล่งอารยธรรมวัฒนธรรม โดยการสร้าง อำนาจของอาณาจักรนครวัดนครธมขยายออกไปกว้างขวางเกือบทั่วคาบสมุทรอินโดจีนหรือที่เรา รู้จักอีกอย่างหนึ่งคือ อาณาจักรสุวรรณภูมิ

กัมพูชาเป็นพื้นที่หนึ่งในสุวรรณภูมิจากเอกสารกล่าวว่า เดิมเป็นอาณาจักรอิสระ อำนาจ ของอาณาจักรนี้เคยเป็นที่ประจักษ์แก่ลาวและสยาม แต่อิทธิพลของกัมพูชาได้เสื่อมลงเป็นเวลา 3 ศตวรรษแล้ว ดินแดนดั้งเดิมส่วนหนึ่งตกเป็นของญวนฝั่งหนึ่ง และอีกฝั่งหนึ่งตกเป็นของสยาม ส่วนที่เป็นของกัมพูชาจริง ๆ นั้นได้แก่ ดินแดนส่วนใน ได้แก่ โพธิสัตว์ และกัมพงสวาย และ ดินแดนริมทะเลคือ กำปงโสม และกำปอด บาทหลวงปัลเลอกัวส์ได้เขียนไว้ว่า ในปี พ.ศ. 2387 ประเทศกัมพูชามีอาณาเขตทางตอนใต้จดทะเล ทิศเหนือและทิศตะวันตกจดประเทศสยาม แม่น้ำ

โขงกันเขตแดนทางทิศตะวันออก ส่วนทิศตะวันตกเป็นภูเขาและป่าไม้เทลาดลงสู่ที่ราบทางทิศตะวันออก ข้าว งา ข้าว ไม้กระวาน ไม้กฤษณา และรงเป็นผลิตผลชั้นนำของประเทศ จำนวนประชากรมีประมาณ 5 แสนคน 7 ใน 10 ของจำนวนดังกล่าวเป็นชาวเขมร ที่เหลือเป็นชาวสยาม ชาวจีน และญวน (เซอร์ จอร์จ เบริง, นันทนา ดันดิเวสส แบล, กรุงเทพฯ 2528 : 38)

จากเอกสารดังกล่าวยังเสนออีกว่า กำปอดเป็นเมืองสำคัญในฐานะเมืองท่าแห่งเดียวของอาณาจักร บาทหลวงปัลเลอกัวส์กล่าวว่านาน ๆ ครั้งท่าเรือจะมีเรือสำเภาต่ำกว่า 60 ลำ เมืองหลวงโบราณถูกทำลายโดยน้ำมือของญวน ที่ประทับของพระเจ้าแผ่นดินกัมพูชาในปัจจุบันอยู่ที่เมืองอุดง ซึ่งมีประชากรไม่เกิน 12,000 คน พระราชวังของพระองค์มีป้อมปราการล้อมรอบ มีบ้านน้อยหลังที่ปลูกด้วยไม้แผ่น บ้านเรือนโดยทั่วไปปลูกด้วยไม้ไผ่ ตอนเหนือสุดของกัมพูชามีทะเลสาบ (Lake Thalesap) ซึ่งมีระยะ 60 ไมล์โดยรอบ ทะเลสาบอุดมสมบูรณ์ไปด้วยปลา เช่น ปลาสาวย ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบในรสชาติอันกลมกล่อมนุ่มนวล ปลานั้นหมักเกลือปนขี้เถ้าของต้นตาล ศิลปะในการเก็บรักษาปลาดูเหมือนจะเป็นที่เข้าใจกันในสยามและเหล่าประเทศราชดีกว่าส่วนอื่น ๆ ของโลก ปลาดังกล่าวจัดเป็นสินค้าออกซึ่งเป็นที่ต้องการยิ่ง กล่าวกันว่าปลาจำนวนกว่า 70 ลำเรือถูกส่งไปขายยังหมู่เกาะตะวันออก ไม่ไกลจากปราสาทมิชากปรักหักพังของปราสาทใหญ่ พระปรางค์ยังเหลือซากให้เห็นเป็นประติมากรรมหินอ่อนมีฝีมือละเอียดประณีตซึ่งชาวเขมรรวดว่าเป็นฝีมือของเทพมิชมนุญย์ เมื่อคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาได้ถูกนำมาจากลังกา และพุทธศาสนาก็กลายเป็นศาสนาของชาวเขมร

อารยธรรมของชาวเขมรยังด้อยกว่าชาวสยาม ชาวเขมรมีลักษณะเหมือนชาวสยาม สตรีจะสวมใส่ชุดไหมซึ่งทอเองสีของไหมขึ้นชื่อในด้านความคงทน และลวดลายผ้าก็งดงาม และยังพบว่ากัมพูชาใช้เงินตราของสยามแทนเหรียญโบราณ และในปี พ.ศ. 2397 พระเจ้าแผ่นดินกัมพูชา ยังรู้เรื่องราวการเดินทางของเจ้าที่จากมัทราชที่มาเยือนเมืองหลวงของกัมพูชา ในยามเย็นเมื่อพระเจ้าแผ่นดินทรงว่างจากพระราชภารกิจจะใช้เป็นที่ทอดพระเนตรการฟ้อนรำของเหล่านางในและการแสดงดนตรีต่าง ๆ ห้องชุดทางด้านขวามือเป็นที่ของนางสนมของพระองค์ซึ่งมีประมาณ 3 ร้อยกว่าคนไม่นับรวมพระมเหสีทั้ง 4 ของพระองค์ ชุดห้องชุดเหล่านี้เป็นห้องบรรทมของพระองค์ สองข้างห้องพระโรงตกแต่งประดับประดาด้วยบรรดาลึงของต่าง ๆ กันจากยุโรป ญี่ปุ่น และจีน เรียงรายกันไปรอบห้อง มีภาพเขียนฝีมือจิตรกรชาวจีนแขวนเรียงกันไป ยังมีห้องกระจกใหญ่ ถ้วยแก้วโบราณ ขวดเหล้ารูปทรงต่าง ๆ กัน โถแก้วใบใหญ่มีฝาปิดเป็นแก้วเจียรนัยบรรจุน้ำหวานหรือแอมซึ่งส่งมาจากประเทศยุโรปก็ถูกจัดว่าเป็นของมีค่าระดับเดียวกับถ้วยอย่าง ถ้วยชามอันงามวิจิตรของญี่ปุ่นชนิดเดียวกับที่วางขายตามร้านของชาวยุโรปในสิงคโปร์ แก้วไม้ไผ่ของจีนถูกวางเคียงกับโต๊ะหินอ่อนแกะสลัก

นอกจากนี้เหล่านางสนมยังทำหน้าที่พัดให้พระเจ้าแผ่นดินในท่าหมอบกับพื้น ล้วนเป็นสตรีวัยสาว หน้าตาดีที่สุด มีลักษณะนุ่มนวล หากไม่เป็นเพราะพื้นดำและหัวที่โกนเหลือไว้เป็นพุ่มตรงกลางกระหม่อม ทุกคนมีรูปร่างงดงาม แต่แต่งกายแลดูไม่แน่นอนหนา นุ่งผ้าห่มสไบสไบนั้นน่าจะเป็นเครื่องตกแต่งมากกว่าเครื่องห่อหุ้มร่างกาย เพราะมักจะหลุดเลื่อนจากไหล่ และต้องคอยเลื่อนคอยขยับอยู่ร่ำไป นางสนมเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นลูกเสนาบดีหรือข้าราชการในตำแหน่งสูงๆ ซึ่งแข่งขันกันจัดหาสาว ๆ ส่งไปยังฝ่ายใน ถือว่าเป็นเกียรติยศของครอบครัว แต่ยังเป็นการปูทางไปสู่ความเป็นใหญ่ของพ่อและพี่ชาย น้องชายของหญิงสาวในอนาคต หากเธอเป็นที่โปรดปรานของพระเจ้าแผ่นดินเนื่องจากอิทธิพลของผู้หญิงมีอยู่มากในกัมพูชา

พระเจ้าแผ่นดินกัมพูชาเป็นเพียงผู้ครอบครองที่ดิน โดยรับสิทธิจากพระเจ้าแผ่นดินสยาม เนื่องจากมีกำลังทหารไม่ถึง 35,000 คน ยังมีการปรึกษากับขุนนางข้าราชการของพระองค์ให้ชาวโปรตุเกส เข้ามาตั้งหลักแหล่งอย่างมั่นคง จนชาวฮอลันดาไม่อาจจะเข้าเข้ามาได้ เกี่ยวกับอาหารมีทุกประเภทนับตั้งแต่ เนื้อวัว เนื้อหมู เนื้อแพะ เนื้อลูกแพะ กระจ่ายป่า นกกระสา เป็ด ไก่ ห่าน และสัตว์ปีกทุกชนิด เช่นเดียวกับผลไม้มีหลายชนิด เช่น ส้ม มะนาว มะม่วง และมะพร้าว ผลไม้เหล่านี้ขายในราคาถูกลงมาก ที่นี้มีความอุดมสมบูรณ์ไปด้วยทุกสิ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งข้าว ที่เมืองกำปอดมีการค้าคึกคัก เป็นเมืองท่าใหญ่ของกัมพูชา การค้านั้นจะดำเนินไปโดยอิสระไม่ขึ้นกับสยาม สินค้าออกได้แก่ ข้าว รง พริกไทย เปลือกไม้ไซย้อมสี และสินค้าอื่น ๆ ที่มีความสำคัญรองลงมา สินค้าเข้า ได้แก่ ผลิตภัณฑ์จากผ้าฝ้าย เครื่องเหล็ก ฝิ่นและของเบ็ดเตล็ดอื่นๆ มีเรือสินค้าแล่นระหว่างกำปอด และสเตรทเซตเทิลเมนต์ (The Straits Settlements) ซึ่งให้เป็นความอุดมสมบูรณ์ของประเทศของกัมพูชา

ย้อนกลับสมัยนครวัดนครธมมีประวัติศาสตร์ทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของบ้านเมือง จากภาพสลักที่ระเบียงคดของปราสาทแสดงให้เห็นความมั่นคงและความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรเมืองพระนครสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ภาพสลักที่แสดงกระบวนทัพ ประกอบด้วยกองกำลังของชนเผ่าต่าง ๆ กับชนชาติต่าง ๆ ภาพสลักแสดงประเพณีสะท้อนให้เห็นภาพภาพของคนในราชสำนัก ภาพสลักแสดงนรกสวรรค์สะท้อนให้เห็นมิติภาวะทางการเมือง สังคม และระบบทางวัฒนธรรมอย่างมากมาย สังคมเมืองพระนครในยุคนี้เป็นสังคมเมืองที่มีระเบียบแบบแผนและความมั่งคั่ง แต่โดดเด่นคือ ปรากฏในภาพสลักของเทวอัปสรที่ทรวดทรง ทรงผมและเครื่องประดับศีรษะที่หลากหลายชวนจินตนาการได้ว่าในราชอาณาจักรแห่งนี้คงมีสตรีที่มีสกุลรุนชาติ มาจากเผ่าต่าง ๆ จากบ้านเมืองต่าง ๆ เข้ามาอยู่ในราชสำนักไม่น้อย สถานภาพของสตรีเหล่านี้ก็คือ ผู้สูงศักดิ์ เป็นเบ้าหลอมของคนหลายเผ่าพันธุ์ หลายชนชาติในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคแผ่นดิน เปิด

โอกาสให้มีการผสมผสานกันระหว่างชนชั้นปกครองบ้านเมืองกับบรรดาสตรีที่มาจากบ้านเมือง
ของชนชาติต่าง ๆ จากภายนอก

จากภาพสลักรอบระเบียงของปราสาทบายนในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 คือสิ่งที่แสดง
ความยิ่งใหญ่และมั่งคั่งของอาณาจักรเมืองนครในยุคที่รุ่งเรืองที่สุด ภาพสลักแสดงให้เห็นประเพณี
พิธีกรรม ตลอดจนชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในเมืองพระนคร ทั้งชนชั้นปกครอง ไพร่ฟ้า และข้า
ทาส ในลักษณะที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริง การเกิดจินตนาการเชื่อมโยงบรรดาโบราณสถาน อ่าง
เก็บน้ำ ร่องรอยของบ้านเมือง และสภาพแวดล้อมธรรมชาติเข้าด้วยกัน ให้เป็นภาพชีวิตวัฒนธรรม
ของขอมโบราณในลักษณะที่เป็นรูปธรรม ถ้าศึกษาที่ใจค้ำกวางผู้เป็นราชทูตของจีนจาก
จักรพรรดิในสมัยราชวงศ์หยวนที่เข้ามาในเมืองพระนคร พ.ศ. 1839 ทำให้พบชนชาติใหญ่ ๆ ที่
สัมพันธ์กับเมืองพระนคร ประกอบด้วยขอม หรือเขมร คนจีน คนเลียมหรือสยาม และคนจาม การ
เข้ามาตั้งหลักแหล่งของชาวเลียมในเมืองพระนคร ความสัมพันธ์กับชาวเลียมสมัยนั้นคือการ
เผยแพร่พระพุทธศาสนาเถรวาทในเมืองพระนคร กษัตริย์กัมพูชาเวลาเสด็จในขบวนพยุหมาตราจะ
อันเชิญพระสฤปและพระพุทธรูปนำหน้าขบวน สะท้อนให้เห็นความสำคัญของพระพุทธศาสนาใน
เวลานั้น ศรีสักร วัลลิโภดม กล่าวว่า สมัยนั้นเป็นที่รวมและผสมผสานของคนนานาชาติ ความเป็น
ขอมเป็นเขมนั้นป่วยการที่จะหาความบริสุทธิ์ในเรื่องเชื้อชาติ เพราะคนในเมืองพระนครที่ใจค้ำ
กวางบันทึกไว้นั้นคือ การผสมผสาน มีทั้งชนชั้นปกครอง ชนชั้นไพร่ฟ้าข้าทาส และชนชาติใหญ่
ที่มีทั้งกัมพูชา เลียม จาม และจีน (เฉลิมยง บุญเกิด. 2543 : 11- 15)

ชี้ให้เห็นว่า กัมพูชามีได้้อย่างโดดเด่นได้มีการขับเคลื่อนทางด้านเศรษฐกิจ สังคมอย่าง
ต่อเนื่อง และได้ขยายลักษณะความเป็นกัมพูชาออกไปในพื้นที่อื่น ๆ ทั่วบริเวณลุ่มแม่น้ำโขง
ตอนล่าง เช่น พิมาย สุโขทัย ลพบุรี อยุธยา กาญจนบุรีในไทย เวียงจันทน์ ในลาว และดำนัง เว้ใน
เวียดนาม (Yoshiaki Ishizawa. 1999 : 198) ทำให้เข้าใจคุณลักษณะมนุษย์เกี่ยวกับความศรัทธาหรือ
ความรัก ความเข้าใจ และการมีส่วนร่วมกันคิด ร่วมกันทำ ที่มีอยู่ในสังคมนั้นนำไปขยายไปยังพื้นที่
ต่างๆ อย่างที่สมัยนครวัดนครธมรับระบบ กระบวนการ โครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจ และ
การเมืองจากอินเดีย หรือจีนมาปรุงแต่งใหม่ ทำให้ลักษณะกระบวนการดังกล่าวเกิดขึ้นในพื้นที่
นั้นๆ โดยสมรรถภาพในสังคมนั้นได้อนุโลมตนตามสภาวะแวดล้อม เป็นเครื่องชี้วัดให้เห็นคุณภาพ
ที่เชื่อมโยงจากอดีตที่หลงเหลืออยู่ในสังคมปัจจุบัน อาทิ เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับพุทธศาสนา
พราหมณ์ ภาษา เทคโนโลยี และศิลปะที่เป็นสถาปัตยกรรม เป็นต้น หากว่าพิจารณาพื้นที่
ปราสาทศิรินทรมิ จังหวัดสุรินทร์ ประเด็นดังกล่าวก็มีปรากฏการณ์ในสังคม เศรษฐกิจในชุมชน
และยังสะท้อนให้เห็นการขับเคลื่อนจากภายนอกเข้าสู่สังคมกัมพูชา ซึ่งยังส่งผลต่อเศรษฐกิจ

สร้างสรรค์จากอดีตและค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นเอกภาพของชุมชนในเขตชุมชนรอบ ๆ ปราสาท
ศิขภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน

ปัจจุบันนี้สถานการณ์จากภายนอกมีผลกระทบต่อทางเศรษฐกิจกัมพูชาสื่อให้เห็นได้จาก
เศรษฐกิจล่มสลายเมื่อเขมรแดงเข้ายึดกรุงพนมเปญในปี 2518 ครั้งหลังเกิดขึ้นเมื่อเวียดนามตอน
กำลังออกในปี 2532 ปัจจุบันรัฐบาลกัมพูชาได้ลดบทบาทนโยบายคอมมิวนิสต์ และหันไปเปิดเสรี
ทางการค้า สภาพการณ์ต่าง ๆ จึงเริ่มดีขึ้น เศรษฐกิจได้จากทรัพยากรธรรมชาติ เช่น ไม้ อัญมณี มี
บริษัทต่างชาติเข้ามาลงทุนทำธุรกิจด้านบริการเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะจากไทย และมาเลเซีย
อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวจะยังคงในยุคเขมรแดงมีอำนาจ หลังจากยุคเขมรแดงหมดอำนาจ แล้ว
เศรษฐกิจกัมพูชาได้กลับฟื้นฟูก้าวขึ้นใหม่ มีการลงทุนมุ่งเน้นไปที่บ่อนกาสิโน และแหล่งบันเทิง
เรียมย์ มีการสื่อสารเพื่อดึงดูดชาวต่างชาติให้เข้ามาลงทุนเพิ่มมากกว่าเดิม ในช่วง ปี พ.ศ. 2518
ยังไม่ส่งเสริมการลงทุนในระยะยาวสาเหตุเพราะไร้เสถียรภาพ

อย่างไรก็ตามรัฐบาลกัมพูชาปัจจุบัน มองว่าอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเป็นแหล่งเงินที่จะ
ทำรายได้หลักของประเทศ โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมขอมโบราณเป็นพื้นที่แหล่งท่องเที่ยวที่เป็น
หัวใจทางวัฒนธรรมที่รัฐสร้างรูปแบบใหม่ มีการพลิกฟื้นซ่อมแซมประชาสัมพันธ์ให้โบราณสถาน
ด้านสถาปัตยกรรมนครวัดนครธมเป็นมรดกโลก และได้หยิบเอารูปแบบจำหลักนางอัปสรหรือ
นางอัปสรในสถาปัตยกรรมขอมโบราณมาเป็นจุดขายและสร้างความสัมพันธ์กับบริบทอื่น ๆ อย่าง
หลากหลายในพื้นที่ทั่วประเทศกัมพูชามาส่งเสริมและช่วยให้วัฒนธรรมกัมพูชามีชีวิตโดดเด่น เช่น
นาฏศิลป์ ดนตรี เสนอในรูปแบบการแสดงละคร ฟ้อนรำนางอัปสร และศิลปะวัฒนธรรมอื่น ๆ
ได้แก่ ด้านจิตรกรรม หัตถกรรม สถาปัตยกรรม พิธีกรรม วรรณกรรมปรัมปรา โดยเฉพาะให้
ความสำคัญด้านนาฏศิลป์ เสนอรูปแบบนางรำ การฟ้อนรำที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิต พลิกฟื้นการ
ผสมผสาน การผสมกลมกลืนที่ได้รับผลกระทบจากภายนอกกับภายในตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์
สู่ยุคประวัติศาสตร์ ประยุกต์พัฒนาให้สอดคล้องสังคม เศรษฐกิจเหมาะสมกับความเจริญในยุคกระแส
โลกาภิวัตน์ และชาวกัมพูชาในปัจจุบันนี้เชื่อว่านางอัปสรหรือนางอัปสรคือนางงามประจำชาติที่
เพียบพร้อมด้วยจริยธรรมคุณธรรม และเชื่อว่าหญิงสาวสวยของชาวกัมพูชาก็ยกย่องให้เป็นนาง
อัปสร ดังนั้น สถานบริการต่างๆ ดำเนินกิจการแล้วจะโชคดียิ่งไป เช่น การให้ชื่อสถาน
บริการมีคำว่า “อัปสร” ภัตตาคารอาหารมีการจัดเสนอรำนางอัปสร หรือการฟ้อนรำอื่น ๆ
การแต่งตัวของนางรำจะสะท้อนรูปแบบประยุคต์เหมือนชุดนางรำอัปสร เป็นต้น

สุธี เมียน (2554, มีนาคม 28 – 29) ชาวเสียมราช นักศึกษาปริญญาเอกมหาวิทยาลัยราชภัฏ
อุบลราชธานีได้ช่วยอธิบายประวัตินางอัปสรหรือนางอัปสร ที่ปราสาทนครวัดนครธม ว่า ปัจจุบันนี้
กัมพูชามีการประกวดสาวงามทุกปี เรียกว่า “บอวออะชา แปลว่านางสาวสวยยังไม่ผ่าน

ความสัมพันธ์กับผู้ชาย ถ้าแต่งงานหรือมีความสัมพันธ์กับผู้ชายเรียกว่า เนียะสะตริย ที่นครวัดนคร
 รมมีภาพจำหลักนางอัปสร ส่วนที่ปราสาทนครวัด มีภาพจำหลักนางอัปสรมีเห็นพื้นหนึ่งองค์
 นางอัปสรจำหลักเป็นรูปยืนทั้งหมด ทุกองค์มีทรงผมไม่ปิดหน้า ทรงผมยกสูงขึ้น ทรงผมไม่
 เหมือนกัน แนวคิดของผู้จำหลักนางต้องให้มีรูปลักษณะภาพลักษณ์จากพื้นที่บ้านเมืองต่าง ๆ เพื่อบ่ง
 บอกให้เป็นเอกลักษณ์ของบ้านเมืองนั้น ทรงผมบอกลักษณะความสวยงามมากกว่าให้ความหมาย
 ถึงพลังอำนาจ เชื่อว่าเป็นนางอัปสรเป็นนางสนมของพระมหากษัตริย์ แต่พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 มี
 พระมเหสีที่รักมากที่สุดคือ พระนางอันทรวเทวีมีภาพจำหลักที่ปราสาทตาพรหมในท่านั่ง แต่นางอัป
 สราอื่น ๆ อยู่ในท่านยืนทั้งหมด แม้แต่นางอัปสราที่ปราสาทวัดภูในลาวได้และปราสาทศิขรภูมิ จังหวัด
 สุรินทร์ก็อยู่ในท่านยืน และนางอัปสราที่ถือดอกไม้ในภาพจำหลักของสถาปัตยกรรมขอมนั้นเป็น
 ดอกไม้ที่แตกต่างมาให้

สุธี เมียนยังกล่าวว่า หญิงสาวที่เป็นหญิงสาวที่สวยงามมาก ๆ ไม่กล้าประกวดสาวงาม เพราะ
 เมื่อเป็นสาวงามประเทศกัมพูชาแล้วต้องไม่แต่งงาน ถ้าแต่งงานแล้วมีโอกาสเสียชีวิตได้ ถ้าแต่งงานแล้ว
 จะมีหญิงอื่นอีกในในความสวยงามเพราะผู้ชายที่แต่งงานเห็นแล้วหลงใหลและถูกปองร้ายด้วยการ
 ลอบฆ่าให้เสียชีวิตจากผู้หญิงที่เป็นภรรยาของชายคนนั้น อย่างไรก็ตามหากว่าสาวงามอัปสรไป
 แต่งงานกับชายก็ยังคงฆ่าตาย เพราะผู้ชายอื่น ๆ อีกในความงามจึงต้องปองร้ายฆ่าทิ้ง ดังนั้น
 นางสาวอัปสรหรือนางงามกัมพูชาต้องไม่แต่งงาน และต้องเป็นหญิงสาวสวยตลอดไป

สำหรับนางอัปสรหรือนางอัปสรตามความหมายและความเชื่อทางศาสนาฮินดูนั้นคือ
 เหล่าเทพธิดาที่คอยดูแลศาสนสถานและเป็นบาทบริจาริกาหรือผู้รับใช้เทพเจ้าแห่งศาสนสถานนั้น
 ตามความเชื่อในศาสนาฮินดู นางอัปสราเกิดจากการกวนเกษียรสมุทรเพื่อให้ได้มาซึ่งน้ำอมฤต
 กล่าวคือ ก่อนที่จะได้น้ำอมฤตนั้นได้มีของวิเศษต่าง ๆ เกิดขึ้นหลายอย่าง รวมถึงเหล่านางอัปสราที่
 ผุดขึ้นมานับแสนองค์ หรือบางคนว่ามากถึง 35 ล้านนาง คติความเชื่อนี้ปรากฏให้เห็นชัดเจนที่
 ภาพจำหลักรูปการกวนเกษียรสมุทรที่ปราสาทเบียงด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้ของปราสาทนคร
 วัด นางอัปสรเหล่านี้ล้วนเป็นหญิงรูปงาม ประดับประดาตกแต่งองค์ด้วยเครื่องนิมพิมพากรณ์
 อันวิจิตรตระการตา แต่กลับไม่มีเทวดาหรือสุรตนใดรับไปเป็นคู่ครอง นางต้องกลายเป็นของ
 กลาง จึงมีอีกนามหนึ่งว่า สุรางคณา ซึ่งมีความหมายถึง ผู้ดูแลรับใช้เทวดาทั่ว ๆ ไป

ดังนั้นชาวกัมพูชาในปัจจุบันยังเชื่อว่านางอัปสรหรือนางอัปสรนั้นเป็นของกลางใครก็
 ตามที่เป็นนางงามชาวกัมพูชาต้องคงรูปแบบความสวยทางกายภาพสัดส่วนของรูปร่างลักษณะความ
 งามไว้ ประกอบกับต้องเป็นผู้ดีงามทั้งจริยธรรม คุณธรรม แสดงพฤติกรรมให้เป็นที่ยื่นชมของคน
 ทั่วไป เช่น การฟ้อนรำนางอัปสรในพิธีกรรมของบ้านเมือง ช่วยหนุนความมั่นคงให้แก่สังคม
 เศรษฐกิจ อันเป็นผลดีต่อประเทศชาติ แต่นางอัปสราที่จำหลักตามสถาปัตยกรรมขอมที่ห่างไกล

จากศูนย์กลางของกัมพูชา เช่น ที่ปราสาทวัดควนในลาวใต้ ปราสาทศิขรภูมิ อำเภอสือภูมิ จังหวัด สุรินทร์ ในประเทศไทยได้ปรับเปลี่ยนความเชื่อตามท้องถิ่น ดังที่ธิดา สารยาได้ศึกษาพบว่าสังคม ในพื้นที่ปราสาทหรือสถาปัตยกรรมขอมนางอัปสร ในเขตชุมชนนี้คือ เจ้าแม่ดิน หรือแม่ธรณี ผู้ บันดาลความอุดมสมบูรณ์แก่แผ่นดิน ตามความคิดตามความคิดของคนในพื้นที่ ที่เน้นวิถีชีวิต ทางด้านเศรษฐกิจคือ การทำมาหากิน

สรุป

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก ปัจจัย ด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ในอดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มาพร้อมกับ อารยธรรมอินเดียเชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมขอม ชาวกัมพูชาใช้นางอัปสร คู่ครองให้กษัตริย์มีบารมีสูงขึ้น ในไทยนาถอัปสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน มีการปรับตัวโดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ควบคุมสังคม ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์มีระบบคิดโดยใช้ ผี หรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ทำทาง นำภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความดี ความงามให้คน อยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนศาสนาเข้ามาใช้ รูปแบบธรรมชาติเชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างดนตรี การแต่งกาย 2) ศาสนาเข้ามาเกิดระบบคตินำ เทคโนโลยีสร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ มีองค์ประกอบแสง สี เสียงมีบทบาทเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม และนางอัปสรในปราสาทมาสร้างให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจรรโลงใจให้เกิดคุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

บทที่ 8

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ
ศิลปาชีพหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา
ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม และปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม
ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลปาชีพหลักสถาปัตยกรรมขอม กำหนดขอบเขตพื้นที่การศึกษา
ในประเทศไทย และกัมพูชา โดยศึกษาระบอบอุปสรรคฐาน มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย
และระบอบอุปสรรคฐานของกรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ โดย การสังเกต
สัมภาษณ์ ใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของโคเบอร์

สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 พบว่า ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม
ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลปาชีพหลักสถาปัตยกรรมขอม ในด้านบริบทอารยธรรมขอม
พบว่า อิทธิพลอารยธรรมอินเดียขยายเข้าสู่อารยธรรมขอมมาตั้งแต่ยุคฟูนัน เจนละ รุ่งเรืองในยุค
พระนคร พุทธศตวรรษที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตประเทศไทยและกัมพูชา มีศูนย์กลางอยู่
บริเวณ จังหวัดเสียมเรียบของกัมพูชาในปัจจุบัน มีหลักฐานจากจดหมายเหตุในพงศาวดาร จากซาก
โบราณสถานโบราณวัตถุ ลักษณะภูมิประเทศศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดนไทยและกัมพูชาโดย
ทางบกและทางทะเล มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักฟูนันหรือขอมโบราณตลอดถึงราชสำนักไทย
และกัมพูชา จึงเกิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมอินเดียตามความเชื่อของศาสนา
พราหมณ์ ศาสนาพุทธ และวัฒนธรรมท้องถิ่น ปรากฏหลักฐานในโบราณสถาน โบราณวัตถุทาง
ศาสนาพราหมณ์ที่พบในไทย บริเวณลุ่มน้ำมูลตอนล่างในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และพบใน
กัมพูชา ราวพุทธศตวรรษที่ 12 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าจันทรามันที่ 1 แห่งอาณาจักรเจนละ
จนถึงราวพุทธศตวรรษที่ 18 ในสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 พบการก่อสร้างปราสาทด้วยหิน
ทราย อิฐ และศิลาแลง เพื่อใช้เป็นศาสนสถาน

ด้านศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลอารยธรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา พบว่า
เกิดขึ้นมากมายและแพร่หลายในพื้นที่ที่มีศิลปะสถาปัตยกรรมขอมปรากฏอยู่ เช่น จังหวัด
นครราชสีมา จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดศรีสะเกษ ระบุว่าเกิดจากอิทธิพลอารยธรรม
ขอม เช่น ระเบาลพบุรี ระเบาลทวาราวดี ระเบาลศรีชัยสิงห์ ระเบาลพนมรุ้ง ระเบาลนครจำปาศรี ระเบาล

อัปสรสรายุ เป็นต้น ส่วนในประเทศกัมพูชา มีระบำอัปสรา และระบำอัปสราจามในเวียดนาม ระบายต่างๆ ดังกล่าว ต่างได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอมที่เป็นความเชื่อในศาสนา พราหมณ์หรือฮินดูทั้งสิ้น เพราะปรัชญาและศาสนามักจะกลมกลืนผูกพันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในแนวคิดของคนตะวันออก ประเพณีศาสนาและปรัชญาตะวันออกหลายกลุ่มมีต้นตอมาจาก อินเดีย และจีนและแผ่ขยายไปทั่วเอเชียจาก การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural diffusion) และการย้ายถิ่นของประชากร ศาสนาฮินดูเป็นบ่อเกิดของพระพุทธศาสนา นิกายมหายานซึ่ง แพร่กระจายขึ้นเหนือและตะวันออกจากอินเดียสู่ทิเบต จีน มองโกเลีย ญี่ปุ่นและเกาหลี อ้อมลง ได้จากจีนสู่เวียดนาม พุทธศาสนานิกายเถรวาทแพร่กระจายจากอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ตั้งแต่ศรีลังกา บางส่วนทางภาคใต้ของจีน กัมพูชา ลาว พม่าและไทย ส่วนความเชื่อพื้นบ้านที่นับถือโดยชนเผ่าต่าง ๆ มีอยู่ทั่วไปในเอเชีย อิทธิพลของความเชื่อเหล่านี้มีทั้งเผยแพร่ฝังอยู่ใน วัฒนธรรมและในบางกรณีกลายเป็นศาสนาประจำชาติ เช่น ศาสนาชินโต เช่นเดียวกับศาสนาหลัก ต่าง ๆ ความเชื่อพื้นบ้านสามารถตอบสนองความต้องการการปกป้องคุ้มครองยามมีภัย ช่วยรักษา ความเจ็บป่วย ล้างความอัปโชค และช่วยทำพิธีต่าง ๆ รวมทั้งการเป็นช่องทางเกิดและตายของมนุษย์ ที่มีการผสมผสานอยู่ในศิลปะการแสดงที่เป็นแบบพื้นบ้านทั้งของประเทศไทย และกัมพูชา

พื้นที่กัมพูชา และไทยได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากอินเดีย โดยการปรับและรับศิลปะ ด้านนาฏกรรม ระบายมาปรุงแต่งใหม่จากฐานเดิมของพื้นที่ตนเองมาผสมผสานกับศิลปะนาฏกรรม อินเดียอย่างค่อยเป็นค่อยไปและสอดคล้องวิถีชีวิตความเป็นอยู่กับพื้นที่และความเชื่อเดิมที่มีอยู่แล้ว โดยมีได้เครื่องคิดในหลักการเท่ากับในประเทศอินเดีย เพราะอิทธิพลของพุทธศาสนาได้มีส่วนทำ ให้ความเข้มงวดในกฎเกณฑ์ของวรรณะเบาบางลง ทางด้านวรรณกรรมและศิลปกรรมใน 2 ประเทศ ให้ความสำคัญแก่มหากาพย์ รามายณะ และมหากาพย์อะทรรพมากกว่า คัมภีร์พระเวทและอุปนิษัต ด้านสถาปัตยกรรม มีการสร้างรูปเทพเจ้าตามรูปแบบที่เกิดขึ้นในประเทศอินเดีย แล้วค่อยๆสร้าง ประติมากรรมที่มีลักษณะเป็นของตนเอง เช่น นาฏกรรมที่ปราสาทศิขรภูมิ มีประติมากรรมรูป “ศิวนาฏกรรม” และปราสาทนครวัด ที่สัมพันธ์กับการเกิดภาพประติมากรรมนาง “อัปสราปราสาท ศิขรภูมิ” คุณค่าที่ดำรงแห่งความเป็นมนุษย์ในสถาปัตยกรรมแห่งนี้ได้ถูกพลิกฟื้นคุณลักษณะให้ เคลื่อนไหวเป็นศิลปะที่มีชีวิต ทั้งในกัมพูชาและไทย มีการจัดกิจกรรมการแสดงระบำอัปสรสรายุ ระบำอัปสรา เพื่อเป็นการอธิบายความเป็นมา และมีตัวอย่างการแสดงประกอบ ซึ่งเป็นการจุด ประกายใหม่สู่ท้องถิ่นให้เกิดความเข้าใจตนเอง และขยายศิลปะการฟ้อนรำออกนอกพื้นที่ทั้งใน ประเทศ และต่างประเทศ นับว่าอารยธรรมอินเดีย ได้ปูพื้นฐานศิลปะการแสดงในกัมพูชาและไทย จนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบมา มีอิทธิพลในระดับรัฐและชาวบ้าน 4 ลักษณะ คือ 1) ลัทธิ พราหมณ์ได้นำเอาการแสดงซึ่งมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาเผยแพร่ 2) เรื่องราวใน

มหากาพย์ และเรื่อง รามายณะของอินเดียมีผลโดยตรงต่อการแสดงละครหลวงและราชสำนัก 3) นิทานชาดก ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพุทธศาสนามีอิทธิพลในระดับชาวบ้าน และ 4) ลีลานาฏศิลป์ของอินเดียยังรากลึกลงในวัฒนธรรมการฟ้อนรำของกัมพูชาและไทย ร่องรอยจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในสถานปัตยกรรมขอมโบราณหลายแห่งได้บันทึกเรื่องราวสถานการณ์ที่สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ ศิลปะ ประเพณีวัฒนธรรม ความเชื่อ วิถีชีวิต และความเป็นอยู่ของคนในประเทศไทย และกัมพูชา โดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับผี พราหมณ์ พุทธ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมกันอยู่ นำมาประยุกต์ผสมกลมกลืนให้เข้ากับศิลปะท้องถิ่นตน มีการถ่ายทอดและขยายอิทธิพลศิลปะการแสดงของตนไปยังประเทศเพื่อนบ้าน มีการใช้ภูมิปัญญาร่วมกับความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เพื่อตอบสนองความสุขาทางกาย และใจ ให้สอดคล้องกับสังคม และวิถีชีวิตการดำรงอยู่ตามยุคสมัย โดยมุ่งเน้นคุณค่าด้านประโยชน์ใช้สอย และคุณค่าด้านสุนทรียรส

ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม พบว่า ระบายอัปสรสราญของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบายอัปสรของกรมศิลปากรประเทศกัมพูชา ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมอินเดีย และวัฒนธรรมขอม ผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบายอัปสรสราญของไทย เป็นการผสมผสานแบบแนวนราบ คือ ผ่านระบบคิดจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ขยายลงสู่ชุมชน มีการประยุกต์เข้ากับท้องถิ่น และเชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา ลักษณะรูปแบบการผสมผสานด้านทำรำ มีการผสมผสาน 3 ส่วน คือ ทำรำจากราชสำนัก ทำรำพื้นบ้าน ทำรำจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ด้านดนตรีใช้วงกันตรึมพื้นบ้าน ด้านการแต่งกายเลียนแบบภพนางอัปสรในปราสาท ศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ส่วนระบายอัปสรวงกัมพูชาเป็นการผสมผสานแบบแนวตั้งโดยกรมศิลปากรกำหนดแบบแผนทำรำ ดนตรี และการแต่งกาย ก่อนเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านทำรำเป็นท่าจากระบำท่วงท่าโบราณที่ใช้รำถวายเทพเจ้า ดนตรีใช้วงปี่พาทย์

ลักษณะรูปแบบนางอัปสรในมุมมองของคนไทย และกัมพูชา มีการปรับเปลี่ยนสอดคล้องกับสภาพพื้นที่ทางกายภาพและทางสังคมพื้นบ้านเดิม ลักษณะการดำรงชีวิตที่มองธรรมชาติเป็นผู้สร้างมนุษย์และสังคม เป็นบ่อเกิดการสร้าง ความเชื่อพื้นฐานของชีวิตที่เกี่ยวข้องกันอย่างแนบแน่น ดังนั้นชาวไทย และกัมพูชา มองภาพจำหลักนางอัปสร คือ ตัวแทนแห่งความสมบูรณ์ของธรรมชาติ ซึ่งเข้ารูปแบบคุณสมบัติเจ้าแม่ธรณีเป็นเทพแห่งไร่นาหรือเป็นสตรีในลักษณะรูปแม่พระธรณีบีบมวยผม ซึ่งเป็นความเชื่อของชนชาติที่ประกอบกิจกรรมซึ่งต้องใช้น้ำเป็นปัจจัยสำคัญ เพื่อพันธุ์พืช ธัญญาหารเจริญงอกงามอุดมสมบูรณ์ และสะท้อนคุณลักษณะเทวีแห่งพืชพันธุ์ธัญญาหาร ที่เรียกว่า พระโพสพ เป็นเทวดาพื้นเมืองประจำท้องถิ่นและศูนย์กลางของไทยซึ่งเป็นชาติที่ปลูกข้าวกินมานานนับพันปี ทุกวันนี้ชาวนาในชนบทไทยและกัมพูชายังมีพิธีกรรมกับความเชื่อ เช่น ช่วงใกล้เดือนหก

ฝนก็เริ่มตก ชาวนาจะแรกไถนา และทำพิธีอัญเชิญพระโพสพลงมาเพื่อช่วยดูแล รักษาต้นข้าวคือ พิธีเรียกขวัญข้าว เป็นการทำให้เพื่อตอบแทนคุณ และบูชาพระโพสพที่ให้ข้าวแก่มนุษย์กิน นอกจากนี้ พระแม่โพสพมีลักษณะเป็นหญิงสาวเช่นเดียวกับนางอัปสร ทำทางอ่อนช้อยสวยงาม แต่งกายนุ่งผ้า จีบชายลงมาถึงปลายหน้าแข้ง ห่มผ้าสไบเฉียงแบบหญิงสาวชาววังในสมัยก่อน ไว้ผมยาวผมประดับ เป็นเทพนางฟ้า และยื่นเปลือยกายท่อนบน (สุรศักดิ์ ทอง. 2553, : 175 – 183)

ผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 พบว่า ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทาง วัฒนธรรม มีปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ใน อดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มาพร้อมกับอารยธรรมอินเดียเชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรม พื้นบ้านและวัฒนธรรมขอมชาวกัมพูชาใช้นางอัปสราคุ้มครองให้กษัตริย์มีบารมีสูงขึ้น ในไทยนาง อัปสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวนา มีการปรับตัว โดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ควบคุมสังคม ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์มีระบบคิดโดยใช้ผี หรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ทำทาง นำ ภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความคิด ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนศาสนาเข้ามาใช้รูปแบบธรรมชาติเชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างดนตรี การแต่งกาย 2) ศาสนาเข้ามาเกิดระบบคตินำเทคโนโลยีสร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับ ศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ มีองค์ประกอบแสง สี เสียงมีบทบาทเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้าน เศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม และนำ นางอัปสรในปราสาทมาสร้างให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจริงใจให้เกิด คุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

อภิปรายผล

อภิปรายผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทาง วัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพสถาปัตยกรรมขอม ในด้านบริบทอารย ธรรมขอม พบว่า อิทธิพลอารยธรรมอินเดียขยายเข้าสู่อารยธรรมขอมมาตั้งแต่ยุคฟูนัน เจนละ รุ่งเรืองในยุคพระนคร พุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตประเทศไทยและกัมพูชา มี ศูนย์กลางอยู่บริเวณ จังหวัดเสียมเรียบของกัมพูชาในปัจจุบัน มีหลักฐานจากจดหมายเหตุใน พงศาวดาร จากซากโบราณสถานโบราณวัตถุ ลักษณะภูมิประเทศศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดน ไทยและกัมพูชาโดยทางบกและทางทะเล มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักฟูนันหรือขอมโบราณ ตลอดถึงราชสำนักไทย และกัมพูชา จึงเกิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมอินเดียตาม ความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และวัฒนธรรมท้องถิ่น ปรากฏหลักฐานใน

โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ที่พบในไทย บริเวณลุ่มน้ำมูลตอนล่างในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และพบในกัมพูชา ราวพุทธศตวรรษที่ 12 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าอวรมันที่ 1 แห่งอาณาจักรเจนละจนถึงราวพุทธศตวรรษที่ 18 ในสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 พบการก่อสร้างปราสาทด้วยหินทราย อิฐ และศิลาแลง เพื่อใช้เป็นศาสนสถาน มีการผสมผสานกับศิลปะอินเดียอย่างค่อยเป็นค่อยไปและสอดคล้องวิถีชีวิตความเป็นอยู่กับพื้นที่ และความเชื่อเดิมที่มีอยู่แล้ว และเลือกรับระบบสังคมที่ชาวอินเดียมอบให้โดยไม่เคร่งครัดในหลักการเท่ากับในประเทศอินเดีย เพราะมีอิทธิพลของพุทธศาสนาที่ปฏิเสธระบบวรรณะได้มีส่วนทำให้ความเข้มงวดในกฎเกณฑ์ของวรรณะเบาบางลง ทางด้านวรรณกรรมและศิลปกรรมใน 2 ประเทศ ได้ให้ความสำคัญแก่มหากาพย์ 2 เรื่อง คือ เรื่องรามายณะ และมหากาณะ มากกว่า คัมภีร์พระเวทและอุปนิษัต ด้านสถาปัตยกรรมที่พบในช่วงแรก มีการขุดเข้าไปในภูเขา เช่น ศาสนสถานที่พนมดง หรือศาสนสถานขนาดเล็กที่สร้างขึ้นมาโคด ๆ ประติมากรได้สร้างรูปเทพเจ้าตามรูปแบบที่เกิดขึ้นในประเทศอินเดีย ระยะต่อมาประติมากรค่อยๆสร้างประติมากรรมที่มีลักษณะเป็นของตนเอง ซึ่งสอดคล้องตามแนวคิดของ ม.ร.ว.ศุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ (2536 : 182)

นับว่าอารยธรรมอินเดีย ได้ปูพื้นฐานศิลปะการแสดงในกัมพูชาและไทยจนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบมา และมีอิทธิพลในระดับรัฐและชาวบ้าน 4 ลักษณะ คือ 1) ลัทธิพราหมณ์ได้นำเอาการแสดง ซึ่งมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาเผยแพร่ 2) เรื่องราวในมหากาณะและรามายณะของอินเดียมีผลโดยตรงต่อการแสดงละครหลวง และราชสำนัก 3) นิทานชาดก ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพุทธศาสนามีอิทธิพลในระดับชาวบ้าน และ 4) ลีลา นาฏศิลป์ของอินเดียยังรากลึกอยู่ในวัฒนธรรมการฟ้อนรำของกัมพูชาและไทย ร่องรอยจากภาพศิลปาจำหลักในสถาปัตยกรรม ขอมโบราณหลายแห่งได้บันทึกเรื่องราวสถานการณ์ที่สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ การผสมผสานวัฒนธรรมด้านนาฏกรรม สถาปัตยกรรม ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในอาณาจักรพนมดงรัก ที่อยู่ในสิ่งแวดล้อมเดียวกัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ สจ๊วต (Steward, 1949) ที่กล่าวว่า สิ่งแวดล้อมมีผลต่อความแตกต่างในการปรับตัวของวัฒนธรรม วัฒนธรรมที่ต่างกัน สิ่งแวดล้อมที่เหมือนกัน จะแสดงรูปพัฒนาการที่เหมือนกัน เช่น นาฏกรรม ระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสรา ที่เกิดขึ้นเป็นพื้นฐานมาจากความเชื่อจากอิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียเข้าสู่วัฒนธรรมขอม เช่น นาฏกรรมที่ปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ระบำที่มาจากพระอิศวรจากประติมากรรมรูป “ศิวนาฏกรรม” ที่สัมพันธ์กับการเกิดภาพประติมากรรมนาง “อัปสรปราสาทศิขรภูมิและปราสาทนครวัด” คุณค่าที่ดึงดูดแห่งความเป็นมนุษย์ในสถาปัตยกรรมดังกล่าวได้ถูกพลิกฟื้นคุณลักษณะให้เคลื่อนไหวเป็นศิลปะที่มีชีวิต ทั้งในกัมพูชา และไทย

ศิลปะการแสดงที่รับอิทธิพลอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอมในประเทศไทย และกัมพูชา พบว่าเกิดขึ้นมากมายและแพร่หลายในพื้นที่ที่มีศิลปะสถาปัตยกรรมขอมปรากฏอยู่ เช่น จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดศรีสะเกษ ระบุว่าเกิดจากอิทธิพลอารยธรรมขอม เช่น របាំល្អបុរី របាំทวาราวดี របាំศรีชัยสิงห์ របាំพนมรุ้ง របាំนครจำปาศรี របាំอัปสรสรายุ เป็นต้น ส่วนในประเทศไทยกัมพูชา มีរបាំอัปสร และរបាំอัปสรจามในเวียดนาม ระบุว่าต่างๆ ดังกล่าว ต่างได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียสู่อารยธรรมขอมที่เป็นความเชื่อในศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูทั้งสิ้น เพราะทั้ง 2 ประเทศอยู่ในแอ่งอารยธรรมเดียวกัน มีการไปมาหาสู่ เกิดการผสมกลมกลืนทางชนชาติ และรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันมาปรับใช้ สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas, 1996 : 288) เพราะโบแอสเชื่อว่ากลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมคล้ายกันจะเป็นกลุ่มชนที่มีความสนิทสนมและมีความสัมพันธ์กันมาก่อน วัฒนธรรมหรือระบบสัญลักษณ์แพร่กระจายออกไปเพราะคนย้ายถิ่น และนำเอาวัฒนธรรมเก่าติดตัวไปด้วย หรือการขอยืมวัฒนธรรมไปใช้ ระบุว่าเกิดจากอิทธิพลอารยธรรมขอมดังกล่าว เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดของปรัชญาและศาสนาเดียวกัน ซึ่งในแนวคิดของคนไทยและกัมพูชา ประเพณีศาสนาและปรัชญามีต้นตอมาจากอินเดีย ที่มักจะกลมกลืนผูกพันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural diffusion) เช่น มหาวิทยาลัย ราชภัฏสุรินทร์ได้จัดกิจกรรมการแสดงរបាំอัปสรสรายุเพื่อเป็นการอธิบายความเป็นมา และมีตัวอย่างการแสดงประกอบ ซึ่งเป็นการจุดประกายใหม่สู่ท้องถิ่นให้เกิดความเข้าใจตนเอง และขยายศิลปะการฟ้อนรำออกนอกพื้นที่ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ ซึ่งมีลักษณะการผสมผสานในแนวราบ คือ ผ่านระบบคิดจากนักมานุษยประดิษฐ์ขยายลงสู่พื้นที่ประยุกต์เข้ากับท้องถิ่นเชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา ส่วน ในด้านทำรำ มีการผสมผสาน 3 ส่วน คือ ทำรำจากราชสำนัก ทำรำพื้นบ้าน ทำรำจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด

របាំอัปสร เป็นการผสมผสานแบบแนวตั้ง คือ จากราชสำนัก หรือรัฐโดยกรมศิลปากรเป็นผู้กำหนดแบบแผนทำรำ คนตรี ตลอดจนการแต่งกาย ก่อนนำไปเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านทำรำ มีการผสมผสานทำรำจากระบำท่งท่าโบราณหรือระบำทေးขอม เป็นทำรำดั้งเดิมที่ใช้ในการรำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ซึ่งเป็นท่าแม่บท ซึ่งเชื่อมโยงกับนาฏศิลป์ไทยในอดีต โดยไม่มีการปรับเปลี่ยนใดๆ ลีลาทำรำระบำอัปสร น่าจะนำแบบอย่างมาจากลักษณะการเคลื่อนไหวของสัตว์นาค หรือพญานาค (อุซงคลีลา) เพราะขอมนับตัวเองว่า เป็นผู้สืบทอดเผ่าพันธุ์มาจากนาค หรือมีบรรพบุรุษเป็นนาค ซึ่งขอมได้เรียกตัวเองว่า นาค ขอมสองคน เรียกว่า ขอมสองนาค (ในภาษาขอมออกเสียงว่า เนียก) ดังนั้น ในរបាំอัปสร จะมีท่งท่า และลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายกับการเคลื่อนไหวของนาคมาเป็นท่งท่าการรำของ ตัวนางที่มีความอ่อนโยน ทั้งลีลาการใช้แขน มือ

ขา และเท้า เอว สะโพก ลำคอ ใบหน้า สายตา และศีรษะ โดยทุกส่วนของร่างกายกระชับ และกลมกลืนกัน มีการเคลื่อนไหวทั้งท่วงท่าช้า ท่วงท่าเร็ว ให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษาท่า รวมทั้งยืนอยู่บนพื้นฐานความงดงาม และดุลยภาพ คือ ดุลภาพระหว่างธรรมชาติของบุคคล สังคม ระหว่างกาย จิตใจ และปัญญา นอกจากนี้ การใช้ท่ารำในระบำอัสตรา คือ เป็นท่ารำตีบทประกอบบทร้อง ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมสวนดอกไม้ คนตรีใช้วงปี่พาทย์ ตามแบบราชสำนัก

ด้านดนตรี ระบำอัสตราอยู่ในไทยใช้วงกันตรึมพื้นบ้าน เป็นดนตรีที่เล่นในพิธีกรรมมีวัด ตั้งแต่ เช่นเดียวกับวงอาร์กซ์เพื่อบูชาผีมาในอดีตก่อนการรับอารยธรรมอินเดีย ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่า แดนสิ่งทำเพื่อให้เหมาะสมกับการฟ้อนรำ การเล่นดนตรี การฟ้อนรำได้เกิดขึ้นและพัฒนาในชุมชนต่างๆ ที่ก่อตั้งเป็นอาณาจักรมานานแล้ว เช่นเดียวกับในพิธีกรรมของอินเดียที่เชื่อว่าเทพหรือเทวดาทรงฟ้อนรำ เล่นดนตรี

ด้านการแต่งกาย มีการผสมผสานการแต่งกายจากภาพนางอัปสรในปราสาทศิขรภูมิ ปราสาทนครวัด เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ท้องถิ่น คือ ผ้าไหม และประเกี่ยมสุรินทร์ เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมและสุนทรียภาพ ระบำอัสตรา ใช้การแต่งกายตามภาพนางอัปสรปราสาทนครวัด และลักษณะรูปแบบนางอัปสรในมุมมองของคนไทย และกัมพูชา มีการปรับเปลี่ยนสอดคล้องกับสภาพพื้นที่ทางกายภาพและทางสังคมพื้นบ้านเดิม ลักษณะการดำรงชีวิตที่มองธรรมชาติเป็นผู้สร้างมนุษย์ และสังคม เป็นบ่อเกิดการสร้างความเชื่อพื้นฐานของชีวิตที่เกี่ยวข้องกันอย่างแนบแน่น ดังนั้นชาวไทย และกัมพูชา มองภาพจำหลักนางอัปสร คือ ตัวแทนแห่งความสมบูรณ์ของธรรมชาติซึ่งเข้ารูปแบบคุณสมบัติเจ้าแม่ธรณีเป็นเทพแห่งไร่นาหรือเป็นสตรีในลักษณะรูปแม่พระธรณีบีบมวยผม ซึ่งเป็นความเชื่อของชนชาติที่ประกอบกิจกรรมซึ่งต้องใช้น้ำเป็นปัจจัยสำคัญ เพื่อพันธุ์พืช ธัญญาหารเจริญงอกงามอุดมสมบูรณ์ และสะท้อนคุณลักษณะเทวีแห่งพืชพันธุ์ธัญญาหาร ที่เรียกว่า พระโพสพ เป็นเทวดาพื้นเมืองประจำท้องถิ่นและศูนย์กลางของไทยซึ่งเป็นชาติที่ปลูกข้าวกินมานานนับพันปี ทุกวันนี้ชาวนาในชนบทไทยและกัมพูชายังมีพิธีกรรมกับความเชื่อ เช่น ช่วงใกล้เดือนหกฝนก็เริ่มตก ชาวนาจะแรกไถนา และทำพิธีอัญเชิญพระ โพสพลงมาเพื่อช่วยดูแล รักษาต้นข้าวคือ พิธีเรียกขวัญข้าว เป็นการทำเพื่อตอบแทนคุณ และบูชาพระโพสพที่ให้ข้าวแก่มนุษย์กิน นอกจากนี้ พระแม่โพสพมีลักษณะเป็นหญิงสาวเช่นเดียวกับนางอัปสร ท่าทางอ่อนช้อยสวยงาม แต่งกายนุ่งผ้าจีบชายลงมาถึงปลายหน้าแข้ง ห่มผ้าสไบเฉียงแบบหญิงสาวชาววังในสมัยก่อน ไว้ผมยาวผมประบ่าเป็นเทพินางฟ้า และยื่นเปลือยกายท่อนบน (สุรศักดิ์ ทอง. 2553, : 175 – 183)

โดยสรุป การผสมผสานทางวัฒนธรรมของระบำอัสตรา และระบำอัสรา ในด้านท่ารำ คนตรี การแต่งกาย เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่น วัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนจากราชสำนัก และวัฒนธรรมอินเดียโบราณในรูปของศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ

ด้านดนตรีใช้วงกันตรึม ที่เป็นวงดนตรีเก่าแก่แบบพื้นบ้านก่อนอารยธรรมอินเดียจะแผ่ขยายเข้ามาในอาณาบริเวณพนมดงรัก ซึ่งชาวกัมพูชาเรียกว่า วงอาร์กซ์ ใช้บรรเลงในพิธีกรรมเพื่อสื่อสารถึงผี และเทพมาก่อน ด้านการแต่งกาย เลียนแบบการแต่งกายจากภาพนางอัสรในปราสาทศิขรภูมิและปราสาทนครวัดส่วนระบำอัสรา กัมพูชาเป็นการผสมผสานแบบแนวตั้งโดยกรมศิลปากรกำหนดแบบแผนท่ารำ คนตรี และการแต่งกาย ก่อนเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านท่ารำเป็นท่าจากระบำท่งท่าโบราณที่ใช้รำถวายเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ คนตรีใช้วงปี่พาทย์ ท่ารำ และการแต่งกายที่เลียนแบบภาพนางอัสรปราสาทนครวัด นครธม หรือปราสาทศิขรภูมิ ซึ่งนางอัสรเกิดจากตำนานการกวนน้ำอมฤต หรือ การเกษียรสมุทรถือเป็นการสรรเสริญเทพเจ้าในตำนานพราหมณ์-ฮินดู ในพิธีกรรมดังกล่าวได้ปรากฏเหล่าเทพธิดาที่คอยดูแลศาสนสถานหรือผู้รับใช้เทพเจ้าแห่งศาสนสถานและเป็นเทพแห่งความดีงาม มีความงดงามอ่อนช้อย บริสุทธิ์ผุดผ่อง เป็นสิ่งที่สะท้อนรูปแบบวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีในราชสำนักขอม และของไทย ซึ่งชาวกัมพูชาเรียกว่า “อัสรา” ที่มาของคำว่า “อัสรา” ในความหมายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย-ลาว มองว่าภาพจำหลักนางอัสรที่ปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ และปราสาทวัดภู ว่า นางอัสรา คือ เจ้าแม่ดินหรือ แม่ธรณี ผู้บันดาลความอุดมสมบูรณ์แก่แผ่นดิน ตามความคิดของผู้คนในพื้นที่เดิมและมีการจัดกิจกรรมพิธีกรรมและการแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของคนในชุมชน โดยใช้ระบบสัญลักษณ์ต่างๆ ในการสื่อสารถึงผีและเทพ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของ เทิร์นเนอร์ (Turner, 1969) ที่กล่าวถึงสัญลักษณ์ของพิธีกรรมว่าสามารถบอกความหมายได้หลายอย่างในเวลาเดียวกัน สัญลักษณ์ทุกอย่างมีหน้าที่ตอบสนองแก่นิยม บรรทัดฐาน ความเชื่อ ความรู้สึก บทบาทสังคม และความสัมพันธ์ทางสังคมในระบบวัฒนธรรมของชุมชนที่ทำพิธีกรรม

อภิปรายผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 (ให้ขยายตามผลการศึกษาและยกแนวคิดทฤษฎีมาจับ หรืออ้างอิงบุคคล ที่สัมภาษณ์ หรือเปรียบเทียบทางประวัติศาสตร์) พบว่า ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ในอดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มาพร้อมกับอารยธรรมอินเดีย เชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมขอม ชาวกัมพูชาใช้นางอัสราคู่ครองให้กษัตริย์มีบารมีสูงขึ้น ในไทยนางอัสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน มีการปรับตัวโดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ควบคุมสังคม ปัจจัย

ด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์มีระบบคิดโดยใช้ ฝิ หรือเทวดามาทำให้เกิดคนตรี ทำทาง นำภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความคิด ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนศาสนาเข้ามาใช้รูปแบบธรรมชาติ เชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างคนตรี การแต่งกาย 2) ศาสนาเข้ามาเกิดระบบคิดนำเทคโนโลยีสร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ มีองค์ประกอบแสง สี เสียงมีบทบาทเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม และนำนางอัปสรในปราสาทมาสร้างให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจรรโลงใจให้เกิดคุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

สรุปผลการวิจัย

ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสราได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม การผสมผสานวัฒนธรรม ด้านทำรำ ในระบำอัปสรสรายุผสมผสานทำรำจากภาพศิลาจำหลักศิลปะขอม ทำรำพื้นบ้าน และทำรำที่เป็นแบบแผนจากนาฏศิลป์ส่วนกลาง ระบำอัปสราของกัมพูชา ผสมผสานทำรำจากกระบ่าวังท่าโบราณของเขมร

ด้านดนตรี ระบำอัปสรสรายุใช้วงกันตรึม ระบำอัปสรา ใช้วงปี่พาทย์ ด้านการแต่งกาย ระบำอัปสรสรายุของไทย และระบำอัปสรา กัมพูชา เลียนแบบการแต่งกายนางเทพอัปสรในภาพศิลาจำหลักปราสาทนครวัด

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบำอัปสรสรายุ และระบำอัปสรา ของกัมพูชาด้านสภาพแวดล้อม การเคลื่อนไหวร่างกายจึงค่อนข้างซ้ำตามวัฒนธรรมคนเอเชีย ส่งผลต่อการเคลื่อนไหวในการแสดงที่เน้นความนุ่มนวล สง่างาม ปัจจัยด้านวัฒนธรรม เกิดระบบคิดโดยใช้ฝิหรือเทวดามาทำให้เกิดคนตรี ทำรำ สอดคล้องกับอินเดียที่นับถือเทพ มีการนำเอาภาพสลักนางอัปสรามาสร้างความคิด ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยภายนอก ใช้เทคโนโลยีพื้นบ้านมาเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตเพื่อความอยู่รอด เมื่อศาสนาเข้ามามีการนำเทคโนโลยีมาประดิษฐ์สร้างสัญลักษณ์ในศาสนาสะท้อนเรื่องราวในศิลปะต่างๆ และช่วงเทคโนโลยีใหม่นำองค์ประกอบแสง สี เสียง เข้ามามีบทบาทในเชิงจิตวิทยา ในกัมพูชานับถือธรรมชาติและฝิ สะท้อนออกมาในศิลปะการแสดง ช่วงรับศาสนามีการผสมผสานระหว่างฝิ พราหมณ์ และพุทธ เป็นการพัฒนาระบบคิดขนานกับเทคโนโลยีเชื่อมโยงพิธีกรรมความเชื่อที่มีความสำคัญกับสังคม

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอม เป็นการสืบย้อนประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงคุณค่าทางวัฒนธรรม

ความเชื่อ ความต้องการ แนวคิดและอุดมคติ ที่ส่งผลไปถึงการวางแผนการพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสังคมวัฒนธรรมที่ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับโลกยุคโลกาภิวัตน์ เกิดคุณค่าที่แสดงถึงวัฒนธรรมร่วมกันมาตั้งแต่อดีต ซึ่งอาจช่วยลดความขัดแย้งและสามารถสร้างให้เกิดความร่วมมือระหว่างประเทศได้ ถ้ามีการศึกษาวิจัยในลักษณะนี้ในประเทศและในพื้นที่อื่นก็จะเกิดประโยชน์ในสังคมยุคปัจจุบัน

บรรณานุกรม

- กรุณา กุศลาสัย. (2543). **ท้องถิ่น อินเดีย**. กรุงเทพฯ : อุกาการพิมพ์.
- กมล เกตุศิริ. (2527). “เพลง คนตรี และการละเล่นพื้นบ้านชาวสุรินทร์” ใน **เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์**. กรุงเทพฯ : กรุงเทพมหานครการพิมพ์. หน้า 200.
- แก้ว ธรรม. (2548). **มรดกคนตรีเขมร**. พนมเปญ : โรงพิมพ์ไรรูม.
- กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2467). กส.1.2/211 **มณฑลอุบลราชธานีเสนอรายงานแผนเกษตร**. ประจำปี 2467 กระทรวงพิจารณาแล้ว.
- . (2470). สบ. 2.47/69 **รายงานตรวจราชการมณฑลอีสานและนครราชสีมา 9 ธันวาคม 2469**. หน้า 6 – 7. ที่ 23/820 ลงวันที่ 24 พฤษภาคม.
- กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2471). ร.7 ศ.16/28 **ขอพระราชทานวิสุงคามสีมา**. ที่ 173/8876 วันที่ 19 ตุลาคม.
- กรมศิลปากร. (2532). **อีสาน**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.
- . (2536). **พัฒนาการอายุธรรมไทย**. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์.
- คณะกรรมการจัดทำหนังสือที่ระลึกวันเปิดโรงพยาบาลศิครภูมิ. (2526). **ศิครภูมิ 2525 – 2526**. กรุงเทพฯ : ธีระพงษ์การพิมพ์.
- คณะกรรมการฝ่ายจัดทำหนังสือมรดกไทย. (2542). **ปราสาทหินและทับหลัง**. กรุงเทพฯ : อรุณ.
- คณะผู้เรียบเรียง. (2550). **ระบำนางทำโบราณเขมร**. พนมเปญ : โรงพิมพ์กรมศิลปากรกัมพูชา.
- คมกฤษ เครือสุวรรณ. (2538). **วารสารอาร์ต ออฟ ลิฟวิ่ง**. 1(1) : 4 – 6 ; กรกฎาคม.
- คมคาย กลิ่นภักดี. (2525). “อิทธิพลของนาฏศิลป์อินเดียที่มีต่อนาฏศิลป์ไทย.” **วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลป์**. ศึกฤทธิ์ ปราโมช. ม.ร.ว. (2534, เมษายน). “มาตรฐานนาฏศิลป์ไทย.” ใน **ศิลปวัฒนธรรม**. 12 (6) : 103.
- . (2541). “พัฒนาการเรื่อง นาฏศิลป์ไทย” ใน **ลักษณะไทย**. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ.
- . (2552). **โครงกระดูกในตู้**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก <http://learners.in.th/blog/dramaone2/57929>. สืบค้น 10 เมษายน 2553.
- เกรียงจิต ศรีบุญนาถ. (2540). **ระบำนางสราญ**. สุรินทร์ : สถาบันราชภัฏสุรินทร์.
- เจริญ ไวรจันกุล. (2537). **ประติมาณวิทยานนทบุรี**. สุรินทร์ : วิทยาลัยครูสุรินทร์.

- จิตร ภูมิศักดิ์. (2524). *ความเป็นมาของคำสยาม ไทย ลาว และขอม และลักษณะทางสังคมของ
ชื่อชนชาติ*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
- . (2547). *ข้อเท็จจริงว่าด้วยชนชาติขอม*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- จักรชัย อภิชาติบุตร. (2515). *ศาสนาพราหมณ์ในไทย*. วิทยานิพนธ์ อุดลำนนา. คณะโบราณคดี,
มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- จังหวัดสุรินทร์. (2512). *Surin Elephant Round up 1969*. พระนคร : บำรุงนุกุลกิจ.
- จันทร์ฉาย ภักดีอภิม. (2522). *ประวัติศาสตร์ไทยยุคต้น*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย
รามคำแหง.
- จ่านง อติวัฒน์สิทธิ์. (2540). *สังคมวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 8 ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2514). *ราชพิธี 12 เดือน*. พระนคร : แพร่พิทยา.
- เฉลิม ขงบุญเกิด. (2543). *บันทึกว่าด้วยขนบธรรมเนียมประเพณีของจีนละ*. กรุงเทพฯ : บริษัท
พิมพ์เนศ พรินต์ติ้ง.
- ชะวักชัย ภาติณฐ์. (2535). *ยุคสมัยเครื่องแต่งกายไทย*. กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พรินต์ติ้ง เฮาส์.
- ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2518). (แปล), *อังกอร์ : ความเรียงว่าด้วยศิลปะและลัทธิจักรวรรดินิยม*.
พระนคร : โรงพิมพ์พิมพ์เนศ.
- ชิน อยู่ดี. (2510). *สมัยก่อนประวัติศาสตร์ในประเทศไทย*. พระนคร : โรงพิมพ์ศิริพร.
- ชิน อยู่ดี และคณะ. (2513). *มรดกทางวัฒนธรรมบนแผ่นดินไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*. พระ
นคร : โรงพิมพ์กรมศาสนา.
- . (2529). *สมัยก่อนประวัติศาสตร์ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์.
- เชาวนะ หนุ่นชู. (2553, ตุลาคม 25). *ชาวบ้านแตล อำเภอสือรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ สัมภาษณ์*.
- ชลธิชา สัตยวัฒน์. (2546, มกราคม – มิถุนายน). “ประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์จามกับการสืบทอด
อัตลักษณ์จามบ้านครัว.” ใน *วารสารสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*. 1(2) :
105 - 111.
- ชุน ชากอน. (2550, เมษายน 16). *ชาวเขมรในกัมพูชา*. สัมภาษณ์.
- เชย สุนทรพิพิธ พระยา. (2515). *บันทึกความทรงจำ 3 เมื่อเป็นปลัดจังหวัดอุษัณห์*. นครหลวง
กรุงเทพธนบุรี : โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น.
- เซอร์ จอร์น เบาริง. (2528). *เมืองประเทศราชของสยาม*. นันทนา ดันดิเวสส แปล. กรุงเทพฯ : โรง
พิมพ์หัตถศิลป์.
- ญาติ ไหวดี. (2530). “ชีวิตและผลงานของข้าพเจ้าญาติ ไหวดี.” ใน *ผู้ว่าเสนอ 60*. สุรินทร์ :

โรงพิมพ์ ส พันธ์เพ็ญ.

เดวิด แซนด์เลอร์. (2540). **ประวัติศาสตร์กัมพูชา**. พรรณงาม เงาธรรมการและคณะ ผู้แปล.

กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าพระยา. (2504). **เรื่องพระร่วง**. พระนคร : ศิลปะบรรณาการ.

ตรงใจ หุตางกูร. (ธันวาคม 2543 – มกราคม 2544). “รำลึกถึงชื่อ สุวรรณภูมิ” **จดหมายข่าวศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร**. 2 (11) หน้า 8.

ด้วน ถี เริง. (2537). **ประวัติศาสตร์ในสายตาชาวจีน**. กรุงเทพฯ : พิราบสำนักพิมพ์.

เพชร ตุมกระวิล. (2545). **ระบำเขมร**. พนมเปญ : มูลนิธิโคโยตา.

ทองสืบ สุกะมาร์ค. (2526). **พระราชพงศาวดารเขมร**. กรุงเทพฯ : อรุณสภา.

ทวิช จิตรสมบูรณ์. (2552, กรกฎาคม 13). **วิเคราะห์ความเชื่อมโยงอารยธรรมขอม**. [ออนไลน์].

เข้าถึงได้จาก <http://www.manager.co.th/Daily/>. สืบค้น 4 เมษายน 2553.

เทพรัตนราชสุดา, สมเด็จพระ. (2536). **เขมรสามยุค**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

ธิดา สารยา. (2536). **เมืองอูบล ธานีแห่งราชะ ศรีสง่าแห่งไพรพญักษ์**. กรุงเทพฯ : ศรีบุญอุตสาหกรรมการพิมพ์.

———. (2540). **อาณาจักรเจนละประวัติศาสตร์อีสานโบราณ**. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

ธีระ นุชเปี่ยม. (2540). **การพัฒนาเศรษฐกิจและการเมืองกัมพูชา**. กรุงเทพฯ : คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธีรชัย บุญมาธรรม. (2526, ธันวาคม 12 (4)). “การเก็บส่วยในหัวเมืองลาวตะวันตกในช่วงต้นรัตนโกสินทร์.” ใน **วารสารธรรมศาสตร์**. 12 (4) : 164.

ธีรภาพ โลหิตกุล. (2548). **ชายชรา กับ ปวงกรรมและคำสาป นครวัด นครธม**. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง.

ปราโมทย์ ทัศนาศูวรรณ. (). **ลุยเขมร**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดอกหญ้า.

ธรรมทาส พานิช, พนม ไสเลนทร. (2544). **ประวัติศาสตร์ไทยก่อนสุโขทัย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อรุณวิทยา.

ธานี โสธจำเริญ. (2553). **การจัดการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาเทศกาลราชประเพณี “บอนออมตูกอ้อมม็กฆ่าเป็ยะเป็ยะแข” ณ กรุงราชธานีพนมเปญ**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

- นิคม มุสิกคามะ. (2536). **ประวัติศาสตร์โบราณคดีกัมพูชา**. กรุงเทพฯ : บริษัทประชาชน จำกัด.
- นิตา แกลเลอรี. (2551). **ศิลปะขอม**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก www.oknation.net/blog/voranoi. สืบค้น 4 เมษายน 2553.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2525). **หลักฐานประวัติศาสตร์ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บรรณกิจ.
- . (2527). **ปากไก่และใบเรือ**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.
- นิรมล เมธีสุวกุล. (2553, เมษายน 3). “คน และเรื่องคนตรี จากน้ำเต้า พืชศักดิ์สิทธิ์อุษาคเนย์”. ใน **มติชน**. หน้า 20.
- นิวัตร กองเพียร. (2539, กันยายน). “เสนีย์ นางอัปสร.” **ศิลปวัฒนธรรม**. 17(11) : 170 – 171.
- . (2536). **การศึกษาของชาติกับภูมิปัญญาท้องถิ่น**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.
- บั๊กหนาน ถงกู่. (ตุลาคม 2538). “มโหรีถึก ใช้ทำอะไร”. **ศิลปวัฒนธรรม**. 16 (12) : 116-117.
- บุญช่วย ศรีสวัสดิ์. (2506). **ชาวเขาในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์รับพิมพ์.
- บุญเรือง ถังม้าย. (2543). **จดหมายเหตุเรื่องเมืองเจนละ**. สุรินทร์ : โรงพิมพ์รุ่งชนเกียรติ.
- . (2543). **พระราชพงศาวดารเขมร (ฉบับคัดลอกจากคัมภีร์โบราณ)**. สุรินทร์ : ศิริรัตน์การพิมพ์.
- บัวชูศักดิ์. (2553). **ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก <http://gotoknow.org/blog/seksan/1971/156273>. สืบค้น : 4 มีนาคม 2554.
- ปณิธิ หุ่นแสวง. (ตุลาคม, 2518 : 127 – 129). “ข้อสันนิษฐานที่มาของละครไทย.” **หนังสือมหาวิทยาลัย 23 ตุลาคม 2518**. กรุงเทพฯ : สโมสรนิสิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปฐม คเนจร. หม่อมอมรวงศ์วิจิตร ม.ว. (2506). “พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน,” ใน **ประชุมพงศาวดาร เล่ม 3**. พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา.
- ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล. (2534). **เบิกโรง ขอพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- ปรานี วงษ์เทศ. (2536). “ข้าวกับพิธีกรรม,” ใน **ข้าวกับวิถีชีวิตไทย**. หน้า 195 เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องวัฒนธรรมข้าวในสังคมไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
- ปรานี วงษ์เทศ. (2548). **ประเพณี 12 เดือน ในประวัติศาสตร์สังคมวัฒนธรรม เพื่อความอยู่รอดของคน**. กรุงเทพฯ : มติชน หน้า 9.
- ปิยนถ บุนนาค. (2529, พฤษภาคม – สิงหาคม). “วัฒนธรรมกระแสดั้ง ในเอเชียอาคเนย์-

อินเดีย.” ใน เอเชียปริทัศน์. 7 (2) : 51.

เป็ญเชียง. (2553, เมษายน 15). ครูชาวกัมพูชา. ประเทศกัมพูชา สัมภาษณ์.

———. (2554, มกราคม 17). วิทยาการให้ข้อมูลระบอบอุปถัมภ์กัมพูชา. สัมภาษณ์.

เป็ญ สวรรค์. (2549). ระบอบอุปถัมภ์. พนมเปญ : โรงพิมพ์กรรมศิลปกรรมกัมพูชา.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. (2521). การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตโต). (2540). คนไทยกับเทคโนโลยี. กรุงเทพฯ : สหธรรมิก จำกัด.

พิชิต บุราคร. (2553, พฤศจิกายน 28). ผู้แสดงกะโน้บติงตองออกทีวีโทรทัศน์ช่อง 4 สัมภาษณ์.

พิสิฐ เจริญวงศ์. (2516). บ้านเชียง. พระนคร : โรงพิมพ์พิมพ์เนศ.

เพ็ญศรี กาญจนมัย. (2520). ประวัติศาสตร์ทั่วไปของเอเชียอาคเนย์. พระนคร : บริษัทการพิมพ์.

เพชร ตุมกระวิล. (2548). ระบอบแม่. แปลโดย ภูมิจิต เรืองเดช. บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์วินัย
โครงการศึกษาความสัมพันธ์ไทย-กัมพูชา.

เพ็ญ. บี. อาร์. (2543). ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ : มติชน.

พวงนิล คำปึงสุ. (2554). ผู้แปลจาก Windows on the World . ลาวและกัมพูชา. กรุงเทพฯ :
สำนักพิมพ์หน้าต่างสู่โลกกว้าง.

พวงเพชร สุรัตนกวีกุล. (2547). งานวิจัย. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก :

<http://std.kku.ac.th/4632200551/kan3.html> . วันที่สืบค้น 11 พฤษภาคม 2553.

ภรต มณี. (2511). “อัยยัติ 1” นาฏยศาสตร์. แปลโดยแสง มณีวิฑูร. พระนคร :
กรมศิลปากร.

มะลิ โคกตันเทียะ และพิทยา เค่งงาม. (2513). นำชมวัดอุสสถานในอำเภอเมืองกำแพงเพชร.

พระนคร : โรงพิมพ์การศาสนา.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2517). อดีต (รวมบทความของ ชิน อยู่ดี และสุด แสงวิเชียร). พระนคร :
โรงพิมพ์พิมพ์เนศ.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2532, พฤษภาคม). “กุฎิปลูกกับการร่ำร่ำของสยาม.” ศิลปวัฒนธรรม.
10 (7) : 95-96 .

มานะ ชัยวงศ์โรจน์. (2548). แปล, วิมล กมลตระกูล : เรียบเรียง ศาสนาของโลก. กรุงเทพฯ :
พิมพ์ดี.

มาแลน จิต. (2543). ประวัติเมืองพระนครของขอม. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ : มติชน.

มาลินี คิลกวนิช. (2543). ระบอบและละครในเอเชีย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ไมเคิล ไรท์. (2532, เมษายน). “จิตตกรรมสะดือจักรวาลและหัวใจในแดนทมิฬ,” ศิลปวัฒนธรรม.

10 (6) : 85.

———. (2532, กรกฎาคม). “พระพิณเนศ :เทพบุตรที่ถูกประหาร.” **ศิลปวัฒนธรรม**. 10 (9) : 86 – 87 .

ชน เคียนและคณะ. (2553). **เครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ**. (สกลสุภา ทองน้อย แปลจากต้นฉบับ ภาษาเขมร) กรุงเทพฯ : หิน หาย การพิมพ์.

ยอร์ช เซเดย์. (2504). **ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 2 จารึกทวารวดี ศรีวิชัย ละโว้**. พระนครศรีอยุธยา : กรมศิลปากร.

———. (2540). **เมืองพระนครวัด นครธม**. กรุงเทพฯ : มติชน.

ยศ สันตสมบัติ. (2540). **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รำไทย. (2552). **ระบำโบราณคดี**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก :

<http://www.learnthaidance.info/learn-thai-dance>. สืบค้น 11 พฤษภาคม 2553.

ระบำอัปสร. (2553). **ระบำเขมร**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก :

<http://learners.in.th/blog/dramaone2/57929>. สืบค้น 10 เมษายน 2553.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. (2551). **ปราสาทขอมในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

วิลาศ โพธิสาร. (2539, เมษายน 8). “ชุมชนชาวกูย : กรณีเส้นทางช้างป่าสู่ช้างบ้าน.” ใน **การประชุมสัมมนาทางวิชาการระดับชาติเรื่อง ช้าง : มรดกทางธรรมชาติและวัฒนธรรมในประเทศไทย**. สถาบันราชภัฏสุรินทร์ และสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

———. (2554, มีนาคม 15). **ภูมิปัญญาท้องถิ่น ตำบลแตล อำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดสุรินทร์** สัมภาษณ์.

วสันต์ บุญเยี่ยม. (2554, มีนาคม 3). **ชาวบ้านช้างปี๋**. ตำบลช้างปี๋ อำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดสุรินทร์ สัมภาษณ์.

วิมลศิลปพร พระครูเจ้าคณะจังหวัดสุรินทร์. (2475). **ขอพระราชทานวิสุงคามสีมา**. สุรินทร์ : วัดบ้านตรมไพร ตำบลยาง อำเภอสหัสขันธ์.

ลีลา วีระวงศา. (2539). **ประวัติศาสตร์ลาว**. กรุงเทพฯ : บริษัทมติชน.

วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์, ศูนย์. (2533). **วัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำมูล : กรณีเขมร ลาว ส่วย สุรินทร์**. กรุงเทพฯ : สารมวลชน.

ศรีศักดิ์ วัลลิโรดม. สุเทพ สุนทรเกษม และอานันท์ กาญจนพันธ์ (2532). “วัฒนธรรมพื้นบ้านกับบริบททางสังคม,” ใน **วัฒนธรรมพื้นบ้าน : กรณีอีสาน**. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์.

———. (2532, ตุลาคม – ธันวาคม). “ศรีสะเกษเขตเขมรป่าดง.” *เมืองโบราณ*. 15 (4) : 46 – 47.

———. (2548 ตุลาคม – ธันวาคม). *เหล็ก โลหะปฏิวัติ เมื่อ 2500 ปีมาแล้ว*. กรุงเทพฯ : มติชน. หน้า 13.

ศรีสวาท วงษาวดี. (2554, เมษายน 12). ข้าราชการบำนาญ. อำเภอกุฑมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ. สนั่น เมืองวงษ์. (2520). *ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์*. พระนคร : โอเดียนสโตร์.

เสถียร พันธังสี. (2542). *ศาสนาเปรียบเทียบ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุภาพใจ.

สมาคมประวัติศาสตร์ ในบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2535).

เอกสารชั้นต้นเกี่ยวกับการปฏิรูปการปกครอง พ.ศ. 2428 – 2465. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราชา.

สมิทธิ ศิริภัทร และมยุรี วีระประเสริฐ. (2533). *ทับหลัง*. กรุงเทพฯ : โมเดิร์นเพลส.

สิงห์ ชะโย และคนอื่นๆ. (2531). *พงศาวดารเมืองสุรินทร์ (ฉบับชาวบ้าน)*. ที่ระลึกในงานงานทำบุญฉลองอายุ ครบ 6 รอบ พระราชสิทธิโกศลเจ้าคณะจังหวัดสุรินทร์ วันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ. 2531. สุรินทร์ : ศิริรัตน์การพิมพ์.

สุกัญญา ภัทราชัย. (2536). “แม่โพสพเทพีแห่งข้าว,” ใน *ข้าวกับวิถีชีวิตไทย*. หน้า 147 เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องวัฒนธรรมข้าวในสังคมไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุกรี เจริญสุข. (2550). *ดนตรีเพื่อพัฒนาศักยภาพของสมอง*. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). “ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม.” *ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิมพ์เนศ. (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2547 : 95

———. (2532, สิงหาคม). “สับแหลก ร้องรำทำเพลง.” *ศิลปวัฒนธรรม*. 10(10) : 44.

———. (2535, มกราคม). “เขมรเป็นใคร? มาจากไหน.” *ศิลปวัฒนธรรม*. 13(3) : 208 – 216.

———. (2537). *คนไทยอยู่ที่ไหน ที่อยุธยา*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

———. (2547). *ชาติพันธุ์สุวรรณภูมิบรรพชนคนไทยในอยุธยา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน หน้า 95.

———. (2547). *ประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรม สยามประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : มติชน. หน้า 41.

———. (2549). *ปลั่งลาวชาวอีสานมาจากไหน*. กรุงเทพฯ : มติชน. หน้า 58 – 59.

———. (2551). *ข้าวปลาอาหารไทย ทำไม ? มาจากไหน*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

- . (2553). **ดนตรีไทยมาจากไหน**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
- . (2554, กุมภาพันธ์ 15). “ดนตรีเขมร ดนตรีไทย มีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกัน.” ใน **มติชนรายวัน**. หน้า 21.
- . (2554, กุมภาพันธ์ 16). “นาฏศิลป์ไทยของอาจารย์คึกฤทธิ์.” **มติชนรายวัน**. หน้า 21.
- สุธี เมียน. (2554, มีนาคม 28 – 29) **ชาวเลียมราช นักศึกษาปริญญาเอกมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี สัมภาษณ์**.
- สุพัตรา สุภาพ. (2525). **สังคมและวัฒนธรรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- . (2535). **สังคมและวัฒนธรรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- สุภัทรดิศ ดิศกุล. หม่อมเจ้า. (2517). **กำหนดอายุปราสาทพนมรุ้ง**. ในงานครบรอบ 100 ปี พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์การทหารราบ.
- . (2514). **ศิลปะในประเทศไทย**. พระนคร : กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- . (2515). **ศิวนาฏราชในศิลปะลพบุรี**. โบราณคดี. 4(2) : ตุลาคม.
- . (2528). **โบราณวัตถุสถานสมัยประวัติศาสตร์ในประเทศไทยและการอนุรักษ์, ศิลปวัฒนธรรม**. 6(1) : กันยายน.
- . (2533). **ศิลปะขอมเล่ม 2**. กรุงเทพฯ : อรุณสภา.
- . (2535). **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ถึง พ.ศ. 2000**. กรุงเทพฯ : รุ่งแสงการพิมพ์.
- . (2538). **ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศไทยใกล้เคียง**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- สุรศักดิ์ ทอง. (2553). **สยามทေး**. กรุงเทพฯ : มติชน.
- สุริยา สมุทกุลป์ และพัฒนา กิตติอาษา. (2541). **สัญลักษณ์สำคัญในบุญบังไฟ**. สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.
- สุมิตรา จันทร์เงา. (2538, พฤศจิกายน). “มหัศจรรย์แห่งนครวัด. **ศิลปวัฒนธรรม**. 17 (1) : 79.
- สุมิตร เทพวงษ์. (2532). **สารานุกรมระบำ รำ ฟ้อน**. พระนครศรีอยุธยา : วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). **นาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรศักดิ์ ทอง. (2553). **สยามทေး**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน หน้า 175 – 183.
- สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ม.ร.ว. (2527). **ภาพสลักเล่าเรื่องรามายณะบนใบเสมา**. วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- . (2536, พฤศจิกายน). “ชนชั้นวรรณะจากอินเดียสู่กัมพูชา,” ใน **ศิลปวัฒนธรรม**. 15 (1) : 182 .

_____. (2539). **ปราสาทเขาพนมรุ้ง**. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์เนศ พรินท์ติ้ง เซนเตอร์ จำกัด.

_____. (2539). **การศึกษาทบทวนแบบเขมรในหน่วยศิลปากรที่ 6 (พิมพ์).**

วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาโท สาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์.

กรุงเทพมหานคร : ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เสนีย์ วัฒวรรณ. (2511). **ประวัติศาสตร์และการประพันธ์**. กรุงเทพมหานคร : วัฒนาพานิช.

สมเกียรติ ตั้งนโม. (2552). **สุนทรียศาสตร์**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก :

<http://www.midnightuniv@gmail.com> สืบค้นวันที่ 22 สิงหาคม 2553.

สมคิด ศรีสิงห์. (2520). **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิมพ์เนศ.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. (2551). **การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม แนวความคิด วิธีวิทยา**

และวัฒนธรรม. ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สมมาตร ผลเกิด. (2529). **การศึกษาปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร

มหาบัณฑิต (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์). คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2537). **ประติมาณวิทยาภาพสลักเล่าเรื่องทบทวนปราสาทใน ประติมาณวิทยา**

ทบทวนปราสาท. สุรินทร์ : วิทยาลัยครูสุรินทร์.

เสย วงศ์สี (Vongsy Seuy). (2551, มีนาคม 11). **นักศึกษาปริญญาโทสาขาวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น**

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์. สัมภาษณ์.

ลัมฤทธิ์ สหนาฟู. (2534). **ที่ระลึกในวันพระราชทานเพลิงศพ พระครูอดุล พัฒนประสิทธิ์**

วันที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2534 ณ เมรุมาศชั่วคราว วัดชุมชนอาราม บ้านศรีตะวัน

ตำบลยาง อำเภอสัขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์.

หอสมุดแห่งชาติ. (2504). **พระร่วงเที่ยวเมืองพระร่วง คำอ่านและคำแปลจารึกสุโขทัย สุภาษิต**

พระร่วง ไตรภูมิพระร่วง. พระนคร : ศิลปะบรรณาการ.

_____. (2506). **ประชุมพงศาวดาร เล่ม 1**. พระนคร : โรงพิมพ์ก้าวหน้า.

หลวงปู่แสม ชัมมโชโต. (2540, เมษายน 12). **พระเกจิอาจารย์ดัง. วัดศรีวาบริบูรณ์พิสัย บ้าน**

จารพัด ตำบลจารพัด อำเภอสัขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ สัมภาษณ์.

อดิเทพ ภัทรเดชไพศาล. (2553). **ดนตรี พื้นที่ เวลา**. กรุงเทพฯ : Openbook.

อนุช อาภาภิรมและคณะ. (2543). “แนวโน้มวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีโลก”. ใน **เทคโนโลยี**

ปฏิวัติโลก. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง.

อนุ อ้นตระกูล (2539, กันยายน). “อัปสร” **ศิลปวัฒนธรรม**. 17 (11) : 115 – 116.

อมรา พงศาพิชญ์. (2542). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรม : กระบวนการทัศน์และบทบาทใน**

- ประชาสังคม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อมรวงศ์จิตร, หม่อม. (2506). “พงสาวดารหัวเมือง มณฑลอีสาน,” **ประชุมพงสาวดาร เล่ม 3**.
พระนคร : คุรุสภา.
- อานันท์ ปัญญารชุน. (2543, กุมภาพันธ์ ปีที่ 21 ฉบับที่ 4) “ชนชั้นวรรณะจากอินเดีย...สู่
กัมพูชา.” **ศิลปวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- อุทัย หิรัญโต. (2526). **สังคมวิทยาประยุกต์**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- อุเปนทร ฐากูร. (2526 กันยายน ปีที่ 12 เล่ม 3). “อิทธิพลพราหมณ์ที่มีต่อศิลปะของไทยยุคแรก”.
แปลโดยฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. **วารสารธรรมศาสตร์**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ฮอลล์ ดี. จี. อี. (2522). **ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เล่ม 1 – 2**. (อรุณยูพา สนิทวงศ์
ณ อยุธยา และคณะ แปล) กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิชย์.
- อรรวรรณ ขมวัฒน์. (2530). **รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร :
ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เอกสุดา ลิงค์คำพอง. (2553). **เทพปภูมิสาขาม**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- อัษฎางค์ ขมดี. (2552). “คณะกัณทรिम พ.ศ. 2472”. ใน **ร้อยเรื่องเมืองสุรินทร์**. หน้า 52 – 53
สุรินทร์ : ศิริธรรมออฟเซ็ท.
- Bernstein, Harry. (1973). **Dancee**. In Encyclopedia Americana. Vol.8. p. 564 – 577.
New York : Americana Corporation.
- Boas, Franz. (1940). **Race, Language and Culture**. New York : The Free Press.
- . (1996). **Race, Language and Culture**. New York : The Free Press.
- Deap Loeung, Peter Degen and Nicolaas Van Zalinge. (2003). **Fishing Gear of the Cambodian
Mekong**. Research and Development Institute of Cambodia, Phnom Penh. Cambodia
Fisheries Technical Paper Series, Volume IV pp. 2 – 4.
- Encyclopedia Americana. (1959). **Encyclopedia Americana**. Boston Vol. 1, pp. 887–
889. USA : Grolier Incorporated.
- Erick Seidenfaden. (1952). “The Kui People of Cambodia and Siam” Journal of the Siam
Society, 39.2 (1952) pp : 170.
- Geertz, Clifford. (1973). **The Interpretation of Cultures**. New York : Basic Book.

