ผลงานวิจัย
เรื่อง
พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน
ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 - 2553)

โดย

นายจำเริญ แก้วเพ็งกรอ

นางสาววันนพร สิทธิสาร

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553) ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ได้ด้วยดีเพราะความกรุณาจากท่านอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิผู้อนุมัติงานวิจัยทุกท่านที่กรุณาให้ทุนสนับสนุนการทำวิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ ทุกท่านที่กรุณาให้ความอนุเคราะห์ในการให้สัมภาษณ์ ตลอดจนผู้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการทำวิจัยสำเร็จลุล่วง

ขอขอบคุณ นางสาวนุช ทองรักษ์ นายชัยวัฒน์ กิจสิริ ที่ช่วยเรียงพิมพ์จนเสร็จสมบูรณ์ และนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 2 แขนงดนตรีพื้นบ้าน คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ช่วยเก็บข้อมูล บันทึกภาพและบันทึกโน้ตในการทำวิจัยครั้งนี้ด้วยดี

นายจำเริญ แก้วเพ็งกรอ
นางสาววันนพร สิทธิสาร
กันยายน 2554

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553) ครั้งนี้ มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ผลการวิจัยพบว่า พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในยุคแรกมีข้อจำกัดในด้านเครื่องดนตรีพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านเท่าที่เสาะแสวงหามาได้เพียง 1-2 ชุด เนื่องจากครูที่มาทำการสอนมีความรู้จำกัดเฉพาะสาขา ในระยะหลังผู้บริหารและบุคลากรจึงได้เริ่มให้มีการพัฒนา โดยการศึกษารวบรวมความรู้จากภูมิปัญญาพื้นบ้าน นำมาอนุรักษ์ สร้างสรรค์ พัฒนาและถ่ายทอดให้นักเรียน นักศึกษา จนเกิดความพร้อมทั้ง 2 ด้าน คือ ด้านดนตรีและด้านการแสดง

พัฒนาการด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม พบว่า ก่อนการพัฒนามีเพียง พิณโปร่ง โปงลาง แคน โหวด กลองยาวภาคกลาง และไห 2 ใบ หลังจากนั้นมีการพัฒนามากขึ้น เช่น พัฒนาจากพิณโปร่งมาเป็นพิณไฟฟ้า พัฒนาโปงลาง ให้เพิ่มจำนวนลูก และเสียงโปงลาง จากวัสดุหลายชนิดจากเดิมที่ใช้ไม้มะหาดก็พัฒนามาเป็น โปงลางไม้ไผ่ โปงลางเหล็ก หมากกะโหล่ง พัฒนาพิณเบสแทนการดีดไห ส่วนไหยกขาวางตั้งสูง โดยมีผู้แสดงลีลาท่าฟ้อนดีดไห กลายเป็นเอกลักษณ์ประจำวง และเป็นที่นิยมในปัจจุบัน และสามารถคิดค้นพัฒนาปรับปรุงให้มีรูปร่าง และเสียงเหมาะสม บรรเลงประกอบการแสดงได้หลายรูปแบบ เช่น วงโปงลางขนาดใหญ่ และสามารถถ่ายทอดให้กับนักเรียน นักศึกษา และขยายผลเป็นต้นแบบให้แก่บุคคลภายนอก หน่วยงาน และสถานศึกษาต่างๆ

พัฒนาการด้านการแสดง พบว่า มีการประดิษฐ์ชุดการแสดงต่าง ๆ จัดการแสดงได้หลายรูปแบบ รวมทั้งเครื่องแต่งกายที่เน้นการใช้ผ้าทอพื้นบ้าน และอุปกรณ์จริงในการแสดง โดยศึกษารวบรวมจากแหล่งต่าง ๆ เช่น หน่วยงานที่ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น นำมาอนุรักษ์และพัฒนาขึ้นจนปรากฏเป็นรูปแบบการนำเสนอชุดใหม่ เช่น ชุดอุ่นพระบารมี แพรวาราชินี ฟ้อนละครภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนไทพวน เป็นต้น และมีการพัฒนารูปแบบในการจัดแสดงนำเสนอ เป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นนำ ขั้นเนื้อหา และขั้นสรุป และเสริมรายละเอียดปลีกย่อย ตามความเหมาะสมกับโอกาส เวลา และสถานที่ ผู้สนใจสามารถนำไปใช้ในการพัฒนาเผยแพร่สิ่งนี้ได้อีกในลำดับต่อไป

สารบัญ

หน้า

บทที่ 1 บทนำ

ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย	3
ปัญหาของการวิจัย	3
ความสำคัญของการศึกษาวิจัย	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
สิ่งที่สังคมได้รับประโยชน์จากวิจัยนี้	4
นิยามศัพท์เฉพาะ	5
กรอบแนวคิด ในการวิจัย	5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน	8
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ดนตรี	17
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพ	20
บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย	24
แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	27
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	31

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย	36

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

พัฒนาการด้านดนตรี	40
พัฒนาการด้านการแสดงพื้นบ้าน	55
โอกาสในการแสดง	70
พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	73
โอกาสในการจัดการแสดงเผยแพร่	80

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย 85

สรุปผล 85

อภิปรายผล 88

ข้อเสนอแนะ 90

บรรณานุกรม 92

ประวัติและผลงานวิชาการของผู้วิจัย 98

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
1	ขั้นตอนการแสดงเผยแพร่ ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน	82

สารบัญโน้ตเพลง

หน้า

ลายดนตรีประกอบการแสดง ฟ้อนหางนกยูง 59

ลายดนตรีประกอบการแสดงพระแม่โพสพ 60

ลายดนตรีประกอบการฟ้อนแพรวาราชินี 61

ลายประกอบการฟ้อนอุ่นบารมี 64

ลายประกอบฟ้อนละครภูไทกาฬสินธุ์ 67

ลายประกอบการฟ้อนมาลัยข้าวตอก 69

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แผนที่จังหวัดกาฬสินธุ์	27
2	โปงชนิดที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง	41
3	โปง หรือหมากโปงชนิดที่ใช้แขวนคอกระบือ	42
4	โปงลาง 12 ลูกและโปงลาง 16 ลูก	44
5	หมากกะโหล่ง	45
6	โปงลางไม้ไผ่	45
7	โปงลางเหล็ก	46
8	กลองหางสั้น	46
9	ไหซอง	47
10	ดนตรีพื้นบ้านอีสานผสมหมากกะโหล่ง	48
11	วงดนตรีพื้นบ้านผสม	48
12	บรรเลงรวมวง หรือบรรเลงผสมวง	49
13	การบรรเลงประกอบการขับร้อง	50
14	การบรรเลงประกอบการฟ้อนรำ	50
15	ลีลาของนางไห เอกลักษณ์ประจำวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน	51
16	การแสดงในพิธีเปิดงานมหกรรมโปงลางแพรวา และงานกาชาด	52
17	การบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบวงแคน	53
18	พัฒนาการด้านการบรรเลง	53
19	การฝึกซ้อม เพื่อเสริมทักษะให้เกิดความชำนาญ	54
20	ฟ้อนงิ้วต่องต้อน	56
21	ฟ้อนไทพวน	56
22	ฟ้อนแคน	57
23	ฟ้อนหางนกยูง	58
24	แพรวาราชินี	61

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
25	อุ่นพระบารมี 80 พรรษา	63
26	ออนซอนไดโนเสาร์	65
27	ฟ้อนละครภูไทกาฬสินธุ์	66
28	ฟ้อนมาลัยข้าวตอก	69
29	ผู้สนใจชมการแสดงพื้นบ้านอีสาน	71
30	แสดง ณ ประเทศอินโดนีเซีย	72
31	การแสดงชุดเฉลิมพระเกียรติฯ	72
32	การพัฒนาขาตั้งโปงลาง	75
33	พิณเศียรพญานาค	76
34	รูปแบบการบรรเลงวงใหญ่	76
35	มหกรรมกลองอีสาน	77
36	การแสดงชุดฟินนาเล่ เพื่ออำลาผู้ชม	81
37	การแสดงรูปแบบขบวนแห่	82
38	การแสดงประกอบละคร แสง-เสียง	83
39	หมอลำคณะนาฏศิลป์เสียงทอง	83
40	การฝึกซ้อม	84

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมสืบเนื่องมายาวนาน และเมื่อมีการติดต่อกับนานาอารยประเทศมากขึ้น ความจำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมเพื่อให้เกิดความเสมอภาคทัดเทียมอารยประเทศจึงมีมากขึ้น อาจกล่าวได้ว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นพระมหากษัตริย์องค์แรก ที่ทรงเป็นผู้นำในการปรับเปลี่ยนขนบธรรมเนียมประเพณี ให้มีความเหมาะสมเสมอภาคกับชาติตะวันตก พระมหากษัตริย์แห่งมหาจักรีบรมราชวงศ์พระองค์ต่อๆมา ก็ทรงเจริญรอยตามสืบมา แต่นับเป็นการดำเนินการที่ค่อยเป็นค่อยไป (กระทรวงวัฒนธรรม. 2546 : 19)

ในขณะที่ประเทศชาติต้องพัฒนาให้ทัดเทียมกับอารยประเทศในทุกๆด้านนั้น การธำรงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาติไทย ในด้านศิลปวัฒนธรรม ก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะละเลยไปไม่ได้เช่นเดียวกัน จากอดีต งานศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติ อาทิการดูแลรักษาโบราณสถานโบราณวัตถุ การดนตรี ฟ้อนรำ การช่างประณีตศิลป์ กิจการหอสมุดฯลฯ ได้กระจายอยู่ตามกระทรวง กรมต่างๆ ไม่มีการรวบรวม หรือจัดไว้ในกระทรวงใดกระทรวงหนึ่งเป็นการเฉพาะลักษณะดังกล่าวดำเนินเรื่อยมา จนถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเห็นความสำคัญของงานศิลปวัฒนธรรม จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประกาศจัดตั้งกรมศิลปากร เป็นครั้งแรกในสมัยของพระองค์ (กระทรวงวัฒนธรรม. 2546 : 49) โดยมีการปรับเปลี่ยนบทบาทเพื่อความเหมาะสม ตามยุคสมัยมาเป็นลำดับ ในฐานะที่เป็นหน่วยงานของราชการ ที่มีหน้าที่ในการจัดการศึกษา อนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทยทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรี

“ การร้องรำทำเพลง” หรือ “ดนตรีและนาฏศิลป์” ระยะดั้งเดิมเริ่มแรกเป็นเรื่อง “การละเล่น” เพราะยังไม่ใช่ “การแสดง” ต่อมาภายหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจการเมืองและสังคม ค่อยๆคลี่คลายลักษณะพิธีกรรมลงเรื่อยๆ การละเล่นก็จะค่อยๆปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเริงรมย์ไป เมื่อนานๆเข้าก็หลงลืมเค้าดั้งเดิมและอาจไม่เหลือร่องรอยว่าสิ่งเหล่านั้นเคยมีความหมายสำคัญอันศักดิ์สิทธิ์มาก่อน เพราะการละเล่นบางอย่างกลายเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียวแล้ว บรรดาการละเล่นไม่ว่าจะเป็นร้องรำทำ

เพลงหรือดนตรีและนาฏศิลป์ ก็ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของ “วัฒนธรรม” ซึ่งนักปราชญ์ราชบัณฑิตและนักวิชาการมักจำแนกเป็น “ประเพณี” ที่แตกต่างกัน 2 ระดับคือ“ประเพณีราษฎร์” และ “ประเพณีหลวง” แต่ประเพณีคู่นี้มิได้แยกกันอยู่อย่างโดดเดี่ยว เพราะต่างมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันตลอดมา (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2543 : 4-5)

นาฏศิลป์ ดนตรี จึงได้ชื่อว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมอีกแขนงหนึ่ง ที่มีบทบาทในการรับใช้สังคมไทยมายาวนาน ทั้งงานหลวง และงานราษฎร์ เป็นเครื่องกล่อมเกลาสังคม เป็นสัญลักษณ์แห่งความสำเร็จ เป็นเครื่องหมายของความเป็นศิริมงคลแก่งาน การที่เราจะนำเอาศิลปวัฒนธรรมแต่ละแขนงมาใช้ให้เกิดประโยชน์ สามารถกระทำได้หลากหลาย โดยเฉพาะทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีนั้น หากผู้ใดสามารถปฏิบัติได้แล้ว ย่อมสามารถที่จะช่วยให้เกิดความสุข เกิดความสุนทรีย์แก่ตนเองและผู้ได้ชมได้ฟัง

กรมศิลปากร นอกจากจะมีภารกิจหลักในเรื่องของการอนุรักษ์ เผยแพร่ มรดกวัฒนธรรมแขนงต่างๆแล้ว ภาระหน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การให้การศึกษาทางด้านศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปกรรม ตั้งแต่ พ.ศ.2515-2535 บทบาทหน้าที่ของวิทยาลัยนาฏศิลปเรียกได้ว่าเป็นยุค “ ขยายการศึกษา สืบสานศิลปะและบริการสังคม ” กล่าวคือมีเป้าหมายเพื่อผลิตครู ศิลปิน และบุคลากรผู้ทำหน้าที่อนุรักษ์ พัฒนา ส่งเสริม เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏศิลป์และดนตรี รวมทั้งศึกษา วิเคราะห์ วิจัย ค้นคว้า รวบรวมข้อมูลเพื่อการอนุรักษ์ พัฒนาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นและพื้นบ้าน ด้านนาฏศิลป์ และดนตรี อีกทั้งให้บริการทางวิชาการในด้านนี้แก่ชุมชนและสังคม ตลอดจนเพื่อให้วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นหน่วยจัดการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และดนตรีของกรมศิลปากร ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค
(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. 2539 : 286)

จากกระแสความนิยมที่หน่วยงานทั้งภาครัฐ และเอกชน ขอความอนุเคราะห์ ขอความร่วมมือให้วิทยาลัยนาฏศิลป จัดการแสดงเข้าร่วมในงานต่างๆ อย่างมากมาย เช่นงานรัฐพิธี วันสำคัญของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ รวมทั้งงานต่างๆที่ภาครัฐ และเอกชนจัดขึ้น ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม นอกจากจะต้องดำเนินนโยบายด้านการผลิตบุคลากรด้านนาฏศิลป์ ดนตรีแล้ว จึงต้องดำเนินนโยบายด้านการอนุรักษ์ ส่งเสริม วิจัย และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งให้บริการทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ และดนตรี แก่ชุมชน ทั้งในและนอกระบบควบคู่กันไปด้วย

ทั้งนี้รวมไปถึงวิทยาลัยนาฏศิลปที่ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน โดยเฉพาะ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สามารถผลิตบุคลากรด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และสามารถจัดกิจกรรมเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม ซึ่งรวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรี และการแสดง

พื้นบ้านภาคอีสาน ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นที่ยอมรับขององค์กรทั้งภาครัฐ และเอกชน อีกทั้งได้สร้างชื่อเสียงในด้านการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรี เป็นที่ประจักษ์ตลอดมา (กรมศิลปากร. 2549 : 95)

ศิลปดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน มีการดำเนินไปในวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม เมื่อผ่านการอนุรักษ์ สร้างสรรค์และพัฒนา โดยวิทยาลัยนาฏศิลป นำไปเผยแพร่ จึงเป็นประเด็นสำคัญที่ควรทำการศึกษาวิจัยว่า การปรับตัวรับการเปลี่ยนแปลงและการต้องคงอยู่ในสภาวะปัจจุบันนั้น ต้องใช้การแสดงรูปแบบใด ที่ต้องการให้วิทยาลัยนาฏศิลปนำไปแสดง เพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคม มีขั้นตอนดำเนินการอย่างไรและได้พัฒนารูปแบบการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสานอย่างไร โดยเลือกทำการศึกษาวิจัย ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เนื่องจากเป็นวิทยาลัยที่มีการเผยแพร่ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในด้านงานอนุรักษ์และงานด้านสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องตลอดช่วงระยะเวลา ๓๐ ปี เช่น ชุดมโนราห์เล่นน้ำ ชุดภูไท ๓ เผ่า เป็นต้น ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ทำการเปิดสอนหลักสูตรศิลปศึกษาและ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สาขาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้านด้วย ทำให้ได้ข้อมูลด้านพัฒนาการว่ามีความต่อเนื่องอย่างไรโดยเฉพาะในช่วงปีพ.ศ. 2543 - 2553 เพื่อเป็นการรวบรวมหลักฐานเผยแพร่และเชื่อมโยงกับประเด็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. ได้ทราบการเปลี่ยนแปลงและการคงอยู่ของดนตรีและการแสดงพื้นอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)
2. ได้ทราบการพัฒนารูปแบบการอนุรักษ์และการเผยแพร่ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)

ปัญหาการวิจัย

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีหน้าที่จัดการศึกษาเพื่อผลิตครู ศิลปิน และบุคลากร ทำหน้าที่อนุรักษ์ พัฒนา ส่งเสริม เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏศิลป์และดนตรี และเป็นหน่วยจัดการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และดนตรี การศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัย

นาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553) จึงควรศึกษาถึงแนวทางการพัฒนาในระยะปี พ.ศ.2543-2553 เป็นอย่างไร

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงและการคงอยู่ของดนตรีและการแสดงพื้นอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)
2. เพื่อศึกษาการพัฒนาดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลป-กาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้รู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของดนตรีและการแสดงพื้นอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)
2. ทำให้รู้ถึงการคงอยู่ของดนตรีและการแสดงพื้นอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)
3. ทำให้รู้ถึงพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)

สิ่งที่สังคมได้รับประโยชน์จากวิจัยนี้

1. ด้านสุนทรียศาสตร์ สังคมได้มีโอกาสชื่นชมศิลปวัฒนธรรม ดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ที่ได้ผ่านการจัดระเบียบ ผ่านการปรุงแต่งและประดิษฐ์คิดค้นอย่างต่อเนื่อง ตามหลักการและแนวทางการพัฒนางานด้านศิลปวัฒนธรรม
2. ด้านการสื่อสาร สังคมได้ใช้ศิลปะ ดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นเครื่องสื่อสาร ตามความประสงค์ของผู้จัดงาน หรือเจ้าภาพ ในการจัดงานโอกาสต่างๆ ระหว่างผู้จัดงาน กับผู้ร่วมงาน การแสดงที่จัดในโอกาสต่างๆนั้นได้ทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวแทนในการบอกกล่าว นำเสนอเรื่องราวต่างๆแทนผู้จัดงาน ซึ่งสามารถจัดได้หลากหลายรูปแบบ

3. ด้านการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับงาน ดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน โดยสามารถนำไปปรับใช้กับการพัฒนางานศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่นๆ ได้อย่างถูกทิศทาง และก้าวเข้าสู่ความเป็นมืออาชีพได้ในอนาคต

นิยามศัพท์เฉพาะ

การพัฒนา หมายถึง การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปไปในทางที่ดีขึ้น เป็นประโยชน์ต่อสังคม ทั้งในปัจจุบัน และอนาคต

รูปแบบ หมายถึง วิธีการถ่ายทอดความคิด ความเข้าใจ ตลอดจนจินตนาการที่มีต่อปรากฏการณ์ หรือเรื่องราวใด ๆ ให้ปรากฏ และสามารถนำเสนอเรื่องราวได้อย่างมีระบบ ประกอบด้วย รูปแบบด้านดนตรี รูปแบบด้านการแสดง และรูปแบบด้านการจัดการแสดงเผยแพร่

การเผยแพร่ หมายถึง การจัดการแสดงที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานขยายออกไป และกระจายไป ให้เป็นที่ประจักษ์แพร่หลาย

ศักยภาพในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นอีสาน หมายถึง ความสามารถและความถนัดที่มีอยู่ในตัวบุคลากร นักเรียน นักศึกษา ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง การนำเสนอการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบต่างๆ ประกอบด้วย การบรรเลงผสมวง บรรเลงประกอบการขับร้อง แลบรรเลงปรระกอบการแสดง

การแสดงพื้นบ้าน หมายถึง การนำเสนอการแสดงพื้นบ้านอีสาน ด้านการฟ้อน การลำ และการขับร้อง

กรอบแนวคิด ในการวิจัย

การวิจัย เรื่อง พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิด และทฤษฎีมาอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ แบ่งออกเป็นทฤษฎีหลักและทฤษฎีเสริม มาประกอบการวิจัยดังนี้

1. ทฤษฎีหลัก มี 2 ทฤษฎี ดังนี้

ผู้วิจัยได้ใช้กรอบ แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ (Structural –Functiona Theory) ซึ่ง ทัลคอทท์ พาร์สันส์ (Talcott Parson, 1966 : 21) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกันกล่าวว่า

กระบวนการทั้งหมดเกี่ยวข้องกันกับการเปลี่ยนแปลงบางอย่าง แต่อาจจะแตกต่างกับกระบวนการที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่มาจากโครงสร้างทางสังคม หมายความว่า การเปลี่ยนแปลงเป็นแบบของกระบวนการเฉพาะ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างทางสังคม และ สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 114) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ มีแนวคิดว่า

1. ทุกสังคมประกอบขึ้นด้วยการบูรณาการรวมหน่วย (integration) ของหน่วยต่างๆหรือส่วนประกอบ หรือองค์ประกอบต่างๆของสังคม

2. ทุกองค์ประกอบของสังคมแต่ละส่วนจะทำหน้าที่หรือทำประโยชน์ซึ่งกันและกัน เพื่อความสมบูรณ์ และความอยู่รอดทางสังคม

3. ทุกสังคมมีแนวโน้มที่จะรักษาสมดุลยภาพ

4. ทุกสังคมจะมีความมั่นคง เนื่องจากสมาชิกในสังคมมีความสอดคล้องและความเข้าใจซึ่งกันและกันในเรื่องของสถานภาพ ค่านิยม ฯลฯ

ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีแพร่กระจาย (Diffusion Theory) ซึ่ง สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 96-97) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีแพร่กระจาย ว่ามีลักษณะร่วมสมัยกับวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ตามแนวคิดของนักมานุษยวิทยาอเมริกัน กล่าวคือ นักมานุษยวิทยายุโรปยังได้พัฒนาทฤษฎีนี้ โดยนำผลการศึกษาเกี่ยวกับการแพร่กระจายวัฒนธรรมมากำหนดเขตพื้นที่วัฒนธรรมในภูมิภาคต่างๆของโลกขึ้น แนวคิดหลักก็คือ วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากขบวนการแพร่กระจาย (The process of Diffusion)

ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ (Structural - Functional Theory) และทฤษฎีแพร่กระจาย (Diffusion) เพื่อศึกษาแนวทางการพัฒนาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในการจัดการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ในรูปแบบต่างๆ ที่สามารถจัดแสดงเผยแพร่ในโอกาสต่างๆ

ทฤษฎีเสริม มี 2 ทฤษฎี ดังนี้

ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีการแสดง (Performance Theory)(พิเชษฐ์ สายพันธ์และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. 2541 : 13) มีแนวคิดว่า ทฤษฎีการแสดงมีพื้นฐานอยู่ที่ความสัมพันธ์สองประการ ประการที่หนึ่ง คือ ผู้คนมีความคิดต่อวัฒนธรรมในฐานะที่ถูกห่อหุ้มด้วยการแสดง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ทั้งต่อคนภายนอก และผู้ที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมของตัวเอง ประการที่สอง การแสดงดังกล่าวต้องทำให้เป็นที่ต้องตา ติดใจมากที่สุด เพราะมีข้อจำกัดในเรื่องของเวลา โอกาสของการแสดง สถานที่ คนดู การแสดงทางวัฒนธรรมจึงเป็นวิธีการที่เนื้อหาของพิธีกรรมแบบประเพณีได้ถูกจัด และถ่ายทอดผ่านโอกาสเฉพาะ และสื่อเฉพาะ

ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (SymbolicInteractionism Theory) ซึ่ง สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544: 78-80) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ โดยศึกษาแนวคิดของนักสังคมวิทยาที่ศึกษาการจัดระเบียบทางสังคมในด้านของสัญลักษณ์สัมพันธ์ มีหลายคนด้วยกัน อาทิ เจอร์จ เฮอร์เบิร์ต มีดด์ (George Herbert Mead), เฮอร์เบิร์ต บูลเมอร์ (Herbert Blumer) และ เออร์วิ่ง กอฟฟ์แมน (Erving Goffman) เป็นต้น ซึ่งทฤษฎีนี้เน้นถึงการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคม เนื่องมาจาก สัญลักษณ์โดยเฉพาะภาษาเป็นสื่อการติดต่อที่สำคัญที่สุดที่ทำให้มนุษย์มีความผูกพัน และสัมพันธ์กัน จนสร้างเป็นระเบียบกฎเกณฑ์ต่างๆในสังคมที่มีการจัดระเบียบขึ้น จึงสรุปแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (Symbolic Interactionism Theory) ดังต่อไปนี้

1. เนื่องจากพฤติกรรมเป็นการตอบโต้ หรือปฏิกิริยาของกระบวนการที่บุคคลต่างๆได้แปรความหมาย ประเมินผล ให้ความหมายตามเนื้อหาสาระที่บุคคลได้กระทำต่อกัน การจัดระเบียบทางสังคม จึงมีลักษณะเป็นกระบวนการมากกว่าที่จะเป็นโครงสร้าง

2. โครงสร้างทางสังคมจึงเป็นปรากฏการณ์หนึ่งๆที่เกิดขึ้นทันที โดยไม่ทำให้การกระทำของปัจเจกบุคคลหยุดชะงัก การที่จะเข้าใจแบบแผนของการจัดระเบียบทางสังคมจะต้องยอมรับว่าแบบแผนต่างๆเหล่านั้นเป็นพฤติกรรมปลีกย่อยของ ปัจเจกบุคคล

3. ขณะที่การกระทำมีลักษณะเป็นการกระทำที่ซ้ำๆ และมีโครงสร้างในเรื่องการกระทำนั้นๆโดยการนิยามสถานการณ์และการคาดหวังที่เห็นอย่างเด่นชัด ธรรมชาติของสัญญลักษณ์แสดงให้ทราบถึงความสามารถสำหรับการใช้สัญลักษณ์ใหม่ๆ ผลก็คือทำให้มีการแปรความหมายใหม่ การประเมินผลใหม่ การนิยามใหม่ และการกำหนดพฤติกรรมใหม่ๆเกิดขึ้นได้เสมอ ทั้งนี้ก็เพราะเป็นการกระทำระหว่างกัน

4. ดังนั้นแบบแผนของการจัดระเบียบทางสังคม จึงเป็นตัวแทนปรากฏการณ์หนึ่งๆที่เกิดขึ้นทันทีทันใด ซึ่งสามารถรักษาไว้เสมือนเป็นเรื่องราวต่างๆ ที่นิยามสถาการณ์ต่างๆของผู้กระทำ อย่างไรก็ตามกระบวนการสัญลักษณ์ต่างๆซึ่งก่อให้เกิดและสนับสนุนแบบแผนเหล่านี้สามารถดำเนินการเปลี่ยนแปลง ตลอดจนสามารถเปลี่ยนแปลงแบบแผนนั้นๆด้วย

ผู้วิจัยได้ และได้ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีการแสดง (Performance Theory) เพื่อ (Symbolicinteractionism Theory) ศึกษาพัฒนาการดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จากกรอบแนวคิดทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยมีความเชื่อว่าการศึกษาครั้งนี้จะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์และตอบปัญหาของการวิจัยได้เป็นอย่างดี

บทที่ 2

เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553) ผู้วิจัยได้แบ่งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ออกเป็น 6 กลุ่ม มีรายละเอียดดังนี้

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษานาฏศิลป์ ดนตรี
3. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพ
4. บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย
5. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - งานวิจัยในประเทศ
   - งานวิจัยต่างประเทศ

1. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน

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

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526 : 10) ให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้าน คำว่า ดนตรีพื้นบ้าน หรือ เพลงพื้นบ้าน ภาษาอังกฤษใช้คำว่าใช้คำว่า Folk Music หรือ Folk Song ทั้งสองคำนี้ใช้แทนกันได้ และคำว่าเพลงพื้นบ้าน (Folk Song) ดูจะนิยมใช้มากกว่า ดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) ด้วยซ้ำไป ซึ่งทั้งนี้นักปราชญ์บางท่านให้เหตุผลว่า เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีกำเนิดด้วยเพลงขับร้อง ไม่ใช้กำเนิดด้วยเพลงบรรเลง บางท่านบอกว่าที่ใช้คำว่า เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) แทนคำว่า ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) เนื่องจาก ดนตรีพื้นบ้านประเภทขับร้องมีมากกว่าประเภทบรรเลง จะเห็นได้

ว่าการที่จะให้คำจำกัดความของ ดนตรีพื้นบ้าน นั้นไม่ใช่ของง่าย แต่ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้าน พอจะแยกออกเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

- ไม่ทราบนามผู้แต่ง
- แต่งโดยนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกอบรมในการแต่งเพลง
- มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน
- เป็นลักษณะการแสดงออกทางดนตรีของคนส่วนใหญ่
- ขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้ฝึกฝนอบรมทางทฤษฎี
- เป็นดนตรีที่มีอายุเก่าแก่
- เป็นดนตรีที่สืบต่อ ถ่ายทอดด้วยความจำ
- มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง
- ไม่มีใครตัดสินได้ว่าทำนองดั้งเดิมที่เป็นต้นตอนั้นเป็นอย่างไร

และเจริญชัย ชนไพโรจน์ ยังกล่าวถึงความสำคัญและประโยชน์ของดนตรีพื้นบ้านว่าเป็นดนตรีที่แสดงออกเป็นความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนความเชื่อ และนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจได้มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งให้ความรู้ และความบันเทิง เป็นต้นว่า ความรู้เกี่ยวทั้งทางโลก และทางธรรม เป็นการสั่งสอนอบรมให้คนประพฤติในสิ่งที่ดีงาม

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

ชุมเดช เดชพิมล (2531 : 34-35) ได้ให้ความหมายดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง ดนตรีที่บรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่น ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามสภาพภูมิศาสตร์ ธรรมชาติ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมของแต่ละภาค โดยเฉพาะดนตรีภาคอีสานนั้นท่วงทำนองดนตรีจะสนุกสนานด้วยจังหวะที่กระชั้นถี่เร้าใจ เช่น ลายสุดสะแนน ลายลำเพลิน ลายกาเต้นก้อน ลายแมงตับเต่า ลายนกไซบินข้ามทุ่ง และลายทำนองก็วังเวงโหยหา เช่น ลายแม่ฮ้าง

กล่อมลูก ลายลมพัดพร้าว ลายโปงลาง หรือลายล่องโขง

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

ผกา เบญจกาญจน์ (ม.ป.ป. : 23 – 26) ได้กล่าวถึงการแสดงชุดเซิ้งแหย่ไข่มดแดงว่า การแสดงเซิ้งแหย่ไข่มดแดง นอกจากจะสนุกสนานเพลินเพลินแล้ว ยังให้ความรู้แก่ผู้ที่ไม่เคยพบเห็นนับว่าเป็นการอนุรักษ์วิชาชีพ ออกมาเป็นรูปของการแสดงอีกวิธีหนึ่งเพราะอาชีพต่าง ๆของประชาชนในชนบทก็นับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง การแต่งกาย ชายนุ่งกางเกงขาก๊วยสีดำ เสื้อคอกลมแขนสั้น มีผ้าขาวม้าคาดเอว และโพกผม หญิงนุ่มผ้าซิ่นสั้นใส่เสื้อแขนกระบอก 3 ส่วน มีสไบห่ม อุปกรณ์ในการแสดงคือ ครุใส่น้ำ ตะกร้าผูกปลายไม้ยาว ผ้าสำหรับกวนมดแดง การจัดแสดงมีลำดับขั้นตอนดังนี้

1. เดินทางออกจากบ้านหญิงถือครุใส่น้ำ ชายถือไม้ยาวสำหรับแหย่รังมดแดง และเหน็บผ้าสำหรับกวนมดแดง
2. มองหารังมดแดง
3. นำผ้ากวนมดแดงเพื่อแยกตัวมดแดงออกจากไข่
4. เทน้ำออกจากครุ
5. เก็บอุปกรณ์เดินทางกลับบ้าน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2515 : 1-2) กล่าวไว้ว่าคนไทยเรามีศิลปะการละเล่นมาแต่โบราณ และที่มาปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลัง ได้แก่ ระบำรำเต้น ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำที่มีผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร เป็นต้น ถ้าเป็นศิลปะแบบไทยเหนือ ก็เรียกว่าฟ้อน เช่น ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนลาวแพน ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา เป็นต้น จึงเรียกรวมกันว่า ฟ้อนรำ ได้แก่ ศิลปแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ รำทำบท เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน เป็นต้น

ธีรยุทธ ยวงศรี (2529 : 23-24) กล่าวถึงการฟ้อนรำแบบดั้งเดิม และการฟ้อนรำในปัจจุบันของชาวล้านนาว่า การฟ้อนรำของชาวล้านนาในอดีตกาลนั้น ประกอบไปด้วยลีลาท่าทางที่เลียนแบบธรรมชาติ มีลักษณะเป็น “ศิลปะพื้นเมือง” ตามเผ่าพันธุ์ที่แท้จริงของตน ลักษณะท่าทาง

การฟ้อนไม่ได้เลียนแบบจากผู้ใด คงดำรงเอกลักษณ์รูปแบบเดิมไว้ คือมีลักษณะท่าทางเชื่องช้า แช่มช้อย เนิบนาบ สวยงามมักจะแสดงเป็นชุด และเนื่องจากอาณาจักรล้านนาเป็นแหล่งรวมของชนชาติเชื้อสายต่าง ๆ มากมายลักษณะท่าฟ้อนรำของแต่ละเผ่าจะขนานนามตามเชื้อชาติของผู้ฟ้อนรำ เช่น คนม่านฟ้อน ก็เรียกการฟ้อนรำนั้นว่า "ฟ้อนม่าน" คนไตฟ้อน ก็เรียกว่า "ฟ้อนไต" หรือฟ้อนเงี้ยว ปัจจุบันการคมนาคมสะดวกเป็นเหตุทำให้เอกลักษณ์ของท่าฟ้อนรำที่มีอยู่ดั้งเดิมเปลี่ยนไปบ้าง

บุญเรือง ถาวรสวัสดิ์ (2521 : 49) ได้กล่าวว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ประจำครอบครัวภาคอีสาน เสียงแคนสามารถสร้างอารมณ์ของผู้ได้ยินให้เคลิบเคลิ้ม หลงใหล และยังเป็นดนตรีประกอบการลำที่สำคัญของหมอลำ ลำได้ไพเราะ มีจังหวะจะโคนในขณะเดียวกันลายแคนบางลาย ถ้าจะเป่าให้ไพเราะ ความสนุกสนานของคนอีสานทั่วทั้งแคนที่ราบสูง มีเพียงอย่างเดียวคือลำใส่แคน หรือลำแคน

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

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

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (2518 : 192) ได้กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง คำ Esthetics ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นปรัชญาแขนงหนึ่งที่ว่าด้วยความงามหรือศิลปะ หรือเป็นวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับความงามของธรรมชาติและศิลปะ เดิมที ดร.ปรีดี พนมยงค์ ได้บัญญัติศัพท์ เรียกว่า ลาวัลย์วิทยา แทนคำว่า Asthetics ในภาษาอังกฤษ เป็นคนแรกแต่คำนี้ไม่ติดในภาษาไทยทั้ง ๆ ที่ศัพท์บัญญัติคำนี้ มีความไพเราะและมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษมาก ต่อมาท่านศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนจึงได้บัญญัติคำว่าสุนทรียศาสตร์ขึ้นแทนคำหนึ่งและได้นิยมใช้คำนี้ติดต่อกันมาจนกระทั่งทุกวันนี้สิ่งที่เรียกกันว่า สุนทรียภาพหรือศาสตร์นั้น พวกกรีกสนใจศึกษามานานแล้ว

ตั้งแต่สมัยของเพลโต้ สิ่งที่นำมาศึกษากัน ได้แก่ ศิลปะคืออะไร ความงามคืออะไร คุณค่ากับความงามสัมพันธ์กันอย่างไร เป็นต้น

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

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

เรณู โกศินานนท์ (2519 : 5) กล่าวถึงสาเหตุของการฟ้อนรำสรุปใจความว่า การฟ้อนรำเกิดจากการเซ่นสรวง บูชาพระเจ้า เพราะมนุษย์อาศัยศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ มนุษย์มีความกลัวจึงเกิดการอ้อนวอนให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยบันดาลให้สมปรารถนา ทำพิธีต่าง ๆ เช่น บวงสรวงถวายอาหาร สวดสรรเสริญ อ้อนวอนขอพร ท้ายที่สุด มีการฟ้อนรำถวายในศาสนาพราหมณ์

วิชัย วงษ์ใหญ่ (2515 : 15-16) มีความเห็นเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์พอสรุปได้ว่า สุนทรียภาพเป็นศาสตร์อันลึก ซึ่งเกี่ยวกับการพัฒนาจิตใจของมนุษย์ เรารับรสของสุนทรียะ ในศิลปะที่จะทำให้จิตใจเบิกบานด้วยการฟังเพลงไพเราะ อ่านวรรณกรรมสูง ๆ ดูภาพเขียนรูปปั้น ตลอดจนสถาปัตยกรรมอันสวยงามนั้นแหละคือ ความสูงของสุนทรียภาพหรือความประณีตงดงาม ได้แก่ ความงามทางภาษา ความงามของเนื้อเรื่อง ซึ่งกลมกลืนรูปแบบความงาม

วีณา วีสเพ็ญ (2523 : 104) ได้แบ่งประเภทการร่ายรำของภาคอีสานตามจุดประสงค์ของการแสดงดังนี้

1. รำเซ่นสรวงหรือบูชา เพื่อแสดงความเคารพเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเซ่นสรวงสังเวยวิญญาณผู้ตาย ได้แก่ รำผีฟ้า โซ่ทั่งบั้ง และแสกเต้นสาก เป็นต้น

2. รำหรือฟ้อนเพื่อความสนุกสนาน คือ การแสดงที่มีขึ้นเมื่อมีเทศกาลประจำถิ่น มีทั้งฟ้อนคู่ชายหญิง ฟ้อนเกี้ยวพาราสีกันเช่น ฟ้อนภูไท รำกลองยาว เรือมอันเร และต่าง ๆเป็นต้น

3. รำเพื่อความสวยงามเป็นศิริมงคล มุ่งความเรียบร้อยพร้อมเพรียงกันมักรำในโอกาส

ต้อนรับแขกที่มาเยือน เช่น รำบายศรี รำพรสวรรค์ และรำแพรวา เป็นต้น

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

วิมลศรี อุปรมัย (2524 : 9) กล่าวถึงการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยว่า กุลบุตรกุลธิดาที่จะฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยจะต้องหัดรำเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เป็นหลักสูตรเบื้องต้น สำหรับให้นักเรียน ศิลปินฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย คือ "เพลงช้าเพลงเร็ว" ต้องฝึกให้คล่องแคล่วแม่นยำชำนิชำนาญเสียก่อนซึ่งต้องใช้เวลาฝึกหัดกันแรมปี ท่ารำในเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเสมือน "แม่ท่า" หรือพื้นภาษาของละครไทยทั่วไปทั้งนิยมกันว่าศิลปินผู้หัดฝึกรำเพลงช้าเพลงเร็วมาดีแล้วย่อมเป็นผู้มีกิริยามารยาทแช่มช้อยงดงามในสังคมไทยท่ารำใน "รำแม่บท" ก็ดี ท่าที่ครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์เลือกคัดจัดท่าให้รำ "ทำบท" ก็เลือกคัดท่ามาจากท่าทีแบบฉบับในการรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นหลัก จึงมีความจริงอยู่ว่านักเรียนศิลปินคนใดฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วได้ดีงามเป็นพื้นมาแล้วก็ย่อมหมายถึงว่านักเรียนคนนั้นจะเป็นศิลปิน ทางการละครฟ้อนรำของไทยได้ดีต่อไปในภายหน้า

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

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2515 ก : 1-4) กล่าวว่า การฟ้อนรำเป็นประเพณีที่มีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ซึ่งมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตน แสดงกิริยาออกมาให้รู้ว่า อารมณ์เป็นอย่างไรกริยาที่ปรากฏออกมานับเป็นชั้นต้นของการฟ้อนรำ แล้วต่อมาก็ใช้กิริยาเหล่านั้น เป็นภาษาสื่อความหมาย มนุษย์เลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการฟ้อนรำให้สวยงาม จึงเกิดเป็นการฟ้อนรำขึ้น ตามที่พวกตนเห็นว่างามประเพณีการฟ้อนรำแต่เดิมเป็นประเพณีสำหรับบุคคลทุกชั้น และใช้ในพิธีหลายอย่าง เช่น ประเพณีการฟ้อนรำในประเทศไทย การฟ้อนรำที่ใช้ในพิธีต่าง ๆ

สุนันทา โสรัจจ์ (2516 : 6) กล่าวถึง ตำรารำของไทยว่า ชื่อท่ารำในตำรารำไทยที่คล้ายคลึงกับชื่อท่ารำของอินเดีย ยังปรากฏอยู่หลายชื่อแสดงว่าตำราท่ารำของไทยอาศัยตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดียแต่ต้นฉบับในการแปลไม่ทราบว่าครบบริบูรณ์เพียงใด เพราะตำราได้สูญหายไป

ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาฉบับเก่าที่สุดพบในสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นตำราท่ารำต่าง ๆ ที่เขียนรูประบายสีปิดทองแต่ไม่ครบบริบูรณ์ อีกเล่มหนึ่ง เขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียวมีภาพท่ารำบริบูรณ์ถึง 66 ท่า พระองค์คงจะทรงโปรดประชุมครูละครทำตำราขึ้นใหม่ไว้เป็นแบบแผนสำหรับพระนคร ต่อมาเจ้านายซึ่งทรงศักดิ์สูงจึงโปรดคัดสำเนาตำรานั้นเป็นแบบฉบับสำหรับหัดโขนละคร ชื่อท่ารำในตำราไทยคำกลอนของเก่ามี

3 บท คือ

บทกลอนสุภาพ

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เรียกว่า บทนางนารายณ์

3. คำไหว้ครูของพวกละครชาตรี

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532:4-5 ,78) ได้เขียนเรื่อง ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ ของนาฏศิลป์ ดนตรี สรุปสาระได้ว่า “การร้องรำทำเพลง” หรือ “ดนตรีและนาฏศิลป์” ระยะดั้งเดิมเริ่มแรกเป็นเรื่องของ “การละเล่น” เพราะยังไม่ใช่ “การแสดง” ต่อมาภายหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจการเมืองและสังคม ค่อยๆคลี่คลายลดลักษณะพิธีกรรมลงเรื่อยๆ การละเล่นก็จะค่อยๆปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเริงรมย์ไปเรื่อยๆ เมื่อนานๆเข้าก็หลงลืมเค้าดั้งเดิมและอาจไม่เหลือร่องรอยว่าสิ่งเหล่านั้นเคยมีความหมายสำคัญอันศักดิ์สิทธิ์มาก่อน เพราะการละเล่นบางอย่างกลายเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียวแล้ว บรรดาการละเล่นไม่ว่าจะเป็นร้องรำทำเพลง หรือดนตรีและนาฏศิลป์ ก็ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของ “วัฒนธรรม” ซึ่งนักปราชญ์ราชบัณฑิตและนักวิชาการมักจำแนกเป็น “ประเพณี” ที่แตกต่างกัน 2 ระดับคือ “ประเพณีราษฎร์” และ “ประเพณีหลวง” แต่ประเพณีคู่นี้มิได้แยกกันอยู่อย่างโดดเดี่ยว เพราะต่างมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันตลอดมา

นอกจากนั้น สุจิตต์ วงศ์เทศ ได้กล่าวว่าการแสดงพื้นบ้านอีสานในลักษณะของการเล่าเรื่องหรือมีการดำเนินเรื่องนั้นพอจะแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. หมอลำ
2. หนังปะโมทัย
3. ลิเกเขมร

หมอลำเป็นศิลปการแสดงพื้นบ้านของอีสานซึ่งเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรม ที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษและยังคงเป็นที่นิยมจนถึงปัจจุบัน หมอลำนับเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีวามสำคัญต่อชาวอีสาน มานานแสนนาน ส่วนในเรื่องความเป็นมาของหมอลำเราไม่ทราบได้ไม่มีหลักฐานยืนยัน ถ้าพิจารณาหลักฐานทางโบราณคดีที่ปรากฏในภาคอีสานและบริเวณใกล้เคียงคือกลองมโหระทึก ยุคโลหะจากดองซอนในเวียดนามเหนือ ซึ่งมีลวดลายเป็นรูปคนกำลังเป่าแคน

และมีช่างฟ้อน อย่างน้อย 2 คน กำลังทำมืออ่อนฟ้อนกางแขนครึ่งข้อทั้งสองข้างท่าทางคล้ายฟ้อนแคน

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

เสน่หา บุณยรักษ์ (2527 : 264) กล่าวถึง การร้องรำว่าเป็นมหรสพอย่างหนึ่งเป็นการแสดงออกโดยใช้กิริยาท่าทางที่ประดิษฐ์เป็นท่ารำขึ้น ท่ารำของภาคต่าง ๆ เช่น ภาคเหนือ มีฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนดาบ รำสาวไหม และรำน้อยไจยา ภาคอีสาน มีเซิ้ง ซึ่งเซิ้งมีหลายชนิด เช่น เซิ้งกระติบ เซิ้งกะลา เซิ้งสวิงภาคกลาง มีรำกลองยาว และรำประกอบเพลงชาวบ้าน เช่นรำเหย่ย รำเพลงพวงมาลัย ลำตัด รำวง เป็นต้น และภาคใต้มี รำโนรา นอกจากนี้ได้เสนอความเห็นว่าจังหวะลีลาการฟ้อนรำมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับสภาพภูมิอากาศและวิถีชีวิต เช่น ฟ้อนภาคเหนือ ลีลาช้านุ่มนวล เหมือนอยู่หมอกเมฆที่ลอยตัวอ้อยอิ่งในหน้าหนาว เซิ้งอีสาน จังหวะเร็ว กระแทกกระทั้นเหมือนชีวิตชาวอีสานที่ต้องต่อสู้กับธรรมชาติจะหยุดนิ่งไม่ได้ ส่วนรำของภาคกลางมีลักษณะผสมผสานไม่ช้าไม่เร็ว

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

นักวิชาการทางดนตรีได้จัดแบ่งกลุ่มหรือหมวดหมู่ของเครื่องตีออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มเครื่องตี ที่มีเสียงคงที่หรือตายตัว เช่น ลูกซัด กลอง ฆ้อง เป็นเครื่องตีที่ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ

2. กลุ่มเครื่องตีทำทำนองได้ ได้แก่ เครื่องดนตรีที่มีเสียงหลายเสียงในเครื่องเดียวกันหรือใช้หลายเครื่องที่ต่างระดับเสียงนำมาเรียงกันเข้า ใช้บรรเลงทำนองได้ เช่น ระนาด ฆ้องวง กลองทิมปานี

การจัดกลุ่มเครื่องตี หรือเครื่องกระทบตามอากัปกริยาของการบรรเลงแล้วจะมี 8 กลุ่ม คือ กลุ่มใช้กระทุ้ง กลุ่มใช้กระทืบ กลุ่มใช้เขย่า กลุ่มกระทบ กลุ่มกระแทก กลุ่มใช้เสียดสี กลุ่มเครื่องขูด กลุ่มใช้ดีด และแต่ละกลุ่มยังจำแนกย่อยออกไปตามรูปร่างของเครื่องแต่ละกลุ่มต่างก็ให้คุณภาพเสียงและระดับเสียงที่แตกต่างกัน

เครื่องตีหรือเครื่องกระทบของชาวเอเชียจัดตามรูปร่างลักษณะได้ 11 ชนิด คือ พวกกระดิ่ง พวกระฆัง พวกระฆังราว พวกฆ้องโหม่ง พวกฆ้องวง พวกเกราะหรือขอลอ พวกระนาด พวกระฆังหิน พวกฉิ่งฉาบ พวกกรับ และพวกเครื่องขูด นอกจากนี้ชาวเอเชียมักจะรวมเอาเครื่องดนตรีจำพวกหนังไว้ในเครื่องตี หรือกระทบ ใช้ประกอบจังหวะ กล่าวถึงเครื่องตีหรือเครื่องกระทบของชาวอีสานได้มีการจัดแบ่งตามลักษณะการใช้งานโดยจำแนกเป็น

1. เครื่องกระทบจำพวกใช้พวกผูกคอสัตว์เลี้ยง โปง ขอ หมากหิ่ง หมากกระพรวน
2. เครื่องกระทบที่ใช้ในพิธีทางศาสนาและให้สัญญาณ เช่น กลองเพล ฆ้อง โปง ระฆัง ขอลอ
3. เครื่องกระทบที่ใช้ในการละเล่น เช่น กลองเส็ง กลองแอว กลองหาง กลองตึ้ง กลองตุ้ม สิ่ง แส่ง
4. เครื่องกระทบที่ใช้ประสมวงดนตรี เช่น กลองตึ้ง กลองตุ้ม กลองหาง กลองโทน สิ่ง แส่ง กั๊บแก๊บ โปงลาง

ด้วยความสำคัญอาจกล่าวได้ว่า เครื่องตีประเภทต่าง ๆ ของชาวอีสานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งในการดำรงชีวิต นับตั้งแต่เป็นเครื่องดนตรีสำหรับผ่อนคลายอารมณ์ในเวลาว่างหลังจากเสร็จภารกิจการงานไปจนถึงด้านงานมหรสพและเทศกาลต่าง ๆ ของชาวอีสาน

ด้านประโยชน์ใช้สอย เครื่องตีจำพวกใช้ผูกคอสัตว์เลี้ยงจะช่วยแบ่งเบาภาระในการเฝ้าดูแลสัตว์เลี้ยงได้ดี เพราะเสียงของสัตว์เลี้ยงเหล่านั้นว่าเดินทางไปไหน ทำให้ผู้เลี้ยงติดตามสัตว์เลี้ยงได้ง่าย และยังบอกถึงสภาวะของสัตว์เลี้ยงได้ว่ากำลังทำอะไรอยู่ เช่น เดิน วิ่ง ต่อสู้ เป็นต้น นอกจากนี้เสียงเครื่องผูกคอสัตว์ยังช่วยกลบเสียงรบกวนที่อาจทำให้สัตว์เลี้ยงตื่นตกใจได้อีกด้วย

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

งานด้านเทศกาล เครื่องตีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างความสนุกสนานโดยเฉพาะ ในด้านบุญกุศลต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นแห่บั้งไฟ แห่กันหลอน แผ่ผ้าพระเวสสันดรแห่พระอุปคุต ฯลฯ เครื่องตีจะเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทต่อเทศกาลงานบุญอยู่ตลอดเวลา

ด้านมหรสพ เครื่องตีและเครื่องกระทบจะใช้ในการเล่นและผสมกับวงดนตรีล้วนบ่งบอกถึงวิถีชีวิตแห่งความรื่นเริง ในมหรสพต่าง ๆ โดยเฉพาะเสียงของโปงลาง เมื่อชาวอีสานได้ยินเสียงทุกคนจะรู้สึกเบิกบานแจ่มใส และยังบ่งบอกถึงการเฉลิมฉลองงานอันเป็นมงคลต่าง ๆ

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

1. เกิดจากธรรมชาติมนุษย์มีการเคลื่อนไหว อริยาบทต่าง ๆ เช่น แขน ขา เอว หน้าตาหรือการที่มนุษย์แสดงอารมณ์ออกมาตามความรู้สึกท่าทาง อาการ โกรธ รัก เศร้า เสียใจ มนุษย์จึงได้นำมาดัดแปลงเป็นท่าทางการร่ายรำ

2. เกิดจากการบวงสรวงบูชาเทพเจ้า มนุษย์บูชาเทพเจ้า เจ้าป่า เจ้าเขา รูปเคารพต่าง ๆ ด้วยอาหาร จากนั้นมีการบวงสรวงบูชาด้วยการร่ายรำตามจังหวะ เช่น พวกอาฟริกา ชาวเขา เป็นแบบแผนวัฒนธรรมของแต่ละชาติ นับได้ว่าเป็นนาฏศิลป์พื้นบ้าน

และอมรา กล่ำเจริญ ยังได้กล่าวถึง การแสดงพื้นเมืองทางภาคอีสานไว้ว่า มีจำนวนมากแต่ละจังหวัด ก็จะมีเอกลักษณ์การแสดงไปเฉพาะตัว จึงกล่าวถึงการแสดงเพียงบางจุดและในบางจังหวัดเท่านั้น ได้แก่ ฟ้อนภูไท เซิ้งบ้องไฟ เซิ้งกระติ๊บข้าว เซิ้งกระหยัง แสกเต้นสาก เรือมอันเรลิเกกลองยาว (ลิเกลาว) การแสดงแต่ละชุดได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมา การแต่งกาย ดนตรี โอกาสที่ใช้แสดงเนื้อร้องตลอดจนลักษณะการละเล่น หรือการแสดง

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2538 : 56) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับภูมิปัญญาว่า หมายถึงความสันทัดจัดเจน ขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ ศาสนา วิธีทำกิน และศาสตร์ศิลป์นานาประการที่สังคมมนุษย์แลกเปลี่ยน สังสรรค์ทางวัฒนธรรมกันระหว่างคนต่างชุมชนและต่างวัฒนธรรม ต่างภาษาเพื่อการปรับตัวให้เข้ากับธรรมชาติ

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ดนตรี

กรมศิลปากร (2549: 95) จากหนังสือ 95 ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากรได้สรุปข้อมูลความก้าวหน้าของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เกี่ยวกับการเรียนกานสอน กิจกรรม/โครงการต่างๆที่ดำเนินการในปีงบประมาณ 2548 และตารางสรุปการปฏิบัติงานด้านศิลปวัฒนธรรม ของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากรทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาคซึ่งรวมไปถึงวิทยาลัยนาฏศิลป 2 แห่ง ที่มีแผนงาน/โครงการ และกิจกรรมการแสดงเผยแพร่ดังนี้ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จำนวน 138 ครั้ง และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดจำนวน 109 ครั้ง

นาราวดี ศิริโรจน์ (2548:5-23) ในวารสารศิลปากร ได้ศึกษารวบรวมลำดับวิวัฒนาการประวัติการก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันการศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร สรุปได้ว่า วิทยาลัย

นาฏศิลป เป็นสถาบันการศึกษา สังกัดอยู่ในหน่วยงานกรมศิลปากร มีหน้าที่ในการจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์และดนตรี เพื่อการอนุรักษ์ เผยแพร่ สืบทอด ศิลปวัฒนธรรมไทยทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี ซึ่งแต่เดิมเป็นสถานศึกษาเพียงแห่งเดียวที่จัดการศึกษาทางด้านนี้ ในระยะเวลาต่อมาภายหลังผู้บริหารของกรมสศิลปากร ได้ขยายสถานศึกษาที่จัดการเรียนการสอนเช่นเดียวกับวิทยาลัยนาฏศิลปขึ้นใหม่อีก 11 แห่ง ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทยที่ใช้หลักสูตรการเรียนการสอนเหมือนกัน เป็นวิทยาลัยที่จัดการศึกษาวิชาชีพพิเศษเฉพาะทางนาฏศิลป์ ดนตรีทั้งของไทยและสากล ในการเปิดโรงเรียนนั้นได้รับการสืบทอดต่อมาจากโรงเรียนพรานหลวงและกรมมหรสพ โดยเริ่มหลังจากที่ประเทศไทยเปลี่ยนการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตยซึ่งมีพระมหากษัตริย์เป็นพระประมุขสูงสุด ซึ่งได้กล่าวเป็นลำดับตั้งแต่ก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ จนถึงปัจจุบัน

ประเมษฐ์ บุณยะชัย และยุพา ประเสริฐยิ่ง (2547: 105-106) ในหนังสือ 93 ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากร ได้รวบรวมรายละเอียดเกี่ยวกับประวัติการก่อตั้งสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติ ในชื่อว่า โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ โรงเรียนศิลปากรนาฏดุริยางค์ โรงเรียนนาฏศิลป และวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นลำดับมา นอกจากนี้แล้วกรมศิลปากรได้จัดการศึกษาในส่วนที่เกี่ยวกับงานช่างศิลป์ ในชื่อว่า โรงเรียนประณีตศิลป์ ซึ่งพัฒนามาเป็นวิทยาลัยช่างศิลปะในปัจจุบัน ระยะต่อมาได้ขยายเครือข่ายการศึกษาไปยังส่วนภูมิภาคทั่วประเทศ การศึกษาที่กรมศิลปากรจัดขึ้นในระยะแรกนั้น ประโยคสูงสุดเพียงแค่ระดับอนุปริญญา ในส่วนของระดับปริญญานั้น จัดเป็นภาคสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในปี พ.ศ. 2541 มีการจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สถาบันอุดมศึกษาในสังกัดกรมศิลปากรตามพระราชบัญญัติการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นการยกระดับการศึกษาวิชาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้นถึงระดับปริญญา และอาศัยความตามกฎกระทรวงแบ่งส่วนราชการกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2545 ทำให้วิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยช่างศิลป ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาคทั้ง 15 วิทยาลัย มารวมอยู่ด้วย ส่งผลให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นหน่วยงานหลักในการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของกรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นนามพระราชทาน ที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชทานให้แก่สถาบัน ซึ่งหมายถึง สถาบันผลิตบัณฑิตทางศิลปะแห่งความเจริญ เป็นการยกระดับการศึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์และช่างศิลป์ เพื่อนำศิลปะมาพัฒนาตนเอง สังคม และประเทศชาติ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2544 : 1-13) คู่มือการใช้หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 สรุปสาระได้ว่า คู่มือการใช้หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544

ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นคู่มือที่กำหนดโครงสร้างของหลักสูตร สาระและมาตรฐานการเรียนรู้กำหนดเป็น 2 กลุ่ม คือ

1) กลุ่มสาระ8 กลุ่มได้แก่ ภาษาไทย คณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม สุขศึกษาและพลศึกษา ศิลปะ การอาชีพและเทคโนโลยี และภาษาต่างประเทศ ความสนใจของตนเอง

2) กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพเฉพาะ ซึ่งหมายถึง กลุ่มวิชาพื้นฐานวิชาชีพ กลุ่มวิชาชีพ และกลุ่มวิชาเลือกเสรี

ในกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพ วิชาเลือกเสรี เป็นสาระการเรียนรู้ที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนตามความสามารถ ความถนัด ความสนใจของตนเอง ซึ่งจัดให้มีในช่วงชั้นที่ 3 (ม.1-ม.3) มุ่งให้ผู้เรียนสำรวจความสามารถ ความถนัด สำหรับช่วงชั้นที่4 (ม.4- ม.6) มุ่งให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ และพัฒนาตนเองในเรื่องต่างๆ ตามความถนัด ความสนใจ เพื่อนำไปใช้ในการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้นหรือเพื่อการประกอบอาชีพ

สาระการเรียนรู้วิชาเลือกเสรี เป็นสาระการเรียนรู้เสริมเพิ่มเติมความรู้ ความสามารถในเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะซึ่งอาจเป็นสาระการเรียนรู้ที่เสริมสาระการเรียนรู้ 8 กลุ่ม หรือสาระการเรียนรู้วิชาชีพ หรืออื่นๆ ตามความต้องการของผู้เรียน / ชุมชน

สำหรับสาระการเรียนรู้วิชาชีพนี้ วิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยช่างศิลป มีแนวการจัดการเรียนรู้ที่ต่างกันไปตามธรรมชาติวิชา โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปจะมีการจัดสาระการเรียนรู้วิชาชีพ หรือวิชาชีพเฉพาะที่มีขอบข่ายและคุณลักษณะพิเศษกว่าการจัดสาระการเรียนรู้ของวิทยาลัยช่างศิลป

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2543:10) ได้กล่าวถึงหน้าที่ของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร เนื่องในพิธีเปิดงานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 16 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีสาระโดยสรุปว่า กรมศิลปากรเป็นหน่วยงานที่มีสถานศึกษา ประกอบด้วยวิทยาลัยนาฏศิลป 12 แห่ง และวิทยาลัยช่างศิลป 3 แห่ง และมีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเปิดสอนระดับปริญญาตรี โดยรับนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยช่างศิลป ทั้ง 15 แห่ง มีหน้าที่รับผิดชอบในการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ ประกอบด้วยงานด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ช่างศิลป์ และวิจิตรศิลป์ มีการส่งเสริม ฟื้นฟู และสืบทอดความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ตลอดจนปฏิบัติงานร่วมกัน หรือสนับสนุนการปฏิบัติงานของหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้อง หรือได้รับมอบหมาย

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพ

การวิจัยเชิงคุณภาพ จาก http://www.thai-folksy.com สืบค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2553 ปรัชญาพื้นฐานของการวิจัยเชิงคุณภาพ สรุปสาระได้ว่า

1. Phenomcnologism (ปรากฏการณ์นิยม) ปรากฏการณ์ทางสังคมเกิดจากการเลือกแสดงพฤติกรรมของมนุษย์ ต่อเงื่อนไขต่าง ๆ ตามความเหมาะสมกับสภาพแวดล้อม และคนในเท่านั้นที่จะเข้าใจอย่างแท้จริง

2. Symbolic Interaction (ปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์)บุคคลแสดงพฤติกรรมตามประสบการณ์ที่สั่งสม และเลือกที่จะตอบสนองหรือไม่ต่อเงื่อนไขนั้น ๆ และหากต้องการเข้าใจพฤติกรรม ต้องศึกษาประสบการณ์เบื้องหลังหรือโลกทัศน์ของบุคคล

3. Culture & Ethnography (วัฒนธรรมและชาติพันธุ์)บุคคลมีวัฒนธรรมแบบแผน หรือวิธีการดำเนินชีวิตเฉพาะตน ที่แตกต่างกันไปตามกลุ่มชาติพันธุ์ หากต้องการเข้าใจพฤติกรรม ต้องศึกษาวัฒนธรรมแบบแผน หรือวิธีการดำเนินชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์

ลักษณะสำคัญของการวิจัยเชิงคุณภาพ

1. ศึกษาปรากฏการณ์สังคมโดยภาพรวม จากหลายมิติ
2. ศึกษาติดตามสภาพการเปลี่ยนแปลงในระยะต่าง ๆ และทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง
3. ศึกษาจากสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ(Field Research)
4. ให้ความสำคัญ และเคารพในความเป็นมนุษย์ของผู้ถูกวิจัย สร้างความสนิทสนมไว้ใจ และไม่นำข้อมูลไปก่อให้เกิดความเสื่อมเสียแก่ผู้ถูกวิจัย
5. ใช้การพรรณนา (ลักษณะที่ปรากฏให้เห็นชัดเจน เช่น ที่ตั้งทางภูมิศาสตร์)และตีความสร้างข้อสรุปโดยการวิเคราะห์แบบอุปนัย
6. เน้นตัวแปรด้านความรู้สึกนึกคิด จิตใจ และความหมายที่บุคคลกำหนด

แบบแผนการวิจัย

1. Case Studies (การศึกษารายกรณี) – ศึกษาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เพียงสิ่งเดียว

1.1 Historical Organization Case Studies – ประวัติองค์กร ศึกษาพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงขององค์กร เงื่อนไข สภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลง

1.2 Observational Case Studies – การสังเกตรายกรณี ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ศึกษาสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง กลุ่มบุคคลใดกลุ่มบุคคลหนึ่ง หรือกิจกรรมใดกิจกรรมหนึ่ง

1.3 Life Histore – ประวัติชีวิต ใช้วิธี สัมภาษณ์ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น บันทึกรายวันอันหมายถึง อัตชีวประวัติ ฯลฯ

2. Multi - Case Studies (การศึกษาพหุกรณี) – ศึกษาบุคคล สถานการณ์ หรือองค์กร มากกว่าหนึ่งกรณี

3. Multi – Studies (การศึกษาสถานที่) – ศึกษาปัญหาเดียวกันในหลาย ๆ พื้นที่เพื่อนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางสังคม

การทำงานภาคสนาม

เป็นหัวใจสำคัญของการวิจัยเชิงคุณภาพ “สนาม” สถานที่แหล่งที่มีปรากฏการณ์ทางสังคมตรงกับปัญหาที่ต้องการศึกษา

ขั้นตอน

1. เลือกสนาม
2. เข้าสนาม
3. สร้างความสัมพันธ์
4. เริ่มทำงาน
5. ทำงาน

1. เลือกสนาม

- ต้องมีปรากฏการณ์ตรงกับปัญหาที่จะศึกษา
- ไม่กว้างเกินไป
- การคมนาคม การติดต่อข่าวสารสะดวก และมีความปลอดภัย
- ที่พักไม่ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างบุคคลในชุมชน

2. เข้าสนาม

2.1 การเตรียมตัว

2.1.1 เตรียมด้านส่วนตัว – สุขภาพ การแต่งกาย อุปกรณ์ดำเนินชีวิตประจำวันที่สอดคล้องกับชุมชน

2.1.2 เตรียมด้านความรู้ – ภาษาถิ่น ความเชื่อ ข้อห้าม แนวปฏิบัติของชุมชน

2.1.3 เตรียมวัสดุอุปกรณ์ – เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพ สมด ปากกา

2.1.4 เตรียมประสานงาน – ตัวแทนในการแนะนำช่วยเหลือในสนาม

2.1.5 เตรียมใจ

2.2 การแนะนำตัว

2.2.1 กำหนดสถานภาพ และบทบาท – เข้ามาในฐานะใด

2.2.2 บอกวัตถุประสงค์ – ที่ชาวบ้านฟังเข้าใจ

2.2.3 บอกเหตุผลที่เลือกชุมชนนี้

2.3 การเผชิญคำถาม

- ตอบคำถามอย่างรอบคอบ มั่นใจ ระวังภาพลบ และผลเสียต่อการดำเนินงานวิจัย

2.4 การปฏิบัติงานวันแรกในสนาม

- แนะนำตัวก่อน ควรหาตัวกลางเป็นผู้แนะนำให้รู้จักบุคคลอื่น ๆ ความสงบเสงี่ยมและเป็นมิตรจะช่วยให้เข้ากับชุมชนได้ง่าย

3. สร้างความสัมพันธ์

- การสร้างความสัมพันธ์ เพื่อให้เป็นที่ยอมรับจากสมาชิกในชุมชน

- กำหนดผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant) และขยายกลุ่มโดยการแนะนำต่อเป็นทอด ๆ (Snowball Sampling)

- ใช้องค์กรเป็นแหล่งกระจายข่าว และพบปะสร้างสัมพันธ์กับสมาชิกชุมชน

- เข้าร่วมกิจกรรมของชุมชนและมีส่วนร่วมในการตัดสินใจ ตามโอกาสและตามควรแก่สถานภาพ เพื่อให้สามารถสร้างสัมพันธภาพ และเข้าใจโลกทัศน์ของชาวบ้านได้เร็วขึ้น

4. เริ่มทำงาน

- สำรวจข้อมูลพื้นฐานของชุมชน – ลักษณะข้อมูลทางกายภาพของชุมชน โดยเดินสำรวจ และพบปะพูดคุยกับสมาชิกตามกาลเทศะ

- ทำแผนที่ชุมชน – แผนที่กายภาพ (ภูมิศาสตร์) , แผนที่ทางประชากร (ลักษณะครัวเรือนแต่ละหลัง ประกอบด้วยใครบ้าง อายุเท่าไร โดยออกไปเยี่ยมบ้าน), แผนที่ทางสังคม (ลักษณะความสัมพันธ์ของกลุ่มคนในสนาม)

5. ทำงาน

- เจาะลึกเก็บข้อมูลเพื่อตอบวัตถุประสงค์การวิจัย

- ใช้เทคนิควิธีการต่าง ๆ เช่น การสังเกต การสัมภาษณ์พูดคุย ข้อมูลเอกสาร

- วิเคราะห์ข้อมูลไปพร้อม ๆ กับการเก็บข้อมูล อาศัยมุมมองของคนในการวิเคราะห์ข้อมูล

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2543 : 99) ได้ศึกษารวบรวมหลักการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล และใช้หลักการเข้าสู่ปัญหาและหลักการวิเคราะห์ (Approach) นั้น ได้แบ่งไว้2 แบบ คือ

1. Etic Approach การเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคม โดยการมองจากภายนอก หมายถึง นักวิจัยมักจะเข้าใจปัญหาหรืออธิบายพฤติกรรมๆ ที่เกิดขึ้น จากแนวความคิดและทฤษฎีของตน จึงเป็นการมองปัญหาหรือเข้าใจปรากฏการทางสังคมของชุมชนชาติพันธุ์ที่เกิดขึ้นจากสายตาของบุคลภายนอก

2. Emic Approach การเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคม โดยการมองจากภายใน หมายถึง นักวิจัยมักจะพยายามเข้าใจปัญหาหรืออธิบายพฤติกรรมๆ ที่เกิดขึ้น จากสายตาของบุคคลที่อยู่ในชุมชนนั้นๆ โดยไม่พยายามที่จะเอาแนวความคิดและทฤษฎีของตนเข้าไปตีความหรือวิเคราะห์ปรากฏทางสังคมในชุมชนชาติพันธุ์

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดทฤษฎี แบบ Emic Approach โดยใช้หลักการบรรยายหรือการพรรณนารายละเอียดต่างๆให้มากที่สุดจากการรวบรวมข้อมูล ส่วนการวิเคราะห์ด้วยสถิติอาจมีบ้างตามความเหมาะสม

สุภางค์ จันทวานิช (2537:89-113) ได้เขียนหนังสือชื่อ คู่มือการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่องานพัฒนา กล่าวถึง วิธีการเก็บข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ สรุปสาระได้ว่า จุดเน้นที่สำคัญของการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ การเน้นความเป็นมนุษย์ของผู้วิจัยและถูกวิจัย การเน้นข้อมูล ที่เป็นระบบความหมายและการรับรู้ปรากฏการณ์ การเน้นจุดยืนแบบคนใน ต่อการรับรู้ปรากฏการณ์ การเน้นบริบททางสังคม และวัฒนธรรมของปรากฏการณ์ ซึ่งจุดเน้นทั้งสี่ประการนี้ทำให้ผู้วิจัยมีบทบาทที่เด่นชัดและแตกต่างจากบทบาทที่มีในการวิจัยแบบอื่น

ดร. อารีย์วรรณ อ่วมตานี จาก http://www.krupai.net/ สืบค้นเมื่อ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2550 ได้เปรียบเทียบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และการวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research) สรุปได้ว่า การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เป็นการวิจัยที่แสวงหาความจริงในสภาพที่เป็นอยู่โดยธรรมชาติ (Naturalistic Inquiry) ซึ่งเป็นการสอบสวน มองภาพรวมทุกมิติ (Holistic Perspective) ด้วยตัวผู้วิจัยเอง เพื่อหาความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์ที่สนใจกับสภาพแวดล้อมนั้น โดยให้ความสำคัญกับข้อมูลที่เป็นความรู้สึกนึกคิด คุณค่าของมนุษย์ และความหมายที่มนุษย์ให้ต่อสิ่งแวดล้อมต่างๆรอบตัว เน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Inductive Analysis)

ดร. อุทัย ดุลยเกษม (2531 : 13-24) ได้เขียนหนังสือชื่อ ลักษณะและความสำคัญของการวิจัยเชิงคุณภาพ กล่าวถึงเรื่องแนวคิด และลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพ สรุปสาระได้ว่า

1. งานวิจัยที่ผู้วิจัยต้องเข้าไปอยู่ในสภาพการณ์ที่กำลังศึกษา เพื่อความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง การจะเข้าไปปรากฏการณ์ใดอย่างลึกซึ้ง ต้องศึกษาสิ่งแวดล้อมที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์นั้นด้วย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเป็นเครื่องมือการเก็บข้อมูลที่สำคัญ

2. งานวิจัยเชิงคุณภาพมักจะมีลักษณะการบรรยาย รายละเอียด นักวิจัยเชิงคุณภาพจะไวต่อรายละเอียดและเก็บมันไว้ให้มากที่สุด เท่าที่จะทำได้ เพื่อว่าเวลาที่เราจะวิเคราะห์อธิบายรายละเอียดเหล่านั้นจะช่วยเสริมเพิ่มการอธิบายนั้นให้รอบคอบมากขึ้น

3. งานวิจัยชนิดนี้สนใจกระบวนการมากกว่าผลที่ได้ สิ่งเกิดขึ้นในกระบวนการจะบอก

เราถึงสาเหตุของปรกกฎการณ์ได้ การดูที่ผลที่ได้อาจบอกได้แต่เพียงว่าเกิดอะไรขึ้น แต่การที่กระบวนการณ์จะบอกได้ว่าเกิดขึ้นได้อย่างไร

4. ลักษณะอุปมาน (Inductive) คือ การสรุปหลักการจากข้อมูล ต่าง ๆ ที่เก็บรวบรวมมาได้ การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการหาคำตอบ ไม่ใช่การทดสอบคำตอบ (ที่ลองตั้งไว้ก่อน) คำตอบนั้นจะได้มาก็โดยการพิจารณาภาพรวมซึ่งเกิดขึ้นจากการนำเอาข้อมูลต่าง ๆ มาเรียงปะติดปะต่อกัน

5. การสนใจ "ความหมาย" ของผู้ที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ที่กำลังศึกษาว่าเขาคิดอย่างไรเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทั้งนี้ก็เพราะว่า การตีความของมนุษย์ที่มีต่อปรากฏการณ์ต่าง ๆ จะเป็นตัวบ่งบอกการกระทำของเขาที่จะมีต่อปรากฏการณ์นั้น ทำให้เราเข้าใจปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่งอย่างรอบด้าน

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539 : 310-311) ได้กล่าวถึงการวิจัยเชิงคุณภาพในรูปแบบการสนทนากลุ่ม (Focus Group) ไว้ว่า วิธีการสนทนากลุ่มควรใช้ในการศึกษาเกี่ยวกับความคิดเห็นในกลุ่มคนที่มีความซับซ้อน และมีลักษณะที่เลื่อนไหล การใช้กระบวนการกลุ่มอย่างเหมาะสมจะก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ภายในกลุ่ม (Group Interaction) อย่างเหมาะสม จะก่อให้เกิดพลวัตรของกลุ่ม (Group Dynamic) ในการกระตุ้นและส่งเสริมให้ผู้ร่วมสนทนา ได้ร่วมกันแสดงความคิดเห็นออกมา ข้อมูลที่ได้จากกลุ่มจึงมีความกว้างขวาง และลึกซึ้งมากกว่าข้อมูลที่จัดเก็บเป็นรายบุคคล นอกจากนี้ผลผลกระทบที่สำคัญจากการเก็บข้อมูลแบบสนทนากลุ่มยังนำไปสู่การเสริมสร้างพลังอำนาจแห่งตน และของผู้ร่วมสนทนา ก่อให้เกิดแนวร่วมของกัลยาณมิตรอันเป็นการเริ่มต้นสู่เส้นทางของการพัฒนาร่วมกัน

4. บริบทพื้นที่ที่ทำการวิจัย

ประวัติและความเป็นมาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

กระทรวงศึกษาธิการได้ประกาศจัดตั้ง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2524 โดยให้สังกัด กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ให้เปิดทำการสอนตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น จนถึงระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ระยะ 4-5 ในด้านการศึกษาที่ต้องพัฒนาและขยายการศึกษาด้านนาฏศิลปและดุริยางค์ไทยไปสู่ส่วนภูมิภาคให้เพียงพอ ด้วยจุดประสงค์ในการก่อตั้งคือผลิตครูศิลปะ และอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ คณะรัฐมนตรีมีมติให้เปิดดำเนินการได้ในปีการศึกษา 2525 กรมศิลปากร อนุมัติเงิน 6,000,000 บาท ให้ก่อสร้างอาคารเรียน 4 ชั้น 18 ห้องเรียน จำนวน 1 หลัง ในเนื้อที่ของราชพัสดุแปลงที่ 14633 บริเวณสนามบินเก่ากองทัพบก ตำบล

กาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ในเนื้อที่ 50 ไร่ ห่างจากตัวจังหวัดกาฬสินธุ์ ไปตามเส้นทางกาฬสินธุ์-ร้อยเอ็ด ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ รหัสไปรษณีย์ 46000 โทรศัพท์ 043-811-317 โทรสาร 043-821-075 โดยรับผิดชอบแนะแนวการศึกษาในเขตพื้นที่อีสานเหนือ ประกอบด้วย จังหวัดกาฬสินธุ์ นครพนม สกลนคร มุกดาหาร หนองคาย อุดรธานี ขอนแก่น เลย และหนองบัวลำภู ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นโยบายการจัดการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ภายในปี 2553 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มุ่งสู่ความเป็นเลิศด้านการแสดงศิลปวัฒนธรรมการศึกษา และบุคลากรมีจริยธรรมอันดีงาม

วิสัยทัศน์

จัดการศึกษา วิจัย ส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ให้บริการเป็นแหล่งเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ เพื่อความเป็นเลิศและธำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมเพื่อความมั่นคงของชาติ

พันธกิจ

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

เป้าหมาย

ผู้จบการศึกษาเป็นคนดี มีปัญญา มีความสุข มีความเป็นไทย และเป็นเลิศในด้านทักษะและความสามารถ ความเป็นนำ เป็นผู้สืบสานศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ให้เป็น

เอกลักษณ์ไทยที่คงอยู่คู่ชาติไทย และมีความสามารถในการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น และประกอบอาชีพได้

คุณลักษณะที่พึงประสงค์

1. มีจิตสำนึก และตระหนักในการอนุรักษ์ภาษา และศิลปวัฒนธรรมไทย ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี ประเพณี รวมทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่น
2. มีมารยาทงามตามแบบไทย บุคลิกภาพดี มีมนุษย์สัมพันธ์ดี มีน้ำใจ เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ มีเมตตากรุณา
3. มีความรับผิดชอบ ซื่อสัตย์ ประหยัด อดออม เสียสละ เห็นแประโยชน์ส่วนรวมชุมชน และประเทศชาติ
4. มีความคิดสร้างสรรค์ ใฝ่รู้ ใฝ่เรียน ขยัน อดทน รักการอ่าน รักการเรียน รักการค้นคว้า มุ่งแสวงหาความรู้ รักและศรัทธาในวิชาชีพของตนเอง
5. มีสุขภาพดี รักการออกกำลังกาย ไม่พึ่งพาสิ่งเสพติด
6. รักสถาบันการศึกษา รักท้องถิ่น และประเทศชาติ มุ่งสร้างสิ่งที่ดีงามให้สังคมปฏิบัติตนตามระเบียบวินัยของสถานศึกษา ไม่กระทำความผิดต่อศิลปธรรม ระเบียบ กฎหมาย
7. มีความรู้อันเป็นสากล รู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลง และความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการ มีทักษะ และศักยภาพในการจัดการสื่อสาร และการใช้เทคโนโลยี ปรับวิธีคิด วิธีการทำงานได้เหมาะสมกับสถานการณ์
8. มีจิตสำนึกในการบำเพ็ญตนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม ภูมิใจในการปฏิบัติตนในฐานะสมาชิกที่ดีของชุมชนและสังคม (วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. 2549 : 1-3)

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดกาฬสินธุ์

5. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

กรอบแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์นาฏศิลป์ ของอมรา กล่ำเจริญ (2526 : 1-2) ได้ให้ความหมายไว้ว่าสุนทรียศาสตร์นาฏศิลป์ เป็นศิลปการแสดง ที่แสดงออกให้ปรากฏขึ้นอย่างงดงามน่าพึงชม เพื่อสนองความต้องการทางอารมณ์ ด้านการแสดงฟ้อนรำ มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นจากธรรมชาติด้วยความประณีตอันลึกซึ้ง เพียบพร้อมไปด้วยความละเอียดอ่อน นอกจากการฟ้อนรำระบำ รำเต้นแล้ว ยังหมายถึง ขับร้องประเภทต่างๆ ผู้วิจัยได้ใช้กรอบความคิดนี้เพื่อศึกษาแนวทางการพัฒนาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในด้านการแสดงดนตรีพื้นบ้าน ที่สามารถจัดแสดงเผยแพร่

แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ ของ ทัลคอทท์ พาร์สันส์ (Talcott Parson)

(1966 : 21) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกันกล่าวว่า กระบวนการทั้งหมดเกี่ยวข้องกันกับการเปลี่ยนแปลงบางอย่าง แต่อาจจะแตกต่างกับกระบวนการที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่มาจากโครงสร้างทางสังคม หมายความว่า การเปลี่ยนแปลงเป็นแบบของกระบวนการเฉพาะ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างทางสังคม วิเคราะห์ร่วมกับ แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ของ สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544: 114) ซึ่งได้รวบรวม วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม และสรุปแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ได้ข้อสมมุติที่สำคัญ ดังนี้

1. ทุกสังคมประกอบขึ้นด้วยการบูรณาการรวมหน่วย (Integration) ของหน่วยต่างๆ หรือส่วนประกอบ หรือองค์ประกอบต่างๆของสังคม

2. ทุกองค์ประกอบของสังคมแต่ละส่วนจะทำหน้าที่หรือทำประโยชน์ซึ่งกันและกัน เพื่อความสมบูรณ์ และความอยู่รอดทางสังคม

3. ทุกสังคมมีแนวโน้มที่จะรักษาสมดุลยภาพ

4. ทุกสังคมจะมีความมั่นคง เนื่องจากสมาชิกในสังคมมีความสอดคล้อง และความเข้าใจซึ่งกันและกันในเรื่องของสถานภาพ ค่านิยม ฯลฯ

ผู้วิจัยได้ใช้กรอบทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ เพื่อทำการศึกษาขั้นตอน กระบวนการจัดการแสดงด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

แนวคิดทฤษฎีแพร่กระจาย (Diffusion Theory) สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544: 96-97) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีแพร่กระจาย ว่ามีลักษณะร่วมสมัยกับวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ตามแนวคิดของนักมานุษยวิทยาอเมริกัน กล่าวคือ นักมานุษยวิทยายุโรปยังได้พัฒนาทฤษฎีนี้ โดยนำผลการแพร่กระจายวัฒนธรรมมากำหนดเขตพื้นที่วัฒนธรรมในภูมิภาคต่างๆของโลกขึ้น

แนวคิดหลักก็คือ วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากขบวนการแพร่กระจาย (The process of Diffusion)

กรอบแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (Symbolic Interactionism Theory) สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544: 78-80) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ โดยศึกษาแนวคิดของนักสังคมวิทยาที่ศึกษาการจัดระเบียบทางสังคมในด้านของสัญลักษณ์สัมพันธ์ มีหลายคนด้วยกัน อาทิ เจอร์จ เฮอร์เบิร์ต มีดด์ (George Herbert Mead), เฮอร์เบิร์ต บูลเมอร์ (Herbert Blumer) และ เออร์วิ่ง กอฟฟ์แมน (Erving Goffman) เป็นต้น ซึ่งทฤษฎีนี้เน้นถึงการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคม เนื่องมาจาก สัญลักษณ์ โดยเฉพาะภาษาเป็นสื่อการติดต่อที่สำคัญที่สุดที่ทำให้มนุษย์มีความผูกพัน และสัมพันธ์กัน จนสร้างเป็นระเบียบ

กฎเกณฑ์ต่างๆในสังคมที่มีการจัดระเบียบขึ้น จึงสรุปแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (Symbolic Interactionism Theory) ดังต่อไปนี้

1.1 เนื่องจากพฤติกรรมเป็นการตอบโต้ หรือปฏิกิริยาของกระบวนการที่บุคคลต่างๆ ได้แปรความหมาย ประเมินผล ให้ความหมายตามเนื้อหาสาระที่บุคคลได้กระทำต่อกัน การจัดระเบียบทางสังคม จึงมีลักษณะเป็นกระบวนการมากกว่าที่จะเป็นโครงสร้าง

1.2 โครงสร้างทางสังคมจึงเป็นปรากฏการณ์หนึ่งๆที่เกิดขึ้นทันที โดยไม่ทำให้การกระทำของปัจเจกบุคคลหยุดชะงัก การที่จะเข้าใจแบบแผนของการจัดระเบียบทางสังคมจะต้องยอมรับว่าแบบแผนต่างๆเหล่านั้นเป็นพฤติกรรมปลีกย่อยของ ปัจเจกบุคคล

1.3 ขณะที่การกระทำมีลักษณะเป็นการกระทำที่ซ้ำๆ และมีโครงสร้างในเรื่องการกระทำนั้นๆโดยการนิยามสถานการณ์และการคาดหวังที่เห็นอย่างเด่นชัด ธรรมชาติของสัญลักษณ์แสดงให้ทราบถึงความสามารถสำหรับการใช้สัญลักษณ์ใหม่ๆ ผลก็คือทำหมีการแปรความหมายใหม่ การประเมินผลใหม่ การนิยามใหม่ และการกำหนดพฤติกรรมใหม่ๆเกิดขึ้นได้เสมอ ทั้งนี้ก็เพราะเป็นการกระทำระหว่างกัน

1.4 ดังนั้นแบบแผนของการจัดระเบียบทางสังคม จึงเป็นตัวแทนปรากฏการณ์หนึ่งๆที่เกิดขึ้นทันทีทันใด ซึ่งสามารถรักษาไว้เสมือนเป็นเรื่องราวต่างๆ ที่นิยามสถาการณ์ต่างๆของผู้กระทำ อย่างไรก็ตามกระบวนการสัญลักษณ์ต่างๆซึ่งก่อให้เกิดและสนับสนุนแบบแผนเหล่านี้สามารถดำเนินการเปลี่ยนแปลง ตลอดจนสามารถเปลี่ยนแปลงแบบแผนนั้นๆ ด้วย

กรอบแนวคิดทฤษฎีการแสดง (Performance Theory) (พิเชษฐ์ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. 2541 : 13) มีแนวคิดว่า ทฤษฎีการแสดง มีพื้นฐานอยู่ที่ความสัมพันธ์สองประการ ประการที่หนึ่ง คือ ผู้คนมีความคิดต่อวัฒนธรรมในฐานะที่ถูกห่อหุ้มด้วยการแสดง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ทั้งต่อคนภายนอก และผู้ที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมของตัวเอง ประการที่สอง การแสดงดังกล่าวต้องทำให้เป็นที่ ต้องตา ติดใจมากที่สุด เพราะมีข้อจำกัดในเรื่องของเวลา โอกาสของการแสดง สถานที่ คนดู การแสดงทางวัฒนธรรมจึงเป็นวิธีการที่ เนื้อหาของพิธีกรรมแบบประเพณีได้ถูกจัด และถ่ายทอดผ่านโอกาสเฉพาะ และสื่อเฉพาะ

และผู้วิจัยได้ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์ สัมพันธ์ (Symbolicinteractionism Theory) และได้ใช้กรอบแนวคิดทฤษฎีการแสดง (Performance Theory) เพื่อทำการศึกษาพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

กรอบแนวคิดการศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรมของ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539:33) ได้แสดงแนวคิดไว้ว่า การศึกษาด้านวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำความเข้าใจ และฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็ได้ซึมซับความซาบซึ้งดีงามและรื่นรมย์ การศึกษาด้าน

วัฒนธรรมจึงมีลักษณะบูรณาการผสมผสาน ทั้งด้านปรัชญา ความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรียภาพ ศิลปะ พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมมีลักษณะที่ยืดหยุ่น หลากหลาย แต่ต้องมีรากฐานทางวัฒนธรรมที่มั่นคง การจัดกระบวนการและกิจกรรมต้องเน้นที่แก่นแท้ และรากเหง้าของภูมิปัญญาชุมชน ชีวิตของคนในชุมชนมากกว่าที่จะศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผิน

ผู้วิจัยได้ใช้กรอบความคิดทฤษฎีนี้เพื่อศึกษา และแนวทางพัฒนาการจัดการแสดงโดยเริ่มศึกษาตั้งแต่โครงสร้างการบริหารงาน การจัดการศึกษา และการพัฒนาหลักสูตร ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ด้วย

กรอบแนวคิดในการพัฒนาวัฒนธรรมของ พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตโต) (2538: 83-130) ได้แสดงความเห็นไว้ว่า ถึงเวลาแล้วที่วัฒนธรรมไทยปัจจุบัน จะต้องได้รับการปรับ ได้รับการพัฒนาเนื่องจาก

1. วัฒนธรรมไทยถูกละเลยทั้งๆที่วัฒนธรรมไทยนั้นมีอยู่ ดำรงอยู่แล้วในสังคม นึกคิดอย่างไร เพื่ออย่างไรก็แสดงออกอย่างนั้น แต่คิดตามอย่างใคร แสดงออกอย่างใคร คงจะเป็นสิ่งที่เรียกว่าเสแสร้งหลอกลวงจนการแสดงออกไม่สนิทสนมกลมกลืน ทำให้อาจจะเป็นสิ่งที่กีดขวางกระบวนการพัฒนา และอาจจะเป็นตัวที่สร้างความขัดแย้ง จนไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ใดๆ ผู้พัฒนาไม่สามารถพัฒนาเศรษฐกิจ และการใช้เทคโนโลยีเข้ากับพื้นเพวิถีชีวิตของตนเองได้ ทำให้เกิดการปรับตัวไม่ทัน เพราะขาดวัฒนธรรมซึ่งจะต้องเป็นตัวเชื่อมประสาน นอกจากนั้นถ้าละเลยวัฒนธรรมยงทำให้วัฒนธรรมขาดกระแสความต่อเนื่องเกิดความระส่ำระสาย คุณค่าที่เป็นประเพณีเดิมเสื่อมสลายไป ภูมิธรรม ภูมิปัญญา ค่อยๆเสื่อมลงไปมรดกทางวัฒนธรรมที่เหลือจะอยู่ในลักษณะบกพร่องพิการ วัฒนธรรมจึงเกิดปัญหาในตัวเอง

2. การพัฒนาที่ละเลยวัฒนธรรม ทำให้มีการเติบโตทางวัตถุ ไม่มีการพัฒนาทางด้านจิตใจ เป็นการทำลายคุณค่าของมนุษย์ ทั้งในด้านศีลธรรม และจริยธรรมถูกละเลย

4. ในการพัฒนาที่ถูกต้อง ต้องนำวัฒนธรรมเป็นตัวเชื่อมประสาน ทำให้เกิดการสืบต่อและเปลี่ยนแปลงปรับตัวไปได้ด้วยดี โดยมีความประสานกลมกลืนอย่างดี เมื่อการพัฒนาต้องอาศัยวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือแล้ว ตัววัฒนธรรมเองก็ต้องได้รับการพัฒนาด้วย

นิคม มูสิกะคามะ (2545 : 439) ได้แสดงแนวคิดในการบริหารและการจัดการวัฒนธรรมไว้ว่า ในอดีตการดำเนินงานวัฒนธรรมนั้นเป็นเรื่องๆ เพราะวัฒนธรรมไม่ได้พัฒนาเป็นระบบและกระบวนการ แต่ภายใต้เงื่อนไขของวิชาการวัฒนธรรมสมัยใหม่ วัฒนธรรมซึ่งเป็นหัวใจของการพัฒนา จำเป็นต้องพัฒนาเป็นระบบอย่างน้อย ปัจจัย 4 ประการคือ หลักการ กระบวนการ

คุณภาพ และตัวชี้วัด เป็นวงจรใหญ่ของการพัฒนา เพราะการบริหารงานปัจจุบัน หากความสัมพันธ์ทั้งวงจรไม่ชัดเจนแล้ว การบริหารและการจัดการจะไม่เกิดผลสำเร็จ

ชนิตา รักษ์พลเมือง (2526 : 71) กล่าวว่า การพัฒนามีทฤษฎีต่างๆ อยู่หลายวิธี ทั้งนี้เป็นไปตามความจำเป็นของงาน และเนื้อหาสาระสำคัญของกิจการนั้นๆ สำหรับการพัฒนาแบบมีส่วนร่วม เป็นสิ่งสำคัญในการทำงานที่จะนำมาซึ่งประสิทธิภาพที่ดี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องกระบวนการพัฒนาบทบาทการศึกษาและการกำหนดนโยบายที่เอื้ออำนวยต่อการพัฒนาประเทศ

ผู้วิจัยได้ใช้กรอบความคิดนี้ เพื่อศึกษา แนวทางการพัฒนาการจัดการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยในประเทศ

การุณ สุทธิภูล (2541:85) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ความคาดหวังของบุคลากรต่อบทบาทการบริหารงานของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลป โดยใช้ประชากร กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 390 คน ผลการวิจัยพบว่า

1. บุคลากรคาดหวังให้ผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลป แสดงบทบาทการบริหารงานแต่ละงานทั้ง 6 งาน อยู่ในระดับมาก

2. บุคลากรคาดหวังให้ผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลป แสดงบทบาทการบริหารงานทั้ง 6 งานโดยรวม เรียงลำดับจากมากที่สุดไปหาน้อยที่สุด ดังนี้ การบริหารงานวิชาการ การบริหารงานบุคคลการบริหารงานกิจการนักเรียน นักศึกษา การบริหารงานธุรการ การเงิน และพัสดุ การบริหารงานอาคารสถานที่ และการบริหารงานความสัมพันธ์ชุมชน

คมกริช การินทร์ (2544: 117-118) ได้ศึกษาวิจัย เรื่องดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผลการศึกษาพบว่า อาชีพนักดนตรีเพียงอาชีพเสริม บางท่านยังรับสอนดนตรีพื้นบ้านตามที่ถนัดด้วย หรือบางท่านก็รับเป็นวิทยากรสอนตามสถานศึกษา ทำดนตรีพื้นบ้านอีสานขายเป็นการหารายได้เสริม อาชีพหลักเป็นเกษตรกร พบว่านักดนตรีส่วนมากไม่ได้เรียนดนตรีในระบบโน๊ต แต่ใช้การต่อแบบปากต่อปาก หรือตัวต่อตัว อาศัยการฟังจากเทปเพลงหรือที่อื่นๆ เน้นการจำเป็นหลัก ส่วนโครงสร้างของบทเพลงมีทั้งที่มีลูกนำ ลูกจบ ที่เป็นแบบเฉพาะ มีไม่มากนัก แต่ลูกนำเป็นทำนองที่แยกมาจากทำนองเพลง นิยมมีการบรรเลงเกริ่นใช้เครื่องดนตรีชิ้นเดียวที่เป็นเครื่องทำทำนอง บรรเลงเกริ่น มีรูปแบบเฉพาะของแต่ละเครื่อง ได้แก่ โปงลาง พิณ แคน และ

โหวด เป็นการนำเข้าสู่บทเพลง ผู้ฟังพร้อมรับฟังบทเพลง นักดนตรีบรรเลงได้อย่างพร้อมเพรียงกัน และเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

จิราวัลย์ ซาเหลา (2546:104) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดศิลปะการแสดงของหมอลำอาชีพ ผลการศึกษาพบว่า กระบวนการการถ่ายทอดความรู้ศิลปะการแสดงหมอลำเพลิน หมอลำกลอน และหมอลำซิ่ง จะเน้นการฝึกฝนตนเองของผู้เรียนเป็นหลัก เน้นการปฏิบัติจริง การเลียนแบบตัวครูผู้สอน เนื่องจากมีงานออกแสดง ไม่มีเวลาในการสอนลูกศิษย์เต็มที่ ประกอบกับไม่ได้เปิดเป็นโรงเรียนเพื่อจัดการเรียนการสอนหมอลำโดยเฉพาะ ยกเว้นหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ซึ่งปัจจุบันทำหน้าที่ครูสอนศิลปะพื้นเมืองให้วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเพียงอย่างเดียว ไม่ได้รับงานแสดง หรือทำหน้าที่บริหารจัดการสำนักงาน/คณะ จึงมีขั้นตอนและวิธีการถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ในลักษณะที่เป็นระบบ โดยเริ่มจากการทำความเข้าใจในวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ ประวัติความเป็นมา และประเภทของกลอนลำก่อนแล้วจึงค่อยๆเริ่มสอนจากเนื้อหาง่ายๆก่อน จึงนำไปสู่เนื้อหาที่มีความยาก จัดบทเรียนให้น่าสนใจ และเกิดความสนุกสนาน

ดวงเดือน สดแสงจันทร์(2544 : 148) ได้ศึกษาวิจัย เรื่องการศึกษาเพลงพื้นบ้านของคณะขวัญจิต ศรีประจันต์ ได้ทำการศึกษาในด้านองค์ประกอบและรูปแบบในการเล่นเพลงพื้นบ้าน ผลการศึกษาพบว่า ในการแสดงแต่ละครั้งมีองค์ประกอบสำคัญต่อการแสดง เช่น โอกาสในการเล่นเพลงพื้นบ้าน สถานที่ เวที ฉาก แสง เสียง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย พาหนะ จำนวนเวลา จำนวนผู้ชม การไหว้ครูเพลงพื้นบ้าน องค์ประกอบต่างๆเหล่านี้ จะต้องมีความพร้อมสมบูรณ์และทันสมัย จึงจะทำให้การแสดงออกมาดีและประสบความสำเร็จ ด้านรูปแบบการแสดงต้องมีการเตรียมตัวก่อนการแสดง มีการตั้งเครื่องกำนล การโหมโรง การร้องไหว้ครู การเริ่มต้นแสดง การร้องเนื้อหาในบทต่างๆ การเปิดตัวแม่ขวัญจิต การร้องแทรกด้วยเพลงอื่นๆ การใช้มุกตลกต่างๆ เช่นการเปลี่ยนทำนองร้อง การใช้คำพูด การจบการแสดง ในแต่ละขั้นตอนผู้เล่นต้องมีการฝึกหัด ฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จนเกิดความชำนาญ จึงจะทำให้การแสดงออกมาได้ดีและสมบูรณ์แบบที่สุด

ทวี ถาวโร (2541 : 105-119) ได้ทำการศึกษาวิจัยศักยภาพในการสร้างงานของคณะหมอลำ และกระบวนการทำงานของหมอลำ ผลการศึกษาพบว่า คณะหมอลำมีขั้นตอนการทำงานแบ่งได้เป็น 6 ขั้นตอนคือ การรับงาน การเตรียมสถานที่แสดง การเตรียมตัวของนักแสดง การแสดง การพักระหว่างแสดง และภารกิจเมื่อเสร็จสิ้นการแสดง ซึ่งธุรกิจหมอลำจะประสบความสำเร็จได้ใช่ว่าจะใช้แต่ความสามารถในเชิงศิลปะหมอลำเท่านั้น ต้องอาศัยความสามารถใน

ด้านการบริหาร การจัดการ การตลาด การประชาสัมพันธ์ มีมนุษย์สัมพันธ์ จิตวิทยาการปกครอง และปัจจัยอื่นๆหลายเรื่องประกอบกัน

พิเชษฐ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2541 : 110-112) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ฟ้อนภูไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ผลการศึกษาพบว่า การศึกษาในที่นี้ คือการอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยมองผ่านการฟ้อนรำและพิธีที่การฟ้อนรำเข้าไปเกี่ยวข้อง เนื่องจากการฟ้อนรำสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคน การฟ้อนรำภูไท ซึ่งปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้ได้ผ่านการจัดระเบียบ ปรุงแต่ง และประดิษฐ์มาอย่างต่อเนื่อง และได้ทำให้คนต่างฐานะเข้ามาเชื่อมโยงกันในลักษณะที่หลากหลาย เกิดความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟ้อนรำกับครูผู้ฝึกสอน เกิดการพึ่งพาอาศัยกันในกลุ่มผู้ฟ้อนรำ เกิดลักษณะการจัดการเชิงธุรกิจ ซึ่งโยงใยไปถึงกลุ่มคนภายนอก การฟ้อนรำจึงเป็นสิ่งซึ่งสะท้อนคุณค่าที่สังคมปราถนาชื่นชม ขณะเดียวกันก็ได้วิพากษ์วิจารณ์และปฏิเสธคุณค่าบางอย่าง ซึ่งมีความหมายตรงข้าม

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539 : 249-286) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย ผลการศึกษาพบว่า การศึกษาด้านวัฒนธรรมเป็นกระบวนการถ่ายทอดที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำความเข้าใจ และฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็ได้ซึมซับความซาบซึ้งดีงาม และรื่นรมย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมจึงมีลักษณะบูรณาการผสมผสาน ทั้งด้านปรัชญา ความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรียภาพ ศิลปะ พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมมีลักษณะที่ยืดหยุ่น หลากหลาย แต่ต้องมีรากฐานทางวัฒนธรรมที่มั่นคง การจัดกระบวนการและกิจกรรมต้องเน้นที่แก่นแท้ และรากเหง้าของภูมิปัญญาชุมชนชีวิตของคนในชุมชนมากกว่าที่จะศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผินเท่านั้น

ทางเลือกในอนาคต มี 3 ทาง ทางเลือกที่ 1 คือ ขยายหลักสูตรเพื่อยกระดับมาตรฐานวิชาชีพในตลาดงาน ทางเลือกที่ 2 คือ พัฒนาวิชาการ และวิชาชีพด้วยกระบวนการวิจัย ทางเลือกที่ 3 คือ การปฏิรูปทั้งระบบสู่ความเป็นเลิศทั้งศาสตร์ และศิลป์ เป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ อนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปควรเป็นสถาบันศิลปวัฒนธรรม เพื่อคงความเป็นไทยที่ยั่งยืน

สุรพล วิรุฬรักษ์ (2549 : 88) ได้ศึกษาวิจัย เรื่องนาฏยศิลป์ในรัชกาลที่ 9 โดยส่วนหนึ่งได้กล่าวถึงกำเนิดและวิวัฒนาการของวิทยาลัยนาฏศิลป มีการขยายเปิดวิทยาลัยนาฏศิลปไปสู่ภูมิภาค มีใจความโดยสรุปว่า เมื่อปี พ.ศ. 2489 ซึ่งเป็นปีแรกที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันเสด็จขึ้นครองราชย์ มีหน่วยงานที่จัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ มีเพียงแห่งเดียวคือ โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ซึ่งให้การศึกษาด้านโขน และละครรำ ต่อมาการจัดการศึกษาด้านนาฏศิลปได้รับการเอาใจใส่จากรัฐ และความนิยมจากผู้เรียนจึงทำให้มีการพัฒนาก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว ได้มี

การเปิดโรงเรียนนาฏศิลป ในจังหวัดเชียงใหม่ จึงได้รับการยกฐานะเป็น วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพ และเชียงใหม่ และขยายออกไปตั้งวิทยาลัยในส่วนภูมิภาค อีก 10 แห่งระหว่างปี พ.ศ. 2519-2541

งานวิจัยในต่างประเทศ

มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายและแนวคิดของการพัฒนาแบบมีส่วนร่วม ดังนี้

ไวท์ (White, 1982 : 18) ได้ให้คำจำกัดความว่า " การมีส่วนร่วมประกอบได้ด้วย 3 มิติ ด้วยกันคือ มิติที่หนึ่งคือ การมีส่วนร่วมในการตัดสินใจว่าอะไรควรทำ และทำอย่างไร มิติที่สอง มีส่วนร่วมเสียสละในการพัฒนาการลงมือปฏิบัติการตามที่ได้ตัดสินใจ และมิติที่สามคือ มีส่วนร่วมในการแบ่งปันผลประโยชน์ที่เกิดจากการดำเนินงาน" นอกจากนั้น white ยังเพิ่มว่า สาระสำคัญของการมีส่วนร่วม ประการที่สี่ที่ควรมีการนำมาพิจารณาคือ การมีส่วนร่วมในการประเมินผล

โคเฮน และอัฟฮอฟฟ์ (Cohen and Uphoff, 1984 : 219-222) ได้แบ่งชนิดของการมีส่วนร่วมออกเป็น 4 ชนิด คือ

1. การมีส่วนร่วมในการตัดสินใจ ประกอบไปด้วย 2 ขั้นตอนคือ ริเริ่มตัดสินใจ และตัดสินใจปฏิบัติการ
2. การมีส่วนร่วมในการปฏิบัติการประกอบด้วยการสนับสนุนด้านทรัพยากร การบริหาร และการประสานขอความร่วมมือ
3. การมีส่วนร่วมในผลประโยชน์ ไม่ว่าจะเป็นผลประโยชน์ทางด้านวัตถุ ผลประโยชน์ทางด้านสังคม หรือผลประโยชน์ส่วนบุคคล
4. การมีส่วนร่วมในการประเมินผล

จอห์นสัน (Johnson, 1984 : 135-138) ได้ให้กรอบแนวคิดเกี่ยวกับระบบการศึกษา สรุปได้ดังนี้ ความหมายของคำว่า"ระบบ" เป็นคำมีความหมายทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ซึ่งหมายถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ทำงานสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน เพื่อให้เกิดผลอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือความสัมพันธ์ที่ผสมผสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของส่วนต่าง ๆ ภายในระบบเพื่อทำหน้าที่ร่วมกัน มีนักวิชาการหลายท่านได้อธิบายและให้ความหมายของระบบดังนี้

คินเดอร์ด (Kindred, 1980 : 6) ได้ให้ความหมายเรื่องระบบไว้ว่า ระบบคือกระสวนขององค์ประกอบย่อยภายในระบบที่ต้องทำงานอย่างสัมพันธ์กัน

ฮิคส์ (Hicks, 1972 : 461) ได้กล่าวว่า ระบบ หมายถึงการรวมตัวของหลายสิ่งหลายอย่างเพื่อความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยแต่ละสิ่งนั้นมีความสัมพันธ์ต่อกันและกัน หรือขึ้นต่อกันและกัน หรือมีผลกระทบต่อกันและกัน ปละเป้าหมายสำคัญของการรวมตัวกันเป็นระบบ

คือ เพื่อเสถียรภาพอันมั่นคง (stability) เพื่อความเจริญก้าวหน้า (grtwoth) และเพื่อการปฏิสัมพันธ์ (interaction)

แบร์ค (Black, 1966 : 3) ได้กล่าวว่า การวิเคราะห์ระบบเป็นวิธีการที่พยายามสนับสนุนการตัดสินใจในการดำเนินงานโดยการกำหนดแนวทาง การคัดเลือกแนวทาง และการลงมือปฏิบัติ การวิเคราะห์ระบบมีลักษณะคล้ายคลึงกับการวิจัยเชิงปฏิบัติการที่จะต้องมีการกำหนดวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน และมีเหตุมีผล

วิส (Wise. 1956 : 7) ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม (cultural change) สรุปได้ดังนี้ การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม หมายถึงการเปลี่ยนแปลงทุกอย่างที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมทุกสาขาทุกประเภทไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวัตถุ หรือวัฒนธรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ทั้งความเปลี่ยนแปลงในด้านความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งของหรือเรื่องราว เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นผลผลิตของกิจกรรมระหว่างมนุษย์การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมทั่วไปมีสาเหตุ 2 วิธี คือ

1. เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายในวัฒนธรรมโดยมีตัวการสำคัญ คือ การประดิษฐ์คิดค้น (Invention) อันได้แก่การประดิษฐ์คิดค้นทางวัตถุ (Technological Invention) และการประดิษฐ์คิดค้นทางสังคม (Social Invention) ได้แก่ การคิดสร้างกฎหมายหรือขนบธรรมเนียมประเพณีใหม่ๆ ศิลปวัฒนธรรมแนวใหม่

2. เป็นการเปลี่ยนแปลงที่มาจากภายนอก โดยจำแนกออกเป็น 2 ประเภท คือ การแพร่กระจาย (Diffusion) หมายถึง การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปสู่สังคมอื่น และการยืมทางวัฒนธรรม (Culturai Borrowing) ได้แก่ การขอยืมทางวัฒนธรรม มีการนำมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตของสังคมตัวเอง

ผู้วิจัยได้ใช้กรอบความคิดทฤษฎีนี้ เพื่อศึกษาพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553) ได้จัดแบ่งขอบเขต ออกเป็น 3 ด้าน คือ

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยได้ระบุพื้นที่ศึกษา คือ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่มีสถานที่ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อยู่ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม สาเหตุที่เลือกเป็นสถานที่ศึกษาวิจัย เนื่องจากเป็นวิทยาลัยที่ก่อตั้งมาเป็นเวลานานเกินกว่า 25 ปี และเปิดสอนระดับหลักสูตรศิลปบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สาขาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน และเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ครอบคลุมด้านการพัฒนารูปแบบการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน และเลือกสถานที่ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เดินทางไปจัดการแสดง โดยคัดเลือกสถานที่จัดงานของภาครัฐ ภาคเอกชน งานเทศกาลต่างๆ และคัดเลือกการแสดงรูปแบบต่างๆที่นำออกแสดง เพื่อศึกษาความหลากหลายที่ชุมชนมีความประสงค์ให้จัดการแสดงไปร่วมในงาน

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา มี 2 ส่วน คือ

1.1 เนื้อหาด้านการเปลี่ยนแปลงและการคงอยู่ ในการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในช่วงปีพ.ศ. 2543-2553

1.2 เนื้อหาด้านการพัฒนาการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในช่วงปีพ.ศ. 2543-2553

3. ขอบเขตด้านเวลา ผู้วิจัยจะเริ่มศึกษา ตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2553 เป็นต้นไป

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัย ได้แยกการดำเนินการศึกษาออกเป็น ขั้นตอน 3 คือ

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลฝ่ายเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แบ่งออกปีน 6 กลุ่ม คือ

1.1.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปดนตรี และการแสดงพื้นบ้านอีสาน

1.1.2 เอกสารและงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษานาฏศิลป์ ดนตรี

1.1.3 เอกสารและงานวิจัย เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพ

1.1.4 บริบทพื้นที่ที่ศึกษา

1.1.5 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.2 ข้อมูลภาคสนาม

องค์ประกอบสำคัญของข้อมูลภาคสนาม มี 2 ส่วน คือ บุคลากรผู้ให้ข้อมูล และเครื่องมือในการเก็บข้อมูล

บุคลากรผู้ให้ข้อมูล (Key – informants) คัดเลือกจากกลุ่มบุคคลที่สามารถให้ข้อมูลสำคัญได้ตามลักษณะข้อมูลที่ต้องการศึกษา กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ร่วม และกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลดังนี้

1) กลุ่มผู้รู้

ผู้รู้ภาครัฐได้แก่ ทีมผู้บริหาร ประกอบด้วย ผู้อำนวยการวิทยาลัยและรองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม จำนวน 2 คน

ผู้รู้ภาคเอกชนได้แก่ ศิลปินแห่งชาติสาขาดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน จำนวน 2 คน

ผู้รู้ภาคชุมชนได้แก่ ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปินพื้นบ้านจำนวน 8 คน

2) กลุ่มผู้ร่วม

กลุ่มนักเรียน นักศึกษาได้แก่ ผู้แสดง บรรเลง และขับร้อง ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จำนวน 50 คน

กลุ่มผู้ปฏิบัติงานหน้าที่ต่างๆ ในการจัดการแสดงเผยแพร่ ของวิทยาลัย นาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้แก่ หัวหน้าภาค หัวหน้าหมวด จำนวน 5 คน

3) กลุ่มผู้เกี่ยวข้อง

3.1 เจ้าภาพ ที่ติดต่อให้วิทยาลัยนาฏศิลป กาฬสินธุ์ จัดการแสดงไปร่วมในโอกาสและสถานที่ต่างๆ จำนวน 50 งาน

3.2 ผู้ชมการแสดง ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จัดการแสดงไปร่วมในโอกาส และสถานที่ ต่างๆ จำนวน 20 งานๆ ละ 10 คน รวมจำนวน 200 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

1) แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง(Stuctured Interview) เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ ผู้ร่วม และผู้กี่ยวข้องในการจัดกิจกรรม และการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ข้อมูลที่ต้องการสัมภาษณ์ ประกอบด้วย

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัว เกี่ยวกับเพศ สถานภาพ วุฒิการศึกษา อาชีพ หรือตำแหน่ง เป็นต้น

ตอนที่ 2 เป็นคำถามเกี่ยวกับรายละเอียดของการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ประเด็นคำถามเกี่ยวกับ การวางแผนในการจัดการแสดง การจัดรูปแบบการแสดง การคัดเลือกชุดการแสดง การดูแลรักษาอุปกรณ์การแสดง งบประมาณ ตลอดจนแนวทางในการพัฒนาการแสดงในรูปแบบต่างๆ และในส่วนผู้เกี่ยวข้อง เป็นประเด็นคำถามเกี่ยวกับจุดประสงค์ในการจัดงาน และสาเหตุที่ขอความร่วมมือให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ไปร่วมแสดงในงาน มีความประทับใจในการแสดงประเภทใด และรายการแสดงชุดใดที่ได้รับความนิยมมากที่สุด องค์ประกอบใดที่ทำให้การแสดงได้รับความนิยมจากผู้ชม ตลอดจนเจ้าภาพเกิดความประทับใจ

2) แบบสังเกต (Observation) เป็นแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Patrticipant Observation) และไม่มีส่วนร่วม (Non-Patrticipant Observation) ใช้กับกลุ่มผู้รู้ ผู้ร่วม และผู้เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงในโอกาสต่างๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทั้งนี้เพื่อศึกษาประเด็นเกี่ยวกับ รูปแบบการแสดง การนำเสนอ พิธีกร ตลก แสดงขั้นรายการ เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์แสง เสียง ระบบบริหารจัดการในขั้นปฏิบัติการจริง

3) การสนทนากลุ่ม (Focus Group) ผู้วิจัย จะประสาน ขอความอนุเคราะห์ ให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จัดสนทนากลุ่ม โดยทำการ วิเคราะห์ ระหว่างผู้รู้ และผู้ร่วม ในการจัดการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบการจัดการแสดงและแนวคิดในการพัฒนารูปแบบการแสดงดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4) วัสดุ และอุปกรณ์ภาคสนาม ในการศึกษาภาคสนามผู้วิจัยจะใช้อุปกรณ์ช่วยในการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น กล้องถ่ายรูป กล้องวีดีโอ เครื่องบันทึกเสียง เพื่อช่วยให้ได้ข้อมูล และรายละเอียดที่สมบูรณ์ที่สุด

2. ขั้นจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล ตามความมุ่งหมายที่ตั้งไว้ 2 ระยะดังนี้

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาเอกสารที่มีการบันทึกไว้ หรือที่มีการศึกษาไว้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่อง แนวทางการพัฒนาการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยทำการค้นคว้าจากเอกสารจากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา

หนังสือ ตำรา สื่อทางอินเตอร์เน็ต ผู้วิจัยได้ค้นคว้าจาก สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ห้องสมุดแห่งชาติ และ ห้องสมุดของหน่วยงาน

ระยะ 2 เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ใช้แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง(Stuctured Interview) แบบสังเกต (Observation) เป็นแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Patrticipant Observation) และไม่มีส่วนร่วม (Non-Patrticipant Observation)

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้จากการสัมภาษณ์ การศึกษาจากเอกสาร ใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา และวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมและบันทึกไว้ เช่น แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกตุ มาจัดหมวดหมู่ ด้วยวิธีจำแนก และจัดระบบข้อมูล ในการจัดการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน เพื่อให้ได้ข้อมูลอย่างละเอียด และสมบูรณ์ที่สุด โดยมีกรอบการวิเคราะห์ ดังนี้

1. วิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐานในการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2. วิเคราะห์ พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

3. ขั้นนำเสนอผลการวิจัย

เมื่อวิเคราะห์ข้อมูลเสร็จแล้ว ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการศึกษาค้นคว้านั้นในแบบพรรณาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยแบ่งเสนอเป็นบทที่ 1 - 5

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วางกรอบในการวิจัยด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน 2 ด้าน คือ ข้อมูลพื้นฐานด้านประวัติและความเป็นมา และข้อมูล ด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน หลังจากนั้นจึงทำการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ทำการศึกษาภาคสนาม ได้ประมวลความรู้ตามจุดมุ่งหมาย 2 ข้อดังนี้

1. การพัฒนาดนตรีพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
2. การพัฒนาการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า การขยายการศึกษาโดยการเปิดวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในปี พ.ศ. 2525 ในสังกัด กรมศิลปากร เป็นภารกิจที่ผู้บริหารจะต้องนำพา ครู อาจารย์ บุคลากร นักเรียน นักศึกษา ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ให้ร่วมแรงร่วมใจกันในการพัฒนาสถานศึกษาให้มีความพร้อม ในการปฏิบัติภารกิจให้สำเร็จลุล่วง ตามนโยบายของกรมศิลปากร

ในการอนุรักษ์ พัฒนาและสืบทอดดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ต้องอาศัยความร่วมมือจากกลุ่มบุคคลหลายฝ่าย สรุปได้ว่าบุคคลที่เกี่ยวข้องในการอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดวัฒนธรรม พื้นบ้านที่สำคัญยิ่ง คือ ต้องอาศัยภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือนักดนตรีและนักแสดงพื้นบ้านของท้องถิ่นในการถ่ายทอด และบุคลากร นักเรียน นักศึกษาของหน่วยงานสถานศึกษาในท้องถิ่น เป็นผู้มีบทบาทในการอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอด

ผลการศึกษา พบว่า วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีพัฒนาการด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ดังนี้

พัฒนาการด้านดนตรี

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีพัฒนาการด้านดนตรีในช่วงระยะปีพ.ศ. 2543 - 2553 แยกเป็น 2 ส่วนคือ ด้านการประดิษฐ์คิดค้น และด้านการบรรเลง

ด้านการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องดนตรี มีดังนี้

ในการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในความดูแลจากศิลปินแห่งชาติ นายเปลื้อง ฉายรัศมี เมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ (ปัจจุบันเสียชีวิต) สามารถจำแนกออกได้ตาม รูปร่างลักษณะ เสียงของโปงลาง ขนาดของโปงลาง การบรรเลงโปงลาง และเครื่องดนตรีวงหมากกะโหล่ง ดังนี้

1. รูปร่างลักษณะ โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากเครื่องให้สัญญาณ 2 ชนิด คือ โปง กับเกราะลอ หรือขอลอ

โปง เป็นเครื่องตีบอกสัญญาณมี 2 ลักษณะ คือ

โปง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ตีเป็นสัญญาณบอกเวลา หรือเหตุต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในวัด แทนการตีระฆังหรือกลองในวัดทางภาคอีสาน โปงจะมีหลายขนาด ขนาดใหญ่เสียงจะใหญ่ ขนาดเล็กเสียงก็จะเล็ก เสียงโปงจะดังกังวานไปไกล สามารถส่งสัญญาณให้ชาวบ้านที่อยู่ไกล ๆ ได้ยินเสียง ลักษณะของโปงชนิดนี้ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะหาด ไม้ตะเคียน ไม้ประดู่ นำมาขุดเป็นโพรงลึกประมาณ 70 – 80 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 50 – 60 เซนติเมตร ยาวประมาณ 1.5 เซนติเมตร โดยคว่ำด้านที่ขุดเป็นโพรงลงด้านล่างแล้วเจาะรูด้านบน เพื่อให้ไม้ค้ำโปงสอดใส่ในรูได้ ส่วนด้านข้างโปงนั้นเจาะรูทั้งสองข้าง เพื่อเป็นรูเสียงหรือรูแพให้เสียงนั้นดังกังวานไปไกล ใช้ไม้ท่อนใหญ่ ๆ ลักษณะคล้ายสากทำด้วยไม้เนื้อแข็งมีเส้นผ่า ศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร ยาวประมาณ 1.5 เซนติเมตร สำหรับใช้กระทุ้งโปงเพื่อให้เกิดเสียง

ภาพที่ 2 โปงชนิดที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง

โปงหรือหมากโปง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้แขวนคอวัว ควาย เพื่อเป็นอาณัติสัญญาณบอกว่าของตนอยู่ที่ใด เดิมใช้แขวนเฉพาะตัวจ่าฝูงเท่านั้น ต่อมาใช้แขวนทุกตัว ตัวเล็กจะแขวนขิกหรือหมากขิดขนาดเล็ก ตัวใหญ่จะแขวนโปงขนาดใหญ่ ดังนั้นเวลาเดินจะทำให้เกิดเสียงที่ดังแตกต่างกันไปตามขนาดของโปง ลักษณะของโปงชนิดนี้ทำด้วย ไม้ไผ่ที่แห้งสนิท ตัดเป็นท่อน ๆ เหลือข้อและปล้องไว้ด้านบน ส่วนด้านล่างจะตัดข้อออกมีหูด้านข้าง 2 ข้าง สำหรับแขวนลูกโปงข้างละลูก ส่วนตัวโปงนั้นบากให้เป็นรูเสียงหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่ารูแพ

ภาพที่ 3 โปง หรือหมากโปงชนิดที่ใช้แขวนคอกระบือ

เกราะลอหรือขอลอ เป็นเครื่องตีบอกสัญญาณของชาวบ้านในสมัยโบราณ ซึ่งเมื่อถึงเวลาทำนาทำไร่ก็จะเคลื่อนย้ายวัว ควายและอุปกรณ์ต่าง ๆ ไปประจำอยู่ไร่นาของตน ที่เรียกว่าเถียงนา สำหรับเป็นที่พักชั่วคราว ผู้ที่นอนเฝ้าเถียงนาจะมีขอลอหรือเกราะลอไว้ประจำ ในตอนพลบค่ำก็จะตีเกราะลอเพื่อเป็นสัญญาณว่ามีคนอยู่ และใช้เป็นสัญญาณบอกเหตุ ถ้ามีโจรมาปล้นหรือมีผู้ใดเจ็บป่วยกะทันหัน ก็สามารถตีเกราะลอ ส่งสัญญาณให้เพื่อนบ้านไปช่วยเหลือ เกราะลอหรือขอลอมี 3 ลักษณะ คือ

เกราะลอหรือขอลอ เป็นอุปกรณ์ที่ทำด้วยไม้ไผ่ปล้องเดียว เจาะรูตามทางยาวของปล้องไม้ด้านหนึ่ง ใช้ตีท่อนไม้ท่อนเล็ก ๆ ทำให้เกิดเสียงดังไปไกล ชาวบ้านใช้ตีเป็นสัญญาณเพื่อไล่สัตว์ต่าง ๆ เช่น นก หนู กระต่าย เป็นต้น ไม่ให้เข้ามากินหรือทำลายพืชไร่ที่ปลูกไว้

-เกราะลอหรือขอลอที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรือไม้แก่น หรือทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรือไม้แก่นเป็นท่อนยาว ประมาณ 60 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8 เซนติเมตร มีขนาดลดหลั่นกันลงไปใช้เถาวัลย์มัดเรียงมีจำนวน 6 ลูก ผูกแขวนไว้ที่โรงนาหรือเถียงนา ตีด้วยท่อนไม้เล็ก ๆ ทำให้เกิดเสียงต่างกันไปตามขนาดของลูกเกราะลอ ลูกใหญ่เสียงจะต่ำ ลูกเล็กเสียงจะสูง นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้

พัฒนามา เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน ตามความเชื่อของคนโบราณว่าถ้าตีเกราะลอภายในหมู่บ้าน

เกราะลอหรือขอลอที่ทำด้วยโลหะ ลักษณะคล้ายกระดึงโลหะสำริดที่แขวนไว้กับวัวต่าง (ต่าง คือ ภาชนะที่ใช้สำหรับบรรทุกสิ่งของ) มีคานพาดไว้บนหลังสัตว์ ห้อยลงมาทั้งสองข้าง เพื่อเป็นสัญญาณให้ขบวนวัวต่าง ที่เดินทางไปค้าขายแดนไกล ทราบว่าหัวขบวนอยู่ที่ใด เป็นการป้องกันมิให้พลัดหลงทางกัน เวลาที่วัวต่างเหล่านี้เดินต่างก็จะเอียงซ้ายทีขวาทีสลับกันไป ทำให้ลูกโปงกระทบกับตัวโปงลางดังเป็นเสียงโปงหล่าง-โปงหล่าง ตลอดระยะทางซึ่งเรียกว่าโปงลาง

2. เสียงของโปงลาง เกิดเสียงโดยมีวัตถุ 2 สิ่งมากระทบกัน เดิมนั้นโปงลางมีอยู่ 6 ลูก 5 เสียง คือ เสียง มี ซอล ลา โด เร สามารถบรรเลงลายได้ เฉพาะลายใหญ่และลายสุดสะแนน และในปัจจุบันความนิยมด้านดนตรีโปงลางได้เพิ่มมากขึ้น นายเปลื้อง ฉายรัศมีจึงได้เพิ่มลูกโปงลางขึ้นโดยเพิ่มเสียงฟา เพื่อความไพเราะของเสียงโปงลาง สามารถบรรเลงลาย ลายใหญ่ ลายน้อย ได้ เสียงของโปงลางมีทั้งหมด 6 เสียง คือ เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ซึ่งเสียง จะเรียงกัน 3 ระดับ เสียงต่ำ คือ เสียง มี ซอล ลา เสียงกลาง คือ เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา เสียงสูง คือ เสียง โด เร มี ซอล ลา

3. ขนาดของโปงลาง ที่ได้พัฒนาขึ้นมาทั้งหมดมี 3 ขนาด ดังนี้ คือ โปงลางขนาดใหญ่ โปงลางขนาดกลาง โปงลางขนาดเล็ก

โปงลางขนาดใหญ่ ขนาดของลูกโปงลาง ลูกบนสุดหรือลูกที่ใหญ่ที่สุดยาว 80 เซนติเมตร ลูกสุดท้ายหรือลูกเล็กที่สุดยาว 40 เซนติเมตร

โปงลางขนาดกลาง ขนาดของลูกโปงลางลูกบนสุดหรือลูกที่ใหญ่ที่สุดยาว 60 เซนติเมตร และลูกสุดท้ายหรือลูกเล็กสุดยาว 40 เซนติเมตร

โปงลางขนาดเล็ก ทำเพื่อใช้ตีประสานเสียงกับโปงลางขนาดกลาง และโปงลางขนาดใหญ่ โดยปรับเสียงให้มีเสียงสูงกว่าโปงลางขนาดกลางอีก 1 ช่วงทบเสียง เวลาตีคู่กับโปงลาขนาดกลาง จึงเกิดการประสานเสียงกันเป็นเสียงคู่ 8 จะทำให้ไพเราะยิ่งขึ้น บางทีก็ให้ตีล้อ หรือขัดกับโปงลางขนาดกลาง มีลูกโปงลาง 13 ลูก ไม้ที่ใช้ตีมีขนาดเล็กลงให้เหมาะสมกับลูก

ภาพที่ 4 โปงลาง 12 ลูกและโปงลาง 16 ลูก

การพัฒนาเครื่องดนตรีอีสานในสมัยปัจจุบัน เป็นเครื่องดนตรีหมากกะโหล่ง เป็น ที่ทำมาจากโลหะ การสร้างเครื่องดนตรีส่วนใหญ่จะใช้ไม้เป็นวัสดุสำคัญในการผลิตเครื่องดนตรี และในปัจจุบันมีการประกาศห้ามตัดไม้ เพราะไม้บางชนิดเป็นไม้ต้องห้าม ผู้ใดฝ่าฝืนจะมีโทษตามกฎหมาย สิ่งเหล่านี้จึงมีการสร้างสรรค์พัฒนางานดนตรีของวงหมากกะโหล่ง จึงเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมการดนตรีพื้นบ้านกับการประยุกต์ โดยสรรหาวัสดุอื่นแทนไม้ในการผลิตเครื่องดนตรี ดนตรีหมากกะโหล่งเกิดขึ้นจากแนวคิดของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ยินเสียงหมากกะโหล่งห้อยคอวัว ควาย ที่มีเสียงต่างกัน เมื่อฟังแล้วเกิดความไพเราะ จึงคิดนำหมากกะโหล่งมาทำเป็นเครื่องดนตรี โดยนำลูกหมากกะโหล่งขนาดต่างกันมาเรียงแล้วแล้วตีให้เป็นเสียงต่าง ๆ ในแต่ละลูก ปรับเสียงให้เข้ากับระดับเสียงของโปงลาง เสียงที่ได้เป็นเสียงทุ้มกังวานในระดับต่ำ เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ใหม่ เป็นเอกลักษณ์ของวง ซึ่งประกอบด้วยหมากกะโหล่ง โปงลางไม้ไผ่ โปงลางเหล็ก กลองหางสั้น และไหซอง 2 ลูก รายละเอียดมีดังนี้

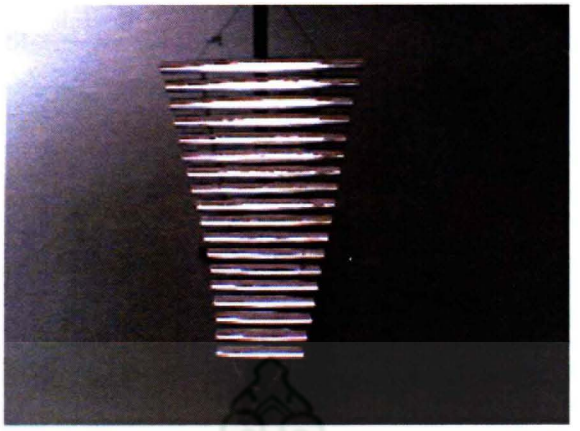
1. หมากกะโหล่ง ทำด้วยโลหะทรงกระบอก ปากบีบให้แคบลง นำมาเรียงยึดติดกับคานไม้ในแนวลาดเอียง 45 องศา โดยลูกที่ใหญ่ที่สุด (เสียงต่ำ) อยู่ด้านบน และลูกที่เล็กสุด (เสียงสูง) อยู่ด้านล่าง ไม้ที่ใช้ตีหมากกะโหล่งมีลักษณะเป็นท่อนขนาดเล็ก 2 อัน คล้ายไม้ตีโหม่ง โดยส่วนหัวที่ใช้ตีหุ้มด้วยยาง การบรรเลงผู้บรรเลงจะนั่งหันหน้าเข้าหาแนวลาดเอียงของกระบอกเสียง ใช้ไม้ตีลงไปบนลูกโลหะเช่นเดียวกับการตีโปงลาง

ภาพที่ 5 หมากกะโหล่ง

2. โปงลางไม้ไผ่ ทำด้วยกระบอกไม้ไผ่ป่า ตัดเป็นปล้องยาว 45–60 เซนติเมตร นำมาปาดเนื้อไม้ ตรงกลางปล้องออกด้านหนึ่งเพื่อปรับแต่งเสียงแล้วร้อยเรียงเป็นผืนด้วยเชือก และใช้ไม้ตีที่ทำด้วยไม้ขนาดเล็ก 2 ท่อน ลักษณะบรรเลงเหมือนโปงลาง

ภาพที่ 6 โปงลางไม้ไผ่

3. โปงลางเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำด้วยท่อเหล็ก ตัดเป็นท่อนยาว 30 – 45 เซนติเมตร เจาะรูร้อยเชือกนำมาเรียงร้อยเป็นผืน แขวนกับหลัก ความแตกต่างของเสียงเกิดจากขนาดความยาวของท่อนเหล็ก และขนาดการตีเหล็กตรงกลางท่อนให้แบน ในการบรรเลงมีวิธีการบรรเลงเหมือนกับโปงลาง



ภาพที่ 7 โปงลางเหล็ก

4. กลองหางสั้น ลักษณะเป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หุ่นกลองที่ขึงหนังจะป่องออก และค่อย ๆ เรียวลงจนถึงคอคอด ปลายบานออกเล็กน้อย ภายในเจาะเป็นรูกลวง ขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลาง 25 เซนติเมตร รูปทรงคล้ายกลองหางตัดก้นให้สั้น จำนวน 4 ลูก วางบนขาตั้งทำด้วยเหล็กเรียงเสียงสูง-ต่ำ ตามลำดับ การบรรเลง ใช้มือตีให้เป็นจังหวะสอดประสานกับทำนองเพลง ความแตกต่างของเสียงกลองนั้นขึ้นอยู่กับความตึงหย่อนของหนังหน้ากลอง

ภาพที่ 8 กลองหางสั้น

5. ไหซอง เป็นเครื่องดนตรีที่นำไหซองมาดัดแปลง โดยนำเส้นยางมาขึงที่ปากไห ผู้บรรเลงจะดึงเส้นยางให้เกิดเสียงสูง-ต่ำ เป็นจังหวะตามขนาดของไห (ใบใหญ่เสียงต่ำ ใบเล็ก

เสียงสูง) โดยปกติในวงหมากกะโหล่งจะใช้ไหซองจำนวน 2 ลูก เทียบเสียงตรงกับเสียง ลา และ มี (ใช้วิธีเทียบเสียงโดยใส่น้ำลงไปในไหเพื่อปรับระดับเสียงตามต้องการ)

ภาพที่ 9 ไหซอง

เครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ทั้ง 5 ชิ้นนี้ ใช้บรรเลงร่วมกับ พิณ แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ เรียกว่า วงหมากกะโหล่ง การประสมวงของวงหมากกะโหล่งนี้ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้จัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมเข้ามาร่วมบรรเลงสอดประสาน เพราะเสียงของหมากกะโหล่งมีเสียงดังทุ้ม นุ่มนวล เครื่องดนตรีที่จัดมีดังต่อไปนี้

1. หมากกะโหล่ง 2 ผืน
2. โปงลางไม้ไผ่ 1 ผืน
3. โปงลางเหล็ก 1 ผืน
4. แคน 7 2 เต้า
5. แคน 8 3 เต้า
6. แคน 9 2 เต้า
7. พิณไฟฟ้า 1 ตัว
8. โหวด 1 เลา
9. กลองหางสั้น 1 ชุด
10. ฉาบเล็ก 1 คู่
11. ฉาบใหญ่ 1 คู่
12. ไหซอง 2 ลูก

ภาพที่ 10 ดนตรีพื้นบ้านอีสานผสมหมากกะโหล่ง

การพัฒนาในการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จากการศึกษา พบว่า มีการประดิษฐ์คิดค้นพัฒนา และเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีให้มีความหลากหลายขึ้นจากการประดิษฐ์คิดค้นของครูสอนดนตรีพื้นบ้านเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้ก็เนื่องจากการได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากภาครัฐ และภาคเอกชนปัจจุบันเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ถ้าใช้บรรเลงในโอกาสทั่วไป จะประกอบด้วย พิณไฟฟ้า 1-2 ตัว พิณเบสไฟฟ้า 1 ตัว แคน 1-2 เต้า โหวด 1-2 ตัว (ดวง) โปงลาง 1-2 ผืน ไหซอง 5 ลูก กลองพื้นบ้านอีสาน 4 ลูก กลองตุ้ม 1 ลูก ฉาบใหญ่ 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ ก็สามารถจัดการบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์

ภาพที่ 11 วงดนตรีพื้นบ้านผสม

ด้านการบรรเลง

ปัจจุบันมีเครื่องดนตรีครบทั้งดีด สี ตี เป่า เมื่อนำมาผสมวงดนตรี และใช้บรรเลงประกอบการแสดงพื้นบ้านทำให้ประสบความสำเร็จในการแสดงมาก และเครื่องดนตรีอีสานสามารถ สร้างความบันเทิงให้เหมาะกับความต้องการของผู้จ้าง เข้ากับสภาพของสังคมในปัจจุบันได้อย่างกลมกลืน เครื่องดนตรี ที่ผสมผสานเข้าด้วยกัน เช่น โปงลาง พิณ แคน โหวด เบส กลองหาง และกลองตื้ง เป็นต้น วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้นำดนตรีพื้นบ้านอีสานมาสืบทอดเผยแพร่ ด้วยการนำมาบรรเลงในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

1. การบรรเลงรวมวง หรือบรรเลงผสมวง รูปแบบเดิมส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงเดี่ยวเฉพาะเครื่องมือ ปัจจุบันได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ที่มีอยู่ในท้องถิ่นหลากหลายชนิดมาร่วมบรรเลงประสมกับโปงลาง พิณ แคน โหวด กลอง ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก้บ และไหซอง ก็เรียกวงประเภทนี้ว่า วงโปงลาง เมื่อบรรเลงรวมวง จะสนุกสนานคึกคัก มีชีวิตชีวา ปัจจุบันนิยมบรรเลงในงานประเพณี งานประจำปี ตลอดจนรื่นเริงในโอกาสต่าง ๆ และมีการผสมรวมวงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกหลายชนิด เช่นวงแคน วงหมากกะโหล่ง วงพิณ และวงมหกรรมกลอง เป็นต้น

ภาพที่ 12 บรรเลงรวมวง หรือบรรเลงผสมวง

2. การบรรเลงประกอบการขับร้อง การบรรเลงวงดนตรีพื้นบ้านอีสานประกอบการขับร้อง ได้แนวทางจากวงลูกทุ่งหมอลำ และนำเพลงลูกทุ่งมาร้องประกอบวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน จังหวะที่นิยมมากที่สุด คือ จังหวะลำเพลิน จังหวะชะชะช่า และเพลงสมัยนิยมหมอลำ ส่วนมาก

การบรรเลงจะนิยมใช้โปงลาง หรือ พิณเป็นผู้นำบรรเลง โดยให้โปงลางเป็นตัวเอก ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะเป็นตัวประกอบเพื่อสร้างความคึกคักให้ผู้ชม และผู้ฟัง

ภาพที่ 13 การบรรเลงประกอบการขับร้อง

3. การบรรเลงประกอบการฟ้อนรำ ขั้นตอนแรก ผู้ที่เกี่ยวข้องคิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาก่อน ขั้นตอนต่อมา จึงนำท่ารำนั้นมาดูลีลาการเคลื่อนไหว ช้าหรือเร็ว และเลือกลายที่มีจังหวะช้าหรือเร็วนั้นมาประกอบฟ้อนชุดนั้น ๆ หรือ อาจจะเลือกลายก่อนแล้วนำไปคิดประดิษฐ์ใส่ท่าฟ้อนให้เหมาะสมกับจังหวะลายนั้น ๆ จังหวะและทำนองของลายนั้นสามารถจัดแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ จังหวะช้า จังหวะปานกลาง และเร็ว

ภาพที่ 14 การบรรเลงประกอบการฟ้อนรำ

3.1 ลักษณะลายที่มีจังหวะช้า ได้แก่ ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายภูไทเลาะตูบ ลายโปงลาง ลายคอนสวรรค์

3.2 ลักษณะลายที่มีจังหวะปานกลาง ได้แก่ ลายแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว

3.3 ลักษณะลายที่มีจังหวะเร็ว ได้แก่ ลายนกใส่บินข้ามทุ่ง ลายน้ำโตนตาด ลายสังข์ศิลป์ชัย และลายลำเพลิน

การบรรเลงลายที่นำไปใช้ในการประกอบท่ารำนั้น จะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงเกริ่นก่อน แล้วจึงเชื่อมต่อด้วยการบรรเลงทำนองหลัก เพื่อความไพเราะอาจจะมีการบรรเลงทำนองย่อยหรือทำนองแยกร่วมไปด้วย ความสั้นยาวของลายเพลงที่บรรเลงจึงขึ้นอยู่กับท่ารำในแต่ละชุด ซึ่งใช้เวลาประมาณ 8 – 10 นาที นอกจากนี้

วงดนตรีพื้นบ้านอีสานยังมีความโดดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์ประทับใจผู้ชม คือลีลาของผู้ที่ดีดไหที่เป็นผู้หญิง ทำให้ผู้ชมให้เกิดความเพลิดเพลิน สนุกสนานไปกับลีลาของผู้ดีดไห ซึ่งการที่จะออกลีลาได้สวยงามนั้นต้องรู้จักจังหวะทำนองเพลงเป็นอย่างดี จึงจะสามารถแสดงอารมณ์ที่ร่าเริงได้ และต้องเป็นคนที่ยิ้มเก่ง จึงจะได้รับคัดเลือกให้ทำหน้าที่ผู้ดีดไห หรือเรียกกันทั่วไปว่านางไห หรือราชินีไหซอง (ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ. 2553 : สัมภาษณ์)

ภาพที่ 15 ลีลาของนางไห เอกลักษณ์ประจำวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

วงดนตรีพื้นบ้าน หรือรู้จักกันทั่วไปว่า วงโปงลาง ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป ดังจะเห็นได้จากการที่บุคคลสำคัญมาเยือนกาฬสินธุ์ ทางราชการจะจัดให้มีการแสดง วงดนตรีโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ให้กับคณะผู้มาเยือนได้ชมอยู่เสมอ สร้างความประทับใจเป็นอย่างยิ่ง นอกจากนั้นยังได้เป็นตัวแทนของจังหวัด และประเทศไทย ใน

การเป็นทูตวัฒนธรรม เดินทางไปแสดงเผยแพร่ในประเทศต่าง ๆ หลายประเทศ สร้างความชื่นชมให้ชาวต่างชาติ ที่นิยมชมชอบศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก (ชิน เจริญสุข. 2553 : สัมภาษณ์)

และที่สำคัญยิ่ง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้รับมอบหมายจากกรมศิลปากร ให้เป็นเจ้าภาพจัดการแสดงศิลปวัฒนธรรม 4 ภาค ของสถานศึกษาสังกัดกรมศิลาปากร ขึ้นในระหว่างวันที่ 26-28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2533 ครั้งนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยการนำของท่านผู้อำนวยการ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จมาเป็นองค์ประธานเปิดงาน เป็นครั้งแรกของการจัดงานศิลปวัฒนธรรม 4 ภาค ในวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2533 โดยพระองค์ทรงโปงลางในลายลมพัดพร้าว และลายเต้ยโขง ยังความภาคภูมิใจให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ นับว่าเป็นพระมหากรุณาธิคุณแก่ครูนักเรียน และชาวกาฬสินธุ์อย่างยิ่ง

จังหวัดกาฬสินธุ์ จึงกำหนดให้วันที่ 26 กุมภาพันธ์ ของทุกปี เปิดงานวันเริ่มงานเทศกาลมหกรรมโปงลาง แพรวา และงานกาชาดประจำปีของจังหวัดกาฬสินธุ์ ตั้งแต่พุทธศักราช 2533 เป็นต้นมา (วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. 2544 : 17) โดยจังหวัดกาฬสินธุ์ หน่วยงานภาครัฐ และเอกชนวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ ฟื้นฟู และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี อันดีงามของท้องถิ่นให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกวดดนตรีโปงลางและผ้าไหมแพรวา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดกาฬสินธุ์

ภาพที่ 16 การแสดงในพิธีเปิดงานมหกรรมโปงลางแพรวา และงานกาชาด

เมื่อปี พ.ศ. 2552 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้คิดประดิษฐ์วงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีขนาดใหญ่ที่สุด โดยคณะครูอาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ร่วมกันพัฒนารูปแบบ ด้วยการเพิ่มนักดนตรีพื้นบ้านอีสานให้มีจำนวนมากกว่าเดิมจากประมาณ 20 คน เพิ่มนักดนตรีเป็น

100 กว่าคน ซึ่งได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากกรมศิลปากร และได้จัดแสดงครั้งแรกที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในงานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ มีผู้ชมให้ความสนใจเป็นอย่างมาก จนมีผู้ติดต่อไปแสดงในงานต่าง ๆ อยู่เสมอ นับว่าเป็นความภาคภูมิใจของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์สิ่งหนึ่ง เป็นที่รู้จักและกล่าวถึงวงดนตรีพื้นบ้านอีสานขนาดใหญ่นี้ว่า วงแคน จำนวนนักดนตรีและผู้แสดง ประกอบด้วย โปงลาง 20 คนโปงลางเหล็ก 2 คน หมากกะโหล่ง 4 คน แคน 79 คน โหวด 20 คน พิณ 13 คน กลองหาง 2 คน กลองรำมะนาอีสาน2 คน ฉาบ 4 คน ผู้แสดง 72 คน รวมผู้แสดงทั้งสิ้น 218 คน (วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. 2553 : 20)

ภาพที่ 17 การบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบวงแคน

ภาพที่ 18 พัฒนาการด้านการบรรเลง

พัฒนาการของ นักเรียน นักศึกษา ด้านการบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ผสมกลมกลืนกัน ทั้งรูปแบบของเครื่องดนตรี และวิธีการบรรเลง ตลอดจนถึงลายเพลงต่าง ๆ ซึ่งรวมไปถึงวงดนตรีพื้นบ้านในสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากการจัดอบรมด้านดนตรีและการแสดงภาคฤดูร้อนที่วิทยาลัยจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี และจากการที่วิทยาลัยสามารถผลิตครู แพร่กระจาย (Diffusion Theory) ซึ่ง สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 96-97) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีแพร่กระจาย มีแนวคิดหลักคือ วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากขบวนการแพร่กระจาย (The Process of Diffusion) ซึ่งแนวคิดดังกล่าวยังสอดคล้อง กับการพัฒนาลายเพลงประกอบการแสดงในแต่ละชุดที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นด้วย ดังจะเห็นได้จาก ลายเพลงของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มี 2 ลักษณะ คือ ลายเพลงที่แต่งเพิ่มเติมโดยยึดทำนองหลักลายโบราณ เพื่อให้เหมาะสมกับการเรียนการสอน และการแสดง โดยใช้ชื่อเดิมตามลายโบราณ ประกอบการบรรเลง ได้แก่ ลายเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยหัวโนนตาล เปรียบเทียบกับดนตรีสากลจะมี 4 ห้อง ส่วนดนตรีพื้นบ้านมี 8 ห้อง และมีเพียงเสียงสูง กับเสียงต่ำเท่านั้น เต้ยเดือนห้า เซิ้งโปงลาง ลายน้ำโตนตาด ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ ลำเพลิน คอนสวรรค์ เป็นลายเพลงที่แต่งเติมโดยยึดทำนองหลักลายโบราณ และใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ รำคอนสวรรค์ ตังหวาย ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ฟ้อนภูไท 3 เผ่า ฟ้อนเก็บฝ้าย เซิ้งทำนา เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งเซียงข้อง เต้ยเกี้ยว ฟ้อนโหวด กั๊บแก๊บลำเพลิน

ดังนั้นดนตรีพื้นบ้านในทุกท้องถิ่นจำเป็นต้องมีการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งมีการสั่งสอนสืบทอดโดยการจำ การบอกเล่าสืบกันต่อ ๆ มา จะต้องมีการท่องจำให้ขึ้นใจฟังซ้ำแล้วซ้ำอีก จนสามารถท่องได้ติดปาก แต่ในปัจจุบันนี้สามารถนำมาเขียนเป็นตัวโน้ตได้เพื่อง่ายในการเรียนรู้ ได้ถ่ายทอดความรู้ ในด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน ให้กับนักเรียน นักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 ถึงปี พ.ศ. 2553 เป็นเวลา 28 ปี

ภาพที่ 19 การฝึกซ้อม เพื่อเสริมทักษะให้เกิดความชำนาญ

พัฒนาการด้านการแสดงพื้นบ้าน

ในด้านการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้รับการส่งเสริมและพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาตามลำดับดังนี้

ระยะแรก ได้รับการถ่ายทอดจากครูพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด คืออาจารย์ทองจันทร์ สังฆะมณี และบุคลากรที่จบจากสถาบันต่างๆ ในภาคอีสาน และมีประสบการณ์ในด้านการแสดงเป็นพื้นฐาน รวมทั้งนักศึกษาฝึกสอนจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมาร่วมกันบุกเบิกและถ่ายทอด (ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ.2553 : สัมภาษณ์)

ปัจจุบันจึงมีแนวคิดและยึดหลักการประดิษฐ์ท่าฟ้อน และชุดการแสดงทั้งอนุรักษ์ และปรับปรุงขึ้นใหม่ และแนวสร้างสรรค์ โดยยึดหลักทางนาฏศิลป์เป็นต้นแบบ ส่วนใหญ่ท่าฟ้อนได้แนวคิดมาจากวิถีชีวิตของคนท้องถิ่น ขนบธรรมเนียมประเพณีของคนแต่ละท้องถิ่น ที่แสดงออกเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นของตน การแสดงหลายๆชุดของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้แทรกบทร้อง หรือกลอนลำ ประกอบในชุดการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วย เพื่อเป็นการส่งเสริมศิลปะการร้องของหมอลำให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย และเพื่อเป็นการบอกเล่าเรื่องราวในการแสดงให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาของการแสดงเพิ่มขึ้น (พรสวรรค์ พรดอนก่อ. 2553 : สัมภาษณ์)

ในช่วงระยะประมาณปีพ.ศ. 2543 – 2553 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สามารถจัดการแสดงได้หลายแบบ ดังนี้

ฟ้อนงิ้วต่องต้อน

เป็นการฟ้อนประกอบทำนองลายเต้ย เป็นการรำเกี้ยวพาราสีกันระหว่าง ชาย-หญิง ทางภาคอีสาน งิ้วต่องต้อน เป็นทางร้องอีกอย่างหนึ่ง จัดอยู่ในประเภท หมอลำกลอนทางเต้ย คือทางของหมอลำกลอนซึ่งแยกได้หลายทาง ที่ได้นำมาอนุรักษ์ไว้ให้เป็นรูปของการแสดงเป็นชุดเป็นตอน โดยได้แรงบันดาลใจจากวงหมอลำพื้นบ้านจากอำเภอเขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์ จะมีฉากเกี้ยวกันโดยพูดพญา หรือร้องเป็นเต้ยเกี้ยวกัน หรือลำภูไท ฯลฯ ดนตรีใช้ทำนองงิ้วต่องต้อนเดิม ส่วนท่าฟ้อนคณะครูได้ประดิษฐ์ ท่าฟ้อนขึ้นใหม่

ภาพที่ 20 ฟ้อนงิ้วต่องต้อน

ฟ้อนไทพวน

การแสดงชุดนี้ขึ้นสร้างสรรค์ขึ้น ในปี พ.ศ. 2543 เพื่อนำเสนอเป็นผลงานเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์ บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำโขง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงได้ศึกษาและขอข้อมูลเพิ่มเติมจากชมรมนาฏศิลปหนองคาย และนำมา ประดิษฐ์การแสดงชุดนี้ เพื่อนำเสนอเป็นผลงาน ในเชิงอนุรักษ์และพัฒนา นำเสนอในปี พ.ศ. 2543 เพื่อเป็นการถวายพระพรและเทิดพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน

ภาพที่ 21 ฟ้อนไทพวน

ฟ้อนแคน

ฟ้อนแคน เป็นการแสดงที่คณะครู อาจารย์ หมวดนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำโดยอาศัยคำร้องจากเพลง “คิดฮอดเสียงแคน” ซึ่ง นางคำมี บัญชา ศิลปินพื้นบ้าน ด้านการขับร้อง ได้แต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่ โดยบรรยายถึงความรัก ความคิดถึง ของหญิงสาวที่มีต่อชายหนุ่มคนรัก ท่าฟ้อนเป็นการเกี้ยวพาราสี นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ ได้แต่งลายเพลงขึ้นใหม่ในช่วงท้าย ให้มีจังหวะรวดเร็ว เพื่อให้การแสดง จบลงด้วยความสนุกสนานรื่นเริง

ภาพที่ 22 ฟ้อนแคน

ฟ้อนหางนกยูง

การฟ้อนหางนกยูง เป็นการแสดงของจังหวัดนครพนมที่มีความสวยงาม ในสมัยก่อนนิยมฟ้อนเดี่ยวบนหัวเรือแข่ง เมื่อมีงานประจำปีงานออกพรรษาความเชื่อว่าก่อนทีจะนำเรือเข้าแข่งจะนำเรือขึ้นไปถวายสักการะเจ้าพ่อหลักเมืองเพื่อเป็นการบอกกล่าวว่าจะนำเรือเข้าแข่งขัน และจะต้องฟ้อนหางนกยูงเพื่อถวายต่อหน้าศาลเจ้าพ่อหลักเมืองด้วย การฟ้อนหางนกยูงนี้จะฟ้อนเฉพาะเรือแข่งที่สำคัญและมีชื่อเสียงโด่งดังเท่านั้น

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ขอทำการปรับปรุงศิลปะการแสดงการฟ้อนหางนกยูงนี้เมื่อประมาณปีพ.ศ. 2545 โดยคณะครูอาจารย์นาฏศิลป ทำให้ มีลีลาอ่อนช้อย สวยสง่างาม

ภาพที่ 23 ฟ้อนหางนกยูง

ลายดนตรีประกอบการแสดง ฟ้อนหางนกยูง

- - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ล ล ล	- ม – ด	- ร - ม	- ร – ด
- - - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล	- ม – ซ	- ร - ม	- ซ – ด
- - - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ล	- - - ม	- ร – ด	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ล ล ล	- ม – ด	- ร - ม	- ร – ด
- - - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล	- ม – ซ	- ร - ม	- ซ – ด
- - - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ล	- - - ม	- ร – ด	- ร - ม	- ซ – ล
- - - -	- - - ม	- ซ - ล	- ด - ล	- - - ม	- ด – ล	- - - ม	- ด – ล
- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- - - ร	- ซ – ม	- - - ร	- ซ – ม
- - - -	- - - ล	- ด- ร	- ด- ร	- ม – ร	- ด – ร	- ด – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - ล	- ด – ร	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ร	- ด - ม	- ซ - ล
- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- - - ด	- ซ – ม	- - - ด	- ซ – ม
- - - -	- - - ล	- ด- ร	- ม - ร	- ม - ด	- ม – ร	- ด - ล	- ซ – ล
- - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ล ล ล	- ม – ด	- ร - ม	- ร – ด
- - - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล	- ม – ซ	- ร - ม	- ซ – ด
- - - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ล	- - - ม	- ร – ด	- ร - ม	- ซ – ล

ท่อนจบ

- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ล - ม	- - - -	- ซ – ร	- ม - ด	- ล – ร
- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ล - ม	- - - -	- ซ – ร	- ม - ด	- ล – ร
- - - -	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม – ร	- ด - ล	- ซ – ล

ฟ้อนพระแม่โพสพ

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ทำการสร้างสรรค์การแสดงฟ้อนพระแม่โพสพนี้เพื่อเป็นการแสดงถึงความสำคัญของพระแม่โพสพที่ให้ความอุดมสมบูรณ์แก่วิถีชีวิตของชาวไร่ชาวนา โดยปรับปรุงจากชุดการแสดงบุญคูนลาน เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2548 โดยคณะครูอาจารย์นาฏศิลป์ ทำให้ มีความสวยงามยิ่งขึ้น

ลายดนตรีประกอบการแสดงพระแม่โพสพ

- - - ด	- ล -ม	- ดมร	- ดลด	- - -ด	- ล -ม	- ดมร	- ดลด
- - - ซ	-ร- ม	ลซมร	-ดลด	- - - ซ	-ร- ม	ลซมร	-ดลด
- - -ล	- ซ-ล	ดรมร	-ดลด	- - -ล	- ซ-ล	ดรมร	-ดลด
- - -ด	ลดรม	ซลดล	ซมรม	- - -ด	ลดรม	ซลดล	ซมรม
- - -ด	รมดร	มดมร	ดลซล	- - -ด	รมดร	มดมร	ดลซล

แพรวาราชินี

แพรวา หมายถึง ผ้าแพรวาซึ่งทอโดยชาวบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ มีความยาว 1 วา เดิมมีเพียงสีแดงเท่านั้น ต่อมาสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ได้ทรงนำเข้าไว้ในโครงการศิลปาชีพ และทรงดำรัสให้มีการพัฒนาสีสัน และ ลวดลายของผ้าแพรวาให้หลากหลายสวยงามมากขึ้น เดิมผู้แสดงแต่งกายด้วยการ ห่มผ้าแพรวาประยุกต์ หลากสี เช่น สีเหลือง สีฟ้า สีม่วง ผ้าถุงมัดหมี่ ตามลวดลายของชาวอีสาน

ฟ้อนแพรวาราชินี ได้ปรับปรุงการแสดงมาจากชุดแพรวากาฬสินธุ์ ในประมาณปี พ.ศ. 2549 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ประดิษฐ์ใหม่โดยใส่เสื้อแพรวาชุดสีผ้า โดย คณะครูอาจารย์ ร่วมกับนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ ในความควบคุมของนายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในยุคนั้น

ภาพที่ 24 แพรวาราชินี

ลายดนตรีประกอบการฟ้อนแพรวาราชินี

ท่อนที่ 1 จังหวะช้า

- - - -	- ม ร ด	- ร - ด	- ล - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร - ด
- - - ม	- ร - ด	- ร ด ล	- ร - ด	**- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด
- - - ม	- ร – ด	-ร ด ล	- ร - ด	- - - ร	- ซ – ม	- - - ร	- ด – ม
- - - ร	- ซ – ม	- - - ร	- ล - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร – ด
- - - ม	- ร - ด	- ร ด ล	- ร – ด	- - - ม	- ซ – ด	- ร – ม	- ซ - ม
- ด – ร	- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ด – ร	- ด – ม	- ร - ด	- ล – ด
- - - ด	- - - ด	- - - ม	- ร - ด	- - - ม	- ร - ด	- ร ด ล	- ร - ด

ย้อนกลับไปที่เครื่องหมาย ** บรรทัดที่สองห้องที่ห้า

ท่อนที่ 2 จังหวะปานกลาง (ลำเพลิน)

- - - -	- ล - ม	- ม ร ด	ล ด ร ม	- ซ ม ซ	ม ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ร - ล
- - - -	- ล - ม	- ม ร ด	ล ด ร ม	- ซ ม ซ	ม ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ร - ล
- - - -	- ล ด ร	- ร ด ล	ซ ล ด ร	- - - -	- ล ด ร	- ร ด ล	ซ ล ด ร
- ม - ด	- ม – ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ม - ด	- ม – ร	- ด - ล	- ซ - ล
- - - -	- ม ซ ล	- ล ซ ม	ร ม ซ ล	- ด - ซ	- ด - ล	- ล ซ ม	ร ม ซ ล
- - - -	- ม ซ ล	- ล ซ ม	ร ม ซ ล	- ด - ซ	- ด - ล	- ล ซ ม	ร ด ร ม
- - - -	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	- - - - -	- ม ซ ร	- ม ร ด	ซ ล ด ร
- ม - ด	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ม - ด	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล

ท่อนที่ 3 จังหวะเร็ว (ลำเพลิน)

- - - ม	- ด ร ม	- ม ซ ม	ร ด ร ม	- - - ม	- ด ร ม	- ม ซ ม	ร ด ร ม
- - - ม	- ด ร ม	- ซ - ซ	- ด ร ม	- - - ม	- ด ร ม	- ซ - ซ	- ด ร ม
- ด - ล	- ด - ซ	ล ซ ล ม	ร ด ร ม	- ด - ล	- ด - ซ	ล ซ ล ม	ร ด ร ม
- ม ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	ด ล ซ ล
- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ล ด ล	ซ ล ด ร
- ม ซ ม	ร ม ซ ด	- ด ร ซ	ร ม ซ ม	- ล ด ม	ซ ล ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล
- ม ร ด	ร ม ด ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ซ ล	ด ซ ด ล	ซ ม ร ม
- ด ล ด	ร ม ซ ม	ล ม ซ ร	ด ล ร ด	- ด ล ด	ร ม ซ ม	ล ม ซ ร	ด ล ร ด

ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ชุด อุ่นพระบารมี

ในปี พ.ศ.2550 ซึ่งเป็นปีมหามงคลในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน มีพระชนมายุครบ 80 พรรษา วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้แต่งบทถวายพระพร ประกอบชุดฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ด้วยการร้องในทำนองแบบลำภูไท ใช้ปี่ภูไทเป่าคลอการลำในบทถวายพระพร ประกอบการฟ้อน และเพิ่มความอลังการด้วยขบวนแห่พานบายศรี (ศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ. 2553 : สัมภาษณ์)

บทเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งบทเพลงลูกทุ่งและเพลงลำภูไทกาฬสินธุ์ เนื้อหาของบทเพลงจะกล่าวถึง เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่ทรง

ครองราชย์ครบ 60 ปี ในปีพุทธศักราช 2549 และทรงมีพระชนมายุครบ 80 พรรษา ในปีพุทธศักราช 2550 จึงเป็นการสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีต่อพระสกนิกรชาวไทย ไม่ว่าจะเป็นฝนเทียม ทฤษฎีแนวใหม่ในการดำรงชีวิต ที่ทรงทำให้ชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยดีขึ้น และเป็นการเทิดทูนพระองค์ให้มีพระชนมายุยิ่งยืนนานเป็นร่มโพธิ์ร่มไทรของชาวไทย ซึ่งผู้ประพันธ์บทเพลงลูกทุ่งคือ นางศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ และผู้ประพันธ์บทร้องลำภูไท คือนางพรสวรรค์ พรดอนก่อ

ภาพที่ 25 อุ่นพระบารมี 80 พรรษา

บทร้องอุ่นพระบารมี

พระบารมีปกเกศีปวงประชาหกสิบปีทรงครองราชย์มาชาวประชาอบอุ่น แปดสิบพรรษาพระมหากรุณาธิคุณ โอบผองไทยด้วยไออุ่นขอเทิดทูนพ่อหลวงไทย

ลำทำนองภูไทกาฬสินธุ์

โอนอ.....ท่านผู้ฟังเอยโอนอ ศุภฤกษ์เบิกฟ้า วันล้ำค่ามิ่งมงคล ศูนย์รวมใจปวงชนหลั่งไหลจนแซ่ซ้อง โอนอ ฉลองงานจัดให้ถวายแด่พ่อหลวงไทย ฮ้อยดวงใจทั้งปวงฮ่วมฉลองวันนี่ แปดสิบปีพระชนม์หมั้นเฮาอยู่กันอย่างเป็นสุขทุกข์บ่มีมากลายห่างหายหมดสิ้น ที่ทำกินมีน้อยพ่อคอยห่วงและจัดให้ ให้เพิ่งพาตนเองอยู่อย่างพอเพียงนี่ ทฤษฎีพ่อจัดให้เกษตรใหม่ไทยคงเห็น ได้พอกับความจำเป็น แบ่งขายและกินใช้ท่านเอย

พระองค์ทรงเป็นเอกกษัตริย์นักพัฒนา พระราชทานโครงการมาชาวประชาได้พึ่ง พออยู่พอกินไม่มีหนี้สินไทยจงคำนึงยึดตัวเองเป็นที่พึ่งผองไทยจึงอยู่ดีกินดี

ลำทำนองภูไทกาฬสินธุ์

โอนอ.....ละท่านผู้ฟังเอย แปลงฝนเทียมเตรียมกักน้ำ สร้างเขื่อนเก็บกักบ่อดปูปลาผักถิ่น อุดมดีพร้อม โอนอ....เหนือหัวเฮาพระองค์นี่มีตั้งแต่คุณความดี บารมีพระองค์กายทุกข์หายหมดสิ้น โอนอ...อีสานเฮาเดี่ยวนี่สำบายอยู่มีกินย่อยว่ามีภูมินทร์พระสยามจอมเจ้า โอนอ...ลุกขอยอมือน้อมอวยพรแถนไท้ผู้ยิ่งใหญ่ในโลกา โปรดประทานพระพรมาส่งหนุนพระองค์เจ้า พระชนม์ยืนยาวหมั่นพันปีบ่มีหล่น ขวัญปวงชนทั่วหล้าพระองค์เจ้าคู่แผ่นดิน เจ้าเอย.....เจ้าเอย

ขอฟ้าประทานอภิบาลพ่อหลวงไทยทรงสถิตเป็นศูนย์รวมใจผองไทยอย่ารู้สิ้น ด้วยพระบารมีปกเกศีไทยทั่วแผ่นดิน อุ่นบารมีทั่วถิ่น องค์ภูมินทร์ทรงพระเจริญ

ท่ารำประกอบการแสดง

ท่ารำที่ใช้ประกอบในการแสดงเป็นการผสมผสานระหว่างท่ารำพื้นบ้านคือท่าฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์และการตีบทของเนื้อร้องโดยได้ยึดภาษาท่าและท่านาฏยศัพท์ของนาฏศิลป์ไทย มาประกอบในการประดิษฐ์ท่ารำเพื่อความสวยงาม เป็นท่ารำที่เป็นแบบดั้งเดิมคือใช้ท่ารำฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์และท่ารำนาฏศิลป์ไทยเพื่อให้เกิดความอ่อนช้อยงดงาม ซึ่งเป็นการผสมผสานกันระหว่าท่ารำพื้นบ้านกับท่ารำนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงชุดนี้แบ่งผู้แสดงออกเป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 ผู้แสดงแต่งกายชุดภูไทกาฬสินธุ์ กลุ่มที่ 2 ผู้แสดงแต่งกายห่มสไบด้วยผ้าแพรวามที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดกาฬสินธุ์ โดยมีกระบวนท่าฟ้อนรำดังต่อไปนี้

ลายประกอบการฟ้อนอุ่นบารมี

ท่อนเกริ่น

- - - -	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ม	- ล - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ร - ล

ท่อนที่1

- - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ล ล ล	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด
- ล - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ซ - ด	- ล - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ด
- ล - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ด	- ล - ม	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ล

ท่อนที่ 2

- - - ม	- ม - ม	- ร - ด	- ล - ม	- - - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล
- - - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ม	- ม - ม	- ร - ด	- ล - ด
- -รด	- ล - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม
- - - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- - - -	- ร - ด	- ล - ด	- ซ - ล
- - - -	- ร - ด	- ล - ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ล
- ดซล	- ดซล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ร - ม
- - - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล

ท่อนจบ

- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ล - ม	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ล - ร
- - - ร	- ซ - ร	- ม - ด	- ล - ม	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ล - ร
- - - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล

ออนซอนไดโนเสาร์

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ทำการสร้างสรรค์การแสดง ออนซอนไดโนเสาร์ เมื่อประมาณปีพ.ศ. 2551 โดยทำ เลียนแบบ อิริยาบถ ท่าทางของไดโนเสาร์ และประดิษฐ์คิดท่ารำโดยคณะครูสอนนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ภาพที่ 26 ออนซอนไดโนเสาร์

ฟ้อนละครภูไทกาฬสินธุ์ 2553

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ทำการสร้างสรรค์การแสดงฟ้อนละครภูไท จากการศึกษาวิถีชีวิตของชาวภูไทที่ไปทำงานที่กรุงเทพมหานคร และได้มีโอกาสดูการแสดงโขน ละคร ของภาคกลาง และได้นำมาดัดแปลงให้เข้ากับวิถีการแสดงตามแบบชาวภูไท แต่มีการตั้งฉาก ยกเข่า คล้ายการเต้นโขนของภาคกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงได้นำมาปรับปรุงโดยคณะครู อาจารย์นาฏศิลป์ให้มีความสวยงามและสนุกสนานยิ่งขึ้น และเริ่มเผยแพร่เมื่อประมาณปีพ.ศ. 2553

ภาพที่ 27 ฟ้อนละครภูไทกาฬสินธุ์

ลายประกอบฟ้อนละครภูไทกาฬสินธุ์

ท่อน 1 จังหวะช้า

- - - -	- - - -	- - - ด	- - - ล	- - - ด	- ร - ด	- ร - ด	- - - ล
- - - ด	- ร - ม	- ร - ด	- - - ล	- ร - ด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ล
- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล	- ร - ด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ล
- ร - ด	- ร - ด	- ร - ด	- ล - ร	- ดลด	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล
- ล - ด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ล	- ร - ด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ร
- ดลด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ล	- ร - ด	- ร - ด	- ร - ด	- - - ล
- ล - ด	- ร - ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ร - ด	- ร - ด	- ร - ด	- ล - ร
- ดลด	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ด	- - - ล
- ร - ล	- ลลล	- ร - ด	- - - ล	- ร - ด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ร
- ดลด	- ร - ม	- ด - ร	- ด - ร	- ดลด	- ร - ม	- ซ - ด	- ล - ร
- ดลด	- ร - ด	- ร - ด	- ล - ร	- ดลด	- ร - ด	- ร - ด	- - - ล

ท่อนที่ 2(ท่อนที่ 1ของภูไทกาฬสินธุ์)

- - - -	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ลลล	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด
- ล - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ซ - ด	- ล - ล	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ด
- ล - ม	- ร - ด	รดรม	- ซ - ล	- ล - ม	- ร - ด	รดรม	- ซ - ล

ท่อนที่3(ท่อนที่ 2ของภูไทกาฬสินธุ์)

- - - ม	- ม - ม	- ร - ด	- ล - ม	- - - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล
- - - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ม	- ม - ม	- ร - ด	- ล - ด
- -รด	- ล - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม
- - - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- - - -	- ร - ด	- ล - ด	- ซ - ล
- - - -	- ร - ด	- ล - ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ล
- ดซล	- ดซล	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ร - ม
- - - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล

ท่อนที่ 4 (ท่อนจบของภูไทกาฬสินธุ์)

- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ม	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ร
- - - ร	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ม	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ร
- - - ร	- ม - ร	- ด - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล̣	- ซ̣ - ล̣

ท่อนที่ 5 (ภูไทสกลนคร)

**- ม - ด	- รดล̣	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣	- ม - ด	- รดล̣	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣
- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣	- ม - ด	- ร - ม	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣
- ม - ด	- รดล̣	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣	- ม - ด	- รดล̣	- ร - ด	- ล̣ - ซ
- ม - ม	- ร - ม	- ซ - ด	- ล̣ล̣ล̣	- ม - ด	- รดล	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣
- ม - ด	- รดล̣	- ร - ด	- ล̣ล̣ล̣	- ม - ด	- ดรม	- ร - ซ	- - - -
- ล̣ - ด	- ดรม	- ด - ร	- - - -	- ล - ด	- ดรม	- ร - ซ	- - - -
- ล̣ - ด	- ดรม	- ด - ร	- - - -	- ล̣ - ด	- ดรด	- ล̣ - ซ̣	- ซ̣ล̣ซ̣
- ม̣ - ซ̣	- ล̣ - ด̣	- ซ̣ - ล̣	- - - -**				

กลับต้น

ท่อนจบ

- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ม	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ร
- - - ร	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ม	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ด	- ล̣ - ร
- - - ร	- ม - ร	- ด - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล̣	- ซ̣ - ล̣

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ฟ้อนมาลัยข้าวตอก

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ทำการสร้างสรรค์การแสดงฟ้อนมาลัยข้าวตอก เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2554 โดยคณะครู อาจารย์นาฏศิลปให้มีความสวยงาม อ่อนหวาน

ภาพที่ 28 ฟ้อนมาลัยข้าวตอก

ลายประกอบการฟ้อนมาลัยข้าวตอก

ท่อน 1

- - - -	- ด ล ร	- - - -	- ม ด ร	- - ม ซ	- ม ร ด	ล ด ร ล	- ด ล ซ
- - - -	- ด ล ร	- - - -	- ม ด ร	- - ม ซ	- ม ร ด	ล ด ร ล	- ด ล ซ
- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ด ล ร	- - ม ซ	- ม ร ด	- ร ซ ม	- ร ด ล
- - - ซ	- ม - ซ	- ด ล ด	ร ม ด ร	- - - ซ	- ม - ซ	- ด ล ด	ร ม ด ร

ท่อน 2

- - - -	- ด - ด	- - - ด	- ด - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	ซ ล ฟ ซ
- - - -	- ซ - ด	- - - ล	- ซ - ม	- - - ร	- ซ - ม	- - - ร	- ม ร ด
- - - ด	- ด - ซ	- - - ร	- ม ร ด				

ท่อน 3

- - - ด	- ล - ม	- ด ม ร	- ด ล ด	- - - ด	- ล - ม	- ด ม ร	- ด ล ด
- - - ซ	- ร - ม	ล ซ ม ร	- ด ล ด	- - - ซ	- ร - ม	ล ซ ม ร	- ด ล ด
- - - ล	- ล ซ ล	ด ร ม ร	- ด ล ด	- - - ล	- ล ซ ล	ด ร ม ร	- ด ล ด
- - - ด	ล ด ร ม	ซ ล ด ล	ซ ม ร ม	- - - ด	ล ด ร ม	ซ ล ด ล	ซ ม ร ม
- - - ด	ร ม ด ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล	- - - ด	ร ม ด ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล

โอกาสในการแสดง

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สามารถผลิตบุคลากรด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และสามารถจัดกิจกรรมเกี่ยวกับดนตรี และการแสดงพื้นบ้านภาคอีสานได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นที่ยอมรับขององค์กรทั้งภาครัฐ และเอกชน อีกทั้งได้สร้างชื่อเสียงในด้านการแสดงดนตรีและการแสดง ตลอดมา ในปีงบประมาณ 2548 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้อนุรักษ์ สร้างสรรค์ และจัดการแสดงเผยแพร่ต่อชุมชนทั้งภาครัฐ และเอกชน รวมทั้งในประเทศและต่างประเทศ ไม่ต่ำกว่า 100 ครั้งต่อปี (กรมศิลปากร. 2549 : 95)

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ดำเนินการอนุรักษ์ สืบทอด และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยยึดกรอบนโยบาย วิสัยทัศน์ พันธกิจ ของการจัดการศึกษาของกรมศิลปากร เป็นหลักในการบริหารจัดการ ประกอบกับการถ่ายทอดปลูกฝังความรู้ ความสามารถ ครูและบุคลากร จึงทำให้มีชื่อเสียงของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โด่งดังเป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศ

ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้รับการอนุมัติให้เปิดสอนหลักสูตรศิลปบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สาขาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งนักเรียนที่จบการศึกษาในระดับชั้นกลาง หรือช่วงชั้นที่ 4 (ม.4- ม.6) ในสาขาวิชาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน สามารถศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี เมื่อสำเร็จการศึกษา จะเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ ในการประกอบอาชีพครู หรือศิลปินในอนาคต

ภาพที่ 29 ผู้สนใจชมการแสดงพื้นบ้านอีสาน

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้จัดให้มีการแสดงในโอกาสต่าง ๆ เพื่อเป็นการเผยแพร่ ทำให้เป็นที่รู้จักของประชาชนทั่วไป ทั้งยังเป็นการฝึกประสบการณ์ด้านการแสดงให้แก่นักเรียน ในด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ตามวัตถุประสงค์ของวิทยาลัยฯ

โอกาสที่ทำการแสดงเผยแพร่ วิทยาลัย ได้จัดให้มีการแสดงเพื่อเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ทั้งภาครัฐและเอกชนต่าง ๆ มากมายหลายแห่งหลายที่ ในโอกาสต่าง ๆ เช่น แสดงถวายหน้าพระที่นั่ง พระบรมวงศานุวงศ์ หลายพระองค์ในโอกาสต่าง ๆ หน้าพระที่นั่ง ณ พระตำหนักภูพานราชนิเวศ จังหวัดสกลนคร แสดงในหน่วยงานทางราชการ เช่น งานมหกรรมวัฒนธรรม งานประชุมสัมมนาเชิงวิชาการ งานประเพณีในจังหวัดต่าง ๆ เช่น งานมหกรรมโปงลางแพรวา และงานกาชาดประจำปีของจังหวัดแสดงในงานภาคเอกชนทั่ว ๆ ไป เช่นงานต้อนรับผ้าป่าสามัคคี งานฉลองกฐิน งานประเพณี และเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานเวิลด์แบงค์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติงานเปิดพิพิธภัณฑ์อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา งานที่จัดขึ้นในเทศกาลต่าง ๆ โดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เป็นหน่วยงานหลักในการจัดงานและได้รับโอกาสให้จัดการแสดงไปเผยแพร่ตลอดมา แสดงเผยแพร่วัฒนธรรมในต่างประเทศ ในฐานะฑูตทางวัฒนธรรม เช่น ประเทศญี่ปุ่น จีน สิงคโปร์ ฝรั่งเศส แคนาดา เยอรมัน ฮอลแลนด์ ออสเตรเลีย นิวซีแลนด์ อินโดนีเซีย เวียดนามและลาว เป็นต้น

ภาพที่ 30 แสดง ณ ประเทศอินโดนีเซีย

ในปีการศึกษา 2550 พบว่าวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้มีโอกาสนำผลงาน การแสดงไปเผยแพร่แก่หน่วยงานทั้งภาครัฐ เอกชน ทั้งในประเทศ ต่างประเทศ โดยเฉพาะปี พ.ศ. 2550 เป็นปีที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน ทรงครองราชย์ครบ 60 ปี และมีพระชนมายุครบ 80 พรรษา หน่วยงานทั้งภาครัฐ และเอกชน ทั้งภายในประเทศ และต่างประเทศ ต่างก็ร่วมกันจัดงานเฉลิมพระเกียรติถวายแด่ พระองค์ท่าน วิทยาลัยนาฏศิลป ได้ เป็นตัวแทนเจ้าภาพในการแสดงออกซึ่งความจงรักภักดี ด้วยการจัดการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ในวโรกาสที่สำคัญยิ่งนี้ด้วย

ภาพที่ 31 การแสดงชุดเฉลิมพระเกียรติฯ

พัฒนาการด้านการแสดง และโอกาสในการแสดงเผยแพร่ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สอดคล้องกับกรอบแนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการแสดง (Performance Theory) (พิเชษฐ์ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. 2541 : 13) มีแนวคิดว่า ทฤษฎีการแสดงมีพื้นฐานอยู่ที่ความสัมพันธ์สองประการ ประการที่หนึ่ง คือ ผู้คนมีความคิดต่อวัฒนธรรมในฐานะที่ถูกห่อหุ้มด้วยการแสดง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ทั้งต่อคนภายนอก และผู้ที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมของตัวเอง ประการที่สองการแสดงดังกล่าวต้องทำให้เป็นที่ต้องตา ติดใจมากที่สุด เพราะมีข้อจำกัดในเรื่องของเวลา โอกาสของการแสดง สถานที่ คนดู

การแสดงทางวัฒนธรรมจึงเป็นวิธีการที่เนื้อหาของพิธีกรรมแบบประเพณีได้ถูกจัด และถ่ายทอดผ่านโอกาสเฉพาะ และสื่อเฉพาะ และสอดคล้องกับกรอบแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (Symbolic Interactionism Theory) ซึ่ง สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 78-80) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ โดยศึกษาแนวคิดของนักสังคมวิทยาที่ศึกษาการจัดระเบียบทางสังคมในด้านของสัญลักษณ์สัมพันธ์ มีหลายคนด้วยกัน อาทิ เจอร์จ เฮอร์เบิร์ต มีดด์ (George Herbert Mead), เฮอร์เบิร์ต บูลเมอร์ (Herbert Blumer) และ เออร์วิ่ง กอฟฟ์แมน (Erving Goffman) เป็นต้น ซึ่งทฤษฎีนี้เน้นถึงการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคม เนื่องมาจาก สัญลักษณ์ โดยเฉพาะภาษาเป็นสื่อการติดต่อที่สำคัญที่สุดที่ทำให้มนุษย์มีความผูกพัน และสัมพันธ์กัน จนสร้างเป็นระเบียบกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในสังคมที่มีการจัดระเบียบขึ้น จึงสรุปแนวคิดทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (Symbolic Interactionism Theory) ดังนั้น ประสบการณ์ในการจัดการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นที่นิยมชมชอบ และสามารถสื่อสารแทนผู้จัดงานได้มากเพียงใดย่อมส่งผลให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีโอกาสในการแสดงเผยแพร่มากขึ้นตามไปด้วย

พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผลของการวิเคราะห์ข้อมูลในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ประกอบด้วย กลุ่มผู้รู้ ได้แก่ ผู้อำนวยการ รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม และกลุ่มผู้ร่วม ได้แก่ บุคลากรที่ปฏิบัติหน้าที่ฝ่ายต่าง ๆ เช่น ครูผู้สอน ผู้ฝึกซ้อม เจ้าหน้าที่งานเผยแพร่ เจ้าหน้าที่เครื่องดนตรี เจ้าหน้าที่เครื่องแต่งกาย รวมทั้งกลุ่มผู้เกี่ยวข้องได้แก่ ศิลปินพื้นบ้าน ผู้ใช้บริการ และผู้เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม พบว่า มีการพัฒนารูปแบบดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน 2 ด้านคือ

1. การพัฒนารูปแบบด้านดนตรี
2. การพัฒนารูปแบบด้านการแสดง

1. การพัฒนารูปแบบด้านดนตรี

แนวคิดในการประดิษฐ์คิดค้น พัฒนาเครื่องดนตรี และการผสมวง จากการศึกษาด้วยวิธีการสัมภาษณ์ และด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม ได้ร่วมกันแสดงความคิดเห็น และแลกเปลี่ยนข้อมูลในการประดิษฐ์คิดค้น การพัฒนาเครื่องดนตรี และการผสมวง อย่างหลากหลาย มีประเด็นข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่าง ๆ สรุปได้ดังนี้

จากการศึกษาวิจัย พบว่า วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ก็ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านในช่วง ต่อมา คือนายเปลื้อง ฉายรัศมี (ปัจจุบันเสียชีวิต) ให้มาเป็นผู้ถ่ายทอด และเป็นผู้นำในการบุกเบิกพัฒนาทำให้เครื่องดนตรีโปงลางมีจำนวนลูกมากขึ้น และเพิ่มเสียงให้สามารถบรรเลงได้หลากหลายทำนองขึ้น ปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ผสมกลมกลืนกัน ทั้งรูปแบบของเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลงวง การบรรเลงประกอบชุดการแสดง และลายเพลงต่าง ๆ มีรูปแบบในการบรรเลงคล้ายกันกับวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เนื่องจากได้รับการวางพื้นฐานในการถ่ายทอดความรู้จากกลุ่มศิลปินพื้นบ้าน หรือจากครูคนเดียวกัน ซึ่งรวมไปถึงวงดนตรีพื้นบ้านในสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากการจัดอบรมภาคฤดูร้อนที่วิทยาลัยจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี

จากการที่วิทยาลัยสามารถผลิตครู และศิลปิน ออกไปถ่ายทอดยังหน่วยงานสถานศึกษาต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง สอดคล้องกับทฤษฎีแพร่กระจาย (Diffusion Theory) ที่สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 96-97) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีแพร่กระจาย มีแนวคิดหลักคือ วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากขบวนการแพร่กระจาย (The Process of Diffusion) ซึ่งแนวคิดดังกล่าวยังสอดคล้องไปถึง การพัฒนาลายเพลงประกอบการแสดงในแต่ละชุดที่ประดิษฐ์ สร้างสรรค์ขึ้นด้วย

จากลายเพลงของวิทยาลัยนาฏศิลป มี 2 ลักษณะ คือ ลายเพลงที่แต่งเพิ่มเติมโดยยึดทำนองหลัก ลายโบราณ เพื่อให้เหมาะสมกับการเรียนการสอน และการแสดงโดยใช้ชื่อเดิมตามลายโบราณ ประกอบการบรรเลง ได้แก่ ลายเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยหัวโนนตาล เทียบดนตรีสากลจะมี 4 ห้อง ส่วนดนตรีพื้นบ้านมี 8 ห้อง และมีเพียงเสียงสูง กับเสียงต่ำเท่านั้น เต้ยเดือนห้า เซิ้งโปงลาง ลายน้ำโตนตาด ลายลมพัดพร้าว ลายลมพัดไผ่ ลำเพลิน คอนสวรรค์

ลายเพลงที่แต่งเติมโดยยึดทำนองหลักลายโบราณ และใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ คอนสวรรค์ ตังหวาย ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ฟ้อนภูไท 3 เผ่า ฟ้อนเก็บฝ้าย เซิ้งทำนา เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งเซียงข้อง เต้ยเกี้ยว แพรวาราชินี ฟ้อนละครภูไท มาลัยข้าวตอก

การสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน โดยการจำ การบอกเล่าสืบกันต่อ ๆ มา ต้องมีการท่องจำให้ขึ้นใจ จนสามารถท่องได้ติดปาก แต่ปัจจุบันนี้สามารถนำมาเขียนเป็นตัวโน้ตได้เพื่อง่ายในการเรียนรู้ ได้ถ่ายทอดความรู้ ในด้านดนตรีพื้นบ้านอีสาน ให้กับนักเรียน นักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2553 เป็นเวลา 28 ปี รูปแบบใหม่ที่พัฒนา มีองค์ประกอบดังนี้

1. ระบบเสียง ต้องคำนึงถึงกลุ่มวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมไทย-ลาว มอญ เขมร และไทยโคราช เครื่องดนตรีแยกตามกลุ่ม ลายเพลงแยกตามกลุ่มอีสานเหนือ กลองยาว อีสานเหนือเรียกลาย อีสานใต้ กันตรึม อีสานใต้ เรียกว่า เพลง การเลือกลายเพลงดั้งเดิมก่อนจึงนำมาประยุกต์และบูรณาการให้เข้ากับชุดการแสดง

2. รูปร่าง แนวคิดในการปรับปรุงเครื่องดนตรี ที่มีอยู่เดิม เช่น รูปแบบเก่าที่พบ เช่น พิณมีรูปร่างกะทัดรัด ปรับแต่งเป็นพิณไฟฟ้า พิณเบสไฟฟ้า ให้มีเสียงดังมากขึ้น จึงมีการประดิษฐ์ตกแต่งเครื่องดนตรีให้มีรูปร่างสวยงาม ที่มีลวดลายวิจิตรบรรจง นายจีรพล เพชรสม จึงให้ช่างแกะสลักไม้เป็นรูปเศียรพญานาค แบบภาคกลาง นำมาประดับตกแต่ง และได้รับความนิยมแพร่หลายมาจนปัจจุบัน

เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ก็ได้พัฒนารูปร่างให้เหมาะสม และหลากหลายชนิดขึ้น เช่น โปงลางขนาดต่าง ๆ ปรับปรุงขาตั้งกลอง ที่วางโปงลางเป็นตัวพญานาค นักดนตรีสามารถยืนบรรเลง ที่วางไหประดับตกแต่งด้วยผ้าทอพื้นบ้าน ผู้แสดงทำท่าทางดีดไห ประกอบการฟ้อนอย่างสวยงาม และได้กลายมาเป็นรูปแบบที่นิยมกันแพร่หลายไปในปัจจุบัน การพัฒนาการจัดวางเครื่องดนตรี ให้มีขาตั้งโปงลางเป็นตัวพญานาคสีทอง เป็นพญานาค 3 เศียร พญานาค 5 เศียร และพญานาค 7 เศียรเพื่อสะดวกในการยืนบรรเลง และเป็นจุดเด่นของวง

ภาพที่ 32 การพัฒนาขาตั้งโปงลาง

ภาพที่ 33 พิณเสียรพญานาค

3. โอกาสในการนำไปใช้ การประดิษฐ์คิดค้นเครื่องดนตรี และลายเพลงประกอบการแสดง มีแนวคิด และจัดรูปแบบคือ จัดกลุ่มวัฒนธรรมก่อนเลือกสรรตามกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ กลุ่มอีสานใต้ เน้นเครื่องดนตรีชนิดใด คิดเพลงตามแนวคิดของครูที่เป็นต้นแบบคือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด คือดำเนินทำนองจาก ช้า ปานกลาง และเร็ว

ภาพที่ 34 รูปแบบการบรรเลงวงใหญ่

โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความหมายของ บทเพลงที่นำมาบรรจุในชุดการแสดงที่ประดิษฐ์ด้วย ไม่ว่าจะเป็นชื่อลาย หรือทำนองเพลงโดยเฉพาะอีสานใต้ จะคำนึงถึงความหมายให้มาก และนำมาใช้ให้ถูกต้องเหมาะสม สิ่งใดไม่ถนัดจะทำก็ต้องศึกษาให้ละเอียดลึกซึ้ง การบรรจุลายเพลง

บางชุด ต้องคำนึงชุดที่เป็นการอนุรักษ์ ก็บรรจุเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะประจำชุด การเลือกสรรทำนอง หรือลายเพลง มาร้อยเรียงในชุดการแสดง ต้องเลือกเฟ้นทำนองที่ไม่ซ้ำกับการแสดงชุดเดิมที่คิดขึ้น

4. การผสมวง แนวคิดในการผสมวง ต้องจัดกลุ่มวัฒนธรรมก่อนโดยเลือกสรรตามกลุ่มวัฒนธรรมนั้น ๆ เช่น กลุ่มอีสานใต้ เน้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีเป็นหลัก กลุ่มอีสานเหนือ ก็จะใช้ปี่ภูไท ซึ่งเดิมเรียกว่าปี่แคน พบว่าชนกลุ่มน้อย คือ กลุ่มภูไท ใช้ในการบรรเลง จึงเรียกว่า ปี่ภูไท ส่วนกลุ่มไทยลาว มีเครื่องดนตรีหลากหลายชนิด เช่น กลองยาว กลองเส็ง พิณ หรือ ซุง โปงลาง โหวด และแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของ ชาวอีสานโดยแท้

รูปแบบในการเลือกเครื่องดนตรีมาผสมรวมวง ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สามารถจัดบรรเลงได้หลากหลายตามโอกาส เช่นวงโปงลาง วงแคน วงกลองยาว และวงที่พัฒนาขึ้นใหม่ คือ วงหมากกะโหล่ง และมหกรรมกลองอีสาน ได้พัฒนารูปแบบการบรรเลงที่ไม่เคยมีมาก่อนด้วยการสร้างวงกลองรูปแบบใหม่ ได้รับการสนับสนุนจาก นายวีระ วุฒิจำนงค์ คณะกรรมการสถานศึกษาขั้นพื้นฐานของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ให้พัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านเพื่อบรรเลงในรูปแบบมหกรรมกลองอีสาน ซึ่งได้แนวคิดมาจากการที่ได้ชมมหกรรมกลองของเกาหลี ของจีน และญี่ปุ่น และภาคอีสานก็มีกลองอยู่หลายชนิด

ภาพที่ 35 มหกรรมกลองอีสาน

ดังนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงได้พัฒนารูปแบบ มหกรรมกลองอีสานขึ้นต่อเนื่องจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี เช่น กลองเพล กลองกิ่ง กลองยาว กลองกันตรึม กลองตุ้ม กลองหาง โดยบรรเลงเข้ากับเครื่องดนตรีอีสาน ได้อย่างกลมกลืน และน่าสนใจยิ่งขึ้น (จีรพล เพชรสม. 2553 : สัมภาษณ์)

2. การพัฒนารูปแบบด้านการแสดง

แนวคิดในการประดิษฐ์ชุดการแสดง และเครื่องแต่งกายจากการศึกษาด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม ได้ร่วมกันแสดงความคิดเห็น และแลกเปลี่ยนข้อมูล ในการประดิษฐ์ชุดการแสดง และเครื่องแต่งกาย จากประเด็นข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่าง ๆ ของการสนทนากลุ่มสรุปได้ดังนี้

การประดิษฐ์คิดค้นชุดการแสดง

รูปแบบใหม่ที่พัฒนาขึ้น พบว่า ตลอดระยะเวลา 28 ปี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีแนวคิดในการประดิษฐ์ชุดการแสดงอย่างต่อเนื่อง โดยเน้นการนำเสนอ ผสมผสานระหว่างการอนุรักษ์และพัฒนา รูปแบบการแสดง การประดิษฐ์ชุดการแสดงโดยใช้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประกอบ 2 ลักษณะ คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลด้านการฟ้อน และการแสดงของชาวบ้านที่มีอยู่แล้ว มาพัฒนารูปแบบให้น่าดูยิ่งขึ้น แล้วเสนอในรูปแบบของการแสดงบนเวที และสร้างชุดการแสดงขึ้นใหม่ โดยได้แนวคิดจากพิธีกรรมวิถีชีวิตของชาวบ้าน

การสร้างผลงานด้านการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มี 2 ลักษณะ คือ เชิงอนุรักษ์ และเชิงสร้างสรรค์ ประดิษฐ์ชุดการแสดงต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอให้เหมาะสมและกลมกลืนระหว่างดนตรีกับท่าฟ้อน ครู อาจารย์ ผู้รับผิดชอบงานการแสดงได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดง 2 ลักษณะ คือ เชิงอนุรักษ์ ได้แก่ การรวบรวมงานการแสดงพื้นบ้านของชาวบ้านที่มีอยู่แล้ว มานำเสนอในรูปแบบการแสดง และเชิงพัฒนา คือ การรวบรวมข้อมูลด้านพิธีกรรม วรรณกรรม อาชีพ และการละเล่น มาประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงผสมผสานท่าฟ้อนพื้นบ้าน และประดิษฐ์ทำนองดนตรีในลายพื้นบ้านอีสาน

หลักการประดิษฐ์ท่าฟ้อน พัฒนามาจากการเลียนแบบและปรับปรุงขึ้นใหม่โดยยึดหลักการแสดงนาฏศิลป์เป็นต้นแบบ และยึดท่าทางธรรมชาติเป็นหลักสำคัญ แต่ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับความเหมาะสม ส่วนมากท่าฟ้อนรำจะได้แนวทางมาจากสภาพแวดล้อม ความเป็นอยู่และวิถีชีวิตของคนพื้นบ้าน ขนบธรรมเนียมประเพณีของคนแต่ละท้องถิ่น ที่แสดงออกเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น (ฉวี พันธุ. 2553 : สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่า การแสดงพื้นบ้านอีสานทั้งจากชุดเก่า และที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ซึ่งปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้ จัดกลุ่มการชุดการแสดงต่าง ๆ ได้ 9 กลุ่ม ดังนี้

1. การแสดงที่สืบเนื่องจากการเลียนแบบธรรมชาติ และกริยาอาการของสัตว์
2. การแสดงที่สืบเนื่องจากความสนุกสนานรื่นเริง
3. การแสดงที่สืบเนื่องจากประกอบทำนองลำ

4. การแสดงที่สืบเนื่องจากประเพณี และมรดกท้องถิ่น

5. การแสดงที่สืบเนื่องจากประวัติศาสตร์ทางด้านโบราณคดี

6. การแสดงที่สืบเนื่องจากพิธีกรรมเพื่อเซ่นสรวงบวงพลี บูชา และเสี่ยงทาย

7. การแสดงที่สืบเนื่องจากศิลปาชีพ

8. การแสดงที่สืบเนื่องจากวรรณกรรม

9. การแสดงสืบเนื่องจากการแสดงความจงรักภักดี และการอวยพร

รูปแบบการพัฒนาในอนาคต ควรคำนึงถึงรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

1. การประดิษฐ์ท่ารำ ท่าฟ้อนต่างๆ ต้องระมัดระวัง เพราะบางท่าไม่มีอยู่ในการดำเนินชีวิตประจำวันของคนเรา ก็ไม่ควรนำมาบรรจุไว้ และประดิษฐ์การเชื่อมท่า เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องกันนั้น จำเป็นต้องประดิษฐ์ท่าเชื่อมที่มีลักษณะลีลาเข้าแทรกให้ท่าทั้งสอง ดูกลมกลืนกันตลอด และถ้าการแสดงเกี่ยวกับการแปรแถว ผู้ประดิษฐ์ท่าฟ้อน หรือท่ารำ ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

2. จำนวนผู้แสดง การแสดงที่ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก เป็นการแสดงหมู่มีการแปรแถวเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ทำให้ผู้ชมไม่เกิดความเบื่อหน่าย จำนวนผู้แสดงต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ของการแสดงนั้น เช่น การแปรแถวให้เป็นรูปต่างๆ เป็นสัญลักษณ์อักษรย่อ จำนวนผู้แสดงต้องวางให้ตรงจุดนั้นๆ ด้วย

3. เพลงจังหวะต้องเหมาะสมในการแปรแถว จำนวนผู้แสดงต้องชัดเจน จังหวะต้องมีการให้สัญญาณการให้คิวในการแปรแถวโดยใช้จังหวะกลองเป็นสัญญาณสอดแทรกในเพลง

4. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่เหมาะสมที่จะแปรแถวเป็นรูปต่าง ๆ ตามความต้องการได้อย่างรวดเร็วและสวยงาม

5. ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการร่ายรำใน ระดับเดียว และมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะได้เป็นอย่างดี ได้มาตรฐานและมีระเบียบวินัย

การประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย

สำหรับการแสดงแต่ละชุดนั้น จากการสัมภาษณ์ และสรุปจากการกลุ่มสนทนามีความเห็น และแสดงแนวคิดสรุปได้ดังนี้

ควรใช้วัสดุที่เป็นผ้าพื้นบ้านที่ผลิตโดยใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นผ้าพื้นเมือง แนวคิดในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงให้หลักการ คือ สวยงาม และเหมาะสมกับท้องถิ่น และชุดที่ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นเน้นว่า ให้ใช้ผ้าทอพื้นบ้านออไม่ควรใช้ผ้าทอจากโรงงานอุตสาหกรรมสีสัน วัสดุลวดลายจากภูมิปัญญาท้องถิ่น (พื้นบ้าน) ส่วนการออกแบบจะยึดหลักที่

เหมาะสมกับชุดการแสดงว่า ได้ข้อมูลมาอย่างไร ก็ออกแบบให้สอดคล้องกัน ประดิษฐ์โดยใช้แนวคิดใด รูปแบบใด ก็ใช้แนวคิดการออกแบบให้สอดคล้องกัน การแสดงที่ต้องเน้นความถูกต้องและละเอียดมากที่สุด คือชุดที่จำลองมาจากภาพจำหลัก ตามโบราณสถาน ได้แนวคิดในการประดิษฐ์ ชุดการแสดง คือเน้นผ้าพื้นบ้าน และเครื่องประดับเรียบง่าย แบบ เศรษฐกิจพอเพียง อุปกรณ์ก็ใช้อุปกรณ์จริง เช่นกระหยัง ครุไม้ สวิง ตะกร้า ต่าง ๆ และคำนึงถึงชุดที่ประดิษฐ์เป็นวัฒนธรรมด้านใดที่นำมาเสนอแบบวิถีชีวิต ประเพณี หรือสนุกสนาน ในงานบุญต่าง ๆ จึงมาสร้างสรรค์ชุดการแสดง เช่น ชุดแสดงปี่ภูไท ก็คิดเครื่องแต่งกาย พัฒนาขึ้นโดยใช้ผ้าแพรวาสีดั้งเดิม คือเน้นสีดำ แดง เป็นหลัก โดยสรุป ชุดแต่งกายว่าคิดชุดแสดงกลุ่มชาติพันธุ์ใด ก็คิดเครื่องแต่งกายของกลุ่มนั้น แนวคิดของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ส่วนใหญ่ก็เน้นชุดไทย-ลาว ชุดภูไท เครื่องประดับจะเน้นมาก ช่วงแรกก็ลองผิดลองถูก ยังไม่ยึดความถูกต้อง แต่ปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนให้ถูกต้องเหมาะสม

การพัฒนารูปแบบเครื่องแต่งกายในอนาคต

เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์จะเน้นความเรียบง่าย สวยงามเหมาะสม และประหยัด และเสนอว่า ชุดการแสดงควรคิดรูปแบบเดียวกันในชุดการแสดงนั้น ๆ ที่นำเสนอ และความเหมาะสม เช่นชุดเซิ้งทำนา ก็ควรจะเป็นผ้าฝ้าย ไม่ควรใช้ผ้าไหม เป็นต้น มาตรฐานชุดการแสดง ประดิษฐ์ขึ้นอย่างไรก็ควรยึดรูปแบบเดิม เช่น ฟ้อนบายศรีสู่ขวัญ เครื่องแต่งกายควรมิดชิด สวมเสื้อแขนกระบอก มีผ้าสไบห่ม เป็นต้น

โอกาสในการจัดการแสดงเผยแพร่

แนวคิดในการพัฒนารูปแบบการแสดง

จากการสัมภาษณ์ และสรุปจากการสนทนากลุ่มได้ร่วมกันแสดงความคิดเห็น และแลกเปลี่ยนข้อมูลในการพัฒนารูปแบบการแสดงอย่างกว้างขวางประเด็นข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่างๆของการสนทนากลุ่มสรุปได้ดังนี้

รูปแบบที่พัฒนา ยึดหลักการจัดรูปแบบ ดังนี้

1. ผู้แสดง คือ ตัวแทนเจ้าภาพ ต้องทำหน้าที่เหมือนเป็นตัวแทนผู้จัดงาน ต้อง สร้างบรรยากาศให้แขกที่มาในงานประทับ สิ่งสำคัญต้องทราบจุดประสงค์ของเจ้าภาพ ว่าต้องการสื่อสารอะไร เมื่อทราบถึงจุดประสงค์ในการจัดงาน จึงวางแผนจัดการแสดง และออกแบบการแสดง โดยคำนึงถึงเวลา งบประมาณในการจ้าง

2. ชุดการแสดง การจัดให้มีอุปกรณ์ ประกอบให้เหมาะสมกับงบประมาณ เช่น เครื่องสูง เครื่องประกอบการแสดงในชุดต่าง ๆ ขนาดความกว้าง ยาว ของเวที เป็นส่วนสำคัญ ที่จะนำมากำหนดรูปแบบการแสดงให้เหมาะสม

3. รูปแบบการนำเสนอ การนำเสนอการแสดงบนเวทีเริ่มพัฒนาตั้งแต่ จากแนวคิดของนายจีรพล เพชรสม อดีตผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ หลังจากการศึกษาดูงานที่ประเทศญี่ปุ่น ได้พัฒนารูปแบบการนำเสนอให้เป็นสากลมากขึ้น นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้แต่งเพลงเปิดวง เพื่อใช้บรรเลงเป็นเพลงแรกในการแสดง มีจังหวะเร้าใจ ทำนองเพลงนำมาจากเพลงลูกทุ่งผสมผสานกับจินตนาการ และลายอีสานโบราณ เพลงเปิดวงเป็นสัญญาณบอกผู้ชมว่าการแสดงจะเริ่มขึ้นแล้ว และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้นำมาปรับใช้ในวงดนตรีพื้นบ้าน ต่อมาเพลงเปิดวงได้รับความนิยม และเป็นรูปแบบที่ใช้กันทั่วภาคอีสาน ช่วงสุดท้ายได้ให้นักแสดงทุกคนขึ้นบนเวที และร้องเพลงเอกลักษณ์ไทย เพื่อเป็นการอำลาผู้ชมในการสิ้นสุดการแสดง ใช้ชื่อว่า ชุดฟินนาเล่ เป็นการอำลา สร้างความประทับใจให้ผู้ชมอย่างมาก

ภาพที่ 36 การแสดงชุดฟินนาเล่ เพื่ออำลาผู้ชม

จากการศึกษา พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ พบว่า เป็นรูปแบบการจัดการแสดงโดยยึดกรอบ ตามขั้นตอนการแสดง นำเสนอเป็น 3 ขั้นตอน คือ บทนำ เนื้อหา และบทสรุป ส่วนรายละเอียดปลีกย่อยของการแสดงที่เพิ่มเติมในการแสดง จะคำนึงถึงความเหมาะสมกับโอกาส หลักการจัดรูปแบบ มีขั้นตอนดังนี้

ตาราง 1 ขั้นตอนการแสดงเผยแพร่ ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน

บทนำ	• เพลงเปิดวง • เปิดตัวผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ • เปิดตัวนางไห • เปิดตัวพิธีกร
เนื้อหา	• การแสดงชุดต่างๆ • บรรเลงลาย • เพลงสมัยนิยม • แนะนำเครื่องดนตรี • พิธีกร และการแสดงตลก
บทสรุป	นักแสดงทั้งหมด อำลาผู้ชมด้วยการแสดง ชุด ฟินนาเล่

4. เพิ่มการแสดง ให้มีความสนุกสนาน โดยต้องคำนึงถึง การอนุรักษ์ และประยุกต์ให้เข้ากับสถานการณ์ เช่น ร่วมแสดงในขบวนแห่ ในงานประเพณีของท้องถิ่น ร่วมแสดงในการแสดง แสง เสียง แสดงในรูปแบบหมอลำเรื่องต่อกลอน

ภาพที่ 37 การแสดงรูปแบบขบวนแห่

ภาพที่ 38 การแสดงประกอบละคร แสง-เสียง

บางครั้งประยุกต์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยเข้าร่วมด้วย ใช้ความรู้จากวิชาให้ผสมกลมกลืนกันเป็นการสร้างสรรค์ และพัฒนาชุดการแสดงให้ได้รับความนิยม จัดการแสดงให้มี หลากหลายรสชาติ มีการผสมผสานจากช้า ปานกลาง และเร็ว หรือเริ่มจากจังหวะปานกลาง และจบลงอย่างรวดเร็ว

ภาพที่ 39 หมอลำคณะนาฏศิลป์เสียงทอง

5. พัฒนาการ ของนักเรียน นักศึกษา ด้วยการเตรียมความพร้อมในการแสดง โดยการฝึกฝน ปฏิบัติซ้ำๆ จนชำนาญเพื่อให้เกิดความมั่นใจ การฝึกซ้อม หมายถึงการฝึกฝนให้เกิดความชำนาญทั้งความสวยงามความพร้อมเพรียง ความสมบูรณ์อยู่ที่การฝึกซ้อม คือ การแก้ไขจุดที่บกพร่อง โดยเน้นคุณภาพทุกขั้นตอนได้มาตรฐาน เกณฑ์มาตรฐานจะวัดที่ความถูกต้องสวยงามพร้อมเพรียง และมาตรฐานของการแสดง จึงสามารถบ่งบอกถึง มาตรฐานของครูผู้ฝึกซ้อมได้ด้วย

ภาพที่ 40 การฝึกซ้อม

จากการศึกษาวิจัย เรื่องพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ พบว่า วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มีพัฒนาการ พร้อมทั้ง 2 ด้าน และมีความสามารถจัดการแสดงได้ตามโอกาส โดยผ่านกระบวนการบริหารจัดการ กระบวนการจัดศึกษา เรียนรู้และถ่ายทอดอย่างเป็นระบบ สอดคล้องตามกรอบแนวคิดการศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรมของสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539 : 33) ที่ว่า การศึกษาด้านวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำความเข้าใจ และฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็ได้ซึมซับความซาบซึ้งดีงาม และรื่นรมย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมจึงมีลักษณะบูรณาการผสมผสาน ทั้งด้านปรัชญา ความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรียภาพ ศิลปะ พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมมีลักษณะที่ยืดหยุ่น หลากหลาย แต่ต้องมีรากฐานทางวัฒนธรรมที่มั่นคง การจัดกระบวนการและกิจกรรมต้องเน้นที่แก่นแท้ และรากเหง้าของภูมิปัญญาชุมชน ชีวิตของคนในชุมชน มากกว่าที่จะศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผิน

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553) สรุปผลการวิจัยตามลำดับดังนี้

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

ความมุ่งหมายของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมายดังต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงและการคงอยู่ของดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)
2. เพื่อศึกษาการพัฒนาดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (พ.ศ. 2543 – 2553)

สรุปผล

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นหน่วยงานที่ได้จัดการศึกษา และจัดกิจกรรมดังกล่าวตลอดมาจนเป็นที่ประจักษ์ ในด้านการจัดการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน สรุปผลการวิจัย พบว่า นโยบาย วิสัยทัศน์ และพันธกิจ เป็นปัจจัยภายใน ส่วนกระแสความต้องการของผู้ใช้บริการ เป็นปัจจัยภายนอก ทั้งสองส่วนเป็นเงื่อนไขนำไปสู่การพัฒนาตนเอง พัฒนาองค์กร และพัฒนางานด้านศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งปรากฏผลให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีพัฒนาการ 2 ด้าน ดังนี้

1. พัฒนาด้านดนตรี

ด้านดนตรี จากเดิมมีเครื่องดนตรีเพียง 5-6 ชิ้น ก็สามารถคิดค้นพัฒนาปรับปรุง

ให้มีรูปร่าง และเสียงเหมาะสมสามารถบรรเลงได้หลากหลายรูปแบบ การผสมวงออกแสดงเผยแพร่ได้รับความนิยม และมีการ ถ่ายทอดไปยังบุคคลภายนอก และเป็นต้นแบบให้แก่หน่วยงานสถานศึกษาอื่น ในการฝึกฝนและเผยแพร่ออกไป

2. พัฒนาด้านการแสดง

ด้านการแสดง เดิมบุคลากรมีความรู้เฉพาะทางเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ได้ทำการศึกษารวบรวมความรู้จากภูมิปัญญาพื้นบ้าน นำมาอนุรักษ์ สร้างสรรค์ และพัฒนา รวมไปถึงด้านเครื่องแต่งกายที่ เน้นความสวยงามเหมาะสมรวมไปถึงการใช้วัสดุของท้องถิ่นเป็นหลัก รวมถึงการใช้อุปกรณ์จริง ในการประกอบการแสดงได้เพิ่มเติมกิจกรรมอื่น ๆ เพื่อให้การแสดงมีความหลากหลาย ถูกใจผู้ชม เช่น มีการแสดงตลกขั้นรายการ พร้อมทั้งแนะนำ เครื่องดนตรี ร้องเพลงสมัยนิยม พิธีกรสามารถ ใช้ภาษาในการสื่อสาร ทั้งไทย อีสาน และภาษาอังกฤษในบางโอกาส

การพัฒนารูปแบบการแสดงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สรุปได้ เป็น 3 รูปแบบ คือ

1. การพัฒนารูปแบบในด้านดนตรี จากการศึกษา พบว่า ศิลปินแห่งชาติ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ ร่วมพัฒนาศิลปวัฒนธรรมดนตรี และการแสดงพื้นบ้านให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ตลอดมาจนถึงปัจจุบัน และยังมีศิลปินพื้นบ้านอีกหลายท่านที่มีส่วนร่วมในการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีนายเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นหลักในการพัฒนาเครื่องดนตรีโดยเฉพาะ โปงลาง และมีรูปแบบที่หลากหลายขึ้น เช่น เพิ่มจำนวนลูกให้ครบตามเสียง รูปร่างกระทัดรัด เสียงดี มีการจัดที่วางที่ตั้งที่สวยงาม ยกระดับขึ้นแทนการวางราบกับพื้น ใช้ผ้าแพรวา จับดอกอย่างวิจิตรบรรจง เพื่อประดับประดาให้สวยงาม กำลังสำคัญในการพัฒนาดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์อีกส่วนหนึ่ง คือ พัฒนาจากครูที่เป็นศิษย์เก่าจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เช่น นายชัยสิทธิ์ สนสุนัน นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ นางศิริวรรณ แก้วเพ็งกรอ เป็นต้น ดังนั้นรูปแบบจึงผสมกลมกลืนและมีการพัฒนาหลากหลายขึ้นตามลำดับ

2. รูปแบบในด้านการแสดง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ระยะแรกก็ได้รับการถ่ายทอดศิลปะการฟ้อนจากครู บุคลากรที่เป็นศิษย์จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร วิทยาเขตมหาสารคาม 2 คน คือ นางสาวเพ็ญจันทร์ เด่นยุกต์ และนางสาวมาลินี ภูมิแดนดิน และรับครูที่จบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด คือนางสาวยุวดี แก้วขอนยาง เข้ามาทำการสอน ดังนั้นจึงสามารถกล่าวได้ว่า การแสดงพื้นบ้านอีสาน เริ่มต้นมาจากแหล่งต้นแบบเดียวกัน การแสดงส่วนใหญ่จะเน้นด้านอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม พิธีกรรม ประเพณี ความเชื่อ และวิถีชีวิต

เผยแพร่จนกระทั่งได้รับความนิยมด้านเครื่องแต่งกาย สวยงาม อนุรักษ์ สะดุดตา มีการอบรม และปรับแต่งทรงผม แต่งหน้าให้ผู้แสดง เพื่อความสะดวดรวดเร็ว และประณีต สวยงาม โดยใช้หลักสูตรการแต่งกาย แต่งหน้า และสามารถประยุกต์ใช้ในการแสดงโดยเน้นการอนุรักษ์วัฒนธรรมดั้งเดิม

3. การพัฒนารูปแบบในการจัดแสดง มีรูปแบบ หรือกระบวนการนำเสนอบนเวทีแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน คือ บทนำ เนื้อหา และบทสรุป ส่วนรายละเอียดปลีกย่อยของการแสดงที่จะเพิ่มเติมให้การแสดงสมบูรณ์ จะคำนึงถึงการจัดรูปแบบในการแสดงให้เหมาะสมกับโอกาส ซึ่งยึดหลักการจัดการแสดงดังนี้

3.1 ความพร้อมเพรียงในการแสดง และการบรรเลง

3.2 มีรูปแบบหลากหลายในการนำเสนอ แต่ยังคงรากเหง้าของศิลปวัฒนธรรม และยึดแบบแผน การจัดการแสดงที่เป็นมาตรฐาน ชุดการแสดงไม่เยิ่นเย้อเกินไป มีจังหวะปานกลางและรวดเร็ว การนำเสนอชุดการแสดงหลากหลายรูปแบบ มีเนื้อร้องประกอบ นำเสนอให้หลากหลายรสชาติ ท่าฟ้อนสวยงาม สนุกสนาน ตื่นเต้น และจบลงด้วยความประทับใจ เช่น ฟ้อนละครภูไท ออนซอนไดโนเสาร์ ฟ้อนมาลัยข้าวตอก

3.3 เน้นการอนุรักษ์ภาษา และคำร้อง การแสดงหลายชุดที่ประดิษฐ์ขึ้นจะมีเนื้อร้องคือ หมอลำ เพื่อผู้ชมเข้าใจเนื้อหาสาระของการแสดงมากขึ้น เช่น ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ ฟ้อนแคนเป็นต้น

3.4 มีการแสดงตลกแทรกในการแสดงบางชุด พิธีกรนำเสนอชุดการแสดงเปิดโอกาสให้ ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง แทรกเนื้อหา สาระ และเพลงลูกทุ่งคั่นเวลาในการแสดงบางช่วง ทั้งนี้เพื่อจุดประสงค์ที่สำคัญ คือ ไม่ให้เวทีว่าง หรือการแสดงที่ต้องใช้เวลานานๆ

3.5 พัฒนาตามกระแสความนิยมของสังคม หรือ ท้องถิ่น เช่น รูปแบบวงลูกทุ่ง หมอลำ ตอบสนองกระแสสังคมให้ทันกับสถานการณ์ เช่น การเฉลิมฉลองในโอกาสต่าง ๆ เช่น ชุดฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ชุดอุ่นพระบารมี แพรวาราชินี ฟ้อนหางนักยูง สามารถคิดค้นรูปแบบการแสดงนำเสนอให้ทันต่อเหตุการณ์ รวมไปถึงการพัฒนารูปแบบตามความต้องการของเจ้าภาพ หรือผู้จ้างว่ามีจุดประสงค์ต้องการให้ไปนำเสนอรูปแบบใด รวมไปถึงข้อจำกัดเรื่องเวลา และสถานที่ ให้ปรับไปสถานการณ์ได้

อภิปรายผล

จากผลการวิจัย พบว่า พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. องค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการวิจัย

1.1 จากการศึกษาวิจัย พัฒนาการ 2 ด้าน ของพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดทิศทางในการพัฒนารูปแบบการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมดนตรี และการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปโดยเฉพาะอย่างยิ่งศักยภาพด้านการบริหารจัดการ เป็นหัวใจสำคัญที่สุด ที่จะนำพาให้การจัดการแสดงเผยแพร่อันประกอบ บุคลากรที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ ปฏิบัติหน้าที่ตามภาระกิจให้ประสบผลสำเร็จ สอดคล้องกับ แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ ของ พาร์สันส์ (Parson. 1966 : 21) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกันกล่าวว่า กระบวนการทั้งหมดเกี่ยวข้องกันกับการเปลี่ยนแปลงบางอย่าง แต่อาจจะแตกต่างกับกระบวนการที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่มาจากโครงสร้างทางสังคม หมายความว่า การเปลี่ยนแปลงเป็นแบบของกระบวนการเฉพาะ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างทางสังคม วิเคราะห์ร่วมกับ แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ของ สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 114) ซึ่งได้รวบรวม วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม และสรุปแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ได้ข้อสมมุติที่สำคัญ ดังนี้

- ทุกสังคมประกอบขึ้นด้วยการบูรณาการรวมหน่วย (Integration) ของหน่วยต่าง ๆ หรือส่วนประกอบ หรือองค์ประกอบต่าง ๆ ของสังคม
- ทุกองค์ประกอบของสังคมแต่ละส่วนจะทำหน้าที่หรือทำประโยชน์ซึ่งกันและกันเพื่อความสมบูรณ์ และความอยู่รอดทางสังคม
- ทุกสังคมมีแนวโน้มที่จะรักษาสมดุลยภาพ
- ทุกสังคมจะมีความมั่นคง เนื่องจากสมาชิกในสังคมมีความสอดคล้อง และความเข้าใจซึ่งกันและกันในเรื่องของสถานภาพ ค่านิยม ฯลฯ

พัฒนาการด้านดนตรี ด้านการแสดง และด้านโอกาสในการแสดงนั้น เกิดจากการเสาะแสวงหาความรู้ทั้งด้านทฤษฎี และปฏิบัติ เพื่อสร้างสรรค์งานดนตรีและการแสดง นำออกไปเผยแพร่ให้ปรากฏต่อชุมชน ตามวัตถุประสงค์มีที่กำหนดไว้ สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีแพร่กระจาย (Diffusion Theory) สมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2544 : 96-97) ได้วิเคราะห์ทฤษฎีทางสังคมและวัฒนธรรม เกี่ยวกับทฤษฎีแพร่กระจาย ว่ามีลักษณะร่วมสมัยกับวิธีการศึกษา

ประวัติศาสตร์ ตามแนวคิดของนักมานุษยวิทยาอเมริกัน กล่าวคือ นักมานุษยวิทยายุโรปยังได้พัฒนาทฤษฎีนี้ โดยนำผลการแพร่กระจายวัฒนธรรมมากำหนดเขตพื้นที่วัฒนธรรมในภูมิภาคต่าง ๆ ของโลกขึ้นแนวคิดหลักก็คือ วัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันเกิดจากขบวนการแพร่กระจาย (The process of Diffusion)

พัฒนาด้านดนตรี ด้านการแสดง และโอกาสในการแสดงนั้น ยังสอดคล้องกับกรอบแนวคิดของ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539 : 33) ที่กล่าวว่า การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม เป็นกระบวนการที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำความเข้าใจและฝึกปฏิบัติในขณะเดียวกันก็ได้ซึมซับ ซาบซึ้งความดีงาม และรื่นรมย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมจึงมีลักษณะบูรณาการผสมผสานด้านปรัชญา ความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรียภาพ ศิลปะและพฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ จึงมีลักษณะที่ยืดหยุ่น หลากหลาย แต่ต้องมีรากฐานทางวัฒนธรรมที่มั่นคง กิจกรรมต้องเน้นที่แก่นแท้ และรากเหง้าของภูมิปัญญาชุมชน ชีวิตของคนในชุมชน มากกว่าที่จะศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผิน

1.2 พัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ปรากฏให้เห็นเป็นที่ประจักษ์ เกิดจากความต้องการจะนำเสนอให้มีความหลากหลาย เป็นที่ชื่นชมและเหมาะสมกับโอกาสในการจัด สอดคล้องกับ ทฤษฎีการแสดง (Performance Theory) ของพิเชษฐ์ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2541 : 13) มีแนวคิดว่า ทฤษฎีการแสดง มีพื้นฐานอยู่ที่ความสัมพันธ์สองประการ ประการที่หนึ่ง คือ ผู้คนมีความคิดต่อวัฒนธรรมในฐานะที่ถูกห่อหุ้มด้วยการแสดง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ทั้งต่อคนภายนอก และผู้ที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมของตัวเอง ประการที่สองการแสดงดังกล่าวต้องทำให้เป็นที่ต้องตา ติดใจมาก ที่สุด เพราะมีข้อจำกัดในเรื่องของเวลา โอกาสของการแสดง สถานที่ คนดู การแสดงทางวัฒนธรรม จึงเป็นวิธีการที่เนื้อหาของพิธีกรรมแบบประเพณีได้ถูกจัด และถ่ายทอดผ่านโอกาสเฉพาะ และสื่อเฉพาะ สังคมได้ใช้ศิลปดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นเครื่องสื่อสารระหว่างผู้จัดงานกับผู้มาร่วมงาน การแสดงที่จัดในโอกาสต่าง ๆ นั้น จึงได้ทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวแทนในการบอกกล่าว นำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ แทนผู้จัดงาน ซึ่งสามารถจัดได้หลากหลายรูปแบบ

2. ประโยชน์ที่สังคมได้รับจากการวิจัย

2.1 ด้านสุนทรียศาสตร์ สังคมมีโอกาสชื่นชม และซาบซึ้ง ในพัฒนาการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งได้ประดิษฐ์ คิดค้น ผ่านการจัดระเบียบ ผ่านการปรุงแต่งตามหลักเกณฑ์ และแนวทางการพัฒนางานด้านศิลปวัฒนธรรม

สอดคล้องกับปรัชญาสุนทรียศาสตร์ ที่ว่าด้วยความงามในธรรมชาติ หรืองานศิลปะ ที่แต่ละบุคคลเข้าใจ และรู้สึกได้ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2539 : 845)

2.2 ด้านการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับงานดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน โดยใช้กรอบการพัฒนาศักยภาพในด้านต่าง ๆ ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้กับการพัฒนางานศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่น ๆ ได้อย่างถูกทิศทาง และความสามารถก้าวเข้าสู่ความเป็นศิลปินมืออาชีพได้ในอนาคต

2.3 ด้านความภาคภูมิใจ ทุกภาคส่วนได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกของชุมชน ของท้องถิ่น และเป็นมรดกของชาติ ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะที่เป็นผู้จัดการแสดงเป็นผู้ปฏิบัติหน้าที่ในการแสดงเป็นผู้จัดงาน หรืออยู่ในฐานะที่เป็นผู้ชม ก็ล้วนแต่ได้ชื่อว่าเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ และจรรโลงศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานให้คงอยู่ในสังคมไทยตลอดไป

2.4 ด้านการพัฒนาองค์กร วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นองค์กรที่ได้ทำหน้าที่ของตนเอง อย่างเต็มความสามารถ และส่งเสริมศักยภาพของบุคลากร นักเรียน นักศึกษาในการอนุรักษ์สร้างสรรค์ และเผยแพร่ ได้อย่างความภาคภูมิ และได้ทราบถึงทิศทางการพัฒนา โดยมีรากฐานเดิมที่ปลูกฝัง และเป็นรากเหง้าที่แข็งแรงในวงการศึกษา และวงการศิลปวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน

ข้อเสนอแนะ

1. ด้านเครื่องดนตรีให้มีขนาดกะทัดรัดสะดวกในการเคลื่อนย้าย และจัดเก็บ เช่น ทำกล่องเก็บเครื่องดนตรีที่มีความบอบบาง ชำรุดแตกหักได้ง่าย เช่น แคน โหวด พิณ สามารถแยกชิ้นส่วน และประกอบได้สะดวกรวดเร็ว ฟื้นฟูเครื่องดนตรีที่ใช้วิธีบรรเลงแบบดั้งเดิม เช่นพิณโปร่ง พิณเบส โดยไม่ต้องใช้ไฟฟ้า ซึ่งสามารถจัดการแสดงได้ทุกโอกาสและทุกสถานที่ และที่สำคัญ คือ เน้นการเตรียมวง เทียบเสียงดนตรี ในการบรรเลงรวมเป็นวงให้ใช้เวลาน้อยที่สุด

2. ด้านเครื่องแต่งกาย ให้สามารถประยุกต์ใช้ได้กับการแสดงหลายชุด โดยยังคงไว้ซึ่งความถูกต้อง ตามวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละท้องถิ่น และพัฒนาศักยภาพผู้แสดงโดยประหยัดเวลาในการแต่งหน้า ทำทรงผม ให้เสร็จภายในเวลาที่จำกัด และคงไว้ซึ่งความปราณีตสวยงาม มีชุดที่เป็นมาตรฐานรูปแบบเดียวกันอย่างมิดชิดแต่งไว้ข้างใน สามารถสวมทับชุดแสดงได้อย่างสะดวก ในทุกสถานที่ ภายในเวลาอันจำกัด และรวดเร็ว

3. ด้านการเผยแพร่ในสื่อต่าง ๆ โดยใช้การประชาสัมพันธ์ผ่านกระบวนการสื่อสาร เช่น การเผยแพร่ทางเคเบิลทีวี อินเทอร์เน็ต ใช้โทรทัศน์ วิทยุ แถบบันทึกเสียง VDO DVD สูจิบัตร

แผ่นพับ ปฏิทิน ให้ผู้สนใจ และผู้เกี่ยวข้องนำไปศึกษา และ จัดทำ บันทึกต้นแบบ ชุดการแสดงที่ประดิษฐ์คิดค้นไว้ให้เป็นหลักฐาน และสามารถเป็นต้นแบบ

4. ด้านบุคลากร บทบาทหน้าที่ของบุคลากรที่รับผิดชอบ มีความสามารถ และเข้ามามีบทบาทอย่างจริงจัง เช่น งานอนุรักษ์ จัดหมวดหมู่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บันทึกท่าฟ้อน บันทึกโน้ต

5. ส่งเสริมสนับสนุน จัดตั้งองค์กรทางวัฒนธรรม โดยการประสานงานไปทุกภาคส่วน ร่วมให้การสนับสนุนทั้งกำลังทรัพย์ กำลังกาย กำลังใจ ร่วมมือ ร่วมคิด ร่วมทำ ร่วมอนุรักษ์ ส่งเสริม ตามศักยภาพที่มี ทั้งองค์กรภาครัฐ และเอกชน เพื่อนำผลงานของศิลปินที่มี ที่ค้นพบจากการสืบเสาะแสวงหาร่วมกัน ได้รับการรวบรวมไว้เป็นหลักฐาน ยกย่องเชิดชูศิลปิน และงานศิลปวัฒนธรรมอย่างจริงจัง และจริงใจ เพราะบุคคลเหล่านั้นคือ คลังแห่งภูมิปัญญา และเป็นมรดกแห่งภูมิปัญญา ที่ต้องช่วยกันหวงแหนรักษาไว้ ในขณะที่โลกกำลังพัฒนาด้านวัตถุและเทคโนโลยี สังคมไทยต้องไม่ลืมที่จะนำพาเอาความเป็นตัวตนที่แท้จริง นั่นคือเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเราก้าวตามไปด้วย

6. นำระบบ Knowledge Management หรือระบบ KM เข้ามาใช้ในการบริหารจัดการและการพัฒนางานด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ด้วยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือ แสวงหาผู้มีความรู้ ความสามารถ ภูมิปัญญาด้านดนตรี และการแสดง ช่วยกันพัฒนาให้ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรี และการแสดงพื้นบ้านคงอยู่อย่างยั่งยืน และพัฒนาไปโดยมีรากเหง้าที่แข็งแรง

7. เก็บรวบรวมข้อมูล และเผยแพร่ในรูปเอกสาร ภาพถ่าย โน้ตเพลง หนังสือ ตำรา เผยแพร่ทางอินเตอร์เน็ต เพื่อเป็นคลังแห่งภูมิปัญญา ให้เป็นแหล่งสืบค้น และเป็นแนวทางให้ผู้สนใจสร้างสรรค์ คิดค้นพัฒนาต่อไปอย่างมีทิศทาง และไม่ทิ้งรากเหง้าภูมิปัญญาของครู อาจารย์ และบรรพบุรุษที่สั่งสมมา

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. 95 ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากร. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977), 2549.

กระทรวงวัฒนธรรม. กระทรวงวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977), 2546.

การุณ สุทธิภูล. ความคาดหวังของบุคลากรต่อบทบาทการบริหารงานของผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลป. วิทยานิพนธ์ ศษ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2541.

คมกริช การินทร์. ดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544.

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

จิราวัลย์ ซาเหลา. กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดศิลปะการแสดงหมอลำอาชีพ. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2546.

จีรพล เพชรสม และคณะ. บทบาทวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดกับการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน ที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2547.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. ขนบธรรมเนียมประเพณีของอีสาน. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์, 2524.

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

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

ชนิตา รักษ์พลเมือง. เป้าหมายการศึกษา. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์, 2529.

ชุมเดช เดชพิมล. ภาพสะท้อนชีวิตของชาวอีสานจากหมอลำ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพฯ, 2531.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. คู่มือการอบรมนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานโครงการส่งเสริมวัฒนธรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2535.

————. ศิลปการฟ้อนภาคอีสาน. มหาสารคาม : ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2523.

ดวงเดือน สดแสงจันทร์. การศึกษาเพลงพื้นบ้านของคณะขวัญจิต ศรีประจันต์. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2544.

เต็มสิริ บุญยสิงห์. การละครเพื่อการศึกษา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2514.

ทวี ถาวโร. การสร้างงานและการกระจายรายได้ของหมอลำ. มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541.

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

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2515.

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

นาราวดี ศิริโรจน์. "วิทยาลัยนาฏศิลปะสถาบันการศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร" ใน ศิลปากร. 48(1) : 5-23 ; มกราคม-กุมภาพันธ์, 2548.

นิคม มูสิกะคามะ. วัฒนธรรม : บทบาทใหม่ในยุคโลกาภิวัฒน์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545.

————. สุนทรียศาสตร์ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปาการ ฉบับที่ 2. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.

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

ประเมษฐ์ บุณยะชัย และยุพา ประเสริฐยิ่ง. "สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์," ใน 93 ปีแห่งการสถาปนากรมศิลปากร. หน้า 105-106. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.

ประสิทธิ์ กาพกลอน. ภาษาและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2518.

ปราณี วงษ์เทศ. "การละเล่นและพิธีกรรมในสังคมไทย," ใน วัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ. หน้า 225-326. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

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

ปริวรรต เขื่อนแก้ว. การวิจัยเชิงคุณภาพ. 2 มกราคม 2550. <http://www.thai-folksy.com/> 11 มกราคม 2550.

ผกา เบญจกาญจน์. การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดบุรีรัมย์. บุรีรัมย์ : เรวัติการพิมพ์, ม.ป.ป.

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

พัฒน์ บุณยรัตพันธุ์ และยุวัฒน์ วุฒิเมธี. "ปรัชญาการพัฒนาชุมชน แนวคิดการดำเนินงานพัฒนาชุมชน," การจัดการองค์ความรู้การพัฒนาชุมชน. 2 มกราคม 2550. <http://www.cdd.go.th> 9 มกราคม 2550.

พาณี สีสวย. สุนทรียของนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : ธนะการพิมพ์, 2526.

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

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

เรณู โกศินานนท์. การดูโขน. กรุงเทพฯ : วัฒนาการพิมพ์, 2537.

————. รำไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2519.

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

วิทยา สุทธิจันทร์. ภูมิปัญญาพื้นบ้านในการแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2543

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. 20 ปี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. กาฬสินธุ์ : กาฬสินธุ์การพิมพ์, 2544 .

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สารสนเทศ ปีการศึกษา 2549. ร้อยเอ็ด : วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด, 2549.

วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร หลักการบริหารและการจัดการแสดง. กรุงเทพฯ : เจริญผล, 2524.

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

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

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

วีรพล บดีรัฐ. P D C A วงจรสู่ความสำเร็จ. กรุงเทพฯ : ประชาชน, 2543.

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

สงบ บุญคล้อย. "เรือมอันเร," ใน การละเล่นอีสานใต้ (บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ). หน้า 22-30. บุรีรัมย์ : วิทยาลัยครูบุรีรัมย์, ม.ป.ป.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. คู่มือการใช้หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544. กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2544.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. ตำนานละครอิเหนา. กรุงเทพฯ : คลังวิทยา, 2515.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม : แนวความคิด วิธีวิทยาและทฤษฎี. ขอนแก่น : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2544.

————. สังคมและวัฒนธรรมไทย : ลักษณะการเปลี่ยนแปลง และวิทยาการวิจัย. ขอนแก่น : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2543.

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

สำนักงานคณะกรรมการสุขภาพแห่งชาติ. รูปแบบ แบบจำลอง. 20 มีนาคม 2550. <http://www.mhso.moph.go.th/> 15 สิงหาคม 2550.

สำนักงานจังหวัดกาฬสินธุ์. "ข้อมูลพื้นฐานจังหวัดกาฬสินธุ์," 24 พฤศจิกายน 2549. <http://www.karasin.police.go.th> 28 กุมภาพันธ์ 2550.

สำนักงานจังหวัดร้อยเอ็ด. "ข้อมูลพื้นฐานจังหวัดร้อยเอ็ด," 2 มกราคม 2550 <http://www.roiet.go.th> 28 กุมภาพันธ์ 2550.

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

สิทธา พินิจภูวดล และคณะ. ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น กรมการปกครอง, 2516.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย. วิทยานิพนธ์ ปร.ด. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

————. เอกสารประกอบพิธีเปิดงานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษาในสังกัด กรมศิลปากร ครั้งที่ 16. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2543.

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

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

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

สุพัตรา สุภาพ. สังคมและวัฒนธรรมไทย. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ, 2532.

สุภางค์ จันทวานิช. คู่มือการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่องานพัฒนา. พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2537.

สุภางค์ จันทวานิช และคณะ. ลักษณะและความสำคัญของการวิจัยเชิงคุณภาพ. ขอนแก่น : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2531.

สุมน อมรวิวัฒน์. "การถ่ายทอดและการเรียนรู้วัฒนธรรม," ใน การศึกษากับการถ่ายทอดวัฒนธรรม : กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน. หน้า 30-35. กรุงเทพฯ : บพิธการพิมพ์, 2537.

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

————. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินธุ์ พ.ศ.2325-2477. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

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

อมรา กล่ำเจริญ. สุนทรียนาฏศิลปไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2526.

อมรา พงศาพิชญ์. ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อังคณา อาตะมียะนันท์. บทบาทขององค์กรพัฒนาเอกชนในการส่งเสริมการพัฒนาแบบมีส่วนร่วม : กรณีศึกษาโครงการพัฒนาชนบทแควระบม-สียัด. วิทยานิพนธ์ สค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

อารีย์วรรณ อ่วมตานี. "เปรียบเทียบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงปริมาณ," 10 มกราคม 2550. <http://www.krupai.net/quatitative.arccware.doc(MIE)> 5 กุมภาพันธ์ 2550

อุทัย ดุลยเกษม. คู่มือการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่องานพัฒนา. ขอนแก่น : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2537.

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

Barnett, H. G. Innovation : The Basic of Cultural Change. New York : McGraw-Hill, 1953.

Black, Guy. The Application of System Analysis to Government Operation. Washington, D.C. : National Institute, 1966.

Cohen, John M. and Norman T. Uphofft. "Participation Place," Rural Development. 8(19) : 219-222 ; August, 1984.

Hicks, Herbert G. The Management of Organization : A Systems an Human Research. New York : Laxington Book, 1972.

Johnson, William L. Using a System Approach in Education. 2(5) : 135-138 ; Winter, 1984.

Kindred, Alton R. Data Systems and Management : Introduction to Systems Analysis and Design. 2nd ed. Englewood, Cliff N.J. : Prentice-Hall, 1980.

Parson, Talcott. Sosieties : Evolutionary and Comparative Perspectives. Englewood, Cliff N.J. : Prentice-Hall, 1966.

Wiese, Deopold Von. The Sociological Study of Social Change, Transaction of then Third World Congress of Sociology. Amsterdam : International Sociological Association, 1956.

ประวัติและผลงานวิชาการของผู้วิจัย

๑. นายชิน เจริญสุข

วัน เดือน ปีเกิด ๑ พฤศจิกายน ๒๔๙๓ **เชื้อชาติ** ไทย **สัญชาติ** ไทย **ศาสนา** พุทธ **สถานภาพการสมรส** สมรสกับนางชุมพร เจริญสุข **หมายเลขโทรศัพท์** ๐๘-๔๗๕๐-๙๑๑๙

ประวัติการศึกษาและการเข้ารับการฝึกอบรม

ระดับปริญญาตรี (กศ.บ.) วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒพิษณุโลก จังหวัดพิษณุโลก ผ่านการอบรมตามหลักสูตรเตรียมผู้บริหารระดับสูง กรมศิลปากรและกรมพลศึกษา รุ่นที่ ๒ ผ่านการฝึกอบรมทางไกล หลักสูตรการบริหารงาน : การบริการจัดการภาครัฐแนวใหม่ รุ่นที่ ๔ ผ่านการอบรมตามหลักสูตร การพัฒนาข้าราชการครู และบุคลากรทางการศึกษาก่อนแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้บริการสถานศึกษา ผ่านการพัฒนาก่อนแต่งตั้งให้มีหรือเลื่อนเป็นวิทยฐานะชำนาญการพิเศษ ตามหลักสูตรและวิธีการที่ ก.ค.ศ.กำหนด

วิสัยทัศน์และความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในการพัฒนาวิชาการหรือวิชาชีพ

เป็นผู้ริเริ่มให้มีการวิเคราะห์หลักสูตรในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นที่แรก เพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป

เป็นผู้ริเริ่มใช้วงโปงลางเดินนำขบวนแห่ในงานมหกรรม ๔ ภาค ของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) ณ สวนอัมพร

เป็นผู้จัดให้มีการเขียนบทแสง สี เสียงใหม่ ในงาน “แสง สี เสียง อำเภอพิมาย” ให้กับ วิทยาลัยนากศิลปนครราชสีมา

เป็นผู้จัดให้มีการเขียนบทใหม่และกำกับการแสดงงาน “ ตามรอยพระพุทธเจ้าหลวง” ให้กับจังหวัดพัทลุง ณ ตำบลเกาะหมาก อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง

เป็นผู้ริเริ่มนำการแสดงหุ่นกระบอก และโขน (ตอนจับนาง) มาประยุกต์เพื่อแสดงร่วมกันในงาน “เทศกาลมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้” ณ เมืองเฉินตู ประเทศจีน

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ที่อยู่และสถานที่ติดต่อ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ รหัสไปรษณีย์ ๔๖๐๐๐

๒. นายจำเริญ แก้วเพ็งกรอ

วันเดือนปีเกิด ๑ เมษายน พ.ศ.๒๕๑๒

สถานที่เกิด อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. ๒๕๓๓ ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาวิชาศิลปกรรม (จิตรกรรมไทย) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

พ.ศ. ๒๕๕๒ ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ที่อยู่และสถานที่ติดต่อ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

๓. นางสาววันนพร สิทธิสาร

เพศ หญิง สถานะทางการสมรส โสด วัน เดือน ปี เกิด ๓๑ สิงหาคม ๒๕๐๘

ที่อยู่และสถานที่ติดต่อ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ รหัสไปรษณีย์ ๔๖๐๐๐ โทรศัพท์มือถือ ๐๘๗-๓๖๑-๔๗๖๓

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขาดุริยางคศิลป์ เอกเครื่องสายไทย สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่สำเร็จ พ.ศ. ๒๕๓๑ หัวข้อศิลปนิพนธ์เดี่ยว เรื่อง หมอลำชิงชู้ กลุ่มเรื่อง สุนทรภู่

ปริญญาโทสาขา ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) สถาบัน มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปีที่สำเร็จ พ.ศ. ๒๕๔๕ หัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง โปงลางเจ็ดเสียง

ปริญญาเอก ดนตรีวิทยา (Musicology) สถาบัน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปีที่สำเร็จ กำลังศึกษาวิจัยรออนุมัติจบ หัวข้อดุษฎีนิพนธ์เรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงหุ่นพม่า

ตำแหน่งปัจจุบัน ผู้เชี่ยวชาญ ครูสอนดนตรีพื้นบ้าน ที่ปรึกษาหลักสูตรปริญญาตรีสาขาดนตรีพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์