เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก

อังศุมาลิน ทาธิสา

ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2564
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก
ผู้วิจัย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
หน่วยงาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2564

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์และสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร ตำรา วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การลงพื้นที่เก็บข้อมูลในการวิจัย

หมอลำทำนองกาฬสินธุ์ เป็นอีกหนึ่งทำนองที่นิยมลำเป็นหมอลำหมู่ที่แสดงเป็นเรื่องราว มีตัวแสดงที่เป็นนางเอกที่มีความสามารถมากมาย เช่น หมอลำพิศมัย เพชรลมโชย ปัจจุบันนางเอกหมอลำที่ได้กล่าวมานั้นได้รับความนิยมลดน้อยลงเนื่องจากมีอายุที่เพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยในฐานะที่เป็นบุคลากรของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม หน่วยงานหลักที่อนุรักษ์ ส่งเสริม สร้างสรรค์และสนับสนุนงานด้านศิลปวัฒนธรรม นำองค์ความรู้ตัวแสดงนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการลำ ลีลาท่าฟ้อน ของตัวแสดงนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่ทำนองกาฬสินธุ์ให้คงอยู่คู่สังคมตลอดไป รูปแบบหรือขั้นตอนในการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน 8 คน ใช้เวลาในการแสดง 5 นาที แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 เสพเสียงสื่อถึงการโชว์น้ำเสียง ช่วงที่ 2 แยงฟ้อน สื่อถึงคำว่าแยง ในภาษาอีสานหมายถึง การมองหรือการชม แยงฟ้อนจึงหมายถึงการมองหรือการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำ 3 ออนซอนนางเอก สื่อถึงการชมโฉมของนางเอกหมอลำ องค์ประกอบในการแสดงโดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลโดยแบ่งองค์ประกอบของการแสดงดังนี้ 1. กระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อน 2.การออกแบบเครื่องแต่งกาย 3.รูปแบบการแปรแถว 4.การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง

คำสำคัญ : เสพเสียง/แยงฟ้อน/ออนซอนนางเอก

Research Title Sayp Siang Yaeng Fon On Son Nang Ayk
Researcher Angsumalin Tatisa

Bureau Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilapa Institute

Fiscal Year 2564 B.E.

Abstract

This creativity performance of Sayp Siang Yaeng Fon On Son Nang Ayk had objectives to study history and background of Mor-Lum Kalasin melody and create performance of Sayp Siang Yaeng Fon On Son Nang Ayk by studying from documents, texts, literatures, related researches, interviewing and field study for data collecting in research.

Mor-Lum Kalasin melody be the one of popular melody in Lum which be the group Lum dance in theme story there is Nang-ake or actress who has many abilities' skills as Mor-Lum Pissamai Petchlomchouy but now she is less popular due to her getting old. Researcher as being personnel of Kalasin College of Dramatic Arts under Ministry of Culture that be the head organization in conservation, promoting, creating and supporting Arts and Culture hence taking Mor-Lum Kalasin melody Knowledge management to create performance of Sayp Siang Yaeng Fon On Son Nang Ayk for being Mor-Lum conservation and inheritance of Lum dancing of Nang-ake in Mor-Lum Kalasin melody group dance for alive in society forever. The type or dancing steps by setting 8 female performers in 5 minutes showing, divide performance in 3 parts. Part 1, Cepsiang presents the voice showing. Part 2, Yangfon presents the meaning of Yang in Isan language means to watching then Yangfon be watching Nang-ake Mor-Lum dancing that be nice in dancing style with her beautiful identity. Part 3, Onson Nang-ake means to appreciate and watch the beauty of Nang-ake Mor-Lum. Performance elements, researcher separated into 1. Fon dancing creative process. 2. Costume designing. 3. Variation of rows in the performing. 4. Music and melody creative design.

Keywords. Sayp Siang / Yaeng fon / Onson Nang ake.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน ประจำปีงบประมาณ 2564 จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการส่งเสริมสนับสนุนการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.จำเริญ แก้วเพ็งกรอ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ปรึกษาโครงการ และ นายเรืองชัย นากลาง ผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้คำปรึกษาให้แนวคิดเพื่อให้งานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่สมัย ทรัพย์สิงห์ ศิลปินมรดกอีสาน ศิลปินหมอลำพื้นบ้านอีสาน ที่ให้ข้อมูลในการลงพื้นที่ด้วยดีเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณ คณะครูบุคลากรวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์กัลยาณมิตรที่ดีของผู้วิจัย ที่คอยให้กำลังใจ ให้คำชี้แนะเพื่อให้งานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ขอบคุณศิษย์ผู้คอยช่วยเหลือในการเป็นต้นแบบในการแสดงชุด เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก และ ถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวทุกคน

คุณค่าที่เกิดจากงานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศให้กับคุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์ตลอดจนผู้มีอุปการะคุณและบุคคลอันเป็นที่รักยิ่งของผู้วิจัยทุกท่าน

อังศุมาลิน ทาธิสา
ผู้วิจัย

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ..... ก
บทคัดย่อ ..... ข
สารบัญ ..... จ
สารบัญภาพ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฎ
สารบัญแผนผัง ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา 1
1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย 2
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 3
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ 4
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2.1 ความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน 5
2.2 ความเป็นมาของการฟ้อนแม่บทอีสาน 6
2.3 ความเป็นมาและองค์ประกอบของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ 8
2.4.แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน 13
2.5 ดนตรีพื้นบ้านอีสาน 18
2.6.บริบทพื้นที่ศึกษา 22
2.7ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 23

บทที่ 3 วิธีดำเนินงานวิจัย
3.1 แรงบันดาลใจ 30
3.2 การศึกษาค้นคว้าข้อมูล 30
3.3 รูปแบบหรือขั้นตอนการแสดง 31
3.4 องค์ประกอบของการแสดง 31
3.5 การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง 34

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 4 องค์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์

4.1 ขั้นตอนที่1การประดิษฐ์ท่ารำ..... 42

4.2 ขั้นตอนที่2กระบวนการท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นบ้านอีสาน..... 43

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุป..... 120

5.2 อภิปรายผล..... 121

5.3 ข้อเสนอแนะ..... 122

บรรณานุกรม..... 123

ภาคผนวก..... 126

ภาคผนวก ก ภาพประกอบงานวิจัย..... 127

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาพตัวอย่างท่ารำ..... 32
ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกาย..... 33
ภาพที่ 3 กลองหาง..... 35
ภาพที่ 4 กลองรำมะนา..... 36
ภาพที่ 5 พิณ..... 36
ภาพที่ 6 พิณเบส..... 37
ภาพที่ 7 แคน..... 38
ภาพที่ 8 ฉาบ..... 39
ภาพที่ 9 คีย์บอร์ด..... 39
ภาพที่ 10 แฉ..... 40
ภาพที่ 11 แซกโซโฟน..... 41
ภาพที่ 12 ท่าที่1..... 43
ภาพที่ 13 ท่าที่2..... 44
ภาพที่ 14 ท่าที่3 45
ภาพที่ 15 ท่าที่4 46
ภาพที่ 16 ท่าที่5..... 47
ภาพที่ 17 ท่าที่6..... 48
ภาพที่ 18 ท่าที่7..... 49
ภาพที่ 19 ท่าที่8..... 50
ภาพที่ 20 ท่าที่9..... 51
ภาพที่ 21 ท่าที่10..... 52
ภาพที่ 22 ท่าที่11..... 53
ภาพที่ 23 ท่าที่12..... 54
ภาพที่ 24 ท่าที่13..... 55
ภาพที่ 25 ท่าที่14..... 56
ภาพที่ 26 ท่าที่15..... 57
ภาพที่ 27 ท่าที่16..... 58
ภาพที่ 28 ท่าที่17..... 59
ภาพที่ 29 ท่าที่18..... 60
ภาพที่ 30 ท่าที่ 19..... 61
ภาพที่ 31 ท่าที่ 20..... 62
ภาพที่ 32 ท่าที่ 21..... 63
ภาพที่ 33 ท่าที่ 22..... 64
ภาพที่ 34 ท่าที่ 23..... 65

สารบัญภาพ(ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 35 ท่าที่ 24 66
ภาพที่ 36 ท่าที่ 25 67
ภาพที่ 37 ท่าที่ 26 68
ภาพที่ 38 ท่าที่ 27 69
ภาพที่ 39 ท่าที่ 28 70
ภาพที่ 40 ท่าที่ 29 71
ภาพที่ 41 ท่าที่ 30 72
ภาพที่ 42 ท่าที่ 31 73
ภาพที่ 43 ท่าที่ 32 74
ภาพที่ 44 ท่าที่ 33 75
ภาพที่ 45 ท่าที่ 34 76
ภาพที่ 46 ท่าที่ 35 77
ภาพที่ 47 ท่าที่ 36 78
ภาพที่ 48 ท่าที่ 37 79
ภาพที่ 49 ท่าที่ 38 80
ภาพที่ 50 ท่าที่ 39 81
ภาพที่ 51 ท่าที่ 40 82
ภาพที่ 52 ท่าที่ 41 83
ภาพที่ 53 ท่าที่ 42 84
ภาพที่ 54 ท่าที่ 43 85
ภาพที่ 55 ท่าที่ 44 86
ภาพที่ 56 ท่าที่ 45 87
ภาพที่ 57 ท่าที่ 46 88
ภาพที่ 58 ท่าที่ 47 89
ภาพที่ 59 ท่าที่ 48 90
ภาพที่ 60 ท่าที่ 49 91
ภาพที่ 61 ท่าที่ 50 92
ภาพที่ 62 ท่าที่ 51 93
ภาพที่ 63 ท่าที่ 52 94
ภาพที่ 64 ท่าที่ 53 95
ภาพที่ 65 ท่าที่ 54 96
ภาพที่ 66 ท่าที่ 55 97
ภาพที่ 67 ท่าที่ 56 98
ภาพที่ 68 ท่าที่ 57 99

สารบัญภาพ(ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 69 ท่าที่ 58 100
ภาพที่ 70 ท่าที่ 59 101
ภาพที่ 71 ท่าที่ 60 102
ภาพที่ 72 ท่าที่ 61 103
ภาพที่ 73 ท่าที่ 62 104
ภาพที่ 74 ท่าที่ 63 105
ภาพที่ 75 ท่าที่ 64 106
ภาพที่ 76 ท่าที่ 65 107
ภาพที่ 77 ท่าที่ 66 108
ภาพที่ 78 ท่าที่ 67 109
ภาพที่ 79 ท่าที่ 68 110
ภาพที่ 80 ท่าที่ 69 111
ภาพที่ 81 ท่าที่ 70 112
ภาพที่ 82 ท่าที่ 71 113
ภาพที่ 83 ท่าที่ 72 114
ภาพที่ 84 ท่าที่ 73 115
ภาพที่ 85 ท่าที่ 74 116
ภาพที่ 86 ท่าที่ 75 117
ภาพที่ 87 ท่าที่ 76 118
ภาพที่ 88 ท่าที่ 77 119

สารบัญแผนผัง

หน้า

แผนผังที่ 1 รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบปิรามิด..... 34
แผนผังที่ 2 รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบการสวนแถว..... 34
แผนผังที่ 3 รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบหน้ากระดาน..... 34
แผนผังที่ 4 รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบสองแถวคู่..... 34

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานนับได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สั่งสมจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษจนเกิดคุณค่าในสังคมและถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานนั้นมีความหลากหลายเนื่องจากมีประชากรในภาคอีสานนั้นประกอบไปด้วยหลายกลุ่มชาติพันธุ์ ทำให้มีความแตกต่างทางด้านวัฒนธรรม เช่น การแสดงหนังประโมทัย การแสดงกันตรึม การแสดงวงมโหรี การแสดงวงโปงลางและการแสดงหมอลำ เป็นต้น

หมอลำ หมายถึง ศิลปะการแสดงเป็นเรื่องราวของชาวอีสานโดยอาศัยการขับลำ ศิลปะการขับร้องถ่ายทอดเป็นภาอีสานผสมผสานกับการฟ้อน ดนตรีอีสาน เปลี่ยนฉากตามสถานการณ์ของเรื่อง แต่งกายตามแบบของลิเก และมีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน คำว่า “หมอลำ” มาจากคำ ๒ คำ รวมกัน ได้แก่ “หมอ” หมายถึง ผู้มีความชำนาญ และ “ลำ” หมายถึง การบรรยายเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยทำนองเพลง สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายอย่าง ตามลักษณะทำนองของการลำ เช่น ลำเต้ย ลำล่อง ลำกลอน ลำเรื่อง ลำเรื่องต่อกลอน ลำเพลิน ลำกกขาวขาว และปัจจุบันพัฒนาสู่ ลำซิ่ง

หมอลำนั้นถือกำเนิดขึ้นมาเมื่อใดไม่มีหลักฐานยืนยันชัดเจน หากแต่มีหลักฐานทางโบราณคดียืนยันได้ถึงวันเวลาอันยาวนานที่หมอลำปรากฏอยู่คู่กับแผ่นดินอีสานนั้นคือลวดลายบนขวานสัมฤทธิ์จากเมืองดองซอนในเวียดนามเหนือ เป็นรูปคนเป่าแคนพร้อมกับคนฟ้อนอย่างน้อย 2 คน กำลังทำท่าฟ้อนคล้ายกับหมอลำ หมอแคน จากหลักฐานว่า เป็นหมอลำ หมอแคนในยุคโลหะ คือเมื่อประมาณ 3,000 ปีมาแล้ว มีลักษณะใกล้เคียงกับหมอผีฟ้า ซึ่งแสดงให้เห็นว่าหมอลำ หมอแคนในยุคแรก ๆ ไม่ได้เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเพื่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น เพื่อนายเหตุการณ์ต่าง ๆ ล่วงหน้า เพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ ซึ่งเหล่านี้มีความหมายอย่างยิ่งต่อการอยู่รอดของชุมชนก่อนที่จะกลายมาเป็นการแสดงตามสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจและสังคมปัจจุบัน (พีรพงศ์ เสนไสย : ศิลปะการแสดงปริทัศน์ . หน้า 95-96)

ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2475 – 2448 ก็ได้เกิดการพัฒนาด้านรูปแบบการลำอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งอาจารย์ไพโรจน์ ดลแม้น แห่งจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้บันทึกไว้ว่า เกิด “หมอลำหมู่” ขึ้นในระยะแรก เรียก “ลิเกติ๊ดซึ่ง” เพราะใช้กลองยาวแทนแคน ต่อมาพัฒนาการมากขึ้นเป็นกลองชุดฝรั่ง และดนตรีสากลชาวบ้านนิยมมาก และมีการหัดลำกันในหลาย ๆ หมู่บ้าน หลายจังหวัด มีการลำเป็นเรื่องซึ่งเรียกกันว่า “หมอลำหมู่” (ไพบูลย์ แพงเงิน : กลอนลำ ภูมิปัญญาของอีสาน . หน้า 78)

ในการแสดงหมอลำหมู่ที่ดำเนินเรื่องเป็นเรื่องราว ประกอบไปด้วยตัวแสดงที่หลากหลาย มีพระเอก นางเอก นางร้าย พระรอง นางรอง ตัวตลก และตัวประกอบอีมากมาย เพิ่มสีสันให้การแสดงหมอลำให้ได้อรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น ตัวแสดงในแต่ละตัวจะมีบุคลิกที่แตกต่างกันออกไปทั้งทำนองการขับร้องและลีลาท่ารำ ตัวแสดงหมอลำ นางเอก คือตัวแสดงหนึ่งที่มีความสำคัญที่ทำให้

การแสดงหมอลำดำเนินเรื่องราวได้อย่างสมบูรณ์ ตัวแสดงนางเอกต้องมีบุคลิกที่สง่า หน้าตาสวยงาม มีน้ำเสียงที่ไพเราะ และมีลีลาท่ารำที่อ่อนช้อยงดงามตามบุคลิกของนางเอกคนนั้น

หมอลำทำนองกาฬสินธุ์ เป็นอีกหนึ่งทำนองที่นิยมลำเป็นหมอลำหมู่ที่แสดงเป็นเรื่องราว มีตัวแสดงที่เป็นนางเอกที่มีความสามารถมากมาย เช่น หมอลำพิศมัย เพชรลมโชย ปัจจุบันนางเอกหมอลำที่ได้กล่าวมานั้นได้รับความนิยมลดน้อยลงเนื่องจากมีอายุที่เพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยในฐานะที่เป็นบุคลากรของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม หน่วยงานหลักที่อนุรักษ์ ส่งเสริม สร้างสรรค์และสนับสนุนงานด้านศิลปวัฒนธรรม นำองค์ความรู้ตัวแสดงนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการลำ ลีลาท่าฟ้อน ของตัวแสดงนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่ทำนองกาฬสินธุ์ให้คงอยู่คู่สังคมตลอดไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก”

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้คณะผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการศึกษาไว้ 4 ด้าน คือ

1. ด้านเนื้อหา
   - 1.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาหมอลำทำนองกาฬสินธุ์
   - 1.2 สร้างสรรค์การแสดงชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก”
     - 1.2.1 ท่าฟ้อน
     - 1.2.2 เครื่องแต่งกาย
     - 1.2.3 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
     - 1.2.4 ผู้แสดง
     - 1.2.5 แผนผังเวที
     - 1.2.6 รูปแบบการแปรแถว
     - 1.2.7 รูปแบบการแสดง

2. ด้านวิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ได้ศึกษาข้อมูลเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง การวิเคราะห์เนื้อหาและการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูล รวบรวมเอกสารและบันทึกไว้ เช่น แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกตการณ์ เว็บไซต์ นำมาจัดหมวดหมู่ด้วยวิธีจำแนกและจัดระบบข้อมูล

เกี่ยวกับหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ รูปแบบกระบวนการสร้างสรรค์ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและลายดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก”

3. ด้านพื้นที่ศึกษา

พื้นที่วิจัยในครั้งนี้คณะผู้วิจัยระบุพื้นที่ศึกษาคือ จังหวัดกาฬสินธุ์

4. ด้านระยะเวลา

ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าเริ่มตั้งแต่เดือนกันยายน พ.ศ. 2563 ถึงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2564

วิธีการดำเนินการวิจัย

ศึกษาข้อมูลจากตำรา เอกสาร วรรณกรรม และเว็บไซต์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา หมอลำทำนองกาฬสินธุ์ที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น จังหวัดกาฬสินธุ์

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ประเภทของเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

1.2 อุปกรณ์ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.2.1 กล้องดิจิตอล

1.2.2 เครื่องบันทึกเสียง

1.2.3 สมุดบันทึก

1.2.4 โทรศัพท์มือถือ

1.2.5 คอมพิวเตอร์โน๊ตบุ๊ค

1.2.6 กล้องบันทึกวิดีโอ

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

คณะผู้ศึกษาดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง ประกอบด้วยการศึกษาค้นคว้าทางเอกสาร หนังสือ ตำรา วรรณกรรม เว็บไซต์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ สำรวจและศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลดังนี้

2.1.1 แหล่งข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

2.1.2 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2.2.3 สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม

2.2 ศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งหัวข้อดังนี้

2.2.1 ความเป็นมาของฟ้อนอีสาน

2.2.2 ความเป็นมาฟ้อนแม่บทอีสาน

2.2.3 ความเป็นมาและองค์ประกอบของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์

2.2.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

2.2.5 เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2.2.6 บริบทพื้นที่วิจัย

2.2.7 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการประมวลข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำมาสรุปเรียบเรียงในเชิงพรรณนา วิเคราะห์ และนำเสนอในรูปแบบการแสดง

นิยามศัพท์เฉพาะ

เสพเสียง หมายถึงการโชว์น้ำเสียง ถ่วงทำนองการลำ ของนางเอกหมอลำ และน้ำเสียงการเจรจาที่เป็นเอกลักษณ์ในตัวของนางเอกหมอลำ

แยงฟ้อน หมายถึงการมองหรือการชม แยงฟ้อนจึงหมายถึงการมองหรือการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำในแต่ละบทบาท

ออนซอนนางเอก หมายถึง การชมโฉมของนางเอกหมอลำ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. มีเอกสารงานวิจัยที่เป็นความรู้เกี่ยวกับการแสดงหมอลำทำนองกาฬสินธุ์
2. มีชุดการแสดงพื้นบ้านที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อใช้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด เสพเสียง แยงฟ้อนซอนนางเอก ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้งานวิจัยสร้างสรรค์เล่มนี้มีคุณภาพและถูกต้องสมบูรณ์โดยแบ่งเป็นเนื้อหาออกเป็น 7 หัวข้อดังต่อไปนี้

1. ความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน
2. ความเป็นมาของฟ้อนแม่บทอีสาน
3. ความเป็นมาและองค์ประกอบของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์
4. แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน
5. เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน
6. บริบทพื้นที่ศึกษา
7. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1. ความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน

ปรีชา พิณทอง ได้กล่าวไว้ว่า การฟ้อนของภาคอีสานมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เมื่อได้ชมการแสดงผู้ชมสามารถแยกออกได้ทันทีว่าการแสดงชุดนั้นๆเป็นของภาคอีสาน ข้อสังเกตชุดการแสดงของภาคอีสานได้หลายประการคือ

1.ท่วงทำนองของดนตรี จังหวะ ลีลาเป็นเอกลักษณะเฉพาะถิ่น ซึ่งแตกต่างจากภาคอื่นๆของไทย

2.การแต่งกายของผู้แสดงหญิงและชาย ถ้าผู้หญิงนุ่งซิ่นมัดหมี่สวมเสื้อแขนกระบอกห่มผ้าสไบหรือแพรวา ผมเกล้ามวย หรือฝ่ายชายสวมเสื้อม่อฮ่อม นุ่งโสร่งผ้าเป็นตาๆก็พอจะบอกได้ว่าเป็นการแสดงของอีสาน

3.ลักษณะโดดเด่นที่คงเอกลักษณ์ของภาคอีสานอย่างชัดเจนก็คือ เครื่องดนตรี ได้แก่ พิณ แคน โปงลาง โหวด ไหซอง

4.ภาษาอีสานเป็นภาษาเฉพาะถิ่น ดังนั้นถ้าได้ยินเสียงเพลงที่มีสำเนียงหรือภาษาถิ่นอีสานชี้ชัดว่า เป็นการแสดงของภาคอีสาน

ท่าฟ้อนของภาคอีสานนั้นมีความเป็นอิสระสูง ไม่มีข้อจำกัดตายตัวทั้งมือและเท้า ส่วนใหญ่ท่าฟ้อนได้มาจากท่าธรรมชาติ และท่าพื้นฐานที่แตกต่างออกไปเฉพาะถิ่น ถึงแม้ว่าพยายามจะกำหนดท่าฟ้อนของภาคอีสานให้เป็นแบบฉบับขึ้น มีหลักเกณฑ์ขึ้น ให้เหมือนกับนาฏศิลป์ของภาคกลางที่มี ท่าแม่บท เป็นพื้นฐานในการฟ้อนรำนั้น เป็นแนวทางอีกทางหนึ่งที่ต้องการให้การฟ้อนของภาคอีสานมีระบบและเป็นหลักเกณฑ์ยิ่งขึ้น ซึ่งอาจจะเป็นการตีกรอบให้ตัวเองมากเกินไป ซึ่งตามจริงแล้วท่าฟ้อน

ของอีสานมีความเป็นอิสระไม่มีการกำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับผู้ประดิษฐ์จะตั้งชื่อว่าอย่างไร ความเป็นอิสระท่าฟ้อนของภาคอีสาน ทำให้การประดิษฐ์ชุดฟ้อนใหม่ๆนั้นมีท่าฟ้อนที่วิจิตรสวยงามแปลกตายิ่งขึ้น โดยเฉพาะแนวคิดที่จะกำหนดแม่ท่าของการฟ้อนภาคอีสานนั้นได้มาจาก กลอนฟ้อน ซึ่งเป็นกลอนยาวชนิดหนึ่ง ใช้กลอนเจ็ดแปดหรือกลอนเก้าแล้วแต่ผู้แต่งถนัดแบบใด การฟ้อนเป็นศิลปะอันหนึ่งที่มาพร้อมกับการลำ การฟ้อนจะมีกี่แบบไม่ปรากฏชัดแต่หมอลำแต่งกลอนฟ้อนแบบต่างๆไว้ การฟ้อนหมอลำจะแสดงท่าทางให้เข้ากับกลอน ดูแล้วเป็นการสนุกสนานมาก (ปรีชา พิณทอง.2528 : 552)

ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ ได้กล่าวถึงการฟ้อนอีสานไว้ว่า การเคลื่อนไหวในการฟ้อนภาคอีสาน การฟ้อนภาคอีสานส่วนใหญ่เป็นการแสดงหมู่ การที่มีผู้แสดงจำนวนหลายคนซึ่งแสดงในชุดเดียวกัน จังหวะเดียวกันและเพลงเดียวกัน หัวใจของการแสดงจึงได้แก่ความพร้อมเพรียง ความเป็นระเบียบของแถวที่งระยะห่างของผู้ฟ้อนแต่ละคน ความงามของการฟ้อนจึงอยู่ที่ความพร้อมเพรียงของจังหวะมือและเท้า การเว้นช่องไฟระเบียบแถวดังนั้นผู้ที่จะแสดงได้สวยงามจึงไม่ใช่ความสามารถเฉพาะตัวที่จะแสดงให้เด่นเหนือคนอื่นแต่อยู่ที่ความสามัคคีกันของผู้แสดงทุกคน การเปลี่ยนท่าจะต้องดูความพร้อมของผู้ร่วมแสดงทุกคน การที่จะแสดงได้อย่างแม่นยำ จำเป็นต้องให้เวลาในการฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญคล่องแคล่ว เข้าใจจังหวะดนตรีจนขึ้นใจ ส่วนระเบียบแถวระยะนั้น ผู้แสดงต้องมีไหวพริบสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี เช่น ทราบว่าตัวเองก้าวล้ำหน้าคนอื่น ทำให้ระยะหรือช่องไฟที่ห่าง ทำให้การฟ้อนชุดนั้นๆขาดความสวยงาม การแก้ปัญหาดังกล่าวคือก้าวต่อไปก็ต้องรีบปรับขบวนโดยการก้าวให้สั้นลง ซึ่งเราใช้วิธีลดหรือเพิ่มระยะก้าวเพื่อให้มีระยะเท่ากับผู้แสดงอื่นๆ การแสดงเป็นหมู่จึงแตกต่างจากการแสดงเดี่ยวที่เน้นเฉพาะความสามารถของผู้แสดงเป็นสำคัญ หลักสำคัญของการแสดงหมู่คือความพร้อมเพรียงแม่นยำรักษาระเบียบแถวให้สม่ำเสมอ หูตไวเป็นพิเศษ มีสมาธิในการแสดง มีปฏิภาณไหวพริบที่สามารถแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นขณะแสดงบนเวทีได้ดี และมีความสามัคคีเป็นอันเดียวกันของผู้แสดง (ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ.2533)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่าการฟ้อนอีสานมีความเป็นอิสระสูงไม่มีข้อตายตัวในการฟ้อน แต่การฟ้อนอีสานจะมีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นที่มีความโดดเด่น เช่น ทำนองเพลง เครื่องดนตรีและภาษาถิ่น และเป็นการแสดงที่เป็นหมู่เน้นความพร้อมเพรียงเพื่อให้เกิดความสวยงาม

2. ความเป็นมาของฟ้อนแม่บทอีสาน

การฟ้อนแม่บทอีสานของฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดงหมอลำเพื่อนำเอาข้อมูลดังกล่าวมาเป็นพื้นฐานในการออกแบบท่ารำ เพื่อนำเสนอให้การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้มีอัตลักษณ์เด่นชัดขึ้น อีกทั้งยังเป็นการสืบทอดกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสานให้คงอยู่ ดังนี้

นัดรบ มุลาลี ได้กล่าวถึงการฟ้อนแม่บทอีสาน คือการฟ้อนที่ปราชญ์ชาวอีสานได้จดจำอริยาบทต่างๆของสัตว์ป่า เช่น เสือ นกยูง เต่า ฯลฯ มาปรับปรุงเป็นท่าการเคลื่อนไหวเพื่อให้เกิดความงามใช้ในการเกี้ยวพาราสีหรือการไหว้ครูมวยในสมัยโบราณ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้รวบรวมท่าฟ้อนแม่บทมาจากพจนกวีของจินตกวีในสมัยก่อนมาเรียบเรียงและปรับปรุงใหม่ เมื่อปี พ.ศ.2526 ท่าฟ้อนแม่บทนอกจากจะเลียนแบบอริยาบทของธรรมชาติแล้วยังได้ถ่ายทอดอริยาบทตัว

ละครจากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเรื่องพระลักพระราม ซึ่งเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นมาเป็นแม่บทของท่าฟ้อนอีกด้วย (นัดรบ มุลาลี.2537:89)

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ได้กล่าวถึงท่าฟ้อนอีสานที่ได้ศึกษากระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสานตามแบบฉบับของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน(พันธุ์)ในวิทยานิพนธ์เรื่อง ฟ้อนอีสาน ดังนี้ “นาฏยลักษณ์ของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน หมายถึง ลักษณะท่าทางการฟ้อนประกอบการลำของหมอลำ ฉวีวรรณ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “วาดฟ้อน” วาดฟ้อนของหมอลำแบ่งออกตามพื้นที่เขตของจังหวัด ได้แก่ วาดฟ้อนอุบล วาดฟ้อนขอนแก่น วาดฟ้อนกาฬสินธุ์ เป็นต้น หมอลำฉวีวรรณเป็นหมอลำในเขตพื้นที่จังหวัดอุบลจึงได้รับการวาดฟ้อนแบบอุบล ครูคนแรกที่สอนในการวาดฟ้อนคือ บิดา ต่อมาได้เข้ามาลำที่สำนักงานหมอลำในตัวเมืองอุบล หมอลำฉวีวรรณจึงได้รับการถ่ายทอดวาดฟ้อนจากรุ่นพี่บ้างแต่เป็นลักษณะเรียนด้วยตนเอง โดยการสังเกตแล้วฝึกหัดตามแบบอย่าง วาดฟ้อนที่หมอลำฉวีวรรณประทับใจ คือ วาดฟ้อนท่าโบกคว่ำโบกหงายของครูคำปุ่น พุ่งสุข จนมีโอกาสได้ติดตามครู โดยหมอลำฉวีวรรณมีหน้าที่คอยรับใช้ครูและถือกระเป๋าให้ครู จนครูเห็นความขยัน ความอดทน ครูจึงสอนท่าฟ้อนให้ เมื่อเรียนลำในสำนักงานและกลับไปเยี่ยมบ้าน บิดาจึงให้ลำให้ดูเพื่อประเมินผลว่าได้ความรู้อะไรบ้างเมื่อท่าฟ้อนไม่สวยบิดาจะเป็นผู้ชี้แนะและขัดเกลาทำให้สวยงามขึ้น แม้กระทั่งเวลาไปแสดงกับบิดาจะคอยถามว่า ลำกลอนไหนที่ดูปีบโฮบ้าง(ชื่นชม) และฟ้อนท่าไหนที่คนชอบดู บิดาจะคอยบอกเสมอว่าคนดูชอบอะไรก็ให้ทำอย่างนั้นบ่อยๆและฝึกฝนให้ดีขึ้น เพื่อที่จะให้ผู้ชมประทับใจยิ่งขึ้น” ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ได้จารึกกลอนลำแม่บทอีสาน ซึ่งเป็นการรวบรวมกระบวนแม่ท่าฟ้อนอีสานซึ่งได้มาจากประสบการณ์ตลอดชีวิตการเป็นหมอลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ทั้ง 48 แม่ท่าต่อไปนี้

1. ท่าฟ้อนพระพรหม
2. ท่าฟ้อนทศกัณฐ์โลมนาง
3. ท่าฟ้อนช้างเทียบแม่
4. ท่าฟ้อนช้างชูงวง
5. ท่าฟ้อนกาเต้นก้อน
6. ท่าฟ้อนมวยไทย
7. ท่าฟ้อนแฮ้งหย่อนขา
8. ท่าฟ้อนกาตากปีก
9. ท่าฟ้อนหลีกแม่เมีย
10. ท่าฟ้อนลมพัดพร้าว
11. ท่าฟ้อนเสือออกเหล่า
12. ท่าฟ้อนเต่าลงหนอง
13. ท่าฟ้อนตีกลองกินเหล้า
14. ท่าฟ้อนคนขาแขย่ง
15. ท่าฟ้อนตาขำตีวัว
16. ท่าฟ้อนควายถึกใหญ่แล่นเข้าชนกัน
17. ท่าฟ้อนเกี่ยวข้าวในนา
18. ท่าฟ้อนตุ่นเข้ารู

19. ท่าฟ้อนพิเภกถวายครู
20. ท่าฟ้อนเกี้ยวชู้
21. ท่าฟ้อนยูงลำแพน
22. ท่าฟ้อนอีแหลวเซิ่นเอาไก่น้อย
23. ท่าฟ้อนสาวปะแป้ง
24. ท่าฟ้อนรำผีไท้ลำทรง
25. ท่าฟ้อนพายเฮือส่วง
26. ท่าฟ้อนกวยจับอู่
27. ท่าฟ้อนปู่สิงหลาน
28. ท่าฟ้อนผู้เฒ่านั่งฟังธรรม
29. ท่าฟ้อนลำเพลิน
30. ท่าฟ้อนหงส์บินเวิ่น
31. ท่าฟ้อนคนเมาเหล้า
32. ท่าฟ้อนนั่งผิงไฟ
33. ท่าฟ้อนลิงหลอกเจ้า
34. ท่าฟ้อนสักสุ่ม
35. ท่าฟ้อนอีเกียจับไม้
36. ท่าฟ้อนตำข้าว
37. ท่าฟ้อนงมปลาในน้ำ
38. ท่าฟ้อนนกกระเจาบินวน
39. ท่าฟ้อนกินรีชมดอกไม้
40. ท่าฟ้อนเข็นฝ้าย
41. ท่าฟ้อนสาวแม่ฮ้างลงท่ง ถือหวิง
42. ท่าฟ้อนคนไถนา
43. ท่าฟ้อนลายมวย
44. ท่าฟ้อนนับเงินตรา
45. ท่าฟ้อนหนุมานถวายแหวน
46. ท่าฟ้อนแข้ฟาดหาง
47. ท่าฟ้อนมโนรา
48. ท่าฟ้อนอุ่นมโนห์รา (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร : 2538)

3. ความเป็นมาและองค์ประกอบของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์

ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์เพื่อสนับสนุนให้เห็นที่มาความสำคัญ ของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์และองค์ประกอบของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ อัตลักษณ์ของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ มีดังนี้

เจริญชัย ชนไพโรจน์ กล่าวไว้ว่า หมอลำหมายถึงผู้เชี่ยวชาญในการลำซึ่งใช้แคนเป่าคลอประสานเสียงค่านิยม หมายถึงสิ่งที่คนเรายึดถือประจำใจที่ใช้ช่วยในการตัดสินใจเลือกกระทำอย่างใดอย่างหนึ่ง ตั้งแต่เรื่องเล็กน้อยที่สุด เช่น วันนี้จะทานข้าวกับอะไร ไปจนถึงเรื่องใหญ่เช่น อุดมคติ อุดมการณ์ ในทางสังคมวิทยากำหนดความหมายของค่านิยมไว้กว้างมาก ถ้ามนุษย์ต้องมีการตัดสินใจเลือกระหว่างของตั้งแต่สองสิ่งขึ้นไป ก็ต้องใช้ค่านิยมเป็นเครื่องช่วยในการตัดสินใจทั้งสิ้น การใช้ค่านิยมเป็นเครื่องช่วยในการตัดสินใจจะทำให้เกิดอคติและสิ่งที่เลือกมาด้วยการใช้ค่านิยมตัดสิน ไม่จำเป็นจะต้องเป็นสิ่งที่ดีที่สุดเสมอไป แต่เป็นสิ่งที่ตรงกับความพึงพอใจความชอบของตนเอง ฉะนั้นในการศึกษาทางสังคมวิทยา จึงย้ำเสมอว่า ไม่ควรนำค่านิยมเข้ามาเกี่ยวข้องในการศึกษา เพราะจะทำให้ผลของการศึกษาทางสังคมวิทยาออกมาไม่แม่นตรง ค่านิยมมีสองประเภทคือ ค่านิยมส่วนตัวของแต่ละบุคคลและค่านิยมของสังคม ค่านิยมส่วนตัวได้แก่ค่านิยมของแต่ละบุคคลซึ่งใช้ในการตัดสินใจเลือกกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งค่านิยมส่วนตัวได้มาจากกระบวนการขัดเกลาทางสังคมสำหรับค่านิยมของสังคมนั้นวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุจึงเป็นวิธีคิดและแบบพฤติกรรมที่มนุษย์คิดขึ้นมาแล้วไม่สามารถสร้างทำให้เป็นรูปร่างได้เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ศาสนา ความเชื่อ จริยธรรม กฎหมาย เป็นต้น การถ่ายทอดวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุจึงเป็นการถ่ายทอดแนวทางแห่งความคิดและแบบอย่างการปฏิบัติ (เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2526 : 35)

เครือวัลย์ ปัญญามี กล่าวไว้ว่าหมอลำ คือ ผู้ที่มีความชำนาญในการลำใช้ฉันทลักษณ์ประเภทกาพย์กลอนและร่าย มีลักษณะสำคัญ ดังนี้

1.ใช้ฉันทลักษณ์ประเภทกาพย์และร่าย

2.ใช้ภาษาถิ่นอีสาน

3.เรื่องเล่นส่วนใหญ่เป็นวรรณกรรมอีสาน

4.ใช้แคน เป็นเครื่องดนตรีหลัก

5.ใช้ทำนองดนตรีอีสานที่เรียกว่า ลาย

6.การวาดลำหรือการขับร้องใช้การลำจากเรื่องที่แต่งขึ้นหรือมีการด้นกลอนสดกล่าว

โดยสรุป คำว่า หมอลำ หมายถึงผู้เชี่ยวชาญในการขับลำนำด้วยภาษาถิ่นอีสาน โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ (เครือวัลย์ ปัญญามี.2529 : 75-80)

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า ปัจจุบันหมอลำได้พัฒนาการวิธีการเล่นและบทร้องไปมาก ซึ่งลำมาแต่เดิมเกิดจากการนำเรื่องราวชาดกที่มีผู้แต่งไว้เป็นคำกลอนมาร้องขับลำเป็นทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะน่าฟังต่อมามีการใช้แคนเป่าคลอ เรียกรวมกันว่า หมอลำหมอแคนและคิดว่าน่าจะเกิดจากความเชื่อเรื่อง ผีฟ้า ผีแถนและผีบรรพบุรุษ ซึ่งเชื่อกันว่า ผีเหล่านี้มีอำนาจเหนือธรรมชาติสามารถบันดาลให้เกิดภัยธรรมชาติ คือ การลำผีฟ้า ลำส่อง ลำทรง ต่อมาได้พัฒนาการลำมาเป็นลำพื้นและลำกลอนตามลำดับ (ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. 2530 : 108)

สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวไว้ว่า หมอลำกำเนิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใดไม่มีหลักฐานแน่ชัด เพราะไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ได้มีการสันนิษฐานไว้ 3 ประการคือ

1.หมอลำน่าจะเกิดจากความเชื่อเรื่อง “ผีฟ้า ผีแถนและผีบรรพบุรุษ” ซึ่งชาวบ้านเรียกกันว่าผีเหล่านี้มีอำนาจเหนือธรรมชาติ สามารถบันดาลให้เกิดภัยธรรมชาติและความเจ็บป่วยแก่มนุษย์ มนุษย์จึงได้จัดพิธีกรรมรักษาคนป่วยตามพิธีกรรมของหมอผี คือการลำผีฟ้า ลำส่อง ลำทรง ต่อมาได้พัฒนาการลำมาเป็น “ลำพื้น”และ “ลำกลอน”ตามลำดับ

2.หมอลำอาจจะเกิดจากธรรมเนียมการอ่านหนังสือผูก หนังสือผูกคือวรรณกรรมพื้นบ้านที่จารึกลงในใบลาน เรื่องราวที่บันทึกอาจเป็นชาดกหรือนิทานพื้นบ้าน เป็นต้นว่า เรื่องการะเกด สังข์สินชัย ถฺกต้องสามารถอ่านหนังสือได้อย่างแตกฉานจนสามารถจดจำเรื่องราวต่างๆ ได้อย่างขึ้นใจแล้วจึงนำมาเล่าสู่กันฟัง ลักษณะการเก็บหนังสือผูก คนโบราณใช้วิธีเอาลำไม้ไผ่มาทะลุปล้องแล้วสอดหนังสือไว้ข้างในมีฝามิดชิดเรียกหนังสือว่า หนึ่งลำ ผู้ที่สามารถลำเรื่องต่อกลอนในวรรณกรรมหนังสือผูกดังกล่าว

3.หมอลำน่าจะเกิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวเนื่องในโอกาสต่างๆเป็นต้นว่า การลงข่วงเข็นฝ้าย การลงแขกเกี่ยวข้าว และการมีส่วนร่วมในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ โดยที่หนุ่มสาวได้มีโอกาสสนทนากันด้วยโวหารที่ไพเราะ และมีความหมายลึกซึ้ง เรียกว่า พูดผญา หรือจ่ายผญา ต่อมาได้เอาผญาเกี้ยวไปขับลำนำโต้ตอบกัน เกิดเป็น “ ลำผญา”และลำกลอน ซึ่งการลำผญานี้ลักษณะการแสดงที่คงรักษาเกี้ยวสาวในลานข่วงไว้ โดยผู้แสดงจะนั่งลำ ไม่ยืนลำได้ยึดถือเป็นอาชีพประเภทหมอลำ ในสมัยก่อนไม่ได้มีการแสดงเป็นอาชีพอย่างปัจจุบัน เป็นการแสดงแบบสมัยก่อนเล่นสำหรับผู้ที่มีใจรัก และลำในพิธีกรรมเพื่อแก้ไขปัญหาความเจ็บป่วยชุมชนนั้นๆครั้งต่อมาหมอลำได้ยึดถือประกอบเป็นอาชีพแสดง สถานที่ต่างๆแล้วแต่เจ้าภาพติดต่อหมอลำเรื่อง หมอลำกลอน คือการเดินเรื่องของการลำ มีตัวละคร มีบทบาท ต่างๆกันไป เหมือนการแสดงประกอบนิทาน แต่เป็นการแสดงด้วยวิธีลำพื้นบ้าน มีหลายทำนอง เช่น ทำนองขอนแก่น ทำนองกาฬสินธุ์ ทำนองอุบล นี้คือ “ลำเรื่องต่อกลอน” สุจิตต์ วงษ์เทศ ยังได้กล่าวถึงหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ไว้ว่า

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวไว้ว่า ทำนองกาฬสินธุ์ คือ ตามประวัติว่าเดิมที่เป็นลำพื้นก่อน ลำพื้นการนั่งลำคนเดียว แสดงเป็นตัวพระตัวนางไปในตัวคนเดียว ลำพื้น หมายถึงการลำประวัติเรื่องราวส่วนใหญ่ก็จะเป็นเรื่องราวในพระพุทธศาสนา หรือชาดกต่างๆลำพื้นเป็นแม่แบบหรือทำนองลำวาดขอนแก่นในปัจจุบัน ต่อมาได้มีวิวัฒนาการการเป็นหมอลำกลอนหรือลำคู่ แต่ตอนแรกสมัยก่อนนิยมว่าจ้างหมอลำคู่ดังมาประชันกันสดอย่างฝ่ายหญิงจากที่หนึ่ง ชายจากที่หนึ่ง จะสนุกสนานตื่นเต้นมากและได้รับความรู้เรียกว่า ลำแตก ที่มีชื่อเสียงอาทิเช่น หมอลำทองมาก จันทะลือ ศิลปินแห่งชาติ (หมอลำ) คนแรก หมอลำเคน ดาเหลา ฉายาเคนฮุน เพราะลุยไปได้ ชนิดหาตัวจับได้ ใครลำดีมีชื่อเสียงเป็นที่เลื่องลือมาก กลอนลำก็ต้องท่องกันเป็นพันๆกลอนมากกว่า (สุจิตต์ วงษ์เทศ.2530:116)

ทองพูล ภูสิมและคณะ ได้กล่าวถึง หมอลำทำนองกาฬสินธุ์ไว้ว่า ทำนองกาฬสินธุ์เป็นทำนองที่มีลักษณะการลำคล้ายกันกับการลำกลอน คือเน้นที่ลูกคอเป็นหลัก เสียงลำจะออกกึ่งลูกคอและจมูก จึงทำให้ผู้ที่ลำทำนองกาฬสินธุ์ส่วนมากจะมีทุ่มเสียงที่ใหญ่ การเอื้อนจะเอื้อนยาวเหมือนกับการเทศแหล่ของพระ(แหล่ภาคอีสาน)หรือลำพื้น จึงสันนิษฐานว่าพระพิบูลย์ซึ่งเป็นอาจารย์ผู้ฝึกสอนหมอลำในช่วงนั้นได้นำทำนองลำกลอนมาผลมกับเทศแหล่และลำพื้นและฝึกให้หมอลำ ส.บุญมาลำ ซึ่งต่อมาเรียกว่า ทำนองกาฬสินธุ์ (ทองพูล ภูสิมและคณะ.2556 : 141.)

เสงี่ยม บึงไสย์ ได้กล่าวไว้ว่า การแสดงหมอลำกลอนมีองค์ประกอบที่สำคัญ ดังนี้

1) ผู้แต่งกลอนลำ ผู้แต่งกลอนลำหมายถึง ผู้ที่มีความสามารถในการแต่งกลอนลำให้หมอลำใช้ลำ ผู้แต่งกลอนลำถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีความสำคัญต่อหมอลำอย่างมาก เพราะหมอลำจะดีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญ คือ จะต้องมีกลอนลำที่ดี ดังนั้นผู้แต่งกลอนลำจึงต้องเป็นผู้มีความรอบรู้ในหลายๆด้านเพื่อจะนำเอาความรู้ที่มีอยู่มาแต่งกลอนลำให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ฟัง นอกจากนี้ยังจะต้องเป็นผู้ที่มความรู้ในด้านการประพันธ์เป็นอย่างดี เพราะกลอนลำแต่ละกลอนนอกจากจะมีเนื้อหาสาระที่ดีแล้ว ยังต้องมีความสละสลวยในการใช้คำและมีสัมผัสที่ดีด้วย จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับคุณสมบัติบางประการของผู้แต่งกลอนลำ ดังนี้

2.) เป็นผู้มีความรู้เข้าใจในเรื่องภาษา และฉันทลักษณ์ในการแต่งคำประพันธ์เป็นอย่างดีการรู้จักเลือกถ้อยคำ สำนวน และรูปแบบที่เหมาะสมใน การประพันธ์เพื่อสื่อความหมายที่มีประสิทธิภาพในกลอนลำ อันจะนำไปสู่เป้าหมายที่ต้องการในการเสนอแนวคิดนั้นเป็นสิ่งสำคัญยิ่งเพราะนอกจากให้คุณค่าทางด้านสังคมแล้วยังให้คุณค่าในทางวรรณศิลป์ด้วย

- เป็นผู้มีความรู้ในท่วงทำนองในการลำเป็นอย่างดี เพราะในการแต่งกลอนลำนั้นแต่ละกลอนนั้น ผู้แต่งกลอนลำจำเป็นต้องกำหนดจังหวะ และท่วงทำนองที่จะใช้ในการลำแต่ละบทกลอนลงไปด้วย ซึ่งจะช่วยให้หมอลำสามารถท่องจำบทกลอนได้ดียิ่งขึ้น

- เป็นผู้รักการค้นคว้า นักแต่งกลอนลำที่ดีจะต้องเป็นผู้มีนิสัยรักการศึกษาค้นคว้าเพื่อให้เป็นผู้มีนิสัยรักการศึกษาค้นคว้าเพื่อให้เป็นผู้ที่มีความรู้ทั้งทางคดีโลกและทางคดีธรรม ซึ่งจะทำให้การเสนอเนื้อหาสาระในกลอนลำถูกต้อง และสอดคล้องกับสถานการณ์ที่เป็นจริงในสังคม เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความเชื่อถือศรัทธาและสนใจที่จะฟังกลอนมากขึ้น

- เป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบในการถ่ายทอดความรู้และความรู้สึกนึกคิด

ผู้ลำ (หมอลำ)ผู้เล่นหรือผู้แสดงกลอนลำเรียกว่า “หมอลำ” หมายถึงผู้ที่มีความชำนาญในการลำหรือคำร้อง ในอดีตหมอลำกลอนมักจะเป็นชายคู่กับหญิง เพราะสังคมในอดีตเปิดโอกาสให้ผู้ชายได้ศึกษาทางโลกคดีและธรรมคดีจากวัด โดยมีพระเป็นครูสอน ซึ่งฝ่ายหญิงต้องอยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือนไม่มีโอกาสได้ปรากฏตัวในชุมชนมากนัก ต่อมาเมื่อสังคมเปลี่ยนไป ผู้หญิงเริ่ม มีโอกาสได้ศึกษาเหมือนผู้ชาย จึงมีหมอลำผู้หญิงขึ้น ความนิยมของผู้ชมก็เปลี่ยนไปจากมีหมอลำชายคู่กับชายก็มาเป็นชายคู่

กับหญิงจนถึงปัจจุบัน หมอลำกลอนแต่ละคนจะได้รับความนิยมมากหรือน้อยนั้นย่อมขึ้นอยู่กับความสามารถของแต่ละคนคุณสมบัติทั่วไปของหมอลำกลอนที่จะต้องมีนั้นประกอบไปด้วย

- เสียง ผู้ที่เป็นหมอลำกลอนจะประสบความสำเร็จในการลำนั้น เสียงถือได้ว่าเป็นสิ่งแรกที่สำคัญที่สุด กล่าวคือ หมอลำกลอนจะต้องมีน้ำเสียงไพเราะเสียงไม่ตกสามารถลำได้ตลอดทั้งคืนโดยเสียงไม่เปลี่ยนหรือเสียงแหบแห้ง

- รูปร่างหน้าตา หมอลำกลอนไม่ว่าชายหรือหญิง จะต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายครบอาการ 32 และมีรูปร่างหน้าตาดี ซึ่งจะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่จะสามารถสร้างความสนใจให้กับผู้ฟังด้วย

- ความรู้ หมอลำกลอนที่ประสบความสำเร็จในอาชีพ ส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้ที่มีความรู้กว้างขวางในทุกสาขา ไม่ว่าจะเป็นคดีทางโลกและคดีทางธรรมและสิ่งที่สำคัญหมอลำกลอนจะต้องเป็นผู้ทันต่อเหตุการณ์บ้านการเมือง เพราะจะสามารถนำเอาเหตุการณ์บ้านเมืองไปประยุกต์ใช้กับการลำของคนได้ ซึ่งหมอลำจะต้องเป็นที่รักในการค้นคว้าด้วย

- ความจำ หมอลำกลอนจะต้องเป็นผู้ที่มีความจำที่ดี โดยเฉพาะในการลำกลอนให้ได้จำนวนมากๆเพื่อจะได้นำไปใช้ลำบนเวที (เสงี่ยม บึงไสย์.2533:30-31)

จากการสัมภาษณ์ สมัย ทรัพย์สิงห์ ถึงอัตลักษณ์ของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ นางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ ต้องเป็นคนที่มีน้ำเสียงดี รูปร่างหน้าตาดี และเป็นคนที่มีความจำดีเพราะต้องจดจำกลอนลำต่างๆได้เป็นอย่างดี ลีลาท่าฟ้อนของนางเอกหลอลำทำนองกาฬสินธุ์นั้น อัตลักษณ์ที่มีความโดดเด่นคือการวาดมืออย่างเชื่องช้าและงดงาม อ่อนช้อย การเยื้องกรายไปมาต้องนิ่มนวล ความโดดเด่นคือการวางเท้าที่สามารถพลิกเท้าไปด้านใดด้านหนึ่งได้โดยที่ยังคงยืนอยู่อย่างสง่างามของนางเอก ก่อนการลำทุกครั้งของนางเอกหมอลำต้องมีการทำความเคารพผู้ชม นักดนตรีบนเวที เพื่อแสดงให้เห็นถึงความมีสัมมาคารวะ ความอ่อนน้อมถ่อมตนของนางเอกหมอลำ เครื่องแต่งกายของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์นั้น ผมเกล้ามวยประดับด้วยดอกไม้เพื่อให้เกิดความสวยงาม ชุดแต่งกายห่มสไบกระโปรงจีบหน้านางสั้น สีที่ใช้สำหรับชุดแต่งกายสามารถใช้สีอะไรก็ได้แต่จะต้องเลือกสีที่มีความโดดเด่นในเรื่องการแสดงนั้นๆ (สมัย ทรัพย์สิงห์.2564:สัมภาษณ์)

จากข้อมูลดังกล่าวพบว่าประวัติหมอลำทำนองกาฬสินธุ์เกิดจากความเชื่อในพิธีกรรมการรักษาผู้ป่วยโดยการลำส่อง จนมาเป็นการลำพื้นหรือลำกลอน และเกิดจากการจ่ายผญาในการลำเกี้ยวของบ่าวสาวอีสาน ในการแต่งกลอนลำใช้ภาษาถิ่นอีสานมาประพันธ์เพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนเรื่องที่นำมาแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเป็นวรรณกรรมที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่นอีสาน และความโดดเด่นของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์คือมีการเอื้อนเสียงที่ยาวเหมือนกับการเทศแหล่ของพระและเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการลำคือ แคน

4. แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานนั้นได้มีความสำคัญและแนวคิดต่างๆ จากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ศิลปินภาคอีสาน และได้มีนักวิชาการที่กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานไว้หลายท่าน ดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวไว้ว่า ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิดการออกแบบและการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์เรียกกันทั่วไปว่าผู้ฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำแต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้คือ

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์
2. การกำหนดความคิดหลัก
3. การประมวลข้อมูล
4. การกำหนดขอบเขต
5. การกำหนดรูปแบบ
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ
7. การออกแบบนาฏยศิลป์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ . 2547 : 225)

พีรพงศ์ เสนไสย ได้กล่าวไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์” อาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วย อารมณ์ ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล จึงเกี่ยวข้องกันทั้งทางศิลปและวิทยาศาสตร์ในเชิงรูปธรรม จะเน้นถึงการรู้การเข้าใจ บนพื้นฐานของข้อเท็จจริงตามปรากฏการณ์ที่เป็นไปโดยธรรมชาติในเชิงนามธรรม จะเน้นตอบสนองความรู้สึก อารมณ์ ความพอใจ ประสบการณ์ หรือความสามารถเฉพาะตัวของผู้คิด โดยไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงเพื่อการอธิบายเป็นสำคัญเน้นผลผลิตที่ปรากฏในการตอบสนองทางอารมณ์และความรู้สึกร่วมกันมากกว่ากระบวนการของการสร้างสรรค์นั้น (พีรพงศ์ เสนไสย. 2557 : 10)

ปิ่นเกศ วัชรปาณ ได้กล่าวไว้ว่า นอกจากการแบ่งประเภทของนาฏศิลป์พื้นเมืองตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยแล้วยังสามารถแบ่งประเภทของนาฏศิลป์พื้นเมืองตามจุดมุ่งหมายและบริบทของการฟ้อนรำ โดยสามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

1. พิธีกรรม ความเชื่อ นับเป็นจุดเริ่มแรกของการเกิดนาฏศิลป์พื้นเมือง ที่จัดได้ว่าเป็นต้นกำเนิดของนาฏศิลป์ดั้งเดิมของชนเผ่าต่างๆ เกิดจากการนับถือธรรมชาติ ผีสาง เทวดา ที่มนุษย์คิดว่ามีอำนาจบันดาลสิ่งที่ต้องการในชีวิตให้ได้ และเกิดการบนบานศาลกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยการเซ่นไหว้ข้าวปลาอาหารที่ตนถือว่าดีที่สุดเพื่อตอบสนองความต้องการให้สัมฤทธิ์ผล นาฏศิลป์พื้นเมืองเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรม ความเชื่อ ที่อยู่ในประเพณีท้องถิ่นอย่างแยกกันไม่ได้ เช่น พิธีขอฝน พิธีกรรมรักษาผู้ป่วย

2. นาฏศิลป์พื้นเมืองในวิถีชีวิต การทำมาหากินวิถีชีวิตของคนในชนบท มีการทำมาหากินแตกต่างกันไปตามสภาพภูมิอากาศ ภูมิประเทศ เริ่มจากการร้องรำทำเพลงในระหว่างการทำงานและพัฒนามาเป็นการแสดงในท้องถิ่นซึ่งการทำมาหากินของชาวไทยในท้องถิ่นซึ่งมีอาชีพหลักคือเกษตรกรรม ปลูกข้าว ทำไร่ ทำสวนเลี้ยงไหม ทอเสื่อ ทอผ้า จักรสาน ล้วนแล้วแต่มีขั้นตอนการทำการผลิตที่จัดว่าเป็นภูมิปัญญาของชาวบ้านในท้องถิ่น และผนวกกับความนิยมในการผลิตระบำเป็นชุดสั้น ๆ เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 9 นี้จึงมีการสร้างสรรค์ชุดระบำกันอย่างแพร่หลาย โดยชาวบ้านในท้องถิ่นนิยมนำเอาศิลปหัตถกรรมที่ตนมี นำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ที่บอกเล่าเรื่องราวของอาชีพของตน ขั้นตอนกระบวนการผลิต ถูกนำมาปรับปรุงเป็นท่ารำที่คิดขึ้นใหม่โดยมีนาฏศิลป์พื้นเมืองตามแบบแผนของกลุ่มชนเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์

3. นาฏศิลป์พื้นเมืองในการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราวการแสดงพื้นเมืองและนาฏศิลป์พื้นเมือง จัดว่าเป็นสิ่งที่แยกจากกันโดยเด็ดขาดไม่ได้คำว่าการแสดงพื้นเมือง เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราว มีการนำเอานิทานพื้นบ้าน วรรณกรรมพื้นบ้านมาจัดแสดงในรูปแบบของการแสดงท้องถิ่น เช่น หมอลำ ลิเก ฯลฯ ทั้งนี้มีรูปแบบการแสดงแตกต่างกันไปตามภาษา วัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น ๆ ส่วนนาฏศิลป์พื้นเมืองที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงพื้นเมืองนั้น มีทั้งอยู่รูปแบบของการแสดงคั่นเวลาสลับฉาก และยังเป็นการร่ายรำของตัวละครประกอบบทร้อง บทพูด ซึ่งถือว่ามีความสำคัญต่อการแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งนาฏศิลป์ที่อยู่ในการแสดงนั้นมักเน้นให้เห็นถึงความสามารถของตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่อง ในการใช้ศิลปะการร่ายรำที่เฉพาะตัว อวดฝีมือของตนเพื่อความนิยมชมชอบของผู้ชม และถ้าเป็นนาฏศิลป์สลับฉากก็มุ่งเน้นความตื่นตาตื่นใจในการใช้ผู้แสดงจำนวนมาก ประกอบกับเครื่องแต่งกายที่ฟู่ฟ่า เช่น ในการแสดงหมอลำซิ่งของภาคอีสาน เพื่อเพิ่มคะแนนความนิยมให้กับคณะของตน ดังนั้นนาฏศิลป์พื้นเมืองในการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราว มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากขึ้น และยังเป็นการพัฒนานาฏศิลป์ท้องถิ่นเพื่อประโยชน์ในการแข่งขันกันในทางธุรกิจอีกด้วย

4. นาฏศิลป์พื้นเมืองสร้างสรรค์ในการศึกษาค้นคว้าองค์การนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงในปัจจุบันเกิดขึ้นอย่างมากมายทั้งที่เป็นองค์กรภาคเอกชน และหน่วยงานการศึกษาเมื่อเกิดการยกระดับคุณภาพการศึกษาด้านนาฏศิลป์ มีการศึกษาในระดับปริญญา ตั้งแต่ปี พ.ศ.

2489 มี หน่วยงานที่จัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ คือโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร และยกได้รับการยกฐานะเป็น วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ ขยายไปในภูมิภาคอีก 10 แห่ง ปี พ.ศ. 2519 - 2541 ได้ขยายการศึกษาระดับปริญญาตรีในลักษณะสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และปี 2542 จึงเปิดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นแทน นอกจากนี้ยังมีสถาบันราชภัฏ ที่เปิดสอนระดับปริญญาตรีหรือวิชาโทในสถาบันราชภัฏทั้ง 36 แห่ง ส่วนมหาวิทยาลัยก็เปิดสอนวิชาศิลปะการละครและนาฏยศิลป์ ตลอดจนมีหน่วยงานสนับสนุนด้านการวิจัยทางนาฏศิลป์ เช่น สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ รวมถึงมูลนิธิต่างๆ ที่ให้ทุนการศึกษาแก่นักเรียน นักศึกษาด้านนาฏยศิลป์ การศึกษาด้านนาฏยศิลป์ในมหาวิทยาลัย ได้มีการพัฒนาหลักสูตรให้สูงขึ้นเป็นลำดับทั้งในศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต และศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ซึ่งการศึกษาด้านนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นนี้เอง ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานของนักศึกษาเพื่อค้นคว้า และสร้างสรรค์ผลงานการแสดง การประดิษฐ์ระบำ รำ ฟ้อน อย่างอิสระ และพบว่าการสร้างสรรค์ผลงานเหล่านี้มีผลทำให้เกิดการนำเอานาฏศิลป์พื้นเมืองตามท้องถิ่น ชาติพันธุ์ นำมาเป็นกระบวนการสร้างสรรค์วิจัย ให้เกิดนาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นอย่างมากมาย โดยมีจุดมุ่งหมายให้เกิดการฟื้นฟูและพัฒนาการแสดงพื้นเมืองเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่บรรพบุรุษไทยได้สั่งสม สร้างสรรค์และสืบทอดไว้เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ เพื่อให้รุ่นลูกรุ่นหลานได้เรียนรู้และรักในคุณค่าในศิลปะไทยในแขนงนี้ เกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทยและพร้อมที่จะช่วยสืบทอด จรรโลง และธำรงไว้เป็นสมบัติของชาติสืบไป กล่าวได้ว่าการแสดงพื้นเมืองในแต่ละภาคจะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันในเรื่องของมูลเหตุแห่งการแสดง ซึ่งแบ่งออกได้ดังนี้

1. แสดงเพื่อเซ่นสรวงหรือบูชาเทพเจ้า เป็นการแสดงเพื่อแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเซ่นบวงสรวงดวงวิญญาณที่ล่วงลับ

2. แสดงเพื่อความสนุกสนานในเทศกาลต่างๆ เป็นการรำเพื่อการรื่นเริง ของกลุ่มชนตามหมู่บ้าน ในโอกาสต่าง ๆ หรือเพื่อเกี้ยวพาราสีกันระหว่าง ชาย - หญิง

3. แสดงเพื่อความเป็นสิริมงคล เป็นการรำเพื่อแสดงความยินดีในโอกาสต่างๆ หรือใช้ในโอกาสต้อนรับแขกผู้มาเยือน

4. แสดงเพื่อสื่อถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นอันเกี่ยวกับการประกอบอาชีพ และวัฒนธรรมประเพณีเพื่อสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักการแสดงพื้นเมืองของไทย เป็นสิ่งที่แสดงถึงความมีอารยธรรมและความเจริญงอกงามของคนในชาติ ซึ่งสามารถจำแนกคุณค่าของการแสดงพื้นเมืองเป็นด้านต่างๆ ดังนี้

1. คุณค่าด้านความบันเทิง ความเจริญเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญของการแสดงทุกประเภทเพราะการแสดงพื้นเมืองทำให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน ทั้งจากลีลาท่าทางของผู้แสดง ความวิจิตรงดงามของเครื่องแต่งกาย ความงามสวยงามของฉาก

2. คุณค่าด้านศิลปวัฒนธรรม การแสดงพื้นเมืองเป็นศูนย์รวมของงามศิลป์หลากหลายสาขา เช่น ดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ วรรณศิลป์ มัณฑนศิลป์ วิจิตรศิลป์ และขนบธรรมเนียมประเพณีอันงดงามของท้องถิ่น

3. คุณค่าด้านจริยธรรม เนื้อเรื่องของการแสดงส่วนใหญ่จะสะท้อน คติธรรม ค่านิยมทางพุทธศาสนา การทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว เสริมสร้างคุณธรรม และจริยธรรม

4. คุณค่าด้านความคิด การแสดง และการละเล่นพื้นเมืองหลายประเภท เป็นการแสดงความสามารถด้านคิดสร้างสรรค์ สร้างจินตนาการ สอดแทรกคติสอนใจและแนวคิดที่เป็นประโยชน์

5. คุณค่าด้านการศึกษา การแสดงพื้นเมืองของภาคต่างๆ ก่อให้ประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า ทั้งในด้านประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ สังคม ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรมและความเชื่อของผู้คนในแต่ละท้องถิ่น

นาฏศิลป์พื้นบ้านหรือถูกยกระดับให้เป็นนาฏศิลป์พื้นเมือง เป็นรากเหง้าแห่งอารยธรรมของมนุษย์ เป็นเครื่องบ่งบอกความเป็นมา อารยธรรม วิถีชีวิต ชนเผ่า นาฏศิลป์พื้นเมืองของไทยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นสื่อกลางในการประกอบพิธีกรรมและความสนุกสนานรื่นเริงในงานประเพณีต่าง ๆ นาฏศิลป์พื้นเมืองมีลักษณะนาฏศิลป์ที่รวมกลุ่มกันเต้น ไม่จำกัดจำนวน เพศ และอายุ เป็นการฟ้อนรำที่พัฒนามาจากการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อ ยังไม่มีรูปแบบหรือท่าฟ้อนที่เป็นกิจจะลักษณะ ตอบสนองสังคมท้องถิ่นในรูปแบบของพิธีกรรมและความบันเทิง โดยท่าฟ้อนแตกต่างกันไปตามสภาพสังคม ภูมิศาสตร์ วิถีชีวิต การกินอยู่ ประเพณี วัฒนธรรมรูปแบบนาฏศิลป์พบว่ามีการใช้การย่ำเท้าตามจังหวะดนตรีที่สนุกสนานเป็นหลักมากกว่าการใช้มือมีการใช้อุปกรณ์ตามความเชื่อในการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย นอกจากนี้นาฏศิลป์พื้นเมืองในยุคต่อมายังถูกนำไปปรับปรุงในลักษณะนาฏศิลป์ประจำชาติ นาฏศิลป์พื้นเมืองยังสามารถแบ่งได้ตามลักษณะภูมิประเทศได้เป็น 4 ภาค คือ ภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคเหนือ และภาคใต้ซึ่งนาฏศิลป์พื้นเมืองยังสามารถแบ่งได้ตามลักษณะของจุดมุ่งหมายในการฟ้อนรำ คือนาฏศิลป์พื้นเมืองในพิธีกรรม ความเชื่อ นาฏศิลป์พื้นเมืองในวิถีชีวิต การทำมาหากิน การสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยให้เกิดการสืบสานการฟ้อนแบบท้องถิ่นให้ยั่งยืน จึงควรต้องมีการศึกษาทำความเข้าใจเรื่องรูปแบบ องค์ประกอบสำคัญต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบดังนั้นนาฏศิลป์พื้นเมือง เปรียบเสมือนสัญลักษณ์แห่งวัฒนธรรมชนเผ่าของไทยในแต่ละภูมิภาคที่แฝงไว้ด้วยคุณค่าในปรัชญา สังคม วิถีถิ่นของชุมชนที่สั่งสมเป็นวัฒนธรรมอย่างยาวนานประกอบด้วยความงามของการฟ้อนรำที่มีความเป็นเอกลักษณ์และแตกต่างกันทั้ง 4 ภาคของประเทศไทย (ปิ่นเกศ วัชรปาณ.2560 : 9-11)

นาฏศิลป์อีสาน เป็นการฟ้อนของภาคอีสานมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เมื่อได้ชมการแสดงก็สามารถจำแนกได้ทันทีว่าเป็นการแสแสดงของภาคอีสาน ที่ทราบได้เช่นนั้นเพราะมีข้อสังเกตหลายประการ คือ

1. ท่วงทำนองของดนตรี จังหวะ ลีลาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นซึ่งแตกต่างจากภาคอื่นๆของไทย

2. การแต่งกายของผู้แสดง คือ ถ้าผู้หญิงมักจะนุ่งซิ่นมัดหมี่สวมเสื้อแขนกระบอกห่มผ้าสไบหรือแพรวา ผมเกล้ามวย ส่วนฝ่ายชายมักจะสวมเสื้อม่อฮ่อม นุ่งโสร่งผ้าลายเป็นตาสี่เหลี่ยม

3. ลักษณะโดดเด่นที่คงเอกลักษณ์ของภาคอีสานอย่างจัดเจนก็คือ เครื่องดนตรี ได้แก่ พิณ แคน โปงลาง โหวด ไหซอง ฯลฯ ซึ่งแม้ยังไม่มีการบรรเลงก็พอจะบอกได้ว่าการแสดงต่อไปจะเป็นการแสดงของภาคอีสาน

4. ภาษาอีสานเป็นภาษาเฉพาะถิ่น เมื่อได้ยินเสียงเพลงที่มีสำเนียงหรือภาษาถิ่นอีสาน ก็เป็นการชี้ชัดว่าเป็นการแสดงของภาคอีสาน ดังนี้

นาฏยประดิษฐ์เป็นผลผลิตของมนุษย์ที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์ เช่นเดียวกับงานศิลปะอื่น ๆ โดยกระบวนการสร้างสรรค์ (Creative Process) ซึ่งประกอบด้วยหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) นั้นเรียกว่า “นาฏยประดิษฐ์” (Choreography ; Dance Choreography ; Dance ; Composition) และถือเป็นส่วนสำคัญที่กำหนดให้เกิดนาฏยศิลป์หรือทำให้มั่นใจว่านาฏยศิลป์นั้นจะสามารถแสดงความคิดของผู้สร้างสรรค์ออกมาได้อย่างครบถ้วน (คำล่า มุสิกาและวิชชุตา วุธาทิตย์ .2558 : 56)

การฟ้อนอีสานไว้ว่าการฟ้อนของภาคอีสานไว้ว่าการฟ้อนของภาคอีสานนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นที่เมื่อได้ชมการแสดงผู้ดูสามารถจำแนกได้ทันทีว่าการแสดงของภาคอีสานที่ผู้ดูหรือผู้ชมทราบได้นั้นมีข้อสังเกตชุดการแสดงของภาคอีสานได้หลายประการคือ

1. ท่วงทำนองของดนตรีจังหวะลีลาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นซึ่งแตกต่างจากภาคอื่น ๆ ของไทย

2. การแต่งกายของผู้แสดงทั้งหญิงและชายถ้าผู้หญิงนุ่งซิ่นมัดหมี่สวมเสื้อแขนกระบอกห่มผ้าสไบหรือผ้าแพรวาผมเกล้ามวยหรือฝ่ายชายสวมเสื้อม่อฮ่อมนุ่งโสร่งผ้าลายเป็นตา ๆ ก็พอจะบอกได้ว่าเป็นการแสดงของอีสาน

3. ลักษณะโดดเด่นที่คงเอกลักษณ์ของภาคอีสานอย่างชัดเจนก็คือเครื่องดนตรีได้แก่ พิณ แคน โปงลาง โหวด ไหซอง ฯลฯ ถึงแม้ยังไม่มีการบรรเลงก็พอจะบอกได้ว่าการแสดงต่อไปจะเป็นการแสดงของภาคอีสาน

4. ภาษาอีสานเป็นภาษาเฉพาะถิ่นดังนั้นถ้าได้ยินเสียงเพลงที่มีสำเนียงหรือภาษาถิ่นอีสานก็เป็นการแสดงของภาคอีสาน

แต่ถ้าจะกล่าวถึงเฉพาะเรื่องการฟ้อนของภาคอีสานโดยเฉพาะเรื่องการฟ้อนของภาคอีสานโดยเฉพาะแล้วก็พอจะจำแนกลักษณะเฉพาะของการฟ้อนอีสานได้ดังนี้ ท่าฟ้อนของภาคอีสานนั้นมีความเป็นอิสระสูงไม่มีข้อจำกัดตายตัวทั้งมือและเท้าส่วนท่าฟ้อนจะได้มาจากธรรมชาติและท่าพื้นฐานที่แตกต่างออกไปเฉพาะถิ่นเช่นฟ้อนผู้ไท ฟ้อนผีฟ้า ฟ้อนไทยดำ เรือมอันเร เป็นต้น ถึงแม้จะมีความคิดที่จะพยายามกำหนดท่าฟ้อนของภาคอีสานให้เป็นแบบฉบับขึ้นมีหลักเกณฑ์ขึ้นให้เหมือนกับนาฏยศิลป์ของภาคอีสานมีระบบและเป็นหลักเกณฑ์ยิ่งขึ้นซึ่งไม่ใช้แนวคิดที่ถูกต้องนักเพราะจะเป็นการตีกรอบให้ตัวเองซึ่งตามจริงแล้วท่าฟ้อนของอีสานมีความเป็นอิสระไม่มีการกำหนดท่าแน่นอนตายตัวไปว่าเป็นท่าอะไรขึ้นอยู่กับผู้ประดิษฐ์ชุดฟ้อนใหม่ ๆ นั้นมีท่าฟ้อนที่วิจิตรสวยงามแปลกตายิ่งขึ้นโดยเฉพาะแนวคิดที่จะกำหนดแม่ท่าของการฟ้อนภาคอีสานนั้นได้นำมาจาก “กลอนฟ้อน” ซึ่งเป็นกลอนยาวชนิดหนึ่งใช้กลอนเจ็ดแปดหรือกลอนเก้าแล้วแต่ผู้แต่งถนัดแบบใด การฟ้อนเป็นศิลปะอันหนึ่งที่มาพร้อมกับการลำการฟ้อนจะมีกี่แบบไม่ปรากฏชัดแต่หมอลำกลอนฟ้อนแบบต่าง ๆ ไว้การฟ้อนหมอลำจะแสดงท่าทางให้เข้ากับกลอนดูแล้วเป็นการสนุกสนานมาก (พระมหาปรีชา พิณทอง. 2534 : 552-555)

จากการศึกษาพบว่าการแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานมีความสัมพันธ์กันกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสาน รวมถึงประเพณีพิธีกรรมต่างๆและการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านนั้นมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นที่บ่งบอกถึงความเป็นพื้นถิ่น คือ ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ภาษาถิ่น เครื่องแต่งกายที่ปรากฏในการสร้างงาน

5.เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสานเกิดมาจากภูมิปัญญาอีสาน เป็นสิ่งที่บอกถึงความเป็นวัฒนธรรมที่เข้มแข็งของชาวอีสาน เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานแต่ละชิ้นก็ให้ความไพเราะแตกต่างกัน และเป็นสิ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของชาวอีสาน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้รวบรวมเอกสารและงานวิจัยต่างๆดังนี้

เจริญชัย ชนไพโรจน์ ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านภาษาอังกฤษใช้คำว่า folk music หรือ folk songทั้งสองคำนี้ใช้แทนกันได้และคำว่าเพลงพื้นบ้าน folk song เป็นคำที่ใช้มากกว่าคำว่าดนตรีพื้นบ้าน folk music ซึ่งทั้งนี้นักปราชญ์บางท่านให้เหตุผลว่า เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีกำเนิดด้วยเพลงขับร้อง ไม่ใช่กำเนิดด้วยเพลงบรรเลง และบางท่านบอกว่าที่ใช้คำว่าเพลงพื้นบ้าน folk song แทนคำว่าดนตรีพื้นบ้าน folk music เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านประเภทขับร้องมีมากกว่าประเภทบรรเลง การที่จะให้คำจำกัดความของดนตรีพื้นบ้านนั้นไม่ใช่ของง่ายแต่ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านแยกออกได้ดังนี้คือไม่ทราบนามผู้แต่งแต่งโดย นักดนตรีที่ไม่ได้รับการ

ฝึกอบรมในการแต่งเพลง มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน เป็นลักษณะการแสดงออกทางดนตรีของคนส่วนใหญ่ขับร้องหรือบรรเลง โดยนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกฝนอบรมทางทฤษฎีเป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่เป็นดนตรีที่สืบต่อถ่ายทอดด้วยความทรงจำมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟังและไม่มีใครตัดสินใจได้ว่า ทำนองดั้งเดิมที่เป็นต้นตอนั้นเป็นอย่างไร นอกจากนั้นดนตรีพื้นบ้านยังเป็นดนตรีที่แสดงออก เป็นความรู้สึกนึกคิดตลอดจนความเชื่อและนิสัย ใจคอของชาวบ้านดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจได้มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งให้ความรู้และบันเทิง ที่สำคัญ เป็นต้นว่าความรู้เกี่ยวกับทางโลกและทางธรรม เป็นการสั่งสอนอบรมให้คนประพฤติในสิ่งที่งดงาม (เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2526 : 10)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีในภาคตะวันออกเฉียงหรือหรือภาคอีสานในประเทศไทยมีวิวัฒนาการมาเป็นเวลานาน ลักษณะเด่นของดนตรีอีสาน คือการสืบทอดเชื่อมโยงจากอดีตสู่ปัจจุบันด้วยวิธีการทางมุขปาฐะ ลักษณะ ทำนอง รูปแบบและลีลา ส่วนมากจะเน้นการละเล่นประกอบดนตรีและมีความเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีในลักษณะเฉพาะถิ่น แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มวัฒนธรรม คือ กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานเหนือและกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้ แต่ละกลุ่มต่างมีเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไป โดยวงดนตรีอีสานเหนือ ประกอบด้วย วงกลองยาว วงแคนหรือแคนวง วงโปงลาง ส่วนวงดนตรีอีสานใต้ ประกอบด้วย วงดนตรีประกอบเรือมอันเร วงกันตรึม วงตุ้มโมง วงดนตรีประกอบเรือมมะม๊วดและวงวงมโหรี (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข.2549 : 12-22)

วิภา คงคากุล ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีเป็นมรดกของวัฒนธรรมที่รับใช้สังคมมนุษยชาติ ทุกภาษาและทุกชนชั้น ตั้งแต่อดีต จนถึงปัจจุบัน ในความเชื่อทางสังคมศาสตร์ มนุษย์กำหนดให้ดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างประชาชนกับ พระเจ้าเช่น ดนตรีในพิธีกรรมศาสนาตะวันตก และดนตรีในความเชื่อเรื่องพิธีไหว้ครูทางดนตรีของไทย และดนตรีก็มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของเสียงตั้งแต่ในยุคบรรพ กาล ดนตรีถือกำเนิดขึ้นมาพร้อม ๆ กับมนุษย์ที่ไม่อาจทราบแน่ชัดว่าเริ่มตั้งแต่เมื่อใดซึ่งเป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น มนุษย์รู้จักที่จะเลียนเสียงธรรมชาติหรือเสียงอะไรก็ตามแต่ แล้วนำมาปรับปรุงให้เกิดเสียงประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ นำมาจัดเป็นระบบกฎเกณฑ์ ทางวิทยาศาสตร์ อย่างมีแบบแผน มนุษย์ใช้ดนตรีเพื่อเป็นสื่อในการแสดงออกทางอารมณ์ แสดงความรู้สึกที่มีอยู่ในตัวผู้สื่อเอง ใช้สื่อความหมาย เช่นแสดงออกถึงชัยชนะในการสู้รบ แสดงออกถึงความสำเร็จในการล่าสัตว์ ใช้ดนตรีเพื่อความบันเทิง และใช้ประกอบในพิธีกรรม เช่น ดนตรีในงานศพงานแต่งงาน เป็นต้น ดนตรีกับศาสนามีความเกี่ยวข้องกันอย่างมาก ไม่ว่าชนชาติใด ภาษาใด ย่อมมีความรู้สึกนึกคิดที่จะช่วยกันอนุรักษ์ไว้ ซึ่งศิลปวัฒนธรรม อันเป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่ในอดีตให้คงอยู่ หรือสืบทอดมาจนกระทั่ง ปัจจุบันนี้ การเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ทางสังคม ย่อมมีผลต่อวิวัฒนาการของดนตรีทั้งทางตรง และทางอ้อม การแสดง ดนตรีของคนในชาติ ย่อมแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมของชนในชาตินั้นด้วย ดนตรีในฐานะที่เป็น

วิชาการ หรือเป็นส่วนหนึ่งของวิจิตรศิลป์ เป็นสิ่งที่สังคมประดิษฐ์ขึ้น แต่ละวัฒนธรรมนั้นคิดและพัฒนา ดนตรีของตนเอง ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเช่นเดียวกับความเชื่อทางศาสนา ศีลธรรม ประเพณี และศิลปะ ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์กระทำให้เกิดขึ้นจนเป็นความเคยชิน ต้นกำเนิดของดนตรีตะวันตกมาจากกรีกซึ่งเป็นชนชาติโบราณที่มีอารยธรรมสูงส่งมากชาติหนึ่ง ซึ่งในพื้นฐานของดนตรีแต่ละชนชาติก็จะคล้าย ๆ กัน แต่ดนตรีที่เป็นแบบแผนก็จะมาจากวัฒนธรรมทางกลุ่มสังคมโลกตะวันตก เพราะถือว่ากลุ่มสังคมทางตะวันตกมีความเจริญก้าวหน้ามากและเป็นที่ยอมรับของกลุ่มสังคมอื่น ๆ โดยทั่วไปการรับเอาวัฒนธรรมขอผู้ที่เจริญแล้ว ย่อมมีประโยชน์มากหรือน้อยก็ตามแต่ผู้ที่รับเอาวัฒนธรรมจะสามารถเปลี่ยนวัฒนธรรมนั้น ๆ ให้เหมาะสมกับสภาวะด้าน ต่าง ๆ และทำให้เกิดประโยชน์ มากที่สุดของกลุ่มสังคมของตนเอง “ดนตรีในฐานะเป็นวิชาการหรือเป็น ส่วนหนึ่งของวิจิตรศิลป์ เป็นสิ่งที่สังคม ประดิษฐ์ขึ้น แต่ละวัฒนธรรมคิดและพัฒนาดนตรีเพื่อที่จะ นำมาใช้สนองตอบต่อจุดประสงค์ของตนเอง (วิภา คงคากุล .2529: 34)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีในภาคตะวันออกเฉียงหรือหรือภาคอีสานในประเทศไทยมีวิวัฒนาการมาเป็นเวลานาน ลักษณะเด่นของดนตรีอีสาน คือการสืบทอดเชื่อมโยงจากอดีตสู่ปัจจุบันด้วยวิธีการทางมุขปาฐะ ลักษณะ ทำนอง รูปแบบและลีลา ส่วนมากจะเน้นการละเล่นประกอบดนตรีและมีความเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีในลักษณะเฉพาะถิ่น แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มวัฒนธรรม คือ กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานเหนือและกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้ แต่ละกลุ่มต่างมีเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไป โดยวงดนตรีอีสานเหนือ ประกอบด้วย วงกลองยาว วงแคนหรือแคนวง วงโปงลาง ส่วนวงดนตรีอีสานใต้ ประกอบด้วย วงดนตรีประกอบเรือมอันเร วงกันตรึม วงตุ้มโมง วงดนตรีประกอบเรือมมะม๊วดและวงวงมโหรี (ปิยพันธ์ แสนทวีสุ .2549 : 12-22)

ทับทิม ชัยชะนะ ได้กล่าวไว้ว่า มนุษย์กับบทเพลงและดนตรีนั้น มีความเกี่ยวโยงกันเสมอมา โดยมนุษย์เป็นผู้สร้างเสียงเพลงและดนตรีขึ้น เพื่อประโยชน์ด้านความบันเทิง พักผ่อนหย่อนใจ บทเพลงและดนตรี นอกจากจะช่วยปลอบประโลมใจของคนแล้วในอดีตยังใช้ในการปลุกใจให้เกิดความฮึกเหิมในการออกศึกสงคราม การปลูกฝังความรักชาติหรือใช้รณรงค์ในโครงการต่าง ๆ อีกทั้งยังสะท้อนถึงรากเหง้าของวัฒนธรรมและความเปลี่ยนแปลงที่ได้รับอิทธิพลจากบริบททางสังคม นอกจากนี้ความสำคัญของบทเพลงและดนตรีที่มีต่อมนุษย์นั้น ปรากฏในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า “ชนใดไม่มีดนตรีกาล ในสันดานเป็นคนชอบกลนัก...” บทเพลงและดนตรียังมีความเป็นสากล ดั่งที่มีผู้กล่าวเสมอว่าโลกของเพลงและดนตรีนั้นไร้พรมแดน แม้จะแตกต่างด้านภาษา แต่สามารถเข้าใจได้ด้วยความรู้สึกที่ถูกถ่ายทอดผ่านบทเพลงและดนตรี บทเพลงถือกำเนิดขึ้นมาพร้อม ๆ กับสังคมมนุษย์มีที่มาจากชีวิตมนุษย์และเป็นผลงานที่สร้างสรรค์โดยฝีมือของมนุษย์ทั้งสิ้น บทเพลงจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมนุษย์สร้างสรรค์บทเพลงขึ้นมา เพื่อ

ตอบสนองความรู้สึกนึกคิด หรือแรงบันดาลใจที่ได้รับจากสิ่งแวดล้อมในสังคมของตน เพลงในแต่ละยุคสมัย เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคม สิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรม จึงทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของเพลงแต่ละยุคขึ้น และเพลงลูกทุ่งก็เป็นอีกยุคหนึ่งที่ได้รับความนิยมเพราะมีลักษณะเฉพาะ มีท่วงทำนองจังหวะลีลาการร้องที่เป็นแบบแผนปจจุบันโลกแหงเทคโนโลยีที่ล้าสมัย สงผลใหกระแสวัฒนธรรมตาง ๆ ถายโยงถึงกันอยางรวดเร็วดนตรีที่ไดรับความนิยมในวัฒนธรรมหนึ่งก็แพรกระจายไปสูวัฒนธรรมหนึ่งหรือวัฒนธรรมอื่น ๆ อยางรวดเร็วเชนกันดวย เชน แนวเพลงรอคจากวัฒนธรรมตะวันตกในหลายรูปแบบก็ไดรับความนิยมในวัฒนธรรมตะวันออก นอกจากนี้ยังไดมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นอีกดวย เชน แนวดนตรีสมัยใหมที่มีการนำเอาแนวดนตรีในอดีตมาผสมผสานกับแนวดนตรีในปจจุบันหรือการนำเอาดนตรีของวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสานกัน ซึ่งเรียกกันว่าดนตรีรวมสมัย เปนตน (ทับทิม ชัยชะนะ.2559 : 1)

พงศกร จงรักษ์ ได้กล่าวไว้ว่า ปจจุบันโลกแหงเทคโนโลยีที่ล้ำสมัย สงผลใหกระแสวัฒนธรรมตาง ๆ ถายโยงถึงกันอยางรวดเร็วดนตรีที่ไดรับความนิยมในวัฒนธรรมหนึ่งก็แพรกระจายไปสูวัฒนธรรมหนึ่งหรือวัฒนธรรมอื่น ๆ อยางรวดเร็วดวยเชนกันเชน แนวเพลงรอคจากวัฒนธรรมตะวันตกในหลายรูปแบบก็ไดรับความนิยมในวัฒนธรรมตะวันออก นอกจากนี้ยังไดมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นอีกดวย เชน แนวดนตรีสมัยใหมที่มีการนำเอาแนวดนตรีในอดีตมาผสมผสานกับแนวดนตรีในปจจุบันหรือการนำเอาดนตรีของวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสานกัน ซึ่งเรียกกันวาดนตรีรวมสมัย(พงศกร จงรักษ์.2558 : 5)

จากการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีในแต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์เฉพาะที่ล้วนแล้วแตกต่างกันตามบริบทท้องถิ่น เครื่องดนตรีต่างๆของแต่ละท้องถิ่นถือว่าเป็นสมบัติที่มีคุณค่าต่อชุมชนและมีคุณค่าต่อจิตใจของชุมชนนั้นๆ ในปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีที่เป็นของต่างชาติเข้ามามีบทบาทต่อการสร้างงานเป็นการนำมาผสมผสานเพื่อให้เกิดมิติใหม่แห่งการสร้างงานด้านดนตรี

6. บริบทพื้นที่ศึกษา

ในงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดการแสดง เสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก ได้สร้างสรรค์งานวิจัยที่มีบริบทพื้นที่คือจังหวัดกาฬสินธุ์ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับจังหวัดกาฬสินธุ์ดังนี้

จังหวัดกาฬสินธุ์ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย และอยู่ในตอนกลางของภาคอยู่ระหว่างเส้นรุ้งที่ 16-17 องศาเหนือ และอยู่ระหว่างเส้นแวงที่ 103-104 องศาตะวันออกห่างจากกรุงเทพมหานคร ประมาณ 519 กิโลเมตร มีเนื้อที่ประมาณ 6,946.75 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 4.4 ล้านไร่ คิดเป็นร้อยละ 4.1 ของพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดกาฬสินธุ์ หนึ่งใน

จังหวัดภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นเมืองสำคัญทางประวัติศาสตร์มาตั้งแต่โบราณกาล โดยมีความเจริญทางด้านอารยธรรมอันเก่าแก่เดิมทีเป็นถิ่น ที่อยู่ของชนชาติละว้า ต่อมาได้มีการอพยพผู้คนจากดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงมาตั้งบ้านเรือนบริเวณแก่งสำโรงลำลำน้ำปาว นอกจากนั้นกาฬสินธุ์ยังเป็นแหล่งขุดค้นซากไดโนเสาร์ที่มีชื่อเสียง มีพิพิธภัณฑ์และศูนย์วิจัยเกี่ยวกับไดโนเสาร์ที่สมบูรณ์แบบและใหญ่ที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมทั้งยังมีสถานที่ท่องเที่ยวทางธรรมชาติมากมายรวมทั้งงานหัตถกรรมพื้นบ้านต่างๆ ด้วยจังหวัดกาฬสินธุ์มีเนื้อที่ประมาณ 7,055.07 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 4.3 ล้านไร่ ตั้งอยู่บริเวณตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ลักษณะภูมิประเทศตอนบนเป็นภูเขาตามแนวเทือกเขาภูพาน ส่วนตอนกลางเป็นเนินเขาสลับป่าโปร่งจากหลักฐานทางโบราณคดีบ่งบอกว่า เดิมทีกาฬสินธุ์เป็นที่อยู่ของเผ่าละว้า ซึ่งมีความเจริญทางด้านอารยธรรมมากกว่า 1,600 ปี ครั้งเมื่อถึงสมัยกรุงธนบุรีประมาณ พ.ศ. 2310 พระเจ้าศิริบุญสารได้ยกกองทัพเข้าตี เมืองเวียงจันทน์ และสถาปนาตนขึ้นเป็นพระเจ้าอยู่หัว จนล่วงมาปี พ.ศ. 2320 ท้าวโสมพะมิตร ขุนนางแห่งราชสำนักเวียงจันทน์ได้อพยพไพร่พลหนี ความขัดแย้งกับพระเจ้าศิริบุญสารข้ามมาตั้งบ้านเรือนบริเวณลุ่มน้ำก่ำแถบบ้านพรรณนาปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดสกลนครต่อมาพระเจ้าศิริบุญสารได้ยกทัพติดตามมา ท้าวโสมพะมิตรจึงอพยพหนีต่อจนท้ายสุดมาพบทำเลที่เหมาะสมคือบริเวณลำน้ำปาว บ้านแก่งสำโรงสาเหตุเพราะน้ำใสลำปาวนั้นใสสะอาดเสียจนมองเห็นดินตมเบื้องล่าง ดินตมที่มีสีดำสนิทจนแลเหมือนน้ำมีสีดำแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินท้าวโสมพะมิตรจึงได้ลงหลักปักฐานจัดตั้งศาลเจ้าพ่อหลักเมืองขึ้น และได้นำเครื่องบรรณาการเข้าถวายแสดงความสวามิภักดิ์ต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จนกระทั่งได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯยกฐานะบ้านแก่งสำโรงขึ้นเป็นเมือง และพระราชทานนามว่าเมืองกาฬสินธุ์ ซึ่งแปลว่าเมืองน้ำดำ ทั้งมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมแต่งตั้งให้ท้าวโสมพะมิตรเป็นพระยาชัยสุนทร ครองเมืองกาฬสินธุ์เป็นคนแรก จังหวัดกาฬสินธุ์แบ่งการปกครองออกเป็น 18 อำเภอ คือ อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ อำเภอยางตลาด อำเภอกมลาไสย อำเภอสหัสขันธ์ อำเภอสมเด็จ อำเภอกุฉินารายณ์ อำเภอท่าคันโท อำเภอเขาวง อำเภอห้วยเม็ก อำเภอคำม่วง อำเภอหนองกุงศรี อำเภอนามน อำเภอห้วยผึ้ง อำเภอร่องคำ อำเภอสามชัย อำเภอนาคู อำเภอดอนจาน และอำเภอฆ้องชัย อำเภอยางตลาดที่ตั้งและเขตการปกครองเดอมในท้องที่จังหวัดกาฬสินธุ์ แบ่งการปกครองเป็น 2 อำเภอ คือ อำเภออุทัยและอำเภอปัจจิม(อำเภอยางตลาดในปัจจุบัน) ในสมัยนั้นที่ว่าการอำเภอตั้งอยู่ที่บ้านดงเค็ง ตำบลสมบูรณ์โดยมีพระพิทักษ์(ท้าวเขียม)เป็นนายอำเภอคนแรกเมื่อ พ.ศ.2441 ครั้งต่อมา พ.ศ.2447 ได้มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติลักษณะการปกครองท้องที่โดยจัดแบ่งการปกครองออกเป็นมณฑล จังหวัด อำเภอ ตำบล หมู่บ้าน บรรดาเมืองต่างๆที่ขึ้นตรงต่อเมืองกาฬสินธุ์ ได้รับการยกฐานะขึ้นเป็นอำเภอทางราชการจึงได้นำเอานามของเมืองภูแล่นช้างมาเป็นอำเภอแทนชื่อปัจจิมในสมัยนั้นอำเภอ

ยางตลาดจึงมีชื่อว่า “อำเภอภูแล่นช้าง”ต่อมาทางราชการได้เป็นชื่อจากอำเภอภูแล่นช้างเป็นชื่ออำเภอยางตลาด มาจนถึงปัจจุบัน

อาณาเขตจังหวัดกาฬสินธุ์ มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียงดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับจังหวัดสกลนครและจังหวัดอุดรธานี

ทิศตะวันออก ติดต่อกับจังหวัดร้อยเอ็ด และจังหวัดมุกดาหาร

ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดร้อยเอ็ด และจังหวัดมหาสารคาม

ทิศตะวันตก ติดต่อกับจังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดขอนแก่น

สัญลักษณ์ประจำจังหวัดกาฬสินธุ์เป็นรูปบึงใหญ่ ตฤณชาติและเมฆพยับฝน หมายถึง สัญลักษณ์แห่งความชุ่มชื่นและความอุดมสมบูรณ์ของภูมิภาคทิวเขาตรงสุดขอบฟ้า คือ แนวกั้นเขตแดนกับจังหวัดใกล้เคียงน้ำในบึง มีสีดำเพื่อให้ตรงกับชื่อของกาฬสินธุ์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2336 จังหวัดกาฬสินธุ์แยกจากจังหวัดมหาสารคามเมื่อ พ.ศ. 2490 ใช้ชื่อย่อ กส.

ด้านภาษา ผู้คนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยได้ใช้ภาษาลาวเป็นภาษาถิ่น ใช้กันโดยทั่วไปจะแต่งสำเนียงภาษาพูดและศัพท์บางคำเท่านั้น

ด้านธรรมเนียมประเพณี ผู้คนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยโดยภาพรวมได้รับเอาวัฒนธรรมประเพณีของลาวมาใช้ผสมกลมกลืนแบบแยกกันไม่ออกจนเรียกวัฒนธรรมไทยทั้งความเชื่อประเพณี การแต่งกาย เป็นต้น (สำนักงานจังหวัดกาฬสินธุ์.2556:27-28)

7. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอาศัยแนวคิดและทฤษฎีเพื่อให้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่ง สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้กล่าวถึงหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์ไว้ว่า นาฏยศิลป์มีบทบาทต่อมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นโอกาสใดกิจกรรมใดล้วนแล้วแต่ต้องมีนาฏยศิลป์เข้ามาเกี่ยวข้อง สังคมที่มีเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมและสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับชุมชนนั้นถือได้ว่าเป็นสังคมที่มีความเข้มแข็งทางด้านวัฒนธรรมที่แสดงถึงความมั่นคงและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในชุมชนและถือได้ว่าเป็นการพัฒนา ในการสร้างสรรค์นั้นสามารถแบ่งขั้นตอนได้ดังนี้

1.) การคิดให้มีนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย สรุปได้เป็นเหตุผล 5 ประการดังนี้

1.1) พิธีกรรมและพิธีการ กิจกรรมนั้นจะต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่มีเคยใช้กันมาก่อนให้เหมาะสมกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดที่ต้องการปรับปรุง การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม เช่น การแสดงมหรสพในงานพระเมรุสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เป็นต้น

1.2) ส่งเสริมกิจกรรม กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์ เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหรา หรือสีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่2นี้ต่างกันไม่มากกับข้อที่1 ในหลักการแต่แตกต่างกันอย่างชัดเจนที่ ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่1 ถือเป็นของที่ไม่ควรขาดหรือไม่สามารถตัดออกไปได้ เพราะเป็นจารีตนิยม แต่ข้อสองเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้

1.3) เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้นให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมาย โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์ เช่น ระบำร่อนแร่ในภาคใต้ เซิ้งกระตุกกี่ในอีสาน ระบำสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

1.4) ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ๆขึ้นเพื่อความกาวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร ในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์เป็นอธิบดี การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ๆ

1.5) พัฒนาอาชีพ กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ๆขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพกรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงนาฏศิลป์สมัยใหม่ หรือคอนเทมเพอรารีด๊านซ์ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ

2.) การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับคือ ระดับเป้าหมายและระดับวัตถุประสงค์

2.1) ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร เช่น เพื่อแก้บนหลวงพ่อโสธร เพื่ออวยพรวันเกิด เป็นต้น

2.2) ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น เพื่อให้การรำแก้บนหลวงพ่อโสธรทำได้ในราคาประหยัด เพื่อให้เจ้าของวันเกิดชื่นชม

3.) การประมวลข้อมูล เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วนักนาฏยศิลป์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยนทั้งในระดับนามธรรม หรือ รูปธรรมให้ได้ผลลัพท์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูล มีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือความรู้ต่างๆที่สืบค้นได้ และนำมาพินิจพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง

3.2) ข้อมูลที่มาจากแรงบันดาลใจ คือข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏยประดิษฐ์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจ มักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่างๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจัง ก็อาจเกิดความดื่มด่ำ เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้วจินตนาการขึ้น

4.) การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วย นักนาฏยประดิษฐ์ มิได้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้นก็จะทำออกมาไม่สำเร็จสมดังจิตนาการ

5) การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญ ของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์ มักจะมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ตนเคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีผู้ชอบรูปแบบผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกันหรือมิฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์คนนั้น ทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ๆบ้างก็ได้ การกำหนดรูปแบบของนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลักๆได้ 4 แนวคือ

5.1) การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีตนักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักณ์ทางนาฏยศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ เช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ ที่มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม

5.2) กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีตนักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมโดนการนำเอานาฏยจารีต ตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม ผสมพันธุ์เช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ การรำไทยกับ คอมเทมเพอรารีด๊านซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น

5.3) กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก แล้วเสริมท่าต่างๆเข้าไปเพื่อให้แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ

การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะมีนำท่าใหม่ๆเข้ามาใช้ แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความเป็นเอกภาพ โดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

5.4) กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ๆที่จะสะท้อนวิถีชีวิตในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่างๆ เช่น ดนตรี และท่ารำของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ เช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏยศิลป์ ที่นักนาฏยประดิษฐ์ และนาฏยศิลป์และนาฏศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด

6) การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ

การกำหนด แนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่นๆที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบ เครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่นๆที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจ แนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุด นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดรูปแบบ ชนิด และแนวทางของดนตรี ฉาก เครื่องแต่งกาย เพราะการที่กำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้ให้ชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจและสร้างผลงานตามความต้องการได้ดีมีคุณภาพและมีเอกภาพ

7) การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที มีผู้แสดงเป็นปัจจัยสำคัญ มีการกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว ให้เป็นไปตามการออกแบบของตน ดังนั้นการออกแบบนาฏยศิลป์นั้นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบงานของตนอยู่เสมอ

ทฤษฎีทัศนศิลป์ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบต่างๆและวิธีนำองค์ประกอบนั้นมาให้เกิดความงาม และมีความหมาย ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกาย และแสง สี หากมีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ คือ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบ และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรบ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานในนาฏยศิลป์ คือ การใช้พลัง การใช้พื้นที่ว่าง

- การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อการแสดงมี 3 ประเภทคือ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง ลักษณะของการใช้พลัง

- การใช้พื้นที่ว่าง การเคลื่อนไหวใดๆต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด ตำแหน่ง ขนาด ทิศทาง

ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ การออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏยปะดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่างๆดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว ก็ออกแบบจริงๆ การออกแบบทางนาฏยศิลป์มีวิธี และขั้นตอนคล้ายคลึงกันศิลปะสาขอื่นๆ คือ กำหนดโครงร่างโดยรวม การแบ่งช่วงอารมณ์ ท่าทางและทิศทาง การลงลายละเอียด การทำงานใน 4 ขั้นตอนนี้กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาคร่าวของชุดนั้น ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง ตลอดเวลาการทำงานต้องมีการเขียงแบบร่างเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่การทำงานและเป็นเครื่องช่วยจำในการทำงาน

- การกำหนดโครงร่างรวม คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์

- การแบ่งช่วงอารมณ์ ปกติการแสดงจะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงๆสั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้า อารมณ์รัก อารมณ์ทุกข์ทรมาน

- ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งๆมักมีท่าทางหลักปรากฏเป็นระยะๆ ตลอดเวลาการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้นๆ

- การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยตามกำหนดจึงเริ่มพิถีพิถันเก็บรายละเอียด เอาใจใส่เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ปรับระดับของอวัยวะต่างๆของผู้แสดงปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตา ที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

ทฤษฎีการสร้างสรรค์เพลง การสร้างสรรค์เพลงสำหรับนาฏยศิลป์ อาจสร้างสรรค์ได้ 2 วิธีใหญ่ๆคือ การใช้เพลงเก่า และการแต่งเพลงใหม่

- การใช้เพลงเก่า คือการนำเอาเพลงเก่ามาสร้างสรรค์ วิธีนี้เป็นที่นิยมทั่วไปเพราะเป็นการสะดวกที่นาฏยศิลปิน จะคิดงานขึ้นโดยสังเขป แล้วหาเพลงที่เหมาะสมกับความคิดเห็นของตนมาใช้ ซึ่งอาจจะนำมาบางส่วนหรือทั้งเพลง หรือนำหลายส่วนจากหลายเพลงมาต่อกันหรือนำหลายๆเพลงมาต่อเข้าด้วยกัน เพื่อตอบสนองจินตนาการได้อย่างใกล้เคียง

- การแต่งเพลงใหม่ คือการแต่งเพลงเพื่องานนาฏยศิลป์โดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีที่ค่อนข้างยากเพราะนาฏยศิลปินหรือนาฏยประดิษฐ์ต้องอาศัยความร่วมมือของนักประพันธ์เพลงหรือนักดนตรี โดยกำหนดปรัชญาสาระ รูปแบบ จุดเด่น ให้นักดนตรีทราบและเข้าใจอย่างถ่องแท้และบางครั้งนักดนตรีก็มีสิทธิ์ในการออกความความเห็นในข้อกำหนดดังกล่าวด้วยวิธีจะประสบความสำเร็จหากทั้งสองฝ่ายมีความเข้าใจในศิลปะของกันอยู่พอสมควร ซึ่งศิลปะทั้งสองสาขามีอยู่มากมายก็ต้องอาศัยศัพท์เฉพาสาขา จึงจะได้ความชัดเจน ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์หรือนาฏยศิลปินจะต้องอธิบายหรือทำความเข้าใจกับนักดนตรีหรือผู้ประพันธ์เพลงเพื่อให้ได้

ดนตรีตามที่ตนต้องการใน 6 ประเด็นหลักคือ ทำนองหลัก เอกภาพของเพลง การแปรทำนอง ความกลมกลืน ความขัดแย้ง และความยาว

ทฤษฎีการออกแบบเครื่องแต่งกาย ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายมีหลักในการคำนึงถึง ดังนี้

- หน้าที่ใช้สอย เครื่องแต่งกายแต่ละชุดและแต่ละชิ้นมีหน้าที่ใช้สอยสำหรับการแสดง การออกแบบที่ชัดเจนว่า เครื่องแต่งกายชุดใดและชิ้นใดจะนำไปใช้สวมอย่างไร เพื่อวัตถุประสงค์ใด

- รูปแบบ เครื่องแต่งกายต้องได้รับการออกแบบให้สัมพันธ์กับรูปแบบหรือสไตล์ของการแสดงและฉาก เพื่อให้มีเอกภาพในการแสดงชุดนั้น ดังนั้นเครื่องแต่งกายก็ควรพิจารณาให้กลมกลืนกับบรรยากาศของการแสดงโดยรวม แต่ขณะเดียวกันก็ต้องดูว่าอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นและบุคลิกของตัวละคร อาจจะมีประเด็นที่ต้องออกแบบเครื่องแต่งกายให้แตกต่างออกไปก็เป็นได้

- บุคลิกตัวละคร/ผู้แสดง ตัวละครแต่ละตัวจะมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งเครื่องแต่งกายจะบ่งบอกสถานภาพต่างๆของตัวละคร รูปร่าง หน้าตา การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึงตัวละคร ทั้งนี้เพราะผู้แสดงอาจมีส่วนที่เหมาะสมและไม่เหมาะสมกับบุคลิกของตัวละครซึ่งทำให้ต้องมีการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อแก้ไขส่วนที่ไม่เหมาะสมข้อคิดคำนึงในเรื่องนี้จะช่วยให้เครื่องแต่งกายแสดงบุคลิกของตัวละครได้ดี

- การสร้างเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึงสิ่งสำคัญ 2 ประการคือ

1) วัสดุ เครื่องแต่งกายทำจากวัสดุนานาชนิด แบ่งออกได้เป็น 2 หมวด คือ หมวดเครื่องนุ่มห่ม และหมวดเครื่องประดับ

2) โครงสร้าง หมายถึงการสร้างเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับการใช้งาน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ แบบสำเร็จรูป แบบกึ่งสำเร็จรูปและแบบแยกชิ้นส่วน และการสร้างเครื่องแต่งกายควรคำนึงถึง การถอดเปลี่ยนการออกแบบเครื่องแต่งกายจึงต้องคำนึงถึงความต้องการในการถอดเปลี่ยนเพื่อให้สะดวกรวดเร็ว การประหยัด จำเป็นต้องมีความรอบคอบในการออกแบบให้ประหยัด อาจจะนำของเดิมมาปรับปรุงให้พอใช้ การประหยัดในเรื่องเครื่องแต่งกายเป็นสิ่งจำเป็นมากเพราะเป็นการลดต้นทุนในการจัดการแสดงได้ดีมาก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547: 226-236)

จากแนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์การแสดงของศาสตราจารย์กิติคุณดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ถือได้ว่าเป็นแนวทางสำคัญในการกำหนดทิศทางและเป้าหมายเพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานบรรลุถึงวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำแนวคิดและทฤษฎีนี้มาเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการดำเนินงานโดยเลือกเนื้อหาที่มีส่วนสำคัญและสอดคล้องในการสร้างสรรค์มากำหนดประเด็นและดำเนินการประกอบสร้าง ท่ารำ เครื่องแต่งกาย และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ ชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก”

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 3

วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน

นาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นบ้านอีสาน ชุด เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก เป็นงานที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้หลักการประดิษฐ์จากผลงานสร้างสรรค์ของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์และศิลปินพื้นบ้านอีสานมาเป็นแนวทาง อีกทั้งยังศึกษาทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งได้มีผู้เขียนไว้ โดยนำมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุดเสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก ทั้งนี้จะขอกล่าวอธิบายข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ โดยแบ่งตามหัวข้อดังนี้

3.1. แรงบันดาลใจ

3.2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล

3.3. รูปแบบหรือขั้นตอนในการแสดง

3.4. องค์ประกอบของการแสดง

3.5. การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง

3.1. แรงบันดาลใจ

หมอลำทำนองกาฬสินธุ์ เป็นอีกหนึ่งทำนองที่นิยมลำเป็นหมอลำหมู่ที่แสดงเป็นเรื่องราว มีตัวแสดงที่เป็นนางเอกที่มีความสามารถมากมาย ปัจจุบันนางเอกหมอลำที่ได้กล่าวมานั้นได้รับความนิยมลดน้อยลงเนื่องจากมีอายุที่เพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยจึงได้นำองค์ความรู้ตัวแสดงนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการลำ ลีลาท่าฟ้อน ของตัวแสดงนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่ทำนองกาฬสินธุ์ให้คงอยู่คู่สังคมตลอดไป

3.2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล

จากการศึกษาข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ศึกษาค้นคว้าและได้นำเอาอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ ที่มาและความสำคัญของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ และประวัติหมอลำทำนองกาฬสินธุ์เกิดจากความเชื่อในพิธีกรรมการรักษาผู้ป่วยโดยการลำส่อง จนมาเป็นการลำพื้นหรือลำกลอน และเกิดจากการจ่ายผญาในการลำเกี้ยวของบ่าวสาวอีสาน ในการแต่งกลอนลำใช้ภาษาถิ่นอีสานมาประพันธ์เพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนเรื่องที่นำมาแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเป็นวรรณกรรมที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่นอีสาน และความโดดเด่นของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์คือมีการเอื้อนเสียงที่ยาวเหมือนกับการเทศแหล่ของพระและเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการลำคือ แคน ประกอบการแสดง ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ตัวแสดงนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อเป็นการ

อนุรักษ์และสืบทอดการลำ ลีลาท่าฟ้อน ของตัวแสดงนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่ทำนองกาฬสินธุ์ ให้คงอยู่คู่สังคมตลอดไป

3.3. รูปแบบหรือขั้นตอนในการแสดง

ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าฟ้อนที่มาจากศิลปินพื้นบ้านหมอลำ และกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ปรับกระบวนการเคลื่อนไหวในการแสดง การใช้สรีระร่างกายในส่วนต่างๆ สร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลงจากวงดนตรีพื้นบ้านอีสานและผสมผสานเครื่องดนตรีสากล ถ่ายทอดออกมาเป็นเอกลักษณ์ท่าฟ้อนของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน 8 คน ใช้เวลาในการแสดง 5 นาที แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง

ช่วงที่ 1 เสพเสียง

สื่อถึงการโชว์น้ำเสียง ถ่วงทำนองการลำ ของนางเอกหมอลำ และน้ำเสียงการเจรจาที่เป็นเอกลักษณ์ในตัวของนางเอกหมอลำ โดยใช้นักแสดงสื่อสารโดยการใช้อารมณ์ ในการประกอบการแสดง กับ เสียงร้องถ่วงทำนองลำ

ช่วงที่ 2 แยงฟ้อน

สื่อถึงคำว่าแยง ในภาษาอีสานหมายถึง การมองหรือการชม แยงฟ้อนจึงหมายถึงการมองหรือการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำในแต่ละบทบาทของเรื่องที่ทำการแสดงซึ่งมีองค์ประกอบไปด้วย การใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว การใช้มือ การใช้สะโพก การใช้เท้า ในการออกลีลาท่าฟ้อน

ช่วงที่ 3 ออนซอนนางเอก

สื่อถึงการชมโฉมของนางเอกหมอลำ ประกอบท่าฟ้อนที่สวยงาม เครื่องแต่งกายที่ทันสมัยในสมัยนิยม และวงดนตรีในสมัยนิยม

3.4. องค์ประกอบของการแสดง

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด“เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” มีองค์ประกอบในการแสดงโดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลโดยแบ่งองค์ประกอบของการแสดงดังนี้

1.กระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อน

2.การออกแบบเครื่องแต่งกาย

3.รูปแบบการแปรแถว

4.อุปกรณ์การแสดง

1. กระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อน ศึกษากระบวนท่าฟ้อนอีสานที่เกี่ยวข้องกับการวิถีชีวิต ประเพณีของชาวอีสาน ที่ปรากฏในแม่บทอีสาน จากนั้นออกแบบสร้างสรรค์ผ่านจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ เป็นท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานผสานกับท่าฟ้อนที่มาจากศิลปินหมอลำทำนองกาฬสินธุ์

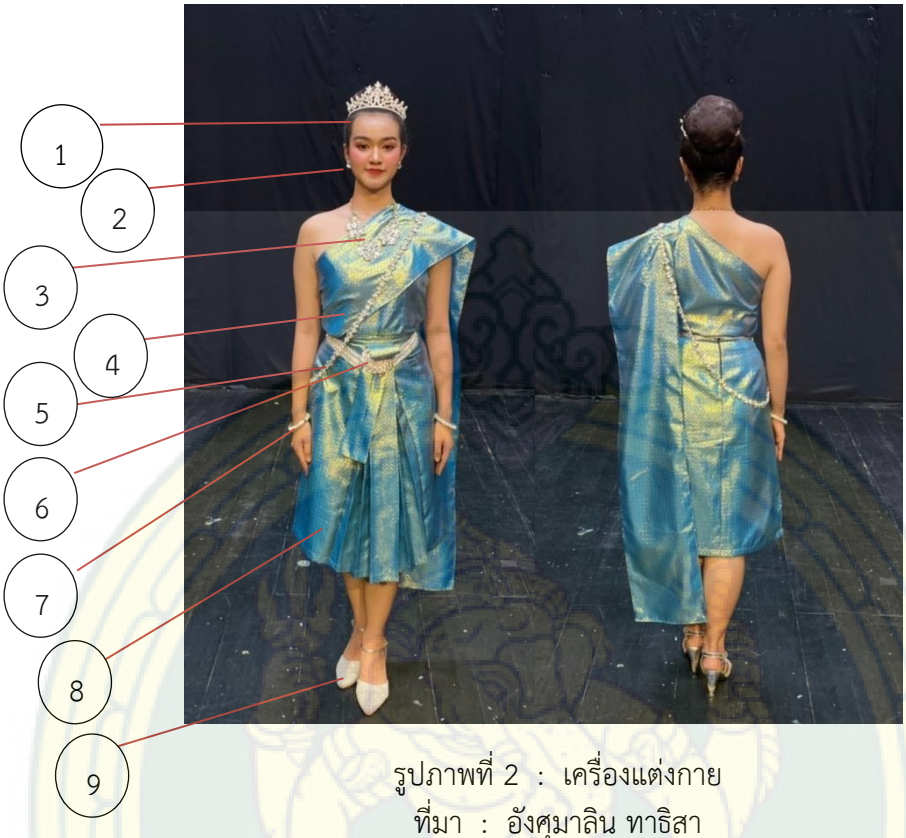
เรียบเรียงกระบวนท่าฟ้อนประกอบกับจังหวะทำนองดนตรี ออกแบบการแปรแถวในลักษณะต่างๆจนจบการแสดง ถ่ายทอดท่าฟ้อนให้แก่นักแสดง ฝึกซ้อม ท่าฟ้อน อารมณ์ที่ถ่ายทอด การแต่งกาย แต่งหน้า ทดลองแสดงเพื่อเกิดความชำนาญ ผู้วิจัยได้ออกแบบท่าฟ้อนที่สื่อให้เห็นถึงท่าฟ้อนที่เป็นอัตลักษณ์ของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์

ภาพตัวอย่างท่าฟ้อน เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก

รูปภาพที่ 1 : ท่าอวดโฉมนางเอก
ที่มา : อังศุมาลิน ทาธิสา

2.การออกแบบเครื่องแต่งกาย ออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความสอดคล้องกับเครื่องแต่งกายของนางเอกหมอลำในสมัยโบราณ เครื่องแต่งกายสะดวกในการสวมใส่ โดยใช้ผ้าตาดสอดดิ้นทองในการตัดเย็บ

ภาพตัวอย่างเครื่องแต่งกายเสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก



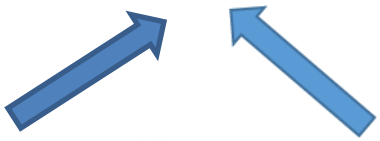
รูปภาพที่ 2 : เครื่องแต่งกาย
ที่มา : อังศุมาลิน ทาธิสา

รายละเอียดเครื่องแต่งกายเสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก

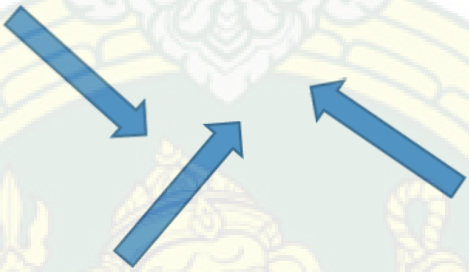
1. มงกุฎเพชร
2. ต่างหูเพชร
3. สร้อยเพชร
4. เสื้อในนางพร้อมสะไบตัดเย็บด้วยผ้าตาดสอดดิ้นทอง
5. สังวาลเพชร
6. เข็มขัดพร้อมหัวเพชร
7. กำไลเพชร
8. ผ้าถุงหน้านางตัดเย็บด้วยผ้าตาดสอดดิ้นทอง
9. รองเท้าส้นสูงสีเงิน

3.รูปแบบการแปรแถว ชุดเสพเสียง แยงฟ้อนออนซอนนางเอก ซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นหมู่ ดังนั้นรูปแบบการใช้พื้นที่ในการแสดงจึงมีรูปแบบที่หลากหลาย โดยมีการใช้พื้น ที่บนเวทีในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ด้านหน้าเวที



แผนผังที่ 1 : รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบปิรามิด



แผนผังที่ 2: รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบการสวนแถว

แผนผังที่ 3: รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบหน้ากระดาน

แผนผังที่ 4: รูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีแบบสองแถวคู่

3.5. การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง

นำแนวคิดการประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานและเครื่องดนตรีสากล ถ่ายทอดออกมาเป็นเพลงพื้นบ้านหมอลำอีสาน วงดนตรีพื้นบ้านอีสานประกอบไปด้วย พิณ แคน กลองรำมะนา กลองหาง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ส่วนเครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมวงประกอบไปด้วย คีย์บอร์ด แฉ แซคโซโฟน โดยแบ่งการสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง ดังนี้

ช่วงที่1 เกริ่นร้องหมอลำ ทำนองกาฬสินธุ์ ประกอบแคน เพื่อเล่าถึงอัตลักษณ์ขอนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์

ช่วงที่2 นำเครื่องดนตรีสากลมาประกอบการแสดงเพื่อสื่อถึงการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำในแต่ละบทบาทของ

เรื่องที่ทำการแสดงซึ่งมีองค์ประกอบไปด้วย การใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว การใช้มือ การใช้สะโพก การใช้เท้า ในการออกลีลาท่าฟ้อน

ช่วงที่3 ใช้ดนตรีบอกเล่าเรื่องราวสื่อถึงการชมโฉมของนางเอกหมอลำ ประกอบท่าฟ้อนที่สวยงาม

ในการบรรเลงประกอบการแสดงผลงานสร้างสรรค์ ชุดเสพเสียง แยงฟ้อนออนซอนนางเอก ใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานและมีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบในการบรรเลง มีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงดังนี้

รูปภาพที่ 3 : กลองหาง
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

กลองหาง กลองหางหรือกลองยาวอีสาน เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หุ่นกลองทำจากไม้เนื้ออ่อนที่มีน้ำหนักเบา เช่นไม้ขนุน นำมาขุดกลวงภายใน โดยปลายด้านหนึ่งจะบานออกคล้ายดอกลำโพง เรียกว่า “ตีนกลอง” ตอนกลางเรียวคอด ด้านบน ป่องออกเป็นกล่องเสียง ขึงหนังขึ้นหน้าด้วยสายเร่งที่ทำจากเชือกชนิดต่างๆ เช่น หวาย หนัง ไนล่อน กลองหางนิยมบรรเลงร่วมกับ กลองตี้ง โดยมีกลองตี้ง 1 ใบ กลองหาง หรือ กลองยาว 4 ใบรวมเป็นชุดกลองอีสาน หรืออาจจะใช้บรรเลงในขบวนแห่ต่าง ๆ เรียกว่า วงกลองยาว (เส้นสายลายไหม.2563:44)

รูปภาพที่ 4 : กลองรำมะนา
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

กลองรำมะนา เป็นกลองที่ให้เสียงทุ้มต่ำ เหมือนกลองตี้ง ลักษณะทรวดทรง ก็เหมือนกับกลองตี้ง ต่างกันแต่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเล็กกว่า ตัวกลอง ทำจากต้นไม้ขนาดกลาง หรือต้นตาลเจาะรูทะลุตรงกลาง หุ้มด้านหนึ่งด้วยหนังวัว ขึงให้ตึงด้วยเชือกหนัง หรือเชือกไนล่อนรำมะนามีน้ำหนักน้อยกว่ากลองตี้ง จึงสามารถสะพายตีด้วยคนคนเดียวได้ รำมะนา ใช้ตีประกอบวงมะโหรีวงกลองยาว หรือตีให้จังหวะการเล่นพิณ แคน เป็นต้น (เส้นสายลายไหม.2563:44)

รูปภาพที่ 5 : พิณ
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พิณ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายแบบหนึ่ง มีหลายชนิดแตกต่างตามท้องที่ ในภาคอีสาน ของประเทศไทย พิณอาจมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น "ซุง" หรือ "เต่ง" จัดเป็นเครื่องดนตรี ประเภทเครื่องสาย มีรูปร่างคล้ายกีตาร์แต่มีขนาดเล็กกว่า โดยทั่วไปมี 3 สาย ในบางท้องถิ่นอาจมี 2 หรือ 4 สาย บรรเลงโดยการดีดด้วยวัสดุที่เป็นแผ่นบาง เช่น ไม้ไผ่เหลาหรืออาจใช้บิ๊กกีตาร์ดีดก็ได้ สมัยก่อนจะเล่นเครื่องเดียวเพื่อเกี้ยวสาว ปัจจุบันมักใช้บรรเลงในวงดนตรีโปงลาง วงดนตรีลำซิ่ง หรือวงดนตรีลูกทุ่ง (เส้นสายลายไหม.2563:45)

รูปภาพที่ 6 : พิณเบส
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พิณเบส เป็นเครื่องดนตรีภาคอีสานที่เพิ่งคิดค้นขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ โดยผสมผสานเครื่องดนตรีสองชนิดคือ พิณและกีตาร์เบส พิณเบสมีรูปร่างคล้ายพิณ แต่มีขนาดจำนวนสาย รวมไปถึงวิธีบรรเลงเหมือนกับกีตาร์เบส พิณเบสเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย บรรเลงโดยการดีดด้วยนิ้ว เป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า ให้เสียงที่ทุ้มต่ำ ใช้บรรเลงเพื่อประกอบจังหวะ นิยมใช้บรรเลงในวงโปงลาง โดยเข้ามาแทนที่ไหซอง ซึ่งมีข้อจำกัดเรื่องเสียงที่เบาและบรรเลงโน้ตได้น้อยกว่ามาก (เส้นสายลายไหม.2563:46)

รูปภาพที่ 7 : แคน
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

แคน ทำจากไม้ไผ่ที่เรียกว่า ไม้ไผ่เฮีย หรือไม้คู่แคน โดยนำไม้ที่ได้ขนาดมาตัดให้ได้ความยาวลดหลั่นจามที่ต้องการ ตอนกลางเซาะร่อง ติดแผ่นโลหะเป็นลิ้นเพื่อให้เกิดการสั่นสะเทือนเมื่อมีลมมากระทบ โดยมากนิยมใช้ทองเหลือง (เรียกว่าลิ้นทอง) หรือ ทองแดงผสมเงิน (ลิ้นเงิน) แล้วจึงนำไม้กู่แคน ทั้งหมดสอดเข้ากับชิ้นไม้เนื้อแข็ง เช่น รากไม้ประดู่ หรือไม้นำเกลี้ย ซึ่งเรียกส่วนนี้ว่า เต้าแคน เป็น ตำแหน่งมือจับ แล่องปากเป่าของผู้บรรเลง โดยใช้ชันโรงอุดช่องว่างต่างๆเพื่อเก็บลมไว้ในเต้าแคน เหนือ เต้าแคนเจาะรูนิ้วเพื่อปิดเปิดเปลี่ยนเสียง (เส้นสายลายไหม.2563:49)

รูปภาพที่ 8 : ฉาบ
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีกำกับจังหวะ ที่เรียกว่าฉาบนั้น ก็เพราะ เรียกเลียนตามเสียงที่เกิดจากการบรรเลง ฉาบทำจากโลหะ มีลักษณะแผ่บานบอกเป็นทรงกลม ตอนกลางหนาเป็นปุ่มนูน เรียกว่า “กระพุ้ง” (นูนน้อยกว่าฆ้อง) เจาะรูร้อยเชือก ผูกโยงเป็นคู่ อีกทั้งยังเป็นตำแหน่งที่ใช้มือจับในการบรรเลง (เส้นสายลายไหม.2563:53)

รูปภาพที่ 9 : คีย์บอร์ด
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

คีย์บอร์ดไฟฟ้า (Electronic keyboard) หรือ คีย์บอร์ด (Keyboard) เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว (Keyboard instrument) มีแป้นกดเสียงโน้ตที่มีรูปร่างคล้ายกับแป้นกดเสียงโน้ตของเปียโน และเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยพลังงานไฟฟ้าสำหรับระบบการทำงานเสมอ คีย์บอร์ดไฟฟ้าจะสร้างเสียงขึ้นมาทันทีเมื่อแป้นกดเสียงโน้ตของมันถูกกด โดยจะมีการผลิตเสียงผ่านระบบคอมพิวเตอร์ภายในตัวเครื่อง [1] โดยทั่วไปแล้ว คีย์บอร์ดไฟฟ้าจะมีปุ่มตัวเลขเล็กๆ หรือ จานหมุนเล็กๆ สำหรับใช้เปลี่ยนแปลงรูปแบบเสียง เพื่อการร่วมบรรเลงให้กับแนวเพลงที่แตกต่างกันออกไป (https://th.wikipedia.org/wiki : 11 ธันวาคม 2564)

รูปภาพที่ 10 : แฉ
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในดนตรีหลายชนิด เช่นวงออร์เคสตราสมัยใหม่ วงมาร์ช วงคอนเสิร์ตดนตรีทหาร รวมถึงเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกลองชุดในปัจจุบันด้วย (https://th.wikipedia.org/wiki: 11 ธันวาคม 2564)

รูปภาพที่ 11 : แซกโซโฟน
ที่มา : ชนัญญา ยะสุรีย์

แซกโซโฟน (อังกฤษ: saxophone) เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องลมไม้ ใช้ลิ้นเดี่ยว เหมือนของคลาริเนต แม้ว่าตัวเครื่องมักจะทำด้วยโลหะแต่สุ้มเสียงก็กระเดียดมาทางเครื่องลมไม้ แซกโซโฟนจึงได้รับฉายาว่า "คลาริเนตทองเหลือง" โดยมากจะใช้ในวงโยธวาทิต วงดนตรีลูกทุ่ง จนถึงวงออเคสตรา และแตรวง (แซกโซโฟน - วิกิพีเดีย (wikipedia.org : 5 เมษายน 2565)

บทที่ 4

องค์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์

จากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เสพเสียงแยงฟ้อนออนซอนนางเอก โดยผู้วิจัยได้นำเสนอในรูปแบบการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ในตัวของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ จากที่กล่าวมาข้างต้นจึงนำมาสู่การสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุด เสพเสียงแยงฟ้อนออนซอนนางเอก โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

4.1 ขั้นตอนที่ 1 การประดิษฐ์ท่ารำ

4.2 ขั้นตอนที่ 2 กระบวนท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นบ้านอีสาน ชุดเสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก

4.1 ขั้นตอนที่ 1 การประดิษฐ์ท่ารำ

ขั้นตอนที่ 1 การประดิษฐ์ท่ารำ รูปแบบการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง

ช่วงที่ 1 เสพเสียง

สื่อถึงการโชว์น้ำเสียง ถ่วงทำนองการลำ ของนางเอกหมอลำ และน้ำเสียงการเจรจาที่เป็นเอกลักษณ์ในตัวของนางเอกหมอลำ โดยใช้นักแสดงสื่อสารโดยการใช้อารมณ์ ในการประกอบการแสดง กับ เสียงร้องถ่วงทำนองลำและคำพูดเจรจา

ช่วงที่ 2 แยงฟ้อน

สื่อถึงคำว่าแยง ในภาษาอีสานหมายถึง การมองหรือการชม แยงฟ้อนจึงหมายถึงการมองหรือการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำในแต่ละบทบาทของเรื่องที่ทำการแสดงซึ่งมีองค์ประกอบไปด้วย การใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว การใช้มือ การใช้สะโพก การใช้เท้า ในการออกลีลาท่าฟ้อน

ช่วงที่ 3 ออนซอนนางเอก

สื่อถึงการชมโฉมของนางเอกหมอลำ ประกอบท่าฟ้อนที่สวยงาม เครื่องแต่งกายที่ทันสมัยในสมัยนิยม และวงดนตรีในสมัยนิยม

4.2 ขั้นตอนที่ 2 กระบวนท่าฟ้อน ชุด เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก

ท่าที่ 1

ภาพที่ 12 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 1

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงกลุ่มที่ 1 : นักแสดงคนที่ 1,2,3 ศีรษะเอียงด้านขวา ลำตังเฉียงด้านซ้าย กดไหล่ขวา มือขวาจีบที่สะโพก ด้านขวา มือซ้ายตั้งวง เหนือศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

นักแสดงกลุ่มที่ 2: นักแสดงคนที่ 4,5,6 ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวเฉียงด้านขวา กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบที่สะโพก ด้านซ้าย มือขวาตั้งวงเหนือศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 2

ภาพที่ 13 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 2

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงกลุ่มที่ 1 : นักแสดงคนที่ 1,2,3 ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวเฉียงด้านซ้าย กดไหล่ซ้าย มือซ้าย จีบที่สะโพก ด้านซ้าย มือขวาตั้งวงเหนือศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

นักแสดงกลุ่มที่ 2: นักแสดงคนที่ 4,5,6 ศีรษะเอียงด้านขวา ลำตัวเฉียงด้านขวา กดไหล่ขวา มือขวา จีบที่สะโพกด้านขวา มือซ้ายตั้งวงเหนือศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 3

ภาพที่ 14 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 3

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงกลุ่มที่ 1 :นักแสดงคนที่ 1,2,3 ศีรษะเอียงด้านขวาลำตัวเฉียงด้านซ้าย กดไหล่ขวา มือขวาจีบที่ชายพก ด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

นักแสดงกลุ่มที่ 2: นักแสดงคนที่ 4,5,6 ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวเฉียงด้านขวา กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบที่ชายพก ด้านหน้า มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 5

ภาพที่ 15 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 5

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวตรง มือขวาจีบที่สะโพกด้านขวา มือซ้ายตั้งวงเหนือศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 6

ภาพที่ 16 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 6

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวเฉียงไปทางด้านขวา มือซ้ายจีบที่สะโพกด้านซ้าย มือขวาตั้งวง เหนือศีรษะ ก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปด้านหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า แล้วหมุนตัวรอบตัวเอง

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 7

ภาพที่ 17 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 7

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หน้าตรงลำตัวเอียงกดไหล่ซ้าย มือขวาจีบที่สะโพกด้านขวา มือซ้ายตั้งวง ระดับศีรษะ ก้าวเท้าขวาไขว้ไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า ย่อเข่าเล็กน้อย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 8

ภาพที่ 18 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 8

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง ละกราบงามๆลงบ่อนตักของแฟนน้อง สาวนางเอกหมอลำมายืนร้องให้ไฟส่อง

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หน้าตรงลำตัวตรง มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ยืนตรงเท้าซ้ายเหลื่อมไปด้านหน้าเล็กน้อย

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 9

ภาพที่ 19 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 9

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง ตาน้องหล่ำแลมองไหว้ผู้ฟังทุกท่านที่มาร่วมฮ่วมงาน

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรงก้มศีรษะเล็กน้อย หน้าตรงลำตัวตรง มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ย่อเข่าลงนั่งทับส้น

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 10

ภาพที่ 20 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 10

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง ละขอขอบคุณทุกท่านที่โปรดหว่านกำลังใจ

นักแสดงกลุ่มที่ 1 : นักแสดงคนที่ 1 ศีรษะตรง หันลำตัวไปด้านขวามือ มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ยืนตรง

นักแสดงคนที่ 2 ศีรษะตรง ลำตัวหน้าตรง มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ย่อเข่าลงนั่งทับส้น

นักแสดงคนที่ 3 ศีรษะตรง หันลำตัวไปด้านหลัง มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ยืนตรง

นักแสดงกลุ่มที่ 2 : นักแสดงคนที่ 4 ศีรษะตรง หันลำตัวไปด้านซ้ายมือ มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ยืนตรง

นักแสดงคนที่ 5 ศีรษะตรง ลำตัวหน้าตรง มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ย่อเข่าลงนั่งทับส้น

นักแสดงคนที่ 6 ศีรษะตรง หันลำตัวไปด้านหลัง มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก ยืนตรง

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 11

ภาพที่ 21 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 11

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง เสียงปรบมือเปรียบเสมือนมาลัย คล้องหว่างใจอินางน้อง

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา ลำตัวหน้าตรง มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายยื่นออกไปด้านหน้าแบฝ่ามือระดับสะเอว ยืนตรงเท้าซ้ายเหลื่อมไปด้านหน้าเล็กน้อย

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 12

ภาพที่ 22 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 12

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง ละแฟนทั้งผองเหนือไต้ ฟังหนูลำยามได๋ ให้เชียร์ไว้อย่าถิ่มปล่อย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวหน้าตรง มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย มือขวายื่นออกไปด้านหน้าแบฝ่ามือระดับสะเอว ยืนตรงเท้าซ้ายเหลื่อมไปด้านหน้าเล็กน้อย

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 13

ภาพที่ 23 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 13

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง ละฝากแนเด้อแฟนสาวกะสินคนน้อยๆให้ยอย่องว่าเสียงดี

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวหน้าตรง มือซ้ายแบฝ่ามือแนบที่แก้มด้านซ้าย มือขวาแบมือคว่ำมือแตะที่สะโพกด้านซ้าย ยืนตรงเท้าซ้ายเหลื่อมไปด้านหน้าเล็กน้อย

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 14

ภาพที่ 24 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 14

ลักษณะท่า : รำตีบท

อธิบาย

เนื้อร้อง ละชีวิตหมอลำมันกะพอสำนี่ขายเสียงกินบ่มีคู่ เลยมาเป็นหมอลำหมู่ อาศัยเสียงแอ่วร้องให้แฟนๆนั่นซ่อยย้อง สาวนางน้อง จั่งสิดัง หนาชายนา

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวเฉียงด้านขวากดไหล่ซ้าย มือซ้ายแบฝ่ามือตะแคงมือระดับใบหน้ามือขวาแบมือตะแคงมือระดับใบหน้าเลื่อนมือขึ้นลงสลับกันไปมา เท้าทั้งสองยืนเต็มเท้า เท้าซ้ายเหลื่อมไปข้างหน้า

ที่มา : ภาษานาฏศิลป์

ท่าที่ 15

ภาพที่ 25 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 15

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันเฉียงด้านขวาลำตังตรง มือทั้งสองกางออกไปข้างลำตัวระดับสะเอว มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาแบฝ่ามือทิ้งปลายฝ่ามือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 16

ภาพที่ 26 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 16

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันเฉียงด้านซ้ายลำตังตรง มือทั้งสองกางออกไปข้างลำตัวระดับสะเอว มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายแบฝ่ามือทิ้งปลายฝ่ามือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 17

ภาพที่ 27 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 17

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันหน้าตรงกดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับสะโพกด้านซ้าย มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะแตะเท้าซ้าย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 18

ภาพที่ 28 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 18

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันหน้าตรงกดไหล่ขวา มือขวาจีบหงายระดับสะโพกด้านขวา มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ ย่ำเท้าตามจังหวะแตะเท้าขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 19

ภาพที่ 29 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 19

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันหน้าตรงกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองส่งไปด้านหน้าระดับหน้าอก มือซ้ายตะแคงจีบมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะแล้วแตะเท้าซ้าย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 20

ภาพที่ 30 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 20

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันหน้าตรงกดไหล่ขวา มือทั้งสองส่งไปด้านหน้าระดับหน้าอก มือขวาตะแคงจีบมือซ้ายตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะแล้วแตะเท้าขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 21

ภาพที่ 31 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 21

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันหน้าตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับสะเอว มือซ้ายจีบคว่ำมือขวาแบมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 22

ภาพที่ 32 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 22

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันหน้าตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับสะเอว มือขวาจีบคว่ำมือซ้ายแบมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 22

ภาพที่ 33 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 22

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวหันมาด้านขวา มือขวาตั้งวงเหนือศีรษะ มือซ้ายจีบหงายระดับสะโพกด้านซ้าย ย่ำเท้าตามจังหวะแล้วหมุนรอบตัวเอง

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 23

ภาพที่ 34 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 23

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันมาด้านซ้าย มือทั้งสองส่งไปด้านหน้าระดับหน้าอก มือขวาจีบหงายมือซ้ายตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 24

ภาพที่ 35 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 24

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันมาด้านซ้ายกดไหล่ซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวากระดิกนิ้วเลื่อนลงมาระดับสะโพกด้านขวา ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 25

ภาพที่ 36 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 25

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันมาด้านซ้าย มือทั้งสองส่งไปด้านหน้าระดับหน้าอก มือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 26

ภาพที่ 37 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 26

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันมาด้านซ้ายกดไหล่ขวา มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายกระดิกนิ้วเลื่อนลงมาระดับสะโพกด้านซ้าย ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 27

ภาพที่ 38 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 27

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันมาด้านซ้ายกดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำระดับสะโพกด้านขวา มือขวาส่งออกไปด้านข้างลำตัวระดับสะเอวแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 28

ภาพที่ 39 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 28

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงกลุ่มที่ 1 : นักแสดงคนที่ 1,2,3 ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวหันกลับหลังลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบที่ชายพกด้านหน้า มือขวาชูมือขึ้นเหนือศีรษะแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

นักแสดงกลุ่มที่ 2: นักแสดงคนที่ 4,5,6 ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลำตัวหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบที่ชายพกด้านหน้า มือขวาชูมือขึ้นเหนือศีรษะแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตาม

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 29

ภาพที่ 40 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 29

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ขวา มือขวาจีบคว่ำระดับชายพก มือซ้ายส่งออกไปด้านข้างลำตัวระดับสะเอวแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 30

ภาพที่ 41 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 30

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา ลำตัวหันหน้าตรง กดไหล่ขวา มือขวาจีบที่ชายพกด้านหน้า มือซ้ายชูมือขึ้นเหนือศีรษะแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 31

ภาพที่ 42 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 31

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำระดับสะโพกด้านขวา มือขวาส่งออกไปด้านข้างลำตัวระดับสะเอวแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 32

ภาพที่ 43 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 32

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ขวา มือขวาจีบคว่ำระดับสะโพก ด้านซ้าย มือซ้ายส่งออกไปด้านข้างลำตัวระดับสะเอวแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลง ด้านล่างย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 33

ภาพที่ 44 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 33

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง ลำตัวหันมาด้านหน้า มือซ้ายจีบปรกหน้าระดับศีรษะแล้วคลายจีบออกเป็นตั้งวงมือขวาแบมือแตะที่หน้าขวาแล้วปฏิบัติต่อเนื่องเป็นมือขวาจีบปรกหน้าระดับศีรษะแล้วคลายจีบออกเป็นตั้งวง มือขซ้ายแบมือแตะที่หน้าซ้าย ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 34

ภาพที่ 45 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 34

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ซ้าย มือซ้ายกางออกไปด้านข้างตั้งวง ระดับศีรษะมือขวากางออกไปด้านข้างงอข้อศอกระดับสะเอวแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่างก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 35

ภาพที่ 46 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 35

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ขวา มือขวากางออกไปด้านข้างตั้งวงระดับศีรษะมือซ้ายกางออกไปด้านข้างงอข้อศอกระดับสะเอวแบฝ่ามือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 36
ภาพที่ 47 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 36

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ซ้าย มือขวากางออกไปด้านข้างตั้งวงระดับศีรษะมือซ้ายจีบหงายระดับชายพก เท้าขวาวางเต็มเท้าเท้าซ้ายแตะด้วยจมูกเท้าข้างเท้าขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 37

ภาพที่ 48 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 37

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ขวา มือซ้ายกางออกไปด้านข้างตั้งวง ระดับศีรษะมือขวาจีบหงายระดับชายพก เท้าซ้ายวางเต็มเท้า เท้าขวาแตะด้วยจมูกเท้าข้างเท้าขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 38

ภาพที่ 49 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 38

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันมาด้านหน้ากดไหล่ขวา มือซ้ายกางออกไปด้านข้างตั้งวง ระดับศีรษะมือขวาจีบหงายระดับชายพกเท้าซ้ายวางเต็มเท้า เท้าขวายกขึ้นไปด้านหน้างอเข่า

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 39

ภาพที่ 50 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 39

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงขวา ลำตัวหันเฉียงมาด้านหน้าขวากดไหล่ขวา มือทั้งสองส่งไปด้านหน้าระดับ ใบหน้างอข้อศอกเล็กน้อยมือขวาจีบหงายมือซ้ายตั้งวง เท้าขวาก้าวไปด้านหน้าวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 40

ภาพที่ 51 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 40

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวหันเฉียงมาด้านหน้าขวากดไหล่ซ้าย มือทั้งสองส่งไปด้านหน้าระดับใบหน้างอข้อศอกเล็กน้อยมือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง เท้าขวาก้าวไปด้านหน้าวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 41

ภาพที่ 51 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 41

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวหน้าตรง มือทั้งสองส่งไปด้านหน้างอข้อสอกระดับหน้าอก มือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 42

ภาพที่ 52 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 42

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวเฉียงไปด้านซ้าย มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่มือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะแล้วหมุนรอบตัว

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 43

ภาพที่ 53 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 43

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวหน้าตรง มือทั้งสองส่งไปด้านหน้างอข้อสอกระดับหน้าอก มือขวาจีบหงายมือซ้ายตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 44

ภาพที่ 54 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 44

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวเฉียงไปด้านขวา มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่มือขวาจีบหงายมือซ้ายตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะแล้วหมุนรอบตัว

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 45

ภาพที่ 55 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 45

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวหันหน้าตรง มือทั้งสองส่งไปด้านหน้างอข้อศอกระดับหน้าอกมือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 46

ภาพที่ 56 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 46

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวหันมาหน้าตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่มือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะแล้วหมุนรอบตัว

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 47

ภาพที่ 57 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 47

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวหน้าตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่ ปฏิบัติต่อเนื่องเป็นมือขวาจีบหงายมือซ้ายตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะเดินลงด้านหลัง

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 48

ภาพที่ 58 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 48

ลักษณะท่า : กิริยาท่าฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงตรง ลำตัวหน้าตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวระดับไหล่ ปฏิบัติต่อเนื่องเป็นมือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวง ย่ำเท้าตามจังหวะ เดินลงด้านหลัง

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 49

ภาพที่ 59 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 49

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงกลุ่มที่ 1 :นักแสดงคนที่ 1,2,3 ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือซ้าย กางออกไปด้านข้างลำตัวแบมือคว่ำระดับไหล่ มือขวาแบมือคว่ำระดับหน้าอกพร้อมทั้งกระดิกนิ้วมือตามจังหวะ ย่ำเท้าตาม จังหวะ

นักแสดงกลุ่มที่ 2: นักแสดงคนที่ 4,5,6 ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือขวากางออกไปด้านข้างลำตัวแบมือคว่ำระดับไหล่มือซ้ายแบมือคว่ำระดับหน้าอกพร้อมทั้งกระดิกนิ้วมือตามจังหวะ ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 50

ภาพที่ 60 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 50

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือขวากางออกไป ด้านข้างลำตัวแบมือ คว่ำระดับไหล่ มือซ้ายแบมือคว่ำระดับหน้าอกพร้อมทั้งกระดิกนิ้วมือตามจังหวะ ย่ำเท้าตามจังหวะหมุนรอบตัว

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 51

ภาพที่ 61 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 51

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือซ้ายกางออกไป ด้านข้างลำตัวแบมือคว่ำระดับไหล่ มือขวาแบมือคว่ำระดับหน้าอกพร้อมทั้งกระดิกนิ้วมือตามจังหวะ ย่ำเท้าตามจังหวะหมุนรอบตัว

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 52

ภาพที่ 62 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 52

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือทั้งสองชูขึ้นเหนือศีรษะ มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบคว่ำ ย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านซ้าย ซ้าย ขวา ซ้าย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 53

ภาพที่ 63 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 53

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือทั้งสองชูขึ้นเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ ย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านขวา ขวา ซ้าย ขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 54

ภาพที่ 64 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 54

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือขวาชูขึ้นตั้งวงเหนือศีรษะ มือซ้ายจีบหงายระดับสะโพก ย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านขวา ขวา ซ้าย ขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 55

ภาพที่ 65 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 55

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือซ้ายชูขึ้นตั้งวงเหนือศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับสะโพก ย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านซ้าย ซ้าย ขวา ซ้าย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 56

ภาพที่ 66 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 56

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือขวาชูขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านขวา

ขวา ซ้าย ขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 57

ภาพที่ 67 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 57

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือซ้ายชูขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับชายพกย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านซ้าย ซ้าย ขวา ซ้าย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 58

ภาพที่ 68 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 58

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับสะโพกด้านขวา มือขวาจีบหงายระดับสะโพกด้านขวา ย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านขวา ขวา ซ้าย ขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 59

ภาพที่ 69 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 59

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือขวาตั้งวงระดับสะโพกด้านขวา มือซ้ายจีบหงายระดับสะโพกด้านขวาย่ำเท้าตามจังหวะไปทางด้านซ้าย ซ้าย ขวา ซ้าย

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 59

ภาพที่ 70 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 59

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรง มือขวาจีบคว่ำระดับปากแล้วม้วนจีบออกเป็น ตั้งวงมือซ้ายจีบคว่ำระดับสะเอวแล้วม้วนออกเป็นแบมือตะแคงระดับสะเอว ถัดเท้าตามจังหวะ ขวาซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 61

ภาพที่ 71 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 61

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรง มือซ้ายจีบคว่ำระดับปากแล้วม้วนจีบออกเป็นตั้งวงมือขวาจีบคว่ำระดับสะเอวแล้วม้วนออกเป็นแบมือตะแคงระดับสะเอว ถัดเท้าตามจังหวะ ขวาซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 62

ภาพที่ 72 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 62

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรงกดไหล่ขวา มือซ้ายยื่นออกไปด้านข้างลำตัวงอ ข้อศอกระดับจีบคว่ำสะเอวแล้วม้วนจีบออกเป็นแบมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง มือขวาจีบปรกข้างระดับศีรษะแล้วม้วนออกเป็นตั้งวงถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 63

ภาพที่ 73 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 63

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรงกดไหล่ซ้าย มือขวายื่นออกไปด้านข้างลำตัวงอ ข้อศอกระดับจีบคว่ำสะเอวแล้วม้วนจีบออกเป็นแบมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่าง มือซ้ายจีบปรกข้างระดับศีรษะแล้วม้วนออกเป็นตั้งวงถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 64

ภาพที่ 74 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 64

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรงกดไหล่ขวา มือซ้ายยื่นออกไปด้านข้างลำตัวงอข้อศอกระดับสะเอวแบมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่างมือซ้ายกางออกไปด้านข้างตั้งวงระดับศีรษะย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 65

ภาพที่ 75 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 65

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรง มือทั้งสองตั้งวงไขว้กันระดับหน้าอกโดยให้มือซ้ายทับมือขวาย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 66

ภาพที่ 76 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 66

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรง มือทั้งสองกางออกไปด้านข้างลำตัวตั้งวงระดับไหล่ย่ำเท้าตามจังหวะ

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 67

ภาพที่ 77 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 67

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือทั้งสองชูขึ้นเหนือศีรษะ มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบคว่ำ ถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 68

ภาพที่ 78 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 68

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือทั้งสองชูขึ้นเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ ถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 69

ภาพที่ 79 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 69

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือขวาชูขึ้นตั้งวงเหนือศีรษะ มือซ้ายจีบหงายระดับสะโพกถัดเท้าตามจังหวะขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 70

ภาพที่ 80 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 70

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือซ้ายชูขึ้นตั้งวงเหนือศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับสะโพกถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวาสลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 71

ภาพที่ 81 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 71

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือขวาชูขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายจีบหงายระดับชายพกถัดเท้าตามจังหวะขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 72

ภาพที่ 82 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 72

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือซ้ายชูขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับชายพก ถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 73

ภาพที่ 83 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 73

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงด้านซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับสะโพกด้านขวา มือขวาจีบหงายระดับสะดพกด้านขวาถัดเท้าตามจังหวะขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 74

ภาพที่ 84 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 74

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด :ศีรษะเอียงด้านขวา หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ขวา มือขวาตั้งวงระดับสะโพกด้านขวา

มือซ้ายจีบหงายระดับสะดพกด้านขวา ถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวา สลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 75

ภาพที่ 85 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 75

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรง มือทั้งสองส่งออกมาด้านหน้างอข้อศอกเล็กน้อย มือขวาตั้งวงแล้วคว่ำมือเป็นจีบ มือซ้ายจีบคว่ำแล้วนออกเป็นตั้งวง ถัดเท้าตาม จังหวะ ขวา ซ้าย ขวาสลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 76

ภาพที่ 86 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 75

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะตรง หันหน้าตรงลำตัวตรง มือทั้งสองกางออกมาด้านข้างลำตัวงอข้อศอก มือขวาแบมือหักข้อมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่างแล้วพลิกมือมาจีบคว่ำ มือซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วนออกเป็นแบมือหักข้อมือทิ้งปลายนิ้วมือลงด้านล่างปฏิบัติสลับกันไปมา ถัดเท้าตามจังหวะ ขวา ซ้าย ขวาสลับกันไปมา

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

ท่าที่ 77

ภาพที่ 87 : อังศุมาลิน ทาธิสา

คำอธิบายท่ารำ

ท่าที่ 76

ลักษณะท่า : กิริยาการฟ้อน

อธิบาย

นักแสดงทั้งหมด : ศีรษะเอียงซ้าย หันหน้าตรงลำตัวตรง กดไหล่ซ้าย มือทั้งสองกางออกมาด้านข้าง ลำตัวงอข้อศอก มือขวาตั้งวงระดับไหล่ มือซ้ายจีบหงายระดับไหล่ ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้าวางเต็มเท้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า

ที่มา : กิริยาการฟ้อนของหมอลำหญิง

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์และสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร ตำรา วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การลงพื้นที่เก็บข้อมูลในการวิจัย

5.1 สรุป

หมอลำ หมายถึง ศิลปะการแสดงเป็นเรื่องราวของชาวอีสานโดยอาศัยการขับลำ ศิลปะการขับร้องถ่ายทอดเป็นภาอีสานผสมผสานกับการฟ้อน ดนตรีอีสาน เปลี่ยนฉากตามสถานการณ์ของเรื่อง แต่งกายตามแบบของลิเก และมีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน คำว่า “หมอลำ” มาจากคำ ๒ คำ รวมกัน ได้แก่ “หมอ” หมายถึง ผู้มีความชำนาญ และ “ลำ” หมายถึง การบรรยายเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยทำนองเพลง สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายอย่าง ตามลักษณะทำนองของการลำ เช่น ลำเต้ย ลำล่อง ลำกลอน ลำเรื่อง ลำเรื่องต่อกลอน ลำเพลิน ลำกกขาวขาว และปัจจุบันพัฒนาสู่ ลำซิ่ง

หมอลำนั้นถือกำเนิดขึ้นมาเมื่อใดไม่มีหลักฐานยืนยันชัดเจน หากแต่มีหลักฐานทางโบราณคดียืนยันได้ถึงวันเวลาอันยาวนานที่หมอลำปรากฏอยู่คู่กับแผ่นดินอีสานนั้นคือลวดลายบนขวานสัมฤทธิ์จากเมืองดองซอนในเวียดนามเหนือ เป็นรูปคนเป่าแคนพร้อมกับคนฟ้อนอย่างน้อย 2 คน กำลังทำท่าฟ้อนคล้ายกับหมอลำ หมอแคน จากหลักฐานว่า เป็นหมอลำ หมอแคนในยุคโลหะ คือเมื่อประมาณ 3,000 ปีมาแล้ว มีลักษณะใกล้เคียงกับหมอผีฟ้า ซึ่งแสดงให้เห็นว่าหมอลำ หมอแคนในยุคแรก ๆ ไม่ได้เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเพื่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น เพื่อนายเหตุการณ์ต่าง ๆ ล่วงหน้า เพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ ซึ่งเหล่านี้มีความหมายอย่างยิ่งต่อการอยู่รอดของชุมชนก่อนที่จะกลายมาเป็นการแสดงตามสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจและสังคมปัจจุบัน (พีรพงศ์ เสนไสย : ศิลปะการแสดงปริทัศน์ . หน้า 95-96)

หมอลำทำนองกาฬสินธุ์ เป็นอีกหนึ่งทำนองที่นิยมลำเป็นหมอลำหมู่ที่แสดงเป็นเรื่องราว มีตัวแสดงที่เป็นนางเอกที่มีความสามารถมากมาย เช่น หมอลำพิศมัย เพชรลมโชย หมอลำทองใบ ไทสี , หมอลำลำไพร นรพัฒน์ , หมอลำประทุมทิพย์ สีทอง , และหมอลำสังเวียน เสียงระฆังทอง ปัจจุบันนางเอกหมอลำที่ได้กล่าวมานั้นได้รับความนิยมลดน้อยลงเนื่องจากมีอายุที่เพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยในฐานะที่เป็นบุคลากรของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม หน่วยงานหลักที่อนุรักษ์ ส่งเสริม สร้างสรรค์และสนับสนุนงานด้านศิลปวัฒนธรรม นำองค์ความรู้ตัวแสดงนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการลำ ลีลาท่าฟ้อนของตัวแสดงนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่ทำนองกาฬสินธุ์ให้คงอยู่คู่สังคมตลอดไป

ซึ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์จะประกอบไปด้วย

1. แรงบันดาลใจ
2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล
3. รูปแบบหรือขั้นตอนในการแสดง
4. องค์ประกอบของการแสดง
5. การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง

5.2 อภิปรายผล

จากการศึกษาข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ศึกษาค้นคว้าและได้นำเอาอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ ที่มาและความสำคัญของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ และประวัติหมอลำทำนองกาฬสินธุ์เกิดจากความเชื่อในพิธีกรรมการรักษาผู้ป่วยโดยการลำส่อง จนมาเป็นการลำพื้นหรือลำกลอน และเกิดจากการจ่ายผญาในการลำเกี้ยวของบ่าวสาวอีสาน ในการแต่งกลอนลำใช้ภาษาถิ่นอีสานมาประพันธ์เพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนเรื่องที่นำมาแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเป็นวรรณกรรมที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่นอีสาน และความโดดเด่นของหมอลำทำนองกาฬสินธุ์คือมีการเอื้อนเสียงที่ยาวเหมือนกับการเทศแหล่ของพระและเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการลำคือ แคน ประกอบการแสดง ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ตัวแสดงนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชุด “เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการลำ ลีลาท่าฟ้อน ของตัวแสดงนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่ทำนองกาฬสินธุ์ให้คงอยู่คู่สังคมตลอดไป รูปแบบหรือขั้นตอนในการแสดง ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าฟ้อนที่มาจากศิลปินพื้นบ้านหมอลำ และกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสานมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ปรับกระบวนการเคลื่อนไหวในการแสดง การใช้สรีระร่างกายในส่วนต่างๆ สร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลงจากวงดนตรีพื้นบ้านอีสานและผสมผสานเครื่องดนตรีสากลถ่ายทอดออกมาเป็นเอกลักษณ์ท่าฟ้อนของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน 8 คน ใช้เวลาในการแสดง 5 นาที แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 เสพเสียงสื่อถึงการโชว์น้ำเสียง ถ่วงทำนองการลำ ของนางเอกหมอลำ และน้ำเสียงการเจรจาที่เป็นเอกลักษณ์ในตัวของนางเอกหมอลำ โดยใช้นักแสดงสื่อสารโดยการใช้อารมณ์ ในการประกอบการแสดง กับ เสียงร้องถ่วงทำนองลำ ช่วงที่ 2 แยงฟ้อน สื่อถึงคำว่าแยง ในภาษาอีสานหมายถึง การมองหรือการชม แยงฟ้อนจึงหมายถึงการมองหรือการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำในแต่ละบทบาทของเรื่องที่ทำการแสดงซึ่งมีองค์ประกอบไปด้วย การใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว การใช้มือ การใช้สะโพก การใช้เท้า ในการออกลีลาท่าฟ้อน ช่วงที่ 3 ออนซอนนางเอก สื่อถึงการชมโฉมของนางเอกหมอลำ ประกอบท่าฟ้อนที่สวยงาม เครื่องแต่งกายที่ทันสมัยในสมัยนิยม และวงดนตรีในสมัยนิยม องค์ประกอบของการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด“เสพเสียง แยงฟ้อน ออนซอนนางเอก” มีองค์ประกอบในการแสดงโดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลโดยแบ่งองค์ประกอบของการแสดงดังนี้ 1. กระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อน ศึกษากระบวนท่าฟ้อนอีสานที่เกี่ยวข้องกับการ วิถีชีวิต ประเพณีของชาวอีสาน ที่ปรากฏใน

แม่บทอีสาน จากนั้นออกแบบสร้างสรรค์ผ่านจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ เป็นท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานผสานกับท่าฟ้อนที่มาจากศิลปินหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ เรียบเรียงกระบวนท่าฟ้อนประกอบกับจังหวะทำนองดนตรี ออกแบบการแปรแถวในลักษณะต่างๆจนจบการแสดง ถ่ายทอดท่าฟ้อนให้แก่นักแสดง ฝึกซ้อม ท่าฟ้อน อารมณ์ที่ถ่ายทอด การแต่งกาย แต่งหน้า ทดลองแสดงเพื่อเกิดความชำนาญ ผู้วิจัยได้ออกแบบท่าฟ้อนที่สื่อให้เห็นถึงท่าฟ้อนที่เป็น อัตลักษณ์ของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ 2.การออกแบบเครื่องแต่งกาย ออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความสอดคล้องกับเครื่องแต่งกายของนางเอกหมอลำในสมัยโบราณ เครื่องแต่งกายสะดวกในการสวมใส่ โดยใช้ผ้าตาดสอดดิ้นทองในการตัดเย็บ 3.รูปแบบการแปรแถว ชุดเสพเสียง แยงฟ้อนออนซอนนางเอก ซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นหมู่ ดังนั้นรูปแบบการใช้พื้นที่ในการแสดงจึงมีรูปแบบที่หลากหลาย การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง นำแนวคิดการประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานและเครื่องดนตรีสากลถ่ายทอดออกมาเป็นเพลงพื้นบ้านหมอลำอีสาน วงดนตรีพื้นบ้านอีสานประกอบไปด้วย พิณ แคน กลองรำมะนา กลองหาง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ส่วนเครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมวงประกอบไปด้วย คีย์บอร์ด แฉ แซคโซโฟน โดยแบ่งการสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง ดังนี้ช่วงที่ 1 เกริ่นร้องหมอลำ ทำนองกาฬสินธุ์ ประกอบแคน เพื่อเล่าถึงอัตลักษณ์ของนางเอกหมอลำทำนองกาฬสินธุ์ ช่วงที่2 นำเครื่องดนตรีสากลมาประกอบการแสดงเพื่อสื่อถึงการชมการฟ้อนของนางเอกหมอลำที่มีท่าทางและมีความหมายที่งดงามเป็นเอกลักษณ์ของนางเอกหมอลำในแต่ละบทบาทของเรื่องที่ทำการแสดงซึ่งมีองค์ประกอบไปด้วย การใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว การใช้มือ การใช้สะโพก การใช้เท้า ในการออกลีลาท่าฟ้อน ช่วงที่3 ใช้ดนตรีบอกเล่าเรื่องราวสื่อถึงการชมโฉมของนางเอกหมอลำประกอบท่าฟ้อนที่สวยงาม ในการบรรเลงประกอบการแสดงผลงานสร้างสรรค์ ชุดเสพเสียง แยงฟ้อนออนซอนนางเอก ใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานและมีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบในการบรรเลง

5.3 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยการแสดงผลงานสร้างสรรค์ชุด เสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก มีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ควรนำผลงานสร้างสรรค์ชุดเสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก นำออกเผยแพร่ในโอกาสต่างๆเพื่อเป็นที่รู้จักของประชาชนทั่วไป ให้มีความรู้ความเข้าใจและเป็นการส่งสินค้าที่มาจากภูมิปัญญาท้องถิ่นและเป็นการประชาสัมพันธ์ผ้าไหมของภาคอีสาน

2. จัดทำเอกสารเผยแพร่ผลงานทางวิชาการผลงานสร้างสรรค์เสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก ในรูปแบบหนังสือ บทความหรือจุลสารเพื่อเป็นการเผยแพร่ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและผ้าไหมที่มาจากภูมิปัญญาท้องถิ่นอีสาน

3. งานวิจัยสร้างสรรค์ชุดเสพเสียงแยงฟ้อน ออนซอนนางเอก สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

คำล่า มุกสิกาและวิชชุตา วุธาทิตย์. “**แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง**” **วารสารมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ.**ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน.** มหาวิทยาลัยมหาสารคาม : สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.2533

นัดรบ มุลาลี. **นาฏกรรมอีสาน.** กาฬสินธุ์ : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์,2539

ปรีชา พิณทอง. **ไขภาษิตโบราณอีสาน.** อุบลราชธานี : ศรีธรรม, 2528.

ปิ่นเกศ วัชรปาณ. **เอกสารประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์พื้นเมือง (Folk Dance).** อุดรธานี: คณะครุศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.2560

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน : คีตกวีอีสาน ตำนาน. เครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน**. มหาสารคาม : อภิชาติการพิมพ์, 2549.

ทับทิม ชัยชะนะ.**บทบาทของผู้หญิงในเพลงลูกทุ่งร่วมสมัย** . มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.2559 .

ทองพูล ภูสิมและคณะ. **รูปแบบการขับเคลื่อนกระบวนการเรียนรู้หมอลำ บ้านโนนค้อโดยเครือข่ายศูนย์ดำรงมรดกอีสาน สำรองเรืองประพันธ์**. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,2556.

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์.ลำทางสั้น ทางยาว ล่องโขงแล้วมาเต้ยใส่กัน.**ฟ้าเมืองทอง**,2530

พีรพงศ์ เสนไสย.**ศิลปะการแสดงปริทัศน์.** มหาสารคาม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2554.

_____. **นาฏยประดิษฐ์อีสาน.** โครงการหนึ่งคณะหนึ่งศิลปวัฒนธรรม. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2557

พงศกร จงรักษ์.**ทัศนศิลป์**.สงขลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2558

พระมหาปรีชา พิณทอง. **ประเพณีโบราณไทยอีสาน**. อุบลราชธานี : ศิริธรรมออฟเซท, 2534.

วิภา คงคากุล .ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม.**ถนนดนตรี**,2529

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. **การฟ้อนอีสาน.** วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.กรุงเทพฯ:จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2538

สุจิตต์ วงษ์เทศ.**บ้านเชียง.**กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์,2530

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547

เจริญชัย ชนไพโรจน์. **ดนตรีผู้ไทย**. มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, 2526

เครือวัลย์ ปัญญามี. หมอลำกลอน **อีสานศึกษา**,2529

เสงี่ยม บึงไสย์.บทบาทของหมอลำกลอนในด้านการเมือง.วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม,2533

เจริญชัย ชนไพโรจน์. **ดนตรีผู้ไทย**. มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, 2526

ไพบูลย์ แพงเงิน.**กลอนลำ ภูมิปัญญาของอีสาน**.กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2534

สำนักงานจังหวัดกาฬสินธุ์. **220 ปีเมืองกาฬสินธุ์**.กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.2556.

สมัย ทรัพย์สิงห์.2564 : สัมภาษณ์
ภาพเครื่องดนตรี.เส้นสายลายไหม : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.2563
คีย์บอร์ดไฟฟ้า. https://th.wikipedia.org/wiki : 11 ธันวาคม 2564
แฉ : https://th.wikipedia.org/wiki: 11 ธันวาคม 2564
แซกโซโฟน - วิกิพีเดีย (wikipedia.org : 5 เมษายน 2565
รูปภาพแซกโซโฟน : ชนัญญา ยะสุรีย์

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
ภาพประกอบงานวิจัย

POLICECITIZEN NEWS
WWW.POLICECITIZEN.COM

บ้านสุริยะปีสังสี
131/4

บ้านสุริยะปีสังสี
131/4

ศูนย์ประสานงาน
หนังสือพิมพ์ตำรวจพลเมือง
POLICECITIZEN NEWS
สื่อกลางของประชาชน
โครงการ สร้างคนดีสู่แผ่นดิน
WWW.POLICECITIZEN.COM

YouTube
Tns.