- Goede's George. **The indianized stats of Southeast Asia**. Hawaii : East West Center Press, 1968.
- Hall, D.E.G. **A Histery of South-East Asia**. 3d ed. New York : St. Martin's Press, 1968. Chap I.
- Hamlyn. (1970). **Temple**. Hong Kong : Lee Fung Printing Company.
- Harrison, Brian. **South—East Asia : A Short History** 3d ed. New York : St. Martin's Press, 1967. Chap 1, 2.
- Krocber, Alfred l. (1966). **The Nature of Culture**. Chicago : University of Chicago Press.
- Novack, Cynthai J. (1988). "Looking at Movement as Culture : Contact Improvisation to Disco." **The Drama Review**. 32 (4) : 102–119.
- Peyes, Denisa. (1990, March 6-13). "The Philippines Country Paper." **Traditional Dance in Reflection fo Core temporary Ereprassion**, the First ASEAN Dance Festival, Jakarta.
- Rooney Dawn F. (1944). **Angkor**. Hong Kong : The Guide Look Company Ltd.
- Sam – Ang Sam, Chan moly sam. (1987). **Khmer Folk Dance**. Khmer studies institute Copyright. C.
- Sean Sheehan & Barbara Cooke. (2007). **Cambodia Strength amidst Adversities**. China : Everbest Printing Company.
- Turner, Jonathan H. (1969). **The Structure of Sociological Theory**. Homewood, Ill : The Dorsey Press.
- Vatsyayan, Kapila. (1983). **Dance : Lerels and Dimensions of Research. Dance Research Annual XIV**. (Dance as Cultural Heritage Vol. 1). Cord. Naccabpu : India.
- Wales, H.G. Quaritch. (1976). **The Malay Peninsula in Hindu Times**. London : Bernard Quaritch.
- Yoshiaki Ishizawa. (1999). **Along the Royal Roads to Angkor**. Tankosha : Japan.

ภาคผนวก

รายชื่อผู้ให้ข้อมูล

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ประเทศกัมพูชา

นางกิม สุพร อายุ 52 ปี เป็นครูสอนนาฏศิลป์ของกรมศิลปกรกัมพูชา. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2554 สัมภาษณ์ที่กรมศิลปกร กรุงพนมเปญ ราชอาณาจักรกัมพูชา.

นายฉีก กุศล อายุ 42 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ประจำสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดกำปงธม. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม 2553. สัมภาษณ์ที่สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดกำปงธม ราชอาณาจักรกัมพูชา.

นางดวง สุจินดา อายุ 38 ปี เป็นครูนาฏศิลป์ของวิทยาลัยฝึกครูจังหวัดเสียมเรียบ. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 มกราคม 2554 ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย.

นายติม ราตี อายุ 29 ปี เป็นครูสอนนาฏศิลป์ของวิทยาลัยกำปงเฌอเดียล สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2553 ที่วิทยาลัยกำปงเฌอเดียล จังหวัดกำปงธม กัมพูชา.

นายตุง อายุ 64 ปี เป็นครูดนตรีเป่าพาทย์ของกรมศิลปกรกัมพูชา, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2554 ที่กรมศิลปกร กรุงพนมเปญ ราชอาณาจักรกัมพูชา.

นางสาวเทพ สุริดา อายุ 21 ปี เป็นนักแสดงระบำอัปสราของวิทยาลัยฝึกครูเสียมเรียบ. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 มกราคม 2554 ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย.

นางซ่อม มณฑา อายุ 56 ปี เป็นครูสอนนาฏศิลป์ในราชสำนัก สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2554 ที่ปราสาทจันทร์ฉา ราชวังพนมเปญ. ราชอาณาจักรกัมพูชา

นายแซม สุข อายุ 67 ปี เป็นครูดนตรีของมหาวิทยาลัยภูมินทร์วิจิตรศิลป์ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2554 ที่มหาวิทยาลัยภูมินทร์วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ.

นางโชด ซารี อายุ 52 ปี เป็นครูสอนระบำที่วิทยาลัยฝึกครูเสียมเรียบ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 มกราคม 2554 ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย.

นายปก ชารัน อายุ 53 ปี เป็นครูสอนนาฏศิลป์ของกรมศิลปกร สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2554 ที่กรมศิลปกร กรุงพนมเปญ ราชอาณาจักรกัมพูชา.

นายเพ็รือง เขียง อายุ 54 ปี เป็นอดีตคณบดีคณะศิลปนาฏศิลป์ของมหาวิทยาลัยภูมินทร์วิจิตรศิลป์. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2554 ที่มหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ. กัมพูชา.

นางสาวโกลก ตั้งสวน อายุ 24 ปี เป็นครูสอนนาฏศิลป์ในวิทยาลัยกำปงเฌอเดียล สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8

ธันวาคม 2553 ที่วิทยาลัยกำปงเฌอเดียล จังหวัดกำปงธม กัมพูชา.

นายแมน เขื่อน อายุ 45 ปี เป็นครูและผู้บรรเลงดนตรีปี่พาทย์ประจำสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดกำ

ปงธม สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม 2553 ที่สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดกำปงธม

กัมพูชา.

นางสอ ซาเรื่อน อายุ 54 ปี เป็นครูสอนนาฏศิลป์ของมหาวิทยาลัยภูมิรินทร์วิจิตรศิลป์. สัมภาษณ์เมื่อ

วันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2554 ที่มหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ กรุงเทพมหานคร.

นางแอม เขียช อายุ 75 ปี เป็นศิลปินอาวุโสแห่งชาติ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2554 ที่กรม

ศิลปกรรม กรุงเทพมหานคร กัมพูชา.

นายฮวด ลาย อายุ 68 ปี เป็นครูดนตรีปี่พาทย์ประจากรมศิลปกรรม สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์

2554 ที่กรมศิลปกรรม กรุงเทพมหานคร กัมพูชา.

รายชื่อนักแสดงและผู้ให้สัมภาษณ์ จากมหาวิทยาลัย บิลไบรท์ (Build Bright University,

Cambodia) และวิทยาลัยเสียมเรียบ (Siemreap Provincial Teacher Traing College)

ประกอบด้วย

THE NAME OF PARTICIPANTS

FROM Build Bright University, Cambodia

AT “THE 6TH SURIN INTERNATIONAL FOLKLORE FESTIVAL”

ON 17-27 JANUARY 2011

SURINDRA RAJABHAT UNIVERSITY IN SURIN, THAILAND.

No	NAME	ROLE	Signature
1	Dr. Dy Davuth	Vice-President	
2	Mr. In Virachey	Vice-President	
3	Mr.Ke Chhumpanha	Dean	

No	NAME	ROLE	Signature
4	Mr. Khit Sophal	Head of Information Office	
5	Miss Srey Lakekna	MBA Student	
6	Miss Srey Sotheary	MBA Student	
7	Mr. Doch Chea	Faculty of Business Student	
8	Miss Tep Chanthly	Faculty of Business Student	
9	Miss Pin Khemra	Faculty of Business Student	
10	Miss Yem chenda	Faculty of Business Student	
11	Miss Sann Dalin	Faculty of Business Student	
12	Miss Ratha Thavrat	Faculty of Business Student	
13	Mr. Sao Seiha	Faculty of Law and Social Science	
14	Miss Sour Sokim	Faculty of Science of Education...	
15	Miss In Vireakchealyly	Faculty of Science of Education...	
16	Mr. Ath Dalen	Faculty of Science of Education...	
17	Mr. Kea Vanchanraya	Faculty of Science of Technology	
18	Mr. Pen Tethmakara	Faculty of Engineering and Architecture	
19	Mr. Sami Sivuth	Faculty of Engineering and Architecture	
20	Mr. Pich Sengly	Faculty of Tourism and Hospitality	

THE NAME OF PARTICIPANTS
FROM SIEM REAP PROVINCIAL TEACHER TRAINING COLLEGE
AT “THE 6TH SURIN INTERNATIONAL FOLKLORE FESTIVAL”
ON 28 JANUARY 2011
SURINDRA RAJABHAT UNIVERSITY IN SURIN, THAILAND.

N	NAME	SEX	ROLE	Signature
1	LEAV ORA	M	Director of PTTC	
2	PRIL SOKROS	F	Thief of Academic office	
3	CHHIT SOPHY	F	Trainer	
4	NHEM SAROEUN	M	Trainer	
5	SVAY SORYANG	F	Trainer	
6	MEAN SOTHEA	M	Trainer	
7	RA CHANROATH	M	actor	
8	PIT SEN AMNAT	M	actor	
9	CHHIN CHARY	M	actor	
10	PHON PHONN	M	actor	
11	THAN KIM HEN	M	actor	
12	CHEN VECHE	M	actor	
13	CHHON CHEN	M	actor	

N	NAME	SEX	ROLE	Signature
14	MAI POUTHEARY	F	actress	
15	PO THIDA	F	actress	
16	SAN SAVOTH	F	actress	
17	HIM SEREYRATH	F	actress	
18	ROS CHANPISEY	F	actress	
19	SOY SOVANRATH	F	actress	
20	PRIL CHANMELEA	F	actress	
21	SEAB CHANTHOU	F	actress	
22	GHNY MALA	F	actress	
23	NET THEK	F	actress	
24	PHINH SARANN	F	actress	
25	HORM SREYNHETH	F	actress	

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ประเทศไทย

รายชื่อครูสอนนาฏศิลป์ที่มีประสบการณ์ในการรำ และถ่ายทอดระบำอัปสรสาธิต

- นางชนัญชิตา นันทา โรงเรียนบ้านปราสาท ตำบลปราสาท อำเภอขุขันธ์ จังหวัด

ศรีสะเกษ 33140

- นางสมกิต ศรีวงศ์ โรงเรียนบ้านแซ่ไปร ตำบลไพรพัฒนา อำเภอภูสิงห์

จังหวัดศรีสะเกษ 33140

3. นางสาวรัตน ห่มนึ่ง โรงเรียนท่าตูมประชาเสรมวิทย์ อำเภอท่าตูม จังหวัด
สุรินทร์ 32130

4. นางวรรณธร ใจนวล โรงเรียนบ้านโนนใหม่ (ประชาอุปถัมภ์) ตำบลศรี
ตระกุล อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ 33140

5. นางรุ่งฤดี แซ่จิ่ง โรงเรียนบ้านสนามสามัคคี อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ 33140

6. นางสาวอมรรัตน์ พิเลิศ โรงเรียนบ้านกันทรารมย์ ตำบลกันทรารมย์ อำเภอ
ขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ 33140

7. นางสาวบัวรี จำปาจิต โรงเรียนบ้านท่าบ่อ อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ 33140
8. นายอาทิตย์รัตน์ สามพิมพ์ โรงเรียนรามรัชมังคลาภิเษก ผู้อำนวยการโรงเรียนราม
วิทยารัชมังคลาภิเษก ตำบลราม อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ 32000

9. นางวราณี ทองศรี โรงเรียนจอมพระประชาสรรค์

10. นางกานดา สามสี โรงเรียนสิรินธร

11. โรงเรียนเมืองสุรินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ 3200

12. นางวิลาวัลย์ ประวาสสุข โรงเรียนโชคเพชรวิทยา จังหวัดสุรินทร์ 3200

13. นางสาวกาญจนา เห่งพันธ์ นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ชั้นปีที่ 4

14. นางสาวนาฏอนงค์ คำหาญ นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ชั้นปีที่ 4

15. นางสาววิไลรัตน์ สารรัตน์ นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ชั้นปีที่ 4

16. นางสาววิไลลักษณ์ ชิดปลัด นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ชั้นปีที่ 4

17. นางสาวอนันประภา แก้วกล้า นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ชั้นปีที่ 4

18. นางสาวอมรา นามสว่าง นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ชั้นปีที่ 4

การผสมผสานทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลัก

สถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา

**A Cultural Combination : A Case Study on The Performing Arts Developed
from Ancient Khom's Carved Stone's Architectural Pictures
in Thailand and Cambodia**

1 ผศ. ดร.เกรียงจิต ศรีบุญนาค

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม และปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลัก สถาปัตยกรรมขอม กำหนดขอบเขตการศึกษา คือ ระบุว่าปสรสราญ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบุว่าปสรสรา กรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสังเกต สัมภาษณ์ ใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของโคเบอร์ ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมระบุว่าปสรสราญและระบุว่าปสรสราได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมอินเดียเข้าสู่วัฒนธรรมขอม ระบุว่าปสรสราญของไทยเป็นการผสมผสานแบบแนวราบ คือ ผ่านระบบคิดจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ขยายลงสู่พื้นที่ประยุกต์เข้ากับท้องถิ่นเชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา ด้านทำรำ มีการผสมผสาน 3 ส่วน คือ ทำรำจากราชสำนัก ทำรำพื้นบ้าน ทำรำจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ด้านดนตรีใช้วงกันตรึม ด้านการแต่งกายเลียนแบบการแต่งกายนางอัปสรในปราสาท ศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ระบุว่าปสรสราญกัมพูชาเป็นการผสมผสานแบบแนวตั้งโดยกรมศิลปากรกำหนดแบบแผนท่ารำ ดนตรี และการแต่งกาย ก่อนเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านทำรำ เป็นท่ารำจากระบำท่งท่าโบราณที่ใช้รำถวายเทพเจ้า ดนตรีใช้วงปี่พาทย์ การแต่งกายเลียนแบบภานางอัปสรปราสาทนครวัด ส่วนปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม มีปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก ปัจจัยด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ในอดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มาพร้อมกับอารยธรรมอินเดียเชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมขอม ชาวกัมพูชาใช้นางอัปสรคุ้มครองให้ภัยภัยมีบาปมีสูงขึ้น ในไทยนางอัปสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน ปรับตัวโดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ควบคุมคนและสังคม ปัจจัยด้านวัฒนธรรม ความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์ใช้ผีหรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ทำทาง การแต่งกาย นำภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความคิด ความ

1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

2 ksribn@hotmail.com

งานให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนศาสนา เข้ามาใช้รูปแบบธรรมชาติเชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างดนตรี การแต่งกาย 2) ศาสนาเข้ามาเกิดระบบคตินำเทคโนโลยีสร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ องค์ประกอบแสง สี เสียงมีบทบาทเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม นานางอปรามาสร้างให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจรรโลงใจให้เกิดคุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

คำสำคัญ การผสมผสานทางวัฒนธรรม, ศิลปะการแสดง, ภาพสถาปัตยกรรมขอม

A Cultural Combination : A Case Study on The Performing Arts Developed from Ancient Khom's Carved Stone's Architectural Pictures in Thailand and Cambodia

1 Assistant Professor Dr.Kruajit Sriboonnak

Abstract

The purposes of this study were to investigate the feature of a cultural combination and the factor functioned a cultural combination on the performing arts developed from Khom's carved stone's architectural pictures. The scope of the study were Absornsaran dance, Surindra Rajabhat University, Thailand and Absara dance, The Fine Arts Department, Cambodia. These used the qualitative research by observe and interview and used the theory of symbol system and Kober's interpretation. The results was found that the feature of a cultural combination, Absornsaran dance and Absara dance got influence from local culture, India culture and Khom culture. Absornsaran dance of Thailand was horizontal combination passed concept from Surindra Rajabhat University expanded to the area and applied with local linked to education system. The style of dance, there are three combination were the style of dance from royal, local and carve picture of Prasat Srikhoraphoom and Prasat Nakhonwat. The musuc used Kantrum, the costume imitated from Absorn's picture of Prasat Srikhoraphoom and Prasat Nakhonwat. Absara dance of Cambodia was vertical combination by The Fine Arts Department determined the dance's style, music and costume before spread to people. The dance's style was the style from ancient dance used for devoted the god, the music used a kind of Thai orchestra instruments, the costume

imitated from Absorn's picture of Prasat Nakhonwat. The factor functioned a cultural combination were internal factor and external factor, for the environment factor found that there are various ethic groups came to this region in the past along with India civilization linked to local cultured Khom culture. Combodian ordered Absara protect the King in order to get more merit. In Thailand Absara was Phra Mae Thoranee, the symbol of plentiful matching with the way of life for villagers and adapted by used natural environment liked with the belief, society, concept, value or goal found that human had the idea system used the ghost or god made the music, gesture and took the carve of Prasat Khom created the goodness and beauty for people live together. The factor of technology found that three parts 1) Local technology before the religion into nature liked the way of life, created the music and the costume 2) The religion functioned the idea used technology created respect linked belief with religion 3) New technology comprising light, color and sound with psychology. Economic factor found that human used the nature constructed the economic, society until established Prasat Khom and took Absara in Prasat became a lively, beautiful scenery and cheerful toward the local and the society in the world.

Key words : a cultural combination, The Performing Arts and Khom's Carved Stone's Architectural Pictures

บทนำ

สถาปัตยกรรมขอม เกิดจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ในอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม มาตั้งแต่ยุคฟูนาน และเจนละ รุ่งเรืองในพุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณาเขตในประเทศไทย และกัมพูชา ในประเทศไทยพบมากในแถบภาคอีสานตอนล่าง ประเทศกัมพูชา พบมากบริเวณ จังหวัดเสียมเรียบ (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. ม.ร.ว. 2539) สถาปัตยกรรมขอมสร้างขึ้นโดยผ่านระบบคิด และเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อเพื่อประกอบพิธีกรรมบูชาเทพหรือผีภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรม ขอมได้บันทึกเรื่องราวที่สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ ศิลปะ ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในภูมิภาคนี้ เรื่องราวหนึ่งในภาพศิลาจำหลักที่น่าสนใจ คือภาพพระศิวะร่ายรำ และมีเทพบรรเลงดนตรี พบที่ปราสาทศิขรภูมิจังหวัดสุรินทร์ ประเทศไทย ภาพนางอัปสราร่ายรำ ในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา และอีกหลายๆ แห่ง ที่เชื่อมโยงให้เห็นความเชื่อความศรัทธาใน เทพ ซึ่งเป็นภูมิประวัติศาสตร์ที่เป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมขอม เป็นระบบคิดโดยใช้ผีหรือเทพ มาสร้างความคิดความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ เพราะสิ่งที่ปรากฏในภาพศิลาจำหลักกับสิ่งที่อยู่ในวิถี ชีวิตของคนในชุมชนคล้ายคลึงกัน คือ มองเห็นการฟ้อนรำที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมขอมใน

ศิลปะการแสดงระบำทั้งในไทยและกัมพูชา เช่น ในประเทศไทย พบระบำโบราณคดี (ระบำลพบุรี ทวาราวดี ศรีวิชัย สุโขทัย เชียงแสน) ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำพนมรุ้ง ระบำนครจำปาศรี ระบำ อปสรสรายุ ในกัมพูชาพบ ระบำอัสตรา ในเวียดนามได้ พบระบำอัสตราจาม เป็นต้น ระบำต่างๆ เหล่านี้ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมและวัฒนธรรม เป็น งานสร้างสรรค์ที่นำวัฒนธรรมเดิมผ่านระบบคิดสร้างวัฒนธรรมให้มีชีวิต โดยเฉพาะระบำอัสสร สรายุ ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอัสตราของกัมพูชา ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ พบสถาปัตยกรรมขอมโบราณที่เชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา มีการพลิกฟื้นวัฒนธรรมความเชื่อ เดิมให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น เพิ่มความสัมพันธ์ที่ดีในชุมชนมีผลต่อด้านเศรษฐกิจ การปกครอง และวัฒนธรรม ซึ่งเป็นแนวทางนำไปสู่การสร้างความร่วมมือระหว่างประเทศ และการวางแผนวิจัย เพื่อพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป จึงเป็นประเด็นให้ผู้วิจัยศึกษาลักษณะ รูปแบบ และปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพ ศิลาลักษณ์สถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทย และกัมพูชา

วิธีการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้กลุ่มตัวอย่าง คือ ระบำอัสสรสรายุ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ประเทศไทย และระบำอัสตรา กรมศิลปากร ประเทศกัมพูชา ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ โดย การศึกษาข้อมูลเอกสาร และข้อมูลสนาม ด้วยการสังเกต สัมภาษณ์ การจดบันทึก นำข้อมูลที่ได้มา วิเคราะห์สังเคราะห์ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีระบบสัญลักษณ์และการตีความของโคเบอร์ และทฤษฎี ประวัติศาสตร์สืบย้อน สรุปผลข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม ด้าน**บริบทสถาปัตยกรรม ขอม** จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ของ สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ ม.ร.ว. (2539) ธิดา สาระยา. (2540) สมิตติ ศรีภักดิ์ และมยุรี วีระประเสริฐ (2533) และสมมาตร ผลเกิด (2529) ได้กล่าวถึง โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ ที่เป็นอิทธิพลอารยธรรมอินเดีย เข้าสู่อารยธรรม ขอมมาตั้งแต่ยุคอาณาจักรฟูนัน และเจนละ รุ่งเรืองในยุค พุทธศตวรรษ ที่ 10-19 ครอบคลุมอาณา เขตในประเทศไทย และกัมพูชา มีอ้างอิงในจดหมายเหตุ พงศาวดาร ชากโบราณสถานโบราณวัตถุ และลักษณะภูมิประเทศสมัยโบราณ พบว่าศาสนาพราหมณ์เข้าสู่ดินแดนไทยและกัมพูชาโดยทาง บกและทางน้ำ และมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักฟูนันตลอดมาถึงราชสำนักไทย มีการผสมผสาน กับวัฒนธรรมท้องถิ่น เห็นได้จากหลักฐานด้านภาษาสันสกฤตที่แพร่หลายอยู่ในแถบนี้มาก่อนภาษา

บาลี ผู้ใช้ภาษาสันสกฤต คือ พราหมณ์ และพุทธศาสนิกายมหายาน และนิกายสรวาสติวาทิน ส่วนหลักฐานที่ชัดเจน คือ โบราณสถาน โบราณวัตถุทางศาสนาพราหมณ์ อิทธิพลอารยธรรมขอมมีร่องรอยกระจายอยู่ทั่วไปในพื้นที่ประเทศไทย และกัมพูชา เมื่ออารยธรรมอินเดีย (ค.ศ. 100-1000) แผ่ขยายเข้ามาครอบคลุมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และได้ปูพื้นฐานอันมั่นคงแก่วิวัฒนาการของศิลปะการแสดงประเทศต่างๆ จนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบมา มีอิทธิพลในระดับผู้ปกครองประเทศและชาวบ้าน จึงเกิดความเชื่อที่ว่ากษัตริย์ คือ เทพอวตารหรือสมมติเทพ ลักษณะอิทธิพลอารยธรรมอินเดียที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงในประเทศกัมพูชา และไทยมี 4 ลักษณะ คือ 1) ลัทธิพราหมณ์ได้นำเอาการแสดง ซึ่งมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเข้ามาเผยแพร่ 2) เรื่องราวในมหากาพย์ และรามายณะของอินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของนิทาน และวรรณคดีของชาติต่าง ๆ มีผลโดยตรงต่อการแสดงละครหลวง และราชสำนัก 3) นิทานชาดก ซึ่งเข้ามาพร้อมกับพุทธศาสนามีอิทธิพลต่อระดับชาวบ้าน 4) ลีลา นาฏศิลป์ของอินเดียเผยแพร่อย่างกว้างขวางและหยั่งรากลึกอยู่ในวัฒนธรรมการฟ้อนรำของกัมพูชา และไทย (มาลินี ดิลกวนิช. 2543 : 238)

ร่องรอยจากภาพศิลปาจำหลักในสถาปัตยกรรมขอมโบราณหลายแห่ง ได้บันทึกเรื่องราวสถานการณ์ที่สะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ ศิลปะ ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในภูมิภาคนี้ โดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับผี พราหมณ์ พุทธ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมที่ปรากฏให้เห็นในโบราณสถานผสมผสานกันอยู่ เช่น ปรากฏภาพพิธีกรรมฆ่าควายที่ปราสาทบายน เป็นความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาผี ภาพนางอัปสรฟ้อนรำที่ปราสาทนครวัด ในกัมพูชา และที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ภาพพระอิศวรทรงฟ้อนรำมีการบรรเลงดนตรีประกอบ ที่ปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งเป็นคติความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ หรือฮินดู เหล่านี้ ชี้ให้เห็นวัฒนธรรมร่วม และการรับอิทธิพลของอารยธรรมอินเดีย มีการนำมาประยุกต์ใหม่ผสมผสานกลมกลืนให้เข้ากับศิลปะท้องถิ่น มีการถ่ายทอดและขยายอิทธิพลศิลปะการแสดงไปยังประเทศเพื่อนบ้าน มีการใช้ภูมิปัญญาร่วมกับความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เพื่อตอบสนองความสุขทางกายและทางใจ ให้สอดคล้องกับสังคม และวิถีชีวิตการดำรงอยู่ตามยุคสมัย โดยมุ่งเน้นคุณค่าด้านความงามที่สร้างความจรรโลงใจ

ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลปาจำหลักสถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทย พบว่ามีระบำโบราณคดี (ระบำลพบุรี ทวารวดี ศรีวิชัย สุโขทัย เชียงแสน) ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำพนมรุ้ง ระบำนครจำปาศรี ระบำอัปสรสาธนู เป็นต้น ระบำดังกล่าวได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียที่เป็นความเชื่อในศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู รูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมของระบำอัปสรสาธนู ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์

ประเทศไทย เป็นการผสมผสานที่ผ่านระบบคิจากนักนาฏยประดิษฐ์ คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกรือจิต ศรีบุญนาค ซึ่งเป็นครูสอนนาฏศิลป์ ในมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ สร้างขึ้น เมื่อปี พ.ศ.2535 แสดงครั้งแรกในงาน 100 ปีการฝึกหัดครูไทย ที่เวที กลางแจ้งศาลากลางจังหวัดสุรินทร์ ขยายลงสู่ชุมชน มีการนำไปปรับประยุกต์ให้เข้ากับพื้นที่ของตน ทำให้เกิดความรู้ ความเข้าใจและรักในท้องถิ่นเพิ่มความสัมพันธ์ที่ดีในชุมชน และมีผลต่อด้านวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การปกครอง ที่เชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา มีการพลิกฟื้นวัฒนธรรมความเชื่อจากศิลปะขอมขยายลงสู่ท้องถิ่น เช่น จัดแสดงตามโรงเรียน และตามปราสาท เป็นต้น ด้านทำรำ มีการผสมผสานทำรำ 3 ส่วน คือ 1) ทำรำที่เป็นแบบแผนจากราชสำนักไทยซึ่งรับอิทธิพลจากอินเดีย เพราะชาวอินดูเชื่อว่าพระอิศวร ทรงพ่อนรำมีพระภคธิดาที่ทรงจดบันทึกทำรำ 108 ท่า ปรากฏตามตำนานการพ่อนรำของอินเดียที่พัฒนาจนเป็นรูปแบบของตนเอง ความเชื่อเรื่องเทพทรงสอนทำรำ ปรากฏในตำนานการพ่อนรำ พื้นบ้านของโนราภาคใต้ นอกจากนี้ยังมีหลักฐานการขุดค้นพบรูปปั้นดินเผาหรือรูปศิลาจำหลัก ในสมัยทวารวดี (ราวพุทธศตวรรษที่ 11-16) เป็นรูปนักดนตรีและรูปทำรำรำรำ หลักฐานเหล่านี้แสดงถึงการพ่อนรำในยุคนครรัฐต่างๆ ซึ่งสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย นอกจากนี้ยังมี ข้อความที่กล่าวถึงการพ่อนรำ ในศิลาจารึกหลักที่ 21 พบที่ศาลเจ้าเมืองลพบุรี (สันนิษฐานว่าจารึกขึ้นใน พุทธศตวรรษที่ 16) ความว่า “บรรดาเทพเจ้าในเมืองละโว้ ซึ่งมีนางระบำกับนักร้องเพลง ข้าพเจ้ากัลปนานางระบำ 1 คน นักร้อง 1 คน นักคิด 1 คน นักสี 1 คน ทำการรับใช้ของพระกัมมรแดง อัญศรีบรมวาสเทพ ทุกวัน...” (ยอร์ช เซเดส์, 2504) ซึ่งเป็นข้อมูลที่ชี้ให้เห็นว่ากำเนิดทำรำ คนตรี มีพื้นฐานจากความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ นำมาพัฒนาเป็นระบำต่างๆ และบรรจุไว้ในหลักสุตนาฏศิลป์ 2) ทำรำพื้นบ้าน มีการเชื่อมโยงกับการบูชาผีในอดีต การเล่นเถรของล้านช้างหรือลาวที่สืบทอดกันมา ซึ่งเขาวนะ หนูนชู (2553, ตุลาคม 25) เล่าว่า “... พญาเถรเป็นมนุษย์ที่ประกอบคุณงามความดี จึงเกิดเป็นเทวดาบนสวรรค์ วันหนึ่งอยากสนุกเหมือนอยู่บนสวรรค์ จึงมาสังเวยมนุษย์ให้เกิดเจ็บป่วย ผู้ป่วยจะต้องร่ายรำหาความสุขสำราญ ที่เรียกว่า เล่นเถร เพื่อให้ร่างพญาเถรได้รับความสนุกสนานแล้วอาการเจ็บป่วยก็จะหายไป...” ถ้าพิจารณาพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในภาคอีสาน เช่น พิธีกรรมมืวัด พิธีกรรมแกลมอ แกลมอของกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ลาว พิธีกรรมเลี้ยงช้าง พิธีกรรมผีฟ้าผีเถรของกลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว พิธีเหย้าผีน้ำของกลุ่มภูไท พิธีกรรมไล่ทั้งบั้ง ของกลุ่มชนเผ่าโซ่ เหล่านี้ล้วนจัดขึ้นเพื่อเซ่นบูชาผี เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกัน และเป็นอีกสถานะหนึ่งที่เอื้อให้เกิดรูปแบบการสร้างสรรคงานศิลปะการแสดงขึ้น เพราะในพิธีกรรมต่างๆ ต้องอาศัยองค์ประกอบการแสดงซึ่งมีทำรำ คนตรี การแต่งกาย และบทสวดคาถาเพื่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย บางครั้งการทำพิธีเข้าทรงหรือพิธีที่เชื่อว่าจะสามารถมีอำนาจฤทธิ์เดชเหนือผู้อื่น ล้วนต้องอาศัยการแสดงทั้งสิ้น ถึงแม้จะมีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อ

การรักษาสุขภาพตามแบบฉบับของชาวบ้านก็ตาม 3) ทำรำจากภาพศิลาจำหลักปราสาทศีขรภูมิ และปราสาทนครวัดในยุคพระนครซึ่งรับอารยธรรมอินเดียโบราณ ที่เชื่อในเทพเจ้าต่างๆ ระบุว่า อปสรสราญเลียนแบบทำรำจากภาพศิลาจำหลักปราสาทศีขรภูมิ และปราสาทนครวัด เนื้อหาการรำ แสดงถึงความสง่างามของเหล่านางเทพอัปสรออกมารำรำอวยพรแสดงอารมณ์สนุกสนาน **ด้านดนตรี** ใช้วงกันตรึมพื้นบ้านที่เล่นในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ชาวบ้านเชื่อว่า แعنสั่งให้ทำเพื่อให้ เหมาะสมกับการฟ้อนรำ เช่น ในพงสาวดารล้านช้าง (ตำนานขุนบรม) ได้กล่าวถึงการฟ้อนรำ ความว่า “พระยาแعنหลวง” ได้ส่ง “ศรีคันธพระเทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งหลายให้เฝ้าเมืองกลอง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเพี้ยะ เพลงกลอนได้สอนให้ดนตรีทั้งมวลและเล่าบอก ส่วนครูอันขับ ฟ้อนสอนนะสิ่งสว่าง ระเมงละมางทั้งมวลถ้วนแล้ว” เพื่อว่าประชาชนจะได้มี “เครื่องอันจักเล่น จัก หัว แลเสพรำคำขับทั้งมวล” (หอสมุดแห่งชาติ. 2506 : 8) จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ชาวบ้านมีความเชื่อว่าพระยาแعنหลวงผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดา ส่งเทวดามาฝึกสอนมนุษย์ให้รู้จัก ทำเครื่องดนตรี การขับร้อง และการฟ้อนรำ ดังนั้น การฟ้อนรำ การเล่นดนตรี ได้เกิดขึ้นและพัฒนา มาในชุมชนต่างๆ ที่ก่อตั้งเป็นอาณาจักรมานานแล้วนับแต่สมัยทวารวดี ศรีวิชัย ละโว้ เชียงแสน ก่อนที่จะถึงยุคสุโขทัย เช่นเดียวกับในพิธีกรรมของอินเดียที่เชื่อว่าเทพหรือเทวดาทรงฟ้อนรำ เล่น ดนตรี ด้านดนตรีในระบำอัปสรสราญ ใช้วงกันตรึม ที่เล่นในพิธีกรรมมโหรี เพื่อบูชาผีมาในอดีต **ด้านการแต่งกาย** มีการผสมผสานการแต่งกายจากภาพนางอัปสรในปราสาทศีขรภูมิ ปราสาทนคร วัด เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ท้องถิ่น คือ ผ้าไหม และประเก้อมสุรินทร์ เพื่อสะท้อนวัฒนธรรมและ สุนทรียภาพ

ระบำอัปสราของกัมพูชา สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1962 โดย สมเด็จพระนางเจ้าศรีสวัสดิ์ศฤงคาร นารีรัตน์ พระมหาชนนีของพระบาทนโรดม สีหนุ ร่วมกับครูระบำนาฏศิลป์อีกหลายท่าน ระบุว่า อัปสรา แต่งกายตามแบบภาพนางอัปสราปราสาทนครวัด ทำรำเป็นทำรำพื้นฐานของระบำท่งท่า โบราณเขมร ตัวเอกระบำอัปสราคนแรก คือ เจ้าหญิงบุปผาเทวี ธิดาของพระบาทนโรดม สีหนุ แสดงเผยแพร่ครั้งแรกในปีที่สร้างระบำนี้ขึ้น ต่อมามีคนนิยมจนมีชื่อเสียงโด่งดังทั่วโลก การ ผสมผสานของระบำอัปสรา เป็นแบบแนวตั้ง คือ จากระดานล่าง โดยกรมศิลปากรเป็นผู้กำหนด แบบแผนท่ารำ ดนตรี การแต่งกาย ก่อนที่จะเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านท่ารำมีการผสมผสานท่ารำ จากระบำท่งท่าโบราณหรือระบำทေးหอม เป็นท่ารำดั้งเดิมที่ใช้ในการรำถวายเทพเจ้าในศาสนา พราหมณ์ซึ่งเป็นท่าแม่บท (เพชร คุ้มกระวีล. 2548) ที่เชื่อมโยงกับนาฏศิลป์ไทยในอดีต โดยไม่มีการปรับเปลี่ยนใดๆ ลีลาท่ารำระบำอัปสรา น่าจะนำแบบอย่างมาจากลักษณะการเคลื่อนไหว ของพญานาค (ภูซงคลีลา) เพราะเขมนับตัวเองว่า เป็นผู้สืบทอดเผ่าพันธุ์มาจากนาค หรือมีบรรพ บุรุษเป็นนาค ซึ่งชาวเขมรเรียกตัวเองว่า นาค เขมรสองคน เรียกว่า เขมรสองนาค (ในภาษาเขมร

ออกเสียงว่า เนียก) ดังนั้น ในระบอบอุปสรรค จะมีท่วงท่า และลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายกับการเคลื่อนไหวของนาครเป็นท่วงท่าการรำของตัวละครที่มีความอ่อนโยน สีสวรรค์ใช้มือ แขน ขา และเท้า เอว สะโพก ลำคอ ใบหน้า สายตา และศีรษะทุกส่วนของร่างกายกระชับ และกลมกลืนกัน มีการเคลื่อนไหวทั้งท่วงท่าช้า ท่วงท่าเร็ว ให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษาท่า บนพื้นฐานความงาม และคุณภาพระหว่างธรรมชาติของบุคคล สังคม ระหว่างกายจิตใจและปัญญา นอกจากนี้การใช้ท่ารำในระบอบอุปสรรค เป็นท่ารำตีบทประกอบบทหรือ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมสวนดอกไม้ โดยมีเทพธิดาองค์หนึ่งได้พาพี่เลี้ยงเหาะลงมาชมสวน และพูดถึงความรู้สึกเบิกบาน สบายอกสบายใจ แสดงอารมณ์สนุกสนานเมื่อเห็นดอกไม้ที่สวยงาม (เป็กเชียง, 2553) คนตรีใช้วงปีพาทย์ ตามแบบราชสำนัก แต่งกายเลียนแบบจากภาพนางอุปสรรคในปราสาทนครวัด

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า กลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้มีความเชื่อมโยงกันพร้อมกับวัฒนธรรมและอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม ชาวกำพูชามองว่านางอุปสรรค คือ นางเทพอุปสรหรือนางฟ้า และใช้นางอุปสรรคคุ้มครองเพื่อให้ภัยมีบาปมีสูงขึ้น ของไทย พบว่า นางอุปสรรคถือเป็นแม่พระธรณีเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน มีการปรับตัวอย่างเหนียวแน่นโดยใช้ความเชื่อเกี่ยวกับผี พราหมณ์ พุทธ ควบคุมมนุษย์ และธรรมชาติ ทำให้เกิดความดีความงามอยู่ร่วมกันได้ นอกจากนี้ **ปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ** พบว่า มีระบบคิดโดยใช้ผีหรือเทวดามาทำให้เกิดคนตรีท่าทาง สอดคล้องกับอินเดียที่นับถือเทพ มีการนำเอาภาพสลักปราสาทขอมมาเชื่อมโยงกับสังคมตอบสนองทางกายและใจ เห็นได้จากสิ่งที่อยู่ในปราสาทกับสิ่งที่อยู่กับมนุษย์มันคล้ายคลึงกันหรือเหมือนกัน เช่น มีการนำทำรำนางอุปสรรค มาพัฒนาเป็นระบำให้มีชีวิตสะท้อนความงามให้เกิดสุนทรีภาพ เกิดความอ่อนนุ่ม อ่อนหวาน ส่วนปัจจัยภายนอก ด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ เทคโนโลยีพื้นบ้าน มีการใช้รูปแบบธรรมชาติมาเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตเพื่อความอยู่รอด เกิดระบบคตินำเหล็กมาทำเป็นเครื่องมือเพื่อมาสร้างที่อยู่อาศัย และสร้างอุปกรณ์ต่างๆ ตามประโยชน์ใช้สอย เช่น เครื่องมือล่าสัตว์ เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค เครื่องบันเทิงใจ และเครื่องประดับต่างๆ ช่วงที่ 2 ศาสนาเข้ามา เกิดระบบคตินำเทคโนโลยีมาสร้างสัญลักษณ์แทนรูปเคารพในศาสนาพราหมณ์และพุทธ หรือสร้างปราสาทบูชาเทพ มีการนำความเชื่อในธรรมชาติและศาสนามาสะท้อนเรื่องราวในลายผ้า หรือวัสดุสิ่งของเครื่องใช้อื่นๆ เช่น นำความเชื่อเรื่องนาค มาสร้างเป็นลวดลายในผ้าทอมือหรือเครื่องประดับตกแต่งร่างกาย ช่วงที่ 3 เทคโนโลยีใหม่นำแสง สี เสียงและไอที เข้ามามีบทบาทในเชิงจิตวิทยา สร้างความน่าสนใจให้เกิดมีสีสัน เห็นได้จากการแต่งกายของคนในชุมชนดั้งเดิมสีเสื้อผ้าจะเน้นดำ ขาว เมื่อวัฒนธรรมจากเมืองหลวงเข้ามาทำให้มีการปรับตัวเป็นสีที่สว่าง และมีลวดลายทันสมัยขึ้น เน้นทอผ้าเพื่อการค้าหวังผลทางด้านเศรษฐกิจ เค้นขีดในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5

ซึ่งจังหวัดสุรินทร์มีทางรถไฟมาถึงในปี พ.ศ. 2469 (สิงหะ ชโยจ. 2531 : 19-26) ได้มีการนำเทคโนโลยีทันสมัย เช่น เจ็มน้ำไฟฟ้า สี ผ้าจากโรงงานเข้ามา ผ้าที่เคยใช้ในชีวิตประจำวันของชาวไทยเขมร ไทยกูย ที่มีสีดำ ขาว หรือแดง แบบดั้งเดิมก็นำมาใช้ในพิธีกรรมประเภท เกิด แก่ เจ็บ ตาย แทน และชาวบ้านหันมานุ่งผ้าตลาดไปวัดแทนผ้าไหมจึงทำให้ผ้าไหมที่มีสีสันและลวดลายดั้งเดิมลดความสำคัญลง ส่วนในกัมพูชา ช่วงแรกนับถือนาค และอารักษ์ (ผีป่า ผีน้ำ ผีธรรมชาติ) ช่วงที่ 2 ศาสนาเข้ามามีการผสมผสานระหว่างผีธรรมชาติ กับเทวดา (พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม) ในศาสนาพราหมณ์ เช่น การเอาผีธรรมชาติ คือ นางอัปสรซึ่งเป็นเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์ และเต่าสัญลักษณ์แห่งอายุยืน กับเทวดา คือ พระอิศวรมาเชื่อมโยงกับผีพื้นบ้าน มีการนำช้างมาเชื่อมโยงกับพิธีทางศาสนาและถือเป็นสัตว์ชั้นสูง ให้พระอิศวรขี่คอช้าง เอาคนมาทำเป็นพระแม่ธรณี เช่น อัปสร เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของสังคมลุ่มน้ำโขง ที่ยกย่องผู้หญิงเป็นใหญ่ ซึ่งแตกต่างจากวัฒนธรรมอินเดียที่ยกย่องเพศชายเป็นใหญ่ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม และพระพุทธเจ้า เป็นต้น ใช้น้ำ และเหล้าเชื่อมผีกับความเชื่อทางศาสนา เช่น ใช้น้ำเหล้าเช่นผีดิน คือ แม่พระธรณี มีการกรวดน้ำ ประพรมน้ำในพิธีกรรมทางศาสนาทั้งพราหมณ์ และพุทธ เป็นการพัฒนาระบบคิดขนานกับเทคโนโลยีเชื่อมโยงกับพิธีกรรมความเชื่อ เพราะพิธีกรรมมีความสำคัญกับสังคม

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ได้ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สร้างสังคม เกิดระบบคิดในการสร้างปราสาทขอมที่มีภาพนางอัปสร และนำมาสร้างความจรรโลงใจ ส่วนกัมพูชาอัปสรเป็นสัญลักษณ์แห่งการรักษาปราสาท รักษาเทพ เป็นคนกลางของราชสำนัก นางอัปสรในปราสาทอาจเป็นลูกหลานของเจ้าเมืองต่างๆ นำมาถวายแสดงถึงความมั่นคงของสถาบันกษัตริย์ ส่วนอัปสรของไทยเป็นสัญลักษณ์ความมั่นคงของการทำมาหากิน เพราะนางอัปสร คือ แม่พระธรณี ซึ่งเป็นฐานของปัจจัยสี่ คือ ที่อยู่อาศัย อาหาร เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรค นอกจากนี้ชาวกัมพูชามีความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่เป็นสัญลักษณ์ของวัตถุ คือ นครวัด- นครธม ความใหญ่โตและวิจิตรพิสดารในระดับโลก ภายหลังสูญเสียเอกราชแก่ฝรั่งเศสชาวกัมพูชาได้รับอิทธิพลวิชาการสมัยใหม่จากฝรั่งเศส และคิดรื้อฟื้นความยิ่งใหญ่ของกัมพูชาโดยการนำมรดกที่เกิดจากภูมิปัญญา คือ นครวัด – นครธม และอาณาบริเวณใกล้เคียง ซึ่งเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์ มาสร้างคุณค่าให้เกิดประโยชน์ต่อท้องถิ่น และต่อสังคมโลก

อภิปรายผลการวิจัย

ผลการวิจัย ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในระบอบอัปสรราช และระบอบอัปสรที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมอินเดียเข้าสู่วัฒนธรรมขอม การผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบอบอัปสรราชของไทย เป็นการผสมผสานแบบแนวราบ คือ ผ่านระบบคิด

จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ ขยายลงสู่พื้นที่ประยุกต์เข้ากับท้องถิ่นเชื่อมโยงเข้าสู่ระบบการศึกษา ด้านทำรำ มีการผสมผสาน 3 ส่วน คือ ทำรำจากราชสำนัก ทำรำพื้นบ้าน ทำรำจากภาพจำหลักปราสาทศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด ด้านดนตรีใช้วงกันตรึม ด้านการแต่งกาย เลียนแบบการแต่งกายนางอัปสรในปราสาท ศิขรภูมิ และปราสาทนครวัด สอดคล้องกับทฤษฎีประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะเรื่อง ของโบแอส (Boas. 1940) ที่เสนอว่า วัฒนธรรมแต่ละสังคมได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเฉพาะสังคม ระบุว่าอัปสรกัมพูชา เป็นการผสมผสานแบบแนบตั้งโดยกรมศิลปากรกำหนดแบบแผนทำรำ คนตรี และการแต่งกาย ก่อนเผยแพร่สู่ประชาชน ด้านทำรำ เป็นทำรำจากกระบี่ท่า่งท่าโบราณที่ใช้รำถวายเทพเจ้า คนตรีใช้วงปี่พาทย์ การแต่งกายเลียนแบบภาพนางอัปสรปราสาทนครวัด เป็นการสืบย้อนประวัติศาสตร์อารยธรรมอินเดียที่เข้าสู่อารยธรรมขอมเป็นการพลิกฟื้นวัฒนธรรมให้มีชีวิตเชื่อมโยงอดีตที่มีคุณค่าและสร้างความจริงใจ ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ปัจจัยภายในด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ พบว่า ในอดีตกลุ่มชนต่างๆ ที่เข้ามาในภูมิภาคนี้ มาพร้อมกับอารยธรรมอินเดีย เชื่อมโยงเข้าสู่วัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมขอม ชาวกัมพูชาใช้นางอัปสรคุ้มครองให้ภัยพิบัติมีบารมีสูงขึ้น ในไทยนางอัปสร คือ พระแม่ธรณี สัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์ สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน ปรับตัวโดยใช้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเชื่อมความเชื่อ ความศรัทธาและสังคม ปัจจัยด้านวัฒนธรรม ความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรืออุดมการณ์ พบว่า มนุษย์ใช้ ฝึ หรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ท่าทาง การแต่งกาย นำภาพสลักปราสาทขอมมาสร้างความดี ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสัญลักษณ์และการตีความ ของเทิร์นเนอร์ (Turner. 1969) จากระบบ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี พบว่ามี 3 ช่วง คือ 1) เทคโนโลยีพื้นบ้านก่อนศาสนาเข้ามาใช้รูปแบบธรรมชาติเชื่อมโยงวิถีชีวิต สร้างดนตรี การแต่งกาย 2) ศาสนาเข้ามาเกิดระบบคตินาเทคโนโลยี สร้างรูปเคารพ เชื่อมโยงความเชื่อกับศาสนา 3) ช่วงเทคโนโลยีใหม่ องค์ประกอบแสง สี เสียงมีบทบาทเชิงจิตวิทยา ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ พบว่า มนุษย์ใช้ธรรมชาติสร้างเศรษฐกิจ สังคม เกิดระบบคิดสร้างปราสาทขอม นำนางอัปสรมาสั่งให้เป็นวัฒนธรรมมีชีวิต สร้างความสุนทรีย์ ความจริงใจให้เกิดคุณค่าต่อท้องถิ่น ต่อสังคมโลก

สรุปผลการวิจัย

ลักษณะรูปแบบการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบอบอัปสรราช และระบอบอัปสร ได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดียเข้าสู่อารยธรรมขอม การผสมผสานวัฒนธรรม ด้านทำรำ ในระบอบอัปสรราชผสมผสานทำรำจากภาพสถาปัตยกรรมหลักศิลปะขอม ทำรำพื้นบ้าน และทำรำที่เป็นแบบแผนจากนาฏศิลป์ส่วนกลาง ระบอบอัปสรของกัมพูชา ผสมผสานทำรำจากกระบี่ท่า่งท่าโบราณของเขมร

ด้านดนตรี ระบายอัปสรสรณูใช้วงกันตรึม ระบายอัปสร ใช้วงปี่พาทย์ ด้านการแต่งกาย ระบายอัปสรสรณูของไทย และระบายอัปสร กัมพูชา เลียนแบบการแต่งกายนางเทพอัปสรในภาพศิลาจำหลักปราสาทนครวัด ปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในระบายอัปสรสรณู และระบายอัปสร ของกัมพูชาด้านสภาพแวดล้อม การเคลื่อนไหวร่างกายจึงค่อนข้างซ้ำตามวัฒนธรรมคนเอเชีย ส่งผลต่อการเคลื่อนไหวในการแสดงที่เน้นความนุ่มนวล สง่างาม ปัจจัยด้านวัฒนธรรม เกิดระบบคิดโดยใช้ผีหรือเทวดามาทำให้เกิดดนตรี ทำรา สอดคล้องกับอินเดียที่นับถือเทพ มีการนำเอาภาพสลักนางอัปสรามาสร้างความคิด ความงามให้คนอยู่ร่วมกันได้ ปัจจัยภายนอก ใช้เทคโนโลยีพื้นบ้านมาเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตเพื่อความอยู่รอด เมื่อศาสนาเข้ามา มีการนำเทคโนโลยีมาประดิษฐ์สร้างสัญลักษณ์ในศาสนาสะท้อนเรื่องราวในศิลปะต่างๆ และช่วงเทคโนโลยีใหม่นำองค์ประกอบแสง สี เสียง เข้ามามีบทบาทในเชิงจิตวิทยา ในกัมพูชานับถือธรรมชาติและผี สะท้อนออกมาในศิลปะการแสดง ช่วงรับศาสนา มีการผสมผสานระหว่างผี พราหมณ์ และพุทธ เป็นการพัฒนาระบบคิดขนานกับเทคโนโลยีเชื่อมโยงพิธีกรรมความเชื่อที่มีความสำคัญกับสังคม

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรม ในศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลักสถาปัตยกรรมขอม เป็นการสืบย้อนประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงคุณค่าทางวัฒนธรรม ความเชื่อ ความต้องการ แนวคิดและอุดมคติ ที่ส่งผลไปถึงการวางแผนการพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสังคมวัฒนธรรมที่ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับโลกยุคโลกาภิวัตน์ เกิดคุณค่าที่แสดงถึงวัฒนธรรมร่วมกันมาตั้งแต่อดีต ซึ่งอาจช่วยลดความขัดแย้งและสามารถสร้างให้เกิดความร่วมมือระหว่างประเทศได้ ถ้ามีการศึกษาวิจัยในลักษณะนี้ในประเด็นอื่น และในพื้นที่อื่นก็จะเกิดประโยชน์สำหรับการศึกษาวัฒนธรรมอินเดียที่แผ่ขยายเข้ามาครอบคลุมในภูมิภาคเอเชียในด้านอื่นๆ ที่สามารถนำมาปรับใช้ให้เกิดประโยชน์ในสังคมยุคปัจจุบัน

บรรณานุกรม

- เชาวนะ หนุ่นชู. (2553, ตุลาคม 25). ชาวบ้านเตล อำเภอสักรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ สัมภาษณ์.
- เซเดส์, ยอร์ช. (2504). **ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 2 จารึกทวารวดี ศรีวิชัย ละโว้**. พระนครศรีอยุธยา : กรมศิลปากร.
- ธิดา สารยา. (2540). **อาณาจักรเจนละประวัติศาสตร์อีสานโบราณ**. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- ปรีดา เถลิมนเฝ้า กอนันตกุล. (2534). **เบิกโรง ข้อพิพาทนาฏกรรมในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินตติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- เป็จเจียง. (2553). **ครูชาวกัมพูชา. ประเทศกัมพูชา สัมภาษณ์**.
- ผ่องพันธ์ มณีรัตน์. (2521). **การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : โครงการส่งเสริมการสร้างตำรามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สิงหะ ชโยจ. (2531). **พงศาวดารเมืองสุรินทร์ (ฉบับชาวบ้าน)**. ในงานทำบุญฉลองอายุ ครบ 6 รอบ พระราชสิทธิโกศลเจ้าคณะจังหวัดสุรินทร์. สุรินทร์ : ศิริรัตน์การพิมพ์.
- เพชร ตุมกระวิล. (2548). **ระบำแม่. แปลโดย ภูมิจิต เรืองเดช. บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์วินัย**
โครงการศึกษาความสัมพันธ์ไทย-กัมพูชา.
- มาลินี คิลกวนิช. (2543). **ระบำและละครในเอเชีย**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สุพัตรา สุภาพ. (2525). **สังคมและวัฒนธรรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- สมิทธี ศิริภัทร และมยุรี วีระประเสริฐ. (2533). **ทับหลัง**. กรุงเทพฯ : โมเดิร์นเพลส.
- สมมาตร ผลเกิด. (2529). **การศึกษาปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์). คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. รองศาสตราจารย์ ดร. ม.ร.ว. (2539). **ปราสาทเขาพนมรุ้ง**. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์เนส พรินท์ติ้ง เซนเตอร์ จำกัด.
- หอสมุดแห่งชาติ. (2506). **ประชุมพงศาวดาร เล่ม 1**. พระนคร : โรงพิมพ์ก้าวหน้า.
- Boas, Franz. (1940). **Race Language and Culture**. New York : Free Press.
- Geertz, Clifford. (1973). **The Interpretation of Cultures**. New York : Basic Book.
- Kroeber, Alfred I. (1966). **The Nature of Culture**. Chicago : University of Chicago Press.



ภาพที่ 1 ปราสาทศิขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์



ภาพที่ 2 ปราสาทนครวัด ในกัมพูชา



ภาพที่ 3 ทำรำกระบี่กระบองในประเทศไทย



ภาพที่ 4 การแต่งกายกระบี่กระบองไทย



ภาพที่ 5 ทำรำกระบี่กระบองกัมพูชา



ภาพที่ 6 การแต่งกายกระบี่กระบองกัมพูชา