แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

นายคำล่า มุสิกา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A CONCEPT OF ESARN CHOREOGRAPHY FOR PONGLANG BAND

Mr. Khamla Musika

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2015
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง
โดย	นายคำล่า มุสิกา
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ดวงใจ ทิวทอง)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.วิศปัตย์ ชัยช่วย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คำล่า มุสิกา : แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง (A CONCEPT OF ESARN CHOREOGRAPHY FOR PONGLANG BAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ. ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์, 433 หน้า.

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และ (2) พัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง การศึกษาใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ประกอบด้วยวิธีการวิจัย คือ การวิเคราะห์เนื้อหา การศึกษาข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม (Focus group research) ผลการศึกษาพบว่า ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลางแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อนพ.ศ.2511) วงโปงลางเกิดขึ้นในสังคมอีสานเมื่อราวต้นทศวรรษที่ 2510 ก่อนหน้านั้นเป็นแต่เพียงการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มาประสมวงเล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น ยังไม่เป็นรูปแบบชัดเจนดังที่เห็นในปัจจุบัน ในระยะนี้ยังไม่มีการฟ้อนรำประกอบ พัฒนาการระยะที่ 2 (ก่อนพ.ศ.2511-2518) มีการรวมตัวของนักดนตรีพื้นบ้านตั้งเป็นวงโปงลางที่มีการแสดงนาฏยศิลป์ประกอบ มีการเผยแพร่สู่ภายนอกผ่านทางสื่อวิทยุและโทรทัศน์ ทำให้วงโปงลางเป็นที่รู้จักมากขึ้น พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540) เกิดวงโปงลางของสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน และเริ่มมีการเรียนการสอนนาฏยศิลป์อีสานในระดับอุดมศึกษา สภาพปัจจุบันของวงโปงลาง พบว่าวงโปงลางของชาวบ้านเสื่อมความนิยมลง ซึ่งแตกต่างจากวงโปงลางในสถาบันการศึกษาที่เกิดการสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่มากขึ้น มีการจัดการแข่งขันประกวดวงโปงลางอย่างแพร่หลาย

รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ประกอบด้วย (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) โดยในแต่ละระยะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) ดังนี้ ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) เป็นระยะของการการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) มีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดง ที่มีผลทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน มีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริง ซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไข (Evaluation & Elaboration stage) ก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง ประกอบด้วย (1) การประเมินผลตามเกณฑ์ (2) การปรับปรุงแก้ไข (3) การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) โดยการประเมินนั้นแบ่งออกเป็น การประเมินภายใน(Internal Evaluation) การประเมินภายนอก (External Evaluation)

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2558

5286821735 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORDS: CHOREOGRAPHY / ESARN / PONGLANG BAND

KHAMLA MUSIKA: A CONCEPT OF ESARN CHOREOGRAPHY FOR PONGLANG BAND. ADVISOR: VIJJUTA VUDHADITYA, Ph.D., 433 pp.

The objectives of this research are (1) to study the background and current status of Ponglang band performance and (2) to develop a concept of Esarn choreography for Ponglang band. The style of the study is qualitative research with the research methods being content analysis, fieldwork data study, interview, non-participant observation and focus group research. The study results reveal that the background of Ponglang band performance can be divided into 3 periods as follows: The 1st period of development (before 1968) : The Ponglang band came into existence in Esarn society around the late 1960's. Before that time, only the basic instruments, namely, phin, khaen, saw, drum and other percussion instruments were used in ensemble for local entertainment. The definite form as seen in the present did not exist yet. During this period there was no accompanying dance yet. The 2nd period of development (before 1968-1975) : There were folk musicians who got together to form Ponglang bands with accompanying dance. The performances were publicized via radio and television, causing the Ponglang band to become more wildly known. The 3rd period of development (1976-1997) : Ponglang bands of educational institutions in Esarn originated and Esarn dance started to be taught in higher education. As regards the current status of Ponglang bands, it is found that the Ponglang bands of the local people have lost their popularity, unlike the Ponglang bands in educational institutions, which have more new modes of performance than in the past and widely held Ponglang band competitions.

The concept of Esarn choreography for Ponglang band has a form of life cycle and the scope of the choreographic process is determined by the Esarn social and cultural context under the conditions of Ponglang band performance. The choreography is divided into 3 stages: (1) pre-production stage, (2) production stage, and (3) post-production stage. Each stage consists of principle and practice as follows: The pre-production stage is the stage of designing the dance. The chief element is setting the aim of the performance, which causes the design of Esarn dance in a Ponglang band to be different on each occasion. This stage has 3 processes that are related: (1) researching information to induce inspiration, (2) setting the theme of the performance, and (3) setting the style of the performance. The dance design is also determined by internal and external conditions. The production stage is the stage of carrying out the development to produce the dance according to the design. The main elements are (1) structuring the performance, (2) designing the draft, (3) developing the elements of the performance, (4) rehearsal, (5) public performance. The dance development is also determined by internal and external conditions. The post-production stage is the stage of evaluation and elaboration before restaging the dance. This is the process that takes place after the performance ends. It consists of (1) evaluation by criteria, (2) elaboration, and (3) decision to restage the dance. The evaluation is divided into internal and external evaluation.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Dance
Field of Study: Thai Dance
Academic Year: 2015

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลุล่วงได้ ด้วยความกรุณาจากหลายท่านที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ จนสามารถสร้างดุษฎีบัณฑิตสาขานาฏยศิลป์ไทยเพื่อที่จะไปรับใช้แผ่นดิน ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณทุก ๆ ท่านมา ณ โอกาสนี้ ที่มีส่วนร่วมให้วิทยานิพนธ์สำเร็จ ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ที่กรุณาเปิดรับนิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตสาขานาฏยศิลป์ไทยประจำปีการศึกษา 2552 และได้พิจารณาให้ข้าพเจ้าได้เข้ามาศึกษาในหลักสูตร อ.ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ ให้คำปรึกษาชี้แนะจนวิทยานิพนธ์เสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณทุนส่งเสริมการวิจัยในอุดมศึกษา โดยสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) และทุนอุดหนุนการวิจัย โดยบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้มอบทุนการศึกษาและทุนสนับสนุนการวิจัย มา ณ โอกาสนี้ ขอขอบพระคุณ รศ.ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รศ.ดวงใจ ทิวทอง ดร.วิศปัตย์ ชัยช่วย คณะกรรมการในการสอบ ที่ตรวจทานข้อมูลวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณคณะละคอนสุดสะแนน ที่ช่วยชี้แนะถึงปัญหาและเหตุผลที่ควรทำวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ เพื่อช่วยแก้ปัญหาและสร้างโมเดลแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อประโยชน์ต่อการพัฒนานาฏยศิลป์อีสาน ขอขอบคุณ คุณวิสุทธิ์ คำจันทร์ ที่ร่วมเก็บข้อมูลภาคสนาม ขอขอบคุณผู้ให้ข้อมูลทุกท่าน ทั้ง 33 คน ที่เสียสละเวลา และให้ข้อมูลความกระจ่างชัดในทุก ๆ เรื่อง และเป็นข้อมูลที่เติมเต็มงานวิทยานิพนธ์ และจะยังประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์และดนตรีอีสานสืบต่อไป

ขอขอบพระคุณวิทยากร และผู้มีส่วนร่วมในการสนทนากลุ่ม (Focus group research) ที่ช่วยเสนอแนะแนวทางทำให้โมเดลแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง เสร็จสมบูรณ์ ขอขอบคุณ คุณธีรวัฒน์ เจียงคำ ที่ออกแบบนาฏศิลป์ ชุด “แอะแอ่นฟ้อน โญะญ้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง” ขอบคุณนักแสดงและนักดนตรี ที่ร่วมถ่ายทอดนาฏกรรมอีสานจากบทสรุปของงานวิจัย

ขอขอบคุณสาขามนุษยศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี ที่อนุมัติให้ข้าพเจ้าลาศึกษาต่อ ตลอดระยะเวลา 6 ปี ขอขอบคุณคุณนวิยา อ่อนทอง เจ้าหน้าที่บริการการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่อำนวยเรื่องเอกสารการศึกษา ขอขอบพระคุณ ครอบครัวมุสิกา ที่ให้การสนับสนุนในทุกๆด้าน และมุ่งหวังให้ข้าพเจ้าสำเร็จการศึกษาในครั้งนี้

คุณประโยชน์ที่ได้จากงานวิทยานิพนธ์นี้ ข้าพเจ้าขออุทิศแด่ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ บรมครูผู้บุกเบิกวงโปงลาง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญภาพ ..... ฐ

สารบัญตารางภาพ ..... ฑ

สารบัญแผนภาพ ..... ด

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
2. คำถามของการวิจัย 5
3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5
4. สมมติฐานเชิงปฏิบัติ (Working Hypothesis) 6
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6
6. นิยามศัพท์เฉพาะ 6

บทที่ 2 การปริทัศน์วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7

1. หลักนาฏยประดิษฐ์ 7
    1.1 ความหมายของนาฏยประดิษฐ์ 9
    1.2 กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ 10
    1.3 สถานภาพของความรู้ด้านนาฏยประดิษฐ์ในประเทศไทย 13
3. การแสดงวงโปงลาง 27
4. ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ 34

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.1 ความเป็นมาและความหมายของสุนทรียศาสตร์ 34
4.2 สุนทรียศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ 35
4.3 สุนทรียศาสตร์ทางดนตรี 36
4.4 แนวทางการศึกษาและวิจัยศิลปกรรม 37
5. สถานภาพปัจจุบันของการศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสาน 38
5.1 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในการแสดงหมอลำ 39
5.2 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในพิธีกรรม 39
5.3 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในงานประเพณี 40
5.4 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานของกลุ่มชาติพันธุ์ 41
5.5 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานที่สร้างสรรค์โดยสถาบันการศึกษา 43
6. กรอบแนวคิดของการวิจัย 47
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 51
1. การออกแบบการวิจัย 51
2. พื้นที่ในการวิจัย 52
3. วิธีการวิจัย 53
3.1 การศึกษาระยะที่ 1 53
3.2 การศึกษาระยะที่ 2 65
4. ทฤษฎีการวิจัย 68
5. การนำเสนอผลการศึกษา 69
บทที่ 4 ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง 72
1. รายละเอียดเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลหลัก 72
2. ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง 74
2.1 พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อนพ.ศ.2511) 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.2 พัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518)..... 78
2.3 พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540)..... 84
3. นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง..... 100
3.1 การฟ้อนอีสาน..... 100
3.2 พัฒนาการนาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง..... 104
4. สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง..... 139
4.1 สภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง..... 139
4.2 ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง..... 140
บทที่ 5 การพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง..... 142
1. การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง..... 142
1.1 ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production)..... 144
1.2 ระยะการสร้างงาน (Production)..... 152
1.3 ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production)..... 159
2. รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง..... 162
2.1 ภาพรวมของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง 163
2.2 ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage)..... 164
2.3 ระยะการสร้างงาน (Production)..... 168
2.4 ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production)..... 175
3. อภิปรายผลการวิจัย..... 177
3.1 พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง..... 177
3.2 สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง..... 179
3.3 รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง..... 180
บทที่ 6 บทสรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ..... 182

หน้า

1. สรุปกระบวนการวิจัย 182
2. สรุปผลการวิจัย 184
2.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง 184
2.2 นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง 185
2.3 สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง 187
2.4 การพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง 188
3. ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย 193
3.1 ข้อเสนอแนะสำหรับวงโปงลาง 193
3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับสถาบันการศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์ 194
3.3 ข้อเสนอแนะในงานวิจัยครั้งต่อไป 195
รายการอ้างอิง 196
ภาคผนวก 204
ภาคผนวก ก แบบสัมภาษณ์ 205
ภาคผนวก ข ข้อมูลการสัมภาษณ์ 212
ภาคผนวก ค การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง 315
ภาคผนวก ง พัฒนาการของนาฏยประดิษฐ์ของอีสานจากอดีตจนถึงปัจจุบัน 362
ภาคผนวก จ ฮูปแต้มอีสาน (ภาพจิตรกรรมอีสาน) 376
ภาคผนวก ฉ การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง 382
ภาคผนวก ช ผ้าอีสานและเครื่องประดับอีสาน 391
ภาคผนวก ซ ตัวอย่างการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ชุด แอะแอ่นฟ้อนโญะญ้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง 416

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 433

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงพื้นที่ในการศึกษาวิจัย 52
ตารางที่ 2 ตารางรายนามผู้ให้ข้อมูลการแสดงวงโปงลาง 54
ตารางที่ 3 ตารางรายนามผู้ให้ข้อมูลการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง 59
ตารางที่ 4 ตารางรายนามผู้ทรงคุณวุฒิ 66
ตารางที่ 5 ตารางแสดงทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย 68
ตารางที่ 6 สรุปขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 70
ตารางที่ 7 ประวัติและพัฒนาการของวงโปงลาง 97
ตารางที่ 8 นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง 104

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Richardson, 2010)..... 12

ภาพที่ 2 นายเปลื้อง ฉายรัศมี (ขาวมือ) ขณะบรรเลงโปงลาง..... 78

ภาพที่ 3 แถบบันทึกเสียงดนตรีพื้นเมืองภาคอีสาน (โปงลาง) คณะโปงลาง กาฬสินธุ์ 80

ภาพที่ 4 ฟ้อนซวยมือของวงโปงลางกาฬสินธุ์ อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์พงค์ธร พันธุ์ผาด 83

ภาพที่ 5 วงโปงลางอุบลสามัคคี ก่อตั้งเมื่อ เดือนสิงหาคม 2519 โดย ครูธีระ โกมลศรี ครูภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรม (ดนตรีพื้นบ้าน) 86

ภาพที่ 6 การแสดงของวิทยาลัยครูอุดรธานี ควบคุมการแสดงโดย อาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ 89

ภาพที่ 7 วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในภาพบุคคลที่ดีดพิณสองคอ คือ อาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุนัน นางไหคืออาจารย์นิตยา เชิดชู..... 91

ภาพที่ 8 อาจารย์นิตยา เชิดชู “หางไห” ต้นแบบคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ 92

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตารางภาพ

หน้า

ตารางภาพที่ 1 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ท่าตั้งมือระดับกลาง ท่าไหว้ ท่าเอียง ท่าเอียงตั้งวงสองมือ สาธิตโดย คุณกมลวรรณ ศิริใหญ่ 107

ตารางภาพที่ 2 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ท่าบัวบาน ท่าจีบสองมือระดับล่าง ท่าบัวบานยกขา ท่าตั้งวง . 108

ตารางภาพที่ 3 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ลักษณะของเท้า ลักษณะมือของการจีบ 109

ตารางภาพที่ 4 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ท่าเอียงไปทางขวา ลักษณะการแต่งกายของชาวผู้ไท บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ 110

ตารางภาพที่ 5 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าเตรียม ท่าโบกคว่ำ ท่าโบกหงาย สาธิตโดย คุณฉวีวรรณ พันธุ 111

ตารางภาพที่ 6 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าอาบน้ำ เอาน้ำลูบอก ท่าอาบน้ำถูแขน ท่าโอ้หมอลำ ท่าหมอลำพักเหนื่อย 112

ตารางภาพที่ 7 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าควายชนกัน ท่านกกะเจาบินวน ท่านาคเกี้ยวเกล้า 113

ตารางภาพที่ 8 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าปัดป้อง ท่าตั้งรับหมอลำฝ่ายชาย ท่าลงไท้ 114

ตารางภาพที่ 9 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าจีบ ท่าจีบสาวมือ ท่าม้วนมือลำเพลินแบบไม่จีบมือ 115

ตารางภาพที่ 10 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าจีบเล่นนิ้ว ท่าม้วนมือลำเพลินแบบไม่จีบมือ 116

ตารางภาพที่ 11 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าตั้งวง ท่าลมพัดพร้าว ท่าลมพัดไผ่ ท่าสาวมือเล่นนิ้ว สาธิตโดย คุณนิตยา รากแก่น 117

ตารางภาพที่ 12 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าสาวมือเล่นนิ้ว ท่าตั้งวง ท่าบังสุริยา ท่าบิดบัวบาน 118

หน้า

ตารางภาพที่ 13 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าตั้งวงกลาง ท่าจีบหงาย ท่าตั้งวงกลางสลับไปด้านซ้ายละขวา ท่าแฮ้งพักขา สาธิตโดย ดร.ชัยนาท มาเพชร 119

ตารางภาพที่ 14 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่ายกขามาด้านหน้า ท่าเนิ้ง 120

ตารางภาพที่ 15 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่ายกขาไปด้านหลัง ท่านกกะเจาบินวน ท่าโหญ่ 121

ตารางภาพที่ 16 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าเตรียม ท่าจีบตั้ง ท่าจีบเข้าหาตัว ท่าจีบคว่ำ สาธิตโดย อาจารย์ชัยณรงค์ ต้นสุข 122

ตารางภาพที่ 17 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าโหญ่ ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน 123

ตารางภาพที่ 18 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าเตรียมย่ำเท้า ท่าย่ำเท้าพร้อมกับการจีบสลับขึ้นลง 124

ตารางภาพที่ 19 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือ ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือ ตั้งวง กะดิกนิ้ว 125

ตารางภาพที่ 20 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าหย้อน ท่าเนิ้งในลักษณะการนั่ง ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน 126

ตารางภาพที่ 21 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าเตะเท้า ท่าแตะเท้า 127

ตารางภาพที่ 22 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าก้มต่ำ ท่าก้มต่ำจีบหน้า ท่าก้มต่ำจีบข้าง ท่าจีบด้านข้าง 128

ตารางภาพที่ 23 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าจีบด้านหน้า ท่ายกขาไปด้านหน้า ท่าจีบข้าง 129

ตารางภาพที่ 24 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าสาวประแป้ง 130

ตารางภาพที่ 25 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าจีบสูงต่ำ ท่าตั้งมือสูงต่ำ สาธิตโดย อาจารย์กิติยา ทาธิสา 131

ตารางภาพที่ 26 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าแตะเท้า ท่าเนิ้งในลักษณะยืน 132

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตารางภาพที่ 27 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าจีบ ท่าจีบหงาย ท่าตั้งมือ.....133

ตารางภาพที่ 28 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่ายกขาไปด้านหน้า ท่าเตะเท้า ท่านาคาม้วนหาง.....134

ตารางภาพที่ 29 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าตั้งมือสลับข้าง ท่าย่ำเท้า.....135

ตารางภาพที่ 30 ท่าฟ้อนของอาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม – ท่าโหญ่ ท่าเนิ้ง ท่ายึกยักวับแวบ ท่ากั้งโกบ สาธิตโดย อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล.....136

ตารางภาพที่ 31 ท่าฟ้อนของอาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม – ท่านกยูงลำแพน ท่าโหญ่ในท่านั่ง ท่าเนิ้งในท่านั่ง.....137

ตารางภาพที่ 32 ท่าฟ้อนของอาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม – ท่าเนิ้งในท่านั่ง ท่ากั้งโกบ ท่าเตะเท้า.....138

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัย 50

แผนภาพที่ 2 กระบวนรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง 163

แผนภาพที่ 3 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยภาพรวม 164

แผนภาพที่ 4 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ระยะก่อนการสร้างงาน 165

แผนภาพที่ 5 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ระยะการสร้างงาน 168

แผนภาพที่ 6 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ระยะหลังการสร้างงาน 176

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

นาฏยศิลป์ (Dance) เป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งโดยทั่วไปแสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย และมักจะสัมพันธ์กับจังหวะ และดนตรี โดยเป็นที่ยอมรับกันว่านาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่หลอมรวมองค์ประกอบ (Elements) ของงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นคีตศิลป์, ดุริยางคศิลป์, วรรณศิลป์, ทัศนศิลป์ เข้าไว้ด้วยกัน (Leavy, 2000)

ในสังคมมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นสังคมแบบบุพกาล (Primitive society) เช่น ชาวป่า ชาวเขา ชาวทะเล ไปจนถึงสังคมที่มีความทันสมัยและสลับซับซ้อน ล้วนแต่มีนาฏยศิลป์ เป็นสิ่งที่ทำหน้าที่แตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรม เสมือนเป็น“คันฉ่องส่องจิตวิญญาณ” (Mirror of the soul) ของมนุษย์ เช่น เป็นสิ่งแสดงออกทางอารมณ์ (Emotional expression) ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงประวัติการฟ้อนรำว่า “การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีมีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนั้น คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้นสัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้พึงสังเกตเห็นได้โดยง่ายดังเช่นสุนัข และไก่กาเป็นต้น เวลาใดสบอารมณ์ของมันเข้า มันก็เต้นโลดกรีดกรายทำกิริยาท่าทางได้ต่างๆ ก็คือการฟ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้ค้นคิดหามูลเหตุแห่งฟ้อนรำจึงลงเนื้อเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำนี้มีมูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาก็ตามหรือทุกขเวทนาก็ตาม”(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ,2546:11-12) นาฏยศิลป์ยังทำหน้าที่เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ทางสังคม เป็นเครื่องมือสื่อสารไปยังวิญญาณบรรพบุรุษ เป็นยาบำบัดรักษาโรคภัยไข้เจ็บ แสดงความคิด บอกเล่าเรื่องราวตลอดจนเพื่อความบันเทิงใจ และยังเป็น “ภาษาสากล” (Universal language) สำหรับการสื่อสารแบบอวัจนภาษา (Nonverbal communication) อันเป็นลักษณะพื้นฐานของมนุษย์ก่อนจะมีภาษาเขียน (Chazin-Bennahum & Jordan, 2005; Pomer, 2009) นาฏยศิลป์จึงมีความหมายและความสำคัญตราบเท่าที่อารยธรรมมนุษย์ยังดำรงอยู่

นาฏยศิลป์มีความเป็นสากลในระดับของหลักการหรือนามธรรม (Abstract) แต่ในระดับของการแสดงออก (Expression) ยังแยกย่อยได้ตามประเภท ลักษณะการแสดง หรือท้องถิ่น ดังเห็นได้ว่าในภาษาไทยมีคำเรียกการแสดงออกในเชิงนาฏยศิลป์หลายคำ เช่น รำ ระบำ ฟ้อน เต้น ละคร โขน เป็นต้น เนื่องจากนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นและเป็นผลของวัฒนธรรมแต่ละ บริบทสังคม โดยบางวัฒนธรรมจะเต้นรำเป็นกลุ่ม บางวัฒนธรรมนิยมการเต้นรำเป็นคู่หรือเต้นรำเดี่ยว บางวัฒนธรรมนิยมให้ผู้ชายเต้นรำ ในขณะที่ผู้หญิงเป็นคนดู บางที่เน้นการเต้นรำของผู้หญิง มีเทคนิคการเต้นเป็นการใช้เทคนิคเกี่ยวกับส่วนต่างๆ กันออกไป บางวัฒนธรรมการใช้ร่างกายที่ซับซ้อนมากกว่าวัฒนธรรมอื่นๆ เป็นต้น (สมพร ฟูราจ,2554)

สำหรับในประเทศไทย มีวัฒนธรรมทางด้านนาฏยศิลป์สืบทอดจากอดีตมาจนถึงปัจจุบันยาวนาน ทั้งนาฏยศิลป์ของราชสำนัก (Classical Dance) เช่น โขน ละครใน ระเบ็ง โมงครุ่ม ตลอดจนนาฏยศิลป์ของชาวบ้าน (Folk Dance) หรือในวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) เช่น ละครนอก ละครชาตรี ลิเก หมอลำ รำวง ซึ่งมีความหลากหลาย **(Difference)** อย่างเป็นพลวัตรตามแต่ละท้องถิ่น สำหรับภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน เป็นภูมิภาคหนึ่งที่มีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ นับตั้งแต่ภาษา วรรณกรรม สถาปัตยกรรม หัตถกรรม ดนตรีและนาฏยศิลป์ ซึ่งมีลักษณะเด่นคือ การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทั้งภายในและภายนอกจนเกิดลักษณะเฉพาะตัว และปรับเปลี่ยนเพื่อการดำรงอยู่ท่ามกลางบริบทสังคมที่เปลี่ยนไป ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ พัฒนาการของหมอลำ ซึ่งมาจากประเพณีการอ่านหนังสือผูกในงานบุญหรือการเทศน์นิทานชาดก และวัฒนธรรมการขับลำโต้ตอบเกี้ยวพาราสี และต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนโดยรับเอาการแสดงลิเก มาปรับปรุงให้เข้ากับการแสดงหมอลำ จนเกิดเป็นหมอลำอีกรูปแบบหนึ่งคือ หมอลำหมู่หรือลิเกลาว เป็นต้น การผสมผสาน ปรับเปลี่ยนนี้ เป็นลักษณะพิเศษที่พบในงานศิลปกรรมของอีสานแทบทุกชนิด เช่น สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม อย่างไรก็ดีเมื่อมองในภาพรวมจะเห็นถึงความกลมกลืน และอัตลักษณ์ของความเป็นอีสานอย่างปฏิเสธมิได้

ศิลปะการแสดงรูปแบบหนึ่งที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของภาคอีสานคือ การแสดงวงโปงลาง ซึ่งหมายถึงการแสดงนาฏยศิลป์และการขับลำประกอบการบรรเลงโดยวงโปงลาง เป็นการหลอมรวมเอาศิลปะแขนงต่างๆเข้าไว้ด้วยกัน คือ ดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ ตลอดจนศิลปะการแต่งกาย เอาไว้อย่างครบถ้วน สามารถนำเสนอความเป็นอีสานสู่สาธารณะได้อย่างกว้างขวาง จนอาจ

กล่าวได้ว่าการแสดงวงโปงลางเป็นภาพแทนวัฒนธรรมอีสานที่คนภายนอกวัฒนธรรมรับรู้มากที่สุดอย่างหนึ่ง (วิทยา สุทธิจันทร์, 2543 ; เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2546) แม้ว่าการแสดงวงโปงลางเกิดขึ้นมาได้เพียงสี่สิบกว่าปีที่ผ่านมา จากการรวมกลุ่มของนักดนตรีพื้นบ้านในแถบอีสานเหนือ และถูกพัฒนาปรับปรุงภายใต้ระบบของสถาบันการศึกษา คือวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่หากพิจารณาถึงความนิยมในปัจจุบัน จะเห็นว่ามีอัตราเพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดจากปรากฏการณ์ปัจจุบันที่มีวงโปงลางในสถาบันการศึกษาจำนวนมากขึ้น มีการเรียนการสอนในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษาตลอดจนระดับอุดมศึกษา รวมถึงมีการประกวดแข่งขันในระดับต่างๆอย่างต่อเนื่อง

ความเติบโตของการแสดงวงโปงลางทั้งที่เกิดจากการประกวดแข่งขัน และการประดิษฐ์ชุดการแสดงเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษา (นาฏยนิพนธ์) ทำให้เกิดความพยายามที่จะพัฒนาการแสดงวงโปงลางให้มีความแตกต่าง แปลกใหม่ และสวยงามยิ่งขึ้น อย่างไรก็ดีมีข้อสังเกตว่าในขณะที่มีนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพิ่มจำนวนมากขึ้น แต่มีจำนวนไม่น้อยที่ยังไม่สามารถแสดงคุณสมบัติ (Attributes) ของความเป็นอีสาน และมีอีกจำนวนไม่น้อยที่องค์ประกอบของการแสดง เช่น การแต่งกาย ทรงผม ท่าฟ้อน ดนตรี การขับลำ ขาดความสอดคล้องกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จนอาจวิจารณ์ได้ว่าหากไม่แต่งชุดพื้นเมืองอีสาน และไม่บรรเลงดนตรีวงโปงลาง ก็แทบจะไม่ต่างจากนาฏยศิลป์ไทยเลย โดยเฉพาะท่าทางและเทคนิคการร่ายรำ ต่างจากนาฏยศิลป์เหนือหรือใต้ ที่พัฒนาแนวคิดและรูปแบบจนกลายเป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่นงานวิจัยของอนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (2549) เรื่อง “แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่” หรือ นีโอล้านนา ซึ่งแสดงให้เห็นว่า นีโอล้านนาเป็นการฟ้อนรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานการฟ้อนแบบดั้งเดิมและแบบร่วมสมัยเข้าไว้ด้วยกัน โดยอาศัยภูมิธรรมของการฟ้อนล้านนา แต่สร้างรูปลักษณ์ใหม่ เพื่อตอบโต้ต่อกระแสจากวัฒนธรรมส่วนกลาง หรือวัฒนธรรมกระแสหลัก จนกลายเป็นอัตลักษณ์ใหม่ โดยรวมเป็นการฟ้อนที่เคลื่อนไหวไปตลอดที่เรียกว่า “รำเลื้อย” ก้าวเท้าพร้อมกับการดันสะโพกไปด้านข้าง ลำตัวโน้มไปด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลัง ผู้ฟ้อนจะเลือกใช้ท่าในการฟ้อนตามแต่ดุลยพินิจของแต่ละคนหรือเรียกได้ว่าเป็นการฟ้อนที่ “ด้นท่า” แต่การฟ้อนแต่ละชุดนั้นมีท่าเฉพาะกำหนดไว้เป็นเอกลักษณ์แต่ละชุด ผู้ฟ้อนเลือกกระบวนท่าเหล่านั้นมาใช้แล้วแต่สถานการณ์ ในช่วงนั้น

Improvisation และมักไม่มีการซ้อมการแสดงแต่จะนัดท่าที่จะใช้ในการซ้อมแต่ละครั้ง “ตะท่า” จำนวนผู้ฟ้อนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ และสถานที่ในการแสดงเป็นสำคัญ

ในส่วนของการฟ้อนอีสาน แม้จะมีนักวิชาการ รวมถึงศิลปินพื้นบ้านบางท่าน พยายามให้คำอธิบายถึงอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงเนื้อหวงตัว” แต่ก็ยังมีการตั้งคำถามและโต้แย้งในกลุ่มนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้านว่าเป็นเช่นนั้นหรือไม่ ดังจะเห็นจากวรรณกรรมอีสานหลายเรื่องที่ระบุว่าการฟ้อนของอีสานนั้นเป็นการ “แอะแอ่นฟ้อน” หรือท่าทางการฟ้อนในฮูปแต้ม (จิตรกรรมฝาผนังอีสาน) และการฟ้อนในพิธีกรรมของชาวอีสานที่เน้นการแอ่นตัวมากกว่าจะเป็นการก้มตัว เป็นต้น นอกจากนี้แม้จะมีการรวบรวม เรียบเรียงท่าฟ้อนอีสานจากท่าฟ้อนของหมอลำกลอนให้เป็นแบบแผน และเรียกว่า “แม่บทอีสาน” แต่ก็มีนักวิชาการบางท่านเห็นว่าท่าฟ้อนเหล่านั้นไม่สามารถนำมาใช้เป็น “แม่บท” ได้เหมือนกับท่าแม่บทของนาฏยศิลป์ไทย เนื่องจากเป็นท่าประกอบกลอนลำ เพื่อความสนุกสนานหรือบางครั้งออกแนวขบขัน เช่น ท่าปู่สิงหลาน ท่าผู้เฒ่านั่งผิงไฟ ท่าคนเมาเหล้า และการฟ้อนของอีสานไม่ใช่การ รำตีบท เหมือนนาฏยศิลป์ไทย ดังนั้นการกำหนดท่าเพื่อเป็นแม่บทเช่นนี้จึงยังไม่เหมาะสมนัก (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2535)

การที่ยังไม่สามารถให้คำอธิบายถึงอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสาน และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานยังไม่แสดงอัตลักษณ์ของความเป็นอีสานออกมาได้อย่างชัดเจนนั้น เหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งน่าจะมาจากในปัจจุบันหลักแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานยังขาดความชัดเจน อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากยุคที่การพัฒนาการแสดงวงโปงลางภายใต้ระบบการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัย ได้รับแนวความคิดนาฏยศิลป์ไทยมาใช้สร้างสรรค์การแสดงอีสาน เนื่องจากผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) ในยุคนั้น เป็นผู้ที่มีพื้นฐานการศึกษาในทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นส่วนใหญ่ (พีระพงษ์ เสนไสย, 2539) และด้วยข้อจำกัดอีกหลายด้าน เช่น การขาดข้อมูล ข่าวสาร ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวอีสาน การแต่งกาย ท่าทางการแสดงออก หรือแม้แต่ความแตกต่างระหว่างคำว่า “เซิ้ง” และ “ฟ้อน” ความไม่ชัดเจนของกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานนี้เอง ส่งผลให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานหลายชุด ยังไม่สามารถตอบโจทย์ความเป็นอีสานทั้งในระดับแนวคิดและการแสดงออก ไม่สามารถสื่อสารและสะท้อนความงดงามในฐานะงานศิลปกรรมของภาคอีสานออกมาได้อย่างเป็นตัวของตัวเอง และท้ายที่สุดยังไม่อาจแสวงหาทิศทางที่ควรจะเป็นในอนาคตได้

แม้การนำเอาหลักแนวความคิดของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้เป็นกรอบในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานอาจไม่ใช่สิ่งที่ผิด แต่ก็ยังไม่เหมาะสมกับบริบท พัฒนาการ และองค์ประกอบของการแสดงวงโปงลางนัก เพราะนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์อีสานมีความแตกต่างกันอย่างน้อยในแง่ของความเป็นนาฏศิลป์ราชสำนัก (**Classical Dance**) และนาฏยศิลป์พื้นเมือง (Folk Dacne) จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการพัฒนาแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางด้วยการศึกษารากฐาน ความเป็นมา พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง ภายใต้บริบทของสังคมและวัฒนธรรมที่มีพลวัตรการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้ทราบถึงแนวโน้ม และทิศทางของการแสดงวงโปงลางในอนาคต ตลอดจนการวิเคราะห์ทัศนะของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยประดิษฐ์อีสาน และสังเคราะห์ออกมาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) สำหรับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่สามารถเป็นแนวทางหนึ่งในการนำไปใช้เพื่อการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อตอบโจทย์ความเป็นศิลปะอีสาน ตลอดจนการต่อยอดและยกระดับองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์อีสานให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้นต่อไป

2. คำถามของการวิจัย

2.1 ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลางเป็นอย่างไร

2.2 รูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเป็นอย่างไร

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

3.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง

3.2 เพื่อพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. สมมติฐานเชิงปฏิบัติ (Working Hypothesis)

4.1 การแสดงวงโปงลางมีการเปลี่ยนแปลงไปตามพัฒนาการของสังคม

4.2 การพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) จะทำให้ได้องค์ความรู้ใหม่สำหรับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ได้รูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งเป็นองค์ความรู้ใหม่เชิงทฤษฎีอันเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวิชาการด้านนาฏยศิลป์ไทยและพื้นเมืองอีสาน

5.2 ผลที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้สามารถใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางได้

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

6.1 นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) หมายถึงกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ หรือปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นก็ได้

6.2 การแสดงวงโปงลาง หมายถึง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานที่ประกอบด้วยการฟ้อนรำ การขับลำ การแสดงเชิงวิพิธทัศนา โดยใช้เครื่องดนตรีของวงโปงลางบรรเลงประกอบการแสดง อาจแบ่งเป็นชุดการแสดงย่อย เช่น ฟ้อนผู้ไทกาฬสินธุ์ ลำตั่งหวาย ระบำจำปาศรี เป็นต้น

บทที่ 2

การปริทัศน์วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้เป็นการปริทัศน์วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำไปสู่การกำหนดกรอบแนวคิดของการวิจัย เรื่องแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งประกอบด้วย 5 หัวข้อ คือ

1.หลักนาฏยประดิษฐ์

2.ดนตรีและนาฏยศิลป์อีสาน

3.การแสดงวงโปงลาง

4.ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

5.สถานภาพปัจจุบันของการศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสาน

แต่ละหัวข้อมีรายละเอียดดังนี้

1. หลักนาฏยประดิษฐ์

นาฏยศิลป์ (Dance) เป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งโดยทั่วไปแสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย และมักจะสัมพันธ์กับจังหวะและดนตรี โดยเป็นที่ยอมรับกันว่านาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่หลอมรวมองค์ประกอบของงานศิลปะแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นคีตศิลป์, ดุริยางคศิลป์, วรรณศิลป์, ทัศนศิลป์ เข้าไว้ด้วยกัน เมื่อพิจารณาตามรูปศัพท์ นาฏยศิลป์ หมายถึงการร่ายรำและการเคลื่อนไหวไปมาอย่างมีจังหวะจะโคน (Movement) ซึ่งมนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความประณีต เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่สวยงามน่าชม สื่อความหมายสู่ผู้ชมเพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกัน อาจจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจ เศร้าใจ สุขใจ สนุกสนาน เพลิดเพลิน เช่น นาฏยศิลป์ไทยจะใช้ท่ารำ อันได้แก่ การใช้มือ สีหน้า แววตา และท่าทางประกอบบทร้อง เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ เช่น ตัวฉัน ไปมา รัก เกลียด โกรธ ซึ่งท่าทางเหล่านี้ จะสื่อความหมายระหว่างนักแสดงกับผู้ชม (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548)

ในภาษาไทยมีหลายคำที่มีความหมายถึงงานนาฏยศิลป์ เช่น ระบำ รำ เรือม ฟ้อน โขน ละคร เต้น เป็นต้น ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2526) อธิบายว่า การเต้น ระบำ รำ ฟ้อน และเซิ้ง ล้วนแต่เป็นศิลปะการแสดงลีลา ท่าทาง ซึ่งอาจเทียบเคียงได้กับคำว่า Dance ในภาษาอังกฤษ เป็นการประดิดประดอยกิริยาท่าทางให้มีศิลปะงดงามตามท่วงทำนองดนตรี หรือบทขับร้อง ศิลปะการร้องรำทำเพลงเหล่านี้เป็นสิ่งที่สืบเนื่องไปสู่การแสดงละคร ซึ่งหมายถึงการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราวในยุคหลัง ศิลปะการรำไม่ว่าจะเป็น ระบำ ฟ้อน หรือ เซิ้ง ล้วนแต่มีบทบาทท่วงทีลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย (Action) ที่งดงาม มีทั้งการรำเดี่ยว รำคู่ รำเป็นชุดเป็นหมู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ และรำทำบท (รำใช้บท) ซึ่งมีความหมายต่อมาคือรำละคร ได้แก่ การร่ายรำที่มีเนื้อเรื่อง หรือมีการดำเนินเป็นเรื่องราว ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2526) ยังจำแนกความหมายของแต่ละคำไว้ว่า

รำ หมายถึง “ศิลปะแห่งการเคลื่อนไหว กาย ตัว แขน มือ ให้มีจังหวะ ลีลาพร้อมด้วยมีความรู้สึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจ” (ท่าทางที่ร่ายรำบางอย่างอาจไม่มีความหมายอะไรนอกจากมุ่งความสวยงาม แต่บางครั้งก็มีความหมายตามที่ท่าและบทร้อง ซึ่งเรียกว่าเป็น “ภาษาท่า” ที่สื่อความหมายได้)

ระบำ มีความหมายเดียวกับคำว่ารำนั่นเอง ถ้าดูตามรูปศัพท์แล้ว คำว่า “รำ” แผลงเป็น “ระบำ” ความหมายก็เหมือนกัน เราใช้คำว่า รำ และระบำปะปนกันมาแต่โบราณ แต่ปัจจุบันเรามักใช้คำว่า “รำ” ในความหมายว่า “การแสดงที่ใช้ผู้ร่ายรำเพียงคนเดียวหรือน้อยคน เช่น รำฉุยฉาย รำสีนวล เป็นต้น ส่วน “ระบำ” หมายถึง “การแสดงที่ใช้ผู้ร่ายรำเป็นหมู่เป็นพวกหลายๆ คน เช่น ระบำเทพบันเทิง ระบำนพรัตน์ เป็นต้น

ฟ้อน มักใช้เรียกการร่ายรำของชาวล้านนา ซึ่งมักมีลีลาอ่อนช้อย เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา หรืออาจครึกครื้นเร้าใจ เช่น ฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง เป็นต้น

เซิ้ง หมายเฉพาะการร่ายรำของชาวอีสาน ซึ่งมักมีลีลาสนุกสนานครึกครื้น คำว่า “เซิ้ง” นี้ ความหมายเดิมหมายถึง ท่วงทำนองการขับร้องอย่างหนึ่งของชาวอีสาน เช่นที่นิยมขับร้องในการแห่บั้งไฟ เรียกว่า “เซิ้งบังไฟ” ผู้เซิ้งจะฟ้อนรำประกอบการเซิ้ง (ขับร้อง) ไปด้วย แต่ต่อมาความหมายของคำว่า “เซิ้ง” ได้กลายไปเป็นหมายถึงการร่ายรำ เนื่องจากมีผู้คิดประดิษฐ์แบบแผน

ท่ารำเป็นกระบวนการขึ้นมา แล้วเรียกชื่อว่า “เชิ้ง” แบบต่าง ๆ เช่น เชิ้งกระติบ เชิ้งสวิง เชิ้งข้าวปุ้น เป็นต้น

เต้น หมายถึง “ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงเป็นจังหวะ” ศิลปะการเต้นนั้นจะเน้นที่การใช้ขาและเท้า เช่น เต้นโขน เต้นเขน เป็นต้น

จากความหมายข้างต้นอาจสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ เป็นคำที่กินความหมายถึงการแสดงออกทางศิลปะโดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อสื่อความหมายสู่ผู้ชมเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ โดยอาจเรียกนาฏยศิลป์นั้นตามรูปแบบ วิธีการ หรือแนวการแสดงต่าง ๆ กัน เช่น ระบำ รำ เต้น เป็นต้น นาฏยศิลป์เป็นผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งงานวิจัยนี้สนใจในกระบวนการสร้างสรรค์ดังกล่าว ดังจะอธิบายในหัวข้อต่อไปนี้

1.1 ความหมายของนาฏยประดิษฐ์

นาฏยศิลป์เป็นผลผลิตของมนุษย์ที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับงานศิลปะอื่นๆ นักวิชาการไทยมักเรียกกระบวนการทางนาฏยศิลป์ดังกล่าวว่า “นาฏยประดิษฐ์” และยังใช้เป็นศัพท์บัญญัติแทนความหมายของคำว่า “Choreography” ซึ่งในต่างประเทศเองบางครั้งก็เรียก “Dance choreography” ว่า “Dance composition” Sandra Cerny Minton (2007) กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์ คือกระบวนการสร้างสรรค์ (Creative process) ที่มาจากหลักการปฏิบัติและความรู้ที่เกี่ยวข้อง โดยกระบวนการดังกล่าวประกอบด้วย 5 ระยะคือ (1) การเตรียมการ (Preparation) (2) การบ่มเพาะ (Incubation) (3) การทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ (Occurrence of insight) (4) การประเมิน (Evaluation) (5)การปรับปรุงแก้ไข (Elaboration)

จากความหมายข้างต้นอาจสรุปได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) หมายถึงกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ หรือปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นก็ได้

1.2 กระบวนการนาฏยประดิษฐ์

นาฏยศิลป์ หรืองานนาฏกรรม เป็นผลที่เกิดจากกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreographic Process) ซึ่งเป็นการแปรจินตนภาพไปสู่ร่างกายของนักแสดง ซึ่งเป็นงานที่มีความท้าทาย การสร้างภาพจินตนาการของงานนาฏกรรมให้มีชีวิตจำเป็นต้องใช้แรงบันดาลใจ (Inspiration) ความมุ่งมั่น (Determination) และฝีมือขัดเกลา (Refined craft) (National Arts Centre, 2014) มีนักวิชาการหลายท่านได้อธิบายเอาไว้ดังนี้

Richardson (2010) อธิบายว่า หากไม่คำนึงถึงสไตล์การทำงานของนักนาฏยประดิษฐ์แล้ว โดยทั่วไปนาฏยประดิษฐ์มีกระบวนการเป็นวงจร ที่เริ่มต้นและสิ้นสุดที่การประเมินดังนี้

ประเมิน (Evaluate): การตัดสินใจต่างๆขึ้นอยู่กับผลของการประเมิน และการประเมินผลอย่างต่อเนื่องมีผลต่อการตัดสินใจทุกจุดในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ โดยประเมินจากเงื่อนไข หรือปัจจัยหลายส่วน เช่น การแสดงครั้งที่ผ่านๆมา, นักแสดง ผู้ฝึกซ้อมหรือนักนาฏยประดิษฐ์เอง, ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ฝึกซ้อมหรือนักนาฏยประดิษฐ์คนอื่นๆ, เวลา, เงิน, กิจกรรมที่จะแสดง, กลุ่มคน, หน่วยงาน, กฎเกณฑ์, กรรมการ, การประกวด เป็นต้น

เก็บรวบรวม (Collect): หรือเป็นการแสวงหาแรงบันดาลใจ, เทคนิค ในระยะนี้เป็นการออกแบบทดลองเกี่ยวกับท่าทางการเคลื่อนไหวใหม่ และการหลอมรวมทักษะกับการพัฒนาเทคนิคต่างๆในแผนงานการแสดงใหม่ หรือปรับปรุงแผนงานการแสดงที่มีอยู่แล้วให้ดีขึ้น

ด้นสด (Improvise): ในขั้นตอนนี้นักแสดงสามารถใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวสร้างสรรค์ (Creative movement) โดยการปลดปล่อยความคิดกับร่างกายให้สอดคล้องกับเพลงหรือสถานการณ์ที่กำหนดขึ้นโดยมิได้เตรียมตัวไว้ก่อน เพื่อค้นหาท่าทางการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับร่างกาย, แรง, พื้นที่, เวลา การด้นสดยังเปิดโอกาสให้ทั้งนักแสดงและนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้ฝึกซ้อมค้นหาท่าทางการเคลื่อนไหวใหม่ๆ หรือทำให้เห็นถึงศักยภาพของนักแสดงแต่ละคน ตลอดจนได้แนวคิดและมุมมองที่กว้างขึ้น

คัดเลือก (Select): นักนาฏยประดิษฐ์คัดเลือกเพลงและท่าทางการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมให้ส่งเสริมกับสไตล์ของนักแสดง

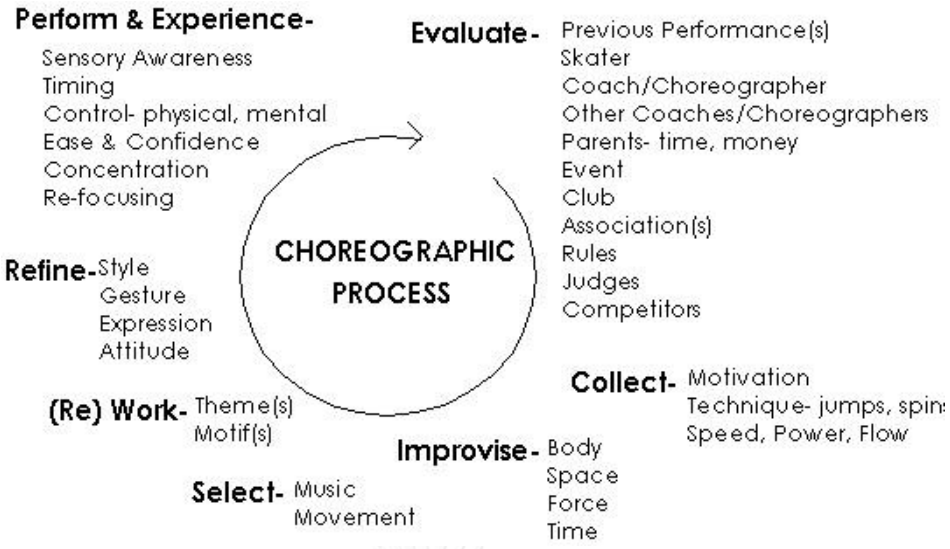
ปฏิบัติ, ทบทวนการปฏิบัติ (Work, Re-Work): เพลงและท่าทางการเคลื่อนไหวเป็นสิ่งที่ถูกจัดระบบโดยใช้เครื่องมือทางนาฏยประดิษฐ์ เช่น การซ้ำ (Repetition), ความตรงกันข้าม (Contrast), การเปลี่ยนผ่าน (Transition), ความหลากหลาย (Variation) เป็นต้น ตั้งแต่การตั้งประเด็นหลักของการแสดง (Theme) ที่ชัดเจนจนเป็นฐานของการกำหนดท่าทางการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเพลง จนกระทั่งถึงจุดที่เกิดความชัดเจน (Clear) และเป็นไปได้ ล้วนต้องอาศัยการลงมือปฏิบัติและทบทวนการปฏิบัติทั้งสิ้น

การแสดงทุกชุดจำเป็นต้องใช้เทคนิคนี้เป็นองค์ประกอบจนกระทั่งการแสดงนั้นราบรื่นและมีประสิทธิผล

ขัดเกลา (Refine): ในขั้นนี้ สไตล์ของนักแสดง, การแสดงออกสีหน้า ท่าทาง (Expression & Gesture) ได้ถูกขัดเกลาและทำให้ชัดเจน ตลอดจนเชื่อมโยงทั้งหมดไปยังผู้ชมการแสดงออกเป็นเรื่องความสัมพันธ์ทางอารมณ์ (Emotional) ไม่ใช่ความสัมพันธ์เชิงเหตุผล (Intellectual)

แสดงและประสบการณ์ (Perform & Experience): นักแสดงต้องแสวงหาวิธีการที่ทำให้การแสดงออกมาดีที่สุดภายใต้เงื่อนไขต่างๆ ประสบการณ์ในการแสดงที่เพียงพอจะทำให้นักแสดงสามารถก้าวข้ามสิ่งที่ยากลำบากไปได้ ซึ่งสิ่งที่นักแสดงได้รับนี้ก็จะเป็นปัจจัยนำเข้า (Input) ในกระบวนการประเมินต่อไปอีก การตอบสนองของผู้ชม และ/หรือการตัดสินการแสดงยังให้ผลสะท้อนกลับไปสู่กระบวนการประเมินอีกด้วย สำหรับประเด็นสำคัญในขั้นตอนนี้เช่น การรับรู้ทางประสาทสัมผัส, การควบคุมจังหวะ, การควบคุมร่างกาย-จิตใจ, การผ่อนคลายและความมั่นใจ, สมาธิ, ทำให้คมชัดขึ้น (Re-focusing)

นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้ฝึกซ้อม นักแสดง จะดำเนินการต่อเนื่องตามวงจรของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ จนกระทั่งชุดการแสดงสำเร็จเสร็จสิ้น อย่างไรก็ตามอาจไม่จำเป็นต้องดำเนินการทุกขั้นตอน มีบางขั้นตอนที่ข้ามไปได้ ในกรณีที่ชุดการแสดงนั้นมีอยู่แล้ว หรือไม่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ซึ่งทั้งหมดก็ขึ้นอยู่กับนักนาฏยประดิษฐ์ที่จะพิจารณาดำเนินการก่อนการทำงานจะเริ่มขึ้นอีกครั้ง กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ตามแนวคิดของ Richardson (2010) แสดงได้ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 1 กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Richardson, 2010)

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

นอกจากนี้ Ashley (2002) ยังได้ระบุถึงองค์ประกอบที่เป็นบุคคลในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ว่า ประกอบด้วย 3 กลุ่ม สำคัญ คือ (1) นักนาฏยประดิษฐ์ เป็นผู้ริเริ่มความคิด, จำแนกแยกแยะและแก้ไขปัญหา, กำหนดกระบวนการทางสุนทรียะ ซึ่งต้องใช้ความรู้และเครื่องมือทางนาฏยประดิษฐ์ (2) นักแสดง เป็นผู้ที่แปลงภาพและความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ให้ปรากฏขึ้น ภายใต้การแนะนำของนักนาฏยประดิษฐ์ว่าจะทำอย่างไรให้สามารถค้นพบ จดจำ และแสดงออกอย่างมีความหมายได้ (3) นักวิจารณ์ เป็นผู้ประเมิน ทบทวนการประเมิน และกลั่นกรองรูปแบบทางสุนทรียะตลอดจนผลที่เกิดจากการแสดงออก

จากความหมายที่กล่าวมาข้างต้นอาจสรุปได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็น

การปฏิบัติ (Practice) โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ขึ้นมาใหม่ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นก็ได้ กระบวนการดังกล่าวแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ

1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) เป็นช่วงของการการเตรียมการ (Preparation) ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ ด้วยการบ่มเพาะ (Incubation) หรือการแสวงหาข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ การวางเป้าหมายของการแสดง การสร้างแรงบันดาลใจ อาจกล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design)

2) ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นช่วงเวลาของการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ออกแบบเอาไว้ โดยการใช้เทคนิควิธีการต่างๆไม่ว่าจะเป็นการด้นสด (Improvise) การทำเพลงและลีลาท่าทาง การฝึกปฏิบัติ การซ้อมทบทวน การขัดเกลา (Refine) และเลือกสรรเพิ่ม ตัดทอนให้เหมาะควรตามเวลาและสถานที่ รวมถึงการแสดงจริง อาจกล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นการพัฒนานาฏยศิลป์ (Development)

3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) เป็นช่วงหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง โดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากย์ วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น อาจกล่าวว่าในระยะเป็นการวิจารณ์และการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง(Evaluation & Elaboration) การประเมินนาฏยศิลป์นั้นอาจทำได้ทั้งการ**ประเมินภายใน** คือ นักนาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) นักแสดง หรือทีมงาน ประเมินว่าบรรลุเป้าหมายหรือไม่ อย่างไร และ**การประเมินภายนอก** คือให้ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมในการทำงาน เช่น ผู้ชมและนักวิจารณ์ เป็นผู้ประเมินจากปรากฏการณ์จริง

ในการวิจัยแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ครั้งนี้จะยึดเอากรอบแนวคิดดังที่กล่าวมาทั้ง 3 ระยะนี้เป็นสำคัญ

1.3 สถานภาพของความรู้ด้านนาฏยประดิษฐ์ในประเทศไทย

จากการศึกษาทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์ในประเทศไทย โดยเฉพาะในระดับบัณฑิตศึกษา พบว่ามักเป็นไปใน 2 แนวทางคือ (1)การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ (2)การศึกษาค้นคว้าในลักษณะที่เป็นการสร้างสรรค์ ดังนี้

1.3.1 การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ

ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าถึงการเกิดขึ้น ดำรงอยู่ การเปลี่ยนแปลง และแม้การสูญสิ้นของนาฏยศิลป์รูปแบบต่างๆ ลักษณะของงานศึกษาในลักษณะนี้ คล้ายกับงานวิจัยทางประวัติศาสตร์เพียงแต่ต่างแค่เนื้อหาเท่านั้น โดยมากงานวิจัยลักษณะมักเป็นชีวประวัติและผลงานด้านนาฏยศิลป์ของนักนาฏยประดิษฐ์คนสำคัญเป็นรายบุคคลหรือศึกษาเปรียบเทียบจากผลงานของหน่วยงานที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และพยายามค้นหาแนวคิด เทคนิคหรือกลวิธีที่นักนักนาฏยประดิษฐ์ใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เช่น การศึกษาของสุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) เรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี” โดยผู้วิจัยได้ซึ่งรวบรวมและจัดแบ่งชุดการแสดงที่อาจารย์ประทิน พวงสำลีประดิษฐ์ขึ้นทั้งสิ้น 95 ชุด ออกเป็น 7 ประเภทได้ คือ (1) ประเภทรำถวายพระพรและรำอวยพร (2) ประเภทเลียนแบบธรรมชาติของสัตว์ (3) ประเภทพันทาง (4) ประเภทเบ็ดเตล็ด (5)ประเภทศาสนาและความเชื่อ (6) ประเภท ไม่มีบทร้อง (7) ประเภทที่มีเนื้อหาสอดแทรกข้อคิดและคติเตือนใจ ผลการวิจัยยังระบุว่าอาจารย์ประทินมีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ โดยมีเอกลักษณ์เฉพาะดังนี้ (1) สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้ร่ำเรียนมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบท่ารำ (2) สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ประสบการณ์ในชีวิต ซึ่งเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์จากแหล่งต่าง ๆ ทั้งของไทยและต่างประเทศ (3) สร้างสรรค์ผลงานโดยให้เหมาะสมตามความสามารถของนักแสดงแต่ละวัย (4) สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ความสามารถด้านการประพันธ์และเลือกสรรเนื้อหาระบำสอดแทรกข้อคิดและคติเตือนใจ (5) สร้างสรรค์โดยปรับปรุงแต่งตามยุคสมัย

ในปีเดียวกัน วัชนี เมษะมาน(2543) ก็ได้ศึกษาประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ แต่เน้นเฉพาะกรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ มีการแบ่งประเภทผลงานของครูลมุล ระหว่างปี พ.ศ. 2477-2525 มากกว่า 50 ชุด ออกเป็น 6 ประเภท คือ (1) ระบำที่ยึดแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย (2) ระบำที่ผสมผสานทั้งอาศัยและไม่ได้อาศัยแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย (3) ระบำจากภาพแกะสลักโบราณคดี (4) ระบำประเกอบเครื่องดนตรี (5) ระบำกำ-แบบ (6) ระบำเลียนแบบท่าทางของสัตว์ สำหรับระบำพม่า-มอญ ที่ผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษานี้ เป็นระบำประเภทผสมผสานลักษณะท่ารำของพม่าและท่ารำของมอญ ผู้วิจัยพบว่าครูลมุล ยมะคุปต์ น่าจะได้แนวคิดจากแหล่งที่มาดังนี้ (1) ท่ารำมอญของชาวมอญในประเทศไทย (2) ท่ารำของมอญในละครพันทาง (3) ท่ารำของพม่าในละครพันทาง (4) ท่ารำของฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาทางภาคเหนือ ผู้วิจัยยังพบว่าครูลมุล

สามารถนำเอาท่ารำของต่างชาติมาประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ได้อย่างแนบเนียนและกลมกลืน ระหว่างนาฏยศิลป์ 2 รูปแบบที่แตกต่างกันอย่างมาก ทั้งยังเป็นแนวคิดและกลวิธีที่เป็นประโยชน์ต่อการประดิษฐ์ระบำในยุคหลัง ๆ

ในช่วงเดียวกัน มณิศา วศินารมณ์ (2549) ได้ทำการศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน โดยมุ่งศึกษาประวัติและผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน และวิเคราะห์แนวคิดนาฏยประดิษฐ์จากละคร เรื่อง พระลอ เพียงเรื่องเดียว โดยอธิบายว่าประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนมีลักษณะเด่น ดังนี้ (1) ใช้ท่ารำทำบทตามจารีตของละครใน (2) ใช้ท่ารำสื่ออารมณ์และความคิดตัวละครในช่วงดนตรีรับ (3) ใช้ท่ารำออกภาษามีเฉพาะช่วงร้องสร้อยดนตรีรับ หรือเมื่อเคลื่อนที่ (4) ใช้อุปกรณ์การแสดงเพื่อสื่ออารมณ์และความคิดของตัวละคร (5) แสดงอารมณ์ชัดเจนสมจริง (6) ใช้ท่ารำเกี้ยว 3 คน แสดงให้เห็นเป็นคนเดียว (7) ตัวประกอบรำซ้อนในบทร้องของตัวเอกเพื่อเสริมบท (8) จัดให้นักแสดงตายกลางโรง

นอกจากการศึกษาผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์เป็นรายบุคคลแล้ว ยังมีงานวิจัยอีกจำนวนหนึ่งที่ศึกษาเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ของหน่วยงานหรือองค์กร เช่น ธรรมรัตน์ โถวสกุล(2543) ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2534-2541” โดยพยายามศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ จากงานโครงการปริญญานิพนธ์ จำนวน 52 ชุด ของนิสิตสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย และสรุปว่า นาฏยศิลป์ในงานโครงการปริญญานิพนธ์มีรูปแบบเป็นงานนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์เป็นส่วนมาก โดยการนำท่ารำจากนาฏยศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน นอจากนี้ยังมีการนำท่าเต้นในนาฏยศิลป์ตะวันตก ท่าธรรมชาติของคน ท่าที่เลียนแบบพฤติกรรมของสัตว์ มาผสมผสานกับท่าของท่านาฏยศิลป์ไทย การจัดรูปแถว การแปรแถว และการตั้งซุ้ม มักเป็นรูปทรงเรขาคณิต งานวิจัยนี้ยังกล่าวถึงขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเริ่มจากผู้สร้างสรรค์กำหนดหัวข้อ จากนั้นจึงดำเนินการหาข้อมูล หาเพลงประกอบ คัดเลือกนักแสดง ประดิษฐ์ท่ารำ ออกแบบเครื่องแต่งกาย จนถึงขั้นตอนการฝึกซ้อมและนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน

ในทำนองเดียวกัน อรวรรณ นุ่มเจริญ (2550) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ของศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพระประแดง” เช่นเดียวกับงานอื่น ๆ วิทยานิพนธ์นี้ยังเน้นการศึกษาความเป็นมา ลักษณะเฉพาะและแนวคิดในการประดิษฐ์ชุดการแสดง และยังเลือกศึกษาเฉพาะนาฏยศิลป์ที่

ได้รับแนวคิดมาจากประเพณีของมอญสามชุด ผลการศึกษาพบว่า ศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพระประแดง มีแนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ คือ (1) การเลือกประเพณีที่โดดเด่นของมอญมากำหนดเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ในเบื้องต้น (2) การพัฒนาท่ารำจากการผสมผสานนาฏยจารีตไทย นาฏยจารีตมอญและท่าทางธรรมชาติ (3) การนำรำตีบทของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ ตรงบทร้องและใช้ท่ารำมอญตรงช่วงบรรเลงดนตรี

นอกจากนี้ยังพบงานวิจัยในเชิงการศึกษาเปรียบเทียบโดยการศึกษาจากผลงานนาฏยประดิษฐ์ของหน่วยงานต่าง ๆ เช่น งานวิจัยของนพศักดิ์ นาคเสนา (2546) ได้ทำการศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้ โดยศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้ ในส่วนของแนวคิดและวิธีสร้างสรรค์ท่ารำ แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ดนตรีและเพลงของสถาบันการศึกษา 4 แห่ง ใช้กรณีศึกษาของระบำที่ได้รับความนิยมสูงสุดในแต่ละสถาบันการศึกษา คือ ระบำนารีศรีนคร ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ระบำลังกาสุกะของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ระบำขนไก่ ของสถาบันราชภัฏสงขลา และระบำปาเต๊ะของสถาบันราชภัฏยะลา ผลวิจัยยังพบว่า ผู้สร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้มีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ชุดระบำอย่างเป็นขั้นตอน โดยเริ่มจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น นำข้อมูลมาคัดเลือก และการนำข้อมูลการวิเคราะห์ประดิษฐ์เป็นท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ นาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้

การศึกษานาฏยประดิษฐ์ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ อีกส่วนหนึ่งที่พบคือ แบ่งการศึกษาออกเป็นช่วงเวลา (Period) เช่น งานของ สิริธร ศรีชลาคม(2543) ที่ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510-2542”วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยการผสมผสานท่าการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ตามกระบวนการประดิษฐ์ท่าเต้น โดยไม่ได้จำกัดความเฉพาะการเคลื่อนไหว ทักษะการเต้นเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับกระบวนการลำดับความคิด การสร้างสรรค์ องค์ประกอบในการแสดงและผู้สร้างสรรค์ชุดการแสดงนั้น ๆ ด้วย การศึกษาเน้นถึงพัฒนาการของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ตั้งแต่แรกเริ่มปี 2542 รวมทั้งศึกษาถึงรูปแบบ และวิธีการสร้างสรรค์ของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏ

อยู่ในปัจจุบัน ผลของการวิจัยพบว่า พัฒนาการของรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสามารถแบ่งออกได้เป็นหลายแบบ ได้แก่ การประยุกต์รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยตามอิทธิพลของการแสดงบัลเล่ต์การผสมผสานท่านาฏยศิลป์ไทยในการแสดงบัลเล่ต์ ระบำเรื่องที่ใชนาฏยศิลป์ไทยแนวประยุกต์ การผสมผสานท่านาฏยศิลป์ไทยในการแสดงการเต้นแจ๊ส การผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับคติไทย วิถีชีวิต และวัฒนธรรมไทยเป็นหลัก การผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับทักษะการเต้นของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งแต่ละแบบมีพัฒนาการเฉพาะตน ในช่วงเวลาหนึ่งอาจซ้ำซ้อนกับแบบอื่น ๆ และในบางครั้งอาจมีอิทธิพลต่อกัน สาเหตุในการสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวในนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้แก่ แรงบันดาลใจที่ศิลปินต้องการสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้นด้วยตนเอง สร้างสรรค์ขึ้นตามนโยบายขององค์กรวัฒนธรรมระดับประเทศ จากระบบหลักสูตรนาฏยศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษา ความต้องการที่จะทำให้คนรุ่นใหม่สนใจ ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิม และความต้องการทางธุรกิจ ทั้งหมดเป็นแรงผลักดันจากสังคมที่ทำให้เกิดนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ตราบใดที่ระบบของการคิดค้นยังเปิดกว้างให้กับการสร้างสรรค์ทักษะใหม่ ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ของนาฏยศิลปินร่วมสมัยแต่ละคนเช่นนี้ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยก็จะมีพื้นฐานที่ชัดเจนและมีภาพลักษณ์ที่เปิดกว้างเช่นเดียวกับความเป็นไปได้ของนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ในปัจจุบัน

การศึกษานาฏยประดิษฐ์บางเรื่อง พยามใช้รูปแบบหรือสไตล์เป็นเกณฑ์ในการศึกษา เช่น “แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ” (ภูริตา เรืองจิรยศ, 2551) แต่ใช้นาฏยศิลป์เพียงชุดเดียวในการศึกษา คือ “ระบำลพบุรี” ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ดังนั้นผลการศึกษาที่ได้จึงเป็นการอธิบายพัฒนาการของระบำลพบุรีมากกว่าจะกล่าวถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ทั้งหมด โดยผลการวิจัยได้ข้อสรุปถึงลักษณะเด่นของนาฏยศิลป์ชุดนี้ว่า (1) ท่าหลัก ใช้มือจีบและการตั้งวงหักศอกโดยยกมือขึ้นเหนือศีรษะ เน้นวงและเหลี่ยมมองมือและแขน ส่วนขา ใช้การก้าวไปด้านข้างเป็นมุมเหลี่ยม ซึ่งเลียนแบบมาจากภาพจำหลักบนแผ่นหินและเทวรูปสำริดของขอมโบราณ (2) ท่าเชื่อมในการเคลื่อนไหวร่างกายจากท่าหนึ่งสู่ท่าหนึ่ง ใช้ท่ารำพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยมาตกแต่งลวดลายอย่างพันทางขอม (3) แถวและการแปรแถว จำลองรูปแบบมาจากภาพจำหลักหิน เชื่อมโยงเป็นเรื่องราวเคลื่อนที่ตามองค์ประกอบทัศนศิลป์ (4) ดนตรี และเพลง สร้างเครื่องดนตรีขึ้นตามภาพจำหลัก

ปรับปรุงประยุกต์ผสมกับวงเครื่องสายใช้หน้าทับเขมรในการบรรเลง (5) เครื่องแต่งกาย จำลองแบบมาจากภาพนางอัปสรที่ปรากฏอยู่บนแผ่นดิน กำหนดสีตามความเชื่อ คุณค่าของสี และทฤษฎีสี

นอกจากนี้มีการศึกษาที่พยายามศึกษาและอธิบายนาฏยศิลป์เพื่อยกระดับเป็นทฤษฎี เช่น งานของงานของอนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์(2549) เรื่อง “แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่” โดยศึกษาจากการฟ้อนที่เกิดขึ้นโดยอาจารย์และนักศึกษาของภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ระหว่างพ.ศ. 2526-2548 ตลอดจนการแพร่กระจายของรูปแบบการฟ้อนล้านนาไปสู่อาชีพของกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งผลการวิจัยนั้นกล่าวถึง 2 ประเด็นใหญ่ คือ พัฒนาการของการฟ้อนล้านนาแบบใหม่ ซึ่งรู้จักกันในนามฟ้อนนีโอล้านนา แบ่งได้เป็น 7 ช่วง คือ (1) ช่วงล้านนาในอดีต (2) ช่วงฟื้นฟูล้านนา เป็นช่วงที่เกิดกระแสอนุรักษ์ล้านนา เมื่อประมาณ พ.ศ. 2510 (3) ช่วงรูปแบบการฟ้อนที่ชัดเจน เกิดขึ้นเมื่อภาควิชาศิลปะไทย เริ่มสอนตั้งแต่ พ.ศ. 2526 (4) ช่วงที่มีชุดการแสดงมากขึ้นและเผยแพร่อย่างสม่ำเสมอ ตั้งแต่ พ.ศ. 2527 (5) ช่วงมีความหลากหลายในการฟ้อน ปี พ.ศ. 2534 (6) ช่วงละครฟ้อนล้านนา (7) ช่วงแพร่กระจาย เกิดกลุ่มการแสดงคณะต่างๆ งานวิจัยนี้ได้สรุปผลงานแบบใหม่ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526-2548 มี 21 ชุด เป็นงานที่ปรับปรุงจากเดิม 14 ชุด และงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 7 ชุด ละครฟ้อนล้านนา 4 เรื่อง

ส่วนสำคัญที่งานวิจัยนี้พยายามยกระดับเป็นแนวคิดทฤษฎี คือ การอธิบายว่าการฟ้อนล้านนาแบบใหม่มีลักษณะดังนี้ (1) การฟ้อนเป็นกระบวนการมากกว่าผลผลิต (2) การฟ้อนมีเอกลักษณ์ และแนวปฏิบัติ 3 ทาง คือ ก. จำลองภาพในอดีตจากงานประติมากรรม จิตรกรรมล้านนามานำเสนอ ข. ผู้ฟ้อนเกิดความสุขที่จะฟ้อนประหนึ่งว่าปลดปล่อยจิตวิญญาณของตนให้ล่องลอยเสมือนทิพย์ และ ค. ผู้ฟ้อนต้องการแสดงความสามารถของตนให้ผู้ชมได้ประจักษ์ กระบวนท่าฟ้อนเกิดจากการเรียนรู้แล้วนำมาสร้างสรรค์ซึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถและพื้นความรู้ความเข้าใจในความเป็นล้านนาของช่างฟ้อนแต่ละคน ท่าฟ้อนสำคัญมี เมื่อมองด้านหน้ามีลักษณะคล้ายตัวเอส (S) เมื่อมองด้านบนแกนของไหล่ขวางกับลำตัวเป็นรูปกากบาท (+) ผู้ฟ้อนเปลี่ยนท่าฟ้อนพร้อมกับบิดลำตัวออกด้านข้าง การเปลี่ยนท่าฟ้อนไม่มีกำหนดท่าฟ้อนตายตัว แต่มีท่าบังคับหรือลักษณะท่าฟ้อนจึงมีพัฒนาต่อไปเรื่อย ๆ โดยเน้นแนวคิดสอดคล้องกับงานแต่ละครั้ง

1.3.2 การศึกษาเชิงกระบวนการสร้างสรรค์

การศึกษาวิจัยกลุ่มนี้ เป็นการอธิบายขั้นตอนในการค้นคิด จินตนาการ การออกแบบ การจัดองค์ประกอบ ตลอดจนรูปร่าง จนออกมาเป็นผลงานนาฏยศิลป์ การศึกษาในลักษณะนี้มีจำนวนน้อยเมื่อเทียบกับ การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น ผลงานวิจัยของ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ (2554) เรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดเชิงสัญญะวิทยาเป็นกรอบการวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ เช่น เดียวกับนวลรวี จันทร์ลุน (2554) ที่เสนอเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ โดยผู้วิจัยพยายามอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานมาจากหฐโยคะและสุขสันติ แวงวรรณ (2554) เรื่อง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ภาวะโรคร้อน ที่นำเอาประเด็นทางสิ่งแวดล้อมคือ ปัญหาโลกร้อนจากสภาวะเรือนกระจกซึ่งเกิดจากการกระทำของมนุษย์ ที่ทำให้ระบบนิเวศเปลี่ยนแปลง ส่งผลกระทบต่อทุกชีวิตในโลก มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่ประกอบด้วย 4 องก์ เล่าเรื่องราวเนื้อหาเกี่ยวกับ วิถีชีวิต ก๊าซเรือนกระจก ปรากฏการณ์ และจบด้วยหายนะ โดยมีเป้าหมายเพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงผลกระทบจากปัญหานี้

งานวิจัยทั้ง 4 เรื่องมีลักษณะคล้ายกัน โดยผู้วิจัยได้อธิบายถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่เริ่มจาก**การกำหนดแนวคิดการแสดง** ซึ่งมีที่มาต่าง ๆ กัน เช่น ความเชื่อ ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและสังคม หรือคัมภีร์ต่าง ๆ จากแรงบันดาลใจนั้นผู้วิจัยได้นำมากำหนดเป็นแนวคิดการแสดงที่ชัดเจนขึ้นหรือจำเพาะเจาะจงมากยิ่งขึ้น เช่น เลือกนำเสนอประเด็นโลกร้อนที่สื่อถึงการทำลายสิ่งแวดล้อมโดยน้ำมือมนุษย์และผลกระทบที่ย้อนกลับคืนมา ขั้นต่อมาเป็น**การปฏิบัติการออกแบบการแสดง** ตามองค์ประกอบของการแสดง คือ (1) การสร้างบท (2) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ (3) การออกแบบสถานที่แสดง (4) การกำหนดบทบาทนักแสดง (5) การออกแบบแสงและเวลา ในการแสดง (6) การออกแบบดนตรี และเพลงประกอบการแสดง (7) การออกแบบเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย (8) การออกแบบ เวที ฉากและอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง โดยในขั้นนี้ผู้วิจัยได้มีการพัฒนางานเป็นระยะก่อนจัดแสดงจริง เพื่อหาข้อบกพร่องและปรับปรุงจนถึงระดับที่สามารถแสดงได้ตามที่ตั้งใจไว้ และเมื่อแสดงผลงานสร้างสรรค์สิ้นสุดลงก็มี**การประเมินผล**จากการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชม เป็นลำดับสุดท้าย

สำหรับงานวิจัยเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ประกอบวงดนตรีโปงลางที่เน้นกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์นั้น วันดี พลทองสถิตย์ และวิศปัตย์ ชัยช่วย (2556) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ชุดการแสดงลำเต้ยโนนทัน โดยใช้กระบวนการวิจัยที่ใช้ศิลปะเป็นฐาน (Art-Based Research: ARB) ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography process) เป็นกรอบในการสร้างสรรค์ แบ่งขั้นตอนออกเป็น (1) การกำหนดแนวคิดหลักของชุดการแสดง ได้รับแรงบันดาลใจ (Inspiration) จากการละเล่นลำเต้ยโนนทัน ในช่วงยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ที่มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมบางอย่างจากภายนอก และวัฒนธรรมท้องถิ่น (2) การกำหนดรูปแบบและองค์ประกอบการแสดง (Style& Composition) นำเสนอในรูปแบบของชุดการแสดงนาฏยศิลป์พื้นบ้านประกอบดนตรีวงโปงลาง (3) การประเมินและปรับปรุงชุดการแสดง (Evaluation & Improvement) มีการประเมินและปรับปรุงทั้งภายในโดยตัวผู้วิจัย และการประเมินและปรับปรุงภายนอกโดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน จำนวน 4 ท่าน ผลจากกระบวนการสร้างสรรค์แสดงให้เห็นว่า การนำกระบวนการ ARB มาใช้กับการสร้างสรรค์ชุดการแสดงอีสานประกอบวงโปงลาง สามารถยกระดับให้เกิดผลงานการแสดงที่แตกต่างจากรูปแบบเดิม ๆ ที่เคยมีการประดิษฐ์มา และอาจเป็นอีกทางออกหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงที่หลุดออกจากกรอบแบบเดิม และยังสามารถอธิบายเหตุผลในแต่ละองค์ประกอบของการแสดงได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กัน อย่างไรก็ตามงานวิจัยนี้ยังมิได้เสนอถึง

แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางโดยเฉพาะ เพียงแต่ประยุกต์ใช้กรอบของกระบวนการสร้างสรรค์กว้างๆ ที่ประยุกต์มาจากแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) และ Minton (2007) เท่านั้น

2. ดนตรีและนาฏยศิลป์อีสาน

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสานของประเทศไทย เป็นภูมิภาคที่มีขนาดใหญ่ที่สุดและมีประชากรมากที่สุดในประเทศ ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย มีการปรับปรุง เลือกสรรทั้งจากวัฒนธรรมภายในและภายนอก จนกลายเป็นเอกลักษณ์ที่ผสมผสานกลมกลืนกันในที่สุด โดยเฉพาะดนตรีและนาฏยศิลป์อีสาน ซึ่งคนภายนอกวัฒนธรรมมักมีภาพจำว่า

เป็นการแสดงที่สนุกสนาน รวดเร็ว คึกครื้น สำหรับหัวข้อนี้จะกล่าวถึงวงดนตรีและนาฏยศิลป์อีสานในภาพรวม ดังหัวข้อต่อไปนี้

2.1 วงดนตรีอีสาน

ดนตรีอีสานมีทั้งใช้บรรเลงเดี่ยว เช่น แคน ซึ่งนิยมเป่าประกอบการขับลำ และการบรรเลงผสมวง เช่น วงโปงลาง วงพิณแคนซอ แคนวง วงกลองยาว วงดนตรีผู้ไท วงมโหรี วงกันตรึม หากพิจารณาการผสมวงโดยใช้เกณฑ์โอกาสและขนบนิยม โดยแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ (1) การผสมวงเพื่อใช้บรรเลงในขบวนแห่ เช่น วงกลองยาว มโหรี กลองตุ้ม (2) การผสมวงเพื่อใช้บรรเลงประโคมขับกล่อม เช่น วงมโหรีอีสาน วงแคนหรือแคนวง (3) การผสมวงเพื่อใช้บรรเลงและประกอบการแสดง เช่น วงกันตรึม วงโปงลาง วงพิณแคนซอ สำหรับงานวิจัยนี้แบ่งวงดนตรีอีสานเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ตามวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ คือ (1) วงดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมชาติพันธุ์ที่พูดภาษาตระกูลไท-ลาว เช่น ลาวอีสาน, ผู้ไท, ญ้อ (2) วงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่พูดภาษาตระกูลมอญ-เขมร เช่น เขมรถิ่นไทย, กูย, ญัฮกุร (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550 ; เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2546)

วงดนตรีอีสานเป็นผลงานของคนในท้องถิ่น มีขึ้นเพื่อตอบสนองความบันเทิงหรือใช้ประกอบพิธีกรรมของท้องถิ่นเป็นสำคัญ โดยทั้งหมดมีลักษณะร่วมกันคือ (สุกัญญา สุจฉายา, 2545; ประคอง นิมมานเหมินทร์, 2545)

1) เป็นงานของชาวบ้าน ถ่ายทอดโดยปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่นิยมจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บางครั้งอาจได้รับอิทธิพลจากชาวเมือง แต่ในที่สุดก็มักกลายรูปเป็นพื้นบ้านไป

2) มีกำเนิดไม่แน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมาจนไม่ทราบต้นตอที่แน่ชัด มักเป็นสิ่งที่สืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน จนไม่อาจสืบทราบได้ว่าผู้แต่งดั้งเดิมนั้นเป็นใคร มีจำนวนน้อยที่จะสามารถสันนิษฐานว่าแต่งขึ้นโดยใคร แต่ผู้แต่งนั้นก็มักจะบอกว่าแต่งขึ้นตามเค้าที่มีมาแต่เดิม

3) เป็นของกลุ่มชน คนในสังคมมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของ ชาวบ้านร่วมกันถ่ายทอดหรืออย่างน้อยเคยฟังและรู้จัก

4) ส่วนใหญ่มีเนื้อหาหรือทำนองไม่ตายตัว สามารถขยายออกไปได้เรื่อย ๆ หรือตัดทอนให้สั้นเข้าก็ได้ ตามใจของคนเล่นหรือคนร้อง

5) ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ความเรียบง่ายนั้นปรากฏในถ้อยคำ และการแสดงออกใช้สำนวนโวหารเปรียบเทียบง่ายๆจากสิ่งที่อยู่รอบตัว ไม่มีทำนองที่ถูกต้องที่สุด ไม่ต้องมีอุปกรณ์ประกอบมากมาย

6) สามารถยักย้ายได้หลายทำนอง เพียงแต่เพิ่มหรือลดหรือเปลี่ยน โน้ตเพลงเล็กน้อย

2.1.1 วงดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมชาติพันธุ์ที่พูดภาษาตระกูลไท-ลาว (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550 ; เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2546)

1) แคนวง หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “วงแคน” เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือที่บรรเลงในสมัยดั้งเดิมมาก่อน ซึ่งปัจจุบันนี้หาดูได้ยากแล้วเนื่องจากแคนวงได้พัฒนาเป็นวงโปงลาง ขนาดวงและรูปแบบมีการเปลี่ยนแปลงไปโดยเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ เข้าไปประกอบมากขึ้น จึงทำให้แคนวงหรือวงแคนไม่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงในโอกาสต่อไป อย่างไรก็ตาม ถือว่าแคนวงเป็นวงทำให้เกิดแรงจูงใจจากนักดนตรีให้ได้มีการพัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านรูปแบบอื่น ๆ ให้กว้างขวางยิ่งขึ้นส่วนขนาดของวงดนตรีประเภทนี้มีหลายขนาดขึ้นอยู่กับจำนวนของแคนที่ใช้บรรเลงประกอบดังนี้

แคนวงขนาดเล็ก ประกอบด้วย แคนใหญ่ (แคน 9) แคนเล็ก (แคน 8)แคนเล็ก (แคน 7) เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบเล็ก

แคนวงขนาดกลาง ประกอบด้วย แคน 8 และแคน 9 โดย แคน 8 ประกอบด้วย ขนาดใหญ่ 2 เต้า ขนาดกลาง 3 เต้า และขนาดเล็ก 3 เต้า แคน 9 ประกอบด้วย ขนาดใหญ่ ขนาดกลาง และขนาดเล็กอย่างละ 4 เต้า เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบเล็ก

แคนวงขนาดใหญ่ ประกอบด้วย แคน 8 และแคน 9 แต่ละประเภทประกอบด้วยแคนใหญ่ แคนกลางและแคนเล็ก อย่างละ 4 เต้า เครื่องดนตรีประกอบจังหวะชุดใหญ่ โดยรวมทั้ง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง กั๊บแก้บ

2) วงพิณแคนซอ เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานขนาดเล็กที่บรรเลงในแนวเพลงพื้นบ้านเชิงอนุรักษ์ ส่วนใหญ่จะบรรเลงลายเพลงแบบโบราณ รูปแบบการจัดวงไม่หรูหรา มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้นบรรเลงในหมู่เฉพาะ อาจจัดรูปแบบวงกลมล้อมวงกัน และบรรเลงในกลุ่มผู้ฟังที่รักดนตรีฟังดนตรีเพื่อดนตรีกันจริง ๆ ไม่นิยมมีการแสดงประกอบเนื่องจากต้องเน้นทางด้านดนตรีโดยเฉพาะ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง **ได้แก่** พิณ แคน นิยมใช้แคน 8 ซอพื้นบ้านอีสาน เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ โอกาสที่ใช้บรรเลง ใช้บรรเลงในกลุ่มเพื่อนฝูง ญาติมิตร จำนวนกลุ่มเล็กเพื่อพูดคุยสนทนาเรื่องของดนตรีเป็นหลักหรืออาจเป็นการบรรเลงเบา ๆ แนวเพลงเรียบ ๆ ออกเป็นแนวพื้นบ้านไม่นิยมมีการร้องหรือลำประกอบ เพื่อให้ได้บรรยากาศแบบพื้นบ้านด้านดนตรีพื้นบ้าน

3) วงกลองยาว นิยมนำมาใช้ในขบวนแห่ในงานรื่นเริงและบุญประเพณีต่าง ๆ เช่น แห่บั้งไฟ แห่เทียนเข้าพรรษา แห่นาค แห่บุญผะเหวด เป็นต้น เครื่องดนตรีที่ใช้ผสมวง ได้แก่ กลองยาว ใช้กลองยาว 1 ลูก สำหรับเป็นตัวหลักในวง นอกเหนือจากนั้นไม่จำกัดจำนวนอาจเป็น 5 ลูก หรือ 8 ลูก หรือตามที่เห็นสมควรและตีได้พร้อมเพรียงกัน กลองตุ้มและกลองติ้งใช้ตีลงจังหวะหนักให้กับวง คือ ดำเนินจังหวะหลักคล้ายกับการตีกลองใหญ่ (Bass Drum) ในวงแตรวงนั่นเอง การตีกลองตุ้มจะใช้คนหาม 2 คน และขณะเดินคนที่หามและเดินตามจะเป็นผู้ดี โดยใช้จำนวน 1 ลูก กลองติ้งใช้ตีจังหวะสอดประสานกับกลองตุ้มให้จังหวะไพเราะมากขึ้นใช้ 1 ลูก บางครั้งตีทำให้เกิดความสนุกสนาน ถ้าตีสอดประสานในจังหวะเพลงที่เร่งเร้าหรือบางครั้งตีจังหวะขัดกันหยอกล้อกันตามจังหวะการตีกลองพื้นบ้านอีสาน ซึ่งมีการตีหลายวิธีหรืออาจมีการแสดงการต่อตัว หรือ การฟ้อนรำจำอวด ตลก

4) วงดนตรีผู้ไท ใช้บรรเลงประกอบการขับลำผู้ไทหรือประกอบการฟ้อน ส่วนใหญ่จะบรรเลงเพลงแคนลายผู้ไทใหญ่หรือลายผู้ไทน้อย เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้นขึ้นอยู่กับขนาดของวง โดยปกติจะมีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่กู่แคน หรือปี่ลูกแคน เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในการบรรเลงให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นผู้ไท แคน พิณใช้เครื่องดำเนินทำนองเพลงผู้ไท ซอไม้ไผ่หรือซออีสาน หมากกลิ้งกล่อม คือ โปงลางนั่นเอง ชาวผู้ไทนิยมเรียกหมากกลิ้งกล่อมตีลีลาเพลงผู้ไท กลองตุ้มและกลองแต้ เครื่องประกอบจังหวะใช้สิ่ง (ฉิ่ง) แส่ง (ฉาบ) หมากั๊บแก๊บ (กรับ) ฆ้อง (โหม่ง) และพางฮาด

5) วงมโหรีอีสาน เป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีบางส่วนเหมือนกับวงมโหรีภาคกลางและผสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน สันนิษฐานว่าคงได้รับอิทธิพลจากภาคกลางนำมารวมวงกันครบทั้งเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวงประกอบด้วย เครื่องดีด ได้แก่ หุน (หืนหรือหืน) หรือจิ้งหน่อง ตามภาษาเรียกของภาคอีสาน เครื่องสี ได้แก่ ซออู้ ซอด้วง ซอพื้นบ้าน เครื่องตี ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กลองตึ้งเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ใน (ชาวบ้านเรียกตามเสียงที่ได้ยินว่าปี่แอ้) จำนวนของนักดนตรี หรือขนาดของวงขึ้นอยู่กับจำนวนของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ส่วนใหญ่ประมาณ 4-9 คน โดยมีเครื่องดนตรีหลักตามจำนวนของผู้บรรเลง เช่น ปี่ใน 2-4 เลา ซอด้วงซออู้ และซอพื้นบ้าน อาจ 2-3 หรือ 4 คัน ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก อย่างละ 1 คู่ กลองตึ้ง 1 ใบ ขลุ่ย 1-3 เลา นอกจากนั้นบางวงอาจเพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น โหวด แคน เข้าไปผสมด้วยก็ได้ ขลุ่ย 1-3 เลา นอกจากนั้นบางวงอาจเพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น โหวด แคน เข้าไปผสมด้วยก็ได้

6) วงดนตรีประกอบหมอลำหมู่ นิยมนำเครื่องดนตรีทั้งสากลและดนตรีพื้นบ้านมาผสมกันบรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากสามารถดึงดูดใจผู้ชมได้มากกว่าหมอลำแบบเดิม เครื่องดนตรีที่ใช้ผสม ได้แก่ พิณ แคน ฉิ่ง ฉาบ ซอ และพิณ ซึ่งจะเลือกใช้ในบางโอกาส และในบางคณะเท่ากัน ส่วนเครื่องดนตรีสากลที่นิยมนำมาผสมวง ได้แก่ กีต้าร์ไฟฟ้า กีต้าร์เบสไฟฟ้า แซกโซโฟน ทรัมเปต และทรอมโบน (เฉพาะบางคณะ) อิเลคโทน ซินธิไซเซอร์ และเครื่องคีย์บอร์ดอื่น ๆ กลองชุด กลองทอมบา เป็นต้น

7) วงโปงลาง เป็นวงดนตรีที่นิยมบรรเลงในแถบจังหวัดภาคอีสาน เช่น จังหวัดกาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด อุบลราชธานี และจังหวัดอื่น ๆ ที่ใช้ภาษาไทย-ลาว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง ได้แก่ โปงลาง พิณ (อาจเป็นคอเดียว หรือ 2 คอ ก็ได้) พิณเบส แคน กลองชุดอีสาน ไหซอง โหวด ซออีสานหรือซอบั้งไม้ไผ่ เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก้บ โหม่ง

2.2 นาฏยศิลป์อีสาน

นาฏยศิลป์อีสาน คือ ศิลปะที่แสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย ตามแบบอย่างที่ชาวอีสานเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น ในภาษาถิ่นอีสานเรียกนาฏยศิลป์ว่า “ฟ้อน” เช่นเดียวกับภาคเหนือ แต่คนนอกภูมิภาคมักเข้าใจว่าการร่ายรำของชาวอีสานคือ “เซิ้ง” ซึ่งแท้จริงแล้ว เซิ้ง หรือการจ่ายกาบเซิ้ง

เป็นการขับลำประเภทหนึ่ง มักใช้ในพิธีกรรม เช่น บุญบั้งไฟ เรียก เซิ้งบั้งไฟ พิธีเสี่ยงทายผีนางด้ง เรียก เซิ้งนางด้ง พิธีแห่นางแมว เรียก เซิ้งนางแมว การเซิ้งบางครั้งก็มีการฟ้อนประกอบด้วย การที่คำว่า “เซิ้ง”กลายความหมายมาเป็น การร่ายรำ เนื่องจากในยุคหลังมีผู้คิดประดิษฐ์ชุดการแสดงแบบอีสานขึ้นมาแล้วตั้งชื่อว่า “เซิ้ง” แบบต่างๆ เช่น เซิ้งกระติบ เซิ้งสวิง เซิ้งข้าวปุ้น และมีลีลารวดเร็วสนุกสนาน (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล , 2526 ; ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532) คนทั่วไปจึงมักเข้าใจว่า เซิ้งคือการร่ายรำแบบอีสานตามทำนองเพลงที่มีจังหวะรวดเร็ว คึกครื้น ส่วนการฟ้อนคือการร่ายรำแบบภาคเหนือที่มีลักษณะแช่มช้า อ่อนช้อย

นาฏยศิลป์อีสาน หรือการฟ้อนแบบอีสานนั้นเกิดขึ้นจากหลายทาง กล่าวคือ ก่อนที่จะพัฒนามาเป็นการแสดงเป็นชุดในวงดนตรีโปงลางนั้น การฟ้อนมักอยู่ในบริบทของพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การฟ้อนในบุญบั้งไฟ เรียก ฟ้อนกลองตุ้ม หรือฟ้อนซวยมือ แตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น (คำล่า มุสิกา และคณะ, 2551) การฟ้อนของนางเทียม หรือร่างทรงในประเพณีเลี้ยงผีประจำปี หรือการฟ้อนของผีฟ้าในการรักษาโรค เป็นต้น (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, 2539) อีกแขนงหนึ่งคือการฟ้อนในการแสดงหมอลำ โดยเฉพาะหมอลำกลอน โดยมักจะฟ้อนสลับกับการลำ เพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อหน่าย อาจจะมีการฟ้อนเกี้ยวกันระหว่างหมอลำฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง หรือเป็นการฟ้อนประกอบกลอนลำที่เรียกว่า “กลอนฟ้อน” ซึ่งหมอลำแต่ละคนจะมี “วาดฟ้อน” (Style) ที่แตกต่างกันตามแต่เคยเล่าเรียนมา อาจมีท่าทางสวยงาม หรือมุ่งเน้นให้เกิดความตลกขบขันไปด้วย (พิมพ์ทอง ภูโสภา, 2533) การฟ้อนอีกส่วนหนึ่งที่เกิดจากตัวชาวบ้านเอง คือ การฟ้อนในงานเทศกาลรื่นเริง หรือในขบวนแห่งานบุญ เมื่อได้ยินเสียงดนตรี หรือจังหวะกลองที่ครึกครื้นเร้าใจ ชาวบ้านก็จะออกลีลาท่าฟ้อน การฟ้อนเช่นนี้เป็นท่าทางอิสระเกิดทันทีทันใด (Improvisation)

สำหรับนาฏยลักษณ์ หรือลักษณะการฟ้อนของอีสานนั้น มักมีที่มาจากธรรมชาติรอบตัว หรือกริยาอาการของสัตว์ นำมาดัดแปลงให้เป็นลีลาการฟ้อน เช่น ท่าเสือออกเหล่า ท่าเข็นฝ้าย มักเป็นท่าทางง่ายๆ ไม่สลับซับซ้อน สื่อสารอย่างตรงไปตรงมา อันเป็นคุณลักษณะร่วมของศิลปะอีสานแขนงต่างๆที่มีลักษณะเรียบง่าย ตรงไปตรงมา ปรุงแต่งน้อย งดงามแบบพื้นถิ่น ในปัจจุบันยังไม่มีงานวิจัยใดที่อธิบายถึงนาฏยลักษณ์อีสาน ว่ามีลีลา ท่วงท่า และความสัมพันธ์กับบริบทอื่นๆ เอาไว้อย่างชัดเจน แม้จะมีการประดิษฐ์ชุดการแสดงชื่อว่า “แม่บทอีสาน” แต่ก็มิใช่ท่าฟ้อนอีสานที่เป็นระบบแบบแผน เหมือนอย่างความหมายของท่ารำแม่บทในนาฏยศิลป์ไทย หากเป็นการรวบรวมท่า

ฟ้อนของหมอลำกลอนเอาไว้อย่างเท่านั้นเอง อย่างไรก็ตามมีนักวิชาการและนักวิจัยบางท่านได้ตั้งข้อสังเกต และอธิบายเกี่ยวกับลักษณะท่าทางของการฟ้อนอีสานเอาไว้ เช่น

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ (2532) ได้อธิบายลักษณะท่ามือและท่าเท้าในการฟ้อนภาคอีสานเอาไว้ว่า **ท่ามือ** มีลักษณะเหมือน “ม่อนท่าวใย” หรือ ตัวหนอนไหมชักใย เป็นการฟ้อนแบบหมุนมือพันกัน มีความอิสระ ขึ้นอยู่กับลีลาของผู้ฟ้อนที่จะขยับมือเคลื่อนไหวกายไปอย่างไรส่วนการจีบมือนั้นนิ้วโป้งกับนิ้วชี้มักไม่จดกัน จะห่างกันเล็กน้อย ไม่สามารถกำหนดได้ว่าเป็นจีบลักษณะไหน ไม่สามารถบอกได้ว่าเป็นจีบหงาย จีบหลัง จีบปรกหน้า จีบปรกหลัง คือไม่สามารถเอาหลักนาฏยศิลป์ของภาคกลางมาจับท่าฟ้อนของชาวอีสานได้ สำหรับ**ท่าเท้า** ก็มีความแตกต่างจากหลักนาฏยศิลป์ของภาคกลางเช่นกัน จำแนกได้เป็น (1) ท่าซอยเท้า ให้เข้าจังหวะกลอง โดยเปิดส้นเท้าเล็กน้อย เพื่อสะดวกในการซอยเท้า ย่อเข่ายกส้นเท้าขึ้นไปด้านหลังให้มากที่สุด ซึ่งท่านี้ก็ไม่ใช่การย่ำเท้าอยู่กับที่ โดยเหยียบเต็มฝ่าเท้า (2) ท่าเท้าแบบฟ้อนผู้ไทเรณูนคร เป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของการฟ้อนผู้ไทเรณูนครเท่านั้น คือมือบนจีบข้างหู โดยปลายนิ้วที่จีบจะหันเข้าข้างหู แล้วส่งจีบผ่านใต้รักแร้ไปด้านหลัง แทงปลายมือไปด้านหน้า ในลักษณะคว่ำมือ ม้วนมือมาจีบไว้ข้างหูดังเดิม สลับกันไปทั้งมือซ้ายและมือขวา คือ ถ้ามือซ้ายจีบไว้ที่ข้างหู มือขวาจะส่งไปด้านหลัง ท่าเท้าก็จะใช้ 4 จังหวะ คือ ขย่มตัว 2 จังหวะ ถ้ามือไหนส่งหลังกำลังจะแทงไปข้างหน้า ก็ใช้เท้าด้านนั้นแตะพื้น 4 ครั้ง อีก 2 จังหวะ โดยครั้งที่ 4 จะเหยียบขย่มตัว 2 จังหวะ ใช้เท้าอีกข้างหนึ่งแตะพื้น 4 ครั้ง แล้วเหยียบสลับกันไปมา ซึ่งจะสอดคล้องกับท่ามือที่เคลื่อนไหวไปมา (3) ท่าเท้าแบบฟ้อนผู้ไทกาฬสินธุ์ หรือฟ้อนโปงลาง คือ การก้าวไขว้เท้าโดยเตะเท้าไปข้างหน้า ก้าวไขว้ ขย่มตัว ชักเท้าหลังเตะไปด้านหน้า ไขว้เท้า ขย่มตัว สลับกันไป ลักษณะคล้ายกับการเต้นควิกสเตป ที่แตกต่างกันคือ การเตะเท้าไปข้างหน้า นอกนั้นใช้หลักการก้าวเท้าเช่นเดียวกับการเต้นควิกสเตป (4) ท่าสืบเท้าหรือกระถดเท้าไปด้านข้าง เป็นการก้าวชิดก้าว แต่เป็นการก้าวเท้าไปทางด้านข้าง มีลักษณะเช่นเดียวกับการสไลด์เท้าไปทางด้านข้างนั่นเอง พบในการฟ้อนผู้ไทจังหวัดกาฬสินธุ์เช่นกัน นอกจากนี้ยังพบลักษณะท่าเท้าของผู้ชายด้วยลีลาเฉพาะเรียกว่าท่ากาเต้นก้อน ซึ่งพบในการรำมวยลาว อีกด้วย

เช่นเดียวกับ ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร (2539) ซึ่งได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง “การฟ้อนอีสาน” ได้อธิบายว่า การฟ้อนอีสานมีลักษณะเด่น จากการสังเกตท่าฟ้อนของหมอลำกลอน คือ การจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน การพรมนิ้ว การม้วนมือการรุกหรือการป้อของฝ่ายชาย การฟ้อนปัด

ของฝ่ายหญิง การก้าวเท้าและย่ำเท้าสม่ำเสมอ การขย่มลำตัวและหัวเข่าสม่ำเสมอ ฝ่ายหญิงมีการก้าวไขว้ ลำตัวแข็งและเอนไปทั้งตัว ผู้ฟ้อนจะวาดลวดลายพิเศษเฉพาะตัวเมื่อมีโอกาสโดยเฉพาะเวลาวาดลำ คือ ไม่ขับร้อง การวิจัยพบว่าการฟ้อนอีสานของหมอลำกลอนมีท่าทางต่าง ๆ ไม่น้อยกว่า 48 ท่า แต่ละท่าอาจจะเรียกชื่อต่างกัน ท่าส่วนใหญ่เป็นท่าเลียนแบบกริยาของสัตว์ คน ธรรมชาติ และมีท่าที่อ้างตัวละครในวรรณคดีบ้าง ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ยังตั้งข้อสังเกตว่าการฟ้อนของสถาบันการศึกษามีอิทธิพลของนาฏศิลป์ภาคกลางอันเกิดจากการประดิษฐ์และการถ่ายทอดโดยครูที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ภาคกลาง ผู้วิจัยยังได้สรุปว่าการฟ้อนอีสานเมื่อดูผิวเผินอาจเห็นเอกลักษณ์ได้ไม่ชัดเจนนัก แต่เมื่อได้ศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้ง จะพบว่ามีรูปแบบเฉพาะตัวอย่างชัดเจน รูปแบบนี้เป็นลักษณะกลาง ๆ ที่ผู้ฟ้อนสืบทอดกันมาและเพิ่มเติมตามความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง เมื่อโอกาสอำนวยโดยอาศัยแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมเป็นสำคัญ อย่างไรก็ดีผู้วิจัยก็ไม่ได้เสนออย่างชัดเจนว่า “รูปแบบเฉพาะตัว” ของการฟ้อนอีสานนั้นเป็นอย่างไร ซึ่งยังเป็นประเด็นท้าทายที่ต้องมีการวิจัยอย่างลึกซึ้งต่อไป

3. การแสดงวงโปงลาง

วงโปงลาง เป็นชื่อเรียกวงดนตรีพื้นบ้านอีสานรูปแบบหนึ่ง ซึ่งใช้โปงลางหลายผืนบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ เช่น พิณ แคน ซอ โหวด วงโปงลางเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่เกิดขึ้นในยุคหลัง 2500 เป็นต้นมา นิยมบรรเลงในแถบจังหวัดภาคอีสาน เช่น จังหวัดกาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด อุบลราชธานี และจังหวัดอื่น ๆ ที่ใช้ภาษาไทย-ลาว สันนิษฐานว่าแต่เดิมโปงลางใช้บรรเลงอย่างอิสระตามชนบท โดยยังไม่มีการนำมารวมวงอย่างปัจจุบัน แต่ต่อมาวงดนตรีโปงลางได้พัฒนาขึ้นและเป็นที่นิยมนำมาแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ ดังเช่นในปัจจุบัน เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง ได้แก่ โปงลาง พิณ เบส(แต่เดิมใช้ไหซองให้เสียงทุ้มแบบเบส) แคน กลอง ไหซอง โหวด ซออีสาน เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก้บ โหม่ง โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง จะบรรเลงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น งานทำบุญบ้าน งานแต่งงาน งานกฐิน งานเฉลิมฉลองต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะใช้ในงานมงคล เนื่องจากวงนี้มีการพัฒนาขนาดวงให้ใหญ่ขึ้น บทเพลงที่บรรเลงนอกจากจะบรรเลงลงลายเพลงแบบพื้นบ้านแล้ว ยังพัฒนาไปในแนวเพลงสมัยนิยมเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกทุ่งหมอลำด้วย นอกจากนี้ยังมีการฟ้อนชุดต่าง ๆ เข้ามาประกอบทำให้น่าสนใจและได้รับความนิยมสูงสุดในปัจจุบัน (บัวรอง พลศักดิ์, 2542 ; เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2546 ; สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550)

การแสดงวงโปงลาง มีองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ อยู่ 2 ส่วนหลัก คือ ดนตรี และนาฏศิลป์ ซึ่งรวมถึงการขับลำด้วย ทั้งสองสิ่งนี้เป็นสิ่งที่เกื้อหนุนซึ่งกันและกัน เพราะการรับรู้ความไพเราะของดนตรีย่อมผ่านทางโสตสัมผัส ขณะเดียวกันก็รับรู้ความงามจากการเคลื่อนไหวทางจักษุสัมผัส ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงการแสดงวงโปงลางย่อมจะหมายถึงองค์รวมของดนตรีและนาฏศิลป์นั่นเอง การแสดงวงโปงลางมีพัฒนาการมาโดยตลอด มีการปรับเสริม เติมแต่ง พัฒนามาเป็นระยะๆจนอาจกล่าวได้ว่าวงดนตรีโปงลางไม่ใช่วงแบบจารีตนิยม แต่เป็นวงแบบสมัยนิยม เพียงแต่รูปแบบและการนำเสนอทำให้ดูเหมือนกับว่าการแสดงวงโปงลางเป็นศิลปะการแสดงเชิงอนุรักษ์ เมื่อวิเคราะห์รูปแบบการนำเสนออย่างคร่าว ๆ จะเห็นว่า การแสดงวงโปงลางมีส่วนผสมของแนวคิดการแสดงหลายๆแบบ เช่น การเปิดวงและปิดวง (เต้ยลา) ซึ่งเป็นลักษณะของวงดนตรีลูกทุ่ง หรือวงหมอลำ การแสดงฟ้อนรำประกอบการบรรเลงเพลงเป็นชุดๆเหมือนการแสดงวิพิธทัศนา (Variety Show) การแสดงตลกคั่นรายการ การสาธิตเดี่ยวเครื่องดนตรี จนแม้กระทั่งปัจจุบันมีการแสดงเรื่องราวเชิงการละคร การผสมผสานอย่างหลากหลายนี้ทำให้การแสดงวงโปงลางได้รับความนิยม ทั้งภายในและภายนอกท้องถิ่นอย่างมาก เพราะมีพลังในการสื่อสารเชิงวัฒนธรรมได้ดีกว่าสื่อแบบเดิม เช่น หมอลำกลอน ที่ผู้ฟังต้องมีพื้นความรู้ภาษาถิ่นอีสานพอสมควร ในขณะที่วงโปงลางสามารถสื่อสารได้โดยผ่านการฟ้อนรำ และการแสดงเป็นชุดๆที่คนภายนอกแม้ไม่มีความรู้ภาษาถิ่นก็รับรู้ถึงความสนุกสนาน งดงามได้โดยง่าย ความนิยมของวงโปงลางนั้นทำให้บางครั้งเมื่อพูดถึงตัวแทนความเป็นดนตรีอีสาน คนภายนอกวัฒนธรรมท้องถิ่นส่วนใหญ่มักคิดตรงกันว่า โปงลางเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมการแสดงอีสานเลยทีเดียว (บัวรอง พลศักดิ์, 2542 ; วิศปัตย์ ชัยช่วย, 2554)

คุณลักษณะสำคัญของการแสดงวงโปงลาง มีดังนี้ (วันดี พลทองสถิต และ วิศปัตย์ ชัยช่วย, 2556)

1) บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทลาว โดยเครื่องดนตรีหลักได้แก่ แคน ซุงหรือพิณ โปงลาง เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองหาง กลองตื้ง ฉาบ ฉิ่ง ไหซอง กั๊บแก๊บ ในบางครั้งอาจเพิ่มเครื่องดนตรีที่สะท้อนวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นมาบรรเลงประกอบ เช่น ปี่ผู้ไท กลองกิ่ง พังฮาด สไน ซอกันตรึม เป็นต้น หรือแม้แต่เครื่องดนตรีสากลที่ถูกปรับมาให้บรรเลงร่วมกับวงโปงลางได้ เช่น พิณเบส แซกโซโฟน กลองชุด ลักษณะการผสมวงที่รู้จักผสมผสาน วัฒนธรรมทั้งภายในและภายนอก

และมีการปรับตัวอยู่เสมอ ก็เหมือนกับชาวอีสาน ที่ปรับตัวง่าย แต่ก็ยังสามารถรักษาความเป็นอีสานเอาไว้ได้ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง

2) การฟ้อนด้วยนาฏยลักษณ์อีสาน อย่างที่วรรณกรรมอีสานใช้คำว่า“แอะแอ่นฟ้อน” คือ มีการใช้มือ เท้า ลำตัว สีหน้า สายตา ผสานกันครบทุกส่วน ค่อนข้างอิสระ ไม่เก้อเขิน ฟ้อนสุดมือสุดแขน มีท่าฟ้อนที่เรียบง่าย มีความเป็นอิสระสูง โดยเลียนแบบหรือได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ นิ้วโป้งกับนิ้วชี้มักไม่จดกัน จะห่างกันเล็กน้อยซึ่งแตกต่างจากการจีบของภาคกลางหรือเป็นการม้วนมือมากกว่าจะเป็นการจีบมือ มีการใช้ตัว ใช้เท้ายืดยุบตัวตามจังหวะกลอง (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2535)

3) การแต่งกายด้วยชุดพื้นบ้านอีสาน ซึ่งหมายรวมถึงชุดของกลุ่มชาติพันธุ์ในภาคอีสานทั้งหมด เช่น ลาว ผู้ไท แสก โส้ กูย เยอ เป็นต้น เครื่องแต่งกายที่โดดเด่นของคนอีสานคือ ผ้าซิ่นที่มักจะเป็นลายล่อง คือมีลายคั่นแนวตั้ง ซึ่งต่างจากผ้าซิ่นของทางภาคเหนือที่นิยมลายแนวนอน

4) มีความเรียบง่าย ซึ่งเป็นลักษณะร่วมของศิลปะภาคอีสาน ไม่ว่าจะเป็นงานสถาปัตยกรรม ศิลปกรรม และนาฏกรรม ที่มีลักษณะเรียบง่าย สมถะ ถ่อมตัว ไม่หรูหรา ตรงไปตรงมา แต่แข็งแรงมีพลัง เหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้เป็นเช่นนั้น คือเหตุผลทางประวัติศาสตร์ ที่สังคมอีสานแต่โบราณ อยู่ห่างไกลจากวัฒนธรรมราชสำนัก ทั้งล้านช้าง และสยาม แม้จะมีเจ้านายปกครองก็เป็นเพียงเจ้านายท้องถิ่นระดับเมืองไม่ใช่ระดับอาณาจักร ทำให้งานศิลปะของอีสานนั้นไม่ได้รับใช้ราชสำนัก แต่เป็นศิลปะที่รับใช้กลุ่มชนในท้องถิ่นนั้นๆมากกว่า ในด้านการแสดงก็เช่นกัน จะเห็นได้ว่า ลายดนตรี ท่าฟ้อน การแต่งกายของอีสานนั้น มีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน

5) มีการประยุกต์และปรับตัวกับวัฒนธรรมภายนอก ในช่วงยุคของการปรับปรุงพัฒนาวงโปงลางภายใต้การนำของวิทยาลัยนาฏศิลป วงโปงลางได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจากการแสดงของวงลูกทุ่งและหมอลำ ดังจะเห็นได้จาก กระบวนการแสดงที่มักจะต้องเริ่มด้วยการเปิดวง มีการบรรเลงเพลง การฟ้อนรำ การร้องเพลงหรือขับลำ การเล่นตลกคั่นเวลา และเต้ยลาปิดวง ด้วยเหตุที่การแสดงของวงโปงลางเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นไม่นาน จึงยังไม่มีกฎเกณฑ์จารีตเคร่งครัดเหมือนการแสดงของราชสำนักหรือการแสดงแบบโบราณ ที่มีความเชื่อเรื่องครูในลักษณะที่เป็นเทพหรือจิตวิญญาณที่มีอิทธิพลต่อการแสดงของศิลปิน จึงพร้อมที่จะปรับตัวและรับสิ่งใหม่ๆจากภายนอกได้ง่าย แต่การรับอิทธิพลจากภายนอกมักจะเป็นในเชิงเลือกที่จะรับหรือมีกระบวนการปรับแปลง ลดทอนทำให้เข้ากับบริบทของ

ท้องถิ่น (Localization) เช่น การเอาเบสมาทำให้เป็นพิณเบส การเอาจังหวะกลองของแตรวงมาใช้ในการบรรเลง การผสานท่าเต้นเข้ากับท่าฟ้อนแบบเดิมเป็นท่าฟ้อนประกอบลำเพลิน เป็นต้น

จะเห็นว่าคุณลักษณะของการแสดงวงโปงลางก็เหมือนกับคุณลักษณะของคนอีสาน คือมีทั้งลักษณะที่สังเกตได้จากภายนอก เช่น หน้าตา การแต่งกาย สำเนียงภาษาและคุณลักษณะจากภายใน เช่น อุปนิสัยใจคอ ความคิดความเชื่อ เมื่อประกอบรวมกันทั้งหมดแล้วย่อมสะท้อนอัตลักษณ์หรือตัวตนที่แตกต่างจากคนอื่นได้

จากการปริทรรศน์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า มีงานวิจัยจำนวนมากที่ศึกษาเกี่ยวกับการแสดงวงโปงลาง ทั้งในส่วนของการวิจัยเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงโปงลาง และในส่วนของนาฏยศิลป์ในวงโปงลาง ซึ่งพบจะสรุปสังเคราะห์ประเด็นได้ดังต่อไปนี้

งานวิจัยของ คมกริช การินทร์ (2544) เรื่อง “ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์” ในเชิงมานุษยดนตรีวิทยา ก็ได้กล่าวถึงรูปลักษณ์ ที่มาของโปงลาง วิธีการบรรเลง รวมถึงการวิเคราะห์ลายโปงลาง หรือบทเพลงที่ใช้บรรเลง ในระยะเวลาใกล้เคียงกัน วิชชุดา พรหมภักดี (2549) ได้ศึกษาผลงานการประพันธ์เพลง และเทคนิคการบรรเลงโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี ก็ได้ผลการวิจัยที่ไม่แตกต่างกันนักคือ ผลการวิเคราะห์เพลงทั้ง 5 เพลง มีความเหมือนกันในเรื่องของกลุ่มตัวโน้ตที่ใช้ คือเป็นกลุ่มเพลงที่ใช้โน้ต 5 เสียง ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล และ ลา กระสวนจังหวะ การเคลื่อนที่ของลูกตก ทิศทางของทำนอง แต่ในส่วนของการแยกแยะทำนองเพลงตามลูกตกนั้นจะแตกต่างกันมาก เพราะทำนองของแต่ละเพลงแต่งขึ้นจากธรรมชาติด้วยลีลา และอารมณ์ของสิ่งนั้นที่แตกต่างกัน ต่อมา ศราวุธ โชติจำรัส (2553) ได้ศึกษาเรื่อง “เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวโปงลาง” ก็ได้ข้อค้นพบในทำนองเดียวกันอีกคือ ลายเพลงโปงลางส่วนใหญ่ใช้ตัวโน้ต 5 เสียง ทำนองเพลงและลูกตกประกอบด้วยลูกตกทั้ง 5 เสียง คือ ลูกตกเสียง โด เร มี ซอล ลา ลูกตกที่ใช้มากที่สุด คือ ลูกตกเสียงมีและลูกตกเสียงลา เทคนิคการตีมีแบบสลับมือ และวิธีการตีแบบมีเสียงเสพในการแบ่งมือ 2 ข้างตีโปงลาง

เครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในวงโปงลาง คือ โหวด ก็มีผู้วิจัยไว้เช่นกัน คือ เชิดศักดิ์ ฉายถวิล (2549) ศึกษาเรื่อง “โหวด: เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน” ซึ่งเป็นการศึกษาในเชิงประวัติ โดยพบว่า โหวด เป็นเครื่องดนตรีที่มีพัฒนาการมาจากของเล่นเด็กเลี้ยงควาย ที่ใช้เล่นตามท้องทุ่งนา พบทั่วไปในภาคอีสาน การนำโหวดมาประยุกต์ให้มีองค์ประกอบของเครื่องดนตรีทั้งในด้าน

ระบบเสียง เทคนิคการเป่าและลักษณะทางกายภาพดังที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบันเริ่มต้นขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2511 โดยนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ นำมาบรรเลงร่วมในวงดนตรีพื้นบ้านของชาวบ้านในอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด ชื่อว่า **“วงโหวดเสียงทอง”** ต่อมาได้มีการประกวดวงดนตรีพื้นบ้านขึ้นที่จังหวัดสกลนครเมื่อปี พ.ศ. 2518 วงโหวดเสียงทองได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่1 เพราะมีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างจากวงอื่นคือมีโหวดเป็นเครื่องดนตรีประกอบอยู่ด้วย โหวดจึงเริ่มเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปในฐานะเครื่องดนตรีมากขึ้นต่อมาเมื่อมีการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดขึ้นเป็นแห่งแรกในภาคอีสานในปี 2521 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้เป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีพื้นบ้านแก่นักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โหวดจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงโปงลางในยุคเริ่มแรก และแพร่หลายเข้าเป็นส่วนหนึ่งของวงโปงลางมาจนทุกวันนี้ งานวิจัยยังระบุว่าในการบรรเลงประกอบวงโปงลาง หากวงโปงลางวงไหนบรรเลงโดยขาดเสียงโหวด ก็ถือได้ว่าเป็นวงโปงลางที่ไม่สมบูรณ์เต็มที่ โดยเฉพาะเมื่อมีการประกวดวงโปงลางจำเป็นจะต้องมีโหวดเป็นเครื่องดนตรีในวงด้วย หากไม่มีก็จะถูกตัดคะแนนทันที เพราะถือว่าไม่ครบองค์ประกอบของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทวงโปงลาง

ส่วนการศึกษาในเชิงรูปแบบการแสดงนั้น ประดิษฐ์ เมฆไชยภักดิ์ (2545) ได้ศึกษารูปแบบการแสดงวงดนตรีโปงลาง จากวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีชื่อเสียงของจังหวัดมหาสารคาม ร้อยเอ็ด และกาฬสินธุ์ ทั้งหมดจำนวน 6 วง ได้แก่ ชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้าน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม วงแกนอีสาน สถาบันราชภัฏมหาสารคาม วงดนตรีพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วงดนตรีพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วงดนตรีพื้นบ้านหนองสอ จังหวัดกาฬสินธุ์ และวงดนตรีพื้นบ้านหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูณ จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งพบว่ารูปแบบการจัดแสดงของวงโปงลางส่วนใหญ่มีลักษณะที่เหมือนกัน คือ (1) มีการเปิดวง ด้วยเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของวง มีการโชว์ลีลาฟ้อนรำของนางไห (2) มีการคิดค้นชุดการแสดงใหม่ๆของตนเอง แต่บางครั้งก็มีชุดการแสดงที่นิยมมาเล่นกันทุกวง เช่น ฟ้อนผู้ไท ลำเพลิน (3) มีการบรรเลงลายพื้นบ้านอีสาน สลับกับเพลงลูกทุ่ง หมอลำเพื่อความสนุกสนาน (4) มีพิธีกรดำเนินการ ดูแลรายการแสดงทั้งหมดบนเวทีตามรายการแสดงที่กำหนดไว้ ทำหน้าที่พบปะและสร้างความสัมพันธ์กับผู้ชม ให้ความรู้เรื่องเพลงและชุดการแสดง รวมทั้งขนบธรรมเนียมประเพณีของอีสาน

ต่อมาในปี 2550 ศุภวรรณ อุบลเลิศ ได้ศึกษาเรื่อง “การพัฒนารูปแบบการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป” 2 แห่งคือ วิทยาลัย

นาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผลการวิจัยพบว่า การแสดงวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งสองแห่งนั้น ยึดหลักการจัดการแสดง คือ (1) ความพร้อมเพรียงในการแสดง และการบรรเลง (2) มีรูปแบบหลากหลายในการนำเสนอ แต่ยังคงรากเหง้าของศิลปวัฒนธรรม และยึดแบบแผน การจัดการแสดงที่เป็นมาตรฐาน ชุดการแสดงไม่เยิ่นเย้อเกินไป มีจังหวะปานกลางและรวดเร็ว การนำเสนอชุดการแสดงหลากหลายรูปแบบ มีเนื้อร้องประกอบ นำเสนอให้หลากหลายรสชาติ ท่าฟ้อนสวยงาม สนุกสนาน ตื่นเต้น และจบลงด้วยความประทับใจ (3) เน้นการอนุรักษ์ภาษาและคำร้อง การแสดงหลายชุดที่ประดิษฐ์ขึ้นจะมีเนื้อร้องคือ หมอลำ เพื่อผู้ชมเข้าใจเนื้อหาสาระของการแสดงมากขึ้น เช่น ฟ้อนภูไท ฟ้อนแคน ฟ้อนเต้ยเกี้ยว ฟ้อนสาวสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เป็นต้น (4) มีการแสดงตลกแทรกในการแสดงบางชุด พิธีกรนำเสนอชุดการแสดงเปิดโอกาสให้ ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง แทรกเนื้อหา สาระ และเพลงลูกทุ่งคั่นเวลา ในการแสดงบางช่วง ทั้งนี้เพื่อจุดประสงค์สำคัญ คือ ไม่ให้เวทีว่าง หรือการแสดงที่ต้องใช้เวลานาน ๆ (5) พัฒนาตามกระแสนิยมของสังคม หรือท้องถิ่น เช่น รูปแบบวงลูกทุ่งหมอลำ ตอบสนองกระแสสังคมให้ทันกับเหตุการณ์ เช่น การเฉลิมฉลองในโอกาสต่างๆ สามารถคิดค้นรูปแบบการแสดงนำเสนอให้ทันต่อเหตุการณ์ รวมไปถึงการพัฒนารูปแบบตามความต้องการของเจ้าภาพ หรือผู้จ้าง ว่ามีจุดประสงค์ต้องการให้ไปนำเสนอรูปแบบใด รวมไปถึงข้อจำกัดเรื่องเวลา และสถานที่ ให้ปรับไปสถานการณ์ได้

สำหรับงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนั้นพบว่า ชัยณรงค์ ต้นสุข (2549) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด” ซึ่งก็มีลักษณะคล้ายกับงานวิจัยเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์อื่น ๆ ที่ผ่านมาคือเน้นกล่าวถึงในเชิงประวัติ และผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุดต่าง ๆ โดยผลการวิจัยพบว่า วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้มีการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 – 2547 มีจำนวน 32 ชุด เป็นการแสดงที่ปรับปรุงขึ้นจากเดิม 12 ชุด เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ 20 ชุด จำแนกออกได้เป็น 6 ประเภท ได้แก่

1) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้าน 2 ชุด ได้แก่ ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ,ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย

2) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากประเพณีและการละเล่น 8 ชุด ได้แก่ ฟ้อนสีทันดอน,เต้นกระทบสาก, ฟ้อนหมากกั๊บแก้บ-ลำเพลิน, มวยโบราณ, ฟ้อนกลองตุ้ม, เรือมซันตรุจน์, เรือมกันตรึม, ฟ้อนไหลเรือไฟ, ฟ้อนกระโป๋, ฟ้อนโหวด

3) การฟ้อนประกอบทำนองลำ 7 ชุด ได้แก่ ฟ้อนแม่บทอีสาน, ฟ้อนตังหวาย, ฟ้อนคอนสะหวัน, ฟ้อนภูไท 3 เผ่า, เต้ยเดือนห้า, เต้ยเกี้ยว, ฟ้อนสาละวัน

4) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากศิลปาชีพและวิถีชีวิต 6 ชุด ได้แก่ ฟ้อนสาวหลอก, ฟ้อนเก็บฝ้าย, ฟ้อนเก็บขิด, ฟ้อนครกมอง, ฟ้อนทำนา, ฟ้อนขิดไหมไทยอีสาน

5) การฟ้อนเลียนแบบท่าทางของสัตว์ 1 ชุด ได้แก่ ฟ้อนแมงตับเต่า

6) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากพิธีกรรม 6 ชุด ได้แก่ ฟ้อนดึงครก-ดึงสาก, ฟ้อนผีปู่ตา, ฟ้อนบายศรี, เซิ้งบั้งไฟ, เซิ้งนางด้ง, เซิ้งเชียงข้อง

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ธราดล ชัยเดชโกสิน. (2550) ก็ได้ศึกษาในเรื่อง “การพัฒนารูปแบบการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป” ทั้ง 2 แห่งคือวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เช่นกัน ผู้วิจัยได้เสนอว่าชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานทั้ง 2 วิทยาลัยฯ นั้นได้มีแนวคิดในการประดิษฐ์ชุดการแสดงมาจากการศึกษาวิถีชีวิตความเป็นอยู่ พิธีกรรมความเชื่อ วรรณกรรมพื้นบ้าน ซึ่งชุดการแสดงในแต่ละชุดนั้น ต้องมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความสมบูรณ์ ผู้ชมสามารถรับชมได้อย่างลึกซึ้งเข้าใจ เกิดอารมณ์คล้อยตามกับการแสดง จนเกิดความหวงแหน เห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมทางด้วยดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน

แม้ว่างานวิจัยเหล่านี้ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์พื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปว่ามาจากพิธีกรรม ประเพณีการละเล่น และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสาน อย่างไรก็ตามไม่ได้ให้รายละเอียดว่าแนวคิดนาฏยประดิษฐ์อีสาน หรือขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานควรเป็นอย่างไร

4. ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์

4.1 ความเป็นมาและความหมายของสุนทรียศาสตร์

Alexander Baumgarten นักปรัชญาชาวเยอรมัน ได้พัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) โดยใช้คำนี้ในฐานะที่เป็นการศึกษาเชิงปรัชญาเกี่ยวกับความรู้ของมนุษย์ที่แยกออกจากญาณวิทยา (Epistemology) ซึ่งเป็นความรู้ในเชิงเหตุผลโดยพยายามศึกษาประสบการณ์ทางความรู้สึก ซึ่งเชื่อมโยงกับอารมณ์และจิตใจและศึกษาความคิดนามธรรมด้วยวิธีการทางตรรกะ ผลงานของ Baumgarten ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือทำให้โลกแห่งประสบการณ์และการรับรู้ของมนุษย์ถูกแยกออกเป็นสองแนวทาง ซึ่งมีความแตกต่างกันตั้งแต่ระดับมูลฐาน คือแบ่งเป็น (1) ประสบการณ์เชิงตรรกะ (Logical experience) ที่เป็นการรับรู้ผ่านกระบวนการทางเหตุผล เป็นรูปแบบที่เรียบง่ายและพื้นฐานที่สุดที่เราพบได้ เช่น การคิดตามลำดับเหตุการณ์หรือการเข้าใจเหตุผล ประสบการณ์ชนิดอื่นที่นอกเหนือไปจากประสบการณ์ทางสุนทรียะล้วนแต่มองสิ่งที่เป็นวัตถุหรือความหมายทางนามธรรมตรงที่เนื้อหาทางอรรถประโยชน์เป็นสำคัญทั้งสิ้น และ (2) ประสบการณ์เชิงสุนทรียะ (Aesthetic experience) ที่เป็นการรับรู้ผ่านกระบวนการของอารมณ์ความรู้สึกประสบการณ์ทั้งสองแบบเป็นพื้นฐานที่ทำให้เกิดแนวคิดและการปฏิบัติต่อสิ่งต่างๆแตกต่างกันไป แต่ประสบการณ์ทางสุนทรียะไม่ได้มุ่งไปที่คุณประโยชน์ของวัตถุ การมองอย่างมีสุนทรียะนั้นเป็นการรับรู้สิ่งต่าง ๆ อย่างที่มันเป็น (Perceiving for its own sake) ดังนั้นสุนทรียศาสตร์ คือ ชื่อที่ใช้เรียกการศึกษาเชิงปรัชญา (การสืบค้นหรือวิทยาศาสตร์) ของศิลปะและความงามตามธรรมชาติ ดังนั้นการศึกษาทางสุนทรียศาสตร์ จึงครอบคลุมความงามตามธรรมชาติ วัตถุทางสุนทรียะ (Aesthetic object) รวมถึงกระบวนการรับรู้หรือ ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience) ของมนุษย์ที่มีต่อวัตถุต่างๆเหล่านั้น โดยมีระเบียบแบบแผนในการศึกษาวิเคราะห์อย่างเป็นขั้นตอน (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2553)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2546) อธิบายว่า สุนทรียะหรือความงามอาจเป็นความงามของศิลปกรรม ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม รวมทั้งความประณีตงดงามของจิตใจ ความประณีตงดงามของการใช้ชีวิตส่วนตัวและชีวิตส่วนรวม ศิลปกรรม (Fine Arts) ที่หมายความรวมถึงทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม และสุนทรียภาพ คือ ความรู้สึกในความงาม ภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง (Image of Beauty) ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือ

รับความงามได้ต่างกัน ความงามที่อาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากจินตนาการ จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัส การศึกษาและสร้างสรรค์ศิลปะ ย่อมเกี่ยวข้องกับความจริง ความดี และความงาม เกี่ยวข้องกับ “สุนทรียะ” ซึ่งเป็นเรื่องของความงาม ความไพเราะ ความสุขุมคัมภีรภาพ ความสงบสันติ เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตและรสนิยม (Taste) โดยรสนิยมของคนเราสัมพันธ์กับปัจจัยหลัก 3 ด้าน คือ (1) ประสบการณ์เฉพาะบุคคล (Personnel Experiences) (2) ระดับสังคมและเศรษฐกิจ (Socio-economic Class) (3) วัฒนธรรมประจำชาติ (National Culture)

ในปัจจุบันสุนทรียศาสตร์มีความหมายที่มีขอบเขตอิสระมากขึ้น ความหมายของคำนี้ในทางวิชาการก็คือ เป็นวิชาที่เกี่ยวกับการศึกษาศิลปะแขนงต่าง ๆ หลักการของศิลปะ กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ ประสบการณ์ทางศิลปะ นอกจากนี้ขอบเขตของความหมายยังได้ครอบคลุมไปถึงศิลปะกับชีวิตและสังคมร่วมทั้งความงามและปรากฏการณ์ที่งดงามของธรรมชาติอีกด้วย

4.2 สุนทรียศาสตร์ทางนาฏยศิลป์

Noel Carroll ได้อธิบายเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ไว้ในหนังสือ The Oxford handbook of aesthetics (2003) ว่า นาฏยศิลป์ คือ รูปแบบที่สำคัญของการเลียนแบบกระบวนการของการอ้างอิงการกระทำ เหตุการณ์ และผู้คน โดยผ่านการกระตุ้นของปรากฏการณ์ต่างๆ แต่ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ก็มีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนอง ที่มีท่าทาง อยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วย ที่ช่วยกำกับการเต้น เป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้นาฏยศิลป์แตกต่างจากการเคลื่อนไหวอื่น ๆ Noel ยืนยันว่า นาฏยศิลป์คือความงามของการเลียนแบบ อย่างเช่นการเต้นบัลเล่ต์ ที่สร้างสรรค์แล้วอย่างดี คือภาพมีชีวิตของความปรารถนา การดำเนินชีวิต พิธีกรรมและประเพณี ของทุกชาติในโลก เช่นเดียวกับศิลปะของภาพวาด นักปรัชญาคนสำคัญ เช่น เอบเบ้ ชาร์ลส บัตโต เพลโต้ และอลิสโตเติ้ล กล่าวถึงหลักการเลียนแบบธรรมชาติ ของศิลปะว่า “เราจะให้คำจำกัดความของภาพวาด รูปปั้น และการเต้น ว่าเป็นการเลียนแบบความงดงามทางธรรมชาติ ผ่านสี ทำให้มีชีวิต โดยสอดแทรกทัศนะคติ ส่วนดนตรีและบทกวี คือการเลียนแบบธรรมชาติที่งดงามผ่านเสียงและจังหวะ”

ในแง่สุนทรียภาพของนาฏยศิลป์นั้น Theophile Gautier อธิบายว่านาฏยศิลป์ประกอบด้วยศิลปะการแสดงออกซึ่งท่าทางที่งดงามและพัฒนาขึ้นมาให้เป็นภาพที่น่าชมไม่ขัดสายตา หรืออาจกล่าวว่าเป็นดนตรีที่ปราศจากเสียง(จังหวะเงียบ) หรือดนตรีที่มองเห็นได้ นอกจากนี้ Stephane Mallarme & Paul Valery ก็กล่าวว่า การเต้นเป็นการจำลองภาวะต่างๆ หัวใจของการเต้นในฐานะศิลปะอย่างหนึ่ง คือ การเคลื่อนไหว นั่นเอง

โดยทั่วไปการถ่ายทอดอารมณ์มักจะเป็นการพูด แต่ในทางศิลปะไม่ได้จำกัดเพียงแค่การถ่ายทอดอารมณ์หรือสภาวะของตัวละครผ่านการกระทำ แต่ยังหมายถึง การถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหวด้วยร่างกายมนุษย์ ซึ่งอาจจะแทนเป็นเทพเจ้าได้ หรือไม่ก็กระตุ้นผ่านบริบทการเล่าเรื่อง ความสำเร็จของนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยนิยม ทำให้การสร้างทฤษฎีการเต้นในอดีต เกี่ยวกับธรรมชาติของการเต้นดูล้าสมัย รวบรวมชนิดของการเต้น การเคลื่อนไหว ที่รับรู้ได้ ทฤษฎีเชิงประเพณีนิยมของนาฏยศิลป์ที่ประสานกลมกลืนเข้ากับคุณสมบัติที่รับรูปได้ของการเคลื่อนไหว ได้แก่ การเลียนแบบรูปแบบและการถ่ายทอด เป็นสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้ ในขณะที่ความพยายามที่จะจำแนกนาฏยศิลป์ในความหมายของนีโอวิทเกนสไตน์ (neo-wittgensteinian) ซึ่งไม่สนใจการเคลื่อนไหวแบบธรรมดาหรือการเต้นแบบอื่น ดังนั้น ปรัชญาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในปัจจุบัน จำเป็นต้องหาวิธีการเชิงบริบทที่นิยามหรือระบุชนิดของผลงานการเต้นนั้น ๆ คำจำกัดความของศิลปะการเต้นที่ดูตามบริบทประสาทสัมผัส เราจะไม่รู้จนกว่าจะได้เห็นด้วยตาตนเอง

4.3 สุนทรียศาสตร์ทางดนตรี

Stephen Davies ได้อธิบายเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีไว้ในหนังสือ The Oxford handbook of aesthetics (2003) ว่าดนตรีในฐานะสื่อสากลและสื่อเฉพาะบุคคล แม้ว่าจะเกิดการถกเถียงกันมากแต่ทุกคนไม่อาจปฏิเสธได้ว่าดนตรีอยู่ในทุกกลุ่มชน แต่ก็ไม่สามารถเข้าถึงทั้งหมด มีองค์ประกอบพื้นฐานที่มีร่วมกันในดนตรีส่วนใหญ่ เช่น โน้ตดนตรี อามรณ์และท่วงทำนองของดนตรี ดนตรีจะรองรับความหลากหลายของวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เพื่อเชื่อมโยงพิธีกรรม แรงงาน และนาฏยศิลป์

รูปแบบ ไม่นับเครื่องดนตรีว่ามีกี่ชนิดแต่เนื่องจากความหลากหลายของรูปแบบและความเฉพาะเจาะจงในความประทับใจของโครงสร้างดนตรีจะระบุชนิดงานดนตรีแต่ละอย่าง รูปแบบ

ของการแสดงสดคือการแสดงงานหนึ่งๆที่แสดง ณ เวลาหนึ่ง จะมีลำดับของการแสดงที่เหมาะสม มีการส่งไปถึงผู้ชมอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดที่ไม่เหมาะสม คนแสดงก็จะอยู่ในบทบาทที่กำหนดไว้แล้วเช่นกัน ผู้ชมก็จะได้อยู่ในตำแหน่งที่ได้รับชมการแสดงทั้งหมดอย่างละเอียด สิ่งเหล่านี้ได้สูญเสียไปเมื่อบันทึก แต่ทั้งนี้การแสดงสดอาจเกิดความผิดพลาดในการแสดงได้ ยิ่งมีความห่างไกลของเวลาและวัฒนธรรมมากเท่าไร ยิ่งทำให้ความประทับใจและมีเงื่อนไขเหล่านี้ได้รับความพอใจของการแสดงน้อยลง แต่ก็มีความเป็นไปได้ที่การแสดงของอดีตจะสามารถนำมาแสดงในปัจจุบัน

4.4 แนวทางการศึกษาและวิจัยศิลปกรรม

การศึกษาทางสุนทรียศาสตร์ ครอบคลุมความงามของวัตถุทางสุนทรียะ (Aesthetic object) รวมถึงกระบวนการรับรู้หรือ ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience) ของมนุษย์ที่มีต่อวัตถุต่างๆเหล่านั้น ด้วยลักษณะธรรมชาติของศาสตร์เป็นเช่นนี้ อุทัย ดุลยเกษม (2545) จึงได้เสนอแนวการศึกษาและวิจัยทางศิลปกรรมไทย เอาไว้ 2 ลักษณะกว้าง ๆ คือ

1) การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าถึงการเกิดขึ้น ดำรงอยู่ การเปลี่ยนแปลง และแม้การสูญสิ้นของศิลปกรรมในรูปแบบต่างๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ดุริยางค์ นาฏศิลป์ วรรณคดี เป็นต้น ในการศึกษาแบบนี้ สามารถปรับใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ได้ เพราะลักษณะของงานศึกษาในลักษณะนี้ก็คล้ายๆกับงานวิจัยทางประวัติศาสตร์นั่นเอง จะต่างแค่เนื้อหาเท่านั้น

2) การศึกษาค้นคว้าในลักษณะที่เป็นการสร้างสรรค์ เป็นนฤมิตรกรรมของศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ เช่นจิตกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม นาฏศิลป์ วรรณคดี เป็นต้น ในส่วนนี้ วิธีวิจัยแบบวิทยาศาสตร์นำมาใช้ไม่ได้แน่นอน อุทัย ดุลยเกษม ยังเน้นว่า งานศึกษาค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์ศิลปะและงานนฤมิตรกรรม ไม่ควรอยู่ภายใต้คำนิยามของการวิจัยแบบวิทยาศาสตร์ และควรจะถือว่าขั้นตอนในการค้นคิด จินตนาการ การออกแบบ การให้สี ตลอดจนรูปร่าง จนออกมาเป็นผลงานด้านศิลปะหรืองานนฤมิตรกรรม ก็ถือเป็นกระบวนการวิจัยเช่นกัน และเป็นการใช้เกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) และแบบสหัสชาญ (Intuition) คือการหยั่งรู้ด้วยตัวเองว่าสิ่งนั้น สิ่งนี้เป็นข้อเท็จจริงโดยไม่ต้องมีผู้รู้มาบอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่ผ่านมา นักวิจัยในด้านศิลปศึกษาและศิลปกรรม ก็พยายามหาแนวทางหรือระเบียบวิธีวิจัยทางศิลปะที่แตกต่างจากการวิจัยแบบวิทยาศาสตร์ หรือสังคมศาสตร์ ดังเช่นที่ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548) กล่าวถึงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) ว่าเป็นการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์และรูปแบบที่แปลกใหม่เป็นสำคัญ ทั้งในกลุ่มวิจิตรศิลป์ เช่น ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์ วรรณศิลป์ และการสร้างสรรค์ทางศิลปะประยุกต์ เช่น การออกแบบตกแต่งภายใน ออกแบบเครื่องประดับ ออกแบบอุตสาหกรรม เป็นต้น โดยกระบวนการสร้างสรรค์จะประกอบด้วย ความบันดาลใจ (Inspiration) หมายถึงแรงกระตุ้นหรือแรงผลักดันที่เกิดขึ้นในใจ ทำให้เกิดความคิดหรือการกระทำเพื่อสร้างสรรค์ ที่อาจเกิดจากภายในหรือภายนอกตัวศิลปินก็ได้ แนวความคิด (Concept) กระบวนการสร้างสรรค์ (Process) และจินตนาการ (Imagination)

การวิจัยทางศิลปะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว เพราะข้อมูลทางศิลปะทุกสาขา ต่างก็จัดเป็นข้อมูลที่มีเนื้อหาทางอารมณ์ ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียะ ซึ่งเป็นอัตนัย เป็นเรื่องที่ก่อให้เกิดสุนทรียอารมณ์ซึ่งมีฐานมาจากประสบการณ์ของบุคคล การวิจัยทางศิลปะจึงเป็นการศึกษาทำความเข้าใจความเป็นไปในสังคมและโลกโดยการตีความและให้ความหมายที่เกี่ยวข้องกับพฤติกรรมของมนุษย์ ซึ่งเป็นภาพรวมของความคิด ความเชื่อ และความรู้สึก โดยพยายามอธิบายหรือพรรณนาให้ผู้อื่นคล้อยตามด้วยหลักตรรกวิทยา

5. สถานภาพปัจจุบันของการศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสาน

ในหัวข้อนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์เอกสาร (Documentary Study) งานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษาเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์อีสานของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จำนวน 17 เรื่อง ในรอบ 20 ปี ตั้งแต่ปี2533-2553 วิเคราะห์ข้อมูลด้วยหลักการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis approach) ผลการศึกษาพบว่าส่วนใหญ่คล้ายกัน คือ เป็นการศึกษาในเชิงนาฏยประวัติ (History) เน้นที่การพรรณนาความเป็นมา รูปแบบ การเปลี่ยนแปลง โอกาสที่ใช้แสดง คล้ายๆกัน เปลี่ยนแต่เพียงผู้ให้ข้อมูล หรือแหล่งข้อมูลเท่านั้น ซึ่งสามารถจัดเป็นกลุ่มได้ดังนี้

5.1 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในการแสดงหมอลำ

งานชิ้นแรกๆที่บุกเบิกการศึกษาในประเด็นนี้คือ “ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี” โดย พิมพ์ทอง ภูโสภา (2533) ที่มีวัตถุประสงค์การวิจัย คือ มุ่งศึกษาท่าฟ้อนที่พบในการแสดงหมอลำกลอน โดยเก็บข้อมูลจากหมอลำกลอนในเขตจังหวัดอุบลราชธานีจำนวน26 คน ผลการศึกษาพบว่า ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ (1) ท่าฟ้อนเกี้ยว ซึ่งหมายถึงท่าฟ้อนที่หมอลำกลอน ชาย-หญิง ทุกคนต้องเรียนรู้และนำมาใช้การแสดงมี 7 ท่า (2) ท่าฟ้อนอิสระ คือ ท่าฟ้อนเบ็ดเตล็ด ซึ่งหมายถึงท่าฟ้อน ที่หมอลำบางคนคิดประดิษฐ์ขึ้นมาใช้โดยนำเอาลักษณะท่าทางหรือกิริยาอาการของคน สัตว์ ตลอดจนปรากฏการณ์ในธรรมชาติ มาแต่งเป็นกลอนลำและขณะลำหมอลำก็จะออกท่าทางประกอบซึ่งรวบรวมได้ถึง 122 ท่า ต่อมา สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว (2550) ได้ศึกษาในประเด็นที่คล้ายกันคือ “การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน” ซึ่งเป็นการศึกษาจากหมอลำกลอนจากจังหวัดอุบลราชธานี จำนวน 2 คน ผลการวิจัยไม่แตกต่างจากการศึกษาของพิมพ์ทอง ภูโสกา ที่ศึกษาเอาไว้แล้วนัก โดยพบว่าการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนเลียนแบบและดัดแปลงจากท่าทางในประเพณีเล่นสาว ฟ้อนเกี้ยวอยู่ในยุคที่ 3 ช่วงลำเกี้ยว ท่าฟ้อนเป็นการสื่อถึงการหยอกเย้าของชายและหญิงตามความหมายของกลอนเกี้ยว ท่าฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมการฟ้อนและการเกี้ยวพาราสีโดยถ่ายทอดผ่านหมอลำกลอน

5.2 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในพิธีกรรม

มีผู้ศึกษาในประเด็นนี้หลายคน เช่น สุรัตน์ จงดา (2541) ศึกษาเรื่อง “ฟ้อนผีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน” โดยศึกษาท่าฟ้อนในพิธีกรรมของชาวบ้าน อำเภอพระยืน จังหวัดขอนแก่น ผลวิจัยพบว่า การฟ้อนผีฟ้ามีสองลักษณะคือ (1) การฟ้อนผีฟ้าในการรักษาโรคเมื่อมีการเจ็บป่วยเกิดขึ้นในครอบครัว ญาติพี่น้องจะเชิญนางเทียม มาทำพิธีฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคให้สมาชิกในครอบครัวนั้น (2) การฟ้อนผีฟ้าในการบูชาผีฟ้า โดยจะมีพิธีการฟ้อนเป็นพิธีใหญ่ประจำปี คือในวันที่ 13-15 เมษายน ผู้เข้าร่วมพิธีจะฟ้อนกันตลอดสามวันสามคืน ท่าฟ้อนผีฟ้า มี 3 ลักษณะคือ (1) วาด(style) ฟ้อนท่าเดียว เป็นการฟ้อนท่าเดียวไปเรื่อย ๆ (2) วาดฟ้อนหลายท่า เป็นการฟ้อนโดยนำท่าฟ้อนหลายท่านมาเชื่อมต่อกันเป็นกระบวน (3) วาดฟ้อนเข้าคู่ เป็นการฟ้อนซึ่งมักจะเป็นหญิงกับหญิงในท่าฟ้อนต่าง ๆ กัน ต่อมา กนกอร สุขุมาลพงษ์(2551) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนลักษณะเดียวกัน แต่ได้เปลี่ยนแหล่งที่ศึกษาคือ เรื่อง “ฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน

กรณีศึกษา บ้านกาลีม จังหวัดอุดรธานี” สามารถแบ่งลักษณะการฟ้อนออกได้ 4 ลักษณะ ได้แก่ (1) ท่าฟ้อนเดี่ยว (2) ท่าขู่ (3) ท่าเข้ากลุ่ม และ (4) ท่าฟ้อนอาวุธ ทั้งการศึกษาของสุรัตน์ จงดา และ กนกอร สุขุมาลพงษ์ พบลักษณะสำคัญของการฟ้อนผีฟ้าคือ ท่าทางการฟ้อนเป็นที่ไม่เน้นความสวยงาม ลีลาการฟ้อนนั้นไม่มีแบบแผนตายตัว ไม่กำหนดว่าการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายจะใช้ท่าใดก่อนและหลัง หรือทิศทางใดก่อนของตัวผู้ฟ้อน เน้นท่าทางที่รุนแรง รวดเร็ว ลักษณะการใช้มือ คือ วาดลำแขนในลักษณะกว้าง มีการยกมือขึ้นสูงเหนือศีรษะ และวาดมือลงต่ำ การใช้เท้า คือ ย่ำเท้าไม่เปิดสั้น และการก้าวเท้าช้า ๆ มีการขย่มเข่า ประมาณสี่หรือแปดจังหวะ ต่อหนึ่งก้าว มีการใช้เท้าลักษณะอื่น ๆ เช่น ท่าเขย่งเท้า กระโดดด้วยปลายเท้าและท่าจรดประหลาดเท้าข้างเดียวในขณะหยุดอยู่กับที่ และการหมุนรอบตัว การใช้ลำตัวคือ มีทั้งตัวตรงและมีการก้มตัวไปข้างหน้า มีการแอ่นตัวไปด้านหลังและเอียงตัวไปด้านข้างในขณะที่หยุดการฟ้อนอยู่กับที่ มีการขย่มตัวตามจังหวะตลอดเวลา สุรัตน์ จงดา (2541) ยังสรุปว่าท่าฟ้อนผีฟ้าบางส่วนมีลักษณะใกล้เคียงกับท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำ ในปัจจุบัน

การศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนในพิธีกรรมอีกเรื่องหนึ่งที่พบคือ “การรำในพิธีทำศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี” โดย วิราณี แว่นทอง(2551) ได้ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง และการวิเคราะห์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการประกอบพิธีทำศพแบบนกหัสดีลิงค์ในจังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งผลการวิจัยส่วนหนึ่งพบว่า ท่าฟ้อนหลักมีเพียงท่าเดียว การฟ้อนไม่มีความสลับซับซ้อน มีการแสดงอากัปกริยา เป็นสัญลักษณ์แสดงการต่อสู้ หลบหลีกนกหัสดีลิงค์

5.3 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในงานประเพณี

มีงานศึกษาในประเด็นนี้ เช่น วรรณิกา นาโสก (2551) ได้ศึกษาเกี่ยวกับพัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม บ้านหนองแก้ว อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ ผลการวิจัยพบว่าการฟ้อนกลองตุ้มเป็นการฟ้อนในประเพณีบุญบั้งไฟของชาวอีสาน ซึ่งมีจุดประสงค์ในการฟ้อนเพื่อการบูชาพญาแถน ที่เชื่อว่าเป็นผู้ที่บันดาลฝนให้ตกเพื่อการทำเกษตรกรรม ลักษณะของการฟ้อนกลองตุ้ม แต่เดิมคือไม่มีแบบแผน ต่อมาจึงเริ่มมีการคิดท่าและมีชื่อเรียกคือ ท่าที่ 1อัญเชิญ ท่าที่ 2 คำมั่นสัญญา ท่าที่ 3 เกี้ยว ส่วนการฟ้อนที่เกี่ยวกับประเพณีไหลเรือไฟ นฤบดินทร์ สาลีพันธ์ (2548) ได้ศึกษาเรื่อง “พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม” พบว่าพัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนมในงานเทศกาลไหลเรือไฟ แบ่งออกเป็น 3 ช่วงเวลา คือ ช่วงที่ 1 พ.ศ. 2528-2529 เป็นกิจกรรมทดลองของยุวสมาคมนครพนม ช่วง

ที่ 2 พ.ศ. 2530-2537 เป็นกิจกรรมที่ได้รับการสนับสนุนจากจังหวัดนครพนมและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ช่วงที่ 3 พ.ศ. 2538-ปัจจุบัน เป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญของงานเทศกาลไหลเรือไฟ นอกจากนั้นยังพบว่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงของท่าฟ้อน แต่มีการแข่งขันปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอและองค์ประกอบการฟ้อน ทำให้มีความตระการตาเพิ่มมากขึ้น จากความแตกต่างของชุดฟ้อนในพิธีบูชาพระธาตุพนมส่งผลให้เอกลักษณ์การฟ้อนบูชาพระธาตุพนม มีความแตกต่างกันตามรูปแบบของฟ้อนแต่ละชุด ลักษณะท่าฟ้อนในการฟ้อนบูชาพระธาตุพนมแบ่งออกเป็น 6 ประเภทดังนี้ (1) ท่าฟ้อนที่เลียนแบบธรรมชาติ (2) ท่าฟ้อนที่มีการเกี้ยวพาราสี (3) ท่าฟ้อนที่มีการหยิบยืมจากท่าฟ้อนอื่นๆ (4) ท่าฟ้อนที่มีการปรับปรุงจากท่าฟ้อนเดิม (5) ท่าฟ้อนที่มีการตีบทตามบทประพันธ์ (6) ท่าฟ้อนที่เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

5.4 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานของกลุ่มชาติพันธุ์

กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีผู้ศึกษามากเป็นพิเศษคือ กลุ่มผู้ไท มีการศึกษาถึงสามเรื่อง แต่แตกต่างกันในเชิงพื้นที่ คือ พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (2541) ศึกษาเรื่อง “การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร” สุภาพร คำยุธา (2546) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การฟ้อนของชาวผู้ไทย: กรณีศึกษา หมู่บ้านโพน อำเภอ คำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ และรัตติยา โกมินทรชาติ (2549) ได้ทำการศึกษาเรื่อง “การฟ้อนของชาวภูไท: กรณีศึกษา หมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ” เมื่อสังเคราะห์งานวิจัยทั้งสามเล่มพบว่า การฟ้อนผู้ไทอาจแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ (1) การฟ้อนในพิธีกรรม ซึ่งเป็นการฟ้อนแบบดั้งเดิม พบในพิธีเหยาเพื่อการรักษาโรค หรือการฟ้อนผีฟ้า ผู้ฟ้อนส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง และ และการฟ้อนในบุญบั้งไฟ ผู้ฟ้อนส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย นิยมสวมใส่เล็บยาวเรียกว่าซวยมือ บางครั้งเรียกการฟ้อนลักษณะนี้ว่า ฟ้อนละครผู้ไท (2) การฟ้อนในโอกาสพิเศษ เช่น การฟ้อนหน้าพระที่นั่ง การฟ้อนเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง การฟ้อนเพื่อบันทึกเทปโทรทัศน์ การฟ้อนเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมตามนโยบายการท่องเที่ยว ซึ่งทำให้เกิดนาฏยประดิษฐ์ใหม่ๆ ที่ตอบสนองต่อเงื่อนไขจากภายนอกชุมชน โดยมีการกำหนดท่าฟ้อนที่เป็นระบบระเบียบมากขึ้น มีการปรับปรุงแก้ไขเครื่องแต่งกายให้สวยงาม การนำดนตรีวงโปงลางมาบรรเลง

ผู้ไทเรณูนคร ถือเป็นกลุ่มแรกๆที่มีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ดังจะเห็นได้จากการปรับปรุง และกำหนดท่าฟ้อน 5 ท่า และนำผู้หญิงมาฟ้อนคู่ผู้ชาย จัดแสดงหน้าพระที่นั่ง ใน พ.ศ. 2598 จากนั้นก็มีการปรับปรุงมาเรื่อยๆ คือ เพิ่มท่าฟ้อนเป็น 9 ท่า จัดกระบวนท่าฟ้อนเป็น 3 ช่วง

เพิ่มท่าฟ้อนเป็น 12 ท่า จนกระทั่งเพิ่มเป็น 16 ท่า ผนวกด้วยท่ามวย (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2541) เช่นเดียวกับการฟ้อนผู้ไทของชาวบ้านโพน อ.คำม่วง จ.กาฬสินธุ์ ที่ปรับปรุงท่าฟ้อนและการแต่งกายให้เป็นระเบียบแบบแผน เพื่อแสดงถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ. 2521 โดยท่าฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นครั้งแรกมี 5 ท่า ได้แก่ ท่าเดินผู้ไท ท่าฟ้อนข้าง ท่ายิง ท่าม้วนหาง และท่าวงเดือน เอกลักษณ์ของการฟ้อนจะมีความสมจริงตามชื่อท่า ปัจจุบันได้มีการคิดท่าฟ้อนเพิ่มเติม 2 ท่า คือ ท่าฟ้อนเฉียง และท่าลง เอกลักษณ์การฟ้อนจะเน้นลีลาความอ่อนช้อย และมีการกำหนดระยะทางของการจัดวางท่าอย่างชัดเจน (สุภาพร คำยุธา, 2546) ส่วนผู้ไท อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร ก็มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อตอบสนองต่อการท่องเที่ยว เช่น การแสดงในงานผู้ไทรำลึก งานรวมใจไทสกล โดยมีการกำหนดท่าพื้นฐานคือ ท่าเดิน ท่าดอกบัวตูมบัวบาน ท่าลอยน้ำและท่ายอขาเดียว และต่อมามีการปรับปรุงท่าฟ้อนให้เป็นการฟ้อนตีบท ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการนำแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของท้องถิ่น งานวิจัยของ พจน์มาลย์ สมรรคบุตร(2541) ทำให้เห็นลักษณะนาฏยประดิษฐ์อีสาน โดยเฉพาะการฟ้อนที่สร้างสรรค์ขึ้นจากรากฐานเดิมของท้องถิ่น ซึ่งค่อนข้างแตกต่างจากนาฏยประดิษฐ์อีสานที่ถูกสร้างสรรค์ด้วยกรอบแนวคิด หรือแบบแผนทางความคิดแบบนาฏยศิลป์ไทย คือลักษณะเฉพาะของการใช้ เท้า ขา ลำตัว มือ และแขน การใช้เท้ามี 5 แบบ คือ การเปิดปลายเท้าตอนยืน การลงส้นเท้าตอนเดิน การแตะปลายเท้าเฉพาะหญิง การเปิดส้นเท้าหลัง การวางเท้าเต็มฝ่าเท้า ซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ การก้าวกระโดดสั้น ๆ ให้เท้าทั้งสองลอยอยู่ในอากาศ ก่อนเปลี่ยนน้ำหนักจากเท้าหนึ่งไปสู่อีกเท้าหนึ่ง การใช้ขามี 5 แบบ คือ ยกขาไปด้านข้าง การยกขามาด้านหน้า การยกขาไปด้านหลัง การนั่งเหยียดขาข้างเดียวไปด้านหลัง การก้าวไขว้ขา การใช้ลำตัว มี 3 แบบ คือ ลำตัวตรง ลำตัวโน้มมาหน้าทำมุม 45 องศากับแนวตั้ง และลำตัวโน้มต่ำเกือบขนานกับพื้น การใช้มือมี 4 แบบ คือ การจีบที่นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ไม่ติดกัน การตั้งวง การม้วนมือ และการกำมือหลวม การใช้แขนมี 4 แบบ คือ การเหยียดแขนตึงหงายท้องแขน การงอแขวนเป็นวงระดับไล่ การหักศอกคว่ำขึ้นตั้งฉาก การงอแขนแบบหักข้อศอกหงายตั้งฉาก

สำหรับกลุ่มชาติพันธุ์ในเขตอีสานใต้ มีงานวิจัยอย่างน้อยสองเล่ม ที่ศึกษาเชิงประวัติพัฒนาการของเรือมอันเร หรือรำกระทบสากของชาวเขมรถิ่นไทย ในจังหวัดสุรินทร์ คือ งานวิจัยของ พนิดา บุญทองขาว(2543) ศึกษาเรื่อง “เรือมอันเร” และภัคกวินทร์ จันทร์ทอง(2547) ได้

ทำการศึกษาเรื่อง “พัฒนาการเรือมอันเร” มีผลวิจัยที่คล้ายกันคือ แบ่งพัฒนาการได้เป็น 2 ช่วง คือ (1)การละเล่นตามแบบดั้งเดิมในประเพณีเดือนแคแจ๊ค (เดือน 5) หรือตรงกับเทศกาลสงกรานต์ เรียกว่า “โล้ดอันเร” เพื่อสร้างความสนุกสนานเปิดโอกาสให้หญิงชายพบปะกัน ส่วนใหญ่เป็นท่ารำอิสระ มีการใช้ศีรษะ ลำตัว มือ เท้า และท่าทางในลักษณะต่าง ๆ โดยผู้รำไม่เน้นการใช้จังหวะเข่าหรือทิ้งน้ำหนักตัวขณะเคลื่อนไหว เน้นกิริยาเลียนแบบธรรมชาติ หากแต่ในการทรงตัวเน้นการโน้มลำตัวไปด้านหน้า และเบี่ยงลำตัวออกด้านข้างขณะเคลื่อนไหว แบ่งได้เป็น 3 ช่วงคือ (1) การรำรอบสาก การรำเข้าสาก และการรำตลกพลิกแพง (2) การแสดงในโอกาสพิเศษ เช่น งานช้างสุรินทร์ งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมตามนโยบายการท่องเที่ยว เป็นนาฏยประดิษฐ์ที่ปรับปรุงจาก โล้ดอันเร เพื่อเป็นฉากหนึ่งในงานแสดงของช้างตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึงปัจจุบัน การศึกษาพบว่ามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เป็นระบบระเบียบยิ่งขึ้น รวมถึงมีการการหยิบยืมรูปแบบ ลีลานาฏยศิลป์แบบกรมศิลปากรเข้ามาผสมเพิ่ม ให้เกิดประณีตตามแบบอย่างที่กรมศิลปากรกำหนด เช่น การเพิ่มท่าไหว้ครู และท่าเชื่อม การเรียบเรียบเพลงที่มีอยู่หลายทำนองให้เป็นเนื้อเดียวกันเพื่อให้การแสดงลื่นไหลไม่หยุดชะงัก ตัดเอกลักษณ์บางอย่างในโล้ดอันเรออกไปนำเอกลักษณ์เฉพาะมาปรับลีลาให้มีกิริยาอ่อนช้อย ประณีตขึ้น การปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายให้เข้ากับสมัยนิยม

5.5 การศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานที่สร้างสรรค์โดยสถาบันการศึกษา

สถาบันการศึกษาที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง คือ วิทยาลัยนาฏศิลป ในภาคอีสานทั้ง 3 แห่งคือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ทำให้เกิดนาฏยประดิษฐ์หลายชุด ที่มีการเผยแพร่และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ดีการวิจัยเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์อีสานที่สร้างสรรค์โดยสถาบันการศึกษา เช่น สุภาวดี สำลีพันธุ์ (2540) ที่ศึกษา “การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด” ผลการวิจัยสามารถจัดกลุ่มtheme การแสดงได้เป็น 7 กลุ่มคือ (1) การฟ้อนประเภททำนองลำ ได้แก่ ฟ้อนแม่บทอีสาน (2) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากพิธีกรรม ได้แก่ ฟ้อนเชียงข้อง เซิ้งนางด้ง ฟ้อนดึงครกดึงสาก (3) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากวรรณกรรม ได้แก่ ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย (4) การฟ้อนศิลปาชีพ ได้แก่ เซิ้งทำนา ฟ้อนสาวหลอก (5) การฟ้อนที่สืบเนื่องจากประเพณีการละเล่น ได้แก่ ฟ้อนเต้ยเดือนห้า ฟ้อนเต้ยเกี้ยว (6) การฟ้อนเพื่อความสนุกสนาน ได้แก่ เซิ้งกะโป๋ ฟ้อนโหวด และ (7) การฟ้อนเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ ได้แก่ ฟ้อนแมงตับเต่า รวบรวมท่าฟ้อนที่ใช้ประกอบการแสดงได้

81 ท่า แบ่งเป็นท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสาน 68 ท่า และท่ารำไทย 13 ท่า สำหรับท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานจัดกลุ่มท่าฟ้อนได้ 7 กลุ่ม คือ ท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากกิริยาท่าทางของมนุษย์ 12 ท่า ท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากกิริยาอาการของสัตว์ 18 ท่า ท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากท่าทางของตัวละครในวรรณกรรม 10 ท่า ท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากกิริยาอาการของธรรมชาติ 3 ท่า ท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากท่าทางการประกอบอาชีพ 8 ท่า ท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากประเพณีการละเล่น 14 ท่า และท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากพิธีกรรมความเชื่อ 3 ท่า

นอกจากนี้ยังมีการวิจัยเกี่ยวกับการฟ้อนที่มีจุดกำเนิดมาจากวงโปงลาง คือ การฟ้อนของนางไห ที่ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ (2553) ได้ทำการศึกษาเรื่อง “รำดีดไห: การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน” ผลวิจัยพบว่านาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหคือการรำที่ไม่ถูกวางกฎเกณฑ์ด้านองค์ประกอบการแสดง แต่ยังคงไว้ซึ่งโครงสร้างการแสดงเป็นหลัก ผู้แสดงจะต้องมุ่งเน้นการแสดงลีลาที่มีการใช้สะโพกโดยมีพื้นฐานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีความเข้าใจจังหวะ และโครงสร้างของเพลงตลอดจนสามารถคิดท่าทางการแสดงขึ้นมาโดยฉับพลัน (Improvisation)ให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับองค์ประกอบอื่น สร้างความแปลกใหม่ และโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว การใช้มือมีการจีบ สลับกับตั้งวง การกระดิกหรือพรมนิ้ว การไขว้มือดีด และยกไหในลักษณะต่าง ๆ การใช้ขาและเท้าปรากฏการทรุดเข่า การย่ำเท้า การย่อยืดเตะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ การใช้ตัวโดยลงน้ำหนักไปที่ช่วงขาเพื่อความมั่นคงในการแอ่นหลัง การเอียง และการบิดลำตัว โอกาสในการใช้ท่ารำจะใช้ระหว่างการเปลี่ยนจังหวะหรือคลายความเมื่อยหล้าหรือการเคลื่อนที่และการใช้พื้นที่เวทีเช่นการเดินขึ้นลง การเดินวนรอบไห การรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคนที่มาเกี้ยว รำประกอบวงโปงลางที่เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ส่วนเครื่องแต่งกายใช้วัตถุดิบในท้องถิ่น ไหนิยมนำมาตกแต่งด้วยผ้าที่ประดิษฐ์ให้คล้ายกับดอกไม้ หรือพ่นสีให้มีลวดลาย

ภาพรวมของการศึกษาเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษาในรอบ 20 ปีที่ผ่านมา ส่วนใหญ่ยังเป็นการพรรณนาถึงประวัติ และจัดแบ่งพัฒนาการของการแสดงพื้นบ้านอีสาน เป็น 2 ช่วงใหญ่ๆ คือ (1) การฟ้อนรำตามแบบดั้งเดิม ที่มีท่าทางอิสระ การแปรแถว การแต่งกายยังไม่ได้กำหนดเป็นรูปแบบชัดเจน ส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนในพิธีกรรม หรือประเพณีเพื่อตอบสนองต่อความต้องการภายในชุมชน (2) การฟ้อนในโอกาสพิเศษ เช่น การฟ้อนหน้าพระที่นั่ง การฟ้อนเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หรือการฟ้อนเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ในช่วงนี้มีการ

ปรับเปลี่ยนท่าฟ้อน ให้เกิดระบบระเบียบ มีการกำหนดเครื่องแต่งกายให้เป็นรูปแบบเดียวกัน มีการนำเอาวงดนตรีโปงลางมาบรรเลงประกอบการฟ้อน เป็นต้น การฟ้อนในช่วงนี้เป็นการตอบสนองต่อความต้องการภายนอกชุมชน

ความรู้อีกประการหนึ่งที่ได้จากการสังเคราะห์งานวิจัยในรอบ 20 ปี ก็คือ ลักษณะลีลาท่าทางแบบดั้งเดิมของการฟ้อนอีสาน คือ การจีบนิ้วหัวแม่มือไม่จรดกัน การพรมนิ้ว การม้วนมือ การรุกหรือการป้อของฝ่ายชาย การฟ้อนปัดของฝ่ายหญิง การก้าวเท้าและย่ำเท้าสม่ำเสมอ การขย่มลำตัวและเข่าสม่ำเสมอ ฝ่ายหญิงมีการก้าวไขว้ ลำตัวแข็งและเอนตัวไปทั้งตัว ผู้ฟ้อนจะวาดลวดลายพิเศษเฉพาะตัวเมื่อมีโอกาสโดยเฉพาะเวลาที่ไม่มีการขับร้อง ท่าทางส่วนใหญ่เป็นท่าเลียนแบบกริยาของสัตว์ คน ธรรมชาติ และมีท่าที่อ้างตัวละครในวรรณคดีบ้าง (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, 2538)

จากการสังเคราะห์งานวิจัยส่วนใหญ่ยังแสดงให้เห็นตรงกันว่า เมื่อมีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ เพื่อแสดงในโอกาสพิเศษ ผู้สร้างสรรค์มักปรับเปลี่ยนให้เกิดระบบ ระเบียบ โดยอิงความงามแบบนาฏยศิลป์ไทย หรือที่มักเรียกว่า “แบบกรมศิลป์” ทำให้เกิดการเพิ่มเติมท่าทางที่ไม่มีอยู่ในนาฏยศิลป์อีสาน และลดทอนท่าทางแบบนาฏยศิลป์อีสานลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะในช่วงของการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนั้น ผู้ที่มีบทบาทสำคัญคือ ครูนาฏยศิลป์ซึ่งผ่านการศึกษาตามแบบนาฏยศิลป์ไทย และนำเอาแนวคิดการสร้างสรรค์ตามกรอบของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้กับนาฏยศิลป์อีสาน

ในส่วนของการศึกษาเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์อีสาน ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยสถาบันการศึกษานั้น แม้จะมีการศึกษาเอาไว้บ้างทั้งของ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและกาฬสินธุ์ แต่ก็เป็นแต่เพียงการนำเสนอข้อมูลที่พรรณนาเกี่ยวกับพัฒนาการ และการจัดเป็นกลุ่มข้อมูลเท่านั้น ยังไม่ได้กล่าวถึงกระบวนการ หรือกรอบในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอย่างชัดเจน เช่น งานวิจัย“การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด” ของสุภาวดี สำลีพันธุ์ (2540) ที่เสนอว่าผลการวิเคราะห์วิถีชีวิตที่ปรากฏในการฟ้อนพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดว่ามี 6 ด้าน คือ (1) ด้านการประกอบอาชีพ ได้แก่ การทำนา การทอผ้าไหม การทำโหวด การเลี้ยงสัตว์ การจับสัตว์ (2) ด้านลักษณะนิสัย ชาวอีสานมีลักษณะนิสัยสุขภาพ อ่อนน้อม รักความสนุกสนาน ยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณี (3) ด้านวรรณกรรมมีบทบาทในการเป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิตให้คติธรรมคำสอน (4) ด้านความเชื่อ ได้แก่ ความเชื่อในเรื่องศาสนา ฝีฟ้าพญาแถน (5) ด้านพิธีกรรม ได้แก่ พิธีเซียงข้อง นางด้ง ดึงครกดึงสาก และ (6) ด้านประเพณีการละเล่น ได้แก่ การเล่นกั๊บแก้บ

การเล่นสาดน้ำ การแสดงหมอลำเพลิน การแข่งเรือ และการแข่งขันมวยไทย แต่ไม่ได้อธิบายว่าวิถีชีวิตดังกล่าวนั้นถูกนำมาถ่ายทอดเป็นนาฏยประดิษฐ์อย่างไร หรืออธิบายถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จากวิถีชีวิตอีสานว่าเป็นอย่างไร

Peera Phanlukthao (2012) ได้ทำการศึกษาเรื่อง The I-San Body งานวิจัยนี้มีความมุ่งหมายเพื่อที่จะทดสอบวิธีการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย ที่ได้รับแรงบันดาลใจ จากการเต้นสามรูปแบบ ดังนี้ (1) บัลเล่ต์คลาสสิค (2) นาฏศิลป์ไทย (3) นาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน ซึ่งมาจากประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง ผู้วิจัยได้กำหนดสถานการณ์ให้ตัวเอง เป็นทั้งองค์ประกอบทางด้านวิชาการและการฝึกฝนของงานวิจัยนี้ ในฐานะผู้วิจัย ผู้ฝึกสอน และผู้ออกแบบท่าเต้น งานวิจัยชิ้นนี้ได้ฝึกฝนโดยวางโครงสร้างตลอดการแสดงโดยใช้การเต้นทั้งสาม แต่ละชิ้นงานมีกลุ่มของการวิจัย ที่เฉพาะเจาะจง อันตอบสนองต่อคำถามงานวิจัยหลัก กล่าวคือ การจะสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวแบบอีสานและจะนำการเคลื่อนไหวแบบอีสานกลับมามีความนิยมยังประเทศไทยอย่างไร ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยมุ่งหมายเป็นพิเศษ ในกระบวนการการทำวิจัยนี้ในแต่ละโครงการที่ฝึกฝน ได้นำลักษณะเด่นของการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยทั้งจากบริบทของไทยและตะวันตก เพื่อให้ทำงานสอนคล้องกับประสบการณ์การเต้นของผู้วิจัยที่มีอยู่ ผลที่ได้จากแต่ละโครงการ ถูกวิเคราะห์ด้วยกรอบแนวคิดทฤษฎี ในเงื่อนไขของรากฐานความโดดเด่นของการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน กลุ่มตัวอย่างจะได้รับการฝึกสอนโดยตรงจากดีวีดี ที่แสดงตัวอย่าง ของการฝึกฝนและองค์ประกอบการแสดง ของงานวิจัยนี้ ในจุดที่เน้นเฉพาะเป็นพิเศษตลอดงานวิจัย

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า ภาพของการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางยังเป็นสิ่งที่ค่อนข้างลางเลือน แม้จะมีงานวิจัยบางเล่มได้กล่าวถึงพัฒนาการของวงโปงลางเอาไว้บ้าง แต่ก็ไม่ได้นำเสนอวิธีคิด หรือกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ว่ามีที่มาที่ไปอย่างไร อยู่บนฐานของอะไร มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงส่วนใด เหตุใดจึงปรับปรุงเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนแปลงนั้นส่งผลอย่างไรต่อนาฏยประดิษฐ์อีสาน เป็นต้น

ปรากฏการณ์ดังกล่าวนำไปสู่การตั้งคำถามว่า การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ผ่านมานั้นมีกรอบแนวคิดหรือไม่ หากมีเป็นกรอบแนวคิดลักษณะใด และหากไม่มีจะส่งผลให้นาฏยประดิษฐ์นั้นสามารถนำเสนอความเป็นอีสานไปสู่สาธารณะได้ใกล้เคียงความเป็นจริงหรือไม่ ดังนั้นการศึกษานาฏยประดิษฐ์อีสานในช่วงเวลาจากนี้ไป จึงควรจะให้คำตอบกับคำถามที่ยังไม่กระจ่างจากการศึกษา

ในรอบยี่สิบปีที่ผ่านมา โดยเฉพาะควรจะให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า “แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง”ควรเป็นอย่างไร

6. กรอบแนวคิดของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ คือ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง เพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการวางกรอบแนวคิดของการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักการของนาฏยศิลป์ (Dance) เพื่อเป็นพื้นฐานการวางกรอบการวิจัยอย่างกว้างๆ โดยมองว่านาฏยศิลป์เป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งโดยทั่วไปแสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย และมักจะสัมพันธ์กับจังหวะและดนตรี โดยเป็นที่ยอมรับกันว่านาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่หลอมรวมองค์ประกอบ (Elements) ของงานศิลปะแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นคีตศิลป์, ดุริยางคศิลป์, วรรณศิลป์, ทัศนศิลป์ เข้าไว้ด้วยกัน (Leavy, 2009) นาฏยศิลป์มีความเป็นสากลในระดับของหลักการหรือนามธรรม (Abstract) แต่ในระดับของการแสดงออก (Expression) ยังแยกย่อยได้ตามประเภท ลักษณะการแสดง หรือท้องถิ่น เนื่องจากนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นและเป็นผลของวัฒนธรรมแต่ละบริบทสังคม ดังนั้นนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานย่อมมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากนาฏยศิลป์แบบราชสำนักหรือนาฏยศิลป์พื้นบ้านในภูมิภาคอื่น การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์หรือกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ก็เช่นกัน แม้จะมีหลักการเดียวกันแต่ก็ย่อมรายละเอียดหรือองค์ประกอบที่แตกต่างกัน โดยจะต้องรักษาคุณค่าอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเอาไว้ให้ได้อย่างครบถ้วน

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้หลักนาฏยประดิษฐ์ (Choreography) ตามแนวคิดของ Minton (2007) ซึ่งหมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ หรือปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นก็ได้ มาเป็นกรอบแนวคิดพื้นฐานในการศึกษารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยผู้วิจัยได้สังเคราะห์กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของ Richardson (2010) Harrington (2014) และ Ashley (2002) ทำให้สามารถแบ่งกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ได้เป็น 3 ระยะ คือ

1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) หรือการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) เป็นช่วงของการการเตรียมการ (Preparation) ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์

2) ระยะการสร้างงาน (Production) หรือการพัฒนานาฏยศิลป์ (Development) เป็นช่วงเวลาของการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้เกิดนาฏยประดิษฐ์ตามที่ออกแบบเอาไว้ โดยการใช้เทคนิควิธีการต่างๆ

3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) หรือการประเมินและปรับปรุง (Evaluation & Elaboration) เป็นช่วงหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง โดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากย์ วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น

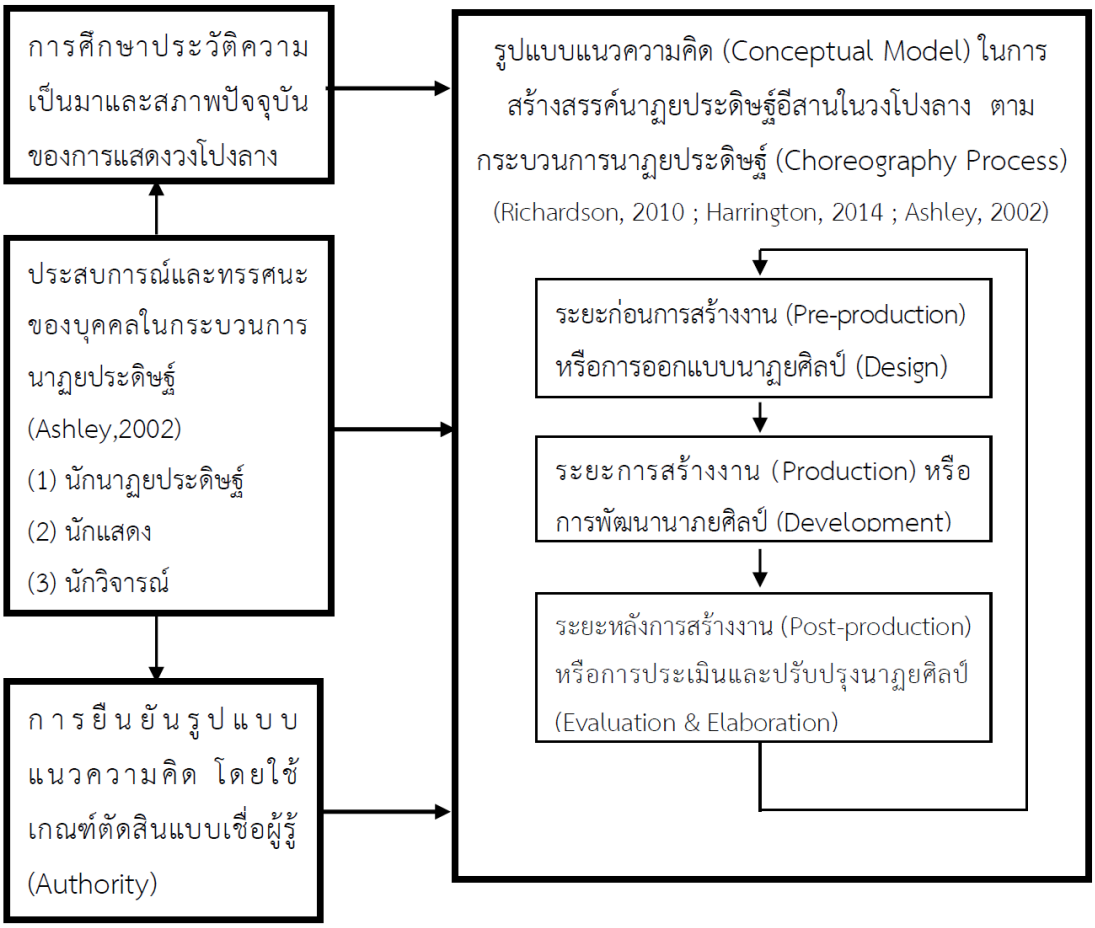
โดยกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ทั้ง 3 ระยะนั้น เป็นรูปแบบแนวความคิดโดยทั่วไป และยังไม่ได้แสดงรายละเอียด และองค์ประกอบต่างๆในขั้นตอนต่างๆเอาไว้อย่างชัดเจน เป็นแต่เพียงการแสดงให้เห็นมโนทัศน์และความสัมพันธ์กันระหว่างมโนทัศน์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์ อันประกอบด้วย การออกแบบ การพัฒนา การประเมินและการปรับปรุงนาฏยศิลป์ ดังนั้นเพื่อให้ได้มาซึ่งรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่มีรายละเอียดของแต่ละองค์ประกอบโดยเฉพาะ ดังนั้น ในการกำหนดกรอบการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงใช้กรอบแนวคิดของ Richardson (2010) Harrington (2014) และ Ashley (2002) เป็นเพียงการกำหนดประเด็นศึกษาภายใต้กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ ส่วนรายละเอียดขององค์ประกอบหรือขั้นตอนต่างๆ ของกระบวนการนั้นจะต้องเก็บรวบรวมข้อมูลจากสภาพความเป็นจริงในบริบทนั้นๆ โดยศึกษาจากที่มาและพัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง สภาพปัจจุบันและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง ตลอดจนศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของนักนาฏยประดิษฐ์ ผู้เชี่ยวชาญ หรือนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง แล้วนำประเด็นหลักมาสรุปหรือพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ด้วยกระบวนการเช่นนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นแนวทางในการศึกษา เพื่อให้ได้รายละเอียดขององค์ประกอบต่างๆอย่างเพียงพอต่อการตอบคำถามวิจัยที่กำหนดไว้

เมื่อข้อมูลจากการศึกษาประวัติพัฒนาการ และสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ตลอดจนศึกษาแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิชาการที่เกี่ยวข้องแล้ว ผลลัพธ์ที่ได้คือ องค์ประกอบและรายละเอียดขององค์ประกอบในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์อีสาน หลังจากนั้นผู้วิจัยจะนำผลที่ได้ดังกล่าวมานำเสนอเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ที่ประกอบไปด้วยมโนทัศน์และความสัมพันธ์ระหว่าง

องค์ประกอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยรูปแบบดังกล่าวจะถูกนำมายืนยันความถูกต้องอีกครั้งโดยใช้เกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) ตามองค์ประกอบด้านบุคคลในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ ของ Ashley (2002) ได้แก่ (1) นักนาฏยประดิษฐ์ (2) นักแสดง (3) นักวิจารณ์ และตามแนวคิดของ อุทัย ดุลยเกษม (2545) ที่เสนอว่างานศึกษาค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์ศิลปะและงานนฤมิตรกรรม ไม่ควรอยู่ภายใต้คำนิยามของการวิจัยแบบวิทยาศาสตร์ และควรจะถือว่าขั้นตอนในการค้นคิด จินตนาการ การออกแบบ การให้สี ตลอดจนรูปร่าง จนออกมาเป็นผลงานด้านศิลปะหรืองานนฤมิตรกรรม ก็ถือเป็นกระบวนการวิจัยเช่นกัน และเป็นการใช้เกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) และแบบสหัสชาญ (Intuition) คือการหยั่งรู้ด้วยตัวเองว่าสิ่งนั้น สิ่งนี้เป็นข้อเท็จจริงโดยไม่ต้องมีผู้รู้มาบอก ก็จะทำให้ได้รูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการสร้างสรรค์การแสดงวงโปงลางได้ต่อไปในอนาคต

กรอบแนวคิดของการวิจัยครั้งนี้สามารถแสดงเป็นแผนภาพได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในบทนี้เป็นการนำเสนอระเบียบวิธีวิจัย ที่ใช้ในการศึกษาแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งประกอบด้วย การออกแบบการวิจัย การดำเนินการวิจัย ตามลำดับดังต่อไปนี้

1. การออกแบบการวิจัย

การวิจัยแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และเพื่อพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นการศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลางในบริบทสังคมปัจจุบัน จากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงในการสร้างสรรค์ รวมถึงการศึกษาแนวความคิด และองค์ประกอบของสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งต้องมีการศึกษาข้อมูลและกระบวนการปฏิบัติในเชิงลึก โดยส่วนใหญ่ผู้วิจัยต้องศึกษาจากเอกสาร สังเกตการแสดง รวมถึงสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกของการปฏิบัติงานจริง ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ซึ่งประกอบไปด้วย การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกต และการวิเคราะห์เนื้อหา โดยข้อมูลส่วนนี้ จะถูกนำมาเชื่อมโยงบูรณาการ และพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่อธิบายให้เห็นกระบวนการ องค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขของรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

2. พื้นที่ในการวิจัย

เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นที่การแสดงวงโปงลางในภาคอีสาน จึงกำหนดพื้นที่ในการวิจัยเป็นสถาบัน หน่วยงาน ที่จัดการเรียนการสอน หรือมีผลงานเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง หรือคณะบุคคลที่มีส่วนสำคัญในเชิงประวัติพัฒนาการของวงโปงลาง มาตั้งแต่อดีต ในเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น มหาสารคาม ร้อยเอ็ด อุบลราชธานี นครราชสีมา โดยแบ่งเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงพื้นที่ในการศึกษาวิจัย

ลุ่ม	หน่วยงาน
1) วงโปงลางของชาวบ้าน	(1) คณะหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ อ.กุฉินารายณ์ จ.กาฬสินธุ์ (2) คณะหนองสอ อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์ (3) คณะโหวดเสียงทอง อ.โพนทอง จ.ร้อยเอ็ด (4) คณะอุบลสามัคคี อ.เมือง จ.อุบลราชธานี
2) วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป	(1) วิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด (2) วิทยาลัยนาฏศิลป กาฬสินธุ์ (3) วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา
3) วงโปงลางของวิทยาลัยครู	(1) มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี (2) มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี (3) มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
4) วงโปงลางของมหาวิทยาลัย	(1) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม) (2) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตอีสาน จ.ขอนแก่น

3. วิธีการวิจัย

จากวัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้คือ (1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และ (2) เพื่อพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้วิจัยจึงแบ่งการดำเนินการวิจัยออกเป็น 2 ระยะ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การศึกษาระยะที่ 1

เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง เพื่อจะนำมาเป็นข้อมูลสำหรับการพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการศึกษาระยะที่ 2 ต่อไป โดยมีรายละเอียดของการวิจัยดังนี้

3.1.1 การศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง

การศึกษาประวัติความเป็นมาของวงโปงลาง ศึกษาตั้งแต่ ปี พ.ศ.2490 ถึง ปี พ.ศ.2540

3.1.1.1 วิธีการศึกษา ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เก็บข้อมูลโดยการวิเคราะห์เอกสารและการศึกษาข้อมูลภาคสนามจากหน่วยงานที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางคือ คือ (1) ชุมชน (2) วิทยาลัยนาฏศิลป (3) สถาบันราชภัฏ (วิทยาลัยครู) (4) มหาวิทยาลัย เก็บข้อมูลโดยใช้ร่วมกัน 2 วิธี คือ (1) การศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง (2) การสัมภาษณ์ (Interviewing)

3.1.1.2 ผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ผู้รู้ ผู้มีประสบการณ์หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการก่อตั้ง การปรับปรุง การเปลี่ยนแปลง รวมถึงผู้เคยมีส่วนร่วมในการแสดงวงโปงลางทั้ง 4 กลุ่มคือ วงโปงลางของชาวบ้าน, วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป, วงโปงลางของวิทยาลัยครู และวงโปงลางของมหาวิทยาลัย จำนวน 28 คน โดยการอ้างอิงผู้ให้ข้อมูลในการนำเสนอผลการวิจัยจะกำหนดเป็นรหัสแทนด้วยอักษร P ตามด้วยหมายเลข (P1-P28) ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางรายนามผู้ให้ข้อมูลการแสดงวงโปงลาง

รหัส/ชื่อ-นามสกุล	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงวงโปงลาง
P1เมฆ ศรีกำพล	70	ป.4	-สมาชิกวงโปงลางคณะหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูณ อ.กุฉินารายณ์ จ.กาฬสินธุ์
P2นพรัตน์ คำโสภา	55	คบ.	-สมาชิกวงโปงลางคณะคณะหนองสอ อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์
P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์	60	ป.4	-ผู้ก่อตั้งคณะโหวดเสียงทอง อ.โพนทอง จ.ร้อยเอ็ด -ผู้ปรับปรุงโหวดให้เป็นเครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงในวงโปงลางเป็นคนแรก -เป็นครูดนตรีพื้นบ้านคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
P4ธีระ โกมลศรี	75	คบ.	-สมาชิกวงโปงลางคณะอุบลสามัคคี อ.เมือง จ.อุบลราชธานี
P5ธงชัย คำโสภา	62	คบ.ศิลปะ	-ผู้ควบคุมวงโปงลางโรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรค์
P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์	51	ศศ.บ. พัฒนาชุมชม	-นักเรียนนาฏศิลป์รุ่นแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด -อดีตวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์รุ่นแรก
P7ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ	51	ศศ.ม. คีตศิลป์ไทย	-นักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดรุ่นแรก -อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ยุคแรก
P8พรสวรรค์ พรดอนก่อ	47	กำลังศึกษา ศป.ด. การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ -เป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ยุคแรกๆ เป็นนางไหคนที่สองของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รหัส/ชื่อ-นามสกุล	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงวงโปงลาง
			-มีส่วนร่วมในการพัฒนาวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มาโดยตลอด -เป็นอาจารย์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปคนแรกของประเทศไทย
P9พร ยงดี	47	ศป.ม.ดุริยางคศิลป์	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สอนการขับร้องพื้นบ้าน และมีส่วนในการพัฒนาวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมาโดยตลอด
P10พรชัย ศรีสารคาม	85	ศบ.ม.ภาษาไทย	-ผู้ก่อตั้งวงแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม
P11ทินกร อัตไพบูลย์	61	ปร.ด.ดุริยางคศิลป์	-ผู้ก่อตั้งวงโปงลางสังข์เงิน วิทยาลัยครูอุบลราชธานี
P12วีณา วีสเพ็ญ	65	คม.ภาษาไทย	-ผู้ก่อตั้ง ชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง (วงแคน) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม
P13สนอง คลังพระศรี	46	ปร.ด.ดนตรี	-อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล -ผู้ควบคุมวงมหิดลบันเทิงศิลป์
P14ชุมเดช เดชภิมล	59	กำลังศึกษาปร.ด.ดนตรี	-อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม -ผู้ก่อตั้งวงศิลป์อีสาน มมส.
P15พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	62	ศป.ม.นาฏยศิลป์ไทย	-รองศาสตราจารย์สาขานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
P16เรืองชัย นากลาง	55	ศศ.บ.นาฏศิลป์ไทย	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รหัส/ชื่อ-นามสกุล	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงวงโปงลาง
P17ฉวีวรรณ พันธุ	70	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต กิตติมศักดิ์ สาขานาฏยศิลป์ไทย	-ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง หมอลำ
P18ธีระวัฒน์ เจียงคำ	26	-ผู้ควบคุมวงโปงลางลุ่มน้ำเซิน โรงเรียนชุมแพศึกษา จังหวัดขอนแก่น	-สร้างสรรค์การบังตา ยูงคำ ลำเต้ีย บายศรีหลวง ลานคำหอม
P19ก้องพิพัฒน์ กองคำ	35	รม.รัฐศาสตร์	-ผู้ควบคุมวงโปงลาง หนุ่มปริญญาสาวมหาลัย มหาวิทยามหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตอีสาน จังหวัดขอนแก่น
P20กิตติยา ทาธิสา	38	อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	สร้างสรรค์การแสดงชุดนารีศรีอีสาน เอ้ดอกคูณ ฟ้อนแคน ไทพวน อุ่นพระบารมี ฟ้อนไดโนเสาร์ มาลัยข้าวตอก เอิ้นขวัญ ฟ้อนละครผู้ไท
P21สมศักดิ์ บัวบุตร	44	กศ.บ.ดุริยางไทย ปกศ.สูง นาฏศิลป์ไทย	สร้างสรรค์การแสดงศรีจนาศะปุระ ปะเรเร ญัฮกุร เรือมจริญลิญตรวจ กระทบไม้ กระทบสากโคราช
P22ชัยณรงค์ ต้นสุข	38	กำลังศึกษาวัฒนธรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต	-สร้างสรรค์การแสดงขิดไหมไทยอีสาน เต้ยเกี้ยว สาละวัน
P23ชัยนาท มาเพชร	42	ปรด.วัฒนธรรมศาสตร์	-สร้างสรรค์การแสดงลำสาละวัน กลองยาว
P24ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ	57	กศ.ด.พัฒนศึกษาศาสตร์	อาจารย์ที่ปรึกษาชมรมดนตรีนาฏศิลป์พื้นเมือง “วงแคน” มศว.มหาสารคาม -สร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำจำปาศรี ฟ้อนมหาชัย

รหัส/ชื่อ-นามสกุล	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงวงโปงลาง
P25รัตติยา โกมินทรชาติ	35	ศป.ม.นาฏยศิลป์ไทย	-สร้างสรรค์การแสดงชุดสารคามลำเพลินฟ้อนเทิดไท้องค์วิศิษฏศิลปิน
P26พีระพงศ์ เสนไสย	44	ปรด.การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์	-กำกับการแสดงแสงสีเสียง150 ปีมหาสารคาม -ผู้แต่งหนังสือ สายธารการฟ้อนอีสาน
P27กมลวรรณ ศิริใหญ่	40	กศบ.	-สร้างสรรค์การแสดงฟ้อนปลูกป่า ฟ้อนเกี่ยวข้าว ฟ้อนผู้ไทกุดหว้า เซิ้งเก็บผักหวาน เซิ้งกระหยัง ฟ้อนแหย่ไข่มดแดง
P28นิตยา รากแก่น	63	ศศ.ม.กิตติมศักดิ์สาขานาฏศิลป์และการละคร	-นางเอกคณะหมอลำรังสิมันต์ -อาจารย์พิเศษสาขานาฏศิลป์และการละครมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

3.1.1.3 การเก็บรวบรวมข้อมูลและเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ในส่วนของการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ส่วนการลงพื้นที่ภาคสนามผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ โดยผู้วิจัยเป็นผู้สัมภาษณ์เอง เครื่องมือในการรวบรวมข้อมูลคือแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviewing) ที่ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นคำถามเกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง เพื่อให้เข้าใจถึงพัฒนาการ องค์ประกอบ สภาพปัจจุบัน และปัญหาของการแสดงวงโปงลาง

3.1.1.4 การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและบรรยายเชิงคุณภาพ (Qualitative Description) โดยสรุปประเด็นและจัดกลุ่มตามประเด็นการศึกษา ได้แก่ ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง เพื่อให้เข้าใจถึงพัฒนาการ องค์ประกอบ สภาพปัจจุบัน และปัญหาของการแสดงวงโปงลาง

3.1.2 การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

3.1.2.1 วิธีการวิจัย ใช้วิธีการศึกษาเฉพาะกรณี (Case study approach) เก็บข้อมูลโดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ (Interviewing) และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation)

3.1.2.2 ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) หรือ กรณีตัวอย่าง (Information-rich cases) ได้แก่ นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดง นักวิชาการที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์ การเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกโดยอาศัยกลุ่มตัวอย่างบอกต่อ **(Snowball sampling)** โดยเริ่มต้นจากการเลือกผู้ให้ข้อมูลจากประวัติและผลงานที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมา 1 คน จากนั้นจึงขอให้ผู้ให้ข้อมูลคนแรกแนะนำผู้ให้ข้อมูลคนต่อไป ทำเช่นนี้ไปจนกระทั่งได้ข้อมูลบรรลุถึงจุดอิ่มตัว (Saturation) คือการที่ข้อมูลที่ได้มาไม่มีอะไรใหม่ หรือแตกต่างจากที่รวบรวมมาก่อนหน้านี้แล้ว (ชาย โพธิสิตา, 2552) ซึ่งทำให้ได้ผู้ให้ข้อมูลทั้งสิ้น 22 กรณี การอ้างอิงผู้ให้ข้อมูลในการนำเสนอผลการวิจัยจะกำหนดเป็นรหัสแทนด้วยอักษร C ตามด้วยหมายเลข (C1-C22) ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 ตารางรายนามผู้ให้ข้อมูลการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

รหัส	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ตำแหน่ง/หน้าที่	ประสบการณ์
C1ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล	63	ศศ.ม.ภาษาและวรรณคดีไทย	-รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย -ผู้อำนวยการศูนย์ล้านนาศึกษา -อาจารย์ที่ปรึกษาชมรมพื้นบ้านล้านนา	-เขียนตำราวรรณกรรมการแสดง -อดีตรองผู้อำนวยการสำนักวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ -มีส่วนในการสร้างสรรค์การแสดงของชมรมพื้นบ้านล้านนา
C2มาณพ มานะแซม	49	ศศ.ม.ปรัชญา	- ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาขาดนตรีและการแสดง ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ - รองผู้อำนวยการสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่	- ผู้คิดค้น ฟ้อนช้างน้าว ปางช้างแม่สา - กำกับการแสดงและเขียนบทการแสดงเรื่อง วิลังคะขุนกล้าห่มฟ้าเวียงพิงค์ - งานวิจัยการศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายการฟ้อนผีของชาวล้านนา - งานวิจัยการศึกษาพัฒนาการและบริบทที่เกี่ยวข้องของงานนาฏกรรมล้านนาเพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรมล้านนาและเพิ่มคุณค่าทางการท่องเที่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รหัส	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ตำแหน่ง/หน้าที่	ประสบการณ์
				- หนังสือ ศิลปะการละครในเอเชีย - หนังสือ ภูษาอาภรณ์ ฟ้อนผี
C3แววดาว ศิริสุข	39	Dance & Choreography UCLA	-อาจารย์ Institute of South East Asian Affairs	-ศิลปินอิสระ ช่างฟ้อนล้านนา นำเสนอผลงานระดับชาติและนานาชาติ -เต้นประกอบการแสดงละครนานาชาติ The Empty Room -ถ่ายทอดเรื่องราวเชิงสะท้อนสังคมผ่านการฟ้อนรำแบบล้านนาร่วมสมัย ภายใต้แนวคิดล้านนาดรีม, นาฏลักษณ์ลีลา
C4สุธิพันธ์ เหรา	37	ศศ.ม.การจัดการวัฒนธรรม	-อาจารย์พิเศษ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	- สร้างสรรค์การแสดงชุด วิจิตราภรณ์แห่งสายน้ำน่าน
C5เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์	26	ศศ.ม.ภูมิภาคศึกษา	-นักวิชาการ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาเชียงใหม่	-นาฏศิลป์พม่า -สร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนส่วยดอก
C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ	26	กำลังศึกษา กศ.ม.ศิลปะการแสดงศึกษา	-ผู้ควบคุมวงโปงลางลุ่มน้ำเซิน โรงเรียนชุมแพศึกษา จังหวัดขอนแก่น	-สร้างสรรค์การบังตา ยูงคำ ลำเต้ย บายศรีหลวง ลานคำหอม

รหัส	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ตำแหน่ง/หน้าที่	ประสบการณ์
C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ	35	รม.รัฐศาสตร์	-ผู้ควบคุมวงโปงลางหนุ่มปริญญาสาวมหาลัย มหาวิทยามหามกุฏราชวิทยาลัยวิทยาเขตอีสานจังหวัดขอนแก่น	-สร้างสรรค์การแสดงเพื่อการประกวด อาทิ ฟ้อนบูชาพระธาตุ -ชนะเลิศวงโปงลางชิงแชมป์ประเทศไทยถ้วยพระราชทานสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ปี 2558
C8กิติยา ทาธิสา	38	กำลังศึกษา ศศ.ม.นาฏศิลป์ไทย	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงชุดนารีศรีอีสาน เอ้ดอกคูณ ฟ้อนแคนไทพวน อุ่นพระบารมี ฟ้อนไดโนเสาร์ มาลัยข้าวตอก เอิ้นขวัญ ฟ้อนละครผู้ไท
C9เรืองชัย นากลาง	55	ศศ.บ.นาฏศิลป์ไทย	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงเอ้ดอกคูณ สักสุ่มจุ่มปลา ไทพวน
C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ	47	กำลังศึกษา ศป.ด.การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงสาวกาฬสินธุ์ลำเพลินเต้ยหัวโนนตาล เซิ้งกระโซ้ พุทธบูชาพระธาตุยาคู
C11ชัยนาท มาเพชร	42	ปรด.วัฒนธรรมศาสตร์	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	-สร้างสรรค์การแสดงลำสาละวัน กลองยาว

รหัส	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ตำแหน่ง/หน้าที่	ประสบการณ์
			สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	
C12ชัยณรงค์ ต้นสุข	39	กำลังศึกษาวัฒนธรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงขิดไหมไทยอีสาน เต้ยเกี้ยวสาละวัน
C13สมศักดิ์ บัวบุตร	44	กศ.บ.ดุริยางไทย ปกศ.สูงนาฏศิลป์ไทย	-อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงศรีจนาศะปุระ ปะเรเรญัฮกุร เรือมจริญลิญตรวจ กระทบไม้กระทบสากโคราช
C14ฉวีวรรณ พันธุ	70	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์สาขานาฏยศิลป์ไทย	-ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงหมอลำ	-สร้างสรรค์การแสดงฟ้อนแม่บทอีสาน ฟ้อนมโนราเล่นน้ำ ฟ้อนเต้ยเกี้ยว
C15ชุมเดช เดชภิมล	59	กำลังศึกษาปร.ด.ดนตรี	-อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	-ผู้ก่อตั้งวงศิลป์อีสานมหาวิทยาลัยมหาสารคาม --สร้างสรรค์การแสดงหมากกับแก๊บลำเพลิน
C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ	57	กศ.ด.พัฒนศึกษาศาสตร์	-ผู้ช่วยศาสตราจารย์คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น	อาจารย์ที่ปรึกษาชมรมดนตรีนาฏศิลป์พื้นเมือง “วงแคน” มศว.มหาสารคาม -สร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำจำปาศรีฟ้อนมหาชัย

รหัส	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ตำแหน่ง/หน้าที่	ประสบการณ์
C17รัตติยา โกมินทรชาติ	35	ศป.ม. นาฏยศิลป์ไทย	-อาจารย์สาขานาฏยศิลป์พื้นบ้าน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	-สร้างสรรค์การแสดงชุดสารคามลำเพลินฟ้อนเทิดไท้องค์วิศิษฏศิลปิน
C18พีรพงษ์ เสนไสย	44	ปรด.การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	-กำกับการแสดงแสงสีเสียง150 ปี มหาสารคาม -ผู้แต่งหนังสือ สายธารการฟ้อนอีสาน
C19พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	62	ศป.ม. นาฏยศิลป์ไทย	รองศาสตราจารย์ สาขานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี	-สร้างสรรค์การแสดงเซิ้งตำหมากหุ่ง เซิ้งขึ้นหม้อบ้านเชียง -ผู้แต่งหนังสือ แนวคิดประดิษฐ์รำเซิ้ง
C20นิตยา รากแก่น	63	ศศ.ม. กิตติมศักดิ์ สาขานาฏศิลป์และการละคร	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง หมอลำ	-นางเอกคณะหมอลำรังสิมันต์ -อาจารย์พิเศษสาขานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

รหัส	อายุ	การศึกษาสูงสุด	ตำแหน่ง/หน้าที่	ประสบการณ์
C21กมลวรรณ ศิริใหญ่	40	กศบ.	วงหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูณ นักบริหารงานการศึกษา องค์การบริหารส่วนตำบลเหล่าไฮงาม อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์	-สร้างสรรค์การแสดงฟ้อนปลูกป่า ฟ้อนเกี่ยวข้าว ฟ้อนผู้ไทกุดหว้า เซิ้งเก็บผักหวานเซิ้งกระหยัง ฟ้อนแหย่ไข่มดแดง
C22ชัยสิทธ์ สนสุนันนท์	51	ศศ.บ. พัฒนาชุมชม	ครูดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นบ้าน	-สร้างสรรค์การแสดงฟ้อนไทภูเขา เซิ้งครกมอง กั้บแก้บมวยโบราณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.2.3 การเก็บรวบรวมข้อมูลและเครื่องมือในการรวบรวมข้อมูล โดยมีวิธีการเก็บข้อมูล 2 วิธีหลัก คือ (1) การสัมภาษณ์ (Interviewing) นักนาฏยประดิษฐ์หรือนักวิชาการด้านนาฏยประดิษฐ์ โดยเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล คือ แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviewing) ที่ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นคำถาม เกี่ยวกับ แนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ องค์ประกอบที่สำคัญของการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ปัญหาและอุปสรรค ตลอดจนเงื่อนไขต่างๆที่พึงพิจารณาและให้ความสำคัญ (2) การสังเกต(Observation) กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง และผลงานการสร้างสรรค์ จากเวทีการประกวด และการแสดงในโอกาสต่าง ๆ เครื่องมือที่ใช้คือ แบบบันทึกข้อมูลจากการสังเกต

3.1.2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลและบรรยายเชิงคุณภาพ โดยการจำแนกและจัดกลุ่มข้อมูล คือ ข้อมูลด้านแนวคิด กระบวนการ องค์ประกอบ เงื่อนไข ปัญหาและอุปสรรคในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งผลจากการวิจัยในระยะที่หนึ่งนี้ จะนำไปพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการศึกษาระยะที่สองต่อไป

3.2 การศึกษาระยะที่ 2

เป็นการพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ประกอบด้วย

3.2.1 การสังเคราะห์รูปแบบแนวความคิด ด้วยการนำเอาข้อมูลจากการศึกษาระยะที่ 1 นำมาสังเคราะห์เป็นร่างรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ตามกรอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process) คือ (1) ระยะก่อนสร้างงาน (2) ระยะสร้างงาน (3) ระยะหลังสร้างงาน โดยกำหนดองค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบให้ครบถ้วน

3.2.2 การยืนยันรูปแบบแนวความคิด

3.2.2.1 วิธีการวิจัย ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบการสนทนากลุ่ม (Focus group research) (ชาย โพธิสิตา, 2552) โดยการจัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตัดสินหรือวิพากษ์วิจารณ์

ความคิดเห็น และข้อเสนอแนะ รวมทั้งเป็นการยืนยันความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ตามเกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority)

3.2.2.2 ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ โดยอิงจากประสบการณ์และผลงานของผู้ทรงคุณวุฒิ และการได้รับการยอมรับในแวดวงศิลปะการแสดงอีสาน จำนวน 6 คน ใช้วิธีเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางรายนามผู้ทรงคุณวุฒิ

ลำดับ	ชื่อ	ตำแหน่ง	ประสบการณ์
1.	รองศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ	ข้าราชการบำนาญ คณะมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	-ผู้ก่อตั้ง ชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง (วงแคน) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม
2.	อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล	อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	-ผู้ก่อตั้งวงศิลป์อีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม --สร้างสรรค์การแสดงหมากกับแก๊บลำเพลิน
3.	อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	- สร้างสรรค์วงหมากกะโหล่งโปงลาง
4.	อาจารย์พรสวรรค์ พรดอนก่อ	อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เต้ยหัวโนนตาล เซิ้งกระโซ้ พุทธบูชาพระธาตุยาคู
5.	อาจารย์ชัยณรงค์ ต้นสุข	อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	-สร้างสรรค์การแสดงขิดไหมไทยอีสาน เต้ยเกี้ยว สาละวัน
6.	อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์	ศิลปินพื้นบ้าน ผู้ก่อตั้งวงโหวดเสียงทอง	-ผู้ก่อตั้งคณะโหวดเสียงทอง อ.โพนทอง จ.ร้อยเอ็ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	ชื่อ	ตำแหน่ง	ประสบการณ์
			-ผู้ปรับปรุงโหวดให้เป็นเครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงในวงโปงลางเป็นคนแรก

3.2.2.3 การเก็บรวบรวมข้อมูลและเครื่องมือในการรวบรวมข้อมูล ในกระบวนการยืนยันรูปแบบแนวความคิด มีขั้นตอน ดังนี้

1) กำหนดประเด็น ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อ คือ การยืนยันร่างรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยทำการประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยันรูปแบบโดยใช้วิธีการสนทนากลุ่ม พร้อมทั้งเตรียมคำถามที่มีโครงสร้างซึ่งเป็นประเด็นที่จะอภิปรายที่เป็นคำถามปลายเปิด พร้อมทั้งรายการข้อซักถามในแต่ละข้อและวัตถุประสงค์ของการศึกษา ตลอดจนข้อมูลอื่น ๆ ที่จะมีประโยชน์ต่อประเด็นหัวข้อของการจัดประชุมเพื่อยืนยันรูปแบบ

2) การติดต่อนัดหมาย ผู้วิจัยติดต่อนัดหมายผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยัน พร้อมทั้งแจ้งหัวข้อ และวัตถุประสงค์ของการสนทนากลุ่มในครั้งนี้ โดยผู้วิจัยเป็นผู้นำเสนอร่างรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง มีผู้ดำเนินการสนทนา (Modulator) และมีผู้ช่วยผู้ดำเนินการวิจัย 2 คน

3) การดำเนินการ ผู้วิจัยจัดประชุมเพื่อยืนยันรูปแบบในห้องประชุม 2 ชั้น 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ในวันศุกร์ที่ 19 กันยายน 2557 ตั้งแต่เวลา 13:00-16:30 น. เริ่มโดยแนะนำตัวผู้วิจัยและผู้ร่วมประชุมเพื่อยืนยันรูปแบบ หลังจากนั้นเริ่มดำเนินการซักถามและบันทึกข้อมูลด้วยการจดบันทึกและบันทึกภาพและเสียงในระหว่างการดำเนินการ

3.2.2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลและบรรยายเชิงคุณภาพ โดยการถอดบันทึกการสนทนากลุ่ม จำแนกและจัดกลุ่มข้อมูล ตามประเด็นที่พบ นำผลที่ได้มาปรับปรุงรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ให้สมบูรณ์ต่อไป

4. ทฤษฎีการวิจัย

ตารางที่ 5 ตารางแสดงทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	เนื้อหา	นำมาใช้วิเคราะห์
ทฤษฎีทาง สุนทรียศาสตร์	“สุนทรียะ” ซึ่งเป็นเรื่องของความงาม ความไพเราะ ความสุขุมคัมภีรภาพ ความสงบสันติ เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตและรสนิยม (Taste) โดยรสนิยมของคนเราสัมพันธ์กับปัจจัยหลัก 3 ด้าน คือ (1) ประสบการณ์เฉพาะบุคคล (2) ระดับสังคมและเศรษฐกิจ (3) วัฒนธรรมประจำชาติ	สุนทรียศาสตร์
ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทางนาฏยศิลป์	นาฏยศิลป์ คือ รูปแบบที่สำคัญของการเลียนแบบกระบวนการของการอ้างอิงการกระทำ เหตุการณ์และผู้คน โดยผ่านการกระตุ้นของปรากฏการณ์ต่างๆ แต่ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ก็มีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่มีจุดมุ่งหมายตามหน้าที่เพื่อแสดงความงดงามและความคล่องตัว เป็นห้วงจังหวะของท่วงทำนอง ที่มีท่าทาง อยู่ในช่วงเวลาหนึ่งของจังหวะดนตรี นั่นคือดนตรีที่ประกอบอยู่ด้วย	นาฏยศิลป์
ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทางดนตรี	ดนตรีส่วนใหญ่ คือ โน้ตดนตรี อามรณ์และท่วงทำนองของดนตรี ดนตรีจะรองรับความหลากหลายของวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เพื่อเชื่อมโยงพิธีกรรม และ นาฏยศิลป์	ดนตรี

5. การนำเสนอผลการศึกษา

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยจะนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลมาเรียบเรียงและนำเสนอด้วยการบรรยาย ประกอบตารางตามความเหมาะสม

รายละเอียดการดำเนินการวิจัยประกอบด้วยประเด็นที่ต้องการศึกษา ขั้นตอนดำเนินการวิจัย กลุ่มเป้าหมาย เครื่องมือในการวิจัย การวิเคราะห์ผล และผลที่ได้รับ สรุปได้ตามตารางดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 6 สรุปขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

ระยะการวิจัย	ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย	ผู้ให้ข้อมูล/ กลุ่มตัวอย่าง	วิธีการ	วิเคราะห์ผล	ผลที่ได้รับ
ระยะที่ 1	1.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง	ผู้รู้ ผู้มีประสบการณ์หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการก่อตั้ง การปรับปรุง การเปลี่ยนแปลง รวมถึงผู้เคยมีส่วนร่วมในการแสดงวงโปงลางทั้ง 4 กลุ่มคือคือ (1)ชุมชน (2)วิทยาลัยนาฏศิลป์ (3)สถาบันราชภัฏ (วิทยาลัยครู) (4)มหาวิทยาลัย	-การวิเคราะห์เอกสาร -การศึกษาข้อมูลภาคสนาม ด้วยการสัมภาษณ์	การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและบรรยายเชิงคุณภาพ	ได้ข้อมูล ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง
	2.2 ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง	นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดง นักวิชาการที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์	-การสัมภาษณ์ -การสังเกต	การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและบรรยายเชิงคุณภาพ	ได้ข้อมูลกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์
2. ระยะที่ 2	2.1 การสังเคราะห์รูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)		-การสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ	สังเคราะห์จัดลำดับและความสัมพันธ์ของข้อมูลจากการศึกษาระยะที่ 1 ตามกรอบของ	ได้ร่างรูปแบบแนวความคิดมีองค์ประกอบความสัมพันธ์ระหว่าง

ระยะการวิจัย	ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย	ผู้ให้ข้อมูล/ กลุ่มตัวอย่าง	วิธีการ	วิเคราะห์ผล	ผลที่ได้รับ
				กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process)	องค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบ
	2.2 การยืนยันรูปแบบแนวความคิด	ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่มีประวัติและผลงานได้รับการยอมรับในแวดวงศิลปะการแสดงอีสาน จำนวน 6 คน	-การสนทนากลุ่ม (Focus group research)	การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและบรรยายเชิงคุณภาพ	ได้รูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่สมบูรณ์

บทที่ 4

ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง

การวิจัยเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งมีวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 คือ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง อันจะนำไปสู่ความเข้าใจเกี่ยวกับคุณลักษณะเฉพาะของการแสดงวงโปงลางเพื่อเป็นพื้นฐานสำคัญของการพัฒนากรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางต่อไป ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงวงโปงลางและการศึกษาข้อมูลภาคสนามจากหน่วยงานที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางคือ คือ (1) ชุมชน (2) วิทยาลัยนาฏศิลป (3) สถาบันราชภัฏ (วิทยาลัยครู) (4) มหาวิทยาลัย มีผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ผู้รู้ ผู้มีประสบการณ์หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการก่อตั้ง การปรับปรุง การเปลี่ยนแปลง รวมถึงผู้เคยมีส่วนร่วมในการแสดงวงโปงลางทั้ง 4 กลุ่มคือ (1) วงโปงลางของชาวบ้าน (2) วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป (3) วงโปงลางของวิทยาลัยครู และ (4) วงโปงลางของมหาวิทยาลัย จำนวน 17 คน (การอ้างอิงผู้ให้ข้อมูลในการนำเสนอผลการวิจัยจะกำหนดเป็นรหัสแทนด้วยอักษร P ตามด้วยหมายเลข (P1-P28) รายละเอียดเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลหลักดังปรากฏอยู่ในบทที่ 3 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ (1) รายละเอียดเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลหลัก (2) ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง (3) นาฏยประดิษฐ์ที่ปรากฏในวงโปงลาง และ (4) สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงโปงลาง ผลการวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละส่วนมีรายละเอียดดังนี้

1. รายละเอียดเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลหลัก

ผู้ให้ข้อมูลจำนวน 28 คน แบ่งเป็นชาย 19 คน หญิง 9 คน ในจำนวนนี้มีอายุระหว่าง 26-40 ปี 6 คน อายุระหว่าง 42-59 ปี 12 คน อายุระหว่าง 60-65 ปี 6 คน อายุระหว่าง 70-75 ปี 3 คน และผู้ให้ข้อมูลที่มีอายุมากที่สุดคือ 85 ปี 1 คน ผู้ให้ข้อมูลจบการศึกษาระดับปริญญาตรี 7 คน จบการศึกษาระดับปริญญาโท 7 คน ปริญญาเอก 5 คน กำลังศึกษาต่อระดับปริญญาโท 2 คน กำลังศึกษาต่อระดับปริญญาเอก 3 คน และจบการศึกษาระดับประถมศึกษา 2 คน มหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ 1 คน และดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ 1 คน สาขาวิชาที่ผู้ให้ข้อมูลจบการศึกษาหรือกำลังศึกษาต่อ เช่น ครุศาสตร์ ศึกษาศาสตร์ บริหารการศึกษา ศิลปศึกษา พัฒนาชุมชน พัฒนศึกษา รัฐศาสตร์ ไทยคดี

ศึกษา การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ ดุริยางคศิลป์ ภาษาไทย ดนตรี นาฏยศิลป์ไทย นาฏศิลป์และการละคร ศิลปะการแสดงศึกษา

ด้านตำแหน่งหน้าที่ของผู้ให้ข้อมูลจำแนกได้เป็น (1) อาจารย์และนักวิชาการในมหาวิทยาลัย (P11ทินกร อัตไพบูลย์, P12วีณา วีสเพ็ญ, P13สนอง คลังพระศรี, P14ชุมเดช เดชภิมล, P24ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ, P25รัตติยา โกมินทรชาติ, P26พีระพงศ์ เสนไสย) (2) ครู อาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป(P7ริวรรณ แก้วเพ็งกรอ, P8พรสวรรค์ พรดอนก่อ, P9พร ยงดี, P16เรืองชัย นากลาง, P20กิตติยา ทาธิสา, P21สมศักดิ์ บัวบุตร, P22ชัยณรงค์ ต้นสุข, P23ชัยนาท มาเพชร) (3) ครูสอนดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน (นพรัตน์ คำโสภาP2, ชัยสิทธ์ สนสุนันท์P6, P18ธีระวัฒน์ เจียงคำ, P19ก้องพิพัฒน์ กองคำ) (4) ศิลปินแห่งชาติ (P17ฉวีวรรณ พันธุ, P28นิตยา รากแก่น) และ (5) อื่นๆ เช่น อาชีพอิสระ เกษตรกร ข้าราชการบำนาญ (P1เมฆ ศรีกำพล, P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, P4ธีระ โกมลศรี, P5ธงชัย คำโสภา, P10พรชัย ศรีสารคาม, P15พจน์มาลย์ สมรรคบุตร, P27กมลวรรณ ศิริใหญ่)

ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดมีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสดงวงโปงลาง หลายคนเคยเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงดนตรีโปงลางในยุคแรกๆ (พ.ศ.2516-พ.ศ.2523) (P1เมฆ ศรีกำพล, P2นพรัตน์ คำโสภา, P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์,P4ธีระ โกมลศรี, P10พรชัย ศรีสารคาม) เป็นนักศึกษารุ่นแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน (P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์, P7ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ) เป็นอาจารย์ผู้ควบคุมวงดนตรีและนาฏยศิลป์ของมหาวิทยาลัย (P11ทินกร อัตไพบูลย์, P12วีณา วีสเพ็ญ, P13สนอง คลังพระศรี) ผู้ให้ข้อมูลบางคนเมื่อจบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปแล้วยังได้ทำงานต่อในตำแหน่งอาจารย์สอนการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปอย่างเป็นทางการคนแรกจนถึงปัจจุบัน (P8พรสวรรค์ พรดอนก่อ)อาจกล่าวได้ว่าผู้ให้ข้อมูลเกือบทั้งหมดมีประสบการณ์โดยตรงได้รับรู้พัฒนาการของวงโปงลาง มีส่วนสำคัญในการปรับปรุงพัฒนาการแสดงวงโปงลางมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้ให้ข้อมูลนาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลางมีประสบการณ์ในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานการฟ้อนอีสานในวงโปงลางหลายกลุ่มด้วยกัน อาทิ กลุ่มวิทยาลัยนาฏศิลป (P7ริวรรณ แก้วเพ็งกรอ, P9พร ยงดี, P16เรืองชัย นากลาง, P20กิตติยา ทาธิสา, P21สมศักดิ์ บัวบุตร, P22ชัยณรงค์ ต้นสุข, P23ชัยนาท มาเพชร) กลุ่มมหาวิทยาลัย (P12วีณา วีสเพ็ญ, P14ชุมเดช เดชภิมล, P15พจน์มาลย์ สมรรคบุตร, P24ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ, P25รัตติยา โกมินทรชาติ, P26พีระพงศ์ เสนไสย) กลุ่มผู้ควบคุมวงดนตรี (P2นพรัตน์ คำโสภา, P5ธงชัย คำโสภา,

P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์, P18ธีระวัฒน์ เจียงคำ, P19ก้องพิพัฒน์ กองคำ) กลุ่มศิลปินแห่งชาติ (P17ฉวีวรรณ พันธุ, P28นิตยา รากแก่น) และนักแสดงในวงโปงลาง (P27กมลวรรณ ศิริใหญ่) การวิจัยครั้งนี้จึงประมวลประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง ในเชิงประวัติศาสตร์คำบอกเล่า (Oral History) เป็นหลัก ประกอบการค้นคว้าจากเอกสารเพิ่มเติม

2. ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง

การศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง จากเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล สามารถสรุปพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางได้เป็น 3 ระยะ ดังนี้

2.1 พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อนพ.ศ.2511)

วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในรูปแบบที่รู้จักกันแพร่หลายว่า “วงโปงลาง” นั้น เป็นสิ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นในสังคมอีสานเมื่อราว พ.ศ. 2510 ก่อนหน้านั้นเป็นแต่เพียงการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆมาประสมวง เล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น ยังไม่มีโปงลาง โหวด และการจัดการแสดงดังรูปแบบที่เห็นในปัจจุบัน

ในวรรณกรรมหลายชิ้นกล่าวในทำนองเดียวกันว่า โปงลางเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของอีสานเหนือ มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่น เช่น หมากกลิ้งกล่อม/มะกิ้งก่อม เกราะลอ/หมากกะลอ/หมากกอลอ หมากเต่อเติ่น/หมากเตอะเติ่น/หมากเติดเติ่ง สำหรับที่มาของ “โปงลาง” นั้นมีข้อสันนิษฐานหลายแนวคิด คือ (บัวรอง พลศักดิ์, 2542 ; สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550 ; ชญานิศา จิรสินธิปก, 2553)

1) โปงลางมีที่มาจากแรงบันดาลใจในการเลียนเสียงของโปงสำริดที่แขวนอยู่บนคอวัวต่าง (วัวเทียมเกวียน)ในขบวนบรรทุกสินค้าของพ่อค้าชาวอีสาน ขณะที่วัวเดินโปงจะแกว่งไปตามจังหวะการเดินเกิดเสียงดังโปง-โปงเป็นทำนอง ต่อมาจึงมีผู้หาวัสดุอื่นมาเลียนเสียงโปงลางกลายเป็นเครื่องดนตรี ภายหลังจึงมีการนำไม้มะหาดมาทำเป็นลูกตีแทนเสียงโปงลาง เพราะเสียงก้องกังวานของไม้มะหาดมีความใกล้เคียงกับเสียงโปงลางแขวนคอวัวต่าง (วัวเทียมเกวียน) มากที่สุด

2) โปงลางมีที่มาจาก “เกราะลอ” ซึ่งเครื่องมือที่ใช้ตีให้เกิดเสียงดังสำหรับขับไล่สัตว์ร้ายหรือไล่สัตว์ที่มากินข้าวหรือพืชที่ปลูกไว้ หรือใช้ตีแจ้งสัญญาณอันตรายได้อีกด้วย เช่น เมื่อเกิดเจ็บป่วยกะทันหัน หรือมีโจรมาบุกรุกขโมยปล้นจี้ เกราะลอมีทั้งที่ทำด้วยลำไม้ไผ่ปล้องเดียวเจาะรู 1 ด้านตามทางยาว และแบบที่ทำด้วยท่อนไม้ขนาดประมาณเท่าลำแขน ผูกเชือกแขวนไว้ที่กระท่อมหัวไร่ปลาย

นา (เถียงนา) จากเสียงเกราะที่ชาวนาชาวไร่เคาะยามเช้าเย็น เป็นเสียงต่าง ๆ กัน สูงบ้างต่ำบ้าง ต่อมาจึงมีผู้นำเกราะลอต่างขนาด 3-5 ลูกมาร้อยเชือก หรือเถาวัลย์เรียงกันเป็นผืน เมื่อตีเกิดเสียงที่แตกต่างกัน กลายเป็นเครื่องดนตรีของเด็กเลี้ยงควาย หรือชาวนาตีเล่น

3) โปงลางที่เกิดจากท้าวพรหมโคตร ซึ่งอพยพมาจากประเทศลาว ได้ริเริ่มนำเกราะลอที่ทำจากไม้หมากเลื่อม มีเสียงกังวานต่างกัน 6 ท่อน มาร้อยเป็นผืน แล้วตีเป็นทำนองง่ายๆ ต่อมาท้าวพรหมโคตร ได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านกลางหมื่น อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และได้ถ่ายทอดการตีเกราะลอให้แก่นายปาน นายปานได้เพิ่มจำนวนเกราะลอ จาก 6 ลูก เป็น 9 ลูก มี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา นายปานได้ถ่ายทอดการทำและตีเกาะลอให้น้องชายคือ นายขาน ซึ่งต่อมาได้ถ่ายทอดการทำเกราะลอและการตี ต่อให้ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ในช่วงปี 2502 นายเปลื้องได้ทำเกราะลอ 12 และ 13 ลูก โดยเพิ่มเสียงจาก 5 เสียงเป็น 6 เสียง คือ เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา พร้อมทั้งเปลี่ยนชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้จาก “เกราะลอ” มาเป็น “โปงลาง” และมาตีในหมู่บ้านเป็นคนแรก นัยว่าเป็นการแก้เคล็ด เพราะในอดีตชาวบ้านถือว่าเกราะลอใช้ตีเมื่อมีเหตุร้าย หรือไล่สัตว์ ตีได้เฉพาะในท้องไร่ปลายนาห้ามนำเข้ามาตีในหมู่บ้าน การเปลี่ยนชื่อ รูปลักษณ์และเสียง ทำให้โปงลางสามารถนำมาเล่นผสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ คือ ซุง(พิณ) แคน ซอ ถือเป็นของแปลกใหม่ในสมัยนั้น

จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลถึงกำเนิดของเครื่องดนตรีโปงลาง จนนำมาผสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานชนิดอื่นๆนั้น ผู้ให้ข้อมูลบางคนกล่าวแย้งข้อสันนิษฐานที่ว่าโปงลางมีต้นกำเนิดจากเสียงโปงผูกคอวัวต่างว่า ก่อนที่จะมีเครื่องดนตรีที่ชื่อ “โปงลาง”นั้น ก็มีลายแคนที่เรียกว่า “ลายโปงลาง” มาก่อนแล้ว โดยมีเสียงซ้าสลับเร็ว อุปมาเหมือนเสียงของโปงลางวัวต่างตัวหน้าและตัวหลังสลับกัน เมื่อขึ้นที่สูงหรือลงที่ต่ำหรือที่ขรุขระ วัวเดินไม่สะดวก การโยกตัวไม่สม่ำเสมอ เสียงโปงก็ดังขึ้นอีกจังหวะหนึ่ง คือตอนขึ้นเสียงจะช้า ตอนลงเสียงจะถี่เร็ว ถี่บ้างช้าบ้าง ค่อยบ้างดังบ้างสลับกันไป บางครั้งเรียกลายต้อนวัวขึ้นภู(ลายแปลว่าเพลง) ต้อนวัวข้ามนา ไล่วัวขึ้นภู เป็นต้น ดังนั้นการที่บอกว่าโปงลางสร้างขึ้นเพื่อเลียนเสียงโปงผูกคอวัวต่างนั้นจึงไม่น่าจะใช่ เพียงแต่โปงลางก็ใช้สำหรับบรรเลง “ลายโปงลาง” เช่นเดียวกับแคน ซึ่งลายโปงลาง ที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีโปงลางนั้นก็เพิ่งเกิดขึ้นในภายหลัง ไม่ได้มีมาแต่เดิมเหมือนลายโปงลางที่บรรเลงโดยแคนแต่อย่างใด (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์, P13สนอง คลังพระศรี) ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งกล่าวว่า “จริงๆก็รู้มันไม่ได้มีชื่อโปงลาง แต่มันเป็นภาษาไทยมันมีการกลายความหมายย้ายที่ จากชื่อลาย กลายเป็นชื่อเครื่องดนตรี ลายโปงลางมีมาตั้งแต่บรรพกาลอยู่ในแคน เป่าแคนลายโปงลาง มันก็เล่นไปได้เพราะลายไม่มีหัวมีหาง เล่นหลายครั้งก็ได้ ครั้งเดียวก็ได้ เล่นซ้ำก็ได้ ลักษณะเด่นของลายซึ่งมีความวุ่นวายสับสน ทำ

ให้ต้องมีนักดนตรีรุ่นอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มาประดิษฐ์เพื่อตัดเป็นตอน ๆ เพื่อให้คนศึกษาได้ง่าย” (P14ชุมเดช เดชภิมล)

สำหรับแนวคิดเรื่องที่มาของโปงลางที่ผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่เห็นตรงกันคือ โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่เดิม ไม่มีใครทราบว่าผู้ใดเป็นคนประดิษฐ์คิดค้นเป็นคนแรก และปรากฏในแถบจังหวัดร้อยเอ็ด มุกดาหาร กาฬสินธุ์ โดยมีชื่อเรียกต่างกันตามแต่ละท้องถิ่น คือ (1) “หมากกลิ้งกล่อม” นิยมเรียกเขตจังหวัดมุกดาหาร และเขตอำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ (2) “หมากเติดเติ่น” นิยมเรียกในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด หรือ “หมากเตอะเติ่น” นิยมเรียกในเขตอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ (3) “หมากเกราะลอ” นิยมเรียกในเขตอำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ (บุษกร สำโรงทองและคณะ 2548) สอดคล้องกับผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (P10พรชัย ศรีสารคาม) ที่อธิบายว่า “การเรียกชื่อบางพื้นที่ก็ไม่ได้เรียกเหมือนกัน เช่น ผู้ไทคำม่วง เรียก หมากกะเลิง อำเภอหนองกุงศรี เรียกหมากเติ๋ดเติ่ง ทางอุบล อำเภอเขมราฐเรียก หมากกิ้งก่อม” และผู้ให้ข้อมูลที่อายุ 70 ปีคนหนึ่ง (P1เมฆ ศรีกำพล) ยืนยันว่าตั้งแต่จำความได้ก็เห็นเครื่องดนตรีชนิดนี้แล้ว และมีมาตั้งแต่รุ่นพ่อรุ่นปู่ของตน ชาวผู้ไทในอำเภอเขาวง เรียกว่า“หมากกิ้งก่อม” (หมากกลิ้งกล่อม) ส่วนผู้ให้ข้อมูลซึ่งเคยลงภาคสนามในแถบจังหวัดร้อยเอ็ดก็พบว่ามีเครื่องดนตรีนี้เช่นกัน โดยมีคนเฒ่าคนแก่อายุร้อยปียืนยันว่าตั้งแต่เกิดมาก็เห็น หมากเตอะเติ่นแล้ว แต่เป็นเครื่องดนตรีของเด็กเลี้ยงควาย หรือชาวนา แขวนไว้ตามเถียงนา(เถียงนาแปลว่าที่พักผ่อนที่ปลูกสร้างไว้บริเวณนาของตน) ไม่ได้นำมาเล่นกับวงดนตรีเหมือนปัจจุบัน (P14ชุมเดช เดชภิมล) เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่งระบุว่า “ทางร้อยเอ็ดนี่เล่นมาตั้งแต่คุณปู่คุณย่าคุณทวดไปเลี้ยงควายเขาก็ไปทำเอาไว้ตามหัวนาต่างๆก็ไปเคาะไปตี” (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์)

ในประเด็นที่ว่าผู้ใดเป็นต้นคิดประดิษฐ์สร้างโปงลางนั้น แม้จะมีตำนานบอกเล่าว่าท้าวพรหมโคตร เป็นต้นกำเนิด แต่จากคำให้สัมภาษณ์ของนายเปลื้อง ฉายรัศมี เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของโปงลาง ในวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2541 (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2544) กลับไม่ได้กล่าวถึงชื่อของท้าวพรหมโคตรเลย โดยนายเปลื้องเล่าว่า “ได้เรียนรู้วิธีการทำกอลอ วิธีการบรรเลง ได้เรียนกับนายปาน ซึ่งเป็นคนบ้านม่วง บ้านนา ซึ่งเป็นบ้านเกิด ในช่วงที่ผมเรียนนั้นอายุของนายปานได้ 84 ปี และตัวกระผมอายุได้ 12 ปี ผมก็ได้เรียนการตี หรือการบรรเลงกอลอ กับนายปานเรื่อยมา ต่อมานายปานเสียชีวิตเมื่ออายุได้ราว ๆ 87 หรือ 88 ปี ผมจึงได้ไปฝึกต่อกับนายขาน ซึ่งเป็นลูกชายของนายปานอีกทอดหนึ่ง”

จากการศึกษาพบว่าเริ่มมีการนำหมากเกราะลอ หรือหมากเตอะเติ่นเข้ามาประสมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น พิณ แคน ซอ กลอง ในช่วงพ.ศ. 2490 หรือต้นทศวรรษที่ 2500 โดยบรรเลงเพื่อความรื่นเริงกันภายในท้องถิ่นไม่แพร่หลาย อย่างไรก็ดีผู้ให้ข้อมูลทุกคนยอมรับตรงกันว่าโปงลางมีพัฒนาการจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาสู่การประสมวงที่ชัดเจนเมื่อ นายเปลื้อง ฉายรัศมี พัฒนาหมากกลิ้งกล่อม จาก 6 ลูก เป็น 9 ลูก เป็น 12 และ 13 ลูกตามลำดับนายเปลื้อง ฉายรัศมี เล่าถึงเรื่องนี้ว่า “ผมจึงมาคิดว่า กอลอ ตัวนี้ทำไมจึงมีแค่ 6 ลูก จะทำให้มี 9 ลูก ก็คงจะทำได้ จึงพัฒนาทำเพิ่มขึ้นมาอีก เป็น 9 ลูก จึงได้พัฒนาขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2498 ได้เปลี่ยนแนวความคิดใหม่ ปี พ.ศ.2498-2499 เข้าปี 2500 ได้เปลี่ยนมาใช้ไม้มะหาด โดยไปหาผู้ใหญ่สง ถามว่าเอาไม้อะไรตีเกราะผู้ใหญ่บ้าน ท่านบอกว่าไม้มะหาด และยังมีอยู่ท่อนหนึ่งลองเอาไปทำกอลอดูซิ ตั้งแต่นั้นพวกผมก็ได้ทำกอลอขึ้นอีก โดยใช้ไม้มะหาด แต่ไม่ได้ใช้ชื่อว่า กอลอ ผมมาเปลี่ยนชื่อเป็น “โปงลาง” พ.ศ.2502 หลังจากนั้นก็ทำและเปลี่ยนชื่อ แล้วก็ไปบวงสรวงที่ดอนเจ้าปู่ ว่าลูกหลานจะเอากอลอตัวนี้เข้าไปตีในหมู่บ้าน และจะไม่เรียกว่า กอลอ และลูกหลานจะเปลี่ยนชื่อเป็น โปงลาง และใช้ไม้มะหาดเป็นไม้ที่ทำ มีเสียงที่ไพเราะและดังกังวานให้แก่ลูกหลานจะได้สืบทอดต่อไป ถ้าทำดีก็ขอให้มีคนนิยมชมชอบ ถ้าทำไม่ดีก็ขอให้มีอันเป็นไป”

ในช่วงครึ่งแรกของทศวรรษที่ 2500 ราวปี พ.ศ.2502-2505 กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดกาฬสินธุ์ก็เริ่มมีการรวมกันเป็นวงเพื่อแสดงในงาน ในการแสดงก็จะมี แคน 1 โปงลาง 1 กลอง 1 ไม่มีฟ้อนรำ ไม่มีขับร้อง และเริ่มมีการว่าจ้างเกิดขึ้น เช่น กลุ่มของนายเปลื้อง ฉายรัศมี นำวงดนตรีไปแสดงในงานฉลองอุปสมบทและงานอื่นๆในตำบลใกล้เคียง จนเริ่มเป็นที่รู้จักจากภายนอกชุมชนมากขึ้น (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550)

ภาพที่ 2 นายเปลื้อง ฉายรัศมี (ขาวมือ) ขณะบรรเลงโปงลาง

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์พงค์ธร พันธุ์ผาด

2.2 พัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518)

หลังจากการนำเอาหมากเตอะเติ่นหรือหมากกะลอ จากท้องไร่ปลายนา มาประสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่นๆ เช่น พิณ แคน ซอ จนทำให้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านรูปแบบใหม่ นอกเหนือจากวงแคน วงหมอลำ ที่มีอยู่เดิม ในช่วงทศวรรษที่ 2510 ถือเป็นช่วงเวลาที่วงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีหมากเตอะเติ่นหรือหมากะลอหรือโปงลางมาประสมวง เกิดขึ้นในหลายชุมชน เช่น วงของชาวบ้านอำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ นำโดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี (2511) วงของชาวบ้านอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด นำโดยนายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ (2511) และวงของชาวบ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ นำโดยนายอลงกต คำโสภา(2516) เป็นต้น (P2นพรัตน์ คำโสภา, P3 ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์) โดยในระยะแรกนี้ยังไม่มีการเรียกขานวงดนตรีพื้นบ้านที่มีหมากเตอะเติ่นหรือหมากกะลอมาผสมวง ว่า “วงโปงลาง” อย่างชัดเจน เพียงแต่เรียกกันว่า “วงดนตรีพื้นเมืองอีสาน” , “วงพื้นบ้าน” หรือเรียกตามจุดเด่นของเครื่องดนตรี เช่น วงแคน วงพิณแคน วงโหวด ดังที่ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งอธิบายว่า “ทีนี้ข้อจำกัดที่ติดกับเรื่องวงโปงลาง จริงๆแล้วมันมันเริ่มไม่ได้เกิดเป็นวงโปงลาง มันเพียงแต่ว่าผู้เล่นในวงนั้นมีความปรารถนาเครื่องดนตรีชิ้นไหน สมมติว่า

บางวง แคนเขาเก่ง สมบัติ สิมหล้า(หมอแคนชาวมหาสารคามที่มีชื่อเสียง) อย่างนี้เขาเรียกวงแคน วงพื้นบ้าน เป็นวงแคน ก็ได้นะครับ บางคนก็อาจจะวงพิณแคนอย่างนี้ อย่างผมถนัดทางโหวดผมก็เรียกว่า วงโหวด” (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์)

จุดเปลี่ยนสำคัญอีกช่วงหนึ่งของพัฒนาการวงโปงลางก็คือ เมื่อวงของชาวบ้านได้รับการสนับสนุนจากทางภาครัฐ จนทำให้เกิดการรู้จักวงดนตรีลักษณะนี้อย่างแพร่หลายมากขึ้น โดยในช่วงต้นทศวรรษที่ 2510 วงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มนายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ไปแสดงในงานเฉลิมพระชนมพรรษา 5 ธันวามหาราช ที่ทางจังหวัดกาฬสินธุ์จัดขึ้น การแสดงดนตรีโปงลางครั้งนั้นได้รับความสนใจจากผู้ชมเป็นจำนวนมาก เพราะเป็นของแปลกใหม่ นายประชุม อินทรตุล ป่าไม้อำเภอยางตลาดในขณะนั้น ซึ่งนำวงดนตรีสากลมาร่วมบรรเลงประกอบลีลาศ ได้ชมและเกิดความประทับใจ จึงชักชวนให้นายเปลื้อง ไปร่วมงานด้วยโดยฝากให้เข้าทำงานที่โรงเลื่อยยางตลาด และสนับสนุนและตั้งดนตรีพื้นบ้านขึ้น ชื่อว่าวงโปงลางกาฬสินธุ์

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเอง กลุ่มนักดนตรีในท้องถิ่นอื่นๆก็คงเริ่มมีการรวมวง และออกแสดงภายนอกด้วยเช่นกัน เพียงแต่ในขณะนั้นไม่ได้เรียกชื่อว่า “วงโปงลาง” อย่างเช่นที่รู้จักกันในปัจจุบัน มีเพียงวงของกลุ่มนายเปลื้อง ฉายรัศมี ที่ใช้คำว่า คณะโปงลางกาฬสินธุ์ โดยนายเปลื้อง เล่าว่า “หลังจากนั้นมา ผมก็ไปตั้งวงอยู่เขื่อนลำปาว ตั้งชื่อว่า วงโปงลางโสมพะมิตกาฬสินธุ์ แต่ชื่อวงเป็นชื่อของท่านเจ้าเมืองกาฬสินธุ์ จึงเปลี่ยนชื่อมาเป็น วงโปงลางเมืองกาฬสินธุ์ ผู้ควบคุมคือ คุณประชุม อินทรตุล คนเดิมนี่ละ” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2544) เนื่องจากวงนี้ได้รับการสนับสนุนจากทางภาครัฐ จึงทำให้มีโอกาสเดินทางไปแสดงดนตรีหลายแห่ง รวมทั้งมีโอกาสบันทึกแถบเสียงจำหน่าย จึงอาจทำให้คนภายนอกรู้จักวงดนตรีพื้นบ้านที่มีโปงลางเป็นเครื่องดนตรีเด่นนี้ว่า “วงโปงลาง” ไปโดยปริยาย

ภาพที่ 3 แถบบันทึกเสียงดนตรีพื้นเมืองภาคอีสาน (โปงลาง) คณะโปงลาง กาฬสินธุ์

ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีส่วนในการก่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้านของชาวบ้านอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์) เล่าว่า “หลังจากนั้นมาพัฒนาเป็นวงเสร็จเรียบร้อย บังเอิญมีทางกาฬสินธุ์โผล่มาเหมือนกัน กาฬสินธุ์ก็ได้แก่วงท่านประชุม [อินทรตุล] กับวงท่านอาจารย์อลงกต คำโสภา คือผมได้สัมผัสและคุ้นเคยทั้งสองด้าน และท่านอลงกต เล่นแต่ท่านไม่ได้นำเสนอในเรื่องของแผ่นเสียง พอทำทีหลังวงท่านประชุม ก็ทำให้พวกเราพวกร้อยเอ็ดที่เล่นอยู่แล้วเกิดฮึกเหิมขึ้นมาว่ามันเพราะจริงๆเครื่องดนตรีชนิดนี้ แต่เขาไม่ได้เรียกหมากเตอะเตินเหมือนเรา เขาเรียกโปงลาง หลังๆก็ได้ศึกษาสัมผัสกันแล้วมันเป็นชื่อที่เรียกกันมา ท่านก็บอกว่ามีการพัฒนาเหมือนกัน” ผู้ให้ข้อมูลคนเดียวกันนี้ยังเล่าถึงการพัฒนาเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “แต่ก่อนมันเป็นดนตรีห้าเสียง ท่านเปลื้องท่านประดิษฐ์ขึ้นมาเป็นหกเสียงมันก็เป็นเอกลักษณ์ของท่านและก็ตั้งชื่อเป็นหมากโปงลาง ทีนี้ท่านเปลื้องเอามาหกเสียง ผมแพ้ไม่ได้แล้วผมพัฒนามาเป็นเจ็ดเสียงมีผู้มาทำวิจัย ทำวิจัยเรื่องโปงลางเจ็ดเสียงประโยชน์ในการใช้งานคือเขาจะไปเล่นเพลงร่วมสมัย และก็มีบริษัทแกรมมี่เสนอให้ทำเป็นเทปเสียงให้เขา อันนี้ก็คือเส้นทางของการพัฒนาในวงดนตรีพื้นบ้าน”

ในช่วง พ.ศ.2511-2518 ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่วงโปงลางมีพัฒนาการหลายอย่าง กล่าวคือราวปีพ.ศ.2515 นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำไหสองใบที่ขึงปากด้วยยาง เมื่อดีดแล้วให้เสียงทุ้มคล้ายเสียงเบส เรียกว่าไหซอง เข้ามาผสมวง ในช่วงเวลานั้นวงโปงลางกาฬสินธุ์ ของสำนักงานป่าไม้กาฬสินธุ์มีเครื่องดนตรีคือ โปงลาง พิณโปร่ง แคน ซอที่ทำจากแกลลอนน้ำมัน มีเครื่องตีประกอบจังหวะคือ กลองหาง กลองติ้ง ฉาบ ไหซอง กั๊บแก๊บ ในระยะเวลาใกล้เคียงกัน นายทรงศักดิ์ ประทุม

สินธุ์ ได้ปรับปรุงโหวด ซึ่งเป็นเครื่องเล่นของเด็กเลี้ยงควายตามท้องไร่ท้องนา ให้สามารถนำมาเป็นเครื่องเป่าประกอบการบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านของชาวบ้านอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด ในปี 2514 และต่อมาได้ตั้งชื่อวงนี้ว่า “วงโหวดเสียงทอง” โดยหยิบเอาเครื่องดนตรีที่เป็นจุดเด่นของวงมาตั้งเป็นชื่อวง เช่นเดียวกับวงดนตรีลูกทุ่งที่มีชื่อว่า “วงเพชรพิณทอง” ต่อมาในปีพ.ศ. 2518 วงโหวดเสียงทองได้เข้าร่วมประกวดวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่จังหวัดสกลนคร และได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ทำให้ชื่อเสียงของวงและเครื่องดนตรีชนิดใหม่นี้เริ่มเป็นที่รู้จักของคนในวงกว้างมากยิ่งขึ้น (เชิดศักดิ์ ฉายถวิล, 2549) ผู้ให้ข้อมูลซึ่งก่อตั้งวงโหวดเสียงทอง (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์) อธิบายว่า “หลังจากที่ได้ตั้งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านมา ทางอำเภอก็ได้สนับสนุนส่งเสริมมาโดยตลอด โดยให้เป็นตัวแทนของจังหวัดไปแสดงต่อหน้าพระที่นั่งพระตำหนักภูพานราชนิเวศน์ ในช่วงนั้นที่ตั้งเป็นวงก็ได้มีชื่อวงว่า วงโหวด ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ พิณ แคน โปงลาง โหวด กลอง และเครื่องดนตรีที่ได้นำเข้ามาทีหลังคือ ซอ โหวดเป็นเครื่องดนตรีที่ใหม่เกิดในช่วงหลัง วงโหวดจึงมีชื่อต่อท้าย ด้วยคำว่า เสียงทองเพชรส่งเสริม ซึ่งในช่วงนั้นนายอำเภอถนอม ส่งเสริมเป็นหัวหน้าวงจึงนำนามสกุลของท่านมาต่อท้าย พอหลังจากนั้นได้ไปเผยแพร่ทางโทรทัศน์ ช่อง 11 ในยุคนั้น และมีวงเพชรพิณทองไปแสดงด้วย เมื่อออกอากาศแล้วยิ่งทำให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น

ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาโหวดและนำมาร่วมบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน หรือที่รู้จักกันในปัจจุบันว่าวงโปงลาง เล่าถึงพัฒนาการในช่วงนี้ว่า “ก็มีการพัฒนาโหวดขึ้นมาเรียบเรียงแต่งเสียงให้เป็นรูปแบบมาตรฐานและมาบรรเลง ใช้วิธีนำทำนองมาจากเสียงแคนบ้าง ทำนองจากเสียงหมอลำบ้าง เสียงสรภัญญะบ้าง และก็เพลงลูกทุ่งเพลงลูกกรุงแล้วแต่ชอบโดยแรกๆก็ไม่ค่อยจะมีรูปแบบเท่าไหร่ ก็มาฝึกเป่า พอฝึกเป่าก็เป่าเดี่ยวๆ เดี่ยวมันเพราะแต่ทีนี้ก็มีคนสนใจพยายามให้ไปเป่าใส่หมอลำ ก็หาสิ่งที่จะไปบรรเลงใส่มันใส่ได้ยังไงคิดใส่มันเป็นโจทย์ ก็เป็นเรื่องที่ท้าทายมากที่สุดเขาจ้างให้ไปเล่น ขึ้นวงกับหมอลำก็พยายามเป่า ก็ถือว่าเป่าได้ระดับหนึ่งแต่ยังไม่พอใจมันต้องมีอะไรมากกว่านี้คือเป่าแล้วมันเหนื่อยไม่ไหวแล้ว ก็เป็นโจทย์ให้ตัวเองต้องคิดพัฒนา ๆ ขึ้นมาและมาหาผมแล้วพูดว่าแล้วโหวดจะไปอยู่ยังไง จนกระทั่งค้นพบว่าโหวดจะบรรเลงจังหวะได้ มันต้องเป็นตัวสอดแทรก เป็นความคิดที่ร่วมสมัย ผมชอบดนตรีสากล ใฝ่ฝันอยากเล่นดนตรีสากลอยากเป็นนักร้องนะครับ ก็เลยเอาแนวคิดสากลมาบวก เอาบทบาทมาให้มันตัวทำเพลงบ้างอะไรต่าง ๆ สอดแทรกและมันจะมีเสน่ห์ความ ในที่สุดก็ได้รูปแบบและก็พัฒนากับวงดนตรีพื้นบ้าน ปรับพัฒนากับวงดนตรีพื้นบ้าน แต่ผมโชคดีผมได้เล่นวงสากล ก็เลยได้แนวคิดทั้งสองอย่างมาพัฒนาให้โหวดมีบทบาทการสอดการแทรกต่าง ๆ จนกระทั่งนำวงดนตรีพื้นบ้านมารวมกัน” (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์)

จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นได้ว่า วงดนตรีพื้นบ้านอีสานในยุคนี้เริ่มมีการนำเอาแนวคิดแบบดนตรีสากลมาใช้ร่วมโดยนำโหวดมาเป็นตัวเป่าสอดแทรกทำนอง ไม่ได้บรรเลงไปพร้อมกันทุกชิ้น

ช่วงครึ่งหลัง พ.ศ. 2510 คือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2515 เป็นต้นมานับเป็นเวลาที่วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้พัฒนาไปจนมีรูปแบบเฉพาะตัวมากขึ้น คือ มีโปงลางเป็นตัวชูโรง มีโหวดเป็นตัวเป่าสอดแทรกทำนอง มีแคน พิณ เดินทำนองหลัก มีไหซองให้เสียงทุ้มเบส กลองให้จังหวะ อาจมีเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ซอ ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก๊บ ประกอบด้วย เพลงที่บรรเลงมีทั้งลายเพลงพื้นบ้าน หมอลำลูกทุ่ง เพลงไทยเดิม หรือเพลงสตริงร่วมสมัย ความไพเราะและแปลกใหม่ของวงดนตรีชนิดนี้ทำให้ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ส่งผลให้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งต่อมามักเรียกกันตามจุดเด่นของวงว่า “วงโปงลาง” เกิดขึ้นตามมาอีกหลายวง ดังกรณีของนายเปลื้อง ฉายรัศมีได้มีส่วนในการก่อตั้งวงโปงลางขึ้นอีกหลายแห่ง โดยนายเปลื้อง เล่าว่า“การถ่ายทอดวงดนตรีโปงลาง ตั้งแต่ตั้งวงขึ้นในปี พ.ศ. 2504-2505 มาถึงปี พ.ศ. 2514-2515 เป็นวงที่ผมได้มาตั้งวงขึ้นอีกวงหนึ่งอยู่ที่เขื่อนลำปาว เป็นวงที่สอง โดยแยกออกจากวงโปงลางโสมพะมิตกาฬสินธุ์ จากนั้นเมื่อผมออกจากเขื่อนลำปาวไปอยู่อุบล ผมก็ได้ไปตั้งวงอยู่ที่อุบล ย้ายออกจากอุบลไปอยู่นครพนมก็ได้ไปตั้งวงที่นครพนม ชื่อวงโปงลางนครพนม อยู่ที่บ้านนาราชควาย และย้ายเข้ามาตั้งวงโปงลางอยู่ที่อำเภอเขาวง บ้านนาคูกับคณะบ้านจารย์ ส.สงวนศิลป์ หลังจากนั้นต่อมา ลูกหลานก็ได้แยกย้ายไปตั้งวงอีก เช่น คณะ ส.ศศิธรบ้านโพน อันนี้ก็ไปตั้งวง วงนี้เป็นวงของชาวบ้าน และคณะบ้านคำบง อันนี้เป็นวงคนแก่ อยู่ในระดับรุ่นแก่กว่าผมก็มี เป็นวงที่พวกผู้ไทยชอบเล่น ที่เรียกว่า วงหมากเตอะเติ่น”

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเอง กลุ่มของชาวบ้านหนองสอ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ก็ได้รวมตัวกันตั้งวงโปงลางขึ้น โดยผู้ให้ข้อมูล (P2นพรัตน์ คำโสภา) เล่าว่า “ในขณะนั้นนายวัชรินทร์ คำโสภา ผู้เป็นพี่ชายของนายอลงกต คำโสภา ได้ทราบว่าจะมีการแสดงวงโปงลางลำปาวที่เขื่อนลำปาว จึงได้ชวนกันไปดู ซึ่งวงโปงลางของนายประชุม อินทรตุล ในขณะนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ พิณโปร่ง กลอง แคน และโปงลาง เมื่อได้ยินได้เห็นแล้วเกิดความไพเราะจึงได้จดจำกลับมาเล่นที่บ้าน ในปี พ.ศ. 2516 ซึ่งเป็นปีเดียวกันที่ได้ไปดูวงโปลางลำปาวของนายประชุม อินทรตุล กลับมาจึงได้มารวบรวมคนในหมู่บ้านตั้งเป็นวงขึ้นมา โดยใครที่เล่นเครื่องดนตรีอะไรได้บ้างก็นำมาฝึกมาหัดกัน จนสามารถเล่นรวมกันเป็นวงได้”

พัฒนาการของวงโปงลางอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในระยะเวลานี้คือ การนำเอานาฏยศิลป์หรือการฟ้อนรำมาประกอบการบรรเลงวงโปงลาง เพื่อสร้างความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น นายเปลื้อง ฉาย

รัศมี ได้เล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า “หลังจากนั้นมาก็ได้ตั้งวงขึ้น ท่านผู้ว่าบุรี พรหมลักขโณ ท่านสั่งว่าวันที่ 15 มกราคม หรือราววันที่ 18 มกราคมนี้ ให้ไปแสดงออกทางทีวี ช่อง 5 ขอนแก่น (ปัจจุบันคือสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ขอนแก่น (ส.ท.ท.ขอนแก่น)) และให้มีชุดการแสดงออกมาด้วย ชุดเซิ้ง ชุดรำ ชุดอะไรต่อมิอะไร จากนั้นพวกเราก็พากันค้นกันหา ว่าจะเอาอะไรต่อมิอะไรบ้าง ท่านก็ค้นก็หา หากเอาเด็กพื้นเมืองพื้นบ้านมาฟ้อน ฟ้อนชุดแรกคือ รำซวยมือ ที่เราเรียกว่า กรวยมือ เพราะทำเป็นรูปกรวย หรือรูปซวย ชุดที่สอง คือ รำโปงลาง ชุดที่สาม คือ เซิ้งผู้ไทย ตั้งแต่ก่อนนั้น รำไทภูเขาเป็นชุดที่สี่ เอามาสุดท้าย ก็มีสามชุดพากันออกแสดงตะลอน ๆ ไปหารับจ้าง ซึ่งผมก็ไม่รู้ราคาว่าเขาจ้างครั้งละเท่าไร ในแต่ละครั้งก็ไปกัน มีแต่ว่าไปช่วยงานกัน ไปช่วยงานกันก็ไป” ทำให้ต่อมาวงโปงลางที่แต่เดิมมีเพียงการบรรเลงเพลง เริ่มมีการแสดงนาฏยศิลป์เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่นเดียวกับวงโปงลางหนองสอ ซึ่งก่อตั้งในปี 2516 ก็มีการนำเอาการฟ้อนรำมาประกอบ โดยได้แบบอย่างมาจากท่าฟ้อนของหมอลำเพลิน ผู้ให้ข้อมูลเล่าว่า “ได้มีการนำการแสดงเข้ามาในวงโปงลาง โดยการไปจดจำท่าฟ้อนของหมอลำเพลินมาฝึก ผู้ฝึกสอนท่าฟ้อนคนแรกคือ อาจารย์วงเดือน คำโสภา ซึ่งเป็นหลานของนายอลงกต และผู้ฝึกสอนอีกท่านคือ อาจารย์เสาวลักษณ์ ขันซ้าย ในการรวมวงครั้งแรก ได้นำครูและชาวบ้านมาฝึกและแสดง 6-8 คน และได้มีการออกรับงานในงานบุญต่าง ๆ ในปีเดียวกันนั้นเอง ได้มีการประกวดในงานกาดชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้รับรางวัลรองชนะเลิศมาในการแข่งขันครั้งนั้นมีเพียง 3 วงที่ส่งเข้าประกวด และได้มีการพัฒนามาเรื่อย ๆ” (P2นพรัตน์ คำโสภา)

ภาพที่ 4 ฟ้อนซวยมือของวงโปงลางกาฬสินธุ์ อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์พงค์ธร พันธุ์ผาด

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการพัฒนาของวงโปงลางอีกประการหนึ่ง คือ การประกวดวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งจัดขึ้นโดยหน่วยงานต่าง ๆ ในขณะนั้น ทำให้แต่ละวงต้องมีการพัฒนาตนเองให้น่าสนใจแปลกใหม่ นำเสนอผลงานการแสดงหน้าเวทีให้ดึงดูดใจผู้ชมผู้ฟังได้มากยิ่งขึ้น โดยนำเอาการแสดงนาฏยศิลป์ต่าง ๆ มาประกอบ ผู้ให้ข้อมูล (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์) ซึ่งเคยมีประสบการณ์เข้าร่วมการประกวดวงดนตรีพื้นบ้าน ที่จัดขึ้นโดยสถานีวิทยุกระจายเสียง 909 สกลนคร สำนักงานพัฒนาภาค 2 หน่วยบัญชาการทหารพัฒนา กองบัญชาการกองทัพไทย เล่าว่า “การประกวดที่วิทยุ 909 ถือเป็นงานใหญ่ น่าจะเริ่มช่วงปี พ.ศ. 2518 หรือ พ.ศ. 2519 เกณฑ์การประกวดก็กว้าง ๆ แล้วแต่เราจะนำเสนอผลงานหน้าเวที ให้มีรูปแบบเชือดเฉือนเอาชนะกัน แต่ที่ต้องมีคือต้องมีฟ้อน ทุกวงเลยต้องทำฟ้อนมาแข่ง ถ้าไม่มีก็ไม่ได้ ของพ่อก็เอาพวกเด็กน้อย เยาวชนที่ฟ้อนบุญบั้งไฟตามบ้านนี่แหละ มาฟ้อนประกอบ การฟ้อนก็แล้วแต่จะคิดกัน ฟ้อนผู้ไท เซิ้ง ลำเพลินต่าง ๆ คณะที่มาประกวดตอนนั้นเท่าที่จำได้ เช่น คณะดงสวนสันติสุข อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ คณะแก้วแอวอ่อน คณะแก้วน้ำไหล คณะสงวนศิลป์ บ้านจาน อำเภอนาคู จังหวัดกาฬสินธุ์ คณะส.วุ่นวาย อำเภอเขมราฐ จังหวัดอุบลราชธานี]” (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์) สอดคล้องกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่ง (P12วีณา วีสเพ็ญ) ที่ระบุว่า “ในช่วงปี พ.ศ. 2518 ทางสถานีวิทยุ ของจังหวัดสกลนคร มีการจัดการประกวด ซึ่งในกติกาบังคับว่าต้องมีนักแสดง แต่ในหมู่บ้านก็มีกลุ่มที่ฟ้อนในงานบุญประเพณีอยู่แล้ว ทางวงโหวดเสียงทองจึงได้ไปจัดการติดต่อให้มาเป็นนักแสดงร่วมด้วยในวงดนตรีพื้นบ้าน มีการคิดการแสดงจากลายที่บรรเลง คือ ลายผู้ไท ลายลำเพลิน ลำเดิน ลำกลอน ลายบรรเลง ตลก โชว์หมากกั๊บแก้บ โชว์การเดี่ยวโหวด โชว์การเดี่ยวหมากเติดเติง(โปงลาง) มีการร้องเพลงลูกทุ่งสลับ เริ่มมีการคิดลายโดยอาศัยลายที่มีอยู่แล้วแต่นำมาเรียบเรียงใหม่ และเขียนเป็นโน้ตเพื่อเป็นแนวเดียวกัน ซึ่งแต่ก่อนการบรรเลงดนตรีจะไม่เล่นตามตัวโน้ต แต่จะเล่นแบบการฟังเสียงโดยเป็นลายเสียงประสานกันซึ่งแตกต่างจากกับการบรรเลงในปัจจุบันที่บรรเลงด้วยตัวโน๊ตตัวเดียวกัน”

จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นได้ว่าในช่วงนี้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน หรือที่รู้จักกันต่อมาว่าวงโปงลางของชาวบ้านกลุ่มต่างๆ ขึ้นอีกหลายวง และถือเป็นยุคเฟื่องฟูสืบเนื่องไปจนถึงพัฒนาการระยะต่อไปที่วงโปงลางเริ่มเกิดขึ้นในสถาบันการศึกษา

2.3 พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540)

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 เป็นยุคที่วงโปงลางของชาวบ้านมีความเฟื่องฟู ด้วยเป็นสิ่งแปลกใหม่ ที่ไม่เหมือนกับวงดนตรีลูกทุ่ง หรือหมอลำซึ่งมีมาแต่เดิม มีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่

ผู้ชมไม่คุ้นเคย คือ โปงลางและโหวด มีการแสดงฟ้อนรำซึ่งแต่เดิมมีให้ชมเฉพาะในขบวนแห่งานบุญประเพณี ทำให้วงดนตรีลักษณะนี้ได้รับความนิยมขยายตัวมากขึ้น และส่งผลกระทบมายังสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน ซึ่งมีภารกิจหนึ่งคือการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม กอปรกับบรรยากาศทางการเมืองในขณะนั้น ไม่เปิดโอกาสให้นิสิตนักศึกษารวมกลุ่มหรือทำกิจกรรมทางการเมือง การจัดกิจกรรมเชิงศิลปวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งที่ผู้มีอำนาจไม่ปิดกั้นและอนุญาตให้จัดกิจกรรมได้ จุดเปลี่ยนสำคัญของวงโปงลางที่ในช่วงเวลานี้ก็คือ การเกิดขึ้นของวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทั้งโรงเรียน วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคอีสาน

จุดเปลี่ยนนี้เริ่มมาตั้งแต่ช่วงรอยของพัฒนาการระยะที่ 2 -3 เมื่อเกิดวงดนตรีพื้นบ้านของคณะครูและนักเรียนขึ้นที่ จังหวัดอุบลราชธานี ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งวงโปงลางในจังหวัดอุบลราชธานี (P4ธีระ โกมลศรี) เล่าว่า “มีนาคม 2518 อาจารย์สมัย ดาโรจน์ ได้รวบรวมครู นักเรียนและผู้ปกครองผู้สนใจ ตั้งวงโปงลาง ที่โรงเรียนบ้างสร้างถ่อ ตำบลโพนเมือง อำเภอเหล่าเสือโก้ก จังหวัดอุบลราชธานี ต่อมาเดือนตุลาคม 2518 สำนักงานการประถมศึกษาอำเภอ(สปอ.) เมืองอุบลราชธานี นำโดยหัวหน้าการอำเภอวินัย บุปผาพันธุ์ และ อาจารย์สมัย ดาโรจน์ รวมครูที่มีความสามารถ ตั้งวงโปงลาง สปอ.เมือง มีโอกาสแสดงในงานวันศึกษาประชาบาล ผู้ว่าเดชชาติ วงศ์โกมลเชษฐ์ ก็ให้ความอุปการะวงดนตรีโปงลางเรื่อยมา พอเดือนสิงหาคม 2519 ครูธีระ โกมลศรี ตั้งวงโปงลางโรงเรียนสามัคคีวิทยาคาร โดยรวมครู นักเรียนและผู้ปกครองคุ้มบ้านท่าวังหิน ใช้ชื่อว่าวงโปงลางสามัคคี และเปลี่ยนชื่อเป็นวงโปงลางอุบลสามัคคีในเวลาต่อมา ได้รับความนิยมมากในสมัยนั้น โดยสิ่งที่โปงลางอุบลไม่เหมือนกับของกาฬสินธุ์คือ เราเอาทางน้อย(เพลงแคนชื่อทางน้อย)กลับขึ้นเหมือนนิ้งหน่อง (Bell Lyra) และเรานั่งเก้าอี้เล่นแบบดนตรีไทยของอาจารย์อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่เล่นดนตรีไทยนั่งเก้าอี้ ตอนนั้นโปงลางทางกาฬสินธุ์ยังนั่งพื้นเล่นอยู่”

ภาพที่ 5 วงโปงลางอุบลสามัคคี ก่อตั้งเมื่อ เดือนสิงหาคม 2519 โดย ครูธีระ โกมลศรี ครูภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรม (ดนตรีพื้นบ้าน)

ผู้ให้ข้อมูลหลายคนชี้ให้เห็นว่าวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งภายหลังเรียกว่าวงโปงลางนี้ น่าจะเริ่มตั้งขึ้นในสถาบันการศึกษา ในช่วงปี พ.ศ.2510 ต่อเนื่องจนถึงปี พ.ศ. 2520 คือราวๆเกือบ 40 ปีที่ผ่านมานี้เอง โดยจุดเริ่มต้นสำคัญเกิดจากงานมรดกอีสาน ซึ่งจัดโดยวิทยาลัยครูมหาสารคาม ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม เพื่อกระตุ้นให้เกิดความสนใจในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่กำลังจะสูญหาย มีการสาธิตและการแสดงศิลปวัฒนธรรมจากหลายท้องถิ่น ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีส่วนในการจัดงานครั้งนั้น (P10พรชัย ศรีสารคาม) เล่าว่า “ในปี พ.ศ. 2519 ได้มีการจัดงานมรดกอีสาน โดยกองวัฒนธรรมให้จัดขึ้น ณ วิทยาลัยครูมหาสารคาม โดยจัดรูปแบบงานวัด มีชาวบ้านเข้ามาชมงาน และทางกองวัฒนธรรมเห็นว่าวิทยาลัยครูมหาสารคามจัดงานได้ตรงตามที่คาดหวังไว้จึงอยากให้จัดงานขึ้นอีกในปีถัดไป” ซึ่งในงานนั้นก็มีการแสดงจากวงดนตรีพื้นบ้าน หรือวงโปงลางของชาวบ้านหลายคณะ ส่งผลให้นิสิต นักศึกษา และคณาจารย์ในขณะนั้นหันมาให้ความสนใจ ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งซึ่งเคยเข้าร่วมงานนี้เล่าว่า “ปีพ.ศ. 2518 มีวงโปงลางแล้ว ช่วงนั้นปีพ.ศ.2518 –2522 โดยประมาณช่วงนั้นนะ หนีเรียนมาดูวงโปงลางซึ่งมันเป็นสิ่งใหม่ เพราะว่าวิทยาลัยครูมหาสารคาม จัดงานมรดกอีสานต่อกันตั้ง 3–4 ปี และก็หายไปเฉยๆจนมาถึงปัจจุบันนี้ วงโปงลางมันไม่แข่งกันหรอก ครูก็เห็นวงโปงลางบ้านหนองสอ เห็นโปงลางบัวขาว อำเภอกุฉินารายณ์ วงโปงลางที่เห็นตอนนั้นมีแต่การบรรเลงโปงลาง แคนกับพิณซึ่งเป็นพิณโปร่งนะ แล้วเอาไมค์อยู่ใกล้เลยได้ยินแต่เสียงโปงลาง พิณ แคน

และก็กลอง มีไห 2 -3 ไห แล้วแต่เขาจะหามาแต่ส่วนมากมี 2 ไห เรามีความรู้สึกเหมือนดูกลองยาวบ้านนอก นางรำแต่ละครั้งไม่เปลี่ยนชุดใส่ชุดเดิมแต่กลับเข้าไป แต่ออกมาโชว์เพลงใหม่ก็คนเก่า การแสดงตอนนั้นไม่มีร้องมีแต่โปงลางฟ้อนอย่างเดียว สมมติว่าเพลงบรรเลงเพลงลมพัดพร้าวก็มีคนมาฟ้อนใส่เพลง เล่นแม่ฮ้างกล่อมลูกก็มีคนฟ้อน ก็คนเดิม ท่าซ้ำไปซ้ำมานั้นคือโปงลางยุคแรก” (P14ชุม เดช เดชภิมล)

จากกระแสการฟื้นฟูอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอีสาน ที่เริ่มมาต้นจากงานมรดกอีสาน และด้วยบรรยากาศทางการเมืองในขณะนั้นที่ไม่เปิดโอกาสให้นิสิตนักศึกษารวมกลุ่มกันทำกิจกรรมเชิงสังคมเท่าไรนัก การรวมกลุ่มใด ๆ มักถูกทางฝ่ายความมั่นคงจับตามองอย่างใกล้ชิด แต่การจัดกิจกรรมที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมนั้นได้รับอนุญาตและไม่ถูกเพ่งเล็ง จึงทำให้นิสิตนักศึกษาและอาจารย์ในสถาบันการศึกษาขณะนั้น รวมกลุ่มกันก่อตั้งเป็นชมรมดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นบ้านขึ้นเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสานอันเป็นภารกิจหนึ่งของสถาบันการศึกษาเช่นกัน โดยสถาบันแรก ๆ ที่เริ่มมีการก่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้านและมีการแสดงนาฏยศิลป์ด้วย คือ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม (มศว มหาสารคาม) ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการก่อตั้งชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านในขณะนั้นกล่าวถึงก่อนที่จะมีวงดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองของ มศว มหาสารคาม นั้นเคยมีการเชิญครูจากวงโปงลางบ้านหนองสอ จังหวัดกาฬสินธุ์ มาสอนนิสิตฟ้อนรำ เพื่อรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ.2516 มาก่อน ต่อมาทางมหาวิทยาลัยสนับสนุนให้ก่อตั้งเป็นชมรมขึ้นในราวปี พ.ศ.2519 ทางอาจารย์ผู้ควบคุมและสมาชิกชมรมจึงได้ไปเรียนรู้การแสดงดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นเมือง จากวงโปงลางของชาวบ้าน

ผู้ให้ข้อมูล (P12วีณา วีสเพ็ญ) เล่าถึงช่วงเริ่มต้นของชมรมดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง มศว มหาสารคาม ในขณะนั้นว่า “วงดนตรีพื้นบ้านอีสานและก็มีโปงลางที่เป็นตัวประกอบด้วย วิทยาลัยครู กับ มศว เราไม่ได้ตั้งชื่อว่าวงโปงลาง แต่มีโปงลางเป็นดนตรีพื้นบ้าน และมีการแสดงประกอบ ถ้าพูดเฉพาะฟ้อน ฟ้อนโปงลาง ครูพารุ่นอาจารย์มาลินีฟ้อนโปงลาง อันนั้นเราไปเลียนแบบจากบ้านหนองสอ พวกอาจารย์อลงกตให้ครูโรงเรียนบ้านหนองสอรวมทีมกัน เขาแต่งตัวใส่ผ้าถุงมีผ้าขิดและมีผ้าถุงหลากหลายตา เขาใส่เสื้อสีขาวกับแพรวา ในความหลากหลายไม่เหมือนกันมันเลยงาม เลยเอาเด็กในชมรมไปเรียน หนึ่งเรียนตีโปงลางกับภารโรงซึ่งเป็นลูกศิษย์อาจารย์อลงกต คำโสภาที่ตีโปงลางเป็น พอครูเรียนจบ [ปริญญาโท] เขาก็ใช้ครูทำเรื่องนี้ตอนนั้นก็ไม่ได้ทำเรื่องพื้นบ้านทำเรื่องดนตรีไทย มีการฟ้อนประกอบทำนองโปงลาง การสร้างสรรค์ที่จริงเราไม่ได้สร้างสรรค์

เอง เราถือว่าชุมชนเราก็มีครูภูมิปัญญาวงโปงลาง ฟ้อนก็มีลักษณะบริสุทธิ์ฝึกท่าง่ายๆซ้ำไปซ้ำมา ตามความเป็นพื้นบ้านพื้นเมือง ก็เอา3-4 ท่า ของครูโรงเรียนบ้านหนองสอมาฝึกให้เด็ก ๆ”

ในเวลาไล่เลี่ยกัน หลังจากการจัดงานมรดกอีสานผ่านไป ทางวิทยาลัยครูมหาสารคาม ก็เริ่มมีการรวมตัวเพื่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้านขึ้น ผู้ให้ข้อมูล (P10พรชัย ศรีสารคาม) เล่าถึงต้นกำเนิดของวงดนตรีของวิทยาครูมหาสารคามให้ฟังว่า “นักศึกษามาปรึกษาว่าอยากทำวงดนตรีพื้นบ้าน ในเดือนมิถุนายน 2522 จึงได้ประชุมจัดแบ่งหน้าที่กัน มีการจัดตารางการซ้อม ในขณะนั้นจะตั้งชื่อวง จึงได้ศึกษาวิชาภูมิศาสตร์ว่ามีการสำรวจว่าจังหวัดมหาสารคามอยู่ศูนย์กลางของภาคอีสาน จึงได้ตั้งชื่อวงว่า “วงแกนอีสาน” และได้ขอความร่วมมือจากสาขาวิชานาฏศิลป์มาช่วยในเรื่องของการแสดง และได้มีการออกไปแสดงตามงานต่างๆจนมีผู้คนรู้จักมากมาย ในปีเดียวกันนั้นเอง ได้ไปแสดงงานที่สวนอัมพรและได้นำคณะกลองยาว หนูน้อยกลองยาวไปแสดงด้วย อาจารย์ระงับ วัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นปลัดกระทรวงวัฒนธรรมในขณะนั้นได้ชื่นชอบและได้ให้งบประมาณมาซื้อเครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกายในจำนวนเงิน 50,000 บาท เครื่องดนตรีในวงยุคแรกๆประกอบไปด้วย แคน โหวด โปงลาง ฉาบ และไหสองใบ ต่อมาได้มีการพัฒนาเครื่องดนตรีหลายชิ้น เช่น มีการเพิ่มไหจาก 2 ใบเป็น 7 ใบเพื่อให้ครบเสียง โปงลางจากมี 12 ลูก เพิ่มมาเป็น 14 ลูก นำกลองยาวอีสานเข้ามาในวงเป็นวงแรกที่ตีกลอง 4 ใบและทำขาตั้งกลอง ซึ่งแต่ก่อนเคยตีแต่กลองทอม 2 ใบ และทำสแนร์แบบอีสานโดยใช้โปงลางแขวนคอวัวคอควาย นำพิณโปร่งและพิณเบสเข้ามา โปงลางแต่ก่อนหนึ่งรางจะใช้นักดนตรี 2 คน วงโปงลางในอดีต ในวงโปงลางในสมัยก่อน จะต้องใช้นักดนตรีสองคนในการตีโปงลางคนหนึ่งเป็นคนตีลาย อีกคนเป็นคนตีลูกประสาน”

การเกิดขึ้นของวงดนตรีพื้นบ้านในสถาบันการศึกษาถือเป็นปรากฏการณ์สำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว โดยเฉพาะในวิทยาลัยครู เนื่องจากในบางแห่งมีการเรียนการสอนวิชาเอกดนตรีหรือนาฏศิลป์ จึงทำให้มีศักยภาพและความพร้อมในการแสดงวงโปงลาง ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีส่วนสำคัญในการก่อตั้งวงโปงลางของวิทยาลัยครูอุบลราชธานี (P11ทินกร อัตไพบูลย์) เล่าว่า “เกิดจากการรวมกลุ่มของนักศึกษาในปี พ.ศ.2522 พัฒนามาจากวงหมอลำไทยสามัคคี ผมได้เข้ามาดูแลวงจึงได้มีการปรับเปลี่ยนลักษณะการแสดงจากที่แสดงเป็นหมอลำที่เคยเล่นยันสว่าง ให้เป็นวงดนตรีโปงลางและมีการแสดงประกอบ โดยใช้นักศึกษาทุกวิชาเอกมาเล่น ได้ไปแสดงในงานตามสถานที่ต่าง ๆ ทั้งงานมรดกอีสาน และใช้ชื่อวงว่า วงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (P15พจน์มาลย์ สมรรคบุตร) ได้เล่าถึงลักษณะของการแสดงวงโปงลางของวิทยาลัยครูอุดรในยุคนั้นว่า “เครื่องดนตรียังไม่มีความหลากหลายมากเท่าใด การบรรเลงไม่มีความหลากหลาย เล่นแบบ

ชาวบ้าน ต่อมาได้มีการปรับลายดนตรีให้เป็นแบบแผนโดยยึดแบบลายดนตรีของพ่อเปลื้อง ฉายรัศมี มีการแสดงพื้นบ้านโดยการสร้างสรรค์จากอาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์”

ภาพที่ 6 การแสดงของวิทยาลัยครูอุดรธานี ควบคุมการแสดงโดย อาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

จุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้การแสดงวงโปงลางพัฒนาไปอีกระดับหนึ่งคือการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน ช่วงต้นทศวรรษที่ 2520 โดยเริ่มจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นแห่งแรกในปี พ.ศ. 2522 ตามด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในปี พ.ศ. 2524 อันเป็นผลมาจากนโยบายของรัฐบาลตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติระยะ4-5 ในด้านการขยายการศึกษาด้านนาฏศิลป์และดุริยางค์ไทยไปสู่ส่วนภูมิภาคให้เพียงพอ ทำให้เกิดการเรียน การสอนเกี่ยวกับดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นบ้านในระบบการศึกษาขึ้น และทำให้เกิดชุดการแสดงหรือนาฏยศิลป์ประกอบวงดนตรีโปงลางขึ้นอีกจำนวนมาก ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีบทบาทสำคัญในช่วงแรกของการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (P3ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์) เล่าถึงการทำงานในขณะนั้นว่า “ในปี พ.ศ. 2523 จึงได้รับไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ และได้มีโอกาส ไปสอบที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดอยากได้ผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งในช่วงนั้นมีผู้เข้าสอบเป็นจำนวนมาก ผลสอบออกมาปรากฏว่าได้ที่หนึ่ง จึงได้รับคัดเลือกเป็นครูผู้สอนดนตรีพื้นบ้าน ทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดอยากสร้างสรรค์ผลงานซึ่งในช่วงนั้นมีแต่ดนตรียังไม่มีนักแสดง จึงได้ปรึกษากันว่าจะเชิญใครมาเป็นครู

สอนนักแสดง จึงได้ตกลงกันในที่ประชุมว่าจะเชิญ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน มาเป็นครูสอน และหมอลำทองคำ เพ็งดี มาช่วยสอนและ อาจารย์ทองจันทร์ สังฆะมณี มาเป็นอาจารย์สอนนาฏศิลป์ จึงทำให้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านที่มีความสมบูรณ์แบบโดยมีทั้งหมอลำ หมอฟ้อน และนักดนตรี วงโปงลางในอดีต วงดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด แสดงหมอลำเรื่องสีทน มโนราห์ ผาแดงนางไอ่ และเลือกวรรณกรรมอีสาน มาแสดงในวงโปงลาง โดยมีเครื่องดนตรี พิณ แคน หมากเติดเติง(โปงลาง) กลอง โหวด ไห ไหใช้คนดีดจริง ในยุคแรกมีไห 2 ใบ พัฒนามาเป็น 3 ใบและ 5 ใบ โดยครั้งแรกได้ไปเห็นในบุญบั้งไฟบ้านหนองพอก และนำมาเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวง โดยใช้เล่นแทนเสียงเบสในช่วงแรกนั่งเล่นกับพื้น พอพัฒนามาเป็นหลายใบจึงได้มีขาตั้ง มีการทดลองถ่วงน้ำ ถ่วงทราย เพื่อให้ได้เสียงสูงต่ำ แต่คุณภาพของเสียงก็ไม่กังวานเท่าที่ควร ใช้แคนเป็นตัวเทียบเสียงของเสียงไหมีการนำหมากกั้บแก้บเข้ามาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ โดยหมากกั้บแก้บจะมีอยู่ในหมอลำเพลิน ในบุญประเพณีก็มีการเล่นเช่นเดียวกัน แต่เล่นแบบมุขตลก และในยุคแรก ๆ นักดนตรีและนักร้องจะนั่งร้องนั่งเล่นเครื่องดนตรีกับพื้น และพัฒนามาเป็นการยืนเล่นเครื่องดนตรีด้วยสาเหตุหลายประการ เช่น นักดนตรีอยู่ต่ำกว่าท่านผู้ชม”

เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งซึ่งเคยเป็นนักศึกษารุ่นแรกของวิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด (P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์) เล่าว่า “วงโปงลางในอดีต ในปี พ.ศ. 2523 ได้มีการจัดตั้งวงดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดขึ้นซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี ฉิ่ง ฉาบ กลอง พิณ แคน โหวด และโปงลาง มีการแสดงในยุคนั้นคือ ฟ้อนตังหวาย เซียงข้อง และฟ้อนคอนสะหวัน ซึ่งในยุคแรกๆ ไม่มีการขับร้องในวงดนตรีพื้นบ้านจนในปีพ.ศ. 2525 มีการแสดงชุด เต้ยเกี้ยว ซึ่งเป็นการแสดง ประกอบทำนองลำจึงได้มีการขับร้องเข้ามาอยู่ในวงดนตรีพื้นบ้าน และมีการแสดงประกอบลายดนตรี เช่น ฟ้อนศรีโคตรบูร ฟ้อนลายแมงตับเต่า ฟ้อนเรณูผู้ไท และผู้ไทรวมเผ่า”

ต่อมาในปี พ.ศ.2524 รัฐบาลได้ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ขึ้นเป็นแห่งที่ 2 ในภาคอีสาน ศุภวรรณ อุบลเลิศ (2550) กล่าวถึงพัฒนาการในยุคแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ว่า “นายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นหลักในการพัฒนาเครื่องดนตรีโดยเฉพาะโปงลาง มีรูปแบบที่หลากหลายขึ้น เช่น เพิ่มจำนวนลูกให้ครบคามเสียง รูปร่างกะทัดรัด เสียงดี มีการจัดที่วางที่ตั้งสวยงาม ยกระดับขึ้นแทนการวางราบกับพื้น ใช้ผ้าแพรวาจับดอกอย่างวิจิตรบรรจง เพื่อประดับประดาให้สวยงาม กำลังสำคัญในการพัฒนาดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อีกส่วนหนึ่งคือพัฒนาจากครูที่เป็นศิษย์เก่าจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เช่น นายชัยสิทธิ์ สนสุนัน นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง เป็นต้น ดังนั้นรูปแบบจึงผสมกลมกลืนและมีการพัฒนา

หลากหลายขึ้นตามลำดับ” โดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ระยะแรกก็ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการฟ้อนจากครู ที่เป็นศิษย์จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร มหาสารคาม 2 คน คือ อาจารย์เพ็ญจันทร์ เด่นยุกต์ และอาจารย์มาลินี แก้วเงิน และรับครูที่จบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด คือนางสาวยุวดี แก้วขอนยาง เข้ามาทำการสอน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า การแสดงพื้นบ้านอีสาน เริ่มต้นมาจากแหล่งต้นแบบเดียวกัน

ภาพที่ 7 วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในภาพบุคคลที่ดีดพิณสองคอ
คือ อาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุนัน นางไหคืออาจารย์นิตยา เชิดชู
(อนุเคราะห์ภาพโดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์)

ในช่วงเวลาที่ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปนี้ ทำให้เกิดพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางอีกเรื่องหนึ่งคือ การเกิดขึ้นของ “นางไห” ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นบุคลากรของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (P16เรืองชัย นากลาง) เล่าว่า “วงโปงลางในอดีต ในปี พ.ศ. 2527 วงโปงลางประกอบด้วยเครื่องดนตรี โปงลาง พิณ แคน กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง หมากกั๊บแก้บเป็นเครื่องประกอบจังหวะชนิดหนึ่ง และไห ในยุคนั้นมีไหเพียง 2ใบ ถ่วงน้ำนั่งดีด ใช้ผู้ชายเป็นผู้เล่น และได้พัฒนามาเป็นผู้หญิงดีดไหโดยนางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์คือ อาจารย์นิตยา เชิดชู โดยการนำท่าฟ้อนที่อ่อนช้อยสวยงามเข้ามาประกอบกับการดีดไห ซึ่งแตกต่างจากวิทยาลัยครูอุบลก็ใช้ผู้หญิงดีดไหแต่ท่าทางไม่ได้อ่อนช้อยสวยงาม ในยุคนั้นเสียงของเครื่องดนตรียังไม่ได้มีการปรับพัฒนาคุณภาพของเสียงจึงไม่ดีเหมือนสมัยนี้ และการบรรเลงก็ยังไม่ลงตัวของเสียงสักเท่าใด” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่ง

(P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์) ซึ่งอยู่ในเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดนางไหขึ้นในวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป เล่าว่า “นางไหเกิดจากการประชันวงดนตรีระหว่างวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยให้อาจารย์นิตยา เชิดชูเป็นนางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ แต่ก่อนใช้ผู้ชายเล่น พอใช้ผู้หญิงเล่นมีการฟ้อนประกอบ ก็เกิดฮือฮาขึ้น กลายเป็นว่าต่อมาทุกวงต้องมีนางไห ในยุคนั้นมีไห 5 ใบ 5 เสียง คือ เสียง ลา มี โด เร และซอล บริเวณที่เล่นของไหนในยุคนั้นส่วนมากจะอยู่ด้านหลังกับนักดนตรี จนมีการพัฒนาการใช้ผู้หญิงในการดีดไหเพราะก่อนหน้านั้นใช้ผู้ชายในการดีดไห และมีการนำไหที่ผู้หญิงดีดมาอยู่ด้านหน้าของเวทีเพราะในตอนนั้นมีผู้คนให้ความสนใจเป็นอย่างมาก หมากกั๊บแก้บเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะและเครื่องขัดจังหวะชนิดหนึ่งในวงโปงลาง ซึ่งแตกต่างจากยุคปัจจุบันคือหมากกั๊บแก้บเป็นนักแสดงหน้าเวทีคู่กับนางไห”

ภาพที่ 8 อาจารย์นิตยา เชิดชู “หางไห” ต้นแบบคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

(อนุเคราะห์ภาพโดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์)

การเกิดวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทำให้เกิดการปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอและการแสดงให้เป็นระบบ ระเบียบมากยิ่งขึ้น ทั้งในแง่การดนตรีที่มีการพัฒนาเครื่องดนตรีโดยประยุกต์เทคโนโลยีเข้ามาช่วย เช่น การใช้พิณไฟฟ้าทำให้เสียงดังขึ้น การใช้พิณเบสให้เสียงทุ้มแทนการดีดไหซอง มีการจดบันทึกโน้ตเพลง และแต่งลายเพลงใหม่ๆเพิ่มขึ้นเพื่อใช้บรรเลงและประกอบการแสดง

ในด้านนาฏยศิลป์มีการประดิษฐ์ชุดการแสดงใหม่ ๆ หรือนำชุดการแสดงที่มีอยู่เดิมมาพัฒนาปรับปรุงให้สวยงาม เป็นระเบียบมากขึ้นตามกรอบของนาฏยศิลป์ไทย มีชุดแต่งกายที่สวยงาม มีการแต่งหน้าทำผมในลักษณะเดียวกัน ทำให้เกิดความสวยงามพร้อมเพรียงมากกว่าวงของชาวบ้าน ผู้ให้ข้อมูลเล่าถึงลำดับขั้นตอนของการแสดงของวงโปงลางวิทยาลัยครู มหาสารคาม(P10พรชัย ศรีสารคาม) ในยุคนั้นว่า “ก่อนขึ้นเวที มีการไหว้ครู พอขึ้นเวทีเปิดวงด้วยทำนองลำเพลิน ต่อมาเป็นเพลงอ้อมอกอีสาน แต่งโดยอาจารย์สำเร็จ คำโมง ซึ่งสอนอยู่ภาควิชานาฏศิลป์ และมีเพลงลูกทุ่งสลับกับการแสดงพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้าน เช่น เซิ้งข้าวปุ้น สาวอีสานอาบน้ำ ตามน้องกลับสารคาม ซึ่งใช้ท่าฟ้อนประกอบเป็นการแสดงฟ้อนทอหูก มีพิธีการพูดทั้งภาษาไทยภาคกลางและภาษาถิ่นอีสาน มีสาธิตการแสดงหมอลำทำนองต่าง ๆ โดยให้หมอแคนสมบัติ สิมหล้า และเป็นผู้แสดงโชว์ลายแคน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะไม่ค่อยสวยงามเท่าไหร่ในส่วนการแสดง ได้คิดการแสดงวิถีชีวิต การไต้กบ (การจับกบเวลากลางคืน) และมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ตะเกียงน้ำมันก๊าด เป็นการแสดงโดยใช้นักแสดง ชายหญิงคู่กัน ผู้หญิงจะสะพายข้องใส่กุบ มีกลองและพิณเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ จบการแสดงมีการบรรเลงลายพื้นบ้านเป็นเมดเลย์”

สิ่งที่ผู้ให้ข้อมูลกล่าวตรงกันหลายคน คือ ในยุคนั้นวงโปงลางของสถาบันการศึกษา ไม่ว่าจะเป็นมหาวิทยาลัย วิทยาลัยครู หรือวิทยาลัยนาฏศิลป ทำคล้ายกันคือ การเรียนรู้โดยตรงจากศิลปินพื้นบ้าน โดยเชิญมาสอนถ่ายทอดความรู้ให้กับนิสิตนักศึกษาโดยตรง เช่น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเชิญหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ อาจารย์ทองคำ ไทยกล้า มาสอนวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เชิญ หมอลำชบาไพร นามวัย อาจารย์อลงกต คำโสภา อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี เป็นต้น (P5ธงชัย คำโสภา, P14ชุมเดช เดชภิมล) และยังมีการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อศึกษาการฟ้อนรำ การแสดง ประเพณี ความเชื่อ ของชาวบ้านเพื่อนำประดิษฐ์ชุดการแสดง หรือการไปศึกษาการแสดงของวงโปงลางชาวบ้าน แล้วนำชุดการแสดงนั้นมาปรับปรุง ให้เป็นระเบียบแบบแผนขึ้น เพื่อใช้ฟ้อนในวงของสถาบัน

ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีส่วนสำคัญในการพัฒนาชุดการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (P17) เล่าว่า “แนวคิดได้มาจากผู้อำนวยการของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในยุคนั้นคือ ผู้อำนวยการ ชวลิต มณีรัตน์ โดยในปีแรกให้ศึกษางานแบบแนวอนุรักษ์และเผยแพร่ ซึ่งได้ศึกษาจากวรรณกรรมและหมอลำ และมีการฟ้อนที่เกิดจากพิธีกรรมและความเชื่อ คือ ฟ้อนบั้งไฟ และฟ้อนนางด้ง และมีการฟ้อนในพิธีกรรมของชาติพันธุ์ ได้แก่ ฟ้อนของชาวผู้ไท และฟ้อนผีของชาวอีสานใต้” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูล (P12วีณา วีสเพ็ญ) เล่าว่า “ก็นำครูจากพื้นบ้านที่ท่านคิดไว้แล้วจากอุดรบ้าง ที่เคยฟ้อนศรีโคตรบูร

ก็มาสอนลูกศิษย์แรกๆเป็นอย่างนั้น เพราะยังไม่มีวิทยาลัยนาฏศิลป ฟ้อนสาละวันของ มศว ทำจากสาละวันของชาวบ้าน แต่ไม่เคยเห็นฟ้อนสาละวัน ครูก็นึกถึงสุพรรณที่เขาร้องเพลงสาละวันเป็นทำนองเพราะ และตีบทยังไง เป็นการฟ้อนเกี้ยวกันเป็นการฟ้อนเพื่อการบันเทิง ไม่ได้ทำออกมาเหมือนที่ร้อยเอ็ดทำ ครูทำแต่ปีพ.ศ.2523-2524 ที่ครูทำที่เป็นร้องเกี้ยวกันชาย-หญิง ความสนุกสนานไม่ได้เหมือนร้องสาละวันแต่งเนื้อร้องแบบลาว แต่ของครูแต่งเนื้อร้องแบบลาวอีสาน ส่วนการสร้างสรรค์คือนำครูภูมิปัญญามาว่าครูพาทำแบบไหนก็ไม่เปลี่ยน” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลที่มีบทบาทสำคัญของวงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี (P11ทินกร อัตไพบูลย์) ได้เล่าว่า “ฟ้อนตังหวาย ได้ลงพื้นที่ไปศึกษาที่บ้านเจียด เขมราฐ ของอาจารย์ประดิษฐ์ แก้วชิน และได้ศึกษาท่าฟ้อนและการลำตังหวายจากชาวบ้าน และพัฒนามาเป็นชุดการแสดง ได้มีการคิดลายดนตรีเพิ่มขึ้นมาในฟ้อนตังหวาย มีการเกริ่นหัว ลงท้ายด้วยเต้ยลา มีคำร้องโต้ตอบผญาชายหญิง และได้ไปศึกษาการฟ้อนตังหวายที่ประเทศลาวแต่ทางประเทศลาว เรียกว่าฟ้อนตั่งหวายเป็นชื่อเรียกหมู่บ้านที่ทำตั่งที่ใช้สำหรับนั่ง และไปขอศึกษาท่าฟ้อนของลาวซึ่งมีประมาณ 4 ท่าซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่ไม่ซับซ้อนมาก และคำร้องมีความแตกต่างกัน แต่ทำนองคล้ายกันจากที่ได้ศึกษาจากบ้านเจียด การแสดงชุดเซิ้งบั้งไฟได้ไปศึกษาการเซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนตามฮอยไฟของชาวบ้านและศึกษาการฟ้อนกลองตุ้ม แถวบ้านห้วยขะยุง การแต่งกายซึ่งในศึกษาการแต่งกายมีการใส่ซวยมือมีผ้าโพกหัว ซึ่งในสมัยนั้นยังไม่มีการใส่หมวกกลีบลำดวนของศรีษะเกษ ผู้หญิงแต่งกายเป็นผู้ชาย และผู้ชายแต่งกายเป็นผู้หญิง”

การเกิดขึ้นของชุดการแสดงใหม่ ๆ ของวงโปงลางสถาบันการศึกษานั้น เงื่อนไขหนึ่งจากนโยบายของทางผู้บริหารที่ต้องมีผลงานของสถาบันออกมาสู่สาธารณะ และต้องนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญในงานศิลปวัฒนธรรมสี่ภาค ที่วิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศต้องมาแสดงผลงาน (P6ชัยสิทธ์ สนสุนันท์, P7ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ, P8พรสวรรค์ พรดอนก่อ, P9พร ยงดี) ส่วนของมหาวิทยาลัยเองก็ต้องมีการนำชุดการแสดงใหม่ ๆ ไปแสดงในงานศิลปวัฒนธรรมสัญจร ที่วิทยาเขตต่าง ๆ จะนำการแสดงศิลปวัฒนธรรมมาแลกเปลี่ยนกัน ดังที่ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่า “เวลาไปงานศิลปวิทยาเขตเป็นเหตุการณ์บังคับทุกคนต้องมีงานฟ้อนมาแสดงทุกปี แต่ละปีก็จะมีการแสดงงานเก่าที่คนยังชื่นชอบและก็ผสมอันใหม่ 1-2 ชุดเนื่องจากอุดมการณ์ของผู้ทำที่อยากสืบสานศิลปวัฒนธรรมชุมชน ปีพ.ศ.2526 อาจารย์ชลภัสส์ (ชลภัสส์ (ชัชวาลย์) วงษ์ประเสริฐ อาจารย์ผู้สอนฟ้อนรำของชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง มศว มหาสารคาม) มาช่วย หลายส่วนของอาจารย์ชลภัสส์ก็มีแรงบันดาลใจจากการดูการฟ้อน Create ขึ้นเองก็ใกล้เคียงกับวิทยาลัยครู”

สิ่งหนึ่งที่ทำให้วงโปงลางของสถาบันอุดมศึกษามีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักมากขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 2520 ต่อเนื่องมาจนถึงทศวรรษที่ 2530 คือได้รับการสนับสนุนหรือว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ ของทางภาครัฐ โดยในบริบทเวลาขณะนั้น ในปี พ.ศ.2523 รัฐบาลได้ ประกาศให้เป็นปีท่องเที่ยวไทย การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) จึงจัดโครงการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทยขึ้น โดยจัดให้มีงานแสดงศิลปวัฒนธรรม เป็นงานประจำปี 2 งาน คือ (1) งาน แสดงศิลปวัฒนธรรมระหว่างภาค จัดรวมกับงานประจำปี ของจังหวัดใดจังหวัดหนึ่ง ของแต่ละภาคหมุนเวียนไปปีละภาค จัด 3 วัน (2) งานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย ที่สวนอัมพร จัด 5 วัน ต่อมาในปี พ.ศ.2527 คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สมาคมนิยมไทย การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย และภาคเอกชนได้รวมการจัดงานสัปดาห์แห่งเอกลักษณ์ไทย และงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทยเป็นงานเดียวกัน และในปี พ.ศ.2529 ได้จัดงาน “เทศกาลเที่ยวเมืองไทยและเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย” ซึ่งมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ นำงานแสดงเครื่องปั้นดินเผาแห่งชาติ มารวมในงานนี้ด้วย ทำให้ห้วงเวลาดังกล่าววงโปงลางทั้งของสถาบันการศึกษาและชาวบ้าน ได้เผยแพร่การแสดงทั้งในส่วนกลาง และภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย จนทำให้คนทั่วไปรู้จักวงโปงลางอย่างขว้างขวางจนเรียกได้ว่าเป็นตัวแทนของศิลปวัฒนธรรมอีสานเลยทีเดียว (P7ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ, P8พรสวรรค์ พรดอนก่อ, P12วีณา วีสเพ็ญ) ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลระบุว่า“ในปี พ.ศ. 2523 ได้ไปแสดงที่สวนอัมพร ร่วมกับวงแกนอีสานของมหาสารคาม ซึ่งเป็นโครงการของ ททท. โดยแสดงสลับกับวงดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดต่าง ๆ” (P11ทินกร อัตไพบูลย์) หลายสถาบันได้รับเชิญให้ไปแสดงในต่างประเทศ เนื่องจากวงโปงลางในสถาบันการศึกษาย่อมมีบุคคลากรที่มีความรู้ความสามารถในทางการสื่อสารภาษาต่างประเทศ ซึ่งเป็นศักยภาพที่เหนือกว่าวงโปงลางทั่ว ๆ ไป ทำให้ยุคนั้นวงโปงลางถือเป็นตัวแทนของศิลปวัฒนธรรมไทยที่ไปสู่ต่างประเทศด้วยเช่นกัน

การเติบโตของวงโปงลางสถาบันการศึกษาในขณะนั้น นอกเหนือจากการแสดงสดแล้วบางวงยังมีการทำแถบบันทึกเสียงจัดจำหน่าย เช่น วงโปงลางสังข์เงินของวิทยาลัยครูอุบลราชธานี มีผลงานเผยแพร่ถึงสองอัลบั้ม เป็นต้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในวงโปงลางได้เป็นอย่างดี

ในขณะที่วงโปงลางของสถาบันการศึกษาเติบโตขึ้น และเริ่มจากการศึกษารูปแบบการแสดงจากวงโปงลางของชาวบ้าน นำไปปรับปรุงพัฒนาจนเริ่มเป็นแบบแผน ระบบระเบียบวงของชาวบ้านก็ปรับตัว เอารูปแบบของวิทยาลัยไปใช้ ในทางกลับกันปรากฏการณ์หนึ่งที่เกิดขึ้นคือ วงโปงลางของชาวบ้านก็เริ่มเอาอย่างวงโปงลางของสถาบันการศึกษาด้วยเช่นกัน มีการส่งบุตรหลานเข้ามาเรียนในสถาบันการศึกษาและนำความรู้ไปปรับปรุงพัฒนาวงโปงลางด้วยเช่นกัน ดังเช่นกรณีของวง

โปงลางหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ ของชาวบ้านอำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งก่อตั้งในปี พ.ศ. 2523 ซึ่งในช่วงแรกนั้นเล่นแต่ลายผู้ไทและลายเซิ้งธรรมดาและยังไม่มีการแสดงประกอบกับลายดนตรี ต่อมาในปี พ.ศ. 2524 ได้มีครูที่เรียนจบมาจากวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มาพร้อมกัน 2 คนได้นำท่าฟ้อนที่เคยเรียนมา เข้ามาปรับใช้กับและออกแบบชุดการแสดงหลายชุด เช่น เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งดำนา เซิ้งโปงลาง เซิ้งกระออม ต่อมาเมื่อมีการแสดงเข้ามาในวงแล้ว จึงเกิดความสมบูรณ์ในวง (P1เมฆ ศรีกำพล) หรือกรณีที่วงศศิธรโปงลาง ของชาวบ้านอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ที่รับเอารูปแบบและชุดการแสดงบางอย่างไปจากวิทยาลัยนาฏศิลป เช่น เซิ้งโปง ฟ้อนแพรวา เป็นต้น (P5ธงชัย คำโสภา)

ภายหลังจากที่วงโปงลางของสถาบันการศึกษาเกิดขึ้น และมีการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งสองแห่ง แม้จะไม่ได้เป็นวิชาเอกก็ตาม รวมถึงนักศึกษาวิทยาลัยครูและนิสิตมหาวิทยาลัยที่เคยมีประสบการณ์ในวงโปงลาง เมื่อจบการศึกษาแล้ว ส่วนหนึ่งได้เข้ารับราชการเป็นครู อาจารย์ในโรงเรียน หรือวิทยาลัย หรือมหาวิทยาลัย ก็นำความรู้ ประสบการณ์ด้านนี้ไปก่อตั้งวงโปงลางขึ้นอีก ทำให้ในช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมามีวงโปงลางใหม่ ๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะวงโปงลางในระดับโรงเรียนประถม มัธยมศึกษา ในขณะเดียวกันวงโปงลางของชาวบ้านเดิมก็เริ่มลดบทบาทลง เนื่องจากการเกิดขึ้นของวงโปงลางในโรงเรียน และสถาบันการศึกษาที่มีงบประมาณสนับสนุน ในขณะที่วงโปงลางของชาวบ้านไม่มีหน่วยงานภาครัฐใดสนับสนุน เงื่อนไขอีกประการหนึ่งที่ทำให้วงโปงลางของชาวบ้านถดถอย และยุบวงไปในที่สุด คือการเกิดขึ้นของ “หมอลำซิ่ง” ซึ่งเป็นวงดนตรีรูปแบบใหม่ที่ได้รับความนิยมขึ้นมาอย่างรวดเร็วในช่วงต้นทศวรรษที่ 2530 โดยมีค่าจ้างที่ถูกกว่าวงโปงลางและใช้คนน้อยกว่า ทำให้วงโปงลางของชาวบ้านลดบทบาทในสังคมอีสานลงไปในที่สุด (P2นพรัตน์ คำโสภา)

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2530 นี้เอง มีเหตุการณ์สำคัญคือ ในวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2533 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทรงโปงลางที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทรงบรรเลงลายเต้ยโขงและลายลมพัดพร้าว เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้ทางจังหวัดกาฬสินธุ์ จึงถือเอาวันที่ 26 กุมภาพันธ์ของทุกปี เป็นวันเริ่มงานมหกรรมโปงลาง แพรวา และงานกาชาดสืบต่อมา คำว่า “โปงลาง” จึงได้รับการตอกย้ำให้เห็นถึงความสำคัญและโดดเด่นมากขึ้นในฐานะเครื่องดนตรีประจำจังหวัด และทำให้คำว่า “วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน” ถูกเรียกขานด้วยคำว่า “วงโปงลาง” ซึ่งเป็นคำที่ทุกคนเข้าใจและรู้จักกันอย่างกว้างขวางแล้ว

แม้จะมีการเรียนการสอนด้านดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านเกิดขึ้นในสถาบันการศึกษาแล้วในช่วงที่ผ่านมา โดยเฉพาะในวิทยาลัยนาฏศิลปซึ่งต่อมามีการเปิดอีกแห่งหนึ่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ในปี พ.ศ.2535 รวมเป็น 3 แห่ง แต่ก็เปิดสอนถึงเพียงระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (อนุปริญญา) และการเรียนการสอนด้านดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นเพียงวิชาเลือก หรือวิชาโทเท่านั้น ไม่มีการเรียนการสอนเป็นวิชาเอก จนกระทั่งเมื่อมีโครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เกิดขึ้นในปีพ.ศ.2540 จึงได้มีการเปิดเรียนการสอนหลักสูตรดุริยางคศิลป์พื้นบ้านและนาฏยศิลป์พื้นบ้าน ขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย ส่งผลให้มีการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานในระดับปริญญาตรี และยกระดับคุณวุฒิของผู้เรียนในระดับสูงขึ้น

สามารถสรุปพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 ประวัติและพัฒนาการของวงโปงลาง

ปีพ.ศ.	ปรากฏการณ์
2490	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำขอลอ(โปงลาง)เข้ามาตีในหมู่บ้าน ร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ
2502	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้เพิ่มลูกโปงลางจาก 12 ลูก เป็น 13 ลูก ทำให้บันไดเสียงเพิ่มจากเดิม 5 เสียง เป็น 6 เสียง คือ เพิ่มเสียงฟา
2511	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำคณะโปงลางร่วมแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติ วันที่ 5 ธันวาคม และได้พบกับนายประชุม อินทรตุล ป่าไม้อำเภอยางตลาด ได้ทำการสนับสนุนและจัดตั้งวง โดยใช้ชื่อว่า วงโปงลางกาฬสินธุ์ หลังจากจัดตั้งวงไม่นาน นายบุรี พรหมลักษโน ผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ติดต่อให้นำวงโปงลางไปแสดง ทีวีช่อง 5 จังหวัดขอนแก่น และแนะนำว่าน่าจะมีชุดฟ้อนรำไปด้วยจะน่าดูยิ่งขึ้น การแสดงชุดแรก คือ รำซวยมือ ชุดที่สอง คือ เซิ้งภูไท เซิ้งสวิง ชุดบายศรีสู่ขวัญ และไทภูเขา
2511	นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้รวบรวมกลุ่มนักดนตรีที่อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด จัดตั้งวงดนตรีขึ้น
2514	นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้ปรับปรุงวิธีการปรับเสียงโหวด
2516	กำเนิดวงโปงลางหนอสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์
2516	มีการประกวดวงดนตรีพื้นบ้านขึ้นที่จังหวัดกาฬสินธุ์

ปีพ.ศ.	ปรากฏการณ์
2518	กำเนิดวงโหวดเสียงทอง อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด โดยนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์
2518	ครูสมัย ดาโรจน์ จัดตั้งวงดนตรีพื้นบ้าน ครู-นักเรียน ที่บ้านสร้างถ่อ ตำบลโพนเมือง อ.เหล่าเสือโก้ก จังหวัดอุบลราชธานี
2519	ครูธีระ โกมลศรี ตั้งวงโปงลางโรงเรียนสามัคคีวิทยา อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี ใช้ชื่อว่าวงโปงลางสามัคคี ภายหลังใช้ชื่อว่าวงโปงลางอุบลสามัคคี
2519	ได้มีการจัดงาน มรดกอีสาน ทีวิทยาลัยครูมหาสารคาม เกิดการรวบรวมและพื้นที่การแสดงพื้นบ้านอีสานแขนงต่างๆ
2518-19	วิทยาลัยวิชาการศึกษามหาสารคาม เริ่มมีการก่อตั้งชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง โดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ ภายหลังเรียกกันว่า “วงแคน”
2522	ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
2522	วิทยาลัยครูมหาสารคาม จัดตั้งวงแกนอีสาน โดย อาจารย์พรชัย ศรีสารคาม
2522	วิทยาลัยครูอุบลราชธานี จัดตั้งวงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี โดย อาจารย์ทินกร อัตไพบูลย์
2523	นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ไปสอนดนตรีพื้นบ้านในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
2523	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้จัดตั้งวงดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วยเครื่องดนตรี พิณ แคน โหวด และโปงลาง การแสดงยุคนั้น คือ ฟ้อนตังหวาย เซียงข้อง และฟ้อนคอนสะหวัน ไม่มีการขับร้องประกอบการแสดง
2523	กำเนิดวงโปงลางหนุ่มมะพร้าวห้าว ภายหลังใช้ชื่อว่า หนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูณ โดยชาวบ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์
2524	ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
2524	ครูอลงกต คำโสภา ได้ไปสอนดนตรีพื้นบ้านที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ภายหลังให้นายเปลื้อง ฉายรัศมี มาสอนแทน
2525	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ประดิษฐ์ชุดการแสดงเต้ยเกี้ยว มีการขับร้องเข้ามาประกอบการแสดง
2529	จัดตั้งวงโปงลางโรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ โดยครูธงชัย คำโสภา
2529	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้าน)

ปีพ.ศ.	ปรากฏการณ์
2529	เกิด “นางไหม” ครั้งแรกในวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ นางไหมคนแรกคือ อาจารย์นิตยา เชิดชู
2533	วงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี เปลี่ยนชื่อวงเป็น วงสังข์เงิน ซึ่งได้รับรางวัลจากกรมประชาสัมพันธ์ เนื่องจากได้รับเชิญไปแสดงเผยแพร่ทั้งในและต่างประเทศ
2533	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทรงโปงลางที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทรงร่วมวงโปงลาง บรรเลงลายเต้ยโขงและลายลมพัดพร้าว จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงถือเอาวันที่ 26 กุมภาพันธุ์ ของทุกปีเป็นวันเริ่มงานมหกรรมโปงลางแพรวา และงานกาชาดสืบต่อมา
2539	นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้จัดตั้งวงแคนขึ้น และต้องมีเกราะเป็นเครื่องดนตรี ตีประกอบกับวงแคน ทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงได้ให้นางรำขึ้นไปตีเกราะเพื่อประกอบจังหวะกับวงแคน จึงถือกำเนิดนางเกราะขึ้น
2539	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์สร้างสรรค์วงหมากกะโหล่งโปงลาง โดยได้มีการพัฒนาเครื่องดนตรีโปงลางจากวัสดุ ทองเหลือง ไม้ไผ่ เหล็ก ทำให้มีเสียงที่กังวานยิ่งขึ้น
2540	โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้เปิดสอนหลักสูตรดุริยางคศิลป์พื้นบ้าน และนาฏยศิลป์พื้นบ้าน เป็นแห่งแรก
2540-ปัจจุบัน	เกิดการจัดแข่งขันการประกวดวงโปงลางในระดับต่างๆ อาทิ ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพราชสุดาสยาบรมราชกุมารี การประกวดในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ การประกวดระดับประเทศ ระดับภูมิภาค และระดับจังหวัด เกิดความนิยมจัดให้มีการประกวดวงโปงลางอย่างแพร่หลาย

3. นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง

การนำเสนอข้อมูลนาฏประดิษฐ์อีสาน จำเป็นต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน เพื่อจะนำไปสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง และทำความเข้าใจนาฏประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง ดังนี้

3.1 การฟ้อนอีสาน

การฟ้อนอีสาน คือ ศิลปะการแสดงที่สะท้อนวิถีชีวิต วัฒนธรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม ผ่าการใช้ร่างกาย โดยมีจังหวะเป็นตัวกำหนด ซึ่งสามารถอธิบายการฟ้อนอีสานจากผู้ให้ข้อมูลดังต่อไปนี้

“ฟ้อนอีสานที่แท้จริงไม่มีรูปแบบตายตัว จังหวะอารมณ์ของดนตรีสัมพันธ์กับท่าฟ้อน อิงความเป็นวิถีชีวิต เลียนแบบธรรมชาติ ลักษณะการสร้างสรรค์ชุดการแสดงส่วนใหญ่จะนำมาจากวิถีชีวิต คนเราเมื่อมีความสุขจะออกท่าทางลีลาเองตามธรรมชาติ ไม่ได้มีการบังคับ” (P6ชัยสิทธิ์ สนสุนันท์)

“ท่าฟ้อนอีสาน มาจากอดีตจนถึงปัจจุบันงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมา มาจากธรรมชาติ นำมาจากหมอลำ พิธีกรรม ท่าฟ้อนมาจากอารมณ์และจิตวิญญาณของตัวผู้ฟ้อน” (P17ฉวีวรรณ พันธุ)

“ฟ้อนอีสาน เกิดจากความสนุกสนาน เป็นท่าฟ้อนที่ได้มาจากการจินตนาการตามธรรมชาติ” (P2นพรัตน์ คำโสภา)

“ฟ้อนอีสานเกิดจากธรรมชาติ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย เกิดจากวัฒนธรรมประเพณีความเชื่อ คนอีสานอยู่กันอย่างมีความสุข ท่าฟ้อนส่วนมากจะออกมาในลักษณะม่วนซื่นโฮแซว” (P16เรืองชัย นากลาง)

“ฟ้อนอีสานคือ ความสนุกสนานของคนอีสาน เกิดจากลักษณะจิตใจของแต่ละคน ตัวอย่างคนที่มีความสุภาพเรียบร้อย ท่าที่แสดงออกมาก็จะดูเรียบร้อย บางครั้งเกิดจากการที่ได้ยินเสียงดนตรีลีลาก็จะออกมาโดยธรรมชาติ” (P5ธงชัย คำโสภา)

“ฟ้อนอีสานคือ อารมณ์ที่เกิดจากความม่วนซื่นหรือความสนุกสนาน ฟ้อนอีสานจะไปตามจังหวะ ความพร้อมเพรียง เป็นศิลปะที่ได้ดัดแปลงมาจากธรรมชาติลีลาท่าทาง อารมณ์เป็นตัวกำหนดลีลาท่าทางของนักแสดง” (P7ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ)

“ฟ้อนอีสาน ไม่มีการจีบที่ชัดเจน มีความเป็นอิสระมากกว่า ไม่มีแบบแผนที่ตายตัว เป็นไปตามธรรมชาติ ท่าฟ้อนลักษณะการม้วนมือออกมาจากจิตวิญญาณ ออกมาจากความเป็นศิลปิน หัวใจหลักของการฟ้อนอีสานคือ จังหวะ” (P23ชัยนาท มาเพชร P22ชัยณรงค์ ต้นสุข P9พร ยงดี)

“ฟ้อนอีสานคือการแสดงที่ออกมาจากจิตใจ มีความสนุกสนาน เกิดจากศรัทธา และความเชื่อเอกลักษณ์” (P21สมศักดิ์ บัวบุตร)

การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนอีสาน มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีการใช้ร่างกายในส่วนต่าง ๆ สอดผสานให้ผสมกลมกลืนเพื่อให้เกิดความสวยงาม

“ท่าฟ้อนอีสาน ไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีกรอบกฎเกณฑ์ไม่มีข้อบังคับ ปรับตามสัดส่วนของร่างกายผู้ฟ้อน มีการจีบแต่ส่วนมากจีบนิ้วจะไม่จรดกัน ส่วนมากจะใช้การม้วนข้อมือมากกว่าส่วนใหญ่ ท่าฟ้อนได้มาจากการจินตนาการจากธรรมชาติสิ่งรอบตัว ความสนุกสนาน และท่าฟ้อนที่ได้มาจากหมอลำ ลีลาของการฟ้อนอีสาน ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของลายดนตรี ทำนองลำ และอารมณ์ของตัวนักแสดง ท่าฟ้อนปรับไปตามสรีระของแต่ละบุคคล ท่าฟ้อนไม่ฝืนธรรมชาติมากจนเกินไป มีจังหวะเท้าที่แตกต่างกัน การยกมือยกเท้ามีความสบาย เป็นธรรมชาติ ลำตัวเคลื่อนไหวไปตามจังหวะเพลงตามท่าฟ้อน” (P6ชัยสิทธิ์ สนสุนันท์)

“ฟ้อนอีสาน เป็นการแสดงตามธรรมชาติก็จริง แต่ก็ต้องมีการปรับให้มีความสวยงามอ่อนช้อยวิจิตรกว่าธรรมชาติ ฟ้อนให้สุดทรวง (สุดกาย) มีการใช้ทุกส่วนของร่างกาย เช่น ศีรษะ ลำตัว แขน และขาให้สัมพันธ์กัน ลักษณะของการฟ้อนอีสาน มีการหย้อน คือการยืดยุบ โดยการใช้ขา เข่า สะโพก ให้สัมพันธ์กัน มีการวาดมือแขน หรือการตั้งวงอย่างนาฏศิลป์ไทย เตะขา เดินหน้าถอยหลัง ลักษณะของขา มีการถกขา ดีดส้นเท้า การวาดมือหรือตั้งวงไม่เกินศีรษะ แต่ละพื้นที่ทีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น มีการแอ่น การกระดิกนิ้ว การม้วนมือ และการเอียงศีรษะไปโดยธรรมชาติ จังหวะเท้ามีการย่ำเท้า” (P23ชัยนาท มาเพชร P22ชัยณรงค์ ต้นสุข P9พร ยงดี)

“เอกลักษณ์คือคนอีสานมีการรำและมีการดีดนิ้วแบบหมอลำ ปัจจุบันไม่ค่อยดีดนิ้วเท่าไร แต่อดีตดีดนิ้วไปด้วย ล้มก็มีจุดเด่นคือย้อนหลักการรำคือย้อนถ้าก้าวขาก็ต้องมีเดินหน้ามีถอยหลังและก็ต้องมีเปลี่ยนทิศมีหมุน เปลี่ยนทิศคือยังไม่หมุน กระทืบพื้นคือหมอลำเซิ้ง และอีกอย่างที่ใช้คือเตะขา การจกเป็นเทคนิคของการวับแวบแต่ตอนนั้นไม่เอาจังหวะ ขยี้ลงเรื่อย ๆ ทำยังไงก็ได้แต่ต้องลง เรียกว่ายึกยัก วับแวบ แล้วแต่จะเรียก” “อีสานชอบดีดนิ้ว เตะขา ย้อน เคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะทำนอง การจีบไม่จีบครูไม่ซีเรียส จีบก็สวยไม่จีบก็สวยแต่จริงแล้ว ๆ เราไม่ค่อยมีจีบ เพราะว่ามันดีด

นิ้ว อยู่ข้างบนก็คือการโบก ลำเพลินมีหลักคือมือซ้าขาไหว เดินหน้า ถอยหลัง เปลี่ยนทิศและก็เนิ้ง เนิ้ง นี้ทั้งยืนเนิ้งและเตี้ยเนิ้ง เนิ้งเตี้ยหัวจรดพื้น พื้นบ้านไม่ผิดก้มต่ำ รำกว้าง รำกว้างสุดแขนสุดขา แต่ก้มไม่ได้ก้มตลอด ครูไม่สร้างซ้ำซากกลัวคนดูเบื่อ เราต้องทำเป็นระบบ” (P14ชุมเดช เดชภิมล)

“ฟ้อนอีสาน ความเป็นฟ้อนอีสานคือการใช้เท้า ใช้ตัว การเตะเท้า ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของฟ้อนอีสานซึ่งไม่ปรากฏมีว่าภาคไหนทำกัน ซึ่งต่างกับปัจจุบันมีเพียงแต่การย่ำเท้า ยกเท้าสูง ซึ่งไม่คงความเป็นอีสาน การใช้วงของมือ วงใช้ไปตามตัว หัวไปตามมือ ท่าฟ้อนจะมีความเป็นเอกลักษณ์คือการใช้ลำตัว การใช้เท้าการใช้ร่างกายทั้งตัว เอว สะโพก การใช้ร่างกายตามสบาย เสน่ห์คือการใช้ร่างกายที่เป็นธรรมชาติ“ลีลาการฟ้อนอีสาน ดนตรีเป็นตัวกำหนดการแสดง เพราะดนตรีเป็นตัวกำหนดในการใช้ร่างกาย ไม่ใช่การออกแบบเพื่อใช้ร่างกาย จังหวะไปร่างกายก็ต้องออกไปตามจังหวะ จังหวะดนตรีอีสานก็เป็นตัวกำหนด ทำให้การแสดงอีสานมี รูปแบบ คือ 4จังหวะและ8จังหวะ ซึ่งเป็นปัญหาในการออกแบบการเคลื่อนไหวที่ต่างไม่ได้ ฟ้อนที่เป็นอีสานแท้ ๆ คือ ฟ้อนภูไทและฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ แต่หมอลำเป็นการแสดงที่เน้นการละครเสียส่วนใหญ่ไม่ได้เน้นการฟ้อน แต่ก็นำท่าฟ้อนจากหมอลำมาปรับใช้ได้ การจีบมือจะจรดกันหรือไม่จรดกันไม่สำคัญ เพราะไม่ใช่ปัญหาของการแสดง แต่สนใจการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของลำตัว แต่ก็มีขนบของการใช้แขนและมือคือ วงสูง ส่วนใหญ่จะเห็นในการฟ้อนของผีฟ้านางเทียมเนื่องจากการออกลีลาท่าฟ้อนโดยไม่มีสติหรือฟ้อนกินเหล้าขอชาวบ้านก็เช่นกัน จะเป็นวงสูง ถ้าเป็นการฟ้อนทั่วไปจะไม่ปรากฏวงสูงเท่าใดนัก เพราะผิดธรรมชาติของมนุษย์” (P24ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ)

“เอกลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน คือ การหย่มและการหย้อน คือ อัตลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน มือและแขนมีความเป็นอิสระแต่มีท่าทางที่จำกัด รู้สึกอย่างไร จะแสดงท่าทางออกมาอย่างนั้น ออกมาจากความรู้สึกเป็นไปตามธรรมชาติ” (P26พีระพงศ์ เสนไสย)

“ความเป็นอีสานคือ จะรำแบบสบาย ไม่กดหน้าขา ไปแบบสบาย ดูนิ่ม ๆเนิบ ๆ เรื่อย ๆ แต่มือควรจะต้องตั้งวง จีบเป็นจีบ คุณรำสบาย แต่คุณต้องรำให้สวย ตั้งวงคือตั้งวง ส่ายสะโพกอย่างไร กดหน้าเอียงอย่างไร ถ้าทำอย่างนี้น่าจะเป็นมาตรฐานถ้าคนมาสอน แต่ถ้าทำไปมันก็จะหมดความเป็นอีสาน แต่ละที่แตกต่างกัน จังหวะ ยัก ย้าย ส่ายสะโพก จะแบ่งโซนกันอยาก เพราะเราคลุกคลีอยู่กับอีสานเหนือมาก จะต้องแบ่งโซนกัน อย่างนครพนมจะหวาน จะคนละรูปแบบ เราอยู่ทางนี้ก็จะติดต้องสวย ๆ เนี้ยบ อีสานผู้ดี” (P20กิติยา ทาธิสา)

“คนอีสานฟ้อนนี้ส่วนมากลักษณะการฟ้อนแล้วจะเรียบง่ายจะไม่มีอะไรสลับซับซ้อนมากแม้กระทั้งการจีบก็ไม่มีถ้าเป็นอีสานจริงเป็นพื้นถิ่นดังเดิมนี้การจีบการอะไรก็จะไม่มี จะไม่สลับซับซ้อนส่วนขาส่วนเท้าก็ไปตามจังหวะช้าก็ช้าเร็วก็เร็วไม่มีอะไรซับซ้อนพูดง่ายๆ ลีลาการฟ้อนอีสานถ้าโดยประเพณีวัฒนธรรมของคนอีสานผู้หญิงจะเจียมเนื้อเจียมตัวคนอีสานจะไม่โฉ่งฉ่าง โผงผางอะไรมากลักษณะการฟ้อนของผู้หญิงถ้าของผู้ชายจะออกเป็นโชว์ความแข็งแกร่งความแข็งแรงโชว์สาว ๆ อย่างนี้มากกว่า” (P19ก้องพิพัฒน์ กองคำ)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปการฟ้อนอีสานได้ดังนี้

การฟ้อนอีสาน เกิดจากธรรมชาติและการเลียนแบบธรรมชาติ วิถีชีวิต วัฒนธรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมและประเพณี พิธีกรรม หมอลำ ตลอดจนจิตวิญญาณและอารมณ์ความรู้สึกชั่วขณะนั้นของชาวอีสาน การฟ้อนถ่ายทอดความสนุกสนาน แต่คงความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ซื่อตรง มีความเป็นอิสระของท่าฟ้อนและการใช้ร่างกายตามธรรมชาติ ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ผู้ฟ้อนมีอารมณ์ความรู้สึก ณ ขณะนั้น จะแสดงท่าทางออกมาตามที่ตนเองรู้สึก

หัวใจหลักของการฟ้อนของอีสานจะเป็นไปตามจังหวะของดนตรี เพื่อให้เกิดความสวยงามอ่อนช้อยที่วิจิตรกว่าธรรมชาติ โดยใช้ทุกส่วนของร่างกาย ทั้งมือ เท้า ลำตัว เคลื่อนไหวไปตามเสียงดนตรี ผ่านการย่ำเท้า การม้วนมือ การกระดิกนิ้ว การแอ่นลำตัว การย้อน การเนิ้ง (ดูภาพประกอบที่หน้า 109) การเตะขา การยกเท้าสูง การใช้เอว การใช้สะโพก การยืกยักวับแวบ (ดูภาพประกอบที่หน้า 125) การก้ม การใช้หางตาซอนแลน เสน่ห์ของการฟ้อนอีสานที่สำคัญ คือ การเคลื่อนไหวร่างกายตามธรรมชาติ ทั้งนี้การจีบของอีสานมีทั้งการไม่จรดมือ และการจรดมือ โดยได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ไทยมาผสม

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางควรคำนึงถึงความเป็นพื้นบ้านอีสานที่มีความเรียบง่าย และสอดคล้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน

จากการศึกษา ผู้วิจัยขอให้นิยามการฟ้อนอีสานว่า “แอ่แอ่นฟ้อน โหยะย้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง” โดย

แอ่แอ่นฟ้อน คือ การทรงตัวขณะฟ้อน

โหยะย้อนใส่แคน คือ การเคลื่อนไหวเท้าและขาให้ตรงตามจังหวะของดนตรี

อ่อนนวยกวยแขน คือ การเคลื่อนไหวมือสลับกันไปมาอย่างนุ่มนวล

อ่วยโตตามต้อง คือ การเคลื่อนไหวร่างกายตามอิสระ

3.2 พัฒนาการนาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง

นาฏยศิลป์อีสานมีส่วนสำคัญที่ทำให้วงโปงลางมีความสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น โดยสามารถแบ่งพัฒนาการเป็นสามระยะ โดยระยะที่ 1 ก่อน พ.ศ. 2511 วงโปงลางยังไม่มีการฟ้อนรำ และการขับร้อง ประกอบวงโปงลาง ต่อมาในระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518) พัฒนาการของวงโปงลางอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในระยะเวลานี้คือ การนำเอานาฏยศิลป์ หรือการฟ้อนรำมาประกอบการบรรเลงวงโปงลาง เพื่อสร้างความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เริ่มมีการฟ้อนรำประกอบในวงโปงลาง เป็นท่าง่ายๆ มีท่าฟ้อนไม่กี่ท่า ในหนึ่งลายอาจมีเพียง สองถึงสามท่า สลับกันไปมา เพื่อดึงดูดผู้ชม และระยะที่ 3 (พ.ศ. 2519-2540) พัฒนาการของวงโปงลางมีการแสดงฟ้อนรำซึ่งแต่เดิมมีให้ชมเฉพาะในขบวนแห่งานบุญประเพณี ทำให้วงดนตรีลักษณะนี้ได้รับความนิยมขยายตัวมากขึ้น และส่งผลกระทบมายังสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน ซึ่งมีภารกิจหนึ่งคือการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม จุดเปลี่ยนสำคัญของวงโปงลางที่ในช่วงเวลานี้ก็คือ การเกิดขึ้นของวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทั้งโรงเรียน วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคอีสาน ดังรายละเอียดตามตารางที่ 2 ต่อไปนี้

ตารางที่ 8 นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง

ระยะพัฒนาการ	นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง
พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อนพ.ศ.2511)	ยังไม่มีการฟ้อนรำ และการขับร้อง ประกอบวงโปงลาง
พัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518)	พัฒนาการของวงโปงลางอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในระยะเวลานี้คือ การนำเอานาฏยศิลป์ หรือการฟ้อนรำมาประกอบการบรรเลงวงโปงลาง เพื่อสร้างความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เริ่มมีการฟ้อนรำประกอบในวงโปงลาง เป็นท่าง่าย ๆ มีท่าฟ้อนไม่กี่ท่า ในหนึ่งลายอาจมีเพียง สองถึงสามท่า สลับกันไปมา เพื่อดึงดูดผู้ชม พ.ศ. 2516 ก่อตั้งวงโปงลางหนองสอ ก็มีการนำเอาการฟ้อนรำมาประกอบโดยได้แบบอย่างมาจากท่าฟ้อนของหมอลำเพลิน ผู้ให้ข้อมูลเล่าว่า “ได้มีการนำการแสดงเข้ามาในวงโปงลาง โดยการไปจดจำท่าฟ้อนของหมอลำเพลินมาฝึก ผู้ฝึกสอนท่าฟ้อนคนแรกคือ อาจารย์วงเดือน คำโสภา ช่วงปี พ.ศ.2518 หรือ พ.ศ.2519 การประกวดที่วิทยุ 909 จังหวัดสกลนคร เกณฑ์การประกวดก็กว้าง ๆ แต่ต้องมีการฟ้อนประกอบในวง ทุกวงเลยต้อง

ระยะพัฒนาการ	นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง
	สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานขึ้นมาเพื่อการประกวด เช่น วงโหวตเสียง ทองได้ฟ้อนบุญบั้งไฟประกอบ
พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540)	พัฒนาการของวงโปงลางมีการแสดงฟ้อนรำซึ่งแต่เดิมมีให้ชมเฉพาะในขบวนแห่งานบุญประเพณี ทำให้วงดนตรีลักษณะนี้ได้รับความนิยมขยายตัวมากขึ้น และส่งผลกระทบมายังสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน ซึ่งมีภารกิจหนึ่งคือการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม จุดเปลี่ยนสำคัญของวงโปงลางที่ในช่วงเวลานี้ก็คือ การเกิดขึ้นของวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทั้งโรงเรียน วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคอีสาน พ.ศ. 2518 งานมรดกอีสาน จัดที่วิทยาครูมหาสารคาม มีวงโปงลางมาแสดงนางรำแต่ละครั้งไม่เปลี่ยนชุดใส่ชุดเดิมแต่กลับเข้าไป แต่ออกมาโชว์เพลงใหม่ก็คนเก่า การแสดงตอนนั้นไม่มีร้องมีแต่โปงลางฟ้อนอย่างเดียว สมมติว่าเพลงบรรเลงเพลงลมพัดพร้าวก็มีคนมาฟ้อนใส่เพลง เล่นแม่ฮ้างกล่อมลูกก็มีคนฟ้อน ก็คนเดิม ท่าซ้ำไปซ้ำมานั้นคือโปงลางยุคแรก พ.ศ. 2519 มศว มหาสารคาม จัดตั้งดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นเมือง และได้ไปเรียนรู้การแสดงดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นเมือง จากวงโปงลางของชาวบ้าน มีการฟ้อนประกอบทำนองโปงลาง โดยไม่ได้สร้างสรรค์เอง โดยใช้ท่าของวงโปงลางชาวบ้าน ซึ่งถือครูภูมิปัญญาของวงโปงลาง ฟ้อนก็มีลักษณะบริสุทธิ์ ฝึกท่าง่าย ๆ ซ้ำไปซ้ำมา ตามความเป็นพื้นบ้านพื้นเมือง ก็เอา 3-4 ท่า พ.ศ. 2522 ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด พ.ศ. 2524 ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ภายหลังจากมีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาตะวันออกเฉียงเหนือ กรมศิลปากรได้มีนโยบายให้วิทยาลัยนาฏศิลป สร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ ทำให้เกิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานขึ้นเป็นจำนวนมากจนถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2527 ในช่วงเวลาที่ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปนี้ ทำให้เกิดพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางอีกเรื่องหนึ่งคือ การเกิดขึ้นของ “นางไห”นางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์คือ อาจารย์นิตยา เชิดชู โดยการนำท่าฟ้อนที่อ่อนช้อยสวยงามเข้ามาประกอบกับการดีดไห พ.ศ. 2540 โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้เปิดสอนหลักสูตรนาฏยศิลป์พื้นบ้าน เป็นแห่งแรก และมีการสร้างสรรค์

ระยะพัฒนาการ	นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง
	ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสานขึ้น โดยเป็นข้อกำหนดทางการศึกษาที่ต้องสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านอีสานก่อนสำเร็จการศึกษา

พัฒนาการนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีส่วนสำคัญการที่จะออกแบบนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่ทำให้เห็นถึงช่วงเวลาที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของนาฏยประดิษฐ์ ท่าฟ้อนก็มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยจะแสดงท่าฟ้อนอีสานจากผู้สาธิตท่าฟ้อนในกลุ่มต่าง ๆ ประกอบด้วย นักแสดงชาวบ้าน ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป อาจารย์มหาวิทยาลัย เป็นตารางภาพ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางภาพที่ 1 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ท่าตั้งมือระดับกลาง ท่าไหว้ ท่าเอียง ท่าเอียงตั้งวงสองมือ

สาธิตโดย คุณกมลวรรณ ศิริใหญ่

ท่าตั้งมือระดับกลาง	ท่าไหว้
ท่าเอียง	ท่าเอียงตั้งวงสองมือ

ตารางภาพที่ 2 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ท่าบัวบาน ท่าจีบสองมือระดับล่าง ท่าบัวบานยกขา ท่าตั้งวง

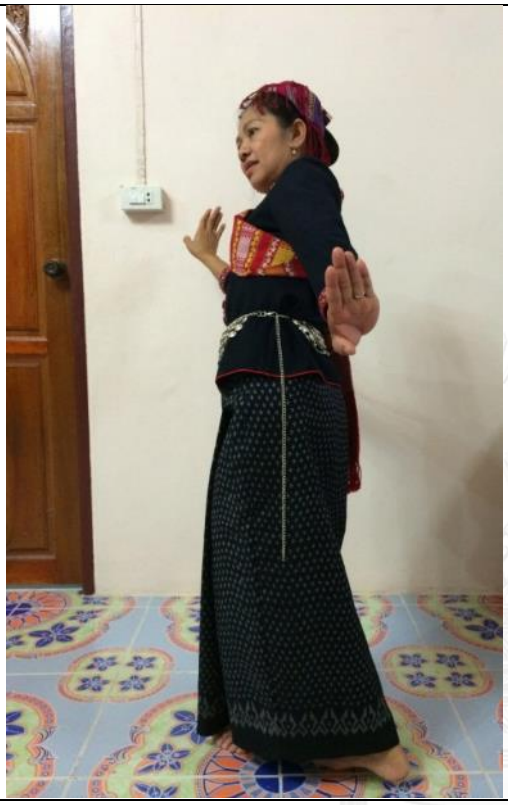
ท่าบัวบาน	ท่าจีบสองมือระดับล่าง
ท่าบัวบานยกขา	ท่าตั้งวง

ตารางภาพที่ 3 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ลักษณะของเท้า ลักษณะมือของการจีบ

ลักษณะของเท้า	ลักษณะมือของการจีบ
ลักษณะมือของการจีบ	ลักษณะมือของการจีบ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

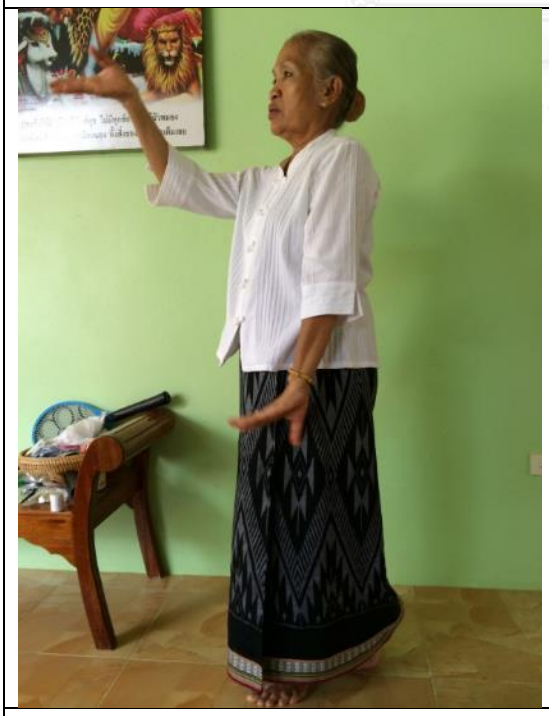
ตารางภาพที่ 4 ท่าฟ้อนชาวบ้าน – ท่าเอียงไปทางขวา ลักษณะการแต่งกายของชาวผู้ไท บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

	
ท่าเอียงไปทางขวา	ลักษณะการแต่งกายของชาวผู้ไท บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์

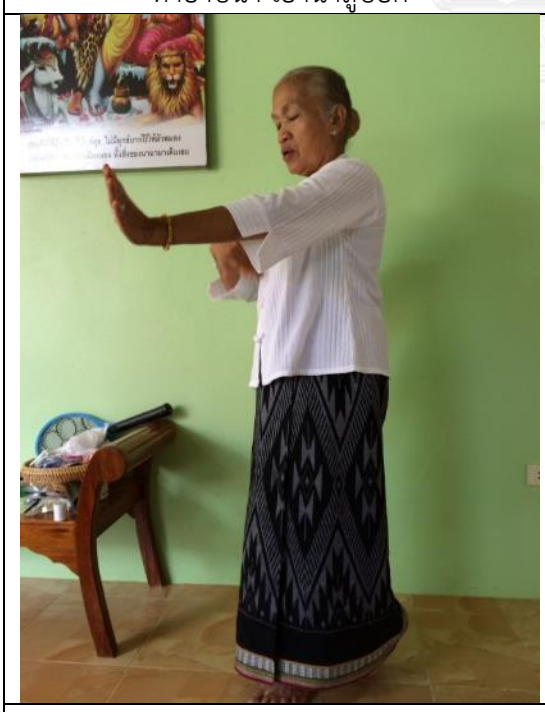
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางภาพที่ 5 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าเตรียม ท่าโบกควั่ำ ท่าโบกหงาย

สาธิตโดย คุณฉวีวรรณ พันธุ

ท่าเตรียม	ท่าโบกควั่ำ (ท่าบัวควั่ำ)
	
ท่าโบกหงาย (ท่าบัวหงาย)	ท่าโบกหงาย (ท่าบัวหงาย)

ตารางภาพที่ 6 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าอาบน้ำ เอาน้ำลูบอก ท่าอาบน้ำถูแขน ท่าโอ้หมอลำ ท่าหมอลำพักเหนื่อย

ท่าอาบน้ำ เอาน้ำลูบอก	ท่าอาบน้ำถูแขน
	
ท่าโอ้หมอลำ	ท่าหมอลำพักเหนื่อย

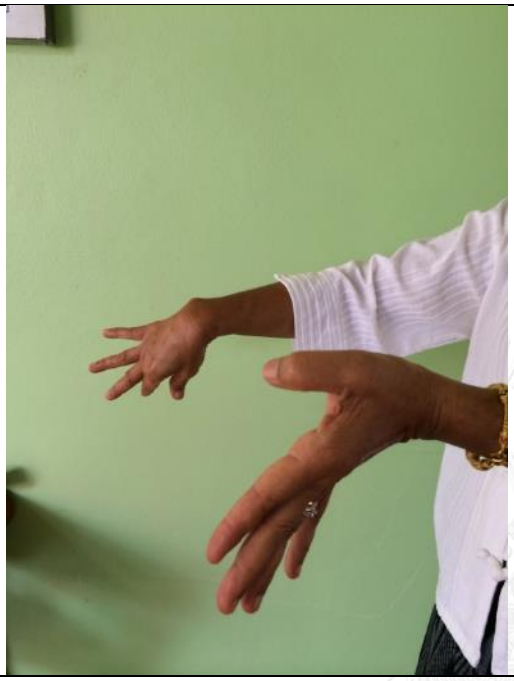
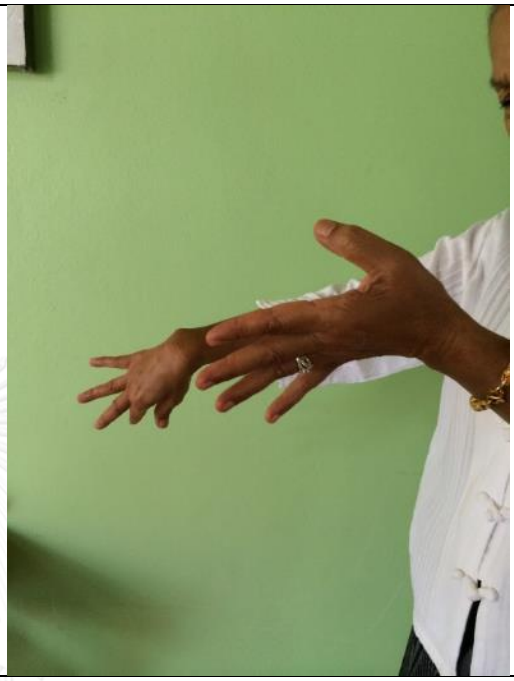
ตารางภาพที่ 7 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าควายชนกัน ท่านกกะเจาบินวน ท่านาคเกี้ยวเกล้า

ท่าควายชนกัน	ท่านกกะเจาบินวน (ท่านกกะสาบินวน)
ท่านาคเกี้ยวเกล้า	ท่านาคเกี้ยวเกล้า

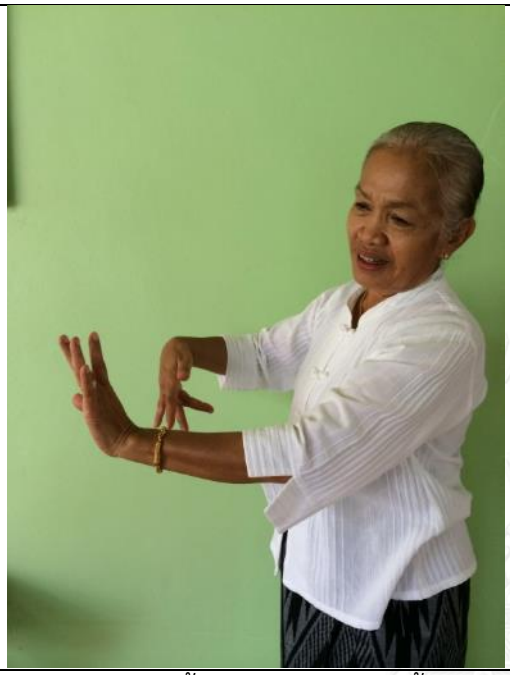
ตารางภาพที่ 8 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าปัดป้อง
ท่าตั้งรับหมอลำฝ่ายชาย ท่าลงไท้

ท่าปัดป้อง	ท่าปัดป้อง
ท่าตั้งรับหมอลำฝ่ายชาย	ท่าลงไท้ (ท่าฟ้อนลงนางเทียม)

ตารางภาพที่ 9 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าจีบ ท่าจีบสาวมือ
ท่าม้วนมือลำเพลินแบบไม่จีบมือ

	
ท่าจีบ	ท่าจีบ
ท่าจีบสาวมือ	ท่าม้วนมือลำเพลินแบบไม่จีบมือ

ตารางภาพที่ 10 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าจีบเล่นนิ้ว
ท่าม้วนมือลำเพลินแบบไม่จีบมือ

	
ท่าจีบเล่นนิ้ว (จีบพร้อมกระดิกนิ้ว)	ท่าม้วนมือลำเพลินแบบไม่จีบมือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางภาพที่ 11 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าตั้งวง ท่าลมพัดพร้าว ท่าลมพัดไผ่ ท่าสาวมือเล่นนิ้ว สาธิตโดย คุณนิตยา รากแก่น

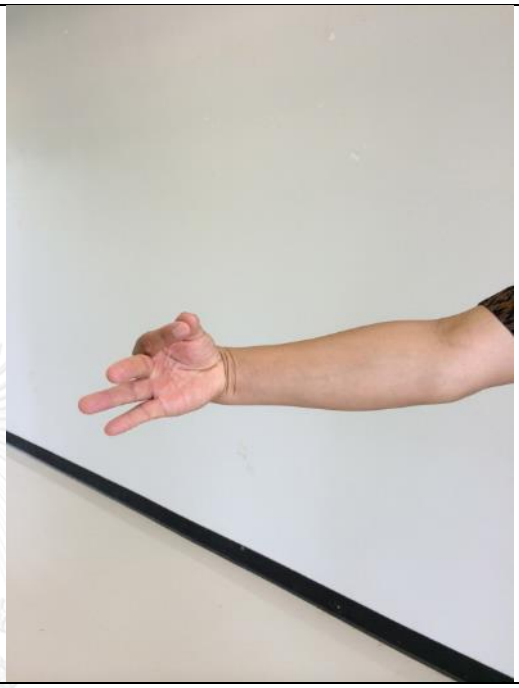
ท่าตั้งวง	ท่าลมพัดพร้าว
ท่าลมพัดไผ่	ท่าสาวมือเล่นนิ้ว (ท่าสาวมือกระดิกนิ้ว)

ตารางภาพที่ 12 ท่าฟ้อนของหมอลำ ศิลปินแห่งชาติ – ท่าสาวมือเล่นนิ้ว ท่าตั้งวง ท่าบังสุริยา ท่าบิดบัวบาน

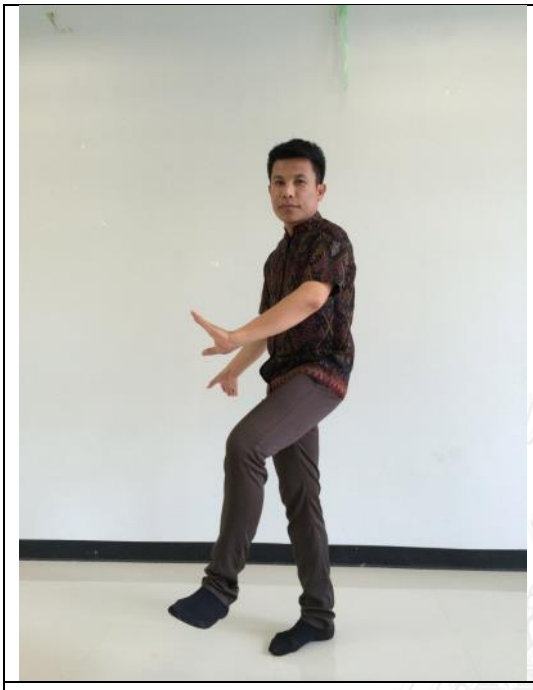
ท่าสาวมือเล่นนิ้ว (ท่าสาวมือกระดิกนิ้ว)	ท่าตั้งวง
ท่าบังสุริยา	ท่าบิดบัวบาน

ตารางภาพที่ 13 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าตั้งวงกลาง ท่าจีบหงาย ท่าตั้งวงกลางสลับไปด้านซ้ายละขวา ท่าแฮ้งพักขา

สาธิตโดย ดร.ชัยนาท มาเพชร

	
ท่าตั้งวงกลาง	ท่าจีบหงาย
ท่าตั้งวงกลางสลับไปด้านซ้ายละขวา	ท่าแฮ้งพักขา (ท่านกแร้งพักขา)

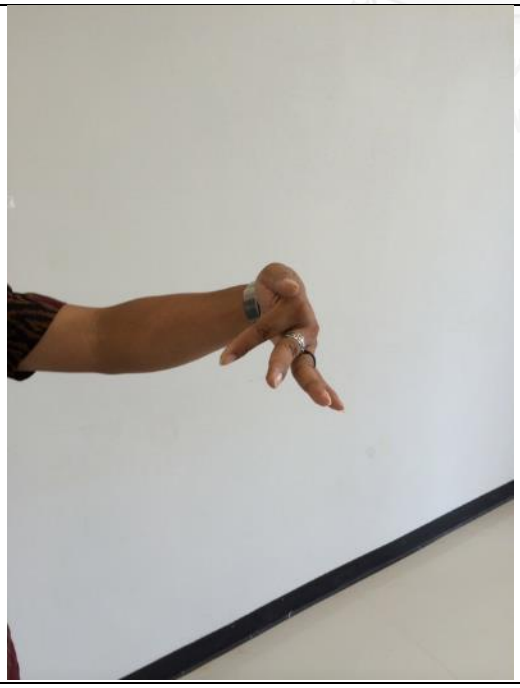
ตารางภาพที่ 14 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่ายกขามาด้านหน้า ท่าเนิ้ง

	
ท่ายกขามาด้านหน้า	ท่าเนิ้ง (ท่าแอ่น)
ท่าเนิ้ง (ท่าแอ่น)	ท่าเนิ้ง (ท่าแอ่น)

ตารางภาพที่ 15 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่ายกขาไปด้านหลัง ท่านกกะเจาบินวน ท่าโหญ่

ท่ายกขาไปด้านหลัง	ท่านกกะเจาบินวน (ท่านกกะสาบินวน)
ท่าโหญ่(ท่าโน้มตัวมาด้านหน้า)	ท่าโหญ่(ท่าโน้มตัวมาด้านหน้า)

ตารางภาพที่ 16 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าเตรียม ท่าจีบตั้ง
ท่าจีบเข้าหาตัว ท่าจีบคว่ำ
สาธิตโดย อาจารย์ชัยณรงค์ ต้นสุข

ท่าเตรียม	ท่าจีบตั้ง
	
ท่าจีบเข้าหาตัว	ท่าจีบคว่ำ

ตารางภาพที่ 17 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าโหญ่ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน

ท่าโหญ่(ท่าโน้มตัวมาด้านหน้า)	ท่าโหญ่(ท่าโน้มตัวมาด้านหน้า)
ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน (ท่าแอ่นในลักษณะท่ายืน)	ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน (ท่าแอ่นในลักษณะท่ายืน)

ตารางภาพที่ 18 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าเตรียมย่ำเท้า ท่าย่ำเท้าพร้อมกับการจีบสลับขึ้นลง

ท่าเตรียมย่ำเท้า	ท่าเตรียมย่ำเท้า
ท่าย่ำเท้าพร้อมกับการจีบสลับขึ้นลง	ท่าย่ำเท้าพร้อมกับการจีบสลับขึ้นลง

ตารางภาพที่ 19 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือ ตั้งวง กะดิกนิ้ว

ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือ(ด้านข้าง)	ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือ(ด้านข้าง)
ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือตั้งวง กะดิกนิ้ว (ด้านข้าง)	ท่าหมอลำเพลิน ท่าม้วนมือตั้งวง กะดิกนิ้ว (ด้านหน้า)

ตารางภาพที่ 20 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าหย้อน
ท่าเนิ้งในลักษณะการนั่ง ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน

ท่าหย้อน (ท่ายืด ยุบ)	ท่าหย้อน (ท่ายืด ยุบ)
ท่าเนิ้งในลักษณะการนั่ง (ท่าแอ่นในลักษณะท่านั่ง)	ท่าเนิ้งในลักษณะการยืน (ท่าแอ่นในลักษณะท่ายืน)

ตารางภาพที่ 21 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าเตะเท้า ท่าแตะเท้า

ท่าเตะเท้า	ท่าแตะเท้า
ท่าเตะเท้า	ท่าแตะเท้า

ตารางภาพที่ 22 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าก้มต่ำ ท่าก้มต่ำจีบหน้า ท่าก้มต่ำจีบข้าง ท่าจีบด้านข้าง

ท่าก้มต่ำ	ท่าก้มต่ำจีบหน้า
ท่าก้มต่ำจีบข้าง	ท่าจีบด้านข้าง

ตารางภาพที่ 23 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าจีบด้านหน้า ท่ายกขาไปด้านหน้า ท่าจีบข้าง

ท่าจีบด้านหน้า	ท่ายกขาไปด้านหน้า
ท่าจีบข้าง	ท่าจีบข้าง

ตารางภาพที่ 24 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด – ท่าสาวประแป้ง

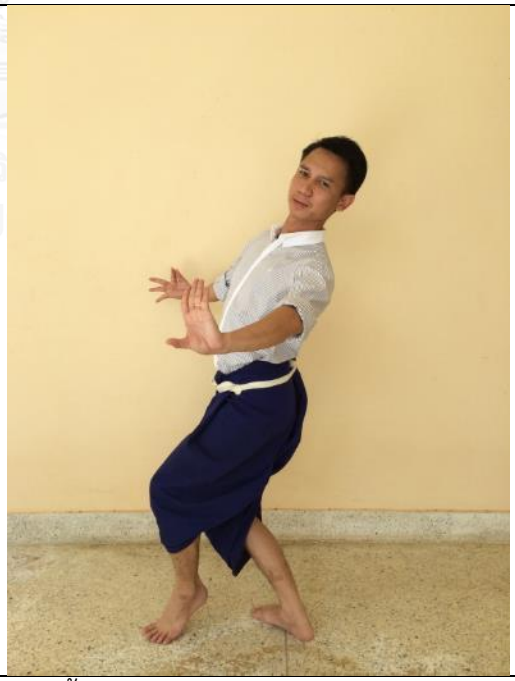
ท่าสาวประแป้ง	ท่าสาวประแป้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

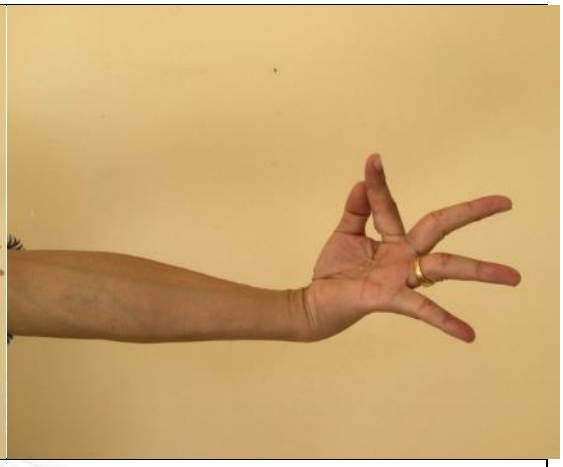
ตารางภาพที่ 25 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าจีบสูงต่ำ ท่าตั้งมือสูงต่ำ สาธิตโดย อาจารย์กิติยา ทาธิสา

ท่าจีบสูงต่ำ (ด้านหน้า)	ท่าจีบสูงต่ำ (ด้านข้าง)
ท่าตั้งมือสูงต่ำ (ด้านหน้า)	ท่าตั้งมือสูงต่ำ (ด้านข้าง)

ตารางภาพที่ 26 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าแตะเท้า ท่าเนิ้งในลักษณะยืน

ท่าแตะเท้า (ด้านข้าง)	ท่าแตะเท้า (ด้านหน้า)
	
ท่าเนิ้งในลักษณะยืน (ท่าแอ่นในลักษณะยืน)	ท่าเนิ้งในลักษณะยืน (ท่าแอ่นในลักษณะยืน)

ตารางภาพที่ 27 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าจีบ ท่าจีบหงาย ท่าตั้งมือ

	
ท่าจีบ	ท่าจีบหงาย
ท่าตั้งมือ	ท่าตั้งมือ

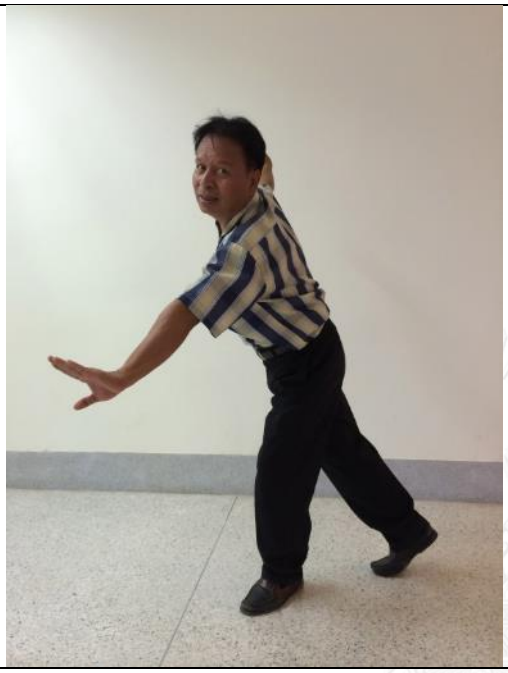
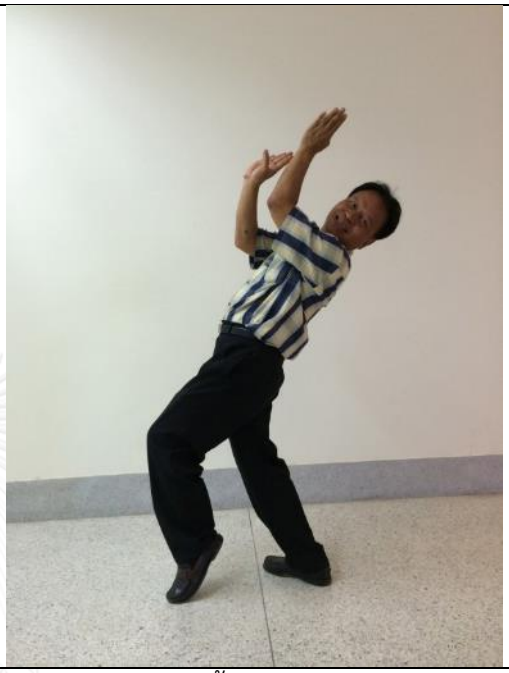
ตารางภาพที่ 28 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่ายกขาไปด้านหน้า ท่าเตะเท้า ท่านาคาม้วนหาง

ท่ายกขาไปด้านหน้า	ท่าเตะเท้า
ท่านาคาม้วนหาง (ด้านหน้า)	ท่านาคาม้วนหาง (ด้านหลัง)

ตารางภาพที่ 29 ท่าฟ้อนของอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ – ท่าตั้งมือสลับข้าง ท่าย่ำเท้า

ท่าตั้งมือสลับข้าง	ท่าตั้งมือสลับข้าง
ท่าย่ำเท้า	

ตารางภาพที่ 30 ท่าฟ้อนของอาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม – ท่าโหญ่ ท่าเนิ้ง
ท่ายึกยักวับแวบ ท่ากั้งโกบ
สาธิตโดย อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล

	
ท่าโหญ่ (ท่าโน้มตัวไปด้านหน้า)	ท่าเนิ้ง (ท่าแอ่น)
ท่ายึกยักวับแวบ	ท่ากั้งโกบ (ท่าบังแสงสุริยา)

ตารางภาพที่ 31 ท่าฟ้อนของอาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม – ท่านกยูงลำแพน ท่าโหญ่ในท่านั่ง ท่าเนิ้งในท่านั่ง

ท่านกยูงลำแพน	ท่าโหญ่ในท่านั่ง
ท่าเนิ้งในท่านั่ง (ท่าแอ่นในท่านั่ง)	ท่าเนิ้งในท่านั่ง (ท่าแอ่นในท่านั่ง)

ตารางภาพที่ 32 ท่าฟ้อนของอาจารย์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม – ท่าเนิ้งในท่านั่ง ท่ากั้งโกบ ท่าเตะเท้า

ท่าเนิ้งในท่านั่ง (ท่าแอ่นในท่านั่ง)

ท่ากั้งโกบ (ท่าบังแสงสุริยา)

ท่าเตะเท้า

4. สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

หัวข้อนี้เป็นการนำเสนอผลการศึกษาสภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง ในช่วงหลังปี 2540 ถึงปัจจุบัน ซึ่งอาจถือเป็นระยะที่ 4 ของพัฒนาการการแสดงวงโปงลาง จากทรรศนะของผู้ให้ข้อมูลและการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสังเกตปรากฏการณ์ของผู้วิจัย สามารถสรุปสังเคราะห์ได้ดังนี้

4.1 สภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง

1) วงโปงลางของชาวบ้านเสื่อมความนิยมลง จากพัฒนาการในระยะที่ผ่านมาจะเห็นว่าวงโปงลางมีที่มาจากการแสดงของชาวบ้าน จนกระทั่งในภายหลังสถาบันการศึกษาก่อตั้งวงโปงลางขึ้น โดยอาศัยรูปแบบของวงชาวบ้านเป็นเบื้องต้น ต่อมาในภายหลังได้มีการพัฒนา ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงประยุกต์ไปตามบริบทของสังคมและเทคโนโลยี จนกระทั่งวงโปงลางมีลักษณะที่แทบจะเปลี่ยนไปจากอดีตโดยสิ้นเชิง ในขณะเดียวกันวงโปงลางของชาวบ้านก็ค่อย ๆ ล้มหายตายจากไป เนื่องจากไม่สามารถแข่งขันกับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา และวงดนตรีรูปแบบอื่นๆ เช่นหมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หรือลูกทุ่งหมอลำได้อีกต่อไป ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเคยนำวงโปงลางของชาวบ้านเข้าร่วมการประกวดเล่าว่า สาเหตุประการหนึ่งที่เลิกส่งวงโปงลางประกวดเพราะไม่สามารถแข่งขันได้กับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา ซึ่งมีกำลังคน งบประมาณ ที่เหนือกว่าได้ (P1เมฆ ศรีกำพล, P2นพรัตน์ คำโสภา, P5ธงชัย คำโสภา)

2) การเกิดขึ้นของชุดการแสดงใหม่ๆ เนื่องจากสถาบันการศึกษาหลายแห่งได้เปิดสอนด้านศิลปะการแสดง ดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นบ้าน จนถึงระดับอุดมศึกษา ทั้งในมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏ วิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เปิดสอนถึงระดับปริญญาตรี ทำให้นิสิต นักศึกษาเหล่านี้จะต้องสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นศิลปนิพนธ์ เพื่อเป็นเงื่อนไขหนึ่งของการจบการศึกษา จึงเกิดชุดการแสดงประกอบวงโปงลางขึ้นจำนวนมาก และผลงานเหล่านี้บางส่วนก็ถูกเผยแพร่และวงโปงลางต่างๆก็นำไปแสดงอีก ทำให้ชุดการแสดงใหม่ๆเกิดขึ้นมากมายกว่าช่วงทศวรรษที่ผ่านมา

3) การแข่งขันประกวดวงโปงลางเพิ่มมากขึ้น ในอดีตการแข่งขันประกวดวงโปงลางมีไม่มากนัก เช่น การจัดประกวดโดยสถานีวิทยุ 909 สกลนคร การประกวดในงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์ และงานกาชาดจังหวัดขอนแก่น เป็นต้น ในยุคปัจจุบันมีการจัดการประกวดอย่างแพร่หลาย มีรางวัลหลายระดับ ทั้งระดับเขต ระดับจังหวัด ระดับภาค ระดับประเทศ โดยหลายหน่วยงานทั้งภาครัฐและ

เอกชน ทำให้วงโปงลางต่างๆต้องจัดการแสดงเพื่อตอบสนองต่อโจทย์ของการแข่งขัน มีการทุ่มเททรัพยากรเพื่อการประกวด ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเนื่องจากการประกวดและรางวัลนั้นสามารถนำไปเป็นตัวชี้วัดในการประเมินคุณภาพการศึกษา หรือการประกันคุณภาพสถาบันการศึกษาที่มีวงโปงลางได้ ทำให้ปัจจุบันวงโปงลางต้องจัดการแสดงเพื่อการประกวด นอกเหนือจากการแสดงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและรับใช้ชุมชนดังเช่นในอดีต

4.2 ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

1) มีรูปแบบการแสดงที่ซ้ำๆไม่น่าสนใจ ทั้งในส่วนของนาฏยศิลป์และดนตรี รวมถึงลำดับขั้นตอนการแสดง ที่หลายวงทำในรูปแบบที่ซ้ำ ๆ กัน จนผู้ชมรู้สึกว่าไม่มีความแตกต่างกัน และสามารถคาดเดาการแสดงได้

2) ในการประกวดวงโปงลางทำให้การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ต้องยึดกฎเกณฑ์การประกวดเป็นสำคัญ ทำให้เกิดข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ที่ต้องมุ่งเอาชนะเป็นสำคัญ จนดูคล้ายกับการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งในรายการโทรทัศน์ ซึ่งบางครั้งทำให้การแสดงขาดอารมณ์ความรู้สึกแบบพื้นบ้าน ผู้ให้ข้อมูลบางท่านให้คำนิยามลักษณะการแสดงแบบนี้ว่า “วงโปงลางชิงช้าสวรรค์”

3) วงโปงลางบางวงต้องการสร้างจุดขายหรือเอกลักษณ์เฉพาะจึงปรับเปลี่ยน ประยุกต์การแสดงให้ตื่นเต้นน่าสนใจ หวือหวา จนบางครั้งหลุดออกจากความเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เน้นความงดงามที่เรียบง่าย

4) การลอกเลียบแบบกัน หรือทำตามๆกันโดยขาดการศึกษาถึงที่มาและความเหมาะสม เช่น ให้ความสำคัญกับการโชว์นางไหและกั๊บแก้บชาย มีการแสดงลีลาด้วยอาการที่ไม่สุภาพ เป็นต้น

5) ขาดการศึกษาข้อมูลเชิงลึกในการสร้างสรรค์ผลงาน หรือให้ความสำคัญกับการศึกษาข้อมูลก่อนการสร้างสรรค์น้อย ส่งผลให้ผลงานนาฏยศิลป์ขาดความสมเหตุสมผล ไม่สามารถอธิบายหรือสื่อสารออกมาได้อย่างชัดเจน ตลอดจนองค์ประกอบของการแสดงไม่สัมพันธ์กัน เช่น นำเสนอเรื่องราวการทำนา แต่ผู้ฟ้อนแต่งกายประดับประดาด้วยเครื่องเพชร

6) การนำกรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบไทย มาใช้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสาน ทำให้เกิดการลดทอนความเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านลง จนขาดอัตลักษณ์ ทั้งนี้บางครั้งอาจเกิดจากเงื่อนไขที่วงโปงลางในสถาบันการศึกษาบางแห่งต้องสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์

อีสานในวงโปงลางตามที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทยส่วนกลางให้คำแนะนำ จนบางครั้งเกิดชุดการแสดงที่มีนาฏยลีลาแบบไทยแต่แต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองอีสานเท่านั้น

7) การแสดงนาฏยศิลป์ในวงโปงลาง มักเน้นที่ความสวยงาม พร้อมเพรียง อุปกรณ์ประกอบฉากที่อลังการ แต่ขาดการสื่อสารเรื่องราว ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และยกระดับให้เกิดความอิ่มเอมใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5

การพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ในบทนี้เป็นการนำเสนอผลวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 คือ การพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยผู้วิจัยนำข้อมูลจากการศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และ การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของนักนาฏยประดิษฐ์หรือนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ แล้วนำไปสร้างเป็นกรอบเชิงความคิด (Conceptual Model) บนแนวคิดทฤษฎีกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreographic Process) ที่แบ่งออกเป็น 3 ระยะคือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) โดยมีรายละเอียดดังหัวข้อต่อไปนี้

1. การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ในส่วนนี้เป็นการนำเสนอผลการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยใช้วิธีการศึกษาเฉพาะกรณี (Case study approach) เก็บข้อมูลโดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ (Interviewing) และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation) โดยมีผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) หรือ กรณีตัวอย่าง (Information-rich cases) ได้แก่นัก นาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดง นักวิชาการที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์ จำนวน 22 คน แบ่งเป็นชาย 15 คน หญิง 7 คน ในจำนวนนี้มีอายุระหว่าง 25-35 ปี 3 คน อายุระหว่าง 36-50 ปี 11 คน อายุระหว่าง 51-65 ปี 6 คน และผู้ให้ข้อมูลที่มีอายุมากที่สุดคือ 70 ปี 1 คน ผู้ให้ข้อมูลจบการศึกษาระดับปริญญาตรี 3 คน กำลังศึกษาระดับปริญญาโท 2 คน จบการศึกษาระดับปริญญาโท 8 คน มหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ 1 คน ปริญญาเอก 3 คน กำลังศึกษาต่อระดับปริญญาเอก 3 คน และดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ 1 คน สาขาวิชาที่ผู้ให้ข้อมูลจบการศึกษาหรือกำลังศึกษาต่อ เช่น ภาษาและวรรณคดีไทย ปรัชญา Dance& Choreography การจัดการวัฒนธรรม ภูมิภาคศึกษา ศิลปะการแสดงศึกษา ศิลปะการแสดงศึกษา นาฏศิลป์ไทย การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ วัฒนธรรมศาสตร์ ดนตรี พัฒน

ศึกษาศาสตร์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏศิลป์และการละคร (การอ้างอิงผู้ให้ข้อมูลในการนำเสนอผลการวิจัยจะกำหนดเป็นรหัสแทนด้วยอักษร C ตามด้วยหมายเลข (C1-C22) รายละเอียดเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลหลักดังปรากฏอยู่ในบทที่ 3

ด้านตำแหน่งหน้าที่ของผู้ให้ข้อมูลจำแนกได้เป็น (1)อาจารย์และนักวิชาการในมหาวิทยาลัย (C1ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, C2มาณพ มานะแซม, C3แววดาว ศิริสุข, C4สุธิพันธ์ เหรา, C5เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์, C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ, C15ชุมเดช เดชภิมล, C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ, C17รัตติยา โกมินทรชาติ, C18พีรพงษ์ เสนไสย, C19พจน์มาลย์ สมรรคบุตร) (2)ครู อาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป(C8กิติยา ทาธิสา, C9เรืองชัย นากลาง, C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ, C11ชัยนาท มาเพชร, C12ชัยณรงค์ ต้นสุข, C13สมศักดิ์ บัวบุตร) (3)ครูสอนดนตรีและการแสดงพื้นเมือง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ,C22ชัยสิทธ์ สนสุนันนท์) ศิลปินแห่งชาติ(C14ฉวีวรรณ พันธุ, C20นิตยา รากแก่น) (4)อื่นๆ เช่น อาชีพอิสระ เกษตรกร (C21กมลวรรณ ศิริใหญ่)

ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดมีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ผู้ให้ข้อมูลเป็นอาจารย์ผู้ควบคุมวงดนตรีและนาฏยศิลป์ของมหาวิทยาลัย (C1ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, C2มาณพ มานะแซม,C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ,C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ,C18พีรพงษ์ เสนไสย, C19พจน์มาลย์ สมรรคบุตร) ผู้ให้ข้อมูลบางคนเมื่อจบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปแล้วยังได้ทำงานต่อในตำแหน่งอาจารย์สอนนาฏยศิลป์และยังสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปจนถึงปัจจุบัน (C8กิติยา ทาธิสา,C9เรืองชัย นากลาง, C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ, C11ชัยนาท มาเพชร,C12ชัยณรงค์ ต้นสุข, C13สมศักดิ์ บัวบุตร, C22ชัยสิทธ์ สนสุนันนท์) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(หมอลำ) ที่เป็นศิลปินหมอลำและเคยสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสานและเป็นผู้ถ่ายทอดในสถาบันการศึกษาจนถึงปัจจุบัน (C14ฉวีวรรณ พันธุ, C20นิตยา รากแก่น) อาจารย์ที่สอนสาขานาฏยศิลป์พื้นบ้านและเคยสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสาน (C17รัตติยา โกมินทรชาติ)อาจารย์ที่สอนดนตรีพื้นบ้านอีสานและเคยสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสาน(C15ชุมเดช เดชภิมล) ศิลปินอิสระที่เคยสร้างสรรค์ผลงานระดับนานาชาติ(C3แววดาว ศิริสุข) ศิลปินอิสระที่เคยสร้างสรรค์ผลงานผลงานนาฏศิลป์ล้านนาที่มีมุมมองต่อนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน (C4สุธิพันธ์ เหรา, C5เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์) ศิลปินพื้นบ้านอีสานที่เป็นชาวบ้านและเคยสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสาน (C21กมลวรรณ ศิริใหญ่) อาจ

กล่าวได้ว่าผู้ให้ข้อมูลเกือบทั้งหมดมีประสบการณ์โดยตรงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสาน

สำหรับผลการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง (Choreographic Process) ซึ่งแบ่งออกเป็น3 ระยะคือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) มีรายละเอียดดังนี้

1.1 ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production)

เป็นช่วงของการการเตรียมการ (Preparation) ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ ด้วยการบ่มเพาะ (Incubation) หรือการแสวงหาข้อมูลจากแหล่งต่างๆ การสร้างแรงบันดาลใจ การวางเป้าหมายของการแสดง อาจกล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) ซึ่งเป็นขั้นของการคิด ยังไม่ได้ลงมือปฏิบัติ จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสามารถสังเคราะห์เป็นประเด็นย่อยได้ดังนี้

1.1.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์

ดังที่กล่าวมาแล้วในหัวข้อการศึกษาสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ที่ชี้ให้เห็นว่าปัจจุบันวงโปงลางส่วนใหญ่ เป็นวงที่สังกัดสถาบันการศึกษา ที่จะเป็นวงของชาวบ้านหรือวงอิสระเหมือนแต่เดิมนั้นมีน้อยมาก ดังนั้นเมื่อเป็นวงของสถาบันการศึกษา จึงมีเงื่อนไขที่ส่งผลต่อกระบวนการการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง คือ นโยบายของหน่วยงานต้นสังกัด ซึ่งตามโครงสร้างแล้วทำให้นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดงต้องรับเอานโยบายนั้นมาปฏิบัติใช้ จึงทำให้บางครั้งการสร้างสรรค์ไม่ได้เป็นอิสระตามใจของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ต้องทำให้ตอบสนองต่อนโยบายหรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดกำหนด ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งอธิบายว่า “ตัวนโยบายที่หน่วยงานนี้แหละเป็นเงื่อนไขสำคัญ ดังเช่นกรณีของวิทยาลัยนาฏศิลป สมัยที่ยังสังกัดกรมศิลป์เป็นตัวอย่างที่ชัดเจน เมื่อก่อนถึงจะทำฟ้อนรำพื้นบ้านก็ตาม แต่นโยบาย หรือกรอบคิดของกรมจะต้องทำอะไรให้มันเป็นมาตรฐาน มองด้วยกรอบนาฏยศิลป์ไทย มันต้องมีรำเดี่ยว รำคู่ ระบำ พยายามทำให้เป็นมาตรฐาน ไม่ได้เกิดจากตัวมันเอง มันเกิดจากแรงภายนอกเชิงอำนาจ เพราะอีสานเราตอนนี้ยังไม่มีคณะฟ้อนอิสระที่จะทำอะไรได้ตามใจตัวเอง” (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) เช่น เดียวกับผู้ให้ข้อมูลคน

หนึ่งซึ่งรับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป ระบุว่า “การแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป สมัยก่อนมันขึ้นอยู่กับกรมศิลป์ มันก็ต้องอิงกับนโยบายของกรม เช่น บางปีเขาให้คิดฟ้อนของกลุ่มชาติพันธุ์ ก็เลยเกิดฟ้อนไทพวนขึ้น คือไม่ใช่ว่าเราคิดชุดการแสดงอะไรแล้วก็นำไปแสดงได้เลย ต้องผ่านผู้เชี่ยวชาญของกรมศิลป์ แต่ละปีเขาจะจัดงานสี่ภาค ทุกวิทยาลัยต้องทำชุดการแสดงออกมา แล้วไปนำเสนอกรรมการเขาก็จะบอกให้เราปรับแก้ ทุกวันนี้ก็เหมือนกัน เพราะเราเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป มันต้องมีระเบียบแบบแผนที่ถูกต้องชัดเจน” (C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ) สอดคล้องกับผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งซึ่งเคยเป็นผู้สร้างสรรค์การแสดงให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป (C14ฉวีวรรณ พันธุ) เล่าประสบการณ์ให้ฟังว่า “ตอนนั้นที่เริ่มไปทำงานในวิทยาลัยนาฏศิลป ในยุคบุกเบิก ชุดการแสดงต่างๆก็ยังไม่มี ผอ.ท่านก็อยากให้มีฟ้อนที่เป็นรูปแบบของอีสาน แม่ซึ่งเป็นหมอลำก็รวบรวมท่าฟ้อนของหมอลำกลอน ทั้งของตัวเอง และหมอลำหลายๆท่าน มาเรียบเรียงเป็นชุดการแสดง ตอนแรกตั้งชื่อว่า ฟ้อนแม่บทหมอลำอีสาน ต่อมานำไปเสนอกับผู้เชี่ยวชาญ ท่านให้ตัดคำว่า หมอลำออก เลยเป็นฟ้อนแม่บทอีสาน จนถึงทุกวันนี้”

เงื่อนไขอีกสิ่งหนึ่งที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง คือ ความเชื่อ ประเพณี ที่หากสร้างสรรค์ชุดการแสดงออกไป อาจเป็นการลบหลู่หรือกระทบกระเทือนต่อความเชื่อความศรัทธาของคนในชุมชนได้ ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C4สุธิพันธ์ เหรา) ยกตัวอย่างให้ฟังว่า “บางอย่างทำเป็นฟ้อนไม่ได้ เพราะจะไปกระทบกับความเชื่อความศรัทธาของคน เช่น ฟ้อนนางสีดาฆ่านกหัสดีลิงค์ในพิธีศพเจ้านายเมืองอุบลฯ มันน่าสนใจนะ แต่เมื่อเราลงพื้นที่พบว่าความเชื่อนี้ยังเหนียวแน่นอยู่ ผู้ที่เคารพศรัทธาเขามีความเชื่อและความเกรงกลัวอยู่มาก มันเอาไปทำฟ้อนเล่นไม่ได้ แค่จะให้เขาฟ้อนให้ดูยังยากเลย มันมีข้อห้ามเยอะ หรือฟ้อนผีไท้ ผีแถนพวกนี้ คิดว่าไม่เหมาะเอามาทำฟ้อนเล่น มันเป็นเรื่องพิธีกรรม บริบทตรงนี้มันกำกับอยู่”

เงื่อนไขประการสุดท้ายที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง คือ องค์ประกอบทางการแสดงบางอย่างยังไม่เอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์ได้อย่างเต็มรูปแบบหรือรองรับกับความคิดสร้างสรรค์ได้ ดังเช่นผู้ให้ข้อมูล(C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) อธิบายว่า “บางอย่างมันยังพัฒนาก้าวไปไม่ถึง ยังไม่มีเวที พื้นที่เฉพาะ มีบางอย่างเล่นไม่ได้ เช่น หาบน้ำ ล่องแพ ลอยเรือ เวทีมีแต่ทางยาวไม่มีกว้าง มันเลยทำให้เราต้องออกแบบไปตามองค์ประกอบที่มีอยู่ อันนี้เป็นเงื่อนไขข้อจำกัด”

1.1.2 การกำหนดเป้าหมายของการแสดง

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง จำเป็นต้องกำหนดเป้าหมายของการแสดงที่ชัดเจน เพื่อความสำเร็จของการแสดง จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสามารถจำแนกเป้าหมายของการแสดงได้เป็น 3 ลักษณะคือ (1) การแสดงเพื่อการแสดง (2) การแสดงเพื่อการประกวด (3) การแสดงเพื่องานว่าจ้าง

1) การแสดงเพื่อการแสดง

คือ การที่ผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ต้องการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อถ่ายทอดความรู้สึก แรงบันดาลใจ ของตนเองในรูปแบบของนาฏยศิลป์เป็นที่ตั้ง โดยไม่ได้มีผู้ใดมาบังคับ บอกหรือสั่ง ดังผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) อธิบายว่า “ก็เหมือนศิลปินแขนงอื่นๆ ที่สร้างผลงานมาจากความสนใจของศิลปิน ความต้องการของศิลปินที่จะถ่ายทอด ประสบการณ์ ความรู้สึกของตนเอง ไม่ได้สนใจว่าจะส่งประกวด หรือมีใครว่าจ้าง เพียงแต่เราไม่ได้วาดรูป เราทำฟ้อน กรอบที่จะมากำหนดว่าต้องฟ้อนแบบนั้นแบบนี้จึงกว้าง พูดง่ายๆอยากทำอะไรก็ทำ มันจึงเป็นแบบที่ภาษาทางนาฏยศิลป์เขาเรียกว่า Dance for Dance หรือแบบที่ชอบพูดกันว่า ศิลปะเพื่อศิลปะ” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลซึ่งเคยแสดงผลงานนาฏยศิลป์ในต่างประเทศ (C3แววดาว ศิริสุข) กล่าวว่า “มันเกิดจากความอยากฟ้อน [คณะ]เขาไม่ได้สอนให้เราฟ้อน แต่เขาสอนให้เราอยากจะฟ้อนอะไร เขาสอนองค์ประกอบรอบข้างให้เรา ให้เราไปคิดเอาเองว่าเราอยากจะฟ้อนอะไร เริ่มมีความหลงใหล มีความสนใจในการฟ้อนในเรื่องของชาติพันธุ์ไทยใหญ่ มีวันหนึ่งได้ไปดูเพื่อนที่เรียน ฟ้อนมาด้วยกัน ไปฟ้อนมันสวยมาก เราไม่เคยเห็นฟ้อนแบบนี้มาก่อน ก็ยังทึ่งว่า ทำยังไงเราถึงจะฟ้อนแบบนี้ได้ หลังจากนั้นเราก็ดูเค้าฟ้อนบ่อย ๆ และพยายามจำ และเลียนแบบ พอเราได้เลียนแบบไปเลียนแบบมา ทีหลังเราก็เริ่มที่จะค้นหาสไตล์ของตนเอง” ส่วนผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง ซึ่งเป็นผู้ประดิษฐ์ชุดการแสดงฟ้อนช้างเกิดจากความสนใจและอยากถ่ายทอดความเป็นช้างผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ เล่าว่า “อาจารย์โก๋สร้างเพลงช้างน้าวก่อน เราก็จินตนาการ ไม่มีใครมาบอก มันเกิดจากภายใน เริ่มจากการด้นสด ฟังเพลงท่าทางของเรา ดูโพสต์อย่างไรถึงจะสวย อากัปกิริยาอย่างไร เส้นโค้งเส้นมน ฟ้อนเป็นงวงเป็นงา จะดึงออกมาให้หมด แล้วค่อยคัดออกมา เด็ดแล้วก็คัด สวยและคัดสรรออกมา นำเสนอเรื่องช้างในฝันของพระเจ้าสิริมหามายา ช้างจะต้องเอาดอกบัวมาให้พระนาง เราก็ทำทางของเราไป ช้างในฝัน ช้างเผือก เราจะเอาความรู้สึกตรงนั้นออกมาอย่างไร ขึ้นอยู่กับการนำเสนอ” (C2มาณพ มานะแซม)

2) การแสดงเพื่อการประกวด

ดังที่กล่าวแล้วในการศึกษาสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลางที่พบว่าในปัจจุบันมีการประกวดแข่งขันวงโปงลางมีมากขึ้น โดยแต่ละการประกวดก็มีการกำหนดเกณฑ์ต่างๆ ออกมา เช่น ให้สร้างสรรค์การแสดงเทิดพระเกียรติ ให้สร้างสรรค์การแสดงที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของจังหวัด หรือให้สร้างสรรค์การแสดงประกอบทำนองลำเพลิน เป็นต้น จึงทำให้ผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ต้องสร้างสรรค์ภายใต้กรอบของเกณฑ์การประกวด ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อการประกวด (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) เล่าว่า “การประกวดทุกวันนี้กำหนดเกณฑ์ที่มีรายละเอียดมากขึ้น แต่ก่อนเป็นเกณฑ์กว้าง ๆ ตอนหลังกำหนดมากขึ้น นักดนตรีกี่คน คนฟ้อนกี่คน ต้องบรรเลงลายอะไร บางเวทีบอกแม้กระทั่งว่าลายต้องเป็นลายแบบวิทยาลัย[นาฏศิลป์] นะ ก็เป็นกรอบให้ต้องทำฟ้อนให้เข้ากับเกณฑ์พวกนี้” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่งซึ่งเคยสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางโดยมีเป้าหมายเพื่อการประกวด (C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ) เล่าว่า “ถ้าทำฟ้อนสำหรับประกวดมันก็จะไม่เหมือนฟ้อนทั่วๆไป มันมีข้อกำหนดเกณฑ์ เวลา อะไร ๆ เยอะ เราทำตามใจตัวเองทั้งหมดไม่ได้เลย ต้องเดาว่าใครเป็นกรรมการ กรรมการชอบอะไร แบบไหน ต้องทำให้ตอบโจทย์เพื่อให้ได้คะแนน แล้วก็ต้องดูว่าเราจะแข่งกับวงไหน มาทางไหน” การกำหนดเป้าหมายของการแสดงเพื่อการประกวด จึงมีกรอบ เกณฑ์ ที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์ต้องนำมาคิดในการออกแบบการแสดง

3) การแสดงเพื่องานว่าจ้าง

คือการที่วงโปงลางได้รับการว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานเฉลิมฉลอง งานบุญกุศล งานต้อนรับ งานเลี้ยง งานศพ แต่ละงานเหล่านี้ย่อมมีบริบทที่แตกต่างกัน ที่ทำให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละบริบท ไปด้วย การกำหนดเป้าหมายของการแสดงที่เป็นงานว่าจ้างนั้น ผู้ให้ข้อมูลหลายคนกล่าวตรงกันว่าลักษณะการแสดงต้องเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพต้องการเป็นหลัก ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) อธิบายว่า “การวางเป้าหมายการแสดงของงานจ้าง ก็ต้องดูว่าเป็นงานอะไร งานบุญ เผาศพ ประเภทของงาน สถานที่ การเดินทาง กำหนดเวลา งานจ้างไม่ค่อยซีเรียสเท่าไร เราต้องพิจารณาเอง

ทุกคนมักจะเลือกอะไรที่ง่าย ๆ ผู้ว่าจ้างเป็นใหญ่ แม้ขณะแสดง สมมติรำไปสามเพลง ก็ต้องหยุด หรือเล่นเลยเวลา หรือแถม หรือไม่ได้เล่นก็มี ก็ต้องปรับตัวไปตามสถานการณ์ ดังนั้นการออกแบบการแสดงโดยเป้าหมายตัวนี้ต้องยืดหยุ่น” เมื่อเป้าหมายของการแสดงเป็นงานว่าจ้างเช่นนี้ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางในกรณีนี้จึงมักไม่ใช่การสร้างสรรค์แบบทำใหม่หมด เหมือนกับเป้าหมายแบบที่ 1 และ 2 หากแต่เป็นการนำเอางานสร้างสรรค์เดิมมาปรับแต่ง (re-work) ให้เหมาะสมสอดคล้องกับลักษณะของงาน ดังเช่นผู้ให้ข้อมูล (C13สมศักดิ์ บัวบุตร) อธิบายว่า “ถ้าเป็นงานจ้างส่วนใหญ่ไม่ใช่การคิดชุดการแสดงใหม่ แต่เป็นการเอาชุดเดิมมาปรับใหม่ เช่น ฟ้อนจาก 8 คน เหลือ 4 คน หรือขยายให้มากกว่านั้นก็ได้ ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าเขาอยากได้ยังไง แบบอลังการ หรือแบบเรียบหรู”

จากการศึกษาในประเด็นนี้จึงอาจสรุปได้ว่า ในระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) การวางเป้าหมายของการแสดงมีผลทำให้การออกแบบ (Design) นาฏยศิลป์ในวงโปงลางนั้นมีลักษณะที่แตกต่างกัน โดยการแสดงเพื่อการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับผู้สร้างสรรค์เป็นหลัก ทำให้มีกรอบ เกณฑ์มาบังคับน้อย สามารถถ่ายทอดหรือแสดงออกทางศิลปะได้อย่างอิสระ การแสดงเพื่อการประกวดขึ้นอยู่กับเกณฑ์ที่ทางคณะกรรมการกำหนดขึ้นเป็นหลัก ทำให้ต้องออกแบบการแสดงให้สอดคล้องกับเกณฑ์การประกวด การแสดงเพื่อการว่าจ้างขึ้นอยู่กับเจ้าภาพเป็นหลัก ทำให้ต้องออกแบบการแสดงให้ยืดหยุ่น ปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของเวลาสถานที่และความต้องการของเจ้าภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.1.3 การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ

การสร้างสรรค์ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแขนงใดก็ตาม รวมถึงนาฏยศิลป์ด้วยนั้น ล้วนมีที่มาจากแรงบันดาลใจทั้งสิ้น อย่างไรก็ดีแรงบันดาลใจนั้นอาจเกิดขึ้นจากภูมิรู้หรือประสบการณ์เดิมของผู้สร้างสรรค์ หรืออาจเกิดจากการที่ผู้สร้างสรรค์นั้นได้ค้นคว้าข้อมูล ได้อ่าน คิด วิเคราะห์ และสังเคราะห์ตกผลึกเป็นแรงบันดาลใจก็ได้เช่นกัน จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลพบว่า การค้นคว้าข้อมูลเพื่อนำไปสู่การออกแบบและพัฒนาเป็นนาฏยศิลป์ เป็นกระบวนการที่ทุกคนลงความเห็นว่ามีความสำคัญอย่างมาก งานนาฏยประดิษฐ์ที่ให้ความสำคัญกับการค้นคว้าข้อมูลน้อย แต่คิดเอาเองมากกว่านั้นย่อมทำให้งานขาดความหนักแน่น น่าเชื่อถือ หรือไม่สามารถตอบโจทย์หรือเป้าหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจน การมีข้อมูลที่เพียงพอจะนำไปสู่การออกแบบการแสดงที่รัดกุม รอบครอบ

สามารถอธิบายในเชิงเหตุผลได้ ถึงจะมีช่องโหว่ก็มีเพียงน้อยนิด การหาข้อมูลยังช่วยให้แนวคิดของการแสดงชัดเจนด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งบนเงื่อนไขของนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางแล้ว จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องเรียนรู้ ค้นคว้า ทำความเข้าใจ ความเป็นอีสานอย่างลึกซึ้งและครบถ้วน การค้นคว้าข้อมูลสำหรับการสร้างแรงบันดาลใจ อาจทำให้หลายวิธี เช่น

1) การค้นคว้าจากเอกสาร ไม่ว่าจะเป็นตำรา หนังสือ งานวิจัย หรือเอกสารโบราณ เช่น จารึก สมุดไทย หนังสือใบลาน ล้วนแต่ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ที่จะนำไปสู่การสร้างแรงบันดาลใจ และการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางได้ทั้งสิ้น เอกสารเหล่านี้นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดงต้องไปค้นคว้าจากแหล่งต่างๆ เช่น หอสมุด สถาบันการศึกษา หรือเอกสารส่วนบุคคล ผู้ให้ข้อมูลอธิบายว่า “คนคิดฟ้อนก็เหมือนนักวิจัย ต้องไปหาข้อมูล ต้องอ่านเอกสาร ถ้าอ่านมากก็รู้มาก โดยเฉพาะถ้าทำฟ้อนจากวรรณกรรม เราก็ต้องตามอ่านวรรณกรรมอีสาน ซึมซับเอาความงามของภาษา เนื้อหาสาระ แล้วค่อยนำไปถ่ายทอดในรูปแบบของการฟ้อนต่อไป” (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งที่เล่าว่า “ตอนครูทำระบำจัมปาศรี ครูอยู่ศูนย์เอกสารอีสาน มศว เลยได้อ่านตำนาน นิทานพวกนี้ทั้งหมด ระบำจัมปาศรีผูกเรื่องราวกับพระธาตุนาดูน โดยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและเน้นเรื่องการสื่อสารการแสดง การสื่อสารโดยใช้ร่างกายในการเล่าเรื่อง ระบำโบราณคดีซึ่งได้ไปสัมพันธ์กับระบำโบราณคดีของหม่อมแผ้ว การแสดงที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นมาจะใช้คำว่าฟ้อนนำหน้าทุกการแสดง มีเพียงชุดจัมปาศรีเท่านั้นที่ใช้คำว่าระบำนำหน้า เพื่อให้เป็นการแสดงในชุดเดียวกันกับระบำโบราณคดีของภาคกลางแต่เป็นของอีสาน แต่ทำให้แตกต่างและแสดงให้เห็นว่านครจัมปาศรีเป็นเช่นไร” (C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ)

2) การค้นคว้าจากการลงพื้นที่ภาคสนาม เป็นการไปศึกษาจากสถานที่จริง หรือแหล่งที่มีประเพณี วัฒนธรรม การแสดงนั้นจริงๆเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ หรือนำข้อมูลนั้นมาสนับสนุนแนวคิด ออกแบบการแสดง และพัฒนาเป็นการแสดงในขั้นต่อไป การลงพื้นที่ภาคสนามนั้นมีทั้งไปศึกษาการแสดงหรือประเพณีของชาวบ้าน ในกรณีที่ยังมีการสืบทอดในท้องถิ่นอยู่ และการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อดูหลักฐานต่าง ๆ ในกรณีที่ประเพณี การแสดง หรือวิถีชีวิตนั้นสูญหายไปแล้ว เช่น ไปดูภาพจำหลัก งานศิลปกรรม ฮูปแต้ม (จิตรกรรมฝาผนังอีสาน) ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลเล่าว่า “สมัยที่ยังเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด รุ่นแรก ได้มีโอกาสติดตามครูไปเก็บข้อมูล อย่างฟ้อนผู้ไทเรณูนี่ต้องไปเรียนจากพ่อใหญ่กำนัน ไปกินนอนอยู่ที่นั่นถึงได้วิชาความรู้มา ตอนครูทำระบำพนมรุ้งให้วิทยาลัยนาฏศิลป

กาฬสินธุ์ ก็ขึ้นไปดูภาพจำหลัก ไปนอนซึมซับบรรยากาศ ไปฟังเขาสีซอกันตรึม เพราะมันเป็นแบบโบราณคดี มันต้องเอาข้อมูลพวกนี้มาผสมจินตนาการ คิดเป็นรำขึ้นมา" (C22ชัยสิทธ์ สนสุนันนท์)

3) การค้นคว้าจากการสัมภาษณ์ผู้รู้ ในบางครั้งข้อมูลบางอย่างเป็นความรู้ที่อยู่ในตัวบุคคล เช่น ประสบการณ์ ประวัติศาสตร์คำบอกเล่า ตลอดจนท่าทางการฟ้อน การขับลำ เป็นสิ่งที่ไม่มีการบันทึกเอาไว้เป็นลายลักษณ์อักษร บางครั้งนักนาฏยประดิษฐ์ก็จำเป็นที่ต้องค้นคว้าข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์ผู้รู้นั้นๆ ดังเช่นกรณีของผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งที่เล่าว่า "ตอนที่ทำฟ้อนไทพวนก็ไปเก็บข้อมูลกับคนเฒ่าคนแก่ คนที่เคยขับพวน ลำพวน เราก็มาปรับเอา" (C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ) หรืออย่างกรณีที่การแสดงหรือการฟ้อนนั้นใกล้สูญหาย ขาดการแสดงแล้ว การสัมภาษณ์จากผู้เคยฟ้อนเคยแสดงโดยตรงก็จะเป็นประโยชน์ต่อการนำไปสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง "ในกรณีของลำเต้ย ซึ่งมันสูญหายไปจากท้องถิ่นแล้ว เขาไม่ฟ้อนกันเหมือนก่อนแล้ว เราก็ไปถามยายนิ่มนวล สุวรรณกูฏ ซึ่งเขาจะเป็นคนที่มีประสบการณ์ตรง เกิดทัน อย่างนี้มันก็จะทำให้เราได้มุมมองอีกแบบหนึ่งเหมือนกัน" (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ)

จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลายคนกล่าวตรงกันว่า ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนั้น อาจใช้การค้นคว้าข้อมูลร่วมกันหลายวิธีก็ได้ เช่น ค้นคว้าจากเอกสาร แล้วลงพื้นที่ภาคสนาม และสัมภาษณ์ผู้รู้ประกอบ ก็จะทำให้ได้ข้อมูลที่รอบด้านยิ่งขึ้น (C9เรืองชัย นากลาง, C11ชัยนาท มาเพชร, C12ชัยณรงค์ ต้นสุข, C13สมศักดิ์ บัวบุตร) และหลายคนก็เน้นว่าไม่ควรนึกคิด จินตนาการเอาเอง หรือหากจะจินตนาการก็ควรอธิบายให้ได้ว่ามาจากฐานอะไร แรงบันดาลใจจากข้อมูลลักษณะไหน (C15ชุมเดช เดชภิมล, C18พีรพงษ์ เสนไสย, C19พจน์มาลย์ สมรรคบุตร) ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งอธิบายกระบวนการในส่วนนี้เอาไว้อย่างน่าสนใจว่า "หากเรากรอบการทำงานที่ชัดเจน มันจะจุดประกายจากความสนใจให้เกิดขึ้น ศิลปินก็จะพิสูจน์ความเชื่อ ความสนใจ ความคิดแรกเริ่มของตนตามขั้นตอน คือ ค้นหาข้อมูล-ลงพื้นที่จริง—เพื่อซึมซับประสบการณ์ความรู้สึก นำไปสู่การสร้างบันดาลใจ และภาพจำลองในความคิด ในกรณีที่ไม่มีลักษณะรูปธรรม หรือมีก็คาม ในกรณีเป็นงานรูปธรรม ผู้สร้างสรรค์มักฝังตัวเพื่อฝึกทักษะ สังเกต และนำออกมาพัฒนาต่อ ในกรณีที่เป็นงานนามธรรม ตัวอย่างเช่นฟ้อนดอกกระเจียว ซึ่งมันไม่ใช่คน Choreographer ก็ต้องไปซึมซับบรรยากาศที่ทุ่งดอกกระเจียว เพื่อนำอารมณ์ความรู้สึกที่กระทบจิตใจกับตัวศิลปิน มาถ่ายทอดในชิ้นงาน ก็คือการนำตัวเองเป็นผู้ชมก่อนนั่นเอง มันทำได้หลายอย่าง

ทั้งอ่านเอกสาร ประสบการณ์ตรงของผู้สร้าง หาข้อมูลมุขปาฐะ การฝังตัวในพื้นที่ เพื่อซึมซับความรู้สึกในสถานที่จริง ทำได้หมด” (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ)

1.1.4 การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme)

เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ค้นคว้าข้อมูลจนกระทั่งเกิดแรงบันดาลใจแล้ว ขั้นต่อมาคือการกำหนดแนวคิดหลักหรือสาระสำคัญของการแสดง ซึ่งเป็นการทำให้แรงบันดาลใจนั้นมีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์ต้องระบุให้ได้ว่าต้องการจะสื่อสารสาระสำคัญของการแสดงในประเด็นอะไร ขอบเขตแค่ไหน ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลหนึ่งยกตัวอย่างว่า “มันก็เหมือนกับงานศิลปะแขนงอื่นๆ ที่ต้องมี Theme หนัง ละครก็มี Theme เช่นการพลัดพรากจากสิ่งที่รักเป็นทุกข์ หรือความรักไม่มีพรหมแดน อะไรแบบนี้ เหมือนตอนที่เราทำลำเต้ย Theme มันคือ การเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ผ่านการละเล่นลำเต้ย ที่เป็นเพลงปฏิพากย์เฉพาะถิ่นบ้านโนนทัน เมืองขอนแก่น ที่มีความงดงาม เรียบง่ายตามลักษณะของท้องถิ่น แต่ก็มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมบางอย่างจากภายนอก และนำมาปรับแปลงให้เข้ากับบริบทของชุมชน อันนี้มันก็จะนำไปสู่การออกแบบต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับ Theme มันอีกต่อไป” (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) ผู้ให้ข้อมูลหลายคนยังเห็นตรงกันว่าหากการกำหนดแนวคิดหลักของการแสดงไม่ชัดเจน ก็จะทำให้การแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางนั้นดูลักลั่นขาดๆเกิน ๆ (C9เรืองชัย นากลาง, C17รัตติยา โกมินทรชาติ, C18พีรพงษ์ เสนไสย)

1.1.5 การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style)

ในขั้นตอนนี้คือการที่นักนาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) หรือผู้สร้างสรรค์ผลงานกำหนดว่านาฏยศิลป์ที่จะสร้างสรรค์ขึ้นนั้นควรจัดอยู่ในรูปแบบใด หรือเป็นการวางแนวการแสดงว่าควรเป็นประเภทไหน สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางนั้นสามารถแบ่งได้หลายประเภท เช่น การฟ้อนประกอบทำนองลำ การฟ้อนชุดโบราณคดี การฟ้อนของกลุ่มชาติพันธุ์ การฟ้อนอันเนื่องมาจากวรรณกรรม การฟ้อนศิลปาชีพ เป็นต้น ซึ่งการฟ้อนแต่ละรูปแบบนั้นก็มีวิธีการแสดงออก (Expression) ที่แตกต่างกัน ดังเช่นที่ผู้ให้ข้อมูลอธิบายว่า “ฟ้อนศิลปาชีพ ก็จะเน้นท่าทางที่สื่อถึงการดำรงชีวิต มีอุปกรณ์ประกอบ ถ้าเป็นฟ้อนประกอบทำนองลำ พวกลำเพลินอะไรแบบนี้ก็เน้นความสวยงามพร้อมเพรียงไป” (C12ชัยณรงค์ ต้นสุข) เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่งที่กล่าวว่า “ฟ้อนแต่ละประเภทมันก็จะแตกต่างกันไป ฟ้อนอะไรที่เป็นชนเผ่ามันก็ต้องสะท้อนอัตลักษณ์ชนเผ่านั้นๆ ทั้งดนตรี เสื้อผ้าหน้าผม ท่าทางมันก็จะตามมาหมด” (C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ)

1.2 ระยะการสร้างงาน (Production)

หลังจากผ่านระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-Production) ซึ่งเป็นช่วงที่นักนาฏยประดิษฐ์คิดค้นคว้าหาแรงบันดาลใจอันจะนำไปสู่การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์แล้ว ระยะต่อมาจึงเป็นระยะการสร้างงาน (Production) ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ออกแบบเอาไว้ อาจกล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นการพัฒนานาฏยศิลป์ (Development) ซึ่งมีกระบวนการดังนี้

1.2.1 การวางโครงสร้างของการแสดง

เมื่อผู้สร้างสรรค์การแสดงมีแนวคิดหลัก(Theme) ที่ชัดเจนแล้ว และต้องการนำเสนอแนวคิดนั้นให้เป็นรูปธรรมในรูปแบบของนาฏยศิลป์ ในขั้นตอนนี้คือการนำเอาแนวคิดหลักมาวางโครงสร้างของการแสดงว่าจะต้องมีกี่ส่วน แต่ละส่วนต้องการนำเสนออะไร มีแนวคิดย่อย ๆ อะไรบ้าง เป็นต้น ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ)อธิบายกระบวนการในส่วนนี้ว่า “ถ้าเป็นฟ้อนยุคก่อน ๆ ก็อย่างที่เราคุ้นกันคือ ตอนเปิด ตอนกลาง และตอนกลับ มีสามตอน แต่ถ้าเป็นโครงสร้างแบบที่มันมี Design มันต้องอธิบายได้ว่า ช่วงแรกเราจะสื่อสารอะไร ตอนต่อมาเราจะบอกอะไร และตอนท้ายสรุปอะไร เช่น ลำเต้ย ตอนที่ 1 เรากำลังบอกว่าชายหนุ่มจากบ้านอื่นมาจีบสาวบ้านโนนทัน ตอนที่ 2 ก็ลำใส่กัน จีบกัน ตอนที่ 3 ก็ลาจากกันแต่มีบางคนที่สมหวังรับรัก อะไรแบบนี้นั่นคือมันมาจาก Theme” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลซึ่งประดิษฐ์ระบำจัมปาศรี (C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ) เล่าว่า “ระบำจัมปาศรี ต้องการนำเสนอภาพของบ้านเมืองยุคทวาราวดีในอีสาน สื่อให้เห็นเรื่องราวของนางอัปสรในภาพจำหลักที่นิ่ง และแสดงให้เห็นว่าเป็นนางอัปสรที่มีชีวิตจริงนำเสนอเรื่องราวทั้งหมด ดังนั้นโครงสร้างของมันคือการเคลื่อนไหวเป็นท่าฟ้อนของอีสานทั้งหมด แต่มีท่าหยุดเป็นท่าของโบราณคดี รูปแบบการจัดรูปแบบแถวแบบระบำโบราณคดีเพื่อสื่อให้เห็นว่าเป็นยุคทวารวดี”

1.2.2 การออกแบบร่าง

การออกแบบร่าง คือการนำเอาโครงสร้างของการแสดงที่นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ มาให้รายละเอียดในแต่ละส่วน เป็นการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นภาพ บางคนอาจเรียกกระบวนการในขั้นนี้ว่า การทำบทภาพ (Storyboard) ผู้สร้างสรรค์บางคนอาจวาดเป็นภาพคร่าว ๆ หรืออาจเขียนเป็นคำบรรยายเพื่อให้เข้าใจตรงกันระหว่างผู้ทำงาน หรือบางคนอาจจะ

เป็นแบบร่างในหัว ซึ่งแล้วแต่ความถนัดของแต่ละบุคคล ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลเล่าว่า “บางทีก็เขียนวาด ๆ ใส่กระดาษไว้กันลืม แต่บางฟ้อนมันอยู่ในหัวเลย เรารู้ว่าจะทำอะไรบ้าง ตรงไหนบ้าง สมัยนั้นเป็นอย่างนั้นจริง ๆ” (C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ)

1.2.3 การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดง

การพัฒนาองค์ประกอบ (Composition) คือ การนำสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องมาบูรณาการให้เกิดงานนาฏยศิลป์ตามรูปแบบที่กำหนด โดยศิลปินจะดึงเอาความทรงจำ (Memories) ผสานกับ จินตนาการ (Imagination) ถ่ายทอดออกมาเป็น ท่วงท่าลีลา (Movement) และกลวิธีการนำเสนอ ที่มีผสานสอดรับกับองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่ ดนตรี การแต่งกาย ฉาก แสง ผู้แสดง เป็นต้น (Minton, 2007) จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสามารถสรุปสังเคราะห์การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงในบริบทของวงโปงลางได้ ดังนี้

1) ท่าฟ้อน ผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่กล่าวตรงกันว่า กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนั้น ท่าฟ้อนต้องสะท้อนความเป็นอีสาน โดยอาจหยิบยก หรือปรับปรุงจากท่าฟ้อนดั้งเดิมของชาวบ้าน นำมาปรับแต่งให้เกิดระบบระเบียบสวยงามขึ้น ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป อธิบายว่า (C22ชัยสิทธ์ สนสุนันนท์) “ฟ้อนอีสานที่แท้จริงไม่มีรูปแบบตายตัว จังหวะอารมณ์ของดนตรีสัมพันธ์กับท่าฟ้อน อิงความเป็นวิถีชีวิต เลียนแบบธรรมชาติ ลักษณะการสร้างสรรค์ชุดการแสดงส่วนใหญ่จะนำมาจากวิถีชีวิต คนเราเมื่อมีความสุขจะออกท่าทางลีลาเองตามธรรมชาติ ไม่ได้มีการบังคับ การฟ้อนอีสาน คนเฒ่าคนแก่บอกว่าอย่าแพงคิง(อย่าหวงเนื้อหวงตัว) คือฟ้อนให้สุดเมื่อเกิดความสุขฟ้อนไปตามอารมณ์ให้ถูกต้องตามจังหวะปัจจุบันนาฏศิลป์ไทยเข้ามามีบทบาทมากขึ้น จึงทำให้ท่าฟ้อนอีสานมีลักษณะอย่างนาฏศิลป์ไทย” ผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่งอธิบายกระบวนการนี้ว่า “ในตอนนี้จะเริ่มคิดท่าแล้ว ก็ต้องมาคัดเลือกข้อมูลว่าข้อมูลใดเป็นรูปธรรมบ้าง เช่น การหาปลา ต้องดูว่าทำท่าอย่างไร มันจะได้ท่าดิบ เหมือนคำพูดให้เป็นวรรณศิลป์ กับเป็นภาษาพูดมันก็ต่างกัน พอนำมาเรียงเป็นภาษาเขียน แต่ไม่พอ ต้องเอามาเขียนเป็นภาษากลอน ท่าที่ได้ตอนนี้มันก็เหมือนภาษาพูดยังไม่สละสลวย” (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) ส่วนผู้ให้ข้อมูลซึ่งสร้างสรรค์การแสดงหมากกั้บแก้บลำเพลิน (C9เรืองชัย นากลาง) เล่าประสบการณ์ว่า “ตอนทำกั้บแก้บลำเพลิน ประมาณ พ.ศ.2533 ไปเอาท่าจากพวกตีกั้บแก้บใส่หมอลำเพลิน คณะสาวน้อยเพชรบ้านแพง คณะบัวริมบึง เขาก็เป็นการแสดงโชว์

หน้าเวทีก่อนเล่นหมอลำ แต่ละคนก็จะมีท่าของตัวเอง ครูก็จับเอาท่าของแต่ละคนมาต่อกันมันก็กลายเป็นกั๊บแก๊บลำเพลินมันคือวิธีสร้างงาน แต่ถ้าเขามาเห็นเขาก็บอกว่าของเขามีอยู่นิดเดียวแต่เราเอามาเรียงกันได้ตั้งหลายท่า ท่าพ่อใหญ่เต้ียมี 2-3 ท่า เรียงไว้ให้เป็นระบบเพื่อนเหมาะกับการแสดงควรจะเป็นยังไง เริ่มท่าที่หนึ่งเอาของใครเริ่มตั้งแต่ง่าย ๆ จนถึงยากเข้า ๆ แล้วก็จบ” ผู้ให้ข้อมูลทั้งหลายกล่าวตรงกันว่า ท่าฟ้อนในวงโปงลางนั้นควรเป็นท่าฟ้อนอีสาน (C14ฉวีวรรณ พันธุ, C20นิตยา รากแก่น, C21กมลวรรณ ศิริใหญ่) ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งซึ่งเป็นอาจารย์สอนนาฏยศิลป์พื้นเมือง (C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ) อธิบายว่า “ท่าฟ้อนอีสาน ไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีกรอบกฎเกณฑ์ไม่มีข้อบังคับ ปรับตามสัดส่วนของร่างกายผู้ฟ้อน มีการจีบแต่ส่วนมากจีบนิ้วจะไม่จรดกันส่วนมากจะใช้การม้วนข้อมือมากกว่า ส่วนใหญ่ท่าฟ้อนได้มาจากการจินตนาการจากธรรมชาติสิ่งรอบตัว ความสนุกสนาน และท่าฟ้อนที่ได้มาจากหมอลำ ลีลาของการฟ้อนอีสาน ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของลายดนตรี ทำนองลำ และอารมณ์ของตัวนักแสดง ท่าฟ้อนปรับไปตามสรีระของแต่ละบุคคล ท่าฟ้อนไม่ฝืนธรรมชาติมากจนเกินไป มีจังหวะเท้าที่แตกต่างกัน การยกมือยกเท้ามีความสบาย เป็นธรรมชาติ ลำตัวเคลื่อนไหวไปตามจังหวะเพลง ตามท่าฟ้อน” อย่างไรก็ดีมีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า การแสดงในวงโปงลางหลายชุดนำเอาท่ารำแบบไทยมาใส่ ทำให้บางครั้งแยกไม่ออกว่าท่าใดเป็นท่ารำไทยหรือท่าฟ้อนอีสาน(C15ชุมเดช เดชภิมล, C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ)

2) ดนตรีและการขับลำ ผู้ให้ข้อมูลหลายคนกล่าวตรงกันว่าในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนั้น การออกแบบดนตรีและนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่ควรกระทำไปคู่กันไปเพราะจะได้เกิดความเข้าใจตรงกันว่า อารมณ์ ความรู้สึกของการแสดงเป็นอย่างไร นาฏยลักษณ์จะต้องสัมพันธ์กับดนตรีแต่ละช่วงอย่างไร ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อการประกวดวงโปงลางคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) อธิบายว่า “การทำเพลงจะสัมพันธ์กับช่วงนี้ด้วย ต้องใช้ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ เช่นถ้าวาดมือทำให้เกิดเส้นโค้ง โน้ตควรเป็นอย่างไรจึงจะสัมพันธ์กับท่าทาง ถ้าแต่งเพลงแล้วค่อยจับท่าใส่ ปัญหาคือท่ากับเพลงจะไม่ตรงกัน ท่าแบบนี้สามครั้ง ย่ำเท้ากี่ครั้ง ตีกลองตกกี่ห้อง เปลี่ยนกี่ทำนอง ต้องเอาคนแต่งเพลงมาดูพร้อม ๆ กันลองใส่ทำนองว่าต้องเปลี่ยนส่ง รับอย่างไร ดังนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ต้องรู้เรื่องดนตรีด้วย” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่ง (C17รัตติยา โกมินทรชาติ) ซึ่งระบุในทำนองเดียวกันว่า “ดนตรี มีความสำคัญมากเพราะเป็นสิ่งที่ควบคุมจังหวะของการแสดง ครั้งแรกปรับท่าฟ้อนให้เข้ากับดนตรีก่อน ถ้าปรับ

แล้วไปกันไม่ได้จึงมีการปรับดนตรี มองสิ่งเดิมที่มีอยู่แล้วและนำมาใช้แต่ก็ไม่ปรับเปลี่ยนให้หมดกลิ่นอายของเดิม อยากให้ออกแบบดนตรีให้เข้ากับการแสดงท่าฟ้อน” การพัฒนาดนตรีและท่าฟ้อนไปพร้อมกันนั้นผู้ให้ข้อมูล(C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ) อธิบายเหตุผลว่า “ดนตรีกับคนฟ้อนต้องซ้อมด้วยกัน ไม่ควรเปิดเทป เมื่อฝึกจนรู้กัน เด็กก็ไม่ต้องนับแปด เด็กจะรู้ว่าหลังจากแคนเป็นปี่ มันจะรู้สึก กลองส่งแล้วต้องเปลี่ยนท่าเปลี่ยนจุด ในการทำงานตรงนี้จะได้โครงสร้างของดนตรี อาจจะได้ว่ากี่ห้อง จังหวะทำนองประมาณนี้”

ส่วนผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งซึ่งสอนในสาขาศิลปะการแสดง(C2มาณพ มานะแซม)ได้ให้แนวคิดในการออกแบบเพลงสำหรับประกอบการแสดงว่า “เสียงเพลงต้องสร้างบรรยากาศ ดนตรีต้องเป็น Backup เวลาการแสดง การแสดงกับดนตรีต้องช่วยเล่าเรื่องราว ต้องไม่โดดออกมาจากกัน ใช้หลักการดนตรีประกอบภาพยนตร์ แบบที่เรียกว่า Musical semantics เวลานำเพลงเข้าคนดูต้องไม่รู้สึกว่ามาไป เปลี่ยนตรงไหน ต้องให้มันเนียน จึงประสบความสำเร็จ” และเมื่อเป็นบริบทของวงดนตรีโปงลางนั้น ผู้ให้ข้อมูล (C9เรืองชัย นากลาง) เสนอแนะว่า “องค์ประกอบของการแสดง ให้นักดนตรีเป็นผู้ประพันธ์หรือผู้บรรเลงโดยใช้เค้าโครงลายดนตรีเดิม ตามสถานที่เกิดของลายดนตรีโดยให้ดนตรีสอดคล้องกับการแสดง ขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เช่น วัฒนธรรมอีสานเหนือและวัฒนธรรมอีสานใต้ซึ่งมีท่วงทำนองลายดนตรีที่แตกต่างกัน”

นอกจากดนตรีแล้ว สิ่งที่จำเป็นในการแสดงวงโปงลางคือ การขับลำ โดยแต่ละวงอาจเรียกว่านักร้อง หรือหมอลำ ซึ่งทำหน้าที่ขับลำทั้งสำหรับประกอบการฟ้อน หรือการขับลำเดี่ยว ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) (C14ฉวีวรรณ พันธุ) กล่าวว่า “หมอลำ หรือนักร้องในวงโปงลาง ต้องมีการฝึกฝนให้สามารถขับลำได้หลายรูปแบบ เหมาะสมกับการแสดง เช่นถ้ามีการแสดงฟ้อนผู้ไท ก็ต้องลำผู้ไทได้ หรือการแสดงชุดลำเพลิน หมอลำก็ต้องได้กลอนลำเพลิน” ส่วนผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นนักวิชาการด้านดนตรีและการแสดงพื้นเมือง (C15ชุมเดช เดชภิมล) เสนอว่า “หมอลำในวงโปงลางต้องเป็นนักแสดงด้วย ไม่ใช่แค่ออกมาลำแล้วจบ แต่มันต้องรู้จังหวะ รู้ช่วงเวลาการแสดง ไม่ใช่ไปยืนอยู่ริมเวทีแล้วให้คนฟ้อนอยู่กลางเวทีมันขัดแย้งกันแบบนี้”

3) เครื่องแต่งกาย ในที่นี้หมายรวมถึงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ การแต่งหน้าและทำผมด้วย (Costume and Makeup) ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญต่อการแสดงวงโปงลางอย่างยิ่ง โดยผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่กล่าวตรงกันว่า การแต่งกายของนักแสดงในวงโปงลางนั้น

ควรเป็นการแต่งกายที่สะท้อนวัฒนธรรมอีสาน แสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ของคนอีสาน เลือกใช้ผ้าและเครื่องประดับของท้องถิ่นนั้น ๆ ให้สอดคล้องกับรูปแบบของการแสดง (C2มาณพ มานะแซม, C3แววดาว ศิริสุข, C4สุธิพันธ์ เหรา,C5เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์) ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C13สมศักดิ์ บัวบุตร) กล่าวว่า “เสื้อผ้ามันต้องบอกท้องถิ่น หรือสะท้อนช่วงเวลาได้ ถ้านุ่งซิ่นแบบนี้มันก็จะบอกได้ว่าอีสานเหนือ อีสานใต้ ซิ่นบางแบบมันบอกได้แม้กระทั่งจังหวัด ทุกวันนี้คนใส่มั่วไปหมด เอาซิ่นลาวตลาดเช้ามาใส่ฟ้อนอีสาน ถามว่าสวยไหม ก็สวยแต่มันบอกอะไรบ้างล่ะ” ส่วนผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ) เสนอว่า “ชุดฟ้อนมันจะบอก Ethnic group ไปด้วย ตอนครูทำฟ้อนผู้ไทกาฬสินธุ์ ก็ไปซื้อเสื้อ ซิ่นแพรวา แพรมน(ผ้าโพกศีรษะ)จากบ้านโพนเลย สมัยนั้นยังไม่รู้จักกันด้วยซ้ำ แต่บางชุดก็ต้องออกแบบให้เป็นเอกลักษณ์ เช่น จัมปาศรีก็ปรับปรุงจากที่ไม่มีอะไรเลย ไปยืมเขามาต่อมาก็ไปซื้อผ้ามัดหมี่ชนบทนี่แหละมาใส่แบบที่เห็นในคลิปนั่นแหละ” ส่วนผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีประสบการณ์ในการออกแบบชุดสำหรับการแสดงอีสานคนหนึ่ง(C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) เล่าว่า

“เสื้อผ้าจะเริ่มมาตอนนี้ เพราะเราต้องคำนึงว่า ชุดจะต้องไม่เป็นอุปสรรคกับการแสดง ชุดต้องสอดคล้องกัน ชุดจะเป็นอุปสรรคไม่ได้ ชุดต้องใช้เพื่อประโยชน์ทางการสื่อสารการแสดง เช่น ผ้าตุ้ม (ผ้าใช้คลุมสองผืนต่อกันเป็นผืนเดียว) ต้องเห็นการใช้งานของผ้านั้นเฉพาะ หรือฟ้อนโพกผ้ามาห่มเปนสไบ เมื่อก่อนเราแต่งตามมีตามเกิด แต่ตอนนี้มันมีข้อมูลเยอะ มีแหล่งที่เราจะไปหาแบบที่มันถูกต้อง ดั้งเดิมมาได้ หรือทอขึ้นใหม่ ก็ควรจะพิถีพิถันให้มาก เครื่องประดับแต่ก่อนใช้สร้อยม้ง ก็ต้องเปลี่ยนมาใส่ปะเกือม หรือสร้อยแบบอีสานเรา” ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C18พีรพงษ์ เสนไสย) ได้แสดงทรรศนะต่อการแต่งกายในวงโปงลางปัจจุบันว่า “ทุกวันนี้แต่งแบบไม่ต้องคิดอะไร บางวงเน้นสวยอย่างเดียวใส่เครื่องประดับเยอะ ๆ เครื่องวัวลาย(เครื่องประดับใช้โลหะสีขาวตีด้วยมือของเชียงใหม่)น่ะ เกล้าผมสูงปรี๊ด ดูแล้วไม่เข้าใจว่าต้องการจะสื่ออะไร ที่ขัดใจคือทำไมต้องเอาพวงมาลัยอุบะ ไปใส่มวยผมด้วย มันสะท้อนอัตลักษณ์อีสานตรงไหน คนอีสานมีเวลามาประดิดประดอย ร้อยดอกไม้ใส่หัวหรอ ขนาดไปไหว้พระยังแค่เก็บดอกไม้ไปไหว้เฉยๆเลย นี่แหละความไม่เข้าใจวัฒนธรรมอีสานอย่างแท้จริง”

4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องคำนึงถึงเช่นกัน เนื่องจากการแสดงนาฏยศิลป์หลายชุดในปัจจุบันต้องใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props) จึงจะสมบูรณ์ ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C19พจน์มาลย์ สมรรคบุตร) เล่าว่า “สมมติว่าฟ้อนเทิดพระเกียรติ

ก็ควรมีอุปกรณ์พวกพานบายศรี หรือขันดอกไม้ที่แสดงถึงความจงรักภักดี” ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) แนะนำว่า “ท่าสำหรับอุปกรณ์ต้องคิดตั้งแต่ต้น ต้องรู้จักอุปกรณ์ดี มิเช่นนั้นอุปกรณ์จะเป็นอุปสรรค น้ำหนัก ขนาด ถือตรงไหน ของจริงถืออย่างไร” อย่างไรก็ดีบางครั้งการออกแบบการแสดงที่ต้องใช้อุปกรณ์เฉพาะเกินไปอาจก่อให้เกิดปัญหาดังเช่นผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป (C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ) เล่าว่า “การแสดงเชิ้งโปง นี่เป็นตัวอย่าง ต้องมีโปงที่สั่นแล้วเป็นเสียงโด เร มี ได้ ถึงจะแสดงได้ ถ้าชำรุดก็แสดงไม่ได้ ทำให้ชุดนี้ไม่ค่อยได้ออกแสดง”

1.2.4 การฝึกซ้อม

เมื่อพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงทั้งท่าฟ้อน ดนตรีและการขับลำ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ซึ่งเริ่มต้นจากแนวคิดที่เป็นนามธรรมจนกลายเป็นรูปธรรมแล้ว ในขั้นนี้ก็จะได้นาฏยศิลป์ฉบับร่างที่1 (Draft1) คือยังไม่ใช่ฉบับที่สมบูรณ์สำหรับการแสดง แต่มีองค์ประกอบต่างๆ ครบถ้วนแล้วตั้งแต่ต้นจนจบ ในขั้นตอนนี้นักนาฏยประดิษฐ์มักจะเริ่มทำการฝึกซ้อม โดยทำความเข้าใจร่วมกันระหว่างนักแสดง และคณะทำงานทั้งหมด ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) อธิบายกระบวนการทำงานในขั้นตอนนี้ว่า “การฝึกซ้อมใน Draft 1 นี้เป็นการทำความเข้าใจร่วมกันของนักแสดง นักดนตรี ทีมงานทุกคน และยังเป็นการ Re-check กับองค์ประกอบการแสดงทั้งหมดว่าท่าฟ้อนสัมพันธ์กับดนตรีมั้ย เครื่องแต่งกายเป็นอุปสรรคกับการแสดงหรือเปล่า อุปกรณ์เมื่อเอามาถือฟ้อนเป็นยังไง ท่าทางลายแถวเป็นอย่างไร” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นครูสอนนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน(C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ) ระบุว่า “การฝึกซ้อมเป็นส่วนสำคัญของนาฏยประดิษฐ์ เพราะมันต้องทำความเข้าใจให้ตรงกัน คนฟ้อนต้องเข้าใจคอนเซปของคนสร้างสรรค์ นักดนตรีก็ต้องเข้าใจจังหวะ ทำนองให้ดี การซ้อมจะทำให้แม่นขึ้น” ในการฝึกซ้อมนี้ยังมีกระบวนการย่อยอีกคือ

1) การพัฒนาทักษะของการแสดง คือการฝึกซ้อมเพื่อให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดลีลา ท่าทาง อารมณ์ให้ตรงตามที่นักนาฏยประดิษฐ์ได้ออกแบบไว้ ซึ่งการฝึกซ้อมในฉบับร่างที่ 1 อาจยังทำได้ไม่ดีพอเนื่องจากข้อจำกัดด้านทักษะการแสดง จึงจำเป็นต้องพัฒนาทักษะของนักแสดงในกระบวนการนี้ ดังที่ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเคยสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อการประกวด (C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ) อธิบายว่า “ชุดฟ้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ถ้าเด็กเขามีพื้นฐานไม่ดีพอก็ต้องซ้อมกันหลายครั้ง บางทีเราออกแบบให้มีสไตล์ไทบ้าน(ชาวบ้าน) ไม่ปรุงแต่งมากแบบนี้ แต่เด็กติดหวานแบบรำไทย ก็ต้องแก้ไขกัน ต้องอธิบาย concept ให้เข้าใจ” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งซึ่งมี

ประสบการณ์สอนนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานในวงโปงลางโรงเรียนมัธยมศึกษา (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) เล่าว่า “เด็กนักเรียนมัธยม เขาจะไม่มีทักษะเท่าเด็กวิทยาลัยนาฏศิลป การซ้อมตรงนี้คือการทำให้บรรลุเป้าหมายตามที่ออกแบบไว้ แต่บางทีก็ต้องทำใจเพราะขีดความสามารถเขามีแค่นั้น ประสบการณ์ความเข้าใจของเด็กยังน้อย นาฏยประดิษฐ์บางอย่างมันต้องขึ้นอยู่กับทักษะนักแสดงด้วย” ดังนั้นในขั้นตอนนี้จึงเป็นการพัฒนานาฏยศิลป์ฉบับร่างที่2 (Draft2) ที่ผู้ให้ข้อมูลหลายคน (C8กิติยา ทาธิสา, C9เรืองชัย นากลาง, C11ชัยนาท มาเพชร, C12ชัยณรงค์ ต้นสุข, C13สมศักดิ์ บัวบุตร) กล่าวตรงกันว่าพร้อมๆกับขั้นตอนนี้ต้องลองเอาชุดที่ใช้แสดงมาสวมใส่ เพื่อให้เกิดความคุ้นเคย และทดสอบว่าจะมีอุปสรรคในการแสดงหรือไม่ รวมถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ด้วย

2) การแก้ไข ปรับปรุง คัดสรร เป็นกระบวนการสุดท้ายก่อนที่จะนำนาฏยศิลป์ที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์นั้นไปแสดงจริง โดยการแก้ไข ปรับปรุง คัดสรร นาฏยศิลป์นั้นให้สมบูรณ์ อาจกล่าวได้ว่าในขั้นตอนนี้คือการพัฒนานาฏยศิลป์ฉบับร่างที่ 3 (Draft3) ดังเช่นที่ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C17รัตติยา โกมินทรชาติ) อธิบายว่า “นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทบทวนและขัดเกลาผลงานที่ตัวเอง สร้างขึ้น เมื่อเห็นภาพทั้งหมดจบแล้ว ก็ต้องมาเรียบเรียงด้วยตัวเองก่อน เอาตรงนี้ไปฝึกปฏิบัติกับนักแสดง ต้องสร้างคุณสมบัติของนักแสดงให้เหมาะสมกับลีลาท่าทางที่เราต้องการ” เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) ที่อธิบายว่า “การทำ Draft3 คือการปรับท่าให้เข้ากับทักษะของผู้แสดง ประสบการณ์อายุ ให้อยู่ในระดับที่พอใจได้ หรือหาก Choreographer ที่เชี่ยวชาญอาจเปลี่ยนท่ารำเดิมให้เปลี่ยนรสชาติไปกับนักแสดง หรือการดึงทักษะเด่นของนักแสดงออกมา หรือการสร้าง Character จากนักแสดงที่มีอยู่” ผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่ง (C16ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ) กล่าวถึงขั้นตอนนี้ว่า “ก็ต้องซ้อมกันไปให้ดีขึ้น มีแก้ไขตลอด จนถึงจุดที่ว่าใกล้วันแสดงจริง ตรงนี้ต้องตัดสินใจแล้วว่าต้องคัดสรร ตัดทอนอะไร ให้พร้อมจะแสดงได้จริง แปรแถว การเข้าออก เก็บรายละเอียดอารมณ์ความรู้สึกทั้งหมด ผลลัพธ์ก็คือ ได้เป็นชุดการแสดงที่พร้อมจะแสดงได้จริง” ในกรณีที่เป้าหมายของการแสดงเพื่อการประกวด ในขั้นนี้คือการนำเอานาฏยศิลป์แต่ละชุดมาร้อยเรียงกัน จัดการเข้าออกใหม่ให้สัมพันธ์กันแต่ละชุดด้วยเงื่อนไขของเวลา ตัดสินใจว่าจะเอาตัด-เพิ่มท่าทางแบบไหนอย่างไร ที่ไม่กระทบกับสาระสำคัญของการแสดง (C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ, C11ชัยนาท มาเพชร, C18พีรพงษ์ เสนไสย) การปรับปรุง คัดสรร เพิ่ม ตัดตอนนั้นก็เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและสถานที่

ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะต้องคาดการณ์ขนาดเวทีไว้ หากสามารถซ้อมบนเวทีจริงได้ก็คือต้องกำหนดจุดการแสดงที่ชัดเจน (Blocking) (C8กิติยา ทาธิสา, C9เรืองชัย นากลาง, C10พรสวรรค์ พรดอนก่อ)

1.2.5 การแสดงจริง

ผู้ให้ข้อมูลหลายคนกล่าวตรงกันว่าเมื่อแสดงจริง หน้าที่ของนักนาฏยประดิษฐ์นั้นย่อมหมดไป เป็นหน้าที่ของนักแสดงที่จะต้องใช้ทักษะการแสดง และทักษะการสื่อสารประเมินผู้ชมว่าจะทำให้ผู้ชมเข้าใจในสิ่งที่แสดงนั้นได้อย่างไร ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งอธิบายว่า “ตรงนี้เป็นหน้าที่ของนักแสดงแล้ว เมื่ออยู่บนเวทีมันก็ต้องรำ ต้องฟ้อนไป ไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น แต่ละคนก็จะมีประสบการณ์ที่ต่างกัน อย่างพี่ฟ้อนก็จะใส่จริตแบบเราลงไป ทำอย่างไรจะตรึงผู้ชมให้อยู่ แบบนี้” (C3แววดาว ศิริสุข) นอกจากนี้ในการแสดงจริง ต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งเกิดขึ้นได้เสมอ เช่น เครื่องดนตรีเพี้ยน เสียงไม่ออก ความคาดหวังต่อตัวเองหรือการเห็นผู้ชมแล้วเกิดความประหม่าไม่มั่นใจตัวเอง เป็นต้น ผู้ให้ข้อมูลให้ข้อเสนอแนะว่า “ผ้าซิ่นหลุด ดอกไม้หล่น เครื่องประดับหลุด หลงเนื้อร้อง(จำเนื้อร้องไม่ได้) ท่ารำผิด ต้องดึงตัวเองกลับมาให้ได้ห้ามหยุดรำ ผิดคืออดีตไปแล้วไม่ต้องสนใจ” (C2มาณพ มานะแซม) ในการแสดงจริงนี้นักแสดงที่เจนเวที มีประสบการณ์มากย่อมสามารถแก้ไขปัญหาได้ดี ในหลายกรณีที่เกิดปัญหาขึ้นซึ่งไม่พบในการฝึกซ้อม แต่พบในการแสดงจริง จึงเป็นบททดสอบความสามารถของนักแสดงอย่างแท้จริง ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่งถึงกับกล่าวว่า “นักแสดงที่แท้จริงไม่ใช่แค่ฟ้อนสวย คือฟ้อนสวยยังไม่พอ แต่ต้องไหวพริบดีแก้ปัญหาเฉพาะหน้าเก่งด้วย” (C4สุธิพันธ์ เหรา) ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) เล่าถึงประสบการณ์การแก้ไขปัญหาของนักแสดงว่า “เคยประกวดแล้วนางรำเปลี่ยนเสื้อผ้าไม่ทัน ตอนซ้อมมันปล่อยนักแสดงเป็น set แต่เวลานั้นทำไม่ได้ ต้องปรับกันตรงนั้นให้กระจายกันเข้า การวา Blocking กลายเป็นแถวคละ ทยอยมาได้ ทำแบบแนบเนียนคนดูก็ไม่รู้ ไม่กระทบกับการแสดง ตรงนี้นักแสดงที่ออกงานบ่อยมันก็ช่วยได้”

1.3 ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production)

เป็นช่วงหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง โดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากย์วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น อาจกล่าวว่าเป็นระยะการวิจารณ์และการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง(Evaluation & Elaboration) การ

ประเมินนาฏยศิลป์หรือการแสดงนั้นมักถูกมองข้ามทั้งๆที่เป็นเสมือนกระจกส่องสะท้อนข้อบกพร่องให้กับตัวเอง และจะนำไปสู่การปรับปรุงแก้ไขในอนาคต ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C1ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล) กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า “ขาดมาก เพราะว่าคนไทยไม่ค่อยยอมรับคำวิจารณ์ ทั้งๆที่การวิจารณ์นี่แหละจะช่วยยกระดับงานเราให้ดีขึ้น แต่การวิจารณ์ต้องอยู่บนหลักการนะ ต้องบอกด้วยว่าบกพร่องตรงไหน และแก้ไขตรงไหน” สำหรับการประเมินนาฏยศิลป์นั้นอาจแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ

1.3.1 การประเมินภายใน (Internal Evaluation)

คือ การที่นักนาฏยประดิษฐ์ นักแสดง หรือทีมงาน ประเมินว่าการแสดงบรรลุเป้าหมายหรือไม่ อย่างไร โดยเฉพาะนาฏประดิษฐ์ที่มีเป้าหมายแบบ การแสดงเพื่อการแสดง (Dance for Dance) ซึ่งตัวผู้สร้างสรรค์มีบทบาทสำคัญที่สุด การประเมินจากความรู้สึกภายในที่ตนพึงรู้ด้วยตนเองจึงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ดังเช่นผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C5เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์) ระบุว่า “บางทีคนดูอาจจะชอบ แต่ตัวเราเองก็มาคิดว่าเรายังทำได้ไม่เต็มที่ จุดไหนบ้างที่เป็นข้อด้อย ตรงไหนต้องแก้ไข แม้การแสดงจะผ่านไปแล้ว แต่ถ้าเล่นใหม่ก็เอาข้อบกพร่องตรงที่เรารู้เห็นเองนั้นมาปรับปรุง เราต้องแข่งกับตัวเอง ทำให้ดีขึ้นเรื่อย ๆ” สำหรับผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นอาจารย์สอนนาฏยศิลป์(C17รัตติยา โกมินทรชาติ) ระบุว่า “ผลตอบรับจากการสร้างสรรค์ ประเมินจากตัวผู้ศึกษาก่อนว่าสอดคล้องกับข้อมูลหรือไม่” ส่วนผู้ให้ข้อมูลซึ่งเคยไปแสดงผลงานยังต่างประเทศกล่าวถึงประเด็นนี้ว่า (C3แววดาว ศิริสุข) “การประเมินตนเองสำคัญมาก ต้องมีการประเมินอยู่ตลอดเวลา มีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา เมื่อตอนที่ไปแสดงที่อเมริกา ความเข้าในจะมีหลายส่วน เราจะไปคาดหวังว่าทุกคนจะเหมือนกันหมดไม่ได้ เบื้องต้นคนไม่เหมือนกัน ต้องประเมินก่อนการแสดงและหลังการแสดงทุกครั้ง แต่ถ้าการฟ้อนทั่วไปไม่ค่อยได้ประเมิน”

1.3.2 การประเมินภายนอก (External Evaluation)

คือให้ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมในการทำงาน เช่น ผู้ชมและนักวิจารณ์ เป็นผู้ประเมินจากปรากฏการณ์จริง ผู้ให้ข้อมูลซึ่งสร้างสรรค์ผลงานแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป(C8กิติยา ทาธิสา) เล่าถึงการประเมินในบริบทของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ว่า “ประเมินโดยกระทรวง สถาบัน มีแบบประเมินให้ ได้คะแนนเท่าไหร่ มีอะไรควรปรับปรุง มีผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานทุกชุดการแสดง เมื่อผลการประเมินให้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลง จะปรับเปลี่ยนตามบริบท เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์

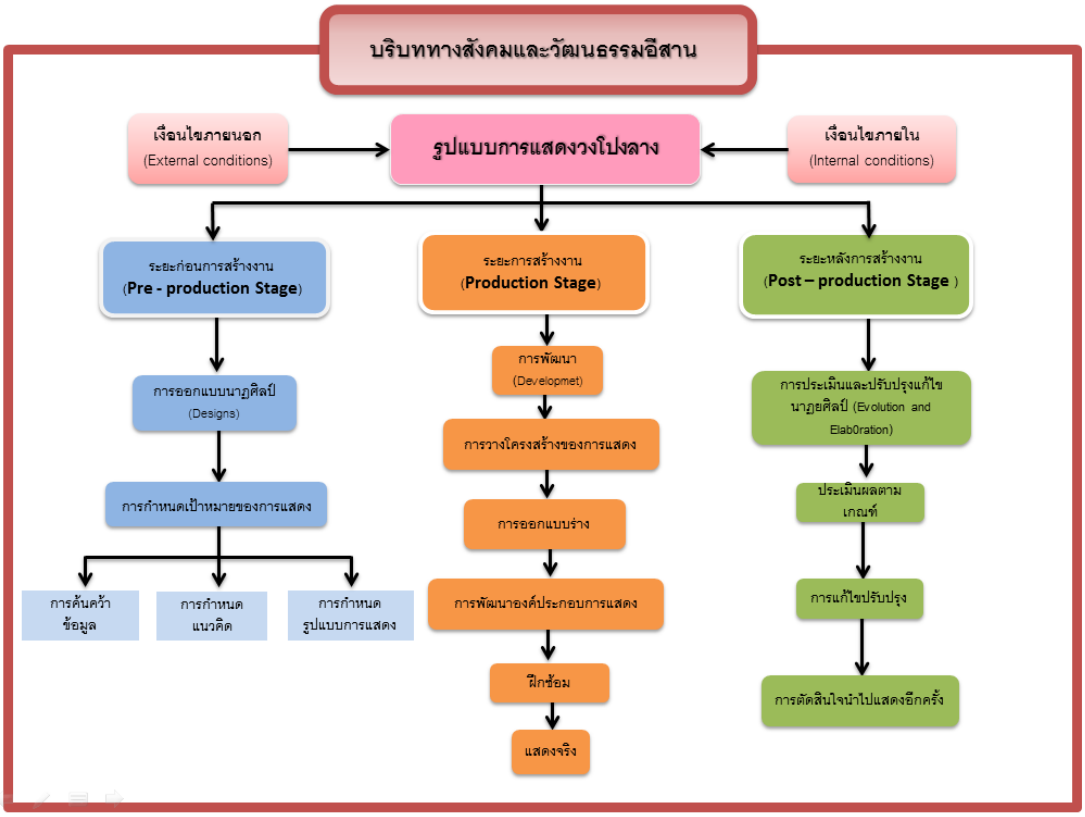
ของกระทรวง สถาบัน ที่ได้กำหนดมา และปรับท่ารำบางช่วงให้สอดคล้องกับดนตรี แต่ยังคงความเป็นอีสานดั้งเดิมไว้" เช่นเดียวกับผู้ให้ข้อมูลจากวิทยาลัยนาฏศิลปอีกแห่งหนึ่ง(C11ชัยนาท มาเพชร) ที่ระบุว่า "ผลตอบรับจากการสร้างสรรค์ ได้รับการยอมรับจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และมีการปรับปรุงแก้ไขบางในบางจุด เช่น เครื่องแต่งกาย แต่บางอย่างก็ไม่สามารถที่จะปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญได้ เพราะบางอย่างต้องยึดหลักตามแบบโบราณอีสานที่สืบทอดกันมา เพื่อไม่ให้จารีตดั้งเดิมหายไป" ส่วนผู้ให้ข้อมูลซึ่งเคยส่งการแสดงวงโปงลางประกวด (C7ก้องพิพัฒน์ กองคำ) อธิบายว่าในกระบวนการประกวดส่วนใหญ่แล้วกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิจะเป็นผู้ประเมิน ซึ่งบางครั้งก็นำเอาผลการประเมินหรือคำติชมต่างๆมาปรับปรุงเพื่อให้การแสดงในครั้งต่อไปดีขึ้น

ผู้ให้ข้อมูล(C6ธีระวัฒน์ เจียงคำ) อธิบายว่าการประเมินจากภายนอกต้องพิจารณาด้วยว่าเป็นคำวิจารณ์จากคนกลุ่มได้ "ผลการสร้างสรรค์ ออกมาทั้งดีและไม่ดี และได้เก็บข้อดีและข้อเสียเหล่านั้นมาปรับพัฒนาการแสดงเป็นลำดับให้ดีขึ้น กลุ่มที่ชอบในการแสดงที่สร้างสรรค์จะเป็นในกลุ่มคนที่จำกัด อาจจะอยู่ในกลุ่มของคนที่เคยเรียนหลักทฤษฎีทางด้านการออกแบบการแสดงมา แต่กลุ่มคนทั่วไปอาจจะสื่อในเรื่องของความงามความสนุกสนานได้ไม่รู้เรื่องหรือชัดเจนเท่าไหร่ "ผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์เกือบ 30 ปี (C22ชัยสิทธ์ สนสุนันนท์) กล่าวถึงการประเมินความสำเร็จของการแสดงนั้นอาจดูได้จาก "ผลตอบรับ มีการประเมินจากท่านผู้ชม และผลจากการนำชุดการแสดงออกเผยแพร่ว่ามีการสืบทอดมาถึงปัจจุบันหรือไม่เพราะการแสดงบางชุดแสดงครั้งเดียวก็ไม่มีใครนำมาออกแสดงอีกเลย" ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นอาจารย์สอนนาฏยศิลป์ (C17รัตติยา โกมินทรชาติ) ระบุว่าในการประเมินการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของนิสิตนั้นต้องอาศัยคณะกรรมการ ให้คำวิจารณ์และนำคำวิจารณ์มาปรับปรุงแก้ไขชุดการแสดง ท่าฟ้อน ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง(C18พีรพงษ์ เสนไสย) ยังระบุว่าการประเมินโดยฟังเสียงตอบรับจากผู้ชมนั้น บางครั้งอาจต้องใช้เวลา เนื่องจากการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นอาจจะล้ำสมัยห่างไกลจากความรู้ความเข้าใจของผู้ชมในขณะนั้น ในช่วงแรกอาจโดนคำวิจารณ์ในแง่ลบได้ "ผลตอบรับจากการสร้างสรรค์ ในช่วงแรกไม่เป็นที่ยอมรับสักเท่าไหร่ เพราะผู้ชมงงกับการแสดง การแต่งกายรัดอกเปิดสะดือ นุ่งผ้าซิ่น ในยุคหลังๆมาจึงเป็นที่ยอมรับ และมีผู้ที่สนใจมาให้ไปออกแบบงานในรูปแบบนี้ส่วนมากจะเป็นการประเมินจากเสียงตอบรับจากท่านผู้ชม"

ผู้ให้ข้อมูลหลายคนเห็นตรงกันว่า นาฏยศิลป์เป็นงานศิลปะที่ทำแล้วไม่มีวันสิ้นสุด ต้องมีการปรับปรุงแก้ไขตามบริบทเวลา สถานที่อยู่เสมอ ดังนั้นกระบวนการนาฏยประดิษฐ์จึงเป็นกระบวนการที่เป็นวงจรมีการเริ่มต้น สิ้นสุด และเริ่มต้นใหม่อยู่เสมอ ดังที่ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง (C4สุธิพันธ์ เหรา) อธิบายว่า “การฟ้อนไม่เหมือนวาดรูป วาดรูปเสร็จก็เสร็จ แต่ฟ้อนคิดมาแล้ว ไปแสดงแต่ละครั้งแม้จะฟ้อนชุดเดิม แต่มันก็ไม่เหมือนเดิม ต้องปรับปรุง แต่งให้เหมาะสมกับกาละ-เทศะเสมอ ดังนั้นทำฟ้อนจบแต่มันไม่จบแบบนี้”

2. รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

การพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้วิจัยได้สังเคราะห์ร่างรูปแบบแนวความคิดโดยใช้กรอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process) ของ Richardson (2010) Harrington (2014) และ Ashley (2002) เป็นฐาน แบ่งออกเป็น (1) ระยะก่อนสร้างงาน (2) ระยะสร้างงาน (3) ระยะหลังสร้างงาน โดยกำหนดองค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบให้ครบถ้วน ด้วยการนำเอาข้อมูลจากการศึกษาประวัติพัฒนาการ และสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ตลอดจนศึกษาแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของผู้เชี่ยวชาญ หรือนักวิชาการที่เกี่ยวข้องจำนวน 22 กรณี จากนั้นผู้วิจัยนำร่างรูปแบบแนวความคิดดังกล่าว มายืนยันความถูกต้องอีกครั้ง โดยใช้เกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) ด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม (Focus group research) ในวันที่ 20 กันยายน 2557 ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มีผู้ทรงคุณวุฒิในแวดวงศิลปะการแสดงอีสาน จำนวน 6 คน (รายละเอียดในบทที่ 3) วิพากษ์วิจารณ์แสดงความคิดเห็น และข้อเสนอแนะอย่างอิสระ รวมทั้งเป็นการยืนยันความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของรูปแบบที่สร้างขึ้น หลังจากนั้นนำผลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อปรับปรุงรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางต่อไป ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

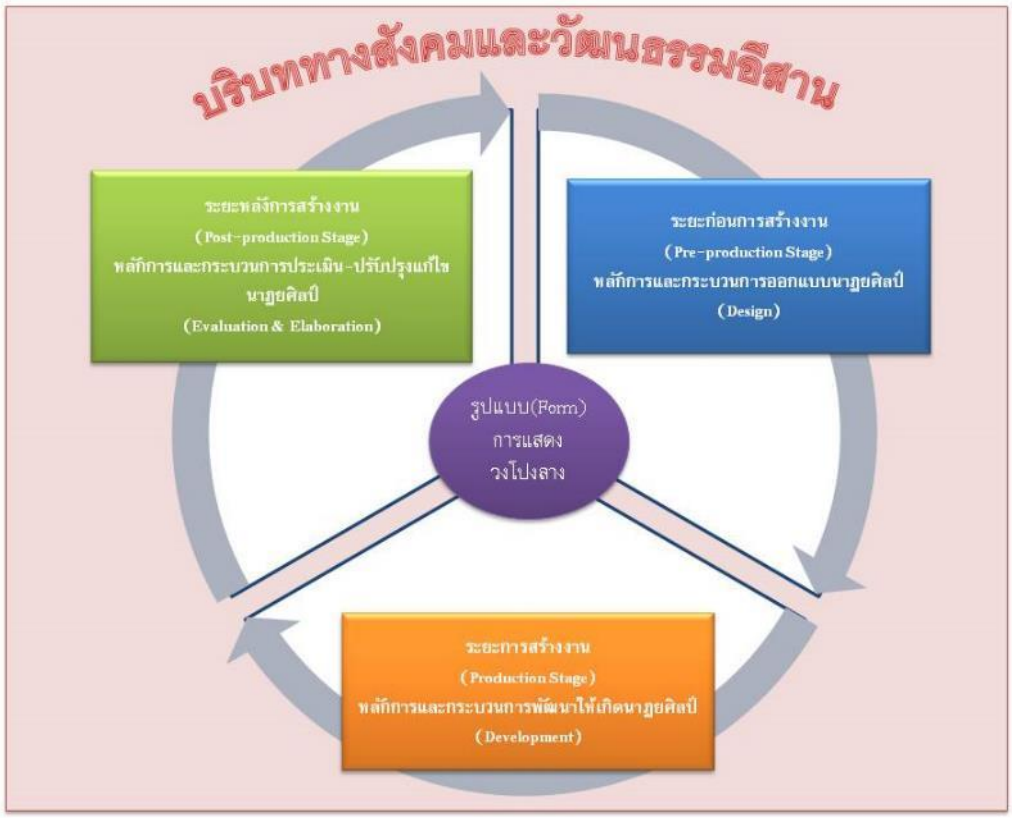


แผนภาพที่ 2 กระบวนรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

2.1 ภาพรวมของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

เนื่องจากงานนาฏยศิลป์ เป็นงานศิลปกรรมที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากงานศิลปกรรมแขนงอื่น โดยเฉพาะทัศนศิลป์ เช่น งานจิตรกรรม ประติมากรรม หรือภาพพิมพ์ ที่เมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานเสร็จ ผลงานศิลปะนั้นก็ย่อมจะคงรูปอยู่เช่นนั้นต่อไป แต่สำหรับงานนาฏยศิลป์แล้วกลับตรงกันข้าม กล่าวคือเมื่อนักนาฏยประดิษฐ์สร้างสรรค์ผลงานขึ้น ไม่ว่าจะเป็นระบำ รำฟ้อนใดๆก็ตาม เมื่อจัดแสดงผ่านพ้นไป งานนั้นก็ไม่อาจคงอยู่ได้อย่างถาวร แม้จะมีการบันทึกภาพและวิดิทัศน์เอาไว้ แต่ก็ไม่อาจบันทึกเอาอารมณ์ ความรู้สึก หรือบรรยากาศในขณะนั้นเอาไว้ได้อย่างครบถ้วน เนื่องจากการแสดงแต่ละครั้งย่อมมีบริบทเรื่องเวลา สถานที่ (Time & Space) กำกับ ทำให้เมื่อจะทำการแสดงแต่ละครั้งแม้จะเป็นชุดการแสดงเดียวกันก็ตามย่อมมีความแตกต่างกันอยู่เสมอ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จึงเหมือนกับวัฏจักรหรือวงจรที่เกิดขึ้นซ้ำๆ ดังนั้นรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในภาพรวมจึงมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) ที่แบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน

(Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) โดยมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง ซึ่งต่างจากการแสดงในวงดนตรีประเภทอื่นๆ ดังแสดงได้ในภาพที่ 9 โดยในแต่ละระยะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) ดังนี้

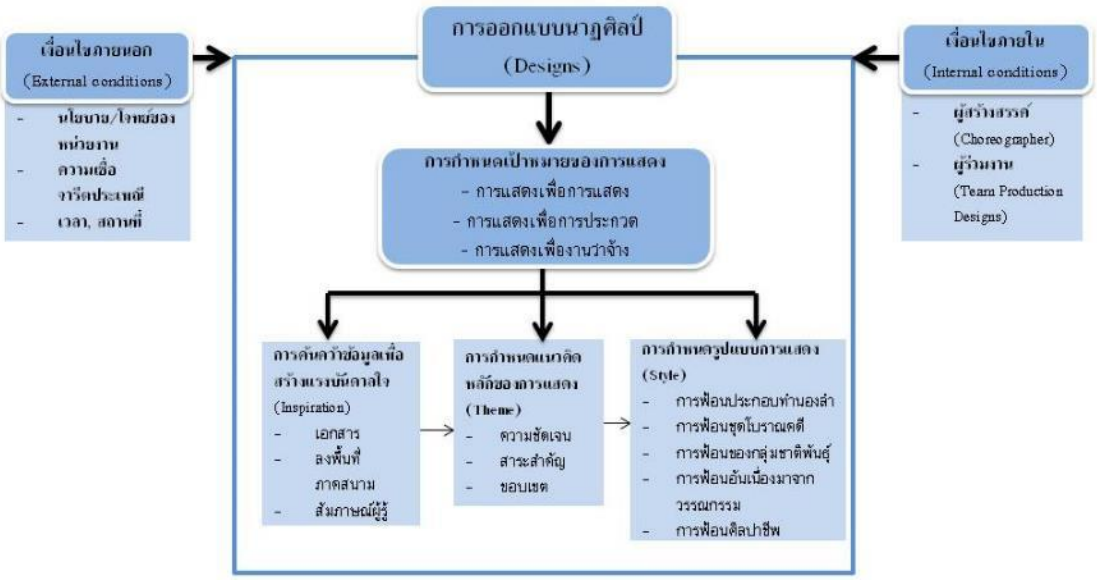


แผนภาพที่ 3 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยภาพรวม

2.2 ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage)

เป็นระยะของการการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) ซึ่งเป็นขั้นของการคิด การเตรียมการ (Preparation) ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ โดยมีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดง ที่มีผลทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน โดยการออกแบบมีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการ

ออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ ซึ่งแต่ละองค์ประกอบสามารถอธิบายได้ดังนี้



แผนภาพที่ 4 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ระยะก่อนการสร้างงาน

2.2.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ เป็นตัวกำหนดให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นและไปในทิศทางใด เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อการออกแบบนาฏยศิลป์โดยองค์รวม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

2.2.1.1 เงื่อนไขภายนอก เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายนอกผู้สร้างสรรค์ หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์แต่ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์ต้องนำมาคิดวิเคราะห์และตระหนักถึงผลที่อาจเกิดขึ้นตามมา แบ่งออกเป็น

1) นโยบาย หรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดของวงโปงลางกำหนด เป็นสิ่งที่ทำให้นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดงต้องรับเอานโยบายนั้นมาปฏิบัติใช้ ให้ตอบสนองต่อความต้องการหรือมีความคาดหวังตามนโยบายหรือโจทย์นั้น

2) ความเชื่อ จารีต ประเพณี เป็นตัวกำกับให้ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงว่าหากสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ หรือชุดการแสดงออกไป จะส่งผลกระทบต่อความเชื่อความศรัทธา หรือขัดแย้งกับประเพณี วิถีชีวิตของคนอีสานหรือไม่ อย่างไร

3) เวลาและสถานที่ เป็นเงื่อนไขที่กำกับให้ผู้สร้างสรรค์ต้องออกแบบนาฏยศิลป์ให้สอดคล้องกับระยะเวลาที่กำหนด และสร้างสรรค์ภายใต้สถานที่ ซึ่งอาจเป็นเวที โรงละคร หรือที่ว่าง ที่มีทั้งข้อดีและข้อจำกัด ทำให้การสร้างสรรค์บางอย่างเกิดขึ้นหรือไม่สามารถเกิดขึ้นได้

2.2.1.2 เงื่อนไขภายใน เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายในตัวผู้สร้างสรรค์ หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์เอง เป็นเงื่อนไขที่ส่งผลต่อความสำเร็จของการออกแบบนาฏยศิลป์ แบ่งออกเป็น

1) นักนาฏยประดิษฐ์ หรือตัวผู้สร้างสรรค์การแสดง เป็นส่วนสำคัญที่กำหนดให้นาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์นั้นมีเนื้อหาสาระ รูปแบบ และรายละเอียดเป็นอย่างไร ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับภูมิหลัง ความรู้ความสามารถ การตัดสินใจ ความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะส่วนบุคคล

2) ผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ คือผู้ที่จะทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์ ถูกนำไปสู่การปฏิบัติให้เกิดเป็นรูปธรรม หมายรวมถึง ตั้งแต่ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ช่างแต่งหน้า ทำผม ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้สร้างฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ตลอดจนนักแสดง ซึ่งมีพื้นฐานความรู้ทักษะ ความเข้าใจแตกต่างกัน

2.2.2 การกำหนดเป้าหมายของการแสดง เพื่อความสำเร็จของการแสดง และเป็นองค์ประกอบที่มีผลต่อกระบวนการออกแบบการแสดงเพื่อการบรรลุเป้าหมายของการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1) การแสดงเพื่อการแสดง (Dance for Dance) คือ การที่ผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ต้องการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อถ่ายทอดความรู้สึก แรงบันดาลใจ ของตนเองในรูปแบบของนาฏยศิลป์เป็นที่ตั้ง โดยไม่ได้มีผู้ใดมาบังคับ บอกหรือ ทำให้มีกรอบ เกณฑ์มาบังคับน้อย สามารถถ่ายทอดหรือแสดงออกทางศิลปะได้อย่างอิสระ

2) การแสดงเพื่อการประกวด คือ การออกแบบการแสดงเพื่อให้เป็นไปตามเกณฑ์หรือกติกาที่คณะกรรมการประกวดการแสดงวงโปงลางตั้งขึ้น และสามารถแข่งขันกับวงโปงลางอื่นๆได้ การแสดงเพื่อการประกวดจึงขึ้นอยู่กับเกณฑ์ที่ทางคณะกรรมการกำหนดขึ้นเป็นหลัก ทำให้ต้องออกแบบการแสดงต้องมีกรอบและเกณฑ์เป็นตัวตั้ง

3) การแสดงเพื่องานว่าจ้าง คือการที่วงโปงลางได้รับการว่าจ้างให้ไปแสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานเฉลิมฉลอง งานบุญกุศล งานต้อนรับ งานเลี้ยง งานศพ แต่ละงานเหล่านี้ย่อมมีบริบทที่แตกต่างกัน ที่ทำให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละบริบทไปด้วย การกำหนดเป้าหมายของการแสดงที่เป็นงานว่าจ้างนั้น ผู้ให้ข้อมูลหลายคนกล่าวตรงกันว่าลักษณะการแสดงต้องเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพต้องการเป็นหลัก ทำให้ต้องออกแบบการแสดงให้ยืดหยุ่น ปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของเวลาสถานที่และความต้องการของเจ้าภาพ

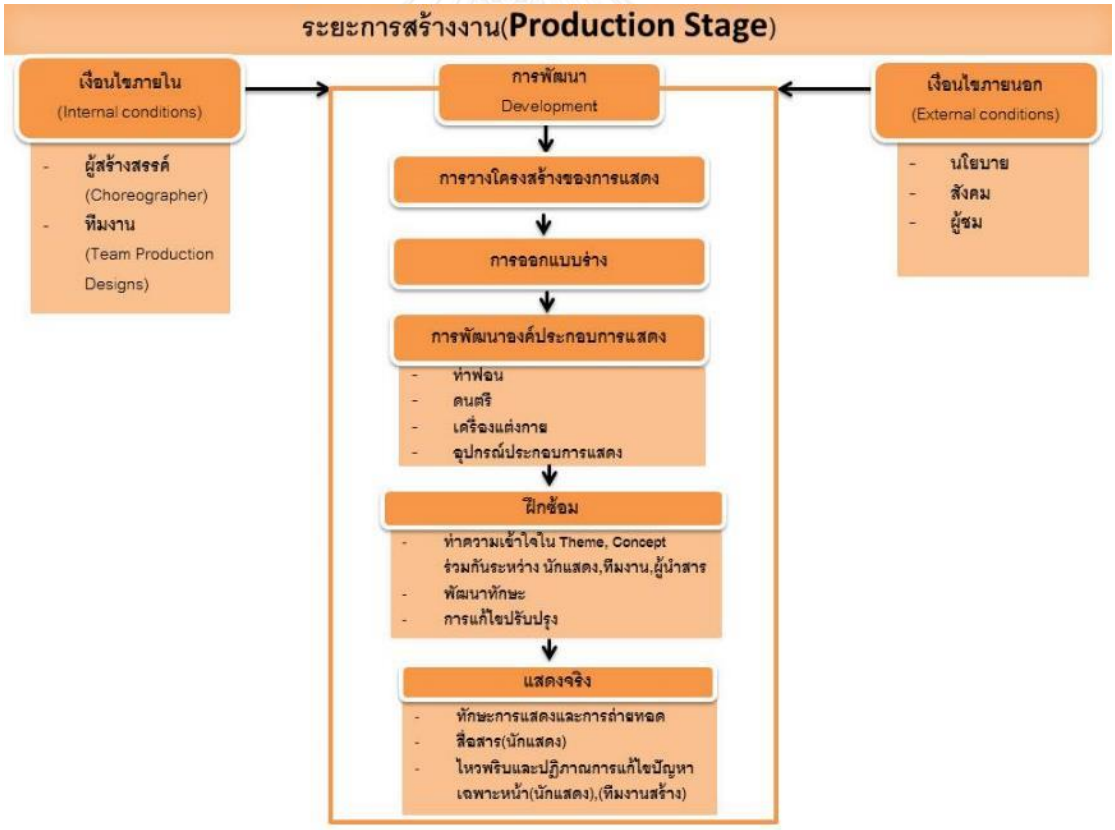
2.2.3 การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้สร้างสรรค์ต้องเรียนรู้ ค้นคว้า ทำความเข้าใจ ความเป็นอีสานอย่างลึกซึ้งและครบถ้วน การค้นคว้าข้อมูลสำหรับการสร้างแรงบันดาลใจมีหลายวิธี คือ (1) การค้นคว้าจากเอกสาร เช่น ตำรา หนังสือ งานวิจัย เอกสารโบราณ (2) การค้นคว้าจากการลงพื้นที่ภาคสนาม จากสถานที่จริงเพื่อศึกษาการแสดงหรือประเพณีของชาวบ้าน หรือเพื่อดูหลักฐานต่างๆในกรณีที่ประเพณี การแสดงหรือวิถีชีวิตนั้นสูญหายไปแล้ว (3) การค้นคว้าจากการสัมภาษณ์ผู้รู้ ที่มีประสบการณ์ ความเชี่ยวชาญหรือเก็บประวัติศาสตร์คำบอกเล่า ตลอดจนท่าทางการฟ้อน การขับลำ ซึ่งเป็นความรู้ที่ฝังอยู่ในตัวบุคคล การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจอาจใช้เพียงวิธีเดียวหรือใช้หลายวิธีร่วมกันก็ได้

2.2.4 การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) เมื่อเกิดแรงบันดาลใจที่ได้จากการค้นคว้าข้อมูลแล้ว จึงนำไปสู่การกำหนดแนวคิดหลักหรือสาระสำคัญของการแสดง ซึ่งเป็นการทำให้แรงบันดาลใจนั้นมีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์ควรต้องระบุ อย่างชัดเจน ว่าต้องการจะสื่อสารสาระสำคัญของการแสดงในประเด็นอะไร ขอบเขตแค่ไหน เช่น ความรัก ความเสียสละ ความสงบเรียบง่าย ความลี้ลับ และจิตวิญญาณ เป็นต้น

2.2.5 การกำหนดแนวการแสดง(Style) คือการที่นักนาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) กำหนดว่านาฏยศิลป์ที่จะสร้างสรรค์ขึ้นนั้นควรจัดอยู่ในแนวการแสดงแบบใด หรือเป็นการวางแนวการแสดงว่าควรเป็นประเภทไหน ซึ่งการฟ้อนแต่ละรูปแบบนั้นก็มีวิธีการแสดงออก (Expression) ที่แตกต่างกัน เช่น การฟ้อนประกอบทำนองลำ การฟ้อนชุดโบราณคดี การฟ้อนของกลุ่มชาติพันธุ์ การฟ้อนอันเนื่องมาจากวรรณกรรม การฟ้อนศิลปาชีพ เป็นต้น

2.3 ระยะการสร้างงาน (Production)

เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริง ซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ สำหรับแต่ละองค์ประกอบสามารถอธิบายได้ดังนี้



แผนภาพที่ 5 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ระยะการสร้างงาน

2.3.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ เป็นตัวกำหนดให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นและไปในทิศทางใด เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อการพัฒนานาฏยศิลป์โดยองค์รวม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

2.3.1.1 เงื่อนไขภายนอก เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายนอกผู้สร้างสรรค์ หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์แต่ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์ต้องนำมาคิดวิเคราะห์และตระหนักถึงผลที่อาจเกิดขึ้นตามมา แบ่งออกเป็น

1) นโยบาย หรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดของวงโปงลางกำหนด เป็นสิ่งที่ทำให้นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์การแสดงต้องรับเอานโยบายนั้นมาปฏิบัติใช้ ให้ตอบสนองต่อความต้องการหรือมีความคาดหวังตามนโยบายหรือโจทย์นั้น

2) ความเชื่อ จารีต ประเพณี เป็นตัวกำกับให้ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงว่าหากสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ หรือชุดการแสดงออกไป จะส่งผลกระทบต่อความเชื่อความศรัทธา หรือขัดแย้งกับประเพณี วิถีชีวิตของคนอีสานหรือไม่ อย่างไร

3) เวลาและสถานที่ เป็นเงื่อนไขที่กำกับให้ผู้สร้างสรรค์ต้องพัฒนานาฏยศิลป์ให้สอดคล้องกับระยะเวลาที่กำหนด และสร้างสรรค์ภายใต้สถานที่ ซึ่งอาจเป็นเวที โรงละคร หรือที่ว่าง ที่มีทั้งข้อดีและข้อจำกัด ทำให้การสร้างสรรค์บางอย่างเกิดขึ้นหรือไม่สามารถเกิดขึ้นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) ผู้ชม ซึ่งมีภูมิหลัง อายุ รสนิยม ประสบการณ์ที่แตกต่างกันเป็นเงื่อนไขที่กำกับให้ผู้สร้างสรรค์ต้องนำมาวิเคราะห์เพื่อนำไปพัฒนานาฏยศิลป์ให้สอดคล้องกับผู้ชมที่มีบริบทแตกต่างกัน

2.3.1.2 เงื่อนไขภายใน เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายในตัวผู้สร้างสรรค์ หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์เอง เป็นเงื่อนไขที่ส่งผลต่อความสำเร็จของการพัฒนานาฏยศิลป์ แบ่งออกเป็น

1) นักนาฏยประดิษฐ์ หรือตัวผู้สร้างสรรค์การแสดง เป็นส่วนสำคัญที่กำหนดให้นาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์นั้นมีเนื้อหาสาระ รูปแบบ และรายละเอียดเป็นอย่างไร ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับภูมิหลัง ความรู้ความสามารถ การตัดสินใจ ความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะส่วนบุคคล

2) ผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ คือผู้ที่จะทำให้การพัฒนานาฏยศิลป์ ถูกนำไปสู่การปฏิบัติให้เกิดเป็นรูปธรรม หมายรวมถึง ตั้งแต่ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ช่างแต่งหน้า ทำผม ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้สร้างฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ตลอดจนนักแสดง ซึ่งมีพื้นฐานความรู้ทักษะ ความเข้าใจแตกต่างกัน

2.3.2 การวางโครงสร้างของการแสดง

เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์การแสดงมีแนวคิดหลัก(Theme) ที่ชัดเจนแล้ว และต้องการนำเสนอแนวคิดนั้นให้เป็นรูปธรรมในรูปแบบของงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ในขั้นตอนนี้คือการนำเอาแนวคิดหลักมาวางโครงสร้างของการแสดงว่าจะต้องมีกี่ส่วน แต่ละส่วนต้องการนำเสนออะไร มีแนวคิดย่อยๆ อะไรบ้าง

2.3.3 การออกแบบร่าง

การออกแบบร่าง คือการนำเอาโครงสร้างของการแสดงที่นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ มาให้รายละเอียดในแต่ละส่วน เป็นการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นภาพ บางคนอาจเรียกกระบวนการในขั้นนี้ว่า การทำบทภาพ (Storyboard) โดยอาจวาดเป็นภาพคร่าว ๆ หรือเขียนเป็นคำบรรยายเพื่อให้เข้าใจตรงกันระหว่างผู้ทำงาน หรือเป็นแบบร่างอื่นใด ความถนัดของแต่ละบุคคล

2.3.4 การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดง

การพัฒนาองค์ประกอบ (Composition) คือ การนำสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องมาบูรณาการให้เกิดงานนาฏยศิลป์ตามรูปแบบที่กำหนด โดยศิลปินจะดึงเอาความทรงจำ (Memories) ผสานกับ จินตนาการ (Imagination) ถ่ายทอดออกมาเป็น ท่วงท่าลีลา (Movement) และกลวิธีการนำเสนอ ที่มีผสานสอดรับกับองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่ ดนตรี การแต่งกาย ฉาก แสง ผู้แสดง เป็นต้น

(Minton, 2007) การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในบริบทของวงโปงลาง อธิบายได้ดังนี้

1) ท่าฟ้อน ต้องสะท้อนความเป็นอีสาน โดยอาจหยิบยก หรือปรับปรุงจากท่าฟ้อนดั้งเดิมของชาวบ้าน คือการเคลื่อนไหวร่างกายเกิดเป็นท่วงท่า โดยการเลียนแบบธรรมชาติ ผสมประสบการณ์ของผู้ฟ้อน ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก อย่างเป็นสุนทรียะมีความเป็นอิสระสูง ท่วงท่าที่ปรากฏส่วนใหญ่ มีลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ ที่เกิดขึ้นในชั่วขณะเวลานั้น จากแรงกระตุ้นภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึก ประสบการณ์ของผู้ฟ้อน และแรงกระตุ้นภายนอก ได้แก่ สิ่งที่ผู้ฟ้อนต้องการสื่อสาร องค์ประกอบในการแสดง และสถานการณ์อื่นๆ ขณะแสดง ฟ้อนอีสานมีรูปแบบการใช้ร่างกายอย่างอิสระ แต่ก็ไม่ได้มีขอบเขตอยู่นอกเหนือขีดจำกัดของจังหวะและท่วงทำนอง ลักษณะท่วงท่าที่ปรากฏจึงยังคงมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับจังหวะโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของเท้าซึ่งเป็นหลักสำคัญในการกำหนดจังหวะการเคลื่อนไหวและการทรงตัว ซึ่งส่งผลโดยรวมไปถึงการใช้ร่างกาย ลักษณะการฟ้อนอีสานดั้งเดิม กล่าวถึงการใช้เท้าที่มีลักษณะเฉพาะนอกเหนือจากการย่ำเท้าอย่างสม่ำเสมอในทุกจังหวะ รูปแบบที่ปรากฏคือ “โหยะ”และ“ย้อน” ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะในรูปแบบของฟ้อนอีสาน

“โหยะ” คือ การถ่ายเทน้ำหนักการทรงตัวในขณะฟ้อน มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่โอนเอน การใช้ร่างกายแบบ“โหยะ”เป็นความเฉพาะอย่างหนึ่งในฟ้อนอีสานที่เสริมให้ท่าฟ้อนมีความพลิ้วไหว ซึ่งเป็นลูกเล่นพิเศษเฉพาะตัวของผู้ฟ้อน เพื่อใช้เชื่อมจังหวะหรือในบางกรณีใช้สำหรับหน่วงแรงในการเคลื่อนที่ เพื่อเปลี่ยนทิศทาง หรือท่วงท่าในการฟ้อน ดังที่ปรากฏในฟ้อนภูไทเรณูแบบดั้งเดิม การเคลื่อนไหวร่างกายที่เรียกว่า “โหยะ” นี้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับลักษณะการเคลื่อนไหวแบบ “ย้อน”

“ย้อน” เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวของฟ้อนอีสาน คือการย่อและยืดประกอบจังหวะอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ จะมีความสัมพันธ์กับการย่ำเท้า หรือเป็นการย่อยืดอยู่กับที่โดยไม่ย่ำเท้าก็ได้ บางกรณียังหมายถึงการย่อลงโดยการถ่ายเทน้ำหนักมาด้านหลัง ดังที่ปรากฏในฟ้อนกลองตุ้มเป็นต้น ส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวมือและแขน ในท่วงท่าแบบฟ้อนอีสาน โดยทั่วไปพบว่ามีการใช้มือและแขนที่มีความเป็นอิสระในการเคลื่อนไหวค่อนข้างสูง มีทั้งการเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์กันระหว่างซ้ายขวา ไปจนถึงการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระต่อกัน ภายใต้ความสอดคล้องและสัมพันธ์กับ

การ “โหยะ”และ “ย้อน” ส่วนหนึ่งที่เป็นลักษณะเฉพาะของการใช้มือและแขนในฟ้อนอีสาน นอกเหนือจากการจีบและการตั้งวง ที่ได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ไทย คือ การกวักหรือม้วนมือโดยไม่จีบ การกระดิกนิ้วการกวย (ไกว)หรือวาดแขนอย่างสัมพันธ์กับมือ เพื่อสร้างท่วงท่าที่ให้ความรู้สึกอ่อนช้อย อย่างในกรณีการฟ้อนของหมอลำกลอน ลักษณะโดยรวมของการใช้มือและแขนในฟ้อนอีสาน พบว่าเป็นการเลียนแบบธรรมชาติ มีแนวคิดเกี่ยวกับท่วงท่าเพื่อการสื่อสารที่ชัดเจนเรียบง่าย ในขณะเดียวกันก็สะท้อน ค่านิยม เกี่ยวกับประเด็นทางสุนทรียะศาสตร์ในการแสดงออก ตามกระบวนทัศน์ทางศิลปะแบบชาวอีสาน

ภาพรวมของ ฟ้อนอีสาน คือการเคลื่อนไหวร่างกายให้เกิดเป็นท่วงท่าสอดคล้องกับท่วงทำนอง และจังหวะ เพื่อการสื่อสาร ผ่านประสบการณ์ อารมณ์ ความรู้สึก อย่างเป็นสุนทรียะ ลักษณะเฉพาะในฟ้อนอีสานนอกเหนือจากการย่ำเท้า ยืดและย่อ อย่างสม่ำเสมอแล้ว ยังมีการเคลื่อนไหวแบบถ่ายเทน้ำหนัก และการรักษาความสมดุลของร่างกาย ในลักษณะการเอนและเอียงตัว ที่เรียกว่า “โหยะ” จากการรักษาสมดุลร่างกายขณะเคลื่อนไหวในลักษณะดังกล่าว ส่งผลสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องและของมือและแขน ในการวาดลวดลาย การกระดิกนิ้ว หรือกวักมือ ทำให้ท่าฟ้อนไม่อยู่ในลักษณะของ ท่านิ่ง แต่เป็นท่าทางที่มีการเคลื่อนไหวแบบต่อเนื่องตลอดเวลา ประกอบกับชั้นเชิง เทคนิค และจริตของผู้ฟ้อน รวมไปถึงรูปแบบดนตรี ที่มีส่วนสัมพันธ์กับบริบทสังคมวัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้ฟ้อนอีสานมีความเป็นอิสระในการเคลื่อนไหวสูง

ดังนั้นในการออกแบบฟ้อนอีสาน นอกจากหลักการตามแนวคิดทฤษฎีการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography designs) การออกแบบกระบวนท่าฟ้อนอีสานในวงโปงลาง ต้องคำนึงถึง ความสอดคล้องของท่วงท่าที่ออกแบบกับประเด็นหลักในการสื่อสาร และลักษณะเฉพาะในรูปแบบการฟ้อนดังเดิม นำมาปรับแต่งให้เกิดระบบระเบียบสวยงามขึ้น โดยการฟ้อนอีสานในรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

2) ดนตรีและการขับลำ ในกระบวนการนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนั้น การออกแบบดนตรีและนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่ควรกระทำไปคู่กันไปกับการออกแบบลีลาท่าทางการฟ้อน เพราะจะได้เกิดความเข้าใจตรงกันว่าอารมณ์ ความรู้สึกของการแสดงจะต้องสัมพันธ์กับดนตรีแต่ละช่วง โดยดนตรีสะท้อนวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น มีความเรียบง่าย แต่สามารถผสมผสานปรับเปลี่ยนกับวัฒนธรรมภายนอก และความนิยมของยุคสมัย ดังนั้นดนตรีจึงสะท้อนบริบทของ

ช่วงเวลาในขณะนั้นได้อีกด้วย ชาวอีสานนิยมความสนุกสนานรื่นเริง ทำให้ดนตรีที่สะท้อนออกมาส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นมหรสพ ดนตรีประกอบการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางควรสร้างสรรค์โดยใช้ลายแคนเป็นพื้นฐาน ควรให้คงลักษณะการดำเนินทำนองของอีสานที่มีความเรียบง่าย แต่สามารถนำเสนอได้อย่างมีความหมาย ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง

นอกจากดนตรีแล้ว สิ่งที่จำเป็นในการแสดงวงโปงลางคือ การขับลำ โดยแต่ละวงอาจเรียกว่านักร้อง หรือหมอลำ ซึ่งทำหน้าที่ขับลำทั้งสำหรับประกอบการฟ้อน หรือการขับลำเดี่ยว ต้องมีการฝึกฝนให้สามารถขับลำได้หลายรูปแบบ เหมาะสมกับการแสดง หมอลำในวงโปงลางต้องเป็นนักแสดงด้วย ต้องรู้จังหวะ รู้ช่วงเวลาการแสดง

3) เครื่องแต่งกาย ในที่นี้รวมถึงเสื้อผ้า เครื่องประดับและทรงผมต้องสะท้อนวัฒนธรรมและอัตลักษณ์อีสาน ในแง่บริบทเชิงพื้นที่และบริบททางเวลา คือ บ่งบอกกลุ่มชาติพันธุ์ที่สวมใส่ บ่งบอกท้องถิ่นที่สวมใส่ และบ่งบอกยุคสมัยที่ต้องการสื่อสารการแสดง นักนาฏยประดิษฐ์ควรพิถีพิถันในการเลือกใช้เครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับแนวคิด เรื่องราวที่ต้องการถ่ายทอด ซึ่งมีบริบททางวัฒนธรรมกำกับอยู่ โดยต้องเข้าใจถึงเทคนิคการทอ สีสันที่บ่งบอกรสนิยมของแต่ละพื้นที่และกลุ่มชาติพันธุ์ วาระโอกาสในการใช้งาน เช่น ใช้ชีวิตประจำวัน พิธีกรรม หรือวาระพิเศษต่าง ๆ ตลอดจนลำดับชนชั้นที่ใช้งาน เช่น กลุ่มสามัญชน กลุ่มเจ้านายหรือชนชั้นปกครอง เป็นต้น หลีกเลี่ยงการใช้เครื่องแต่งกายที่ขัดแย้งกับแนวคิดของการแสดง เช่น ฟ้อนเกี่ยวกับเอกลักษณ์จังหวัดอุบลราชธานี แต่ใช้ผ้าแพรวากาฬสินธุ์ เป็นต้น

4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ เครื่องมือในการสื่อสารการแสดง เพื่อทำให้การแสดงสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และต้องสอดคล้องกับการแสดง สามารถสื่อสารออกมาได้อย่างถูกต้องตามยุคสมัยบริบทของสังคมและวัฒนธรรมอีสาน ไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง และไม่ควรลดทอนบทบาทของการแสดง มีการศึกษาข้อมูลให้ถูกต้องไม่ขัดกับศีลธรรมจารีตขนบธรรมเนียมต่างๆ ทั้งนี้การสร้างสรรค์การแสดงควรสื่อสารด้วยร่างกายให้มากที่สุดเพื่อให้คนดูเข้าใจก่อน จึงนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาเป็นตัวเสริม

2.3.5 การฝึกซ้อม

คือ การนำองค์ประกอบต่างๆของการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ได้แก่ ท่าฟ้อน ดนตรีและการขับลำ เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่พัฒนาขึ้นนำมาร้อยเรียงกันตั้งแต่ต้นจนจบ ในขั้นนี้ก็จะทำให้ได้นาฏยศิลป์ฉบับร่างที่ 1 (Draft1) ที่ยังไม่ใช่ฉบับสมบูรณ์สำหรับการแสดง แต่มีองค์ประกอบต่างๆครบถ้วนแล้วตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อให้เห็นภาพองค์รวมความคิดและจินตนาการ ตลอดจนจุดบกพร่องที่เกิดจากรอยต่อของแต่ละส่วนก่อนนำไปสู่การแสดงจริง การฝึกซ้อมยังจำแนกเป็นกระบวนการย่อยได้ คือ

1) การทำความเข้าใจแนวคิดหลักการแสดง คือการที่นักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์ ถ่ายทอดแนวคิดหลักของงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่ตนออกแบบนั้นให้ผู้ร่วมงานทราบอย่างละเอียดชัดเจน รวมถึงการรับฟังความคิดเห็นของผู้ร่วมงานและนักแสดงเพื่อให้สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด ทั้งนี้เพื่อมิให้ผู้ร่วมงานและนักแสดงหลุดออกไปจากกรอบของที่กำหนด

2) การพัฒนาทักษะของการแสดง คือการฝึกซ้อมเพื่อให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดลีลา ท่าทาง อารมณ์ให้ตรงตามที่นักนาฏยประดิษฐ์ได้ออกแบบไว้ ซึ่งการฝึกซ้อมในฉบับร่างที่ 1 อาจยังทำได้ไม่ดีพอเนื่องจากข้อจำกัดด้านทักษะการแสดง จึงจำเป็นต้องพัฒนาทักษะของนักแสดง เพื่อปรับปรุงรายละเอียด ณ จุดสำคัญ เพื่อให้นักแสดงมีความแม่นยำ เช่น รูปทรง (Shape) แรง (Dynamic) ท่าทาง ตำแหน่งระยะ การเข้า-ออกเวที จุด การสื่อความหมาย การเปลี่ยนอารมณ์ เป็นต้น ขั้นตอนนี้ยังเป็นการซ้อมพร้อมเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์จริง เพื่อให้เกิดความคุ้นเคย และทดสอบว่าจะมีอุปสรรคในการแสดงหรือไม่

3) การแก้ไข ปรับปรุง คัดสรร เป็นกระบวนการสุดท้ายก่อนที่จะนำนาฏยศิลป์อีสานที่สร้างสรรค์นั้นไปแสดงจริง อาจกล่าวได้ว่าในขั้นตอนนี้คือการพัฒนานาฏยศิลป์ฉบับร่างที่ 3(Draft3) ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทบทวนและขัดเกลาผลงานที่ตัวเองสร้างขึ้น รวมถึงการปรับท่าฟ้อนให้เข้ากับทักษะของผู้แสดง ประสบการณ์อายุ ให้อยู่ในระดับที่พอใจได้ หรืออาจเปลี่ยนท่าฟ้อนเดิมให้เปลี่ยนรสชาติไปกับนักแสดง หรือการดึงทักษะเด่นของนักแสดงออกมา ตัดสินใจว่าจะ

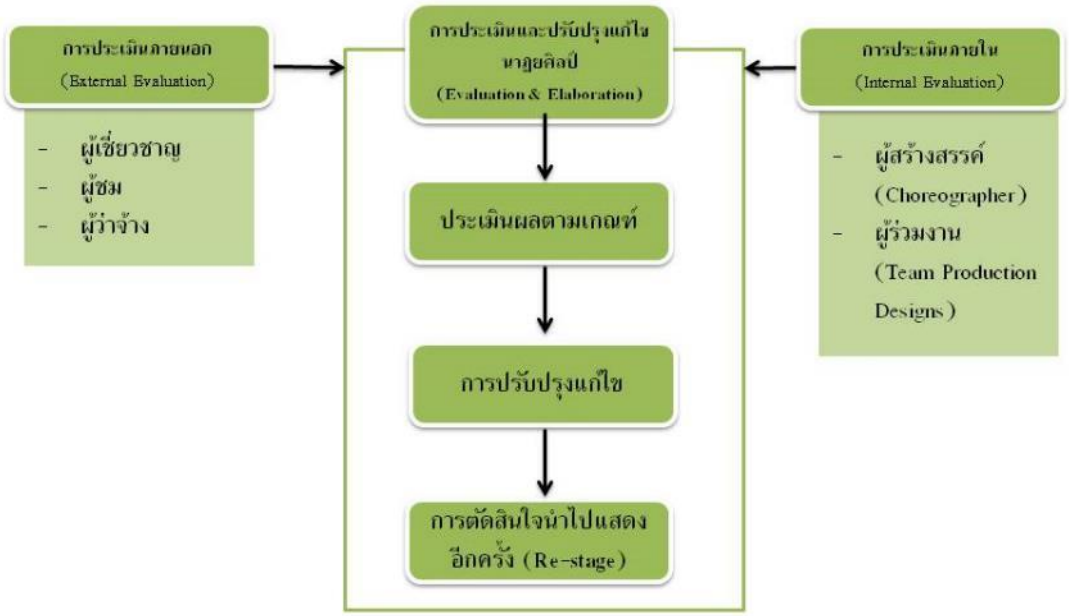
เอาตัด-เพิ่มท่าทางแบบไหนอย่างไร ที่ไม่กระทบกับแนวคิดหลักและสาระสำคัญของการแสดง เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและสถานที่

2.3.6 การแสดงจริง

คือ การนำนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางที่สร้างสรรค์ขึ้นไปจัดแสดงจริง ตามเป้าหมาย คือ (1) การแสดงเพื่อการแสดง (2) การแสดงเพื่อการประกวด (3) การแสดงเพื่องานว่าจ้าง ในขั้นตอนนี้หน้าที่ของนักนาฏยประดิษฐ์ย่อมหมดไป เป็นหน้าที่ของนักแสดงที่จะต้องใช้ทักษะการแสดง และทักษะการสื่อสารประเมินผู้ชมว่า จะทำให้ผู้ชมเข้าใจในสิ่งที่แสดงนั้นได้อย่างไร ตลอดจนต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งเกิดขึ้นได้เสมอ รวมถึงการวางแผนแก้ปัญหาไว้ล่วงหน้า

2.4 ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production)

เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง (Evaluation & Elaboration) เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง โดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากย์ วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น สำหรับการประเมินนาฏยศิลป์นั้นอาจแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ (1) การประเมินภายใน (Internal Evaluation) (2) การประเมินภายนอก (External Evaluation) โดยมีกระบวนการย่อยคือ (1)การประเมินผลตามเกณฑ์ (2) การปรับปรุงแก้ไข (3) การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง สำหรับแต่ละองค์ประกอบสามารถอธิบายได้ดังนี้



แผนภาพที่ 6 รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง
ระยะหลังการสร้างงาน

2.4.1 การประเมินภายใน (Internal Evaluation)

เป็นการประเมินแบบสหัสชาญ (Intuition) คือการหยั่งรู้ด้วยตัวเองว่าสิ่งนั้น สิ่งนี้เป็นข้อเท็จจริงโดยไม่ต้องมีผู้รู้มาบอก ด้วยการที่นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้ร่วมงาน ประเมินว่าการแสดงบรรลุเป้าหมายหรือไม่ อย่างไร โดยเฉพาะนาฏประดิษฐ์ที่มีเป้าหมายแบบ การแสดงเพื่อการแสดง (Dance for Dance) ซึ่งตัวผู้สร้างสรรค์มีบทบาทสำคัญที่สุด การประเมินจากความรู้สึกภายในที่ตนพึงรู้ด้วยตนเองจึงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก

2.4.2 การประเมินภายนอก (External Evaluation)

เป็นการประเมินโดยตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) คือให้ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมในการทำงาน คือ ผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิจารณ์ ผู้ชมและผู้ว่าจ้าง เป็นผู้ประเมินจากปรากฏการณ์จริง

2.4.3 การประเมินผลตามเกณฑ์

คือการนำเอาผลสะท้อนจากการประเมินภายในและภายนอก มาพิจารณาโดยอาจใช้เกณฑ์ต่างๆ เช่น ปัญหาอุปสรรค ข้อจำกัด ความสอดคล้องของแต่ละองค์ประกอบ การสื่อสารการแสดง เป็นต้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง

2.4.4 การปรับปรุงแก้ไข

คือ การนำเอาผลการประเมินตามเกณฑ์ซึ่งมีที่มาจากการประเมินภายในและภายนอก มาพิจารณาอย่างถี่ถ้วน เพื่อหาแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขให้ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางนั้นดีขึ้น เหมาะสมยิ่งขึ้น หรือนำไปสู่การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง

2.4.5 การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage)

คือ การตัดสินใจของนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์การแสดง ที่จะนำผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางที่ผ่านการประเมินผลตามเกณฑ์และปรับปรุงแก้ไขแล้วไปจัดแสดงใหม่อีกครั้ง ซึ่งจะทำให้กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่ง

3. อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยดังกล่าวข้างต้นนำมาสู่การอภิปรายผลในประเด็นที่สำคัญ (1) พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง (2) สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง (3) รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ดังนี้

3.1 พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง

ผลการวิจัยได้แสดงให้เห็นว่าพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางนั้นเริ่มมาจากการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มาประสมวงเล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น โดยมี “โปงลาง” เป็นเครื่องดนตรีชิ้นเด่นในวง โดยแต่เดิมนั้นโปงลางหรือหมากเตอะเติ่นเป็นเครื่องตีเล่นตามหัวไร่ปลายนา การปรับปรุงดัดแปลงจนสามารถนำมาผสมวงกับเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิมคือแคน ซุง(พิณ) และซอ จึงถือเป็นพัฒนาการสำคัญที่สะท้อนความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของดนตรีอีสานไปในที่สุด จุดเริ่มต้นของ

วงดนตรีโปงลางที่มุ่งตอบสนองความต้องการเรื่องความรื่นเริง สนุกสนานของชุมชนเป็นหลักนี้ ต่างจากวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ซึ่งมีความเคร่งครัด และมีระเบียบแบบแผนมากกว่า วงดนตรีโปงลางจึงไม่ปรากฏการไหว้ครู ครอบครูหรือข้อห้ามข้อกำหนดแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายเชิงคติชนวิทยาของสุกัญญา สุจฉายา (2545) และ ประคอง นิมมานเหมินทร์ (2545) ที่อธิบายลักษณะของเพลงพื้นบ้านเอาไว้ว่า (1) เป็นงานของชาวบ้าน ถ่ายทอดโดยปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่นิยมจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บางครั้งอาจได้รับอิทธิพลจากชาวเมือง แต่ในที่สุดก็มักกลายรูปเป็นพื้นบ้านไป (2) มีกำเนิดไม่แน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมาจนไม่ทราบต้นตอที่แน่ชัด มักเป็นสิ่งที่สืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน จนไม่อาจสืบทราบได้ว่าผู้แต่งดั้งเดิมนั้นเป็นใคร (3) เป็นของกลุ่มชน คนในสังคมมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของ (4) ส่วนใหญ่มีเนื้อหาหรือทำนองไม่ตายตัว สามารถขยายออกไปได้เรื่อยๆ หรือตัดทอนให้สั้นเข้าก็ได้ ตามใจของคนเล่นหรือคนร้อง (5) ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ไม่มีทำนองที่ถูกต้องที่สุด ไม่ต้องมีอุปกรณ์ประกอบมากมาย (6) สามารถยักย้ายได้หลายทำนอง เพียงแต่เพิ่มหรือลดหรือเปลี่ยน โน้ตเพลงเล็กน้อย

มีข้อน่าสังเกตว่า การเกิดขึ้นของวงโปงลางในช่วงพัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518) นั้น สัมพันธ์กับบริบทภายนอกท้องถิ่น กล่าวคือในสมัยนี้เป็นยุคที่วงดนตรีลูกทุ่งมีความเฟื่องฟูมาก ซึ่งวงดนตรีลูกทุ่งเองก็ได้รับอิทธิพลจากวงสตริงคอมโบซึ่งเฟื่องฟูอยู่ในยุคนั้นเช่นกัน โดยวงโปงลางเองได้เปิดรับแนวคิดและปรับแปลงให้เข้ากับบริบทของท้องถิ่น โดยยังสามารถพบเห็นร่องรอยแนวคิดจากอิทธิพลภายนอกจากรูปแบบในการแสดงต่างๆ เช่น การเปิดวง การมีพิธีกร การร้องเพลงลูกทุ่ง การโชว์ฟ้อนรีวิวประกอบเพลง การเล่นตลกคั่นเวลาการแสดง เป็นต้น ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้บางอย่างก็ยังตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติพัฒนาการของวงโปงลางจะเห็นได้ว่า วงโปงลางไม่ใช่วงดนตรีแบบดั้งเดิมหรือโบราณ หากแต่เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นมาได้ยังไม่ถึง 50 ปี (2511-2558) จนอาจกล่าวได้ว่าวงดนตรีโปงลางเป็นรูปแบบหนึ่งของวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular culture) ซึ่งยังยังมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ดีการพัฒนาการแสดงวงดนตรีโปงลางนั้นควรเข้าใจถึงรากฐานและพัฒนาการของการแสดงชนิดนี้ด้วย การทำความเข้าใจในประเด็นดังกล่าวนี้เป็นสิ่งสำคัญที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องนำมาคิดสำหรับการออกแบบนาฏยศิลป์หรือการแสดง โดยต้องตั้งคำถามและการหาเหตุผลให้กับ

การแสดงทุกอย่าง โดยหลีกเลี่ยงการทำตามๆกันมา หรือทำโดยไม่สามารถอธิบายได้อย่างสมเหตุสมผล

3.2 สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

จากผลการวิจัยที่พบว่า ปัจจุบันวงโปงลางของชาวบ้านแท้ๆ แทบจะไม่หลงเหลืออีกต่อไป ทั้งนี้เนื่องจากไม่สามารถแข่งขันกับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา และวงดนตรีรูปแบบอื่นๆ เช่น หมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หรือลูกทุ่งหมอลำได้อีกต่อไป ดังนั้นสิ่งที่ตามมาคือการแสดงนาฏยศิลป์แบบพื้นบ้านโดยชาวบ้านแท้ ๆ ก็กำลังหมดไปด้วยเช่นกัน แม้ว่าวงโปงลางจะยังคงดำรงอยู่ได้ภายใต้การอุปถัมภ์ของสถาบันการศึกษา แต่จากปรากฏการณ์ที่พบคือ เมื่อวงโปงลางอยู่ในระบบของสถาบันการศึกษา ย่อมหนีไม่พ้นการถูกปรุงแต่ง ปรับ แปลงให้นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางมีระบบระเบียบ แบบแผนอย่างนาฏยศิลป์ไทย ทั้งนี้จะด้วยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม จนบางครั้งดูเหมือนจะห่างไกลจากรากเหง้าเดิมของความเป็นนาฏยศิลป์พื้นบ้านไปมาก ดังนั้นจึงเป็นประเด็นที่สถาบันการศึกษาต่างๆที่มีส่วนร่วมในกระบวนการนี้ควรหันมาศึกษากันอย่างจริงจังให้เห็นถึงรากฐานของวิธีคิด และการแสดงออกแบบนาฏยศิลป์อีสานที่มีตัวตนและอัตลักษณ์ที่ชัดเจน อันจะเป็นหนทางที่นำไปสู่การต่อยอดได้ในที่สุด

จากผลการวิจัยที่พบว่า ในยุคปัจจุบันมีผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางชุดใหม่ๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากนั้น นอกเหนือจากเป็นผลของการเปิดสอนนาฏยศิลป์ในระดับอุดมศึกษา ที่นิสิตนักศึกษาในหลักสูตรจะต้องสร้างสรรค์ผลงานศิลปนิพนธ์ตามเงื่อนไขการสำเร็จการศึกษาแล้ว ส่วนหนึ่งเป็นผลสืบเนื่องสัมพันธ์กับผลการวิจัยที่พบว่า ปัจจุบันมีการแข่งขันประกวดวงโปงลางเพิ่มมากขึ้นในหลายระดับ ซึ่งแต่ละเวทีการประกวดนั้นก็มักจะกำหนดเกณฑ์การประกวดให้วงโปงลางที่ลงแข่งขันต้องแสดงนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ จึงทำให้แต่ละปีๆ มีผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นจำนวนมาก อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่า การแสดงวงโปงลางมักมีรูปแบบการแสดง ขั้นตอนการแสดง ที่ซ้ำๆไม่น่าสนใจ ไม่มีความแตกต่างกัน หรือบางครั้งการแสดงขัดแย้งกับความเป็นจริงหรือวิถีชีวิตของชาวอีสาน ทั้งนี้เนื่องจากผู้สร้างสรรค์การแสดงขาดการศึกษาค้นคว้าข้อมูลในระดับลึก รวมถึงขาดกรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่ชัดเจนและเป็นระบบเพียงพอ ส่งผลให้ผลงานนาฏยศิลป์ขาดความสมเหตุสมผล ไม่สามารถอธิบายหรือสื่อสารออกมาได้อย่างชัดเจน ตลอดจนองค์ประกอบของการแสดงไม่สัมพันธ์กัน ประเด็นนี้อาจย้อนกลับไปตั้งคำถาม

กับกระบวนการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ว่าได้มีการสอนไปจนถึงระดับความคิด การวิเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงมากน้อยเพียงใด หรือให้ความสำคัญกับแค่การจัดองค์ประกอบการแสดงให้ครบถ้วนเท่านั้น

ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ในวงโปงลางส่วนใหญ่ในขณะนี้ยังมุ่งเน้นที่การแสดงเพื่อการประกวด และการแสดงเพื่อการว่าจ้าง มากกว่าจะเป็นการแสดงเพื่อการแสดง (Dance for dance) ที่นักนาฏยประดิษฐ์สามารถมีอิสระในการสร้างสรรค์มากกว่า ดังนั้นจึงอาจเป็นข้อจำกัดหนึ่งที่การแสดงวงโปงลางในปัจจุบันยังไม่สามารถพัฒนาและยกระดับให้สามารถสื่อสารในระดับสากลได้ ยังมีการเลียนแบบและทำซ้ำๆตามรูปแบบเดิมที่เป็นมา ยังไม่สามารถยกระดับเป็น Dance Company ดังเช่นคณะนาฏยศิลป์พื้นบ้านในต่างประเทศหลายแห่งพัฒนาจนเป็นที่ยอมรับได้ จึงเป็นเรื่องท้าทายที่ผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโปงลางในยุคที่ 4 (พ.ศ.2541-ปัจจุบัน) ที่ต้องกลับมาทบทวนรากฐานในอดีตและกำหนดว่าวงโปงลางควรพัฒนาไปในทิศทางใดจึงจะสอดคล้องกับบริบทของสังคมโลก ในขณะเดียวกันก็ยังคงสามารถรักษาหลักการของการแสดงวงโปงลางเอาไว้ได้

3.3 รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

เป็นที่ยอมรับในระดับสากลแล้วว่า นาฏยศิลป์เป็นผลผลิตของมนุษย์ที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับงานศิลปะอื่นๆ โดยกระบวนการสร้างสรรค์ (Creative process) ซึ่งประกอบด้วยหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) นั้นเรียกว่า “นาฏยประดิษฐ์” (Choreography ; Dance choreography; Dance composition) (National Arts Centre, 2014) และถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เกิดนาฏยศิลป์หรือทำให้มั่นใจว่านาฏยศิลป์นั้นจะสามารถแสดงความคิดของผู้สร้างสรรค์ออกมาได้อย่างครบถ้วน อย่างไรก็ดีตลอดระยะเวลาเกือบกึ่งทศวรรษที่ผ่านมาแทบจะไม่มีการกล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางอย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากในรอบ 20 ปี (2533-2553) งานวิจัยด้านนาฏยศิลป์อีสานมักเป็นการศึกษาในเชิงนาฏยประวัติ (History) เน้นที่การพรรณนาความเป็นมา รูปแบบ การเปลี่ยนแปลงโอกาสที่ใช้แสดง คล้ายๆกัน เปลี่ยนแต่เพียงผู้ให้ข้อมูล หรือแหล่งข้อมูลเท่านั้น นอกจากนี้จากการสังเคราะห์งานวิจัยส่วนใหญ่ยังพบว่า เมื่อมีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ เพื่อแสดงในโอกาสพิเศษ ผู้สร้างสรรค์มักปรับเปลี่ยนให้เกิดระบบ ระเบียบ โดยอิงความงามแบบนาฏยศิลป์ไทย หรือที่มักเรียกว่า “แบบกรมศิลป์” ทำให้เกิดการเพิ่มเติมท่าทางที่ไม่มีอยู่ในนาฏยศิลป์อีสาน และลดทอนท่าทางแบบ

นาฏยศิลป์อีสานลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะในช่วงของการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนั้น ผู้ที่มีบทบาทสำคัญ คือ ครูนาฏยศิลป์ซึ่งผ่านการศึกษาตามแบบนาฏยศิลป์ไทย และนำเอาแนวคิดการสร้างสรรค์ตามกรอบของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้กับนาฏยศิลป์อีสาน ดังนั้นรูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่พัฒนาขึ้นจากปรากฏการณ์ในพื้นที่จริงนี้ จึงถือเป็นงานวิจัยชิ้นแรกๆที่บุกเบิกองค์ความรู้ในเชิงแนวคิดทฤษฎีสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาการแสดงวงโปงลางในยุคปัจจุบันได้

จากผลการวิจัยที่พบว่า รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง มีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) แบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) นั้นจะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะร่วมสอดคล้องกับกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของสากล (Ashley, 2002; Richardson, 2010; Harrington, 2014) ทั้งนี้เนื่องจากธรรมชาติของงานนาฏยศิลป์เป็นงานที่ไม่สิ้นสุด และจับต้องได้ (Tangible) เหมือนงานทัศนศิลป์แขนงอื่น เช่น งานจิตรกรรม งานประติมากรรม หากแต่เป็นงานที่มีบริบทของเวลาและสถานที่กำกับ ทำให้การแสดงแต่ละครั้งแม้จะแสดงเรื่องราวเดียวกันแต่อารมณ์ ความรู้สึกย่อมแตกต่างกันไป อย่างไรก็ดีกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบสากลนั้น เป็นแต่เพียงกรอบกว้างๆทั่วๆไป ยังไม่ได้ลงถึงรายละเอียดเชิงการปฏิบัติ และเงื่อนไขภายในและภายนอกที่เป็นตัวกำกับแนวการสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางได้อย่างชัดเจน ซึ่งรูปแบบแนวความคิดที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นนี้ได้พยายามอธิบายทั้งในส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) เอาไว้ค่อนข้างครบถ้วน อย่างไรก็ตามรูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์นี้ มุ่งอธิบายแต่เพียงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเท่านั้น ยังไม่ครอบคลุมไปถึงนาฏยศิลป์อีสานอื่นๆ เช่น หมอลำ, วงกลองยาว, ขบวนแห่ อย่างไรก็ตามอาจสามารถประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดกว้างๆได้ในกรณีที่มีบริบทใกล้เคียงกัน ซึ่งต้องมีการศึกษาค้นคว้าวิจัยเพิ่มเติมอีกต่อไป

สำหรับเงื่อนไขความสำเร็จในการนำรูปแบบแนวความคิดนี้ไปใช้ ก็คือ ตัวนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์เอง ที่ต้องให้ความสำคัญกับการออกแบบบนพื้นฐานของการแสวงหาข้อมูลที่จะใช้เป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์อย่างลึกซึ้งและกว้างขวาง เพื่อให้การออกแบบและสร้างสรรค์นั้นสามารถอธิบายได้อย่างสมเหตุสมผล

บทที่ 6

บทสรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่องแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง มีวัตถุประสงค์ 2 ประการคือ (1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง (2) เพื่อพัฒนารูปแบบแนวความคิด(Conceptual Model) สำหรับในบทนี้ผู้วิจัยได้สรุปกระบวนการวิจัย ผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และให้ข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. สรุปกระบวนการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ซึ่งประกอบไปด้วย การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกต และการวิเคราะห์เนื้อหา โดยข้อมูลส่วนนี้ จะถูกนำมาเชื่อมโยงบูรณาการ และพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่อธิบายให้เห็นองค์ประกอบ กระบวนการ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขของรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้วิจัยจึงแบ่งการดำเนินการวิจัยออกเป็น 2 ระยะ คือ

การศึกษาระยะที่ 1 เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง เพื่อจะนำมาเป็นข้อมูลสำหรับการพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการศึกษาระยะที่ 2 ต่อไป โดยมีรายละเอียดของการวิจัยดังนี้

1) การศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เก็บข้อมูลโดยการวิเคราะห์เอกสารโดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และการศึกษาข้อมูลภาคสนามจากหน่วยงานที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางคือ คือ (1) ชุมชน (2) วิทยาลัยนาฏศิลป (3) สถาบันราชภัฏ (วิทยาลัยครู) (4)มหาวิทยาลัย เก็บข้อมูลโดยใช้ร่วมกัน 2 วิธี คือ (1) การศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง (2) การสัมภาษณ์ (Interviewing) โดยมีผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน 28 คน ใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviewing)

เป็นเครื่องมือในการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและบรรยายเชิงคุณภาพ (Qualitative Description) โดยสรุปประเด็นและจัดกลุ่มตามประเด็นการศึกษา

2) การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ใช้วิธีการศึกษาเฉพาะกรณี (Case study approach) เก็บข้อมูลโดย (1) วิธีการสัมภาษณ์ (Interviewing) ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) จำนวน 22 กรณี ใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviewing) เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล (2) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation) จากเวทีการประกวด และการแสดงในโอกาสต่างๆ เครื่องมือที่ใช้ คือ แบบบันทึกข้อมูลจากการสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลและบรรยายเชิงคุณภาพ โดยการจำแนกและจัดกลุ่มข้อมูล คือ ข้อมูลด้านแนวคิด กระบวนการ องค์ประกอบ เงื่อนไข ปัญหาและอุปสรรคในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งผลจากการวิจัยในระยะที่หนึ่งนี้ จะนำไปพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการศึกษาระยะที่สองต่อไป

การศึกษาระยะที่ 2 เป็นการพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ประกอบด้วย

1) การสังเคราะห์รูปแบบแนวความคิด ด้วยการนำเอาข้อมูลจากการศึกษาระยะที่ 1 นำมาสังเคราะห์เป็นร่างรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ตามกรอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process) คือ (1) ระยะก่อนสร้างงาน (2) ระยะสร้างงาน (3) ระยะหลังสร้างงาน โดยกำหนดองค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบให้ครบถ้วน

2) การยืนยันรูปแบบแนวความคิด ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบการสนทนากลุ่ม (Focus group research) โดยการจัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 คน เพื่อตัดสินหรือวิพากษ์วิจารณ์ ความคิดเห็น และข้อเสนอแนะ รวมทั้งเป็นการยืนยันความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ตามเกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) ผลที่ได้มาปรับปรุงรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางให้สมบูรณ์ต่อไป

2. สรุปผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาเรื่องแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้เป็น 3 หัวข้อใหญ่ คือ (1) ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง (2) สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง (3) การพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ดังนี้

2.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง

สามารถแบ่งพัฒนาการออกได้เป็น 3 ระยะ คือ

พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อนพ.ศ.2511) วงโปงลางเป็นวงดนตรีพื้นเมืองอีสานรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในสังคมอีสานเมื่อราวต้นทศวรรษที่ 2510 ก่อนหน้านั้นเป็นแต่เพียงการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มาประสมวง เล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น ในยุคนี้ยังไม่เกิดโปงลาง มีเพียงหมากเตอะเติ่นหรือหมากกะลอ ที่ใช้ตีตามท้องไร่ปลายนา ไม่มีการนำมาผสมวงกับพิณ แคน ซอ โหวด และการจัดการแสดงดังรูปแบบที่เห็นในปัจจุบัน

พัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518) มีการนำเอาหมากกะลอหรือหมากเตอะเติ่นมาประสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองอื่นๆ เช่น พิณ แคน ซอ จนทำให้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านรูปแบบใหม่ขึ้นในหลายชุมชน เช่น วงของชาวบ้านอำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ นำโดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี (2511) วงของชาวบ้านอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด นำโดยนายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ (2511) และวงของชาวบ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ นำโดยนายอลงกต คำโสภา เป็นต้น มีการรับการแสดงและเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นผ่านสื่อโทรทัศน์และการประกวดโดยสถานีวิทยุ 909 ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 เป็นยุคที่วงโปงลางของชาวบ้านมีความเฟื่องฟู ด้วยเป็นสิ่งแปลกใหม่ ที่ไม่เหมือนกับวงดนตรีลูกทุ่ง หรือหมอลำซึ่งมีมาแต่เดิม มีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ผู้ชมไม่คุ้นเคย คือ โปงลางและโหวด มีการแสดงฟ้อนรำซึ่งแต่เดิมมีให้ชมเฉพาะในขบวนแห่งานบุญประเพณี

พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540) วงดนตรีพื้นเมืองอีสานประเภทวงโปงลางได้รับความนิยมขยายตัวมากขึ้น และส่งผลกระทบมายังสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน จุดเปลี่ยนสำคัญ

ของวงโปงลางที่ในช่วงเวลานี้ก็คือ การเกิดขึ้นของวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทั้งโรงเรียน วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคอีสาน เช่น วงแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม วงดนตรีพื้นเมืองอีสาน ชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม (มศว มหาสารคาม) จุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้การแสดงวงโปงลางพัฒนาไปอีกระดับหนึ่งคือการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน ทศวรรษที่ 2520 โดยเริ่มจากวิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด เป็นแห่งแรกในปีพ.ศ.2522 ตามด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในปี พ.ศ. 2524 ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เองได้เกิด “นางไห”ขึ้นในวงโปงลางและสืบทอดกลายเป็นแบบแผนในปัจจุบัน การเกิดวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทำให้เกิดการปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอและการแสดงให้เป็นระบบ ระเบียบมากยิ่งขึ้น ทั้งในแง่การดนตรีที่มีการพัฒนาเครื่องดนตรีโดยประยุกต์เทคโนโลยีเข้ามาช่วย เช่น การใช้พิณไฟฟ้าทำให้เสียงดังขึ้น การใช้พิณเบสให้เสียงทุ้มแทนการดีดไหซอง มีการจดบันทึกโน้ตเพลง และแต่งลายเพลงใหม่ๆเพิ่มขึ้นเพื่อใช้บรรเลงและประกอบการแสดง ในด้านนาฏยศิลป์มีการประดิษฐ์ชุดการแสดงใหม่ๆ หรือนำชุดการแสดงที่มีอยู่เดิมมาพัฒนาปรับปรุงให้สวยงามเป็นระเบียบมากขึ้นตามกรอบของนาฏยศิลป์ไทย มีชุดแต่งกายที่สวยงาม มีการแต่งหน้าทำผมในลักษณะเดียวกัน ทำให้เกิดความสวยงามพร้อมเพรียงมากกว่าวงของชาวบ้าน

2.2 นาฏยประดิษฐ์อีสานที่ปรากฏในวงโปงลาง

2.2.1 การฟ้อนอีสาน เกิดจากธรรมชาติและการเลียนแบบธรรมชาติ วิถีชีวิต วัฒนธรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมและประเพณี พิธีกรรม หมอลำ ตลอดจนจิตวิญญาณและอารมณ์ความรู้สึกชั่วขณะนั้นของชาวอีสาน การฟ้อนถ่ายทอดความสนุกสนาน แต่คงความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ซื่อตรง มีความเป็นอิสระของท่าฟ้อนและการใช้ร่างกายตามธรรมชาติ ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ผู้ฟ้อนมีอารมณ์ความรู้สึก ณ ขณะนั้น จะแสดงท่าทางออกมาตามที่ตนเองรู้สึก

หัวใจหลักของการฟ้อนของอีสานจะเป็นไปตามจังหวะของดนตรี เพื่อให้เกิดความสวยงามอ่อนช้อยที่วิจิตรกว่าธรรมชาติ โดยใช้ทุกส่วนของร่างกาย ทั้งมือ เท้า ลำตัว เคลื่อนไหวไปตามเสียงดนตรี ผ่านการย่ำเท้า การม้วนมือ การกระดิกนิ้ว การแอ่นลำตัว การย้อน การเนิ้ง การเตะขา การยกเท้าสูง การใช้เอว การใช้สะโพก การยืกยักวับแวบ การก้ม เสน่ห์ของการฟ้อนอีสานที่สำคัญ คือ การเคลื่อนไหวร่างกายตามธรรมชาติ ทั้งนี้การจีบของอีสานมีทั้งการไม่จรดมือ และการจรดมือ โดยได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ไทยมาผสม

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางควรคำนึงถึงความเป็นพื้นบ้านอีสานที่มีความเรียบง่าย และสอดคล้องกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน

จากการศึกษา ผู้วิจัยขอให้นิยามการฟ้อนอีสานว่า “แอ่แอ่นฟ้อน โหยะย้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง” โดย

แอ่แอ่นฟ้อน คือ การทรงตัวขณะฟ้อน

โหยะย้อนใส่แคน คือ การเคลื่อนไหวเท้าและขาให้ตรงตามจังหวะของดนตรี

อ่อนนวยกวยแขน คือ การเคลื่อนไหวมือสลับกันไปมาอย่างนุ่มนวล

อ่วยโตตามต้อง คือ การเคลื่อนไหวร่างกายตามอิสระ

2.2.2 นาฏยศิลป์อีสานมีส่วนสำคัญที่ทำให้วงโปงลางมีความสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น โดยสามารถแบ่งพัฒนาการเป็นสามระยะ โดยระยะที่ 1 ก่อน พ.ศ. 2511 วงโปงลางยังไม่มีการฟ้อนรำและการขับร้อง ประกอบวงโปงลาง ต่อมาในระยะที่ 2 (พ.ศ.2511-2518) พัฒนาการของวงโปงลางอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในระยะเวลานี้คือ การนำเอานาฏยศิลป์ หรือการฟ้อนรำมาประกอบการบรรเลงวงโปงลาง เพื่อสร้างความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เริ่มมีการฟ้อนรำประกอบในวงโปงลาง เป็นท่าง่ายๆ มีท่าฟ้อนไม่กี่ท่า ในหนึ่งลายอาจมีเพียง สองถึงสามท่า สลับกันไปมา เพื่อดึงดูดผู้ชม และระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540) พัฒนาการของวงโปงลางมีการแสดงฟ้อนรำซึ่งแต่เดิมมีให้ชมเฉพาะในขบวนแห่งานบุญประเพณี ทำให้วงดนตรีลักษณะนี้ได้รับความนิยมขยายตัวมากขึ้น และส่งผลกระทบมายังสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน ซึ่งมีภารกิจหนึ่งคือการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม จุดเปลี่ยนสำคัญของวงโปงลางที่ในช่วงเวลานี้ก็คือ การเกิดขึ้นของวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทั้งโรงเรียน วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคอีสาน

2.3 สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

2.3.1 สภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง สามารถสรุปได้เป็น 3 ประเด็น คือ

1) วงโปงลางของชาวบ้านเสื่อมความนิยมลง เนื่องจากไม่สามารถแข่งขันกับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา และวงดนตรีรูปแบบอื่นๆ เช่น หมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หรือลูกทุ่งหมอลำได้อีกต่อไป สาเหตุประการหนึ่งที่เลิกส่งวงโปงลางประกวดเพราะไม่สามารถแข่งขันได้กับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา ซึ่งมีกำลังคน งบประมาณ ที่เหนือกว่าได้

2) มีนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางชุดใหม่ๆเกิดขึ้นจำนวนมาก เนื่องจากสถาบันการศึกษาหลายแห่งได้เปิดสอนด้านศิลปะการแสดง ดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นเมือง จนถึงระดับอุดมศึกษา ทั้งในมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏ วิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เปิดสอนถึงระดับปริญญาตรี ทำให้นิสิต นักศึกษาเหล่านี้จะต้องสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นศิลปนิพนธ์ เพื่อเป็นเงื่อนไขหนึ่งของการจบการศึกษา จึงเกิดชุดการแสดงประกอบวงโปงลางขึ้นจำนวนมาก และผลงานเหล่านี้บางส่วนก็ถูกเผยแพร่และวงโปงลางต่างๆก็นำไปแสดงอีก ทำให้นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางชุดใหม่ๆเกิดขึ้นมากมายกว่าช่วงทศวรรษที่ผ่านมา

3) การแข่งขันประกวดวงโปงลางเพิ่มมากขึ้น จากการที่หน่วยงานภาครัฐและเอกชนหลายหน่วยงาน จัดให้มีการประกวดการแสดงวงโปงลางอย่างแพร่หลาย มีรางวัลหลายระดับ ทั้งระดับเขต ระดับจังหวัด ระดับภาค ระดับประเทศ ทำให้วงโปงลางต่างๆต้องจัดการแสดงเพื่อตอบสนองต่อโจทย์ของการแข่งขัน มีการทุ่มเททรัพยากรเพื่อการประกวด ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเนื่องจากการประกวดและรางวัลนั้นสามารถนำไปเป็นตัวชี้วัดในการประเมินคุณภาพการศึกษา หรือการประกันคุณภาพสถาบันการศึกษาที่มีวงโปงลางได้ ทำให้ปัจจุบันวงโปงลางต้องจัดการแสดงเพื่อการประกวด นอกเหนือจากการแสดงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและรับใช้ชุมชนดังเช่นในอดีต

2.3.2 ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง สามารถสรุปได้เป็น 7 ประเด็น คือ

1) การแสดงวงโปงลางมีรูปแบบการแสดงที่ซ้ำๆไม่น่าสนใจ ทั้งในส่วนของนาฏยศิลป์และดนตรี รวมถึงลำดับขั้นตอนการแสดง ที่หลายวงทำในรูปแบบที่ซ้ำๆกัน จนผู้ชมรู้สึกว่าไม่มีความแตกต่างกัน และสามารถคาดเดาการแสดงได้

2) การแข่งขันที่มุ่งเอาชนะจนทำให้การแสดงขาดอารมณ์ความรู้สึกแบบพื้นบ้าน ในการประกวดวงโปงลางทำให้การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ต้องยึดกฎเกณฑ์การประกวดเป็นสำคัญ ทำให้เกิดข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ที่ต้องมุ่งเอาชนะเป็นสำคัญ จนดูคล้ายกับการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งในรายการโทรทัศน์ ซึ่งบางครั้งห่างไกลจากความเป็นนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานไปมาก

3) วงโปงลางบางวงต้องการสร้างจุดขายหรือเอกลักษณ์เฉพาะจึงปรับเปลี่ยนประยุกต์การแสดงให้ตื่นเต้นน่าสนใจ หวือหวา จนบางครั้งหลุดออกจากความเป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองที่เน้นความงดงามที่เรียบง่าย

4) การลอกเลียบแบบกัน หรือทำตามๆกันโดยขาดการศึกษาถึงที่มาและความเหมาะสม

5) ขาดการศึกษาข้อมูลเชิงลึกในการสร้างสรรค์ผลงาน หรือให้ความสำคัญกับการศึกษาข้อมูลก่อนการสร้างสรรค์น้อย ส่งผลให้ผลงานนาฏยศิลป์ขาดความสมเหตุสมผล ไม่สามารถอธิบายหรือสื่อสารออกมาได้อย่างชัดเจน ตลอดจนองค์ประกอบของการแสดงไม่สัมพันธ์กัน

6) การนำกรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบไทย มาใช้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสาน ทำให้เกิดการลดทอนความเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านลง จนขาด
อัตลักษณ์ ทั้งนี้บางครั้งอาจเกิดจากเงื่อนไขที่วงโปงลางในสถาบันการศึกษาบางแห่งต้องสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางตามที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทยส่วนกลางให้คำแนะนำ

7) การแสดงนาฏยศิลป์ในวงโปงลาง มักเน้นที่ความสวยงาม พร้อมเพรียง อุปกรณ์ประกอบฉากที่อลังการ แต่ขาดการสื่อสารเรื่องราว ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และยกระดับให้เกิดความอิ่มเอมใจ

2.4 การพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง พัฒนาขึ้นโดยการสังเคราะห์ร่างรูปแบบแนวความคิดโดยใช้กรอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process) ของ Ashley (2002) Richardson (2010) และ Harrington (2014) เป็นฐาน นำเอาข้อมูล

จากการศึกษาประวัติพัฒนาการ และสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ตลอดจนศึกษาแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของผู้เชี่ยวชาญ มาใช้เป็นข้อมูลเพื่อกำหนดองค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบให้ครบถ้วน จากนั้นจึงเป็นการยืนยันความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของรูปแบบที่สร้างขึ้นโดยการจัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ (Focus group research) วิพากษ์วิจารณ์ แสดงความคิดเห็น และข้อเสนอแนะอย่างอิสระ หลังจากนั้นจึงนำผลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อปรับปรุงรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

2.4.1 ภาพรวมของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง รูปแบบแนวความคิดนี้อยู่บนฐานของมุมมองที่ว่างานนาฏยศิลป์ เป็นงานศิลปกรรมที่มีลักษณะเฉพาะ คือเป็นงานศิลปะที่ไม่อาจคงอยู่ได้อย่างถาวรได้อย่างงานจิตรกรรม ประติมากรรม แม้จะมีการบันทึกภาพและวิดิทัศน์เอาไว้ แต่ก็ไม่อาจบันทึกเอาอารมณ์ ความรู้สึก หรือบรรยากาศในขณะนั้นเอาไว้ได้อย่างครบถ้วน เนื่องจากการแสดงแต่ละครั้งย่อมมีบริบทเชิงเวลา สถานที่ (Time & Space) กำกับ ทำให้เมื่อจะทำการแสดงแต่ละครั้งแม้จะเป็นชุดการแสดงเดียวกันก็ตามย่อมมีความแตกต่างกันอยู่เสมอ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จึงเหมือนกับวัฏจักรหรือวงจรที่เกิดขึ้นซ้ำๆ ดังนั้น รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในภาพรวมจึงมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง ซึ่งต่างจากการแสดงในวงดนตรีประเภทอื่นๆ โดยในแต่ละระยะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) แบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production)

2.4.2 ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) เป็นระยะของการการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) ซึ่งเป็นขั้นของการคิด การเตรียมการ (Preparation) ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ โดยมีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดง ที่มีผลทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน โดยการออกแบบมีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการ

แสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

2.4.2.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ เป็นตัวกำหนดให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นและไปในทิศทางใด เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อการออกแบบนาฏยศิลป์โดยองค์รวม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ **(1) เงื่อนไขภายนอก** เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายนอกผู้สร้างสรรค์หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์แต่ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์ต้องนำมาคิดวิเคราะห์และตระหนักถึงผลที่อาจเกิดขึ้นตามมา ได้แก่ นโยบาย หรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดของวงโปงลางกำหนด, ความเชื่อ จารีต ประเพณี,เวลาและสถานที่ **(2) เงื่อนไขภายใน** เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายในตัวผู้สร้างสรรค์หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์เอง เป็นเงื่อนไขที่ส่งผลต่อความสำเร็จของการออกแบบนาฏยศิลป์ ได้แก่ นักนาฏยประดิษฐ์ หรือตัวผู้สร้างสรรค์การแสดง และผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ หมายรวมถึง ตั้งแต่ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ช่างแต่งหน้า ทำผม ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้สร้างฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ตลอดจนนักแสดง

2.4.2.2 การกำหนดเป้าหมายของการแสดง เพื่อความสำเร็จของการแสดง และเป็นองค์ประกอบที่มีผลต่อกระบวนการออกแบบการแสดงเพื่อการบรรลุเป้าหมายของการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ (1) การแสดงเพื่อการแสดง (2) การแสดงเพื่อการประกวด (3) การแสดงเพื่องานว่าจ้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.2.3 การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องเรียนรู้ ค้นคว้า ทำความเข้าใจ ความเป็นอีสานอย่างลึกซึ้งและครบถ้วน การค้นคว้าข้อมูลสำหรับการสร้างแรงบันดาลใจ ซึ่งทำได้หลายวิธี คือ (1) การค้นคว้าจากเอกสาร (2) การค้นคว้าจากการลงพื้นที่ภาคสนาม (3) การค้นคว้าจากการสัมภาษณ์ผู้รู้

2.4.2.4 การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) เมื่อเกิดแรงบันดาลใจที่ได้จากการค้นคว้าข้อมูลแล้ว จึงนำไปสู่การกำหนดแนวคิดหลักหรือสาระสำคัญของการแสดง ซึ่งเป็นการทำให้แรงบันดาลใจนั้นมีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยนักนาฏยประดิษฐ์ต้องระบุว่าต้องการจะสื่อสารสาระสำคัญของการแสดงในประเด็นอะไร ขอบเขตแค่ไหนอย่างชัดเจน

2.4.2.5 การกำหนดแนวการแสดง(Style) คือการที่นักนาฏยประดิษฐ์ กำหนดว่านาฏยศิลป์ที่จะสร้างสรรค์ขึ้นนั้นควรจัดอยู่ในแนวการแสดงแบบใด หรือเป็นการวางแนวการแสดงว่าควรเป็นประเภทไหน ซึ่งการฟ้อนแต่ละรูปแบบนั้นก็มีวิธีการแสดงออก (Expression) ที่แตกต่างกัน

2.4.3 ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริง ซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

2.4.3.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ เป็นตัวกำหนดให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นและไปในทิศทางใด เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อการพัฒนานาฏยศิลป์โดยองค์รวม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ (1) เงื่อนไขภายนอก ได้แก่ นโยบาย หรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดของวงโปงลางกำหนด, ความเชื่อ จารีต ประเพณี, เวลาและสถานที่, ผู้ชม (2) เงื่อนไขภายใน ได้แก่ นักนาฏยประดิษฐ์, ผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์

2.4.3.2 การวางโครงสร้างของการแสดง คือการนำเอาแนวคิดหลักมาวางโครงสร้างของการแสดงว่าจะต้องมีกี่ส่วน แต่ละส่วนต้องการนำเสนออะไร มีแนวคิดย่อยๆอะไรบ้าง

2.4.3.3 การออกแบบร่าง คือการนำเอาโครงสร้างของการแสดงที่นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ มาให้รายละเอียดในแต่ละส่วน เป็นการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นภาพ บางคนอาจเรียกกระบวนการในขั้นนี้ว่า การทำบทภาพ (Storyboard) โดยอาจวาดเป็นภาพคร่าวๆ หรือเขียนเป็นคำบรรยายเพื่อให้เข้าใจตรงกันระหว่างผู้ทำงาน หรือเป็นแบบร่างอื่นใด ความถนัดของแต่ละบุคคล

2.4.3.4 การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดง (Composition) คือ การนำสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องมาบูรณาการให้เกิดงานนาฏยศิลป์ตามรูปแบบที่กำหนด โดยศิลปินจะดึงเอาความทรงจำ (Memories) ผสานกับ จินตนาการ (Imagination) ถ่ายทอดออกมาเป็น ท่วงท่าลีลา (Movement) และกลวิธีการนำเสนอ ที่มีผสานสอดรับกับองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่ (1) ท่าฟ้อน ต้องสะท้อนความเป็นอีสาน (2) ดนตรีและการขับลำ ควรกระทำไปคู่กันไปกับการออกแบบลีลาท่าทางการฟ้อน สะท้อนวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น มีความเรียบง่าย แต่สามารถผสมผสานปรับเปลี่ยนกับ

วัฒนธรรมภายนอก และความนิยมของยุคสมัย (3) เครื่องแต่งกาย เสื้อผ้า เครื่องประดับและทรงผม ต้องสะท้อนวัฒนธรรมและอัตลักษณ์อีสาน ในแง่บริบทเชิงพื้นที่และบริบททางเวลา คือ บ่งบอกกลุ่มชาติพันธุ์ที่สวมใส่ บ่งบอกท้องถิ่นที่สวมใส่ และบ่งบอกยุคสมัยที่ต้องการสื่อสารการแสดง (4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ต้องสอดคล้องกับการแสดง สามารถสื่อสารออกมาได้อย่างถูกต้องตามยุคสมัยบริบทของสังคมและวัฒนธรรมอีสาน ไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง และไม่ควรลดทอนบทบาทของการแสดง

2.4.3.5 การฝึกซ้อม คือการนำองค์ประกอบต่างๆของการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ได้แก่ ท่าฟ้อน ดนตรีและการขับลำ เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่พัฒนาขึ้นนำมาร้อยเรียงกันตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อให้เห็นภาพองค์รวมความคิดและจินตนาการตลอดจนจุดบกพร่องที่เกิดจากรอยต่อของแต่ละส่วนก่อนนำไปสู่การแสดงจริง จำแนกเป็นกระบวนการย่อยได้ คือ (1) การทำความเข้าใจแนวคิดหลักการแสดง (2) การพัฒนาทักษะของการแสดง (3) การแก้ไข ปรับปรุง คัดสรร เป็นกระบวนการสุดท้ายก่อนที่จะนำนาฏยศิลป์อีสานที่สร้างสรรค์นั้นไปแสดงจริง

2.4.3.6 การแสดงจริง คือ การนำนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางที่สร้างสรรค์ขึ้นไปจัดแสดงจริง ตามเป้าหมาย ในขั้นตอนนี้หน้าที่ของนักนาฏยประดิษฐ์ย่อมหมดไป เป็นหน้าที่ของนักแสดงที่จะต้องใช้ทักษะการแสดง และทักษะการสื่อสารประเมินผู้ชมว่าจะทำให้ผู้ชมเข้าใจในสิ่งที่แสดงนั้นได้อย่างไร ตลอดจนต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งเกิดขึ้นได้เสมอ รวมถึงการวางแผนแก้ปัญหาไว้ล่วงหน้า

2.4.4 ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไข(Evaluation & Elaboration) ก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่งเป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง โดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากษ์วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น

2.4.4.1การประเมินภายใน (Internal Evaluation) เป็นการประเมินแบบสหัสชาญ (Intuition) คือการหยั่งรู้ด้วยตัวเองว่าสิ่งนั้น สิ่งนี้เป็นข้อเท็จจริงโดยไม่ต้องมีผู้รู้มาบอก ด้วยการที่นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้ร่วมงาน ประเมินว่าการแสดงบรรลุเป้าหมายหรือไม่ อย่างไร

2.4.4.2 การประเมินภายนอก (External Evaluation) เป็นการประเมินโดยตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) คือให้ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมในการทำงาน คือ ผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิจารณ์ ผู้ชมและผู้ว่าจ้าง เป็นผู้ประเมินจากปรากฏการณ์จริง

2.4.4.3 การประเมินผลตามเกณฑ์ คือการนำเอาผลสะท้อนจากการประเมินภายในและภายนอก มาพิจารณาโดยอาจใช้เกณฑ์ต่างๆ เช่น ปัญหาอุปสรรค ข้อจำกัด ความสอดคล้องของแต่ละองค์ประกอบ การสื่อสารการแสดง เป็นต้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง

2.4.4.4 การปรับปรุงแก้ไข คือการนำเอาผลการประเมินตามเกณฑ์ซึ่งมีที่มาจากการประเมินภายในและภายนอก มาพิจารณาอย่างถี่ถ้วน เพื่อหาแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขให้ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางนั้นดีขึ้น เหมาะสมยิ่งขึ้น หรือนำไปสู่การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง

2.4.4.5 การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) คือ การตัดสินใจของนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์การแสดง ที่จะนำผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางที่ผ่านการประเมินผลตามเกณฑ์และปรับปรุงแก้ไขแล้ว ไปจัดแสดงใหม่อีกครั้ง ซึ่งจะทำให้กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

3.1 ข้อเสนอแนะสำหรับวงโปงลาง

จากผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นว่าวงโปงลางในปัจจุบันได้เปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคที่ 4 คือการเป็นวงดนตรีที่สังกัดสถาบันการศึกษา มีหน้าที่สำคัญคือตอบสนองพันธกิจด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม และเผยแพร่ชื่อเสียงของสถาบันการศึกษานั้นๆ ในปัจจุบันยังมีการประกวดแข่งขันวงโปงลางในระดับต่างๆอย่างกว้างขวาง จึงทำให้วงโปงลางแต่ละสถาบันการศึกษาพยายามสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานใหม่ๆเพิ่มมากขึ้น เพื่อให้ตอบโจทย์ของการแข่งขันที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ส่งผลให้เกิดนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเพิ่มมากขึ้นกว่ายุคที่ผ่านมา อย่างไรก็ตามยังมีปัญหาและข้อจำกัดอีกหลายประการ เช่น ผลงานนาฏยศิลป์นั้นแม้จะมีความสวยงามพร้อมเพรียงแต่ขาดมิติความลุ่มลึกด้านวัฒนธรรมอีสาน การแต่งกายไม่สัมพันธ์กับแนวคิดหลักที่ต้องการจะนำเสนอ หรือผิด

ยุคผิดสมัย นาฏยลักษณ์ที่ยังไม่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานอย่างชัดเจน ทั้งนี้เนื่องจากที่ผ่านมากรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางยังไม่ชัดเจน วงโปงลางหลายวงอาจใช้กรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน จึงทำให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่ผ่านมามีข้อจำกัด ดังนั้นหากมีการนำเอารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่วิจัยและพัฒนาขึ้นนี้ไปประยุกต์ใช้ก็น่าจะช่วยให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางสามารถตอบโจทย์บทบาทหน้าที่ของการแสดงวงโปงลางในยุคปัจจุบัน ที่ต้องการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสานที่มีความลึกซึ้ง ละเอียดอ่อนนอกเหนือจากความสนุกสนานรื่นเริงซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว

3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับสถาบันการศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์

ปัจจุบันมีสถาบันอุดมศึกษาที่จัดการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์เพิ่มมากขึ้น ทั้งในระดับปริญญาตรีจนถึงระดับบัณฑิตศึกษา โดยแต่ละแห่งมีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อการเรียนการสอนและการวิจัยเกิดขึ้นเป็นประจำ จึงควรมีการนำเอารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่วิจัยและพัฒนาขึ้นนี้ไปใช้เพื่อยกระดับการแสดงอีสานในแง่ของผลงานสร้างสรรค์เชิงวิชาการ ซึ่งต้องอาศัยกรอบแนวความคิดที่เป็นระบบระเบียบอย่างชัดเจน ในอีกด้านหนึ่งสถาบันการศึกษาจะต้องผลิตบัณฑิตที่จะจบไปเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งจะเป็นผู้นำในการสืบสานและพัฒนาศิลปะการแสดงแขนงนี้ในยุคปัจจุบัน สถาบันการศึกษาจึงควรนำเอารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนี้ ไปบูรณาการในการเรียน การสอน การวิจัยเพื่อพัฒนาศักยภาพและขีดความสามารถของบัณฑิตในสาขาวิชานี้ต่อไป

สถาบันอุดมศึกษาควรมีการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการในระดับสถาบัน และในกลุ่มเครือข่ายของสถาบันอุดมศึกษาต่างๆเพื่อนำรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนี้ ไปนำเสนอต่อที่ประชุมเพื่อให้สถาบันอุดมศึกษาแต่ละแห่งได้นำรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนี้ ไปใช้ได้จริง รวมถึงเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันระหว่างสถาบันอุดมศึกษาในกลุ่มเครือข่ายวิชาการด้านนาฏยศิลป์

3.3 ข้อเสนอแนะในงานวิจัยครั้งต่อไป

เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ มุ่งนำเสนอรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งเป็นกรอบเชิงความคิด (Conceptual Framework) ที่ยังขาดรายละเอียดในเชิงการปฏิบัติการของแต่ละองค์ประกอบการแสดง เช่น นาฏยลักษณ์อีสานควรมีรายละเอียดอย่างไร ดนตรีอีสานประกอบการแสดงควรมีทำนอง องค์ประกอบอย่างไร เครื่องแต่งกายการประกอบการแสดงควรมีลวดลาย สีสัน การใช้งานอย่างไร เป็นต้น ซึ่งแต่ละองค์ประกอบนั้นต้องมีการศึกษาวิจัยในระดับลึกในแขนงวิชานั้นๆ เช่น ดนตรีศึกษา พัสตราภรณ์ นาฏยศิลป์ นอกจากนี้ควรมีการศึกษาวิจัยในแง่ผลของการประยุกต์ใช้รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางในบริบทจริง ว่าสามารถใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพหรือมีข้อจำกัดอย่างไรและต้องประยุกต์ใช้ในมิติใดบ้าง ซึ่งจะเป็นคุณประโยชน์ต่อการพัฒนาทางวิชาการด้านนาฏยศิลป์อีสานในระยะยาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกอร สุขุมาลพงษ์. (2551). **ฟ้อนนางเทียมพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษาบ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์. (2554). **การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา.** วิทยานิพนธ์ ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คมกริช การินทร์. (2544). **ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

คำล่า มุสิกาและคณะ. (2552). **การอนุรักษ์พิธีกรรมและการแต่งกายในการฟ้อนกลองตุ้มจังหวัดอุบลราชธานี.** สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ. (2553). **รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2546). **แคนวงและโปงลาง.** มหาสารคาม: โครงการตำรา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ.(2533). **ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน.** มหาสารคาม: สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____.(2535). **คู่มือการอบรมนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน โครงการส่งเสริมวัฒนธรรม ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ชัยณรงค์ ต้นสุข. (2549). **นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). **การวิจัยทางศิลปะ (Research in arts)**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาย โพธิสิตา. (2552). ศาสตร์และศิลป์แห่งกายวิจัยเชิงคุณภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

เชิดศักดิ์ ฉายถวิล. (2549). **โหวด : เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (2526). **การละครไทย**. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธนาคารกรุงเทพ. (2551). **ลักษณะไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ธนาดล ชัยเดชโกสิน. (2550). **การพัฒนารูปแบบการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้บบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. (2543). **นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2534-2541**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นพศักดิ์ นาคเสนา. (2546). **นาฏยประดิษฐ์: ระบำพื้นเมืองภาคใต้.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นวลรวี จันทร์ลุน. (2554). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บัวรอน พลศักดิ์. (2542). **กระบวนการสืบสานดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2545). **นิทานพื้นบ้านศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประดิษฐ์ เมฆไชยภักดิ์.(2545). **ศึกษารูปแบบการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน : ศึกษากรณีวงโปงลางมหาสารคาม** : สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประมวล พิมพ์เสน.(2543). **ลำเต้ยเดือน 5 ลำผญาเกี้ยวขอนแก่น.** ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. (2541). **การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พนิดา บุญทองขาว. (2543). **เรือมอันเร**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. (2547). **พัฒนาการเรือมอันเร.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. (2539). **การฟ้อนอีสาน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัตติยา โกมินทรชาติ. (2549). **การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษา หมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรรณิกา นาโสก. (2551). **พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิชชุตา พรหมภักดี. (2549). **ศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงและเทคนิคการบรรเลงโปงลางของครูเปลื้อง ฉานรัศมี.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิราณี แว่นทอง. (2551). **การรำในพิธีทำศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศุภวรรณ อุบลเลิศ. (2550). **การพัฒนารูปแบบการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. (2550). **การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา. (2541). **การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาพร คำยุธา. (2546). **การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษา หมู่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาวดี สำลีพันธุ์. (2540). **ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ศึกษากรณีวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พีระพงษ์ เสนไสย. (2539). **นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิมพ์ทอง ภูโสภา. (2533). ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

Chulalongkorn University

ภูริตา เรืองจิรยศ. (2551). **แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วัชนี เมษะมาน. (2543). **ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มณิศา วศินารมณ์. (2549). **นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทยา สุทธิจันทร์. (2543). **ภูมิปัญญาพื้นบ้านในการแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา กลุ่มมนุษยศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วันดี พลทองสถิตย์ และวิศปัตย์ ชัยช่วย. (2556). **รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์เรื่องการสร้างสรรค์ชุดการแสดงลำเต้ยโนนทัน**. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

วิศปัตย์ ชัยช่วย. (2554). “การนำเสนอสารสนเทศมรดกทางวัฒนธรรมผ่านการแสดงวงโปงลาง” ใน **เอกสารประกอบการอบรมเชิงปฏิบัติการ เทคนิคและวิธีการเล่นเครื่องดนตรีพื้นเมือง**. อุบลราชธานี: สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. (2546). **แอ่งอารยธรรมอีสาน**. กรุงเทพฯ : มติชน

สมพร ฟูราจ. (2554). **Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว.** กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2550). **สาระการเรียนรู้ท้องถิ่นดนตรีพื้นบ้านอีสาน โปงลาง : เอกสารประกอบหลักสูตร แผนการจัดการเรียนรู้ ระดับช่วงชั้นที่ 3**. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

สิริธร ศรีชลาคม. (2543). **นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่าง พ.ศ. 2510-2542.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ. (2543). **นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกัญญา สุจฉายา.(2545). **เพลงพื้นบ้านศึกษา.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุขสันติ แวงวรรณ. (2554). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ภาวะโรคร้อน.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. (2549). **แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ นุ่มเจริญ. (2550). **นาฏยประดิษฐ์ของศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพระประแดง.** วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย ดุลยเกษม. (2545). **สังคมศาสตร์ เพื่อการพัฒนา แนวคิดเกี่ยวกับการวิจัยและพัฒนา**. ปทุมธานี: สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์.

ภาษาอังกฤษ

Ashley, Linda. (2002). **Shape shifting: Examining choreographic process in dance education**. Retrieved December 21, 2013, from http://ausdance.org.au/articles/details/shape-shifting

Carroll,Noel., et. al. (2003) **The Oxford Handbook of Aesthetics**. Oxford University Press, UK.

Chazin-Bennahum, Judith and Jordan, Melinda. (2005). **Teaching dance studies**. New York: Routledge.

Davies, Stephen., et. al. (2003) **The Oxford Handbook of Aesthetics**.UK : Oxford University Press.

Harrington, Chrissie. (2014). **Choreographic pedagogy**. Retrieved December 21, 2013, Fromhttp://www.emeraldinsight.com/journals.htm?articleid=17102984&show=html

Leavy, Patricia. (2009). **Method Meets Art: Arts-based Research Practice**. New York Guilford : Press.

McNiff, Shaun. (2007). **Art-Based Research**. Retrieved 12 Mar. 2011 from www.moz.ac.at/files/pdf/fofoe/ff_abr.pdf

Minton , Sandra Cerny.(2007). **Choreography: A Basic Approach Using Improvisation**. USA: University of Northern Colorado.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

National Arts Centre. (2014). The choreographic process. Retrieved March 23, 2014, from http://www.artsalive.ca/en/dan/make/process/chprocess.asp

Phanlukthao, Peera. (2012). **The I-San Body**. Retrieved October 14, 2015, from http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.573923

Pomer, Janice. (2009). **Dance composition: an interrelated arts approach**. Champaign, IL : Human Kinetics.

Richardson, Cheryl. (2010). **The choreographic process**. Retrieved December 20, 2013, from http://www.skatingaheadofthecurve.com/TheChoreographicProcess.html

สัมภาษณ์

กมลวรรณ ศิริใหญ่,สัมภาษณ์ วันที่ 19 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่บ้านเลขที่ 61 หมู่ที่ 8 บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ก้องพิพัฒน์ กองคำ, สัมภาษณ์ วันที่ 21 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตอีสาน จังหวัดขอนแก่น

กิติยา ทาธิสา , สัมภาษณ์ วันที่ 17 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์ , สัมภาษณ์ วันที่ 23 เดือนพฤษภาคม พ. ศ 2557 ที่ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ฉวีวรรณ พันธุ ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ ,สัมภาษณ์ วันที่ 22 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ชัยณรงค์ ต้นสุข ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ชัยนาท มาเพชร ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ชัยสิทธ์ สนสุนันท์, สัมภาษณ์ วันที่ 17 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ชุมเดช เดชภิมล ,สัมภาษณ์ วันที่ 21 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557ทีบ้านเลขที่ 32 หมู่ที่ 2 ตำบล หนองพอก อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล,สัมภาษณ์ วันที่ เดือน พ. ศ 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ทินกร อัตไพบูลย์ ,สัมภาษณ์ วันที่ 25 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 อำเภอ เมือง จังหวัดอุดรธานี

ธงชัย คำโสภา ,สัมภาษณ์ วันที่ 20 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่ ที่บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

ธีระโกมลศรี ,สัมภาษณ์ วันที่ 3เดือน สิงหาคม พ. ศ 2557 ที่ ซอยอุปถัมภ์ 9 ถนนแจ้งสนิท อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ธีระวัฒน์ เจียงคำ , สัมภาษณ์ วันที่ 20 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่บ้านเลขที่ 83 หมู่ที่ 20 ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม

นพรัตน์ คำโสภา ,สัมภาษณ์ วันที่ 19 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

นิตยา รากแก่น,สัมภาษณ์ วันที่ 25เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่อำเภอเมือง จังหวัดอุดรธานี

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร ,สัมภาษณ์ วันที่ 24 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

พร ยงดี ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

พรชัย ศรีสารคาม ,สัมภาษณ์ วันที่ 26 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่ บ้านเลขที่ 14 ซอยนครสวรรค์ 14 อำเภอเมือง จังหวัด มหาสารคาม

พรสวรรค์ พรดอนก่อ, สัมภาษณ์ วันที่ 16 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พีรพงษ์ เสนไสย,สัมภาษณ์ วันที่ 20เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

มาณพ มานะแซม, สัมภาษณ์ วันที่22 เดือนพฤษภาคม พ. ศ 2557 ที่สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

เมฆ ศรีกำพล ,สัมภาษณ์ วันที่ 19 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่ บ้านเลขที่ 61 หมู่ที่ 8 บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

รัตติยา โกมิทรชาติ ,สัมภาษณ์ วันที่ 21เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

เรืองชัย นากลาง , สัมภาษณ์ วันที่ 16 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

วีณา วีสเพ็ญ,สัมภาษณ์ วันที่ 21 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

แววดาว ศิริสุข , สัมภาษณ์ วันที่23 เดือนพฤษภาคม พ. ศ 2557 ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ,สัมภาษณ์ วันที่ 17 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

สมศักดิ์ บัวบุตร , สัมภาษณ์ วันที่ 5 เดือน สิงหาคม พ. ศ 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

สุทธิพันธ์ เหรา, สัมภาษณ์ วันที่ 22 เดือนพฤษภาคม พ. ศ 2557 ที่ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
แบบสัมภาษณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบสัมภาษณ์

ประวัติพัฒนาการและสภาพปัจจุบันของวงโปงลาง

โครงการวิจัย: แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ผู้วิจัย: นายคำล่า มุสิกา นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์นี้จัดทำขึ้นเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของวงโปงลางรวมถึงปัญหาและข้อจำกัดในการแสดงวงโปงลาง

2. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์จะนำไปวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นพื้นฐานข้อมูลในวิทยานิพนธ์เรื่องแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ตลอดจนความคิดเห็นจะนำมาเพื่อใช้การวิจัยครั้งนี้เท่านั้น

3. แบบสัมภาษณ์นี้ประกอบด้วย 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

ส่วนที่ 2 ประวัติความเป็นมาของวงโปงลาง

ส่วนที่ 3 สภาพปัจจุบันของวงโปงลาง

ส่วนที่ 4 ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

ส่วนที่1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.ชื่อ .....

2. ตำแหน่ง.....

3. สถานที่ทำงาน.....

4. อายุ ..... ปี

5. การศึกษา.....

6. สาขาวิชาที่เชี่ยวชาญ.....

7. ประสบการณ์เกี่ยวกับวงโปงลาง (การเรียน, การสอน, การค้นคว้าวิจัย)

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2 ประวัติความเป็นมาของวงโปงลาง

1. ในทรรศนะของท่านวงโปงลางคืออะไร

2. ท่านมีบทบาทและส่วนร่วมในวงโปงลางเมื่อใด

3. วงโปงลางมีความเป็นมาและพัฒนาการอย่างไร

4. การแสดงประกอบวงโปงลางที่ท่านเคยมีส่วนร่วมมีลักษณะเป็นอย่างไรและในอดีตเป็นอย่างไร

5. ขั้นตอนการแสดงวงโปงลางเป็นอย่างไร

6. ในอดีตเครื่องดนตรีในวงโปงลางประกอบด้วยอะไรบ้าง

7. การฟ้อนประกอบวงโปงลางเริ่มขึ้นมาเมื่อใด

8. การขับร้องประกอบวงโปงลางเริ่มขึ้นมาเมื่อใด

9. การประกวดวงโปงลางเริ่มขึ้นมาเมื่อใด

10. นางไหเข้ามาในวงโปงลางตอนไหน

11. หมากกั๊บแก๊บเข้ามาในวงโปงลางตอนไหน

12. เครื่องแต่งกายในวงโปงลางมีลักษณะอย่างไรในอดีต

.....

.....

.....

ส่วนที่ 3 สภาพปัจจุบันของวงโปงลาง

.....

.....

.....

ส่วนที่ 4 ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

ขอบพระคุณท่านที่ให้ความร่วมมือในการวิจัยครั้งนี้

แบบสัมภาษณ์

แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

โครงการวิจัย: แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ผู้วิจัย: นายคำล่า มุสิกา นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์นี้จัดทำขึ้นเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

2. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์จะนำไปวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นพื้นฐานข้อมูลในวิทยานิพนธ์เรื่องแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ตลอดจนความคิดเห็นจะนำมาเพื่อใช้การวิจัยครั้งนี้เท่านั้น

3. แบบสัมภาษณ์นี้ประกอบด้วย 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

ส่วนที่ 2 การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสาน

ส่วนที่ 3 การฟ้อนอีสาน

ส่วนที่ 4 การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ควรมีการออกแบบในลักษณะใด

ส่วนที่ 5 องค์ประกอบของการแสดงในวงโปงลาง

ส่วนที่ 6 อนาคตของการแสดงวงโปงลางที่ท่านคาดหวัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ .....

2. ตำแหน่ง.....

3. สถานที่ทำงาน.....

4. อายุ ..... ปี

5. การศึกษา.....

6. สาขาวิชาที่เชี่ยวชาญ.....

7. ประสบการณ์เกี่ยวกับวงโปงลาง (การเรียน, การสอน, การค้นคว้าวิจัย)

.....

.....

.....

ส่วนที่ 2 การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสาน

1.ท่านเคยสร้างสรรค์ผลงานอะไรบ้าง

2.ท่านใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างไร

3.ท่านสร้างสรรค์ชุดการแสดงอย่างไร

4.ผลการสร้างสรรค์และเมื่อทำการแสดงจริงเป็นอย่างไร

5.ท่านประเมินผลการแสดงในแต่ละครั้งอย่างไร

.....

.....

ส่วนที่ 3 การฟ้อนอีสาน

1.ท่าฟ้อนอีสานเป็นอย่างไรในแนวคิดของท่าน

2.เอกลักษณ์การฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร อาทิเช่น การใช้มือ แขน ขา เท้า ศรีสะ ลำตัว

3.ลีลาการฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร

4.การฟ้อนในวงโปงลางควรมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

ส่วนที่ 4 การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ควรมีการออกแบบในลักษณะใด

.....

.....

.....

ส่วนที่ 5 องค์ประกอบของการแสดงในวงโปงลางควรเป็นอย่างไร

1. ดนตรีและการขับลำ

2. เครื่องแต่งกาย

3. นักแสดง

4. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

5. เวลา และสถานที่

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนที่ 6 อนาคตของการแสดงวงโปงลางที่ท่านคาดหวัง

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

ขอบพระคุณท่านที่ให้ความร่วมมือในการวิจัยครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข
ข้อมูลการสัมภาษณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชัยณรงค์ ต้นสุข ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ.ศ.2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
พร ยงดี ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ.ศ.2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ชัยนาท มาเพชร ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ.ศ.2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

เคยสร้างสรรค์ชุดการแสดง กันตรึม กลองตุ้ม ขิดไหมไทยอีสาน กลองยาว เต้ยเกี้ยว ลำสาละวัน และมีส่วนร่วมในการคิดการแสดงเกือบทุกชุดของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด เช่น กระตุกสายลายสาเกต

แนวคิดได้รับนโยบายมาจากส่วนกลาง และได้แนวคิดจากท้องถิ่น ที่กำลังจะสูญหายไปหรือกำลังมีอยู่ โดยนำมาจัดระเบียบให้อยู่ในรูปแบบของการแสดงบนเวทีให้น่าสนใจและแตกต่างจากของเดิม มีการประชุมวางแผนและสรุปเช่น การแสดงชุดเต้ยเกี้ยว มีแนวคิดมาจากกลอนลำเต้ยมีเนื้อหาเกี้ยวพาราสีกันโดยนำกลอนลำที่หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน นำเข้ามาประกอบการฟ้อน ทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จะเรียกชื่อชุดการแสดงอย่างชัดเจน โดยจะไม่มีคำว่า ฟ้อน เซิ้ง หรือรำนำหน้าชื่อชุดการแสดง

กระบวนการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ดูหัวข้อของการแสดงที่ได้รับมาแล้วนำมาศึกษาหาข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ รายละเอียดองค์ประกอบหลายๆ อย่าง เช่น ดนตรี ท่าฟ้อน เครื่องแต่งกาย รูปแบบแถวของการแสดง วางแผน ออกแบบการแสดงว่าจะขึ้นต้นการแสดงอย่างไร จบการแสดงอย่างไร แล้วการออกแบบให้ชุดการแสดงออกมาเป็นเรื่องราวเดียวกัน จากนั้นให้คณะครูในวิทยาลัยวิพากษ์กันก่อนแล้วจึงเชิญผู้เชี่ยวชาญมาวิจารณ์ และปรับให้ชุดการแสดงมีความสมบูรณ์มากที่สุด

ผลตอบรับจากการสร้างสรรค์ ได้รับการยอมรับจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และมีการปรับปรุงแก้ไขบ้างเล็กน้อยในบางจุด เช่น เครื่องแต่งกาย แต่บางอย่างก็ไม่สามารถที่จะปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญได้ เพราะบางอย่างต้องยึดหลักตามแบบโบราณอีสานที่สืบทอดกันมา เพื่อไม่ให้จารีตดั้งเดิมหายไป

ฟ้อนอีสาน ไม่มีการจีบที่ชัดเจน มีความเป็นอิสระมากกว่า ไม่มีแบบแผนที่ตายตัว เป็นไปตามธรรมชาติ ท่าฟ้อนลักษณะการม้วนมือออกมาจากจิตวิญญาณ ออกมาจากความเป็นศิลปิน หัวใจหลักของการฟ้อนอีสานคือจังหวะ

ฟ้อนอีสานเป็นการแสดงตามธรรมชาติก็จริง แต่ก็ต้องมีการปรับให้มีความสวยงามอ่อนช้อยวิจิตรกว่าธรรมชาติ ฟ้อนให้สุดทรวง (สุดกาย) มีการใช้ทุกส่วนของร่างกาย เช่น ศีรษะ ลำตัว แขน และขาให้สัมพันธ์กัน

ลักษณะของการฟ้อนอีสาน มีการหย้อน คือการยืดยุบ โดยการใช้ขา เข่า สะโพก ให้สัมพันธ์กัน มีการวาดมือแขน หรือการตั้งวงอย่างนาฏศิลป์ไทย เตะขา เดินหน้าถอยหลัง

ลักษณะของขา มีการถกขา ดีดส้นเท้า การวาดมือหรือตั้งวงไม่เกินศีรษะ แต่ละพื้นที่ทีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น มีการแอ่น การกระดิกนิ้ว การม้วนมือ และการเอียงศีรษะไปโดย

ธรรมชาติ จังหวะเท้ามีการย่ำเท้า มีการใช้วงสูงเหมือนได้รับอิทธิพลมาจาก ฟ้อนของภาคเหนือ และท่าฟ้อนระบำโบราณคดี

แอ่แอ่นฟ้อน หมายถึง การแอ่นตัวไปข้างหลังหน้าอกจะแอ่น หน้าเชิดเพื่อให้เกิดความสง่างาม เต้ยไม่ได้หมายถึงแค่จังหวะแต่หมายถึงการฟ้อนด้วย คำว่า หย่าว ก็เช่นเดียวกัน เป็นศัพท์เฉพาะการแอ่นไม่ได้เจาะจงการฟ้อนชนิดใดชนิดหนึ่ง แต่รวมถึงการฟ้อนทั้งหมด คือการฟ้อนในพิธีกรรม การฟ้อนทั่วไป และการฟ้อนของหมอลำ

ลักษณะมือ การกระดิกนิ้วมือ ส่วนมากจะเห็นในหมอลำ เพื่อเป็นการสร้างจุดเด่นของหมอลำหรือออกมาโดยธรรมชาติของมนุษย์

การจีบก็มีลักษณะการจีบแบบนาฏศิลป์ไทยแต่ก็ไม่ได้มีการจีบที่ตายตัว ว่าจะจีบนิ้วชี้จรดนิ้วหัวแม่มืออย่างนาฏศิลป์ไทย ส่วนมากจะใช้การม้วนมือมากกว่าการจีบ ศีรษะเป็นไปตามธรรมชาติ

จังหวะเท้ามีหลายลักษณะ เช่น การย่องเท้า การย่ำเท้า การกระทุ้งเท้า ลำตัวไม่มีข้อจำกัดเป็นไปตามธรรมชาติของแต่ละบุคคล

ลีลาการฟ้อนอีสาน มือ แขน ขา การแอ่น การเนิ้ง มือสำคัญที่สุดเพราะเห็นชัดเจนมากที่สุด การใช้สะโพก เอว การหย้อน ต้องไปทั้งตัว เอว สะโพก ขา ต้องมีความสัมพันธ์กัน ต้องมีความพอดี และต้องดูด้วยว่าเป็นการฟ้อนประเภทใด เช่นการฟ้อนอิสระ ฟ้อนกินเหล้า ฟ้อนบุญประเพณี ฟ้อนหมู่ ถ้าเป็นการฟ้อนในวงโปงลางจะต้องถ่ายทอดให้มีรูปแบบของการเคลื่อนไหว มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์เข้ามา จึงทำให้ลีลาหรือจริตความเป็นอีสานหายไป มีการแสดงบางประเภทที่นำเสนอแล้วยังเห็นความเป็นอีสานอยู่ คือการแสดงของวิถีชีวิต

เครื่องดนตรี มีพิณ แคน กลอง

เครื่องแต่งกาย แต่งแบบเรียบง่าย มีอะไรก็ใส่ นุ่งผ้าถุงมัดหมี่ ไม่มีความจำเป็นว่าจะต้องนุ่งเหมือนๆกัน ลายเดียวกัน แต่ถ้ามองความเป็นพื้นบ้านก็จะทำให้เห็นความหลากหลายของลวดลายหลายสี เพียงแต่ใส่ให้ถูกต้องตามหลักเครื่องแต่งกาย นุ่งให้ถูกต้องตามขนบธรรมเนียมการแต่งกาย

การคัดเลือกนักแสดง เลือกตามโอกาส แบ่งตามสัดส่วน ลำดับความสูง ความสามารถ ให้อยู่ในระดับที่ใกล้เคียงกัน โดยให้ทุกคนมีส่วนร่วม

อุปกรณ์ประกอบการแสดง มีการเน้นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพราะเป็นสื่อที่ทำให้ท่านผู้ชมเข้าใจง่ายที่สุด การแสดงบางชุดถ้าไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดงผู้ชมอาจจะไม่เข้าใจในการแสดงนั้นๆ มีการทำแบบสอบถามท่านผู้ชม เน้นผู้ชมเป็นหลักว่าดูการแสดงแล้วเข้าใจหรือไม่ การแสดงแต่ละชุดใช่ว่าออกแสดงครั้งแรกแล้วจะดีเลย ต้องมีการพัฒนาปรับปรุงแก้ไขตามความเหมาะสมจนเป็นที่พึงพอใจของคณะกรรมการ

วงโปงลางในอดีต รูปแบบของการแสดงมีความเรียบง่าย ไม่มีความหลากหลาย เครื่องแต่งกายมีตามความเหมาะสม รูปแบบของดนตรีเรียบง่าย มีความเป็นพื้นบ้านมากกว่า ในปัจจุบันมีธุรกิจ

และการประกวดเข้ามาทำให้ความเป็นธรรมชาติ ความเป็นพื้นบ้านหายไป จะเหลือเพียงแต่ลายดนตรีเท่านั้นที่มีความเป็นพื้นบ้าน

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง

1. ท่าฟ้อน ควรมีลักษณะความเป็นพื้นบ้าน

2. ลายดนตรี

3. เครื่องแต่งกาย ต้องมีความถูกต้องเฉพาะถิ่น ควรใช้ผ้าที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้นๆ เพราะเครื่องแต่งกายสามารถบ่งบอกได้ว่าเป็นการแสดงของพื้นที่ไหน เป็นการแสดงของอีสานเหนือ หรือเป็นการแสดงของอีสานใต้และการแสดงของชาติพันธุ์ ซึ่งการแต่งกายมีลักษณะที่แตกต่างกัน ควรใส่ให้ถูกต้องต้องตามชุดการแสดงของแต่ละชุด

วงโปงลางในปัจจุบัน มีการผสมผสานมากจนเกินไป จนวัฒนธรรมอีสานถูกกลืนหายไป การประกวดมีผลต่อวงโปงลาง เพราะมีกฎกติกาเข้ามา จึงต้องปฏิบัติตามกฎและทำให้มีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงออกมาหลากหลาย แต่ไม่คำนึงถึงความถูกต้อง เพราะผู้สร้างสรรค์ไม่ได้มีการศึกษาหาข้อมูลอย่างถูกต้อง จึงทำให้ชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ออกมาไม่ถูกต้องสมบูรณ์ มีการคัดลอกการแสดงเพียงแต่นำมาปรับแก้ไขเพียงเล็กน้อย แล้วคิดว่าเป็นการสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ๆออกมา รูปแบบของการแสดงไม่มีความแตกต่างกันเท่าไหร่นัก

วงโปงลางในอนาคต อยากให้มีวงโปงลางแบบอนุรักษ์ดั้งเดิม และวงโปงลางที่มีการพัฒนาให้ทันโลกปัจจุบัน อยากเห็นความแปลกใหม่ ให้ควบคู่กันไปเพื่อให้เห็นความแตกต่าง ว่าวงนี้เป็นวงแบบอนุรักษ์ดั้งเดิม วงนี้เป็นวงโปงลางที่มีการพัฒนาให้เข้ากับยุคสมัย

หมากกั๊บแก้บ เป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงโปงลาง โดยนำมาจากบุญประเพณีที่มาจากชาวบ้าน และนำมาพัฒนามาเป็นชุดการแสดง หมากกั๊บแก้บลำเพลิน มาจากหมอลำแมงตับเต่า ของบุญเดือนหก วงกลองยาว แต่ในกรณีที่หมากกั๊บแก้บมาเกี้ยวกันกับนางไหไม่ได้เกิดขึ้นจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด น่าจะเกิดจากการประกวดที่มีกฎกติกาว่าจะต้องมีนางไหและหมากกั๊บแก้บวงโปงลางที่เข้าประกวดจึงได้สร้างสรรค์การเกี้ยวกันระหว่างนางไหกับหมากกั๊บแก้บ ควรมีได้แต่ไม่ควรที่จะออกมาในรูปแบบการเกี้ยวพาราสีกันเครื่องแต่งกายของหมากกั๊บแก้บไม่จำเป็นต้องแต่งกายอย่างมวยโบราณ มีการนุ่งสองแบบคือ การนุ่งโสร่งยาวใส่เสื้อ และการนุ่งโสร่งสั้นใส่เสื้อก็กแล้วเขียนลาย

นางไห คือนักดนตรี แต่ก่อนใช้ผู้ชายในการเล่น จะเล่นในส่วนของนักดนตรีและพัฒนามาใช้ผู้หญิงในการดีด ไม่ได้มาดีดที่หน้าเวที ไหเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งสามารถดีดแล้วมีเสียงในยุคแรกๆ มีไหสองใบ และพัฒนามาเป็นหลายใบ มีการเทียบเสียงให้มีเสียงสูงต่ำ เพื่อให้เข้ากับเครื่องดนตรี พิณ แคน กลอง โหวด โปงลาง เบส ฉาบ

ฉวีวรรณ พันธุ ,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่อำเภอเมืองร้อยเอ็ดจังหวัดร้อยเอ็ด

เคยสร้างสรรค์ชุดการแสดง ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนภูไทสามเผ่า

แนวคิดได้มาจากผู้อำนวยการของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในยุคนั้นคือ ผู้อำนวยการ เชาวลิต มณีรัตน์ โดยในปีแรกให้ศึกษางานแบบแนวอนุรักษ์และเผยแพร่ ซึ่งได้ศึกษาจากวรรณกรรมและหมอลำ และมีการฟ้อนที่เกิดจากพิธีกรรมและความเชื่อ คือ ฟ้อนบั้งไฟ และฟ้อนนางด้ง และมีการฟ้อนในพิธีกรรมของชาติพันธุ์ ได้แก่ ฟ้อนนของชาวภูไท และฟ้อนผีของชาวอีสานใต้

หมอลำเรื่องมีจังหวะที่เนิบนาบ แต่หมอลำกลอนมีจังหวะที่เร่งเร้า แต่ก็นำไปสู่การเข้าจังหวะในยุคแรกมีเครื่องดนตรีเฉพาะ แคนและกลอง หมอลำสมัยก่อนมีจังหวะในจิตใจอยู่แล้ว การฟ้อนของหมอลำหมู่จะฟ้อนไปเรื่อยๆและมีขั้นตอนตามขนบของหมอลำหมู่

การแสดงชุดแรกที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ได้แนวคิดมาจากวรรณกรรมเรื่อง สีทน มโนราห์ ซึ่งนำมาจากการฟ้อนของหมอลำหมู่ และได้นำการแสดงในบางตอนมาเป็นชุดการแสดง เช่น ตอนมโนราห์ตีกลองน้ำ ตอนมโนราห์เลือกคู่ ตอนมโนราห์บูชายัญ ซึ่งได้ศึกษาจาหมอลำและประสบการณ์ของตนเองที่ได้ไปศึกษาเล่าเรียนหมอลำเพลินมาใช้ โดยเรียนหมอลำแก้วหน้าม้าในบทบางตอนจะมีตอนแก้วหน้าม้าตีกลองน้ำ แล้วจึงได้นำทำนองและเนื้อร้องตอนแก้วหน้าม้าตีกลองน้ำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ จากบทร้องที่ว่า ตีบาดยาวๆ ตีคาวผู้เยิ้นๆ ตีเอิ้นพระปิ่นทอง มาเป็น ตีบาดยาวๆ ตีคาวผู้เยิ้นๆ ตีเอิ้นหมู่มา หมู่ในที่นี้หมายถึง บรรดาเหล่าพี่ๆของนางมโนราห์ ฟ้อนมโนราห์เป็นการแสดงชุดแรกที่ได้จดทำขึ้นในแนวคิดการอนุรักษ์และเผยแพร่ โดยใช้ท่าฟ้อนที่มาจากวิถีชีวิตของการอาบน้ำและใส่จริตลีลาให้เกิดความอ่อนช้อยสวยงาม ตีกลองน้ำมีสองประเภทคือ การตีกลองน้ำแบบฮีต (จารีต)หางนาง เป็นพิธีกรรมเพื่อขอฝน อีกลักษณะหนึ่งคือการตีกลองน้ำให้มีลักษณะดังเหมือนกลอง

ผลการตอบรับ ครั้งแรกที่นำไปแสดงได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี

มีการแยกหมวดการแสดงออกเป็นหมวดหมู่คือ

1. หมวดวรรณกรรม
2. หมวดพิธีกรรม
3. หมวดท้องถิ่น หรือกลุ่มชาติพันธ์

ได้ศึกษาการฟ้อนของชาวภูไท จึงได้รู้ว่าภูไทมีหลากหลายและอยู่ในหลายจังหวัด จนไม่สามารถใช้ได้ว่า “ภูไท” จังหวัดไหนได้ ทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จึงได้ใช้คำว่า ภูไทสามเผ่า หลังจากนั้นจึงได้ศึกษาว่าคำว่า “เผ่า” เป็นกลุ่มที่มีความยิ่งใหญ่ เช่นเผ่าเขมร เผ่าไท-ลาว จึงคิดว่าไม่สามารถใช้คำว่าเผ่าได้ และได้ศึกษาการฟ้อนของชาวภูไทในแต่ละจังหวัด โดยลักษณะของการฟ้อนที่แตกต่างกัน ผู้ศึกษาจึงได้มีแนวคิดว่าจะทำอย่างไรจึงจะนำการแสดงภูไทของแต่ละจังหวัดมารวมกัน

ได้ จนที่สุดก็ได้โดยใช้ท่าฟ้อนและเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่ม และใช้ชื่อว่า ภูไทสามกลุ่ม และนำจุดเด่นของแต่ล่ะกลุ่มเข้ามาปรับใช้ในท่าฟ้อน

ท่าฟ้อน พอเข้ามาในกรอบของนาฏศิลป์จึงทำให้ท่าฟ้อนเกิดความสวยงามอ่อนช้อย แต่ท่าฟ้อนของอีสาน สมัยก่อนจีบจะไม่จรดกัน การแตะเท้าไม่เหมือนกันกับนาฏศิลป์ภาคอื่นๆ เท้าของอีสานจะแตะเท้าอยู่ข้าง ภาคกลางแตะเท้าอยู่หน้า มือมีการจีบ ท่าฟ้อนของอีสานจึงมีความเรียบง่ายแต่ก็มีความสวยงาม

ท่าฟ้อนของการแสดงทั้งหมดใช้เวลารวบรวมและคิดใช้เวลาร่วม 27 ปี และมีการรวบรวมท่าฟ้อนจากหมอลำหลายท่าน จึงได้เกิดท่าฟ้อนต่างๆขึ้นโดยรวบรวมท่าฟ้อนและแต่งคำร้องโดย ท่านดร. ฉวีวรรณ พันธุ และได้ชื่อว่า แม่บทอีสานเพราะชื่อนี้เป็นความประสงค์ของ ผู้อำนวยการของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในยุคนั้น

คำว่า เซิ้ง ในทางภาคกลางจะเรียกการแสดงที่มีจังหวะเร็วว่าจังหวะเซิ้ง แต่ทางภาคอีสานนั้นคำว่าเซิ้ง หมายถึง การร้อง เช่น กาพย์เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางด้ง เซิ้งนางแมว แต่ก่อนที่จะมาใช้คำว่าเซิ้งจะใช้คำว่าเต้าบางในบางพื้นที่ เช่น เต้านงด้ง เต้านางแมว คำว่าเต้าหมายถึง รวมกัน พอเข้าสู่วิทยาลัยนาฏศิลป เซิ้งจึงใช้เป็นคำนำหน้าชุดการแสดง เช่น เซิ้งตังหวาย พอได้มาศึกษาในยุคหลัง จึงสรุปได้ว่าคำว่าเซิ้ง ต้องมีต้นเสียง พอมีแม่บทอีสาน การแสดงจึงได้นำท่าจากแม่บทอีสานมาใช้ เพื่อให้ตอบคำถามทางวิชาการได้ เพราะท่าฟ้อนของแม่บทอีสาน มีท่ามาจาก วิถีชีวิต ความเชื่อประเพณีและพิธีกรรม และท่าฟ้อนจากวรรณกรรม

ท่าฟ้อนลำเพลินจะต้องใช้เอว ขา ซอยเท้าออกมา โดยได้แนวคิดการซอยเท้ามาจากการเดินของนกชนิดหนึ่งชื่อว่านกกระแด่แดดเด้า เท้าจะลงเต็มฝ่าเท้า เพราะจะทำให้ลีลาของสะโพกออก จะทำให้เกิดท่าฟ้อนดูอ่อนช้อยสวยงาม

ท่าฟ้อนอีสาน มาจากอดีตจนถึงปัจจุบันงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจากธรรมชาติ นำมาจากหมอลำ พิธีกรรม ท่าฟ้อนมาจากอารมณ์และจิตวิญญาณของตัวผู้ฟ้อน ส่วนมากผู้สืบทอด จะเป็นผู้ทีเรียนนาฏศิลป์ไทย การถ่ายทอดท่าฟ้อนอีสานจึงถูกท่าฟ้อนของนาฏศิลป์ไทยกลืน

ท่าฟ้อนของหมอลำจะมีทั้งเชิงรุกและเชิงรับ ส่วนมากฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายรุก ฝ่ายหญิงจะเป็นฝ่ายรับ จึงเกิดเป็นท่าฟ้อนขึ้นมาโดยเป็นท่าฟ้อนของฝ่ายชายจะเป็นท่าเกี้ยวฝ่ายหญิง ท่าฟ้อนของหมอลำฝ่ายหญิงจะเป็นท่าฟ้อนในเชิงป้องกันร่างกายของฝ่ายหญิงไว้ เพื่อไม่ให้ฝ่ายชายสัมผัสถูกร่างกายเช่นหน้าอก และของสงวน

เอกลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน มีการไล่นิ้วหรือการกระดิกนิ้วมือ คือการสร้างจุดสนใจของหมอลำ เพราะถ้าฟ้อนออกท่าทางมือไม้ไม่อ่อนจึงต้องกระดิกนิ้วมือ เหมือนว่ามืออ่อน

ท่าฟ้อนเตี้ย ท่าฟ้อนเตี้ยลงเฉยๆไม่ส่ายสะโพกก็ดูไม่อ่อนช้อยสวยงาม จึงมีการส่ายสะโพกระดับมือจะสูงไม่เกินศีรษะ

วงโปงลางในอดีต ในยุคนั้นก่อนเข้ามาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้มีวงโปงลางของอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ซึ่งได้เกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้แล้ว ในวงจะมีเครื่องดนตรี พิณ โหวด โปงลาง และได้มีการแสดงโดยได้นำการแสดงของหมอลำหรือวรรณกรรมบางบทบางตอนมาแสดง เช่น วรรณกรรมเรื่องผาแดงนางไอ่ แล้วเชื่อมโยงให้เข้ากันกับบุญบั้งไฟ ซึ่งเป็นการแสดงที่สอดคล้องกัน มีการแต่งกาพย์เซิ้งขึ้นมาใหม่ วรรณกรรมเรื่องท้าวก่ำกาดำ ก็จะสอดคล้องในเรื่องของแคนจึงมีการนำเสนอในลักษณะของการโชว์ลายแคน ซึ่งนำวรรณกรรมและเลือกบางตอนที่น่าสนใจเข้ามาแสดงในวงโปงลาง ส่วนมากจะจะนำประสบการณ์ที่เคยได้แสดงหมอลำที่ตนเองเคยได้แสดงมานำเสนอ

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ฟ้อนกับเซิ้งแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง วงโปงลางในปัจจุบันมีการพัฒนาไปมาก เช่นนางไหกับหมากกั๊บแก้บมาฟ้อนเกี้ยวพาราสีกันซึ่งในยุคก่อนนั้นไม่เป็นเช่นนี้ แต่ในปัจจุบันเกิดการพัฒนาในเชิงลบ ซึ่งหมากกั๊บแก้บแสดงกิริยาท่าทางที่ไม่เหมาะสมกับนางไหซึ่งถือได้ว่านางไหเป็นตัวเอกของวงก็ว่าได้ นางไหเกิดขึ้นในวงวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้หญิงที่จะดีดไหในยุคนั้นจะต้องไม่อายต้องกล้าแสดงออก จึงได้มีการแสดงผู้หญิงดีดไหขึ้นในยุคนั้น โดยคุณครูนิตยา และหลังจากนั้นจึงได้มีการประกวดดีดไหขึ้นมา อยากจะเปลี่ยนรูปแบบของการแสดงให้มีความถูกต้องคือการเกี้ยวกันระหว่างนางไหกับหมากกั๊บแก้บ การแต่งกายของนางไหก็ไม่ควรที่จะนุ่งผ้าถุงสั้นมากจนเกินไป เพราะปกติผู้หญิงอีสานจะนุ่งผ้าถุงยาวถึงตาตุ่มโดยเฉพาะอย่างยิ่งเวลาไปวัด ไปงานบุญ และอีกอย่างหนึ่งคือการแสดงที่แต่งกายเลียนแบบพระสงฆ์ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สมควรทำ

อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นสิ่งที่สำคัญในการแสดง เช่นการแสดงในชุดถวายพระพรควรจะมีเครื่องสักการะการนำเสนอก็ควรจะนำเสนอในการแสดงต่างๆ มีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายไม่ควรที่จะใส่เครื่องแต่งกายเดิมแสดงทุกชุดการแสดง และตามหลักของการแสดงแล้วไม่ควรจะปล่อยให้เวทีว่าง ต้องมีการนำเสนออยู่ตลอดเวลาตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดง

วงโปงลางในอนาคต ในเรื่องของดนตรีและท่าฟ้อนไม่มีปัญหาเพราะลายดนตรีอีสานไม่มีการสาบสูญแน่ถ้ายังมีนักคนตรี แต่องค์ประกอบของการแสดงอยากให้อยู่ในกรอบ ให้เคารพสิทธิ์ซึ่งกันและกัน เช่นผู้ชายควรเคารพสิทธิ์ความเป็นสตรี และผู้หญิงก็ควรเคารพผู้ชายเช่นเดียวกัน แต่ละฝ่ายก็ควรจะแสดงให้อยู่ในกรอบของศีลธรรมอันดีงาม ไม่ใช่แสดงให้เห็นแต่สิ่งที่ไม่ดี ซึ่งอยากให้แสดงให้สังคมเห็นแต่สิ่งที่ดีงามของชายหญิงอีสาน การแสดงควรหลีกเลี่ยงการถูกเนื้อต้องตัวกัน

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์,สัมภาษณ์ วันที่ 15 เดือน กรกฎาคม พ.ศ. 2557ที่บ้านเลขที่ 32 หมู่ที่ 2ตำบลหนองพอก อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด

มีส่วนร่วมในการคิดการแสดงเกือบทุกชุด ทั้งท่าฟ้อน ท่าฟ้อนหมากกั๊บแก้บลำเพลิน ฟ้อนดึงครกดึงสาก ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ และแต่งลายที่บรรเลงของชุดการแสดงเกือบทุกชุดการแสดง

ประวัติวงโหวดเสียงทอง

เป็นศิลปินพื้นบ้านเนื่องจากไม่มีโอกาสได้เรียนหนังสือ จึงหันมาเอาดีทางด้านดนตรีเป็นสิ่งที่ตัวเองชอบอยู่แล้ว แต่ก่อนเป็นวงดนตรีพื้นบ้านลูกทุ่ง จนมีผู้สนใจจึงได้รวบรวมเป็นหมู่คณะขึ้นมา ทางอำเภอได้เห็นความสำคัญ จึงได้เชิญไปเป็นวงดนตรีประจำอำเภอ ซึ่งในช่วงนั้นพื้นที่ของอำเภอหนองพอกเป็นพื้นที่สีแดงของกลุ่มคอมมิวนิสต์ซึ่งแตกแยกทางความคิด ทางอำเภอจึงได้ใช้ดนตรีเป็นสื่อเพื่อทำความรู้จักกับชาวบ้านจนประสบความสำเร็จ ทางอำเภอจึงได้สนับสนุนซื้อเครื่องดนตรีสากลมาให้ จึงเป็นวงดนตรีพื้นบ้านสากล ซึ่งเล่นลายทั้งพื้นบ้านและสากลประกอบกันไป ในช่วงหลังนายอำเภอถนอม ส่งเสริม ได้สนับสนุนรับช่วงต่อ แต่ในช่วงนั้นเครื่องดนตรีสากลพังเสียหายไม่สามารถใช้เล่นได้จึงกลับมาเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีกครั้ง โดยใช้ตำรวจและตำรวจอาสาสมัครมาเป็นนักดนตรี และใช้โหวดเป็นตัวหลักของวง จึงได้ตั้งชื่อวงว่า วงโหวด ในยุคนั้นเกิดวงต่างๆขึ้น แบ่งออกได้เป็น 3 สาย คือ สายของทางอุบล ชื่อวงเพชรพิณทอง สายทางกาฬสินธุ์คือสายของพ่อเปลื้องโดยใช้โปงลางเป็นตัวเอกของวงจึงได้ชื่อว่า วงโปงลาง แต่ทางบ้านอาจารย์ทรงศักดิ์เรียกโปงลางนี้ว่า หมากเติดเติง ซึ่งเล่นมานานเช่นกัน โดยสืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยปู่ย่าตายาย โหวดก็เช่นเดียวกัน เล่นมานาน แต่ลักษณะของการเล่นแตกต่างจากปัจจุบันคือ เล่นโดยการแกว่งไม่ได้เล่นด้วยวิธีการเป่า ทางอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ จึงได้พัฒนาการเล่นโดยการแกว่งโหวดมาเป็นการเป่าโหวด และปรับให้มาเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

ทำไมจึงเรียกว่าวงโปงลาง เกิดในยุคพ่อเปลื้อง ฉายรัศมี ซึ่งเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนี้มีเสียงคล้ายกันกับโปงที่แขวนคอควาย จึงเรียกเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคลายระนาดนี้ว่า โปงลาง แต่การเรียกชื่อบางพื้นที่ก็ไม่ได้เรียกเหมือนกัน เช่นภูไทคำม่วงเรียกหมากกะเลิง หนองกุงศรีเรียกหมากเติดเติง ทางอุบลเขมราฐเรียกหมากกิ่งกล้อม

หลังจากที่ได้ตั้งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านมา ทางอำเภอก็ได้สนับสนุนส่งเสริมมาโดยตลอด โดยให้เป็นตัวแทนของจังหวัดไปแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง พระตำหนักภูพานราชนิเวศน์ ในช่วงนั้นที่ตั้งเป็นวงก็ได้มีชื่อวงว่า วงโหวด ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ พิณ แคน โปงลาง โหวด กลอง และเครื่องดนตรีที่ได้นำเข้ามาทีหลังคือ ซอโหวดเป็นเครื่องดนตรีที่ใหม่เกิดในช่วงหลัง วงโหวดจึงมีชื่อต่อท้ายด้วยคำว่าเสียงทองเพชรส่งเสริม ซึ่งในช่วงนั้นนายอำเภอถนอม ส่งเสริมเป็นหัวหน้าวงจึงนำนามสกุลของท่านมาต่อท้าย พอหลังจากนั้นได้ไปเผยแพร่ทางโทรทัศน์ ช่อง11 ในยุคนั้น และมีวงเพชรพิณทองไปแสดงด้วย เมื่อออกอากาศแล้วยิ่งทำให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น

Chulalongkorn University

ในช่วงปีพ.ศ. 2518 ทางสถานีวิทยุของจังหวัดสกลนคร มีการจัดการประกวด ซึ่งในกฎกติกามีการบังคับว่าต้องมีนักแสดง แต่ในหมู่บ้านก็มีกลุ่มที่ฟ้อนในงานบุญประเพณีอยู่แล้ว ทางวงโหวดเสียงทองจึงได้ไปจัดการติดต่อให้มาเป็นนักแสดงร่วมด้วยในวงดนตรีพื้นบ้าน มีการคิดการแสดงจากลายที่บรรเลง คือ ลายภูไท ลายลำเพลิน ลำเดิน ลำกลอน ลายบรรเลง ตลก โชว์หมากกั๊บแก้บ โชว์การเดี่ยวโหวด โชว์การเดี่ยวหมากเติดเติง(โปงลาง)มีการร้องเพลงลูกทุ่งสลับ เริ่มมีการคิดลายโดยอาศัยลายที่มีอยู่แล้วแต่นำมาเรียบเรียงใหม่ และเขียนเป็นโน้ตเพื่อเป็นแนวเดียวกัน ซึ่งแต่ก่อนการบรรเลงดนตรีจะไม่เล่นตามตัวโน้ต แต่จะเล่นแบบการฟังเสียงโดยเป็นลายเสียงประสานกันซึ่งแตกต่างจากกับการบรรเลงในปัจจุบันที่บรรเลงด้วยตัวโน้ตตัวเดียวกัน

ในปี พ.ศ. 2523 จึงได้รับไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ และอาจารย์ทรงศักดิ์ ได้มีโอกาส ไปสอบที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดอยากได้ผู้ที่มีความสามารถ

ทางด้านดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งในช่วงนั้นมีผู้เข้าสอบเป็นจำนวนมาก ผลสอบออกมาปรากฏว่าอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ สอบได้ที่หนึ่ง จึงได้รับคัดเลือกเป็นครูผู้สอนดนตรีพื้นบ้าน ทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อยากสร้างสรรค์ผลงานซึ่งในช่วงนั้นมีแต่ดนตรียังไม่มีนักแสดง จึงได้ปรึกษากันว่าจะเชิญใครมาเป็นครูสอนนักแสดง จึงได้ตกลงกันในที่ประชุมว่าจะเชิญ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน มาเป็นครูสอน และหมอลำทองคำ เพ็งดี มาช่วยสอนและ อาจารย์ทองจันทร์ สังขมณี มาเป็นอาจารย์สอนนาฏศิลป์ จึงทำให้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านที่มีความสมบูรณ์แบบโดยมี ทั้งหมอลำ หมอฟ้อน และนักดนตรี

วงโปงลางในอดีต วงดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด แสดงหมอลำเรื่องสีทนมโนราห์ ผาแดงนางไอ่ และเลือกวรรณกรรมอีสาน มาแสดงในวงโปงลาง โดยมีเครื่องดนตรี พิณ แคน หมากเติดเติง(โปงลาง) กลอง โหวด ไห ไหใช้คนดีดจริงในยุคแรกมีไห 2 ใบ พัฒนามาเป็น 3 ใบและ5 ใบ โดยครั้งแรกได้ไปเห็นในบุญบั้งไปบ้านหนองพอก และนำมาเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวง โดยใช้เล่นแทนเสียงเบส ในช่วงแรกนั่งเล่นกับพื้น พอพัฒนามาเป็นหลายใบจึงได้มีขาตั้ง มีการทดลองถ่วงน้ำถ่วงทราย เพื่อให้ได้เสียงสูงต่ำ แต่คุณภาพของเสียงก็ไม่กังวานเท่าที่ควร ใช้แคนเป็นตัวเทียบเสียงของเสียงไหมีการนำหมากกั๊บแก้บเข้ามาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ โดยหมากกั๊บแก้บจะมีอยู่ในหมอลำเพลิน ในบุญประเพณีก็มีการเล่นเช่นเดียวกัน แต่เล่นแบบมุขตลก และในยุคแรกๆ นักดนตรีและนักร้องจะนั่งร้องนั่งเล่นเครื่องดนตรีกับพื้น และพัฒนามาเป็นการยืนเล่นเครื่องดนตรีด้วยสาเหตุหลายประการ เช่นนักดนตรีอยู่ต่ำกว่าท่านผู้ชม

การแต่งกายของนักดนตรี นุ่งโสร่ง หรือกางเกง สวมเสื้อหม้อห้อม

วงโปงลางมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย แต่ก็ไม่สามารถนำสิ่งที่เคยสร้างสรรค์มาเป็นมาตรฐาน เพียงแต่ว่าจะปรับอย่างไรให้มีความเหมาะสมโดยรักษาของเดิมไว้ให้มากที่สุด แต่การประกวดก็มีส่วนที่จะดึงความเป็นพื้นบ้านไว้ได้ แต่สิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงในลายดนตรีคือรูปแบบของ

การบรรเลง รูปแบบของการตั้งวง รูปแบบของการแต่งลาย มีการพัฒนาการอ่านตัวเลขแทนตัวโน้ตก่อนแล้วจึงพัฒนามาเป็นการอ่านโน้ตแบบโน้ตไทยโดยประยุกต์มาเป็นโน้ตอีสาน แต่ก็มีความแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย

วงโปงลางในปัจจุบัน มีการพัฒนาไปในแนวทางที่ดี มีความหลากหลาย มีความเป็นสากลมากขึ้น ทำนอง ลาย ที่แต่งขึ้นมา ลายบรรเลงที่เป็นลายดั้งเดิมก็ควรให้บรรเลงแบบดั้งเดิม บางครั้งบรรเลงลายดั้งเดิมไม่ถูกต้อง เสียงเบสส่วนมากเป็นลายประกอบ ซึ่งเสียงเบสในยุคก่อนจะมีเสียงไม่มากเหมือนในยุคปัจจุบัน แต่ในปัจจุบันเบสบรรเลงเป็นเสียงประสานแต่ก็เป็นการพัฒนาได้อย่างสร้างสรรค์

วงโปงลางในอนาคตที่คาดหวัง อยากเห็นความยิ่งใหญ่ของวงดนตรีพื้นบ้านให้เหมือนกับวงออร์เคสตรา อยากให้นักดนตรีที่มีฝีมือมาแสดงร่วมกันและสิ่งที่อยากให้นักดนตรีมีติดตัวไปคือ จิตใจความเป็นศิลปิน อยากให้มีความใจกว้าง มีความรักความสามัคคี รู้แพ้ รู้อภัย อยากให้นักดนตรีเป็นมิตรกันเหมือนสมัยแต่ก่อน แต่พอในยุคแข่งขันทำให้นักดนตรีเกิดความแตกแยกกัน และอยากให้วงโปงลางพื้นบ้านอยู่คู่บ้านคู่เมืองอีสานไปตลอด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรืองชัย นากลาง , สัมภาษณ์ วันที่ 16 เดือนกรกฎาคม พ.ศ.2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เคยสร้างสรรค์การแสดงหลายชุด เช่น ฟ้อนดอกเลา ฟ้อนสาละวัน ฟ้อนเอ้ดอกคูน ฟ้อนสักสุ่มจุ่มปลา ฟ้อนแคน และนำการแสดงที่มีอยู่แล้วมาสร้างสรรค์ใหม่เช่น ฟ้อนไทภูพาน ฟ้อนไทพวน

มีแนวคิดในการสร้างสรรค์คือใช้ท่าแม่บทนาฏศิลป์ไทยพื้นฐาน เข้ามาผสมผสานกับแม่บทอีสาน แต่ยึดท่าฟ้อนแม่บทอีสานเป็นหลัก นึกถึงท่านผู้ชมเป็นหลักจึงได้นำท่าแม่บทไทยเข้ามาผสมผสาน เพราะท่าฟ้อนของอีสาน มีลักษณะไม่อ่อนช้อยสวยงามเท่ากับท่ารำของนาฏศิลป์ไทย

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง คือ ต้องมีดนตรีก่อน ความหมายของการแสดง สื่ออารมณ์ทำนองเพลงเน้นความสนุกสนาน ท่าฟ้อนเน้นความเรียบง่าย แต่นำจริตลีลาของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาใส่เพื่อให้เกิดความอ่อนช้อย และมีการนำชุดการแสดงที่มีอยู่แล้วมาปรับพัฒนาให้สวยงาม

ผลการตอบรับ ได้รับความนิยมจากท่านผู้ชม เพราะดูมีความทันสมัย เรียบง่าย และมีการทำแบบประเมิน และนำผลประเมินมาปรับแก้ไขพัฒนาให้ดีขึ้นไป

ฟ้อนอีสาน คือ ท่าที่เกิดจากธรรมชาติ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย เกิดจากวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ คนอีสานอยู่กันอย่างมีความสุข ท่าฟ้อนส่วนมากจะออกมาในลักษณะม่วนซื่นโฮแซว

เอกลักษณ์การฟ้อนอีสาน ยึดท่าฟ้อนมาจากหมอลำกลอน หมู่ลำหมู่ และท่าฟ้อนของแม่บทอีสานของ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนินเป็นหลัก ท่าฟ้อนอีสานส่วนมากยังไม่ได้มีการจัดระเบียบร่างกายจึงทำให้ท่าฟ้อน ไม่มีการจีบ มีความเป็นอิสระของมือและเท้า การแสดงพื้นบ้านเป็นภูมิปัญญาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะพื้นถิ่น ท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์คือ การหย้อน

ลีลาของการฟ้อนอีสาน เกิดขึ้นจากความสนุกสนาน ความม่วนซื่น การมีความสุข บางครั้งเกิดโดยธรรมชาติและอารมณ์ร่วมของนักแสดง

องค์ประกอบของการแสดง ให้นักดนตรีเป็นผู้ประพันธ์หรือผู้บรรเลงโดยใช้เค้าโครงลายดนตรีเดิมตามสถานที่เกิดของลายดนตรีโดยให้ดนตรีสอดคล้องกับการแสดง ขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นเช่น วัฒนธรรมอีสานเหนือและวัฒนธรรมอีสานใต้ซึ่งมีท่วงทำนองลายดนตรีที่แตกต่างกัน

เครื่องแต่งกาย ให้อนุรักษ์การแต่งกายแบบดั้งเดิมไว้ หรือถ้าจะนำมาปรับปรุงก็ควรให้มีเค้าโครงเดิมเหลือไว้

เครื่องประดับ ใช้เครื่องประดับเงินเป็นหลัก ใช้เครื่องประดับทองในบางโอกาส

การคัดเลือกนักแสดง คัดเลือกจากความสวย ความสูง ฝีมือ และความรับผิดชอบ แต่ก็ให้โอกาสเด็กทุกคนได้มีส่วนร่วม ขึ้นอยู่กับจังหวะ และโอกาส

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่จะใช้ท่าฟ้อนในการสื่อความหมาย ให้ท่านผู้ชมเข้าใจมากที่สุด เพราะบางครั้งอุปกรณ์ก็เป็นอุปสรรคต่อการแสดง และยุ่งยากต่อการขนย้าย แต่ชุดการแสดงบางชุดจำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น ฟ้อนกะลา

วงโปงลางในอดีต ในปี พ.ศ. 2527 วงโปงลางประกอบด้วยเครื่องดนตรี โปงลาง พิณ แคน กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โมง หมากกั๊บแก้บเป็นเครื่องประกอบจังหวะชนิดหนึ่ง และไห ในยุคนั้นมีไหเพียง 2ใบ ถ่วงน้ำนั่งดีด ใช้ผู้ชายเป็นผู้เล่น และได้พัฒนามาเป็นผู้หญิงดีดไหโดยนางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์คือ อาจารย์นิตยา เชิดชู โดยการนำท่าฟ้อนที่อ่อนช้อยสวยงามเข้ามาประกอบกับการดีดไหซึ่งแตกต่างจาก วิทยาลัยครูอุบลก็ใช้ผู้หญิงดีดไหแต่ท่าทางไม่ได้อ่อนช้อยสวยงาม ในยุคนั้นเสียงของเครื่องดนตรียังไม่ได้มีการปรับพัฒนาคุณภาพของเสียงจึงไม่ดีเหมือนสมัยนี้ และการบรรเลงก็ยังไม่ลงตัวของเสียงสักเท่าใด

การออกแบบการแสดง ออกแบบให้เข้ากับงาน เวลา สถานที่ ลักษณะของงาน และออกแบบให้ตรงกับความต้องการของผู้บริโภค

วงโปงลางในปัจจุบัน มีวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงไปมาก ทั้งในรูปแบบของการนำเสนอรูปแบบของการแสดง เปลี่ยนไปตามยุค สมัย เวลา พื้นที่ อยากให้ออกแบบโดยยึดหลักความเป็นจริงสามารถนำไปใช้ได้จริง แสดงได้ทุกโอกาส

วงโปงลางในอนาคต คาดหวังให้พัฒนา ไปสู่ระดับประเทศสากล ถ้าเป็นวงโปงลางเพื่อการอนุรักษ์ก็ควรเน้นการอนุรักษ์ ถ้าเป็นวงโปงลางที่พัฒนาก็ควรพัฒนาให้ถึงที่สุด มีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้เข้ากับปัจจุบัน เช่นการแสดงแบบคอนเสิร์ต นำเพลงลูกทุ่งมาร้องประกอบการแสดงพื้นบ้าน เครื่องดนตรีสามารถนำรูปแบบสากลมาพัฒนาได้ มีจอภาพอิเล็กทรอนิกส์เพื่อเป็นสื่อของการนำเสนอให้ง่ายต่อการเข้าใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พรสวรรค์ พรดอนก่อ, สัมภาษณ์ วันที่ 16 เดือน กรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เคยสร้างสรรค์ชุดการแสดง เต้ยหัวดอนตาล สาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เซิ้งกระโซ้ ฟ้อนพุทธบูชาพระธาตุยาคู ฟ้อนเฉลิมพระเกียรติ 50พรรษาครองราชย์ ฟ้อนเฉลิมพระเกียรติ 60พรรษาครองราชย์ ฟ้อนผีไท้ ฯลฯ

แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ หาโครงเรื่อง ใช้แสดงในงานอะไร ใช้ผู้แสดงกี่คน ศึกษาหาข้อมูลที่จะสร้างสรรค์ ส่วนมากจะเป็นเรื่องที่ใกล้ตัว เป็นสิ่งที่เคยได้ดูได้เห็น โดยออกแบบทั้งการแสดงและดนตรีด้วยตนเอง นึกถึงหลักความเป็นจริง

ในปี พ.ศ. 2513 เป็นยุคของหมอลำเพลิน ประทับใจในหมอลำเพลิน จึงได้แนวคิดการสร้างสรรค์ชุดการแสดงออกมา เป็นการแสดงชุดสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน มีเนื้อร้องเป็นสื่อที่ทำให้ท่านผู้ชมเข้าใจ มีการทดลอง ให้นักแสดงซ้อมประกอบกับดนตรี มีการปรับดนตรีให้เข้ากับท่าฟ้อนบ้าง ปรับท่าฟ้อนให้เข้ากับดนตรีบ้าง เครื่องแต่งกายแต่ให้เหมาะสมกับการแสดงของชุดการแสดงนั้นๆ

ผลการตอบรับ ชุดการแสดงที่ประสบผลสำเร็จส่วนมาจะมีจังหวะของดนตรีหลายจังหวะ โดยมีจังหวะช้า จังหวะปานกลาง และจังหวะเร็วในลายเดียวกันจังได้รับความนิยมมากกว่า ลายที่มีจังหวะเพียงจังหวะเดียวทั้งลาย ส่วนใหญ่จะประเมินจากท่านผู้ชมและมีทั้งการประเมินจากแบบสอบถามและนำมาประเมินผลเชิญผู้เชี่ยวชาญมาเป็นผู้ประเมิน และมีการปรับปรุงแก้ไขในส่วนที่บกพร่อง

ท่าฟ้อนอีสาน ไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีกรอบกฎเกณฑ์ไม่มีข้อบังคับ ปรับตามสัดส่วนของร่างกายผู้ฟ้อน มีการจีบแต่ส่วนมากจีบนิ้วจะไม่จรดกัน ส่วนมากจะใช้การม้วนข้อมือมากกว่าส่วนใหญ่ท่าฟ้อนได้มาจากการจินตนาการจากธรรมชาติสิ่งรอบตัว ความสนุกสนาน และท่าฟ้อนที่ได้มาจากหมอลำ

ลีลาของการฟ้อนอีสาน ขึ้นอยู่กับอารมณ์ของลายดนตรี ทำนองลำ และอารมณ์ของตัวนักแสดง ท่าฟ้อนปรับไปตามสรีระของแต่ละบุคคล ท่าฟ้อนไม่ฝืนธรรมชาติมากจนเกินไป มีจังหวะเท้าที่แตกต่างกัน การยกมือยกเท้ามีความสบาย เป็นธรรมชาติ ลำตัวเคลื่อนไหวไปตามจังหวะเพลงตามท่าฟ้อน

องค์ประกอบของการแสดง

ด้านดนตรี ดูบริบทของชุดการแสดงว่าเกิดขึ้นที่ไหน ลายดนตรีได้รับอิทธิพลมาจากที่ใด บางครั้งเกิดจากสิ่งที่เคยได้ยินได้ฟังมาจากธรรมชาติ ปัจจุบันมีการจัดระเบียบลายดนตรีในสถานศึกษามีความเป็นแบบแผนมากขึ้น วงดนตรีในสมัยก่อนประกอบด้วยเครื่องดนตรี พิณ แคน โปงลาง กลอง และฉาบ

เครื่องแต่งกาย ในอดีต เมื่อเริ่มมีวงโปงลาง เครื่องแต่งกายแล้วแต่จะหาได้ ส่วนมากแต่งเลียนแบบอย่างชาวบ้านที่คิดว่าสวยที่สุด และหาสิ่งที่ใกล้ตัวมาแต่ง พอเข้าสู่ยุคปัจจุบันเริ่มมีการศึกษาข้อมูลของเครื่องแต่งกายของแต่ละท้องถิ่น มีการกำหนดช่วงเวลาของเครื่องแต่งกาย

ความหมายของเครื่องแต่งกาย เมื่อเข้าสู่ระบบของการศึกษาเครื่องแต่งกายการแสดงชุดเดียวกันต้องมีความเหมือนหรือคล้ายกันมากที่สุด

การคัดเลือกนักแสดง คัดเลือกให้ถูกต้องตามลักษณะของการแสดงชุดนั้นๆ

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่จะไม่ค่อยใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง แต่ชุดการแสดงบางชุดก็ควรที่จะมีซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สามารถเลี่ยงได้ ถ้าเป็นการแสดงทีเกี่ยวกับพิธีกรรม เครื่องที่ให้ในพิธีกรรมจะต้องครบสมบูรณ์

เวลาและสถานที่ มีการกำหนดเวลาในการแสดง เพื่อไม่ให้ท่านผู้ชมเบื่อ ถ้าเป็นการแสดงหมอลำควรมีการกำหนด ทั้งเวลาและควรเลือกบทบางตอนมาแสดงเท่านั้นไม่ควรแสดงทั้งเรื่อง การแสดงสามารถปรับให้เข้ากับสถานที่ เวทีได้ทุกรูปแบบ

วงโปงลางในอดีต ประกอบด้วยเครื่องดนตรี โปงลาง พิณ แคน กลอง และมีวงไห ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีคือ ไห กลอง และแคน การแสดงที่มีในช่วงนั้นคือ ฟ้อนไหว้ครู ฟ้อนโปงลาง เซิ้งทำนา เซิ้งเก็บฝ้ายและฟ้อนภูไทซึ่งการแสดงต่างๆนี้เกิดชาวบ้าน ชาวบ้านเป็นผู้สร้างสรรค์เองซึ่งในขณะนั้นยังไม่มีวิทยาลัยนาฏศิลป

ในปี พ.ศ. 2519 ไหได้เข้ามาอยู่ในวงโปงลาง ซึ่งครั้งแรกมีไห 2 ใบ ถ่วงด้วยน้ำ

ในปี พ.ศ. 2528 ได้ไปเห็นวิทยาครูอุบลราชธานี ใช้ผู้หญิงดีดไหแต่ไม่ได้ใช้ลีลาท่าฟ้อนในการดีด เมื่อได้เห็นทางวิทยานาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงได้ให้นางรำไปดีดไห โดยใช้ท่าฟ้อนที่สวยงามในครั้งแรก นางไหไม่ได้ดีดจริงแต่เน้นลีลาท่าฟ้อน ต่อมานางไหคนที่ 2 ของวิทยาลัยนาฏศิลปเน้นทั้งลีลาและการดีดจริง

หมากกั๊บแก้บเกิดขึ้นในการประกวดโปงลางของสำนักวัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งในกติกาบังคับให้มีหมากกั๊บแก้บทุกวง

นางเกราะเกิดขึ้นในปีพ.ศ. 2539 สืบเนื่องจากพ่อเปลื้อง ฉายรัศมีตั้งวงแคนขึ้น และต้องมีเกราะเป็นเครื่องดนตรี ตีประกอบจังหวะกับวงแคน ทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงได้ให้นางรำขึ้นไปตีเกราะเพื่อประกอบจังหวะกับวงแคน

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง มีการบรรเลงโชว์ลายดนตรีก่อน ตามด้วยการแสดงจบท้ายการแสดงด้วยเต้ยลา

วงโปงลางของวิทยานาฏศิลปกาฬสินธุ์ในอดีต มีการพัฒนาวงโปงลางมาอย่างต่อเนื่อง

ในช่วงแรกวงโปงลางประกอบด้วยเครื่องดนตรี พิณ เบส โปงลาง แคน โหวด และกลอง

ในช่วงที่ 2 ต่อมามีการพัฒนาโดยการนำไหและซอปี๊ปเข้ามาในวงโปงลางโดยพ่อเปลื้อง ฉายรัศมี

ในช่วงที่ 3 มีการพัฒนาให้เป็นวงหมากกะโหล่ง วงแคน และมีการคิดการแสดงให้เข้ากับวงโปงลางเช่น การแสดงฟ้อนนาฏยลีลาฟ้าหยาด ฟ้อนภูไทที่ใช้ผู้แสดงทีละหลายๆคน

ในช่วงที่พ่อเปลื้อง ฉายรัศมี ยังมีชีวิตอยู่วงโปงลางได้มีการพัฒนา มีการนำเครื่องดนตรีใหม่ๆเข้ามาในวงโปงลางอยู่ตลอด

วงโปงลางในปัจจุบัน กฎกติกาของการประกวดมักเป็นกำหนดของวงโปงลางในปัจจุบัน ทำให้วงโปงลางขาดกลิ่นไอความเป็นพื้นบ้าน รูปแบบของการแสดงวงโปงลางอันดับแรกคือการทดสอบเครื่องดนตรีก่อน ด้วยการบรรเลงลายโชว์ ต่อมาเป็นการแสดงชุดเทิดพระเกียรติ ตามด้วยพิธีกรแนะนำการแสดง

นักร้องมีหน้าที่อยู่ 2 บทบาทคือ ถ้านักร้องเป็นตัวเอกของการแสดงก็ควรให้นักร้องมาอยู่ด้านหน้าเพื่อโชว์นักร้อง ถ้านักแสดงเป็นตัวเอกของการแสดงนักร้องควรถอยไปอยู่ด้านหลังเพื่อให้นักแสดงได้โชว์ อย่างเต็มที่

ตลกและการสาธิตหมอลำเป็นการแสดงที่นำเข้ามาเสริมในวงโปงลางเป็นการแสดงคั่นเวลาตอนนักแสดงเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย และเป็นการเรียกท่านผู้ชม และทำให้ท่านผู้ชมไม่เกิดความเบื่อหน่าย

วงโปงลางในอนาคต คาดหวังว่าวงโปงลาง จะมีการพัฒนาเครื่องดนตรีใหม่ๆ ที่เป็นเครื่องดนตรีที่คนอีสานเป็นผู้คิดค้น และมีการพัฒนาชุดการแสดงใหม่ๆขึ้นมาโดยยึดหลักตามยุคตามสมัยให้นึกถึงความเป็นปัจจุบันด้วยในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ไม่ใช่คิดย้อนกลับไปในอดีตหรืออนาคตมากจนเกินไป การแสดงในวงโปงลางสามารถบอกเล่าเรื่องราวได้อย่างหมอลำ

อยากให้มีวงโปงลางแบบการอนุรักษ์ และวงโปงลางร่วมสมัย ซึ่งพัฒนาได้แต่ให้อยู่ในกรอบความเป็นพื้นบ้าน โดยมีรากเหง้าเช่นวงโปงลางสะออนเป็นวงที่พัฒนาต่อยอดมาจากวงโปงลางพื้นบ้านกาฬสินธุ์

ฟ้อนอีสานที่แท้จริงไม่มีรูปแบบตายตัว จังหวะอารมณ์ของดนตรีสัมพันธ์กับท่าฟ้อน อิงความเป็นวิถีชีวิต เลียนแบบธรรมชาติ ลักษณะการสร้างสรรค์ชุดการแสดงส่วนใหญ่จะนำมาจากวิถีชีวิตคนเราเมื่อมีความสุขจะออกท่าทางลีลาเองตามธรรมชาติ ไม่ได้มีการบังคับวันที่

ชัยสิทธ์ สนสุนันท์, สัมภาษณ์ วันที่ 17 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

การฟ้อนอีสาน คนเฒ่าคนแก่บอกว่าอย่าแพงคิง คือฟ้อนให้สุดเมื่อเกิดความสุข ฟ้อนไปตามอารมณ์ให้ถูกต้องตามจังหวะปัจจุบันนาฏศิลป์ไทยเข้ามามีบทบาทมากขึ้น จึงทำให้ท่าฟ้อนอีสานมีลักษณะอย่างนาฏศิลป์ไทย

ลักษณะการสร้างสรรค์ชุดการแสดงในวงโปงลาง ความสำคัญคือ ความพร้อมเพรียง ความเหมือนกันเพื่อให้เกิดความสวยงาม

แนวคิดในการสร้างสรรค์ ดูหัวข้อที่จะศึกษา ถ้าเป็นการแสดงในวิถีชีวิต ก็ควรศึกษาขั้นตอนท่าทางของวิถีชีวิตนั้นๆ มาเป็นท่าฟ้อน โดยยึดหลักตามความเป็นจริง และสื่อให้ผู้ชมเข้าใจมีคำตอบในชุดของการแสดง

กระบวนการสร้างสรรค์ เช่นฟ้อนในพิธีกรรมเพื่อการรักษา ศึกษาหาข้อมูลในพื้นที่ที่จะศึกษา ศึกษาลายดนตรี ศึกษาลีลาของผู้ประกอบพิธีกรรม สรุปและเรียบเรียงท่าฟ้อน นำมาประมวลปรับดนตรีและท่าฟ้อนให้เข้ากัน เพื่อให้เป็นรูปแบบของการแสดงที่สมบูรณ์

ผลตอบรับ มีการประเมินจากท่านผู้ชม และผลจากการนำชุดการแสดงออกเผยแพร่ว่ามีการสืบทอดมาถึงปัจจุบันหรือไม่เพราะการแสดงบางชุดแสดงครั้งเดียวก็ไม่มีใครนำมาออกแสดงอีกเลย

องค์ประกอบของการแสดง

ด้านดนตรี ส่วนใหญ่จะลืมรากเหง้า สำเนียงดนตรีของแต่ละพื้นที่ เพราะลายดนตรีสามารถบ่งบอกว่าอยู่พื้นที่ใด ไม่ควรนำเพลงลูกทุ่งมาใส่ในลายดนตรีพื้นบ้าน

เครื่องแต่งกาย มี 2 แบบ คือ การสร้างแบบคิดเองโดยจินตนาการแต่ก็ควรที่จะอยู่ในกรอบของความเป็นพื้นบ้าน และการสร้างสรรค์แบบอนุรักษ์โดยยึดหลักตามเครื่องแต่งการที่มีอยู่แล้ว เช่น การแต่งกายของชาติพันธุ์ การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องสื่อให้เข้ากับชุดการแสดง และสื่อให้เห็นรากเหง้าของแต่ละท้องที่นั้นๆด้วย

การคัดเลือกนักแสดง คัดเลือกหน้าตา ฟ้อนเข้าจังหวะ ความสูงต่ำ ระดับสัดส่วนใกล้เคียงกัน

อุปกรณ์ประกอบการแสดง จำเป็นต้องมีในชุดการแสดง เพราะเป็นสิ่งที่สื่อให้ท่านผู้ชมเข้าใจการแสดงมากที่สุด

สถานที่ เวที มีผลต่อการแสดง ต้องคิดชุดการแสดงที่สามารถปรับให้เข้ากับเวทีได้ทุกรูปแบบ ระยะเวลาของการแสดงไม่ควรเกิน 10 นาที

วงโปงลางในอดีต ในปี พ.ศ. 2523 ได้มีการจัดตั้งวงดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดขึ้นซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี ฉิ่ง ฉาบ กลอง พิณ แคน โหวด และโปงลาง มีการแสดงในยุคนั้นคือ ฟ้อนตังหวาย เซียงข้อง และฟ้อนคอนสะหวัน ซึ่งในยุคแรกๆ ไม่มีการขับร้องในวงดนตรีพื้นบ้านจนในปีพ.ศ. 2525 มีการแสดงชุดเต้ยเกี้ยว ซึ่งเป็นการแสดง ประกอบทำนองลำจึงได้มีการขับ

ร้องเข้ามาอยู่ในวงดนตรีพื้นบ้าน และมีการแสดงประกอบลายดนตรี เช่น ฟ้อนศรีโคตร ฟ้อนลายแงตับเต่า ฟ้อนเรณูภูไท และภูไทรวมเผ่า

การคิดชุดการแสดงในสมัยก่อนจะต้องมีการลงพื้นที่เพื่อศึกษาข้อมูลจากชาวบ้าน ทั้งในเรื่องพิธีกรรม วิถีชีวิต ปัจจุบันการสร้างสรรค์ชุดการแสดงส่วนใหญ่ไม่มีการลงพื้นที่เก็บข้อมูลจึงทำให้ชุดการแสดงบางชุดไม่สมบูรณ์และไม่สามารถตอบคำถามทางวิชาการได้

นางไหเกิดจากการประชันวงดนตรีระหว่างวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยให้อาจารย์นิตยา เชิดชูเป็นนางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ไหเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งเล่นโดยการดีด ในยุคนั้นมีไห 5 ใบ 5เสียง คือ เสียง ลา มี โด เร และซอล บริเวณที่เล่นของไหในยุคนั้นส่วนมากจะอยู่ด้านหลังกับนักดนตรีจนมีการพัฒนาใช้ผู้หญิงในการดีดไหเพราะก่อนหน้านั้นใช้ผู้ชายในการดีดไห และมีการนำไหที่ผู้หญิงดีดมาอยู่ด้านหน้าของเวทีเพราะในตอนนั้นมีผู้คนให้ความสนใจเป็นอย่างมาก

หมากกั๊บแก้บเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะและเครื่องขัดจังหวะชนิดหนึ่งในวงโปงลางซึ่งแตกต่างจากยุคปัจจุบันคือหมากกั๊บแก้บเป็นนักแสดงหน้าเวทีคู่กับนางไห

หลักการออกแบบการแสดง ควรคำนึงถึงวัฒนธรรม ยึดหลักตามความเป็นจริง ทั้งบทเพลงดนตรี ให้อยู่ในกรอบของความเป็นพื้นบ้าน

ปัจจุบันการแสดงในวงโปงลาง จะหาความเป็นพื้นบ้านได้ยาก ทั้งท่าฟ้อน และลายดนตรีซึ่งไม่ควรนำความเป็นสากลเข้ามาใช้มากจนเกินไป

อนาคตของวงโปงลาง วงโปงลางคือวงดนตรีอีสาน ควรอยู่ในกรอบของความเป็นพื้นบ้าน ถ้าเป็นวงโปงลางแบบอนุรักษ์วัฒนธรรมก็ให้รักษารากเหง้าความเป็นพื้นบ้านอย่างแท้จริง ถ้าเป็นวงโปงลางแบบประยุกต์ก็ควรแยกออกให้เห็นได้อย่างชัดเจน

ครูนพรัตน์ คำโสภา วงโปงลางบ้านหนองสอ วันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ประวัติวงโปงลางหนองสอ

คาดว่าก่อตั้งเป็นวงที่สองต่อจากวงโปงลางลำปาวของนายประชุม อินทรตุล ซึ่งในขณะนั้น นายวัชรินทร์ คำโสภา ผู้เป็นพี่ชายของนายอลงกต คำโสภา ได้ทราบว่าจะมีการแสดงวงโปงลางลำปาวที่เขื่อนลำปาวจึงได้ชวนกันไปดู ซึ่งวงโปงลางของนายประชุม อินทรตุล ในขณะนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ พิณโปร่ง กลอง แคน และโปงลาง เมื่อได้ยินได้เห็นแล้วเกิดความไพเราะจึงได้จดจำกลับมาเล่นที่บ้าน

ในปี พ.ศ.2516 ซึ่งเป็นปีเดียวกันที่ได้ไปดูวงโปงลางลำปาวของนายประชุม อินทรตุล กลับมา จึงได้มารวบรวมคนในหมู่บ้านตั้งเป็นวงขึ้นมา โดยใครที่เล่นเครื่องดนตรีอะไรได้บ้างก็นำมาฝึกมาหัดกัน จนสามารถเล่นรวมกันเป็นวงได้ และได้มีการนำการแสดงเข้ามาในวงโปงลาง โดยการไปจดจำท่าฟ้อนของหมอลำเพลินมาฝึก ผู้ฝึกสอนท่าฟ้อนคนแรกคือ

อาจารย์วงเดือน คำโสภา ซึ่งเป็นหลานของนายอลงกต และผู้ฝึกสอนอีกท่านคือ

อาจารย์เสาวลักษณ์ ขันช้าย ในการรวมวงครั้งแรก ได้นำครูและชาวบ้านมาฝึกและแสดง 6-8 คน และได้มีการออกรับงานในงานบุญต่างๆ

ในปี พ.ศ. 2516 ในปีเดียวกันนั้นเอง ได้มีการประกวดในงานกาดชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้รับรางวัลรองชนะเลิศมาในการแข่งขันครั้งนั้นมีเพียง 3 วงที่ส่งเข้าประกวด และได้มีการพัฒนามาเรื่อยๆ มีการพัฒนาโดยการนำไหเข้ามาดีดใช้เสียงแทนเบสซึ่งในช่วงนั้นยังไม่มีเบสเข้ามา โดยได้นำยางมารัดที่ปากไหซึ่งมีขนาดที่ต่างกัน 2 ใบ ซึ่งไหใบใหญ่ให้เสียงทุ้ม ไหใบเล็กให้เสียงแหลม โดยตั้งเสียงลาและเสียงมี ต่อมาพัฒนามาเป็นไห 4 ใบและ 5 ใบ แต่ไม่ได้ดีดจริงแต่ให้ผู้หญิงดีดโดยการออกลีลา สาเหตุที่ไม่ใช้ไหดีดเสียงเพราะมีเบสสากลเข้ามาแล้ว และมีการใช้พิณไฟฟ้าแทนพิณโปร่ง

ในปี พ.ศ. 2524 ได้มีโอกาสไปแสดงที่โรงละครแห่งชาติ และสวนอัมพร โดยเป็นตัวแทนของจังหวัดกาฬสินธุ์ ไปแสดงในงานศิลปะพื้นบ้าน การแสดงที่ได้รับความนิยมจากท่านผู้ชมคือการแสดงสาวดีดไหซอง สร้างสรรค์ผลงานโดย อาจารย์วงเดือน คำโสภา โดยให้ผู้ชายถือไหและผู้หญิงดีดไห

ในปี พ.ศ.2536 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ได้เสด็จมาทรงเล่นโปงลางที่เมืองกาฬสินธุ์ จึงได้เปลี่ยนชื่องานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นงานมหกรรมโปงลาง แพรวา และงานกาชาดกาฬสินธุ์ และได้มีการจัดการประกวดวงโปงลางใน 3 ระดับ คือ ระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษาและระดับประชาชนทั่วไป วงโปงลางบ้านหนองสอก็ได้ส่งเข้าประกวดในระดับประชาชนทั่วไปเช่นเดียวกัน ซึ่งผลปรากฏว่าได้รับรางวัลชนะเลิศ ถ้วยพระราชทานของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯและก็ส่งวงโปงลางเข้าประกวดมาทุกปีซึ่งได้เป็นแชมป์หลายสมัย ทั้งใน ปี พ.ศ. 2539 ปี พ.ศ. 2539 และในปี พ.ศ. 2542 ต่อมาได้มีการรับงานแสดงทั่วประเทศ ในช่วงแรกรับแสดง

เฉพาะในงานมงคล ในช่วงหลังมาการรับแสดงในงานทุกประเภท แสดงทั้งกลางวันและกลางคืน มีการพัฒนาโดยการนำหมอลำเข้ามาเล่นในวงโปงลางซึ่งเป็นรูปแบบใหม่คือ แสดงการแสดงพื้นบ้านและบรรเลงลายใน 3-4 ชั่วโมงแรกต่อจากนั้นเป็นการแสดงหมอลำทั้งคืน

รูปแบบของการแสดงในวงโปงลางในช่วงแรก จะเป็นการบรรเลงเพียงลายดนตรีเท่านั้นยังไม่มีการแสดงมาประกอบ ลายที่ใช้บรรเลง ส่วนใหญ่ได้มาจากลายแคน เช่น ลายโป้ซ้าย ลายอ่านหนังสือน้อย ลายอ่านหนังสือใหญ่ ลายสร้อย ต่อมาแตกออกมาเป็น ลายโปงลาง ลายเต้นโขง ลายลมพัดพร้าวตีเสียงเพี้ยนกลายมาเป็นลายลมพัดไผ่ ลายภูไทเลาะตูบ ลายลงข่วงต่อมาได้มีการนำการแสดงเข้ามา เช่นเซิ้งกระด้ง เซิ้งกระติ๊บ เซิ้งสักสุ่มจุ่มปลา เซิ้งกระหยัง ซึ่งลายดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงของแต่ละชุดได้แต่งลายขึ้นมาใหม่ การแสดงในยุคแรกใช้นักแสดงเป็นหญิงล้วน ต่อมาพัฒนาโดยการนำผู้ชายเข้ามาแสดงร่วมกับผู้หญิง มีการเล่นหมากกั๊บแก้บแรกๆเป็นนักดนตรีซึ่งเล่นกันนักดนตรีต่อมาภายหลัง ออกมาเพียงโชว์ลีลากับนางเกราะ และได้มีการแสดงตลกและนำแดนเซอร์เข้ามาแสดงเป็นการแสดงคั่นกับการแสดงพื้นบ้าน

ฟ้อนอีสาน เกิดจากความสนุกสนาน เป็นท่าฟ้อนที่ได้มาจากการจินตนาการตามธรรมชาติ เช่นท่านกบิน ท่ามโนราห์เล่นน้ำก็ได้มาจากท่าของการอาบน้ำ

การใช้มือ มีการจีบอย่างที่เคยเรียนมาคือคือจีบแบบนาฏศิลป์ไทย ผู้ชายวงสูง

ลีลาของการฟ้อนอีสาน มีความเรียบง่าย ไม่มีแบบแผน นำลีลาท่าทางที่ได้จากการเลียบแบบธรรมชาติรอบตัว

กระบวนการสร้างสรรค์

1. คิดวางแผนโดยศึกษาสิ่งที่มีอยู่ในท้องถิ่น อยู่รอบตัวเรา เช่นนำวิถีชีวิตในท้องถิ่นมาศึกษา และนำไปสร้างสรรค์เป็นท่าฟ้อนออกมา
2. นำลายดนตรีที่แต่งเข้ามาผสมผสานกับท่าฟ้อน ซึ่งจังหวะของดนตรีจะมีหลายจังหวะทั้งช้า และเร็วตามการจินตนาการของผู้แต่ง เช่นจังหวะช้าช้าในการเดิน จังหวะเร็วใช้ในการดีใจ
3. มีการออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายจะเป็นซิ่นมัดหมี่ดำสวมเสื้อแขนกระบอก ผู้ชายนุ่งกางเกงขาก๊วย และมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงบ้างในบางชุด

วงโปงลางในอดีต การแสดงวงโปงลางในยุคแรกๆจะมีรูปแบบของการโชว์วงคือส่วนมากจะเดี่ยวเครื่องดนตรีโดยจะเล่นเครื่องดนตรีจบครบทุกชิ้นหลังจากนั้นถึงค่อยมาเล่นรวมกันลายที่ใช้ในการเล่นรวมกันคือ ลายเต้ยโขง เครื่องดนตรีประกอบด้วย โปงลาง พิณ แคน กลองยาว 1 ใบ และกลองรำมะนา มีการแสดงเป็นชุดการแสดง ในระหว่างการแสดงมีการเดี่ยวเครื่องดนตรี และจบการแสดงด้วย เต้ยหัวดอนตาล ซึ่งใช้เป็นการลำลา หลังจากนั้นมาก็ได้มีการพัฒนามาเรื่อยๆ มีการนำ

ตลกเพลงลูกทุ่งและแดนเซอร์เข้ามาแสดงสลับกับการแสดงพื้นบ้าน ได้รับความนิยมแพร่หลาย มีการคิดการแสดงให้เข้ากับลายที่บรรเลง

วงโปงลางในปัจจุบัน มีการพัฒนาขึ้นมาในบางจุด เช่นการฟ้อน เพราะในยุคก่อน การฟ้อนยังเป็นการฟ้อนแบบธรรมดา พอมีการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป การฟ้อนก็พัฒนาไปมากจนเห็นความแตกต่าง เช่น ชาวภูไท มีการแสดงที่อ่อนช้อยสวยงาม แต่ชาวลาวอีสาน มีการแสดงที่ไม่ค่อยอ่อนช้อยสักเท่าใดนัก พอมีการนำเข้าไปสู่สถาบันการศึกษา การฟ้อนต่างๆดูมีความอ่อนช้อยกว่าที่ชาวบ้านฟ้อน

วงโปงลางในอนาคต อยากเห็นวงโปงลางที่เป็นวงอนุรักษ์พื้นบ้าน เพราะวงโปงลางในอนาคตน่าจะถดถอยลงเรื่อย เพราะสังเกตจากยุคสมัยแรกๆมีวงโปงลางเกิดขึ้นมากมาย แต่ในปัจจุบันนี้มีวงโปงลางลดน้อยลง ถ้าจะให้ฝังไว้ในจิตใจของเยาวชนสมัยนี้ยิ่งยาก เพราะในยุคปัจจุบันนี้มีเครื่องมือสื่อสารที่ล้ำสมัย ถ้าจะมีการเล่นเครื่องดนตรีก็เล่นเพื่อใจรักมากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมฆ ศรีกำพล,สัมภาษณ์ วันที่ 19 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่บ้านเลขที่ 61 หมู่ที่ 8 บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

กมลวรรณศิริใหญ่, สัมภาษณ์ วันที่ 19 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่บ้านเลขที่ 61 หมู่ที่ 8 บ้านกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ตอนอายุ 17 ได้เริ่มเข้าไปฝึกฟ้อนกับครูในหมู่บ้าน ซึ่งสร้างสรรค์ท่าฟ้อนการแสดงไปตามจังหวะดนตรีที่มีอยู่ และท่าฟ้อนที่ได้จากท่าธรรมชาติของการใช้ชีวิตหรือเป็นท่าฟ้อนที่มาจากวิถีชีวิต นำมาประยุกต์เข้ากับท่ารำของนาฏศิลป์ไทยการแสดงที่เคยได้แสดง ฟ้อนแมงภู่ตอมดอก เซิ้งมโนราห์ เซิ้งกระหยัง เซิ้งเก็บผักหวาน เซิ้งแหย่ไข่มดแดง

ฟ้อนอีสาน เป็นศิลปะพื้นบ้านที่สร้างสรรค์ โดยชาวบ้านใช้แสดงเพื่อความสนุกสนานและมีการอนุรักษ์สืบต่อกันมา

ท่วงท่าฟ้อน จะมีความแตกต่างจากลาวอีสาน เพราะประเพณีของชาวภูไทจะออกสุภาพเรียบร้อยมากกว่าลาวอีสาน จังหวะของการฟ้อนจะลงจังหวะเดียวมีความเนิบช้า สบายๆ เป็นเอกลักษณ์ของชาวภูไท ท่าฟ้อนมีความสัมพันธ์กับลายดนตรี

มือมีการจีบ มีการแอ่นลำตัวขึ้นอยู่กับจังหวะท่าฟ้อน การฟ้อนในสมัยก่อนท่าฟ้อนจะมีความเป็นอิสระ ฟ้อนเข้ากับจังหวะกลองตุ้ม

เครื่องแต่งกาย ผู้หญิงจะสวมเสื้อแขนกระบอกอย่างสาวภูไท ผ้าซิ่นฝ้ายมัดหมี่ และห่มด้วยสไบที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวภูไท

อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงส่วนมากจะใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น ฟ้อนเกี่ยวข้าว อุปกรณ์ประกอบคือเคียวที่ใช้สำหรับเกี่ยวข้าวและต้นข้าวที่มีรวงข้าว ฟ้อนปลูกป่า ก็จะมีกะหยัง จอบ เป็นอุปกรณ์การแสดง

ประวัติวงโปงลางหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูน

ก่อนที่จะมีการรวมวงเป็นวงโปงลางหนุ่มมะพร้าวนั้น ได้มีการเล่นเป็นวงผู้เฒ่าเป่าแคน ซึ่งมีเครื่องดนตรี แค่ แคนและพิณเท่านั้น เล่นกันหมู่บ้านในงานบุญเดือนเก้าบุญข้าวประดับดิน และเล่นเพื่อใช้ในการแห่กันหลอนไปวัด

ต่อมาในปี พ.ศ. 2523 จึงได้คิดที่จะตั้งวงเป็นวงดนตรีพื้นบ้าน และผู้ที่เป็นหัวหน้าวงจึงได้ตั้งชื่อวงว่า วงหนุ่มมะพร้าวห้าว โดยเริ่มแรกที่รวมกันเป็นวงนั้นมีเครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้น คือ แคน พิณ โปงลาง หมากกั๊บแก๊บ และฉิ่งเหล็ก ผู้ที่ก่อตั้งวงในช่วงแรกๆมี5 ท่านคือ

1. นายประเสริฐ แย้มใส
2. นายเหมือน อุนทรักษ์

3. นายธารใส เครือเทียน

4. นายสมอ อุนทรักษ์

5. นายศิริ แสนชมพู

ซึ่งในช่วงนั้นเล่นเป็นแต่ลายภูไทและลายเซิ้งธรรมดาและยังไม่มีการแสดงประกอบกับลายดนตรี

ต่อมาในปี พ.ศ. 2524 ได้มีครูที่เรียนจบมาจากวิทยาลัยครู บ้านสมเด็จ มาพร้อมกัน 2 คน คือ คุณครูโสสุ โนนตาล และคุณครูสุรภา รองชัย ได้นำท่าฟ้อนที่เคยเรียนมา เข้ามาปรับใช้กับและออกแบบชุดการแสดงหลายชุด เช่น เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งดำนา เซิ้งโปงลาง เซิ้งกระออม

ต่อมาเมื่อมีการแสดงเข้ามาในวงแล้ว จึงเกิดความสมบูรณ์ในวง คุณครูทั้งสองท่านที่เป็นครูสอนนาฏศิลป์จึงได้คิดชื่อที่จะมาต่อท้ายของวงหนุ่มมะพร้าวห้าว โดยใช้คำว่าสาวดอกคูนเข้ามาต่อท้าย จึงเกิดเป็นวงหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูณขึ้น

ในปี พ.ศ.2526 คุณตาเมฆ ได้เข้าไปอยู่ในวงหนุ่มมะพร้าว สาวดอกคูน ซึ่งไปเป็นนักดนตรีเป่าแคน และปี่ภูไท และเคยไปประกวดที่จังหวัดสกลนคร

ในปี พ.ศ. 2535 ได้ส่งวงโปงลางหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูนเข้าประกวด ได้รางวัลชนะเลิศทั้งในปี พ.ศ. 2537ก็เช่นเดียวกัน

ขั้นตอนของการแสดงในอดีต เริ่มจากการเล่นโชว์บรรเลงลายดนตรีก่อน ต่อมาเป็นกลอนไหว้ครู และมีการบรรเลงลายพื้นบ้านสลับกับการร้องเพลงลูกทุ่ง ลายที่ใช้บรรเลงเช่น ลายโปงลาง ลายนกไซ้บินข้ามทุ่ง และจบการแสดงด้วยชุดการแสดงลำเต้ยลา

การออกแบบชุดการแสดง มีการวางแผนระหว่างผู้สร้างสรรค์ท่าฟ้อนและผู้แต่งลายดนตรีว่าการแสดงจะขึ้นต้นด้วยจังหวะไหน ลงท้ายด้วยจังหวะไหน มีการออกแบบท่าฟ้อนให้เข้ากับชื่อลายดนตรี

วงโปงลางในอดีตประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ แคน พิณ โปงลาง หมากกั๊บแก้บ และฉิ่งเหล็ก ซึ่งในขณะนั้นยังไม่ได้มีการนำปี่ภูไทและโหวดเข้ามา โหวดเข้ามาทีหลังและปี่ภูไทเข้ามาตอนที่คุณตาเมฆเข้ามาอยู่ในวงโปงลางหนุ่มมะพร้าวห้าว สาวดอกคูน

วงโปงลางในปัจจุบัน วงโปงลางเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเพราะคนรุ่นใหม่ ลายดนตรีดั้งเดิมเริ่มหายไป

วงโปงลางในอนาคต อยากจะสอนให้เยาวชนในชุมชนเล่นดนตรีให้เป็น ร้องหมอลำภูไทแบบสำเนียงภูไทดั้งเดิม เนื่องจากการร้องมีความผิดเพี้ยนไปจากของเดิมมาก คนรุ่นใหม่ร้องไม่ถูกกับทำนอง

ธงชัย คำโสภา,สัมภาษณ์ วันที่ 20 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ในปี พ.ศ. 2529 ได้ย้ายมาเป็นครูสอนที่โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ ซึ่งแต่ก่อนสอนอยู่ที่โรงเรียนห้วยผึ้ง ในขณะที่สองอยู่โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์นั้น ผู้อำนวยการโรงเรียนอยากให้มีวงโปงลาง โดยได้ซื้อเครื่องดนตรีจากที่บ้านของครูธงชัย คำโสภา ซึ่งพื้นฐานที่บ้านเป็นวงโปงลางและผลิตเครื่องดนตรีขายอยู่แล้ว มีสั่งซื้อเครื่องดนตรีแล้วจึงได้มีการเปิดรับสมัครเด็กนักเรียนที่สนใจซึ่งเป็นเด็กที่ไม่มีพื้นฐานทางการเล่นดนตรีเลย จึงได้ฝึกสอนเด็ก มาประมาณ 2-3ปี จึงสามารถตั้งรวมกันเป็นวงได้ และได้มีการส่งวงโปงลางเข้าแข่งขัน ในปี 2534 แต่ก็ไม่ได้รางวัล เมื่อเด็กนักเรียนได้ไปเห็นวงต่างๆจึงเกิดแรงบันดาลใจที่อยากจะเข้าแข่งขันอีก จึงใจพากันฝึกซ้อม จนได้รางวัลชนะเลิศ ในปีพ.ศ. 2537 ในงามมหกรรมโปงลาง แพรวาและงานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ และเป็นที่รู้จัก ของคนทั่วไปและโรงเรียนต่างๆ ในช่วงนั้นโรงเรียนต่างๆก็อยากจะมีวงโปงลางของโรงเรียน การแสดงที่ใช้ในวงโปงลางสอนโดย ครูธงชัย คำโสภา และหลานสาวที่เรียนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งตอนนั้นครูพรชัยยังไม่ได้เข้ามาสอน

ฟ้อนอีสานคือ ความสนุกสนานของคนอีสาน เกิดจากลักษณะจิตใจของแต่ละคน ตัวอย่างคนที่มีความสุภาพเรียบร้อย ท่าที่แสดงออกมาก็จะดูเรียบร้อย บางครั้งเกิดจากการที่ได้ยินเสียงดนตรีลีลาก็จะออกมาโดยธรรมชาติ

เครื่องแต่งกาย นักดนตรี สวมเสื้อหม้อห้อม นุ่งโสร่ง ผ้าขาวม้าคาดเอว ผู้หญิงนุ่งซิ่นต่อเชิงซิ่น สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มด้วยผ้าเบี่ยงขิด ซึ่งเป็นยุคก่อนหน้าที่จะมีผ้าแพรวาเข้ามา

ได้มีการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนกระโจมฮอยไฟ ซึ่งได้ไปศึกษาที่บ้านหนองบ่อ อำเภอนาเชือก จังหวัดมหาสารคาม

กระบวนการสร้างสรรค์ ให้ชาวชาวบ้านแต่งกายและฟ้อนให้ดู ดูลักษณะท่าฟ้อนของชาวบ้านและนำมาประยุกต์ ลายดนตรีก็มีการปรับให้เหมาะสมจากจังหวะช้ามาเป็นจังหวะให้เร็วขึ้น โดยใช้วงโปงลางในการบรรเลงซึ่งต่างชาวบ้านที่ใช้กลองและพางฮาดในการบรรเลง

ผลการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นที่น่าชื่นชมจากท่านผู้ชมเพราะเป็นการแสดงที่แปลกใหม่

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ควรมีบ้างเพื่อแสดงให้เห็นความสมจริง ถ้าเป็นการฟ้อนโดยใช้เพียงท่าฟ้อนอย่างเดียวก็ไม่เป็นที่ดึงดูดความสนใจท่านผู้ชม

ไหเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในวงโปงลาง หมากกั๊บแก้บก็เช่นเดียวกัน การเล่นหมากกั๊บแก้บมีการออกลีลาซึ่งแตกต่างจากหมากกั๊บแก้บในปัจจุบันคือ ออกลีลาฟ้อนเกี้ยวกันกับนางไห

การคัดเลือกนักแสดง รับสมัครนักเรียนที่มีความสนใจ เพราะจะมีความตั้งใจมากกว่านักเรียนที่เล่นดนตรีเป็นอยู่แล้ว

ลำดับขั้นตอนของการแสดงในวงโปงลาง การแสดงแรกเป็นการฟ้อนเทิดพระเกียรติ ซึ่งลำดับการแสดงในสมัยก่อนถ้าเป็นการแข่งขันคณะกรรมการจะเป็นผู้ที่กำหนดลำดับการแสดงให้แต่บางครั้งการแสดงเทิดพระเกียรติก็ไม่จำเป็นเพราะวงโปงลางบางวงทำการแสดงออกมาได้ไม่สมพระเกียรติและเป็นการโชว์วงบรรเลงลายดนตรี ต่อมาจึงเป็นชุดการแสดงต่างๆ เช่นการแสดงในวิถีชีวิตสลับกับการบรรเลงลายดนตรีปิดการแสดงด้วยการลำลาเป็นหมอลำกลอน และพัฒนามาเป็นการลำเต้ยลาประกอบการแสดง

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ในสมัยก่อนนักดนตรีจะนั่งเล่นเครื่องดนตรี และได้มีการพัฒนามาเป็นการยืนเล่น เพราะต้องมีการออกแบบการบรรเลงให้เข้ากับงานที่จะไปแสดง เช่น งานศพ ควรเล่นลายดนตรีใดถึงจะเข้ากับงาน และถ้าเป็นงานอนุรักษ์ ควรมีการศึกษาทั้งดนตรี เครื่องแต่งการของนักแสดงให้ถูกต้องกับงานการอนุรักษ์

วงโปงลางในอดีต แตกต่างจากปัจจุบัน เช่น ลายดนตรีพื้นบ้านไม่มีความซับซ้อนมาเพราะแต่ก่อนไม่มีการเขียนเป็นตัวโน้ต การถ่ายทอดส่วนมาเป็นการจำและเทียบเสียงของผู้เรียนเอง การบรรเลงลายดนตรีเครื่องดนตรีจะไม่ได้บรรเลงตัวโน้ตตัวเดียวกันแต่สามารถพอบรรเลงพร้อมกันแล้วจะมีความลงตัวและความกลมกลืนของเสียง แต่พอมีสถาบันการศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปขึ้นมา ได้มีการจัดรูปแบบของลายดนตรีพื้นบ้าน โดยมีการเขียนเป็นตัวโน้ตขึ้นมาให้เป็นแบบแผน บางครั้งลายดนตรีพื้นบ้านมีการผิดเพี้ยนไปจากเดิม เครื่องดนตรีในวงโปงลางในอดีตประกอบด้วย พิณ แคน โหวด โปงลาง กลอง และไห วงโปงลางสมัยก่อนส่วนใหญ่มักจะเล่นในงานบุญประเพณีและต้อนรับแขกผู้ใหญ่คนสำคัญเท่านั้น

วงโปงลางในปัจจุบัน เป็นยุคที่ใครคิดอะไรได้ก็ทำออกมา ทั้งการแสดง และลายดนตรี อย่างเช่นลายดนตรีที่แต่งขึ้นมาใหม่ควรแต่งมาจากพื้นฐานของลายดนตรีพื้นบ้านของวัฒนธรรมอีสานที่มีมา

วงโปงลางในอนาคต คาดหวังอยากให้ครูผู้ถ่ายทอด ตระหนักถึงรากเหง้าที่มาของลายดนตรี เครื่องดนตรี ถ้าจะพัฒนาก็ความคำนึงถึงรากเหง้า เพราะส่วนมากนักเรียนในยุคปัจจุบันได้รับการถ่ายทอดลายดนตรีที่ได้รับการพัฒนามาแล้ว แต่ไม่เคยที่จะได้รับการถ่ายทอดลายดนตรีที่เป็นรากเหง้าพื้นบ้านที่แท้จริง

Chulalongkorn University

ธีรวัฒน์ เจียงคำ , สัมภาษณ์ วันที่ 20 เดือน กรกฎาคม พ. ศ 2557 ที่บ้านเลขที่ 83 หมู่ที่ 20 ตำบล ขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม

เคยสร้างสรรค์และเป็นที่ปรึกษาชุดการแสดง พิมพาวันทาพุทธ ถวยด้ำ สมมาไท้ วิชุติยูงคำ ลาน คำหอมรำลึก บายศรีหลวง ลำพื้นถวายพระพร

แนวคิดในการสร้าสรรค์ตามหลักนาฏยประดิษฐ์ หาข้อมูล ตั้งปัญหาของเรื่องตามลำดับ เช่น เลือกยุคสมัย ช่วงเวลา ช่วงอายุของกลุ่มนักแสดง การเลือกยุคสมัย จะทำให้เห็นว่า การแต่งกายควรแต่ในลักษณะใด

ช่วงเวลาก็เช่นเดียวกันเกิดขึ้นในเวลาใด เช่น กลางวัน หรือกลางคืน ช่วงอายุว่าอยู่ในวัยใด เพราะสิ่งเหล่านี้มีผลต่อการออกแบบท่าฟ้อน เครื่องแต่งกาย ดนตรีและอุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบการแสดง

การออกแบบลายดนตรี ก็จะออกแบบจังหวะช้าเร็วขึ้นอยู่กับ ท่าฟ้อนของความเป็นจริง มีการเรียงลำดับช้าเร็วการออกแบบจังหวะดนตรีบางครั้งออกแบบให้เข้ากับท่าฟ้อนโดยการใช้กระบวนท่าฟ้อนเป็นหลัก บางยุคจังหวะของดนตรีมีเอกลักษณ์ของดนตรีสูง คอร์ด ทำนอง ของดนตรี ก็ต้องใช้ดนตรีเป็นตัวนำและออกแบบท่าฟ้อนให้เข้าดนตรี

ออกแบบท่าฟ้อนให้เข้ากับวัย เช่นวัยหนุ่มสาว วัยผู้ใหญ่หรือวัยคนเต่าคนแก่ ก็จะมีการออกแบบให้ตรงกับวัยและยุคสมัย เพราะแต่ละยุคมีวิวัฒนาการของวัฒนธรรมเช่นการรับเอาวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาและออกแบบท่าฟ้อนให้เข้ากับอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงด้วย

ออกแบบเครื่องแต่งกายดูบริบททั้งหมดทั้งยุคสมัย ช่วงเวลา ช่วงวัยเป็นตัวกำหนดของการออกแบบ

ผลการสร้างสรรค์ออกมาทั้งดีและไม่ดี และได้เก็บข้อดีและข้อเสียเหล่านั้นมาปรับพัฒนาการแสดงเป็นลำดับให้ดีขึ้น กลุ่มที่ชอบในการแสดงที่สร้างสรรค์จะเป็นในกลุ่มคนที่จำกัด อาจจะอยู่ในกลุ่มของคนที่เคยเรียนหลักทฤษฎีทางด้านการออกแบบการแสดงมา แต่กลุ่มคนทั่วไปอาจจะสื่อในเรื่องของความงามความสนุกสนานได้ไม่รู้เรื่องหรือชัดเจนเท่าไหร่

ฟ้อนอีสาน ไม่สามารถระบุได้ว่าฟ้อนอีสานจะไม่ได้มีความเป็นนาฏศิลป์ไทย

เอกลักษณ์ ชาวบ้านจะรักษาความสมดุลของตนเองไปเรื่อยๆ มีการเอียงซ้าย เอียงขวา ท่าฟ้อนของอีสานต่างจากท่าทางของนาฏศิลป์ไทยคือไม่มีจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุดของท่า ฟ้อนไปเรื่อยๆ ต่อท่าฟ้อนไปเรื่อยๆตามความรู้สึก ไม่มีรูปแบบชัดเจน แต่มีทิศทาง มีความสนุกสนานแต่ก็มีระดับความสนุกที่แตกต่างกัน

ลีลาการฟ้อนอีสาน จริตค่อนข้างจะมีความซื่อตรง อายคืออาย ดีใจคือดีใจ

องค์ประกอบของการฟ้อนอีสาน ดนตรี ส่วนใหญ่จะติดอยู่กับเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิมหรือที่เคยเห็น เครื่องดนตรีในวรรณกรรมไม่นำมาเล่นในวงโปงลาง มีการนำรูปแบบการแสดงภายนอกเข้ามาแสดงด้วย เช่นรูปแบบของวงดนตรีลูกทุ่ง

เครื่องแต่งกาย คนอีสานไม่เคยใช้เครื่องแต่งกายของอีสานเลย ก็เลยไปหยิบยืมเอาเครื่องแต่งกายภาคอื่นมาใช้ เลือกชุดให้เข้ากับยุคสมัยนั้น ถ้าจะอนุรักษ์ก็ควรอนุรักษ์ให้ถึงที่สุดเท่าที่จะทำได้ ควรจะศึกษาข้อมูลให้ลึกซึ้ง เพราะเครื่องแต่งกายก็มีส่วนที่จะบ่งบอกได้ว่าเป็นกลุ่มของคนวัยช่วงอายุ การเลือกสีสันของเครื่องแต่งกายด้วย

การคัดเลือกนักแสดง ส่วนใหญ่การฝึกนักแสดงจะฝึกแบบนาฏศิลป์ไทย ใช้นักแสดงที่เป็นที่เรียนนาฏศิลป์ไทย ท่าฟ้อนหรือจริตที่ออกมาจึงมีลักษณะเป็นอย่างนาฏศิลป์ เพราะการฝึกคือการทำให้ร่างกายเป็นไปตามอัตโนมัติ เมื่อฝึกบ่อยๆจนร่างกายเกิดความเคยชิน ก็จะทำท่าฟ้อนออกมาโดยอัตโนมัติซึ่งอยู่ในระดับที่เคยฝึกมา นักแสดงควรมีการฝึกคาแรกเตอร์ของเด็กและผู้ใหญ่ ถ้าตามาตรฐานของการคัดเลือกนักแสดงแล้ว ไม่จำเป็นต้องมีทักษะที่สูงมากแต่สามรถ ฟังเพลง จับจังหวะของดนตรีและสามารถเคลื่อนไหวให้เข้าจังหวะ ควบคุมร่างกายของตนเองได้

อุปกรณ์ประกอบการแสดงควรให้ถูกต้องกับยุคสมัย เมื่อพูดถึงการแสดงก็ต้องให้ก็ต้องให้ความสำคัญกับการแสดงโดยท่าฟ้อนเป็นหลัก ถ้าการแสดงใดเน้นการใช้อุปกรณ์ก็ควรที่จะให้ความสำคัญของอุปกรณ์ประกอบการแสดงนั้นๆ

สถานที่ และเวลาของการแสดง เวทีที่ใช้แสดงจะมีลักษณะส่วนโค้งส่วนเว้าไม่เท่ากัน จะต้องมีการจัดชุดการแสดงให้เหมาะสมเข้ากับเวทีที่จะแสดงได้ทุกรูปแบบทั้งการเข้าละการออกของนักแสดง จะต้องมีการออกแบบด้วย ซึ่งการแสดงปรับให้เข้าได้กับเวทีทุกรูปแบบ ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงของแต่ละชุดให้อยู่ในระยะเวลา 6 –9 นาที เพราะเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสม

วงโปงลางในอดีตเป็นยุคสมัยที่ต้องการหาเอกลักษณ์ตัวตนของแต่ละวง แสวงหาถึงความแตกต่าง เป็นยุคที่มีการพัฒนาไปมากจนหลุดความเป็นพื้นบ้านไป

ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลง เมื่อมีสถาบันต่างๆ ซึ่งเป็นต้นแบบหรือแนวคิดให้กับวงโปงลางในเรียนเรียนต่างๆ วงโปงลางที่ออกมาจึงไม่ได้มีความแตกต่างกันเลย ควรมีการออกแบบเพื่อการอนุรักษ์ ต้องรักษาและอนุรักษ์วัฒนธรรม ถ้าจะมีการพัฒนาก็ควรพัฒนาอย่างพิถีพิถันและอยู่ในกรอบของวัฒนธรรม ความสมจริงแต่รักษาความเป็นดั้งเดิมเอาไว้

วงโปงลางในอนาคต อยากเห็นวงโปงลางที่สื่อถึงความเป็นพื้นบ้านจริงๆ อยากให้คนอีสานยอมรับตัวตนความเป็นอีสาน เพราะเราไม่เป็นตัวของตัวเอง อยากให้วงโปงลางจริงๆไม่ใช่เป็นวงดนตรีลูกทุ่ง

พีรพงษ์ เสนไสย,สัมภาษณ์ วันที่ 20เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

เคยสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ มีการแสดงมากมาย ส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงอีสานประยุกต์

แนวคิดในการสร้างสรรค์ อันดับแรกต้องดูก่อนว่าทำให้ใครชม ต้องรู้ข้อมูลในสิ่งที่จะสร้างสรรค์โดยหลักท่านผู้ชมเป็นหลัก ทุกครั้งที่สร้างสรรค์งานจะต้องศึกษาหาข้อมูลเชิงลึกให้ครบถ้วน ต่อไปให้กำหนดกรอบเลือกการนำเสนอในรูปแบบใด โดยความคิดของตัวเอง คือ เปิดให้ตื่นตาตื่นใจ ดำเนินต่อไปให้น่าติดตาม จบการแสดงให้ประทับใจ

กระบวนการสร้างสรรค์

นักแสดงดูศักยภาพของการเคลื่อนไหว ทิศทางของท่าและจริต โดยคัดตามคุณสมบัติที่ถูกต้องตามต้องการ นักแสดงเป็นสิ่งที่ตอบสนองของการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ท่าทางที่แสดงออกมาจะนำมาจากการจินตนาการของตัวนักแสดงเอง และนำมาประกอบผสมผสานให้เข้ากับจังหวะของดนตรี

ด้านดนตรี มีการปรึกษากับผู้แต่งลายดนตรี ออกแบบให้ออกมามีกลิ่นอายของการแสดงชุดนั้นๆ

เครื่องแต่งกาย เน้นความเรียบง่าย สีเน้นความเป็นธรรมชาติตามความเป็นจริง ซึ่งใช้โครงสร้างแบบเก่าเป็นเป็นหลัก

กำหนดกรอบของการแสดงเพื่อไม่ให้นักแสดงหลุดออกไปจากกรอบที่กำหนด

ผลตอบรับจาการสร้างสรรค์ ในช่วงแรกไม่เป็นที่ยอมรับสักเท่าไหร่ เพราะผู้ชมงงกับการแสดง การแต่งกายรัดอกเปิดสะดือ นุ่งผ้าซิ่น ในยุคหลังๆมาจึงเป็นที่ยอมรับ และมีผู้ที่สนใจมาให้ไปออกแบบงานในรูปแบบนี้ ส่วนมาจะเป็นการประเมินจากเสียงตอบรับจากท่านผู้ชม

ฟ้อนอีสาน คือ จิตวิญญาณความรู้สึกที่ปลอดปล่อยออกมาจากตัวบุคคล เพื่อเป็นการสื่อสารอย่างหนึ่ง ฟ้อนที่เป็นการบำบัด เช่น ฟ้อนผีฟ้า นางเทียม เหย้า เป็นการฟ้อนบำบัดเพื่อให้ผู้ป่วยมีพลัง พอมีการศึกษาเข้ามาจึงมีการจัดรูปแบบการฟ้อนอีสานให้เป็นระบบมาตรฐาน การศึกษามีผลต่อนาฏศิลป์บริสุทธิ์ ทำให้หายไปเพราะต้องทำให้เป็นมาตรฐาน

เอกลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน คือ การหย่มและการหย้อน คือ อัตลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน มือและแขนมีความเป็นอิสระแต่มีท่าทางที่จำกัด รู้สึกอย่างไร จะแสดงท่าทางออกมาอย่างนั้นออกมาจากความรู้สึกเป็นไปตามธรรมชาติ

ลีลาของการฟ้อนอีสาน อยู่ที่จิตวิญญาณ ทุกอย่างที่แสดงออกมาจากจากจิตวิญญาณ เช่น การยิ้ม ความรู้สึกของตัวบุคคลจินตนาการปลดปล่อยออกมาแต่ละคนจะไม่เหมือนกัน

องค์ประกอบของการฟ้อนอีสาน

ดนตรี ในยุคที่เคยเห็นและประทับใจ คือ การดีดไห วงโปงลางของวิทยาลัยครูอุบล มีการนำวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาในวงโปงลาง เช่น การนำกลองชุดสากลเข้ามา ลายเพลงมีการนำเพลงสำเนียงต่างชาติเข้ามาด้วย เช่น สำเนียงแขก สำเนียงจีน เครื่องดนตรีในยุคนั้นประกอบไปด้วย ไห กลอง พิณ แคน โปงลาง และโหวด

เครื่องแต่งกาย ชุดที่ฟ้อนในพิธีกรรม จะนุ่งซิ่นกรอมเท้า สวมเสื้อแขนกระบอกมีการห่มด้วยผ้าแพรสไบ การแต่งกายของการแสดงวิถีชีวิต ศิลปาชีพ มีการนุ่งซิ่นให้สั้นขึ้นมาประมาณหน้าแข้ง การนุ่งห่มผ้าตุ้มอกแต่ก็ต้องมีแพรสไบคล้องคอ

นักแสดง คัดนักแสดงเลือกด้วยสรีระร่างกายเป็นเรื่องสำคัญมีผลต่อการแสดง ผิวพรรณก็มีส่วนสำคัญต่อผู้ชม ปัญหาของนักแสดงอีกอย่างคือเหล็กดัดฟัน

เวลา สถานที่ เวที ระยะเวลาของการแสดงขึ้นอยู่กับดนตรี ฟ้อนอีสานสามารถแสดงได้ทุกที่ทั้งวัด โรงแรม โรงเรียน ทั้งสถานที่มีเวทีและไม่มีเวที ฟ้อนอีสานสามารถแสดงได้ทุกโอกาสไม่ว่าจะเป็นงานมงคลและงานอวมงคล เกิด แก่ เจ็บ ตาย แสดงได้ทุกงาน

วงโปงลางในอดีต มี วงดนตรี มีนักร้อง มีนักแสดง ผู้อำนวยการแสดง ครูผู้ฝึกสอน ในยุคต่อมามีผู้กำกับ ผู้จัดการวง นักประชาสัมพันธ์ รูปแบบของการเสนอ นำเสนอเอกลักษณ์ของแต่ละวง วงโปงลางในยุคแรกๆที่เคยเห็นจะแสดงในงานบุญประเพณีเป็นมหรสพ ต่อมามีการประกวดจึงต้องหาเอกลักษณ์ของแต่ละวง มีรูปแบบของการแสดงเปิดวงเพื่อแสดงความเป็นตัวตนของแต่ละวง ชื่อชวนจำ ภาพลักษณ์ของเจ้าของวง รูปแบบการนำเสนอที่แปลกใหม่ไม่เหมือนวงอื่น การประกวดก็มีส่วนทำให้วงโปงลางเกิดการพัฒนาเพื่อความอยู่รอด

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ถูกบังคับด้วยกรอบนำเสนอให้เห็นความหลากหลายของวัฒนธรรม มีดนตรี การแสดงมีมุขตลกเข้ามามีบทบาทในการแสดงคั่นการแสดงพื้นบ้าน

ออกแบบโดยการนำเสนอความหลากหลายของเรื่องราวที่จะนำเสนอร้อยเรียงลำดับขั้นตอนการแสดงโดยกำหนดอารมณ์ของผู้ชมเป็นตัวตัดสิน นำเสนอแบบร่วมสมัย และผู้ออกแบบควรแยกให้ออกว่าเป็นจารีตแบบดั้งเดิม หรือเป็นการออกแบบร่วมสมัยให้ออก ไม่ว่าจะเป็นกาแสดง ฟ้อนชายหญิง ฟ้อนหมู่ชาย ฟ้อนหมู่หญิง อยากเห็นเทคโนโลยีสื่อสารบนเวที มีจอ LED เพื่อเป็นตัวสื่อสารนำเสนอในรูปแบบร่วมสมัยมากขึ้น พิธีกรควรพูดภาษาต่างประเทศได้เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมที่เป็นชาวต่างชาติได้เข้าใจถึงการแสดง

วงโปงลางในปัจจุบัน อยู่ในยุคการประกวด เพื่อประกาศให้เป็นที่ยอมรับ วงโปงลางเป็นมหรสพทำให้คนดู

วงโปงลางในอนาคต

1. จะเกิดการย้อนกลับไปรากเหง้ามากขึ้นเพราะการศึกษาของมนุษย์ สอนให้คนรู้ว่าอะไรเก่า อะไรกลาง อะไรใหม่ อะไรควร อะไรไม่ควรสอนให้คนรู้จักแยกแยะได้ และรู้จักรักบ้านเกิด

เพราะดนตรีและนาฏศิลป์จะย้อนกลับไปแบบต้นตำหรับการแสดงและดนตรีอีสานไม่มีคำว่าสูญหายไปจากสังคมตราบใดที่คนอีสานยังกินปลาร้าอยู่

2. เพราะคนอีสานสามารถปรับตัวได้ดี เพื่อความอยู่รอด

3. เกิดความหายนะเพราะเทคโนโลยีสมัยใหม่จะเป็นตัวทำลาย เพราะใช้ในทางที่ผิด จนลืมความเป็นตัวตนของตนเอง

ฟ้อนอีสานหายนะเพราะสถานบันการศึกษา ถ้าปรัชญาหลักสูตรของครูผู้ถ่ายทอดไม่มีความชัดเจน ไม่มีเป้าหมายในการผลิตบัณฑิตมีการตีกรอบ สอนไม่ดี ครูบาอาจารย์สอนในทางที่ผิด เพราะสถาบันเป็นแอ่งของความรู้ ถ้าครูอาจารย์ยังไม่มีสำนึกในการเป็นครูบาอาจารย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัตติยา โกมิทรชาติ,สัมภาษณ์ วันที่ 21เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

เคยสร้างสรรค์ชุดการแสดง ฟ้อนสาวสารคามลำเพลิน ฟ้อนเทิดไท้องค์วิศิษย์ศิลปิน ฟ้อนเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์

แนวคิดในการสร้างสรรค์

1. สร้างงานเพื่ออะไร และอยากให้ผลงานออกมาอย่างไร
2. ศึกษาแนวคิดหลัก คือ ศึกษาหาข้อมูลในเรื่องที่จะทำ กำหนดพื้นที่ ศึกษาบริบทและภูมิปัญญาของพื้นที่นั้นๆ
3. แนวคิดในการสื่อสารนาฏกรรม เป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องสร้างสรรค์ผลงาน ว่าสะท้อนในเรื่องที่จะสร้างสรรค์ได้มากเท่าใด

กระบวนการสร้างสรรค์

1. ศึกษาหาข้อมูล บางคนเกิดจากแรงบันดาลใจ แต่บางครั้งข้อมูลก็ไม่ได้รองรับแรงบันดาลใจ สร้างสรรค์ให้เกิดสิ่งใหม่ๆแต่ให้อยู่บนพื้นฐานของเดิมให้ถูกต้องและอยู่ในกรอบไม่ผิดกับจารีตประเพณี การแสดงแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์ของแต่ละชุดการแสดง เช่น ฟ้อนโบราณคดี ฟ้อนศิลปาชีพ ฟ้อนในบุญประเพณี ฟ้อนสักการะ และการแสดงต่างๆสร้างสรรค์ออกมาแล้วเป็นเอกลักษณ์ของพื้นที่นั้นหรือไม่ สร้างสรรค์แล้วตรงกับวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้หรือไม่และสามารถตอบคำถามทางวิชาการได้หรือไม่

2. ทดลองท่าฟ้อนและการใช้อุปกรณ์กับนักแสดงว่าสอดคล้องกับเนื้อหาวัตถุประสงค์ข้อมูลหรือไม่ เมื่อสมบูรณ์แล้วจึงนำมาปฏิบัติให้เกิดความชำนาญ

ผลตอบรับจากการสร้างสรรค์ ประเมินจากตัวผู้ศึกษาก่อนว่าสอดคล้องกับข้อมูลหรือไม่ และจากคณะกรรมการวิจารณ์และนำคำวิจารณ์มาปรับปรุงแก้ไขชุดการแสดง ท่าฟ้อน ให้สมบูรณ์ มีการผสมผสานความเป็นสากล เช่นรูปแบบการจัดรูปแบบแถว

ฟ้อนอีสานคือ สิ่งที่มีอยู่แล้วไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ไหนๆก็ตาม มันเกิดมาเพราะความงามของมันเป็น และคือวิถีชีวิตหนึ่งทั้งการเดิน การนั่ง การเล่น ที่ปรากฏในงานบุญประเพณี และพิธีกรรม วิถีชีวิตที่มีรูปแบบทีปรากฏขึ้นโดยมีการพัฒนาขึ้นมา

เอกลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงเนื้อหวงตัว

ก้มต่ำ หมายถึง กิริยาบทการก้มที่จะก้มได้ตามธรรมชาติ

รำกว้าง หมายถึง วงของการแสดงที่มีทิศทางในการแสดง และให้วงวาดแขนอยู่ในระดับโครงสร้างลักษณะของนาฏศิลป์

ไม่หวงเนื้อหวงตัว หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายที่ออกมาจากความรู้สึกและความเป็นธรรมชาติของมนุษย์

ลีลาของฟ้อนอีสาน ควรเข้าใจในการแสดงชุดนั้น เพื่อสื่อความหมายถึงอะไร เข้าใจเนื้อหาของการแสดงทุกประเภท จึงจะได้ลีลาการแสดงที่ออกมาอย่างแท้จริง

องค์ประกอบของการแสดง

ดนตรี มีความสำคัญมากเพราะเป็นสิ่งที่ควบคุมจังหวะของการแสดง ครั้งแรกปรับท่าฟ้อนให้เข้ากับดนตรีก่อน ถ้าปรับแล้วไปกันไม่ได้จึงมีการปรับดนตรี มองสิ่งเดิมที่มีอยู่แล้วและนำมาใช้แต่ก็ไม่ปรับเปลี่ยนให้หมดกลิ่นอายของเดิม อยากให้ออกแบบดนตรีให้เข้ากับการแสดงท่าฟ้อน

เครื่องแต่งกาย ศึกษาจากของดั้งเดิมที่มีอยู่แล้ว โดยใช้ผ้าและสี จากสิ่งที่มีอยู่ในชุมชนนั้นๆ โดยยึดหลักความเป็นจริง

การคัดเลือกนักแสดง เป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะนักแสดงปฏิบัติได้ไม่เหมือนกัน

3. ให้นักแสดงปฏิบัติให้ดู ถ้าปฏิบัติได้จะได้เป็นนักแสดงชุดแรกที่คัดเลือก
4. นักแสดงสื่ออารมณ์ของการแสดงได้หรือไม่
5. ให้นักแสดงปฏิบัติซ้ำๆ
6. หน้าตาไม่มีผลต่อการคัดเลือกนักแสดง แต่นักแสดงควรสื่อกิริยาอารมณ์ได้
7. สรีระร่างกายจำเป็นต่อการแสดง สูงโปร่ง จริตดี วาดฟ้อนสวย สื่ออารมณ์ได้

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ท่าฟ้อนสำคัญก็จริงแต่บางทีท่าฟ้อนไม่สามารถสื่อความหมายได้เท่ากับการใช้อุปกรณ์ แต่ต้องให้ความสำคัญของอุปกรณ์นั้นๆได้ และสามารถใช้เป็นเครื่องแต่งกายได้ เพราะบางครั้งอุปกรณ์ก็เป็นอุปสรรคของการแสดง อาจจะทำให้ให้การแสดงออกมาได้ไม่สมบูรณ์ อุปกรณ์คือการเพิ่มกระบวนท่าฟ้อนไม่ใช่ลดท่าฟ้อน

เวลาที่ใช้ในการแสดง ไม่ควรนานเกิน 6 – 8 นาที ถึงจะพอเหมาะต่อการแสดงต่อหนึ่งชุดการแสดง การแสดงยาวนานเกินไปทำให้ท่านผู้ชมเบื่อหน่ายได้

สถานที่ เป็นปัญหาของการจัดการแสดงอีสาน แต่ฟ้อนอีสานสามารถเปลี่ยนรูปแบบทิศทางได้ ถ้ารู้พื้นที่ก่อนก็จะสามารถออกแบบและจัดรูปแบบของนักแสดงได้ดี

วงโปงลางในอดีต วงโปงลางสมัยนี้มีแบบของวงโปงลางมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป สร้างวงให้มีความแตกต่างมีเอกลักษณ์ เป็นสิ่งที่เคยเห็นและทำตามๆกันมาและต้องเห็นว่าดี ไม่นำสิ่งที่มีอยู่แล้วมาใช้ แต่ก็มีการย้อนกับไปใช้สิ่งที่มีอยู่แล้วเพื่อสร้างความแตกต่าง เช่นการนุ่งผ้าคนละสี ห่มสไบคนละผืน

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ด้วยความที่เป็นการแสดงสด ต้องมองวัตถุประสงค์เพื่ออะไร มีกรอบให้สร้างอะไร มีข้อจำกัดหรือไม่ ถ้าเป็นการประกวดมีกรอบกฎเกณฑ์เข้ามา ผู้คิดสร้างสรรค์ต้องรู้กรอบและต้องคิดให้ถูกต้องกับวัตถุประสงค์ และการนำเสนอให้ผู้ชมและกรรมการมองเห็นกลิ่นอายความเป็นอีสานพื้นบ้านและมองเห็นภูมิปัญญาสะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอีสานให้มากที่สุดและออกมาให้อยู่ในรูปแบบของวงโปงลางอย่างไร คือวิถีดนตรีและวิถีการแสดงที่นำมารวมกัน

วงโปงลางในปัจจุบัน ปัจจุบันการแสดงในวงโปงลางทุกวงอยากสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง ถ้าเป็นการสร้างสรรค์เพื่อการอนุรักษ์อย่างถูกต้องก็ดี แต่ถ้าเป็นการสร้างสรรค์ในทางที่ผิดก็จะทำให้ความเป็นพื้นบ้านอีสานหายไป ลายดนตรีสื่อความหมายและการแสดงก็ควรจะสอดคล้องกับลายดนตรี ไม่ใช่เพียงแค่การแสดงเพื่อให้สวยงามเท่านั้น

วงโปงลางในอนาคต ไม่อยากให้วงโปงลางมีเพียงแค่การแสดงที่สวยงามเท่านั้น อยากให้เป็นวงโปงลางที่พัฒนาวิถีชีวิตและสามารถไปแสดงได้ทั่วโลก และอยากให้นำภูมิปัญญาความเป็นดั้งเดิมกลับมาใช้ใหม่ สร้างรูปลักษณ์ในอดีตที่มีมาเข้ามาในวงโปงลาง ลายดนตรี เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย โดยใช้มุมมองในวิถีชุมชนพื้นบ้านอีสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ,สัมภาษณ์ วันที่ 22 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

การสร้างสรรค์ชุดการแสดงถ้าอยากให้ชุดการแสดงนั้นอยู่ไปได้นาน ด้วยการใช้หลักคือด้วยการนำชุดการแสดงนั้นไปผูกกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เพื่อจะให้การแสดงไม่ให้สูญหาย เช่นระบำจัมปาศรีผูกเรื่องราวกับพระธาตุนาดูน โดยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและเน้นเรื่องการสื่อสารการแสดง การสื่อสารโดยใช้ร่างกายในการเล่าเรื่อง ระบำโบราณคดีซึ่งได้ไปสัมพันธ์กับระบำโบราณคดีของหม่อมแผ้ว การแสดงที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นมาจะใช้คำว่าฟ้อนนำหน้าทุกการแสดง มีเพียงชุดจัมปาศรีเท่านั้นที่ใช้คำว่าระบำนำหน้า เพื่อให้เป็นการแสดงในชุดเดียวกันกับระบำโบราณคดีของภาคกลางแต่เป็นของอีสาน แต่ทำให้แตกต่างและแสดงให้เห็นว่านครจัมปาศรีเป็นเช่นไร การออกแบบการแสดงการเคลื่อนไหวเป็นท่าฟ้อนของอีสานทั้งหมด ท่าหยุดเป็นท่าของโบราณคดี รูปแบบการจัดรูปแบบแถวแบบทวารวดีเพื่อสื่อให้เห็นว่าเป็นยุคทวารวดี และใช้เวลาเพราะเหตุปัจจัยหลายอย่าง เช่น ชุดการแสดงมีน้อย เครื่องแต่งกายไม่เพียงพอ จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ชุดการแสดงระบำจัมปาศรีใช้เวลาที่นาน ชุดการแสดงระบำจัมปาศรีสื่อให้เห็นเรื่องราวของนางอัปสรในภาพจำหลักที่นิ่ง และแสดงให้เห็นว่าเป็นนางอัปสรที่มีชีวิตจริงนำเสนอเรื่องราวทั้งหมด

เครื่องแต่งกายได้ศึกษาทั้งในพิพิธภัณฑ์ในภาคอีสานทั้งหมด และศึกษาจากเครื่องแต่งกายจากพระกรุนาดูนและชุดทวารวดีในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ การนุ่งผ้าได้แนวคิดมาจากจารีตการนุ่งผ้าซิ่นของคนลาวอีสาน คือการนุ่งผ้าสองผืน ผ้าผืนในเป็นผ้าซ้อนผืนที่นุ่งทับข้างนอกเป็นผ้าใหม่สวยงามและมีการออกแบบว่าจะทำอย่างไรจึงจะเห็นผ้านุ่งข้างในจึงนุ่งผ้าแบบลาว ห่มผ้าแถบรัดหน้าอกแบบลาว และจะสื่อให้เห็นว่าเป็นนครจัมปาศรีได้อย่างไร จึงมีแนวคิดที่จะทำเครื่องประดับศีรษะให้เป็นพระธาตุนาดูนเป็นศูนย์กลางโดยที่ฐานของพระธาตุนาดูนมีสระบัวอยู่สี่มุม จึงได้ออกแบบเป็นรูปพระธาตุนาดูนและมีกลีบบัวอยู่ที่ฐานทั้งสี่มุม มีต่างหู กำไลกระพรวน

ลายดนตรีใช้ลายมโหรีอีสาน ท่าฟ้อนได้แนวคิดมาจากท่าฟ้อนโก๋ยมือของสกลนคร ฟ้อนสังข์สินชัย ฟ้อนภูไทและฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

ฟ้อนอีสาน ความเป็นฟ้อนอีสานคือการใช้เท้า ใช้ตัว การเตะเท้า ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของฟ้อนอีสานซึ่งไม่ปรากฏมีว่าภาคไหนทำกัน ซึ่งต่างกับปัจจุบันมีเพียงแต่การย่ำเท้า ยกเท้าสูง ซึ่งไม่คงความเป็นอีสาน การใช้วงของมือ วงใช้ไปตามตัว หัวไปตามมือ ท่าฟ้อนจะมีความเป็นเอกลักษณ์คือการใช้ลำตัว การใช้เท้าการใช้ร่างกายทั้งตัว เอว สะโพก การใช้ร่างกายตามสบายเสน่ห์คือการใช้ร่างกายที่เป็นธรรมชาติ

ระบำพนมรุ้งเป็นการแสดงที่พัฒนามาจากระบำพนมรุ้งที่มีอยู่แล้วโดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์และระบำพนมรุ้งของหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์ ซึ่งได้นำลายดนตรีระบำพนมรุ้งของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์และท่าฟ้อนของระบำพนมรุ้งของหม่อมแผ้วมาผสมผสานกัน

การแสดงออกมาเป็นใช้ผู้หญิงถือพานพุ่มและดอกบัวออกมาบวงสรวงและท่าฟ้อนตอนออกเป็นท่าฟ้อนบายศรีอีสานใต้ ซึ่งผู้แสดงเป็นศิวะนาฏราชใช้ผู้ชายแสดง ผู้หญิงแสดงรื่นเริง

ลีลาการฟ้อนอีสาน ดนตรีเป็นตัวกำหนดการแสดง เพราะดนตรีเป็นตัวกำหนดในการใช้ร่างกาย ไม่ใช่การออกแบบเพื่อใช้ร่างกาย จังหวะไปร่างกายก็ต้องออกไปตามจังหวะ จังหวะดนตรีอีสานก็เป็นตัวกำหนด ทำให้การแสดงอีสานมี รูปแบบ คือ 4จังหวะและ8จังหวะ ซึ่งเป็นปัญหาในการออกแบบการเคลื่อนไหวที่ต่างไม่ได้

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม มีลำที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ลำสาละวัน ลำตังหวาย ลำคอนสะหวัน ลำมหาชัย ลำสีพันดอน เป็นฟ้อนประกอบทำนองลำ และได้นำลำมหาชัยมาคิดเป็นการแสดงโดยการเก็บข้อมูลดนตรีท่าฟ้อน โดยท่านอาจารย์วีณา วีสเพ็ญ ซึ่งในปี พ.ศ. 2525 ได้มีนักแสดงมาจากสาธารณประชาธิปไตยประชาชนลาวมาแสดงที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม จึงมีแนวคิดที่จะทำเป็นฟ้อนของอีสาน โดยมีแนวคิดท่าฟ้อนด้วยการฟ้อนไม่มีการจีบเลย ใช้การกระดกมืออย่างเดียวและการใช้ลำตัวด้วยการถ่วงลำตัว เปลี่ยนลีลาการออกมาจาการเดินเป็นการวิ่งโดยใช้เสียงโหวดเป็นตัวให้จังหวะของการวิ่ง จังหวะกลองเป็นจังหวะของกลองชาตรี ลายดนตรีมีการออกแบบไปพร้อมกับการออกแบบท่าฟ้อน มีการปรับดนตรีให้เข้ากับท่าฟ้อน จังหวะมีหนักเบาตามที่ออกแบบ โดยการออกแบบการแสดงเพื่อใช้แสดงในวงโปงลาง วงโปงลางเป็นเครื่องมือในการฟ้อนไม่ใช่เป็นตัวนำ แต่ออกแบบท่าฟ้อนไปพร้อมๆกับการออกแบบลายดนตรีซึ่งเป็นแนวคิดใหม่ ไม่เหมือนกับการแสดงชุดอื่น ซึ่งออกแบบดนตรีก่อนแล้วจึงค่อยออกแบบท่าฟ้อนทีหลังเพื่อประกอบให้เข้ากับดนตรี มหาชัยเป็นชื่อทำนองลำแต่มีชื่อพ้องกับท้าวมหาชัยกวด จึงได้ผูกฟ้อนมหาชัยนี้ให้เข้ากับจังหวัดมหาสารคามเพราะท้าวมหาชัยเป็นเจ้าเมืองคนแรกของสารคาม ท่าฟ้อนเป็นแนวของลาว แต่ออกแบบเครื่องแต่งกายให้เป็นอีสาน เครื่องประดับอีสาน แต่ในยุคต่อมาแต่งกายแบบลาว

ในช่วงต่อมาได้มีการนำนักศึกษาไปเผยแพร่วัฒนธรรมอีสานสัญจรไปทั่วประเทศ เมื่อครั้งขึ้นไปเผยแพร่วัฒนธรรมทางภาคเหนือจึงได้มีแนวคิดว่าจะทำชุดการแสดงอย่างไรที่จะผสมผสานระหว่างภาคเหนือและภาคอีสานเข้าไว้ด้วยกัน จึงได้นำลายดนตรีของเซิ้งบั้งไฟและ ฟ้อนลักออกซุ้มลาวแพน จึงได้ออกมาเป็นชุดการแสดง ฟ้อนเซิ้งแคน โดยการแสดงออกมาเป็นแคนก่อนออกซุ้มลาวแพนโดยใช้ดนตรีเร็วสลับช้า

ฟ้อนที่เป็นอีสานแท้ๆ คือ ฟ้อนภูไท และฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ แต่หมอลำเป็นการแสดงที่เน้นการละครเสียส่วนใหญ่ไม่ได้เน้นการฟ้อน แต่ก็นำท่าฟ้อนจากหมอลำมาปรับใช้ได้ การจีบมือจะจรดกันหรือไม่จรดกันไม่สำคัญ เพราะไม่ใช่ปัญหาของการแสดง แต่สนใจการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของลำตัว แต่ก็มีขนบของการใช้แขนและมือ คือ วงสูง ส่วนใหญ่จะเห็นในการฟ้อนของผีฟ้านาง

เทียมเนื่องจากการออกลีลาท่าฟ้อนโดยไม่มีสติ หรือฟ้อนกินเหล้าขอชาวบ้านก็เช่นกัน จะเป็นวงสูง ถ้าเป็นการฟ้อนทั่วไปจะไม่ปรากฏวงสูงเท่าใดนัก เพราะผิดธรรมชาติของมนุษย์

เครื่องแต่งกาย มีข้อจำกัดมากในสมัยก่อนเพราะเป็นสิ่งที่หายากมากเนื่องด้วยปัจจัยหลายอย่าง แต่ก็หาได้เท่าที่มี มีการใช้ผ้าฝ้ายพื้นเมือง ใช้ผ้าแพรวา ผ้าแพรฝ้าย ผ้าซิ่นภูไท สมัยก่อนเครื่องแต่งกายการแสดงใช้ร่วมกันไดเนื่องจากมีข้อจำกัด แต่ในสมัยนี้ควรจะจำแนกออกแบบให้ใช้เฉพาะของแต่ละชุดการแสดง เช่น การแสดงภูไท ซึ่งมีเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ การแสดงทุกการแสดงต้องออกแบบให้ดีที่สุด นักแสดงทุกคนต้องได้แสดงความสามารถทุกคน โดยมีการเคลื่อนที่ตลอดเวลา

นักแสดงเป็นนักแสดงที่ได้รับจากการสมัครของชมรมไม่มีสิทธิ์เลือกนักแสดง มีการซ้อมการแสดงทุกวันต่างกับนักแสดงสมัยนี้ นักแสดงต้องมีระเบียบวินัยตรงต่อเวลา การแสดงที่สร้างสรรค์ออกมาทุกชุดการแสดงต้องมีการศึกษาในเชิงวิจัย เพราะเป็นมหาวิทยาลัยซึ่งต้องเป็นต้นแบบให้กับสถาบันต่างๆได้และเป็นนาฏศิลป์ที่ถูกต้องมากที่สุด

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ขึ้นอยู่กับชุดการแสดงแต่ละชุด

ระยะเวลา และเวทีสถานที่ ส่วนใหญ่การแสดงต้องปรับให้แสดงได้ทุกเวที ระยะเวลาในช่วงยุคแรกต้องทำให้ระยะเวลาของชุดการแสดงยาว 10 –18 นาที เพราะมีเหตุหลายปัจจัยคือ ชุดการแสดงน้อย เครื่องแต่งกายและมีนักแสดงน้อย ต่างจากปัจจุบันซึ่งมีชุดการแสดงมากมาย เครื่องแต่งกายและนักแสดงก็มีจำนวนที่เพียงพอต่อการแสดง ระยะเวลาของการแสดงจึงลดลงมาเหลือเพียง 6 -8 นาที

ลำดับของการแสดงในวงโปงลาง อันดับแรกมีการเปิดวง มีพิธีกร มีการแสดงพื้นบ้าน และสลับกับนักร้องซึ่งร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำ มีตลกเข้ามาแทรกในการแสดง มีการโชว์เดี่ยวเครื่องดนตรี โดยจัดการแสดงให้มีเรื่องราว มีการออกแบบลำดับขั้นตอนของการแสดงโดยมีเครื่องแต่งกายเป็นตัวกำหนดและมีการแสดงปิดท้ายด้วยการแสดง เต้ยลา

การแสดงอีสานร่วมสมัยในปัจจุบัน เป็นการออกแบบขึ้นมาโดยไม่มีพื้นฐานทางการแสดง เพราะอะไรคือรากเหง้าของการฟ้อนอีสาน คำว่าร่วมสมัยหมายถึง การนำเทคนิคสมัยใหม่เข้ามาใช้ในการแสดงที่มีรากเหง้า เช่น การเต้นแบบร่วมสมัยของชาติตะวันตกมีรากฐานมาจากการเต้นบัลเลย์ โดยการนำเทคนิคสมัยใหม่เข้ามาใช้

สภาพวงโปงลางในปัจจุบัน เทคนิคในการแสดงมีการพัฒนาไปมาก แต่มีข้อจำกัดของดนตรี คือ ลายดนตรีใหม่ๆ การเคลื่อนไหวของลายดนตรีใหม่ๆ เพราะยังยึดหลักรูปแบบเดิมของการบรรเลงเพื่อการแสดง ทำนองจังหวะของลายดนตรีอีสานมีรูปแบบที่ไม่หลากหลาย ซึ่งยากต่อการออกแบบท่าฟ้อนให้ออกมาแปลกใหม่ได้ ท่ามือ ท่าเท้า จึงทำให้ทั้งดนตรีและการแสดงไม่พัฒนาแบบต่อยอดขึ้นไปเรื่อยๆ แต่เป็นการพัฒนาแบบอยู่กับที่

การฟ้อนการแสดงต่างๆไม่มีการถูกหรือผิดแต่ควรใช้คำว่า ควรหรือไม่ควร โดยต้องมีการศึกษาให้ถูกต้อง กลุ่มคนที่ไม่ศึกษาหาข้อมูลก่อนสร้างสรรค์ชุดการแสดง จะเป็นกลุ่มที่ทำลายการฟ้อนอีสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทินกร อัตไพบูลย์,สัมภาษณ์ วันที่ 25 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 อำเภอเมืองอุดรธานีจังหวัดอุดรธานี

วงสังข์เงิน เกิดจากการรวมกลุ่มของนักศึกษาในปี พ.ศ.2522 พัฒนามาจากวงหมอลำไทยสามัคคี และได้เข้ามาดูแลวงจึงได้มีการปรับเปลี่ยนลักษณะการแสดงจากที่แสดงเป็นหมอลำที่เคยเล่นยันสว่าง ให้เป็นวงดนตรีโปงลางและมีการแสดงประกอบ โดยใช้นักศึกษาทุกวิชาเอกมาเล่น ได้ไปแสดงในงานตามสถานที่ต่างๆ ทั้งงานมรดกอีสาน ที่วิทยาลัยครูอุดร และใช้ชื่อวงว่า วงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี ในปี พ.ศ. 2523 และได้ไปแสดงที่สวนอัมพร ร่วมกับวงแกนอีสานของมหาสารคาม ซึ่งเป็นโครงการของ ททท. โดยแสดงสลับกับวงดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดต่างๆ ต่อมาได้อัดแผ่นเสียง ชุดแรกเซิ้งบั้งไฟ ตังหวาย ชุดที่สอง ภูไท กันตรึม

ได้รับรางวัลสังข์เงินในปี พ.ศ. 2533 จากสมาคมนักประชาสัมพันธ์แห่งประเทศไทย ซึ่งนับเป็นวงโปงลางวงแรกที่ได้รับเกียรตินี้ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญให้นำวงไปแสดงตามที่ต่างๆทั้งภายในและต่างประเทศอยู่เสมอและต่อจากนั้นมาจึงได้ใช้ชื่อวงโปงลางว่า สังข์เงิน โดยเรียกแทนชื่อเดิมว่าวงโปงลางวิทยาลัยครูอุบลราชธานี

ได้คิดสร้างสรรค์ชุดการแสดงหลายชุด เช่น ฟ้อนตังหวาย ซึ่งได้ลงพื้นที่ไปศึกษาที่บ้านเจียดเขมราฐ ของอาจารย์ประดิษฐ์ แก้วชิ้น และได้ศึกษาท่าฟ้อนและการลำตังหวายจากชาวบ้าน และพัฒนามาเป็นชุดการแสดงได้มีการคิดลายดนตรีเพิ่มขึ้นมาในฟ้อนตังหวายมีการเกริ่นหัวเกรินท้ายด้วยเต้ยลามีคำร้องโต้ตอบผญาชายหญิง และได้ไปศึกษาการฟ้อนตังหวายที่ประเทศลาวแต่ทางประเทศลาวเรียกว่าฟ้อนตั่งหวายเป็นชื่อเรียกหมู่บ้านที่ทำตั่งที่ใช้สำหรับนั่ง และไปขอศึกษา ท่าฟ้อนของลาวซึ่งมีประมาณ 4 ท่าซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่ไม่ซับซ้อนมาก และคำร้องมีความแตกต่างกัน แต่ทำนองคล้ายกันจากที่ได้ศึกษาจากบ้านเจียด การแสดงชุดเซิ้งบั้งไฟซึ่งได้ไปศึกษาการเซิ้งบั้งไฟฟ้อนตามฮอยไฟตามชาวบ้านและศึกษาการฟ้อนกลองตุ้ม แถวบ้านห้วยขะยุง การแต่งกาย ซึ่งในศึกษาการแต่งกายมีการใส่ซวยมือมีผ้าโพกหัว ซึ่งในสมัยนั้นยังไม่มีการใส่หมวกกลีบลำดวนของศิรษะเกษผู้หญิงแต่งกายเป็นผู้ชาย และผู้ชายแต่งกายเป็นผู้หญิง และมี ในปี พ.ศ. 2498 ได้เกิดชุดการแสดงชุดฟ้อนบายศรีสู่ขวัญอุบลขึ้น ซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้ต้อนรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ ในครั้งที่เสด็จพระราชดำเนินจังหวัดอุบลราชธานี นักแสดงส่วนใหญ่เป็นคณะครูและนักเรียน

แนวคิดการสร้างสรรค์ โดยได้แนวคิดมาจากวิถีชีวิต ฮีตสิบสอง คองสิบสี่ บุญประเพณีต่างๆ ซึ่งได้นำแนวคิดเหล่านี้มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง มีการนำจังหวะของการร้องสรภัญญะอีสานมาเป็นลายดนตรี และการแสดงของชนเผ่า เช่นเผ่าโส้ ส่วนหนึ่งมาจากการแสดงของศิลปินหมอลำ ซึ่งได้ไปศึกษาจาหมอลำเพลินกกขาขาวบ้าง การแสดงบ้างชุดก็ได้มาจากวรรณคดีและพัฒนามาเป็นชุดการแสดง วิถีชีวิตจากการทำมาหากินบ้าง บางครั้งเกิดมาจากการแนะนำจากท่าน

ผู้ชมบ้าง บ้างครั้งมีลายดนตรีอยู่แล้ว เช่นลายนกไซ้บินข้ามทุ่ง ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก นำมาคิดชุดการแสดงใส่ ท่าฟ้อนส่วนใหญ่ได้มาจากหมอลำกลอน เช่นท่างูเขียวลงตม ปลาไหลลงรู ท่าเหลียกแม่ผัว ท่าเสือออกเหล่า ท่าเต่าลงหนอง ท่าแมงตับเต่าซึ่งปกติเป็นชื่อลายดนตรี และเป็นยุคที่นำความเป็นสากลเข้ามาใช้ในการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งจากหมอลำเพลินกกขาขาวพัฒนากลายมาเป็นหมอลำซิ่ง และนำทำนองลำของลาวเข้ามาเผยแพร่ในอีสาน

ขั้นตอนของการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ตั้งวัตถุประสงค์ขึ้นมาว่าจะทำเพื่ออะไร

1. คิดลายดนตรีขึ้นมา เช่นการทำชุดการแสดงฟ้อนล่องโขง เป็นชุดการแสดง ที่รวมกลุ่มชาติในลุ่มน้ำโขง ตั้งแต่พม่า ไทย ลาว เวียดนาม กัมพูชาการแต่งกายแต่งตามชุดประจำชาตินั้น และนำสำเนียงเพลงของแต่ละประเทศมาบรรเลงด้วงวงโปงลาง และชุดการแสดงที่ทำให้ได้รับรางวัลสังข์เงิน คือชุดการแสดงสายสัมพันธ์อินโดจีน

2. พอได้ลายดนตรีแล้วก็มาคิดท่าฟ้อนประกอบ

3. นำลายดนตรีและท่าฟ้อนมาประกอบเข้าด้วยกัน ทดลองจนเกิดความสมบูรณ์ นำออกแสดง เมื่อมีผู้ติชมหรือวิจารณ์ ก็จะนำคำติชมเหล่านั้นมาปรับปรุงแก้ไข มีการนำเต้ยลาเข้าเป็นการแสดงสุดท้ายของวงโปงลาง เมื่อสมบูรณ์แล้วก็มีการเก็บข้อมูลไว้เป็น วีดีโอ และเทป ที่มาของท่าฟ้อนก็มีการเก็บข้อมูลไว้เป็นวีดีโอ

ถ้าไปต่างประเทศก็จะนำเพลงพื้นบ้านของประเทศนั้นมาบรรเลงในวงโปงลาง เช่นประเทศพม่าก็จะนำเพลงพื้นบ้านพม่ามาบรรเลงเพื่อเป็นการให้เกียรติประเทศนั้นๆหรือนำเครื่องดนตรีหรือเครื่องแต่งกายของแต่ละประเทศเข้ามาด้วย

ฟ้อนอีสาน ฟ้อนอีสานคือเซิ้ง ซึ่งฟ้อนและเซิ้งมีคู่กันมา เซิ้งหมายถึง การร้องต้องมีลูกคู่ ฟ้อนหมายถึง การฟ้อนในหมอลำแคน กันตรึมก็หมายถึงการฟ้อน แต่เซิ้งกับฟ้อนใช้ได้หลายความหมายและแต่กาลเทศะ บางครั้งคำว่าเซิ้งก็หมายถึงจังหวะ คำว่าฟ้อนมีทั้งในวัฒนธรรมล้านนาและวัฒนธรรมล้านช้าง ซึ่งเป็นการหยิบยืมคำกันมาใช้ เช่น ลำสาละวันบางคนก็เรียกเซิ้งสาละวัน

เครื่องดนตรีประกอบด้วย แคน พิณ ขลุ่ย ซอบั้ง กลองเข้ามาทีหลังซึ่งได้รับอิทธิพลมาศาสนาพุทธ

เครื่องแต่งกาย ใช้ผ้าประจำท้องถิ่น ผ้าขิด ผ้าขาวม้า ซิ่นหมี่ทั้งไหมและฝ้าย การออกแบบถ้าเป็นผ้าฝ้ายต้องออกแบบสีให้พิเศษกว่าสีธรรมดา และต้องโชว์องค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย เช่นซิ่นต้องมีหัวซิ่น มีตีนซิ่น ต่อมาได้มีการศึกษาจากท่านรองสุนัย ณ อุบล ซึ่งขณะนั้นท่านดำรงเป็นผู้ว่าราชการจังหวัดชัยภูมิ นำผ้าจากพิพิธภัณฑ์อุบลไปทอขึ้นมาใหม่และนำมาใช้ในวงโปงลางเพื่อเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดอุบลราชธานี

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ก็เป็นสิ่งสำคัญ เป็นการนำเสนอเพื่อให้สมจริง เช่นเซิ้งบั้งไฟ บางครั้ง คนทั่วไปอาจจะไม่เคยเห็นบั้งไฟก็ควรที่จะมีการแห่บั้งไฟเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสื่อให้

เห็นภาพจริง และการมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงยังหมายถึงการเก็บลายละเอียดของการสร้างสรรค์ผลงานอีกด้วย

วงโปงลางในอดีต วงโปงลางมีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดกาฬสินธุ์ พัฒนามาจากหมากขอลอ ทำมาจากไม้ไผ่ ไม้เนื้อแข็งบ้าง หมากขอลอเป็นเครื่องที่ใช้ตีเรียกคนในหมู่บ้าน แต่ไม่ได้มีการเรียงกันหลายลูก แต่นำพัฒนาโดนนำมาเรียงให้เกิดเสียงต่างๆ แต่ก่อนโปงลางมี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา กาฬสินธุ์ตีจากเรียงสูงไปหาเสียงต่ำ แต่อุบลตีจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงซึ่งได้แนวคิดมาจากเครื่องดนตรีสากล

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ถ้าเป็นการแสดงต่อหนึ่งชุดควรออกแบบลายดนตรีให้สั้นกะทัดรัดประมาณ 5-7 นาที ถ้ายาวเกินไปจะทำให้ท่านผู้ชมเบื่อ ถ้าเป็นการแสดงที่ให้เวลานานๆก็ควรขยายเวลาเพื่อนให้ผู้ชมได้เห็น ลีลาท่าฟ้อน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย การออกแบบการเปลี่ยนรูปแบบแถวโดยเริ่มต้นจากกการแสดงไปเรื่อยๆ พอช่วงท้ายก็จะเป็นจุดที่สูงที่สุดเพื่อให้ท่านผู้ชมได้ชมการแสดงอย่างเข้าใจและมีความสุข มีการออกแบบโดยการนำประเพณีต่างๆที่อยู่ในวัตถุประสงค์เดียวกันมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เช่นประเพณีขอฝนหรือบุญบั้งไฟก็จะนำ เซิ้งนางด้ง เซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนกลองตุ้มและฟ้อนดึงครกดึงสากเข้ามาแสดงผูกร้อยเป็นเรื่องราวเดียวกัน

วงโปงลางในปัจจุบัน เห็นว่าปัจจุบันวงโปงลางพัฒนามาถึงจุดสูงสุดของเครื่องดนตรี พอถึงจุดสูงสุดก็จะกลับมาอยู่ที่เดิมคือจุดเริ่มต้น ทำให้กลับมาเล่นเหมือนอย่างเดิม คนดูเคยเห็นวงโปงลางมามากมายหลายรูปแบบ จนอยากให้เห็นสิ่งที่แปลกใหม่

วงโปงลางในอนาคต อยากเห็นวงโปงลางที่พัฒนาเข้าสู่อาเซียน พัฒนาโดยการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านของประเทศต่างๆเข้ามาเล่นผสมกับวงโปงลางและปรับให้ลงตัวกลมกลืนกันได้ และนำการแสดงพื้นบ้านของประเทศในกลุ่มอาเซียนเข้ามาแสดงในวงโปงลาง มีการปรับพัฒนารูปแบบให้ทันสมัยมากขึ้น

หมากกั๊บแก้บได้รูปแบบการแสดงมาจากจังหวัดยโสธร เล่นคู่กันกับหมอไห รูปแบบของการเล่นในสมัยก่อนจะนั่งเล่น มีการตีศอกตีเข่า

ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ,สัมภาษณ์ วันที่ 17 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เคยสร้างสรรค์ผลงาน การแสดงส่วนมากจะส่วนร่วมกันทำเกือบทุกชุดการแสดง เช่น ฟ้อนเอิ้นขวัญ การสร้างสรรค์มีแนวคิดให้ใช้แสดงได้เกือบทุกงาน มีการใช้ทำนองต่างๆเข้า เช่นทำนองสรภัญญะ โดยยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีแต่ไม่โบราณจนเกินไป

แนวคิดการสร้างสรรค์ ถ้าจะสร้างสรรค์เพื่อสื่อถึงประเพณี ก็ควรที่จะศึกษาข้อมูลประวัติประเพณีนั้นให้เข้าใจ เช่นประเพณีแห่ข้าวตอก ประเพณีเดิมไม่มีรูปแบบการจัดรูปแถวให้สวยงาม พอนำเข้ามาสู่ระบบกระบวนการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ จึงมีการจัดระเบียบให้มีรูปแบบมากขึ้นเพื่อเกิดความสวยงาม

ผลจากการสร้างสรรค์ ผลงานส่วนใหญ่ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจะมีคณะกรรมการ 15 ท่านขึ้นไปเป็นผู้ประเมิน และประเมินจากเสียงติชมจากท่านผู้ชม

ฟ้อนอีสานคือ อารมณ์ที่เกิดจากความม่วนซื่นหรือความสนุกสนาน ฟ้อนอีสานจะไปตามจังหวะ ความพร้อมเพรียง เป็นศิลปะที่ได้ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ

ลีลาท่าทาง อารมณ์เป็นตัวกำหนดลีลาท่าทางของนักแสดง

องค์ประกอบของการฟ้อนอีสาน ลายดนตรีชุดการแสดงแต่ละชุด ควรออกแบบให้เข้ากับชุดการแสดง ถ้าชุดการแสดงใดจะโชว์เสียงของนักร้อง ก็ควรจะลดเสียงของดนตรีลง นักแสดงที่แสดงประกอบก็ควรที่จะอยู่ด้านหลังของนักร้อง การแสดงชุดไหนที่เป็นการโชว์ลีลาของนักแสดงก็ควรจะให้ความสำคัญของนักแสดง การแสดงเริ่มอย่างสวยงาม พอจบการแสดงก็ควรที่จะสวยงามเช่นด้วยกัน

เครื่องแต่งกาย ศึกษาว่าจะสร้างสรรค์ชุดการแสดงของอีสานเหนือ อีสานใต้ หรือชุดการแสดงชาติพันธุ์ โดยศึกษาจากของเดิมที่มีอยู่พื้นที่นั้น

การคัดเลือกนักแสดง คัดเลือกนักแสดงให้อยู่ในระดับเดียวกัน ทั้งสัดส่วนความสูงการแสดงแต่ละชุดควรคละทั้งคนเก่งและไม่เก่งอยู่ด้วยกัน เพื่อเป็นการสร้างความพยายามให้กับนักเรียนที่ยังไม่เก่งในด้านทักษะการแสดง การคัดเลือกนักร้อง เป็นการคัดเลือกที่ยากเพราะเด็กมีน้อยมากที่จะเรียนทางด้านนี้เพราะค่านิยมลดลง

อุปกรณ์ประกอบกรแสดง ชุดการแสดงควรมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อเป็นสิ่งที่สื่อให้เข้าใจของการแสดงมากที่สุด เช่น ฟ้อนเอิ้นขวัญ อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ขาดไม่ได้คือ พานบายศรี

ระยะเวลาและสถานที่ เวลาที่ไปแสดงต่างประเทศ ควรตรงต่อเวลา เพราะส่วนมากการแสดงที่แสดงในต่างประเทศจะมีระยะเวลาที่สั้นกว่าปกติต่อหนึ่งชุดการแสดง ถ้าเป็นการแสดงที่ต้องใช้เวลานาน ควรมีการแสดงเสริมหรือสลับกับการแสดงพื้นบ้านเช่นมีการแสดงตลกสลับ การกำหนด

ระยะเวลาการแสดงต่อหนึ่งชุดไม่ควรเกิน 7 นาที มีการจัดการบริหารนักแสดงให้เหมาะสม การแสดงสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม

วงโปงลางในอดีต วงโปงลางในยุคแรกจะปฏิบัติตามครูผู้ฝึกสอน เครื่องแต่งกายตามมีตามเกิด ท่าฟ้อนยังไม่มีแบบแผน เครื่องดนตรียังไม่หลากหลาย

วงโปงลางในปัจจุบัน มีการพัฒนาในหลายๆด้าน ทั้งด้านดนตรี เครื่องแต่งกายมีความหลากหลาย มีพิธีกรและนักร้องหมอลำเข้ามาร้องสลับกับการแสดงพื้นบ้าน มีการเดี่ยวลายของเครื่องดนตรีคั่นการแสดงด้วย

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง การออกแบบการแสดงควรดูระยะเวลาที่แสดง ประเภทของงาน ขั้นตอนของการแสดง อันดับแรกขึ้นต้นด้วยการแสดงฟ้อนเทิดพระเกียรติ ตามด้วยการเปิดวง มีนักร้องร้องโชว์ประกอบกับนักแสดง พอเริ่มเป็นการแสดงพื้นบ้านพิธีกรก็จะแนะนำเข้าสู่บริบทของการแสดง เช่น การแสดงอวยพร ของชุดการแสดงแรก การแสดงจะต้องเริ่มด้วยความประทับใจและจบการแสดงก็ควรที่จะประทับใจเช่นกันฟ้อนงาม นักร้องเสียงดี ดนตรีไพเราะ

วงโปงลางในอนาคต อยากให้มีทั้งวงโปงลางที่เป็นแนวประยุกต์และแนวอนุรักษ์ เน้นความเป็นอีสานพื้นบ้านไว้ให้มากที่สุด ทั้งเครื่องแต่งการ ดนตรี การแสดง และลายดนตรีอีสาน เพื่อคงความเป็นอีสาน ไม่ควรมีนักเต้นแดนเซอร์ในวงโปงลาง การแสดงต่างๆควรมีจอฉายภาพของการแสดงนั้นๆ เพื่อให้ผู้ชมชมการแสดงอย่างเข้าใจ อยากให้การแสดงมีการแสดงเป็นเรื่องราวและแทรกการแสดงพื้นบ้านเข้าไป

ไม่สนับสนุนให้มีหมากกั๊บแก้บมาฟ้อนประกอบคู่กับนางไห ถ้าจะมีพอโชว์เสร็จก็ควรเข้าไปอยู่กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆในวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,สัมภาษณ์ วันที่ 24 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

เคยสร้างสรรค์ชุดการแสดง เซิ้งตำหมากหุ่ง เซิ้งปั้นหม้อบ้านเชียง

แนวคิดในการสร้างสรรค์ ได้แรงบันดาลใจมาจากการกินส้มตำของนักศึกษาในมหาวิทยาลัย ได้ไปศึกษาตั้งแต่การเก็บพริก มะละกอ ถั่วฝักยาว มะเขือเทศจากชาวบ้าน และนำมาเป็นลีลาของการแสดง และได้ไปศึกษาขั้นตอนในการตำจากร้านต่างๆในอุดร ว่ามีขั้นตอนอย่างไร แต่ละร้านมีความแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย นักแสดงที่ใช้แสดง เป็นนักแสดงคู่ชายหญิง ท่าฟ้อนที่ใช้ในการแสดงเป็นท่ากิจกรรมผสมกับท่านาฏศิลป์ไทย

ฟ้อนอีสาน จังหวะจะไม่ค่อยเนิบช้า ส่วนมากจะเป็นจังหวะเร็ว

ลีลา ลักษณะการย่ำเท้าของภูไทจะมีลักษณะการย่ำเท้าแบบทางภาคเหนือแต่มีจังหวะที่เร็วกว่า ฟ้อนจะมีจังหวะที่ช้ากว่าเซิ้ง

องค์ประกอบของการแสดง

ดนตรี ลายดนตรีจะมีความซ้ำไปซ้ำมา มีชุดการแสดงใหม่เกิดขึ้นแต่ใช้ลายดนตรีใหม่ซึ่งเกิดจากการตัดต่อลายดนตรีต่างๆ เข้าด้วยกัน ถ้าเป็นชุดการแสดงใหม่ก็ควรคิดลายดนตรีใหม่ขึ้นมาเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่

ท่าฟ้อน กระบวนท่าฟ้อนควรสื่อและให้สอดคล้องกับลายดนตรี

เครื่องแต่งกาย ควรแบ่งแยกให้ถูกต้อง เพราะเครื่องแต่งกายอีสานจะมีหลายลักษณะ เช่น ชุดอยู่บ้าน ชุดทำงาน ชุดเอาบุญ ควรออกแบบให้เข้ากับชุดการแสดง

นักแสดง การแสดงมีการใช้นักแสดงที่เป็นหญิงล้วน ผู้หญิงคู่ผู้ชาย และการแสดงชายล้วน

ระยะเวลาและสถานที่ ระยะเวลาที่ใช้แสดงต่อหนึ่งชุดการแสดง 5-7 นาทีไม่น้อยหรือมากเกินกว่านี้ จำนวนของนักแสดงขึ้นอยู่กับขนาดของเวที และใช้หลักของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาใช้ในการแสดง

วงโปงลางในอดีต เครื่องดนตรียังไม่มีความหลากหลายมากเท่าใด การบรรเลงไม่มีความหลากหลายเล่นแบบชาวบ้าน ต่อมาได้มีการปรับลายดนตรีให้เป็นแบบแผนโดยยึดแบบลายดนตรีของพ่อเปลื้อง ฉายรัศมี มีการแสดงพื้นบ้านโดยการสร้างสรรค์จาก อาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์

วงโปงลางในปัจจุบัน ในปัจจุบันการแสดงในวงโปงลางไม่ได้มีการคิดลายดนตรีใหม่ๆขึ้นมา ท่าฟ้อนมีการใช้ท่าเดิมที่มีอยู่แล้วซ้ำไปมา เป็นธุรกิจมากเกินไป จนไม่มองถึงความถูกต้องของเนื้องาน ทั้งท่าฟ้อนและลายดนตรี

อนาคตของวงโปงลาง ก่อนการแสดงอยากให้มีการแนะนำประวัติความเป็นมาของการแสดงก่อน เช่นว่าเป็นการสร้างสรรค์ของผู้ใด การแสดงนี้มีความหมายอย่างไร

สมศักดิ์ บัวบุตร, สัมภาษณ์ วันที่ 5 เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

เคยสร้างสรรค์ชุดการแสดง มโหรีโคราช อัปสรา โดยนำเอาซอมาบรรเลงในวงโปงลางซึ่งทำให้ไพเราะขึ้น,ศรีจนาศะปุระ, ปะเรเร การร้องของชาวญัฮกุร, ญัฮกุร, เรือมจริญลิญตรจ ของครูน้ำผึ้ง, กระทบไม้, กระทบสากโคราช

แนวคิด ดูว่างานที่เขาต้องการเอาไปทำอะไร เช่นต้องการความฉับไว ความหลากหลายก็จัดให้ บทฉับไว ตื่นตาตื่นใจแปลกใหม่เป็นโจทย์ในการทำ ตัวอย่าง รำโทน ทำอย่างไรไม่ให้น่าเบื่อ

กระบวนการสร้างสรรค์

1. ศึกษาหาข้อมูล
2. ศึกษาข้อมูลรอบข้างที่ความน่าสนใจ ถ้ามีผู้สร้างสรรค์ไว้แล้วควรสร้างสรรค์ให้แตกต่าง
3. เครื่องแต่งกายการแสดง จะต้องทำการศึกษาโดยไม่ใช้ผ้าทั่วไป โดยศึกษาผ้าของกลุ่มชาติพันธุ์ให้ถูกต้อง
4. ท่าฟ้อน เอาท่าดั้งเดิมเป็นหลัก โดยส่วนใหญ่จะเน้นท่าของผู้ชาย ส่วนใหญ่ท่าฟ้อนมาจากผู้ชายที่ดื่มสุราแล้วแสดงลีลาท่าทางออกมา ซึ่งจะสามารถสื่ออารมณ์ ความสนุกสนานของเขาออกมาได้อย่างชัดเจน ส่วนท่าฟ้อนของผู้หญิงนำมาจากจริตความสุภาพเรียบของผู้หญิงเป็นหลัก

ผลจากกาสร้างสรรค์ จะมีผู้เชี่ยวชาญจากกรมศิลปากร มาประเมินชุดการแสดงที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาสร้างสรรค์ขึ้น ส่วนใหญ่การแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นจะเน้นความสนุกสนานและความแปลกให้กับท่านผู้ชม

ฟ้อนอีสาน คือ การแสดงที่ออกมาจากจิตใจ มีความสนุกสนาน เกิดจากศรัทธา และความเชื่อ

เอกลักษณ์ ความงามของการฟ้อนอยู่ที่เครื่องแต่งกายเขมรถิ่นไทยลีลาจะเน้นสะโพก ลาวอีสานจะเน้นความสนุกสนาน ลักษณะของมือจะกวักมือเข้าหาลำตัว ความพร้อมเพรียงและความพริ้วไหวท่ารำ

ลีลาแตกต่างจากรำไทย ความเป็นอีสานเป็นการเล่าเรื่องโดยใช้เพลง ลีลาท่ารำ กำหนดตายตัวเพื่อการสื่อสาร

ดนตรี แล้วแต่กลุ่มงานที่สร้างสรรค์ ว่าจะเป็นการแสดงเขมรหรือโปงลาง ถ้าเป็นวงโปงลางโคราชจะนำซอเข้าประกอบ

เครื่องแต่งกาย ยืดหารากเหง้าเก่า โดยจะดูเครื่องแต่งกายหลายแบบแต่จะเลือกแบบเครื่องแต่งกายที่เด่นที่สุดออกมาเป็นเพื่อใช้สวมใส่ในการแสดง

นักแสดง จะคัดเลือกของผู้ที่มีความพร้อมในเรื่องของเวลาฝึกซ้อม และการทุ่มเทในการแสดง ถ้าคนที่มีสัดส่วนระดับเดียวกันจะง่ายต่อการจัดแบบแถว

อุปกรณ์ประกอบการแสดง จำเป็นต่อสำหรับบางชุดการแสดง เช่น เรือมโต๊ด จะสร้างสรรค์อย่างไรออกมาให้สวยงาม

ระยะเวลา 6-7 นาที ต่อหนึ่งชุดการแสดง

สถานที่ไม่สามารถกำหนดได้ แล้วแต่เจ้าภาพจะจัดไว้ให้

วงโปงลางในอดีต ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี โปงลาง พิณโปร่ง แคน ไห กลอง ฉิ่ง และฉาบ เห็นพ่อเปลื้อง ฉายรัศมี ดีดไห ดูจากวงแกนอีสานและวงแคน งานที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นจะมีความรู้เข้ามาเสมอ การใช้ผ้า อุปกรณ์ โดยเอาความงามเป็นหลัก ความน่าจะเป็น หารากเหง้าให้ถึงแก่นแท้ แล้วจึงนำมาร้อยเป็นเรื่องราวใหม่ โดยให้นักแสดงเป็นหลัก ปรับตามนักแสดง

วงโปงลางในปัจจุบัน มีการพัฒนาและการย้อนกลับไปใช้ของเดิม เรื่องราวอย่างเดิม ไม่ชอบภาพของการแข่งขันเพราะทำให้เกิดการแตกแยก

วงโปงลางในอนาคต ชอบแนวอนุรักษ์ โดยการใช้ของจริง และการนำเสนอแบบโบราณ ดนตรีบังคับด้วยลายดนตรีดั้งเดิม ถ้าเป็นการสร้างสรรค์ใหม่ควรให้อยู่ในโทนเสียงของอีสาน ฟ้อนพยายามอย่านำท่าฟ้อนของภาคอื่นเข้ามาประกอบในท่าฟ้อนอีสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พรชัย ศรีสารคาม,สัมภาษณ์ วันที่ 26 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่ บ้านเลขที่ 14 ซอยนครสวรรค์ 14 อำเภอเมืองมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม

ในปี พ.ศ. 2519 ได้มีการจัดงานมรดกอีสาน โดยกองวัฒนธรรม กรมศาสนา กระทรวงศึกษาธิการให้วิทยาลัยครูมหาสารคามจัดขึ้นโดยจัดรูปแบบแบบงานวัด มีชาวบ้านเข้ามาชมงาน และทางกองวัฒนธรรมเห็นว่าวิทยาลัยครูมหาสารคามจัดงานได้ตรงตามที่คาดหวังไว้จึงอยากให้จัดงานขึ้นอีกในปีถัดไป

เป็นผู้คุมวงดนตรีคอมโบ้ เริ่มมีพิณ แคน โปงลาง เพื่อไว้ใช้ไปเผยแพร่วัฒนธรรมสัญจร พอเสร็จภาระกลุ่มเผยแพร่วัฒนธรรมก็ไม่มีผู้มาเล่นดนตรีวงจึงยุบไป จึงได้ไปปรึกษากันว่าอยากจะตั้งวงโปงลาง นักศึกษาจึงมาปรึกษาว่าอยากทำวงดนตรีพื้นบ้าน ในเดือนมิถุนายน 2522 จึงได้ประชุมจัดแบ่งหน้าที่กัน มีการจัดตารางการซ้อม ในขณะนั้นจะพากันตั้งชื่อวง จึงได้ศึกษาวิชาภูมิศาสตร์ว่ามีการสำรวจว่าจังหวัดมหาสารคามอยู่ศูนย์กลางของภาคอีสาน จึงได้ตั้งชื่อวงว่า วงแกนอีสาน และได้ขอความร่วมมือจากสาขาวิชานาฏศิลป์มาช่วยในเรื่องของการแสดง และได้มีการออกไปแสดงตามงานต่างๆจนมีผู้คนรู้จักมากมาย ในปีเดียวกันนั้นเอง ได้ไปแสดงงานที่สวนอัมพรและได้นำคณะกลองยาว หนูน้อยกลองยาวไปแสดงด้วย อาจารย์ระงับ วัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นหัวหน้าหัวหน้ากองวัฒนธรรมในขณะนั้นได้ชื่นชอบและได้ให้งบประมาณมาซื้อเครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกายในจำนวนเงิน 50,000 บาท เครื่องดนตรีในวงยุคแรกๆประกอบไปด้วย แคน โหวด โปงลาง ฉาบ และไหสองใบ ต่อมาได้มีการพัฒนาเครื่องดนตรีหลายชิ้น เช่นมีการเพิ่มไหจากสองใบเป็นเจ็ดใบเพื่อให้ครบเสียง โปงลางจากมี 12 ลูก เพิ่มมาเป็น 14 ลูก นำกลองยาวอีสานเข้ามาในวงเป็นวงแรกที่ตีกลอง 4 ใบ และทำขาตั้งกลอง ซึ่งแต่ก่อนเคยตีแต่กลองทอม2 ใบ และทำสะไนแบบอีสานโดยใช้โปงลางแขวนคอวัวคอควาย นำพิณโปร่งและพิณเบสเข้ามา โปงลางแต่ก่อนหนึ่งรางจะใช้นักดนตรี 2 คน

ลำดับขั้นตอนของการแสดง ก่อนขึ้นเวทีมีการไหว้ครู พอขึ้นเวทีเปิดวงด้วยทำนองลำเพลิน ต่อมาเป็นเพลงอ้อมอกอีสาน แต่งโดย อาจารย์สำเร็จ คำโมง ซึ่งสอนอยู่ภาควิชานาฏศิลป์ และมีเพลงลูกทุ่งสลับกับการแสดงพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านเช่น เซิ้งข้าวปุ้น สาวอีสานอาบน้ำตามน้องกับสารคามซึ่งใช้ท่าฟ้อนประกอบเป็นการแสดง ฟ้อนทอหูก มีพิธีการพูดทั้งภาษาไทยภาคกลางและภาษาถิ่นอีสาน มีสาธิตการแสดงหมอลำทำนองต่างๆ โดยให้หมอแคน สมบัติ สิมหล้า และเป็นผู้แสดงโชว์ลายแคน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะไม่ค่อยสวยงามเท่าไหร่ในส่วนการแสดง ได้คิดการแสดงวิถีชีวิต การไต้กบ และมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ตะเกียงน้ำมันก๊าด เป็นการแสดงโดยใช้นักแสดง ชายหญิงคู่กัน ผู้หญิงจะสะพายข้องใส่กุบ มีกลองและพิณเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ จบการแสดงมีการบรรเลงลายพื้นเมืองเป็นเมดเลย์

วงโปงลางในอดีต ในวงโปงลางในสมัยก่อน จะต้องใช้นักดนตรีสองคนในการตีโปงลาง คนหนึ่งเป็นคนตีลายอีกคนเป็นคนตีลูกประสาน

การออกแบบการแสดงในวงโปงลาง ถ้าจะเป็นการอนุรักษ์ก็ควรจะใช้เครื่องดนตรีที่ทำจากให้คุณภาพดี มีรูปแบบที่ชัดเจน

วงโปงลางในอนาคต ควรจะต้องมีวงโปงลางแบบดั้งเดิมและวงโปงลางแบบประยุกต์เพื่อให้เห็นความแตกต่างชัดเจน ถ้ามีบทร้องบทลำควรจะใส่เข้าไปกับการแสดงด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กิติยา ทาธิสา , สัมภาษณ์ วันที่ 17 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เริ่มแรกชุดนารีศรีอีสาน ชุดฟ้อนเอ้ดอกคูณ ชุดฟ้อนแคน ชุดบุญทวารามี ชุดกาฬสินธุ์แผ่นดินทอง ชุดไทพวน ฟ้อนไดโนเสาร์ ฟ้อนเอิ้นขวัญ มาลัยข้าวตอก ฟ้อนละครภูไท ล่าสุดฟ้อนออนซอนเสียงโปง เบ็ดเตล็ด ทำฟ้อนประกอบเพลงการร้องเพลงในสมัยนิยม อีสานบ้านเฮา ออนซอนเด้

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

คือโดยพื้นฐานเราเป็นคนอีสาน เราโดยปลูกฝังกับการเรียนนาฏศิลปะไทยตั้งแต่ ก็เลยเป็นกรอบให้เราตั้งแต่เด็ก ต้องฟ้อนสวยนะ เอาท่าฟ้อนที่มีอยู่แล้วของชาวบ้าน อย่างท่าตั้งวง บ้านเราจะตั้งไม่สวย ก็นำมาจัดระเบียบให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น โดยอาศัยหลักท่าฟ้อนดั้งเดิมของชาวอีสาน โดยนำเอานาฏศิลป์ไทยเข้ามาประยุกต์ เพื่อให้เกิดความงดงามมากยิ่งขึ้น แต่ส่วนใหญ่จะอิงตามหลักพื้นฐานความเป็นจริงของชาวบ้านให้มากที่สุด

กระบวนการที่สร้างสรรค์ชุดการแสดง

1) เกิดจากแรงบันดาลใจ
2) ความชื่นชอบ
3) ค้นหาข้อมูล เก็บข้อมูลตามพื้นที่ที่เราต้องการ
4) ศึกษา วิเคราะห์ข้อมูล เพื่อออกมาเป็นกระบวนการท่ารำได้อย่างไร ต้องเอาเนื้อหาความเป็นจริงออกมาเล่าเรื่อง อย่างเช่น ชุดฟ้อนชิ่นโปง ต้องไปศึกษาว่าชิ่นโปง ในวิถีชีวิตของคนอีสานเอาไปทำอะไรบ้าง ตีเข้าวัด หรือตีเพื่ออะไร เอาเนื้อหาความเป็นจริง เอามาเป็นท่ารำ
5) ใช้ท่ารำเป็นสื่อนาฏศิลป์

ผลงานที่สร้างสรรค์ออกมาเป็นอย่างไร

ส่วนมากผลงานที่สร้างสรรค์ออกมาได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ผู้ชมพึงพอใจในทุกๆชุดการแสดง

การประเมินโดยกระทรวง สถาบัน มีแบบประเมินให้ ได้คะแนนเท่าไหร่ มีอะไรควรปรับปรุง มีผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานทุกชุดการแสดง เมื่อผลการประเมินให้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลง จะปรับเปลี่ยนตามบริบท เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของกระทรวง สถาบัน ที่ได้กำหนดมา และปรับท่ารำบางช่วงให้สอดคล้องกับดนตรี แต่ยังคงความเป็นอีสานดั้งเดิมไว้

การฟ้อนอีสานในความคิดของครู

การฟ้อนอีสานของเราไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์ไว้ว่าใครจะเป็นต้นกำเนิดคนแรก ใครเป็นคนผลิตท่าฟ้อน ยังไม่มีมาตรฐาน แม้กระทั้งวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 4 จังหวัด ยังฟ้อนไม่เหมือนกัน โดยโซนการฟ้อนอีสานในนาฏศิลป์ไทย คือ การฟ้อนอีสานเป็นจารีตของคนอีสาน เพราะเมื่อคนอีสานมีความสุข สนุกสนาน ก็จะออกมาฟ้อนรำ พอเปิดเป็นเอกวิชาการแสดงพื้นบ้านขึ้นมา นาฏศิลปกาฬสินธุ์รำแพรวา ในแต่ละทีรำไม่เหมือนกัน ไปคนละทางกัน มันก็ยังคลุมเครืออยู่ ว่าจะ

เอาที่ไหนเป็นต้นแบบดี เอาตรงไหนที่ถูกต้อง และคิดว่าไม่เหมือนกัน และต้องเหมือนกัน ด้วยคำว่าพื้นบ้าน พื้นเมืองอีสาน คนอีสานก็มีหลายชนเผ่า คือเราไม่ได้ถูกตีกรอบ อย่างเหมือนรำภูไท ก็มีภูไทเขาวง ภูไทคำม่วง ภูไทกุฉินารายณ์ ก็ภูไทเหมือนกันไม่จำเป็นต้องรำเหมือน ฟ้อนให้เป็นตัวอีสาน ถ้าอะไรที่เป็นเหมือนนาฏศิลป์ก็ยึดหลักตามนั้น เหมือนกลองยาว ทำไมสวย มองคนละมุมกัน ขอให้เป็นฟ้อน ขอให้เป็นอีสาน

เอกลักษณ์ความเป็นอีสาน ความเป็นอีสานคือ จะรำแบบสบาย ไม่กดหน้าขา ไปแบบสบาย ดูนิ่มๆเนิบๆ เรื่อยๆ แต่มือควรจะต้องตั้งวง จีบเป็นจีบ คุณรำสบาย แต่คุณต้องรำให้สวย ตั้งวงคือตั้งวง ส่ายสะโพกอย่างไร กดหน้าเอียงอย่างไร ถ้าทำอย่างนี้น่าจะเป็นมาตรฐานถ้าคนมาสอน แต่ถ้าทำไปมันก็จะหมดความเป็นอีสาน แต่ละที่แตกต่างกัน จังหวะ ยักย้าย ส่ายสะโพก จะแบ่งโซนกัน อยากจะเพราะเราคลุกคลีอยู่กับอีสานเหนือมาก จะต้องแบ่งโซนกัน อย่างนครพนมจะหวาน จะคนละรูปแบบ เราอยู่ทางนี้ก็จะติด ต้องสวยๆ เนี้ยบ อีสานผู้ดี

องค์ประกอบของการฟ้อนอีสาน (ดนตรี เครื่องแต่งกายของการฟ้อนอีสาน)

ดนตรี เน้น แคน กลอง โปงลางนำมาพัฒนาขึ้นมาทีหลัง เพราะส่วนมากลายพิณมาจากลายกลองเป็นหลัก

เครื่องแต่งกาย มี 2 ลักษณะ คือการแต่งกายแบบชนเผ่า กับการแต่งกายแบบสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ปัจจุบันชุดฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ แต่งแบบไหน ก็แต่งตาม แต่เราอาจจะนำมาจัดระเบียบอย่างเช่นการจัดเสื้อผ้า ในการตัดเย็บให้มันดูดีขึ้น แต่ถ้าเป็นชุดสร้างสรรค์ เราก็ยึดขนบความเป็นอีสาน เรื่องการใช้ผ้า ต้องเป็นวัตถุดิบในภาคอีสานเท่านั้น ถึงจะดูทรงคุณค่า มากกว่าเราจะใช้ผ้าต่วน ถ้าจะใช้ผ้าต่วนใช้ผ้าฝ้าย ผ้าไหมดีกว่า

เครื่องประดับ วงการนาฏศิลป์ก็เหมือนวงการแฟชั่น จะฮิตตามกันไป เป็นช่วงๆ โดยองค์รวมของเราเป็นสถาบันการศึกษาด้วย เมื่อเราแสดงออกไป ก็จะเกิดการเลียนแบบ บางทีแค่ติดดอกลีลาวดีแค่ดอกเดียวก็สวยแล้ว ไม่จำเป็นต้องเยอะแยะ แต่ยังสงสัยว่าทำไมคนอีสานใส่ทองไม่ได้ ใส่แค่พองาม ใส่แค่ประคำก็สวย ตามแบบบ้านเรา

นักแสดง คัดเลือกตามความเหมาะสม กับชุดการแสดงที่จะนำเสนอ อย่างการฟ้อนเรณู ต้องสวย ขาว ครูคิดว่า คนเราสวยสู้กันไม่ได้ แต่ทักษะเราสามารถฝึกให้แก่ความชำนาญได้ ถ้าสวยมาเป็นต้นทุนอยู่แล้วเราสามารถเสริมให้ แต่ก็ไม่ใช่ว่าจะทิ้งคนไม่สวย จะมีการแสดงที่เหมาะสม เรานึกถึงคนมาเสพงานเรา มาดูงานรวม การแสดงนาฏศิลป์เป็นเรื่องความรื่นเริงบันเทิงใจ

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ในส่วนของที่นี่ เราจะไม่เน้นอุปกรณ์ที่หนัก ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงอยู่ เราไม่จำเป็นต้องยกไปอยู่ที่เวที อุปกรณ์ที่หนักๆเราจะไม่ค่อยใช้

เวลา สถานที่ เวที อันนี้หละเป็นหลักสำคัญมาก เพราะต้องรับทุกสถานภาพของเวที ไม่ว่าจะเป็นงานวัด งานประเพณี อย่างไปกำหนด สร้างงานให้อยู่ในสายกลาง โดยคนดูสามารถสัมผัสจับต้องผลงานการแสดง เครื่องเสียงสำคัญมาก ดนตรีดีอย่างไร ถ้าเครื่องเสียงไม่ดีจบเลย

วงโปงลางในอดีต ครั้งแรกที่ยังไม่ได้เรียนนาฏศิลป์ เป็นอะไรที่ประทับใจมาก มีรุ่นพี่ไปฝึกฝนแล้วเอาโปงลางไปเล่นให้นักเรียนอยู่ รำตังหวาย เราประทับใจ หลังจากจบ ม.๓ มาเรียนนาฏศิลป์ ยิ่งประทับใจมากยิ่งขึ้น ตังหวายจากจีบสองดอก พอมาถึงยุคเรา เราก็เลยสร้างอะไรที่มันเพียงพอ รุ่นเราที่ทำอยู่ในปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นจุดอยู่ตัว ณ ปัจจุบันเป็นวงโปงลางที่เป็นเอกลักษณ์ เรายังคงความเป็นอีสานทั่วอีสาน เราจะหยิบยกเอาสิ่งดีๆจากที่ต่างๆ และยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของอีสาน

การออกแบบในวงโปงลาง ณ ปัจจุบัน วงโปงลางได้รับความนิยม ต้องออกสู่ท้องตลาด ออกสู่ผู้ที่เสพงานของเรา อันดับแรกคือ การโชว์วง ตามด้วยชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ ที่ผู้ว่าจ้างมาว่าจ้าง คอนเซ็ปของงาน เมื่อก่อนเริ่มต้นด้วยชุดที่เป็นสิริมงคล ชุดฟ้อนบายศรี ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนเอิ้นขวัญ ว่าไปตามขั้นตอน

ปัจจุบันการแสดงโปงลาง บางครั้งเหมือนกับการคิดงาน เหมือนไม่ค่อยได้ศึกษา คิดแค่ว่าจะฟ้อนประกอบดนตรีอย่างไรให้สวย ก็เลยกลายเป็นค่านิยม ถ้าเป็นวงโปงลางข้างนอกจึงมีอิสระ แต่ของเราจะทำไม่ได้ ก่อนจะมีการแสดงต้องศึกษา ออกแบบท่าทาง

อนาคตการแสดงวงโปงลางอยากเห็นวงโปงลางแบบดั้งเดิม โดยนำเอาสมัยใหม่เข้ามากับเรา แต่อย่าลืมรากเหง้าของตัวเราเอง อย่างไรเราก็ทำเหมือนฝรั่งไม่ได้ ในการเคลื่อนที่ของเรา จะให้เร็วเหมือนฝรั่งก็คงไม่ได้ เพราะเรามีเอกลักษณ์ของเรา อย่าลืมความเป็นตัวตนเองเรา เหมือนเราเสพงานรวมสมัย บางครั้งสวยแต่ดูได้แค่ครั้งเดียวก็ผ่านไป แต่รำตังหวาย ทำเป็นที่นิยมกันจังเลย เพราะมันงามในคุณค่าของมัน ด้วยความเก๋า ความเก่าของมัน

ปัญหาในการสร้างงาน ระบบความคิด จะต้องตีโจทย์ในกระบวนท่า คือด้วยความที่เราถูกสวยด้วยนาฏศิลป์ ยังคำนึงถึงความเป็นอีสาน เริ่มจากเท้าอีสานเป็นแบบไหน สะโพกอีสานเค้าส่ายสะโพก การตั้งวง ตั้งแบบไหน เราก็ต้องไปศึกษามา การจีบแบบไหน เราติดความเป็นตัวเราเอง เหมือนอย่างกลองตุ้มของโคราชที่ใส่แว่นตา อุปกรณ์คือด้วยการที่เราเปิดรับอยู่ เราคิดเป็นสไตล์ของเรา ด้วยทำให้เราคิดงานของอีสานได้น้อยมาก แม้กระทั่งเครื่องแต่งกาย เนื่องจากเครื่องแต่งกายมีหลายแบบ หลายสไตล์ เนื่องจากกระบวนการคิด มีส่วนสำคัญมาก งานที่เราคิดออกไป ต้องได้ทั้งความรู้ ได้ทั้งความเพลิดเพลิน คือการฟ้อน 1 ชุด ต้องให้ได้มากกว่าการฟ้อน 1 ชุด ต้องทำให้คนดูมองเห็นภูมิความเป็นอีสานว่าอีสานมีดีหลายอย่าง อยากให้คนภูมิในในความเป็นอีสาน

แนวความคิดในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ ในแนวความคิดของครู หนึ่งครูอาจจะมองในความเป็นอีสานกับบริบทรอบข้างก่อน แล้วครูก็คิดว่าอาจจะมีพื้นฐานไทยบ้าง แต่ก็ต้องปรับให้มันเป็นอีสาน ในระบบแนวคิดของครู ที่ว่าอันไหนจะสวย อันไหนมันเหมาะสม แล้วครูก็จะคิดเกี่ยวกับเครื่อง

แต่งกายที่ให้มันสอดคล้องให้เข้ากับยุคสมัย ที่สำคัญวงโปงลางที่ครูคาดหวังคือ อยากจะให้ เป็นวงโปงลางที่เป็นแนวอนุรักษ์ ถึงแม้ว่าจะมีแนวสร้างสรรค์ แต่ก็ให้เห็นว่าดั้งเดิมมีมาอย่างไร คือยังคงรักษาไว้อยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล,สัมภาษณ์ วันที่ 20 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

นาฏยศิลป์ในความหมายทุกสิ่งทุกอย่างก็ล้วนประดิษฐ์ขึ้นมาทั้งหมด จะมียุคสมัยของมัน นาฏยศิลป์ภาคกลาง

กระบวนการหรือขั้นตอน

ทุกอย่างมีเป้าหมาย ที่เกี่ยวกับข้องกับพิธีกรรม แต่ละที่ต่างกัน

การแบ่งแยกนาฏศิลป์พื้นเมือง และนาฏศิลป์อีสาน

บางสิ่งบางอย่างที่แสดงตัวตน มันคืออัตลักษณ์ ที่เลือกสรรมาแสดงตัวตน อย่างเช่นอีสานตั้งวงแบบนี้ ห้ามจีบแบบทางภาคกลางนะ ท่าเซิ้งเป็นแบบนี้ คำว่าเซิ้งก็เปไป เพราะคำว่าเซิ้งแปลว่าท่าร้อง อย่างเช่นกาบเซิ้ง ก็กลายมาเป็นท่าเซิ้ง มีท่าเซิ้งท่าที่ 1 ท่าแหวกกอหญ้า ท่าที่ 2 ท่าสะบัดมือ ท่าที่ 3 ท่าสะบัดสะโพกส่ายไปสายมา แล้วแต่อาจารย์ผู้สอนจะประดิษฐ์ แล้วแต่ประดิษฐ์สร้าง
สิ่งที่จะทำให้เกิดความแตกต่าง

คือท่าเลียนแบบกัน ครูนาฏศิลป์ก็จะบอกว่าท่าแม่บทมีทั้งหมด 32 ท่า แม้แต่ระบำแขกกับระบำไทยก็ต่างกัน แต่ก็คล้ายกันได้ ยกแข้งยกขา ส่ายเต้น แต่ว่ามันก็คง กว่าที่มันจะลงตัวเป็นเอกลักษณ์ สะสมมาช้านาน ไม่ใช่คิดมาวันสองวัน ไม่ใช่เห็นก็รูปว่า รำไทย ฟ้อนเล็บ ก็ผ่านกาลเวลามาจนเป็นที่ยอมรับ ขึ้นอยู่ทฏษฎีก็โยงใยไปถึง ไม่ใช่ท่าประดิษฐ์อย่างเดียว แต่รวมไปถึงการสื่อสาร เช่นการสื่อสาร อาจจะไม่ได้สื่อสารกับผู้ชมก็ได้ สื่อสารถึงเทพ วิญญาณ เป็นภาษาสัญลักษณ์ ท่ารำการฟ้อนก็เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่ง

ความเป็นท้องถิ่น ความนิยมในท้องถิ่น ทั้งภายใน ภายนอก มาหลอมรวม

มนุษย์ไม่ได้อยู่โดดเดียว สังคมแต่ละสังคม แต่ละวัฒนธรรม แต่ในขณะนี้เดียวก็ไม่ได้รับเข้ามาหมดเลย เช่นฮินดูกับบาหลี ไม่ใช่ฮินดูแบบแขก แบบผี รำบาหลี มันอาจจะกรอกลูกกระตา คล้ายทากะนาตาริ ที่มันทีท่านะวะ นะสะ ลูกตาแบบนี้ ขึ้นอยู่กับว่าจะสื่ออวัยะส่วนไหน ของร่างกาย ด้วยลักษณะท่าทางแบบไหน

ความเป็นพื้นเมือง

พื้นเมืองคือความเป็นท้องถิ่น ความเป็นตนเองของคนในท้องถิ่นนั้น ทุกอย่างปรุงแต่งขึ้นโดยสิ่งที่แรกว่าวัฒนธรรมในชุมชน เป็นค่านิยมชมชนว่าดีว่างามว่าควรสืบทอดต่อ

มาณพ มานะแซม , สัมภาษณ์ วันที่22 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2557 ที่สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

แนวคิดในการสร้างงาน

คือเมื่อก่อน เรื่องของเรื่อง อยู่ที่คนสร้างคน เริ่มจากวิจิตรศิลป์ เมื่อก่อนทางเหนือก็จะเหมือนทางอีสาน คือเริ่มตั้งแต่ชมรมพื้นบ้านอีสาน มีวิทยาลัยนาฏศิลปมีกรอบของเขา มุมมองของอีสานก็จะหยุดอยู่ตรงนั้น หยุดตรงที่ว่ามีวิทยาลัยนาฏศิลป มีคนแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะคนแบบนี้จากกรมศิลปะส่วนกลางเข้าไป เวลาพัฒนาก็พัฒนาเป็นระบบโรงเรียน วิทยาลัย ที่มีกรอบให้เป็นแบบนั้นใหญ่ๆ นิ้มๆ เวลาออกมาเป็นขบวน เหมือนเชียงใหม่เมื่อก่อนเวลาไปรับเสด็จ พุ่งไปสนามบินก็ร้อยคนรำฟ้อนเล็บมันก็คงจะเป็นแบบนี้ คือความอลังการของเค้า คือเป็นแบบนี้ แต่ทางเหนือ คณะวิจิตรศิลป์ คิดออกมาเป็นรูปฟอร์ม แต่วิจิตรศิลป์จะให้เด็กรู้เรื่องงาน รู้สิ่งแวดล้อม และวัฒนธรรม เข้าใจในศิลปะก่อน เข้าใจในตัวตนของคนล้านนา เข้าใจตัวตนที่เขาอยู่ พอเข้าใจในตรงนี้แล้ว คือเขาจะพาไปดูให้เห็นในรากแท้เป็นอย่างไร และศิลปินระดับโลกมาอยู่ที่เชียงใหม่เยอะ และมาอยู่เป็นกลุ่มชั้นสูง ชั้นล่าง ชาวนา ทำให้เราได้รู้จักว่าเราจะเล่นให้กับคนระดับไหนอย่างไร อย่างแรกๆในรั้วในวัง จะต้องแปะ เมื่อก่อนจะใช้วิทยาลัยนาฏศิลปตลอด ความรู้สึกในวังก็เหมือนกับอีสาน คือฉันมาเชียงใหม่เมื่อไหร่ก็ฟ้อนเล็บ แล้วก็ขบวนแห่ สู่ขวัญ เทคนิคการนำคือนำเสนอกันเอง เราต้องสวยในแบบนาฏศิลป์ ก็เป็นที่แปลกตา ตื่นตาตื่นใจ มันคืออะไร เป็นสิ่งที่แปลกใหม่สำหรับท่านในยุคนำ ตอนบันเทิงเป็นพวก หลังจากที่ติดตลาดบน ตลาดล่างก็กล่าวขาน วิทยาลัยนาฏศิลปก็ปรับปรุง คือเวลาไปงานเขาเก่งเรื่องท่า เป๊ะเรื่องท่า เราก็เอาของเขามาปรับมาแต่ง เราจับเอานาฏศิลป์มาแต่งก็ออกมาสวย เพราะเมื่อคืนผู้หญิงลานนาต้องใส่เสื้อใส่ซิ่นหุ้มสไบเฉียง คราวนี้เราก็จับเด็กวิทยาลัยนาฏศิลป มาแต่งตัวทำแฟชั่นโชว์ หลังจากเราก็จัดสัมมนาจัดเอาให้จบ บังเอิญเราเรียนมาก็เลยตอบได้ทุกอย่าง เราก็ฉายภาพไปอธิบายไป คราวนี้มันมีเข้าใจต่างๆนานาเกิดขึ้น คราวนี้เวลาที่เราผลิตงานอะไรขึ้นมาเราต้องมีคำตอบกับสังคม กับคนให้ได้ ทางอีสานต้องมีการเสวนากัน เราเรียนวิจิตรศิลป์ เรียนรสนิยมแล้วได้เรียนสุนทรียะ แล้วเอาความถูกต้องจริงไปอยู่บนเวทีมันไม่งามไม่สวย พอเป็นการแสดงต้องงามและรู้ต้องด้วย อย่างอีสานตอนนี้เป็นดอกเท่ากันหมดแล้วมันสวย แต่พอดูไปประมาณสามนาทีทำไมมันสวยเหมือนกันหมด สำคัญเรื่องคนสร้างงาน เพราะฉะนั้นถ้าเราจะผ่าทางตันตรงนั้น เราต้องสร้างคน สร้างหลักสูตร อาจจะอาศัยเวลานิดหน่อย เราสร้างเวลาสร้างคนขึ้นมา 10 ปี ต้องรื้อหลักสูตรเพราะเมื่อก่อนจะถามว่า จะทำงานอะไร จบออกไปแล้วจะทำงานอะไร แต่เราก็มีความรู้สึกว่ามันน่าสนุกดี แล้วมีวิชาหนึ่งคือวิชาเก็บข้อมูล สำคัญมาก ขอให้ทุกคนได้มีกระบวนการคิดงาน คราวนี้มันเป็นความฝันที่คนคิดว่าจะทำได้ แต่เขาไม่รู้จัก มันไม่ได้ มีปัญหา ลักษณะการสร้างคนในทางบ้านสำคัญคือกระบวนการในการสร้างงาน แต่ในอีสานคือต้องสร้างคน ถ้าจะผ่าทางตัน ต้องมีคนมีเรียนทางด้านศิลปวัฒนธรรม และต้องมีคนตอบคำถามให้ได้ว่า เรียนไปเพื่ออะไร บางคนก็คิดว่ามันง่าย แต่

ไม่ได้เรียนในเรื่องรสนิยม วัฒนธรรม ออกมาเลยไม่เท่ ก็เรียกว่าร่วมสมัย ที่สำคัญคือเรื่องจิตใจต้องมุ่งมั่น ร่วมสมัยจริงๆแล้วมันไม่ใช่เพราะไม่มีพื้นฐาน คนก็จะเริ่มเข้าใจหละ เข้าใจในบริบทของตัวเองก็จะออกมางาม สังคมเริ่มเข้าใจว่าวิจิตรศิลป์เป็นแบบไหน เวลาที่จะใช้งานเรา เราตอบคำถามให้ได้ คนเริ่มรู้หละว่าแต่ละคนอยู่แบบไหน อะไรอย่างไร ก็มีคนหลายแบบหลายประเภท

คนดู ใช่คนดูมีความสำคัญ เขาไม่เข้าใจคำว่าอลังการ พอคนแพร่ไปทำในที่ต่างๆ ดอกก็จะเริ่มเด่น แรกก็จะทะเลาะกันก่อน ก็ต้องเข้าใจ อย่างเมื่อก่อนไม่มีหรอกแสงเสียง พวกเราไปทำแล้วออกมาแล้วสวยเหลือเกิน หลังจากนั้นก็ทำตลอดมาแล้วก็สวยมากๆ ก็ไม่เห็นเป็นไร ทำได้ บางครั้งอีสานก็เอาความจริงมาขึ้นเวลา มันก็ไม่งาม มีรองเท้าถุงน่องในรำกลองตุ้ม อย่างรำเปลือยเท้า ไม่ใส่แว่นตาดำได้ไหม ได้แต่จะโดนด่าก่อน เราก็จัดเวทีเสวนามาใส่กัน เพราะเรามั่นใจในสิ่งที่เราทำ เราต้องชัด ต้องเน้นๆให้ได้

เมื่อก่อนเด็กต่อต้าน จบแล้วจะทำอะไรดี เด็กก็ต่อต้าน เราก็ออกไปทำงานโรงงานทอผ้าแผนกศิลปะ สรุปแล้วคุณนายชอบเพราะเราได้หมด พูดรู้เรื่อง ลูกค้าอยากได้สีร้อน สีเย็น เค้าดันชอบเราก็ทำไปเรื่อย เราก็อยู่กับคนอารมณ์ร้าย แล้วเราก็ชินกับเราอารมณ์ร้ายแบบนี้ จนเราไปอยู่กทม จนเราชิน เสร็จแล้วก็ทำงานต่อ ไม่มีอะไร เค้าก็อยู่ได้ พอครบ 1 ปี 1 วัน ก็ยกของออก ก็ไปอยู่ญี่ปุ่น ต้องสร้างคน ก็เลยมาช่วยตรงนี้ ต้องใช้เวลา

มุมมองของอาจารย์ในศิลปวัฒนธรรมอีสาน

มีตัวอย่างหลายที่อย่างทางเหนือ ทางภาคกลาง แต่ตอนนี้นักศึกษามุมมองต่างๆเค้ายังมองไม่เห็น เขายังไม่กล้า คือยังไม่กล้าที่จะทะลุปล้องออกมา หนึ่งอาจารย์ต้องกล้าที่จะส่งเสริมเขาหลายๆอย่างๆ คือเขาเห็นเวลาที่คนกล้าทะลุปล้องคือเขาเรียนมา เรียนศิลปะ เรียนรสนิยม เรียนหลายอย่างด้านศิลปะ รวมกันเสร็จแล้วก็ค่อยตีมาเป็นพีระมิดขึ้น แล้วจะมีความกล้าที่จะแสดงออกมา มันเป็นศิลปะ มีครอบครูทำอะไรผิดไม่ได้ แล้วครูก็จะเป็นครูรุ่นเก่าค่อยข้างที่จะคัดงาน ถ้าเป็นอีสานก็กลัวไปซ้ำ เพราะฉะนั้นมันมีองค์ประกอบหลายด้าน ต้องให้เด็กที่สร้างงานก่อน และต้องรู้จักการเก็บข้อมูลสร้างงานแบบมีรสนิยม

กระบวนการสร้างงาน มีการปรับปรุง แก้ไข อย่างไรบ้าง

อาจารย์โก้สร้างเพลงก่อน ฟ้อนเป็นง่วงเป็นงา เราก็จินตนาการก่อน ก็จะถือสะล้อไปหนึ่งอันก็จะสีไปฟ้อนไป แล้วก็แต่งเพลงขึ้นมา แล้วไอเดียก็เริ่มเกิดขึ้น แล้วเราก็ศึกษาอากัปกริยาของช้างก่อนว่ามันเดินอย่างไร เสร็จแล้วก็มาเก็บรายละเอียดเรื่องเครื่องทรง แล้วต้องเข้าใจเรื่องช้าง ว่ามีกี่ประเภทช้างไทย ช้างฮินดู ช้างพระเขี้ยวแก้ว เป็นความเชื่อ แล้วก็หาข้อมูล แยกแยะ ต้องอาศัยรสนิยมของเราในการจัดศิลปะขึ้นมา หาคำตอบของของจริงไม่ได้ และอีกอย่างคนไทยนิยมเยอะ ไม่สวย มันจะต้องเยอะสวย เยอะแล้วเอาออกไม่เป็น เพราะฉะนั้นการฟ้อนช้าง มันจะมีกระบวนการของมัน เก็บข้อมูล

เพื่อศึกษาเรื่องการแต่งกาย ช้างทรงอินเดีย กับช้างทรงทางใต้ ก็ต้องศึกษา ออกมาเป็นตัวเรา ต้องเรียน ไม่ง่าย

เริ่มจากการด้นสด ฟังเพลง ท่าทางของเรา ดูโพสอย่างไรถึงจะสวย อากัปกิริยาอย่างไร เส้นโค้งเส้นมน สวยและคัดสรรผ้าออกมา แล้วค่อยคัดออกมา จะดึงออกมาให้หมด เด็ดแล้วก็คัด นำเสนอเรื่องช้างในฝันของพระเจ้าสิริมหามายา ช้างจะต้องเอาดอกบัวมาให้พระนาง เราก็ทำทางของเราไปช้างในฝัน ช้างเผือก เราจะเอาความรู้สึกตรงนั้นออกมาอย่างไร ขึ้นอยู่กับการนำเสนอ

บริบทและพื้นที่อาจจะไม่เหมือนกันทั้งหมด

ไม่เหมือนกันทั้งหมด ซึ่งขึ้นกับบริบทนั้น วันนี้มีช้าง 5 ตัว เราก็ต้องทำฟอร์มขึ้นมาให้ช้าง5 ตัว ธีมยังอยู่ขึ้นอยู่ว่าเราจะทำอย่างไร

การประเมิน

ชุดอะไรเราจะเอาบรรยากาศตรงนั้น เราจะเสริมบรรยากาศให้งามขึ้นมาอย่างไร ประเมินผู้ชมด้วย เพราะฉะนั้น สิ่งที่เห็นคือมันต้องจริงหมด จะเอาท่างามอย่างเดียวไม่ได้ ต้องชุดต้องงามด้วย เส้นทองเส้นเงินจะเด้งออกมา แล้วเวลาที่ไฟส่องจะต้องเด้ง เราต้องใส่ของจริง พอแบบระยะไกลเอาของจริงไปใส่ ไม่จำเป็น เอานางอัปสรเขมรมาใส่ของจริง รสนิยมเครื่องชุดและท่า เราเป็นหัวเมือง ท่าไม่เข้าไม่ชุด และเราเป็นเพลงโปงลาง ของเราต้องเป็นชุดพื้นฐาน นางอัปสรต้องตึงต้องมีเสียงโลหะเสร็จแล้วมีเสียงโลหะมีเสียงกันตรึม ต้องเนียบ แล้วอีสานจะเอาบึ้มเข้ามา นางเอกจะต้องใหญ่เข้าไว้ ผู้หญิงเอเชียจะตัวเล็กอยู่

ความสมจริงมีส่วนสำคัญ

อารมณ์ต่างๆ พระนางที่ปรากฏกายขึ้นมาจะต้องเนียบ รสนิยมเพลงจะเข้ากันได้อย่างไร วงโปงลาง เราต้องรู้บริบท เราต้องเข้าใจว่าเราเสนองานให้ใครดู ถ้าเราไปบ้านคำปุนเราต้องเนียบ ผ้าก็ต้องของจริง บางที่มันจริงเกิน มันต้องมีจริต บางที่จริงเกินไปมันก็ไม่น่าดู ต้องเข้าเรื่องเสน่ห์ ตอนที่ทำพิธีเปิด เรื่องเสียงแสง เรื่องแดนซ์ เราต้องเข้าใจว่า คนในสนามต้องการอะไร

การฟ้อนเหมือนกับการทำอาหาร คนที่จะเป็นเชฟเก่งหายาก ต้องออกงานบ่อย ต้องดูเขาด้วย ดูหมดเลย เริศอย่างไร ไม่งามไม่งามตรงไหน อ๋อ ยุคนี้คนเค้าชอบแบบนี้ เราจะต้องงามแบบนี้แต่ละคน แสดงว่า ก้าวล้ำเข้าไปหลายก้าว

ถ้าบางทีเราไปทะเลาะ บอกเด็กๆทุกคน ของเรามันงามตรงไหน ต้องคิดว่าถ้าไม่มีเขาก็ไม่มีเรา แล้วยังไงถ้าเขามาเหมือนเราแล้วเราจะหากินตรงไหน คือพอเราใจกว้างเรื่องวัฒนธรรม แล้วเราจะสร้างสรรค์งานอย่างมีความสุข เข้าใจว่าผิดถูกอยู่ตรงไหน ชาวบ้านเขาไม่รู้ อย่างซิ่นลือเราไม่รู้ตีนซิ่นสลับกัน เขาจะขึ้นเอง เขาไม่เข้าใจ เพราะในยุคของเขาไม่ได้ใส่ แล้วเราไปประณามเขามันก็ไม่ได้ เราต้องเปิดใจให้กว้าง ภาคอีสานมาฟอร์มเหมือนกันหมด เหมือนจิตรกรรมฝาผนัง อย่างกรุงเทพฯเขาจะมืออาชีพโนราห์เขาชัดเป๊ะมาก ยังไงก็ใต้ แล้วเด็กชมรมก็เป็นเด็กชมรม ไม่ได้เป็นมืออาชีพอย่างคน

กรุงเทพ เข้าใจบริบทต่างๆ มีอันหนึ่งที่คิดท่าช้างขึ้นมา การเต้นการแสดงต่างเป็นชุดที่เราดูเป็นเรื่องราว ไม่ได้เป็นร้อยเรียง ต้องเข้าใจในบริบท สร้างเรื่อง ให้คนเข้าใจภายในสามสิบนาที ซึ่งเป็นรสนิยมล้วนๆ ขณะต่อสู้ของเราก็จะตัดต่อไปกลองสะบัดชัย เราทำผ่านมาหมดแล้ว ทำมาหลายสิบปี ผ่านต้องนั้นมาแล้ว และเราควรมีวิธีการนำเสนออย่างไร

สิ่งที่ทำให้เราไม่ตัน คือจินตนาการ เราก็จะคิดเขียนเรื่อง เขียนราว เป็นจินตนาการ เรามีอยู่ในหัวหมดแล้ว การจินตนาการเป็นเรื่องสำคัญ ความเป็นรากเหง้ามันเป็นจิตวิญญาณ

สรุป

อย่างน้อยเราต้องเข้าใจรากก่อน รากเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างงาน ทุกงานเลย โดยเฉพาะงานทางด้านวัฒนธรรม เวลาที่เราจะต่อยอดไปไหน เหมือนต้นไม้ มันมีราก กิ่งก้านมันจะแผ่ไป แตกแยกไปไหน ไม่ว่าจะร่วมสมัยหรือสมัยไหน ก็ไปได้ เพราะมีรากที่แข็งแรง เราต้องเข้าใจรากตัวเองว่า เราเป็นอีแก้วอีคำ เข้าใจว่า แต่เธอก็ต้องเข้าใจว่าเธอก็เป็นอีแก้วอีคำนั้นหละ และคนสร้างงานต้องไม่อายที่จะสร้างสรรค์งาน ต้องไม่อายในตัวตน

เราจะทำลายผ้าอย่างไร

การนำเสนอ อย่างนางอัปสรทางอีสานใต้ ต้องรสนิยมหละ ต้องเอาอารมณ์ เขาเป็นนางฟ้านะ เวลาออกมาจะเป็นอย่างไร เพลงที่ออกมาจะเป็นอย่างไร เครื่องขนาดนี้ จะออกมาเป็นเครื่องไม้ไผ่เคาะกะโหลกกะลาแบบนี้ไม่ได้ ต้องอลังการ ต้องเข้าใจอารมณ์ต้องนี้ก่อน แม้กระทั่งชุด ต้องเป็นการวางแผน การดีไซน์ เพราะงานนี้เล่นกับอารมณ์คนดู เพราะฉะนั้นสาวชาวบ้านต้องสีสันจัดจ้าน เพลงรำวงโน้นนี้

อย่างเราเห็นนาฏยเปิงใจ ที่แสดงในฮอล์แล้วคนแต่งตัวมาดู แล้วคนดูตั้งใจมาดู เราก็คัดคนเข้ามา เราก็จะเลือกหน่อย เลือกคนที่มีประสบการณ์เข้ามา เราก็จะรู้ว่าคนไหนแบบไหน ถ้าคนไม่เข้าใจ เรื่องผม เรื่องชุด มันก็ไม่ได้อารมณ์ ต้องเข้าใจ บรรยากาศต่างๆ การนำเสนอไม่น่าดู ดึงพวกนี้ออกมาสิ ดึงคนดูอยู่ งานสนุกเอางานอยู่ แซวกัดทึ้งกันได้ตลอด

ไม่มีเด็กเอกฟ้อน เอกรำ แล้วทำไมเด็กวิจิตรศิลป์ ถึงรำออกมีสเกล มีโครงการช้างเผือก เด็กดินแดนล้านนา ผู้ชายต้องเล่นดนตรีเป็นชนิดใดชนิดหนึ่ง เอาฟ้อนนำขบวนเข้าไป คราวนี้เราเปิดศิลปะไทยก็ไม่ค่อยมีคน ยุคแรก มาวิจิตรศิลป์หมดเลย คัดเด็กพวกนี้ออกมา เขากล้าแสดงออก เราก็สร้างสรรค์งานขึ้นมา มีเรื่องราว แล้วเราก็ดัน กลายเป็นเกิด ได้ตังค์อีก คราวนี้ก็เอาจริง มีอีเวนท์บ่อย กลายเป็นมีเงินขึ้นมา เรียนไปฟ้อนไป การแต่งตัว ใครแต่งตัวทำผมไม่เป็นเราไม่รับ ทุกคนก็จะเรียน ก็มีชุดเป็นของตัวเอง เราก็ไม่เหนื่อย เด็กวิจิตรศิลป์ทำให้เจ้าของงานไม่เหนื่อย ไม่เหมือนเด็กนาฏศิลป์ต้องดิวครู ต้องมีรถบัสไปรับ ต้องทำหนังสืออะไรเยอะแยะ มันทำให้เจ้าของบ้านเหนื่อย เปิดงานก็ฟ้อนจ่ายตังค์ก็หายกันไป เด็กก็เลยมาร่วมกันที่วิจิตรศิลป์ ซึ่งกำลังจะเปิดสาขาดนตรีและการแสดง เรียนศิลปะ การแสดง และศิลปะวัฒนธรรมล้านนาด้วย เราจะต้องทำให้มันมาอยู่ด้วยกันได้ แต่ว่าเด็ก

ต้องได้เรียนศิลปะ การสร้างงาน คือเราจะเน้นเบื้องหลัง เน้นการสร้างงาน มากกว่า เพราะฉะนั้นเราต้องให้ความเข้าใจกับเด็กก่อนว่า เธอเข้าใจไม่ใช่เป็นดารานะจ๊ะ เธอจะต้องเป็นนางจัดฉาก จัดอะไร เธอต้องดู ว่าคืออะไร นี้คือเรือนลานนา ผู้หญิงจะคัดเลือกผู้ชาย ภาษาที่กำหนดไว้แล้ว แฝงอยู่ในวัฒนธรรมอยู่แล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แววดาว ศิริสุข,สัมภาษณ์ วันที่23 เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2557 ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

เริ่มฟ้อนครั้งแรก

เริ่มตั้งแต่ปีหนึ่ง อาจารย์เปิ้ลเป็นคนชักชวนเข้ามาฟ้อนและสอนฟ้อนเล็บ งานแรกคือฟ้อนเล็บ ประเพณีศีลจุ่ม ของภาควิชาสถาปัตยศาสตร์ หลังจากนั้นก็ฟ้อนต่อมาเรื่อยๆ

ช่วงแรกมีคนสอนไหมครับ

นอกจากอาจารย์เปิ้ลแล้ว แทบจะไม่มี จะใช้วิธีดู และจำ เป็นลักษณะพิเศษอีกอย่างหนึ่งของคณะนี้คือ เค้าไม่ได้สอนให้เราฟ้อน แต่เค้าสอนให้เราอยากจะฟ้อนอะไร เค้าสอนองค์ประกอบรอบข้างให้เรา ให้เราไปคิดเอาเองว่าเราอยากจะฟ้อนอะไร เพิ่งมีเริ่มมีความหลงใหล มีความสนใจในการฟ้อนในเรื่องของชาติพันธุ์ไทยใหญ่ มีวันหนึ่งได้ไปดูเพื่อนที่เรียน ฟ้อนมาด้วยกัน ไปฟ้อนมันสวยมาก เราไม่เคยเห็นฟ้อนแบบนี้มาก่อน ก็ยังทึ่งว่า ทำยังไงเราถึงจะฟ้อนแบบนี้ได้ หลังจากนั้นเราก็ดูเค้าฟ้อนบ่อยๆ และพยายามจำ และเลียนแบบ พอเราได้เลียนแบบไปเลียนแบบมา ทีหลังเราก็เริ่มที่จะค้นหาสไตล์ของตนเอง

หลังจากที่หาสไตล์เจอแล้ว พี่แววดาวคิดประดิษฐ์ขึ้นมาเลยหรืออย่างไร ?

ก็คิดประดิษฐ์ขึ้นมาเลย มันก็ยังอิงกับหลักฐาน ประวัติศาสตร์ และการฟ้อนรูปแบบเดิมๆอยู่ ไม่ได้หนีจากกันไกลมาก ในช่วงปีหนึ่งถึงปีสี่ บางครั้งก็ได้ดูวีดีโอเกี่ยวกับเรื่องของการฟ้อน การนาฏศิลป์ของบาหลี พอได้ดูแล้วมันวิเศษ มันมหัศจรรย์มาก ทำยังไงถึงจะฟ้อนอย่างนั้นได้ มโนนึกไปเอง และสร้างบาหลีในความคิดของเราขึ้นมาเอง หรือว่า ถ้ามันเป็นไทยใหญ่ ก็เป็นไทยใหญ่ที่มันไปเกินจริง บางทีมันก็เกินว่าที่เขาจะทำกัน

ไทยใหญ่เหมือนในจิตนาการของเราด้วยใช่ไหมครับ

ใช่ ในจินตนาการของเรา ในความสามารถของเรา ที่เราคิดว่า เราจะทำได้ ถึงขนาดนั้น

ในช่วงที่เราเรียนอยู่ เราจะดูนาฏศิลป์ที่มีอยู่ในถิ่นภาคเหนือ ก่อนใช่ไหมครับ

ด้วยค่ะ แล้วเราก็ลองผิดลองถูกไป ประกอบกับช่วงนั้นเราได้มีโอกาสไปแสดงวัฒนธรรมที่ต่างประเทศ ซึ่งเป็นข้อบังคับให้เราได้เรียนรู้ ศิลปวัฒนธรรมของที่อื่นด้วย อย่างเช่น ฟ้อนรำของภาคใต้ การฟ้อนของอีสาน จนถึงจุดนี้ยังเป็นการเรียนรู้แบบหลวมๆ เรียนแบบหน้าฉากเฉยๆ คือนาฏศิลป์เขาสอนมาแบบไหน เราก็ยกของเค้ามาแบบนั้น ตอนนั้นก็ได้เรียน และหัดฟ้อนแบบนั้นด้วย

เริ่มสะสมและสร้างงานช่วงเวลาไหนครับ ?

ค่อยควบคู่กันไปอย่างที่บอกว่าลักษณะการจัดการเรื่องของศิลปวัฒนธรรม ของคณะนี้ หรือว่าของรุ่นพี่ เป็นลักษณะที่ว่าไม่ได้สอนให้เราฟ้อน สอนให้เรารู้ว่า เราอยากจะฟ้อนอะไร เพราะฉะนั้นจะควบคู่กันไประหว่างงานที่เราทำเป็นประเพณีนิยม งานที่บางครั้งก็คิดสมมุติขึ้นมาเอง ไปเรื่อยๆ แยกช่วงเวลาไม่ถูก ขนานกันไปเรื่อย มีหลายงานที่ไม่ได้บังคับ ว่าเราจะฟ้อนแบบนั้นฟ้อนแบบนี้ เหมือนกับการขึ้นไป Improvise คือจะใช้สัดส่วนของการImproviseมาก ใช้แบบเข้มข้นมาก

Improviseอย่างไรให้สวย

ในช่วงแรกจะยาก เนื่องจากจะมีในส่วนของ Ego เข้ามา ว่าเวลาฟ้อนนึกถึงอะไร ก็จะบอกว่านึกถึงว่าตัวเราเองสวยที่สุดเวลาที่เราฟ้อน พอระยะเวลาผ่านไปช่วงหนึ่งก็คิดว่า ฉันต้องทำให้สวย ทำให้โลกมันสวยขึ้นกับการฟ้อนของเรา เราก็ภูมิใจ เราก็ดีใจในช่วงนั้น

การสร้างสรรค์ผลงาน มีการเตรียมตัวอย่างไรบ้างครับ

ไม่มีการเตรียมตัว เราโชคดีที่เรามีสภาพแวดล้อมเอื้ออำนวย อย่างนักดนตรีเขาเข้าใจ Movement ของเรา เหมือนการคุยกันระหว่างดนตรีกับการฟ้อนรำ เราฟังเพลงเค้า เค้าดู Movement ของเรา ก็เลยทำให้การ Improvise ของเรามันเป็นไปได้ง่ายขึ้น อย่างจะช้า อย่างจะเร็ว เขาก็ทำให้เราได้ ทุกอย่างสด เพราะฟ้อนสิบครั้ง ทุกครั้งก็ไม่เหมือนกัน

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายเป็นช่วงไป มีหลายช่วงเวลา มันหลายที่จะจำแนก จะมีแบบเต็มบ้าง แบบเรียบง่ายบ้าง แม้กระทั้งช่วงหลังมาเราถึงสามารถที่จะตัดรายละเอียดออก สามารถที่จะเรียบง่ายได้ ช่วงก่อนก็ลองผิดลองดูมาเยอะตั้งแต่เป็นช่างฟ้อน เอาชนชั้น วัฒนธรรมชนเผ่ามาใส่ผิดบ้าง ถูกบ้าง จนเมื่อมันถึงเวลาที่ลงตัวแล้ว แต่ค่อนข้างหนักไปทางเรียบง่าย เพราะเชื่อว่า เสื้อผ้าสำคัญ แต่มันจะสำคัญได้ต่อเมื่อ มันอยู่ในบริบทที่ถูกต้อง เพราะฉะนั้นการที่ไม่มีอะไรมาก ทำให้เราตัดความกังวลไปเยอะ อย่างเช่น บนหัวมีอะไรเยอะแยะมากมาย เวลาที่เราเอี้ยวซ้าย เอี้ยวขวามันก็จะไม่ได้ กลัวหล่น กลัวหลุด เราก็เลยรู้สึกว่าในตัวของเราเองมีอะไรที่มันโอเค เราไม่แน่ใจว่าเราเป็นผู้นำแฟชั่นหรือเปล่า อย่างการมัดนมขึ้นมาตรงนี้ และนุ่งซิ่นต่ำลงมา เพราะคิดว่าเราหลงใหลในความงามของเส้น มีเส้นที่สวย เราไม่ควรที่จะไปปิด เวลาที่เราเอี่ยวตัวก็จะเห็นเส้นที่สวยงาม เพราะช่วงหลังๆมาช่างฟ้อนไม่ค่อยได้คิดตรงนี้ คิดแต่ว่ามันเป็นแฟชั่น เค้าไม่ได้คิดถึงว่าทำไมมันถึงเป็นแบบนี้ ทำไปเพราะเป็นแฟชั่น คิดว่าอย่างนี้มันสวย มันเซ็กส์ซี่ แต่จริงๆแล้ว มันจะเซ็กส์ซี่ได้ก็ต่อเมื่อคุณฟ้อน

การไปศึกษาต่อการเต้นรำ

ตอนแรกไปเรียนต่อที่บาหลีก่อน เพราะเกิดจากแรงบันดาลใจที่ได้จากการดูวีดีโอ วันหนึ่งเราจะต้องไปเรียน อยากรู้ให้ได้ว่า เขาทำยังไงกับศาสตร์ตรงนั้น เขาจัดร่างกายของเขายังไง แต่ก็ไม่ได้ไปเรียนเพื่อเป็นช่างฟ้อนบาหลี แต่เรียนเพื่อที่จะเรียนรู้ว่าเขาจัดการร่างกายของเราอย่างไร เรานำเอาตรงนั้นมาใช้กับการฟ้อนรำของเราได้อย่างไร

เทคนิคการเอามาใช้ ยากหรือไม่

ไม่ยากนะ บังเอิญว่าเราชอบอยู่แล้ว เราชอบจังหวะแบบนั้นอยู่แล้ว ก็เลยกลายเป็นเรื่องง่าย แต่ตอนเรียนยากมาก เพราะเราไม่ได้เกิดมาจากการฝึกโดยตรง นาฏศิลป์ก็ไม่เคยเรียน ฝึกแบบนาฏศิลป์ก็ไม่เคยฝึก แต่มองในอีกมุมหนึ่งก็อาจจะง่าย เพราะเราไม่ได้ฝึกในตรงนั้น ทำให้เราไม่ยึดติดกับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง

การนำเอาวัฒนธรรมอื่นมาปรับใช้กับวัฒนธรรมท้องถิ่น มีประโยชน์อย่างไร

แล้วแต่กับตัวบุคคล เนื่องจากบางคนเรียนแล้วก็ไม่ได้นำมาใช้ประโยชน์ บางคนก็เรียนเพื่อที่จะรู้ตรงนั้นเพื่อที่จะทำตรงนั้น แต่ไม่ได้เรียนเพื่อนำมาปรับใช้กับอย่างอื่น คือฟ้อนบาหลีก็คือฟ้อนบาหลี ฟ้อนล้านนาก็คือฟ้อนล้านนา จะไม่มีเส้นแบ่งกลาง เราจะร่วมกันได้เลย ก็จะได้รูปแบบใหม่ แล้วตอนนั้นก็ไปเรียนต่อทางด้านนี้โดยตรง ต้องบอกก่อนว่าตอนนั้นไม่ได้ไปเรียนต่อที่บาหลี อาจจะไม่ได้มาเรียนต่อ ณ ตรงนี้ เพราะที่สมัครเข้าไป ต้องตรวจดูเอกสาร ต้องดูว่าเราอยากที่จะเรียนจริงไหม เราสนใจในด้านไหนบ้าง เราพร้อมหรือเปล่าที่เราจะก้าวออกมาในโซนที่เราแค่เรียนรู้มา เพราะฉะนั้นเวลาที่เค้าดูใบสมัคร ก็คงจะเห็นแล้วว่า ไปเรียนที่บาหลีมา ช่วยให้ใบสมัครเรามีน้ำหนักขึ้น ไปเรียนแล้วไม่เคยไม่ชอบ แต่มีท้อ เพราะสื่อสารไม่ได้ แต่มันทำให้เราเปลี่ยนแปลงมุมมองของเราหลายๆอย่าง คือ เมื่อก่อนทำงานที่โรงแรม มันน่าเบื่อมาก มันอึดอัดที่ต้องมาทำงานตามความต้องการของลูกค้า ทำไมต้องมาฟ้อนให้คนอื่นดู ต้องยิ้มให้คนอื่นดู มันไม่ได้มีสาระสำคัญอะไรเลย พอเราได้ไปเรียนก็ทำให้เราเข้าใจ คือ คนๆ หนึ่งสามารถที่จะประทับใจ สามารถที่จะมีความอิ่มเอมใจกับศิลปะตรงนี้ได้ มันเป็นเพียงของรสนิยม ความชอบ ส่วนบุคคล แล้วเราก็ได้ไปเรียนศิลปะการแสดงของตะวันตก ทำให้เรารู้เลยว่า ทำไมคนถึงได้แสวงหา เรื่องแบบนี้ เค้าไม่มีการแสดงแบบนี้ เพราะถ้าเข้าไปในเธียเตอร์ จะซีเรียส เพราะจะมีนัยยะ เยอะแยะ ศิลปะของเราเลยดูเข้าใจง่าย ก็เลยได้เปลี่ยนมุมมองอีกอย่างถึง ทุกอย่างที่เขาทำ เราก็ทำ เพียงแต่ว่าเราไม่ได้เอามาตีแตกแยกย่อย ว่าสิ่งนี้เกี่ยวกับการแสดงเกี่ยวกับสิ่งนี้ เพราะเวลาที่เรียน จะมีแบบฝึกหัดให้ เกี่ยวเวลา เราก็ต้องมานั่งนึกว่า การแสดง การฟ้อนที่มันเกี่ยวกับเวลา เป็นยังไง เราทำหมด แต่เราไม่ได้มานั่งคิดถึงหัวข้อ ช่วงหลังมานำมาตีแตกแยกย่อยขึ้นมา

ก่อนที่จะนำมาสร้างงาน

มีหลายช่วงของการสร้างงาน อย่างช่วงที่ไปเรียนต่อ จะมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องภูต เรื่องผี นำมาสร้างผลงาน สร้างstoryขึ้นมา มองดูความเชื่ออันนี้ แล้วเอามาตีเป็นงานออก พอมาอีกช่วงหนึ่งก็ยังอิงเรื่องภูต เรื่องผี แต่ก็นำส่วนเสริมของแนวตะวันตกออกมา เสริมในเรื่องของคำถามเข้ามา คือทุกอย่างจะต้องมีสองด้าน เราเชื่อเรื่องแบบนี้ มันมีจริงหรือเปล่า หรือมันเป็นเรื่องสมมุติ เราตั้งค่ามันขึ้นมาเองหรือเปล่า อย่างช่วงแรกที่เกี่ยวกับความเชื่อเกี่ยวกับต้นไม้ แต่พองานอีกชิ้นหนึ่ง ทำให้เราตั้งคำถามว่า มันมีจริงหรือเปล่า หรือเราแค่ใส่ประเพณีเข้าไป เราใส่ความหมายเข้าไปหรือเปล่า แล้วมันเลยออกมาเป็นแบบนี้ ทำให้มันกลายเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์หรือเปล่า คือเริ่มมีคำถามแทรกเข้าไป

แล้วนำมาเป็นการแสดงได้อย่างไร

มองดูที่วัฒนธรรมของเราก่อน ว่าไม่มีคนที่อยู่บนต้นไม้ แต่มีคนที่ศรัทธาในต้นไม้ มีต้นไม้ที่คนไปใส่ความหมายของมัน กลายเป็นซุปเปอร์ต้นไม้ ดึงเอาประเพณี ดึงเอาวัฒนธรรมมาใช้ แต่ใน

ขณะเดียวกันก็ดึงเอาความลี้ลับสิ่งที่เราไม่เคยเห็นมาเป็นจิตนาการ เป็นการฟ้อน จากนาทีตรงนี้ถึงนาทีตรงนี้ แต่ไม่มีอะไรที่ตายตัว ไม่มี 1 2 3 แต่จะเป็นการ Improvise ออกมา

กระบวนการคิดมีความสำคัญมากในการสร้างผลงานขึ้นมาก

มีมากด้วย ตราบใดที่เรายังตอบคำถามไม่ได้ว่า เราทำออกมาเพื่ออะไร มันก็ไม่สมควรที่จะออกไปสู่สายตาคนดู ต้องผ่านกระบวนการคิดมาแล้วว่า อย่างไรว่า ทำไมต้องใส่ชุดนี้ ต้องคำถามให้ได้ เพื่อให้ไปสนับสนุนการแสดงของเราด้วย อย่างการแสดงชุดล่าสุด ชื่อ เกิ้มเกิ้มคืออาการที่จะถูกก็ไม่ถูก จะผิดก็ไม่ผิด มันก่ำกึ่ง คนดูมีความสำคัญ เนื่องจากเขาไม่ได้มีพื้นฐานวัฒนธรรม เหมือนกับคนดูที่นี่ แค่ว่า ไทยแดนซ์ มันกว้างสำคัญเค้า เราต้องทำให้เคลียร์ ว่านี้คือสิ่งที่เรานำเสนอ อันนี้คือสวย สวยคลาสิคในแบบของฉัน

การประเมินการแสดง

มีการประเมินอยู่ตลอดเวลา มีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา เมื่อตอนที่ไปแสดงในอเมริกา ความเข้าในจะมีหลายส่วน เราจะไปคาดหวังว่าทุกคนจะเหมือนกันหมดไม่ได้ เบื้องต้นคนไม่เหมือนกัน การประเมินต้องมาดู ทุกครั้งการแสดงต้องมาดู ที่ไปแสดงที่อเมริกา ประเมินก่อนการแสดงทุกครั้ง เพราะคิดแล้วว่าคนดูไม่เข้าใจแน่นอน เพราะเป็นภาษาล้านนาหมดเลย เราจะทำอย่างไร ทำเป็นภาษาอังกฤษเข้าไป เพราะเป็นอะไรที่ต้องตรงตามเวลา ถ้ามีการฟ้อนทั่วไปไม่ค่อยได้ประเมิน

เวลามีส่วนสำคัญต่อการแสดงอย่างไร

เวลามีส่วนสำคัญมาก อย่างเวลาที่เราสมัครไปแสดง บางงานจะบอกว่า การแสดงชุดนี้ 15 นาที ชุดนี้ 30 นาที และเราต้องดูว่าการแสดงชุดไหนเหมาะสมกับเวลาช่วงไหน ในช่วงเวลานั้นเราต้องแบ่งเวลาอย่างไร เยอะไปไหม อย่างการฟ้อนเล็บล้วนๆ ตรงนี้นานไปไหม ต้องแบ่งความสำคัญการแสดงโชว์ต่อโชว์ ขึ้นอยู่ว่าเป็นโชว์แบบไหน อย่างโชว์ทางวัฒนธรรม คนที่ใช้มีเยอะไหม อลังการไหม ก็จะไม่น่าเบื่อ แต่ถ้าออกมาคนเดียว แสดงอยู่ สองชั่วโมง แสดงวนอยู่อย่างนั้น มันก็น่าเบื่อ แต่ถ้าเป็นการแสดงที่มีคอนเซปของมัน ขึ้นอยู่กับอะไรหลายอย่างๆ ปัจจัยรอบข้างหลายๆอย่าง

สถานที่มีส่วนสำคัญอย่างไร

สถานที่มีส่วนมาก คนดูมีส่วนในการผลิตงาน อย่างถ้าสเกลใหญ่ แล้วเราจะอยากให้มันใหญ่ตามสเกลหรือเปล่า หรืออย่างจะให้มันเรียบง่าย อย่างรูปแบบในโรงละคร เราก็ต้องปรับเปลี่ยนไปตามขนาดของโรงละคร สามารถพลิกแพลงตรงนั้นได้ด้วย อย่างงานที่ทำเกี่ยวกับต้นไม้ ก็ไปทำ outdoor ไปเลย ต้องดูสถานที่ว่ารองรับคนดูได้มากแค่ไหน มีกฎข้อห้ามเกี่ยวกับการใช้หรือเปล่า เรื่องของเครื่องเสียงเข้ามาว่าจะทำแบบไหน ว่าเสียงสดหรือเสียงไม่สด ห้องแต่งตัวอยู่ทางไหน จะแต่งตัวกันอย่างไร ทุกอย่างเกี่ยวข้องกันหมด อย่างที่ทำการแสดงที่อเมริกา กฎข้อห้ามเค้าจะเยอะด้วย อย่างการจุดไฟ หรือการทำอะไรในที่สาธารณะถึงแม้จะเป็นที่เปิดก็ทำไม่ได้ ถ้าทำได้ก็ต้องมีถังน้ำเตรียมไว้ รายละเอียดเยอะ สถานที่ที่ไม่ได้อำนวยให้คนทุกคนเข้ามาดูได้

ดนตรีที่นำมาสร้างงาน

ถ้าเป็นงานคอนเซปส่วนใหญ่จะใช้ซีดี ใช้การตัดต่อเพลง เพราะว่าสามารถกำหนดอย่างที่ใจเราต้องการ และเรื่องของเวลา สำคัญมาก ถ้าเราใช้นักดนตรี จะไม่สามารถกำหนดได้ แต่ถ้าเป็นงาน Improvise ชอบใช้ดนตรีสด แต่ต้องเป็นนักดนตรีที่รู้ใจกันนะ มีเรื่องของการวิภาคสังคมเข้ามาด้วย มีหลายหลากของคนดนตรี

มุมมองเกี่ยวกับอีสาน วงโปงลาง นาฏศิลป์อีสานในความคิด เป็นอย่างไร

ต้องขอออกตัวว่า มีไอเดีย แนวคิดเกี่ยวกับอีสานน้อยมาก เรียนแค่หลวมๆ เรียนฟ้อนรำแบบอีสานเพื่อที่จะฟ้อนอีสานได้ แต่ไม่ได้ลงลึกไปถึงรากเหง้าของอีสาน ใครๆก็ไม่สามารถที่จะเข้าใจได้เท่ากับคนที่เติบโตมากับวัฒนธรรม รากเหง้าของอีสาน มีช่วงหนึ่งที่ทุกคนอยากจะเป็นอีสาน เอาเสื้อผ้ามาใส่ ทุกคนอยากเซิ้ง อยากสนุกอยู่ในโหมดของความสนุก เป็นแค่ผิวๆของวัฒนธรรมอีสาน มองว่าจริงๆการแสดงของอีสานและวัฒนธรรมลานนา คล้ายคลึงกันเยอะ ทั้งคน ทั้งประเพณี ถ้าจะพัฒนาไปได้เยอะกว่านี้ มากกว่าความบันเทิง คนที่เป็นนักแสดงเองสามารถที่จะนำเสนอออกมาในรูปแบบอื่นๆ ต้องการคนริเริ่มเหรอ หรือว่าอย่างไร ต้องมีคนไปจุดประกาย แต่ต้องไปคนที่รู้ลึก รู้จริง รู้วิถีชีวิต วัฒนธรรม ว่าทำตรงนี้ คลิกตรงนี้แล้วจะบานขึ้นมาทันที ให้ศิลปินคิดนอกกรอบ คิดต่อยอด ทำตามประเพณีแบบเหง้า ก็ดี ทำให้มันแน่น มันแม่น เราสามารถที่จะทำต่อยอดไปได้อีกไหม เพื่อที่มันจะได้ไม่ตาย ในส่วนการต่อของวัฒนธรรมลานนา ไม่มีถูกไม่มีผิด แค่เรารู้ว่าเราทำอะไร เพราะเมื่อร้อยปีก่อน ถ้าคนสมัยก่อนไม่คิดการฟ้อนเล็บขึ้นมาก่อน ทุกวันนี้ก็ไม่มีการฟ้อนเล็บ ไม่มีการฟ้อนเล็บที่เรียกว่า เก่า เพราะฉะนั้นการเราไม่คิดการฟ้อนอะไรขึ้นมาสักอย่าง อีกร้อยปีก็จะไม่มีการฟ้อนอะไรอย่ากลัวที่จะทำอะไรใหม่ขึ้น พยายามเตือนนักแสดงใหม่อยู่เสมอ อย่าหลงใหลได้ปลื้มกับสิ่งที่เรามีอยู่ เพราะการแสดงทุกวันนี้ ทำให้คนขี้เกียจ ไม่คิดต่อยอด สาวไหมก็คือสาวไหม เราโชคดีอยู่ที่ว่าวัฒนธรรมล้านนาก็เป็นที่นิยมขึ้นมา และอยู่ได้นาน เพราะฉะนั้นทุกคนก็ไม่ควรที่จะหยุดอยู่กับที่ จมอยู่กับที่ ต้องคนอีสานที่รู้ว่า มีอะไรอยู่ในนั้น ที่จะดึงขึ้นมากระแส

มีบ้างทำไมต้องทำแบบนี้ ทำไมต้องนำเสนออะไรแบบนี้ให้คนดู ทำไมไม่นำการแสดงดีๆ ทำไมไม่ทำ เราอยากให้คนเห็นอีกด้านหนึ่งของการแสดง ไม่ใช่การตีแผ่ ตราบใดที่เราตอบทำถามได้ ไม่กลัวเท่าไหร่ เพราะไม่มีใครให้คำตอบได้ดีกว่าตัวเราเอง เกี่ยวกับงานที่เราทำ ต้องตอบให้ได้ถ้าตอบไม่ได้อย่าทำ ถ้าไม่รู้สึ ก็อย่าใส่ตอนนั้นเข้าไป ถ้าเราไม่สามารถสนับสนุนแนวคิดเราได้ ทุกอย่างก็จะออกมาเป็นศูนย์

ทำไมฟ้อนสวย ความหลงใหล คิดว่าทำไงถึงจะน่าสนใจ โชคดีที่ได้ลอง โชคดีที่ในวัฒนธรรมไม่ได้จำกัด หรือเราไม่สร้างข้อจำกัดขึ้นมา โชคดีที่ทุกคนให้โอกาส สังคมให้โอกาสให้เราได้ลอง ว่ามุมไหนสวย มุมไหนน่าสนใจ

การอนุรักษ์การจีบ ถ้าไม่มีอยู่ในวัฒนธรรมล้านนา ไม่ใช่ปัญหา เพราะวัฒนธรรมอื่นมีหมด ขึ้นอยู่กับตัวบุคคล เป็นปัจเจก เราฟ้อนไปมีความสุขหรือเปล่า คนดูมีความสุขหรือเปล่า ไม่เกี่ยวกับความถูกผิดที่ไหน ไม่ต้องกำหนดกรอบ 360 เราสามารถใช้ทุกอย่าง ที่เป็นทรัพยากรรอบข้าง เราคิดอย่างไร เราก็ทำอย่างนั้น

คิดอย่างไร ถึงวัฒนธรรมล้านนาอยู่ที่ตัวเรา เราเติบโตมากับวัฒนธรรม อย่างที่บอกว่า ไม่มีใครรู้ดีเท่ากับคนที่เติบโตจากนั้น แต่จะได้มาจากความเคยชิน จากประสบการณ์ จะมีล้านนาอีกหลายสไตล์ออกมา เราโชคดีที่ไม่มี 1 2 3 4 แต่เรามีทุกอย่าง เรามีอิสระที่จะลองอะไรก็ได้ เรามีความสุข สนุกจากการฟ้อน

การสร้างแบบอนุรักษ์นิยม เคยลอง แต่ไม่ เพราะไม่สามารถที่จะทำให้เป็นอนุรักษ์ได้ เนื่องจากทุกท่าออกมาจากตัวตนของเรา เป็นวันนี้ ถ้าสร้างงานใหม่ก็ไม่ใช่การอนุรักษ์ ถึงแม้ว่าเราจะอิงประวัติศาสตร์มากเท่าไหร่ สมมุติว่า ฟ้อนหางนงยูง เราก็นับตามแบบอนุรักษ์ แต่บังเอิญว่ามีพื้นฐานว่าการนับแปด นับตามห้องของเพลง แม้แต่การฟ้อนเล็บ เรายังใส่ความเป็นตัวเราเข้าไป เราใช้ที่มีอยู่และไปต่อเรื่อยๆ ไม่กลับไป ไม่เป็นอนุรักษ์ แต่ถ้าให้ทำ ทำได้ แต่ถ้าทำงานใหม่แต่เป็นอนุรักษ์แต่ก็เป็นงานใหม่ เป็นแบบใหม่ ถ้าไม่มีอันใหม่ในวันนี้ก็จะไม่มีอันเก่าในวันข้างหน้า ตราบใดที่เรารู้พื้นฐาน ตราบใดที่เราไม่รู้ว่าอะไรแต่หยิบขึ้นมาทำ อย่างที่ฟ้อนไหมขึ้นมา เราก็รู้ว่าเป็นการฟ้อนบาหลี เป็นตัวตนของเรา เดือนสิงหาจะมีการแสดงฟ้อนเล็บ เป็นการฟ้อนเล็บที่บ่งบอกว่าเราเป็นคนเหนือนะ คนเหนือฟ้อนเล็บ คนอีสานคือโปงลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกียรติก้อง ศิลปสนธยานนท์ , สัมภาษณ์ วันที่23 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2557 ที่ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

วางแผนก่อนเข้าสู่วงการฟ้อนอย่างไร

ตั้งแต่เด็กมีความใฝ่ที่จะฟ้อน แต่ว่ายังไม่มีโอกาส เพราะสายตระกูลมาจากสายดนตรีมาก่อน เลยได้เล่นดนตรี พอเข้าสู่วัยมัธยมก็เริ่มมีเวที เพราะว่าเป็นโอกาสของการเริ่มการแสดง การแสดงมันจะต้องเริ่มต้นด้วยความประทับใจ แรงบันดาลใจที่จะคิดสร้างสรรค์ เช่น วันสุนทรภู่ ความนี้ก็เริ่มเข้าสู่ความชื่นชอบมากยิ่งขึ้นจากการแสดง สมัยเรียนมัธยมได้รู้จักรุ่นพี่ที่ทำเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรม ที่โรงเรียนบุญวาทย์วิทยาลัย จังหวัดลำปาง และมีความชื่นชอบทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว รุ่นพี่ได้แนะนำว่าเรียนที่คณะวิจิตรศิลป์ และรู้ว่าคณะวิจิตรศิลป์เป็นคณะที่รังสรรค์การอนุรักษ์ดั้งเดิม การฟ้อนผี เห็นแล้วเกิดความประทับใจ เลยอยากจะสานฝัน ในสิ่งต่างๆ ก็เลยเข้ามาเข้าโครงการช้างเผือกที่คณะวิจิตรศิลป์ เอาทอตุ่งมาสอบ การฟ้อนรำ หลังจากเข้ามาก็เห็นการแสดงจากรุ่นพี่ เป็นการแสดงแนวสกุลวิจิตรศิลป์ เช่นการฟ้อนขันดอกเทวดา ฟ้อนบูรณฆฏะฟ้อนเจ้าฟ้า เป็นชื่ออะไรที่ค่อนข้างแปลกหู แปลกตา และรุ่นพี่บางคนได้มีโอกาสไปเรียนที่ต่างประเทศ เช่น ฟ้อนอินโด ฟ้อนบาหลี ยอมรับว่าพอเข้ามาที่วิจิตรศิลป์เป็นอะไรที่เยอะ แล้วถูกไม่ถูกไม่รู้ แต่ถูกใจและตอบโจทย์ แต่ถูกใจคนดู ประมาณปี 2547 อาจารย์ที่คณะให้โอกาส อาจารย์เปิ้ล อาจารย์วิถี ให้โอกาสพาเราไปฟ้อน มีการออกงานให้โอกาสเรื่อยๆ เพราะมีรุ่นพี่เป็นคนจุดประกายฝัน จะเลียนแบบเริ่มที่จะค้นหาตัวเอง อาจารย์ไม่สอนว่าฟ้อนแบบนี้ผิดหรือถูก แต่ที่วิจิตรศิลป์ ฟ้อนให้ค้นหาตัวเองแล้วแตกสายตัวเองไปสายลักษณะไหน ให้ทุกคนมีคอนเซปในหัว จะเน้นเป็นแนวล้านนาโบราณ อิงตามแบบโบราณ ขึ้นอยู่กับรสนิยมในแต่ละคน ตนเองมีความสนใจและตื่นเต้น ในคำว่า พม่า พม่าเป็นอะไรที่แปลกตา โลกทัศน์เกี่ยวกับพม่าแคบมาก รู้จักพม่าในแง่ของประวัติศาสตร์ ไทยรบพม่า มาอยู่วิจิตรศิลป์ ได้เรียนศิลปะพม่า ได้มีโอกาสได้ดูศิลปะของไทใหญ่ และภาพยนตร์เรื่องสุริโยไท ตอนที่พระเจ้าหงสาลิ้นดำกำลังจะออกรบ แล้วมีช่างฟ้อนพม่า มีฉากเล็กๆ อันนี้คือประกายแรก ที่ว่าฟ้อนอะไรที่ทาหน้าขาว พอมาเห็นก็ได้เริ่มค้นหา สิ่งที่ชวนฝัน ซึ่งพยายามตามฝัน ก่อนหน้านั้นเมื่อประมาณ 3 – 4 ปี ได้มีโอกาสได้เรียนกับหุ่นพม่า แต่ตัวเองก็เรียนการฟ้อนพม่าจากการซื้อซีดี การแสดงไทใหญ่ มาดูพยายามมาแกะไม้แกะมือ แต่ก็ว่าก็ได้ในระดับหนึ่ง อาจจะไม่ถูกต้องตามหลักนาฏศาสตร์ของเขา ต่อมาได้เรียนหุ่นพม่าของเค้า ได้เรียนศาสตร์เกี่ยวกับศิลปะพม่ามากขึ้น ประมาณปี 2553 – 2554 ได้ไปแสดงที่โรงแรมราชมังคละซึ่งได้คอนเนคชั่นกับไทใหญ่ และศิลปินพม่า ชื่อคณะดีเลดี ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงมากของพม่า ซึ่งมีโอกาสได้เรียนโดยตรงกับครูพม่า 5 คน ที่นี้ก็ได้เข้าใจว่า ลักษณะท่ารำของพม่ามันเป็นยังไง จนถึงฝึกฝนมาถึงปัจจุบันนี้ ระบบโบราณคดี ระบำเบ็ดเตล็ดทั่วไปก็ได้อยู่ คือจะบอกว่าตัวเองทำอะไรมาเยอะ หลายด้านในเรื่องเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรม เข้าใจบริบท ก็พยามศึกษารากเหง้าที่แท้จริงของการแสดงในแต่ละพื้นที่ ชอบอะไรที่เป็นลายเมือง การฟ้อนเมือง ลายเมืองโบราณ ต้องเข้าใจว่าลายเมืองที่แท้ องศาแขนและมาตรฐานของภาคกลาง แต่ชอบลายเมืองผสมกับมาตรฐานแบบภาคกลางผสมเข้าไป โลกในปัจจุบันเราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าทุกวันนี้คนตัดสินเกณฑ์ด้วยท่ารำที่นาฏศิลป์ไทยมาจับด้วย ถ้ากรณีศึกษารากเหง้าที่แท้จริงก็ควรที่จะ

ศึกษาเก็บไว้ ไม่กระเดียดไทย วิทยาลัยนาฏศิลปค่อนข้างกระเดียดไทยพอสมควร แต่เราก็นำเอาหลักเกณฑ์บ้างอย่างของเขามาจับ เรียกว่าปัจจุบันนาฏไม่ว่าจะภาคไหนค่อยข้างที่จะแข็งแรงแล้วค่อยข้างมีอัตลักษณ์ที่ชัดพอสมควร

การแสดงของน้องก้องเอาแบบอย่างครูหรือว่าเราเอามาปรับปรุงเป็นสไตล์เราเอง ?

เอาของครูมาด้วยส่วนหนึ่ง เอาของรุ่นพี่มาด้วยส่วนหนึ่ง ปรับบางอย่างให้มีความลงตัวมากขึ้น ของรุ่นก็มีความงามของมันอยู่แล้ว โซโล เช่น ฟ้อนเดียว เช่น ฟ้อนด้น ฟ้อนเจ้าฟ้า ฟ้อนเทวดา ฟ้อนเบ็ดเตล็ดแนววิจิตรศิลป์ เครื่องแต่งกาย ก็ออกแบบ มีแนวคิดอยู่ แล้วแต่คนจะตีความหมาย แต่เรามีหลักมันอยู่ ท่าอาจจะไม่คมเท่ากับภาคกลาง แล้วแต่ความงามของแต่ละคนที่จะตีความหมาย แต่ทุกวันก็พยายามแปรขบวน ให้มีระบบแบบแผน

กระบวนการสร้างงาน

ฟ้อนสวยดอก ก็คืออันลำดับแรก ตีความหมายก่อน ฟ้อนไหว้ครู เป็นสัญลักษณ์ของความมงคล ตีความหมาย ซึ่งเครื่องสวยดอกคือเครื่องสักการะที่นำมาสักการะบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสังฆ์ พอเราได้แรกบันดาลใจจากวัสดุ เขาเรียกว่าสวยดอก คือการเย็บ แล้วก็นำมาคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อน และท่าฟ้อนจะออกท่วงท่ายังไง มันสอดคล้องกับวัฒนธรรมของเรา ก็ศึกษาท่าของพื้นเมืองในแต่ละพื้นที่ เป็นนาฏยประดิษฐ์ใหม่ เป็นการหยิบยก สิ่งแวดล้อมวัฒนธรรมล้านนา คือพยายามหลีกเลี่ยงความเดิมๆ เพื่อนำมารับใช้สังคม สนองความต้องการทางสังคม เจ้าภาพบางคนก็มีส่วนเจ้าภาพบางคนมีความรู้ฟ้อนแบบนี้น่าเบื่อ หาการแสดงใหม่มานะ หรือเจ้าภาพบางครั้ง ของสวย เริศอลังการ เราก็คิดอะไรที่คนดูคุ้มค่า แล้วแต่กลุ่มลูกค้าจริง เพราะบางคนเป็นนักวิชาการ ขอฟ้อนแบบเรียบ เราก็ต้องปรับตามสิ่งที่เขาต้องการ เริ่มจากไอเดีย อันดับแรกดูงานก่อนว่าจะไปแสดงงานอะไร เช่น งานนาฏยเปิงใจ และไปตีความหมายช้าง จะตีในลักษณะอย่างไร ก็ผูกกับความเป็นตัวเอง คือพม่า เอามาเกี่ยวพันกันหมด อันดับแรกที่สุดสำคัญคือตัวงาน เราจะนำอะไรมานำเสนอ แล้วจะเป็นกระบวนการต่อมาคือเสื้อผ้าหน้าผม ออกแบบยังไง เพลง การออกแบบเสื้อผ้า กระบวนท่า จะเป็นไปตามอัตโนมัติ เสื้อเป็นสิ่งที่เป็น 1 ใน 4 หนึ่งเสื้อผ้าจะเป็นการบ่งบอกเกี่ยวกับชาติพันธ์ เสื้อผ้ามันตีความหมายได้หลายอย่าง สองคือภาษา สามคือดนตรี สี่คือท่ารำ ทั้งหมดนี้ต้องสัมพันธ์

การเกิดมาเป็นท่าฟ้อน

ครูพักลักจำในแต่ละพื้น พอเราจำลายได้ บางอย่างก็เอามาผูกกัน เอามามโนภาพเอง ถ้าบางเพราะนาฏศิลป์หรือศิลปวัฒนธรรมแปลว่าไม่อยู่นิ่ง มีการหมุนเวียน อีกพ.ศ.หนึ่งมีท่าแบบนี้ อีกพ.ศ.มีท่าอีกแบบหนึ่ง มีการปรับเปลี่ยนไปเรื่อย ขึ้นอยู่กับว่าสังคมมองว่าถูกใจหรือไม่ถูกใจ พอนำมาปรับเราก็เอามโนภาพ ต้องฟังเพลงด้วย หลังจากที่รำ แนวโน้มยังไม่เข้าท่า ก็จะคิดสดตอนนั้นเลย ปรับเปลี่ยนตอนนั้น หรือเอากลับมาคิด บางครั้งนึกได้ก็จะจำและจดเลย และก็ท่องแล้วก็ปรับ จนถึงลงตัว

การฟ้อนของก้องต่างยังไงก้องเติมจริต จะอิงแบบเมือง หักแขนหักขา จะมีสไตล์พม่านิดหนึ่ง จะมีลายของเมืองนิดหนึ่ง จะมีกลิ่นพม่าอยู่หน่อยๆ กลิ่นทานาคาสักหน่อย ถ้ามาที่คณะถามหาฟ้อนแต่ละประเภท สามารถชี้ได้เลย ฟ้อนเมืองหวานแป๊ะปุ้ย ฟ้อนเมืองเมืองชายหวานจะเป็นอ๋อง ก้องคลื่นลูกใหม่ ฟ้อนชายสวยแข็งแกร่งจะเป็นนิด จะโยงสายกันไป เป็นแนวแบบไหน
การแสดงบนเวที ณ เวลานั้น คิดอะไรอยู่ และบอกอะไรกับคนดู

หัวใจของการฟ้อน อยากให้คนดูจดจำเรา เวลาแสดงไม่ว่าจะเป็นบทหญิงหรือบทชาย จะไม่สนใจคนดูเลยว่าจะมองยังไง เพราะถ้าแสดงความเป็นหญิงจะอิงความเป็นหญิงทุกอย่าง อารมณ์หญิงจะมาเต็มทุกอย่าง จะจริตเป็นหญิง ไม่อยากให้ดูกึ้ม ครึ่งๆกลางๆ ถ้าเป็นชายก็เต็มที่ ทุกวันนี้เวลาขึ้นเวที ถ้าแต่งเป็นผู้ชาย ห้ามฟ้อนแอ่นเป็นกะเทย ต้องเข้าใจว่าตัวเองฟ้อนแบบไหน ให้ดูอ้อนแอ้นจนเกินไป สำคัญต้องมีสติเวลาฟ้อน ไม่ว่าจะซ้อมมากี่ครั้ง เวลาขึ้นเวทีอาจจะมีผิดพลาด ถ้าผิดก็ต้องปรับ ก็ต้องประคอง จะไม่หยุด สำคัญมากของการฟ้อน เพราะเขาจะล็อคว่าโปรไม่โปร จะอยู่บนโลกของการฟ้อน จะไม่สนใจ ต้องการสื่อให้เขารู้ว่าเข้าใจหรือเปล่า สิ่งที่ทำให้เสียความรู้สึกมากคือ ฟ้อนอะไร ถ้าปรบมือแสดงว่าถูกใจ หน้าสื่อหน้าจะต้องเบิกบาน

ยกตัวอย่าง เช่นที่หลวงพระบาง นางรำหน้าเดียว เป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง การรำคือการบันเทิง เพราะฉะนั้นคนรำต้องสื่อบันเทิง วิธีของก้องคือจะส่งสายตาไปเลย มองกวาด มองไกล บางครั้งจะอายไปเลย จะมองพลาดไป หน้าจะสำคัญมากสำคัญการรำ สายตา หน้า ท่าทางจะคล้องกันหมด ถ้าเป็นการละครจะเป็นอีกแบบหนึ่ง การฟ้อนอย่างเดียวหรือบวกกับละครไปด้วย รวมกันไปด้วย

การประเมิน

ทุกครั้งของการแสดงจะมีการประเมิน ประเมินออกมาจะมีทั้งพอใจและไม่พอใจ บางครั้งเรามีความรู้สึกว่าทำไมเราไม่ทำแบบนี้ แต่มันทำไมไม่ได้ เพราะเป็นการแสดงสด เฉพาะหน้า เพราะเรารู้ว่าทำไมเราไม่ทำแบบนี้ ก็เอานำเอาสิ่งนี้ปรับปรุงในการแสดงครั้งต่อไป ทุกการแสดงจะมีทั้ง สมบูรณ์และไม่สมบูรณ์เป็นเรื่องธรรมดา เช่น ทำไม่ปรับจังหวะให้ลงห้องมากกว่านี้ เพราะฉะนั้นเรื่องของนาฏยประดิษฐ์สมัยใหม่ มีการปรับเปลี่ยนท่ารำ ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของแต่ละคนที่วางไว้

การปรับเปลี่ยนท่าฟ้อน

ถ้าเป็นท่าฟ้อนค่อยข้างจะลงตัว นอกจากบ้างงานจะปรับเปลี่ยนในเรื่องของสถานที่ สำคัญมาก เรื่องของเวลา

เสียงจากภายนอกมีผลกับการฟ้อนไหม มีผลมากความมั่นใจเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ถ้าเขาบอกว่าดีมาก เราก็รับคำนั้นไว้มาปรับเปลี่ยน ต้องพยายาม ศิลปินต้องมีการรักษา คงไว้ และแตกแขนงออกไปเรื่อยๆ มันเกี่ยวกัน กรอบที่มนุษย์คิดไว้คือทางที่ใช้ที่สุด

ปัญหาในการสร้างงานมีปัญหาอยู่ ปัญหากับตัวเองก่อน ศิลปินบางคนอาจจะดำรงชีวิต โดยการสร้างศิลปะอย่างเดียว ศิลปินบางคนมีงานประจำและสร้างศิลปะด้วย ถ้ามีเวลา จะมีเวลาคิด และ

อารมณ์ สำคัญมาก คือการว่าจ้าง สำคัญมาก ถ้ามีการว่าจ้างก็จะมีกระบวนการในการคิด พื้นที่ในการแสดง เวทีก็สำคัญ การแสดงงานวัดก็คิด ถ้าไปแสดงเวทีระดับชาติก็คิด ปัจจัยทุกอย่างทำให้เกิดกลไกทางนาฏยประดิษฐ์ทุกอย่าง

มุมมองนาฏศิลป์อีสานจากคนภายนอกเป็นการแสดงที่สังคม เข้าใจว่าสนุกที่สุด เรื่องของบริบท สิ่งแวดล้อมของคน เครื่องดนตรีด้วย ตอบสนองความบันเทิงให้กับคนมากที่สุด แต่ที่สิ่งแล้ววัฒนธรรมอีสานไม่ได้มีเร็วอย่างเดียว ประดิษฐ์นาฏกรรมขึ้นมาก ในแนวโน้มที่สูงขึ้น ข้อเสียคือ ยังหาอัตลักษณ์ของตัวเองยังไม่ชัดเจน เช่น แต่งเครื่องแต่งกายชัดมาก เครื่องประดับยิ่งหยิบยืมของภาคกลาง ของชาวเขา ยังสงสัยว่าทำไมถึงได้เอาของชนเผ่าอื่นมาใช้ ว่าทำไมไม่ผลิตของที่เป็นของตัวเองจริงๆ เครื่องประเทือง อัตลักษณ์ของวัฒนธรรมอีสานหมองมัว ล้านนาเคยตกอยู่ในวัฒนธรรมระบบการศึกษาเข้ามาช่วย อีสานไม่น่าใช้เลย อุบะ ผ้าสยมพรใช้มาเป็นผ้าถุง อีสานค่อยข้างที่จะใช้เยอะอยู่ เป็นสิ่งที่วัฒนธรรมครอบงำ ทำให้อัตลักษณ์ตรงนี้เลือนราง ชี้ทางให้ว่ามันควรเป็นแบบนี้นะ รวมทั้งทรงผม อีกอย่างหนึ่งคือ นางไห ทำไมต้องโบกฟาร่า และติดดอกลิลลี่ใหญ่ๆ ผิดกรอบนาฏศิลป์อย่างร้ายแรง ค่อยข้างย่ำยี ทำไมไม่แต่งแบบโบราณ ภูไท ถามถึงเครื่องแต่งกายผู้ชาย นอกจากโสร่งเสื้อหม้อห้อม มีอย่างอื่นอีกไหม ฟ้อนละครภูไท สวยที่มัดมวยผมอยู่ข้างหน้าแบบนั้นสวย รวบไปถึงเครื่องวงดนตรีโปงลาง เป็นต้นขั้น เรื่องการใช้วัสดุ การสร้างเครื่องรองรับวงดนตรี อยากให้สร้างอัตลักษณ์ของวงดนตรีภูไท เป็นวงดนตรีดั้งเดิม เครื่องแต่งกายสำคัญมาก แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมอีสานเป็นอย่างไร บางคนนุ่งซิ่นที่ไม่มีตีนจะตั้งอย่างเดียว มันต้องคิด เป็นปัญหามาก ดูว่าเป็นเพราะวัฒนธรรมการแห่เทียน เลยตัดฟอร์มเยอะ เพราะครูนาฏศิลปคิดน้อยไป ต้องฝากคิด อย่างบางขบวนบางขบวนเดิมๆ ก็น่าคิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุทธิพันธ์ เหรา, สัมภาษณ์ วันที่22 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2557 ที่ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ถ้าจะทำให้นาฏยศิลป์อีสานดีขึ้นควรจะทำอย่างไร ดูภาพรวมทั้งหมด งานนาฏยศิลป์เหมือนภาพยนตร์ ภาพยนตร์คือจุดรวมศาสตร์ของศิลปะทั้งหมด รูป รส เสื้อผ้า การแต่งกาย ดนตรี นาฏลักษณ์ต่างๆ งานแสดงก็หมือนกับภาพยนตร์ งานนาฏศิลป์จึงต้องให้บุคคลและศาสตร์หลากหลายส่วน หรืออาจต้องมีผู้กำกับหนึ่งคน ค่อยควบคุม สวมบทผู้กำกับ เพื่อให้ตอบโจทย์ หรือถ้ามีหัวหน้าวงที่เก่งทุกอย่างก็สามารถควบคุมได้

แนวทางการพัฒนา

1. รู้จักพื้นฐานตัวตน รู้กว้าง
2. กำหนดกรอบระยะเวลา พื้นที่จะใช้ช่วงเวลาไหน พื้นที่ไหนในการนำเสนอ
3. คนที่ส่วนสำคัญให้งานออกมาดี
4. เวที ที่จะสร้างสรรค์ มีส่วนสำคัญ ไม่ต้องกลัวว่าจะได้รับการตอบรับ แต่ให้เราสามารถจัดการในพื้นที่นั้นได้อย่างเต็มที่
5. โจทที่ได้รับ ยอมรับท่าดั้งเดิม เครื่องแต่งกายที่เขากำหนด แต่นำเสนอความแปลกใหม่แกรนด์ๆ ใช้ความสามารถในบุคลากรที่มีช่วยกันทำ แต่งหน้าทำผมให้สวยเรียบร้อย รองเท้าให้เหมือนกันเวลาเดินจะได้สวยงาม(งานขบวน) เสื้อผ้าอาจคละสี แต่ให้อยู่ในฟอร์มนั้น เนื่องจากไม่มีชุดที่เหมือนกันจำนวนมากขนาดนั้น แต่จัดให้อยู่ในฟอร์มเดียวกัน ดูหลากหลาย แต่หมือนกันแต่ดีเทลต่างกัน
6. ไม่เหมือนใครแต่ไม่หลุดกรอบ ในกรอบวัฒนธรรมอาจจะมีเด็กบางคนที่อาจจะแหวกแนวหลุดไปบ้าง ก็ทำได้แต่ให้อยู่ในลิมิด

วงโปงลางแต่งไม่เหมือนกันได้ไหมได้สิตำรวจไม่จับไม่ใช่เหรอ ตอบโจทย์เจ้าภาพได้ จบ หรือถ้าเจ้าภาพอยากได้แบบเป๊ะ ก็ทำตามนั้น คือการตอบโจทย์ แต่ถ้าประกวดก็ต้องมาดูเกณฑ์ว่าเข้ามีเกณฑ์อะไรบ้าง ก็ทำตามนั้น ถ้าพร้อมใจในการที่จะประกวดก็ประกวดถ้าไม่พร้อมก็ไม่ต้องกระกวด

มุมการวิพากษ์ ไม่ใช่รื้อสร้างทั้งหมด

เราเห็นเสื้อแขนกระบอก จากเจ้าอุบลวรรณา เราก็เอามาทำ เราเห็นวรรณกรรมพูดถึงดอกหมากดอกพร้าว เราก็เอามาทำ ถ้ามีคนถามเราก็จะตอบได้ ทำให้เป็นโบราณในแบบของเราอาจจะไม่โบราณร้อยเปอร์เซ็นหรอก คือเรามองศิลปะเราก็จะว่าแบบนี้มันจะช็อคคนดูหรือดึงจุดสนใจของคนดูนะ สร้างความโดดเด่น คือปกติชุดฟ้อนเล็บก็จะเหมือนกันหมด 10 คน เสื้อแขนกระบอกห่มสไบ สมัยพระราชชายานำแบบแผนมาสู่ล้านนา ท่าที่เป็นแบบแผน ตกตะกอนมาจากรัตนโกสินทร์ล้านนาไม่มีความเป็นปึกแผ่นมานานแล้ว การฟ้อนล้านนาจะอยู่ในพิธีกรรมความเชื่อ จริงๆจะอยู่ในฟ้อนเจิงของบุรุษ ท่าฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง จะเป็นแบบแผนของผู้ชาย หรือแม้นแต่ฟ้อน นกกิงกะหลาเป็นของผู้ชายมาก่อน เหมือจะมีคำพูดว่าครูใครครูมัน บุรุษพวกนั้นเจ้าดาราไม่สามารถเรียกเข้ามา

ฟ้อนแบบเดียวกันได้ เพราะเข้าเป็นเจ้าเมืองผู้ชายก็จะฟ้อนท่าใครท่ามัน ซึ่งท่าฟ้อนพวกนี้ก็จะมาจากท่าฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง คุณลักษณะหนึ่งของการฟ้อนบุรุษ

การทำชุดมีส่วนสำคัญมากแค่ไหน

สำคัญ เพราะว่า งานวิชวลอาร์ต ชุดมาก่อน รูปลักษณ์มาก่อน ป้าแคทไม่เน้นเนื้อหาเน้นรูปมาก่อน สวย ใช้ได้ โอเค ต่อมาถึงลงมาที่ลักษณะของดีเทลก็เหมือนกัน ฟ้อนนี้ ชุดต้องมีลักษณะพิเศษ เรียบพิเศษ เวอร์พิเศษ สีพิเศษ น้อยพิเศษ แต่การทำชุดน้อยพิเศษ มีข้อระวังทันที ต้องเจ๋งจริงงั้นจะจืดทันที ชุดเวอร์นะทำได้อยู่แล้ว แต่ทำชุดน้อยให้เจ๋งนี้มัน อยากกว่า ต้องดูผู้กับจะต้องรู้ว่าออกไปตรงไหน

ปัญหาเรื่องชุดที่ทำออกไปใช้กับการแสดง

ก็อาจจะบ้าง แต่อย่างน้อยนี่ ถ้าชุดพอดี ฟ้อนจะไม่ดี ไฟจะไม่พอ ยังพอเอาตัวรอดไปได้บ้าง ถ้าชุดไม่ดีฟ้อนดี ก็ถัวๆกันไป เฟิร์สอิมเพรสชั่น ตั้งแต่แรกเห็น หรืออาจจะออกมาตอนสุดท้ายก็ได้ ชุดเราอาจจะไม่ต้องพิเศษต้อนหลัง อยู่ที่เราจะสร้างสรรค์ขึ้นมา และมีความสัมพันธ์กันหมดท่าทางเนื้อหา ต้องสอดสัมพันธ์กัน ป้าแคทคิดว่าการฟ้อนที่เป็นระบบแบบวิทยาลัย มันก็ง่าย ในบางงานเราในฐานะที่เป็นผู้กำกับเราสามารถเลือกและตกแต่งได้ ถ้ามีพื้นฐานมาก่อนก็จะง่ายสำหรับเราเพราะถ้าการฟ้อนที่ไม่พร้อมกันเยอะๆ คือมันจะพัง วิจิตรศิลป์ที่ฟ้อนไม่พร้อมกันแต่ก่อนเพราะมีอยู่ 4 5 คน ฟ้อนบางท่าก็ต้องมานัดท่ากันก่อน ความพร้อมเพรียงเป็นส่วนหนึ่ง

กรอบของวงโปงลางถ้ามันเท่ากัน ลีลาอะไรอย่างนี้ ก็ปรุงได้ แปรแถว เดินหน้า ถอยหลังสลับก็เป็นศาสตร์ของการแสดง อาจจะมีเทคนิคมาหรืออะไรก็แล้วแต่ จะตีลังกา ขี่คอกัน ถ้าเจ้าภาพฟิน ก็ทิปแน่นอน

อนุรักษ์นี่จะอนุรักษ์อะไร เพลงโปงลาง การฟ้อนโปงลางแบบดั้งเดิมมีหรือเปล่า มีเพลงครูไหม หรืออะไร หรือจะสร้างสรรค์แบบรายการคนไทยขั้นเทพไหม เล่นเพลงเหนือบ้างเล่นเพลงใต้บ้างเพราะอนุรักษ์บางที่มันเล่นซ้ำๆเดิม เราไปแสดงทุกอำเภอก็ไปมาแล้ว ถ้าไม่มีอะไรใหม่คือตาย วงโปงลางจะยุบทันทีเพราะไม่มีคนจ้าง ลองมองในมุมคนไทยขั้นเทพมีการผสมจากวัฒนธรรมอื่น กิมมิคนิดหน่อย อาจจะต้องมีแบ่งพาท ต้องมีจุดไคล์แมก ตลก บ้าง เหมือภาพยนตร์ หรือเหมือนหมอลำเนื่องการการแสดงพวกนี้มันยาว ถ้ามี่ตลก ละคร วงดนตรีไม่ได้พัก หาเครื่องไม่ได้พัก ตาย ถ้าถึงทางตัน คนอีสานชอบดูหมอลำมากกว่าวงโปงลางวงโปงลางขายไม่ได้ก็ต้องปิดตัวลงไป

วงโปงลางกับหมอลำไม่ต่างกันมาก นางไหเป็นจุดเด่น ต้องหาทางออก อาจจะทำได้ที่แบบแผลงๆ นำเสนอใหม่ ใช้ศาสตร์สมัยใหม่มาช่วยก็ได้ องค์ประกอบวงโปงลาง มีดนตรีและนาฏศิลป์คนดู แต่เดิมมีเรื่องราวไหม ทุกวันนี้เริ่มอยากให้มีเรื่องราว คนจ้างอาจคาดหวังแบบมาตรฐานหรือเปล่าเขาก็คิดว่าวงโปงลางเหมือนกันหมด วงไหนถูก การลดแลกแจกแถมของแต่ละวง วิจิตศิลป์ไม่ได้ฟ้อนเป็นอาชีพหลัก คนมาว่าจ้างเพราะต้องการแบบวิจิตรศิลป์ วงโปงลางเลี้ยงตนเองได้ไหม เรา

จะทำแบบเดิมคือวงโปงลางแบบคนอื่นๆ หรือเราจะทำการตลาดหาการขายแบบใหม่ ชุดใหม่ ฟ้อนใหม่ ดนตรีใหม่ การนำเสนอใหม่เอาของเอามาทำใหม่หรือเอาของเก่ามานำเสนอใหม่ ที่เป็นเอกลักษณ์ของเรา

การประเมิน

มาตรวัดอาจไม่รู้หรอก แต่ถ้ามีคนทำตาม ก๊อปปี้เลียนแบบ ถือว่าใช้ได้ เราไม่ได้คาดหวังว่าคนจะเอาไปก็อบปี้ แสดงว่าตอบโจทย์ สิ่งที่เราคิดนั้นใช้ได้ ก็ต้องคาดหวังบ้างบางอย่าง คือจริงๆแล้วเราไม่ได้ชุ่ยๆออกไป เวลาออกไปคนก็ยอมรับได้ เป็นการโพรเทคไว้ก่อนแล้ว ขั้นก่อนการแสดง จริงๆเราไม่ได้คิดมาใหม่มาก อย่างเช่นทำฟ้อนแก้ชิ่นเมืองน่าน เราได้จากวิกหัวหิน นุ่งผ้าไทย เราก็จะทำเมืองน่าน มีหลายแบบ หลายวง มาซ้อนๆกัน ก็จะนุ่งไม่เหมือนกัน ชิ่นเราแตกต่าง จะออกมาทางไหน คิดแล้วด้วยประสบการณ์ให้เจ๊งถึงทำออกมา เราจะต้องคิดในหัว วาดรูปวงไว้ เทคนิค คิดๆ โครงคร่าวๆ

ถ้ามีเวลาเราต้องนึกคิดไว้ก่อนสร้างงาน จับจด ทรัพยากรของเราก็ต้องซับพอรีทงานของเราด้วย คัดเลือกนักแสดงด้วย มีนักแสดงตัวสำรองเพื่อไม่ให้ผิดพลาด ต้องรู้ศักยภาพของนักแสดง เวลาในการฝึกซ้อม มีท่าพอสมควรให้ลงจังหวะ นับดีอย่างนึง ไม่นับดีอย่างนึง แต่นักแสดงมีศักยภาพพอสมควร ไม่ให้ออกมาแข็ง ให้ออกมาแบบสวยงาม เบา เลื้อยๆแบบวิจิตรศิลป์

ซ้อมจนกว่าจะลงตัว เพื่อให้อยู่ในโครงที่เราว่างไว้ นักแสดงก็สามารถช่วยออกแบบได้ว่าจะทำท่านี้แบบนี้ แต่ให้อยู่ในโครงที่เราวางไว้ เรารู้เทคนิคการนุ่งชิ่นเราก็จะให้นุ่งชิ่นซ้อนไว้หลายๆชั้นจะสื่อถึงแม่ถึงลูกสาว ส่วนลีลาให้อ่องกับก้องช่วยปรับ แต่ในคอนเซปของเรา เราถนัดเทคนิค ผ้าจะออกมาจากไหน ซ่อนผ้าไว้ พอนำเสนอแล้ว นำเสนอในวันเกษียณอาจารย์ ทรงศักดิ์มีผู้เชี่ยวชาญมาหลายคน ทุกคนก็ชอบโอเคเป็นการแสดงที่โอเค เราคาดหวังลึกๆมีคนต้องพูดถึงแน่นอน ใช้ได้ระดับหนึ่ง เราต้องรู้ว่าระดับไหน คนดูเข้าใจ ไม่ได้เป็นการประกวด เป็นงานพลับบิค ฟรี ไม่ต้องซื้อบัตรมาดู แต่กดดันพอสมควร เพราะมีแต่ระดับบิ๊ก แต่เรารู้กระบวนการตอนทำ ไม่ธรรมดา เก่งนะ ขั้นการแสดง

วิจิตรศิลป์ฟ้อนไม่ค่อยเป๊ะอยู่แล้ว ผู้ที่ไม่ได้เรียนฟ้อนมาจะดูมีเอกลักษณ์ของตนเอง มีจิตวิญญาณแห่งล้านนา มีอินเนอร์ ทรงตัวแบบตัวเอส ลดท่าหดท่า ไม่ต้องนั่งฟ้อนเยอะฟ้อนสาวไหมเพราะมันจะไม่เห็น ไม่ต้องใส่สไบนะเพราะทำลายฟอร์มของวงแขน

ชุดการแสดงชุดชนเผ่า ไทดำ ไทแดง สร้างความแปลกใหม่ให้กับการฟ้อน ดูแปลกตาออกไป โดยรวมให้ได้อารมณ์ ไม่ประหลาดออกไปจากขนบ

การฟ้อน อาจจะพร้อมกันหรือไม่พร้อมกันบ้าง เป็นเสน่ห์อีกแบบ เพราะชุดก็ไม่เหมือนกัน กรอบยุคหลังเราไม่กลัวเรา ยุคแรกอาจจะโดนบ้าง เช่นฟ้อนเทวดาเป็นฟ้อนกระเทย เพราะจะเป็นเป้าโจมตีอยู่แล้ว เสื้อเทวดา จากวัดพระสิงห์ใส่เสื้อ ตัดเสื้อขึ้นมา เป็นแขนบั้ง ถือกำเนิดเสื้อเวลาตอบโจทย์ผู้ว่า อ.วิถี เสื้อเทวดาเลยแพร่หลายออกไป

อีสานก็ต้องทำอะไรที่ใหม่ๆออกมา จะต้องมีสร้างจุดขายใหม่ๆ เสื้อผ้าสวย แปลกตา รูปลักษณ์ ประชาสัมพันธ์ ออกซิงเกิลใหม่อัพลงยูทูป เอาเพลงมหาวิทยาลัยทำเป็นเพลงในวงโปงลาง หรือทำเพลงใหม่ในวงโปงลาง หรือทำฟ้อนใหม่ในมหาวิทยาลัย ฟ้อนเป็นรุ่นๆ ต่อๆไป ตอบโจทย์นักร้องคัดเลือกหาจุดขาย จะทำให้ดูสูงส่งเกินไปไม่ใช้ งานวงโปงลางเป็นอะไรที่จับต้องได้ สามารถจับต้องได้ ขนบเปลี่ยนแปลงได้ถ้าทำในมหาวิทยาลัยของตน ในวิสัยทัศน์ของผู้ควบคุมวง

อุปกรณ์ในวงโปงลางถ้ามี ได้ใช้ และเป็นประโยชน์ ก็ทำ ไม่ได้แอนตี้ ถ้ามีคุณค่า มีมูลค่า ใช้ได้เป็นประโยชน์ ไม่มีปัญหาที่จะมี แต่ควรใช้มุมมองทางศิลปะ ไม่ให้เยอะไป ออกแบบให้เหมาะสมกับการแสดง มีอะไรใหม่ๆบ้าง หรือจะทำเป็นวงทองกวาวก็ได้ ใส่สูททั้งวงก็ได้ อาจจะขัด แต่สร้างความคอนทราสกัน สร้างความแตกต่าง ไม่ได้รุนแรงมากจนเกินไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วีณา วีสเพ็ญ,สัมภาษณ์ วันที่ 21 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

วงดนตรีพื้นบ้านอีสานและก็มีโปงลางที่เป็นตัวประกอบด้วยขอบเขตของการวิจัยครั้งนี้ วงโปงลางคืออะไรหมายถึงวงดนตรีพื้นบ้านทั่วไปที่มีพิณแคนโหวตและก็มีโปงลางเป็นเครื่องดนตรี 1ในนั้นไหมหรือจะเอาเฉพาะว่าที่เรียกตัวเองว่าวงโปงลางเวลาแสดงเขาจะเป็นเอกมากกว่าแคน เพราะว่าน้ำหนักที่เราจะเอาไปวิเคราะห์ก็จะเกี่ยวกับข้อมูลด้วยแต่เราไปดูของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานทั่วไปก็จะเป็นอีกแบบหนึ่งโปงลางอาจจะไม่เป็นตัวเอง แต่ถ้าว่าเราไม่สนตัวอื่นเอาแต่วงโปงลางที่เขาโปรโมทวงโปงลางเป็นเอกก็จะเป็นแบบหนึ่ง ถ้าจะเอาของวิทยาลัยครูด้วยมมส.ด้วยเราไม่ได้ตั้งชื่อว่าวงโปงลางอาจจะไม่ได้ตั้งชื่ออาจจะมีโปงลางเป็นดนตรีพื้นบ้านแบบอีสาน มีโปงลางแต่จะมีการแสดงประกอบควบคุมต้องศึกษาก่อนแล้วค่อยพัฒนา การเกิดของดนตรีพื้นเมืองคืออันดับแรกแคนของทีมอุบล พิณโหวต ต่อมามีแคนผสมพิณเครื่องตีเครื่องประกอบจังหวะแคนพิณโหวดโปงลางถ้าพูดเฉพาะฟ้อนฟ้อนโปงลางครูพารุ่นอาจารย์มาลินีฟ้อนโปงลางอันนั้นฟ้อนเฉพาะกับเพื่อวงโปงลางแบบเฉพาะที่เราไปเลียนแบบจากบ้านหนองสอ พวกอาจารย์อลงกตให้ครูโรงเรียนบ้านหนองสอรวมทีมกันเลยมีลักษณะเป็นเวิร์คคัลเลอร์เวลาเขาแต่งตัวใส่ผ้าถุงมีผ้าขิดและมีผ้าถุงหลากหลายตาเขาใส่เสื้อสีขาวกาบแพรวาในความหลากหลายไม่เหมือนกันมันเลยงามเลยเอาเด็กในชมรมไปเรียนหนึ่งเรียนตีโปงลางเอาคนงานภารโรงซึ่งเป็นลูกศิษย์อาจารย์อลงกตซึ่งตีโปงลางเป็นพอครูเรียนจบเขาก็ใช้ครูทำเรื่องนี้ตอนนั้นก็ไม่ได้ทำเรื่องพื้นเมืองทำเรื่องดนตรีไทยพร้อมตีขิมด้วยก็เล่นดนตรีไทยไปก็เลยทำอันนี้มีการฟ้อนประกอบทำนองโปงลางการสร้างสรรค์ที่จริงเราไม่ได้สร้างสรรค์เองเราถือว่าชุมชนเราก็มีครูภูมิปัญญาวงโปงลางถึงครูฟ้อนก็เป็นครูก็ตามมีลักษณะบริสุทธิ์ฝึกท่าง่ายๆซ้ำไปซ้ำมา ตามลักษณะก่อนตามความเป็นพื้นบ้านพื้นเมืองก็เอา3-4ท่าของครูโรงเรียนบ้านหนองสอมาฝึกให้เด็กๆแต่ก่อนหน้านั้นก็มีแรงบันดาลใจอยู่ว่าทำให้วิทยาลัยครูต่างๆสาขาพื้นบ้านมาสอนตามเดิมลูกศิษย์เราไม่เป็นไรเราไปเอาครูโรงเรียนบ้านหนองสอประมาณ60 คนมาฟ้อนรับในหลวงมาซ้อมรับปริญญาตั้งแต่ปีพ.ศ.2516 ตอนนั้นก็กำลังเรียนอยู่เห็นความหลากหลายแต่ไม่ใช่นิสิตตัวเองฟ้อน แต่ว่าสิ่งหนึ่งที่คิดว่าจะเห็นหลายอย่างทั้งฟ้อนและเป็นแรงบันดาลใจให้พระราชินีสร้างศิลปาชีพจากจุดนั้นการสร้างสรรค์ของมมส.ไม่สร้างสรรค์เท่าไรเราก็เชิญครูบ้านหนองสอมาสอนท่าเบสิก2-3ท่าแก่นักศึกษาเราและเราก็สืบทอดอะไรที่พอสืบทอดได้

ฟ้อนอยู่ขอนแก่นตามมีตามเกิดเพราะถ้าเราจะเอาของจริงก็ต้องใช้เวลาก็ต้องใช้เงิน ตอนหลังมีเงินค่อยจ้างให้เขาทอผ้าผืนในสวยค่อยเอามาปรึกษากัน ทอเป็นผ้าสไบ ผ้าขิดผ้าสวยในช่วงของครูที่เกี่ยวข้องคือฟ้อนโปงลางสำหรับลายโปงลางเลยมีฟ้อนโปงลางและนอกนั้นฟ้อนอื่นๆนครพนมก็มีฟ้อนภูไทเรณู เสื้อน้ำเงินผ้าถุงน้ำเงินฟ้อนภูไทของสกลนครวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเก่งเลยสร้างภูไทสามภาค เพราะเรารู้ก็จริงภูไทก็จริงเสื้อผ้าต่างกันเพราะประดิษฐ์จากครูที่ต่างกัน ฉะนั้นงานของครูเราก็นำครูจากพื้นบ้านที่ท่านคิดไว้แล้วจากอุดรบ้างวิทยาลัยนาฏศิลปเคยฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ก็มาสอนลูกศิษย์ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์แรกๆเป็นอย่างนั้นเพราะเรายังไม่มีวิทยาลัยนาฏศิลป์การจะไปค่อยมี ครูเป็น

ครูซึ่งไม่เกี่ยวกับวงโปงลางลองคิดรำบ้านเชียงดนตรีไม่ใช่คนอีสานเลยใช้กลองแกะออกมาเป็นตัวหลัก มีตัวประสานเสียงโดยอาจารย์จากมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นดนตรีไทยท่านเป็นคนอีกพวกทำนองโดยนำหม้อนำไหมาประสานเสียง ความยากในการแสดงมีเยอะเพราะใช้คนเยอะทั้งผู้ชายถือคบเพลิง และทั้งคนหามศพออกมาและมีการฟ้อนบูชาตอนหลังเลยไม่ได้แสดงอีกเพราะเราใช้การตีกลองเพราะสมัยโบราณอาจจะไม่มีแคนมีแต่เครื่องทองเหลืองตอนหลังก็เลยหายไปตามธรรมชาติ อันนี้ละที่แหกขนบประเพณีในท้องถิ่นไม่มีแคนไม่มีกลอง ตอนหลังโปงลางก็กลายเป็นดนตรีส่วนหนึ่งที่เล่นเพลงพื้นบ้านเพลงลาวไม่ใช่เล่นเฉพาะโปงลางก็รำโปงลางที่มมส.เคยทำก็ไม่ได้สร้างสรรค์เป็นพิเศษโปงลางก็เป็นส่วนประกอบไม่มากในการบรรเลงรำสาละวัน ครูได้ไปยินชื่อตัวเองอยู่ที่งานแห่เทียนก็ตกใจเพราะสาละวันเขาทำกับที่ครูทำอยู่ที่มมส.คนละอย่างกัน ของครูทำสาละวันจากชาวบ้านแต่ไม่เคยเห็นฟ้อนสาละวัน ครูก็นึกถึงสุพรรณที่เขาร้องเพลงสาละวันเป็นทำนองเพราะ และตีบทยังไงเป็นการฟ้อนเกี้ยวกันเป็นการฟ้อนเพื่อการบันเทิง ไม่ได้สามารถรำออกมาเหมือนที่ร้อยเอ็ดทำ ครูทำแต่ปีพ.ศ. 2523 – 2524ที่ครูทำที่เป็นร้องเกี้ยวกันชาย-หญิงความสนุกสนานไม่ได้เหมือนร้องสาละวัน แต่งเนื้อร้องแบบลาว แต่ของครูแต่งเนื้อร้องแบบลาวอีสาน ส่วนการสร้างสรรค์คือนำครูภูมิปัญญามาว่าครูพาทำแบบไหนก็ไม่เปลี่ยน สร้างสรรค์เพื่อมีความหลากหลาย เพราะว่าเวลาไปงานศิลปวิทยาเขตเป็นเหตุการณ์บังคับทุกคนต้องมีงานฟ้อนมาแสดงทุกปี แต่ละปีก็จะมีการแสดงงานเก่าที่คนยังชื่นชอบและก็ผสมอันใหม่1-2ชุดเนื่องจากอุดมการณ์ของผู้ทำที่อยากสืบสานของในชุมชน อาจารย์ชลภัทร ปี พ.ศ.2526 หลายส่วนของอาจารย์ชลภัทรก็มีแรงบันดาลใจจากการดูการฟ้อน ครีเอทขึ้นเองก็ใกล้เคียงกับราชภัฏที่เขายังคิดกันอยู่ว่าใครลองใครก็คือฟ้อนจำปาศรีครูผู้ช่วยทำเรื่องเสื้อผ้าเครื่องประดับยันเรื่องโปงลาง ตอนนั้นก็เริ่มมีเงินมหาวิทยาลัยการช่วยเรื่องเงินสนับสนุนซื้อผ้าไหมแท้แพรวาแท้งานของชมรมของเรามันไม่เหมือนชมรมในการขิด

พี่ให้เงินปีหนึ่ง3,000บาทแล้วแต่เธอจะไปทำอะไร มันไม่ได้เริ่มจากบ้านเมืองเริ่มจากกิจกรรมแต่เขาอยากให้นิสิตทำกิจกรรมเกี่ยวกับดนตรีศิลปวัฒนธรรม ครูการเลยทำภูมิปัญญาให้ทำแล้วไหนละเงินค่าฟ้อนค่าลำค่าแต่งตัวค่าคนสอนค่าตอบแทนมีเรื่องการเดินขบวนชาวบ้านไม่ชอบนิสิตเลยเพราะด่าว่าอาจารย์หายหัวไปไหนหมด ปรากฏว่าภาพของนิสิตที่เราทำส่วนหนึ่งภาพที่ไปแสดงเพื่อฉันไม่ได้คลั่งการเมืองออกไปแสดงหมดอธิการรองอธิการพาไปแสดง พาไปแสดงเพื่อแก้ไขภาพลักษณ์ณ ตรงนี้เองที่เริ่มต้นว่ามันเป็นชมรมที่แตกต่างจากชมรมอื่นเพราะมีมหาวิทยาลัยสนับสนุนซื้อเครื่องดนตรีซื้อชุดต่างๆให้ ตอนที่ซื้อแคนให้ท่านก็ไปหัดเป่าแคน มีคนมาสมัครเป่าแคน 50 กว่าคนมีแต่ผู้หญิง แคนวงมีแต่ผู้หญิงจนเขาพูดให้ว่าตายๆมีแต่ผู้หญิงเป่าแคนก็ทำให้ชาวบ้านเกิดภาพลักษณ์ที่ดีมหาวิทยาลัยให้การสนับสนุนอยู่ตลอดและการรำก็มีแต่ผู้หญิงก็เลยคิดว่าผู้ชายก็มีการแสดงที่ดีกลองตุ้มที่เอามาจากยโสธรชายล้วนเลยใส่หมวกที่ทำเป็นย่อยๆใส่เล็บยาว ใส่ผ้าสะโหร่ง ก็จับเด็กผู้ชายของแต่ละเอกมาซ้อมไปแสดงมีคนฮือฮาอยากดู อันที่หนึ่งก็ผู้ชายล้วน อันที่สองกลองวาปีซึ่งเป็นการแสดง

ของกลองการต่อตัวของกลองเดิมจะไม่มีฟ้อน อาจารย์เคยเห็นเขาฟ้อนกลองวาปี ตอนนี้ครูไม่รู้เขาทำฟ้อนไหมเฉพาะกลองก็เป็นเอกอยู่แล้วเราไม่ได้อยู่ในชุมชนไม่ได้ไปคอมเมนท์แค่ลีลาการก็มากแล้วไม่ควรจะมีกลองควรให้กลองไปพักเพราะได้ตีลังกาตีกลองอะไรหลายอย่าง

สรุปแล้วที่ครูเกี่ยวข้องการอนุรักษ์และฟื้นฟูเพราะเรามีจุดประสงค์เฉพาะว่าคนเหล่านี่เขาจบก็ได้ไปเป็นครูแน่นอนเขาต้องได้แบบที่ถูกต้องและควรสอนเอาแต่สรรค์สิ่งดีๆให้เขาในชุมชนมีการแสดงก็จริงแต่ไม่ได้หมายความว่าเราจะไปเรียนแบบต้องคัดว่าสวยไม่ทำให้ศิลป์ทำให้จรรยาเสื่อมการเลยซื้อพวกการบายศรีภาพบันเทิงแบบบริสุทธิ์ถ้าจะแลกเปลี่ยนบ้างก็เป็นพวกทำนองของฝั่งลาวเพลงสาละวัน การร้องก็จะมาครีเอทในทัศนคติของเรา ทีนี้มารุ่นของอาจารย์ชลภัทร อาจารย์ท่านก็ประทับใจฟ้อนมหาชัยเคยมีคนลาวมาแลกเปลี่ยนอยู่เวทีและก็อัดวีดีโอไว้ท่านก็ประทับใจทางเพลงทางลีลาและเอามาถ่ายทอดให้นักศึกษาฉะนั้นต้นตำรับของมหาชัยคือการฟ้อนของนาฏศิลป์ของคนลาว แต่เราก็แสดงผสมและก็มีกายศิลป์ด้วยตอนนี้ลาวกายศิลป์หายไป ก็ได้มาจากมหาชัย เขาย้อยคือไททรงดำท่านเป็นคนนาฏศิลป์ไทยอาจารย์ชลภัทรสมัยนั้นเสื้อผ้าอาภรณ์จะแวววา ครูเป็นยุคแรกมีเรื่องแคนและการตั้งชื่อนิสิตเป็นคนตั้งชื่อและก็เปลี่ยนชื่อไปเรื่อยๆมหาลัยดังในช่วงนั้นก็เพราะในชมรมแต่ไม่ใช่มีแต่ชมรมพื้นบ้านมีดนตรีไทย ชมรมศิลปะการแสดงคืออาจารย์ชลภัทรเป็นที่ปรึกษาอยู่แล้วเขาไม่มีโอกาสเล่นลำเพลินก็เลยไม่มีรำ สองชมรมคู่กันไปแต่ต่อมาก็เอามารวมกันมหาวิทยาลัยก็สนับสนุนไม่ไหวก็เลยมาสนับสนุนแต่วงวาปีซื้อให้หมดเพื่อสร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันก็มีการดูแลมีบ้านให้พักดูแลเป็นพิเศษเพราะเป็นสมบัติหลวง ถ้าแสดงลายพื้นบ้านก็เรียกว่าลายพื้นบ้านไม่ใช่พื้นบ้าน ลายพื้นบ้านเพลงลูกทุ่งต้องพูดให้ถูกเพื่อจะสะท้อนแก่การแสดง คือความพอเหมาะพอสม บรรยายให้ถูกต้องแสดงไม่เลิศเกินไปความเข้าใจว่าทำไมทำใจตัวเองไม่ได้ชมรมนี้ไม่เหมือนชมรมอื่นในการแสดงงานที่อื่นเอาเงินเข้าตัวเองไม่ได้ทำไมต้องมีกฎระเบียบ กองรวมต้องได้รับการอนุญาตอาจจะมีปัญหาของเขาตอนครูอยู่ไม่มีปัญหา สมัยก่อนไม่ใช่กระบวนการสร้างรายได้แต่เป็นการสร้างลักษณ์แต่ก็ดีใจเพราะว่าการที่เราไม่มีครูนาฏศิลป์ใช้ภูมิปัญญาใช้การเป็นกลางอย่างเช่นเอาครูภูมิปัญญามาถ่ายทอด การอนุรักษ์และฟื้นฟูและคัดสรรค์สิ่งที่ดีงาม ปัจจุบันมันไม่ค่อยสวยงาม ข้อเสียหาย(1) การสอนเพลงอีสานให้กับคนที่ไม่ใช่อีสาน (2) ผิดธรรมชาติแห่งอารมณ์ของมนุษย์เพลงมีหลายโหมดมีทั้งช้าทั้งเร็วปานกลาง แต่ปัจจุบันมีแต่เร็วที่สุด ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัยเคยดีมาทำแบบนี้ก็ไม่มีแล้วเพราะว่าเพลงมันเร็วเกินไป อันสุดท้ายจะสร้างสรรค์อะไรก็ตามอย่าให้ภาพลักษณ์ของสตรีเสียไปไม่ว่าสรรค์สร้างชุดแต่งกายท่าฟ้อนใส่สั้นก็ถือว่าเป็นผู้หญิงไม่ดีใส่ ไม่ไว้ผมยาวก็ถือว่าแหกคอก เรากำลังมาตัดผมช่วงรัชกาลที่ 5 สมัยก่อนเป็นลาวอีสานจะเกล้าผมขึ้น แค่ไม่ไว้ผมก็ถือว่าผิดจารีต แต่ตอนหลังเสียหมดจังหวะเร็ว เครื่องแต่งกาย สิ่งหนึ่งที่ครูไม่ชอบเลยคือเด้าแคนแต่สมัยก่อนอายก็อาย มาเผยแพร่ใหม่ไม่อายแล้วให้ได้เงินสื่อสารเรื่องเดียวให้คนเรียกว่าลำเซิ้งคือวัฒนธรรมอีสานไม่ใช่คือวัฒนธรรมใหม่ อยากให้ช่วยปกป้อง(1)ลูกหลานไทยสตรีไทย(2)ค่านิยมที่จริง

ว่ารักลูกรักหลานไม่มีใครบังคับให้แต่งตัวโป๊ มันไม่ใส่พิมพ์เดียวของของคนอีสานมีความหลากหลายของการแต่งตัวมีของกาลเทศะส่วนใหญ่เพื่อนครูก็เป็นคนฟื้นฟูของเก่าอย่างถูกต้องแต่ก็ไม่ได้ต่อต้านการปรับปรับให้สวยให้งามรักษาเกียรติไว้ทั้งชายและหญิง

สรุปของเราครีเอทร้อยเปอร์เซ็นต์กับอุดมการณ์ การฟ้อนอีสานในทัศนะครูคือศิลปะการแสดงออกทางลีลาท่วงท่าของนาฏกรรมอันมีมือแทนภาษาที่ต้องการสื่อไปยังคนชมส่วนสายตาการเอียงการก้มการอะไรนะก็เป็นองค์ประกอบหนึ่ง แต่ที่ตรงกับภาคอื่นๆคือท่าของมือและการก้ม ฉะนั้นการฟ้อนในภาคอีสานจะมีท่าของจีบท่าของมือในการวง ก็ขึ้นอยู่ชาติพันธุ์ซึ่งภาคอีสานมีหลายชาติพันธ์ ฉะนั้นคือการฟ้อนอีสานถ้าให้พูดกลางๆคือการแสดงออกด้วยท่าของมือให้สวยงามหรือการสื่อสารบางสิ่งบางอย่างเช่นการฟ้อนในพิธีกรรมอาจจะไม่สวยงาม นั้นการฟ้อนอีสานก็ต้องแตกต่างในการแสดงออกตามชนิดเผ่าพันธุ์ชาติพันธ์กายแสดงออกทางกายการแสดงออกทางมือ การยืนตรงจุดไหมอีสานไทยลาวกับอีสานเหนือก็จะแต่ต่างกัน นั้นจะเอาการฟ้อนของอีสานเหนือไปเทียบกับอีสานใต้ก็ไม่ได้ สิ่งที่ทุกคน

หาคำตอบคือจีบแบบไหนจะเป็นอีสานวงดนตรีวงไหนเป็นอีสานถ้าเราคำนึกถึงความเป็นพื้นบ้าน ความเป็นพื้นบ้านก็คือจำง่ายซ้ำๆท่าง่ายๆแสดงออกซ้ำๆกลับไปกลับมานิยามเกี่ยวกับอีสานแล้วคือการจีบนิ้วนี่ต้องอ่อน แต่มีเอกลักษณ์ของมันแต่ตอนหลังเราพบว่าก็ฟ้อนอีสานไปแสดงบนเทวีเราจะให้เขาทำซ้ำๆจนไม่กำหนดเวลาแต่สิ่งเหล่านี้ก็เริ่มมีการปรับการพัฒนา และก็ผู้สอนก็ได้ไปเห็นสิ่งที่ดีงามเช่นครูทางภาคอีสานไปเห็นการฟ้อนของภาคกลางทางนาฏศิลป์มาสอนลูกหลานทางภาคอีสานการจีบมือการไม่สวยไม่อ่อนเท่าไรถามว่าเสียหายไหมหลายส่วนการทำให้ที่ไม่สวยเป็นระเบียบมากขึ้นมีเวลามีการกำหนดเวลาเขาเรียกว่ามีขึ้นจากไม่เคยแปรแถวก็แปรแถวให้เกิดความงามในการฟ้อน จะดีการคือความพร้อมและมีความงามทางสายตาฟ้อนพร้อมกันแต่งตัวก็สวยหน้าตาก็สวยถ้าผสมก็ไม่ควรเสียเอกลักษณ์จนเกินไปไม่มีส่วนเสียหายเพราะโลกนี้ไม่ต้องการพิมพ์เดี่ยวกันต้องการความลากหลาย ฉันไปภาคกลางก็อยากเห็นภาคกลางพอไปอีสานก็เห็นแบบภาคกลางฉันไม่ชอบ ฉะนั้นถ้าพวกเราจะครีเอทอะไรก็ตามปรับได้บ้างเพื่อให้เกิดความงามความพร้อมเพียง ความสวยความงามแต่น่าจะเก็บเอกลักษณ์การย้อนภาคกลางเขาจะไปย้อนจะเอาปลายเท้าแตะเฉยๆการย้อนของอีสานจะสวยจะทำให้เห็นเอวข้อเท้าการฟ้อนอีสานในทัศนะครูคือการใช้ผ้าพื้นเมืองมาตกแต่งนะดีแล้วอย่าวิพากษ์เอาความงามของภาคกลาง ความสวยของเขาคือลูกกวาดแต่ความสวยของเราคือขรึมเหมือน ฟ้อนส่งสการไม่มียิ้มการสร้างสรรค์ร่วมสมัยการแดนซ์ร่วมสมัย คือการสร้างสรรค์ต้องการความใหม่ สิ่งที่มันกลายคนสังคมไทยออกแรงอย่างแข่งขันในการแสดงสตรีไทยในภาพลักษณ์ที่เขามองมันเสื่อม ออกแรงอย่างแข่งขันจากคนที่มีบทบาทคนที่เป็นนายทุนส่วนใหญ่ครูพูดเป็นกลาง เขาไม่มีรากคิดแค่ว่าทำยังไงจะมีคนมาดูเยอะทำยังไงมันจะจ๊าบเลยทำให้คนที่มีหลักมีแก่นไหลไปตามกระแส คลาสสิกเกินไปเขาไม่รู้จักก็ทำให้ไม่มีใครจ้างเลยต้องปรับเปลี่ยนว่าทำยังไงคนไทยถึงจะ

เข้มแข็งคนที่ทำงานเกี่ยวกับวัฒนธรรมโดยเฉพาะกระทรวงที่คสช.จะมาชี้ว่าอันนี้ห้ามอันนี้อย่าเกินงามกลายเป็นให้คนเต้นโป๊ๆต่อหน้ารัฐมนตรีในงานเปิดอะไรอย่างนี้เลยไปภาวะแบบกล้ำกลืนสังคมไทยเป็นสังคมที่เกรงใจทนวิพากษ์ไม่ได้ก็จะหยุด ของสตรีไทยถ้าเราไม่ลุกขึ้นปกป้องการแต่งกายในนาฏกรรมคืองานศพก็ยังเอาโคโยตีมาเต้นได้คือไม่มีใครเหนี่ยวรั้งเขาทำให้คนในสังคมเสื่อมโทรมเพราะพูดไปก็ต้านกระแส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิตยา รากแก่น,สัมภาษณ์ วันที่ 25เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่อำเภอเมืองอุดรธานีจังหวัดอุดรธานี

แม่คิดว่าการฟ้อนของอีสานคือการคิดไปตามเนื้อเพลงฟ้อนอีสานก็คิดแล้วฟ้อนไปด้วยคิดว่าจะทำอะไรจะสวยก็ทำไป คนไหนประเทศไหนที่เราชอบเขาอยู่และเราก็คิดดูว่าหยิบยื่นมาใส่ของเราได้ไหมแต่ว่าเราเอามาไม่ได้1%หรอก แต่ติดที่ว่ามันกระโดดโลดเต้นยังไงแบบไหนการฟ้อนการรำแต่ถ้าท่าฟ้อนท่ารำเน้นท่าของมัน ท่าลมพัด ไผ่ท่าลมพัดใบไม้ หงส์เหิน ท่าหมุนต่างๆแต่จะย้อนแรงย้อนอ่อนหวาน นิ่มนวลมองจากนาฏศิลป์มาเหมือนกันแต่เราจะเอาจังหวะที่แน่นอนเข้ามาใส่ให้มันเป็นแบบผสมแดนซ์

ฟ้อนในหมอลำแต่ก่อนลีลาก็แล้วแต่คนก็หมายความว่าคิดได้ยังไงก็เอาอย่างนั้นใครจะหักมือไปทางไหนก็ตาม ศิลปะพื้นบ้านก็มีเสน่ห์ในตัวของเขาก็มีเสน่ห์ของเขาก็สวยงามก็ผสมกับเสน่ห์แล้วแต่ความคิดของแต่ละคน สมมติว่ามองดูฟ้าก็ชี้ฟ้า ชี้ให้มีลีลา ฟ้อนเกี้ยวกันรำกลอนมีเกี้ยวพาราสีเวลาเราฟ้อนก็ฟ้อนโค้งรำกัน แล้วแต่หมอลำผู้ชายโจ๊ะผู้หญิงเป็นผู้รับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ผมไม่ได้เรียนทางด้านนาฏศิลป์มาโดยตรง แต่เป็นคนที่ชอบ เพราะชอบคิดว่าคนในพื้นบ้านมักจะบอกว่าบ้านคือความเรียบง่าย ทางด้านดนตรีและการฟ้อนรำ แม้กระทั้งคำเราก็ใช้ไม่ตรงกับภาคกลางเคยมีตำราเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยที่เคยอ่านเจอ มีคนเขียนว่าการฟ้อนรำในภาคเหนือให้เรียกว่าฟ้อน การฟ้อนรำในภาคอีสานให้เรียกว่าเซิ้ง นี่คือความผิดพลาดครั้งยิ่งใหญ่ ซึ่งคนยังใช้กันอยู่แม้ปัจจุบันนี้วิทยาลัยนาฏศิลปยังยอมรับสิ่งเหล่านั้น คนที่เขาเขียนคงจะไปรวบรวมที่นาฏศิลป์พูด แล้วก็เลยกลายเป็น ในภาคเหนือให้เรียกว่าฟ้อน ว่าในภาคอีสานให้เรียกว่าเซิ้ง ในภาคกลางให้เรียกว่ารำ พอจริงๆภาคอีสานไม่ใช่ภาคเดียว เพราะว่าเซิ้งคือการร้องชนิดหนึ่ง การร้องเซิ้งบั้งไฟ พอคนภาคกลางมาเห็นอาจจะเข้าใจ และได้ไปดูที่เขาออกท่า ก็เลยเข้าใจว่านั้นคือการเซิ้ง เซิ้งไม่ใช้การฟ้อนรำมันคือการร้อน และคนร้องฟ้อนไปด้วย เพราะว่ามีต้นเสียง คนการเลยเข้าใจว่าเป็นการฟ้อน เซิ้งในภาคกลางมาทำการฟ้อนรำในภาคอีสาน เซิ้งกระติบ เซิ้งกระหยั่ง เซิ้งสวิง ชุดแรกๆที่ภาคกลางทำ ซึ่งบ้านเราไม่มีการนำกระติบข้าวมาเซิ้ง สวิงมาเซิ้ง มีแต่การเซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางดง นางแมว ซึ่งมีการเซิ้งบั้งไฟเป็นหลักถึงไม่ฟ้อนก็เรียกว่าเซิ้ง ร้องก็เรียกว่าเซิ้ง ประเพณีบั้นบั้งไฟก็ต้องไปเซิ้ง เซิ้งไปก็ต้องร้องและฟ้อนไปด้วยฟ้อนให้เป็นหลัก นี่คือความผิดพลาดในเบื้องแรก

และทั้งนี้พูดถึงนาฏประดิษฐ์คือการประดิษฐ์ด้านทางนาฏศิลป์ ผมถือว่ายังคงประดิษฐ์อยู่แต่ว่าวิธีการของผมยังคงรวมไปถึงข้อสอบที่ว่าการฟ้อนอีสาน เพราะผมเชื่อว่ามีการฟ้อนอยู่ในทุกสังคมมนุษย์ ถ้าประกอบความงดงามทางด้านดนตรีเพราะว่าเวลาสอนจะจำได้หมดเลย ไม่ว่าจะเป็นคนอ้วนก็สามารถฟ้อนสวยได้ ไม่ว่าผู้ชาย ภูไท ภูไทเรณู หัดได้ใช้หลักวิชาคือเราจะเข้าใจ คือครูอยู่นาฏศิลป์มาก็จะเข้าใจ ท่ารำไม่ใช่ท่ารำอีสานมันเป็นสอดสร้อยมาลา ท่าผาลา ท่าที่มันถูกประยุกต์ออกมาปนกัน แล้วตัวจริงของอีสานมันหายไป ความจริงเรื่องนี้มันเริ่มแต่อาจารย์วีณา อาจารย์ชัชวาลย์ มันจับจังหวะยากการฟ้อนภูไท เพราะงานรำเราไม่รู้เพราะเราไม่ได้เรียนรำมา เราก็ไปสนามพานักศึกษาไปนอนพักค้างคืน ตอนทำกั๊บแก้บลำเพลินตอนประมาณ พ.ศ. 2531, 2533 เพราะวิทยาลัยนาฏศิลปจะต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ไปพรีเซ็นท์ในงานสี่ภาค ผู้อำนวยการเห็นครูทำกั๊บแก้บลำเพลินทีแรกครูไม่ได้ทำให้วิทยาลัย ทำให้โครงการแม่ฟ้าหลวงซึ่งร่วมกับมศว.มหาสารคามสมัยที่เรียนปริญญาโท พ.ศ.2526-2531

ไปทำงานก็ประมาณ พ.ศ.2533 เค้ามีงบวิจัยให้ เราไม่ได้ทำวิจัยนั้นแต่พูดง่ายๆพูดจริงๆ แต่มันเป็นวิธีวิจัยที่คนไม่ค่อยรู้จัก เป็นวิจัยเชิงปฏิบัติการเราไปการมุ่งเอาแต่ท่ารำ ไม่ได้เอาไปเขียน เป็นการแสดงไปหัดแสดง เรารู้แค่ว่ากั๊บแก้บเล็กๆ2อันต่อกัน เราก็เลยต้องแยกกั๊บแก้บไม้สั้นสั้นไม้ยาวเพราะว่ากลุ่มนี้ก็มีการเล่นลำเพลินเพราะหัวหน้าเป็นนักตีกั๊บแก้บ คณะสาวน้อยเพชรบ้านแพร่ บ้านก่าน บัวรำลึกในเทพประสิทธิเขาตีไม้ยาวทั้งสอง เขาก็เป็นการแสดงโชว์หน้าเวทีก่อนเล่นหมอลำเพราะเขาเล่นลำเพลินในสมัยนั้นสาวน้อยเพชรบ้านแพร่ บ้านก่าน บัวรำบึกและเมขลานี่เราไม่ได้ไป

พวกนี้ก็ถูกไปรวมตัวกันในวิทยาลัยนาฏศิลป ทุกคนทำได้คนละท่าของตัวเอง ครูก็จับเอาท่าของแต่ละคนมาต่อกันมันก็กลายเป็นกั๊บแก้บลำเพลินมันคือวิธีสร้างงาน แต่ถ้าเขามาเห็นเขาก็บอกว่าของเขามีอยู่นิดเดียวแต่เราเอามาเรียงกันได้ตั้งหลายท่า ท่าพ่อใหญ่เตี้ยมี2-3ท่า ท่าลูกตุ้ม ก็เลยได้หลายท่า เรียงไว้ให้เป็นระบบเพื่อเหมาะกับการแสดงควรจะเป็นยังไง เริ่มท่าที่หนึ่งเอาของใครเริ่มตั้งแต่ง่ายๆ จนถึงยากเข้าๆแล้วก็จบ สมัยนั้นสมเด็จย่ายังไม่เสีย สมเด็จย่าคนก่อตั้งแม่ฟ้าหลวงและก็คนสำคัญเราก็ไม่ไปยุ่งกับท่านหรอก แต่ว่าท่านอยากจะรักษาวัฒนธรรม แต่ก็ต้องมีคนเสนอขึ้นไป คืออาจารย์พงศ์น้อย เป็นคำหยาดฟ้าที่แม่ฟ้าหลวงทำเรื่องอุษาบารสที่พนมรุ้ง เขาก็มาใช้งานครูต้องสองงาน เพราะพวกนี้เขาทำระดับประเทศเลย เขาไม่ได้มาหาเรานะ เราไม่ได้อยู่ในสายตา เขามองว่านักวิชาการใหญ่ภาคอีสาน อาจารย์จารุวรรณแต่อาจารย์จารุวรรณบอกว่าทำไม่ได้เพราะมันเป็นการแสดง เขาเป็นนักวิชาการเฉยๆและก็หาข้อมูลให้เขาได้ ก็ได้เชิญเราไป อาจารย์นครมีชีวิตอยู่หรือไม่ก็ไม่รู้อาจารย์นคร พงศ์น้อย เสร็จจากภาคอีสานเขาก็ไปทำใต้เรื่องอะไรก็ไม่รู้ เกี่ยวกับทะเลเกี่ยวกับน้ำนี่และจำชื่อไม่ได้ สมัยนั้นก็มีละครใหญ่ๆเขาจะเชิญดาราดังๆในสมัยโบราณในสมัยใหม่มาแสดง ดังสมัยนั้นก็ ทม วิศชาติ เมตตา รุ่งรัตน์ เจ้าบทบาททั้งหลายมาเล่น เราดูบางทีเราก็รู้สึกขัดๆเหมือนกัน บางตัวก็โบราณเขาเอาสวย แต่เราเป็นจิตนาการ เมตตายืนอยู่บนแคร่แล้วมีคนหามออกมา และมีราวจับและเหมือนพระนางคลีโอพัตรา แต่มันเป็นจิตนาการที่พนมรุ้งเขาแต่งตัวยังไงก็ไม่รู้ แต่อุษาบารสนี่เขาค่อนข้างจะเป็นพื้นบ้าน แต่ตัวเจ้านายภาคเหนือ อีสาน ฉวีวรรณดำเนิน แกก็ไปลำหมอลำแก่พระยาเรื่องยกทัพไปตี เรื่องทุ่งหลายหิน เขาผูกร้อยกันมาหลักฐานประวัติศาสตร์วรรณคดี ทำให้ละครน่าดูในระดับหนึ่ง แต่ถ้ามองลึกๆไปมันก็ไม่เหมือนที่เราอยากทำ ที่เราอยากเห็นหมอลำที่เป็นพื้นบ้าน อยากเห็นอะไรที่เป็นเพื่อนบ้าน เป็นส่วนประกอบของการแสดงใหญ่ ของเราก็ได้รับคำชม เพราะความเป็นเพื่อน ความเป็นพื้นบ้านกั๊บแก้บมักเอาทหารที่ค่ายมา 200-300 คน ครูเอานาฏศิลป์มาอยู่ข้างหน้ามหาวิทยาลัยมหาสารคาม วิทยาลัยพละศึกษาที่เราเลือกเอาไว้ก่อนแล้วเอาพวกนั้นไว้ข้างหลัง เพราะว่ามันสอนยากให้เขาดูเอา ทหารเกณฑ์คือเขาพากันแต่งตัวมาจำไม่ได้สักคน เขียนลายแบบกั๊บแก๊บนี่ละแต่อาจารย์โหดแก่ไม่ได้ทำเหมือนเรา มีการเขียนลายที่ก้นที่ขาดูแล้วก็ช่างคิด แต่สมัยนั้นคงเป็นอย่างนั้นอยู่แล้วบางคนก็ไม่นุ่งผ้านุ่งผ่อนกันเท่าไร นุ่งผ้าเตี่ยวไป ก็เลยสนุกสนานเพราะเอาอีสานออกมา มีการทำไม้กั๊บแก๊บ มีการซ้อมผอ.ได้เห็น ผอ.ตอนนี้ท่านก็เกษียณแล้ว คนที่ครูชอบเป็น ผอ.นาฏศิลป์คนเดียวที่ครูชอบ ความคิดสมัยใหม่เข้าในเรื่องพื้นบ้าน สมัยใหม่จะทำเยอะมากในร้อยเอ็ดตั้งออกทางภาคกลางภาคใต้มาปนกัน แต่ของแก่ก็ดังหลายชุดมโนราห์เล่นน้ำ ดึงครกดึงสาก แต่เราพูดเป็นกลางไม่ใช่ว่าเขาไม่ดี ก็เป็นส่วนที่ทำให้นาฏศิลป์มันมีงาน แต่มีงานที่ทำไม่เหมือนกันมันเลยออกมาไม่เหมือนกัน ครูมีน้อยแต่ครูทำแล้วมันดังเกือบทุกชุดที่ทำ กันตรึมก็เอาของน้ำผึ้งมาเป็นต้นแบบ แต่ไม่ได้เอาที่น้ำผึ้ง เอาที่ยายผ่องศรี สามยาย ยายสุจิณ และยายที่อยู่สุรินทร์ ครูจะไปแบบนี้ครูรู้ว่าน้ำผึ้งเป็นตัวสรุป เรียนกับยายผ่องศรีฟ้อนก็ไม่ถูก บางทีก็ไม่ถูกจังหวะเลื่อนไปเลื่อนมาเราจับ

ยาก น้ำผึ้งทำจับได้หมดเพราะเขาเป็นน้องร้อง นักดนตรี ครูก็อยากพูดด้วยความหวังว่าครูทำงานพวกนี้มานาน 30-40ปี ความคิดเรื่องนี้ครูโดนโจมตีเยอะ พี่ตุงเป็นสุดยอดของการอนุรักษ์ แต่พี่สิทธิพลเป็นสุดยอดของครีเอทีฟ คือเขาทำแบบใหม่แต่ครูทำแบบเก่า แต่จริงๆมันก็ไม่เก่านั้น แบบเก่าจริงๆมันก็ไม่เป็นแบบนี้ เขาไม่มองเหมือนเรา แต่เรานะมีกลิ่นอายเพราะเราไปสนามมา มีทุกอันนั้นและแต่มันเปลี่ยนคนมันก็เปลี่ยนท่า แต่เราไม่เปลี่ยนเพราะเรายึดหลักดนตรี คือเสียงคือจังหวะ เทคนิค ลีลาอารมณ์ การฟ้อนรำจริงๆแล้ว ดนตรีคือเสียง จังหวะและก็ทำนอง เทคนิคลีลาอารมณ์ ทีนี้การฟ้อนรำคืออะไร เด็กๆ ในห้องจำได้เพราะครูให้ท่องในสมัยก่อน การฟ้อนรำคือการเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะทำนองอย่างมีศิลปะโดยขึ้นอยู่กับพื้นฐานวัฒนธรรมนั้นๆเพราะฉะนั้นเพลงเดียวกันถ้าให้คนเหนือเคลื่อนไหวคงไม่เหมือนคนอีสานหรอกเพราะวัฒนธรรมคนละอย่างแต่ดนตรีเหนือมันเหมือนกัน จังหวะกว่าจะลงกว่าจะขึ้นเพราะมันใช้เสียงฉาบและมีการย้อนอยู่ตลอดเพราะเสียงแคนพาไป เพราะฉะนั้นดนตรีนี้ละเป็นตัวกำหนดเพราะฉะนั้นคนที่จะคิดท่ารำต้องฟังดนตรีก่อนถูกไหม ไม่มีใครหรอกที่คิดท่าโดยไม่ได้ยินเพลง เพราะเพลงทำให้เกิดจิตนาการว่าจะเคลื่อนไหวยังไงให้สวยงาม เห็นชัดมากในภาคอีสานในสนามกลองยาว กลองยาวเราแค่เคลื่อนเอาแค่ขาเลื่อนมันไม่สำคัญมันสำคัญที่ตัว ถ้าเป็นภูไทมันจะยั้วรับรองว่ามันไม่เหมือนที่พวกนาฏศิลป์ทำ มีอะไรยากๆง่ายๆที่มันอยู่ในพื้นบ้านเยอะเพราะว่าทำซ้ำๆนานๆคนเริ่มเกิดมีเทคนิคทำไม่เหมือนคนอื่น และคนนั้นจะถูกจับไปอยู่หัวแถวบ้านนอกเป็นยังนั้น แต่ว่าเรารู้จังหวะก็ต้องไปดู เพราะชาวบ้านรำไม่ถูกจังหวะ ถูกจังหวะของเขาแต่มันไม่ลงเพลงไงเรารู้ และเราต้องมาแก้ไขปรับปรุงบางส่วน บางทีทั้งรุ่นก็ไม่ได้ และนี่และแนวคิดที่ครูทำงานเพราะครูเห็นว่าใครการฟ้อนรำไม่มีอะไรมาก นี่และแนวคิดที่ครูทำงานเพราะครูเห็นว่าในการฟ้อนรำไม่มีอะไรง่ายหรอก จะบอกว่าพื้นบ้านง่ายก็ไม่ได้ง่ายนะ แม้กระทั่งเพื่อนครูที่ใหญ่ๆเป็นทั้งกรมศิลปากรทั้งผู้ช่วยนาฏศิลป์ เป็นศิลปินต่างๆในท้องที่ เค้าก็ยอมรับเพราะมันเป็นพื้นฐาน เขาเรียนรำไทยมาให้เขาทำมือกับขาไปข้างเดียวกันเขาทำไม่ได้ ชาวบ้านทำไมทำได้แต่ชาวบ้านใช้ตัวคนเป็นตัวกำหนดในการฟ้อนรำภาคอีสานนิมันไม่ได้ถ่วงน้ำหนักเหมือนภาคกลาง และจะมีท่าที่ภาคกลางทำไม่ได้ แต่พอทำแล้วมันสวย ไม่นึกถึงคนเดินพาเหรดปี๊ดปี๊ดนี่มันไปไม่ได้หรอก แต่มันก็ใช่ในความคิดเขาแต่มันคนละอย่างเอาไปเทียบกันได้ยังไง อาจจะตายทั้งวันเพราะเราไปเจอท่าชาวบ้านเวียนหัวเพราะมันเยอะเพราะเขาทำซ้ำๆท่าง่ายก็จริง เวลาลงสนามชอบคิดว่าเพลงนี้ชื่ออะไร เพลงมโหรี เขาไม่รู้จักว่าชื่ออะไรเล่นมาเลย เพลงต้นเขาเล่นเป็นเพลงแรกเลยชื่อเป็นเพลงต้นพม่าแห่กระจาด มโหรีพื้นบ้าน แต่เราไม่ต้องยอมรับว่าเป็น ลาว เขมร เพราะความจริงมีชื่อเพลงอยู่ทุกเพลง แต่เพลงไทยโบราณไม่มีชื่อเยอะแยะเหมือนกัน เพราะแต่ก่อนคนนึกทำนองก็เล่น อะไรเพราะก็เล่นหมดนั้นแหละ เพราะๆก็สอนกันมาไม่มีชื่อก็บอกกันมั่ว เพลงมันคล้ายกับระบำ เหมือนกับไปถามชาวบ้านว่าท่าอะไรเขาก็บอกว่าท่าหอกเพราะมันไม่มีชื่อ ไปเห็นมาก็จำมาที่มันมีที่มาหมด ไม่ใช่ชื่อที่คิดขึ้นมาเองภาษาอีสาน และอย่าไปถามหาชื่ออะไรมากมาย

ฟ้อนอีสานคือการฟ้อนรำคือการเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะทำนองดนตรีของคนอีสานเองซึ่งมาหลายลีลา เพราะดนตรีอีสานมีทั้งช้าทั้งเร็ว ถ้ารำทางยาวเราก็ไม่นิยมออกท่า บางทียืนเฉยๆก็ได้ แต่กลัวไม่มีโมเม้นท์ก็จะยกมือ และจะมีลีลาไม่ใช้สอดสร้อยมาลา ถ้าสั้นจะเป็นจังหวะเร็วและก็มีการย้อนตลอด ตอนรำเกี้ยวกันจะมีท่าโชว์ท่าฟ้อน มีวับแวบยึกยักเป็นเอกลักษณ์ของอีสาน เช่นกั๊บแก้บลำเพลิน ส่วนมากจะสอนคนที่รำเดียว ตัวเอก มีความง่ายก็จะมีอะไรยากๆอยู่ในนั้นเพราะมีการทำซ้ำๆก็จะประดิษฐ์ขึ้นมาให้ไม่เหมือนคนอื่น เอกลักษณ์คือคนอีสานมีการรำและมีการดีดนิ้วด้วยหมอลำ ปัจจุบันไม่ค่อยดีดนิ้วเท่าไรแต่อดีตดีดนิ้วไปด้วย ล้มก็มีจุดเด่นคือย้อนหลักการรำคือย้อนถ้าก้าวขาก็ต้องมีเดินหน้ามีถอยหลังและก็ต้องมีเปลี่ยนทิศมีหมุน เปลี่ยนทิศคือยังไม่หมุน กระทืบพื้นคือหมอลำเซิ้ง และอีกอย่างที่ใช้คือเตะขา การจกเป็นเทคนิคของการแวบๆ แต่ตอนนั้นไม่เอาจังหวะ ขยี้ลงเรื่อยๆ ทำยังไงก็ได้แต่ต้องลง เรียกว่ายึกยัก วับแวบ แล้วแต่จะเรียก คือเรารำท่าปกติมันจะน่าเบื่อไง แต่ตรงนี้จะทำเป็นกลุ่มค่อนข้างยาก แต่ทำคนเดียวก็จะไม่ยากเพราะนับจังหวะได้ ก็สอนเด็กนาฏที่กำลังจะขึ้นปี4 เพราะเขามีพื้นฐานการฟ้อนรำมามากจึงทำได้ ให้ชาวบ้านมาสอนมันก็ไม่ใช่มันไม่สนุกประเภทหัดซ้อมมาก่อนกลองไม่ได้ยินเสียงกลองก็ฟ้อนได้แล้ว เราต้องฟังเพลงก่อนให้การเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะมีศิลปะละไม่ต้องมีพื้นฐาน อีสานชอบดีดนิ้ว เตะขา ย้อน ย้อนคือหลักของมัน พื้นบ้านจะมีคอแต่ตัวพาไป ภาคกลางตัวยังนิ่งอยู่แต่ละคอไปได้ ฟ้อนภูไทแล้วจริงๆเหมือนฟ้อนบ้านเรา แต่กลองยาวจะเป็นธรรมชาติมากกว่า ภูไทแต่ละที่ไม่เหมือนกัน ภูไทที่เป็นธรรมชาติน่าจะเป็นหนองสูง หนองโอมากกว่าเพราะว่าไม่มีอิทธิพลของครูโรงเรียน ครูที่เขาวงศ์นั้นเก่งแต่ไม่รู้ว่าเป็นภูไทหรือป่าว แต่ท่ามันสวยเป็นธรรมชาติ ท่าโยบังแคน ดงสุริยา ลมพัดพราวท่า มีหน้าทุกอันแต่ไม่ได้ทำหน้าตัวทำให้หน้าไปด้วย เคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะทำนอง การจีบไม่จีบครูไม่ซีเรียส จีบก็สวยไม่จีบก็สวยแต่จริงแล้วๆเราไม่ค่อยมีจีบ เพราะว่ามันดีดนิ้ว อยู่ข้างบนก็คือการโบก ลำเพลินมีหลักคือมือช้าขาไหว เดินหน้า ถอยหลัง เปลี่ยนทิศและก็เนิ้งเนิ้งนี้ทั้งยืนเนิ้งและเตี้ยเนิ้งเนิ้งเตี้ยหัวจรดพื้น พื้นบ้านไม่ผิดก้มต่ำรำกว้าง ลำกว้างสุดแขนสุดขา แต่ก้มไม่ได้ก้มตลอด ครูไม่สร้างซ้ำซากกลัวคนดูเบื่อ เราต้องทำเป็นระบบประวัติกั๊บแก้บมากับแมงตับเต่า แต่ถ้าผู้หญิงแสดงก็เป็นแบบหนึ่ง มันแยกทุกอย่างออกจากกัน ไม่ได้ใช้ความเคยชินส่วนตัวอยู่ในลำเพลินมีเพลงแขก มีเพลงไทยเดิม ถ้าเราจะทำมาตรฐานก็ต้องเลือกว่าท่าไหนอยู่เพลงอะไร ไม่งั้นก็ดีดแต่ลำเพลินก็ทำได้ เพราะเพลงพวกนี้หลุดเข้ามาในเพลงหมอลำเลยต้องจัดตำแหน่งให้เข้ากับกระบวนเพลงและให้ท่าเข้ากันมันก็จะดูดีขึ้น กั๊บแก้บลำเพลินในแบบของครูนั้นก็ไม่มีใครผิดเหมือนที่พูดนั้นและ แต่ว่ามมส.ไปอีกแล้วก้าวหนึ่ง ล็อกเพลงล็อกท่าให้มันลงกันโดยพื้นฐานว่าเราก็มาแบบชาวบ้าน เครื่องแต่งกายนี้อาจารย์เอกก็ทำกับครูชาวบ้านเค้าว่าใส่แต่สีแดง สี

เขียวเหมือนพวกบ้านนอกเขาพูดให้กันในสมัยโบราณ ถ้าแต่งตัวแปลกก็จะว่าชาวบ้านนอกทั้งแดงทั้งเขียนสีผิวดำเหมือนกาคาบพริกพูดให้กัน เลยทำทั้งแดงทั้งเขียว สะไบสีเขียวเสื้อสีแดงใส่ผ้าถุงธรรมดาประมาณหัวเข่าถือว่าสั้นสมัยนั้น ปกติเท่าขาสามส่วนแต่กระโปงลำเพลินสั้น แต่ไม่สั้นเหมือนปัจจุบัน ปัจจุบันนี้สั้นจริงๆ แต่หลังๆลำเพลินใส่กระโปงสั้นแต่ใส่กางเกงขาสั้นไว้ข้างใน แต่ปัจจุบันรำก็จะกำหนดไม่ใส่ขาสั้นใส่เหมือนกางเกงชั้นใน แต่ว่าลำเพลินต้นขาขาวเป็นแบบนี้มาแต่ไหนแต่ไรแล้ว 1 โชว์เราจะกำหนดไม่ให้เกิน 8นาที ก็บแก้บกับลำเพลินมันเหมือน 2อย่างอยู่ในการแสดงเดียวกัน ผอ.สมบัติมาใส่ท่าจบค้างไว้ เหมือนท่าโขนผู้หญิงจะค้างนั่งผู้ชายจะค้างยืน เป็นเทคนิคที่นิยมกันในยุคนั้น แต่ปัจจุบันนี้โดนล็อกหมดแล้ว 8 นาทีนี้ทำยังไงก็ได้ไม่ให้คนกระพริบตา ตัวสำคัญก็นักน้อง วงโปงลางในอดีตวงโปงลางเป็นของเล่นไม่ใช่เครื่องดนตรี

เรื่องมานุษยวิทยาเรื่องการลงสนามการทำงานพื้นบ้าน และงานที่มีวิชาการรองรับก็ดีเช่นบทเพลงอย่างนี้เรารับมือแบบนี้ เราเดาเอาก็ได้ แต่เราก็ถือเอาเป็นจินตนาการ ฟ้อนงามลำม่วน เรื่องเสื้อผ้าเรื่องผมม้วนตรงไหนไปทางไหนเราเป็นคนดีไซน์ อย่าไปคิดอะไรมากรำนี้เป็นการประดิษฐ์ขึ้นมาชุดหนึ่ง แต่งตัวสวยท่ารำดีดนตรีเพราะจบ เอกแต่งตัวสวยนะสวยแบบไหนต้องเข้าใจนะไม่ใช่ แต่งตัวสวยมันสวยยังไงการแต่งเสื้อผ้าก็อยากให้เป็นผู้หญิงโบราณเพราะว่าเราจะเอาตามสมัยนั้นไม่ได้เพราะสมัยนั้นเขานุ่งกระโปงสั้นกันแล้ว หมอลำขาขาวใส่กระโปงเหี้ยนเป็นกลีบเล็กๆเหมือนดรัมเมเยอร์เขาใส่กันกระโปรงกลีบรอบสั้นๆและก็ใส่กางเกงขาสั้นไว้ข้างในพอหมุนก็เห็นกางเกงขาสั้นสีขาวสีดำก็ใส่คนละสี สีแดงก็มีแต่หมุนแต่ละครั้งก็ถูกใจมาก การแต่งตัวมีการต่อผ้ามีที่คาดผมเป็นเสน่ห์การแต่งตัวของคนอีสานเสื้อแขนกระบอกห่มผ้าสะไบแค่นี้และสมัยนั้นเห็นแต่งตัวแบบนี้สีชาวบ้านคือสีสนิม แต่หลังๆผ้าก็สวยดีนะแต่งขอบสีต่างๆก็ดูดีภูไทเขาทำ บ้านนอกเราเลยเอาสีเป็นเขียวแดง เสื้อเขียวผ้าสะไบแดง

วงโปงลางในอดีต

วงโปงลางจริงๆที่เห็นในประสบการณ์ในมรดกอีสานทำต่อกัน 3ปีและก็หายไปจนมาถึงปัจจุบันสมัยนั้นที่มหาสารคามตอนนั้นครูเป็นลูกจ้างอยู่นั้นอาจารย์สำเร็จก็คู่กันกับอาจารย์เจริญชัย ตอนที่อยู่วิทยาลัยครูตอนที่มรดกอีสานไปดูนะเพราะว่ามีเอกสารอยู่หนังสือเรื่องมรดกอีสานแต่สิ่งที่ไม่มีให้หนังสือสิ่งที่เห็นด้วยตา วงโปงลางมันไม่แข่งกันหรอกคือการแสดงงานโปงลาง ในงานก็จะมีการแสดงแข่งกลองยาวงานกลองยาวมีทุกคืน คืนละ4-5คณะ คณะที่ชนะเลิศคือหนูน้อยกลองยาวบ้านโพธิ์ศรี ตอนนี้หนูน้อยกลองยาวก็แก่แล้ว และทีนั้นวงโปงลางที่เห็นตอนนั้นมีแต่การบรรเลงโปงลาง แคนกับพิณซึ่งเป็นพิณโป่งนะแล้วเอาไมค์อยู่ใกล้เลยได้ยินแต่เสียงโปงลาง พิณ แคน และก็กลอง มีไหมีไหดึงมี2ไห มี2-3ไหแล้วแต่เขาจะ

หามาแต่ส่วนมากมี2ไหแต่ส่วนมากวงศ์โปงลางสมัยนั้นไม่มีบท พิณก็ไปพิณอย่างที่พูด ที่ได้ยินบ่อยคือโปงลางบ้านหนองสอแต่ที่ประทับใจไม่ใช่ตัวนี้ครูชอบโปงลางบัวขาวมาจากอำเภอกุฉินารายณ์ แต่เราไม่รู้ว่าวงนั้นเป็นต้นกำเนินวงนี้ไหมเพราะมันห่างกันหลายปีมันอาจจะสืบกันมาก็ได้ แต่หลังๆจะเป็นภูไทจากเขาวงแต่ที่อาจารย์ทำให้ดูเป็นภูไทโพนสว่าง แต่วงโปงลางเขาคิดขึ้นมาใหม่มันก็มีทั้งท่าภูไทท่าอะไรปนกัน แต่เรามีความรู้สึกเหมือนดูกลองยาวบ้านนอกนางรำแต่ละครั้งไม่เปลี่ยนชุดใส่ชุดเดิมแต่กลับเข้าไป แต่ออกมาโชว์เพลงใหม่ก็คนเก่าการแสดงตอนนั้นไม่มีร้องมีแต่โปงลางฟ้อนอย่างเดียว สมมติว่าเพลงบรรเลงเพลงลมพัดพร้าวก็มีคนมาฟ้อนใส่เพลง โปงลางมาร้องแม่ห้างกล่อมลูกก็มีคนมาร้องแม่ห้างกล่อมลูก ก็คนเดิม

ท่าซ้ำไปซ้ำมานั้นคือโปงลางยุคแรก แต่เขาก็อนุรักษ์ก็ใส่ผ้าถุงใส่แขนกระบอกและก็เห็นที่เขาใส่กันกั๊บแก้บลำเพลินซึ้งมันห่างกันหลายปีอยู่แล้ว เขาเรียกว่าวงโปงลางเริ่มที่ร้อยเอ็ดหลังๆมาเขานำโหวดมาใส่ก็เริ่มมีดนตรีแล้วและก็มีพิณตีฟ้ามีเบสและก็เริ่มแถวโพนทองหนองพอกและเข้ามาในวิทยาลัยนาฏศิลปก็กระจายกันหมด นาฏศิลป์ร้อยเอ็ดตั้งขึ้นเมื่อปีพ.ศ.2522 สร้างนานมาเรื่อยๆ พ.ศ.2540กาฬสินธุ์ตั้งครูชบาไพเป็นครูสอนเป็น10ปี ครูยังเสียดายที่เห็นช้ารู้จักครูชบาแต่ไม่รู้ว่าครูเขาเก่ง คนอื่นที่ร้องหมอลำยังลำสู้ครูเขาไม่ได้ ตอนนั้นจะดังขึ้นมาเพราะเป็นยุคลำเพลิน ว่าถึงตัวลำเพลินจริงๆคือผอ.รุ่งศิลป์ อยู่คำเขื่อนแก้วบ้านดงห้วยใหญ่ บ้านหนองเลิกและนี้ละตัวคณะและก็ไม่ใช่คณะเดียว หมอลำพ่อใหญ่สมชายจำปีก็ดัง แชมป์ปีพ.ศ.2515 มหาสารคามดังเพราะว่าได้แชมป์ และก็คนที่ไปอัดแผ่นแล้วก็ดังซิงเกิ้ลพี่ดำมีและก็ชบาไพรด้วย สุภาพดี ดวงเด่นสำนักงาน AIA เลิกลำหมอลำไปเป็นผู้จัดการ AIA และท่านจบด็อกเตอร์ที่นี้ด้วยแต่ใช่ที่คณะเรา ร้อยเอ็ดตั้งก่อนกาฬสินธุ์ 2ปี ร้อยเอ็ดตั้งปีพ.ศ.2522 กาฬสินธุ์ตั้งเมื่อปีพ.ศ.2524 และมีพี่คำมีดังและก็สุภาพ และนอกนั้นก็มีแต่รุ่นหลังๆบานเย็น ศรีวงศ์สา พิมพ์พงศ์ บานชัย เพชรชัย วงโปงลางเก่าบัวขาวเป็นพิมพ์ในการคิดเด็กนักดนตรีเก่าฟังและรู้เลยว่าเพลงโปงลางเก่าจริงๆนี้เขาเรียกลมพัดพร้าว แม่ห้างกล่อมลูกอะไรหลายอย่างเป็นสำเนียงภูไทหมดเลย ไม่เหมือนที่เราเล่นอยู่ปัจจุบันนี้ แต่อดีตมันกลับหัวกลับหางกันเพราะกลับก่อนเล่นไปทางไหนก็ได้เรียกว่าลายนกไซ้หมด เพราะนกไซ้บินไปแล้วก็บินไปแล้วก็บินไปเลยในสมัยนั้น ถ้าบินคืนมาก็กำหนดให้ลายกลายเป็นเพลงมีการเริ่มต้นหมดบรรทัดหนึ่งก็ขึ้นใหม่เลยวนอยู่ที่เดิมทำให้เกิดเพลงในวงโปงลางนิเขาก็ยังเรียกว่าลายเหมือนเพลง2ชั้นของภาคกลางไปจับนี่ก็คือตอนโปงลางเข้านาฏศิลป์ ก็ถือเป็นการพัฒนาไปแล้วกันไม่เสียหายอะไรก็เขาพูดให้ฟัง การรำการฟ้อนก็มีการนับแต่ก่อนไม่มีนับมีดูกันอย่างเดียวตอนเรามีการเปลี่ยนท่ามีการบากกลองโดยวิธีนี้ไม่มีใครมานับให้ ตอนไปสอนกลองยาวก็วุ่นวายเพราะเขาใช้วิธีนับเพราะไม่เคยนับ แต่เขาไม่งง ถ้าบากกลองจะรู้ว่าเปลี่ยนท่าเปลี่ยนทั้งจังหวะกลองเปลี่ยนทั้งคนฟ้อนด้วยในวงโปงลางก็บากกลองเหมือนกัน กลองตุ่ม

เปลี่ยนท่าโดยที่เราไม่รู้ก็มี ถ้าจะเปลี่ยนจังหวะก็มีเสียงกลอน เป็นแบบนี้ละชาวบ้านไม่โง่นะ เขาก็ฉลาดนะ กลองยาวใครมาใหม่ก็จะอยู่หัวแถว นี่ละความปัญญาอ่อนของระบบนาฏศิลป์ ก็ใช้วิธีนับก็นับมาถึงศิลปกรรม และมีการเพิ่มเบสเพิ่มอะไร การฟ้อนรำก็ไม่เป็นแบบบัวขาวที่เราเคยเห็นไม่เป็นที่บ้านอย่างนั้น มีการนับมีการแปลแถว แต่ก่อนเป็นแถวตอนออกมาจากฉากก็เป็นแถวตอน ไม่งันก็หน้ากระดานไม่มีเป็นแถวเฉียงเป็นตัววีสมัยนั้นนะอย่างดีก็เป็นวงกลม แถวหน้ากระดานแค่นั้นและไม่มีแถวหน้ากระดานไม่มีเป็นแถวเฉียง

การออกแบบการแสดงการแสดงสำหรับวงศ์โปงลางควรมีลักษณะอย่างไร

ครูไม่ใช่นักพัฒนาครูเข้าใจว่าที่ครูทำมานี้ก็ยากแล้ว ตอนนี้เห็นวงใหม่ๆเขาทำกันมาคือนี่เขาเพิ่งแข่งกันมาก็เข้ารอบเข้าทุกปีแต่มีความรู้สึกว่าวงโปงลางมันพัฒนาไปได้เร็วและการนำเสนอการแสดงมันนะแทบจะถึงจุดสุดขีดแล้วนะ

สภาพปัจจุบันอาจารย์คิดว่าการแสดงโปงลางเป็นยังไงบ้าง คือตอนนี้มีประกวดเยอะและวงโปงลางมันเยอะขึ้นและทำให้กระจายตัวเป็นสิ่งที่อยู่ในยุคคำล่ายุคพวกครูก็ไม่ค่อยมีเป็นลำเพลินสมัยนั้นคือลำกลอนที่ยังอยู่ยงคงกระพันมาจนถึงทุกวันนี้ ลำเซิ้งจะตายลำกลอนก็ยังอยู่ของที่มันเป็นเลือดเนื้อวิญญาณของคนอีสานไง ระเบียบวาทศิลป์ รัตนะศิลป์ ประถมก็ยังอยู่ได้สืบกันมามีแต่วงขยายใหญ่ขึ้น และทีนี้วงโปงลางมันขยายในวงการของการศึกษาไม่ได้ขยายในกลุ่มชาวบ้าน โรงเรียนเกือบทุกโรงเรียนมีการพัฒนาโปงลางเกือบมากมายเหมือนกับโหวดเสียงทองมาเป็นนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดพอจับฐานตรงนี้ได้มันก็กระจายตัว และพูดถึงบทบาทเรื่องการทำให้โปงลางกระจายตัวกาฬสินธุ์เป็นถิ่นโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นคนกระจายโปงลางเขาก็สร้างไปว่าโปงลางเกิดที่กาฬสินธุ์เขาก็ยกศิลปินแห่งชาติเพื่อจะให้เป็นของกาฬสินธุ์ แต่ความจริงมันเกิดที่ร้อยเอ็ดนี่ละ วิทยาลัยร้อยเอ็ดการแสดงก็มากกว่าอะไรๆก็เยอะกว่าและก็กรอบการทำงานก็ชัดเจนแต่ก็ยังไม่วายติดปัญหาโขนละครมาปนเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ครูไม่อยู่มาสร้างอาณาจักรใหม่ที่นี่ที่ได้ใช้ทั้งหมดไง ไม่ค่อยมีใครมาว่าให้

อนาคตวงโปงลางที่อาจารย์คาดหวัง ก็ไม่คาดหวังเพราะเดี๋ยวนี้ไม่ดีอยู่แล้วถ้ามันไปถึงขั้นนูน

ครูก็ไม่ตื่นเต้นนะพี่อึ๊ดครูก็รู้จักเขาเขาก็เป็นลูกศิษย์ครูตอนแรกเขายังเรียนอยู่และก็ออกมาทำแล้วก็ดังไปรายการตีสิบซึ่งเป็นโอกาสของเขา ก็เหมือนตุ๊กกี้ที่อยู่ที่นี่ก็เป็นแค่เด็กคอสตูม ครูไปออกคุณพระช่วยคุณครูจำหนูได้ไหม? หิ้วกระเป๋าพาไปห้องแต่งตัวเรียนอยู่นั้นหนูเห็นคุณครูอยู่แต่อยู่คนละปีเฉยๆ ครูก็จำไม่ได้คนมันหลายครูไม่ได้สอน ตอนแรกๆที่ครูไปออกเรื่องแคนเรื่องรำ สมบัติ มั่นตะบอล ออกตอนมโนไทยที่เจอตุ๊กกี้ สมัยที่พวกเธอยังเรียนตุ๊กกี้ทำงานแล้วกลับมาดังแล้ว เราก็วิเคราะห์ทางวิชาการมันลงตัวไงเขาเป็นนิสัยอย่างนั้นอยู่แล้วความพอดีความน่ารักถ้าไม่ตลกก็ไม่ดัง ถ้าตลกอ่อนไปก็ไม่ตลกนะต้องอยู่ที่ฝีมือด้วยจะ

เลือกเอากรรมการเลือกคนอย่างไปตัดสินนะไม่ได้ เพราะจะทำให้คนที่เขาทำมาเสียกำลังใจ เรื่องแรกคือปัญหาของตัวโปงลางเรื่ององค์ประกอบของเครื่องดนตรีที่ใช้บางทีก็เอาข้อผิดเรื่องเล็กๆน้อย เช่นไม่ให้มีซอทำไมมีซอแต่ซอก็เป็นเครื่องดนตรีอีสานเหมือนกัน หมอลำบางทีก็เอาปี่ภูไทไปเป่าก็ไปว่าให้เขาอย่างนี้ องค์ประกอบของโปงลางมันควรมีอะไรบ้างเรื่องหลักก็คือลายทั้งหลายที่ครูบอกทั้งนี้เรามีปัญหาไว้เพื่อสัมมนาอาจจะเอาทุกส่วนก็ได้เพราะแต่ละเรื่องมันไม่ยาว เราต้องสะสางให้หมดทีเดียวคือเรื่องวงเรื่ององค์ประกอบเรื่องลายเรื่องจังหวะทำนองอะไรทั้งหลายไปสงวนเป็นคำตัดสินกั๊บแก้บตอนเปิดวงก็จะมีคนแต่งตัวไม่เหมือนเพื่อนวิ่งออกมาก่อนเพื่อนแล้วก็ฟ้อน ทำทุกมุมแต่ก่อนไม่มีแต่ก็สนุกเลยต้องเตือนว่าถ้าจะเล่นกั๊บแก้บไปไล่นางไหก็ต้องเต้นแบบกั๊บแก้บ เหมือนคนดีดไหสมัยก่อนก็ไม่ได้เต้นออกมาหรอก ก็เป็นคนออกมาธรรมดา ส่วนมากรำไปเป็นผู้ชายไม่ใช่ผู้หญิง ก็ไม่รู้อาจจะมีคนพัฒนาให้ดูตื่นเต้น เพราะมันไม่มีหลักอะไร ถ้าจะทำก็ให้มันเข้าหลักว่ามันเป็นตัวโบราณหรือเป็นตัวกั๊บแก้บใส่ท่าให้มันถูก ถ้าเป็นกั๊บแก้บก็ใส่ถ้ากั๊บแก้บ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธีระโกมลศรี,สัมภาษณ์ วันที่ 3เดือนสิงหาคม พ.ศ.2557 ที่ซอยอุปถัมภ์ 9 ถนนแจ้งสนิท อำเภอเมืองอุบลราชธานี จังหวัดอุบลราชธานี

ก็สอนโปงลางให้ก็กลับมาบ้าง ท่านอยู่บ้านนอกเหล่าเสือโก้ก ตำบลกุดเมืองอาจารย์พ่อก็ตั้งวงเหมือนกัน โอกาสแต่ผมดีกว่าเพราะอยู่ในเมืองผมย้ายจากบ้านกอกมาอยู่ที่นี่19กรกฎาคม 2512 สิงหาก็เรียกพี่น้องมาทั้งที่ดีดพิณเก่ง เป่าแคนเก่ง พวกคนแก่ผู้หญิงก็ชอบร้องเพลงชอบฟ้อนรำ ชื่อตอนแรกวงโปงลางสามัคคีต่อมาเปลี่ยนเป็นอุบลสามัคคี ส่วนมากมีแต่คนมีอายุแต่ช่วงหลังที่อยู่อุบลวิทย์จากสามัคคีไปอยู่อุบลวิทย์ไปอยู่ถึงปลายปีพ.ศ.2522 ปีพ.ศ.2523ก็ตั้งวงอยู่อุบลวิทย์จะมีเด็กด้วยครูก็แสดงด้วยแต่ส่วนมากเป็นเด็กน้อย มีคุณหญิงบริจาคให้ห้าแสนให้มูลนิธิอุบลวิทย์ เป็นคนริเริ่มอาจารย์สมัยอยู่เหล่าเสือโก้ก น้องไปเห็นเขาเล่นเลยคิดถึงพี่เพราะพี่ชอบดนตรีก็ซื้อมาฝากพี่ ซื้อโปงลางมาฝากพี่มาตีกับชาวบ้านปีพ.ศ.2518 ปีพ.ศ. 2519มาเจอกันในเมือง อาจารย์ธีระพาพวกผมไม่รู้ว่าเขาเล่นแบบไหน ผมไม่รู้เลย แต่สมัยก่อนผมอยู่บ้านกอกไฟฟ้าเปิดถึง4ทุ่ม ก็ไม่รู้เลยว่าดนตรีเป็นยังไงไม่รู้ข่าวคราวเลย พอพ.ศ.2529 ผมย้ายมาอยู่เมืองอุบลอาจารย์สมัยก็เรียกไปหาเลยมาทำงานด้วยกัน ตอนนั้นร่วมงานของอำเภอเมืองวงครูอำเภอเมือง ผมเจอทีแรกก็ตั้งอยู่แบบนี้แล้ว ก็ทำตามไปเลย เลยไม่รู้ว่าแต่ก่อนเป็นยังไงก็เล่นมาเลย ไปประกอบเขาหัวเราะใส่ว่าทำไมทำแบบนี้ก็ไม่รู้เรื่องก็เลยทำมาเลย ปีพ.ศ.2523ผมมาเรียนที่ราชภัฏครูก็มาสอนนักศึกษาพานักศึกษาเล่น อาจารย์พิชัยก็โชว์หมอลำเรื่องของตัวเอง ไปตามโรงเรียนต่างๆปีพ.ศ.2523อาจารย์สอน ปีพ.ศ.2524ประชุมกันว่าไม่ให้นักศึกษาสอนก็เลยได้หยุด อาจารย์ทินกรก็รับช่วงต่อ อาจารย์สมัยทำก่อนแล้วค่อยชวนครูมา ก็ไม่เคยได้ทำเลยรู้จักโปงลางเลย ลายแต่ก่อนก็มีเต้ยแม่ห้างกล่อมลูก นกไซบินข้ามทุ่งหรือนกหัวขวานตอนเขียนโน๊ตดนตรีโปงลางผมก็เขียนแบบไทย อย่างเต้ยพม่าเต้ยพม่าแต่ก่อนมันจะฟ้อนไปลง เลยเติมให้มันเต็มตามใจคนฟ้อน แล้วก็ได้ไปซื้อโปงลางอยู่ร้อยเอ็ดทางนั้นเรียกเต้ย3จังหวะ ทางผมเรียกเต้ยผสมมีเต้ยธรรมดาเต้ยโขงเต้ยพม่า เต้ย3จังหวะก็ตีแบบเดิมแค่ตี3ครั้ง ซื้อโปงลางจากอาจารย์วันชา อาจารย์ทรงศักดิ์ซื้อแต่โหวด แต่ก่อนก็ไปหนองพอกบ่อย ทำเองไม้ก็หายาก ผมทำผืนแรกทำกับเพื่อนผมทำด้วยปาก เพื่อนทำด้วยมือ ครั้งแรกไม่ดังเลยไม้ไม่แก่ไม้ไม่แห้ง ก็เลยไปซื้อเขามา และเจอคนที่ทำเป็นอยู่ข้างโรงเรียนเบ็ญจะมะมหาราชเลยทำขายเลย คนหนึ่งก็อยู่โรงเรียนเบ็ญจะมะมหาราชเป่าแคนก็เสียชีวิตไปทั้งสองแล้ว เขาก็ทำโปงลางขายและมีคนแนะนำมา ตังหวายอุบลวิทย์ไปเอามากตอนอัดมาผมร้องบ่เป็นเด็กน้อยมศ.3ร้องเป็นก่อนเด็กวารินมาร้องให้อาจารย์ในโรงเรียนเด็กร้องเป็นแล้วเลยมาเรียนกับเด็กค่อยร้องเป็น ยามแล้งอาจารย์ประดิษฐ์ก็บอกว่าผู้สาวผู้บ่าวก็มาเล่นหาดก็มาอาบน้ำมาเล่นด้วยกันและก็ร้อง มันเป็นลักษณะหนึ่งลักษณะตังหวาย เพื่อต้อนรับแขกผู้มีเกียรติอาจารย์เขาได้แต่งไว้หลายบทเล่นยาวที่ไปรับเสด็จที่ภูพาน เลยตัดออกเหลือ8-9บท เล่นแค่นี้พอเราเนื้อเพลงลำเพลินบ้านเรามาเล่น

อาจารย์สุเทพแต่งเยอะ ผมเลยเลือกๆ มาเลือกมาบทผู้ชายบทผู้หญิงบทพร้อมกัน แล้วตาคนจะเอาไปคนที่ร้องไม่ได้ก็จะเอาแต่ดนตรี ตอนนั้นทำไว้ครูเขาอบรมแต่อัดไว้ไม่ค่อยดีหรอกมอบให้อาจารย์ไปดูช่วงแรกจะเป็นเพลงพื้นเมืองช่วงหลังจะเป็นเพลงไทย แต่ก่อนเล่นดนตรีไทย ถ้าอ่านนี่

แล้วจะรู้พื้นฐานผมว่าความเป็นมายังไง พอเอามาใส่เต้ยคนก็ชอบมันเพราะเอามาใส่สุดท้ายมันก็เหมือน บางครั้งเขาเล่นก่อนบางครั้งแขกพูดทำไมหยุดเล่นเร็วจัง การแต่งตัวตอนนั้นใส่ผ้าจุกคราม คนอีสานเรียกเยือกๆไม่มีความหมายแต่มันแปลว่าความพร้อมเพียง จะพูดกี่ครั้งก็แล้วแต่วงจะตกลงกัน อาจารย์ทินกรมาเปลี่ยนเป็นยวกๆ ครูบ้านนอกก็ว่าไป ตอนไปบ้านเจียดก็ไปดูอยู่แต่ผมไม่สนใจตัวนี้ ถามว่าเหยือกแปลว่ายังฟ้อนเป็นยังไงผมไม่รู้ เกริ่นหมอลำเขาใส่เองหมอลำประจำวงอุบลสามัคคีคิดขึ้นมา ที่บ้านเขาก็มีเหมือนกันแล้วแต่จะคิดขึ้นมา เหมือนกันกับลำทางยาวแล้วแต่จะเอามาใส่มาแต่รำผญาเกี้ยวพาราสีผมก็พยายามคัดเอาเฉพาะเกี้ยวพาราสี แท็กซี่อาจารย์เป็นคนประดิษฐ์ก็มาเพิ่มบางอย่างใส่ เขาร้องออกมาจากผญา ตอนนั้นไปร้อยเอ็ดทองคำ ก็เป็นหมอแคนสอนอยู่วิทยานาฏศิลปร้อยเอ็ด เขาก็ว่าอุบลแถวเขมราฐเป็นของเมืองลาว หมอลำฉวีวรรณเขาว่ามาแต่ผมก็ไม่รู้เรื่องลาว วงนี้ก็เคยไปเมืองลาวด้วยหมู่บ้านตั่งหวาย ผมก็ไม่กล้าเถียงเขา เวลามีการมีงานของจังหวัดเขาก็มาช่วยงานชาวบ้านแถวบ้านเจียด

พอปีพ.ศ.2521 ก็มาอุบลวิทย์ก็มาเผยแพร่ ตอนสอนอยู่ราชภัฏปีพ.ศ.2523 ปีพ.ศ.2523ไปในนามราชภัฏแล้ว อยู่อุบลวิทย์ก็เอาเด็กมาเต้น วงโปงลางในบ้านเรามีไม่เยอะมีวงสร้างท่อ อุบลวิทย์นายทินกรมารับช่วงต่อและทำให้อาจารย์ทินกรดัง วงแกนอีสานอยู่ก็อยู่กรุงเทพไม่รู้เขาตั้งมานานแค่ไหนแล้ววิทยาลัยครูอุบล สร้างท่าและก็วงของอำเภอวงของสปอ.แต่ก่อนเป็นสำนักงานประถมศึกษาอำเภอผู้ว่าเป็นผู้อุปถัมภ์เวลาแสดงมีการติดป้ายโชว์สนับสนุนโดยผู้ว่าอาจารย์ทินกรก็บอกว่าครูธีระว่าสอนก่อนมาช่วยสอน มีการประชุมกันห้ามนักศึกษาสอนตอนม.5-6ผมยังไม่มีดนตรีมีแต่สถานที่ฝึกซ้อมวงอยู่บ้านครูแตะวงตอนนั้นผมเป็นเด็กวิ่งเล่นอยู่จำได้หมดว่าเพลงไหนเป็นเพลงไหน นี่และพื้นฐานแต่ตอนนั้นยังไม่รู้เรื่องจนจบม.6 กลับบ้านถึงค่อยได้เรียนเรียนขลุ่ยด้วย ครูเป็นคนบ้านพนาใกล้ๆผ่าเหลา ครูได้เรียนครู ขลุ่ยพี่เขาสอนเพลงได้หมดที่เป็นทำนองเพลงชาติ เพลงสรรเสริญ เป่าแล้วก็บันทึกไว้ๆเขียนเป็นโน้ตไว้ ช่วงหลังๆมาอาจารย์สมานเขียนโน้ต เขียนช้ากว่าผม ผมได้เปรียบผมเขียวอยู่ในเมืองคนใช้บริการเยอะใครก็เห็นหน้าก็เลยมีคนว่าคนนี้พาโปงลางมา แต่ก่อนบ้านเรามีโปงลาง มีแคน มีพิณ โหวดมาช่วงหลังไปรับเสด็จอยู่ภูพานคณะโหวตเสียงทอง ขึ้นเวทีอยู่ภูพานเสียงแบบดังไม่เคยได้ยินสักครั้ง เพราะมากชื่มชมมาก กลองได้จังหวะมีหมากก็บแก้บมีคนเล่นออกท่าด้วยมีครูคนหนึ่งที่อาเวมารีอาครูมนตรี ชุมนุมเดี่ยวนี้ไม่ได้สอนดนตรีพื้นเมืองแล้ว ไปสอนทางภาษาไทยครูบอกว่างานเยอะมากเล่นกั๊บแก้บเก่งเล่น

โปงลางก็เก่งแต่ก่อนมาแต่กั๊บแก้บกับยาว มีทั้งกับยางกับสั้นและมีฉิ่งกับฉาบกั๊บแก้บกลองแต่ก่อนมีแต่กลองหางและกลองรำมะนาใหญ่ แต่ก่อนอุบลนั่งคนเดียวตีรำมะนาใหญ่ไปประกวด เขาบอกว่าอุบลทำไมตีคนเดียวได้ไปประกวดตอนนั้นทำทั้ง4ลายเพราะไม่เวลามีซ้อมเด็กยุ่งกับเทศกาลแห่เทียนเขาก็เชิญชวนไปศิษย์เก่าอุบลวิทย์ก็ไปเรียนต่อ ผู้ช่วยก็บอกว่าไปทำไมเราพาไปเดียวดีกว่า ไปดูเกณฑ์แล้วมี4 ลายก็เลยซ้อมเอา 4 ลาย ซ้อม 3-4วัน คนร้องเพลงพูดก็ไม่ชัดก็ได้ชนะ ขนของขึ้นรถ

แล้วอุบลวิทย์ได้เล่นที่2 3นี่และ พาเล่นเสร็จร้อยเอ็ดเล่น เป่าแคนดังเลยบอกเด็กขนของขึ้นรถสู้เขาไม่ได้หรอก พอประการอุบลวิทย์ชนะเลยไปขนลงใหม่ ประกวดดนตรีพื้นเมืองแข่งกับโรงเรียนประถมศึกษา เขาบอกว่าอุบลวิทย์ชนะตั้งแต่พิธีกรออกมาแล้ว เพราะเขาไม่พร้อมเขียนใส่กระดาษแต่อ่านถูกๆผิดๆมือก็สั่น เล่นลายก็คนฟ้อนมองดูอีก คนฟ้อนก็อยากหยุดแล้วคนเล่นดนตรีก็เล่นไม่หยุด กรรมการเลยหงุดหงิดเพลงโปงลางลงแต่พิณไม่ลงเล่นเก่งอยู่แต่ความพร้อมไม่มี แต่อุบลวิทย์ตั้งแค่พิธีกรเข้าไม่มีกระดาษเลยคิดคำกลอนด้วยคนดูก็เลยเงียบฟัง แต่พิณดังบ้างไม่ดังบ้าง เพราะเอาวิทยุโซนี่เอามาเสียบ คอนแท็กก็คอนแท็กไม่ดีแต่ว่าแต่ว่าโปงลางเก่งโปงลางยืนพื้นได้ พิธีก็มีมาอยู่แล้วเพราะว่าตอนแรกก็มีแต่ประกาศเพลงเฉยๆประกาศชื่อวงประกาศชื่อผู้แสดง ต่อมาอาจารย์ภาษาไทยไม่รู้มีแนวคิดมาจากไหนอาจารย์ผู้ช่วยแต่งเป็นคำกลอนให้ยิ่งไปประกวดยิ่งทำแบบดีเด็กร้องนั้นทำดีมาก ตอนนี้สงสัยเป็นแพทย์หญิงหมดแล้วมั้ง พิธีกรก็เป็นแพทย์หญิง สลาตันทีหลัง สลาตันเป็นดนตรีไทย ดนตรีไทยเครื่องสายเครื่องคู่แต่ก่อนเล่นแต่ดนตรีไทยมาเล่นโปงลางปี พ.ศ. 2519 ดนตรีไทยซออู่ซอดวง ขลุ่ย การเล่นมาฟ้อนประกอบ ถ้าไม่มีฟ้อนจะเล่นไม่เกิน 30นาทีเพราะเขาจะเบื่อแล้วบรรเลงเฉย(1)มีฟ้อนประกอบ (2) มีร้อง (3)ดนตรีประกอบร้องด้วย ถ้าเล่นแต่เพลง 30นาทีเขาก็เบื่อแล้ว ร้องเพลงเกี่ยวกับอะไร ส่วนมากจะเป็นเพลงประยุกต์ลูกทุ่งอีสานและก็เพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่งหมอลำประเภทลำเพลิน ลำเต้ย ลำเพลินก็ขาดไม่ได้ทำวงสามัคคีได้เปรียบด้วย คนชอบลำก็มีคนชอบเต้ยก็มีคนชอบวงลูกทุ่งก็มีเหมือนพุ่มพวงอ่านหนังสือไม่ได้แต่สามารถแต่งเพลงได้ เสียงก็เพราะได้เปรียบเขาตรงนี้ละ ลำดับการแสดงก็แล้วแต่งาน เริ่มต้นเราต้องมีหนึ่งเพลงเป็นสัญลักษณ์ไว้ แต่ก่อนไม่มีคำว่าเปิดวงแต่เล่นเป็นเพลงแรก ผมจะเปลี่ยนเพลงตลอดเพลงที่ผมถนัดคือเพลงลาวเสี่ยงเทียนเป็นเพลงประยุกต์แต่เอาทำนองเพลงลูกไทยมาจังหวะเป็นสามช่าเพลงตัดเครื่องดนตรีประยุกต์พอเปิดก็จะคึกคัก บางครั้งก็เอาเต้ยบ้านโนนตาล นอกจากเพลงไทยก็จะเอาเพลงสำเนียงจีนประยุกต์แต่ส่วนมากเพลงประยุกต์ เด็กสมัยนี้เก่งประยุกต์ได้หลายภาษาเก่งสากลด้วย ผมจะแบ่งเป็นพื้นประมาณ 30% อีก 60% ก็การประยุกต์มีทั้งร้องทั้งรำร้องเพลงอีสาน เล่นเปิดวงและก็เล่นเพลงช้าก่อนเพลงช้าๆเพลงช้าๆก็จะมีแม่ห้างกล่อมลูกก็จะมีฟ้อนด้วยพวกลายเพลง หลังจากเปิดวงแล้วก็จะมีเพลงช้าๆเพลงประจำจังหวัดมีรำประกอบด้วย เป็นเพลงช้าช่วงแรกๆและก็เป็นเพลงเร็วเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ สลับกันอย่างนี้ช้าๆเร็วช้าๆเร็ว แต่จะไม่ตายตัวผมจะเขียนไว้แต่ตอนเล่นนะหยิบมาเล่นสามารถเปลี่ยนแผนได้ ดูบรรยากาศคนท่านผู้ชมผู้บริโภคดูสีหน้าเขาถ้าเขาไม่พอใจก็รีบเปลี่ยนแก้ปัญหาเฉพาะหน้าไปเรื่อยๆบ้างครั้งก็แพ้คนดู ละครอะไรไม่รู้ในทีวีภาคค่ำเขาหนีจากหน้าเวทีดนตรีไปดูละครนักดนตรีเยอะกว่าคนดูคนเป็นอยู่ครั้งหนึ่งตอนละครบ้านทรายทอง แต่ส่วนมากไปเล่นแถวบ้านนอกคนแก่จะชอบดูพิธีกรพูดเก่งๆตอนสุดท้ายจะมีรำลาด้วยอวยพรให้เจ้าภาพ ไปงานก่อนมีกลอนรำลามาจบด้วยดนตรี แต่เต้ยลาเป็นเต้ยของผู้รำจะมีรำด้วยปิดท้ายส่วนมากจะไม่เอาสรรเสริญใช้วิธีเต้ยลาเอา ยุคแรกๆมีไหด้วยแต่ไหไม่มีขาตั้งตั้งไว้บนโต๊ะเอายางมามัดหรือเอาน้ำใส่เพราะเลือก

ขนาดไหไม่ได้ เอายางมามัดไว้ทำเสียงให้เหมือนกับโปงลาง ตอนแรกก็ใช้2ไหต่อไม่สวยก็เลยเพิ่มเป็น3ไห4ไหไปดูของเขา5-6ไหของเราเลยเอาแค่4ไหและมาทำขาตั้งช่วงหลัง ก็เลิกใช้ยางเพราะมีเบสไปดูเขาไหเขาทำไมดังดี ไปดูใกล้ๆเขาเล่นเบส แต่ก่อนเบสไม่มีมีแต่พิณกับแคน แต่ก่อนยังไม่ออกท่าและก็พัฒนาไปเองไหก็มีขาตั้งต่อมากลองก็มีขาตั้งก่อเพราะตีไปตีมามันจะล้มไหก็บางคนจะหาโต๊ะว่าว่างเลยใส่ขาตั้ง หลังนี่ออกท่าแล้วตอนไปอยู่อุบลวิทย์ออกท่าแล้วครูฟ้อนเขาคิดกันเอง ผมคิดแต่เรื่องเพลง ออกท่าเกิดจากอุบลวิทย์ แต่งคนต่างดูกันและคิดพัฒนาไปอีก แต่ก่อนเป็นผู้ชายเล่นตอนอยู่อุบลวิทย์เด็กผู้หญิงบางครั้งผู้ชายว่างก็มาเล่นก็คนที่ฟ้อนด้วยกัน รอบผู้ชายผู้หญิงเปลี่ยนตัวกัน แรกๆก็ดีดหลังๆดีดไม่ทันก็ทำท่าเอา ครูคิดว่าโปงลางปัจจุบันมันไปทางประยุกต์ ผู้บริโภคฟังนานไม่ได้คนรุ่นใหม่สังเกตตอนเปิดวงจะเน้นสากล อยู่อุบลทางพื้นเมืองสู้ทางอีสานเหนือไม่ได้ผมก็ออกห่างมา2-3ปีตั้งนานแล้วกรรมการก็ไม่ค่อยได้ไปเลิกไปแล้ว ก็คิดว่ามันยังคงอยู่ก็ดีใจที่เผยแพร่ไปหลายอยู่อุบลก็มีหลายวงหลายโรงเรียนแล้ว

จะออกแบบชุดการแสดงควรเป็นแบบไหนมีชุดพื้นเมืองกับประยุกต์การฟ้อนอยากได้พื้นเมืองมากกว่า 60% 30%หรือ70% 30% ลำเพลินเชิ้งต่างๆตาลหวาย ฟ้อนเป็นพื้นเมืองเป็นหลักบรรเลงประยุกต์หลายกว่าพิธีการสำคัญตัวชูโรงก็ใช่ตัวดึงแขกก็ใช่ อนาคตคาดหวังยังไงกับวงโปงลางอยากให้เป็นยังไง คิดว่าจะอยู่ได้เพราะว่าสมัยก่อนหนึ่งครูก็หายากมันคนเล่นเป็นแต่ถ่ายทอดไม่เป็นอาจารย์คำไสไม่เก่งแต่สามารถถ่ายทอดได้ดีเหมือนถ่ายเอกสารและลูกศิษย์อาจารย์ก็สอนเก่งลูกศิษย์ก็หลายเก่งเหมือนอาจารย์ ถ้าเอาท่าของเราไปสอนเด็กไปนำไม่ได้มันช้ามันยาก แต่ถ้าไปทางอาจารย์คำไสจำไว้หมดเอาทางเรามาสอนเลยยาก เขาก็ว่าทำไมไม่เอาแบบนี้แล้วก็ปล่อยเลยพื้นบ้านเหมือนกัน คิดว่ายังคงอยู่ฝ่ายสนับสนุนทางรัฐบาลก็เข้าจะมาทางอบต.มีงบสนับสนุนโรงเรียน อาจารย์อยากให้มีไว้และทางการทางรัฐบาลสนับสนุนต่อไป มีจุดบอดอยู่1อย่างคือไม้มะหาดที่ทำโปงลางไม่มีการปลูกไม้มะหาดไว้เลย มันก็หมด

ไปเรื่อยๆชาวบ้านไม่รู้ก็เอาไปเผาถ่านทำบ้านทำไม้ทำอุปกรณ์มันหมดไป เอาไม้อื่นมาทำโปงลางมันก็ไม่เพราะ ไม้ยูงทำแล้วสวยแต่เสียงไม่ดีเท่าไม้มะหาดไม่ที่มีอายุมากและก็ต้องแห้งมานานจะดังดีไม่มีการปลูกไม้มะหาดไว้เลย ในตำราบอกว่าไม้หมากเลื่อม มีการอบรมครูผู้สอนหลายโรงเรียนมีงบก็ซื้อเครื่องดนตรีหมดไม่มีครูผู้สอน บางโรงเรียนมีครูผู้สอนแต่ไม่มีงบไม่สมดุลกันเลย อันนี้อันสำคัญมันไม่มีงบประกวดก็ต้องมีถ้าไม่มีก็เชย ประกวดเด็กก็ขยันกลัวแพ้มันมีทั้งผลดีผลเสีย ช่วงหลังๆมีผลประโยชน์ครูบาอาจารย์ได้ผลงานทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้ชนะจนเขาเปลี่ยนทางชนะเลิศเป็นเหรียญทอง ประกวดแคนวงแต่ไม่เต็มรูปแบบไม่เป็นตามเกณฑ์เพราะแคนวงมีหลายขนาดแคนน้อยแคนกลางแคนใหญ่ บรรเลงเฉยๆแต่ปกติจะร้องด้วย แต่จะหนักไปทางไทยเดิมแคนวงจะหนักไปทางไทยเดิมประยุกต์จะน้อย สมัยก่อนจะเหมือนไทยภาคกลาง ถ้าครูพาเล่นเล่นผิดจะผิดครูก็จะว่าลูกศิษย์ ด็อกเตอร์ประสิทธิ์ไปเปลี่ยนไว้เยอะเขาเลยไม่ชอบผมก็ไปลูกศิษย์ทางเทป ทางหนังสือ ทางทีวี

เล่นโปงลางก็นั่งกับพื้นคนดีดพิณกับยืนก็เลยให้นั่งเก้าอี้เล่น เพลงอุบลราชธานีเราก็เปลี่ยนจากโน๊ตเยอะ ตอนจบก็มาเปลี่ยนนิดหนึ่งไม่ได้ตั้งมาเป็นเพลงประจำจังหวัดแค่เล่นเฉยๆเลยติดกันมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก้องพิพัฒน์ กองคำ, สัมภาษณ์ วันที่21 เดือนกรกฎาคม พ.ศ.2557 ที่มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตอีสาน จังหวัดขอนแก่น

ผลงานที่สร้างสรรค์เริ่มแรกเริ่มก่อตั้งสุพรรณิการ์โปงลางที่ชมรมวัฒนธรรมและประเพณีท้องถิ่นมหาวิทยาลัยรามคำแหง ก็ได้ส่งชิงแชมป์ระดับประเทศได้ชนะเลิศระดับประเทศมีชุดการแสดงวิถีชีวิตที่ประดิษฐ์ขึ้นมาและปัจจุบันวงโปงลางหนุ่มปริญญาสาวมหาลัยของมหาวิทยาลัยราชมกุฎราชวิทยาลัย วิทยาเขตอีสานจังหวัดขอนแก่น ปัจจุบันก็ได้อยู่ที่นี่และก็เป็นผู้ดูแลควบคุมวงเป็นคนคิดและประดิษฐ์ทุกอย่างตั้งแต่ท่ารำจนถึงเพลงร้องต่างๆทำนองเสื้อผ้าการแต่งกาย และก็เป็นคนเริ่มแนวคิดในการสร้างสรรค์งานต่างๆเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมอยู่ในมหามกุฎราชวิทยาลัย แนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานโดยส่วนตัวแล้วเป็นคนพื้นเพภาคอีสานหรือเรียกว่าบ้านนอกเป็นคนในท้องถิ่นจริงๆและเราก็ได้แนวคิดวีถีชีวิตจริงๆตั้งแต่เด็กจนโตที่มีวิถีชีวิตกับพื้นบ้านและประเพณีต่างๆที่เกิดขึ้นในชุมชนจริงๆพอมีโอกาสได้มาทำการแสดงการเลยได้นำแนวคิดที่เราได้พบเห็นได้เจอได้สัมผัสในชุมชนท้องถิ่น ก็นำมาประดิษฐ์คิดค้นเป็นรากฐานของแนวคิดเป็นคะแนนต่างๆออกมาคือได้มาจากประเพณีจริงๆที่เกิดขึ้น เป็นภาพติดตาเป็นความทรงจำและมันซึมซับเข้ามาในความรู้สึกเราตั้งแต่เด็กจนโต กระบวนการก็เริ่มจากแนวคิดวัฒนธรรมจริงๆและก็นำจุดเด่นที่มีอยู่วัฒนธรรมนั้นๆหรือว่าในประเพณีนั้นๆหยิบออกมาเป็นจุดเด่นแล้วถึงประกอบออกมาเป็นการแสดงเข้ากับท่ารำและกระบวนการต่างๆ ซึ่งท่ารำและกระบวนการฟ้อนสื่อความหมายต่างๆเช่น ในชุดบูชาพระธาตุพนมจะหยิบเอาลักษณะเด่นของคนอีสานเวลาที่ไปกราบพระไปวัดตามประสบการณ์ที่เห็นยายคนเฒ่าคนแก่จะใส่ผ้าเบี่ยงไปรองกราบก็เลยยิบจุดเด่นตรงนี้ขึ้นมาประกอบเข้าไปในการแสดง ผลงานต่างๆที่ออกแสดงสู่สายตาประชาชนก็ได้รับการตอบรับดี ในบางครั้งก็ทำให้คนที่เอาเริ่มจากคนเฒ่าคนแก่ที่สัมผัสมาเมื่อครั้งยังเป็นเด็กเมื่อครั้งยังเป็นวัยรุ่นจนถึงยุคปัจจุบันนี้ก็เริ่มหายไปแล้ว เริ่มจะไม่มีในบ้างอย่างที่เราคิดค้นขึ้นมา เป็นเรื่องราวขึ้นมาคนเฒ่าคนแก่ก็เหมือนได้เห็นอดีตของท่านคือว่าได้เห็นสิ่งที่เคยมีมาแล้วนำมาสืบทอดจากสายตาความรู้สึกของท่านรู้สึกปลาบปลื้มเหมือนตื้นตันใจ ในความคิดก็เหมือนว่ายังคงอยู่ไม่สูญหายท่านก็ดีใจในคนเฒ่าคนแก่ที่ได้ยินมา ส่วนเด็กๆวัยรุ่นยุคใหม่บางคนก็ไม่รู้จักและก็ไม่เคยเห็นสิ่งนั้นๆเลยที่นำมาเสนอ พอได้เห็นเขาก็มีความรู้เพิ่มขึ้นและก็มีความเข้าใจว่าสิ่งนี้เป็นศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นศิลป์วัฒนธรรมของเขาจริงๆที่มีอยู่จริงซึ่งในบางครั้งในปัจจุบันนี้ไม่มีอยู่แล้วแต่ว่าสิ่งที่เรานำมาสร้างสรรค์มาเผยแพร่ต่างๆนี้ก็คือเป็นวัฒนธรรมที่มีอยู่จริงแต่ปัจจุบันนี้จะมีอยู่ไหมก็บางพื้นที่ ก็จากคนดูการประเมินนี้ก็โดยทั่วไปและการสร้างสรรค์สำหรับการประกวดหรือว่าการชิงแชมป์ในชิงแชมป์ประเทศไทยก็ได้รับรางวัลที่ชุดการแสดงที่เคยทำในวิถีชีวิตยอมเยี่ยม การแสดงวิถีชีวิตยอมเยี่ยมก็เป็นรางวัลที่ได้รับจากเวทีระดับชาติ การฟ้อนอีสานในความรู้สึกของผมไม่จำเป็นที่ต้องมีรูปแบบตายตัวการฟ้อนอีสานสำหรับคนอีสานนี่ได้เสียงดนตรีก็มีความสนุกสนานและมันสื่อถึงอารมณ์ข้างในออกมา เพราะฉะนั้นการฟ้อนอีสานจะขึ้นอยู่กับอารมณ์ของแต่ละคนด้วยสำหรับการแสดงความรู้สึกของแต่ละคนซึ่งคนจะไม่เท่าเทียมกันคือมันไม่ระบุว่าฟ้อนออกมาต้องเป็นวง ฟ้อนออกมาต้องสูงฟ้อนออกมาต้องต่ำตรงนี้ก็จะขึ้นอยู่กับความรู้สึกของแต่ละคนที่จะสนุกสนานมากกว่า

การฟ้อนตรงนี้เป็นการแสดงออกถึงการสนุกสนานของคนอีสานบ้านเรา คนอีสานฟ้อนนี้ส่วนมากลักษณะการฟ้อนแล้วจะเรียบง่ายจะไม่มีอะไรสลับซับซ่อนมากแม้กระทั้งการจีบก็ไม่มีถ้าเป็นอีสานจริงเป็นพื้นถิ่นดังเดิมนี้การจีบการอะไรก็จะไม่มีจะไม่สลับซับซ้อนส่วนขาส่วนเท้าก็ไปตามจังหวะช้าก็ช้าเร็วก็เร็วไม่มีอะไรซับซอนพูดง่ายๆลีลาการฟ้อนอีสานถ้าโดยประเพณีการวัฒนธรรมของคนอีสานผู้หญิงจะเจียมเนื้อเจียมตัวคนอีสานจะไม่โฉ่งฉ่าง โผงผางอะไรมากลักษณะการฟ้อนของผู้หญิงถ้าของผู้ชายจะออกเป็นโชว์ความแข็งแก่งความแข็งแรงโชว์สาวๆอย่างนี้มากกว่าดนตรีที่ใช้ในองค์ประกอบของการฟ้อนอีสานดนตรีนี้ผมว่าจะขึ้นอยู่กับลักษณะของการฟ้อนดนตรีนี้ช่วยให้สื่อถึงอารมณ์ได้ด้วยความรู้สึกด้วยนอกจากจะสื่อให้กับคนดูแล้วยังสื่อให้กับคนฟ้อนด้วยถ้าใช้ลักษณะของเครื่องดนตรีสำเนียงทำนองและเครื่องดนตรีที่ถูกต้องกับการฟ้อน การฟ้อนนั้นก็จะเกิดแล้วอรรถรสก็การฟ้อนก็จะสื่ออารมณ์ออกมาได้อย่างชัดเจนที่สุด เครื่องแต่งกายของการฟ้อนอีสานมันก็มีหลากหลายแล้วแต่พื้นถิ่นส่วนมากก็จะไม่ได้ฟิกไม่ได้ฟิกกันมาก ง่ายเป็นเสื้อผ้าที่หาได้ในท้องถิ่นนอกจากว่าจะเป็นฟ้อนเฉพาะๆ จริงๆฟ้อนภูไทหรือว่าเป็นฟ้อนทางอีสานใต้ ที่เป็นเขมรเป็นสวยหรือเป็นชาติพันธุ์ต่างๆที่มีการฟิก ถ้าเป็นการฟ้อนทั่วไปถ้าเป็นเซิ้งก็สามารถนุ่งเสื้อผ้าได้หมดทุกประเภทที่หาได้ในท้องถิ่นนั้นๆ การคัดเลือกนักแสดงมีอยู่2กรณีกรณีที่เป็นนาฏศิลป์หรือในวิชาเรียนหรือนาฏกรรมต่างๆก็จะเป็นผู้ฟ้อนที่ฟ้อนงามฟ้อนสวยสำหรับที่จะเป็นการแสดงการโชว์เป็นชุดการแสดงจริงๆอันนั้นก็จะเป็นที่เขาเรียนโดยตรงอยู่แล้ว แต่อีกลักษณะหนึ่งที่วงสามัญจะเป็นลักษณะของนักแสดงที่มีใจรักและอนุรักษ์มากกว่าอันนี้ก็จะคัดเลือกมากกว่าใจที่รักในศิลปวัฒนธรรมการฟ้อนรำและก็มาฝึกฝนว่าใครจะสามารถฟ้อนรำได้มากน้อยเพียงใด อุปกรณ์การแสดงผมว่ามีส่วนสำคัญมากที่ใช้สื่อให้รู้ถึงการแสดงนั้นๆอารมณ์ต่างๆการแสดงจะสื่อขึ้นมาได้กับอุปกรณ์ด้วยแต่ว่าอุปกรณ์จะต้องถูกต้องใช้ในพิธีการนั้นๆหรือว่าวัฒนธรรมนั้นๆจริงๆที่เขาใช้กันจริงๆเป็นตัวสื่ออีกด้านหนึ่งที่ทำให้คนเข้าใจว่าตอนนี้เราทำอะไรอยู่ ระยะเวลาในการแสดง 6-7 นาทีปกติจะ 6-7 นาทีจะพอดีถ้าน้อยกว่านั้นก็จะยังไม่ได้ใจความหรือยังไม่ถึงอรรถรสในการชมแต่ถ้ามากกว่านี้ 9-10 นาทีคนดูก็จะรู้สึกว่านานเกินไปการจดจ่อกับสิ่งนั้นนานเกินไปสมาธิก็จะเริ่มไม่มีแล้วมันก็จะทำให้อรรถรสในการชมก็จะน้อยลง เวทีหรือว่าสถานที่มีผลต่อการแสดง โดยเฉพาะในปัจจุบันในวงโปงลางเรื่องของเครื่องเสียงหรือว่าไมล์ต่างๆหรือว่าไมโครโฟนอันนี้มีส่วนสำคัญมากในการแสดงของวงโปงลางในปัจจุบัน เวทีต่างๆเวทีสำคัญคือหนึ่งเวลาวงโปงลางเครื่องดนตรีจะเยอะและอุปกรณ์การแสดงก็มีการขึ้นลงต้องใช้คนในจำนวนมากสำคัญมากเลยถ้าเป็นเวทีที่ได้มาตรฐานการแสดงก็จะราบรื่นขึ้นไหลรื่นมากขึ้น ได้มาตรฐานคือขนาดของเวทีพอเหมาะกับจำนวนของคนในวง ซึ่งคนวงก็จะประมาณ 20-25 คนประมาณนี้ก็ต้องเวทีพอเหมาะหนึ่งก็คือถ้าเวทีเหมาะคนฟ้อนก็จะสวยช่องไฟได้การแปรแถวได้การฟ้อนการวาดรำก็จะงดงามยิ่งขึ้น ถ้า 8 คนก็จะประมาณ 12 เมตรก็น่าจะพอดี 14 เมตรได้ ความลึกก็ประมาณ 6-8 เมตรก็จะ

พอดีนักดนตรีด้วย วงโปงลางในอดีตจนถึงปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงจากอดีตจนถึงปัจจุบันก็เยอะเหมือนกัน อันนี้จะพูดในส่วนของผมก่อนในนี้คือรุ่นของผมนับตั้งแต่ผมเรียนมัธยมวงโปงลางก็ถือว่าเป็นวงพื้นบ้านที่ยังไม่มีการผสมผสานศาสตร์ของการแสดงอื่นๆเข้ามามาก แต่พอถึงยุคปัจจุบันนี้การใช้ศาสตร์อื่นๆอาจจะมีศาสตร์ทางด้านสากลเข้ามาเพิ่มเติมเช่นการเคลื่อนที่ การออกท่าทางต่างๆเข้ามาช่วยประกอบเสริมเข้าไปในการแสดงโปงลางเพิ่มเติมเข้าไปด้วย ก็ทำให้ลักษณะของการแสดงเปลี่ยนไปหลังจากที่ออกมาฟ้อนรำเป็นชุดๆก็อาจมีการร้อยทำเป็นเรื่องราวต่างๆขึ้นมาให้เห็นชัดเจนขึ้น จากการฟ้อนเฉยๆปกติก็จะฟ้อนธรรมดาเป็นชุดๆฟ้อนก็จบไปเลยอย่างนี้ก็มีการร้อยเรื่องราวต่างๆนอกจากการขับร้องแล้วก็มีการนำศิลปะอื่นๆเช่น การเทศน์แหล่ การร้องทำนองสรภัญญะ การกล่าวคำบูชาต่างๆรวมถึงทำนองของกลองทำนองของดนตรีพื้นบ้านอื่นๆที่นอกเหนือจากที่เป็นเครื่องดนตรีอยู่ในวงโปงลางแล้วนำเข้ามาประกอบในวงโปงลางนี้ ซึ่งเป็นสิ่งใหม่ๆที่เพิ่มเติมขึ้นมาจากวงโปงลางในอดีตที่เคยเห็นมา การออกแบบการแสดงในวงโปงลางน่าจะเป็นแบบให้ชัดเจนว่าจะไปในแนวทางไหน การแสดงนี้จะสื่อถึงอะไรการแสดงเกี่ยวกับวัฒนธรรมหรือประเพณีควรออกแบบให้สมจริงและมีท่ารำต่างๆสื่อให้เห็นถึงสิ่งๆนั้น ไม่ใช่เพียงแต่ว่าใส่ชุดสวยๆออกมาแล้วก็มาฟ้อนท่าอะไรก็ได้ใส่ดนตรีเพราะๆก็ไม่สามารถที่จะสื่ออะไรออกมาได้ เพราะฉะนั้นการทำแสดงแต่ละชุดต้องคิดด้วยว่ามีวัตถุประสงค์เพื่ออะไรคือประเพณีหรือวัฒนธรรมที่เรายิบยกขึ้นมาจะสื่อถึงอะไรและก็เพื่อให้ได้อะไรคนดูเข้าใจไหมในสิ่งที่ทำอันนี้ก็สื่อออกมาทางท่าฟ้อนรำด้วยและก็รวมถึงอุปกรณ์ต่างๆด้วยที่ใช้ประกอบกับการแสดงนั้น ปัจจุบันการแสดงโปงลางหลากหลายมาก หลากหลายจนบางครั้งน่าตกใจน่ากลัว เพราะทุกวันนี้มันมีแบบเป็นยุคไอทีแสดงยังไงใครที่อะไรที่ไหนก็เห็นหมด คือในบางครั้งในมุมมองของคนแสดงคนที่ไม่เข้าใจอาจคิดว่าเป็นการสืบสานสืบทอดแต่ว่าในมุมมองของคนดูในบางครั้งนี้ก็ล่อแหลมอาจจะด้วยความไม่เข้าใจในศิลปวัฒนธรรมที่แท้จริงที่ยิบยกเอาสิ่งที่ไม่สมควรอย่างที่การนุ่งผ้าถุงสั้น อย่างที่นางไหต้องมาร่อนซึ่งบางทีมันก็ไม่เหมาะสมซึ่งวงโปงลางใหม่ๆที่เกิดขึ้นตอนนี้ก็สามารถจะเห็นได้โดยทั่วไป ในอนาคตคาดหวังว่าสื่อให้คนทั้งในประเทศภูมิภาคอื่นๆหรือว่าชาวต่างชาตินี้ได้เหมือนถึงศิลปวัฒนธรรมของคนอีสานที่แท้จริงโดยแท้จริงที่ที่ไม่ใช่ที่เขามองผ่านๆมาที่คนอีสานต้องนุ่งซิ่นสั้นคนอีสานต้องฟ้อนเร็วคนอีสานต้องพูดกระโชกโฮกฮากอะไรอย่างนี้ ในทางกลับกันคนอีสานเป็นคนที่เรียบง่ายใจเย็นมีความนุ่มนวลสุขุมลุ่มลึก การดนตรีต่างๆสามารถสื่อออกได้รวมถึงการแต่งกายการฟ้อนการรำต่างๆด้วยก็อยากหวังว่าในอนาคตว่าจะเปลี่ยนมุมมองของท่านผู้ชมให้มองศิลปะภาพลักษณ์ของคนอีสานให้เป็นศิลปวัฒนธรรมที่งดงามไม่ใช่เพื่อความฉาบฉวยสนุกสนานไม่ใช่เพื่ออยากสนุก อยากสนุกต้องต้องเอาดนตรีอีสานแบบนี้เอามาเพื่อฉลองเมาเหล้ากินสนุกตลกหรือว่าเพื่อความตลกขบขันอะไรแบบนี้ไม่อยากให้เขามองว่าเพื่อเฮฮาอย่างเดียว อยากให้เขามองถึงความสวยงามจริงๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัตติยา โกมิทรชาติ,สัมภาษณ์ วันที่ 21เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

นาฏประดิษฐ์อีสานที่สร้างสรรค์จริงๆที่รู้จักกัน ณ ตอนนี้ก็ฟ้อนสาวสารคามลำเพลินที่หลายๆ โรงเรียนทั้งที่เป็นในพื้นที่มหาสารคามเองและก็ในพื้นที่บริบทอื่นๆที่เอาการแสดงชุดนี้ขึ้นไปแสดง

ประกอบวงโปงลางและอีกชุดหนึ่งที่เพิ่งเสร็จไปสดๆร้อนๆในดนตรีไทยอุดมศึกษาคือฟ้อนเทิดไทองค์วิศิษฏศิลปินที่เพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ท่านเป็นองค์อรรคศิลปินเป็นผู้นำด้านดนตรีศิลปะและวัฒนธรรม เป็นวิศิษฏศิลปินพระองค์หนึ่งที่เป็นผู้นำให้เรามีมุมมองสร้างงานแบบนี้ขึ้นมา ส่วนการแสดงอื่นๆที่ได้สร้างสรรค์มาแต่ว่าได้เอาไปประกวดในวงโปงลางเช่นการแสดงเทิดพระเกียรติเมื่อปีที่แล้วไปประกวดที่กรุงเทพฯ ที่สนามกีฬาแห่งชาติ แต่ไม่ได้คิดคนเดี่ยวส่วนหนึ่งคือการระดมความคิดในการสร้างงานนาฏประดิษฐ์อีสานจากอาจารย์สุภา วรรณะพงศ์ อาจารย์วิภา รัตน์ จากสามท่านที่เรามุมมองของการสร้างสรรค์ทางด้านนี้มาแชร์และก็วิเคราะห์ว่าเราจะสร้างงานแบบไหนบ้าง

เรื่องแนวคิดเป็นสิ่งที่สำคัญมากคือหลายคนมองว่าจะสร้างงานหนึ่งชิ้นเราต้องมองว่าจากอะไรแนวคิดหลักๆคือเคยศึกษาแนวคิดของนักวิชาการถ้าเป็นคนไทยนี้แนวคิดของอาจารย์กบ ก็จะสอนเรื่องมุมมองแนวคิดงานมันสามารถบอกอะไรได้เยอะมาก มุมมองคือเราจะสร้างงานเพื่ออะไรและเราอยากให้งานตรงนั้นออกมาในรูปแบบไหน และลองดูแนวคิดอื่นๆที่เขาจะสร้างงานเขาใช้แนวคิดอะไร ส่วนตัวพี่เองการสร้างสรรค์แนวคิดคือหนึ่ง สิ่งที่เราจะสร้างตรงนั้นเรารู้จักมากแค่ไหนเป็นพื้นฐานการศึกษาแรกเริ่มว่ามันเป็นยังไงก็เลยไปยึดถือไม่ใช่ยึดถือสิไปศึกษาแนวคิดว่านาฏศิลป์แนวคิดของพี่คือหนึ่งนาฏศิลป์พื้นฐานกับอีสาน นาฏศิลป์อีสานเรารู้อยู่แล้วว่ามันอยู่กับชุมชนอยู่กับพื้นที่อยู่กับพื้นถิ่นความเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์เฉพาะนิมันมีสูงมาก ฉะนั้นแนวคิดถ้าพี่ตั้งสร้างงานอย่างนี้จริงๆพี่จะมองกลุ่มของสิ่งที่พี่จะสร้างก่อนว่าพื้นจะสร้างมันอยู่ในพื้นที่ของอะไรแล้วมันมีบริบทอื่นๆอีกไหมที่เป็นตัวให้สิ่งสร้างงานนั้นมันมีคุณค่ามากแค่ไหน ตอนนี้เป็นคนหนึ่งที่สะท้อนแนวคิดถึงเรื่องภูมิปัญญาจริงคือตอนนี้มองเรื่องภูมิปัญญาทุกๆที่มันมีแนวคิดภูมิปัญญาที่มันสอดแทรกและก็สะท้อนวิธีคิด เหมือนที่คิดฟ้อนสาวสารคามเหมือนกัน อันนี้เกิดมาจากเกิดการประกวดของคณะเพื่อเป็นการสถาปนาแล้วทำไมเรามีความคิดมุมมองที่ดูแลงานนาฏศิลป์แบบนี้ทำไมเราไม่ลองสร้างแนวคิดให้คนรู้จักสร้างงานที่มาจากสิ่งที่ตัวเองรู้จักคุ้นเคยและมีอยู่สร้างสิ่งตรงนี้ให้มันมีรูปลักษณ์ที่สามารถมองเห็นและเข้าใจและจับต้องได้ โดยใช้ภาษาร่างกายเราเป็นตัวสื่อ พอมาดูตรงนี้เสร็จปุบแนวคิดส่วนหนึ่งที่พี่ชอบคือการสื่อความแนวคิดเรื่องการสื่อความของงานนาฏกรรมซึ่งแนวคิดเหล่านี้ที่ชอบมากที่สุดคือการสื่อการในนาฏกรรมบางคนมองว่านาฏกรรมหนึ่งชิ้นของการฟ้อนอีสานนี้จำเป็นไหมจะต้องตีความทุกอย่าง

ในมุมมองส่วนตัวพี่เรื่องแนวคิดแบบนี้ถามว่าจำเป็นไหมจำเป็นที่ต้องรู้ว่ามันมีแนวคิดยังไงแล้วมันจะสร้างแนวคิดตรงนี้ในกรอบรูปแบบมุมมองแบบไหน แต่ถ้าถามว่าถ้าสร้างออกมาแล้วกระบวนการนาฏประดิษฐ์มองว่ามันอาจจะต้องมาผสมกันว่าบางอย่างถ้าเราไปยัดเหยียดการสร้างหนึ่งชุดต้องมีนัยมีความสำคัญตีความทุกอย่างพี่ว่ามันไม่จำเป็น เพราะมันไม่มีโอกาสเปิดให้คนดูสามารถเสพงานและสร้างมุมมองใหม่ๆให้เขาเข้าใจได้และในส่วนหนึ่งครูกบจะสอนเรื่องวิธีแนวคิด

แบบนี้เสมอถ้าเราสร้างงานมาเราคิดว่าเราเข้าใจมันดีไหม และจำเป็นไหมว่าคนนะจะต้องเข้าใจแนวคิดเรา ซึ่งแนวคิดมีแนวคิดหลักแนวคิดร่วมมันมีเยอะว่าเรามองมุมมองแบบไหนแต่ส่วนหนึ่งที่มองมากๆในแนวคิดเรื่องนี้คือการสื่อความในนาฏกรรมเพราะมันจะสะท้อนสิ่งที่เราทำมากน้อยแค่ไหน

กระบวนการสร้างสรรค์คือถ้าพูดถึงโพรเสสคือเรารู้แล้วว่าเราจะทำการแสดงชุดหนึ่งขึ้นมาสิ่งแรกคืออินฟอร์เมชั่นข้อมูลข้อมูลคือการอ่านรีวิวเราได้แนวคิดว่าการสืบความเรื่องนี้ก็รีวิวหาข้อมูลก่อนจากนั้นก็เป็นกระบวนการสร้างงานเหมือนงานวิจัยเลยพอรู้ข้อมูลบางคนอาจจะเลือกที่มีแรงบันดาลใจมาก่อน ข้อมูลในบริบทที่เราอยากจะศึกษาในการแสดงหนึ่งชุดขอรีวิวดูก่อนว่ามันมีอะไรบ้างที่มันน่าสนใจมันเป็นสิ่งสำคัญสำหรับที่จะสร้างงานหนึ่งชิ้น บางคนเคยถามว่าใครๆก็อยากทำฟ้อนสวยงาม ในบริบทของการฟ้อนสวยงามมีหลายอย่างมาก ไม่ว่าจะฟ้อนสวยงามทางผ้าสวยงามทางด้านคำร้องซึ่งเป็นองค์ประกอบของการแสดง แต่ส่วนตัวมองว่าถ้าเราได้องค์ประกอบตรงนี้สามารถแยกองค์ประกอบของข้อมูลได้และจากนั้นพอได้ข้อมูลเสร็จพี่ก็จะมาดูเลยว่าและแรงบันดาลใจของเรากับข้อมูลตรงนี้มันไปด้วยกันจริงไหม บางทีแรงบันดาลใจฉันอยากฟ้อนศิลปาชีพทางด้านคอนเท็นท์ นาฏศิลป์อีสานเวอร์ชันร่วมสมัยกับสากลแต่ว่าข้อมูลตรงนี้มันมีบริบทมีจารีตมีกรอบเฉพาะของศิลปาชีพนั้นๆ อย่างเช่นอยากทำการแสดงที่เกี่ยวกับการทอผ้าพี่ก็รีวิวก่อนเลยว่าทอผ้าที่ไหนมีเอกลักษณ์เฉพาะทุกคนก็โฟกัสไปบ้านโพนบางคนโฟกัสไปที่อีสานใต้ผ้าต่างๆมีหลายมุมมอง คิดอันสำคัญที่รองลงมาจากการหาข้อมูลที่คืออะไรคือสิ่งใหม่พูดถึงการสร้างสรรค์คือการสร้างสรรค์สิ่งใหม่แต่สิ่งใหม่ตรงนั้นต้องอยู่ในพื้นบานจารีตอันเป็นฟ้อนอีสานอยู่แล้ว นั้นจะพยายามสร้างสิ่งใหม่แต่อยู่ในกรอบและมุมมองหนึ่งที่อีสานยังคลองหีบจารีตอยู่เดิมจะไม่พยายามปรับเปลี่ยนสิ่งที่มันมีอยู่เดิมแล้วซึ่งจะไม่มองว่าดีไม่ไม่ดีแต่ถ้าเราจะสร้างจะมองว่าถ้าเราจะสร้างราีตแบบนี้หนึ่งต้องไม่ขัดแย้งกับสิ่งที่ขาเป็นอยู่ สองโดยสร้างในมุมมองใหม่แต่ใช้ภาษาพื้นบ้านในศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นตัวสื่อแทน บงคนทำงานขัดแย้งกับพื้นฐานเพราะตรงนั้นเขาไม่ได้ศึกษาพื้นที่เฉพาะของข้อมูลนั้นให้แน่นก่อนอันนี้ที่พี่มอง3หลักสำคัญ ข้อมูล พื้นที่ บริบทที่เราจะทำก็เป็นแรงบันดาลใจ กระบวนการหนึ่งที่ให้ความสำคัญมากคือการสร้างนาฏประดิษฐ์

มองแล้วว่าทางเฉพาะของมันไม่ว่าจะเป็นศิลปาชีพฟ้อนโบราณคดีฟ้อนเพื่อความสนุกสนานฟ้อนสักการบูชาที่มีจารีตเฉพาะมันมีความแตกต่างโดยตัวของมันเองเมื่อได้ข้อมูลเสร็จก็กลับมาตั้งคำถามตัวเองว่ามันเป็นเอกลักษณ์สิ่งที่เราศึกษามาจริงไหม แนวคิดที่เราตั้งไว้แนวคิดหลักแนวคิดร่วมมันสื่อกันไหมตอบโจทย์มากน้อยแค่ไหน จนกระทั้งมาลองว่าทำฟ้อนที่จะใช้อุปกรณ์อะไรทดลองแล้วแดนซ์ทำไม่ได้ก็เอาสิ่งนั้นมาแก้เช่นอุปกรณ์ฝ้ายเอามาเป็นส่วนหนึ่งการถักการทอ เด็กบางคนมือไม่สวยใช้วาดวงไม่สวยแต่ใช้อุปกรณ์สวยมาก แต่กลับบางคนใช้มือสวยมากแต่ใช้อุปกรณ์พลาดทุกอย่างก็เอาตรงนี้กลับมาแก้ไขเป็นการทดลองจน ลองไม่ใช่ลองครั้งเดียวนะลองครั้งที่หนึ่งให้รำป่าวๆลองครั้งที่สองกลับอุปกรณ์ที่เราตั้งไว้แล้วว่าเราจะทำเรื่องนี้ศิลปาชีพ จนลองครั้งที่สามดูความเป็นเอกภาพ

ของการแสดงว่าวัตถุประสงค์ต้องไว้ยังไงสร้างสรรค์ไปเพื่ออะไรมีแนวคิดหลักและร่วมพอทำมันเกิดข้อขัดแย้งว่าเราพยายามยัดเหยียดของเราหรือพยายามยัดเหยียดบางอย่างเพื่อให้การแสดงออกมาเป็นเอกลักษณ์ของมันรึป่าวทั้งที่เอกลักษณ์มันมีอยู่แล้วเราอาจจะเข้าไม่ถึงรึป่าวส่วนหนึ่งที่พี่มองอย่างนั้นพอลองเสร็จปุบจนมีความรู้สึกว่าตามแนวคิดที่พี่บอกและถ้ามันมาประสานกันและเป็นเอกภาพเรามองว่าเป็นนาฏศิลป์อีสานนะจัดอยู่ในประเภทศิลปาชีพนะมีอุปกรณ์สะท้อนสิ่งมีชีวิตที่เราเลือกไว้จริงๆโดยมีพื้นฐานของการศึกษาทวนกลับมาเลยว่าเราสร้างมาอย่างนั้นมันใช่พี่จึงเอาสิ่งนั้นมาปฏิบัติความชำนาญในการสร้างงาน

ผลของการสร้างสรรค์ส่วนหนึ่ง เราประเมินตัวเองก่อนว่างานที่เราทำมามันสอดคล้องสิ่งที่เราทำไหม ถ้าประเมินว่าโอเคเราก็เอาการแสดงเหล่านี้ปรึกษา คือก่อนจะทำเราไม่ได้ปรึกษาอาจารย์หรือผู้เชี่ยวชาญเลย ได้แค่คำแนะนำ เอางานจากที่เคยประกวดมาปรับปรุง โครงสร้างท่าให้ตอบโจทย์และให้ตอบอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ที่ทำกันในการแสดงชุดนั้นมากที่สุด การเล่นเอากลับมาปรับใหม่แล้วไปแสดงในงานอุดมศึกษาซึ่งเป็นงานระดับประเทศของนาฏศิลป์ ทั้งขอบคุณอาจารย์กบที่ให้มุมมองแนวคิดรูปลักษณ์ของการแสดงรูปแบบโครงสร้างเอกภาพรวมถึงการจัดวางองค์ประกอบศิลปะทุกอย่างเราไม่ได้ใช้ในแบบที่เป็นพื้นบ้านอย่างเดียวคือการผสมความเป็นสากลในการแปรแถวโครงสร้างการจัดองค์ประกอบกลุ่มหนึ่งกลุ่มสอง กราฟที่ได้เรียนมาก็มาผสมผสานแต่ยังคงความเป็นพื้นบ้านเป็นเอกลักษณ์เมื่อทดลองใช้ก็โอเค โรงเรียนมัธยมหลายแห่งขอเอางานชิ้นนี้ไปต่อในวงโปงลางสำหรับงานเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเทพซึ่งจัดเป็นฟ้อนเฉพาะกิจ ของเราคือการฟ้อนเฉพาะกิจเพื่องานมงคลสำหรับกษัตริย์ฟ้อนสมเด็จพระเทพในหลวง ทุกคนจะชอบทำงานในมุมมองแบบนี้ เพราะคิดว่ามันสามารถตอบแทนในสิ่งที่พระองค์ท่านเป็นแบบอย่างและเป็นแนวทางที่ดีให้เราเดินตามเราก็ใช้การแสดงแบบนี้ถือเป็นทดแทนพระคุณท่าน

การฟ้อนอีสานคือสิ่งที่มันมีอยู่แล้วไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ไหนๆก็ตามมันเกิดมาเพราะความงามของมันเป็นและฟ้อนอีสานในส่วนตัวของเราคือการที่เราได้เข้าไปเห็นเข้าไปเสพหรือเรียนรู้สิ่งเหล่านั้นจากชุมชนหรือพื้นที่อื่นๆและเกิดกระบวนการเรียนรู้จนสู่การถ่ายทอดและทดลองปฏิบัติจนเกิดขึ้นมาเป็นหลักสูตร ฉะนั้นถ้าถามว่าฟ้อนอีสานของเราคืออะไรฟ้อนอีสานคือวิถีชีวิตหนึ่งที่เราเดินเรานั่งเราเล่นปรากฏในงานประเพณีปรากฏในพิธีกรรมสำคัญซะส่วนใหญ่ถ้าเป็นฟ้อนอีสาน การฟ้อนอีสานคือวิถีชีวิตของคนอีสานซึ่งมีรูปลักษณ์มีรูปแบบที่ปรากฏขึ้นโดยมีกระบวนการมีพัฒนาการ มาตามลำดับที่มันอยู่ที่มันเป็นส่วนเราศึกษาตรงนั้นมาเป็นฟ้อนอีสานในระดับอุดมศึกษาเพราะหนึ่งตัวอย่างเช่นภูไทบ้านโพนสว่างเขาก็อยู่อย่างนั้นเขาก็ฟ้อนในบุญเดือนหกตามปกติ เขาฟ้อนในงานตามประเพณีจารีตเขาก็มีท่าของเขามีเอกลักษณ์การเดินของเขาการเขย่งขาเดียวแบบภูไทวาดฟ้อนแบบภูไทซึ่งเขามีอยู่แล้วพอไปศึกษาตรงนั้นเรามีความรู้สึกว่าเขามีมาตั้งแต่เรายังไม่มาด้วยซ้ำ เขามีมาเพราะเขาอยู่แบบนั้นเพราะมีการแสดงเหล่านั้นเกิดจากชุมชนเขาจริงๆเราเป็นแค่ส่วนหนึ่งเหมือนพ่อค้าคนกลางที่

ไปศึกษาสิ่งที่เขามีและมาอนุรักษ์ถ่ายทอดสืบสานวัฒนธรรมโดยศึกษาเขาเป็นต้นแบบอันนี้สิ่งที่รู้สึกว่าเป็นฟ้อนอีสานที่มีอยู่แล้วไม่มีใครสร้างขึ้นมาแต่มันมีโดยตัวของมันเองไม่ใช่พื้นที่หรือชุมชนไหนก็ตาม

ถ้าฟ้อนอีสานเลยยังคงนึกถึงนิยามของอาจารย์ฉวีวรรณศิลปินแห่งชาติ คำว่าก้มต่ำลำกว้างไม่ห่วงเนื้อห่วงตัวนี่คือจริงสำหรับฟ้อนอีสานมันต้องมีลักษณ์แบบนี้จริง ก้มต่ำหมายถึงก้นในโครงสร้างที่เราสามารถก้มตามชีวิตปกติ ลำกว้างหมายถึงวาดวงให้สุดไม่ใช่ลำกว้างโดยไม่มีทิศทางโดยไม่มีลักษณะบางคนบอกว่ามันต้องรำแบบนี้ออกไหมคะ คือลำกว้างในที่นี้ในส่วนตัวที่เราศึกษาทำมาตลอดคือการวาดวงศ์วาดแขนให้อยู่ในระดับโครงสร้างร่างกายตามหลักนาฏศิลป์ ไม่หวงเนื้อหวงตัวหมายถึงการเคลื่อนไหวร่างกายที่ออกมาจากความรู้สึกและความเป็นธรรมชาติในตัวของมนุษย์ ซึ่งอาจจะขัดแย้งกับนาฏศิลป์ไทย ที่จะยึดหลักความเป็นเซ็นเตอร์ตรงกลางการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีระดับระเบียบอย่างชัดเจน และมีคนถามว่าและพื้นบ้านไม่มีความชัดเจนหรอ ในความชัดเจนตรงนั้นมันหมายถึงการรู้จักร่างกายของตัวเองระเบียบร่างกายของตัวเองจนกระทั้งถอดจิตวิญญาณของการแสดงชุดนั้นๆได้โดยใช้โครงสร้างที่เป็นก้มต่ำลำกว้างไม่ห่วงเนื้อห่วงตัว ถ้าว่าเอียงหัวแล้วเป็นรอยหน้านั้นเป็นส่วนหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลของนาฏศิลป์ไทย แต่ถ้าจะบอกเอียงเอียงเพื่อมองอะไรนั้นคือเป้าหมายของการฟ้อนนาฏศิลป์ว่ามองอะไรอยากจะสื่อความอะไรทางสีหน้าแววตาและอารมณ์กระทั้งประสานเป็นท่าฟ้อนในหนึ่งท่า

ลีลาการฟ้อนอีสานอย่างที่บอกตั้งแต่แรกว่าฟ้อนอีสานมีองค์ประกอบและประเภทของมันตามการแสดงของมันจะเป็นฟ้อนศิลปาชีพเอย ฟ้อนเพื่อความสวยงามฟ้อนที่มาจากการละเล่นหรือแม่แต่ฟ้อนโบราณคดีที่เราเห็นในหลายชุดการแสดง ฉะนั้นลีลาในสิ่งที่ออกมามองว่าควรจะเข้าใจในการแสดงชุดนั้นว่าการแสดงชุดนั้นมีเนื้อหาเพื่อสื่ออะไรเหมือนการสื่อความในนาฏกรรมเช่นเรารำโบราณคดีอยู่ซึ่งการแสดงชุดนั้นเป็นการฟ้อนเพื่อเลียนแบบภาพจำหลักเราจะมาสะดีดสะดิ้งออกอาการเกินการแสดงประเภทนั้นเกินไปเลยมีความรู้สึกว่ามันไม่เหมาะสมกับที่ใช้ที่จะเป็นลีลาของการแสดงชุดนั้นๆในส่วนตัวอาจารย์รู้เลยว่าถ้าจะรำชุดหนึ่งชุดใดรู้เลยว่าเป็นการแสงประเภทใด ฟ้อนเดี่ยวฟ้อนคู่ฟ้อนเพื่อการสืบสานอะไรต่างๆถ้าเราเข้าใจว่ามันเป็นฟ้อนชุดนี้เราจะพยายามสอนเด็กให้รู้จักตีความการแสดงเหล่านั้น อารมณ์ร่างกายและการเคลื่อนไหวจะออกมาจากความรู้สึกภายในมากกว่าที่เราจะบอกว่าเธอต้องยิ้มและเธอก็ต้องมองคนดู ถ้าอย่างนั้นมันก็จะยิ้มแบบว่าจะสะตาบไว้เหมือนหุ้นกระบอก ถ้าเราทำเราต้องเข้าใจว่าเรารำชุดอะไรอยากสื่อความอะไรถ้าเข้าใจเนื้อหาของมันและมันจะได้ลีลาที่ออกมาจากความรู้สึกของมันจริงๆโดยที่ไม่ต้องมาปั้นหน้าว่าเราต้องยิ้มเราต้องมองใครสักคนหนึ่งนี่คือพยายามสอนเรื่องนี้มาก ตอนนี้เด็กฝึกฝนอยู่แต่ยังไม่ได้ ยิ้มสวยแต่ลีลาที่ออกมาจากความรู้สึกที่คุณมีกับการเรียนรู้และการตีความเนื้อหาของการแสดงไม่เข้าใจรู้แค่ว่ายิ้มแล้วสวยแค่นี้ อยากให้รู้เนื้อหาสาระในการแสดงทุกๆประเภทและตีความมันออกมาเป็นการสื่อความของ

นาฏกรรมไม่ว่าจะเป็นท่าฟ้อนต่างๆถ้าเขาเข้าใจสิ่งเหล่านี้ลีลาไม่ต้องบอกเลยว่ามันจะออกมาจากตรงไหน

องค์ประกอบสำหรับดนตรีถือเป็นส่วนสำคัญมากอย่างหนึ่งเพราะว่าฟ้อนต้องใช้ดนตรีและจังหวะเราสร้างงานหนึ่งชิ้นก็จะออกแบบท่าศึกษาข้อมูลมีแรงบันดาลใจต่างๆเมื่อเราออกแบบเสร็จปุบบางทีก็มีผสมกับดนตรีแล้ว มันมีความไม่ลงตัวฉะนั้นความลงตัวหรือไม่ลงตัวมันอยู่ที่เราออกแบบจะมองโครงสร้างของการแสดงดนตรีชุดนั้นยังไง เมื่อออกแบบแล้วเราคิดท่าฟ้อนเรียบร้อยแล้วลงดนตรีและมีความรู้สึกว่าความโดดเด่นมันไม่มีส่วนตัวอาจารย์เองอาจารย์จะปรับกระบวนท่าฟ้อนให้มันสอดฟ้อนกับดนตรีก่อนถ้ามันไม่เกิดความสมดุลและความน่าสนใจอาจารย์จึงจะปรับเปลี่ยนดนตรี ถึงแม้เราจะเคยออกแบบงานมาก่อนถ้าเราได้ทำร่วมกับดนตรีแล้วศิลปะหลักที่ตามดนตรี ฉะนั้นความสำคัญกับดนตรีถ้าเป็นไปได้และทุกๆงานที่มีความสร้างสรรค์ควรจะคุยเนื้อหาออกแบบโครงสร้างดนตรีให้มันไปด้วยกันกับการฟ้อนจะดีกว่าที่เราจะต้องมาตามบอกว่าปรับตรงนี้ได้ไหม ซึ่งส่วนตัวก็ไม่มีความรู้เรื่องดนตรีมากก็ได้แต่ศึกษาถ้าฟ้อนศิลปาชีพนะดนตรีที่อยากได้คือหนึ่งกลิ่นไอของความเป็นวิถีชีวิตเพื่อเป็นการเอาบุญ และให้ประกอบเครื่องประกอบจังหวะหลักเช่นกลองหางกลองยาวหรือว่ากลองตุ้มนิเพื่อประกอบหลักเพื่อสะท้อนวิถีชีวิตจริงๆของฟ้อนศิลปาชีพนะ เราก็ไปบอกเขาเลยว่าพี่อยากได้การแสดงวิถีชีวิตแต่พี่อยากได้ดนตรีเป็นอย่างนี้ ดนตรีในที่นี้พี่หมายถึงเครื่องประกอบจังหวะจากนั้นค่อยผสมวง

ผสมวงคือปี่แคนวงตามโครงสร้างของวงโปงลางเข้ามาเมื่อได้กลิ่นไอของวิถีชีวิตของชุมชนจริงๆที่เขามีแค่กลองฉิ่งฉาบและก็แคนก่อน คือเราจะมองย้อนกลับในสิ่งที่เขามีแล้วค่อยมาสร้างดนตรีขึ้นมาใหม่คือเราจะไม่คิดใหม่และอันนี้เลย มองสิ่งที่เขามีอยู่เดิมเราจึงจะได้อยู่ในกรอบจารีตที่ที่เขามีโดยไม่เกิดความขัดแย้งแต่เกิดที่ใหม่ที่เราสร้างได้ไม่อยากให้แสดงขัดแย้งกับสิ่งที่เขาเป็นอยู่หรือไปปรับเปลี่ยนเขามาเกินไปเขาขาดเป็นเอกลักษณ์ของเขาเองเราจะไม่ทำ เครื่องแต่งกายก็เหมือนกันจะต้องศึกษาสิ่งที่เขามีก่อนมีซิ่นแบบไหนมีจอนซิ่นไหมมีการห่มสะใบคือศึกษาจากสิ่งที่เขามีก่อนและจากนั้นก็มาดูว่าการแสดงของเรานี้ทำกับชุมชนไหนพยายามใช้วัสดุและอุปกรณ์ สีเสื้อผ้าจากสิ่งที่มีอยู่การศึกษาและลงพื้นที่ตรงนั้นสร้างสิ่งเหล่านั้นขึ้นมาจากสิ่งที่มีอยู่จริง คือเราทำงานที่เป็นความจริงแต่สะท้อนมุมมองการสร้างแบบใหม่ แต่ก็ยังคงเป็นกลิ่นไอจากชุมชนนั้น นักแสดงนี้สำคัญมากคือให้ความสำคัญกับการคัดเลือกนักแสดงค่อนข้างสูงเพราะการแสดงฟ้อนอีสานมันมีเอกลักษณ์เฉพาะไม่ว่าฟ้อนภูไทฟ้อนที่เกี่ยวกับลำเพลิน โครงสร้างร่ายกายไม่เหมือนกันนั้นนักแสดงหนึ่งคนปฏิบัติได้ไม่หมดฉะนั้นส่วนตัวอาจารย์จะเลือกเด็กคนหนึ่งมาแสดงลำเพลินการวาดฟ้อนวาดรำที่มีโครงสร้างเฉพาะหนึ่งคือให้ลองปฏิบัติตามท่าท่าที่เราสร้างสรรค์ดู ณ ตอนนั้น ต่อท่า 1 2 3 4 5 6 7 8 ที่เป็นทำนองหลังจากนั้นลองให้เขาปฏิบัติถ้าปฏิบัติได้ไม่ว่าจะเป็นการย้ำการเดินวาดวงมือไวตีนเร็วตามโครงสร้างลำเพลินแล้ว ถ้าปฏิบัติได้เด็กคนนั้นจะถูกคัดเลือกในระดับที่หนึ่ง ลำดับที่สองคือเขาสามารถตีความ

เนื้อร้องประสานกับท่าฟ้อนที่เราสอนเมื่อกี้ได้ ถ้าตีความแล้วไม่สามารถออกทางอารมณ์ความรู้สึกด้วยสีหน้าต่างๆอาจารย์ก็จะไม่เอาเด็กคนนั้นนะเพราะมีความรู้สึกว่านอกจากจะฟ้อนสวยฟ้อนถูกต้องฟ้อนได้ฟ้อนเป็นแล้วอารมณ์ในการถ่ายทอดเนื้อหาและสื่อนาฏกรรมมันมีความจำเป็นสูงมาก จากการที่เราจะเลือกการมาเป็นนักแสดงของเรา ถ้าเขาปฏิบัติได้แล้วก็ให้เขาลองปฏิบัติซ้ำๆโดยไม่มีคนนำ ถ้าซ้ำๆได้ประมาณ2รอบสองห้องเพลงมายถึง 1 2 3 4 5 6 7 8 และให้เขาร้องโดยไม่ต้องใส่ดนตรี เป็นคนให้ความสำคัญกับแดนซ์มาก ถามว่าต้องสวยไหมคือหน้าตาอาจจะไม่ต้องสวยแบบคืออย่างน้อยให้รู้จักใช้จริตคือการถ่ายทอดอารมณ์สายตา รอยยิ้มและการถ่ายทอดความรู้สึก และนักแสดงของเราแล้วสรีระร่างกายจำเป็นไหม เล่นจำเป็นมากบางคนตัวเล็กรำสวยรำดี แต่บังเอิญการแสดงชุดนั้นออกแบบมาเรียบร้อย ต้องใส่ผ้าถุงยาวใส่เสื้อหรือห่มสะใบฉะนั้นสรีระร่างกายเป็นส่วนที่สำคัญมากสำหรับการออกแบบการแสดง ถ้าใส่ผ้าถุงยาวแล้วตัวสั้นและทำให้ช่วงตัวนั้นแสดงมีผลของตัวสูงทำให้เกิดสุนทรียะในการมอง ฉะนั้นสูงโปงจริตดีวาดฟ้อนเป็นฟ้อนสวยตามโจทย์ที่ให้ได้ นั้นคือสิ่งสำคัญมากในการทดสอบนักแสดง อุปกรณ์ในการแสดงหนึ่งชินสามารถมีองค์ประกอบนั้นสมบูรณ์ได้บางแสดงการวาดฟ้อนรำอย่างเดียวโดยใช้เนื้อหาเป็นตัวนำเรื่องแต่ปรากฏว่า

การแสดงไม่มีไม่สามารถสื่อความไม่ได้หมด จนเกิดปัญหาว่ารำอย่างเดียวและเอาท่าและเกิดสอนประสานให้เกิดการแสดงอยู่ได้ ถ้าฟ้อนสำคัญและอุปกรณ์ก็สำคัญเหมือนกัน และถ้าหยิบอุปกรณ์หนึ่งชิ้นขึ้นมาเนื้อหาและถ่ายทอดเนื้อหาในงานที่เราทำได้ บางคนทำฟ้อนสู่ขวัญใช้ผ้าสะไบที่ห่มอยู่เป็นอุปกรณ์ในการแสดงเอาสะไบออกมาใส่วิ่งเหมือนวิถีการโอบขวัญที่เขาทำของภูไท เรามองว่าเครื่องแต่งเป็นอุปกรณ์ได้ในตัวก็ดีถ้าเรารู้จะออกแบบ

สถานที่บ้างทีนี่วาระและโอกาสส่วนใหญ่จะมีสถานที่ ฉะนั้นสถานที่ก็สำคัญของการจัดการแสดงที่เป็นของอีสานบางสถานที่ความกว้าง 3 เมตรใช้นักแสดง 6 คน ซึ่งเขาก็อยากเอาการแสดงชุดนี้เพื่อแสดงพอขึ้นไปปุบเราก็เอาการแสดงตามที่เขาเสนอที่อยากให้เราทำ พอมีพื้นที่อย่างนี้ปุบสัญชาติญาณเปลี่ยนฟอร์มการแสดงให้เป็นไปตามพื้นที่การแสดงนั้นจัดไว้ แต่อีกแบบหนึ่งพื้นที่นั้นเราเลือกเพื่อที่จะแสดงคือเราจะออกแบบได้เต็มที่ แต่ถ้าเราไปในวาระโอกาสที่มีพื้นที่จำกัดเราจะปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับพื้นที่คือเราจะไม่บอกว่าขอเวทีเพิ่มต่อได้ไหมคือไม่ คืองานของเราสามารถปรับเข้ากับศาสตร์ทุกสิ่งทุกอย่างได้ ฉะนั้นพื้นที่จะมีความสำคัญก็สามารถแก้ไขได้

ถ้าเป็นมุมมองส่วนตัวมองว่าวงโปงลางทุกวันนี้มันมีแม่แบบ แม่แบบในที่นี้หมายถึงแม่แบบจากวงโปงลางนาฏศิลป์เป็นแม่หลักเบื้องต้นอยู่แล้วไม่ว่าจะเป็นกาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด โคราช หรืออื่นๆที่เขามีวงศ์โปงลางตรงนั้นคือแม่แบบของจุดเริ่มต้นของวงศ์โปงลาง ซึ่งเราเองก็ศึกษาแม่แบบจากวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นแม่แบบในการศึกษาในการสร้างวงโปงลาง จากนั้นเมื่ออุดมศึกษาได้ขยายวงโปงลางจากนั้นเราถึงได้รู้ว่าแม่แบบเราเป็นแบบนี้ เราจึงสร้างความแตกต่างความแตกต่างนี้หมายถึงไม่ว่าจะเป็นการจัดองค์ประกอบเครื่องดนตรีการศึกษาลักษณะทำนองการเรียงในอุปกรณ์แต่ละ

ประเภทและก็แม้แต่ฟ้อนเองเราดูโปงลางที่เป็นต้นแบบและถ้าเป็นวงโปงลางของเราเราจะมีเอกลักษณ์ของเรา ที่เกิดจากโปงลางคือสิ่งเห็นเขาทำว่าดีว่าสวยก็เกิดเป็นการทำตามเหมือนการลองเลียนแบบตามที่เขาว่าสวยชอบจนเป็นเอกลักษณ์ของวงใครวงมันจนถึงปัจจุบันทุกวันนี้ยังมองเลยว่าวงโปงลางอีสานทุกวันนี้จะมีกี่วงที่เกิดมาจากสิ่งที่เขาสร้างเองของวงเขาก็ยังมีน้อยอยู่ มีหลายโรงเรียนที่พยายามสร้างเอกภาพเอกลักษณ์ของตัวเองเช่นทำนองนี้วงดนตรีนี้จะเล่น ลายพิณของพ่อใหญ่ทองใสนี้มมส.เล่นนะ เป่าแคนของพ่อใหญ่ตาบอดคนนี้จะเล่นนะมันจะมีเอกภาพเอกลักษณ์ของตัวมันเองฉะนั้นใครที่ศึกษาลักษณะเฉพาะสิ่งเก่าที่มีมากวงเหล่านั้นจะเป็นวงที่น่าสนใจ เพราะทุกวันนี้มองว่าที่ศึกษาอยู่ทุกวันนี้มองว่าสิ่งที่มีอยู่แล้วเราไปไม่ถึงสิ่งที่เขามีอยู่แล้วแต่ก่อนเราไม่เคยมองว่ามันสำคัญแต่มาวันหนึ่งวิวัฒนาการสมัยใหม่ทุกคนย้อนกลับหาสิ่งเดิมหมด นุ่งเสื้อผ้าในละสีนุ่งผ้าถุงคนละลาย

ทุกคนกลับไปหาความจริงแต่ย้อนทวนแต่ก็มีหลายวงที่พยายามเดินหน้าไปโดยเอาสมัยใหม่สากลมาผสมผสานแต่เล่นโปงลางเลยมองว่าวงโปงลางทุกวันนี้ยังคงทำในสิ่งที่เคยเห็นจนเป็นวัฒนธรรม ต้องมีการเปิดวงนะมันเป็นทำเนียมอยู่แล้วมีวงศ์ไหนไหมที่ไม่มีนางไหออกมารำไม่มี ซึ่งนางไหแต่ก่อนเป็นเครื่องประกอบจังหวะเป็นเบส ทุกวันนี้ไหมาเพื่อความสวยงาม ทุกวันนี้มีกี่วงที่ต้องใช้ไหมาประกอบเครื่องดนตรี ก็เลยย้อนกลับวงโปงลางเพื่อสร้างความแตกต่างหรือเหมือน จากแม่แบบหรือสิ่งที่ตัวเองชอบ เหมือนระบำชุดหนึ่งที่เห็นว่าสวยว่างามก็ทำตาม

คือด้วยความที่มันเป็นการแสดงสดการแสดงหรือการจะบรรจุหนึ่งชุดการแสดงเข้าไปหนึ่งเราดูว่าการแสดงนั้นเพื่อวัตถุประสงค์อะไรมันจะมีที่มาของมันถ้าเป็นงานมงคลและเล่นสดการแสดงที่เลือกไปแสดงนี้หรือว่าคิดการแสดงขึ้นใหม่เราก็จะมองที่จุดประสงค์เหมือนการสร้างงาน มันมีกรอบให้สร้างอะไรมีข้อจำกัดไหมว่า1 2 3 4 5 เราก็จะทำกรอบที่มันสร้างมา ถ้าเล่นสดประกวดต้องทำตามเกณฑ์เฉลิมเทิดพระเกียรติมีวิถีชีวิต เราก็นั่งดูว่าเราต้องการอะไรต้องการให้ได้กลิ่นไออะไร ถ้าเป็นส่วนตัววงโปงลางคือวิถีดนตรีและวิถีฟ้อนที่มาสิ่งหลายอย่างที่มันกระจายจับมารวมกัน รวมกันแล้วได้กลิ่นอายทั้งผู้เล่นผู้ฟ้อนทำนองดนตรีเพลง เรารู้แล้วเราทำเพื่ออะไรฟ้อนตรงนั้นมันจะสะท้อนความเป็นวิถีชุมชนให้ได้มากที่สุด คือมองว่าสิ่งเหล่านี้มาจากภูมิปัญญา แนวคิดเรื่องภูมิปัญญาของการสร้างนาฏศิลป์อีสานสร้างดนตรีอีสานมันมาจากการสร้างภูมิปัญญาอยู่คนละที่และมารวมเป็นภูมิปัญญาอันเดียวและรวมเป็นวงโปงลางและการแสดงที่เกิดขึ้นมาจะสะท้อนสิ่งที่มีชีวิตที่มันมีมายังไงและออกมาในรูปแบบโปงลางอย่างไรให้ได้สะท้อนมุมมองอย่างนั้นมากที่สุดถึงจะมีเกณฑ์ตัวอย่างบังคับก็ตามฉะนั้นวงโปงลางอีสานควรจะสะท้อนความเป็นอีสานมากที่สุด วงโปงลางไทยถ้าเล่นโปงลางปุ๊บรู้สึกเหมือนอยากกินข้าวเหนียวอยากกินปลาร้ามันต้องรู้สึกอย่างนั้น เพราะจังเลยเพราะแล้วถามว่ามันเด่นตรงไหนเป็นเอกลักษณ์ของวง

ปัจจุบันวงโปงลางเป็นอย่างไรนะตอนนี้คือตอนนี้วงโปงลางทุกโรงเรียนพยายามสร้างเอกลักษณ์ของตัวเองด้วยการมีดนตรีศิลปะและวัฒนธรรมเป็นของตัวเองแต่การสร้างสิ่งเหล่านี้ถือเป็น

ข้อดีอย่างหนึ่ง สร้างมาเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมจริงแต่ถ้าสร้างมาเพื่อค่านิยมเพื่อไปแข่งขันอย่างเดียว อาจารย์มองว่าเป็นการสร้างวิธีคิดที่ไม่ถูกต้องนะ จริงอยู่ว่าวงโปงลางทุกโรงเรียนในการสร้างวงให้เด็กปฏิบัติได้จริงให้เด็กสามารถเรียนรู้จากวัฒนธรรมจากท้องถิ่น ซึ่งโปงลางเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวเราอยู่แล้วแต่วงโปงลางทุกวันนี้มีเรื่องประกวด เพราะทุกคนก็จะทำเพื่อให้ไปอยู่ 1 2 3 โดยไม่นึกถึงว่าในวงโปงลางเนื้อหาโปงลางจริงๆมันสอนอะไรเรา ก่อนที่จะออกไปในการแสดงเพื่อไปแข่งขัน

เรามองไปที่การแข่งขันเลยยังเล่นโปงลางกาเต้นก้อน ทำให้เห็นว่าหว่านข้าวกาจะมากระโดดจิกเหมือนเราต้องรีบไปนาไปดูว่าข้าวเราอยู่ดีไหม กามันจะมาจิกมากินข้าวเราแบบนี้ไหมคือเราอยากในคนที่ทำวงหรือเด็กที่ทำเข้าใจในวิถีชีวิตสิ่งที่เกิดมายังนี้ด้วย ถ้าเขาเข้าใจตรงนี้แล้วมาสร้างวงโปงลางแล้ววงโปงลางปัจจุบันจะเป็นวงที่เข้าใจชีวิตจริงๆไม่ใช่เอาการแสดงมารำแล้ว 1 2 3 4 5 6 7 8 เป็นการหยิบมาแล้วสมมติให้รำตามท่านี้วิถีชีวิต เธอรำสิโดยไม่รู้เลยวิถีชีวิตที่เธอทำมานิฉันไม่รู้ว่ามันมาจากไหนเธอเห็นท่าสวยเธอใส่มันเลยเป็นการฟ้อนเพื่อประกอบความสวยงาม มาเลยใครท่าสวยใครเล่นดนตรีจับใจไพเราะอันนั้นมันเป็นส่วนหนึ่งที่ได้มามากกว่า อยากให้มันรู้สึกว่ามันเข้าถึงถอดความหมายเขามา ด้วยความว่าอาจจะเป็นคนเป็นคนสมัยเก่าชอบเรียนรู้แต่เป็นคนความคิดใหม่หากมองไปในอนาคตอยากให้เป็นยังไง คือไม่อยากให้วงโปงลางในอนาคตฟ้อนเพื่อความสวยงามอย่างเดียวอยากให้เป็นวงโปงลางสร้างหนึ่งชุดหรือสร้างวงโปงลางหนึ่งวงด้วยวิถีความเป็นอยู่ของคนอีสานโดยแท้จริงไม่ว่าจะเป็นวิถีชีวิตที่ปรากฏในการแสดง การฟ้อนที่ปรากฏในการแสดงก็มีอยู่บางชุดที่ถอดความหมายมีเนื้อหาศึกษาวิถีชีวิตจริงๆ บางชุดขึ้นมาทำเพื่อสวยและก็ติดตลาดพอติดปุบมีคนเอาไปรำ ก็กลายเป็นลำที่มีคนชอบแต่เราอยากให้วงโปงลางจริงๆแล้วนี่ เป็นวงโปงลางที่สามารถพัฒนาความเป็นวิถีพื้นบ้านเรานี้และให้มันสามารถเป็นวงโปงลางที่สามารถไปได้ทุกทีทั่วโลก อาจจะเป็นวงโปงลางเวอร์ชันอาเซียนที่สามารถเป็นทูตวัฒนธรรมได้ที่เราพูดกันว่าการแสดงศิลปวัฒนธรรมเป็นทูตเข้าใจอยู่คะว่าเป็นทูตวัฒนธรรมของไทย แต่คิดว่าในอนาคตวงโปงลางจะพยายามย้อนเอาสิ่งเก่าที่เป็นภูมิปัญญาดีๆกลับขึ้นมานอกจากจะเป็นฟ้อนเพื่อความสวยงามแล้วเนื้อหาความเก่าความแก่ แต่งกายแบบนี้สะท้อนความเป็นดังเดิมจริงๆจะย้อนไปยังแปดสิบปี สี่สิบปีตอนนี้วงศ์โปงลางอยู่ในยุคฟื้นฟูเมื่อไรที่ครบสิบปีมันจะนับเริ่มต้นใหม่เหมือนสอนเด็ก 1-10 จะรุ่งพอถึง 10 ก็จะเริ่มใหม่เห็นวิวัฒนาการและมันจะเริ่มลดลงและจะกลับขึ้นมาวนอยู่อย่างนี้ทวนเข็มนาฬิกาตลอดเวลา เลยมองว่าวงโปงลางในอนาคตคราวหน้านิ อยากให้เป็นอยากให้มองเห็นหรือสร้างรูปลักษณ์ตั้งแต่อดีตที่เคยมีมาให้เห็นให้มากกว่าเดิม นอกจากจะเป็นฟ้อนสวยๆรวมวงผสมวงแล้วนิได้กลิ่นไอความเป็นวิถีจริงๆเพราะสิ่งนี้เกิดจากความเป็นรากเง้าปัญญาความเป็นมาโดยแท้จริงไม่ว่าจะเป็นดนตรีเครื่องแต่งกายองค์ประกอบต่างๆที่เราพูดในเบื้องต้นควรจะมาจากตรงนั้นจริงๆอย่าพยายามสมมติมันขึ้นมาเพื่อ คืออยากได้อันนี้เพื่อ นั้นเป็นการใส่เพื่อสนองความต้องการของตัวเองมากกว่า มันก็จะเป็นการแสดงเพื่อสวยงามซึ่งไม่มีมุมมองสิ่งที่มันจะเกิดต่อไป อันเรื่องความสวยงามมันสวยด้วยตัวมันเองอยู่แล้วแต่สวย

ยังไงและมันให้เปิดเป็นวงโปงลางวิถีชุมชนอย่างนี้ ชุมชนจะมาเล่นกับเราเล่นยังไงก็ได้ ที่มากพื้นบ้านสิ่งเรานี้จริงๆและเราเป็นตัวประสานสืบทอด

เราก็เข้าใจสิ่งที่เขามีเราสร้างต่อได้โดยที่ไม่เหยียบ ไม่ไปเหยียบหัวใคร ไม่ไปทำให้ใครเดือดร้อนแต่เราโดยมีกรอบมีแนวคิดแบบนี้สิ่งที่เราไปอยู่อวบเข้ามาและก็กอดมันไว้ เพราะสิ่งเหล่านี้มันห่างจากชุมชนไม่ได้ นั้นคืออยากให้เป็นวงโปงลางที่มีวิถีชีวิตที่สามารถสะท้อนได้ความเป็นอีสานให้มากกว่าที่มันเป็นอยู่ ที่เป็นฟ้อนเพื่อความสวยงานโดยทั่วไป

ที่เรียนที่สอนจากมุมมองส่วนตัวตั้งแต่คือต้องมองก่อนว่าเด็กที่เข้ามาในส่วนใหญ่คือเด็กที่ไม่เคยมีพื้นฐาน ฉะนั้นนี้การที่จะคือผลึกได้คือหนึ่งเรารู้แล้วว่าเขามาจากไหน การสร้างสิ่งหนึ่งที่ให้เขาสามารถรำเป็นรำดีรำได้รำเก่ง จากพื้นฐานตรงนั้นมาเรื่อยๆตั้งแต่ 1 2 3 การการตกผนึกนั้นถามว่าตกผลึกไหมตกผลึกในระดับหนึ่ง เรื่องกระบวนการคิดและกระบวนการฟ้อนแต่ถามว่าการตกผลึกในทุกๆเรื่อง ที่เป็นสกุลช่างแต่ละอย่างแต่ละแบบว่ายัง เพราะว่านาฏศิลป์และแบบแต่ละสกุลแต่ต่างกันมาก นั้นการที่จะให้เด็กในอายุสี่ปีสามารถเรียนรู้ สกุลช่างที่มีความหลากหลายแยกออกว่าทางนี้ทางไหนเป็นฟ้อนทางนี้คงเป็นได้อย่างก็พยายามให้มันเป็นไปได้มากที่สุด ซึ่งก็พยายามทำอยู่ไม่ว่าจะเป็นศึกษาฟ้อนภูไท ภูไทมีที่ไหนบ้าง ภูไทดำภูไทแดงภูไทกระป๋องอะไรคือความเหมือนและความต่าง ยกเว้นภาษาถ้าภาษาจะมีเหมือน เผลอ มีเฮอ มันมีความแต่งต่างนัยยะของพื้นที่ของมัน แต่ทางวาดฟ้อนของภูไทกระป๋องเป็นอีกแบบหนึ่ง ภูไทดำเป็นแบบหนึ่ง ภูไทแดงก็เป็นอีกแบบหนึ่งแต่ต้องให้เด็กเข้าใจและตกผลึกในเรื่องนี้ คิดว่ามันต้องใช้เวลาสั่งสมไปตลอด คือเวลาเราเรียนเราสอนยังหลักสูตรใหม่ที่เราปรับปรุงขึ้นมาล่าสุดคือเน้นจากหลักสูตรเราเป็นหลักสูตรที่มีความหลากหลายด้วยจากโครงสร้างของคณะมุ่งให้นิสิตเรียนรู้และประยุกต์ใช้เข้าใจศาสตร์ทุกศาสตร์ ไม่ใช่แค่ศาสตร์เราอย่างเดียวนั้นคือแนวคิดและโครงสร้างของคณะอยู่แล้วคราวนี้เราก็ทำการประเมินหลักสูตรจากหลักสูตรเดิม และความหลากหลายความเป็นเอกภาพของเราอยู่ไหน ซึ่งเรียนนาฏศิลป์นานาชาติมันมีประโยชน์แน่นอนหลักสูตรแต่ละวิชามันไปตามยุคสมัย แต่เราย้อนมาถามตัวเองว่าพื้นบ้านเมืองเรานิ เรามองจากอะไรคือหลักสูตรเราสร้างหลายคน เราได้การเรียนรู้จากชุมชนที่มีอยู่แล้วส่วนหนึ่งเรียนรู้จากการปฏิบัติของเขาจนปฏิบัติได้ในระดับหนึ่ง จากการเรียนในห้องเรียนและลองไปดูวิถีจากชุมชน ไปเพิ่มเติมแต่งหรือเด็กเรียนรู้มากเกินไปจนไม่ได้อะไร ก็เลยเปลี่ยนโครงสร้างหลักสูตรเป็นที่เขาเน้นเฉพาะด้านอีสานเลย เฉพาะคือหนึ่งเฉพาะคือการเรียนรู้ ความเป็นอีสานทั้งหมดทั้งแต่วิถีชีวิตการอยู่การกินวัฒนธรรมการคลองจารีต และเรามีสกิลและการเรียนเสริมทักษะ การเรียนเน้นปฏิบัติแล้วก็เชิญผู้มีความรู้ทางด้านวัฒนธรรม คือพี่สอนสกิลหนึ่งคือเริ่มจับคนมาตั้งไข่ไม่รู้อะไรเลย ก็ต้องบอกว่ามันเป็นมาอย่างไรอีสานมันเป็นมาแบบไหน บางคนรู้เลยบ้านหนูมีค่ะมันมาจากบุญประเพณีเขาได้จากเขาเองส่วนหนึ่งมาจากเด็กบ้านนอกบางคนเขามีภูมิมา

ก่อนแต่บางคนมาเริ่มใหม่เขาเรียนรำมาจากไหนบางคนเรียนเราก็ไม่สามารถสอนได้หมดครูนี้ได้อีสานเหนือก็ได้เพิ่งคนอื่นบ้าง เรียนเหนือใต้รวมกันเด็กมันได้จริงไหมมันแยกแยะออกไหม ยัดเยียดให้เขาเกินไปไหมจนได้กระจายแท่นจากตรงนี้มา พัฒนาเสร็จปุบการฟ้อนเดี่ยวการฟ้อนคู่ และก็การศึกษาอีกศิลปินเพื่อสร้างงาน มันก็ขยับโครงสร้างแท่ง ตอนรุ่นพี่มันเป็นหลักสูตรทดลองหลักสูตรแรกเราเดินทางไปทางไหนมาถูกทางหรือเปล่า เราเรียนอีสานเหนืออีสานใต้ เราเรียนรู้จากที่อื่นจากนอกโลกมันดีไหมดีต้องปรับโครงสร้างวิชาแกน เรียนนาฏศิลป์ต้องเรียนอื่นๆที่เกี่ยวกับศาสตร์ของเราศิลปะการแสดงเป็นศาสตร์ที่ทุกเอกต้องเรียนเป็นหลักสูตรถามว่าผลึกไหมพี่มองว่ามันดี อันนี้ก็ไม่ได้อันนั้นก็ไม่ได้เป็นเป็น แต่ฉันจะเป็นนกถึงฉันจะบินไม่แข็ง ฉันจะเป็นเป็ดฉันลอยน้ำไม่เป็นเหมือนปลาพอมาเสร็จปุบโอเคเด็กรู้เลยว่าอีสานเหนือมันมี 1 2 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง

ห้องประชุม 2 ชั้น 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ในวันศุกร์ที่ 19 กันยายน 2557 ตั้งแต่เวลา 09:00-16:30 น.

ผู้ร่วมเสวนาประกอบด้วย

รศ.วีณา	วิสเพ็ญ
อาจารย์ชุมเดช	เดชภิมล
อาจารย์ทรงศักดิ์	ประทุมสินธุ์
อาจารย์ทูลทองใจ	ซึ่งรัมย์
อาจารย์พรสวรรค์	พรดอนก่อ
อาจารย์ชัยณรงค์	ต้นสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คืออย่างที่ริเริ่มละก็ผมคิดว่าที่เราเชิญมานี้เป็นผู้รู้ในวงการนี้ทั้งหมดก็อยากจะได้ องค์ความรู้ที่อยากตอบคำถามจริงๆก็คือว่าตกลงวงโปงลางยังไงเกิดที่ไหนมันเป็นยังไงกันแน่และนาฏศิลป์เข้ามาได้ยังไงมีหลายคำถามที่อาจารย์คำล่าต้องพิสูจน์และเราก็คิดว่าดุริยางคศิลป์มหาสารคามก็เป็นส่วนหนึ่งของการจุดประกายพอดีวันนี้อาจารย์ที่มีส่วนร่วมคืออาจารย์ท่านกิจกรรมเมื่อคืนคงจะมายากและจากอุบลราชธานีที่เริ่มมีการตีโปงลางที่อุบลราชธานีก็ขอขอบพระคุณท่านอาจารย์วีณา ท่านอาจารย์ชุมเดช ท่านอาจารย์จาตุรงค์ อาจารย์สมศักดิ์ที่กำลังเดินทางมา ผมอยากให้การบริการให้มันที่สุดและเต็มที่ที่สุด คือท่านได้ให้ประเด็นเรามาคือเป็นวันสำคัญที่ท่านมีส่วนร่วมในการตัดสินนาฏยประดิษฐ์วงโปงลางระดับในวงการ นาฏศิลป์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม แต่ก่อนเรารู้จักในนามวงแคนเป็นมศว.สารคาม

ท่านเชิญชูเกียรติเป็นผู้ที่ลงมือในการเก็บข้อมูลเป็นผู้นำในชุดการแสดงแรกรวมถึงการแสดงฟ้อนโปงลาง ฟ้อนภูไทเรณู ฟ้อนภูไทสกลนครและการสร้างสรรค์การแสดงรำบ้านเชียงผลงานของท่านได้เชิดชูเกียรติวัฒนธรรมอีสานและก็วัฒนธรรมประจำถิ่น2550และมีผลงานสำคัญของนาฏศิลป์และนักเรียนวรรณกรรมต้องได้ใช้คือตำราเรื่องวรรณคดีที่ท่านทำมาและเรียนให้ท่านรู้จักอาจารย์ชูเดชซึ่งท่านเป็นหัวหน้าดนตรีสาขาพื้นบ้าน นาฏศิลป์มหาวิทยาลัยมหาสารคามแฟนๆอาจารย์ทางยูทูบคงได้ฟัง ที่อาจารย์ได้ลำให้ฟังคุณพ่อดวงดี มาลัยไปแล้วแต่อาจารย์ชูเดชยังอยู่ท่านเป็นผู้รักษาชุดการแสดงที่เรารู้จักกันดีและก็ส่งอิทธิพลอย่างยิ่งกั๊บแก๊บลำเพลินและก็อาจารย์มีพื้นฐานในด้านความสามารถและทางด้านดนตรีไทยเป็นยิ่ง ด้านการขับร้องและก็องค์เครื่องสาย และมีผลงานด้านวิจัยการแสดงศิลป์สุโขทัยสำคัญอย่างยิ่งในการพัฒนา

ท่านอาจารย์ชัยณรงค์ ต้นสุข จากมหาวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด การเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในด้านการแสดงต่างๆของมหาวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดและมีชุดการแสดงที่เรารู้จักกันที่ฟ้อนเกี้ยวและก็ฟ้อนสาละวันเป็นลำดับแรก ท่านอาจารย์กำลังศึกษาดุษฎีบัณฑิต คณะวัฒนธรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มีการวิจัยมีอะไรต่างๆด้วย ก็จะเป็นแลกเปลี่ยนเรียนรู้โดยในช่วงแรกก็อยากจะให้อาจารย์ทุกท่านได้ช่วยกัน เล่าถึงประสบการณ์ เล่าถึงเรื่องเกี่ยวกับวงโปงลางที่อาจารย์เคยมีประสบการณ์ผ่านมาผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ในการเก็บรวบรวมข้อมูลอะไรก็ตามตั้งแต่ช่วงต้นๆเราจะพูดในมุมว่าเป็นอย่างไร ปัจจุบัน สภาพปัจจุบันเป็นอย่างไรและสุดท้ายเราค่อยจะมาโฟกัสกันในเรื่องของดนตรีนาฏศิลป์โปงลางมันจะเป็นยังไงในอนาคต

ท่านรองศาสตราจารย์วีณา ก่อนอื่นก็ขอออกตัวนะตามข้อแนะนำว่าได้เกี่ยวข้องกับชมรมดนตรีนาฏศิลป์ ก็ดีใจที่วันนี้ทุกคนจะได้รู้ความจริงว่าอาจารย์วีณาเกี่ยวข้องจริงแต่เธอไม่เคยฟ้อนเลย

เธอไม่เคยเล่นดนตรีพื้นเมืองเลย แต่เธอเก่งในการจัดการผู้คนในได้มาฟ้อนให้ได้มาฝึกดนตรี ให้ได้มารักมาชอบศิลปะดนตรีอีสาน ดังนั้นในการพูด ก็คงพูดในฐานะผู้เคยชมเคยดูของอีสานได้มีความมุ่งหวังอยากจะให้บางสิ่งบางอย่างคงอยู่ถึงจะปรับจะเปลี่ยนอย่างไร เราก็จะพูดว่าอนาคตควรจะเป็นอย่างไร ได้พูดคุยกับผู้วิจัยที่ได้เสนองานของตัวเองตั้งแต่คำแรกและก็สรุปในการตั้งชื่องานวิจัยว่าศึกษาเกี่ยวกับวงโปงลาง ทีนี้ก็สองจิตสองใจไม่แน่ใจทำไมอาจารย์คำล่าจึงทำวิจัยเกี่ยวกับวงโปงลาง เพราะถ้าเราดูประวัติในอดีตวงดนตรีของภาคอีสานถ้าจะพูดถึงในอันดับหนึ่งก็ต้องแคนและคู่คี่กันมาก็ต้องพิณและที่นำมาประกอบในวงใกล้เคียงกันก็ต้องโหวตและก็โปงลาง และดังนั้นก็ยังไม่พูดถึงวงโปงลางโดยแท้จริง แต่จะพูดถึงในอดีตภาคอีสานเรา ถ้าตัวหลักในการทำท่วงทำนองทั้งหลายไม่ว่าจะบรรเลงเดี่ยวไม่ว่าจะบรรเลงประกอบ หมอลำก็คือแคนต่อมาก็มีการตั้งวงแคนขึ้นไม่ว่าจะเป็นวงแคนชุมชนของชาวบ้านที่ท่านอยู่ในวิถีชีวิตของเขาอยู่แล้ว และในวงแคนนั้นจะประกอบด้วยพิณและก็เครื่องกำกับจังหวะแล้วแต่ท้องถิ่นแล้วแต่วงเล็กวงใหญ่ก็แล้วแต่ และมันก็มีการแพร่กระจายอยู่ในส่วนใหญ่ของเราก็มีวงอีสานเหนือ ของใต้เขาก็มีวงกันตรึมก็จะไม่พูดในวันนี้ แคนก็มีการบรรเลงประกอบกันมีการรำ ต่อมาก็มีการฟ้อน การฟ้อนก็อยู่ในประเพณีทั้งหลาย ยังไม่มีการแสดงถ้าขึ้นแต่ละทีก็จะพัฒนาไปตามประเพณี โดยส่วนตัวก็คิดว่าการฟ้อนอีสานที่เกิดจากประเพณีบุญบั้งไฟและการฟ้อนประกอบจังหวะกลองเซิ้งก็เลย คือการฟ้อนเซิ้งบั้งไฟต่อมาก็กลายเป็นเซิ้งจนถึงปัจจุบันก็เรียกว่าเซิ้งมาจากการฟ้อนหรือมาจากการเซิ้ง ทำนองคลองจากจังหวะเซิ้ง และอาจารย์วีณาก็ขอถามอาจารย์ทางด้านดนตรีว่าเราจะเอาอย่างไร เพราะบางทีเราก็ตอบลูกศิษย์ไม่ได้ถกเถียงกันอยู่ ณ ตอนหลังยังไงก็ไม่รู้ทำให้วงแคนมีองค์ประกอบดนตรีสองสามชิ้น มีเครื่องประกอบจังหวะกั๊บแก๊บ กลอง กลองก็แบบพื้นบ้านกลายเป็นขยายใหญ่ขึ้น ใหญ่ขึ้น จนมีวิทยาลัยนาฏศิลป์มี มศว.อะไรมากมายสถาบันการศึกษา ทั้งมัธยมศึกษาหรืออุดมศึกษาที่พากันมองว่าพัฒนาวงเกิดขึ้น พอคำว่าพัฒนาวงครูบาอาจารย์อาจจะไม่มองว่าพัฒนานะคือมีการเพิ่ม และก็สร้างสรรค์วิธีการแสดงจากที่เราชื่นชม ลายพิณ ลายแคน ลายโปงลาง ซึ่งต่างคนอาจจะมีลีลาของตัวเอง มีลายของตัวเอง ลายมา ขอตัดเลยนะว่าช่วงหลังโปงลางกลายเป็นตัวช่วงขัดแคนพิณ ตอนหลังจากที่ไม่เคยขึ้นวงใหญ่ๆคนเป็นหมื่นๆไม่เคยใช้มันก็ต้องใช้มันใช้มันเฉพาะแคนนะตอนแรก เดี่ยวนี้โปงลางก็จะเอา กลองก็จะเอา เอาหมดแต่เวลาที่ให้ไปแสดงที่ไหนทำไมไม่ครบทำไมอยากเล่นนะ เคยเล่นอาจารย์วีณาเคยคุยอยู่กับแขกก็ต้องไปขอใหม่นี่คือพัฒนาหรือไม่ ฉะนั้นตัวเองก็เห็นพัฒนาการประกอบวงของดนตรีภาคอีสาน ถ้าถามว่ามีการปรับเปลี่ยนและมีการวิจัย จนชื่อคำว่าวงแคน วงพิณไม่มี เพราะว่าเราสอนรอยมาว่าวงพิณแคนสามเขต ไม่รู้ตกคำว่าวงโปงลางรึป่าวครูอ่านไม่ชัดของคอมพิวเตอร์ มาฟังการบรรเลงและฟังความชื่นชม เพราะว่าจุดยืนของอาจารย์วีณาก็เป็นคนแก่ เราชื่นชมสิ่งที่มันเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม เพราะว่าจุดยืนตลอดชีวิตในหน้าที่ของการเป็นครูบาอาจารย์จะพูดกับลูกศิษย์อยู่เสมอแม้กระทั่งปัจจุบันบางนานาชาติเขาก็พูดสมัยก็โคเวอร์ไลท์เทชั่นคิดว่าจะเป็นตัวเองไปเป็นเขาแต่แล้วก่อนเล่นได้รู้จักผ่านกระบวนการ

อินเตอร์เน็ตหรือทั้งหลาย ไม่มีใครบอกเลยว่าโคเวอร์ไลท์เทชั่นต้องเปลี่ยนเธอมาเป็นฉัน แต่เราไปนิยมคนอื่นเราก็คิดว่าโคเวอร์ไลท์เราไม่ภาคภูมิใจในตัวเองก็จะเปลี่ยนตัวเองให้เธอยิ้มเธอชอบทั้งที่จริงมันไม่ใช่ เพราะพอมาอาเซียนเราอับจนนะพวกเราเปลี่ยนไปเป็นอื่นและเราก็จะไปประกาศว่าฉันเป็นหนึ่งใน 10 ประเทศที่ถือความเป็นไทย อะไรละคือความเป็นไทย เพราะเมื่อยี่สิบปีทีแล้วได้ดูการประกวดดนตรีของไทยที่ประเทศมาเลเซีย ชาติอื่น เช่นลาวเขาแต่งชุดของเขาออกมาร้องเพลงของเขา พอไทยขึ้นไปตกใจเลยวีณานึกว่าจะแต่งไทย ใส่ชุดหนังเอาคนที่ร้องเพลงสากลออกเป็นสากลไปเป็นตัวแทนของประเทศไทย ปัญหาไปอยู่ที่ระดับผู้ที่ดูผู้ที่ชมด้วย หลายส่วนศิลปิน ส่วนดนตรี นาฏยประดิษฐ์ต้องบอกกับเราอยู่เสมอว่ามันจำเป็นต้องอยู่นะอาจารย์ อาจารย์จะมาร่ำลือว่าเราไม่ว่าจ้าง มันก็ต้องปรับตัวเองบ้างเขาพูด แต่อาจารย์วีณาก็เข้าใจว่าทุกคนต้องดำรงอยู่ แต่ในการดำรงอยู่นั้นไม่น่าจะทำลายส่วนดีงามของดนตรี ในทัศนะของตนเองนั้นโลกต้องการความหลากหลายเขาเข้ามาเมืองไทยเขาไม่ได้ต้องการดูโชว์แบบพัทยา เขาไม่ต้องการดูการแสดงที่เลียนแบบเขา ก่อนมาเมืองไทยเขาจะศึกษา เขาศึกษาของประเทศไทยการเป็นโบร่ำโบราณสิ่งที่เขาอยากเห็น เพราะเขาอ่านเอกสารเก่าเขาไม่ค่อยแปลเอกสารใหม่ๆของตัวเองไป เขาอ่านเอกสารเก่าของประเทศไทยก็จะมาดูช้าง ก็จะมาดูประเพณีวิถีอันงดงาม ดูผ้านั้นเขาชอบเพราะเค้าศึกษามาแล้วความเป็นไทยแท้ ดังนั้นปัญหาของดนตรีและนาฏยประดิษฐ์และก็ส่วนที่ตรึงใจก็คืออยากให้วง คือวงดนตรีแบบดั้งเดิมวงเล็กๆที่ไม่จำเป็นจะต้องมีไมค์ แล้วก็ให้โอกาสของคน ในเมื่อคนในสังคมวัยเฒ่าวัยกลางและวัยเด็ก จะเป็นวัยเด็กก็ตามต้องให้เขาได้เห็นเป็นดนตรีที่เป็นแบ๊คกราวด์ ดนตรีเพื่อความรื่นรมย์ในชีวิต แต่ตอนนี้กระแสสังคมไปหมดเลย ซึ่งจะพูดในตอนหลังรอบสองว่าอนาคตจะมองอะไรตอนนี้ปัญหาที่เกิดขึ้นคือว่าที่ของดีๆอะไรที่เขานำมาประกวด หรืออะไรที่อยู่บนเวทีงานต่างๆเป็นแบบขนาดใหญ่ขนาดยักษ์ลำโพงสนามบางคนก็ถึงขั้นเอาลำโพงสนามมาใส่ตึกถึงขั้นรกกันอยู่หลายครั้งมันไม่ใช่ เขาคิดว่าสิ่งเหล่านี้คือเป้าหมายของฉันก็ไปที่โรงเรียนประถม มัธยมที่ได้ชมอะไรฉันก็จะเอาตามมันไม่ถูกดังนั้นก็ฝันว่า ให้มีความหลากหลายมีดนตรีดั้งเดิม มีดนตรีที่ปรับเปลี่ยนตามลักษณะนาม จำนวนผู้คนงานบางงาน เขาไม่ได้ต้องการไปดูเลยเขาแค่ต้องการไปเสี่ยงแบ๊คกราวด์แค่นี้ ถึงเวลาคุณเล่นเลยเป็นแบ๊คกราวด์เบาๆแขกผู้หญิงมาคุณยิ่งต้องผ่อนเสียงลง เพื่อเขาจะคุยกัน เขามาเพื่อเขา อันที่สองถ้าเป็นดนตรีเพื่อการแสดงมันก็จะรู้อยู่แล้วย่อมมีเวทีและเก้าอี้ เขาออกไปเพื่อดูโดยเฉพาะ เขาจะจดจ่อตรงนี้และที่เราต้องดู ตอนนี้เล่นเพื่อการแสดงทั้งหมดเพื่อความบันเทิงทั้งหมดคนฟังบางทีไม่ได้บันเทิง ได้คุยกับดอกเตอร์คำหล่า คำล่าเอ่ยจะมองอนาคตหรือคุยกันต่อไปนี้นะ ถ้าจะเลียนแบบฝรั่งอาจารย์วีณายอมหนูอยู่เรื่องเดียวก็คือกระบวนการหลักเพื่อความเหมาะสม แต่ฝรั่งมีการบรรเลงดัง เบา แผ่ว เงียบ สักพักหยุดเล่นและก็ขึ้นอีกสิ่งเหล่านี้อยู่ที่ประเทศจีนเขาอนุรักษ์วัฒนธรรมเขา เอา 70-80 หมู่บ้านมีอยู่ที่ภัตตาคารให้คนกินอร่อย ไม่ได้ประกาศเลยว่าจะมีอะไรพอหันไปเปิดฉาก เขาก็ไม่ได้ขึ้นเวทีนะ ผู้เฒ่าประมาณ 30 คนเล่นดนตรีโบราณ หันไปไม่ต้องเรียกว่าจะบรรเลงอะไร ทุกคนหยุดกินเลยได้ไปเห็น

ดนตรีเก่าแก่ของเผ่าน่าซี ซึ่งเป็นเผ่าที่รักษาตัวอักษรโบราณแล้วยังให้โอกาสคนแก่ได้อยู่ในสังคมบ้าง แต่ถ้าเราจะพัฒนาเพราะเราอยู่มหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัยเราก็ดีใจที่มหาวิทยาลัยทำนาฏศิลป์ก็ได้พยายามสร้างสรรค์ เพราะเราถูกบังคับให้สร้างสรรค์ และทุกคนก็ได้เอาลายเอาท่วงทำนองรำ ได้เอาฟ้อนจากการสืบทอดอย่างอาจารย์วีณา สืบทอดฟ้อนโบราณเพราะอะไรเพราะว่าการเมืองตอนนั้นซ้ายจับขวาจับเขาไม่ใช่มีชมรมก็เลยบอกว่าให้นิสิตมีกิจกรรมทางวัฒนธรรมก็เลยตั้งชมรมดนตรีนาฏศิลป์แล้วก็สืบทอดของเก่า ทั้งที่รีดมาเป็นของเก่าทั้งสิ้นที่มันคลาสสิก ความคลาสสิกที่ดีงานมันอยู่ในสังคมอีสานก็คือฟ้อน ฟ้อนภูไท ท่วงทำนองอะไรทั้งหลาย ถ้าไม่ดีไม่งามไม่มีสุนทรียะไม่มีทางที่จะหลุดรอดมาหลายเจนเนอเรชั่นอย่าไปเปลี่ยน เขาใส่ชุดที่น้ำเงินก็ใส่แต่น้ำเงินแถบแดงอยู่นั้นละ พอทางกาฬสินธุ์เขาตกลงกันอย่างนั้น ความงาม ฉะนั้นคนรุ่นใหม่ที่ห่วงคนรุ่นใหม่นี่อย่าไปเปลี่ยนต้องเข้าใจและทีนี้อันไหนที่ตนเองพัฒนาก็ต้องบอกว่าพัฒนา ละทีนี้มาเรื่องของดนตรีที่อาจารย์กอล์ฟพูดเรื่องฟ้อนสาละวันได้เล่าให้ดอกเตอร์คำล่าฟัง ฟ้อนขึ้นสร้างสรรค์ขึ้นถึงแม้ชื่อจะตรงแต่ผู้นำไปสืบทอดก็ต้องไปดูบ้างว่า อาจารย์วีณานี้เป็นของร้อยเอ็ด ลีลานี้เป็นของอาจารย์วีณาซึ่งเขามั่นใจว่ายังไม่ได้สืบทอดใครอีกเลย ยกตัวอย่างว่าเป็นลูกศิษย์ที่อยู่ในชมรมและเขาไปเป็นครูบาอาจารย์ จำผิดๆฟ้อนออกแบบของร้อยเอ็ดออกมาสวยๆของอาจารย์วีณาไม่ออกมาแบบนั้น ออกเฉียงออกมาเลย ผู้ชายสมัยนั้นก็ถูกด่าเหมือนกันคือให้เขาใส่กางเกงเขียว มิฉะนั้นของอีสานจะเป็นสีดำออกมาหมดอันนี้มันเป็นบันเทิงอยากให้มีสีสันแต่ท่วงทำนองลำสาละวัน ฟ้อนสืบมาก็ให้นิสิตแล้วก็ต้องมีอันใหม่ แสดงซ้ำมันก็ไม่ได้ ก็เลยเอาทำนองสาละวันนี่ละชอบมากลูกศิษย์ลำเพราะๆเป็นครูภาษาไทยแต่มีพรสวรรค์และก็มาคิดท่ารำกับลูกศิษย์ รำเกี้ยวกันผู้ชายผู้หญิง ฉะนั้นถ้าฟ้อนไม่ใส่กางเกงสีเขียวไทยไม่ใช่ของอาจารย์วีณานะ เพราะอาจารย์วีณาเป็นคนพูดตรงๆว่าอยากดัง อันไหนผิดก็ต้องมาแก้แต่ไม่รู้จะแก้กับใคร ผ่านไปแล้วคนเอาไปประกาศแล้วตายๆ เพราะว่าสิ่งที่เคารพมาตลอดมาสอนลูกศิษย์ลูก ปัญหาอะไรที่คุณคิดขึ้น เป็นกี่เปอร์เซ็นต์ แรงบันดาลใจจากใครอะไรยังไงต้องเขียนคำบรรยาย ขอเข้าเรื่องเพราะการมีวิลัยนาฏยประดิษฐ์ทั้งหลายไม่ว่าร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ โคราช หรือมหาสารคาม ส่วนหนึ่งที่ดีใจก็คือว่า ความเป็นครูบาอาจารย์ความเป็นที่เราจะต้องศึกษาให้ข้อคิดเห็นเด็ก อาจารย์คิดว่าจริงพอสมควรไม่เกินงามในส่วนเครื่องแต่งกาย เอาผ้าไหมมาใช้แพงเท่าไหร่ก็ซื้อ มหาวิทยาลัยก็ทุ่มให้ ผ้าฝ้ายจริงมาซื้อและเครื่องต่างๆไปพูดอยู่ที่ขอนแก่นก็พูดแล้ววันนี้จะพูดอีกนะ ฝ่ายนาฏยประดิษฐ์อย่าเอาของชาวเขามาใช้ขอโอกาสเครื่องมือของอีสานใต้ได้เกิดบ้างขอภูไทได้เกิดบ้าง นอกนั้นก็ดูดีอยู่ท่าฟ้อนไม่ว่าจะการก่ำกึ่งไม่ว่าจะนาฏศิลป์ไทยก็ว่าไป ในส่วนดนตรีก็ขอคนที่ฟังอยู่ มันมีลายพิณ ลายแคนและให้พัฒนาขึ้นมา ลมพัดพร้าวจะเห็นต้นพร้าวเราจะเอาลมพัดหมากได้ไหมนี่คือเอาธรรมชาติมาเป็นแรงบันดาลใจ ถ้าปรารถนาก็ปรารถนาการครีเอทท่วงทำนอง โดยใช้รากของวัฒนธรรมเดิมยังไงวันนี้ขอปักหลักว่าอย่าปรับเปลี่ยนตัวเองจนไร้ราก มิฉะนั้นเรามีส่วนในการทำลายความหลากหลาย เพราะตอนนี้ใครขอทุนเรื่องการทำความหลากหลาย ภาษาซึ่งเคยมีภาษาของชนเผ่า เราก็

เลยเป็นกรรมการกลุ่มรักษาภาษาที่กำลังจะตาย เพราะเราไปดูถูกเขาพูดภาษาเขาก็ไม่ได้ ภาษาชาวเลก็หายไป ดังนั้นขอสรุปนะคะว่า ทางด้านดนตรีขอให้รักษาสิ่งดั้งเดิมเอาไว้ เพราะว่ามันจะเป็นอักลักษณ์ของชาติพันธุ์ไทย-ลาว ทำไมพูดว่าไทยลาวเพราะมันข้องกัน ให้รักษาสิ่งนี้เอาไว้ ถ้าเราไม่รักษาก็เท่ากับทำลายความหลากหลายของการสร้างสรรค์ของมนุษย์

ขอบคุณท่านอาจารย์ มุมมองอาจารย์ก็คือเป็นผู้ชมและผู้จัดการ และจะมองด้านการศึกษาและการเรียนรู้ที่อาจารย์พูดและได้ประเด็นเรื่องของทำไงเราจะวิเคราะห์ผู้ชมผู้ฟัง และเราจะจัดการแสดงให้มันสอดคล้องให้มันมีความหลากหลายและหลังจากนั้นก็ได้มีความสืบทอด ทางด้านความคิดเราก็เริ่มเข้าถึงการแสดงแต่ละชุดมันมีความคิดยังไง ที่มาที่ไปเป็นยังไง

ท่านอาจารย์พรสวรรค์ บ้านดอนกอก วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ หรือในนามพรสวรรค์น้อยสาวเสียงหวานท่านเป็นผู้มีผลงานสร้างสรรค์ ที่เรารู้จักกันดีคือสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน ที่บอกลูกบอกหลานเป็นสาวร้อยเอ็ด เป็นสาวลำเพลิน เป็นสาวขอนแกน เป็นสาวหนองคายลำเพลิน และท่านเป็นอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ต่างๆ ปัจจุบันท่านศึกษาดุษฎีบัณฑิตการวิจัย วัฒนธรรมศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ท่านอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ผู้เชียวชาญด้านพื้นบ้าน อาจารย์เป็นเจ้าของผลงานที่เรารู้จักกันดีคือลายสาวน้อยคิดถึงแม่ ถ้าอาจารย์เป่าปี๊บคิดถึงแม่ทันที ท่านเป็นผู้พัฒนาเครื่องดนตรีวงใช้ในการประกอบบรรเลงโปงลางเป็นท่านแรกและเป็นอาจารย์พิเศษในวิทยาลัยนาฏศิลป์และก็หลายมหาวิทยาลัยด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่านอาจารย์ทรงศักดิ์ มาจากร้อยเอ็ดจริงๆแล้วติดมุกดาหาร เป็นคนร้อยเอ็ดแต่เป็นที่อยู่คล้ายๆกับสามเหลี่ยมทองคำ ติดยโสธร ติดมุกดาหาร ติดกาฬสินธุ์ ช่วงนี้ก็ภารกิจมากนิดหนึ่ง โชคดีนะวันนี้ท่านอาจารย์วีณาหลายอย่างที่ท่านเกริ่นขึ้นมาโดนใจทุกอย่างเลยอาจจะเป็นเพราะว่าวัยใกล้เคียงกัน ชื่นชมท่านตลอด ติดตามผลงานทางวิชาการท่านมาเสมอ ท่านเป็นผู้หลักผู้ใหญ่มาให้แนวคิด ท่านบอกว่าจะพัฒนาไปยังไงก็ตามจะเปลี่ยนตัวเองยังไงแต่อย่าไร้ราก ถ้าไร้รากก็ไร้ลำ ก็หมายความว่าถ้าไม่มีรากแล้วจะไม่มีลำ อันจริงๆผมเกิดในยุคร่วมสมัย ร่วมสมัยก็คือคิดว่าตัวเองโชคดีอยู่ที่เกิดอยู่ในยุคของคนโบราณจริงๆและก็มาร่วมสมัยกับยุคเทคโนโลยีต่างๆ ลูกหลายเขามีการพัฒนาการสืบทอดและเห็นความเปลี่ยนแปลงหลายๆอย่าง บางอย่างก็ทำใจไม่ได้ และบางอย่างก็ภูมิใจที่ตัวเองได้เห็น และก็จะเล่าไปถึงส่วนที่ตัวเองไปประสบพบเห็น ประสบการณ์ของผมมีสองส่วน ส่วนหนึ่งก็คือคำบอกเล่าของบรรพบุรุษ ส่วนที่สองคือได้โอกาสได้มาสัมผัส แต่ว่ามีส่วนที่โดนใจทำให้ตัวเองได้พบว่าชอบหรือไม่ชอบศิลปะจนกลายมาเป็นเอกลักษณ์ของตัวเองก็จะเรียกว่าการพัฒนาส่วน

ของตัวเอง ในการเสวนาวันนี้ก็เสวนาในแนวคิดสร้างสรรค์ดนตรีอย่างเมื่อกี้การพัฒนาวง จริงๆแล้วในยุคเดิมๆเกิดขึ้นมาก็พบกับเสียงแคน เสียงแคนเป็นบรรยากาศพื้นบ้านของเราที่คู่กัน แคนเป็นสื่อที่ให้คนได้เลือกคู่ครองในยามเหมาะสมพ่อแม่ก็จะเปิดโอกาสแคนก็จะเป็นสื่อ ไว้เกี้ยวสาวในการเลือกคู่ครอง ช่วงเวลาเลือกคู่ครองก็จะมีเป็นฤดูกาลเช่น หน้าหนาวเสร็จจากเก็บเกี่ยวข้าวเสร็จเรียบร้อยเขาจะเปิดโอกาสเป็นช่วงเป็นเวลาดังนั้นแคนเป็นสื่อมาตลอด จริงๆมันไม่ได้หายไปหรอกมันถูกดึงออกมาที่หนึ่ง เมื่อแคนนั้นอยู่กับคนอีสานมาก่อนวิถีชีวิตของคนอีสานและคือสิ่งหนึ่งที่ตามมาติดๆคือพิณ จริงๆแล้วพิณในตำนานแคนผีดินพิณผีฟ้า หมายความว่าเขายกตัวอย่างนิทานตาดำ มันต้องเดินดินธรรมดามาเป็นตัวอย่าง ทีมผีฟ้าก็มาจากตำนาน สองอย่างผูกคู่กันมา เสียงแคนก็มีเสียงพิณก็สอดคล้องกัน ดนตรีสองอย่างต้องบวกกันเข้ามาเป็นลายพิณ ภูไทก็ลายภูไทเลาะตูบถ้าเป็นเล่นเดี่ยวจะเป็นลายลมพัดพร้าวอะไรก็แล้วแต่เครื่องดนตรีสองอย่างถูกรวมกันเริ่มแรก และพัฒนาขึ้นมาเพื่อเป็นลายต่อมาก็เป็นลำเพลินที่ พิณกับแคนเท่านั้นที่เล่นประกอบกันทำให้หมอลำเกิด มีชีวิตชีวาขึ้นมาเอาเครื่องประกอบจังหวะมาใส่คือการพัฒนาการกับการรวมตัวทั้งหมดนี้ไม่รวมไปถึงหมอลำ จะโยงให้เห็นว่าหมอลำกับหมอแคนเป็นของคู่กัน ในยุคนั้นเกิดการพัฒนาเป็นวงหมอลำขึ้นมา หลังงงจากเกิดวงตัวนั้นแล้วสิ่งที่อยู่นอกรั้วสิ่งเก่ามันคือโปงลาง ชื่อของโปงลางที่เรารู้จัก ในนามของเอาชื่อนี้มาใส่อิทธิพลหลังๆจนลืมไปเลยชื่อดั้งเดิม ก็รู้จักแค่ในนามของโปงลางอย่างเดียว แต่ก่อนถูกแขวนไว้ตามท้องไร่ท้องนาจากนั้นก็พัฒนาการขึ้นมาพัฒนาจากไม้ท่อนอย่างเดียวของวงดนตรีลูกเดียว มันก็เกิดแนวคิดการพัฒนาขึ้นมาหลายๆอันโดยหาจากสูตรเท่าที่จะหาได้เอาไม้มาทำ เอาเรือมาร้อยเรือขั้นบันไดลิงเรือสัมพันธ์ และก็ต้องตีหลังจากที่ตีธรรมดาแล้ว พอดีเด็กน้อยไปเล่นพอไปถึงก็ซัดเลยไม่รู้เพลงอะไร ผู้เฒ่าผู้แก่ก็ตีก็ได้เกิดการซึมซับของเวทีนี้ มาเล่นบางทีก็มาพัฒนาเครื่องดนตรีชนิดนี้เข้ามาประกอบวงแคน หรือออกจากที่อยู่ในฝั่งเข้ามาในบ้านอันนี้เป็นเพียงมุมหนึ่งเท่านั้น ยังมีชื่อเรียกบางอย่างคล้องกันตำนานที่เล่ามาสอดคล้องกัน ยังไม่ได้เปลี่ยนถ้าว่ามะข้อล่อจริงๆเป็นไม้ตะเคียน แต่รูปลักษณะเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นลักษณะมันมาจากไม้มีการพัฒนาสู่เป็นวง วงเล็กๆที่ว่าเกิดขึ้นในภาคอีสานไม่มีผู้เขียนบันทึกและการปฏิบัติทั้งหลายไม่เป็นคนชอบเขียนมีแต่ทำอย่างเดียว และในขณะที่วงทางร้อยเอ็ดนี่เล่นมาตั้งแต่คุณปู่คุณย่าคุณทวด ไปเลี้ยงควายเขาก็ไปทำเอาไว้ตามหัวนาต่างๆก็ไปเคาะไปตี หลังจากนั้นมาพัฒนาเป็นวงเสร็จเรียบร้อย บังเอิญมีทางกาฬสินธุ์โผล่มาเหมือนกันกาฬสินธุ์ก็ได้แก่วงปทุมโปงลางกับวงท่านอาจารย์บทวงโสภา คือผมได้สัมผัสและคุ้นเคยทั้งสองด้านและท่านอลงกตเล่นแต่ท่านไม่ได้นำเสนอในเรื่องของแผ่นเสียง พอทำทีหลังบุบท่านวงปทุมโปงลางมาเป็นวงบุบ ก็ทำให้พวกเราพวกร้อยเอ็ดที่เล่นอยู่แล้วเกิดฮึกเหิมขึ้นมาว่ามันเพราะจริงๆเครื่องดนตรีชนิดนี้ แต่เขาไม่ได้เรียกเหมือนเราเขาเรียกโปงลาง หลังๆก็ได้ศึกษาสัมผัสกันแล้วมันเป็นชื่อที่เรียกกันมา ท่านก็บอกว่ามีการพัฒนาเหมือนกัน แต่ก่อนมันเป็นดนตรีหาเสียงท่านเฟื้องท่านใช้ ประดิษฐ์ขึ้นมาก็เสียง พอเป็นหกเสียงบุบมันก็เป็นเอกลักษณ์ของท่านและก็ตั้งชื่อเป็นหมากโปงลาง ทีนี้ท่านเฟื้องเอา

มาหกเสียง ผมแพ้ไม่ได้แล้วผมพัฒนามาเป็นเจ็ดเสียงมีผู้มาทำวิจัย ทำวิจัยเรื่องโปงลาเจ็ดเสียง ประโยชน์ในการใช้งานคือเขาจะไปเล่นเพลงร่วมสมัย และก็มีบริษัทแกรมมี่เสนอให้ทำเป็นเทปเสียงให้เขา อันนี้ก็คือเส้นทางของการพัฒนาในวงดนตรีพื้นบ้าน และล่าสุดวงดนตรีถูกสร้างมาเป็นวงดนตรี และเครื่องดนตรีที่ล่าสุดก็คือโหวดที่อยู่คู่คนอีสานมาสมัยแต่ยังไม่ได้เกิดก็เลยเห็นว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้ แต่ก่อนเป่าเล่นแกว่งเล่นมันไม่ได้พัฒนาก็เป็นดนตรีห้าเสียงเลย แต่เขาไม่จำกัดเรื่องเสียงอะไรมาก แต่ส่วนมากจะเป็นเรื่องของการแกว่ง มีเรื่องความเชื่อถ้าปักดำนาเสร็จเรียบร้อยนี่ก็จะเล่นโหวดแกว่งโหวดนะครับ ฝนมันแรงเกินไปให้ฝนมันอ่อนตัวลง ถอดกล้าให้ฝนตกก็มันให้มันหยุด ขอฝนตกพญาแถน ต้องการให้ฝนอ่อนตัวลงจะได้เก็บเกี่ยว นี่เป็นความเชื่อบางท้องถิ่นก็อาจจะเชื่อแตกต่างกันไป แต่ของร้อยเอ็ดมีความเชื่ออย่างนั้น เสร็จแล้วผมก็มาเห็นเสน่ห์ของมันเสียงมันแต่ว่ามันขาดไปคือขาดความถูกต้องของเสียง โน้ตไม่ตรง ก็มีการพัฒนาตัวนี้ขึ้นมา ก็มีเรียบเรียงแต่งเสียงให้เป็นรูปแบบมาตรฐานและมาบรรเลง และบรรเลงนั้น ใช้วิธีนำทำนองมาจากเสียงแคนบ้าง ทำนองจากเสียงหมอลำบ้าง เสียงสารภัญญะบ้าง และก็เพลงลูกทุ่งเพลงลูกกรุงแล้วแต่ชอบโดยแรกๆก็ไม่ค่อยจะมีรูปแบบเท่าไร่ ก็มาฝึกเป่า พอฝึกเป่าก็เป่าเดี่ยวๆ เดี่ยวมันเพราะ แต่ทีนี้ก็มีคนสนใจพยายามให้ไปเป่าใส่หมอลำ ก็หาสิ่งที่จะไปบรรเลงใส่มันใส่ได้ยังไงคิดใส่มันเป็นโจทย์ ก็เป็นเรื่องที่ท้าทายมากที่สุดเขาจ้างให้ไปเล่น ขึ้นวงกับหมอลำก็พยายามเป่า ก็ถือว่าเป่าได้ระดับหนึ่งแต่ยังไม่พอใจมันต้องมีอะไรมากกว่านี้คือเป่าแล้วมันเหนื่อยไม่ไหวแล้ว ก็เป็นโจทย์ให้ตัวเองต้องคิดพัฒนาๆขึ้นมา และมาหาผมแล้วพูดว่าแล้วโหวดจะไปอยู่ยังไง จนกระทั่งค้นพบว่าโหวดจะบรรเลงจังหวะได้ มันต้องเป็นตัวสอดแทรกเป็นความคิดที่ร่วมสมัยชอบดนตรีสากล ใฝ่ฝันอยากเล่นดนตรีสากลอยากเป็นนักร้องนะครับ เท่ที่สุดอาจารย์คิดตรงนี้ว่าความคิดมันวิ่งไปนู่นแต่ก่อนมันคู่กันในส่วนไม่ลืมแนวคิดของตัวเองก็เลยเอาแนวคิดสากลมาบวก เอาบทบาทมาให้มันตัวทำเพลงบ้างอะไรต่างๆตรวจสอบตรวจแทรกแล้วมันจะมีเสน่ห์ ในที่สุดก็ได้รูปแบบและก็พัฒนากับวงดนตรีพื้นบ้าน ปรับพัฒนากับวงดนตรีพื้นบ้าน แต่ผมโชคดีผมได้เล่นวงสากลผมก็ได้เล่นและเชียร์จากผม ก็เลยได้แนวคิดทั้งสองอย่างมาพัฒนาให้โหวดและมีบทบาทการเต้นการสอดการแทรกต่างๆจนกระทั่งนำวงดนตรีพื้นบ้านมารวมกัน ทีนี้ข้อจำกัดที่ติดกับเรื่องวงโปงลาง จริงๆแล้วมันจะเกิดในแนวคิดของผู้เขียนและผู้ประกัน จริงแล้วมันเริ่มไม่ได้เกิดเป็นวงโปงลาง มันเพียงแต่ว่าผู้เล่นในวงนั้นมีความปรารถนาเครื่องดนตรีชิ้นไหน สมมติว่าบางวง วงแคนเขาเก่ง สมบัติ สิมหล้าอย่างนี้เขาเรียกวงแคนวงพื้นบ้านเป็นวงแคนก็ได้นะคับ บางคนก็อาจจะวงพิณแคนอย่างนี้ อย่างผมถนัดทางโหวดผมก็เรียกว่าวงโหวด ท่านกรรมการแข่งขันโปงลางแต่ผมเรียกชื่อลื่นจริงคือเรียกวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ผมเรียกอย่างนี้นะ ผมไม่ต้องการว่าเป็นวงพิณวงแคน แม้กระทั่งกติกาการประกวดเหมือนกัน เขียนไว้การประกวดโปงลางแห่งประเทศไทย ผมก็ยังติดใจร้อยเอ็ดยังกับโปงลางอย่างเดียวน้ำหนักไปอยู่ที่โปงลาง ถ้าอย่างนั้นคะแนนมันก็ไปทางที่โปงลางมากกว่า อันนี้คือแนวคิด โอเคก็จะเห็นการพัฒนาๆแต่ละช่วงมันมายังไง แต่รากเหง้าก็คิดว่าจะไม่ให้มันหายไป

แม้กระทั่งการพัฒนาเรื่องของลาย ลายนี่เดิมทีเรามีรากเหง้าของลายอยู่ ผมก็ศึกษาลายพื้นบ้านโดยยึดลายแคนนี่ละเป็นหลัก แต่ก่อนก็ไม่รู้หรอกมันแบ่งกันยังไง แต่สืบทอดมารู้จักลายน้อย ลายใหญ่ ลายสั้น โป่งซ้ายลายเซอะไรต่างๆก็รู้จักอยู่ก็มีท่านผู้วิจัยมีดอกเตอร์หลายๆคนหลายๆรุ่น ได้วิจัยและก็ได้แบ่งหมวดกันออกมา ทำให้เห็นว่ารากเหง้าแบ่งออกมาเป็น6ลายใหญ่ๆเช่น ลายทางยาวก็มี ลายน้อย ลายเซ ลายทางสั้นก็มี ลายสุดสะแนน ลายส้อย ลายโป้ซ้าย มันจะมีหลักใหญ่ที่นี้มันจะแตกออกไปลายย่อยออกไป แตกไปเป็นลมพัดพร้าวลมพัดไผ่ แม่ฮ้างกล่อมลูก อยู่ในหมวดลายไหนต่างๆ เป็นลายเล็กๆแยกออกมา ก็แยกออกไปให้เห็นตัวเห็นตนของมัน ผมเองก็พยายามอนุรักษ์ไว้ในเรื่องลาย ถ้าคนเป่าลายเป็นเป่าลายสมบูรณ์อยู่ในลายใหญ่มันจะมีหมด หลังๆนี้มันก็แยกกันยากผมก็เลยทำเป็นโน้ตออกมา เพื่อการถ่ายทอดโดยเฉพาะเรื่องเพลงประกอบการแสดงผมทำลายลมพัดพร้าวประกอบการแสดงฟ้อนภูไทเรณู ตอนนั้นไปเก็บข้อมูลทางเรณูทีนี้ ท่านก็ทำลายใหญ่ ก็แล้วแต่อารมณ์วันนี้อารมณ์ดีมันก็พลิ้วไปเรื่อย แต่จะฟังเป็นลมพัดไผ่จริงๆที่เป็นรากเหง้าก็ยังหาฟังได้ยังไม่หายอันนี้คือการพัฒนาของลาย ทีนี้มากมายหลายลายเกิดการพัฒนาขึ้นมา หลังจากที่เป็นวงของตัวเองและก็เข้ามาสู่โดยเฉพาะเข้ามาสู่ทางสถาบันยิ่งทำให้ตัวเองหยุดไม่ได้ขึ้นหลังเสือแล้วมันต้องค้นหา หารากเหง้าต้องหาคำตอบมาให้ได้ การพัฒนาต่างๆเข้ามาสู่ร้อยเอ็ด มาสู่กาฬสินธุ์อย่างนี้มันไปยังไงมายังไง

ท่านอาจารย์ทูลทองใจ ท่านผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา ท่านมีการพัฒนาวงโปงลางแล้วก็ ที่รู้จักกันนามวงหมากโปงลางมีส่วนสำคัญมากและท่านยังเป็นบัณฑิตรุ่นแรกของวิทยาลัยเราด้วยนะครับ ก็คงจะได้พูดถึงสิ่งที่อาจารย์ทรงศักดิ์ได้ให้ประเด็นเรามาเมื่อกี้ว่าวงโปงลางไม่ใช่วงที่มีมาอยู่ดึกดำบรรพ์ แต่เป็นวงที่ถูกพัฒนาการรวบรวมเอาเครื่องดนตรีต่างๆซึ่งเล่นเดียวมาผสม พูดง่ายๆเป็นวงดนตรีร่วมสมัยแบบหนึ่ง แต่เป็นการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมอีสานที่มีพลังอำนาจมากที่สุด ทุกคนนอกนิรบทก็จะรู้จักวงโปงลางมากกว่าวงชนิดอื่นๆด้วยซ้ำ และสิ่งหนึ่งที่อาจารย์ทรงศักดิ์ได้ให้ประเด็นมาคือว่าการผสมผสานรากเหง้ากับการดึงเอาจุดเด่นของวงดนตรีหรือหลักความคิดแบบสากล อาจารย์ทรงศักดิ์ได้เห็นข้อดีของสังคมและนำมาปรับประยุกต์ใช้กับพื้นเมือง ทำให้เกิดการผสมวง ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนจนอยู่ในลักษณะของวงโปงลางที่เราเข้าใจอยู่ในปัจจุบันนะครับ แต่ทีนี้จะไปดูกันว่าการแสดงต่างๆเข้ามาสู่ส่วนนี้ยังไงนะครับผมขอเรียนเชิญอาจารย์ทูลทองใจเล่าเรื่องที่อาจารย์มีประสบการณ์ผ่านมา มันเกิดการเปลี่ยนแปลงเกิดเอาการแสดงนี้ การขับลำมีการฟ้อนเข้ามาหรือยัง

คือความเข้าใจก็คือว่าในส่วนที่อาจารย์คิดว่าทีละน้อยที่จะเล่าในประสบการณ์ เริ่มต้นได้มีการให้มองเห็นว่าในอดีตและปัจจุบันและอนาคตในส่วนที่อาจารย์ที่ฝากข้อหัวดำเนินงานเกี่ยวกับเรื่องส่วนประกอบที่มาเป็นวงโปงลาง โดยได้เห็นการใช้ดนตรีพื้นบ้านคือวงแกกะลอนก็จะเห็นวงดนตรีปี่พาทย์ มีพิณแคนและปี่พาทย์ เป็นลักษณะที่เป็นการเริ่มต้นของผลิตภัณฑ์ อาจารย์สมศักดิ์ที่นำ

โปงลางเข้ามาในเมืองอุบลราชธานี ก็มารู้จักวงโปงลางที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด ได้ยินเสียงจากวิทยุบุรีรัมย์เปิดงานประชาสัมพันธ์และได้เข้าไปร่วมก็ไม่เข้าใจมันคืออะไร พอไปเข้าไปปฏิบัติ เพื่อนๆเขาเอาทุกอย่างไปหมดแล้ว แคนเราก็ไม่เป็นเราก็เห็นและก็เรียนรู้ตรงนี้มาเปลี่ยนเครื่องมือไปเรื่อยๆเพื่อหาความรู้ หลังจากที่มีวิทยาลัยนาฏศิลป์เกิดขึ้นก็มองเห็นนะคับว่ามีบุคคลกรและก็มีเครือข่ายที่เพิ่มขึ้น และในขณะนั้นที่อยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์มีวงที่ประทับใจอยู่คือวงเสียงอีสานจาก มศว.ม.สารคาม และก็วิทยาลัยครูมีการจัดการมหกรรมอยู่ที่มอคณาสวรรค์จัดงานที่ยิ่งใหญ่มากด้วยความตื่นตาตื่นใจก็เป็นสิ่งที่เราจำได้ พวกเราก็ได้มีโอกาสได้เข้าร่วมด้วยพอมาถึงเป็นผู้ที่ร่วมทำมีกาฬสินธุ์ ก็ได้มีการพัฒนาเกี่ยวกับการจัดการเรื่องโปงลาง ปรากฏมีผลงานแต่เราไม่ได้คาดหวังอะไรไว้ ที่นี้ดนตรีมีความร่วมเป็นวงดนตรี ก็จะเริ่มขยับเข้ามาที่มีส่วนที่เป็นการแสดงของครูบาอาจารย์ของท่านผอ.ธีรพลได้ส่งผู้ช่วยผู้อำนวยการหวี นำเป็นแกนหลัก ได้เริ่มต้นในการออกเก็บข้อมูล และก็สร้างชุดการแสดง โดยที่ผมเข้าใจชุดการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดนี้เป็นชุดการแสดงที่เป็นการนำเอาประสบการณ์ การจัดทำชุดการแสดงของบุคลากรในวิทยาลัยนาฏศิลป์เดิมโดยครูธีรพลเป็นผู้ร่วมทำดนตรีและรวมถึงการเรียบเรียงนักดนตรีและก็ตั้งท่าฟ้อนท่ารำโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์กรมศิลปากรเดิมนะครับ ทีนี้ในความที่มีประสบการณ์แล้วก็ได้มาเก็บรวบรวมเอาความหรือขั้นตอนที่ว่าระบบวิธีการต่างๆนั้นมาใช้สืบชุดการแสดงขึ้นมากมายเบื้องต้นก็จะเข้าใจและก็รู้เพียงเท่านี้ ลองเปรียบเทียบดูชุดการแสดงแต่ละวงที่ได้ทำขึ้น ล้วนแล้วแต่มีเสน่ห์และก็มีคุณค่า รู้สึกว่ายินดีและรู้สึกอยากจะทำอะไรที่มากกว่านั้น ผมก็คิดว่าเป็นสิ่งที่พวกเราร่วมกันทำและร่วมกันคิดและได้มาเล่าให้พวกเราทำ จะเอาชุดฟ้อนหรือท่าฟ้อนขนาดไหน ก็ขึ้นอยู่กับว่ามีความเข้าใจและมีความท้อแท้ขนาดไหนลำดับนั้นก็จะเป็นลำดับหนึ่งในเรื่องของการเรียบเรียงเสียงภาษา โดยเฉพาะในเรื่องของดนตรีส่วนตัวของผมเองนี้ผมเรียนเอกปี่พาทย์ มีโอกาสบรรเลงเฉพาะเดี่ยวก็มี รวมวงเฉพาะปี่พาทย์ก็มี ร่วมกับเครื่องสายก็เป็นวงไวโอลินเสร็จแล้วเรื่องดนตรีไทยเขาเรียกว่ามีการสร้างระบบขั้นตอน กลวิธีในการเล่นมีความละเอียดจนดูแล้วอย่างเช่น วงปี่พาทย์มีคลองมีทำนองธรรมคุณภาพก็อย่างดียังไงก็ไม่รู้ แต่ก็เกี่ยวพันกันได้ เพราะจังหวะ จังหวะสากลที่บอกจังหวะสามช่าหรืออะไรอย่างนั้น มีหน้าทับมีทับพิเศษอะไร มีชั้นนี้ชั้นนั้นคิดดูแล้วมีการซับซ้อนพอดูแล้วมันเรียงกันลงมา เสร็จแล้วทีนี้วงเครื่องสายแม้ที่หน้าที่กันบรรเลงเรื่องสัดส่วนการบรรเลงไปข้างหน้า ลูกน้อยอะไรพวกนี้จะมองเห็น จนเรารู้สึกว่าเพลงเห็นโลมไมล์เลกเป็นเพลงที่เราชอบที่สุด ครูทำเป็นชั้นหนึ่งเราก็ถ้ามีโอกาสเราก็จะทำของเราบ้าง ส่วนการฟ้อนรำก็ให้อาจารย์ช่วยแนะนำ

ขอบคุณอาจารย์มากที่ได้เอาผสมความรู้ความคิดทักษะที่เรามีอยู่และก็บวกกับทั้งความคิดทั้งความภาษาไทยภาษาสากลนะครับ

คราวนี้เรามาดูว่าวงโปงลางมีการฟ้อนมีการรำและมีการแสดงด้วยตรงนี้อาจารย์ชุมเดชจะให้ไอเดียเราว่ามันเกิดมีการเปลี่ยนแปลงถ้าเรากลับไปดูผลงานอาจารย์มีจุดเด่นมากคือ การนำเครื่อง

ดนตรีกับการฟ้อนรำมาบวกกัน มาเป็นหมากกั๊บแก๊บลำเพลินนะครับ ซึ่งเป็นผลงานคลาสสิกมากให้อาจารย์ช่วยเล่าประสบการณ์และมองเรื่องของสภาพปัจจุบันว่าเป็นอย่างไร

ท่านอาจารย์ชุมเดช ในที่สุดก็ถึงวันนี้แต่ละอาจารย์ทำผมก็ทันทุกคนแต่ผมไม่ค่อยได้ไปร่วมเพราะว่าผู้บริหารทุกท่าน อาจารย์ธีรพลท่านก็พยายามทุกอย่าง ท่านก็ตื่นเต้นกับสิ่งที่ท่านมาพบก็อยากจะทำงาน บางทีก็ต้องมีการเปลี่ยนแปลงสมัยนั้นลายกลายเป็นเพลง ที่พัดพร้าว พัดไผ่อะไรทั้งหลาย ลายหลักมันมีอยู่แค่ 5 - 6 ลาย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ แต่ในลายพวกนี้มันมีลายปีกย่อยแฝงอยู่ด้วยเช่น ลายโปงลางก็อยู่ในลายใหญ่ลายอะไรทั้งหลายเพราะว่าลายใหญ่เล่นเร็วก็ได้ เล่นช้าๆ เล่นในรำก็ได้ ดูหมอลำทุกวันนี้ก็วุ่นวายกัน ก็ต้องเอาหมอแคนไปซ้อมอยู่ห้องก่อน มันเหมือนกันทุกอย่างทำให้ทุกคนกลัวลาย เป่าไม่ถูกกันเป่าไม่เข้ากันหรอก ลำไม่เพราะขนาดนั้นหรอ ตั้งคีย์เฉยๆก็ลำได้แล้ว ก็เกิดไฟในวงการนี้มากมาย ลายก็หายไป ลายหายไปพร้อมๆกับตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ ลายเพิ่มมาเกิดใหม่ตอนมี มมส.นี่และวิทยาลัยดุริยางค์ตรงนี้ ต้องมาฟื้นใหม่หมดเลยในนาฏศิลป์สมัยนั้น เขามีเรื่องความจำเป็นในการถ่ายทอดให้เด็ก ถ้าจะปล่อยให้เด็กเรียนลายน้อย ลายใหญ่ ลายเซจนจนแล้วค่อยมาทำการแสดงเขาทำไม่ทัน เขาต้องการต้องทำเวลา และนกไซของวงดุริยางค์ก็ยังเลอะยังบินออกมา บินไปแล้วก็บินกลับมาใหม่ เพราะมันจบแล้วมันขึ้นใหม่ได้ มันจบแล้วมันกลับต้นบินไปสองชั้นเลยเพราะคนคิดเป็นคนดนตรีไทย อยู่ด้วยแนวคิดการเรียบเรียงโน้ตออกมา 5 4 6 8 อะไรอย่างนี้เพื่อให้มันจบเป็นห้องๆเป็นห้องไง แต่แนวคิดพวกนั้นก็เป็นแนวคิดทางวิชาการ ถ้าให้พูดก็จะหลายมันสนุกดี เวทีสุดท้ายที่ขึ้นก็ที่มข.ตอนนั้นคือ 4 วัน ก็ลูกศิษย์ทั้งนั้นและครับ เพราะเวทีวันนี้มีครูวีณาก็ได้ปะทะกันในเรื่องนาฏศิลป์ วัฒนธรรมโดยการดูท่านทำอาจารย์สมศักดิ์นี่ร่วมเวลาด้วยกันในทั้งที่เขาจับทรงเดชเชิดขึ้นมาก็ได้ร่วมทำเพลงให้ผม อาจารย์เขาก็เป็นลูกศิษย์ยังเป็นหมอลำอยู่ตอนนั้น อาในภาคสนามเก่งมาก ก็ยังชื่นชมก็ยังคิดจะฝากผีฝากไข้ในเรื่องของวงการนาฏศิลป์ ให้แยกออกว่าพื้นบ้านแต่ละสำนัก อย่าเอามารวมกัน มันรวมกันในนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดยังไปรวมกันอยู่กาฬสินธุ์อีก ไม่มีที่ไหนให้หายใจได้เลย จะดูใครทีนี้ ท่าฟ้อนที่เคยเห็นมาท่าฟ้อนที่เคยเห็นนี้เคยมีท่าลำเพลินเป็นยังไงสุดมือสุดแขนทำสุดยังไง พอขึ้นไปแล้วทำไมถึงขึ้นแบบนี้ มันทำไมไม่เป็นม้วนไปม้วนมา เรารู้เพราะว่าเราเล่นดนตรีไทยมาแต่เด็กรำไทยก็ดู จนเคยหัดจนเขารำคาญ แต่ก่อนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์แต่ก่อนเป็นครูอัตราจ้าง สงสัยต้องประวัติศาสตร์ต้องไล่ตามอายุตัวเอง ปีพ.ศ. 2518 มีวงโปงลางแล้ว ช่วงนั้นปีพ.ศ.2518 –2522โดยประมาณช่วงนั้นนะหนีเรียนมาดูวงโปงลางซึ่งมันเป็นสิ่งใหม่ เพราะว่าวิทยาลัยครูมหาสารคาม จัดงานมรดกอีสานต่อกันตั้ง 3 – 4 ปี และก็หายไปเฉยๆจนมาถึงปัจจุบันนี้ หายไปเลยสุดท้ายมาครั้งหนึ่งใกล้ๆเวลาไล่เลี่ยหลังตรงนั้นก็คือทางบุรีรัมย์จัดสมบัติอีสานใต้ และก็ มูลมังอีสานที่วิทยาลัยครู วิทยาลัยครูครั้งนั้นสกลนครวัฒนธรรมโนราห์เอามา ผมก็เห็นวงโปงลางบ้านหนองสอ เห็นโปงลางบัวขาวอำเภอกุฉินารายณ์แต่จริงๆแล้วมันเป็นเหมือนมะพร้าวแก่รีเปล่า รู้แล้วว่ามีงาน

ให้เราทำเพราะเราเล่นดนตรี เป็นนักดนตรีและเป็นคนที่อยู่นอกวงการนอกเหนือการครอบงำของนาฏศิลป์ไทยทั้งหมด เพราะงั้นเราจะมองเช่น ฟ้อนกลองยาวมันต้องสนุก ไปรู้จักศัพท์พวกนี้ ลำเพลินต้องมือซ้าขาไวต้องยกเท้า ต้องเตะขามีคำของมันทั้งนั้นเลย ก็ไม่เห็นมีใครสนใจ เคยคุยเดี๋ยวนี้เพื่อนก็เป็น ผอ.กันเยอะแยะ ท่านสะหวีวันเป็นพระนางรำไทย และท่าฟ้อนโปงลางอยู่กับผม ท่าแรกและก็ท่าสุดท้ายของวิทยาลัยครู วิทยาลัยครูก็ไม่ได้คิดขึ้นเองเขาเอาจากเด็กที่มาจากบัวขาวนั้นและคนไหนฟ้อนสวยก็ไปอยู่ข้างหน้าต่อไปก็ผู้ที่เขาทำได้สวยๆแค่ท่าไหว้เฉยๆก็ยังยาก ยากจนพวกเจ้าจะอ้วกนู่นและมันไม่หยุดแค่นี้ ตอนเปลี่ยนมือมันไปเอง มันไปร่างกายคนมันพาไป ร่างกายไม่มีใครสนใจ ว่าแต่มันเบี่ยงไปก็ฝึกไปเป็นแบบเดิม มันพัฒนาไปได้ในตัวของมันเอง ท่าฟ้อนภูไทบ้านโพนสว่างมันจะมีเสน่ห์มาจนถึงทุกวันนี้ ต้องชื่อเป็น 108 ท่า ท่าบังกิริยาอะไรหลายอย่างคิดว่ามันก็เหมือน เพราะว่าจริงๆการเล่นโบราณไม่มีชื่อ ในวงการดนตรีก็มีปัญหาไปมโหรีภาคสนาม ก็ไปถามแต่ว่าชื่ออะไร นักศึกษาเคยเรียนเพลงไทยมันมีชื่อหมด ก็จะไปบังคับให้เขาบอกชื่อเพลง เขาบอกว่าเพลงต้นๆ เพลงต้น เป็นเพลงเล่นก่อนเพลงแรก นักศึกษาก็มาทำรายงานมีเพลงต้น กาไหว น้องต้องลม มีการตั้งชื่อขึ้นมาใหม่หมด บางอย่างมันก็มีปัญหาที่ว่าเราแยกวิชาออกจากกัน ทำไมคุณต้องรู้ประวัติศาสตร์ด้วย คุณต้องมีความคิดทางโบราณคดีด้วยและมีความคิดทางมนุษยวิทยายิ่งสำคัญสุด คุณจะได้เข้าใจงาน งานที่ออกจากมนุษย์มันคืออะไรบ้าง ความเป็นพื้นบ้าน คำว่าลบรอที่อยู่ในวิชาภาษาไทย คณะมนุษย์มันต้องเอามาใช้ด้วยไม่ใช่ว่ามานั่งคิดเอาเอง จนมันกลายเป็นว่าอาจารย์มนตรีเอาตะเกียบไปคลุกๆกับผักกาดแล้วก็มาเสียบมันก็เป็นได้เหมือนกัน ก็เลยว่านางไหมันแต่งตัวเป็นตัวอะไรมันเป็นแบบอีสานหรือเป็นแบบใคร เพราะว่าหัวมันมีเทียนปักออกมาหมด ปักมาครึ่งหนึ่ง อาจารย์เขาว่าอาจารย์ชุมเดชมันบ้ามันแต่งตัวไม่เหมือนเพื่อน และมีไอ้บ้าใส่ผ้าแดงๆวิ่งไล่ตลอด และทีนี้เราก็มาบอกโลกเสียงอีสานส่วนมากวงเรานี้ อันนั้นนางไหสวย กั๊บแก๊บก็ไม่ค่อยจะเน้นเท่าไร ก็เอาคนอ้วนมาแสดง คนดูก็ชอบเสียงอีสาน คนอ้วนฟ้อนงานใครจะไปคิดว่ เขาเล่นสวยกั๊บแก๊บเล่นเขาก็วิ่งไล่กันอีก เพราะว่าเขาเอาขามวยโบราณมาใช้กับกั๊บแก๊บ ผมทำกั๊บแก๊บทำไมผมจะไม่รู้ทำไมเขาเดินผิดปกติเอามาปนกันเห็นไหม ความไม่รู้ทั้งหลาย คือปัญหาอุปสรรคคือไม่ได้ศึกษาอย่างถ่องแท้ ก็คิดแต่ว่าอีสานไม่มีตัวตน บอกว่าท่าชาวบ้านยาก มันไม่ได้ยากแต่ทำบ่อยๆจะเกิดการซับซ้อนของท่าเอง

เพราะว่าหนึ่งเราต้องนึกถึงแหล่งธรรมชาติดนตรีคืออะไร ดนตรีคือเสียง จังหวะ ลีลา เทคนิค อารมณ์ เพราะฉะนั้นในพื้นบ้านก็เป็นหลักเดียวกัน รำได้เป็นอย่างนั้นเพราะเพลงไทยเป็นแบบนั้นต้องรำอีกท่าหนึ่ง ระบำทั้งหลายก็ต้องรำอีกแบบหนึ่ง ทักษะอีกแบบหนึ่ง มันต้องรู้ให้จริงเพียงแต่ พื้นบ้านในเสียง จังหวะ ลีลา เทคนิค อารมณ์แบบพื้นบ้านนี้ ไปแข่งจะว่าให้เขาทำไม มมส.ดีแต่ฟ้อนไม่ถึงใจนะ ก็ต้องมาแก้ไขกันใหม่ก็ดีที่ทำให้เกิดการแก้ไข เพราะตอนที่เป็นเสียงอีสานที่นี่เราเป็นแชมป์ 3 สมัยต่อกัน ถ้าความเป็นปัจจุบันวิธีนำเสนอนาฏศิลป์นาฏยประดิษฐ์ชอบการนำเสนอของ ชุมแพศึกษาหนองเรือก็ไม่เท่าไร ชุมแพเขามีวิธีของเขา เขาไม่ได้ทำเหมือนกัน เขารู้จักภูไทเรณูนครไหม เพราะภู

ไทเขาไม่ฟ้อนพร้อมกันนะ อยู่นี่ก็ทำไม่พร้อมกัน เพราะอาจารย์แก่พูดอยู่ประจำบอกว่าถ้าสุดยอดของการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์พรสวรรค์แต่สุดยอดอนุรักษ์คือชุมเดชเขาจะพูดเลย ไม่เหมือนกันแต่เราก็อยู่ด้วยกันนะ ครูเป็นพี่เขาก็เป็นพี่อยู่ดี วงเสียงอีสานเกิดขึ้นมาใหม่ก็จริงมันได้เริ่มต้นใหม่เอาของร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์นี่มา หายหมดแล้วได้เอามาถูกจับขัดเกลาให้มันเข้าหลักพื้นบ้านหมดแล้ว แต่ในขณะที่คณะศิลปกรรมไม่ทำ เอาเราก็เอา แต่ในที่สุดก็มาเชิญเราไปแกมาแล้วก็ส่งเด็กมาฝึกกับเรา ก็คิดว่าวิชาการมันก้าวไกลแล้วมั้ง พวกที่นั้นก็คือไม่ยอมรับความเป็นอีสานจริงๆ มาพูดว่าดนตรีคือเสียงจังวะ ทำนองนิดหนึ่งว่า และการฟ้อนรำคืออะไร การฟ้อนรำคือการเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะทำนองอย่างมีศิลปะโดยขึ้นอยู่กับพื้นฐานวัฒนธรรมแต่ละที่ ความงามที่เกิดจากความช้าก็มี เพราะฉะนั้นพวกที่เรียนดนตรีดุริยางค์จะเจอดนตรีภาคใต้ ภาคเหนือ อันที่เป็นพื้นบ้านทั้งหมด โดยที่ไม่ไปบอกว่าเราเป็นอีสานเราต้องรู้แค่อีสาน แต่ดนตรีพวกนั้นมันบอกให้เรารู้เลยว่าทำนองอย่างนี้ฟ้อนก็เลยเป็นแบบนี้ ทำนองแบบเราลำเพลินทำไมไม่เป็นแบบนี้ ฟ้อนลำเพลินทำไมไม่เหมือนกันกับฟ้อนภูไท ภูไทช้าแบบของเขาเป็นเหนือนิดหนึ่ง เป็นอีสานนิดหนึ่ง มีลักษณะมันอยู่เราอธิบายสิ่งเหล่านี้ได้หมดด้วยทำนองดนตรี เพราะคนฟ้อนเขาต้องทำดนตรีก่อนค่อยฟ้อน ไม่มีใครบ้าคิดท่าฟ้อนตั้งแต่ไม่ได้ยินดนตรี มีคนบ้านะทุกวันนี้คือเขารีบทำงานคิดไว้ก่อนเลยว่าจะเอาท่านี้ท่านี้ ดนตรีมาก็ฟ้อนใส่ๆ ก็คือคาดเดาไงคิดว่าดนตรีเป็นแบบนั้นแบบนี้ เพราะฉะนั้นมีหลายเรื่องที่พูดมาถึงวงโปงลางในวงโปงลางแรกๆมันไม่ได้อยู่ด้วยเพราะวงโปงลางมาจากอีสานวงแคนแต่ละวง ทีนี้ก็มาเถียงกันมันไม่ใช่มันเป็นแบบนี้โปลาง ยากกับชื่อก็ไม่ต้องมีชื่อสักคนเลย แต่ถ้าไปถามที่อื่นเขาก็เรียกว่าวงโปงลาง เพราะโปงลางเป็นของใหม่นั้น คืออาจารย์ทรงศักดิ์พูดก็พูดในเชิงประวัติศาสตร์นิดหน่อย ชื่อมันปรากฏอยู่วิทยาลัยกาฬสินธุ์ และข้อมูลสุดท้ายก็คือนายชุมเดช เพราะว่าโปงลางคือของเล่นของผู้ใหญ่สมัยนั้นยังไม่เป็นลายมีแค่ 5 เสียง คือโหวดเป็นของเล่นของเด็กเลี้ยงควายมาเห็นเด็กน้อยเป่าเป็นลายลายสาวน้อยหนีแม่ โหวดอะไรทำไมมาเป่าเป็นเพลงก็ได้เขาว่าไม่เคยเป็นแบบนี้ เพราะฉะนั้นโหวดเป็นเครื่องลำดับสุดท้ายที่เข้ามาในวงโปงลาง โปงลางมันเข้ามาก่อนแล้ว ตอนนั้นโปงลางเข้าผมก็เลยคิดว่าโหวดก็ต้องเข้าได้เหมือนกัน ถ้าของเล่นผู้ใหญ่เข้าได้ ของเล่นเด็กน้อยก็ต้องเข้าได้เหมือนกัน ก็เลยเกิดเป็นวงอันนี้ขึ้นมา เราก็เลยพากันเขียนตำราที่อุบลราชธานี จริงๆก็รู้มันไม่ได้มีชื่อโปงลาง แต่มันเป็นภาษาไทยมันมีการกลายความหมายย้ายที่ จากชื่อลายกลายเป็นชื่อเครื่องดนตรี ลายโปงลางมีมาตั้งแต่บรรพกาลอยู่ในแคนเป่าแคนลายโปงลาง มันก็เล่นไปได้เพราะลายไม่มีหัวมีหาง เล่นหลายครั้งก็ได้ ครั้งเดี่ยวก็ได้ เล่นซ้ำก็ได้ ลักษณะเด่นของลายซึ่งมีความวุ่นวายสับสน ทำให้ต้องมีนักดนตรีรุ่นอาจารย์ทรงศักดิ์มาประดิษฐ์เพื่อตัดเป็นตอนๆเพื่อให้คนศึกษาได้ง่ายแต่มาถึงตรงนี้เรามาเรียนวิทยาลัยเราต้องกลับไปหาที่เก่ามันแล้ว เราไม่สามารถจะรับไอ้นกไซแบบนี้ ลวดลายโปงลางแบบนี้แต่มันก็ยังใช้กันอยู่แต่จะไปไกลได้แค่ไหน รุ่น ป.โท ป.เอก เพราะตอนนี้ก็เริ่มจะออกสนาม กำลังจะอธิบายอันชื่อจริงๆโปงลางมันไม่มี อันนี้ก็ดีใจที่อาจารย์เริ่มเป็นนักวิชาการ เขาไปสนามเขาก็มาคุยอวด

เพราะลายโปงลางเรามองลอดไปเอาประวัติศาสตร์ ลายโปงลางเป็นลายภูไทเกือบทั้งสิ้นทั้งมวล มันมีกลิ่นภูไทอยู่ในนั้น มันไม่ใช่หลายแขนงที่เราตีทุกวันนี้ ลองนึกดูดีๆไม่ใช่ลายลำเพลินสมัยนั้น ร้อยเอ็ดพ.ศ.อะไรพ.ศ.2522 พ.ศ.2524 ชุมเดชย้ายมาเห็นนางมโนราห์บินแล้วครับ เพราะฉะนั้นในช่วงเวลานั้นตอนช่วงเวลานั้นอาจารย์เฟื้องและยายคำมีต้องมาอยู่โรงอาหารมาดูงานเพื่อที่จะไปทำงานตรงนั้นและตอนไปบรรจุทำงาน ใส่ยังไงก็ได้ว่าเพราะมันเพราะมันสนุก เพราะว่าเขารู้เรื่องพื้นบ้านเล่นเรื่องดนตรีก็ไม่ยุ่งเรื่องของพวกนี้แต่ถ้าท่านทำไม่ถูกก็ต้องลงมาทำ ตอนนั้นทำกั๊บแก๊บลำเพลินปีพ.ศ.2536 ต้องไปนำเสนอผลงานใหม่ ตอนนี้วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดเป็นเจ้าภาพ อาจารย์ชุมเดชไปงานแม่ฟ้าหลวงมาเอามาใช้เลย เป็นพัฒนาการมาเป็นเรื่องราวเขาก็อยากได้กั๊บแก๊บ แต่ก่อนทหารเขียนแต่ลายใส่ก้นมีทั้งทหารเกณฑ์และอื่นๆ น่าจะเอาวิทยาลัยนาฏศิลป์จับเอามาอยู่วิทยาลัยพละไม่ดูหรอกถ้าแบบนี้ เขาก็ทำถูกเอาจริงๆก็ถูก อาจารย์เชาวลิตก็ชอบมากของชาวอีสาน กั๊บแก๊บก็อยู่ข้างหน้า นั้นคือช่วงแรกแต่เราทำเป็นโคกเราทำไม่เหมือนกัน ทำละคนแล้วแต่สไตล์ใครสไตล์มัน ทีนี้ก็ถูกสมบัติบอกว่าตัดออกมาเลย ตัดออกมาทำกั๊บแก๊บลำเพลินเลย พอทำกั๊บแก๊บมาคนมาทักว่ามันแข็งและมันก็แห้งนะเอาผู้หญิงมาใส่หน่อย เออเราก็เห็นด้วย นำใส่ และก็เปิดขึ้นมาใหม่ ก็มีเทคนิคมาช่วย ถ้าจะพัฒนาการมาพัฒนากัน คนโขนก็มาช่วยเราได้ อาจารย์สมบัติท่านก็เป็นครูบาอาจารย์ ท่านก็ไม่ว่าทำไมไม่เอาท่านั้นท่านี้มาปล่อยให้นำเสนออย่างนั้นอย่างนี้นะ ตั้งศูนย์ศิลป์เราเงียบไปและเราก็ขึ้นมาใหม่และเราค่อยเคลื่อนไหวอีกทีหนึ่งค่อยเข้าไปอะไรอย่างนี้ แทนที่จะจบและเดินเข้าไปอย่างปกติแล้วค่อยยอมรับได้หมดทุกอย่างในการพัฒนาที่ยังมีพื้นฐาน อาจารย์เมตตาไม่รู้เป็นอะไรอยู่ที่ไหน พี่ตุ่มหนูชอบของพี่ที่สุดเลย ตั้งแต่ออกเลยเพราะอะไร เพราะว่ามันเป็นลาวๆดี แสดงว่าเธอแสดงว่าวิธีการของเรามันใช้ได้ มันทำให้คนรู้สึกว่าการลงสนาม การทำให้คนเก็บข้อมูล มันเริ่มมีการต้องมีการเก็บข้อมูล สาละวันตอนหลังก็ไปเก็บที่นู่นใช่ไหม แต่อะไรก็แล้วแต่ทั้งสิ้นทั้งพวกนี้ ประวัติศาสตร์มันมีการรำในรำมันไม่มีท่ารำ เขามาฟ้อนใส่กันเฉยๆไม่ใช่แบบนครสวรรค์ ตอนหลังก็เริ่มมีการแสดง ได้อิทธิพลจากเราด้วยซ้ำไป มันก็ไม่มีอะไรผิดหรอกเพราะว่าเราเป็นพื้นบ้านจริงเราต้องยอมรับได้ทุกอย่าง ที่พูดเพื่อเตือนสติว่า ผมกลัวว่าแบบอย่างที่ดีของอีสานมันจะหายไปคนเห็นว่ามันไม่งามทั้งที่มันมีตัวตน พอทำให้ดูจริงๆก็ยังยอมรับว่ามันงามอยู่ เหมือนว่ามันยาก มันยากก็ต้องทำ แต่ทำแล้วมันไม่ยากเกินความสามารถหรอกจะบอกให้ เพราะฉะนั้นไม่ต้องไปกลัวมัน แต่ขอให้เอาจริงเอาจังกับมันหน่อย อย่าคิดว่าไม่เป็นไรหรอกเอาอะไรใส่ๆไปก็ได้ อย่าทิ้งการแสดงเหมือนพี่เอกพูดว่าพี่ผมจะไปกลัวอะไรแต่เราก็กลัวนะเราเป็นครูภาษาไทยมาให้เราทำการแสดง แต่งตัวสวย ท่ารำดี ดนตรีเพราะจบ จบยังไงอีกแต่งตัวสวยนะสวยยังไง พี่อยากให้เป็นพื้นบ้านบ้างคนแต่งแต่บ้านนอกๆ ก็เป็นผู้คิดทั้งพ่อทั้งแม่เรื่องว่าเราจะเป็นจนเอกนี่ยอมเรา กาฬสินธุ์ก็หัวแดงๆนี่ละความคิดบ้านนอกๆจากมันจะออกมาได้ไหมก็ดูว่าเรื่องสีก็แล้วแต่จะละนะ จริงๆก็เป็นเหมือนอาจารย์ว่าท่าตรวจท่าอะไรก็ไม่ค่อยเอา แนะนำว่าอย่าไปซีเรียสกับมันเลย เพราะว่าสีการแสดงนะพี่ไม่รู้นะ แต่พี่อยากให้มันเป็นสีจริง พอ

เห็นหลังๆก็ทำสีไปใส่ฟ้อน ไม่เห็นว่าไม่งาม ไม่จำเป็นต้องเป็นสีแสบตา บานเย็นกลาง ถ้างั้นความจริงเป็นยังไงมันไม่ได้ความจริง เนื่องจากจะพัฒนาไปแค่ไหนแต่ท่ารำดีท่ารำแบบไหน มันเข้ากับเพลงลาวไหมท่ารำไทยนะถามหน่อย ดนตรีแบบไหนละ เอาเพลงเพื่อชีวิตใส่เลยไหมหรือเพลงแบบไหน มันทำได้หมดนั้นและที่เขาให้อิสระไว้ในเวลาปล่อยตรงใช่ไหมพี่ท่านอาจารย์บอกว่ามีสารพัน มันลมพัดพร้าวมันต้องพัดไปอีกไหมหรือมันต้องพัดแบบอื่นพัดได้หมดละคับแล้วแต่จะทำมันพัดได้ทุกอย่างเลยเพราะมันทำได้หมดยังตัวอย่างเพลงไทยไหมละ เขารู้ไหมมันดีดสีอ่อนดีดก็ดีดครึ่งเดียวมีสีนวลลาวจริงๆมีแต่แถวอุบลราชธานี ร้อยเอ็ด เรารู้เท่าทันอีกไหม เรารู้ว่าเพลงใหม่มาจากไหนไหม มันทำได้หมดงั้นเพลงในเพลงมโหรี เพลงมันไม่ได้มีลักษณะเดียว จะได้ทำท่าทางถูกไหมทำมาจากตรงไหนที่ไปเห็นมาเห็นคนเมาเห็นอยู่หน้าเวที มันไม่งามไม่เกี่ยวแต่ขอให้มันมีเชื้ออีสานอยู่ในนั้น “ผู้หญิงเมาเหล้าไปตีฆ้องฟ้อนกลองยาว” กลับบ้านมากันล้างถ้วยชามแม่ใหญ่พวกนั้นดูท่าฟ้อนดีๆมีท่าฟ้อนอีสานแต่เราไม่ได้เอามาทั้งหมดไง เอาวิญญาณของมันออกมาแล้วเราก็จะทำได้ เขาฝากว่ามาถึงตรงนี้สภาพในอดีตและปัจจุบันไปเร็วมากจนตามไม่ทัน ก็ดีงามไปทั้งหมดและทั้งสิ้นทั้งพวงก็ถ้าเราประมาณไม่เอาหลักเกณฑ์ไหนเลยก็ มันก็จะความเป็นอีสานมันก็จะจืดจางไป เขาฝากไว้ว่าเพื่อให้ทุกคนมองว่าเป็นศาสตร์ชนิดหนึ่งไม่ใช่เรื่องใส่ความส่งเดชหรืออาจารย์วีณาหรือทรงศักดิ์เพราะเรียนรู้เพราะดนตรีเกิดจากการเรียนรู้ ไม่มีอะไรที่มันอยู่ๆมันเกิดขึ้นมาเองได้โดยที่เราไม่ได้เรียนเราเรียนหรือยังจากคนในอดีตหรือยัง มันผิดจากบรรพบุรุษไหม ถ้าเราคิดว่าจับอะไรปนกันก็ได้คงจับท่าอะไรใส่ได้หมดนั้นและแม้แต่ลาย การทำด้วยภาษาด้วยในการทำนาฏยประดิษฐ์อีสาน

อาจารย์ชุมเดชได้เห็นภาพการเปลี่ยนแปลงคิดจากการพูดและจับประเด็นได้ส่วนหนึ่งคือของเราที่ต้องการศึกษาระดับรากและก็สิ่งหนึ่งที่ชี้ให้เห็นได้ว่าจริงๆแล้วความเป็นอีสานมันอยู่ตรงไหนความเป็นอีสานมันอยู่ในความพร้อมเพรียงกันหรือไม่ ความไม่พร้อมเพรียงแต่เป็นความสวยงามใช่หรือเปล่า เรื่องของจุดร่วมเราอยู่ตรงไหนนะครับ ตรงนี้เป็นเรื่องมิตินะครับมิติของการศึกษาหลายๆส่วนที่เป็น สหวิทยาการมาช่วยเราได้นะครับ

คราวนี้มามองในมุมของนักนาฏศิลป์ประดิษฐ์โดยตรง ขอไปที่อาจารย์พรสวรรค์ซึ่งท่านเป็นนักเรียนนาฏศิลป์เป็นครูนาฏศิลป์ก็เป็นนักวิจัยนาฏศิลป์ตอนนี้นะคับ

ท่านอาจารย์พรสวรรค์ก็ถือว่าเป็นครูของพรสวรรค์ทั้งหมดนั้นและที่นั่งอยู่ที่นี้คือนานจากบรมมาครูเลย ท่านอาจารย์วีณาเป็นครูขอครูเราอีกทีไม่ว่าจะเป็นอาจารย์มาลิณี แก้วเงิน ไม่ว่าจะเป็นอาจารย์ชุมเดช ไม่ว่าจะเป็นท่านอาจารย์เพียงจันทร์ ซึ่งก็เป็นครูของพรสวรรค์อีกทีหนึ่ง ถือได้ว่าเป็นครูในสายนาฏศิลป์ทางวิชาการ เมื่อก่อนไม่ได้รู้ไม่ได้เข้าใจหรอกว่านาฏศิลป์มันคือวิชาการยังไง ถ้าจะย้อนถึงอดีตสมัยนั้นเด็กบ้านนอกยอมรับนะว่าตัวเองเป็นเด็กบ้านนอก คือเป็นเด็กบ้านนอกจริงๆมันคือพื้นที่สีแดงใครๆก็ไม่อยากเข้าไป ความเจริญก็ไม่ค่อยเข้าไปหาเป็นหมู่บ้านในช่องแคบ บ้านอยู่เขาวงนะคะ เขาวงดาวภูเขาวงดินแดงแห่งคอมมิวนิสต์ แต่ว่าในส่วนของความน่ากลัวก็มีความบันเทิงมี

สุนทรียะอยู่ในนั้น ก็จะย้อนไปถึงวงโปงลางในอดีต วงโปงลางในอดีตนี้ลืมตาขึ้นมายังไม่ได้เห็นว่าเขาเป็นวงหรอก เริ่มจำความได้ว่าประมาณพ.ศ.2517 มีแคน มีปี่แคน มีซุง มีกลอง ฟ้อนในพิธีต่างๆ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองก็คือใช้เครื่องดนตรีแค่นี้ ส่วนโปงลางนั้นไม่ได้เห็นยังไม่ปรากฏเห็น มาเห็นอีกครั้งหนึ่งก็คือตอนท่านอาจารย์เบื้องท่านไปทำงานที่ห้วยมโน ซึ่งในขณะนั้นคุณพ่อสุนทรและก็คณะวงกลองยาวอีกหลายๆท่าน ท่านคุณครูวันเลิศศิลปินพื้นบ้านในแถบนั้นเขาก็รวมตัวกันเล่นเป็นวง วงซุงวงแคนวงปี่ มันก็เป็นการรวมตัวของศิลปินพื้นบ้านซึ่งยังไม่ปรากฏว่ามีวงโปงลางเข้ามาในยุคนั้น หลังจากไปเจออาจารย์เบื้องท่านไปทำงานเป็นเจ้าหน้าที่ของเป็นช่างไปทำงานที่อ่างห้วยมโน ก็มีการจับกลุ่มกันของศิลปินพื้นบ้านต่างๆเราก็ได้มีโอกาสได้ติดตามพ่อเราไป ก็เลยเห็นเขาเป่าแคนเขาอวดนั่นอวดนี่ คนนั้นทำอันนี้เป็นคนนี้ทำอันนี้เป็น เขาก็เอาออกมาคุยกัน เราก็รำคาญตอนนั้นรู้สึกว่ามันไม่ใช่เรื่องของเรา เราไม่อยากฟ้อนอย่างเดียว ดีขึ้นเราก็จะฟ้อนเราไม่ได้ศึกษาอะไรมากมายในตอนเด็กๆ พอหลังจากนั้นผ่านไปมันก็เข้ามาสู่การแสดงของระบบโรงเรียน คุณครูก็เริ่มสอนฟ้อน ฟ้อนก็คือฟ้อนไปตามเสียงดนตรีฟ้อนประกอบดนตรี ในระยะหลังเข้ามาโรงเรียนมาโปงลางเข้ามาแล้ว พ่อใหญ่สงวนสิงโปงลาง หลายพ่อใหญ่แถวๆนั้นที่เป็นนักดนตรีชาวบ้านและก็พ่อใหญ่เหลียวหมอลำก็คือหลายๆท่าน และก็มีการนำเอาสิ่งเหล่านี้ถ่ายทอดให้กับลูกหลานเสร็จแล้วลูกหลานอยู่ในโรงเรียนเริ่มมีการถ่ายทอดกันและโปงลางก็เข้ามาในยุคนี้และเมื่อตัวเองได้เรียนจบก็ได้ฝันว่าอยากเรียนหมอลำแต่ไม่อยากเรียนอยู่กับบ้านพ่อ บ้านนอกไม่อยากเรียนแบบนี้อยากเรียนเป็นครูอยากใส่ส้นสูง ในความฝันอยากใส่ส้นสูง อยากแต่งตัวสวยๆใช่อยากแต่งตัวสวยเหมือนคุณครู อยากสอนอยากเป็นครูอยากเป็นหมอลำแต่อยากสอนก็เลยเกี่ยวคอพาไปสมัครสอบพ่อคุณครูบอกว่ามีการสอนฟ้อน ไปเรียนแต่เด็กไว้ๆนั่งรถ 2 - 3 ต่อ ไปร้อยเอ็ดพอไปถึงแล้วนี่มันไกลมากเดินตั้งไกล พ่อว่าเด็กเกินไปไม่อยากให้เรียนก็กลับมาเรียนที่บ้านกลับมาเรียนที่บ้านม.1-3มันก็มีวงโปงลางแล้ว มีวงโปงลางในโรงเรียนแต่ว่าเล่นแบบไม่รู้จักลายได้ว่าเล่นลายไหน รู้จักแต่ว่าขึ้นก็ฟ้อนหากันเริ่มจัดระเบียบเลยนะคะตอนนั้นไม่ได้ฟ้อนใครฟ้อนเราเพิ่มเข้ามาสู่โรงเรียน ฟ้อนกับชาวบ้านอาจจะฟ้อนไปใครไปมันได้ แต่ข้ามาในโรงเรียนไฮโซแล้วนะต้องมีการนับแล้วนะว่ากี่ครั้งๆท่านี่ 20 ท่านี่ 30 เอาอยู่นั้นมาละ 5 ท่านี้ไล่เรียงกัน ก็มีฟ้อนในวงโปงลางแล้ว โดยอาจารย์ดอกแก้วมาเริ่มนาฏศิลป์ไทยเริ่มเข้ามาอาจารย์ดอกแก้วถึงจะเป็นคนพื้นที่ก็ตามแล้วก็ได้ท่าแม่บทท่าต่างๆของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาท่าท่านก็เริ่มเปลี่ยนท่ามาจากชาวบ้านฟ้อนแบบนี้ เราก็เริ่มลดวงลงมาอย่างนี้สวยแล้วฟ้อนแบบเดิมไม่สวยแล้ว ก็ความคิดเปลี่ยนอยากไฮโซก็มาเปลี่ยนท่าเปลี่ยนอะไรในโรงเรียนมัธยมอีกระดับหนึ่งแต่ก็ยังมีเค้าของการฟ้อนภูไทฟ้อนโปงลางฟ้อนประกอบลายแบบดั้งเดิมแม้ตามแบบเดิมลักษณะการฟ้อนที่บ้านเขาจะมีวิธี การฟ้อนในเหยาในการรำเกี้ยวกันแม่ไม่ให้ดูเราเป็นธรรมแต่ทำไงได้อยากดู เหยาหลากหลายมากฟ้อนไปคนละแบบคนละอย่าง เขาว่าผีเข้าและก็พอลงแล้วองค์ลงแต่ละคนไม่เหมือนกัน บางคนกระทืบเท้ากระทืบหยัง ลักษณะท่าฟ้อนมันจะมีท่าเป็นบางท่าที่สวยงามเราก็เอามาถ่ายทอดกัน เป็นท่าฟ้อนใน

โรงเรียนสมัยนั้นแต่ไม่ได้คิดหรอกเลียนแบบท่าทาง ไม่ได้คิดว่างามเลย คิดว่ามันไม่สวย เพราะเขาเห็นแล้วแต่งกายแต่งตัวนี่สวยทันสมัย เขาเลยเห็นตัวเองเห็นแต่เสื้อแบบนี้ ตอนรับแขกตอนไหนก็ให้ใส่แต่เสื้อแบบนี้ มันไม่สวยลิปก็ไม่ได้ทาแบบเราไม่ได้ทาเขาก็มีดินสอเขียน มันก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาใหม่เราก็เลย อยากสวยแบบท่านก็เริ่มมาปรับตัวเองให้มันสวยในขณะนั้นทีนี้พอจบชั้นม.3 ยังไงก็ต้องเรียนนาฏศิลป์ให้ได้เพราะว่าไม่อยากเป็นหมอลำเหมือนพี่ป้าน้าอา ตอนลำบนเวทีนี้สวยพระเอกหมอลำแต่พอเวลาไปดำนาเล่นดูไม่ได้เลย เราไม่อยากเป็นยังนั้นเราอยากหนีสภาพการไปนอนนาในตอนนั้นนะ อยากจะเป็นครูก็บอกว่าอยากจะเป็นครู พูดกับตัวเอง พาไปสอบเดี่ยวนี้เลยก็เลยได้ไปสอบต่อวิทยาลัยนาฏศิลป์ ยุคแรกๆที่เข้ามาก็จะเห็นท่านอาจารย์เบื้องและก็ครูบาอาจารย์หลายท่านไม่ว่าจะเป็นแม่หมอลำ การที่มาทำงานที่วิทยาลัยต้องมาเป็นลูกจ้างเราไม่มีตำแหน่งนะ ครูพื้นบ้านเป็นลูกจ้างทั้งหมดจ้างชั่วคราวใช้คำว่าชั่วคราวด้วยนะ ซึ่งจะต้องทำงานโดยการควบคุมของข้าราชการทำตามข้าราชการสั่งซึ่งในความรู้สึกของเราเรามีความรู้สึกว่ามันไม่ใช่นะ ท่านี้นะมันไปทำแบบนั้นไม่ได้ก็มันเป็นของชาวบ้าน จะต้องให้เขาได้คิดได้อะไรอย่างนี้ก็เลยตั้งว่าเราจะสอนพื้นบ้านให้ได้ เพราะฉะนั้นเราจะต้องเก็บเกี่ยวประสบการณ์ทั้งหมด ไม่ว่าที่บ้านเราหรือที่ไหนที่เราเห็นมามารวบรวมให้หมดเลย และเราจะเป็นครูสอนพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลป์พี่จะพาศิลปินพื้นบ้านเหล่านี้ยกระดับตัวเองให้ได้ตอนนั้นคิดอย่างนั้น พอได้มาเรียนคุณพ่อเขาก็สอนพวกลายโปงลางซึ่งเราก็เคยได้ยินมาแล้ว ลายภูไท ลายศรีโคบุญแต่บ้านเราไม่ได้เรียกลายศรีบุญบ้านเราเรียกลมพัดไผ่ลมพัดพร้าวอะไรสักอย่างหนึ่ง แต่เมื่อเข้ามาเรียนแล้วก็จดครูว่าแบบนั้นก็ว่าแบบครูกะลายนั้นลายนี้ ซึ่งในการฟ้อนในช่วงแรกๆเป็นการเก็บเอามาทั้งหมดเก็บเอาฟ้อนบ้านนั้นฟ้อนบ้านนี้ปีพ.ศ.2557 คณะครูนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดได้ไปเก็บท่าฟ้อนที่เขาวงศ์ที่บ้านนานนาจาน วงสงวนสิงโปงลางก็ไปเก็บเอามาฟ้อนแมงภู่ ฟ้อนเข็นฝ้าย ฟ้อนทำนาฟ้อนแถวรอดปากและก็อีกหลายๆชุด ซึ่งเอาเข้ามาเราก็เห็นอยู่แล้วว่าตอนที่อยู่บ้านเราเป็นแบบไหนฟ้อนแบบไหน แต่เมื่อเข้ามาสู่วิทยาลัยมันต้องเป็นระเบียบหลายขึ้น คุณครูก็มาปรับให้เข้ากัน ปรับระเบียบแถวแต่ท่าอะไรยังไม่เปลี่ยน ท่านี่นับ 10 ก็ยังนับ 10 เหมือนเดิม นับ 20 ก็ยังนับ 20 เหมือนเดิม ซึ่งการแสดงในช่วงแรกของวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นการนับแบบยาวจะไปเอามาจากชาวบ้านแล้วก็ยกมา และก็มีส่วนหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านอาจารย์ไม่ว่าจะเป็นฟ้อนแพรวา จะมีชุดฟ้อนบายศรีสู่ขวัญคุณครูนำมาต่อให้ในยุคแรกๆนะคะและทีนี้หลังจากยุคแรกคือเอามาเก็บมาเลยเก็บมาแล้วก็เอามาแสดง อาจจะยาวบางชุดหนึ่งอาจจะแสดงชั่วโมงหนึ่ง ครึ่งชั่วโมง มันนานคนนั่งดูจนขี้เกียจดู แต่ในขณะนั้นวงโปงลางเป็นวงใหม่คณะใหม่นาฏศิลป์ก็เกิดใหม่คนก็นิยม ไปฟ้อนไหนคนก็รอดูนานแค่ไหนก็รอดู แต่เมื่อมาถึงยุคที่สองนี่คนไม่อยากดูแล้วนะคะ นับ 20 นับอะไรเยอะแยะ นับถึง 20 – 30 ทีนี้คุณครูก็มาปรับคุณครูและก็คณะทำงานก็มาปรับ เริ่มที่จะมาตัดทอนลง เริ่มที่จะมาจัดระเบียบเริ่มไปต่อร้อยเอ็ดเอามา มโนราห์เล่นน้ำ เต้ยสามจังหวะ ฟ้อนตาลหวายร้อยเอ็ดยังไม่ไปเอาถึงอุบลราชธานีเข้ามา แต่ก่อนมีแต่ของอาจารย์วีณาฟ้อนที่เอามาจากในวิทยาลัยนั้น มศว.แต่ขณะนั้นทีนี้

ก็เริ่มมีของร้อยเอ็ดเข้ามาแล้วกาฬสินธุ์ กาฬสินธุ์รับมาแล้วของร้อยเอ็ดฟ้อนจนลืมจนคิดว่าเป็นของตัวเอง ยังได้มาเถียงกันอยู่ฟ้อนศรีโคตบูรณ์ร้อยเอ็ดได้มาต่อกับกาฬสินธุ์ ไม่ใช่กาฬสินธุ์ไปต่อกับร้อยเอ็ดมาเถียงกันอยู่ ไปมาใช่จริงๆฟ้อนนี้กาฬสินธุ์เป็นคนไปเอา กลับมายุคนี้เอาของวิทยาลัยนาฏศิลป์มาแล้ว และก็เริ่มคิดของตัวเองขึ้นมาในยุคสมัยนั้น เพราะตัวเองเรียนจบมาก็ได้มาเป็นลูกจ้างซึ่งไม่มีอำนาจในการตัดสินใจว่าจะเอานั้นเอานี้ เจ้าจะออกแบบนั้นแบบนี้จะออกคำสั่งตามนโยบายของหลวงสั่งเท่านั้น 1 ปิดเทอมต้องออกไปเก็บข้อมูลท่ารำกับบ้านนั้นบ้านนี้ พรสวรรค์ก็อยู่เขาวงก็เก็บแต่บ้านตัวเองไม่ว่าจะเป็นสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน เก็บมาแล้วก็แต่งเพิ่มบ้าง ครูพักลักจำก็ไม่คิดหรอกว่าได้มาจากไหนประพันธ์เนื้อร้องทำนอง เต้ยหัวโนนตาลคนก็ด่าในเฟสบุ๊คเป็นคุณนายเสียชาติเกิด ลำดอนตาลเผลอเหมือนของพรสวรรค์ แต่มันมาบ้านเราเป็นเตยเหมือนดอนตาลก็มีแล้วคณะหมอลำบ้านโคกยาวตอนเขาเล่นเขาเล่นแบบนี้ ขนาดหมอลำเพลินเขามาเล่นเต้ยกัน ทำนองนี่แล้วมันชินหูแล้ว เขาเรียกเต้ยหัวดอนตาลาเรียบเรียงเนื้อใหม่ท่านอาจารย์ทองเกาเป็นคนเกลาเรื่องแต่ก็ยังอาศัยรากเหง้า อาศัยรากเหง้าของความเป็นพื้นบ้านเก็บพื้นบ้านทั้งหมด ประดิษฐ์จากความเป็นพื้นบ้านทั้งหมดเอามาใช้ในการแสดงไม่ว่าจะเป็นเทิดพระเกียรติพรสวรรค์ชุดนั้นชุดนี้ขึ้นมาหลายๆชุด ก็คือในยุคที่สองเริ่มคึกแล้ว แต่ว่าโดยรากเหง้าของความเป็นพื้นบ้านทั้งหมด เรื่องของท่ารำในการพัฒนาท่ารำก็อย่างที่ท่านอาจารย์ชุมเดชได้ว่าไว้มันไม่ใช่ดั้งเดิมแล้วในวิทยาลัยนาฏศิลป์เพราะว่ามันเริ่มมีการวิชาเอกก็เปิดแค่เอกละคร เอกโขน เอกดนตรี และทีนี้เอกละครก็ต้องมารำท่าช้าอยู่จากที่เป็นรำไทบ้านแบบยังนี้และก็เตะเท้าแบบท่านอาจารย์ชุมเดชทำ เพื่อความรู้ท่าทางชินมากเลยกับท่านี้ คือมันเปลี่ยนเสร็จแล้วนี่มันปรับ ถามว่าสวยงามขึ้นไหมขึ้นโรงแรม 5 ดาว 9 ดาวได้ไหมได้ แล้วจะลงไปอยู่ชาวบ้านได้ไหมได้ต้องต้องอยู่ฟังนะคะอันตราย เพราะว่าเมื่อไรที่เราเอาไปแสดงให้พี่น้องเราดูปุ๊บ สวยมากทำด้วยก็ทิ้งของตัวเองแล้วมาเอากับเราเลย มันก็เลยกลายเป็นว่าเป็นดาบสองคม เป็นดาบสองคมเมื่อเราเอาไปแสดงเผยแพร่เขาเห็นเขาก็คิดว่าของเราสวยเขาก็เอาตามเรา ท่านอาจารย์วีณาว่ามันเสีย กินใจมากเลยที่ท่านว่าดนตรีดั้งเดิมเราอยากจะให้รักษาความหลากหลาย แต่ถ้าอยากดูของดั้งเดิมให้ไปดูกับอาจารย์ชัยบดินทร์ให้ลงไปดูกับแม่อินตา ให้ลงไปดูกับพ่อเฉลียว แม่เขียนให้ลงเป็นดูอยู่ที่บ้านโพน กับพ่อใหญ่ฟ้อนละครภูไท ที่นี้ในลักษณะของการเป็นรากเหง้าก็เลยมาคิดได้ว่าถึงจะสวยงามขนาดไหนก็แล้วแต่ยังไงก็เป็นเท้าแหว่งเหมือนเดิมยังไงก็ลืมชาติเกิดไม่ได้ นี่ละคือสาเหตุว่าทำไมต้องให้มันอยู่สมดุล ทำไมต้องใส่ชุดภูไทไปทุกงานมีแต่ชุดเก่าๆไม่มีเงินตัดหรอ มีอยู่คะเงินตัดแต่อยากทำให้ลูกศิษย์ลูกหาเห็นให้คนได้เห็นให้เขาได้ถามว่ามาแต่ไหน อันนี้คืออะไรอันนั้นคืออะไรให้เขาถามหาหน่อยว่าก่อนที่จะมาเป็นอาจารย์พรสวรรค์ในวันนี้มีพื้นฐานอะไรมาบ้าง อยู่ที่ไหนแล้วความเป็นดั้งเดิมแยกไว้หรือยัง อันนี้คือยุคที่สองกลับมาแบบแผนมากแบบที่ครูชุมเดชท่านพูดเมื่อเราได้มีโอกาสมาศึกษาในระดับที่สูงขึ้น ระบบการจัดเก็บเราดีขึ้นเรารู้ว่าเราจะต้องแยกยังไงแล้วตอนนี้ เริ่มไปคิดแล้วว่ามันต้องแยกออกมาเป็นอย่างๆ ในยุคที่สามคือดั้งเดิมก็คือดั้งเดิม คืออนุรักษ์

แล้วมาพัฒนาจากรากเหง้าดั้งเดิมแล้วก็พัฒนาขึ้นมาแต่อยู่ในรากเหง้าของความเป็นดั้งเดิม ความเป็นพื้นบ้าน อย่างที่สามคือการร่วมสมัยและก็พัฒนาคุณอยากจะหลุดโลกคุณก็หลุดไปแต่หลุดอย่างมีหลักการและเหตุผลตอนนี้จะแบ่งเป็นสามส่วนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ก็จะแยกกันออกให้เห็นชัดเจนเลยส่วนนี้ แล้วเรื่องหนึ่งที่อยากจะนำมาพูดในส่วนนี้ก็คือวงโปงลางในปัจจุบันนี้มันพัฒนาไปไกลมาก

ท่านพรสวรรค์ได้ชี้ให้เห็นเรื่องการศึกษา มันมีเงื่อนไขว่า เราอยากจะทำแบบดั้งเดิมแบบเก่าอย่างว่าไม่เข้าใจการศึกษาระดับส่วนกลางไม่เข้าใจหรอก มันก็กดลงมาเลยมีรูปแบบอย่างนี้ออกมา อาจารย์พรสวรรค์แสดงให้เห็นว่านักคิดปัจจุบันนี้เริ่มรื้อฟื้น เริ่มจะมองว่ามาจากไหนวัวนี่มันลืมตีนไม่ได้หรอก เราวิ่งหนีอะไรก็หนีได้แต่วิ่งหนีเงาตัวเองไม่ได้ ลองฟังของในมิติของอาจารย์ชัยณรงค์จะให้เห็นว่า ณ ขณะปัจจุบันนี้มันเกิดอะไรขึ้น ว่าเมื่อก่อนเป็นยังไงและตอนนี้เกิดอะไรขึ้น

ท่านอาจารย์ชัยณรงค์ผมอาจจะเป็นคนที่เกิดในช่วงพ.ศ.2518 อาจจะเป็นรุ่นหลานก็เข้ามาศึกษาอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดปีพ.ศ.2531 ซึ่งเป็นรุ่นพี่เห็นพัฒนาการทั้งในเรื่องของดนตรีและการแสดงที่เป็นรูปเป็นร่างหมดแล้ว ก็เริ่มจากการเป็นเด็กเริ่มมีการสนใจทางด้านดนตรีไปนั่งแอบฟังไปดูพี่เขาๆ ฟ้อนดูอย่างเดียวแล้วก็คิดว่าการแสดงมันฟ้อนอย่างนี้หรอแอบจำแล้วก็ไปซ้อมตัวเอง โดยที่ตัวเองชอบในเรื่องการแสดงการฟ้อนอยู่แล้วเพราะตั้งแต่เป็นเด็กก็อยู่ในขบวนเหมือนกัน เวลามีผ้าป่าก็จะถูกจับไปฟ้อนอยู่ในขบวน ซึ่งพวกพี่ๆพี่ป้าน้าอาชวนเราไปฟ้อนด้วย จึงเป็นสาเหตุที่เข้ามาเรียน อยากมาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์แต่ก่อนก็ไม่รู้ว่าวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นยังไง แต่พอมาเรียนพอมาได้ยินเสียงดนตรี จากที่ไม่รู้อะไรเลย ก็เข้าซึมซับในเรื่องของการแสดง เลือกเรียนในสาขานาฏศิลป์ไทย โขน และก็ไม่รู้ว่าโขนเป็นยังไง ไม่รู้สักอย่างแต่พอเข้ามาแล้วเริ่มได้เห็นเริ่มได้ดูและก็มีการจดจำหนึ่งปีการศึกษาต่อไปก็เริ่มมีทักษะจากการลักจำมา ม.2 เขาก็เริ่มให้เราไปรำชุดง่ายๆ ชุดแรกคือไทยภูเขาและก็เป็นสาวดึงครก แต่เราไม่รู้เป็นชุดการแสดงของใครมาก่อนและก็เขาก็บอกว่ามีตรงนี้ๆด้วยความที่เราเป็นเด็กเราก็ลอง แต่ก่อนนี่พวกพี่ๆเขาก็เรียนปี่พาทย์ เรียนเครื่องสายเรียนดนตรีกันหมด เราไม่เคยเห็นว่าคนที่เรียนโขนมีลักษณะจิตใจที่เบี่ยงเบนเราเห็นแต่เป็นผู้ชายจริงๆมาฟ้อนมารำและก็ด้วยความที่เราอยากรู้อยากเห็นก็เข้ามาสู่วงการ จากนั้นเราก็ได้มาสัมผัสกับการแสดงมากขึ้น และก็พอเริ่มโตมาอีกสักนิดหนึ่งเราก็มาฝึก ก็ได้มาฝึกกั๊บแก๊บกับท่านอาจารย์ชุมเดชก็ด้วยการเป็นเด็กแต่ได้รับการขับเคลื่อนเป็นกันเอง และก็ไปฝึกจนตัวเองพอเล่นได้ หลังจากนั้นพวกพี่เขาเริ่มจบไปจบไปทีละรุ่นๆเราก็เริ่มมาเป็นนักแสดงแถวกลางจนแถวหน้า อาจารย์ชุมเดชก็บอกว่าจะพาไปเก็บท่าฟ้อนที่บ้านโนนท่าฟ้อนกลองยาวไปก็ไปไปเก็บ เราก็ไม่ใช่ว่าจะฝึกอะไรมากมายท่ายากๆก็ไปทำกับเขา ตอนนั้นรู้สึกว่าจะไปและมาต่อให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ด้วยตอนนั้นรู้สึกว่าจะไปกรุงเทพฯ มหกรรมกลองยาวท่ายากๆยากตรงไหนลองทำโดย มีการใช้ขาและเราก็มาลองทำดูหลังจากที่ทำได้แล้ว ก็เกิดเรื่องของการแสดงว่าคุณก่อนจะไปนักแสดงได้นั้น คุณจะต้องมีพื้นฐานอะไรบ้าง จากการดู

สังเกตจดจำลงปฏิบัติและลงมือทำทุกสิ่งทุกอย่างมันต้องมีกระบวนการแบบนี้ จนกระทั่งเป็นนักแสดงเต็มตัวและก็มีโอกาสได้ร่วมกับคณะครูบาอาจารย์ในเรื่องของการสร้างสรรค์การแสดงเริ่มจากการแสดงชุดเต้ยเกี้ยวเป็นชุดการแสดงที่ว่าจะเอาทำนองเต้ยนี้มาร้อยเรียงต่อกัน ก็ใช้ตัวผู้แสดงเป็นตัวนำเสนอแต่ก่อนก็ใช้ผู้แสดงร้องเองและก็ฟ้อนเอง พอเริ่มการแสดงชุดเต้ยเกี้ยวมาเริ่มมาการแสดงพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านนี่เวลาเขาสร้างสรรค์มันต้องมีการเก็บข้อมูลแต่ก่อนไม่มีรูปเล่มอะไรมากมาย เป็นเหมือนเปเบอร์ 5 - 6 แผ่น เป็นเหมือนค้นงานอิสระ ไม่มีหลักฐานแน่ชัดละก็พอจะมาอ้างอิงก็ไปสืบค้นจากคำบอกเล่า พอชุดเต้ยเกี้ยวผ่านไปก็ฟ้อนกบได้มีส่วนฟ้อนกบ ฉะนั้นตัวเองได้มีส่วนคิดท่ารำ จากที่เราจดจำที่เขารำมานี้ตังหวายนับท่านี้เริ่มแบ่งท่าออกเป็น 10 จังวะ และค่อยเปลี่ยนท่าท่านี้ก็นับอีก 6 และเป็นอะไรที่สับสนทับไปทับมา เราก็เลยนำประสบการณ์ที่ได้มา โดยดึงบางส่วนออกมาใส่ในท่ารำถ้าท่าของเราบางทีก็สามารถโยกกันไปโยกกันมาแต่เราก็ต้องเรียงร้อยให้มันเนียน ก็เลยเป็นการแสดงที่ปะปนขึ้นช่วงที่ฟ้อนโหวดท่านอาจารย์ทรงศักดิ์ก็อยู่ก็ท่าโปงลางมีแต่ท่ายากขึ้นไปๆมาแต่ท่ายาก มันก็จะมีการผสมผสานในเรื่องของแอคติ้ง ใส่แอคติ้งเข้าไปตัวนักแสดงนี่ละที่จะต้องเป็นตัวนำเสนอ เป็นตัวแสดงที่สื่อออกมาให้เห็นและชัดเจน และก็พอผ่านการแสดงชุดฟ้อนหมวกละก็จะมีนักแสดงจากประเทศญี่ปุ่นเขามาดูงาน พอเขามาดูงานเสร็จปุ๊บเขาก็บอกว่าของคุณขาดเรื่องการแสดงอารมณ์ การใช้ในเรื่องของการเคลื่อนไหว ทำไมคุณไม่เล่าเรื่องราวว่าเวลาคุณเดินขึ้นไปบนภูเขาหรือในป่าคุณไม่สะดุดตอเลยหรอคุณไม่มีการเหยียบหนามเลยหรอ เขาบอกว่าคุณจะต้องแสดงตรงนั้นออกมา คุณหูหนวกหรือเปล่าคุณไม่ได้ยินเสียงนกเสียงอะไรเลยหรอ ฉะนั้นมันก็เลยมีการพัฒนาของแอคติ้งการแสดง ฉะนั้นผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในระดับหนึ่งที่คุณสามารถเล่าเรื่องราวหรือสร้างบทละครขึ้นมาเอง อาจจะเป็นเหมือนคนบ้าปน แต่จริงๆแล้วมันเป็นการเล่าเรื่องราว สร้างบทเพื่อให้คนดูเขาเข้าใจเรื่องราวที่เรานำเสนอด้วย พอหมดจากตรงนั้นผมก็จบการศึกษาแล้ว และก็พอจบปริญญาตรีด้วยความที่เรารักสถาบันการศึกษาเลยกลับมางานไหว้ครู งานไหว้ครูวันที่ 4 มิถุนายน 2541 ก็ยังไม่มีอะไรเกิดขึ้นพอเสร็จปุ๊บบพวกพี่ๆที่เขามาบรรจุใหม่เขาก็บอกว่าอยากจะทำงานที่นี่ไหมเขาก็ชวน เราก็เลยบอกว่าได้หรอ อยากจะทำงานที่นี่ไหมละเดี๋ยวจะไปคุยกับผู้ใหญ่ให้ เอาไปเอามาตัวเองก็เลยตกลง สรุปแล้วก็คืออยู่ร้อยเอ็ดตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา แม้แต่เสื้อผ้าหรือข้าวของทุกสิ่งทุกอย่างก็ต้องให้ทางที่บ้านส่งมาให้ตัวเองก็ไม่ได้กลับไปเอา เราอยู่ที่ร้อยเอ็ดมาจนครึ่งชีวิตใช้ชีวิตที่ร้อยเอ็ดมากกว่าที่บ้านและมันก็เกิดความรักในสถาบันการศึกษา และก็สิ่งหนึ่งที่ตัวเองได้รับก็คือการที่เป็นนักแสดงและก็นักแสดงที่แท้จริงนี่จะต้องแยกตัวเองออกจากบางสิ่งบางอยากให้ได้เรียนโขนก็จริงแต่พอเรามารำพื้นบ้านนี่มันก็ต้องแยกบทบาทตัวเองออก เหมือนกันแจง นั้นละครับก็คือสมมติว่าเราจะเป็นนาฏยประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์การแสดงอย่างที่เราลืมไม่ได้คือรากเหง้าของตัวเองคือท่านอาจารย์วีณาได้กล่าวไว้แล้ว เพราะว่าผมเองก็ไม่ใช่คนเกิดในเทศบาลเมือง บ้านผมนี้ถ้าใครเลยดูตลกนะครับ แบะๆยางชุมก็คืออำเภอค้อวัง จังหวัดยโสธรพื้นฐานมาจากบ้านนอกจริงๆก็

เลยได้รับรู้ในส่วนรากเหง้าของตัวเองเป็นยังไงแถบนั้นเขาขายข้าวปลูกหอมกระเทียมเยอะ เราก็เลยรู้ว่าพื้นฐานของเรามันคืออะไรเพราะฉะนั้นเรามาอยู่ตรงนี้เราก็ไม่ได้ลืมรากเหง้าของตัวเอง เคยกินน้ำพริกแบบไหนเราก็กินแบบนั้น แม้แต่ไปเมืองนอกก็ยังจะไม่ลืมพกน้ำพริกไปด้วย เพราะบางคนบอกว่าถ้าปลาร้าไม่ได้เข้าเส้นเลือดอยู่ไม่ได้ไม่ลืมว่าเคยกินปลาร้า สิ่งที่ได้รับในประสบการณ์ที่ผ่านมาในส่วนนักแสดงในเรื่องของการสร้างสรรค์

ขอบคุณอาจารย์ชัยณรงค์สิ่งที่เขาเห็นว่านับปัจจุบันบางครั้งสอนให้นักเรียนจำอย่างเดียวลีลาท่าทางแต่สิ่งที่ไม่ออกมาคือความรู้สึกนี่คือทักษะสำคัญของการแสดงเรื่องของการไวเทชั่นทำยังไงเรื่องของการคิดวิเคราะห์การตีโจทย์การแสดงนี้

ในรายการต่อมาเป็นชั่วสุดท้ายในการเสวนาในเรื่องของให้อาจารย์แต่ละท่านช่วยการมองอนาคตว่าถ้าเราควรจะพัฒนาควรจะพัฒนาไปในทิศทางไหน จากรากฐานที่เรามีตรงนี้เราจะพัฒนาไปทางไหน ให้อาจารย์แต่ละท่านใช้เวลาคนละ 5 นาที เพื่อรวบรวมกันโฟกัสและก็ในตอนบ่ายเราก็จะเอางานของอาจารย์คำล่ามาพิจารณาร่วมกันว่าโมเดลที่ควรจะเป็นในอนาคตหรือโมเดลที่จะใช้ในการสร้างสรรค์ควรจะเพิ่มเติมตรงไหนเดี๋ยวภาคบ่ายจะเตรียมให้อีกรอบหนึ่ง ตอนนี้ให้ความรู้กับบรรดาทุกท่านที่ฟัง ขอเรียนเชิญตามลำดับอายุพรรษาครับ

อาจารย์วีณา คือสิ่งหนึ่งที่อยากจะพูดละก็มีน้องๆลูกศิษย์มาฟังด้วย ท่านอาจารย์นั่งแถวหลังที่เห็นผลงามมามากมาย สิ่งหนึ่งที่เป็นความห่วงใยส่วนตัวนั้นก็คือระบบสถานศึกษาไม่ว่ามหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์คิดอะไรก็ตามครูโรงเรียนประถม มัธยม การเฝ้ามองและก็การนำไปใช้ ที่ห่วงใยมากคือบางสถาบันก็ปักหลักมากในการสืบทอดมาเป็นพื้นบ้านพื้นเมือง แต่บางสถาบันเอาความเป็นลูกทุ่งไปยัดเยียดให้แก่นักเรียน เร็วๆนี้ไปดูของวังพระราชัยแต่ปรากฏว่ามีทั้งวงสตริงวงลูกทุ่งแต่วันนั้นไปวันสุดท้าย เห็นเด็กประถมแต่งหางเครื่องก็เลยไม่สบายใจ เพราะวงบ้านเราอยู่ในระบบการศึกษาและผลิตครูมาตลอดชีวิตครูภาษาไทยมันจะต้องมีวุฒิภาวะวัยต่างๆ ในสมัยก่อนไม่มีวิทยาลัยนาฏศิลป์ครูทั้งหลายนี่ไปอบรม อสร.ที่สถานบันทัศนศิลป์อบรมให้แก่ครู เด็กเขาต้องรับแต่ในสิ่งที่ บริสุทธิ์ไม่ว่าจะเป็นระบำเลียนแบบสัตว์อะไรทั้งหลาย แต่ตอนนี้เรายัดเยียดความเป็นผู้เฒ่าผู้ใหญ่อะไรที่หมอลำทำอะไรที่นาฏศิลป์เราไปให้เขาเลยโรงเรียนไหนรับได้ก็ดีไปแต่มันไม่ดีในมุมมองของผู้เฒ่า ที่วัยของเขาน่าจะไปรับการปลูกหวังขัดเกลา สุนทรียะตามวัยของเด็กไม่ใช่พาเต้นพาเด้งหน้าเด้งหลัง โดยเฉพาะหมอลำบางประเภทไม่ถูกเราก็มาเอาหางเครื่องมาใส่เด็กอีกเหมือนจะ การศึกษาคือการขัดเกลาตั้งแต่วัยเด็ก วัยอะไรที่ปลูกฝังขัดเกลาได้มากคือวัยเด็กประถม มัธยม ม.ปลายนี้จะไม่เอาแล้วเพราะว่ามีความสนใจแต่จะไปสอบเข้าและก็มาใหม่ปี 1 ปี 2 เข้าค่ายเข้าชมรม เด็กจะแยกเป็นสองกลุ่มใหญ่ๆในประเทศนี้ คือกลุ่มที่เป็นสมาชิกเฟสบุ๊คทั้งหลาย อนุรักษ์เดิมภาพเป็นการปลูกฝังมาแต่เด็กก็ยืนหยัดอีกกลุ่มหนึ่งไหลไปตามกระแสเสื่อมของสังคม ณ ตอนนี้ห่วงใยครูเพราะครูไม่ได้รับการอบรมแบบสมัย

โบราณ ครูจะสอนเพลงเด็กแบบระบำไก่ระบำกานี้ไม่มีไม่มีใครจัดให้เขา เขาก็เอาสิ่งที่เห็นนี้ละ ไปประกวดไปออกงานก็เอาอาจารย์นาฏศิลป์ไปสอนก็เอาส่วนของผู้ใหญ่และส่วนที่ขาดการเป็นพื้นบ้านพื้นเมืองไปกำหนดเด็กประถมโดยอยากแนะว่าหลังเสร็จประชุมนี้แล้วพวกเราก็น่าจะมาทำงานร่วมกันมีการสัมมนาจัดซะว่าเพลงอะไรเหมาะกับเด็กประถมมันมีเพลงที่เราไต่ขึ้นชุดนี้ฟ้อนก็ต้องฟ้อน ชุดนี้ม.ต้น ชุดนี้ม.ปลาย ชุดนี้ระดับมหาวิทยาลัย คือมันจะได้รู้ว่าเขาต้องสอนเด็กในเรื่องอะไร ถ้าเราไม่ปลูกฝังแต่ประถม บางอารมณ์เอาแต่ลูกทุ่งไปยัดเยียดให้เด็กเด็กเป็นสาวหางเครื่องเพราะฝันจะเป็นสาวหางเครื่องเพราะครูมาให้ตั้งแต่เด็กเลย เคยฟ้อนยืดยุบดีๆก็เด้งนะทีนี้ หมอแคนไม่เคยเด้งนะต่อมาเขาไม่จ้าง พอเด้งนี้จ้างเลย อาจารย์วีณานี้ต่อต้านมาตลอด สิ่งเหล่านั้นเป็นสิ่งของผู้ใหญ่สมัยนั้นมีตลกลามกอย่าพูดมีเด็กน้อยรู้จักหยุดพูด ตอนนี้ขึ้นรถทัวร์จัดทัศนศึกษาเอาละวีดีโอโป๊ขึ้นมาแล้ว ดังนั้นก็บอกลูกหลานด้วย ว่ากาลเทศะ การคัดสรร จิตวิทยาเด็ก วัย ประเทศไทยนี้ขาดมากมีแต่ปน แต่อาจารย์วีณาไม่ปนห้ามลูกศิษย์ทำให้เห็น

คุณพ่อทรงศักดิ์ ครับวันนี้ก็ความเป็นชนเผ่ากำลังเริ่มออกมา ผมรู้ว่าทุกคนก็มาจากบ้านนอก ทั้งนั้น เรื่องบ้านนอก อยากจะให้ฝากไรบ้างมันมากมายเสียเหลือเกินตอนนี้มันเป็นโรคร้ายที่แทรกซึมเข้ามาในเส้นเลือดของเยาวชนทุกวันนี้ เราให้อะไรต่อมิอะไรมันมาอย่างที่ไม่ตรึกตรองผลมาจากเรื่องของธุรกิจของสังคม จริงๆแล้วจะไปโทษเด็กอย่างเดียวไม่ได้มันมาจากผู้ใหญ่ ผู้ใหญ่ที่ยัดเยียดให้ เสร็จแล้วเรามาแก้ปัญหาปลายเหตุมันถึงแก้ยาก ดังนั้นสิ่งที่จะฝากเอาไว้คือการปลูกฝัง ถ้าเรามองมาในเรื่องมุมศิลปะ จริงๆแล้วศิลปะกับวัฒนธรรมศาสนามันแยกกันยังไม่ได้ ศิลปะที่เราเอาออกมาโดยเฉพาะวงพื้นบ้านวงโปงลางของเรามันก็ออกมาจากในเรื่องของศาสนา รากเหง้าประเพณีต่างๆการแต่งกาย แม้กระทั่งศิลปะในเรื่องเสียงเพลงเสียงดนตรีมันแทบจะแยกกันไม่ออก ในขณะนี้มันไปมากในเสียงเพลงมันก็มาถึงบทเพลงของสตริงอะไรต่างๆ ที่มันไปมากเกินออกสื่อไม่อยากจะโทษสื่อแต่บังเอิญมันเป็นอย่างนั้นจริงๆ เราเคยสังเกตไหมว่าในทีวีช่อง 3 ช่อง 7 ช่อง 9 ต่างๆที่มีฟ้อนสวยๆงามๆ หมอลำเพราะๆของเด็กอีสานตัวน้อยเคยมีการนำเสนอบ้างไหม อาจจะมีแต่ว่าน้อยมากเราจะไปเห็นในรูปแบบอะไรก็แล้วแต่ของแต่ประเทศออกมา ความเป็นรากเหง้าของอีสานตัวนี้มันก็ท้าทายลำพังเราคนเดียวจะไปสู้ แต่มันจะมีพลังส่วนหนึ่งคือหน่วยงานการศึกษาในสถาบันต่างๆจะเป็นผู้ปลูกฝังสิ่งที่ถูกสิ่งที่ต้องสิ่งที่คู่ควรทั้งหลายแหล่ให้กับเด็ก ให้เป็นผู้เป็นทิศทางให้กับเด็กว่าเราต้องย้อนกลับไปเหมือนเดิม เหมือนเดิมก็หมายถึงรากเหง้าของเรานั้นและส่งเสริมให้ปลูกฝัง ให้เด็กมีจิตใต้สำนึกในจิตใจ ให้แยกให้ออก แต่ในขณะนี้เราเป็นผู้บริโภคอย่างเดียวเราก็รับๆไป ตัวนี้ก็จะไปถึงพันธกิจรากเหง้าของวัฒนธรรม พันธกิจ คุณภาพมาตรฐาน การดำเนินในด้านศาสนาศิลปวัฒนธรรม เพื่อส่งเสริมการศึกษาในด้านวัฒนธรรมในทุกระดับ สองพัฒนาระดับคุณภาพข้าราชการ บุคลากรเครือข่ายวัฒนธรรมให้เป็นนักวัฒนธรรมในอาชีพอย่างมีความเข้าใจ มีความพร้อมเพียงพร้อมมีการเปลี่ยนแปลงตามกฎของทางวัฒนธรรม อันที่สามพัฒนาเครื่องมือการศึกษาให้เรื่องวัฒนธรรมส่งเสริม

ในการยกระดับการใช้ทรัพยากรทางวัฒนธรรมให้เกิดประโยชน์สูงสุดผู้เรียนรู้ในทางวัฒนธรรม สี่ พัฒนาเครือข่ายและวัฒนธรรมในทุกระดับให้เป็นองค์กรแห่งความรู้ในด้านวัฒนธรรมส่งเสริมให้ประชาชนผู้บริโภคได้รับการเรียนรู้อะไรต่างๆในเรื่องวัฒนธรรมของตนเอง มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมและเกิดกระบวนการของผู้ฟื้นฟูดำรง สืบสานวัฒนธรรมให้เกิดคุณค่าทางวัฒนธรรมและสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการดำเนินชีวิตประจำวันอย่างมีความสุขและยั่งยืน และตอนนี้มันจะต้องโยงไปถึงรากเหง้าวัฒนธรรม ฉะนั้นดนตรีและศาสนานี่มันคู่กันมาตลอดผมเคยพูดหลายเวทีว่าดนตรีศาสนา สมมติว่าเราจะทำบุญใหญ่ อันดับแรกเราก็ต้องบอกว่าได้หมอลำไหนใส่บุญ หามาเพื่อศาสนาเองก็ยังกำหนดไม่ได้ต้องไปหาหมอลำคณะเสียงอีสานจะว่างวันไหนหนอ ไปวันไหนก็ค่อยตกลงกันเป็นศาสนาก็อยู่คู่กันก็เหมือนว่า ท้ายสุดสิ่งที่อยากจะฝากไว้ก็คือจะปลูกฝังจะเป็นทิศทางให้มันไปยังไงขึ้นอยู่กับหน่วยงานการศึกษาตัวนี้ บทบาทสำคัญมากทีมีอำนาจไม่มีอะไรที่จะเอาไปฝากเขาจริงๆด้วยทุกคนมีสิ่งดีๆและมีโจทย์ตอบทุกคนนั้นและเพียงแต่ว่าจะทำให้มันเกิดเป็นผู้มาทำจริงๆนั้นจะทำยังไง

อาจารย์ชุมเดช สำหรับผมก็ต้องทำงานตรงนี้ต่อไปเพราะว่าสิ่งที่คาดหมายไว้ยังไม่อดีตยังไม่ชัดเจน ยังไม่เพียงพอยังมีการหลงทางกันมากมายยังต้องต่อสู้ ในเชิงวิชาการคืออยากจะให้ยอมรับทุกสิ่งที่เป็นหลักวิชา สิ่งที่เกิดจากการเรียนรู้การเคลื่อนไหวร่างกายเข้ากับจังหวะทำนองให้เป็นศิลปะเพาะเรื่องนั้นคงไม่ได้จับกันมายากหรอกว่าอันนั้นเป็นอยากนั้นอย่างนี้การตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์จนผมก็เคยใช้คำรุนแรงกับเรื่องพวกนี้ จริงไม่ได้เป็นคนใช้ก่อนเอาของท่านไพบูลย์ทิศใต้มา เพราะท่านบอกว่าการต้องวิทยาลัยนาฏศิลป์ลักษณะหนึ่งบทบาทการทำลายวัฒนธรรมดนตรีชาวบ้านเพราะวงโนราห์ดนตรีโนราห์มันถูกเปลี่ยนซึ่งเราเองก็เคยได้ยินหมด พิณสองคอร์ดพอไปอยู่ใต้พิณสองกระโหลกเพราะอาจารย์เป็นคนที่ครีเอทีฟอยากจะคิดประดิษฐ์ พวกหนึ่งก็คิดว่าคำพูดแรงๆเลิกใช้ก็ดีเป็นการจิตนาการณ์ไม่ใช่การอยากจะทำลายอะไรหรอกแต่บางทีทำเหมือนทำเพราะเราไม่เข้าใจไง ถึงเวลาเราต้องมาเข้าใจความเป็นพื้นบ้านเราก็ยอมรับตัวตนที่แท้จริงของวิชาพวกนี้นะคับเพราะฉะนั้นที่นี่ยังเรียนลายแบบโบราณทั้งหมด คุณจะครีเอทีฟอะไรก็ได้แค่ถ้าคุณยังไม่รู้เรื่องโบราณที่แน่ชัดนะบางทีคุณอาจจะถูกตีเหมือน พอครูเป็นครูอนุรักษ์ไม่มีมีแต่จะถูกตีเขาบอก เพราะว่ามันทำมาแล้วไม่เห็นรอยอะไรเลยถ้าทำแบบนี้ แต่ถ้าลงสนามหรือว่าลุ้นจริงนะไม่ว่าอะไรหรอก เขาได้พูดถึงในฐานะที่เราเป็นคนอีสาน เราพูดในฐานะเราเห็นศิลปะการฟ้อนรำชนิดหนึ่ง ถูกๆทำให้มันเป็นอย่างนี้ และการดนตรีเปลี่ยนรูปอะไรอย่างนี้ ระดับปริญญาตรีจะต้องอยู่ตรงนี้ ระดับปริญญาโทจำเป็นจะต้องเข้าใจลาย ลายใหญ่ ลายน้อย ลายเซ ตัวอย่างดีๆที่อยู่ในหมู่บ้านเยอะแยะถูกดึงเข้ามาไว้ในนี้หมดแล้วและเพราะว่าผมมาปล่อยผมเป็นคนทำหลักสูตรเอง เพราะว่าตอนก่อนนู้นเป็นวงโปงลางจริงๆ ทุกคนก็เอาโปงลางแคนพิณโหวด ซอจบเดี๋ยวนี้มันไม่ใช่เดี๋ยวนี้เราเรียนทุกอย่างที่เป็นวงทั้งหมด เหมือนว่าชัยเขาเป็นผู้ชายยังไปรำเป็นผู้หญิงมีการรำท่ายากทุกคนดูๆขนาดท่าง่ายๆ เรายังไม่มีปัญญาเขาพูด ใครจะไป

รู้ว่าฝ้ายภูไทจะยากขนาดนั้น ท่าอะไรทั้งหลายนี่เราไปดูจริงๆนะ ไม่ใช่จะยกระดับท่าง่ายทำซ้ำบ่อยๆก็เกิดยากถูกเปล่า มันเป็นความซับซ้อนคือลำเพลินเอาขึ้นง่ายๆก็ได้ 12341234 มันมีเทคนิคอะไรที่มันเกิดขึ้น คนที่เป็นศิลปินก่อนเราเขาไม่โง่ก่อนเราหรอกเขาก็มีปัญญาคิดเหมือนกัน จะไปเหมารวมว่าพวกบ้านนอกถ้าโง่พ่อผมคงจะไม่ได้เป็น ผอ.วิทยาลัยภาระลาวการบ้านนอกคัก แต่เราไม่ได้บ้านนอกผมเกิดโรงบาลเมืองร้อยเอ็ด คือเขาว่าหมอลำคือบ้านนอกเราต้องทำตัวเองให้เข้าใจตรงนั้นนะเราต้องไปคิดใหม่แล้วครูไม่ใช่ครูเป็นนักร้องเพลงไทยในแถวหน้าจะบอกให้ รวมครูทั่วประเทศทำไมต้องมีชุมเดชและทำไมต้องเป็นหมอลำ เพราะมันเป็นวิชาไม่ใช่เป็นสิ่งที่จะมาคิดเอาเอง ถ้าผมเป็นคือพวกคุณไม่มีหรอกมันไม่เกิดใน มมส.เกิดวงเสียงอีสานชื่อวงก็ไม่ได้ตั้งเองเอาตามที่ลูกศิษย์เข้าใจกันมาเพราะว่ามันเหมาะแล้วว่าแค่เสียงอีสานอาจารย์ไม่รู้ใครตั้ง แต่ว่าเขาบอกว่ารุ่นพี่ตั้งให้มา เราก็เห็นว่าในความเป็นเสียงอีสานชุมเดชจะช่วยอะไรเขาได้บ้างก็ต้องชื่อให้เข้าใจความเป็นโบราณความเป็นพื้นบ้านที่แท้จริงมาอยู่ตรงไหน ตอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดเกิดมาเราก็เป็นครูแล้วมาสอนแล้วพวกนี้ทั้งหมด และเราจะทำให้มันกลับไปทำไมจะทำไม่ได้ ฉะนั้นมมส.ต้องตั้งรับอดีตชัดเจนไว้ก่อนคุณจะอยู่ที่นี่จนจบ ป.โท ป.เอก ดุริยางค์โดยที่คุณจะไม่หลงไปในนาฏศิลป์อะไรทั้งนั้นเพราะคุณต้องหลงไปในตัวจริงของมัน ฉะนั้น หลักเรื่องตรงนี้อาจารย์ไม่เคยเห็นวงโปงลางจริงๆเลยเพราะเกิดไม่ทันแต่ผมเห็นวงบ้านหนองสอก็เห็นวงอยู่บัวขาวก็เห็น ภูไทบัวขาวมาฟ้อนเดินการ์ตูนทำไมเดินเหมือนเป็ดน้อยเดินชาวบ้านเขา วงโปงลางสมัยก่อนมาไหจริงๆมันมีเสียงจริงๆทำได้หมดทุอย่างแต่ยังไม่ได้แต่โนราห์ยากมาก อาจารย์หัดให้ก็ทำไม่ไหวแก่เกินหัดแล้ว ก็เลยส่งเด็กไปเรียนก็กลายเป็นโนราห์ 5 - 6 คน ทั้งผู้ชายผู้หญิงทั้งเอกโปงลางเอกอะไรได้หมด ผู้หญิงที่มีคนแรกคือนุ้ยโนราห์ตัวอ่อนและนุ้ยก็เลยไปขายโทรศัพท์ครูเลยก็ผิดหวัง โบยังไปเป็นหมอลำไปเป็นหมอลำซิ่งเหมือนอาจารย์ว่าก็เลยบอกว่าโบอย่าเด้งไปข้างหน้า เด้งไปทางข้างไม่มีใครว่าหรอก ถ้าไปข้างหน้าเขาไม่เรียกเด้งเขาเรียกเด้ามันจะไม่สุภาพ เขามาว่าอาจารย์จะสอนแค่รำโบราณนี่หรอ อาจารย์สอนหมอลำซิ่งจะสอนให้ทำไมเขาเก่งกว่าอาจารย์อีก ไม่ทันได้สอนเป็นแล้วครับหมอลำซิ่ง แต่โอหมอลำซิ่งไม่เหมือนหมอลำกลอนนะ เมืองร้อยเอ็ดมีวงเครื่องสายโบราณ ผมเป็นคนสุดท้ายที่ได้ดีดกับคนพวกนั้นเหลือคนเดียว นอกนั้นตายหมดแล้ว แล้วใครจะไปรู้บ้านนอกเมืองร้อยเอ็ดจะมีเครื่องสาย มีจะเข้เป็นคนของจะเข้จริงๆไปคนทำด้วย คือเรียนจากเครื่องมือที่ตัวเองขุดด้วยตนเองมีแต่ว่าจะไปเรียนเครื่องสายแต่ไม่มีใครว่างสักที ก็เลยไปเขาตายหมดแล้วเหลือคนเดียวจะไปถามใคร บางอย่างก็ฝากก็ดีใจที่คำล่ามาต่อ ทุกอย่างมันเป็นการศึกษาทั้งหมดเพราะผมจะสอนลูกศิษย์ว่าบางคนพูดว่าทำไม่ได้เหมือนอาจารย์หรอกอาจารย์มีพรสวรรค์ทำอะไรก็เหมือนหมด มันไม่ใช่นะมีแต่พรนรกนะอยู่นี่ เพราะทุกอย่างที่ได้ผมเรียนเอาหมดเขาก็เรียนได้ในที่สุดก็ได้ทำสวยกว่าผมอีก กลับไปสู่พื้นบ้านที่แท้จริงเพราะชุมเดชบังคับให้ดีดเหมือนชุมเดชทุกคนไม่งั้นมึงตาย แต่ในที่สุดเขาจบไปแล้วก็ปล่อยให้เขาไปเป็นอิสระเขาก็กลายเป็นมือดีดพิณไม่มีซ้ำ ใครได้ยินเสียงพิณพ่อใหญ่นั้นไม่ลุกฟ้อนเป็นลอยลาว่าไม่งั้นก็เอาไปโรงบาล มันก็มี

ประวัติศาสตร์และก็มีคนมาแทนกัน บางอย่างก็เรียนมาจากเด็ก เราก็แค่สอนเรื่องดนตรีให้เขาเอาไปต่อ ถึงการเปลี่ยนแปลงบอกได้เลยวงโปงลางมันถึงจุดสุดยอดแล้วมันไปไม่ได้อีกแล้ว มันไปจนเราไม่ได้กลับแล้วละ

อาจารย์ทูลทองใจบางเรื่องก็ดีใจมีเรื่องสืบทอดสืบรอยกันมาเรื่อยๆมีการคิดได้ไปเป็น สิ่งที่ได้สิ่งที่เกิดขึ้นในขณะนี้คือ ผมมีสิ่งหนึ่งที่ไม่เหมือนเขาคือผมเป็นนักวิจารณ์ ดูในฐานนะคนดูนี่ละเป็นคนเข้าใจและเป็นคนที่รับได้ทุกเรื่องทุกด้าน สิ่งที่จะฝากไว้ในอนาคตในองค์กรหน่วยงานหรือส่วนร่วมหรือเครือข่ายมาดู เดียวนี้มีคนดูไหมสถาบันการศึกษาไม่ว่าจะเป็นโรงเรียน ทางมหาลัยไม่ว่าจะเป็นมหาลัยไหน เพื่อเปิดการเรียนการสอน ความเป็นพื้นบ้านแต่หลังจากมาเป็นวิชาการให้เกิดความเข้าใจง่ายมีการกำหนดขึ้นมาชัดเจนต่างคนต่างอยู่ ถ้าเราเอามั่วมันจะโผล่ขึ้น ศิลปะในการ้องดนตรีการเสพมันมีวิถี ในความเป็นโปงลางในความเป็นพื้นบ้านก็เป็นวิธีกรรมการส่งเสริมแบบ จะเป็นองค์กรเลยไหมผมก็อยากให้มีเอาวิชามารวมกัน ดีใจที่มีการศึกษา เกิดก่อนเขาแต่ไปช้ากว่า ผมเห็นการพร้อมงาน แต่หนึ่งหน้าองค์กรมาดูแลการประกวดการแข่งขันทำให้วงโปงลางมีการพัฒนาแบบรวดเร็วมาก แต่ก่อนถ้าอยากดูความงามให้ไปดูที่นาฏศิลป์แต่ตอนนี้นาฏศิลป์มีความเป็นมาคือมีนาฏศิลป์ไทยมาปะปนแนวคิดวิธีการ และอาจารย์ชุมเดชมาทำทำอยู่ร้อยเอ็ดหรือที่ไหนก็แล้วแต่มันแสดงให้เห็นตัวตนที่แท้จริงและชัดเจนขึ้นอยู่ในวงการศึกษา อาจารย์ชุมเดชมีการฟ้อนมีดนตรีสามารถฟังคนเดียวและจบได้เลย สังเกตจากกิจกรรมการส่งเสริมการประกวด การคิดกติกาท้าทายวงดนตรี การแสดงลายเด่นชัดเจน การแสดงจะทำยังไงให้เห็นความสามารถ เพราะฉะนั้นมันต้องมีจุดยืนงานตรงนี้มันน่าจะมีและต่อไปคนที่เป็นกรรมการพวกท่านทั้งหลายไปคิดตอบโจทย์และทำมาแข่งกับประกวด งานครั้งนี้เพื่อประกวดเนื้อหาของลาย คืออย่างเพลงไทยอาจารย์ชุมเดชพูดให้ฟังทำเพลงแต่เขายังอยู่ปกลายเป็นหลักและต่อจากนี้จะทำยังไงค่อยจบของเขามีเพลงเถาเพลงจับเพลงเรื่องมันจะมีแตกไปอีกชื่อนั้นชื่อนี้ เราแบ่งกลุ่มออกแล้วเราต้องจับกลุ่ม พูดกันเรื่องลายใหญ่มีกลุ่มก้อนมีเนื้อหาสาระตัวที่ทำทำนองไว้ และลายใหญ่กับลายน้อยเป่าเหมือนกันไหม เป่าเหมือนกันก็ได้แต่มันไปเป่าคนละเสียงคนละคีย์ ฉะนั้นก็เลยว่าลายก็คือลายคีย์ก็คือคีย์ คนละเรื่องถ้าไปเป่าในลายน้อยมันไม่สามารถแตกกอแตกแหนงได้เท่าลายใหญ่นะ พอไปถึงลายเซก็มีความจำกัดเสียงในตัว แต่มันก็ต้องมีเนื้อมีหนังฉะนั้นมันต้องแยกส่วน แมงภู่เอย นกไซเอยผู้เกิดใหม่มันเป็นอะไรกดซ้าย มันก็ต้องไปหลักวิชาขึ้นมา เพลงอีสานมีสองเพลง ทางสั้น ทางยาว ลายใหญ่น้อยเหมือนกันไหม สรุปคือแต่งขึ้นมาใหม่มาเป็นยังไงมีเนื้อหาสาระ การศึกษาผมว่าทางด้านนี้ มันไม่ใช่วิชาการจัดการหรือว่าแพทย์หรือว่าวิศวะ ช่างเทคนิคด้านนี้มันเป็นเฉพาะของกลุ่มคน เพราะฉะนั้นไปหาคนมาเรียนคือว่าต้องมีปริมาณความสุขความต้องการความถูกต้องความเหมาะสม ไม่ใช่อยากเปิดวิทยาลัยนาฏศิลป์ ให้สามารถจะมีหลักสูตรสามารถที่จะขยายฐานของการปฏิบัติงานหรือว่าคลอบคลุมเนื้อหาสาระไปถึงไหน ทำแค่จังหวะร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์พอไหม จะไปทำของลาวไหมไปในจังหวัดในอาเซียนไหม1 เอามาเรียนคนที่ชอบมี

พรสวรรค์หลังจากเอามาเรียนจะได้ไม่ออกกลางคัน 2 พอมีพื้นฐานความรู้รักษาการปฏิบัติเขาสามารถคิดงานที่ต่อจากเราได้

อาจารย์พรสวรรค์ บัดนี้จะพูดสิ่งที่ไม่เหมือนเพื่อนซะก่อน ในเรื่องนี้ในเรื่องการสร้างสรรค์ที่อยากจะฝากไว้ คือที่พูดให้ครูว่าบ้านนอกๆนี้ เพราะหยังเพราะชื่นชมเพราะยึดถือเป็นแบบอย่าง ท่านอาจารย์ชุมเดชนี่ก่อหวอดไว้ หลักสูตรดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน นั่งอยู่นี้มีส่วนร่วมเหมือนกันหมด แต่ก่อนแต่สมัยเขาจัดตั้งคณะศิลปศาสตร์ของมหาวิทยาลัยมหาสารคามในนาฏศิลป์ก็อยากเปิดเหมือนกันอยากเปิดเอกพื้นบ้าน เพราะว่าอะไรเพราะว่าพรสวรรค์นี้ละตัวสำคัญอยากเป็นข้าราชการเอกดนตรีและการแสดงพื้นบ้านเป็นคนแรก ใครเข้ามาก็ได้เป็นแค่ลูกจ้าง ทำแต่นำนโยบายของคนอื่นอยากเป็นคนวางนโยบายเองเพราะอยากทำเองเพราะว่ามันเกี่ยวข้องกับนโยบาย นโยบายตั้งมายังไงก็ต้องปฏิบัติตามเขา ผู้นำพาไปยังไงก็ได้ไปแบบนั้น ผู้ปฏิบัติไม่มีสิทธิ์สร้างนโยบายได้เลย อาจารย์ชุมเดชไปก่อนทิ้งหลักสูตรทำไม่ทันเสร็จทิ้งไว้ให้เรา แม่วีไปก่อนเพื่อน ยึดอาจารย์ชุมเดชไว้ อาจารย์เป็นคนสร้างงานก็จริงในส่วนที่เป็นรากเป็นเหง้าจริงๆแล้ว เขาไม่ใช่และในส่วนการศึกษาที่จะช่วยเหลือเราได้ก็มีกันอยู่แค่นี้ อาจารย์ชุมเดชไปทำที่ใหม่ไม่ทำแล้ว เสนออะไรไปก็ไม่เปิดเสนอไป 10 ปีแล้วปีพ.ศ. 2546 ค่อยให้เปิด เปิดแล้วยังมาแบ่งอีกว่าร้อยเอ็ดเปิดดนตรี กาฬสินธุ์เปิดการแสดง เปิดทั้งสองอันไม่ได้เหรอครู เขาไม่ให้เราครูว่า คือมันยากมันยากเพราะว่านโยบาย นโยบายและก็ผู้นำ ไปใสก็ไม่ไหนสักทีอยู่มาเป็นลูกจ้าง 16 ปี ยังไม่สร้างนโยบายอะไรเลยมีแต่คิด คิดแล้วก็ฟ้อนฟ้อนแล้วก็รำรำแล้วก็คิดว่าอยากทำอันนั้นอันนี้ เขาไม่พาไปจะได้ไปไหม ไม่ได้ไปและคนโดดหนีมาทำของตัวเองสว่างอยู่คือความงามของการเป็นรากเหง้ามันงามอย่างที่ครูว่า เป็นอะไรจึงยอมเป็นหมอลำเป็นอะไรจึงยอมเป็นบ้านนอก เป็นอะไรทำไมใส่เสื้อแบบนี้มาให้คนดู อยากให้เขารู้ว่าความเป็นบ้านนอกสามารถยกระดับโดยคนที่มีองค์ความรู้ คนที่มีโอกาสถึงจะยกระดับได้ดอกเตอร์พาทำคิดว่าเขาเก่งก็ทำด้วยผิดกันมาหลายครั้งแล้วผิดกันกับภูไทเขาวง เพราะจะเลิกเล่นภูไทปี่เอามาทำวงเชียร์หมด ไปผิดกันกับสกุลโทนพี่น้องตัวเองนี่ละ ก็คือไปทะเลาะกับเขาทุกทีให้เขารักษาของเขาไว้ แนวคิดเรื่องวิธีการความเชื่อการเรียนธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นชาติไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น และอีกอย่างหนึ่งก็คือวิถีชีวิตประเพณีฮีตสิบสองคลองสิบสี่นี้อย่าให้หลงออกจากนี้ ถ้าจะทำการแสดงนาฏยประดิษฐ์ต่อและที่สำคัญที่สุดคือที่ใกล้ที่สุด มโนไม่มีหลักฐานและจินตนาการไปเอง มันไม่ใช่นั่งเรียนเขียนธรรมดามันลึกเกิน ขนาดศิลปะพื้นบ้านนี่ทับซ้อนกัน ไม่รู้ทับกันกี่ซ้อนแล้ว พอมาถึงตรงนี้รำภูไทนครสวรรค์คิดว่าเป็นรากเหง้าเหรอ ไม่ใช่นะไม่ได้รำแบบนี้พ่อรำมาไม่ได้เป็นแบบนี้ พรสวรรค์รำมามันเป็นผสมผสานแล้วรับวัฒนธรรมพวกเขารวมมาเป็นภูไทรำให้ปัจจุบันนี้ ให้ยืนจุดตรงที่รากของตัวเองที่ไม่สามารถ ทีนี้ของเรายังจับต้องได้มันยังมีคีย์ มันคืออะไรท่าตัวนี้มันคืออะไร โปงลางคืออะไรรากยังเหลืออยู่รากที่ยังสอบถามได้ ก็ให้สร้างสรรค์ไปให้เป็นให้ถูกหลัก หลุดโลกก็บอกว่าหลุดโลกมาแต่ไหน บอกเลยดาวอังคารหรือพรสวรรค์ทำเต้ยด่าเข้าไปจนไม่อยากเปิดเฟสบุ๊ค เขาว่าอาจารย์เป็นคนเกลาเนื้อ จะไปถึง

ดอนตาลได้ไงค่ารถมันแพง นั่งรถไปเรียนนาฏศิลป์ 4 ต่อเลยจับเอาอยู่บ้านนี่ละคงไม่ไปไกลขนาดนั้น ก็เลยอยากจะฝากคนรุ่นใหม่ว่าต่อไปไม่ว่าเราจะสร้างสรรค์อะไรก็ตาม ถ้าองค์ความรู้ที่มีอยู่ของครูบาอาจารย์นั่งอยู่ที่นี่เอามาเก็บไว้ การเป็นระเบียบแบบแผนเพราะว่าทำให้คนเห็นว่าตอนนี้ฉันอยู่ตรงนี้นะฉันหามาได้ตรงนี้ขนาดลูกฉันละ ถ้าไปถึงรุ่นเธอซอ พิณจะไปเหลืออะไรอันไหนคือรากของเราฉะนั้นจบรากที่มันเห็นอยู่และค่อยพัฒนาต่อยอดออกไป

พูดมาทั้งหมดคือส่วนหลังสมัยใหม่นี้ ยุคปัจจุบันนี่จริงๆมันต้องทำเพลง ระบบการแข่งขันที่มันทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างมันพัฒนาจนเกินขีดจำกัด คนคิดงานก็คิดแค่ว่าเราจะต้องชนะเราจะต้องเอาชนะให้ได้ ก็ยังประกวดวงโปงลาง ล่าสุดที่เคยเป็นกรรมการตัดสินสิบวงบรรเลงเสียงเราเท่าเทียมกันหมดก็เลยบอกว่าวงโปงลางอยู่ที่เครื่องเสียงเสียงดัง จริงๆตอนไปตัดสินฟังไม่รู้เรื่องเลย เพราะมันตั้งแต่วงแรกฟังไม่รู้เรื่องเลยเสียงมันดังมาก จนบางทีเราจะให้มองในมุมไหน คือทำหน้าที่ให้ดีที่สุดในตอนนั้น แต่ทีนี้พอจะมาตัดสินจริงๆเป็นเรื่องยากเพราะอุปสรรคมันล้ำไปแล้วมันก็ต้องคุยกับคณะกรรมการว่าเราจะมีเกณฑ์อะไรมากำหนดตรงนี้ยังไง เพราะทุกวงจะไม่ยอมแพ้กัน และก็สิ่งหนึ่งที่เขาไม่ยอมเรื่องของผู้บริหารเห็นชัดๆเลยพอประกวดเสร็จปุ๊บ คนที่เขาคุมวงเขาเข้ามาจากตรงนั้นเราก็เลยรู้ว่าจริงๆแล้วการประกวดนี้ ทำให้เราเกิดการแข่งขันและก็ทำให้พัฒนามากเกินไป และแบบเดิมไม่มีแล้วการแสดงที่เป็นธรรมชาติ ที่ให้ไพเราะแบบธรรมชาติกลับกลายเป็นว่าไม่เกิดขึ้นแล้วทุกคนจะต้องดังอย่างเดียวแทนที่จะแบ่งหน้าที่กันให้โดดเด่นและก็คือเราก็มามองที่วัตถุประสงค์ว่าถ้าเราจะสร้างสรรค์งานขึ้นมาสักอย่างหนึ่ง วัตถุประสงค์ต้องชัดเจน และก็มีจุดยืนที่แน่นอนนั้นและครับสิ่งที่เราควรจะมอง ควรจะไปสร้างจิตสำนึกให้กับคนที่จะไปสร้างงานในครั้งถัดมาว่าพอเถอะเวลาคุณคุณจะเปิดทุกช่องทางก็ได้

ขอขอบคุณท่านวิทยาการทุกท่าน เราได้เห็นประเด็นที่หลากหลายนั้นแสดงว่าการศึกษาการพัฒนาเกี่ยวข้องกับโปงลาง ยังมีการความรู้จักโฟกัสงานของอาจารย์คำล่าอีกนิดหนึ่งนะครับ เพราะว่าเราจะมาพูดว่าตกลงเมื่อเราจะสร้างสรรค์เราต้องดูประเด็นไหนดูองค์ประกอบไหน แต่ละองค์ประกอบมีประเด็นอะไรก็ตามต้องการศึกษาและค้นคว้า

(ภาคบ่าย)

เป็นการนำเสนอโมเดลเอาแนวความคิดนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางช่วงโมเดลโปงลางแบนด์ซึ่งเป็นดุษฎีบัณฑิตของนายคำล่า มุสิกา นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิตสาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกระบวนการสนทนากลุ่มเป็นขั้นตอนของงานวิจัยในการพิจารณาโมเดลหรือว่ากรอบความคิดจนทฤษฎี ในการดำเนินงานนำเสนอต่อความคิดอธิบายจากการเก็บรวบรวมของข้อมูล สังเคราะห์ข้อมูลจากนั้นแล้วขอเชิญท่านผู้เชี่ยวชาญทุกท่านให้ข้อคิดเห็นและเติมประเด็นบางประเด็นที่เป็นช่องโหว่ที่ท่านพิจารณาแล้วว่าอาจจะยังขาด และนอกจากผ่าลำดับความสำคัญขององค์ประกอบแต่ละส่วนว่าในโมเดลนี้จะต้องพิจารณาเรื่องอะไร รวมถึงช่วย

ยกตัวอย่างเป็นกรณีที่ว่ามันยังไม่ชัดเจนทำยังไงให้มันชัดเจน ลำดับนี้ขอเรียนท่านอาจารย์คำล่าช่วยให้กล่าวถึงคอนเซ็ปโมเดลนี้

ขอขอบพระคุณท่านผู้ดำเนินรายการ ก่อนอื่นก็ขอแนะนำตัวก่อนครับ ผมก็จบสาขาดุริยางคศิลป์ไทย จบที่ดุริยางคศิลป์ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นรุ่นที่ 3และก็ได้ไปศึกษาต่อการจัดการนันทนาการหลักการท่องเที่ยวที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และก็ศึกษาระดับปริญญาเอกสาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตอนนี้สอนอยู่ที่คณะศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี วัตถุประสงค์ในการวิจัยครั้งนี้ก็คือพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ศัพท์นิยามเฉพาะในการวิจัยครั้งนี้นาฏยประดิษฐ์หมายถึงกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อย่างเป็นระบบประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลัก และส่วนที่เป็นการปฏิบัติเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่หรือปรับปรุงสิ่งที่มีแล้วให้ดียิ่งขึ้น การแสดงวงโปงลางหมายถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานที่ประกอบด้วยการฟ้อนรำการขับลำ การแสดงเชิงวิธีทัศนาโดยใช้เครื่องดนตรีของวงโปงลางบรรเลงประกอบการแสดงอาจแบ่งเป็นชุดการแสดงย่อย เช่นฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ รำตังหวาย รำจำปาศรี เป็นต้นนะคับ นี่คือโมเดลภาพใหญ่ที่เกลาได้นำออกมาจากที่ไปศึกษาค้นคว้าต่างๆมันก็มีอยู่ 3 ระดับด้วยกันในเรื่องการสร้างสรรค์ผลงาน ระยะที่ 1 คืออะไร ก่อนการสร้างงานก็จะประกอบด้วยการบ่มเพาะ การค้นคว้า แสวงหาความรู้การสร้างแรงบันดาลใจ การวางเป้าหมายของการแสดง ถือว่าเป็นศาสตร์ของการแสดง พอได้มีระยะที่ 1 ระยะที่ 2 ก็คือหลักกระบวนการและการพัฒนาการแสดงคือระยะการสร้างงานคือระยะการสร้างงานก็มาจากการด้นสดการทำเพลง การกำหนดลีลาท่าทาง การฝึกปฏิบัติการฟ้อนทบทวน การขัดเกลาและการจัดสรร เพิ่มตัดทอนให้เหมาะสมตามเวลาและสถานที่ สุดท้ายแล้วคือการแสดงจริงนี่คือกระบวนการที่ 2 นะครับและพอหลังจากเราทำกระบวนที่ 2 เสร็จแล้วมันก็คือระยะของการ

สร้างงานคือหลักการและกระบวนการประมาณ ปรับปรุงแก้ไข ซึ่งจะประกอบไปด้วยแก้ไขภายในโดยตัวเราเองนะคับ และก็การประเมินภายนอกอาจเป็นผู้มาชมอาจจะมีทั้งมีแบบสอบถามก็ได้ไม่มีแบบสอบถามก็ได้ และก็นำมาปรับปรุงแก้ไข หลังจากนั้นก็จะตัดสินใจและนำไปแสดงอีกครั้งหนึ่งตอนทั้งสามขั้นตอนนี้จะเป็น วัฏจักรวงจรที่หมุนเวียนอยู่ตลอดเวลานะครับ เพื่อจะทำให้งานนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ก็จะมีตัวอย่าง ตัวอย่างการแสดงอย่างเช่น ของลำโพนของวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมาคือจะไม่ได้เสร็จภายในครั้งเดียวพอมีการแสดงเสร็จแล้วเมื่อมีผู้เชี่ยวชาญหรือบุคคลต่างๆมาคอมเม้นท์ต่างๆ จะมีการปรับปรุงอยู่เรื่อยๆเพื่อให้การแสดงนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ก็รู้สึกว่าลำโพนมาการพัฒนามามากกว่า 1 ครั้งแล้วคับ คือมีการปรับปรุงอยู่เรื่อยๆนะ นี่ก็คือภาพกว้างๆของงานในครั้งนี้นะครับ ตรงกลางก็คือบริบทสังคมอีสาน วัฒนธรรม ก็จะเป็นแกนกลางเป็นสิ่งที่จะต้องสร้างสรรค์ตั้งแต่สเต็ปที่1 2 3 จะต้องคำนึงถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน และนี่คือภาพรวมของโมเดลที่เราสร้างขึ้นเป็นภาพกว้างๆ ก็เป็นภาพใหญ่ก็คิดว่าทุกๆท่านพอจะเข้าใจในสิ่งที่ผมอธิบายไปเมื่อ

สักครู่นี้ เมื่อมาถึงระยะของการสร้างงานนะครับก็คือการออกแบบหรือการดีไซน์ ถ้าดีไซน์เงื่อนไขของการภายในคือผู้ต้องการต้องการจะสร้างสรรค์คืออะไรออกแบบอะไร ส่วนเงื่อนไขภายนอกคือ ความต้องการของสังคมความนิยมของผู้ชมก็จะมีตัวกำหนดเหมือนกันในการที่จะออกแบบการสร้างงาน ซึ่งทั้งนี้ทั้งนั้นก็จะมาจากการสร้างแรงบันดาลใจ การตั้งคำถามและเป้าหมายของการแสดง การแสวงหาข้อมูลการค้นคว้าวิจัยนี่ก็จะเป็นอีกกระบวนการหนึ่งที่จะทำให้ระยะของการออกแบบนี้มีผลต่อการที่เราจะทำงานนาฏยประดิษฐ์ 1 ชิ้น และทั้ง 3 อย่างคือการแสดงเอาไว้หาการสร้างแรงบันดาลใจ การต้องคำถามต้องมีความเชื่อมโยงกันนะครับเพื่อจะให้การออกแบบนั้นมาสมบูรณ์ที่สุด ระยะต่อมาก็คือระยะการสร้างงาน ระยะการสร้างงานก็เป็นเหมือนการพัฒนามาอีกรูปแบบหนึ่งแล้ว เมื่อจากได้จากแนวความคิดแล้วเป็นระยะของการสร้างงาน เงื่อนไขภายในคือการพัฒนาแนวทางของตนเองว่าจะไปพัฒนายังไง เงื่อนไขภายนอกคือระเบียบแบบแผนเดิมที่เคยปฏิบัติกันมาอยู่แล้วหรืออาจจะเคยเห็นหรือชินตา ระยะของการสร้างงานก็จะประกอบไปด้วยการออกแบบ ในการออกแบบก็จะมีท่าฟ้อน ดนตรี เครื่องแต่งกาย ฉาก อุปกรณ์ นี่คือการออกแบบในส่วนที่เป็นรูปธรรมที่เห็นได้ชัดเจนต่อมาก็เป็นระยะของการฝึกซ้อมนะครับ การฝึกซ้อมก็จะมีการเข้าใจร่วมกัน ทักษะของการแสดงการแก้ไขปรับปรุงยังทำได้อยู่ในระยะนี้ส่วนระยะต่อมาก็คือการแสดงจริง ก็คือจะมีนักแสดงเป็นตัวกำหนดคือว่าการที่ฝึกซ้อมมาขัดเกลามาอะไรต่างๆนี่ นักแสดงนี้เมื่อแสดงจริงเป็นยังไงบ้างและเมื่อเกิดปัญหาเฉพาะหน้าเกิดการแก้ไขยังไงคือในกลุ่มระยะของการสร้างงาน เมื่อพูดถึงระยะของการสร้างงานแล้วก็จะมาเป็นองค์ประกอบของการแสดงว่าที่ได้ไปเก็บข้อมูลมาจากผู้เชี่ยวชาญทั้งหมดที่ไปเก็บมาไม่ว่าจะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง 3 แห่งและก็มหาวิทยาลัยมหาสารคามของเราเอง ดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ นาฏศิลป์และก็ผู้เชี่ยวชาญต่างๆที่เราได้ข้อมูลมาทั้งเรื่องกลุ่มชาวบ้านเองกลุ่มวงโปงลางหนองสอ และก็หนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณอย่างนี้เราก็ไปเก็บมาและก็วิทยาลัยครูต่างๆไม่ว่าจะเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี นี่คือกลุ่มตัวอย่างต่างๆที่เราเก็บได้มา ก็จะพบว่าท่าฟ้อนคำตอบแรกที่ทุกคนตอบคือการฟ้อนอีสานนี่สนุกสนานมีการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติไม่มีการกำหนด ก็จะสามารถเคลื่อนไหวตามธรรมชาติที่ตัวเองอาจจะฝืนธรรมชาติบ้าง แต่เป็นธรรมชาติที่ตัวเองฝืนชั่วคราวขณะนั้น และก็แสดงออกตามความรู้สึกของตนเองในขณะนั้นนะครับนี้ก็คือในส่วนของท่าฟ้อน ในส่วนต่อมาคือดนตรี ดนตรีนี้เหมือนที่เมื่อเช้าที่อาจารย์ได้พูดเมื่อสักครู่ วนไปวนมาสามารถเล่นลายที่ไม่ได้ซับซ้อนมากและในทำนองอาจจะสั้นแต่ว่าสามารถกลับต้นวนไปวนมาได้นะคับทั้งนี้ทั้งนั้นอยู่ตามยุคสมัยเข้ามาเกี่ยวข้องความนิยมในยุคนั้น ดนตรีในยุคนั้นมีอะไรเข้ามาผสมผสานหรือยัง ดนตรีตะวันตกเข้ามาแล้วหรือยังและก็จะทำให้การบรรเลงดนตรีนี้มีความแตกต่างกันตามยุคสมัย ท้ายที่สุดแล้วทุกๆท่านการจะคิดว่าการที่จะสร้างดนตรีประกอบการแสดงนี้ ถึงจะเป็นสำเนียงของอีสานถึงแม้ว่าจะเอาเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมอื่นเข้ามาแต่ว่าต้องหาแกนหลักหัวใจหลักของดนตรีนี้ให้ได้ว่าการดำเนินทำนองดนตรี

แบบอีสานเป็นอย่างไรเพื่อให้ได้สำเนียงที่เป็นอีสาน ลำดับต่อมาก็จะเป็นเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายก็จะสอดคล้องกับชาติพันธุ์ ก็คือว่าตัวเองอยู่ในชาติพันธุ์ไหน การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายหรือการทอผ้าได้เองใช้ได้เองนี้ ก็ควรที่จะใส่เครื่องแต่งกายที่จะบ่งบอกถึงชาติพันธุ์ของตนอย่างแท้จริง พื้นที่นี้ก็คืออาจจะทำให้เห็นว่าพื้นที่อากาศหรือภูมิภาคนั้นๆ ก็จะบ่งบอกการแต่งกายออกมาได้ชัดเจน ควรแต่งกายในลักษณะไหนอยู่ในที่ร้อนที่หนาวที่อาจจะอุณหภูมินี่จะเกี่ยวข้องที่จะทำให้ว่าการแต่งกายนั้นจะทำอย่างไร คือพื้นที่นี้ก็จะพื้นที่แบบอีสานเหนืออีสานใต้ก็จะมีความแตกต่างกัน ยุคสมัยก็จะเป็นเครื่องกำหนดว่าการแต่งกายนั้นออกมาเป็นยังไงเพราะว่าแต่ละยุคสมัยก็มีความแตกต่างกัน และก็วัฒนธรรมของการแต่งกายนักแสดงก็คือทักษะของการแสดง บุคลิก หน้าตา รูปร่างความรู้ความเข้าใจในสาระการแสดง ก็คือว่าถ้าบางพื้นที่ที่สามารถคัดเลือกนักแสดงได้ ก็จะสามารถจะเลือกนักแสดงที่สามารถที่จะตอบโจทย์ในการแสดงในการสร้างสรรค์นั้นได้ บางพื้นที่อาจจะเป็นชาวบ้านไม่สามารถคัดเลือกนักแสดงได้โดยตรงก็อาจจะใช้นักแสดงที่มีอยู่ในท้องถิ่นเวลาและสถานที่นะคับ เป็นตัวกำหนดว่าเป็นตัวสร้างสรรค์ว่าจะเป็นยังไงเวลาที่ใช้ประมาณ 6 – 8 นาที ต่อ 1 ชุดการแสดงนี้คือพูดถึง 1 ชุดการแสดง และก็ปรับเปลี่ยนได้ตามลักษณะของงาน นี่ก็คือองค์ประกอบของการแสดงนะครับในส่วนของท่าฟ้อนอีสานที่ผู้วิจัยเองได้ไปลงพื้นที่และศึกษามาก็จะพบว่าท่าหลักๆก็จะมีอยู่2 ส่วนด้วยกันคือ การฟ้อนพิธีกรรม อาทิ เช่นฟ้อนกลองตุ้ม หมอทรง หมอเยา ผีฟ้า และก็ฟ้อนเพื่อความบันเทิงเช่น ฟ้อนในหมอลำกลอน หมอลำเพลิน ฟ้อนภูไทอย่างนี้เป็นต้น เมื่อได้เห็นทั้ง 2 ฟ้อนก็จะพบว่าการฟ้อนของอีสานนี้เป็นการฟ้อนที่อิสระ จังหวะการใช้เท้าและก็การใช้นิ้วมือการใช้มือ การใช้ลำตัว และก็การสื่อสารทางอารมณ์ เมื่อเข้าใจบริบทเหล่านี้แล้วก็จะพบว่าการด้นสดก็จะตกผลึกแนวความคิดออกมา ในการที่จะสร้างสรรค์อะไรออกมา ผู้วิจัยการอยากจะให้ผู้ทรงคุณวุฒิช่วยวิเคราะห์ตรงนี้ละว่า อย่างเช่นผมก็เลยได้วลีนี้ออกมาว่า”แอะแอ่นฟ้อนโหญย้อนใส่แคนอ่อนญวนกวยแขน อวยตัวตามต้อง” มาจากวรรณกรรมเดิมที่มาจากอีสานเรานะครับ ส่วนโหญย้อนก็คือการใช้เท้าต่อมาระยะการสร้างงานก็จะเป็นการประเมิน การประเมินภายในก็คือประเมินจากตัวเองก่อนผิดพลาดอะไรต่างๆ การประเมินภายนอกจากผู้อื่นที่ได้รับชมขั้นตอนการประเมินก็จะได้แก่การแก้ไขปรับปรุง การสื่อสารการแสดง ความสอดคล้องแต่ละองค์ประกอบ ปัญหาและอุปสรรคข้อจำกัดต่างๆ อันนี้คือภาพรวมทั้งหมด

นักวิจัยนะครับคราวนี้จะเป็นการในเรื่องของโมเดลนี้ให้ในภาพรวมของนาฏยประดิษฐ์ที่โมเดลนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางซึ่งประกอบด้วย 3 สเต็ปใช่ไหมครับเดี๋ยวเรียนเชิญนักวิชาการและอาจารย์ทุกท่านในเวทีนี้ช่วยกันโฟกัสว่าเหมาะสมหรือยังหรือมีอะไรจะต้องปรับ

ท่านอาจารย์วีณา ก่อนจะไปดูโมเดลของคำล่า ผ่านจุดประสงค์ว่าตัวเองอยากทำอะไร 1 2 จุดประสงค์มีอะไรบ้าง

(อาจารย์คำล่า)จุดประสงค์แรกก็คือศึกษาประวัติและวิวัฒนาการของวงโปงลางนะครับ และสภาพปัจจุบัน ข้อที่สองคือ ได้โมเดลที่จะได้แนวความคิดสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานที่จะเกิดขึ้นในอนาคต

(ท่านอาจารย์วีณา)เท่าที่ดูก็พบว่าคำล่าจะสรุปโมเดลนี้ได้ 1 มองว่าผู้วิจัยจะต้องสรุปจากกลุ่มตัวอย่างที่ไล่มีนาฏศิลป์ทั้งหมดและเอกนาฏศิลป์และก็กลุ่มชาวบ้านคือการใช้ไปเสาะหาและก็สรุปตอนแรกก็คงได้แต่ละแนวทางของแต่ละสถาบัน แล้วก็เอาแต่ละแนวทางนั้นถ้ามันซ้ำกันก็จะพบว่าจะได้โมเดลวันนี้ โดยเราไม่ได้กำหนดก่อนใช่ไหม เราได้จากการไปถามเขาว่าลักษณะการสร้างงาน มีระยะก่อนสร้างงานมีสร้างและก็หลังและก็ไปแสดงและก็มีคนคอมเม้นท์และก็ก็ปรับแก้อันนี้เป็นโมเดลที่ได้มาจากไปถามผู้ผลิตใช่หรือเปล่า

(อาจารย์คำล่า)คือมันเป็นการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องด้วยครับอาจารย์คือมันจะได้ทั้งสองมาผนวกกันนะครับ

(ท่านอาจารย์วีณา)นั่นคือว่าสรุปได้มาจากธรรมดาธรรมชาติ งานนาฏยประดิษฐ์มันก็หนีไม่พ้นแต่ทีนี้เมื่อกี้คำล่าพูดถึงระยะหลังการสร้างงาน ไม่เห็นมีการสร้างงานแล้วน่าจะเติมอย่างไรก็เล่าให้ฟังท่านอื่นด้วยก็ต้องมีผู้ชมมาเกี่ยวข้อง ชมเสร็จแล้วก็ต้องย้อนกลับมาทบทวนเพราะแสดงแต่ละครั้งได้รับคำชมให้ได้แก้แต่มีเสียงตินั่นตินี่มันก็ต้องมาแก้ ตั้งแต่กระบวนการผลิต เขาอาจจะติแค่ในเรื่องเสื้อผ้ามันก็อยู่ในระหว่างการผลิตหรือจำเป็นไหมว่าต้องไปศึกษาเพิ่มแต่ก่อนประดิษฐ์ทั้งนี้มองว่ายังขาดกระบวนการหลักการสร้างงานแล้ว ก็น่าจะมีโยงแปลว่าผู้ชมหลังจากได้รับชมน่าจะมีผู้ชมเลย เรานี้เป็นผู้ส่งสารก็นาฏยประดิษฐ์เป็นตัวสารไม่น่าจะเป็นไม่ว่าดนตรีไม่ว่าถ้าฟ้อนเครื่องดนตรีเป็นตัวสารพอขึ้นเวทีต้องมีผู้รับสาร ฉะนั้นในโมเดลน่าจะมีผู้รับสาร ก็เห็นว่าเราก็พูดกันอยู่รับสารเป็นนายทุนชอบแต่เรื่องบันเทิงแต่จะติมาอีกแบบหนึ่งถ้าพูดผู้ชมเป็นผู้เฒ่าในหมู่บ้านที่จะได้มาก็เป็นอีกแบบหนึ่งมองว่าในโมเดลอาจจะเติมให้มันครบอันนี้เป็นกระบวนการสื่อสารประเภทหนึ่ง จะสื่อบนเวทีมาผู้แสดงต้องมีผู้ชม และนั้นประการที่สองเนื่องจากเพราะไม่เห็นตัวเค้าโครง ก็เลยอยากถามว่างานของเรานอกจากสรุปได้ว่าแล้วเรารู้เรื่องของการผลิต นาฏยประดิษฐ์ของแต่ละสถาบันที่มีเอกลักษณ์ไม่เหมือนเพื่อนโมเดลที่สร้างขึ้นมีรายละเอียดปลีกย่อยไหม

(อาจารย์คำล่า)มีครับอาจารย์ 3 กลุ่มที่มีความแตกต่างกัน ถ้าเป็นกลุ่มชาวบ้านก็จะทำคิดตามที่อาจารย์ทำได้ เริ่มต้นจากตอนแรกเลยชาวบ้านจะฟ้อนแค่ 1 2 3 ท่ามี ท่าไม่เยอะและก็ไม่มีการแปรแถวอะไรก็คือตามที่ตัวเองคิดได้จริงๆและก็ตามวิถีชีวิตอะไรต่างๆ สำหรับชาวบ้านกลุ่มที่หนึ่งและกลุ่มที่สองสถาบันนาฏศิลป์เริ่มมีการรวมเข้าสู่ระบบการศึกษาและก็ต้องพัฒนางานออกมาซึ่งงานต่างๆ ก็จะเหมือนที่พี่วิทยากรพูดตอนเช้านะครับ อาจจะมีนโยบายมาจากเบื้องบนว่าต้องการประมาณแบบนี้ และมันจะมีอะไรที่อาจจะมีส่วนกลางครอบอยู่ก็ได้เพราะจะต้องจัดงานสี่ภาคอยู่แล้วซึ่งจะเป็นการรวมสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานเข้าสู่ส่วนกลางของกรมศิลปกรและก็มีผู้เชี่ยวชาญที่

จะคอมเม้นท์ต่างๆนี่ในส่วนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ครับในการสร้างงาน และในส่วนของสถานบันอุดมศึกษาที่เราไปเก็บมามหาวิทยาลัยส่วนใหญ่แล้วถ้าเป็นยุคดั้งเดิมก็จะเป็นการนำเอาศิลปวัฒนธรรมของชาวบ้านที่มีอยู่เดิมไม่ปรับอะไรมากและปรับการแสดงให้ขึ้นลงกับเวทีให้สอดคล้องกัน และก็จะเปลี่ยนอะไรให้มันน้อยที่สุดนะครับ นี่คือเป็นการสร้างสรรค์ของแต่ละกลุ่ม ที่ได้ไปลงพื้นที่มา

(ท่านอาจารย์วีณา)คือในทัศนะส่วนตัวนะคะถ้าเราจะวิเคราะห์วิจัยเชิงพรรณนาก็คือในสังคมมันเป็นไปอย่างไรจะสรุปโมเดลตามนั้น ถ้าเราคิดว่าแนวคิดเมื่อเช้าคือการต้องเคารพความเป็นดั้งเดิมของชาวบ้าน กลุ่มของชาวบ้านเขาไม่ได้มาเรียนทฤษฎีการแสดง เวทีการจัดฉาก การแปรแถวเขาไม่รู้เรื่องเขาเคยฟ้อน 30 นาที อย่างงานอีสานเขาเสี่ยงก่อนเขาเชื่อมาก แต่ก็อยากมาแต่ตอบว่าเบื้องบนไม่ให้มา แต่ตอนหลังก็มาอยู่โรงเรียนมัธยมอยู่ ก็เลยอยากบอกคำล่าว่าในทัศนะส่วนตัวเราจะคิดว่าเราจะไปวิจัยเชิงพรรณนา ชุมชนมีอะไรมันน่าจะมี 2 โมเดล โมเดลที่ 1 คือคนที่นาฏยประดิษฐ์ไม่ได้ผ่านทฤษฎี การเรียนการสอนเรื่องการแสดง กับอีกอันหนึ่งก็คือโมเดลของคนที่ผ่านครีเอทโดยผ่านหลักการทฤษฎีของสถานศึกษาก็มองกว้างๆไว้แค่นี้ก่อน

(วิทยากร)ขอบคุณอาจารย์วีณานะครับคืออย่างนี้ผู้วิจัยลืมไปอย่างหนึ่งคือเวลานำเสนอโมเดลก็ตามผู้วิจัยต้องพูดเรื่องโจทย์การวิจัยก่อนว่าเราพูดในบริบทของอะไร ทำไมเราต้องทำโมเดลตัวนี้ ไม่งั้นผู้เชี่ยวชาญเราทุกคนก็จะโฟกัสไม่ได้ ผู้วิจัยลองอธิบายให้ฟังหน่อยว่ามันมีปัญหาหรือโจทย์อะไรทำไมเราถึงจะต้องพัฒนากรอบความคิด ของการแสดงนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางเราไม่ได้พูดเรื่องอื่นผู้วิจัยนำเสนอเรื่องนี้ก่อนว่ามีปัญหาอะไร และผู้วิจัยมีการพัฒนาอย่างไรจนถึงมาตรงนี้และให้พวกเราคอมเม้นท์ในองค์ประกอบอย่างไร ดังนั้นประเด็นที่หนึ่งว่าจะให้ผู้วิจัยพูดถึงทำไมต้องทำเรื่องนี้ ประเด็นที่สองคือทำอย่างไรถึงได้โมเดลอย่างนี้ โอเคไหมครับแล้วเราจะได้รันต่อนะครับ

(อาจารย์คำล่า)จะทำเรื่องนี้ต้องพูดตามตรงว่าตัวเองตัวเองไม่ได้จบนาฏศิลป์โดยตรงจากแบกจบดนตรีนะครับ จบนันทนาการการท่องเที่ยวแต่ก็สนใจเกี่ยวกับอีสานและความเป็นอีสานครับก็เลยคิดว่าจะทำจากการวงประกวดวงโปงลางต่างๆเกิดจากการเรียนควรจะเป็นรู้และเห็นว่าเวลาการสร้างงานนี้มีปัญหาคือเล่นดนตรีอีสานจริง ใส่ชุดอีสานจริงแต่ว่ามันดูแล้วจะไม่ใช่อีสานทั้งหมดมันดูแบบว่าแค่ใช้ความเป็นอีสาน แต่มันยังไม่เห็นว่าจะพัฒนาจริงๆมันจะเป็นยังไง โดยคิดว่าถ้ายังนั้นมันเป็นงานวิจัยน่าจะตอบโจทย์มันได้ ตัวเองก็เลยที่อยากจะทำเรื่องนี้ก็เลยคิดว่าหลักกระบวนความคิดมาความสำคัญที่สุดในการที่จะสร้างงานต่างๆออกมานะครับ และถ้าหากว่าคิดแบบเป็นระบบว่าคิดมองอีสานที่ไม่เข้าใจแล้วนี่มันก็จะตีความออกมาไม่ตรงกับโจทย์และอาจจะไม่ได้ดูเป็นอีสานจริงๆ อันนี้ก็เลยคิดจะทำเรื่องนี้ออกมาอันนี้พอจะเข้าใจอันนี้สรุปแบบรวบยอด พอจะทำยังไงเสร็จก็เลยมีการตั้งคำถามว่าประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลางเป็นยังไงคำถามที่ 1 ที่อยากจะถาม คำถามที่ 2 คือรูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ควรจะเป็นอย่างไรในการวิจัย มันก็เลยออกมาเป็นวัตถุประสงค์ในการวิจัยว่า 1 เพื่อศึกษาประวัติและความเป็นมาสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง 2 มีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในโปงลาง อันนี้ก็คือกระบวนการต่างๆที่คิดว่าจะทำออกมา และอาจารย์ถามอะไรครับต่อมาเราร่างโมเดลยังไงจะเก็บข้อมูลและสังเคราะห์โมเดลนี้มายังไง

โมเดลนี้จะมีทั้ง 2 ส่วนคือส่วนที่แรกคือส่วนที่เราทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทฤษฎีฝรั่งมาเรียน เอาทฤษฎีฝรั่งมาก็จะมีกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของฝรั่งออกมาและเราก็ไปเก็บข้อมูลของเรา เมื่อเราเก็บข้อมูลของเรา เราก็จะพบว่าเมื่อมันมาเป็นอีสานละมันควรจะเป็นอย่างไร เพราะว่าทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์มีอยู่แล้วแต่เมื่อจะเอามาใช้ในการสร้างสรรค์โมเดลว่าของตัวเองที่เป็นอีสานนี่ควรจะทำยังไง มันก็จะพบในส่วนที่มันออกมาอยู่ในนี้นะครับอาจารย์แล้วกลุ่มผมก็คิดว่าวงโปงลางเกิดมาจากชาวบ้านก่อน ก็ไม่ควรจะทิ้งชาวบ้านไปได้เลย เราก็เลยต้องไปเก็บที่ชาวบ้าน ครูวีณาแนะนำเลยว่าต้องไปหนองสอ ครูไปตั้งแต่ยุคสมัยไหนแล้วผมไม่รู้จักหนองสอ ไปถามหาหนองสอกาฬสินธุ์ก็ไม่เคยอยู่ ก็ขับรถไปถามเขาเอาเป็นกะเทยไม่รู้เรื่องนี่แหละก็ขับไปก็ไปหาก็เจอครับ พอเจอยุคลูกละครับพ่อคือพูดไม่ถนัดแล้วแก่ป่วยนะครับ ยุคลูกก็ดูแลมาตลอดก็ถามยุคลูกมาโดยตลอด และถามอีกอย่างคือหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณก็อีกอย่างหนึ่งกุฉินารายณ์ก็ตามคำบอกเล่าผู้ที่เป็นเก็บวิจัยก็เคยไปหากันอยู่ ก็เลยไปที่หนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณครับ ก็จะเจอก็ได้ข้อมูลต่างๆ มาครับ และส่วนที่ขาดไม่ได้คือวิทยาลัยนาฏศิลป์เพราะว่าวิทยาลัยนาฏศิลป์ทำการเรียนการสอนทางด้านดนตรีและวิทยาลัยนาฏศิลป์โดยตรงอยู่แล้วและว่ากลุ่มนี้มีบทบาทสำคัญมาก ถ้าวิทยาลัยนาฏศิลป์แล้วประชาชนต่างๆไม่ทำการ ต้องทำรำตามเลย ทุกอย่างชุดอะไรไม่เหมือนก็ตามแต่ให้เพลงมาก่อนก็เลยจะว่ามาทำตามวิทยาลัยนาฏศิลป์มีส่วนสำคัญมากที่เราจะต้องเก็บ ส่วนยุคต่อมาก็คือระดับอุดมศึกษาก็มีความสำคัญมากเพราะระดับอุดมศึกษาเกิดก่อนวิทยาลัยนาฏศิลป์เกิดอีก แต่ว่าเป็นยุคที่จะไม่มีนักเรียนโดยตรงที่เรียนเป็นแค่ชมรมไม่ใช่การเรียนการสอนโดยตรง ก็เลยคิดว่าต้องเก็บก็คือวงแคนนี้เป็นดั้งเดิมมาก ก็เลยต้องเก็บวงแคนไปเก็บตามสำนักต่างๆ ที่เปิดปริญญาตรีก่อนคือวิทยาลัยครูก็เลยเลือกอุบลราชธานีและก็อุดรธานี และคราวนี้โชคดีเก็บไปเก็บมาไปเจอวงแคนอีสาน อาจารย์วีณาว่าวงแคนอีสานนี้เก่าทำไงจะได้เจอวงแคนอีสาน ก็เลยไม่รู้โชคดียังไงครับไปเจอมีเบอร์โทร โทรไปโทรมาไปหาที่บ้านแกเลยพบแกก็ยินดีต้อนรับ ก็เลยได้สัมภาษณ์แคนอีสานมาด้วย และก็มีส่วนหนึ่งกะปริบกะปรอยโรงเรียนต่างๆก็เก็บอยู่ครับแต่ว่าไม่ได้เป็นชิ้นเป็นอันแต่ว่าก็ได้เก็บกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์มาด้วยอาจารย์ธงไชยนะคับ ก็เลยคิดว่า 3 ส่วนนี่จะครอบคลุมในการที่เราจะเอามาสกัดเป็นโมเดลครับขอบคุณครับ

(วิทยากร)โจทย์มันเหมือนกับโจทย์ที่คุยกันเมื่อเช้า ทำไมการแสดงอีสานทุกวันนี้มันไม่ถูกตามันมีปัญหาอะไร คราวนี้อาจารย์คำล่าไปเก็บข้อมูลมาในแนวทางที่มันควรจะเป็นในแนวทางที่คิดว่ามันจะมีกรอบคิดในการสร้างสรรค์เมื่อก่อนอาจจะมีเรายึมกรอบของนาฏศิลป์ไทยมายึมกรอบของ

นาฏศิลป์สากลมาใช้ พูดเรื่องมันมาอยู่ในระดับการแสดงในวงโปงลางมันมีองประกอบอะไรที่สัมพันธ์กัน และเราผู้เชี่ยวชาญทุกคนจะช่วยกันดู

(อาจารย์วีณา)ขอถามว่าพออาจารย์คำล่าได้โมเดลนี้ก็จะไปทำถามกลุ่มที่มันเกิดมาอีกครั้งหรือเปล่าหรือจะมาวิเคราะห์เลย

(อาจารย์คำล่า)ไม่ถามแล้วครับอาจารย์คือตอนนี้มันยังไม่ที่สุด มันต้องที่สุดหลังจากสเต็ปของวันนี้นะคับ ก็คือผมก็เอาสิ่งต่างๆที่ไปศึกษามามาสกัดออกเป็นอันนี้แล้วคับอาจารย์

(อาจารย์วีณา)คือต้องถามว่าได้โมเดลนี้ได้ประโยชน์อะไร จะไปให้ใครใช้

(อาจารย์คำล่า)คือมันเป็นรูปแบบหนึ่งที่ทุกคนอาจจะทำตามก็ได้หรือไม่ทำตามก็ได้ครับอาจารย์ แต่ว่ามันจะเป็นกรอบจากข้อมูลที่เราทำได้หามาแล้ว เราได้สกัดออกมาแล้ว ว่านี้ละมันเป็นอย่างนี้แต่ว่าคุณจะใช้ไม่ใช้นี้แล้วแต่นะครับ แต่ว่าทางเรา เราต้องการยกระดับของความคิด มันเป็นอีสานอาจจะไม่ได้ดีที่สุดและอาจจะไม่ได้ด้อยที่สุดที่คัดกรองมาแล้ว

(อาจารย์วีณา)คือๆมันอย่างนี้นะคะคือตอนแรกไม่ว่าไปเซอร์เวย์ เซอร์เวย์เสร็จก็ได้ ได้โมเดลออกมา ตัวเองก็เลยแนะนำว่าน่าจะมีโมเดลของชาวบ้าน โมเดลของผู้ที่ถ่ายทอดกระบวนการที่เป็นระบบก็คือก็วิจัยเชิงพรรณนานะ ก็คือได้ความรู้ความคิดจากสเต็ปของชาวบ้านเขียนโมเดลได้อันหนึ่ง แต่เก็บข้อมูลก่อนมีงานวัดก็ประชุมกัน ใครมีลูกหลานก็มาซ้อมฟ้อนกันตีโปงลางเป็นเอา มีแต่ครูพานักเรียนฟ้อน เด็กน้อยในหมู่บ้านฟ้อนโมเดล 1 ที่ถามว่าที่ได้โมเดลนี้จะไปใช้ประโยชน์อะไร เนื่องจากว่าอาจารย์คำล่าจะพิสูจน์ว่าถึงฉันจะอยู่บ้านนอกพอแสดงขึ้นคนก็ชอบ เราทำแบบนี้ละคนไม่มีการศึกษาฉะนั้นโมเดลของฉันนี้ ครูบ้านหนองสอบังเอิญไปรู้จักบ้านเขา หนองสอเกณฑ์คนมาฟ้อนใส่ดนตรีพ่ออลงกต สมัยก่อนเขาไม่มีโมเดลอะไรแต่ว่าเขามีกระบวนการในชุมชนนึกว่าอาจารย์คำล่าจะพิสูจน์ว่าถึงเราไม่ได้จบเมืองนอกไม่ได้เป็นชาวบ้านแต่เราก็มีโมเดลธรรมชาติโมเดล 1 ถึงคำล่าจะไปเปรียบเทียบถึงฉันจะอยู่บ้านนอกอีสาน ฉันก็สากล (เว้ย) คิดว่าอาจารย์จะทำแบบนั้น

(อาจารย์คำล่า)ทำได้ครับครูหลังจากวันนี้มันคือโมเดลกลางถ้าครูเสนอว่ามันดีเป็นตามีแบบชาวบ้านคำล่าก็สามารถมันยังไม่สลายครับครู ผมยังสามารถทำได้

(อาจารย์วีณา)ที่ห่วงใยนี้นะพอได้โมเดลปั๊บตายละ เราไม่ได้ผ่านการสอนโมเดลเราจะกล้าคิดหรอ โมเดลนี้กลัวมันนิ่งเลยว่าเอาไปใช้ประโยชน์อะไร แต่ครูทำอยู่เขาบังคับให้สร้างสรรค์นะปีนี้ ทีละอันสองอันแสดงซ้ำแล้วเงินเดือนไม่ขึ้นก็เข้าใจ เราเหมือนกันไปศิลปะแปดวิทยาเขตปีนี้เอาฟ้อนภูไท ปีหน้าก็เอาภูไทแต่ตามเขา ปีถัดไปลำเซิ้งไปเพราะมันเดินหน้าไปเรื่อยเพราะว่าใครจะไปแสดงซ้ำ คนก็เบื่อ มันก็มีเหตุมีผลก็เลยต้องถามให้แน่ชัดคนอื่นจะได้คอมเม้นท์ถูกนะ ก็หมายความว่าเราจะดูว่าสากลเขาเป็นอย่างนี้ และเวลาเราไปเก็บข้อมูลมาโมเดลที่เราได้มันต่างมันเหมือนสากลไหม ไม่ได้หมายความว่าเราจะเอาเป็นกรอบให้คนกลัวเราไม่ได้ไปดูโบราณสถานเราจะคิดอะไรไม่ออกหรือยังไงจะมีการนำไปใช้ไหมต่อไป ถ้าเสร็จโมเดลนี้จะทำอย่างไรหรือยังไง

(อาจารย์คำล่า)ถ้าโดยตรงแล้วเล่มผมถ้าเสร็จก็ส่งบัณฑิตวิทยาลัยอันนี้เอาตามจริงครับครู แต่ว่าถ้าเป็นอีกหลักหนึ่งหลักสูตรสร้างสรรค์หลักสูตรนั้นต้องสร้างสรรค์มาเป็นผลงานต่อของผมไม่ใช่หลักสูตรสร้างสรรค์ครับครู ตามจริงก็เลยตั้งไว้ในได้โมเดลแล้วแต่ใครจะเอาไปใช้หรือไม่ใช้ ก็สร้างโมเดลนี้ขึ้นมาครับครู

(อาจารย์วีณา)แต่ว่าก้อยากให้วิเคราะห์ในเชิงศึกษาเปรียบเทียบเวลาจะอภิปราย มันต้องมีว่าโมเดลของประเทศอื่นเขาเป็นยังไง พอเราทำไปๆมันก็ไม่ได้ต่างกัน มันจะได้ชูได้ถึงเราจะอยู่ที่นี่เราก็ทำตามสากลมันจะได้วิเคราะห์ได้

(วิทยากร) ในเรื่องของดนตรีคุณพ่อจะให้ประเด็นหรือให้ข้อคอมเม้นท์ในส่วนนี้เพราะว่าในตัวโมเดลมันจะเป็นความคิดกว้างๆแต่ว่าเราจะเติมรายละเอียดลงไป เราต้องคำนึกถึงไหน ทำแบบไหน

(อาจารย์ชุมเดช) รายละเอียดในเรื่องกระบวนการต่างๆ นะครับ ท่านวีณาท่านก็ได้ให้ข้อคิดมุมของท่านอย่างนั้นนะครับ ส่วนดนตรีมาถึงเรื่องกระบวนการสร้างดนตรี ตัวนี้ก็คงจะเป็นไตเติ้ลและมันมีรายละเอียดลงไปเจาะลึกเท่าไรนัก ในมุมมองการสร้างดนตรีประกอบกับพวกการแสดง โอเคทุกอย่างก็จะได้เห็นว่ากระบวนการนี้ ค่อนข้างครบสมบูรณ์พอมาเจาะเรื่องดนตรีนั้น ก็อยากจะฝากเจาะลึกลงไปในเรื่องการสร้างดนตรีซึ่งจะมีองค์ประกอบหลายส่วน อันดับแรกคือการสร้างคอนเซ็ปของการแสดงขึ้นมาชุดใดชุดหนึ่งก็ตามก็อยากจะมองลึกลงไปว่า ดนตรีที่นำออกมาต้องสัมพันธ์กับการแสดง คำว่าสัมพันธ์การแสดงมันจะต้องแบ่งออกหลายส่วน จะต้องมีคำตอบแนวคิดสร้างขึ้นมานั้นมันเป็นยังไง เช่นว่าเรื่องของอารมณ์ เชื่อของเรื่องชนเผ่าเราสร้างการแสดงชุด 1 เราจะต้องเจาะลึกไปถึงชนเผ่านั้น หรือชุมชนนั้นเขาเป็นคนกลุ่มไหน ดนตรี พื้นเพลง สำเนียง การพูดล้วนแต่เป็นองค์ประกอบหมด สมมติว่าชนเผ่าของภูไทอย่างนี้ ภูไทนี้ทำยังไงจะต้องเอาทำนองภูไทถ่ายทอดออกมาทางดนตรีให้ได้ที่นี้เรื่องของอารมณ์ของการแสดง ถ้าการแสดงเกี่ยวกับเรื่องของพิธีกรรมยกตัวอย่างพิธีกรรม พิธีกรรมจะสื่อดนตรีออกมาอยู่ที่จะสามารถให้มันกลมกลืน มันน่ากลัวพิธีกรรมเหยาหรือผีอะไรต่างๆ เราต้องทำดนตรียังไงจะต้องสื่อออกมาให้มีความสำคัญ วิธีการหาเป้าหมายแบบที่หาไว้หาไปถึงชนเผ่า สำเนียง การพูด ถ้าสามารถเจาะลึกลงไปเท่าไหร่ยิ่งดี เรื่องของดนตรีไม่ใช่ว่าเล่นเฉยๆมาใส่ก็ได้เลย ดังนั้นตัวนี้อยากจะฝากไว้มองมุมนี้ก็อยากจะเจาะลึกลงไปในเป็นบรรทัดฐานว่าการสร้างลายดนตรีหรือประดิษฐ์ลายดนตรีอย่างไร นักศึกษาที่จะส่งเสริมในเรื่องการแต่งกายบทประพันธ์เพลงก็อยากให้มองไปลึก ให้รู้ที่มาได้มายังไง สร้างจากจินตนาการอะไร มีแนวคิดคอนข้างละเอียด เขาเรียกว่า “พลิกแผ่นดินปืนแผ่นฟ้า” ดูหน้าดูหลังก็คือ ดูภูมิหลังให้มันรู้จักและเราจะก้าวไปข้างหน้าได้ก็ข้อให้ความคิดเห็นแค่นี่ก่อนนะครับ เดียวคิดได้จะว่ากัน

(อาจารย์คำล่า)อยากถามอาจารย์ต่อนะสำเนียงอีสาน ถ้าเป็นสำเนียงอีสานแล้วมันจะยังไงเผื่อว่าสร้างความกระจ่างให้กับคนที่จะสร้างสรรค์ต่อไป

(อาจารย์ทรงศักดิ์) ก็อยากจะบอกว่าสำเนียงอีสานของคนเหล่านั้นมันมีหลายชนเผ่า อีสานเหนือ อีสานใต้ อีสานกลาง ตัวนี้ก็สำคัญที่สุดนอกจากมีอีสานเหนือ อีสานใต้ อีสานกลาง ก็ยังมีชนเผ่าอย่างสกลนครอันนี้ก็มีค่อนข้างเยอะ มีหลายเผ่าดังนั้นสำเนียงนี้จะต้องสำเนียงดนตรีจะต้องไปหาชนเผ่าที่ว่า อีสานใต้ก็ยังจะไม่พ้นในหลักการของเพลงเรื่องเพลงพื้นเพลงของอีสานใต้ของเขา ถ้าเป็นไปได้ถ้านำเครื่องดนตรีท้องถิ่นเข้ามาประกอบด้วยก็ยิ่งจะสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เผ่าโซ่ เผ่าแทรกอะไรต่างๆ บางครั้งเรามองตั้งแต่เฉพาะว่าถ้าทำวงโปงลางหรือดนตรีพื้นอีสาน คือเอาความใหญ่ความดังไว้เป็นหลักจริงๆแล้วนี่ ไม่ใช่ความไพเราะบางครั้งไม่ได้เกิดจากความดังความใหญ่เสมอไป อาจจะมีมุมเล็กๆ เสียงอะไรติ๊กๆต๊อกๆเข้าไปก็มีเสน่ห์เหมือนกันถ้าเข้าใจทำตัวนี้ก็อยากจะฝากเข้าไป ความว่าอีสานมันก็กว้างต้องไปเจาะลึกแต่ละเผ่าอันนี้คงคิดว่าพอเข้าใจนะ

(วิทยากร)ขอบคุณคุณพ่อประเด็นนี้น่าสนใจมากวงโปงลางมันไม่ได้ถูกจำกัดว่าต้องใช้เครื่องดนตรีที่ 5 – 6 ชิ้นที่เราบอกไว้ แต่ว่ามันเติมรายละเอียดอื่นๆที่จะสะท้อนความเป็นชนเผ่า ถ้าจะเป็นอีสานใต้ก็อาจจะเติมซอ เติมปี่เข้าไป ถ้าเป็นภูไทก็เติมปี่ภูไท ให้มันสะท้อนสัมพันธ์มันก็จะสัมพันธ์กับส่วนอื่นๆด้วย

(อาจารย์ชุมเดช) โมเดลนี้หรือมันก็เป็นสิ่งที่ทำแล้วคำอธิบายมันดูไม่ค่อยสวยดนตรีมันวนไปวนมาแล้วค่อยไปสร้างความใหม่ เรื่องดนตรีพูดถึงเรื่องด้นเรื่องนั้น ทีนี้ที่พูดกันไปเยอะแยะ ต้องทำให้ดูแล้ว และดนตรีพร้อม คือสิ่งที่พูดเมื่อเช้าคือท่ารำสวย แต่งตัวดี ดนตรีเพราะที่มีเพิ่มขึ้นมาเวลาและสถานที่อย่างนี้ มันก็เป็นทฤษฎีเดิมๆที่เราใช้กันอยู่โมเดลนี้ก็ค่อนข้างเป็นสากลมันอยู่ที่ว่าตอนไปทำใครจะละเอียดกว่ากัน ถูกไหมอันนี้ก็เป็นกรอบที่เราใช้กันอยู่จริงๆผมก็ก่อนไปสนามผมก็ต้องไปศึกษาโดยเลือกพื้นที่ว่าถ้าจะทำกั๊บแก๊บลำเพลินกั๊บแก๊บจะไปยังไง เคยเห็นอยู่ไหนไปหาที่เคยเห็นก่อนจนถึงการแสดงมาการยืนและหลายๆอย่าง แต่ว่าท่าพวกนั้นได้เกิดขึ้นที่ว่าเราคิดขึ้นมาแต่มันเป็นสนามหลายสนาม ตอนนั้นไปพรีเซ็นให้สุโขทัย นาฏศิลป์ก็อาจหาญเป็นเก่งไปเชิญใครมารู้ไหมดอกเตอร์สุรพล วิรุณลักษณ์มาผ่ากั๊บแก๊บลำเพลินของชุมเดช นึกว่าจะได้ฟัดกันเสียแล้วไม่ๆเพราะว่าอาจารย์สุรพลชอบอันนี้คืองานสนามดูออกก็รู้อาจารย์ชุมเดชซ่อนอะไรบางอย่างไว้ เขาไม่ให้เด้งตอนนั้นอาจารย์สุรพลอยากดูของสด อาจารย์ว่าอาจารย์ชุมเดชซ่อนอะไรไว้อยู่ รู้ทันเราอีกนะ ในนาฏศิลป์เราเป็นอย่างนี้หมด แต่จริงๆแล้วไม่ถูกหรอกอาจารย์สุรพลนะถูกแล้ว ถ้านาฏศิลป์จะเข้าใจคำว่าพื้นบ้าน เพราะว่าตอนทำงานวิจัยกับอาจารย์จารุวรรณ เพราะว่า ข. ฮ. อาจารย์จารุวรรณท่านไม่ยอมใส่เข้าไปเลยไม่ต้องอายใครหรอก เพราะมันเป็นงานวิจัยงานวิชาการ เราไม่ได้พูดให้คุณมีความรู้สึกทางเพศเพราะตรงนั้นวิทยาลัยนาฏศิลป์ยังรับไม่ได้หรือว่าการแสดงเป็นเรื่องสูงส่ง ไม่นึกว่าการแสดงเป็นของชาวบ้านบ้าง สนุกสนานอย่างชาวบ้าน เติมอะไรดีละก็บอกแต่ว่าอยากให้ไปเลือกใช้คำที่บอกว่าท่าฟ้อนสนุกสนานหมายความว่าไงเคลื่อนไหวตามธรรมชาติคืออะไร แต่คนไทยบอกว่าฝืนธรรมชาติการใช้ร่างกายการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก

(วิทยากร)เคยเห็นอาจารย์ฟ้อนนี่มันเป็นฟ้อนผู้ชาย แต่เราดูนาฏศิลป์ฟ้อนทุกวันนี้ผู้หญิงผู้ชายมันเท่ากันหมดเลยอาจารย์ใช้อะไรเป็นตัวแบ่งหรืออาจารย์สร้างยังไงให้ความเป็นหญิงความเป็นชาย

(อาจารย์ชุมเดช)ไม่ได้สร้างมันเป็นอย่างนี้อยู่แล้ว

(อาจารย์พรสวรรค์)ขอนุญาตค่ะ แต่อยากจะให้ในที่ประชุมนี้ดูเวลาที่อาจารย์ชุมเดชสาธิตลักษณะอาจารย์จะเป็นอ่อนๆผู้ชายที่ลักษณะของที่รำนี่ไม่ใช้ผู้ชายที่ว่าจะไปแข็งกร้าวอะไรนะคะเป็นผู้ชายอ่อนๆแต่ดูทะมัดทะแมง และก็เป็นแบบแข็งแรงในตัวแต่สิ่งหนึ่งที่อย่าลืมคือใบหน้าดวงตามันจะสื่อออกมาทางสายตาอย่างฟ้อนภูไทนั้นค่ะ อย่างที่อาจารย์คำล่าเขาทำมาในกรอบแนวคิดว่าน่าจะสมบูรณ์เกือบจะสมบูรณ์ แต่เพิ่มอีกนิดหนึ่งรายละเอียดอีกนิดหนึ่งเข้าไปก็คือในส่วนของสรีระร่างกายสวยอย่างอีสานนี้สวยยังไง คือสวยพลิ้วไปทั้งหมดก็จริงแต่ว่ามันจะมีเอกลักษณ์อีสานอย่างหนึ่งคือ หูตาซอนแลน อยู่บนเวทีไม่ได้จริตธรรมดาจริตนี้มันได้อย่างเดียว จริตจะก้านนี้ ตาซอนแลนไม่ได้เกี่ยวกับจริตนะคำว่าตาซอนแลนนี้คือสอดใส่ หยอกล้อไม่ได้เชิญคนมาเอาตัวเองนะแต่ว่าในนั้นเชิญชวนให้มาดูลักษณะของการรำ ลีลา ท่าทาง หน้าตา สังเกตดูตาอาจารย์ชุมเดชเวลารำ ก็ไม่ได้เข้าข้างตัวเองดูตาตัวเองด้วยตอนรำ

ชุมเดชตั้งทฤษฎีใหม่การรำรอบทำนอง เริ่มต้นมาจากภูไทในความรู้สึกวงโปงลางไม่ได้เกิดขึ้นที่คนลาว เพราะว่าลายดนตรีมันเป็นภูไทก่อน และท่าฟ้อนท่าเก่าและลายเดียวกันมันสามารถทำได้

(อาจารย์พรสวรรค์)สังเกตที่ตานะคะรำชุดนี้ตากับเท้า ที่นี้ก็อยากจะถามเลยตรงนี้พ่อครูแม่ครูหมดช้าทั้งหมดเสต็ปที่ 1 2 3 ในการที่ฟ้อนประกอบดนตรีภูไทถือว่าผิด นี่ละสิ่งที่เด็กเถียงกันปัจจุบันนี้ประเด็นนี้ประเด็นเดียว แต่ว่าภูไทเป็นแบบนี้ก็มีไปกว่านี้อีก กฎย่อยซึ่งนาฏศิลป์ไทยเวลาประกวด คณะกรรมการก็จะตัดคะแนนเพราะอะไรเพราะคณะกรรมการเหล่านี้ ซึ่งอยู่ในระดับนี้อยู่ในพื้นบ้านระดับนี้ ถ้ากดมากย่อมากก็จะโดนตัดคะแนนอันนี้คือประเด็นถกเถียงกันอยู่ตลอดคือก็เลยอยากจะถามท่านผู้รู้เลยนะที่นี้ว่าความงามของศิลปะการฟ้อนอีสานจะเอาแค่ไหนถึงจะพอดี งามแค่ไหนถึงว่างาม

(อาจารย์วีณา)เพิ่มเติมเราก็จะรักษานะ ฉะนั้นในกลุ่มกรรมการจะต้องมาประชุมกันก่อนและบอกเกณฑ์เขา เพราะว่าการย้อนแบบไหนเอาคนฟ้อนมาซ้อมมาฟันและสาธิตให้ดูว่าแบบพื้นบ้านก็ต้องมีตัวอย่างให้ดู เฉพาะนั่นนี่ได้เรียนในที่ประชุมแล้วว่ามันขึ้นอยู่กับนโยบายก่อนแล้วก็ผู้นำตั้งกฎของการประกวด

(อาจารย์ชุมเดช)กลองท่าฟ้อนกลองยาวที่มันออกจากหมู่บ้านนี้ มันคือตัวอีสานแท้ๆเลยนะ มีดีหลายอย่างชาวบ้านไม่ได้โง่หรอ เร็วก็ทำได้ช้าก็ทำได้ เขามีลีลาและเขาก็ดูออกวันนี้ลำไทยอันนี้ลำลาว

(อาจารย์พรสวรรค์)เพราะว่ามีการจดบันทึกเป็นสิ่งที่ดีจะได้ถามเลยว่าอย่าทะเลาะกันอีกต่อไปเลย มันขึ้นอยู่กับกฎการวางแผนคือการก็คือกรอบของมันต้องเลี่ยงวงเข้ามาและก็มาสาธิตประกวดวงดั้งเดิมดูตัวอย่างลายของท่านอาจารย์ทรงศักดิ์คือลายนี้หรือลายอิสระฟังแล้วให้มีความสุขไม่ใช่ฟังแล้วมานั่งเครียดว่าตั้งฟังโหวด ต้องฟังซอ ต้องฟังพิณมาเป็นองค์ประกอบเวทีเครียดที่สุดมี 2 เวทีที่ผ่านมาที่มหาสารคามและกรุงเทพฯ เครียดมากเลยไม่มีส่วนประสานอะไรเลย เพื่อที่จะฟังลูกศิษย์เลยถามท่านผู้ชมว่าได้อรรถรสในผู้ชมละครอีสานไหม ดนตรีอีสานไหม ไม่มีความสุขเลยในการตัดสินว่าสิ่งเข้าไปแล้วและมาโดนปรับแพ้อะไรต่างๆยิ่งอยากให้เราเกิดความเครียดไม่อยากเป็นกรรมการ แต่ถ้าให้ชัดเจนทุกคนต้องลงทุนว่าขึ้นอยู่กับเกณฑ์ตัดสินตามเกณฑ์ เกณฑ์แบบนี้นะอาจารย์ยังไม่กล้าบอกว่าเป็นดั้งเดิมจริงๆไม่ได้เพราะท่าครูเปลี่ยนไปแล้ว แต่ถ้า 30 ปีที่แล้วนี้ใครมาเถียงครูสู้ตายเลยเพราะยังไม่ฝึกนาฏศิลป์มาอยู่บ้านนอกล้วนๆ และฟ้อนภูไทแบบไปสุดฤทธิ์อย่างนี้แล้วขึ้นมาอย่างนี้แล้วแต่นะเวลานี้มันไม่ใช่แล้ว แม้แต่ตัวครูเองครูจะกลับไปทำแบบดั้งเดิมก็ยากเพราะฉะนั้นเราต้องมาเอาเป็นกรอบว่าเราจะเอาขนาดไหน เผื่อลูกๆที่เป็นผู้นำได้เป็นผอ.ได้เป็นคนตั้งกฎตั้งเกณฑ์ท่านจะอยากให้ชัดเจนจะได้ไม่เถียงกันอีกแล้วก็ไม่ต้องโทรศัพท์มาถามพ่อเบื้องหรือว่าถามดิฉันอีก

และส่วนใหญ่ที่เห็นคุณครูถ่ายทอดใหม่ถ้าเราจะลงลึกไปอีกในเรื่องของการฟ้อนลำเพลินและหมากกั๊บแก๊บ กั๊บแก๊บทางภูไทก็เล่นแต่เล่นกั๊บแก๊บสั้น หมากกั๊บแก๊บที่ปรากฏเห็นสมัยก่อนไม่ได้เป็นแบบนี้ คือเกิดมาและลืมตามาและได้เห็นเขาเล่นอยู่ในวง วงตอนนั้นเป็นวงสมัยซึ่งรวมแล้ว มันปี 20 กว่าแล้วที่เห็นแบบนี้แต่ว่าช่วงที่เป็นลำเพลินก่อนหน้าที่จะมาเป็นวงกั๊บแก๊บ ลำเพลินนี้อยู่บ้านนี้ เขาจะฝึกลำเพลินหมู่บ้านใครหมู่บ้านมันเป็นชาวบ้านที่ฝึกเล่นในงานประเพณีและที่บ้านมีการฟ้อนลำเพลินและมีหลายท่าที่อาจารย์ชุมเดช ก็รู้สึกว่าลำเพลินมันจะต้องมีต้นแบบจากที่ไหนแน่นอน ไม่งั้นท่ามันไม่เหมือนกันแบบนี้หรอก ก็เราไปถามศิลปินแห่งชาติอาจารย์ฉวีวรรณ ตอนลำเพลินมันเข้ามามันก็ไม่ได้มีหลายคณะซึ่งเล่นลำเพลิน ลำเพลินแก้วหน้าม้า ลำเพลินขุนแผนนางลาวทอง มันมีไม่หลายวง ดังนั้นพวกนี้ก็ถูกว่าจ้างไปฝึกสอนไปสอนในที่ต่างๆ ในยุคของลำเพลินที่เบื้องเข้ามามันก็เข้ามาหลายกระแส การลอกเลียนแบบนี้สำคัญ บอกว่ามาเอากับแม่แม่เก่งทุกอย่างซึ่งมันเป็นสิ่งที่ผิดขนาดนิ้วยังไม่เท่ากันเลย คนหนึ่งคนจะมาเก่งได้ทุกอย่างได้ยังไงฉะนั้นลำเพลินจะต้องมีที่เกิดแน่นอน

และมันก็จะมาเข้าโมเดลของอาจารย์คำล่า มันรำเพราะอยากจะรำจริง ไม่ใช่รำเพื่อบังคับ 1 2 3 4 5 เพราะมันออกมาจากภายในมันถูกกระตุ้นออกมาจากภายใน และมันออกมาจากผิวหน้าสีตาท่าทาง ทุกส่วนของร่างกาย

(อาจารย์วีณา)มาสู่โมเดลขออันเดิมก่อนนะอาจารย์คำล่าท่าฟ้อนนี่ละ ท่าฟ้อนเมื่อกี้ฟังท่านทั้งหลายได้พูด ท่าฟ้อนนี้อยู่ดีๆอาจารย์คำล่าว่าสนุกสนาน จริงๆอาจารย์วีณาอยากให้ลีลาและการแสดง บุคลิก หน้าตารูปร่างว่าเขามีความรู้เข้าใจการแสดง ข้างล่างโมเดลสีม่วงเวลาและการแสดงออก

เพราะว่าถ้าฟ้อนโปงลางต้องสนุกทั้งหมดหรือเปล่าหรืออย่างไรฉะนั้นให้ใช้คำกลางๆก่อน ลีลาและอารมณ์หรือลีลาท่าทางการแสดงออกและวงแบบเอาสนุกสนานมาใส่เองตรงนี้ ส่วนข้างบนอยากให้เริ่มที่มาของท่าฟ้อนเพราะอยู่ดีๆอาจารย์คำล่าเคลื่อนไหวตามธรรมชาติว่าที่จริงแล้วที่มา 1 ทฤษฎีสากลว่ามนุษย์เราชอบเลียนแบบธรรมชาติ ฉะนั้นท่าฟ้อนก็ต้องที่มาของท่าฟ้อน (หรือเป็นอันเดียวกับแรงบันดาลใจ) 2 จากอินเนอร์เมื่อกี้จากภายในของตัวของผู้แสดงมี 2 อย่างธรรมชาติแบบไหน คน สัตว์ อากาศ สายลม แสงแดด ทีนี้ด้านดนตรีอยู่ดีๆไปพูดวนไปวนมานิยามความเป็นพื้นบ้านก็คือสั้นง่าย ซ้ำๆ มีสองบรรทัดไม่ได้เป็นสองชั้นสามชั้น

(อาจารย์พรสวรรค์)ขอนุญาตค่ะ เรื่องหนึ่งที่อยากจะพิจารณาอย่างเช่นเพลงแรกที่ดนตรีจะบรรเลงอย่างของฝั่งนู้นของชาวภูไทนี้เขาจะบรรเลงลายที่ไหว้ครูก่อน ท่าฟ้อนก็จะเป็นฟ้อนไหว้ครูก่อน ส่วนใหญ่ก็เป็นเพลงช้า และฉะนั้นหลักของการฟ้อนมันต้องมีที่มาอย่างที่อาจารย์พูด

(อาจารย์วีณา)มันกระบวนการ 1 เดินเรื่อง 2ไหว้ครู 3 กระบวนการ การฟ้อนมันก็ต้องมีเริ่มมีตรงกลางและมีการเข้าฉากจะใช้ 3 กระบวนการอยู่ตรงสีม่วง

(อาจารย์คำล่า)มันอาจจะเพิ่มในลำดับการแสดงคือที่ผมไปถามมายังไม่ใส่ในรายละเอียดเพราะถ้าเป็นชาวบ้านที่พี่ต่อยพูดเมื่อกี้มีไหว้ครูก่อนและก็จะมีอันนั้นอันนี้สุดท้ายก็ต้องมีลาอย่างนี้ครับมันก็ต้องมีลำดับขั้นตอนของการแสดง

(อาจารย์พรสวรรค์)เป็นจุดประสงค์ที่อาจารย์ทำคืออาจารย์ทำของในวงโปงลางที่อยู่ในสถานศึกษา ถ้าในสถานศึกษาส่วนใหญ่แล้วนี่ เขาก็ไม่ต้องคำนึงว่าต้องเป็นไหว้ครูก่อน ถ้าเปิดโมเดลว่าต้องมีชาวบ้านด้วยตรงนี้ละมันจะต้องเพิ่มไปให้เขา เพราะว่าสังเกตดูนะคะหลายคณะ ถ้าลงพื้นที่ดูหลายคณะนี่ ก่อนที่เขาจะลงแสดงเขาไหว้ครูก่อนแน่นอน แม้แต่เชียร์ลำโพงแม้แต่กลองยาวทุกอย่างจะมาด้วยท่าไหว้ก่อน

(อาจารย์ทรงศักดิ์) เมื่อสักครู่นี้พอท่านอาจารย์ชุมเดชได้ฟ้อนให้ดูก็ได้ดูการจัดระเบียบร่างกาย จริงๆแล้วถ้าอย่างเราปฏิบัติ ท่ามันจะมีความสมดุลของร่างกาย ถ้าคนเราจัดระเบียบร่างกายตัวเองไม่ได้ก็จะทำให้เรื่องของการยืนก็เลยมองว่านักแสดงควรจะมีการจัดระเบียบร่างกายด้วย มีการฝึกด้านการถ่วงดุล

(อาจารย์พรสวรรค์)อย่างท่าอาจารย์ชุมเดชรำ ท่าแรกที่อาจารย์เอียงไปทั้งหมดเลยข้างเดียวกันหมดเลย ถ้าเป็นนาฏศิลป์ไทยรำเขาจะรำไม่ได้ เขาจะบอกว่ามันผิดหลักมันไม่สมดุลมันจะต้องเอียงตรงกันข้ามกับเท้าที่ก้าว และทีนี้กรอบนาฏศิลป์พื้นบ้านมันจะว่าอย่างนี้ไม่ได้อย่างท่าฟ้อนโปงลางกับท่าฟ้อนภูไทเห็นชัดเจนว่ามันไปด้วยกัน มือซ้ายเอียงซ้ายเท้าซ้ายได้และรำได้แบบเด็กละครนั้นและมารำก็คือมันเป็นธรรมชาติ มันธรรมชาติของท่าด้วย เป็นการจัดระเบียบท่าอย่างที่อาจารย์ว่าจะต้องใช้มันสมดุล สมดุลนี้สมดุลในหลักนาฏศิลป์ไทย จะต้องเป็นสมดุลร่างกาย ความพอดีความงามของท่านั้นๆ

Chulalongkorn University

เห็นไหมครับเรามองว่ากรอบตรงนี้ตรงกันคือนิยามความหมายของความเป็นอีสานกับของไทยแม้ที่สมดุลมันต่างกัน ทักษะที่ต้องมีในนาฏยประดิษฐ์อีสานมันจะต้องเติมอะไรอีกบ้างหรือเรื่องความเข้าใจเรื่องชุดการแสดงนั้นๆจำเป็นไหมคับ เช่น ลำเพลินต้องต่างจากฟ้อนภูไทอะไรอย่างนี้ อาจารย์ช่วยโฟกัสหน่อยคับเรื่องความรู้นักแสดงต้องเข้าให้ถึงไม่งั้นเขาจะแสดงออกมาได้ไม่เต็มที่ถ้าบอกว่าลำเพลิน ลำเพลินจะต้องอารมณ์ไหน ฉะนั้นส่วนหนึ่งที่เขาจะต้องมีคือ ความรู้ความเข้าใจในเรื่องธรรมชาติของการแสดงในชุดนั้นๆ ด้วยพื้นฐานเป็นอย่างไร ในปัจจุบันก็คือจะพบปัญหามากไม่เข้าใจในเรื่องเนื้อหาสาระหรือพื้นฐานการแสดงเคยเห็นพี่เขารำแบบนี้ก็รำตามแต่รูปแบบการแสดงคือเห็นไหม ไม่เคยแล้วไม่รู้ว่าดั้งเดิมเป็นยังไง แต่ให้รู้แค่ว่าตอนนี้มันเป็นแบบนี้ก็รำตามนี้ ฉะนั้นนักแสดงนั้นปัจจุบันนี้ขาดในเรื่องของความรู้ความเข้าใจและก็การเข้าถึง

ซึ่งมันก็จะแข็งไปมันไม่ได้จากประสบการณ์พอมาให้แสดงหรือถ่ายทอดท่าทางการแสดงกลับกลายไปว่าเป็นว่าเขาทำได้ไม่ถูกต้อง มันก็ได้เท่าที่เขารู้

อย่าลืมนะสอนเด็ก มมส.เกือบทุกรุ่นมันไม่ได้เสมอเรียบเหมือนดนตรีไทยยังไงก็แล้วแต่ฝากว่าจริงๆ เขาฟังจังหวะทำนอง ตอนหลังมา มมส.ก็มีการลอกเพลงรุ่นพี่ต้องสั่งทำเขาเรียกว่ายืนเอียงเพลงดาวทองเพลงโศกอยู่ในปี่พาทย์มอญ มันดันมาอยู่ในลำเพลินได้ไง มันก็ทำให้เกิดสีสันไม่มีวงไหนมาได้เหมือนที่นี่ตอนนี้เพราะทุกคนเป็นนักดนตรีพวกฟ้อนเป็นนักดนตรีเพลงเปลี่ยนเราต้องเปลี่ยนไม่มีการจัดเก็บไม่มีการนับไม่มีนับ 4 ไม่มีนับ 8 ก็เหมือนโนนเปลี่ยนท่าฟ้อนกลองยาวได้ยังไง ไม่มีนกหวีดสักตัวชาวบ้านรู้ยังไงผู้หญิงเท่านั้นไม่มีคนตีกลองแต่เขาฟังออก เห็นไหมความเป็นชาวบ้านไม่ธรรมดาเห็นด้วยกันไปสนามด้วยกัน

(อาจารย์พรสวรรค์)แต่ว่าอาจารย์คะไม่ได้ผู้แทนคนรุ่นใหม่นะแต่ว่าบางครั้งเราจะให้เด็กในในยุคปัจจุบันทำงานอย่างพวกเราแบบลงพื้นที่ต่างๆ มันเป็นไปไม่ได้ที่เขาจะลงไปได้ทุกคน ถ้างั้นในส่วนของการปรับท่ารำหรืออะไรก็แล้วแต่มันจะได้สอนกันหรือปรับอะไรก็แล้วแต่ อย่าให้มันเกินที่รากเหง้ามาก แต่ถ้าจะเอารากเหง้าดั้งเดิมเขาไม่ทำ ให้ทำกับเราเขาไม่ทำ มันทำได้ทั้งนั้นและที่จะบังคับได้ทำ 1 ด้วยว่าทุกวันนี้มันก็มีหลักสูตรให้เรียนบรรจุเข้าไปในหลักสูตรแล้วนี่ เมื่อคนมาเลือกเรียนมันต้องได้อยู่แล้ว ใช่ไหมคะปัจจุบันนี้มันต้องได้อยู่แล้วตามหลักสูตรมัน เพียงแต่ว่าในหลักสูตรในตัวหลักสูตรนะจะต้องบังคับคืออาจารย์บังคับให้ดนตรีฟ้อน ถ้ามันมีการบรรจุในหลักสูตรมันต้องทำได้ มันกำหนดไว้มันต้องทำได้แน่นอนแต่ว่าถ้าเพิ่มหลักสูตรมากเขาก็ไม่เอา ซึ่งก็เป็นฉบับของ มมส.และวิทยาลัยนาฏศิลป์ อย่างของวิทยาลัยนาฏศิลป์ใครก็ว่าใครเก่งเหมือนกัน บางครั้งก็เข้าข้างตัวเองชุดนี้ทำไมดีจังทำได้ยังไงใครก็ว่าใครดี แต่ว่าทั้งนี้ทั้งนั้นอย่าทิ้งรากมันไปมาก ก็ให้ดูว่ามันคืออะไรและเราจะสร้างสรรค์ไกล ภาคเดิมมันก็ไม่ใช่แล้ว ก็ฝากไว้แค่นี้เรื่องของการปรับ

(อาจารย์วีณา) ของปรับโมเดลในประเด็นที่อภิปรายเมื่อกี้ มันอยู่ในสีม่วงบรรทัดล่างความรู้ความเข้าใจตารางของการแสดง ก็ไม่ทราบตอนเราฝึกฟ้อนให้เด็กไม่ว่าจะไปแสดงงานไหนก็ตามครูได้

บอกความรู้ที่มากับเรื่องนั้นไหม จะฝึกมโนราห์เล่นน้ำสอมโนราห์ไหมถ้ามันไม่ได้สอนมันก็จำเป็น ฉะนั้นอาจารย์เขาให้เขียนว่าความรู้ความเข้าใจในเนื่องราวหรือวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนั้นๆเพราะว่าตอนหลังนี้หลายสถาบันอ่านวรรณกรรมท้องถิ่นแล้วก็ตัดตอนมาฟ้อน ฉะนั้นต้องอ่านตัววรรณกรรมอย่างที่นี่ก็เริ่มแล้วไปสอนให้เอกนาฏศิลป์เอกวรรณกรรมศิลปะการแสดงแต่ก็นึกถึงหน้าอาจารย์ชุมเดช ในห้องนั้นเขามีเอกบัลเล่ต์ เอกละคร เอกพื้นบ้าน เอกไทยแต่อาทิตย์ที่แล้วอาจารย์สอนกราฟ คือเด็กเราก็ต้องรู้ของดีๆในระดับชาติ ที่ใครก็เอาจากสูตรไม่ได้คือรามเกียรติ์ และเรื่องที่สุดยอดในเรื่องพรรณนาโวหาร เกิดจิตภาพก็ตอนกราฟนางลอย ฉะนั้นเด็กก็ต้องอ่านตอนตีบทตีอารมณ์บทโศกบทอะไร โกรธตอนทศกัณฐ์จะจัดศพเมียยังไง ฉะนั้นก็อยากจะฝากว่าถึงไม่ได้เอกโขน เอกละครใน ก็ต้องรู้ของระดับสุดยอดจนกระทั่งถึงระดับพื้น ดังนั้นก็อยากให้อาจารย์คำล่าเติมตัวนี้ และต่อไปเวลาก็จำกัดเรื่องเวลาเรื่องสถานที่ที่แท้จริงเรื่องการแสดงเขาจะใช้โอกาสว่าเป็นในงานสนุกสนาน โอกาส งานสมโภชของภาคกลาง ฉะนั้นการคัดสรรการแสดงขึ้นอยู่กับการแสดง โอกาสก่อนจะถึงเวลา ไปแสดงตอนไหน ที่ไหน มีเวทีให้ไหม มันจะเกี่ยวกันหมดฉะนั้นให้ปรับให้เพิ่มคำก็ได้

(อาจารย์ชัยณรงค์)มันขาดอย่างหนึ่งอุปกรณ์การแสดง อยู่ในองค์ประกอบมันจะใส่ไปในที่ใดที่หนึ่งอยู่ซ้ายมือบนหรืออยู่ขวา มันอยู่นี้มันหายไป มันต้องเพิ่มเข้ามาด้วยค่อยจะสมบูรณ์ ผมพูดเรื่องดนตรีวนไปวนมาคงไม่ได้หลักการมันหรอก เกี่ยวกับวัตถุประสงค์ที่จะทำไปยังไง บางครั้งแต่งลายขึ้นมาไม่ต้องวนก็ได้ ยาวไปเลยก็ได้แล้วแต่ความสามารถของแต่ละคน ลายบางลายที่เป็นเอกลักษณ์ของอีสาน ผู้เฒ่าเล่นจะไม่วน บางคนบางครั้งก็เป่าวนบางคนก็เป่าไปเรื่อยๆไม่ได้ตายตัวแต่ว่า มันจะมีกลุ่มมีเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่ม ไปแบบนี้ลงแบบนี้เป็นหลักกลางๆและเกี่ยวกับยุคสมัยก็ขึ้นอยู่กับว่าเราจะทำเรื่องใดวัตถุประสงค์ใด ให้มันสื่อถึงอะไรมันจะเป็นดนตรีมันจะต้องสื่อสัมพันธ์กับท่าฟ้อนให้ได้ หมายความว่าที่อาจารย์ว่าในโบราณดนตรีเล่นขึ้นอยากฟ้อนใส่หมอลำนั่งอยู่ก็อยากลำใส่ ดนตรีเป็นผู้นำเพื่อนำให้เกิดท่าฟ้อนให้เกิดศิลปะต่างๆ พอไปฟ้อนแล้วเขาจะว่าดนตรีจังหวะใหม่คนฟ้อนก็ต้องไปคิดหาจังวะใหม่วิธีการที่จะฟ้อนให้เข้ากับดนตรีนี่คือความเป็นอัจฉริยะความเป็นของโบราณบัดนี้สังเกตดูที่เป็น มมส.ไม่ว่าจะเป็นที่ไหนปั๊บเข้ามามีความเข้าใจหลายขึ้น ไม่ได้พูดลบหลู่ครูบาอาจารย์ตั้งก็ก็ทำไปมีเพลงใส่ก็ใส่เลยหลังๆนี้สังเกตดูเซิ้งกะลากาฬสินธุ์นั้นก็อย่าเทียบใส่กันนะดนตรีเปลี่ยนท่าฟ้อนก็จะเปลี่ยน มีการปรับเปลี่ยน เพราะว่าอยากให้มันเปลี่ยนแบบอาจารย์ชุมเดชว่า ลำเพลินของพ่อใหญ่ศักดิ์เป็นทำนองแล้ววน และก็มาเพิ่มให้มันสัมพันธ์กันทั้งหมดสื่อความแล้วสื่อความหมาย ผมสรุปมันต้องมีแรงบันดาลใจ สมมติว่าอาจารย์ไปเจอเรื่องไหนเรื่องหนึ่งคิดได้อยากได้การแสดงสักชุดประกอบวงโปงลางนี้และมันก็จะเกิดแรงบันดาลในเสียก่อนมี การศึกษาข้อมูลทางเอกสารมาทำว่าจะไปหาไปถึงนั้นให้ได้ ชุดนั้นที่เราอยากทำและก็มาวิเคราะห์แล้วมีอะไรบ้างที่จะมาเกี่ยวกับการแสดงมันจะมีผลสำเร็จที่เราจะทำและมากำหนดกรอบแนวคิดมีที่มามีวัตถุประสงค์ มีองค์ประกอบต่างๆก็มาหา หลังได้องค์ประกอบแล้วมาสร้างสรรค์ ท่าฟ้อนบางครั้งมันมีอิสระในการ

ฟ้อนด้วยอย่างเขาคิดไว้อย่างเช่นนายพราน เล่นมโนราห์แต่เล่นคนเดียว ฟ้อนให้สื่อลักษณะของการฟ้อนม้วนเพื่อแสดงความม้วน ในเรื่องของท่าฟ้อนแล้วที่ผมให้ฝ่ายฟ้อนไปดูฟ้อนมีกี่ท่าชุดหนึ่งนั้น มันจำเป็นจ้องมี 5 ท่า 10 ท่า เพราะอะไร 10 ท่า เซิ้งทำนามันจำเป็นต้องไถนาไหม หรือถอนกล้าเลย หรือว่าดำเลย หรือว่าทำไมถึงเอาทำไมต้องมีท่าลักษณะของการกำหนดท่าต้องมีฟอร์มของการกระบวนการจับท่าเพื่อที่จะให้มันออกเป็นแถวยังไง มาอีกอันหนึ่งคือการแต่งกาย การแต่งกายเสื้อผ้าหน้าแพรจะใช้อะไร จะใช้ผ้าอะไร สีอะไร ใช้เครื่องประดับอะไรมาสมควรไหม ตอนนั้นไปกับอาจารย์แต่งตัวเป็นอีสานแต่ใช้หัวกระทุ้มยาวๆ ถามว่าเป็นอีสานไหมผมไม่เห็นอีสานที่ไหนแต่งหัวแบบนี้ แต่เคยเห็นอยู่เมืองลาว ทำไมต้องไปเอาแบบเขา ในเรื่องดนตรีไปเอาเกี่ยวกับอะไรทำไมถึงช้าทำไมถึงเร็ว ที่นี้สุดท้ายคือความโดดเด่น เขาเรียกว่าจุดเม็กทำให้เสร็จแล้วมันน่าดูไหม สื่อความหมายไม่มีหมด ถ้าจะเป็นเกี้ยวพาราสีก็เกี้ยวพาราสีถ้าจะทำมาหากินก็ทำมาหากิน ให้มันสมบูรณ์การแสดง ผมว่าไม่ใช่เฉพาะโปงลางหรอก ถ้าว่าวงโปงลางมันจะบังคับด้วยดนตรีวิธีคิดวิธีทำก็ต้องแคบเข้ามาหาวงโปงลางนะ อย่าหนีออกไป

(วิทยากร) และเหลืออีกกรอบหนึ่งที่เรายังไม่จัดการนะครับ คือเรื่องสเต็ปสุดท้าย ระยะหลังการสร้างงานเรื่องของการวิพาษ์วิจารณ์และการประเมินผลงาน อันนี้ผู้เชี่ยวชาญทุกท่านช่วยโฟกัสหน่อยนะว่า การที่เราผลิตผลงานออกมาแล้วนี้ การที่เราจะไปแสดงต่อหรือการที่เราจะไปปรับปรุงเราต้องดูในประเด็นไหนเพิ่มเติม เรื่องของการวิจารณ์เราต้องรับฟังของการวิจารณ์แบบไหน และประเด็นไหน องค์ประกอบไหนที่เราควรจะนำมาพิจารณาก่อนไปแสดงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง

(อาจารย์ชัยณรงค์) ผมขอพูดต่อเลย เมื้อกี้มาสร้างงานแล้ว ลำดับต่อไปต้องมีวิธีที่เราต้องเสวนากับผู้เชี่ยวชาญ ดูให้หน่อยไม่ว่าจะเป็นทางด้านไหน และทีนี้ก็ลองไปจัดการแสดงดู สมมติว่าการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เป็นเหมือนระบำเป็นอีกแบบหนึ่ง เป็นแบบหนึ่งก็เหมือนเล่าเรื่องราว เอาไม่บังคับท่าเหมือนเล่น แล้วแต่จะเต้น แต่ขอให้มีทำให้มันเสร็จและใส่ได้และมีอีกแบบหนึ่งที่ไปทุกวันนี้ถ้าฟังๆดูอาจารย์อยากได้คือว่า ความแตกต่างที่มันไม่อยู่ในฟอร์มความแตกต่างการแสดงที่มันหลุดรอด เพื่อนำเสนอสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ไม่อยู่ในฟอร์มเช่น รำเพลงฉ่อย คนอื่นก็ฟ้อนไปหมด แต่มีคนหนึ่งโชว์แหวนโชว์แหวนเพชร มันสร้างความบันเทิง เหมือนตัวนี้ถ้าลองเอามาให้ผู้เชี่ยวชาญดูติชมดู 1 ซ้อมดู 2 ลองจัดการแสดงลงไปดูตามสภาพจริงด้วยจินตนการชุดนี้เพื่อสื่ออะไร เพื่อให้เห็นอะไรและก็จัดไปในงานที่มันเหมาะสมและจะได้คนย้อนกลับข้อมูลได้ดีและกับประเมินว่าแต่เห็นเขาพร้อมเพรียงกันก็มาแก้ไขอีก

(วิทยากร) ทุกท่านที่เคยเป็นกรรมการตัดสินโปงลางก็จะเคยเห็นว่ามันมีข้อจำกัดอะไรและคราวนี้เราจะต้องแนะนำอะไรกับผู้ที่จะจัดชุดการแสดงต่อไปนะครับ อาจารย์ท่านไหนจะเติมตรงประเด็นนี้บ้างครับ

(อาจารย์ชุมเดช)ครูลืมอย่างหนึ่งที่สำคัญมากองค์ประกอบที่มันขาดหนึ่งเวลาที่มี 3 ด้านนะ ผมยอมรับว่าการแสดงบางอย่างไม่จำเป็นต้องมีการขับร้อง แต่องค์ประกอบที่หายไปคือเรื่องร้องเราไม่พูดถึงเลย ทั้งที่หมอลำเป็นวัฒนธรรมหลักของเรา ถ้าแสดงของคุณที่มีแต่ดนตรีกับฟ้อนมันก็เป็นแค่ระบำถูกไหม ตอนแรกวงโปงลางเป็นอย่างนั้นจริงๆไม่มีใครร้องใส่ลายโปงลาง ไม่มีคนร้องเพราะใครร้องก่อนคนนั้นจะเป็นปอบ เพราะมันเป็นลายที่ไม่จำเป็นต้องร้องแต่ถ้าเป็นลายภูไทร้องได้ครับ ร้องแบบภูไทประหลาดก็ได้ ร้องแบบภูไทโพนสว่างแบบเก่าก็ได้ เพระฉะนั้นสิ่งที่เราลืมตอนนั้น เราลืมเรื่องร้องให้ชุดที่มันควรจะมีร้องมันก็ควรจะมีเพื่อ ชุดที่ผมทำกั๊บแก๊บลำเพลินต้องร้อง อาจารย์ชุมเดชก็ร้องเองก็เลยไปเห็นกันอยู่ในยูทูบ เพราะฉะนั้นในหลายๆชุด แรกๆเลยวงโปงลางไม่ค่อยมีการขับร้องแต่ตอนหลังเราพัฒนาองค์ประกอบ ภูไทโพนสว่างก็ร้องแต่ชุด ที่มันร้องไม่ได้คือมีแต่ระบำของอาจารย์เขียงร้องไม่ได้เพราะว่าไม่เคยร้อง ตอนหลังเสียงอีสานเอามาทำจำปาศรีมันมีลายเดียว เขาเอามาเติมเป็นสามลายสร้างงานและ เพราะเพลงในชุดมโหรีมันไม่ได้มีเพลงนี้ เพลงเราก็มีหลายทำนองท่ารำเราก็มีหลานท่า จำปาศรีก็เลยเป็นชุดร้องไม่ได้ เพราะว่าเราไม่ค่อยมีผู้หญิง ถ้าเอาผู้หญิงผู้ชายก็ต้องมาขัด ฉะนั้นผู้ชายทั้งวงกลองยาวอีสาน การแสดงของชุมเดชจะไม่เหมือนคนอื่นวงโปงลางแปลกประหลาดทั้งทั้งโปงลางมีทั้งรำโบราณคดีและมีทั้งภูไทโพนสว่าง กั๊บแก๊บลำเพลินเพราะว่าหัวหน้าคณะจะรำเอง

(อาจารย์พรสวรรค์)พอมาถึงกั๊บแก๊บแม่ไผ่และนึกถึงวงโปงลาง วงโปงลางต้องบอกสาเหตุการมีกั๊บแก๊บกับนางไหนี้ มันเป็นมายังไง มันเริ่มต้นยังไงถึงได้มารำด้วยกัน แสดงแล้วท้องพอดีนางไห้กับกั๊บแก๊บ คืออยากให้เข้าใจว่าไหก็คือเครื่องประกอบจังหวะกั๊บแก๊บก็คือเครื่องประกอบจังหวะเหมือนกัน ทำคนละหน้าที่ไม่ได้หรอทำไมฉีกมาทำหน้าที่เดียว คือจัดระเบียบใหม่ได้ไหมต้องแต่เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์มา กล้าเถียงว่าไม่ได้ทำเป็นแบบอย่าง

แต่ก่อนไม่มีนางไหแต่เห็นอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดก็มีแต่นางไหไม่มีกั๊บแก๊บวิ่งไล่กันแบบนี้ กั๊บแก๊บมาแต่ไหนไม่ดู

นางไหมารู้จักว่าเกิดมาจากไหน นางไหเกิดขึ้นจากสวนอำพรมีการแสดงที่เป็นการแสดงประชันวัฒนธรรมการร้อยวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั่วไปเทศ งานศิลปวัฒนธรรมราชภัฏ สารคามก็ไปแกนอีสาน ร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ก็ไป อุบลราชธานีเป็นคนเกิดไหเป็นคนแรก นางไหของอุบลราชธานีดีดไหแบบไม่ฟ้อน กระโดดีดดีดแบบม้าดีดกระโดดดีด ซึ่งมันต้องขึ้นเทวีดีด และวิทยาลัยนาฏศิลป์ก็เลยเอานางรำมาดีดไห ไหก็ไม่ใช่ไหตัวเองหรอกไหเขา อยากสวยเหมือนกันแพ้ไม่ได้ เรียกว่าราชินีไหทอง และที่นี้กั๊บแก๊บมาแต่ไหนยังไม่เห็น

การจะเริ่มโชว์โชว์กั๊บแก๊บออกมา ดนตรีขึ้นมาเปิดวงปุ๊บกั๊บแก๊บจะต้องโดดออกมาโดดมาก็เล่นของตัวเองยังไม่มีนางไห ก็เล่นอิสระ เล่นสักพักหนึ่งเก็บตัวไม่ได้เอามายืนอยู่ตลอดแบบนี้ หลังจากนั้นก็เอามาทำวงดนตรีพื้นบ้านที่อยู่ในระดับของโรงเรียนวิทยาลัยเอาเข้ามาเล่นแต่ยังไม่มีนางไห หลังจากที่มันเกิดจากช่วงของลำเพลิน กั๊บแก๊บลำเพลินของอาจารย์ชุมเดชออกมา ปรากฏว่ามันมีนาง

ไหคู่กับกั๊บแก๊บซึ่งมันเอาท่ามวยโบราณมาประกอบและก็มีคู่กันตลอด สร้างการอิจฉาริษยาให้กับกรรมการมาตลอด นี้คือที่มา

ไม่ว่าจะเป็นการฟ้อนการร้องให้ต้องชื่อใหม่ ถ้าคิดได้ใหม่ทำได้ใหม่ให้คิดชื่อใหม่ทันทีมันก็จะสื่อได้ว่ากั๊บแก๊บลำเพลินต้องแบบนี้ ออนซอนลำเพลินต้องแบบนี้ สาวกาฬสินธุ์ลำเพลินต้องแบบนี้คือแยกต่างกันความชัดเจนจะเกิดขึ้น และทำนองดนตรีที่เห็นปัญหาที่ผ่านมาคือชุดนี้ก็เห็นใช้มโหรีไปเล่นชุดนี้ก็เอาเหมือนกันทำนองเก่าเดียวกันแต่ว่าไปใส่ในชุดนั้นชุดนี้ก็เป็นปัญหาอยู่ ผมว่าถ้ามีโอกาสถ้ามีหน่วยวิชาการทำเป็นทางพัฒนาอันนี้ ชำระให้มีความชัดเจนมันมีไปตามแนวทางที่คิดว่าน่าจะเป็น

(อาจารย์คำล่า)ถ้าอย่างนั้นนางไหและกั๊บแก๊บคือนักดนตรี และตำแหน่งของเขาจะต้องอยู่ข้างหน้าหรือเปล่า หรือผู้เชี่ยวชาญจะกลับมาอยู่เป็นนักดนตรีดี เพราะสภาพปัจจุบันมาอยู่ข้างหน้าจนจะตกเวทีแล้ว

แต่ก่อนที่อาจารย์ทรงศักดิ์พาทำไหจะต้องใส่น้ำเทียบเสียงและก็เล่นเป็นเสียงเบสจริงๆไม่ได้ใช้พิณดีดนะแต่ก่อนเอาเสียงจริงๆแต่ว่าเวลาเอาไมค์มาใกล้มันจะหอน ต้องเอาให้ห่างพอสมควร หลังจากนั้นมันไม่ได้ใช้เสียงมันเป็นการใช้เชิงสัญลักษณ์ เพราะฉะนั้นไม่จำเป็นต้องเอาขึ้นไปเก็บแอบไว้บนดนตรี เพราะเขามีการเสนอ กิริยาท่าทางมากกว่าการเล่นดนตรี คนเล่นดนตรีเล่นได้แสดงได้ด้วยความจำกัด แต่เมื่อว่าจะให้การแสดงโดดเด่นไม่ต้องขึ้นหมดทุกเพลงก็ได้ ปล่อยให้การแสดงมันเด่น แต่ว่าตอนเขาร้องรำไม่มีอะไรอยู่บนเวทีตรงกลางหลายๆ เต็มที่เพราะมีความสมบูรณ์

ขออนุญาตนะคะเรื่องนางไหชัดเจนแล้วก็คืออยู่ในยุคที่สอง ยุคแรกเหมือนกันหมดคือถ่วงน้ำเบื้องก็ถ่วงน้ำ พอยุคที่สองที่ไปแสดงกรุงเทพฯกลับมาแล้วมีนางไหเลย นางไหเกิดขึ้นทันทีมีไหแข่งกันและก็สาเหตุที่ไหออกมาข้างหน้าเพราะอะไร เพราะว่าเมื่อมีนางไหไปดีดอยู่กับนักดนตรี ผู้ชมอยากดูนางไหให้ชัดเจนอาจารย์พูดเลยให้ยกให้อยู่ข้างหน้าเลย ก็เลยพากันยกไหฉันมาไว้ข้างหน้า เมื่อมาอยู่ข้างหน้าแล้วลีลาท่าฟ้อนมันก็เด่นมันก็สวยงามอีกแบบหนึ่งแต่ว่าแต่ถ้าจะพูดถึงลักษณ์ของการหน้าที่นี้มันไม่ใช่คือไหมันต้องเป็นนักดนตรี ดีดก็ต้องให้ลงคือบางครั้งเราก็ต้องเข้าใจว่ามันคือการโชว์แต่โชว์ในหน้าที่คือการโชว์ให้มันเป็นจังหวะที่จริงลักษณะของการอยู่ หนูอาจจะคิดแตกต่างเพราะยังแก้ไม่ได้เลยทุกวันนี้เพราะทุกคนนิยมบริโภคไหข้างหน้า คือหนูอยากให้ไปอยู่หน้าที่ของตัวเองเป็นส่วนหนึ่งแต่พอดนตรีบรรเลงนางไหออกมารำข้างหน้าก็ได้ ฟ้อนคู่กับกั๊บแก๊บก็ได้ พอฟ้อนเสร็จแล้วกับไปที่เดิมกั๊บแก๊บก็ไปทำหน้าที่ดนตรี กั๊บแก๊บอยู่ทางนี้นางไหอยู่ทางนี้ ถ้าออกมาโชว์ข้างหน้าถ้าไห 2 ไหใช้ 2 คนก็มองดูกันลักษณะลีลาท่าฟ้อน ผู้รำออกมาก็ไม่เด่นเพราะว่าดูแต่ไห ไหก็กลัวตัวเองไม่เด่นโดยเฉพาะไหที่2 ไม่ยอมให้ใครมาเทียบได้ ก็ต้องเอาชนะคนแรกให้ได้ก็คือต้องดึงดูดความสนใจให้มาดูตัวเองให้ได้มันก็เลยทำให้ลดบทบาทของการแสดง ถ้าเป็นไปได้อยากให้ทำในหน้าที่ของตัวเองในส่วนนี้ฝากไว้

สงสัยต้องมีการเสวนานางไหกับกั๊บแก๊บอีกรอบหนึ่งนะครับหรืออาจจะต้องมาคุยกันให้มันตกผลึกอีกรอบหนึ่ง

(อาจารย์วีณา) เฟรมหลังสร้างงานหัวข้อการประเมินภายในน่าจะมีรายละเอียด อันดับแรกคือผู้ร่วมสร้างประเมินตัวเองคือครูผู้สอน บุคคลในหน่วยงาน นักดนตรี คนฟ้อน เขาก็ต้องเพราะว่ามันต้องแก้ไข เพราะฉะนั้นผู้ที่มีส่วนการแสดงต้องมาประเมินด้วย

การแสดงหนึ่งมันจะต้องมีเงื่อนไขการใช้โมเดลว่าสิ่งที่เราต้องคำนึกถึงในการนำไปประยุกต์ใช้นี้เราจะต้องคำนึกถึงอะไรบ้าง เพราะมันไม่ได้ใช้ได้ทุกอันมันใช้ได้บางเงื่อนไขเท่านั้น

ในเบื้องต้นก็ได้เสนอการสร้างโมเดลที่เป็นของพื้นบ้านแท้กับโมเดลที่เป็นที่เป็นระบบผ่านการเรียนการสอนก็มีจาก 2โมเดลทีนี้เติมการประเมินภายนอกการประเมินภายนอกถ้าประเมินในเงื่อนไขที่เราจะนำโมเดลไปใช้การแสดงบางชุดประสบความสำเร็จกลุ่มผู้ชมวัยแบบหนึ่งสถานการณ์อีกแบบหนึ่งอาจจะไม่ประสบผลสำเร็จก็ได้ ว่าโมเดลที่เป็นกลางๆ ฉะนั้นของเติมการประเมินภายในนอกจากผู้อื่นว่างั้นความจริงที่ไม่ใช่คนอื่นก็เป็นผู้ชมแต่ส่วนอื่นที่ต้องเติมก็คือใบและประสบการณ์ของกลุ่มผู้ที่เราจะต้องกำหนดในโมเดลด้วยว่าเราครีเอทขึ้นมาเราก็คิดว่ามันจะเป็นสากลเหมาะนี้และแต่จริงๆแล้วถ้าโมเดลเราเขียนโครงสร้างอันนี้ด้วยว่าจะคำนึงถึงวันสถานการณ์การแสดงมันก็จะต้องฟีดแบคกลับมาแตกต่างกัน แต่มีข้อที่เคยเกินไว้เข้าที่ถ้าโมเดลนี้สำเร็จรูปแล้วเราจะนำไปใช้ เราจะครีเอทอะไรก็ตามที่ห่วงใยก็คือเรายังไม่เคยสัมมนากันในเรื่องการจัดสรร ศิลปะการแสดงที่ไหลลื่นกับวัยและระดับชั้นของผู้เรียนเพราะเราคิดว่าเด็กก็คือผู้ใหญ่ตัวเล็ก แต่ถ้าจะให้เด็กเป่าแคน ป.1-6 อาจารย์ถือว่าสุดยอดของเด็ก ป.6คืออะไร

(อาจารย์พรสวรรค์)ขออนุญาตค่ะให้ส่วนที่อาจารย์พูดนี้ถ้าเด็กระดับประถมศึกษาเรายังไม่มีส่วนในตรงนั้นหลักสูตรท้องถิ่น แต่ว่าอยู่ในส่วนวิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง 3 แห่งโดยท่านครูท่านได้จัดการสอนในระดับชั้นตั้งแต่ม.1 อยู่ในหลักสูตรแล้วต้นหนึ่งทำอะไรต้นสองต้นสามทำอะไร ปริญญาตรีปี 1 – 5 นี้เรียนอะไรบรรจุเข้าไปในหลักสูตรเรียบร้อยแล้วแต่มีการปรับหลักสูตรครั้งหนึ่งนะคะ แต่ในส่วนชั้นประถมศึกษาหลักสูตรสถานศึกษาของแม้แต่การประถมแต่ละที่นี้เขาทำกันเองเขาก็ไม่เคยเชิญเราแล้วเขตพื้นที่การศึกษาเขาก็ไม่ได้เคยเชิญเราแม้แต่การจะออกเกณฑ์อะไร เกณฑ์การประกวดอะไรของเขานี้เขาก็ไม่เคยเชิญเรานะคะแต่ว่าพอเวลาเขาจัดประกวดปุ๊บเขาเชิญเราไปเป็นกรรมการตัดสินนี่คือปัญหาและเราก็เอาพื้นฐานจากเรานี้ไปมองเขาในบางส่วนก็จะเหมือนสิ่งที่ท่านมองเลยว่าเหมือนมันไม่สมกับวัยเขา เราก็มองอย่างนั้นเหมือนกันแต่ในส่วนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง 3 แห่งนี้ คือบรรจุเข้าไปแล้วเหมือนเริ่มต้นเขาก็ไม่ยอมให้หนี หนีมาอยู่นี้เขาก็เชิญไปแก้หลักสูตรคือเก่า เพราะว่าต้องกลับไปรับผิดชอบร่วมกันในเรื่องของหลักสูตรที่ได้ทำกันไว้แล้ว อย่างจัดให้ได้ระดับ ลายง่ายๆครูระดับต้นคือวงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลป์ก็คือฟ้อนโปลาง คือเริ่มต้นจากง่ายๆจนมาถึงขั้นที่ยากต่อไปก็คงจะมีการปรับปรุงกันเรื่อยๆ

สิ่งที่เราคุยกันประโยชน์โดยตรงก็คือสถาบันที่ผลิตแต่ว่าคนที่เขามีกลุ่มสาระศิลปะเพราะหลักสูตรของกระทรวงมันอยู่สาระศิลปะประกอบด้วยทัศนศิลป์ดนตรีและนาฏศิลป์เราจะมีบทบาทเรื่องนี้อย่างไร อาจารย์คำล่าแสดงกลุ่มเพราะว่าโรงเรียนครูก็มีความสามารถเขามีอิสระในการครีเอทแต่เราห่วงใย พื้นฐานความคิดที่เขาจะครีเอทขึ้นเราก็จะพบว่าเขาอิสระเขามาได้เข้าระบบมันจะต้องมีที่มาที่ไป ชาติพันธุ์อะไรแต่งกายมันจะต้องสอดคล้องครูบางคนไม่ใช่เอกนาฏศิลป์ ก็มอบภาระให้เขาก็ทำด้วยความลำบากใจดังนั้นมันก็เกิดอาการว่าเคยเห็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ทำอย่างไร เปิดยูทูบก็หัดไปอะไรทำนองนี้ ดังนั้นโมเดลนี้ก็ฝากอาจารย์คำล่า การอาจไปเติมว่าถ้ามันเป็นสากลจริงแล้วมันก็ใช้ได้ในระบบสถานศึกษาด้วยให้เขาได้นำไปใช้

(วิทยากร)ขอบคุณท่านวิทยากรทุกท่าน คราวนี้ให้มีผู้วิจัยกล่าวขอบคุณและพูดถึงในลำดับต่อไปว่างานที่เราหลังจากโฟกัสปุ๊บจะไปทำอะไรต่อนะคับ

(อาจารย์คำล่า)พูดได้ว่างานนี้มันเพิ่งได้ 60% นะก็นี่มันคือกระบวนการหนึ่งของการวิจัยแต่ว่าก่อนจะขอบคุณผมขออีกสไลด์สุดท้ายละกัน เนื่องด้วยว่าผมเรียนนาฏศิลป์ไทยมันจะต้องได้ขั้นสุดท้ายของเล่มคือทำวงโปงลางก็จริง แต่มันควรจะได้ความเป็นนาฏศิลป์ผมก็เลยตกผลึกทุกอย่างการฟ้อนออกมาที่เป็นอีสานคำนี้อยากให้ผู้เชี่ยวชาญช่วยกลั่นให้ผมด้วยนะครับ บอกว่ามันมีข้อผิดพลาดอะไรหรือเปล่าจากที่ได้เก็บข้อมูลมาทั้งหมดผมได้ว่าจากรากเดิมมาจากวรรณกรรม อยากให้ผู้เชี่ยวชาญช่วยวิเคราะห์ว่ามันมีอันตรายหรือเปล่าว่ามันพอที่จะใช้ได้ไหม

(อาจารย์วีณา)พอดีอาจารย์แยกเป็นสองอย่างที่เป็นรำกับฟ้อนเพื่อความบันเทิง และก็มายกตัวอย่างฟ้อนจะเพิ่มอีกอันหนึ่งจะบีบตัวหรือเปล่าถ้าฟ้อนเพื่อความบันเทิงมีฟ้อนประกอบทำนองรำและเดินเข้าไปสู่ลำเพลินอย่างเดียว เขียนสองอันนี้ว่ามีจุดประสงคือะไรไม่งั้นไม่รวมการฟ้อนอื่นที่ที่คิดขึ้นมา

(อาจารย์คำล่า)อันนี้เอาท่าฟ้อนที่มีมาก่อนนะครับอาจารย์ มันเป็นการยกตัวอย่างขึ้นมาเฉยๆครับ แต่ว่ามันยังไม่ใช่ของทั้งหมด

(อาจารย์วีณา)มันน่าจะใช้คำว่าเหมือนที่เราพูดเมื่อกี้ พื้นฐานหรือว่ารากของท่าฟ้อนอีสานว่ามันมาจากทัศนะของอาจารคำล่าว่ามันมาจากอันนี้ซ้ายกับขวา ไม่ใช่ท่าฟ้อนในสายมันเป็นเค้าหรือว่าที่มาที่มันฝังอยู่ในสายเลือดนั้น และกรรมการท่านอื่นเห็นด้วยไหมล่ะมันมาจากอันนี้อาจารย์ชุมเดชรากของท่าฟ้อน

(อาจารย์ชุมเดช)อันนี้ข้อความได้มาจากไหมครับ

(อาจารย์คำล่า)จากผู้วิจัยเองนี้ละครับจากการที่ได้วิเคราะห์ออกมาในชั้นหนึ่งนะครับ

(อาจารย์ชุมเดช)มันเคยปรากฏอยู่ไหนไหม

(อาจารย์คำหล้า)มันไม่ปรากฏทั้งหมดครับมันปรากฏแต่”แอะแอ่นฟ้อน”ครับ

Chulalongkorn University

(อาจารย์ชุมเดช)มันเป็นการพูดที่เขาชอบแคนเขา ชอบการเล่นแคน แต่ว่าบรรทัดสองมันน่าจะปรากฏในนิทานเรื่องเล่นอะไรสักอย่างหนึ่ง ผมจำไม่ได้ว่าเรื่องอะไร กลอนลำทางสั้นอยู่ในกลอนรำกลอนบทผญาแต่ผู้เสนอศึกษากำลังจะให้ประเด็นข้อความให้มันเกี่ยวหมายความว่า เป็นลักษณะการใช้อวัยวะ อวัยวะของร่างกายในการฟ้อน

อยากให้ข้อความนี้เป็นการฟ้อนอีสานสรุปว่าคือแบบนี้ มันเป็นลักษณะการใช้คำแบบเดียวกันไหม แบบเดียวกันการใช้คำเพื่ออธิบาย ก็ไม่เข้าใจก้มต่ำรำกว้างก็ไม่เคยเห็นก้มต่ำเลยไม่รู้ว่ากว้างแค่ไหน เพราะเอาจริงๆกว้างกว่าเพื่อนว่าเหยียดแขนสุด ทีนี้”อ่อนนวยกวยแขน”แขนในมือเรามีการใช้แขนแค่ไหน ด้วยรำสายจะใช้แขนอะไรมากมายแต่จริงๆเขาใช้มือ เพราะเราต้องดีดนิ้วมันมีวิธีการออกมา “อวยตัวตามต้อง” ไม่รู้จะให้ความหมายว่ายังไงแต่จริงๆการฟ้อนอีสานใช้ตัวอยู่แล้วคือการใช้ความอิสระในร่างกาย

(อาจารย์วีณา) เขาโยนว่ามาประเด็นผมจะสรุปว่าท่าฟ้อนอีสานผู้เชี่ยวชาญยอมไหม ก็ไม่ยอมแล้ว เราว่าตั้งชื่อนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง ไม่เห็นมีคำว่าโปงลางเลย ถ้ามีคนจะแย้ง

คำนี้อาจารย์เก็บไว้ก่อนอาจารย์ไปสังเคราะห์ให้ดีเพราะมันมีปัญหาอยู่ไปประมวลจากการโฟกัสครั้งนี้ก่อนและค่อยจะมาพิจารณาในแต่ละคำโดยตัวนักวิจัยว่ามันสอดคล้องไว้กับข้อโฟกัสของครูตรงนี้ ถ้ามันไม่สอดคล้อก็ต้องระวังในเรื่องของคำเหล่านี้นะครับ ถ้าอีกทางหนึ่งก็คืออาจารย์ควรจะไปหยิบคำที่มันปรากฏอยู่ในวรรณกรรมอีสานจริงๆมาและค่อยเอามาเชื่อมกับปรากฏการณ์จริงอย่าเพิ่งเอาไปคิดเองให้ไปยืนยันว่าจากสินชัย จากกำตาดำ จากอันนี้และก็มาประกอบว่าอันนี้อันนี้มันเข้ากันกับความหมายนี้จะทำแบบนี้แต่ถ้าไม่อยากทำก็ว่าอีกอย่างหนึ่ง

ขออนุญาตเสริมนิดหนึ่ง อย่างที่อาจารย์คำล่าเห็นด้วยแต่ว่าถ้าระบุลงไปแบบนี้เลยมันไม่มีที่อ้างอิงได้เลย ก็อยากจะได้คำกลางๆที่มันสามารถี่จะครอบคลุมทั้งหมด ก็คืออันนี้มันเจาะจงเกินไป

ปรากฏว่าฟ้อนใส่แคนสมัยนั้นฟ้อนโปลางไม่เหมือนกันนะอย่านึกว่ามันเป็นอันเดียวกัน เห็นวงโปงลางตอนลำทางยาวใครพาฟ้อนใส่ลำทางยาว แต่พวกนี้ไม่เข้าใจหมอลำ ไม่เห็นน่าฟ้อนตรงไหนเลยลำทางยาวฟ้อนใส่ไปได้ยังไง แต่ขอร้องอย่าไปทำแต่เห็นโรงเรียนมัธยมทำหมดแล้ว ฝากไว้ว่าฟ้อนใส่โปงลางกับฟ้อนใส่แคนไม่ใช่อันเดียวกัน การใช้ตัวก็ไม่เหมือนกัน นาฏยประดิษฐ์มันอยู่ในวงโปงลางมันฟ้อนหรือทั้งไม่ฟ้อน ส่วนใหญ่จะต้องฟ้อนชุดการแสดงบางอันเป็นการละเล่นไม่เน้นเรื่องฟ้อน

(อาจารย์คำล่า)สำหรับวันนี้ขอบคุณทุกท่านมากเลยครับขอบพระคุณมากเลย มันจะน้อยมากแต่ว่าในเล่มมันจะแยกออกมาเลยว่าจะเป็นวิถีชีวิตจากความเชื่อมาเป็นวิธีกรรมจากธรรมชาติรอบตัวเราจากหมอลำต่างๆนะครับและก็จากในสถานศึกษา คืออันนี้ต้องกราบประธานโทษว่าสไลด์อาจจะทำเร็วไปหน่อย มันอาจจะไม่สมบูรณ์ ท้ายที่สุดคือ 60% อีก 20% ผมจะเติมเต็มจากวิทยากรในห้องนี้จะทำให้สมบูรณ์ที่สุดเท่าที่จะทำได้ในเวลาที่กำหนดนะครับ ต้องขอขอบพระคุณทุกๆท่านจริงๆที่ให้ความสนใจในโมเดลนี้และก็เสียสละเวลาอันมีค่านะครับ

ภาคผนวก ง
พัฒนาการของนาฏยประดิษฐ์ของอีสานจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

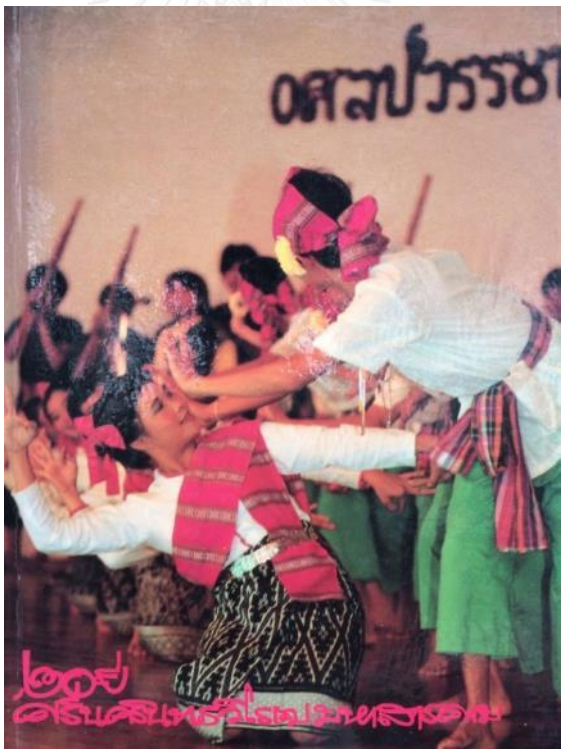
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ



การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

การแสดงของวงแคน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

นิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์วีณา วีสเพ็ญ

วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

อาจารย์อลงกต คำโสภา วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง
จังหวัดกาฬสินธุ์ อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

วงโปงลางหนองสอ บ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

งานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ ในอดีต

งานมหกรรมโปงลาง แพรวาและงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์ ปี2537

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา สาธิตการฟ้อน

อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา สาธิตการฟ้อน

งานมหกรรมโปงลาง แพรวาและงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

งานมหกรรมโปงลาง แพรวาและงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

งานมหกรรมโปงลาง แพรวาและงานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

นางไห วงโปงลางหนองสอ ปี 2539
อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

การฟ้อนละครผู้ไท ในอดีต

อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ไพรพิกุล คำโสภา

นางไห วงโปงลาง หนุ่มปริญญา สาวมหาลัย ปี2557

วงโปงลางหนุ่มปริญญา สาวมหาลัย ในงาน ท่องเที่ยวไทย จัดโดย ททท. ปี2557

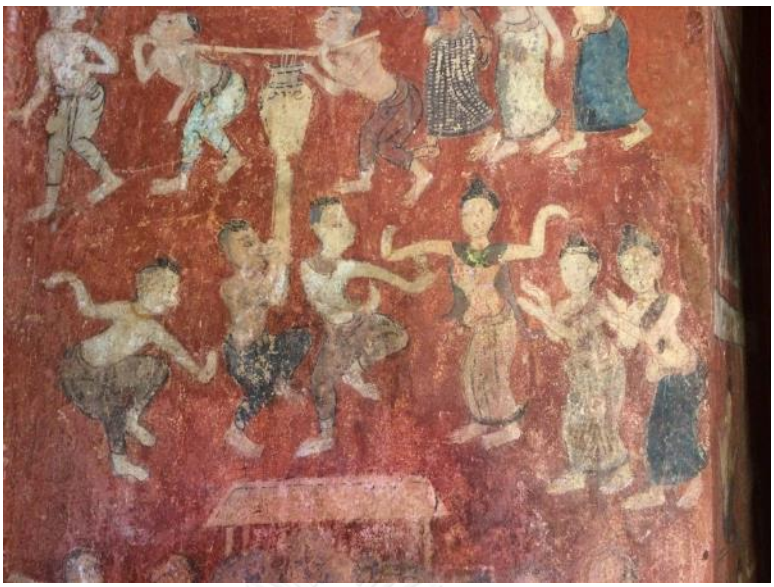
วงโปงลางหนุ่มปริญญา สาวมหาลัย ในงาน ท่องเที่ยวไทย จัดโดย ททท. ปี2557

วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด มีการใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงร่วมด้วย รวมทั้งใช้เทคโนโลยีสื่อผสมเข้ามาร่วมด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก จ
ฮูปแต้มอีสาน (ภาพจิตรกรรมอีสาน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



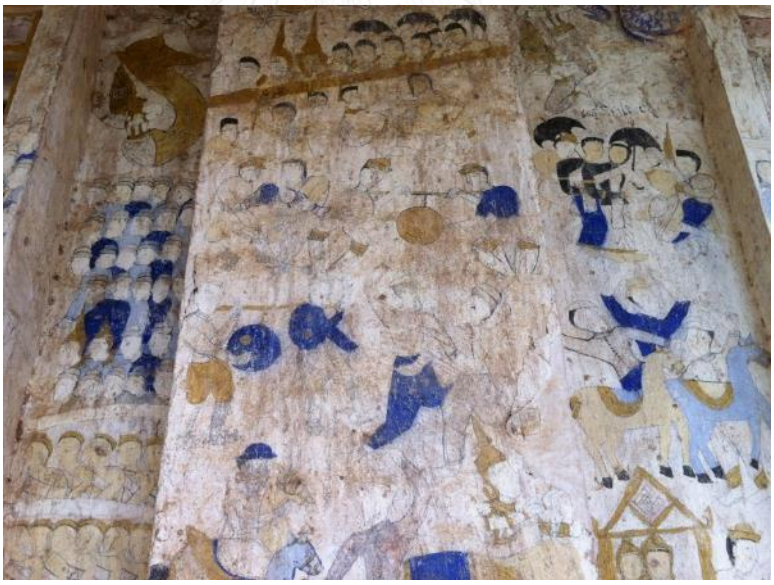
ฮูปแต้ม วัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

ฮูปแต้ม วัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

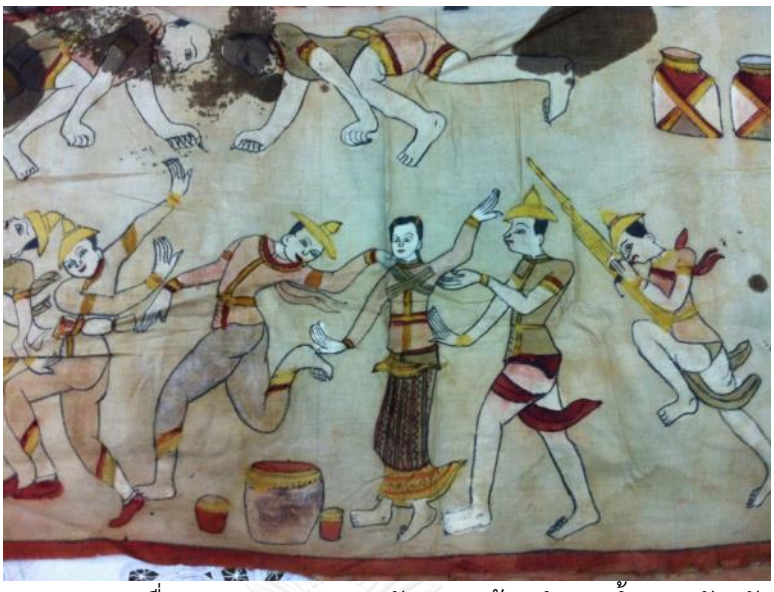
ฮูปแต้ม วัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

ผ้าผะเหวด (ภาพวาดเรื่องราวชกดกพระเวสสันดรบนผ้า) อำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น
ภาพแสดงนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

ฮูปแต้ม วัดไชยศรี บ้านสาวะถี เมืองขอนแก่น
ภาพแสดงดุริยางคศิลป์พื้นบ้านอีสาน



ฮูปแต้ม วัดไชยศรี บ้านสาวะถี เมืองขอนแก่น
ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และวิถีชีวิตพื้นบ้านอีสาน



ผ้าผะเหวด (ภาพวาดเรื่องราวชกดกพระเวสสันดรบนผ้า) อำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น

ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

ผ้าผะเหวด (ภาพวาดเรื่องราวชกดกพระเวสสันดรบนผ้า) อำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น

ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

ผ้าผะเหวด (ภาพวาดเรื่องราวชกดกพระเวสสันดรบนผ้า) อำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น

ภาพแสดงนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

วัดสระบัวแก้ว อำเภอหนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น

ภาพแสดงดุริยางคศิลป์และวิถีชีวิตพื้นบ้านอีสาน

อนุเคราะห์ภาพโดย ปลื้มปิติ จุลโคตร

ภาคผนวก ฉ

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง

วันที่ 19 กันยายน 2557 เวลา 09.00 – 16.00 น.

ณ ห้องประชุม 2 ชั้น 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ผู้ร่วมเสวนาประกอบด้วย

รศ.วีณา	วิสเพ็ญ
อาจารย์ชุมเดช	เดชภิมล
อาจารย์ทรงศักดิ์	ประทุมสินธุ์
อาจารย์ทูลทองใจ	ซึ่งรัมย์
อาจารย์พรสวรรค์	พรดอนก่อ
อาจารย์ชัยณรงค์	ต้นสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง อนุเคราะห์ภาพ โดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง อนุเคราะห์ภาพ โดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง เปิดงานโดยคณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

ผู้เข้าร่วมการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

วิทยากรการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์
ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

วิทยากรการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์
ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

วิทยากรการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

บรรยากาศการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง สาธิตการฟ้อนอีสาน อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางสาธิตการฟ้อนอีสาน อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

วิทยากรการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

ผู้เข้าร่วมการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

วิทยากรการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

ผู้เข้าร่วมการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

ผู้เข้าร่วมการเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลาง อนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

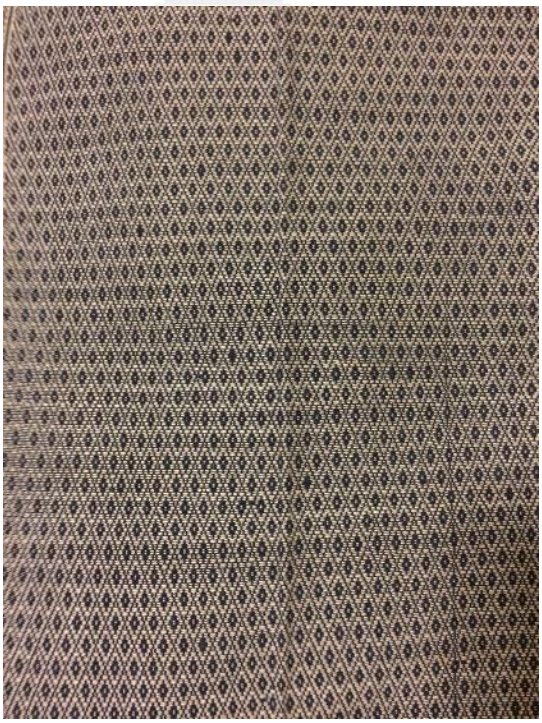
วิทยากรและผู้วิจัย

การเสวนาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏยประดิษฐ์ในวงโปงลางอนุเคราะห์ภาพโดย อาจารย์ศราวุธ โชติจำรัส

ภาคผนวก ช
ผ้าอีสานและเครื่องประดับอีสาน

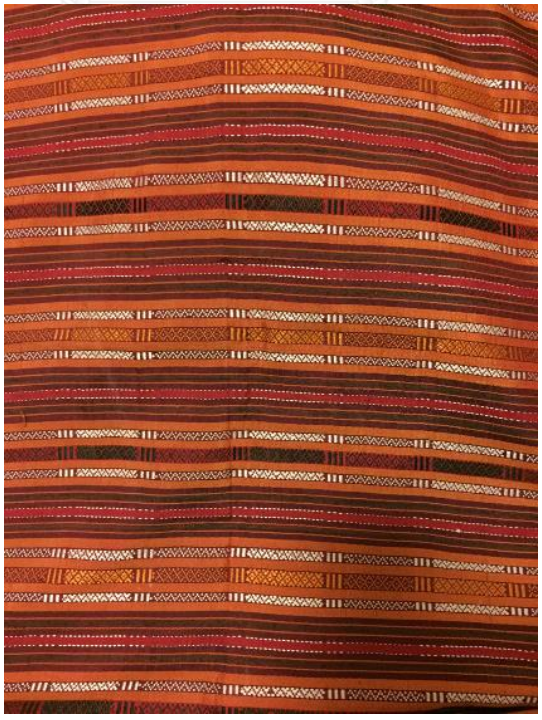
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผ้าขิดลายดอกหวาย ผ้าประจำจังหวัดยโสธร



ผ้าขิดลายดอกหวาย ผ้าประจำจังหวัดยโสธร

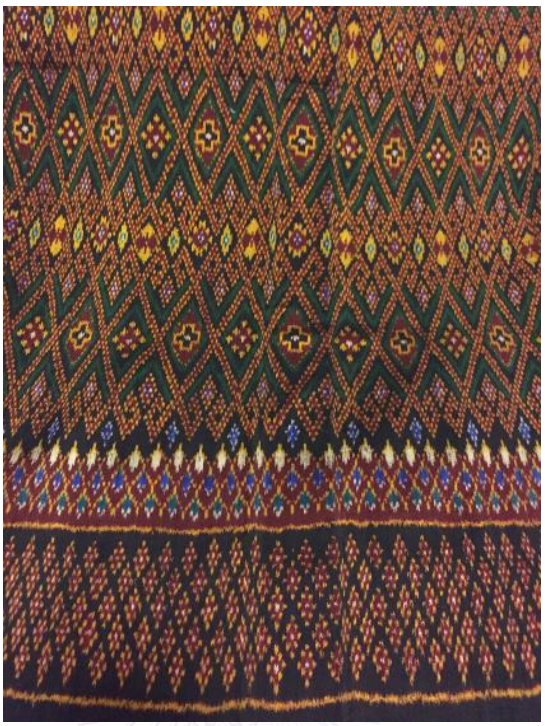
ผ้าเบี่ยงขิดพนา อำเภอพนา จังหวัดอำนาจเจริญ



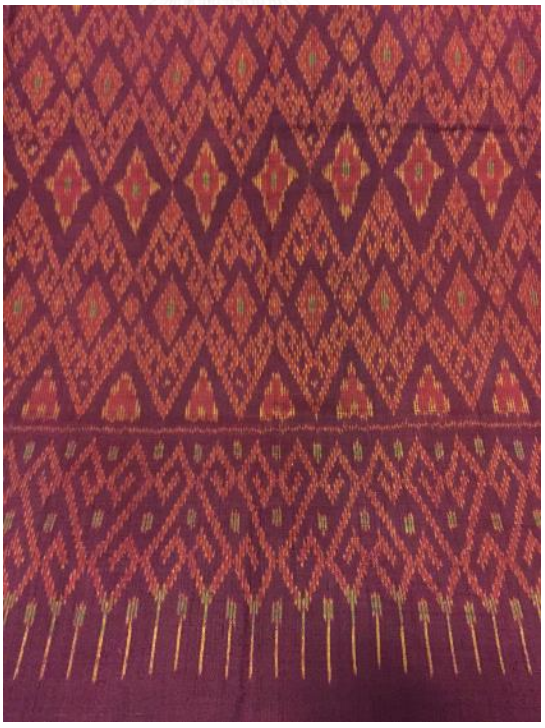
ผ้าเบี่ยงขิดพนา อำเภอพนา จังหวัดอำนาจเจริญ

ผ้าควบเข็นหรือผ้าหางกระรอก

ผ้ากาบบัว ผ้าประจำจังหวัดอุบลราชธานี



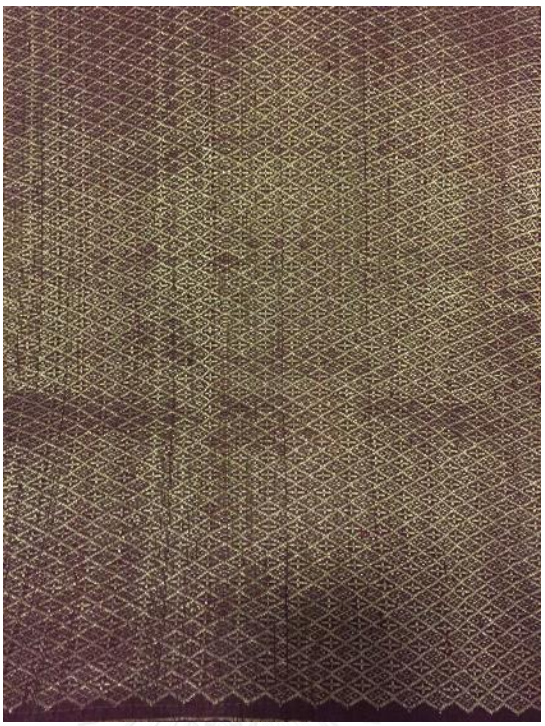
ผ้ามัดหมี่ จังหวัดสุรินทร์



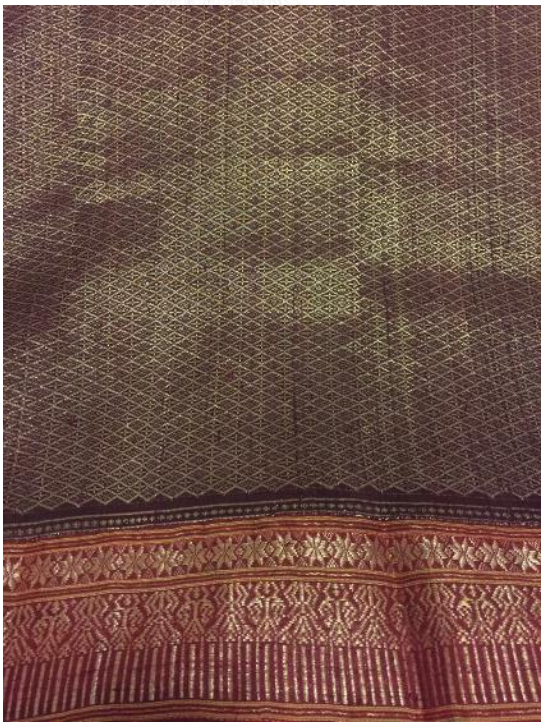
ผ้าไหมมัดหมีลวด คือการมัดย้อมให้เกิดลวดลายต่อกันทั้งผืน

ผ้าซิ่นไหมหมี่คั่น จังหวัดขอนแก่น

ผ้าไหมมัดหมี่ลายสร้อยดอกหมาก ผ้าประจำจังหวัดมหาสารคาม



ผ้ายกขิดไหมเงิน



ผ้ายกขิดไหมเงินต่อตีนตวย ผ้าชนชั้นสูงชาวอีสาน

ผ้าซิ่นอีสานเหนือ ประกอบด้วย หัวซิ่นส่วนบนสุด ตัวซิ่นส่วนกลาง ตีนซิ่นส่วนล่างสุด ผ้าซิ่นจาก อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม

ผ้าซิ่นอีสานใต้ ประกอบ หัวซิ่นส่วนบนสุด ตัวซิ่นส่วนกลาง ตีนซิ่นส่วนล่างสุด

หัวซิ่น

ตีนซิ่น

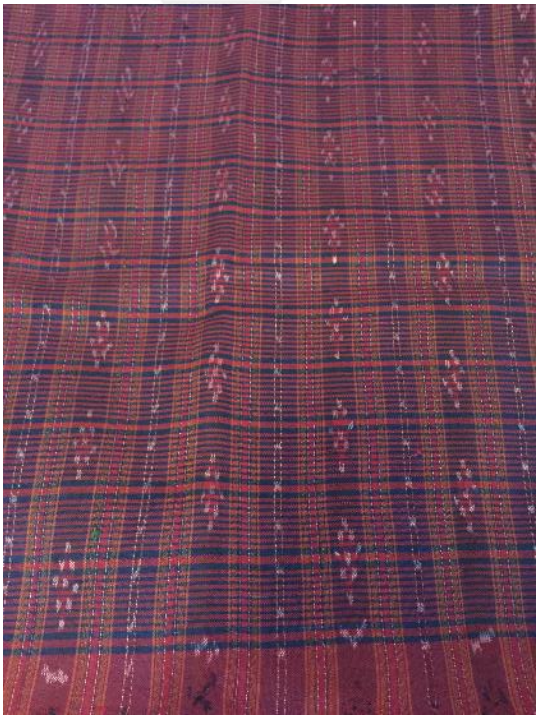
ผ้าซิ่นชาวเยอ อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ

ผ้าซิ่นของชาวเยอ อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ ส่วนของตัวซิ่นและตีนซิ่น

หัวซิ่นจกดาว เอกลักษณ์จังหวัดอุบลราชธานี

ผ้าไหมเหยียบ หรือผ้าไหมลายลูกแก้ว

ผ้าซิ่นฝ้ายเครือทิว ของชาวผู้ไท อำเภอหนองสูง จังหวัดมุกดาหาร



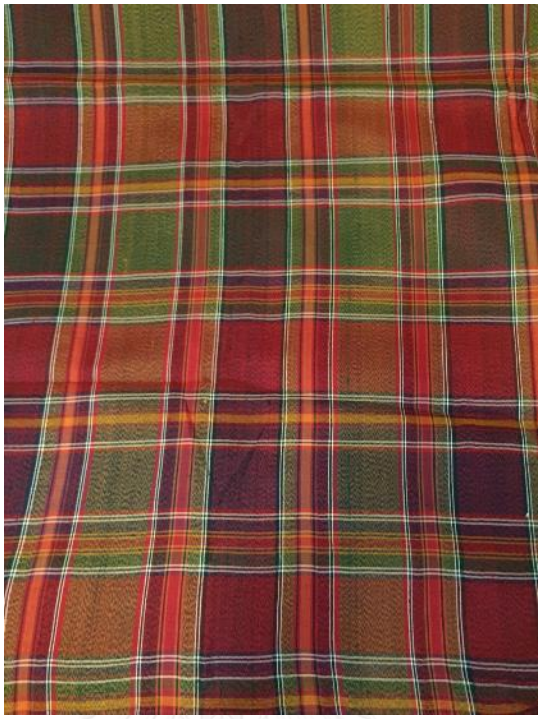
ผ้าซิ่นไหมเครือทิว ผสมมัดหมี่

ผ้าแพรปลาไหล หรือ ผ้าแพรไส้เอี่ยน ใช้เป็นผ้ามัดเอวหรือผ้าอเนกประสงค์

ผ้าแพรปลาไหล หรือ ผ้าแพรไส้เอี่ยน ใช้เป็นผ้ามัดเอวหรือผ้าอเนกประสงค์

ผ้าขาวม้าไหม หรือผ้าตาม่อง

ผ้าขาวม้าไหม หรือผ้าตาม่อง



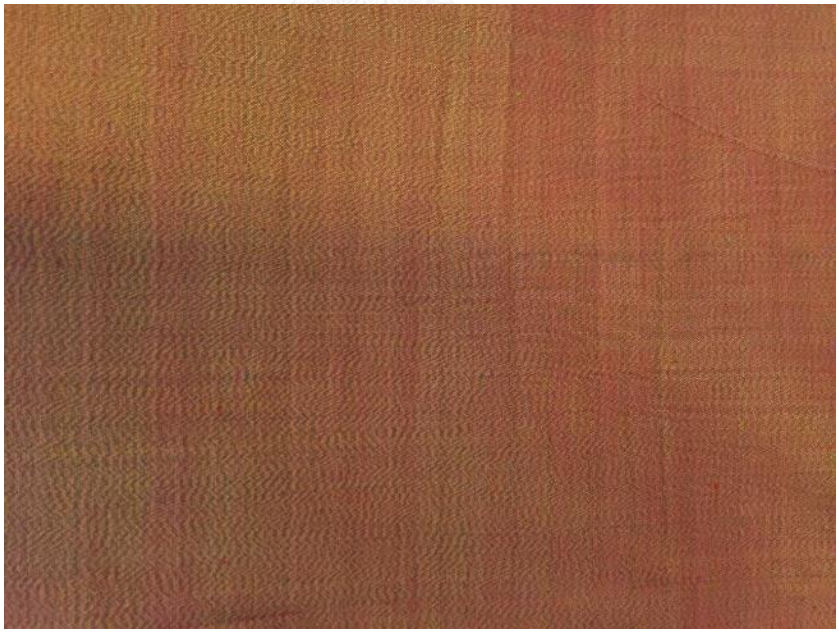
ผ้าโสร่งไหม ผ้านุ่งของผู้ชาย

ผ้าโสร่งไหม ผ้านุ่งของผู้ชาย

ผ้าตุ้มไหม หรือผ้าห่มไหม ของชาวผู้ไท อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์

ผ้าตุ้มไหม หรือผ้าห่มไหม ของชาวผู้ไท อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์

ผ้าควบเข็น ผ้าหาง ผ้ายาว หรือผ้าวา ใช้เป็นผ้านุ่งโจงกระเบนของผู้ชาย



ผ้าควบเข็น ผ้าหาง ผ้ายาว หรือผ้าวา ใช้เป็นผ้านุ่งโจงกระเบนของผู้ชาย

ซ้าย ผ้าไหมอัมปรม ขวา ผ้าไหมสาคู ผ้าของชาวเขมรถิ่นไทย

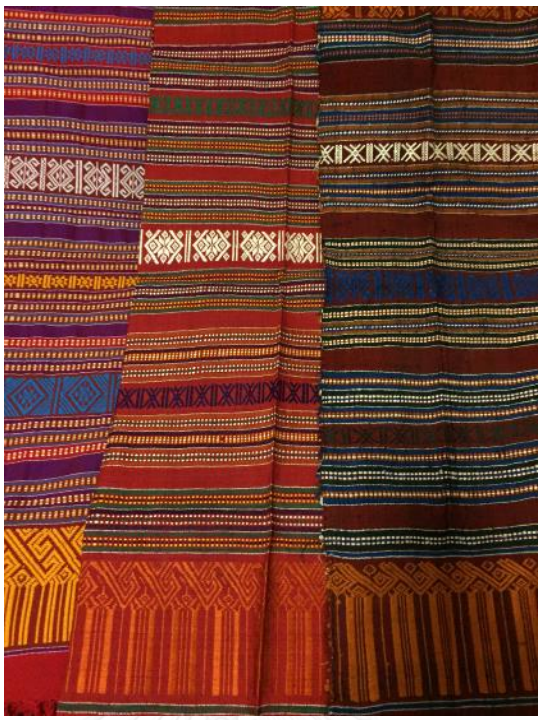
ผ้าไหมมัดหมี่ลายนาคชูต้นสน

ผ้าสไบขิดไหม อำเภอสำโรง จังหวัดอุบลราชธานี

ผ้าสไบขิดไหม ชาวเยอ อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ

ผ้าขิดฝ้าย อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอำนาจเจริญ

ผ้าขิดฝ้าย อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอำนาจเจริญ



ผ้าขิดไหม ชาวส่วย อำเภอน้ำเกลี้ยง จังหวัดศรีสะเกษ

ผ้าแพรปลาไหล ไส้เอี่ยน เชิงขิดไหม จังหวัดสุรินทร์

กำไลข้อมือเงิน

กำไลข้อมือเงิน

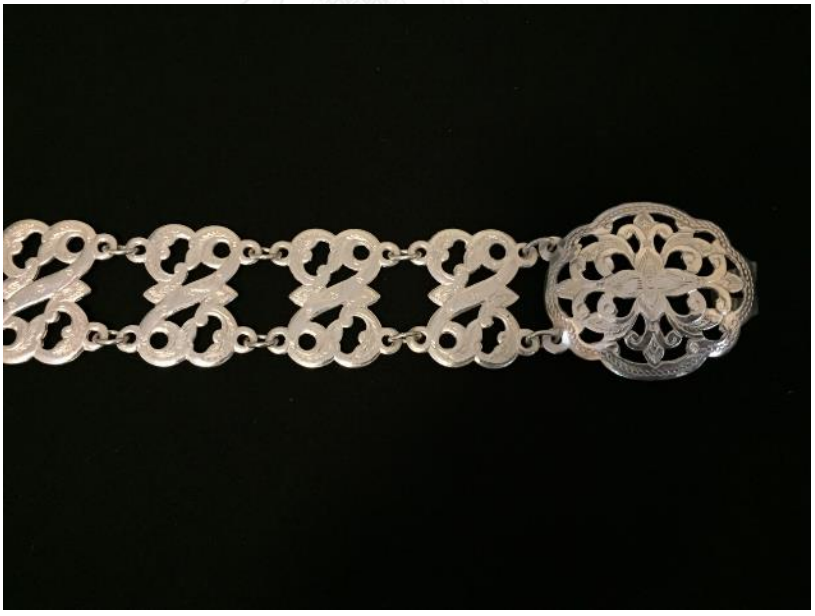
สร้อยประเกือมเงิน

สร้อยจารประเกือม

ขจรเงินดอกต้าวพวงเต่าร้าง

ขจรเงินดอกตีนตุ๊กแก

ขจรเงินดอกตีนตุ๊กแก



เข็มขัดเงิน

ภาคผนวก ซ

ตัวอย่างการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

ชุด แอะแอ่นฟ้อน โญะญ้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง

จัดแสดงในงานโครงการสัมมนาทางวิชาการด้านนาฏยศิลป์

เรื่อง กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ การบูรณาการงานสร้างสรรค์ งานวิจัย และการแสดงศิลป์

ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โดย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันที่ 14 สิงหาคม 2558

ออกแบบนาฏยศิลป์โดย ธีรวัฒน์ เจียงคำ

แนวความคิดการสร้างสรรค์โดย คำล่า มุสิกา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่าที่ 1 กลุ่มท่าที่มาจากฟ้อนทรงเจ้าเข้าผี ท่าฟ้อนตีความมาจากการฟ้อนผีฟ้า ผีแถน การเข้าทรงเพื่อสื่อสารกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน ท่าฟ้อนจะโยกย้ายสรีระไปตามเสียงแคนและเสียงกลอง ยักไหล่ มีท่าฟ้อนที่เป็นแบบอิสระและท่าฟ้อนรวม เช่น การเข้าทรงเป็นท่าอิสระ ท่าไหว้ ท่าตบขาเป็นท่ารวม

ท่าที่ 1 กลุ่มท่าที่มาจากฟ้อนทรงเจ้าเข้าผี ท่าฟ้อนตีความมาจากการฟ้อนผีฟ้า ผีแถน การเข้าทรงเพื่อสื่อสารกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน ท่าฟ้อนจะโยกย้ายสรีระไปตามเสียงแคนและเสียงกลอง ยักไหล่ มีท่าฟ้อนที่เป็นแบบอิสระและท่าฟ้อนรวม เช่น การเข้าทรงเป็นท่าอิสระ ท่าไหว้ ท่าตบขาเป็นท่ารวม

ท่าที่เป็นอิสระ เช่น ท่าเข้าทรง มีการเอนตัว กวัดแกว่งแขน โยกขา ยืดยุบตัว สื่อให้เห็นถึงการเข้าทรงของผีฟ้า นางเทียม ในท้องถิ่นชนบทอีสาน

ท่าที่เป็นอิสระ เช่น ท่าเข้าทรง มีการเอนตัว กวัดแกว่งแขน โยกขา ยืดยุบตัว สื่อให้เห็นถึงการเข้าทรงของผีฟ้า นางเทียม ในท้องถิ่นชนบทอีสาน

ท่าที่เป็นฟ้อนรวม คือ ท่าไหว้ จะไหว้ในท่านั่ง พนมมือเหนือศีรษะ กระดกมือเข้าหาตัวเอง โยกตัวไปตามจังหวะดนตรี ท่าฟ้อนนี้สื่อให้เห็นถึงการเคารพบูชาสิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่าเราซึ่งมีทั้งบุคคลผู้อาวุโสกว่าด้วยอายุ ความรู้ พระ หรือแม้กะทั่งผี ซึงชาวอีสานให้ความเคารพและความสำคัญอีกอย่างหนึ่ง

ท่าที่เป็นฟ้อนรวม คือ ท่าไหว้ จะไหว้ในท่านั่ง พนมมือเหนือศีรษะ กระดกมือเข้าหาตัวเอง โยกตัวไปตามจังหวะดนตรี ท่าฟ้อนนี้สื่อให้เห็นถึงการเคารพบูชาสิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่าเราซึ่งมีทั้งบุคคลผู้อาวุโสกว่าด้วยอายุ ความรู้ พระ หรือแม้กะทั่งผี ซึงชาวอีสานให้ความเคารพและความสำคัญอีกอย่างหนึ่ง

ท่าที่เป็นฟ้อนรวม คือ ท่ากระดกแขนทั้งสองข้างและท่าตบขา มีการโยกตัวไปตามจังหวะดนตรีในท่านั่ง ในส่วนของท่านี้สื่อให้เห็นถึงการเริ่มเข้าทรงของนางเทียมผีฟ้า

ท่าที่ 2 กลุ่มท่าที่มาจากฟ้อนผู้ไท เป็นท่าฟ้อนที่นำรูปแบบการฟ้อนมาจากฟ้อนผู้ไท ซึ่งมีทั้งท่าอิสระและท่าฟ้อนรวม มีการใช้มือ แขน ลำตัว ศีรษะ ขา โยกย้ายไปกับเสียงดนตรี

ท่าฟ้อนลำเพลินผู้ไท ท่านี้สื่อให้เห็นถึงการฟ้อนในช่วงสงกรานต์และบุญบั้งไฟของหนุ่มสาวผู้ไท ซึ่งหนุ่มสาวที่มาร่วมงานจะร่วมกันฟ้อนอย่างสนุกสนาน

ท่าฟ้อนลำเพลินผู้ไท ท่านี้สื่อให้เห็นถึงการฟ้อนในช่วงสงกรานต์และบุญบั้งไฟของหนุ่มสาวผู้ไท ซึ่งหนุ่มสาวที่มาร่วมงานจะร่วมกันฟ้อนอย่างสนุกสนาน

ท่าถวยแถน หรือ ถวายแถน เป็นท่าฟ้อนจากฟ้อนผู้ไท ท่านี้สื่อถึงการฟ้อนบูชาพระญาแถน ซึ่งเป็นเทวดาศักดิ์สิทธิ์ในความเชื่อของคนอีสาน แถนนี้สามารถกำหนดชะตาชีวิตของมนุษย์ กำหนดฤดูกาล ฟ้า ฝน และโรคภัยไข้เจ็บ ซึ่งเมื่อมีคนเจ็บป่วย คนอีสานจะเชื่อว่าแถนเป็นผู้ลงโทษ จึงต้องมีการทรงและฟ้อนเพื่อให้แถนพอใจ

ท่าที่ 3 กลุ่มท่าฟ้อนที่มาจากบุญบั้งไฟ ท่าฟ้อนในกลุ่มนี้สื่อให้เห็นถึงการฟ้อนในบุญเดือน 6 ของชาวอีสาน คือ งานบุญบั้งไฟ ซึ่งจะมีทั้ง การฟ้อนในขบวนเซิ้งบั้งไฟ การฟ้อนในขบวนเซิ้งผ้าหมี่ การฟ้อนในขบวนฟ้อนกลองตุ้ม เป็นต้น

ท่าฟ้อนกลองตุ้ม ท่านี้สื่อให้เห็นถึงการฟ้อนกลองตุ้ม ซึ่งเป็นการฟ้อนดั้งเดิมของชาวอีสาน เป็นฟ้อนที่ทำขึ้นเพื่อพิธีกรรมการขอฝน

ท่าเซิ้งผ้าหมี่ ท่านี้สื่อให้เห็นถึงการเซิ้งผ้าหมี่ของชาวบ้านเขวา อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งการเซิ้งผ้าหมี่ก็เป็นฟ้อนชนิดหนึ่งเนื่องในพิธีกรรมขอฝนและพบแค่ที่บ้านเขวาแค่ที่เดียวเท่านั้น

ท่าเซิ้งบั้งไฟ ท่านี้สื่อให้เห็นถึงการฟ้อนเซิ้งบั้งไฟ ซึ่งพบได้ทั่วไปในภาคอีสาน และมีรูปแบบการฟ้อนที่แตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น

ท่าที่ 4 กลุ่มท่าฟ้อนมวยโบราณ ท่านี้จะสื่อให้เห็นถึงการฟ้อนมวยซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ของชายหนุ่มที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ

ในการฟ้อนมวยนั้นผู้ฟ้อนต้องแต่งกายให้กระชับ รัดกุม เพื่อความสะดวกสบายในการเคลื่อนไหว เช่น การตุ้มผ้า การมัดหัว การถลกขากางเกง การถลกชายโสร่งมาเหน็บเตี่ยว ผู้ฟ้อนบางคนอาจใส่เสื้อ บางคนอาจไม่ใส่เสื้อก็ได้

ท่านี้แสดงถึงการเตรียมพร้อมที่จะฟ้อนมวย คือ ถลกชายโสร่งมาเหน็บเป็นเตี่ยว

ฟ้อนมวยท่าน้าวเฮียวไผ่

ฟ้อนมวยท่าหวะพราย

ฟ้อนมวยท่าเลาะเลียบตูบ

ฟ้อนมวยท่าแหลวถลากาตากปีก

ฟ้อนมวยท่าไหว้

ฟ้อนมวยท่าทวงฮักกวักชู้

ท่าที่ 5 กลุ่มท่าฟ้อนเกี้ยว ท่านี้จะแสดงออกถึงการฟ้อนเกี้ยวของชายหญิงซึ่งมาจากมูลเหตุต่างๆเช่น ฟ้อนเกี้ยวทั่วไปในชุมชน ฟ้อนเกี้ยวในหมอลำ เป็นต้น

การฟ้อนเกี้ยวทั่วไปในชุมชน คือการฟ้อนเกี้ยวในงานบุญหรือเทศกาลต่างๆ เมื่อมีการแห่ขบวน ชายหนุ่มและหญิงสาวจะออกมาฟ้อนเกี้ยวกันเป็นคู่ๆ

การฟ้อนเกี้ยวในหมอลำ หมอลำเป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งของชาวอีสานซึ่งในแต่ละท้องถิ่นหมอลำจะมีทำนองลำแตกต่างกันออกไป หมอลำอีกประเภทหนึ่งที่มีการฟ้อนเกี้ยวกันคือ หมอลำกลอน ซึ่งหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะร้องกลอนลำโต้ตอบกันไปมาพร้อมฟ้อนเกี้ยวประกอบซึ่งท่าฟ้อนจะมีท่าเกี้ยว ท่าจก ท่าปัด เป็นต้น

การฟ้อนเกี้ยวในจังหวะลำเพลิน ลำเพลินเป็นการขับลำอีกหนึ่งประเภทของชาวอีสาน สันนิษฐานกันว่าการลำเพลินมาจากการลำตีกลองน้ำเพราะมีจังหวะ ลีลา ท่วงทำนองที่คล้ายกันมาก เอกลักษณ์ของการฟ้อนลำเพลินคือมักจะมีท่าเนิ้ง ท่าเตะ ท่าส่าย เป็นต้น

การฟ้อนเกี้ยวทั่วไปในชุมชน คือการฟ้อนเกี้ยวในงานบุญหรือเทศกาลต่างๆ เมื่อมีการแห่ขบวน ชายหนุ่มและหญิงสาวจะออกมาฟ้อนเกี้ยวกันเป็นคู่ๆ

การฟ้อนเกี้ยวทั่วไปในชุมชน คือการฟ้อนเกี้ยวในงานบุญหรือเทศกาลต่างๆ เมื่อมีการแห่ขบวน ชายหนุ่มและหญิงสาวจะออกมาฟ้อนเกี้ยวกันเป็นคู่ๆ

ท่าที่ 6 กลุ่มท่าฟ้อนที่มาจากขบวนแห่ การฟ้อนนี้จะสื่อให้เห็นถึงการฟ้อนรำในขบวนแห่ของชายและหญิง ซึ่งในสมัยก่อนเวลามีเทศกาลงานบุญเช่น แห่สงกรานต์ แห่กัณฑ์หลอน แห่บั้งไฟ แห่นาค ชายและหญิงจะออกมาฟ้อนกันอย่างสนุกสนานและสวยงามซึ่งการฟ้อนในขบวนแห่นี้จะมีทั้งท่าอิสระและท่ารำที่เป็นกลุ่ม

ท่าที่ 6 กลุ่มท่าฟ้อนที่มาจากขบวนแห่ การฟ้อนนี้จะสื่อให้เห็นถึงการฟ้อนรำในขบวนแห่ของชายและหญิง ซึ่งในสมัยก่อนเวลามีเทศกาลงานบุญเช่น แห่สงกรานต์ แห่กัณฑ์หลอน แห่บั้งไฟ แห่นาค ชายและหญิงจะออกมาฟ้อนกันอย่างสนุกสนานและสวยงามซึ่งการฟ้อนในขบวนแห่นี้จะมีทั้งท่าอิสระและท่ารำที่เป็นกลุ่ม

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-สกุล นายคำล่า มุสิกา

วันเดือนปีเกิด 11 มีนาคม พ.ศ.2524

ภูมิลำเนา อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ประวัติการศึกษา:

ปีการศึกษา 2536 สำเร็จการศึกษาประถมศึกษาจากโรงเรียนมหาชนะวิทยา จ. อุบลราชธานี

ปีการศึกษา 2539 สำเร็จการศึกษามัธยมศึกษาตอนต้นจากโรงเรียนเทศบาลบูรพาอุบล จ. อุบลราชธานี

ปีการศึกษา 2541 สำเร็จการศึกษามัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนปทุมพิทยาคม จ. อุบลราชธานี

ปีการศึกษา 2545 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิ (ดุริยางคศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ปีการศึกษา 2548 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาศาสตรการกีฬา (การจัดการนันทนาการการท่องเที่ยว) คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2552 เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การทำงาน อาจารย์ประจำสาขามนุษย์ศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

ทุนการศึกษาที่เคยได้รับ

ระดับปริญญาตรี ทุนบุญรอดบริวเวอรี่

ระดับมหาบัณฑิต ทุนจุฬาชนบทห่างไกล ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส) ทุนอุดหนุนการวิจัย โดยบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระดับดุษฎีบัณฑิต ทุนส่งเสริมการวิจัยในอุดมศึกษา โดยสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) ทุนอุดหนุนการวิจัย โดยบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย