หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด

NANG PRAMOTHAI (NANG TALUNG) : A CASE STUDY IN ROI ET

ดร.กิติศักดิ์ แสนประดิษฐ์

รหัสนักวิจัยแห่งชาติ 00900791 สาขาสังคมวิทยา

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กระทรวงวัฒนธรรม

ปี พ.ศ. 2554

กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด สำเร็จลุล่วงด้วยดีจากความเอาใจใส่ของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งมีทั้งผู้บริหาร เจ้าหน้าที่ และนักวิชาการที่คอยสนับสนุน ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย และอำนวยความสะดวกในการดำเนินงานวิจัยในทุกด้าน ผู้วิจัยขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล คุณสมร พลีศักดิ์ คุณลี ศรีอุดร คุณนวน พลคาม คุณนิยม ฤาชัยราม คุณย่น ฤาชัยราม คุณคำปัน ใจราม คุณสำราญ ฤาชัยราม และผู้ที่เกี่ยวข้องทุก ๆ ท่าน ที่กรุณาเป็นอย่างยิ่งในการให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ขอบคุณผู้ช่วยนักวิจัยที่ได้ร่วมเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยความอดทน ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ทุกฝ่ายที่ได้ให้ข้อมูลสำคัญในเรื่องของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ให้ความคิดเห็นอันเป็นประโยชน์ต่อการนำมาวิเคราะห์ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดง และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด

สุดท้ายนี้ ขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงต่อผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดทุกท่าน ที่ให้ข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย และงานวิจัยนี้คงไม่อาจสำเร็จลงได้หากไม่ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่เห็นประโยชน์จากการทำวิจัย ผู้วิจัยขอขอบคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

คุณค่าของงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยขอมอบบูชาพระคุณบิดา มารดาผู้ให้กำเนิด และขอมอบบูชาพระคุณบูรพาจารย์ผู้มีพระคุณทุกท่าน

ดร.กิติศักดิ์ แสนประดิษฐ์

พ.ศ. 2554

ชื่อโครงการ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด
ผู้วิจัยวิจัย ดร.กิติศักดิ์ แสนประดิษฐ์ รหัสนักวิจัยแห่งชาติ 00900791 สาขาสังคมวิทยา
หน่วยงานที่สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
หมายเลขโทรศัพท์ 043-511244 / 086-2356978
ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย จำนวน 70,000 บาท จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2554
ระยะเวลาทำการวิจัย ตุลาคม 2553 - กันยายน 2554

บทคัดย่อ

การเสริมสร้างสังคมให้อยู่ร่วมกันได้อย่างสันติสุข และเสริมสร้างความสัมพันธ์ที่ดีของคนในสังคม พัฒนาระบบการคุ้มครองทางเศรษฐกิจและสังคมที่หลากหลายครอบคลุมทั่วถึง กระจายผลประโยชน์จากการพัฒนาอย่างจริงจัง จัดการองค์ความรู้ทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่น องค์ความรู้สมัยใหม่นำภูมิปัญญา วัฒนธรรมท้องถิ่นมาใช้ในการสร้างสรรค์คุณค่าการกระจายผลประโยชน์จากการพัฒนาอย่างเป็นธรรมจึงมีความสำคัญ และจำเป็นอย่างยิ่งต่อการพัฒนาศักยภาพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ

การวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมาย เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดงและคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดที่มีต่อสังคม เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเลือกพื้นที่ทำการวิจัยแบบเจาะจง คือ จังหวัดร้อยเอ็ด กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ศิลปินผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้ว่าจ้าง ผู้ชมการแสดง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกตอย่างมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม วิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา และเสนอผลการวิจัยโดยวิธีพรรณาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด ไม่มีผู้ใดได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรไว้ สันนิษฐานว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คงได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงมาจากหนังตะลุงภาคใต้ ส่วนจะถ่ายทอดเข้ามาช้านานเพียงไรก็ไม่มีผู้ใดทราบ จังหวัดอุบลราชธานี เป็นศูนย์กลางแห่งแรกของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในภาคอีสาน จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2490 มีคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ชื่อคณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี ได้จัดตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทำการแสดงในจังหวัดร้อยเอ็ด และจังหวัดใกล้เคียง จากนั้นก็มีการตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อีกหลายคณะ ได้แก่ คณะ ช.ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี ตำบลโพธิ์ทอง อำเภอศรีสมเด็จ คณะ ป.บันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว ตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง ได้ทำการแสดงเรื่อยมาแต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าใดนัก

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโทมัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด ประกอบด้วย ตัวหนัง สมาชิกคณะ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำและการพากย์ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนังและจอ ป้ายชื่อคณะ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า และค่าจ้าง

คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด คุณค่าการแสดงในปัจจุบันส่งผลทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่น ก่อให้เกิดคุณค่า ด้านความบันเทิงเป็นการแสดงที่นำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมการแสดง ด้านการเมือง ทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของผู้คนในท้องถิ่นและยังทำหน้าที่เป็นตัวประสานระหว่างรัฐบาล กับประชาชน ประชาชนกับประชาชน ซึ่งเป็นการสื่อสารทางการเมืองเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลง ในทางที่ดีขึ้น ด้านวัฒนธรรมมีส่วนในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการ รักษาขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีมิให้สูญหายไปจากความสนใจ และความทรงจำ ด้านค่านิยม เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยม และมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวอีสาน ด้านสื่อมวลชนเป็นการ ส่งเสริมสนับสนุนอาชีพ ด้านการตลาดผู้ชมการแสดงเป็นตลาดที่คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมการแสดง ด้านเศรษฐกิจ มีการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงเป็นการผลิตเพื่อการขายโดยมีผลตอบแทน คือ กำไร ด้านเทคโนโลยีการใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยให้สีสันการแสดงตื่นตาตื่นใจ ด้านดนตรีและ การแสดงเป็นการปรับเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมและการเปลี่ยนแปลงของสังคม

โดยสรุป การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด ส่งผลต่อการบูรณาการ (Integration) องค์ความรู้ เพื่อความบันเทิง และประโยชน์ต่อสังคมด้านวรรณกรรม วรรณคดี ด้านคำสอน ด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรม ด้านภาษา ด้านการประกอบอาชีพมีอิทธิพลต่อ ประเทศชาติเพราะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นธุรกิจบันเทิงแขนงหนึ่ง ที่สามารถช่วยสร้างงานกระจายรายได้ ช่วยลดปัญหาสังคมเป็นธุรกิจที่มีคุณประโยชน์เชิงเศรษฐกิจ ต่อสังคม และประเทศชาติอย่างกว้างขวาง

ABSTRACT

Strengthening society to live together peacefully and streng then the good relation of people in society. Economic development and social protection systems that cover a wide range of distribution of benefits from the development seriously. The pharmacist has the knowledge and local wisdom. Modern knowledge and wisdom cultures were used to support the local fair value creation and distribution of benefits from the development of a fair. It is also important and essential to the development of Nang Pramothai (Nang Talung) for appropriate with the cultural and economic conditions.

This research aims to study background composition and value of Nang Pramothai (Nang Talung) a society in Roi Et. This qualitative research by choosing a specific area of research is Roi Et province. Sample group le artists to display Nang Pramothai (Nang Talung) the employer audience. The instrument used to collect data le the survey interview a participatory observation and not participate. Analyze the issues and offers a descriptive analysis of the findings. The results show that history of Nang Pramothai (Nang Talung) in Roi Et. None were recorded in writing. Assumed that Nang Pramothai (Nang Talung) have inherited the art of the Nang Talung of the South. How long will into live, but no one knows. Ubon Ratchathani province is the center the first of Nang Pramothai (Nang Talung) in the Nort. Roi Et , about the year 2490 have the band of Nang Pramothai (Nang Talung) band name prakardsamakkee Ban Tae Thawatburee district. Has established the band of Nang Pramothai (Nang Talung) performance in Roi Et and nearly province. Then the band of Nang Pramothai (Nang Talung) other the band le the band of Chor. Tanomsin. Ban Koksri Tumbon Potong Srisomdet district, the band of Por. Bunt eangsin Ban Srikeaw Tumbon Srikeaw Mueng district the show continues to be popular, but not much. Configuration of the show Nang Pramothai (Nang Talung) in Roi Et. Include Cinema ticket Members of the band Rules The register Process of display Auther The poem Lam The poem Lam The Nature Poaching and the widescreen, story use to display, opportunity to display. The place to display, Employment, Itinerary to display, Installation of the equipment to display,Cinema plant and screen, band Label, Music The electrical noise and stipend.

The value of Nang Pramothai (Nang Talung) in Roi Et. The display values in the result of Nang Pramothai (Nang Talung) the idea of local leadership. Cause the entertainment value. Indicates that the entertainment to the display. Political act as opinion leaders of the local people and also acts as an inferface between the government and the public the public with the

public political Communication, Which is about to change in a better way. The cultural has been involved in Conservation Continue Creativity arts and culture as well as maintaining traditions otherwise be lost of interests and memories. The values are the most popular forms of entertainment and engagement with the life of Isan people. The media to support occupation. The marketing audience display is a market that of Nang Pramothai (Nang Talung) need to improve the display format to comply with the needs of the display audience.

The economy has adapted to the era of Change, the production for sale is a profitable return. The technology use of new technology allows for excitement color display. The music and performances are adjust to reflect the values and changes of society.

Conclude the display of Nang Pramothai (Nang Talung) in Roi Et. Contribute to the integration knowledge for Entertainment and benefits to social Literary Language. The occupation has influenced the nation because of Nang Pramothai (Nang Talung) in Roi Et is an entertainment from that can help to create jobs, in come distribution. Reduce the social problems that have economic benefits to society and nation wide.

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	5
	คำถามการวิจัย	6
	ความสำคัญของการวิจัย	6
	ประเภทของการวิจัย	6
	สาขาวิชาการ	6
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
	หน่วยงานที่นำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์	7
	แผนการถ่ายทอดเทคโนโลยีหรือผลการวิจัยสู่กลุ่มเป้าหมาย	7
	ผลสำเร็จและความคุ้มค่าของการวิจัยที่คาดว่าจะได้รับ	7
	ผลที่คาดว่าจะได้รับ	8
	กรอบแนวความคิดในการวิจัย	8
	คำสำคัญ	9
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	11
	ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง)	12
	วัฒนธรรมกับกฎหมายสูงสุดของประเทศ	30
	นโยบายทางวัฒนธรรม	31
	การดำเนินงานวัฒนธรรม	31
	ศักยภาพของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)	33
	มูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ	37
	มูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม	40
	การพัฒนา	42
	สุนทรียภาพ	47

บทที่ หน้า

การแสดง 55
บริบทพื้นที่วิจัย 57
ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 70
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 85
งานวิจัยในประเทศ 85
งานวิจัยต่างประเทศ 88

3 วิธีดำเนินการวิจัย 92
ขอบเขตการวิจัย 92
เนื้อหา 92
วิธีวิจัย 93
ระยะเวลา 94
พื้นที่วิจัย 94
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 94
ขั้นตอนดำเนินการวิจัย 95
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 96
การเก็บรวบรวมข้อมูล 97
การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล 98
การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล 99

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 100
ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)
ในจังหวัดร้อยเอ็ด 100
องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)
ในจังหวัดร้อยเอ็ด 104
คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม 136

บทที่ **หน้า**

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 149

ความมุ่งหมายของการวิจัย 149

สรุปผล 149

อภิปรายผล 155

ข้อเสนอแนะ 163

บรรณานุกรม 166

ภาคผนวก 171

ภาคผนวก ก แบบสัมภาษณ์ 172

ภาคผนวก ข ภาพประกอบ 182

ประวัติย่อของผู้วิจัย 186

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 กรอบแนวคิดการศึกษาวิจัย หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด 9
2 แผนที่จังหวัดร้อยเอ็ด 59
3 พระยาขัติยะวงษา (ทน) 61
4 แผนที่แสดงอำเภอของจังหวัดร้อยเอ็ด 64
5 เอกลักษณ์ของจังหวัดร้อยเอ็ด 66
6 บึงพลาญชัยร้อยเอ็ด 67
7 ผ้าผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด 68
8 รูปแบบของ Voluntaristic Action 76
9 ตัวหนังผูกไม้เล็ก ๆ สำหรับชักให้แขนและมือขยับได้ 106
10 ตัวตลก ปลัดตื้อ นางระบำ 106
11 ตัวหนังที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 108
12 ตัวหนังที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 109
13 สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 110
14 สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กำลังดำเนินการแสดงตามบทบาทตนเอง 111
15 ผู้พากย์ร้องบทพากย์ต่าง ๆ และเริ่มเรื่อง 112
16 นักดนตรีบรรเลงเพลงเชิด 113
17 แสดงการออกรูปเต้นโชว์ 113
18 แสดงการต่อสู้ของตัวหนัง 115
19 ตัวตลกออกมาบอกเลิกการแสดงต่อผู้ชมการแสดง 118
20 สมาชิกของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กำลังติดตั้งอุปกรณ์การแสดง 130
21 โรงและจอหนังคณะเพชรบ้านราช 131
22 ภายในโรงจะมีต้นกล้วยสำหรับเสียบตัวหนัง 131
23 แสดงป้ายชื่อคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 132
24 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 133
25 มิกเซอร์เครื่องเสียง 135

ภาพประกอบ **หน้า**

26 ชุดเครื่องเสียงที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 135
27 ไฟที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 136
28 ตัวหนังที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 183
29 การแสดงเชิดหนังตัวพระ 183
30 การแสดงเชิดหนังตัวตลก 183
31 การแสดงการเชิดหนัง 184
32 การแสดงการเชิดหนัง 184
33 ปรับปรุงซ่อมแซมตัวหนังที่ชำรุด 184
34 ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 185
35 นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและตัวหนัง 185
36 นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและตัวหนัง 185

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์มีความต้องการทางร่างกายและจิตใจ ความต้องการทางร่างกาย คือ ปัจจัยสี่ ได้แก่ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัยและยารักษาโรค ความต้องการทางจิตใจ คือ การสร้างความบันเทิงเพื่อผ่อนคลายอารมณ์และขจัดความกลัว เช่น กลัวฟ้าร้อง ฟ้าผ่า พายุ ตลอดจนกลัวในสิ่งเล้นลับ ภูตผี ปีศาจ เพื่อขจัดความกลัวในสิ่งเหล่านี้มนุษย์จึงได้จัดทำพิธีบวงสรวงบูชาขึ้น บางเผ่าพันธุ์จัดทำพิธีบวงสรวงบูชาด้วยพิธีที่สนุกสนานมีเครื่องดนตรีประโคม ขับร้อง ร่ายรำ (จรินทร์ ธานีรัตน์. 2528 : 1) เกิดการละเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมขึ้น ต่อมาเมื่อสภาพทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไปการละเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมก็เปลี่ยนแปลงไปเป็นการละเล่นหรือการแสดงที่มุ่งความสนุกสนาน จนการละเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมบางอย่างได้กลายเป็นการละเล่นหรือการแสดงเพื่อความสนุกสนานเพียงอย่างเดียวก็มีในปัจจุบัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532 : 4-5)

วิถีชีวิตของมนุษย์ในทุกสังคมและวัฒนธรรมล้วนมีกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปะด้านดนตรีอยู่เสมอเพราะมนุษย์สร้างสรรค์ศิลปะดนตรีขึ้นมา เพื่อแสดงออกทางด้านอารมณ์ความรู้สึกของตน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแบบแผนทางวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดให้รูปแบบแตกต่างกันออกไป ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากอิทธิพลของสภาพแวดล้อมที่อยู่รอบตัวมนุษย์

การสร้างสรรค์ศิลปะดนตรีในทุกสังคมและทุกวัฒนธรรมจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอโดยธรรมชาติ แต่ถ้าหากศิลปะดนตรีรูปแบบใดสอดคล้องกับความต้องการหรือความพึงพอใจของคนส่วนใหญ่ศิลปะดนตรีรูปแบบนั้นก็จะได้รับการยอมรับกระทั่งกลายเป็นกระแสนิยมของคนสังคมในที่สุด ศิลปะดนตรีจึงไม่เพียงแต่ตอบสนองความต้องการด้านจิตใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น หากแต่ยังมีบทบาทในด้านสังคมและวัฒนธรรมอีกด้วย (สนอง คลังพระศรี. 2541 : 1) การละเล่นและการแสดงของมนุษย์แต่ละเผ่าพันธุ์ก็แตกต่างกันออกไปเป็นเอกลักษณ์ของตนขึ้นอยู่กับสภาพความเป็นอยู่ ความเชื่อ และวัฒนธรรมประจำถิ่น แม้จะได้รับอิทธิพลถ่ายทอดซึ่งกันและกันหรือได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศต่างก็ได้นำมาดัดแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมของกลุ่มตนเสียก่อน

การแสดงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่แนบแน่นอยู่กับความรู้สึกนึกคิดของประชาชนเป็นมหรสพระดับพื้นฐานที่แพร่หลายไปทั่วทุกท้องถิ่นของประเทศไทยแต่ละภาคมีการละเล่นและการแสดงที่แตกต่างกันออกไปดังนี้ภาคกลางมีการละเล่นและการแสดง เช่น ลิเก ละครชาตรี ละครนอก โขน หนังใหญ่ ละครลิง มโหรี ปี่พาทย์ กลองยาว หนังสด รำวง เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ลำตัด ภาคเหนือมีการละเล่นและการแสดง เช่น ละครซอ จ๊อย ค่าว ฮ่ำ ซอ ฟ้อนเมือง ฟ้อนม่าน ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ ระบำซอ วงดนตรีมีวงสะล้อซึง วงกลองแอว วงปี่พาทย์เมือง วงกลองสะบัดไชย วงกลองม่าน ภาคใต้มีการละเล่นและการแสดง เช่น เพลงนา วงกาหลอ เพลงบอก หมาโย่ง ลิเกป่า ลิเกรำมะนา โนรา หนังตะลุง ภาคอีสานมีการละเล่นและการแสดง เช่น หมอลำ หมอแคน โปงลาง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) กันตรึม เจรียง เพลงโคราช (เรณู โกศินานนท์. 2539 : 8-73)

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานเป็นภาคที่มีการละเล่นและการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนมากมาย แบ่งออกเป็นกลุ่มวัฒนธรรมได้ 3 กลุ่ม (เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2529 : 1) ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมโคราชเป็นวัฒนธรรมของชาวไทยโคราชที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา อำเภอนางรอง อำเภอหนองกี่ อำเภอลำปลายมาศ และอำเภอเมืองของจังหวัดบุรีรัมย์ มีการละเล่นและการแสดงที่เป็นหลัก คือ ลิเก และเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึมเป็นวัฒนธรรมของชาวไทยเขมรและชาวไทยกวยที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ อำเภอประโคนชัย อำเภอกระสัง อำเภอบ้านกรวด อำเภอสตึก และอำเภอเมืองของจังหวัดบุรีรัมย์ มีการละเล่นและการแสดงที่เป็นหลัก คือ เจรียง กันตรึม และปี่พาทย์ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำเป็นวัฒนธรรมของชาวไทยลาวที่อาศัยอยู่ในจังหวัดอุบลราชธานี ยโสธร มุกดาหาร นครพนม หนองคาย เลย ขอนแก่น อุดรธานี สกลนคร ร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ มหาสารคาม ชัยภูมิ อำเภอราศีไศล อำเภอกันทรารมย์ และอำเภอเมือง จังหวัดศรีสะเกษ อำเภอรัตนบุรี และอำเภอท่าตูมของจังหวัดสุรินทร์ อำเภอพุทไธสง อำเภอลำปลายมาศ อำเภอหนองกี่ อำเภอละหานทราย อำเภอสตึก อำเภอคูเมือง และอำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ อำเภอบัวใหญ่ อำเภอสูงเนิน และอำเภอประทายของจังหวัดนครราชสีมามีการละเล่นและการแสดงที่เป็นหลัก คือ หมอลำ หมอแคน

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวอีสานที่มีความโดดเด่นและถือเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของคนในภูมิภาคนี้ คือ ศิลปะการแสดงหมอลำ (ธีระพงษ์ โสดาศรี. 2537 : 28) ซึ่งถือได้ว่าเป็นที่นิยมและรับใช้ชีวิตของชาวอีสาน กล่าวคือ ให้ความบันเทิงเป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดของคนในสังคมให้การศึกษา ให้ความรู้ ให้แง่คิดศีลธรรมจรรยาแก่ประชาชน

การพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้านทำได้สองวิธี คือ วิธีหนึ่งปล่อยให้กลไกทางสังคมเป็นตัวกำหนด คือ ปล่อยตามยถากรรมซึ่งวิธีนี้เป็นวิธีธรรมชาติไม่ต้องวิตกกังวลกับสภาพที่เกิดขึ้นและเปลี่ยนไป อีกวิธีหนึ่ง คือ การเปลี่ยนแปลงที่มีการประคับประคองหรือช่วยเหลือให้เป็นไปในทิศทางที่ผู้ห่วงใยประสงค์หรือต้องการ วิธีการนี้ต้องวิเคราะห์หาหลักเกณฑ์ทั้งในด้านที่เป็นรูปแบบและในด้านที่เป็นเนื้อหาสาระโดยต้องคำนึงถึงประเด็นดังต่อไปนี้ ส่วนใดที่ควรทิ้งส่วนใดที่ควรอนุรักษ์ ส่วนใดที่ควรปรับ สิ่งใดที่ควรเสริม สิ่งใดที่ควรต่อเติม สิ่งใดที่ควรสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านทุกชนิดหากจะให้คงอยู่ต้องมีการปรับ และพัฒนาตนเองตลอดเวลา มิฉะนั้นแล้วก็จะเสื่อมสูญ และจากสภาพปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงมักเกิดขึ้นตามกลไกของสภาพสังคมเพราะไม่มีบุคคลใดที่จะมีอำนาจในการบันดาลหรือกำหนดทิศทางของศิลปะได้พวกเราทั้งหลายก็ไม่ควรที่จะปล่อยให้ศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้านให้เป็นไปตามยถากรรม (ธรรมจักร พรหมพ้วย. 2544 : เว็บไซต์)

การแพร่เข้ามาของวัฒนธรรมจากภายนอกโดยเฉพาะการแพร่เข้ามาของวัฒนธรรมบันเทิงรูปแบบใหม่ เช่น ภาพยนตร์ ละคร และคาราโอเกะ ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมด้านการแสดงเนื่องจากชาวบ้านหันไปนิยมความบันเทิงรูปแบบใหม่ทำให้ศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานได้รับความนิยมน้อยลงและเสื่อมในที่สุด

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในด้านดนตรี และการละเล่นพื้นบ้านเกิดจากปัญหาหลายประการ ได้แก่ ผู้ถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการ เทคโนโลยีสมัยใหม่ เวลา หน่วยงานที่จะสนับสนุนหรือผู้รับผิดชอบและงบประมาณ (สมจิต พ่วงบุตร. 2531 : 18) วัฒนธรรมต้องมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาปัจจัยพื้นฐานซึ่งเป็นกระบวนการที่ทำให้วัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงมีอยู่ 4 ประการ คือ ประการที่หนึ่ง การค้นพบสิ่งที่มีอยู่แล้วแต่ซ่อนเร้นอยู่โดยที่ไม่มีใครทราบมาก่อน ประการที่สอง การประดิษฐ์สร้างสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนหรือคิดหาวิธีใหม่มาใช้ในสังคม ประการที่สาม วิวัฒนาการ คือ การปรับปรุงพัฒนาให้ดียิ่งขึ้น และประการที่สี่ การแพร่กระจายให้กว้างขวางออกไปมีการหยิบยืมไปใช้กันได้ (บุญยงค์ เกศเทศ. 2526 : 44) หนังประโมทัยมีการสืบทอดกันมายาวนาน แต่ในปัจจุบันหนังประโมทัยได้รับความนิยมน้อยลงเกิดจากชาวบ้านไม่นิยมชมการแสดงหนังประโมทัย แต่ไปนิยมวัฒนธรรมบันเทิงรูปแบบใหม่ เช่น ภาพยนตร์ ละคร เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง และคาราโอเกะ จึงทำให้คณะหนังประโมทัยไม่สามารถดำเนินงานการแสดงได้ต้องยุบคณะ สาเหตุที่ต้องยุบคณะเพราะประสบกับปัญหาค่าใช้จ่ายในการบริหารจัดการคณะที่ค่อนข้างสูงไม่ค่อยมีการว่าจ้างงานการแสดง ไม่มีงบประมาณในการพัฒนาปรับปรุงคณะสาเหตุที่ต้องยุบคณะเพราะสภาพทางด้านเศรษฐกิจตกต่ำ ไม่ค่อยมีงานการแสดง การบริหารจัดการคณะใช้งบประมาณในการดำเนินงานสูง ขาดการพัฒนารูปแบบการแสดงที่ทันสมัยอยู่เสมอ

จากข้อมูลที่กล่าวมาชี้ให้เห็นว่า ในอนาคตหนังประโมทัยอาจไม่ได้รับความนิยมถ้าไม่มีการพัฒนารูปแบบการแสดงที่เหมาะสมกับสภาพทางเศรษฐกิจ และวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน

การพัฒนาคนและสังคมที่มีคุณภาพเป็นการทำให้คนมีความสุข ซึ่งจะต้องประกอบด้วยการมีสุขภาพแข็งแรง ครอบครัวที่อบอุ่น มีสภาพแวดล้อมที่ดี มีสังคมที่สันติสุข และเอื้ออาทร ซึ่งรัฐบาลถือเป็นนโยบายที่สำคัญที่จะต้องพัฒนาคนและสังคมให้มีคุณภาพรวมถึงอนุรักษ์ส่งเสริมทุนทางสังคมที่เข้มแข็งของประเทศ ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญที่จะทำให้เศรษฐกิจมีความมั่นคงและยั่งยืนได้ โดยการสร้างสังคมแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตด้วยการปลูกฝังความรู้ที่ทันโลกและคุณค่าที่ดีของวัฒนธรรมไทย นโยบายรัฐบาลด้านวัฒนธรรมในอีกสี่ปีต่อไปจะเน้นที่การส่งเสริมให้วัยรุ่นไทยเกิดการเรียนรู้ที่ถูกต้องรักชาติในทางที่ถูกมีคุณธรรมเอื้ออาทรต่อผู้อื่นและเข้าใจถึงคุณค่าซาบซึ้งในความสุนทรีย์ของศิลปะเพื่อก่อให้เกิดศิลปินรุ่นใหม่ ๆ ที่สร้างสรรค์งานศิลป์ได้ทัดเทียมนานาอารยประเทศ โดยจัดหาพื้นที่ถาวรทางศิลปะประเภทต่าง ๆ ให้เด็ก และเยาวชนได้เข้ามาทำกิจกรรมรวมกันอย่างสร้างสรรค์ และเป็นเวทีพบปะศิลปิน ส่งเสริมสนับสนุนให้ทุนการศึกษาแก่เด็ก เยาวชนที่มีศักยภาพหรือส่อแววด้านศิลปะ ส่งเสริมให้เกิด การประกวดแข่งขันผลงานศิลปะหลากหลายประเภททั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ และระดับนานาชาติเพื่อค้นหาศิลปินรุ่นใหม่และประสานกับหน่วยงานทางการศึกษา เพื่อจัดหาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ศิลปะอย่างสร้างสรรค์ พัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 10 (พ.ศ. 2550-2554) ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับยุทธศาสตร์ การพัฒนาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ดังนี้ยุทธศาสตร์ในการพัฒนาระบบงานบริหารจัดการในเชิงวิชาการธุรกิจสัมพันธ์ ยุทธศาสตร์ด้านอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ยุทธศาสตร์ในการพัฒนาด้านการวิจัย และยุทธศาสตร์การให้บริการวิชาการแก่สังคม

นโยบายพัฒนาคนและสังคมที่มีคุณภาพเหมาะอย่างยิ่งกับสภาพสังคมไทยในปัจจุบันภายใต้บริบทการเปลี่ยนแปลงในกระแสโลกาภิวัตน์ที่ปรับเปลี่ยนอย่างรวดเร็วและสลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้นทำให้สังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาโดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงไม่เพียงแต่สนองความต้องการด้านจิตใจ หากแต่ยังมีบทบาทในด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับชาวอีสานอย่างแนบแน่นจนยากที่จะแยกออกจากกันได้ ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านจึงได้รับการพัฒนาให้ทันสมัยเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมของชาวอีสานที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงเวลา

การพัฒนารูปแบบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ส่งผลกระทบทั้งประโยชน์และปัญหาด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ด้านเศรษฐกิจประโยชน์สร้างอาชีพ กระจายรายได้ พัฒนาความรู้ด้านการจัดการ การตลาด และทักษะในการประกอบอาชีพ ปัญหาเกิดการแข่งขันที่ไม่

เป็นธรรม การกระจายผลประโยชน์ไม่เป็นธรรมด้านสังคมประโยชน์สร้างและพัฒนากำลังคนที่เป็นเลิศเกิดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องสร้างสังคมที่เข้มแข็งปัญหามุ่งเน้นผลประโยชน์ส่วนตัวการเอารัดเอาเปรียบ ความไม่เท่าเทียมกันด้านวัฒนธรรมประโยชน์เป็นการสืบสาน สร้างสรรค์เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ปัญหาเกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดั้งเดิม วัฒนธรรมดั้งเดิมถูกทำลายหรือสูญสลายได้ในที่สุด

ดังนั้นการเสริมสร้างสังคมให้อยู่ร่วมกันได้อย่างสันติสุข และเสริมสร้างความสัมพันธ์ที่ดีของคนในสังคมตั้งแต่ระดับครอบครัวให้มีความเข้มแข็งพัฒนาระบบการคุ้มครองทางเศรษฐกิจและสังคมที่หลากหลายครอบคลุมทั่วถึงกระจายผลประโยชน์จากการพัฒนาอย่างจริงจัง จัดการองค์ความรู้ทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่น องค์ความรู้สมัยใหม่ นำภูมิปัญญา และวัฒนธรรมท้องถิ่นมาใช้ในการสร้างสรรค์คุณค่า การกระจายผลประโยชน์จากการพัฒนาอย่างเป็นธรรม กระจายการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานอย่างสมดุลเป็นธรรมจึงมีความสำคัญ และจำเป็นอย่างยิ่งต่อการพัฒนาศักยภาพการแสดงหนังประโมทัย เพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ ถึงเวลาแล้วที่ชาวอีสานต้องหันมามุ่งพัฒนาด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสานอย่างจริงจังเพราะมันเป็นดนตรีเพื่อชีวิตของชาวอีสาน จากเหตุผลที่กล่าวมาจึงทำให้ผู้วิจัยวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเกิดแรงดลใจที่จะศึกษาหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อจะได้เข้าใจในเนื้อหา รูปแบบการพัฒนาด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้านต่อเศรษฐกิจ และวัฒนธรรมเป็นการสนองนโยบายพัฒนาคน และสังคมที่มีคุณภาพของรัฐบาล ยุทธศาสตร์การพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 10 (พ.ศ. 2550-2554) และยุทธศาสตร์การพัฒนาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ผลจากการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะทำให้ทราบถึงกระบวนการทางสังคม และวัฒนธรรมที่มีผลต่อการปรับตัวของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และก่อให้เกิดความเข้าใจในการดำรงคงอยู่ของศิลปะดนตรีพื้นบ้านประเภทนี้อย่างเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
3. เพื่อศึกษาคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม

คำถามการวิจัย

1. การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดมีความเป็นมาอย่างไร
2. องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดเป็นอย่างไร
3. การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทราบความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
2. ทราบองค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
3. เห็นคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ประเภทของการวิจัย

งานวิจัยเชิงอนุรักษ์

สาขาวิชาการ

สาขาสังคมวิทยา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ช่วยก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ พัฒนาองค์ความรู้ที่จะช่วยสร้างกำลังคนรุ่นใหม่ให้เป็นทั้งคนเก่งและคนดี เพื่อช่วยจรรโลงและพัฒนาให้ประเทศมีสังคมที่น่าอยู่บนพื้นฐานวิถีไทยและใช้ธรรมาภิบาลในการบริหารจัดการไปสู่ความศิวิไลซ์ สร้างองค์ความรู้ที่จะช่วยลดผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่ดีต่อสังคมไทย
2. เป็นการอนุรักษ์ สืบทอดประเพณี วัฒนธรรมที่ดีงาม และพัฒนาภูมิปัญญาให้เกิดประโยชน์ต่อการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม สร้างแรงดลใจ เสริมจิตวิญญาณ และความภาคภูมิใจ

3. ก่อให้เกิดมูลค่าเพิ่มเชิงสังคม สังคมน่าอยู่ มีความสุขสงบ มั่นคง สามัคคี เชิงวัฒนธรรม มีจิตสำนึกในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู เผยแพร่เชิงสุนทรียศาสตร์

4. เป็นวิจัยพื้นฐานที่จะนำไปสู่การวิจัยต่อยอดต่อไป

หน่วยงานที่นำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. กระทรวงศึกษาธิการ
2. กระทรวงพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์
3. กรมการพัฒนาชุมชน กระทรวงมหาดไทย
4. สถาบันการศึกษาทั้งในและต่างประเทศ
5. กระทรวงวัฒนธรรม
6. ประชาชน นักเรียน นิสิต นักศึกษา ทั้งในและต่างประเทศ

แผนการถ่ายทอดเทคโนโลยีหรือผลการวิจัยสู่กลุ่มเป้าหมาย

1. จัดประชุม/สัมมนา เพื่อถ่ายทอดผลงานวิจัยสู่นักเรียน นิสิต นักศึกษา ผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ประชาชนทั่วไป หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องและภาคเอกชนที่เกี่ยวข้อง
2. เผยแพร่ผลงานวิจัยทางสื่อมวลชน
3. จัดการประชาสัมพันธ์ทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชน
4. เผยแพร่ทาง Internet และWebsite
5. จัดทำนวัตกรรมออกเผยแพร่สู่สาธารณชน

ผลสำเร็จและความคุ้มค่าของการวิจัยที่คาดว่าจะได้รับ

แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ PIG ดังนี้

1. ระบุ P หมายถึง ผลสำเร็จเบื้องต้น (preliminary results) ในระดับหนึ่งที่จะออกมาเป็นรูปธรรม เช่น ได้องค์ความรู้ใหม่ รูปแบบหรือวิธีการที่จะนำไปสู่การวิจัยในระยะต่อไป

2. ระบุ I หมายถึง ผลสำเร็จกึ่งกลาง (intermediate results) เป็นตัวเชื่อมจาก P สำหรับข้อเสนอการวิจัยที่มีระยะเวลาวิจัยมากกว่า 1 ปี โดยเป็นผลสำเร็จที่ต่อยอดมาจาก P และผลสำเร็จ I ที่จะนำไปสู่ G เพื่อของบประมาณในปีต่อไป

3. ระบุ G หมายถึง ผลสำเร็จตามเป้าประสงค์ (goal results) เป็นผลสืบเนื่องมาจาก I โดยแสดงผลผลิต (output) ที่จะนำไปสู่ผลลัพธ์ (outcome) ที่แสดงผลกระทบ (Impact) ที่มีศักยภาพสูงได้อย่างชัดเจน

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการพัฒนาคนให้มีคุณธรรมนำความรู้เกิดภูมิคุ้มกัน โดยพัฒนาจิตใจควบคู่กับการพัฒนาการเรียนรู้ให้มีความรู้พื้นฐานเข้มแข็ง มีทักษะชีวิต พัฒนาสมรรถนะให้สอดคล้องกับความต้องการพร้อมก้าวไปสู่โลกของการทำงาน การแข่งขันอย่างมีคุณภาพสร้าง และพัฒนากำลังคนที่เป็นเลิศ โดยเฉพาะในการสร้างสรรค์นวัตกรรมและองค์ความรู้เกิดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตจัดการองค์ความรู้ทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่น และองค์ความรู้สมัยใหม่ สามารถนำไปใช้ในการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม

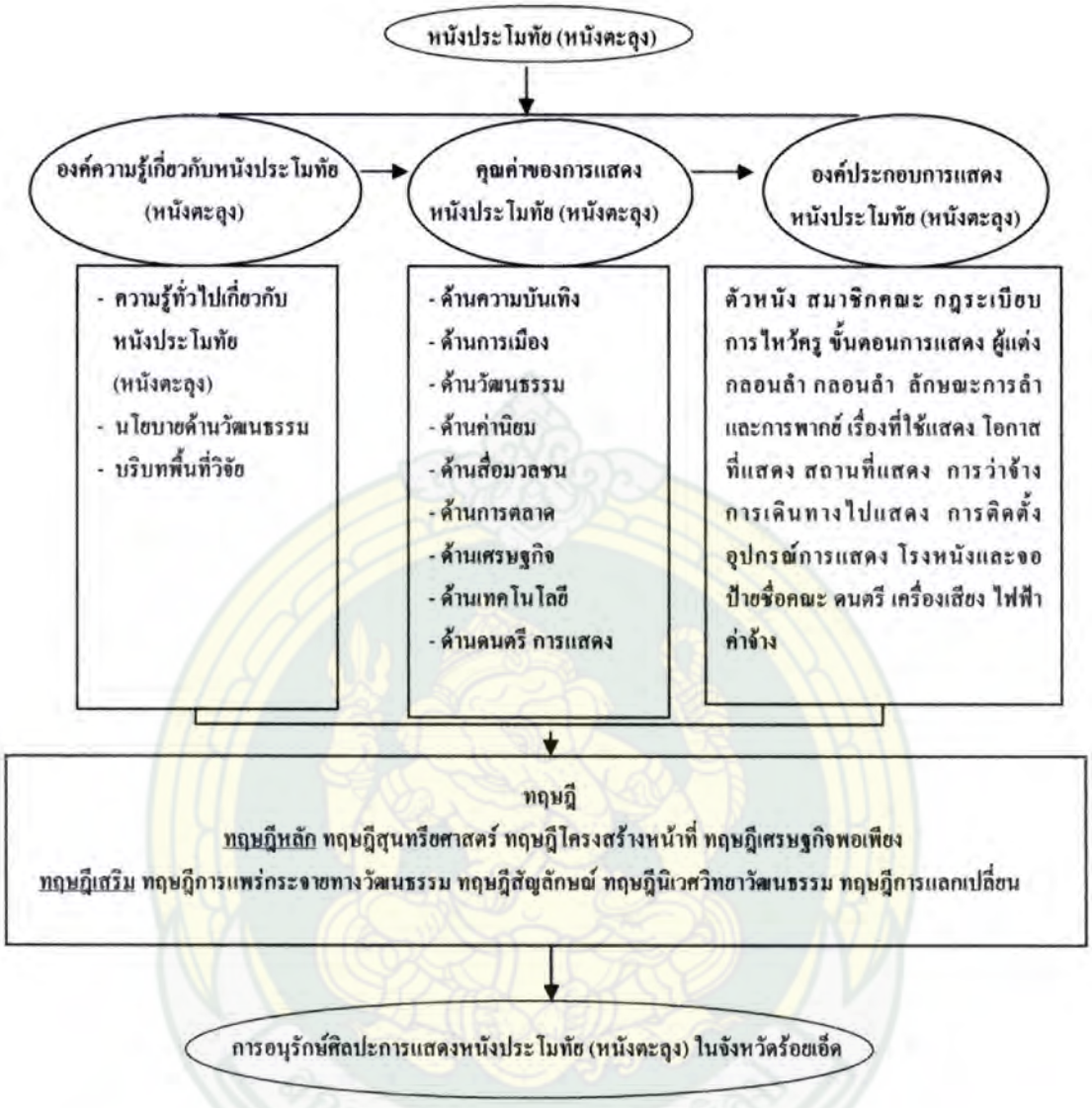
2. เป็นการสร้างเสริมคนไทยให้อยู่ร่วมกันในสังคมได้อย่างสันติสุข เสริมสร้างความสัมพันธ์ที่ดีของคนในสังคม

3. เป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชนด้วยการส่งเสริมการรวมตัว ร่วมคิดร่วมทำในรูปแบบที่หลากหลายจัดกิจกรรมอย่างต่อเนื่องมีกระบวนการจัดการองค์ความรู้ และกระบวนการเรียนรู้อย่างเป็นขั้นตอน มีกระบวนการต่อยอดให้เกิดประโยชน์แก่ชุมชนในการนำไปสู่การพึ่งตนเอง รวมทั้งการสร้างภูมิคุ้มกันให้ชุมชนพร้อมเผชิญการเปลี่ยนแปลง

4. เป็นการสร้างความมั่นคงของเศรษฐกิจชุมชนพัฒนาความรู้ด้านการจัดการตลาดและทักษะในการประกอบอาชีพ

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยได้กรอบแนวความคิดในการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดการศึกษาวิจัย หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด

คำสำคัญ (Keywords)

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยได้กำหนดคำนิยามศัพท์เฉพาะ ดังนี้

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) หมายถึง มหรสพที่เล่นโดยอาศัยเงาของตัวหนังซึ่งแกะสลักจากวัสดุแผ่นบาง เช่น กระดาษแข็ง สังกะสี หนังโค และหนังกระบือ

การแสดง หมายถึง องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้แก่ ตัวหนัง สมาชิกคณะแสดง กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนัง ป้ายชื่อ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้าง

คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หมายถึง คุณค่าด้านความบันเทิง ด้านการเมือง ด้านวัฒนธรรม ด้านค่านิยม ด้านสื่อมวลชน ด้านการตลาด ด้านเศรษฐกิจ ด้านเทคโนโลยี ด้านดนตรีการแสดง

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยนำเสนอตามลำดับดังต่อไปนี้

1. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง)
2. นโยบายด้านวัฒนธรรม
   - 2.1 วัฒนธรรมกับกฎหมายสูงสุดของประเทศ
   - 2.2 นโยบายทางวัฒนธรรม
   - 2.3 การดำเนินงานวัฒนธรรม
   - 2.4 ศักยภาพของหนังประโมทัย
   - 2.5 มูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ
   - 2.6 มูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม
   - 2.7 การพัฒนา
   - 2.8 สุนทรียภาพ
   - 2.9 การแสดง
3. บริบทพื้นที่วิจัย
4. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
   - 4.1 ทฤษฎีหลัก
     - 4.1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
     - 4.1.2 ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่
     - 4.1.3 ทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียง
   - 4.2 ทฤษฎีเสริม
     - 4.2.1 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
     - 4.2.2 ทฤษฎีสัญลักษณ์
     - 4.2.3 ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม
     - 4.2.4 ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - 5.1 งานวิจัยในประเทศ

5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นชื่อมหรสพการแสดงที่แสดงโดยอาศัยเงาของตัวหนังซึ่งแกะสลักมาจากวัสดุแผ่นบาง เช่น กระดาษแข็ง สังกะสี หนังโค และหนังกระบือ เป็นการแสดงที่ชาวอีสานแสดงออกเพื่อตอบสนองสัญชาติญาณแห่งความต้องการทางจิตใจในด้านความสนุกสนาน ความรื่นเริงบันเทิงใจ

การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ของชาวอีสานเป็นการแสดงที่สืบเนื่องมาจากชาวอีสานไปทำงานภาคใต้ได้เห็นการแสดงหนังตะลุงของชาวปักษ์ใต้แล้วนำการแสดงมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับท้องถิ่นของตน ชาวอีสานเรียกชื่อการแสดงหนังประโมทัยหลายชื่อ ได้แก่ ***"หนังประโมทัย หนังตะลุง หนังบักตื้อ หนังบักป่องบักแก้ว หนังบักแก้วบักป่อง"***

การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีปรากฏในวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ หลายชาติในโลกยากที่จะบอกได้ว่าชาติใดคิดขึ้นก่อน ชาติเก่าแก่ต่าง ๆ เช่น อียิปต์ กรีก โรมัน จีน และอินเดีย มีนิยายปรัมปราเกี่ยวกับการแสดงหนังและหุ่นมาแล้ว (ชวน เพชรแก้ว. 2527 : 3-4) ตัวแสดงทำด้วยกระดาษแข็ง แผ่นดีบุกบาง ส่วนทางเอเชียส่วนมากทำด้วยหนังสัตว์

หนังตะลุงในต่างประเทศ

การแสดงหนังตะลุงมีมาตั้งแต่โบราณกาล ตลอดดินแดนแคบยาวจากตะวันออกของจีนจรดมอรอคโคและยุโรปตำวันตก (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2519 : 10) แถบตะวันออกกลาง กรีก ตุรกี ซีเรีย อัฟริกาเหนือ และจีน ต่างก็มีการแสดงหนังตะลุงแต่ก็ไม่มีความเกี่ยวข้องหรือคล้ายคลึงกับหนังตะลุงอินเดียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งกลุ่มหลังนี้มีหลายสิ่งหลายอย่างที่ทำให้พอจะมองเห็นได้ว่าน่าจะมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน

หนังตะลุงในประเทศจีน

การเล่นหนังตะลุงของจีนเชื่อว่า เป็นแบบฉบับของจีนเองโดยเฉพาะ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 26) รูปหนังของจีนในระยะแรกใช้ผ้าไหมหรือผ้าแพรวาดตัดเป็นรูป ต่อมานิยมทำด้วยหนังแกะส่วนหัวของรูปหนังทำแยกออกจากตัวซึ่งสามารถเปลี่ยนหัวได้ หนังจีนนิยมเล่นเรื่องต่าง ๆ ในวรรณคดีโบราณของจีนเอง นิยมเล่นเรื่องทั่ว ๆ ไปเกี่ยวกับกลยุทธของนักรบ เรื่องนักวิทยาคุณแสดงให้เห็นบทบาทและชีวิตในครอบครัวของเขาเหล่านั้น หนังจีนไม่เคยเล่นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมจากภายนอกการแสดงก็นิยมกันแต่ในราชสำนัก

หนังตะลุงในประเทศอินเดีย

ทางซีกโลกตะวันออกนับย้อนหลังไปนับพัน ๆ ปี มีการแสดงหนังกันแล้วในอินเดียโบราณ เรียกว่า "ฉายานาฏกะ" (ฉายา หมายถึง เงา) แต่จะมีมานานเพียงใดยากจะหาหลักฐานกำหนดให้แน่ชัดได้ปรากฏว่าในคัมภีร์พระพุทธศาสนาและคัมภีร์ของมหาภารตะมีคำเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า ฉายานาฏกะ เข้าใจว่าอินเดียเริ่มมีการเล่นหนังหลังพุทธกาลเล็กน้อย ไทยและชวาอาจจะรับต้นเค้ามาจากอินเดียก็ได้ (ชวน เพชรแก้ว. 2527 : 4)

การเล่นหนังของอินเดียมีหลายแบบ เรื่องที่เล่นก็นำมาจากมหากาพย์สำคัญ 2 เรื่อง คือ รามายณะ และมหาภารตะนั่นเอง หนังตะลุงแบบอื่น ๆ ของอินเดียส่วนใหญ่ได้เลิกไปแล้ว เหลือเพียงโธลุโลมาลาตะ (Tholulommalata) ซึ่งเป็นแบบที่เก่าที่สุด (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 22) มีเล่นกันในภาคตะวันออกเฉียงใต้ของแคว้นอัตรประเทศใกล้เมืองมันราส มีลักษณะคล้ายหนังใหญ่ของไทย จอหนังยาวประมาณ 20 ฟุต รูปหนังทำจากหนังและมีความสูงประมาณ 4 ฟุต ระบายสีต่าง ๆ อย่างสวยงามใช้คนเชิดและพากย์ 2-3 คน

หนังตะลุงในเอเชียอาคเนย์

แถบเอเชียอาคเนย์มีการเล่นหนังเกือบทุกประเทศ นอกจากเวียดนาน และพม่า การเล่นหนังในแถบนี้แบ่งออกเป็น 2 ชนิดใหญ่ ๆ ชนิดแรกมีรูปหนังขนาดใหญ่เคลื่อนไหวไม่ได้ (แบบหนังโธลุโลมมาลาตะของอินเดีย) เช่น หนังใหญ่ของไทย และหนังเสบก (Nang Sbek) ของเขมร ชนิดที่สองใช้รูปหนังขนาดเล็ก ชักแขนให้เคลื่อนไหวได้ข้างหนึ่งหรือสองข้างเป็นหนังที่แพร่หลายและรู้จักกันดีกว่าชนิดแรกมีในชวา บาหลี มาเลเซีย สิงคโปร์ ไทย ลาว และเขมรซึ่งแต่ละประเทศเรียอชื่อต่าง ๆ กันไปในชวาเรียก วายังปูรวา (Wayang Purwa) หรือวายังกูลิต (Wayang Kulit) มาเลเซียเรียก วายังกูลิต (Wayang Kulit) ไทยเรียก หนังตะลุง และเขมรเรียก อายอง (Ayong)

หนังตะลุงในอินโดนีเซีย

การเล่นหนังขนาดเล็กดังกล่าวมาแล้ว มีความแพร่หลายหนาแน่นในแถบภาคใต้ของไทยลงไปถึงอินดดนีเซีย (โดยเฉพาะภาคใต้ของไทย รัฐกลันตันของมาเลเซีย และอินโดนีเซียเกือบทั้งประเทศ) โดยเฉพาะอินโดนีเซียนับได้ว่าเป็นประเทศที่นิยมการเล่นหนังตะลุงแพร่หลายมากที่สุดในแถบเอเชียอาคเนย์นี้ ทั้งยังมีความสลับซับซ้อนในรูปแบบและเนื้อหาโดยยึดมั่นเป็นขนบประเพณีอย่างเหนียวแน่นในการแสดงที่เรียกว่า "วายัง" (Wayang) อยู่มาก

คำว่า "วายัง" ในภาษาอินโดนีเซีย มีความหมายว่า เงาะ แต่ต่อมาความหมายของคำนี้ได้กลายไป หมายถึง การแสดง ซึ่งอาจเป็นหนังตะลุง หุ่น หรือละครก็ได้ บางครั้งก็หมายถึง ผู้แสดง แต่มักนิยมในความหมายที่เรียกว่า การแสดงมากที่สุด คำอธิบายอีกอย่างหนึ่งของคำว่า วายัง คือ มาจาก คำว่า วาโยห์ ซึ่งเป็นคำเก่าของชวา แปลว่า การเผยให้เห็นซึ่งการดลใจทางวิญญาณ

(รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. ม.ป.ป. : 90) แต่เดิมการแสดงวายังเป็นการแสดงทางศาสนาซึ่งหัวหน้าครอบครัวจัดให้มีขึ้นเพื่ออัญเชิญวิญญาณของบรรพบุรุษในพิธีต่าง ๆ เช่น การแต่งงาน โดยชมเพียงสมาชิกในครอบครัวและวิญญาณเหล่านี้จะปรากฏขึ้นในเงาจะเห็นได้ว่านอกจากการแสดงวายังจะเป็นการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมแล้วยิ่งไปกว่านั้นวายังมีบทบาทสำคัญในพิธีกรรมตามวิถีชีวิตของชาวอินโดนีเซีย ซึ่งเป็นเรื่องราวอันเกี่ยวเนื่องด้วยปรัชญาและหลักแห่งความประพฤติโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเราเรียนรู้คำว่า ดาหลัง (Dalang) ซึ่งหมายถึง นายหนัง แปลเป็นภาษาชวาว่า งูดัลบีวูลัง หมายถึง การคลี่คลายปัญหา

นอกจากนี้ วายัง ยังแบ่งออกเป็นหลายชนิด แต่แรก วายัง เป็นการแสดงละครแสดงเรื่องราวต่าง ๆ จากมหากาพย์ภารตะและรามเกียรติ์ ต่อมามีการสร้างตัวหนังและหุ่นไม้ขึ้นมาเล่นแทนตัวละครเพราะคนย่อมแปลกใจพอใจและเห็นขันในการที่ตัวหนังและหุ่นสามารถเลียนแบบท่าทางของคนจริงได้อย่างน่าประหลาด ทางด้านเนื้อเรื่องนั้นในยุคต่อ ๆ มาก็เป็นเรื่องราวและนิยายโบราณจากประวัติศาสตร์จากวรรณคดีอาหรับ แม้แต่ตอนต่าง ๆ ของเหตุการณ์ปัจจุบัน เช่น การปฏิวัติชื่อของวายังแต่ละชนิดเรียกตามวัสดุและลักษณะของเนื้อเรื่องที่นำมาแสดงก็มี เช่น

1. วายังปูรวา (Wayang Purwa) หรือวายังกูลิต (Wayang Kulit) กูลิต ในภาษาอินโดนีเซีย แปลว่า เปลือกหรือหนังของสัตว์ ส่วน ปูรวา คือ บูรพา ในภาษาสันสกฤต แปลว่าก่อนแรกนั่นเองที่เรียกในที่นี้เพราะเป็นศิลปะการแสดงที่เก่าแก่เป็นที่นิยมแพร่หลายมานานมีตัวแสดงทำด้วยหุ่นหนัง (ตัวแบน) และเล่นเรื่องที่มาจากมหากาพย์ฮินดูสองเรื่อง คือ รามายณะ และมหาภาระตะ จะเห็นได้ว่าเรียกว่ายังกูลิตตามวัสดุที่นำมาสร้างตัวหนัง เรียกว่า ยังปูรวา ตามลักษณะเรื่องราวที่นำมาแสดง ส่วนมากเรียก วายังปูรวา ฉะนั้นเรียกได้สองอย่างแต่หมายถึงสิ่งเดียวกัน

2. วายังโกเล็ก (Wayang Golex) ใช้หุ่นทำด้วยไม้เล่นในชวาตะวันตก เล่นเรื่องรามายณะ และมหาภารตะเช่นเดียวกับวายังปูรวา แต่ในยอร์กจากาตาร์แสดงนิยายโบราณของเอเชียด้วย

3. วายังครูจิล (Wayang Kruchil) ใช้หุ่นไม้เล่นเช่นกัน แต่เรื่องที่แสดงนำมาจากประวัติศาสตร์ชวามายาปาฮิต (มัชปาหัต) โดยเฉพาะเรื่องราวของดามาร์วูลัน ซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่อง

4. วายังเดอโด๊ก (Wayang Gedog) เล่นนิยายปรัมปราจากตำนานและประวัติศาสตร์อินโดนีเซีย ส่วนมากเกี่ยวกับเรื่องต่าง ๆ ของปันหยี ซึ่งเป็นวีรบุรุษในตำนานและนิทานของชวาเกาะตะวันออก

5. วายังมัดยา (Wayang Madya) เป็นแบบฉบับของชวาในเรื่องวรรณคดีอาหรับและวรรณคดีต่าง ๆ ของเอเชีย รวมทั้งเรื่องราวของบุคคลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระศาสดามูฮัมหมัด การแสดงชนิดนี้นับว่าเป็นการเผยแพร่ศาสนาอิสลามได้ด้วย

6. วายังเบเบร์ (Wayang Beber) เบเบร์ แปลว่า คลี่ตัวผู้พากย์หรือดาหลัง ในสมัยนั้นใช้ผ้าเป็นชิ้น ๆ ซึ่งเขียนรูปต่าง ๆ จากลายสลักตามผนังในโบสถ์วิหารเข้าใจว่าเป็นจุดเริ่มต้นการพัฒนาการของวายังชนิดต่าง ๆ

7. วายังซูลูห์ (Wayang Suluh) เริ่มเล่นในสมัยปฏิวัติ ค.ศ. 1845 หุ่นที่นำมาเล่นทำเป็นรูปบุคคลสำคัญต่าง ๆ เช่น หัวหน้าของทั้งสองฝ่ายที่เป็นที่รู้จักกันดี เนื้อเรื่องกล่าวถึงการดิ้นรนต่อสู้เพื่ออิสรภาพด้วยความยากลำบาก

8. วายังปัญจศิลา (Wayang Fancasila) คล้ายคลึงกับวายังซูลูห์ แต่เนื้อเรื่องเน้นหนักไปในทางหลักการและความคิดเห็นของปัญจศิลา

9. วายังกรีติ (Wayang Kritik) เป็นการแสดงหุ่นดีบุก ซึ่งเท่าตัวนิ้วคนตั้งไว้บนโต๊ะประจำและทำให้เคลื่อนไหวโดยการใช้แม่เหล็กลากไปใต้กระจกแขนของหุ่นเหล่านี้เคลื่อนไหวได้วายังชนิดนี้สำหรับเด็ก

10. วายังวายูห์ (Wayang Wahyu) เล่นเรื่องในคัมภีร์ไบเบิ้ล ซึ่งแต่งโดยหมอสอนศาสนาในชวากลาง

11. วายังโอรัง (Orang) หรือวายังยอง (Wong) (วอง แปลว่า คน) เล่นเรื่อง มหาภารตะ และรามายณะเหมือนวายังปูรวา และวายังโกเล็ก แต่ตัวแสดงใช้คนจริง ๆ แสดง

จะเห็นได้ว่าทั้งเนื้อเรื่องและวัสดุที่นำมาสร้างตัวแสดงมีส่วนในการกำหนดเรียกชื่อวายังชนิดต่าง ๆ ให้แตกต่างกันออกไป

วายังปูรวาหรือวายังกูลิตเป็นวายังชนิดที่งดงามและวิจิตรกว่าชนิดอื่นทั้งหมดเป็นที่รวมศิลปะทั้งหมดของอินโดนิเซีย ทั้งในด้านการเขียน การดนตรี วรรณคดี นาฏกรรม ศิลปกรรม รวมทั้งประวัติศาสตร์ การศึกษา ศาสนา นโยบายสังคม ความลึกลับ และสัญลักษณ์ตลอดจนหลักปรัชญาต่าง ๆ ของชาวอินโดนีเซีย

วายังปูรวาหรือวายังกูลิตนั้นเป็นศิลปะการแสดงแบบขนบประเพณีที่มีผู้นิยมมากที่สุดในอินโดนีเซีย ในขณะที่การแสดงหุ่นแบบอื่น ๆ นั้นนับวันแต่จะเสื่อมความนิยมลงไปตามลำดับ ต่อไปนี้จะขอกล่าวถึงองค์ประกอบต่าง ๆ และอธิบายบางองค์ประกอบที่มีส่วนคล้ายคลึงกับหนังตะลุงมาเลเซียและหนังตะลุงไทยตามรายการต่อไปนี้

ผู้แสดง เครื่องมือประกอบการแสดงและองค์ประกอบทางแสง เสียงของวาปูรวา (รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. ม.ป.ท. : 94-104)

ผู้แสดง

1. ดาหลัง (Dalang) นายหนัง

2. นิยาการ์ (Niyaga) นักดนตรี

3. เปอซินเด้น (Persinden) นักร้องหญิง

เครื่องมือประกอบการแสดง

1. วายังปูร์เป็ตส์ (Wayang Pupets) รูปตัวหนัง

2. เกอเลียร์ (Kelir) จอหนัง

3. เบอเลนจอง (Belenchong) ตะเกียงน้ำมัน

4. เดบล็อก (Dhebog) หยวกกล้วยหรือดินเหนียว

5. โกตัก (Kothak) หีบไม้

6. เจิมบาลา (Chempala) ไม้เคาะ

7. เค็ปยา (Kepyak) ค้อนโลหะที่ใช้ในวงปี่พาทย์ชนิดหนึ่ง

8. กัมเมอลัน (Gamelan) วงดนตรี

องค์ประกอบทางแสง

ซาเบตัน (Sabetan) ลีลาการเคลื่อนไหวของรูปหนัง

องค์ประกอบทางเสียง

1. จันตูรัน (Janturan) เกริ่นเรื่อง

2. เจอร์โยส (Cheriyos) การเล่าเรื่อง

3. กีเนม (Ginem) การพากย์

4. ซูลุก (Suluk) บทขับร้อง

5. เต็มบัง (Tembang) บทขับร้อง

6. โดโดกัน (Dodogan) เสียงเคาะจังหวะ

7. เค็ปยากัน (Kepyakan) เสียงฆ้องเค็ปยา

8. กันดิง (Gending) ทำนองกลองกันดิง

9. เกรอง (Gerong) เสียงลูกคู่ฝ่ายชาย

10. ซินเดอนัน (Sindenan) เสียงเพลงของนักร้องหญิง

ดาหลังหรือนายหนัง (แบบเดียวกับมาเลเซียและไทย) ทำหน้าที่เชิดหนังตลอดทั้งคืน นอกจากนั้นยังทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดง คือ กำกับนักดนตรีและนักร้อง ซึ่งนั่งอยู่ข้างหลังนายหนังอีกด้วย ดาหลังมักเป็นผู้ชาย (นายหนังในอินโดนีเซียนั้นมี ประมาณ 2,000 คน ในจำนวนนี้เป็นผู้หญิงเพียง 50 คน) นายหนังจะนั่งเชิดหนัง (โดยมากนั่งขัดสมาธิ) ตลอดทั้งคืน ซึ่งโดยมากการแสดงจะเริ่มราว 3 ทุ่ม

วิธีศึกษาการเล่นหนังของนายหนังนั้นมักจะถ่ายทอดสืบต่อกันมาในตระกูลและเป็นการศึกษาแบบปากเปล่า คือ เล่าสืบต่อกันมาเรื่อย ๆ แต่ปัจจุบันมีโรงเรียนฝึกสอนนายหนัง โรงเรียนนี้ตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1923 ในเกาะสุมาตรา และชวากลาง นายหนังจะต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ในทางภาษา เพราะภาษาชวาเป็นภาษาที่มีการแบ่งชนชั้นใน ระหว่างกลุ่มชนผู้ใช้ภาษา ฉะนั้นนอกจากนายหนังจะเป็นนักแสดงแล้ว ในขณะเดียวกันก็ยังเป็นครูผู้แปลความหมาย และถ่ายทอดคุณค่าทางวัฒนธรรมให้กับประชาชนด้วย

รูปหนังชวานั้นส่วนใหญ่ทำจากหนังควาย รูปหนังที่ดีมักทำจากหนังลูกควายเพราะไม่มีไขมัน และสีติดคงทนดี ก้านเชิดจะทำจากเขาควายที่แกะสลักอย่างสวยงาม ก้านเชิดที่ดีจะทำจากเขาควายสีขาวใส รูปหนังจะมีรูปร่างผิดธรรมชาติไปจากคนธรรมดาทั้งนี้คงเป็นเพราะความเชื่อในศาสนาอิสลามเรื่องการสร้างรูปเคารพ คือ ศาสนาอิสลามห้ามสร้างรูปบุคคลที่เราเคารพ ถือว่าเป็นบาปจึงมีการยักย้ายรูปที่เขาเคารพบูชา เช่น ภัทรคุรุ (ภัทรกาล หมายถึง พระอิศวร) ให้มีหน้าตาพิกลไป หนังตะลุงบาหลีไม่ได้รับอิทธิพลจากความเชื่อนี้จึงทำให้รูปหนังมีสัดส่วนตามธรรมชาติอย่างคนธรรมดา

จอหนัง (Kelir) เดิมทำด้วยฝ้าย ปัจจุบันมักใช้ผ้าใยผสม (เส้นใยวิทยาศาสตร์ผสมกับใยฝ้าย) ยาวประมาณ 5 เมตร กว้าง 1.5 เมตร ขอบล่างจะมีสีแดง ซึ่งเปรียบเสมือนระดับพื้นดิน มีหยวกกล้วยสองท่อนวางซ้อนกันมีความสูงพอดีขอบสีแดงพอดี รูปหนังที่ปักอยู่บนหยวกกล้วยท่อนล่างนั้นจะดูเหมือนกำลังนั่งอยู่เพราะเห็นเงาไม่เต็มตัว

หีบไม้ (Kothak) เป็นที่เก็บรูปหนัง และเครื่องมืออื่น ๆ นายหนังจะวางหีบนี้ไว้ทางซ้ายมือ นายหนังจะถือไม้เคาะจังหวะ (ไม้เคาะจังหวะหรือChempala ทำจากไม้สักมีสองขนาด ขนาดใหญ่นั้นมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5 เซนติเมตร ส่วนอีกขนาดหนึ่งนั้นเล็กกว่าประมาณครึ่งหนึ่ง) ไว้ในมือซ้าย เพื่อทพเสียงประกอบการพากย์และให้สัญญาณผู้ร่วมแสดง หากมือไม่ว่างเขาจะใช้เท้าคีบไม้เคาะขนาดเล็ก ซึ่งคีบไว้ระหว่างนิ้วเท้าข่างขวา เพื่อเคาะให้จังหวะและสัญญาณแทน

ฆ้องที่ใช้ในวงปี่พาทย์ชนิดหนึ่ง (Kepyak) ทำจากแผ่นสำริด มีอยู่ 3 ชนิด มีขนาดยาวประมาณ 15 เซนติเมตร กว้าง 10 เซนติเมตร ร้อยติดกันไว้ด้วยเชือกหรือโซ่เล็ก ๆ ในขณะแสดงจะแขวนไว้ด้านข้างของหีบไม้ (Kothak) นายหนังจะตีฆ้องนี้โดยใช้นิ้วเท้าข้างขวาคีบไม้เคาะจังหวะอันเล็ก (Chempala) เพื่อทำเสียงประกอบหรือในบางครั้งก็เพื่อให้สัญญาณอยู่ร่วมแสดง เสียงฆ้องจะเป็นจังหวะบอกลีลาการเคลื่อนไหวของตัวหนังทำให้การแสดงมีชีวิตชีวา

วงดนตรี(Gamelen) มีประมาณ 15 ชนิด ส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องเคาะให้จังหวะซึ่งทำจากสัมฤทธิ์ นอกนั้นก็มีขลุ่ยไม้ไผ่ (Suling) กลองตะโพน (Kendang) ซอสองสาย (Rebab) รูปร่างคล้ายซอสามสายของไทยแต่มีสองสาย เครื่องดนตรีเหล่านี้จะทำหน้าที่สร้างทำนองเพลงประกอบในการแสดงหนังคืนหนึ่ง ๆ นั้น จะใช้เพลงประกอบประมาณ 30 เพลง จากจำนวนเพลงทั้งหมด 150 เพลง ทั้ง 150 เพลงนี้มีจำนวนหนึ่ง ซึ่งนำมาจากเพลงประกอบละครชวาแบบคลาสสิค (เพลงประกอบละครคลาสสิคของชวามีทั้งหมดพันกว่าเพลง) เหตุที่เพลงประกอบหนังตะลุงชวามีมากถึง 150 เพลงนั้น ก็เนื่องจากว่าต้องบรรเลงให้เข้ากับรูปหนังหรือสถานที่ต่าง ๆ ตามแบบแผนที่วางไว้ เช่น ฉากท้องพระโรงอาจต้องใช้หลายเพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับฐานะของตัวละคร (ละครไทยก็มีลักษณะเช่นนี้ เช่น เพลงตระ และเพลงรัวในการแปลงกายของตัวละครต่างฐานะกัน) ในฉากนั้น ๆ การแสดงกนังแบบชวายึดแบบแผนนี้อย่างเคร่งครัดมากเพราะทำนองเพลงจะทำให้ผู้ชมทราบว่ารูปหนังนั้นมีบทเป็นอะไร มีอารมณ์ ท่าทาง และลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างไรด้วย

บทที่ใช้แสดงวายังปูรวา มีโครงสร้างที่เด่นชัดเจน และมีอยู่เพียงไม่กี่เรื่อง การแสดงตลอดทั้งคืนจะแบ่งบทออกเป็น 3 ทาง (Pathets) ตอนแรกเรียกว่า Pathet Nam ตอนที่สองเรียก Pathet Sange และตอนสุดท้ายเรียกว่า Pathet Manyura การแบ่งเรื่องออกเป็น 3 ตอนนี้เป็นแบบฉบับที่ต้องปฏิบัติตาม แต่ละตอนจะแบ่งเป็นองค์และฉาก ตอนแรกจะเป็นการเสนอปัญหาของเรื่อง ตอนที่สองแสดงถึงความซับซ้อนของปัญหา และในตอนสุดท้ายจะเป็นการคลี่คลายปัญหาซึ่งส่วนใหญ่จะจบลงด้วยดีในที่สุด

เรื่องที่ใช้แสดงวายังปูรวาแต่แรกนั้นได้มาจากมหากาพย์ฮินดู คือ รามายณะ และมหาภารตะที่ต้องเน้นคำว่าแต่แรกนั้นเพราะต่อมาชาวชวาและชนกลุ่มอื่น ๆ ในอินโดนีเซียได้ดัดแปลงรามายณะ และมหาภารตะจนแตกต่างไปจากเดิมเป็นอันมาก ข้อแตกต่างระหว่างรามายณะ และมหาภารตะฉบับของชวา และฉบับของอินเดียมีมากมาย แต่ที่พอจะเห็นได้ชัดเจนบางประการได้แก่ ตัวตลก 4 ตัว ที่มักปรากฏในการแสดงวายังปูรวาทุกเรื่อง คือ สะมาร์ (Samar) การัง (Garang) เปตรุก (Petruk) และดากอง (Dagong) ในฉบับของชวาถือว่าตัวตลกทั้งสี่ซึ่งเป็นมนุษย์มีบทบาทสำคัญคอยช่วยเหลือพวกเทพให้ได้ชัยชนะในสงครามแท้จริงแล้วพวกเขา คือ เทพที่จุติลงมาโดยเฉพาะตัวสะมาร์ (Semar) (ซึ่งเป็นพ่อของตัวตลกอีกสามตัวเป็นคนแก่อ้วนหน้าตาน่าเกลียด แต่เป็นคนฉลาด) คือ เทพองค์สำคัญที่ลงมาจุติในโลกมนุษย์ เพื่อช่วยเหลือฝ่ายธรรมะให้มีชัยชนะต่อฝ่ายอธรรม เทพองค์ที่จุติลงมาเป็นสะมาร์ (Semar) นี้ เชษฐาของพระอิศวร (ภัทรคุรุ หรือBeta Guru) นั่นเอง และเมื่อใดก็ตามที่พระอิศวรทำการใดที่ไร้ความยุติธรรมต่อมนุษย์ผู้เป็นนายของสะมาร์ (Semar) แล้วเขาก็จะรุกขึ้นต่อต้านพระอิศวรความตอนนี้ไม่มีในฉบับของอินเดีย และชาวอินเดียก็จะยังแปลกใจมากขึ้นไปอีกที่พบว่าในโลกของวายังปูรวานั้น ทั้งพนะอิศวร และ

สะมาร์ (Semar) ตลอดจนบรรดาเทพองค์ต่าง ๆ ที่สิงสถิตอยู่เขาไกรลาศนั้นสืบเชื้อสายมาจากอาดัม ในคัมภีร์ไบเบิ้ล และคัมภีร์โก้หร่าน แท้จริงแล้วรามายณะและมหาภารตะของอินเดียไม่มีตัวตลกแต่อย่างไรก็ดีที่แทรกตัวตลกเข้าไปนั้นก็เพื่อความขบขัน และเพื่อใช้แสดงล้อเลียนในบทสนทนาของตัวตลกมักมีเรื่องราวและปัญหาในชีวิตประจำวันแทรกปนอยู่ ตัวตลกมีโอกาสพิเศษที่จะวิจารณ์บุคคลชั้นผู้ใหญ่โดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรดาเจ้าหน้าที่ต่าง ๆ ของทางราชการ

สรุปได้ว่า วายังปูรวา เป็นศิลปะการแสดงที่แพร่หลายในชาวชวามากที่สุด รองลงมาคือ ชาวซุนดา ชาวบาหลี ประชาชนในภาคใต้ และภาคตะวันออกของเกาะกลิมันตัน (บอร์เนียว) นอกจากนี้ประชาชนในท้องถิ่นอื่น ๆ ก็รู้จักบทละครของวายังปูรวา (Wayang Purwa) เช่นเดียวกัน เพราะมีกล่าวถึงในตำราเรียน หนังสือพิมพ์ สารสาร ฯลฯ ซึ่งเขียนเป็นภาษาอินโดนีเซียซึ่งเป็นภาษาประจำชาติ สิ่งที่เป็นหลักฐานยืนยันถึงความนิยมวายังปูรวาของชาวอินโดนีเซียได้อย่างเด่นชัดก็คือ ข้อเปรียบเทียบระหว่างวายังปูรวาและภาพยนต์ จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์นั้นแพร่หลายเฉพาะในเมือง ทั่วประเทศอินโอนีเซียมีโรงภาพยนตร์เพียง 1,100 โรง แต่มีคณะวายังปูรวาเป็นสื่อมวลชนที่สามารถสื่อสารไปถึงประชาชนได้ทุกระดับ โดยเฉพาะในชนบทเพราะมีลักษณะใกล้เคียงกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมของประชาชนส่วนใหญ่ในประเทศ

หนังตะลุงในมาเลเซีย

การเล่นหนังตะลุงในมาเลเซีย เรียก วายังกูลิต (Wayang Kulit) เช่นเดียวกับชวากูลิต ในภาษามลายู แปลว่า เปลือกหรือหนังของสัตว์เช่นเดียวกับในภาษาชวา วายังกูลิต หรือหนังตะลุงมาเลเซีย แบ่งออกไปได้อีกเป็น 2 ชนิด คือ วายัง สยาม (Wayang Siam) ออกเสียงว่า วายัง เซียม และวายัง ชวา (Wayang Jawa) ออกเสียงว่า วายัง ยาวอ แม้จะมีชื่อเกี่ยวข้องกับสยาม และชวา แต่รูปแบบก็เป็นแบบมลายูแสดงแถบรัฐชายแดนไทย และมาเลเซีย หนังตะลุงทั้งสองชนิดดังกล่าวนี้ วายังเซียม ได้รับความนิยมและมีเล่นกันแพร่หลายมากกว่า โดยมีกลันตันรัฐเดียวที่เป็นศูนย์กลางของวายังเซียม คือ มีนายหนังหรือดาหลัง และคณะหนังอยู่ร่วม 300 คณะ ส่วนวายังยาวอปัจจุบันค่อย ๆ เลือนหายไปยังมีอยู่บ้างก็เป็นเครื่องบันเทิงของผู้ดีชั้นสูงหรืออยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านาย

หนังตะลุงมลายูทั้งสองชนิดดังกล่าวมีวิธีการเล่นคล้ายคลึงกัน ข้อแตกต่างสำคัญก็คือ บทหนัง ตัวหนัง ดนตรี และพิธีกรรม โดยในด้านพิธีกรรม ความเชื่อกับภูตผีวิญญาณตลอดจนชนิดและลักษณะของตัวหนัง มีอิทธิพลของชวาปรากฏอยู่ ทำเลที่ตั้งทำให้รัฐกลันตันเป็นเป้าหลอมวัฒนธรรมจากไทยรวมทั้งอินโดจีนซึ่งอยู่ทางทิศเหนือ และรัฐอื่น ๆ ของมาเลเซีย ตลอดถึงอินโดนิเซียซึ่งอยู่ทางใต้ ซึ่งสะท้อนออกมาในรูปแบบของวายังเซียมลักษณะรูปหนังของชวายังเซียมนั้น ตรามงกุฎของตัวพระถ้าดูอย่างผิวเผินทำให้คิดว่าได้อิทธิพลจากไทยแต่ถ้ามองอย่าง

พินิจพิเคราะห์แล้วปรากฏว่ารูปหนังดังกล่าวมิได้เลียนแบบจากรูปหนังของไทยเพียงฝ่ายเดียว แต่มีลักษณะศิลปะกลันตันอันเด่นชัดรวมอยู่ด้วย (ประพนธ์ เรือนณรงค์. 2519 : 46) รูปหนังวายังเซียมแบ่งออกเป็นฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรมเช่นเดียวกับชวา ลักษณะของตัวหนังเป็นการผสมผสานกันระหว่างหนังตะลุงไทยกับชวารูปหนังเจ้าชายฝ่ายธรรมะนั้นวงหน้าตัวหนังมีความงามตามแบบฉบับมลายูสวมมงกุฎยอดแหลมอย่างไทย นัยน์ตาอยู่สูงและแดงคล้ายนัยน์ตารูปหนังตะลุงฝ่ายธรรมะของชวา ไหล่ตั้งตรงเป็นเหลี่ยมตามลักษณะรูปหนังชวามือถือคันธนู (พระราม) หรือถือดาบ (พระลักษณ์) ปัจจุบันเจ้าชายบางองค์สวมเสื้อผ้าแบบมลายู บางครั้งมีเครื่องประดับแปลก ๆ เช่น ครองมงกุฎแบบยุโรปรูปยักษ์แบบโบราณนั้นสวมมงกุฎยอดแหลม จมูกคล้ายหนังตะลุงไทย แต่อิทธิพลชวาปรากฏชัดตรงนัยน์ตากลมทั้งคู่ของมหาราชาวานา (ย่อมาจากคำ มหาราชา ราวานา คือ ราพนาสูร หมายถึง ทศกัณฐ์) ดวงตากลมนั้นตามคติชวาบ่งบอกนิสัยเกรี้ยวกราด ชอบรุนแรง อิทธิพลของหนังตะลุงชวาชัดเจนยิ่งขึ้นตรงรูปนายทหาร (ปาเต๊ะ) ของรากษส คือ ถ้าพิจารณาลำตัวยังมีท่วงทีแบบหนังตะลุงไทยไหล่ซ้ายที่ยืดยาวเป็นแบบชวาอย่างเด่นชัด รูปหนังตัวเล็ก ๆ ซึ่งมีความสำคัญน้อยมักทำตัวเซลลูลอยด์หรือพลาสติกแต่วัสดุชนิดนี้แกะฉลุยาก ความโปร่งใสทำให้ลวดลายที่แกะฉลุไร้ความหมาย

มีกฎเกณฑ์ 2-3 ข้อเกี่ยวกับการระบายสีของรูปหนัง ในรูปศรีรามา (พระราม) ใช้สีเขียว ลักษมณะ (พระลักษณ์) ใช้สีแดง สิติเทวี (นางสีดา) ใช้สีเหลือง ตัวตลกกึ่งเทวดาใช้สีดำ อย่างไรก็ตามรูปหนังสัตว์ส่วนใหญ่ระบายสีมากน้อยขึ้นอยู่กับความพอใจของนายหนังโดยเฉพาะสีแดงและสีเขียวนิยมใช้มาก สีของรูปหนังวายังเซียมไม่เป็นเครื่องแสดงอารมณ์รูปหนังอย่างหนังตะลุงชวา

นายหนังวายังเซียมนั้นเรียกว่า ดาหลัง (Dalang) เช่นเดียวกับในชวาทำหน้าที่พากย์เชิดพร้อมทั้งกำกับวงดนตรีด้วยเช่นกัน ดาหลังจะเล่นหนังตามโครงเรื่องหลักที่วางไว้ตรงตามบุคลิกของหนังไม่มีบทพูดตายตัวที่จะต้องจดจำ แต่มีขอบเขตของตนเองพอสมควรที่จะแปรเปลี่ยนอารมณ์ที่นำมาใช้ และกำหนดความเข้มข้นของตอนต่าง ๆ ตามท้องเรื่องแล้วยังแสดงความคิดเห็นต่อชีวิตและสังคมที่ตนประสบด้วย ดาหลังจะเชิดหนังโดยนั่งห่างจากจอระยะหนึ่งช่วงแขน มีตะเกียงแขวนอยู่ในระดับเดียวกับหน้าผากระหว่างดาหลังกับจอหนัง ใต้จอมีกล้วยสำหรับปักรูปหนังสองท่อนวางขนานกัน ส่วนยอดของตัวหนังเท่านั้นที่ทางติดกับจดทำให้ส่วนอื่นเคลื่อนไหวได้สะดวกและดูมีชีวิตชีวามากกว่าที่จะวางทางติดทั้งตัว ตรงปลายต้นกล้วยทั้งสองปักรูปที่ไม่ต้องการใช้รูปหนังฝ่ายธรรมะหรือฝ่ายมีชัยปักอยู่ทางขวามือ ฝ่ายอธรรมหรือฝ่ายปราชัยปักอยู่ทางซ้ายมือของดาหลัง และด้านหลังจะเป็นนักดนตรี ประมาณ 12 คน

เครื่องดนตรีของหนังตะลุงมาเลเซีย จาแนง (Chanang) เป็นเครื่องตีมีเสียงดังแก่ง ๆ คล้ายฉาบหรือม้าล่อลักษณะคล้ายโหม่ง (ฆ้องเล็ก) แต่ไม่มีปุ่มใช้ไม้เหลาเล็ก ๆ ขนาดโตกว่าตะเกียบเล็กน้อยตีระบับ (Rebab) เป็นเครื่องสีรูปร่างคล้ายซอสามสายแต่มีสองสายกันดัง (Gendang) คือ กลองแขกหรือกลองมลายู 1 คู่ ใช้ตีด้วยไม้และฝ่ามือ ฆ้องใหญ่ 1 คู่โหม่งและแมแคะเป็นไม้ขนาดกรับของไทยผูกติดกับเท้านายหนังไว้กระแทกหีบเก็บรูปหนัง เพื่อเป็นจังหวะเข้ากับบทพากย์หนังตะลุงไทยใช้ทับแทนจะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีหนังตะลุงมาเลเซียเหมือนของชวาแต่มีน้อยกว่าและบางอย่างที่ของชวาไม่มี

โรงหนังและจอหนังวายังเซียมคล้ายกับของบาหลี โรงหนังบาหลีคล้ายกับโรงหนังชวาในสมัยต้นจอหนังวายังเซียมในกลันตันเอียงลาดไปข้างหน้าโน้มต่ำไปหาผู้ชมเล็กน้อยเหมือนจอหนังบาหลีความคล้ายคลึงกันนี้จะเห็นได้ว่าแม้แต่คำที่เรียกเหมือนกัน เช่น ปักฉุง หมายถึง โรงหนัง ดาหลัง หมายถึง นายหนัง เกอเลียร์ (Kelir) หมายถึง จอหนัง วายัง หมายถึง หนังตะลุง เป็นต้น

เนื้อเรื่องที่นำมาแสดงหนังวายังเซียมสำคัญ คือ นิทานเรื่องศรีรามา (พระราม) ซึ่งเป็นคนที่เทวดาเป็นปางอวตารของเทวาเบเรมบัน (วิษณุเทพ) โดยอาศัยเค้าเรื่องจากรามายณะมหากาพย์ที่ยิ่งใหญ่ของฮินดู รายละเอียดปลีกย่อยของแต่ละคณะแตกต่างกันไปมาก ยังคงรักษาไว้เพียงเค้าเรื่องเดิม คือ การรบระหว่างศรีรามกับมหาราชาวานา (ราพนาสูรหรือทศกัณฐ์) เพื่อช่วงชิงเอาสิติเทวี (สีดา) ชายาผู้ภักดีคืนมา นอกจากนี้ก็เป็นเรื่องปลีกย่อยแทรกเข้ามาเพื่อเพิ่มความตื่นเต้นและให้เห็นการผจญภัยมากขึ้นเรื่องแทรกนี้แต่งเติมแตกต่างพิสดารออกไปมาก โดยจะเห็นได้ว่าเมื่อเปรียบเทียบบทหนังของคาหลังแต่ละคณะแล้วไม่ปรากฏว่ามีของผู้ใดเหมือนกันเลย คาหลังจะเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ต่าง ๆ ปรับให้เข้ากับท้องถิ่นและสถานการณ์ตลอดจนยุคสมัย โดยไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงที่ว่านิทานดังกล่าวมีต้นกำเนิดในอินเดีย นอกจากบทหนังวายังเซียมจะเป็นการผสมผสานกันระหว่างรามเกียรติ์ไทยและมลายูแล้วในปัจจุบันมีผู้นิยมเรื่องปลีกย่อยที่เป็นเรื่องแทรกนี้มากทำให้มีการเอาเรื่องปันหยีฉบับชวา มลายู มาดัดแปลงให้เข้ากับเรื่องศรีรามาเพื่อเล่นวายังเซียมยิ่งไปกว่านั้นคาหลังส่วนมากยังผูกเรื่องขึ้นเองมาเป็น เรื่องแทรกด้วยโดยเพิ่มฉากใหม่หรือแต่งเรื่องใหญ่ติดกับเรื่องเก่า เรื่องอื่น ๆ ที่นำมาแสดงนอกจากรามายณะก็คือ มหากาพย์ภารตะ ซึ่งมีบ้างเป็นบางครั้งคราวหรือไม่ก็ดัดแปลงมาจากนิทานพื้นบ้าน เรื่องสังคมสมัยใหม่ เรื่องที่ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์รวมความแล้วว่าผู้ชมวายังเซียม คือ ผู้แสวงหาความหลุดพ้นจากชีวิตจำเจโดยการชมเรื่องต่าง ๆ อันนำไปสู่โลกแห่งจิตนาการ

หนังวายังเซียมใช้ภาษามลายูถิ่นกลันตันปัตตานี แต่สำนวนแตกต่างไปจากภาษาที่ใช้ประจำวัน ดาหลังมีวิธีใช้ภาษาผิดไปจากปกติได้หลายวิธี เพื่อให้กลายเป็นภาษาชั้นสูงเหมาะสำหรับตัวละครเจ้าชายหรือบุคคลกึ่งเทวดา แม้ว่าผู้ชมจะไม่คุ้นเคยกับภาษาชั้นสูงหรือภาษาวรรณคดีมลายูก็ตาม แต่ดาหลังก็สามารถใช้ภาษาชั้นสูงได้โดยคัดแปลงถ้อยคำสำนวนให้ผู้ชมเข้าใจ ส่วนตัวตลกซึ่งถือว่าเป็นคนกลางระหว่างรูปหนังชั้นสูงกับชาวบ้านผู้ดูจึงเข้าใจภาษาถิ่นเจรจาโดยตรง

ตามปกติหนังวายังเซียมจะเริ่มแสดงราว ๆ 3 ทุ่มเศษเริ่มด้วยพิธีไหว้ครูเสร็จแล้วประโคมเครื่องดนตรีโหมโรง ตอนนี้จอหนังว่างเปล่าดาหลังจึงเอารูปภาพกุนุงวิลิสมาหรามาปักไว้ ภาพกุนุงวิลิสมาหรานี้ มองผาด ๆ คล้ายใบโพธิ์เด็ก ๆ จึงเรียกกันว่า รูปใบยาหนอนกิน (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 15) ถ้ามองใกล้ ๆ จะเห็นลวดลายมีต้นไม้ มีกิ่งก้าน ใบ ดอก และสัตว์นานาชนิด

การเล่นหนังตะลุงในมาเลเซียไม่ใช่เป็นเพียงการแสดงเพื่อความบันเทิงอย่างเดียวเท่านั้น ยังทำหน้าที่เป็นสื่อกลางของวิญญาณอีกด้วยในปีหนึ่ง ๆ ดาหลังจะแสดง 100-300 ครั้งและจะมีครั้งหนึ่งหรือมากกว่าสองครั้งมีความประสงค์ในการแสดงนอกเหนือไปจากนี้เพื่อให้ความบันเทิง เช่น การแก้บน การขอเป็นศิษย์ การขับไล่โรคห่าหรืออหิวาต์ออกจากหมู่บ้าน รูปแบบพิธีกรรมเช่นนี้มีพื้นฐานเดียวกับหนังตะลุงชวา เรื่องเกี่ยวกับเวทมนต์ของดาหลังเป็นสิ่งสลับซับซ้อน ดาหลังหลายคนยังเป็นหมอยา หมอผี อย่างไรก็ตามทุกครั้งก่อนเริ่มแสดงจะมีพิธีกรรมสวดอ้อนวอนดวงวิญญาณเพื่อขอขมาและขอพรคาถาอาคมของดาหลังถือเป็นสิ่งสำคัญ เช่น ระหว่างพิธีกรรมเบอร์ยามูหรือพิธีบวงสรวงวิญญาณ ดาหลังจะเคลิ้มสติชั่วขณะเพื่อเข้าทรง เช่น วักอาหารเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งยืนยันได้ว่า วายังเซียมไม่ใช้การแสดงเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียว

หนังตะลุงในประเทศไทย

หนังตะลุงในภาคใต้

ภาคใต้ของประเทศไทยเป็นถิ่นหนึ่งที่นิยมการเล่นหนังตะลุงกันอย่างหนาแน่นแพร่หลายมากเป็นมหรสพเก่าแก่ที่ดัรับความนิยมต่อเนื่องกันเป็นเวลานาน แต่เนื่องจากหลักฐานบันทึกต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นบทละคร ภาพจิตรกรรม ไม่ปรากฏว่าได้บันทึกเรื่องหรือภาพของหนังตะลุงไว้เลย ดังนั้นจึงเป็นการยากมากที่จะค้นหาประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงได้อย่างแน่ชัด อย่างไรก้ตามได้มีผู้สันนิษฐานที่มาของชื่อ หนังตะลุง และประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงต่าง ๆ กันไปเป็นหลายกระแส

ที่มาของคำว่า หนังตะลุง

ในวรรณกรรมพื้นบ้านของปักษ์ใต้เองก็ไม่เคยปรากฏเอ่ยถึงการละเล่นชนิดนี้ทั้ง ๆ ที่ปกติในวรรณกรรมต่าง ๆ เมื่อถึงตอนจัดงานสมโภชต่างมักกล่าวถึงมหรสพต่าง ๆ ที่นำมาแสดงในงานควบคู่กับการบรรยายให้เห็นภาพประชาชนทั้งหลายที่มาดูการละเล่นในงานกันอย่างสนุกสนานมหรสพเหล่านี้ ได้แก่ ไม้สูง ชกมวย ไต่ลวด ละคร โขน หนัง เป็นต้น แต่หนังนั้นคงเป็นหนังใหย่มากกว่าเพราะเมื่อเอ่ยถึงครั้งใดก็เป็นหนังทุกครั้งไม่เคยกล่าวให้แน่ชัด ปกติหนังใหญ่ก็มักเล่นในงานต่าง ๆ อยู่เสมอซึ่งการอ้างถึงเช่นนี้เราจะหาหลักฐานยืนยันได้จากวรรณคดีแทบทุกเรื่องโดยพาะวรรณคดีภาคกลาง (สุนันทา โสรัจจ์. 2516 : 108-109)

ปัจจุบันนี้ชาวภาคใต้เรียก หนังตะลุง สาเหตุที่ได้ชื่อดังนี้สันนิษฐานว่าเดิมคงจะเรียกกันเพียงแต่หนังเฉย ๆ เหมือนกับที่ภาคกลางในอดีตเรียกหนังใหญ่ว่าหนังเฉย ๆ เหมือนกัน ส่วนที่เรียกว่าหนังควนก็สันนิษฐานว่ามาจากชื่อบ้านควนมะพร้าว จังหวัดพัทลุง ซึ่งเป็นที่ที่เล่นหนังกันแพร่หลายมาก่อนอีกประการหนึ่งคำว่าควนภาษาถิ่นใต้หมายถึงที่เนิน ที่สูง โรงหนังตะลุงจะต้องปลูกโรงยกโรงในที่เนินที่สูงจึงเรียกว่า หนังควน ที่เรียกว่าหนังควายก็เพราะตัวหนังตะลุงทำมาจากหนังควายจะเห็นได้ว่าการที่เรียกหนังตะลุงว่า หนังควน และหนังควายนั้นตรงกับความหมายมากที่สุด ส่วนที่เรียกว่า หนังลุง และหนังตะลุงนั้นมาจากคำว่า หนังพัทลุง ซึ่งพูดสั้น ๆ แบบคนใต้ว่า หนังลุง แล้วกลบเป็นหนังตะลุงในที่สุด (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 7) บางท่านที่ไม่เห็นด้วยกับที่มาของคำว่า ตะลุง เช่นนั้นก็ให้ความเห็นว่าธรรมเนียมหนังตะลุงแต่เดิมนั้น เมื่อเดินทางไปถึงบ้านเจ้าภาพจะตีกลองรัวสองไม้เรียกเจ้าของบ้าน เสียงกลองที่ตีจะดัง ตะลุงตุงตุง..... ดังนี้จึงน่าจะเป็นไปได้อีกว่า คำว่า ตะลุง มาจากเสียงตีกลองบ้างก็ว่ามาจากชื่อหลักล่ามช้างที่เรียกกันว่าหลักตะลุง แต่ก่อนหนังตะลุงเวลาเล่นจะใช้หลักล่ามช้างทำเป็นเสาขึงจอเล่นจึงพลอยเรียกหนังที่เล่นว่าหนังตะลุงและในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493 ก็ได้อิบายไว้ดังนี้ "ตะลุง น. เสาประโคน เสาสำหรับผูกช้างการมหรสพอย่างหนึ่งใช้หนังสลักเป็นรูปภาพเล็ก ๆ เชิดในจอเรียก หนังตะลุง จังหวัดพัทลุง เช่น ราตรีล้วนชาวตะลุง (อิเหนา) ความเห็นกลุ่มสุดท้ายสำหรับที่มาของคำว่าหนังตะลุงนี้กล่าวว่า มาจากชื่อพวกรักษากองช้าง ซึ่งเรียกกันในสมัยนั้นว่าพวกตะลุงหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า หลุง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 37) ในเรื่องที่มาของคำว่าหนังตะลุง เท่าที่กล่าวมานี้ความเชื่อที่ว่ามาจากคำว่า หนังพัทลุง ค่อนข้างจะได้รับความเชื่อถือมากแต่ก็ไม่มีข้อยุติในเรื่องนี้ (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 8)

ที่ชาวใต้เรียกหนังตะลุงว่า หนังควาย เพราะความหมายของชื่อก็บอกที่มาของชื่อตรงตัวอยู่แล้วที่เรียกว่า หนังลุง เพราะมาจากหนังพุทลุง เชื่อได้แน่ว่าถ้าพูดตามวิธีการตัดคำของคนใต้แล้วหนังพัทลุงก็ต้องกลายเป็นหนังลุงแน่ทีเดียวอีกประการหนึ่งแม้ชื่อเมืองพัทลุงคนใต้ก็เรียกว่า

เมืองลุงอยู่แล้ว แต่ถ้าจะว่าหนังพัทลุงมาเป็นหนังตะลุงนั้นยังฟังยากอยู่จึงทำให้มีผู้สันนิษฐานไปในทางอื่น ๆ อีกหลายทางดังกล่าวมาแล้วที่เรียกว่า หนังควน เพราะคำว่า ควน ในภาษาใต้แปลว่าที่เนิน ที่สูง หรืออาจเป็นเพราะหนังตะลุงนั้นมาจากบ้านควนมะพร้าว จังหวัดพัทลุงนั้นก็อาจเป็นไปได้ทั้งสองทางที่มีปัญหาอยู่ก็คือ คำว่า หนังตะลุง ที่ใช้อยู่ทุกวันนี้นั้นยังหาที่มาของคำให้ชัดเจนและน่าเชื่อถือได้ยากในที่นี้ผู้วิจัยจะขอเสนอแนวคิดเกี่ยวกับที่มาของคำว่า หนังตะลุง อีกสักทางโดยจะยกแนวคิดและหลักฐานที่ท่านผู้รู้ศึกาไว้แล้วมาประกอบเพื่อเป็นแนวทางในการเสนอแนวคิดใหม่นี้

ภิญโญ จิตต์ธรรม กล่าวว่า หนังควนได้เปลี่ยนชื่อเป็นหนังตะลุงเมื่อสมัยรัชกาลที่ 3 สมัยนั้นหนังของเมืองพัทลุงได้เข้าไปแสดงในกรุงเทพฯ ชาวกรุงเทพฯก็เรียก หนังควน ว่าหนังพัทลุง และเป็นทลุง เป็นตะลุง ชาวใต้รับคำนี้ไปใช้แพร่หลายในตอนที่ทางภาคใต้มีมหรสพแบบใหม่เกิดขึ้น ซึ่งชาวใต้เรียกว่า หนังญี่ปุ่น (ภาพยนตร์) นั้นเอง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 24) ถ้าเป็นจริงตามข้อความนี้ เมื่อเราพิจารณาข้อความแสดงว่าคำว่า หนังควน มีมาก่อนหนังตะลุง ซึ่งจะไปสนับสนุนที่ คมสัน พงษ์สุธรรม ได้กล่าวว่า คนเฒ่าคนแก่ส่วนใหญ่ยังคงเรียกหนังตะลุงว่าหนังควนมากกว่าชื่ออื่น ๆ (คมสัน พงษ์สุธรรม. 2523 : 11)

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกไว้ในเชิงอรรถหนังสือ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ว่า หนังตะลุงนั้นเป็นของใหม่พึ่งเกิดขึ้นสมัยรัชกาลที่ 5 พวกชาวบ้านกวม (มะ) พร้าว แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาอย่างหนังแขก (ชวา) มาเล่นเป็นเรื่องไทยขึ้นก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่นในมณฑลนั้นเรียกว่า หนังควน เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางปะอินเป็นครั้งแรกเมื่อปีชวด พ.ศ. 2419 ทรงถามว่ามาจากไหนก็ได้รับคำตอบจากคนใต้ ซึ่งชอบพูดสั้น ๆ ว่า หนังลุง ซึ่งหมายถึงหนังที่มาจากพัทลุงจึงเรียกกันมาว่า หนังตะลุงมาจนบัดนี้ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 24) อย่างไรก็ตาม คำว่า หนังตะลุง คงจะใช้กันแพร่หลายแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ดังปรากฏหลักฐานในจดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งยังเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ฉบับที่ 1 ลงวันที่ 12 เมษายน รัตนโกสินทร์ ศก 128 (พ.ศ. 2452) ความตอนเสด็จจังหวัดชุมพร มีว่าในตอนค่ำก็มีมหรสพต่าง ๆ มาเล่นถวาย คือ เพลง 1 โรง หนังตะลุง 1 โรง มโนรา 1 โรง คนติดเพลงมากกว่าอย่างอื่นเห็นจะเป็นเพราะเป็นของแปลกนาน ๆ ได้ดูครั้งหนึ่ง และถ้อยคำที่ใช้โต้ตอบกันก็อยู่ข้างเผ็ดร้อนถึงใจอยู่ด้วย นี้แสดงว่าคำหนังตะลุงใช้กันแพร่หลายแล้ว และการเล่นหนังตะลุงเป็นมหรสพสามัญสำหรับชาวชุมพรจึงหันไปสนใจเพลง (อาจเป็นเพลงบอกหรือเพลงเรือ) (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 25)

ตามที่กล่าวมานี้ก็น่าจะเชื่อได้ว่า คำว่า หนังควน นั้นเป็นคำเก่ากว่าหนังตะลุง และเป็นคำที่ใช้เรียกหนังตะลุงแพร่หลายมาก่อน ถ้าเป็นจริงอย่างที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวมาเมื่อพิจารณาข้อความนี้แล้วแสดงว่าที่เรียกว่า หนังควน เพราะมาจากบ้านควนมะพร้าว แขวงจังหวัดพัทลุง คงไม่ใช่เป็นเพราะควลาต้องปลูกโรงในที่เป็นที่สูงคงจะเรียกหนังควนเพราะมาจากบ้านควนมะพร้าวมากกว่าในทำนองเดียวกันกับที่เรียกว่าหนังลุงเพราะมาจากเมืองลุง แต่ที่ว่าเป็นของใหม่พึ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชการที่ 5 ซึ่งชาวบ้านควนมะพร้าวเอาอย่างหนังแขก (ชวา) คิดเล่นขึ้นก่อนที่อื่นนั้นคงจะยังเชื่อแน่นอนไม่ได้เพราะจากากรศึกษาของอเนก นาวิกมูล เกี่ยวกับความเก่าของหนังตะลุงโดยใช้วิธีค้นประวัติของนายหนังตะลุง ผลจากการศึกษาพบว่า ครูหนังตะลุงที่เก่าแก่ที่สุด คือ ครูจ้วน ซึ่งเกิดในราว ปี พ.ศ. 2380 หรือในปลายรัชกาลที่ 3 ครูของครูจ้วน ชื่อ นายสอน ซึ่งเป็นปู่ของหนังมาอีกทีหนึ่ง (อเนก นาวิมูล. 2523 : 29) อเนก นาวิกมูล จึงสรุปว่า หนังตะลุง เมืองสงขลาอย่างน้อยต้องมีมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ฉะนั้นที่ว่าหนังตะลุงเป็นของใหม่เพิ่งเกิดขึ้นสมัยรัชกาลที่ 5 จึงยังเชื่อแน่ไม่ได้

แม้คำว่า หนังตะลุง จะหาที่มาแน่ชัดไม่ได้นั้น แต่คำว่า ตะลุง เฉย ๆ นั้นเคยปรากฏว่ามีมาก่อนสมัยรัชกาลที่ 2 แล้ว (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2525 : 64) ในสมัยโบราณมักจะเรียกหัวเมืองหรืออาณาจักรภาคใต้ว่า เมืองตะลุง เช่น ในพงศาวดารเขมรตอนสร้างนครธม กล่าวถึงเมืองส่วยของพระยาปทุมสุริยวงศ์ว่า เมืองสุโขทัยส่งส่วยน้ำ เมืองตะลุงส่งส่วยไหม เมืองละโว้ส่งส่วยปลาแห้ง และเรียกชาวใต้ว่า ชาวตะลุง ดังปรากฏในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ตอนอภิเษกอิเหนาว่า

ช่องระทาหุ่นจีนงิ้วเจ๊ก
ละครแขกเล็กเล็กสั่วสูง
ราตรีมีแต่ล้วนชาวตะลุง
ชัดกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว

ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ก็ได้ให้ความหมายของคำว่า ตะลุง ว่าหมายถึง จังหวัดพัทลุง เช่น ราตรีล้วนชาวตะลุง (อิเหนา)

คำว่า ตะลุง คงจะมีมานานก่อนสมัยรัชกาลที่ 2 แล้ว หากแต่คงจะไม่ได้มีความหมายเกี่ยวข้องกับคำว่า หนังตะลุงคงเพียงแต่หมายถึงชาวใต้และชาวพัทลุงเท่านั้น ส่วนที่เรียกการเล่นชนิดหนึ่งว่า หนังตะลุงนั้นคงจะมาเรียกกันในสมัยหลัง คือ อาจจะสมัยรัชกาลที่ 3 หรือรัชกาลที่ 5 คำว่า หนังตะลุงนี้คงจะเป็นคำที่ชาวกรุงเทพฯใช้เรียกการละเล่นชนิดนี้ขึ้นก่อน แล้วจึงแพร่หลายไปในภาคอื่น ๆ เพราะกรุงเทพฯเป็นเมืองหลวงและเป็นศูนย์กลางการปกครอง คือเมื่อหนังชนิดนี้มาเล่นในกรุงเทพฯจะเป็นสมัยไหนก็แล้วแต่ชาวกรุงเทพฯมีคำว่า ตะลุง ใช้อยู่แล้ว

เรียกชาวใต้ว่า ชาวตะลุง หนังที่มาจากภาคใต้จึงเรียกหนังตะลุง เพื่อให้มีความหมายว่าเป็นหนังที่มาจากภาคใต้เป็นหนังของชาวใต้หรือเป็นหนังของชาวพัทลุงดังที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ให้ความหมายไว้ว่าหมายถึง จังหวัดพัทลุง ถ้าเป็นการพูดตัดคำแบบชาวใต้ คำว่า หนังพัทลุง จะต้องตัดเป็นหนังลุงไม่ใช่หนังตะลุงเพราะการตัดคำของชาวใต้มักจะคงไว้เพียงเสียงพยางค์ท้าย

คำว่า หนังตะลุง น่าจะเป็นคำที่เกิดขึ้นที่กรุงเทพฯนี้เอง ชาวใต้โดยทั่วไปจึงรู้สึกว่าเป็นคำใหม่ คือ ใหม่กว่าคำว่า หนัง หนังควน หนังลุง และหนังควาย ดังได้กล่าวมาแล้วว่าคนเฒ่าคนแก่ในภาคใต้เรียกหนังตะลุงว่า หนังควน มากกว่าชื่ออื่นแม้แต่พจนานุกรมของเปลื้อง ณนคร ก็ให้ความหมายของคำว่า ตะลุง ไว้ว่า ตะลุง น. เสาประโคน เสาสำหรับผูกช้างการมหรสพอย่างหนึ่งใช้หนังสลักเป็นรูปภาพเล็ก ๆ เรียกว่า หนังตะลุง ถต, น. หนังควนนั้นคือ ภาษาถิ่นใต้เป็นคำนามเรียกว่า หนังควน แสดงว่าผู้เขียนพจนานุกรมฉบับนี้มีความเห็นว่าภาษาถิ่นใต้เรียกหนังตะลุงว่าหนังควนและคำว่าหนังตะลุงนั้นเป็นคำใหม่ที่ไม่ใช่ภาษาถิ่นใต้มาแต่เดิม

อย่างไรก็ตามที่กล่าวมาแล้วนี้เป็นเพียงการหาที่มาของคำว่า หนังตะลุง ไม่ได้หมายความว่า การเล่นหนังตะลุงจะเพิ่งเกิดมีขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตามไปด้วย ส่วนแนวคิดที่ว่าคำว่า หนังตะลุงมาจากเสียงกลองของคณะหนังหรือมาจากชื่อหลักล่ามช้างที่ว่า เลาตะลุง นั้นน่าจะเป็นอันตกไปเพราะคำว่า หนังตะลุงที่ใช้กันอยู่ทุกวันนี้ไม่ได้เกิดในภาคใต้ไม่ใช่คำในภาษาใต้มาแต่เก่า แต่เป็นคำที่เกิดในกรุงเทพฯแล้วแพร่เข้าไปในภาคใต้ภายหลังคนได้รับไปใช้เรียกหนังของตัวอย่างแพร่หลาย เพื่อให้แตกต่างออกไปจากหนังสมัยใหม่ คือ ภาพยนตร์ที่เข้าไปสู่ภาคใต้ในภายหลังดังกล่าวมาแล้ว แม้ชื่อจังหวะเพลงในปัจจุบันที่ว่า จังหวะตะลุง นั้นก็เพื่อให้หมายรู้ว่าเป็นจังหวะของทำนองเพลงแบบภาคใต้ไม่ใช่จังหวะแบบหนังตะลุงเพราะจังหวะตะลุงคล้ายกับจังหวะกลองของโนรามากกว่าหนังตะลุงและเอื้อสุนทรสมานเป็นผู้นำมาปรับปรุงใช้

ความเป็นมาของการเล่นหนังตะลุง

เรื่องประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงนั้นก้เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ยังหาข้อยุติไม่ได้ บ้างก็ว่าเกิดขึ้นในภาคใต้เอง กล่าวว่าผู้เริ่มต้นนั้นนำเอาใบไม้ที่มีรอยหนอนกินมาจินตนาการออกเป็นรูปมนุษย์และรูปอื่น ๆ แล้วนำมาเชิดเล่น ต่อมาจึงเกิดมีดนตรีประกอบแล้วพัฒนาเป็นหนังตะลุงเหตุที่ผู้เชิดต้องนั่งเชิดบนที่เนินสูงเพื่อให้คนดูเห็นได้ถนัดจึงเรียกว่า หนังควน บ้างก็ว่าหนังตะลุงสืบสายแตกสาขาไปจากหนังใหญ่ของภาคกลาง อุปมาเหมือนน้ำจากแหล่งสูงย่อมถ่ายเข้าไปสู่แหล่งที่ต่ำกว่า ทรรศนะสุดท้ายนั้นเชื่อว่าหนังตะลุงของภาคใต้มีอิทธิพลของหนังชวาที่หล่อหลอมเอาอารยธรรมอินเดียไว้ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 35) โดยใช้เหตุผลและข้อคิดต่าง ๆ ไว้หลายประการ

รัถพร ซังธาดา ได้สรุปย่อเป็นข้อ ๆ ไว้ในหนังสือ หนังประโมทัย หนังตะลุงอีสาน ว่า (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 2-3)

1. รูปหนังตะลุงภาคใต้และรูปหนังของชวา สิงคโปร์ มาเลเซีย บาหลี และหนังอยองของเขมรมีลักษณะเฉพาะอย่างร่วมกัน เช่น ตัวหนังมีแขนต่อให้เคลื่อนไหวได้ข้างหนึ่งหรือสองข้าง

2. รูปตัวตลกของหนังตะลุง ล้วนมีรูปร่างผิดสัดส่วนไปจากครธรรมดาเหมือนกับรูปหนังชวา

3. การเชิดรูปหนังตะลุงคล้ายกับการเชิดรูปหนังในตระกูลชวา คือ ให้เฉพาะส่วนศีรษะของรูปสัมผัสกับจอ

4. ตัวตลกของหนังชวา คือ สะมาร์ (Semar) มีบทบาทและลักษณะนิสัยคล้ายกับตัวตลกสำคัญของหนังตะลุงภาคใต้

5. การออกรูปสำคัญอันเป็นธรรมเนียมการแสดงทุกครั้ง หนังตะลุงต้องออกฤาษี (แบบโยคีของอินเดีย) และรูปพระอิศวรทรงโค พระอิศวรเป็นบรมครูทางศิลปะการบันเทิงของอินเดีย ซึ่งตรงกับที่หนังชวาออกรูปภัทรคุรุ (Beta Guru) อันเป็นตัวซึ่งมีหน้าที่ชำระล้างบาปของมนุษย์โลก หนังชวาที่เล่นอยู่ในปัตตานีที่เรียกว่า วายังยาวอก็ออกรูปภัทรคุรุ (Beta Guru) เหมือนกัน

6. บทพากย์ฤาษีและบทพากย์อิศวรของหนังตะลุงโดยมากมีคำว่า โอม นำหน้าซึ่งคำนี้ถือเป็นคำศักดิ์สิทธิ์แทนพระเจ้าทั้งสามของพราหมณ์

7. หนังตะลุงนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกับหนังชวา ซึ่งนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์เช่นกัน

8. วัฒนธรรมการเล่นหนังตะลุงบางอย่างบ่งชัดว่าเป็นคติแบบอินเดีย เช่น การทำจอหนังตะลุงดดยมีเส้นแบ่งกลางจอตลอดแนวนอน โดยส่วนกว้างประมาณหนึ่งในสามของส่วนกลางแล้วสมมุติว่าเลยเส้นกลางขึ้นไปเป็นเทวโลกต่ำกว่าเส้นลงมาเป็นมนุษย์โลก

เท่าที่ผู้วิจัยได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับวายังปูรวา (Wayang Purwa) ของอินโดนีเซียและวายังเซียม (Wayang Siam) ของมาเลเซียในส่วนที่จะเกี่ยวข้องกับหนังตะลุงภาคใต้เท่าที่จะหามาตั้งแต่ตอนต้นของบทนี้แล้ว เพื่อให้เห็นความคล้ายคลึงต่าง ๆ ของหนังตะลุงอินโดนีเซีย มาเลเซีย และไทย

ในเรื่องดนตรีหนังตะลุงลักษณะการประสมวงคล้ายกับวงปี่พาทย์ชาตรี กล่าวคือ ประกอบด้วย กลอง 1 ลูก (บางทีใช้ 2 ลูก) ซึ่งใช้ไม้ตีสองอันทับ 8 ลูก (รูปร่างคล้ายโทนของดนตรีไทย) โหม่ง 1 คู่ (ฆ้องคู่ 1 ชุด) ฉิ่ง กรับ และปี่

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนี้มี 2 ประเภท เรียกว่า เพลงทับและเพลงปี่ เพลงทับ (ทับ คือ กลองชนิดหนึ่ง) หมายถึง เพลงที่ถือจังหวะทับเป็นสำคัญ ส่วนเพลงปี่นั้นถือเอาทำนองปี่เป็นสำคัญและมักเป็นเพลงไทย เช่น พัดชา ลาวดวงเดือน ลมพัดชายเขา เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ชื่อเหมือนเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในโขนละครทั่วไปมาประกอบการแสดงบางตอนอีกด้วย เช่น เพลงเชิด กราว เป็นต้น แต่เมื่อฟังทำนองแล้วเป็นคนละอย่างกันคงจะเป็นทำนองเฉพาะของหนังตะลุงเองที่มีชื่อเหมือนกันกับของโขนละครเพราะเป็นเพลงประกอบอาการไปมา (เพลงเชิด) และยกทัพ (กราว) ตามแบบของหนังตะลุงเองซึ่งมีสำเนียงใต้ไพเราะชวนฟังอยู่มากเข้ากับลีลาการเชิดตัวหนังได้อย่างเหมาะเจาะ

จะเห็นได้ว่าดนตรีหนังตะลุงนั้นส่วนที่สำคัญ คือ เครื่องประกอบจังหวะโดยเฉพาะทับซึ่งมีถึง 12 เพลง (เทียบกับดนตรีไทยกว่า 12 หน้าทับ) ลีลาการตีทับจะต่างกันออกไปทำให้เกิดบรรยากาศต่างกัน ใช้สำหรับเชิดรูปที่ต่างลีลากันเป็นแบบโบราณแท้ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 77) ส่วนเพลงปี่นั้นเป็นวิวัฒนาการขั้นหนึ่งของดนตรีหนังตะลุงที่นำเอาปี่มาประกอบปี่บรรเลงตามจังหวะทับอีกชั้นหนึ่งแสดงว่าดนตรีหลักของหนังตะลุงแต่เดิม คือ เครื่องจังหวะโดยพาะทับแม้เครื่องดนตรีหนังตะลุงชวา มาเลเซีย ก็มีเครื่องจังหวะเป็นเครื่องนำอย่างเห็นได้ชัดวิธีการเช่นนี้จะพบได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางดนตรีของกลุ่มภาคใต้ของไทยมาเลเซียตลอดจนถึงอินโดนีเซียจึงเป็นข้อที่น่าสังเกตว่าคงมีส่วนเกี่ยวข้องกับความเป็นมาของหนังตะลุงภาคใต้อีกทางหนึ่งด้วย แม้แต่เครื่องดนตรีเองส่วนใหญ่ก็มีแต่เครื่องประกอบจังหวะลีลาการตีประกอบการพากย์ และเจรจาก็คล้ายกัน เราจะเห็นว่าเมื่อร้องไป พากย์ไป เจรจาไปก็จะต้องมีเสียงเครื่องประกอบจังหวะโดยเฉพาะกลอง ทับ ฆ้องคู่ สอดแทรกไปโดยตลอดอย่างมีกฎเกณฑ์และซับซ้อนจนเป็นแบบฉบับที่ต้องศึกษาและฝึกทักษะไม่ใช่เพียงแต่สังเกตก็ทำตามได้ลักษณะลีลาการเคาะอย่างนี้เหมือนกับฆ้องของวงวายังปูรวาที่เรียกว่า เค็ปยา (Kepyak) และโดโดกัน (Dodogan) ในอินโดนีเซียตลอกจนจาแนง (Chanang) และแมะแตะของมาเลเซีย การที่ให้ความสำคัญกับการตีเครื่องจังหวะอย่างมีแบบแผนเช่นนี้ แสดงว่าต้องมีวิวัฒนาการในการตีมาช้านานจนกลายเป็นแบบแผนที่ซับซ้อนไม่ใช่จังหวะง่าย ๆ ที่ฟังครั้งสองครั้งก็จำได้ดีได้ทั้งหมด

หนังตะลุงไทยอิสลาม

วายังเซียมใน 3 จังหวัดภาคใต้ของไทย คือ ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ซึ่งเป็นดินแดนไทยมุสลิม หนังตะลุงของชาวไทยมุสลิมในถิ่นนี้มี 2 ประเภท คือ วายังเซียม และวายังยาวอ จะเห็นได้ว่าเพียงแต่ชื่อก็เหมือนกับวายังกุลิต (Wayang Kulit) ของมาเลซีย ซึ่งแบ่งออกเป็นสองประเภทเหมือนกัน คือ วายังเซียม และวายังยาวอ

วายัง ยาวอหรือที่ชาวไทยมุสลิมเรียกว่า หนังายวอนั้นกล่าวกันว่าเป็นหนังตะลุงชวาแพร่มาทางมลายู และภาคใต้ของไทยปัจจุบันหาดูได้ยากที่มีบ้างก็แสดงแก้บนหรือบูชาครูปีละครั้งในมาเลเซีย วายังยาวอก็ได้เล่นอย่างแพร่หลายในปัจจุบันเช่นกัน

วายัง เซียม เป็นหนังตะลุงมุสลิมที่เลียนแบบหนังตะลุงปักใต้รูปหนังทุกตัวจึงมีลักษณะคล้ายหนังตะลุงไทย ยกเว้นตัวตลกซึ่งมีชื่ออย่างชาวบ้านไทยมุสลิม คือ เวาะโซะ ซามะ ซาอิ และเวาะเยาะ นอกจากนี้วายังเผวียมบางคณะทำตัวตลกหนังตะลุงไทยไปแสดงรวมอยู่ด้วย เช่น หนังแตะแมมีอ้ายเท่งเป็นตัวตลกเพ่มมาด้วย (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2519 : 27) ข้อที่น่าสังเกต คือ เวาะโซะ มีรูปร่างคล้ายอ้ายดิกของหนังตะลุงปักใต้ วายังเซียมเชื่อว่าเวาะโซะเป็นตัวศักดิ์สิทธิ์เป็นภาคหนึ่งของเทวดา ชื่อ สะแยงตุงกัลป์ เช่นเดียวกับตัว Samar สะมาร์ ในหนังตะลุงชวา ปกติเวาะโซะมีนิสัยซื่อตรงและจรรักภักดีต่อเจ้านาย

เครื่องดนตรีวายังเซียมมีกะดุ (กลองขนาดเล็ก) 1 คู่ กะดอเมาะ (ทับ) 1 คู่ ซูนา (ปี่ชวา) 1 เลา โหม่ง 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ และฆ้อง 1 คู่ ทั้ง 6 อย่างนี้แปลกไปจากหนังตะลุงไทยอย่างเดียว คือ ฆ้อง ปัจจุบันเครื่องดนตรีดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยม คือ มีดนตรีสากล (วงสตริงคอมโบ้) เข้าผสมผสานอย่างหนังตะลุงใต้ทั่ว ๆ ไปในขณะนี้

ลักษณะโรงหนัง จอหนัง โคมไฟ คณะผู้แสดง มีลักษณะคล้ายหนังชวา แต่การแสดงคล้ายคลึงกับหนังตะลุงไทย

สมัยก่อนวายังเซียมเชิดรูปลิงดำ ลิงขาว (ลังหัวค่ำ) เดียวนี้เปลี่ยนมาเป็นเชิดรูปเดวอปอเนาะ คือ เทพผู้ทรงศร (Panak หมายถึง ศร) ซึ่งเทียบได้กับพระอิศวรหนังตะลุงไทยออกมาปรากฏหน้าจอชั่วครู่แล้วกลับเข้าโรงต่อมาเชิดโตะหมะลิกู คือ รูปฤาษีนั่นเองคำโตะหมะลิกูเลื่อนมาจาก คำว่า โตะมหาปิกูหรือท่านมหาภิกขุ (ในอิเหนาก็ใช้ปิกู) บางโรงเรียน โตะมหาฤาษีตรง ๆ พอฤาษีว่านะโมตัสสะ 3 จบ ก็เชิดเข้าโรงแล้วเชิดรูป โตะแปร (นายพราน) แล้วเสือออกพรานไปล่าจับเสือได้พาเสือมาพบฤาษีที่ตูโยะกดีหมะ (วัดเจ็ดกุฏีทอง) ฤาษีลงโทษพรานให้ขุดทรายถมบริเวณวัด (ใกล้สำนวนไทยที่ว่าขนทรายเข้าวัด) จากนั้นก็ดำเนินเรื่อง

หากแสดงเรื่องรามเกียรติ์ นายดาหลัง (คนพากย์หรือนายหนัง) จะเชิดมหาราชาวานอ (วานอ หมายถึง ราพนะ หมายถึง ทศกัณฐ์) ออกเป็นประเดิมคล้ายหนังตะลุงออกเจ้าเมืองลำดับต่อมาก็เชิดตัวราชาสามอ (ศรีรามา หมายถึง พระราม) พระลักษมานอ (พระลักษณ์) ราชาสามอตรัสถามลักษณมานอถึงกิจการงานเมืองลักษมานอทูลเบิกตัวเสนา เวาะโซะ ซามะ ซาอิ และเวาะเยาะเข้าเฝ้ากราบทูลถวายเหตุการณ์ราชาสามอรับสั่งแก่ลักษมานอ และเสนาให้ช่วยกันดูแลบ้านเมืองและทุกข์สุขของประชาราษฎร์เสร็จแล้วนายดาหลังก็เชิดตัวหนังเข้าโรงเป็นการจบพากย์นำเรื่องแล้วดำเนินไปตามท้องเรื่อง (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2519 : 28)

ภาษาที่ใช้ในการพากย์เป็นภาษามลายูถิ่นปัตตานี

วายังเซียมหนังตะลุงไทยมุสลิมแบบโบราณแท้ ทุกวันนี้หาดูได้ยากที่มีอยู่ก็เปลี่ยนแปลงอย่างหนังตะลุงปักษ์ใต้ทั่ว ๆ ไป แม้แต่คำ วายังเซียมหรือวายังยาวอก็ค่อย ๆ เลือนหายไป

เท่าที่ได้กล่าวมาแล้วทั้งหมดเกี่ยวกับหนังตะลุงในภาคใต้นั้นจะเห็นได้ว่าแม้จะไม่มีหลักฐานที่บ่งชัดถึงกำเนิดตลอดจนประวัติความเป็นมาและการถ่ายโยงในเรื่องการเล่นหนังตะลุงของไทยภาคใต้ มาเลเซีย และชวาอย่างมีหลักฐานแน่ชัดก็ตาม แต่ลักษณะเด่นร่วมกันบางอย่างทำให้เห็นได้ชัดว่าคงมาคล้ายคลึงนี้ไม่ได้เหมือนกัน โดยบังเอิญต้องมีการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมการละเล่นแบบนี้แน่ทีเดียว แต่จะถ่ายโยงอย่างไรมีอิทธิพลแก่กันและกันในลักษณะไหนนั้นเป็นเรื่องที่ซับซ้อนเพราะคงเกิดขึ้นอย่างมีการต่อเนื่องมานานหลายร้อยปีจนยากที่จะบอกได้ว่าใครรับอะไรจากใคร เมื่อไร ให้แน่ชัดลงไปได้เพราะไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรไว้ในที่นี้คงพอสรุปได้เพียงว่าหนังตะลุงน่าจะแพร่หลายอยู่ในดินแดนภาคใต้ของไทย มาเลเซีย ตลอดลงไปถึงอินโดนีเซียมาช้านาน โดยได้ต้นเค้ามาจากอินเดียการที่จะศึกษาถึงการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมการเล่นหนังในแถบนี้จึงมีความซับซ้อนและยากแก่การที่จะกำหนดให้แน่ชัดลงไปได้

นโยบายด้านวัฒนธรรม

1. วัฒนธรรมกับกฎหมายสูงสุดของประเทศ

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พ.ศ. 2550 ได้กำหนดเจตนารมณ์ และเนื้องานสิทธิหน้าที่ไว้ชัดเจนหลายมาตราที่เป็นเรื่องวัฒนธรรม ได้แก่

มาตรา 4 กำหนดเนื้องานอันเป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่มวลมนุษยชาติยอมรับนับถือซึ่งกันและกัน ได้แก่ ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์สิทธิ และเสรีภาพของบุคคลย่อมได้รับความคุ้มครอง

มาตรา 46 กำหนดให้เรื่องวัฒนธรรมเป็นสิทธิของบุคคลซึ่งรวมกันเป็นชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมที่จะมีวิทธิอนุรักษ์หรือฟื้นฟูจารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะหรือวัฒนธรรมอันดีงามของท้องถิ่นและของชาติ

มาตรา 69 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นหน้าที่ของบุคคลที่มีหน้าที่พิทักษ์ปกป้องและสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติและภูมิปัญญาท้องถิ่น

มาตรา 74 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นหน้าที่ของรัฐที่รัฐต้องส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะ และวัฒนธรรมของชาติ (มาตรา 81) และส่งเสริมสัมพันธไมตรีกับนานาประเทศและพึงถือหลักในการปฏิบัติต่อกันอย่างเสมอภาค

มาตรา 289 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นหน้าที่ขององค์กรปกครองท้องถิ่นที่ต้องมีหน้าที่บำรุงรักษาศิลปะ จารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือวัฒนธรรมอันดีของท้องถิ่น

2. นโยบายทางวัฒนธรรม

2.1 การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

2.2 การณรงค์สร้างจิตสำนึกเพื่อแก้ไขปัญหาสังคม

2.3 การส่งเสริมการดำเนินงานด้านวัฒนธรรม

2.4 การรวบรวมองค์ความรู้และภูมิปัญญา

2.5 การพัฒนาการบริหารจัดการทางศิลปวัฒนธรรม

2.6 การสร้างความรู้ความเข้าใจด้านศิลปวัฒนธรรม

3. การดำเนินงานวัฒนธรรม

ขอบข่ายงานวัฒนธรรมที่สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้กำหนดเป็นแนวทางในการดำเนินงาน คือ

3.1 ใช้งานวัฒนธรรมเป็นยุทธศาสตร์ในการรักษาความเป็นชาติ ความกลมเกลียวของคนในชาติและในหมู่ประชาชนพร้อมที่จะมาเผชิญร่วมกันบนผืนแผ่นดินเดียวกันในยามสุขและยามทุกข์

3.2 ใช้วัฒนธรรมเป็นทุนและเป็นพลังในการพัฒนาเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง โดยการใช้ทุนทางวัฒนธรรมอันดีงามของสังคมไทยเป็นพลังดึงดูดนักท่องเที่ยว เสริมสร้างบรรยากาศการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมที่ทำให้ต่างชาติเกิดความใฝ่ฝัน อยากมา อยากเห็น อยากอยู่เมืองไทย อย่างมีความสุข ประทับใจในศิลปวัฒนธรรมไทยทุกสาขา ได้แก่ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศิลปะสถาปัตยกรรม ศิลปะการแสดง สนใจที่จะศึกษาเรียนรู้ยอมรับและเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมทางวัฒนธรรมไทย เช่น กินอาหารไทย ใช้สินค้าไทย ร้องเพลงไทย เล่นดนตรีไทย

3.3 ส่งเสริมการพัฒนาศักยภาพการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมสร้างสรรค์วัฒนธรรมผลิตใหม่ทางวัฒนธรรม และการปรับตัวทางวัฒนธรรมบุคคล ชุมชน และสังคมเพื่อให้เกิดกระบวนการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม เพื่อเสริมสร้างความเข้าแข็งทางสติปัญญาให้มีวิธีคิดอย่างมีเหตุผลเป็นระบบรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก และมีวิถีชีวิตในสังคมใหม่อย่างเชื่อมั่นบนพื้นฐานคุณค่าของวัฒนธรรมไทยรวมทั้งสามารถรักษา พัฒนา และสร้างสรรค์วัฒนธรรมไทยให้เป็นสมบัติของมนุษยชาติ อันจะนำมาซึ่งศักดิ์ศรีและเกียรติภูมิของคนไทยในสังคมโลก

3.4 เสริมสร้างความสามารถส่วนบุคคลให้เจริญก้าวหน้าสู่ความเป็นเลิศทางวัฒนธรรม จากการที่วัฒนธรรมเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ดังนั้นจำเป็นต้องมีเอตทัคคะผู้เป็นเลิศทางวัฒนธรรมทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมให้เป็นสมบัติแห่งความภาคภูมิใจร่วมกันของคนไทย และมนุษยชาติโดยรวมให้สามารถตอบสนองความต้องการในการพัฒนาจิตใจที่ดีงามต่อไปรวมทั้งเป็นการประกาศศักดิ์ศรี และเกียรติภูมิของคนไทยในสังคมโลกด้วย

3.5 เสริมพลังทางวัฒนธรรม โดยสนับสนุนส่งเสริมความเข้มแข็งของประชาชน ชุมชน องค์กร การดำเนินงานวัฒนธรรม และองค์กรภาคประชาชนให้สามารถดำเนินงานวัฒนธรรมตามหน้าที่ความรับผิดชอบให้มีประสิทธิภาพ ประสานเชื่อมโยงกันเป็นเครือข่ายการดำเนินงานวัฒนธรรมพึ่งพาตนเองได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3.6 มาตรการทางด้านการรณรงค์และมาตรการทางกฎหมาย ให้ประชาชนรับรู้เข้าใจ และยอมรับปฏิบัติจนกลายเป็นวัฒนธรรมในวิถีของคนในชาติ

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเป็นหน่วยราชการส่วนกลางที่มีสำนักงานตั้งอยู่ในส่วนภูมิภาค สังกัดสำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมมีอำนาจหน้าที่ ดังต่อไปนี้

1. ประสานงาน และจัดทำแผนพัฒนาการศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรมของจังหวัด และแผนปฏิบัติการรวมทั้งจัดลำดับความสำคัญของแผนงานโครงการ การตั้ง และจัดสรรงบประมาณประจำให้สอดคล้องกับแผนแม่บทของกระทรวง และแผนพัฒนาจังหวัดตลอดจนกำกับเร่งรัดติดตามประเมินผลการดำเนินการตามแผนงานโครงการของหน่วยงาน สังกัดกระทรวงภายในจังหวัด และเป็นหน่วยข้อมูลทางการศาสนา การศิลปะ การวัฒนธรรมทั้งในและนอกจังหวัด

2. ประสาน และส่งเสริมการดำเนินงานด้านศาสนา การศิลปะ และการวัฒนธรรมทั้งในและนอกสังกัดกระทรวงในจังหวัด ตลอดจนดำเนินการเกี่ยวกับงานเลขาธิการของสภาวัฒนธรรมจังหวัดเป็นที่ตั้งของสำนักงานเลขาสภาวัฒนธรรมจังหวัด

3. ปฏิบัติราชการตามกฎหมาย และระเบียบที่เกี่ยวกับการศาสนา การศิลปะ และการวัฒนธรรมซึ่งกำหนดให้เป็นอำนาจหน้าที่ของผู้ว่าราชการจังหวัด ตามที่ได้รับมอบหมาย

4. ปฏิบัติราชการของกระทรวง ซึ่งกำหนดมิได้เป็นอำนาจหน้าที่ของหน่วยงานใดในจังหวัดโดยเฉพาะ

5. ปฏิบัติงานร่วมกับหรือสนับสนุนการปฏิบัติงานของหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้องหรือได้รับมอบหมาย

กระทรวงวัฒนธรรม จัดทำแนวทางการขยายผลการธำรงรักษา อนุรักษ์ ฟื้นฟู สืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น ร่วมกับองค์การปกครองส่วนท้องถิ่นขยายผลการดำเนินงานตามแนวทางการดำเนินงานที่กำหนดไว้ตามแผนการธำรงรักษาวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยการดำเนินการต่อเนื่องมีการ

ขยายผลเป้าหมายการจัดเก็บข้อมูลวัฒนธรรมท้องถิ่น ด้านศิลปะการแสดง การธำรงรักษาดนตรีการแสดง และการละเล่นพื้นบ้าน การอนุรักษ์ ฟื้นฟูวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น

การพัฒนาและสร้างมาตรฐานศิลปวัฒนธรรม พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 มาตรา 7 ที่บัญญัติว่าในกระบวนการเรียนรู้จะต้องมุ่งปลูกฝังจิตสำนึกที่ถูกต้อง รวมทั้งส่งเสริมศาสนา ศิลปวัฒนธรรมของชาติ การกีฬา ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย และความรู้อันเป็นสากล ตลอดจนอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เพื่อให้สอดคล้องกับกฎหมายรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2550 และพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 สถาบันทางการศึกษามีการพัฒนาและสร้างมาตรฐาน ศิลปวัฒนธรรม โดยการสร้างเครือข่ายและการมีส่วนร่วมของบุคคลและองค์กรในการสืบสานงานศิลปวัฒนธรรม มีการสร้างเครือข่าย และส่งเสริมให้ทุกคนมีส่วนร่วมมากขึ้น เช่น ศิลปินกับการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งเป็นการพัฒนาและส่งเสริมสร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2550 : 65-69)

4. ศักยภาพของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีศักยภาพในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่นก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในสังคม ดังเห็นได้จากในปัจจุบันหมอลำซึ่งมีศักยภาพดังนี้

1) ด้านความบันเทิง ประโยชน์ที่ได้รับจากการฟังและการชมหนังประโมทัย (หนังตะลุง) โดยทั่วไปผู้ฟังและชมการแสดงได้รับกับความสนุกสนานเพลิดเพลินจาการฟังในการฟังจังหวะทำนอง และการแสดงของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ให้ความบันเทิงในฐานะที่เป็นมหรสพอย่างหนึ่งที่ชาวบ้านนิยมว่าจ้างหมอลำไปแสดงในงานที่สำคัญ เช่น งานบวช งานศพ งานกฐิน ผ้าป่า ขึ้นบ้านใหม่ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงให้ความเพลิดเพลินเป็นหลักใหญ่ (จิราวัลย์ ซาเหลา. 2546 : 46) สังคมอีสานในอดีตและปัจจุบัน ส่วนใหญ่ยึดถือจารีต 12 เดือน (ฮีต 12) และในจำนวน 12 เดือนนั้นมีงานบุญประจำเดือน ซึ่งในแต่ละเทศกาลนั้นมักใช้เวลา 1-3 วัน ในการประกอบพิธีกรรม ขณะที่ประกอบกิจกรรมก็มีมหรสพสมโภชตอนกลางวันหรือกลางคืนและดูเหมือนว่าจะให้ความสำคัญเป็นพิเศษ ถือเป็นส่วนหนึ่งของการจัดงานช่วงเวลาที่เหมาะสมในการใช้มหรสพสมโภช (งัน) ซึ่งส่วนใหญ่เป็นช่วงเวลากลางคืนเนื่องจากว่างเว้นจากกิจกรรมในชีวิตประจำวันเป็นเวลาพักผ่อน จุดประสงค์หลักของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ การนำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมผู้ฟัง ซึ่งความหมายความบันเทิงนั้นแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจากจังหวะและทำนองลำ ซึ่งมีทั้งความตื่นเต้นกระฉับกระเฉง ความรักความอาลัย อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ อารมณ์เหล่านี้เกิดจากจังหวะการลำ และภาษาที่ใช้ลำ

ตลอดทำนองการเอื้อนบทกลอนอารมณ์ที่เกิดจากร้อยเรียงภาษาในรูปของร้อยกรองไม่ว่าจะเป็นบทพูดและกลอนลำเป็นสิ่งที่ชักนำผู้ชมให้อยากติดตาม คือ การใช้ภาษาเพื่อการนำเสนอเรื่องราวตามความต้องการของผู้ลำหรือผู้แต่งกลอนลำที่ได้รับความนิยมนั้น ต้องประกอบไปด้วยศิลปะการใช้ภาษาตลอดจนสาระที่ผู้ลำต้องการสื่อ

ส่วนใหญ่แล้วกลอนลำแต่ละเรื่องสร้างมโนภาพทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการ และภาพพจน์ เนื้อหาที่นำมาแต่งเป็นเรื่องที่ใกล้ตัวหรือเป็นเหตุการณ์และเรื่องราวที่ผู้ชมและผู้ลำได้รับทราบบทหรือสัมผัสมาแล้ว ซึ่งกลอนลำแต่ละประเภทใช้ภาษาและเนื้อหาทั่วไปกลอนเดินดงใช้ภาษาที่เรียบง่ายพรรณนาภาพธรรมชาติอันมีป่าเขา ต้นไม้ สัตว์ป่า และแฝงเร้นไปด้วยอารมณ์รัก กลอนที่เกี่ยวข้องกับศาสนาใช้ภาษาระดับสูงขึ้นศัพท์ที่ใช้แต่งมาจากศาสนาโดยเฉพาะตัวละครที่มีในชาดกกลอนเกี้ยวหรือเกี้ยวพาราสีเป็นการนำเอาสิ่งของมาเปรียบเทียบกับความรักที่มีต่อกัน และกันกลอนตลกอาจเป็นเรื่องราวหรือเรื่องเล่าที่มีมูลความจริงบ้างนำมาแต่งให้เนื้อหามีอารมณ์ขบขันหรือบางครั้งเป็นการนำเอาเรื่องเพศใส่ล้อเลียนซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของผู้ใหญ่ ในอดีตกลอนประเภทนี้มักนำมาในตอนดึกเพราะตอนหัววันมีเด็กมาร่วมฟังด้วยจึงไม่เป็นการสมควรให้เด็กที่ยังไม่ถึงวัยได้รับฟัง อารมณ์สุดท้ายนั่น คือ อารมณ์ที่เกิดจากกริยาท่าทางการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางประเภทต้องออกท่าทางประกอบ เพื่อสื่อความเข้าใจให้มากขึ้นหรือเพื่อให้เกิดความสมจริงสมจังตามที่บทกลอนพรรณนา (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. 2548 : 74-75)

2) ด้านการเมือง ค่านิยมทางด้านการเมืองมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบและเนื้อหากลอนลำเป็นสื่อ เพื่อเผยแพร่ข่าวสารต่อชาวบ้านในภาคอีสานจนกระทั่งสำนึกถึงความเป็นลาวที่มีอยู่เดิม และเสื่อมคลายลงแทบจะหายไปในที่สุด (สนอง คลังพระศรี. 2541 : 291) หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นับว่ามีบทบาทใหม่ที่เด่นชัด คือ เป็นการลำเพื่อให้ความรู้ ให้ข่าวสารแก่ประชาชนชาวอีสานในประเด็นมากมาย เช่น ปัญหาสังคม นโยบายของรัฐนโยบายเร่งด่วนไปยังประชาชน และสื่อความต้องการของประชาชนไปยังหน่วยงานราชการ (จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2540 ก : 199) เห็นได้ว่า หมอลำมีบทบาทในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของผู้คนในท้องถิ่นและยังทำหน้าที่เป็นตัวประสานระหว่างรัฐบาลกับประชาชน ประชาชนกับประชาชน ซึ่งเป็นการสื่อสารทางการเมืองเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นในลักษณะของการรณรงค์การเชิญชวนการให้ข่าวสารความรู้ในเรื่องการเมืองทั้งในอดีตและปัจจุบัน (เสงี่ยม บึงไสย์. 2533 : 183)

3) ด้านวัฒนธรรม ในการชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นอกจากการฟังจังหวะทำนอง และการแสดงของผู้แสดงแล้วถ้าหากรู้ความหมายของภาษาอีสานแล้วจะทำให้รู้เรื่องราวของการแสดงทั้งทางโลกและคดีธรรม ซึ่งให้ความรู้เกี่ยวกับคุณธรรมจริยธรรมการดำเนิน

ชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณี ถือว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาวบ้านที่สืบทอดกันมา โดยศิลปินชาวบ้านมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับยุคสมัยนั้นจนปัจจุบันก็ยังได้รับความนิยมจากผู้ชมการแสดง และผู้บรรเลงอย่างกว้างขวาง และรูปแบบด้านจังหวะทำนอง การใช้เครื่องดนตรีบรรเลง อาจเปลี่ยนไปจากเดิมบ้างตามอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างชาติเป็นความเจริญทางด้านเทคโนโลยี ซึ่งในการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ก็เป็นลักษณะพิเศษประการหนึ่งของวัฒนธรรมอีสาน ในปัจจุบันการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีความแตกต่างจากเดิมมากทั้งในด้านการแสดง การร้องรำอุปกรณ์การแสดง ซึ่งเราปฏิเสธไม่ได้จากการรับเอาความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี การรับเอาอิทธิพลวัฒนธรรมของต่างชาติโดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตก (สุกิจ พลประถม. 2538 : 8-9)

4) ด้านค่านิยม ค่านิยมทางการเมืองมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบ และเนื้อหากลอนลำช่วยเป็นสื่อในการเผยแพร่ ข่าวสารต่อชาวบ้านในภาคอีสาน ปัจจุบันชาวอีสานได้รับความสะดวกสบายในทุกด้านทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีเครื่องขยายเสียง ทั้งหมดนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงการพัฒนาด้านเศรษฐกิจที่มีผลต่อค่านิยมของชาวบ้านในภาคอีสานเปลี่ยนไป และส่งผลให้หมอลำต้องพัฒนารูปแบบดนตรี และการแสดงให้ทันสมัยสอดคล้องกับค่านิยมของชาวบ้านอยู่ตลอดเวลา (สนอง คลังพระศรี. 2541 : 291-294)

5) ด้านสื่อมวลชน หมอลำเป็นสื่อที่เผยแพร่บอกกล่าวให้ผู้ฟังได้เข้าใจเรื่องราวของบ้านเมืองนับว่าเป็นจุดเริ่มต้นอย่างหนึ่งของการศึกษานอกระบบในภาคอีสานในอดีต เนื่องจากสามารถลำเผยแพร่ด้านศิลปวัฒนธรรมสอดแทรกความรู้ใหม่ให้เกิดความเข้าใจในสังคมปัจจุบัน โดยนำรูปแบบของความบันเทิงนอกจากสนุกสนานในการฟังแล้วผู้ฟังยังได้ข้อคิด และข้อเตือนใจเมื่อกลับไปถึงบ้านด้วย เมื่อมีการเลือกตั้งผู้แทนราษฎรก็สามารถลำเผยแพร่ให้ประชาชนไปใช้สิทธิในการออกเสียงเลือกตั้งถือเป็นการลำเชิญชวนในรูปแบบที่หลากหลาย เพื่อให้ประชาชนไปลงคะแนนสรรหาคนดีเข้าไปในสภาหรือรัฐบาลมีนโยบายที่ต้องการลดจำนวนประชากรโดยการคุมกำเนิดเพื่อไม่ให้เกิดลูกมากเพราะจะยากจน สื่อสารที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนได้เข้าใจของภาคอีสาน คือ การแต่งกลอนลำออกอากาศทางวิทยุเพื่อให้ประชาชนได้รับความบันเทิง ทั้งความรู้แทรกบทขำขันที่ได้เนื้อหาควบคู่การเฮฮาที่มีลูกมากนอกจากนั้นยังมีส่วนในการเชิญชวนชาวบ้านให้ได้รับรู้ถึงโรคภัย เช่น เมื่อมีโรคระบาดที่ทางราชการประกาศเตือนประชาชนให้ระวังจะเตือนให้ประชาชนไปฉีดวัคซีนซึ่งคนแก่คนเฒ่าหรือคนอายุตั้งแต่สามสิบปีขึ้นไปยังนิยมฟังกันอยู่กลอนลำพวกเชิญชวนนี้จึงได้ผลเป็นอย่างมาก (สมพงษ์ บุตรโรจน์. 2532 : 175)

6) ด้านการตลาด จะอยู่ที่ความรู้และความสามารถในด้านการแสดงมากกว่าองค์ประกอบด้านอื่น การแสดงดีหรือไม่ดีอย่างไรผู้ฟังเป็นผู้ตัดสินผู้ฟังจึงเป็นเสมือนตลาดที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงของตนให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ซื้ออยู่เสมอจึงจะได้รับความนิยม เมื่อพื้นฐานของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ การแข่งขันย่อมทำให้เกิดทักษะด้านการตลาด เช่น การโฆษณา และการประชาสัมพันธ์อยู่ในขั้นดีพื้นฐานเหล่านี้ นับว่ามีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะภายหลัง นอกจากต้องแข่งขันระหว่างคณะด้วยกันแล้วยังได้รับผลกระทบจากความบันเทิงแบบใหม่ที่แพร่เข้ามาพร้อมกับสื่อด้วย เช่น ภาพยนตร์ เพลงลูกทุ่ง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพลงสตริงยอดนิยมและดิสโก้เธค เป็นต้น หมอลำที่สามารถปรับตัว และเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงให้เข้ากับกระแสนิยมดังกล่าวได้ก็ยังคงได้รับความนิยมเช่นเดิม ส่วนคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คนใดคณะใดที่ไม่สามารถปรับตัวหรือปรับเปลี่ยนให้เข้ากับกระแสนิยมดังกล่าวก็ต้องเลิกการแสดงไป ดังนั้นการแข่งขันกันในด้านการตลาดของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงมีความเข้มข้นอยู่ตลอดเวลาคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคนแต่ละคณะมักมีวิธีสร้างความประทับใจในหมู่ผู้ฟังแตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และกลวิธีของแต่ละคนหรือแต่ละคณะ และต้องสอดคล้องกับความต้องการของตลาด หมายถึง ความนิยมของชาวบ้านเป็นสำคัญจึงเห็นได้ว่าการแข่งขันด้านการตลาดระหว่างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และมหรสพประเภทอื่นโดยเฉพาะความบันเทิงรูปแบบใหม่ทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีรูปแบบที่หลากหลาย และทันสมัยอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด คือ ผู้ฟังเป็นสำคัญ (สนอง คลังพระศรี. 2541 : 295-296)

7) ด้านเศรษฐกิจ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน และเป็นที่นิยมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นับว่าเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรมของคนตรีอีสานมาเป็นเวลาช้านาน (อุดม บัวศรี. 258 : 88-89) ในด้านเศรษฐกิจของหมู่บ้าน และประเทศชาติในปัจจุบัน ซึ่งเป็นระบบการแลกเปลี่ยนโดยการใช้เงินเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การดำเนินงานของอาชีพกลายเป็นธุรกิจครบวงจร โดยหวังผลการโฆษณาสินค้าหรือผลตอบแทนจากการลงทุน การบริการการแสดงจึงต้องขยายออกไปเพื่อผลทางธุรกิจในช่วงว่างจากการแสดงหรือหมดงานเทศกาลก็ออกเดินสายไปแสดงตามหมู่บ้านโดยเก็บค่าผ่านประตู การแสดงจึงเปลี่ยนจากการแสดงเพื่อความบันเทิงมาเป็นการแสดง เพื่ออาชีพหรือการแข่งขันกันด้านอาชีพในรูปความบันเทิง (สุกิจ พลประถม. 2538 : 9)

8) ด้านเทคโนโลยี การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยทำให้สีสันการแสดงตื่นตาตื่นใจมากขึ้นกว่าเดิม ปัจจุบันมีความสะดวกสบายเพราะมีไฟฟ้าใช้ทุกหมู่บ้านไม่ต้องใช้เครื่องปั่นไฟเหมือนก่อนจึงทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สามารถเพิ่มเติมไฟหลากสีขนาดแรงเทียน

สูงได้ เช่น ไฟสปอร์ตไลท์ และไฟแบบดิสโก้เธค (ไฟลูกโลก) เป็นต้น ระบบเสียง เช่น ไมโครโฟน หรือเครื่องขยายเสียงก็นับว่ามีส่วนสำคัญที่ทำให้ได้รับความนิยม และมีความจำเป็นการใช้เครื่องขยายเสียงจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่กระตุ้นให้นำเครื่องดนตรีประเภทที่ใช้ไฟฟ้ามาบรรเลงประกอบรูปแบบดนตรี และการแสดงจึงมีความทันสมัย และสอดคล้องกับค่านิยมของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้มีสีสันบรรเลงเร้าใจและทันสมัย (สนอง คลังพระศรี. 2541 : 305-306)

9) ด้านดนตรีและการแสดง กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม ดนตรีเกิดจากหลายปัจจัยที่เกี่ยวพันกันอย่างสลับซับซ้อน แต่ที่เป็นปัจจัยสำคัญเบื้องต้นก็ คือ การแผ่ขยายอำนาจเข้าไป มีบทบาทของรัฐบาลส่วนกลางที่ได้นำเอาวัฒนธรรมแบบสมัยใหม่เข้าไปผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมทำให้ชาวอีสานต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทุกด้านและส่งผลให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ซึ่งเป็นความบันเทิงที่พัฒนามาจากประเพณีความเชื่อ คือ ประเพณีอ่านหนังสือ และการขับในประเพณีลงข่วงต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงขึ้นใหม่เพื่อให้เข้ากับบรรยากาศ และค่านิยมใหม่โดยการเลียนแบบมหรสพที่แพร่เข้ามาจากภายนอก เช่น ภาพยนตร์ ลิเก เพลงรำวง และเพลงลูกทุ่ง เป็นต้น (สนอง คลังพระศรี. 2541 : 308-309)

5. มูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ

ชุมชนมนุษย์ที่มีการตั้งรกรากเป็นหลักแหล่ง และมีความต่อเนื่องยาวนานหลายชั่วคนเป็นชุมชนที่ต้องอาศัยการเรียนรู้ในการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ หากทรัพยากรธรรมชาติยังมีมากกว่าความจำเป็น และความต้องการของคนแรงผลักดันในการร่วมมือกันจะมีมากกว่าความขัดแย้ง และแม้ว่าจะมีความขัดแย้งเกิดขึ้นบ้างความร่วมมือกับความขัดแย้งก็ยังอยู่ในวิสัยที่มีการตกลงต่อรองประนีประนอมกันได้โดยไม่มีฝ่ายใดได้หมด เสียหมด ภายใต้สภาวะที่ธรรมชาติเป็นสิ่งแวดล้อมที่กำหนดวิถีชีวิตของมนุษย์เช่นนี้ ข้อจำกัดและความขาดแคลนที่มีเนื่องมาจากธรรมชาติเป็นแรงกดดันให้มนุษย์ต้องร่วมมือกันและมีการจัดการสงวนรักษาทรัพยากรธรรมชาติมากยิ่งขึ้น หากมนุษยชาติมีแต่ความขัดแย้งเชิงปรปักษ์ที่มิอาจลงรอยกันได้ สังคมมนุษย์คงไม่อาจวิวัฒน์ และสร้างอารยธรรมได้ แม้การรบราฆ่าฟันความรุนแรงในชีวิตประจำวัน และสงครามจะเกิดขึ้นเป็นระยะแต่โดยรวมแล้วความร่วมมือร่วมใจช่วยเหลือเกื้อกูลกัน และสภาวะแห่งสันติสุขก็มีอยู่เป็นเวลานานกว่า และเป็นส่วนสำคัญของจิตใต้สำนึกของมนุษย์มาโดยตลอดว่าจำเป็นต้องอยู่รอดปลอดภัยวิวัฒนาการของชุมชนสมัยโบราณเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ภาษา และวัฒนธรรมของการอยู่ร่วมกันมิได้แยกออกจากกันภาษา และวัฒนธรรมมักสะท้อนสัญชาตญาณของความอยู่รอดโดยปราศจากภยันตรายที่ไม่อาจควบคุมจำกัดได้ความปรารถนาที่จะอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขนี้สะท้อนจากความพยายามในการทำความเข้าใจกับลักษณะนิสัยใจคอของคนที่มีความหลากหลายแตกต่างกันมีการยอมรับความหลากหลาย และทำความเข้าใจกับความหลากหลายด้วยการเรียนรู้

แทนที่จะจัดแบ่งประเภทอย่างขึงตึงหลักของการอยู่ร่วมกันอย่างสันติประกอบด้วยคุณค่าหลักกลุ่มหนึ่ง ซึ่งมีความเป็นสากลและเป็นอกาลิโกคุณค่าหลักนี้เป็นคุณค่าทางศีลธรรมและจริยธรรม และมีความสำคัญต่อชีวิตของมนุษย์เป็นอย่างมากเพราะคุณค่าเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญของการรักษาเสถียรภาพของชุมชนจำกัดและลดโอกาสที่คนแต่ละคนต้องระแวดระวังภัยอยู่ตลอดเวลา

การยึดมั่นในคุณค่าหลักทางศีลธรรม จริยธรรมนี้เปิดโอกาสให้คนแต่ละคน และชุมชนโดยรวมสามารถทำมาหากินหาหลักประกันในชีวิตได้คุณค่าหลักทางศีลธรรม และจริยธรรมเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดมูลค่าทางเศรษฐกิจ แต่เดิมคุณค่ากับมูลค่ามิได้แยกออกจากกันในระดับปัจเจกบุคคลก็ผสมผสานกันอยู่ในตัวคนแต่ละคน ในบางชุมชนที่ต้องการใช้แรงงานตลอดทั้งปีเพศหญิงที่ต้องอุ้มท้องนานจะกลายเป็นผู้มีสถานภาพด้อยเพราะมีข้อจำกัดด้านความไม่สามารถทำงานได้อย่างเต็มที่ในระหว่างมีครรภ์และให้นมลูก

โดยสรุปแล้วการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจมาจากการขยายตัวของการแลกเปลี่ยนสิ่งที่ขาดแคลนหรือมีอยู่อย่างจำกัดในระยะยาว การแลกเปลี่ยนนี้ได้กลายเป็นแบบฉบับที่มีผลโดยตรงต่อการแปรเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชน และต่างชุมชนในแง่ที่มูลค่ากลายเป็นสิ่งที่ยกระดับขึ้นเสมอ และเหนือคุณค่าหลักทางศีลธรรม และจริยธรรมยิ่งสิ่งที่กำหนดค่าเป็นตัวเงินในการแลกเปลี่ยนขยายขอบเขตกว้างขวางจนกลายเป็นสื่อกลางมากขึ้นการวัดคุณค่าของคน และชีวิตก็ถูกกำหนดโดยความสามารถในการสร้างมูลค่าที่ตีราคาเป็นตัวเงินได้มากขึ้นเป็นลำดับ นับวันสังคมมนุษย์ได้วิวัฒน์ไปเป็นสังคมมูลค่ามากขึ้นทุกที และมีผลทำให้เกิดความแปลกแยกจากตัวตนของคนที่ถูกผลักเข้าไปอยู่ในกระบวนการผลิตสินค้าและบริการมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในยุคที่เกิดการเปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรกรรมไปเป็นสังคมอุตสาหกรรม ในยุคอุตสาหกรรมซึ่งมนุษย์ต้องเผชิญกับปัญหาอัตลักษณ์ และมีความแปลกแยกจากตัวตนมากขึ้นนี้เองที่นำไปสู่การเรียกร้องให้มีการทบทวน และจัดลำดับความสำคัญระหว่างคุณค่าหลักทางสังคมกับมูลค่าทางเศรษฐกิจเสียใหม่ โดยนักคิดมนุษย์นิยมเริ่มวิเคราะห์ถึงมูลค่าที่เป็นมูลค่าส่วนเกิน และตั้งคำถามเกี่ยวกับการได้รับผลตอบแทนในรูปส่วนเกินที่มีเกินความจำเป็น และมาจากการเป็นเจ้าของกรรมสิทธิ์ในปัจจัยการผลิตที่กระจุกตัวมากจนเกินไป

โลกในระยะ 100 ปี ที่ผ่านมาได้เห็นการเผชิญหน้า และความขัดแย้งระหว่างรัฐสองแนวทาง แนวทางหนึ่งต้องการแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างมูลค่ากับคุณค่าในระดับรากเหง้า อีกแนวทางหนึ่งอาศัยคุณค่าใหม่ที่เกิดจากการสร้างมูลค่าเป็นแรงผลักดันในการต่อสู้กับการท้าทายของแนวทางการขจัดการมีส่วนเกินของมูลค่ามากจนก่อให้เกิดความแตกต่างด้านศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ที่ขยายช่องว่างมากขึ้น แนวทางการขจัดมูลค่าส่วนเกิน (ความจำเป็น) เป็นแนวทางที่ขัดต่อการขยายตัวของระบบทุนนิยม ซึ่งเป็นพัฒนาการของสังคมในระยะ 200 ปี ที่ผ่านมาระบบทุน

นิยมเองก็ได้อาศัยความเจริญเติบโตอย่างต่อเนื่องนี้ ตอกย้ำคุณค่าบางคุณค่าโดยติดปีกทางศีลธรรมและจริยธรรมให้โดยเฉพาะความขยันขันแข็งในการหากำไร การแข่งขัน และประสิทธิภาพ "ศีลธรรมและจริยธรรมใหม่" นี้เป็นการขยายความคิดทางศีลธรรมเพิ่มเติมจากความคิดดั้งเดิมทางศาสนา คุลยภาพ และเสถียรภาพของสังคม จึงถูกสั่นคลอนด้วยการเน้นหนักให้ความสำคัญต่อการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ โดยทดแทนคุณค่าหลักทางศีลธรรมที่มีความเป็นสากลด้วยคุณค่าใหม่ซึ่งแม้จะอาศัยคำดั้งเดิม เช่น ความเสมอภาค เสรีภาพ ภราดรภาพ แต่ก็มีการตีความที่แตกต่างกัน เกิดการจัดการเพื่อสงวนรักษาและเพิ่มพูนคุณค่าที่แตกต่างกัน

แยกเป็นแนวทางหลัก คือ แนวทางที่อาศัยรัฐเป็นผู้บงการกับแนวทางที่ปล่อยให้กลไกตลาดเป็นผู้บงการ ส่วนอีกแนวทางหนึ่งนั้นใช้การผสมผสานสองแนวทางนี้ แต่ในที่สุดแนวทางกลไกตลาดก็เป็นฝ่ายครอบโลกไว้ได้ ปัญหาหลักที่ทุกแนวทางต้องการหายุทธศาสตร์ และมาตรการในการจัดการ ได้แก่ ความต้องการความเจริญเติบโตของเศรษฐกิจควบคู่ไปกับการไม่มีความแตกต่างด้านสภาพความเป็นอยู่ของคนในสังคมและในโลกมากนัก ประเด็นนี้เป็นเป้าหมายที่ฝ่ายที่แม้จะมีอุดมการณ์ต่างกันก็มีความปรารถนาเช่นเดียวกัน โลกยังคงอยู่ในกระบวนการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจในระบบทุนนิยม

แม้ว่าลักษณะและความสำคัญของปัจจัยการผลิตแตกต่างไปจากเดิมแทนที่จะมีการท้าทายเพื่อลดหรือขจัดมูลค่าส่วนเกินทุกสังคมกำลังพยายามสร้างมูลค่าเพิ่ม โดยไม่คำนึงว่ามูลค่าเพิ่มของสินค้า และบริการนั้นก่อให้เกิดมูลค่าส่วนเกินในระดับโลก ภูมิภาค ชาติ และชุมชนอย่างไร แนวคิดที่พยายามลดกระแสการสร้างมูลค่าโดยไม่คำนึงถึงสภาพการณ์ความเป็นอยู่ในระดับของตน คือ แนวคิดความพอดี และความพอเพียง ซึ่งมีรากฐานมาจากความพอ ความพอเป็นทั้งมูลค่าและคุณค่า แต่เป็นมูลค่าที่ถูกกำกับโดยคุณค่าของความพอดีซึ่งความพอดีนี้เป็นเครื่องเหนี่ยวรั้งการแสวงหาส่วนเกินพอดี พอดี และพอเพียงจึงสัมพันธ์กับชีวิตของชุมชนตามสภาพกำลังที่มุ่งสร้างความพอเพียง โดยมุ่งเน้นการตอบสนองต่อความจำเป็นในการดำรงชีวิตของชุมชนมากกว่ามุ่งสร้างความมั่งคั่งที่อาจเกิดมูลค่าส่วนเกิน ยุทธศาสตร์ของชาติที่เป็นหัวขบวนของระบบโลกาภิวัตน์ที่ครอบโลกอยู่ มีลักษณะที่มุ่งเน้นการกดดันให้เปิดสังคมเพื่อรับกับการมีการค้าเสรี การเงินเสรี การลงทุนเสรี การลดบทบาทการเป็นเจ้าของทรัพย์สิน และกิจการสาธารณูปโภค และการสื่อสารคมนาคมของรัฐ การมีระบบกฎหมาย และระบบการเมือง การจัดการที่สอดคล้องกับระบบ และมาตรฐานของผู้นำระบบโลกาภิวัตน์ ยุทธศาสตร์เพื่อจัดระเบียบโลกใหม่นี้มีฐานการสนับสนุนด้านกำลังทางทหาร องค์กร และกติการะเบียบแบบแผนที่ใช้บังคับแก่ชาติที่เข้าร่วมเป็นพหุภาคีการเป็นเจ้าของควบคุมความรู้ และเทคโนโลยีที่ทันสมัย ดังนั้น เพื่อพิจารณาจากปลายทาง คือ จากรัฐชาติอย่างไทยแล้วทางเลือกในปัจจุบันกลับมีน้อยลงเพราะยุทธศาสตร์

เพื่อจัดระเบียบโลกใหม่ได้กำหนดแนวทางการพัฒนาที่ให้ความสำคัญแก่การสร้างมูลค่าที่ต้องอาศัยกลไก และกระบวนการของทุนทางเศรษฐกิจมากกว่าทุนทางสังคม ทั้งนี้ทุนทางเศรษฐกิจมักขัดแย้งกับคุณค่าที่ทุนทางสังคมแสวงหาและส่งเสริม (จิตจำนง กิติกีรติ. 2525 : 34-40)

6. มูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรม คือ ความเจริญงอกงามของหมู่ชน การพัฒนาก็เป็นการทำให้ดีขึ้น เจริญงอกงามขึ้นเช่นกัน ดังนั้นการพัฒนาวัฒนธรรมโดยใช้ปัญญาด้วยการค้นพบสิ่งที่มีอยู่แล้ว ฟื้นฟูประยุกต์และประดิษฐ์เสริมสร้างสิ่งใหม่บนรากฐานสิ่งเก่าที่ค้นพบนั้นจึงเป็นการพัฒนาในตัวของมันเองหรือพูดอีกนัยหนึ่งการพัฒนาวัฒนวัฒนธรรมในตัวของมันเองก็คือ การพัฒนานั่นเอง และที่สำคัญอีกอย่างที่ต้องระลึกไว้เสมอก็คือ ชาวบ้านผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นควรเป็นตัวหลักในการพัฒนา

การค้นพบมิติทางวัฒนธรรมในงานพัฒนาของวงการพัฒนาชนบทเป็นการค้นพบที่สำคัญยิ่งทั้งในส่วนของชาวบ้านเองและในส่วนของคนนอกที่เข้าไปเกี่ยวข้องหลังจากที่ได้ค้นพบว่ามิติดังกล่าวสามารถเป็นพลังสำคัญของการพัฒนาแล้วได้เกิดการค้นหานักฟื้นฟู นักประยุกต์และประดิษฐ์คิดค้นทางวัฒนธรรมพื้นบ้านมาช่วยกันฟื้นฟู ประยุกต์ และเสริมสร้างสิ่งใหม่บนรากฐานเดิม เพื่อรักษาเสถียรภาพของชุมชนให้ดำรงอยู่ได้อย่างสมสมัยนักประดิษฐ์คิดค้นทางวัฒนธรรมเหล่านี้มีชื่อเรียกในเวลาต่อมาว่า ปราชญ์ชาวบ้าน และสติปัญญาที่นำใช้ในการสร้างสรรค์นี้เรียกว่า ภูมิปัญญาชาวบ้าน

การทำงานพัฒนาชนบทโดยคำนึงและอาศัยมิติทางวัฒนธรรมของชุมชนตามแนวความคิดนี้จึงไม่ใช่การหวนคืนสู่วันวานครั้งที่ยังหวานอยู่ในอดีต แต่เป็นการกลับไปสู่รากเหง้าของตนเอง เพื่อก้าวต่อไปข้างหน้าอย่างมั่นใจว่าจะไม่สูญเสียเอกลักษณ์หรือความเป็นตัวของตัวเองไปบนเส้นทางการพัฒนา

นอกจากนั้นคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นบ้านไม่ใช่อยู่ที่เพราะเป็นการปฏิบัติต่อเนื่องกันมาเท่านั้น แต่อยู่ที่คุณค่าทางด้านจิตใจ ด้านความรู้สึกด้านที่เราเรียกว่า พลังศีลธรรม วัฒนธรรมพื้นบ้านมีค่าทางศีลธรรม มีค่าทางจิตวิญญาณสำหรับคนไทยเพราะเป็นคุณค่าทางจิตใจที่กระทบส่วนที่ลึกที่สุดของความรู้สึก สิ่งนี้จะนำไปสู่เอกลักษณ์และการรวมกลุ่มซึ่งมีผลต่อการพัฒนาทั้งทางด้านเศรษฐกิจและสังคมของท้องถิ่น อันนำไปสู่การพัฒนาประเทศโดยรวมด้วย (อภิชาติ ทองอยู่. 2527 : 19)

วัฒนธรรมกับการพัฒนา คือ การเข้าไปยืนอยู่บนพื้นฐานของชาวบ้านแล้วมองว่าชีวิตที่สมบูรณ์ทั้งหมดคืออะไร การพัฒนาต้องเริ่มต้นจากจุดนี้เพราะชีวิตคนแต่ละคนไม่สามารถแยกจากกันเป็นส่วนได้ แต่ตัวคุณค่าเป็นตัวแยกให้เห็นความแตกต่างในทุกเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคน

และสังคมมีเรื่องของคุณค่าแฝงอยู่ แม้แต่ในเรื่องเศรษฐกิจ ระบบเศรษฐกิจใดจะปราศจากคุณค่าไม่ได้สิ่งที่สำคัญกว่าระบบเศรษฐกิจก็คือ คุณค่าที่อยู่เบื้องหลังระบบเศรษฐกิจ

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา (2527 : 47-51) กล่าวว่า คุณค่า และประเพณีที่ดีงามในวัฒนธรรมพื้นบ้านนำมาประยุกต์ มาผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นหรือมาสร้างใหม่ เพื่อให้เกิดมูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม และสอดคล้องกับการแก้ปัญหาการพัฒนาของชาวบ้านในท้องถิ่นสรุปเป็นแนวทางดังต่อไปนี้

1) ชาวบ้าน สำคัญที่สุดเพราะเป็นคนในที่สามารถมองวัฒนธรรมของชุมชนได้แจ่มชัดที่สุด โดยเฉพาะปราชญ์ชาวบ้านที่เป็นนักฟื้นฟู ประยุกต์ และประดิษฐ์คิดค้นทางวัฒนธรรม เช่น ผู้เฒ่า ผู้แก่ จ้ำ พ่อจารย์ หมอธรรม อาจารย์หมอลำ ศิลปินพื้นบ้าน ช่างพื้นบ้านที่มีความเข้าใจในวัฒนธรรมเดิมอย่างลึกซึ้ง และรู้เท่าทันวัฒนธรรมภายนอกที่เข้ามากระทบเป็นอย่างดีต้องใช้ภูมิธรรม และภูมิปัญญาที่ได้รับถ่ายทอดเป็นมรดกมาจากบรรพชนในการวิเคราะห์สถานการณ์ที่กำลังเกิดขึ้น และดำเนินอยู่ในชุมชน และใช้ปัญญานั้นพัฒนาวัฒนธรรมของตนขึ้นมาแก้ปัญหาและพัฒนาชุมชนต่อไป

2) พระ เป็นผู้นำทางความเชื่อและพิธีกรรมให้ความสำคัญกับการค้นหาคุณค่าที่สามารถนำมาประยุกต์ตีความให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบันและปัญหาของท้องถิ่นโดยแหล่งของคุณค่าและหลักธรรมอยู่ในพระไตรปิฎกในนิทานชาดกหรือบทเทศนา

3) รัฐ ควรเคารพในความเชื่อของชาวบ้านและเปิดใจให้กว้างต่อการพัฒนาตัวเองของชาวบ้านให้ชาวบ้านพัฒนาชุมชนตนเอง รัฐสนับสนุนตามความจำเป็นในสิ่งที่อยู่นอกเหนืออำนาจการจัดการของชุมชน

4) ปัญญาชนท้องถิ่น ที่เข้าใจวัฒนธรรมภายนอกขณะเดียวกันสามารถเข้าใจวัฒนธรรมภายในเป็นบุคคลที่มีสองวัฒนธรรมในตัวเองมีบทบาทสำคัญในการร่วมกับชาวบ้านประยุกต์และประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่ออกมาที่จะช่วยยกระดับชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านให้ดีขึ้น

5) นักวิชาการ โดยเฉพาะนักวิชาในท้องถิ่นควรศึกษาวัฒนธรรมจากภายนอกอย่างลึกซึ้งถึงขั้นเอามาประสานกับวัฒนธรรมพื้นบ้านได้ ซึ่งเป็นการช่วยให้วัฒนธรรมพื้นบ้านมีพลังพลวัตรอยู่ได้ในวัฒนธรรมที่เกิดใหม่จากการผสมผสานนั้น

6) นักพัฒนา ต้องฝึกฝนตนเองให้เกิดญาณพิเศษที่ไวพอผู้ที่มีอยู่แล้วก็ฝึกให้คมและกล้าแข็งยิ่งขึ้นในการจับเอาคำอธิบายหรือความหมายใหม่ที่ปราชญ์ชาวบ้านที่ท่านทำงานด้วยแสดงออกมาไม่ว่าด้วยคำพูดหรือการปฏิบัตินำมาพัฒนาต่อโดยร่วมกับปราชญ์ชาวบ้าน

ผู้ที่ปฏิบัติงานอยู่ในท้องถิ่นที่ชาวบ้านมีระบบวิถีการผลิต ระบบความสัมพันธ์ ระบบความเชื่อที่แตกต่างกันควรหาทางฟื้นฟู ประยุกต์ และประดิษฐ์คิดค้นวัฒนธรรมใหม่ที่สอดคล้องเหมาะสมกับท้องถิ่นขึ้นมาเป็นพลังในการพัฒนาชีวิต ครอบครัว ชุมชน และเครือข่ายระหว่างชุมชนโดยร่วมกับชาวบ้าน พระ ปัญญาชนท้องถิ่น และนักวิชาการที่สนใจศึกษาค้นหาคุณค่า และระบบความสัมพันธ์อันดีที่ยังคงมีอยู่ในความคิดความเชื่อของชาวบ้าน

7. การพัฒนา

การพัฒนาเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ประเทศชาติเจริญก้าวหน้า การพัฒนา คือ การปรับปรุงให้เกิดสิ่งที่ดีขึ้นเจริญขึ้น

กิจกรรมประเพณี วัฒนธรรมชุมชนสามารถทำให้ครอบครัวชุมชนเข้มแข็งได้มิติวัฒนธรรมเป็นฐานของการดำเนินชีวิตร่วมกันอย่างมีความสุข มีทั้งวัฒนธรรมที่สัมผัสได้ และวัฒนธรรมที่สัมผัสไม่ได้มองไม่เห็น ซึ่งอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ คือ ภูมิปัญญาเป็นคติความเชื่อโดยเฉพาะระบบคุณค่า ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความภาคภูมิใจเป็นศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้หล่อหลอมเราทำให้เรามีความสุขการเสริมสร้างให้ครอบครัวเข้มแข็งเป็นหนทางที่สำคัญหนทางหนึ่งในการจัดการกับการเปลี่ยนแปลงและการธำรงรักษาวัฒนธรรมเพราะสถาบันครอบครัวเป็นกลไกหลักประการหนึ่งของการถ่ายทอดวัฒนธรรมและเป็นกลไกการเรียนรู้ร่วมกันของสมาชิกในระบบครอบครัว

คุณธรรม คือ ความดีงามในจิตใจที่ทำให้บุคคลประพฤติดี ผู้มีคุณธรรมเป็นผู้มีความเคยชินในการประพฤติดีด้วยความรู้สึกในทางดีงาม คุณธรรมเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับกิเลสซึ่งเป็นความไม่ดีในจิตใจ ผู้มีคุณธรรมจึงเป็นผู้ที่ไม่มาก ด้วยกิเลสซึ่งจะได้รับการยกย่องว่าเป็นคนดี

คุณธรรมตามพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อกล่าวถึงคุณธรรมโดยทั่วไปจะระบุชื่อคุณธรรมว่า ความละอายแก่ใจ ความเมตตา กรุณา ความหวังดี ความซื่อสัตย์สุจริต ความเห็นอกเห็นใจ ความจริงใจ ความยุติธรรม ความเที่ยงตรง ความเสียสละ ความสามัคคี ความอดทน ความอดกลั้น ความขยัน การให้อภัย ความเกรงใจ การฝึกฝน และปฏิบัติตนให้มีคุณธรรมไม่จำเป็นต้องพะวงในการเรียกชื่อคุณธรรมเพราะเป็นสิ่งที่ดีที่ทุกคนสามารถยึดถือปฏิบัติได้โดยไม่ต้องคำนึงว่าเป็นของลัทธิใด การฝึกฝนคุณธรรมควรฝึกตามความต้องการและสภาพแวดล้อมประเทศไทยในสมัยปัจจุบันกำลังมุ่งปลูกผังคุณธรรมสำหรับประชาชน 4 ประการเพื่อความร่มเย็นของชาติบ้านเมืองตามพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังนี้

1) การรักษาความสัตย์ ความจริงใจต่อตัวเองที่จะประพฤติปฏิบัติแต่สิ่งที่เป็นประโยชน์และเป็นธรรม

2) การรู้จักข่มใจตนเอง ฝึกใจตนเองให้ประพฤติปฏิบัติอยู่ในความสัตย์ความดีนั้น

3) การอดทน อดกลั้น และอดออมที่จะไม่ประพฤติล่วงความสัตย์สุจริตไม่ว่าจะด้วยประการใด

4) การรู้จักละวางความชั่ว ความทุจริต และรู้จักสละประโยชน์ส่วนน้อยของตนเพื่อประโยชน์ส่วนใหญ่ของบ้านเมือง

คุณธรรมตามแนวคิดของอริสโตเติล นักปราชญ์ชาวกรีกได้ให้แนวทางของคุณธรรม 4 ประการ คือ

1) ความรอบคอบ คือ รู้ว่าอะไรควรประพฤติปฏิบัติ อะไรไม่ควรประพฤติปฏิบัติ

2) ความกล้าหาญ คือ ความกล้าเผชิญต่อความเป็นจริง

3) การรู้จักประมาณ คือ รู้จักควบคุมความต้องการ และการกระทำให้เหมาะสมกับสภาพ และฐานะของตน

4) ความยุติธรรม คือ การให้แก่ทุกคนตามความเหมาะสม

การพัฒนาบุคคลด้วยคุณธรรมต้องฝึกฝนให้มีความรู้สึกตระหนักว่าอะไรดี อะไรควรอะไรไม่ดี และปฏิบัติแต่ในทางที่ถูกที่ควรให้เป็นปกติวิสัย การพัฒนาในสิ่งดังกล่าวควรใช้สิ่งโน้มนำให้มีคุณธรรม มีความระลึกได้ว่าอะไรไม่ควร และความรู้สึกตัวว่ากำลังทำอะไรอยู่ ผู้หวังความสงบสุข ความเจริญ และความมั่นคงแก่ตนเอง และประเทศชาติต้องฝึกฝนตนเองให้มีคุณธรรม คุณธรรมเป็นสิ่งที่สำคัญและจำเป็นสำหรับบุคคลที่พึงประสงค์ขององค์กร องค์ควรให้การส่งเสริมสนับสนุนและชักจูง ให้บุคลากรขององค์กรสนใจคุณธรรม และพร้อมปฏิบัติกับชีวิตการทำงานของตนเอง

การพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ เป็นการต่อยอดองค์ความรู้ด้านการบริหารทรัพยากรมนุษย์ การต่อยอดความรู้นี้ได้ถูกพัฒนาเป็นเครื่องมือเพื่อใช้เป็นแนวทางและหลักการ ในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์เข้าด้วยกัน จากการทบทวนเอกสารตำราที่เกี่ยวข้องพบว่ามีผู้นิยามความหมายการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ไว้ค่อนข้างหลากหลายและแตกต่างกันไปตามบริบทของปรากฏการณ์ อาทิ ในองค์กร ชุมชน สังคมหรือโลก เป้าหมายสำคัญของการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ คือ มุ่งที่การสร้างคุณภาพชีวิตที่ดีให้กับคนเพื่อให้สามารถสร้างผลผลิต เชิงสร้างสรรค์อย่างเหมาะสม และก่อให้เกิดประโยชน์ต่อกิจกรรมกลุ่มที่ตนอยู่ร่วมเป็นสำคัญ (ประยุทธ์ ปยุตโต. 2546 : 25-30)

การพัฒนาทีมงาน ปัญหาในการพัฒนาทีมงาน แบ่งออกได้ 5 ประการ ดังนี้

1) การสรรหาว่าจ้างที่ไม่สมเหตุสมผล บางครั้งฝ่ายบุคคลคัดเลือกคนลงในตำแหน่งที่ว่างอยู่เพียงเพราะอัตราการจ่ายผลตอบแทนที่ตกลงกันได้ แต่กลับไม่เลือกคนที่มีประสิทธิภาพและเหมาะสม เพียงเพราะสิ่งที่เขาเรียกร้องนั้นมากเกินไป แต่อย่างไรก็ดีไม่ว่าตลาดแรงงานจะอยู่ ในภาวะฝืดเคืองแค่ไหนจะต้องมีคนที่มีคุณสมบัติเหมาะสมและไม่เรียกร้องมากไปอยู่ตรงไหนสักแห่งจริงอยู่ว่าทักษะทุกอย่างเป็นสิ่งที่ฝึกฝนและสร้างขึ้นใหม่ได้ แต่จะไม่เป็นการดีกว่าหรือหากสิ่งเหล่านั้นมีอยู่แล้วในตัวพนักงานที่รับเข้า

2) การฝึกอบรมที่ไม่เพียงพอ มีแนวโน้มว่าพนักงานหนึ่งในสามของตลาดแรงงานในปัจจุบันนั้นเป็นพวกที่เปลี่ยนงานปีต่อปี ข้อสังเกตนี้ทำให้ผู้ประกอบการมองว่าการฝึกอบรมให้กับคนที่ไม่รู้ว่าจะอยู่กับองค์กรอีกนานเท่าไหร่เป็นค่าใช้จ่ายที่เสียเปล่า เมื่อไม่มีการพัฒนาบุคลากรความผูกพันกับหน่วยงานของพนักงานก็ยิ่งน้อยลงความทุ่มเทให้กับงานและหน้าที่ก็ยิ่งน้อยลงไปด้วยทำไมผู้บริหารไม่ลองคิดเสียใหม่ล่ะว่าการฝึกอบรม คือ การลงทุนไม่ใช่เพียงค่าใช้จ่ายที่เสียเปล่า

3) การแบ่งหน้าที่และความรับผิดชอบ บ่อยครั้งพนักงานที่ทำงานดีมักจะได้รับมอบหมายงานเกินกว่าหน้าที่เพียงเพราะเจ้านายคาดหวังว่างานที่ออกมาจะดีกว่าให้คนอื่นทำจำไว้อย่างหนึ่งว่าเราไม่สามารถเติมน้ำสามลิตรลงในภาชนะสำหรับบรรจุน้ำเพียงหนึ่งลิตรได้ บางครั้งพนักงานบางคนอาจทำงานได้ดีขึ้นถ้าถูกกระตุ้นให้ทำงานเยอะขึ้นก็จริง แต่อย่าลืมว่าทุกอย่างมีขีดจำกัดด้วยกันทั้งนั้น

4) การวางนโยบายขององค์การ ทุกองค์การมีเป้าหมายในการดำเนินงาน แต่ว่าผู้บริหารและพนักงานทุกคนก็มีเป้าหมายในชีวิตของตนเช่นกัน หากพนักงานมองว่าตำแหน่งที่เขามีงานที่ทำอยู่เป็นเครื่องมือในการพาเขาก้าวไปสู่เป้าหมายทางการเงิน ความมั่นคงทางอาชีพและสังคมที่ตั้งไว้นั่นจะช่วยทำให้พนักงานรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งขององค์การ และอยากจะทุ่มเทกับการพัฒนาผลิตภาพในองค์การมากขึ้น

5) หมดไฟ ในภาวะเศรษฐกิจปกติการออกจากงานของพนักงานส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยสมัครใจและสาเหตุหลักก็คือ การหมดไฟ อาการเบื่องานของพนักงานไม่ใช่สิ่งที่เกิดเพียงข้ามคืน แต่เป็นกระบวนการที่อาศัยเวลาและเกิดขึ้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป ซึ่งส่วนใหญ่แล้วก็มักมีความเกี่ยวข้องมาจากสาเหตุสี่ประการข้างต้น ดังนั้นหน้าที่ของผู้บริหารก็คือ คอยสังเกตสัญญาณเตือน เพื่อหาโอกาสในการป้องกัน ตอบโต้และ แก้ไข เพื่อให้เกิดการพัฒนาบุคลากรที่มีคุณภาพและเป็นหัวใจสำคัญในการเพิ่มผลผลิต

การพัฒนาทีมงาน โลกแห่งการทำงานในปัจจุบันคงไม่มีใครปฏิเสธการทำงานแบบเป็นทีมเพราะการทำงานแบบนี้จะนำเอาทักษะการทำงานของแต่ละบุคคลที่แตกต่างกันมาเสริมซึ่งกันและกัน ดังนั้นทีมงานจึงหมายถึง กลุ่มของผู้ซึ่งทำงานร่วมกันรับผลกระทบของงานที่ทำร่วมกันมีวัตถุประสงค์ร่วมกันและพึ่งพากันในการทำงานทีมงานจะประสบความสำเร็จได้ต้องขึ้นอยู่กับการวางรากฐานหรือการสร้างทีมนั่นเอง บวกกับการใช้เทคนิคบางประการ เพื่อบริหารทีมให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นเริ่มวางรากฐานบ้านที่มั่นคงแข็งแรงเป็นเพราะการลงเสาที่ดี และทีมงานที่แข็งแกร่งนั้นก็ขึ้นกับการวางรากฐานเช่นกันแล้วการปูรากฐานเพื่อสร้างทีมงานที่ดี ดังนี้

1) การวางทีมงาน การวางแผนทีมงานที่ดีต้องกำหนดจุดมุ่งหมายและแนวทางสู่จุดมุ่งหมายนั้นโดยหาคำตอบให้กับตัวเองว่าเราต้องการอะไร ต้องการมากน้อยเพียงใด ต้องการเมื่อใดจะได้มาอย่างไร และใครเป็นผู้ดำเนินการ ดังนั้นการวางแผนที่ดีจึงต้องศึกษาถึงสภาพการณ์ภายในองค์กร ได้แก่ โครงสร้างองค์กร ปริมาณ และคุณภาพบุคลากร กระบวนการทำงารวมถึงสภาพภายนอกองค์กร เช่น เหตุการณ์บ้านเมือง เศรษฐกิจ สภาพสังคม การพัฒนาเทคโนโลยีเป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นแนวทางให้ผู้บริหารสามารถกำหนดกลยุทธ์การทำงานของทีมงานได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2) การจัดโครงสร้างของทีมงาน โดยระบุกิจกรรมที่จำเป็นต่อการดำเนินการตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้กำหนดขอบเขตหน้าที่ความรับผิดชอบของงานรวมถึงการแบ่งหน้าที่ และประสานงานภายในอย่างมีประสิทธิภาพ

3) เลือกบุคลากรเข้าร่วมทีม ทั้งนี้ผู้บริหารควรคำนึงถึงคุณสมบัติที่มีความเหมาะสมของบุคลากรโดยพิจารณาจากลักษณะงานหน้าที่ความรับผิดชอบต่องานนั้น และถ้าผู้บริหารต้องการให้ทีมมีความแข็งแกร่งก็ต้องดึงเอาคนที่มีความแตกต่างกันมีจุดแข็งเฉพาะตัวที่ต่างกันเพราะคนแต่ละคนมีความรู้ ความสามารถ ความถนัด และพรสวรรค์ที่ต่างกันไปหากผู้บริหารสามารถนำคนเหล่านี้มาทำงานร่วมกันเท่ากับเป็นการสกัดเอาสิ่งที่ดีที่สุดของแต่ละคนมาใช้เพื่อเสริมซึ่งกันและกัน

4) การควบคุมและติดตามผล การควบคุมการปฏิบัติงานควรกำหนดในช่วงของการวางแผนงานเพื่อรวบรวมข้อมูลและติดตามความคืบหน้าของการทำงาน การติดตามผลงานอาจใช้วิธีกำหนดตารางเวลาการทำงานที่ชัดเจน แล้วตรวจสอบกับผลงานที่ได้การรายงานผลการปฏิบัติงานเป็นระยะมีข้อดี คือ ผู้บริหารสามารถช่วยปรับปรุงแก้ไขได้ทันท่วงทีหากการดำเนินงานของทีมผิดพลาดไปรวมถึงผู้บริหารสามารถกำหนดระยะเวลาที่เสร็จได้

5) การประเมินผล เป็นเกณฑ์มาตรฐานที่ใช้ตัดสินว่าการทำงานประสบความสำเร็จหรือล้มเหลวโดยอาจพิจารณาจากการทำงานของทีมงานในภายหลัง 6 เดือนว่า ทีมงานสามารถทำได้ดีในเรื่องใดบ้าง และสิ่งใดยังเป็นจุดด้อยอยู่ผลการทำงานของแต่ละคนน่าพอใจมากน้อยเพียงใดการประเมินผลที่ดีนั้นควรกระทำอย่างตรงไปตรงมาเพื่อประโยชน์สูงสุดในการวิเคราะห์และหาหนทางปรับปรุงแก้ไขข้อผิดพลาดต่อไป

วิธีการบริหารเพื่อสร้างพลังทีมงาน ดังนี้

1) จัดการประชุม เป็นวิธีที่ผู้บริหารจะได้พูดคุยกับทีมงานและสมาชิกในทีมเองก็ได้ปรึกษาหารือกันด้วยทั้งการประชุมอย่างเป็นทางการหรือไม่เป็นทางการ การจัดการประชุมมักทำให้ทีมทำงานประสานกันได้ดีเพราะมีการถ่ายทอดข้อมูลระหว่างกันนั่นคือ ข้อมูลจากหัวหน้าสู่ทีมและข้อมูลจากทีมสู่หัวหน้า (สื่อสารแบบสองทาง) ข้อมูลที่ได้จะถูกกลั่นกรอง เพื่อหาข้อสรุปให้กับทีมงานได้ง่ายขึ้น

2) สร้างความท้าทายให้กับงาน โดยหลักการแล้วคนมักชอบฝ่าฟันสิ่งที่ยากเพราะท้าทายความสามารถ ดังนั้นเป้าหมายของทีมที่ตั้งไว้ต้องน่าสนใจและสามารถดำเนินการได้จริงเพื่อกระตุ้นให้ทีมเกิดแรงจูงใจในการทำงาน

3) การสื่อความหมาย เป็นปัจจัยเบื้องต้นที่ช่วยให้การดำเนินงานราบรื่น หากว่าการสื่อความหมายระหว่างผู้บริหารสู่ทีมหรือจากสมาชิกของทีมไปยังผู้บริหารผิดเพี้ยนก็เป็นอุปสรรคต่อการทำงาน ฉะนั้นทั้งสองฝ่ายควรสื่อสารให้ชัดเจนและตรงไปตรงมาจากนั้นทบทวนเพื่อตรวจสอบความเข้าใจตรงกันของทั้งสองฝ่าย (โฆษิต อินทวงศ์. 2549 : 41-46)

การบริหารความสัมพันธ์ ขึ้นกับความไว้วางใจกันในการทำงาน หากผู้บริหารไม่ไว้ใจสมาชิกในทีมหรือสมาชิกไม่ไว้ใจกันเองก็อาจก่อให้เกิดความลังเล ไม่เชื่อมั่นในความสามารถซึ่งกันและกันความสัมพันธ์ในทีมจะแย่ลง และส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพในการทำงาน การสร้างความไว้วางใจในงานให้เกิดขึ้นเพียงแค่มีความตั้งใจและทุ่มเทกับการทำงาน เพื่อแสดงให้ทุกคนรู้ว่าเราสามารถปฏิบัติงานได้ลุล่วง สิ่งนี้จะช่วยสร้างความน่าเชื่อถือ และความมั่นใจแก่ทีมงาน เมื่อสมาชิกทีมเชื่อมั่นในความสามารถของกันและกันมีความสามัคคีแล้วการประสานงานก็ง่ายขึ้น

การพัฒนาวัฒนธรรมในงานพัฒนาชนบทวัฒนธรรมมีทั้งส่วนที่มองเห็น (วัฒนธรรมที่เป็นองค์วัตถุ) และส่วนที่มองไม่เห็น (วัฒนธรรมที่เป็นองค์ความเชื่อหรือคุณค่า) ส่วนที่มองเห็นก็เช่นการแต่งตัว การแสดง การฟ้อนรำทำเพลง เครื่องถ้วยโถโอชาม เครื่องเย็บปักถักทอ การวาดเขียน สถาปัตยกรรม พิธีกรรม และพิธีการ ตลอดจนรูปแบบของการทำมาหากิน และการร่วมมือ

ส่วนที่มองไม่เห็นก็คือ เรื่องที่คนคิดอย่างไรกับธรรมชาติกับสังคมและกับตัวเองซึ่งเรียกว่า คุณค่า และตัวคุณค่านี้เองเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของคนในสังคม

หลักการสำคัญของวัฒนธรรมกับการพัฒนาชนบทมีดังต่อไปนี้

1) วัฒนธรรมไม่ใช่เครื่องมือของการพัฒนา แต่การพัฒนาวัฒนธรรม คือ การพัฒนาในตัวของมันเอง

2) การพัฒนาวัฒนธรรมต้องให้ความสำคัญกับการมองจากข้างในโดยเจ้าของวัฒนธรรมในที่นี้ก็คือ ชาวบ้านเองเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการพิจารณาวิเคราะห์ คนภายนอกอาจมีบทบาทในการส่งเสริมและสนับสนุน

3) วัฒนธรรมมีทั้งส่วนของการพัฒนาสิ่งที่มองเห็นจับต้องได้ (วัฒนธรรมองค์วัตถุ) และที่มองไม่เห็นจับต้องไม่ได้ (วัฒนธรรมองค์คุณค่า) การพัฒนาวัฒนธรรมจึงต้องทำทั้งสองส่วนและจะต้องไม่มองอย่างแยกเป็นส่วน เช่น แยกร่างกายออกจากจิตใจ แยกวัตถุสิ่งของออกจากคุณค่าที่ชาวบ้านให้ต่อสิ่งนั้น

วิธีการพัฒนาวัฒนธรรมสามารถทำได้โดยใช้ปัญญา ค้นหาทั้งวัฒนธรรมทางวัตถุที่มองเห็นจับต้องได้และวัฒนธรรมทางคุณค่าที่มองไม่เห็นจับต้องไม่ได้แล้วฟื้นฟูประยุกต์หรือประดิษฐ์คิดค้นขึ้นใหม่บนรากฐานเดิม โดยชาวบ้าน พระ นักพัฒนา ปัญญาชนท้องถิ่น และนักวิชาการ ล้วนสามารถมีบทบาทร่วมได้ (อภิชาติ ทองอยู่. 2527 : 31-35)

พลังทางวัฒนธรรมเป็นพลังที่ยิ่งใหญ่หากทั้งคนในและคนนอกช่วยกันค้นหาฟื้นฟูประยุกต์และประดิษฐ์สร้างเสริมขึ้นมาเป็นพลังที่แฝงเร้นอยู่ในสังคมที่มีค่ายิ่งเป็นพลังที่สามารถนำมาพัฒนาทั้งชุมชนชนบท ชุมชนเมือง และประเทศชาติโดยรวม หากแต่ผู้ที่เข้าใจในเรื่องนี้แล้วจะต้องทำให้คนทั่วไปเข้าใจตระหนักในพลังนี้ด้วย แล้วร่วมกันใช้ปัญญาที่มีคุณธรรมกำกับมาพัฒนาวัฒนธรรมที่เป็นทรัพยากรสำคัญที่ไม่อาจตีราคาได้นี้นำเราท่านทั้งหลายไปสู่ความเจริญงอกงามและความสันติสุขร่วมกัน

8. สุนทรียภาพ

8.1 ความหมายของคำว่า "สุนทรียภาพ"

สุนทรียภาพ (Aisthetic) หมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่ดีงามไพเราะหรือรื่นรมย์ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือศิลปะ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2525 : 196) ซึ่งความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าดังกล่าวนี้ ย่อมจะเจริญเติบโตได้โดยประสบการณ์หรือการศึกษา อบรม ฝึกฝนจนเป็นอุปนิสัยเกิดขึ้นเป็นรสนิยมขึ้นตามตัวบุคคล

สุนทรียภาพหรือสุนทรีย์เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาหนึ่ง ลักษณะของอารมณ์หรือความรู้สึกนั้นเราใช้ภาษาต่อไปนี้แทนความรู้สึกจริงของเรา ซึ่งได้ความหมายไม่เท่าที่เรารู้สึกจริง เช่น คำตอบต่อไปนี้ความพอใจ ความไม่พอใจ ความเพลิดเพลินใจ ความทุกข์ใจ ความกินใจ

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (2523 : 401) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" คือ ความปรากฏออกมาในทางที่ดี งดงาม บรรเจิด บรรจง ไพเราะเพราะพริ้งอย่างสง่าผ่าเผยและประณีตเรียบร้อย

วงเดือน สุขบาง (2524: 8) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" หมายถึง คุณค่าทางด้านความงามของวรรณคดี อันได้แก่ ความงดงาม ความไพเราะของคำ ความและสำนวนโวหาร ซึ่งกวีใช้คำได้เหมาะสมทั้งในด้านความหมายเสียง และลีลา จังหวะทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจ และเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

บุญยงค์ เกศเทศ (2526 : 57) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" หมายถึง ความงามในด้านภาษาอันเกิดจากลีลาในการใช้ถ้อยคำ สำนวนโวหารทำให้เกิดความหมายและเสียงที่เหมาะเจาะไพเราะ

ธิดา โมลิกรัตน์ (2526 : 30) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" หมายถึง ความงาม ในที่นี้ คือ ความงามในวรรณคดีอาจเป็นความงามในภาษา คือ การใช้ถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะหรือเป็นความงามในเนื้อหาซึ่งตัวละครมีบทบาทประทับใจเรื่องราวสนุกสนานชวนติดตามและความงามด้วยจินตนาการซึ่งผู้อ่านอ่านแล้วเกิดอารมณ์นึกคิดไปตามรสแห่งวรรณคดี

อารมณ์หรือความรู้สึกดังกล่าวนี้จะพาให้เกิดอาการลืมตัว (Attention Span) และเผลอใจ (Psychical Distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรีย์หรือสุนทรียภาพที่ว่า สุนทรียภาพเป็นความรู้สึกจากการรับรู้ที่บริสุทธิ์ในห้วงเวลาหนึ่งนั้นนักปรัชญาชื่อเอม มานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) ชาวเยอรมันที่กล่าวว่า บางครั้งเราก็มีความรู้สึกมีความสุข เพื่อความสุขเท่านั้น แปลความหมายได้ว่าเป็นความรู้สึกพอใจในอารมณ์ โดยไม่หวังผลตอบแทนซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ จอห์น ฮอสเปอร์ (John Hospers) ที่ว่าสุนทรียภาพเป็นลักษณะของประสบการณ์ที่ไม่มีผลในทางปฏิบัติ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 3)

วราภรณ์ บำรุงกุล (2529 : 509) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" คือ ความงามอันลุ่มลึกมีทั้งความไพเราะความงดงามของภาษาและสามารถกระทบอารมณ์ผู้อ่านให้เกิดความซาบซึ้งประทับใจ

วันเนาว์ ยูเด็น (2532 : 151) กล่าวว่า ความงามหรือสุนทรียภาพในวรรณคดีสร้างความรู้สึกให้เกิดความประทับใจในวรรณคดีเป็นความกินใจ สุนทรียภาพในวรรณคดี ได้แก่ สุนทรียภาพในคำ สุนทรียภาพในความและสุนทรียภาพในรูปแบบ

8.2 ประสบการณ์ทางสุนทรียะ

สุนทรียะเป็นเรื่องของการเรียนรู้การสร้างประสบการณ์โดยอาศัยความรู้ประกอบ ซึ่งมีขั้นตอนที่ควรคำนึง สุชาติ สุทธิ (2542 : 36-37) กล่าวไว้ ดังนี้

1) ประสบการณ์ทางสุนทรียะ ต้องมีความศรัทธาต่องานศิลปะความตั้งใจหรือความศรัทธามีความจำเป็นอย่างยิ่งในการเข้าถึงงานศิลปะ และในทำนองเดียวกันความตั้งใจหรือความศรัทธามีความจำเป็นอย่างยิ่งในการเข้าถึงงานศิลปะ และในทำนองเดียวกันความตั้งใจที่ไร้ศรัทธาเป็นการปิดกันสุนทรียะของศิลปะตั้งแต่แรก

2) ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยการรับรู้ การรับรู้เป็นความรู้ที่จะรู้ว่าสิ่งนั้น คือ อะไร คุณภาพดีไหม และมีความเกี่ยวพันกันอย่างไร เป็นเรื่องของความรู้ไม่ใช่เรื่องของความจำเป็นหรือจินตนาการ การรับรู้เป็นการรวมความรู้สึกทั้งภายนอก และภายในที่มีผลต่อสิ่งเร้าแล้วเอามาสร้างเป็นความคิดรวบยอดต่องานศิลปะ ซึ่งสามารถแยกออกเป็นขั้นตอนได้ว่าเป็นความรู้สึก และการหยั่งรู้เป็นการสร้างมโนภาพ

3) ประสบการณ์ทางสุนทรียะ ต้องอาศัยความกินใจหรือประทับใจในการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้น อารมณ์ที่กระทบต่องานศิลปะสามารถแยกออกเป็น 2 ขั้นตอนด้วยกัน คือ สภาพของจิตที่เปลี่ยนไปกับความรู้สึกที่สนองต่อจิตเกิดขึ้นตามลำดับต่อมาความกินใจต่อเหตุการณ์และเสียงที่ได้ยินทั้งเหตุการณ์และเสียงที่กินใจจะจารึกจดจำไว้ในสมองถ้ามีโอกาสหวนกลับมาความกินใจที่เคยจดจำไว้จะปรากฏขึ้นในความรู้สึก

4) ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความรู้ การเรียนรู้ของคนต้องอาศัยประสบการณ์และสุนทรียะเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ ความรู้ ความเข้าใจเป็นประสบการณ์ที่สามารถแยกแยะหรือวิเคราะห์การนำมาประติดประต่อหรือการสังเคราะห์ การสรุปรวบยอดการจัดหมวดหมู่หรือแม้แต่การประเมินผล สิ่งเหล่านี้อาศัยประสบการณ์ความรู้ความเข้าใจเป็นตัวสำคัญ

5) ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความเข้าใจ วัฒนธรรมที่เป็นองค์ประกอบของศิลปะเพราะศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการที่เราเข้าใจวัฒนธรรมเป็นผลให้เราเข้าใจศิลปะอีกโสดหนึ่งด้วยเพราะศิลปะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งย่อมเหมาะกับชนกลุ่มนั้น

8.3 องค์ประกอบประสบการณ์สุนทรียะ

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538 : 17-18) กล่าวถึง ประสบการณ์สุนทรียะมีองค์ประกอบดังนี้

1) ความรู้สึกทางประสาทสัมผัส เราได้รับความรู้สึกทางประสาทสัมผัสของเสียงและแสงโดยทางหูและทางตาและถ้าปราศจากการรับรู้ทางประสาทสัมผัสเช่นนั้นประสบการณ์สุนทรียะก็เป็นไปไม่ได้

2) อารมณ์ อารมณ์ที่เป็นสุขหรืออารมณ์เศร้าจะมาสู่เราได้ โดยวิธีการทางประสาทสัมผัส เช่น ดนตรี เสียงที่อ่อนนุ่ม และยาวนานจะสร้างความรู้สึกที่เศร้าแก่ผู้ฟัง

3) ความหมาย ในบางครั้งความหมายที่เด่นชัดจะมาสู่เราได้โดยทางเสียงหรือคำนี้เป็นความจริงและถูกต้องทางวรรณคดีเพราะในวรรณคดีนั้นคำเป็นสื่อแห่งความหมายมาสู่เรางานทางศิลปะนั้นเปลี่ยนแปลงได้บนพื้นฐานแห่งความหมายที่สื่อมาสู่เรา

4) ความรู้สึก ประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นมิใช่สิ่งที่แห้งผากแต่เป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความรู้สึกในกรณีของภาพเขียนลอกแบบธรรมชาติเราได้ประสบการณ์แห่งความรู้สึกที่เหมือนกันเช่นเดียวกับที่เราได้ประสบการณ์เมื่อเราเห็นวัตถุที่แท้จริงที่ถูกลอกเลียนแบบนั้น

5) ตัวบุคคล ประการสุดท้ายตัวของบุคคลเองกลายเป็นผู้ชี้ขาดการรับรู้ประสบการณ์สุนทรียะและเริ่มเข้าร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสิ่งสุนทรียะนั้นแต่การเข้าร่วมนั้นตัวบุคคลไม่รู้เลยว่าตัวเองกำลังเข้าร่วมกับสิ่งสุนทรียะนั้น

สภาวะทั่วไปการรับรู้ทางตา การมองเห็น (จักขุวิญญาณ) และทางหู การได้ยินเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้นที่เป็นสิ่งสำคัญในประสบการณ์สุนทรียะ ซึ่งนักสุนทรียศาสตร์ให้เหตุผล ดังนี้

1) ในสภาวะปกติแล้วการสื่อความหมายแห่งความรู้ เราจะใช้เฉพาะการรับรู้ทางตาการเห็น (จักขุวิญญาณ) และทางหูการฟังเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้น และสำหรับการสื่อความหมายทางประสบการณ์ทางสุนทรียะก็เช่นกันจะใช้การรับรู้เพียง 2 ทาง คือ (1) ทางตา (จักขุวิญญาณ) (2) ทางหู (โสตวิญญาณ) เท่านั้น

2) ในกรณีแห่งการเห็นและการฟังนั้น มีองค์ประกอบที่พึงพิจารณาระหว่างผู้รับรู้คุณค่า และวัตถุแห่งการรับรู้คุณค่า แต่องค์ประกอบนี้มิได้มีในกรณีแห่งประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อย่างอื่น

3) ความประทับใจที่ได้รับ โดยทางตาและทางหูมีความเข้มข้นมากมันจะคงอยู่ในใจเราได้เป็นเวลานานและสามารถเรียกคืนได้อีกแม้กาลเวลาผ่านพ้นไปนานแล้วแต่กรณีเช่นนี้มิได้เกี่ยวเนื่องกับประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อื่นความประทับใจที่ได้รับโดยทางประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อื่นนั้นคงอยู่ได้ไม่นาน ดังนั้นการรับรู้ทางตา (จักขุวิญญาณ) และทางหู (โสตวิญญาณ) เท่านั้นที่เป็นส่วนสำคัญในประสบการณ์สุนทรียะ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. 2541 : 103-105)

8.4 สุนทรียะในดนตรีและเพลง

ศิลปะดนตรี ดุริยางคศิลป์หรือโสตศิลป์ หมายถึง ศิลปะที่เรียบเรียงสร้างสรรค์โดยใช้เสียง (Tone) เป็นสื่อทางสุนทรียะ เสียงดนตรี (Tone) มีลักษณะของการสั่นสะเทือนก่อให้เกิดคลื่นเสียงกระจายไปในบรรยากาศอย่างสม่ำเสมอและขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสิ่งที่ก่อให้เกิดกำเนิดเสียงไม่นับเสียงธรรมชาติ (Sound) เสียงที่ก่อให้เกิดความน่ารำคาญ (Noise) มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2540 : 95-96) ได้กล่าวถึง สุนทรียะในดนตรีและเพลง ดังนี้

1) มูลฐานหรือปัจจัยศิลปะในดนตรี คือ เสียง (Tone) เสียงที่เป็นระบบแน่นอน (Conventional Sound) และเสียงที่ไม่เป็นระบบ (Non Conventional Sound) เสียงที่เป็นระบบแน่นอน ได้แก่ เสียงดนตรี (Tone, Organized Sound) เสียงดังกล่าวมีคุณลักษณะที่หลากหลาย (Characteristic of sound) ขึ้นอยู่กับชนิดของเครื่องกำเนิดเสียงหรือเครื่องดนตรี (Music Instruments) และเสียงยังมีคุณสมบัติอื่น เช่น ระดับเสียง (Pitch) ความยาวเสียง (Duration) จังหวะของเสียง (Rhythm) ความเข้มของเสียง (Intensity) สำหรับเสียงร้องของมนุษย์ (Human Signing Voice) จัดว่าเป็นเสียง tone จำแนกได้ 4 ระดับ คือ โซปราโน (Soprano) และอัลโต (Alto) มีระดับเสียงสูงเป็นเสียงขับร้องของผู้หญิง เทเนอร์ (Tenor) และเบส (Bass) มีระดับเสียงต่ำเป็นเสียงขับร้องของผู้ชาย ทั้งผู้หญิงและผู้ชายอาจมีระดับเสียงที่คาบเกี่ยวกันได้ในระดับกลาง

2) หลักการทางดนตรี คือ ทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ดนตรี เป็นหน้าที่ของนักประพันธ์ดนตรีหรือนักแต่งเพลง บทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นจัดเป็นศิลปวัตถุอย่างหนึ่งประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ทางดนตรี เมื่อนำไปบรรเลงโดยนักร้องและนักดนตรีก็จะส่งผลให้เกิดความเพลิดเพลินแก่ผู้ฟังเป็นสุนทรียรสทางดนตรี หลักการจัดเรียบเรียงดนตรี (Arrange) อาศัยปัจจัยศิลปะ คือ เสียง (Tone) และเวลา (Time) มาจัดความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

3) องค์ประกอบสำหรับโครงสร้างของดนตรี (Relational Elements) ได้แก่ จังหวะทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) รูปพรรณ (Texture) และรูปแบบ (Form) ทางดนตรี ทั้งหมดนี้ยังไม่เพียงพอที่จะทำให้ดนตรีหรือเพลงมีความสมบูรณ์แบบต้องอาศัยสีสัน (Tone Colour) ความเร็วจังหวะ (Tempo) และลักษณะของเสียง (Characteristic of Sound) เข้าช่วยโครงสร้างดนตรีจึงสมบูรณ์แบบ (Articulatory Element) ธาตุปัจจัยที่ทำให้ดนตรีสมบูรณ์

4) เอกภาพในดนตรีหรือเพลง เกิดจากปัจจัยและองค์ประกอบที่เป็นไปตามกฎเกณฑ์และหลักการทางดนตรีทางการได้ยินก่อให้เกิดความลงตัวเหมาะเจาะในการจัดวางเรียบเรียงบรรเลงหรือขับร้องทำให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพ (Imagination) ในการบรรเลงจึงต้องมีสัดส่วนและสมดุลย์เกิดขึ้นในดนตรี

สุนทรียะในดนตรี หมายถึง ความรู้สึกซาบซึ้งในดนตรี (Aesthetic Appreciation) เป็นผลอันเกิดจากปัญญาเชิงคุณภาพที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าในดนตรีหรือเพลง อันเกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์สุนทรียะในดนตรีหรือเพลง ความเฉียบไวในการรับรู้และเข้าใจทั้งในระดับอารมณ์รู้สึกและระดับซาบซึ้งกินใจ

8.5 สุนทรียะในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

มูลฐานและหลักการทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

นาฏศิลป์ หมายถึง การรำ การขับร้องและการบรรเลงดนตรีประกอบกันและยังหมายถึง การแสดงละครที่อาศัยการรำ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรีที่มีลักษณะสอดคล้องไปตามสภาพอารมณ์รู้สึกของการแสดงในนาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำที่ประณีตงดงาม มีความเป็นระเบียบแบบแผนมูลฐานและหลักการทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงมีองค์ประกอบ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2540 : 96-97) ดังนี้

1) เรือนร่างมนุษย์ (ผู้แสดง) (Human Body) จัดเป็นมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะที่สำคัญของนาฏลักษณ์เรือนร่างมนุษย์จัดเป็นวัตถุทางสุนทรียะ (Aesthetic Object) อย่างหนึ่งโดยคุณลักษณะหน้าตาดีมีความเอิบอิ่มสมบูรณ์ได้ส่วนสัดและมีพละกำลังและสมรรถนะเหมาะสมกับลีลาเคลื่อนไหวเต้นรำ นอกจากนี้ยังต้องเสริมด้วยการแต่งตัวและเครื่องแต่งตัวที่เหมาะสมพิถีพิถันโดยจะต้องออกแบบสร้างสรรค์เป็นพิเศษเสริมสร้างลักษณะของนักแสดงให้มีความสง่างามโดดเด่นหรือเป็นการเน้นปริมาตรและสัดส่วนของสรีระมนุษย์ที่จัดว่ามีความงามอยู่แล้ว

2) เสียง (Tone) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นสำหรับนำมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงมีความเป็นพิเศษเหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบและลีลาแห่งนาฏลักษณ์ อารมณ์ในดนตรีหรือเพลงต้องผสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณ์อันสุนทรีย์ในนาฏลักษณ์ อารมณ์ในดนตรีหรือเพลงต้องผสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณ์อันสุนทรีย์ในนาฏลักษณ์และลีลาเคลื่อนไหว

3) การเคลื่อนไหว (Movement) เป็นมิติทางการเห็นที่ตั้งอยู่บนเงื่อนไขหรือพื้นฐานของเวลา (Time) เทศะ (Space) และทิศทางเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่จงใจประดิษฐ์ปรุงแต่งเพื่อให้มีระบบและมีผลต่อการรับรู้ทางการเห็นที่ต่อเนื่องมีคุณสมบัติทางความงามที่รุกเร้ากระตุ้นอารมณ์รู้สึกของผู้ชมได้ดี

4) บทเพลงหรือบทขับร้องในส่วนที่เป็นเรื่องราวมีความหมายช่วยให้อารมณ์รู้สึกของผู้ชมได้สัมผัสถึงคุณค่าความหมาย และจินตภาพของลีลาท่าเต้นหรือการแสดงนั้นบทเพลงหรือบทขับร้องต้องมีลักษณะบูรณภาพกับนาฏลีลาหรือศิลปะการแสดงมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันเป็นเอกภาพ

5) เวที ฉาก ระบบแสง และเสียง เป็นปัจจัยหรือองค์ประกอบที่ช่วยสร้างเสริมให้นาฏศิลป์มีความสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้นนาฏศิลป์ร่วมสมัยประเภทโบเดอร์น ด๊านซ์ และศิลปะการแสดงแบบจินตลีลาที่อาศัยนาฏศิลป์เป็นจุดเด่น (Dominance) มากกว่าเนื้อหา เรื่องราว จะจัดฉากจัดเวทีแสงและเสียงรวมทั้งการจัดวางตัวผู้แสดงให้อยู่ในรูปแบบที่ได้ค่าน้ำหนักสมดุลกัน (ซ้าย-ขวา) ปัจจุบันระบบแสงมีการพัฒนาและมีความสำคัญมาก

8.6 เอกภาพทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

เอกภาพ หมายถึง ความสัมพันธ์ที่สอดสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะในนาฏศิลป์ทั้งที่เป็นปัจจัยหลักและปัจจัยที่เป็นส่วนสร้างเสริมให้นาฏศิลป์หรือศิลปะการแสดงมีความสมบูรณ์แห่งบูรณาการของมูลฐานเหล่านั้นความมีเอกภาพจึงเป็นหลักการสำคัญเอกภาพในตัวผู้แสดงที่เป็นกลุ่มร่วมแสดงด้วยกัน มีความสัมพันธ์สอดสานกลมกลืนกันของลีลาเคลื่อนไหว ท่าเต้น ท่ารำ อาจมีส่วนลีลาเคลื่อนไหวที่จัดวางให้ขัดแย้งกันบ้างเพื่อให้เกิดความหลากหลายไม่ซ้ำซ้อนกันเกินไปแต่ความมีเอกภาพในลักษณะโดยรวมจำเป็นต้องมี (มโน พิสุทธิรัตนานนท์. 2540 : 97-98)

8.7 สุนทรียรสในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

เป็นสุนทรียรสที่ผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหวและจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่องการปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็นและการขานรับทางสุนทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหวสอดแทรกด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดงมีผลให้เกิดการเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงาม รุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหวช่วยให้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตามความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงจะพิจารณากันที่จังหวะลีลาและการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับผัสสะ (Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะซาบซึ้งในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง ซึ่งบูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงามหรือกระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น (มโน พิสุทธิรัตนานนท์. 2540 : 98)

8.8 ประโยชน์ของสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นศาสตร์อันลึกซึ้งเป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจของมนุษย์โดยเฉพาะมนุษย์จำเป็นต้องศึกษาเพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูงเพื่อประโยชน์ในการแสวงหาความสุขทางใจและเพื่อเข้าถึงศิลปะทุกประเภทอันมนุษย์เราจะต้องเกี่ยวข้องโดยหลีกเลี่ยง

ไม่ได้การเข้าถึงศิลปะนั้นได้รับประโยชน์หลายประการด้วยกัน ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538 : 21-23) กล่าวไว้ ดังนี้

1) ได้รับรสความงามอมตะทางศิลปะซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่า ได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดา

2) ความงามศิลปะจะฝังแน่นโดยความทรงจำไม่ลืมเลือนง่าย ๆ

3) ศิลปะทำให้มนุษย์เรามีความเห็นร่วมกันทำให้จิตใจผูกพันต่อกันคนที่มีอารมณ์ มีรสนิยมตรงกันจะมีความเข้าใจจะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกว่าสิ่งอื่น

วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูงจะมีจุดโน้มเอียงให้เราเข้าใจถึงคุณงาม ความดีบางอย่าง ซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แล้วก็ยิ่งได้รับรสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้นและพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย

จากเอกสารที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัย ได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาด้านสุนทรียภาพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ เมื่อเป็นที่ยอมรับกันว่า เรือนร่างมนุษย์เป็นมูลฐานหรือศิลปะธาตุที่สำคัญในศิลปะการแสดงเช่นเดียวกับที่ถือกันว่าเรือนร่างมนุษย์เป็นสุนทรียวัตถุ (Aesthetic Objects) ดังนั้น การปรากฏที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่งามสง่าพราวพรายเหมาะสมกับลีลา ท่าลำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของศิลปะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อผู้ชมที่จะได้สัมผัสรู้ทางการเห็นและขานรับทางสุนทรียะ (Aesthetic Response) จังหวะลีลาการเคลื่อนไหว (Rhythm and Movement) เป็นมูลฐานหลักที่สำคัญของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณสมบัติและลักษณะเฉพาะของตัวมันเอง

มูลฐานทางศิลปะดังกล่าวนี้มีความหลากหลายที่ถูกสร้างขึ้น โดยช่วงเวลา (กาละ) สถานที่ (เทศะ) และทิศทาง ซึ่งเป็นไปในลักษณะที่ต่อเนื่องกลมกลืนหรือสอดคล้องกันในระหว่างท่วงท่าที่มีอิสระและมีแบบแผนในขณะเดียวกันคุณค่าความงามก็ขึ้นอยู่กับความเป็นเอกภาพ (Unity) ในการผสมผสานไปกับจังหวะทำนองดนตรีรวมทั้งบริบทสิ่งแวดล้อมอื่นที่ช่วยส่งเสริมปรุงแต่ง ซึ่งได้แก่ โรงหนัง ฉาก แสง สี เสียง สุนทรียรสที่ผู้ชมได้รับจากการแสดงเกิดจากอารมณ์รู้สึกร่วมระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม โดยที่ผู้แสดงซึ่งเป็นศิลปินได้สอดแทรกอารมณ์รู้สึกที่ปรุงแต่งโดยอิสระผสมผสานไปในลีลา ท่าเต้น ท่าลำหรือการเคลื่อนไหว ซึ่งจะส่งผลให้การเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วยลีลาเคลื่อนไหวที่เป็นไปโดยอิสระอย่างเป็นระบบผู้ชมก็มีส่วนสำคัญที่จะพัฒนาการรับรู้และเข้าใจความงาม ในระดับผัสสะ (Sensation) ของเขาไปสู่ระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) อันเป็นการรับรู้ความงามในระดับปัญญาเชิงสร้างสรรค์

9. การแสดง

คนตรีและการแสดงพื้นเมือง เป็นสื่อสะท้อนขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีชีวิต วัฒนธรรม และภูมิปัญญาตามสภาพแวดล้อมของสังคม ภาพสะท้อนเหล่านี้แสดงออกในรูปของสำเนียงเพลง บทเพลง ลักษณะของเครื่องคนตรี และลีลาการแสดงเป็นการแสดงออกที่แฝงไว้ซึ่งความสนุกสนาน การแสดงออกซึ่งคารมอันคมคายมีไหวพริบฉับไว ความเชื่อถือเป็นขนบธรรมเนียมประเพณี และการปล่อยให้เสียงเร่งเร้าของคนตรีเกิดอารมณ์ ความรู้สึกไปกับบรรยากาศแห่งความสนุกสนาน เพลิดเพลิน แต่ละท้องถิ่นมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันออกไป เช่น ภาคเหนือของประเทศเป็นดินแดนที่มีอากาศเย็นสบายมีธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ และมีการรวมตัวกันเป็นสังคมเมือง การดำเนินชีวิตไม่มีความเร่งรีบ ส่งผลให้การแสดงออกทางด้านศิลปะมีลักษณะที่มีความละเอียด อ่อนช้อย งดงาม และเนิบนุ่ม ทั้งในการสื่อภาษา ในทำนองเดียวกันภาคอีสานมีสภาพแวดล้อมที่ค่อนข้างร้อนแล้ง มีการรวมตัวกันเป็นชุมชนที่เดิม มีการอพยพโยกย้ายบ่อยครั้งทำให้ชีวิตต้องเร่งรีบเพื่อความอยู่รอดในการดำรงชีวิต การแสดงออกทางศิลปวัฒนธรรมจึงมีลักษณะรวดเร็ว เร้าใจ มีความกระชับ คนตรี และการแสดงพื้นเมืองอีสานจึงมีลีลาที่คึกคักคล่องแคล่ว มีจังหวะที่สนุกสนาน มีชีวิตชีวา ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมของคนในยุคปัจจุบันจึงสามารถดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างมากทำให้ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางและรวดเร็ว

การแสดง หมายถึง การกระทำอย่างจริงใจของนักแสดงที่เกิดจากการทำความเข้าใจความต้องการอันเป็นความจริงภายในของตัวละครทำความรู้จักตัวละครและโลกของตัวละครที่อยู่ในบทละครจนกระทั่งเชื่อในบทบาทการแสดงตน นักแสดงเป็นสื่อกลางที่ทำให้ตัวละครมีชีวิตแสดงธรรมชาติของตัวละครทำให้คนดูเชื่อในเรื่องราวที่ได้ชมอยู่ตรงหน้าประหนึ่งว่าเป็นเรื่องจริงเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงตัวละครกลายเป็นบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริงในความรู้สึกของผู้ชม

ศิลปะการแสดง เป็นคำที่ใช้เทียบคำภาษาอังกฤษว่า Performance Arts หมายถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิมหรือประยุกต์ ได้แก่ การละคร การดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังมีผู้ให้คำจำกัดความของคำว่า ศิลปะการแสดง อีกหลายรูปแบบ อาทิ อริสโตเติล (Aristotle) นักปราชญ์ชาวกรีกให้คำนิยามคำว่า ศิลปะการแสดง คือ การเลียนแบบธรรมชาติ ลีโอ ตอลสตอย ให้คำจำกัดความว่าเป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งระหว่างมนุษย์ด้วยการใช้คำพูดถ่ายทอดความคิด และศิลปะของการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก ดับเบิลยู เอช ปาร์กเกอร์ (W.H.Parker) กล่าวไว้ว่า ศิลปะการแสดง คือ การแสดงออกถึงจินตนาการ ความปรารถนาในจิตใจของมนุษยชาติ รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระบุว่า ศิลปะการแสดง คือศิลปะที่เกิดขึ้นจากการนำภาพจากประสบการณ์ และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่อง และจัดเสนอในรูปแบบของการแสดง

โดยมีผู้แสดงเป็นผู้สื่อความหมาย และเรื่องราวต่อผู้ชมศิลปะการแสดงจึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่มนุษย์เราใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของตนเพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้เข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการแสดงออก การแสดงถือเป็นศิลปะของการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรมซึ่งผู้ชมรับรู้ และเข้าใจได้ง่ายโดยไม่ยุ่งยากในการตีความส่วนอารมณ์ความรู้สึกแม้จะอยู่ในรูปลักษณะที่เป็นนามธรรมก็จริงแต่ผู้ชมทั่วไปสื่อสัมผัสได้โดยตรงจากผู้แสดง ส่วนนาฏศิลป์ถือเป็นแหล่งรวมศิลปะและการแสดงไว้ด้วยกันเป็นสาขาหนึ่งของศิลปะสาขาวิจิตรศิลป์ที่ประกอบด้วยจิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรี และนาฏศิลป์ นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะของการฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยความประณีตงดงาม เพื่อให้ความบันเทิงให้ผู้ที่ได้ดูมีความรู้สึกคล้อยตามการร่ายรำนี้ต้องอาศัยเครื่องดนตรี และการขับร้องการแสดง เช่น ฟ้อนรำ ระบำ โขน ซึ่งแต่ละท้องถิ่นมีชื่อเรียกและมีลีลาท่าการแสดงที่แตกต่างกันไปสาเหตุหลักมาจากภูมิอากาศ ภูมิประเทศของแต่ละท้องถิ่น ความเชื่อ ศาสนา ภาษา นิสัยใจคอของผู้คน ชีวิตความเป็นอยู่

ที่มาของของนาฏศิลป์ไทยมาจาก 1) การเลียนแบบธรรมชาติ นำปรับประยุกต์นำเอากิริยาท่าทางมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นขบวนฟ้อนรำให้สวยงาม 2) การเซ่นสรวงบูชา การฟ้อนรำบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์พัฒนามาให้มีการฟ้อนรำถวายกษัตริย์ในฐานะเป็นสมมติเทพกระทั่งกลายมาเป็นฟ้อนรำเพื่อความบันเทิงของคนทั่วไป 3) การรับอารยธรรมมาจากอินเดียที่สืบทอดมายังชนชาติมอญและขอม ซึ่งเป็นชนชาติที่ติดต่อใกล้ชิดกับไทยทำให้ไทยพลอยได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมของอินเดียไปในตัว อาทิภาษา ประเพณี และศิลปะการละคร ได้แก่ ระบำ ละคร และโขน ส่วนประเภทของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ โขน ละคร การแสดงรำ และระบำการละเล่นพื้นเมือง มหรสพไทย

ประเภทของศิลปะการแสดง เช่น ดนตรี การละคร การเต้น การเต้นรำ คือ การเคลื่อนไหวร่างกาย และการขยับตัวไปตามจังหวะเพลง การเต้นรำแสดงถึงการมีความแข็งแกร่งและความอ่อนแอในจังหวะที่เป็นไปตามเพลง แสดงถึงความโรแมนติค

เรณู โกศินานนท์ (2539 : 1-3) กล่าวว่า การแสดงพื้นบ้าน คือ การแสดงออกซึ่งจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึก และความเชื่อถือตามขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งเกี่ยวโยงเป็นสายใยทางวัฒนธรรมเพราะพฤติกรรมที่แสดงออกและยอมรับสนองความต้องการของกันและกันได้ย่อมเป็นสิ่งที่คนในสังคมมีส่วนเป็นเจ้าของการแสดงพื้นบ้านเปรียบเสมือนอาหารทางจิตใจ อารมณ์ สังคมไปพร้อมกัน การแสดงพื้นบ้านมีความเด่นชัดในเอกลักษณ์ของตนเองแบ่งตามรูปแบบ ลักษณะลีลาความเคลื่อนไหว น้ำเสียงตามสำเนียงท้องถิ่น ตลอดจนกิริยามารยาทและความเชื่อถือจนเป็นที่ยอมรับการแสดงพื้นบ้านเกิดจากปัญญาชนของท้องถิ่นที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยอาศัยสิ่งแวดล้อมเป็น

พื้นฐานแล้วแผ่ขยายออกไปสู่ท้องถิ่นใกล้เคียงที่เข้าใจกัน รวมทั้งทางอาชีพ ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อถือทางศาสนา การแสดงพื้นบ้านเป็นการแสดงออกซึ่งชีวิตจริงของคนในชนบท เริ่มด้วยการใช้เสียงร้องเป็นเพลงที่มีทำนองเอื้อนอย่างง่ายก่อนแล้วจึงเพิ่มความเคลื่อนไหวร่างกายให้บังเกิดรสชาติที่ดีขึ้น ต่อจากนั้นกลายเป็นเรื่องราวที่ผูกขึ้นเลียนแบบหรือจำลองเหตุการณ์ในชีวิตจริง

การแสดงพื้นบ้านเป็นพื้นฐานของการแสดงทุกประเภทเพราะถ่ายทอดมาจากชีวิตประจำวันที่แสดงออก การแสดงพื้นบ้านเป็นการแสดงออำซึ่งความคิด ความเชื่อ และการดำเนินชีวิตของคนรุ่นก่อนที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้แล้วถ่ายทอดสืบต่อกันมาทั้งรูปแบบเดิม และรูปแบบที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย การแสดงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่แนบแน่นอยู่กับความรู้สึกนึกคิดของประชาชนเป็นมหรสพระดับพื้นบ้านที่แพร่หลายไปทั่วทุกท้องถิ่นของประเทศ

บริบทพื้นที่วิจัย

สังคมและวัฒนธรรมอีสานมีการพัฒนาการเก่าแก่และต่อเนื่อง สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532 : 190-207) กล่าวว่า ไม่น้อยกว่า 5,000 ปีมาแล้วผู้คนยุคแรกของอีสานตั้งหลักแหล่งเป็นชุมชนหมู่บ้านขึ้นก่อนที่อื่นใดครั้นต่อมาผู้คนเหล่านี้รู้จักการเพาะปลูกเลี้ยงสัตว์ไว้ใช้สอยและเป็นพาหนะ มีการติดต่อแลกเปลี่ยนสิ่งของกับกลุ่มชนที่อยู่ห่างไกล มีความสามารถในการถลุง และหล่อโลหะขึ้นใช้เป็นเครื่องประดับ และทำเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีพ ผู้คนยุคแรกแยกกันอยู่เป็นกลุ่มทั้งในแอ่งสกลนคร และในแอ่งโคราชโดยแต่ละกลุ่มมีรูปแบบทางวัฒนธรรมเป็นของตนเอง การตั้งถิ่นฐานในภาคอีสานมักเลือกทำเลที่เคยเป็นบ้านเมืองหรือเคยเป็นชุมชนมาก่อน โดยดูจากซากคูน้ำคันดินและซากศาสนสถานที่หลงเหลืออยู่บางแห่งก็สร้างศาสนสถานขึ้นใหม่ทับลงไปบนศาสนสถานเก่าหรือมิฉะนั้นก็บูรณปฏิสังขรณ์และดัดแปลงของเก่าให้เป็นพุทธสถานที่ตนเคารพนับถือ ต่อจากนั้นก็ผูกนิทานขึ้นมาอธิบายสถานที่เก่าแก่นั้นบางเรื่องก็ดึงมาจากนิทานชาดกบางเรื่องก็ปรับปรุงใหม่ทำให้นอกจากมีวรรณกรรมติดมาจากถิ่นกำเนิดแล้ว กลุ่มชนเหล่านี้ยังสืบทอดสำนึกทางวรรณกรรมแล้วสร้างสรรค์ของตนเองขึ้นมาใหม่ โดยรวบรวมนิทานที่มีมาก่อนให้รวมเข้าด้วยกันแล้วเพิ่มเติมเพื่ออธิบายสถานที่ให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางสังคม และวัฒนธรรมที่อาศัยอยู่ ดังเรื่องอุรังคธาตุ เรื่องผาแดงนางไอ่ เป็นต้น

วรรณกรรมร้อยกรองของอีสานที่เป็นลายลักษณ์อักษรทั้งหลายมีกำเนิดอยู่ที่คำขับลำอันศักดิ์สิทธิ์ของชาวบ้านมาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ ขับ และลำ เป็นการละเล่นดั้งเดิมของประชาชนชาวสยามในตระกูลไทย-ลาวที่มีความหมายเดียวกันมาแต่ยุคเริ่มแรก คือ การเปล่งเสียง ถ้อยคำเป็น

ถ้อยคำเป็นทำนองอย่างเสรีมีความยาวไม่แน่นอนโดยเน้นถ้อยคำเป็นหลักนำทำนอง มักเล่นในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ก่อน เช่น ลำลงข่วงผีฟ้า ลำมหาชาติ เป็นต้น ภายหลังจึงเล่นโต้ตอบระหว่างหญิง-ชาย

การขับลำของมนุษย์ยุคดึกดำบรรพ์จะมีเนื้อหาสั้นบางทีมีเนื้อหาอยู่เพียงไม่กี่ประโยค เช่น 2-3 ประโยคเท่านั้น แต่ขับลำวกไปเวียนมาได้นานถึงค่อนวันครึ่งวันก็มีทั้งนี้เพราะลักษณะสังคมเป็นแบบเผ่าพันธุ์กลุ่มเล็กที่สัญจรเร่ร่อน ต่อเมื่อมีความก้าวหน้าทางสังคมมากขึ้นเนื้อหาของเพลงขับลำก็ค่อยขยายยาวออกไปตามความก้าวหน้าทางสังคม เช่น กลุ่มชนบทพื้นที่ทุ่งราบย่อมมีเนื้อหาเพลงขับลำยืดยาวออกไปมากกว่า เนื่องมาจากมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากกว่ากลุ่มชนในหุบเขาหรือกลุ่มที่ยังเร่ร่อน เมื่อมีบันทึกคำขับลำเป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือ หนังสือเหล่านี้ก็มิได้มีไว้เพื่อให้คนทั่วไปอ่านเล่นอย่างทุกวันนี้หากเป็นเอกสารศักดิ์สิทธิ์สำหรับพ่อมดหมอผีหรือช่างขับ และหมอลำใช้ขับหรือลำในพิธีกรรมเท่านั้น

ครั้นรับแบบแผนพระพุทธศาสนา และมีการแต่งเรื่องจากชาดกเป็นคำขับลำ เพื่อเผยแพร่พระพุทธศาสนาแล้วเรื่องราวเหล่านั้นก็มิได้มีขึ้น เพื่อให้คนทั่วไปอ่านเล่นเป็นนิยายแต่มีไว้ เพื่อให้พระภิกษุหรือนักสวด นักเทศน์ใช้สวดให้ประชาชนฟังด้วยลีลา และมีทำนองในการสวด ดังนั้นวรรณกรรมประเภทร้อยกรองของชาวอีสานสมัยก่อนเกือบทั้งหมดจึงแต่งเป็นร้อยกรอง เพื่อใช้ลำสวด ลำเซิ้งทำนองตายตัว

การขับลำยุคแรกใช้กรับทำด้วยกระบอกไม้ไผ่หรือซีกไม้ไผ่เป็นเครื่องเคาะจังหวะ ดังมีร่องรอยเหลืออยู่ในกลุ่มชนเผ่าภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทางตอนใต้ของจีนที่มีการละเล่นใช้กระบอกไม้ไผ่ขนาดปล้องเดียวสองอันมาตีกระทบกันประกอบจังหวะขับลำ และตระกูลไทย-ลาวมีไม้สองอันเรียก กั๊บแก้บ ตีกระทบประกอบจังหวะลำ (เรียก หมอลำกั๊บแก้บ) สิ่งเหล่านี้เป็นต้นเค้าของประเพณีที่เรียกกันภายหลังว่า ขับไม้ และขับเสภา ดังนั้น คำว่า ขับ ที่เคยเรียกกันมาแต่เดิมเริ่มถูกแทนที่ด้วยคำว่า หมอแสดงว่าชาวบ้านเริ่มสนใจความสามารถเฉพาะบุคคลมากกว่าความเป็นกลุ่ม และในที่สุดคำว่า ลำ ซึ่งแต่เดิมหมายถึง หนังสือก็ได้กลายเป็นคำกิริยา แทนคำว่า ขับ ที่เรียกกันมาแต่โบราณ ผู้วิจัยเลือกหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดที่ได้รับความนิยมในปัจจุบันเป็นพื้นที่วิจัย

ภาพประกอบ 2 แผนที่จังหวัดร้อยเอ็ด

ร้อยเอ็ดเป็นจังหวัดในบริเวณลุ่มแม่น้ำชีในภาคอีสานของไทยที่อดีตเคยเป็นเมืองที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนยุคก่อนประวัติศาสตร์ โดยปรากฏชื่อในตำนานอุรังคธาตุว่า สาเกตนคร หรือเมืองร้อยเอ็ดประตู อันเนื่องมาจากเป็นเมืองที่มีความเจริญรุ่งเรืองโดยที่มีเมืองขึ้นจำนวนมาก การตั้งชื่อเมืองว่า "ร้อยเอ็จประตู" นั้นน่าจะเป็นการตั้งชื่อเชิงอุปมาอุปไมยให้เป็นศิริมงคล และแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของเมืองมากกว่าการที่เมืองจะมีประตูเมืองอยู่จริงถึงร้อยเอ็ดประตู ซึ่งการตั้งชื่อเพื่อแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองผ่านการมีประตูเมืองจำนวนมากนั้นน่าจะได้รับอิทธิพลหรือแบบอย่างมาจากเมืองหรืออาณาจักรที่เคยรุ่งเรืองในสมัยโบราณอย่างทวารวดี ซึ่งมีความหมายว่าเมืองที่มีประตูล้อมรอบเป็นกำแพงหรืออย่างเมืองหงสาวดีที่มีประตูเมืองรายล้อมกำแพงเมืองอยู่ยี่สิบประตู ซึ่งแต่ละประตูนั้นจะตั้งชื่อตามเมืองขึ้นของตน เช่น เชียงใหม่ อโยธยา เป็นต้น นอกจากนั้นการตั้งชื่อเมืองให้ดูยิ่งใหญ่เกินจริงเพื่อความเป็นศิริมงคลก็ถือเป็นธรรมดาของการตั้งชื่อเมืองหรืออาณาจักรในสมัยโบราณในส่วนของข้อสันนิษฐานที่ว่าเมืองร้อยเอ็ดน่าจะมีเพียงสิบเอ็ดหัวเมือง อันเนื่องมาจากการเขียนจำนวนตามแบบภาษาลาวโบราณโดยเลขสิบเอ็ดจะประกอบไปด้วยเลขสิบกับเลขหนึ่ง (10+1=101) ทำให้เกิดการอ่านที่ผิดเพี้ยนเป็นคำว่าร้อยเอ็ด นั้นน่าจะเป็นสมมุติฐานที่คลาดเคลื่อนเพราะจากการตรวจสอบข้อความตัวอักษรธรรมในต้นฉบับใบลานเรื่องอุรังคธาตุไม่ปรากฏว่ามีจุดไหนที่เขียนชื่อเมืองร้อยเอ็ดเป็นตัวเลขแต่กลับมีการเขียนถึงเมืองร้อยเอ็ดเป็นตัวอักษรทุกจุด (มีทั้งหมด 59 จุด) และไม่มีข้อความตอนใดที่บรรยายแจกแจงรายชื่อหัวเมืองทั้ง 11 แห่ง (อ่านเพิ่มเติมที่ร้อยเอ็ดคือร้อยเอ็ดมิใช่สิบเอ็ดหรือ 10+1 โดยสุวัฒน์ ลีขจร)

สมัยก่อนประวัติศาสตร์

มีการพบหลักฐานสมัยก่อนประวัติศาสตร์กระจายอยู่ทั่วไปในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ขุดพบแหล่งโบราณคดีบ้านเมืองบัวซึ่งสันนิษฐานว่า ชุมชนโบราณสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่ค้นพบมีอายุประมาณ 1,800-2,500 ปีมาแล้ว และมักมีถิ่นฐานอยู่บริเวณลุ่มน้ำกับใกล้แหล่งเกลือสินเธาว์ อิทธิพลของพุทธศาสนาภายใต้วัฒนธรรมทวารวดีได้เข้ามาเมื่อปลายพุทธศตวรรษที่ 12-15 มีหลักฐานสมัยทวารวดีที่สำคัญ เช่น คูเมืองร้อยเอ็ด เจดีย์เมืองหงส์ในเขตอำเภอจตุรพักตรพิมาน กลุ่มใบเสมาบริเวณหนองศิลาเลขในเขตอำเภอพนมไพร และพระพิมพ์ดินเผาปางนาคปรกที่เมืองไพรในเขตอำเภอเสลภูมิ วัฒนธรรมจากอาณาจักรขอมได้แพร่เข้ามาในพุทธศตวรรษที่ 16 ปรากฏหลักฐานอยู่มาก เช่น สถาปัตยกรรมในรูปแบบของปราสาทหิน เช่น กู่กาสิงห์ในเขตอำเภอเกษตรวิสัย ปรางค์กู่ในเขตอำเภอธวัชบุรี กู่พระโกนาในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ และประติมากรรมที่เป็นรูปเคารพทางศาสนาที่เป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันที่ทำจากหินทรายและโลหะเป็นจำนวนมาก

สมัยทวารวดี

การตั้งถิ่นฐานของชุมชนก่อนประวัติศาสตร์ได้ต่อเนื่องมาถึงสมัยทวารวดีซึ่งเป็นวัฒนธรรมในพระพุทธศาสนา เมืองที่สร้างขึ้นมีรูปร่างและที่ตั้งไม่แน่นอน แต่มีลักษณะที่สำคัญคือ มีคูน้ำ และคันดินล้อมรอบชุมชน ร่องรอยที่ยังเห็นอยู่ของคูเมืองและคันดินได้แก่บริเวณด้านตะวันออกของวัดบูรพาภิราม ด้านใต้ของเมืองบริเวณโรงเรียนสตรีศึกษา นอกจากนี้ยังพบอยู่ในอำเภอต่าง ๆ ของร้อยเอ็ด ได้แก่ บ้านเมืองไพร (เขตอำเภอเสลภูมิ) บ้านเมืองหงส์ (เขตอำเภอจตุรพักตรพิมาน) บ้านสีแก้ว (เขตอำเภอเมืองร้อยเอ็ด) หนองศิลาเลข บ้านชะโด (เขตอำเภอพนมไพร) และบ้านดงสิงห์ (เขตอำเภอจังหาร)

สมัยลพบุรี

ได้พบโบราณสถานและโบราณวัตถุสมัยลพบุรีหรือละโว้ที่เป็นที่รู้จักดี ได้แก่ ปราสาทหินกู่กาสิงห์ในเขตอำเภอเกษตรวิสัย กู่พระโกนาในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ ปรางค์กู่ในเขตอำเภอธวัชบุรี กู่โพนระฆัง กู่โพนวิท กู่บ้านเมืองบัวในเขตอำเภอเกษตรวิสัย กู่คันทนามในเขตอำเภอโพนทราย สำหรับโบราณวัตถุ ได้แก่ รูปเคารพ และเครื่องมือเครื่องใช้ในศาสนา เช่น พระพุทธรูป เทวรูป ศิวลึงค์ ภาชนะดินเผา คันฉ่องสำริด กำไลสำริด เป็นต้น

สมัยอาณาจักรล้านช้าง

ได้ปรากฏชื่อเมืองร้อยเอ็ดในเอกสารของลาว ว่า พระเจ้าฟ้างุ้มเมื่อดำรงตำแหน่งเป็นบุตรเขยเมืองขอมได้นำไพร่พลมารวมกำลังกันอยู่ที่เมืองร้อยเอ็ด ก่อนยกกำลังไปยึดเมืองเชียงทอง

(หลวงพระบาง) ได้สำเร็จแล้วจึงได้สถาปนาอาณาจักรล้านช้าง หลักฐานเกี่ยวกับเมืองร้อยเอ็ดขาดหายไป ประมาณ 400 ปี จนถึงประมาณปี พ.ศ. 2231 เมืองเวียงจันทน์เกิดความไม่สงบ พระครูโพนสะเม็ดพร้อมผู้คนประมาณ 3,000 คน ได้เชิญเจ้าหน่อกษัตริย์อพยพลงมาตามแม่น้ำโขง แล้วมาตั้งมั่นอยู่ที่บริเวณเมืองจำปาศักดิ์ผู้ปกครองเมืองจำปาศักดิ์มีความเลื่อมใสศรัทธาในพระครูโพนสะเม็ด จึงได้นิมนต์ให้ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา และปกครองเมืองจำปาศักดิ์ ต่อมาเจ้าหน่อกษัตริย์ได้รับสถาปนาขึ้นเป็นกษัตริย์พระนามว่า เจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูร ได้ขยายอิทธิพลไปในดินแดนต่าง ๆ เหนือสองฝั่งแม่น้ำโขง ได้ตั้งเมืองใหม่ขึ้นหลายแห่งและส่งบริวารไปปกครอง เช่น เมืองเชียงแตง เมืองสีทันดร เมืองรัตนบุรี เมืองคำทอง เมืองสาละวัน และเมืองอัตตะปือ เป็นต้น ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2256 เจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูรได้มอบหมายให้อาจารย์แก้วควบคุมไพร่พลประมาณ 3,000 คน มาสร้างเมืองขึ้นใหม่ในดินแดนอีสานตอนล่าง เรียกว่า เมืองท่ง ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ มีเจ้าเมืองต่อมา คือ ท้าวมืด ท้าวทน ท้าวเชียง และท้าวสูน

สมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์

ภาพประกอบ 3 พระยาขัติยะวงษา (ทน)

ปี พ.ศ. 2256 สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้โปรดเกล้าฯให้พระยากรมท่า และพระยาพรหมเดินทางมาดูแลหัวเมืองในภาคอีสาน ท้าวทนจึงได้เข้ามาขออ่อนน้อมพระยาทั้งสองจึงมีใบบอกไปยังกรุงธนบุรีขอตั้งท้าวทนเป็นเจ้าเมืองโดยยกบ้านกุ่มฮ้างขึ้นเป็นเมืองร้อยเอ็ด ตามนามเดิมท้าวทนได้รับแต่งตั้งเป็นพระขัติยะวงษานับว่าเป็นเจ้าเมืองร้อยเอ็ดคนแรก ส่วนเมืองท่งนั้นบรรดากรมการเมืองเห็นว่าเป็นชัยภูมิที่ไม่เหมาะสมจึงได้ย้ายไปตั้งบริเวณดงท้าวสาร และให้ชื่อว่า

เมืองสุวรรณภูมิ นับแต่นั้นมาทั้งเมืองร้อยเอ็ดและเมืองสุวรรณภูมิต่างมีฐานะขึ้นตรงต่อกรุงธนบุรีเช่นเดียวกัน พ.ศ. 2325 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานีแห่งใหม่ทำให้เมืองร้อยเอ็ดและบรรดาหัวเมืองอีสานล้วนต้องขึ้นตรงต่อกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนเมืองร้อยเอ็ดก็ได้มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนมีฐานะทางการเมืองและความสำคัญเหนือเมืองสุวรรณภูมิในเวลาต่อมา พ.ศ. 2326 พระขัติยะวงษา (ทน) ถึงแก่กรรม ท้าวสีลังบุตรคนโตได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นพระขัติยะวงษาเจ้าเมืองร้อยเอ็ดสืบแทน ต่อมาในปี พ.ศ. 2369 เกิดกบฏเจ้าอนุวงศ์เมื่อกองทัพกบฏถูกตีแตกถอยร่นกลับมากำลังทหารจากเมืองร้อยเอ็ดได้เข้าโจมตีซ้ำเติมจนพวกกบฏแตกพ่าย พระขัติยะวงษา(สีลัง)มีความดีความชอบได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นพระยาขัติยะวงษา ในปี พ.ศ. 2418 เกิดสงครามปราบฮ่อที่เวียงจันทน์และหนองคาย เจ้าเมืองอุบลได้รับมอบหมายให้เป็นหัวหน้ายกกำลังไปปราบโดยเกณฑ์กำลังพลจากหัวเมืองตะวันออกเฉียงเหนือไปช่วยปราบกบฏ เมื่อกองทัพยกมาถึงเมืองร้อยเอ็ด พระขัติยะวงษา (สาร) และราชวงศ์ (เสือ) ได้สมทบกำลังไปปราบฮ่อด้วยเมื่อเสร็จศึกราชวงศ์ (เสือ) ได้รับแต่งตั้งเป็นพระขัติยะวงษา เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปฏิรูปการปกครองในระบบมณฑลเทศาภิบาลจึงให้รวมหัวเมืองอีสานเข้าด้วยกันแล้วแบ่งออกเป็น 4 กองใหญ่ แต่ละกองมีข้าหลวงกำกับการปกครองกองละ 1 คน และมีข้าหลวงใหญ่กำกับราชการอีกชั้นหนึ่งอยู่ที่เมืองจำปาศักดิ์กองใหญ่ทั้ง4 กอง ได้แก่ หัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออก หัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือ หัวเมืองลาวฝ่ายเหนือและหัวเมืองลาวฝ่ายกลาง เมืองร้อยเอ็ดเป็นหัวเมืองเอกในจำนวน 12 เมืองของหัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือมีศูนย์การบริหารหัวเมืองอยู่ที่เมืองอุบลราชธานีในปี พ.ศ. 2437 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดเกล้าฯให้ตราระบบการปกครองเทศาภิบาลขึ้นใช้ปกครองส่วนภูมิภาคทั่วประเทศ หัวเมืองลาวกาวจึงเปลี่ยนฐานะเป็นมณฑลลาวกาว ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นมณฑลตะวันออกเฉียงเหนือและมณฑลอีสานตามลำดับ ในปี พ.ศ. 2450 เมืองร้อยเอ็ดได้รับการยกฐานะขึ้นเป็นบริเวณร้อยเอ็ด โดยแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 5 เมือง คือ เมืองร้อยเอ็ด เมืองสุวรรณภูมิ เมืองมหาสารคาม เมืองกมลาไสย และเมืองกาฬสินธุ์ ในปี พ.ศ. 2453 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสนาบดีกระทรวงมหาดไทย ทรงเห็นด้วยกับข้อเสนอของเทศาภิบาลข้าหลวงมณฑลอีสาน ว่า ควรแยกมณฑลอีสานออกเป็น 2 มณฑล คือ มณฑลอุบลราชธานีและมณฑลร้อยเอ็ด พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้ทรงโปรดเกล้าฯให้เป็นไปตามที่เสนอ มณฑลร้อยเอ็ด จึงมีเขตปกครอง 3 จังหวัด คือ จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดมหาสารคาม จังหวัดกาฬสินธุ์ พ.ศ. 2465 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดเกล้าฯ ให้รวมมณฑลร้อยเอ็ด มณฑลอุบล และมณฑลอุดร เป็นภาคเรียกว่า ภาคอีสาน มีอุปราชประจำภาคอยู่ที่เมืองอุดรธานี ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2468 ได้โปรดเกล้าฯให้ยกเลิกภาคอีสาน แล้วปรับเปลี่ยนเป็น

การปกครองระบบมณฑลตามเดิม ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2469 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ยุบมณฑลร้อยเอ็ด มณฑลอุบล และมณฑลอุดร แล้วให้เปลี่ยนชื่อเป็นจังหวัดขึ้นต่อมณฑลนครราชสีมาระหว่างปี พ.ศ. 2445-2455 ได้เกิดกบฏผีบุญขึ้นในจังหวัดร้อยเอ็ดอันมีสาเหตุมาจากการยกเลิกการปกครองแบบดั้งเดิม โดยยกเลิกตำแหน่งเจ้าเมืองแล้วแต่งตั้งข้าราชการจากส่วนกลางไปปกครองทำให้เกิดการต่อต้านจากกลุ่มเจ้าเมืองเดิมและทายาท กบฏผีบุญเกิดขึ้นจากการมีผู้อ้างตัวเป็นผู้วิเศษตามท้องถิ่นต่าง ๆ ในภาคอีสานในที่สุดก็ถูกทางราชการปราบได้ราบคาบ ในปี พ.ศ. 2469 อำมาตย์เอก พระยาสุนทรเทพกิจจารักษ์ (ทอง จันทรางศุ) ข้าหลวงจังหวัดร้อยเอ็ดเห็นว่า บึงพลาญชัย (เดิมใช้ว่า บึงพระลานชัย) ซึ่งตั้งอยู่ใจกลางเมืองร้อยเอ็ดตื้นเขินถ้าปล่อยทิ้งไว้บึงก็จะหมดสภาพไปจึงได้ชักชวนชาวบ้านจากทุกอำเภอมาขุดลอกบึงเพื่อให้มีน้ำขังอยู่ได้ตลอดปีได้ดำเนินการขุดลอกบึงทั้งกลางวันและกลางคืนอยู่ 2 ปี มีชาวบ้านมาร่วมขุดลอกบึงถึง 40,000 คน นับว่าเป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่แห่งหนึ่งของไทยที่ควรจารึกไว้เป็นตัวอย่างที่ดีแก่ลูกหลานไทยต่อไปชั่วกาลนาน ต่อมาก็ได้มีการพัฒนาปรับปรุงอย่างต่อเนื่องจนเป็นมรดกที่สำคัญของจังหวัดร้อยเอ็ดมาตราบเท่าทุกวันนี้

ที่ตั้งและอาณาเขต

จังหวัดร้อยเอ็ดตั้งอยู่ระหว่างละติจูดที่ 15 องศา 24 ลิปดาเหนือ ถึง 16 องศา 19 ลิปดาเหนือ และลองจิจูดที่ 103 องศา 16 ลิปดาตะวันออก ถึง 104 องศา 21 ลิปดาตะวันออก อยู่ห่างจากกรุงเทพมหานคร โดยทางรถยนต์ประมาณ 512 กิโลเมตร มีพื้นที่ทั้งสิ้น 8,299.46 ตารางกิโลเมตร หรือ 5,187,156 ไร่ มีเขตแดนติดต่อกับจังหวัดอื่น ๆ หลายจังหวัด ดังนี้

ทิศเหนือ และตะวันตกเฉียงเหนือ จรดจังหวัดกาฬสินธุ์

ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ จรดจังหวัดมุกดาหาร

ทิศตะวันออก จรดจังหวัดยโสธร

ทิศตะวันออกเฉียงใต้ จรดจังหวัดศรีสะเกษ

ทิศใต้ จรดจังหวัดสุรินทร์

ทิศตะวันตก จรดจังหวัดมหาสารคาม

จังหวัดร้อยเอ็ด ประกอบด้วยอำเภอต่าง ๆ ดังนี้

1. อำเภอเมืองร้อยเอ็ด
2. อำเภอเกษตรวิสัย
3. อำเภอปทุมรัตต์
4. อำเภอจตุรพักตรพิมาน
5. อำเภอธวัชบุรี
6. อำเภอพนมไพร
7. อำเภอโพนทอง
8. อำเภอโพธิ์ชัย
9. อำเภอหนองพอก
10. อำเภอเสลภูมิ
11. อำเภอสุวรรณภูมิ
12. อำเภอเมืองสรวง
13. อำเภอโพนทราย
14. อำเภออาจสามารถ
15. อำเภอเมยวดี
16. อำเภอศรีสมเด็จ
17. อำเภอจังหาร
18. อำเภอเชียงขวัญ
19. อำเภอหนองฮี
20. อำเภอทุ่งเขาหลวง

ภาพประกอบ 4 แผนที่แสดงอำเภอของจังหวัดร้อยเอ็ด

ลักษณะภูมิประเทศ

จังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งอยู่บริเวณตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นที่ราบสูง สูงจากระดับน้ำทะเลปานกลางประมาณ 120-160 เมตร มีภูเขาทางตอนเหนือซึ่งติดต่อจากเทือกเขาภูพาน บริเวณตอนกลางของจังหวัด มีลักษณะเป็นที่ราบลูกคลื่น บริเวณตอนล่างมีลักษณะเป็นที่ราบลุ่มริมฝั่งแม่น้ำมูลและสาขา ได้แก่ ลำน้ำชี ลำน้ำเตา

ลำน้ำพลับพลา เป็นต้น บริเวณที่ราบต่ำอันกว้างขวาง เรียกว่า ทุ่งกุลาร้องไห้ มีพื้นที่ประมาณ 80,000 ไร่ มีลักษณะเป็นที่ราบแอ่งกระทะ

ลักษณะภูมิอากาศ

จังหวัดร้อยเอ็ดได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ และลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ สภาพภูมิอากาศอยู่ในประเภทฝนเมืองร้อน ปริมาณน้ำฝนเฉลี่ย 1,196.8 ลูกบาศก์มิลลิเมตร ฝนตกชุกในเดือนมิถุนายนถึงกันยายน อากาศร้อนแห้งแล้งในเดือนกุมภาพันธ์ถึงเมษายน

การเมืองการปกครองและประชากร

การปกครองแบ่งออกเป็น 20 อำเภอ 193 ตำบล 2,412 หมู่บ้าน มีองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น 3 รูปแบบ คือ องค์การบริหารส่วนจังหวัด 1 แห่ง เทศบาล 17 แห่ง (เทศบาลเมือง 1 แห่ง และเทศบาลตำบล 16 แห่ง) และองค์การบริหารส่วนตำบล 186 แห่ง มีจำนวนประชากรทั้งสิ้น 1,310,259 คน แยกเป็นชาย 654,508 คน หญิง 655,751 คน โดยมีอำเภอที่มีประชากรมากที่สุด ได้แก่ อำเภอเมืองร้อยเอ็ด 118,789 คน รองลงมา ได้แก่ อำเภอเสลภูมิ มีจำนวน 108,063 คน และอำเภอสุวรรณภูมิ มีจำนวน 106,451 คน สำหรับอำเภอที่มีความหนาแน่นของประชากรมากที่สุด คือ อำเภอจังหาร โดยมีอัตราความหนาแน่น 295 คนต่อตารางกิโลเมตร รองลงมา ได้แก่ อำเภอเมืองร้อยเอ็ด มีอัตราความหนาแน่น 240 คนต่อตารางกิโลเมตร และอำเภอเชียงขวัญ มีอัตราความหนาแน่น 215 คนต่อตารางกิโลเมตร โดยอัตราความหนาแน่นโดยเฉลี่ยของจังหวัดอยู่ในระดับ 158 คนต่อตารางกิโลเมตร

ประชากรมีกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

กลุ่มไทย-ลาว เป็นกลุ่มชนพื้นเมืองเดิม อาศัยทั่วไปในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด

กลุ่มไทย-เขมร เป็นคนที่อยู่ในจังหวัดร้อยเอ็ด แต่มีบรรพบุรุษที่มีเชื้อสายเขมร อยู่ในอำเภอสุวรรณภูมิ และเกษตรวิสัย

กลุ่มไทย-ส่วย เป็นคนที่อยู่ในจังหวัดร้อยเอ็ด มีเชื่อสายเป็นชาวส่วยหรือกูย อยู่บริเวณอำเภอสุวรรณภูมิ และอำเภอโพนทราย ติดต่อกับจังหวัดศรีสะเกษ

กลุ่มภูไทหรือผู้ไทย เป็นกลุ่มที่ตั้งถิ่นฐานในเขตอำเภอเมยวดี หนองพอก ซึ่งติดต่อกับจังหวัดกาฬสินธุ์ ยโสธร และมุกดาหาร

ไทย้อ เป็นกลุ่มที่มีเชื้อสายมาจากแขวงคำมวน ประเทศลาว อาศัยอยู่ในเขตอำเภอโพธิ์ชัย

นอกจากนั้นยังมีกลุ่มคนอพยพเข้ามาอาศัยในจังหวัดร้อยเอ็ดในภายหลัง ได้แก่ กลุ่มไทย-จีน กลุ่มไทย-ยวน กลุ่มไทย-แขก

การศึกษา

การศึกษาในจังหวัดร้อยเอ็ดได้ริเริ่มอย่างแบบตะวันตกนั้นได้เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2453 โดยพระครูอดุลยศีลพรต เจ้าอาวาสวัดศรีมงคล (ปัจจุบัน คือ วัดสระทอง) อำเภอเมืองร้อยเอ็ด ตรงกับช่วงเวลาที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงริเริ่มขยายการศึกษาไปสู่หัวเมืองต่าง ๆ ในปี พ.ศ. 2454 รัฐบาลจึงได้มอบหมายให้ราชบุรุษจันทร์มาเปิดโรงเรียนอย่างเป็นทางการที่วัดศรีมงคลโดยได้ตั้งชื่อว่า โรงเรียนวัดศรีมงคล ปลาย พ.ศ. 2456 จึงได้ย้ายมาทำการสอนที่อาคารที่ว่าการอำเภอเก่าริมคูเมือง พร้อมทั้งเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนประจำมณฑลร้อยเอ็ด และตั้งเป็นโรงเรียนประจำมณฑลร้อยเอ็ด (ร้อยเอ็ด มหาสารคาม และกาฬสินธุ์) ซึ่งภายหลังได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนร้อยเอ็ดวิทยาลัย

เนื่องจากโรงเรียนประจำมณฑลร้อยเอ็ดเปิดสอนเฉพาะนักเรียนชาย จึงได้มีการจัดตั้งโรงเรียนประจำมณฑลหญิงขึ้นในปี พ.ศ. 2462 โดยได้แยกออกมาทำการเรียนการสอนบริเวณนอกคูเมืองทางทิศใต้ ซึ่งปัจจุบัน คือ โรงเรียนสตรีศึกษา ต่อมารัฐก็ได้พยายามส่งเสริมการศึกษาระดับมัธยมศึกษามากขึ้น โดยได้จัดตั้งโรงเรียนวิสามัญประจำอำเภอจนครบทุกอำเภอ ในปี พ.ศ. 2513 จนกระทั่งปัจจุบันจังหวัดร้อยเอ็ดมีการจัดการศึกษาในทุกระดับการศึกษาทั้งระดับอุมศึกษา อาชีวศึกษา การศึกษาขั้นพื้นฐาน และการศึกษานอกโรงเรียนทั้งในสังกัดกระทรวงศึกษาธิการและองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น

ระดับอุดมศึกษา

มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตร้อยเอ็ด

เอกลักษณ์ของจังหวัด

Inthaninnam.jpg

ตราประจำจังหวัดร้อยเอ็ดอินทนิลบก (*Lagerstroemia macracarpa*) ต้นไม้ประจำจังหวัด

โหวด

ภาพประกอบ 5 เอกลักษณ์ของจังหวัดร้อยเอ็ด

ตราประจำจังหวัด : เป็นรูปศาลหลักเมืองประดิษฐานพาน ณ เกาะกลางบึงพลาญชัย เบื้องหลังเป็นรูปพระมหาเจดีย์ชัยมงคล โดยมีกรอบวงกลมเป็นรูปรวงข้าวล้อมรอบ

ดอกไม้ประจำจังหวัด : อินทนิลบก

เครื่องดนตรีประจำจังหวัด : โหวด

คำขวัญประจำจังหวัด : สิบเอ็ดประตูเมืองงาม เรืองนามพระสูงใหญ่ ผ้าไหมสาเกต บุญผะเหวดประเพณี มหาเจดีย์ชัยมงคล งามน่ายลบึงพลาญชัย เขตกว้างไกลทุ่งกุลา โลกลือชาข้าวหอมมะลิ

บึงพลาญชัย

ภาพประกอบ 6 บึงพลาญชัยร้อยเอ็ด

บึงพลาญชัย ตั้งอยู่บริเวณกลางเมืองร้อยเอ็ด ถือเป็นสัญลักษณ์ของจังหวัด มีลักษณะเป็นเกาะอยู่กลางบึงน้ำขนาดใหญ่ มีเนื้อที่ประมาณ 2 แสนตารางเมตร เป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจ ตกแต่งเป็นสวนไม้ดอกขนาดใหญ่ มีพรรณไม้ต่าง ๆ ร่มรื่น และในบึงน้ำมีปลาชนิดต่าง ๆ หลายพันธุ์ มีเรือจักรยานน้ำ และเรือพายไว้บริการประชาชนพายเล่นในบึง นอกจากนั้นยังใช้เป็นสถานที่จัดงานเทศกาลของจังหวัด รวมทั้งจัดมหรสพต่าง ๆ ภายในบึงพลาญชัยยังมีสิ่งก่อสร้างที่น่าสนใจ คือ

ศาลเจ้าพ่อหลักเมือง เป็นของคู่บ้านคู่เมืองที่ชาวร้อยเอ็ดเคารพนับถือ และเชื่อว่าเจ้าพ่อจะช่วยดลบันดาลให้ชาวเมืองมีความสุขคิดสิ่งใดสมปรารถนา จึงเป็นสถานที่อีกแห่งหนึ่งที่ชาวเมืองร้อยเอ็ดจะพากันมากราบนมัสการขอพรเป็นประจำ

พระพุทธรูปปางลีลาขนาดใหญ่ กลางสวนดอกไม้

พานรัฐธรรมนูญ และนาฬิกาดอกไม้

ภูพลาญชัย มีลักษณะเป็นน้ำตกจำลอง และรูปปั้นสัตว์ต่าง ๆ คล้ายสวนสัตว์

สนามเด็กเล่น และสวนสุขภาพเป็นสวนออกกำลังกาย เพื่อให้ประชาชนได้ออกกำลังกายอันเป็นการเสริมสร้างพลานามัยแก่ชาวร้อยเอ็ด

พระมหาเจดีย์ชัยมงคล

พระมหาเจดีย์ชัยมงคล ตั้งอยู่บริเวณวัดผาน้ำทิพย์เทพประสิทธิ์วราราม ตำบลโคกสว่าง อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด ระยะทางจากตัวเมืองร้อยเอ็ด ประมาณ 80 กิโลเมตร มีลักษณะเป็นมหาเจดีย์ขนาดใหญ่ที่วิจิตรพิสดารใช้ศิลปกรรมร่วมสมัยระหว่างภาคกลางและภาคอีสานเป็นการผสมกันระหว่างพระปฐมเจดีย์และพระธาตุพนมใช้งบประมาณก่อสร้างถึงปัจจุบันกว่า 3,000 ล้านบาท ดำเนินการสร้างโดย "พระอาจารย์ศรี มหาวิโร" ซึ่งเป็นศิษย์พระอาจารย์มั่น ภูริทัตโต พระมหาเจดีย์นี้ออกแบบโดยกรมศิลปากรเป็นสีขาวตกแต่งลวดลายตระการตาด้วยสีทองเหลืองอร่าม รายล้อมด้วยเจดีย์องค์เล็กทั้ง 8 ทิศ สร้างในเนื้อที่ 101 ไร่ กว้าง 101 เมตร ยาว 101 เมตร ความสูง 101 เมตร รวมยอดทองคำเป็น 109 เมตร ใช้ทองคำหนัก 4,750 บาท หรือประมาณ 60 กิโลกรัม ภายในองค์พระมหาเจดีย์เหมือนอยู่บนวิมานแดนสวรรค์

ชั้นที่ 1 เป็นห้องโถงกว้างใหญ่ โอ่อ่า ผนังจารึกนามทานาธิบดีต่าง ๆ ใช้เป็นห้องประชุม บำเพ็ญบุญ

ชั้นที่ 2 เป็นห้องโถงโอ่อ่าเช่นกัน ผนังติดตั้งรูปพระพุทธประวัติ ลวดลายไทยวิจิตรพิสดาร

ชั้นที่ 3 เป็นที่ประดิษฐานรูปพระฌาจารย์ ปราชญ์อีสานในอดีต เป็นรูปเหมือนสลักหินอ่อน และหุ่นรูปเหมือนพระสุปฏิปันโน 101 องค์

ชั้นที่ 4 จัดเป็นพิพิธภัณฑ์แสดงวัตถุวาอาราม สถานปฏิบัติสมถะวิปัสสนากรรมฐานที่หลวงปู่ศรีเคยบำเพ็ญธรรมมา

ชั้นที่ 5 บันไดเวียน 119 ขั้น เป็นห้องโถงรูประฆัง 8 เหลี่ยมบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ

ประเพณีบุญผะเหวด

ภาพประกอบ 7 ผ้าผะเหวดจังหวัดร้อยเอ็ด

ผ้าผะเหวด

เป็นบุญประเพณีที่มีการเทศน์มหาชาติเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ของจังหวัดร้อยเอ็ด โดยเฉพาะจังหวัดได้กำหนดให้เป็นงานประเพณีประจำปีของจังหวัดและจัดได้ยิ่งใหญ่มากเป็นไปตามฮีต 12 คือ หมายถึง เดือนสี่มีการทำบุญผะเหวดดังคำกล่าวไว้ในฮีตว่า

ฮีตหนึ่ง พอเถิงเดือนสี่ได้ให้เก็บดอกบุปผาหามาลา
ควงหอมสู่ตนเก็บไว้
อย่าได้ไลคองนี้เสียศรีสูญเปล่า
หาเอาตากแดดไว้ได้ทำแท้สู่คน
อย่าได้ไลหนีเว้นแนวคองตั้งแต่เก่า
ไฟทั้งหลายสิแล่นเข้าเผาบ้านสิเสื่อมสูญเด้

มูลเหตุแห่งการทำ

มีกล่าวไว้ในหนังสือมาลัยหมื่นมาลัยแสนว่า ครั้งหนึ่งพระมาลัยให้ไปไหว้พระธาตุเกษแก้วจุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ได้พบและสนทนากับพระศรีอาริยเมตไตรย พระโพธิสัตว์ผู้ซึ่งจะได้จุติกาลลงมาเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต ทราบความประสงค์ของมนุษย์จากพระมาลัยแล้วจึงสั่งความกับพระมาลัยว่า "หากใครต้องการจะพบและเกิดในสมัยพระศรีอาริย์ ให้ทำแต่ความดี อย่าฆ่าพ่อตีแม่ สมณชี พราหมณ์ ครูอาจารย์ อย่าทำร้ายพระพุทธเจ้า อย่าขุยงสงฆ์ให้แตกกัน และต้องฟังเทศน์มหาชาติให้จบทุกกัณฑ์ในวันเดียว ท่านทั้งหลายจะได้เกิดร่วม และพบพระองค์" ด้วยเหตุนี้เองชาวร้อยเอ็ดจึงได้พากันทำบุญผะเหวด และไปฟังเทศน์มหาชาติทุกปี โดยกำหนดเอาวันศุกร์ วันเสาร์ และวันอาทิตย์แรกของเดือนมีนาคมเป็นวันจัดงาน

ขั้นตอนพิธีทำ

เมื่อกำหนดวันจัดงานชาวบ้านจะช่วยกันหาดอกไม้มาตากแห้งไว้ช่วยกันฝานดอกโน (ทำจากลำต้นหม่อน) งานนี้เป็นงานใหญ่ทำติดต่อกัน 3 วัน วันแรกของงานตอนเย็น (บ่าย ๆ) จะมีการแห่พระอุปคุตรอบบ้านให้ชาวบ้านได้สักการบูชา แล้วนำไปประดิษฐานไว้หออุปคุต ภายในบริเวณงานเพราะเชื่อว่าเป็นพระเถระผู้มีฤทธิ์นิรมิตกุฏิอยู่กลางแม่น้ำมหาสมุทร สามารถขจัดเภทภัยทั้งมวลได้ วันที่ 2 ของงานเป็นการแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง แต่ละคุ้มวัดจะจัดขบวนแห่แต่ละกัณฑ์ทั้ง 13 กัณฑ์แห่รอบเมือง ตอนเย็นมีมหรสพสมโภช ในวันที่ 2 ที่ 3 ชาวร้อยเอ็ดจะมีโรงทานเลี้ยงข้าวปุ้นบุญผะเหวด ผู้คนที่มาในงานกินได้ตลอดเวลา (ฟรี) มีชาวบ้าน ร้านค้า และหน่วยงานราชการมาตั้งโรงทานมากมาย วันที่ 3 ของงานเริ่มตั้งแต่เช้ามืด ประมาณตี 4 ชาวบ้านจะนำข้าวเหนียวมาปั้นเสียบไม้ จำนวน 1,000 ก้อน เพื่อเอาบูชากัณฑ์เทศน์คาถาพัน เรียกว่า "ข้าวพันก้อน" ชาวบ้านจะพากันแห่ข้าวพันก้อนรอบศาลาวัดมีหัวหน้ากล่าวคำบูชา ดังนี้ "นะโม นะไม จอมไตร

ปิฎกยกออกมาเทศนาธรรม ขันหมากเบ็งงานสะพาส ข้าวพันก้อนอาดบูชา ซาเฮาซา สามดวงยอดแก้วข้าไหว้แล้วถวายอาดบูชา สาธุ" ว่าดังนี้ไปเรื่อย ๆ จนครบ 3 จบ แล้วนำขึ้นไปศาลาโรงธรรม แล้วญาติโยมพากันทำวัตรเช้า อาราธนาศีลอาราธนาเทศน์ โดยอาราธนาเทศน์พระเวสโดยเฉพาะการอาราธนาเทศน์พระเวสนั้น ถ้าไม่ต้องว่ายาวจะตัดบทสั้น ๆ ก็ได้ให้ขึ้นตรง "อาทิกัลยาณังฯ เปฯ อาราธนัง กโรม" เท่านี้ก็ได้ แล้วพระสงฆ์จะเริ่มเทศน์สังกาดเป็นการพรรณนาอายุกาลของพระพุทธศาสนาเริ่มแต่ต้นจนถึงอันตรธาน เมื่อเทศน์สังกาดจบแล้วจึงเริ่มเทศน์กัณฑ์ทศพรไปจนจบนครกัณฑ์ อันเป็นกัณฑ์ที่ 13 เทศน์แต่เช้ามืดไปจนค่ำ จบแล้วจัดขันขอขมาโทษพระสงฆ์ให้พรเป็นเสร็จพิธี ในวันที่ 3 นี้เอง ชาวบ้านชาวเมืองจะแห่กัณฑ์หลอนมาร่วมถวายกัณฑ์เทศน์ตลอดทั้งวัดกัณฑ์เทศน์จะมี 2 ลักษณะ

กัณฑ์หลอน เป็นการแห่กัณฑ์เทศน์มาถึงบริเวณที่พระกำลังเทศน์ก็ถวายกัณฑ์เทศน์โดยไม่เจาะจงว่าจะเป็นพระสงฆ์รูปใด

กัณฑ์จอบ เป็นกัณฑ์เทศน์ที่กลุ่มผู้ถวายปรารถนาจะถวายเฉพาะภิกษุที่ตนชอบเคารพศรัทธา จึงมีการส่งคนไปสอดแนมว่าขึ้นเทศน์หรือยังภาษาอีสานเรียกว่า "จอบ" แอบดูจึงเรียกกัณฑ์เทศน์ประเภทนี้ว่า "กัณฑ์จอบ"

ทุ่งกุลาร้องไห้

ทุ่งกุลาร้องไห้ เป็นที่ราบขนาดใหญ่มีพื้นที่ประมาณ 2 ล้านไร่ อยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดมหาสารคาม จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดศรีสะเกษ และจังหวัดร้อยเอ็ด การที่ได้ชื่อว่าทุ่งกุลาร้องไห้มีเรื่องเล่าสืบกันมาว่า ชนเผ่ากุลาซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยจากเมืองเมาะตะมะ ประเทศพม่าได้เดินทางมาค้าขายผ่านทุ่งแห่งนี้ต้องใช้เวลาเดินทางหลายวันไม่พบหมู่บ้านใด ๆ เลย น้ำก็ไม่มีดื่ม ต้นไม้ก็ไม่มีที่จะให้ร่มเงา มีแต่ทุ่งหญ้าเต็มไปหมดพื้นดินเป็นทรายเดินทางยากลำบากเหมือนอยู่กลางทะเลทรายทำให้คนพวกนี้ถึงกับร้องไห้ในอดีตทุ่งกุลาร้องไห้ในฤดูแล้ง พื้นที่ส่วนใหญ่จะแห้งแล้งมากส่วนในฤดูฝนน้ำจะท่วมทุกปีได้พื้นดินลงไปเป็นน้ำเค็มไม่สามารถทำการเกษตรได้ หลังจากที่ได้มีการพัฒนาที่ดินแล้วทุ่งกุลาร้องไห้ได้กลายเป็นแหล่งผลิตข้าวหอมมะลิที่สำคัญของประเทศและกลายเป็นอู่ข้าวอู่น้ำที่มีชื่อเสียงของไทย

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีหลัก

1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics Theory)

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่นำมาเป็นกรอบในการศึกษา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ในครั้งนี้ ได้แก่

1.1.1 ทฤษฎีแห่งความงาม (Theory of Beauty)

เรื่องที่ถกเถียงกันมากในทางสุนทรียศาสตร์อีกอย่างหนึ่ง คือ ตำแหน่งของความงามหรือว่าความงามอยู่ที่ไหน (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 2-3) กล่าวถึง ความงามนั้นไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยก็ยังคงเป็นเรื่องที่ให้ความเห็นไม่ตรงกัน และทัศนะที่แตกต่างกันของนักสุนทรียศาสตร์เหล่านั้นก็ก่อให้เกิดทฤษฎีทางความงามขึ้นหลายทฤษฎี ดังนี้

1) ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ

ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุล้วนแล้วแต่มีความงามในตัวของวัตถุเอง เช่น สวย เพราะสีสันทรวดทรงพื้นผิวไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่การที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง

บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ท่านหนึ่งก็คือ อริสโตเติล (Aristotle. 384-322 b.c.) ท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้ว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริงโดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์สุนทรียธาตุมีมาตรการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้นความงามของวัตถุจึงเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สีสัน สัดส่วนที่ประกอบกันเข้าอย่างกลมกลืนมีความสมดุล จึงถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุนั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ

2) ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน

แนวคิดตามทฤษฎีนี้ กล่าวคือ การที่เรามองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใดจิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม

เพลโต (Plato 472-347 B.C.) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในโลกจินตนาการ (World of Idea) เขาเชื่อว่า ความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนด ส่วนความคิดนั้นอยู่ในห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือจิตต้องสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้นสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้นความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งแสดงถึงคุณค่าตามมา

3) ความงามเป็นสภาวสัมพันธ์

นักคิดบางคนเชื่อว่าความงามไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิง และก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคลทัศนะนี้ก็นับว่ามีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าทางสุนทรียะ แต่เราก็ต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั้นเอง ที่เป็น

รากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอนเพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงามหรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะเพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงาม คือ สภาวสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก

1.1.2 ทฤษฎีสุขารมณ์หรือรตินิยม (Pleasure Theory) or(Hedonism)

ทฤษฎีนี้ คือ ลัทธิทางปรัชญาจริยะที่ถือเอาความพึงพอใจเฉพาะหน้าเป็นจุดหมายของชีวิตคนฉลาดย่อมกอบโกยความพึงพอใจทุกโอกาส (กีรติ บุญเจือ. 2522 : 211) ทฤษฎีนี้มีประวัติยาวนาน (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. 2541 : 18-21) ซึ่งเกิดจากวิธีทางปรัชญาธรรมชาติ ความเพลิดเพลินมีคุณค่าทางบวก ในขณะที่ความปวดร้าวหรือความไม่น่าเพลิดเพลินมีค่าทางลบ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แตกต่างจากคุณค่าอื่น เช่น แตกต่างจากคุณค่าทางจริยศาสตร์ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ถือว่าเป็นความเพลิดเพลินภายใน ซึ่งเป็นความชอบของแต่ละบุคคลคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มีลักษณะตรงไปตรงมาตรงข้ามกับที่เป็นสื่อหรือคุณค่าทางปฏิบัติจริง ทางสุนทรียศาสตร์เป็นหนทางค้นหาความเพลิดเพลินและความพอใจ ทฤษฎีนี้มีนักสุนทรียศาสตร์คนสำคัญ เช่น ยอช ซันตายานา (George Santayana) นักธรรมชาตินิยมชาวสเปนผู้เสนอทฤษฎีสุขารมณ์ของซันตายานา (Santayana's Version of The Pleasure Theory) เป็นทฤษฎีที่เริ่มบันทึกและทดลองสอน ณ มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด งานสอนชิ้นนี้ของเขาได้ปรากฏในหนังสือเรื่องความรู้สึกเรื่องความงาม (The Sense of Beauty) บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับทฤษฎีธรรมชาตินิย และได้แบ่งเนื้อหาเป็นสามส่วนประกอบด้วยความงามของวัตถุ (Materials of Beauty) รูปแบบ (Form) และการสำแดงพลังอารมณ์ (Expression)

1.1.3 ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ (The Expression Theory)

การแสดงออกทางอารมณ์ เป็นการนำไปสู่การเคลื่อนไหวทางศิลปะ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. 2541 : 28) กล่าวถึง อี เอฟ คาร์ริตต์ (E.F. Carritt) ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือทฤษฎีความงาม (Theory of Beauty) เมื่อ ค.ศ. 1914 และอาร์ จี คอลลิงวูด (R.G. Collingwood) ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือหลักของศิลปะ (The Principles of Art) เมื่อ ค.ศ. 1938 ว่า ผลงานด้านศิลปะ คือ การแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปินเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยเฉพาะเผยแพร่กับผู้ที่มีความต้องการทางด้านศิลปะ

ทฤษฎีความเหมือนกันของผู้รู้เอง และการแสดงออกทางอารมณ์นั้นมีผู้มีความคิดต่างกันออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มหนึ่งเน้นความสำคัญเรื่องการรู้เองของคุณภาพ นำไปสู่สุนทรียภาพแบบบริบทอีกกลุ่มหนึ่งให้ความสำคัญเรื่องการแสดงออกทางอารมณ์ที่นำไปสู่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะ

การใช้พลังอารมณ์ของศิลปินเพื่อปลุก และสื่ออารมณ์แล้วรวบรวมลงไปในงานด้านศิลปะนั้น เพลโต อาริสโตเติล รวมทั้งนักวาทศิลป์ชาวกรีก และชาวโรมันท่านอื่นได้สังเกตมานานแล้วสิ่งที่อาจเป็นสิ่งใหม่ คือ การสร้างทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ขึ้นใหม่ทั้งหมด เลโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) นักเขียน และนักปรัชญาชาวรัสเซียได้เสนอแนวคิดของท่านในหนังสือชื่อศิลปะ คืออะไร (What is Art ?) เมื่อ ค.ศ. 1893 ก่อนสานุศิษย์ของโครเช่ จะนำความคิดนี้ขึ้นมาพิจารณา โดยท่านได้อธิบายเรื่องราวศิลปะที่ให้ประสบการณ์สุนทรียะกับมนุษย์ ด้านคุณธรรมและอารมณ์เสรีทางศาสนาที่ปราศจากกามตัณหา งานศิลปะที่แท้จริงตามทัศนะของท่าน คือ งานที่สามารถทำให้ผู้อื่นคล้อยตามอย่างเต็มที่กับอารมณ์ของศิลปิน ที่อยู่ในผลงานศิลปะนั้น

จากแนวคิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 5 แนวทาง ได้แก่

1) สุนทรียภาพความงามของตัวแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สุนทรียะทางศิลปะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะเกิดได้ตัวผู้แสดงหมอลำต้องงดงาม หมายถึง รูปร่างหน้าตางาม บุคลิกเหมาะสมกับการแสดงนั้น การแต่งกายงามถูกต้องตามแบบแผนการแสดง เมื่อความงามในด้านรูปร่างหน้าตา บุคลิก และการแต่งกายมารวมอย่างเหมาะสมอยู่ที่ตัวแสดงแล้ว ย่อมทำให้ผู้ชมรู้สึกชื่นชมในความงามเกิดเป็นสุนทรียภาพของตัวแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2) สุนทรียภาพความงามของท่าฟ้อนและออกท่าทางประกอบ สุนทรียภาพในการแสดง คือ การฟ้อน และออกท่าทางประกอบจะปรากฏในรูปของการแสดงคนเดียว แสดงเป็นคู่ และการแสดงเป็นหมู่ ซึ่งความงามจะแตกต่างกันออกไปตามลีลา และจุดมุ่งหมายของการแสดง เช่น ฟ้อนเดี่ยว ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว สุนทรียภาพจะเกิดขึ้นได้ตัวแสดงต้องมีความสามารถในการแสดงลีลาท่าฟ้อนที่งดงามเป็นเลิศท่าฟ้อนอ่อนช้อยถูกต้องตามแบบแผน ผู้ชมชมแล้วเกิดความชื่นชอบมีอารมณ์คล้อยตามไปตามการแสดง ความงามจะเกิดขึ้นได้ตัวแสดงต้องประสานกลมกลืนกันในจังหวะท่าทาง การเยื้องกรายที่งดงามพร้อมเพรียงไม่เน้นอวดลีลาเฉพาะบุคคล แต่เป็นความงามทั้งกลุ่ม การฟ้อนงามผู้ดูจะเกิดสุนทรียภาพได้ผู้ฟ้อนต้องทำให้ผู้ดูมีความรู้สึกเหมือนหนึ่งว่า ได้ชมความงามอันประณีตบรรจงในการเยื้องกรายร่างกายทุกสัดส่วนให้มีท่าฟ้อนที่ดูแล้วกลมกลืนทั้งกิริยาอารมณ์สอดคล้องกับการลำและการบรรเลงดนตรี

3) สุนทรียภาพความงามของการลำ การแสดงมีการลำเข้ามาเกี่ยวข้องสุนทรียภาพด้านการลำจะเกิดขึ้นได้เมื่อมีการบรรจุทำนองลำอย่างถูกต้อง ผู้ลำต้องลำได้ไพเราะความไพเราะอยู่ที่การใส่อารมณ์ให้ตรงกับบทลำ ลำถูกหลักอักขระการแบ่งวรรคตอนในการลำถูกต้อง เสียงต้องดี และชัดเจนลำให้สัมพันธ์กับการแสดงดนตรี ถ้าเป็นการลำในการแสดงต้องได้

อารมณ์ตามบทอย่างแท้จริง ผู้ฟังฟังแล้วเกิดสุนทรียภาพ หมายถึง รับรู้ในความไพเราะเกิดการยอมรับ และมีความรู้สึกคล้อยตาม

4) สุนทรียภาพความงามทางวรรณกรรมบทละครและกลอนลำ ความไพเราะของบทกลอนทำให้เกิดสุนทรียภาพ คือ ไพเราะด้านเนื้อหาการใช้คำที่กลมกลืนความหมายชัดเจนตรงกับเป้าหมายของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เหมาะสมต่อการนำไปลำ บทที่ดีต้องสามารถทำให้ผู้แสดงทำบทได้อย่างสวยงามถูกต้องดูแล้วไม่รวบรัดลุกลี้ลุกลนจนเกินไป และไม่มีการตีบทซ้ำซากสุนทรียภาพทางวรรณกรรมบทละครเกิดขึ้นได้ต้องประสานและกลมกลืนกับการฟ้อน บทบาทของผู้แสดงขณะเดียวกันต้องสามารถกลมกลืนกับการลำทำให้ผู้ลำลำได้ดีไม่ติดขัด การใช้คำเหมาะสมกับการส่งสำเนียงในการลำ ผู้ฟังฟังแล้วเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

5) สุนทรียภาพของการบรรเลงดนตรี ดนตรีเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่ทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียภาพ การบรรเลงจึงต้องเหมาะสมกับการแสดงแต่ละชนิดบรรเลงถูกต้องเหมาะสมกับอารมณ์เพลง กลมกลืนกับการลำ เช่น ถ้าบรรเลงประกอบการลำที่ไม่มีการฟ้อน บางครั้งผู้ลำมีลูกเล่น ลีลาที่เปลี่ยนไปตามบทลำเฉพาะตัวผู้บรรเลงสามารถบรรเลงช้าหรือเร็วตามลีลาของผู้ลำได้แต่ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบการฟ้อนต้องบรรเลงพอเหมาะพอดี ตามทำนองจะช้าหรือเร็วไปตามลีลาเฉพาะตัวของผู้ลำไม่ได้เพราะผู้ฟ้อนทำบทให้เป็นไปตามอารมณ์อย่างแท้จริงผู้ลำก็ต้องลำให้ประสานกลมกลืนกับดนตรี และการฟ้อนของผู้แสดงหมอลำ

1.2 ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม (Structural-Functional Theory)

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมที่นำมาเป็นกรอบในการศึกษา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้แก่

1.2.1 หน้าที่นิยมของแนวคิด Durkheim

หน้าที่นิยมของแนวคิด Durkheim (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2531 : 45-46) กล่าวถึง Durkheim เป็นนักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศสได้วางฐานคติสำคัญเกี่ยวกับสังคม ดังนี้

1) สังคมมนุษย์เป็นองค์ภาวะ (Entity) โดยตัวของมันเองเสมือนสิ่งมีชีวิตในตัวของมันเองที่แตกต่างไปจากส่วนผสมที่มารวมกัน (Society is serigeneris on entity in itself and not its constituent part) โดยถือว่า สังคมเป็นองค์ภาวะทางสังคม (Social whole)

2) ส่วนประกอบของระบบ (สังคม) ปฏิบัติหน้าที่สนองความต้องการจะเป็นทั้งมวลที่ระบบพึงมีในฐานะที่เป็นระบบอินทรีย์ระบบหนึ่ง

3) ถ้าระบบ (สังคม) สามารถสนองความต้องการจำเป็น (Functional Needs) ของระบบได้แล้วสังคมหรือระบบก็จะอยู่ในภาวะปกติ

4) ความสมดุลของระบบด้วยจุดสมดุล (Equilibrium Points) คือ จุดที่สังคมมีความเป็นปกติ ความคิดของเดอร์ไคม์ได้แสดงว่า เรื่องการแบ่งหน้าที่งานในสังคมได้ช่วยวางรากฐานให้กับแนวคิดหรือทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมพอสมควร

2. แนวความคิดโครงสร้างหน้าที่นิยมของพาร์สัน

แนวความคิดโครงสร้างหน้าที่นิยมของพาร์สัน (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2531 : 46-48 ; อ้างอิงมาจากParsons. n.d.) กล่าวถึง ส่วนที่เป็นความคิดโครงสร้างหน้าที่นิยมสมัยใหม่นั่น คือ Talcott Parsons กับ Robert Merton ส่วนของ Parsons นั้นจะกล่าวถึง

1) กลวิธีการสร้างทฤษฎีสังคมวิทยาของพาร์สันยึดถือแนว Analyticalrealism ในการสร้างทฤษฎีสังคมวิทยาโดยเฉพาะในส่วนโครงสร้างของการกระทำทางสังคม (The Structure of Social Action) ซึ่งการสร้างทฤษฎีที่พาร์สันกำหนดขึ้นของทฤษฎีองค์การสังคมเชิงหน้าที่ขึ้น (Functional Theory of Social Organization) โดยขั้นแรกอาศัยทฤษฎีการกระทำอาสานิยม (Voluntaristic Theory of Action) มาตัดสินใจของผู้กระทำทางสังคม (Social Actor) ซึ่งจะตัดสินใจทำอะไรอย่างเสรีภายใต้กฎระเบียบ (Normative Constraints) และสถานการณ์ (Situational Constraints Action) ดังนั้นการกระทำโดยเสรีหรือเชิงอาสา (Voluntaristic) ประกอบด้วยธาตุมูล คือ

(1) ผู้กระทำ หมายถึง ปัจเจกชน

(2) เป้าหมาย ที่ผู้กระทำมุ่งประสงค์

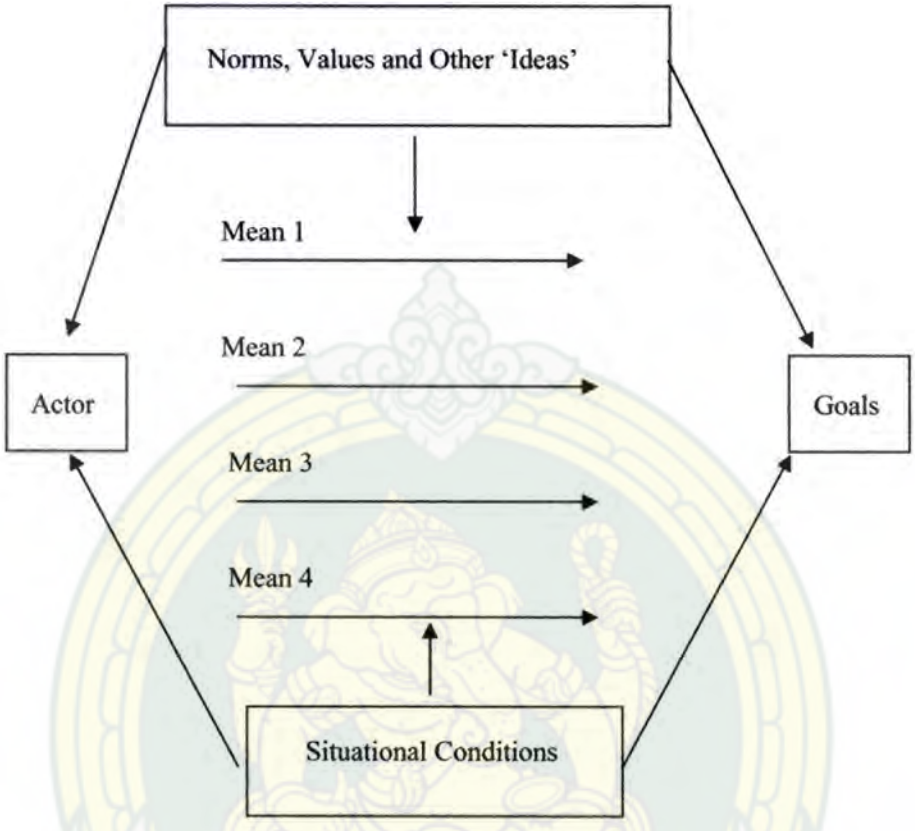
(3) วิธีที่ผู้กระทำจะเลือกใช้เพื่อบรรลุเป้าหมาย

(4) สถานการณ์ อันเป็นฉากซึ่งผู้กระทำต้องนำเข้ามาพิจารณา โดยใช้วิธีที่ดีในการบรรลุเป้าหมาย

(5) ตัวกำหนดเชิงบรรทัดฐาน เช่น ค่านิยม ความคิด

(6) การตัดสินใจโดยเสรี ภายใต้เงื่อนไขข้อบังคับหรือประสบการณ์ (บรรทัดฐาน)

รูปแบบของ Voluntaristic Action



ภาพประกอบ 8 รูปแบบของ Voluntaristic Action

2) ความคิดเรื่องระบบสังคมของพาร์สัน ในความคิดของพาร์สันนั้นระบบสังคมจะเกิดขึ้นได้อยู่กับความต้องการจำเป็นเชิงหน้าที่ (Functional Requisite) 2 ประการ คือ

ระบบสังคมจะต้องมีคนจำนวนหนึ่ง ซึ่งเพียงพอที่จะแสดงบทบาทที่ระบบต้องการ

(1) ระบบสังคม จะต้องพยายามหลีกเลี่ยงแบบแผนวัฒนธรรมที่ไม่เป็นระบบ ซึ่งจะทำให้เกิดความขัดแย้งและโต้แย้งเกิดขึ้นพาร์สันจึงได้สร้างกรอบความคิดเกี่ยวกับความต่อเนื่องสัมพันธ์กับระบบสังคม คือ จินตภาพ (Concept) ที่กลายเป็นสถาบัน (Institutionalization) หมายถึง แบบแผนที่ค่อนข้างถาวรของการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสถานภาพนั้นอยู่ในกรอบของวัฒนธรรม ซึ่งการยึดค่านิยมของคนเรานั้นเกิดได้ 2 ทาง

(2) บรรทัดฐานทางสังคมที่บังคับพฤติกรรมสะท้อนค่านิยมทั่วไป และระบบความเชื่อของวัฒนธรรมนั้น

(3) ค่านิยมและแบบแผนอื่นอาจกลายเป็นส่วนหนึ่งในระบบบุคคล

(4) การกลายเป็นสถาบันนั้นเป็นทั้งกระบวนการและโครงสร้างมีขั้นตอน ดังนี้

(5) ผู้กระทำซึ่งมีภูมิหลังต่างกันเข้าสู่ความสัมพันธ์ทางสังคม

(6) สิ่งที่ผู้กระทำได้รับการขัดเกลามาก่อน ย่อมเป็นผลจากความต้องการและวิธีการจะได้รับการสนองตอบด้วยการรับเอาแบบแผนวัฒนธรรม

(7) ผ่านกระบวนการกระทำระหว่างกันของบรรทัดฐาน

(8) บรรทัดฐานเหล่านั้นเกิดเป็นแนวทางปรับการขัดเกลาเข้าหากันของผู้กระทำ แต่ในขณะเดียวกันก็ถูกรวบรวมโดยวัฒนธรรม

3) บรรทัดฐานเหล่านี้จะทำหน้าที่ควบคุมการกระทำระหว่างกันทำให้เกิดเสถียรภาพเมื่อการกระทำระหว่างกันกลายเป็นสถาบันเป็นกระบวนการที่ทำให้โครงสร้างสังคมเกิดขึ้นและดำรงอยู่

พาร์สัน ได้สร้างสิ่งที่เรียกว่า Pattern Variables ใช้จำแนกประเภทของภูมิหลัง (Model of Orientation) ในระบบบุคคลระบบค่านิยมของวัฒนธรรม Pattern Variables ที่สร้างขึ้นมานี้มีตัวแปรคู่ที่มีลักษณะตรงข้ามกันเวลาวิเคราะห์ อาจนำไปใช้จำแนกแนวการตัดสินใจของผู้กระทำระบบค่านิยมความคาดหมายตามบทบาท ได้แก่

(1) Affectivity-affective Neutrality = เกี่ยวกับอารมณ์หรือความพึงพอใจกับสถานการณ์ที่ใช้

(2) Diffuseness-specificity = ความผูกพันในการกระทำระหว่างกันมากน้อยเพียงใดและเจาะจงทางใด

(3) Universalism-particularism = เป็นตัวแปรที่กล่าวถึงหลักการประเมินค่าการกระทำของผู้อื่น ควรใช้หลักการวัดค่าสากลอันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปหรือจะใช้หลักจิตวิสัยเฉพาะกรณี

(4) Achivement-ascription = เกี่ยวกับการประเมินผู้อื่นโดยเลือกจากผลงาน (performance) เป็นหลักหรือพิจารณาจากเพศ อายุ เชื้อสาย

(5) Self-collectivity หมายถึง การกระทำนั้นควรมุ่งประโยชน์ส่วนรวมหรือประโยชน์ส่วนตัวเป็นหลัก

จากแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 2 แนวทาง ได้แก่

(1) มีลักษณะที่บ่งชี้เจตนา เพื่อการดำรงอยู่ได้ของสังคม

(2) มีบูรณาการทางสังคม เมื่อระบบย่อยมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างประสานกลมกลืนก็จะรักษาองค์รวม คือ สังคมไว้ได้สังคมจะกระทบกระเทือนก็เมื่อระบบย่อยที่เป็นองค์ประกอบเปลี่ยนแปลง

จุดเน้นที่สำคัญในการนำเอาทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมมาใช้ในการวิเคราะห์ก็เพื่อชี้ให้เห็นว่า เมื่อระบบใดระบบหนึ่งในสังคมหากเปลี่ยนแปลงไประบบอื่นในสังคมนั้นก็จะเปลี่ยนแปลงตามไปด้วยเป็นลักษณะของการปรับตัว เพื่อให้เกิดบูรณาการของระบบในสังคมนั่นเอง ซึ่งจะได้นำมาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1.3 ทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียง (Sufficient Economic Theory)

เศรษฐกิจพอเพียงเป็นปรัชญาชี้ถึงแนวทางการดำรงอยู่และปฏิบัติตนของประชาชนในทุกระดับตั้งแต่ระดับครอบครัว ระดับชุมชน จนถึงระดับรัฐทั้งในการพัฒนา และบริหารประเทศให้ดำเนินไปในทางสายกลางโดยเฉพาะการพัฒนาเศรษฐกิจ เพื่อให้ก้าวทันต่อโลกยุคโลกาภิวัตน์ ความพอเพียง หมายถึง ความพอประมาณ ความมีเหตุผล รวมถึง ความจำเป็นที่จะต้องมีระบบภูมิคุ้มกันในตัวที่ดีพอสมควรต่อการมีผลกระทบ อันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงทั้งภายนอกและภายใน ทั้งที่จะต้องอาศัยความรอบรู้ ความรอบคอบ และความระมัดระวังอย่างยิ่งในการนำวิชาการมาใช้ในการวางแผนดำเนินการทุกขั้นตอน และขณะเดียวกันจะต้องเสริมสร้างพื้นฐานจิตใจของคนในชาติ โดยเฉพาะเจ้าหน้าที่ของรัฐนักทฤษฎีและนักธุรกิจในทุกระดับให้มีสำนึกในคุณธรรมความซื่อสัตย์ให้มีความรอบรู้ที่เหมาะสมดำเนินชีวิตด้วยความอดทน ความเพียร มีสติปัญญาและความรอบคอบเพื่อให้สมดุลพร้อมต่อการรองรับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว และกว้างขวางทั้งด้านวัตถุ สังคม สิ่งแวดล้อม และวัฒนธรรมจากโลกภายนอกได้เป็นอย่างดี เป็นทฤษฎีที่ให้ความความสำคัญของมนุษย์ทุกคน (สุนัย เศรษฐ์บุญสร้าง. 2550 : 209-211) ทั้งนี้เพราะกระบวนทัศน์ของเศรษฐกิจพอเพียงมุ่งไปที่การพิจารณาตรง "มูลค่าของต้นทุนแรงงาน" เป็นแกนของกรอบการวิเคราะห์โดยดูว่าจะหาทางลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงของผู้คนให้เหลือน้อยที่สุดเข้าใกล้ต้นทุนแรงงานหรือความพอเพียงขั้นพื้นฐานที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตได้อย่างไร การลดระดับความต้องการส่วนเกินความพอเพียง ตามนัยแห่งทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียง คือ มีความพอประมาณ มีเหตุผล และมีระบบภูมิคุ้มกันที่ดี โดยสอดคล้องกลมกลืนกับเงื่อนไขทางจิตวิทยาที่ควบคุมอยู่เบื้องหลังพฤติกรรมของผู้คนในสังคม

จากแนวคิดทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียงที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 3 แนวทาง ได้แก่

1. ลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงให้น้อยลงจากระดับที่เป็นอยู่โดยอาศัยการเปรียบเทียบกับความโลภความต้องการส่วนเกิน

2. ลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงให้เท่ากับระดับของแรงงานโดยอาศัยเทียบเคียงกับค่าแรงเฉลี่ยในตลาดแรงงานตามความรู้ความสามารถ

3. ลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงให้ต่ำกว่าระดับมูลค่าของแรงงานจนเข้าใกล้ความพอเพียงขั้นพื้นฐานที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต

ความต้องการของมนุษย์ประกอบขึ้นจากความต้องการ 2 ส่วน คือ ความต้องการขั้นพื้นฐานที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต เช่น ความต้องการบริโภคปัจจัยสี่อย่างพอเพียง เพื่อให้มีชีวิตและเรี่ยวแรงที่จะทำงานได้กับความต้องการส่วนเกินความจำเป็นหรือเกินจากความพอเพียงขั้นพื้นฐาน

2. ทฤษฎีเสริม

2.1 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusionism)

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นปัจจัยที่ผลักดันให้วิถีชีวิตของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปเดิมจากการที่มนุษย์เราใช้ชีวิตความเป็นอยู่รวมกันเป็นครอบครัวและสังคมมีการติดต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้เกิดการซึมซับรับเอาวัฒนธรรมที่ตนไปสัมผัสก่อเกิดการแพร่กระจายแล้วเกิดการถ่ายทอดจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมหนึ่ง โดยได้มีนักคิดที่อธิบายถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ดังนี้จี.เอลเลียท สมิท (G.Elliot Smith) วิลเลี่ยสม เจ. เพอร์รี่ (Rilliam J. Perry) และริเวอร์ส (W.H.R.Rivers) ชาวอังกฤษ (ยศ สันตสมบัติ. 2540 : 25) มีความเห็นว่า อียิปต์ถือเป็นจุดกำเนิดอารยธรรมชั้นสูงสุดที่ทำให้เกิดการแพร่กระจายไปยังชนชาติในโลกด้วยการติดต่อค้าขายกันทำให้ความรู้ศิลปะวิทยาการแพร่กระจายไปยังภูมิภาคทั่วโลก

สำหรับ ฟริตซ์ แกรบ (Fritz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) ชาวเยอรมันและชาวออสเตรีย มีความเห็นว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมมิได้มีเพียงจุดเดียวแต่มีหลายจุด แต่ละจุดกระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบเป็นวงกลมเรียกว่า (Culture eircle หรือ Kulturkeis) วงรอบทางวัฒนธรรม โดยทั้งสองกลุ่มมีความเห็นว่ามนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมมักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ของตนเองแต่คอยลอกเลียนแบบผู้อื่นเสมอหรือที่เรียกว่า การหยิบยืมทางวัฒนธรรม

ในขณะที่ คลาก วิสเลอร์ (Clark Wissler) อัลเฟรด โคลเบอร์ (Alfred Kroeber) ชาวอเมริกา (นิยพรรณ วรรณศิริ. 2540 : 99-101) มองว่า วัฒนธรรมจะแพร่กระจาย จากศูนย์กลางหรือจุดกำเนิดไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยที่ใกล้เคียงกันเท่าที่เกิดการยอมรับในสังคมนั้นการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถไปได้ทุกที่ในที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ในที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงโดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ทุกที่เพื่อสนองตอบจำเป็นขั้นพื้นฐานของคน ซึ่งวัฒนธรรมจะแพร่กระจายไปในทุกพื้นที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นและไม่จำเป็นต้องแพร่กระจายในรูปแบบวงกลมการศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถใช้หลักวิธีการได้ ดังนี้

1) หลักภูมิศาสตร์ แกะรอยพื้นที่ดูสถานที่และอาณาเขตรอยต่อทางวัฒนธรรมซึ่งจะเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน

2) ใช้ประวัติศาสตร์สืบค้น ช่วยให้รู้ความเป็นมาและสนับสนุนการตีความ

3) การขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อให้สิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจนสามารถบอกถึงพฤติกรรมของคนหรือผู้สร้างและเรื่องราวในยุคสมัยนั้นได้ดี

4) ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรมว่ามีขั้นตอนและการเติบโตเป็นมาอย่างไร

วิธีทั้ง 4 หลักสามารถนำมาศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจะทำให้ทราบถึงความเป็นมาของวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ และวัฒนธรรมใดจะเป็นแม่บทของอีกวัฒนธรรมหนึ่งเพื่อหาวัฒนธรรมต้นกำเนิด

จากแนวคิดทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 4 แนวทาง ได้แก่

1) ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นเพราะสภาพภูมิศาสตร์เป็นตัวกำหนดเส้นการเดินทางของมนุษย์ที่จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่

2) ปัจจัยทางเศรษฐกิจ เกิดจากปัญหาความยากจนความไม่พอเพียงต่อการยังชีพทำให้มนุษย์ต้องแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจที่ดีกว่าเพื่อความอยู่รอด

3) ปัจจัยทางสังคม มีการแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรม และความรู้ใหม่จากการไปศึกษายังต่างถิ่นหรือการรู้จักแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรมและการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่

4) ปัจจัยทางการคมนาคม เป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เพราะ การมีถนนหรือระบบขนส่งที่ดีทำให้มีการติดต่อสื่อสารค้าขายแลกเปลี่ยนช่วยให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นไปได้รวดเร็ว

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้จากปัจจัยเป็นตัวกระตุ้นและเป็นแรงผลักดันที่ทำให้เกิดการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่ของมนุษย์และนำความเชื่อทางวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ในชุมชนท้องถิ่นนั้นหรือการแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้วัฒนธรรมเกิดการหลั่งไหลและผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกันจนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและเข้มแข็งทางสังคม

2.2 ทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ (Symbolic Interactionism)

ทฤษฎีนี้เป็นแนวความคิดที่นำเอาการกระทำระหว่างกัน (Interaction) กับสัญลักษณ์ (Symbolic) เป็นทฤษฎีที่ให้ความสำคัญของมนุษย์แต่ละคน (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2531 : 122-133) ทั้งนี้เพราะทฤษฎีนี้ช่วยทำให้ความรู้เกี่ยวกับสังคมมนุษย์สมบูรณ์ขึ้น ดังนี้

1. การกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์และการกระทำระหว่างกันทางสังคม หมายถึง การกระทำของบุคคลที่มีผลอย่างใดอย่างหนึ่งต่อความคิดหรือการกระทำของบุคคลอีกคนหนึ่งไม่ว่าการกระทำนั้นจะไปในทางเดียวกันหรือเป็นการกระทำทั้ง 2 ฝ่าย สิ่งที่สังเกตได้ คือ ในการกระทำระหว่างกันทางสังคมจะต้องมีการใช้สัญลักษณ์สื่อความหมายระหว่างกัน นักสังคมวิทยาได้แบ่งแยกการกระทำระหว่างกันทางสัญลักษณ์ออกจากการกระทำระหว่างทางพฤติกรรม (Behavioral Interaction) โดยการกระทำระหว่างกันทางสัญลักษณ์มีการถ่ายทอดความคิดกันด้วยโดยมีสื่อ (Communication)

นักสังคมวิทยาได้ถือว่า ในการสร้างความคิดเชิงทฤษฎีอันจะเป็นพื้นฐานนั้นได้แนวคิดดังกล่าวของ George Herbert Mead, Jacod Moreno และRalph Linton มาเป็นคำตอบระหว่างทฤษฎีการกระทำระหว่างกันทางสัญลักษณ์กับความคิดพื้นฐานในการสร้างสังคมมนุษย์ที่สะท้อนปรากฏการณ์ทางสังคมโดยนำแนวความคิดของนักสังคมวิทยาดังกล่าวมาอธิบาย ได้แก่

George Herbert Mead

Mead เป็นผู้วางรากฐานทฤษฎีและได้จัดรูปแบบความคิดเห็นเป็นระบบสำหรับพื้นฐานปริทรรศน์ทางการกระทำระหว่างกันได้ ซึ่ง Mead ได้เชื่อมโยงความคิดเรื่องจิตมนุษย์ อัตตามนุษย์ และโครงสร้างของสังคมเข้ากับกระบวนการกระทำระหว่างกันทางสังคม โดยมีฐานคติที่สำคัญ 2 ประการ คือ

1) ความไม่เข้มแข็ง (อาจเรียกว่า ความอ่อนแอ) ทางชีววิทยาของเผ่าพันธุ์มนุษย์อันเป็นเหตุให้มนุษย์ต้องรวมกันอยู่เป็นกลุ่มเป็นสังคมเพื่อความอยู่รอด

2) การมีชีวิตอยู่รอดนั้นมนุษย์ตัดสินใจรักษาการกระทำร่วมกันส่งเสริมความร่วมมือต่อกัน

ส่วนเรื่องอัตตาทางสังคมนั้น Mead ได้พูดถึงกระบวนการพัฒนาอัตตา 3 ขั้นตอนด้วยกัน คือ

1) Role-taking เป็นการสวมบทบาทของผู้อื่นที่เรียกว่า play stage

2) Game stage บุคคลจะทำงานเป็นระบบมากขึ้น

3) Generalized Other บุคคลสามารถยึดถือปริทรรศน์ทั่วไปของชุมชน

2. บทบาท สถานภาพ สังคม และปัจเจกชน

Jacob Moreno สร้างแนวคิดหรือจินตภาพ (Concept) ในลักษณะ Role playing ของ Mead โดยแยกประเภทของบทบาทออกจากกัน คือ

1) Psychosomatic role บทบาทเกี่ยวกับความต้องการจำเป็นทางชีวภาพ เป็นบทบาทที่ผู้แสดงไม่รู้ตัวแต่ปฏิบัติตามเงื่อนไขของสังคม

2) Psychodromatic role บทบาทตามสภาพสังคม บุคคล แสดงบทบาทตามความคาดหวังของสภาพสังคมเฉพาะ

3) Social role บทบาทที่ปัจเจกชนปฏิบัติตามความคาดหวังทั่วไปของสังคม

ต่อมา Linton ได้ขยายลักษณะขององค์การทางสังคมและบุคคล ในเรื่องของบทบาท สถานภาพ และบุคคล แยกออกจากกัน คือ

1) สถานภาพ คือ สิทธิและหน้าที่จำนวนหนึ่งของบุคคล

2) บทบาท คือ ส่วนที่เป็นพลวัตของสถานภาพบุคคลจะได้รับมอบหมายให้ดำรงสถานภาพ โดยมีความสัมพันธ์กับสถานภาพอื่น

ข้อความ (หลักการ) ทำให้ความคิดในเรื่องของโครงสร้างทางสังคม จะประกอบด้วยหน่วยสำหรับวิเคราะห์หลายประการ คือ

1) ตำแหน่งชุดหนึ่ง (a network of position)

2) ระบบความคาดหวังที่สอดคล้องกัน

3) แบบแผนของพฤติกรรม ตามความคาดหวังของตำแหน่ง

จากแนวคิด ทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 2 แนวทาง ได้แก่

1) เมื่อบุคคลมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ย่อมทำให้การกระทำระหว่างกันในลักษณะใหม่เกิดขึ้นตลอดเวลา

2) เมื่อมีการกระทำระหว่างกันก็จะเป็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและทางวัฒนธรรม

2.3 ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Ecology)

ทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม เกิดขึ้นใน ค.ศ. 20 โดยเลสลี่ ไวท์ (Leslie A. White) ได้เสนอว่า วัฒนธรรมมีองค์ประกอบ 3 ประการ คือ ประการที่หนึ่ง เทคโนโลยีเศรษฐกิจมีบทบาทในสังคมและเกิดขึ้นเพื่อความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม ประการที่สอง เมื่อเกิดความสัมพันธ์มนุษย์จะสร้างระบบสังคมจนสามารถกำหนดแนวความคิดของมนุษย์ในที่สุด และประการที่สามระบบวัฒนธรรมจะควบคุมระบบสังคม ระบบสังคมจะควบคุมระบบจิตของมนุษย์แต่ละคน (เป็นแนวความคิดอุดมคติหรือแนวความคิด)

จูเลียน เอส สจ๊วต (Julian Steward. 1902-1972) มีความสนใจวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมของวัฒนธรรมได้เสนอความคิดเห็น ดังนี้

1. การศึกษาการปรับตัวของสังคมสามารถอธิบายลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

2. สภาพแวดล้อมอาจจะมีอิทธิพลหรือไม่มีอิทธิพลกำหนดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมก็ได้

3. การศึกษานิเวศวิทยาชีวภาพ คือ การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์กับสภาพแวดล้อมที่มีชีวิตทั้งหลาย

4. การศึกษานิเวศวิทยากายภาพ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์กับสภาพแวดล้อมที่ไม่มีชีวิตทั้งหมด

5. การศึกษานิเวศวิทยาวัฒนธรรม คือ การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม

จากแนวคิดทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรมที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 3 แนวทาง ได้แก่

1. วัฒนธรรมเป็นปัจจัยผลักดันทำให้มนุษย์สามารถผลิตพลังงานเพิ่มขึ้น

2. ความพยายามของมนุษย์ทุกวัฒนธรรมทำให้เกิดพัฒนาอันยิ่งใหญ่

3. วัฒนธรรมเป็นแรงกระตุ้นทำให้มนุษย์มีประสิทธิภาพในการปฏิบัติงานเพิ่มมากขึ้น

2.4 ทฤษฎีการแลกเปลี่ยน (Exchange Theory)

เจอร์จ ซี ฮอแมนส์ (George C. Homans) ในหนังสือ Human Society ได้อธิบายทฤษฎีการแลกเปลี่ยน เพื่อที่จะอธิบายการจัดระเบียบทางสังคมสำหรับแนวความคิดของฮอแมนส์จะมองที่กิจกรรม (Activity) ซึ่งมีความคิดเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ คือ

1. กิจกรรม (Activity) หมายถึง พฤติกรรมที่มีเป้าหมายได้รับรางวัล

2. รางวัล (Rewards) หมายถึง สิ่งใดที่บุคคลได้รับหรือการกระทำใดที่นำไปสู่การได้รับรางวัลโดยตรง ซึ่งบุคคลเห็นว่ามีคุณค่าและประโยชน์

3. ค่านิยม (Value) หมายถึง ดีกรีของอำนาจ ความสามารถหรือการตอบสนองที่นำไปสู่การกระทำซึ่งบุคคลต้องการ ไม่ว่าเป็นกิจกรรมของตนหรือการกระทำที่นำไปสู่บุคคลโดยตรง

4. ความรู้สึก (Sentiment) หมายถึง การกระทำที่บุคคลมีความรู้สึกต่อในลักษณะที่ชอบ ไม่ชอบหรือยอมรับ ไม่ยอมรับ

5. การกระทำระหว่างกัน (Interaction) หมายถึง พฤติกรรมที่บุคคลกระทำต่อกัน เพื่อจะได้มาซึ่งรางวัลและหลีกเลี่ยงการลงโทษ

6. บรรทัดฐาน (Norms) หมายถึง ข้อความที่ซึ่งบุคคลใช้ติดต่อสื่อสารชนิดในกิจกรรมที่ควรจะเกิดขึ้นหรือไม่ควรเกิดขึ้นในสถานการณ์หนึ่ง

7. ปริมาณ (Quantity) หมายถึง จำนวนของหน่วยของกิจกรรม (ไม่ว่าจะมีรางวัลหรือลงโทษ) ได้แสดงออกหรือได้รับชั่วระยะเวลาเฉพาะเวลาใดเวลาหนึ่ง

8. ต้นทุน (Cost) หมายถึง กิจกรรมที่กำลังจะได้รับรางวัลหรือได้รับการลงโทษ

9. การลงทุน (Investments) หมายถึง กิจกรรมในอดีตของบุคคลซึ่งมีความชำนาญการศึกษา ความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน และลักษณะทางสังคม อาทิเพศ อาชีพ ซึ่งถูกนำไปใช้ในสถานการณ์ และถูกประเมินผลโดยบุคคลหนึ่งกับคนที่เขากระทำต่อกันด้วย

10. กำไร (Profit) หมายถึง รางวัลโดยลบต้นทุนและการลงทุนสำหรับการจัดการกับกิจกรรมหนึ่ง

11. การกระจายอย่างยุติธรรม (Distributive Justice) หมายถึง กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการคำนวณว่าต้นทุนและลงทุนว่ามีกำไรที่ยุติธรรมจากบุคคลในการแลกเปลี่ยนระหว่างกันหรือไม่

แนวความคิดดังกล่าว เป็นแนวความคิดที่นำไปอธิบายการแลกเปลี่ยนทางสังคมที่สามารถจัดระเบียบทางสังคมได้แนวหนึ่ง เช่น การติดต่อระหว่างบุคคลอาจเป็นเพราะการแลกเปลี่ยน ดังคำกล่าวที่ว่า ถ้าใครทำดีต่อเรา เราก็ทำดีต่อเขาเพราะฉะนั้นการติดต่อสัมพันธ์จึงมองในรูปแบบของการแลกเปลี่ยนกิจกรรมซึ่งกันและกัน ดังฮอแมนส์ได้อธิบายพื้นฐานการจัดระเบียบทางสังคม ดังนี้

1. บุคคลจะมองดูสถานการณ์ในอดีตที่มีสิ่งเร้าที่เฉพาะเจาะจงที่ทำให้เขาได้รับรางวัลถ้าหากสิ่งเร้าที่พบในปัจจุบันเหมือนกับอดีตก็ยิ่งทำให้เขาแสดงพฤติกรรมหรือการกระทำที่คล้ายคลึงกันนั้น

2. ถ้าหากบุคคลได้กระทำไปแล้วได้รับรางวัลบ่อยครั้งก็ยิ่งทำให้เขาแสดงพฤติกรรมที่ได้รับรางวัลจากผู้อื่นนั้น

3. ถ้าหากการกระทำที่ผู้อื่นให้นั้นมีคุณค่าหรือประโยชน์ที่ได้รับจากคนอื่นก็ยิ่งจะทำให้การกระทำในสิ่งที่ได้รับประโยชน์จากผู้อื่นนั้น

4. ยิ่งบุคคลได้รับรางวัลจากการกระทำในอดีตจากคนอื่นมากยิ่งขึ้นเท่าใดการกระทำอื่นที่มีคุณค่าน้อยจะไม่ได้แสดงกับคนนั้น

5. ยิ่งบุคคลใดได้รับความไม่ยุติธรรมหรือไม่เสมอภาคแล้วเขาจะแสดงการกระทำต่อบุคคลนั้นด้วยอารมณ์ฉุนเฉียวหรือโกรธตอบ

การกระทำระหว่างกันของบุคคลโดยอาศัยการตอบโต้ซึ่งพิจารณาจากรางวัลหรือการลงโทษ ความพอใจ ความไม่พอใจ ความชอบ ความไม่ชอบเป็นการแลกเปลี่ยนการกระทำระหว่างกัน ตลอดจนการพิจารณาจากการที่ได้รับความพอใจสูงสุด (กำไร) เมื่อได้ทำไปแล้ว (การลงทุน) และคิดว่าการกระทำหรือการตอบแทนจากผู้อื่นทำให้ผู้กระทำมีความพอใจอย่างมาก

จากแนวคิดทฤษฎีการแลกเปลี่ยนที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ 2 แนวทาง ได้แก่

1. การจัดระเบียบทางสังคมในรูปแบบของการแลกเปลี่ยนการกระทำต่อกันโดยพิจารณาจากรางวัล ความพอใจหรือการไม่ติดต่อหรือติดต่อน้อย เมื่อการกระทำนั้นทำไปได้รับการลงโทษหรือมีความไม่พอใจเกิดขึ้น

2. การจัดระเบียบเกิดขึ้นจากปฏิกิริยาพฤติกรรมที่มีต่อกันความคาดหวังจากบุคคลอื่นที่ตนกระทำต่อมีผลต่อการแสดงพฤติกรรมของตน

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. งานวิจัยในประเทศ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้มีผู้ทำการศึกษาวิจัยไว้หลายท่านที่สำคัญ ได้แก่

กัญญา บุรีรัตน์ วิบัณฑิตา ช่วยชูวงค์ วรรณศักดิ์พิจิตร บุญเสริม (2528 : 1-64) ได้ศึกษาการละเล่นไทย 31 เรื่อง ได้วิเคราะห์แนวทางในการศึกษาตามหัวข้อต่อไปนี้ คือ ชื่อเรื่อง

ชื่อผู้ศึกษา วิธีการศึกษา แหล่งข้อมูล จุดมุ่งหมาย วิธีการดำเนินการจัดกระทำข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลการวิเคราะห์ รวมทั้งข้อเสนอแนะ รวมทั้งสิ้น 10 หัวข้อ โดยพยายามจัดระบบการศึกษาการละเล่นอย่างมีแบบแผน

จารุวรรณ ธรรมวัตร (ม.ป.ป. : 119-128) ศึกษาการละเล่นภาคอีสานในหนังสือคติชาวบ้านอีสาน โดยแบ่งการละเล่นพื้นบ้านภาคอีสานออกเป็น 3 ประเภท คือ การกีฬา การดนตรี การฟ้อนรำ และชี้ให้เห็นว่าการละเล่นพื้นบ้านเป็นคติชาวบ้านประเภทหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เพราะมนุษย์ได้นำทรัพยากรธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่นมาเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความบันเทิงใจให้แก่ตน

ปรานี วงศ์เทศ (2525 : 3-12) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านในเชิงมนุษย์วิทยาไว้ในหนังสือชื่อ พื้นบ้านพื้นเมือง ผู้เขียนได้เสนอความคิดในการศึกษาวิธีการเก็บข้อมูล ตลอดจนการวิเคราะห์และตีความเป็นการศึกษาวัฒนธรรมที่คำนึงถึงความสำคัญของโครงสร้างและวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ควบคู่กันไปในส่วนเนื้อหาเกี่ยวกับการละเล่นนั้นได้ศึกษาเพลงในลักษณะต่าง ๆ ที่สะท้อนให้เห็นอิทธิพลต่อพฤติกรรมของมนุษย์

ผะอบ โปษะกฤษณะ (2520 : 1-226) ได้ศึกษาวรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี โดยศึกษาความสำคัญของการเล่นหนังใหญ่ ตัวหนัง การเชิด บทพากย์ บทเจรจา ดนตรี ตลอดจนความสัมพันธ์ขององค์ประกอบนั้น ๆ และวิวัฒนาการของหนังใหญ่ วัดขนอน ในด้านวรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่ได้รวบรวมบทพากย์ บทเจรจา แล้ววิเคราะห์ในด้านคุณค่าวรรณคดีและความสัมพันธ์กับสังคมชาวบ้าน

รัถพร ซังธาดา (2526 : 1-64) ศึกษาหนังประโมทัย : หนังตะลุงภาคอีสาน โดยศึกษาองค์ประกอบของหนังประโมทัย ขนบนิยมในการเล่น ความเชื่อถือและเปรียบเทียบหนังประโมทัยกับหนังตะลุงของภาคใต้

ศักดา ปิ้นเหน่งเพชร (2522 : 1-44) ศึกษาเรื่องหุ่นกระบอกไทย โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก การสร้างหุ่นกระบอก การเล่นหุ่นกระบอก องค์ประกอบของการเล่นหุ่นกระบอกไทย การแสดงหุ่นกระบอก ซึ่งโครงการภาษาไทยมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้จัดดำเนินการแสดงการละเล่นหุ่นกระบอกในปัจจุบัน

สมหวัง คงประยูร (ม.ป.ป. : 17) ศึกษาเรื่องศิลปะพื้นบ้าน โดยได้กล่าวถึงศิลปะการละเล่นโดยทางหูและทางตาจนมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป เนื่องมาจากอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมอันได้แก่สภาพภูมิอากาศ ถิ่นที่อยู่ เช่น คนที่อยู่ในสภาพท้องถิ่นที่อยู่ที่อุดมสมบูรณ์

ไม่ต้องต่อสู้ดิ้นรนก็จะมีศิลปะการแสดงที่สวยงามประณีตแช่มช้อย ในทำนองเดียวกันคนที่อยู่ในสภาพแวดล้อมที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนจะมีศิลปะการแสดงที่ไม่ค่อยประณีตพิถีพิถันจะแสดงออกในลักษณะเข้มแข็งรวดเร็วและสนุกครึกครื้น

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป. : 1-138) ศึกษาเรื่องหนังตะลุง โดยกล่าวถึงการเล่นหนังตะลุงในต่างประเทศโดยเฉพาะชวาและมาเลเซีย การเล่นหนังตะลุงในประเทศไทยอัจฉริยะลักษณะของคนเชิดหนัง บทพากย์ และบทเจรจา ขนบนิยมของการเล่นหนังตะลุง ดนตรีหนังตะลุง โรงหนังตะลุง จอหนังตะลุง อัตราค่าจ้าง การทำรูปศักดิ์สิทธิ์ เรื่องที่แสดง โอกาสที่แสดง การผูกจอหนัง การมบ การจัดรูปเข้าแผงเก็บรูป การวางรูปเพื่อเตรียมไว้แสดง การเดินทางไกล ผู้มีสิทธิได้รับเงินค่าเบิกโรงการลาโรง การแสดงหนังตะลุงแก้บน ความเชื่อเรื่องประวัติ และลักษณะตัวตลกรูปตัวตลกที่มีเฉพาะบางคณะและความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงในปัจจุบัน

เอกสารที่เป็นข้อมูลเกี่ยวกับจังหวัดร้อยเอ็ด

ศรีศักร วัลลิโภดม (2528 : 112) ศึกษาเรื่อง ตำนานอุรังคธาตุกับความคิดคำนึงทางโบราณคดีในวารสารเมืองโบราณฉบับพระธาตุพนม โดยกล่าวถึงเมืองเก่าแก่ตามตำนานอุรังคธาตุในส่วนที่เกี่ยวกับจังหวัดร้อยเอ็ดว่า แคว้นสาเกตุหรือร้อยเอ็ดประตูก็เช่นเดียวกันกับแคว้นหนองหายน้อย คือ ไม่ได้อยู่ที่ราบลุ่มของแม่น้ำโขงแต่อยู่ไกลลงไปทางตะวันตกเฉียงใต้ ในบริเวณที่มีแม่น้ำชีไหลผ่านเป็นบริเวณที่เป็นเขตจังหวัดร้อยเอ็ดในปัจจุบันซึ่งแสดงให้เห็นความเป็นชุมชนเก่าแก่ของเมืองร้อยเอ็ดในอดีต

สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดร้อยเอ็ด (2527 : 30-40) เรียบเรียงหนังสือประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาค จังหวัดร้อยเอ็ด โดยได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาในการสร้างเมืองร้อยเอ็ดและเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การจัดรูปแบบการปกครองตามระบอบมณฑลเทศาภิบาล การจัดรูปแบบการปกครองในสมัยปัจจุบัน

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญที่จะทำการศึกษาเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด และเพื่อสร้างศักยภาพในการแสดงเป็นแนวทางการพัฒนาหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดที่เหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจเป็นการอนุรักษ์ พัฒนา และเผยแพร่ที่เหมาะสมกับสภาพสังคมในปัจจุบันให้อยู่ในฐานะสื่อที่ช่วยส่งเสริมให้เกิดความงดงามแก่สังคมต่อไป

2. งานวิจัยต่างประเทศ

Sachs (1940 : 25-59) ได้ศึกษา การกำเนิดของเครื่องตีหรือเครื่องกระทบ เริ่มจากการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นจังหวะ การกระทืบเท้า การตบมือ การตบเข่า การตบตะโพก และส่วนอื่นจากธรรมชาติของร่างกาย ในการประกอบการเต้นรำ รวมถึงการนำเอาวัสดุจากธรรมชาติ เพื่อมาทำเป็นเครื่องตี เช่น เครื่องเขย่า เครื่องกระทบ บั้งกระทุ้ง เครื่องเคาะและกลอง

Dubopxhi และคณะ (1955 : 1) ได้ศึกษา วิทยาศาสตร์การประสมเสียงดนตรี ซึ่งมีใจความว่าลักษณะรวมศูนย์ของกฎเกณฑ์แห่งภาษาดนตรีเป็นพื้นฐานการศึกษาในแง่ขยายตัวแบบธรรมชาติ สังคม ดนตรีวิทยา เสียงดนตรี และมีเสียงจังหวะ และทำนองของความสูงต่ำความเร็วช้าของดนตรี มีลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีศาสตร์การเกี่ยวข้องของสังคมไม่สามารถตัดแยกออกจากโลกดนตรีได้และศิลปะดนตรีพื้นเมืองของนานาชาติล้วนแล้วแต่เป็นทรัพย์สมบัติของมวลมนุษยชาติทั่วโลก

Nettl (1956 : 1-143) ได้ทำการศึกษา 1. ความหมายของคำว่า Primitive Culture (วัฒนธรรมล้าหลัง) 2. บทบาทของดนตรีในสังคมที่ล้าหลัง 3. พัฒนาการและระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีวิทยา 4. บันไดเสียงและทำนอง 5. จังหวะลีลาและคีตลักษณ์ 6. เสียงเพลงที่มีทำนองซ้อนกันหลายทำนอง 7. เรื่องของเครื่องดนตรี 8. เรื่องดนอินเดียแดงในอเมริกาใต้ 9. ดนตรีนิโกรในอเมริกา 10. ทฤษฎีการเกิดของดนตรี ได้ศึกษา ดนตรีมีบทบาทต่อสังคมในอดีตมากทั้งในด้านความบันเทิงและเป็นเครื่องประกอบที่สำคัญของพิธีกรรม ทั้งนี้รวมทั้งการเต้นรำด้วยการเต้นรำและเพลงเกิดขึ้นจากพื้นฐานของความเชื่อและพิธีกรรม

Copland (1957 : 1-192) ได้ทำการศึกษา ลักษณะการฟังดนตรีและการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีรวมทั้งองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งประกอบด้วยจังหวะลีลา ทำนอง เสียงประสานกระแสเสียง คีตลักษณะ และลักษณะการประสานเสียง

Merriam (1964 : 229) ได้ศึกษา ดนตรีเป็นสัญลักษณ์ทางพฤติกรรมเพราะดนตรีถือว่าเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งขอสังคมเกิดจากความคิดสร้างสรรค์และเพื่อสนองความต้องการของสังคมดนตรี จึงเป็นเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมของสังคมได้จังหวะและท่วงทำนองของเสียงดนตรีสามารถสื่อความหมายแต่บ่งบอกถึงอารมณ์ได้ด้วยและได้กล่าวถึงเรื่องเฉพาะในด้านที่เป็นพื้นฐานสาขาวิชามานุษยวิทยาดุริยางควิทยา (Ethormusicology) เป็นต้นว่างานภาคสนามทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับวิธีการวิเคราะห์ทางดนตรีและการฝึกในสาขาอื่นที่เกี่ยวข้องกับวิชาดนตรีจากความคิดรวบยอดของเมอร์เรียมที่ได้พยายามรวบรวมงานค้นคว้าวิจัยกว่า 15 ปี ในประสบการณ์การสอน สาขามานุษยวิทยาทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะในเรื่องของมานุษยดุริยางควิทยาส่วนสำคัญ

ของหนังสือเล่มนี้เน้นไปในเรื่องของการศึกษาในตัวดนตรีเฉพาะเป็นต้นว่าการศึกษาคำร้องของเพลง (Song Text) ความสัมพันธ์ของดนตรีในด้านอื่น เช่น งานศิลปะ ประวัติของวัฒนธรรม อิทธิพลของวัฒนธรรม (Cultural Dynamics) ทำให้เราสามารถนำเอาวิธีการประยุกต์ใช้ศึกษาดนตรีของชนเผ่าใดเผ่าหนึ่งในรูปของการใช้ดนตรีในฐานะเทคนิคอันหนึ่ง เพื่อสร้างความเข้าใจและการสร้างขึ้นมาใหม่ของวัฒนธรรม

Nettl (1964 : 1-306) ได้ทำการศึกษา ความหมายของดนตรีวิทยา บรรณานุกรมทางดนตรีวิทยา งานภาคสนาม การถอดโน้ต การวิเคราะห์บทเพลง การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะดนตรี เครื่องดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมในแง่ประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ เนื้อหา และการสื่อความหมาย ดนตรียังเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเพราะดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ซึ่งจะถูกสร้างขึ้นมาให้มีความสอดคล้องกับลักษณะของแต่ละสังคม จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลสมัยเพื่อรับใช้สังคมนั้นและยังได้กล่าวถึงบทบาทของดนตรีในสังคมแบบเดิมว่าดนตรีจะปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมของชนกลุ่มเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เป็นถึงข้อเท็จจริงบางประการของสังคมในอดีต

Midzley (1976 : 1-320) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การแบ่งประเภทเครื่องดนตรี และลักษณะของการผสมวงดนตรี โดยให้รวมเอาเครื่องดนตรีจากหลายประเทศมาจัดเป็นหมวดหมู่ และได้แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 5 ประเภท 1. ประเภทเครื่องเป่า (Aerophones) 2. ประเภทเครื่องดนตรี (Idiophones) 3. ประเภทกลอง (Membranophones) 4. ประเภทเครื่องสาย (Chordophones) 5. ประเภทเครื่องไฟฟ้า (Electrophones)

Malm (1977 : 1-236) ได้ทำการศึกษา 1. ดนตรีของชาวเกาะ 2. ดนตรีของบอเนียว 3.ดนตรีของแอฟริกา ดนตรีเอธิโอเปีย ดนตรีตะวันออกกลาง 4.ดนตรีเอเชียกลาง และเอเชียใต้ 5. เอเชียอาคเนย์ 6. เอเชียตะวันออก 7. เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยได้พูดถึงเครื่องดนตรีระบบเสียง และลักษณะการผสมวงมีภาพและโน้ตสากลประกอบ

Miller (1977 : 54-395) ได้ทำการศึกษาดนตรีตะวันตกในธุรกิจดนตรีของประเทศไทยว่าธุรกิจดนตรีในกรุงเทพมหานครได้ขยายตลาดออกไปสู่หัวเมืองในชนบททั่วทุกภาคของประเทศไทย เป็นผลให้เกิดดนตรีชนิดใหม่ขึ้นมาในราวปี 1963 (พ.ศ. 2506) ดนตรีชนิดใหม่ ซึ่งเริ่มปรากฏขึ้นมานี้มีลักษณะของเพลงลูกกรุงเป็นดนตรีสมัยใหม่รวมเป็นดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก เนื้อร้องเป็นภาษาภาคกลางค่อนข้างจะละเอียดอ่อนและสละสลวยดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบใช้เครื่องดนตรีของทางตะวันตกและใช้สไตล์ตามแบบอย่างดนตรีทางอเมริกาและยุโรป ดนตรีชนิดนั้นเรียกว่า เพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกทุ่งมีลักษณะเด่นในเรื่องของการใช้คำประพันธ์อย่างง่ายให้

ความรู้สึกโดยตรง และไม่เป็นลักษณะของชาวกรุงเป็นลักษณะท้องทุ่งนามากกว่า เนื้อหาส่วนใหญ่กล่าวถึงชีวิตของคนทั่วไปโดยเฉพาะชาวบ้าน สำหรับสไตล์ของการขับร้องนั้นนักประพันธ์เพลงลูกทุ่งซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนกรุงเทพฯได้เอาแบบการขับร้องเพลงพื้นบ้านของหลายภาคมาใช้รวมทั้งสไตล์การขับร้องแบบหมอลำกลอนและหมอลำหมู่ ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องจะใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่นหรือไม่ก็ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเพลงพื้นบ้านของทางภาคอีสานที่นิยมนำไปใช้มากที่สุด ได้แก่ บทเพลง ทำนองเต้ยโขง มีนักร้องหมอลำกลอนและหมอลำเพลินเป็นจำนวนมากที่ประสบผลสำเร็จในการไปเสี่ยงโชคกับการร้องเพลงลูกทุ่งในกรุงเทพฯ เช่น สมัย อ่อนวงศ์ จัดว่าเป็นผู้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการนำแคนมาบรรเลงใส่ในเพลงลูกทุ่ง ประกอบภาพยนตร์ นักประพันธ์เพลง และนักเรียบเรียงเสียงประสานหลายคนได้นำเอาสไตล์ของดนตรีท้องถิ่นที่เด่นมาสร้างงานบทประพันธ์ยอดฮิตในเพลงลูกทุ่งมากมายและได้กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของหมอลำและพัฒนาการของหมอลำ โดยสันนิษฐานว่าหมอลำพื้นกำเนิดขึ้นก่อนแล้วพัฒนามาเป็นลำกลอน ลำหมู่ (ลิเกลาว) และหมอลำเพลิน ตามลำดับ ในส่วนที่เกี่ยวกับลำเต้ย ผู้วิจัยกล่าวถึง ลำเต้ย ว่าแบ่งเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวโนนตาล

Compton (1979 : 134-165) ได้ศึกษา องค์ประกอบของการลำสีทันดอนในด้านฉันทลักษณ์ ภาษา เนื้อหา และจังหวะ ด้านฉันทลักษณ์ กล่าวถึง ระดับเสียง ลักษณะสัมผัสของลำสีทันดอน ส่วนภาษากล่าวถึงการใช้คำสร้อย คำเสริม การใช้คำเชื่อมในด้านเนื้อหาผู้เขียนเปรียบเทียบเนื้อหาของกลอนลำระหว่างกลอนตัดกับกลอนเญิ้นและในส่วนของจังหวะผู้เขียนศึกษาจังหวะของลำสีทันดอน พบว่า จังหวะมีส่วนสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ผู้เขียนยังกล่าวถึงรูปแบบการลำของหมอลำสีทันดอนผู้ให้ข้อมูล ซึ่งเป็นการลำสลับกันระหว่างชายกับหญิงจนกระทั่งจบการแสดง

Hickok (1979 : 13-28) ได้ศึกษา องค์ประกอบของดนตรีทั่วไปโดยเฉพาะดนตรีทางตะวันตกไว้สรุปได้ว่า ดนตรีมีส่วนประกอบ 6 ส่วน คือ ท่วงทำนอง (Melod) จังหวะลีลา (Rhythun) การประสานเสียง (Harnony) การประสานทำนอง (Texture) คุณภาพของเสียง (Tone Colons) และคีตลักษณ์ (Forms) โดยอธิบายรายละเอียดและลักษณะของส่วนประกอบแต่ละส่วน นอกจากนี้ผู้เขียนยังศึกษาดนตรีของทั่วโลกโดยเน้นที่องค์ประกอบของดนตรีที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมของชาตินั้น

Chonpairot และMiller (1981 : 146-163) ได้ทำการศึกษา ประวัติความเป็นมาของโปงลางและระบบเสียงของโปลลางรวมถึงเพลงที่ใช้สำหรับวงโปงลางและยังได้กล่าวถึงระนาดทั้งของแอฟริกาและเอเชีย

Nettl (1983 : 410) ได้ทำการศึกษาความเป็นมาและความสำคัญในการศึกษามานุษยวิทยา-ดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ด้านการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม การศึกษาดนตรีในภาคสนาม แนวทางที่เคยพบเกี่ยวกับวิธีการวิเคราะห์วัฒนธรรมทางดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non Western Music) นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงการบันทึกตัวโน้ต (Transcription) และหน้าที่ของดนตรีในวัฒนธรรมแหล่งกำเนิดของดนตรี การเปลี่ยนแปลงของดนตรีในฐานะที่ถูกนำไปศึกษาถ่ายโยงทางดนตรีและธรรมเนียมมุขปาฐะ (Oral Tradition) รวมทั้งเทคนิคภาคสนาม

Maceda (1983) ได้ศึกษาเทคนิคและทฤษฎีของสาขาวิชาดุริยางควิทยาที่ใช้ในการออกเก็บข้อมูลภาคสนามโดยเน้นที่ดนตรีในชนบทของท้องถิ่นในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับดนตรีในราชสำนัก เทคนิคที่กล่าวถึงการใช้เครื่องมือ การทำรายงานข้อมูลที่ได้มาอย่างเป็นระบบทั้งข้อมูลเป็นมานุษยดุริยางควิทยาและข้อมูลทางดนตรีเทคนิคดังกล่าวนั้นมีทั้งการปรับปรุงและเพื่อเติมให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ด้านที่แปรเปลี่ยนในด้านภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยกล่าวถึงตัวอย่างในการกำหนดบันไดเสียง ที่มีความเหมือนกันในฟิลิปปินส์และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงทฤษฎีที่ใช้พิจารณาเรื่องของเสียงเสพ (Drone) และทำนอง (Melody) ในรูปขององค์ประกอบทางดนตรีพื้นฐานรวมทั้งในเรื่องของสื่อสารดนตรีด้วย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในต่างประเทศ ได้ศึกษาเกี่ยวกับ การกำเนิดของเครื่องตีหรือเครื่องกระทบวิทยาศาสตร์การประสมเสียงดนตรี การฟังดนตรี และการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี การแบ่งประเภทเครื่องดนตรี ดนตรีของชาวเกาะ ดนตรีตะวันตก องค์ประกอบของการลำในด้านฉันทลักษณ์ องค์ประกอบของดนตรีทั่วไป เทคนิค และทฤษฎีของสาขาวิชาดุริยางควิทยาที่ใช้ในการออกเก็บข้อมูลในงานสนามเน้นดนตรีในชนบทของท้องถิ่น

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญที่จะทำการวิจัยเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นการอนุรักษ์ พัฒนา และเผยแพร่ที่เหมาะสมกับสภาพสังคมในปัจจุบันต่อไป

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการวิจัยเชิงคุณภา(Qualitative Research) ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ในจังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
   - 1.1 เนื้อหา
   - 1.2 วิธีวิจัย
   - 1.3 ระยะเวลา
   - 1.4 พื้นที่วิจัย
   - 1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. ขั้นตอนดำเนินการวิจัย
   - 2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
   - 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
   - 2.3 การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล
   - 2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ศึกษา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารและการศึกษาภาคสนาม โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงาน ดังนี้

1. เนื้อหา

ศึกษาเอกสาร (Documentary Study) แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ดังนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

1.2 องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มี 20 องค์ประกอบ ได้แก่ ตัวหนัง สมาชิกคณะ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำและการพากย์ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงและจอ ป้ายชื่อคณะ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า และค่าจ้าง

1.3 คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้แก่ ด้านความบันเทิง ด้านการเมือง ด้านวัฒนธรรม ด้านค่านิยม ด้านสื่อมวลชน ด้านการตลาด ด้านเศรษฐกิจ ด้านเทคโนโลยี ด้านดนตรีและการแสดง

2. วิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ใช้วิธีการเก็บข้อมูล 2 วิธี ได้แก่ การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

2.1 วิธีการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) ศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Source) การศึกษาข้อมูลทางเอกสารกระทำก่อนเข้าไปเก็บข้อมูลภาคสนามและประกอบเพิ่มเติม ในขณะที่เก็บข้อมูลภาคสนามและหลังเสร็จสิ้นการศึกษาภาคสนามโดยทำการค้นคว้าจากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ อินเตอร์เน็ต ประชาชน บุคคล อาทิ สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นต้น

2.2 เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Research) โดยวิธีการสำรวจการสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก การสังเกต และการสนทนากลุ่ม

2.2.1 การสำรวจ โดยใช้แบบสำรวจ (Inventory) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลทั่วไปของกลุ่มประชากรหรือตัวอย่างประชากร โดยกำหนดประเด็นเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2.2.2 การสัมภาษณ์ โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interviews) ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ได้แก่ บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพที่มีชื่อเสียง จำนวน 3 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่ บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย จำนวน 10 คน เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของการแสดงหนังประโมทัย (หนังประโมทัย) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2.2.3 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ที่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับประวัติของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2.2.4 การสังเกต โดยใช้แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ใช้กับกลุ่มผู้รู้และกลุ่มผู้ปฏิบัติเป็นการสังเกตสภาพทั่วไป วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม เหตุการณ์ทั่วไป และเข้าร่วมกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กลุ่มผู้ใช้บริการเป็นการสังเกตสภาพทั่วไป และเข้าร่วมกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เช่น ร่วมชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สถานที่สังเกต และสถานที่จัดให้มีการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2.2.5 การสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ใช้กับกลุ่มผู้ปฏิบัติและกลุ่มผู้ใช้บริการเป็นการรวมกลุ่มสนทนาที่บ้านพักคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพื่อศึกษาในประเด็นประวัติของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ว่า มีจุดเด่น จุดด้อย ลักษณะเหมือนและแตกต่างของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สนทนากลุ่มระหว่าง 5-10 คน

3. ระยะเวลา

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้ระยะเวลาในการศึกษาภาคสนาม ตั้งแต่ 1 ตุลาคม 2553 ถึง 30 กันยายน 2554

4. พื้นที่วิจัย

พื้นที่ที่ทำการวิจัย คือ จังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกพื้นที่สนามแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

5. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

5.1 ประชากร

ประชากรที่ศึกษา ได้แก่ ประชาชนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดร้อยเอ็ดที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย ประกอบด้วย

5.1.1 บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพที่มีชื่อเสียง

5.1.2 บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

5.1.3 ผู้จัดการคณะหนังประโมทัยหรือหัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

5.1.4 ผู้ว่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

5.1.5 ผู้ชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

5.2 กลุ่มตัวอย่าง

ด้วยวิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ผู้วิจัยได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษาออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

5.2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับประวัติการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ประกอบด้วยบุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพที่มีชื่อเสียง จำนวน 3 คน ด้วยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

5.2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่ บุคคลที่เล่นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จำนวน 10 คน เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

5.2.3 กลุ่มผู้ใช้บริการ (General Informants) ผู้วิจัยคัดเลือกกลุ่มประชาชนในจังหวัดร้อยเอ็ด จำนวน 10 คน โดยคัดเลือกจากกลุ่มผู้ว่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จำนวน 5 คน และกลุ่มผู้เคยชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จำนวน 5 คน ด้วยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ตามความสอดคล้องเหมาะสมและความมุ่งหมายของการศึกษาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการให้ข้อมูลเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ขั้นตอนดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีดำเนินการวิจัยตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Inventory) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยทำขึ้นเพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทั่วไปของกลุ่มประชากรหรือตัวอย่างประชากร โดยผู้วิจัยกำหนดประเด็นเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แล้วทำการสำรวจ

1.2 แบบสังเกต (Observation) เป็นแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ใช้กับกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติและกลุ่มผู้ใช้บริการ กล่าวคือ (วรพล เองวานิช และคณะ. 2546 : 15)

กลุ่มผู้รู้ ได้แก่ บุคคลที่เป็นผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพที่มีชื่อเสียงเป็นการสังเกตสภาพทั่วไป วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม และเหตุการณ์ทั่วไป ผู้วิจัยยังต้องเข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย

กลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้จัดการคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการสังเกตสภาพทั่วไป วิถีชีวิตความเป็นอยู่วัฒนธรรม และเหตุการณ์ทั่วไป นอกจากนี้ผู้วิจัยยังต้องเข้าร่วมกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

กลุ่มผู้ใช้บริการ ได้แก่ ผู้ว่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้เคยชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการสังเกตสภาพทั่วไปและผู้วิจัยต้องร่วมดำเนินกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เช่น ร่วมชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

1.3 แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interviews) เพื่อใช้สัมภาษณ์บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพที่มีชื่อเสียง ผู้จัดการหรือหัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้ว่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และผู้ชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ประกอบด้วย 3 ตอน คือ (ทรงคุณ จันทจร. 2549 : 28-31)

ตอนที่ 1 ด้านข้อมูลส่วนตัว เกี่ยวกับเพศ สถานภาพ วุฒิการศึกษา อาชีพหลัก รายได้ต่อเดือน เป็นต้น

ตอนที่ 2 เป็นคำถามหลักเกี่ยวกับรายละเอียดของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้แก่ ประวัติหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ตอนที่ 3 เป็นคำถามเกี่ยวกับคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

1.4 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview Guideline) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้และกลุ่มผู้ปฏิบัติที่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

1.5 การสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ใช้กับกลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ ผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพื่อศึกษาในประเด็นแนวทางการพัฒนาการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ว่า มีจุดเด่น จุดด้อย ลักษณะเหมือนและแตกต่างของแต่ละวาดลำหรือรูปแบบ (Model) การแสดงโดยกำหนดกลุ่มสนทนาอยู่ระหว่าง 5-10 คน

1.5 การสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ใช้กับกลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพื่อศึกษาถึงจุดเด่น จุดด้อย ลักษณะเหมือน และแตกต่างหรือรูปแบบ (Model) ของแต่ละคณะ โดยกำหนดกลุ่มสนทนา อยู่ระหว่าง 5-10 คน

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ (ธีรวุฒิ เอกะกุล. 2544 : 191-193) ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลเป็น 2 ลักษณะ คือ

2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารเป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้หรือที่มีการศึกษาไว้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับประวัติของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน โดยทำการค้นคว้าจากเอกสารชั้นที่ 1 และชั้นที่ 2 จากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ อินเตอร์เน็ต ประชาชน และบุคคล อาทิหอสมุดแห่งชาติ สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นต้น

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (Indepth Interview) การสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interview) และไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) การสนทนากลุ่ม (Focused Group) และการประชุมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

2.2.1 ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างกับกลุ่มประชาชนในจังหวัดร้อยเอ็ด ตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่เกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด

2.2.2 ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์เชิงลึก แบบสัมภาษณ์ไม่มีโครงสร้างกับกลุ่มผู้รู้ด้วยวิธีการค้นหาผู้รู้ เพื่อศึกษาการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

2.2.3 ใช้เทคนิคการสังเกต แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ใช้กลุ่มประชาชนในชุมชนในจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นการสังเกตสภาพทั่วไปภายในชุมชน วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม และเหตุการณ์ทั่วไปของชุมชนที่ศึกษา นอกจากนี้ผู้วิจัยยังต้องเข้าร่วมกิจกรรมกับคนในชุมชน เช่น ร่วมชมการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) การพูดคุยกับชาวบ้านในชุมชนเป็นการสังเกตสภาพทั่วไปในแต่ละพื้นที่ที่ศึกษา

2.2.4 ใช้เทคนิคการสนทนากลุ่ม โดยผู้วิจัยใช้กับกลุ่มคนในชุมชน ได้แก่ บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพที่มีชื่อเสียงระดับประเทศว่า มีจุดเด่น จุดด้อย ลักษณะเหมือนและแตกต่างกันหรือรูปแบบ (Model) โดยกำหนดกลุ่มสนทนาอยู่ระหว่าง 5-10 คน

3. การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้นจะกระทำไปพร้อมกันตลอดระยะเวลาที่ดำเนินการวิจัยและหลังจากเสร็จสิ้นการเก็บข้อมูลภาคสนามแล้ว โดยผู้วิจัยจะนำข้อมูลทั้งที่ได้จากการบันทึกข้อมูลการถอดเทปจากการสัมภาษณ์และภาพถ่ายในแต่ละครั้งโดยการจำแนกข้อมูล (Typologcal Analysis) คือ การจำแนกข้อมูลเป็นชนิด (Typologies) จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามแต่ละประเภทที่ตั้งไว้ และตรวจสอบดูอีกครั้งหนึ่งว่าข้อมูลที่ได้มามีความครบถ้วนเพียงพอหรือไม่และดำเนินการตรวจสอบแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน ข้อมูลเหมาะสมพร้อมแก่การนำไปวิเคราะห์ สรุปผลแล้วหรือไม่ หากมีส่วนใดที่ยังไม่สมบูรณ์จะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนที่ขาดหายไป

วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) ได้แก่ การแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน (สุภางค์ จันทวานิช. 2542 : 31-33) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบสามเส้า ดังนี้

3.1 ด้านข้อมูล (Data Triangulation) ดังนี้

3.1.1 ด้านสถานที่ ใช้การรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันที่มาจากแหล่งต่างกัน ได้แก่ หมู่บ้านหรือชุมชนในแต่ละพื้นที่ เป็นต้น

3.1.2 ด้านบุคคล ใช้การรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันจากบุคคลหลายคน ได้แก่ บุคคลที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้จัดการคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพื่อตรวจสอบว่าเป็นข้อมูลที่ตรงกันหรือไม่

3.2 ด้านทฤษฎี ได้ใช้ทฤษฎีตามที่กล่าวอ้างอิงไว้เป็นเครื่องตรวจสอบ

3.3 ด้านผู้วิจัย ใช้ข้อมูลจากผู้วิจัยหลายคนที่วิจัยเรื่องเดียวกันมาตรวจสอบว่าได้ข้อมูลตรงกับผลการวิจัยหรือไม่

การวิเคราะห์ ข้อมูลใช้วิธีการสรุปตีความโดยใช้เทคนิคดำเนินการตรวจสอบแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) และนำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เพื่ออธิบายประวัติของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน โดยการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับกรอบแนวคิดเชิงทฤษฎี กรอบแนวคิดวรรณกรรม ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและนำเสนอข้อมูลด้วยการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ เพื่ออธิบายประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบันโดยการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับกรอบแนวคิดเชิงทฤษฎี และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอข้อมูลด้วยการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยได้นำเสนอ 2 ด้านประกอบกัน คือ ด้านข้อมูลจากแบบสอบถามและข้อมูลจากเอกสาร โดยนำมาวิเคราะห์อ้างอิงซึ่งกันและกัน ดังต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
2. องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
3. คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม

ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด

ในขณะที่หมอลำเป็นการละเล่นหรือสิ่งบันเทิงอันเป็นที่นิยมแพร่หลายทั่วไปในภาคอีสานนั้น หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมการละเล่นอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นมา แม้จะไม่นานและได้รับความนิยมเท่ากับหมอลำ แต่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ค่อนข้างจะแพร่ไปในหลายจังหวัดของภาคอีสาน

การศึกษาค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ยังมีน้อย ส่วนมากจะเป็นบทความสั้น ๆ ยกเว้นเรื่อง หนังประโมทัย : หนังตะลุงอีสาน ซึ่งเรียบเรียงโดย รัถพร ซังธาดา พิมพ์เผยแพร่โดยคณะกรรมการส่งเสริมหนังสือตามแนวพระราชดำริ ระหว่างงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติส่วนภูมิภาค ณ จังหวัดมหาสารคาม พ.ศ. 2526 (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 11-12) ซึ่งได้ให้คำอธิบายลักษณะของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ว่า เป็นการผสมผสานระหว่างการเล่นหนังตะลุงกับหมอลำ บางท่านให้คำอธิบายว่าหนังประโมทัยเหมือนกับหมอลำเพียงแต่เอารูปหนังมาเชิดแทน นอกจากนี้ยังกล่าวว่า ชื่อหนังประโมทัย มีหลายชื่อ เช่น หนังปะโมทัย หนังปราโมทัย หนังบักตื้อ หนังประโมทัย หนังบักป่องบักแก้ว ทั้ง 5 ชื่อนั้น ชื่อหนังบักตื้อเป็นชื่อที่รู้จักกันแพร่หลายมากที่สุดแต่ก็ยังไม่มีข้อยุติ

เรื่องประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ไม่มีผู้ใดได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรไว้ สันนิษฐานว่าหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คงได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงมาจากหนังตะลุงภาคใต้ ส่วนจะถ่ายทอดเข้ามาช้านานเพียงไรก็ไม่มีผู้ใดทราบ (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 34)

อย่างไรก็ตามจากข้อเขียนของ มิลเลอร์ และเจริญชัย ชนไพโรจน์ กล่าวว่า อุบลราชธานีเป็นศูนย์กลางแห่งแรกของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หลายคณะ กล่าวว่า เริ่มเกี่ยวข้องกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ครั้งแรกจากคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จังหวัดอุบลราชธานี หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะเก่าแก่ที่สุด คือ คณะฟ้าบ้านทุ่ง ตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2469 (Miller and Jarenchai Chonpairot. 1979 : 239-311)

ชุมเดช เดชภิมล (2531 : 34) ได้กล่าวถึง ปาง สะตัน หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะหนึ่งในจังหวัดอุบลราชธานี ผู้มีดวงตาใกล้จะบอด เล่าว่า คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตั้งขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2469 ซึ่งขณะนั้นเขามีอายุ 18 ปี หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะแรกที่เข้ามาแสดงในจังหวัดอุบลราชธานีนั้นมีหัวหน้าคณะชื่อ ขวัญ มาจาก จังหวัดอยุธยา

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะเก่าแก่รองลงมา ได้แก่ คณะบุญมี ซึ่งมาจากจังหวัดอุบลราชธานี และตั้งคณะขึ้นในจังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อปี พ.ศ. 2476 คณะประกาศสามัคคี ตั้งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2490 และยังคงแสดงอยู่ในปัจจุบัน หัวหน้าฝึกมาจากครูชาวจังหวัดยโสธร ต้นกำเนิดหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นมีแนวคิดหลายประการ คือ

1. ต้นกำเนิดของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นรับมาจากหนังตะลุงภาคกลาง แนวความคิดนี้ตรงกับคำบอกเล่าของหัวหน้าคณะหนังตะลุงอาวุโส คือ ปาง สะตัน

สิ่งที่ช่วยเสริมให้แนวคิดนี้น่าเชื่อถือยิ่งขึ้นก็คือ เครื่องดนตรี หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่จังหวัดอุบลราชธานีหรือที่หัดมาจากจังหวัดอุบลราชธานี คือ ระนาดเอก อันเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นกันมากในภาคกลางและเครื่องดนตรีชนิดนี้ หนังตะลุงภาคใต้ไม่ได้ใช้ บรรเลงประกอบการแสดงจึงทำให้น่าเชื่อว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะแรกที่เข้ามาแสดงและเผยแพร่ในภาคอีสาน คือ หนังตะลุงที่มาจากภาคกลาง ซึ่ง สมิทตีส์ และอวยพร เกิดช่วย กล่าวไว้ว่าหนังตะลุงเคยได้รับความนิยมอยู่ระยะหนึ่งในภาคกลาง (Smithies and Euaporn Kerdchnay. 1972 : 379-380) อเนก นาวิกมูล ยืนยันไว้เช่นเดียวกันว่า หนังตะลุงในภาคกลางนั้นมีหลายคณะ และจากการสอบถามคนเก่าคนแก่แถบจังหวัดเพชรบุรี ราชบุรี นครปฐม กรุงเทพฯ อยุธยา อ่างทอง เรื่อยไปจนถึงเหนือสุดปรากฏว่า นายหนังตะลุงจากปักษ์ใต้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดตั้งคณะหนังตะลุงในจังหวัดนั้น ๆ แทบทั้งสิ้น โดยเฉพาะที่จังหวัดอยุธยา อเนก นาวิกมูล เขียนไว้ว่า หลวงพ่อเทียม วัดกษัตราธิราช อายุ 76 ปี (พ.ศ. 2521) เล่าว่า นายหนังชื่อ ครูรื่น ลอยเรือ เล่นหนังเรื่อยมาจนถึงที่บ้าน ได้พักที่บ้านลุง และช่วยหัดหนังให้ท่าน ท่านยังมีตัวหนังที่ตัดเองแขวนไว้ที่กุฏิเดี๋ยวนี้ใครไปที่วัดก็เข้าไปชมได้ ชุมพล คชวงศ์ เจ้าหน้าที่คนของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กล่าวว่า เมื่อปี พ.ศ. 2517 มีชาวจังหวัดอยุธยาครอบครัวหนึ่งได้นำตัวหนังตะลุงเก่าของบรรพบุรุษมามอบให้

พิพิธภัณฑ์ เล่าว่า ตนมีเชื้อสายปักษ์ใต้เป็นลูกหลานนายหนังที่ขึ้นมาสมัยรัชกาลที่ 5 แล้วตั้งรกรากอยู่ที่นั่น (อเนก นาวิกมูล. 2523 : 32-34)

2. ชาวอีสานไปทำงานภาคกลางได้เห็นเห็นการแสดงของหนังตะลุงของชาวปักษ์ใต้ที่เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯแล้วนำมาดัดแปลงแสดงให้เหมาะสมกับท้องถิ่นของตน

3. คณะหนังตะลุงปักษ์ใต้ได้รับการว่าจ้างมาแสดงในภาคอีสาน โดยเฉพาะได้รับการว่าจ้างจากชาวปักษ์ใต้ที่มาประกอบอาชีพอยู่ในภาคอีสาน ศิลปินชาวอีสานที่ได้มาดูหนังตะลุงปักษ์ใต้ จึงนำมาดัดแปลงการแสดงให้เหมาะสมกับท้องถิ่น เช่น เปลี่ยนบทพากษ์ และบทเจรจาเป็นภาษาถิ่นอีสาน นำดนตรีอีสาน เช่น แคน ซึง เข้ามาบรรเลงประกอบการแสดง นำเอาวรรณกรรมพื้นเมืองอีสาน เช่น นางผมหอม สังข์ศิลป์ชัย มาดัดแปลงให้เหมาะสมกับการแสดงหนังตะลุง (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 35-36)

4. ชาวอีสานที่ลงไปทำมาหากินในภาคใต้ ได้เห็นการแสดงของหนังตะลุงได้นำหนังตะลุงภาคใต้มาดัดแปลงให้เหมาะสมับท้องถิ่น ดังคำบอกเล่าของผู้ใหญ่ถัง ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะหนังประโมทัยผู้ใหญ่ถัง แห่งอำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น ผู้ใหญ่ถังเล่าว่า การเล่นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้รับการถ่ายทอดจากปู่ของผู้ใหญ่ถังอีกต่อหนึ่ง ปู่ของผู้ใหญ่ถังได้ไปทำงานที่ภาคใต้เป็นเวลานานหลายปี เมื่อกลับมาบ้าน คือ อำเภอน้ำพองก็ได้จัดตั้งคณะหนังประโมทัยขึ้น คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่จัดตั้งขึ้นนั้นดัดแปลงมาจากหนังตะลุงปักษ์ใต้ โดยดัดแปลงในด้านบทพากษ์ และบทเจรจาภาษาปักษ์ใต้มาเป็นภาษาอีสาน และได้นำเอาการลำของอีสานเข้าไปประกอบการแสดงหนังประโมทัย ทั้งนี้เพื่อให้เข้ากับสภาพท้องถิ่น ส่วนเรื่องที่นำมาแสดงนั้นนอกจากจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์แล้ว คณะของผู้ใหญ่ถังยังได้นำเอาวรรณกรรมท้องถิ่น เช่น แก้วหน้าม้า สังข์ทอง มาแสดงอีกด้วย ส่วนเครื่องดนตรีก็นำเอาเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสาน คือ แคน ซึง ฉิ่ง ฉาบ กลอง มาบรรเลงประกอบการแสดง คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ของผู้ใหญ่ถังตั้งมานาน ประมาณ 32 ปี นับเป็นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่งในอำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 14-21)

สำหรับชื่อหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในภาคอีสานนั้น โดยเฉพาะในจังหวัดร้อยเอ็ดสรุปได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. ชื่อที่คณะ หนังใช้เรียกตัวเองหรือชื่อที่คณะหนังใช้เขียนประกาศบอกไว้บนผ้าจอ (ขอบจอด้านบน) นั้นมีชื่อดังนี้ หนังปราโมทัย หนังประโมทัย หรือหนังปะโมทัย มาจากคำ ๆ เดียวกัน คือ ปราโมทัย ซึ่งมาจากคำว่า ปราโมทย์ ซึ่งหมายถึง ความบันเทิงใจ ความปลื้มใจ ที่เขียนประโมทัยก็เพราะแผลงสระอาเป็นสระอะ และที่เขียนปะโมทัยนั้นก็เขียนตามเสียงอ่านในภาษาอีสาน คือ ภาษาอีสานไม่มีเสียงควบกล้ำ "ปร" จะออกเสียงเป็น "ป" เฉย ๆ

2. ชื่อที่ชาวอีสานทั่ว ๆ ไปเรียกคณะหนังในฐานะผู้ชมการแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเรียกว่า หนังตะลุง ไม่ว่าจะเป็นคนเฒ่าคนแก่หรือคนหนุ่มสาว ซึ่งรองลงมาที่คนส่วนใหญ่ใช้เรียกคณะหนังนั้น เรียกตามชื่อตัวตลกเด่น ๆ เช่น หนังบักตื้อ หนังบักป่องบักแก้ว หรือหนังบักแก้วบักป้อด ตามแต่ในท้องถิ่นนั้นคณะหนังจะใช้ตัวตลกตัวใดเป็นตัวเด่น ผู้ชมส่วนมากจะไม่เรียกคณะหนังว่าหนังประโมทัยเป็นชื่อที่คณะหนังใช้เรียกเพื่อให้ดูเป็นทางการหรือเพื่อความโก้เก๋เท่านั้น (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 36-37)

เมื่อพิจารณา คำว่า ปราโมทัย แล้วจะเห็นว่าเป็นคำมาจากภาษาสันสกฤตไม่น่าจะเป็นคำที่ชาวบ้านคิดขึ้นใช้เรียกการละเล่นพื้นเมือง จะเห็นได้ว่าการละเล่นอื่น ๆ ใช้คำเรียกชื่อฟังเป็นภาษาถิ่นที่มีการสร้างคำอย่างง่าย ๆ แต่คำ ปราโมทัย ประโมทัย และปะโมทัย ไม่มีลักษณะร่วมดังกล่าวเลย ทำให้คิดไปว่าน่าจะเป็นคำที่เอามาจากภาคอื่นหรือไม่ก็เป็นคำที่คนภาคอื่นคิดขึ้น

ในภาคกลางนั้น คำว่า ปราโมทัย เป็นชื่อของคณะละครร้องซึ่งมีประวัติความเป็นมาดังนี้ ปลายรัชกาลที่ 5 นั้นการละครของไทยได้พัฒนาไปมากจนเกิดมีละครร้องขึ้น เนื่องจากละครร้องได้รับความสนใจจากประชาชนมากขึ้นทำให้มีโรงละครเกิดขึ้นหลายโรง ทั้งเจ้านายเชื้อพระวงศ์ก็ให้การสนับสนุนโดยมีละครของตนเองขึ้นหลายคณะ ฉะนั้นจึงได้ช่วยกันสนับสนุนดัดแปลงปรับปรุงขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และนิยมแพร่หลายสืบทอดมาจนถึงรัชกาลที่ 7 ละครร้องในช่วงนี้แบ่งออกเป็น 2 แบบ ตามลักษณะความเป็นมา ดังนี้ ละครร้องแบบไทยเดิม และละครร้องสลับพูด (วิมลศรี อุปรมัย. 2526 : 168-169) ผู้ให้กำเนิดละครร้องสลับพูด คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยทรงดัดแปลงจากละครชาวตะวันตกใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ๆ ใช้ตลกผู้ชายเป็นตัวประกอบ ดำเนินเรื่องด้วยการร้อง ผูกเรื่องแบบชีวิตสามัญชน บางครั้งเรียกละครแบบนี้ว่า ละครปรีดาลัย (กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ สร้างโรงละครปรีดาลัยแทนโรงละครนฤมิตรซึ่งถูกไฟไหม้ที่แพร่งนราถนนบ้านตะนาว แสดงในวันเสาร์และวันอาทิตย์) กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงเป็นผู้ประพันธ์บทและกำกับการแสดงเอง ทรงเรียกละครร้องของพระองค์ว่า คณะละครนฤมิตร (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 :37)

ละครร้องเรื่องแรกที่คณะนฤมิตรนำออกแสดง คือ เรื่องอาหรับราตรี เป็นที่นิยมของประชาชนมาก และรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้พระราชทานเกียรติ์ให้เป็นละครหลวง โดยเติมคำว่า หลวงข้างหน้าชื่อคณะเป็นละครหลวงนฤมิตร มื่อ พ.ศ. 2456 ละครที่สืบต่อมาจากละครปรีดาลัยมีหลายคณะ ได้แก่ ปราโมทัย ปราโมทย์เมือง ประเทืองไทย วิไลกรุง ไฉวเวียง เสรีสำเริง บันเทิงไทย และคณะหลังสุด คือ นาครบันเทิง ซึ่งมีแม่บุญนาคเป็นเจ้าของนอกจากนั้นก็มีคณะเทพบันเทิง ซึ่งแม่ชม้อยเป็นเจ้าของได้รับความนิยมและแสดงกันสืบมาจนถึงรัชการที่ 7 (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 37-38)

จะเห็นได้ว่าในขณะที่ละครร้องกำลังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอยู่นั้นเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่เกิดมีหนังประโมทัยขึ้น ช่วงที่คณะละครนฤมิตรได้เป็นละครหลวงใน พ.ศ. 2456 ก็ห่างจากช่วงที่หนังตะลุงคณะฟ้าบ้านทุ่งซึ่งเป็นคณะแรกในจังหวัดอุบลราชธานี ใน พ.ศ. 2469 เพียง 13 ปี ละครร้องคณะที่ตั้งขึ้นต่อจากคณะหลวงนฤมิตรก็คือ คณะปราโมทัย และปราโมทย์เมือง จะเห็นได้ว่าร่วมสมัยกันจึงน่าจะเป็นไปได้ที่ทางกรุงเทพฯได้ตั้งคณะละครร้องซึ่งเป็นของใหม่กำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้นขึ้นหลายคณะ ต่างก็คิดหาชื่อมาตั้งคณะละครของตัวต่าง ๆ กัน ได้มีผู้ยืมเอาชื่อละครคณะหนึ่งในสมัยนั้นมาตั้งชื่อเรียกหนังตะลุงอีสาน ซึ่งก็เป็นของใหม่สำหรับภาคอีสานเช่นกัน ดังได้กล่าวมาแล้วว่าหนังประโมทัยแถบจังหวัดอุบลราชธานี กลุ่มพระบรมวงศ์ และข้าราชการซึ่งมากำกับราชการในยุคนั้น จึงนำชื่อคณะละครร้อง คือ คณะหนังประโมทัยมาตั้งชื่อหนังตะลุงภาคอีสาน และเมื่อพิจารณาเชิงภาษาแล้วจะเห็นได้ว่า ประโมทัยไม่ใช่คำภาษาถิ่นแต่หมายความเหมาะเจาะที่จะนำมาตั้งชื่อการละเล่นเพื่อความบันเทิงใจอนึ่งการละเล่นที่มีชื่อให้ความหมายว่า ความบันเทิงใจ ความยินดี มีปรากฏในการเล่นพื้นเมืองภาคใต้ เช่น มโนห์รา ซึ่งหมายความว่า เป็นที่จับใจ น่ารักใคร่ สวยงาม (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 :38)

จากนั้นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ได้รับความนิยมในภาคอีสาน ในจังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2490 มีคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ชื่อคณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี ได้จัดตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทำการแสดงในจังหวัดร้อยเอ็ด และจังหวัดใกล้เคียง จากนั้นก็มีการตั้งคณะคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อีกหลายคณะ ได้แก่ คณะ ช. ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี ตำบลโพธิ์ทอง อำเภอศรีสมเด็จ คณะ ป.บันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว ตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง ได้ทำการแสดงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าใดนัก

ดังเป็นที่ประจักษ์แล้วว่าวัฒนธรรมหลาย ๆ อย่างซึ่งเป็นมรดกตกทอดมาจากพัฒนาการของสังคมไทยหรือสังคมมนุษย์ที่อยู่ในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันนั้นบางอย่างล้าสมัยไม่สามารถที่จะตอบสนองความต้องการในการดำรงชีวิตได้อีกก็เสื่อมสลายไป แต่บางอย่างยังคงมีความสำคัญอยู่เพียงแต่กำลังอยู่ในฐานะลำบาก ซึ่งหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็อยู่ในฐานะดังกล่าวนี้ จึงจำเป็นต้องได้รับการสร้างสรรค์และพัฒนาปรับปรุงให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในสังคมอีสานในปัจจุบัน

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด

ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด มีองค์ประกอบของการแสดง 20 องค์ประกอบ ดังนี้

1. ตัวหนัง

ตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีขนาดสูงประมาณ 1-2 ฟุต แต่ละคณะมีจำนวนไม่เท่ากันบางคณะอาจมีตัวหนังสิบหรือร้อยตัวแล้วแต่ความจำเป็น โดยเฉลี่ยแล้วคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด จะมีตัวหนังประมาณ 80-200 ตัว โดยทั่ว ๆ ไปตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ไม่มีลักษณะเฉพาะซึ่งอาจใช้แสดงได้หลายเรื่อง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ สามารถใช้ตัวหนังเหล่านี้ซ้ำกันได้เมื่อแสดงเรื่องใหม่ แต่ในจังหวัดร้อยเอ็ดคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะจะแสดงเฉพาะเรื่องใดเรื่องหนึ่งประจำคณะอยู่เพียงเรื่องเดียว เช่น คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จะแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพมาตั้งแต่เริ่มตั้งคณะ คือ เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา ในปัจจุบันก็ยังคงแสดงเรื่องนี้ ตอนนี้อยู่คณะนี้เคยจับตอนอื่นของรามเกียรติ์มาแสดง เช่น ตอนศึกกุมภกรรณ ตอนพระรามออกบวช แต่ก็ไม่เป็นที่นิยมจึงเลิกไป คณะ ช.ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี ตำบลโพธิ์ทอง อำเภอศรีสมเด็จ จังหวัดร้อยเอ็ด ก็แสดงแต่เรื่องสินไซ (สังข์ศิลป์ชัย) เพียงเรื่องเดียว ส่วนคณะ ป.บันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว ตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ก็เล่นอยู่เพียงเรื่องรามเกียรติ์เรื่องเดียวโดยจับตอนหนุมานไปสืบข่าวนางสีดา แล้วตัดตอนไปจนถึงตอนพระลักษณ์ประหารนางสีดา จากการที่แต่ละคณะเล่นซ้ำแต่เพียงเรื่องเดียว ฉะนั้นคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดจึงมีตัวหนังจำกัดอยู่เพียงเฉพาะใช้แสดงเรื่องเดียวไม่มีการทำตัวหนังไปใช้แสดงเรื่องอื่น ๆ อีก ตัวหนังแต่ละตัวจึงเป็นตัวหนังที่ใช้แสดงเฉพาะตัวละครตัวนั้น ๆ โดยไม่เปลี่ยนแปลง

ตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทำด้วยหนังควาย บางทีใช้หนังลูกวัว ลูกควาย เพราะบางและโปร่งแสงมากกว่า ในจังหวัดร้อยเอ็ดส่วนมากใช้หนังควายเพราะราคาถูกกว่าหนังวัว และหาซื้อได้ง่าย หนังแต่ละตัวจะประกอบด้วยตัวละครเพียงตัวเดียวเป็นตัวละครลอยตัว ไม่มีฉากและลวดลายประกอบอย่างหนังใหญ่เพราะมีตัวหนังเบ็ดเตล็ดที่ทำเป็นรูปฉากต่าง ๆ ไว้แล้ว เช่น ราชรถ ปราสาทราชวัง ต้นไม้ และกรงขัง (คุก) เป็นต้น นอกจากนั้นมือข้างหนึ่งจะขยับเขยื้อนได้โดยเจาะรูตามข้อพับต่าง ๆ ได้แก่ ไหล่ ข้อศอก และข้อมือ แล้วใช้เชือกร้อยผูกไว้ที่มือของตัวหนังผูกไม้เล็ก ๆ สำหรับชักให้แขนและมือขยับเคลื่อนไหวไปมาได้ ตัวตลกมักทำให้แขนเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้างและปากก็ใช้เชือกผูกไว้ที่คางสามารถชักให้ขยับขึ้นลงเหมือนพูดได้อีกด้วย

ตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ส่วนมากจะเป็นภาพในหน้าด้านข้างในส่วนหัวแต่ส่วนลำตัวมองเห็นแขนขาได้ครบทั้งสองข้างไม่ว่าจะเป็นรูปพระฤาษี พระ ยักษ์ ลิง ตัวตลก ยกเว้นตัวนางจะเป็นภาพหน้าตรงโดยแกะบริเวณที่ต้องการมองเห็นเป็นสีขาวในเวลาฉายออกแบบเดียวกับที่หนังใหญ่เรียกหนังตัวนางว่า "หนังหน้าแขวะ" (สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 9 ตัวหนังผูกไม้เล็ก ๆ สำหรับชักให้แขนและมือขยับได้

ตัวหนังบางตัวทำขึ้นเป็นพิเศษ เพื่อให้ดูเคลื่อนไหวเหมือนคนจริงมากขึ้น เช่น ตัวนางระบำ นักมวย และหมอแอว (หมอเอว) เป็นต้นต้องใช้เทคนิคในการสร้างเป็นพิเศษดังนี้ คือ

นางระบำ ของคณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ ทำให้สวยแขนขาเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง เมื่อเต้นระบำเข้ากับจังหวะดนตรีแล้วทำให้ดูเหมือนจริงและเห็นขันมาก นอกจากนี้ยังใช้ผ้าเย็บเป็นกระโปรงนุ่งให้ด้วยกระโปรงนี้สามารถเปิดขึ้นลงได้ เมื่อเวลาฉายทำให้ผู้ชมขบขันมาก (ตอนแสดงเบิกโรงจะปล่อยตัวนางระบำออกมาเต้นโชว์ และตัวตลกปลัดตื้อจะออกมาเต้นและเปิดกระโปรงนางระบำทำให้ผู้ชมขบขันมากที่ตัวหนังสามารถเคลื่อนไหวได้เหมือนคนจริง การออกรูปเต้นโชว์นี้เป็นการแสดงเบิกโรงชนิดหนึ่ง ซึ่งไม่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องที่จะแสดงในคืนนั้นแต่อย่างใดเช่นเดียวกับการออกลิงขาวหรือลิงหัวค่ำของหนังตะลุงภาคใต้แต่โบราณการจับลิงหัวค่ำของหนังใหญ่การรำเบิกโรงของละครและลิเก ตลอดจนการเต้นโชว์ของหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่งและหมอลำเพลิน การออกรูปเต้นโชว์น่าจะได้แนวคิดจากการแสดงเบิกโรงของมหรสพแบบเก่าและเลียนแบบการเต้นโชว์ของหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่งและหมอลำเพลิน

ภาพประกอบ 10 ตัวตลก ปลัดตื้อ นางระบำ

นักมวย ของคณะ ป.บันเทิงศิลป์ จะมีแขนขาเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง ทำให้ดูเหมือนชกมวยได้จริง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเตะ ต่อยหรือตีเข่า

หมอแอว ของคณะ ป.บันเทิงศิลป์ก็ทำให้เอวกระเด้งออกกระเด้งเข้าได้จะให้ช้าหรือถี่เร็วได้ตามความต้องการของผู้เชิด (นิยม ฤาชัยราม. 2554 : สัมภาษณ์)

ปลัดตื้อ ของคณะประกาศสามัคคี เป็นตัวตลกสำคัญและมีลักษณะพิเศษ คือ นอกจากแขนจะเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง เหมือนตัวตลกทั่ว ๆ ไปแล้ว ยังถือขวานเป็นอาวุธและผูกลูกกระพรวน (บักหิ่ง) ไว้ที่ข้อเท้าด้วย เวลาเชิดจะมีเสียงลูกกระพรวนดังตลอดเวลา ตัวปลัดตื้อจะพูดภาษาลาวแต่สำเนียงแปล่งเฉพาะตัวไม่เหมือนกับสำเนียงภาษาถิ่นอิสานถิ่นไหนเลย เข้าใจว่าเป็นการพูดเลียนสำเนียงปักษ์ใต้ ตัวปลัดตื้อมักจะเป็นตัวประกาศบอกเริ่มต้นและเลิกการแสดง นับได้ว่าเป็นตัวละครสำคัญที่ควรศึกษาในด้านความเป็นมาเป็นอย่างยิ่งเพราะทุกคณะมีเหมือนกันหมดพากย์ด้วยสำเนียงเดียวกันผูกลูกกระพรวนเหมือนกัน (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 39-42)

ขั้นตอนในการทำตัวหนัง

1. การ “ฆ่าหนัง” คือ การนำหนังวัวหรือหนังควายที่เป็นแผ่นมาแช่น้ำเกลือไว้ 5-7 คืน จากนั้นก็แช่น้ำเกลือผสมกับน้ำสับปะรดอีก 4-5 คืน เมื่อได้ที่แล้วก็เอามาขูดขนซึ่งอยู่ด้านนอกและพังผืดซึ่งอยู่ด้านในออกจนเกลี้ยงใสโดยใช้มีด จอบ เสียมขูดถากออกให้เสมอกัน ส่องแดดดูว่าส่วนไหนหนาก็ขูดออกอีกให้บางเสมอกัน จากนั้นก็เอาไปขึงตากแดดให้แห้งโดยใช้ตะปูตรึงเป็นรูปสี่เหลี่ยม ใช้เชือกร้อยตามรูตะปูดึงให้ตึง แล้วผัดกับกรอบไม้สี่เหลี่ยมทุกด้านตากไว้ให้แห้ง

2. วาดรูปตัวละครที่ต้องการลงบนกระดาษ แล้วทาบให้ติดกับแผ่นหนังโดยใช้ยางมะตูมหรือกาวทา จากนั้นจึงตัดหนัง (ในจังหวัดร้อยเอ็ดเรียกว่า สับหนัง) ตามลายในกระดาษ ถ้าเขียนลงบนแผ่นหนังเลยรูปจะไม่สวยงามเพราะแผ่นหนังใสลื่นทำให้เขียนลายลำบาก ลายอาจคลาดเคลื่อนไปได้ ฉะนั้นจึงใช้กระดาษทากาวทาบติดแผ่นหนังแล้วจึงเขียนลายลงไป

3. ใช้ฆ้อน มีด และสิ่วรูปร่างต่าง ๆ หลายขนาด ตามลักษณะความเหมาะสมของลายแต่ละแห่ง ลายบางแห่งต้องใช้สิ่วปากตัด บางแห่งต้องใช่สิ่วโกบ (สิ่ววงเล็บ) ตัด (สับ) และเจาะไปตามลวดลายต่าง ๆ บนกระดาษและทะลุลงไปแผ่นหนังตามต้องการ

4. การระบายสีตัวหนัง เมื่อตัดตัวหนังเสร็จแล้วมักจะระบายสีสันให้สวยงาม เช่น สีแดง สีเขียว สีเหลือง และน้ำเงิน ฯลฯ โดยใช้สีย้อมไหม (เป็นสีกระป๋อง) ใช้ผสมน้ำแล้วทา ซึ่งจะซึมเข้าไปในตัวหนังได้ดีกว่าสีย้อมฝ้าย สีเหล่านี้เป็นสีวิทยาศาสตร์หนังที่บางและโปร่งแสงที่ระบายสีแล้วเมื่อส่องไฟไปที่จอจะเห็นเป็นเงาสีชัดเจนเวลาทาสีมักนิยมทาด้านเดียว ถ้าทาสองด้านสีจะหนาเวลาส่องไฟไปที่จอจะออกเงาเป็นสีดำ

5. เมื่อระบายสีเสร็จแล้วจะใช้ไม้ตับ (ภาษาอีสานว่าไม้หีบ) หนีบตัวหนังสือตอนกลางลำตัวเพียงอันเดียว ผูกเชือก 3-5 จุดจากเท้าไปหาส่วนหัวของตัวหนัง เพื่อให้ไม้ตับยึดติดกับตัวหนังอย่างมั่นคงปลายด้านล่างยาวยื่นลงมาสำหรับให้คนเชิดถือ

6. การเก็บตัวหนังนั้น คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ จะเก็บใส่หีบขนาด กว้าง 58 ซ.ม. ยาว 16 ซ.ม. อาจมีลักษณะเป็นลังไม้หรือลังสังกะสีที่มีฝาปิดก็ได้ บางคณะก่อนเก็บลงหีบจะใช้ไม่ไผ่สานเป็นฝา 2 ฝา ขนาดเท่าตัวหนัง เรียกว่า ฝาเปอะ ประกบตัวหนังแต่ละตัวก่อนเอาลงหีบเพื่อกันไม่ให้ตัวหนังงอบิดเบี้ยวเพราะตัวหนังถ้าถูกความชื้นจะพองหนาและบิดงอได้ เช่น ถูกน้ำค้าง หมอกหรือน้ำฝน เป็นต้น เวลาเก็บรูปลงหีบหลังจากเลิกแสดงแล้วนิยมเอารูปเบ็ดเตล็ด เช่น ราชรถ ปราสาท ต้นไม้ ฯลฯ และรูปตัวตลกไว้ข้างล่าง ชั้นถัดขึ้นมาเก็บพระ นาง ยักษ์ ลิง และบนสุดเป็นรูปพระฤาษี ซึ่งถือว่าเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ต้องเอาไว้ข้างบนสุด

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้นส่วนมากไม่ได้สร้างหนังขึ้นเองคณะหนังมักจะซื้อตัวหนังจากครูผู้มาหัดให้ในตอนแรก บางคณะจะซื้อรูปตัวหนังพระ นางที่ต้องการให้สวยงามมาจากกรุงเทพ ฯ เช่น คณะประกาศสามัคคี เป็นต้น การสร้างตัวหนังในปัจจุบันนั้นเป็นเพียงการซ่อมแซมหรือสร้างขึ้นแทนตัวที่ขาดชำรุดไปเท่านั้นสาเหตุที่ตัวหนังขาดชำรุดก็มักเป็นเพราะความเก่าแก่ของตัวหนังเองซึ่งสร้างมานับสิบ ๆ ปี เวลาแสดงถูกหมอกน้ำค้างหรือฝนบ้าง บางทีเอาเก็บไว้หนูกัดขาดแหว่งไปเพราะเก็บไว้นาน และอีกประการที่สำคัญก็คือ เวลาแสดงฉากต่อสู้กันผู้เชิดจะเอาตัวหนังฟาดตีกันอย่างรุนแรง เพื่อให้สมบทบาทเสียงดังสนั่นจอ ตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อีสานมักหนากว่าหนังตะลุงปักษ์ใต้เพราะต้องการให้เกิดเสียงดังเวลาตีกัน ทำให้ตัวหนังบางตัวแขนขาด ขาขาด หน้าแหว่ง ปากแหว่ง และสีลอก ต้องการซ่อมแซมไปเรื่อย ตัวไหนชำรุดมากก็ทำขึ้นใหม่โดยเอาตัวเก่ามาทาบบนแผ่นหนังที่จะตัดใหม่ แล้วขีดแขนลวดลายตามตัวหนังเดิมนั้นลงบนแผ่นหนังใหม่แล้วจึงตัด

ภาพประกอบ 11 ตัวหนังที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

คนที่วาดรูปตัวหนังใหม่จึงใช้วิธีทาบดังกล่าวมาแล้วข้างต้นนี้แทน สมัยหลังนี้มักใช้หนังลูกวัว ลูกควายแทนวัวควายตัวโต ๆ ในสมัยก่อนเพราะจะได้ไม่ต้องเสียเวลามาฆ่าหนัง หนังลูกวัว ลูกควายบางอยู่แล้วเพียงแต่ขูดขนออกแล้วขึงตากให้แห้งก็ใช้ได้เลย คณะประกาศสามัคคีแต่เดิมนายกา (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งมีฝีมือทางวาดเขียนเป็นผู้วาดตัวหนัง นายประกาศซึ่งเป็นหัวหน้าคณะคนก่อน (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ก็วาดได้แต่ไม่สวยนัก ปัจจุบันไม่มีผู้มีฝีมือในการวาดตัวหนังอีกเลยต้องใช้วิธีทาบแทน คณะอื่น ๆ ในจังหวัดร้อยเอ็ด เช่น คณะ ป.บันเทิงศิลป์ ก็ไม่มีการสร้างตัวหนังเช่นกัน แต่ละคณะตัวหนังที่ใช้แสดงต่างซื้อต่อจากครูผู้มาฝึกหัดให้ในตอนแรกทั้งนั้น (สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 12 ตัวหนังที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2. สมาชิกคณะ

คนเชิดและคนพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นคน ๆ เดียวกันเสมอ คือ ผู้เชิดตัวหนังตัวใดก็ต้องพากย์เป็นละครตัวนั้นด้วย ในบางฉากมีตัวละครออกมาแสดง 3-4 ตัว ก็ต้องใช้ผู้พากย์และผู้เชิด 3-4 คน ตามไปด้วยผู้ที่เป็นหัวหน้าหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรียกว่า หัวหน้าคณะ (ไม่เรียกว่า นายหนัง แบบหนังตะลุงปักษ์ใต้) หัวหน้าคณะมักจะสียงดีพากย์ได้ไพเราะ มีความรู้ในเรื่องที่แสดงกว่าผู้อื่นและมักพากย์เป็นตัวเอกหรือตัวละครสำคัญ

ในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้นหัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็มีลักษณะดังกล่าวมาแล้ว คือ เสียงดี ร้องได้หลายทำนอง เชิด และพากย์ตัวหนังได้เกือบทุกตัว แต่ส่วนมากจะจับตัวละครสำคัญ เช่น พระ ยักษ์ ลิง ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องที่แสดงเป็นอย่างดี ในทุกตอนที่แสดงมีความสามารถในการร้องได้ไพเราะและยังทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงไปในตัวด้วย

หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางคณะอาจเป็นเพียงตัวตลก เพราะตัวตลกในหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ถือว่าเป็นตัวที่เด่นที่สุดในการแสดงก็ว่าได้ โดยเฉพาะในปัจจุบันนั้นมุ่งแสดงเฉพาะตลก เรื่องดำเนินไปเพียงเพื่อให้ตัวตลกได้เปลี่ยนฉากแสดงออกไปเรื่อย ๆ มีตลกมาแทรกมากกว่าเรื่องที่มีอยู่เดิมไม่ว่าจะเป็นเนื้อเรื่องตอนไหน ๆ ก็ตามจะมีตลกแทรกเต็มไปหมดจนเกือบมองไม่เห็นเนื้อเรื่องหลักแต่เดิมตัวตลกออกมาบ่อยมากและออกมาเล่นครั้งละนาน ๆ ค่อยเดินเรื่องหลักต่อไป ฉะนั้นหัวหน้าคณะบางคณะต้องเชิดตัวตลก คณะที่เด่นในเรื่องตลก เช่น นายประกาศ เหิรเมฆ หัวหน้าคณะคนเก่าของคณะประกาศสามัคคีเล่นตัวตลกเป็นบักป่อง มีชื่อเสียงจนติดปากคนจังหวัดร้อยเอ็ด เรียกหนังบักป่องบักแก้ว บางคณะหัวหน้าคณะไม่ได้ทำหน้าที่เด่นเป็นพิเศษดังกล่าวมาแล้วแต่อย่างใดจะทำหน้าที่เพียงเป็นผู้รับงานที่มีผู้มาติดต่อว่าจ้างและเป็นผู้ประสานงานนัดหมายกับลูกน้องในคณะให้ไปแสดงในกำหนดแต่ละงานเท่านั้นเพราะผู้เล่นบางคนในคณะอาจอยู่คนละหมู่บ้าน (สำราญ ฤาชัยราม. 2554 : สัมภาษณ์)

ผู้เชิดและพากย์หนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ดส่วนใหญ่มักเป็นผู้ชาย เกือบทั้งคณะจะมีผู้หญิงรวมเชิดและพากย์เพียง 1-2 คนเท่านั้น บางคณะไม่ใช้ผู้หญิงเลย (คณะช.ถนอมศิลป์) เมื่อถึงบทตัวละครผู้หญิงก็จะใช้ผู้ชายพากย์แทนความนิยมของคณะหนังมักชอบให้มีผู้หญิงร่วมแสดงเป็นตัวละครผู้หญิงด้วย โดยบอกว่าคนดูนิยมให้ใช้เสียงชายจริงหญิงแท้ ปัจจุบันคณะป.บันเทิงศิลป์ใช้ผู้หญิงร่วมพากย์และเชิดทำหน้าที่เชิดและพากย์บทแสดงฝ่ายหญิงทั้งหมด เช่น นางสีดา นางมณโฑ ฯลฯ และใช้ผู้หญิงทำหน้าที่ตีกลองและรับบทพากย์ฝ่ายหญิง คณะประกาศสามัคคีก็ใช้ผู้หญิงร่วมแสดงด้วยแต่ปัญหาเรื่องการใช้ผู้แสดงที่เป็นหญิงร่วมแสดงก็มีอยู่มาก คือ เมื่อแต่งงานหรือมีครอบครัวแล้วก็มักจะเลิกราไปทั้งนี้ก็เป็นเพราะสามีไม่ยินยอมให้เดินทางไปแสดง และบางทีก็ดูแลลูกทำให้ไม่สะดวกที่จะเดินทางไปแสดงเป็นประจำกับชาวคณะ

ภาพประกอบ 13 สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ผู้เชิดและพากย์หนังบางคณะเคยเป็นหมอลำมาก่อน เช่น คณะช.ถนอมศิลป์ ซึ่งเล่นเรื่องสินไซ ต้องใช้ลีลาการร้องแบบหมอลำมากกว่าการร้องหนังตะลุงนั้นผู้แสดงส่วนใหญ่เคยเป็นหมอลำมาก่อน ซึ่งเล่นเป็นตัวเอกในคณะ ช.ถนอมศิลป์เคยเป็นหมอลำกลอนมาก่อน สามารถร้องลำเต้ยได้ดีทุกทำนองไม่ว่าจะเป็นเต้ย (ธรรมดา) เต้ยโขง เต้ยพม่า ผู้แสดงในคณะนี้ถ้าไม่เคยเป็นหมอลำมาก่อนก็มักจะเคยเป็นพระนักเทศน์มาก่อนซึ่งทำหน้าที่พากย์เป็นตัวพระ และตัวนาง (ส่วนมากจะเป็นตัวนาง) มีเสียงลำที่ไพเราะมากคำพูดในบทเจรจาเป็นแบบอีสานแท้เต็มไปด้วยผญาภาษิตและสำนวนแบบอีสานปนอยู่มากมาย

ภาพประกอบ 14 สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กำลังดำเนินการแสดงตามบทบาทตนเอง

3. กฎระเบียบ

กฎระเบียบ ข้อขะลำ หรือข้อห้ามเกี่ยวกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นมีน้อยมากแต่ละคณะก็มีข้อขะลำไปต่าง ๆ กัน เช่น ห้ามฉีกปลาร้า ห้ามปลูกโรงแสดงหันหน้าไปทางทิศตะวันตกแต่ในจังหวัดร้อยเอ็ดมีข้อขะลำที่เด่นชัดอยู่เพียงอย่างเดียวเป็นทั้งข้อขะลำของคณะหนังและของเจ้าภาพ ผู้ว่าจ้าง คือ ห้ามเล่นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในงานแต่งงาน โดยถือว่าไม่เป็นมงคลสำหรับเจ้าภาพ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะนิยมแสดงในงานฉลองสมโภชในเทศกาลต่าง ๆ (งานบุญ) งานศพ และงานทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ผู้ตาย (บุญแจกข้าว) โดยเฉพาะงานแจกข้าวตามชนบทนิยมมากเพราะในสมัยโบราณถือว่าราคาค่าจ้างหนังประโมทัยนั้นราคาถูก การแสดงก็เล่นกันจนสว่างในปัจจุบัน ความใกล้ไกลของท้องที่ที่ไปแสดงก็เป็นตัวกำหนดของการว่าจ้างหนังตามไปด้วย (คำปัน ใจราม. 2554 : สัมภาษณ์)

4. การไหว้ครู

หัวหน้าคณะนำไหว้ครู ลูกวงนั่งล้อมวงประนมมือหัวหน้าคณะยกคายกับรูปพระฤาษีขึ้นป่าวสักเคอัญเชิญเทวดามาช่วยคุ้มครอง และดลบันดาลให้การแสดงหนังในคืนนั้นประสบความสำเร็จ และเป็นที่นิยมชมชอบ คายหรือเครื่องไหว้ครูประกอบด้วย ขันธ์ 5 เงิน 6 บาท

(บางคณะ 12 บาท) สุรา 1 ขวด แป้ง 1 ซอง น้ำ หวี 1 อัน และกระจกเงา (แว่น) 1 บาน (บานเล็ก ๆ) บางคณะยังเพิ่มน้ำหอม 1 ขวด หมาก 2 คำ และบุหรี่ 2 มวน เมื่อหัวหน้าคณะยกครูเพื่อไหว้ครูเสร็จแล้วจะรินเหล้าแจกจ่ายให้ลูกวงทุกคนดื่มกันจนทั่วถึง การไหว้ครูแบบนี้เป็นพิธีกรรมก่อนการแสดงที่ทุกคณะจะต้องทำ (สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

เมื่อเริ่มการแสดงแล้วต้องไหว้ครูในจอหรือไหว้ครูในการแสดงอีกครั้ง โดยการออกรูปพระฤาษี และการออกรูปตัวแสดงทั้งหมดซึ่งเป็นการไหว้ครูของคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนั้นไม่มีการไหว้ครูในจอไหว้ครูหลังโรงเท่านั้น

5. ขั้นตอนการแสดง

เมื่อเสร็จพิธีไหว้ครูทางหลังการโหมโรงหรือไหว้ครูก่อนการแสดงแล้วทุกคนในคณะก็แยกบทพากย์ต่างย้ายกันประจำหน้าที่ของตน นักดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงบางคณะใช้เพลงระบำเพลงเดียวเล่นวนไปวนมา เมื่อผู้เชิดพร้อมแล้วก็หักลงด้วยเพลงเชิดบางคณะใช้หลายเพลงโดยมีเพลงไทยเดิมและเพลงลูกทุ่งเพิ่มเข้ามาแต่เวลาจบต้องหักลงด้วยเพลงเชิดเพราะเพลงเชิดเป็นเพลงเดียวที่จะทอดเสียงลงให้ ผู้พากย์ร้องบทพากย์ต่าง ๆ ต่อไปได้ไม่ว่าจะเป็นบทไหว้ครูหรือบทพากย์เริ่มเรื่องต่าง ๆ

ภาพประกอบ 15 ผู้พากย์ร้องบทพากย์ต่าง ๆ และเริ่มเรื่อง

ส่วนคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยและใช้ดนตรีพื้นบ้านบรรเลงโหมโรงเช่นกันแต่ใช้ลายแคนพื้นเมืองที่มีจังหวะเร่งเร้าดึกดักแทน เช่น ลายเต้ยต่าง ๆ โดยตีกลอง และฉิ่ง ฉาบประกอบอย่างดึกดรื้น อย่างไรก็ตามเพลงเชิดของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นเป็นคนละทำนองกับของภาคกลาง

การประกาศบอกเรื่องโดยหัวหน้าคณะหรือโฆษกประจำคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงจบลง จะมีโฆษกประกาศกล่าวสวัสดีแก่ผู้ชมบอกเรื่องและตอนที่จะแสดงในตอนนั้น การประกาศนี้ใช้คำพูดธรรมดาทั้งที่เป็นภาษากลางและบางคณะใช้ภาษาอีสานประกาศ ดังตัวอย่างต่อไปนี้ คณะประกาศสามัคคี ใช้ภาษาในการประกาศ

เอ้อ สวัสดีนะครับหนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ จะเริ่มแสดงให้ท่านดูนะครับ ขอให้พ่อแม่พี่น้องทุกคนจงมาหาความอภิรมย์สำราญได้นะบัดนี้ สวัสดีครับ

(ดนตรีบรรเลงเพลงเชิด)

ภาพประกอบ 16 นักดนตรีบรรเลงเพลงเชิด

คณะ ช.ถนอมศิลป์ ใช้ภาษาอีสานประกาศ ดังนี้

เอ้อ สวัสดีพ่อแม่พี่น้องที่เคารพรักทั้งหลายบ้านโคกไพสีของเฮา มื้อนี้ปลัดโป้ราชาได้นำหนังประโมทัยมา เอ้อ เสนอสนองสายหูสายตาของพระเดชพระคุณท่าน กะเรื่องเก่านั้นหละคะรับ ท้องเรื่องสินไซนำเอาอามื้อนี้กะสิเร่งรัดตัดสรรเพื่อบ่ให้เป็นการเสียเวลา เล่นเอาแต่ตอนเคยเล่นมานั่นหละคะรับ ตลอดเซาคั่นบ่เซารับรองว่าบ่เลิก คั่นเลิกกะเซพร้อมโลดคะรับ

การออกรูป

การออกรูปหนังประโมทัยนั้นมีจากการออกรูปฤาษี ออกรูปปลัดตื้อ ออกรูปเต้นโชว์หรือชกมวย และออกรูปตัวแสดงทั้งหมดเป็นเบื้องต้น

ภาพประกอบ 17 แสดงการออกรูปเต้นโชว์

เมื่อประกาศเกริ่นการแสดงหรือบอกเรื่องที่จะแสดงแล้วก็เป็นการไหว้ครูในจอหรือไหว้ครูในการแสดงนั้นเอง หัวหน้าคณะจะเชิดรูปพระฤาษีออกมาคนตรีบรรเลงเพลงออกแขกประกอบการเชิดพระฤาษีไปตามจังหวะเพลง แล้วปักรูปลงที่หยวกกล้วยกลางจอแล้วร้องบทพากย์พระฤาษี ซึ่งเป็นการไหว้ครูบาอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย และขออัญเชิญคุณพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ช่วยในการแสดงดำเนินไปด้วยดีต่อจากนั้นก็เป็นการคารวะผู้ชม ตลอดจนขอภัยต่อผู้ชมหากจะมีการผิดพลาดขึ้นระหว่างการแสดง บทพากย์พระฤาษีของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จังหวัดร้อยเอ็ด มีแบบแผนต่าง ๆ กัน (ย่น ฤาชัยราม. 2554 : สัมภาษณ์)

การเชิด

การเชิดหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นผู้เชิดจะยืนเชิดเมื่อผู้ชิดจับตัวหนังตัวใดก็จะพากย์และเจรจาตัวนั้นไปด้วย อันนี้เป็นข้อแตกต่างจากการเชิดหนังของภาคใต้ และภาคกลางซึ่งนายหนังจะนั่งเชิดพากย์หนังมักจะเป็นคน ๆ เดียวที่ทำหน้าที่เชิดพากย์และเจรจาแทนตัวละครทั้งหมดไม่ใช้หลายคนเหมือนหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ภาคอีสาน

ศิลปะการเชิดเมื่อตัวหนังพากย์หรือเจรจาถ้าเป็นตัวหนังนาง ยักษ์ ลิง ซึ่งปากขยับไม่ได้ก็จะใช้การเคลื่อนไหวมือข้างหนึ่งประกอบคำพูดโดยเชิดอย่างมีศิลปะเพื่อให้รู้ว่าตัวหนังตัวใดกำลังพูดอยู่ถ้าเป็นตัวตลกซึ่งปากขยับได้เพราะมียางยืดบังคับอยู่ และมีเชือกผูกดึงส่วนล่างของปากให้ขยับขึ้นลงได้ โดยใช้นิ้วชี้กระตุกดึงเชือกให้ปากขยับตรงกับคำพูดมืออีกข้างของผู้เชิดก็ถือก้านเชิดแขนให้เคลื่อนไหวทั้งปากทั้งมือไปพร้อมกัน ในบางครั้งการเชิดตัวตลกนี้ต้องใช้ศิลปะและความชำนาญมากเพราะต้องแยกประสานทั้งสองปากและมือทั้งสองข้างตลอดจนนิ้วชี้ของผู้เชิดแสดงว่าฝึกหัดมาอย่างดี

การเชิดโดยใส่วิญญาณลงไปในตัวหนังเพื่อให้ดูตัวหนังมีชีวิต ผู้เชิดจะต้องออกหน้าตาท่าทางและบางทีเต้นตามไปด้วยทำให้ผู้ชมบางคนชอบไปดูทางด้านหลังโรงและกล่าวว่าสนุกกว่าดูด้านหน้าโรง บางทีผู้เชิดก็เต้นไปตามจังหวะดนตรีทำให้ภาพเงาตัวหนังทางหน้าจอดูมีชีวิตชีวามากไม่ว่าจะเป็นการต่อสู้กันของตัวหนังการเต้นระบำ การชกมวย การคลาน ฯลฯหรือแม้แต่อารมณ์และความรู้สึก เช่น อาการอาย เก้อเขิน งง สงสัย ขลาดกลัว ฯลฯ ผู้เชิดจะใช้ศิลปะการเชิดให้ตัวหนังเคลื่อนไหวประกอบคำพากย์และเจรจาอย่างมีศิลปะจนทำให้ตัวหนังที่ไร้วิญญาณมีสีหน้าท่าทางอย่างมีชีวิตชีวาเหมือนคนจริง ๆ คณะที่มีศิลปะการเชิดระดับสูงดังที่กล่าวมานี้ ในจังหวัดร้อยเอ็ด ได้แก่ คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ศิลปะการเชิดแบบนี้เป็นไปในทำนองคล้าย ๆ กับการเชิดหุ่นกระบอก ซึ่งผู้เชิดหุ่นต้องออกสีหน้าท่าทางอยู่หลังโรงตามบทบาทของตัวหุ่นด้วยเช่นกัน หนังประโมทัยในคณะจังหวัดร้อยเอ็ดที่ไม่ได้เน้นเรื่องอาการเคลื่อนไหวของตัวหุ่นนัก คือ คณะ ช.ถนอมศิลป์ การเชิดเพื่อให้ตัวหนังไปปรากฏบนจอ

เพื่อให้รู้ว่าเป็นบทพากย์หรือบทเจรจาของตัวไหนผู้ชมก็มุ่งจะฟังกลอนลำมากกว่าที่จะดูการเคลื่อนไหวของตัวหนังเพราะคณะนี้เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยที่มุ่งแสดงให้เด่นในทำนองการร้องหมอลำมากกว่า

ขนบในการเชิดบางอย่างของหนังประโมทัยแตกต่างจากหนังตะลุงภาคใต้โดยสิ้นเชิง คือ ในภาคใต้ยึดถือขนบที่ว่า "รูปกษัตริย์ไม่ฟัดกับรูปไพร่ นายเป็นนาย นางเป็นนาง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ม.ป.ป.:24)

แต่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นไม่ว่าจะเป็นพระลักษณ์ พระราม หนุมาน และไวยวิกต่างถูกตัวตลก เช่น บักแหมบ บักป่อง บักแก้ ตบหัวคว่ำคะมำหงายไปแทบทั้งสิ้นในคราวต่อสู้กันถึงแม้ว่าการต่อสู้จะสิ้นสุดลงด้วยความพ่ายแพ้ของตัวตลกดังกล่าว แต่ก็ได้ตบหัวตบหูตัวนายอย่างสะใจ พระราม และหนุมานแทบจะเผลอหันหลังให้ตัวตลกเหล่านี้ไม่ได้เลย เพราะบางทีในขณะที่เจ้านายกำลังเจรจาท้าทายกันอยู่อย่างเป็นเรื่องราว ตัวตลกก็จะแอบย่องไปข้างหลังแล้วแอบตบหัวฝ่ายศัตรู คือ พระราม พระลักษณ์ และหนุมานทุกครั้งไป ผู้ชมก็จะเฮด้วยความพอใจอย่างขบขัน (สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 18 แสดงการต่อสู้ของตัวหนัง

ความจริงจังในเรื่องท่าทางการเชิดทางหลังโรงนี้ ผู้เชิดหนังบางคนบอกว่าถ้าถึงบทลำเต้ยก็ต้องย่อน (ย่อตัวขุบขือ) ตามไปด้วยโดยเฉพาะเรื่องสังข์ศิลป์ชัยซึ่งใช้ลำเต้ยเป็นพื้นในการเดิน (ศัพท์หมอลำ หมายถึง การเข้าออกโรงหรือเดินทางหรือชมธรรมชาติ เป็นต้น)

การดำเนินเรื่อง

หลังจากการแสดงเบิกโรง คือ การออกรูปเต้นโชว์หรือชกมวยจบลงไปแล้วก็จะเป็นการเดินเรื่องไปตามเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์หรือสินไซเรื่อยไป จนจบการแสดงถ้าเล่นเรื่อง

รามเกียรติ์ก็จะตัดตอนตั้งแต่พระราม พระลักษณ์ และนางสีดาลาพระพรตออกเดินป่าดังบทพากย์ต่อไปนี้

มาจะกล่าวบทไปถึงองค์ทรงชัยสมเด็จพระรามา
นับแต่เนาว์กรุงศรีอยุธยา
จะออกไปบวชเป็นพระสละเป็นสงฆ์
อยู่กลางดงดินวา
ส่วนพระลักษณ์กับสีดา
จงติดตามไปปฏิบัติวัตรถา
น้องจงอยู่ครอบครองกรุงศรีอยุธยา
กำหนดเวลาสิบสี่ปี
(คณะประกาศสามัคคี)

ถ้าเล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย (สินไซ) ก็จะเริ่มด้วยการตั้งเมืองเป็งจาล และกล่าวถึงพระยากุศราช (หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ออกเสียงว่า "กุด-สะ-หลาด") ดังบบทพากย์ต่อไปนี้

เออ เอ่อ เอ้อ ฮะเฮิง เอย ...
มาจะกล่าวบทไปถึงพระยากุศราชมาตรฐาน
ได้รับปกครองเป็งจาลคำนัดเรศ
ว่าแล้วเท่านั้นมิทันช้า
เสด็จออกจากปรางค์ปราด้วยทันใด
(คณะ ช.ถนอมศิลป์)

ในการเดินเรื่องรามเกียรติ์นั้นก็แสดงต่อเรื่องจากการออกเดินป่าของพระราม พระลักษณ์ และนางสีดา นางสัมนักขาหลงรักพระราม พระลักษณ์ตัดแขนตัดขานางสัมนักขา นางไปฟ้องพญาขร พญาขรออกรบ และต้องศรพระรามตาย จากนี้ไปก็ใช้วิธีเล่าเรื่องแทรกเพื่อย้อนลัดตัดตอนโดยพูดเป็นภาษาอีสาน ดังนี้

ขึ้นไปทูลสัมนักขา นางสัมนักขาพาเสนาขึ้นไปทูลทศเศียร ทศเศียรเจ็บแค้นแน่นใจ ใช้มารีศฤาษีไพรแปลงกายเป็นกวางทองมาล่อลวงนางสีดาให้หลงใหลให้บักกวางทองให้พระลักษณ์ติดตามไปเอา แล้วอั่นนี่กะเลยลักนางสีดาไปสั่นดอกครับ บักทศเศรียรเนี่ยเรื่องมันกะต่อไปนี้เลยสิหยุดไว้นี่บ่อเอาไปฮอดหั่น สิลัดเอายกทัพไปรบกับบักทศเศียรเลยบาดทีนี้

จากนี้ไปก็เดินเรื่องลัดไปกล่าวถึงพระรามใช้หนุมานไปส่งสารถึงทศกัณฐ์ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรียก ทศเศียร เป็นส่วนมากในบทพากย์แต่บทเจรจามีใช้คำว่า ทศกัณฐ์ อยู่บ้าง ทั้งนี้เป็นเพราะ คำว่า ทศกัณฐ์ มีเสียงที่เข้ากับทำนองการพากย์ได้ยาก และไม่ไพเราะเหมือน

คำว่า ทศเศียร ทศกัณฐ์ใช้ให้เสนาไปเชิญไมยราพมาเข้าเฝ้าไมยราพอาสาออกรบ แล้วดำเนินเรื่องไปตามเรื่องรามเกียรติตอนศึกไมยราพ ตั้งแต่ไมยราพสะกดทัพไปจนถึงหนุมานไปช่วยพระรามกลับมาได้

บางคณะที่เล่นรามเกียรติ์ตอนอื่น เช่น ตอนพระลักษณ์ประหารนางสีดาก็จะใช้วิธีการดำเนินเรื่องสลับกับการแทรกบรรยายเล่าเรื่องในลักษณะการย้อนลัดตัดตอนในทำนองเดียวกันนี้ โดยเริ่มเรื่องดังบทพากย์ต่อไปนี้

เมื่อนั้น
พระรัตน์จรัสแก้วเรืองศรี
เนาว์อยู่ขีดขินธานี
พระภูมีนังคะนึงถึงสีดา
ไม่รู้ว่าจะยับเยินเป็นไฉน
จะแต่งให้ทหารชาญชัย
ไปสืบข่าวอรทัยที่ลงกา
ทั้งจะได้ดูตำบลและหนทาง
จะไปล้างพงศ์ศักดิ์หมู่ยักษา
แต่นั่งตรึกไตรอยู่ไปมา
จนสุริยาเยี่ยมยอดขุดนธร
ไก่ขันกระชั้นเสียงอยู่แจ้ว ๆ
ฟังแล้วหนังใจไกลสมร
จึงฉุดชักชายสไบแม่นงคราญ
เยาวมาลย์อยู่แห่งใด
(คนตรีรับเพลงเชิด)
ทั้งเหล่าศักดากล้าหาญ
สุครีพองคตหนุมาน
ชมพูพานพวกพญาพาลี
ขุนกบิลนิเอกนิลขัน
ทวิกันครองชมพูบุรีศรี
ล้วนชำนาญการณรงค์ราวี
พระจักรีตรัสประภาษราชการ
(คนตรีรับเพลงเชิด) (คณะ ป. บันเทิงศิลป์)

ข้อน่าสังเกตสำหรับการเดินเรื่องรามเกียรติ์นั้น ใกล้เคียงกับรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 มาก บทพากย์บางบทเห็นได้ชัดว่านำมาจากรามเกียรติ์รัชกาลที่ 1

ส่วนการเดินเรื่องของคณะที่แสดงเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนั้นไม่มีการบรรยายแทรกเพื่อย้อนลัดตัดตอน แต่จะเล่นตามลำดับเรื่องไปตั้งต้นจนจบการแสดงโดยอาศัยบทพากย์บทเจรจาและทำนองหมอลำแบบต่าง ๆ ตลอดจนบทตลกที่แทรกเข้ามาในการดำเนินเรื่อง

การจบ

เมื่อจะจบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีขนบสำคัญที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดทุกคณะทำเหมือนกัน คือ ใช้ตัวตลกตัวใดตัวหนึ่งออกมาบอกเลิกการแสดง ดังนี้

ภาพประกอบ 19 ตัวตลกออกมาบอกเลิกการแสดงต่อผู้ชมการแสดง

เอ่อ เจริญสุขแก่บรรดาพ่อแม่ที่เคารพรัก แล้วคณะหนังประโมทัยของเราก็ขอยุติลงแต่เพียงเท่านี้ หากว่าทางคณะแสดงผิดพลาดประการใดก็ขออภัยจากท่านผู้ชมและท่านผู้ฟังด้วยนะครับ ราตรีสวัสดิ์ครับ

จากนี้ไปแต่ละคณะก็มีวิธีการจบการแสดงต่าง ๆ กันไป เช่น บางคณะอาจจะอำลาบางคณะจบลงด้วยเพลงสรรเสริญพระบารมี เป็นต้น

6. ผู้แต่งกลอนลำ

ส่วนมากเป็นคนที่ชอบใน เรื่องการลำเป็นอย่างมาก อาศัยความชอบดังกล่าวจึงพยายามฝึกฝนตนเองในการแต่งกลอนลำ นอกจากนี้ผู้แต่งกลอนลำหลายคนเคยเป็นหมอลำกลอนมาก่อน

ผู้แต่งกลอนลำของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นบุคคลที่มีความชำนาญในการนำเอาเรื่องราวทางพุทธศาสนา และชาดกนำมาแต่งเป็นกลอนลำได้อย่างดี ผู้แต่งกลอนลำในปัจจุบันมีทั้งที่เคยผ่านการบวช และเคยเป็นหมอลำมาก่อน และมีหลายคนที่เป็นบุคคลธรรมดา แต่เพราะความชอบในเรื่องของการลำจึงพยายามฝึกฝนตนเองจนสามารถแต่งกลอนลำได้

7. กลอนลำ

บทกลอนลำ ถ้าเป็นทำนองช้า เรียกว่า ทำนองลำทางยาวหรืออาจจะเรียกว่า ลำล่อง ล่องยาว ล่องของ ล่องโขง อ่านหนังสือ เอ่ยหนังสือ ชื่อใดชื่อหนึ่งก็ได้เพราะทำนองลำทางยาวมีชื่อเรียกได้หลายชื่อแต่ละถิ่นเรียกต่าง ๆ กันไป บางถิ่นก็ใช้ทุกชื่อที่กล่าวมาแล้ว ลีลาท่วงทำนองลำทางยาวจะช้าอาลัยอาวรณ์ ผู้ที่ลำจะแสดงความสามารถเต็มที่ทั้งในด้านเสียง ลูกคอ ตัวอย่างกลอนลำของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะ ป.บันเทิงศิลป์ ดังต่อไปนี้

โอย...หละฟ้าเอ๋ยฟ้าล่อง
ฉวีวรรณลำล่องขอมอบใจให้พี่น้องศรัทธาเจ้าผู้ชู่คน โอย ...นา
แล้วบัดนี้พอแต่ราตรีได้สิสมควรลาเลิก
เด็กพอดีแล้วละนอสิขอเลิกสั่งลา
เอาหละน้อศรัธาพอดีแล้วสิได้ล่อง
ขอลาเค้อพวกพ่อแม่พี่น้องชุมซื้นบ่าวจี
คั่นหามีงานหน้าจั่งไปหามาใหม่ขอลาไปหละมื้อนี้ตะเวนใกล้สุ่งจวน
ฟ้าสีนวลแกมสิ่วเป็นทิวเหลืองอร่าม
และไปเบื้องฝ่ายถนนภาพันบ่อนพุทโธ
เว้าแต่เว็นจนฮอดเข้าแนวใต้ไขออกสู่
สิได้ไกลพรากชู้ยามเช้าได้ง่วนเหงา
เอาหละน้อคราวนี้สุริยันขันสว่าง
ฟ้ากะสางเงิกเงี่ยงหันหน้าสั่งลา
พวกพ่อลุงแม่ป้าบ้านอื่นที่มาฟัง
คันหากลับเถิงเฮือนอย่าสะลืมหลานน้อย
ขอลาเค้อจอมสร้อยพี่ชายจีพวกอ้ายหนุ่ม
กับทั้งซุมแม่ค้าขายอ้อยค่อยเจริญ
ขอเอิ้นสั่งพวกเข้าพอเป็นห่วงอาลัยรัก
ตวงสู้จักกันไปนั่นเถาะเค้อคันพ้อ

พอสมควรเวลาแล้วปะโมทัยสิได้จาก
พรากพ่อแม่พี่น้องลุงป้าแม่นห่างไกล โอย...ละนา
(สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

วรรคสดับหรือวรรคแรกของกลอนบทละครบางบทจะขึ้นต้นด้วยคำนำ เช่น เมื่อนั้น บัดนั้น บางบทวรรคแรกขึ้นคำนำคล้าย ๆ กลอนดอกสร้อย ต่างจากดอกสร้อยตรงที่คำที่ 2 ของวรรคแรกใช้คำว่า "เอย" เช่น เด็กเอ๋ยเด็กน้อย แมวเอ๋ยแมวเหมียว บางบทของกลอนบทละครเป็นกลอนสี่และกลอนหก บทที่เป็นกลอนแปดบางบทวรรคก็มีเพียง 6 คำ

การใช้คำนำของกลอนบทละครว่า เมื่อนั้น บัดนั้น มีกฎเกณฑ์ดังนี้คือ "เมื่อนั้น" ใช้กับตัวละครสำคัญที่เป็นพระมหากษัตริย์หรือเจ้านาย "บัดนั้น" ใช้กับตัวละครที่มีศักดิ์รอง ๆ ลงไป เช่น อำมาตย์ เสนา ข้าราชการ และประชาชนธรรมดา

กลอนหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีการใช้คำนำแบบกลอนบทละคร คือ มีการใช้คำว่า เมื่อนั้น บัดนั้น แต่ไม่ได้แยกใช้เคร่งครัดแบบกลอนบทละคร บางคณะใช้คำว่า "บัดนั้น" อยู่เพียงคำเดียวไม่ว่าตัวละครจะเป็นกษัตริย์หรือคนธรรมดาก็ตาม ทั้งนี้เพราะคำว่า "บัดนั้น" เป็นคำที่ร้องเข้ากับทำนองพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้ดีมีเสียงไพเราะกว่าคำว่า "เมื่อนั้น" คำว่า เมื่อนั้นก็มีใช้บ้างเป็นบางคณะ เช่น คณะ ป.บันเทิงศิลป์ และใช้ได้ค่อนข้างจะถูกหลักเกณฑ์ของกลอนบทละคร (นิยม ฤาชัยราม. 2554 : สัมภาษณ์)

กลอนหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละบทมักจะมีเอื้อนเกริ่นนำ (บางบทก็ไม่มี แต่เป็นส่วนน้อย) แบบเดียวกับการขึ้นเสภาของภาคกลาง แต่ทำนองเอื้อนเกริ่นนำของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นี้เป็นทำนองเฉพาะแบบอีสานแต่ละคณะขึ้นเอื้อนคล้าย ๆ กันจะมีแตกต่างกันบ้างก็เพราะลูกเล่นหรือลูกคอของแต่ละคน

เนื่องจากตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เชิดฉายเคลื่อนไหวไปบนจอนั้นเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิต ผู้เชิดจึงต้องพากย์และเจรจาเพื่อดำเนินเรื่องการเล่าเรื่องก็ดีคำพูดของตัวหนังก็ดีการบอกอารมณ์และกิริยาของตัวหนังก็ดีใช้การพากย์และเจรจาทั้งสิ้น ตัวหนังเปรียบเสมือนคนใบ้จึงต้องมีผู้พูดและเจรจาแทน ผู้พากย์และเจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพราะต้องมีความเข้าใจแจ่มแจ้งในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนนั้น ๆ ทั้งจะต้องจดจำบทพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีนิพนธ์ที่แต่งไว้โดยเฉพาะ

การพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้น แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การพากย์และการเจรจา เพื่อให้เป็นไปในทำนองเดียวกันกับโขน หนังใหญ่ และหนังตะลุงของภาคใต้ (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 38-43) เพราะท่วงทำนองและลีลาการพากย์ตลอดจนองค์ประกอบอื่น ๆ ของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นไปในรูปแบบของการแสดงแบบเก่า

ชาวอีสานและชาวคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) โดยทั่ว ๆ ไปเรียกการพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ด้วยคำภาษาถิ่นง่าย ๆ ว่า "ฮ้องหนังตะลุง" (ร้องหนังตะลุง) และเรียกการเจรจาว่า "ความเว้า" (คำพูด) คำว่า พากย์และเจรจาไม่มีใช้ในวงการหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และความเข้าใจทั่วไปของชาวอีสาน

บทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีทั้งที่เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลางและกลอนลำชนิดต่าง ๆ เช่น ลำทางยาว ลำทางสั้น ลำเต้ย เป็นต้น ทั้งนี้แล้วแต่เรื่องที่แสดง ในจังหวัดร้อยเอ็ดถ้าแสดงเรื่องรามเกียรติ์ก็จะใช้บทพากย์ที่เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลางเป็นหลัก ถ้าเป็นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยจะใช้บทพากย์เป็นกลอนลำเป็นหลัก ฉะนั้นทำนองการพากย์จึงแตกต่างกันออกไปเป็น 2 ลักษณะ คือ การพากย์ทำนองร้องหนังตะลุง และการพากย์ทำนองแบบหมอลำ

การพากย์ทำนองร้องหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มักเป็นบทกลอนสั้นๆ (ยกเว้นบทไหว้ครู) ที่นำมาจากหนังสือวรรณคดีของภาคกลาง เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 หรือไม่ก็แต่งกันขึ้นมาเองโดยจดจำมาจากครูผู้สอนบ้างคิดเป็นกลอนสดขึ้นทันทีบ้าง แต่ก็มักจะสั้น ๆ แล้วรีบเปลี่ยนเป็นเจรจาไป ส่วนมากแล้วในการดำเนินเรื่องจะใช้บทเจรจาเสียมากกว่า ที่ว่ากันได้เพียงสั้น ๆ ไม่ยาวแบบของภาคใต้อาจเป็นเพราะความที่มีนิสัยชอบความเรียบง่าย แต่ถ้าเป็นกลอนลำมักจำกันได้ยาวมากจนแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด บทพากย์ทำนองนี้โดยทั่ว ๆ ไปใช้พากย์พระฤาษี บรรยายเรื่อง บรรยายราชรถ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครและมีบ้างเหมือนกันที่ใช้บทพากย์แทนบทเจรจาทำนองที่เรียกว่า "ร้องหนังตะลุง" นั้นเป็นไปตามทำนองเรียนแบบการอ่านทำนองเสนาะและการร้องเพลงไทยของภาคกลาง เนื่องจากผู้พากย์เป็นชาวอีสานทำนองพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเพี้ยนไปอยู่กล้ำกึ่งระหว่างสำเนียงภาคกลางกับภาคอีสาน ภาษาที่ใช้ก็ปน ๆ กันไปทั้งภาษากลางและภาษาอีสานจนกลายเป็นแบบฉบับของทำนองเฉพาะการร้องหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในภาคอีสานไปในที่สุด ทำนองการภาคแบบนี้ถ้าจะมีผู้คิดปรับปรุงแก้ไขให้มีคำและสำเนียงภาษาเป็นแบบภาคกลางอย่างถูกต้องแล้วก็จะทำให้ฟังดูไม่เป็นบทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ทำนองการพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่เรียกว่าทำนอง "ร้องหนังตะลุง" นั้นเป็นทำนองหลักของคณะที่เล่นเรื่อรามเกียรติ์ ถ้าฟังเผิน ๆ ดูเหมือนจะมีอยู่ทำนองเดียวแต่จากการที่ได้สังเกตด้วยหลักการทางวิชาขับร้องและดนตรีประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้พากย์และผู้ชมหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แล้วทำนองฮ้องหนังตะลุงยังแยกย่อยออกเป็นทำนองแบบลิเกลาวบ้าง ทำนองสร้อย ทำนองโศก (ทำนองเสภาอีสาน) และทำนองร้องเพลงไทยเดิมบ้าง (เท่าที่พบมีเพียงเพลงเดียว คือ เพลงอกทะเล) แล้วแต่ความเหมาะสมกับท้องเรื่องแต่ละทำนองมีแบบแผนที่ค่อนข้าง

ตายตัว ด้วยความสัมพันธ์ของบทพากย์และทำนองร้องส่วนทำนองหมอลำที่ใช้พากย์ในเรื่องรามเกียรติ์ใช้มากน้อยเท่าไรนั้นขึ้นอยู่กับคณะอีกด้วย เช่น คณะ ป.บันเทิงศิลป์ ใช้ทำนองฮ้องหนังตะลุงกับทำนองหมอลำในอัตราส่วนอย่างละครึ่ง แต่คณะประกาศสามัคคีใช้ทำนองฮ้องหนังตะลุงมากกกว่าหมอลำมาก คือ เทียบเป็นอัตราส่วนได้ประมาณ 90 ต่อ10 เปอร์เซ็นต์ โดยทั่ว ๆ ไป แล้วคณะที่เล่นรามเกียรติ์จะร้องหมอลำเพียงเล็กน้อย โดยเฉพาะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แถบจังหวัดอุบลราชธานี ยโสธร จะมีบ้างก็แทรกเข้าไปตอนลำเต้ยของตัวตลกเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

การพากย์แบบที่ 2 คือ การพากย์ทำนองแบบหมอลำเป็นหลัก ในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้น คณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนิยมการพากย์แบบนี้สืบทอดมาจากจังหวัดอุดรธานี จังหวัดขอนแก่น ซึ่งมีการแสดงลำหมู่ก่อนแห่งอื่นกลุ่มนี้จะใช้กลอนลำแทนบทพากย์ก็ว่าได้ ตัวละครฝ่ายพระ ยักษ์จะยังคงร้องหนังตะลุงอยู่บ้างแต่ก็ไม่มากนักมักเป็นบทกลอนสั้น ๆ เช่นเดียวกับพวกแรก เวลาเจรจา พระ ยักษ์ใช้ภาษากลางร้องภาษากลางแต่พระ ยักษ์จะร้องหมอลำได้ด้วย (คณะที่เล่นรามเกียรติ์นั้นตัวนาย คือ พระ ยักษ์จะเจรจาด้วยภาษากลางร้องภาษากลางจะไม่พูดภาษาอีสานหรือร้องหมอลำเป็นอันขาด) ตัวนาง ตัวตลกของกลุ่มที่แสดงเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนี้จะเจรจาด้วยภาษาอีสาน และร้องหมอลำแทนบทพากย์ฮ้องหนังตะลุงทั้งหมด ส่วนคณะที่เล่นรามเกียรติ์นั้นตัวนางจะร้องหนังตะลุง และหมอลำสลับกันไปแล้วแต่ความเหมาะสม เช่น ถ้าเป็นการพากย์บรรยายเรื่องไปก็ร้องหนังตะลุงด้วยภาษากลาง เวลาชมสวน ชมป่าหรือลงเล่นน้ำก็มีการร้องหมอลำเดินดงตีกลองน้ำไปด้วย เป็นต้น

ทำนองลำที่ใช้ดำเนินเรื่องโดยทั่ว ๆ ไปของคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ใช้ลำทางยาวหรืออ่านหนังสือหรือเอ่ยหนังสือหรือลำล่องหรือล่องโขงก็เรียกเวลาจะเข้าออกฉากหรือชมนก ชมไม้ ชมสวน ชมป่า เล่นน้ำ ลอยเรือ ภาษาหมอลำ เรียกว่า "เดิน" ถ้าเป็นบทชมป่าก็ว่า "เดินดง" ทำนองที่ใช้เดินในหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แบบสังข์ศิลป์ชัยนี้มีทั้งเดินแบบลำพื้น เดินดง (ธรรมดา) เดินแบบลำเพลิน ตัวตลกจะเดินด้วยลำเต้ยโดยเฉพาะลำเต้ยจะมีอยู่มากในหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรื่องสังข์ศิลป์ชัยในคณะ ช.ถนอมศิลป์ เพราะนายทองเลื่อน จันทรพินิจ ผู้เชิดตัวปลัดตื้อหรือปลัดโป้ราชาของคณะนี้เป็นหมอลำกลอนมาก่อนจึงร้องได้ดีและร้องได้มาก นอกจากนี้ก็มีการใช้ทำนองลำทางสั้นในบางตอน เช่น บทของพญาธรในเรื่องศิลป์ชัย บางตอนก็เป็นลำยาวแบบลำพื้นแต่เดิมซึ่งเป็นทำนองเก่าแก่ที่ไพเราะมากโดยมากใช้เป็นทำนองร้องของยักษ์เป็นต้น (คำปัน ใจราม. 2554 : สัมภาษณ์)

บทเจรจาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ บทสนทนานั้นเอง คือ พูดเหมือนพูดธรรมดาไม่ได้เจรจาเป็นทำนองแบบโขนและหนังใหญ่ บทเจรจาหรือ "ความเว้า" ของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มี 2 ชนิดเหมือนกับหนังตะลุงในภาคใต้ ได้แก่

1. บทเจรจาเป็นภาษากลาง นิยมใช้กับตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง ที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ และเจ้านาย

2. บทเจรจาเป็นภาษาถิ่นอีสาน นิยมใช้กับตัวตลก และเสนา ข้าทาสบริวาร รวมทั้งยักษ์ ลิง และตัวรอง ๆ บางคณะตัวนางก็เจรจาด้วยภาษาถิ่นอีสานด้วย

บทเจรจาของตัวละครในบางครั้งจะมีดนตรีประกอบโดยเฉพาะกลอง และฉิ่ง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดอารมณ์โดยเฉพาะอารมณ์โกรธ

บทพากย์และบทเจรจาหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้น แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะตามเรื่องที่แสดง คือ

1. บทพากย์และบทเจรจาของคณะที่แสดงเรื่องรามเกียรติ์

2. บทพากย์และบทเจรจาของคณะที่แสดงเรื่องสินไซ

บทพากย์ของคณะประกาศสามัคคีซึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีการพากย์เป็นทำนองเสนาะคล้าย ๆ กับการพากย์โขน แต่ทำนองที่ใช้พากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นต่างจากการพากย์โขนมาก คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และชาวอีสานโดยทั่ว ๆ ไปเรียกทำนองพากย์หนังประโมทัย ว่า "ร้องหนังตะลุง" คำประพันธ์ที่ใช้แต่งบทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ กลอนบทละครซึ่งมักจะเป็นกลอนแปด และกลอนหก

บทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะเป็นบทกลอนสั้น ๆ (ยกเว้นบทไหว้ครู) ที่นำมาจากหนังสือวรรณคดีของภาคกลางบ้าง เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 และบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 2 หรือไม่ก็แต่งกันขึ้นมาเองโดยจดจำมาจากครูผู้สอนบ้าง คิดเป็นกลอนด้นสด ๆ ขึ้นมาทันทีบ้าง แต่ก็มักจะสั้น ๆ และเปลี่ยนเป็นเจรจาไปส่วนมากแล้วในการดำเนินเรื่องจะใช้บทเจรจาเสียมากกว่า

บทพากย์ทำนองนี้เป็นทำนองหลักในการพากย์เรื่องรามเกียรติ์ โดยทั่วไปใช้พากย์พระฤาษี บรรยายเรื่อง บรรยายราชรถ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร บรรยายการต่อสู้ ฯลฯ อย่างไรก็ตามบทพากย์ของคณะประกาศสามัคคีซึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์ก็มีบางบทพากย์ที่เป็นกลอนลำเต้ยของตัวตลก คือ บักป่อง และบักแก้วแทรกอยู่บ้างเพียงเล็กน้อย

บทเจรจาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ บทสนทนาในชีวิตประจำวันนั่นเองไม่ได้เจรจาทำนองแบบโขนและหนังใหญ่ บทเจรจาของคณะประกาศสามัคคี ซึ่งเล่นเรื่องรามเกียรติ์แยกได้เป็นสองชนิดเหมือนกับหนังตะลุงภาคใต้ คือ

1. บทเจรจาที่เป็นภาษากลาง ใช้กับตัวพระ นาง ยักษ์ ลิงที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ และเจ้านาย เช่น พระราม พระลักษมณ์ ไมยราพ ทศกัณฐ์ พิเภก หนุมาน สุครีพ

2. บทเจรจาที่เป็นภาษาถิ่นอีสาน นิยมใช้กับตัวตลก และค่าทาสบริวาร เช่น ปลัดตื้อ บักแก้ว บักแหมบ และนางพิรากวน

มีข้อน่าสังเกตว่าบทเจรจาตัวละครที่ฐานะต่างกันใช้ภาษาต่างกัน อาจมีส่วนสะท้อนภาพความสัมพันธ์ของคนในสังคมในลักษณะนายกับบ่าวไพร่ ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 กรุงเทพฯเป็นศูนย์กลางอำนาจปกครองหัวเมืองรอบนอก เช่น อีสาน ล้านนา ปักษ์ใต้ ซึ่งหัวเมืองรอบนอกทั้งสามภาคมีฐานะเป็นเมืองประเทศราชเป็นชาวต่างชาติต่างภาษามิใช่ชาวไทย ความรู้สึกร่วมกันเป็นชาติไทยเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วยวิธีการปฏิรูปการศึกษาและการปกครองให้เป็นระบบเดียวทั้งประเทศ

กล่าวโดยส่วนร่วมแล้วจะเห็นได้ว่า บทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในส่วนที่เป็นกลอนบทละครได้รับอิทธิพลจากภาคกลาง บางบทที่เป็นกลอนลำเป็นลักษณะเฉพาะท้างถิ่น แต่กลอนบทละครของภาคกลางหลายบทได้ถูกปรับเปลี่ยนให้มีขนาดสั้น และไม่เคร่งครัดฉันทลักษณ์มากนัก

บทพากย์ของคณะที่แสดงเรื่องสินไซ

คณะที่แสดงเรื่องสินไซนั้นจะใช้บทพากย์ทำนองแบบหมอลำเป็นหลัก ในจังหวัดร้อยเอ็ด ได้แก่ คณะ ช.ถนอมศิลป์เพียงคณะเดียว ตัวละครฝ่ายพระ และยักษ์ ยังคงร้องบทพากย์ทำนองฮ้องหนังตะลุงแบบคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์อยู่บ้าง แต่ก็มีไม่มากมักจะเป็นกลอนสั้น ๆ เรื่องซ้ำ ๆ คล้ายกันไปทุกบท นานครั้งจึงจะพากย์แบบทำนองร้องหนังตะลุงสักครั้งหนึ่ง สัมผัสก็มักเป็นสัมผัสรายแบบกลอนลำ

ทำนองลำที่ใช้เป็นหลักในการดำเนินเรื่องนั้น คือทำนองลำทางยาวหรืออ่านหนังสือ นอกนั้นก็มีทำนองลำเต้ย ลำพื้น และลำทางสั้นแทรกอยู่บ้าง

บทเจรจาของ คณะ ช.ถนอมศิลป์ ที่เล่นเรื่องสินไซนั้นมีความนิยมที่แตกต่างไปจากคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ดังกล่าวมาแล้วดังนี้ คือ

1. บทเจรจาที่เป็นภาษากลาง ใช้กับตัวละครที่มีอำนาจ มีบุญบารมี เช่น พญากุศราช สินไซ สีโห และสังข์ทอง

2. บทเจราจาที่เป็นภาษาอีสาน ใช้กับตัวละครที่ไม่ใช่ผู้มีบุญบารมี ตัวนางยักษ์ เสนา ตัวตลก เช่น ท้าวทั้งหก นางพิมพา นางลุน ยักษ์กุมภัณฑ์ ปลัดตื้อ และเบิกนิล (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 117-128)

อย่างไรก็ตามบทเจรจานั้นนับได้ว่าเป็นส่วนที่ผู้พากย์จะได้ใช้ปฏิภาณขยายเรื่องราวเพิ่มเติมออกไปจากเรื่องเพิ่มได้อย่างอิสระกว้างขวาง

8. ลักษณะการลำและการพากย์

บทพากย์เป็นองค์ประกอบสำคัญองค์ประกอบหนึ่งในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงต้องอาศัยศิลปะการร้องบทพากย์ และศิลปะการเจรจา ตลอดจนปฏิภาณในการเจรจาของผู้พากย์เพื่อให้เรื่องดำเนินไปได้โดยตลอด และทำให้ตัวหนังดูมีชีวิตจิตใจเหมือนคนจริง ๆ ถ้ามีเพียงภาพตัวหนังปรากฏอยู่บนจอแต่ไม่มีสียงพากย์และเจรจาแล้วก็เป็นการยากที่ผู้รับจะเข้าใจเรื่องราวได้ดี การที่ได้ฟังด้วยหูดูด้วยตาไปในขณะเดียวกันจะทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและพอใจการแสดงนั้นบทพากย์ และเจรจามีอำนาจที่จะปลุกตัวหนังให้มีชีวิตชีวา ทำให้ผู้ชมมีความสนุกสนานมีอารมณ์คล้อยตามไป และที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ สามารถสอดใส่ข้อคิดคติธรรมซึ่งเป็นเรื่องของจิตใจให้ผู้ดูผู้ชมได้รับไปโดยไม่รู้สึกตัวการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะประสบความสำเร็จไม่ได้เลยถ้าขาดบทพากย์และบทเจรจา ดังนั้นจึงควรที่จะพิจารณาบทพากย์และบทเจรจาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในหัวข้อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ คือ ฉันทลักษณ์กลอนหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ความสัมพันธ์ของบทพากย์กับทำนองร้องประเภทของบทเจรจาตลอดจนภาษาที่ใช้ในหนังประโมทัย

ฉันทลักษณ์กลอนหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

กลอนที่ใช้ในบทพากย์ส่วนมากหรือโดยทั่ว ๆ ไปจะเป็นกลอนแปดและกลอนหก (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 38) ฉันทลักษณ์ของกลอนหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดก็เป็นกลอนหกและกลอนแปดเช่นกัน คือ เป็นกลอนแปดที่อยู่ในรูปกลอนบทละครแต่ไม่เคร่งครัดในแบบแผนเหมือนกลอนบทละครภาคกลาง บางทีสัมผัสคลาดเคลื่อนไปบ้างเอาสัมผัสร่ายแบบกลอนลำมาใช้บ้าง บางตอนมีสัมผัสท้ายวรรคแบบกลอนเพลง บางตอนไม่มีสัมผัสเลย คืออาศัยจังหวะน้ำหนัก และระดับเสียงสูงต่ำเป็นหลัก แบบผญาและกลอนลำสมัยเก่าในภาคอีสานทั้งนี้เป็นเพราะกลอนบทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีไว้ร้องเป็นทำนองให้ฟังดูด้วยหูได้มีไว้ให้อ่านด้วยตา ผู้พากย์จะใช้ศิลปะการเอื้อนเสียงเป็นทำนองร้องบทพากย์จึงทำให้ผู้รับไม่รู้สึกสะดุดหูหรือรู้สึกว่ากลอนบทพากย์นั้นบกพร่องไปแต่อย่างใด การที่จะเขียนแผนผังฉันทลักษณ์ของกลอนหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แบบกลอนบทละครจึงทำได้ยาก ดังนั้นจึงต้องจักวางแผนผังเสียใหม่กลอนไปอีกอย่างหนึ่ง คือ ใช้ฉันทลักษณ์กลอนลำเป็นส่วนมาก

การใช้คำนำของคณะประกาศสามัคคี และคณะช.ถนอมศิลป์ มักจะใช้คำว่า "บัดนั้น" เพียงคำเดียวไม่ใช่คำว่า "เมื่อนั้น" แบบคณะ ป.บันเทิงศิลป์ ซึ่งใช้ค่อนข้างจะถูกแบบแผนมากโดยเฉพาะคณะ ช.ถนอมศิลป์แล้ว ขึ้นคำว่า บัดนั้น ตามแบบกลอนบทละครเวลาร้องก็ร้องว่า "มาบัดเอยบัดนั้น" คล้ายกับการร้องเพลงไทยเดิมที่ใช้ในการแสดงละคร คือ ละครจะร้องว่า "บัดเอยบัดนั้น" แต่กลอนหนังประโมทัยคณะ ช.ถนอมศิลป์ เอาการขึ้นคำนำแบบกลอนนิทานมาย้ำ

ลงไปอีก คือ คำว่า "มาจะกล่าวบทไป" คือ ใช้ทั้ง บัดนั้น และมาจะกล่าวบทไปซ้อนกันไปเลย (ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 135)

นอกจากนี้กลอนลำก็เป็นคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งที่ใช้ในการพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) โดยเฉพาะคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย จะใช้กลอนลำยาวเป็นหลักในการดำเนินเรื่องและเดินด้วยกลอนลำเต้ยเป็นพื้น

ฉันทลักษณ์ของกลอนลำชนิดต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกลอนลำทางยาว กลอนลำทางสั้น กลอนลำพื้น กลอนลำเพลิน กลอนลำเต้ยจะถือเอาจังหวะหนักเบาและระดับเสียงสูงต่ำของคำเป็นหลัก ตามลักษณะของกาพย์กลอนของชนชาติไทย-ลาว นอกจากนี้ยังนิยมเติมคำสร้อยและคำแทรกอีกด้วยการที่เติมคำเหล่านี้ลงไปบ้างก็เพื่อ

1. ช่วยขยายความแจ่มชัด

2. ปรับให้จำนวนถ้อยคำเพียงพอกับทำนองลำที่ต้องการให้ช้าหรือเร็ว และให้มีเสรีเพียงพอแก่การด้นสด ๆ (จิตร ภูมิศักดิ์. 2524 : 161-209)

กาพย์กลอนประเภทถือเสียงสูงต่ำเป็นหลักไม่มีสัมผัสนี้ในภาคอีสานมีปรากฏเด่นชัดอยู่ทั้งในคำคมหรือภาษิตที่เรียกว่า "ผญา" ซึ่งใช้กันอยู่ประจำวันและทั้งในวรรณคดีเก่า ๆ รวมทั้งกาพย์กลอนที่แต่งใหม่ ๆ ของชาวบ้านที่ไม่ได้ศึกษากาพย์กลอนของไทยภาคกลาง และมิได้นำเอาอิทธิพลของกาพย์กลอนไทยภาคกลางเข้าไปใช้

ตัวอย่างกาพย์กลอนที่ถือเสียงสูงต่ำ (วรรณยุกต์) เป็นหลักและไม่มีสัมผัส

ผญา

สัจจาผู้หญิงนั้น คอหินหนักหมื่น

ถิ้มใส่น้ำ จมมิ้งแม่นบ่ฟู

(ความสัตย์ของผู้หญิงนั้นเปรียบเสมือนหินที่หนักหนึ่งหมื่น (12 กิโลกรัม) ลงได้ทิ้งลงน้ำแล้วย่อมจมดิ่งไม่มีวันลอยขึ้น)

วรรณคดีเก่า

อันว่าเฒ่าแก่แล้ว หัวหงอกขาวพอน

เขาหากทำมายา ดั่งสาวสิบห้า

ผญา

ไม้ล้อมรั้ว ลำเดียวบ่ช่วย

ไพร่บ่พร้อมแปงบ้าน บ่เฮือง

(ไม้ร้อมรั้วนั้นเพียงลำเดียวไม่อาจขัดไขว้กันเป็นรั้วได้ฉันใดถ้าประชาชนไม่พร้อมเพียงแล้วก็สร้างบ้านเมืองไม่รุ่งเรืองฉันนั้น)

สมัยต่อมาอิทธิพลของสัมผัสแบบร่ายได้เข้ามาในกาพย์กลอนอีสานทั้งผญา และกลอนลำจึงเกิดมีสัมผัสขึ้น เช่น

ผญา

ครั้นเจ้าคิดฮอดอ้าย ให้เหลียวเบิ่งเดือนดาว

สายตาเฮา สิกล่อมอยู่เทิงฟ้า

(คึดฮอดอ้าย หมายถึง คิดถึงพี่, เทิงฟ้า หมายถึง บนฟ้า)

บ้านเมืองข้อน ขุนกวนพญาธิ์ไพร่

ความทุกไฮ้ ตามไหม้อูดเผา

(บ้านเมืองเดือดร้อนเพราะขุนมูลนายเบียดเบียน (พยาธิ) ประชาชน ความทุกข์ยากไว้ตามไหม้แผดเผาซ้ำเติม)

กลอนลำ

อันหนึ่งโดกป่าไม้ ตั้งแต่ก่อนก็ยังหนา

ตัดลำเดียวพอเฮือน ขื่อแปขางแป้น

เดียวนี้แปนเหมินเสี้ยว หาดังไฟก็ทั้งยาก

มาลำบากตั้งแต่เฮือนฮั้วฮ้าง หาหญ้าสิเกี่ยวมุง

คนนับมื้อแต่เพิ่ม เกิดใหม่มาหลาย

ดินดอนมีราคา ป่าดงก็มีเจ้า

ปูปาอาหารข้าว ของกินแพงบ่คือเก่า

บ่คือคราวก่อนกี้ กินข้าวอิ่มสลึง

คึงเบิ่งเนื้อวัวเฟื้อง ได้กินอิ่มเหมิดเฮือน

ปลาคึงโตฮาวคน เดิ่งสลึงกะยังได้

สามตำลึงไปหาซื้อ งัวเกียนยังได้ขี่

เดี๋ยวนี้ลองเบิ่งตี๊ครั้นบ่ขอดห่อแบ้ง พันห้าแม่นบ่เห็น

(ชุมเดช เดชภิมล. 2531 : 125-129)

จากตัวอย่างนี้จะเห็นว่าสัมผัสมีอยู่ประปรายเท่านั้นไม่ถือเป็นลักษณะเอกบางวรรคบางตอนก็ไม่มีเลย แต่อย่างไรก็ดีปัจจุบันนี้พวกนักแต่งกาพย์กลอนหรือหมอลำใหม่ ๆ ที่ได้รับการศึกษาจากกรุงเทพฯหรือที่คุ้นกับกลอนแบบไทยภาคกลางจึงได้พยายามวางสัมผัสร่ายอย่างเคร่งครัดและสอดใส่ไว้ทุกวรรคหรือแทบทุกวรรค

ความสัมพันธ์ของบทพากย์กับทำนองร้อง

กลอนบทพากย์มีไว้ร้องเป็นทำนองประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นอกจากการร้องเป็นทำนองบทพากย์หรือร้องหนังตะลุงแล้วบทพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ยังมีบางตอนมีทำนองร้องแบบลิเกลาวบ้าง ร้องสร้อย ร้องโศกหรือทำนองเสภาอีสานบ้างและทำนองร้องแบบเพลงไทยเดิมบ้าง ตลอดจนร้องเป็นทำนองหมอลำต่าง ๆ ทั้งนี้แล้วแต่ความเหมาะสมกับท้องเรื่อง

ทำนองพากย์ร้องหนังตะลุง ซึ่งเป็นทำนองหลักในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) โดยเฉพาะคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ทำนองพากย์แบบนี้จะใช้บรรยายเรื่อง บรรยายฉาก บรรยายความรู้สึกโกรธหรือตอนที่ต่อสู้กัน ฯลฯ ทำนองร้องหนังตะลุงนี้ใช้มากที่สุด คือ ใช้ในการดำเนินเรื่องเป็นพื้นไปโดยตลอด ทำนองการพากย์ร้องหนังตะลุงมักจะมีเอื้อนเกริ่นนำ

9. เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มักแสดงมาตั้งแต่เดิม คือ รามเกียรติ์ ต่อมาหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางคณะได้นำวรรณกรรมพื้นเมืองอีสานมาแสดง เช่น สังข์ศิลป์ชัย จำปาสี่ต้น การะเกด ฯลฯ ซึ่งได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชมเช่นเดียวกับเรื่องรามเกียรติ์ นอกจากนั้นมีหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางคณะแสดงเรื่องที่แต่งขึ้นเอง เช่น มนต์แม่มด อาฆาตวิญญาณ ฯลฯ ซึ่งก็ได้รับความนิยมชมชอบเช่นกัน (รัถพร ซังธาดา. 2526 : 34)

เรื่องที่ใช้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดอีกแนวหนึ่งก็คือเรื่องสังข์ศิลป์ชัย คณะที่เล่นเรื่องวรรณคดีพื้นเมืองอีสานเช่นนี้ คือ คณะ ช.ถนอมศิลป์ การเล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนี้จะใช้ทำนองพากย์แบบการเล่นหมอลำ การดำเนินเรื่องเป็นไปตามวรรณคดี ตัวตลกเป็นเพียงตัวแทรกในเรื่อง คือ ท้าวทั้งหก ซึ่งเป็นตัวโกงจะมีน้องคนเล็ก ชื่อ บักนิล (ไอ้นิล) เป็นตัวตลกแทรกอยู่ผิดกับรามเกียรติ์ซึ่งใช้ตลกนำในการแสดงอย่างเห็นได้ชัด

จะเห็นได้ว่าการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรื่องวรรณคดีอีสานนั้นจะแสดงเหมือนหมอลำผสมกับหนังตะลุง คือ ตัวพระถึงแม้จะพากย์ด้วยภาษาไทยกลางเจรจาด้วยภาษาไทยกลางแต่ก็สามารถร้องหมอลำได้ด้วย ตัวนางนั้นเล่นแบบหมอลำ เจรจาก็ใช้ภาษาอีสาน การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) วิธีนี้จะสังเกตได้ว่าต้องมีความเกี่ยวข้องกับทางจังหวัดอุดรขอนแก่น การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดคงจะเป็นการผสมผสานของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทั้งสองแบบจึงทำให้มีการเล่นหนังทั้งสองแบบ คือ คณะ ช.ถนอมศิลป์ เล่นเรื่อง สังข์ศิลป์ โดยเน้นไปในแนวของหมอลำ คณะประกาศสามัคคี เล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยเน้นไปในแนวของหนังตะลุง ส่วนคณะ ป.บันเทิงศิลป์ อยู่ระหว่างแนวการเล่นแบบหมอลำและหนังตะลุง คือ เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ตัวพระร้องพากย์ และเจรจา ภาษากลางตามแบบของ

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตัวนางก็พากย์และเจรจาด้วยภาษาตามแบบของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่เวลาเดินคงก็ร้องหมอลำได้ เวลาเศร้าโศกก็ลำทางยาวได้ด้วย

10. โอกาสที่แสดง

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ห้ามแสดงในงานแต่งงาน โดยถือว่าไม่เป็นมงคลสำหรับเจ้าภาพ นอกนั้นสามารถแสดงได้ทุกงานทั้งในงานมงคล และงานเทศกาล เช่น งานประจำปี งานปีใหม่ งานกาชาด งานบุญผ้าป่า เป็นต้น

11. สถานที่แสดง

การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็สุดแท้แต่เจ้าภาพเป็นจะผู้กำหนดให้แสดงว่าสถานที่ใดมีความเหมาะสม ส่วนใหญ่ไม่ไกลจากบ้านงานเท่าไรนัก และมีบริเวณกว้าง เช่น แสดงภายในบริเวณวัด สนามฟุตบอลโรงเรียน บริเวณทางแยกที่ใกล้บ้านเจ้าภาพ และถนนในหมู่บ้าน เป็นต้น สำหรับงานล้อมผ้าเก็บเงิน งานสวนสนุกหรืองานเทศกาลสถานที่แสดง ได้แก่ บริเวณหน้าที่ว่าการอำเภอ บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัด สนามฟุตบอลโรงเรียน บริเวณที่ดินที่ว่างเปล่า

12. การว่าจ้าง

การติดต่อว่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สามารถติดต่องานแสดงได้ที่บ้านของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บ้านของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ บ้านของหัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) โดยทางเจ้าภาพหรือตัวแทนที่ได้รับมอบหมายให้มาติดต่อคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่ต้องการว่าจ้างไปแสดงก็พูดคุยกันในรายละเอียดทั่วไปว่าไปแสดงในงานอะไร ที่ไหน วันที่เท่าไหร่ ราคาค่าจ้างเท่าไร เมื่อมีการตกลงกันได้แล้วก็ทำหนังสือสัญญาว่าจ้าง 2 ฉบับ โดยให้เจ้าภาพ 1 ฉบับ หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) 1 ฉบับ เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างต้องมีการวางเงินมัดจำจำนวนหนึ่งจะเป็นเท่าไรนั้นก็แล้วแต่ว่ามีการตกลงกัน (สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

13. การเดินทางไปแสดง

เมื่อถึงวันแสดงสมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะมารวมกันที่บ้านหัวหน้าคณะโดยช่วยกันขนอุปกรณ์การแสดงทั้งหลายขึ้นรถเดินทางไปแสดงตามเส้นทางที่เจ้าภาพแจ้งให้ทราบในตอนที่มาว่าจ้างต้องเดินทางไปถึงสถานที่แสดงก่อนถึงเวลาแสดงพอสมควร การเดินทางไปแสดงของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบันเดินทางโดยรถยนต์

14. การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง

เมื่อคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เดินทางไปถึงสถานที่แสดงสมาชิกของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็จะช่วยกันขนอุปกรณ์ลงจากรถติดตั้งโรงและจอหนัง เครื่องเสียงไฟฟ้า เครื่องดนตรี เริ่มแรกติดตั้งโรงและจอหนังก่อน เมื่อติดตั้งโรงและจอหนังเสร็จแล้วจึงติดตั้งไฟฟ้า ติดตั้งตู้ลำโพง ตั้งเครื่องเสียง ตั้งเครื่องดนตรี ตั้งป้ายชื่อคณะ จากนั้นมีการทดลองเครื่องเสียงไฟฟ้า และเครื่องดนตรีเป็นอันว่าเสร็จสิ้นการติดตั้งอุปกรณ์การแสดง

ภาพประกอบ 20 สมาชิกของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กำลังติดตั้งอุปกรณ์การแสดง

15. โรงและจอหนัง

เมื่อจะแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละครั้งจะต้องสร้างโรงหนังชั่วคราวขึ้นทุกครั้ง โดยหัวหน้าคณะจะบอกขนาดและรูปร่างของโรงหนังให้เจ้าภาพเป็นผู้จัดการสร้างไว้ให้ ลักษณะของโรงหนังเป็นรูปสี่เหลี่ยมยกพื้นสูงขึ้นจากพื้นดินประมาณ 1-2 เมตร มีหลังคาด้านข้าง 2 ด้านกันทึบ ด้านหลังโรงใช้เป็นทางเข้าออกของผู้แสดงด้านหน้ากันด้วยขอผ้าขาวที่มีผ้าสีดำหรือสีน้ำเงินเป็นขอบโดยรอบที่ใต้จอด้านในวางต้นกล้วยไว้สำหรับปักตัวหนังแหล่งกำเนิดแสงซึ่งอยู่หลังจออาจเป็นตะเกียงหรือหลอดไฟก็ได้แล้วแต่ยุคสมัย ปัจจุบันใช้ไฟฟ้าเพราะสะดวกกว่า ผู้แสดงทั้งหมด ได้แก่ คนเชิดและนักดนตรีจะอยู่บนโรงนี้ทั้งหมด

ในจังหวัดร้อยเอ็ดวัตถุที่นำมากั้นด้านข้างและด้านหลังโรงหนังอาจใช้เสื่อกั้นก็ได้ ด้านหน้าโรงจะกั้นทึบจากส่วนล่างที่ติดกับพื้นเวทีขึ้นไปสูงประมาณหน้าอกเพราะเวลาเชิดยืนเชิดจะกางผ้าจอสูงจากระดับหน้าอกขึ้นไปทำให้ผู้ชมที่มองมาด้านหน้าโรงจะรู้สึกว่าจอหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ลอยสูงขึ้นไปมาเมื่อเทียบกับสัดส่วนของโรงหนัง คือ จะไม่อยู่กึ่งกลางระหว่างพื้นกับหลังคา แต่จะอยู่ค่อนขึ้นไปด้านบนมากกว่าขอบจอ

จอหนังยาวประมาณ 3-4 เมตร (ตามขนาดของโรง) กว้าง 1.5 เมตร ขึงให้ตึง เพราะถ้าขึงไม่ตึงจะทำให้ภาพที่ปรากฏบนจอไม่สวยภาพจะงอโค้งไปตามลักษณะของจอทำให้ไม่น่าดู

ภาพประกอบ 21 โรงและจอหนังคณะเพชรบ้านราช

ภายในโรงจะมีต้นกล้วย 4 ต้น สำหรับเสียบตัวหนัง ต้นกล้วยนี้จะวางไว้ตามด้านข้างโรงทั้ง 4 ด้าน ต้นที่วางไว้ติดชิดกับจอจะใช้สำหรับปักตัวหนังในขณะที่แสดงส่วนต้นอื่น ๆ มีไว้สำหรับเสียบ (ปัก) ตัวหนังที่เตรียมไว้รอสำหรับออกแสดงในด้านนั้นหรือเป็นที่เสียบพักตัวหนังเพื่อรอฉากต่อ ๆ ไป

ภาพประกอบ 22 ภายในโรงจะมีต้นกล้วยสำหรับเสียบตัวหนัง

16. ป้ายชื่อคณะ

ด้านบนสุดของโรงหนังจะเป็นชื่อและที่อยู่ของคณะที่แสดง เช่น เขียนว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะ ป.บันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด เป็นต้น

มักเขียนด้วยตัวหนังสือสีขาวเพื่อให้ตัดกับสีดำหรือน้ำเงินของพื้นขอบจอทำให้เห็นเด่นชัดและอ่านง่าย ชื่อของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มักจะประกอบด้วยอักษรย่อของชื่อหัวหน้าคณะ เช่น "ป.บันเทิงศิลป์" ป. ก็ย่อมาจากชื่อของหัวหน้าคณะที่ชื่อว่า นายเปลี่ยน ขันธิรัตน์ (ถึงแก่กรรมแล้ว) "ช.ถนอมศิลป์" ช.ก็ย่อมาจาก ชื่อของหัวหน้าคณะ คือ นายชาย ชนไพโรจน์ ส่วนถนอมศิลป์ก็เป็นชื่อของ นายถนอม แฝงสาแก เสียชีวิตแล้วเป็นคนเชิดและพากษ์ในคณะสีซออู้ได้ด้วย คณะ "ประกาศสามัคคี" ก็มาจากชื่อของหัวหน้าคณะคนเดิม คือ นายประกาศ เหิรเมฆ ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว นายนวน พลคาม เป็นหัวหน้าคณะแทนแต่ชื่อคณะก็ยังใช้ชื่อเดิมไม่ได้เปลี่ยนเพราะเป็นที่แพร่หลายในหมู่ผู้ชมแล้วจึงไม่เปลี่ยน

ภาพประกอบ 23 แสดงป้ายชื่อคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

17. ดนตรี

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มี 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 แบบที่ใช้ระนาดเอกเป็นหลักของวง โดยมากมักเป็นคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เครื่องดนตรีที่ใช้มี ดังนี้

1. ระนาดเอก 1 ราง
2. กลอง 1 ลูก
3. ฉิ่ง 1 คู่
4. ฉาบ 1 คู่

เครื่องดนตรีของกลุ่มที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์นี้มีเครื่องดนตรีสำคัญเพียง 4 ชิ้น ดังกล่าวข้างต้น ลักษณะการผสมวงเป็นไปอย่างง่ายไม่ได้จัดตามแบบแผนของการผสมวงปี่พาทย์มโหรีใด ๆ ทั้งสิ้นทั้งนี้จะเห็นได้จากขาดฆ้องวง ซึ่งเป็นหลักของวงดนตรีไทยทั้งที่ใช้ระนาดแบบดนตรีไทย แต่ดนตรีหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ไม่ได้ยึดถือแบบแผนการผสมวงเคร่งครัดแบบดนตรีภาคกลางเป็นที่เชื่อได้แน่นอนว่าระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง)

รับมาจากหนังตะลุงภาคกลางเพราะหนังตะลุงภาคกลางใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังตะลุง เครื่องดนตรีหนังตะลุงภาคกลางแต่เดิม ๆ ใช้ ปี่ กลอง โทน ฉิ่ง ฆ้องแขวน 1 ใบ (ไม่มีโหม่งคู่อย่างปักษ์ใต้) ฉาบ และกรับ ซึ่งจะทำให้หนังตะลุงมีเสียงดัง มีจังหวะเร่งเร้าครึกโครมสนั่นหวั่นไหวไปทั้งโรงทีเดียว (สุนันทา โสรัจจ์. 2516 : 144) เครื่องดนตรีของหนังอยุธยาคล้ายกับทางปักษ์ใต้ คือมี ปี่ กลอง ทับ ฉิ่ง โหน่งเหน่ง (ฆ้องคู่) (สุนันทา โสรัจจ์. 2516 : 116)

ปัจจุบันนี้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ดบางคณะได้เพิ่มดนตรีพื้นบ้าน คือ พิณ (ซุง) แคน และซอปี๊ป หรือซออู้ (ลักษณะคล้ายซออู้ภาคกลาง แต่ใช้สายโลหะโดยมากแกะออกมาจากสายเบรกรถจักรยาน บางคณะมีลักษณะคล้ายสะล้อของภาคเหนือมากกว่าซออู้ คือ สะล้อจะใช้สายโลหะ และมีลูกบิดอยู่ข้างหน้า แต่ซออู้จะใช้สายไหม ปัจจุบันใช้เอ็นไนล่อนลูกบิดชี้ไปข้างหลัง) เพื่อประกอบทำนองร้องของช่วงที่เป็นหมอลำ สำหรับคณะป.บันเทิงศิลป์นั้นมีการเพิ่มเมโรเดียน ซึ่งเป็นดนตรีสากลเข้าไปด้วยเพื่อใช้แทนคีบอร์ดหรือออร์แกนไฟฟ้าตามแบบวงหมอลำเพลิน และหมอลำเรื่อง (บางทีเรียกลำเวียง ลำเรื่องต่อกลอน และลำหมู่) สมัยใหม่

ภาพประกอบ 24 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ทางด้านทำนองเพลงของคณะที่ใช้ระนาดเป็นหลักนี้ นอกจากเพลงเชิดซึ่งใช้เป็นทำนองหลักบรรเลงควบคู่ไปกับการแสดงตลอดเรื่องแล้ว ยังมีเพลงสำคัญที่ใช้ตอนเริ่มต้นการแสดง เช่น การไหว้ครู การออกรูปเต้นโชว์ ซึ่งมีลักษณะการเรียบเรียงทำนองแบบเพลง (ไม่ใช่ลายแบบพื้นบ้าน) อีก 2 เพลงที่ควรจะบันทึกโน้ตไว้ คือ เพลงออกแขก เพลงระบำ และเพลงสำหรับใช้เชิดปลัดตื้อ ในการไหว้ครูจะออกรูปฤาษีเชิดประกอบเพลงออกแขกออกรูปเต้นโชว์ก็จะเชิดตัวหนังนางระบำโป๊เต้นประกอบเพลงระบำเพลงนี้ยังหาชื่อที่แน่นอนไม่ได้เพราะเป็นเพลงเก่าแก่ที่มีทำนองเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายในวงการหนังประโมทัยและมโหรีลาว (คล้ายวงมโหรีอีสานในแถบอีสานใต้)

แบบที่ 2 แบบที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานประกอบการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ในกลุ่มนี้ คือ

1. พิณ (ซุง) 1 ตัว
2. แคน 1 เต้า
3. ซอ (คล้ายสะล้อของภาคเหนือ และซออู้ของภาคกลาง)
4. กลอง 1 ลูก
5. ฉิ่ง 1 คู่
6. ฉาบ 1 คู่

ในจังหวัดร้อยเอ็ดคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยซึ่งเป็นวรรณคดีอีสานจะใช้การร้องหมอลำเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง ดนตรีประกอบมักไม่ใช้ระนาดใช้เฉพาะดนตรีพื้นเมืองเล่นทำนองหมอลำเป็นหลัก ทำนองลายแคนที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงเรื่องสังข์ศิลป์ชัยของคณะ ช.ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี อำเภอศรีสมเด็จ จังหวัดร้อยเอ็ด นั้นเป็นแบบเก่าที่ค่อนข้างเป็นแบบแผนไม่มีการใช้เพลงลูกทุ่งเข้าไปแทรกใช้แต่ลายแคนตามแบบของการเล่นหมอลำชนิดต่าง ๆ โดยทั่วไป ส่วนมากจะเล่นแบบหมอลำหมู่หรือลำเรื่อง ลายแคนที่ใช้มีลายใหญ่เป็นหลัก (นวน พลคาม. 2554 : สัมภาษณ์)

ดนตรีประกอบการเล่นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบันมีลักษณะผสมวงแบบเรียบง่ายเช่นเดียวกับการผสมวงของหนังตะลุงในภาคใต้และภาคกลาง แต่อย่างไรก็ตามจะขาดดนตรีหลักของวงไม่ได้ เช่น แคนหรือระนาด ปัจจุบันได้นำเครื่องดนตรีสากลมาร่วมวงด้วย เช่น คีย์บอร์ด และกลองชุด

18. เครื่องเสียง

เสียงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นในสมัยก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียงคนพากย์หนังจะใช้เสียงจริงและร้องเสียงดังฟังชัดลักษณะการใช้เสียงนั้นจะดันลมขึ้นมาจากช่องท้องละกระบังลมลักษณะการร้องแบบนี้ก็เป็นไปเช่นเดียวกันกับการร้องในการละเล่นแบบโบราณต่าง ๆ ของทุกภาคไม่ว่าจะเป็นลิเก หมอลำ ลำตัด ซอเมืองเหนือ (ซอในภาคเหนือหมายถึง การร้อง) หรือหนังตะลุงปักษ์ใต้ ฯลฯ ต่างก็ใช้เสียงด้วยวิธีการดังกล่าวมานี้ทั้งสิ้นแม้แต่การร้องเพลงไทยเดิมก็ใช้วิธีนี้ ทั้งนี้ก็เป็นเพราะเมื่อก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียงช่วยผิดกับนักร้องเพลงในปัจจุบันซึ่งไม่ต้องใช้เสียงมากทำให้เทคนิคการใช้เสียงต่างกัน

ภาพประกอบ 25 มิกเซอร์เครื่องเสียง

การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบันส่วนมากแสดงกลางแจ้ง เครื่องเสียงจำเป็นต้องใช้เครื่องเสียงที่มีคุณภาพซึ่งมีส่วนสำคัญมากในการช่วยเสียงนักแสดง เสียงดนตรี ขนาดของเครื่องขยายเสียงที่ใช้กันโดยทั่วไปในปัจจุบันใช้ขนาด 1,000 วัตต์ขึ้นไป ตู้ลำโพงติดตั้งไว้ด้านข้างเวทีทั้ง 2 ข้าง นอกจากนี้ยังมีอุปกรณ์ที่ใช้แยกเสียงร้องเสียงดนตรีแต่ละชิ้น และทำให้เสียงกลมกลืนกันเรียกว่า มิกเซอร์ หรืออาจมีอุปกรณ์อย่างอื่นแล้วแต่คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะนำมาใช้

ภาพประกอบ 26 ชุดเครื่องเสียงที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

19. ไฟฟ้า

แสงสว่าง นับว่าเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะทำให้เกิดเงาของภาพตัวหนังปรากฏบนจอหนัง ในสมัยก่อนใช้ขี้ไต้ (ขี้กะบอง) ต่อมาใช้ตะเกียงน้ำมันก๊าด ตะเกียงเจ้าพายุ และปัจจุบันใช้หลอดไฟฟ้า (60-100 กว่าแรงเทียน) ตามลำดับไม่ว่าจะใช้เครื่องใช้แสงสว่างชนิดใดก็จะใช้เพียงอันเดียว ขี้ไต้ก็อันเดียว ตะเกียง ดวงเดียว หลอดไฟหลอดเดียว ในจังหวัดร้อยเอ็ดไม่นิยมใช้หลอดไฟฟ้าหลายหลอด ชาวคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บอกว่าถ้าใช้หลายหลอดก็จะทำให้เกิดหลายเงาทำให้ได้ภาพซ่อนภาพไม่สวย โดยหลอดไฟจะอยู่เหนือศีรษะผู้พากย์ในช่วงตรงกลาง

ระหว่างจอหนังกับผู้พากย์ บางคณะใช้กระดาษฉายตะกั่วจากซองบุหรี่มาบังหลังหลอดไฟ เพื่อไม่ให้แสงเข้าตา

ภาพประกอบ 27 ไฟที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

20. ค่าจ้าง

ค้าจ้าง อัตราการจ่ายค่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะแตกต่างกันขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของคณะ นอกจากนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของงาน สถานที่ที่ไปแสดง และความสัมพันธ์ระหว่างผู้มาว่าจ้าง

คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะกำหนดเกณฑ์ค่าจ้างขั้นต่ำไว้เสมอ อัตราค่าจ้าง ประมาณ 20,000-30,000 บาท ต่อการแสดงในแต่ละครั้ง (สมร พลีศักดิ์. 2554 : สัมภาษณ์)

คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่นและก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในสังคมแต่ละด้าน ตามองค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ดังนี้

1. ด้านความบันเทิง

ประโยชน์ที่ได้รับจากการชมการแสดงโดยทั่วไปผู้ฟังและชมการแสดงได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินจาการฟัง ในการฟังจังหวะทำนองและการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ให้ความบันเทิงในฐานะที่เป็นมหรสพอย่างหนึ่งที่ชาวบ้านนิยมว่าจ้างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ไปแสดงในงานที่สำคัญ เช่น งานบวช งานศพ งานกฐิน ผ้าป่า ขึ้นบ้านใหม่ เมื่อมีงานเทศกาลก็มีการว่าจ้างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มาเสพงันหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงให้ความ

เพลิดเพลินเป็นหลักใหญ่ สังคมอีสานในอดีตและปัจจุบันส่วนใหญ่ยึดถือจารีต 12 เดือน (ฮีต 12) และในจำนวน 12 เดือนนั้นมีงานบุญประจำเดือน ซึ่งในแต่ละเทศกาลนั้นมักใช้เวลา 1-3 วันในการประกอบพิธีกรรม ขณะที่ประกอบกิจกรรมก็มีมหรสพสมโภชตอนกลางวันหรือกลางคืน และดูเหมือนว่าจะให้ความสำคัญเป็นพิเศษ ถือเป็นส่วนหนึ่งของการจัดงานช่วงเวลาที่เหมาะสมในการใช้มหรสพสมโภช (งัน) ซึ่งส่วนใหญ่เป็นช่วงเวลากลางคืนเนื่องจากว่างเว้นจากกิจกรรมในชีวิตประจำวันเป็นเวลาพักผ่อน จุดประสงค์หลักของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ การนำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมผู้ฟัง ซึ่งความหมายความบันเทิงนั้นแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจากจังหวะและทำนองการลำ ซึ่งมีทั้งความตื่นเต้นกระฉับกระเฉง ความรักความอาลัย อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ อารมณ์เหล่านี้เกิดจากจังหวะการลำ และภาษาที่ใช้ลำ ตลอดทำนองการเอื้อนบทกลอนอารมณ์ที่เกิดจากร้อยเรียงภาษาในรูปของร้อยกรองไม่ว่าจะเป็นบทพูด และกลอนลำเป็นสิ่งที่ชักนำผู้ชมให้อยากติดตาม คือ การใช้ภาษาเพื่อการนำเสนอเรื่องราวตามความต้องการของผู้ลำหรือผู้แต่งกลอนลำที่ได้รับความนิยมนั้น ต้องประกอบไปด้วยศิลปะการใช้ภาษาตลอดจนสาระที่ผู้ลำต้องการสื่อ

ส่วนใหญ่แล้วกลอนลำแต่ละเรื่องสร้างมโนภาพทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการ และภาพพจน์เนื้อหาที่นำมาแต่งเป็นเรื่องที่ใกล้ตัวหรือเป็นเหตุการณ์และเรื่องราวที่ผู้ชมและผู้ลำได้รับทราบบทหรือสัมผัสมาแล้ว ซึ่งกลอนลำแต่ละประเภทใช้ภาษาและเนื้อหาทั่วไปกลอนเดินดงใช้ภาษาที่เรียบง่ายพรรณนาภาพธรรมชาติอันมีป่าเขา ต้นไม้ สัตว์ป่า และแฝงเร้นไปด้วยอารมณ์รัก กลอนที่เกี่ยวข้องกับศาสนาใช้ภาษาระดับสูงขึ้นศัพท์ที่ใช้แต่งมาจากศาสนาโดยเฉพาะตัวละครที่มีในชาดกกลอนเกี้ยวหรือเกี้ยวพาราสีเป็นการนำเอาสิ่งของมาเปรียบเทียบกับความรักที่มีต่อกันและกัน กลอนตลกอาจเป็นเรื่องราวหรือเรื่องเล่าที่มีมูลความจริงบ้างนำมาแต่งให้เนื้อหามีอารมณ์ขบขันหรือบางครั้งเป็นการนำเอาเรื่องเพศใส่ล้อเลียนซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของผู้ใหญ่ ในอดีตกลอนประเภทนี้มักนำมาในตอนดึกเพราะตอนหัวค่ำมีเด็กมาร่วมฟังด้วย จึงไม่เป็นการสมควรให้เด็กที่ยังไม่ถึงวัยได้รับฟัง อารมณ์สุดท้ายนั่น คือ อารมณ์ที่เกิดจากกริยาท่าทางของตัวแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางประเภทต้องออกท่าทางประกอบเพื่อสื่อความเข้าใจให้มากขึ้นหรือเพื่อให้เกิดความสมจริงสมจังตามที่บทกลอนพรรณนา

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าด้านความบันเทิง ได้แก่ ผู้แสดง ขั้นตอนการแสดงเป็นการแสดงที่นำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมการแสดง ซึ่งความบันเทิงนั้นแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจากจังหวะและทำนองลำ ซึ่งมีทั้งความตื่นเต้นกระฉับกระเฉง ความรัก ความอาลัย อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ อารมณ์เหล่านี้เกิดจากจังหวะการลำและภาษาที่ใช้ลำ ตลอดทั้งทำนองการเอื้อนบทกลอนอารมณ์ที่เกิดจากการร้อยเรียงภาษาในรูปของ

ร้อยกรองไม่ว่าจะเป็นบทพูด และกลอนลำเป็นสิ่งที่ชักนำผู้ชมให้อยากติดตาม คือ การใช้ภาษาเพื่อนำเสนอเรื่องราวตามความต้องการของผู้ลำหรือผู้แต่ง

การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีรูปแบบการนำเสนอที่ชัดเจนลำดับการแสดง แบ่งเป็น 3 ช่วง คือ

1) การแสดงช่วงแรก ประกอบไปด้วยบทไหว้ครู บทเพื่อแสดงความเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมไปทั้งการร้องเพลงสรรเสริญพระบารมี บทกลอนประกาศศรัทธาหรือแจ้งเรื่องราวที่แสดง

2) การแสดงช่วงกลาง เป็นการดำเนินเรื่องหรือเนื้อหาสาระของตัวแสดง การแสดงช่วงนี้ใช้เวลามากกว่าการแสดงช่วงอื่น

3) การแสดงช่วงสุดท้าย เป็นการบอกลาผู้ชมหรือเจ้าภาพ บทกลอนอันมีเนื้อหาสาระสะเทือนใจพรรณนาถึงความเศร้าโศกเสียใจจากการพลัดพราก หลังจากบทกลอนประเภทนี้แล้วมีการเปลี่ยนจังหวะและทำนอง เพื่อให้เปลี่ยนอารมณ์โศกเศร้ามาเป็นความรื่นเริงด้วยทำนองลำ ซึ่งเป็นกลอนที่มีจังหวะและทำนองกระชับและเร้าใจการลำในช่วงนี้แม้ว่าจะมีผู้ชมไม่มากแต่ก็ถือว่าสำคัญ เนื่องจากสามารถสร้างความรู้สึกห่วงหาอาลัยให้กับผู้ชมการแสดงได้เป็นอย่างดี

2. ด้านการเมือง

ค่านิยมทางด้านการเมืองมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบและเนื้อหากลอนลำ โดยการส่งเสริมและสนับสนุนจากรัฐบาลที่ได้ใช้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นสื่อเพื่อเผยแพร่ข่าวสารต่อชาวบ้านในภาคอีสานจนกระทั่งสำนึกถึงความเป็นลาวที่มีอยู่เดิมและเสื่อมคลายลงแทบจะหายไปในที่สุด หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นับว่ามีบทบาทใหม่ที่เด่นชัด คือ เป็นการลำเพื่อให้ความรู้ ให้ข่าวสารแก่ประชาชนชาวอีสานในประเด็นมากมาย เช่น ปัญหาสังคม นโยบายของรัฐนโยบายเร่งด่วนไปยังประชาชนและสื่อความต้องการของประชาชนไปยังหน่วยงานราชการ เห็นได้ว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีบทบาทในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของผู้คนในท้องถิ่นและยังทำหน้าที่เป็นตัวประสานระหว่างรัฐบาลกับประชาชน ประชาชนกับประชาชน ซึ่งเป็นการสื่อสารทางการเมืองเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นในลักษณะของการรณรงค์การเชิญชวนการให้ข่าวสารความรู้ในเรื่องการเมืองทั้งในอดีตและปัจจุบัน

3. ด้านวัฒนธรรม

ในการชมหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นอกจากการฟังจังหวะทำนองและการแสดงของผู้แสดงแล้วถ้าหากรู้ความหมายของภาษาอีสานแล้วจะทำให้รู้เรื่องราวของการแสดงทั้งทางโลก คดีธรรม ซึ่งให้ความรู้เกี่ยวกับคุณธรรมจริยธรรมการดำเนินชีวิต และขนบธรรมเนียม

ประเพณี หนังประโมทัย (หนังตะลุง) อีสานถือว่า เป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาวบ้านที่สืบทอดกันมาโดยศิลปินชาวบ้านมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับยุคสมัยนั้นจนปัจจุบันก็ยังได้รับความนิยมจากผู้ชมการแสดง ผู้บรรเลงอย่างกว้างขวาง และรูปแบบด้านจังหวะทำนองการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงอาจเปลี่ยนไปจากเดิมบ้างตามอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างชาติเป็นความเจริญทางด้านเทคโนโลยี

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีคุณค่าด้านวัฒนธรรม ได้แก่ การไหว้ครูและลักษณะกลอนลำ ศิลปะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีส่วนในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการรักษาขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี สิ่งที่ดีงามมิให้สูญหายไปจากความสนใจและความทรงจำของชาวบ้าน เนื้อหาสาระในการไหว้ครูแบบพื้นบ้านของชาวอีสาน ซึ่งได้รับการสืบทอดต่อเนื่องมาจากวัฒนธรรมดั้งเดิม ส่วนใหญ่ใช้เนื้อความ และองค์ประกอบมาจากขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ ตลอดจนสภาพของท้องถิ่นเอาไว้ด้วย สิ่งเหล่านี้แสดงถึงศิลปะในด้านการแสดงที่มีผลต่อจิตใจของผู้ชมผู้ฟังจนสามารถซึมซาบหรือชักจูงให้เกิดความรู้โดยไม่รู้ตัว เนื้อความอาจโน้มน้าวจิตใจให้มีความศรัทธาในศาสนาในเรื่องบาปบุญคุณโทษ ความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณหรือสอดแทรกสำนวนโวหาร

การสั่งสอนในรูปแบบของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ผู้ฟังจะได้ติดตามและนำไปปฏิบัติ เช่น นิทานชาดก นิทานกลอนสอนใจ คำบรรยายพระธรรมคำสอนคดีโลกคดีธรรม ศิลปะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีส่วนในการอนุรักษ์วรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน และเป็นการส่งเสริมให้แพร่หลายยิ่งขึ้นในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้นำนิทานชาดก วรรณกรรมคำสอน วรรณกรรมนิทาน ซึ่งเป็นมรดกทางวรรณกรรมของชาวอีสานไปแต่งเป็นกลอนลำโดยรักษาเนื้อเรื่องตามแบบฉบับเดิมเพียงแต่นำไปเขียนให้เหมาะสมแก่การแสดงเมื่อการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นำวรรณกรรมเรื่องใดไปแต่งเพื่อแสดงประชาชนทั้งที่รู้หนังสือและอ่านหนังสือไม่ออกก็มีโอกาสได้รับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับวรรณกรรมเรื่องเป็นการอนุรักษ์นิทานและวรรณกรรมมิให้สูญหายไปจากความสนใจ และความทรงจำของชาวบ้าน

เนื้อหาสาระในกลอนลำเป็นการขับร้องเพลงพื้นบ้านแบบหนึ่งของชาวอีสาน ซึ่งได้รับการสืบทอดต่อเนื่องมาจากวัฒนธรรมดั้งเดิมกลอนลำส่วนใหญ่ใช้เนื้อความและเนื้อร้องมาจากวรรณคดี ศาสนา ประวัติศาสตร์ที่มีการสอดแทรกคติธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ สุภาษิต ตลอดจนสภาพทั่วไปของท้องถิ่นเอาไว้ด้วยสิ่งเหล่านี้แสดงถึงศิลปะในด้านการแสดงที่มีผลต่อจิตใจของผู้ชม และผู้ฟัง จนสามารถซึมซาบหรือชักจูงให้เกิดความรู้โดยไม่รู้ตัว

เนื้อความอาจโน้มน้าวจิตใจให้มีความศรัทธาในศาสนาในเรื่องบาปบุญคุณโทษหรือสอดแทรกสำนวนโวหาร

4. ด้านค่านิยม

ค่านิยมทางการเมืองมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบ และเนื้อหากลอนลำโดยการส่งเสริม และสนับสนุนจากรัฐบาลที่ได้ใช้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นสื่อในการเผยแพร่ข่าวสารต่อชาวบ้านในภาคอีสาน ปัจจุบันชาวอีสานได้รับความสะดวกสบายในทุกด้านทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีเครื่องขยายเสียงทั้งหมดนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงการพัฒนาด้านเศรษฐกิจที่มีผลต่อค่านิยมของชาวบ้านในภาคอีสานเปลี่ยนไป และส่งผลให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องพัฒนารูปแบบดนตรีและการแสดงให้ทันสมัยสอดคล้องกับค่านิยมของชาวบ้านอยู่ตลอดเวลา

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีคุณค่าด้านค่านิยม ได้แก่ โอกาสที่แสดง จากการมีอาชีพและมีรายได้เพิ่มมากขึ้นของชาวอีสาน นอกจากสามารถซื้อสินค้าบริการที่จำเป็นและไม่จำเป็นได้สะดวกยิ่งขึ้นแล้ว ชาวอีสานยังมีเงินเพียงพอสำหรับบริจาคหรือทำบุญตามประเพณีได้โดยเฉพาะการทำบุญ "บุญแจกข้าว" ซึ่งเป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติผู้ล่วงลับถือเป็นหน้าที่ปฏิบัติของลูกหลานที่ต้องร่วมใจกันจัดขึ้น ดังเห็นได้ว่าเมื่อครอบครัวใดมีรายได้ดีแล้วมักทำบุญแจกข้าวให้กับญาติผู้ล่วงลับเสมอ การทำบุญของชาวอีสานก็เหมือนกับชาวบ้านในภาคอื่นของไทย คือ มีการเลี้ยงดูอาหารการกินอย่างเต็มที่เพราะถือว่าเป็นการทำบุญร่วมกันอีกทั้งต้องจัดหาการละเล่นหรือมหรสพประกอบงาน เพื่อให้ผู้ที่มาร่วมงานได้รื่นเริงสนุกสนานสมเกียรติเจ้าของงานมหรสพพื้นบ้านให้ทั้งความบันเทิง และเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการทำบุญเพราะเรื่องราวที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นำมาลำหรือแสดงนั้นนิยมนำมาจากชาดก นิทานพื้นบ้านที่ชาวบ้านส่วนใหญ่รู้จัก และซาบซึ้งกันดีอยู่แล้วการได้ฟังเนื้อหาเหล่านี้จึงยิ่งเป็นการตอกย้ำความเชื่อเกี่ยวกับการทำบุญเฉพาะอย่างยิ่งบุญแจกข้าวญาติผู้ใหญ่หรือพ่อแม่บางคนถึงกับสั่งไว้ว่า เมื่อตายไปแล้วถ้าหากทำบุญอุทิศไปให้ก็ขอให้ว่าจ้างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) "งัน" (สมโภช) บางคนถึงกับระบุชื่อคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่ตนชื่นชอบหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมของชาวจังหวัดร้อยเอ็ด และจังหวัดใกล้เคียงเพราะมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวอีสานและเปลี่ยนแปลงไปตามระบบเศรษฐกิจสังคม

5. ด้านสื่อมวลชน

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นสื่อที่เผยแพร่บอกกล่าวให้ผู้ฟังได้เข้าใจเรื่องราวของบ้านเมืองนับว่าเป็นจุดเริ่มต้นอย่างหนึ่งของการศึกษานอกระบบในภาคอีสานในอดีต เนื่องจาก

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) สามารถลำเผยแพร่ด้านศิลปวัฒนธรรมสอดแทรกความรู้ใหม่ให้เกิดความเข้าใจในสังคมปัจจุบัน โดยนำรูปแบบของความบันเทิงนอกจากสนุกสนานในการฟังแล้วผู้ฟังยังได้ข้อคิดและข้อเตือนใจเมื่อกลับไปถึงบ้านด้วย เมื่อมีการเลือกตั้งผู้แทนราษฎรก็สามารถลำเผยแพร่ให้ประชาชนไปใช้สิทธิในการออกเสียงเลือกตั้งถือเป็นการลำเชิญชวนในรูปแบบที่หลากหลาย เพื่อให้ประชาชนไปลงคะแนนสรรหาคนดีเข้าไปในสภาหรือรัฐบาลมีนโยบายที่ต้องการลดจำนวนประชากร โดยการคุมกำเนิดเพื่อไม่ให้เกิดลูกมากเพราะจะยากจน สื่อสารที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนได้เข้าใจของภาคอีสาน คือ การแต่งกลอนลำออกอากาศทางวิทยุ เพื่อให้ประชาชนได้รับความบันเทิงทั้งความรู้แทรกบทขำขันที่ได้เนื้อหาควบคู่การเฮฮาที่มีลูกมาก นอกจากนั้นยังมีส่วนในการเชิญชวนชาวบ้านให้ได้รับรู้ถึงโรคภัย เช่น เมื่อมีโรคระบาดที่ทางราชการประกาศเตือนประชาชนให้ระวัง แต่ไม่ซึ้งเท่ากับลำออกอากาศทางวิทยุที่สามารถอธิบายถึงโรคภัยไข้เจ็บว่ามีผลร้ายอย่างไร หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะเตือนให้ประชาชนไปฉีดวัคซีน

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีคุณค่าด้านสื่อมวลชน ได้แก่ การส่งเสริมสนับสนุนอาชีพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เช่น ในด้านการบันทึกเทป และการประชาสัมพันธ์ชื่อเสียงของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตามสื่อให้เป็นที่รู้จักของผู้คนทั่วไป

6. ด้านการตลาด

จะอยู่ที่ความรู้และความสามารถในด้านการลำมากกว่าองค์ประกอบด้านอื่น หากผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คนใดไม่เคยเพลี่ยงพล้ำหรือลำถูกใจชาวบ้านก็ถูว่าจ้างให้ไปแสดงตามงานบ่อยครั้ง การลำดีหรือไม่ดีอย่างไรผู้ฟังเป็นผู้ตัดสินผู้ฟังจึงเป็นเสมือนตลาดที่ผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคนต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงของตนให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ซื้ออยู่เสมอจึงจะได้รับความนิยม เมื่อพื้นฐานของหนังประโมทัย คือ การแข่งขันย่อมทำให้เกิดทักษะด้านการตลาด เช่น การโฆษณา และการประชาสัมพันธ์อยู่ในขั้นดี พื้นฐานเหล่านี้ นับว่ามีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะภายหลังเมื่อหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กลายเป็นธุรกิจที่มีสัมพันธ์กับสื่อ เช่น วิทยุ และโทรทัศน์ ตลอดจนถึงการบันทึกเสียงออกวางจำหน่ายเพราะสื่อเหล่านี้ ช่วยให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคนแต่ละคณะสามารถขยายธุรกิจการแสดงได้อย่างกว้างขวางขึ้นขณะเดียวกันการแข่งขันก็มากขึ้นตามไปด้วย นอกจากต้องแข่งขันระหว่างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ด้วยกันแล้วยังได้รับผลกระทบจากความบันเทิงแบบใหม่ที่แพร่เข้ามาพร้อมกับสื่อด้วย เช่น ภาพยนตร์ เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริงยอดนิยม และดิสโก้เธค เป็นต้น หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่สามารถปรับตัวและเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดง

ให้เข้ากับกระแสนิยมดังกล่าวได้ก็ยังคงได้รับความนิยมเช่นเดิม ส่วนผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คนใดคณะใดที่ไม่สามารถปรับตัวหรือปรับเปลี่ยนให้เข้ากับกระแสนิยมดังกล่าวก็ต้องเลิกการแสดงไป ดังนั้นการแข่งขันกันในด้านการตลาดของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงมีความเข้มข้นอยู่ตลอดเวลาผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคนแต่ละคณะมักมีวิธีสร้างความประทับใจในหมู่ผู้ฟังแตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และกลวิธีของหมอลำแต่ละคนหรือแต่ละคณะ และต้องสอดคล้องกับความต้องการของตลาด หมายถึง ความนิยมของชาวบ้านเป็นสำคัญ จึงเห็นได้ว่าการแข่งขันด้านการตลาดระหว่างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และมหรสพประเภทอื่นโดยเฉพาะความบันเทิงรูปแบบใหม่ทำให้หมอลำมีรูปแบบที่หลากหลาย และทันสมัยอยู่ตลอดเวลาเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด คือ ผู้ฟังเป็นสำคัญ

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีคุณค่าด้านการตลาดได้แก่ สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรื่องที่ใช้แสดง สถานที่แสดง และการว่าจ้าง ความเป็นนักแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อยู่ที่ความรู้ความสามารถของสมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และการบริหารจัดการ รูปแบบการแสดงของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะ หากหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะใดถูกใจชาวบ้านก็จะถูกว่าจ้างให้ไปลำบ่อยครั้ง ซึ่งผู้ฟังเป็นผู้ตัดสิน ดังนั้นผู้ฟังการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเป็นเสมือน "ตลาด" ที่คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ซื้ออยู่เสมอจึงจะได้รับความนิยม เมื่อพื้นฐานของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ การแข่งขัน สิ่งสำคัญอันดับแรก คือ สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องมีความพร้อมเพรียงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมีความชำนาญก่อนถึงออกงานแสดงเกิดความพร้อมในการปฏิบัติหน้าที่ ที่ได้รับมอบหมายย่อมทำให้ผลงานการแสดงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมการแสดงทำให้คณะมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของผู้คนทั่วไป ย่อมทำให้ทักษะในด้านการตลาด เช่น การโฆษณาประชาสัมพันธ์อยู่ในขั้นดี นับว่ามีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะภายหลังเมื่อหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กลายเป็นธุรกิจที่สัมพันธ์กับสื่อ เช่นวิทยุ และโทรทัศน์ ตลอดจนถึงกับมีการบันทึกเสียงออกวางจำหน่าย เพราะสื่อเหล่านี้ช่วยให้สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคนแต่ละคณะสามารถขยายธุรกิจการแสดงได้กว้างขวางขึ้น ขณะเดียวกันการแข่งขันก็มากขึ้นตามไปด้วย

ดังนั้นการแข่งขันในด้านการตลาดของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงมีความเข้มข้นอยู่ตลอดเวลา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะมักมีวิธีสร้างความประทับใจในหมู่ผู้ฟังที่แตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และกลวิธีของหมอลำแต่ละคณะและต้องสอดคล้องกับความต้องการของตลาด ซึ่งหมายถึงความนิยมของชาวบ้านเป็นสำคัญ เห็นได้ว่า

การแข่งขันด้านการตลาดระหว่างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และมหรสพประเภทโดยเฉพาะความบันเทิงรูปแบบใหม่ทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องมีรูปแบบการแสดงที่หลากหลายและทันสมัยอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด คือ ผู้ฟังเป็นสำคัญความต้องการตลาดเกิดขึ้นได้ต้องเกิดจากสมาชิกทุกคนในคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นมา

7. ด้านเศรษฐกิจ

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสานและเป็นที่นิยมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นับว่าเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจสังคม วัฒนธรรมของคนตรีอีสานมาเป็นเวลาช้านานในด้านเศรษฐกิจของหมู่บ้าน และประเทศชาติในปัจจุบัน ซึ่งเป็นระบบการแลกเปลี่ยนโดยการใช้เงินเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การดำเนินงานของอาชีพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กลายเป็นธุรกิจครบวงจร คือ มีสำนักงาน มีนายทุนให้การสนับสนุนอยู่เบื้องหลัง โดยหวังผลการโฆษณาสินค้าหรือผลตอบแทนจากการลงทุนการบริการการแสดงจึงต้องขยายออกไปเพื่อผลทางธุรกิจในช่วงว่างจากการแสดงหรือหมดงานเทศกาล หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ออกเดินสายไปแสดงตามหมู่บ้านโดยเก็บค่าผ่านประตูการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเปลี่ยนจากการแสดงเพื่อความบันเทิงมาเป็นการแสดงเพื่ออาชีพหรือการแข่งขันกันด้านอาชีพในรูปความบันเทิง

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีคุณค่าด้านเศรษฐกิจได้แก่ การเดินทางไปแสดง ค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้าง ลักษณะเศรษฐกิจของชาวอีสานเป็นสังคมเกษตรกรรม กล่าวคือ มีการผลิตเองและก็ใช้เองซึ่งชาวอีสานส่วนใหญ่มีรายได้จากการประกอบอาชีพทางการเกษตรกรรม เห็นได้ว่า ชาวอีสานมีรายได้มาจากการประกอบอาชีพ 3 ด้าน คือ การประกอบอาชีพในท้องถิ่น การไปรับจ้างทำงานต่างถิ่นและการไปทำงานต่างประเทศ

1. การประกอบอาชีพในท้องถิ่น ชาวอีสานมีชีวิตความเป็นอยู่อย่างเรียบง่าย มีการพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน อาชีพหลักที่ทำรายได้ให้กับชาวอีสาน คือ การทำนา ทำไร่ ซึ่งมีการแต่งกลอนลำที่ชี้ให้เห็นว่ารายได้ของชาวอีสานมาจากการขายผลผลิตทางการเกษตร ได้แก่ ข้าว ปอ อ้อย ซึ่งถือว่าเป็นสินค้าหลักที่ทำรายได้ให้กับชาวอีสาน

2. การไปรับจ้างทำงานต่างถิ่น ชาวอีสานประกอบอาชีพทางการเกษตรโดยการพึ่งพาน้ำตามธรรมชาติเมื่อเกิดฝนแล้งหรือน้ำท่วมทำให้ผลผลิตเสียหายจึงมีการอพยพแรงงานไปไปทำงานในเขตเมือง ซึ่งบางครั้งก็อพยพย้ายกันไปทั้งครอบครัวหรือบางทีก็ไปเฉพาะคนหนุ่มสาว แหล่งที่ชาวอีสานไปรับจ้างทำงานมากที่สุด คือ กรุงเทพฯซึ่งมีการแต่งกลอนลำที่ชี้ให้

เห็นว่าชาวอีสานบางคนนิยมไปรับจ้างทำงานต่างถิ่น เช่น กรุงเทพฯ จังหวัดที่มีความเจริญทางด้านอุตสาหกรรมทั่วทั้งประเทศ

3. การไปทำงานต่างประเทศชาวอีสานบางส่วน นิยมไปทำงานต่างประเทศโดยเฉพาะประเทศทางตะวันออกกลาง เช่น ซาอุดิอาระเบีย ซึ่งมีการแต่งกลอนลำที่ชี้ให้เห็นว่าชาวอีสานมีการดำเนินชีวิตโดยขายแรงงานที่ซาอุดิอาระเบียซึ่งมีวิถีชีวิตอย่างลำบาก และบรรยายถึงความรู้สึกของคนที่ต้องจากครอบครัวและบ้านไปอยู่แดนไกล

สภาพเศรษฐกิจในปัจจุบันของชาวอีสานมีการปรับตัว เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลง ซึ่งเป็นการผลิตเพื่อการขายโดยมีผลตอบแทน คือ กำไร และการขาดทุน การดำรงชีวิตประจำวันใช้เงินเป็นปัจจัยสำคัญในการแลกเปลี่ยน สิ่งที่จำเป็นเพื่อการดำรงชีวิตในระบบธุรกิจหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีสิ่งที่เกี่ยวข้องกับระบบเศรษฐกิจ คือ อัตราการจ้าง ซึ่งในแต่ละคณะจะมีอัตราค่าจ้างที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับต้นทุนทางด้านชื่อเสียงของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างผู้มาว่าจ้างกับคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และองค์ประกอบ ได้แก่ ระยะทางระหว่างบ้านพักคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กับสถานที่ที่ทำการแสดง สถานที่แสดงไกลอัตราค่าจ้างจะแพงขึ้นกว่าปกติ แต่ถ้าเป็นงานบุญงานกุศลอัตราค่าจ้างก็จะถูกกว่างานอื่น ค่าใช้จ่าย หัวหน้าคณะเป็นผู้รับเงินค่าจ้างจากเจ้าภาพและต้องจ่ายค่าใช้จ่าย ดังนี้จ่ายค่าจ้าง (ค่าตัว) แก่สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เช่น ผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นักดนตรี คอนวอย ซึ่งอัตราค่าจ้างขึ้นอยู่กับคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะจ่ายค่าจ้างเกี่ยวรถ เช่น ค่าเช่ารถ ค่าน้ำมัน ค่าเบี้ยเลี้ยงคนขับรถจ่ายค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับอุปกรณ์ไฟแสงสี เครื่องเสียง จ่ายค่าเช่า

8. ด้านเทคโนโลยี

การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยทำให้สีสันการแสดงของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตื่นตาตื่นใจมากขึ้นกว่าเดิม ปัจจุบันมีความสะดวกสบายเพราะมีไฟฟ้าใช้ทุกหมู่บ้าน ไม่ต้องใช้เครื่องปั่นไฟเหมือนก่อนจึงทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สามารถเพิ่มเติมไฟหลากสีขนาดแรงเทียนสูงได้ เช่น ไฟสปอร์ตไลท์และไฟแบบดิสโก้เธค (ไฟลูกโลก) เป็นต้น ระบบเสียง เช่น ไมโครโฟนหรือเครื่องขยายเสียงก็นับว่ามีส่วนสำคัญที่ทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้รับความนิยมและมีความจำเป็นการใช้เครื่องขยายเสียงจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่กระตุ้นให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นำเครื่องดนตรีประเภทที่ใช้ไฟฟ้ามาบรรเลงประกอบการแสดง รูปแบบดนตรีและการแสดงจึงมีความทันสมัยและสอดคล้องกับค่านิยมของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าด้านเทคโนโลยี ได้แก่ การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนัง ฉากหรือผ้าฉาก ป้ายชื่อ เครื่องเสียง และไฟฟ้า เนื่องจากการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องแสดงในท่ามกลางคนดูหรือผู้ฟังเป็นจำนวนมากจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์บางอย่างช่วยให้การแสดงเป็นไปได้อย่างราบรื่นจึงเห็นได้ว่าการใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยให้สีสันการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตื่นตาตื่นใจมากขึ้นกว่าเดิม ปัจจุบันยิ่งสะดวกเพราะในการติดตั้งอุปกรณ์การแสดง เช่น โรงหนัง เครื่องเสียง ไฟฟ้า ฉาก เครื่องดนตรี ป้ายชื่อคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อุปกรณ์การแสดงทุกอย่างออกแบบโดยการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาช่วย สามารถถอดประกอบจัดเก็บทำให้เกิดความสะดวกสบายในการดำเนินงานไม่เสียเวลาหรือค่าใช้จ่ายเพิ่มมากขึ้น

จึงเห็นได้ว่าการใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยให้สีสันการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตื่นตาตื่นใจมากขึ้นกว่าเดิม ปัจจุบันยิ่งมีความสะดวกเพราะมีไฟฟ้าใช้ทุกหมู่บ้าน ไม่ต้องใช้เครื่องปั่นไฟเหมือนเดิมทำให้หมอลำสามารถเพิ่มเติมไฟหลากสี และที่มีขนาดแรงเทียนสูงได้ เช่น ไฟสปอร์ทไลท์และไฟแบบดิสโก้เทค (ไฟลูกโลก) เป็นต้น

9. ด้านดนตรีและการแสดง

กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม ดนตรีการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เกิดจากหลายปัจจัยที่เกี่ยวพันกันอย่างสลับซับซ้อน แต่ที่เป็นปัจจัยสำคัญเบื้องต้นก็คือการแผ่ขยายอำนาจเข้าไปมีบทบาทของรัฐบาลส่วนกลางที่ได้นำเอาวัฒนธรรมแบบสมัยใหม่เข้าไปผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมทำให้ชาวอีสานต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทุกด้านและส่งผลให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ซึ่งเป็นความบันเทิงที่พัฒนามาจากประเพณีความเชื่อ คือ ประเพณีอ่านหนังสือ และการขับในประเพณีลงข่วงต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงขึ้นใหม่ เพื่อให้เข้ากับบรรยากาศ และค่านิยมใหม่โดยการเลียนแบบมหรสพที่แพร่เข้ามาจากภายนอก เช่น ภาพยนตร์ ลิเก เพลงรำวง และเพลงลูกทุ่ง เป็นต้น อย่างไรก็ดีการปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นก็ล้วนแต่เกิดจากพื้นฐานดั้งเดิม คือ ตัวหนัง และระบบเสียงที่สามารถปรับสอดรับกับความบันเทิงแบบใหม่ได้อย่างกลมกลืนทำให้หมอลำกลายเป็นมหรสพที่มีความทันสมัยอยู่เสมอ ดังเห็นได้จากการนำวัฒนธรรมดนตรีแบบเดิม คือ แคนผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีแบบใหม่ คือ วงสตริงทำให้ชาวอีสานหันมานิยมมหรสพพื้นบ้านประเภทหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กลับคืนมามีบทบาทต่อสังคม และวัฒนธรรมอีสานอีกครั้ง การเปลี่ยนรูปแบบดนตรี และการแสดงหนังประโมทัยท (หนังตะลุง) จึงช่วยสะท้อนให้เห็นบรรยากาศ และค่านิยมใหม่ของสังคมชาวอีสานได้เป็นอย่างดี

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าด้านดนตรีและการแสดง ได้แก่ การแสดง ปัจจุบันดนตรีตะวันตกนับว่ามีบทบาท และมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของคนไทยเป็นอย่างยิ่งแทบจะกล่าวได้ว่าเป็นมาตรฐานการฟังดนตรีในสังคมไทยดนตรีพื้นบ้านหลายชนิดไม่สามารถยืนหยัดต่อสู้กับกระแสนิยมดนตรีตะวันตกได้ก็ต้องเสื่อมความนิยม และสูญหายไป ส่วนที่หลงเหลืออยู่ก็อยู่ในสภาพที่หน่วยงานราชการต้องอนุรักษ์หรือต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เข้ากับดนตรีตะวันตก

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็เช่นเดียวกันแต่เพราะเหตุว่าระบบเสียงของแคนสอดคล้องกับระบบเสียงของดนตรีตะวันตกที่เรียกว่า "ไดอะโตนิค" (Diatonic) และทำนองแคนที่เรียกว่า "ลาย" สอดคล้องกับคำว่า "โหมด" หรือ "มาตราเสียง" (Scale) ของดนตรีตะวันตกระบบเสียงแคนจึงให้ความรู้สึกที่ทันสมัยอยู่เสมอ และสามารถปรับเข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกได้โดยง่าย หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ยังคงได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องเพราะใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก อย่างไรก็ดีก่อนที่นำแคนมาบรรเลงประกอบทำนองการลำ แต่เดิมทำนองลำเกิดจากการสัมผัสของภาษากลอนลำหรือที่เรียกว่า อ่านหนังสือเทียบได้กับคำว่า ลำนำ ในภาคกลางทำนอง และภาษาที่เกิดจากกลอนลำจึงไม่ถูกบังคับด้วยทำนองดนตรี ส่วนแคนแต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมบูชาแถน และพัฒนามาสู่การขับในรูปแบบของความบันเทิง ดังสังเกตเห็นว่าทำนองขับตามท้องถิ่นมักมีท่วงทำนองสั้น และมีลักษณะเฉพาะคล้ายกับทำนองเพลงประเภทหนึ่ง

ฉะนั้นเมื่อนำแคนมาบรรเลงประกอบหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แคนจึงช่วยให้ทำนองการลำมีความหลากหลายขึ้น คือ สามารถดัดแปลงทำนองการลำให้เข้ากับทำนองเพลงอื่นได้ เช่น เพลงรำวง เพลงลูกทุ่ง และเพลงสากล เป็นต้น ภายหลังเมื่อหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงประกอบการแสดง เช่น ออร์แกน กีตาร์ และกีตาร์เบส เป็นต้น แต่ก็ยังถือว่าแคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก เนื่องจากหมอลำมีความคุ้นชินกับเสียงแคนมากกว่าเครื่องดนตรีตะวันตกทั้งยังไม่สามารถบรรเลงทำนองที่เรียกว่า ลาย ได้สะดวกเหมือนกับแคน อย่างไรก็ดีเนื่องจากแคนเป็นเครื่องดนตรีที่ยังคงมีเสียงเป็นธรรมชาติ (Acoustic) และเสียงกระจายไปทั่วลำปล้องของไม้กู่แคนจึงไม่สามารถปรับเสียงแคนเข้ากับระบบไฟฟ้าได้สะดวก เสียงของแคนจึงเบาเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีที่ใช้ระบบไฟฟ้า เช่น พิณและกีตาร์ เป็นต้น เพราะเครื่องดนตรีเหล่านี้สามารถปรับเพิ่มลดเสียงได้ตามต้องการ ดังนั้นจึงสังเกตเห็นว่าบทบาทของแคนที่ใช้บรรเลงประกอบหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นอกจากช่วงเกริ่นขึ้นลำแล้วการแสดงส่วนอื่นไม่มีความสำคัญหรือโดดเด่นเท่ากับพิณไฟฟ้าแทบจะกล่าวได้ว่า แคนเป็นเพียงสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เท่านั้น

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ความสามารถในการปรับตัวโดยพื้นฐานแล้ว ผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถอย่างแท้จริงเท่านั้น จึงสามารถออกแสดงได้เนื่องจากหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องพูดต้องแสดงท่าทางและสามารถที่จะโน้มน้าวจิตใจของคนฟังได้จึงสามารถแสดงได้อย่างสะดวกราบรื่น ทั้งนี้ไม่รวมความสามารถในด้านการท่องจำกลอนลำกระทั่งสามารถด้นกลอนหรือที่เรียกว่า แตกลำ ได้เอง เพราะถือว่าเป็นพื้นฐานของการเป็นนักแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อาชีพ ส่วนการมีน้ำเสียงที่ดีนั้นเป็นเพียงองค์ประกอบบที่ช่วยให้สมาชิกคณะแต่ละคนได้รับความนิยมหรือมีชื่อเสียงเท่านั้นผู้สแงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเป็นบุคคลที่พร้อมปรับตัวให้เข้ากับบรรยากาศของสังคมหรือกลุ่มผู้ฟังได้ตลอดเวลา คุณสมบัติข้อนี้ช่วยให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้รับความนิยมจากชาวอีสานมาโดยตลอด ดังเห็นได้ว่าการปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรี และการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นั้นเป็นการปรับเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมของสังคมเป็นหลักที่เห็นได้ชัดก็คือ เนื้อหาการลำมักกล่าวถึงบรรยากาศค่านิยมและการเปลี่ยนแปลงของสังคม

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ความสามารถในการปรับตัวโดยพื้นฐานแล้ว หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถอย่างแท้จริงเท่านั้นจึงสามารถออกแสดงได้เนื่องจากหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องพูดต้องแสดงท่าทางและสามารถที่จะโน้มน้าวจิตใจของคนฟังได้จึงสามารถแสดงได้อย่างสะดวกราบรื่น ทั้งนี้ไม่รวมความสามารถในด้านการท่องจำกลอนลำ กระทั่งสามารถด้นกลอนหรือที่เรียกว่า แตกลำได้เองเพราะถือว่าเป็นพื้นฐานของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ส่วนการมีน้ำเสียงที่ดีนั้นเป็นเพียงองค์ประกอบบที่ช่วยให้การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคนได้รับความนิยมหรือมีชื่อเสียงเท่านั้นนักแสดงจึงเป็นบุคคลที่พร้อมปรับตัวให้เข้ากับบรรยากาศของสังคมหรือกลุ่มผู้ฟังได้ตลอดเวลา คุณสมบัติข้อนี้ช่วยให้หมอลำได้รับความนิยมจากชาวอีสานมาโดยตลอด ดังเห็นได้ว่าการปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีและการแสดงนั้นเป็นการปรับเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมของสังคมเป็นหลักที่เห็นได้ชัดก็คือ เนื้อหาการลำมักกล่าวถึงบรรยากาศค่านิยม และการเปลี่ยนแปลงของสังคม ฉะนั้นความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กับชาวอีสานจึงเป็นไปอย่างแนบแน่นยาวนานอาจจะกล่าวได้ว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ ส่วนหนึ่งของชีวิตชาวอีสาน

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้วยังเป็นการส่งเสริมและเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นธุรกิจบันเทิงแขนงหนึ่งที่สามารถช่วยรัฐสร้างงานและกระจายรายได้ ช่วยลดปัญหาทางสังคมและมีผู้ประกอบอาชีพโดยอาศัยการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นจำนวนมากในการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ เห็นได้ว่าหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นธุรกิจด้านการแสดงที่มีคุณ

ประโยชน์ด้านเศรษฐกิจต่อสังคมและต่อประเทศชาติ เมื่อบุคคลมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ย่อมจะทำให้การกระทำระหว่างกันในลักษณะใหม่เกิดขึ้นตลอดเวลา เมื่อมีการกระทำระหว่างกันก็จะเป็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในการกระทำระหว่างกันทางสังคมต้องมีการใช้สัญลักษณ์สื่อความหมายระหว่างกัน โดยการกระทำระหว่างกันทางสัญลักษณ์มีการถ่ายทอดความคิดกันโดยมีสื่อในการถ่ายทอดนั่นก็คือ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นสื่อประเภทหนึ่งที่ทำให้เกิดการกระทำระหว่างกัน ซึ่งก่อให้เกิดการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน

การเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบันการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นเป็นธุรกิจบริการด้านความบันเทิงจรรโลงอารมณ์ของผู้ชมด้วยศิลปะการแสดงแบบพื้นบ้านอีสาน นอกจากจะช่วยรักษาวัฒนธรรมและรักษาชาติแล้ว ยังเป็นประโยชน์ต่อสังคมในด้านเศรษฐกิจ คือ การสร้างงานและการกระจายรายได้ไปสู่บุคคลครอบครัว ชุมชน และลดการเคลื่อนย้ายแรงงานจากชนบทเข้าสู่เมืองซึ่งเป็นการลดปัญหาในสังคมเมือง จึงนับว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นธุรกิจที่มีคุณประโยชน์เป็นอันมาก

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ผู้วิจัยได้สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ประกอบด้วย

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด
3. เพื่อศึกษาคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม

สรุปผล

ผลการศึกษาวิเคราะห์ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ได้ค้นพบตามความมุ่งหมายของการวิจัยสรุปได้ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ไม่มีผู้ใดได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรไว้ สันนิษฐานว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คงได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงมาจากหนังตะลุงภาคใต้ ส่วนจะถ่ายทอดเข้ามาช้านานเพียงไรก็ไม่มีผู้ใดทราบ

จังหวัดอุบลราชธานี เป็นศูนย์กลางแห่งแรกของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในภาคอีสาน หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หลายคณะ กล่าวว่า เริ่มเกี่ยวข้องกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ครั้งแรกจากคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จังหวัดอุบลราชธานี หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะเก่าแก่ที่สุด คือ คณะฟ้าบ้านทุ่ง ตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2469

จากนั้นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ได้รับความนิยมในภาคอีสาน ในจังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2490 มีคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ชื่อคณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี ได้จัดตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทำการแสดงในจังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดใกล้เคียง จากนั้นก็มีการตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อีกหลายคณะ ได้แก่ คณะ ช.ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี ตำบลโพธิ์ทอง อำเภอศรีสมเด็จ คณะ ป.บันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว ตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง ได้ทำการแสดงเรื่อยมาแต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าใดนัก

สำหรับชื่อหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในภาคอีสานนั้น โดยเฉพาะในจังหวัดร้อยเอ็ด สรุปได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1) ชื่อที่คณะหนังใช้เรียกตัวเองหรือชื่อที่คณะหนังใช้เขียนประกาศบอกไว้บนผ้าจอ (ขอบจอด้านบน) นั้นมีชื่อดังนี้ หนังปราโมทัย หนังประโมทัย หรือหนังปะโมทัย มาจากคำ ๆ เดียวกัน คือ ปราโมทัย ซึ่งมาจากคำว่า ปราโมทย์ ซึ่งหมายถึง ความบันเทิงใจ ความปลื้มใจ ที่เขียนประโมทัยก็เพราะแผลงสระอาเป็นสระอะ และที่เขียนปะโมทัยนั้นก็เขียนตามเสียงอ่านในภาษาอีสาน คือ ภาษาอีสานไม่มีเสียงควบกล้ำ "ปร" จะออกเสียงเป็น "ป" เฉย ๆ

2) ชื่อที่ชาวอีสานทั่ว ๆ ไปเรียกคณะหนังในฐานะผู้ชมการแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเรียกว่า หนังตะลุง ไม่ว่าจะเป็นคนเฒ่าคนแก่หรือคนหนุ่มสาว ซึ่งรองลงมาที่คนส่วนใหญ่ใช้เรียกคณะหนังนั้น เรียกตามชื่อตัวตลกเด่น ๆ เช่น หนังบักตื้อ หนังบักป่องบักแก้ว หรือหนังบักแก้วบักป๊อด ตามแต่ในท้องถิ่นนั้นคณะหนังจะใช้ตัวตลกตัวใดเป็นตังเด่น ผู้ชมส่วนมากจะไม่เรียกคณะหนังว่าหนังประโมทัยเป็นชื่อที่คณะหนังใช้เรียกเพื่อให้ดูเป็นทางการหรือเพื่อความโก้เก๋เท่านั้น

ดังเป็นที่ประจักษ์แล้วว่าวัฒนธรรมหลาย ๆ อย่างซึ่งเป็นมรดกตกทอดมาจากพัฒนาการของสังคมไทยหรือสังคมสนุษย์ที่อยู่ในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันนั้นบางอย่างล้าสมัยไม่สามารถที่จะตอบสนองความต้องการในการดำรงชีวิตได้อีกก็เสื่อมสลายไป แต่บางอย่างยังคงมีความสำคัญอยู่เพียงแต่กำลังอยู่ในฐานะลำบาก ซึ่งหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็อยู่ในฐานะดังกล่าวนี้ จึงจำเป็นต้องได้รับการสร้างสรรค์และพัฒนาปรับปรุงให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในสังคมอีสานในปัจจุบัน

2. องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด

ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีองค์ประกอบของการแสดง 20 องค์ประกอบ ดังนี้

1) ตัวหนัง ตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีขนาดสูงประมาณ 1-2 ฟุต แต่ละคณะมีจำนวนไม่เท่ากัน บางคณะอาจมีตัวหนังสิบหรือร้อยตัวแล้วแต่ความจำเป็นโดยเฉลี่ย

แล้วคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด จะมีตัวหนังประมาณ 80-200 ตัว โดยทั่ว ๆ ไปตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ไม่มีลักษณะเฉพาะซึ่งอาจใช้แสดงได้หลายเรื่อง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ สามารถใช้ตัวหนังเหล่านี้ซ้ำกันได้เมื่อแสดงเรื่องใหม่ แต่ในจังหวัดร้อยเอ็ด คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะจะแสดงเฉพาะเรื่องใดเรื่องหนึ่ง

2) สมาชิกคณะ คนเชิดและคนพากย์หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นคน ๆ เดียวกันเสมอ คือ ผู้เชิดตัวหนังตัวใดก็ต้องพากย์เป็นละครตัวนั้นด้วย ในบางฉากมีตัวละครออกมาแสดง 3-4 ตัว ก็ต้องใช้ผู้พากย์และผู้เชิด 3-4 คน ตามไปด้วยผู้ที่เป็นหัวหน้าหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรียกว่า หัวหน้าคณะ (ไม่เรียกว่า นายหนัง แบบหนังตะลุงปักษ์ใต้) หัวหน้าคณะมักจะสียงดีพากย์ได้ไพเราะ มีความรู้ในเรื่องที่แสดงกว่าผู้อื่นและมักพากย์เป็นตัวเอกหรือตัวละครสำคัญ

3) กฎระเบียบ ข้อขะลำหรือข้อห้ามเกี่ยวกับการแสดงหนังประโมทัยนั้นมีน้อยมาก แต่ละคณะก็มีข้อขะลำไปต่าง ๆ กัน เช่น ห้ามฉีกปลาร้า ห้ามปลูกโรงแสดงหันหน้าไปทางทิศตะวันตกแต่ในจังหวัดร้อยเอ็ด มีข้อขะลำที่เด่นชัดอยู่เพียงอย่างเดียวเป็นทั้งข้อขะลำของคณะหนังและของเจ้าภาพ ผู้ว่าจ้าง คือ ห้ามแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในงานแต่งงาน จะนิยมแสดงในงานฉลองสมโภชในเทศกาลต่าง ๆ (งานบุญ) งานศพ และงานทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ผู้ตาย (บุญแจกข้าว)

4) การไหว้ครู หัวหน้าคณะนำไหว้ครู ลูกวงนั่งล้อมวงประนมมือหัวหน้าคณะยกคายกับรูป พระฤาษีขึ้นป่าวสักเคอัญเชิญเทวดามาช่วยคุ้มครอง และคลบันดาลให้การแสดงหนังในคืนนั้นประสบความสำเร็จ และเป็นที่นิยมชมชอบ คายหรือเครื่องไหว้ครูประกอบด้วย ขันธ์ 5 เงิน 6 บาท (บางคณะ 12 บาท) สุรา 1 ขวด แป้ง 1 ซอง น้ำ หวี 1 อัน และกระจกเงา (แว่น) 1 บาน (บานเล็ก ๆ) บางคณะยังเพิ่มน้ำหอม 1 ขวด หมาก 2 คำ และบุหรี่ 2 มวน เมื่อหัวหน้าคณะยกครูเพื่อไหว้ครูเสร็จแล้วจะรินเหล้าแจกจ่ายให้ลูกวงทุกคนดื่มกันจนทั่วถึง การไหว้ครูแบบนี้เป็นพิธีกรรมก่อนการแสดงที่ทุกคณะจะต้องทำ

5) ขั้นตอนการแสดง เมื่อเสร็จพิธีไหว้ครูทางหลังการโหมโรงหรือไหว้ครูก่อนการแสดงแล้วทุกคนในคณะก็แยกบทพากย์ต่างย้ายกันประจำหน้าที่ของตนทั้งนักดนตรีทั้งทำหน้าที่ของตนทั้งนักดนตรีและผู้เชิด นักดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงบางคณะใช้เพลงระบำเพลงเดียวเล่นวนไปวนมา เมื่อผู้เชิดพร้อมแล้วก็หักลงด้วยเพลงเชิดบางคณะใช้หลายเพลงโดยมีเพลงไทยเดิมและเพลงลูกทุ่งเพิ่มเข้ามาแต่เวลาจบต้องหักลงด้วยเพลงเชิดเพราะเพลงเชิดเป็นเพลงเดียวที่จะทอดเสียงลงให้ผู้พากย์ร้องบทพากย์ต่าง ๆ ต่อไปได้ ไม่ว่าจะเป็นบทไหว้ครูหรือบทพากย์เริ่มเรื่องต่าง ๆ

6) ผู้แต่งกลอนลำ ส่วนมากจะเป็นคนที่ชอบในหมอลำเป็นอย่างมาก อาศัยความชอบดังกล่าวจึงพยายามฝึกฝนตนเองในการแต่งกลอนลำ นอกจากนี้ผู้แต่งกลอนลำหลายคนเคยเป็นหมอลำกลอนมาก่อน

7) กลอนลำ บทกลอนลำ ถ้าเป็นทำนองช้า เรียกว่า ทำนองลำทางยาวหรืออาจจะเรียกว่า ลำล่อง ล่องยาว ล่องของ ล่องโขง อ่านหนังสือ เอ่ยหนังสือ ชื่อใดชื่อหนึ่งก็ได้เพราะทำนองลำทางยาวมีชื่อเรียกได้หลายชื่อแต่ละถิ่นเรียกต่าง ๆ กันไป บางถิ่นก็ใช้ทุกชื่อที่กล่าวมาแล้ว ลีลาท่วงทำนองลำทางยาวจะช้าอาลัยอาวรณ์ ผู้ที่ลำจะแสดงความสามารถเต็มที่ทั้งในด้านเสียงลูกคอ

8) ลักษณะการลำและการพากย์ บทพากย์เป็นองค์ประกอบสำคัญองค์ประกอบหนึ่งในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงต้องอาศัยศิลปะการร้องบทพากย์และศิลปะการเจรจา ตลอดจนปฏิภาณในการเจรจาของผู้พากย์เพื่อให้เรื่องดำเนินไปได้โดยตลอดและทำให้ตัวหนังดูมีชีวิตจิตใจเหมือนคนจริง ๆ ถ้ามีเพียงภาพตัวหนังปรากฏอยู่บนจอแต่ไม่มีสียงพากย์และเจรจาแล้วก็เป็นการยากที่ผู้รับจะเข้าใจเรื่องราวได้ดี การที่ได้ฟังด้วยหูดูด้วยตาในขณะเดียวกันจะทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและพอใจการแสดงนั้นบทพากย์ และเจรจามีอำนาจที่จะปลุกตัวหนังให้มีชีวิตชีวา ทำให้ผู้ชมมีความสนุกสนานมีอารมณ์คล้อยตามไป และที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ สามารถสอดใส่ข้อคิดคติธรรม ซึ่งเป็นเรื่องของจิตใจให้ผู้ดูผู้ชมได้รับไปโดยไม่รู้สึกตัวการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จะประสบความสำเร็จไม่ได้เลยถ้าขาดบทพากย์และบทเจรจา

9) เรื่องที่ใช้แสดง เรื่องที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มักแสดงมาตั้งแต่เดิมคือ รามเกียรติ์ ต่อมาหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางคณะได้นำวรรณกรรมพื้นเมืองอีสานมาแสดง เช่น สังข์ศิลป์ชัย จำปาสี่ต้น การะเกด ฯลฯ ซึ่งได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชมเช่นเดียวกับเรื่องรามเกียรติ์ นอกจากนั้นมีหนังประโมทัย (หนังตะลุง) บางคณะแสดงเรื่องที่แต่งขึ้นเอง เช่น มนต์แม่มด อาฆาตวิญญาณ ฯลฯ ซึ่งก็ได้รับความนิยมชมชอบเช่นกัน

10) โอกาสที่แสดง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ห้ามแสดงในงานแต่งงานโดยถือว่าไม่เป็นมงคลสำหรับเจ้าภาพ นอกนั้นสามารถแสดงได้ทุกงาน

11) สถานที่แสดง การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็สุดแท้แต่เจ้าภาพเป็นผู้กำหนดให้แสดง ส่วนมากแสดงภายในบริเวณวัด สนามฟุตบอลโรงเรียน บริเวณทางแยกที่ใกล้บ้านเจ้าภาพ

12) การว่าจ้าง การติดต่อว่าจ้างคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สามารถติดต่องานแสดงได้ที่บ้านของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

13) การเดินทางไปแสดง เมื่อถึงวันแสดงสมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มารวมกันที่บ้านหัวหน้าคณะ การเดินทางเดินทางโดยรถยนต์

14) การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง เมื่อเดินทางไปถึงสถานที่แสดงสมาชิกของคณะหนังประโมทัยช่วยกันขนของอุปกรณ์การแสดงลงจากรถเพื่อทำการติดตั้งอุปกรณ์ทุกอย่างที่ใช้ในการแสดง และทำการทดลองเครื่องเสียง ไฟฟ้า และเครื่องดนตรี

15) โรงและจอหนัง เมื่อจะแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละครั้งจะต้องสร้างโรงหนังชั่วคราวขึ้นทุกครั้ง โดยหัวหน้าคณะจะบอกขนาดและรูปร่างของโรงหนังให้เจ้าภาพเป็นผู้จัดการสร้างไว้ให้

16) ป้ายชื่อคณะ ด้านบนสุดของโรงหนังจะเป็นชื่อและที่อยู่ของคณะที่แสดง

17) ดนตรี เครื่องดนตรีประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มี 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 แบบที่ใช้ระนาดเอกเป็นหลักของวง โดยมากมักเป็นคระที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ ระนาดเอก 1 ราง กลอง 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่

แบบที่ 2 แบบที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานประกอบการแสดง เครื่องดนตรี ที่ใช้ในกลุ่มนี้ คือ พิณ (ซุง) 1 ตัว แคน 1 เต้า ซอ (คล้ายสะล้อของภาคเหนือ และซออู้ของภาคกลาง) กลอง 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่

18) เครื่องเสียง เครื่องเสียงในปัจจุบันใช้เครื่องเสียงชุดใหญ่ ขนาด 1,000 วัตต์ และมีตู้ลำโพงติดตั้งไว้ 2 ข้างโรงหนัง

19) ไฟฟ้า ใช้หลอดไฟฟ้า (60-100 กว่าแรงเทียน) ตามลำดับไม่ว่าจะใช้เครื่องใช้แสงสว่างชนิดใดก็จะใช้เพียงอย่างเดียว

20) ค่าจ้าง แตกต่างกันขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของคณะ นอกจากนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของงาน สถานที่ที่ไปแสดง และความสัมพันธ์ระหว่างผู้มาว่าจ้าง อัตราค่าจ้าง ประมาณ 20,000-30,000 บาท ต่อการแสดงในแต่ละครั้ง

3. คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่นและก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในสังคมแต่ละด้าน ตามองค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ดังนี้

1) ด้านความบันเทิง ประโยชน์ที่ได้รับจากการชมการแสดงโดยทั่วไปผู้ฟังและชมการแสดงได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินจาการฟังและชมการแสดง

2) ด้านการเมือง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีบทบาทในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของผู้คนในท้องถิ่น และยังทำหน้าที่เป็นตัวประสานระหว่างรัฐบาลกับประชาชน ประชาชนกับประชาชน ซึ่งเป็นการสื่อสารทางการเมืองเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้น

3) ด้านวัฒนธรรม ในการชมหนังประโมทัย (หนังตะลุง) นอกจากการฟังจังหวะทำนองและการแสดงของผู้แสดงแล้ว ถ้าหากรู้ความหมายของภาษาอีสานแล้วจะทำให้รู้เรื่องราวของการแสดงทั้งทางโลกและคดีธรรม ซึ่งให้ความรู้เกี่ยวกับคุณธรรมจริยธรรมการดำเนินชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณี

4) ด้านค่านิยม ค่านิยมทางการเมืองมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านรูปแบบและเนื้อหากลอนลำโดยการส่งเสริม และสนับสนุนจากรัฐบาลที่ได้ใช้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นสื่อในการเผยแพร่ข่าวสารต่อชาวบ้านในภาคอีสาน มีเครื่องขยายเสียงทั้งหมดนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงการพัฒนาด้านเศรษฐกิจที่มีผลต่อค่านิยมของชาวบ้านในภาคอีสานเปลี่ยนไป และส่งผลให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องพัฒนารูปแบบดนตรีและการแสดงให้ทันสมัยสอดคล้องกับค่านิยมของชาวบ้านอยู่ตลอดเวลา

5) ด้านสื่อมวลชน หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นสื่อที่เผยแพร่บอกกล่าวให้ผู้ฟังได้เข้าใจเรื่องราวของบ้านเมือง สามารถลำเผยแพร่ด้านศิลปวัฒนธรรมสอดแทรกความรู้ใหม่ให้เกิดความเข้าใจในสังคมปัจจุบัน โดยนำรูปแบบของความบันเทิงนอกจากสนุกสนานในการฟังแล้วผู้ฟังยังได้ข้อคิดและข้อเตือนใจเมื่อกลับไปถึงบ้านด้วย

6) ด้านการตลาด การแข่งขันในด้านการตลาดของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงมีความเข้มข้นอยู่ตลอดเวลา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะมักมีวิธีสร้างความประทับใจในหมู่ผู้ฟังที่แตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และกลวิธีของหมอลำแต่ละคณะ และต้องสอดคล้องกับความต้องการของตลาด ซึ่งหมายถึงความนิยมของชาวบ้านเป็นสำคัญ

7) ด้านเศรษฐกิจ สภาพเศรษฐกิจในปัจจุบันของชาวอีสานมีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลง ซึ่งเป็นการผลิตเพื่อการขายโดยมีผลตอบแทน คือ กำไรและการขาดทุน การดำรงชีวิตประจำวันใช้เงินเป็นปัจจัยสำคัญในการแลกเปลี่ยนสิ่งที่จำเป็นเพื่อการดำรงชีวิตในระบบธุรกิจหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีสิ่งที่เกี่ยวข้องกับระบบเศรษฐกิจ คืออัตราการจ้าง

8) ด้านเทคโนโลยี การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยทำให้สีสันการแสดงของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตื่นตาตื่นใจมากขึ้นกว่าเดิม ปัจจุบันมีความสะดวกสบายเพราะมีไฟฟ้าใช้ทุกหมู่บ้านทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สามารถเพิ่มเติมไฟหลากสีขนาดแรงเทียนสูงได้ เช่น ไฟสปอร์ตไลท์ เป็นต้น ระบบเสียง เช่น ไมโครโฟน หรือเครื่องขยายเสียงก็นับว่ามีส่วน

สำคัญที่ทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้รับความนิยมและมีความจำเป็นการใช้เครื่องขยายเสียงจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่กระตุ้นให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) นำเครื่องดนตรีประเภทที่ใช้ไฟฟ้ามาบรรเลงประกอบการแสดงรูปแบบดนตรีและการแสดงจึงมีความทันสมัยและสอดคล้องกับค่านิยมของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

9) ด้านดนตรีและการแสดง การนำวัฒนธรรมดนตรีแบบเดิม คือ แคนผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีแบบใหม่ทำให้ชาวอีสานหันมานิยมมหรสพพื้นบ้านประเภทหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กลับคืนมามีบทบาทต่อสังคม และวัฒนธรรมอีสานอีกครั้ง การเปลี่ยนรูปแบบดนตรี และการแสดงหนังประโมทัยท (หนังตะลุง) จึงช่วยสะท้อนให้เห็นบรรยากาศ และค่านิยมใหม่ของสังคมชาวอีสานได้เป็นอย่างดี

อภิปรายผล

ผลจากการวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ในครั้งนี้ประเด็นการศึกษาค้นคว้าที่พบสามารถนำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ไม่มีผู้ใดได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรไว้ สันนิษฐานว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คงได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงมาจากหนังตะลุงภาคใต้ ส่วนจะถ่ายทอดเข้ามาช้านานเพียงไรก็ไม่มีผู้ใดทราบ

จังหวัดอุบลราชธานี เป็นศูนย์กลางแห่งแรกของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในภาคอีสาน หัวหน้าคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) หลายคณะ กล่าวว่า เริ่มเกี่ยวข้องกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ครั้งแรกจากคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จังหวัดอุบลราชธานี หนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะเก่าแก่ที่สุด คือ คณะฟ้าบ้านทุ่ง ตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2469

จากนั้นหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ได้รับความนิยมในภาคอีสาน ในจังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2490 มีคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ชื่อคณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี ได้จัดตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทำการแสดงในจังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดใกล้เคียง จากนั้นก็มีการตั้งคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อีกหลายคณะ ได้แก่ คณะ ช.ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี ตำบลโพธิ์ทอง อำเภอศรีสมเด็จ คณะ ป.บันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว ตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง ได้ทำการแสดงเรื่อยมาแต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าใดนัก

การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ได้แก่ ด้านเทคโนโลยี ด้านเศรษฐกิจ มีบทบาทในสังคมและเกิดขึ้นเพื่อความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม เมื่อเกิดความสัมพันธ์มนุษย์จะสร้างระบบสังคมจนสามารถกำหนดแนวความคิดของมนุษย์ในที่สุด และระบบวัฒนธรรมจะควบคุมระบบสังคม ระบบสังคมจะควบคุมระบบจิตของมนุษย์แต่ละคน ตามแนวคิดทฤษฎีนิเวศวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Ecology) ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 100-101) ได้ 3 แนวทาง ดังนี้

1.1 วัฒนธรรมเป็นปัจจัยผลักดันทำให้มนุษย์สามารถผลิตพลังงานเพิ่มขึ้น สภาพแวดล้อมมีอิทธิพลหรือไม่มีอิทธิพลกำหนดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมก็ได้

1.2 ความพยายามของมนุษย์ทุกวัฒนธรรมทำให้เกิดพัฒนาอันยิ่งใหญ่ การปรับตัวของสังคมสามารถอธิบายลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมได้

1.3 วัฒนธรรมเป็นแรงกระตุ้นทำให้มนุษย์มีประสิทธิภาพในการปฏิบัติงานเพิ่มมากขึ้น

ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมของวัฒนธรรมเกิดจากการปรับตัวของสังคมก่อให้เกิดลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม สภาพแวดล้อม มีอิทธิพลในการกำหนดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมได้ ความสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์กับสภาพแวดล้อมที่มีชีวิตทั้งหลายความสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์กับสภาพแวดล้อมที่ไม่มีชีวิตทั้งหมด และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม

ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สอดคล้องกับผลการวิจัยของ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป. : 1-138) เรื่อง หนังตะลุง ผลการวิจัยพบว่า การเล่นหนังตะลุงในประเทศไทยอัจฉริยะลักษณะของคนเชิดหนัง บทพากย์ และบทเจรจา ขนบนิยมของการเล่นหนังตะลุง ดนตรีหนังตะลุง โรงหนังตะลุง จอหนังตะลุง อัตราค่าจ้าง การทำรูปศักดิ์สิทธิ์ เรื่องที่แสดง โอกาสที่แสดง การผูกจอหนัง การมบ การจัดรูปเข้าแผงเก็บรูป การวางรูปเพื่อเตรียมไว้แสดง การเดินทางไกล ผู้มีสิทธิได้รับเงินค่าเบิกโรงการลาโรง การแสดงหนังตะลุงแก้บน ความเชื่อเรื่องประวัติ และลักษณะตัวตลก รูปตัวตลกที่มีเฉพาะบางคณะ และความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงในปัจจุบัน

จุดแข็ง วัฒนธรรมเป็นแรงกระตุ้นทำให้ศิลปะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีวิวัฒนาการและเกิดการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมีการปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมการแสดงอยู่เสมอจึงจะได้รับความนิยมก่อให้เกิดการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามความต้องการของผู้ชมการแสดงอยู่ตลอดเวลา

ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ขัดแย้งกับผลการวิจัยของจารุวรรณ ธรรมวัตร (ม.ป.ป. : 119-128) เรื่อง การละเล่นภาคอีสานในหนังสือคติชาวบ้านอีสาน ผลการวิจัยพบว่า การละเล่นพื้นบ้านภาคอีสานออกเป็น 3 ประเภท คือ การกีฬา การดนตรี การฟ้อนรำ และชี้ให้เห็นว่าการละเล่นพื้นบ้านเป็นคติชาวบ้านประเภทหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เพราะมนุษย์ได้นำทรัพยากรธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่นมาเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความบันเทิงใจให้แก่ตน

จุดแข็ง การปรับตัวของสังคมก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อมส่งผลทำให้ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไปตามความต้องการของสังคม

ประเด็นที่วิจัย คือ ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

องค์ความรู้ใหม่

จากผลการวิจัย ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ความรู้ใหม่ คือ วัฒนธรรมเป็นปัจจัยผลักดันทำให้มนุษย์สามารถสร้างสรรค์ผลงาน สภาพแวดล้อมมีอิทธิพลต่อการกำหนดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ความพยายามของมนุษย์ทุกวัฒนธรรมทำให้เกิดการพัฒนาอันยิ่งใหญ่ และวัฒนธรรมเป็นแรงกระตุ้นทำให้มนุษย์มีประสิทธิภาพในการปฏิบัติงาน

2. องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

จากผลการวิจัย พบว่า องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ประกอบด้วย ตัวหนัง สมาชิกคณะ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำ และการพากย์ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนังและจอ ป้ายชื่อคณะ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้าง ยังมีมีวัฒนธรรมอื่นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง ได้แก่ คุณค่าทางด้านความงามของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ ความงามของตัวหนัง ความงามของการออกท่าทางประกอบ ความงามของการลำ ความงามด้านวรรณกรรมบทละคร และกลอนลำ ความงามของการบรรเลงดนตรี ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์ร่วมและเกิดความรู้สึกคล้อยตามเป็นความงามทางด้านสุนทรียภาพ ตามแนวคิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics Theory) ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง (2541 : 18-21) ได้ 5 แนวทาง ดังนี้

1) สุนทรียภาพความงามของตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) สุนทรียะทางศิลปะการแสดงจะเกิดได้ตัวผู้แสดงต้องงดงาม หมายถึง รูปร่าง บุคลิกเหมาะสมกับการแสดงถูกต้องตามแบบแผนการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เมื่อความงามในด้านรูปร่าง และบุคลิก

มารวมอย่างเหมาะสมอยู่ที่ตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แล้วย่อมทำให้ผู้ชมรู้สึกชื่นชมในความงามเกิดเป็นสุนทรียภาพของตัวหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

2) สุนทรียภาพความงามของการออกท่าทางประกอบ สุนทรียภาพในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คือ การออกท่าทางประกอบจะปรากฏในรูปของการแสดงซึ่งความงามแตกต่างกันออกไปตามลีลา และจุดมุ่งหมายของการแสดง สุนทรียภาพจะเกิดขึ้นได้ผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ต้องมีความสามารถในการแสดงลีลาท่าฟ้อนที่งดงามเป็นเลิศถูกต้องตามแบบแผนผู้ชมชมแล้วเกิดความชื่นชอบมีอารมณ์คล้อยตามไปตามการแสดงความงามจะเกิดขึ้นได้ผู้แสดงต้องประสานกลมกลืนกันในจังหวะท่าทาง การเยื้องกรายที่งดงามพร้อมเพรียงไม่เน้นอวดลีลา แต่เป็นความงามที่ผู้ดูจะเกิดสุนทรียภาพได้ผู้แสดงต้องทำให้ผู้ดูมีความรู้สึกเหมือนหนึ่งว่าได้ชมความงามอันประณีตบรรจงในการเยื้องกรายร่างกายทุกสัดส่วนให้มีท่าฟ้อนที่ดูแล้วกลมกลืนทั้งกิริยาอารมณ์สอดคล้องกับการลำและการบรรเลงดนตรี

3) สุนทรียภาพความงามของการลำ การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีการลำเข้ามาเกี่ยวข้องสุนทรียภาพด้านการลำจะเกิดขึ้นได้เมื่อมีการบรรจุทำนองลำอย่างถูกต้องผู้ลำต้องลำได้ไพเราะความไพเราะอยู่ที่การใส่อารมณ์ให้ตรงกับบทลำ ลำถูกหลักอักขระ การแบ่งวรรคตอนในการลำถูกต้อง เสียงต้องดี และชัดเจน ลำให้สัมพันธ์กับการแสดงดนตรี ถ้าเป็นการลำในการแสดงต้องได้อารมณ์ตามบทอย่างแท้จริง ผู้ฟังฟังแล้วเกิดสุนทรียภาพ หมายถึง รับรู้ในความไพเราะเกิดการยอมรับและมีความรู้สึกคล้อยตาม

4) สุนทรียภาพความงามทางวรรณกรรมบทละคร และกลอนลำ ความไพเราะของบทกลอนทำให้เกิดสุนทรียภาพ คือ ไพเราะด้านเนื้อหา การใช้คำที่กลมกลืนความหมายชัดเจนตรงกับเป้าหมายของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เหมาะสมต่อการนำไปลำ บทที่ดีต้องสามารถทำให้ผู้แสดงทำบทได้อย่างสวยงาม ดูไม่รวบรัดลุกลี้ลุกลนจนเกินไปไม่มีการตีบทซ้ำซาก สุนทรียภาพทางวรรณกรรมบทละครเกิดขึ้นได้ต้องประสานกลมกลืนกับบทบาทของผู้แสดง ขณะเดียวกันต้องสามารถกลมกลืนกับการลำทำให้ผู้ลำลำได้ดีไม่ติดขัด การใช้คำเหมาะสมกับการส่งสำเนียงในการลำผู้ฟังฟังแล้วเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

5) สุนทรียภาพของการบรรเลงดนตรี ดนตรีเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่ทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียภาพ การบรรเลงจึงต้องเหมาะสมกับการแสดงแต่ละชนิดบรรเลงถูกต้องเหมาะสมกับอารมณ์เพลงกลมกลืนกับการลำ เช่น ถ้าบรรเลงประกอบการลำที่ไม่มีการฟ้อน บางครั้งผู้ลำมีลูกเล่นลีลาที่เปลี่ยนไปตามบทลำเฉพาะตัวผู้บรรเลงสามารถบรรเลงช้าหรือเร็วตามลีลาของผู้ลำได้แต่ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบการฟ้อนต้องบรรเลงพอเหมาะพอดี ตามทำนองจะช้าหรือเร็วไปตามลีลาเฉพาะตัวของผู้ลำไม่ได้ เพราะผู้ฟ้อนทำบทให้

เป็นไปตามอารมณ์อย่างแท้จริงผู้ลำก็ต้องลำให้ประสานกลมกลืนกับดนตรี และการฟ้อนของผู้แสดงหมอลำ

จากการที่หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในจังหวัดร้อยเอ็ด มีรูปแบบการแสดงเหมือนกับการแสดงหนังตะลุงในภาคใต้ เช่น ตัวหนัง สมาชิกคณะ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำ และการพากย์ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนังและจอ ป้ายชื่อคณะ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้าง ประกอบการแสดงซึ่งมีปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางสังคม ปัจจัยทางการคมนาคมเป็นตัวกระตุ้นและเป็นแรงผลักดันที่ทำให้เกิดการหลั่งไหลและผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกันจนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและเข้มแข็งทางสังคม ตามแนวคิดทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusionism) นิยพรรณ วรรณศิริ (2540 : 99-101) ได้ 4 แนวทาง ดังนี้

1) ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เพราะสภาพทางภูมิศาสตร์เป็นตัวกำหนดเส้นการเดินทางของมนุษย์ที่จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่

2) ปัจจัยทางเศรษฐกิจ เกิดจากปัญหาความยากจนความไม่พอเพียงต่อการยังชีพทำให้มนุษย์ต้องแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจที่ดีกว่าเพื่อความอยู่รอด

3) ปัจจัยทางสังคม มีการแลกเปลี่ยนวิธีการพฤติกรรมและความรู้ใหม่จากการไปศึกษายังต่างถิ่นหรือการรู้จักแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม และการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่

4) ปัจจัยทางการคมนาคม เป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะการมีถนนหรือระบบขนส่งที่ดีทำให้มีการติดต่อสื่อสารค้าขายแลกเปลี่ยนช่วยให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นไปได้รวดเร็ว

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้จากปัจจัยที่เป็นตัวกระตุ้นและเป็นแรงผลักดันที่ทำให้เกิดการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่ของมนุษย์และนำความเชื่อทางวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ในชุมชนท้องถิ่นนั้นหรือการแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้วัฒนธรรมเกิดการหลั่งไหลและผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกันจนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและเข้มแข็งทางสังคม

องค์ประกอบของการแสดงหมอลำซิ่ง สอดคล้องกับผลการวิจัยของ ชุมเดช เดชภิมล (2531 : 71) เรื่อง การศึกษาเรื่องหนังประโมทัย ผลการวิจัยพบว่า องค์ประกอบและรูปแบบการแสดงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้รับความนิยมจากผู้ชมการแสดงด้วย ทั้งนี้เพราะองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงเป็นลำดับการนำเสนอความบันเทิงของผู้แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มอบให้แก่ผู้ชมการแสดง ถ้าคณะหนังประโมทัย

(หนังตะลุง) คณะใดมีรูปแบบการแสดงที่เหมาะสมผู้ชมการแสดงก็จะเกิดความสุข สนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจ และเกิดความนิยมชมชอบ

จุดแข็ง องค์ประกอบ และรูปแบบในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้รับความนิยมจากผู้ชมการแสดงสิ่งที่ผู้ชมการแสดงได้รับก่อให้เกิดความสุข สนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจ และก่อให้เกิดความนิยมชมชอบ ความนิยมชมชอบของผู้ชมการแสดงเน้นที่ความบันเทิงในรูปแบบการแสดง การใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ด้านแสง สี เสียงมากกว่าการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมที่มีเนื้อหาสาระและองค์ประกอบมาจากขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิม

องค์ประกอบทางด้านศิลปะการแสดงเป็นการแสดงที่นำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมการแสดงซึ่งความบันเทิงนั้นแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจากจังหวะ ทำนองลำ ซึ่งมีทั้งความตื่นเต้น กระฉับกระเฉง ความรัก ความอาลัย อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ อารมณ์เหล่านี้เกิดจากจังหวะการลำ ภาษาที่ใช้ลำ ตลอดทั้งทำนองการเอื้อนบทกลอนอารมณ์ที่เกิดจากการร้อยเรียงภาษาในรูปของร้อยกรองไม่ว่าจะเป็นบทพูด และกลอนลำเป็นสิ่งที่ชักนำผู้ชมให้อยากติดตาม คือ การใช้ภาษา เพื่อนำเสนอเรื่องราวตามความต้องการของผู้ลำหรือผู้แต่ง การพัฒนารูปแบบการแสดงหมอลำซึ่งเน้นที่ความต้องการของผู้ชมการแสดงเป็นสำคัญ

ประเด็นที่วิจัย คือ องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้แก่ ตัวหนัง สมาชิกคณะ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำ และการพากย์ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนังและจอ ป้ายชื่อคณะ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้าง

องค์ความรู้ใหม่

จากผลการวิจัย องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) องค์ความรู้ใหม่ คือ คุณค่าทางด้านความงามของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้แก่ ความงามของตัวหนัง ความงามของการออกท่าทางประกอบ ความงามของการลำ ความงามด้านวรรณกรรมบทละคร กลอนลำ ความงามของการบรรเลงดนตรี ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์ร่วมและเกิดความรู้สึกคล้อยตามเป็นความงามทางด้านสุนทรียภาพ

ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางสังคม ปัจจัยทางการคมนาคมเป็นตัวกระตุ้นเป็นแรงผลักดันที่ทำให้เกิดการหลั่งไหลผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกันจนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและมีความเข้มแข็งทางสังคม

3. คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

จากการวิจัย พบว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่น และก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในสังคมความสามารถที่อยู่ภายในหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ดังนี้

1) ด้านความบันเทิง ได้แก่ ตัวหนัง ขั้นตอนการแสดง เป็นการแสดงที่นำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมการแสดง ซึ่งความบันเทิงนั้นแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจากจังหวะ และทำนองลำ ซึ่งมีทั้งความตื่นเต้นกระฉับกระเฉง ความรัก ความอาลัยอารมณ์โศกเศร้าเสียใจ

2) ด้านการเมือง ได้แก่ ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีบทบาทด้านให้ความรู้แก่ผู้ฟัง แนวคิดส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิตของชาวอีสานในอดีตได้จากการฟังลำ ทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของผู้คนในท้องถิ่นและยังทำหน้าที่เป็นตัวประสานระหว่างรัฐบาลกับประชาชน ประชาชนกับประชาชน ซึ่งเป็นการสื่อสารทางการเมืองเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นในลักษณะของการรณรงค์การเชิญชวนการให้ข่าวสารความรู้ในเรื่องการเมืองทั้งในอดีตและปัจจุบัน

3) ด้านวัฒนธรรม ได้แก่ การไหว้ครู และลักษณะกลอนลำ ศิลปะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีส่วนในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการรักษาขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณี สิ่งที่ดีงามมิให้สูญหายไปจากความสนใจและความทรงจำของชาวบ้าน

4) ด้านค่านิยม ได้แก่ โอกาสที่แสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมมาโดยตลอดเพราะมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวอีสานอย่างแนบแน่นยากที่จะแยกออกจากกันได้

5) ด้านสื่อมวลชน ได้แก่ การส่งเสริมสนับสนุนอาชีพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เช่น ในด้านการบันทึกเทป และการประชาสัมพันธ์ชื่อเสียงของคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตามสื่อให้เป็นที่รู้จักของผู้คนทั่วไป

6) ด้านการตลาด ได้แก่ สมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เรื่องที่ใช้แสดง สถานที่แสดง และการว่าจ้าง ความเป็นนักแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อยู่ที่ความรู้ความสามารถของสมาชิกคณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) และการบริหารจัดการ รูปแบบการแสดงของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะ หากหนังประโมทัย (หนังตะลุง) คณะใดถูกใจชาวบ้านก็จะถูกว่าจ้างให้ไปแสดงบ่อยครั้งซึ่งผู้ฟังเป็นผู้ตัดสิน ดังนั้นผู้ฟังการแสดงหนังประโมทัย

(หนังตะลุง) จึงเป็นเสมือน "ตลาด" ที่คณะหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แต่ละคณะต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ซื้ออยู่เสมอจึงจะได้รับความนิยม

7) ด้านเศรษฐกิจ ได้แก่ การเดินทางไปแสดง ค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้าง สภาพเศรษฐกิจในปัจจุบันของชาวอีสานมีการปรับตัว เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงซึ่งเป็นการผลิตเพื่อการขายโดยมีผลตอบแทน คือ กำไร และการขาดทุน

8) ด้านเทคโนโลยี ได้แก่ การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง ป้ายชื่อ เครื่องเสียง และไฟฟ้า เนื่องจากการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) แสดงท่ามกลางคนดูหรือผู้ฟังจำนวนมาก จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์ที่ช่วยให้การแสดงเป็นไปได้อย่างราบรื่นจึงเห็นได้ว่า การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยให้สีสันการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ตื่นตาตื่นใจมากขึ้นกว่าเดิม

9) ด้านดนตรีและการแสดง ได้แก่ การแสดง การปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีและการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการปรับเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมของสังคมเป็นหลัก

คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการทำหน้าที่ เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่น และก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในสังคม เมื่อบุคคลมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ย่อมทำให้เกิดการกระทำระหว่างกันในรูปแบบใหม่เกิดขึ้นตลอดเวลา เมื่อเกิดการกระทำระหว่างกันก็จะเป็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและทางวัฒนธรรม ตามแนวคิดทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ (Symbolic Interactionism) สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2531 : 122-133) ได้ 2 แนวทาง ดังนี้

1) เมื่อบุคคลมีความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์ ย่อมทำให้การกระทำระหว่างกันในลักษณะใหม่เกิดขึ้นตลอดเวลา

2) เมื่อมีการกระทำระหว่างกันก็เป็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและทางวัฒนธรรม

จุดแข็ง ความสัมพันธ์ระหว่างหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กับชาวอีสานมีความสัมพันธ์กัน กล่าวได้ว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นผู้นำในสังคม และก่อให้เกิดศักยภาพในสังคมอีสาน

คนอีสานสร้างสรรค์ผลงานศิลปวัฒนธรรมการแสดง และมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับความจำเป็น และความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา หนังประโมทัย (หนังตะลุง) จึงเป็นมหรสพที่มีพัฒนาการควบคู่กับสังคมอีสาน เมื่อสภาพสังคมอีสานเปลี่ยนแปลงไปรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ก็ต้องเปลี่ยนแปลงไป

ด้วย จึงทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีพัฒนาการตามยุคตามสมัยเรื่อยมา การแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมทำให้เนื้อหาสาระของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ถูกกำหนดโดยผู้ชมการแสดง

ประเด็นที่วิจัย คือ คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม ด้านความบันเทิง ด้านการเมือง ด้านวัฒนธรรม ด้านค่านิยม ด้านสื่อมวลชน ด้านการตลาด ด้านเศรษฐกิจ ด้านเทคโนโลยี ด้านดนตรีและการแสดง ตามองค์ประกอบในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ได้แก่ ตัวหนัง สมาชิกคณะ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะการลำ และการพากย์ เรื่องที่ใช้แสดง โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง โรงหนังและจอ ป้ายชื่อคณะ คนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้าง

องค์ความรู้ใหม่

จากผลการวิจัย คุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีต่อสังคม องค์ความรู้ใหม่ คือ ศักยภาพของหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในการทำหน้าที่เป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่น และก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในสังคม เมื่อบุคคลมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ย่อมทำให้เกิดการกระทำระหว่างกันในรูปแบบใหม่เกิดขึ้นตลอดเวลา

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้มีข้อเสนอแนะ 2 ประเด็น คือ

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1.1 จากผลการวิจัยทำให้ทราบว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่นิสัยใจคอ และสภาพวัฒนธรรมที่ดีงามของชาวอีสาน ควรมีการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ด้านการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) อย่างกว้างขวางไม่ว่าจะเป็นทั้งภาครัฐ และภาคเอกชน

1.2 ควรมีการเผยแพร่ ให้ประชาชนได้เข้าใจ และเห็นคุณค่าของการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ที่มีผลต่อร่างกาย จิตใจ สังคม ตลอดจนผลที่ปรากฏในระดับชาติเพราะการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เป็นการแสดงออกถึงความเป็นอารยประเทศที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่ล้ำค่า

1.3 การที่ทางราชการเข้าไปสนับสนุนฟื้นฟูวัฒนธรรมท้องถิ่นควรให้ความสำคัญในด้านการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ และควรได้ศึกษาถึงจุดประสงค์ของวัฒนธรรมอย่างท่องแท้

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรศึกษาปัจจัยที่ทำให้หนังประโมทัย (หนังตะลุง) พัฒนา และสามารถดำรงอยู่รวมถึงการพัฒนาระบบการทำงานจนสามารถจัดตั้งรวมกลุ่ม เป็นชมรม สมาคม และเครือข่ายได้ เพราะสิ่งที่จำเป็นที่สุดในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ตราบที่มนุษย์ยังติดต่อสัมพันธ์กัน และเกี่ยวข้องกับผู้อื่นตลอดเวลา ปัจจัยสำคัญที่เป็นสื่อหรือเครื่องมือที่ช่วยให้บุคคลมีความเข้าใจซึ่งกันและกัน สามารถแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ถ่ายทอดความรู้ เจตคติ ความรู้สึกนึกคิด และความต้องการระหว่างกันมีอิทธิพลทำให้บุคคลมีความรักใคร่ เห็นอกเห็นใจ ให้ความช่วยเหลือร่วมมือกัน ก่อให้เกิดความเจริญก้าวหน้าพัฒนาสังคม

2.2 ควรมีการศึกษาการแสดงพื้นบ้านในพื้นที่อื่น เพื่อนำผลการศึกษาค้นคว้ามาเปรียบเทียบกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ทั้งนี้น่าจะได้สาระความรู้ที่เป็นประโยชน์มากยิ่งขึ้นเพราะการดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมร่วมกับบุคคลอื่น มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเข้าใจบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้องมนุษย์ย่อมมีอิทธิพลต่อกันและกัน เช่น การมีส่วนร่วมช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ช่วยให้เกิดความพอใจมีความสนุกสนานร่วมกันอำนวยประโยชน์แก่กัน การที่มนุษย์ต้องอยู่ร่วมกันเป็นสังคมจำเป็นต้องมีปฏิสัมพันธ์เกี่ยวข้องซึ่งกันและกัน แต่ละบุคคลรับรู้ผู้อื่นที่เกี่ยวข้องในลักษณะที่แตกต่างกันโดยขึ้นอยู่กับประสบการณ์ วัฒนธรรม บุคลิกภาพ สิ่งแวดล้อมทางสังคมเป็นสำคัญ

2.3 ควรวิจัยเรื่องทำนองนี้ในภูมิภาคอื่น เพื่อการพัฒนาให้เป็นระบบที่ชัดเจนและพัฒนาเป็นอาชีพที่มั่นคงในอนาคตต่อไปเพราะเป็นการเพิ่มเสริมสิ่งที่มีอยู่แล้ว มีการแทนที่สิ่งที่มีอยู่ก่อน และเป็นการแปลงรูปแบบ ความหมาย หน้าที่ประโยชน์ของสิ่งใหม่มาผสมกับสิ่งที่คล้ายคลึงกันในของเก่าที่สามารถปรับใช้เข้ากันได้

2.4 ควรมีการศึกษาวิจัยเชิงเปรียบเทียบระหว่างการแสดงหมอลำซิ่งกับการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่นเพราะการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมก่อให้เกิดภูมิปัญญาอันเกิดจากประสบการณ์ในพื้นที่ ภูมิปัญญาที่มาจากภายนอก ภูมิปัญญาที่ผลิตใหม่หรือผลิตซ้ำเพื่อการแก้ปัญหา ปรับตัวให้สอดคล้องกับความจำเป็น และความเปลี่ยนแปลง

2.5 ควรมีการศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) กับการแสดงพื้นบ้านอื่นในสังคมไทยเพราะทุกสังคมมีโครงสร้าง ซึ่งประกอบด้วยหน่วยงานแต่ละหน่วยงานทำหน้าที่ประสานกันแบบบูรณาการปฏิบัติหน้าที่เพื่อความคงอยู่ของสังคมและยึดค่านิยมเป็นแนวทางในการปฏิบัติ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กัญญา บุรีรัตน์ วิบัณฑิตา ช่วยชูวงค์ และวรรณศักดิ์พิจิตร บุญเสริม. กลวิธีการศึกษาการละเล่นไทย. ร้อยเอ็ด : โรงพิมพ์ทันใจการพิมพ์, 2528.

กุหลาบ มัลลิกมาศ. คติชาวบ้าน. พิมพ์ครั้งที่ 2 สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย. 2516, 271 หน้า.

คมสัน พงษ์สุธรรม. หนังตะลุงความคลี่คลายของศิลปะ. กรุงสยามการพิมพ์. 2527, 63 หน้า.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ของดีอีสาน. โรงพิมพ์กรมศาสนา. 2520, 348 หน้า.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. คติชาวบ้าน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม. ม.ป.ป., 153 หน้า.

จิตร ภูมิศักดิ์. ความเป็นมาของคำสยาม, ไทย ลาว และลักษณะทางสังคมของชนชาติ. โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. 2524, 658 หน้า.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม. 2526, 175 หน้า.

ชวน เพชรแก้ว. บทอัศจรรย์ (บทสมห้อง) ของหนังตะลุง. นครศรีธรรมราช : ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช. 2527, 15 หน้า.

ชุมเดช เดชภิมล. การศึกษาเรื่อง "หนังประโมทัย" ในจังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2531.

ชำนาญ รอดเหตุภัย. วรรณกรรมไทยลื้อ ตำบลหย่วน อำเภอเชียงคำ จังหวัดเชียงราย. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. : วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร. 2516, 353 หน้า อัดสำเนา.

ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนากุล. การละครไทย. เชียงใหม่ ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2526, 154 หน้า.

ทัศนีย์ ทานตะวณิช. คติชาวบ้าน. ชลบุรี ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน. 2523, 343 หน้า อัดสำเนา.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรมศิลปากร : 2508, 317 หน้า.

ณรงค์ฤทธิ์ ศักดาณรงค์. "ตะลุงปักใต้ ประโมทัยอีสาน" ศิลปวัฒนธรรม. 3(11) : 67-69 กันยายน 2525.

ประดิษฐ์ อินทนิล, พิชัย เทพนิมิต และไพวรรณ อินทนิล. การศึกษารวบรวมการละเล่นพื้นบ้านดนตรีและฟ้อนรำภาคตะวันออก จังหวัดระยอง จันทบุรี ชลบุรี. โครงการศูนย์วัฒนธรรมภาคตะวันออก : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน. 2523, 471 หน้า.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. ตำนานการละเล่นและภาษาชาวใต้. โอเดียนสโตร์ : 2519, 83 หน้า.

ประพีร์ เทพธรานนท์. การแสดงและการละเล่นพื้นเมืองของไทยภาคกลาง. กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ : 2522, 242 หน้า.

ปรานี วงษ์เทศ. "ศิลปกับสังคม" ใน พื้นบ้านพื้นเมือง. หน้า 3-12 : โรงพิมพ์เจ้าพระยา.

ผะอบ โปษะกฤษณะ. วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังไทย. สำนักนายกรัฐมนตรี : 2520, 230 หน้า.

พัทยา สายหู. "ความคิดเห็นเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมไทย" ใน ไทยศึกษา. หน้า 51-58 มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช : 2523.

ภิญโญ ศรีจำลอง. "หนังตะลุงมาจากไหน" ศิลปวัฒนธรรม. 3(9) : 33-37 กรกฎาคม 2525.

มงคล สำราญสุข. "วัฒนธรรมพื้นบ้านไทยภาคกลาง" ใน วัฒนธรรมพื้นบ้านไทยภาคกลาง. หน้า 15-16 กรมศิลปากร : 2526.

มนตรี ตราโมท. การละเล่นของไทย. โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์ : 2497, 122 หน้า.

---------- . ฟังและเข้าใจเพลงไทย. โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์ : 2523, 580 หน้า.

รัถพร ซังธาดา. หนังประโมทัย : หนังตะลุงภาคอีสาน. โรงพิมพ์ศักดิ์โสภาการพิมพ์ : 2526, 65 หน้า.

รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. นาฏศิลป์อินโดนีเซีย. บี.พี. บางกอกพริ้นติ้ง : ม.ป.ป., 112 หน้า.

วัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงานคณะกรรมการ. เชิดชูเกียรติ นายอิ่ม จันทร์ชุม. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดต่าง ๆ ในภาคใต้. 2527, 172 หน้า.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. "ช่างแกะสลักตัวหนังตะลุงเมืองนครฯ" ศิลปวัฒนธรรม. 3(9) : 64-69 กรกฎาคม 2525"

---------- . มรดกไทย. โรงพิมพ์ปาณยา : 2521, 287 หน้า.

วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร หลักบริหารการจัดการแสดง. หนอน : 2526, 298 หน้า.

ศรีศักร วัลลิโภดม. "การสลายตัวของศิลปพื้นบ้านไทยในปัจจุบัน" ใน พื้นบ้านพื้นเมือง. หน้า 314-338 โรงพิมพ์เจ้าพระยา : 2525.

---------- . "ตำนานอุรังคธาตุกับความคิดคำนึงทางโบราณคดี" ใน ตำนานพระธาตุพนม ฉบับพิเศษ. หน้า 112 โรงพิมพ์เจ้าพระยา : 2518.

ศึกษาการพิศิษฐ์, ขุน. "การมหรสพต่าง ๆ ของจังหวัดตราด" ศิลปากร. 21(3) : 1-9 กันยายน 2500.

ศึกษาธิการจังหวัดร้อยเอ็ด, สำนักงาน. ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาคจังหวัดร้อยเอ็ด. ร้อยเอ็ด : โรงพิมพ์ทันใจการพิมพ์. 2527, 172 หน้า.

สมหวัง คงประยูร. ศิลปะพื้นบ้าน. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์ส่งเสริมธุรกิจ. ม.ป.ป., 267 หน้า.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. วัฒนธรรมพื้นบ้านแนวปฏิบัติในภาคใต้. กรุงสยามการพิมพ์ : 2525, 210 หน้า.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. หนังตะลุง. สงขลา ศูนย์ส่งเสริมภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. ม.ป.ป., 138 หน้า.

สุนันทา โสรัจจ์. โขน ละคร ฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง. โรงพิมพ์พิฆเณศ : 2516, 206 หน้า.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. การละเล่นของเด็กลานนาไทยในอดีต. เชียงใหม่ : ศูนย์หนังสือเชียงใหม่. 2520, 132 หน้า.

สำเร็จ คำโมง. ดนตรีอีสาน. มหาสารคาม : วิทยาลัยครูมหาสารคาม. 2522, 34 หน้า.

อเนก นาวิกมูล. "เกร็ดหนังเอี่ยมเสื้อ เมืองสงขลา" ศิลปวัฒนธรรม. 3(11) : 63-66 กันยายน 2525.

---------- . "หนังตะลุงภาคใต้, ภาคกลาง, ภาคเหนือ, ภาคอีสาน" ศิลปวัฒนธรรม. 1 (11) : 26-27 พฤศจิกายน 2523.

Compton, Caral J. Courting Poetry in Laos : A Textual and Linguistic Analysis. New York : Northern Illionois Center for Southeast Asian studies, 1979.

Copland, Aaron. What to Listen for in Music. New York : Mcgraw-Hall Book Company, 1957.

Chonpairot, Jarernchai and Terry E. Miller. "The Muscal Traditions of Norteast Thailand," Journal of the Society. 2(5) : 146-163 ; February, 1981.

Dudopxki I. and others. Music KA. Moscuva ; Moscuva, 1955.

Hickok, Robert. Exploring Music. North Carolina : Philippines, 1979.

Nettl, Bruno. Music in Primitive Culture. Chicago : University of Illinois Press, 1956.

———. Theory and Method in Ethnomusicology. New York : Free Press, 1964.

———. The Study of Ethnomusicology. Chicago : University of IIlinois Press, 1983.

Maceda, Jose. Anual of Field Research Method. Philippines : The University of Philippines Press, 1983.

Malm, William P. Music Cultures of the Pacific, the Nrear East, and Asia. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall. Inc., 1977.

Merriam, Alan P. Anthropology of Music. Chicago : The University of Chicago Press, 1964.

Midzley, Ruth. The Study of Ethnomusicology. America : Oxford Univercity Press, 1976.

Miller, Terry E. Traditional Music of the Lao : Kaen Playing and Mawlum Singing in NortheastThailand. London : Greenwood Press, 1977.

———. Southeast Asia. New York : Garland Publishing, 1998.

Miller, Terry E. and Jarernchai Chonpairot. "A History of Siamese Music Reconstructed from Western," Journal of Southeast Asian Studies. 8(2) : 1-192 ; Documents, 1979.

Sachs, Curt. The History of Musical Instruments. New York : W.W. Norton and Company, Inc., 1940.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
แบบสัมภาษณ์

แบบสำรวจ

ใช้สำรวจข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) เพื่อใช้ในการศึกษาค้นคว้า เรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด

ชื่อผู้ให้สำรวจ.....

☐ ศิลปินอาชีพที่มีชื่อเสียง
☐ ผู้จัดการคณะ
☐ ผู้ว่าจ้าง
☐ อื่น ๆ ระบุ .....
☐ ศิลปินผู้แสดงหนังประโมทัย
☐ หัวหน้าคณะ
☐ ผู้ชมการแสดง

บ้านเลขที่ ..... หมู่ที่ .... บ้าน .....
ตำบล ..... อำเภอ ..... จังหวัด .....
วันที่สำรวจ ..... เดือน ..... พ.ศ. .....

ข้อมูลทั่วไป

1. เพศ ( ) ชาย ( ) หญิง
2. อายุ ..... ปี
3. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส
   ( ) หม้าย ( ) หย่าร้าง
4. ระดับการศึกษาสูงสุด
   ( ) ประถมศึกษา ( ) มัธยมศึกษา
   ( ) อนุปริญญา ( ) ปริญญาตรี
   ( ) สูงกว่าปริญญาตรี ( ) อื่น ๆ ระบุ .....
5. จำนวนสมาชิกในครอบครัว .....คน

6. ระดับการศึกษาของสมาชิกในครอบครัว

( ) ประถมศึกษา ..... คน ( ) มัธยมศึกษา ..... คน

( ) อนุปริญญา ..... คน ( ) ปริญญาตรี ..... คน

( ) สูงกว่าปริญญาตรี ..... คน ( ) อื่น ๆ ระบุ .....

7. อาชีพหลักของครอบครัว คือ .....

อาชีพเสริม คือ .....

รายได้ต่อเดือน ..... บาท

มีคนในครอบครัวไปรับจ้างต่างถิ่น ..... คน

8. ประวัติการสืบทอดในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ผู้ถ่ายทอดให้ คือ ..... โดยวิธี .....

แสดงเป็นตัว .....

หัวหน้าคณะชื่อ ..... ผู้จัดการคณะชื่อ .....

9. ความสามารถพิเศษ .....

10. เรื่องที่ให้ข้อมูล .....

มีบทบาทหน้าที่อย่างไร

.....

.....

.....

.....

11. อื่น ๆ ระบุ .....

แบบสัมภาษณ์

เรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ .....

☐ ศิลปินอาชีพที่มีชื่อเสียง
☐ ผู้จัดการคณะ
☐ ผู้ว่าจ้าง
☐ อื่น ๆ ระบุ .....
☐ ศิลปินผู้แสดงหนังประโมทัย
☐ หัวหน้าคณะ
☐ ผู้ชมการแสดง

บ้านเลขที่ ..... หมู่ที่ ..... บ้าน .....
ตำบล ..... อำเภอ ..... จังหวัด .....
วันที่ให้สัมภาษณ์ ..... เดือน ..... พ.ศ. .....

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. เพศ ( ) ชาย ( ) หญิง
2. อายุ ..... ปี
3. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส
   ( ) หม้าย ( ) หย่าร้าง
4. ระดับการศึกษาสูงสุด
   ( ) ประถมศึกษา ( ) มัธยมศึกษา
   ( ) อนุปริญญา ( ) ปริญญาตรี
   ( ) สูงกว่าปริญญาตรี ( ) อื่น ๆ ระบุ .....
5. จำนวนสมาชิกในครอบครัว ..... คน

6. ระดับการศึกษาของสมาชิกในครอบครัว

( ) ประถมศึกษา ..... คน ( ) มัธยมศึกษา ..... คน

( ) อนุปริญญา ..... คน ( ) ปริญญาตรี ..... คน

( ) สูงกว่าปริญญาตรี ..... คน ( ) อื่น ๆ ระบุ ..... คน

7. อาชีพหลักของครอบครัว คือ .....

อาชีพเสริม คือ .....

รายได้ต่อเดือน ..... บาท

มีคนในครอบครัวไปรับจ้างต่างถิ่น ..... คน

8. ประวัติการสืบทอด ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) (เฉพาะศิลปิน)

ผู้ถ่ายทอดให้ คือ ..... โดยวิธี .....

แสดงเป็นตัว .....

หัวหน้าคณะชื่อ ..... ผู้จัดการคณะชื่อ .....

ตอนที่ 2 ประวัติ และองค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

1. หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีประวัติความเป็นมาอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีองค์ประกอบการแสดงในปัจจุบัน เป็นอย่างไร

1) ตัวหนัง .....

.....

.....

2) สมาชิกคณะ .....

.....

.....

3) กฎระเบียบ .....

4) การไหว้ครู .....

.....

.....

5) ขั้นตอนการแสดง .....

.....

.....

6) ผู้แต่งกลอนลำ .....

.....

.....

7) กลอนลำ .....

.....

.....

8) ลักษณะการลำและการพากย์ .....

.....

.....

9) เรื่องที่ใช้แสดง .....

.....

.....

.....

10) โอกาสที่แสดง .....

.....

.....

11) สถานที่แสดง .....

.....

.....

12) การว่าจ้าง .....

.....

.....

13) การเดินทางไปแสดง .....

.....

.....

14) การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง .....

.....

.....

15) โรงหนังและจอ .....

.....

.....

16) ป้ายชื่อคณะ .....

.....

.....

17) ดนตรี .....

.....

.....

18) เครื่องเสียง .....

.....

.....

19) ไฟฟ้า .....

.....

.....

20) ค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้าง .....

.....

.....

ตอนที่ 3 คุณค่าการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

ท่านคิดว่า หนังประโมทัย (หนังตะลุง) มีคุณค่าในปัจจุบัน เป็นอย่างไร

1) ด้านความบันเทิง .....

.....

.....

2) ด้านการเมือง .....

.....

.....

3) ด้านวัฒนธรรม .....

.....

.....

4) ด้านค่านิยม .....

.....

.....

5) ด้านสื่อมวลชน .....

.....

.....

6) ด้านการตลาด .....

.....

.....

7) ด้านเศรษฐกิจ .....

.....

.....

8) ด้านเทคโนโลยี .....

.....

.....

9) ด้านดนตรีและการแสดง .....

.....

.....

แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้แบบเจาะลึกเกี่ยวกับ หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด

.....

หมวดที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ ..... สกุล ..... อายุ ..... ปี

ที่อยู่ ..... อาชีพ .....

หมวดที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้ของหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

องค์ประกอบการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

สุนทรียภาพ

หมวดที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับคุณค่าด้านการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง) ในปัจจุบัน

ด้านความบันเทิง

ด้านการศึกษา

ด้านวัฒนธรรม

ด้านค่านิยม

ด้านสื่อมวลชน

ด้านการตลาด

ด้านเศรษฐกิจ

ด้านเทคโนโลยี

ด้านดนตรีและการแสดง

หมวดที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับการพัฒนาศักยภาพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

แนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

รวมข้อดี ขจัดข้อด้อย

การจัดการ

การจัดรูปแบบการแสดง

ภาคผนวก ข
ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 28 ตัวหนังที่ใช้ในการแสดงหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ภาพประกอบ 29 การแสดงเชิดหนังตัวพระ

ภาพประกอบ 30 การแสดงเชิดหนังตัวตลก

ภาพประกอบ 31 การแสดงการเชิดหนัง

ภาพประกอบ 32 การแสดงการเชิดหนัง

ภาพประกอบ 33 ปรับปรุงซ่อมแซมตัวหนังที่ชำรุด

ภาพประกอบ 34 ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลหนังประโมทัย (หนังตะลุง)

ภาพประกอบ 35 นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและตัวหนัง

ภาพประกอบ 36 นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและตัวหนัง

หัวหน้าโครงการวิจัย

ดร.กิติศักดิ์ แสนประดิษฐ์

Dr.Kitisak Sanpradit

รหัสนักวิจัยแห่งชาติ 00900791 สาขาสังคมวิทยา

เลขหมายบัตรประจำตัวประชาชน 3-4501-01540-05-2

ตำแหน่งปัจจุบัน ครู

หน่วยงานที่อยู่ที่ติดต่อได้สะดวก พร้อมหมายเลขโทรศัพท์ โทรสาร และe-mail

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ถนนกองสิบ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด

45000 โทร. 043-511244, 086-2356978

Gmail : sanpradit 15 @ gmail. com

ประวัติการศึกษา

- ครุศาสตร์ (ค.บ.) วิชาเอกสังคมศึกษา วิทยาลัยครูมหาสารคาม พ.ศ. 2534
- ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ศศ.ม. วิชาเอกไทยคดี (เน้นสังคมศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2538
- ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต ปร.ด. สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ Doctor of Philosophy in Cultural Science (Ph.D.) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2552

สาขาวิชาการที่มีความชำนาญพิเศษ

- สังคมวิทยา
- วัฒนธรรมศาสตร์

ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการบริหารงานวิจัย

- วิจัยเรื่อง การประกอบอาชีพหัตถกรรมสานกระติบข้าวของชาวบ้านนาสะไมย์ ตำบลนาสะไมย์ อำเภอเมือง จังหวัดยโสธร พ.ศ. 2538
- หัวหน้าโครงการวิจัยเรื่อง บทบาทวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดกับการอนุรักษ์สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสานที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ปีงบประมาณ 2547 แหล่งทุน กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
- รายงานการวิจัย การใช้สื่อการสอน ชุด บ้านไร่ให้คำตอบ พ.ศ. 2550
- วิจัยเรื่อง แนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสาน เพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ พ.ศ. 2552

- หัวหน้าโครงการวิจัยเรื่อง แนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงหมอลำซิ่งในจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ ปีงบประมาณ 2553 แหล่งทุน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- วิจัยเรื่อง ชาวเรณูนคร อำเภอนครพนม จังหวัดร้อยเอ็ด ปี พ.ศ. 2553

- หัวหน้าโครงการวิจัยเรื่อง หนังประโมทัย (หนังตะลุง) : ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดร้อยเอ็ด ปีงบประมาณ 2554 แหล่งทุน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม