ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์

วิจัยงานสร้างสรรค์

ของ

วิทยาลัยนาฏศิลปกาสินธุ์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

กันยายน 2552

ลิขสิทธิ์เป็นของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยครั้งนี้บรรลุวัตถุประสงค์ และมีความสำเร็จไปด้วยดี และได้ผลการวิจัยที่เป็นประโยชน์อย่างสูงต่อสังคม นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไป ที่มีความสนใจ

คณะผู้วิจัยขอขอบ พระคุณ ภาควิชาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ที่ให้ความร่วมมือในการให้ข้อมูล จนทำให้การวิจัยครั้งนี้มีความสำเร็จ

คณะผู้วิจัยขอขอบคุณ คณะผู้บริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และผู้บริหารสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ได้สนับสนุน และส่งเสริมให้งบประมาณในการวิจัย และขอขอบคุณผู้ที่เกี่ยวข้องทุกฝ่ายที่ให้ความร่วมมือและให้ความอนุเคราะห์ การวิจัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีทุกประการ

คุณค่าของการวิจัยฉบับนี้ คณะผู้วิจัยขอมอบอุทิศเพื่อบูชาพระคุณบิดามารดา ผู้ให้กำเนิด และขออุทิศเพื่อบูชาพระคุณบูรพาจารย์ผู้มีพระคุณทุกท่าน

คณะผู้วิจัย

ชื่อเรื่อง ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์
ผู้ดำเนินการวิจัย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
หน่วยงาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ปีที่พิมพ์ 2551

บทคัดย่อ

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีหน้าที่จัดการศึกษา อนุรักษ์ ถ่ายทอด ส่งเสริม สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏดุริยางค์ศิลป์ โดยเฉพาะศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานที่ได้สั่งสม และเลือกสรรมายาวนานว่าเป็นภูมิปัญญาที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นของภาคอีสาน วิทยาลัยเป็นสถานศึกษาที่เป็นสื่อกลางเป็นตัวแทนของชาวอีสานในการนำเสนอศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานให้ชุมชนและสังคมได้รู้จัก และได้รับการยอมรับจากคนในสังคมและในวงวิชาชีพทั้งในระดับภูมิภาค ระดับประเทศ และระดับนานาชาติ กรมทรัพยากรธรณีและจังหวัดกาฬสินธุ์ได้กำหนดให้มีพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์สิรินธรอย่างเป็นทางการ ในวันที่ 9 ธันวาคม 2551 โดยได้รับกราบบังคมทูลเชิญเสด็จ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในพิธีเปิด คณะทำงานจึงได้มอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จัดชุดการแสดงเพื่อรับเสด็จในครั้งนั้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการคืนชีวิตให้กับซากดึกดำบรรพ์ที่ทรงคุณค่าและจินตนาการย้อนเวลากลับไปให้สัมผัสกับสิ่งมีชีวิตในยุคนั้น เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดกาฬสินธุ์ ให้กับทุกคนได้รับทราบ และเป็นการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นมารังสรรค์ศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงได้นำแนวคิดมาสร้างสรรค์การแสดงชุด ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์ ขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและลายดนตรีขึ้นใหม่เพื่อประกอบการแสดงชุด ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิธีการสร้างสรรค์ผลงานใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ประกอบด้วย ความเป็นมาของชุดการแสดง รูปแบบการแสดง โอกาสที่ใช้แสดง การแต่งกายของผู้แสดง ท่าที่ใช้ในการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง และลายเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง มีรายละเอียดดังนี้

ความเป็นมาของชุดการแสดงเป็นการคืนชีวิตให้กับไดโนเสาร์ซากดึกดำบรรพ์ที่ทรงคุณค่าและจินตนาการย้อนเวลากลับไปให้สัมผัสกับสิ่งมีชีวิตในยุคนั้นเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์

สถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดกาฬสินธุ์ ให้กับทุกคนได้รับทราบ และเป็นการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นมารังสรรค์ศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน

รูปแบบการแสดงเป็นการสร้างสรรค์ศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน โดยได้แนวคิดจากการค้นพบไดโนเสาร์ที่ภูกุ้มข้าวของจังหวัดกาฬสินธุ์มาจินตนาการ ในการหากินและการอยู่รวมกันของไดโนเสาร์ทั้งสองสายพันธุ์และได้นำอาพื้นฐานของการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านมาผสมผสาน เพื่อเป็นการแสดงและสื่อความหมายให้ผู้ชมได้เกิดความเข้าใจในการแสดง โดยอาศัยการเคลื่อนไหวของร่างกายในลักษณะต่างๆ ที่แตกต่างในแต่ละช่วงของการแสดงและเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้นโดยจะแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือช่วงที่หนึ่ง เป็นการแสดงการหากินของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช ช่วงที่สองเป็นการแสดงการหากินของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ ช่วงที่สาม เป็นการแสดงการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันของไดโนเสาร์ทั้งสองสายพันธุ์

โอกาสที่ใช้แสดง ใช้แสดงในโอกาสรื่นเริง ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง วันนักขัตฤกษ์ทั่วไป และงานเทศกาลต่างๆ

นักแสดง ในการแสดงชุดนี้เป็นผู้ชายจำนวน 10 คน แบ่งออกเป็นสองกลุ่ม กลุ่มละ 5 คน ดังนี้ กลุ่มผู้แสดงเป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช ต้องมีรูปร่างสูง แขนยาว และมีสุขภาพแข็งแรงและกลุ่มผู้แสดงเป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ ต้องมีรูปร่างเตี้ยคอสั้น แขน และมีสุขภาพแข็งแรง

การแต่งกายของผู้แสดง จะการออกแบบเครื่องแต่งกายตามสีผิวของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช โดย ใช้ผ้าทอมือของชาวภูไท ชาวบ้านโคกโก่ง อำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นหลักและใช้วิธีนุ่งผ้าแบบโบราณ นุ่งแบบเตี่ยว และปล่อยชายทั้ง 2 ด้าน (ด้านหน้าและหลัง) สวมบอดี้สูท 2 สี คือ สีน้ำตาล และด้านหน้าเป็นสีเหลือง กรองคอสีเหลือง ผ้าโพกศีรษะสีแดง ผ้ามัดเอวสีแดง ผ้านุ่งทางลาย กระดิ่งใส่เอว 2 ข้าง และใส่กระพรวนข้อเท้าข้างซ้าย

ท่าที่ใช้ในการแสดงได้ดำเนินการออกแบบท่ารำโดยการศึกษาพฤติกรรมของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืชและไดโนเสาร์สายพันธุ์กินสัตว์ การใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันของไดโนเสาร์ทั้งสองพันธุ์มีทั้งหมด 17 ท่ารำ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เรียกว่าวงโปงลางและลายเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ดำเนินการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงใหม่โดยประพันธ์เพลงเป็น 3 ท่อน ดังนี้ท่อนที่1 เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่กลองตึ้งและสะไน โดยมีจังหวะกลองและจังหวะการเป่าสะไน ท่อนที่2 ใช้วงโปงลางในการบรรเลงในจังหวะช้าและท่อนที่3 ใช้วงโปงลางบรรเลงในจังหวะที่เร็ว

TITLE On Sorn Dai No Sao Phu Kum khao Kalasin

RESEARCHER Kalasin College of Dramatic Arts

INSTITUTE Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture

YEAR 2009

ABSTRACT

Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture, has been handling education, preservation, teaching, creation, and promotion of art and culture of dancing art and music. Especially, isan local dance and music were accumulated and assorted for a long time until be distinquished identity intellect of isan. Kalasin College of Dramatic Arts is an agency college of isan people to promote isan local dance and music to be acknowledged and be accepted from region, nation and international. Department of Mineral Resources and Kalasin province were decided formally opening ceremony of Siridhon Museum on December 9, 2008 by Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn. According that, Kalasin College of Dramatic Arts was entrusted from the committee to create a welcome performance, On Sorn Dai No Sao Phu Kum Khao Kalasin, applied from folk wisdom through local dance and music which imagine back to prehistory. The purpose was to create new performance and music pattern for On Sorn Dai No Sao Phu Kum Khao Kalasin of Kalasin College of Dramatic Arts. This study approach is qualitative research.

The results of performance creation are background, format, opportunity, clothing, postures for performance, musical instrument for producing melody, and musical pattern for performance as follow:

A background of this performance is resurgence for dinosaur, valuable fossils, and backward imagination to close a creature at that time for promoting Kalasin attractive places. Moreover, it is taking folk wisdom for local dance and music creation.

A format of performance is creation local dance and music by using the idea from dinosaur discovery at Phu Kum Khao, Kalasin province and imagination about making a living and living together of dinosaurs. It is mixing of Thai and local dances to move parts of body in different postures. There are three performance sections; the first is a performance for making a living of

Theropod. The second is a performance for making a living of Sauropod and the last is a performance of both dinosaurs living together.

Opportunity for performance is for a festival, welcome state guest, seasonal festival and all carnivals.

There are 10 performers that divide into 2 groups. One group is Sauropod has high appearance, long arms, and good health and another group is Theropod has short appearance, short arms, short neck and good health.

Clothing of performance is imitating of dinosaur skin color by mainly using weaved clothes of Phu Thai people, Khok Kong people in Khao Wong district, Kalasin province. The performers wear on outdated cloth style; a long piece of cloth used as trousers and let two edges, front and back, of a piece of cloth down. They wear two colors body suits, yellow and brown, a yellow embroidered collar, red wrap cloth's head, red cloth belt. Lined pattern Panung, two waist bells and left bell anklet.

Postures for performance originate from dinosaur behavior and dinosaurs living together which has 17 postures.

Musical instruments for performance are Tung drum, Sa Nai oboe, and Pong Lang. There are three patterns of sounds; the first is Tung Drum and Sa Nai oboe playing, then is slowly Pong Lang playing and the last is speedily Pong Lang playing.

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	2
	ความสำคัญของการวิจัย	3
	นิยามศัพท์เฉพาะ	3
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	4
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน	4
	การประดิษฐ์ชุดการแสดง และการแสดงพื้นบ้านอีสาน	20
	เอกสารความรู้เกี่ยวกับไดโนเสาร์	49
	การวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ	57
	บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย	60
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	62
	งานวิจัยในประเทศ	62
	งานวิจัยต่างประเทศ	66
3	วิธีดำเนินการวิจัย	68
	ขั้นตอนการศึกษาค้นคว้าข้อมูล	68
	ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล	68
	ขั้นตอนการประพันธ์เพลงประกอบการแสดง	68
	ขั้นตอนการออกแบบท่ารำ	70
	ขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดง	70
	ขั้นตอนการออกแบบเครื่องแต่งกาย	70
	ขั้นตอนการนำเสนอเต็มรูปแบบ	72

บทที่ หน้า

4 ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าว กาฬสินธุ์ 73
แรงบันดาลใจ 73
รูปแบบการนำเสนอ 75
กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและประดิษฐ์ท่ารำ 75
ดนตรีประกอบการแสดง 93
ลักษณะการแต่งกายและการแต่งหน้า 95

5 สรุปปัญหาและข้อเสนอแนะ 98
ปัญหาการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดใหม่ 99
ข้อเสนอแนะ 99

บรรณานุกรม 100

ภาคผนวก 105
ภาคผนวก ก ผลการประเมิน(ผู้เชี่ยวชาญ) 106

ประวัติย่อของผู้วิจัย 108

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ หน้า

1 สายวิวัฒนาการของไดโนเสาร์ ตามยุคสมัยต่างๆ 50
2 การเปรียบเทียบความแตกต่างของตำแหน่งและลักษณะกระดูกเชิงกรานของไดโนเสาร์ 52
3 ภาพแสดงการจำแนกหมวดหมู่ของไดโนเสาร์ 53
4 ภาพจินตนาการเหตุการณ์เมื่อ 65 ล้านปีก่อนเมื่ออุกกาบาตขนาดใหญ่ตกใส่โลก ส่งผลให้ไดโนเสาร์สูญพันธุ์ 54
5 ภาพแสดงความเปลี่ยนแปลงของทวีปและอากาศ แบบค่อยเป็นค่อยไปทีละน้อย ซึ่งพวกโดโนเสาร์ไม่ชอบจนต้องสูญพันธุ์ 55
6 ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช 70
7 ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ 71
8 ภาพไดโนเสาร์ กินพืช 74
9 ภาพไดโนเสาร์ กินเนื้อ 74
10 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 1 76
11 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 2 77
12 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 3 78
13 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 4 79
14 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 5 80
15 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 6 81
16 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 7 82
17 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 8 83
18 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 9 84
19 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 10 85
20 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 11 86
21 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 12 87
22 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 13 88
23 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 14 89
24 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 15 90
25 ไดโนเสาร์ ท่าที่ 16 91

ภาพประกอบ หน้า

26 ไคโนเสาร์ ท่าที่ 17 92
27 ลักษณะการแต่งกายไคโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช 95
28 ลักษณะการแต่งกายไคโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ 96
29 ลักษณะการแต่งหน้าของผู้แสดง 97

บัญชีตาราง

ตาราง หน้า

1 โน้ตเพลงประกอบการแสดงชุด “ออนซอน ไคโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์” 68
2 โน้ตเพลงประกอบการแสดงชุด “ออนซอน ไคโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์”..... 93

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

จังหวัดกาฬสินธุ์ เดิมเป็นถิ่นที่อยู่ของชนชาติละว้า ต่อมาได้มีการอพยพผู้คนจากดินแดนฝั่งซ้าย แม่น้ำโขง มาตั้งบ้านเรือนบริเวณแก่งสำโรง ลำน้ำปาว และในปี 2336 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า จุฬาโลก ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ยกฐานะบ้านแก่งสำโรงขึ้นเป็นเมือง และพระราชทานนามว่า "*เมืองกาฬสินธุ์*" โปรดเกล้าแต่งตั้งท้าวโสมพะมิตร เป็นพระยาชัยสุนทรครองเมืองกาฬสินธุ์ เป็นคนแรก ในปี พ.ศ 2437 ได้มีการเปลี่ยนรูปแบบการปกครอง มาเป็นแบบเทศาภิบาล มีมณฑล จังหวัด อำเภอ ตำบล และมีการตั้งให้เมืองร้อยเอ็ด เป็นจังหวัดร้อยเอ็ดส่วนเมืองกาฬสินธุ์ ขึ้นตรงต่อมณฑลร้อยเอ็ด วันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2474 สภาวะเศรษฐกิจของประเทศตกต่ำจำเป็นต้องยุบจังหวัดต่าง ๆ เพื่อลดรายจ่ายของประเทศ จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงถูกยุบเป็นอำเภอขึ้นตรงกับจังหวัดมหาสารคาม วันที่ 1 ตุลาคม 2490 ทางราชการได้ยกฐานะขึ้นเป็นจังหวัดตามเดิมและมีฐานะเป็นจังหวัด จนถึงปัจจุบัน (http://www.ridceo.rid.go.th/karasin/Gen_Data/ph_index.html - 3k) วันที่ 23 พฤษภาคม 2552

จังหวัดกาฬสินธุ์มีมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ โบราณคดี ศิลปวัฒนธรรม ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี อันสะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมของชาวกาฬสินธุ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ประกอบกับมีธรรมชาติที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นอยู่หลายแห่งเช่น มีแหล่งน้ำที่เปรียบเสมือนทะเลสาบขนาดใหญ่ พร้อมทั้งมีเขื่อนดินที่ยาวที่สุดในประเทศไทย มีน้ำตกและหน้าผาที่สวยงาม ซึ่งชาวกาฬสินธุ์ทุกคนมีความภาคภูมิใจในมรดกทางธรรมชาติ ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมอันดีงาม ที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดกาฬสินธุ์

ในยุคดึกดำบรรพ์ ภาคอีสานเคยเป็นแหล่งอาศัยของสัตว์ดึกดำบรรพ์ มีการค้นพบซากฟอสซิลของสัตว์โลกยุคโบราณ ซึ่งหลายชนิดเป็นพันธุ์ใหม่ที่เพิ่งพบเจอเป็นครั้งแรกของโลก โดยเฉพาะภูเวียงโกซอรัส สิรินธรเน (Phuwiangosaurus sirindhornae) ไดโนเสาร์กินพืชตระกูลซอโรพอดส์ ซึ่งพบหลายซากในเขตจังหวัดขอนแก่นและกาฬสินธุ์ โดยเฉพาะบริเวณ ภูกุ้มข้าว ในวัดสักกะวัน อำเภอสหัสขันธ์ ขุดพบฟอสซิลไดโนเสาร์ชนิดนี้ถึง 8 ซากภายในหลุมเดียวกันเมื่อปี พ.ศ. 2537 นับเป็นหลุมขุดค้นที่มีซากไดโนเสาร์รวมกันมากที่สุดแห่งหนึ่งของเอเชีย ในเขตพื้นที่จังหวัดกาฬสินธุ์ มีการค้นพบซากรอยเท้าไดโนเสาร์เป็นจำนวนกว่า 20 แห่ง และที่พบซากไดโนเสาร์มี 3

แห่งคือ ภูกุ้มข้าว ภูปอ และภูผาง้ว การค้นพบซากไดโนเสาร์ที่ภูกุ้มข้าวเป็นการพบโดยบังเอิญ เจ้าอาวาสวัดสักกะวันพบชิ้นส่วนของไดโนเสาร์ แต่เข้าใจว่าเป็นแท่งไม้ที่กลายเป็นหิน จึงไม่ได้ใส่ใจอะไร จนกระทั่งเจ้าหน้าที่กรมทรัพยากรธรณีและนักวิชาการขอนำไปศึกษา ความจึงปรากฏว่าเป็นกระดูกสัตว์ดึกดำบรรพ์ และมีการขุดพบซากไดโนเสาร์ชนิดกินพืช จำนวนมากกว่า 600 ชิ้น ในปี พ.ศ. 2537 สันนิษฐานว่ามีอายุประมาณ 130 ล้านปี

ภูกุ้มข้าว อยู่ห่างจากตัวอำเภอเมืองประมาณ 30 กิโลเมตร เนื่องจากเป็นภูเขาเดี่ยวในพื้นที่ ทำให้สามารถมองเห็นทิวทัศน์โดยรอบได้เป็นอย่างดี นับจากปี พ.ศ. 2537 ได้มีการพัฒนาพื้นที่ ภูกุ้มข้าว เรื่อยมา ได้แก่ การสร้างอาคารคลุมหลุมขุด อาคารปฏิบัติการ อุทยานสัตว์โลกล้านปี ภูกุ้มข้าว พิพิธภัณฑ์ การปรับปรุงระบบสาธารณูปโภค ถนนและลานจอดรถ รวมถึงการปลูกป่าฟื้นฟูระบบนิเวศ ปัจจุบันยังคงมีการดำเนินการขุดค้นและการวิจัยอย่างต่อเนื่อง
(http://www.traveleradvisor.net) วันที่ 23 พฤษภาคม 2552

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีหน้าที่จัดการศึกษา อนุรักษ์ เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏดุริยางค์ศิลป์ โดยเฉพาะการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของภาคอีสาน ซึ่งเป็นการแสดงที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับทั้งในระดับภูมิภาค ระดับประเทศ และระดับนานาชาติ

กรมทรัพยากรธรณีและจังหวัดกาฬสินธุ์ได้กำหนดให้มีพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์สิรินธรอย่างเป็นทางการ ในวันที่ 9 ธันวาคม 2551 โดยได้รับกราบบังคมทูลเชิญเสด็จ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในพิธีเปิด โดยมอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จัดชุดการแสดงเพื่อรับเสด็จ

ทั้งนี้เพื่อเป็นการคืนชีวิตให้กับซากดึกดำบรรพ์ที่ทรงคุณค่าและย้อนกลับไปให้สัมผัสกับสิ่งมีชีวิตในยุคนั้น ประกอบกับเป็นการประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดกาฬสินธุ์ ให้กับทุกคนได้รับทราบ และเป็นการรังสรรค์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงได้สร้างสรรค์การแสดงชุด ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์ ขึ้น

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานของลายดนตรีขึ้นใหม่ในการประกอบการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ความสำคัญของการวิจัย

1. ได้องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าว กาฬสินธุ์" ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2. ได้องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานของลายดนตรีขึ้นใหม่ในการประกอบการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

นิยามศัพท์เฉพาะ

ออนซอน หมายถึง ความภาคภูมิใจในพื้นแผ่นดินกาฬสินธุ์ที่มีซากดึกดำบรรพ์อันทรงคุณค่าเป็นมรดกทางทรัพยากรธรรมชาติให้กับอนุชนคนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้า

ไดโนเสาร์ หมายถึง สัตว์เลื้อยคลานขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่มีความน่ากลัวในยุคโบราณที่กินสัตว์และกินพืชซึ่งสูญพันธ์จากโลกไปแล้วโดยค้นพบจากหลักฐานฟอสซิลที่ปรากฏในปัจจุบัน

ภูกุ้มข้าว หมายถึง ภูเขาที่มีลักษณะเหมือนกองข้าวและเป็นสถานที่ค้นพบซากฟอสซิลของไดโนเสาร์ซอโรพอด ซึ่งเป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช ที่มีความสมบูรณ์ที่สุดในประเทศไทย

กาฬสินธุ์ หมายถึง จังหวัดที่มีธรรมชาติที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และมีศิลปวัฒนธรรมที่เก่าแก่บ่งบอกทำให้ทราบว่าเป็นสถานที่มีความเจริญรุ่งเรืองในอดีต

สายพันธุ์กินพืช หมายถึง ไดโนเสาร์ซอโรพอด (Sauropod) ชนิดหนึ่ง คือ ภูเวียงโกซอรัส สิรินธรเน (Phuwiangosaurus sirindhornae)

สายพันธุ์กินเนื้อ หมายถึง ไดโนเสาร์พันธุ์สยามโมไทรันนัส อีสานเอนซิส (Siamotyrannusisanensis)

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ผู้วิจัยได้แบ่งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ออกเป็น 6 กลุ่ม มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน
2. การประดิษฐ์ชุดการแสดง และการแสดงพื้นบ้านอีสาน
3. เอกสารความรู้เกี่ยวกับไดโนเสาร์
4. การวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ
5. บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย
6. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
   - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2521 : 7) เขียนถึงการฟ้อนพื้นบ้านพื้นเมืองว่า การฟ้อนรำพื้นบ้านเป็นของคนไทยแท้ ๆ มีการพัฒนาขึ้นมาเรื่อย ๆ ตามฐานะเศรษฐกิจ ฐานะเศรษฐกิจดีขึ้นทำให้คนมีเวลาว่างขึ้นจากการทำมาหากิน หันมาสนใจสิ่งที่บำรุงใจ เช่น ศิลปวิทยาการดนตรี การฟ้อนรำ ทำให้มีการแยกอาชีพออกไปเป็นอิสระจากการหาอาหาร เช่น ใครถนัดทางดนตรีหรือการฟ้อนรำ ก็หากินได้จากการดนตรีหรือการฟ้อนรำ ที่ตนถนัด เมื่อมีนักรำ อาชีพ การร่ายรำ ก็กลายเป็นวิชาชีพที่จะต้องส่งมอบให้กันต่อ ๆ ไป กฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในการร่ายรำ จึงเกิดขึ้นกลายเป็นวิชาการมิใช่สิ่งที่ทำ ด้วยอารมณ์หรือเพื่อความสนุกสนานอีกต่อไป

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2524 : 24-25) ได้กล่าวถึง การเซิ้งบั้งไฟของชาวอีสานว่า จะเป็นหญิงล้วน หรือชายปนก็ได้ จะมีดนตรีพื้นเมืองประกอบ ได้แก่ กลองยาว ฉาบ ฉิ่ง ศิลปะการร่ายรำจะสะท้อนภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสาน ท่าทีการฟ้อนแต่ละท่าลอกเลียนมาจากกิจวัตรประจำวัน เช่น ท่าถอนกล้า ท่าดำนา ท่าล้างมือ ท่าสลัดมือ ท่าเช็ดมือ และท่าปั้นข้าว เป็นต้น

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526 : 10) ให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้าน คำว่า ดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้าน ภาษาอังกฤษใช้คำว่า Folk Music หรือ Folk Song ทั้งสองคำนี้ใช้แทนกันได้ และคำว่า

เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) ดูจะนิยมใช้มากกว่า ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) ด้วยซ้ำไป ซึ่งทั้งนี้ นักปราชญ์บางท่านให้เหตุผลว่า เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีกำเนิดด้วยเพลงขับร้อง ไม่ใช่กำเนิดด้วยเพลงบรรเลง บางท่านบอกว่าที่ใช้คำว่า เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) แทนคำว่า ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) เนื่องจาก ดนตรีพื้นบ้านประเภทขับร้องมีมากกว่าประเภทบรรเลง จะเห็นได้ว่าการที่จะให้คำจำกัดความของ ดนตรีพื้นบ้าน นั้นไม่ใช่ของง่าย แต่ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน หรือเพลงพื้นบ้าน พอจะแยกออกเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

1. ไม่ทราบนามผู้แต่ง
2. แต่งโดยนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกอบรมในการแต่งเพลง
3. มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน
4. เป็นลักษณะการแสดงออกทางดนตรีของคนส่วนใหญ่
5. ขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้ฝึกฝนอบรมทางทฤษฎี
6. เป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่
7. เป็นดนตรีที่สืบต่อ ถ่ายทอดด้วยความจำ
8. มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง
9. ไม่มีใครตัดสินได้ว่าทำนองดั้งเดิมที่เป็นต้นตอนั้นเป็นอย่างไร

และเจริญชัย ชนไพโรจน์ ยังกล่าวถึงความสำคัญและประโยชน์ของดนตรีพื้นบ้านว่าเป็นดนตรีที่แสดงออกเป็นความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนความเชื่อ และนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจได้มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งให้ความรู้และความบันเทิง เป็นต้นว่า ความรู้เกี่ยวทั้งทางโลก และทางธรรม เป็นการสั่งสอนอบรมให้คนประพฤติในสิ่งที่ดีงาม

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2529 : 11-59) ได้ศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีผู้ไท ผลการวิจัยพบว่าดนตรีผู้ไทมีเครื่องดนตรีเก่าแก่หลายอย่าง เช่น แคน ปี่ กระจับปี่(พิณ) ซอบั้งไม้ไผ่ หมากกลิ้งก้อม(โปงลาง) และผางฮาด (ฆ้องโบราณไม่มีปุ่ม) ดนตรีผู้ไทเป็นดนตรีที่มีทั้งทำนองและเสียงประสานโดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก และนิยมใช้ระบบเสียงดนตรี 5 เสียง เป็นหลักในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีการขับร้องที่เรียกว่าลำ และมีฟ้อนผู้ไท ใช้ดนตรีประกอบจังหวะเป็นสำคัญ และดนตรีผู้ไทจัดอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ หมอแคน โดยได้ทำการศึกษาในด้านลักษณะทำนองเพลง ระบบเสียง การประสานเสียง ทำนอง บันไดเสียง จังหวะ ลีลา และยังได้ศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบไปด้วย พิณ แคน ซอ ปี่ และโปงลาง นอกจากนี้ยังได้ศึกษาการฟ้อนรำ และการแสดงประกอบการบรรเลงอีกด้วย และได้กล่าวถึงลายว่า ลายแคนมี 5 ลายดังนี้

1. ลายใหญ่ เป็นลายที่มีเสียงต่ำ เมื่อก่อนจะเป่าเป็นจังหวะช้ามาก ๆ แต่ปัจจุบัน มีหลาย

จังหวะด้วยกัน เช่น ลายใหญ่ธรรมดา หรือลายใหญ่หัวตกหมอน หรือลายใหญ่กะเลิง ลายใหญ่ ภูเขียว ภูเวียง และลายใหญ่สาวหยิกแม่ (ในจังหวะเร็วมาก) ในลายได้ใช้ห้าเสียงสำหรับเทียบเสียงได้กับลา โด เร มี (A C D E) และ ซอล (G) ติดสูดที่ มี (E)กับ ลา (A)

2. ลายน้อย มีมาตราเสียงเดียวกันกับลายใหญ่ คือช้าและเศร้า ที่เรียกว่าลายน้อยเพราะมีระดับเสียงสูงมาก และความยุ่งยากสับสนในการนับนิ้ว นับเสียงก็ต่างกัน ลายน้อยอาจเรียกอีกชื่อว่า "ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก" เพราะว่าเป็นทำ นองเศร้ามาก ๆ คล้าย ๆ กับความรู้สึกของแม่หม้ายที่กำลังกล่อมลูกน้อยให้นอน มาตราเสียงของลายน้อยจะเทียบได้กับ เร ฟา ซอล ลา (D F G A) และโด (C) ติดสูดที่ เร (D) และลา (A)

3. ลายสุดสะแนน เป็นลายที่นิยมที่สุดสำหรับการบรรเลงประกอบหมอลำ "สุด"หมายถึงใกล้ที่สุด "สะแนน" หรือ "ลายแนน" หมายถึงเส้น หรือเชือก แห่งความรัก ดังนั้น "สุดสะแนน" อาจจะแปลได้ว่า สุดสายสัมพันธ์แห่งรัก บางแห่งเรียกว่า ลายสุดสเมร หรือลายสุดสุเมร ลายสุดสะแนนใช้เสียง โด เร มี ซอล (C D E G) และ ลา (A) ติดสูดที่ ซอล (G) และ ซอล (G)

4. ลายโป้ซ้าย ใช้มาตราเสียง ฟา ซอล ลา โด (F G A C) และ เร(D) ติดสูดที่ โด (C) และ ซอล (G) มีทำนองเดียวกันกับลายสุดสะแนน ที่เรียกว่า ลายโป้ซ้าย ก็เพราะว่ารูติดสูดรูหนึ่งต้องปิดด้วยหัวแม่มือข้างซ้าย

5. ลายสร้อย ส่วนมากลายนี้ใช้เล่นเดี่ยวมากกว่า เล่นประกอบหมอลำ ลายนี้เทียบได้กับเสียง ซอล ลา ที โด เร (G A B D E) ติดสูดที่ เร (D) และลา (A) เหมือนลายน้อย ลายสร้อยมีทำนองเช่นเดียวกับ โป้ซ้าย ยากที่จะแยกเสียงระหว่างลายสร้อยกับลายโป้ซ้าย แต่โดยทั่วไปแล้ว ลายสร้อยมีเสียงสูงกว่า ลายโป้ซ้ายที่เรียกว่าลายสร้อยก็เพราะมีเสียงแหลมสูง

นอกจากนั้นยังมีลายแคนที่เป็นหลักอีก 1 ลาย ได้แก่ "ลายเซ" ซึ่งใช้เสียง ซอล ลา ที (EG A B) และติดสูดที่ ที (B) และมี (E) ลายเซจัดอยู่ในกลุ่มเดียวกันกับ ลายน้อย และลายใหญ่ ซึ่งเป็นเพลงมาตรา เสียงโศก ลายแคนอาจแบ่งตามลักษณะของเพลงที่เป่า ได้ 2 พวก คือ

1. ลายแคนประเภทพรรณนาเสียงธรรมชาติ

2. ลายแคนที่เป่าเลียนเสียงลำ

ลายแคนประเภทพรรณนาเสียงธรรมชาติ มีดังนี้

1. ลายโปงลาง อาจจะบรรยายด้วยลายใหญ่ ลายน้อย หรือลายเซ ซึ่งเทียบได้กับ มี ซอล ที มี (E G B E) และเร (D) และติดสูดที่เสียง ที (B) และ มี (E)

2. ลายแมงภู่ตอมดอก เป็นการพรรณนาแมลงภู่กับดอกไม้มีทำนองเดียวกับลายโป้ซ้ายแต่ติดสูดที่เสียง ซอล (G) และโด (C) บางขณะผู้ฟังจะได้ยินเสียงคล้าย ๆ เสียงแมลงภู่กำลังบินนับเป็นลายแคนที่ไพเราะมาก

3. ลายรถไฟ นับเป็นลายแคนใหม่ อาจจะใช้เป่าด้วยลายน้อยหรือลายเซก็ได้ มาตราเสียงลายแคนนี้เป็นการเลียนเสียงรถไฟ เริ่มเคลื่อนขบวนช้า ๆ และเร็วขึ้น ลายแคนที่เป่าเลียนเสียงลำเป็นลายแคนที่เลียนเสียงลำ ทางสั้นของหมอลำ ชาวอีสานสามารถสร้างจินตนาการถึงเนื้อความในกลอนลำ ได้ มีดังนี้

3.1 ลายล่องโขง หรือลายลำ ทางยาว ล่องโขง เป็นลายแคนที่มีชื่อเสียงมากในวงการหมอลำ เป็นการพรรณนาถึงแม่น้ำโขง ลายล่องโขงจะเป่าในลายใหญ่หรือลายเซก็ได้ แต่ของเดิมเป่าด้วยลายน้อย

3.2 ลายลำเต้ย เต้ยเป็นจังหวะและทำนองลำ เป็นการเกี้ยวพากันด้วยเพลงรักสั้น ลำเต้ยมี 4 ชนิด คือ

3.2.1 เต้ยธรรมดา เป็นลำทางยาว เต้ยธรรมดาประกอบด้วย 4 วรรค แต่ละวรรคมี 4 จังหวะ ดังนั้น 16 จังหวะ จึงจะเป็นกลอนเต้ยหนึ่งกลอน

3.2.2 เต้ยหัวโนนตาล ให้ชื่อตามสถานที่ คือ ตำบลโนนตาล ในจังหวัดมุกดาหาร เต้ยดอนตาลเดิมใช้ลำ ในการเล่นลำ หมู่ แล้วก็มานิยมใช้ลำ ในการลำกลอน ทำนองการลำเหมือนการลำทางสั้น แต่ต่างที่จังหวะลีลาจะสั้นกว่า เต้ยดอนตาลมีลีลาที่อ่อนหวานที่สุด กลอนประกอบด้วย 4 วรรค แต่ละวรรคมี 4 จังหวะ และมี 16 จังหวะ ใน 1 กลอน กับ 2 จังหวะ ตอนเริ่มต้น และ 4 จังหวะ ตอนท้าย ลายแคนนี้จะเล่นในทางสุดสะแนน โป้ซ้าย หรือลายสร้อย

3.2.3 เต้ยโขง เป็นเต้ยหรือลำ ที่คนรู้จักทั่วประเทศ เต้ยโขงเริ่มจากหมอลำกลอนก่อน แล้วต่อมาพวกหมอลำหมู่ก็นิยมเอามาลำ ทำนองลำ เต้ยแบ่งออกได้เป็น 4 วรรค แต่ละวรรคมี 4 จังหวะ สามารถเล่นได้ ทั้งทางลายใหญ่ และลายน้อย เป็นจังหวะช้า ทำให้เกิดความรู้สึกอ่อนโยน

3.2.4 เต้ยพม่า คือ เพลงพม่าลำขวานนั่นเอง มีลักษณะคล้าย ๆ เต้ยโขง แบ่งออกเป็น 4 วรรค วรรคแรกและวรรคสุดท้ายเต้ยสองครั้ง แต่ละวรรคมี 4 จังหวะ สามารถเล่นได้ทั้งทางลายใหญ่และลายน้อย

สรุปได้ว่า ลักษณะเฉพาะของลายทางสั้น ทำนองลายทางสั้นหรือลายลำ แต่งขึ้นมาจากมาตราเสียง หมวดเมเจอร์ ให้ความรู้สึก กระฉับกระเฉงร่าเริง มีอัตราจังหวะเร็ว และตกสม่ำเสมอ แบบมีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ คำว่า "ทางสั้น" ในภาษาดนตรี ไทย-ลาว หมายถึง จังหวะเร็ว และลูกตกสม่ำเสมอ แต่ละประโยคกลมกลืนเข้าหากัน แทบว่าจะไม่มีช่วงลากเสียง เพื่อผ่อนลมหายใจ ความช้าเร็วของจังหวะ อนุโลมเทียบได้กับจังหวะชั้นเดียว ของดนตรีไทยภาคกลาง

ลายแคนอาจแบ่งได้ 2 อย่าง คือ ลายแคนที่พรรณนาภาพพจน์ เช่น ลายแมงภู่ตอมดอก ลายโปงลาง ลายลมพัดพร้าว และลายที่เลียนเสียงจากทำนองลำ เช่น ลายทางสั้น ลายลำ ทางยาว ลายเต้ย ลายของดนตรีเกิดจาก "แคน" ภายหลังได้นำ ชุง (พิณ) เติดเติ่ง (โปงลาง) และโหวด

มาประสมวงแต่เครื่องดนตรีแต่ละชนิด มีข้อจำกัดของระดับเสียง และเทคนิคการเล่นจึงเกิดลายเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละอย่างภายหลัง เช่น ลายพิณเป็นลายลูกเก็บ แต่เก็บรายละเอียดเหมือนแคนไม่ได้จึงเกิดเป็นลายพิณขึ้น เป็นต้น

ชุมเดช เดชพิมล (2531 : 34-35) ได้ให้ความหมายดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง ดนตรีที่บรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่น ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามสภาพภูมิศาสตร์ ธรรมชาติ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมของแต่ละภาค โดยเฉพาะดนตรีภาคอีสานนั้นท่วงทำนองดนตรีจะสนุกสนานด้วยจังหวะที่กระชั้นถี่เร้าใจ เช่น ลายสุดสะแนน ลายลำ เพลิน ลายกาเต้นก้อน ลายแมงตับเต่า ลายนกไซบินข้ามทุ่ง และลายทำนองก็วังเวงโหยหา เช่น ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายลมพัดพร้าว ลายโปงลาง หรือลายล่องโขง

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ (2523 : 61-66) กล่าวว่า ดนตรีประกอบการฟ้อนของภาคอีสานมีเครื่องดนตรีประกอบการเล่น ซึ่งแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. ประเภทเครื่องดีด

1.1 พิณพื้นเมือง ซึ่งมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น ซุง ซึง หมากจับปี่ หมากโตดโต่ง หมากตับเต่ง พิณทำด้วยไม้ เช่น ไม้ขนุน เพราะมีน้ำหนักเบาและให้เสียงทุ้มกังวานไพเราะกว่าไม้ชนิดอื่น พิณอาจมี 2 สาย 3 สาย หรือ 4 สาย ก็ได้ แบ่งเป็น 2 คู่ เป็นสายเอก 2 สาย และสายทุ้ม 2 สาย เวลาเล่นก็เล่นเป็นเพลงเรียกว่า ลาย โดยมากพิณมักเล่นคู่กับแคน

1.2 หุนหรือหืน เป็นเครื่องดีดที่ทำด้วยไม้ไผ่ เวลาดีดต้องใช้ปากคาบไว้ที่กระแก้มซึ่งจะทำหน้าที่เป็นเครื่องขยายเสียง หุนจะมีเสียงค่อนข้างเบา

1.3 โกย คือหุนหรือจ้องหน่องที่ทำ ด้วยโลหะ นิยมเล่นในหมู่ผู้หญิงไทยสมัยโบราณ ไหซองหรือพิณไห นิยมทำ เป็นชุด ๆ ละหลายใบ โดยมีขนาด ลดหลั่นกัน ตรงปากไหใช้เส้นยางหนังสติ๊กหรือเส้นยางที่ตัดมาจากยางรถจักรยานผูกและขึงผ่านให้ได้เสียงประสานกัน

2. ประเภทเครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายสีด้วยคันชัก ทางภาคอีสานมีเครื่องสี ได้แก่

2.1 ซอพื้นเมือง ซึ่งต่างจากซอภาคอื่น ตรงที่ทำด้วยไม้กับปี๊บ หรือกระป๋อง แทนไม้กับกะลามะพร้าว ซอพื้นเมืองของภาคอีสานมี 2 สาย คันชักจะอยู่ข้างนอกสีเช่นเดียวกับซอสามสาย

2.2 ซอไม้ไผ่ หรือซอบั้ง จัดทำด้วยไม้ไผ่หนึ่งปล้องมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางสองหรือสามนิ้วมีสายสองสายแล้วสีด้วยคันชักซอไม้ไผ่มีข้อเสียที่เสียงเบาเกินไป

3. ประเภทเครื่องตี

3.1 โปงลาง มีลักษณะคล้ายระนาดแต่มีขนาดใหญ่กว่าโปงลางทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้หมากเหลื่อม ไม้สมอป่า ไม้พยูง ไม้ประดู่ ไม้ขนุน แต่ที่ให้เสียงไพเราะที่สุด ได้แก่ ไม้มะหาดชนิดที่ตายยืนต้นมาแล้วประมาณ 3 ปี โปงลางจะประกอบด้วยลูกระนาดหรือไม้ท่อนโตขนาดจำนวน 12 ท่อน เรียงจากขนาดใหญ่ไปหาขนาดเล็กหรือเสียงต่ำไปหาเสียงสูงตรงกลางจะถากให้บาง เพื่อ

ปรับระดับเสียงแล้วใช้เชือกร้อยผืนไม่ต้องใช้รางเหมือนระนาด แต่ใช้แขวนไว้กับหลัก หรือเสา แต่ไม่ให้ท่อนล่างชิดพื้น เสียงโปงลางมี 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา ในการตีนิยมใช้ 2 คน แต่ละคนใช้ไม้ตีคนละสองอัน คนหนึ่งตีเสียงเสริฟ โดยตีเสียงสองเสียง ส่วนอีกคนหนึ่งตีทำนองเพลงตามลายต่าง ๆ เช่นเดียวกับพิณหรือแคน

3.2 กลอง ซึ่งสามารถแบ่งได้หลายประเภท เช่น

3.2.1 กลองยาวหรือกลองหาง เป็นกลองขึ้นหนังหน้าเดียว ตอนหน้าใหญ่ตอนท้าย มีลักษณะเรียวตรงกลาง ของหน้ากลองจะติด ข้าวสุกผสมขี้เถ้าถ่วงเสียงไว้

3.2.2 กลองเส็งหรือกลองกิ่งหรือกลองแต้ นิยมใช้สำหรับการแข่งขันประลองความดังกันหรืองานบุญต่าง ๆ การตีกลองเส็งจะใช้ไม้ตีซึ่งนิยมไม้เค็ง (ไม้หยี) เพราะเหนียวและทนกว่าไม้ชนิดอื่น

3.2.3 กลองตุ้ม เป็นกลองสองหน้าคล้ายกับตะโพนแต่ต่างที่กลองตุ้มมีหน้าทั้งสองขนาดเท่ากัน ใช้ตีกับกลองยาวประกอบขบวนแห่เรือ และงานเทศกาลต่าง ๆ กลองตึ้ง เป็นกลองรำ มะนาขนาดใหญ่ เวลาตีใช้คนสองคนหาม และคนที่หามที่อยู่ข้างหลังเป็นคนตี นิยมใช้ในวงกลองยาว

3.2.4 กลองกาบบั้ง เป็นกลองหน้าเดียวนิยมตีผสมกลองตุ้ม และกลองยาว

3.3 ผางฮาดหรือฆ้องโหม่งแบบโบราณ แต่ไม่มีปุ่มอยู่ตรงกลางเหมือนฆ้องทั่ว ๆ ไป คือแผ่นหน้าของผางฮาดจะเรียบเสมอกันหมด

3.4 หมากกั๊บแก๊บหรือกรับคู่ เป็นกรับพื้นเมืองอีสานทำด้วยไม้ธรรมดาสองชิ้นหรือจักเป็นร่องฟันใช้ครูดหรือกรีดตามจังหวะ นอกจากนี้ยังมีเครื่องตีโลหะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น

4. ประเภทเครื่องเป่า

4.1 แคน เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลาย แคนเป็นเครื่องดนตรีประเภท ลมมีลิ้นโลหะเกิดจากลมผ่านลิ้นโลหะ และผ่านไปตามลำไม้ การเป่าแคนจะเป่าทำนองเรียกว่าลายแคน เป็นการลอกเลียนแบบท่วงทำนองและเสียงจากธรรมชาติ เช่น

4.1.1 ลายสุดสะแนน มาจากคำ อีสานที่ว่า สายแนน มีความหมายว่า ต้นตอหรือสายใย ลายสุดสะแนนเป็นลายที่ผู้เล่นจะเล่นได้ก่อนลายอื่น

4.1.2 ลายแมงภู่ตอมดอก เป็นลายที่เลียนแบบธรรมชาติของแมลงภู่ที่บินตอมดอกไม้เสียงดังหึ่ง ๆ มีทำนองลีลาช้า ๆ ก่อนแล้วเร็ว กระชั้นเข้าตามลำดับ

4.1.3 ลายวัวขึ้นภู เป็นลายเลียนแบบธรรมชาติ โปงลางนิยมทำไว้ แขวนคอวัวที่พ่อค้านำของไปขาย เวลาวัวเดินข้ามภูเขา จะมี เสียงขึ้น ๆ ลง ๆ เป็นทำนอง ฟังแล้ววิเวกวังเวงคิดถึงบ้าน ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก อาศัยธรรมชาติความว้าเหว่ และการพิไรรำพรรณผสมการประชดประชันชีวิตของหญิงที่ถูกสามีทิ้งไป ลายลมพัดไผ่ เป็นการเลียนเสียงกิ่งไผ่ที่ลู่ไปตามลมเวลาใบไผ่

ร่วงลงพื้นจะเหมือนกังหันเวลาร่วงลงมาก ๆ จะงดงามมาก เสียงแคนจะรำพันออกมาได้อย่างไพเราะ ลายลมพัดพร้าว ธรรมชาติของใบมะพร้าวเมื่อถูกลมจะโยกไหวอย่างเชื่องช้า คราใดที่พายุพัดมาจะเอนตัวไปตามสายลม พร้อมกับสะบัดใบ เสียงดังเป็นจังหวะ

4.1.4 เต้ย จังหวะเต้ย เป็นจังหวะกระชับเพื่อ ให้ผู้ลำได้ออกท่าฟ้อน เวลาเป่าลายเต้ยหมอแคนจะเป่าเป็นตอนๆ ตามคนเต้ยมีขึ้นและลงอย่างสนุกสนานลายเชิ้ง เป็นการเป่าให้คนได้รำ เชิ้ง เช่น เชิ้งสวิง เชิ้งกระติบข้าว เป็นต้น

4.2 โหวด เป็นเครื่องเป่าที่ทำ ด้วยลูกแคนแต่ไม่มีลิ้น โดยนำเอาลู่แคนจำนวน 7 ถึง 12 ลูก มาตัดให้ได้ขนาดลดหลั่นกันให้ปลายทั้งสองเปิด ปลายด้านล่างใช้ขี้สูดปิดให้สนิท ส่วนปลายด้านบนเปิดไว้สำหรับเป่า

4.3 ปี่ผู้ไท เป็นปี่ที่ทำมาจากไม้กู่แคน โดยเปิดปลายข้างหนึ่งและขึงข้ออีกด้านหนึ่งตรงปลายด้านที่บั้งข้อเจาะช่องสำหรับใส่ลิ้นที่ทำ จากทองเหลืองนอกจากนี้ ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ ยังได้ทำ การศึกษาการฟ้อนรำ ของภาคอีสาน พบว่าท่าฟ้อนรำ ของชาวอีสานได้มาจากธรรมชาติ มีความเป็นอิสระขึ้นอยู่กับลีลาของผู้ฟ้อน ที่จะขยับมือเคลื่อนกายอย่างไร การเคลื่อนไหวมือจะเหมือนม่อนท่าวใย การจีบมือของชาวอีสานนั้น นิ้วโป้งกับนิ้วชี้ไม่จรดกัน จะห่างกันเล็กน้อย ซึ่งแตกต่างจากการจีบมือของภาคกลาง ไม่สามารถบอกได้ว่าเป็นจีบลักษณะใด จีบหงาย จีบหลังจีบปรกหน้า คือไม่สามารถเอาหลักนาฏศิลป์ภาคกลางมาจับ ท่าฟ้อนชาวอีสานได้ คุณค่าของการฟ้อนพื้นบ้าน ด้านร่างกาย ด้านสังคม ด้านวัฒนธรรม และด้านนันทนาการ

เต็มสิริ บุญยสิงห์ (2514 : 207-377) ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์แบบต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่ การเลือกประเภทของนาฏศิลป์ การเล่นพื้นเมืองของท้องถิ่นต่าง ๆ นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับการจัดแสดงละคร อุปกรณ์ ฉาก แสง เสียง ที่เหมาะสมในการจัดการแสดงความรู้ในเรื่องส่วนต่าง ๆ ของเวที การเคลื่อนไหวบนเวที บุคคลผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้องในการจัดการแสดง เช่น ผู้จัดหรือหัวหน้าคณะ ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับเวที ผู้จัดการฝ่ายธุรการ เจ้าหน้าที่ฝ่ายต่าง ๆ เช่น ฉากเครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ซึ่งเกี่ยวข้องและมีส่วนทำให้การบริหารงานด้านการแสดงต่าง ๆ สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์

ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา (2541 : 36) ได้ศึกษาวิจัยและกล่าวถึงโปงลางว่า โปงลางคือเครื่องดนตรีประเภทตี หรือเคาะมีลักษณะคล้ายระนาด แต่ละลูกเป็นท่อนไม้กลมเส้นผ่าศูนย์กลาง 5 – 8 เซนติเมตร ถากตรงกลางทั้ง 2 ด้าน เพื่อปรับระดับเสียงให้เข้ากับแคน โปงลางมีลูก 12-13 ลูก ผูกร้อยเรียงกันด้วยเชือกเป็นผืนโปงลางเวลาบรรเลงจะผูกโปงลางไว้กับเสาหรือต้นไม้สูงได้ระดับพอเหมาะกับผู้ตี หรือผู้บรรเลงโดยนิยมผูกแขวนด้านเสียงต่ำ (ซอล ลา) เสียงสูง (โด เร มี) ไว้ข้างล่างใช้ไว้ตี หรือเคาะคนละ 2 ไม้ เวลาบรรเลงจะบรรเลงเดี่ยว หรือ 2 คนก็ได้ คนซ้ายมือจะเป็นคนเล่นทำนอง ลายเพลง ส่วนคนตีด้านขวามือเป็นผู้ตีประสานเสียงทำจังหวะบรรเลงเสียงต่ำ หรือลูกร้อยโดยตี

หรือเคาะซ้ำอยู่ที่เดิม ตีขั้นคู่ 4 คือ เสียง ลา และเสียง มี ซึ่งนิยมเรียกโปงลางตามท้องถิ่นของอีสานคือ หมากกลิ้งกล่อม หมากเต๋อเต่ิน หมากเติดเต่ิง

ผกา เบญจกาญจน์ (ม.ป.ป. : 23 – 26) ได้กล่าวถึงการแสดงชุดเซิ้งแหย่ไข่มดแดงว่า การแสดงเซิ้งแหย่ไข่มดแดง นอกจากจะสนุกสนานเพลินเพลินแล้ว ยังให้ความรู้แก่ผู้ที่ไม่เคยพบเห็น นับว่าเป็นการอนุรักษ์วิชาชีพ ออกมาเป็นรูปของการแสดงอีกวิธีหนึ่งเพราะอาชีพต่าง ๆ ของประชาชนในชนบทก็นับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง การแต่งกาย ชายนุ่งกางเกงขาก๊วยสีดำ เสื้อคอกลมแขนสั้น มีผ้าขาวม้าคาดเอว และโพกผม หญิงนุ่มผ้าซิ่นสั้นใส่เสื้อแขนกระบอก 3 ส่วน มีสไบห่ม อุปกรณ์ในการแสดงคือ คุใส่น้ำ ตะกร้าผูกปลายไม้ยาว ผ้าสำหรับกวนมดแดง การจัดแสดงมีลำดับขั้นตอนดังนี้

1. เดินทางออกจากบ้านหญิงถือคุใส่น้ำ ชายถือไม้ยาวสำหรับแหย่รังมดแดง และเหน็บผ้าสำหรับกวนมดแดง
2. มองหารังมดแดง
3. นำ ผ้ากวนมดแดงเพื่อแยกตัวมดแดงออกจากไข่
4. เทน้ำออกจากคุ
5. เก็บอุปกรณ์เดินทางกลับบ้าน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2515 : 1-2) กล่าวไว้ว่าคนไทยเรามีศิลปะการละเล่นมาแต่โบราณ และที่มาปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลัง ได้แก่ ระบำ รำ เต้น ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำ ที่มีผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำ ชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำ เบิกโรงชุดเมขลารามสูร เป็นต้น ถ้าเป็นศิลปะแบบไทยเหนือ ก็เรียกว่าฟ้อน เช่น ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนลาวแพน ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา เป็นต้น จึงเรียกรวมกันว่า ฟ้อนรำ ได้แก่ ศิลปแห่งการรำเดี่ยว รำ คู่ รำ ประกอบเพลง รำ อาวุธ รำ ทำ บท เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน เป็นต้น

ธีรยุทธ ยวงศรี (2529 : 23-24) กล่าวถึงการฟ้อนรำแบบดั้งเดิม และการฟ้อนรำในปัจจุบันของชาวล้านนาว่า การฟ้อนรำ ของชาวล้านนาในอดีตกาลนั้น ประกอบไปด้วยลีลาท่าทางที่เลียนแบบธรรมชาติ มีลักษณะเป็น “ศิลปะพื้นเมือง” ตามเผ่าพันธุ์ที่แท้จริงของตน ลักษณะท่าทางการฟ้อนไม่ได้เลียนแบบจากผู้ใด คงดำรงเอกลักษณ์รูปแบบเดิมไว้ คือมีลักษณะท่าทางเชื่องช้าแช่มช้อย เนิบนาบ สวยงามมักจะแสดงเป็นชุด และเนื่องจากอาณาจักรล้านนาเป็นแหล่งรวมของชนชาติเชื้อสายต่าง ๆ มากมาย ลักษณะท่าฟ้อนรำของแต่ละเผ่าจะขนานนามตามเชื้อชาติของผู้ฟ้อนรำ เช่น คนม่านฟ้อน ก็เรียกการฟ้อนรำ นั้นว่า “ฟ้อนม่าน” คนไตฟ้อน ก็เรียกว่า “ฟ้อนไต” หรือฟ้อนเงี้ยว ปัจจุบันการคมนาคมสะดวกเป็นเหตุทำให้เอกลักษณ์ของท่าฟ้อนรำ ที่มีอยู่ดั้งเดิมเปลี่ยนไปบ้าง

นิคม มูสิกะคามะ (2547 : 113) กล่าวว่า ปัจจุบันคนไทยส่วนใหญ่สัมผัสความงามด้านนาฏยศิลป์ในแง่ความมัน สนุกสนานในอารมณ์ความรู้สึก และมีอิสรเสรีในการเข้าร่วม

กระโดดโลดเต้นไปตามจังหวะลีลาเป็นสำคัญ ซึ่งในอดีตประชาชนมีส่วนร่วมในการตัดสินใจเพียงการฟังและการพูดเป็นหลัก ปัจจุบันมีการนำเสนอรูปแบบใหม่แบบตะวันตก ซึ่งเสนอดนตรีพร้อมกับการละเล่น กับการยั่วยวนให้ผู้ฟังหรือผู้ชมมีเสรีในการร่วมเต้น ร้องรำ ขนานไปด้วย จึงมีการกำหนดกรอบและแนวทางในการประเมินผลสำเร็จนาฏยริยางคศิลป์ เป็นเกณฑ์ในการดำเนินงาน 7 ประการคือ

1. ลีลาของการร่ายรำ
2. ความไพเราะของดนตรีและการบรรเลง
3. คำร้องและเนื้อร้อง
4. การแสดงตามบทบาทของบทละคร(Acting)
5. บทพากย์และการบรรยาย
6. การแต่งกายของนาฏศิลป์ โขน ละคร
7. การจัดองค์ประกอบของเวที

บุญเรือง ถาวรสวัสดิ์ (2521 : 49) ได้กล่าวว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ประจำครอบครัวภาคอีสาน เสียงแคนสามารถสร้างอารมณ์ของผู้ได้ยินให้เคลิบเคลิ้ม หลงใหล และยังเป็นดนตรีประกอบการลำ ที่สำคัญของหมอลำ ลำ ได้ไพเราะ มีจังหวะจะโคนในขณะเดียวกันลายแคนบางลาย ถ้าจะเป่าให้ไพเราะ ความสนุกสนานของคนอีสานทั่วทั้งแคนที่ราบสูง มีเพียงอย่างเดียวคือ ลำ ใส่แคน หรือลำ แคน

ปราณี วงษ์เทศ (2525 : 21) ให้ข้อคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบฉบับว่านาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบฉบับมีท่วงทำนอง ซับซ้อน มีกฎระเบียบตายตัวนั้น ก็คือ นาฏศิลป์พื้นบ้านที่ได้รับการพัฒนาโดยศิลปินในราชสำนักนั่นเอง โดยได้พยายามรับอิทธิพลภายนอกเข้ามาผสมด้วยในที่สุด กลายเป็นนาฏศิลป์ที่มีรายละเอียดซับซ้อน จะต้องได้รับการถ่ายทอดฝึกฝนมีแบบแผนแน่นอน และมีพิธีกรรมมาประกอบความสำคัญเพื่อให้ขลังและศักดิ์สิทธิ์ ในขณะที่นาฏศิลป์พื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นมีลักษณะเรียบง่ายเพราะนาฏศิลป์พื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับชีวิตพื้นบ้านที่ไม่ซับซ้อนเหมือนวิถีชีวิตผู้คนในราชสำนัก

ปราณี วงษ์เทศ (2530 : 255-326) ศึกษาการละเล่นพื้นบ้าน และพิธีกรรมในสังคมไทย พบว่าการละเล่นส่วนใหญ่ที่มีอยู่ในสังคมไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันมีรากฐานและความสัมพันธ์อย่างแรกของพิธีกรรมซึ่งมักจะมาจากการเซ่นสรวงบูชา หรือทำบุญ การกินเลี้ยง การละเล่นรื่นเริง ประเพณี พิธีกรรมและการละเล่นที่มีความหมายต่อบุคคลและชุมชน โดยเกี่ยวกับการทำมาหากิน ความอุดมสมบูรณ์ ความสงบสุขของสังคม เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (2518 : 192) ได้กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง คำ Esthetics ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นปรัชญาแขนงหนึ่งที่ว่าด้วยความงามหรือศิลปะ หรือเป็นวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับความงามของธรรมชาติและศิลปะ เดิมที ดร.ปรีดี พนมยงค์ ได้บัญญัติศัพท์ เรียกว่า ลาวัลย์วิทยา แทนคำ ว่า Aesthetics ในภาษาอังกฤษ เป็นคนแรกแต่คำนี้ไม่ติดในภาษาไทยทั้ง ๆ ที่ ศัพท์บัญญัติคำนี้ มีความไพเราะและมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษมาก ต่อมาท่านศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนจึงได้บัญญัติคำว่าสุนทรียศาสตร์ขึ้นแทนคำหนึ่งและได้นิยมใช้คำนี้ติดต่อกันมาจนกระทั่งทุกวันนี้ สิ่งที่เรียกกันว่า สุนทรียภาพหรือศาสตร์นั้น พวกกรีกสนใจศึกษามานานแล้วตั้งแต่สมัยของเพลโต้ สิ่งที่นำมาศึกษากัน ได้แก่ ศิลปะคืออะไร ความงามคืออะไร คุณค่ากับความงามสัมพันธ์กันอย่างไร เป็นต้น

พระยาอนุมานราชธน (2515 : 1-40) ได้กล่าวถึงลักษณะประเพณีพิธีกรรมของไทยว่า เป็นเรื่องของการเป็นไปอันเนื่องจากการกระทำ หรือการดำเนินการอย่างใด ๆ เมื่อกระทำซ้ำอยู่บ่อย ๆจนเกิดความเคยชินเป็นนิสัย ถ้าเป็นพื้นติดตัวมาแต่กำเนิด เรียกว่า นิสัย สันดาน หรือ อุปนิสัย ถ้าเป็นสิ่งที่มีมาภายหลังด้วยการเอาอย่างคนอื่น และมีการประพฤติเหมือนกัน เป็นจารีต ประเพณี หรือกฎศีลธรรมขนบประเพณี นอกจากนี้ยังได้ให้ความหมายและรายละเอียดของประเพณีที่สำคัญต่าง ๆ ของไทยรายละเอียดเกี่ยวกับชนชาติไทย ประวัติศาสตร์ ศาสนา ความเชื่อ ไสยศาสตร์

พาณี สีสวย (2526 : 142-199) ได้รวบรวมเพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองภาคกลาง เช่น เพลงปรบไก่ เพลงเทพทอง เพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงลำตัด รำวง ภาคเหนือ เช่น เพลงซอ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ภาคใต้ เช่น เพลงนา เพลงเรือ เพลงบอก รองเง็ง ภาคอีสาน เช่นหมอลำ เพลงโคราช รำ กระทบไม้ เซิ้งต่าง ๆ ฟ้อนภูไท กระโน๊บติงตอง โดยให้รายละเอียดเกี่ยวกับความเป็นมาวิธีการเล่น การแสดงอย่างละเอียด

ราชบัณฑิตยสถาน (2539 : 845) ได้บัญญัติศัพท์วิชาการสาขาต่าง ๆ ไว้ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ซึ่งเป็นแหล่งอ้างอิงข้อมูลทางวิชาการ กล่าวว่า สุนทรีย, สุนทรียะ : ว. เกี่ยวกับความงามในธรรมชาติ หรืองานศิลปะ ที่แต่ละบุคคลสามารถที่มีต่อความงามในธรรมชาติ สุนทรียศาสตร์ น. เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งว่าด้วยความงาม และสิ่งที่งามในธรรมชาติและงานศิลปะ

เรณู โกศินานนท์ (2519 : 5) กล่าวถึงสาเหตุของการฟ้อนรำ สรุปใจความว่า การฟ้อนรำเกิดจากการเซ่นสรวง บูชาพระเจ้า เพราะมนุษย์อาศัยศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ มนุษย์มีความกลัวจึงเกิดการอ้อนวอนให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยบันดาลให้สมปรารถนา ทำพิธีต่าง ๆ เช่น บวงสรวง ถวายอาหาร สวดสรรเสริญ อ้อนวอนขอพร ท้ายที่สุด มีการฟ้อนรำถวายในศาสนาพราหมณ์

วิชัย วงษ์ใหญ่ (2515 : 15-16) มีความเห็นเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์พอสรุปได้ว่า สุนทรียภาพเป็นศาสตร์อันลึก ซึ่งเกี่ยวกับการพัฒนาจิตใจของมนุษย์ เรารับรสของสุนทรียะ ใน

ศิลปะที่จะทำ ให้จิตใจเบิกบานด้วยการฟังเพลงไพเราะ อ่านวรรณกรรมสูง ๆ ดูภาพเขียนรูปปั้น ตลอดจนสถาปัตยกรรมอันสวยงามนั้นแหละคือ ความสูงของสุนทรียภาพหรือความประณีตงดงาม ได้แก่ความงามทางภาษา ความงามของเนื้อเรื่อง ซึ่งกลมกลืนรูปแบบความงาม

วิมลศรี อุปรมัย (2524 : 9) กล่าวถึงการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยว่า กุลบุตรกุลธิดาที่จะฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยจะต้องหัดรำ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เป็นหลักสูตรเบื้องต้น สำหรับให้นักเรียน ศิลปินฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย คือ "เพลงช้าเพลงเร็ว" ต้องฝึกให้คล่องแคล่วแม่นยำ ชำนิชำนาญเสียก่อนซึ่งต้องใช้เวลาฝึกหัดกันแรมปี ท่ารำ ในเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเสมือน "แม่ท่า" หรือพื้นภาษาของละครไทย ทั่ว ไปทั้งนิยมกันว่าศิลปินผู้หัดฝึกรำ เพลงช้าเพลงเร็วมาดีแล้วย่อมเป็นผู้มีกิริยามารยาทแช่มช้อยงดงามในสังคมไทยท่ารำ ใน "รำ แม่บท" ก็ดี ท่าที่ครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์เลือกคัดจัดท่า ให้รำ "ทำบท"ก็เลือกคัดท่ามาจากท่าทีแบบฉบับในการรำ เพลงช้าเพลงเร็วเป็นหลัก จึงมีความจริงอยู่ว่านักเรียนศิลปินคนใดฝึกหัดรำ เพลงช้าเพลงเร็วได้ดีงามเป็นพื้นมาแล้วก็ย่อมหมายถึงว่านักเรียนคนนั้นจะเป็นศิลปิน ทางการละครฟ้อนรำของไทยได้ดีต่อไปในภายหน้า

วิรุณ ตั้งเจริญ (2546 : 15-16) กล่าวถึง สุนทรียภาพในด้านดนตรี และการแสดงไว้ว่า แม้ศิลปะจะมิใช่ปัจจัยหลักสำหรับการดำรงชีวิต แต่ศิลปะก็อาจเป็นส่วนพิเศษ ส่วนเสริมหรือส่วนเกินที่สำคัญยิ่งในชีวิต หลายคนบอกว่า ศิลปะเป็นส่วนที่เติมชีวิตให้เต็ม เมื่อกล่าวถึงศิลปะซึ่งหมายถึงความประณีตงดงาม ย่อมหมายความรวมถึง ดนตรี ศิลปะการแสดง วรรณกรรม และศิลปะอื่น ๆ ทั้งความงามและความไพเราะ

วิรัช บุษกุล (2530 : 87-93) กล่าวว่า ทำนองเพลงอีสานเหนือ เป็นทำ นองเพลงสั้น ๆ และวนเวียน แต่รูปแบบ (Form) ของเพลงอีสานเหนือ มีความเป็นสากลอย่างน่าพิศวง ได้แบ่งทำนองออกเป็นสามตอนคือ

1. ตอนเกริ่น เป็นการอารัมภกถาของเพลง เพื่อเตรียมผู้ฟังให้พร้อมที่จะรับฟังตอนต่อไป

2. ตอนทำนองหลัก คือทำนองที่ เป็นหัวใจของเพลงเป็นทำนองหรือลายสั้นๆ แต่เป็นทำนองจำเพาะ เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละเพลงหรือแต่ละลาย

3. ตอนทำนองย่อย หรือทำนองแยก หรือแตกทำนองที่ใช้บันไดเสียงเดียวกันกับทำนองหลัก แต่จะดำเนินทำนองให้แตกต่างออกไปภายในขอบเขตที่จำกัด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความชำนาญของผู้บรรเลง และได้แบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองอีสานเหนือเป็นสองประเภทคือ

1. เพลงบรรเลง เดิมจะไม่ค่อยร่วมบรรเลงด้วยกัน คงเป็นเพราะเวลาไม่อำนวยทำนองเพลงวนเวียนบรรเลงด้วยกันลำบาก ไม่มีโน้ตเพลงที่จำกัดตายตัว และประการสำคัญที่สุดคือความรักอิสระของผู้บรรเลง จึงมีดนตรีบรรเลงเดี่ยวเป็นส่วนใหญ่ เช่นเดี่ยวพิณ โปงลาง ซอ

แคน ปัจจุบันมีการพัฒนาให้วงดนตรีมีเครื่องดนตรีมากชิ้นขึ้น หาเวลาฝึกซ้อม และใช้การดนตรีพื้นเมืองเป็นอาชีพขึ้นมาได้

2. เพลงร้อง หมายถึง การร้องเพลงโดยมีดนตรีประกอบ เรียกว่า "ลำ" เดิมจะมีทำนองลำ ทางสั้น หรือลำกลอน มีจังหวะค่อนข้างเร็ว เวลาจำกัด แต่บรรจุเนื้อหาสาระคติธรรมต่าง ๆ ไว้มากมาย เช่น การเล่าประวัติ นิทาน หรือการประชันฝีปากของหมอลำ ส่วนลำยาว หรือลำล่องโขง หรือลำล่อง เป็นการดำเนินจังหวะช้ากว่า ท่วงทำนองเย็น ๆ และเศร้า มักเป็นเนื้อหาพรรณนาความยากไร้ คำ สอนคติธรรม คำอำลาให้ศีลให้พรแก่ผู้ฟัง ปัจจุบันมีทำนองลำเพิ่มขึ้น เช่น ลำเพลิน มีจังหวะคึกคักสนุกสนาน ลำเต้ยต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะคล้ายเพลงหางเครื่องของลำยาว มีทั้งเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า นอกจากนั้นยังมีทำนองเฉพาะออกไปตามท้องถิ่น เช่นลำ ภูไท ลำ ตังหวาย เต้ยดอนตาล ลำคอนสวรรค์ ลำสารวัน

วีณา วีสเพ็ญ (2523 : 104) ได้แบ่งประเภทการร่ายรำ ของภาคอีสานตามจุดประสงค์ของการแสดงดังนี้

1. รำ เช่นสรวงหรือบูชา เพื่อแสดงความเคารพเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเช่นสรวงสังเวยวิญญาณผู้ตาย ได้แก่ รำผีฟ้า โซ่ทั่งบั้ง และแสกเต้นสาก เป็นต้น

2. รำ หรือฟ้อนเพื่อความสนุกสนาน คือ การแสดงที่มีขึ้นเมื่อมีเทศกาลประจำถิ่น มีทั้งฟ้อนคู่ชายหญิง ฟ้อนเกี้ยวพาราสีกันเช่น ฟ้อนภูไท รำ กลองยาว เรือมอันเร และต่าง ๆ เป็นต้น

3. รำ เพื่อความสวยงามเป็นศิริมงคล มุ่งความเรียบร้อยพร้อมเพรียงกันมักรำ ในโอกาสต้อนรับแขกที่มาเยือน เช่น รำบายศรี รำพรสวรรค์ และรำแพรวา เป็นต้น

4. การแสดงประจำถิ่น คือ การแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของบางท้องถิ่นโดยเฉพาะ ไม่มีในทุกจังหวัด เช่น เพลงโคราช มีในจังหวัดนครราชสีมา หมอลำ ในจังหวัดอุดรธานี อุบลราชธานี ร้อยเอ็ด ขอนแก่น เป็นต้น

ศรีวิไล ดอกจันทร์ (2529 : 128 – 129) มีความคิดเห็นเกี่ยวกับสุนทรียะ พอสรุปได้ว่า สุนทรียภาพ หมายถึง ความงาม ความไพเราะ หรือลักษณะอันสุนทร ซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ หรือแม้ในศิลปะวรรณกรรมต่าง ๆ ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุจึงไม่มีความหมายอะไร ความงามจึงมีความหมายสมกับความงาม เพราะมีจิตใจรับรู้มันและชื่นชมมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าอกเข้าใจนั้น จำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงาม จึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้งตรึงใจ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2515 : 1-4) กล่าวว่า การฟ้อนรำเป็นประเพณีที่มีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ซึ่งมีวิธีฟ้อนรำ ตามวิสัยชาติของตน แสดงกิริยาออกมาให้รู้ว่า อารมณ์เป็นอย่างไรกิริยาที่ปรากฏออกมานับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำ แล้วต่อมาก็ใช้กิริยาเหล่านั้น เป็นภาษาสื่อความหมาย มนุษย์เลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมา

เรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการฟ้อนรำให้สวยงาม จึงเกิดเป็นการฟ้อนรำขึ้น ตามที่พวกตนเห็นว่างามประเพณีการฟ้อนรำ แต่เดิมเป็นประเพณีสำหรับบุคคลทุกชั้น และใช้ในพิธีหลายอย่าง เช่น ประเพณีการฟ้อนรำในประเทศไทย การฟ้อนรำที่ใช้ในพิธีต่าง ๆ

สุนันทา โสรัจจ์ (2516 : 6) กล่าวถึงตำรารำของไทยว่า ชื่อท่ารำในตำรารำไทยที่คล้ายคลึงกับชื่อท่ารำ ของอินเดีย ยังปรากฏอยู่หลายชื่อแสดงว่าตำราท่ารำของไทยอาศัยตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดียแต่ต้นฉบับในการแปลไม่ทราบว่าครบบริบูรณ์เพียงใด เพราะตำราได้สูญหายไปตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาฉบับเก่าที่สุดพบในสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นตำราท่ารำต่าง ๆ ที่เขียนรูประบายสีปิดทองแต่ไม่ครบบริบูรณ์ อีกเล่มหนึ่ง เขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียวมีภาพท่ารำ บริบูรณ์ถึง 66 ท่าพระองค์คงจะทรงโปรดประชุมครูละครทำตำราขึ้นใหม่ไว้เป็นแบบแผนสำหรับพระนคร ต่อมาเจ้านายซึ่งทรงศักดิ์สูงจึงโปรดคัดสำเนาตำรานั้นเป็นแบบฉบับสำหรับหัดโขนละคร ชื่อท่ารำในตำราไทยคำกลอนของเก่ามี 3 บท คือ

1. บทกลอนสุภาพ
2. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เรียกว่า บทนางนารายณ์
3. คำไหว้ครูของพวกละครชาตรี

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532 : 4-5, 78) ได้เขียนเรื่อง ร้องรำ ทำ เพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ ของนาฏศิลป์ ดนตรี สรุปสาระได้ว่า "การร้องรำ ทำ เพลง" หรือ "ดนตรีและนาฏศิลป์" ระยะดั้งเดิมเริ่มแรกเป็นเรื่องของ "การละเล่น" เพราะยังไม่ใช่ "การแสดง" ต่อมาภายหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจการเมืองและสังคม ค่อย ๆ คลี่คลายลดลักษณะพิธีกรรมลงเรื่อย ๆ การละเล่นก็จะค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเริงรมย์ไปเรื่อย ๆ เมื่อนาน ๆ เข้าก็หลงลืมเค้าดั้งเดิมและอาจไม่เหลือร่องรอยว่าสิ่งเหล่านั้นเคยมีความหมายสำคัญอันศักดิ์สิทธิ์มาก่อน เพราะการละเล่นบางอย่างกลายเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียวแล้ว บรรดาการละเล่นไม่ว่าจะเป็นร้องรำ ทำ เพลง หรือดนตรีและนาฏศิลป์ก็ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของ "วัฒนธรรม" ซึ่งนักปราชญ์ราชบัณฑิตและนักวิชาการมักจำแนกเป็น "ประเพณี" ที่แตกต่างกัน 2 ระดับคือ "ประเพณีราษฎร์" และ "ประเพณีหลวง" แต่ประเพณีคู่นี้มิได้แยกกันอยู่อย่างโดดเดี่ยว เพราะต่างมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันตลอดมา นอกจากนั้น สุจิตต์ วงศ์เทศ ได้กล่าวว่าการแสดงพื้นบ้านอีสานในลักษณะของการเล่าเรื่องหรือมีการดำเนินเรื่องนั้นพอจะแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. หมอลำ
2. หนังปะโมทัย
3. ลิเกเขมร

หมอลำ เป็นศิลปการแสดงพื้นบ้านของอีสานซึ่งเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรม ที่ตกทอด

มาจากบรรพบุรุษและยังคงเป็นที่นิยมจนถึงปัจจุบัน หมอลำ นับเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีความสำคัญต่อชาวอีสาน มานานแสนนาน ส่วนในเรื่องความเป็นมาของหมอลำ เราไม่ทราบได้ไม่มีหลักฐานยืนยัน ถ้าพิจารณาหลักฐานทางโบราณคดีที่ปรากฏในภาคอีสานและบริเวณใกล้เคียงคือกลองมโหระทึก ยุคโลหะจากดองซอนในเวียดนามเหนือ ซึ่งมีลวดลายเป็นรูปคนกำลังเป่าแคน และมีช่างฟ้อน อย่างน้อย 2 คน กำลังทำมืออ่อนฟ้อนกางแขนครึ่งข้อทั้งสองข้างท่าทางคล้ายฟ้อนแคน

สุพรรณี เหลือบุญชู (2537 : 70-75) กล่าวไว้ในบทความเรื่อง ดนตรี และการละเล่นพื้นบ้านสุรินทร์ สรุปได้ว่า การละเล่นพื้นบ้านสุรินทร์ มีการละเล่นทั้งในลักษณะที่เป็นแบบแผนดั้งเดิม และในลักษณะที่เป็นการแสดง โดยประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากแบบแผนดั้งเดิม เพื่อพัฒนาไปสู่ระบบการศึกษา โดยมีสถาบันการศึกษา ทั้งระดับโรงเรียน และระดับวิทยาลัย ทำการทำนุบำรุง ส่งเสริมและเผยแพร่ในรูปแบบวัฒนธรรม ตามลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ซึ่งมีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตน เช่น "กันตรึม" ซึ่งถือว่าเป็นดนตรีที่บ่งบอกถึง ความเป็นวัฒนธรรมเขมรของชาวสุรินทร์อย่างแท้จริง "กันตรึม" เป็นชื่อของการผสมวงดนตรีพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ซึ่งอาจารย์ปิ่น ดีสม ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ท่านหนึ่งของชาวสุรินทร์ กล่าวไว้ว่า "กันตรึมเกิดขึ้นมาคู่กับเมืองสุรินทร์" โดยคำว่ากันตรึมนั้น มาจากการเลียน เสียงตี กลอง หรือโทน เมื่อตีจะดัง โจ๊ะ คะครึม ครึม /ครึม โจ๊ะ คะครึม-ครึม จึงเรียกวงดนตรีที่บรรเลง และมีเสียงกลอง หรือโทน ดังเป็นหลักนี้ว่าวง "กันตรึม" นอกจากนั้น บทความฉบับนี้ ได้แสดงการบันทึกโน้ต เพลงกะโน้บติงตองและเพลงระบำ ร่ม ในรูปแบบของการบันทึกโน้ต แบบไทย เพื่อประโยชน์ในด้านการศึกษา การบรรเลง และเข้าใจถึงลักษณะทำนองเพลง ตลอดจนแนวทางในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมและแบบแผนผสมผสาน วัฒนธรรมใหม่ของดนตรี

สุพรรณี เหลือบุญชู (2542 : 39-70) กล่าวถึง วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มอีสานเหนือ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดีด สี ตี เป่า และลักษณะการประสมวง หลายประเภท โดยการแสดงตารางสรุปเป็นแผนภูมิ วงดนตรีประเภทต่าง ๆ ว่าประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดใด เช่น วงโปงลาง ประกอบด้วย โปงลางเป็นหลักของวง วงพิณ แคน ซอ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี พิณ แคนซอเป็นหลักของวง วงแคน ประกอบด้วย แคนขนาดเล็ก แคนขนาดกลาง และแคนขนาดใหญ่เป็นหลักของวง ส่วนเครื่องประกอบจังหวะ จะมีประจำวงทุกวง

สำเร็จ คำโมง (2522 : 29-30) เขียนถึงเรื่อง ซุง ว่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด มีสายเช่นเดียวกับ ซึง จะเข้ ใช้เล่นทำนองเพลง และประสานเสียง ซุงอีสานทำจากไม้ซุงท่อนเดียวตลอดทั้งตัว จึงเรียกซุง แต่มักเรียกติดปากว่า พิณ นิยมทำจากไม้ขนุน เพราะเสียงไพเราะ สีสวยโดยธรรมชาติ ขนาดของซุงขึ้นกับขนาดของท่อนไม้ มีเส้นผ่าศูนย์กลางไม่ต่ำกว่า 12 นิ้ว ส่วนลึกไม่ต่ำกว่า 2 นิ้ว จะเป็นซุงที่เสียงดี คอซุงยาวประมาณ 1 ศอก ลูกบิดใช้ไม้เหมือนลูกบิดซออู้ ซอด้วง แต่ใช้ลูกบิดกีตาร์แทนได้

เสน่หา บุณยรักษ์ (2527 : 264) กล่าวถึง การร้องรำ ว่าเป็นมหรสพอย่างหนึ่งเป็นการแสดงออกโดยใช้กิริยาท่าทางที่ประดิษฐ์เป็นท่ารำขึ้น ท่ารำของภาคต่าง ๆ เช่น ภาคเหนือ มีฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนดาบ รำสาวไหม และรำน้อยไจยา ภาคอีสาน มีเซิ้ง ซึ่งเซิ้งมีหลายชนิด เช่น เซิ้งกระติบ เซิ้งกะลา เซิ้งสวิง ภาคกลาง มีรำกลองยาว และรำประกอบเพลงชาวบ้าน เช่นรำเหย่อย รำเพลงพวงมาลัยลำตัด รำวง เป็นต้น และภาคใต้มีรำโนรา นอกจากนี้ได้เสนอความเห็นว่าจังหวะลีลาการฟ้อนรำ มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับสภาพภูมิอากาศและวิถีชีวิต เช่น ฟ้อนภาคเหนือ ลีลาช้านุ่มนวล เหมือนอยู่หมอกเมฆที่ลอยตัวอ้อยอิ่งในหน้าหนาว เซิ้งอีสาน จังหวะเร็ว กระแทกกระทั้น เหมือนชีวิตชาวอีสานที่ต้องต่อสู้กับธรรมชาติจะหยุดนิ่งไม่ได้ ส่วนรำของภาคกลางมีลักษณะผสมผสานไม่ช้าไม่เร็ว

สรเชต วรคามวิชัย (2537 : 1-3) วัฒนธรรมเป็นเครื่องบ่งบอกถึงความเจริญของชาติ ชาติที่มั่นคงต้องมีวัฒนธรรมอันมั่นคง ประเทศต่าง ๆ จึงพยายามที่จะปกป้องรักษาปรับปรุงส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมของตนเอง มีหน่วยงานต่าง ๆ รับผิดชอบด้านนี้โดยตรง รัฐบาลไทย ซึ่งนำโดยจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม ได้ดำเนินการบำรุง ส่งเสริม พัฒนา และเผยแพร่วัฒนธรรมอย่างจริงจังและเป็นขั้นตอน เริ่มต้นด้วยการประกาศชักชวนชาวไทยให้ร่วมฟื้นฟูวัฒนธรรม เน้นการรักษาจรรยามารยาท และมีการตราพระราชบัญญัติบำรุงรักษาวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2483
นักวิชาการทางดนตรีได้จัดแบ่งกลุ่มหรือหมวดหมู่ของเครื่องตีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มเครื่องตี ที่มีเสียงคงที่หรือตายตัว เช่น ลูกชัด กลอง ฆ้อง เป็นเครื่องตีที่ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ

2. กลุ่มเครื่องตีที่ทำนองได้ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่มีเสียงหลายเสียงในเครื่องเดียวกันหรือใช้หลายเครื่องที่ต่างระดับเสียงนำมาเรียงกันเข้า ใช้บรรเลงทำนองได้ เช่น ระนาด ฆ้องวง กลองทิมปานีการจัดกลุ่มเครื่องตี หรือเครื่องกระทบตามอากัปกริยาของการบรรเลงแล้วจะมี 8 กลุ่ม คือ กลุ่มใช้กระทุ้ง กลุ่มใช้กระทืบ กลุ่มใช้เขย่า กลุ่มกระทบ กลุ่มกระแทก กลุ่มใช้เสียดสี กลุ่มเครื่องขูด กลุ่มใช้ดีด และแต่ละกลุ่มยังจำแนกย่อยออกไปตามรูปร่างของเครื่องแต่ละกลุ่มต่างก็ให้คุณภาพเสียงและระดับเสียงที่แตกต่างกัน

เครื่องตีหรือเครื่องกระทบของชาวเอเชียจัดตามรูปร่างลักษณะได้ 11 ชนิด คือ พวกกระดิ่ง พวกระฆัง พวกระฆังราว พวกฆ้องโหม่ง พวกฆ้องวง พวกเกราะหรือขอลอ พวกระนาด พวกระฆังหิน พวกฉิ่งฉาบ พวกกรับ และพวกเครื่องขูด นอกจากนี้ชาวเอเชียมักจะรวมเอาเครื่องดนตรีจำพวกหนังไว้ในเครื่องตี หรือกระทบ ใช้ประกอบจังหวะ กล่าวถึงเครื่องตีหรือเครื่องกระทบของชาวอีสานได้มีการจัดแบ่งตามลักษณะการใช้งาน โดยจำแนกเป็นเครื่องกระทบจำพวกใช้พวกผูกคอสัตว์เลี้ยง โปง ขอ หมากหิ่ง หมากกระพรวน

เครื่องกระทบที่ใช้ในพิธีทางศาสนาและให้สัญญาณ เช่น กลองเพล ฆ้อง โปง ระฆัง ขอลอ

เครื่องกระทบที่ใช้ในการละเล่น เช่น กลองเส็ง กลองแอว กลองหาง กลองตึ้ง กลองตุ้ม สิ่ง แส่ง

เครื่องกระทบที่ใช้ประสมวงดนตรี เช่น กลองตึ้ง กลองตุ้ม กลองหาง กลองโทน สิ่ง แส่ง กั๊บแก๊บ โปงลาง

ด้วยความสำคัญอาจกล่าวได้ว่า เครื่องตีประเภทต่าง ๆ ของชาวอีสานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งในการดำรงชีวิต นับตั้งแต่เป็นเครื่องดนตรีสำหรับผ่อนคลายอารมณ์ในเวลาว่าง หลังจากเสร็จภารกิจการงานไปจนถึงด้านงานมหรสพและเทศกาลต่าง ๆ ของชาวอีสาน

ด้านประโยชน์ใช้สอย เครื่องตีจำพวกใช้ผูกคอสัตว์เลี้ยงจะช่วยแบ่งเบาภาระในการเฝ้าดูแลสัตว์เลี้ยงได้ดี เพราะเสียงของสัตว์เลี้ยงเหล่านั้นว่าเดินทางไปไหน ทำให้ผู้เลี้ยงติดตามสัตว์เลี้ยงได้ง่าย และยังบอกถึงสภาวะของสัตว์เลี้ยงได้ว่ากำลังทำ อะไรอยู่ เช่น เดิน วิ่ง ต่อสู้ เป็นต้น นอกจากนี้เสียงเครื่องผูกคอสัตว์ยังช่วยกลบเสียงรบกวนที่อาจทำให้สัตว์เลี้ยงตื่นตกใจได้อีกด้วย

ด้านพิธีกรรม เครื่องตีหรือเสียงสัญญาณต่าง ๆ ล้วนมีความหมายต่อชีวิตประจำวันของชาวอีสานทั้งสิ้น เช่น โปง ระฆัง กลองเพล ฆ้อง ขอลอ ใช้เป็นสัญญาณจากวัด เพื่อสื่อความหมายของการทำบุญและการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ บางครั้งก็เป็นสัญญาณของผู้ปกครองหมู่บ้าน ซึ่งบอกความหมายในการประชุม และการบอกเหตุร้าย

งานด้านเทศกาล เครื่องตีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างความสนุกสนาน โดยเฉพาะในด้านบุญกุศลต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นแห่บั้งไฟ แห่กันหลอน แผ่ผ้าพระเวสสันดร แห่พระอุปคุตฯลฯ เครื่องตีจะเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทต่อเทศกาลงานบุญอยู่ตลอดเวลา

ด้านมหรสพ เครื่องตีและเครื่องกระทบจะใช้ในการเล่นและผสมกับวงดนตรีล้วน บ่งบอกถึงวิถีชีวิตแห่งความรื่นเริง ในมหรสพต่าง ๆ โดยเฉพาะเสียงของโปงลาง เมื่อชาวอีสานได้ยินเสียงทุกคนจะรู้สึกเบิกบานแจ่มใส และยังบ่งบอกถึงการเฉลิมฉลองงานอันเป็นมงคลต่าง ๆ

อมรา กล่ำเจริญ (2526 : 3, 88-94) ตั้งข้อสันนิษฐานมูลเหตุของการเกิดนาฏศิลป์ไว้ว่า น่าจะมีมูลเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ

1. เกิดจากธรรมชาติมนุษย์มีการเคลื่อนไหวอิริยาบถต่าง ๆ เช่น แขน ขา เอว หน้าตา หรือการที่มนุษย์แสดงอารมณ์ออกมาตามความรู้สึกท่าทาง อาการ โกรธ รัก เศร้า เสียใจ มนุษย์จึงได้นำมาดัดแปลงเป็นท่าทางการร่ายรำ

2. เกิดจากการบวงสรวงบูชาเทพเจ้า มนุษย์บูชาเทพเจ้า เจ้าป่า เจ้าเขา รูปเคารพต่าง ๆ ด้วยอาหาร จากนั้นมีการบวงสรวงบูชาด้วยการร่ายรำ ตามจังหวะ เช่น พวกอาฟริกา ชาวเขาเป็นแบบแผนวัฒนธรรมของแต่ละชาติ นับได้ว่าเป็นนาฏศิลป์พื้นบ้าน และอมรา กล่ำเจริญ ยังได้กล่าวถึงการแสดงพื้นเมืองทางภาคอีสานไว้ว่า มีจำนวนมากแต่ละจังหวัด ก็จะมีเอกลักษณ์การแสดงไป

เฉพาะตัว จึงกล่าวถึงการแสดงเพียงบางจุดและในบางจังหวัดเท่านั้น ได้แก่ ฟ้อนภูไท เซิ้งบ้องไฟ เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งกระหยัง แสกเต้นสาก เรือมอันเร ลิเกกลองยาว (ลิเกลาว) การแสดงแต่ละชุดได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมา การแต่งกาย ดนตรี โอกาสที่ใช้แสดงเนื้อร้องตลอดจนลักษณะการละเล่นหรือการแสดง

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2538 : 56) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับภูมิปัญญาว่า หมายถึงความสันทัด จัดเจน ขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ ศาสนา วิธีทำกิน และศาสตร์ศิลป์นานาประการที่สังคมมนุษย์แลกเปลี่ยน สังสรรค์ทางวัฒนธรรมกันระหว่างคนต่างชุมชนและต่างวัฒนธรรมต่างภาษาเพื่อการปรับตัวให้เข้ากับธรรมชาติและดำรงค์เผ่าพันธุ์

การประดิษฐ์ชุดการแสดงและการแสดงพื้นบ้านอีสาน

1. การประดิษฐ์ชุดการแสดง

พีระพงศ์ เสนไสย (2546 : 20-23) ได้กล่าวถึงกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ว่า ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของนาฏยกวีแต่ละคนล้วนมีความแตกต่างในส่วนของรูปแบบการนำเสนอ ซึ่งปัจจุบันงานนาฏยกวีได้ผลิตออกมามากมายหลายรูปแบบ เช่นแสดงในความเงียบโดยไม่อาศัยเสียงใดๆ หรือจังหวะของเพลงเร็วร้อนแรง แต่กลับทำท่ารำช้าๆ ท่าเต้นช้าๆ แสดงความขัดแย้งกับดนตรี หรือรำไปด้วยไม่ว่าจะเป็นการอ่านฉันท์ กาพย์ กลอน โศลกต่างๆ หรือทำท่าจัดวางสรีระร่างกายให้ตรงกันข้ามกับความเป็นจริงที่คนธรรมดาไม่ทำ การสร้างสรรค์ ระบำ รำเต้น เป็นปัจจัยที่จะต้องคิด คือ

1. คิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ โบราณ และดั้งเดิมตามแบบแผนบรรพบุรุษ หมายถึงการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์โดยยังยึดหลัก และคงโครงสร้างตามแบบแผนโบราณ

2. คิดสร้างให้เป็นผสมผสานนาฏยศิลป์หลายๆ จารีตเข้าด้วยกัน หมายถึงการนำนาฏยศิลป์ตั้งแต่สองนาฏยศิลป์ขึ้นไปผสมผสานเป็นงาน เช่นนาฏยศิลป์ตะวันตกอย่างบัลเลต์กับนาฏศิลป์อินเดีย นาฏยประดิษฐ์ประเภทนี้จะพบการผสมผสานนาฏยลักษณ์แต่ละอย่างเอาไว้ชัดเจน

3. คิดสร้างแบบประยุกต์จากดั้งเดิม หมายถึงงานนาฏยประดิษฐ์ที่อาศัยการหยิบเพียงเอกลักษณ์เด่นของนาฏศิลป์นั้นๆ เช่นท่าทาง เทคนิคพิเศษบางอย่าง นอกจากนั้นผู้ประดิษฐ์ก็จะพยายามแสวงหากระบวนท่าใหม่ๆ การเคลื่อนไหวใหม่ๆ ให้แหวกแนวจากของเดิม และให้ได้ความหมายตรงกับที่ผู้ประดิษฐ์ต้องการ หรือตรงวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

4. คิดใหม่ ทำใหม่ ไม่เคยพบเห็นที่ไหนมาก่อน อาจกล่าวได้ว่าเป็นงานสร้างแบบหลุดโลก (ตามใจตัวเอง) ไม่สนใจในกฎเกณฑ์ใดๆ เป็นผลงานที่มีอิสระเสรี เป็นตัวของตัวเองมากที่สุด

พจมาลย์ สมรรคบุตร (2538 : 43-59) ได้รวบรวมแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ศิลปินแห่งชาติ รวมทั้งคณาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยไว้ 8 ท่าน คือ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช อาจารย์จำเรียง พุทธประดับ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อาจารย์พนิดา สิทธิวรรณ อาจารย์นิตยา จามรมาน อาจารย์สถาพร สนทอง อาจารย์เสรี หวังในธรรม และอาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์

1. อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช

ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ได้กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำ พอสรุปได้ว่า เป็นลักษณะของการตีบท หรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทย ที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่ดั้งเดิม ก็คือ กลอนตำรารำ และบอกรำเพลงช้า เพลงเร็ว จะมีท่าบังคับและท่าตายโดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

1. จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้า หรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวาน เศร้า หรือคึกคักสนุกสนาน

2. จังหวะและทำนองของเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติ ก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้นๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

3. เมื่อรู้ทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับท่ารำ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

4. ลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) หรือเพศหญิง (ตัวนาง) เช่นตัวพระในพม่ารำขวาน ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข้มแข็งตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนาง ได้แก่ ฟ้อนม่านมงคล ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยน นุ่มนวล เป็นต้น

5. การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่น แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้คลอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้นๆ โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ให้เหมาะสม ไม่จำเป็นต้องมาใช้เริ่มต้นในท่าที่ 1 ของแม่ท่าเสมอไป อาจจะหยิบแม่ท่าหลักในท่าที่ 8 มาใช้เป็นท่าเริ่มต้นในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำของเราก็ได้

6. ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่าลำของภาคอื่นๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำ เช่น นำเอาท่าทอผ้าในเชิ้งต่ำหูกผูกขิดบางท่ามาใส่ในทอเสื่อ หรือ ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุในฟ้อนเหนือ หรือนำลีลาท่ารำของภาคเหนือมาบรรจุในเชิ้งต่างๆ ของภาคอีสานซึ่งเป็นเรื่องไม่ถูกต้อง ควรจะได้หลีกเลี่ยงให้มากที่สุด

7. การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อน ในชุดนั้นๆ ด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วน (ตัวนาง) ก็ต้องหลักเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้า แบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาท่าทางของตัวพระโดยสิ้นเชิง

อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ได้อธิบายการแปรแถว แนวคิดและประโยชน์ของการแปรแถวดังนี้

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณไม่นิยมการแปรแถวให้หลากหลายเหมือนในปัจจุบัน มักจะนิยมแถวตรงเรียงเดี่ยวหน้ากระดาน หรือแถวตอนคู่ หรือลักษณะวงกลม แล้วประดิษฐ์ท่ารำให้เหมือนกัน ต่อมากรแสดงนาฏศิลป์ไทยในระยะหลังๆ ได้รับอิทธิพลการแสดงของต่างประเทศ ในเรื่องของการแปรแถว จึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงบรรจุลงในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยมากขึ้น เช่น ในท่ารำท่าเดียวเหมือนกันหมด แต่การแปรแถวต่างกัน โดยแบ่งผู้แสดงเป็นแถวเฉียงส่วนหนึ่ง ตั้งซุ้มส่วนหนึ่ง เป็นคู่อีกทางหนึ่ง หรือในช่วงเวลานั้นผู้แสดงตั้งท่ารำต่างกัน แต่ว่าอยู่ในจังหวะทำนองเดียวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืนเป็นหลัก

เมื่อเปลี่ยนการแปรแถว ต้องให้ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นไปด้วยความนุ่มนวลไม่วิ่งตัดหน้ากันและกัน ไม่วิ่งซับซ้อนจนน่าเวียนศีรษะ หรือจะใช้วิธีตั้งท่ารำแล้วเดินตามจังหวะเปลี่ยนแปรแถวใหม่ ก็ควรจะกระทำได้

ผลดีของการแปรแถว ทำให้เปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ดู ไม่จำเจซ้ำซากจนน่าเบื่อ แล้วเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้สับเปลี่ยนผลัดขึ้นมาอยู่หน้าเวทีได้ทั่วทุกคน

การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทร้อง คำเอื้อนยาวๆ การแปรแถวจะอยู่ในช่วงของตอนรวบรวมคำร้องกับทำนองเอื้อนนั้นให้มาอยู่ในลีลาเดียวกัน จะมีผลให้ท่ารำลงตัวพอดี

การประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีแต่การบรรเลงตลอดเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ การแปรแถวจะต้องลงให้พอดีกับจังหวะใหญ่ของทำนองเพลง เช่น ทำนองเพลงลายนี้มี 8 จังหวะ แล้วซอยออกมา 4 จังหวะ เพราะฉะนั้นจังหวะที่ 1 และที่ 2 นั้น คือลีลาเพื่อลงไปในจังหวะที่ 4 หรือจากจังหวะที่ 4 แล้วเว้นลงจังหวะที่ 8 ก็ได้

หลักในการเชื่อมท่ารำ สามารถทำได้หลายวิธี คือ

1. เล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาวๆ
2. วิ่งแปรแถว
3. ตั้งซุ้ม
4. ยืนพักท่านิ่ง (ไม่ควรใช้เวลานาน)
5. ใส่ลีลาเชื่อมท่า
6. ยืนตั้งแม่ท่ายืดขยุบตามจังหวะอยู่กับที่

หลักในการเข้า-ออก ของระบำรำฟ้อนมีหลักดังนี้

การเริ่มออกแสดงของ ระบำ รำ ฟ้อน ประการแรกต้องนำเพลงมาศึกษาถึง

จังหวะของเพลงก่อน แล้วพิจารณาว่าจะออกท่ารำเริ่มแรกทีละคู่หรือสามคู่ มีจังหวะลงนั่งหรือไม่จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เหมาะสมพอดีกับจังหวะเพลง

การเริ่มออกของระบำ รำ ฟ้อน ในสมัยโบราณนิยมออกจากหลืบทั้ง 2 ข้างของเวทีพร้อมกัน มาจับคู่กันทางเวที แล้วจึงจะมาเข้าแถวที่กำหนด ในปัจจุบันนี้อาจจะให้ผู้แสดงออกจากหลืบของเวทีสลับข้างซ้ายบ้าง ข้างขวาบ้าง เพื่อเปลี่ยนสายตาของผู้ดู แต่ของดั้งเดิมก็ยังนิยมนำมาปฏิบัติอยู่

ระบำ รำ ฟ้อน นาฏศิลป์ของไทย ไม่นิยมออกแสดงจากข้างล่างของเวทีที่ผู้ชมนั่งดูการแสดงแล้วขึ้นมารำบนเวที เพราะเสื้อผ้าการแต่งกายเป็นตัวกำหนด ยกเว้นลักษณะที่เป็นขบวนแห่

นอกจากหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่กล่าวมาแล้วนี้ ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำชุดใหม่ขึ้น ให้ตั้งจุดหมายที่แน่นอนในระบำชุดนั้นไว้ จะใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายคู่กับหญิง หรือจะเป็นผู้หญิงล้วน หรือเป็นสัตว์ต่างๆ เช่น เป็นนก ปู หรือปลา ต้องการนำเสนอความมุ่งหมายในด้านใดเมื่อได้ความมุ่งหมายที่แน่นอนแล้ว จึงคัดเลือกเพลงโยการนำเพลงนั้นมาฟังหลายๆ ครั้ง ต่อจากนั้นจึงกำหนดท่ารำ เช่น ระบำพนมรุ้ง อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้บรรจุเพลงระบำขึ้นก่อนเสร็จแล้วจึงส่งม้วนแถบบันทึกเสียงเพลงระบำพนมรุ้งมาให้ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นตามทำนองเพลง จึงได้กำเนิดระบำพนมรุ้งขึ้นมาอีกหนึ่งชุด ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายก็มีเจ้าหน้าที่ออกแบบให้ โดยนำนักศึกษาที่เป็นผู้แสดง ไปแต่งตัว แล้วมาซ้อมรำให้ดู ปรากฏว่าเสื้อผ้าบางส่วนไม่เหมาะสมกับท่ารำ ก็ให้ฝ่ายเจ้าหน้าที่เครื่องแต่งกายปรับเสื้อผ้าให้เข้ากับท่ารำ

จะเห็นได้ว่าวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำของ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช จะใช้วิธีฟังเพลงก่อนแล้วจึงคิดท่ารำให้ลีลาผสมผสานกลมกลืนไปกับบทร้อง และท่วงทำนองของเพลงนั้นๆ ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะยึดท่ารำเป็นหลัก ส่วนหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เริ่มต้นจากการใช้เพลงแบ่งได้เป็น 2 จำพวก คือ

การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทเนื้อร้องกำหนดความมุ่งหมายอย่างชัดเจน เช่น บทกลอนถวายพระพร บทอวยพรต่างๆ ที่มีบทเนื้อร้องนั้นให้ยึดความหมายของเนื้อเพลงเป็นหลักในการออกท่าทางร่ายรำให้ถูกต้อง โดยอาศัยแม่ท่าในบท เพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท (กลอนตำรา)

การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีบทเนื้อร้อง มีแต่ทำนองเพลงนั้น ให้ยึดอารมณ์ท่วงทำนองของเพลงที่บรรเลง เช่น อารมณ์เพลงคึกคักให้ความสนุกสนาน มีท่วงทำนองรวดเร็ว อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความโกรธ อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความเศร้าโศก ทำนองเพลงโหยหวน หรืออารมณ์เพลงอันอ่อนหวานแสดงถึงความรัก อารมณ์เพลงหนักแน่นแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์เป็นต้น

เมื่อได้ลักษณะของอารมณ์เพลงแล้ว จึงคิดประดิษฐ์จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำ โดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็วแม่บท นำมาออกท่าทางร่ายรำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้นๆ แต่ในบางครั้งก็สามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงกับความมุ่งหมายของเนื้อหาที่จะนำเสนอในระบำ รำ ฟ้อนชุดนั้นๆ ออกมาก่อนแล้วจึงคัดเลือกอารมณ์ของทำนองเพลงให้ตรงกับท่าทางร่ายรำนั้น

2. อาจารย์จำเรียง พุทธประดับ

กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยที่เป็นชุดการแสดงสั้นๆ ประเภทระบำ รำ ฟ้อน พอจะแยกให้ชัดเจนได้ดังนี้

1. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีบทกลอนเนื้อร้องจะบรรจุท่ารำได้ง่ายกว่าการประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีแต่การบรรเลงทำนองเพลงตลอดทั้งเพลง เพราะเนื้อร้องจะกำหนดท่าให้ตรงกับความหมายได้ชัดเจนกว่า ด้วยการศึกษาบทร้องอย่างละเอียด เช่นบทกลอนรำถวายพระพร หรือบทรำอวยพรจะมีวิธีคิดประดิษฐ์ท่ารำได้โดยเลือกใช้แม่ท่าจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาใส่ให้ตรงกับความหมายของกลอนรำนั้น เมื่อได้แม่ท่าที่ต้องการแล้ว ต้องใส่ลีลาท่ารำเพื่อเชื่อมแม่ท่าแต่ละท่าให้ติดต่อดูสวยงามกลมกลืนกันไป ในบทเรียนวิชานาฏศิลป์ไม่มีบทเพลงรำใดๆ ที่จะบอกลีลาท่ารำ โดยเฉพาะ นอกจากครูบาอาจารย์จะเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำแล้ว ผู้เรียนใช้ความสามารถเฉพาะตัวหรือที่เรียกว่า “พรสวรรค์” จำลีลาท่าทางของครูอาจารย์เหล่านั้นไว้ แล้วนำมาฝึกฝนด้วยตนเองบ่อยๆ ก็ได้ลีลาที่สวยงามของท่ารำเหล่านั้นไว้ในตัวผู้เรียน หรือผู้สอนจะใช้วิธีอธิบายเทคนิคของลีลาท่ารำก็ได้ เช่น การประเท้ามาแตะพื้นก็จะดูธรรมดา แต่เมื่อใส่ลีลาท่ารำลงไปจะใช้วิธีถอนเท้าแล้วแตะขยับเท้าจะทำให้ดูสวยงามขึ้น

2. การประดิษฐ์ท่ารำที่มีแต่จังหวะทำนองเพลงไม่มีเนื้อร้อง ต้องศึกษาจำนวนของจังหวะและทำนองเพลงที่นำมาใช้ ว่าเพลงนั้น มีทั้งหมดกี่เที่ยว สี่จังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ แปดจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ หรือสิบสองจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุท่ารำลงให้พอดีกับจังหวะในบทเพลงนั้นๆ

3. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้ยึดลีลาท่ารำเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ เช่นภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคใต้และภาคอีสาน ห้ามนำเอาลีลาท่ารำในแต่ละภาคนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำปนในระบำชุดเดียวกัน ยกเว้นระบำสี่ภาค

4. ยึดหลักแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทและท่านาฏยศัพท์ เป็นต้น

5. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดี ควรใช้ภาษาสื่อความหมายให้ชัดเจน ดูแล้วเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องมีคำบรรยาย

6. ศึกษาความนิยมของตลาด เพื่อผลิตผลงานให้ตรงกับรสนิยมของสังคมในยุคนั้นๆ ด้วย

หลักการแปรแถวในการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน

การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนอารมณ์และ สายตาของผู้ดู ไม่ให้เบื่อหน่ายต่อการแสดงในชุดนั้นๆ สามารถปฏิบัติได้หลายวิธี ดังนี้

1. การแปรแถวเพื่อมาตั้งสองแถวเป็นรูปตัววีคว่ำ
2. การแปรแถวในลักษณะแถวเฉียง
3. การแปรแถวในลักษณะยืนตั้งเป็นคู่ๆ สวนเฉพาะคู่ทางด้านซ้ายและขวา สลับกลับไป กลับมา
4. การแปรแถวในลักษณะสวนเฉพาะคู่ให้คู่หลังขึ้นมาอยู่ข้างหน้าเวทีบ้าง
5. การแปรแถวในลักษณะสวนทั้งแถวให้แถวหลังขึ้นมาอยู่แถวหน้า
6. การแปรแถวเป็นรูปวงกลมซ้อน 2 วงบ้าง วงกลมอย่างเดียวบ้าง
7. การแปรแถวที่มีคำร้องเป็นบทกลอน ให้แปรแถวไปตามเนื้อร้องนั้นก็ได้หรือแปรแถวตอนที่มีจังหวะเอื้อนก็ได้ ถ้าทำนองเอื้อนสั้น ก็ให้ใช้วิธีวิ่งแปรแถวไป แต่ถ้ามีจังหวะเอื้อนยาวๆ ให้ใช้วิธีตั้งท่ารำแม่ท่าเดินตามจังหวะค่อยๆ แปรแถวไป เช่น การแปรแถวในบทรำถวายพระพร หรือบทรำอวยพร มักจะนิยมใช้เพลงเทวาประสิทธิ์ เพลงนางนาค เพลงขึ้นพลับพลา เพลงบรเทศ เป็นต้น
8. การแปรแถวเพื่อมาตั้งท่ารำเป็นชุ้มย่อย หรือตั้งชุ้มใหญ่ การตั้งชุ้มลักษณะต่างๆ ต้องคำนึงถึงขนาดของเวทีและจำนวนผู้แสดงด้วย
9. การแปรแถวในลักษณะยืนต่อตัว เช่น บทรำอวยพรพระนาง ตัวนางนั่งยืนเข่าข้างหนึ่งตัวพระวิ่งแปรแถวมายืนต่อตัวโดยใช้จมูกเท้าแตะที่ส้นเท้าของตัวนางแล้วยืนร่ายรำไปตามบทกลอนและจังหวะของเพลงก็เป็นที่นิยมใช้กันอยู่มาก

การเชื่อมท่ารำ คือลีลาของท่ารำที่เชื่อมแม่ท่าจากท่าหนึ่งไปยังอีกแม่ท่าหนึ่งให้ดูสอดคล้องสวยงามกลมกลืนกัน โดยใช้วิธีถอนเท้าหรือเยื้องตัวให้ตรงจังหวะพอดี จะทำให้ดูสวยงามในขณะที่ฟ้อนรำ

หลักในการเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน มีหลักดังนี้

1. การแสดงที่เป็นชุดสั้นๆ ผู้แสดงจะออกจากหลังเวทีทั้ง 2 ข้างก็ได้หรือออกทางเดียวก็ได้ แล้วแต่ลักษณะของเวทีที่แสดง แต่การออกจากข้างล่างเวที หลังที่นั่งคนดูก็กำหนดใช้ออกการแสดงได้ แต่ลักษณะการแสดงควรจะเป็นขบวนแห่เดินออกมามากกว่าจะเป็นการรำเดี่ยว เพราะจะทำให้การแสดงไม่เด่นชัด

2. ข้อสำคัญการออกของผู้แสดงระบำ รำ ฟ้อน ต้องออกให้มีช่องไฟห่างกันระหว่างคู่ของผู้แสดงด้วยกัน และไม่มายืนซ้อนหลังกัน เช่น คู่หน้าออกมาแล้วต้องขยายไปตั้งแถวคู่ที่สองจึงออกมายืนแทนที่แล้วขยายไปตั้งแถว คู่ที่สามก็ออกมายืนแทนที่แล้วขยายไปตั้งแถว จนครบผู้แสดงทั้งหมดไปยืนตั้งแถวตามที่ต้องการ

3. ยึดขนบของการแสดงละครมาใช้ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน โดยการออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงก็ให้ผู้แสดงเข้าทางซ้ายมือของเวที

4. การเข้า - ออกของผู้แสดง บางครั้งสถานที่และเวทีจะเป็นตัวกำหนด

5. ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน ถ้ามีความจำเป็นต้องให้ผู้แสดงเริ่มออกแสดงและเข้าหลังเวทีทางขวามือของเวที หรือเริ่มออกแสดงทางซ้ายมือและเข้าหลังเวทีทางขวามือ หรือเริ่มออกแสดงทางซ้ายมือเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือก็ได้ไม่ถือเป็นผิด แต่ส่วนใหญ่มักจะนิยมให้ผู้แสดงเริ่มออกแสดงทางขวามือและเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวทีมากกว่า เพราะทำให้ดูสวยงามเป็นระเบียบ

6. ใช้วิธีตั้งแถวเฉียงอาจจะเดินถอยหลังหรือวิ่งเข้าหลังเวทีก็ได้ ขึ้นอยู่กับจังหวะของเพลงที่ใช้ร่ายรำ

3. อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ศิลปินกรมศิลปากรท่านนี้ ได้ให้หลักเกณฑ์แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นละครอย่างหนึ่งและการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน อีกอย่างหนึ่ง

การคิดประดิษฐ์ท่ารำอย่างแรกนั้น ให้ยึดขนบของละครมาเป็นอันดับหนึ่ง เช่น ตัวละคร ต้องเริ่มออกจากประตูทางขวามือของผู้แสดงและกลับเข้าหลังเวทีประตูทางซ้ายมือของผู้แสดง แต่มีข้อยกเว้นท่าแปลงตัว ออกประตูทางขวามือของผู้แสดง แล้วกลับเข้าหลังเวทีทางขวามือเสมอ เพราะเมื่อแปลงตัวเสร็จต้องออกมาหน้าเวทีอีก จะเข้าหลังเวทีทางซ้ายไม่ได้ ทำให้สื่อความหมายของการแปลงผิดไป หรือการแสดงละคร มีฉากเป็นตัวกำหนดก็จำเป็นที่ตัวละครที่เข้าหลังเวทีทางขวามือ นอกจากนี้แล้วท่ายิ้ม ท่าตัวเรา ท่าอาย ท่าโอด (ร้องไห้) ท่าป้องหน้า ต้องใช้มือซ้ายเสมอ ส่วนท่ารำประเท้าก้าวขึ้นเตียงนั่งหรือลงจากเตียงก็ใช้เท้าซ้าย ในการแสดงละครรำนิยมใช้เพลงเสมอ ท่ารำเพลงเสมอนั้น ขนบของละครให้ก้าวเท้าขวาก่อนโดยก้าวเดินหน้า 5 ไม้ เดินลงหลัง 4 ไม้ (ขึ้น 5 ลง 4) หรือท่าตัวละครลาเข้าหลังเวที ขนบของละครที่กำหนดให้ก้าวเท้าขวาก่อน แต่ดั้งเดิมมาท่าลาจะใช้จังหวะเดินหน้า 3 ก้าว ลงหลัง 3 ก้าว (ขึ้น 3 ลง 3) แต่ต่อมาทางผู้บรรเลงปี่พาทย์ให้เหตุผลว่าท่าลา ขึ้น 3 ลง 3 เวลาบรรเลงดนตรีไม่หมดไม้ ปัจจุบันจึงเปลี่ยนท่าลงมาเป็นขึ้นหน้า 4 ลงหลัง 2 (ขึ้น 4 ลง 2) ม้วนมือจีบลงนั่งถวายบังคมเมื่อหมดไม้ลาแล้วจึงนั่งรำตามบทในเนื้อเรื่องต่อไป

ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้ดังนี้

1. ศึกษาบทเพลงและทำนองเพลง ให้เข้าใจจังหวะในสำเนียงของบทเพลงนั้น เช่น เพลงลาว เพลงแขก เพลงพม่า หรือเพลงไทย โดยมากทำนองเพลงมักจะมี 4 จังหวะเสมอ

2. ประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามลักษณะของทำนองเพลง เช่น เพลงลาว เพลงแขก เพลงพม่า หรือเพลงไทย เป็นต้น

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้อธิบายหลักในการแปรแถวดังนี้

1. การแปรแถวในระบำ รำ ฟ้อน ต้องใช้ท่ารำและการเคลื่อนไหวสัมพันธ์และพอดีกับทำนองของบทเพลง

2. ไม่ควรมีลักษณะการแปรแถวที่ซ้ำๆ ในระบำ รำ ฟ้อน ชุดเดียวกัน

3. การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนสายตาของผู้ชมไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย ฉะนั้นจึงควรมีการแปรแถวหลายๆ รูปแบบ เช่น แปรแถวเป็น 4 พู 3 พู แปรเป็น 2 แถว สวนกลับไป – มา ตั้งแถวเฉียงเดินสลับฟันปลา แปรแถวเป็นรูปครึ่งวงกลม เป็นรูปวงกลม 2 วง ซ้อนกัน มีวงในวงนอก หรือแปรแถวเป็นรูปตัววี เป็นต้น

4. ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ ต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบ ในการแปรแถวให้ดูสัมพันธ์กลมกลืนกันหลีกเลี่ยงการแปรแถวที่ดูแล้วชุลมุน

การเชื่อมท่ารำ

1. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ผู้ประดิษฐ์ต้องมีความรู้ สามารถแยกได้ว่า ท่ารำส่วนไหนเป็นลีลา ส่วนไหนเป็นท่าเชื่อม

2. ให้คำนึงถึงพื้นฐานความสามารถของผู้เรียนว่าจะสามารถรับท่าเชื่อมได้มากน้อยเพียงใด เพราะลีลาท่าเชื่อมที่สวยงามมักจะต้องอาศัยการยักเยื้อง ถ้าผู้เรียนไม่สามารถที่จะรับได้ก็ให้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมไปอย่างเรียบๆ โดยการตัดลีลาออกให้หมด วิธีนี้ความสวยงามมักจะลดน้อยลง

หลักในการเข้า-ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

1. ให้ยึดขนบของละครเป็นหลัก คือเริ่มออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงให้เข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ

2. ในกรณีที่บางสถานที่มีประตูเข้า-ออกเพียง 1 ประตู ก็อนุโลมให้การแสดงเข้า-ออก ในทางเดียวกันได้ เช่น สถานที่ในโรงแรม สโมสรของหน่วยงานราชการ เป็นต้น

การที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีต้องอาศัยการได้ยิน ได้ฟัง ได้ดูการแสดงบ่อยๆ และการที่ได้พูดคุยกับคนที่มีประสบการณ์ด้วยนอกจากนี้แล้วให้ยึดหลักใหญ่ๆ ไว้ เช่น

แม่ท่า นาฏยศัพท์ ฟังเพลงให้ออก โดยฟังเสียงหน้าทับเป็นหลัก และยังต้องคำนึงถึงกฎธรรมชาติด้วย เช่น ฟ้อนแพนในท่าประสานมือ พระ-นาง ต้องเคลื่อนตัวไปทางพระก่อน ส่วนท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้น ควรให้ท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมดูรู้เข้าใจ โดยคิดออกรำแทนอุปกรณ์ให้มากที่สุด "การคิดประดิษฐ์ท่ารำระบำพื้นเมืองนั้นต้องศึกษาสภาพความเป็นจริงก่อน แล้วจึงนำมาประดิษฐ์เป็นการแสดงให้ใกล้เคียงความเป็นจริงจึงจะถือว่าเป็นผู้ประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานที่มีคุณภาพ"

4. อาจารย์พนิดา สิทธิวรรณ

เป็นอดีตผู้อำนวยการ ฝ่ายวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้แนวความคิดประดิษฐ์ท่ารำในการรำถวายพระพรหรือรำอวยพร ที่มีคำกลอนเป็นบทเนื้อเพลงใช้ขับร้องตามทำนองเพลงที่นำมาบรรจุ โดยให้พิจารณาที่บทเนื้อเพลงเป็นอันดับต้นเสียก่อนว่าเป็นบทรำถวายพระพร หรือรำอวยพรให้กับบุคคลใด จากนั้นให้ศึกษาทำนองเพลงแล้วจึงประดิษฐ์ท่ารำบรรจุเข้าไปให้ได้มาตรฐาน โดยยึดหลักเกณฑ์ท่ารำในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท มาดัดแปลง โดยใช้ท่าเชื่อมระหว่างแม่ท่าต่อแม่ท่าให้กลมกลืนสัมพันธ์กัน ทำให้เกิดความสวยงามแปลกตาเป็นที่ประทับใจ ในเรื่องเครื่องแต่งตัวก็ต้องมีความแปลกใหม่ทำนองเพลงที่นำมาบรรจุจะต้องถูกรสนิยมของผู้ชม (ตลาดยอมรับ) จึงจะทำให้ผลงานที่คิดประดิษฐ์ขึ้นประสบผลสำเร็จ

การแปรแถว ต้องมีการสัมพันธ์กับท่ารำ การเคลื่อนไหวท่ารำจะอยู่ที่การแปรแถวเป็นหลักสำคัญ ในชุดนี้การแปรแถวมักนิยมเป็นรูปครึ่งวงกลมให้ตัวเอกรำอยู่ตรงกลาง และแปรแถวเป็นรูปปีกกา เป็นต้น

การเชื่อมท่ารำ ควรเชื่อมท่ารำท่าหนึ่งกับท่ารำอีกท่าหนึ่ง ให้มีความเคลื่อนไหวกลมกลืนกันให้มากที่สุด

หลักในการเข้า-ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

1. การเข้าหรือออกของการแสดงระบำ รำ ฟ้อน ในชุดต่างๆ นั้นขึ้นอยู่กับสถานที่เป็นตัวกำหนด เช่น แสดงในบ้าน หรือแสดงบนศาลาวัด เป็นต้น

2. การแสดงชุดระบำ รำ ฟ้อน มักจะยึดขนบของละคร คือ เริ่มออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงกลับเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ

3. การเข้าหลังเวทีเมื่อจบการแสดงแต่ละชุดให้ใช้วิธีถอยหลัง โดยคนสุดท้ายของแถวเข้าหลังเวทีก่อนก็ได้ หรือจะใช้ผู้รำอยู่กลางแถวร่ายรำกลับเข้าหลังเวทีก็ย่อมกระทำได้ แต่ที่เห็นนิยมปฏิบัติกันอยู่บ่อยๆ มักให้ผู้รำหัวแถวร่ายรำกลับเข้าหลังเวที เมื่อจบการแสดง

จากการสัมภาษณ์อาจารย์พนิดา สิทธิวรรณ ได้เสนอแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำพื้นเมืองอีสานว่าสิ่งใดที่เป็นสิ่งสำคัญของอีสานก็ควรใช้การร่ายรำไปตามนั้น เช่น อาชีพหลักของอีสานมักจะทำนา ก็มีการแสดงชุดเซิ้งกระติบข้าว และอาชีพในชีวิตความเป็นอยู่มักทำประมง ก็เกิด

มีชุดการแสดงเชิ้งสวิง เชิ้งสักสุ่มจุ่มปลา ซึ่งมีการแสดงให้ได้ชมกันอยู่เสมอ เมื่อหาเกณฑ์หลักในชุดการแสดงที่จะประดิษฐ์ได้แล้ว ก็ให้ศึกษาดนตรีพื้นเมืองที่มีอยู่ดั้งเดิมของท้องถิ่นนั้นๆ ลายเพลงแต่ละเพลง มีลักษณะอย่างไรบ้าง มีทั้งหมดกี่จังหวะ เมื่อได้เพลงแล้ว การประดิษฐ์ท่ารำควรคำนึงถึงความเป็นสากลทั่วๆ ไปด้วย คือ ท่ารำพื้นเมืองมักไม่มีความสวยงาม แต่ในการแสดงให้ตระหนักเสมอว่า ความสวยงามต้องมาอันดับหนึ่ง จึงจำเป็นต้องประดิษฐ์ท่ารำพื้นเมืองให้เกิดความสวยงามกว่าท่ารำที่เป็นจริงของท้องถิ่นนั้นๆ มิเช่นนั้นแล้วการแสดงที่นำเสนอออกไปจะไม่ได้รับความนิยมและไม่เกิดความประทับใจแก่ผู้ชม เช่นชุด เต้นกำรำเคียว ท่าทางร่ายรำของชาวบ้านไม่สวย แต่เมื่อนำขึ้นมาแสดงบนเวทีต้องแต่งตัวให้สวย ประดิษฐ์ท่ารำให้งาม อย่างมีแบบแผน นอกจากนี้แล้วต้องคำนึงถึงความยาวและสั้นของชุดการแสดงให้ไม่เกิน 5 นาที 7 นาที หรือ 10 นาที ถ้ากำหนดความยาวของชุดการแสดงมากกว่านี้ คนดูจะหมดความสนใจและเบื่อการแสดงทันที ฉะนั้น "เพลงดี เครื่องแต่งกายงาม จะส่งให้ท่ารำงามไปด้วย การประดิษฐ์ท่ารำไม่ใช่เป็นเรื่องยาก ถ้าบุคคลผู้นั้นมีความรู้ มีประสบการณ์ มีโอกาส ยิ่งได้รับการยอมรับและสนับสนุนจากผู้บังคับบัญชาด้วยแล้ว งานคิดประดิษฐ์ท่ารำจะออกมาอย่างมีคุณภาพมากมายนัก"

5. อาจารย์นิตยา จามรมาน

อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำว่าจะมีลักษณะต่างๆ กัน เช่น

1. การประดิษฐ์ท่ารำจากการตีบท โดยใช้ภาษานาฏศิลป์ ต้องมีบทขับร้องจึงสามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้นๆ ได้ ท่ารำที่นำมานั้นก็อยู่ในท่ารำของไทยมาแต่ดั้งเดิม บางครั้งก็นำเอาแม่ท่าในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาประดิษฐ์ในความหมายที่เกี่ยวกับความสูงส่ง เช่น อาจจะนำเอาท่าตระเวณเวหา มาเป็นท่าที่กล่าวถึงยศศักดิ์ฐานะ หรือจะใช้ท่าเฉิดฉินมาตีบทตามคำร้องก็ได้

2. การคิดประดิษฐ์ท่ารำประเภท ระบำ รำ ฟ้อน ที่ใช้แต่ท่วงทำนองเพลงไม่มีบทร้องก็จะมีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยศึกษาทำนองเพลงว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ท่วงทำนองของเพลงมีจังหวะช้าหรือรวดเร็ว หรือท่วงทำนองอ่อนหวาน ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องประดิษฐ์ท่าให้เข้ากับลีลาของเพลง หรือทำนองเพลงมีสำเนียงต่างชาติ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องเอาท่าของต่างชาตินั้นมาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักให้ทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กับท่ารำและให้ความหมายของบทร้องมีความสัมพันธ์กับท่ารำด้วย

3. การคิดประดิษฐ์ท่าต้องคำนึงถึงลีลาของทำนองเพลง มีความหมายเหมาะสมกับตัวพระหรือตัวนางอย่างเช่น พม่ารำขวานควรใช้ตัวพระเป็นผู้ร่ายรำจะเหมาะสมกว่า เพราะฉะนั้นการคิดประดิษฐ์ท่ารำลงไปบรรจุลงไปต้องมีลักษณะค่อนข้างกระฉับกระเฉงมีความ

เข้มแข็งมีทีท่านักรบตามท่วงทำนองเพลงแต่ถ้าท่วงทำนองเพลงอ่อนโยนลีลาการประดิษฐ์ท่ารำบรรจุลงไปควรใช้ตัวนางเป็นผู้แสดง เช่น ฟ้อนม่านมงคล หรือฟ้อนพม่ามอญ

การสร้างผลงานนาฏศิลป์พื้นเมือง

1. ควรเริ่มจากการศึกษาท่ารำที่เป็นของดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น คือ แม่ท่าหรือท่าหลักของพื้นเมือง มีแม่ท่าอะไรบ้าง แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้มีความสวยงาม อย่างเช่น ท่ารำพื้นเมืองมีท่ารำเป็นท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3 ท่าที่ 4 ท่าที่ 5 ฯลฯ เมื่อคิดประดิษฐ์ท่ารำอาจจะนำเอาท่าที่ 1 ไปเชื่อมกับท่าที่ 5 หรือนำท่าที่ 3 ขึ้นมาเป็นท่าที่ 1 ในชุดระบำ รำฟ้อน ที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่

2. สิ่งที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง คือการไปหยิบท่ารำในชุด ระบำ รำ ฟ้อน พื้นเมืองชุดอื่นๆ มาบรรจุท่าในชุดพื้นเมืองที่เราเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้น เพราะถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ เช่นเมื่อเราประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานขึ้นมา 1 ชุด เราไปนำเอาท่ารำบางท่าจาก ชุดมโนราห์เล่นน้ำบ้าง จากชุดดึงครกดึงสากบ้าง จากชุดเซิ้งเซียงข้องบ้าง ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมาบรรจุท่ารำลงในผลงานของเรานั้นเป็นการกระทำที่แสดงให้เห็นว่าผู้นั้นไม่มีความรู้ความสามารถที่แท้จริง

3. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่ควรกระทำอีกวิธีหนึ่งก็คือ การนำเอาท่ารำพื้นเมืองของภาคเหนือมาผสมปนกับท่ารำภาคอีสาน หรือนำเอาท่ารำภาคใต้มาผสมปนกับท่ารำของภาคกลาง นำมาบรรจุอยู่ในระบำชุดเดียวกัน ทำนองเพลงเดียวกัน ยกเว้นแต่ชุดระบำสี่ภาคเท่านั้น สิ่งที่กล่าวมานี้มีวิธีหลีกเลี่ยงได้ก็คือ ให้ใช้การคิดประดิษฐ์ท่ารำ โดยเอาแม่ท่ามาดัดแปลง ให้ตรงตามจุดหมายของระบำ รำ ฟ้อน จะเน้นรูปแบบใด หรือลักษณะใดให้ยึดแม่ท่าของพื้นเมืองเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ มาเป็นหลักในการผลิตผลงานประยุกต์ใหม่ๆ ของคนรุ่นใหม่

อาจารย์นิตยา จามรมาน ได้อธิบายหลักในการแปรแถว ดังนี้

1. นาฏศิลป์ไทยในยุคนั้น ผู้เชี่ยวชาญการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่นิยมการแปรแถวหลายครั้งๆ เพราะต้องการให้ผลงานมีลักษณะที่นุ่มนวล มักจะนิยมการแปรแถวในลักษณะแถวตรงหรือที่เรียกกันว่าแถวตอนคู่ หรืออาจจะเป็นในลักษณะแถวหน้ากระดาน บางครั้งก็จะมีลักษณะเป็นวงกลมบ้าง เป็นแถวเฉียงบ้าง ส่วนท่ารำก็จะเหมือนกันทั้งแถวจึงเป็นเหตุให้กำหนดตัวผู้แสดงคู่หน้าเป็นคู่เอกมีลักษณะเป็นหัวหน้ารำนำลูกแถว คู่หน้าจึงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณ ไหวพริบดี เพราะฉะนั้นผลงานที่ผลิตออกมาจะมีลักษณะคู่ไหนนำก็จะรำนำเป็นคู่หน้าตลอดจนจบการแสดง

2. ในระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมการแสดงของต่างประเทศ เช่น การแสดงบัลเล่ต์จะแปรแถวหลากหลาย นาฏศิลป์ไทยจึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงโดยจัดแปรแยกผู้แสดงเป็นกลุ่มๆ กลุ่มหนึ่งอาจแปรแถวในลักษณะวงกลม

ในขณะที่กลุ่มอื่นเป็นแถวเฉียง แล้วบรรจุท่ารำลงในแต่ละกลุ่มต่างกัน แต่ให้ท่ารำมีความสัมพันธ์กลมกลืนอยู่ในจังหวะทำนองเดียวกัน จึงทำให้รูปแบบการแปรแถวเปลี่ยนไป คู่หน้ารำนำลูกแถวลดความสำคัญลง ในการแปรแถวหลายๆ ครั้งนั้น มีผลเสียต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็คือความนุ่มนวลลดน้อยลง แต่เราก็ต้องปรับงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เป็นสากล โดยผลิตผลงานออกมาในลักษณะประยุกต์เพื่อให้ตรงตามความต้องการของสังคมปัจจุบัน

หลักการแปรแถวในการแสดงรำถวายพระพร หรือรำอวยพร ต้องยึดหลักดังนี้

1. การแปรแถวในชุดระบำที่มีคำร้องและมีคำเอื้อน ไม่นิยมที่จะแปรแถวในขณะที่เอื้อนแต่อาจจะไปแปรแถวในช่วงของทางที่จะรวมคำร้องกับเอื้อนนั้นมาอยู่ในลีลาเดียวกันได้

2. การแปรแถวชุดการแสดงที่มีแต่การบรรเลงทำนองของดนตรี ไม่มีเนื้อร้องให้ ฟังจังหวะช่วงของเพลงจะไปลงกับจังหวะใหญ่ได้หรือไม่ เพราะไม่นิยมรำละครลงจังหวะครึ่งหนึ่งของห้องเพลง จังหวะของเพลงไทยส่วนมากจะมี 8 จังหวะแล้วซอยเป็น 4 จังหวะ เพราะฉะนั้นจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 จะเป็นลีลาเพื่อไปลงในจังหวะที่ 4 หรือจากจังหวะที่ 4 แล้วจะเว้นช่วงไปลงจังหวะที่ 8 บรรจุท่ารำในการแปรแถวให้ลงพอดีกับทำนองเพลง

การเชื่อมท่ารำ คือลีลาท่ารำผู้แสดงต้องฝึกทักษะในการฟังทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับให้ได้อย่างแม่นยำเพราะจะมีผลทำให้การเชื่อมท่ารำไม่ลงแม่ท่าผิดจังหวะ

หลักการเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

การแสดงละครไทยหรือการแสดงระบำ รำ ฟ้อน จะลอกเลียนแบบวิธีการเข้า – ออก แบบอย่างตะวันตกไม่ได้ เพราะเครื่องแต่งกายละครไทยบังคับ เช่น วิธีเริ่มออกแสดงจากที่นั่งคนดู คือ ให้ตัวละครนั่งปะปนกับผู้ดู พอม่านเปิด เพลงเริ่มบรรเลงตัวละครที่นั่งปะปนกับผู้ดูลุกขึ้นเริ่มการแสดง พอการแสดงจบก็ออกไปจากเวทีทางผู้ชมนาฏศิลป์ไทยไม่นิยมปฏิบัติกันส่วนใหญ่แล้ว ขึ้นชื่อว่าการแสดงต้องอยู่บนเวที ฉะนั้นการเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน สามารถปฏิบัติได้ดังนี้

1. การเริ่มออกแสดงให้ยึดขนบของละครคือเริ่มออกทางขวามือของเวที
2. เมื่อจบการแสดงให้ชักแถวเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที
3. การเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้ใช้วิธีเปิดม่าน
4. ให้ใช้วิธีจบการแสดงด้วยท่านิ่งในลักษณะตั้งซุ้ม ซึ่งจะใช้ในกรณีที่จัดการแสดงในรายการโทรทัศน์
5. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปจุดต่างๆ อย่างสะดุดตา เมื่อการแสดงจวนจะจบให้ใช้วิธีเริ่มหรี่ไฟสลัวๆ แล้วใช้ดวงไฟส่องตามตัวละคร (Follow) จับแต่จุดเด่นเฉพาะของระบำ

ชุดนั้นสักครู่หนึ่งทิ้งระยะเวลาไว้ประมาณ 2-3 วินาที แล้วจึงดับไฟมืดลง ในช่วงนั้นผู้แสดงเริ่มแยกย้ายกันเข้าหลังเวทีเป็นต้น

6. อาจารย์สถาพร สนทอง

เป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กล่าวว่า ผู้ที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีควรจะต้องมีลักษณะดังนี้

1. เป็นมีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง
2. เป็นผู้มีนิสัยเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา
3. เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลกๆ ใหม่ๆ อยู่เสมอ
4. ต้องมีความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่างๆ ได้เป็นอย่างดี
5. มีความรู้ ความคิด ความสามารถในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย
6. เป็นผู้มีความรู้ในเรื่องต่างๆ ของการแสดง
7. ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวาง ทั้งในด้านวรรณคดี ในด้านภูมิศาสตร์และในด้านประวัติศาสตร์ด้วย
8. ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงาม ไปใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยงท่ารำที่ซ้ำๆ กัน

การแปรแถว จะใช้เฉพาะการแสดงที่มีลักษณะการรำเป็นหมู่คณะ ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก คำนึงถึงความพร้อมเพรียงกันเป็นหลัก ไม่ให้ความสำคัญกับท่ารำเท่าใดนัก

การเชื่อมท่ารำ การเชื่อมท่ารำเป็นการศึกษาขั้นพื้นฐานอีกเช่นกัน แต่สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน นั้นต้องยึดเวทีและสถานที่ที่นำการแสดงไปแสดงด้วย ฉะนั้นเวทีและสถานที่จะเป็นตัวกำหนด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจึงต้องปรับการเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้เหมาะสมกับสถานที่ด้วย

หลักในการเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อนนั้นต้องยึดเวทีและสถานที่ที่นำการแสดงไปแสดงด้วย ฉะนั้นเวทีและสถานที่จะเป็นตัวกำหนด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจึงต้องปรับเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อนให้เหมาะสมกับสถานที่ด้วย

7. อาจารย์เสรี หวังในธรรม

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง และผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ให้ความเห็นว่า การคิดประดิษฐ์ท่ารำ จะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาขั้นพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและนำความรู้ขั้นพื้นฐานมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษานั้น เช่น ท่าไป ท่ามา ท่าเดิน ท่าเรียก ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน ผู้คิด

ประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐานจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท โดยมีความคิดใช้ท่ารำนั้นๆ เป็นสื่อให้ผู้ดูเข้าใจเนื้อร้อง และเข้าใจอารมณ์ของการแสดงด้วยแต่ถ้าเป็นการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกตอากัปกิริยาในชุด ระบำ รำฟ้อน ที่ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุดนั้นๆ ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่าทางจะหนักไปในทางใช้มือ ถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ อาทิ เช่น มฤคระเริง บันเทิงกาสร กุญชรเกษม ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่างๆ เหล่านั้นมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงให้มากที่สุด เช่น ระบำช้างจะต้องเอาลักษณะช้างเข้าไปด้วย มีการโค้งตัว มีการชูงวง หรือเป็นระบำที่เกี่ยวกับมนุษย์ต้องมีลีลาการใช้ภาษาท่าให้ถูกต้อง

หลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำควรปฏิบัติดังนี้

1. ยึดถือพื้นฐานของท่ารำ อันเป็นรูปแบบที่มีมาแต่เดิม คือ แม่ท่าต่างๆ จากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ที่ได้ฝึกสอนปฏิบัติกันมาตั้งแต่โบราณและยังมีภาษาท่าที่แสดงถึงอารมณ์แสดงถึงอากัปกิริยาอาการต่างๆ อีกด้วย

2. ต้องอาศัยความชำนาญ รอบรู้ในท่ารำพื้นฐานนั้นๆ สามารถที่จะนำมาคิดประดิษฐ์เป็นท่ารำเชื่อมโยงกัน สื่อให้ผู้อื่นดูเข้าใจความหมายว่ากำลังทำอะไร มีอารมณ์อย่างไรและมีความหมายอย่างไร

3. การบรรจุท่ารำให้หลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆ ในบทเดียวกัน จะต้องหาท่าดัดแปลงที่เราเรียกว่าท่าเก๋ๆ ของพ่อครู แม่ครู มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ

4. ในสมัยปัจจุบันนี้ การบรรจุเพลงเพื่อการแสดงต้องมีลักษณะสนุก เร้าใจ ฟังง่าย

5. ต้องคำนึงถึงระดับของผู้ดูว่ามี 2 ระดับด้วยกันคือ ผู้ดูที่เป็นศิลปิน ได้รับการศึกษาวิชานาฏศิลป์มาอย่างดี และผู้ดูที่ไม่มีความรู้พื้นฐานวิชานาฏศิลป์

6. การแสดง มิได้มีความสำคัญที่ท่ารำอย่างเดียว จะต้องให้ความสำคัญกับทำนองเพลง เนื้อร้อง และเครื่องแต่งกายด้วย

7. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ควรให้มีความกระชับ การแสดงควรไม่เกิน 8 นาที แต่ถ้าจำเป็นต้องให้การแสดงใช้เวลา 10-12 นาที การแสดงนั้นควรมีลักษณะสนุกสนานเร้าใจ

8. ควรเสนอรูปแบบการแสดงให้มีคุณภาพ โดยคำนึงถึงเป้าหมายของการแสดงในชุดนั้นๆเป็นเกณฑ์

ความรู้สึกเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานอีกว่า โดยภาพรวมแล้ว จะมีลักษณะการแสดงที่คล้ายๆ กันทุกชุด ไม่ว่าจะเป็นท่ารำหรือลายเพลงที่ใช้บรรเลงมักจะซ้ำๆ กัน ฉะนั้นเมื่อจะคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน ควรคำนึงถึงการเปลี่ยนตา เปลี่ยนหู ให้มาก

ที่สุด หมายความว่า เมื่อนำผลงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำออกแสดงเผยแพร่แล้ว ผู้ดูจะไม่เห็นท่ารำซ้ำๆ กันนานหลายครั้ง พร้อมทั้งหูก็จะได้ฟังการบรรเลงลายเพลงต่างๆติดต่อกันไป จะทำให้ผู้ดูไม่ได้รับความแตกต่างของเสียงเพลงเพราะผู้ดูไม่มีความรู้ในเรื่องลายเพลงอาจจะปรับปรุงโดยการบรรเลงเพลง แล้วลดเสียงการบรรเลงลายเพลงหยุดหายไปคงเหลือไว้แต่เสียง แคน หรือ โหวด หรือ โปงลาง คลอเบาๆ บ้าง สลับการบรรเลงลายเพลง

การแปรแถว ถ้าเป็นลักษณะการแสดงประเภทระบำ ใช้ผู้แสดงเป็นหมู่คณะ คำนึงถึงความพร้อมเพรียงเป็นหลัก การแปรแถวนี้มีจุดประสงค์เพื่อไม่ให้ท่ารำนั้นหยุดนิ่ง ผู้แสดงยืนท่าตายบนเวทีและต้องคำนึงถึงว่าเป็นระบำประเภทไหน ถ้าเป็นระบำฉวายพระพร หรืออวยพร ผู้แสดงแต่งตัวพระตัวนาง การเยื้องกรายแปรแถว ต้องมีรูปแบบที่นุ่มนวล มีลีลาของมือและเท้าสอดคล้องกัน ไม่วิ่งเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเหมือนการแสดงบัลเล่ต์ หรือโมเดิร์นดานซ์

ส่วนการแปรแถวในการแสดงพื้นเมือง ไม่มีรูปแบบตายตัวเหมือนรำไทยในภาคกลาง การแสดงพื้นเมืองจึงมีอิสระในการแปรแถว โดยคำนึงถึงความสนุกสนานครึกครื้นและแสดงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นเป็นใหญ่

การเชื่อมท่ารำ เป็นการนำท่ารำแม่ท่าหลายๆ ท่ามาเชื่อมโยงให้ติดต่อกัน โดยใช้ลีลาในการร่ายรำมาเชื่อมท่ารำให้กลมกลืนกันให้มากที่สุด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องอาศัยพื้นฐาน ความรู้ และประสบการณ์เป็นสำคัญ

หลักในการเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

ในสมัยโบราณมานั้น ท่านผู้รู้ได้กำหนดท่าเข้า ท่าออกพร้อมทั้งเพลงสำหรับเข้าเพลงสำหรับออก แต่มาในปัจจุบันนี้ เทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทในการแสดงละครค่อนข้างมาก การแสดงจึงไม่จำเป็นต้องเดินรำออกมาตามขนบของละครแต่อย่างเดียว อาจจะมีการปรับปรุงเพื่อย่นระยะเวลาในการแสดง หรือ ต้องการความแปลกใหม่ เช่น ในการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ในตอนท้ายจบต้องมีเพลงรัว ผู้รำตั้งท่ารำวิ่งเข้าหลังเวที ผู้ประดิษฐ์ท่ารำอาจจะปรับปรุงการเข้าหลังเวทีด้วยการดับไฟ เมื่อการรำตระนิมิตจบ ผู้รำก็เข้าหลังเวทีทั้งไฟมืดๆ ผู้รำตัวแปลงก็ออกมายืนตั้งท่ารำแทนที่ ไฟก็เปิดไฟสว่างขึ้น วิธีนี้เป็นการลดความซ้ำซากได้ และทำให้การแสดงมีความกะทัดรัดรวดเร็วขึ้น แต่ถ้าเป็นการบนเวทีกลางแจ้ง ใช้วิธีนี้ไม่เหมาะก็ให้ใช้ท่าเข้าท่าออกตามเพลงเข้าเพลงออก อันเป็นระเบียบแบบแผนดั้งเดิมที่ถือปฏิบัติกันมาส่วนการเข้าออกการออกหลังที่นั่งคนดูนั้น ให้พิจารณาความเหมาะสมของการแสดง โอกาส สถานที่ สถานภาพของผู้ดูเป็นคนระดับใด ถ้าพิจารณาแล้วว่ามีผลดีมากกว่าผลเสียก็นำไปปฏิบัติได้ไม่ถือเป็นผิด

ลักษณะการเลียนแบบ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำได้สร้างผลงานการแสดงระบำชุดหนึ่งโดยหยิบท่าสวยๆ งามๆ จากระบำชุดนั้นบ้าง ชุดนี้บ้าง มาบรรจุในระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ลักษณะอย่างนี้ไม่ถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ แต่มีข้อพึงระวังในเรื่องท่ารำนั้นต้องสื่อความหมาย

ให้ตรงกับเป้าหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้น ส่วนในกรณีที่เราไปนำแกนเนื้อหาของระบำที่เขามีอยู่ก่อนแล้วมาคิดประดิษฐ์เปลี่ยนบรรจุท่ารำลงไปใหม่แล้วประกาศว่าเป็นผลงานของเรา ลักษณะอย่างนี้ถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ และเป็นการผิดมารยาทที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง หากมีความจำเป็นต้องทำจริงๆ ก็ให้ประกาศว่าเป็นชุดการแสดงที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม และต้องออกนามเจ้าของผลงานนั้นด้วย ควรกล่าวถึงสาเหตุที่ต้องทำเช่นนั้นก็เพื่อให้เหมาะสมกับเวลา สถานที่และความสามารถของผู้เรียน จึงได้นำมาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงใหม่

8. อาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์

อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป และผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากรได้เสนอข้อคิดเห็นเกี่ยวกับปัญหาในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ อุปสรรคอันสำคัญยิ่งในการผลิตผลงานทางด้านนาฏศิลป์ใหม่ๆ นั้น มีอยู่หลายประการด้วยกันคือ

1. วัยวุฒิ ผู้ที่มีอายุน้อย หรือคนรุ่นใหม่ เมื่อคิดประดิษฐ์ผลงานทางนาฏศิลป์ใหม่ๆ ขึ้นมาผู้ที่อยู่ภายในวงการเดียวกัน มักจะไม่ยอมรับ ไม่สนับสนุนผลงานนั้น โดยไม่เปิดโอกาสให้นำออกเผยแพร่

2. ประเพณี ในสถาบันเดียวกันมีครูอาจารย์ผู้อาวุโส ลูกศิษย์ซึ่งอยู่ในวงการใกล้ชิด จะไม่กล้าแสดงความสามารถในด้านการคิดสร้างสรรค์ผลงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ถือเป็นการ "ข้ามครู" แต่ถ้าจำเป็นต้องคิดประดิษฐ์ท่ารำผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ต้องนำผลงานนั้นไปปรึกษาครูผู้อาวุโสก็จะต้องแก้ไขให้ เมื่อครูแก้ไขให้แล้วผลงานนั้นจะมีลักษณะเป็นผลงานของเก่าแบบดั้งเดิมไปทันที

3. ในการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ ให้ผู้เรียนยึดมั่นในรูปแบบดั้งเดิมถ้าละเมิดจะเป็นการทำผิดครู

4. นักศึกษาระดับปริญญาตรี ทางด้านวิชาการละครน่าจะเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำได้อย่างอิสระ แต่ยังไม่ได้รับการไว้วางใจ เพราะประเพณีเกรงว่าจะผิดแบบแผนไป

5. ผู้อยู่วงการนาฏศิลป์ ภายนอกเครือข่ายกรมศิลปากร มีโอกาสที่จะคิดประดิษฐ์ท่ารำผลงานทางด้านนาฏศิลป์ใหม่ๆ ได้

6. บุคคลที่มีชาติวุฒิ กำเนิดในตระกูลสูงส่ง มีบารมีมากจะมีโอกาสเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำได้

ฉะนั้นผู้ที่มีลักษณะตรงกับข้อ 5 ข้อ 6 นั้น เมื่อคิดประดิษฐ์ท่ารำผลงานทางนาฏศิลป์ใหม่ๆ ขึ้นมาก็ควรเป็นผู้มีความรอบรู้ มีความสามารถ มีความเชี่ยวชาญในบทรำเพลงช้าเพลงเร็ว และแม่บทมาอย่างดี ในขณะเดียวกัน เมื่อจะนำพื้นฐานความรู้มาคิดประดิษฐ์ท่ารำในผลงานใหม่ๆก็จะต้องคำนึงถึงยุคสมัยที่ประดิษฐ์ท่ารำนั้นด้วย เช่น ผู้แสดงแต่งกายแบบชาวนา

ผู้บรรจุท่ารำ จะนำเอาท่าพรหมสี่หน้าในแม่บทไปใส่ไว้ก็ไม่เหมาะสม และอีกประการหนึ่ง การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะเกี่ยวกับเรื่องอะไรก็แล้วแต่ ขอให้มีในเรื่องของเชื้อชาติ เพราะขนบธรรมเนียมประเพณีที่จะแสดงออกจะบ่งบอกถึงประเทศชาตินั้น อย่างเรื่องการเคารพต้องไหว้ การออกกิริยาท่าทางต้องเป็นไทย มิใช่ว่าประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทยแล้วมีลักษณะยกขาแบบบัลเล่ต์ ก็ไม่ถูกต้องขัดต่อศิลปวัฒนธรรมไทย อย่างนี้ก็ไม่ควรกระทำ ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อความมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้น ต้องคำนึงถึงต่อไปนี้

ท่าทาง

เพลง ดนตรี สำเนียง ภาษา บทร้อง

เครื่องแต่งกาย

อารมณ์ที่แสดงออก

วิญญาณของการแสดง

การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานในปัจจุบันนี้ มีข้อดีในด้านต่างๆ มากมี ความตื่นตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในช่วงที่มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคขึ้นแล้ว คำว่า "ข้อดี" ในที่นี้ก็หมายความว่าลักษณะการแสดงใช้ได้ แต่จะต้องมีคนที่มีอำนาจ มีผู้รู้ที่เป็นกันอยู่บ้างคอยดูถึงความเหมาะสมและความถูกต้อง ข้อความนี้หมายถึงว่า เมื่อคิดประดิษฐ์ท่ารำออกมาแล้ว ต้องรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของท้องถิ่นไว้ ส่วนเครื่องแต่งกายพื้นเมืองอีสานในปัจจุบันนี้ ได้รับการพัฒนาจากของเดิมขึ้นมาก มีการแต่งกายแบบแปลกๆ มีลวดลายต่างๆ สีสันของเสื้อผ้ามีสีสดและมีความสวยงามมากขึ้น ดนตรีมีจังหวะรวดเร็วรุกเร้า จึงทำให้การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน โดยภาพรวมแล้วดีเกือบทั้งหมด ถูกรสนิยมของคนในยุคนี้ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนี้แล้ว การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองที่ถูกปรับปรุงเป็นเวลานานๆ ก็จะกลายเป็นแบบแผนประจำไปในที่สุด การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมีความระมัดระวังถึงการแสดงออกอย่างดีที่สุด ไม่ใช่ว่าคิดอยากจะแสดงอย่างนี้ก็แสดง เช่น ท่าบางท่าไม่มีอยู่ในชีวิตประจำวันของคนไทยเรา ก็นำมาบรรจุไว้ในท่ารำ อย่างการแสดงบางท่าในระบำว่าวของมาเลเซีย ถูกนำมาใช้ในระบำชุดหนึ่งของการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน อย่างนี้ไม่ควรทำ

อาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้หลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำทั่วไปกับท่านิ่งและท่าเคลื่อนไหว ดังนี้

1. ท่านิ่ง เป็นท่ารำที่จบพร้อมกับคำร้อง หรือดนตรี ที่เห็นความหมายได้รวดเร็ว

2. ท่าเคลื่อนไหว เป็นท่าที่ต่อเนื่องดำเนินไปกับคำร้องและดนตรีที่มีลีลาประกอบท่ารำเป็นระยะเวลาที่ต่อเนื่องกัน

การแปรแถว เพื่อให้เกิดความแตกต่าง เปลี่ยนแปลงความซ้ำๆ ต้องคำนึงถึง จำนวนผู้แสดงเพลง ขนาดของสถานที่ ความสามารถของผู้แสดง

จำนวนผู้แสดง การแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นจวนมากๆ เป็นการแสดงหมู่ มีการแปรแถวเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ทำให้การแสดงนั้นไม่เป็นที่น่าเบื่อหน่าย จำนวนผู้แสดงต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ของการแสดงนั้นด้วย เช่น เป็นระบำหมู่ หรือความต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ หรือเป็นรูปภาพต่างๆ จำนวนผู้แสดงจะกำหนดให้ตรงตามจุดประสงค์นั้นๆ ที่กล่าวนี้ก็คือการทำเป็นรูป เป็นอักษรย่อ หรือรูปภาพ สัญลักษณ์ของอักษรย่อพระปรมาภิไธย จำนวนตัวเลข หรือเครื่องหมายของการแสดงกีฬา หรือสัญลักษณ์ประจำชาติ เป็นต้น

เพลง จังหวะต้องเหมาะสมในการแปรแถวตามจำนวนผู้แสดง ความชัดเจนของจังหวะ สัญญาณการให้คิวในการแปรแถว โดยใช้กรับหรือกลองที่สอดแทรกในเพลง

3. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่พอที่แปรแถวเป็นรูปต่างๆ ตามความต้องการได้รวดเร็วเพียงใด ทางออกทางเข้าของผู้แสดงมีความสอดคล้องกับการแปรแถวได้แนบเนียนอย่างไรหรือไม่

4. ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการร่ายรำในระดับเดียวกัน และมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะเป็นอย่างดี ได้มาตรฐาน มีความเชื่อมั่น มีระเบียบวินัย

การเชื่อมท่ารำ จะใช้ในกรณีที่มีท่ารำ 2 ท่าที่แตกต่างกัน และต้องการให้ท่ารำทั้ง 2 ท่านั้นต่อเนื่องกัน จำเป็นต้องประดิษฐ์ท่าเชื่อม ซึ่งมีลักษณะเป็นลีลาเข้ามาแทรกเพื่อให้ท่ารำ 2 ท่านั้น ต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน

หลักในการเข้า – ออกของ ระบำ รำ ฟ้อน

การเข้าออกของระบำ รำ ฟ้อน ต้องมีท่าที่กำหนดตายตัวของการเข้าออก ต้องรู้ช่วงระยะและตำแหน่งของการเข้าออกอย่างแน่นอน หมายรวมถึงความพร้อมเพรียงและยึดขนบของละครด้วย แต่ในบางกรณีจำเป็นจะต้องทิ้งประเพณี เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดงเช่น ถอยหลังเข้าหลังเวทีทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของเวที โดยเผชิญหน้ากับผู้ดูตลอดเวลา เช่น การแสดงหน้าพระที่นั่ง หรือการแสดงบนเวทีต่างประเทศ เป็นเวทีที่ไม่มีทางออกทางเข้าเหมือนเวทีละครไทย ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้กำหนดการเข้าการออกขึ้นเอง โดยอาศัยหลักนาฏศิลป์ไทย

นอกจากนี้พจมาลย์ สมรรคบุตร (2538 : 57-59) ยังได้รวบรวมแนวการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำว่าเป็นหัวใจของการสร้างผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ทั้งนี้ต้องคำนึงสภาวะแวดล้อมและสภาพสังคมด้วยนอกจากนั้นการประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำที่ดีและได้มาตรฐานนั้น ผู้สร้างต้อง

คำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการประดิษฐ์ท่ารำ ด้านการนำเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น เน้นทางด้านการละเล่น ด้านอาชีพ ด้านสังคม ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ด้านบวงสรวง ด้านโบราณคดีและความสวยงาม ตลอดทั้งความกระชับของการแสดงด้วย ซึ่งเป็นแนวคิดประดิษฐ์การฟ้อนรำพื้นบ้านอีสานจากศิลปินแห่งชาติที่มีชื่อเสียงกับการฟ้อนอีสาน ได้แก่ 1) อาจารย์เคน ดาเหลา 2) อาจารย์ฉวีวรรณ ดำเนิน และ 3) อาจารย์มาลินี แก้วเงิน

1. อาจารย์เคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในภาคอีสานได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับกลอนแม่บทฟ้อน 32 ท่า ว่าดนตรีที่ใช้ประกอบในการลำหมอลำนั้น คือ "แคน" ส่วนปัจจุบันคณะหมอลำนั้นมีเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้น กลอนตำราลำของอีสาน 32 ท่า จะมีกำหนดมาตั้งแต่เมื่อใด สมัยใด เป็นผู้ริเริ่มนั้น ไม่ปรากฏหลักฐาน ทราบแต่เพียงว่า เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ที่ได้สืบทอดมาช้านาน เคน ดาเหลา มีวิธีการถ่ายทอดกลอนลำ 32 ท่า ด้วยวิธีท่องจำแล้วนำมาฝึกพร้อมไปกับทำนองแคน กลอนลำมีต้นกำเนิดมาจากลำพื้น ลำโบราณ และวิวัฒนาการมาเป็นกลอนที่มีความหมายอยู่ในคำกลอนนั้น ฉะนั้น ผู้ลำกลอนจะต้องออกท่าฟ้อน ประกอบไปด้วย การออกท่าฟ้อนไม่มีหลักเกณฑ์ใดๆ ทั้งสิ้น ผู้ลำสามารถฟ้อนได้ตามความถนัด แต่ต้องฟ้อนออกท่าให้ตรงความหมายของกลอนลำ ท่าฟ้อนแม่บท 32 ท่า ของอีสาน เช่น ท่าแร้งตากขา ท่ากาตากปีก ท่าหลีกแม่ยาย ท่าตีวัวบักค่าง ท่างมปลาในหนอง ท่าเกาตุ่มหอยคัน ท่าลิงหลอกเจ้า ท่านกเจ่าบินวน ท่าคนสักสุ่ม ท่าสักกะลันผู้สาวตำข้าว ฯลฯ ซึ่งส่วนมากท่าฟ้อนรำนั้นจะเป็นท่าลอกเลียนแบบธรรมชาติแวดล้อมของสภาพทั่วๆ ไปของท้องถิ่นอีสาน

2. อาจารย์ฉวีวรรณ พันธุ (ดำเนิน) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดงพื้นบ้าน ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน ของกรมศิลปากร กล่าวถึงวิธีการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำพื้นเมืองอีสาน ว่าจำยึดท่าฟ้อนรำ ในคำกลอนแม่บท 32 ท่า มาเป็นแนวในการประดิษฐ์ท่ารำอย่างหนึ่ง และจะประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำ เลียนแบบท่าทางของสัตว์ อีกประการหนึ่ง ตั้งแต่เดิมนั้น ผู้แต่งคำกลอนฟ้อนแม่บท 32 ท่า คือ สมัย อ่อนวงศ์ แล้วหมอลำนั้นก็ไปร้องลำกันและแนะนำให้ผู้แสดงหมอลำออกท่าทางร่ายรำ "ฟ้อน" ประกอบการแสดงลำกลอนไปด้วย การออกท่าฟ้อนนั้น ผู้แสดงหมอลำสามารถฟ้อนได้ตามความถนัด เพราะไม่มีการกำหนดท่ามาตรฐานไว้ เพียงออกท่าฟ้อนให้ตรงกับความหมาย ของคำกลอนเท่านั้น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้นำเอาคำกลอนแม่บท 32 ท่า มาประยุกต์ใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำนาฏศิลป์พื้นเมือง คือ การปรับปรุงแต่งท่าฟ้อนรำ แบบดั้งเดิม ให้ดูสวยงามมากขึ้น การประดิษฐ์ท่ารำที่ลอกเลียนแบบท่าทางของสัตว์นั้น จะยกตัวอย่างการแสดงชุด มโนห์ราเล่นน้ำ การแสดงชุดนี้จะเป็นการแสดงออกท่าฟ้อนให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงธรรมชาติของนกให้มากที่สุด เช่น ท่าไซ้ปีก ไซ้หาง ท่าบิน ท่าโบก เป็นต้น

การแสดงชุดมโนห์ราเล่นน้ำ ได้กำหนดการเข้าออกโดยยึดขนบของตัวละคร คือ เริ่มออกทางขวาของเวที เมื่อจบการแสดงจะเข้าทางซ้ายมือของเวที ส่วนการแปรแถวจะมีรูปวงกลม รูปตัววี รูปพระจันทร์ครึ่งเสี้ยว แถวหน้ากระดาน มีการสลับขึ้นลงบ้างตามความสมควร เป็นต้น

3. อาจารย์มาลินี แก้วเงิน ได้เสนอแนวคิดในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนไว้ว่า ท่าฟ้อนของชาวอีสานจะเลียนแบบมาจากธรรมชาติ เช่น เซิ้งทำนา เซิ้งแหย่ไข่มดแดง โดยการไปศึกษาข้อมูลจากชาวบ้านถึงขั้นตอนต่างๆ เนื่องจากมาลินี แก้วเงิน เป็นคนท้องถิ่นพอมีพื้นความรู้ถึงวิธีการต่างๆ อยู่บ้าง ในการออกไปเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากผู้สูงอายุบ้าง จึงได้ข้อมูลมาอย่างละเอียด เมื่อได้ข้อมูลมาครบแล้วก็จะ นำข้อมูลมาปรึกษาหารือประชุมกันในหมวดสายวิชาฟ้อนรำ ตกลงกันจะเริ่มใช้ท่าไหนแล้วต่อด้วยท่าอะไรจึงจะเหมาะสมโดยลองปฏิบัติท่ารำนั้น วิธีบรรจุท่ารำมาลินี แก้วเงิน และคณะ มีหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำ 3 วิธี คือ

1. ศึกษาจากของเดิมโดยต่อท่ารำจากชาวบ้านแล้วนำท่ารำนั้นมาปรับปรุงให้เกิดความสวยงามมากขึ้น และได้จากแหล่งที่มีความรู้บ้าง เช่น วิทยาลัยครูสกลนคร

2. ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นโดยการเลียนแบบธรรมชาติ

3. ประดิษฐ์ท่ารำจากภาพจำหลักโบราณ เช่น ชุดพนมรุ้ง

นอกจากนี้ยังใช้แนวการแต่งกายนาฏศิลป์พื้นเมืองว่า เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของอีสานดั้งเดิมมักจะมีแบบเรียบๆ นุ่งผ้าถุงสั้นครึ่งน่อง สวมเสื้อคอกลมแขนยาวหรือใช้ผ้าแพรวารัดอก เมื่อมาจัดเป็นการแสดงจึงนิยมใช้สีสดๆ ส่วนวิธีการห่มสไบที่มีมาตั้งแต่เดิมจะมีลักษณะห่มธรรมดา คือ ห้อยชายสไบมาข้างหน้าทางไหล่ซ้ายแล้วชายอีกข้างหนึ่งพาทมาทางด้านหลังลอดใต้รักแร้มาทางด้านหน้ากลับพาดมาทบทางไหล่ซ้ายให้ชายสไบห้อยอยู่ข้างหลังอีกครั้งหนึ่ง หรือ ใช้คล้องคอไปข้างหน้าบ้าง ข้างหลังบ้าง ผูกเป็นหูกระต่ายที่เอวด้านหลัง ลักษณะการผูกเป็นหูกระต่ายที่เอวด้านข้าง ด้านหลัง ลักษณะการผูกเป็นหูกระต่ายนี้ทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นผู้ริเริ่ม จนเป็นที่แพร่หลายซึ่งจะได้เห็นการแสดงจากสถาบันอื่นๆ ได้เลียนแบบนำเอาไปใช้ ส่วนการห่มสไบแบบสามเหลี่ยม ซึ่งอีสานใต้เป็นต้นฉบับ ก็ได้รับความนิยมแพร่หลายมาถึงอีสานเหนือด้วยเช่นกัน

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2549 : 225-256) ได้รวบรวมแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำและชุดการแสดงไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนด ดนตรีเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่นๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer

นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้ คือ

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

แต่ละขั้นตอนมีลักษณะของการทำงาน ดังต่อไปนี้

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์เพราะฉะนั้น ความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปเป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ

1.1 พิธีกรรม และพิธีการ

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

1.5 เพื่อพัฒนาอาชีพ

พิธีกรรมและพิธีการ

กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะสมกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ที่ต้องปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณเป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้นต้องมีการคิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ขึ้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม เช่น การแสดงมหรสพในงานพระเมรุสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีเป็นต้น ในงานนี้กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏยศิลป์ของหลวงขึ้นหลายประเภท เช่น โขนและหนังใหญ่ การแสดงเหล่านี้ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับข้อกำหนดต่างๆ ดังกล่าว การคิดชุดใหม่มักเกิดขึ้นในพิธีการ เช่น พิธีเปิดมหกรรมกีฬาแห่งชาติ หรือ นานาชาติเป็นต้น พิธีการเช่นนี้ต้องการความแปลกใหม่อันหมายถึงนาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้นด้วย

ส่งเสริมกิจกรรม

กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์ เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหรา หรือสีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่ 2 นี้ ต่างกันมากจากข้อที่ 1 ในหลักการแต่ต่างกัน

อย่างชัดเจนที่ ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่ 1 ถือเป็นของที่ไม่ควรขาด หรือไม่สามารถตัดออกไปได้ เพราะเป็นจารีตนิยม แต่ข้อสองเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้ มีก็ดี ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉาก เพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยม และเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาที กรมศิลปากร ในสมัย อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่างๆ ขึ้นหลายชุด เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น มโนห์ราบูชาขัญ ในเรื่องพระสุธน-มโนห์รา ชุดนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงส์

เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้นให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่างคือ 1. นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏศิลป์ที่แสดงโดยชุมชน ในชุมชนเพื่อชุมชนมาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลปินอาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสกเต้นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเซ่นสรวงผีปู่ย่าของการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์ เช่นระบำร่อนแร่ในภาคใต้ เซิ้งกระตุกกี่ในอีสาน ระบำสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ๆขึ้น เพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร ในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี การสรางสรรค์นนาฏยศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อรวมในงานมหกรรมนาฏยศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดข้อใหม่ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียน หรือการประกวดผลงานนาฏยประดิษฐ์ สำหรับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นเยาว์ในประเทศเยอรมัน

พัฒนาอาชีพ

กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ๆ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพกรณีจะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพ ด้วยการแสดงนาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือคอนเทมเพอรารีด๊านซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏศิลป์ใหม่ๆ ชุดใดงดงาม และคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏยศิลป์และอื่นๆ ให้แพร่หลายออกไป

2. การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมย์ของผู้สรางสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

2.1 ระดับเป้าหมาย

หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไรหรือเพื่อใคร เช่น

2.1.1 เพื่อแก้บน

2.1.2 เพื่อทดสอบขีดความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของนิสิตนักศึกษาที่เรียนนาฏยศิลป์ระดับปริญญาตรี

2.1.3 เพื่ออวยพรวันเกิดผู้อาวุโส

2.1.4 การนำละคร เรื่องโรมิโอและจูเลียต ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาทดลองทำเป็นบัลเล่ย์ผสมนาฏยศิลป์ไทย

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าการกำหนดเป้าหมายให้ชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเพียงนั้น

2.2 ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆ ที่ชัดเจน เพื่อนำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น

2.2.1 เพื่อให้การรำแก้บนทำได้ในราคาประหยัด สวยงาม ไม่ปะปนกับคนอื่นๆ และสะดวกกับผู้เป็นเจ้าภาพที่จะไปร่วมพิธี

2.2.2 เพื่อให้นิสิต นักศึกษาสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่มีคุณภาพสูง มีความเป็นตัวของตัวเอง มีสาระสะท้อนสังคมปัจจุบัน

2.2.3 เพื่อให้เจ้าของวันเกิด ชื่นชมกับความวิริยะอุตสาหะของลูกหลานที่มาร่วมกตัญญู การฟ้อนรำอวยพร

2.2.4 เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มาจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

3. การประมวลข้อมูล

เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วนักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆ ก็ตาม มิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่แล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับ

นามธรรม หรือ รูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลมีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

คือ ความรู้ต่างๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพินิจพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง ตัวอย่างเช่น นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ตั้งใจที่จะสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อจบการศึกษาปริญญาตรีขึ้นชุดหนึ่งโดยเป้าหมายและวัตถุประสงค์ว่า เป็นการแสดงระบำชุดที่สะท้อนชีวิตมนุษย์โบราณและข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงซึ่งนิสิตผู้นี้ใช้เป็นหลักฐาน และพื้นฐานในการคิดก็คือ ภาพเขียนของมนุษย์โบราณ อายุประมาณ 4,500-5,000 ปี บนหน้าผา ยาวประมาณ 3 กิโลเมตร ซึ่งเรียกว่า ผาแต้ม ที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และภาพเขียนลักษณะเดียวกันที่มีอายุใกล้เคียงกันและอยู่ในบริเวณใกล้เคียง

ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

คือข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้นไปในแนวทางใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจ มักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่างๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจังก็ อาจเกิดความดื่มด่ำ เกิดความบันดาลใจขึ้น เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้วเกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์นึกภาพนาฏยศิลป์ ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น ตัวอย่างเช่น นิสิตคนเดียวกันนั้น ได้ศึกษาข้อมูลแรงบันดาลใจจากดนตรีและนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลป์ของชนเผ่าพื้นเมืองของแอฟริกากลาง และจากนาฏยศิลป์ที่แสดงชีวิตชนเผ่าโบราณที่นักนาฏยประดิษฐ์ของจีนได้หวันคิดขึ้นมาใหม่ หรือนิสิตคนหนึ่งต้องการทำระบำนกยูงขึ้นใหม่ ก็อาจศึกษาระบำนกยูงที่เป็นของอินเดีย อินโดนีเซีย จีน ไทย เป็นข้อมูลแรงบันดาลในได้เช่นกัน

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระ อะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเดิมต่อเนื่องมาก็คือ นิสิตกำหนดให้ระบำชุดของตน ครอบคลุมวิถีชีวิตคนโบราณที่ปรากฏบนผาแต้มเป็นหลักโดยแสดงทั้งความเป็นอยู่ของคนและสัตว์ และกำหนดโดยข้อจำกัด ของอาจารย์วิชา คือ ต้องใช้ผู้แสดงไม่เกิน 7 คน ใช้เวลาแสดงไม่เกิน 7 นาที ลงทุนไม่เกิน 7 พันบาท และใช้เวทีหอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีขนาดกว้าง 15 เมตร ลึก 15 เมตร สูง 4 เมตร การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์ มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อยจนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้น

ก็ทำออกมาไม่สำเร็จสมดังจินตนาการ

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญ ของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ตนเคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีผู้ชอบรูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมิฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือนักนาฏยประดิษฐ์นั้น ทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ๆ บ้างก็ได้เช่นเดียวกับจิตรกรเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพของตน

การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ ได้ 4 แนว คือ

5.1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

5.4 กำหนดให้อยู่นอกจารีต

กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ให้หยิบใช้ในในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ ก็มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม เช่น เพลงสร้อยสนสองชั้น แล้วนักนาฏยประดิษฐ์กำหนดท่ารำตีบทจากท่ารำไทยฉบับหลวง มาให้ผู้รำปฏิบัติ อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ้มบ้างตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปี่พาทย์ทำเพลงรัว ผู้รำนำดอกไม้ออกมาโปรย เป็นเครื่องหมายอำนวยพร แล้วรำเข้าโรง การประดิษฐ์นาฏยศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่ทั่วไปในงานมงคลต่างๆ ผลงานในทำนองเดียวกันนี้มีแต่คุณสมบัติที่โดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาโดยเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่น นาฏยศิลป์ชุดระบำนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงษ์ ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้องและทำนองเพลง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ เป็นนักประดิษฐ์

กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งเน้นแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมโดยการนำเอานาฏยจารีต ตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม คล้ายการผสมพันธุ์กล้วยไม้

ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ย์ การรำไทยกับ คอนเทมเพอรารีด๊านซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น

กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือ ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ ซึ่งนาฏยประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเล่ย์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเต้นคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกัน และการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าวนักนาฏยประดิษฐ์ชาวอินโดนีเซียนำเอาท่ามวยพื้นเมืองที่เรียกว่าซีลัตมาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่หลายชุดในปัจจุบันโดยนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยม ท่าชก และท่าปิดป้องมาเป็นหลักแล้ว แล้วเสริมท่าต่างๆ เข้าไปให้แปลกใหม่กว่าเดิม และให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะมีนำท่าใหม่ๆ เข้ามาใช้ แต่นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพ โดยที่ผลงานใหม่ความต่อเนื่องกับอดีต

กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนักนาฏยศิลป์ใหม่ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่างๆ เช่น ดนตรี และท่ารำของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏยศิลป์ ที่นาฏยประดิษฐ์และนาฏศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ

นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่นๆ ที่ใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบ เครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่นๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจ แนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอกความประสงค์ด้านปริมาณ และด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบ และจัดทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด ในขณะเดียวกันนักนาฏยประดิษฐ์ก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหา และข้อเสนอของเขาเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อการทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสรางสรรค์น้อยที่สุด และงานจะมีเอกภาพ เพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี

นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปร่าง หน้าตา บุคลิก และความสามารถของแสดงของผู้แสดงเพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้องทำให้การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉากและเครื่องแต่งกายให้ตอบสนอง และส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจและสร้างผลงานสนองความต้องการด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพและมีเอกภาพ

7. การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบนาฏยศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที ดันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตามการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น นักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ

สรุปได้ว่า นาฏยประดิษฐ์เป็นการประมวลปัจจัยต่างๆ ของการแสดงมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องการอาศัยปัจจัยของนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการ การศึกษาและเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใดย่อมทำให้นักนาฏยประดิษฐ์สามารถนำสิ่งที่ได้พบได้เห็น มาใช้งานออกแบบของตนได้มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้ว อีกประการหนึ่งทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง

จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานในการเผยแพร่อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย ทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ได้ให้หลักและแนวคิดในการคิดประดิษฐ์ท่ารำในชุดต่างๆ ว่าหลักที่สำคัญคือต้องยึดแม่ท่าที่เป็นพื้นฐานในการเรียนนาฏศิลป์ คือ เพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงแม่บท ในการคิดประดิษฐ์คิดท่ารำที่มีบทร้องต้องใช้ท่ารำที่มีความหมายของท่า และต้องคำนึงถึงจังหวะ แต่โดยส่วนมากแล้วก่อนที่จะคิดท่ารำได้นั้นต้องฟังจังหวะและทำนองเพลงให้ลงตัวเสียก่อนจึงจะสามารถคิดท่ารำได้ และควรมีการแปรแถวในขณะที่มีการแสดงเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกไม่เบื่อหน่ายในขณะที่ชมการแสดง หลักที่สำคัญในการแสดง คือ ผู้แสดงต้องออกแสดงจากประตูด้านขวาของเวทีและเข้าทางด้านซ้ายของเวที แต่ถ้ามีประตูทางด้านเดียวจะเป็นซ้ายหรือขวาก็สามารถออกแสดงได้ ในกรณีที่ออกทางด้านหลังของผู้ชมควรเป็นการแสดงที่เป็นขบวนแห่ จึงจะเหมาะสมกับการแสดงประเภทนี้ ส่วนการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นไม่ควรนำท่ารำในแต่ละท้องถิ่นมาผสมกัน ยกเว้นแต่เป็นการแสดงในชุดสี่ภาค

ที่เป็นการนำเอาการแสดงในแต่ละภาคมาร่วมกัน และไม่นำเอาเครื่องแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ในแต่ละพื้นที่ไปใช้กับชุดการแสดงที่เป็นไม่ได้อยู่ในเขตพื้นที่ของตนเอง

หลักในการคิดประดิษฐ์ท่ารำของภาคอีสาน จากการศึกษาจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนี้ ได้กล่าวว่า ต้องยึดหลักแม่ท่าฟ้อน 32 ท่า ที่มีมาตั้งแต่โบราณ โดยไม่ปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่าเหล่านี้ขึ้นมา ถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากอดีตและได้ปฏิบัติกันมาจนถึงปัจจุบัน ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำของการแสดงพื้นบ้านอีสาน หลักที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ ต้องศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรม พิธีกรรม ความเชื่อ วรรณกรรม กลุ่มชาติพันธุ์ การละเล่นต่างๆ เหล่านี้ล้วนสามารถนำมาคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงได้ ทั้งยังนำเอาการเลียนแบบท่าทางของสัตว์มาคิดประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงก็สามารถนำมาได้ ขึ้นอยู่กับเอกลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นที่จะนำเอาจุดเด่นของตนเองมานำเสนอให้ผู้อื่นได้รับทราบว่าวัฒนธรรมของตนที่มีอยู่เป็นอย่างไร

จากเอกสารและงานวิจัยดังกล่าวที่เกี่ยวกับการประดิษฐ์ท่ารำและชุดการแสดงต่างๆ ผู้วิจัยได้ใช้แนวเป็นทางในการคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสาน โดยได้ยึดหลักในการคิดชุดการแสดง ท่ารำ เครื่องแต่งกาย องค์ประกอบเกี่ยวกับการจัดการแสดง และหลักในการจัดการแสดง

2. การแสดงพื้นบ้านอีสาน

ผกา เบญจกาญน์ (ม.ป.ป. : 23 – 26) ได้กล่าวถึงการแสดงชุดเซิ้งแหย่ไข่มดแดงว่า การแสดงเซิ้งแหย่ไข่มดแดง นอกจากจะสนุกสนานเพลิดเพลินแล้ว ยังให้ความรู้แก่ผู้ที่ไม่เคยพบเห็นนับว่าเป็นการอนุรักษณ์วิชาชีพ ออกมาเป็นรูปแบบของศิลปะการแสดงอีกวิธีหนึ่งเพราะอาชีพต่างๆ ของประชาชนในชนบทก็นับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง การแต่งกาย ชายนุ่งกางเกงขาก๊วยสีดำ เสื้อคอกลมแขนสั้น มีผ้าขาวม้าคาดเอว และโพกผม หญิงนุ่งผ้าชิ้นสั้นใส่เสื้อแขนกระบอกสามส่วน มีสไบห่ม อุปกรณ์ในการแสดงคือ ครุใส่น้ำ ตะกร้าผูกปลายไม้ยาว ผ้าสำหรับกวนมดแดง

พนิดา บุญทองขาว (2543 : 405) ได้กล่าวถึงเรือมอันเรหรือลูกอันเร คือการแสดงรำกระทบสากมีลักษณะรูปแบบการรำโดยเอาสาก 2 อันมาวางกระทบกัน ผู้รำเดินรำเป็นวงกลมรอบสากและมีคนรำคู่หนึ่ง เดินรำเข้าในสาก มีการก้าวเข้าไปในสากและก้าวออกมา ตามจังหวะเพลงและจังหวะสากที่กระทบกัน จังหวะเพลงละ 1 คู่ รวมถึงชาวเขมรถิ่นไทย ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งชาวบ้านเล่นกันในวันหยุดพักผ่อน จากหน้าที่การงานอันเหน็ดเหนื่อย แสดงความสามัคคีปรองดองในกลุ่มชนของตน ที่สำคัญเป็นการเปิดโอกาสให้ชายหนุ่ม หญิงสาว ได้มาพบปะพูดคุย ทำความรู้จัก ถือได้ว่าเป็นการเลือกคู่ในรูปแบบหนึ่ง

สุภาพร คำยุธา (2546 : 328-241) ได้ศึกษาการฟ้อนของชาวภูไทยบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ว่า การฟ้อนละครผู้ไทย เป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นจากประเพณีบุญบั้งไฟ ก่อนสมัยรัชการที่ 5 จากหลักฐานที่ปรากฏฟ้อนละครผู้ไทย มีพัฒนาการแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ 1. ยุคดั้งเดิม ระหว่าง พ.ศ. 2549-2512 เป็นการฟ้อนที่ไม่มีแบบแผนกระบวนการท่าที่ชัดเจน 2. ยุคฟื้นฟู ระหว่าง พ.ศ. 2532-2539 เป็นการฟ้อนอย่างมีรูปแบบ และมีการคิดท่าฟ้อนขึ้นมา 4 ท่า ได้แก่ ท่าเดินทาง ท่ารำลาวละคร ท่าเชิ้งละคร และท่าสาละวัน 3. ยุคการประยุกต์ ระหว่าง พ.ศ. 2539-ปัจจุบัน รูปแบบการฟ้อนและองค์ประกอบในการฟ้อน มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม ท่าฟ้อนมีแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งมี 5 ท่าประกอบด้วย ท่าเดิน ท่าฟ้อนข้าง ท่าไกวมือสูง ท่าหมุนตัว และท่าลง

ฟ้อนภูไทเป็นการฟ้อนที่เกิดจากความต้องการของชาวภูไทย เพื่อฟ้อนถวายองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ. 2521 ท่าฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นครั้งแรกมี 5 ท่า ได้แก่ ท่าเดินผู้ไทย ท่าฟ้อนข้าง ท่ายิง ท่าม้วนหาง และท่าวงเดือน เอกลักษณ์ของการฟ้อนจะมีความสมจริงตามชื่อท่า ปัจจุบันได้มีการคิดท่าฟ้อนเพิ่มเติม 2 ท่า คือ ท่าฟ้อนเฉียง และท่าลง เอกลักษณ์การฟ้อนจะเน้นลีลาความอ่อนช้อย และมีการกำหนดระยะของการจัดวางท่าอย่างชัดเจน

สุรัตน์ จงดา (2541 : 308) กล่าวถึงการฟ้อนว่าเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของชาวอีสานที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยโบราณก่อนการรับอิทธิพลของศาสนา น่าจะเชื่อว่าเป็นความเชื่อดั้งเดิมของมนุษย์ ในการเซ่นสรวงต่อดวงวิญญาณของบรรพบุรุษ สิ่งที่เชื่อว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ ให้มาช่วยปกปักรักษาและขจัดสิ่งเลวร้ายออกจากชีวิต

ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานเกิดขึ้นจากการศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ พิธีกรรม ความเชื่อการละเล่นต่างๆ วรรณกรรมพื้นบ้าน ตลอดจนสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบข้างไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่มีชีวิตและสิ่งที่ไม่มีชีวิต ล้วนสามารถนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง แล้วนำเสนอเป็นชุดการแสดง ในการจัดการแสดงในแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างของแต่ละสังคมที่ได้ยึดถือและปฏิบัติกัน และเป็นการนำเอาการละเล่นหรือการแสดงที่มีอยู่ของคนในสังคมบางพื้นที่แต่ด้วยอาจเกิดจากกระแสต่างๆ หรือเป็นการรับเอาวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาในวัฒนธรรมของตนเองที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน จึงทำให้การแสดงประเภทนั้นได้ค่อยเลือนหายไป และจบลงในที่สุดมาพัฒนาขึ้นเป็นชุดการแสดง เพื่อเป็นการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมต่างๆ เหล่านั้นให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ถึงสิ่งที่บรรพบุรุษได้สร้างขึ้นและถ่ายทอดมา ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานเป็นสิ่งที่ให้ความรื่นเริงบันเทิงใจ สนุกสนาน และอาจไปถึงการเซ่นสรวงบูชา เสริมความเป็นสิริมงคลให้กับชีวิตอีกด้วย

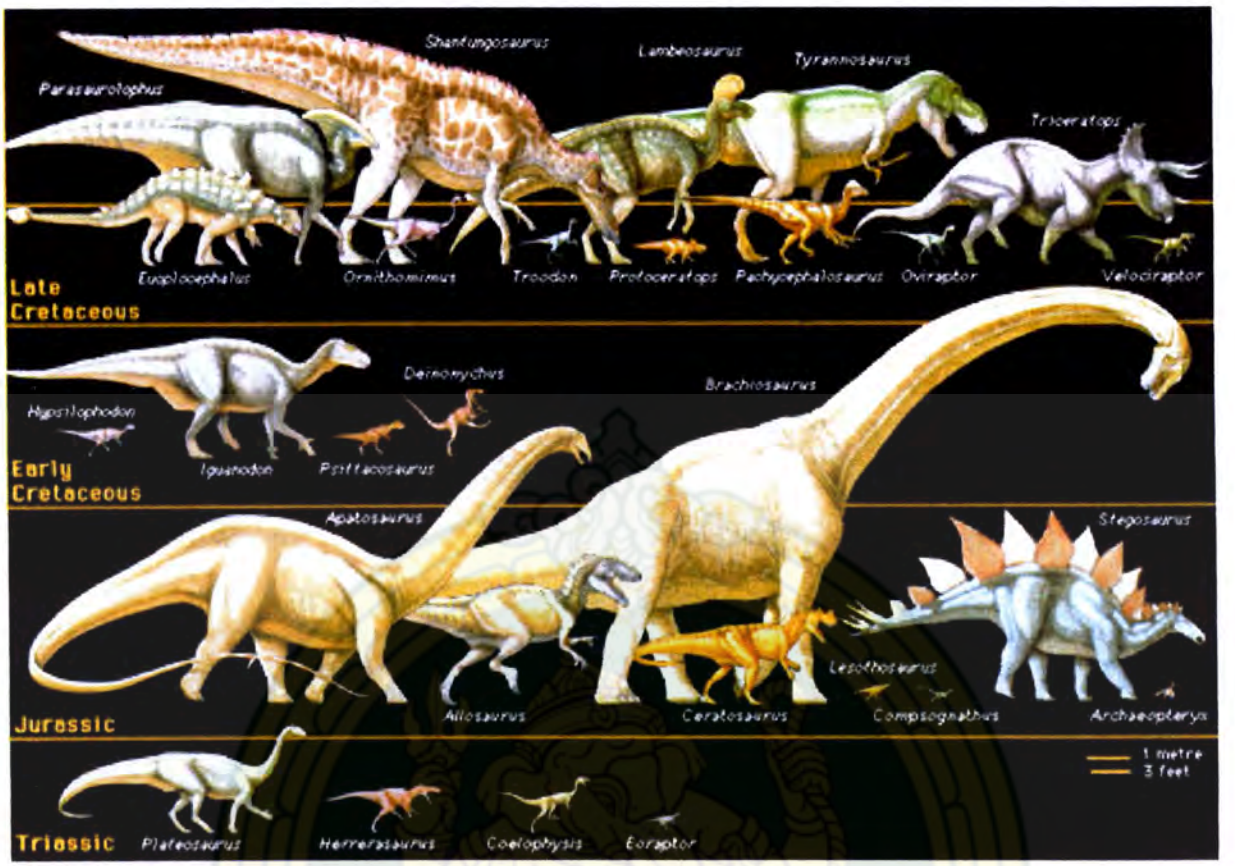
เอกสารความรู้เกี่ยวกับไดโนเสาร์

ไดโนเสาร์เป็นสัตว์ซึ่งเคยมีชีวิตอยู่ในโลกนี้ในช่วงมหายุคมีโสโซอิก คือ ประมาณ 225 ล้านปีมาแล้ว และสูญพันธุ์ไปหมดหลังสิ้นสุดยุคครีเทเชียส (เมื่อประมาณ 65 ล้านปีก่อน) ซากดึกดำบรรพ์ของไดโนเสาร์ที่เหลืออยู่ให้เราพบเห็นอยู่ในหินตะกอนซึ่งมีการสะสมตัวในยุคไดโนเสาร์ จากการสำรวจทางธรณีวิทยาในประเทศไทย พบว่า หินตะกอนดังกล่าว แผ่กระจายอยู่ทั่วไปในบริเวณที่ราบสูงโคราชและพบบางแห่งบริเวณภาคเหนือและภาคใต้ของประเทศ ชี้ให้เห็นว่าประเทศไทยเป็นอีกแห่งที่มีซากไดโนเสาร์อยู่เป็นจำนวนมาก จากการพบซากไดโนเสาร์ที่สมบูรณ์ในพื้นที่อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น และอำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ทำให้ทราบถึงรูปร่าง ลักษณะที่แตกต่างกันของไดโนเสาร์ รวมถึงสภาพแวดล้อมโบราณในขณะนั้น ซึ่งต่อมาได้ค้นพบซากกระดูกและฟันของไดโนเสาร์จำนวนมากบริเวณพื้นที่ตำบลโคกกรวด และตำบลสุรนารี ทำให้ได้หลักฐานที่มีความสำคัญยิ่งและสามารถอธิบายเรื่องราวต่างๆ เช่น ระบบนิเวศยุคโบราณ รูปร่าง ลักษณะของไดโนเสาร์ หรืออาจรวมไปถึงสาเหตุของการสูญพันธุ์ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น
(http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/index3.htm) วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

วิวัฒนาการของไดโนเสาร์

ไดโนเสาร์พวกแรกปรากฏขึ้นในโลกช่วงตอนปลายของยุคไทรแอสซิก เมื่อกว่า 225 ล้านปีก่อนเป็นเวลาที่ทวีปทั้งหลายยังต่อเป็นผืนเดียวกัน สัตว์เลื้อยคลานพวกนี้มีชีวิตอยู่ และมีวิวัฒนาการตลอดระยะเวลาอันยาวนานถึง 160 ล้านปี กระจัดกระจายแพร่หลายอยู่ทั่วไปในโลก และได้สูญพันธุ์ไปหมดในปลายยุค ครีเทเชียส หรือเมื่อ 65 ล้านปีที่ล่วงมาแล้ว ไดโนเสาร์ได้เจริญพันธุ์แพร่หลายเป็นเวลายาวนาน และตลอดช่วงเวลาอันยาวนานนี้ได้มีวิวัฒนาการออกเป็นวงศ์สกุลต่างๆ มากมาย เท่าที่ค้นพบ และจำแนกแล้วประมาณ 340 ชนิด และคาดว่ายังมีอีกเป็นจำนวนมากที่กำลังรอการค้นพบอยู่ในที่ต่าง ๆ ทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทยที่เป็นแหล่งหนึ่งซึ่งมีหินตะกอนที่สะสมตัวอยู่ในช่วงเวลาที่มีไดโนเสาร์เคยอาศัยอยู่

(http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino101.htm) วันที่ 25 พฤษภาคม 2552



ภาพประกอบที่ 1

สายวิวัฒนาการของไดโนเสาร์ ตามยุคสมัยต่างๆ

ภาพจาก (http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino101.htm) วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

ลักษณะทางกายวิภาคของไดโนเสาร์

การศึกษาซากดึกดำบรรพ์ไดโนเสาร์ในประเทศไทย

การกลายเป็นซากดึกดำบรรพ์ของไดโนเสาร์และซากของสิ่งมีชีวิตทุกชนิดไม่ว่าจะเป็นพืชหรือสัตว์ มักจะปรากฏอยู่ในหินชั้น หรือ หินตะกอน เกิดจากในช่วงเวลานั้นไดโนเสาร์ที่เสียชีวิต จะถูกทับถมด้วยตะกอนโคลนและทรายตามท้องน้ำหรือริมฝั่งน้ำ เมื่อโคลนและทรายกลายเป็นหินเนื่องจากมีแรงอัดและมีสารเชื่อม ซากไดโนเสาร์จะฝังตัวเป็นส่วนหนึ่งของหิน เมื่อวันเวลาผ่านไปหลายล้านปี หินบริเวณนั้นมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านธรณีวิทยา เช่น การยกตัวของพื้นทวีปหรือการกัดกร่อนพังทลาย ชิ้นส่วนซากดึกดำบรรพ์ของไดโนเสาร์เหล่านั้นจะโผล่ให้เห็นและมีการขุดค้นต่อมา

ในช่วงเวลาที่เคยมีไดโนเสาร์อยู่ ชั้นหินตะกอนเหล่านี้จากการสำรวจทางธรณีวิทยาในประเทศไทย พบว่า เกิดแพร่กระจายอยู่ทั่วไปในบริเวณที่ราบสูงโคราช และพบอีกหลายแห่งบริเวณ

ภาคเหนือ และภาคใต้ของประเทศ ชั้นหินประกอบด้วยหินดินดาน หินทรายแป้ง หินทราย และหินกรวดมน ในตอนบนของหินชุดนี้มีชั้นของเกลือหินและยิปซัม และจากลักษณะของหินตะกอนที่ปรากฏมักมีสีแดงเกือบทั้งหมด ทำให้เรียกหินกลุ่มนี้ว่า ชั้นหินตะกอนแดง ซึ่งเรารู้จักกันในชื่อกลุ่มหินโคราช

กลุ่มหินโคราชเป็นชั้นหินตะกอนที่มีต้นกำเนิดบนแผ่นดินยุคไดโนเสาร์ครองโลก ได้มีรายงานการสำรวจโดยนักธรณีวิทยา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2466 (ค.ศ. 1923) ถึงปัจจุบัน พบว่า ชั้นตะกอนมีความหนาทั้งสิ้นกว่า 4,000 เมตร ตะกอนเหล่านี้ส่วนใหญ่เกิดจากการสะสมตัวในสภาพแวดล้อมที่มีออกซิเจนหรือเกิดบนแผ่นดินเหนือระดับน้ำทะเล เช่น ตามแม่น้ำ ลำธาร ทะเลสาบ และปากแม่น้ำ ในบริเวณที่มีภูมิอากาศค่อนข้างแห้งแล้ง มีรายงานการวิจัยซากดึกดำบรรพ์หลายฉบับ ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะเป็นซากดึกดำบรรพ์ของหอยน้ำจืด พืช ฟันของสัตว์เลื้อยคลาน และเศษกระดูกอีกเล็กน้อย ซึ่งให้อายุระหว่างยุคไทรแอสซิกตอนปลาย จูแรสซิก และครีเทเชียส

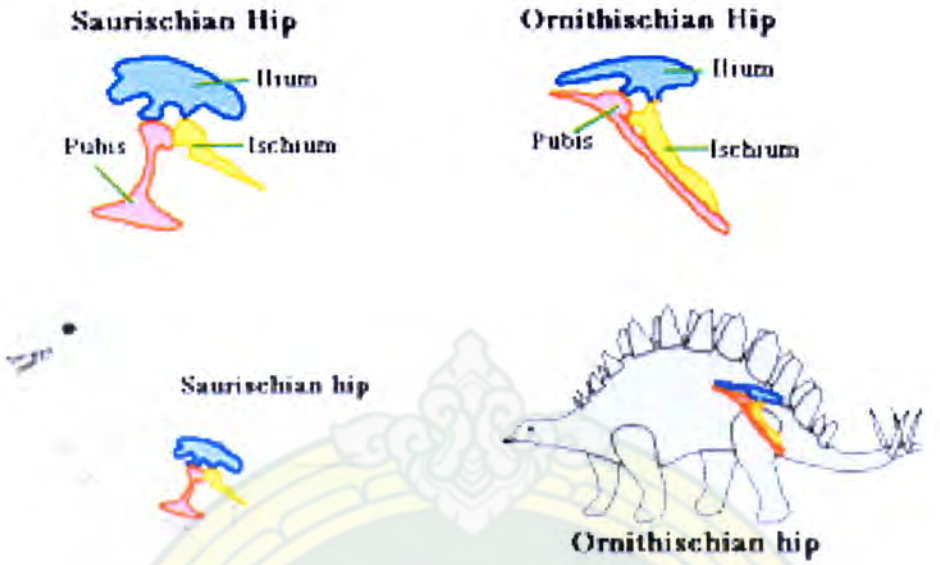
ไดโนเสาร์ในภาคอีสาน

ภาคอีสานของไทยโดดเด่นในเรื่องของซากดึกดำบรรพ์สัตว์เลื้อยคลาน โดยเฉพาะไดโนเสาร์ในมหายุคมีโซโซอิก ทั้งนี้เพราะพื้นที่เกือบทั้งหมดรองรับด้วยหินตะกอนในมหายุค มีโซโซอิก ที่เรียกว่า กลุ่มหินโคราช ซึ่งในมหายุคดังกล่าวเป็นดินหรือหินตะกอนบนแผ่นดินที่รองรับหรือฝังซากของสัตว์ที่ตายแล้ว ต่อมากลายสภาพเป็นหิน และที่โผล่ให้เห็นในปัจจุบันเนื่องจากการผุพังสลายตัวของหิน

แหล่งไดโนเสาร์ในภาคอีสานที่พบซากโครงกระดูกไดโนเสาร์ค่อนข้างสมบูรณ์ คือ แหล่งจังหวัดขอนแก่น (อุทยานแห่งชาติภูเวียง อ.ภูเวียง) และจังหวัดกาฬสินธุ์ (อ.สหัสขันธ์) ส่วนจังหวัดอื่นๆในขณะนี้ยังพบซากที่ไม่ค่อยสมบูรณ์ หรือพบเฉพาะรอยเท้า ฟัน และชิ้นส่วนกระดูก เช่น จังหวัดอุดรธานี สกลนคร มุกดาหาร ชัยภูมิ นครราชสีมา และปราจีนบุรีในภาคกลาง (ใกล้เขตแดน จ. นครราชสีมา)
(http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino201.htm) วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

อนุกรมวิธานของไดโนเสาร์ในภาคอีสาน

การจำแนกหมวดหมู่ไดโนเสาร์ นักบรรพชีวินวิทยา (Poleontologist) แบ่งไดโนเสาร์ เป็น 2 พวกใหญ่ๆ คือ ไดโนเสาร์ซอริสเชีย (saurischia) ซึ่งมีลักษณะกระดูกเชิงกรานแบบสัตว์เลื้อยคลาน มีทั้งพวกกินพืชและกินสัตว์ กับอีกกลุ่มหนึ่ง คือ ไดโนเสาร์ออร์นิธิสเชีย (ornithishia) มีกระดูกเชิงกรานแบบนก เป็นพวกกินพืชทั้งหมด



ภาพประกอบที่ 2

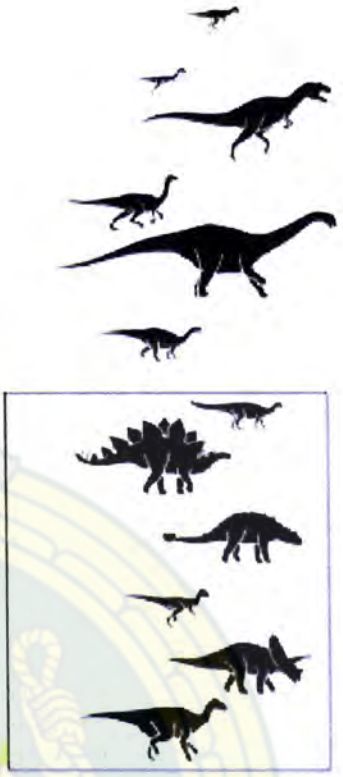
ภาพแสดงการเปรียบเทียบความแตกต่างของตำแหน่งและลักษณะกระดูกเชิงกรานของไดโนเสาร์ซอริสเชีย (ซ้าย) และไดโนเสาร์ออร์นิธิสเชีย(ขวา)

ที่มา:http//www.enchantedlearning.com

การจำแนกหมวดหมู่ของไดโนเสาร์

ไดโนเสาร์ซอริสเชีย (Saurischia) จัดแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเทอโรพอดส์ (Theropods) เป็นกลุ่มกินเนื้อ เดินสองเท้า แบ่งเป็น 2 กลุ่มย่อย คือ กลุ่มซีลูโรซอร์ (Coelurosaur) ที่มีขนาดเล็ก และกลุ่มคาร์โนซอร์ (Carnosaur) ที่มีขนาดใหญ่ ส่วนอีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มซอโรพอดส์ (Sauropods) ซึ่งเป็นกลุ่มกินพืช เดินสี่เท้า ขนาดใหญ่ ในส่วนของไดโนเสาร์ออร์นิธิสเชีย (Ornithichia) นั้นจัดแบ่งเป็น 5 กลุ่ม คือ กลุ่มสเตโกซอร์ (Stegosaur) ซึ่งเป็นไดโนเสาร์มีครีบ เดินสี่เท้า กลุ่มออนิโธพอดส์ (Ornithopods) เป็นไดโนเสาร์ปากเป็ดเดินสองเท้า กลุ่มเซอราทอปเชียน (Ceratopsian) เป็นไดโนเสาร์มีเขา เดินสี่เท้า กลุ่มแองกิโลซอร์ (Ankylosaur) เป็นไดโนเสาร์หุ้มเกราะ เดินสี่เท้า กลุ่มพาคีเซปฟาโลซอร์ (Pachycephalosaur) เป็นไดโนเสาร์หัวแข็ง เดินสองเท้า

(http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino301.htm) วันที่ 25 พฤษภาคม 2552



ภาพประกอบที่ 3

ภาพแสดงการจำแนกหมวดหมู่ของไดโนเสาร์

ที่มา: Lambert D. The ultimate dinosaur books

การสูญพันธุ์ของไดโนเสาร์

สาเหตุของการสูญพันธุ์ของไดโนเสาร์ได้มีการนำเสนอกันมาหลายปีแล้ว จากทฤษฎีซึ่งได้เคยมีผู้เสนอจำนวนมาก มีคนนับได้ถึง 95 ทฤษฎีที่ต่างกัน ตั้งแต่ความคิดที่ว่าพระเจ้ากลับลงมาในโลกและทำลายล้างด้วยปืนรังสี จนถึงความคิดว่ามันตายเนื่องจากท้องผูกหรือท้องเสีย เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของพืชที่เป็นอาหารในยุคนั้น แต่มาถึงปัจจุบันนี้ได้ยอมรับความคิดของผู้เชี่ยวชาญทั้งหลาย รวมกันเหลือเป็นเพียง 2 ทฤษฎี คือ

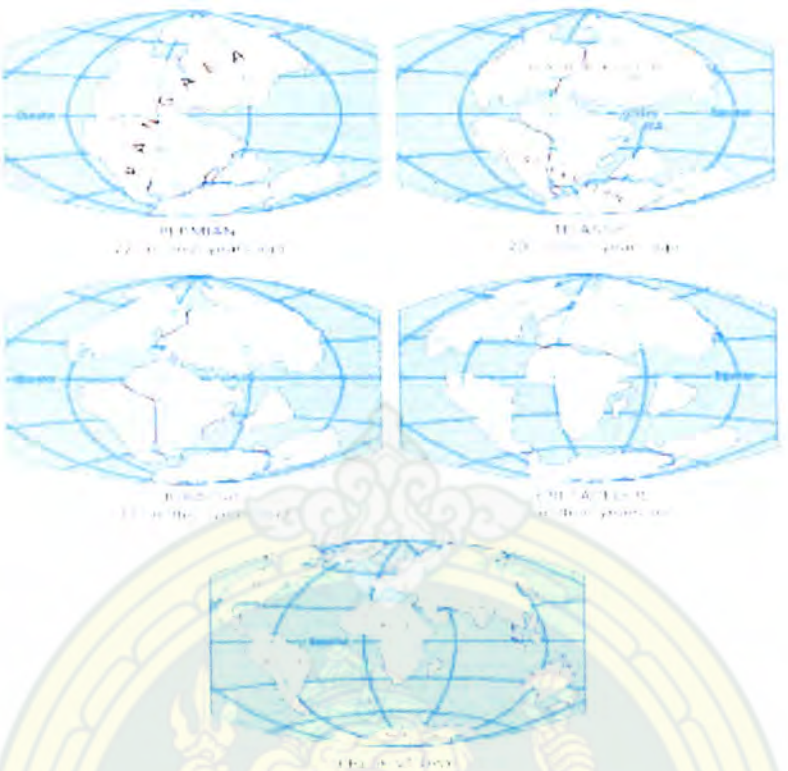
ทฤษฎีแรกเป็นทฤษฎีของจักรวาลซึ่งให้ความเห็นว่ามีบางอย่างจากนอกโลกทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของชีวิตบนโลก เมื่อ 65 ล้านปีมาแล้ว สิ่งที่กล่าวขวัญกันถึงมากเป็นพิเศษ คือ การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยอุกกาบาตขนาดใหญ่ตกลงมาในโลก ซึ่งผลของการตกทำให้โลกเกิดความเสียหาย ส่งผลให้เกิดฝุ่นและไอน้ำจำนวนมาก กระจายขึ้นสู่บรรยากาศบดบังแสงอาทิตย์ เป็น

ภาพประกอบที่ 4

ภาพจินตนาการเหตุการณ์เมื่อ 65 ล้านปีก่อนเมื่ออุกกาบาตขนาดใหญ่ตกใส่โลก
ส่งผลให้ไดโนเสาร์สูญพันธุ์
ที่มา:http://newsbbc.co.uk

ทฤษฎีที่สอง มาจากความรู้ที่ว่า ทวีปต่าง ๆ บนโลกมีการเคลื่อนไหวจากกระบวนการที่รู้จักกันในนาม ทวีปจร (Continental Drift) และเกิดเนื่องจากทวีปต่างๆ อยู่บนผิวเปลือกโลกบาง ซึ่งหุ้มห่อภายในโลกที่เป็นของเหลวร้อนเหมือนลาวาที่ไหลออกมาจากภูเขาไฟ ในขณะที่หินเหลวร้อนภายในโลกเคลื่อนไหวนั้น ก็จะดึงเอาเปลือกโลกเคลื่อนตัว ซึ่งจะทำให้ทวีปเคลื่อนที่ไปเหมือนกับมันอยู่บนสายพานขนาดยักษ์นั่นเอง

ในช่วงเวลาที่ไดโนเสาร์มีชีวิตอยู่ โลกค่อนข้างอบอุ่น เหมาะกับสัตว์เลื้อยคลานขนาดยักษ์ จนกระทั่งปลายสมัยของยุคไดโนเสาร์ เราจะพบว่าพืชค่อยๆ เปลี่ยนเป็นพวกที่ชอบอากาศเย็นขึ้น ซึ่งสันนิษฐานได้ว่า สภาพอากาศของโลกได้เปลี่ยนไปอย่างช้า ๆ และเป็นสิ่งที่ไดโนเสาร์ไม่ชอบ เราจะเริ่มพบสัตว์ที่ชอบอากาศเย็นกว่าเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ เช่น สัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมที่มีขนหนา เริ่มมีมากกว่าพวกไม่มีขน คำอธิบายนี้ก็คือ ทวีปได้เคลื่อนไปมากในช่วงเวลา 140 ล้านปี ที่ซึ่งไดโนเสาร์อยู่อาศัย และอากาศที่เปลี่ยนแปลงไปโดยสิ้นเชิง ทำให้ไดโนเสาร์สูญพันธุ์ไป



ภาพประกอบที่ 5

ภาพแสดงความเปลี่ยนแปลงของทวีปและอากาศ แบบค่อยเป็นค่อยไปทีละน้อย ซึ่งพวกโดโนเสาร์ไม่ชอบจนต้องสูญพันธุ์

ที่มา:www.das.uwyo.edu/ geerts/cwx/notes/chap15/ancient_files

จากทฤษฎีแรกที่บอกว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วโดยการพุ่งชนของอุกกาบาต ในขณะที่อีกทฤษฎีหนึ่งกล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไปทีละน้อยของอากาศ ซึ่งอาจจะเป็นพันหรือเป็นล้านปีก็ได้ ในขณะนี้ความรู้ที่เราได้ไม่สามารถจะบอกได้ว่าทฤษฎีไหนจะถูกกว่ากัน ในขณะที่กลุ่มที่เชื่อทฤษฎีดาวตก มีเหตุผลว่า เขาสามารถพิสูจน์ได้ว่าไดโนเสาร์ตายไปทั้งหมดอย่างทันทีทันใด ทั้งนี้เนื่องจากไม่มีการพบไดโนเสาร์อีกเลย หลังจากยุคครีเทเชียสแล้ว และยังเชื่อว่าสามารถพิสูจน์ได้ว่าดาวตกเป็นเหตุให้เกิดการสูญพันธุ์ครั้งใหญ่ เพราะว่าเขาพบชั้นดินที่สะสมตัวในช่วงปลายยุคครีเทเชียส มีส่วนประกอบของแร่ตัวหนึ่ง ซึ่งมีธาตุอิริเดียมอยู่มากเป็นพิเศษ นักวิทยาศาสตร์ที่ศึกษาเรื่องนี้กล่าวว่าอิริเดียมที่มีปริมาณสูงเช่นนี้เกิดได้โดยทางเดียวเท่านั้น คือ จากอุกกาบาตที่มาจากนอกโลก ธาตุอิริเดียมน่าจะมาจากฝุ่นซึ่งเกิดจากการระเบิดของอุกกาบาตขณะที่ชนโลกเหมือนกับระเบิดขนาดมหึมาทีเดียว

แต่เหล่านักวิทยาศาสตร์ที่ชอบทฤษฎีที่อากาศมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างช้าๆ ต่างก็มีความเห็นว่า ไดโนเสาร์นั้นไม่ได้สูญพันธ์ไปอย่างทันทีทันใด เช่นเดียวกับข้ออ้าง แต่ดูเหมือนว่ามันจะ

ค่อย ๆ ลดน้อยลงในช่วงเวลาหลายล้านปี และยังแสดงลักษณะของพืชหลาย ๆ ชนิดที่ค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นพืชที่ชอบอากาศเย็น นักวิทยาศาสตร์เหล่านี้ยังอ้างถึงธาตุอิริเดียมที่มีค่าผิดปกตินั้นว่า ไม่ได้มาจากการระเบิดของอุกกาบาตที่พุ่งเข้าชนโลก แต่มาจากการระเบิดของภูเขาไฟ ซึ่งเกิดขึ้นอย่างมากมายในช่วงสิ้นยุคครีเทเชียส ธาตุอิริเดียมถูกกักอยู่ในหินหลอมละลายภายใต้โลก และถูกพ่นขึ้นมาในช่วงเวลาที่เกิดการระเบิดของภูเขาไฟขนาดใหญ่

(http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino401.htm) วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

ไดโนเสาร์ที่ภูกุ้มข้าว

ซากดึกดำบรรพ์ไดโนเสาร์ภูกุ้มข้าว พบครั้งแรกเมื่อปี 2513 โดยพระครูวิจิตรสหัสคุณ (พระญาณวิสาลเถร) เจ้าอาวาสวัดสักกะวัน และได้นำกระดูกที่พบมาเก็บรักษาไว้ในศาลา โดยเชื่อนว่าไม้กลายเป็นหิน ในปี 2521 นายวราวุธ สุธีธร นักธรณีวิทยาและคณะจากกรมทรัพยากรธรณีได้เดินทางมาสำรวจธรณีวิทยา และมาพักแรมที่ศาลาทำให้พบตัวอย่างดังกล่าว จึงได้แจ้งว่าเป็นกระดูกไดโนเสาร์ และขอนำกลับมาศึกษา 1 ชิ้น ต่อมาเมื่อปี 2523 คณะสำรวจโบราณชีววิทยาไทย – ฝรั่งเศส ได้เข้ามาสำรวจพื้นที่โดยรอบและนำกระดูกอีก 2 ชิ้นไปศึกษา พบว่าเป็นกระดูกขาหน้าของไดโนเสาร์ซอโรพอด (Sauropod) จนกระทั่งปี 2537 พระครูวิจิตรสหัสคุณ (พระญาณวิสาลเถร) เจ้าอาวาสวัดสักกะวัน ได้พบแหล่งสะสมกระดูกที่บริเวณริมน้ำเชิงเขาถนน คณะสำรวจไดเสาร์จากกรมทรัพยากรธรณีจึงได้ทำการสำรวจขุดค้นและอนุรักษ์อย่างเป็นระบบ พบซากกระดูกไดโนเสาร์จำนวนมากในชั้นหินทรายยุคครีเทเชียสตอนต้น อายุประมาณ 130 ล้านปี แหล่งขุดค้นนี้ พบกระดูกของไดโนเสาร์ซอโรพอด (Sauropod) ซึ่งเป็นไดโนเสาร์กินพืชจำนวนมากที่สุด เท่าที่มีการขุดค้นในประเทศไทย โดยพบมากกว่า 750 ชิ้น ประกอบด้วย ไดโนเสาร์ซอโรพอด อย่างน้อย 7 ตัว พบชิ้นส่วนต่างๆ เกือบครบทุกส่วน ซึ่งหนึ่งในชิ้นส่วนยังเรียงรายต่อกันเป็นโครงเกือบสมบูรณ์ทั้งตัว นอกจากนี้ยังพบฟันและส่วนหัวกะโหลกหลายชิ้น ทำให้ทราบว่าในแหล่งนี้มีไดโนเสาร์ 4 ชนิด คือ ไดโนเสาร์ซอโรพอด 2 ชนิด ชนิหนึ่ง คือ ภูเวียงโกซอรัส สิริยธรเน (Phuwiangosaurus sirindhornae) และอีกชนิดหนึ่งกำลังอยู่ในระหว่างการวิจัย อีก 2 ชนิดเป็นไดโนเสาร์กินเนื้อขนาดใหญ่ คือ พบฟันของไดโนเสาร์สยามโมซอรัส สุธีธรณี (Siamosaurussuteethorni) และ สยามโมไทรันนัส อีสานเอนซิส (Siamotyrannusisanensis)

ชิ้นส่วนของกระดูกไดโนเสาร์ที่พบในหลุมขุดนี้ อยู่ในระหว่างการศึกษาวิจัย ซึ่งต้องทำการอนุรักษ์และจัดเก็บข้อมูลกระดูกทุกชิ้นอย่างเป็นระบบและยังทำการขุดค้นต่อไปในบริเวรใกล้เคียงด้วย เพื่อให้ได้หลักฐานและข้อมูลประกอบการศึกษาวิจัยมากยิ่งขึ้น

(ที่มา จากวารสารแผ่นพับ ประชาสัมพันธ์พิพิธภัณฑ์สิรินธร อำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดกาฬสินธุ์)

การวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ

ณรงค์ ศรีสวัสดิ์ (2542 : 102-103) ได้เขียนถึงการวิเคราะห์ข้อมูล ข่าวสาร ของการวิจัยเชิงคุณภาพว่า เป็นการแยกรายละเอียดของข้อมูล ข่าวสาร ออกเป็นส่วน หรือ หน่วยต่างๆ ที่จะทำให้นักวิจัยจัดทำข้อมูลข่าวสารเป็นกลุ่ม จำพวก กระบวนการ และแบบอย่างได้ ซึ่ง วัตถุประสงค์สำคัญของการวิเคราะห์ ก็เป็นการจัดทำข้อมูล ข่าวสารให้มีความหมาย เป็นที่เข้าใจในเรื่องราวต่างๆ ตามหัวข้อปัญหาที่ทำการศึกษา อันเป็นการอธิบายความจริงหรือข้อเท็จจริงต่างๆ ให้เป็นแบบอย่างที่มีความมีหมายในเชิงทฤษฎีต่อไป ซึ่งในการวิจัยเชิงคุณภาพนี้ จะเห็นได้ว่า การรวบรวมข้อมูลข่าวสารด้วยการทำสมุดบันทึกสนามดังกล่าวแล้วนั้นจะเป็นจุดเริ่มต้นของกระบวนการวิเคราะห์ที่ในตอนแรกๆ นักวิจัยจะต้องเน้นการเข้าไปหาบุคคล กลุ่ม และชุมชน ที่ทำการศึกษา ทำการสร้างความสัมพันธ์หรือความเป็นมิตรกับบุคคล กลุ่ม และชุมชนที่ทำการศึกษาแล้วทำการรวบรวมข้อมูล ข่าวสาร เพื่อทำการวิเคราะห์ ซึ่งในขั้นตอนการวิเคราะห์นี้จะต้องจัดข้อมูลข่าวสารออกเป็นส่วนประกอบของปรากฏการณ์ที่ศึกษา แล้วดูว่าส่วนประกอบต่างๆ มีแบบอย่างและมีความสัมพันธ์อย่างไร แล้วเขียนรายละเอียดออกมาบนพื้นฐานของทฤษฎีต่างๆ ที่ใช้เป็นแนวคิดในการศึกษา

สุภางค์ จันทวานิช (2547 : 130-137) ได้เขียนการวิเคราะห์ข้อมูลของการวิจัยเชิงคุณภาพว่า การวิเคราะห์ข้อมูลเป็นขั้นตอนที่สำคัญและยากในกระบวนการวิจัยโดยเฉพาะในการวิจัยเชิงคุณภาพ วิธีการหลักที่ใช้ในการวิเคราะห์เป็นวิธีการสร้างข้อสรุปจากการศึกษารูปแบบหรือข้อมูลหรือข้อมูลจำนวนหนึ่ง มักไม่ใช้สถิติช่วยในการวิเคราะห์ หรือถ้าใช้สถิติก็ไม่ถือว่าเป็นวิธีการทางสถิติเป็นวิธีวิเคราะห์หลัก แต่จะถือเป็นข้อมูลเสริม ด้วยเหตุนี้ผู้วิเคราะห์ข้อมูลควรมีความรอบรู้ในเรื่องแนวคิดทฤษฎีอย่างกว้างขวาง มีความเป็นสหวิทยาการอยู่ในตัวเอง สามารถสร้างข้อสรุปเป็นกรอบแนวคิดและเปลี่ยนแปลงแนวทางที่จะตีความหมายข้อมูลได้หลายๆ แบบ โดยจะแนะนำเทคนิคการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งเนื้อหาออกเป็น สองส่วน ส่วนแรกคือการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุปในการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งส่วนใหญ่แล้วข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์จะเป็นข้อความบรรยาย (Descriptive) ที่ได้จากการสัมภาษณ์ แล้วจดบันทึกไว้ ส่วนที่สองคือ การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงบรรยายเช่นกัน แต่กระทำโดยการพยามจะทำข้อมูลนั้นให้เป็นจำนวนที่นับได้ และมักกระทำกับข้อมูลเอกสาร

การวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุป มีวิธีหลักที่ใช้ในการวิเคราะห์ 3 ชนิด คือ

1. การวิเคราะห์แบบอุปนัย (Analytic Induction) คือวิธีตีความ สร้างข้อสรุปข้อมูลจากรูปธรรมหรือปรากฏการที่มองเห็น เช่นพิธีกรรม การทำมาหากิน ความเป็นอยู่ในสังคม ฯลฯ เมื่อนักวิจัยได้เห็นรูปธรรมหรือเหตุการณ์แล้วก็ลงมือสร้างข้อสรุป ถ้าข้อสรุปนั้นไม่ไดรับการ

ตรวจสอบยืนยันก็ถือเป็นสมมติฐานชั่วคราว ถ้าหากได้รับการยืนยันแล้วก็ถือเป็นข้อสรุปซึ่งมีความเป็นนามธรรมในระดับต่างๆ การสร้างข้อสรุปในเชิงนามธรรม (Analytict Induction) จากปรากฏการที่มองเห็น เช่นเด็กขาดอาหาร ชาวนาไถนา ฯลฯ นักวิจัยต้องสรุปสิ่งเหล่านี้ให้เป็น และต้องคำนึงว่าการสร้างข้อสรุปนี้ไม่ใช่ทำในตอนท้ายของการรวบรวมข้อมูลเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่นักวิจัยต้องทำตลอดเวลา เมื่อใดที่สัมผัสกับปรากฏการณ์จะต้องสร้างข้อสรุปในระดับใดระดับหนึ่ง ข้อสรุปที่สร้างขึ้นในขั้นตอนนี้นั้นทางการวิจัยเชิงคุณภาพเรียกว่า สมมติฐานชั่วคราว (Working Hypoteiss) ข้อมูลจะมีความจริงหรือยังไม่ทราบ ผู้วิจัยต้องศึกษาแล้วรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม ฉะนั้น ตลอดเวลาที่อยู่ในสนามนักวิจัยต้องลงมือวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น มีการจดบันทึกโดยจำแนกออกเป็น 6 ขั้นตอน ในหนึ่งเหตุการณ์ คือ ใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อไหร่ อย่างไร กับใคร เพราะอะไร มีความหมายว่าอย่างไร นักวิจัยคุณภาพต้องมีวุฒิภาวะในการตัดสินใจ วิเคราะห์ข้อมูล โดยปกติแล้ว การจดบันทึกหรือลงมือเขียนจะบังคับให้นักวิจัยเกิดมีการวิเคราะห์ในระดับหนึ่ง ถ้าไม่ลงมือเขียน ทุกอย่างก็ยังเป็นโจทย์ซึ่งไม่ได้รับคำตอยอยู่อย่างนั้น ลงท้ายก็มีแต่ข้อมูล สรุปอะไรไม่ได้ นักวิจัยจะต้องมีการวิเคราะห์ข้อมูล หรือสร้างข้อสรุป เป็นระยะ จะผิดหรือถูกยังไม่ทราบเป็นเพียงสมมติฐานชั่วคราว และระหว่างนั้นก็รวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม หรืออาจจะทำอะไรบางอย่างเพื่อพิสูจน์สมมติฐาน สมมติฐานในการวิจัยเชิงคุณภาพได้มาจากรกอบแนวคิดทฤษฎี แต่ผู้วิจัยจะไม่กำหนดสมมติฐานจากกรอบแนวคิดอันใดอันหนึ่งโดยเฉพาะ ตรงกันข้ามผู้วิจัยจะปรับและเปลี่ยนสมมติฐานอยู่เสมอโดยการสมมติฐานเหล่านั้นตลอดเวลา สมมติฐานเหล่านั้นอาจผิดหรือถูกก็ได้ เมื่อสมมติฐานเหล่านั้นถูกพิสูจน์หรือตรวจสอบแล้ว จึงจะเป็นข้อสรุป จะเห็นได้ว่าในการวิเคราะห์ข้อมูล หัวใจสำคัญอยู่ที่การสร้างข้อสมมติฐาน นักวิจัยต้องพยายามรวบรวมข้อมูลต่างๆ จากปรากฏการณ์หลายๆ อย่างมาพิสูจน์และหาข้อสรุปต่อปัญหานั้น พอสรุปนี้ได้ก็ต้องหาข้อสรุปในเรื่องใหม่ ซึ่งสามารถตอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้โดยตรง

2. การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการจำแนกชนิดข้อมูล (Typolygical Analysis) คือการจำแนกข้อมูลเป็นชนิดๆ (Typologies) คำว่า Typologies ที่ใช้นี้หมายถึง ขั้นตอนของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกัน การจำแนกแบ่งวิธีการได้เป็น 2 แบบ คือ แบบที่ใช้แนวคิดทฤษฎี และไม่ใช้ทฤษฎี

2.1 แบบใช้ทฤษฎี คือการจำแนกชนิดในเหตุการณ์หนึ่งๆ โดยยึดแนวคิดทฤษฎีเป็นกรอบในการจำแนก เช่น อาจใช้ของ Lofland (1971) ซึ่งแยกออกเป็นการกระทำ กิจกรรม ความหมาย ความสัมพันธ์ การมีส่วนร่วมในกิจกรรมและสภาพสังคมเป็นแนวทางการจำแนก เช่นเดียวกับที่ใช้ในการสังเกต รายละเอียดของกรอบการจำแนกชนิดมีดังนี้

2.1.1 การกระทำ (Act) คือเหตุการณ์หรือสถานการณ์ หรือพฤติกรรมที่เกิดขึ้น ในช่วงระยะเวลาใดเวลาหนึ่ง ไม่ยาวนานหรือต่อเนื่อง

2.2.2 กิจกรรม (Activities) คือเหตุการณ์หรือสถานการณ์ หรือขนบธรรมเนียมประเพณีและพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในลักษณะต่อเนื่อง และมีความผูกพันกับบางคนหรือบางกลุ่ม

2.2.3 ความหมาย (Meanings) คือการที่บุคคลอธิบายหรือสื่อสารหรือให้ความหมายเกี่ยวกับการกระทำและกิจกรรม อาจเป็นการให้ความหมายในลักษณะเกี่ยวกับโลกทัศน์ ความเชื่อ คำนิยาม บรรทัดฐาน

2.2.4 ความสัมพันธ์ (Relationship) คือความเกี่ยวโยงระหว่างบุคคลหลายๆ คน ในสังคมที่ศึกษาในรูปแบบหนึ่ง อาจเป็นรูปแบบของการเข้ากันได้หรือความขัดแย้งก็ได้

2.2.5 การมีส่วนร่วมในกิจกรรม (Participation) คือการที่บุคคลมีความผูกพัน และเข้าร่วมกิจกรรม หรือมีการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ที่การกระทำ หรือเหตุการณ์เกิดขึ้น

2.2.6 สภาพสังคม (Setting) คือสถานการณ์ หรือสภาพการณ์ที่การกระทำหรือกิจกรรมที่ทำการศึกษาอยู่

การแยกชนิดของสิ่งที่ต้องสังเกตออกเป็น 6 ขั้นตอนนี้ จะมีประโยชน์โดยตรงในแง่ของการตรวจสอบว่า ผู้วิจัยได้ทำงานครบถ้วนหรือไม่ ถ้าไม่ได้แบ่งไว้ให้ละเอียดอาจมีบางส่วนตกหล่น การวิเคราะห์เบื้องต้นเป็นสิ่งที่จำเป็นในการวิจัยเชิงคุณภาพ ทั้งนี้เพราะการวิจัยนี้เป็นงานที่ต้องทำการวิเคราะห์ข้อมูลในสนาม เพื่อจะได้เก็บข้อมูลได้อย่างต่อเนื่องต่อไป และวิเคราะห์ได้อย่างถูกต้องไม่หลงทาง กรอบแนวคิดทฤษฎีที่นิยมใช้กันมากในการจำแนกชนิด คือ ทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่ตามแนวทางของ Radcliffe Brown และ Merton

2.2 แบบไม่ใช้ทฤษฎี คือการจำแนกข้อมูลที่วิเคราะห์ตามความเหมาะสมกับข้อมูล อาจใช้สามัญสำนึกหรือประสบการณ์ของผู้วิจัยก็ได้ ผู้วิจัยจะจำแนกข้อมูลเป็นชนิดง่ายๆ ตามประเภทที่สัมพันธ์กับแบบแผนชีวิตที่นักวิจัยสังเกตเห็น เช่น แบ่งชนิดของเหตุการณ์ ระยะเวลาที่เหตุการณ์เกิด บุคคลที่เกี่ยวข้อง สภาพแวดล้อม แล้วพิจารณาความสัมพันธ์ของชนิดต่างๆ ที่แบ่งนี้ เมื่อได้จำแนกข้อมูลเป็นชนิดแล้ว นักวิจัยจะพิจารณาดูความสม่ำเสมอ (Regularities) ของการเกิดของข้อมูลชนิดต่างๆ ซึ่งจะเป็นพื้นฐานในการอธิบายสาเหตุของปรากฏการณ์ ในการจำแนกข้อมูลเป็นชนิดทั้งโดยใช้หรือไม่ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีนี้ ผู้วิจัยจะได้กำหนด หน่วยการวิเคราะห์ ให้แก่ข้อมูลโดยปริยาย

3. การวิเคราะห์โดยการเปรียบเทียบข้อมูล (Constant Comparison) คือการใช้วิธีการเปรียบเทียบ โดยการนำข้อมูลมาเทียบเป็นปรากฏการณ์ มีความเริ่มเป็นนามธรรมมากขึ้น ตัวอย่างเช่น ผู้วิจัยที่ได้สังเกตเหตุการณ์เหล่านั้นแล้ว ก็นำมาเปรียบเทียบกันโดยอาจทำเป็นตารางหาความสัมพันธ์ซึ่งอาจสรุปได้ว่า แบบแผนทางเศรษฐกิจของชุมชนเหมือนกับแบบแผนทางการ

ปกครองศาสนา การศึกษานั่นคือ มีรูปแบบของระบบอุปถัมภ์อยู่ในทุกเรื่องๆ จากการเปรียบเทียบนี้เราจะพบความสัมพันธ์ใหม่เกิดขึ้น หรือผู้วิจัยอาจเปรียบเทียบกิจกรรมในชุมชน ว่าด้วยเรื่องการใช้น้ำ ว่าด้วยเรื่องการใช้ยา ว่าด้วยเรื่องโภชนาการ จากนั้นนำมาเปรียบเทียบกัน โดยแยกแยะแต่ละปรากฏการณ์ออกเป็นส่วนๆ 6 ส่วน ตามที่ได้กล่าวไว้แล้วพิจารณาดูว่าทั้งสามเหตุการณ์นั้นมีอะไรที่สัมพันธ์หรือซ้ำ หรือเกี่ยวข้องกันในแง่ไหนบ้าง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2549 : 53) ได้กล่าวว่า การวิจัยเชิงคุณภาพ หรือการวิจัยเชิงคุณลักษณะเป็นการวิจัยที่ศึกษาเจาะจงข้อมูลเฉพาะ จึงอาศัยข้อมูลน้อย แต่พิจารณาลงลึกโดยศึกษาข้อมูลนั้นซ้ำหลายๆ ครั้ง เพื่อให้เห็นถึงรายละเอียดต่างๆ ที่ไม่สามารถเล็งเห็นได้ในทันที หรือเพียงดูผ่านๆ ไป โดยต่างๆ ของร่างกายที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กัน ในทิศทางต่างๆ กัน และหากต้องการศึกษาให้เห็นถึงกลวิธีประดิษฐ์คิดสร้างสรรค์อันแฝงเร้นอยู่ในการฟ้อนชุดนั้น ก็ยิ่งต้องศึกษาอย่างใกล้ชิดทุกแง่ทุกมุม ดังตัวอย่างเช่น

1. การศึกษาเรื่องกลวิธีในการประดิษฐ์ทางนาฏยศิลป์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีศิลปินแห่งชาติ โดยศึกษาจากนาฏยศิลป์ชุดที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับและนำมาแสดงอยู่อย่างสม่ำเสมอ เช่น ระบำนพรัตน์ ฉุยฉายยะเนา และมโนห์ราบูชายัญ

2. การศึกษาเรื่องจารีตของพระรามในการฝึกและการแสดงโขน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ โดยศึกษาจากคุณครูผู้ใหญ่ที่สอนตัวพระ และแสดงเป็นพระรามอยู่ในปัจจุบัน 5 ท่าน

การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการวิจัยโดยการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์ ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นเพื่อหาขอมูลผู้จากผู้รู้ เกี่ยวกับเรื่องที่วิจัย เมื่อได้ข้อมูลเสร็จสมบูรณ์แล้วผู้วิจัยจึงนำมาเสนอแบบพรรณนาวิเคราะห์

บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย

ประวัติและความเป็นมาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กระทรวงศึกษาธิการได้ประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2524 โดยให้สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ให้เปิดทำการสอนตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น จนถึงระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ระยะ 4-5 ในด้านการศึกษาที่ต้องพัฒนาและขยายการศึกษาด้านนาฏศิลปะและดุริยางค์ไทยไปสู่ส่วนภูมิภาคให้เพียงพอด้วยจุดประสงค์ในการก่อตั้งคือผลิตครูศิลปะ และอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ คณะรัฐมนตรีมีมติให้เปิดดำเนินการได้ในปีการศึกษา 2525 กรมศิลปากร อนุมัติเงิน 6,000,000 บาท ให้ก่อสร้างอาคารเรียน 4 ชั้น 18 ห้องเรียน จำนวน 1 หลัง ในเนื้อที่ของราชพัสดุแปลงที่ 14633

บริเวณสนามบินเก่ากองทัพบก ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ในเนื้อที่ 50 ไร่ ห่างจากตัวจังหวัดกาฬสินธุ์ ไปตามเส้นทางกาฬสินธุ์-ร้อยเอ็ด (กิโลเมตรที่ 1 + 600 ซ้ายทาง) ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ รหัสไปรษณีย์ 46000 โทรศัพท์ 0-4381-1317 โทรสาร 0-4382-1075 โดยรับผิดชอบแนะแนวการศึกษาในเขตพื้นที่อีสานเหนือประกอบด้วย จังหวัดกาฬสินธุ์ นครพนม สกลนคร มุกดาหาร หนองคาย อุดรธานี ขอนแก่น เลย และหนองบัวลำภู

นโยบายการจัดการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ภายในปี 2550 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มุ่งสู่ความเป็นเลิศด้านการแสดง ศิลปวัฒนธรรมการศึกษา และบุคลากรมีจริยธรรมอันดีงาม

วิสัยทัศน์

จัดการศึกษา วิจัย ส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ให้บริการเป็นแหล่งเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ เพื่อความเป็นเลิศและธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมเพื่อความมั่นคงของชาติ

พันธกิจ

1. ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ
2. พัฒนาศักยภาพของบุคลากรให้เป็นผู้นำของสังคม
3. อนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน นาฏศิลป์ และดุริยางค์ศิลป์
4. พัฒนาทรัพยากรให้เกิดประโยชน์สูงสุดมีประสิทธิภาพสามารถพึ่งตนเองได้
5. นำศิลปะสู่ชุมชน

เป้าหมาย

ผู้จบการศึกษาเป็นคนดี มีปัญญา มีความสุข มีความเป็นไทย และเป็นเลิศในด้านทักษะและความสามารถ ความเป็นผู้นำ เป็นผู้สืบสานศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ให้เป็นเอกลักษณ์ไทยที่คงอยู่คู่ชาติไทย และมีความสามารถในการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น และสามารถประกอบอาชีพได้

คุณลักษณะที่พึงประสงค์

1. มีจิตสำนึก และตระหนักในการอนุรักษ์ภาษา และศิลปวัฒนธรรมไทย ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี ประเพณี รวมทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่น

2. มีมารยาทงามตามแบบไทย บุคลิกภาพดี มีมนุษย์สัมพันธ์ดี มีน้ำใจ เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ มีความเมตตากรุณา

3. มีความรับผิดชอบ ซื่อสัตย์ ประหยัด อดออม เสียสละ เห็นแก่ประโยชน์ส่วนรวม ชุมชน และประเทศชาติ

4. มีความคิดสร้างสรรค์ ใฝ่รู้ ใฝ่เรียน ขยัน อดทน รักการอ่าน รักการเรียน รักการค้นคว้ามุ่งแสวงหาความรู้ รักและศรัทธาในวิชาชีพของตนเอง

5. มีสุขภาพดี รักการออกกำลังกาย ไม่พึ่งพาสิ่งเสพติด

6. รักสถาบันการศึกษา รักท้องถิ่น และประเทศชาติ มุ่งสร้างสิ่งที่ดีงามให้สังคม ปฏิบัติตน ตามระเบียบวินัยของสถานศึกษา ไม่กระทำความผิดต่อศีลธรรม ระเบียบ กฎหมาย

7. มีความรู้อันเป็นสากล รู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลง และความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการ มีทักษะ และศักยภาพในการจัดการสื่อสาร และการใช้เทคโนโลยี ปรับวิธีคิด วิธีการทำงานได้เหมาะสมกับสถานการณ์

8. มีจิตสำนึกในการบำเพ็ญตนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม ภูมิใจในการปฏิบัติตนในฐานะ สมาชิกที่ดีของชุมชนและสังคม

นโยบายการบริหารงานฝ่ายศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

1. ส่งเสริมความรู้ ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยให้แก่บุคลากร นักเรียน นักศึกษาตลอดจนบุคคลทั่วไป

2. สนับสนุนให้บุคลากรจัดกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมด้นดนตรีและนาฏศิลป์อย่างสม่ำเสมอเพื่อเผยแพร่สู่สังคมได้

3. ให้ความร่วมมือกับหน่วยงานทั้งภาครัฐและภาคเอกชน เพื่อดำเนินกิจกรรมทางศิลปะวัฒนธรรม ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ

4. ส่งเสริมและสนับสนุนการสรางระบบการจัดเก็บข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรมไทยเพื่อการสืบค้นข้อมูลของผู้สนใจ

5. ส่งเสริมสนับสนุนการสร้างระบบการจัดเก็บข้อมูล ทางศิลปวัฒนธรรมไทยเพื่อการสืบค้นของผู้สนใจ

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. งานวิจัยในประเทศ

กรมศิลปากร (2549 : 43) กล่าวว่า เซิ้งคือศิลปของการแสดงพื้นบ้านทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ลักษณะของการแสดงจะสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น ขนบจารีตประเพณี วิถีชีวิตของกลุ่มชน ตลอดจนการประกอบอาชีพ ที่มีจุดประสงค์ในการแสดง เพื่อความสนุกสนาน เช่น เซิ้งสวิง เซิ้งโปงลาง เซิ้งตังหวาย เซิ้งกะโป๋ เซิ้งอีสาน ฯลฯ

คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ (2541 : 1-2) กล่าวไว้ในหนังสือลักษณะไทยว่า "ลักษณะของการรำในรูปแบบฟ้อนและเชิ้ง จะมีเอกลักษณ์ที่เป็นลักษณะสำคัญในแต่ละภาค คือการทรงตัว การทรงตัวที่มีอยู่ในการแสดงทั้งสี่ภาค จะมีส่วนที่เป็นแบบแผนเฉพาะของแต่ละภาค ไม่ว่าจะเป็นการฟ้อนของทางภาคเหนือที่มีลีลาอันอ่อนช้อย จังหวะของการก้าวเท้ามีความนุ่มนวล การฟ้อนของหมอลำ หรือเซิ้งของภาคอีสาน ก็มีจังหวะที่สนุกสนาน ส่วนการรำซัดของภาคใต้จะมีจังหวะกลองที่เร้าใจ และการรำกลองยาวของภาคกลางก็เน้นความสนุกสนานรื่นเริง ความเป็นธรรมชาติ โดยทุกภาคอาจมีวิธีการรำที่คล้ายคลึงกันแต่ก็จะแตกต่างกันที่ท่าทางและการทรงตัว

กล่าวได้ว่าการฟ้อนรำของไทยนั้นในชั้นแรก หรือดั้งเดิมทีเดียวคงไม่เกี่ยวข้องกับการละคร เป็นการฟ้อนไปเรื่อยๆ ไม่มีการเล่าเรื่อง การร่ายรำด้วย และเท้าที่เยื้องกรายออกไปจะไม่มีความหมาย และไม่มีเจตนาที่จะแสดงความคิดใดๆ ให้ปรากฏ เป็นการใช้อารมณ์ด้วยมือ และเท้าแขนขา เพื่อแสดงความรื่นเริง ความยินดี และเพื่อให้เกิดความสวยงามตามบทเพลงที่บรรเลง โดยมุ่งหวังเพื่อแสดงความยินดี แสดงความรื่นเริงในบุญกุศลที่ได้กระทำ หรือเป็นการแสดงความยินดีร่วมกันในโชคลาภของชุมชนตามโอกาสที่เกิดขึ้น รวมทั้งเพื่อต้อนรับแขกผู้มาเยือนจากแดนไกล

จีรพล เพชรสม, ฉวีวรรณ ดำเนิน และทองคำ ไทยกล้า (2532 : 81-82) กล่าวถึงฟ้อนของชาวอีสานโดยภาพรวมมี 2 ลักษณะคือ การฟ้อนในงานรื่นเริง งานประเพณี และฟ้อนในพิธีกรรม ลักษณะสำคัญของการฟ้อนคือ พิจารณาการใช้มือและแขน ซึ่งศัพท์ทางนาฏศิลป์เรียกว่าการตั้งวง การตั้งวงของชาวอีสานจะตั้งอยู่ระดับไหล่ไม่มีวงสูงระดับคิ้ว ถ้าจะยกมือให้ส่วนสูงมากจะเลยระดับศรีษะขึ้นไป ไม่มีการจีบหัวแม่มือ และนิ้วชี้ไม่จดกัน ประเด็นที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งการพิจารณาการเคลื่อนไหวเท้าและขาซึ้งเป็นไปอย่างเชื่องช้า ประณีต เน้นความอ่อนช้อย การก้าวเท้าขึ้นอยู่กับจังหวะ ลีลาการฟ้อนน่าจะเกิดจากจังหวะที่ดึงดูดในการบรรเลงของดนตรีประกอบและขับร้องมากกว่าการฟ้อนที่เกิดขึ้นจากความต้องการการฟ้อนของศิลปินอย่างโดดเดี่ยว เช่น การฟ้อนของหมอลำกลอนจะเกิดขึ้นในกรณีที่แคนเป่าจังหวะแบบอีสาน มีระดับจังหวะช้าปานกลาง กระเดียดไปค่อนข้างเร็ว ย่อมขึ้นอยู่กับภาษาถิ่นของหมอลำกลอนแต่ละคน วาดฟ้อนของแต่ละเมืองมีเอกลักษณ์เฉพาะ ท่าฟ้อนจะเป็นอิสระ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นท่าฟ้อนการเลียนแบบกริยาของสัตว์ เช่น ท่าแย้งหย่อนขา ท่ากาตากปีก ท่าจระเข้ฟาดหาง ท่านาคเกี้ยวเก้า เป็นต้น

ชัชวาลย์ วงศ์ประเสริฐ (2532 : 7-13) ศึกษาการฟ้อนรำของภาคอีสาน พบว่าท่าฟ้อนรำของชาวอีสานมาจากธรรมชาติ มีความเป็นอิสระขึ้นอยู่กับลีลาของผู้ฟ้อน ที่จะขยับมือเคลื่อนกายอย่างไร กายเคลื่อนไหวมือจะเหมือนม่อนท้าวไย การจีบมือของชาวอีสานนั้น นิ้วโป้งกับนิ้วชี้ไม่จรดกัน จะห่างกันเล็กน้อย ซึ้งแตกต่างจากการจีบของภาคกลาง ไม่สามารถบอกได้ว่าเป็นการจีบลักษณะใด จีบหงาย จีบหลัง จีบปรกหน้า คือไม่สามารถเอาหลักนาฏศิลป์ภาคกลางมาจับท่าฟ้อนชาวอีสานได้

คุณค่าของการฟ้อนพื้นบ้าน

1. คุณค่าทางด้านร่างกาย การฟ้อนรำเป็นการออกกำลังกายอย่างหนึ่ง เป็นการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเช่น ลำตัว แขน ขาและมือ ให้ประสานเข้ากับจังหวะดนตรีอย่างกลมกลืน ซึ่งหมายถึงการฟ้อนได้อย่างสวยงาม

2. คุณค่าทางสังคมการฟ้อนเป็นกิจกรรมร่วมกันของชุมชน เช่น ลงข่วงของผีฟ้า การได้ร่วมกันฟ้อนในงานบุญต่าง ๆ จะก่อให้เกิดความเป็นมิตร ซึ่งส่งผลให้เกิดความสงบสุขในชุมชน

3. คุณค่าทางวัฒนธรรม การฟ้อนรำเป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นเครื่องแสดงความเป็นอารยชาติ เกิดความภูมิใจของคนในชาติ เกิดค่านิยมที่ดีต่อชนชาติ การฟ้อนรำเป็นการสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตของแต่ละชาติ ในเรื่องเครื่องแต่งกาย ประเพณี ชีวิตความเป็นอยู่ เครื่องดนตรี ภาษาและตำนานต่าง ๆ

4. คุณค่าทางนันทนาการการฟ้อนรำจะทำให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ดังนั้น ชาวอีสานจึงนิยมจัดให้มีการฟ้อนหลังจากการทำงานในฤดูเก็บเกี่ยว

ชัยณรงค์ ต้นสุข (2550 : 188-195) ได้ศึกษาการแสดงเกี่ยวกับพิธีกรรมเซิงข้องในรูปแบบของนาฏยศิลป์พื้นบ้าน โดยได้ปรับจากขั้นตอนเซิงข้องที่เป็นพิธีกรรม 6 ขั้นตอน เหลือเพียง 3 ขั้นตอนในการแสดง และนำท่าทางจากการทำพิธีมาผสมผสานกับท่าฟ้อนหมอลำเป็นท่าเซิ้งเซิงข้อง ได้ทั้งหมด 12 ท่า ประกอบด้วย 1) ท่าแหลวเสี่นไก่น้อย (อินทรีย์โฉบลูกไก่) 2) ท่าคารวะ 3) ท่าอัญเชิญ 4) ท่ายกข้อง 5) ท่าชูข้อง 6) ท่าเตรียมรับการปลุกเสก 7) ท่าปลุกเสก 8) ท่าวิญญาณสถิตย์ (ท่านั่ง) 9) ท่าวิญญาณสถิตย์ (ท่ายืน) 10) ท่าออกตามหา 11) ท่าเซิงข้องสำแดงฤทธิ์ 12) ท่านกยูงรำแพน และเปลี่ยนผู้จับข้องจากผู้ชายเป็นผู้หญิงให้อ่อนช้อยงดงามและนำวงโปงลางมาบรรเลงประกอบด้วยทำนองลำพื้นและลำแมงตับเต่า ผู้ทำพิธีนุ่งข่าวห่มขาวเพื่อสร้างบรรยากาศของการทำพิธี ผู้จับข้องห่มผ้ารัดอกนุ่งโจงกระเบนและใช้ผ้าขาวม้าสอดใต้หว่างขาทิ้งชายหน้าและหลังเพื่อความกระฉับกระเฉงในการปฏิบัติท่าฟ้อน

ผกา เบญจกาญจน์ (2540 : 55) ได้ศึกษารูปแบบท่าทางการร่ายรำของภาพเทพรำที่มีส่วนสัมพันธ์กับแม่ท่านาฏศิลป์ไทย จากปราสาทหินพิมาย พบว่า ภาพประติมากรรมที่แกะสลักเป็นเทพรำที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย แสดงให้เห็นนาฏยลีลาสองชนิดคือ การฟ้อนรำ และการแสดงอิริยาบทต่างๆ ของบุคคลชั้นสูง ได้แก่ เทพในศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ และตัวเอกในวรรณกรรม ในส่วนบทของปราสาทที่เป็นหน้าบัน และทับหลัง จะมีภาพการฟ้อนรำของเทพในศาสนาพราหมณ์ซึ่งมีผลต่อความเป็นอยู่ของมวลมนุษย์ และการฟ้อนรำในศาสนาพุทธซึ่งจะปรากฏอยู่เป็นองค์ประกอบการจัดภาพพระพุทธรูปปางมารวิชัย เป็นต้น

ส่วนการร่ายรำในแต่ละภาพจะมีความแตกต่างของลีลาช่วงขาและช่วงแขน แต่ทุกภาพจะมีความสมดุลดับศีรษะและลำตัวตามแบบศิวนาฏราช ภาพสลักส่วนล่างเป็นภาพแสดงอิริยาบทการกระทำความดีของเทพเทวดา ยักษ์ และบริวารอื่นๆ เพื่อแสดงความเคารพ จงรักภักดี และเข้าดูแลรักษาปราสาทแห่งนี้ ลีลาการร่ายรำและอิริยาบทของภาพสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของคนเกี่ยวกับความดีและความชั่วร้ายของเทพในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ ทั้งความเชื่อลีลาการร่ายรำที่มีอิทธิพลต่อศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่น และต่อลีลาการแสดงนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน

พิเชษฐ สายพันธ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2541 : 108-112) ได้ศึกษาการฟ้อนผู้ไทที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแลงทางสังคม ว่า การฟ้อนผู้ไทในปัจจุบันได้ผ่านการจัดระเบียบ ปรุงแต่งและประดิษฐ์มาอย่างต่อเนื่อง จนทำให้คนต่างฐานะเข้ามาเกี่ยวข้องจนเกิดความสัมพันธ์กัน เกิดการพึ่งพาอาศัยในกลุ่มหมู่ฟ้อน เกิดลักษณะการจัดการเชิงธุรกิจ จนทำให้การฟ้อนรำมีความหมาย เพื่อที่จะสื่อสารต่อความสัมพันธ์ต่อไป การฟ้อนรำจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนคุณค่าที่สังคมปรารถนาชื่นชม ขณะเดียวกันก็ได้วิพากษ์วิจารณ์และปฏิเสธคุณค่าบางอย่าง ซึ่งมีความหมายตรงกันข้าม นอกจากนั้นการฟ้อนรำยังเป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ของคนกลุ่มต่างๆ การฟ้อนรำในสังคมเรณูนครนี้เป็นการเปิดเผยให้เห็นพลวัตรอย่างต่อเนื่อง พร้อมกับแสดงให้เห็นถึงสภาพชีวิตของผู้คนคล้ายกับละครที่เล่าเรื่องที่ราบรื่นและขัดแย้งสลับกัน

ภูมิจิตร เรืองเดช (2529 : 5-68) ได้รวมเพลงพื้นบ้านกันตรึม ความคิดคำนึงในบทเพลงกันตรึม สุนทรียพจน์ในบทเพลงกันตรึม โอกาสที่แสดง เครื่องดนตรี ลีลาท่ารำประกอบการร้องเพลงกันตรึม การแต่งกาย เวทีการแสดง และการละเล่นเพลงพื้นเมืองในเขตอีสานใต้

สุพรรณี เหลือบุญชู (2541 : 23) ได้กล่าวไว้ว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่ที่รู้จักกันจะเป็นการขับร้อง หรือการใช้เสียงประกอบการแสดง การแสดงหมอลำประเภทต่างๆ เช่น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน เป็นต้น ส่วนอีกประเภทหนึ่งคือ การฟ้อนรำ ซึ่งการฟ้อนรำของชาวอีสานนั้น นอกจากนี้จะมีการฟ้อนประกอบเซิ้งต่างๆ เช่น เซิ้งนางแมว เซิ้งนางด้ง เซิ้งผีตาโขน แต่เดิมจะเป็นการฟ้อนประกอบการขับกาพย์เซิ้ง เช่นเซิ้งบั้งไฟ ส่วนการฟ้อนของชาวอีสานนั้น ไม่ได้มีความหมายในลีลาการเซิ้งเท่านั้น แต่เมื่อมีการนำวงดนตรีเข้าไปประกอบการฟ้อน ประดิษฐ์ท่าฟ้อนจากท่าพื้นบ้านให้สวยงามขึ้น ชาวอีสานมักนิยมเรียกว่าฟ้อน ซึ่งใช้คำนี้มาตั้งแต่อดีต และปัจจุบันนี้ จะเห็นได้ว่ามีการฟ้อนหลายชุด เช่น ฟ้อนแพรวา ฟ้อนภูไทสามเผ่า ฟ้อนบายศรี ฯลฯ

วัฒนศักดิ์ พัฒนภูทอง (2548 : 126-127) ได้ศึกษาพัฒนาการของฟ้อนหางนกยูงในจังหวัดนครพนมว่า ฟ้อนหางนกยูงถือกำเนิดจากพิธีกรรมถวยเทียนเพื่อบูชาเจ้าหมื่นซึ่งเป็นผีมเหศักดิ์หลักเมืองของชาวนครพนม ผู้ฟ้อนจะฟ้อนบนหัวเรือแข่งที่จะเข้าร่วมแข่งขันในเทศกาลแข่งเรือ

ออกพรรษา จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม อันได้แก่ การศึกษา เศรษฐกิจ และการรับเอาวัฒนธรรมอื่นเข้ามาในชุมชน ทำให้พิธีกรรมถวยเทียนซึ่งเป็นต้นกำเนิดของการฟ้อนหางนกยูงได้เลือนหายไปจากจังหวัดนครพนม ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2498 เมื่อพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถฯ เสด็จเยี่ยมพสกนิกรชาวนครพนม ทางจังหวัดนครพนมจึงได้จัดการแสดงฟ้อนหางนกยูงหน้าพระที่นั่ง เพื่อเป็นการรับเสด็จ จากนั้นฟ้อนหางนกยูงก็ได้ซบเซาลง จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2530 เมื่อจังหวัดนครพนมและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้ประกาศให้งานประเพณีไหลเรือไฟเป็นงานประเพณีประจำจังหวัดนครพนม การแสดงฟ้อนหางนกยูงจึงถูกจัดอยู่ในกิจกรรมพิธีกรรมบูชาพระธาตุพนม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานประเพณีไหลเรือไฟ และปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานเกิดขึ้นจากการศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ พิธีกรรม ความเชื่อการละเล่นต่างๆ วรรณกรรมพื้นบ้าน ตลอดจนสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบข้างไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่มีชีวิตและสิ่งที่ไม่มีชีวิต ล้วนสามารถนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง แล้วนำเสนอเป็นชุดการแสดง ในการจัดการแสดงในแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างของแต่ละสังคมที่ได้ยึดถือและปฏิบัติกัน และเป็นการนำเอาการละเล่นหรือการแสดงที่มีอยู่ของคนในสังคมบางพื้นที่แต่ด้วยอาจเกิดจากกระแสต่างๆ หรือเป็นการรับเอาวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาในวัฒนธรรมของตนเองที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน จึงทำให้การแสดงประเภทนั้นได้ค่อยเลือนหายไป และจบลงในที่สุดมาพัฒนาขึ้นเป็นชุดการแสดง เพื่อเป็นการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมต่างๆเหล่านั้นให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ถึงสิ่งที่บรรพบุรุษได้สร้างขึ้นและถ่ายทอดมา ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานเป็นสิ่งที่ให้ความรื่นเริงบันเทิงใจ สนุกสนาน และอาจไปถึงการเซ่นสรวงบูชา เสริมความเป็นสิริมงคล ให้กับชีวิตอีกด้วย

2. งานวิจัยต่างประเทศ

Field Enterprises Education Corporation (1971 : 180) ได้ให้ความหมายของนาฏศิลป์พื้นบ้าน (Folk Dancing) ไว้ว่า นาฏศิลป์พื้นบ้าน คือการเต้นที่เป็นส่วนหนึ่งของขนบธรรมเนียมและประเพณีของชาติ นาฏศิลป์พื้นบ้านไม่ใช่การแสดงของนักแสดงมืออาชีพซึ่งแสดงกันบนเวที แต่เป็นการละเล่นของชาวบ้านล้วนๆ และสืบทอดกันมาจากยุคหนึ่งสู่ยุคหนึ่ง

Geolier (1988 : 468) ให้ความหมายของนาฏศิลป์พื้นบ้าน (Folk Dance) ว่า นาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นการละเล่นการเต้นรำของชาวบ้าน และเป็นเครื่องบ่งบอกถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มาแต่โบราณของชุมชนนั้นๆ นาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นความบันเทิงความสุขใจของชาวบ้าน บางอย่างยังรักษารูปแบบดั้งเดิมไว้ บางอย่างก็พัฒนาขึ้นเป็นวัฒนธรรมของชุมชนเมืองและบางอย่างก็พัฒนาขึ้นเป็นการแสดงอาชีพ

ลีช (Leach. 1984 : 256) ให้ความหมายของคำว่า นาฏศิลป์พื้นบ้าน (Folk and Primitive Dance) ไว้ว่า นาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นกิจกรรมการแสดงออกของกลุ่มชนในสังคม และเป็นกิจกรรมส่วนหนึ่งในชีวิตของเขาเหล่านี้ นาฏศิลป์พื้นบ้านมักเกี่ยวพันกับศาสนาหรือความเชื่อของกลุ่มชนนั้นๆ และเกี่ยวข้องกับคนเราตั้งแต่เกิดจนตาย เพราะเป็นการละเล่นที่ก่อให้เกิดความสัมพันธ์กันในสังคม และเป็นสิ่งบันเทิงอย่างหนึ่ง

คลินเจอร์ (Klinger. 1996 : 1987-A) มหาวิทยาลัยวอชิงตัน ได้ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา วัฒนธรรม และการศึกษาดนตรี ของครูผู้สอนจากวัฒนธรรมต่างๆ ในระดับประถมศึกษา จนกลายเป็นข้อวิจารณ์ของครูผู้สอนวัฒนธรรมอื่นๆ จุดมุ่งหมายของการศึกษาเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการดนตรีโลกจากวัฒนธรรม การศึกษารวบรวมข้อมูลโดยการสังเกต 3 ปี โดยการสังเกต การสัมภาษณ์ เป็นสื่อและเอกสารที่เกี่ยวข้องทั้งสองโครงการ ระบบวัฒนธรรมที่หลากหลายในหลักสูตร คือการทดสอบ ผลจากการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทในการสอน ได้อธิบายอย่างเปิดเผยในชั้นเรียนระดับประถมศึกษา พบว่าครูออกแบบหลักสูตรการศึกษาดนตรีจากวัฒนธรรมต่างๆ ครูได้เลือกเรียนจุดเริ่มต้นของดนตรี คือ วัฒนธรรมครูควรเตรียมความสนุกและความหมายที่สมบูรณ์สำหรับนักเรียน ครูบางคนไม่เข้าใจถ่องแท้ในบทบาทของครูสำหรับการสอนดนตรี

ชุน (Chun. 1999 : 388A) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนการเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์กับการเต้นรำแล้วได้นำไปทดลองใช้กับคณะวิชาเต้นรำ ในมหาวิทยาลัยเซยองการศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเรียนเต้นรำ

แบนนิสเตอร์ (Bannister. 2001 : 952) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนาการศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละคร และศาสนามีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกาดั้งเดิมมีการรวมท่าทางต่างๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องอละขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ ศาสนาในที่นี้หมายถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้าและจิตวิญญาณ ไม่มีการกำหนดว่าลัทธิใด เช่นการเต้นรำของเผ่าพื้นเมืองจะใช้เสียงขณะเต้น เพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับการเต้น

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ของโครงการในการดำเนินงานสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ไม่ว่าจะเป็นจังหวะทำนองดนตรี ลีลาท่ารำ ตลอดจนเครื่องแต่งกาย และรูปแบบการจัดการแสดง ได้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานตามขั้นตอน โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 ขั้นตอนการศึกษาค้นคว้าข้อมูล

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องจากสำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และ ค้นคว้าจากสื่ออิเล็กทรอนิค คอมพิวเตอร์ข้อมูลทางอินเตอร์เน็ต

3.2 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ทำการรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาวิเคราะห์ และนำมาเป็นตัวกำหนดรูปแบบในการนำเสนอ รวมทั้งการนำองค์ประกอบการแสดงและการประพันธ์เพลง มาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

3.3 ขั้นตอนการประพันธ์เพลงประกอบการแสดง

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่และเรียบเรียงดนตรีประกอบการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" โดยได้ประพันธ์เพลงออกมาเป็น 3 ท่อน คือ

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่และเรียบเรียงดนตรีประกอบการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" โดยได้ประพันธ์เพลงออกมาเป็น 3 ท่อน คือ

เสียงเป่าสะไน 3 เที่ยว

_ _ _ม	_ _ _ _	_ _ _ม	_ _ รำ ม	_ _ รำ ม	_ _ รำ ม	_ _ รำ ม	_ _ _ม

ท่อนที่ 1 บรรเลงตามจังหวะกลองตุ้ม และตามทำนองของ สะไน 3 รอบ

จังหวะกลอง ตุ้ม พร้อมเครื่องประกอบจังหวะ 1 เที่ยว				_ _ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้
_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้

_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้
_ _ _ _	_ มิ ริ ริ	_ มิ ริ ริ	_ มิ ริ ริ	_ _ _ มิ	_ _ ริ มิ	_ _ ริ ริ	_ มิ ริ ริ
_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ _	_ มิ ริ ริ	_ มิ ริ ริ	_ มิ ริ ริ	_ _ _ มิ	_ _ ริ มิ	_ _ ริ ริ	_ มิ ริ ริ

จังหวะกลอง ตุ้ม พร้อมเครื่องประกอบจังหวะ 1 เที่ยว				_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม

เสียงเป้าสะไน และกลองตุ้ม พร้อมเครื่องประกอบจังหวะ 1 เที่ยว

_ _ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ มิ	_ _ ริ มิ	_ _ ริ ริ	_ มิ ริ มิ	_ _ _ มิ	_ _ ริ มิ	_ _ ริ ริ	_ มิ ริ ริ
_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ ป๊ะ _ ป๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ มิ	_ _ ริ มิ	_ _ ริ ริ	_ มิ ริ มิ	_ _ _ มิ	_ _ ริ มิ	_ _ ริ ริ	_ มิ ริ ริ

ท่อน 2 ใช้วงโปงลางในการบรรเลง 5 เที่ยว

_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ ด	_ _ _ ด	_ _ _ ด
_ _ ม ร	_ ด ล ด	_ _ ม ร	_ ด ล ด	_ _ ม ร	_ ด ล ด	_ ล _ ด	ร ม ซ ม
_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม	_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม
_ _ ด ล	ซ ม ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ร ม	_ _ ด ล	ซ ม ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ร ม
_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม	_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม
_ _ _ ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ล	_ ซ _ ด	_ _ _ ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ล	_ ซ _ ด

ท่อน 3 ใช้วงโปงลางในการบรรเลง 3 เที่ยว

_ _ _ _	_ _ _ ร	_ _ _ ร	_ _ _ ร	_ มซม	รมซร	_ มซม	รมซร
_ มซลฺ	_ ลฺดร	ซมรด	ลฺมดร	_ มซลฺ	_ ลฺดร	ซมรด	ลฺมดร
_ _ _ ด	รมซม	_ _ _ ด	รมซล	_ _ _ ด	รมซม	_ _ _ ด	รมซล
_ _ _ ดำ	ลซมซ	_ _ _ ดำ	ลซมล	ลซมล	ลซมล	ลซมล	ลซลม
_ ด _ ด	_ ร _ ม	ซมรด	รมดร	_ ด _ ด	_ ร _ ม	ซมรด	รมดร

3.4 ขั้นตอนการออกแบบท่ารำ

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบท่ารำโดยการศึกษาพฤติกรรมของไดโนเสาร์ประเภทกินพืช และไดโนเสาร์ประเภทกินเนื้อ โดยกำหนดการแสดงออกเป็น 3 ช่วงการแสดง ดังนี้

ช่วงที่หนึ่ง เป็นการแสดงการหากินของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช

ช่วงที่สอง เป็นการแสดงการหากินของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ

ช่วงที่สาม เป็นการแสดงการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันของไดโนเสาร์ทั้งสองสายพันธุ์

3.5 ขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดง

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ทำการคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถในการแสดงโดยคัดเลือกเป็นผู้ชายทั้งหมด 10 คน แบ่งออกเป็นสองกลุ่ม กลุ่มละ 5 คน ดังนี้

1. กลุ่มผู้แสดงเป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช ต้องมีรูปร่างสูง แขนยาว และมีสุขภาพแข็งแรง
2. กลุ่มผู้แสดงเป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ ต้องมีรูปร่างเตี้ยคอสั้น แขน และมีสุขภาพแข็งแรง

3.6 ขั้นตอนการออกแบบเครื่องแต่งกาย

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบเครื่องแต่งกายตามสีผิวของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช โดย ใช้ผ้าทอมือของชาวภูไท ชาวบ้านโคกโก่ง อำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นหลัก และใช้วิธีนุ่งผ้าแบบโบราณ นุ่งแบบเตี่ยว และปล่อยชายทั้ง 2 ด้าน (ด้านหน้าและหลัง) สวมบอดี้สูท 2 สี คือ สีน้ำตาล และด้านหน้าเป็นสีเหลือง กรองคอสีเหลือง ผ้าโพกศีรษะสีแดง ผ้ามัดเอวสีแดง ผ้านุ่งทางลาย กระดิ่งใส่เอว 2 ข้าง และใส่กระพรวนข้อเท้าข้างซ้าย

ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช

ภาพประกอบที่ 6 ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช

ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ

ภาพประกอบที่ 7 ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์สายพันธุ์เนื้อ

นุ่งผ้าแบบโบราณ นุ่งแบบเตี่ยว และปล่อยชายทั้ง 2 ด้าน (ด้านหน้าและหลัง) สวมบอดี้สูทสีเขียวอมเหลืองเต็มตัวด้านหน้าสีเหลือง กรองคอพันธุ์กินเนื้อสีเขียว ผ้าโพกศีรษะสีแดง ผ้ามัดเอวสีแดง ผ้านุ่งทางลาย กระดิ่งใส่เอว 2 ข้าง กระพรวนข้อเท้าซ้าย

3.7 ขั้นตอนการนำเสนอเต็มรูปแบบ

ครั้งแรกที่จัดการแสดงขึ้น ในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์สิรินธร อย่างเป็นทางการในวันที่ 9 ธ.ค. 2551 โดยกรมทรัพยากรธรณี และจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้รับกราบบังคมทูลเชิญเสด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในพิธีเปิด

ครั้งที่สอง ได้นำเสนอผลงานความคิดสร้างสรรค์ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 2 ระหว่างวันที่ 3 – 7 มิถุนายน 2552 โดยมีผลการประเมินจากคณะผู้เชี่ยวชาญ อยู่ในเกณฑ์ ดี

จากการดำเนินงานในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นใหม่ทำให้กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ทราบถึงการแสดงที่ดีนั้น จะประสบผลสำเร็จไม่ได้ถ้าขาดองค์ประกอบที่สำคัญ ที่กล่าวมาแล้วทั้งหมดในบทที่ 3 และจะต้องมีการวางแผนและผ่านขั้นตอนหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์เพลง ออกแบบท่ารำ ออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า เพื่อให้สอดคล้องกับผลงานที่ได้จัดทำขึ้น

บทที่ 4

ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าว กาฬสินธุ์" ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จัดทำขึ้นเพื่อเป็นการประมวลองค์ความรู้ ทั้งทางทฤษฎี และปฏิบัติ มาประยุกต์ใช้ให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในรูปแบบใหม่ โดยผ่านกระบวนการ และขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอผลงานการแสดง ซึ่งมีท่านคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ประเมินผลการนำเสนอผลงาน ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 2 ระหว่างวันที่ 3 – 7 มิถุนายน 2552 โดยมีผลการประเมิน อยู่ในเกณฑ์ ดี

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นการเสนอการแสดงในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการคิด และรูปแบบในการเสนอดังต่อไปนี้

แรงบันดาลใจ

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้แรงบันดาลใจ มาจากการที่ กรมทรัพยากรธรณี และกระทรวงทรัพยากรและสิ่งแวดล้อม พร้อมด้วยจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้กำหนดให้มีพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์สิรินธร อย่างเป็นทางการในวันที่9 ธ.ค. 2551 โดยได้กราบบังคมทูลเชิญเสด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในพิธีเปิด

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงได้สร้างสรรค์การแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" ขึ้น เพื่อคืนชีวิตให้กับสัตว์โลกดึกดำบรรพ์ที่ได้สูญพันธ์ไปได้ย้อนกลับมามีชีวิตอีกครั้งหนึ่ง และเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดกาฬสินธุ์ ให้เป็นที่รู้จัก ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

โดยการรังสรรค์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน จากการจินตนาการของไดโนเสาร์ 2 สายพันธุ์ คือ สายพันธุ์กินพืช และสายพันธุ์กินเนื้อ โดยได้เลียนแบบกิริยา การเดิน กระโดด การกินอาหาร ของไดโนเสาร์ จึงนำมาประดิษฐ์เป็นท่าทาง ของการแสดงขึ้น

กลุ่มที่ 1 เป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช มีลักษณะคอยาว ลำตัวใหญ่ และกินพืช เป็นอาหาร กิริยาการไปมาจึงเชื่องช้า และชอบไปกันเป็นกลุ่ม ไม่มีนิสัยดุร้าย ลักษณะท่ารำจึงเลียนแบบมาจากกิริยาการกินอาหาร และการไปมา โดยใช้ท่ารำทางนาฏศิลป์สื่อความหมาย

ภาพประกอบที่ 8 ภาพไดโนเสาร์กินพืช
บันทึกภาพโดย นายโสภณ ศิวบวรวัฒนา บันทึกที่ สวนไดโนเสาร์ อ.สหัสขันธ์ จ.กาฬสินธุ์

กลุ่มที่ 2 เป็นไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ มีลักษณะลำตัวเล็ก ลำคอสั้น กิริยาการไปมา จึงคล่องแคล่ว และรวดเร็ว มักมีนิสัยดุร้าย ลักษณะท่ารำจึงเลียนแบบมาจากกิริยา การไปมา ที่รวดเร็ว และซุกซน โดยใช้หลักท่ารำทางนาฏศิลป์สื่อความหมาย

ภาพประกอบที่ 9 ภาพไดโนเสาร์กินเนื้อ
บันทึกภาพโดย นายโสภณ ศิวบวรวัฒนา บันทึกที่ สวนไดโนเสาร์ อ.สหัสขันธ์ จ.กาฬสินธุ์

รูปแบบการนำเสนอ

นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงและดนตรีพื้นบ้าน โดยได้แนวคิดจากการศึกษาซากกระดูกไดโนเสาร์ ที่ภูกุ้มข้าว จังหวัดกาฬสินธุ์ ในการหากินและการอยู่รวมกันของไดโนเสาร์ทั้งสองประเภทโดยจะแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่หนึ่ง เป็นการแสดงการหากินของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืช

ช่วงที่สอง เป็นการแสดงการหากินของไดโนเสาร์สายพันธุ์กินเนื้อ

ช่วงที่สาม เป็นการแสดงการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันของไดโนเสาร์ทั้งสองสายพันธุ์

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและประดิษฐ์ท่ารำ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและประดิษฐ์ท่ารำ ประกอบชุดการแสดง ชุด “ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์” คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานได้นำเอาพื้นฐานของการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน มาผสมผสาน เพื่อเป็นการแสดงและสื่อความหมายให้ผู้ชมได้เกิดความเข้าใจในการแสดง โดยอาศัยการเคลื่อนไหวของร่างกายในลักษณะต่างๆ ที่แตกต่างในแต่ละช่วงของการแสดง และเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานขอแสดงภาพประกอบคำอธิบายท่ารำดังนี้

“ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์”

ภาพประกอบที่ 10

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 1

ท่าเดินหาอาหาร สายพันธุ์กินพืช วิ่งสืบเท้าออกมามือซ้ายจีบส่งหลังมือขวาชูขึ้นระดับเหนือศีรษะหักข้อมือลง นิ้วมือเรียงชิดกันคล้ายลักษณะสามเหลี่ยม ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างพร้อมกับขยับนิ้วหัวแม่มือเอียงตัวไป เอียงศีรษะไปตามเท้าที่ก้าวไปข้างหน้าแล้วกลับเอียงซ้ายก้าวเท้าซ้ายไปตามจังหวะของดนตรีแล้วเปลี่ยนมาก้าวเท้าขวาเอียงตัวไปด้านขวามือปฏิบัติเหมือนเดิม ประมาณ 6 ครั้ง

ภาพประกอบที่ 11

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ท่าที่ 2

ท่ากินน้ำสายพันธุ์กินพืช ให้ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะมืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะแล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัวแล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ภาพประกอบที่ 12

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 3

ท่ากินใบไม้สายพันธุ์กินพืช ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้าลักษณะมืออยู่ในท่าเดิมเอียงขวาแล้วเปลี่ยนมาก้าวเท้าซ้ายปฏิบัติทั้งหมด 6 ครั้ง ให้ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองพร้อมๆกันตามจังหวะมืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะแล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัวแล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ภาพประกอบที่ 13

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 4

ท่ากินใบไม้ สายพันธุ์กินพืช ย่ำเท้าลงมาตั้งซุ้มอยู่ด้านหลังเวที พอครบ 4 จังหวะ ให้ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่ากระโดด สายพันธุ์กินเนื้อ กระโดดออกมายกขาซ้ายก่อนมือทั้งสองอยู่ระดับอกใช้นิ้วหัวแม่มือแตะนิ้วก้อย นิ้วกลาง นิ้วชี้ นิ้วนางงอนิ้วกระโดดสลับขาไปมาจนถึงที่แล้วหันหน้าตรงแล้วนับทั้งหมด 16 ครั้ง

ภาพประกอบที่ 14

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 5</u>

ท่ากินใบไม้ สายพันธุ์กินพืช ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆ ลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่ามองหาอาหาร สายพันธุ์กินเนื้อ ขาทั้งสองวางลงตั้งฉากมือยังปฏิบัติเหมือนเดิมย่อลงแล้วยืดขึ้นไปด้านขวาแล้วเปลี่ยนมาปฏิบัติด้านซ้ายทั้งหมด 16 ครั้ง

ภาพประกอบที่ 15

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 6

ท่ากินใบไม้ สายพันธุ์กินพืช ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่าย่อง สายพันธุ์กินเนื้อ ก้าวเท้าขวาเท้าซ้ายสลับกันขึ้นลง 4 ครั้ง แล้วถอนเท้าสลับซ้ายขวา 4 จังหวะปฏิบัติทั้งหมด 4 ชุด (สลับฟันปลา)

ภาพประกอบที่ 16

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 7</u>

ท่ากินน้ำ สายพันธุ์กินพืช ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่าหยอกล้อ สายพันธุ์กินเนื้อ มือปฏิบัติเหมือนเดิมหันหน้าเข้าหาคู่ ย่ำเท้าซ้าย ในจังหวะ 1-2-3 เข้าวงแล้วพยักหน้าตามจังหวะ 3 ครั้ง แล้วหันหน้าออกจากกัน ย่ำเท้าซ้ายอีก 3 จังหวะ แล้วพยักหน้าตามจังหวะ 3 ครั้ง ปฏิบัติสลับกัน 2 ชุด

ภาพประกอบที่ 17

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 8</u>

ท่ากินใบไม้ สายพันธุ์กินพืช ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่าเดิน สายพันธุ์กินเนื้อ ก้าวเท้าขวาเท้าซ้ายสลับกัน โดยนับ 1 - 2 - 3 - 4 - 5 นับเป็น1 ชุด แล้วเดินแถวเป็นวงกลมปฏิบัติ 4 ชุด

ภาพประกอบที่ 18

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 9</u>

ท่ากินใบไม้ สายพันธุ์กินพืช ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่ากินอาหาร สายพันธุ์กินเนื้อ มือปฏิบัติเหมือนเดิมวางเท้าขวาลง ย่ำเท้าซ้าย 1-2-3 เข้าวงแล้วพยักหน้าตามจังหวะ 3 ครั้งแล้วหันหน้าออกนอกวงย่ำเท้าซ้ายอีก 3 จังหวะ แล้วย้ายสะโพก 3 ครั้ง (นับเป็น 1 ชุด) ปฏิบัติสลับกัน 2 ชุด

ภาพประกอบที่ 19

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 10

ท่ากินน้ำ สายพันธุ์กินพืช ขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาทั้งหมด 4 ชุด

ท่ากระโดด สายพันธุ์กินเนื้อ กระโดดหมุนไปตามวง ยกขาซ้ายก่อนมือทั้งสองอยู่ระดับอก ใช้นิ้วหัวแม่มือแตะนิ้วก้อย นิ้วกลาง นิ้วชี้ นิ้วนางงอนิ้วกระโดดสลับขาไปมาจนถึงที่แล้วหันหน้าตรง แล้วนับทั้งหมด 12 ครั้ง

ภาพประกอบที่ 20

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 11</u>

ท่ากินน้ำ สายพันธุ์กินพืช เดินวนลงด้านหลังก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆ ลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ

ท่าวิ่ง สายพันธุ์กินเนื้อ ต่อจากท่าที่ 11 ลักษณะการกระโดดขึ้นมาเป็นแถวเฉียง เขย่งเท้าโดย เปิดส้นเท้าย่อตัวลงงอเข่า พอถึงจังหวะที่ 8 ให้กระโดดแล้ววิ่งสลับที่กัน มือทั้งสองอยู่ระดับอกใช้ นิ้วหัวแม่มือแตะนิ้วก้อย นิ้วกลาง นิ้วชี้ นิ้วนางงอนิ้ว กระโดดสลับขาไปมาจนถึงที่แล้วหันหน้าตรง ให้นับจังหวะเป็น 1-8 ครั้ง นับเป็น 1 ชุด (ฟรี 1 จังหวะ) ปฏิบัติจนหมดจังหวะของท่อนเพลง

ภาพประกอบที่ 21

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 12

ท่าหาอาหาร สายพันธุ์กินพืช เดินวนลงด้านหลังก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆ ลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ

ท่าหาอาหาร สายพันธุ์กินเนื้อ วิ่งซอยเท้า เขย่งเท้าลงไปด้านหลังแล้วลอดซุ้มไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืชแล้ววิ่งซอยเท้าขึ้นมาโดยแทรกแถวเป็นแถวเดียว

ภาพประกอบที่ 22

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 13</u>

ท่ากินน้ำ สายพันธุ์กินพืช เดินวนลงด้านหลังก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆ ลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ

ท่าวิ่ง สายพันธุ์กินเนื้อ ต่อจากท่าที่ 13 วิ่งซอยเท้าขึ้นมาเป็นหน้ากระดานแถวตรง 2 ฝั่ง โดย สายพันธุ์กินพืชอยู่กลางของเวที แล้วกระโดดในจังหวะที่ 8

ภาพประกอบที่ 23

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 14

ท่าหาอาหาร สายพันธุ์กินพืช เดินวนลงด้านหลังก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆ ลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ

ท่าหาอาหาร สายพันธุ์กินเนื้อ วิ่งซอยเท้า เขย่งเท้าลงไปด้านหลังแล้วลอดซุ้มไดโนเสาร์สายพันธุ์กินพืชแล้ววิ่งซอยเท้าขึ้นมาโดยแทรกแถวเป็นแถวเดียว

ภาพประกอบที่ 24

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 15

ท่าเคลื่อนไหว สายพันธุ์กินพืช เดินวนลงด้านหลังก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆ ลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ

ท่าเคลื่อนไหว สายพันธุ์กินเนื้อ ต่อจากท่าที่ 15 วิ่งซอยเท้าขึ้นมาเป็นหน้ากระดานแถวตรง 2 ฝั่ง โดยสายพันธุ์กินพืชอยู่กลางของเวที แล้วกระโดดในจังหวะที่ 8

ภาพประกอบที่ 25

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ท่าที่ 16

ท่าเคลื่อนไหว สายพันธุ์กินพืช ก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ

ท่าเคลื่อนไหว สายพันธุ์กินเนื้อ ต่อจากท่าที่ 15 วิ่งซอยเท้าขึ้นมาเป็นหน้ากระดานแถวตรง 2 ฝั่ง โดยสายพันธุ์กินพืชอยู่กลางของเวที แล้วกระโดดในจังหวะที่ 8

ภาพประกอบที่ 26

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

<u>ท่าที่ 17</u>

ท่าเคลื่อนไหว สายพันธุ์กินพืช ก้าวเท้าตามจังหวะมาเรื่อยๆ เป็นแถวตอน แล้วก้าวขาทั้งสองข้างกางออกให้เป็นเหลี่ยมพร้อมกับกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมกันตามจังหวะ มืออยู่ในลักษณะเดิมเหมือนท่าที่ 1 กระทบส้นเท้า 8 จังหวะ แล้วก้มตัวลงมืออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อยๆลดมือลงพร้อมกับก้มตัว แล้วค่อยๆเอามือขึ้นมาพร้อมกับตัวตรงปฏิบัติสลับกันไปมาเรื่อยๆ พอหมดจังหวะ คู่หน้า กางขาออกให้เป็นเหลี่ยม มือบนเข้าหากัน คู่หลัง ตั้งเข่าเข้าหากัน มือบนเข้าหากัน

ท่าเคลื่อนไหว สายพันธุ์กินเนื้อ ต่อจากท่าที่ 16 วิ่งซอยเท้าขึ้นมาเป็นหน้ากระดานแถวตรง 2 ฝั่ง โดยสายพันธุ์กินพืชอยู่กลางของเวที แล้วกระโดดในจังหวะที่ 8 พอหมดจังหวะ คู่ซ้ายมือตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายยกสูงระดับศีรษะ เอียงขวา คู่ขวามือตั้งเข่าขวามือขวายกสูง ระดับศีรษะ เอียงซ้าย

ดนตรีประกอบการแสดง

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่และเรียบเรียงดนตรีประกอบการแสดงชุด "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" โดยได้ประพันธ์เพลงออกมาเป็น 3 ท่อน คือ

เสียงเป่าสะไน 3 เที่ยว

_ _ _มำ	_ _ _ _	_ _ _ มำ	_ _ รำ มำ	_ _ รำ มำ	_ _ รำ มำ	_ _ รำ มำ	_ _ _มำ

ท่อนที่ 1 บรรเลงตามจังหวะกลองตุ้ม และตามทำนองของ สะไน 3 รอบ

จังหวะกลอง ตุ้ม พร้อมเครื่องประกอบจังหวะ 1 เที่ยว				_ _ _ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ ปิ๊ะ_ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม

_ ปิ๊ะ_ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ _	_ มำรำ	_ มำรำ	_ มำรำ	_ _ _ มำ	_ _ รำมำ	_ _ รำ	_ มำรำ
_ ปิ๊ะ_ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ _	_ มำรำ	_ มำรำ	_ มำรำ	_ _ _ มำ	_ _ รำมำ	_ _ รำ	_ มำรำ

จังหวะกลอง ตุ้ม พร้อมเครื่องประกอบจังหวะ 1 เที่ยว				_ ปิ๊ะ_ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ ปิ๊ะ_ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ _ _ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม

เสียงเป่าสะไน และกลองตุ้ม พร้อมเครื่องประกอบจังหวะ 1 เที่ยว

_ _ _ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ ปิ๊ะ _ ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ มำ	_ _ รำมำ	_ _ รำ	_ มำรำมำ	_ _ _ มำ	_ _ รำมำ	_ _ รำ	_ มำรำ
_ ปิ๊ะ_ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	_ ปิ๊ะ _ ปิ๊ะ	_ ตุ้ม _ ตุ้ม	ตุ้ม _ ตุ้มตุ้ม	_ ตุ้ม _ ตุ้ม
_ _ _ มำ	_ _ รำมำ	_ _ รำ	_ มำรำมำ	_ _ _ มำ	_ _ รำมำ	_ _ รำ	_ มำรำ

ท่อน 2 ใช้วงโปงลางในการบรรเลง 5 เที่ยว

_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ _ ด	_ _ _ ด	_ _ _ ด
_ _ ม ร	_ ด ล฻ ด	_ _ ม ร	_ ด ล฻ ด	_ _ ม ร	_ ด ล฻ ด	_ ล฻ _ ด	ร ม ซ ม
_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม	_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม
_ _ ด ำ ล	ซ ม ซ ล	ด ำ ช ด ำ ล	ซ ม ร ม	_ _ ด ำ ล	ซ ม ซ ล	ด ำ ช ด ำ ล	ซ ม ร ม
_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม	_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ ซ ล	ซ ม ร ม
_ _ _ ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ล฻	_ ซ฻ _ ด	_ _ _ ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ล฻	_ ซ฻ _ ด

ท่อน 3 ใช้วงโปงลางในการบรรเลง 3 เที่ยว

_ _ _ _	_ _ _ ร	_ _ _ ร	_ _ _ ร	_ ม ซ ม	ร ม ซ ร	_ ม ซ ม	ร ม ซ ร
_ ม ซ ล฻	_ ล฻ ด ร	ซ ม ร ด	ล฻ ม ด ร	_ ม ซ ล฻	_ ล฻ ด ร	ซ ม ร ด	ล฻ ม ด ร
_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ _ ด	ร ม ซ ล	_ _ _ ด	ร ม ซ ม	_ _ _ ด	ร ม ซ ล
_ _ _ ด ำ	ล ซ ม ซ	_ _ _ ด ำ	ล ซ ม ล	ล ซ ม ล	ล ซ ม ล	ล ซ ม ล	ล ซ ล ม
_ ด _ ด	_ ร _ ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร	_ ด _ ด	_ ร _ ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร

ลักษณะการแต่งกายและการแต่งหน้า

กลุ่มผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการออกแบบเครื่องแต่งกายตามสีผิวของไดโนเสาร์ประเภทกินพืช โดย ใช้ผ้าทอมือของชาวภูไท ชาวบ้านโคกโก่ง อำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นหลักและใช้วิธีนุ่งผ้าแบบโบราณ นุ่งแบบเตี่ยว และปล่อยชายทั้ง 2 ด้าน (ด้านหน้าและหลัง) สวมบอดี้สูท 2 สี คือ สีน้ำตาล และด้านหน้าเป็นสีเหลือง กรองคอสีเหลือง ผ้าโพกศีรษะสีแดง ผ้ามัดเอวสีแดง ผ้านุ่งทางลาย กระดิ่งใส่เอว 2 ข้าง และใส่กระพรวนข้อเท้าข้างซ้าย และใช้การแต่งหน้า ประกอบและลงผิวเพื่อความสมบูรณ์ ในการแสดงมากยิ่งขึ้น

ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์พันธุ์กินพืช

ภาพประกอบที่ 27

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

ลักษณะการแต่งกายไดโนเสาร์พันธุ์กินเนื้อ

ภาพประกอบที่ 28

ถ่ายภาพโดย นางอังศุมาลิน ทาธิสา
นายศราวุธ เดินขุนทด

นุ่งผ้าแบบโบราณ นุ่งแบบเตี่ยว และปล่อยชายทั้ง 2 ด้าน (ด้านหน้าและหลัง) สวมบอดี้สูทสีเขียวอมเหลืองเต็มตัวด้านหน้าสีเหลือง กรองคอพันธุ์กินเนื้อสีเขียว ผ้าโพกศีรษะสีแดง ผ้ามัดเอวสีแดง ผ้านุ่งทางลาย กระดิ่งใส่เอว 2 ข้าง กระพรวนข้อเท้าซ้าย

ลักษณะการแต่งหน้าของผู้แสดง

ภาพประกอบที่ 29

แต่งหน้าตามหลักนาฏศิลป์ไทย

จากการถ่ายทอดออกมาเป็นชุดการแสดง "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบทั้งหมดที่กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้นำมาทำ ผลงานการแสดงพื้นบ้านอีสาน ล้วนแล้วแต่ผ่านกระบวนการ การถ่ายทอด และการศึกษาในด้านต่างๆ มาเป็นอย่างดี จึงสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาในรูปแบบของการแสดงพื้นบ้านอีสาน ได้อย่างลงตัวและสวยงาม ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดได้แนวความคิดและคำแนะนำจากคณะครู อาจารย์ และผู้บริหาร ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นอย่างดี

บทที่ 5

สรุปปัญหา และข้อเสนอแนะ

กาฬสินธุ์เป็นจังหวัดที่มีความอุดมสมบูรณ์จังหวัดหนึ่งในภาคอีสาน จากหลักฐานทางโบราณคดีบ่งบอกว่าเคยเป็นที่อยู่อาศัยของเผ่าละว้า ซึ่งมีความเจริญทางด้านอารยธรรมประมาณ 1,600 ปี จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เริ่มตั้งเป็นเมืองในสมัยรัตนโกสินทร์ เมื่อปี พ.ศ. 2336 โดยท้าวโสมพะมิตร ได้อพยพหลบภัยมาจากดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงพร้อมไพร่พล และมาตั้งบ้านเรือนอยู่ริมน้ำปาว เรียกว่า "บ้านแก่งสำโรง" แล้วได้นำเครื่องบรรณาการเข้าถวายสวามิภักดิ์ต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ต่อมาได้รับพระกรุณาโปรดเกล้า ยกฐานะบ้านแก่งสำโรงขึ้นเป็นเมือง และพระราชทานนามว่า "เมืองกาฬสินธุ์" หรือ "เมืองน้ำดำ" ซึ่งเป็นเมืองที่สำคัญทางประวัติศาสตร์มาตั้งแต่สมัยโบราณกาล "กาฬ" แปลว่า "ดำ" "สินธุ์" แปลว่า "น้ำ" กาฬสินธุ์จึงแปลว่า "น้ำดำ" ทั้งมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมแต่งตั้งให้ท้าวโสมพะมิตรเป็น "พระยาชัยสุนทร" ครองเมืองกาฬสินธุ์เป็นคนแรก และมีสถานที่ในการท่องเที่ยวที่สำคัญอย่างหนึ่งคือพิพิธภัณฑ์ไดโนเสาร์ภูกุ้มข้าว อำเภอสหัสขันธ์ จ.กาฬสินธุ์ โครงกระดูกไดโนเสาร์ฝังอยู่ในพื้นดินบริเวณเชิงเขา ได้รับการขุดแต่งโดยเจ้าหน้าที่กรมทรัพยากรธรณีเป็นซากกระดูกไดโนเสาร์ชนิดซอโรพอต ประมาณ 7 ตัว ซึ่งอยู่ในยุคครีเทเชียส อายุประมาณ 130 ล้านปี

ฉะนั้น จึงสอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงานชุดใหม่ ที่สื่อออกมาเป็นรูปแบบการแสดงพื้นบ้านอีสานที่ผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน โดยมีรูปแบบการนำเสนอ โดยการใช้ท่าทางเป็นการสื่อความหมายของการแสดง

จากการดำเนินงานในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นใหม่ทำให้กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ทราบถึงการแสดงที่ดีนั้น จะประสบผลสำเร็จไม่ได้ถ้าขาดองค์ประกอบที่สำคัญ ที่กล่าวมาแล้วทั้งหมดในบทที่ 3 และจะต้องมีการวางแผนและผ่านขั้นตอนหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์เพลง ออกแบบท่ารำ ออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า เพื่อให้สอดคล้องกับผลงานที่ได้จัดทำขึ้น

จากการถ่ายทอดออกมาเป็นชุดการแสดง "ออนซอนไดโนเสาร์ ภูกุ้มข้าวกาฬสินธุ์" จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบทั้งหมดที่กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้นำมาทำ ผลงานการแสดงพื้นบ้านอีสาน ล้วนแล้วแต่ผ่านกระบวนการ การถ่ายทอด และการศึกษาในด้านต่างๆ มาเป็นอย่างดี จึงสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาในรูปแบบของการแสดงพื้นบ้านอีสาน ได้อย่างลงตัวและสวยงาม ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดได้แนวความคิดและคำแนะนำจากคณะครู อาจารย์ และผู้บริหาร ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นอย่างดี

ปัญหาการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดใหม่

ปัญหาในการดำเนินงานนั้นนับได้เป็นธรรมดาที่จะต้องเกิดขึ้นระหว่างการทำงานของคณะผู้สร้างสรรค์ผลงาน ด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นสถาบันจัดการศึกษาทั้งยังต้องมีการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมให้กับสังคม อย่างต่อเนื่องและมากมาย จนบางครั้งทำให้คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานไม่มีเวลาในการดำเนินการในการจัดทำรูปเล่ม (คณะครูมีภาระงานมาก)

ข้อเสนอแนะ

จากการสร้างสรรค์ผลงานการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ข้อเสนอแนะดังนี้

1. ข้อเสนอแนะเพื่อนำผลการสร้างสรรค์ผลงานไปใช้ประโยชน์ต่อสังคม

1.1 ส่งเสริมให้มีชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น เพื่อเป็นการสร้างจิตสำนึกเห็นคุณค่าในการรักษาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนเอง

1.2 นำรูปแบบการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานที่พัฒนา เป็นแนวทางในการประดิษฐ์ชุดการแสดงต่อไป

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานในอนาคต

2.1 ศึกษาและวิจัยเชิงอนาคตเกี่ยวกับชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในเรื่องเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีลายเพลงและทำนอง ท่ารำประกอบการแสดง รูปแบบในการจัดการแสดง

2.2 ศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับประเภทของชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2.3 ศึกษาและวิจัยการพัฒนารูปแบบการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานจากหน่วยงานอื่น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน. กรุงเทพฯ : ไทภูมิพับลิชชิ่ง, 2549.

ดึกฤทธิ์ ปราโมช, .ม.ร.ว. "ข้างสังเวียน," สยามรัฐ. 24 ตุลาคม 2521. หน้า 7.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. ขนบธรรมเนียมประเพณีของอีสาน. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์, 2524.

จีรพล เพชรสม, ฉวีวรรณ ดำเนิน, และทองคำ ไทยกล้า. "วาดฟ้อนอีสานวาดลำอุบลราชธานี," ใน เอกสารสัมมนาอุบลราชธานี : ความสำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม. หน้า 81-82. อุบลราชธานี : วิทยาลัยอุบลราชธานี, 2532.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526.

————. รายงานวิจัยเรื่องดนตรีผู้ไทย. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2529.

ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ. ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2523.

ชัยณรงค์ ต้นสุข. นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ชุมเดช เดชพิมล. ภาพสะท้อนชีวิตของชาวอีสานจากหมอลำ . กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพฯ, 2531.

ณรงค์ ศรีสวัสดิ์. วิธีการวิจัยทางสังคมวิทยา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2542.

เต็มสิริ บุญยสิงห์. การละครเพื่อการศึกษา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2514.

ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา. บทบาทของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ในการอนุรักษ์ พัฒนาและสืบทอดดนตรีโปงลาง. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2515.

ธีรยุทธ ยวงศรี. ศิลปการฮอ (ขับร้อง) ฟ้อน (รำ) และดนตรีล้านนาไทย. เชียงใหม่ : ศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2529.

นิคม มูสิกะคามะ. สุนทรียศาสตร์ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปาการ ฉบับที่ 2. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.

บุญเรือง ถาวรสวัสดิ์. "แคนกับลำ ," ใน หมอลำ . หน้า 41-49. ขอนแก่น : ขอนแก่นการพิมพ์, 2521.

ประสิทธิ์ กาพกลอน. ภาษาและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2518.

ปราณี วงษ์เทศ. "การละเล่นและพิธีกรรมในสังคมไทย," ใน วัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ,

หน้า 225-326. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

————. พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2525.

ผกา เบญจกาญจน์. การศึกษารูปแบบและคติความเชื่อของประติมากรรมเทพรำที่ปราสาทหินพิมาย. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2540.

————. การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดบุรีรัมย์. บุรีรัมย์ : เรวัติการพิมพ์, ม.ป.ป.

พจมาลย์ สมรรคบุตร. แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำเชิ้ง. อุดรธานี : สถาบันราชภัฏอุดรธานี, 2538.

พระยาอนุมานราชธน. ชาติ ศาสนา วัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2515.

พิเชษฐ์ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. ฟ้อนภูไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2541.

พีรพพงศ์ เสนไสย. นาฏยประดิษฐ์. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2546.

ภูมิจิตร เรืองเดช. กันตรึม : เพลงพื้นบ้านเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์. บุรีรัมย์ : วิทยาลัยครูบุรีรัมย์, 2529.

ม.ร.ว.ดึกฤทธิ์ ปราโมทย์. ลักษณะไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนพานิชย์, 2541.

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. มนุษย์กับสังคม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2544.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, 2539.

เรณู โกศินานนท์. รำ ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2519.

วัฒนศักดิ์ พัฒนฎทอง. การพัฒนาการฟ้อนหางนกยูงในจังหวัดนครพนม. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2548.

วารสารแผ่นพับ ประชาสัมพันธ์พิพิธภัณฑ์สิรินธร อำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

วิชัย วงษ์ใหญ่. ศิลปเบื้องต้น. กรุงเทพฯ : คณะวิชาการศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร, 2515.

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. คู่มือ นักเรียน นักศึกษา ผู้ปกครอง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. กาฬสินธุ์ : โรงพิมพ์กาฬสินธุ์, 2549.

————. บทบาทวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด กับการอนุรักษณ์ สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว. ร้อยเอ็ด : วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด, 2547.

————. สารสนเทศ 1/2549. กาฬสินธุ์ : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, 2549.

วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร หลักการบริหารและการจัดการแสดง. กรุงเทพฯ :

เจริญผล, 2524.

วิรัช บุษกุล. "ดนตรีพื้นเมืองอีสาน," ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 18. หน้า 87-93. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, 2530.

วิรุณ ตั้งเจริญ. สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สันติสิริการพิมพ์, 2546.

วีณา วีสเพ็ญ. ดนตรีพื้นเมืองอีสาน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2523.

ศรีวิไล ดอกจันทร์. วรรณกรรมวรรณคดีไทย. เชียงใหม่ : คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2529.

ศิลป พีระศรี. ศิลปร่วมสมัยในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2511.

สดใส พันธุมโกมล. ศิลปะการละครเบื้องต้น. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2524.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. ตำนานละครอิเหนา. กรุงเทพฯ : คลังวิทยา, 2515.

สรเชต วรคามวิชัย. สมบัติอีสานใต้ครั้งที่ 6. มหาสารคาม : สถาบันราชภัฏมหาสารคาม, 2537.

สำเร็จ คำโมง. ดนตรีอีสาน. มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางค์ศาสตร์ วิทยาลัยครูมหาสารคาม, 2522.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำ ทำ เพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ : พิมเณศ, 2532.

สุนันทา โสรัจจ์. โขน ละคร ฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง. กรุงเทพฯ : พิมเณศ, 2516.

สุพรรณี เหลือบุญชู. "ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านสุรินทร์," ใน งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 17 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. มหาสารคาม : อภิชาติการพิมพ์, 2537.

———. ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : สาขาดุริยางคศิลป์ ภาควิชาทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542.

———. ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541.

สุภางค์ จันทวานิช. วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547

สุภาพร คำยุธา. การฟ้อนของชาวภูไทย : กรณีศึกษา หมู่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุรัตน์ จงดา. ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน.

วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

เสน่หา บุญยรักษ์. คติชนวิทยา. พิษณุโลก : ม.ป.พ., 2527.

อมรา กล่ำเจริญ. สุนทรียนาฏศิลปไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2526.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. วิเคราะห์เอกลักษณ์ไทยในกระแสความเปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538.

Bannister, Dence Jaggers. "Native America Dence A Synenergy of Dance, Drama and Religion (Hopi. Lakota. Tiwa Pueblo, Cherokee)," Masters Abstracts International. 39(4) : 952 : August, 2001.

Chun, Mi Hyun. "Developing a Somatic Teaching Method for Korean Traditional Dance," Dissertation Abstracts International. 60(11) : 3883-A ; May, 1999.

F. Boas. Primitive Art. New York : Dover, 1955.

Field Enterprises Education Corporation. "Folk Dance," The World Book Encyclopedia. 7(12) : 180, 1971.

Geolier. "Folk Dance," The Encyclopedia Americana. 8(13) : 468, 1988.

Leach, M. "Primitive Dance," in The Rainbow Book of American Folk Tales and Legends. p. 256. Clevenland : World Publishing Co., 1984.

Klinger, Rita. "Matters of Compromise : An Ethnographic Study of Culture-bearers in Elementary Music Education," Dissertation Abstracts International. 57(5) : 1987-A ; November, 1996.

http://www.ridceo.rid.go.th/karasin/Gen_Data/ph_index.html - 3k วันที่ 23 พฤษภาคม 2552

http://www.traveleradvisor.net วันที่ 23 พฤษภาคม 2552

http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/index3.htm วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino101.htm วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino201.htm วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino301.htm วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

http://www.nrru.ac.th/web/ancient/dino/dino401.htm วันที่ 25 พฤษภาคม 2552

ภาคผนวก

ผลการวิเคราะห์แบบสอบถาม

การนำเสนอผลงานความคิดสร้างสรรค์ งานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ ๒

ระหว่างวันที่ ๓ – ๗ มิถุนายน ๒๕๕๒

(บุคคลทั่วไป)

ชุดการแสดง กาฬสินธุ์ไดโนเสาร์

ข้อมูลทั่วไป

เพศ ชาย ๔๐.๙๑% หญิง ๕๙.๐๙%

อายุ ต่ำกว่า ๑๕ ปี ๔.๕๕ % อายุ ๑๕ – ๒๕ ปี ๔๕.๔๕% อายุ ๒๖- ๓๕ ปี ๙.๐๙%

๓๖ - ๕๐ ปี ๒๗.๒๗% อายุ ๕๐ ปีขึ้นไป ๑๓.๖๔%

ระดับการศึกษา ต่ำกว่าปริญญา ๓๑.๘๒% ปริญญาตรี ๖๘.๑๘%

ปริญญาโท - ปริญญาเอก -

อาชีพ ครู-อาจารย์ ๓๖.๓๖% ข้าราชการ ๔.๕๕% พนักงานบริษัท ๔.๕๕%

นักเรียน-นักศึกษา ๒๗.๒๗% บุคคลทั่วไป ๒๗.๒๗%

ข้อมูลเกี่ยวกับความเห็น

ข้อ	รายการ	ความคิดเห็น (%)					ค่าเฉลี่ย	แปลผล*
		ดีมาก	ดี	ค่อนข้างดี	พอใช้	ปรับปรุง		
๑	รูปแบบการนำเสนอผลงานน่าสนใจ	๔.๕๕	๖๓.๖๔	๒๗.๒๗	-	๔.๕๕	๓.๖๔	ดี
๒	การแต่งกายมีความสวยงามเหมาะสม	๙.๐๙	๕๙.๐๙	๒๗.๒๗	๔.๕๕	-	๓.๗๓	ดี
๓	ความสวยงามของลีลาท่ารำของนักแสดง	๑๓.๖๔	๕๐.๐๐	๓๖.๓๖	-	-	๓.๗๗	ดี
๔	ความเหมาะสมของระยะเวลาในการแสดง	๓๑.๘๒	๔๕.๔๕	๒๒.๗๓	-	-	๔.๐๙	ดี
๕	เพลงและจังหวะของดนตรีมีความสอดคล้องกับท่ารำ	๓๑.๘๒	๔๕.๔๕	๒๒.๗๓	-	-	๔.๐๙	ดี
๖	อุปกรณ์ประกอบการแสดง	๑๓.๖๔	๔๕.๔๕	๒๗.๒๗	๑๓.๖๔	-	๓.๕๙	ดี
๗	ความประทับใจในการนำเสนอผลงาน	๒๗.๒๘	๔๕.๔๕	๒๗.๒๗	-	-	๔.๐๐	ดี
	ภาพรวม	๑๘.๘๓	๕๐.๖๕	๒๗.๒๗	๒.๖๐	๐.๖๙	๓.๘๔	ดี

เกณฑ์*

ดีมาก (๔.๕๐ ขึ้นไป) ดี (๓.๕๐ – ๔.๔๙) ค่อนข้างดี (๒.๕๐ – ๓.๔๙) พอใช้ (๑.๕๐ – ๒.๔๙) ปรับปรุง (๑.๐๐ – ๑.๔๙)

ผลการประเมิน(โดยผู้เชี่ยวชาญ)

การนำเสนอผลงานความคิดสร้างสรรค์ งานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ ๒

ระหว่างวันที่ ๓ – ๗ มิถุนายน ๒๕๕๒

ชุดกาพสินธุ์ไดโนเสาร์

ข้อ	รายการ	ความคิดเห็น (%)					ค่าเฉลี่ย	แปลผล
		ดีมาก	ดี	ค่อนข้างดี	พอใช้	ปรับปรุง		
๑	แนวคิด / ความเป็นมา	๔๑.๑๘	๔๗.๐๖	๑๑.๗๖	-	-	๔.๒๙	ดี
๒	รูปแบบการนำเสนอผลงาน	๓๕.๒๙	๒๓.๕๓	๒๙.๔๑	๑๑.๗๖	-	๓.๘๒	ดี
๓	ความสวยงามของลีลาท่ารำ	๑๑.๗๖	๕๒.๙๔	๒๓.๕๓	๑๑.๗๖	-	๓.๖๕	ดี
๔	การแต่งกาย / อุปกรณ์ประกอบการแสดง	๑๑.๗๖	๔๑.๑๘	๓๕.๒๙	-	๑๑.๗๖	๓.๔๑	ดี
๕	ดนตรี / ทำนอง / เนื้อร้อง / จังหวะ	๔๑.๑๘	๔๑.๑๘	๕.๘๘	๑๑.๗๖	-	๔.๑๒	ดี
๖	ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง	๓๕.๒๙	๕๒.๙๔	๕.๘๘	๕.๘๘	-	๔.๑๘	ดี
	ภาพรวม	๓๐.๐๐	๔๔.๐๐	๑๙.๐๐	๗.๐๐	-	๓.๙๗	ดี

ข้อเสนอแนะ

๑. ควรปรับแก้ตามความเป็นจริงและประดิษฐ์เสื้อผ้าให้เข้ากับชีวิตสัตว์จะดีมาก

๒. การแสดงมีลีลาในการแสดงดูเหมือนวานรมาก

๓. ควรปรับปรุงท่ารำช่วงเพลงช้า

๔. กรองคอแสดงถึงสิ่งใด

๕. ไดโนเสาร์ยังสื่อความหมายไม่ชัดเจน

๖. ดนตรีช่วงแรกดี ช่วงปลายควรปรับปรุง

เกณฑ์*

ดีมาก (๔.๕๐ ขึ้นไป) ดี (๓.๕๐ – ๔.๔๙) ค่อนข้างดี (๒.๕๐ – ๓.๔๙) พอใช้ (๑.๕๐ – ๒.๔๙) ปรับปรุง (๑.๐๐ – ๑.๔๙)

วิทยาลัยนาฏศิลป /๔ มิ.ย. ๕๒

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นายโสภณ ศิวบวรวัฒนา
วันเกิด	วันที่ 2 กันยายน 2507
สถานที่เกิด	จังหวัดนครพนม
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 8\33 ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครู คศ.2 วิทยฐานะชำนาญการ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 086-4504246 E-mail address: sopon9999@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2516 ประถมศึกษาปีที่ 1-4 โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสัย อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์

พ.ศ.2519 ประถมศึกษาปีที่ 7 โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสัย อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์

พ.ศ.2522 มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรพ์ อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์

พ.ศ.2525 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขาปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

พ.ศ.2528 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขาปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

พ.ศ.2533 ปริญญาครศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกดนตรีศึกษา วิทยาลัยครูมหาสารคาม

พ.ศ.2550 ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นางธีรารัตน์ ลีลาเลิศสุระกุล

วันเกิด วันที่ 4 กันยายน พ.ศ.2506

สถานที่เกิด จังหวัดชัยภูมิ

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 19 ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน รองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 089-5752121 E-mail address: dr. kathikan@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2530	ปริญญาการศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.) สาขาการแนะแนว มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร)
พ.ศ.2536	ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาจิตวิทยาการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร)
พ.ศ.2550	ประกาศนียบัตร สาขาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นางทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา

วันเกิด วันที่ 19 กรกฎาคม 2504

สถานที่เกิด อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 8\33 ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครู คศ.3 วิทยฐานะชำนาญการพิเศษ

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 086-4599781

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2518 ประถมศึกษาปีที่ 7 โรงเรียนวัดดินดอน

พ.ศ.2521 มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนลานสกาประชาสรรค์

พ.ศ.2523 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

พ.ศ.2525 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

พ.ศ.2528 ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

พ.ศ.2550 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เนนมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นางศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ
วันเกิด	วันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2508
สถานที่เกิด	อำเภอปทุมราชวงศา จังหวัดอำนาจเจริญ
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 31 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครู คศ.2 วิทยฐานะชำนาญการ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 086-4582656

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2523	มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนนารีนุกูล อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
พ.ศ. 2528	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ป.น.ส.) วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
พ.ศ. 2530	ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2551	ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นายกิตติยา ทาธิสา

วันเกิด 1 มกราคม พ.ศ. 2520

สถานที่เกิด อ.เดชอุดม จ.อุบลราชธานี

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 15 ถนนสนามบิน อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครู คศ. 1

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 087-9445769

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2533 ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนเดชอุดม

พ.ศ.2536 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2538 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2541 ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นายธราดล ชัยเดชโกสิน

วันเกิด วันที่ 24 เดือนธันวาคม 2518

สถานที่เกิด อำเภอพระยืน จังหวัดขอนแก่น

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 27 ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครู คศ. 1

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 086-4582734

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2533 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น (ปน.ต.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2536 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2538 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2541 ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

พ.ศ.2550 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ

วันเกิด วันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2512

สถานที่เกิด อ.เขาวง จ. กาฬสินธุ์

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 294 หมู่ 4 บ. เตาไห ต. หลุบ อ. เมือง จ. กาฬสินธุ์

ตำแหน่งหน้าที่การงาน พนักงานราชการครู

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 086-4582734

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2526 มัธยมศึกษาปีที่ 3 ร.ร.บ้านนาคูพัฒนา อ. เขาวง จ. กาฬสินธุ์

พ.ศ. 2529 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2532 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2538 ปริญญาครุศาสตร์บัณฑิต(ค.บ) วิชาเอกภาษาไทย สถาบันราชภัฏมหาสารคาม

พ.ศ.2550 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นางอังศุมาลิน ทาธิสา

วันเกิด 3 ธันวาคม พ.ศ. 2517

สถานที่เกิด 121 ถ.ชนบทบำรุง อ.บ้านผือ จ.อุดรธานี

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 15/1 ถ.สนามบิน ต.กาฬสินธุ์ อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ลูกจ้างชั่วคราวครูการแสดงพื้นบ้าน

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 085-7689578

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2529 จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนบ้านผือพิทยาภูมิ

พ.ศ.2532 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น (ปน.ต.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2535 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พ.ศ.2535 ปัจจุบันกำลังศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์ ภาค กศ.ปช. คณะศิลปกรรมศาสตร์และวิทยาศาสตร์

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นายอนุสรณ์ วรรณะ
วันเกิด	12 มกราคม พ.ศ. 2527
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลเมืองสรวง อ. เมืองสรวง จ.ร้อยเอ็ด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	11/1 ถ. สนามบิน ต. กาฬสินธุ์ อ. เมือง จ. กาฬสินธุ์
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ลูกจ้างชั่วคราวครูดนตรีพื้นบ้าน
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2540 จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษา
จากโรงเรียนบ้านเมืองสรวง อ. เมืองสรวง จ.ร้อยเอ็ด

พ.ศ.2543 จบการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น
จากโรงเรียนบ้านเมืองสรวงวิทยา อ. เมืองสรวง จ.ร้อยเอ็ด

พ.ศ.2546 จบการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย
จากโรงเรียนบ้านเมืองสรวงวิทยา อ. เมืองสรวง จ.ร้อยเอ็ด

พ.ศ.2550 จบการศึกษาระดับปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต (ศป.บ)
สาขา ดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พ.ศ.2551 จบการศึกษาประกาศนียบัตรบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาชีพครู
มหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นายอังกูร ไชยสิทธิ์
วันเกิด	27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2519
สถานที่เกิด	จังหวัด นครพนม
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	113 ซ.สยามิตร ถ.บำรุงเมือง ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครพนม
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	พนักงานราชการครู
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2531	จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนอนุบาลสกลนคร
พ.ศ.2534	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น (ปน.ต.) สาขาปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
พ.ศ.2537	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขาปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
พ.ศ.2539	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขาปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
พ.ศ.2542	ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกปี่พาทย์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นางดารณี จันทมิไชย
วันเกิด	วันที่ 4 ตุลาคม พ.ศ. 2508
สถานที่เกิด	จังหวัดร้อยเอ็ด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 76 ต.นิเวศน์ ถนนสนาม อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด 45170
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครู คศ.2 วิทยฐานะชำนาญการ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2528	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ป.น.ส.) วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
พ.ศ. 2530	ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล กรุงเทพมหานคร

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ นางฐปนี ภูมิพันธุ์

วันเกิด วันที่ 30 กรกฎาคม 2518

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 92/6 ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครู คศ.1

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2529 ประถมศึกษาปีที่6 โรงเรียนเมืองใหม่ชะลอราษฎร์รังสฤษฎ์ จ.ลพบุรี

พ.ศ.2532 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น (ปน.ต.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

พ.ศ.2535 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

พ.ศ.2537 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขานาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

พ.ศ.2539 ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

พ.ศ.2546 ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาจิตวิทยาการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นางมนทกานติ์ ประสารฉ่ำ
วันเกิด	วันที่ 13 เดือน ธันวาคม พ.ศ.2513
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 67/12 ถนนท่าสินค้า อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครู คศ.1 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317 มือถือ 086-2231576 E-mail address: king_monthakan@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2547	ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
พ.ศ.2540	ปริญญาครุศาสตร์บัณฑิต (คบ.) สาขาภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	นายจำเริญ แก้วเพ็งกรอ
วันเกิด	วันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 2512
สถานที่เกิด	อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 31 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครู คศ.2 วิทยฐานะชำนาญการ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทรศัพท์ 043-811317

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2527	มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนเชียรใหญ่ อ. เชียรใหญ่ จ.นครศรีธรรมราช
พ.ศ. 2530	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) โรงเรียนสิลปหัตถกรรมนครศรีธรรมราช
พ.ศ. 2534	ปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต (ศษ.บ.) วิชาเอกศิลปกรรม(จิตกรรมไทย) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง