บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่องแนวคิดและประดิษฐการระบำศรีเทพ ผู้ศึกษาได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นพื้นฐานความคิดในการศึกษา และเป็นข้อมูลประกอบการศึกษา วิเคราะห์ อภิปรายผลการวิจัย จึงขอเสนอตามลำดับขั้นตอนดังจะกล่าวต่อไป ก่อนอื่นสิ่งใดผู้วิจัยขอกราบอัญเชิญและน้อมนำพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน ที่พระราชทานแก่ปวงชนชาวไทย อันมีสาระใจความสำคัญที่เกี่ยวกับงานด้านการศึกษา ศิลปะ และวัฒนธรรม กล่าวคือ

“งานด้านการศึกษา ศิลปะ และวัฒนธรรม นั้น คือ งานสร้างสรรค์ความเจริญทางปัญญาและจิตใจ ซึ่งเป็นทั้งต้นเหตุ และองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมดเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและธำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป”(พระบรมราโชวาทขอพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน)

จากพระบรมราโชวาทของพระองค์ท่าน เห็นว่าวัฒนธรรม ประเพณี และการละเล่นพื้นบ้าน เป็นสิ่งที่ควบคู่กับมนุษย์มาช้านาน ช่วยให้คนทุกชาติทุกภาษาดูแลความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกของกลุ่มอย่างเป็นแบบแผน สามารถควบคุมพฤติกรรมของสมาชิกในกลุ่มให้อยู่ในขอบเขตประเพณี อันเป็นแบบอย่างแห่งพฤติกรรมของกลุ่มชนที่เห็นว่าเป็นสิ่งที่ดี และประพฤติปฏิบัติตามกันมาเป็นเวลานาน วัฒนธรรม เป็นผลผลิตของมนุษย์โดยรวมที่เกิดจากการเรียนรู้ของคนรุ่นก่อนและมีการสืบต่อกันมาเป็นประเพณี การสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตหรือการดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่ครอบคลุมถึงความคิด ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะ วรรณคดี ดนตรี ศีลธรรม ภาษากฎหมาย อันเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น แล้วมีการถ่ายทอดให้กับคนรุ่นต่อ ๆ มาด้วยกระบวนการเรียนรู้ต่อเนื่องยาวนานมาจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จึงเห็นได้ว่า วัฒนธรรม เป็นองค์รวมที่บูรณาการทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้มาจากการเรียนรู้ของสมาชิกในสังคมที่จะรับเอาวัฒนธรรมของสิ่งเหล่านั้นมาเป็นมรดกทางสังคม และอาจมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง เพื่อให้เป็นมรดกแก่คนรุ่นต่อ ๆ ไป สิ่งที่สำคัญยิ่งอยู่ที่การรักษาคุณค่าของวัฒนธรรมที่ดีเหล่านั้นไว้ จำเป็นต้องใช้กระบวนการเรียนรู้เนื้อหามีกิจกรรมการเรียนรู้ที่เหมาะสม ซึ่งจะเป็นเครื่องมือสำคัญในการที่จะทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจในคุณค่าที่แท้จริงของ วัฒนธรรม มีทักษะ ทัศนคติ และพฤติกรรมที่ดีงาม

สามารถสร้างสรรค์และเลือกสรรนำอาวัฒนธรรมที่ดีงามไปประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิตได้อย่างเหมาะสม การจัดการศึกษาที่ดียอ่มมีส่วนสำคัญทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรม ผู้เรียนจะเข้าใจธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม สภาพสิ่งแวดล้อม สามารถคิดจินตนาการ วิเคราะห์สถานการณ์รอบด้าน และหาทางแก้ไขได้อย่างถูกต้อง รู้จักเลือก รับ และพร้อมเผชิญกับสภาพการเปลี่ยนแปลงการไหลบ่าทางวัฒนธรรมต่างชาติได้ ดังนั้น การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของท้องถิ่นที่เน้นความตระหนัก การแสดงออกของกลุ่มคน ในการที่จะสะท้อนทัศนคติของกลุ่มคนโดยรวมวิเคราะห์ผลกระทบของปัญหาที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นทั้งการเมือง เศรษฐกิจสังคม รวมทั้งพัฒนาการทางวัฒนธรรม

จากความสำคัญตามที่กล่าวมาแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้า และรวบรวม แนวคิด ทฤษฎี และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการสืบสานทางวัฒนธรรม โดยใช้ เครื่องมือในการดำเนินงานการศึกษาวิจัยซึ่งมีประเด็นที่สำคัญๆ นำมาใช้เป็นองค์ความรู้ ในการศึกษา เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุดระบำศรีเทพ ท่ารำ กระบวนท่ารำ เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย และโอกาสที่ใช้แสดง

ในการศึกษาเรื่องแนวคิดและประดิษฐการระบำศรีเทพ สิ่งที่ผู้ศึกษาได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาไว้ ดังนี้

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
3. ความรู้ทั่วไปของอำเภอศรีเทพจังหวัดเพชรบูรณ์
4. ประวัติความเป็นมาเมืองศรีเทพ

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความหมายของนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปะการแสดงประจำชาติ ที่เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นการแสดงที่ใช้ท่ารำประกอบ เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจในเรื่องราวที่แสดง ได้รับความเพลิดเพลิน และมีความสุขในการฟัง และชม รวมทั้งเป็นการแสดงที่มีความวิจิตรงดงาม ทั้งกระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรี และเพลงร้อง

ศิลปะทุกแขนงล้วนมีต้นกำเนิดมาจากธรรมชาติทั้งสิ้น อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เป็นต้น นาฏศิลป์ไทยก็เช่นเดียวกัน เป็นการฟ้อนรำที่ใช้ศิลปะของการเคลื่อนไหว

อวัยวะต่าง ๆ เช่น แขน ขา เอว ไหล่ ศีรษะ โดยมีพื้นฐานมาจากท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ แล้วนำมาประดิษฐ์เป็นท่ารำที่มีความงดงาม อ่อนช้อย และประณีตขึ้น

การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีมาตั้งแต่เมื่อใดนั้น ไม่มีหลักฐานปรากฏที่สามารถนำมายืนยันได้ แต่โดยปกติธรรมดาแล้ว เมื่อบ้านเมืองมีความร่มเย็น สงบสุข มีความมั่นคงเป็นปึกแผ่น ความสุขความเจริญรุ่งเรืองก็จะตามมาในช่วงเวลาที่ดีนี้น่าจะมีการละคร หรือการแสดงนาฏศิลป์เกิดขึ้นได้ จากหนังสือวิชาครูนาฏศิลป์ ซึ่งอาจารย์เต็มสิริ บุณยสิงห์ และอาจารย์เจือ สตะเวทิน เป็นผู้เรียบเรียง กล่าวถึงสมัยน่านเจ้าว่า มีระบำหมวก ระบำนกยูง แต่การละครไม่ปรากฏ

สมัยสุโขทัย มีหลักฐานที่สำคัญคือ หลักศิลาจารึกที่ปรากฏ คำว่า “ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน” ทำให้เข้าใจได้ว่า ในสมัยสุโขทัยนี้มีระบำเกิดขึ้น แต่คำว่าละครยังไม่ปรากฏอีกเช่นกัน ในสุโขทัยนี้มีวัฒนธรรมของอินเดียแพร่หลายเข้ามามากมาย โดยเฉพาะศิลปะด้านการฟ้อนรำ อินเดียเป็นชาติที่มีความเจริญก่อน วัฒนธรรมจึงแพร่หลายไปในชมพูทวีป การฟ้อนรำของอินเดียมีตำนานมาแต่โบราณ เรียกว่า “นาฏยศาสตร์”

คำว่า “นาฏศิลป์ไทย” หมายถึง การฟ้อนรำหรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำ สันสกฤตใช้รูปศัพท์ว่า

“นาตย์” ซึ่งมีความหมายเช่นเดียวกับภาษามคธที่ใช้ว่า “นจจ” ก็เป็นชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งของการฟ้อนรำบวงสรวงพระผู้เป็นเจ้าในเทวาลัย โดยเลือกเอาจังหวะและท่ารำที่เต็มไปด้วยท่าเคารพสักการะและเลือกแสดงตอนที่เป็นการกระทำนับเนื่องในชีวประวัติพระผู้เป็นเจ้าด้วย ส่วน “นจจ” มีคำอธิบายเพิ่มเติมคือได้แก่การฟ้อนรำ นับตั้งแต่การฟ้อนรำพื้นเมืองของชาวบ้าน เช่น รำโทน รำวง ตลอดขึ้นไปถึงการฟ้อนรำที่เรียกว่า ระบำของนางรำ (เช่นที่เกี่ยวถึงในกฎหมายเก่า) ระบำเดี่ยว ระบำคู่ ระบำชุดหรือระบำแบบดั้งเดิม

“ศิลปะ หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นในเมื่อธรรมชาติไม่สามารถอำนวยให้แต่ต้องสร้างให้ประณีตดีงาม และสำเร็จสมบูรณ์ ศิลปะเกิดขึ้นด้วยทักษะ (Skill) คือความชำนาญในการปฏิบัติ

สมถวิล วิเศษสมบัติ (2525, :11) นาฏศิลป์เป็นคำนาม “นาฏ” แปลว่า นางละคร นางฟ้อนรำ “ศิลปะ” แปลว่า ฝีมือซึ่งเกิดจากความชำนาญจัดเจนของมนุษย์และเมื่อรวมเข้าด้วยกัน “นาฏศิลป์” แปลว่า ศิลปะแห่งการละคร

พาณี สีสวย (2526:7) นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำหรือความรู้ที่เป็นแบบแผนของการฟ้อนรำ เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม

กรมศิลปากร(2526:29) นาฏศิลป์หมายถึง การร่ายรำของโขน-ละคร-ฟ้อนและระบำ

เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน (2526:96) จากคำกำจัดความดังกล่าวพอสรุปได้ว่านาฏศิลป์ คือศิลปะของการร่ายรำอย่างมีแบบแผนอันเกิดจากความคิดของมนุษย์ โดยอาศัยรากฐานมาจากธรรมชาติทั้งสิ้น “นาฏศิลป์ไทย” มีลักษณะเฉพาะตัวและมีความเป็นไทยในตัวเองไม่ซ้ำหรือเหมือนของชาติอื่น นับได้ว่าเป็นสมบัติอันเป็นวัฒนธรรมของชาติที่น่าภาคภูมิใจ

อมรา กล่ำเจริญ (2531:2) กล่าวว่า “นาฏศิลป์” หมายถึง การฟ้อนรำที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น จากธรรมชาติด้วยความประณีตอันลึกซึ้ง เพียบพร้อมไปด้วยความวิจิตรบรรจงอันละเอียดอ่อน นอกจาจะหมายถึงการฟ้อนรำ ระบำรำเต้นแล้วยังต้องถือเอาความหมายของการร้อง การบรรเลงดนตรีเข้าร่วมด้วย เพราะคงไม่มีนาฏศิลป์ชนิดใดที่จะแสดงโดยไม่ต้องมีการขับร้อง การบรรเลงเข้าประสานด้วยเป็นแน่แท้

กรมศิลปากร (2549:21) กล่าวไว้ว่า สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงบันทึกไว้ในหนังสือตำราฟ้อนรำว่า ประเพณีการฟ้อนรำจะเป็นแต่สำหรับฝึกหัดพวกที่ประกอบการหาเลี้ยงชีพด้วยรำเต้น เช่น โขนละครเท่านั้นหามิได้ แต่เดิมมาย่อมเป็นประเพณีสำหรับคนทุกชั้นบรรดาศักดิ์ และมีที่ใช้ไปจนถึงการยุทธ และการพิธีต่าง ๆหลายอย่าง จะยกตัวอย่างแต่ประเพณีการฟ้อนรำที่มีมาในสยามประเทศของเรานี้ ดังเช่น ในตำราคชศาสตร์ ซึ่งนับถือวาเป็นวิชาชั้นสูง สำหรับการรณรงค์สงครามแต่โบราณ ใครหัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศีด้วย แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องทรงฝึกหัด มีตัวอย่างมาจนถึงในรัชกาลที่ 5 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาบำราบปรปักษ์ ก็ได้ทรงหัดฟ้อนรำ ได้ยินว่าเคยทรงรำพระแสงขอบนคอช้างพระที่นั่งเป็นพุทธบูชา เมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี เมื่อปีวอก พ.ศ. 2415

การฟ้อนรำในกระบวนยุทธอย่างอื่น เช่น ตีกระบี่กระบองก็เป็นวิชาที่เจ้านายต้องทรงฝึกหักมาแต่ก่อน ส่วนกระบวนการฟ้อนรำในการพิธี ยังมีตัวอย่างทางหัวเมืองภาคพายัพ ถ้าเวลามีงานทำบุญให้ทานเป็นการใหญ่ ก็เป็นประเพณีที่เจ้านายตั้งแต่เจ้าผู้ครองนครลงมาที่จะต้องฟ้อนรำ เป็นการแสดงโสมนัสศรัทธาในบุญทาน เจ้านายฝ่ายผู้หญิงก็ย่อมหัดฟ้อนรำ และมีเวลาที่จะหัดฟ้อนรำในการพิธีบางอย่างจนทุกวันนี้ ประเพณีต่าง ๆ ดังกล่าวมา ส่อให้เห็นว่าแต่โบราณย่อมถือว่าการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษา ซึ่งสมควรจะฝึกหัดเป็นสามัญทั่วทุกชั้นบรรดาศักดิ์สืบมา

"การฝึกหัดคนแต่บางจำพวกให้ฟ้อนรำ ดังเช่น เล่นระบำหรือรำละครนั้น คงเกิดแต่ประสงค์จะใคร่ดูกระบวนฟ้อนรำ ว่าจะงามได้ถึงที่สุดได้เพียงไร จึงเลือกสรรคนแต่บางเหล่าฝึกฝนให้ชำนิชำนาญ เฉพาะการฟ้อนรำสำหรับแสดงแก่คนทั้งหลาย ให้เห็นว่าการฟ้อนรำอาจจะงามได้ถึงเพียงนั้น เมื่อสามารถฝึกหัดได้สมประสงค์ก็เป็นที่ต้องตาติดใจคนทั้งหลาย จึงเกิดมีนักรำขึ้นเป็นพวกหนึ่งต่างหาก แต่ที่จริงวิชาฟ้อนรำก็มาแต่แบบแผนอันเดียวกันที่เป็นสามัญแก่คนทั้งหลายทุกชั้นบรรดาศักดิ์นั่นเอง"

1.2 **ระบำ รำ เต้น**

การแสดงของไทยที่เป็นประเพณีการฟ้อนรำมีมาช้านาน ราวในสมัยสุโขทัยหรือก่อนหน้านั้น ซึ่งจะปรากฏอยู่ในหลักศิลาจารึก ของพ่อขุนรามคำแหง แสดงให้เห็นว่าในสมัยนั้นมีมหรสพที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์และได้แพร่หลายสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้มีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นเครื่องค้ำชู และส่งเสริมทั้งวรรณกรรมและบทละครต่าง ๆ อีกมากมาย ชาติไทยซึ่งได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากอินเดียหลายด้าน รวมทั้งนาฏศิลป์ด้วย แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ชาติไทยแต่โบราณไม่รู้จักนาฏศิลป์ เรามีการแสดงประเภทระบำรำเต้นมานานแล้ว อย่างน้อยที่สุดก็ในสมัยสุโขทัย การฟ้อนรำต่าง ๆ เช่น รำแม่ศรี รำเพลงเกี่ยวข้าว ฟ้อนต่าง ๆ ของไทยภาคเหนือ และภาคอีสาน เป็นแบบรำของไทยแต่โบราณที่คนไทยควรจะภาคภูมิใจว่าเป็นของเราโดยแท้ เมื่อไทยได้รับวัฒนธรรมด้านการละครของอินเดียเข้ามา ศิลปะการแสดงทั้งสามชนิดไว้เป็นที่แน่นอน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511:1-2) ให้คำอธิบายในเรื่องของ "ระบำรำเต้น" ไว้ว่า คนไทยเรามีศิลปะแห่งการเล่นหลายอย่างสืบมาแต่โบราณ และการเล่นที่มา ปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลังนี้ ก็น่าจะได้แก่การเล่นที่เรียกกันเป็นคำรวม ๆ ว่า "ระบำรำเต้น" จากคำ 3 คำนี้ อาจแยกการเล่นออกได้ตามประเภท เช่นที่ปรากฏต่อมา 3 อย่าง คือ

1. ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ ชุดระบำเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังต่อมา เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำมีศิลปะแบบไทยก็เรียกกันว่า ฟ้อน เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนลาวแพน จึงเรียกเป็นคำรวมว่า ฟ้อนรำ หรือระบำรำฟ้อน

2. รำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำบท หรือรำใช้บท ในบางครั้งสมัยโบราณก็ดูจะใช่ปะปนกับระบำบ้างในบางสมัย และดูเหมือนจะใช้เป็นกิริยาของการแสดงศิลปะนั้น ๆ พูดถึงโรงรำ แต่ที่เรียกลักษณะ และชนิดของการรำโดยเฉพาะก็มี เช่น รำโคม แต่ที่หมายต่อมา คือ รำละคร

การรำใช้บท หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า รำตีบทหรือรำบท หมายถึง การแสดงท่ารำแทนคำพูดหรือแทนอารมณ์ตามบทร้อง บทเจรจาและบทพากย์ ท่ารำที่ใช้แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.ท่าทางที่เลียนแบบจากธรรมชาติ โดยประดิษฐ์ดัดแปลงให้มีลีลาอ่อนช้อยงดงามขึ้น เช่น

- ฝ่ามือแตะอก หรือจีบซ้ายที่อก แสดงความหมาย การแนะนำตนเอง กล่าวถึงตัวเอง หรือแสดงความหมายว่ารู้และเข้าใจ ถ้าเสริมท่าอื่นเข้าไปด้วยก็มีความหมายต่างกันออกไป เช่น แสดงสีหน้าเศร้า กังวล ก็แปลความหมายออกไปในทางเศร้า กังวล แค้นใจ เสริมท่าด้วยการสะดุ้งตัว โดยใช้สีหน้าช่วย แสดงว่าตกใจ ฉุกคิด แต่ถ้าฝ่ามือทาบอกแล้วเลื่อนลง แสดงว่าคลายใจ หายโกรธ

- ยกฝ่ามือตั้งขึ้นในลักษณะตะแคงมือหรือไว้มือ หมายถึง บุคคลที่กล่าวถึงซึ่งยึดถือระดับความสูงต่ำของมือที่ยกขึ้น ถ้ายกสูงแสดงว่ามีศักดิ์สูงกว่าหรือท่าน ถ้ายกต่ำแสดงว่ามีศักดิ์ต่ำกว่าหรือเธอ

- มือทั้งสองข้างทางที่ฐานไหล่ หมายถึง รัก ชื่นชม ห่มผ้าหรือจะใช้มือขวาทาบฐานไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบหลังก็ได้

- ประกบฝ่ามือรวมที่อก หมายถึง รัก คิดถึง ใฝ่ฝัน เอ็นดู ถ้าเสริมสีหน้าจะใช้ในความหมายตกใจ หรือกลัวได้

- ถูฝ่ามือแล้วทิ้งแขนลงข้างล่าง หมายถึง เก้อเขิน หากถูฝ่ามือแล้วกระชากมือออกไปข้างหน้า หมายถึง โกรธ พินาศ ย่อยยับ ทำลาย

- ฝ่ามือแตะหน้าผาก หมายถึง เสียใจ ไม่สบาย

- ฝ่ามือป้องปาก หมายถึง กระซิบ พูดคนเดียวไม่ให้ผู้อื่นได้ยิน

- ฝ่ามือแตะแก้ม หมายถึง อาย ละอาย ถ้าเลื่อนระดับมือมาที่หู หมายถึงฟัง ได้ยิน

- ฝ่ามือถูข้างแก้มแล้วกระชากมือเบา ๆ หมายถึง ขัดใจ ถ้ากระชากลงแรง ๆ หมายถึงโกรธจัด

- ยกมือกรีดจีบเข้าหาตัวด้านหน้า หมายถึง เรียกเข้ามาใกล้ หรือพูด

- ปาดมือไปข้าง ๆ ระดับชายพก (มือเดียวหรือสองมือก็ได้ หมายถึง ปราบปราม ทำลาย

- ปาดมือเดียวจากข้างมาหน้า หมายถึง มา

- ปาดมือจีบเข้าหาตัวระดับสูงหมายถึง มือค่ำ หรือหอมตลบ

- หงายมือทั้งสองข้างโกยขึ้น หมายถึง พรั่งพร้อม ประชุม พวกเรา
- ช้อนมือใกล้ตัวแขนงอ หมายถึง อยู่ ปิด นิ่ง สงบ ปรองดอง ความลับ เรียบร้อย
- ตั้งมือสั่นปลายนิ้ว หมายถึง ปฏิเสธ ห้าม อย่า
- หงายฝ่ามือเดียวช้อนขึ้นจากล่างขึ้นสูง หมายถึง ช่วยเหลือ เอื้อเฟื้อ ให้ อวยพร
- หงายฝ่ามือตั้งระดับอก หมายถึง ชมเชย ยอมรับ เชื้อเชิญ
- หงายฝ่ามือเดียวระดับหน้าท้องเร่ไปข้าง ๆ หมายถึง เที่ยวไป ค้นหา ที่ใด แห่งใด เร่ไป
- หงายฝ่ามือทั้งสองข้าง หมายถึง เร่ตามกันไปข้างใดข้างหนึ่ง ร่อนเร่ ลอยไป
- ไขว้ลำแขนส่วนล่างแตะฝ่ามือระดับสะโพก หมายถึง ทุกข์ร้อน ไม่สบาย โศกเศร้า
- ตบฝ่ามือลงบนหน้าขา หมายถึง หนักหนา จริง ๆ แน่นอน ใช่แล้ว เหลือเกิน
- กรีดจีบเข้าหาปาก หมายถึง ยิ้ม ยินดี ถ้ามือจีบอยู่ที่จมูกหมายถึงหอม
- คลายจีบสองมือแบออก หมายถึง ตาย ฉิบหาย สูญสิ้น ไม่มี เปล่าประโยชน์
- คลายจีบต่ำไปด้านข้าง หมายถึง แก้ไข คลี่คลาย บรรเทา บ่ายเบี่ยง
- จีบคว่ำจากด้านล่างแทงขึ้นคลายจีบออกหงายฝ่ามือ หมายถึงค้ำจุน ยั่งยืน
- จีบคว่ำโบกมือคลายจีบจากล่างไปสูง หมายถึง สว่างไสว ผุดผ่อง เปิดเผย รุ่งเรือง ร่ำลือ
- จีบหงายกับจีบคว่ำสวนขึ้นลงระดับชายพก หมายถึง ร้อยดอกไม้
- จีบตะแคงระดับต่ำ แขนงอเสือกปลายนิ้วไปด้านหน้าแล้ว คลายออกหมายถึง เสียดสี ใส่ความ
-ม้วนจีบทอดแขนไกลไปข้างหน้า หมายถึง ไป ทอดไปด้านข้าง หมายถึง ว่าพลาง
- ทอดแขนใกล้ระดับต่ำค่อนมาข้างหน้า หมายถึง หลงใหล เสน่ห์ มารยา หมดไป สูญหาย
-มือชี้ในระดับต่าง ๆ หมายถึง ชี้แสดงแหล่งที่ หรือสถานที่ หรือบุคคลที่กล่าวถึง แบ่งเป็นระยะใกล้ และไกล อาศัยส่วนข้อศอกแสดงระยะนั้น ๆ เช่น ถ้าชี้แหล่งใกล้ก็งอศอกมาก ถ้าชี้ไกลยืดออกไปให้แขนตึงแสดงว่าไกลที่สุด ถ้าไกลโพ้นมักชี้ระดับหน้าแขนตึงให้ปลายมือสูงกว่าระดับไหล่
-ชี้ในลักษณะฟาดนิ้ว หมายถึง ชั่ว ดุร้าย ฉกรรจ์ บังคับ ขู่เข็ญ ไม่หน้าดู
-ชี้บุคคล ใช้กับผู้แสดงที่มีศักดิ์เสมอกันหรือต่ำกว่า
-ชี้ตะแคงหงายแทงปลายนิ้วไปด้านข้างแล้วตะแคงมือคว่ำปลายนิ้วชี้กลับอีกทาง

หนึ่ง หมายถึง ลดเลี้ยว หรือยอกย้อน

-ชี้มือแขนตึงไปข้างหน้า ตวัดปลายนิ้วเข้าหาตัว หมายถึง โกรธ

-ชี้มือข้างหู หมายถึง ได้ยิน รู้ ไพเราะ ฟัง

-ชี้มือที่ปาก หมายถึง พูด กิน

-ชี้มือที่ตา หมายถึงเห็น ประจักษ์

-มือชี้ตั้งวงสูงทั้งคู่ หมายถึง เขากวาง หรือ วงพระจันทร์

-มือชี้ทั้งสองมือระดับสะโพก ตกปลายนิ้ว วนไปข้าง ๆ แต่ละข้างอ้อมเป็นวงไปข้างหน้า หมายถึง ล้อมวง เขตขัณฑ์

-ชี้มือตั้งวงสูงมือเดียว หันปลายนิ้วไปด้านหลัง หมายถึง แต่ก่อน ถ้าเสริมด้วยการลดวงปาดนิ้วลง หมายถึง โบยตี ลงโทษ

2. ท่าทางที่มาจากการประดิษฐ์ท่ารำของครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

ส่วนมากจะนำมาจากการรำพื้นฐาน เช่น เพลงช้า เพลงเร็วและการรำแม่บท ซึ่งท่ารำในการรำแม่บทจัดเป็นแม่ท่าทางนาฏศิลป์ไทยที่ครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์นำไปใช้ในการรำใช้บทหรือนำไปใช้ในการประดิษฐ์การแสดงชุดใหม่ ซึ่งความหมายและโอกาสที่จะใช้ท่ารำในการรำแม่บท มีดังนี้ (ประทิน พวงสำลี อ้างในวันทนีย์ ม่วงบุญ.ม.ป.ป.: 24-28)

-ท่าเทพพนม ใช้ในความหมายของการอวยชัยให้พร หรือ น้อมสักการะ

-ท่าปฐม ใช้เป็นท่าเชื่อม

-ท่าพรหมสี่หน้า ใช้ในความหมายของความเจริญ ความยิ่งใหญ่

-ท่าสอดสร้อยมาลา ใช้ในความหมายใส่สังวาลและเป็นท่ารำที่ใช้ในการเข้า ออกของระบำหรือการแสดงในชุดต่าง ๆ ที่ใช้เพลงรัว นอกจากนี้ยังเป็นท่ารำที่กำหนดให้ใช้ในรำวงมาตรฐาน

-ท่าช้านางนอน ใช้ในความหมาย การนอน การพักผ่อน

-ท่าผาลาเพียงไหล่ ใช้ในความหมาย ท่ารำที่อ่อนช้อย

-ท่าพิสมัยเรียงหมอน ใช้ในความหมาย แสดงถึงความยินดี ความสมหวัง ชื่นชมรักใคร่

-ท่ากังหันร่อน ใช้สำหรับการหมุนตัว ในการเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง

-ท่าแขกเต้าเข้ารัง ใช้ในความหมายถึงนกแขกเต้าอยู่ในรังและหากเสริมด้วยการขยับมือจีบไปมา สื่อความหมายได้ถึงเม็ดฝนหรือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ในขณะเดียวกัน

หากลดระดับของจีบมือที่ต่ำกว่าลงแล้วดึงเข้าออก สื่อความหมายได้ถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี

-ท่ากระต่ายชมจันทร์ ใช้ในความหมาย ชมความงามของแสงจันทร์

-ท่าจันทร์ทรงกลด ใช้ในความหมาย ความงามของพระจันทร์

-ท่าพระรถโยนสาร ใช้ในความหมาย การพักผ่อน และความหมายตามบทร้อง

-ท่าจ่อเพลิงกาฬใช้ในความหมาย กองไฟที่ใช้ในพิธีบูชาไฟ

-ท่ามารกลับหลัง เป็นท่าที่แสดงกิริยาท่าทางของตัวแสดงที่เป็นยักษ์

-ท่าพรหมนิมิต ใช้ในความหมาย แสดงอำนาจ ผู้มีอิทธิฤทธิ์ ดลบันดาลให้เกิดสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

-ท่าเยื้องกราย ใช้ในความหมาย การไปมาของตัวละครที่มีลีลา แสดงการกรีดกราย เจ้าชู้

-ท่ามังกรเล่นน้ำ ใช้ในความหมาย แสดงกิริยาการเคลื่อนไหวของสัตว์น้ำ

-ท่ากินนรรำ ใช้ในความหมาย ท่ารำของกินนร

-ท่าช้างประสานงา ใช้ในความหมายตามบทร้อง

-ท่าภมรเคล้าใช้ในความหมาย หลงใหล หรือ รวมกัน เกี่ยวข้อง

-ท่าย้ายท่า ใช้ในความหมาย การเคลื่อนไหวอย่างแช่มช้อย

-ท่ามัจฉาชมสาคร ใช้ในความหมายของการมอง การชม และเป็นท่าที่แสดงกิริยาท่าทางของปลา

-ท่าหลงใหลได้สิ้น ใช้ในความหมาย สวยงาม

-ท่าหงส์ลินลา ใช้ในความหมาย เคลื่อนไหวอย่างนวยนาฏดังกิริยาของหงส์

-ท่าสิงโตเล่นหาง ใช้ในความหมาย สนุกสนาน ร่าเริง

-นางกล่อมตัว ใช้ในความหมาย กิริยาที่อ่อนช้อยนุ่มนวล

-ท่ารำยั่ว ใช้เป็นท่าเชื่อมสำหรับการแปรรูปแถว

-ท่าชักแป้งผัดหน้า ใช้ในความหมาย ไปมาของตัวละครจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งหรือความหมายในการรบ การศึก

-ท่าลมพัดยอดตอง ใช้ในความหมาย ลมที่กำลังพัด

-ท่าบังสุริยา ใช้ในความหมาย มีโชคชัย

-ท่านาคาม้วนหาง ใช้ในความหมายตามบทร้อง

-ท่ากวางเดินดง ใช้ในความหมายตามบทร้อง คือ แสดงท่าทางของกวาง

-ท่านารายณ์ขว้างจักร แสดงกิริยาขว้างจักร มักใช้ในโอกาสแสดงอิทธิฤทธิ์อำนาจของพระนารายณ์

-ท่าขว้างหว่านหญ้าใช้ในความหมายตามบทร้อง หรือใช้ในความหมายแสดงความยิ่งใหญ่

-หนุมานผลาญยักษ์ใช้ในความหมายถึงการต่อสู้

-ท่าพระลักษณ์แผลงฤทธิ์ ใช้ในความหมาย ความชำนาญ รอบรู้ มีฝีมือ มีอิทธิฤทธิ์

-ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ใช้ในความหมาย การฟ้อนรำของกินนร

-ท่ายูงฟ้อนหาง ใช้ในความหมาย ความงามของนกยูง และใช้เป็นท่ารำของรำวงมาตรฐาน เพลงหญิงไทยใจงาม

-ท่าขัดจางนาง ใช้เป็นท่าเชื่อม และใช้เป็นท่ารำของรำวงมาตรฐาน ในเพลงบูชานักรบ

-ท่าสารถี ใช้ในความหมายการสวมใส่เครื่องประดับ เช่น ประจำยาม

-ท่าตระเวนเวหาใช้ในความหมายถึงการเหาะ และแสดงลีลาการเดินทางไปกลางอากาศของเทวดา นางฟ้า และเทพเจ้าต่าง ๆ

-ท่าขี่ม้าตีคลี ใช้ในความหมายตามเนื้อร้อง

-ท่าตีโทนโยนทับ ใช้ในความหมายตามเนื้อร้อง

-ท่างูขว้างค้อน ใช้เป็นท่าเชื่อม

-ท่าชักกระบี่สี่ท่า ใช้ในความหมายของการต่อสู้

-ท่าจีนสาวไส้ ใช้ในความหมายตามบทร้อง

-ท่าชะนีร่ายไม้ ใช้ในความหมายการเคลื่อนที่อย่างแช่มช้อย และใช้เป็นท่ารำของรำวงมาตรฐาน ในเพลงยอดชายใจหาญ

-ท่าเมขลาโยนแก้ว ใช้ในความหมาย ความแวววาวของลูกแก้ว

-ท่ากินนรเลียบถ้ำ ใช้ในความหมายของการมองหา ค้นหา

-ท่าหนังหน้าไฟ ใช้ในความหมาย แอบซ่อน

-ท่าจรดสุเมรุ ใช้ในความหมายตามบทร้อง

-ท่าเครือวัลย์พันธ์ไม้ใช้ในความหมายตามเนื้อรอง และใช้ในความหมายเกี่ยวพัน

-ท่ากระหวัดเกล้า ใช้ในความหมายตามเนื้อร้อง ใช้ในความหมายเกี่ยวกับการเกล้าผม

-ท่าขี่ม้าเลียบค่าย ใช้ในความหมายตามบทร้อง

-ท่ากระต่ายต้องแร้ว ใช้ในความหมายตามบทร้อง

-ท่าชักซอสามสาย ใช้ในความหมายแสดงลักษณะของเครื่องดนตรี

จรูญศรี วีระวานิช (2548:205-210) กล่าวว่า รำตามบทร้องหรือเรียกว่า รำใช้บท หรือตีบท การใช้แม่ท่าประกอบการรำ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมีความรู้แม่ท่าที่แสดงความหมายเพื่อสื่อให้ผู้ชมรู้ว่า ท่าที่ใช้รำนั้น หมายถึงอะไร การใช้กิริยามือ กิริยาเท้า ศีรษะจะต้องสัมพันธ์กันอย่างถูกต้องตามแบบแผนของศิลปะการรำที่ปรมาจารย์ได้กำหนดไว้อย่างถูกต้อง ท่ารำบางท่าเป็นท่าบังคับ เรียกว่า ท่าตาย เช่น กิริยามือเข้าอก ท่าอาย ท่าโอด ท่าป้องหน้า ท่ายิ้ม ท่าหอมกลิ่นดอกไม้ จะต้องใช้มือซ้ายเท่านั้น ห้ามใช้มือขวา นอกจาก 6 ท่าบังคับนี้แล้วจะใช้มือข้างใดรำใช้บทก็ได้ การใช้มือกับเท้าก็ต้องสัมพันธ์กัน เช่น ถ้าต้องการก้าวเท้าขวา มือซ้ายจะต้องอยู่หน้า มือและเท้าจะต้องสลับกันเสมอ แม้แต่การขึ้นลง เช่น ขึ้นเตียง ลงจากเตียง ขึ้นม้า ลงม้า ขึ้นช้าง ลงช้าง ขึ้นรถ ลงรถ กำหนดให้ใช้เท้าซ้ายก้าวขึ้นและก้าวลงก่อนเท้าขวาทุกอิริยาบท

การใช้กิริยามือ แสดงความหมายของคำรอง แบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ กิริยามือแบ กิริยามือจีบ กิริยาชี้มือ

1.กิริยาแบมือ

1.1กิริยาแบมือ ที่เป็นท่าบังคับ

-มือซ้ายหันฝ่ามือทาบอก หมายถึงบุรุษที่ 1 ได้แก่ ตัวเรา ข้าพเจ้า กู ข้า ดิฉัน กระผม เกล้ากระหม่อม ฯลฯ

-มือซ้ายหันฝ่ามือทาบอก แล้วลูบลง หมายถึงโล่งใจ โล่งอก คลายใจ

-มือซ้ายหันฝ่ามือทาบอกแล้วตบเบา ๆ หมายถึงกังวลใจ เจ็บใจ กลุ้มใจ

-มือซ้ายหันฝ่ามือทาบอกแล้วเช็ดปลายมือออกด้านข้าง หมายถึงแค้นใจ ขัดใจ

-มือซ้ายหันฝ่ามือชิดแก้ม เชิดปลายนิ้วขึ้นเล็กน้อย หมายถึงอาย แต่ถ้าลดฝ่ามือลงหมายถึง เคือง รำคาญ

-มือซ้ายยกขึ้นหันฝ่ามือเข้าหาหน้าผาก หมายถึง ท่าโอด ร้องไห้

-มือซ้ายคว่ำฝ่ามือลงเชิดปลายนิ้วขึ้น หันปลายนิ้วไปข้างหน้า ระดับหน้าผากแขนงอห่างจากหน้าผากเล็กน้อย หมายถึง ท่าป้องหน้า เพื่อเป็นสัญญาณให้ดนตรีหยุดบรรเลง

1.2 กิริยาแบมือที่ไม่เป็นท่าบังคับ

-มือขวาตั้งตะแคงให้นิ้วหัวแม่มือเข้าหาตัว ระดับห่างจากหน้าผากเล็กน้อยแขนงอ หมายถึง ใช้ในความหมายที่กล่าวถึงบุรุษที่ 3 ที่มีศักดิ์สูง ได้แก่เทพเจ้า เทวดา พระมหากษัตริย์

พระมเหสี พระราชวงศ์ บิดา มารดา ญาติผู้สูงวัย การกล่าวถึงบุรุษที่ 3 ที่มีศักดิ์สูงนี้จะใช้พนมมือไหว้ก็ได้

-มือขวาตั้งตะแคงให้นิ้วหัวแม่มือเข้าหาตัว ระดับห่างจากอกเล็กน้อย แขนงอ หมายถึงบุรุษที่ 2 ที่มีศักดิ์สูง ได้แก่ ผู้ที่มาเป็นประธานในงาน เจ้าของงาน หัวหน้า ฯลฯ ห้ามชี้มือไปยังบุคคลที่เนื้อเพลงกล่าวถึง

-มือขวาหรือมือซ้ายตั้งปลายนิ้วขึ้น หันฝ่ามือออกนอกตัว ระดับห่างจากอกเล็กน้อย แขนงอสั่นปลายนิ้ว หมายถึง ปฏิเสธไม่ทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

-มือขวาหรือมือซ้ายหงายฝ่ามือขึ้นแขนงอเล็กน้อย ระดับห่างจากอก หมายถึง อัญเชิญ เชื้อเชิญ ขอเชิญ ต้อนรับ รับรอง ท่านี้ถ้าคว่ำมือก่อนแล้วพลิกฝ่ามือหงาย หมายถึง ตาย สุญสิ้น พ่ายแพ้ ฉิบหาย พินาศ

-มือขวาหรือมือซ้ายหรือทั้งสองมือ หงายฝ่ามือขึ้น แขนงอเล็กน้อย ระดับต่ำกว่าอก แล้วเลื่อนมือออกด้านข้าง หมายถึง ร่อนแร่ ลอยไป เกลื่อนกลาด แยกย้ายกัน

-มือทั้งสองตั้งวงบัวบานหรือท่าพรหมสี่หน้า หมายถึง ยิ่งใหญ่ เป็นใหญ่ คำที่มาต่อท้ายชื่อของผู้สูงศักดิ์ เช่น พระจักรรัตน์แก้วนาถาหรือนาถา สมเด็จพระอมรินทร์ปิ่นมงกุฎหรือปิ่นมงกุฎ

-มือหนึ่งตั้งวงบัวบานอีกมือหนึ่งตั้งวงหน้า (ท่าเฉิดฉิน) หมายถึง สวยงาม มีศักดิ์สง่างาม ยิ่งยศ งามขำ

-มือทั้งสองตั้งวงล้ำมาหน้าเล็กน้อยแล้วกรีดจีบเข้าหากัน หมายถึง มือมัว สลัว มืดครึ้ม

-มือทั้งสองคว่ำมือซ้อนกันระดับหน้าท้อง แขนงอเล็กน้อย หมายถึงพบปะ ประชุม ปิดบัง เรียบร้อย พร้อมเพรียง ความลับ

-มือทั้งสองตั้งมือ แขนตึงกางออกด้านข้าง หมายถึง กางกั้น ขวาง

-มือทั้งสองตั้งวงระดับต่ำกว่าวงกลางแล้วพลิกปลายนิ้วลงค่อย ๆ พลิกมือทั้งสองหงายด้านหน้าระดับอก หมายถึงอวยพร ให้พร ยกให้ เคลื่อนไป ยกทัพ เคลื่อนทัพ

-มือทั้งสองตั้งตะแคงหันฝ่ามือเข้าหากันห่างพองามระดับต่ำกว่าอกแขนงอ หมายถึงตรอก ซอก ช่องทาง คูคลอง ห้วย ถ้าผายมือออกห่างกัน หมายถึง แบ่งแยก ห่างกัน

-มือทั้งสองประกบกันกรีดนิ้วตะแคงไว้ชิดอก หมายถึง ยั่วยวน หวนคิดถึง คะนึงถึง รัญจวนใจ

-มือทั้งสองแบคว่ำไขว้แขนทาบฐานไหล่ หมายถึง รัก ห่มผ้าสองชาย ถ้ากรีดนิ้วเล็กน้อย หมายถึงหนาว

-มือทั้งสองแบบคว่ำไขว้แขนระดับหน้าท้อง หมายถึง ทุกข์ระทม เศร้า เสียใจ

-มือขวาหรือมือซ้ายคว่ำฝ่ามือระดับหน้าท้อง แขนงอเล็กน้อย แล้วเดินมือออกไปด้านข้าง หมายถึง ต่ำต้อย ไพร่ ทาส ยากจน เชลย

-มือขวา หรือมือซ้ายคว่ำมือตบลงที่หน้าขา หรือตบที่พื้นขณะนั่ง หมายถึงเป็นการเน้นคำพูด เช่น กระนั้นหรือ จริงหรือ แน่นะ ในบัดนี้ ที่ตรงนี้

2. กิริยามือจีบ (นิ้วหัวแม่มือจรดข้อสุดท้ายของปลายนิ้วชี้)

-มือซ้ายจีบเข้าหาอก หมายถึง บุรุษที่ 1 (เหมือนกิริยาแบมือ)

-มือซ้ายกรีดจีบไว้ที่มุมปาก หมายถึง ยิ้ม ยิ้มแย้ม แจ่มใส ยินดี หอม ชื่นใจ ปรีดิ์เปรมเกษมศานต์

-มือซ้ายจีบปรกข้างมือขวาตั้งวงหน้าแล้วค่อย ๆ ลดจีบปรกข้างและวงลงมา หมายถึงร้องไห้ โศกา

-มือขวาจีบปรกข้างมือซ้ายตั้งวงหน้าแล้วค่อย ๆ ลดจีบปรกข้างและวงลงมา หมายถึง ฆ่า ประหารชีวิต สงคราม

-มือทั้งสองจีบคว่ำระดับหน้าแล้วคลายจีบออกไปตั้งวงบน หมายถึง สว่างไสว เจริญรุ่งเรือง โชติช่วง รุ่งโรจน์ ท้องฟ้าโปร่ง

-มือทั้งสองจีบคว่ำระดับอกแล้วคลายจีบออกไปด้านข้าง เป็นแบบมือหงายปลายนิ้วตก แขนตึงต่ำกว่าไหล่เล็กน้อย หมายถึง หายตัว แปลงกาย

-มือทั้งสองจับคว่ำระดับวงล่างแล้วคลายจีบออกเป็นมือแบแขนงอ หมายถึง ตาย สูญสิ้น สิ้นชีวิต พ่ายแพ้

-มือทั้งสองจีบปรกข้าง หมายถึง คุ้มเกล้า ปกเกล้า ปกคลุม ร่มเย็น

-มือซ้ายหรือมือขวากรีดจีบต่ำกว่าวงหน้าเล็กน้อย แล้วม้วนจีบออกไปตั้งวงกลาง หมายถึงออกไป ไล่ออกไป

-มือซ้ายหรือมือขวากรีดจีบระดับปากแล้วม้วนจีบออกไปตั้งวงหน้า หมายถึงพูด ปราศรัย ตรัส ประภาษ สั่งความ

-มือซ้ายหรือมือขวาตั้งวงกลางหรือวงหน้า แล้วกรีดจีบเข้าหาตัว หมายถึงเรียกให้เข้ามา ทักทาย ไต่ถาม

-มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกมือขวาจีบคว่ำยกแขนขึ้นเหนือมือซ้าย หมายถึงการร้อยดอกไม้

-มือขวาจีบปรกข้างมือซ้ายตั้งแขนตึงระดับไหล่ หมายถึง ท่าแผลงศร

-มือซ้ายจีบปรกข้างมือขวาตั้งแขนตึงระดับไหล่ หมายถึง สงคราม ต่อสู้

-มือขวาหรือมือซ้ายจีบคว่ำระดับวงล่างแล้วคลายจีบออกเป็นตั้งวงต่ำกว่าวงกลาง หมายถึง คลี่คลาย

3.กิริยาชี้มือ คือกิริยาที่รวมปลายนิ้วทุกนิ้วเข้าหากัน เว้นนิ้วชี้ต้องเหยียดตึง กิริยาชี้มือมี 5 ลักษณะ คือ

3.1 กิริยาชี้ตั้งมือ

3.2 กิริยาชี้ตะแคงมือ

3.3 กิริยาชี้กวาดมือ

3.4 กิริยาชี้เดาะมือ

3.5 กิริยาชี้ฟาดมือ

ความหมายของการชี้มือ

-ชี้ผู้หนึ่งผู้ใดที่มีอาวุโสอ่อนกว่า หมายถึงชี้บุรุษที่ 2

-ชี้ตำแหน่ง เช่น คำว่า ตรงนั้น ตรงนี้ ตรงโน้น ไกลออกไป

-ชี้เวลา เช่น คำว่า วันนี้ วันนั้น วันก่อน วันพรุ่งนี้ วันที่ ครั้งก่อน ครั้งนี้

-ชี้ที่ปาก หมายถึง พูด บอก กิน

-ชี้ที่หู หมายถึง ฟัง ได้ยิน รู้เรื่อง

-ชี้ที่ตา หมายถึง ได้เห็น มองดู แจ้งประจักษ์

-ชี้ตะแคงมือระดับอก แล้ววนปลายนิ้วไปด้านข้าง หมายถึง จำนวนที่นับไม่ได้

-ชี้ตะแคงมือทั้งสอง กางแขนเล็กน้อยวนปลายนิ้วเข้าหากันระดับอกแล้วม้วนมือที่ชี้ให้หลังมือเข้าหาตัว หมายถึง ล้อมรอบ วงกลม ขอบเขต ล้อมวง

-ชี้ตะแคงมือทั้งสองเหนือศีรษะ หันปลายนิ้วชี้ตรงกัน แขนโค้งเป็นวงกลม ดวงเดือน

-ชี้กวาดมือ จากกิริยาชี้ตะแคงมือให้นิ้วหัวแม่มืออยู่บน แล้ววนปลายนิ้วออกด้านข้างให้สุดแขน แล้วเปลี่ยนเป็นคว่ำมือ วนกลับมาด้านหน้า หมายถึง จำนวนมากที่นับไม่ได้

-ชี้เดาะมือ จากกิริยาชี้ตะแคงมือ แล้วเดาะนิ้วเป็นจังหวะ หมายถึงจำนวนนับที่นับได้ เป็น 1 2 3 ถ้าเดาะค่อนข้างเร็ว หมายถึง การเน้น หรือ การย้ำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เป็นกิริยาที่แสดงความไม่พอใจ

-ชี้ฟาดมือ จากกิริยาชี้เดาะมือที่เร็ว สุดท้ายจบด้วยฟาดนิ้วลง หมายถึง ชั่วร้าย เลว ภัยอันตราย

แม่ท่าที่ใช้แทนความหมายของเนื้อเพลง

-ท่าพรหมสี่หน้า ท่านภาพร หรืออัมพร ท่าผาลาเพียงไหล่ หมายถึง ยิ่งใหญ่ สูงศักดิ์ เป็นใหญ่ นาถา จักรพรรดิ ทรงศักดิ์ รังสรรค์ ปิ่นอมร

-ท่าพิสมัยเรียงหมอน หมายถึง เรืองศรี รุ่งเรือง สุขสวัสดิ์ ศรีใส ทรงสวัสดิ์รัศมี มารศรี ผ่องศรี

-ท่าเฉิดฉิน หมายถึง สวยงาม มีศักดิ์ สง่างาม สวยสม ฤทธิ์เดช งามขำ สุดสวย มีฤทธิ์

-ท่ารำที่กล่าวมานี้ ภาษานาฏศิลป์ เรียกว่า ขึ้นท่า เนื้อเพลงบางคำไม่สามารถจะใช้ท่ารำให้ตรงกับความหมายของเนื้อเพลงได้ ก็สามารถที่จะใช้แม่ท่าในแม่บทใหญ่ และแม่ท่าในแม่บทเล็กมาช่วยเสริมได้ เช่น

-ท่าสอดสร้อยมาลา มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งวงบน ศีรษะเอียงซ้าย ก้าวเท้าซ้าย

-ท่ากระต่ายชมจันทร์ มือซ้ายจีบหงายแขนงอ ระดับวงกลาง มือขวาตั้งวงบน ศีรษะเอียงซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง

-ท่าจันทร์ทรงกลด หรือท่ามยุเรศ มือทั้งสองตั้งวงกลาง หน้าตรง กระดกเท้าหลังเท้าซ้าย

-ท่ากินนรรำ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้

-ท่าช้างประสานงา มือทั้งสองจีบหงายแขนตึง ต่ำกว่าวงหน้าเล็กน้อย ศีรษะตรงหรือเอียงตามเท้าที่ก้าวก็ได้

-ท่าภมรเคล้า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายกรีดจีบต่ำกว่าวงบนเล็กน้อย มือทั้งสองรวมมืออยู่ด้านขวา ศีรษะเอียงขวา ก้าวเท้าซ้าย หรือเคล้าด้านซ้าย ปฏิบัติตรงข้ามกัน

-ท่ามัจฉาชมสาคร มือซ้ายป้องหน้า มือขวาแบหงายปลายนิ้วตก แขนงอ ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายยกหน้า ถ้าต้องการก้าวหน้าต้องก้าวเท้าขวาศีรษะเอียงขวา ถ้าเป็นท่าป้องหน้ากระดกหลังเท้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา

-ท่ารำยั่ว มือซ้ายหรือมือขวาก็ได้ตะแคงมือในระดับวงล่าง อีกมือหนึ่งจีบหลัง ถ้าตะแคงขวาศีรษะเอียงขวา

-ท่าลมพัดยอดตอง มือขวาจีบปรกหน้ามือซ้ายจีบหลัง สลับขวา กระดกหลัง ศีรษะเอียงซ้าย

-ท่าบัวชูฝัก มือซ้ายตั้งวงบัวบาน มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะเอียงขวา เท้าขวาก้าวไขว้หรือมือขวาอาจจะจีบหลังก็ได้

-ท่ากระหวัดเกล้า มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงบน ศีรษะเอียงซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง

-ท่าจีนสาวไส้ มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาจีบหงายระดับเดียวกัน ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า รวมมือ ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายเหลื่อมเท้า

-ท่าเครือวัลย์พันไม้ มือซ้ายแบหงาย ระดับชายพก มือขวาตั้งวงช้อนบนมือที่แบแนบ ศีรษะเอียงซ้าย (เครือวัลย์) แล้วเปลี่ยนหมุนมือขวาวงล่าง มือซ้ายพลิกขึ้นตั้งวงวางอยู่บนสันมือขวา ศีรษะเอียงขวา เท้าขวายกหน้าท่าเครือวัลย์ และเปลี่ยนเป็นจรดเท้าท่าพันไม้

-ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก มือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตก แขนงอด้านข้าง มือขวาจีบปรกข้างค่อนมาหน้าเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้

จากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรำใช้บท สรุปได้ดังนี้ การรำใช้บทรำตีบท หรือรำทำบท หมายถึงการแสดงท่ารำแทนคำพูด หรือแทนอารมณ์ตามบทร้อง บทเจรจา หรือบทพากย์

ท่ารำที่ใช้แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.ท่าทางที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ

2.ท่าทางที่มาจากการประดิษฐ์ท่ารำของครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งส่วนใหญ่นำมาจากการรำเพลงช้าเพลงเร็ว และการรำแม่บท

3.เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน

การเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้มีมาตั้งแต่โบราณ มีกล่าวถึงไว้ในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า “ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลม ระบำรำเต้นเล่นทุกฉันท์” กล่าวไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อน ระบำ ละบือเพลงดุริยดนตรี” และกล่าวไว้ในกฎมณเทียรบาลว่า “ให้มี ระบำรำเต้น พิณพาทย์ ฆ้องกลองประโคมทั้ง 4 ประตู” ซึ่งแสดงว่าเรามีศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 ประเภท

นี้เป็นแบบแผนมาแต่สมัยโบราณ ครั้นสืบต่อมาภายหลัง เมื่อศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 อย่างนี้ไว้ที่แน่นอนแล้ว จึงเลือกหาคำมาบัญญัติเรียกชื่อศิลปแห่งการเล่นอย่างนั้นว่า “โขน ละคร ฟ้อนรำ” ซึ่งดูเหมือนจะปรับปรุงกันเข้ามาได้ว่า ศิลปะแห่งการเต้น จัดเป็นโขน ศิลปะแห่งการรำ และเล่นเป็นเรื่อง จัดเป็นละคร ส่วนศิลปะแห่งการรำสวย ๆ งาม ๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง จัดเป็นระบำ หรือรำฟ้อน

นอกจากนี้ นายธนิต อยู่โพธิ์ ยังกล่าวได้ว่า คำว่า “ระบำ” ย่อมรวมเอา “ฟ้อน” และ “เซิ้ง” เข้าไว้ด้วย เพราะวิธีการแสดงมีลักษณะคล้ายกันหากแต่แยกให้เห็นความแตกต่างของท้องถิ่น วิธีร่ายรำตลอดจนการแต่งกายตามประเพณีนิยมเท่านั้น คำว่า “ฟ้อน” และ “เซิ้ง” เป็นระบำประเภทพื้นเมืองแต่งกายตามลักษณะของแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ ประกอบด้วยเพลงที่มีทำนองและบทร้องตามภาษาถิ่น เช่น ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนแพน ฟ้อนสาวไหม เซิ้งสวิง เซิ้งกะหยัง ฯลฯ

คึกฤทธิ์ ปราโมท (2541:1-2) กล่าวไว้ในหนังสือลักษณะไทย ว่า “ลักษณะของการรำในรูปแบบฟ้อนและเซิ้ง จะมีเอกลักษณ์ที่เป็นลักษณะสำคัญในแต่ละภาค คือ “การทรงตัว” การทรงตัวที่มีอยู่ในการแสดงสี่ภาค จะมีส่วนที่เป็นแบบแผนเฉพาะของแต่ละภาคไม่ว่าจะเป็นการฟ้อนในทางเหนือที่มีลีลาอันอ่อนช้อยของจังหวะของการก้าวเท้าที่มีความนุ่มนวล การฟ้อนของหมอลำหรือเซิ้งของภาคอีสาน ก็มีจังหวะที่สนุกสนาน ส่วนการรำชัดของภาคใต้ ก็จะมีจังหวะกลองที่เร้าใจ และการรำกลองยาวของภาคกลาง ก็จะมีจังหวะที่สนุกสนานรื่นเริง ความเป็นธรรมชาติ โดยทุกภาคอาจมีวิธีการรำที่คล้ายคลึงกัน แต่ก็ต่างกันที่ท่าทางและการทรงตัว กล่าวได้วาการฟ้อนรำของไทยนั้นในชั้นแรก หรือดั้งเดิมทีเดียวคงไม่เกี่ยวข้องกับการละคร เป็นการฟ้อนไปเรื่อย ๆ ไม่เป็นการเล่าเรื่อง การร่ายรำด้วยมือ และเท้าที่เยื้องกรายออกไปจะไม่มีความหมาย และไม่มีเจตนาที่แสดงความคิดใด ๆ ให้ปรากฏเป็นการใช้อารมณ์ด้วยมือ และเท้า แขนและขา เพื่อแสดงความรื่นเริงยินดี แสดงความรื่นเริงในบุญกุศลที่ได้กระทำ หรือเป็นการแสดงความยินดีร่วมกันในโชคลาภของชุมชนตามโอกาสที่เกิดขึ้น รวมทั้งเพื่อต้อนรับแขกผู้มาเยือนจากแดนไกล

กรมศิลปากร (2515:14-16) อาคม สายาคม กล่าวถึงระบำ รำ ฟ้อน เซิ้ง ไว้ในหนังสือรวมงานนิพนธ์ ว่า

คำว่า “ระบำ” การดูระบำนั้นท่านต้องดูความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จะยกขาก็ดีหรือยกแขนก็ดี จะต้องมีความพร้อมเพรียงกัน

คำว่า “รำ” การร่ายรำ หมายถึงการรำที่มีชื่อบัญญัติไว้เป็นแบบแผน และเป็นท่ารำที่จัดไว้เป็นท่า ๆ เช่น ท่าเทพพนม ท่ารำปฐม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าสอดสร้อยมาลา และท่าเฉิดฉิน

ฟ้อนเป็นการละเล่นอีกชนิดหนึ่ง มีอยู่ทางภาคเหนือ ฟ้อนนี้จะเป็นลักษณะการฟ้อนที่เป็นหมวดหมู่ และอาศัยความพร้อมเพรียงเป็นหลัก การฟ้อนนั้นมักจะใช้ท่าฟ้อนท่าหนึ่ง ๆ ให้เห็นอยู่

นานพอสมควร การดูฟ้อนนั้นท่านจะต้องดูความพร้อมเพรียง ดูท่ารำกับจังหวะ ต้องประสานสอดคล้องกันไป ดูจังหวะที่สะดุ้งขึ้นลง ดูอ่อนโอนเคลื่อนไหวไปมาด้วยลีลาที่เชื่องช้า

เซิ้ง มีที่มาจากภาคอีสาน ความจริงเซิ้งมีมานานแต่ไม่ค่อยจะนิยมกัน มาจนกระทั่งถึงสมัยปัจจุบัน เซิ้งได้เข้ามามีบทบาทแพร่หลายอยู่ในภาคกลาง และได้เป็นที่ยอมรับกัน อย่างกว้างขวางว่าเป็นการแสดงอีกแบบหนึ่งซึ่งนิยมกันในขณะนี้

จากที่กล่าวมาข้างต้น การแสดงของไทยที่เรียกว่านาฏศิลป์อันหมายถึง ศิลปการแสดงด้านการร้องรำ ทำเพลง ที่มีความหมายถึงสิ่งบันเทิงใจต่าง ๆ นั้น จะมีทั้งรูปแบบของการแสดงที่เป็นเรื่องราว การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การแสดงเบ็ดเตล็ด รวมทั้ง ระบำ รำ ฟ้อน และเซิ้ง

คำว่า “ระบำ” ตามศัพท์ในพจนานุกรม ฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530 ได้อธิบายไว้ว่า “ระบำ น. การฟ้อนรำเป็นชุดกัน: ก.ฟ้อนรำเป็นชุดกัน”

ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้อธิบายไว้ดังนี้ “ระบำ น. การแสดงที่ใช้ท่าฟ้อนรำ ไม่เป็นเรื่องราว มุ่งความสวยงามและความบันเทิงจะแสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ เช่น ระบำนพรัตน์ ระบำกอย ระบำฉุยฉาย ก.ฟ้อนรำที่ไม่เป็นเรื่องราว มุ่งความสวยงามหรือความบันเทิง จะแสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้”

คำว่า “ระบำ” ยังมีปราชญ์และนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายแตกต่างกันออกไปดังนี้

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์,อเนก นาวิกมูล (2532:6) อ้างถึง พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่าเป็นสิ่งที่รำสำหรับดูเล่นงาม ๆ ไม่มีเรื่องราว แต่รำไม่มีเรื่องไม่สู้ชอบกัน เพราะดูไม่สนุกเหมือนรำมีเรื่องแม้จะมีระบำก็เอา เมขลา รามสูร อรชุน เข้าประกอบกับระบำทำให้เป็นเรื่องขึ้น โขนรำหางนกยูงคือที่เรียกว่า ปะเลงก็ดี และละครหลวงรำดอกไม้เงินทองคู่ เมื่อแรกลงโรงก็ดี เรียกว่า เบิกโรงนั้น ก็คือ ระบำทีเดียว การหัดละครของเราก็สอนเป็นสองแยก เริ่มแรกหัดรำเพลงก่อนนั้นก็คือหัดระบำ สิ้นท่ารำเพลงต่าง ๆ แล้ว จึงหัดรำใช้บท เพื่อเล่นเรื่องต่อไปทีหลัง

ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ (2535:168) กล่าวว่า ระบำเน้นที่ความสวยงามของท่ารำ และอาจรวมถึงการฟังเพลงดนตรีที่ไพเราะ นิยายทางศาสนา หรือนิยายที่รู้จักกันดี แต่ไม่ประสงค์จะเล่านิยายที่เป็นภูมิหลังของการแสดง

ผุสดี หลิมสกุล (2537:2) กล่าวว่า ระบำการแสดงเพื่อสำเริงอารมณ์ แต่อาจจะเป็นการเต้นรำหรือฟ้อนรำ โดยไม่ต้องอาศัยเรื่อง หรืออาจมีเรื่องแฝง ในการฟ้อนรำด้วยก็ได้

สมรัตน์ ทองแท้ (2538:10) กล่าวว่า ระบำคือการแสดงทีท่าของศิลปะเป็นหมู่เป็นพวกมักเป็นไปตามจังหวะของขับร้องและดนตรี โดยมีความหมายเป็นส่วนเป็นตอน

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2547:17) กล่าวว่า ระบำ เป็นการแสดงของราชสำนักมาก่อน แต่เมื่อราษฎรนำมาแสดงคงเป็นการร่ายรำ เพื่อความบันเทิงมากกว่าการเน้นแบบแผนการรำและเจรจาด้วยถ้อยคำตลกโปกฮา

สุจิตต์ วงศ์เทศ (2551:208) จากจดหมายเหตุลาลูแบร์ รายงานเรื่อง ระบำสมัยสมเด็จพระนายณ์ฯ (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 2199-2231) ว่าระบำนั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิงไม่มีบทรบราฆ่าฟัน แต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น

ภูริตา เรืองจิรยศ (2551:13) กล่าวว่า ระบำ คือการแสดงที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปไม่จำกัดเพศ เพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง กระบวนฟ้อนรำและการแปรแถวเริ่มและจบลงโดยเวลาอันสั้น อาจมีบทร้องเรื่องแฝง ตัวเอกและอุปกรณ์ไม่มีตัวละครดำเนินเรื่อง รวมถึงระบำที่แสดงด้วยตัวละครในท้องเรื่อง โขนละคร และการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีชื่อเฉพาะและไม่ได้เรียกว่า ระบำมาแต่เดิม อาทิ การละเล่นของหลวง

ลักษณะของกระบวนท่า ระบำ เป็นการแสดงท่าทางศิลปะที่มีแบบอย่างเฉพาะตน ซึ่งมีลักษณะที่เด่นชัดของการแสดงได้ ดังนี้

1.กระบวนท่า นำมาจากท่ารำในแม่ท่านาฏศิลป์ ได้แก่ ท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว และท่ารำในแม่บท ได้แก่ เพลงกฤดาภินิหาร ระบำพรหมาสตร์ เป็นต้น ต่อมา ได้มีการสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นมาใหม่อย่างหลากหลาย จากการจินตนาการบ้าง จากรูปสลักหรือจิตรกรรมต่าง ๆ บ้าง จากการเลียนแบบบ้าง ได้แก่ ระบำโบราณคดี เป็นต้น

2.กระบวนท่ามีทั้งที่รำไปตามบทร้อง และทำนองเพลง เช่น ระบำพรหมมาสตร์ เป็นต้น อีกลักษณะหนึ่งคือ ร่ายรำไปตามทำนองเพลง ไม่มีบทร้อง เช่น ระบำศรีวิชัย ระบำสุโขทัย เป็นต้น

3.กระบวนท่ารำมักจะเริ่มต้นจากจังหวะที่ช้าแล้วกระชับขึ้นในตอนท้าย

4.กระบวนท่ารำมีท่าทางที่วิจิตรหลากหลาย ส่วนใหญ่ไม่เน้นความหมายในเนื้อหาของระบำ ยกเว้นในบางชุดที่มีบทร้องประกอบ ส่วนในชุดการแสดงระบำที่ไม่มีบทร้องประกอบมักจะใช้ท่าทางซ้ำกันอยู่หลาย ๆ จังหวะ ด้วยความงามของระบำเน้นที่ความพร้อมเพรียง จึงมีระบำหลาย ๆ ชุดที่ใช้ท่ารำในหนึ่งท่ารำในหนึ่งท่ารำสลับกันไปมา เช่น ท่ารำในระบำสุโขทัย เป็นต้น ส่วนระบำที่มีบทร้อง มักจะใช้การรำตีบท มีบางชุดที่ท่ารำไม่ตรงความหมายกับบทร้อง เช่น ระบำดาวดึงส์ เป็นต้น

5.กระบวนท่ารำจะใช้การแปรแถวมากด้วยระบำใช้ผู้แสดงหลายคน การเปลี่ยนแถวอย่างหลากหลาย ช่วยให้เกิดความอลังการ ซึ่งระบำในลักษณะเดิมจะใช้การแปรแถวน้อยมาก

6.กระบวนท่ารำในระบำใช้ท่าเดียวกัน เช่น ระบำดาวดึงส์ เป็นต้น แต่อาจปฏิบัติในลักษณะตรงกันข้าม ซึ่งแล้วแต่กระบวนท่าที่ได้ถูกกำหนดไว้

7.กระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน มีท่ารำทั้งที่แตกต่างกัน และเป็นท่ารำเดียวกัน ส่วนใหญ่เป็นระบำที่ใช้บทร้อง เช่น ระบำที่แบ่งฝ่ายเป็นพระ และนาง ได้แก่ระบำย่องหงิด เป็นต้น

8.กระบวนท่ารำที่มีตัวเอก คือผู้แสดงระบำทั้งหมดในชุดจะมีท่ารำเดียวกัน แต่มีตัวพิเศษที่มีท่าเด่นไปจากผู้รำทั้งหลาย เชน ระบำสุโขทัย ระบำลพบุรี เป็นต้น

9.กระบวนท่ารำที่มีความหมาย มีความสมบูรณ์ในตัวเอง มีการนำไปใช้แตกต่างดังนี้

9.1 ระบำที่แสดงการอวยพร แสดงความรื่นเริง หรือยินดีในความสำเร็จ เช่น ระบำกฤดาภินิหาร ระบำเทพบันเทิง ระบำย่องหงิด เป็นต้น

9.2 ระบำที่แสดงการอธิบายสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยเฉพาะ เช่น ระบำดาวดึงส์ บรรยายความงดงามวิมานของพระอินทร์ เป็นต้น

9.3 ระบำที่แสดงให้เห็นถึงยุคสมัยต่าง ๆ เช่น ระบำโบราณคดี ระบำศรีชยสิงห์ ระบำอยุธยา เป็นต้น

9.4 ระบำที่เกี่ยวกับการรบ ได้แก่ ระบำวีรชัยลิง วีรชัยยักษ์ เป็นต้น

10. มีทั้งระบำที่ประกอบอยู่ในการแสดงแล้วนำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศ ได้แก่ ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง เป็นต้น และระบำที่เป็นชุดเอกเทศโดยเฉพาะ ได้แก่ ระบำโบราณคดี เป็นต้น

ความสำคัญของระบำในเบื้องต้นนั้น มีไว้สำหรับดูเล่นสนุกสนาน เพื่อความเพลิดเพลินใจ ต่อมาคงเห็นว่าการแสดงระบำที่แสดงอยู่นั้นไม่สนุกสนานเท่ากับการแสดงที่เป็นเรื่องราว จึงมีการนำระบำไปประกอบการแสดงโขน และละคร ทำให้ระบำเพิ่มความสำคัญในตัวเองมากขึ้น ซึ่งสามารถมองเห็นความสำคัญของระบำ ได้ดังนี้

1.เป็นระบำสลับฉากการแสดงหรือโขน หรือเรียกอีกอย่างว่า ระบำหน้าม่าน ระบำประเภทนี้มีประโยชน์สำหรับไว้แสดงสลับฉาก คือหลังจากที่ละครเล่นจบฉากไปแล้วขณะที่ม่านปิดทำการจัดฉากต่อไป เพื่อให้บรรยากาศของการชมการแสดงต่อเนื่อง ไม่ต้องรอคอยการเปลี่ยนฉาก จึงมีการจัดระบำขึ้นมา อีกอย่างหนึ่ง คือเพื่อไม่ต้องการให้เวทีว่างนานเกินไป อาจทำให้จนขาดอรรถรสในการแสดง ระบำประเภทนี้เข้าใจว่าเกิดในช่วงที่เวทีของการแสดงละคร ไม่มีความสมบูรณ์แบบเช่นในปัจจุบัน ดังเช่นโรงละครศิลปากร ซึ่งเป็นโรงละครเดิมของกรมศิลปากร (ราว

พ.ศ. 2478 ถึงพ.ศ. 2501) ลักษณะของเวที และอุปกรณ์บนเวทีไม่เอื้ออำนวยต่อการสับเปลี่ยนฉากได้อย่างฉับพลันและต่อเนื่อง ในการแสดงละครแต่ละเรื่องจึงต้องใช้ระบำหน้าม่านเข้าเสริมตลอดมา

1.1เป็นระบำเสริม หรือเพิ่มความตระการตาให้กับเนื้อเรื่อง ในการแสดงละครบางฉากต้องการแสดงความยิ่งใหญ่ของฉาก เช่น ฉากวิมานพระอินทร์ ในละคร เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลีเพื่อแสดงความอลังการของวิมานที่ประทับขององค์อินทรา ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จึงมีระบำของเหล่าเทพบุตร นางฟ้า เป็นต้น

1.2 เป็นระบำเสริมเพื่อบอกบรรยากาศของเรื่อง ในละครบางฉากต้องการเน้นบรรยากาศของเรื่องในตอนนั้น ๆ ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น จึงมีระบำเสริม และดูเป็นการสร้างความสมจริง ให้กับบรรยากาศตอนนั้นด้วย เช่น ระบำเทพบันเทิง ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนลมหอม ที่กล่าวถึงเทพบุตรนางฟ้าฟ้อนรำบำเรอองค์ตาระกาหลา เป็นต้น

1.3 เป็นระบำเปิดเรื่อง ของการแสดงในการแสดงละครส่วนใหญ่ ถ้าเป็นฉากสวรรค์หรือวิมานก็มักจะมีระบำของเหล่าเทวดา-นางฟ้ามาเริงระบำกันก่อนที่จะดำเนินเรื่องต่อไป หรือถ้าเป็นฉากท้องพระโรงก็มักจะใช้ระบำนางในเป็นการแสดงเปิดเรื่องอีกลักษณะหนึ่ง เป็นระบำปิดเรื่องหรือบรรยายเรื่องสรุปในตอนท้ายของการแสดงดังเช่น ระบำกฤดาภินิหาร ในการแสดงละครเรื่องเกียรติศักดิ์ไทย ตอนท้ายของเรื่องเหล่าเทวดานางฟ้ามาระบำอวยพร การแสดงระบำนี้เป็นการช่วยเสริมให้เนื้อเรื่องของการแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งการจบการแสดงด้วยความสงบสุข

ประเภทของระบำ

กรมศิลปากร (2525:77) ในหนังสือศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 7 กล่าวว่าระบำมีสองประเภทคือ ระบำมาตรฐานและระบำเบ็ดเตล็ด โดยกำหนดลักษณะของเครื่องแต่งกายเป็นข้อแบ่งแยก ถ้าแต่งกายยืนเครื่องจะเป็นระบำมาตรฐานนอกเหนือจากการแต่งกายยืนเครื่องแล้วเป็นระบำเบ็ดเตล็ด ดังนี้

“ระบำ” มีเพียงสองประเภทคือ ระบำมาตรฐาน และระบำเบ็ดเตล็ด

ระบำมาตรฐาน หมายถึงการแสดงที่มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระนาง (แต่เดิมตัวพระสวมเสื้อแขนยาว ปัจจุบันตัวพระละครสวมเสื้อแขนสั้น) ตลอดจนท่ารำเพลงร้องและดนตรีมีกำหนดไว้เป็นแบบแผนที่มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น ระบำสี่บท ต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์ระบำซึ่ง

เลียนแบบระบำสี่บทขึ้นอีกหลายชุด ได้แก่ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร และระบำเทพบันเทิง

ระบำเบ็ดเตล็ด หมายถึงการแสดงที่แต่งกายตามรูปแบบลักษณะของการแสดงนั้น ๆ หรือการแสดงที่เป็นศิลปะเฉพาะถิ่น เช่น รำพัดรำโคมญวณ รำกระถาง รำสีนวล ฟ้อนเล็บ เป็นต้น จะเห็นว่าถ้าแบ่งประเภทของระบำ ตามที่กล่าวมาแล้วนั้น ระบำมาตรฐานก็จะเป็นที่สังเกตได้ชัดเจนจากลักษณะการแต่งกายของตัวระบำ ซึ่งก็คงหมายถึง ระบำนางในด้วยเช่นกัน เพราะในการแสดงโขน หรือละครพวกระบำที่แต่งกายยืนเครื่องไม่ใช้เฉพาะพวกเทวดานางฟ้าเท่านั้น นางในที่เป็นระบำส่วนใหญ่ก็แต่งกายยืนเครื่องเช่นกัน ผิดกันที่เครื่องประดับศีรษะ นางฟ้าจะสวมมงกุฎกษัตรีย์ ส่วนนางในมักมีการใช้กระบังหน้า หรือไม่ก็รัดเกล้าเปลว อันแสดงถึงฐานะที่ต่างกัน เช่น ระบำนางใน ในการแสดงโขน ตอนหนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น

การแสดงระบำที่นอกเหนือจากที่กล่าวมาข้างต้น จะเป็นระบำอีกชนิดหนึ่งก็คือ “ระบำเบ็ดเตล็ด” ซึ่งรวมไปถึงระบำที่แต่งกายตามสภาพด้วย เช่น ระบำโบราณคดี เป็นต้น

ระบำในปัจจุบันหมายถึง การแสดงที่ประกอบด้วยผู้แสดงจำนวนมากกว่า ๒ คนขึ้นไป มีประสงค์เพื่อแสดงความงดงาม ความพร้อมเพรียง การแปรแถวในขณะแสดงประกอบการแต่งกายและเพลงดนตรีที่ไพเราะ

ระบำ คือ ศิลปะของการรำที่แสดงพร้อมกันเป็นหมู่ เริ่มตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ไม่จำเป็นต้องดำเนินเรื่องเป็นเรื่องราว การแสดงระบำจะเน้นที่ความสวยงามของท่ารำ การแปรแถว เครื่องแต่งกาย ความเหมาะสมและความพร้อมเพรียงของผู้แสดง เพลงร้อง และทำนองดนตรี การแสดงระบำมีทั้งการทำท่ารำ ที่เรียกว่าการตีบทตามบทร้อง และการแสดงระบำที่ทำท่ารำโดยไม่ต้องคำนึงถึงบทร้อง แต่อาศัยการประดิษฐ์ท่ารำให้มีความสวยงาม

ระบำของกรมศิลปากรมีอยู่ 2 รูปแบบ คือระบำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม และระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

1.ระบำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม หรือระบำมาตรฐาน คือระบำที่ประกอบด้วยท่ารำบทร้อง และเพลงหน้าพาทย์ ตามแบบนาฏศิลป์ไทย เป็นระบำที่มีมาแต่โบราณใช้เป็นมาตรฐานในการฝึกหัด และการแสดงการแต่งกายของระบำมาตรฐานส่วนใหญ่จะแต่งกายแบบยืนเครื่อง เช่น ระบำเทพบันเทิง ระบำสี่บท ระบำฝรั่งคู่ รำพรหมมาสตร์ ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร ระบำย่องหงิด เป็นต้น

2.ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เป็นระบำที่ปรับปรุงจากระบำมาตรฐาน หรือประดิษฐ์

ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดงประกอบ ซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลายลักษณะ ได้แก่

2.1 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากระบำที่เป็นแบบแผน โดยอาศัยรูปแบบการแสดง ลีลาท่ารำ ทำนองดนตรี และเครื่องแต่งกาย ตามลักษณะเดิม เช่น ระบำกินรีร่อน ระบำกริชหมู่ เป็นต้น

2.2 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านในภาคต่าง ๆ เช่น ระบำเก็บใบชาของภาคเหนือ ระบำร่อนแร่ของภาคใต้ ระบำชาวนาของภาคกลาง และระบำกะลาของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

2.3 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ การเดิน การกระโดด การวิ่ง การบิน ฯลฯ เช่น ระบำไก่ ระบำนก ระบำปลา ระบำเงือก ระบำครุฑ ระบำอัศวลีลา (ระบำม้า) ระบำบันเทิงการสร ระบำกุญชรเกษม ระบำมยุราภิรมย์ (ระบำนกยูง) ระบำฤคระเริง (ระบำกวาง) เป็นต้น

2.4 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในโอกาสพิเศษทั้งรัฐพิธี และราษฎร์พิธี เช่น ระบำอาเซียน ระบำจีน-ไทยไมตรี ระบำลาว-ไทยปณิธาน ระบำพม่า-ไทยอธิษฐาน เป็นต้น

2.5 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสอดแทรกในการแสดงโขนละครบางตอน ให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินและสวยงาม เช่น ระบำดอกบัว ระบำนพรัตน์ เป็นต้น

2.6 ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากภาพจำหลักในโบราณสถาน เพื่อแสดงยุคสมัยที่มีมาแต่โบราณ เช่น ระบำโบราณคดี เป็นต้น

1.3 ระบำโบราณคดี

การเรียนชื่อการแสดงนาฏศิลป์ ที่ประดิษฐ์ขึ้น โดยอาศัยภาพปั้นหล่อจำหลักของศิลปะโบราณวัตถุจากโบราณสถานแต่ละสมัยนั้น ๆ มีความหมายตามพจนานุกรมว่า

ระบำ น. การแสดงที่ใช้ท่าฟ้อนรำ ไม่เป็นเรื่องราว มุ่งความสวยงาม หรือความบันเทิง จะแสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ (ราชบัณฑิตยสถาน,2526:934)

โบราณคดี (โบราณนะคดี,โบรานคดี) น. วิชาที่ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับโบราณวัตถุและโบราณสถาน เดิมใช่ว่า โบราณคดีวิทยา (ราชบัณฑิตยสถาน,2526:642)

จากความหมายตามพจนานุกรมข้างต้น จึงสามารถอธิบายความหมายของระบำโบราณคดี ได้ดังนี้ คือ เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและโบราณสถานในแต่ละสมัย ประกอบกับใช้ลีลาท่าทางในการฟ้อนรำที่ไม่เป็นเรื่องราว แต่มุ่งเน้นถึงความสวยงาม อีกทั้งยังมีลีลาที่อ่อนช้อย เป็นการสื่อให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมในแต่ละสมัยอีกด้วย

ชาติไทยเป็นชาติที่เก่าแก่มีอารยธรรมรุ่งเรืองมาแต่อดีต ณ ดินแดนที่ตั้งของประเทศไทยในปัจจุบัน เคยเป็นที่ตั้งของอาณาจักรต่าง ๆ ที่มีวัฒนธรรมสูงยิ่งของโลก ซึ่งอาณาจักรต่าง ๆ เหล่านี้เชื่อกันว่าเป็นกลุ่มชนที่มีบทบาทและเป็นชาติไทยดั้งเดิมนั่นเอง หลักฐานที่แสดงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรเหล่านี้ ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นจำนวนมาก ในรูปแบบของประติมากรรม สถาปัตยกรรม ตำนาน และพงศวดาร เป็นต้น กล่าวโดยเฉพาะศิลปะโบราณวัตถุและโบราณที่พบในผืนแผ่นดินในประเทศไทย อาจแบ่งออกได้ตามแบบอย่างและสมัยของศิลปะนั้น ๆ ได้แก่ สมัยก่อนประวัติศาสตร์ สมัยทวารวดี สมัยศรีวิชัย สมัยลพบุรี สมัยเชียงแสน สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์

เมื่อปีพุทธศักราช 2510 ขณะที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรอยู่นั้น ท่านได้จินตนาการว่า “ถ้าจะอาศัยศิลปะโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ นั้นเป็นหลัก และสร้างเป็นนาฏศิลป์ขึ้นเป็นชุด ๆ ก็ทำให้ศิลปะโบราณวัตถุแต่ละสมัยมีชีวิตชีวาขึ้น หากสร้างขึ้นครบตามยุคตามสมัย ก็จะเกิดเป็นนาฏศิลป์ไทยที่นำเอาศิลปะตามยุคตามสมัย อันมีลักษณะท่าทางและสำเนียงดนตรีที่มีความสวยงามและไพเราะแตกต่างกันมารวมไว้ให้ชมในที่เดียวกัน อันเป็นแรงจูงใจให้กับผู้ชมปรารถนาที่จะศึกษาหาความรู้จากโบราณวัตถุและโบราณสถานแพร่หลายออกไป ข้าพเจ้าจึงพยายามศึกษาศิลปะและโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ ในประเทศไทย โดยอาศัยภาพปั้น หล่อ จำหลักของศิลปะ โบราณวัตถุจากโบราณสถานแต่ละสมัยนั้น ๆ เป็นหลักและค้นคว้าเปรียบเทียบกับภาพเอกสารทางศิลปกรรมและโบราณคดีจากประเทศใกล้เคียง และวางแนวทางการสร้างระบำประจำสมัยของศิลปะโบราณวัตถุแต่ละชุดขึ้น เรียกรวมเป็นที่หมายรู้ไว้ว่า “ระบำโบราณคดี” จากแนวความคิดในการสร้างงานดังกล่าวเป็นผลให้เกิดระบำโบราณคดี 5 ชุด ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน ระบำสุโขทัย โดยเลียนแบบมาจากโบราณวัตถุแต่ละสมัยนั่นเอง”

ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุดนี้ สร้างขึ้นโดยนายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้มอบหมายให้ครูอาจารย์ในด้านดนตรีและนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และกองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นตามความรู้สึกจากสำเนียงของถ้อยคำไทยในศิลาจารึกตามหลักฐานโบราณวัตถุในแต่ละสมัยประกอบกับจินตนาการของผู้ที่ประดิษฐ์ระบำในแต่ละชุด โดยมีอาจารย์ที่ได้รับมอบหมายหน้าที่ในการประดิษฐ์ ระบำโบราณทั้ง 5 ชุด ดังนี้

ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กองการสังคีต เป็นผู้สร้างดนตรี

คุณครูลมุล ยมคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากรเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำและฝึกซ้อมระบำโบราณคดี 4 ชุด ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำและฝึกซ้อมระบำโบราณคดี ชุดระบำสุโขทัย

นายสนิท ดิษฐพันธ์ แห่งกองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย

นางชนานันท์ ช่างเรียน เป็นผู้สร้างเครื่องแต่งกาย

นายชิด แก้วดวงใหญ่ เป็นผู้สร้างศิราภรณ์

ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด ได้นำออกแสดงครั้งแรกในงานการจัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินีนาถฯ เมื่อคราวเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดงานแสดงศิลปะโบราณวัตถุในอาคารสร้างใหม่ ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร ภายในพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2510 (พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2542:1-2)

ระบำทวารวดี สร้างขึ้นจากการค้นคว้าจากหลักฐานทางโบราณคดีสมัยทวารวดี ประดิษฐ์ท่ารำ เครื่องดนตรี และเครื่องแต่งกายได้แนวความคิดจากภาพปูนปั้น และภาพจำหลัก ที่ได้ขุดค้นพบ ณ โบราณสถานสมัยทวารวดี เช่น ตำบลคูบัว อำเภออู่ทอง จังหวัดนครปฐม จังหวัดราชบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี ตำบลโคกไม้เดน และตำบลจันทร์เสน จังหวัดนครสวรรค์ โดยนักโบราณคดีได้สันนิฐาน จากหลักฐานที่พบเห็นว่าประชาชนชาวทวารวดีนั้นเป็นพวกเชื้อสายมอญ หรือชนเผ่าที่ใช้ภาษามอญในการสื่อสาร ดังนั้น ดนตรีและท่ารำในระบำชุดนี้ จึงมีสำเนียงและลีลาเป็นแบบชาวมอญ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ คืออาจารย์เฉลย ศุขะวณิช และอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ ส่วนทำนองเพลงประพันธ์ โดยอาจารย์มนตรี ตราโมท

กรมศิลปากรได้นำระบำทวารวดีนี้ ออกแสดงสู่สายตาประชาชนเป็นครั้งแรก ณ สังคีตศาลา ในงานดนตรีมหกรรมประจำปี เมื่อวันที่ 12 มีนาคม พ.ศ. 2510 (กรรณิการ์ วีโรทัย ,2548:131)

ระบำศรีวิชัย เกิดขึ้นเมื่อประมาณกลางปี พ.ศ. 2509 โดยนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรได้รับแจ้งจากเอกอัคราชทูตไทย คือนายประสงค์ บุญเจิม ประจำกรุงกัวลาลัมเปอร์ ว่าท่านตนกู อับดุล รามานห์ นายกรัฐมนตรีแห่งมาเลเซีย ต้องการจะได้นาฏศิลป์จากไทยไปถ่ายทำเป็นภาพยนตร์เรื่อง Raja Bersiyong ที่ท่านตนกูแต่งขึ้น ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอาณาจักรศรีวิชัย จึงขอให้ทางกรมศิลปากรจักทำระบำให้สองชุด คือ รำชัดชาตรี และระบำศรีวิชัย

ระบำศรีวิชัยนั้น ได้ทำการศึกษาค้นคว้าขึ้นใหม่จากภาพจำหลักที่สถูปบุโรพุทโธ ในหมู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย และท่านอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้มอบหมายให้ นายมนตรี ตราโมท เลือกเครื่องดนตรีของไทย เช่น เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า เป็นต้น ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับของชวามาสร้างขึ้นใหม่ โดยผสมผสานวงปรับปรุงมาบรรเลงเพลงประกอบจังหวัดระบำขึ้น แล้วให้นายสนิท ดิษฐพันธ์ เป็นผู้คิดประดิษฐ์ออกแบบเครื่องแต่งกายนักแสดง โดยได้เลียนแบบมาจากภาพจำหลักที่สถูปบุโรพุธโธ เช่นเดียวกัน อีกทั้งได้มอบหมาย ให้ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย คือ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช และอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากภาพจำหลักที่สถูปบุโรพุธโธ

ปัจจุบันนี้ นอกจากจะได้พบศิลปวัตถุสมัยศรีวิชัยเป็นอันมาก ในประเทศไทยโดยเฉพาะในภาคใต้นั้น นักโบราณคดีทางประวัติศาสตร์หลายท่าน ได้มีความเห็นว่า สถูปบุโรพุธโธ ในเกาะชวาเป็นของราชวงศ์ไศเลนทร์ร่วมสมัยศรีวิชัย โดยสร้างขึ้นในราวปลายพุทธศวรรษที่ 13 จึงประดิษฐ์ลีลาท่ารำขึ้นตามแบบภาพจำหลัก กับผสมให้มีทีท่าของนาฏศิลป์ชวาด้วย จึงเรียกระบำนี้ว่า ระบำศรีวิชัย และได้นำระบำชุดนี้ไปแสดงและถ่ายภาพยนตร์ ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์และนครสิงคโปร์ ตามคำขอของ ตนกู อับดุล รามานท์ เมื่อต้นเดือนกุมภาพันธ์

ต่อมาในปี พ.ศ. 2510 ท่าระบำศรีวิชัยบางท่าจะเปลี่ยนทำนองเพลงใหม่บางตอนเพื่อให้เข้าชุดกับระบำโบราณคดีชุดอื่น ๆ อีก 4 ชุด แล้วได้นำออกแสดงสู่สายตาสาธารณชนครั้งแรก ณ สังคีตศาลา ในงานดนตรีมหกรรมประจำปี เมื่อวันที่ 12 มีนาคม พ.ศ. 2510 และได้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระบรมราชินีนาถฯ ในงานเปิดอาคารใหม่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510 (กรรณิการ์ วีโรทัย, 2548:139)

ระบำลพบุรี ในที่นี้ไม่ได้หมายความถึงระบำในท้องถิ่นจังหวัดลพบุรีในปัจจุบัน แต่หมายถึงระบำที่สร้างขึ้นมาจากหลักฐานทางโบราณคดี และโบราณสถานสมัยลพบุรี ซึ่งขอมสร้างหรือสร้างขึ้นตามศิลปะของขอม ที่ปรากฏอยู่ในประเทศกัมพูชา และประเทศไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-19 เช่นพระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และในจังหวัดอื่น ๆ ทางตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ โบราณวัตถุและโบราณสถานเหล่านี้ที่พบในประเทศไทย แม้ว่าจะสร้างเลียนแบบขอมแต่ก็มีลักษณะแตกต่างไปจากโบราณวัตถุและโบราณสถานที่พบในประเทศกัมพูชาไปบ้างซึ่งถือได้ว่าเป็นแบบของตนเองโดยเฉพาะ

จากสาเหตุดังกล่าวข้างต้น ทำให้ทำนองดนตรีของระบำชุดนี้มีสำเนียงเป็นแบบเขมร ซึ่งประพันธ์เพลงโดย นายระพีศักดิ์ ชัชวาล แล้วให้นายสนิท ดิษฐพันธ์ เป็นผู้คิดประดิษฐ์ออกแบบ

เครื่องแต่งกายนักแสดง และประดิษฐ์ท่ารำโดย อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช และอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ เครื่องแต่งกายและท่ารำมีแนวความคิดและประดิษฐ์ขึ้นมาจากหลักฐานรูปประติมากรรมสำริด ณ ห้องแสดงศิลปะสมัยลพบุรีในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร และภาพจำหลักจากโบราณวัตถุและโบราณสถาน ซึ่งเป็นศิลปะลพบุรี เช่น ปราสาทพิมาย เป็นต้น จึงเรียกระบำชุดนี้ว่า ระบำลพบุรี (เวดี สายาคม,2548:148)

ระบำเชียงแสน สร้างขึ้นตามแบบศิลปะโบราณสถานสมัยเชียงแสน ซึ่งมีเมืองหลวงตั้งอยู่บนฝั่งขวาของลำน้ำโขง ทางตอนเหนือของประเทศไทย ในท้องที่อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย นักโบราณคดีบางกลุ่ม สันนิษฐานว่า ศิลปะและโบราณวัตถุสถานสมัยเชียงแสนนั้นอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 17-22 แต่บางกลุ่มก็สันนิษฐานว่าอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 20-25 อย่างไรก็ตามศิลปะเชียงแสนได้แพร่หลายไปทั่วดินแดนทางภาคเหนือของประเทศไทย ในสมัยโบราณนั้นเรียกว่า อาณาจักรลานนา แต่ต่อมามีนครเชียงใหม่เป็นเมืองหลวงของอาณาจักรนั้น และเป็นศูนย์กลางแห่งการศึกษาพระพุทธศาสนาฝ่ายหินยานที่เจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งแห่งหนึ่ง ศิลปะได้แพร่หลายลงมาตามลุ่มแม่น้ำโขง จนได้เข้าไปในราชอาณาจักรลาว สมัยที่เรียกว่า ลานช้างหรือกรุงศรีสัตนาคนหุต แล้วแพร่หลายเข้าไปในประเทศไทย ทางจังหวัดภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบนอีกด้วย

จากเหตุผลดังกล่าว ระบำเชียงแสน จึงมีลีลาและสำเนียงเป็นพื้นเมืองชาวไทยเหนือผสมกับลีลาและสำเนียงพื้นเมืองของชาวไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือปนอยู่ด้วย ซึ่งท่านั้นประดิษฐ์โดยอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช และอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ ส่วนทำนองเพลงประพันธ์โดยอาจารย์มนตรี ตราโมท (พิไลโฉม สัมมานันท์,2548:143)

ระบำสุโขทัย พระมหากษัตริย์และประชาชนชาวไทยในสมัยกรุงสุโขทัย ได้สร้างผลงานศิลปกรรมอันเป็นแบบฉบับของชาติไว้ เป็นอันมาก มีทั้งโบราณสถาน โบราณวัตถุ สมัยสุโขทัยซึ่งหาชมได้ในจังหวัดสุโขทัย

ถ้วยชามสังคโลกในสมัยสุโขทัยเคยเป็นสินค้าที่มีความสำคัญ และจำหน่ายกันอย่างแพร่หลายไปจนถึง ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศฟิลิปปินส์ และประเทศญี่ปุ่น แม้อำนาจทางการเมืองของสมัยสุโขทัยจะสิ้นลงไปแล้ว แต่บางอย่างของศิลปกรรมสุโขทัยได้แผ่อิทธิพลเข้าไปอาณาจักรลานนาทางภาคเหนือ และอาณาจักรอยุธยาทางตอนใต้ พระพุทธรูปทั้งรูปปูนปั้นและหล่อสำริดสมัยสุโขทัยนั้น ยกย่องกันว่าเป็นแบบอย่างทางศิลปกรรมที่มีความงดงามเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะพระพุทธรูปปางลีลา มีท่าย่างพระบาทและกรีดนิ้วพระหัตถ์ อันอ่อนช้อยน่าชม ในคำศิลาจารึกของสมัยสุโขทัยยังมีคำเมือง คือภาษาเหนือเจือปนอยู่ด้วย แสดงให้เห็นว่าชาวไทยใน

สมัยสุโขทัยนั้นได้มีการติดต่อสังสรรค์กับพี่น้องชาวไทยในภาคเหนือโดยใกล้ชิด ทั้งในศิลาจารึกนั้นเอง ก็ยังกล่าวถึงเมืองสุโขทัยว่า “ต่างสนุกสนานรื่นเริงกันตามเทศกาล ด้วยเสียงพิณ เสียงพาทย์ เสียงเลื่อน เสียงขับ” และยังกล่าวว่ามี “ระบำรำเต้น เล่นทุกฉันท์ ด้วยดุริพาทย์ พิณฆ้องกลอง” ด้วย

พระพุทธรูปสำริด และรูปภาพปูนปั้นปางลีลา หรือพระพุทธองค์เสด็จจากดาวดึงส์ หรือท่าที่ของพระพรหม และพระอินทร์ตามเสด็จที่ซุ้มด้านใต้ของมณฑป วัดตะพังทองหลาง ช่างมีลีลาท่าเยื่องกายที่มีความนิ่มนวลอ่อนช้อยงดงาม ไม่ขัดเขิน และเห็นได้ว่าช่างหรือท่านผู้สร้างได้รับแรงบันดาลใจมาจากลีลาท่าทางของนาฏศิลป์อันมีแบบฉบับ แสดงว่าศิลปะการแต่งกายฟ้อนรำในสมัยสุโขทัย ได้มีความเจริญอย่างมาก เช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น โดยส่วนใหญ่ประติมากรรมในสมัยนั้นจะสร้างขึ้นเนื่องจากศาสนาทั้งพุทธและพราหมณ์เป็นพระพุทธรูป เทวรูป เทวดา รูปคน รูปสัตว์ ประติมากรรมแบบลอยตัว ประติมากรรมแบบนูนต่ำ หรือนูนสูง นอกจากนั้นชาวเมืองสุโขทัยยังนับถือพราหมณ์ จากหลักฐานทำให้ทราบว่าได้มีการสร้างเทวรูปสำริดขึ้น เพื่อใช้ประกอบพิธีต่าง ๆ ควบคู่กันไปกับศาสนาพุทธ ดังเป็นที่ยึดเหนี่ยวมาจนถึงปัจจุบัน (พรเทพ บุญจันทร์เพชร ,2542,:148-160)

1.4 นาฏยประดิษฐ์

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (2538:43) กล่าวไว้ในหนังสือ แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเชิงว่า การสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ให้ได้มาตรฐาน ผู้สร้างควรคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ด้านการเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น เน้นทางด้านการละเล่น ด้านอาชีพ ด้านสังคม ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ด้านการบวงสรวงบูชา ด้านโบราณคดี อีกด้านหนึ่งคือการเสนอผลงานบนเวที ความสวยงาม ความกระชับของการแสดง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับการเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้าการออกของการแสดง

พีรพงศ์ เสนไสย (2546:81) กล่าวถึงการออกแบบสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์นั้นไม่ต่างไปกับการออกแบบ หรือการจัดวางองค์ประกอบศิลปะ การแสดงดูมีมิติ แสดงความตื้น ลึก สูง ต่ำ หน้า หลัง ใกล้ หรือไกล ก็ล้วนแต่ให้อารมณ์การแสดงแก่ผู้ชมที่แตกต่างทั้งสิ้น โดยมีส่วนประกอบ คือ

1.โดยการกำหนดประเภทของการแสดง หมายถึง การตีกรอบขอบเขตแนวความคิดของประเภทการแสดง ที่จะเลือกนำเสนอผลงานก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจเบื้องต้นกับตนเองก่อนว่า ตัวท่านเองกำลังจะสร้างสรรค์ผลงานในงานประเภทใด ไม่ว่าจะเป็นแนวอนุรักษ์ ตามแบบจารีต

เดิม หรือจะเป็นผลงานในงานประเภทใด ไม่ว่าจะเป็นแนวอนุรักษ์ ตามแบบจารีตเดิม หรือจะเป็นผลงานประเภทใหม่ไม่เคยเห็นมาก่อนในแผ่นดิน หรือสร้างทฤษฎีการเคลื่อนไหว การแสดงใหม่ให้แก่วงการ

2.โดยการกำหนดรูปแบบการนำเสนอ หมายถึง การคิดฝันพันธนาการ หรือจินตนาการให้ก่อนเกิดรูปแบบการแสดงตามแบบพิเศษเฉพาะของตน หรือจะเป็นรูปแบบการแสดงตามแนวที่เคยมีผู้สร้างสรรค์มาก่อน แต่เปลี่ยนแนวความคิดใหม่ หรือจะผสานรูปแบบของคนอื่น ๆ กับงานตน แต่เมื่อไหร่ที่ต้องการสร้างรูปแบบการแสดงใหม่ ก็ต้องกล้ายืนยันว่าสิ่งที่จะนำเสนอนั้นใหม่จริง เช่น แสดงบนต้นไม้แล้วให้ผู้ชมนอนชม หรือใครอยากมาชมผลงานก็ต้องนำไฟฉายมาเอง เพื่อส่องขึ้นไปบนเวที อยากดูตรงไหนก็ส่องได้ตามสบาย

3.โดยการกำหนดเอกลักษณ์ของสรีระ เพื่อสร้างความพิเศษเฉพาะ คือ การที่ได้มีกระบวนท่า การจัดวางร่างกาย การเคลื่อนไหว ที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงในชุดนั้น ๆ เพื่อให้ผู้ชมจดจำได้ติดตา ดังนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ควรถามตัวเองก่อนว่าสิ่งที่ตนเองจะสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวเองแล้วหรือยัง หากเป็นแนวทางที่ตนเองไม่ถนัดก็ไม่น่าจะดันทุรังทำ เพราะนอกจากจะเป็นงานที่ไม่เป็นตัวของตัวเองแล้ว ยังเป็นการฆ่าตนเองเสียด้วยซ้ำ ฉะนั้น ผลงานที่คิดจะสร้างน่าจะเป็นรูปแบบหรือชนิดงานการแสดงที่เหมาะสมกับประสบการณ์ของตน

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2547:65) การเต้นรำของชาติตะวันตกมีมาแต่ครั้งโบราณกาล รวมถึงการประดิษฐ์คิดค้นท่าเต้นรำในรูปแบบใหม่ ๆ ซึ่งจัดเป็นนาฏยศิลป์บริสุทธิ์ มีความงดงามความหมาย เช่นเดียวกับการแสดงโขนของไทยซึ่งถือว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ของชาติ ดังนั้นเราจึงสามารถนำทฤษฎีของนาฏยประดิษฐ์มาประยุกต์เข้ากับหลักการรำของโขนตัวพระดังที่เรียกว่า “ศาสตร์แห่งการเคลื่อนไหว” แบ่งหัวข้อได้ดังนี้

1.หลักการเคลื่อนที่ หมายถึง การเคลื่อนไหว การเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อออกท่าทางและอาศัยความเร็วตามอัตราส่วนที่ต้องการเพื่อบ่งบอกอารมณ์ความรู้สึกประกอบกัน เพราะศิลปะการแสดงมีมีเรื่องของอารมณ์เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย แต่ขณะเดียวกันต้องมีการพักท่า หรือหยุดท่าในบางช่วงเพื่อบ่งบอกความสมบูรณ์ของท่าทางนั้น

2.หลักการความสมดุลและอสมดุล คือการส่งความหนัก ออกไปตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้อวัยวะด้านซ้ายและด้านขวารับกันได้พอดี เห็นได้จากท่าเต้นรำที่กางแขน และเท้าให้สอดคล้องสัมพันธ์ เพื่อมิให้ล้มหรือเสียการทรงตัว

จากแนวคิดตามหลักพุทธศาสนา ศาสนาฮินดู แนวคิดของวัฒนธรรมไทย และทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะแขนงต่าง ๆ ตลอดจนทฤษฎีการเต้นรำของชาวตะวันตก จะเห็นได้ว่ามีความ

สอดคล้องกับการประดิษฐ์ท่ารำของโขนตัวพระตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย ทั้งนี้ เนื่องจากความรู้สึกโดยสามัญสำนึก หรือตามธรรมชาติของมนุษย์เห็นตรงกันว่าการออกท่าออกทางไม่ว่าจะเป็นความสุภาพนุ่มนวล ความสงบ ความโกรธ ฯลฯ ล้วนเป็นกิริยาอาการที่สื่อความในใจได้ ดังนั้นการประดิษฐ์ท่ารำจึงหนีไม่พ้นจากความเป็นธรรมชาติคนทั่วไป จึงสามารถดูนาฏศิลป์ของชาติต่าง ๆ ได้ อย่างเข้าใจโดยไม่ฟังคำอธิบาย เช่น เมื่อผู้แสดงออกมาก้มหน้าลงฟุบกับฝ่ามือ คนดูสามารถเข้าใจได้ว่า ผู้แสดงกำลังอยู่ในอารมณ์เศร้าโศก การใช้ทฤษฎีของนักคิดด้านนาฏยศิลป์ทั่วโลกตั้งแต่อดีต จนถึงปัจจุบันจึงเป็นศิลปะที่ไม่มีวันตาย ไม่มีวันสิ้นสูญปจากโลก เนื่องจากศิลปะการออกท่ารำล้วนเลียนแบบมาจากธรรมชาติที่สื่อความหมายถึงกันได้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547,หน้า 225-257) กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธี ของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer นักนาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

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

1.การคิดให้มีนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้น ย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ

1.1 พิธีกรรม และพิธีการ
1.2 ส่งเสริมกิจกรรม
1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

1.5 เพื่อพัฒนาอาชีพ

1.1 พิธีกรรม และพิธีการ

กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณเป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้น ต้องมีการคิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ขึ้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม เช่น การแสดงมรหรสพในงานพระเมรุสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เป็นต้น ในงานนี้กรมศิลปกรจัดการแสดงนาฏยศิลป์ของหลวงขึ้นหลายประเภท เช่น โขน และหนังใหญ่ การแสดงเหล่านี้ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับข้อกำหนดต่าง ๆ ดังกล่าว การคิดชุดใหม่มักเกิดขึ้นในพิธีการ เช่น พิธีการเปิดมหกรรมกีฬาแห่งชาติ หรือนานาชาติ เป็นต้น พิธีการเช่นนี้ ต้องการความแปลกใหม่อันหมายถึงนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้นด้วย

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม

กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์ เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหราหรือสีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่ 2 นี้ ต่างกันไม่มากจากข้อที่ 1 ในหลักการ แต่ต่างกันอย่างชัดเจนที่ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่ 1 ถือเป็นของที่ไม่ควรขาดหรือไม่สามารถตัดออกไปได้ เพราะเป็นจารีตนิยม แต่ข้อสองเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้ มีก็ดี ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉาก เพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยม และเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาที กรมศิลปากรในสมัย อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่าง ๆ ขึ้นหลายชุด เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น ชุด มโนราห์ ชุดนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงส์

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

กิจกรรมนั้นต้องแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้น ให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้น เพื่อการนี้เป็นอย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ

1.3.1 นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่แสดงโดยชุมชนใน

ชุมชนเพื่อชุมชนมาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลป์อาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสกเต้นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเซ่นสรวงผีปู่ย่าของชุมชนชาวแสกในอีสาน

1.3.2 สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่น มาทำเป็นนาฏยศิลป์ เช่น ระบำร่อนแร่ของภาคใต้ เซิ้งกระตุกกี่ของภาคอีสาน ฟ้อนสาวไหม ของภาคเหนือ และระบำดินสอพองของภาคกลาง

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร ในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อร่วมในงานมหกรรมนาฏยศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซี่ยนหรือการประกวดผลงานนาฏยประดิษฐ์สำหรับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นเยาว์ ในประเทศเยอรมันนี

1.5 พัฒนาอาชีพ

กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพกรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพ ด้วยการแสดงนาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือ คอมเทมปอรารี่ด้านซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่ เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะตนอยู่เสมอ และหากนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ชุดใดงดงามและคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏยศิลป์คณะอื่น ๆ ให้แพร่หลายออกไป

2.การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี ๒ ระดับ คือระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

2.1 ระดับเป้าหมาย

หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร เช่น

ก. เพื่อแก้บนหลวงพ่อโสธร หรือ

ข. เพื่อทดสอบขีดความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของนิสิตนักศึกษาที่เรียนสาขานาฏยศิลป์ระดับปริญญาตรี หรือ

ค. เพื่ออวยพรวันเกิดผู้อาวุโส หรือ เพื่อแสดงประกอบการแนะนำการเปิดเที่ยวบินใหม่ของสายการบินไทย หรือ

ง. การนำละคร เรื่องโรมิโอและจูเลียต ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาทดลองทำเป็นบัลเล่ต์ผสมนาฏศิลป์ไทย

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าการกำหนดเป้าหมายชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเพียงนั้น

2.2 ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายกำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะเกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น

ก. เพื่อให้การรำแก้บนหลวงพ่อโสธรทำได้ในราคาประหยัดสวยงาม ไม่ปะปนกับคน อื่น ๆ และสะดวกกับผู้เป็นเจ้าภาพที่จะไปร่วมพิธี

ข. เพื่อให้นิสิต นักศึกษาสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่มีคุณภาพสูง มีความเป็นตัวของตัวเอง มีสาระสะท้อนสังคมปัจจุบัน

ค. เพื่อให้เจ้าของวันเกิด ชื่นชมกับความวิริยะอุตสาหะของลูกหลานที่มาร่วมกตัญญูด้วยการฟ้อนรำอวยพร

ง. เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มาจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

3. การประมวลข้อมูล

เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใด ๆ ก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรม หรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูล มีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพินิจพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง ตัวอย่างเช่น นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ตั้งใจที่จะสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อจบการศึกษาปริญญาตรีขึ้นหนึ่งชุด โดยตั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ว่า เป็นการแสดงระบำชุดที่สะท้อนชีวิตมนุษย์โบราณ และข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง ซึ่งนิสิตผู้นี้ใช้เป็นหลักฐานและพื้นฐานในการคิดก็คือ ภาพเขียนของมนุษย์โบราณ อายุประมาณ 4,500 -5,000 ปี บนหน้าผายาวประมาณ 3 กิโลเมตร ซึ่งเรียกว่า ผาแต้มที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และภาพเขียนลักษณะเดียวกัน ที่มีอายุใกล้เคียงและอยู่ในบริเวณใกล้เคียง

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

คือ ข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจัง ก็อาจเกิดความดื่มด่ำ เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้วเกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์ นึกภาพนาฏยศิลป์ ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น ตัวอย่างเช่น นิสิตคนเดียวกันนั้นได้ศึกษาข้อมูลแรงบันดาลใจจากดนตรีและนาฏยศิลป์ของชนเผ่าพื้นเมืองจากแอฟริกากลาง และจากนาฏยศิลป์ที่แสดงชีวิตชนเผ่าโบราณที่นักนาฏยศิลป์ของจีนได้หวันคิดขึ้นมาใหม่ หรือนิสิตคนหนึ่งที่ต้องการทำระบำนกยูงขึ้นใหม่ ก็อาจศึกษาระบำนกยูงที่เป็นของอินเดีย อินโดนีเซีย จีน และไทย เป็นข้อมูลแรงบันดาลใจได้เช่นกัน

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้างและอย่างไรบ้าง ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเดิมต่อเนื่องมาก็คือ นิสิตกำหนดให้ระบำชุดของตน ครอบคลุมวิถีชีวิตคนโบราณบนผาแต้มเป็นหลัก โดยแสดงทั้งความเป็นอยู่ของคนและสัตว์ และกำหนดโดยข้อจำกัดของอาจารย์ประจำวิชา คือ ต้องใช้ผู้แสดงไม่เกิน 7 คน ใช้เวลาแสดงไม่เกิน 7 นาที ลงทุนไม่เกิน 7 พันบาท และใช้เวทีหอประชุมจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย ซึ่งมีขนาดกว้าง 15 เมตร สูง 4 เมตร การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์ มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จสมดังจินตนาการ

5.การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญ ของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์ มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ตนเคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีผู้ชอบรูปแบบผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมิฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์คนนั้นทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ ๆ บ้างก็ได้ เช่นเดียวกับจิตรกรเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพของตน

การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจจะสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ ได้ 4 แนว คือ

5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไป นิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักษณ์ในนาฏยศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม เช่น เพลงสร้อยสนสองชั้น นักนาฏยประดิษฐ์กำหนดท่ารำจากการตีบทจากท่ารำไทยฉบับหลวงมาให้ผู้รำปฏิบัติ อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ้มรำบ้างตามสมควร ครั้งถึงช่วงจบปี่พาทย์ทำเพลงรัว ผู้รำนำพานดอกไม้ออกมาโปรย เป็นเครื่องหมายอำนวยพร แล้วรำเข้าโรง การประดิษฐ์นาฏยศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่ทั่วไปในงานมงคลต่าง ๆ ผลงานสร้างสรรค์ในทำนองเดียวกันนี้ แต่มีคุณสมบัติที่โดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาโดยเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่น นาฏยศิลป์ชุดระบำนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงส์ ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้องและทำนอง ท่านผู้หญิงแผ้ว เสนีสนิทวงศ์ เป็นนักนาฏยประดิษฐ์

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมโดยการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธ์ผสม คล้ายการผสมพันธ์กล้วยไม้ ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ การรำไทยกับคอมเทมปอรารี่ด๊านซ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น

การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัด คือ บัลเล่ต์ เรื่อง มโนราห์ ซึ่งคุณหญิงเจนีเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ คุณหญิงได้ใช้บัลเลต์ เป็นนาฏยจารีตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ผลก็คือ ประเทศไทยมีบัลเลต์ที่มีลักษณ์เฉพาะตัวเกิดขึ้น และได้มีนักนาฏยประดิษฐ์คนต่อ ๆ มา ใช้วิธีการผสมผสานนี้ในการสร้างบัลเล่ต์จากประวัติศาสตร์ และวรรณคดีไทย อาทิ ศรีปราชญ์

การผสมระหว่างการรำไทยกับคอมเทมปอรารี่ด๊านซ์ ออกจะเป็นสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์นิยมคิดมากกว่า เพราะจารีตคอมเทมปอรารี่ด๊านซ์ง่ายกว่าบัลเล่ต์ และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของรำไทย จึงทำให้การผสมผสานกันเป็นไปได้ค่อนข้างจะแนบเนียน

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ เช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ ซึ่งนักนาฏยประดิษ์จะใช้หลักของบัลเล่ต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเต้นคู่ชายหญิง ที่เกาะเกี่ยวกันและการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าว นักนาฏยประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่มิได้มีอยู่ในนาฏยจารีตของบัลเลต์คลาสิกเพื่อให้ผลงานของเขาดูแปลกใหม่ทันสมัย อีกตัวอย่างหนึ่งคือ การที่นักนาฏยประดิษฐ์ชาวอินโดนีเซียนำเอาท่ามวยพื้นเมือง ที่เรียกว่า ซีลัต มาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่หลายชุดในปัจจุบัน โดยนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยม ท่าชก และท่าปิดป้อง มาเป็นหลัก แล้วเสริมท่าต่าง ๆ เข้าไปใหม่แปลกใหม่กว่าเดิม และให้ได้ความที่ตนต้องการ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะนำท่าใหม่ ๆ เข้ามาใช้ แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความเอกภาพ โดยผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำเอาปัจจัยต่าง ๆ เช่น ดนตรี และท่ารำของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็ไม่

อาจสะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ ของญี่ปุ่น ที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏยศิลป์ ที่นักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม การคิดค้นรูปแบบใหม่ ๆ ในวงการนาฏยศิลป์ เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง และมีการสืบทอดกันเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้น ก็ตกเป็นนาฏยจารีตขึ้นอีกชนิดหนึ่ง ในวงการนาฏยศิลป์ เช่น เมื่อมีการคิดนาฏยศิลป์ใหม่ขึ้นที่เรียกว่า โมเดิร์นด๊านซ์ เพื่อหนีไปจากบัลเล่ต์ ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ก็แพร่หลายและพัฒนามาจนกลายเป็นรูปแบบที่มีมาตรฐานปัจจุบัน เมื่อกล่าวถึงโมเดิร์นด๊านซ์ นักนาฏยประดิษฐ์มักพากันเห็นเป็นของล้าสมัย ไม่ควรแม้แต่จะใช้คำว่า “โมเดิร์น” ซึ่งแปลว่าทันสมัย และหันไปใช้คำว่า “คอมเทมปอรารี่” ซึ่งแปลว่า ปัจจุบันแทน การรำตามแบบพันทาง ซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 เพื่อให้การรำดูเป็นออกภาษาต่างชาติ ทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้รำ เช่น การรำออกภาษามอญ การออกภาษาลาว เป็นต้น จนเกิดมีการรำเสมอมอญ เสมอลาว ขึ้นในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป การเกิดนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ และกลายเป็นนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุดเช่นนี้ เป็นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณและด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบและจัดทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด ในขณะเดียวกันนักนาฏยประดิษฐ์ก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหา และข้อเสนอแนะของเขาเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสร้างสรรค์น้อยที่สุด และงานจะเอกภาพ เพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี

นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดรูปร่างหน้าตา บุคลิก และความสามารถของผู้แสดงเพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้อง ทำให้การแสดง

สำเร็จไปแล้วครั้งหนึ่ง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนด รูปแบบ ชนิด และแนวทางของดนตรีเพื่อให้สามารถคัดเลือก หรือแต่งเพลง และทำเสียงต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับการใช้งานนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉาก และเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักนาฏประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจ และสร้างผลงานสนองความต้องการด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพและมีเอกภาพ

7. การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น นักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ

7.1 ทฤษฎีทัศนศิลป์

กล่าวถึง องค์ประกอบต่าง ๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพ ทำให้เกิดความงามและมีความหมาย นาฏยศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกาย และแสง สี หากนักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ

ทฤษฎีทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน

7.1.1 องค์ประกอบทางทัศนศิลป์

7.1.2 การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

7.1.1 องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

7.1.1.1 จุด คือ หน่วยที่เล็กที่สุดที่ปรากฏบนผิวพื้น จุดที่ใกล้ ๆ กันจะให้ความรู้สึกว่าดึงดูดกันดั่งขั้วแม่เหล็ก หากจุดอยู่ห่างกัน ความรู้สึกดึงดูดกัน หรือความผูกพันจะลดลงเป็นลำดับ ผู้แสดงนับเป็นจุด ๆ หนึ่งบนเวที หากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องผูกพันกัน ทำให้ขาดเอกภาพ

7.1.1.2 เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้น และจุดจบ เส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรง และเส้นโค้ง เส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจัง เฉียบขาด แน่วแน่ ส่วนเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกที่

อ่อนไหว ไม่แน่นอน นอกจากนี้ ทั้งเส้นตรงและเส้นโค้ง ยังมีต่อออกไปเป็นเส้นฟันปลา และเส้นลูกคลื่น คือการต่อเส้นโค้งและเส้นเว้า เข้าเป็นลูกคลื่น เส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวล หลีกเลี่ยง นอกจากนี้ เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบ เส้นทแยงให้ความรู้สึกน้อมรับและเปลี่ยนแปลง ผู้แสดงที่ยืนตรงชูมือขึ้นสูง ย่อมแสดงความสง่า จริงจัง ร่าเริง เป็นผู้นำ ผู้แสดงที่โน้มตัวลงหรือเอนตัวตามผู้อื่นย่อมแสดงความเป็นผู้ตาม ความอ่อนน้อมถ่อมตนตลอดจนถึงการแสดงความโศกเศร้า เส้นฟันปลา หรือเส้นลูกคลื่น คือทิศทางที่ผู้แสดงเคลื่อนที่ไปในอารมณ์ต่าง ๆ บางครั้งสับสน วุ่นวาย หวาดกลัว แตกตื่น บางครั้งร่าเริง บางครั้งโศกเศร้า แล้วแต่กรณี

7.1.1.3 รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกัน เกิดเป็นรูปทรงขึ้น รูปทรงมีทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ รูปทรงแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

รูปทรงเรขาคณิต คือรูปทรงที่เกิดจากการประกอบกันของเส้นตรงและเส้นโค้ง อันเป็นส่วนหนึ่งของวงกลม เช่น รูปเหลี่ยมต่าง ๆ รูปกลม รูปผสมระหว่างเส้นตรงกับเส้นโค้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำเส้นตรงและเส้นโค้งมาประกอบกัน รูปสามเหลี่ยมด้านเท่าสี่เหลี่ยมจัตุรัสและวงกลมให้ความรู้สึกที่หนักแน่น เข้มแข็ง ไม่เปลี่ยนแปลง รูปวงกลมให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเข้ากับสภาพแวดล้อมอื่น ๆ หรือ ผสมผสานกับรูปทรงอื่นได้ง่ายกว่าสองรูปแรก รูปทรงเหล่านี้ มักใช้ในการออกแบบ การแปรแถว หรือการตั้งซุ้ม ให้เกิดความงดงาม และความหมายต่าง ๆ ดังกล่าว

รูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงที่เกิดจากการคดเคี้ยวของเส้นที่เป็นไปตามธรรมชาติ ทำนองเดียวกันกับเส้นโค้ง เส้นเว้าของชายหาด ทะเลสาบ ลำธาร เป็นต้น การแปรแถวและการตั้งซุ้มโดยอาศัยรูปทรงธรรมชาติ มักใช้กับการออกแบบที่ต้องการความรู้สึกที่ไม่เป็นทางการ ความรู้สึกที่ไม่ต้องการความมีระเบียบ หรือความรู้สึกเป็นอิสระ

7.1.1.4 สี เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของวัตถุที่จะมีสีเฉพาะตัวและเมื่อผสมผสานกันก็จะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้น ดังนั้นจำนวนของสีในโลกจึงนับไม่ถ้วน แต่สีทั้งหมดนี้เกิดจากแม่สีเพียง 3 สี คือ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง จากนั้นเมื่อต้องการสีอื่น ๆ ก็ผสมสีแม่สีเข้าด้วยกัน เช่น ผสมสีน้ำเงินกับสีเหลืองในปริมาณเท่ากับก็จะเกิดเป็นสีเขียว ผสมสีเหลืองกับสีแดงในปริมาณที่เท่ากับก็จะเกิดเป็นสีส้ม ผสมสีแดงกับสีน้ำเงินในปริมาณเท่ากันก็จะเกิดเป็นสีม่วง

การเลือกสี มีวิธีหลัก ๆ คือ 1. สีเดียว 2. สีตรงข้าม 3. สีข้างเคียง

1.สีเดียว คือการใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้มและเจือจางต่างกัน เช่น สีแดงเข้มไปจนถึงสีแดงเจือจาง หรือสีชมพูอ่อน หรือการใช้สีเขียวเข้มไปจนถึงสีเขียวอ่อน เป็นต้น

2.สีตรงข้าม คือการใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสี เช่น สีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับ

สีเขียว สีเหลืองอยู่ตรงข้ามกับสีม่วง สีน้ำเงินอยู่ตรงข้ามกับสีส้ม เป็นต้น

3.สีข้างเคียง คือการใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสี เช่น ใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปจนถึงสีเขียว หรือสีเขียวไปจนถึงสีเหลือง หรือสีแดงไปจนถึงสีม่วงเป็นต้น

การจัดกลุ่มสีเช่นนี้จะทำให้เกิดระบบที่เป็นระเบียบในการออกแบบ หากใช้สีแตกกลุ่มโดยปราศจากการพินิจพิเคราะห์ สีที่แปลกปลอมก็จะโดดเด่นออกมาทำให้เสียเอกภาพของการจัดกลุ่มสี

ความหมายของสีในทางจิตวิทยา

สีมีคุณสมบัติทางจิตวิทยา เพราะสีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป สีที่สด เช่น แดงสด เหลืองสด เขียวสด จะให้ความรู้สึกเร้าใจ สดใส กระปรี้กระเปร่า สีที่ทึบ เช่น น้ำเงินเข้ม น้ำตาลเข้ม สีม่วงเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักและขรึม นอกจากนี้สียังได้รับการกำหนดความหมายเป็นสากลไว้ ดังนี้

สีขาว หมายถึง ความบริสุทธิ์
สีเขียว หมายถึง ความสดชื่น
สีฟ้า หมายถึง ความเปิดเผย
สีแดง หมายถึง ความกล้าหาญ
สีดำ หมายถึง ความเสียสละ
สีน้ำเงิน หมายถึง ความสง่างาม
สีเหลือง หมายถึง ความร่าเริง
สีน้ำตาล หมายถึง ความสุขุม
สีชมพู หมายถึง ความสดใส
สีส้ม หมายถึง ความเจิดจ้า

ความหมายของสีในทางวัฒนธรรม

ในสังคมเก่าแก่มักมีการจัดระบบสีแทนสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น การกำหนดสี เครื่องแต่งกายให้ใช้บ่งบอกลำดับยศขุนนาง การกำหนดสีเครื่องแต่งกายในงานพิธีการต่าง ๆ เช่น สีแดงในงานแต่งงาน และสีดำในงานศพ เป็นต้น ดังนั้น การใช้สีจึงต้องพิถีพิถันให้มาก

สีที่กล่าวมาเป็นสีของวัตถุที่จับต้องได้ มีอีกชนิดหนึ่ง คือ สีของแสง ซึ่งมีแม่สี 3 สี คือ สีแดง สีน้ำเงินและสีเขียว การผสมสีแสง มีหลักการคล้ายที่กล่าวมาแล้ว แต่มีข้อควรระวังก็คือ สีของแสงไปกระทบวัตถุที่มีสีเดิมอยู่ สีวัตถุนั้นอาจเปลี่ยนไป ผ้าต่วนสีเขียวโดนกับไฟสีแดงจะเป็นสี

น้ำตาล เป็นต้น ดังนั้น การออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉากและแสง ควรต้องปรึกษาหารือกันอย่างใกล้ชิด และควรระวังเรื่องการเปลี่ยนแปลงสีไว้ด้วย

7.1.1.5 พื้นผิว วัตถุทุกชนิดจะมีพื้นผิวกายที่แตกต่างกันเป็น ๒ ประเภทใหญ่ ๆ คือ ผิวเรียบ หรือผิวละเอียด และผิวหยาบหรือผิวขรุขระ ผิวเรียบให้ความรู้สึก นุ่มนวล น่าสัมผัส เบาสบาย ส่วนผิวขรุขระจะให้ความรู้สึก กระด้าง แข็งกร้าว น่าเกรง น่าเกรงขาม คำว่าพื้นผิวในทางนาฏยศิลป์ หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่า ราบเรียบ เบา ต่อเนื่อง หรือกระตุก รุกร้น โครมคราม ขรุขระเพียงใด และอาจครอบคลุมไปถึงพื้นของวัตถุที่นำมาทำฉาก และเครื่องแต่งกายที่ทำให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล หรือหยาบกระด้าง ตามอารมณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ

7.1.2 การจัดองค์ประกอบทัศน์ศิลป์

การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มีหลัก 4 ประการ คือ

1.ความมีเอกภาพ

2.ความสมดุล

3.ความกลมกลืน

4.ความแตกต่าง

แต่ละประเภทจะมีเกณฑ์มาตรฐานดังรายละเอียด ต่อไปนี้

ความมีเอกภาพ

ในการนำองค์ประกอบต่าง ๆ มารวมกันขึ้นเป็นภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใด แต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือ ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสี่ยง ๆ ขาดเอกภาพโดยสิ้นเชิง ตัวอย่างในทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเล่ต์ การตั้งจีบและวงของรำไทย การเต้นเข้าจังหวะกลองของภารตนาฏยัม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่เชื่อมองค์ประกอบอื่น ๆ ในนาฏยจารีตของบัลเล่ต์ หรือรำไทย หรือภารตนาฏยัม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเอกลักษณ์บางอย่างเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ

ความสมดุล

เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่มีความสมดุล ก็จะเกิดความมั่นใจวา สิ่งที่เห็นอยู่นั้นมีความมั่นคง ไม่ล่มสลายเพราะขาดสมดุล ความสมดุลเกิดจากการ

จัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางลำตัว เป็นหลักในการพิจารณาและพิพากษาว่าสิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด ความสมดุลนี้มิใช่เกิดจากการชั่งน้ำหนักวัตถุหนักเท่ากับบนตราชู ซึ่งเป็นเครื่องชั่งน้ำหนักที่มีเข็มอยู่ตรงกลาง และมีถาดรับน้ำหนักอยู่ปลายคานทั้งสองข้าง แต่ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่าง ๆ จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอ ๆ กัน

การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด

1.ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ

2. ชนิดสองไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้างของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

เมื่อนำหลักแห่งความสมดุลมาใช้ในนาฏยศิลป์ ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแกนแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ บนเวที จะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุตินี้ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วงควรพิจารณา มิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่งของเวทีมากเกินไปจนดูไม่สมดุล และในส่วนของการตั้งซุ้ม หรือการที่ผู้แสดงมารวมตัวกันเพื่อจัดเป็นกลุ่มในช่วงใดช่วงหนึ่งของระบำ หรือตอนจบของละคร ก็ต้องคำนึงถึงการจัดผู้แสดงทุกคนให้เกิดภาพรวมที่สมดุล โดยนิยมถือเอาแนวที่ตัวละครตัวเอกเป็นแกนหลัก มีตัวละครอื่น ๆ ประกอบเข้ามาเป็นภาพหมู่ที่ดูสมดุล แม้ว่าจะทำท่าต่าง ๆ กัน

ความกลมกลืน

ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีในกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความกลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการที่มีลักษณะความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกออกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นอาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือเข้ากับคนอื่นมิได้ เครื่องแต่งกายบัลเล่ต์ เรื่องสวอนเลก เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาจะมีรูปแบบที่เด่นแตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเล่ต์เป็นนาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว

ความกลมกลืนทางนาฏยศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเล่ต์จีน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ที่คิดขึ้นใหม่ ในยุคของเหมาเจ๋อตุง จีนได้รับแนวคิดเรื่องนี้จากบัลเล่ต์คลาสสิกที่จีนรับอิทธิพลมาจากรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบำเรื่องแทนงิ้ว โดยเลียนแบบบัลเล่ต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่น ท่ากายกรรม ท่าจากงิ้ว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนการเต้นอย่างบัลเล่ต์กลาย ๆ ฉากและแสงสี ก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเล่ต์คลาสสิก วงดนตรีใช้เครื่องดนตรีจีน แต่ปรับเปลี่ยงให้มีระดับเป็นสากลเทียบเท่าวงซิมโฟนีของดนตรีสากล โดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออู้ขนาดใหญ่ใช้แทนบรรเลงเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาน เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือความประทับใจในนาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ ที่กลมกลืน สอดคล้องกัน ไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษ์นิยมตำหนิว่า เอาศิลปะดั้งเดิมมาทำลาย บัลเล่ต์จีน คือตัวอย่างที่ดีแห่งความกลมกลืน ซึ่งต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะ ความเข้าใจในศิลปะ และบารมีในการสร้างสรรค์อย่างมากมาย

ความแตกต่าง

มีความหมายตรงข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึงกัน ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้นการสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด

หลักในการให้เกิดความแตกต่างก็คือ องค์ประกอบแต่ละหน่วย ย่อมมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากก็น้อย ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะพึงใช้ประโยชน์จากความแตกต่างเหล่านี้มาเป็นปัจจัยในการสร้างความหลากหลาย อันนำไปสู่ความหรูหราความตระการตาของผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่า เมื่อใดควรจะให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบหน่วยใด เวลาใด มากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์คนนั้น

เมื่อจะขยายตามหลักการนี้ไปในทางนาฏยศิลป์ก็เปรียบได้ว่า ผู้แสดงเป็นองค์ประกอบหน่วยหนึ่งในการสร้างสรรค์ ผู้แสดงแต่ละคนย่อมมีความสามารถแตกต่างแฝงอยู่ในตัวเอง นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนฟ้อนรำเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรูหราหรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนักนาฏยประดิษฐ์ ได้กำหนดให้ผู้แสดง แสดงความแตกต่างกัน

บ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น

นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องนำหลักการทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏยศิลป์ และการลงมือปฏิบัติอีกด้วย

7.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology)

คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ คือ

7.2.1 การใช้พลัง (Energy)

7.2.2 การใช้ที่ว่าง (Space)

7.2.1 การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อแสดงนาฏยศิลป์มี 3 ประเภท คือ ก. ความแรงของพลัง ข. การเน้นพลัง ค. ลักษณะของการใช้พลัง

ก. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมาก มีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อย แต่อย่างใด

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลัง เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอ ด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทยอาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

ค. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ

1. การแกว่งไกว คือการที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า

2.การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบคล้ายการตีกลอง

3.การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

4. การสั่นพลิ้ว คือการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

5. การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง 5 ประเภทนี้มิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดงและนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

7.2.2 การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือมีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด ก.ตำแหน่ง ข.ขนาด และ ค. ทิศทาง

ก. ตำแหน่ง คือ การจัดที่ใช้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ผู้แสดงทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนการฟ้อนรำผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้น ๆ นานเพียงใด ขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

ข. ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมาก ผู้ที่แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

ค. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ

1. การเข้าหาคนดู

2. การถอยออกจากคนดู

3. การขนานกับคนดู

4. การทแยงมุมกับคนดู

5.การวนเป็นวงหน้าคนดู

6.การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา

7.การยกสูงและ

8.การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ดี เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทาง ต่าง ๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

1.การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่

2.การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

3. การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่า ๆ กัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

4. การเคลื่อนที่ทะแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอนและทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรงแบบตั้งฉาก

5.การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

6. การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกันจะแสดงความสับสนวุ่นวาย

7. การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

8. การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

7.3 ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์

นักนาฏยศิลป์มีวิธีทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏย

ประดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่าง ๆ ดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว ก็ถึงเวลาออกแบบจริง ๆ การออกแบบทางนาฏยศิลป์มีวิธีและขั้นตอนคล้ายคลังกับศิลปะสาขาอื่น ๆ คือ

1.โครงร่างโดยรวม

2.การแบ่งช่วงอารมณ์

3. ท่าทางและทิศทาง

4. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาพ ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏยศิลป์ชุดนั้นคร่าว ๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดงและตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้อย่างดีทำนองเดียวกันกับบทละคร

7.3.1 การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพวิจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะ ๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญ ๆ เป็นระยะ ๆ

7.3.2 การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงของนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงสั้น ๆ บ้าง ยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงนั้น ๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่ อารมณ์ทุกทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้า ๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วง หรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

7.3.3 ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ มักมีท่าทางหลัก ปรากฏอยู่เป็นระยะ ๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้นและมีท่าทางอื่น ๆ กำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง ๘ ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อการกำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

7.3.4 การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษ

ในช่วงนี้ เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

อนึ่ง ในการออกแบบนาฏยศิลป์ แม้จะดำเนินการตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่นลองตั้งซุ้ม ลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่ เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้จะด้วยความจำ ด้วยภาพวาด หรือภาพถ่าย หรือวีดีทัศน์ก็ได้

นาฏยประดิษฐ์ของไทย

นาฏยประดิษฐ์ของไทย มีจารีตมาช้านาน และมีลักษณะสำคัญสามประการคือ 1. ท่ารำ 2.การแปรแถวและ 3. การตั้งซุ้ม

1.ท่ารำ ท่ารำของไทยแบ่งออกได้เป็นสามแบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

1.1 ท่าระบำ เป็นการรำทำท่างาม ๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้อง ตัวอย่าง นาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่งคือ ระบำดาวดึงส์ ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเจ็ม กุญชน หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

1.2 ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็นสามประเภท คือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละคร หรือท่ารำตี บทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือ ทำท่าเป็นปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้น เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนบอก แต่กรายมือให้เป็นการฟ้อนรำ เป็นต้น ดังนั้น ท่าตีบทของนาฏยศิลป์ไทย จึงเข้าใจได้ง่าย

1.3 ท่าเต้น นาฏยศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือรำทำท่าต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริง นาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของ ขา และเท้า ทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไป หรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง ท่าเต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

2. การแปรแถว

การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลม ชั้นเดียว วงกลมซ้อน

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3.การตั้งซุ้ม

การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลักและกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากันและทำท่าเหมือนกัน

อย่างไรก็ดี การตั้งซุ้มของโขน ที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกันแต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงาม และมีเอกลักษณ์โดดเด่น และเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่าง ๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัวทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์คิดออกแบบให้หลากหลายออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว และการตั้งซุ้ม แม้จะนิยมคิดในแนวให้สองข้างเหมือนกัน แต่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องนี้ ดังเช่น การขึ้นลอยในโขน ก็เป็นการออกแบบตั้งซุ้มให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีต มีความร่ำรวยในจารีตและภูมิปัญญา ซึ่งสามารถอำนวยประโยชน์ให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยในปัจจุบัน สามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับว่านาฏยประดิษฐ์ของไทยมีคุณค่าสูงส่งมากชนิดหนึ่งในโลก

ข้อควรระวังด้านนาฏยประดิษฐ์

นักนาฏยประดิษฐ์ใหม่ ๆ มักมีความกังวลว่าผลงานของตนจะไม่งดงาม และไม่เป็นที่ยอมรับของคนดู ความงดงามทางศิลปะเป็นเรื่องของจิตใจในการยอมรับและชื่นชม ไม่ใช่ความถูกต้องอย่างคณิตศาสตร์ คนดูจะชื่นชมยินดีหรือไม่นั้น ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับว่าคนดูเข้าใจนาฏยประดิษฐ์ชุดนั้นเพียงใด แม้ว่างานนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ จะแตกต่างไปจากประเพณีและวิธีการดั้งเดิมที่คนดูเคยชิน แต่หากเป็นการแสดงที่มีคุณภาพ คนดูก็ย่อมเข้าใจและพึงพอใจ คล้ายรับประทานอาหารต่างชาติที่มีรสถูกปาก และมีการประดับประดาที่ถูกตา ก็เกิดความนิยมยินดี

การกำหนดรายละเอียดลงไปว่าผลงานสร้างสรรค์อย่างใด จึงจะงดงามเป็นเรื่องสุดวิสัย จึงมักกระทำได้แต่เพียงกำหนดเป็นหลักการดังกล่าวแล้ว ในที่นี้จะกล่าวถึงการหลีกเลี่ยงไม่กระทำอะไรบ้างที่เสี่ยงต่อความงดงามของนาฏยศิลป์ ดังนี้

1. ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆ จนคนดูเจนตาและไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้น แม้ว่าสิ่งที่ทำขึ้นนั้นจะทำได้ยากแต่เมื่อทำบ่อย ๆ ก็หมดความหมาย

2. ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจ และจะไม่ชื่นชม เพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ

3. ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจ และติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง

4. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ ต่อเมื่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น

5. ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย

6. ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่ามหรือฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้

7. ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญา และประสบการณ์

8. ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ

9. ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม และความมั่นใจ

10. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำให้คนดูเบื่อ

สรุปนาฏยประดิษฐ์ เป็นการประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดงมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการ การศึกษาและเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมาก และหลากหลายเพียงใด ก็ย่อมทำให้นักนาฏยประดิษฐ์มีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์สามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาใช้ในงานออกแบบของตนไดมากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีก

ประการหนึ่ง ทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง

2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุดระบำศรีเทพ

2.1 ทฤษฎีนาฏยลักษณ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, หน้า 285-306) กล่าวว่า นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะของนาฏยศิลป์ สกุลใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะนาฏยลักษณ์ เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหา และวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ จึงสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจน นาฏยลักษณ์กำหนดได้จากการแสดงออกของนาฏยศิลป์ใน 4 ส่วนหลัก คือ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีและการแสดง

1.เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏศิลป์มักมีลักษณะเฉพาะโดยเฉพาะนาฏศิลป์ที่ได้พัฒนามาเป็นเวลานานจนเกิดมีระเบียบแบบแผนหรือบัญญัตินิยมในเรื่องเครื่องแต่งกายซึ่งเป็นสิ่งแรกที่คนดูสัมผัสได้ก่อนสิ่งอื่นใด เมื่อผู้แสดงปรากฏบนเวทีคนดูจะพินิจพิจารณาดูเครื่องแต่งกาย เพื่อทำความเข้าใจกับตนเองก่อนว่า สิ่งที่ผู้สวมใส่อยู่บนเวทีเบื้องหน้าตนนั้นคิดอะไร ถ้าเป็นเครื่องแต่งกายที่ตนคุ้นเคยก็จะไม่เกิดความกังขา แต่เป็นการชื่นชมในความงาม แต่ถ้าเป็นเครื่องแต่งกายที่ตนไม่คุ้นเคยหรือไม่เคยเห็นมาก่อน คนดูก็จะเกิดความพยายามจับประเด็นให้ได้ว่า เครื่องแต่งกายมีจุดเด่น ๆ อะไร สุดแล้วแต่ว่าเครื่องแต่งกายชุดนั้นมีอะไรเตะตา จุดเด่นของเครื่องแต่งกายที่สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องบ่งชี้นาฏยลักษณ์มี 4 ประการ คือ จุดเดนเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย สีของเครื่องแต่งกายและวัสดุ

1.1จุดเด่นเฉพาะชิ้น ชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายบางชิ้นที่มีลักษณะเฉพาะที่คนดู สามารถเห็นได้ชัดในทันที เช่น กระโปรงสั้นบานแข็งของบัลเล่ต์ผู้หญิง ชฎายอดแหลมสูงของ เครื่องละครรำไทย ผ้าห้อยหน้าและห้อยข้างของชุดรำชวา ขนนกยาวคู่ประดับบนศีรษะของงิ้วชุดแม่ทัพกับชฎามีรัศมีโดยรอบขนาดใหญ่มากของกถักฬิ ดังนั้นภาพที่คนดูจับได้เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายอันเป็นลักษณะเด่น ๆ จึงไม่ใช่รายละเอียดแต่เป็นอะไรบางอย่างที่แปลก ที่ไม่เหมือนใคร และเมื่อดูลงไปรายละเอียดจะพบวาในนาฏยศิลป์บางประเภทสามารถสังเกตลักษณะเด่นได้จากเครื่องประดับศีรษะหรือหน้ากาก

1.2 ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย การมองภาพโดยรวมของเครื่องแต่งกายก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการทำความรู้จักและเข้าใจในนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชนิด ภาพโดยรวมอาจกล่าวอีกนัยหนึ่งคือเส้นรอบรูปเครื่องแต่งกายที่ทำให้เห็นว่ารอบภาพของเครื่องแต่งกายแต่ละชุดนั้นต่างกัน

1.3 สีของเครื่องแต่งกาย เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งทั้งนี้ เพราะนาฏยศิลป์แต่ละชนิด มักจะมีบัญญัตินิยมในเรื่องนี้ค่อนข้างละเอียด โดยเฉพาะสีเครื่องแต่งกายละครตัวสำคัญจะแต่งให้คล้ายกับสีกายของตัวละครตัวนั้น เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ พระรามสีเขียว พระลักษณ์สีเหลือง ทศกัณฐ์สีเขียว หนุมานสีขาว และบัลเล่ต์เรื่องสวอนเลก โอเด็ดแต่งสีขาวหรือหงส์ขาว โอดีลแต่งสีดำหรือหงส์สีดำ

1.4 วัสดุ เป็นสิ่งทำให้เครื่องแต่งกายมีสถานะแตกต่างกัน เช่น บางชุดใช้ผ้าแพรหนา หนัก บางชุดใช้ผ้าปัก บางชุดใช้ผ้าโปร่งบางแข็ง บางชุดใช้ผ้าพลิ้ว ทำให้การแสดงดูอ่อนไหวหรือแข็งกระด้างตามแต่วัสดุนั้น ๆ เช่น ระบำแขนเสื้อจีนจะใช้ผ้าแพรมีน้ำหนักให้สามารถสะบัดและสลัดแขนให้ผ้าลอยออกไปได้อย่างงดงาม ชุดของโน่ทำด้วยผ้าหนาแข็งเป็นแผ่นทำให้แลดูหนักแน่น ในเวลาเคลื่อนไหว ชุดลิเกปักด้วยเพชรเกือบทั้งชุดส่งประกายระยิบระยับ

2.อุปการณ์การแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิด โดยเฉพาะในกลุ่มการฟ้องรำนั้น ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดง อุปกรณ์การแสดงนี้ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ อีกทั้งอาจเป็นสิ่งที่กำหนดรูปแบบของการฟ้อนรำอีกด้วย ดังนั้นอุปกรณ์การแสดงจึงนับได้ว่าเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดใด ๆ ชุดหนึ่งได้อีกประการหนึ่ง อุปกรณ์การแสดงแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ตามลักษณะของการใช้สอย คือ 1. อาวุธ 2.เครื่องมือ 3.เครื่องดนตรี 4.พฤกษชาติ 5.เบ็ดเตล็ด

2.1 อาวุธ เป็นเครื่องประดับประหารศัตรู แต่ในการแสดงนาฏยศิลป์ ใช้อาวุธที่ทำเทียมให้มีน้ำหนักเบา ใช้ในการร่ายรำได้สะดวกและปลอดภัย มีการประดับตกแต่งให้สวยงามรับกับเครื่องแต่งกาย อาวุธ แบ่งได้เป็นอาวุธสั้น เช่น กริช และอาวุธยาว เช่น ทวนและแบ่งได้เป็นอาวุธมือเดียว เช่นกระบี่ และอาวุธสองมือ เช่น ดาบคู่ ดาบและโล่ อาวุธแต่ละชนิดมีรูปลักษณะและวิธีการใช้แตกต่างกัน จึงทำให้ท่ารำอาวุธต่างกันด้วย

2.2 เครื่องมือเครื่องใช้ เป็นเครื่องมือประกอบอาชีพและเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันที่เป็นของจริงหรือใกล้เคียงกับของจริง เช่น เต้นกำรำเคียวจะถือเคียว ระบำแร่จะถือถาดร่อนแร่ รำเสนงจะถือเขาควายหรือเสนง เชิ้งกระติบจะสะพายกระติบข้าวเหนียว ระบำหยางเกอะของจีนจะ

ถือผ้าเช็ดหน้า ฟ้อนเทียนจะถือเทียน สาวน้อยกางจ้องจะถือร่มหรือจ้าง ระบำพัดของเกาหลี ระบำประทีปของพม่า เครื่องมือเครื่องใช้เหล่านี้มีวิธีจับต่าง ๆ กัน ซึ่งสะท้อนอยู่ในท่าร่ายรำด้วย

2.3 เครื่องดนตรี เป็นเครื่องดนตรีจริง เพราะต้องมีเสียงดนตรีชนิดนั้น ๆ ในการแสดงด้วย เครื่องดนตรีมักเป็นเครื่องจังหวะ เพราะสะดวกในการใช้ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ เช่น โมงครุ่มตีกลองทัด ระบำกลองของศรีลังกา ระบำฉาบของเกาหลี ระบำกุลาตีไม้ ระบำฉิ่ง เครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้แสดงถือและบรรเลงในระหว่างการแสดงอีกด้วย ดังนั้นท่าทางของการฟ้อนรำ จึงถูกกำหนดด้วยท่าทางการถือเครื่องดนตรี และวิธีบรรเลง

2.4 พฤกษชาติ เป็นดอกไม้ ใบไม้ กิ่งไม้ ทั้งของแท้และของเทียม พฤกษชาติที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง มักเลือกจากพันธ์ไม้ในท้องถิ่น เพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น เช่น ระบำดอกบัวจากปทุมธานี ฟ้อนเอื้องผึ้งของล้านนา นอกจากนี้ ก็มีการนำดอกไม้นานาชนิดมาใช้เป็นอุปกรณ์การฟ้อนรำเพื่อความสวยงาม

2.4 เบ็ดเตล็ด เป็นอุปกรณ์การแสดงที่ไม่สามารถจัดรวมเข้าเป็นหมวดหมู่กับกลุ่มข้างต้นได้ เช่น กุดาเกปัง เป็นระบำขี่ม้าแผงแบบขี่คร่อม ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ของอินโดนีเซียและมาเลเซีย ประเลงเป็นชุดเบิกโรงของไทยที่ผู้แสดงถือหางนกยูง ระบำริบบิ้นของจีน ระบำกะลาของเขมร

อุปกรณ์การแสดงทั้ง 5 ประเภทดังกล่าว เป็นสิ่งสะดุดตาของคนดู และขณะที่ผู้แสดง ใช้อุปกรณ์ร่ายรำก็ยิ่งทำให้อุปกรณ์การแสดงเด่นยิ่งขึ้น จึงทำให้สามารถใช้เป็นตัวบ่งชี้ นาฏยลักษณ์ได้อีกประการหนึ่ง

3.ดนตรี เป็นสิ่งที่คนดูสดับรับฟัง ซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนองเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย โดยปกติดนตรีบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี 4 ประเภท คือ ดีด สี ตีและเป่า เครื่องดนตรีที่ทำจากวัสดุ 2 ประเภท คือ ไม้หรือโลหะ ดนตรีเป็นเครื่องช่วยแสดงนาฏยลักษณ์ได้ 3 ประการ คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลงและสำเนียงดนตรี

3.1 คุณลักษณะของเสียง คนดูนาฏยศิลป์จะฟังดนตรีไปพร้อมกัน และสามารถสังเกตได้ว่า ผู้แสดงเคลื่อนไหวด้วยเสียงอะไรเป็นหลัก แม้ว่าเพลงที่ผู้แสดงใช้แสดงจะมีเสียงดนตรีผสมผสานอย่างหลากหลาย แต่ก็พอสังเกตได้ชัดเจนว่าเสียงใดเป็นเสียงหลักในการขยับขับเคลื่อนร่างกาย เช่น เพลงสำหรับบัลเล่ต์ใช้เสียงเครื่องสีดำเนินทำนองไม่ค่อยมีเสียงกลองตีเป็นจังหวะ อย่างเพลงลีลาศ ในขณะที่ระบำกถักฬิมีแต่เสียงกลอง ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลง ทำนองมีแต่นักร้องขับร้อง เป็นทำนองเพลงเท่านั้น เช่นเดียวกับระบำฮูล่าของฮาวายโบราณใช้การขับร้องประกอบการตบน้ำเต้าขนาดใหญ่เป็นจังหวะให้ร่ายรำและต่อมาก็พัฒนาเป็นการบรรเลงทำนอง

ด้วยอูกูเล่หรือกีตาร์ขนาดเล็ก และกีตาร์ฮาวาย ซึ่งมีเสียงกังวานรับกับการเคลื่อนไหวโยกย้ายร่างกายของระบำฮูล่ารุ่นหลัง การที่คนดูสามารถสังเกตได้แน่ชัดว่า ผู้แสดงใช้เสียงเครื่องดนตรีใดเป็นหลักในการเคลื่อนไหวและเสียงนั้นมีคุณสมบัติอย่างไร เช่น เสียงกังวานแบบแตรทองเหลืองหรือเสียง แหบโหยแบบขลุ่ยไม้ไผ่ เสียงสั่นระรัวด้วยกลองชนิดต่าง ๆ หรือเสียงเบาใสด้วยฆ้องใบเล็ก ๆ หลายใบ เสียงหวานแว่วต่อเนื่องของซอหรือเสียงนุ่มพลิ้วของพิณ เสียงเหล่านี้ บ่งบอกคุณลักษณะเด่นซึ่งมีผลผูกพันกับนาฏยลักษณ์ที่กำลังแสดงอยู่นั้นเอง

3.2 วิธีบรรเลง เพลงที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ มีทั้งเพลงชั้นสูงที่ประณีตซับซ้อนหลายกระบวนการไปมาเป็นเวลานานหรือเป็นเพลงพื้น ๆ ที่มีท่วงทำนองง่าย ๆ ซ้ำ ๆ สนุกสนาน เพลงเหล่านี้ก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการช่วยจำแนกแยกแยะนาฏยลักษณ์ เพราะเพลงชั้นสูงจะสัมพันธ์กับกระบวนการฟ้อนรำชั้นสูงที่มีท่ารำ ทำเต้น การแปรแถว การจัดกลุ่มที่สลับซับซ้อนมีรายละเอียดมากมาย ทุกอย่างเต็มไปด้วยกฎเกณฑ์และแบบแผนมาตรฐานอันประณีตเช่นเดียวกับดนตรี ส่วนเพลงแบบง่าย ๆ ทั้งทำนองและจังหวะก็สะท้อนให้เห็นว่าการฟ้อนรำกับเพลงนั้นก็เป็นกระบวนการที่ง่าย ๆ ซ้ำ ๆ ไม่มีกฎเกณฑ์เคร่งครัดเต็มไปด้วยความสนุกสนาน นักดนตรีแต่ละคนอาจออกลวดลายแปลกใหม่ต่าง ๆ นานาโดยไม่มีกรอบใดมาขวางกั้น

3.3 สำเนียงดนตรี การบรรเลงดนตรีเป็นลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นเช่นเดียวกับภาษาถิ่น ดังนั้นดนตรีของชุมชนจึงมีระบบเสียงสำเนียงต่าง ๆ เป็นการเฉพาะ เมื่อคนดูนาฏยศิลป์ได้ฟังเพลงประกอบการแสดงสักครู่หนึ่ง ก็อาจจับระบบเสียงและสำเนียงของดนตรีได้ ตัวอย่างเช่น ดนตรีเพื่อการแสดงโน่ของญี่ปุ่นใช้ขลุ่ย มีเสียงเบาโหยหวน มีกลองใหญ่และเล็กตีกำกับเป็นจังหวะช้า มีคนขับร้อง ส่วนภรตนาฏยัม ใช้พิณกีตาร์ ฉิ่ง กลองคู่ ที่เรียกว่า ตาบและตีกำกับเป็นจังหวะที่รวดเร็ว มีคนร้องชายหรือหญิง สำเนียงเพลงก็มีเสียงสูง เสียงต่ำ สลับซับซ้อนไปจากดนตรีโน่ ความแตกต่างของดนตรีแต่ละชุมชนจึงเปรียบได้กับความแตกต่างของภาษานั่นเอง เมื่อจับความแตกต่างในเรื่องนี้ได้ การบ่งบอกนาฏยลักษณ์ก็จะกระทำได้ง่ายขึ้น

4.การแสดง การแสดงนาฏยศิลป์สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นได้ 5 แนว คือ

1. การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง
2. การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง
3. การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดง
4. การจำแนกตามเพศ และวัยของผู้แสดง
5. การจำแนกตามโครงสร้างของการแสดง

4.1 การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง คือ การพิจารณาว่าการแสดงชุดนั้นมีองค์ประกอบใดเด่นบ้าง ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ การฟ้อนรำ การร้องรำทำเพลง และการละคร

4.1.1 การฟ้อนรำ เป็นการแสดงประเภทที่ใช้การรำ การเต้นเป็นหลัก ไม่มีการดำเนินเรื่องอย่างละคร ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการรำ การเต้นให้ดีที่สุด ภายในประเภทของการฟ้อนรำ ยังแบ่งออกเป็นลักษณะเฉพาะอีก 3 แนว คือ จำนวนผู้แสดงแบ่งเป็นประเภทแสดงเดี่ยวและประเภทแสดงหมู่ วิธีใช้พลังแบ่งเป็นประเภทนุ่มนวลและประเภทดุดัน การใช้อวัยวะหลัก ประเภทการใช้มือรำและประเภทใช้เท้าเต้น

การฟ้อนรำประเภทแสดงเดี่ยว คือ การแสดงด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียวเพื่ออวดความสามารถพิเศษของผู้แสดงในกระบวนการฟ้อนรำที่วิจิตรบรรจง และสลับซับซ้อน ต้องใช้พลังมาก ต้องฝึกฝนมาอย่างเข้มงวด เช่น ภรตนาฏยัมของอินเดียที่ใช้ผู้แสดงคนเดียวแสดง การฟ้อนรำกระบวนต่าง ๆ ถึง ๗ ชุดในการแสดงหนึ่งครั้ง ละครในมีการรำเดี่ยว โดยตัวละครเอก ในบทลงสรงชมรถชมม้า ชมศาล ฯลฯ บัลเล่ต์ก็มีการเต้นเดี่ยวของตัวละครเอกในช่วงสำคัญ ตลอดการแสดง

การฟ้อนรำประเภทแสดงหมู่ คือ การแสดงด้วยผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป เพื่ออวดความพร้อมเพรียง การแปรแถว การจับคู่ การจับกลุ่มหรือการตั้งซุ้มและการขึ้นลอย การรำพระนางระบำชุดต่าง ๆ เช่น ระบำนพรัตน์ การฟ้อนรำ หรือการเต้นของตัวประกอบ เช่น การยกทัพของโขน การเต้นของหมู่หงส์ในบัลเล่ต์ เรื่องสวอนเลก ก็จัดอยู่ในการแสดงประเภทนี้

การฟ้อนรำประเภทนุ่มนวล คือการแสดงที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยพลังที่แฝงไว้ภายในไม่นำออกมาปรากฏให้ชัดเจน จึงทำให้การรำหรือการเต้นดูนุ่มนวล เช่น การฟ้อนสาวไหมของไทย สริมปิชองของชวา และระบำพัดของเกาหลี

การฟ้อนรำประเภทดุดัน คือการแสดงที่ผู้แสดงเคลื่อนไหลว่างกายด้วยพลังที่รุนแรงสามารถเห็นได้อย่างชัดเจน จึงทำให้การรำหรือการเต้นดูรุนแรงดุดัน เช่น การเต้นของยักษ์ในโขน กถักฬิของอินเดีย และระบำวาตูวีของเผ่าสวาฮิลีวาตูซีในแอฟริกากลาง

การฟ้อนรำประเภทเน้นการใช้มือ คือการแสดงที่ผู้แสดงใช้มือและแขนเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง กล่าวคือ ปริมาณและคุณภาพของการเคลื่อนไหวมือและแขนตลอดการแสดงชุดนั้นเด่นชัดตลอดเวลา ได้แก่ การรำละครรำไทย การรำภรตนาฏยัมของอินเดีย การรำงิ้วของจีน และการรำระบำฮูล่าของฮาวาย

การฟ้อนรำเน้นการใช้เท้า คือ การแสดงที่ผู้แสดงใช้ขาและเท้าเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง ได้แก่ บัลเล่ต์ของตะวันตก กาถักกลิของอินเดีย เฟลมมิงโกของสเปนและการเต้นแท๊ปของอเมริกา

4.1.2 การร้องรำทำเพลง เป็นการแสดงประเภทที่ใช้การร้องเพลง และการขับลำเนาเป็นหลัก มีการฟ้อนรำและการแสดงเป็นชุดสั้น ๆ คล้ายละครสั้น แต่ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการร้อง การด้นกลอนให้ดีที่สุด มีการรำเป็นส่วนประกอบ การร้องรำทำเพลงยังแบ่งออกเป็นลักษณะเฉพาะ คือ จำนวนผู้แสดง ประเภท แสดงเดี่ยว และประเภทแสดงหมู่

ประเภทแสดงเดี่ยว คือ การร้องรำทำเพลงด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว และอาจมีนักดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ หมอลำพื้นบ้านที่ผู้แสดงหรือหมอลำเป็นนักร้องขับลำนำเป็นทำนองต่าง ๆ โดยมีหมอแคนเป่าคลออยู่ข้าง ๆ เมื่อขับร้องหรือวาดลำไปได้ท่อนหนึ่งก็จะพักเสียงให้หมอแคนเป่าอวดฝีมือ ในขณะที่ตัวหมอลำฟ้อนไปกับทำนองเพลงแคนหรือโนราในชุดลำบท คือการที่ผู้แสดงโนราหนึ่งคนออกมานั่งรำทำบท กล่าวคือ ผู้แสดงจะขับร้องเป็นลำนำประกอบปี่พาทย์โนราแล้วรำทำท่าทางให้สอดคล้องไปกับคำร้อง คำหนึ่งอาจมีหลายความหมาย ผู้แสดงก็รำทำท่าทางต่าง ๆ กันไปตามความหมายนั้น เช่น คำว่า “เขา” อาจหมายถึง เขาทั้งหลาย ภูเขา และเขาควายเป็นต้น

ประเภทแสดงหมู่ คือ การแสดงที่แบ่งเป็นฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง ว่ากลอนตอบโต้กันโดยมีเครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ ลำตัด ประกอบด้วยวงรำมะนา อีแซว ประกอบด้วย วงตะโพนกับฉิ่ง หมอลำ ประกอบด้วยวงแคน ซอ ประกอบดวยวงปี่จุม ปันตุนของมาเลเซีย ประกอบด้วยวงรอบานาคือ รำมะนา

4.1.3 การละคร การแสดงละคร คือการแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ มีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร ละครแบ่งออกตามองค์ประกอบของการแสดงได้เป็น ๓ ประเภท คือ ละครพูด ละครร้อง และละครรำ

ละครพูด เน้นการแสดงที่ตัวละครพูดเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรองหรือ ทั้งสองชนิดปะปนกัน ได้แก่ ละครพูดในปัจจุบัน ละครโทรทัศน์ เกอโตประ ละครพูด ตลกของอินโดนีเซียและคอมเทอเดียเดอลาต ละครพูดตลกของอิตาลี ละครร้อง เน้นการแสดงที่ตัวละครพูดโดยการขับลำนำและร้องเพลงแทนการพูดตามปกติ ได้แก่ ละครร้องไทย มิวสิเกิลของสหรัฐอเมริกา อุปรากรของอิตาลีและงิ้วของจีน

ละครรำ เน้นการแสดงละครที่ตัวละครรำไปตามคำร้อง หรือเนื้อเรื่อง โดยมีคนร้องขับลำนำและขับร้องให้ตัวละครรำตาม หรือมีดนตรีบรรเลงให้ตัวละครเต้นตามไปตลอดทั้งเรื่อง ได้แก่ โขน ละครรำไทยและบัลเล่ต์ของรัสเซีย

4.2 การจำแนกการแสดงตามคุณสมบัติของการแสดง คือ การพิจารณาว่าการแสดงชุดนั้นมีคุณสมบัติที่โดดเด่นอย่างไร ซึ่งแบ่งออกได้เป็น ๓ ประเภท คือ ประเภทวิจิตรศิลป์ ประเภทพานิชศิลป์ และประเภทศิลปะพื้นบ้าน

4.2.1 การแสดงประเภทวิจิตรศิลป์ คือ การแสดงที่มีความประณีต เป็นไปตามระเบียบแบบแผนที่วางไว้อย่างรัดกุม การแสดงประเภทนี้ส่วนใหญ่สะท้อนรสนิยมอันประณีตของราชสำนักในอดีต ได้แก่ โน่ของญี่ปุ่น ภารตนาฏยัมของอินเดีย และบัลเล่ต์ของรัสเซีย

4.2.2 การแสดงประเภทพานิชศิลป์ คือการแสดงเพื่อการตลาดให้คนดูนิยมชมชอบและสนับสนุนให้เลี้ยงชีพอยู่ได้ การแสดงประเภทนี้ จึงเน้นองค์ประกอบการแสดงอันหลากหลายเพื่อความหลากรส มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเนื้อหาบางอย่างอยู่เสมอ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ คนดูจะได้หวนกลับมาดูการแสดงของตนอีก ได้แก่ ลิเกของไทย บังสะวันของมาเลเซียและมิวสิเกิลของสหรัฐอเมริกา

4.2.3 การแสดงประเภทพื้นบ้าน คือ การแสดงเพื่อความสนุกสนานของตนเองและของชุมชนของตนหรือเพื่อพิธีกรรม การแสดงประเภทนี้มีแบบแผนง่าย ๆ สืบต่อกันมาช้านาน การแสดงนี้เปิดโอกาสให้คนในชุมชนแต่ละคนได้มีส่วนร่วมในการแสดง ซึ่งมักมีท่าเต้น ท่ารำง่าย ๆ ทำซ้ำ ๆ ร้องเพลงสั้น ๆ ง่าย ๆ ทุกคนได้ทำ นอกจากนี้หากใครใคร่อวดลวดลายนอกเหนือไปจากปกติ ก็จะเป็นที่ตื่นตาตื่นใจของคนรอบข้าง ไม่ถือเป็นการผิดแบบแผน ได้แก่ลงช่วงของไทยทรงดำจังหวัดเพชรบุรี การเต้นโฟลค์ด้านซ์ของชาวตะวันตกและการเต้นขอพระจากพระอัลเลาะห์ของพวกเดอรเวชในตรุกี

4.3 การจำแนกการแสดงตามหน้าที่ คือ การพิจารณาว่าการแสดงชุดนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่ออะไรบ้าง ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ การแสดงเพื่อพิธีกรรม การแสดงเพื่อความบันเทิง และการแสดงเพื่อการศึกษา

4.3.1 การแสดงเพื่อพิธีกรรม คือการแสดงที่จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม โดยมักอาศัยการแสดงเป็นสื่อติดต่อกับอำนาจลึกลับ เช่น ผีฟ้าหรือผีมดให้ลงมาอำนวยอวยชัยหรือขจัดภัยอันตรายนานา การแสดงประเภทนี้มักเกิดขึ้นในชุมชน โดยมีกลุ่มคนสืบหน้าที่แสดง เป็นการเฉพาะด้วยท่าทางที่เรียบง่าย ไม่สนใจความสวยงาม ได้แก่ ฟ้อนผีฟ้านางเทียมในอีสาน ฟ้อนผีมดผีเม็งในล้านนาหรือระบำพระตีฉาบในเกาหลี

4.3.2 การแสดงเพื่อความบันเทิง คือ การแสดงแก่คนดูทั่วไปหรือคนดูเฉพาะกลุ่ม โดยจัดรูปแบบและเนื้อหาให้เหมาะสมกับภูมิหลังและรสนิยมของคนดูเหล่านั้น คนดูที่มีฐานะดี มีการศึกษาสูง มีรสนิยมสูง อยู่ในวงสังคมที่มีระเบียบแบบแผนมาก มักนิยมการแสดงที่ประณีตเต็ม

ไปด้วยกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เช่น ละครใน คนดูระดับกลาง ๆ ก็จะนิยมความตื่นเต้น รวดเร็ว หรูหรา และหลากหลาย เช่น ละครเพลง ส่วนคนดูระดับล่างมักนิยมความรวดเร็ว เผ็ดร้อน ตลกโปกฮา เช่น ลิเก

4.3.3 การแสดงเพื่อการศึกษา คือการแสดงที่มุ่งหมายให้เป็นแบบฝึกหัดแก่ผู้ที่ศึกษาทางนาฏยศิลป์โดยตรง และจำเป็นต้องมีการแสดงนาฏยศิลป์อันเป็นภาพปฏิบัติ เพื่อให้ครบวงจรการศึกษาทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ดังนั้น การแสดงประเภทนี้จึงไม่อยู่ในข่ายของการแสดงเพื่อพิธีกรรม หรือแม้คนดูจะได้รับความบันเทิง แต่วัตถุประสงค์หลักก็เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริงบนเวทีพร้อมทั้งมีคนดู นอกจากนี้การแสดงเพื่อการศึกษาอีกลักษณะหนึ่ง คือ การแสดงสาธิตพร้อมคำอธิบาย แนะนำคุณลักษณะและวิธีดูหรือชมการแสดงนั้น โดยตัดตอนการแสดงมาแต่เพียงสังเขป เช่น การแสดงสาธิตแก่นักเรียน ประชาชน หรือคนต่างชาติ

4.4 การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย คือการแสดงที่สถานะหรือธรรมชาติของเพศและวัย มีผลต่อคุณลักษณะของการแสดง นอกจากนี้ ความแตกต่างในเรื่องบรรทัดฐานของสังคมหรือกรอบประเพณีที่กำหนดว่า ผู้ชายควรทำอะไร ผู้หญิงควรทำอะไร ผู้ใหญ่ควรทำอะไร และเด็กควรทำอะไร ก็จะสะท้อนอยู่ในการแสดงซึ่งทำเกิดเป็นนาฏยลักษณ์ขึ้นได้เช่นกัน

นาฏยศิลป์ที่ผู้ชายแสดงมักมีลักษณะที่แสดงออกซึ่งการใช้พลังมาก จึงมีความเข้มแข็ง มีความรวดเร็วถึงขั้นโลดโผนและมีท่าทางที่ใช้เปิดกว้าง เช่น การกางแขน กางขา ส่วนนาฏยศิลป์ ที่ผู้หญิงแสดงมักซ่อนพลังไว้ภายใน จึงมีความนุ่มนวล มีความเชื่องช้า และมักมีท่าทางที่ปิด โดยเฉพาะกรอบประเพณีของตะวันออกกำหนดให้ผู้หญิงสงวนท่าทาง ไม่เปิดเผยทั้งร่างกายและความรู้สึก นอกจากนี้โดยธรรมชาติของผู้หญิงตลอดจนการฝึกหัดที่ผ่านมา เมื่อผู้หญิงประสงค์จะแสดงพลังงานอย่างผู้ชายก็อาจได้ผลไม่เท่ากัน เพราะสรีระของผู้ชายต่างจากผู้หญิง กำลังร่างกายก็ต่างกัน ดังนั้นท่าทางและกระบวนการฟ้อนรำที่เคยออกแบบไว้ให้ผู้ชายแสดง เมื่อผู้หญิงนำไปแสดงอาจดู ไม่เหมาะสมหรืองดงามอย่างที่ผู้ชายเคยแสดง ตัวอย่างเช่น การที่ผู้หญิงมารำมโนราเป็นจำนวนมากในขณะนี้ ดังนั้นเพศและวัยจึงเป็นตัวกำหนดสำคัญเช่นกันในการพิจารณาเรื่องนาฏยลักษณ์

นาฏยศิลป์ที่ผู้ใหญ่แสดงกับเด็กแสดง ก็มีขีดจำกัดของทั้งสองฝ่าย เมื่อเด็กแสดงนาฏศิลป์มีขีดจำกัดอยู่ในเรื่องรูปร่าง ทักษะ พลัง และภูมิปัญญา เด็กจึงเหมาะจะแสดงนาฏยศิลป์ได้ในบางชุดเท่านั้น ตัวอย่างเช่น เด็กเล็ก ๆ รำระบำไก่ ซึ่งเห็นได้ว่าออกแบบไว้ให้มีท่าทางง่าย ทำท่าซ้ำ ๆ มีการแปรแถวง่าย ๆ เป็นแบบฝึกหัดของเด็ก ๆ ได้เป็นอย่างดี เมื่อเด็กแสดงชุดระบำไก่จึงดูน่ารัก ดูเหมาะสมกับรูปร่าง ทักษะ พลังและภูมิปัญญาของเด็ก หากผู้ใหญ่ชายหญิงมาแสดง

ชุดนี้เข้าก็จะดูไม่เหมาะสม ไม่น่านัก เพราะเป็นชุดที่ใช้ความสามารถทุกด้านต่ำกว่าที่ผู้แสดงมีอยู่จริง คนดูไม่นิยมชมชอบอาจถึงขั้นดูถูกผู้แสดง เพราะความนิยมชมชอบของคนดูต่อการแสดงนาฏยศิลป์นั้นส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการที่ผู้แสดงใช้ความสามารถและความวิริยะอุตสาหะ ทำให้นาฏยศิลป์ชุดที่ตนแสดงนั้นงดงามที่คนดูตั้งความหวังเอาไว้

4.5 การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง คือ การพิจารณาขั้นตอนหรือลำดับของการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบของการแสดงในครั้งหนึ่ง ๆ การแสดงนาฏยศิลป์แต่ละครั้งจะมีโครงสร้างที่ชัดเจนและมีความแตกต่างกันระหว่างการแสดงแต่ละชนิด โครงสร้างของการแสดงสามารถใช้เป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ได้อีกวิธีหนึ่ง

ตัวอย่างต่อไปนี้จะแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของการแสดงของไทยบางชนิด

ระบำ

1.รำออกเวทีด้วยเพลงที่ 1

2.รำเพลงสองชั้น ซึ่งอาจเป็นเพลงเดียว หรืออาจหลายเพลงต่อกันโดยบรรจุเพลงให้เหมาะกับบทร้อง

3.รำเพลงชั้นเดียว

4.รำลาเข้าโรง

เพลงพื้นบ้าน (ลำตัด อีแซว หมอลำ เพลงซอ ฯลฯ) เป็นเพลงที่มีโครงสร้างคล้ายกัน

1.ไหว้ครู

2.เกริ่น เป็นการกล่าวนำโดยหัวหน้าฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเพื่อทักทายกัน

3.ประ เป็นช่วงประคารมของทั้งสองฝ่าย โดยจัดให้ประกันเป็นคู่ ๆ ตั้งหัวหน้าคณะลงมาตามลำดับ

4.แสดงเป็นเรื่องราว แต่ผู้แสดงไม่ออกบทบาทเป็นตัวละคร เช่น ชิงช้หรือชิงชาย คือ แย่งผู้หญิงหรือแย่งผู้ชาย ถ้าไม่จับเป็นเรื่องก็แสดงเป็น “ตับ” ซึ่งเป็นการจับเรื่องอีกลักษณะหนึ่งในลำตัด “ตับ” ต่าง ๆ เช่น ตับเยี่ยมรั้ว และตับลงบันไดหรือตับกระได เป็นเรื่องชายหนุ่มมาเยี่ยมหญิงสาว แต่คำกลอนเป็นสองแง่สองง่าม

5.บทลา

หนังใหญ่

1.โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

2.ไหว้ครู เชิดรูปพระอิศวรทรงโค แลรูปฤษี

3.จับลิงหัวค่ำ เชิดรูปลิงขาว ลิงดำ แลฤษีโคดม

4.จับเรื่องชุดใดชุดหนึ่งในรามเกียรติ์ โดยแบ่งออกมาเป็นฉากลงกา ฉากพลับพลา และฉากยกรบ ตามลำดับ

5.ปี่พาทย์ลาโรง

ละครใน

1.โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

2.ชุดเบิกโรง เช่น รามสูร เมขลา ประเลงหรือระบำกิ่งไม้เงินทอง

3.จับเรื่องอิเหนา ตอนใดตอนหนึ่ง ซึ่งเป็นฉากใหญ่ 1 ฉาก แบ่งเป็น 3 ส่วนย่อย คือ ส่วนนำ ส่วนรำเดี่ยว เช่น ลงสรง ชมรถ ชมม้า ชมศาล หรือตัดดอกไม้และส่วนจบ

4.ปี่พาทย์ลาโรง

ละครนอก

1.โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

2.จับเรื่องละครนอก เช่น สังข์ทอง ตอนใดตอนหนึ่ง เช่น หาเนื้อ หาปลา ซึ่งประกอบด้วยฉากสั้น ๆ ต่อเนื่องกันไปอย่างรวดเร็ว โดยมีฉากใหญ่ มีตัวละครชุมนุมกัน แสดงบทตลกสนุกสนานแล้วจึงต่อด้วยฉากจบซึ่งเป็นบทสรุป

3.ปี่พาทย์ลาโรง

ลิเก

1.โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

2.ออกแขก เป็นการที่ผู้แสดงออกมากล่าวบูชาครู ขอบคุณเจ้าภาพ ขอบคุณคนดู แนะนำเรื่องกับผู้แสดงสำคัญ และมีการรำหมู่ของผู้แสดงเกือบทั้งโรงอันเป็นส่วนหนึ่งของการออกแขก

3.จับเรื่องที่แสดงในรูปแบบใกล้เคียงกับละครนอก ต่างกันที่ลิเกมีการร้องส่งหน้าเตียง คือ การร้องรำอวดฝีมือของตัวเอง

4.การลาโรง โดยหัวหน้าคณะและปี่พาทย์บรรเลงเพลงลาโรง

ตัวอย่าง โครงสร้างการแสดงของต่างประเทศ อาทิ โนะ และภรตนาฏยัม

โนะ : เป็นการแสดงละครโบราณของญี่ปุ่นที่นิยมดูเฉพาะชนชั้นซามูไร มีการแสดงเป็นลำดับ ดังนี้

1.ชุดเกี่ยวกับเทวดา

2.ชุดที่มีคนชราเป็นตัวเอก

3.ชุดที่มีผู้หญิงเป็นตัวเอก

4.ชุดที่มีนักรบเป็นตัวเอก

5.ชุดที่มีปีศาจเป็นตัวเอก

การแสดงโนะแต่ละชุดแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ โจ ฮา คิว แต่ละส่วนมีเนื้อหาคล้ายกัน ดังนี้

1.โจ พระธุดงค์มาพักแรมกลางทาง

2.ฮา พระพบกับวิญญาณในร่างแปลง ซึ่งวนเวียนอยู่ด้วยความห่วงอาลัย ยังไม่ไปผุดไปเกิด มีการซักถามกันระหว่างพระพบกับวิญญาณในที่สุด พระสวดมนต์ ให้วิญญาณสู่สุคติ

3.คิว วิญญาณในร่างเดิมก่อนตายแต่งตัวงดงาม ร่ายรำแล้วล่องลอยไปสู่สวรรค์

นอกจากนี้การแสดงโนะ ยังมีการแสดงละครชวนหัวคั่นระหว่างแต่ละชุด เรียกว่า เคียวเก็ง ภรตนาฏยัม ภรตนาฏยัมเป็นการแสดงการฟ้อนรำรูปแบบหนึ่งของอินเดียที่สืบทอดมาแต่โบราณ ปัจจุบันได้มีการฟื้นฟูและนิยมจัดให้เป็นการแสดงเดี่ยวของผู้แสดงหญิง ๗ ชุด ติดต่อกัน คือ อะลาริปปู จาติ สวารัม สัพดัม วารณัมล ปดัม ติลลานาและศโลกัม

1.อะลาริปปู เป็นการบูชาศิวนาฏราช เทวดา และคารวะคนดู

2.จาติสวารัม เป็นการฟ้อนรำแสดงท่าทางตามจังหวะกลาง ไม่มีการแสดงอารมณ์

3.สัพดัม เป็นการรำตามคำร้อง แสดงอารมณ์ต่าง ๆ เช่นเดียวกับการรำตีบทหรือรำใช้บทของนาฏยศิลป์ไทย

4.วารณัม เป็นการรำแสดงภาวะกับรสตามหลักนาฏยศาสตร์ อันเป็น

ทฤษฎีนาฏยศิลป์ของอินเดียโบราณ

5.ปดัม เป็นการรำอวดลวดลายอันวิจิตรของศฤงคารรสหรือรสแห่งความรักในชุดนี้ ผู้แสดงคนเดียวจะสวมบทบาทตัวละครต่าง ๆ ในฉากของความรัก

6.ติลลานา เป็นชุดสุดท้ายของการฟ้อนรำ ผู้แสดงจะอวดฝีมือในการร่ายรำทำท่าทางยากสลับซับซ้อนมาก ในเวลาอันรวดเร็ว

7.ศโลกัม เป็นการขับโศลกส่งท้ายการแสดง

ชมนาด กิจขันธ์ (2547, หน้า 21) กล่าวว่า นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งมีความแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร โดยมีองค์ประกอบเป็นตัวช่วยชี้วัดความแตกต่างนั้น ซึ่งมีหลายองค์ประกอบด้วยกัน ได้แก่ ลักษณะลีลาท่าร่ายรำของการแสดงนาฏยศิลป์ ลักษณะของเครื่องแต่งกาย ลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ลักษณะของเครื่องดนตรี การบรรเลง การขับร้อง และเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดง ซึ่งในทัศนะของผู้กล่าวไว้มีความเห็นว่า ลักษณะที่เด่นที่สุดเป็นอันดับแรกที่สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ได้ก็คือ ท่าร่ายรำ เพราะท่าร่ายรำจะเกิดขึ้นได้โดยตัวบุคคลหรือผู้แสดงทำท่าร่ายรำโดยปราศจากเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ปราศจากอุปกรณ์การแสดงจำเพาะหรือปราศจากเสียงดนตรี เราก็สามารถบอกได้ถึงความเป็นนาฏยศิลป์ของชนิดหรือชาตินั้น ๆ รวมทั้งบอกความแตกต่าง หรือความเสมอของนาฏยศิลป์นั้น ๆ กับนาฏยศิลป์อื่น ๆ

สรุป นาฏยลักษณ์ คือลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ซึ่งสามารถบ่งชี้หรือจำแนกออกมาให้เด่นชัด และง่ายแก่การจดจำรำลึกถึง โดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายทั้งรูปแบบ วัสดุ และสี จากอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ จากดนตรี ทั้งเสียงดนตรีที่บรรเลงเป็นหลักวิธีบรรเลง และสำเนียงของท่วงทำนอง และจากการแสดง โดยดูจากองค์ประกอบ คุณสมบัติหน้าที่ เพศและวัยของผู้แสดง ตลอดจนโครงสร้างของการแสดงชุดหนึ่ง ๆ การนำ ตัวบ่งชี้ดังกล่าวมาเป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชุดจะทำให้การศึกษานาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ เป็นไปได้ง่าย รวดเร็ว ตรงประเด็น และแม่นยำ

2.2 แนวคิดและทฤษฎีแผนภูมิดนตรีและนาฏศิลป์

ประทีป นักปี่ (2551 : 1-2) ได้เสนอแนวคิดทฤษฎีแผนภูมิดนตรีและนาฏศิลป์

เป็นหลักการแนวความคิดที่ใช้ในการบันทึกองค์ความรู้และการวิเคราะห์ข้อมูลด้านดนตรีและนาฏศิลป์ เป็นแนวความคิดที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นรูปธรรม ซึ่งสามารถอธิบายโครงสร้างขององค์ความรู้ที่ใช้ในการวิเคราะห์ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ แสดงในรูปแบบของจังหวะ ทำนองเพลง บทร้องและท่ารำ ซึ่งสามารถแสดงความชัดเจนในการศึกษาทำความเข้าใจในการเรียนรู้และการถ่ายทอดองค์ความรู้ของดนตรีและนาฏศิลป์ได้

หลักการทฤษฎีแผนภูมิดนตรีและนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

1. จังหวะฉิ่ง ฆ้อง(โหม่ง)
2. จังหวะหน้าทับ (รูปแบบกระสวนกลองชนิดต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลง ในเพลงนั้น ๆ)
3. ทำนองเพลง
4. บทร้อง
5. ท่ารำ
    5.1 รูปภาพท่ารำหลักที่ใช้ในการตีบทในสาระสำคัญ
    5.2 ชื่อเรียกท่ารำ

3. สภาพทั่วไปของจังหวัดเพชรบูรณ์

3.1 ประวัติเมืองเพชรบูรณ์

จังหวัดเพชรบูรณ์มีตำแหน่งทางภูมิศาสตร์ในเขตภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย ลักษณะทางกายภาพนั้นเป็นพื้นที่ราบลุ่มแบบท้องกระทะ ประกอบด้วยเนินเขา ป่า และที่ราบเป็นตอน ๆ สลับกันไป พื้นที่มีลักษณะลาดชันจากเหนือลงไปใต้ ตอนเหนือมีทิวเขาสูง ตอนกลางเป็นพื้นที่ราบและมีเทือกเขาขนาบกันไปทั้งสองข้างมีลักษณะเป็นรูปเกือกม้า มีแม่น้ำป่าสักเป็นแม่น้ำสายสำคัญโดยไหลจากจังหวัดเลย เพชรบูรณ์ ผ่านไปสู่จังหวัดลพบุรี สระบุรี และพระนครศรีอยุธยา ลงสู่แม่น้ำเจ้าพระยา ตามลำดับจึงส่งผลให้พื้นที่มีทรัพยากรธรรมชาติมากมาย ดินมีสภาพอุดมสมบูรณ์เหมาะแก่การเพาะปลูกพืชทำการเกษตร รวมทั้งส่งเสริมปัจจัยการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์มาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

กล่าวถึงหลักฐานทางประวัติศาสตร์เมืองเพชรบูรณ์นั้นเริ่มจาก ชื่อของจังหวัดเพชรบูรณ์ เมื่อครั้งโบราณน่าจะชื่อว่าเมือง “เพชบุระ” ตามที่ปรากฏในจารึกลานทองคำ ที่พบจากเจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ วัดมหาธาตุ ซึ่งหมายถึงเมืองแห่งพืชพันธุ์ธัญญาหาร แต่ในระยะหลัง

ต่อมาแปรเปลี่ยนเป็น “เพชรบูรณ์” กลายความหมายเป็นเมืองที่อุดมด้วยเพชร และได้นำไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัด

ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีหลักฐานเอกสารแสดงให้เห็นว่า ทุกอำเภอมีคนหลายเชื้อชาติอาศัยอยู่คละกันไป ทั้งชาวจีน พม่า ลาว เขมร เงี้ยว แขก มอญ มีอาชีพทำไร่ยาสูบ ทำนา ทำไร่อ้อย และเลี้ยงไหม

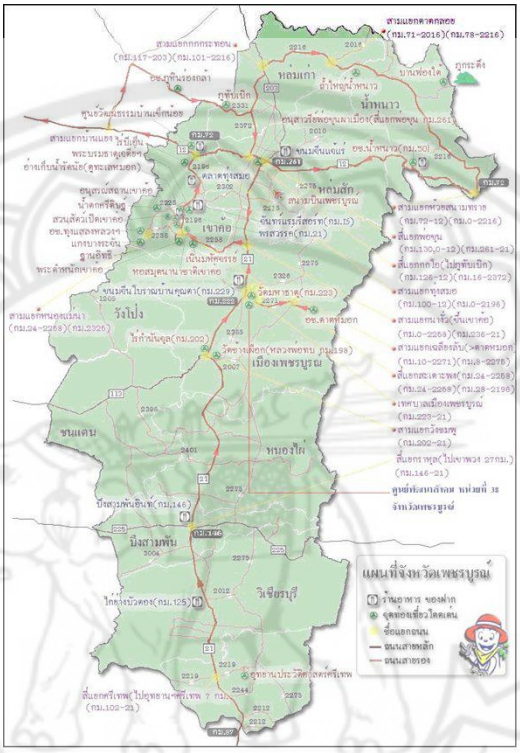
ช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่ 2 ในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ปี พ.ศ. 2486 ได้วางแผนการจัดสร้างนครบาลเพชรบูรณ์ เพื่อเป็นเมืองหลวงแห่งใหม่ แทนกรุงเทพฯ โดยให้กรุงเทพฯ เป็นเมืองท่า ในขณะเดียวกันก็ใช้เพชรบูรณ์เป็นฐานทัพในการขับไล่ญี่ปุ่นด้วย และตั้งอยู่ในทำเลที่เหมาะสม ห่างจากกรุงเทพ 346 กิโลเมตร สามารถติดต่อกับประเทศจีนโดยผ่านพม่าและลาวได้สะดวกเช่นกัน นอกจากนี้แล้วหากเกิดเหตุการณ์ในภาวะสงคราม การขัดแย้งระหว่างประเทศญี่ปุ่น สหรัฐอเมริกา และอังกฤษในขณะนั้น เพชรบูรณ์จะเป็นสถานที่ที่ปลอดภัย แต่เนื่องจากระเบียบการบริหารนครบาลเพชรบูรณ์ไม่ผ่านความเห็นชอบจากสภาผู้แทนราษฎร ทำให้ต้องยกเลิกไป แต่อย่างไรก็ตามได้มีการพัฒนาปรับปรุง และสร้างสิ่งอำนวยความสะดวก ทั้งอาคารสถานที่ขึ้นมากมายในจังหวัดเพชรบูรณ์ ณ ช่วงเวลานี้ และทำให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางขึ้น

ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2510–2525 บริเวณพื้นที่รอยต่อ 3 จังหวัด (เพชรบูรณ์ พิษณุโลกและเลย) พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยที่ต้องการยึดอำนาจและเปลี่ยนแปลงการปกครอง ได้แทรกซึมและครอบครอง มีผู้ก่อการร้ายเข้าต่อสู้กับฝ่ายรัฐบาล หลังจากที่สู้รบเป็นเวลา 4 ปีเศษ รัฐบาลจึงได้รับชัยชนะ ปัจจุบันจึงยังมีสถานที่หลงเหลืออยู่เป็นอนุสรณ์บนเทือกเขาค้อที่เคยเป็นสมรภูมิการสู้รบทางอุดมการณ์ และกลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวอีกแห่งหนึ่งในปัจจุบัน หลังจากนั้นเมืองเพชรบูรณ์ก็มีรูปแบบการปกครองดังเช่นในปัจจุบัน

กล่าวโดยสรุปได้ว่า พื้นที่ของจังหวัดเพชรบูรณ์ มีหลักฐานการปรากฏอยู่ของชุมชนในแถบลุ่มแม่น้ำป่าสักมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย จากนั้นได้รับอารยธรรมจากภายนอก ได้แก่วัฒนธรรมทวารวดีและวัฒนธรรมเขมรโบราณ ทำให้ชุมชนเหล่านั้นมีพัฒนาการด้านต่าง ๆ จนกลายเป็นสังคมเมืองขนาดใหญ่สืบมา เมื่อเข้าสู่ช่วงสมัยสุโขทัย เมืองเพชรบูรณ์มีฐานะเป็นเมืองแว่นแคว้นของกรุงสุโขทัย และในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีเมืองเพชรบูรณ์และเมืองศรีเทพเป็นเมืองสำคัญและต่อเนื่องจนถึงช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงและแบ่งเขตการปกครองอีกหลายครั้ง จนครั้งหนึ่งเมืองเพชรบูรณ์เกือบมีฐานะเป็นเมืองหลวงของ

ประเทศไทยแทนกรุงเทพฯ ในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม และหลังจากนั้นได้มีการปรับปรุงพัฒนาด้านต่าง ๆ มากมาย จนกระทั่งเป็นเมืองเพชรบูรณ์ในปัจจุบัน

3.2 สภาพทั่วไปเกี่ยวกับเพชรบูรณ์



แผนที่ที่ 1 แผนที่จังหวัดเพชรบูรณ์

ที่มา : http://www.bsd.site40.net/sdw6.html

จังหวัดเพชรบูรณ์ ตั้งอยู่ภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย อยู่ระหว่างภาคกลางภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประมาณเส้นรุ้งที่ 16 องศาเหนือกับเส้นแวงที่ 101 องศาตะวันออก ส่วนกว้างวัดจาก ทิศตะวันออกถึงทิศตะวันตกยาว 55 กม. ส่วนยาววัดจากเหนือถึงใต้ ยาว 296 กม. มีพื้นที่ประมาณ 12,668.416 ตารางกิโลเมตร สูงจากระดับทะเลประมาณ 114 เมตร อยู่ห่างจากกรุงเทพฯ 346 กม. จังหวัดเพชรบูรณ์มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียง ดังนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อกับจังหวัดเลย
ทิศใต้	ติดต่อกับจังหวัดลพบุรี
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับจังหวัดชัยภูมิและจังหวัดขอนแก่น
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับจังหวัดพิจิตร จังหวัดพิษณุโลก และจังหวัดนครสวรรค์

3.3 ประวัติอำเภอศรีเทพ

อำเภอศรีเทพ ตั้งอยู่ในจังหวัดเพชรบูรณ์ เป็นอำเภอแรกทางตอนใต้ของจังหวัด เป็นอำเภอที่มีเขตติดต่อกับเขตจังหวัดลพบุรี อำเภอศรีเทพถือว่าเป็นเมืองเก่าแก่ มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน และยังมีอุทยานประวัติศาสตร์ให้ศึกษา ปัจจุบันศรีเทพได้พัฒนาเรื่อยมาตามลำดับ โดยเฉพาะเมื่อ พ.ศ. 2551 ได้พบแหล่งน้ำมันแห่งใหม่ที่ ต.นาสนุ่น โดยมีน้ำมันดิบถึง10,000 บาเรล/วัน ทำให้เศรษฐกิจโตขึ้นอย่างรวดเร็ว อีกทั้งการขุดพบอุทยานประวัติศาสตร์แห่งใหม่ของอำเภอ อำเภอศรีเทพอยู่ห่างจากกรุงเทพมหานคร 218 กิโลเมตร

ศรีเทพเป็นเมืองโบราณที่ใหญ่เมืองหนึ่ง สร้างขึ้นก่อนที่สมัยขอมมีอำนาจ เข้าใจว่าพวกอินเดียซึ่งอพยพเข้ามาอยู่ในแหลมอินโดจีน คงจะตั้งขึ้นก่อน และต่อมาเมื่อขอมมีอำนาจในราว พ.ศ. 1400 คงจะชิงเมืองนี้ และซ่อมแซมตกแต่งให้แข็งแรงมั่นคงยิ่งขึ้น แล้วขยายเขตเมืองออกไปอีก ซากเมืองและซากโบราณสถานทั้งของพวกอินเดียและพวกขอมยังปรากฏอยู่ เมืองศรีเทพนี้อยู่ห่างจากจังหวัดเพชรบูรณ์ ประมาณ 122 กิโลเมตร ห่างจากอำเภอศรีเทพไปทางทิศตะวันออก ประมาณ 9 กิโลเมตร การเดินทางสะดวกสามารถ นำรถยนต์ส่วนตัวหรือรถบัสเข้าถึงตัวเมืองศรีเทพเมืองศรีเทพนี้ ตั้งขึ้นประมาณ 1,000 ปีเศษมาแล้วในสมัยขอมมีอำนาจ เดิมชื่อว่า “เมืองอภัยสาลี” เมื่อไทยได้อพยพเข้ามาอยู่ได้เปลี่ยนชื่อเมืองนี้ใหม่ว่า “เมืองศรีเทพ”

เมืองศรีเทพมีเนื้อที่ประมาณ 2,000 ไร่เศษ รอบ ๆ บริเวณเมืองมีคูดินล้อมรอบ มีประตูเมืองทั้งสี่ทิศภายในเมืองมีพระปรางค์สมัยลพบุรีอยู่ 2 องค์ เรียกกันว่า “ปรางค์องค์พี่และปรางค์องค์น้อง” ในบริเวณมีสระน้ำเป็นแห่ง ๆ อยู่หลายสิบแห่ง ทางทิศเหนือนอกกำแพงเมืองมีสระน้ำอยู่ 2 สระ เรียกว่า “สระแก้ว” และ “สระขวัญ” เนื้อที่ทั้ง 2 สระประมาณ 10 ไร่ มีน้ำขังอยู่ตลอดปี ชาวเมืองได้ใช้น้ำในสระนี้บริโภคในสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองชาวเมือง ศรีเทพ ต้องส่งส่วยน้ำทั้ง 2 สระนี้ เพื่อนำไปประกอบพิธีน้ำพิพัฒน์สัตยา เพราะถือว่าน้ำทั้งสองสระนี้เป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ ผู้ใดขาดความจงรักภักดีในองค์พระมหากษัตริย์จะมีอันเป็นไปต่าง ๆ นานา ภายในตัวเมืองศรีเทพใกล้ ๆ กับพระปรางค์ทั้งสององค์นี้มีมูลดินสูงจากพื้นดินประมาณ 1 เส้นเป็นวงกลมผ่าศูนย์ได้ประมาณ 1 เส้น ชาวบ้านแถบนี้เรียกกันว่า “เขาคลัง” เข้าใจว่าคงเป็นที่เก็บ ทรัพย์สมบัติของผู้ครองเมืองศรีเทพในสมัยก่อน เมื่อสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพได้เสด็จมาเมืองศรีเทพ โดยทางเรือสมัยก่อนนั้น ได้ตรวจดูชัยภูมิเมืองและทรงได้เล่าเรื่องเมืองศรีเทพ ไว้ในรายงานการตรวจราชการเมืองเพชรบูรณ์ เมื่อ พ.ศ. 2447 ตอนหนึ่งว่า เมืองศรีเทพนี้ตั้งอยู่ตรงที่ราบก่อนจะถึงเมืองมีโคกหินแท่งศิลาแลงทิ้งอยู่หลายแห่ง เข้าใจว่าคงเป็นเทวสถานขนาดย่อม ๆ เทวรูปและศิวลึงค์ ศิลาก็จมดินอยู่กลางโคกเหล่านี้ ครั้นถึงเมืองมีสระใหญ่อยู่นอกเมืองสระหนึ่งเรียกว่า “สระแก้ว” ตัวเมืองมี

กำแพงเป็นเนินดินและมีคูรอบเมือง ตรงประตูเข้าเมืองมีศิลาแลงแผ่นใหญ่ ๆ กองเรียงยื่นออกมาเป็นป้อม ข้างในเมืองมีโคกอิฐบ้าง ศิลาแลงบ้างหลายแห่ง บางแห่งกองศิลาแลงซึ่งทำเป็นแท่งพังสุมกันสูงกว่าสามวาก็มี ที่กลางเมืองมีสี่เหลี่ยมอีกสระหนึ่งกว้างประมาณสักเส้นหนึ่ง ยาวสักสามเส้น ออกจากสระไปผ่านกำแพงอีกชั้นหนึ่งจึงถึงเทวสถานเป็นปรางค์ สามยอด และมีปรางค์สองพี่น้องปรางค์หนึ่ง มีสระใหญ่อยู่ใกล้บริเวณปรางค์อีกสระหนึ่ง เรียกว่า “สระปรางค์” ตามลานในบริเวณปรางค์ พบรูปพระนารายณ์ รูปยักษ์ และรูปปั้นเทพารักษ์ ทำด้วยศิลา มีหลายรูปและมีแท่งศิลาสลักลวดลายอย่างเดียวกันกับที่เมืองมาย และวัดพนมวันเมืองนครราชสีมา ทิ้งอยู่มากถ้าขุดดูเห็นจะได้เครื่องศิลาโบราณที่นี้มีเหลืออยู่อีกมาก ฐานทักษิณปรางค์ก่อด้วยศิลาแลงปนศิลาทราย แต่ตัวปรางค์ก่อด้วยอิฐสนิทสนมฝีมือดูดีเหมือนยังทำค้างอยู่ด้วยมีรอยถือปูนแล้วยังมิได้ถือปูนบ้าง พิเคราะห์ดูเครื่องศิลาที่เครื่องศิลาที่ปรางค์เป็นอย่างเดียวกันกับที่วัดชั้นและที่เมืองพิมาย เก่าแก่กว่าอิฐที่ก่อปรางค์ ทั้งน้ำหนักดูก็เหลือกำลังที่ปรางค์อิฐจะทานเครื่องศิลาเหล่านั้นได้ จึงเป็นเหตุให้คิดว่าเมืองศรีเทพนี้เห็นจะสร้างเป็น 2 ยุค คือเป็นเมืองขอมสร้างรุ่นเดียวกับเมืองพิมายยุคหนึ่งและหักพังทรุดโทรมไป มีใครมาสร้างขึ้นอีกยุคหนึ่ง แต่ทำค้างหาความสำเร็จไม่ สันนิษฐานและลวดลายปรางค์อิฐที่ทำขึ้นใหม่ เหมือนกับปรางค์วัดศรีสวายเมืองสุโขทัย และเทวสถานที่เมืองลพบุรี ถ้าจะสันนิษฐานลงไปว่าสร้างเมื่อใด ในชั้นหลังคาเป็นของไทยสร้างเมื่อตอนก่อนหรือตอนต้นตั้งราชวงศ์พระร่วง สมัยผู้ครองเมืองสุโขทัย เมืองลพบุรี และเมืองศรีเทพ ทำนองจะเป็นเจ้าด้วยกันศิลาจารึก พบที่เมืองศรีเทพครั้งนี้เป็นของแปลกมาก สันนิษฐานคล้ายตะปูหัวเห็ดข้างปลายที่เสี้ยมแหลมสำหรับฝังดิน ขัดเกลี้ยง แต่ที่หัวเห็ดจารึกอักษรไว้ที่นั่นเป็นอักษร “คฤษ” ขึ้นก่อนหนังสือขอม แต่ตรงที่จารึกแตกชำรุดเสียหายมาก ได้เอาศิลานี้ลงมาจากกรุงเทพฯที่อ่านดูเป็นภาษาสันสกฤตมีคำว่า “ขลัง” ซึ่งแปลว่า “หลัก” จึงเข้าใจว่าศิลาแท่งนี้คือหลักเมืองศรีเทพแบบโบราณเขาทำเป็นรูปตะปูตอกลงไว้ในแผ่นดิน ประสงค์ว่า จะให้มั่นคง โบราณวัตถุที่พบที่เมืองศรีเทพส่วนมากเป็นของในศาสนาพราหมณ์ไม่พบของที่เป็นศาสนาพุทธเลย เมืองศรีเทพจึงเป็นเทวสถานทางศาสนาพราหมณ์

นอกจากนั้นเมืองศรีเทพ ยังมีถนนสายหนึ่งตัดตรงจากเมืองศรีเทพไปสู่เมือง “เร็ง” ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือของอำเภอวิเชียรบุรี มีความยาวประมาณ 38 กิโลเมตร มีตำนานการสร้างถนนสายนี้ว่า เจ้าเมืองศรีเทพกับเจ้าเมืองเร็ง จะทำพิธีแต่งงานบุตรเจ้าเมืองศรีเทพ กับธิดาเจ้าเมืองเร็งโดยสัญญากันว่า เจ้าเมืองศรีเทพจะต้องสร้างถนนจากเมืองศรีเทพ ไปยังเมืองเร็งให้เสร็จภายในหนึ่งคืนก่อนพระอาทิตย์ขึ้น เพื่อแสดงความสามารถ ทางเมืองศรีเทพได้พยายามสร้างถนนอย่างเร่งรีบจนใกล้จะเสร็จ เนื่องจากเมืองเร็งจุดโคมไฟไว้คอยต้อนรับ จึงเกิดสำคัญผิดคิดว่าดวงอาทิตย์ขึ้นจึง

หยุดการทำถนนไว้ดังที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้ ส่วนเจ้าเมืองเร็งจะยกธิดา ให้บุตรเจ้าเมืองศรีเทพหรือไม่ นั้นตำนานไม่ได้กล่าวถึงตอนนี้ไว้เลย

เมืองศรีเทพคงจะรุ่งเรืองมาช่วงระยะหนึ่งแล้วจึงกลายเป็นเมืองร้างไป เหตุที่เมืองศรีเทพร้างไปเพราะเหตุใดนั้นยังไม่ทราบแน่ชัด มีตำนานเล่าถึงความพินาศของเมืองศรีเทพต่อ ๆ กัน มาว่า ในสมัยเมืองศรีเทพยังเจริญรุ่งเรืองอยู่นั้น เจ้าเมืองศรีเทพเป็นเพื่อนรักเพื่อนเกลอกับฤาษีผู้เฝ้าบ่อน้ำร้อนใกล้เมือง อยู่มาวันหนึ่ง เจ้าเมืองศรีเทพได้ไปหาฤาษีที่บ่อน้ำร้อนและปรารภว่าอยากจะมีอายุยืนนานเพื่อจะได้บูรณะเมืองศรีเทพ ให้เจริญยิ่ง ๆ ขึ้น ฤาษีจึงบอกให้เจ้าเมืองศรีเทพกระโดดลงไปในบ่อน้ำร้อนแล้วตนจะเอายาโรยให้ฟื้นคืนชีพ ขึ้นมาแล้วจะอายุยืน เจ้าเมืองศรีเทพเห็นน้ำร้อนเดือดก็มีความกลัว ไม่กล้ากระโดดลงไป จึงขอให้ฤาษีผู้เฝ้าบ่อน้ำร้อนกระโดดลงไปก่อนแล้วจะเอายาโรยให้ เมื่อฤาษีกระโดดลงไปในบ่อน้ำร้อนอันเดือดพล่านได้ทำให้ ร่างของฤาษีละลายไปทันทีที่เจ้าเมืองศรีเทพเห็นเช่นนั้นก็ตกใจเป็นอันมาก รีบกลับเข้าเมืองทันที่โดยมิได้นำยาไปโรยให้ฤาษีฟื้นคืนชีพขึ้นมา อยู่มาอีก 3 ปี ฤาษีองค์ใหญ่ซึ่งอยู่เขาไกรลาศเป็นผู้ควบคุมฤาษีองค์อื่น ๆ เห็นฤาษีที่รักษาบ่อน้ำร้อนหายไป จึงมาดูเห็นน้ำในบ่อน้ำร้อนเดือดพล่านอยู่ก็รู้ว่าฤาษีตายในบ่อน้ำร้อน จึงโรยยาลงไป ฤาษีที่เฝ้าบ่อก็ฟื้นคืนชีวิต และมีความโกรธแค้นเจ้าเมืองศรีเทพเป็นอันมาก ได้แปลงตัวเป็นลูกโควิ่งอ้อมเมือง 3 รอบ แล้ววิ่งเข้าไปตายในเมืองในใจกลางเมืองศรีเทพเมื่อชาวเมืองและเจ้าเมืองศรีเทพชำแหละเนื้อโคกิน ก็มีอาการท้องร่วงล้มตายกันมากมายพวกที่เหลืออยู่อพยพออกจากเมืองเอาสมบัติไปซ่อนที่เขาถมอรัตน์ เมืองศรีเทพจึงล้างลงเพราะเหตุนี้

จากตำนานอันนี้ ชวนให้เข้าใจว่า เมืองศรีเทพอาจจะร้างเพราะเกิดอหิวาตกโรคแบบเมืองอู่ทอง ชาวเมืองจึงได้ย้ายไปอยู่ที่อื่น จนมีอันต้องร้างไปก็ได้ ในปัจจุบันประชาชนที่สืบเชื้อสายมาจากคนเมืองศรีเทพในสมัยดั้งเดิมคงมีอยู่ แต่ได้อพยพไปอยู่ที่บริเวณบ้านนาตระกรุดและบ้านศรีเทพน้อย ซึ่งอยู่ห่างจากเมืองศรีเทพประมาณ 5 กิโลเมตร ส่วนประชาชนในหมู่บ้านอื่น ๆ เป็นราษฎรที่อพยพเข้ามาอยู่ใหม่จากบริเวณจังหวัดใกล้เคียงทั้งสิ้น

อำเภอศรีเทพเดิมเป็นท้องที่ขึ้นอยู่กับอำเภอวิเชียรบุรี จังหวัดเพชรบูรณ์ ต่อมาได้แยกจากอำเภอวิเชียรบุรี มาตั้งเป็นกิ่งอำเภอศรีเทพ เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2513 และได้ยกฐานะเป็นอำเภอเมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2519

4.ประวัติความเป็นมาของเมืองศรีเทพ

นับตั้งแต่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงค้นพบเมืองศรีเทพเมื่อ พ.ศ. 2447 เมืองโบราณแห่งนี้ได้รับความสนใจจากบรรดานักวิชาการทั้งชาวไทยและ

ชาวต่างประเทศอย่างมากมาย กรมศิลปากรได้ทำการสำรวจและศึกษาเรื่อยมาตามลำดับ จนกระทั่งใน พ.ศ. 2527 – 2529 จึงได้จัดทำแผนการอนุรักษ์และพัฒนาเมืองโบราณศรีเทพตามแนวการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมและจัดตั้งเป็นอุทยานประวัติศาสตร์อีกแห่งหนึ่ง

ด้วยลักษณะเด่นทางกายภาพและความสำคัญของเมือง ตลอดจนหลักฐานทางด้านโบราณสถานและโบราณวัตถุที่หลงเหลืออยู่ ล้วนแสดงให้เห็นคุณค่าทางวิชาการของเมืองศรีเทพ กรมศิลปากรและนักวิชาการอื่น ๆ จึงให้ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้าทางวิชาการมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้สร้างความกระจ่างชัดในแง่มุมทางวิชาการในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตาม เนื่องจากภายในเมืองศรีเทพมีการพัฒนาการของชุมชนอย่างต่อเนื่องมายาวนานตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายจนถึงช่วงเวลาที่พื้นที่แถบนี้ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมแบบทวารวดี และเขมรโบราณตามลำดับ จึงยังหลงเหลือเรื่องราวเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดี

เมืองโบราณศรีเทพ

ที่ตั้ง

เมืองโบราณศรีเทพ ตั้งอยู่ในเขตตำบลศรีเทพ อำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ประมาณบริเวณ รุ้งที่ 15 องศา 27 ลิปดา 30 ฟิลิปดาเหนือ แวงที่ 101 องศา 03 ลิปดา 20 ฟิลิปดาตะวันออก หรือพิกัด 48 PQT 305108 (กรมแผนที่ทหาร แผนที่ลำดับชุด L 7017 ระวางที่ 5239 IV)

อำเภอศรีเทพมีอาณาเขตติดต่อกับอำเภอต่าง ๆ ซึ่งมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเช่นเดียวกัน ดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับอำเภอวิเชียรบุรี จังหวัดเพชรบูรณ์
ทิศตะวันออก ติดต่อกับอำเภอลำสนธิ และอำเภอชัยบาดาล จังหวัดลพบุรี
ทิศตะวันตก ติดต่อกับอำเภอโคกเจริญ อำเภอโคกสำโรง จังหวัดลพบุรี และอำเภอวิเชียรบุรี จังหวัดเพชรบูรณ์
ทิศใต้ ติดต่อกับอำเภอลำสนธิ และอำเภอชัยบาดาล จังหวัดลพบุรี

สภาพภูมิศาสตร์

เมืองโบราณศรีเทพ ตั้งอยู่บนขอบด้านตะวันตกของที่ราบสูงโคราช ลักษณะพื้นที่ลาดเอียงจากทิศตะวันออกไปทางทิศตะวันตกมีแม่น้ำไหลผ่าน 2 สาย ได้แก่

1. แม่น้ำป่าสัก อยู่ห่างออกไปทางทิศตะวันตกประมาณ 5 กิโลเมตร เป็นแม่น้ำที่มีต้นกำเนิดมาจากเทือกเขาเพชรบูรณ์ แม่น้ำมีลักษณะแคบและลึกมีเกาะแก่งมากมาย ริมแม่น้ำป่าสักทั้งสองฝั่งจะมีที่ราบขั้นบันได ซึ่งเป็นพื้นที่ใช้ทำการเกษตรกรรม

2. ลำน้ำเหียง อยู่ห่างจากลำแม่น้ำป่าสักมาทางทิศตะวันออก ประมาณ 2 กิโลเมตร เป็นลำน้ำสาขาของแม่น้ำป่าสักที่ไหลแยกออกจากแม่น้ำป่าสักบริเวณอำเภอวิเชียรบุรี ทางทิศเหนือของอำเภอศรีเทพ และไหลไปบรรจบกับแม่น้ำป่าสักอีกครั้งที่บ้านนาตะกรุด อำเภอศรีเทพ ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของเมืองศรีเทพไปประมาณ 8 กิโลเมตร

เมืองโบราณและเขตอำเภอศรีเทพ จัดอยู่ในเขตที่สูงภาคกลาง (Central Highland) ซึ่งลักษณะโดยทั่วไปเป็นบริเวณที่มีเทือกเขาสลับซับซ้อน วางตัวในแนวยาวจากทิศเหนือไปยังทิศใต้ โดยเริ่มตั้งแต่จังหวัดเลย เพชรบูรณ์ สระบุรี และทางใต้ของนครราชสีมา พื้นที่สูงจากระดับน้ำทะเลปานกลางประมาณ 50 เมตร ประกอบด้วยเนินเขาต่อเนื่องคล้ายลูกคลื่นสลับกับเขาสูง เทือกเขาที่สำคัญได้แก่ เทือกเขาเพชรบูรณ์ ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันออกของเมืองศรีเทพ

สภาพทั่วไป

เมืองศรีเทพเคยอยู่ในเขตปกครองของอำเภอวิเชียรบุรี ปัจจุบันขึ้นอยู่กับอำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ตัวเมืองโบราณศรีเทพตั้งอยู่ระหว่างบ้านบึงนาจานทางทิศตะวันตกกับบ้านศรีเทพน้อยทางทิศตะวันออกและบ้านสระปรือทางทิศเหนือสภาพพื้นที่รอบเมืองเดิมเป็นป่าโปร่งแต่ในปัจจุบันเป็นพื้นที่ในการเกษตรกรรม

เมืองศรีเทพมีลักษณะเป็นเมืองแฝดที่สร้างอยู่ชิดติดกัน 2 เมือง เรียกว่าเมืองในและเมืองนอก

ภายในเขตเมืองนั้น มีโบราณสถานที่สำคัญและมีขนาดใหญ่ อยู่ 3 แห่ง คือปรางค์ศรีเทพ ปรางค์สองพี่น้อง เขาคลังใน และมีโบราณสถานเล็ก ๆ กระจัดกระจายอยู่ราว 45 แห่ง ในปัจจุบันโบราณสถานในเขตเมืองในได้รับการขุดแต่งและบูรณะเกือบหมดแล้ว

สภาพพื้นที่ของเมืองชั้นในมีลักษณะเป็นเป็นราบลอนคลื่น มีสระน้ำและหนองน้ำอยู่โดยทั่วไปราว ๗๐ สระ ที่สำคัญคือสระปรางค์ ซึ่งมีขนาดใหญ่ อยู่ทางทิศเหนือติดกับปรางค์ศรีเทพ

เขตเมืองนอกอยู่ทางด้านทิศตะวันออกของชั้นเมืองใน มีลักษณะเป็นที่ลาดเชิงเขา จากทิศตะวันออกมาทิศตะวันตก พบโบราณสถานขนาดเล็ก ราว 54 แห่ง มีสระน้ำขนาดใหญ่ อยู่กลางเมืองค่อนไปทางทิศเหนือ เรียกว่า สระขวัญ โบราณสถานในเขตนอกเมืองส่วนใหญ่ยังไม่ได้ทำการขุดแต่งและบูรณะพื้นที่บางส่วน ชาวบ้านยังใช้เป็นพื้นที่เกษตรกรรมและเลี้ยงสัตว์

คูเมืองชั้นนอกและเมืองชั้นในแต่เดิมตื้นเขินจนบางแห่งเป็นพื้นดิน และมีบางแห่งที่ยังมีน้ำขัง แต่ปัจจุบันได้รับการขุดลอกแล้ว

เมืองทั้งสองมีพื้นที่รวมกันราว 2,889 ไร่ หรือประมาณ 4.7 ตารางกิโลเมตร แยกเป็นพื้นที่ของเมืองในราว 1,300 ไร่ และของเมืองนอกราว 1,589 ไร่

นอกเมืองออกไปยังมีโบราณสถานกระจายอยู่อีกราว 50 แห่ง ที่สำคัญ คือ โบราณสถานเขาคลังนอกและปรางค์ฤาษี เป็นโบราณสถานขนาดใหญ่ ตั้งอยู่ที่บ้านสระปรือ และบ้านนาน้ำโครม ห่างจากเมืองศรีเทพไปทางทิศเหนือราว 2 – 3 กิโลเมตร และโบราณสถานที่ถ้ำเขาถมอรัตน์ ซึ่งเป็นโบราณสถานแห่งเดียวของเมืองศรีเทพ ที่ตั้งอยู่บนภูเขา ห่างจากตัวเมืองไปทางทิศตะวันตกราว 20 กิโลเมตร

ในปัจจุบัน ภายในเมืองชั้นในไม่มีประชาชนเข้าไปตั้งหลักแหล่งอยู่อาศัย ส่วนนอกเมืองมีเพียงบางครอบครัวเข้าไปใช้ประโยชน์ในการเกษตรกรรมในพื้นที่บ้างเท่านั้น

ชุมชนท้องถิ่น

ชาวเมืองศรีเทพในปัจจุบันส่วนใหญ่อพยพมาจากจังหวัดในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น ยโสธร ร้อยเอ็ด สกลนคร นครราชสีมา และจังหวัดใกล้เคียงในภาคกลาง เช่น ลพบุรี นครสวรรค์ โดยเริ่มอพยพเข้ามาอยู่อาศัยบริเวณรอบ ๆ เมืองโบราณซึ่งเป็นที่รกร้างเมื่อประมาณ 50 ปีที่แล้ว แต่ไม่นิยมเข้าไปอยู่ในตัวเมืองโบราณ เนื่องจากมีความเชื่อว่าที่แรง ใครเข้าไปอยู่จะเจ็บไข้ได้ป่วย

หมู่บ้านที่ตั้งอยู่รายรอบเมืองโบราณศรีเทพ มี 4 หมู่บ้านคือ

บ้านศรีเทพน้อย ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออก มีอายุเก่าแก่กว่าหมู่บ้านอื่น ๆ เป็นที่อยู่อาศัยของผู้ใช้ภาษาถิ่น “ ไทยเดิ้ง” หรือ “ไทยเบิ้ง” ซึ่งเป็นภาษาถิ่นที่มีผู้ใช้อยู่หลายหมู่บ้านในเขตภาคกลาง เช่น บ้านดีลัง อำเภอพัฒนานิคม จังหวัดลพบุรี ชาวบ้านปัจจุบันไม่ทราบว่าบรรพบุรุษของตนมีถิ่นเดิมอยู่ที่ใด และพากันอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณนี้ตั้งแต่เมื่อใด

บ้านบึงจานและบ้านหลักเมือง ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตก จัดเป็นหมู่บ้านใหญ่มีประชากรหนาแน่น ส่วนใหญ่เป็นผู้อพยพมาจากจังหวัดต่าง ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ บุรีรัมย์ มหาสารคาม นครราชสีมา อุบลราชธานี ยโสธร ชัยภูมิ ชาวบ้านกลุ่มนี้ยังคงกลับไปติดต่อกับญาติพี่น้องและเพื่อนพ้องในท้องถิ่นเดิมและยังมีวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณีภาษาพูดแบบท้องถิ่นภาคอีสาน เนื่องจากอพยพมาเมื่อประมาณ 50 ปีที่แล้ว

ชาวบ้านอีกส่วนหนึ่งของบ้านบึงนาจานและบ้านหลักเมือง อพยพมาจากจังหวัดลพบุรีและนครสวรรค์

บ้านสระบรือ เป็นหมู่บ้านเพิ่งเกิดใหม่เมื่อราว 30 กว่าปีมานี้เอง เป็นที่อยู่อาศัยของผู้ที่มีพื้นเพเดิมมาจากจังหวัดบุรีรัมย์ มหาสารคาม และนครราชสีมา

ชุมชนที่นับว่าใหญ่และมีความเกี่ยวข้องกับศรีเทพในปัจจุบันเป็นอย่างมาก ได้แก่ชุมชนบ้านบึงนาจาน และบ้านหลักเมือง ซึ่งตั้งบ้านเรือนอยู่คิดกับคูเมืองทางด้านทิศตะวันตก เนื่องจากยังอาศัยแหล่งน้ำจากคูเมืองศรีเทพ ในการอุปโภคบริโภค ส่วนชุมชนอื่นที่มีขนาดรองลงมาตั้งบ้านเรือนอยู่นอกเขตเมืองโบราณศรีเทพ คือ บ้านศรีเทพน้อย และบ้านสระบรือ

อาชีพหลักของชาวบ้านคือ การทำนา รองลงมาได้แก่ การปลูกพืชไร่ เช่น ข้าวโพด ถั่วเขียว แตงโม มันสำปะหลัง และกระเจี๊ยบ นอกจากนี้ก็มีการเลี้ยงสัตว์ ค้าขาย หาของป่า-ล่าสัตว์ รับจ้าง และทอผ้า

ชาวบ้านในท้องถิ่นนับถือพุทธศาสนา เชื่อในเรื่องกุศลกรรม ทำงานบุญกุศลต่าง ๆ เป็นประจำ เช่น งานกฐิน ผ้าป่า แต่ก็ยังมีการนับถือภูตผีวิญญาณ และผีบรรพบุรุษเรียกเป็นเจ้าแม่ เจ้าพ่อต่าง ๆ

ประวัติการค้นพบเมืองศรีเทพ

เมืองศรีเทพเดิมเป็นเมืองที่รกร้างอยู่กลางป่า ไม่มีผู้ใดทราบว่าแท้จริงเมืองแห่งนี้มีชื่อว่าอย่างไร ใครเป็นผู้สร้าง และสร้างมาแต่สมัยใด มีเพียงชื่อที่ชาวบ้านในท้องถิ่นเรียกกันว่าตามคำของพระธุดงค์ว่า “เมืองอภัยสาลี” จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2447 ชื่อเมืองศรีเทพ จึงได้ถูกนำมาใช้เรียกขานเมืองโบราณร้างแห่งนี้ เนื่องจากในปีนั้นสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเป็นสมเด็จพระอนุชาของรัชกาลที่ 5 และเป็นผู้ที่ได้รับการเชิดชูว่าเป็นพระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย ได้เสด็จฯ ตรวจราชการมณฑลเพชรบูรณ์ในฐานะที่ทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย แต่นอกเหนือไปจากพระราชภารกิจในตำแหน่งหน้าที่แล้ว พระองค์ได้ทรงตั้งพระทัยที่จะสืบหาเมืองโบราณแห่งหนึ่งที่มีว่า “เมืองศรีเทพ” เนื่องจากเมื่อแรกเป็นเสนาบดีกระทรวงมหาดไทยนั้น พระองค์เคยพบทำเนียบเก่าบอกรายชื่อหัวเมืองมีชื่อเมืองศรีเทพปรากฏอยู่ เมื่อได้สอบถามข้าราชการกระทรวงมหาดไทย ถึงตำแหน่งที่ตั้งของเมืองศรีเทพ ก็ไม่มีใครรู้จัก ต่อมาทรงพบสมุดดำเล่มหนึ่ง ซึ่งเป็นเอกสารฉบับร่าง เพื่อบอกเส้นทางให้คนเชิญสารตราไปบอกข่าวการสิ้นพระชนม์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 2 ตามหัวเมืองต่าง ๆ มีเส้นทางหนึ่งไปยังเมืองสระบุรี เมืองชัยบาดาล เมืองศรีเทพ และเมืองเพชรบูรณ์ พระองค์จึงทรงตั้งสมมติฐานว่า เมืองศรีเทพคงอยู่ทางลำน้ำป่าสัก แต่อยู่ตรงไหนไม่รู้ ครั้นเมื่อเสด็จฯมาถึงเมืองเพชรบูรณ์แล้ว ก็ทรงสืบค้นหาแต่ก็ไม่ได้ความ ต่อมามีคนมาบอกว่าเมืองโบราณเมืองหนึ่งใหญ่โตมากชื่อว่า “เมืองอภัยสาลี” อยู่ในป่า

แดงใกล้กับเมืองวิเชียรบุรี พระองค์จึงเสด็จฯ มาเมืองวิเชียรบุรี โดยล่องเรือลงมาทางแม่น้ำป่าสัก เมื่อถึงเมืองวิเชียรบุรี ได้ทรงแวะเยี่ยมเยียนพระยาประเสริฐสงครามอดีตผู้ว่าราชการจังหวัดซึ่งแก่ชราลงและออกจากราชการนานมาแล้ว ทรงไต่ถามพระยาประเสริฐสงครามถึงเรื่อง “เมืองศรีเทพ” ได้ความว่า เมืองวิเชียรบุรีนั้นแต่เดิมมีชื่อเรียกเป็น 2 อย่าง คือ เมืองท่าโรงก็เรียก เมืองศรีเทพก็เรียก ตำแหน่งผู้ว่าราชการจังหวัดเป็นที่ “พระศรีถมอรัตน์” (ตามชื่อเขาแก้วซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในเมืองนี้) จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อครั้งปราบกบฏเวียงจันทน์ พระศรีถมอรัตน์มีความชอบมาก จึงโปรดฯ ให้ยกศักดิ์เมืองศรีเทพขึ้นเป็นเมืองตรี และเปลี่ยนนามเมืองเป็นวิเชียรบุรี โดยเอาความหมายของถมอรัตน์คือเขาแก้วมาเป็นมงคลนาม และเปลี่ยนนามผู้ว่าราชการจังหวัดจากพระศรีถมอรัตน์เป็นพระยาประเสริฐสงครามตั้งแต่นั้นมา พระองค์ท่านได้ทรงถามถึงเรื่องเมืองอภัยสาลี ก็ได้ความว่า มีเมืองโบราณใหญ่โตจริง แต่ชื่อที่เรียกว่าเมืองอภัยสาลีนั้นเป็นแต่คำพระธุดงค์คงจะเอาเป็นชื่อที่แน่นอนไม่ได้

หลังจากนั้นท่านก็ได้ล่องเรือจากเมืองวิเชียรบุรีมาขึ้นบกที่ท่าบ้านนาตะกรุด พักแรมอยู่คืนหนึ่ง รุ่งเช้าจึงเดินทางไปสำรวจเมืองโบราณที่เรียกว่าเมืองอภัยสาลี ได้พบว่าเป็นเมืองใหญ่โตจริง มีคูเมือง กำแพงเมือง ปรางค์ปราสาท สระน้ำ และโคกเนิน โบราณสถาน ต่าง ๆ หลายแห่งทั้งนอกเมืองในเมือง รวมทั้งประติมากรรมหินต่าง ๆ เป็นอันมาก

เมื่อดูเมืองโบราณแห่งนี้แล้ว พระองค์ท่านได้ทรงลงความเห็นเป็นสองอย่าง คือ ประการที่หนึ่งเมืองโบราณแห่งนี้พวกพราหมณ์จะเรียกชื่อว่าอย่างไรก็ตาม ชื่อนั้นก็คงจะเป็นต้นเค้าของชื่อเมืองศรีเทพ ซึ่งเป็นเมืองเก่าของเมืองวิเชียรบุรี ประการที่สอง สมัยเมื่อครั้งขอมปกครองเมืองไทย เมืองศรีเทพคงเป็นมหานครหรือเมืองใหญ่แห่งหนึ่ง เช่นเดียวกับเมืองที่ดงศรีมหาโพธิ์ (จังหวัดปราจีนบุรี) และเมืองสุโขทัย ในสมัยนั้น ท้องที่คงจะทำไร่ทำนาได้ผลอุดมดี มีไพร่บ้านพลเมืองมาก จึงสามารถสร้างเป็นเมืองใหญ่โตขนาดนี้ (เรื่องความไข้เมืองเพชรบูรณ์ จากนิทานโบราณคดี พระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ)

จากพระวินิจฉัยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ว่าชื่อเดิมของเมืองโบราณแห่งนี้ น่าจะเป็นต้นเค้าที่มาของชื่อเมืองศรีเทพ กรมศิลปากรจึงได้เรียกชื่อเมืองโบราณแห่งนี้ว่า “เมืองศรีเทพ” ไปก่อน ในวันข้างหน้า ถ้ามีการค้นพบหลักฐานทางด้านเอกสารที่ยืนยันชื่อที่แท้จริงของเมืองโบราณแห่งนี้ได้ ก็คงจะมีการเปลี่ยนแปลงกลับไปใช้ชื่อเดิมที่ถูกต้อง หรือถ้ามีการค้นพบหลักฐานที่ยืนยันถึงชื่อดั้งเดิมว่า คือ เมืองศรีเทพ มาแต่แรกเมื่อตั้งชื่อนี้ก็คงจะอยู่คู่กับเมืองโบราณแห่งนี้ตลอดไป

ประวัติการศึกษาและดำเนินการ

หลังจากสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงค้นพบเมืองโบราณศรีเทพแล้ว เมืองโบราณแห่งนี้ก็ยังคงถูกทิ้งให้รกร้างอยู่กลางป่า อีกเป็นเวลานานกว่าที่กรมศิลปกรจะได้เข้ามาสำรวจขึ้นทะเบียน อนุรักษ์และพัฒนา ในระหว่างเวลาดังกล่าว ได้มีการสำรวจศึกษาค้นคว้าวิจัยโดยนักวิชาการทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ รวมทั้งการดำเนินการในการอนุรักษ์โบราณสถานดังนี้

พ.ศ. 2478 – 2480 ในปีเดียวกันกับที่กรมศิลปากรประกาศขึ้นทะเบียนเมืองโบราณแห่งนี้ ด๊อกเตอร์ควอริทช์ เวลส์ (Dr.Quaritch Wales) ได้เดินทางเข้ามาศึกษาและเสนอความคิดเห็นไว้ในบทความเรื่อง The Exploration of Sri Deva an Ancient City in Indochina 9 หนังสือ Indian Art and Letter Vol.X No.11 ว่า เมืองศรีเทพเป็นเมืองของชาวอินเดียที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของอาณาจักรฟูนัน โดยอ้างถึงหลักศิลาจารึก หมายเลขที่ 978 และจากการศึกษาลักษณะสถาปัตยกรรมเวลส์เสนอว่า ปรางค์ศรีเทพและปรางค์สองพี่น้อง เป็นสถาปัตยกรรมแบบอินเดียและอาจจะจัดเป็นอาคารทางศาสนาพราหมณ์ ที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในอินโดจีนอย่างช้าที่สุดก็ควรมีอายุในพุทธศตวรรษที่ 11 จากหลักฐานอื่นอันได้แก่ ประติมากรรม และโบราณวัตถุอื่น ๆ เวลส์ให้ข้อสันนิษฐานว่า ปรางค์ใหญ่หรือปรางค์ศรีเทพนั้นเป็นสถาปัตยกรรมรุ่นเก่ามีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 นอกจากนี้ เวลส์ยังเสนอต่อไปว่า เมื่ออาณาจักรฟูนันเสื่อมลงเมืองศรีเทพก็ร้างมาราว 500 ปี จนกระทั่งพุทธศตวรรษที่ 18 ซึ่งตรงกับสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เมื่อเขมรมีอำนาจเข้ายึดดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำป่าสัก ก็ได้ทำการบูรณะเมืองศรีเทพขึ้นมาใหม่

พ.ศ. 2505 หน่วยศิลปากรที่ 3 สุโขทัยทำการสำรวจขุดแต่งทำผังและประกาศขึ้นทะเบียนโบราณสถานบางแห่ง พร้อมทั้งทำการสำรวจถ้ำเขาถมอรัตน์ด้วย

พ.ศ. 2509 หน่วยศิลปากรที่ 3 สุโขทัย ได้ทำการสำรวจสภาพตัวเมืองและนำโบราณวัตถุ เช่น ศิวลึงค์ ระฆังหินและเสาประดับกรอบประตูบางชิ้นไปจัดแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จ.สุโขทัย

พ.ศ 2510 ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงนำคณะนักศึกษาจากคณะโบราณคดีไปทำการขุดค้นที่ตำบลพุเตย อำเภอวิเชียรบุรี และครั้งนั้นทรงนำนักศึกษากลุ่มหนึ่งเดินทางไปที่เมืองศรีเทพ ได้พบเศียรของประติมากรรมรูปพระนารายณ์สวมหมวกทรงกระบอก และสามารถนำมาต่อได้กับส่วนองค์ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนำมาเมื่อ พ.ศ. 2447 ลักษณะที่เป็น เทวรูปสวมหมวกทรงกระบอกแบบอินเดียทางใต้ หรือตะวันออก แต่นุ่งผ้าสั้น และทรงพบพระพุทธรูปศิลาแบบทวารวดีมีจารึกคาถา เยธมฺมา เป็นภาษาบาลี ซึ่งกำหนดอายุราวพุทธ

ศตวรรษที่ 11-12 นอกจากนี้ยังพบโบราณวัตถุประเภทประติมากรรมในสกุลช่างเขมรสมัยบายล ของพระเจ้าชัยวรมันอาจเป็นผู้รวบรวมและขยายอาณาเขตของเจินลา (Chen - la) มาจนครองเมืองศรีเทพได้ ขณะเดียวกันอาณาจักรทวารวดีที่ครองอำนาจอยู่ทางทิศตะวันตก ก็พยายามเข้าครอบครองเมืองศรีเทพ ดังนั้นอาณาจักรทั้งสองคงจะผลัดกันมีอำนาจเหนือเมืองศรีเทพ เนื่องจากพบหลักฐานทั้งในศิลปะแบบเขมรและทวารวดี หลังจากนั้นเมืองโบราณศรีเทพก็ถูกปล่อยทิ้งร่าง มีชาวบ้านไปลักลอบขุดทำลาย นำโบราณวัตถุออกไปจำหน่ายเป็นจำนวนมาก

พ.ศ. 2517 หน่วยศิลปากรที่ 3 ได้เสนอโครงการบูรณะขุดค้นเมืองโบราณแห่งนี้ แต่ไม่สามารถดำเนินการได้เนื่องจากไม่ได้รับอนุมัติงบประมาณดำเนินการ

พ.ศ. 2518 ศาสตราจารย์ของ บวสเซลิเยร์ (Prof.Jean Boissliers) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับงานประติมากรรมของสกุลช่างศรีเทพว่าได้รับอิทธิพลแบบศิลปะทวารวดี ศรีวิชัย และเขมรผสมผสานเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นแนวทางให้เกิดเป็นสกุลช่างแบบลพบุรี ส่วนด้านโบราณสถานนั้นท่านเห็นว่าเป็นสิ่งก่อสร้างของเขมรโบราณอย่างแน่นอน และมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 16 เท่านั้น ทั้งนี้เพราะมีการย่อมุมอย่างมาก โดยเฉพาะที่มุมนอกทั้ง 4 ด้าน

พ.ศ. 2521 หน่วยศิลปากรที่ 3 สุโขทัย ได้ดำเนินการทางโบราณคดีโดยการขุดหลุมทดสอบบริเวณเขาคลังใน 1 หลุม และบริเวณสระปรางค์ 1 หลุม

พ.ศ. 2522 รศ.อนุวิทย์ เจริญศุภกุล เสนอข้อคิดเห็นไว้ในบทความเรื่อง “การกำหนดอายุปรางค์ที่เมืองศรีเทพ” ตีพิมพ์ในวารสารเมืองโบราณปีที่ 5 ฉบับที่ 4 ว่าปรางค์ศรีเทพ และปรางค์สองพี่น้องควรจะมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 17 เท่านั้น และมีเทคนิคการก่อสร้างเป็นแบบสกุลช่างเขมร

พ.ศ. 2526 กรมศิลปากรดำริที่จะจัดตั้งโครงการอุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพขึ้น และได ทำการขุดหลุมทดสอบทางโบราณคดีบริเวณระหว่างสระปรางค์-เขาคลังใน จากหลักฐานที่พบในขณะนั้นสรุปว่า เมืองศรีเทพเริ่มต้นเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 10-11 จนถึงพุทธศตวรรษที่ 18 ซึ่งเป็นระยะสุดท้ายที่ปรากฏหลักฐาน พบว่า เมืองศรีเทพมีร่องรอยการอยู่อาศัยของผู้คนอย่างต่อเนื่องกันมาโดยไม่มีร่องรอยการทิ้งร้างแต่อย่างใด และที่สำคัญคือหลักฐานที่พบ แสดงให้เห็นว่าเขาคลังในเป็นสิ่งก่อสร้างที่มีอายุเก่าแก่กว่าปรางค์ศรีเทพที่มีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 17-18

พ.ศ. 2527-2529 กรมศิลปากรได้เล็งเห็นความสำคัญของเมืองโบราณแห่งนี้ จึงได้จัดตั้งเป็นอุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ และได้รับความร่วมมือจากสถาบันและหน่วยงานต่าง ๆ เข้ามาร่วมกันศึกษา สำรวจ และเตรียมการจัดทำแผนแม่บทเพื่อการอนุรักษ์และพัฒนาเมืองศรีเทพร่วมกับกรมศิลปากร ซึ่งได้มีการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นด้านต่าง ๆ และดำเนินการขุดแต่งปรางค์สอง

พี่น้อง ขุดแต่งปรางค์ศรีเทพ ด้านทิศตะวันออกและโบราณสถานขนาดเล็ก และก่อสร้างอาคารสำนักงานชั่วคราว

พ.ศ. 2530-2543 อุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ ดำเนินการทางด้านวิชาการ และการพัฒนาพื้นที่ควบคู่ไปกับการจัดทำแผนแม่บท จนกระทั่งสามารถทำแผนแม่บทแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2534 ซึ่งมีระยะเวลาที่กำหนดไว้ในแผนแม่บท 10 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2534 -2544 นอกจากนี้ยังได้ดำเนินงานทางโบราณคดีบริเวณกลุ่มโบราณสถาน ได้แก่ โบราณสถานเขาคลังใน ปรางค์ศรีเทพ และปรางค์สองพี่น้อง รวมทั้งโบราณสถานขนาดเล็กในพื้นที่เมืองใน 35 แห่ง เมืองนอก 3 แห่ง นอกเมือง 2 แห่ง สระน้ำ 19 สระ และดำเนินการขุดลอกคูเมืองโดยรอบ โดยได้ดำเนินการบูรณะโบราณสถานปรางค์สองพี่น้อง และปรางค์ศรีเทพในช่วงเวลานี้

จากการขุดแต่งโบราณสถานหมายเลข 0971 ในปี พ.ศ. 2531 ได้พบโครงกระดูกมนุษย์จำนวน 5 โครง พร้อมสิ่งของเครื่องใช้ กำหนดอายุอยู่ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย ซึ่งถือได้ว่าเป็นชุมชนแรกเริ่มของเมืองศรีเทพ โดยหลังจากนั้นได้ดำเนินการก่อสร้างอาคารคลุมหลุมขุดค้นดังกล่าว เพื่อเปิดให้นักท่องเที่ยวได้ชม

ในปี พ.ศ. 2533-2534 ดำเนินการขุดตรวจแห่งโบราณคดีบ้านหนองแดง ซึ่งอยู่ด้านทิศตะวันตกเฉียงใต้ ของเมืองศรีเทพ พบหลักฐานของชุมชนในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย ที่มีอายุร่วมสมัยกับชุมชนแรกเริ่มในเขตเมืองศรีเทพเช่นกัน

ส่วนการดำเนินงานด้านการบริการการท่องเที่ยว มีการก่อสร้างอาคารศูนย์ข้อมูลจำนวน 2 แห่ง ซึ่งปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงศูนย์บริการข้อมูลหลังเดิมให้เป็นอาคารห้องสมุดและจุดแนะนำนักท่องเที่ยวจุดย่อย และมีการจัดทำสื่อเผยแพร่ แนะนำอุทยานฯ อาทิเช่น หนังสือ วีซีดี และเว็บไซต์

ในช่วงเวลาดังกล่าว มีพระบรมวงศานุวงศ์เสด็จพระราชดำเนินมายังอุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ ดังนี้

ครั้งที่ 1 วันที่ 9 กันยายน พ.ศ. 2531 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จเป็นการส่วนพระองค์มาทอดพระเนตรโบราณสถาน โบราณวัตถุ

ครั้งที่ 2 วันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2537 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อเสด็จวันที่ 16 มกราคม พ.ศ. 2543 สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตรโบราณสถาน โบราณวัตถุ พร้อมกับทรงนำคณะสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทยมาทัศนศึกษา

พ.ศ. 2544-2546 ดำเนินการขุดตรวจบริเวณฐานและบูรณะเสริมความมั่นคงปรางค์ศรีเทพ ซึ่งจากการขุดตรวจได้พบหลักฐานของฐานอาคารที่สร้างมาก่อนการสร้างปรางค์ศรีเทพ บูรณะเสริมความมั่นคงพร้อมทั้งดำเนินการอนุรักษ์ประติมากรรมปูนปั้น ประดับที่ฐานโบราณสถานเขาคลังใน ก่อสร้างอาคารปฏิบัติการทางโบราณคดี ปรับปรุงอาคารหลุมขุดค้นทางโบราณคดี และก่อสร้างอาคารปฏิบัติการทางโบราณคดี ปรับปรุงอาคารหลุมขุดค้นทางโบราณคดี และก่อสร้างสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ สำหรับงานบริการการท่องเที่ยวเพิ่มขึ้น เช่น ห้องน้ำสำหรับนักท่องเที่ยวและผู้พิการ ถนนลาดยาง ศาลาที่พัก ป้ายสื่อความหมาย ฯลฯ

พ.ศ. 2547-2548 ดำเนินการขุดทดสอบกลุ่มโบราณสถานเขาคลังสระแก้ว ที่อยู่นอกเมืองด้านทิศเหลือ พบหลักฐานของอาคารทั้งขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่ก่อฐานด้วยศิลาแลง และทำการขุดทดสอบบริเวณประตูเมืองและฝายโบราณด้านทิศใต้ ซึ่งพบหลักฐานว่าน่าจะเป็นฝายโบราณ ที่ใช้ศิลาแลงธรรมชาติขนาดใหญ่มาก่อวางเรียงกันเช่นเดียวกับคูเมือง เพื่อกักเก็บและควบคุมการระบายน้ำในคูเมืองบริเวณประตูเมืองด้านทิศใต้ (ประตูผี)

พ.ศ. 2549 ดำเนินงานขุดแหล่งโบราณสถานในเขตเมืองนอก จำนวน 10 แห่ง ด้านทิศใต้ของสระขวัญ ซึ่งเป็นกลุ่มโบราณสถานขนาดเล็กที่มีฐานทรงสี่เหลี่ยม หันหน้าไปทางทิศตะวันตก สันนิษฐานว่าเป็นฐานปราสาทขนาดเล็กก่อด้วยศิลาแลง

พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของเมืองศรีเทพ

ชุมชนดั้งเดิม (พุทธศตวรรษที่ 5-11)

การขุดค้นทางโบราณคดีในปี พ.ศ. 2531 ณ บริเวณเนินดินขนาดใหญ่ซึ่งปัจจุบันก่อสร้างเป็นอาคารหลุมขุดค้นโครงกระดูกในเมืองศรีเทพนั้น ได้พบหลักฐานทางโบราณคดีที่ชี้ให้เห็นร่องรอยของมนุษย์สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย ในลักษณะของโครงกระดูกที่อยู่ในระดับความลึกประมาณ 4 เมตร จากผิวเนินดิน ซึ่งกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 5-7 หรือประมาณ 2,000 ปีมาแล้ว

การขุดค้นดังกล่าวสอดคล้องกับการสำรวจ และขุดค้นแหล่งโบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายในกลุ่มลุ่มน้ำลพบุรี-ป่าสัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตพื้นที่ใกล้เคียงเมืองโบราณศรีเทพ ซึ่งได้สำรวจพบแห่งโบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายหลายแหล่ง เช่น แหล่งโบราณคดีบ้านหนองแดง ตำบลสระกรวด แหล่งโบราณคดีบ้านหนองหมู บริเวณเชิงเขาถมอรัตน์ และแหล่งโบราณคดีริมแม่น้ำป่าสักบ้านกุดตาแร้ว ในเขตอำเภอศรีเทพ ซึ่งได้มีการสำรวจพบโครงกระดูกมนุษย์และเครื่องมือเครื่องใช้ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายเป็นจำนวนมาก

แสดงให้เห็นถึงความหนาแน่นและการตั้งหลักแหล่งของชุมชน ที่แพร่กระจายอยู่ในพื้นที่บริเวณใกล้เคียงเมืองโบราณศรีเทพ ชุมชนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายเหล่านี้ มีสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมแบบง่าย ๆ อยู่รวมกันเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ปกครองกันเองในระดับหมู่บ้าน รู้จักปลูกพืชบางชนิดที่จำเป็นต่อการดำรงชีพ เช่น ข้าว ผสมผสานกับการหาอาหารจากแหล่งธรรมชาติทั้งสัตว์บกและสัตว์น้ำ วิถีชีวิตยังต้องพึ่งพาธรรมชาติเป็นสำคัญ จึงมีพิธีกรรมต่าง ๆ อันเนื่องด้วยธรรมชาติและการเซ่นสังเวยบวงสรวงวิญญาณภูตผีปีศาจ ตลอดจนมีความเชื่อในเรื่องชีวิตหลังความตายและโลกหน้า การติดต่อระหว่างกลุ่มชนคงเป็นไปในลักษณะของการติดต่อกับกลุ่มชนใกล้เคียง มีการถ่ายทอดวัฒนธรรมแบบค่อยเป็นค่อยไป จนกระทั่งในราวพุทธศตวรรษที่ 7-11 เป็นช่วงที่อารยธรรมจากภายนอกโดยเฉพาะอย่างยิ่งอินเดียได้แพร่เข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตของกลุ่มชนในบริเวณแหลมอินโดจีนอย่างชัดเจน ก่อให้เกิดรัฐใหม่เป็นเสมือนแหล่งรวบรวมและเผยแพร่อารยธรรมอินเดียให้แก่ชุมชนเล็ก ๆ ในภูมิภาคแถบนี้

รัฐขนาดใหญ่ที่เกิดขึ้นและมีอำนาจมากในช่วงเวลานั้นได้แก่ ฟูนัน ซึ่งอยู่ในบริเวณปากแม่น้ำโขง ในระยะนี้เป็นช่วงเวลาที่การเดินทางติดต่อ ค้าขายของพ่อค้าชาวอินเดียและอาหรับกำลังเฟื่องฟูอย่างยิ่ง สินค้าจากภายนอกเป็นสิ่งมีค่า และเป็นที่ต้องการอย่างกว้างขวาง จึงได้พบเสมอว่าของมีค่าที่นิยมอุทิศให้แก่ผู้ตายนั้น มักจะเป็นเครื่องประดับหรือเครื่องมือเครื่องใช้จากต่างประเทศ เช่น ลูกปัดหิน ลูกปัดแก้ว หรือเครื่องประดับที่ทำจากเปลือกหอยทะเล เป็นต้น การเริ่มต้นติดต่อกับชุมชนภายนอกมีอิทธิพลแม้กระทั่งในเรื่องประเพณีความเชื่อที่เกี่ยวกับการฝังศพ ดังเช่นที่ได้พบที่หลุมขุดค้นโครงกระดูกที่เมืองศรีเทพว่ามีการนำกระดูกของคนตายใส่ลงไปในภาชนะพร้อมกับเครื่องประดับแล้วจึงฝัง แทนการฝังศพทั้งโครงอย่างที่เคยปฏิบัติมา

สมัยที่รับวัฒนธรรมทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 12-16)

เมื่อชุมชนยอมรับเอาความเจริญก้าวหน้าและคติความเชื่อจากภายนอก ย่อมทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในทางสังคมและวัฒนธรรม จากชุมชนขนาดเล็กที่เคยรวมกลุ่มกันในระดับหมู่บ้านก็รวมตัวกันเป็นชุมชนใหญ่ พัฒนาขึ้นเป็นสังคมเมือง เริ่มมีการเลือกสรรทำเลที่ตั้งชุมชนที่เหมาะสม ปีใดที่น้ำท่วมจังหวัดเพชรบูรณ์ จะเห็นได้ชัดเจนว่า ทำไปคนโบราณจึงได้เลือกที่ตั้งเมืองตรงที่ซึ่งห่างไกลแม่น้ำป่าสักถึง 6 กิโลเมตร ในขณะที่บริเวณแม่น้ำป่าสักน้ำเอ่อท่วมจนมิดสองฝั่งลานตะพัก เมืองศรีเทพก็ยังอยู่สูงพ้นน้ำ แต่เมื่ออยู่ห่างไกลลำน้ำจึงมีปัญหาในเรื่องการขาดแคลนน้ำกินน้ำใช้ เพื่อการแก้ปัญหาดังกล่าว ชาวเมืองศรีเทพจึงขุดสระน้ำ หนองน้ำ และคูเมืองขนาดใหญ่ เอาไว้กักเก็บน้ำไว้กินไว้ใช้ในชุมชน ซึ่งสำหรับคูเมืองนั้น นอกจากจะเป็นการกัก

เก็บน้ำได้อย่างเหลือเฟือแล้ว ยังเป็นการสร้างเครื่องกีดขวางมิให้ข้าศึกศัตรูเข้ามารุกรานได้โดยง่ายอีกด้วย ซึ่งเครื่องกีดขวางดังกล่าวนั้น นอกจากจะเป็นคูน้ำที่กว้างใหญ่ข้ามผ่านได้โดยยากแล้ว ยังมีเชิงเทินดินซึ่งได้จากการขุดคูน้ำ นำมาพูนเป็นคันดินกำแพงเมืองเป็นปราการที่แข็งแกร่งอีกชั้นหนึ่ง

ลักษณะของคูเมืองกำแพงเมืองที่ปรากฏเป็นเมืองแฝดซ้อนกันอยู่นั้น สันนิษฐานว่าน่าจะสร้างขึ้นต่างวาระ โดยเมืองในเป็นเมืองรูปวงกลมอันเป็นลักษณะของเมืองที่สร้างในวัฒนธรรมทวารวดี ประกอบกับโบราณวัตถุ โบราณสถานที่พบในระยะเวลานี้ เช่นโบราณสถานเขาคลังใน โบราณสถานขนาดเล็กต่าง ๆ และจารึกที่เกี่ยวเนื่องในศาสนาพุทธนิกายเถรวาทและมหายานก็เป็นลักษณะของวัฒนธรรมแบบทวารวดี จึงสันนิษฐานว่าในช่วงระยะเวลาระหว่าง พุทธศตวรรษที่ 12- 16 นี้ เมืองศรีเทพได้รับวัฒนธรรมทวารวดีที่คงจะแพร่ขึ้นมาจากบริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นวัฒนธรรมทางพุทธศาสนา แต่ในเวลาเดียวกันศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูก็แพร่เข้ามาด้วยดังได้มีการค้นพบเทวรูปกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 เทวรูปดังกล่าวนั้นพบเป็นส่วนน้อย และไม่มีหลักฐานทางด้านโบราณที่ร่วมสมัยกันเหลืออยู่เลย อาจเป็นไปได้ว่าโบราณสถานในรุ่นนั้นอาจจะถูกซ่อมทับเปลี่ยนแปลงในสมัยต่อมา

สมัยที่รับวัฒนธรรมเขมร (พุทธศตวรรษที่ 16 -18)

เมื่ออาณาจักรทวารวดีเริ่มเสื่อมลงในพุทธศตวรรษที่ 16 เป็นเวลาเดียวกับที่อาณาจักรเขมรเข้มแข็งขึ้น อิทธิพลวัฒนธรรมเริ่มเข้าไปครอบงำชุมชนในวัฒนธรรมดีเดิม เมืองศรีเทพก็เช่นกันจึงปรากฏมีศาสนาในศาสนาฮินดูขนาดใหญ่ 2 แห่งที่กำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 16 คือ ปรางค์สองพี่น้องและปรางค์ศรีเทพ ตั้งอยู่ในตำแหน่งสำคัญกลางเมือง ที่แสดงให้เห็นถึงการยอมรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมเขมรของผู้ปกครองเมือง และต่อมาได้พบการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นที่ปรางค์ 2 แห่งนี้ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าอาจจะมีการซ่อมแปลงเทวาลัยในศาสนาฮินดูทั้ง 2 แห่งให้เป็นวัดในพุทธศาสนามหายาน สันนิษฐานว่าเหตุการณ์ดังกล่าว คงจะเกิดขึ้นในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แห่งอาณาจักรเขมรโบราณเมื่อราวต้นพุทธศตวรรษที่ 18 อันเป็นช่วงเวลาที่พุทธศาสนามหายานกำลังได้รับการนับถืออย่างแพร่หลาย เนื่องจากการอุปถัมภ์และส่งเสริมของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ทั้งมีโบราณวัตถุที่พบ ได้แก่ พระโพธิสัตว์ที่มีลักษณะศิลปะขอมแบบบายนเป็นหลักฐานที่สนับสนุนข้อสันนิษฐานดังกล่าว

ในช่วงเวลาที่เมืองศรีเทพรับวัฒนธรรมเขมรนี้ คงจะได้มีการสร้างเมืองขยายออกไปทางทิศตะวันออกจึงได้ปรากฏ “เมืองนอก” ที่เป็นเมืองแฝดติดอยู่ด้านทิศตะวันออกของ “เมืองใน” ซึ่งลักษณะการสร้างเมืองรูปสี่เหลี่ยมนั้นเป็นความนิยมของวัฒนธรรมเขมร

การล่มสลายของเมืองศรีเทพ (ราวพุทธศตวรรษที่ 18)

เมืองศรีเทพ พัฒนาตนเองตั้งแต่เป็นชุมชนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย จนเจริญรุ่งเรืองเป็นชุมชนเมืองที่รับวัฒนธรรมทวารวดีในพุทธศตวรรษที่ 12-16 และรับวัฒนธรรมเขมรในพุทธศตวรรษที่ 16-18 รวมระยะเวลาที่เจริญอยู่ในฐานะชุมชนเมืองไม่ต่ำกว่า 700 ปี แล้วเหตุใดผู้คนจึงละทิ้งเมืองนี้ให้ร้างไป

ในนิทานพื้นบ้านที่พยายามจะหาเหตุผลมาอธิบายถึงสาเหตุที่เมืองศรีเทพ ถูกทิ้งร้างได้เล่าว่า ที่บนเขาใกล้เมือง มีฤาษี 2 ตนสร้างกุฏิอยู่ใกล้ ๆ กัน ตนหนึ่งชื่อฤาษีตาไฟ อีกตนหนึ่งชื่อฤาษีตาวัว ฤาษีตาไฟมีลูกศิษย์เป็นลูกเจ้าเมือง วันหนึ่งฤาษีตาไฟบอกกับลูกเจ้าเมืองผู้เป็นศิษย์ว่า น้ำในบ่อที่อยู่ใกล้กันสองบ่อ บ่อหนึ่งใครได้อาบก็จะตาย ฤาษีตาไฟจึงตกลงจะทดสอบให้ดู แต่ขอคำมั่นสัญญาจากลูกเจ้าเมืองว่า เมื่อฤาษีตาไฟตายไปแล้วลูกเจ้าเมืองจะต้องไปเอาน้ำในบ่อที่สองมารดให้คืนชีวิตขึ้น แต่ฤาษีตาไฟต้องตายไปเพราะศิษย์ขาดความซื่อตรง ไม่ทำตามสัญญากลับหนนีไปเมืองเสีย ไม่เอาน้ำมารดให้

กล่าวถึงฤาษีตาวัวเคยไปมาหาสู่กับฤาษีตาไฟ ผิดสังเกตไม่เห็นฤาษีตาไฟมาเยี่ยมเยียนก็ออกไปตาม เมื่อผ่านบ่อน้ำที่ใครอาบก็ตาย เห็นน้ำในบ่อเดือดก็ทราบว่ามีเหตุร้ายเกิดขึ้น จึงเอาน้ำอีกบ่อหนึ่งมารดซากศพฤาษีตาไฟจนฟื้นคืนชีวิตขึ้นมา ฤาษีตาไฟจึงเล่าเรื่องที่เป็นมาให้ฤาษีตาวัวฟัง แล้วว่าจะแก้แค้นลงโทษลูกเจ้าเมืองให้จงได้ ฤาษีตาไฟจึงเนรมิตวัวขึ้นตัวหนึ่งเอาพิษร้ายบรรจุไว้ในท้องวัวแล้วปล่อยวัวนั้นเดินรอบ ๆ เมืองถึง 7 วัน พร้อมทั้งทำเสียงร้องกึกก้องตลอดเวลา ทหารเฝ้าประตูเมืองเห็นผิดสังเกตจึงปิดประตูเมืองเสีย ครั้นถึงวันที่เจ็ดเจ้าเมืองมีรับสั่งให้เปิดประตูเมือง วัวก็วิ่งปราดเข้าประตูเมืองได้ ขณะเดียวกันนั้นท้องวัวก็ระเบิดออกมาไอพิษร้ายในท้องวัวก็ไหลออกมาทำร้ายคนในเมืองตาย

อย่างไรก็ตามนิทานเรื่องนี้ก็เป็นเพียงการผูกเรื่อง เพื่อพยายามที่จะอธิบายของคนในสมัยหลังที่เพิ่งจะอพยพเข้ามาอยู่หลังจากที่เมืองถูกทิ้งร้างไปแล้ว ขณะนี้จึงยังไม่สามารถหาสาเหตุแน่ชัดที่จะตอบปัญหานี้ได้ ดังนั้น นักวิชาการส่วนใหญ่จึงมุ่งเน้นไปที่ประเด็นของการเกิดโรคระบาด เนื่องจากเมืองศรีเทพเป็นเมืองที่มีสระน้ำ หนองน้ำมาก และเป็นน้ำนิ่ง เหมาะสำหรับให้ยุงวางไข่ จึงเป็นแหล่งเพาะพันธ์ยุงอย่างดี ซึ่งโรคระบาดที่อาจเป็นไปได้ในพื้นที่แถบนี้ก็คือ โรคอหิวาต์ ซึ่งเกิดจากภัยแล้ง และโรคมาลาเรียหรือไข้ป่า ซึ่งเกิดจากยุง ที่มีความเป็นไปได้สูงน่าจะเป็นโรคมาลาเรียและก็เป็นที่รู้กันอยู่ว่าแถบเมืองเพชรบูรณ์นี้ไข้ป่าชุกชุมมาก เพิ่งจะปราบได้หมดเมื่อไม่นานมานี้ ถึงกับคำกล่าวว่า “เพชรบูรณ์หม้อใหม่” คือใครมาจังหวัดเพชรบูรณ์แล้วต้องซื้อหม้อใหม่

ติดตัวมาด้วยเพื่อใส่กระดูกกลับ และไข้ป่านี้เองที่เป็นสาเหตุให้สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพต้องเสด็จฯ มาเมืองเพชรบูรณ์ เพื่อเป็นตัวอย่างให้ข้าราชการกรุงเทพฯ เห็น แม้ว่าแต่พระองค์ซึ่งเป็นเจ้ายังเสด็จฯ มาและก็กลับไปโดยปลอดภัย จะได้เลิกกลัวไข้ป่าและยินดีมารับราชการที่เมืองเพชรบูรณ์กันเสียที อันเป็นสาเหตุให้สมเด็จฯท่านได้มีโอกาสสืบค้นหาเมืองศรีเทพจนเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในเวลานี้

ศาสนาและความเชื่อ

ชุมชนที่อาศัยอยู่บริเวณเมืองศรีเทพมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย ในราวพุทธศตวรรษที่ 5 เป็นต้นมา พื้นฐานทางความเชื่อในระยะแรก ๆ นั้น ก็คงจะเกิดจากปัจจัยพื้นฐานทางธรรมชาติ เช่นเดียวกันกับชุมชนสมัยก่อนประวัติศาสตร์แห่งอื่น ๆ กล่าวคือมีความเคารพนับถือและเกรงกลัวในธรรมชาติ อธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติว่าเกิดจากอำนาจบันดาลของภูตผีวิญญาณ และมีความเชื่อในเรื่องของชีวิตหลังความตาย ดังนั้นจึงพบว่าชุมชนโบราณสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่เมืองศรีเทพนี้ก็มีประเพณีเกี่ยวกับการตายเช่นเดียวกับชุมชนอื่น ๆ ในสมัยเดียวกัน จากการขุดค้นภายในเมืองและนอกเมืองศรีเทพ พบว่ามีประเพณีการฝังศพมนุษย์ โดยการฝังสิ่งของเครื่องใช้ลงไปด้วย เช่น ภาชนะดินเผา พานดินเผา ขวานหินขัด และเครื่องประดับที่ทำจากหิน ดินเผา สำริด และแก้ว เป็นต้น การฝังสิ่งของเครื่องใช้ซึ่งเหมือนกับสิ่งของที่เคยใช้ในชีวิตประจำวันนี้ก็คงมีเจตนาที่จะให้ผู้ตายนำไปใช้ในโลกหน้า

ในระยะต่อมา ได้มีพัฒนาการทางวัฒนธรรมขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง โดยมีการเปลี่ยนแปลงประเพณีการฝังศพที่ฝังทั้งโครงมาเป็นการฝังแบบนำกระดูกมาใส่ในหม้อดินพร้อมด้วยสิ่งของเครื่องใช้แล้วจึงฝัง การเปลี่ยนแปลงประเพณีดังกล่าวมิได้เกิดขึ้นเฉพาะที่ศรีเทพเท่านั้น รายงานการสำรวจทางโบราณคดีของลุ่มน้ำมูล – ชี ตอนล่างชี้ให้เห็นว่า การเปลี่ยนแปลงประเพณีการฝังศพดังกล่าวได้เกิดขึ้นในหมู่ชุมชนบริเวณทุ่งกุลาร้องไห้ ตลอดที่ราบขั้นบันไดขั้นต่ำ ทั้งทางเหนือ และทางใต้ที่อยู่ในเขตจังหวัดมหาสารคาม ร้อยเอ็ด บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ ยโสธร และอุบลราชธานี แสดงให้เห็นถึงการเดินทางติดต่อสัมพันธ์กันของผู้คนในบริเวณแถบนี้ ตลอดจนการเผยแพร่ถ่ายทอดลัทธิความเชื่อให้แก่กัน โดยอาจจะรับมาจากชุมชนภายนอกที่เจริญกว่าอีกทอดหนึ่ง

อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมทางด้านศาสนาที่เมืองศรีเทพยังไม่ปรากฏชัดเจนนัก ในเวลานั้นจนกระทั่งราวพุทธศตวรรษที่ 11-12 เป็นต้นมาซึ่งคงเป็นระยะที่เมืองศรีเทพพัฒนาขึ้นเป็นสังคมเมืองและเป็นระยะเวลาเดียวกับที่อาณาจักรเจนละได้ถือกำเนิดขึ้น และแผ่อิทธิพลครอบคลุม

ดินแดนประเทศกัมพูชาและบางส่วนของประเทศลาว รวมทั้งดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ซึ่งประจวบกับเป็นเวลาเดียวกันที่วัฒนธรรมทวารวดีก็เริ่มเจริญขึ้นในบริเวณพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย เมืองศรีเทพซึ่งอยู่ในทำเลซึ่งเปรียบเสมือนเป็นประตูค้าขายระหว่างดินแดนบนที่ราบสูงภาคตะวันออกเฉียงเหนือกับที่ราบลุ่มภาคกลาง จึงได้รับเอาอิทธิพลทางศาสนาและวัฒนธรรมจากทั้งสองแหล่งมาประยุกต์ใช้ในบ้านเมืองของตน ระยะเวลาใดที่เจนละรุ่งเรืองกว่าหรือผู้ปกครองเมืองฝักใฝ่ทางเจนละ ชาวเมืองศรีเทพก็คงจะยอมรับนับถือศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูตามแบบเจนละ แต่ถ้าระยะเวลาใดที่ทวารวดีรุ่งเรืองกว่า หรือปกครองเมืองฝักใฝ่ทางทวารวดี ชาวเมืองศรีเทพก็คงจะยอมรับนับถือศาสนาพุทธตามแบบวัฒนธรรมทวารวดี จึงปรากฏว่าศิลปกรรมที่ยังคงเหลืออยู่ภายในเมืองศรีเทพ เป็นศิลปกรรมที่ยังคงเหลืออยู่ภายในเมืองศรีเทพเป็นศิลปกรรมที่สร้างขึ้นเกี่ยวเนื่องในศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ อย่างไรก็ตามก็มีความเป็นไปได้สูงเช่นกันที่ชาวเมืองศรีเทพอาจจะเคารพนับถือศาสนาทั้งสองนี้ควบคู่กันไป ขึ้นอยู่กับว่าผู้ปกครองเมืองนั้น นับถือศาสนาใด นิกายใด ศาสนานั้น นิกายนั้นก็จะเจริญรุ่งเรืองกว่าศาสนาอื่น หรือนิกายอื่น ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้มีตัวอย่างให้เห็นในประวัติศาสตร์ของกัมพูชา หรือแม้แต่ในประเทศไทยปัจจุบันซึ่งมีพุทธศาสนาเป็นศาสนาหลักประจำชาติก็ยังคงมีคนอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งนับถือศาสนาอื่นแตกต่างกันออกไป แต่ยังสามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ

ในขณะนี้ถึงแม้ว่าจะยังไม่พบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ชี้ชัดถึงช่วงเวลา ความรุ่งเรืองของแต่ละศาสนาในเมืองศรีเทพ แต่ลากหลักฐานทางด้านศิลปกรรมที่หลงเหลืออยู่ก็พอจะอนุมานได้คร่าว ๆ ดังนี้

พุทธศตวรรษที่ 11-13

ศาสนาพุทธ – พบพระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบคุปตะที่โบราณสถานเขาคลังใน และพบโบราณสถานสมัยทวารวดีหลายแห่งในเมืองนี้ รวมทั้งจารึกคาถาในพุทธศาสนาแบบเถรวาท

ศาสนาฮินดู – ยังไม่ปรากฏโบราณสถานในศาสนาฮินดูที่มีอายุอยู่ในช่วงเวลานี้ แต่ก็พบประติมากรรม ศิลารูปพระวิษณุและพระกฤษณะ รวมทั้งจารึกที่กล่าวถึงธิดาของฤาษี และจารึกที่ประกาศการขึ้นครองราชย์ของพระเจ้าแผ่นดินพระองค์หนึ่ง ซึ่งเป็นเครือญาติกับกษัตริย์จนละหรือเขมรโบราณ หรืออาจเป็นประกาศการขึ้นครองราชย์ของกษัตริย์เจนละที่ส่งมาให้ดินแดนในปกครองทราบ

เทวสถานในศาสนาฮินดู อาจจะเคยมีอยู่แต่ได้ถูกซ่อมแซมเปลี่ยนแปลงซ้อนทับลงไปในสมัยหลัง

พุทธศตวรรษที่ 14-15

ศาสนาพุทธ – พบพระพิมพ์ดินเผา มีจารึกอักษรหลังปัลลวะ และอักษรจีนภาษาสันสกฤตและภาษาจีน และพระพิมพ์ดินเผาจารึกอักษรหลังปัลละภาษาสันสกฤต พบโบราณสถานขนาดใหญ่ คือ เขาคลังในซึ่งมีลักษณะของสถาปัตยกรรมแบบทวารวดี รวมทั้งโบราณสถานขนาดเล็กแห่งอื่น ๆ ภายในเมืองศรีเทพที่เป็นสถาปัตยกรรมแบบทวารวดี

ในช่วงเวลานี้ศาสนาพุทธมหายานคงจะเจริญรุ่งเรืองกว่าแบบเถรวาท เพราะปรากฏว่าที่โบราณสถานเขาคลังในซึ่งเป็นโบราณสถานขนาดใหญ่ ตั้งอยู่กลางเมืองซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นศาสนสถานสำคัญประจำเมืองและคงจะสร้างขึ้นตั้งแต่ในช่วงต้นสมัยทวารวดีในราวพุทธศตวรรษที่ 12 นั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนับถือพุทธศาสนาจากแบบเถรวาทมาเป็นมหายาน ราวพุทธศตวรรษที่ 14 เพราะมีการขุดค้นพบประติมากรรมปูนปั้น สำริด และเงิน รูปพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนาลัทธิมหายานหลายองค์ที่โบราณสถานแห่งนี้ รวมทั้งพระโพธิสัตว์สลักบนผนังหินปูนที่ถ้ำเขาถมอรัตน์ ทางทิศตะวันตกของเมืองศรีเทพ นอกจากนั้นการพบพระพิมพ์ดินเผาที่มีจารึกภาษาสันสกฤตดังกล่าวข้างต้นก็เป็นความนิยมของศาสนาพุทธทางฝ่ายมหายาน ซึ่งนิยมใช้ภาษาสันสกฤตในการจารึกเรื่องราวในศาสนา ในขณะที่ฝ่ายเถรวาทจะนิยมใช้ภาษาบาลี การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนับถือพุทธศาสนาจากแบบเถรวาทจะนิยมใช้ภาษีบาลี การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนับถือพุทธศาสนาจากแบบเถรวาทมาเป็นมหายานเช่นนี้ เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ทั่วไปในดินแดนที่รับวัฒนธรรมทวารวดีในราวพุทธศตวรรษที่ 14 รวมทั้งดินแดนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคใต้ของประเทศไทยด้วย ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในเบื้องต้นแห่งอารยธรรมคืออินเดีย ซึ่งในราวพุทธศตวรรษที่ 14-18 ราชวงศ์ปาละ มีอำนาจขึ้นในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ของอินเดียแถบแคว้นเบงกอลและพิหารศิลปกรรมทางพุทธศาสนาในสมัยนี้ มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองนาลันทา ซึ่งขณะนั้นนิยมพุทธศาสนานิกายมหายาน สถูปเจดีย์และพระพุทธรูปสกุลช่างปาละ ก็ได้ให้อิทธิพลแก่ศิลปกรรมในช่วงกลางของสมัยทวารวดี และให้อิทธิพลแก่ศิลปะศรีวิชัยทางภาคใต้ของประเทศไทย สมัยนี้จึงนิยมสร้างรูปพระโพธิสัตว์กันอย่างแพร่หลาย

ศาสนาฮินดู – ในระยะนี้ไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนเกี่ยวกับศาสนาฮินดู นอกจากพบประติมากรรมรูปพระอาทิตย์หรือสุริยเทพ

พุทธศตวรรษที่ 16-17

ศาสนาพุทธ – พบพระพุทธรูปปูนปั้นบางองค์ที่โบราณสถานเขาคลังในปีลักษณะซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปกรรมขอมแบบบาปวน หรืออยู่ร่วมสมัยกับศิลปะลพบุรีซึ่งกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 แสดงให้เห็นว่าการนับถือพุทธศาสนายังคงอยู่ที่เมืองศรีเทพ แม้จะปรากฏการนับถือศาสนาฮินดูอย่างเด่นชัดในระยะนี้ก็ตาม

ศาสนาฮินดู- พบศิลาจารึกอักษรขอมภาษาสันสกฤต และภาษาขอม 3 หลัก รวมทั้งพบโบราณสถานปรางค์สองพี่น้องและปรางค์ศรีเทพ ซึ่งเป็นโบราณสถานขนาดใหญ่ในกลุ่มโบราณสถานกลางเมือง รวมทั้งปรางค์ฤาษีนอกเมืองทางด้านเหนือซึ่งเป็นเทวสถานในศาสนาฮินดู ซึ่งกำหนดอายุจากทับหลังและลักษณะการก่อสร้างได้ว่าคงจะมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17

พุทธศตวรรษที่ 18

ศาสนาพุทธ- พบพระโพธิศัตว์ที่ด้านหน้าปรางค์ศรีเทพและพบว่ามีการฝังรูปเคารพในศาสนาฮินดูไว้ใต้ฐานโบราณสถานใกล้ปรางค์สองพี่น้อง และพบการเตรียมการก่อสร้างหรือซ่อมแปลงปรางค์ศรีเทพ

ในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (พ.ศ. 1724 -1760) ซึ่งเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ของเขมรพระองค์สุดท้าย ได้มีการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ในเรื่องของการนับถือศาสนาในอาณาจักรเขมร พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ทรงเลื่อมใสพุทธศาสนานิกายมหายานอย่างแน่นแฟ้น ทรงสร้างและทำนุบำรุงศาสนสถานในศาสนาพุทธมหายานเป็นจำนวนมากในพระราชอาณาจักรของพระองค์ ในช่วงเวลานั้นจึงปรากฏสถาปัตยกรรมที่เรียกว่า ศิลปะแบบบายนทั่วไปในอาณาจักรเขมร และดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ รวมทั้งบางเมืองในบริเวณภาคกลางของประเทศไทย

ที่เมืองศรีเทพ แม้จะไม่ปรากฏสถาปัตยกรรมแบบบายนอย่างเด่นชัด แต่ร่องรอยบางอย่างก็อาจจะแสดงให้เห็นถึงการกระทำตามกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงนั้นด้วยเช่นกัน ร่องรอยดังกล่าว ได้แก่ การนำรูปเคารพในศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกาย คือศิวลึงค์ ฐานโยนิ โคนนทิ ไปยังไว้ใต้พื้นดินในระดับใต้ฐานอาคารขนาดเล็กทางด้านหน้าของปรางค์สองพี่น้อง ซึ่งอาจจะหมายถึงการกลบฝังทำลายรูปเคารพในศาสนาเดิมเพื่อซ่อมแปลง เทวสถานให้เปลี่ยนเป็นพุทธสถาน หรือแม้แต่วัสดุก่อสร้างเครื่องบนหลังคาปราสาทที่พบใกล้ฐานปรางค์ศรีเทพ ซึ่งยังสลักไม่แล้วเสร็จก็อาจจะแสดงถึงกิจกรรมที่กำลังดำเนินการซ่อมแซมปรางค์ศรีเทพเป็นขนานใหญ่ เพื่อ

การเปลี่ยนแปลงเป็นวัดในพุทธศาสนา แต่บังเอิญยังทำไม่แล้วเสร็จก็มีเหตุต้องหยุดชะงัดไปเสียก่อน

ศาสนาฮินดู- ไม่ปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวเนื่องกับการนับถือศาสนาฮินดูในช่วงเวลานี้

ลัทธิศาสนาที่เมืองศรีเทพ

1.ศาสนาพุทธ

1.1 นิกายเถรวาท กำเนิดขึ้นในประเทศอินเดียและเฟื่องฟูมากในสมัยของพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งราชวงศ์โมริยะ (พ.ศ. 270-307) ซึ่งครองแคว้นมคธ มีเมืองหลวงอยู่ที่ปาฏลีบุตร พระองค์ทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาและสร้างศิลปกรรมทางศาสนาไว้มากมาย รวมทั้งส่งมรณะทูตไปเผยแพร่พุทธศาสนายังที่ต่าง ๆ แต่ในสมัยนี้ยังไม่มีการสร้างพระพุทธรูป หลังจากราชวงศ์โมริยะเสื่อมอำนาจลง ราชวงศ์ศุงคะมีอำนาจขึ้น (พ.ศ. 356-468) ก็ได้มีการทำนุบำรุงและสร้างพุทธสถานขึ้นอีกมากมาย จนมาถึงราวพุทธศตวรรษที่ 6-7 ราชวงศ์กุษาณะมีอำนาจขึ้นในแคว้นคันธาระ จึงเริ่มมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้น ศิลปกรรมทางพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุดเมื่อพระเจ้าจันทรคุปต์ได้ก่อตั้งราชวงศ์คุปตะขึ้นเมื่อ พ.ศ. 863 โดยมีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองปาฏลีบุตรแคว้นมคธ และมีศูนย์กลางทางพุทธศาสนาอยู่ที่เมืองมถุรา สมัยนี้นิยมสร้างพระพุทธรูปกันอย่างแพร่หลาย และเป็นต้นแบบของการสร้างพระพุทธรูปสกุลช่างสำคัญ ๆ ในสมัยต่อมาทั้งในอินเดียเองและในประเทศอื่น ๆ ที่พุทธศาสนารุ)สกุลช่างสำคัญ ๆ ในสมัยต่อมาทั้งในอินเดียเองและในประเทศอื่น ๆ ที่พุทธศาสนาแพร่กระจายไปถึง นอกจากนั้นยังมีการสร้างสถูป เจดีย์ วิหารซึ่งประดับด้วยลายปูนปั้น ศิลปกรรมสมัยนี้เรียกกันว่าศิลปะแบบคุปตะ ในราวพุทธศตวรรษที่ 10-11 คุปตะได้ส่งอิทธิพลทางศิลปกรรมและการเคารพนับถือศาสนาพุทธแบบเถรวาทแพร่กระจายไปยังแว่นแคว้นต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมทั้งให้อิทธิพลอย่างเต็มที่แก่วัฒนธรรมที่เรียกกันว่าแบบทวารวดีในประเทศไทย ศาสนาพุทธนิกายนี้ใช้ภาษาบาลีเป็นหลัก นับถือพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นศาสดา และพระธรรมคำสั่งสอนของพระองค์ในเรื่องกฎแห่งกรรม รวมทั้งนับถือพระสงฆ์ผู้เผยแพร่ศาสนา

1.2 นิกายมหายาน ในราวพุทธศตวรรษที่ 14-18 ราชวงศ์ปาละ มีอำนาจขึ้นในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียแถบแคว้นเบงกอลและพิหารศิลปกรรมทางพุทธศาสนาในสมัยนี้มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองนาลันทา ซึ่งศาสนาพุทธแบบมหายานกำลังเจริญอยู่ พุทธศาสนาลัทธินี้ได้แยกออกมาจากพุทธศาสนาแบบเถรวาทตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 6-7 ใช้ภาษาสันสกฤตเป็นหลัก นับถือพระอาทิพุทธเจ้าว่าเป็นพระพุทธเจ้าองค์สูงสุดผู้สร้างโลก พระอาทิพุทธเจ้าทรงบันดาลให้เกิดมีพระธยานิพุทธเจ้าหรือพระชินะ พระธยานิพุทธเจ้าแต่ละองค์ยังทรงบันดาล

ให้มีพระมนุษย์พุทธเจ้าลงมาตรัสรู้ในโลกมนุษย์ และพระมนุษย์พุทธเจ้าก็จะมีพระโพธิสัตว์ประจำพระองค์อีกชั้นหนึ่ง (ศจ.ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล : 2522, หน้า 61) พุทธศาสนาลัทธินี้มีแนวทางความคิดว่าพุทธศาสนิกชนควรมุ่งสู่การเป็นพระพุทธเจ้าเป็นจุดสูงสุด โดยต้องผ่านการเป็นพระโพธิสัตว์อันหมายถึงผู้แสวงหาโพธิญาณ และอุทิศส่วนบุญกุศลให้ผู้อื่นพ้นทุกข์เสียก่อน (ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์: 2533,หน้า 124)

พุทธศาสนาและศิลปกรรมของราชวงศ์ปาละ ได้ให้อิทธิพลแก่อาณาจักรศรีวิชัยทางภาคใต้รวมทั้งอาณาจักรเขมรโบราณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยด้วย ในระยะนี้จึงมีความนิยมสร้างรูปพระโพธิสัตว์กันอย่างแพร่หลาย ทั้งที่สลักจากศิลา หล่อสำริด และปูนปั้น

2. ศาสนาฮินดู

เป็นศาสนาเก่าแก่ที่มีกำเนิดมาจากลัทธิพระเวท ซึ่งพวกอารยันได้นำเข้ามาในประเทศอินเดียผสมกับลัทธิพื้นเมืองที่มีอยู่ก่อนแล้ว ศาสนาฮินดูได้มีวิวัฒนาการมาโดยตลอด โดยในระยะแรกเรียกกันว่าศาสนาพราหมณ์และต่อมาจึงกลายเป็นศาสนาฮินดู ศาสนาฮินดูนับถือเทพเจ้าหลายองค์ แต่ให้ความสำคัญแก่เทพเจ้าสามองค์ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ ซึ่งรวมกันเรียกว่า “ตรีมูรติ”

พระพรหมนั้นไม่ได้เป็นประมุขแห่งนิกายใด แต่พระวิษณุและพระศิวะกลายเป็นเทพเจ้าผู้เป็นประมุขของนิกายใหญ่สองนิกายที่แข่งขันกันอยู่ในประเทศอินเดีย โดยพระวิษณุเป็นประมุขของนิกายใหญ่สองนิกายที่แข่งขันกันอยู่ในประเทศอินเดีย โดยพระวิษณุเป็นประมุขของไวษณพนิกายซึ่งถือว่าพระวิษณุเป็นใหญ่กว่าพระศิวะและพระศิวะเป็นประมุขของลัทธิไศวนิกาย ซึ่งถือว่าพระศิวะเป็นใหญ่กว่าพระวิษณุ แต่ในบางครั้งพระวิษณุคือพระหริและพระศิวะคือพระหระก็สามารถรวมกันเข้าเป็นเทพเจ้าองค์เดียวกันได้ดังเช่น ปรากฏเทวรูปพระหริหระ

พระพรหม มีสี่พักตร์ สี่กร ทรงหงส์เป็นพาหนะ มีชายาชื่อประชาบดี

พระวิษณุ มีเศียรเดียว สี่กร มักทรงถือจักร สังข์ คทา และดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ ทรงครุฑเป็นพาหนะ มีชายาชื่อลักษมีหรือศรี ผู้เป็นเทพธิดาแห่งความงาม พระวิษณุเป็นเทพเจ้าผู้ปกปักรักษาโลก เมื่อสิ้นกัลป์พระวิษณุจะบรรทมหลับเหนือพญาอนันตนาคราชในเกษียรสมุทร (ทะเลน้ำนม) ในขณะที่บรรทมหลับจะมีดอกบัวทองผุดขึ้นมาจากพระนาภีและมีพระพรหมประทับอยู่บนนั้น และพระพรหมก็จะสร้างโลกขึ้นมาใหม่ ในระหว่างกัลป์เมื่อเกิดยุคเข็ญขึ้นในโลกมนุษย์ พระวิษณุก็จะอวตารลงมา เพื่อปราบยุคเข็ญเป็นการรักษาโลกเอาไว้ การอวตารนั้น บางครั้งก็เป็นมนุษย์ เช่น พระราม, พระกฤษณะ บางครั้งก็เป็นสัตว์ เช่น เต่า ปลา หมูป่า เป็นต้น

พระศิวะ มีเศียรเดียว สี่กร ถือตรีศูลเป็นอาวุธ มีเนตรที่สามตั้งขวางพระนลาฏ (หน้าผาก) พระเกศา พระองค์ทรงนุ่งหนังกวางหรือหนังเสือ ทรงนาคเป็นสังวาลและทรงโคนนทิเป็นพาหนะ มีชายาชื่ออุมา หรือปารวตี พระอุมามีอีกภาคหนึ่งซึ่งเป็นภาคโหดร้ายมีนามว่า ทุรคา หรือกาลี ถือกันว่าพระศิวะเป็นเทพผู้ทำลายโลกและทำการสร้างขึ้นใหม่ เพราะเหตุว่าความตายคือการทำลายให้ดับสูญนั้น คือการให้มีชีวิตใหม่เกิดขึ้น

ที่เมืองศรีเทพมีการเคารพนับถือศาสนาฮินดู ทั้งสองนิกาย คือ ไวษณพนิกาย และไศวนิกาย

2.1 ไวษณพนิกาย

จารึกที่เกี่ยวกับลัทธิบูชาพระวิษณุในประเทศเขมรปรากฏเป็นครั้งแรกในสมัยเจ้าชายคุณวรมันแห่งอาณาจักรฟูนัน (พ.ศ. 1000-1050) ยืนยันได้ว่าในสมัยคุปตะมีลัทธิไวษณพนิกายปาญจราตรและนิกายภาควัตแผ่เข้ามายังประเทศเขมร นิกายปาญจราตร นั้น นับถือบูชาพระนารายณ์รวมเข้ากับพระวิษณุซึ่งแต่เดิมเป็นเทพเจ้าแห่งพลังของดวงอาทิตย์ในสมัยพระเวท ส่วนนิกายภาควัตินิยมบูชาพระกฤษณะโอรสของวาสุเทพซึ่งเป็นอวตารปางหนึ่งของพระวิษณุ ลัทธิบูชาวิษณุรวมทั้งอวตารปางกฤษณะดังที่พบเทวรูปพระวิษณุและพระกฤษณะโควรรธนะที่เมืองศรีเทพนี้ คงจะแพร่หลายเข้ามายังเมืองศรีเทพในราวพุทธศตวรรษที่ 12 (ตามการกำหนดอายุขององค์เทวรูป) โดยรับผ่านมาทางอาณาจักรเจนละหรือเขมรโบราณ

สำหรับอวตารปางกฤษณะที่พบที่เมืองศรีเทพนั้น เป็นเหตุการณ์ตอนพระกฤษณะยกเขาโควรรธนะ เรียกว่า กฤษณะโควรรธนะ (เทวรูปพระกฤษณะโควรรธนะจากวัดเกาะประเทศเขมร ศิลปะพนมดา มีจารึกยืนยันชื่อเรียกรูปนี้ว่า “กฤษณะโควรรธนสวามิน”) เรื่องดังกล่าวปรากฏความในคัมภีร์หริวงศ์ คัมภีร์วิษณุปุราณะ และคัมภีร์ภาควัต-ปุราณะ

คัมภีร์ภาควัต-ปุราณะ บรรยายความว่า วันหนึ่งขณะที่พระกฤษณะประทับอยู่กับพระเชษฐา พลราม (หรือพลเทวะ) ภายในส่วนของนันทะ พระองค์ได้ทอดพระเนตรเห็นบรรดาคนเลี้ยงโคกำลังตระเตรียมพิธีบูชายัญถวายแด่พระอินทร์ พระกฤษณะได้ทรงห้าม โดยบอกคนเหล่านั้นว่าพวกเขาควรจะทำพิธีบูชาเขาโควรรธนะซึ่งก็คือบูชาพระองค์เอง ฝ่ายพระอินทร์ทรงพิโรธจึงดำริแก้แค้นโดยบันดาลให้พายุทรายและกรวดตกลงมาในสวนของนันทะ พระกฤษณะทรงถอนภูเขาโควรรธนะ แล้วยกขึ้นด้วยพระหัตถ์ข้างหนึ่งให้ลอยอยู่ในอากาศ ทรงสั่งให้คนเลี้ยงโคต้อนฝูงโคเข้าไปอยู่ภายใต้ภูเขานั้น เพื่อปกป้องเหล่าคนเลี้ยงโคกับฝูงสัตว์ของพวกเขาจากแรงโทสะของพระอินทร์ พระกฤษณะทรงยกเขาโควรรธนะอยู่เป็นเวลาเจ็ดวัน โดยมิได้ขยับเขยื้อน พระอินทร์ได้

ทรงตระหนักถึงอานุภาพแห่งพระกฤษณะ ในที่สุดท้องฟ้าก็กระจ่างสดใส เหล่าคนเลี้ยงโคจึงได้แยกย้ายกันกลับที่พำนักของตน

2.2 ไศวนิกาย

ลัทธิไศวนิกาย ที่พบที่เมืองศรีเทพปรากฏในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 เป็นลัทธิไศวนิกายปาศุปัต ซึ่งเน้นในเรื่องการบำเพ็ญโยคะ บูชาพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นเทพเจ้าสูงสุด โดยมีศิวลึงค์เป็นเครื่องหมายแทนพระองค์ (ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ : 2533,หน้า 198) เทวสถานในลัทธินี้ที่ยังเหลืออยู่คือโบราณสถานปรางค์สองพี่น้องและปรางค์ศรีเทพ ซึ่งปรากฏทับหลังกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 โดยเฉพาะทับหลังซึ่งพบที่ปรางค์สองพี่น้อง ปัจจุบันตั้งไว้ที่ปรางค์องค์เล็กนั้น เป็นภาพสลักเล่าเรื่องรูปอุมามเหศวร คือทำเป็นรูปพระศิวะหรือพระอินทร์อุ้มพระนางอุมาหรือปารวตีไว้บนพระเพลา และประทับนั่งบนหลังโคอสุภราชหรือโคนนทิ ซึ่งเป็นพาหนะประจำพระองค์ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการเป็นเทวสถานของพระศิวะและระหว่างการขุดแต่งโบราณสถานยังพบชิ้นส่วน ศิวลึงค์ ฐานโยนิ โคนนทิ อยู่ในบริเวณอีกด้วย นอกจากนั้น ยังพบฐานเสาประดับกรอบประตูทางเข้าปรางค์สองพี่น้องสลักเป็นรูปฤาษีนั่งไขว้ขาเอามือเท้าคางนั่งอยู่ภายในซุ้ม

2.3 ลัทธิบูชาพระอาทิตย์

การบูชาพระอาทิตย์ในเมืองศรีเทพไม่มีหลักฐานปรากฏชัดว่าได้รับอิทธิพลมาจากที่ไหนและเมื่อใด สุริยเทพหรือพระอาทิตย์ที่ได้จากเมืองศรีเทพจำนวน 4 องค์นั้น 3 องค์ไม่ทราบตำแหน่งที่พบ แต่มีอยู่องค์หนึ่งที่พบเมื่อปี พ.ศ. 2535 ทราบตำแหน่งที่พบแน่ชัด คือ พบที่หน้าทางเข้าเทวสถานปรางค์สองพี่น้องซึ่งเป็นเทวสถานในศาสนาฮินดู จากลักษณะของเทวรูปพระอาทิตย์ที่พบพอจะเทียบเคียงลักษณะเครื่องทรงได้กับเทวรูปพระอาทิตย์ที่พบที่พนมบาเถ ศิลปะเขมรแบบไพรกเมง ซึ่งกำหนดอายุได้ในราว พ.ศ. 1185-1250 จึงอาจจะเป็นไปได้ว่าลัทธิการบูชาพระอาทิตย์อาจจะมาจากอาณาจักรเจนละ หรือเขมรโบราณ โดยที่เจนละก็รับมาจากอินเดียอีกต่อหนึ่ง

พระอาทิตย์ อยู่ในกลุ่มเทพของอิหร่าน เป็นเทพเก่าแก่มีมาตั้งแต่ยุคพระเวท พระอาทิตย์เป็นหัวหน้าใหญ่ในบรรดาเทพแห่งแสงอาทิตย์ทั้งปวง มีสาวิตรีและวิวัสวัตเป็นส่วนหนึ่งของพระองค์ พระอาทิตย์มีวรรณและเกศาเป็นสีทองประทับบนราชรถสีทองเทียมม้า 7 ตัว หรือ 7 หัว พระอาทิตย์เป็นเทพผู้ทรงอำนาจ เมื่ออรุณและอินทรเทพจะสร้างสรรพสิ่งก็จะให้พระอาทิตย์เป็นผู้วัดระยะทาง พระอาทิตย์เป็นเทพแห่งความมีชีวิตชีวา ทำให้มนุษย์ทั้งหลายกระปรี้กระเปร่าและเกิด

ปัญญา มีอำนาจสั่งลมน้ำ ควบคุมดูแลทุกสิ่งทุกอย่าง เป็นผู้ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวและหยุดนิ่ง มีหน้าที่เชื่อมโยงโลกมนุษย์และโลกสวรรค์เข้าด้วยกัน

ในยุคหลังพระอาทิตย์มีอำนาจลดลง แต่ก็ยังคงรักษาหน้าที่เดิมในยุคพระเวทเอาไว้ และถูกจัดให้เป็นผู้ช่วยเหลือมนุษย์

ลัทธิการบูชาพระอาทิตย์นี้เดิมเป็นลัทธิของพวกอิหร่านเข้ามาสู่อินเดียโดยพวกนักบวช คือพวกมาจ ซึ่งคัมภีร์ปุราณะเรียกว่ามัค และว่าเดิมอยู่ในศกทวีป (อินเดียเหนือ) ลัทธิการบูชาพระอาทิตย์เข้ามายังอาณาจักรเขมรโบราณ เมื่อใดก็ยังไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่จากเทวรูปพระอาทิตย์ที่พบซึ่งมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 ทำให้เราทราบว่าคงมีการบูชาพระอาทิตย์เกิดขึ้นแล้วในเวลานั้น ซึ่งจะถึงกับเป็นลัทธิหรือนิกายหนึ่งหรือไม่นั้นยังมิอาจกล่าวได้แน่ชัด นอกจากประติมากรรมรูปพระอาทิตย์แล้วยังพบจารึกสมัยก่อนเมืองพระนครที่กล่าวถึงสิ่งของที่ถวายแดพระกฎกราทิตย์หรือพระอาทิตย์ผู้เป็นใหญ่ ในจารึกยุคหลังต่อมาก็เรียกพระอาทิตย์ว่า “ภาณุภัฏฏารก” และบางครั้งก็ใช้คำว่า “ศกพราหมณ์” ซึ่งปรากฏบ่อย ๆ ในจารึกเขมรสมัยเมืองพระนคร ซึ่งบางครั้งคำว่า ศกพราหมณ์ ก็หมายถึงพระวิษณุด้วย

โบราณสถานสำคัญ

เมืองศรีเทพ

มีลักษณะเป็นเมืองแฝดที่ตั้งอยู่ชิดติดกันประกอบด้วย เมืองรูปกลมอยู่ทางด้านทิศตะวันตก เรียกว่า “เมืองใน” เนื้อที่ 1,300 ไร่ และเมืองรูปสี่เหลี่ยมอยู่ทางด้านทิศตะวันออก เรียกว่า “เมืองนอก” เนื้อที่ 1,589 ไร่

โบราณสถานภายในเมืองในที่สำรวจล่าสุดมีจำนวน 48 แห่ง เมืองนอก 54 แห่ง และนอกเมือง 50 แห่ง

กำแพงเมือง

ลักษณะเป็นคันดินชั้นเดียว ที่เกิดจากการขุดคูนำดินมาถมเป็นเนินดิน บางจุดมีศิลาแลงเสริมอยู่ข้างบนบ้าง เช่น กำแพงเมืองในทางด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นต้น

“เมืองใน” กำแพงเมืองมีความสูงประมาณ 6 เมตร กว้างประมาณ 20 เมตร ความยาวโดยรอบกำแพงประมาณ 5,000 เมตร หน้าตัดกำแพงเป็นเนินดินรูปครึ่งวงรี (Parabola) ด้านนอกกำแพงมีคูน้ำล้อมรอบ แต่ละด้านของกำแพงเว้นช่องเป็นประตูทางเข้าออกและมีทางเดินโบราณเชื่อมต่อกับภายนอกทั้งหมด 6 ช่องทาง คือ

ด้านทิศเหนือ ประตูไม่มีชื่อ (เดิมมีทางเดินเชื่อมต่อกับถนนโบราณที่ไปสู่เขาคลังนอก แต่ปัจจุบันทางเดินช่วงที่ผ่านคูเมืองถูกทำลายไปหมดแล้ว) ประตูเพนียดหรือประตูหนองบอน

ด้านทิศตะวันออก ประตูศรีเทพ

ด้านทิศใต้ ประตูหนองกรดหรือประตูมะกัก

ด้านทิศตะวันตก ประตูแสนงอน,ประตูไม่มีชื่อ (ไปลานแข่งม้า)

"เมืองนอก" ลักษณะกำแพงเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามุมมน ยาวด้านละประมาณ 2 กิโลเมตร กว้างด้านละประมาณ 1.5 กิโลเมตร หน้าตัดกำแพงเป็นคันดินรูปครึ่งวงรี (Parabola) เช่นเดียวกับเมืองชั้นใน สูงประมาณ 6 เมตร กว้างประมาณ 20 เมตร มีความยาวโดยรอบกำแพงประมาณ 7,000 เมตร มีคูน้ำล้อมรอบกำแพงทั้ง 3 ด้าน ส่วนทางด้านทิศตะวันตกใช้คูน้ำคันดินร่วมกับเมืองใน ในแต่ละด้านของกำแพงเมืองเว้นช่องเป็นประตูเข้าออกและมีทางเดินโบราณเชื่อมต่อกับภายนอกเมือง 6 ช่องทาง และเชื่อมต่อกับเมืองใน 1 ช่องทาง คือ

ด้านทิศเหนือ ประตูไม้แดง, ประตูน้ำ

ด้านทิศตะวันออก ประตูเกวียน, ประตูมะพลับ

ด้านทิศใต้ ประตูผี, ประตูแลง

ด้านทิศตะวันตก ประตูศรีเทพ

คูเมือง

เป็นเครื่องกีดขวางและเป็นสิ่งแสดงขอบเขตของเมืองที่อยู่รอบนอกสุดคูเมืองศรีเทพ ถูกขุดขึ้นล้อมรอบตัวเมืองนอกและเมืองใน ตรงรอยต่อระหว่างเมืองนอกและเมืองในจะใช้คูน้ำร่วมกัน

ลักษณะของคูน้ำ เป็นคูที่เกิดจากการขุดดินขึ้นไปถมทำกำแพงเมือง คูกว้างประมาณ 50-70 เมตร แต่เดิมตื้นเขิน ปัจจุบันได้รับการขุดลอดแล้วทั้งเมืองนอกและเมืองใน บริเวณด้านหน้าประตูเมืองทุกช่องประตูมีถนนดินทอดข้ามคูเข้าไปสู่ภายในเมืองทั้งเมืองนอกและเมืองใน

สระน้ำและหนองน้ำ

จากการสำรวจสภาพพื้นที่ภายในเมืองศรีเทพ ปรากฏร่องรอยของสระน้ำและหนองน้ำอยู่เป็นจำนวนมาก กระจายอยู่ทั่วทั้งเมือง มีทั้งสระขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ มีทั้งรูปกลมและรูปสี่เหลี่ยม

สระน้ำของเมืองในส่วนใหญ่มีขนาดไม่ใหญ่โตนัก ตื้นเขิน และบางสระก็ได้รับการขุดลอดแล้ว มีทั้งสิ้นราว 70 สระ บางสระที่อยู่ในบริเวณโบราณสถานสำคัญก็จะมีการกรุขอบสระด้วยศิลาแลง เช่น ที่ปรางค์สองพี่น้องและปรางค์ศรีเทพ สระที่มีความสำคัญและมีขนาดใหญ่ที่สุดภายในเมือง คือ สระปรางค์ เป็นสระรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง 120 เมตร ยาว 125 เมตร ลึกประมาณ 3 เมตร ตั้งอยู่ทางด้านทิศเหนือของปรางค์ศรีเทพ

สระน้ำของเมืองนอกมีทั้งสิ้นราว 30 สระ มีสระที่สำคัญและมีขนาดใหญ่ จำนวน 3 สระ คือ

สระขวัญ เป็นสระรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 150 เมตร ยาว 200 เมตร ลึกประมาณ 4 เมตร ขอบสระเป็นคันดินสูงประมาณ 2 เมตร เหนือระดับผิวดินมีช่องทางระบายน้ำจากด้านนอกเข้าสู่สระทางด้านทิศตะวันออก สระแห่งนี้ตั้งอยู่กลางเมืองค่อนไปทางด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือของเมืองนอก ในปัจจุบันตื้นเขินแต่ก็ยังมีน้ำขังอยู่บ้างในช่วงฤดูฝน

สระหนองไผ่ ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของสระขวัญ มีขนาดเล็กกว่าสระขวัญ คือมีเส้นผ่าศูนย์กลางราว 40 เมตร มีรูปทรงไม่แน่นอน เข้าใจว่าคงจะเป็นสระหรือหนองน้ำตามธรรมชาติ ใกล้ ๆ กันนั้นมีเนินดินและกลุ่มโบราณสถานตั้งอยู่

หนองสองห้อง ตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันออกของเมืองนอก เป็นหนองน้ำขนาดใหญ่ รูปสี่เหลี่ยม ใกล้หนองน้ำมีซากโบราณสถานและกลุ่มศิลาแลงจำนวนมาก ซึ่งมีลักษณะคล้ายศิลาแลงธรรมชาติ

ทางด้านนอกเมืองออกไป ยังมีสระน้ำสำคัญอีกสระหนึ่งคือ สระแก้ว อยู่ทางด้านทิศเหนือของกำแพงเมืองนอก ตรงข้ามกับประตูทางเข้าสระขวัญ ขนาดสระยาว 150 เมตร กว้าง 110 เมตร ลึกประมาณ 4 เมตร ปัจจุบันมีน้ำขัง สระแก้วมีลักษณะคล้ายคลึงกับสระขวัญ ขอบสระก่อเป็นคันดินสูงขึ้นมาประมาณ 2 เมตร และด้านบนของคันดินถูกปราบเป็นพื้นราบ กว้างประมาณ 3 เมตร

เป็นที่น่าสังเกตว่าในบริเวณใกล้เคียงกับสระน้ำมักจะปรากฏซากโบราณสถานและลักษณะของเนินดินที่เคยเป็นที่อยู่อาศัย

หลุมขุดค้นทางโบราณคดี

ในปี พ.ศ. 2531 อุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ ได้ขุดแต่งโบราณสถานหมายเลข 0971 (MN1/88) ซึ่งตั้งอยู่บนเนินดินขนาดย่อมแห่งหนึ่งภายในเขตเมืองใน ในขณะเดียวกันก็ได้ขุดค้นทางโบราณคดีบนเนินดินห่างจากตัวโบราณสถานมาทางทิศตะวันตกเฉียงใต้เล็กน้อย (ปัจจุบัน

คือบริเวณอาคารคลุมหลุมขุดค้น) หลังจากขุดลงไปได้ประมาณ 1 เมตร ได้พบโครงกระดูกช้าง ขนาดความยาวประมาณ 3.35 เมตร ลักษณะนอนตะแคงซ้าย หันศีรษะไปทางทิศเหนือ กระดูกขาหน้าของช้างทับซ้อนไขว้กันอยู่ ส่วนขาหลังเหยียดตรง สภาพของโครงกระดูกค่อนข้างสมบูรณ์ โดยมีกลุ่มภาชนะดินเผาที่เกือบสมบูรณ์ 3 กลุ่ม อยู่ทางด้านเหนือของกะโหลกศีรษะ รวมทั้งได้พบชิ้นส่วนหินบดอยู่ในบริเวณเดียวกัน สูงขึ้นมาจากโครงกระดูกช้างในระดับใต้ผิวดินเล็กน้อย พบแนวกำแพงก่อด้วยศิลาแลงลักษณะคล้ายล้อมหลุมที่ฝังโครงกระดูกช้างไว้ ระดับที่พบโครงกระดูกช้างนี้อยู่ในระดับใกล้เคียงกับฐานโบราณสถานชั้นล่างสุด จึงน่าจะเป็นของร่วมสมัยกันและเกี่ยวข้องกันทางใดทางหนึ่ง และเมื่อขุดค้นในระดับที่ลึกลงไปอีกจากชั้นดินที่พบโครงกระดูกช้าง ได้พบโครงกระดูกมนุษย์จำนวน 5 โครง อยู่ในชั้นดินระดับลึกลงไปจากผิวดินราว 4 เมตร โครงกระดูกที่สมบูรณ์ 1 โครง เป็นเพศหญิง นอนหงายหันศีรษะไปทางทิศเหนือ ที่แขนซ้ายบริเวณข้อศอกมีกำไลสำริดสวมอยู่ ในมือซ้ายถือเครื่องมือเหล็กปลายแหลมยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ที่คอมีเครื่องประดับทำจากหินคาร์เนเลียนสีส้ม ความยาวของโครงกระดูกจากศีรษะถึงปลายเท้าประมาณ 180 เซนติเมตร และพบลูกปัดแก้วกระจายอยู่ทั่วไป

โครงกระดูกอีก2 โครง อยู่ในสภาพที่ไม่สมบูรณ์ โครงหนึ่งอยู่ทางขวามือของโครงแรก หันศีรษะไปทางทิศเหนือแต่ไม่พบกะโหลกศีรษะ ในมือซ้ายมีเครื่องมือเหล็กปลายแหลมเช่นเดียวกัน ที่ปลายเท้ามีภาชนะดินเผาวางอยู่ พบลูกปัดดินเผากระจายอยู่บริเวณโครงกระดูก อีกโครงหนึ่งอยู่ทางซ้ายของโครงแรก เป็นโครงเล็กพบเฉพาะส่วนตั้งแต่เหนือเอวขึ้นมา น่าจะเป็นโครงกระดูกของเด็ก ที่เหนือศีรษะมีภาชนะดินเผาขนาดใหญ่ฝังรวมอยู่ นอกจากนี้ยังพบลูกปัดดินอยู่โดยรอบโครงกระดูกอีก 2 โครงอยู่ในสภาพที่ไม่สมบูรณ์ มีลักษณะเป็นการฝังศพครั้งที่สอง คือนำกระดูกที่ได้เคยฝังแล้วครั้งหนึ่งมารวบรวมใส่ในภาชนะดินเผาแล้วนำมาฝังใหม่ โดยใส่กำไลสำริดและลูกปัดลงในภาชนะก่อนนำไปฝังด้วย โครงกระดูกเหล่านี้สามารถกำหนดอายุได้ว่ามีอายุอยู่ในราว 2,000 ปีมาแล้ว

หลักฐานทางโบราณคดีที่พบในหลุมขุดค้นแห่งนี้ เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการชุมชนของเมืองศรีเทพที่เติบโตมาจากชุมชนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย เมื่อประมาณ 2,000 ปี ที่แล้ว และมีความสืบเนื่องต่อมาจนกระทั่งถึงสมัยที่มีการก่อตั้งเมืองและรับเอาอารยธรรมความเจริญจากภายนอกตามกระแสความเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคแต่ละสมัย โดยปรากฏหลักฐานการฝังศพของคนในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย และหลักฐานในชั้นดินที่แสดงถึงการอยู่อาศัยสืบเนื่องมาจนกระทั่งมีการก่อสร้างโบราณสถานแบบทวารวดี คือ

โบราณสถานหมายเลข 0971 ซึ่งตั้งอยู่ในบริเวณเดียวกันนี้ และสืบเนื่องมาจนกระทั่งถึงสมัยที่เมืองศรีเทพรับอิทธิพลวัฒนธรรมเขมรโบราณสถานแห่งนี้ก็ได้ถูกดัดแปลงเป็นเทวาลัยในศาสนาฮินดู

โบราณสถานเขาคลังใน

เป็นโบราณสถานขนาดใหญ่ ตั้งอยู่ในกลุ่มโบราณสถานกลางเมืองใน ซึ่งเมื่อดูจากขนาดและตำแหน่งที่ตั้งแล้วอาจจะกล่าวได้ว่าโบราณสถานแห่งนี้อาจเป็นศาสนสถานสำคัญประจำเมือง

โบราณสถานเขาคลังใน เป็นศาสนสถานในศาสนาพุทธ สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยแรกสร้างเมืองในราวพุทธศตวรรษที่ 12

ศาสนสถานดังกล่าวประกอบด้วย สถาปัตยกรรมประธาน ได้แก่ สถูปขนาดใหญ่ ปัจจุบันเหลือแต่ส่วนฐานซึ่งมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาด 28 x 44 เมตร สูงประมาณ 12 เมตร ก่อด้วยศิลาแลง เป็นวัสดุหลัก หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ด้านหน้ามีบันไดทางขึ้นสู่ลานชั้นบนซึ่งปัจจุบันยังเหลือร่องรอยปูนฉาบเป็นพื้นอยู่ทางด้านทิศตะวันออก ส่วนทางด้านทิศตะวันตกแต่เดิมปรากฏหลุมลักลอบขุดขนาดใหญ่ มีร่องรอยฐานรูปสี่เหลี่ยมเหลืออยู่เล็กน้อย จึงสันนิษฐานว่าที่ลานส่วนบนของโบราณสถานนี้คงจะมีสถูป มณฑปหรือวิหารอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นที่ประดิษฐานสิ่งเคารพตั้งอยู่ทางทิศตะวันตก ด้านหน้าคือทางทิศตะวันออกเป็นลานกว้างเพื่อประกอบพิธีกรรมหรือเป็นลานบูชา ที่ริมขอบลานทางด้านขวา มีร่องรอยของฐานสิ่งก่อสร้างทำด้วยอิฐซึ่งอาจเป็นฐานของสถูปหรือวิหารขนาดเล็กเหลืออยู่ 1 แห่ง แต่ขอบลานทางด้านซ้ายไม่ปรากฏซึ่งอาจจะเคยมีอยู่แต่พังทลาย

ส่วนฐานที่ก่อด้วยศิลาแลงตลอดความสูงที่เห็นอยู่ทั้งหมดนั้น แต่เดิมฉาบปูนและมีลวดลายปูนปั้นประดับ ปัจจุบันยังเหลือลวดลายปูนปั้นให้เห็นเป็นแห่ง ๆ ที่เหลือมาสุด คือลวดลายปูนปั้นที่ส่วนฐานล่างทางด้านทิศใต้ และทิศตะวันตก

ลักษณะทางสถาปัตยกรรมส่วนฐานเท่าที่เหลืออยู่ สันนิษฐานว่ามีลักษณะเช่นเดียวกับฐานโบราณสถานวัดโขลงสุวรรณคีรี เมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี คือภายนอกทำเป็นรูปร่างวิหารทั้งหลังโดยการฉาบปูนและประดับลวดลายปูนปั้น ลวดลายชั้นล่างสุดเป็นแถวของลายก้านขดแบบที่นิยมกันอยู่ในสมัยทวารวดี ถัดขึ้นมาในส่วนของท้องไม้ที่เจาะช่องสี่เหลี่ยมตามแนวยาว มีรูปคนแคระและสัตว์ประดับเรียงเป็นแถว ได้แก่ ช้าง ลิง สิงห์ และควายชั้นเหนือขึ้นไปเป็นชั้นหน้ากระดานซึ่งคงประดับด้วยลายก้านขดเช่นเดียวกับชั้นล่าง ถัดชั้นนี้ไปเป็นลายกรอบสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ เรียงกันเป็นแถว ส่วนบนขึ้นไปพังทลายไม่เหลือร่องรอย คนแคระและสัตว์ที่ประดับอยู่ที่ฐาน

นี้วางท่าในลักษณะท่าแบก ซึ่งเมื่อดูภาพรวมทั้งหมดแล้วจะดูเหมือนว่าคนแคระและสัตว์เหล่านี้กำลังแบกหรือค้ำโบราณสถานแห่งนี้อยู่ ลักษณะการเจาะช่อง มีประติมากรรมรูปคนแคระค้ำฐานโบราณสถานดังกล่าว มีปรากฏที่โบราณสถานหลายแห่งในสมัยทวารวดี เช่น โบราณสถานวัดโขบงสุวรรณคีรี เมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี โบราณสถานวัดนครโกษา จังหวัดลพบุรี โบราณสถานที่เมืองโบราณโคกไม้แดน จังหวัดนครสวรรค์ โบราณสถานที่เมืองอู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี และโบราณสถานที่เจดีย์จลประโทนเมืองนครปฐม เป็นต้น

นอกจากสถาปัตยกรรมประธานแล้ว ภายในบริเวณซึ่งล้อมรอบด้วยกำแพงศิลาแลง ยังมีสิ่งก่อสร้างขนาดเล็กได้แก่ วิหาร เจดีย์ราย และอาคารประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ อยู่โดยรอบ ส่วนธรรมจักรศิลาขนาดใหญ่ซึ่งตั้งอยู่ด้านหน้าโบราณสถานนั้นเป็นโบราณวัตถุที่ได้รับมอบมาจากอำเภอศรีเทพ และไม่ทราบที่มาแน่ชัด แต่มีผู้เล่าว่า แต่เดิมอยู่ที่โบราณสถานเขาคลังนอกทางเหนือเมืองขึ้นไปราว 2 กิโลเมตร ธรรมจักรศิลานี้โดยปกติตั้งอยู่บนยอดเสาที่ตั้งอยู่ด้านหน้าสถูปสำคัญในสมัยทวารวดี เป็นสัญลักษณ์ของการประกาศพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า แต่เดิมที่โบราณสถานเขาคลังในก็อาจจะมีธรรมจักรลักษณะเช่นเดียวกันนี้แต่คงจะสูญหายไป

โบราณสถานเขาคลังใน เป็นสถาปัตยกรรมสำคัญที่มีอายุการใช้งานนับเป็นร้อย ๆ ปี หลักฐานทางโบราณคดีที่พบจากการขุดแต่งโบราณสถานแห่งนี้บ่งชี้ว่าได้สร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 11-12 ซึ่งคงจะเป็นระยะเดียวกันกับการก่อตั้งเมือง โดยในระยะแรกอาจจะสร้างขึ้นเพื่อเป็นศาสนสถานในพุทธศาสนาแบบหินยาน หรือเถรวาทตามที่นิยมนับถือกันในสังคมวัฒนธรรมทวารวดีในระยะแรก ต่อมาในราวพุทธศตวรรษที่ 14 จึงได้ปรับเปลี่ยนมาเป็นพุทธศาสนามหายาน ซึ่งก็เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม วัฒนธรรมทวารวดีทั่ว ๆ ไปในระยะนี้ จึงมีการค้นพบประติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์หลายองค์ ณ โบราณสถานแห่งนี้ ซึ่งสถาปัตยกรรม ประธานก็คงจะได้มีการซ่อมแซมเปลี่ยนแปลงหรือสร้างขึ้นใหม่ในระยะเวลานี้เช่นเดียวกัน เพราะลวดลายปูนปั้นที่ปรากฏนั้นเป็นลักษณะของลวดลายปูนปั้นในสมัยทวารวดีที่กำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 14

โบราณสถานเขาคลังในยังคงอยู่เป็นศาสนสถานของชุมชนเรื่อยมาจนแม้เมื่อเมืองศรีเทพปรากฏอิทธิพลวัฒนธรรมขอมหรือเขมรโบราณซึ่งนับถือศาสนาฮินดูอย่างเด่นชัดแล้ว ในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 ดังที่ได้มีการค้นพบพระพุทธรูปที่เขาคลังในซึ่งมีลักษณะอิทธิพลเขมรสมัยบาปวนและนครวัด อาจเป็นไปได้ว่าโบราณสถานเขาคลังในคงจะมีบทบาทต่อชุมชนควบคู่มากับเมืองศรีเทพตั้งแต่แรกเริ่มจนกระทั่งถูกทิ้งร้างไปพร้อม ๆ กันในราวพุทธศตวรรษที่ 18

สำหรับชื่อที่แท้จริงของโบราณสถานเขาคลังในขณะนี้ยังไม่พบหลักฐาน “เขาคลังใน” เป็นชื่อที่ชาวบ้านในปัจจุบันเรียก เนื่องจากในสมัยที่ยังไม่มีการขุดแต่งโบราณสถานแห่งนี้ถูกปกคลุมด้วยเนินดินและต้นไม้คล้ายกับภูเขา ส่วนคำว่า “คลัง” มีที่มาจากความเชื่อที่ว่า สถานที่แห่งนี้เป็นที่เก็บสิ่งของมีค่าหรือเป็นคลังอาวุธในสมัยโบราณ ส่วนคำว่า “ใน” หมายถึงภายในเมือง เป็นการบ่งชี้ว่าเป็นเขาคลังองค์ที่ตั้งอยู่ภายในเมือง เนื่องจากมีโบราณสถานในลักษณะเดียวกันนี้อีกองค์หนึ่งตั้งอยู่ด้านนอกเมืองทางทิศเหนือ เรียกว่า “เขาคลังนอก”

ปรางค์สองพี่น้อง

เป็นศาสนสถานขนาดใหญ่ในกลุ่มศาสนสถานกลางเมืองเช่นเดียวกับโบราณสถานเขาคลังใน สร้างขึ้นเนื่องในศาสนาฮินดูในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 เป็นโบราณสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบเขมร ชื่อปรางค์สองพี่น้องเป็นชื่อที่ชาวบ้านเรียกเช่นเดียวกัน เนื่องจากพบว่ามีปรางค์ 2 องค์ตั้งอยู่เคียงกัน องค์หนึ่งใหญ่ องค์หนึ่งเล็กจึงเรียกว่าปรางค์สองพี่น้อง

ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปรางค์หรือปราสาทประธานประกอบด้วยปราสาทประธานสร้างหันหน้าไปทางทิศตะวันตก เป็นปราสาทก่ออิฐไม่สอปูน มีร่องรอยปูนฉาบอยู่ภายนอก ตั้งอยู่บนฐานศิลาแลงที่ทำเป็นชุดฐานปัทม์หรือฐานบัวสี่เหลี่ยมจตุรัสเพิ่มมุมขนาดใหญ่ซ้อนกัน 3 ชั้น มีทางเข้าด้านหน้าทางเดียว เรือนธาตุมีมุขยื่นออกมาทั้ง 4 ทิศ ทิศเหนือ ทิศตะวันออก และทิศใต้ เป็นมุขสั้นติดกับตัวปราสาทช่องประตูทำเป็นประตูหลอก ส่วนด้านทิศตะวันตกทำมุขยื่นออกมาเป็นห้องยาวเชื่อมต่อกับมณฑปด้านหน้า เป็นช่องทางเข้าสู่ภายในปราสาทได้ หลังคาปราสาทปัจจุบันพังทลายจนไม่เห็นรูปทรง แต่ถ้าจะเทียบกับสถาปัตยกรรมขอมในรุ่นเดียวกันแล้ว อาจจะกล่าวได้ว่า คงจะประกอบด้วยชั้นเชิงบาตรซึ่งโดยปกติแล้วมักจะมีจำนวน 5 ชั้น ซ้อนลดหลั่นกันขึ้นไป บนยอดสุดมักประดับด้วยกลศ (กะ-ละ-สะ) คือหม้อน้ำศักดิ์สิทธิ์ ปักด้วยตรีศูลหรือปัญจศูลหล่อด้วยโลหะ บนชั้นเชิงบาตรแต่ละชั้นประดับด้วยกลีบขนุนปราสาทเรียงรายเป็นระยะในแต่ละด้าน และที่มุมหลักทั้งสี่ของชั้นเชิงบาตรแต่ละชั้นประดับกลีบขนุนปราสาทรูปสามเหลี่ยมซึ่งเรียกว่า นาคปัก หลังคาปราสาทจึงมีลักษณะสอบเข้าคล้ายรูปพุ่มอย่างเช่นหลังคาปราสาทหินพิมายและปราสาทเขาพนมรุ้ง

ลักษณะแผนผังของปราสาท อยู่ในรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเพิ่มมุมด้านนอกทั้ง 4 ด้าน องค์ปราสาทค่อนข้างสูง เท่าที่เหลืออยู่สูงประมาณ 7 เมตร ผนังห้องภายในทั้งสามด้าน คือ ด้านทิศเหนือ ตะวันออก และทิศใต้ เจาะเป็นช่องซุ้มจระนำยอดซุ้มเป็นรูปสามเหลี่ยม อาจจะใช้เป็นที่ประดิษฐานรูปเคารพหรือเครื่องบูชาหรือเครื่องให้แสงสว่างอย่างใดอย่างหนึ่ง ภายในปราสาทมี

แท่นศิลาแลงสำหรับประดิษฐานรูปเคารพ โดยตรงกลางท่านเจาะเป็นรูเพื่อใช้เสียบยึดเดือยฐานรูปเคารพให้มั่นคง

มุขปราสาทด้านทิศตะวันตกยาวประมาณ 10 เมตร ฐานก่อด้วยศิลาแลง เป็นชุดของฐานปัทม์เช่นเดียวกัน ผนังมุขปราสาทก่อด้วยอิฐ จากการขุดแต่งได้พบลูกมะหวดและกรอบหน้าต่างทำด้วยหินทรายตกอยู่ใต้ผนังมุขปราสาทด้านทิศใต้ จึงสันนิษฐานว่าผนังด้านทิศใต้และน่าจะรวมถึงผนังด้านทิศเหนือด้วย คงจะเจาะผนังเป็นช่องหน้าต่างและมีซี่กรงลูกมะหวดประดับ สำหรับหลังคามุขปราสาทซึ่งสูญหายไปหมดแล้วนั้น คงจะก่อด้วยอิฐซ้อนเหลื่อมเข้ามากันเป็นรูปโค้งเลียนแบบเครื่องไม้มีหน้าบันชั้นลดเช่นเดียวกับสถาปัตยกรรมเขมรโดยทั่วไป

ด้านหน้าติดกับมุขปราสาทออกมานั้น มีฐานอาคารรูปกากบาทก่อด้วยศิลาแลง คงจะเป็นมณฑปด้านหน้าปราสาทซึ่งมักจะพบเสมอในสถาปัตยกรรมเขมรมณฑปนี้ก็คงจะมีผนังก่อด้วยอิฐและหลังคาก่ออิฐเป็นรูปโค้งเลียนแบบหลังคา เครื่องไม้เช่นเดียวกับมุขปราสาท มีช่องหน้าต่างประดับลูกมะหวดเช่นเดียวกัน และมีช่องประตูทางเข้าและหน้าบันประกอบโดยรอบทางด้านทิศเหนือ ใต้ และตะวันตก โดยปกติมณฑปนี้สร้างขึ้นเพื่อให้ประชาชนทั่วไปได้เข้าไปภายในเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ส่วนองค์ปรางค์หรือปราสาทซึ่งเรียกว่า “วิมาน” นั้นเป็นที่ประดิษฐานศิวลึงค์หรือรูปเคารพ เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ สงวนไว้เฉพาะแต่พราหมณ์หรือนักบวชที่สามารถเข้าไปประกอบพิธีกรรมภายในครรภคฤหะ คือห้องภายในปราสาทได้เพียงพวกเดียว ภายในมณฑปนั้น ถ้าเป็นลัทธิไศวนิกายก็อาจจะเป็นที่ตั้งรูปโคนนทิหมอบซึ่งมีความหมายถึงพาหนะของพระศิวะหรือพระอิศวรก็ได้

ทางด้านทิศใต้ของปราสาทประธาน มีปราสาทขนาดเล็กอีก 1 องค์ แต่เดิมเหลือเพียงส่วนของเรือนธาตุช่วงล่าง ต่อมาได้ซ่อมแซมบูรณะต่อเติมขึ้นไปจากเดิมอีกเล็กน้อย เพื่อติดตั้งทับหลังที่ตกอยู่ในบริเวณเดียวกัน

ฐานชั้นล่างสุดของปราสาทหรือปรางค์องค์เล็ก เป็นฐานปัทม์ก่อด้วยศิลาแลง เชื่อมต่อเป็นฐานเดียวกันกับฐานชั้นแรกขององค์ใหญ่ ถัดขึ้นมาเป็นส่วนขององค์ปรางค์ก่อด้วยอิฐ ลักษณะการก่ออิฐเป็นแบบเดียวกับปรางค์องค์ใหญ่ แผนผังภายนอกขององค์ปรางค์ก็เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเพิ่มมุมเช่นเดียวกัน ทางด้านหน้าคือทางด้านทิศตะวันตกมีประทางเข้าสู่ครรภคฤหะหรือห้องภายในองค์ปรางค์ ส่วนอีก3 ด้าน คือ ด้านทิศเหนือ ทิศตะวันออก และทิศใต้ทำเป็นประตูหลอก รูปทรงส่วนบนขององค์ปรางค์ ก็คงจะมีลักษณะเช่นเดียวกับปรางค์องค์ใหญ่

นอกจากปรางค์ 2 องค์ และฐานมณฑปด้านหน้าปรางค์แล้ว ยังพบทางเดินและอาคารเล็ก ๆ อีกหลายหลังซึ่งยังคงจะใช้เป็นที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

จากการขุดแต่งโบราณสถานได้พบหลักฐานชิ้นส่วนประกอบสถาปัตยกรรมที่สำคัญหลายส่วนที่สามารถบอกอายุสมัยการก่อสร้างได้ เช่น ทับหลัง และเสาประดับกรอบประตู ซึ่งกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 17 และจากเรื่องราวที่ปรากฏบนทับหลังซึ่งสลักเรื่องราวเกี่ยวกับพระศิวะประกอบกับได้พบชิ้นส่วนศิวลึงค์ ฐานนิโยและโคนนทิ ในบริเวณโบราณสถาน จึงสันนิษฐานว่าเมื่อแรกสร้างโบราณสถานแห่งนี้คงจะเป็นเทวาลัยในศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกายซึ่งสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 17 แต่ทว่า ศิวลึงค์ ฐานโยนิ และโคนนทิที่พบนั้นปรากฏว่าถูกฝังไว้ในพื้นดินในระดับใต้ฐานอาคาร จึงสันนิษฐานว่าเทวสถานแห่งนี้คงจะถูกเปลี่ยนแปลงเป็นวัดในพุทธศาสนามหายานตามกระแสความนิยมที่แพร่มาจากเขมรในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ในระหว่าง พ.ศ. 1724-1760 และโบราณสถานแห่งนี้ก็คงจะถูกทิ้งร้างไปพร้อม ๆ กับเมืองศรีเทพในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกันนี้

นอกจากหลักฐานดังกล่าวแล้ว ยังมีหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่น่าสนใจ และอาจก่อให้เกิดความสับสนในการตีความทางประวัติศาสตร์ได้ นั่นคือการค้นพบเทวรูปพระอาทิตย์หรือสุริยเทพ ที่บริเวณทางเดินรูปกากบาทซึ่งเป็นทางเดินเข้าด้านหน้าโบราณสถานแห่งนี้ เทวรูปพระอาทิตย์หรือสุริยเทพนี้กำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 13 ซึ่งเป็นอายุที่มีความเก่าแก่กว่าตัวโบราณสถานมาก จึงอาจเป็นไปได้ว่าเทวรูปองค์นี้อาจจะถูกเคลื่อนย้ายมาในสมัยหลัง เช่นเดียวกับอัฒจันทร์ศิลารูปครึ่งวงกลมซึ่งสลักเป็นรูปดอกบัวครึ่งวงกลมที่อยู่ด้านหน้าประตูทางเข้าสู่ห้องครรภคฤหะของปรางค์องค์ใหญ่ ซึ่งเป็นลักษณะของอัฒจันทร์ศิลาที่นิยมกันอยู่ในสมัยทวารวดี จึงอาจเป็นไปได้ว่าอาจจะมีการเคลื่อนย้ายมาในสมัยหลังเช่นเดียวกัน แต่ถ้าเป็นรูปเคารพที่อยู่ที่นี่มาแต่เดิมก็อาจเป็นไปได้เช่นกันว่า อาจจะมีโบราณสถานที่มีอายุรุ่นเดียวกับรูปเคารพดังกล่าวถูกโบราณสถานรุ่นหลังสร้างซ้อนทับอยู่ข้างใต้

ปรางค์ศรีเทพ

เป็นศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมรูปแบบปราสาทในศิลปะเขมร ตั้งอยู่ทางด้านหลังในแนวแกนเดียวกับปรางค์สองพี่น้อง โดยระหว่างโบราณสถานทั้งสองแห่งนี้มีกลุ่มโบราณสถานซึ่งล้อมรอบด้วยกำแพงศิลาแลง ประกอบด้วยทางเดินปูศิลาแลง ซึ่งอาจเป็นทางเดินเชื่อมระหว่างเทวาลัยทั้งสองอยู่ตรงกลาง และมีฐานอาคารก่อด้วยศิลาแลงสองหลัง อยู่ทางด้านทิศใต้เป็นรูปยาวขนานไปกับทางเดิน จากการขุดแต่งอาคารนี้ พบร่องรอยของหลุมเสาไม้และกระเบื้องมุงหลังคาซึ่งแสดงว่าเป็นอาคารที่มีหลังคาเป็นเครื่องไม้มุงกระเบื้อง คงจะเป็นอาคารที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

เมื่อผ่านเข้าไปในบริเวณโบราณสถานปรางค์ศรีเทพแล้วจะพบว่า องค์ปรางค์ประธานเป็นปราสาทอิฐขนาดใหญ่ตั้งอยู่บนฐานศิลาแลงซึ่งตั้งอยู่บนฐานที่ยกพื้นสูงขึ้นมาจากระดับผิวดินเดิม โดยการก่อศิลาแลงเป็นกรอบสี่เหลี่ยมจตุรัสสูงขึ้นมาจากพื้นดินเดิมราว 1 เมตร แล้วถมอัดดินลงไปในกรอบศิลาลงปรับระดับให้เรียบเป็นลานกว้างรองรับปราสาท

ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาท เป็นลักษณะสถาปัตยกรรมแบบเขมรโบราณเช่นเดียวกับปรางค์สองพี่น้อง ประกอบด้วยฐานศิลาแลงแบบฐานบัวลูกฟัก 2 ชั้น มีมุขทั้ง 4 ด้าน ส่วนเรือนธาตุและเครื่องบนก่อด้วยอิฐที่ฝนขัดจนเรียบสนิทและไม่สอปูน ความสูงขององค์ปรางค์หรือปราสาทเท่าที่เหลืออยู่ราว 13 เมตร รูปร่างขององค์ปรางค์คงมีลักษณะเช่นเดียวกันกับปรางค์สองพี่น้องดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่ไม่พบการก่อมุขยื่นออกมาทางด้านหน้าปรางค์ พบเพียงร่องรอยหลุมเสากลมขนาดใหญ่จำนวน 5 หลุม เรียงอยู่ที่ฐานศิลาแลงชั้นล่างสุดบริเวณด้านหน้าทางขึ้นและพบชิ้นส่วนซากไม้เสียบยื่นออกมาจากองค์ปรางค์ด้านหน้า รวมทั้งพบกระเบื้องมุงหลังคาชนิดกระเบื้องโค้งหรือกระเบื้องกาบกล้วยที่เรียกว่ากาบูจำนวนมาก ซึ่งอาจจะแสดงให้เห็นถึงร่องรอยของหลังคาเครื่องไม้มุงกระเบื้องที่เคยคลุมอยู่บริเวณด้านหน้าปรางค์ซึ่งหันหน้าไปทางทิศตะวันตก

ข้างหน้าทั้งด้านซ้ายและขวาของปรางค์มีฐานอาคารศิลาแลงหลังเล็ก ๆ 2 หลัง คือ บรรณาลัยหรือห้องสมุดที่เก็บคัมภีร์ทางศาสนาพราหมณ์ ซึ่งมักจะปรากฏอยู่เป็นปติตามระเบียบการก่อสร้างของสถาปัตยกรรมเขมร อาคารทั้งสองหลังนี้คงจะมีหลังคาเป็นเครื่องไม้มุงกระเบื้องเช่นเดียวกัน เนื่องจากพบร่องรอยหลุมเสาบนฐานอาคาร

ด้านหน้าของโคปุระหรือประตูทางเข้าออกมา มีฐานอาคารและทางเดินยกพื้นรูปกากบาท ที่ปลายสุดพบโกลนพญานาคแผ่พังพานตกอยู่ในบริเวณนั้น แต่เดิมคงจะเป็นเศียรของพญานาคปูนปั้นที่มีโกลนศิลาแลงอยู่ภายในแผ่พังพานอยู่บริเวณปลาย 2 ข้าง ของทางเดินที่เรียกว่า สะพานนาค โดยมีลำตัวพญานาคทอดยาวเป็นราวสะพานตามความนิยมในศิลปะเขมร ด้านซ้ายของสะพานนาคมีทางเดินปูศิลาแลงสู่ฐานอาคารรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่ทอดยาวขนานกับสะพานนาค ถัดมาทางทิศตะวันออกใกล้กับฐานไพที่มีอาคารรูปสี่เหลี่ยมขนาดเล็กด้วยศิลาแลงอีก 1 หลัง ขณะขุดแต่งได้พบประติมากรรมหินทรายรูปเทพชัมภละหรือกุเวรซึ่งเป็นเทพแห่งความมั่งคั่งอยู่ใกล้ ๆ กับอาคารหลังนี้ ส่วนทางด้านหน้าโคปุระก็ได้พบประติมากรรมหินทราย เช่นเดียวกันเป็นประติมากรรมรูปทวารบาลซึ่งน่าจะเป็นทวารบาลคู่เดียวกันกับทวารบาลจากเมืองศรีเทพ ที่ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ซึ่งกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 18

อายุสมัยของโบราณสถานแห่งนี้ สันนิษฐานว่าน่าจะสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 เนื่องจากได้พบทับหลังที่สามารถกำหนดอายุได้ในช่วงสมัยดังกล่าว โดยจุดประสงค์ในการสร้างเพื่อเป็นเทวาลัยในศาสนาฮินดู แต่ต่อมามีการเตรียมการก่อสร้างหรือซ่อมแซมศาสนสถานแต่ยังไม่แล้วเสร็จ โดยพบหินรูปกลีบขนุนที่ใช้ประดับบนชั้นหลังคาปรางค์ถูกสลักทิ้งค้างไว้เพียงโกลนวางอยู่ใกล้ฐานปรางค์ ซึ่งอาจจะแสดงให้เห็นถึงการพยายามซ่อมแปลงแก้ไขศาสนสถาน ในช่วงระยะเวลาเดียวกับที่มีการนำเอารูปเคารพของศาสนาฮินดูไปฝังไว้ในบริเวณปรางค์สองพี่น้อง โดยอาจจะแสดงถึงการเปลี่ยนศาสนาสถานในศาสนาฮินดูเป็นศาสนาพุทธมหายาน ซึ่งเป็นความนิยมในช่วงรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ในช่วงต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 แต่ยังไม่ทันสำเร็จก็มีเหตุต้องทิ้งร้างไปเสียก่อน

นอกจากโบราณสถานที่ปรากฏอยู่บนผิวดินแล้ว ในปีงบประมาณ 2544 ได้มีการขุดตรวจทางโบราณคดีบริเวณฐานปรางค์ศรีเทพและบรรณาลัย เพื่อวางแนวคานเสริมความมั่นคงในการบูรณะ ได้พบรากฐานของสิ่งก่อสร้างรุ่นก่อนที่ถูกปิดทับอยู่ข้างใต้ จึงได้มีการขุดค้นทางโบราณคดีในปีถัดมา เพื่อหาข้อมูลเพิ่มเติม โดยทำการขุดค้นพื้นที่บนฐานไพทีที่รองรับองค์ปรางค์และบรรณาลัยในบริเวณส่วนหน้าหรือด้านทิศตะวันตกขององค์ปรางค์ พบโบราณสถานหลายยุคหลายสมัยซ้อนทับกันอยู่ ซึ่งเป็นข้อมูลหลักฐานใหม่ที่ทำให้เห็นพัฒนาการของการใช้พื้นที่บริเวณปรางค์ศรีเทพ แม้ว่าการขุดค้นจะไม่สามารถกระทำได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องด้วยพื้นที่ขุดค้นที่จำกัดเพราะมีสิ่งก่อสร้างซ้อนทับกันอยู่อย่างหนาแน่น และต้องคำนึงถึงความมั่นคงปลอดภัยขององค์ปรางค์และสิ่งก่อสร้างรุ่นบนที่อาจพังทลายลงมา

จากหลักฐานเท่าที่ปรากฏพอจะประมวลได้ว่า มีการใช้พื้นที่ในบริเวณปรางค์ศรีเทพมาแล้ว ตั้งแต่สมัยทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 12-16) โดยในระดับชั้นวัฒนธรรมล่างสุดของหลุมขุดค้นได้พบร่องรอยกิจกรรมของมนุษย์และโบราณวัตถุ ได้แก่ ดินเถ้า ดินเผาไฟ เศษถ่าน กระดูกสัตว์ ข้าวสารดำ เศษภาชนะดินเผา ตะคันดินเผา แวดินเผา ลูกปัดแก้ว เป็นต้น โบราณวัตถุเหล่านี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับโบราณวัตถุที่พบในแหล่งโบราณคดีสมัยทวารวดีแหล่งอื่น ๆ ที่สำคัญคือได้พบแนวฐานโบราณสถานซึ่งก่อด้วยอิฐขนาดใหญ่เรียงเป็นแนวเหลืออยู่เล็กน้อยในระดับความลึก 2.10 เมตร ในหลุมขุดค้นทางด้านทิศตะวันตกของบรรณาลัยหลังทิศเหนือ การเข้ามาใช้พื้นที่บริเวณนี้ในระยะแรกอาจใช้เป็นที่อาศัยและต่อมาจึงมีการสร้างศาสนาสถานขึ้นในที่สุด แต่ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าเป็นศาสนสถานในศาสนาใด

ในระยะต่อมา ได้พบหลักฐานการก่อสร้างกลุ่มศาสนสถาน ประกอบด้วย อาคารประธานและอาคารบริวารอีกหลายหลัง จากการศึกษาชั้นดินทางโบราณคดีและระดับความลึกของ

ฐานอาคารพบว่ามีการก่อสร้างต่อเติมปรับเปลี่ยนอาคารกลุ่มนี้หลายครั้งในห้วงเวลาหลายศตวรรษ ดังนี้

ก่อนที่จะมีการก่อสร้างปรางค์ศรีเทพนั้น พบว่าได้เคยมีการก่อสร้างอาคารประธานขนาดใหญ่ก่อฐานด้วยศิลาแลง ปัจจุบันเหลือหลักฐานปรากฏให้เห็นในบริเวณมุมด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือของปรางค์ศรีเทพ ด้านหน้าอาคารประธานมีฐานอาคารศิลาแลงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดกว้าง 12 เมตร ยาว 14.60 เมตร สระน้ำรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสกรุด้วยศิลาแลง ขนาดกว้างด้านละประมาณ 6 เมตร ลึกประมาณ 5 เมตร และร่องรอยของอาคารซึ่งยังไม่ทราบประโยชน์ใช้สอยอีกหลายแห่ง

ต่อมาได้มีการปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่โดยการรื้ออาคารประธานองค์เดิมเหลือไว้เพียงฐาน และได้สร้างอาคารประธานเป็นปราสาทแบบศิลปะเขมรขึ้นมาใหม่ คือปรางค์ศรีเทพ ตั้งทับลงไปบนฐานเดิม การก่อสร้างปรางค์ศรีเทพนี้สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 ตามลักษณะสถาปัตยกรรมและการกำหนดอายุทับหลังของปรางค์ศรีเทพนั่นเอง นอกจากนั้นยังพบว่าได้มีการถมปรับพื้นที่โดยรอบปราสาทประธานและอาคารบริวารสูงขึ้นมาอีกราว 50 เซนติเมตร และมีการปรับปรุงอาคารเดิม คือ อาคารด้านหน้าปราสาทประธาน โดยการก่อท้ายอาคารเป็นปีกยื่นออกมาทั้งซ้ายและขวาลงบนระดับดินที่ถมปรับแล้ว มีการต่อเติมทางเดินด้านหน้าอาคาร สูงขึ้นมาจากระดับเดิม และต่อเติมขอบสระ ขึ้นมาตามระดับดินที่ถมใหม่ รวมทั้งก่อสร้างอาคารเพิ่มเติมคือบรรณาลัยหลังทิศเหนือ และบรรณาลัยหลังทิศใต้ แต่บรรณาลัยหลังทิศใต้มีข้อจำกัดของพื้นที่ซึ่งมีสระน้ำตั้งอยู่ก่อนแล้ว จึงทำให้อาคารมีขนาดเล็กกว่าและอยู่ในตำแหน่งที่ไม่สมดุลกัน โบราณวัตถุสำคัญที่พบในชั้นวัฒนธรรมนี้ ได้แก่ ประติมากรรมศิลารูปพระอิศวร 4 กร สูงประมาณ 12 เซนติเมตร มีรูปแบบศิลปะที่แสดงอิทธิพลศิลปะเขมรแบบบันทายศรี – คลัง กำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 16 ซึ่งสอดคล้องกับการกำหนดอายุของทับหลัง และลักษณะทางสถาปัตยกรรม ทั้งยังอาจเป็นหลักฐานหนึ่งที่บ่งชี้ว่าศาสนสถานรุ่นนี้สร้างขึ้นเนื่องในศาสนาฮินดูแบบไศวนิกาย

ในระยะสุดท้ายได้มีการปรับพื้นที่ครั้งใหญ่อีกครั้งหนึ่ง โดยการถมดินสูงขึ้นมาอีกราว 30 เซนติเมตร จนกระทั่งกลบสระน้ำและฐานอาคารต่าง ๆ จนหมดสิ้น เหลือไว้เพียงบรรณาลัยทั้งสองหลังที่มีการก่อสร้างต่อเติมขึ้นมาใหม่บนฐานเดิม และมีการก่อสร้างทางเดินเชื่อมจากซุ้มประตูทางเข้าทางด้านหน้าพาดทับมาบนอาคารด้านหน้าปราสาทเดิม ที่ถูกกลบทับไปแล้ว การปรับพื้นที่และก่อสร้างครั้งสุดท้ายนี้สันนิษฐานว่าอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 18 ตามการกำหนดอายุของทวารบาลซึ่งเป็นโบราณวัตถุที่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมรุ่นหลังสุดที่พบที่ปรางค์ศรีเทพ โดยใน

ระยะนี้อาจจะมีการการปรับเปลี่ยนศาสนสถานในศาสนาฮินดูให้เป็นศาสนสถานในศาสนาพุทธแบบมหายานตามปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในดินแดนที่รับอิทธิพลวัฒนธรรมเขมรในช่วงเวลานั้นก็เป็นได้

โบราณสถานเขาคลังนอก

ตั้งอยู่ที่บ้านสระปรือ นอกเมืองห่างออกไปทางด้านทิศเหนือของเมืองในราว 2 กิโลเมตร สภาพปัจจุบันเป็นโบราณสถานขนาดใหญ่กว้างประมาณ 120 เมตร ยาว 150 เมตร สูง 70 เมตร ตรงกลางเนินมีหลุมลักลอบขุดเป็นโพรงลงไปทำให้เห็นการก่อเรียงอิฐอย่างชัดเจน ลักษณะทางสถาปัตยกรรมอาจจะเป็นเช่นเดียวกับโบราณสถานเขาคลังในที่ตั้งอยู่ภายในเมือง

ปรางค์ฤาษี

ตั้งอยู่ที่วัดป่าสระแก้ว ทางทิศเหนือของกำแพงเมืองนอก ห่างออกไปราว 3 กิโลเมตร ลักษณะทางสถาปัตยกรรมขององค์ปรางค์เป็นปราสาทแบบเขมร ก่ออิฐไม่สอปูน สันนิษฐานว่ามีอายุร่วมสมัยกับปรางค์ศรีเทพและปรางค์สองพี่น้อง องค์ปรางค์ส่วนบนถูกแก้ไขดัดแปลงไปมากแล้ว เนื่องจากบริเวณโดยรอบเคยถูกจับจองเป็นสำนักวิปัสสนา

เขาถมอรัตน์

เป็นเขาขนาดใหญ่ตั้งอยู่ตำบลโคกสะอาด อำเภอศรีเทพ ทางด้านทิศตะวันตกของเมืองศรีเทพ ห่างออกไปราว 20 กิโลเมตร ภายในถ้ำบนเขาแห่งนี้มีภาพสลักนูนต่ำเป็นพระพุทธรูปและพระโพธิสัตว์ พระพุทธรูปองค์ใหญ่ เป็นพระพุทธรูปประทับยืนยกพระหัตถ์ยกพระหัตถ์ทั้งสองข้าง สูงราว 2.50 เมตร แต่พระหัตถ์และพระเศียรถูกสกัดออกไป สันนิษฐานว่าเป็นพระพุทธรูปยืนปางปฐมเทศนาประทับยืนบนฐานกลีบบัวขนาดใหญ่ กับมีพระพุทธรูปยืนขนาดรองลงมา และพระพุทธรูปนั่งปางสมาธิถัดลึกเข้าไปภายในถ้ำ รวมทั้งหมด 11 องค์ นอกจากภาพจำหลักรูปพระโพธิสัตว์และพระพุทธรูปแล้ว ยังมีภาพจำหลักเป็นรูปสถูปเจดีย์และธรรมจักรอยู่ด้วย ภาพจำหลักเหล่านี้สร้างขึ้นเนื่องในพุทธศาสนามหายานมีลักษณะของศิลปะทวารวดีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 14 เศียรของประติมากรรมเหล่านี้ถูกลักลอบตัดออกไป แต่ต่อมาได้ตามกลับมาได้และเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

จารึกเมืองศรีเทพ

จารึก เป็นหลักฐานที่สำคัญบอกถึงเรื่องราวให้คนปัจจุบันได้ทราบถึงสภาพความเป็นอยู่ ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ศาสนา ความรู้ทางด้านอักษรศาสตร์ ตลอดจนการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างชุมชนในอดีต

ในเมืองศรีเทพและบริเวณใกล้เคียงเคยพบจารึกหลายชิ้น บางชิ้นมีอายุเก่าแก่ถึงพุทธศตวรรษที่ 12 ซึ่งเป็นระยะแรก ๆ ที่ผู้คนในดินแดนประเทศไทยเริ่มเรียนรู้วิธีการจดบันทึกเรื่องราว หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นระยะแรกย่างเข้าสู่สมัยประวัติศาสตร์ในประเทศไทย แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าจารึกเหล่านั้นส่วนใหญ่อยู่ในสภาพชำรุดแตกหัก ข้อความที่อ่านได้จากจารึกจึงไม่สมบูรณ์และไม่เอื้อต่อการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ ความเป็นมา และวิถีชีวิตของผู้คนในเมืองโบราณแห่งนี้ อย่างไรก็ตามเนื้อความตลอดจนอักษรภาษาที่ใช้ในจารึกก็สามารถบ่งบอกถึงการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างชุมชน ความเชื่อทางศาสนา และความก้าวหน้าทางอักษรศาสตร์ได้เป็นอย่างดี

จารึกเมืองศรีเทพ เท่าที่ปรากฏในปัจจุบันมี 10 ชิ้น รูปแบบอักษรที่พบในจารึกแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

1.อักษรปัลลวะและหลังปัลลวะ พุทธศตวรรษที่ 12-14

2. อักษรขอม พุทธศตวรรษที่ 15-16

3. อักษรจีน

อักษรปัลลวะ

เป็นรูปอักษรที่เก่าแก่ที่สุดที่ผู้คนในสมัยโบราณในดินแดนประเทศไทยรู้จักใช้ มีต้นกำเนิดมาจากอินเดียใต้ จารึกอักษรปัลลวะซึ่งพบที่เมืองศรีเทพ และบริเวณใกล้เคียงมีทั้งที่ใช้ภาษาบาลี ภาษาสันสกฤต และภาษามอญ

จารึกอักษรปัลลวะที่ใช้ภาษาบาลี เป็นบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาแบบเถรวาท

จารึกอักษรปัลลวะที่ใช้ภาษาสันสกฤต เป็นบันทึกเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาฮินดูและพุทธศาสนามหายาน

อักษรหลังปัลลวะ

เป็นรูปอักษรที่คล้ายคลึงกับอักษรปัลลวะแต่ตัวอักษรบางตัวมีลักษณะแตกต่างกันออกไป นักวิชาการจึงจัดว่าเป็นอักษรหลังปัลลวะซึ่งถือว่าเป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่งของอักษรปัลลวะ มีอายุในราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 หรือในช่วงกลางของสมัยทวารดี

อักษรขอมโบราณ

เป็นรูปอักษรที่พัฒนามาจากอักษรปัลลวะและหลังปัลลวะ หลังจากที่อักษรปัลลวะได้พัฒนาโครงสร้างของอักษรเล็กน้อยกลายมาเป็นอักษรหลังปัลลวะในพุทธศตวรรษที่ 13-14 แล้ว การพัฒนาของตัวอักษรก็ได้ดำเนินต่อมาทีละเล็กละน้อย จนเริ่มปรากฏความแตกต่างอย่างชัดเจนในพุทธศตวรรษที่ 15-16 ซึ่งเป็นระยะเวลาที่อาณาเขจักรเขมรเจริญรุ่งเรืองมาก และเริ่มส่งอิทธิพลทางวัฒนธรรมเข้าครอบงำบรรดาเมืองต่าง ๆ ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งแต่เดิมคุ้นเคยอยู่กับวัฒนธรรมทวารวดี ในช่วงเวลานี้จึงเป็นช่วงเวลาของการผสมผสานศิลปกรรมแบบทวารวดีเดิมเข้ากับศิลปกรรมแบบเขมร รูปแบบอักษรขอมซึ่งเกิดจากการดัดแปลงผสมผสานในช่วงเวลานี้จึงเป็นที่นิยมใช้กันทั่วไปในอาณาจักรเขมรโบราณและในดินแดนที่รับอารยธรรมเขมร ซึ่งเป็นที่นิยมและพัฒนาต่อมาจนมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของตนเองเด่นชัดในราวพุทธศตวรรษที่ 18

อักษรจีน

ชนชาติจีนติดต่อซื้อขายกับดินแดนต่าง ๆ รวมทั้งดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบันมาตั้งแต่สมัยโบราณ เมืองศรีเทพเองนั้นก็พบหลักฐานประเภทเศษภาชนะดินเผาสมัยราชวงศ์ถัง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าคงจะมีการติดต่อกับจีนมาตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ 12 แล้ว การติดต่อสัมพันธ์กับจีนคงจะเพิ่มขึ้นอย่างมาก ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16-18 เพราะพบภาชนะและเศษภาชนะดินเผาเป็นจำนวนมาก จากการขุดแต่งโบราณสถานหลายแห่งในเมืองนี้

สำหรับจารึกอักษรจีนที่พบที่เมืองศรีเทพนั้น พบเพียงชิ้นเดียว เป็นจารึกที่ปรากฏอยู่บนด้านหลังของพระพิมพ์ดินเผา ด้านหน้ามีจารึกอักษรหลังปัลลวะด้านหลังมีอักษรจีน 3 ตัว ซึ่งนักวิชาการหลายท่านอ่านและแปลแตกต่างกัน จึงยังไม่สามารถระบุชัดว่ามีความหมายอย่างไร แต่อักษรหลังปัลลวะด้านหน้าได้รับการกำหนดอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 อักษรจีนด้านหลังนี้จึงอาจจะเป็นอักษรจีนในสมัยเดียวกัน

จารึกที่พบในเมืองศรีเทพที่อ่านและแปลแล้วทั้ง 10 หลัก มีรายละเอียดดังนี้

1.จารึกเมืองศรีเทพ

2.จารึกบ้านวังไผ่

3. จารึกเยธมมาฯ เมืองศรีเทพ

4.จารึกบนฐานประติมากรรม

5. จารึกโบราณสถานหมายเลข 0996

6. จารึกบนพระพิมพ์

7.จารึกบนพระพิมพ์ดินเผาบ้านหนองสรวง

8.จารึกบ้านหนองไม้สอ

9.จารึกปรางค์สองพี่น้อง 2

10.จารึกปรางค์สองพี่น้อง 1

1. จารึกเมืองศรีเทพ

อักษร ปัลลวะ

ภาษา สันสกฤต

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12

วัตถุจารึก หัวเสากลมคล้ายดอกบัวตูมทำจากหินทรายเนื้อละเอียดสีเทา

คำแปล

---ทรัพย์และธรรมเหล่าใดอันท่านกล่าวแล้ว----

--- ธิดาของฤษีนั้นไม่กระทำ----

---เขาเป็นผู้รู้ความรุ่งเรืองทั้งสิ้น

---อันใดของผู้มี--- อันตนปกครองไว้แล้ว----

---อันผู้เป็นใหญ่กว่าพระเจ้าแผ่นดินผู้มีประโยชน์ กระทำอยู่ บุญ (ความดี)

---ผู้เป็นใหญ่ปาลวะทั้งสอง เป็นผู้ประกอบด้วยคำสัตย์และความกรุณา

2. จารึกบ้านวังไผ่

อักษร ปัลลวะ

ภาษา สันสกฤต

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12

วัตถุจารึก เสาเหลี่ยมทำจากหินบะซอลต์

คำแปล

ในปีรัชสมัยแห่งศักราช---อันเป็นวันขึ้น 8 ค่ำ พระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดผู้เป็นพระราชนัดดาของพระเจ้าจักรพรรดิ์เป็นพระราชโอรสของพระเจ้าปฤถิวีนทรวรมันผู้เป็นใหญ่เสมอกับพระเจ้าศรีภววรมัน พระเจ้าแผ่นดินพระองค์นั้นเป็นผู้มีคุณธรรมแผ่ไปในทุกทิศ ผู้มีปัญญาอันฝึกอบรมมาดีแล้ว ผู้มีความยินดี---ผู้มีเกียรติยศแผ่ไปในทุกทิศ ผู้มีอำนาจอันเป็นที่เกรงกลัวของศัตรูเมืองใกล้เคียงทั้งหลายได้สร้างศิลาจารึกไว้ ในโอกาสที่ขึ้นครองราชย์ของพระองค์

3. จารึกเยธมมาฯ เมืองศรีเทพ

อักษร ปัลลวะ

ภาษา บาลี

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12

วัตถุจารึก แผ่นศิลาชำรุดแตกหัก

คำแปล พระมหาสมณเจ้าทรงมีพระวาทะอย่างนี้ คือ

ตรัสธรรมที่มีเหตุเป็นแดนเกิด อนึ่ง ตรัสเหตุของธรรมเหล่านั้น

ตรัสความดับของธรรมเหล่านั้นและตรัสอุบายเป็นเหตุดับ (ของธรรมเหล่านั้น)

หมายเหตุ

จารึกเยธมมาฯ หลักนี้ พระปลัดโปรด สุมโน วัดเสาธงทอง ตำบลท่าหิน อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี ได้รับถวายจากราษฎรผู้หนึ่งที่จังหวัดเพชรบูรณ์ แผ่นจารึกชำรุดแตกหักออกเป็นหลายชิ้น เจ้าหน้าที่กองหอสมุดแห่งชาติ ได้ทำการสำรวจ และทำสำเนาจารึกไว้ เมื่อวันที่ 26 มีนาคม 2523

4. จารึกบนฐานประติมากรรม

อักษร ปัลลวะ

ภาษา บาลี

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 11-13

วัตถุจารึก ฐานประติมากรรมเป็นแผ่นหินกลมมีรูตรงกลาง

คำแปล ด้านที่ 1 “ขอจงเป็นไป เพื่ออันกระทำที่สุด แห่งกองทุกข์นี้...”

ด้านที่ 2 “...เอง ธรรมที่อาศัยปัจจัยเกิดขึ้น ย้อนไป กลับไป...”

5. จารึกโบราณสถานหมายเลข 0996

อักษร ปัลลวะ

ภาษา บาลี

กำหนดอายุ พุทะศตวรรษที่ 12-14

วัตถุจารึก ฐานประติมากรรมเป็นแผ่นหินกลมมีรูตรงกลาง

คำแปล บรรทัดที่ 1 ดับเวทนา เพราะดับเวทนา ตัณหาก็ดับ

บรรทัดที่ 2 ปัจจัย ชรา มรณะ โสก รำพัน ทุกข์ เสียใจ

6. จารึกบนพระพิมพ์

อักษร หลังปัลลวะ

ภาษา สันสกฤต,จีน

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 13-14

วัตถุจารึก พระพิมพ์ดินเผาด้านหน้าจารึกอักษรหลังปัลลวะ ด้านหลังจารึกอักษรจีน

คำแปล โลก.....สันตติวงศ์

7. จารึกบนพระพิมพ์ดินเผาบ้านหนองสรวง

อักษร หลังปัลลวะ

ภาษา สันสกฤต

กำหนดอายุ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 14-15

วัตถุจารึก พระพิมพ์ดินเผาจารึกค่อนข้างลบเลือน จึงอ่านจับใจความไม่ได้ชัด ลักษณะเป็นภาษาสันสกฤตที่ใช้ในภาษามอญ

คำแปล เป็นการถวายอุทิศส่วนกุศล

8. จารึกบ้านหนองไม้สอ

อักษร ขอมสมัยเมืองพระนคร

ภาษา ขอม

กำหนดอายุ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 15-16

วัตถุจารึก ศิลา

คำแปล จารึกกล่าวถึงนามของเสตญ และบริวารหญิง (ไต) 3 คน

9. จารึกปรางค์สองพี่น้อง 2

อักษร ขอม

ภาษา สันสกฤต

กำหนดอายุ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 15-16

วัตถุจารึก แผ่นศิลา

คำแปล ไม่สามารถอ่านทราบความได้เนื่องจากจารึกมีสภาพชำรุด

10. จารึกปรางค์สองพี่น้อง 1

อักษร ขอม

ภาษา สันสกฤต

กำหนดอายุ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 15-17

วัตถุจารึก แผ่นศิลา

คำแปล เป็นบทโศลกอ่านได้เพียงพยางค์เดียวจึงไม่สามารถแปลความหมายได้

โบราณวัตถุสำคัญ

โบราณวัตถุในศาสนาฮินดู

เทวรูปศิลา

เทวรูปเป็นประติมากรรมที่สร้างขึ้นเนื่องในศาสนาฮินดู โดยผู้สร้างมีเจตนาในการใช้เป็นรูปเคารพแทนองค์เทพที่ตนนับถือ เพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา รูปลักษณะของเทวรูปถอดออกมาจากคัมภีร์ทางศาสนาในนิกายที่ผู้สร้างศรัทธา ดังนั้นเทวรูปจึงบ่งบอกถึงลัทธิความเชื่อที่เจริญอยู่ในเวลานั้นได้เป็นอย่างดี เมืองศรีเทพเป็นเมืองที่ศาสนาพุทธและศาสนาฮินดูผลัดกันรุ่งเรืองหรืออาจจะรุ่งเรืองมาควบคู่กัน ดังนั้น ประติมากรรมรูปเคารพต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องในสองศาสนานี้ จึงน่าจะมีอยู่เป็นอันมาก จากคำบอกเล่าของชาวบ้านในท้องถิ่นที่เคยเห็นเมืองศรีเทพเมื่อราว 50 ปีที่แล้ว เล่าว่า เคยพบเทวรูปสลักจากศิลาประทับนั่งบ้าง ยืนบ้าง พิงอยู่ตามต้นไม้ มีมากมายจนกระทั่งสามารถนำมาตั้งเรียงกันในหนองน้ำเป็นขอบบ่อชั่วคราวเพื่อวิดน้ำจับปลาได้ แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าเทวรูปเหล่านั้นได้ถูกเคลื่อนย้ายหายสาบสูญไปโดยฝีมือชาวต่างชาติ และพ่อค้าโบราณวัตถุจากกรุงเทพฯ ซึ่งเข้ามากว้านซื้ออย่างหนัก ในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2514-2515 ในปัจจุบันมีเทวรูปที่เหลืออยู่ในครอบครองของกรมศิลปากรเพียงไม่กี่องค์ และอีกหลายองค์ทราบว่าอยู่ที่พิพิธภัณฑ์ในต่างประเทศในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร มีเทวรูปศิลาจากเมืองศรีเทพจัดแสดงอยู่เป็นจำนวน 7 องค์ ดังจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

1.พระวิษณุ ประทับยืนเอียงกายแบบตริภังค์ มี 4 กร สวมหมวกทรงกระบอก ทรงผ้าสมพตคือผ้าโจงกระเบนสั้นสลักอย่างคร่าว ๆ ไม่มีริ้ว กรทั้ง 4 ของเทวรูปหักหายไป จึงไม่สามารถทราบได้ว่าถือวัตถุใดในมือซึ่งเป็นสัญลักษณ์ขององค์เทพ แต่อย่างไรก็ตามจากหมวกทรงกระบอกหรือกีรฏมงกุฎที่สวมอยู่ ประกอบกับการเปรียบเทียบรูปลักษณะของประติมากรรมกับภาพพระวิษณุบนแผ่นทองดุนที่พบที่เมืองศรีเทพ ซึ่งปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์นอร์ตัน ไซมอน สหรัฐอเมริกา ซึ่งในแผ่นทองดุนเป็นภาพเทวรูป 4 กร สวมหมวกทรงกระบอก นุ่งผ้าสมพต ใน

มือถือจักร สังข์ คทาและดอกบัว อันเป็นสัญลักษณ์ของพระวิษณุ รวมทั้งการจัดวางท่ายืนแบบเอียงกายในลักษณะเดียวกันจึงอาจกล่าวได้ว่า เทวรูปองค์นี้ก็คือพระวิษณุ

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 11-12

2. พระวิษณุ ประทับยืนเอียงกายแบบตริภังค์ มี 4 กร กรทั้ง 4 หักหายไปสวมหมวกทรงกระบอก เทวรูปองค์นี้ชำรุดมาก แต่จากลักษณะของเทวรูปใกล้เคียงกับเทวรูปหมายเลข 1 จึงสันนิษฐานว่าคือพระวิษณุกำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 11-12

3. เทวรูปพระกฤษณะโควรรธนะ เป็นเทวรูปประทับยืนเอียงกายแบบตริภังค์ มี 2 กร กรทั้ง 2 หักหายไป แต่จากลักษณะไหล่ซ้ายที่ยกสูงขึ้นเกือบชิดศีรษะ แสดงว่ากรข้างซ้ายจะต้องยกสูงขึ้นด้วย ซึ่งลักษณะนี้เทียบได้กับประติมากรรมรูปพระกฤษณะโควรรธนะ ศิลปะเขมรแบบพนมดา พบที่วัดเกาะประเทศกัมพูชา ซึ่งมีจารึกยืนยันเรียกว่า “กฤษณะโควรรธนสวามิน” นอกจากนั้นลักษณะการนุ่งผ้าสั้นและไม่มีเครื่องประดับตกแต่งร่างกายท่อนบนก็ยังคงเป็นไปในทำนองเดียวกัน ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าเทวรูปองค์นี้คือ พระกฤษณะโควรรธนะ

กำหนดอายุ ต้นพุทธศตวรรษที่ 11 -12

4.เทวรูปพระกฤษณะโควรรธนะ เป็นเทวรูปประทับยืนเอียงกายแบบตริภังค์ สวมหมวกทรงกระบอกแปดเหลี่ยม นุ่งผ้าสมพต มี 2 กร กรทั้งสองหักหายไปไหล่ซ้ายยกขึ้นเหมือนกับเทวรูป หมายเลข 3 เทวรูปองค์นี้ มีลักษณะท่าทางการยืนและไหล่ซ้ายที่ยกขึ้นเหมือนกับพระกฤษณะโควรรธนะจากวัดเกาะ ประเทศกัมพูชาดังกล่าวแล้ว แต่จากลักษณะท่าทางที่ยืนและหมวกที่สวมเป็นหมวกทรงกระบอก เช่นเดียวกับเทวรูปพระวิษณุหมายเลข 1,2 ที่พบในกลุ่มเดียวกัน ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล จึงสันนิษฐานว่าเป็นเทวรูปพระวิษณุในขณะที่นักวิชาการบางท่าน เช่น ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์มีความเห็นว่าน่าจะเป็นเทวรูปพระกฤษณะโควรรธนะ ส่วนหมวกทรงกระบอกที่สวมอยู่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของพระวิษณุนั้นอธิบายได้ว่าเป็นการแสดงให้เห็นว่า พระกฤษณะโควรรธนะเป็นอวตารปางหนึ่งของพระวิษณุ

กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12

5.เทวรูปพระอาทิตย์ ลักษณะเป็นประติมากรรมรูปบุรุษมีหนวดเคราสวมตุ้มหูประทับยืนตรง สวมเสื้อคลุมยาวเหนือเข่าแนบเนื้อเห็นสรีระชัดเจน งอศอกยกแขนขึ้นระดับอก แต่กรทั้งสองหักหายไป สวมหมวกทรงกระบอกแปดเหลี่ยม ด้านหน้าหมวกมีเครื่องประดับเพชรพลอยรูปไข่อยู่ตรงกลาง มีรัศมีขดเป็นวงแฉกอยู่รอบ ๆ คล้ายดอกไม้ ด้านหลังพระเศียรมีแผ่นรัศมีหรือประภามณฑลรูปกลม ที่พระศอมีกรอศอประดับ ลวดลายในกรองศอเป็นลายเพชรพลอยสี่เหลี่ยมอยู่ตรงกลาง มีหลายขดแผ่กระจายออกจากรูปเหลี่ยม ต่อจากลายวงขดมีลายเส้นตรงสามเส้นคั่น

ลายเกลียวเชือก พระกรที่หักหายไปนั้นคงจะถือดอกบัวระดับพระอุระ (อก) จากรูปลักษณะทั้งหมดที่กล่าวมานี้เทียบได้กับเทวรูปพระอาทิตย์หรือสุริยเทพที่พนมบาเถ ศิลปะเขมรแบบไพรกเมง (อายุราว พ.ศ. 1185 – 1250)กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12-13

6. เทวรูปพระอาทิตย์ เป็นเทวรูปประทับยืนตรง สวมหมวกทรงกระบอกซึ่งด้านหนานูนออกมาเล็กน้อย มีลวดลายประดับอยู่สามด้าน สวมตุ้มหู มีแผ่นประภามณฑลอยู่ด้านหลัง เทรูปองค์นี้อยู่ในสภาพที่ชำรุดมาก แต่จากลักษณะทั่วไปใกล้เคียงกับเทวรูปหมายเลข 5 จึงน่าจะเป็นเทวรูปพระอาทิตย์หรือสุริยเทพเช่นเดียวกันกำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12-13

7. เทวรูปพระอาทิตย์ เป็นประติมากรรมรูปชายมีหนวดเครา ใบหนาอวบอ้วน ประทับยืนตรง สวมเสื้อคลุมยาวแนบเนื้อ สวมหมวกทรงกระบอกตรง มีลวดลายประดับอยู่ 3 ด้าน สวมตุ้มหู มีแผ่นประภามณฑลอยู่ด้านหลัง สวมกรองศอเป็นลายดอกไม้อยู่ตรงกลาง สองข้างเป็นลายก้านขด บริเวณอุทรมีลายนูนโค้งลงมาเบื้องล่าง ส่วนปลายทั้งสองข้างชำรุดหายไป ลายเส้นนูนแต่เดิมคงจะเป็นส่วนของก้านบัว ซึ่งพระกรทั้งสองข้างคล้ายเส้นเชือกที่หายไปนั้นคงจะถือดอกบัวอยู่ในระดับอก เทวรูปองค์นี้พบจากการขุดแต่งบริเวณทางเดินรูปกากบาท ทางเข้าด้านหน้าโบราณสถานปรางค์สองพี่น้อง เมื่อปี พ.ศ. 2535กำหนดอายุ พุทธศตวรรษที่ 12-13

นอกจากนี้ยังมีเทวรูปศิลาจากเมืองศรีเทพบางองค์ไปปรากฏอยู่ในพิพิธภัณฑ์ต่างประเทศด้วย ได้แก่ เทวรูปพระอาทิตย์ ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับองค์ที่เก็บรักษาไว้ในประเทศไทย

เทวรูปดุนทอง

พบภาพแผ่นทองดุนรูปพระนารายณ์ 4 กร ยืนเอียงกายแบบตริภังค์ สวมหมวกทรงกระบอก นุ่งผ้าสมพต มือถือจักร สังข์ และดอกบัว กำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 11-12 ทราบว่าปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์นอร์ตันไซมอน ประเทศสหรัฐอเมริกา

ศิวลึงค์

ศิวลึงค์ หมายถึง สัญลักษณ์หรือเครื่องหมายขององค์กำเนิดของเพศชาย และมีวามหมายเฉพาะในศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกาย หมายถึงองค์พระศิวะ
โดยปกตินั้นศิวลึงค์ประดิษฐานตรงศูนย์กลางของเทวาลัยในศาสนาฮินดู ลัทธิไศวนิกาย โดยมีรูปทรงเป็นรูปทรงกระบอกและมียอดกลมมน

การขุดแต่งโบราณสถานในเมืองศรีเทพ ได้ค้นพบศิวลึงค์หลายองค์ซึ่งมีขนาดหลากหลาย แต่ละองค์ประกอบด้วยส่วนสำคัญสามส่วนซ้อนกัน ซึ่งส่วนสำคัญสามส่วนนี้หมายถึงเทพเจ้าที่

สำคัญสามองค์ซึ่งรวมเรียกว่าตรีมูรติ ตรีมูรตินี้ประกอบด้วยส่วนล่างสุด ซึ่งเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส เรียกว่า พรหมภาค หมายถึงพระพรหมคือผู้สร้าง ส่วนที่สองซึ่งเป็นส่วนกลางเป็นรูปแปดเหลี่ยม เรียกว่าวิษณุภาค หมายถึงพระวิษณุคือผู้รักษา และส่วนที่สามซึ่งเป็นส่วนยอดรูปทรงกระบอก เรียกว่า รุทรภาค หรือบูชาภาค หมายถึงพระรุทรหรือพระศิวะคือผู้ทำลายศิวลึงค์ที่ค้นพบบางองค์ที่มีลักษณะสมบูรณ์ สัดส่วนทั้งสามจะมีความสูงเท่ากัน เป็นลักษณะของศิวลึงค์ในสมัยเมืองพระนคร ศิวลึงค์ส่วนใหญ่พบที่โบราณสถานปรางค์สองพี่น้องและปรางค์ศรีเทพ จึงอาจกำหนดอายุตามอายุของโบราณสถานได้ว่าคงจะมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 17

ฐานนิโย

หมายถึง สัญลักษณ์ของพระอุมา เกี่ยวพันกับศิวลึงค์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของพระศิวะ โยนิใช้เป็นแท่นฐานสำหรับวางตั้งศิวลึงค์ ในการประดิษฐานศิวลึงค์มักวางให้ส่วนที่เป็นพรหมภาคและวิษณุภาคอยู่ภายในฐานโยนิ โดยให้ส่วนที่เป็นรุทรภาคโผล่ขึ้นมาเหนือฐาน ระหว่างประกอบพิธีกรรมทางศาสนา นักบวชคือฤาษีหรือพราหมณ์จะรดน้ำลงบนศิวลึงค์ น้ำที่รินรดผ่านศิวลึงค์ลงมาซึ่งถือเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์จะไหลผ่านลงมาบนฐานนิโยแล้วไหลรินลงสู่รางโสมสูตรออกไปภายนอกปราสาท ที่ประกอบพิธีกรรม เพื่อให้ประชาชนได้นำน้ำศักดิ์สิทธิ์ไปใช้เพื่อเป็นสิริมงคล ฐานโยนิที่พบที่เมืองศรีเทพนี้ มีรูปร่างหลากหลาย มีทั้งที่ทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมมุมตัดและมุมบน มีทั้งสี่เหลี่ยมผืนผ้าและสี่เหลี่ยมจตุรัสรวมทั้งรูปกลม ตรงกลางเจาะช่องสี่เหลี่ยมหรือช่องกลม สำหรับเป็นที่เสียบศิวลึงค์ และมีรางน้ำโดยรอบเพื่อรองรับน้ำที่รินรดศิวลึงค์ให้ไหลไปออกส่วนที่ทำเป็นจงอยยื่นออกไปทางด้านหน้าเพื่อเทน้ำลงสู่รางโสมสูตร อายุสมัยของฐานโยนิ ก็คงจะทำขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 17 เช่นเดียวกับศิวลึงค์

ทวารบาล

ทวารบาลคือผู้เฝ้ารักษาทางเข้าศาสนสถานซึ่งสร้างเป็นประติมากรรมลอยตัว เจตนาในการสร้างรูปทวารบาลก็เพื่อต้องการให้รูปดังกล่าวเป็นผู้เฝ้าศาสนสถาน มิให้สิ่งชั่วร้ายทั้งหลายผ่านเข้ามาสู่ศาสนาสถานที่ซึ่งเป็นสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ โดยทั่วไปนั้นทวารบาลมักสลักไว้บริเวณทางเข้าสำคัญของศาสนสถานเท่านั้น ในศิลปะเขมรมักสลักรูปเทวดาทางด้านขวาและรูปอสูรทางด้านซ้าย ทวารบาลนั้นมีทั้งสลักเป็นรูปยืนตรง และรูปนั่ง รูปที่พบที่เมืองศรีเทพเป็นทวารบาลรูปยืนตรง มีที่สมบูรณ์เพียงสององค์ ทวารบาลศิลาองค์หนึ่งถูกนำไปเก็บไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร นานมาแล้ว อีกองค์หนึ่งเพิ่งจะขุดค้นพบที่บริเวณด้านหน้าโคปุระหรือทางเข้าปรางค์ศรีเทพ เมื่อปี พ.ศ. 2535 แต่องค์ที่พบภายหลังนี้ไม่มีเศียรคงจะหักหายไป ส่วนทวารบาลองค์ที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์ไม่ทราบตำแหน่งที่พบแน่ชัด แต่จากลักษณะการแต่งกายและขนาดที่ใกล้เคียงกัน จึง

อาจเป็นไปได้ว่าทวารบาลทั้งสององค์นี้ คงจะอยู่คู่กันเพื่อเฝ้าประตูทางเข้าด้านหน้าปรางค์ศรีเทพ ลักษณะการแต่งกายของทวารบาลทั้งสอง อาจกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 17-18 สอดคล้องกับอายุของโบราณสถานปรางค์ศรีเทพ

โคนนทิ

เป็นพาหนะของพระอิศวรหรือพระศิวะ บางครั้งอาจจะหมายถึงองค์พระศิวะในรูปของโคนามโคนนทิ มีความหมายว่า โชคดี หรือมีความสุข สาเหตุที่เลือกโคนนทิเป็นพาหนะของพระศิวะนั้น คงเนื่องมาจากสัตว์ดังกล่าวมีพละกำลังเข้มแข็ง และมีลักษณะอันอุดมสมบูรณ์

ประติมากรรมรูปโคนนทิ โดยทั่วไปมักสร้างเป็นรูปโคหมอบ และประดิษฐานเพื่อเฝ้าเทวาลัยของพระศิวะโคนนทิที่พบที่เมืองศรีเทพ มีลักษณะเป็นโคหมอบ

ทับหลัง

ทับหลังเป็นส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมที่ตั้งอยู่เหนือกรอบประตู โดยเฉพาะในสถาปัตยกรรมขอมประเภทปราสาทหรือที่นิยมเรียกกันว่าปรางค์ ทับหลังมีอยู่ 2 ประเภท คือ ทับหลังจริงและทับหลังประดับ ทับหลังจริงมีหน้าที่รับและถ่ายน้ำหนักของส่วนบนของอาคารให้น้ำหนักเฉลี่ยและถ่ายลงบนกรอบด้านข้างของประตู ส่วนทับหลังประดับหมายถึงแท่นหินรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่วางเกี่ยวอยู่บนส่วนหนึ่งของทับหลังจริง เมื่อดูจากด้านหน้าจะมองเห็นเสมือนว่าแผ่นทับหลังนี้วางอยู่บนหัวเสาประดับกรอบประตู ผิวด้านหน้าของทับหลังประดับนี้จะแกะสลักลวดลายต่าง ๆ ลงไปเพื่อให้เกิดความสวยงาม ประดับสถาปัตยกรรม โดยลวดลายที่สลักนั้นมักจะเกี่ยวข้องกับเรื่องราวในศาสนาที่เป็นเจ้าของสถาปัตยกรรมนั้น ส่วนใหญ่หินที่ใช้ในการแกะสลักทำทับหลังนั้นจะเป็นหินทราย เพราะมีเนื้ออ่อนสามารถใช้เครื่องมือขนาดเล็ก และแหลมคมแกะสลักเป็นลวดลายได้อย่างประณีตและวิจิตรบรรจง

ทับหลังที่เมืองศรีเทพที่พบส่วนใหญ่นั้นจะมีสภาพไม่สมบูรณ์ ที่พบสมบูรณ์และเป็นชิ้นเอกมีอยู่ชิ้นเดียวคือ ทับหลังที่พบบริเวณปรางค์สองพี่น้อง เดิมนำไปเก็บไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ สมเด็จพระนารายณ์ จังหวัดลพบุรี แต่ปัจจุบันนำกลับมาติดตั้งไว้ที่ปรางค์องค์เล็ก

ทับหลังชิ้นนี้แกะสลักภาพอุมามเหศวรเหนือโคนนทิ โดยทำเป็นรูปพระอิศวรถือตรีศูลในกรขวา กรซ้ายอุ้มพระอุมาไว้บนพระเพลา ประทับนั่งมาบนหลังโคนนทิอยู่เหนือหน้ากาลที่คายนาค 5 เศียร 2 ตัว ลำตัวนาควกขึ้นไปเป็นท่อนพวงมาลัย มีลายใบไม้ม้วนและลายใบไม้สามเหลี่ยมประดับ จากลักษณะของตัวนาคที่สวมกะบังหน้าแบบศิลปะนครวัด ประกอบกับผ้าทรงของพระอุมาที่ชักชายผ้าออกมาทางด้านข้าง จึงได้มีการกำหนดอายุให้ทับหลังชิ้นนี้มีอายุราวกลาง

พุทธศตวรรษที่ 17 ซึ่งก็ได้ใช้อายุของทับหลังชิ้นนี้ในการกำหนดอายุโบราณสถานปรางค์สองพี่น้องด้วย

ทับหลังอีกชิ้นหนึ่งระบุว่าได้มาจากเมืองศรีเทพ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย มีลักษณะไม่สมบูรณ์ แต่ก็อาจจะกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 16-17

ทับหลังจากเมืองศรีเทพอีกชิ้นหนึ่งถูกตัดออกเป็น 3 ท่อน ท่อนหนึ่งเป็นท่อนเล็กอยู่ที่อุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ อีก 2 ท่อนใหญ่อยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อเจ้าหน้าที่ได้ถอดพิมพ์ทับหลัง 3 ชิ้น และทดลองมาต่อกันแล้วปรากฏว่าลวดลายต่อกันได้พอดี และเมื่อวัดขนาดไปเทียบกับตำแหน่งทับหลังที่โบราณสถานปรางค์ศรีเทพ ก็มีขนาดเท่ากัน จึงสันนิษฐานว่า ทับหลังนี้เดิมคงเป็นทับหลังของปรางค์ศรีเทพ

โบราณวัตถุในศาสนาพุทธ

พระพุทธรูป

จากการขุดแต่งโบราณสถานเขาคลังใน และโบราณสถานขนาดเล็กหลายแห่งภายในเมืองศรีเทพ ได้พบพระพุทธรูปปั้น พระพุทธรูปดินเผา พระพุทธรูปหิน พระพุทธรูปสำริด และพระพิมพ์ดินเผาจำนวนมาก ที่เป็นพระพุทธรูปปูนปั้นส่วนใหญ่จะชำรุดเหลือแต่เศียร อายุสมัยการก่อสร้างอยู่ในช่วงสมัยทวารวดี ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16

พระโพธิสัตว์

พบพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรย์ทำจากสำริดและปูนปั้นหลายองค์ที่โบราณสถานเขาคลังใน องค์หนึ่งทำด้วยเงิน และพบภาพสลักบนผนังถ้ำเขาถมอรัตน์ สลักภาพพระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตตไตรย์เช่นเดียวกัน ทั้งสองแห่งกำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 14

เทพชัมภละหรือกุเวร

เป็นรูปเคารพอีกองค์หนึ่งซึ่งพบบริเวณอาคารหลังเล็กใกล้กับขอบฐานด้านซ้ายหน้าโคปุระปรางค์ศรีเทพ ซึ่งยังไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าเป็นรูปเคารพของเทพในศาสนาใดระหว่างศาสนาฮินดูและพุทธมหายาน สลักจากหินทราย ทำเป็นรูปบุคคลนั่งขัดสมาธิบนฐานสี่เหลี่ยมบริเวณเอวคาดด้วยเข็มขัดผ้าปล่อยชายด้านหลังมือทั้งสองวางอยู่บนหัวเข่า และถือก้อนกลมซึ่งอาจเป็นผลมะนาวอยู่ในมือข้างหนึ่ง อีกข้างหนึ่งมีหัวสัตว์ลักษณะคล้ายพังพอน ใบหน้าของรูปเคารพเป็นรูปสี่เหลี่ยมแบบศิลปะเขมร สวมมงกุฎและกุณฑล รูปเคารพองค์นี้อาจเป็นเทพชัมภละหรือกุเวรซึ่งเป็นเทพแห่งความมั่งคั่ง

ธรรมจักร

เป็นสัญลักษณ์ในการประกาศธรรมของพุทธศาสนา ในสมัยทวารวดีนิยมติดตั้งธรรมจักรไว้บนยอดเสา ปักไว้หน้าสถูปสำคัญ ธรรมจักรขนาดใหญ่ที่พบ ณ เมืองศรีเทพนั้นมีเส้นผ่าศูนย์กลางราว 1 เมตรเศษ คือธรรมจักรที่ตั้งอยู่ด้านหน้าโบราณสถานเขาคลังในซึ่งยังไม่ทราบตำแหน่งเดิมที่แน่ชัด เนื่องจากครั้งหนึ่งเคยถูกนำไปเก็บรักษาไว้ที่อำเภอศรีเทพ แล้วนำกลับคืนมาในภายหลัง มีผู้เล่าว่าแต่เดิมนำไปจากโบราณสถานเขาคลังนอก และอีกชิ้นหนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ รามคำแหง จังหวัดสุโขทัย

ภาพปูนปั้น

ที่โบราณสถานเขาคลังใน พบภาพปูนปั้นรูปคนแคระและสัตว์ ได้แก่ ช้าง สิงห์ ลิง และควาย ประดับโบราณสถานอยู่ในท่าแบก กำหนดอายุได้ในราวพุทธศตวรรษที่ 14 ภาพคนแคระและสัตว์ต่าง ๆ เหล่านี้ คงจะหมายถึง คณะ ซึ่งเป็นบริวารของพระอิศวร หัวหน้าของพวกคณะนี้ก็คือพระพิฆเนศวร์ซึ่งเป็นลูกของพระอิศวร การที่มีการนำเอาบริวารของพระอิศวรมาคอยแบกรับน้ำหนักและเป็นผู้ปกป้องดูแลโบราณสถานนี้ อาจจะหมายถึงการข่มกันระหว่างศาสนาพุทธและศาสนาฮินดู ซึ่งเปรียบเสมือนการที่บริหารของศาสนาฮินดูยังเปลี่ยนใจมานับถือและรับใช้ศาสนาพุทธ นอกจากภาพคณะเหล่านี้แล้ว ที่เจดีย์รายแปดเหลี่ยมทางด้านทิศเหนือของเขาคลังในยังเคยพบภาพปูนปั้นรูปพระพุทธเจ้าประทับอยู่เหนือพนัสบดี ซึ่งเป็นสัตว์ในจินตนาการที่รวมเอาสัญลักษณ์ของเทพสูงสุดในศาสนาฮินดูทั้งสามไว้ด้วยกัน ได้แก่ ปากเป็นครุฑ พาหนะของพระนารายณ์ เขาเป็นโคพาหนะของพระอิศวร และปีกเป็นหงส์พาหนะของพระพรหม ซึ่งคงจะหมายถึงศาสนาพุทธอยู่เหนือศาสนาฮินดูนั่นเอง อย่างไรก็ตามก็อาจจะเป็นไปได้เช่นกันว่าอาจจะเป็นเพียงการผสมกลมกลืนระหว่างศาสนาพุทธและศาสนาฮินดูเท่านั้น

โบราณวัตถุที่เป็นสิ่งของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน

เครื่องมือเครื่องใช้ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ – ต้นสมัยประวัติศาสตร์

ได้แก่ ขวานหินกะเทาะ ขวานหินขัด กำไลหิน และดินเผา ลูกปัดหิน ดินเผา และแก้ว ตราประทับดินเผา อาวุธและเครื่องมือเครื่องใช้โลหะ รวมทั้งภาชนะดินเผา เป็นต้น ส่วนใหญ่จะพบร่วมกับแหล่งโบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่เป็นแหล่งฝังศพ เช่น แหล่งโบราณคดีบ้านหนองแดง แหล่งโบราณคดีบ้านกุดตาแร้ว ริมแม่น้ำป่าสัก ในเขตอำเภอศรีเทพ และภายในเมืองโบราณศรีเทพ

ภาชนะดินเผา

ที่พบในเมืองศรีเทพมีตั้งแต่ภาชนะดินเผาสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย ซึ่งเป็นภาชนะเนื้อดินธรรมดา ไม่เคลือบ มาจนภาชนะในวัฒนธรรมทวารวดี และภาชนะเคลือบในวัฒนธรรมเขมรจากแหล่งเตาทางภาคอีสานของประเทศไทย รวมถึงเศษภาชนะเครื่องถ้วยจีนในสมัยราชวงศ์ถึง และเศษภาชนะดินเผาจากเปอร์เซีย

แท่นหินบด

เป็นโบราณวัตถุอีกชนิดหนึ่งที่มักจะพบเสมอในการขุดแต่งโบราณสถานในเมืองศรีเทพ เครื่องใช้ประเภทนี้ใช้บดได้ทั้งอาหารพวกเมล็ดพืชและยาสมุนไพรต่าง ๆ การที่มักพบแท่นหินบดตามศาสนาสถานนี้อาจจะแสดงให้เห็นว่าพระภิกษุในศาสนาพุทธหรือพราหมณ์ในศาสนาฮินดูเป็นผู้มีความชำนาญในด้านการรักษาโรคโดยใช้พื้นที่บริเวณศาสนสถานเป็นที่รักษาพยาบาลเพื่อให้ผู้ป่วยหรือญาติได้กราบไหว้บูชารูปเคารพประจำศาสนสถานนั้น ๆ เป็นการเสริมกำลังใจให้แก่ผู้ป่วยอีกทางหนึ่ง

สรุปปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตของชาวเมืองศรีเทพในอดีต

จากหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์โบราณคดีและศิลปกรรมที่ยังหลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน อาจจะประมวลภาพปัจจัยพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวเมืองศรีเทพในอดีตอย่างคร่าว ๆ ได้ดังนี้

การบริโภคอาหาร

เชื่อว่ากลุ่มชนแถบนี้คงจะรู้จักการเพาะปลูกพืชบางชนิดที่จำเป็นต่อการดำรงชีพ เช่น ข้าว มาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายแล้ว ถึงแม้ยังไม่มีหลักฐานที่บ่งชี้ชัดถึงการนำข้าวมาบริโภคในสมัยนั้นก็ตาม แต่หลักฐานในสมัยทวารวดีที่มีการนำแกลบข้าวมาผสมทำอิฐก่อสร้างโบราณสถาน ก็แสดงให้เห็นถึงความแพร่หลายและมีอยู่มากแล้วของพืชชนิดนี้ ซึ่งคนในสมัยทวารวดีก็คงจะบริโภคข้าวเป็นอาหารหลัก ลักษณะแกลบข้าวที่พบมีลักษณะเป็นแบบเมล็ดสั้นอ้วน รูปร่างคล้ายข้าวเหนียวในปัจจุบัน จึงกล่าวได้ว่า ชาวเมืองโบราณศรีเทพบริโภคข้าว (อาจเป็น

ข้าวเหนียว) เป็นอาหารหลัก และคงจะรู้จักการเพาะปลูกข้าวมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายแล้ว

การบริโภคเนื้อสัตว์ ส่วนใหญ่ที่ขุดค้นพบจะเป็นกระดูกสัตว์ขนาดกลาง ประเภทกวาง หรือเก้ง มีการบริโภควัว ควาย และหมูป่า ด้วยเช่นกัน สำหรับสัตว์น้ำพบว่ามีการบริโภคปลาและหอน้ำจืดบางชนิด เช่น หอยกาบ และหอยขม นอกจากนี้ยังพบกระดองเต่าและตะพาบอยู่เสมอ การล่าสัตว์ และจับสัตว์น้ำก็คงจะกระทำในพื้นที่บริเวณใกล้เคียงกับที่อยู่อาศัย ซึ่งน่าจะมีความอุดมสมบูรณ์มากในสมัยนั้น สำหรับสัตว์น้ำส่วนใหญ่เป็นสัตว์ที่อาศัยอยู่ในคูเมือง หนอง บึง ซึ่งพบกระจายอยู่ทั่วไปทั้งเขตเมืองนอกและเมืองใน แต่ในบางครั้งอาจจะมีการออกไปหาจับสัตว์น้ำ ในแม่น้ำป่าสักซึ่งห่างออกไปเพียง 5 กิโลเมตร ทางทิศตะวันตกของเมืองด้วยก็เป็นได้

เครื่องแต่งกาย

ยังไม่เคยปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับผ้าหรือเส้นใยจากการขุดค้นทางโบราณคดีในเมืองนี้ อาจจะเนื่องจากภูมิอากาศที่เปลี่ยนแปลงมาก และมีความแตกต่างสูง คือร้อนมากในฤดูร้อนและหนาวมากในฤดูหนาว และเป็นป่ารกทึบทำให้อากาศชื้นมากในฤดูฝน จึงเป็นเหตุไว้วัสดุที่เป็นอินทรีวัตถุเปื่อยยุ่ยสลายไปโดยง่าย อย่างไรก็ตาม ยังมีการพบแวดินเผา ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการปั่นด้ายอยู่จำนวนมาก ในช่วงสมัยทวารวดี แสดงให้เห็นว่าในระยะเวลาที่เมืองศรีเทพ รับวัฒนธรรมทวารวดีนั้น ก็คงจะรับเทคโนโลยีในการปั่นด้ายและทอผ้าเข้ามาด้วย และคงจะมีการทอผ้าขึ้นใช้เองในชุมชน

จากการศึกษาภาพปูนปั้นประดับโบราณสถานสมัยทวารวดีในที่อื่น ๆ พบว่า การแต่งกายของคนในวัฒนธรรมทวารวดีนั้น จะไม่นิยมใส่เสื้อทั้งชายและหญิง อาจจะเป็นเพราะภูมิอากาศร้อน และจะนุ่งผ้าสั้นเหนือเข่า มีชายผ้าห้อยด้านหน้า และมีชายผ้ายาวห้อยอยู่ด้านข้าง ส่วนการแต่งกายของภาพบุคคลที่พบจากโบราณสถานในวัฒนธรรมเขมรนั้นก็ไม่แตกต่างกันเท่าใดนัก

สำหรับเครื่องประดับ ที่นิยมมากในเมืองศรีเทพก็คือลูกปัดแก้ว และลูกปัดหินสี รวมทั้งลูกปัดดินเผา ซึ่งนิยมกันมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย และแพร่หลายมากในวัฒนธรรมทวารวดี ที่นิยมมากในวัฒนธรรมทวารวดีอีกอย่างหนึ่ง คือ ตุ้มหูรูปห่วงกลม ซึ่งมักพบเสมอตามภาพปูนปั้นสมัยทวารวดีในที่ต่าง ๆ ที่เมืองศรีเทพนั้นก็พบในประติมากรรมเทวรูปพระอาทิตย์ และรูปคนแคระแบกที่โบราณสถานเขาคลังใน ตุ้มหูรูปห่วงกลมในสมัยทวารวดีที่ใช้ในชีวิตประจำวันจริง ๆ นั้นคงจะทำด้วยโลหะประเภทสำริด เพราะได้เคยมีการสำรวจพบแม่พิมพ์หิน

รูปห่วงตุ้มหูนี้ที่บริเวณริมแม่น้ำป่าสักซึ่งเป็นแม่พิมพ์ที่ใช้ในการหล่อโลหะ การทำตุ้มหูห่วงสำริดชนิดนี้อาจจะพัฒนามาจากการทำตุ้มหูในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย

ห่วงตะกั่ว เป็นโลหะอีกชนิดหนึ่งที่พบเสมอจากการขุดแต่งโบราณสถานเมืองศรีเทพ บางครั้งจะพบในสภาพที่ร้อยต่อกัน 2-3 วง ห่วงตะกั่วดังกล่าวนี้อาจเป็นเครื่องประดับอีกชนิดหนึ่งของคนในวัฒนธรรมทวารวดี เนื่องจากได้พบตุ๊กตารูปคนจูงลิงในแหล่งโบราณคดีสมัยทวารวดีอันเป็นเมืองร่วมสมัย และร่วมวัฒนธรรมกับเมืองศรีเทพ แสดงให้เห็นการแต่งกายของเด็กชายในสมัยนั้นที่ไม่นิยมใส่เสื้อผ้าสวมกำไลหลายวง และมีเครื่องประดับโลหะร้อยคล้ายโซ่คาดที่เอว ซึ่งอาจเป็นโซ่ที่ร้อยจากห่วงตะกั่วอย่างที่พบที่เมืองศรีเทพ

กำไลสำริดและกำไลดินเผา เป็นเครื่องประดับที่พบมาแล้วตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลาย โดยพบฝังร่วมกับโครงกระดูก กำไลดังกล่าวนี้ คงใช้สืบเนื่องต่อมาในสมัยหลัง นอกจากนั้นในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายยังพบว่ามีการผลิตกำไลหินขึ้นใช้เองในชุมชนอีกด้วย ดังที่ได้พบแกนกำไลหินซึ่งเป็นวัสดุที่เหลือจากการผลิตกำไลหินเป็นจำนวนมากที่แหล่งโบราณคดีบ้านหนองหมู เชิงเขาถมอรัตน์

ทอง เป็นเครื่องประดับหายากอีกชนิดหนึ่งที่พบในช่วงสมัยทวารวดี การขุดลอกคูเมืองศรีเทพเมื่อเร็ว ๆ นี้ ได้พบแหวนทองวงหนึ่ง หัวแหวนเป็นหินสีสลักรูปหม้อปูรณฆฏะ ตัวเรือนทองประดับลวดลายแบบลายก้านขดสมัยทวารวดีงดงามมาก

บ้านเรือนที่อยู่อาศัย

ยังไม่เคยพบอาคารที่อยู่อาศัยของผู้ปกครองเมืองและพลเมืองในบริเวณเมืองศรีเทพเลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะอาคารที่อยู่อาศัยคงสร้างด้วยไม้ จึงผุพังไปตามกาลเวลา

บันทึกของ จู ต้า – กวน ทูตจีนซึ่งเดินทางมาเยือนเขมรระหว่าง พ.ศ. 1839-1840 ได้บันทึกถึงสภาพที่อยู่อาศัยของชาวเขมรในสมัยนั้นไว้ว่า วัดในพุทธศาสนาและบ้านเรือนขุนนางเท่านั้นที่จะใช้หลังคามุงกระเบื้องได้เหมือนกับพระราชวังของพระเจ้าแผ่นดิน บ้านของสามัญชนต้องมุงใบไม้ วัฒนธรรมในเรื่องที่อยู่อาศัยของคนในเมืองศรีเทพ ซึ่งรับวัฒนธรรมเขมรในระยะเวลาไล่เลี่ยกันนั้น ก็คงจะไม่ห่างไกลกันนัก จึงไม่เหลือร่องรอยที่อยู่อาศัยของคนในเมืองศรีเทพเลย อย่างไรก็ตาม แม้จะไม่พบตัวอาคารที่อยู่อาศัย แต่หลักฐานประเภทภาชนะดินเผาซึ่งเป็นของใช้ในชีวิตประจำวันที่ยังคงเหลืออยู่ตามพื้นดิน ก็สามารถบอกตำแหน่งแห่งที่ที่นิยมในการปลูกตั้งบ้านเรือนได้ว่า คงจะอยู่ตามเนินดินใกล้ ๆ สระน้ำ หนองน้ำ ที่กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปทั้งเมืองนอกและเมืองใน แต่ความหนาแน่นของชุมชนในเมืองจะมีมากกว่าเมืองนอก อาจจะเป็นเพราะพื้นที่ทางเมืองในอุดมสมบูรณ์กว่า

ยารักษาโรค

ชุมชนเมืองศรีเทพ ตั้งอยู่บริเวณพื้นที่ใกล้เทือกเขาที่มีป่าทึบ และอาชีพหาของป่าล่าสัตว์น่าจะเป็นอาชีพที่สำคัญอย่างหนึ่ง นอกเหนือจากการทำการค้าและทำการเกษตรกรรม ดังนั้นโรคภัยไข้เจ็บจากป่าจึงเป็นสิ่งที่คนในบริเวณนี้คงจะต้องเผชิญอยู่เสมอ

จากการศึกษาเรื่องราวของเมืองศรีเทพจนถึงปัจจุบัน ยังไม่มีการวิจัยเรื่องโรคภัยไข้เจ็บของชาวเมืองศรีเทพกันอย่างจริงจัง ดังนั้นจึงยังไม่อาจทราบชนิดของโรคที่เป็นกันมากได้ ทั้งนี้เป็นเพราะในช่วงหลังจากสมัยก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายมาแล้ว ไม่พบโครงกระดูกมนุษย์ที่ถูกฝังทั้งโครง ส่วนใหญ่พบเป็นกระดูกที่เผาแล้วใส่ภาชนะฝังไว้ในบริเวณโบราณสถาน จึงไม่สามารถนำไปวิเคราะห์โรคบางชนิดที่ศึกษาจากโครงกระดูกได้

จากลักษณะโดยทั่วไปแล้ว การอยู่ในพื้นที่ที่มีสภาพแวดล้อมเสี่ยงต่อโรคบางชนิด อีกทั้งแหล่งน้ำใช้ส่วนใหญ่เป็นสระนำ หนองน้ำ และน้ำในคูเมือง ซึ่งเป็นน้ำนิ่งไม่ไหลเวียนโดยเฉพาะอย่างยิ่งในฤดูแล้ง จึงน่าจะเป็นแหล่งแพร่เชื้อโรคได้ง่าย ความรู้ทางการแพทย์ และการค้นหายาสมุนไพรจึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับเมืองนี้ ความรู้ด้านการแพทย์นาจะพัฒนาจากกลุ่มชนในท้องถิ่นและรับความรู้ใหม่ ๆ จากกลุ่มชนภายนอกที่เข้ามาติดต่อค้าขาย

การขุดแต่งโบราณสถานต่าง ๆ มักพบแท่นหินบดอยู่เสมอ เครื่องใช้ประเภทนี้ใช้บดได้ทั้งอาหารพวกเมล็ดพืชและยา จากการที่พบในบริเวณโบราณสถาน อาจสันนิษฐานได้ว่าน่าจะใช้บดยาสมุนไพรต่าง ๆ เพื่อรักษาโรค ผู้ที่มีความรู้ทางการแพทย์ จึงอาจจะเป็นพระภิกษุหรือพราหมณ์ โดยใช้ศาสนสถานเป็นที่รักษาพยาบาล หรือสร้างอาคารสำหรับรักษาพยาบาลไว้ใกล้ศาสนสถาน เพื่อให้ผู้ป่วยหรือญาติได้กราบไหว้บูชารูปเคารพประจำศาสนสถานนั้น ๆ ด้วยเหตุผลดังกล่าวศาสนสถานจึงมีบทบาทสำคัญต่อชุมชนนอกเหนือจากเป็นที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา นักบวชจึงเป็นกลุ่มผู้มีความสำคัญต่อชุมชนและเป็นผู้มีความรู้ในหลายสาขาเพื่อเป็นที่พึ่งพิงแก่คนโดยทั่วไป