รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

นางสาวจิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2553
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

RAM - DEED - HAI : THE ANALYZE OF THAI ISAN FOLK DANCE

Miss Chinchutha Suwankhamphira

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Parttial Fuifillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2010

Copyright of Chulalongkron University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน
โดย	นางสาวจิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์มาลินี อาชายุทธการ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์มาลินี อาชายุทธการ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์สถาพร สนทอง)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ : รำดีดไห: การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน
(RAM – DEED - HAI : THE ANALYZE OF THAI ISAN FOLK DANCE)
อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มาลินี อาชายุทธการ 183 หน้า.

วิทยานิพนธ์ รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา พัฒนาการ ของการรำดีดไห วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห โดยดำเนินการศึกษาค้นคว้าจากหนังสือ เอกสาร ทำการสัมภาษณ์ และศึกษาฝึกปฏิบัติท่ารำด้วยตัวเอง

จากการศึกษาพบว่าวัฒนธรรมด้านวงดนตรีของอีสานเหนือที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศลาว พบว่ามีการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีที่เกิดจากภูมิปัญญาและดนตรีที่นิยมเล่นในท้องถิ่นดังมีปรากฏในปัจจุบัน คือ วงโปงลาง การรำดีดไหเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2528 มีการเปลี่ยนแปลงนักดีดไหในวงโปงลางจากผู้ชายมาเป็นผู้หญิง โดยนางนิยา เชิดชู (รังเสนา) ขณะนั้นเป็นนักศึกษาชั้นสูงปีที่ 2วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์คิดการรำดีดไหขึ้นเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม เนื่องจาก มีการแสดงของสองสถาบัน คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์แสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสาน (จัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย) การใช้ผู้หญิงดีดไหในครั้งนั้น ทำให้มีผลงานโดดเด่นจนได้รับความนิยมแพร่หลาย

ต่อมาพัฒนาการของเครื่องดนตรีคือ พิณโปร่งและพิณเบสถูกนำมาใช้ในการบรรเลงได้เป็นอย่างดี ความสำคัญในการใช้เสียงของไหจึงหมดลง การออกท่าทางในการรำดีดไหก็มิได้ถูกจำกัดในเรื่องของเสียง นางไหร่ายรำออกลีลาได้ทุกช่วงตลอดการแสดง ยิ่งเป็นที่น่าสนใจมากขึ้นกลายเป็นตัวชูโรงของวงโปงลางเรื่อยมา

นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหคือการรำที่ไม่ถูกวางกฎเกณฑ์ด้านองค์ประกอบการแสดง แต่ยังคงไว้ซึ่งโครงสร้างการแสดงเป็นหลัก ผู้แสดงจะต้องมุ่งเน้นการแสดงลีลาที่มีการใช้สะโพกโดยมีพื้นฐานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีความเข้าใจจังหวะ และโครงสร้างของเพลง ตลอดจนสามารถคิดท่าทางการแสดงขึ้นมาโดยฉับพลัน(Improvisation)ให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับองค์ประกอบอื่น สร้างความแปลกใหม่ และโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว การใช้มือมีการจีบ สลับกับตั้งวง การกระดิกหรือพรมนิ้ว การไขว้มือดีด และยกไหในลักษณะต่างๆ การใช้ขาและเท้าปรากฏการทรุดเข่า การย่ำเท้า การย่อยืดเตะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ การใช้ตัวโดยลงน้ำหนักไปที่ช่วงขาเพื่อความมั่นคงในการแอ่นหลัง การเอียงและการบิดลำตัว โอกาสในการใช้ท่ารำจะใช้ระหว่างการเปลี่ยนจังหวะหรือคลายความเมื่อยหล้าหรือการเคลื่อนที่และการใช้พื้นที่เวทีเช่นการเดินขึ้นลง การเดินวนรอบไห การรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคนที่มาเกี้ยว รำประกอบวงโปงลางที่เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ส่วนเครื่องแต่งกายใช้วัตถุดิบในท้องถิ่น ไหนิยมนำมาตกแต่งด้วยผ้าที่ประดิษฐ์ให้คล้ายกับดอกไม้ หรือพ่นสีให้มีลวดลาย

โครงสร้างของการรำดีดไหกลายเป็นนาฏยลักษณ์ที่ปรากฏให้นักนาฏยประดิษฐ์นำไปสร้างสรรค์การแสดงรำดีดไหในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่หลากหลายในปัจจุบัน

ภาควิชา.....นาฏยศิลป์..... ลายมือชื่อนิสิต.....จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ.....
สาขาวิชา.....นาฏยศิลป์ไทย..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....มาลินี อาชายุทธการ.....
ปีการศึกษา...2553.....

##5286601035 : MAJOR THAI DANCE

KEYWORDS : RAM - DEED - HAI : THE ANALYZE OF THAI ISAN FOLK DANCE.

CHINCHUTHA SUWANKHAMPHIRA : RAM- DEED- HAI : THE ANALYZE OF THAI ISAN FOLK DANCE.

ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR MALINEE ACHAYUTTHAKHAN, 183 pp.

The objective of the research is to study the background, the development and to analyze the essence of Ram Deed Hai. The methods used include studying from books and documents, interviewing and self-dance practicing.

It was found that the musical band culture in the North Isan influenced by Laos is the combination between the musical instruments made by folk wisdom and the popular traditional music as nowadays we call *Pong Lang* band. Ram Deed Hai first appeared in 1985. Afterwards, it has been changed from using a male jar player to a female jar player. Niya (Cherdchu) Rangsena, a second year high level student of Kalasin College of Dramatic Arts at that time, invented the performance of Ram Deed Hai in order to attract the audience. Two institutes that sent the performance in the event promoting Isan culture (held by the Tourism Authority of Thailand) were Roi-Et College of Dramatic Arts and Kalasin College of Dramatic Arts. As all performers were females, this outstanding piece was then widely appreciated.

Later, the musical instruments have been developed to include the acoustic lute and the bass lute which produced the fine melody. The role of the jar's sound then was reduced so the jar players didn't need to stick their posture to the melody production. This made Nang Hai (female jar player) can move freely in many postures and made the show more interesting. *Nang Hai* became the leading role of the band from then on.

The essence of Ram Deed Hai is the dance with non-regulation of dramatic elements but maintaining the main dramatic structure. The performers have to focus on the hip movement based on Thai classical dance and Thai Isan folk dance. They also have to understand the rhythm and the musical structure as well as invent the improvisational movement according to other elements. The performers should produce the creativity and the identity in their postures such as *Jeeb* alternating with *Tangwong*, beckoning or sprinkling fingers, crossing hands playing jars and lifting jars in many postures. For legs and feet movement, it includes lowering the knees, dragging the feet, lowering and stretching the legs while kicking the feet in accordance with the hip and head movement, releasing the weight to the legs to stably support the postures of leaning back, slanting and twisting the body. The performers can change their posture and reduce pains and aches during the change of rhythm by moving thoroughly the stage such as walking up and down, walking around the jars, dancing with the musicians (*Nai Kro* and *Mo Kan*) who are flirting with them, and dancing accompanied by *Pong Lang*, Isan folk band. For the costume, they use traditional materials. The jars are mostly decorated with the fabrics similarly to the flowers or painted into many coloring designs.

The structure of Ram Deed Hai became the essence for the choreographer to further create the performance of Ram Deed Hai in Thai Isan folk dance and various Thai contemporary dance styles in the present.

Department : Dance Student's Signature .....

Field of Study : Thai Dance Advisor's Signature .....

Academic Year : 2010

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ได้รับความกรุณาจาก นางนิตยา เชิดชู(รังเสนา) ที่ให้และความรู้ในเรื่องของการรำดีดไห และประวัติความเป็นมาของนางไห ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ คณาจารย์ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้ขัดเกลาให้ผู้วิจัยได้เข้าใจวิธีการสร้างความคิดและเข้าใจถึงบทบาทและความสำคัญของนักวิชาการทางนาฏยศิลป์

คณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ที่ได้บ่มเพาะผู้วิจัยให้สำนึกรักและหวงแหนในภูมิปัญญาท้องถิ่น

คณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ให้ข้อมูลและความช่วยเหลือแนะนำแหล่งศึกษาข้อมูล และให้ความอนุเคราะห์ในการสืบค้นข้อมูลมาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์สถาพร สนทอง อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์มาลินี อาชายุทธการ ที่ให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณ บิดา มารดา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมาที่ให้การสนับสนุนในการศึกษามาโดยตลอด และขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ ทุกคนที่ค่อยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจในการศึกษาจนทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีตลอดมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย..... 3

1.3 ขอบเขตการวิจัย..... 3

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย..... 3

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในวิจัย..... 6

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 7

2 ประวัติการรำดีดไห..... 8

2.1 ความเป็นมาของไห..... 8

2.1.1 การนำไหมาเป็นเครื่องดนตรี..... 10

2.1.2 การนำไหมาใช้ในวงโปงลาง..... 12

2.2 ความเป็นมาของต้นแบบการรำดีดไห..... 15

2.2.1 การรำดีดไหแบบมีเสียง..... 16

2.2.2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง..... 16

2.2.2.1 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน..... 17

2.2.2.2 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย..... 21

บทที่ หน้า

3 วิธีดำเนินการวิจัย 24
3.1 รูปแบบการวิจัย 24
3.2 แผนการดำเนินการวิจัย 25
3.3 แหล่งข้อมูล 25
3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล 26
3.4.1 การค้นคว้าเอกสาร 26
3.4.2 เอกสารตำราทางวิชาการ 26
3.4.3 งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ 27
3.4.4 การสังเกตการณ์ 29
3.4.5 การฝึกปฏิบัติท่ารำ 29
3.4.6 การบันทึกภาพ 29
3.4.7 การสัมภาษณ์ 29
3.4.8 คำถามในการสัมภาษณ์ 30
3.4.9 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ 31
3.5 การตรวจสอบข้อมูล 31
3.6 วิเคราะห์ข้อมูล 32
3.7 เสนอผลการวิจัย 33
3.8 สรุป 35

4 การวิเคราะห์รำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน 36
4.1 การวิเคราะห์องค์ประกอบการรำดีดไห 36
4.1.1 ผู้แสดง 36
4.1.2 การแต่งกาย 41
4.1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง 43
4.1.4 ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง 41
4.1.5 โอกาสที่แสดง 47
4.1.6 อุปกรณ์ 47
4.2 การวิเคราะห์ลักษณะท่าทางการรำดีดไห และการใช้พื้นที่บนเวที 52
4.2.1 ช่วงแรกการรำดีดไหแบบมีเสียง 53
4.2.2 ช่วงที่ 2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง 53

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ หน้า

4.2.3 ข้อมูลแสดงลักษณะการรำดีดไห 3 รูปแบบ..... 57

4.2.4 ข้อมูลแสดงองค์ประกอบในการแสดงของการรำดีดไห 3 รูปแบบ.. 59

5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และเสนอแนะ..... 62

รายการอ้างอิง..... 66

ภาคผนวก..... 69

ภาคผนวก ก 70

ภาคผนวก ข 82

ภาคผนวก ค 111

ภาคผนวก ง 118

ภาคผนวก จ 123

ภาคผนวก ฉ 135

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 183

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ ๆ คือ กลุ่มอีสานเหนือและอีสานใต้ ซึ่งอีสานเหนือได้รับอิทธิพลจากศิลปะของลาว มักเรียกการละเล่นว่า เซิ้ง ฟ้อน และหมอลำ เช่น เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งโปงลาง เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ฟ้อนภูไท เซิ้งสวิง เซิ้งบ้องไฟ เซิ้งกะหยัง เซิ้ง ตังหวาย เป็นต้น ส่วนกลุ่มอีสานใต้ ได้รับอิทธิพลจากศิลปะของเขมร มีการละเล่นที่เรียกว่า เรือม หรือ เร็อม เช่น เรือมอันเร หรือรำกระทบสาก เรือมกระโน็บติงต็อง หรือระบำตั๊กแตนตำข้าว วงดนตรีที่ใช้บรรเลงคือวงมโหรีอีสานใต้ มีเครื่องดนตรี เช่น ซอด้วง ซอกันตรึม กลองกันตรึม พิณ ระนาดเอกไม้ ปี่สไน กลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะ และเครื่องดนตรีของกลุ่มอีสานเหนือใช้เครื่องดนตรี เช่น แคน พิณ ซอ กลองยาวอีสาน โปงลาง โหวด ฉิ่ง ฉาบ ฆ้องกรับและไห

นอกจากภูมิปัญญาในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีซึ่งเกิดจากผสมผสานทางวัฒนธรรมของชาวบ้าน ยังได้มีแนวคิดในการรวมเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาเล่นรวมกันเพื่อเพิ่มความสนุกสนานเร้าใจยิ่งขึ้น ไหเป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ได้มีการนำมาทดลองใช้เสียงเล่นเข้ากับเครื่องดนตรีอื่นด้วย ปัจจุบันการรวมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายนิยมนำไปแสดงในงานต่างๆ โดยใช้ชื่อว่า “วงโปงลาง” ซึ่งเกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของชาวบ้านบ้านในจังหวัดกาฬสินธุ์ที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ให้แก่ภาคอีสานของประเทศไทย

ภูมิปัญญาชาวบ้าน เป็นความรู้ความสามารถที่บรรพบุรุษได้คิดค้น และสืบทอดกันมาจากรุ่น สู่รุ่น ภูมิปัญญาส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น การจับปลา การดักสัตว์ การปลูกพืช การเลี้ยงสัตว์ การทอผ้า การทำเครื่องมือการเกษตร รวมถึงการประดิษฐ์ภาชนะไว้ใช้สอยในครัวเรือน ซึ่งนอกจากชาวบ้านจะนำวัสดุอุปกรณ์ที่ได้จากภูมิปัญญาเหล่านั้นมาใช้เพื่อการดำรงชีพแล้ว ยังนำมาประยุกต์ให้เกิดประโยชน์ในด้านความบันเทิงด้วย เช่น การนำไห ทำจากดินที่ชาวอีสานนิยมใส่ปลาร้า เกลือ และหมักสาโท มาดัดแปลงเป็นเครื่องดนตรี

ในปีพ.ศ.2515 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน (ปีพ.ศ. 2529) ผู้ก่อตั้งคณะโปงลางกาฬสินธุ์ได้นำไหมาดัดประกอบจังหวะในวงโปงลาง เริ่มจาก

จำนวน 2 ใบ ปรับระดับเสียง มี และเสียง ลา ต่อมาได้พัฒนาโดยเพิ่มจำนวนเสียงเพื่อให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีในวง และจัดวางเรียงกันในขาตั้งที่มีช่องเท่ากับขนาดของไหแต่ละใบ จึงเรียกว่า “ไหซอง” ระยะหลังมีการปรับเปลี่ยนลักษณะและวิธีการเล่นให้คล้ายแนวเบสในดนตรีตะวันตก จึงเรียก “พิณเบส”

เมื่อปี พ.ศ. 2524 กรมศิลปากรกระทรวงศึกษาธิการได้พิจารณาให้จัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้นเป็นสถานศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์และดนตรีส่วนภูมิภาค ตั้งอยู่ที่จังหวัดกาฬสินธุ์ และครูเปลื้อง ฉายรัศมีได้เข้ามาทำหน้าที่ครูผู้สอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน และได้ตั้งวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้น ทำการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานเรื่อยมา

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (ตั้งขึ้นเมื่อปีพ.ศ. 2521) ก็มีวงโปงลางประจำวิทยาลัยทำหน้าที่เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานเช่นกัน เมื่อครั้งหนึ่งทั้งสองวิทยาลัยได้นำวงโปงลางเข้าร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมพื้นบ้านที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยเป็นผู้จัดขึ้น ณ สวนอัมพร การแสดงในครั้งนั้นอาจเรียกได้ว่าเป็นการประชันวง ระหว่างทั้งสองวิทยาลัยก็ว่าได้ เพราะเล่นในสถานที่เดียวกัน รูปแบบวงโปงลางแบบเดียวกัน ดังนั้นการสร้างจุดเด่นให้แก่วงจึงเกิดขึ้น ความชำนาญในการบรรเลงของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดถือเป็นจุดแข็งที่ทำให้การบรรเลงน่าสนใจ แต่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งอาจเป็นวงรุ่นน้องมีประสบการณ์และความชำนาญในการบรรเลงน้อยกว่า จึงจำเป็นต้องสร้างความน่าสนใจในลักษณะที่แตกต่าง จึงเกิดแนวคิดในการใช้ผู้หญิงทำหน้าที่ดีดไห ซึ่งต่อมาเรียกว่า “นางไห” สร้างสีสัน จุดเด่นให้แก่วง กลายเป็นความต่างระหว่างวงโปงลางวิทยาลัย นาฏศิลปร้อยเอ็ดใช้ผู้ชายดีดไหและวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ใช้ผู้หญิงดีดไหขณะนั้น

พัฒนาการทางดนตรีของวงโปงลางได้มีการทดลองนำพิณเบสมาใช้ในวงโปงลาง แต่ก็ยังไม่สมบูรณ์ การดีดไหของผู้หญิงจึงยังใช้เสียงของไหบรรเลงควบคู่ไปกับพิณเบส มีการแสดงรอยยิ้ม บนใบหน้าในทุกช่วงของการแสดง มีการสอดแทรกท่ารำในระหว่างที่ดีดไหสามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี กล่าวได้ว่าการแสดงของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ครั้งนั้นได้สร้างนางไหคนแรกของวงโปงลางในประเทศไทยขึ้น

นางไหคนแรกของประเทศไทย คือ นักศึกษาชั้นสูงปีที่สองของวิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ ชื่อว่า นางสาวนิตยา รังเสนา กลายเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์รำดีดไห ซึ่งมีการผสมผสานของลักษณะของการบรรเลงดนตรี ลักษณะการรำในนาฏยศิลป์ไทย ลักษณะการรำนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ตั้งแต่ที่มีการดีดไหโดยใช้เสียงจริง จนมาถึงในช่วงของการรำดีดไหโดยปราศจากเสียง

นางไหคนแรก ถือได้ว่าเป็นศิลปินต้นแบบที่ประดิษฐ์การรำดีดไหที่นิยมนำไปแสดง จึงได้มีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่นำองค์ประกอบต่างๆ ของการรำดีดไหมา ประยุกต์ เปลี่ยนแปลง สร้างสรรค์ให้เกิดความแปลกใหม่ สามารถเพิ่มสีสันให้กับวงโปงลางเป็นอย่างมาก สังเกตได้จากการสร้างสรรค์การแสดงรำดีดไห โดยร่ายรำแสดงลีลาต่างๆ อยู่กลางเวที ก่อนที่จะเดินไปยังไหของเพื่อเข้าสู่ การทำหน้าที่เป็นนักดนตรี การแสดงวงโปงลางที่ปรากฏโดยทั่วไปเริ่มด้วยการบรรเลงลายต่างๆ และลายโชว์วงซึ่งใช้เวลาในการบรรเลง 3-4 นาที เพลงนี้ถือเป็นเพลงประจำตัวนางไหเพราะการรำของ นางไหใช้เวลาถึง 2 ใน 3 ของเวลาทั้งหมด จุดประสงค์ของการบรรเลงเพลงโชว์วงนี้เพื่อที่จะแสดง การบรรเลงดนตรีแต่ละชิ้น แต่ในมุมมองของผู้ชมส่วนใหญ่คิดว่าเป็นการแสดงเพื่อเปิดตัวนางไห เพราะลักษณะเด่นขององค์ประกอบของการดีดไหทำให้ผู้ชมเฝ้ารอดูอย่างใจจดจ่อ จนทำให้นางไห เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายเรื่อยมา

อย่างไรก็ตามการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ควรคำนึงถึงคุณค่า ความงาม ของวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ยังคงแฝงอยู่ในการำดีดไห เพราะอย่างน้อยก็ถือว่าเป็นการสะท้อนบทบาทและวัฒนธรรม การดำเนินชีวิตของชาวอีสาน และการแพร่หลายในระยะเวลาอันรวดเร็วนี้ อาจส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ผู้วิจัยจึงมุ่งที่จะศึกษาถึงความเป็นมาพัฒนาการ และนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห ที่ยังคงสะท้อนบทบาทและวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตของคนอีสาน มีคุณค่าสมควรแก่การอนุรักษ์สืบทอดให้คนรุ่นหลังได้ตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นถิ่น ตลอดจนประโยชน์ทางการศึกษา ค้นคว้า วิจัย สร้างสรรค์ ศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ของประเทศสืบไป

1.2 วัตถุประสงค์งานวิจัย

1. เพื่อศึกษาถึงความเป็นมา และพัฒนาการของการรำดีดไห
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห

1.3 ขอบเขตงานวิจัย

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาถึงความเป็นมา พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหต้นแบบโดยได้ศึกษาจากกรรำดีดไหของ นิตยา รังเสนา (นางไหคนแรกของประเทศไทย)

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้

1.1 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.2 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

1.3 โรงเรียนนาฏศิลป์นิยา

1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ศึกษาจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการรำดีดไห ดังต่อไปนี้

2.1 นิตยา รังเสนา ผู้ประดิษฐ์การรำดีดไห และเป็นนางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2.2 พนารัตน์ ศีลแสน หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เป็นผู้รู้ในด้าน นาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน

2.3 ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาอดีตนักดนตรีในวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นผู้รู้ในด้าน ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2.4 นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ไทย ร่วมสมัย ชุด “สราญใจไหสวรรค์”

2.5 จุไพรัตน์ เกิดโมลี เป็นผู้รู้ในด้านนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

2.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์นฤมล ปิยวิทย์ ปราชญ์ท้องถิ่น จังหวัดนครราชสีมา อดีตผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เป็นผู้รู้ในด้าน วัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน

2.7 พิณวลี อังศุพันธุ์ นักวิชาการวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เป็นผู้รู้ในด้าน ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2.8 สาโรช วายุโชติ ผู้จัดตั้งคณะมันตราสยาม เพอร์ฟอร์มิ่ง อาร์ท เป็นผู้รู้ในด้านดนตรีและการแสดงร่วมสมัย

3. ศึกษาจากวิดีทัศน์ ภาพถ่าย สูจิบัตรที่เกี่ยวข้องกับการรำดีดไห โดย นิตยา รังเสนา

4. ศึกษาวิธีการแสดงและสังเกตการณ์จาก การฝึกปฏิบัติการรำดีดไหโดยได้รับถ่ายทอดจาก นิตยา รังเสนา

5. รวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ และสรุปผลการวิจัย โดยแบ่งเป็นบทและหัวข้อได้ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในวิจัย

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 ประวัติของการรำดีดไห

2.1 ความเป็นมาของไห

2.1.1 การนำไหมาทำเป็นเครื่องดนตรี

2.1.2 การนำไหมาใช้ในวงโปงลาง

2.2 ความเป็นมาของการรำดีดไห

2.2.1 การรำดีดไหแบบมีเสียง

2.2.2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง

2.2.2.1 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

2.2.2.2 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.1 รูปแบบการวิจัย

1.2 แผนการดำเนินการวิจัย

3.2 แหล่งข้อมูล

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร

3.3.2 เอกสารตำราทางวิชาการ

3.3.3 งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

3.3.4 การสังเกตการณ์

3.3.5 การฝึกปฏิบัติท่ารำ

3.3.6 การบันทึกภาพ

3.3.7 การสัมภาษณ์

3.3.8 คำถามในการสัมภาษณ์

3.3.9 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

3.5 วิเคราะห์ข้อมูล

3.6 เสนอผลการวิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.7 สรุป

บทที่ 4 การวิเคราะห์รำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

4.1 องค์ประกอบของการรำดีดไห

4.1.1 ผู้แสดง

4.1.2 การแต่งกาย

4.1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง

4.1.4 ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง

4.1.5 โอกาสที่แสดง

4.1.6 อุปกรณ์

4.2 การวิเคราะห์ลักษณะท่าทางการรำดีดไห และการใช้พื้นที่บนเวที

4.2.1 ลักษณะท่าทางการรำดีดไห

4.2.2 การใช้พื้นที่บนเวที

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

นำวิทยานิพนธ์ขึ้นสอบเพื่อขอจบการศึกษา

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

ดีด หมายถึง ลักษณะของการใช้นิ้วชี้ และนิ้วโป้ง ดึงหนังยางที่รัดไว้บนปากไห

ไห หมายถึง ภาชนะทรงกลม มีส่วนสูงมากกว่าส่วนกว้างและส่วนปากกว้างกว่าส่วนก้นมามากนัก ชาวบ้านในชนบทส่วนใหญ่นิยมมาใช้ในการถนอมอาหาร เช่น ดองผัก หมักปลาร้า เป็นต้น

ไหซอง หมายถึง การนำภาชนะที่ชาวบ้านในชนบทส่วนใหญ่นิยมมาใช้ในการถนอมอาหาร เช่น ดองผัก หมักปลาร้า หมักสาโท รอบไหนั้นมีซอง ซึ่งเป็นหวายสานหยาบๆ คล้ายสาแหรกหุ้มไว้เพื่อใช้แทนหูหิ้ว ต่อมาใช้เหล็กหลอมมีขาตั้งเรียงติดกันประมาณ 4-5 ใบ

นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะขององค์ประกอบการแสดงที่บ่งชี้และจำแนกประเภทชุดการแสดงชุดหนึ่งได้อย่างชัดเจน และง่ายต่อการจดจำ

นิตยา รังเสนา หมายถึง นิตยา เชิดชู เนื่องจากในเวลาต่อมา ได้สมรสและเปลี่ยนนามสกุลตามคู่สมรส เป็นนามสกุลใหม่คือ เชิดชู ซึ่งในงานวิจัยนี้ขอใช้นามสกุลเดิมตามช่วงเวลาที่เกิดนางไห คือ รังเสนา

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา และพัฒนาการการรำดีดไหไว้เป็นข้อมูลวิชาการ

2. ได้ทราบถึงนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ขนบประเพณีของผู้คนในสังคมชนบทอีสาน ทำให้คนรุ่นหลังได้ตระหนักถึงความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ประวัติการรำดีดไห

ในการศึกษางานวิจัยเรื่อง รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ผู้วิจัยได้ค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ สังเกตการณ์แสดง และได้นำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึงความเป็นมา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์ของรำดีดไห ดังนี้

2.1 ความเป็นมาของไห

ไห ภาชนะดินเผาปากเล็ก ก้นเล็ก ส่วนกลางป่อง[1]มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อนำไปใช้ในการดำรงชีพ มีการขุดพบไหที่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงถึงช่วงเวลาในอดีต และสืบทอดวิธีการทำมาจนถึงยุคปัจจุบัน ไหมีอยู่ทั่วไป เช่น ไหแบบเขมร ไหแบบตะวันตก และในภาคอีสานของประเทศไทยนิยมนำไหมาหมักสาโท ผัก เกลือ (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 1 , 2 , หน้า 68)

ในประเทศไทยได้พบหลักฐานประเภทเครื่องปั้นดินเผาในบริเวณชุมชนโบราณต่างๆ หลายแห่งเนื่องจากเครื่องปั้นดินเผาเป็นวัตถุที่มีความคงทน แม้จะแตกหักไปบางส่วนก็ยังพอนำมาศึกษาลักษณะรูปทรงและลวดลายที่แตกต่างได้ ดังนั้นการทำการศึกษาวิเคราะห์ จึงสามารถกำหนดอายุของเครื่องปั้นดินเผาและอายุของแหล่งชุมชนโบราณย้อนไปได้เป็นพันปี หรือนับย้อนไปได้มากถึงหมื่นปี โดยได้แบ่งเครื่องปั้นดินเผาออกมาเป็นสามสมัย คือ เครื่องปั้นดินเผาสมัยก่อนประวัติศาสตร์ เครื่องปั้นดินเผาสมัยกึ่งประประวัติศาสตร์ และเครื่องปั้นดินเผาสมัยประวัติศาสตร์ นอกจากนี้ในแต่ละสมัยยังแบ่งออก เป็นแบบย่อย ๆ ลงอีก ในจำนวนของเครื่องปั้นดินเผายุคสมัยหรือแบบต่างๆนั้น เครื่องปั้นดินเผาที่จัดอยู่ในสมัยกึ่งก่อนประวัติศาสตร์ หรือ สมัยประวัติศาสตร์ตอนต้น ได้แบ่งออกเป็นสามแบบคือ เครื่องปั้นดินเผาแบบทวารวดี มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 11-15

---

[1] ทวีศักดิ์ ญาณประทีป, พจนานุกรมนักเรียน ฉบับเฉลิมพระเกียรติ พิมพ์ครั้งที่ 7 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์วัฒนาพานิช จำกัด, 2530),หน้า 296

ส่วนใหญ่พบตามชุมชนโบราณในภาคต่างๆ ที่มีอายุร่วมสมัยกับชุมชนโบราณสมัยทวารวดีในภาคกลางของประเทศไทย อันดับต่อมาคือ เครื่องปั้นดินเผาแบบศรีวิชัยเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มีอายุระหว่าง พุทธศตวรรษ 14 ส่วนใหญ่พบตามแหล่งชุมชนโบราณทางภาคใต้ของประเทศไทย และแบบสุดท้ายคือ เครื่องปั้นดินเผาแบบเขมร (หรือแบบลพบุรี) ซึ่งมีอายุระหว่างพุทธศตวรรษ 15-19 ส่วนใหญ่พบตามชุมชนโบราณ ในวัฒนธรรมแบบเขมรที่พบในประเทศไทย โดยเฉพาะจะพบมากในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยเครื่องปั้นดินเผาที่เราเรียกว่าเครื่องปั้นดินเผาแบบเขมร(Khmer Ceramic) เป็นเครื่องปั้นดินเผาเนื้อแกร่งเผาด้วยอุณหภูมิค่อนข้างสูง ส่วนใหญ่เคลือบด้วยสีน้ำตาลมีรูปทรงแตกต่างกันหลายแบบและหลายขนาด

เครื่องปั้นดินเผาแบบเขมรที่ทำเพื่อใช้ในชีวิตประจำวันมีหลายรูปทรง มีตั้งแต่ชามขนาดกลางไปจนถึงไหขนาดใหญ่ที่ใช้บรรจุสิ่งของ เช่น บรรจุอาหาร ภาชนะทรงไหเป็นที่นิยมในการนำมาใช้สอยจึงมีการทำต่อเนื่องมาตลอดระยะเวลาที่ยาวนาน โดยไม่เปลี่ยนรูปทรงโถทรงกระบอกและตลับ ทรงกลมก็เป็นสิ่งที่ทำขึ้นใช้ในชีวิตประจำวันด้วย นอกจากนี้ยังมีเครื่องปั้นดินเผาแบบเขมรทำขึ้นเพื่อใช้ในงานสถาปัตยกรรม เช่น กระเบื้องมุงหลังคา และเครื่องปั้นดินเผาที่ใช้ประดับอาคารสถาน อย่างไรก็ตามลักษณะรูปแบบของเครื่องปั้นดินเผาแบบเขมรในแต่ละประเภทก็มีความแตกต่างเป็นหลายรูปแบบ และมีชื่อเรียกต่างกันออกไป เครื่องปั้นดินเผาที่พบได้เสมอๆ คือ 1. ไหขนาดใหญ่ (Storage Jar) 2. ไหทรงกลมรูปไข่ (Oval Jar) 3. ไหทรงโกศ (URN) 4. กระปุก (Lenticelar Pot) 5. ขวด (Bottle) 6. โถ (Covered Jar) 7. ตลับ (Covered Box) 8. คนโทหรือหม้อน้ำมีพวย (Kendior Ewer with Spout) 9. ชาม(Bowl) 10. ส่วนประกอบสถาปัตยกรรม (Architectural Ceramics)11. ประติมากรรม12. รูปสัตว์ขนาดเล็ก (Mini-animal Style Ceramics)[2] (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 3,4,5,6 , หน้า 68-70)

กล่าวได้ว่า ภาชนะดินเผาเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใสสิ่งของ อาหาร หรือ ใช้งานสถาปัตยกรรม ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ สมัยประวัติศาสตร์ จนมาถึงปัจจุบัน พบมากในเขต

[2] สถาบันราชภัฏมหาสารคาม, มรดกอีสาน (มหาสารคาม: สถาบันราชภัฏมหาสารคาม ,2535), หน้า 70

ภาคอีสานของประเทศไทย คือ เครื่องปั้นดินเผาแบบเขมร ชาวบ้านนิยมนำมาใช้หมักเป็นเกลือ เหล้า และสาโท

จากความสำคัญของไหที่มีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตประจำวัน ทำให้เกิดบทสนทนาของชาวบ้าน เป็นคำสร้อยว่า “ล้างหม้อ ล้างไห” นอกจากนี้ยังมีผู้นำไหมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีอีกด้วย

2.1.1 การนำไหนำมาทำเป็นเครื่องดนตรี

พื้นฐานสังคมมนุษย์ที่อาศัยอยู่ร่วมกัน มีการกระทำการร่วมกัน ความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์เครื่องมือใช้สอยเพื่อตอบสนองความต้องการของตนและกลุ่มอยู่เสมอ นอกจากปัจจัยพื้นฐานในการดำเนินชีวิต ได้แก่ อาการ เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรค ยังมีเครื่องดนตรีที่ช่วยสร้างความบันเทิง ตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ได้เช่นกัน ไหเป็นเครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่มีการประยุกต์จากภาชนะใช้สอยในครัวเรือนให้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีเพื่อใช้เสียงสร้างความบันเทิงให้แก่มนุษย์ ดังที่ปิยพันธ์ แสนทวีสุขได้เขียนไว้ในหนังสือ ดนตรีพื้นบ้านอีสานว่าไห ที่นำมาเป็นเครื่องดนตรีนั้น ทำด้วยไหที่ใช้หมักกระเทียม หรือ เรียกว่า “ไหกระเทียม” หมัก เกลือ หรือหมักสาโท ใช้เส้นยางหนาๆ ขึงให้ตึงที่ปากไห เวลาเล่นใช้มือดึงเส้นยางให้สั่นเป็นเสียงทุ้มต่ำ ใช้เล่นเป็นเครื่องประกอบจังหวะ การเทียบเสียงนั้นขึ้นอยู่กับขนาดของไห และขึงตึงหนังยางให้หย่อนหรือตึง [3]

และมีปรากฏข้อมูลที่กล่าวถึงเสียงอันเกิดจากการดีดเส้นยางที่รัดไว้บนปากไห ซึ่งเป็นขั้นตอนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรมชาวไทยโส้ ที่อพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดมหาสารคามในภาคอีสานของประเทศไทย

เมื่อได้เครื่องเซ่นบูชาวิญญาณแล้ว น้าบ่าว หรือญาติสนิทของผู้ตายจะกล่าวคำส่งวิญญาณ ส่วนญาติของผู้ตายซึ่งถือเครื่องเซ่นบูชาวิญญาณจะอยู่ในอาการสงบ หลังจากกล่าวคำส่งวิญญาณจบแล้ว ล่ามจะถือถ้วยที่มีเทียนจุดแล้วรำแบบใช้มือสลับบนสลับล่างรอบโลงศพ โดยเดินวนไปทางขวา 3 รอบ แล้วเดินกลับมาทางซ้าย 3 รอบ ญาติผู้ตายบางคนจะถือเหล็กแท่ง พังฮาดหรือฆ้องตีเป็นจังหวะ อีกอย่างหนึ่งคือการนำไหเปล่าขึงตึงด้วยยางที่ปากไห แล้วดีดเป็นเสียง และ

---

[3] ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, ดนตรีพื้นบ้านอีสาน: คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน (มหาสารคาม: อภิชาตการพิมพ์, 2549),หน้า 67.

ทุกคนจะร้อง เฮะ ๆ ๆ ... เป็นจังหวะ พร้อมกับจังหวะของไหที่ดีด หรือเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น ถ้วย จาน สิ่ว มีด ทำให้เกิดเสียง นอกจากนี้ชาวโส้เชื่อและยืนยันกันว่าในสมัยโบราณญาติผู้ตายจะใช้บั้งหรือกระบอกไม้ไผ่ที่เป็นลำยาวๆ พอประมาณกระแทกลงกับพื้นเรือนเป็นจังหวะที่เดินวนรอบๆ ศพ (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 7 , หน้า 70)

สังเกตได้ว่าในพิธีซางกะมูดจะปรากฏว่ามีการนำไหเปล่าขึงด้วยยางที่ปากไหแล้วดีดเป็นเสียงซึ่งมีความสอดกันกับเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงโปงลาง ที่มีไหเป็นเครื่องดนตรีมาแต่อดีต อาจเป็นไปได้ว่าต้นเค้าของการดีดไห น่าจะมีที่มาจากพิธีซางกะมูดก็ได้ หรือไม่ก็เป็นการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมอีสาน คำว่าอุไหนั้นมีมาแต่โบราณแล้วเพราะโส้เป็นชนดั้งเดิม แต่เหล้าอุนั้นก็ไม่ได้มีเฉพาะในกลุ่มชนชาวโส้เท่านั้น ยังมีปรากฏในกลุ่มชนเผ่าผู้ไทที่ใช้เหล้าอุเพื่อต้อนรับแขก หรือดื่มเพื่อบรรเทาความหนาวเย็น[4] ไหอาจเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกนำเสียงไปใช้เป็นองค์ประกอบหนึ่งในขั้นตอนของการประกอบพิธีโบราณของชาวอีสาน และมีการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน และนิยมนำมาดีดอย่างแพร่หลาย อาจเป็นเพราะไหเป็นภาชนะที่สามารถหาได้ในครัวเรือนและวิธีการประดิษฐ์มีเพียงแค่การนำหนังยางมารัดไว้ที่ปากไหเท่านั้น (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 8,9 , หน้า 71)

ลักษณะของเสียงที่เกิดจากการดึงเส้นยางคือ ทุ้มต่ำ และเน้นในลักษณะของการอุ้มเสียงของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น เช่นโปงลางตีโน้ต มี ซอล ลา ซอล ลา ไหดีดเฉพาะ ลา เท่านั้นการบรรเลงนี้คล้ายกับ แชลโล ในวงเครื่องสายของวงออเครสตรา ทำหน้าที่คล้ายเบสประคองเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีหลักเท่านั้น แทบจะไม่ได้ยินเสียงในการบรรเลง

ด้วยลักษณะของการบรรเลงไหที่ไม่ซับซ้อนจึงทำให้ง่ายต่อการนำไปประกอบกับการร้องและบรรเลงเพลงในทุกโอกาส สิ่งสำคัญคือ การเลือกไห ต้องคำนึงส่วนปากของไหที่จะสามารถรั้งยางไว้มิให้หลุดออกในขณะที่ดีด และเสียงที่เกิดขึ้นก็ปรับความตึงหย่อนของหนังยางตามการใช้งานได้

---

[4] นัยน์ปพร ชุติภาดา, “ฟ้อนโส้ทั่งบั้ง จังหวัดสกลนคร” (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2553),หน้า 33.

ไหเครื่องดนตรีที่เกิดจากภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวบ้านในแถบอีสานได้รับความนิยมแพร่หลายในสังคมที่ต้องการเสียงเพื่อตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์ในด้านต่างๆ ได้มีการนำมาเล่นพร้อมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ซึ่งกลายเป็นที่มาของการรวมเป็นวงดนตรี ผู้วิจัยได้ศึกษา ถึงการนำไหมารวมอยู่ในวงโปงลางในลำดับต่อไป

2.1.2 ไหนำมาใช้ในวงโปงลาง

แต่เดิมเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ยังไม่มีการผสมวงกันแต่อย่างใด ใช้เล่นเป็นเครื่องเดี่ยว ตามความถนัดของนักดนตรีที่อยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ โอกาสที่จะมาร่วมเล่นด้วยกันก็ต่อเมื่อมีงานบุญ หรืองานประเพณีต่างๆ เช่น บุญผะเหวด จะมีการแห่กัณฑ์หลอนของแต่ละคุ้ม หรือแต่ละหมู่บ้านมาที่วัด คุ้มไหน หรือหมู่บ้านไหนมีนักดนตรีชนิดใด ก็ใช้บรรเลงแห่ต้นกัณฑ์หลอน มาที่วัด พอมาถึงวัดก็จะมีการแลกเปลี่ยนหรือเล่นผสมผสานกันโดยไม่ได้ตั้งใจแล้วแต่จะแลกเปลี่ยนและถ่ายทอดเชื่อมเข้าหากัน โดยเฉพาะนักดนตรีจะไปมาหาสู่กันร่วมกันเล่นร่วมกันสร้าง ในที่สุดก็กลายเป็นวงดนตรี และมีการพัฒนาขึ้นมาเรื่อยๆเช่น วงโปงลาง (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 10, หน้า 72)

ปี พ.ศ. 2505 อาจารย์เปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นผู้ที่สนใจศึกษาพัฒนาการดีและการทำเกราะ จนเปลี่ยนชื่อมาเป็นโปงลาง และได้รับความนิยมจากชาวบ้านโดยทั่วไป จากนั้น อาจารย์เปลื้องได้เกิดแนวคิดในการนำเอาเครื่องดนตรีอีสานชิ้นอื่นๆ มาบรรเลงร่วมกับโปงลาง

จากอดีตการบรรเลงเดี่ยวของโปงลางมีความดังกังวาน ชัดเจน และมีจังหวะที่หนักแน่นสม่ำเสมอ ต่อมานายเปลื้องได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ที่มีอยู่ในท้องถิ่นหลากหลายชนิด มาช่วยบรรเลงประสมกับโปงลาง เพื่อให้เกิดความไพเราะและเร้าใจยิ่งขึ้น ซึ่งเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบในวงโปงลาง คือ พิณ แคน เบส โหวด กลอง ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก๊บ และไหซอง ทำให้วง

โปงลางมีความคึกคักมีชีวิตชีวานิยมบรรเลงในงานบุญต่างๆ งานประเพณี งานประจำปี ตลอดจนงานรื่นเริงต่างๆ [5]

ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงพัฒนาการของวงโปงลางเพื่อให้ได้ทราบถึงที่มาในการนำไหมาใช้ในวงโปงลาง ได้แบ่งพัฒนาการของวงโปงลางออกเป็น 5 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 การผสมวงครั้งแรก ปี พ.ศ. 2505 เกิดจากแนวคิดในการนำเครื่องดนตรีอีสานมาเล่นรวมกันมีเครื่องดนตรี คือโปงลาง แคน พิณโปร่ง กลองตื้ม (ดูภาคผนวก ก แผนผังประกอบที่ 1 , หน้า 119)

ช่วงที่ 2 การผสมวงครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2511 ครูเปลื้องได้มีโอกาส เข้าทำงานที่โรงเลื่อยยางตลาดของนายวิชัย ผู้มีอิทธิพลในพื้นที่ ได้รับการสนับสนุนและตั้งวงโปงลางขึ้น ชื่อว่า วงโปงลางกาฬสินธุ์ ให้ครูเปลื้องเป็นหัวหน้าวง มีเครื่องดนตรี คือ โปงลาง พิณโปร่ง แคน กลอง กั๊บแก๊บ (ดูภาคผนวก ก แผนผังประกอบที่ 2 , หน้า 119)

ช่วงที่ 3 การผสมวงครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2515 เมื่อครั้งที่ครูเปลื้องไปทำงานที่เขื่อนลำปาว มีเครื่องดนตรี คือ โปงลาง แคน พิณโปร่ง ซอแกนลอน ฉาบ กลองตื้ม กลองล่วง ไหซอง กั๊บแก๊บ(ดูแผนผังประกอบที่ 3 , หน้า 120)

การนำไหมาใช้ในวงโปงลางครั้งนี้เกิดจากครูเปลื้องได้พบลูกชายของนายประชุมนำยางรัดไว้ที่ปากไหและดีดเล่นกันอยู่กับเพื่อน ได้สังเกตว่าเสียงของไหคล้ายกับเสียงเบสในวงดนตรีสากลจึงเกิดแนวคิดในการนำมาใช้ในวงโปงลางทำหน้าที่คล้ายกับเบส

ในระยะต่อมา ปีพ.ศ.2524 ช่วงก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ครูเปลื้องได้ทำหน้าที่เป็นครูผู้สอนดนตรีพื้นบ้านอีสานได้มีการตั้งวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้น โดยฝึกหัดนักศึกษาของวิทยาลัยให้เป็นนักดนตรีโดยใช้ผู้ชายบรรเลงทั้งวงเมื่อปี พ.ศ. 2529 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ใช้ผู้หญิงดีดไหแทนผู้ชาย เมื่อครั้งหนึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์และวิทยาลัยนาฏ

---

[5] ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา, “บทบาทของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ในการอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดดนตรีโปงลาง” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา เน้นมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541),หน้า 53.

ศิลปร้อยเอ็ดได้นำวงโปงลางเข้าร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมพื้นบ้านที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยเป็นผู้จัดขึ้น ณ สวนอัมพร การแสดงในครั้งนั้นอาจเรียกได้ว่าเป็นการประชันวง ระหว่างทั้งสองวิทยาลัยก็ว่าได้ เพราะเล่นในสถานที่เดียวกัน รูปแบบวงโปงลางแบบเดียวกัน ดังนั้นการสร้างจุดเด่นให้แก่วงจึงเกิดขึ้น ความชำนาญในการบรรเลงของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดถือเป็นจุดแข็งที่ทำให้การบรรเลงน่าสนใจ แต่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งอาจเป็นวงรุ่นน้องมีประสบการณ์และความชำนาญในการบรรเลงน้อยกว่าจึงจำเป็นต้องสร้างความน่าสนใจในลักษณะที่แตกต่าง จึงเกิดแนวคิดในการใช้ผู้หญิงทำหน้าที่ดีดไห ซึ่งต่อมาเรียกว่า “นางไห” สร้างสีสันจุดเด่นให้แก่วง กลายเป็นความต่างระหว่างวงโปงลางวิทยาลัย นาฏศิลปร้อยเอ็ดใช้ผู้ชายดีดไหและวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ใช้ผู้หญิงดีดไหขณะนั้น(ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 11 และ15,หน้า 72 และ 74)

นางไหคนแรกของประเทศไทย คือ นักศึกษาชั้นสูงปีที่สองของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ชื่อว่านางสาวนิตยา รังเสน กลายเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์รำดีดไห ซึ่งมีการผสมผสานของลักษณะของการบรรเลงดนตรี ลักษณะการรำในนาฏยศิลป์ไทย ลักษณะการรำนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ตั้งแต่ที่มีการดีดไหโดยใช้เสียงจริง จนมาถึงในช่วงของการรำดีดไหโดยปราศจากเสียง

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าครูเปลื้องได้นำไหซองมาใช้ในวงโปงลางในพัฒนาการช่วงที่3 เมื่อครั้งที่ทำงานอยู่เขื่อนลำปาวในปี พ.ศ.2515 โดยใช้ผู้ชายดีดไห ต่อมาได้สร้างวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้นมีการเปลี่ยนแปลงให้ผู้หญิงดีดไหในปี พ.ศ. 2529

สมัยก่อนวงโปงลางกาฬสินธุ์ใช้ไหซองบรรเลงรวมวงจริง ๆ และมีเสียงโดยการเทียบเสียงจากเครื่องดนตรี มีเสียง ลา กับเสียง มี หรือ เสียง เร กับ เสียงลา และใช้ผู้ชายดีด (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 12และ14,หน้า 73 และ 74) มีเสียงเบา และระดับเสียงที่ใช้นั้น มีเพียง 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา เท่านั้น ปัจจุบันไหซองกลายเป็นการดีดเพื่อการแสดงและเปลี่ยนจากผู้ชายเป็นผู้หญิง และให้ผู้ชายดีดเครื่องดนตรีที่เรียกว่าพิณเบส(ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 13 ,หน้า 73) แทนการ

ดีดไหซอง เสียงของพิณเบสที่ได้นั้น กระชับ หนักแน่นกว่าไหซอง และมีการนำเครื่องขยายเสียงเข้ามาช่วย [6]

และจากการศึกษาถึงความเป็นมาของการรำดีดไหข้างต้นแสดงให้เห็นว่าพัฒนาการเครื่องดนตรีในวงโปงลาง คือ พิณโปร่งและพิณเบส เป็นบทบาทสำคัญที่ทำให้การใช้เสียงของไห หมดความสำคัญลง ไหถูกแทนที่โดยเสียงเบสเพื่อประโยชน์ในความเหมาะสมในการบรรเลงรวมของวงโปงลาง แต่ไหก็มิได้ถูกตัดออกจากวงแต่อย่างใดอาจกล่าวได้ว่าไหกลายเป็นอุปกรณ์ประกอบการรำดีดไห ที่เป็นจุดดึงดูดความสนใจจากผู้ชมก็เป็นได้ การนำไห และเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆเข้ามารวมอยู่ในวงโปงลาง กลายเป็นปรากฏการณ์ยิ่งใหญ่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย เรียกได้ว่าเป็นมหรสพอย่างหนึ่งของเมืองไทย นิยมนำไปแสดงในทุกโอกาสเรื่อยมา

2.2 ความเป็นมาของต้นแบบการรำดีดไห

การรำดีดไหถือเป็นผลงานนาฏยศิลป์ประเภทพื้นบ้านเกิดขึ้นจากลักษณะของการเล่นเครื่องดนตรีของกลุ่มคนในท้องถิ่นชนบทภาคอีสานของประเทศไทย ที่ได้มีการสร้างความสัมพันธ์ต่อกันในกิจกรรมยามว่างมีการร้องรำ ทำเพลงซึ่งเกิดจากความรู้สึกที่กลั่นกรองออกมาตามสำเนียงเสียง ภาษาที่สะท้อนความเป็นตัวตนในแต่ละท้องที่ การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ ๆ คือ กลุ่มอีสานเหนือและอีสานใต้ ซึ่งอีสานเหนือได้รับอิทธิพลจากศิลปะของลาว ส่วนกลุ่มอีสานใต้ ได้รับอิทธิพลจากศิลปะของเขมร จากข้อมูลการศึกษาระบำพื้นบ้านในหนังสือวิชาชุดครูประกาศนียบัตรครูมัธยมของคุรุสภา วิชานาฏศิลป์(การละครเพื่อการศึกษา) ได้กล่าวไว้ว่า ระบำพื้นเมือง (Folk Dance) เป็นการแสดงที่มีท่าร่ายรำเกี่ยวกับกิจกรรมและประสบการณ์ของชาวเมืองนั้น เช่น ถ้าเป็นประเทศหรือกลุ่มชนที่มีอาชีพเพาะปลูก ก็มีการแสดงที่มีท่ารำแสดงการเก็บเกี่ยว เป็นต้น การใช้ดนตรีก็ใช้วัสดุในท้องถิ่นที่หาได้ง่ายแสดงออกซึ่งความศรัทธา ความรัก อาชีพ สงคราม การเกี้ยวพาราสี การแสดงความรัก ความเศร้าโศก ขึ้นอยู่กับแรก

[6] สัมภาษณ์ ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์, รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา , 28 กรกฎาคม 2553.

บันดาลใจของชาวบ้านที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นการแสดง[7] การรำดีดไหเกิดจากลักษณะการเล่นดนตรีของชาวบ้านในภาคอีสาน สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาชาวบ้านที่ได้นำภาชนะใช้สอยมาประยุกต์ ดัดแปลง ให้เกิดประโยชน์ในด้านความบันเทิง จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาถึงจุดเริ่มต้นของต้นแบบการรำดีดไหที่ได้รวบรวมข้อมูลพื้นฐานและแบ่งตามหัวข้อในลำดับต่อไป

2.2.1 การรำดีดไหแบบมีเสียง

การรำดีดไหแบบมีเสียงผู้วิจัยได้ไปสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์เกี่ยวกับการดีดไหในอดีตที่ยังมีการใช้เสียงจริงของไหในการบรรเลงในวงโปงลาง ดังนี้

เมื่อปลายปี พ.ศ. 2528 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ไปร่วมงานแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ซึ่งจัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ณ เวทีสวนอัมพร มีการแสดงศิลปวัฒนธรรม 4 ภาค ภาคอีสานมี วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ แสดงวงโปงลาง อาจเรียกได้ว่าเป็นการประชันวงกันก็ว่าได้ โปงลางเดิมใช้ผู้ชายดีดไหเช่นเดียวกับนักดนตรีคนอื่นในวง แต่ในครั้งนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้เกิดความคิดในการปรับเปลี่ยนให้ผู้หญิงดีดไหเพื่อความแปลกใหม่ ซึ่งได้รับการ แนะนำ สนับสนุน จากอาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุนัน (ศิลปินพื้นบ้านอีสานยอดเยี่ยมรางวัลพระพิฆเณศทองพระราชทาน ปี พ.ศ. 2549) นายนิรันดร์ จันทร์น้อย และนักแสดงในวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในขณะนั้นทำให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มีผลงานอันโดดเด่นและได้รับการตอบรับจากผู้ชมอย่างดีเยี่ยม

การดีดไหในครั้งแรก นิตยา รังเสนา ได้มีการนำลักษณะของการดีดไห ที่มีการดีดให้ลงจังหวะ/- ติ่ง - ติ้ง/- ติ้ง - - /- ติ้ง – ติ่ง/- - - -/ เมื่อเทียบจังหวะกับตัวโน้ต คือ /-ล-ม/-ม- -/-ม-ล/- - - -/ ตามคำแนะนำของอาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุนัน ระหว่างที่ดีดนั้นได้มีการนำลักษณะการรำของนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มาผสมผสานในการออกท่าทางเพื่อคลายความเจ็บปวดของนิ้วที่สัมผัสยางบนปากไห เกิดเป็นการรำดีดไหขึ้นมาตั้งแต่บัดนั้น

การรำดีดไหเกิดจากความบังเอิญคือ การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าของนักดีดไหที่เป็นผู้หญิง เนื่องจากการใช้นิ้วสัมผัสเส้นยางบนปากไหเป็นเวลานานจึงทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ในการนำ

---

[7] เต็มสิริ บุณยสิงค์ และเจือ สตะเวทิน, วิชาชุดครูประกาศนียบัตรครูมัธยมของคุรุสภา วิชานาฏศิลป์ (การละครเพื่อการศึกษา) พิมพ์ครั้งที่ 5 (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2522), หน้า 79.

ท่ารำทั้งในนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านผสมผสานเรียงท่าทางให้มีความสอดคล้องกลมกลืนไปกับเสียงเพลงที่วงโปงลางแสดงจนเกิดเป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่สร้างความแปลกใหม่ต่อวงการนาฏยศิลป์ไทย และเป็นที่นิยมนำไปแสดงในทุกโอกาสเรื่อยมา

2.2.2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง

การรำดีดไหแบบไม่มีเสียงเกิดจากการถ่ายทอดการรำดีดไหเป็นไปในทางปฏิบัติ ที่ไม่มีการบันทึกลักษณะการแสดงเป็นลายลักษณ์อักษร โดยนิตยา รังเสนา ถ่ายทอดให้รุ่นน้องในการรำให้ดูให้รุ่นน้องปฏิบัติตามแต่ไม่จำเป็นต้องทำให้เหมือนทุกอย่าง มีเพียงกลวิธีที่ต้องมีในการดีดที่ไม่ต้องให้มือสัมผัสโดนเส้นยางแต่งให้เหมือนกับดีดจริง คือ ต้องทำท่าดีดให้ลงจังหวะ ต้องยิ้มอย่างสวยงามเป็นเวลานาน และสามารถนำท่ารำมาผสมผสานกับการดีดไหได้ตามความคิดของแต่ละคน อาจกล่าวได้ว่าการถ่ายทอดการรำดีดไหสามารถเกิดเป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ได้อยู่ตลอดเวลา แต่ทั้งนี้อยู่บนพื้นฐานโครงสร้างองค์ประกอบการแสดงอย่างเดิม ในการเปิดโอกาสให้นางไหสามารถดีดตามจินตนาการของตน ทำให้เกิดการดีดไหที่มีลักษณะแตกต่างกันไป ปรากฏให้เห็นในปัจจุบันดังนี้

ผู้วิจัยจะขอนำเสนอข้อมูลของการสร้างสรรค์การแสดงจากการรำดีดไหต้นแบบ ใน 2 ลักษณะที่นิยมนำไปแสดงในปัจจุบัน คือ การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และการรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.2.1 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

การแสดงโดยทั่วไปของวงโปลางจะมีการนำเสนอที่มีลักษณะคล้ายกัน โดยมีการจัดลำดับเพลงในวงโปงลาง และลำดับการแสดง ดังนี้

1. ดนตรีบรรเลงเปิดวง
2. นางไหออกมารำโชว์วงหน้าเวที และเข้าไปที่ไห

3. กล่าวต้อนรับและแนะนำพิธีกรประจำวง
4. พิธีกรกล่าวทักทายผู้ชม และพูดถึงประวัติความเป็นมาของวง
5. ดนตรีบรรเลงเพลงที่มีจังหวะช้า 1 เพลง เป็นเพลงที่ใช้ขั้นระหว่างการแสดง เช่น เพลงภูไทสามเผ่า ซึ่งในบทเพลงนี้จะมีการบรรเลง การออกเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น
6. พิธีกรออกมากล่าวเปิดชุดการแสดง และเล่าประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับชุด การแสดง
7. การแสดงรำที่มีอัตราจังหวะที่ช้าประมาณ 3 ชุดการแสดง เช่น รำบายศรีสู่ขวัญ รำตังหวาย และรำภูไทสามเผ่า เป็นต้น
8. คั่นรายการโดยการร้องเพลง เช่น เพลงภูไท หรือ เพลงลูกทุ่ง เช่น เพลงยาใจคนจน
9. การแสดงชุดรำ ที่มีจังหวะเร็ว และกระชับขึ้น เช่น รำเซิ้งบั้งไฟ รำเต้ย รำแข่งเรือ
10. คั่นรายการโดยการร้องเพลงเร็วประมาณ 4 เพลง เช่นเพลงโบว์รักสีดำ น้ำตาเมียซาอุ เป็นต้น
11. แสดงรำที่มีจังหวะสนุกสนานคึกคัก เช่น รำดึงครกดึงสาก รำสังข์ศิลป์ชัย ลำเพลิน
12. แนะนำเครื่องดนตรี เริ่มจากการแนะนำเครื่องดีด เช่น แนะนำพิณ อาจจะเล่าถึงประวัติความเป็นมาก่อน แล้วนักแสดงสาธิตการดีด โดยการดีดเดี่ยวก่อนในตอนแรก และรวมเข้ากันเป็นวง กลองหางส่ง และรับพร้อมกัน อาจจะออกเพลงลำเพลินหรือ เพลงสังข์ศิลป์ชัย โดยส่วนมากการแนะนำพิณนี้ จะบรรเลงเพลงที่มีจังหวะที่เร็วต่อท้าย ต่อจากนั้นแนะนำเครื่องสี คือ ซอปี๊บ หรือซอกระป๋อง เพลงที่บรรเลงโดยการใช้ซอนี้ ส่วนมากเป็นการเกริ่นขึ้นเพลง เสียงซอสั่งสาว หงส์ทอง คะนองกรุง เพลงส้มตำ ต่อจากนั้นแนะนำเครื่องตีโดยส่วนใหญ่มักเริ่มแนะนำโหวด แล้วจึงตามด้วยการแนะนำแคน โดยส่วนมาก หมอแคนกล่าวถึงประวัติของแคนก่อน ต่อจากนั้นก็ให้หมอแคนสาธิตวิธีเป่า แนะนำไหซองโดยการแนะนำไหซองนี้ จะแตกต่างจากการแนะนำเครื่องดนตรีอื่นๆ คือ จะแนะนำไหซองคู่กับพิณเบส และมีการตั้งชื่อของไหแต่ละใบซึ่งจากการศึกษาพบว่าการตั้งชื่อเป็นลูกเล่นของความหมายเพื่อสร้างความสนุกสนานในการใช้คำผวนในภาษาไทย เช่นไหหยี่ ไหผู้ดี ไหขึ้นรถฟรี ไหผำ ไหผู้ถือมี เป็นต้น จากการสอดแทรกความบันเทิงนี้สามารถสะท้อนถึงอุปนิสัยร่าเริง สนุกสนานของชาวอีสานได้อย่างชัดเจน
13. ต่อด้วยการบรรเลงลายโปงลาง หรือลายนกไซบินข้ามทุ่ง
14. ต่อด้วยการแนะนำคำพังเพยของหมอแคนว่า “สองมือกำเต้า แอวเด้าปากดูด” เป็นการสร้างความสนุกพร้อมกับการให้ความรู้เกี่ยวกับแคน
15. การแสดงรำประมาณ 3 - 4 ชุด ในช่วงนี้ผู้ควบคุมวงต้องสังเกตความเหมาะสมในการที่จะปิดการแสดง
16. พิธีการกล่าวลาผู้ชม

17. ดนตรีบรรเลงเพลงลา เช่น เพลงเต้ยสามจังหวะ หรือกล่อมทุ่มเป็นต้น ในการบรรเลงเพลงตอนจบถือได้ว่าเป็นช่วงอำลาผู้ชม ซึ่งมีปรากฏรูปแบบของการแสดงที่มีการรวมนักแสดงทั้งหมดในวงไม่ว่าจะเป็นนักดนตรี นักแสดงรำ พิธีกร นักร้อง ร่วมทำการแสดงมีการไหว้ และการรำที่พร้อมเพรียงโดยใช้ท่าที่สัมพันธ์กันทั้งวง จุดประสงค์เพื่อสร้างความประทับใจในตอนจบการแสดงนั่นเอง
18. จบการแสดง [8]

จากข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นว่านางไหมีหน้าที่ ร่ายรำดีดไหในเพลงโชว์วง รำดีดไหในเพลงอื่นรวมถึงพูดคุยกับพิธีกรในประเด็นต่างๆ เช่น ข้อมูลส่วนตัว แนะนำชื่อไห หรือร้องเพลงเพื่อให้นักแสดงรำมีเวลาเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย นางไหเป็นนักแสดงตำแหน่งหนึ่งที่ช่วยดึงดูดผู้ชมให้ได้นานที่สุด ดังนั้นจึงได้เกิดการคิดประดิษฐ์การรำในลักษณะต่างๆ ที่มีลีลาแพรวพราว จากความคิดสร้างสรรค์ การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าเช่น เมื่อรำดีดไหเป็นเวลานานทำให้เหงื่อไหลก็เกิดเป็นท่าปาดเหงื่อ เมื่อดีดไหนานๆ จนปวดเมื่อยกล้ามเนื้อก็นำการรำฟ้อนพื้นบ้านอีสานมาประยุกต์รำให้เข้ากับจังหวะของเพลง ประกอบกับความโดดเด่นด้านรูปร่างหน้าตา เครื่องแต่งกาย ทำให้นางไห ถูกเรียกในชื่อต่างๆ เช่น ตัวเพิ่มสีสัน ตัวชูโรง นางเอกของวง เป็นต้น

ในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงบทบาทของนางไหในฐานะของนักดนตรีซึ่งจะเห็นได้ว่าในช่วงแนะนำนางไหจำเป็นต้องแนะนำไปพร้อมกับพิณเบสเพราะอาจจะต้องมีการเล่าถึงความเป็นมาของเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นนี้ที่ทำให้วงโปงลางมีเอกลักษณ์ประจำวงที่มีการนำเครื่องดนตรีมาใช้ในรูปแบบอื่นนอกจากการใช้เสียง คือ ไหซองที่ใช้ในปัจจุบันมีเพียงการแสดงถึงความประทับใจทางสายตา มิได้ดีดไหโดยใช้เสียงสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมแต่อย่างใด ภาพของการใช้เสียงจากไหที่แฝงอยู่ในการรำดีดไห สะท้อนให้เห็นถึงการใช้เสียงของเครื่องดนตรีที่ถูกลืม

การแสดงในรูปแบบนี้ปรากฏในการแสดงที่ยังคงการทำหน้าที่เป็นนักดนตรีในวงโปงลาง คือจะต้องทำการแสดงไปจนตลอดจบจบการแสดงของวงโปงลาง ซึ่งใช้เวลาประมาณ 45 นาที การ

---

[8] ภราดร สาขามุละ, “ วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์” (ดนตรีนิพนธ์ สาขาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ สถาบันราชภัฏจันทรเกษม , 2541),หน้า 42 .

รำดีดไหของวงโปงลาง ปัจจุบัน นิยมใน 2 ลักษณะ คือ การรำดีดไหในเพลงเปิดวง และการรำดีดไหในเพลงอื่นที่วงโปงลางบรรเลง

<u>การรำดีดไหในเพลงเปิดวง</u>

ช่วงที่ 1 เป็นการเคลื่อนออกมาด้านหน้าเวที โดยย่ำเท้าและส่ายสะโพก มือทั้งสองยกขึ้นเหนือศีรษะ ทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้าง จับจีบแล้วม้วนคลายออก เป็นบัวบาน แล้วพลิกข้อมือเป็นตั้งวง ทำสลับกันไปเรื่อยๆ มีการหมุนตัวในระหว่างการเคลื่อนที่ (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 16 , หน้า 75)

ช่วงที่ 2 เป็นการรำในลักษณะเดียวกับการลำเพลิน โดยเหยียดแขนทั้งสองตึง มือจีบ และปล่อยคลายเป็นวงสลับกัน วาดแขนขึ้นข้างลำตัว และหยุด เมื่อแขนทั้งสองอยู่ในลักษณะขนานกัน โดยมีศีรษะ เป็นกึ่งกลาง ต่อจากนั้นก็มีการสะบัดมือไปด้านข้าง ในขณะที่เตะเท้าสูง และวางทำสลับกันระหว่างเท้าขวา และซ้าย ไม่เอียงศีรษะ ต่อจากนั้นมีการวาดเท้า และจิกปลายเท้าไว้ที่พื้น และส่ายสะโพกให้ไปจังหวะเดียวกันกับมือที่สะบัด เมื่อหมดท่าทางลำเพลินแล้ว ก็จะรำในลักษณะคล้ายกันกับช่วงที่หนึ่ง แต่จะเคลื่อนที่ไปยังไหซอง (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 17,หน้า 75)

ช่วงที่ 3 การรำที่มีท่าทางที่สัมพันธ์กับไห ซึ่งในการรำเข้ากับไห ผู้ดีด มีลักษณะในการใช้มุมมองในการ ดีดไห ได้ 3 ลักษณะ คือ 1.ด้านหน้า 2. ด้านข้าง 3. ด้านหลัง ซึ่งในระหว่างการรำดีดไห ในทั้งสามลักษณะนี้ มีทั้งการใช้นิ้วจีบดึงยางที่ปากไห และปล่อยเป็นวงได้ หรืออาจเป็นการรำในท่าฟ้อนพื้นบ้านที่มีอยู่ในการแสดงต่างๆ และจังหวะในการออกลีลาต่างๆ เช่น การแอ่นหลังดีด การไขว้มือดีด หรือการโยนไห เป็นต้น (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 18 ,หน้า 76)

<u>การรำดีดไหในการบรรเลงเพลงอื่น</u>

ช่วงที่ 1 เริ่มจากการยืนรอเพลงขึ้น โดยยืนอยู่ที่ด้านหลังของไห เมื่อมองจากด้านที่ผู้ชมอยู่ เมื่อมีการเดี่ยวเครื่องดนตรีขึ้น ก็เริ่มที่จะกระดิกนิ้ว โดยยกแขนขึ้นมาในระดับศีรษะ มีการถ่ายน้ำหนักของตัวไปยังขา ทั้งสองข้างสลับกัน (ดูภาพประกอบที่ 19 ,หน้า 76)

ช่วงที่ 2 เมื่อเพลงเริ่มบรรเลงกันทั้งวง ก็เริ่มรำในลีลาการดีดไห และค่อยๆ ใส่ลีลา ในแต่ละช่วง ที่มีการตกของท้ายจังหวะ อีกอย่างหนึ่ง ในการออกลีลา ต้องคำนึงถึง ช่วงเวลาที่เหมาะสมของภาพรวมในการแสดง ซึ่งในบางครั้งนางไหจำเป็นต้องสังเกตผู้ชมว่าตอนนี้สายตาของผู้ชมได้มองอยู่หรือไม่ และชุดการแสดงที่กำลังฟ้อนรำอยู่ มีการปรับแถว และเกิดช่องว่างที่สามารถทำให้ผู้ชมเห็นการรำดีดไหได้อย่างชัดเจน ซึ่งก็เป็นข้อดีอย่างหนึ่งที่ว่าเมื่อเวลา รู้สึกเมื่อยหล้าจากการรำดีดไห หรือจากการยิ้มนานเกินไป ก็สามารถผ่อนร่างกาย ในขณะที่รำได้ และเก็บการ ออกลีลา ไว้ในช่วงเวลาที่เหมาะสม เพราะนางไหต้องรับหน้าที่เสมือนกับเป็นนักดนตรี ที่จะต้องอยู่ร่วมในการบรรเลงอย่างต่อเนื่อง(ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 20 ,หน้า 77)

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างการรำดีดไหที่พบในปัจจุบัน กับการรำดีดไห ที่เป็นต้นแบบ คือ การรำดีดไหต้นแบบ เริ่มจากการไหว้ และยืนประจำจุดอยู่ที่ไห แต่ในการแสดงรำดีดไห ที่พบในปัจจุบัน เริ่มการแสดงโดยออกจากด้านหลังของเวที เพื่อมาประจำจุดอยู่ที่ไห มีการนำท่าทางฟ้อนพื้นบ้านอีสาน เช่นการนำท่ารำของลำเพลินที่มีการส่ายสะโพก การเตะขา และการพรมนิ้ว สะบัดข้อมือ มาผสมผสานกับจินตนาการในการทำหน้าที่เป็นเสมือนนักดีดไหแสดงลีลาเฉพาะตน ซึ่งการปรับเปลี่ยนขั้นตอนการแสดงนี้ ทำให้เกิดปรากฏการณ์ของเพลงโชว์วงกลายเป็นเพลงสำหรับประกอบการรำดีดไห ที่นิยมนำมาแสดงกันทั่วไป

2.2.2.2 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

การประยุกต์การรำดีดไหที่ทำหน้าที่เป็นนักดนตรีในวงโปงลาง มาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นการแสดงเอกเทศโดยได้นำลักษณะเฉพาะตนของการรำดีดไหในวงโปงลางคือการรำที่มีเครื่องดนตรีเป็นอุปกรณ์ในการแสดงเพื่อแสดงให้เห็นลักษณะของการรำดีดไหในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้นำข้อมูลการแสดงชุด สราญใจไหสวรรค์ ที่สร้างขึ้นตามนโยบายของสถาบันการศึกษาและมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรมาเป็นกรณีศึกษา ดังนี้

การแสดงชุด “ สราญใจไหสวรรค์ ” (ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 21,หน้า 77) เกิดจาก

แรงบันดาลใจ

จากการเห็นการแสดงของประเทศเกาหลีในการแสดงชุด เกาหลีตีกลอง ซึ่งเป็นกลองของประเทศเกาหลี โดยมีนักแสดงหญิงออกมาร่ายรำประกอบกับการตีกลอง จึงมีแนวคิดและความสนใจที่จะนำเครื่องดนตรีของไทยมาใช้ประกอบการแสดงบ้าง และได้นำไหซอง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของวงดนตรีอีสานคือวงโปงลาง ประกอบกับการรำดีดไห ซึ่งได้นำมาสร้างสรรค์

และออกแบบให้อยู่ในรูปแบบร่วมสมัยโดยใช้ลักษณะในการรำดีดไหเป็นสื่อให้เห็นถึงวิวัฒนาการในการดีดไหที่มีความสวยงาม การจินตนาการสร้างสรรค์เป็นผลการแสดงชุด “สราญใจไหสวรรค์” ใช้นักแสดงทั้งหมด 8 คน ในการคัดเลือกนักแสดงได้คัดเลือกผู้ที่มีพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน มีรูปร่างได้สัดส่วนเท่ากันเพื่อสะดวกในการเปลี่ยนรูปแบบแถว นักแสดงต้องกล้าแสดงออกได้อย่างเต็มที่ทราบถึงการออกท่าทางการรำภาคอีสานเป็นอย่างดี

ด้านเครื่องแต่งกายของการแสดงชุดนี้ แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือชุดพื้นบ้านอีสาน ชายและหญิง ชุดร่วมสมัยชาย และหญิง(ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 22,หน้า 78)

การแสดงชุดนี้ ได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่เพื่อประกอบการแสดงผสมผสานระหว่างการเล่นดนตรีของวงโปงลางและเครื่องดนตรีสากล(ดูภาพประกอบที่ 23,หน้า 78)

ด้านระยะเวลาของแสดง ได้กำหนดทำนองเพลงในแต่ละช่วง ดังนี้

ช่วงแรก วงดนตรีบรรเลงโปงลาง เพื่อให้ผู้ชมรับกลิ่นไออีสาน เล่นลายลมพัดพร้าวเพื่อเป็นการเปิดตัวนักแสดง จากนั้นนักแสดงดีดไหให้เข้ากับเสียงของเบสในวงโปงลาง รวมเวลา 3 นาที

ช่วงที่สอง วงโปงลางเล่นลายข้าวต้องลม และเพลงแซมบ้า โดยใช้ดนตรีสากลคือแทรมเป็ตและทรอมโบน เข้ามาร่วมบรรเลงด้วย รวมเวลา 3 นาที

ช่วงที่สาม ดนตรีเล่นลายตังหวายโดยสลับกันบรรเลงทีละเครื่อง คือ เบส โปงลาง แทรมเป็ด และทรอมโบน จากนั้นนักดนตรีเล่นทำนองเพลงโซ่เอ้ยของศิลปินบาซู (BAZOO) จนจบ รวมเวลา 2 นาที

การแสดงชุด “สราญใจไหสวรรค์” ได้แบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่หนึ่ง แสดงการดีดไหให้เข้ากับจังหวะของเสียงเบสในวงโปงลาง
ช่วงที่สอง แสดงการดีดไหแบบร่วมสมัยประกอบกับเพลงสากลในจังหวะแซมบ้า
ช่วงที่สาม รำประกอบการเปล่งเสียงของผู้แสดง หยอกล้อกัน และสุดท้ายทั้งหมดดีดไหพร้อมกันเพื่อแสดงถึงความสามัคคีและความสนุกสนาน

การแสดงชุดนี้ ได้นำนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหต้นแบบมาสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีการเพิ่มองค์ประกอบในส่วนต่างๆ ของการแสดง เช่น นักแสดง อุปกรณ์เครื่องแต่งกาย(ดูภาคผนวก ก ภาพประกอบที่ 24,25,หน้า 79) ลักษณะวิธี โครงสร้างในการแสดงดนตรี และเพื่อสื่อถึงการนำเครื่องดนตรีมาใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ในการแสดงได้มีการนำ

ลักษณะของการดีดไหแบบที่ใช้เสียงจริงและแบบไม่ใช้เสียงในการรำ ตรงจุดนี้สามารถแสดงให้เห็นข้อจำกัดในการออกท่าทางในการรำดีดไห แบบที่ต้องดีดให้มีเสียง และดีดแบบที่ไม่ต้องใช้เสียง ได้อย่างชัดเจน

จากการศึกษาถึงความเป็นมาของไห การนำไหมาทำเป็นเครื่องดนตรี การนำไหมาใช้ในวงโปงลาง ความเป็นมาของการรำดีดไหต้นแบบโดย นิตยา รังเสนา การรำดีดไหแบบมีเสียง การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง เพื่อเป็นแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูลความเป็นมาของการรำดีดไหต้นแบบ มีการถ่ายทอดที่มีวิธีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่แสดงให้เห็นถึงภาพรวมการรำดีดไหที่มีปรากฏในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้า ไปเป็นแนวทางการวิเคราะห์ในบทต่อไปเพื่อให้ทราบถึงความเป็นมา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิเคราะห์รำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งศึกษาพัฒนาการของการรำดีดไห ตลอดจนศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหต้นแบบ โดยการศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการฝึกปฏิบัติท่ารำ แล้วนำมาวิเคราะห์สรุปผลการวิจัยออกมาเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งมีวิธี การกำหนดขั้นตอนการวิจัยดังนี้ 1.รูปแบบการวิจัย 2. แผนการดำเนินการวิจัย 3.แหล่งข้อมูล 4.การเก็บรวบรวมข้อมูล 5.การตรวจสอบข้อมูล 6.วิเคราะห์ข้อมูล 7.เสนอผลการวิจัยโดยมีรายละเอียดการดำเนินการ ดังต่อไปนี้

3.1 รูปแบบงานวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ลักษณะการเขียนเชิงพรรณนาโดยใช้การวิจัยภาคสนาม (Fild Research) เป็นหลัก และศึกษาข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) เป็นส่วนประกอบเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นภาพรวม (Holestic) และเชื่อถือได้ (Reliability)

รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพมีการศึกษาข้อมูลจากการได้รับถ่ายทอดการรำดีดไหต้นแบบรวมไปถึงการศึกษาข้อมูลจากการรวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการรำดีดไหเพื่อแสดงถึงพัฒนาการภาพรวมที่มีปรากฏจากอดีตตั้งแต่เริ่มมีการรำดีดไหจนถึงปัจจุบัน ดังที่ นิศา ชูโต ได้เขียนหนังสือเรื่องการวิจัยเชิงคุณภาพ สรุปได้ว่า วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพมีลักษณะเฉพาะ มีมุมมองแนวคิด ซึ่งแตกต่างไปจากมุมมองเดิม เนื่องจากวิธีการนี้เป็นแนวคิดของการมอง “ความจริง” และได้ “ความจริง” ที่ต่างจากวิธีการเดิมคือ เป็นการมองความจริงทางสังคมที่ขยายฐานความคิดนำเอาปัญหา วิธีการมองปัญหา และประสบการณ์ของคนในสังคมที่เกี่ยวข้องกับปัญหาสังคมมาร่วมด้วย และเป็นการสะท้อนเสียงของความทุกข์ยาก

ความหวัง ความใฝ่ฝันของมนุษย์ในสังคม จึงนิยมเพิ่มมากขึ้นในกลุ่มนักวิชาการทางสังคมศาสตร์ วิธีการวิจัยคุณภาพ จึงเสมือนเป็นวิธีการแสวงหาความจริงร่วมของหลายหลายสาขาวิชา[1]

จากการศึกษาข้อมูลพื้นฐานผู้วิจัยได้คำนึงถึงปัจจัยพื้นฐานที่ทำให้เกิดผลงานนาฏยประดิษฐ์การรำดีดไหจึงได้รวบรวมเอกสารทั้งในด้านศิลปะ ด้านการละคร และนาฏยศิลป์เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งผลการวิจัยที่ตรงกับวัตถุประสงค์ในการวิจัยและขอนำเสนอแผนการดำเนินการวิจัยในลับดับต่อไป

3.2 แผนการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการรำดีดไหต้นแบบ โดย นิตยา เชิดชู(รังเสนา) กำหนดระยะเวลาดำเนินการศึกษาวิจัยเป็นเวลา 1 ปี โดยเริ่มการทำวิจัยเมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2553 - เมษายน พ.ศ. 2554 (ดูภาคผนวก ค ตารางประกอบที่ 1, หน้า 111)

3.3 แหล่งข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร โดยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารหนังสืองานวิจัย บทความ จากแหล่งข้อมูลในการศึกษาได้แก่

1. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
3. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
4. โรงเรียนนาฏศิลป์นิยา

โดยได้ศึกษาจากเอกสาร ดังนี้

1. สังคม วัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น
2. การสร้างสรรค์งานด้านศิลปะ ด้านการละคร
3. นาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์ และนาฏยลักษณ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] นิศา ชูโต, การวิจัยเชิงคุณภาพ (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แม็ทสปอยส์, 2545), หน้า 10.

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาพัฒนาการของการรำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ผู้วิจัยได้เลือกใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการฝึกปฏิบัติท่ารำ โดยมีขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลดังต่อไปนี้(ดูภาคผนวก ค ตารางประกอบที่ 2,3,หน้า 112)

3.4.1 การค้นคว้าเอกสาร

การสืบค้นข้อมูลผู้วิจัยเน้นการสืบค้นข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของไห ในด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น สังคมวัฒนธรรม ดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปะ โดยรวบรวมข้อมูลจาก หนังสือ เอกสารทางวิชาการ บทความทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และเอกสารอื่นๆ ได้แก่

3.4.2 เอกสาร ตำราทางวิชาการ

1. พจนานุกรมนักเรียน ฉบับเฉลิมพระเกียรติ 2530 ได้ให้ความหมายของคำว่า “ไห” หมายถึง ภาชนะดินเผาปากเล็ก ก้นเล็ก ส่วนกลางป่องมนุษย์สร้างขึ้นเพื่อนำไปใช้ในการดำรงชีพ

2. มรดกอีสาน ของ สถาบันราชภัฏมหาสารคาม กล่าวถึง เครื่องปั้นดินเผาแบบเขมรในแต่ละประเภทก็มีความแตกต่างเป็นหลายรูปแบบ และมีชื่อเรียกต่างกันออกไป

3. ดนตรีพื้นบ้านอีสาน: คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน ของปิยพันธ์ แสนทวีสุข กล่าวถึง ไห ที่นำมาเป็นเครื่องดนตรี ทำด้วยไหที่ใช้หมักกระเทียม หรือ เรียกว่า “ไหกระเทียม” ใช้เส้นยางหนาๆ ขึงให้ตึงที่ปากไห เวลาเล่นใช้มือดึงเส้นยางให้สั่นเป็นเสียงทุ้มต่ำ ใช้เล่นเป็นเครื่องประกอบจังหวะ

4. รัชณพงษ์ อุฬารโชค อ้างถึงใน http://www.geocities.com/raulanchock/musicthai.html กล่าวถึง ไหและ ไหซองทำเป็นเครื่องดนตรี

5. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ว่าเป็นสถาบันการศึกษาที่มุ่งเน้นการเรียนการสอนด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน และในปี พ.ศ.2529 วิทยาลัยได้จัดตั้งคณะโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้น มีผลงานโดดเด่นคือใช้ผู้หญิงดีดไหเป็นวงแรก และได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

6. แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง ของ พจน์มาลย์ สมรรคบุตร กล่าวถึงแนวความคิดของอาจารย์เฉล ศุขะวณิช ซึ่งกล่าวไว้ว่า การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลัก

ของท้องถิ่น แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำให้ครอบคลุมเนื้อหาในระบำชุดนั้น โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ให้เหมาะสม ไม่จำเป็นต้องนำท่าในท่าที่ 1 คือท่าส่งผีฟ้า ของแม่ท่ามาเป็นท่าเริ่มต้นเสมอไป อาจหยิบแม่ท่าหลักในท่าที่ 7 คือท่าเลาะตูบ มาใช้เป็นท่าเริ่มต้นในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำของเราก็ได้ ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่น มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำเช่นนำลีลาท่าทางของภาคเหนือมาบรรจุในเซิ้งต่างๆ ของภาคอีสาน ซึ่งเป็นเรื่องไม่ถูกต้องควรหลีกเลี่ยงให้มากที่สุด

7. นาฏยศิลป์รัชกาลที่9 ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวถึง การจัดท่าแม่บทอีสาน ซึ่งพัฒนามาแต่ครั้งอาจารย์พะนอ กำเนิดกาญจน์ นำท่าดั้งเดิมของอีสานมาประดิษฐ์เป็นเซิ้งกระติ๊บข้าวทูลเกล้าถวายสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ตั้งแต่ พ.ศ. 2498

8. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ของ สุพล วิฬุลรักษ์ กล่าวถึง ความหมายของนาฏลักษณ์หมายถึงลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ซึ่งสามารถบ่งชี้หรือจำแนกออกมาให้เด่นชัดและง่ายแก่การจดจำรำลึกถึง โดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกาย ทั้งรูปแบบ วัสดุ และสี จากอุปกรณ์การแสดงต่างๆ จากดนตรี ทั้งเสียงดนตรีที่บรรเลงเป็นหลัก วิธีบรรเลง และสำเนียงของท่วงทำนอง และจากการแสดง โดยดูจากองค์ประกอบ คุณสมบัติ หน้าที่ เพศและวัยของผู้แสดง ตลอดจนโครงสร้างของการแสดงชุดหนึ่งๆ การนำตัวบ่งชี้ดังกล่าวมาเป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชุดจะทำให้การศึกษานาฏยศิลป์ชุดนั้นๆ เป็นไปได้ง่าย รวดเร็ว ตรงประเด็น และแม่นยำ

3.4.3 งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

1. สราญใจไหสวรรค์ ปริญญานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดย นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ กล่าวถึง ชุดการแสดงชุดสราญใจไหสวรรค์ ซึ่งเป็นการแสดงร่วมสมัย ที่ประดิษฐ์ขึ้นจาก การรำดีดไหของภาคอีสาน

2. นาฏยประดิษฐ์ของ พนอ กำเนิดกาญจ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดย พีรพงศ์ เสนไสย กล่าวถึง การแสดงของชาวอีสานมีการประดิษฐ์ชุดการแสดงต่างๆ ขึ้น โดยได้ประยุกต์จากการแสดงที่มีอยู่เดิม นาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานซึ่งเรียกว่า “นางเทียม” เป็นการฟ้อนเพื่อสื่อสารระหว่างเทพเจ้ากับคน โดยผ่านตัวผู้เข้าทรงเพื่อรักษาคนไข้ การฟ้อนนางเทียมนี้ นับเป็นบ่อเกิดแห่งนาฏยศิลป์อีสานในยุคแรกเริ่ม ดังนั้นการฟ้อนของชาวอีสานที่ปรากฏในพิธีกรรมคือ การรักษาความเป็นปึกแผ่นของชุมชน อีกทั้งเป็นความเชื่อต่อการอยู่รอดของทุกคนหรือชุมชนอีกด้วย

3. การฟ้อนอีสาน ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดย ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร กล่าวถึง การฟ้อนของอีสาน นอกจากจะเป็นหน้าที่ของประชาชนทั่วไปในการอนุรักษ์และสืบทอดแล้วยังพบว่าสถาบันการศึกษาทางนาฏยศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏในอีสาน ก็มีบทบาทสำคัญในการนำเอาการฟ้อนอีสานของชาวบ้านมาปรับปรุงให้สวยงามเหมาะสำหรับการแสดงบนเวทีการปรับปรุงนี้กระทำโดย อาจารย์ ซึ่งส่วนใหญ่มีพื้นความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจากภาคกลาง จึงทำให้การฟ้อนซึ่งประดิษฐ์โดยสถาบันเหล่านี้มีอิทธิพลของท่าทางและการแปรขบวนของนาฏยศิลป์จากภาคกลางอยู่ด้วย การแสดงของสถาบันเหล่านี้อาจแบ่งได้เป็นสองแนวคือ แนวปรับปรุงจากชุดดั้งเดิมของชาวบ้าน และชุดที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ชุดที่ปรับปรุงจากของเดิม เช่น ตังหวาย สีทันดอน กั๊บแก๊บ ส่วนชุดที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ได้แก่ ดึงครกดึงสาก ระบำจำปาศรี สถาบันเหล่านี้ยังคงประดิษฐ์ฟ้อนอีสานชุดต่างๆ ในโอกาสต่อๆ ไปซึ่งจะทำให้ฟ้อนอีสานพัฒนาต่อไปไม่หยุดยั้ง

4. การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น จังหวัดนครราชสีมา โดยการมีส่วนร่วมของชุมชน วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โดย พิณวลี อังศุพันธุ์ กล่าวถึง ภูมิหลังทั่วไป ของวัฒนธรรมท้องถิ่นพื้นบ้านอีสาน

5. ฟ้อนโส้ทั่งบั้ง จังหวัดสกลนคร ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดย นัยน์ปพร ชุติภาดา กล่าวถึง ว่าในพิธีซางกะมูดจะปรากฏว่ามีการนำไหเปล่าขึงด้วยยางที่ปากไหแล้วดีดเป็นเสียงในกลุ่มชนชาวโส้ จังหวัดสกลนคร

6. บทบาทของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ในการอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดดนตรีโปงลาง วิทยานิพนธ์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โดย ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา กล่าวถึง การรำดีดไหอยู่ใน การบรรเลงเป็นวง หรือผสมวง ซึ่งจากอดีตการบรรเลงเดี่ยวของโปงลางมีความดังกังวาน ชัดเจน และมีจังหวะที่หนักแน่น สม่ำเสมอ ต่อมานายเปลื้องจึงได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ที่มีอยู่ในท้องถิ่นหลากหลายชนิด มาช่วยบรรเลงประสมกับโปงลาง เพื่อให้เกิดความไพเราะและเร้าใจยิ่งขึ้น ซึ่งเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบในวงโปงลาง คือ พิณ แคน เบส โหวด กลอง ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก๊บ และไหซอง ทำให้วงโปงลางมีความคึกคักมีชีวิตชีวานิยมบรรเลงในงานบุญต่างๆ งานประเพณี งานประจำปี ตลอดจนงานรื่นเริงต่างๆ

3.4.4 การสังเกตการณ์

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบและวิธีการแสดง โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วมดังนี้

1. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยศึกษาท่ารำจากผู้ถ่ายทอดท่ารำ

2. การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษาท่ารำ องค์ประกอบของการแสดงรำดีดไหในโอกาสต่างๆ ดังนี้

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังศึกษาจากรูปภาพ และวีดีทัศน์การบันทึกเทปรายการ รู้จริงป่ะ ตอน ค้นหานางไห , วีดีทัศน์บันทึกภาพงานการแสดงวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน, วีดีทัศน์บันทึกท่ารำดีดไห โดย นางนิตยา รังเสนา ฉบับโรงเรียนนาฏศิลป์นิยา, ฉบับของนักศึกษาภาควิชาศิลปการแสดงพื้นบ้าน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และฉบับของผู้วิจัย

3.4.5 การฝึกปฏิบัติท่ารำ

ผู้วิจัยได้ศึกษาการรำดีดไหจากวีดีทัศน์บันทึกท่ารำซึ่งจัดทำโดยนักศึกษาภาควิชาเอกการแสดงพื้นบ้าน และทำการฝึกปฏิบัติท่ารำด้วยตนเองก่อน จากนั้นจึงดำเนินการฝึกปฏิบัติท่ารำจากนิตยา รังเสนา

3.4.6 การบันทึกภาพ

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ฝึกปฏิบัติการรำดีดไหจนเสร็จสิ้นแล้ว ผู้วิจัยจึงได้ทำการบันทึกภาพนิ่ง เพื่อใช้ประกอบในการวิเคราะห์การรำดีดไห

3.4.7 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้รู้ ด้วยวิธีการบันทึกลงในแถบบันทึกเสียง และวิดีโอ ตามความเหมาะสม เพื่อรวบรวมข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นให้ได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีผู้ให้ข้อมูลดังต่อไปนี้

1. นางนิตยา รังเสนา ผู้ประดิษฐ์การรำดีดไห และเป็นนางไหคนแรกของประเทศไทย เป็นผู้ให้ความรู้ในด้าน นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และประวัติความเป็นมา รวมถึงต้นกำเนิดของการรำดีดไห

2. นางพนารัตน์ ศีลแสน หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เป็นผู้ให้ความรู้ในด้าน นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และประวัติความเป็นมาของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

3. นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา อดีตนักดนตรีในวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้ความรู้ในด้านดนตรีพื้นบ้าน และ ประวัติความเป็นมาของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4. นายนราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์”

5. นางสาวจุไพรัตน์ เกิดโมลี นางไหประจำวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด เป็นผู้ให้ความรู้ในด้าน นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และลักษณะท่าทางในการรำดีดไห

6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์นฤมล ปิยวิทย์ ปราญช์ท้องถิ่น จังหวัดนครราชสีมา อดีตผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เป็นผู้ให้ความรู้ในด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน

7. นางสาวพิณวลี อังศุพันธุ์ นักวิชาการวัฒนธรรม สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เป็นผู้ให้ความรู้ในด้าน ดนตรีพื้นบ้านอีสาน และวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน

8. นายสาโรช วายุโชติ ผู้จัดตั้งคณะมันตราสยาม เพอร์ฟอร์มิ่ง อาร์ท เป็นผู้ให้ความรู้ในด้าน ดนตรีและการแสดงร่วมสมัย

3.4.8 คำถามในการสัมภาษณ์

ก่อนที่จะทำการสัมภาษณ์ทุกครั้งผู้วิจัยจะตั้งคำถามที่จะใช้ในการสัมภาษณ์บุคคลดังกล่าว โดยผู้วิจัยจะใช้การตั้งคำถาม ดังนี้

คำถามชุดที่ 1

1. การรำดีดไห คืออะไร
2. ทราบที่มา ของการรำดีดไหหรือไม่ อย่างไร

คำถามชุดที่ 2

1. องค์ประกอบในการรำดีดไห มีอะไรบ้าง
2. มีวิธีการดีดอย่างไร
3. ทำไมรำดีดไหจึงได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.4.9 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยเน้นการสัมภาษณ์จากผู้รู้ ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูลเพิ่มเติมนอกเหนือจากคำถามที่ได้สัมภาษณ์ไป ผู้วิจัยได้มีการบันทึกการสัมภาษณ์และถอดความของผู้ให้สัมภาษณ์เป็นลายลักษณ์อักษร และบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรที่ภาคผนวก การศึกษาข้อมูลพื้นฐานของการรำดีดไหด้านบริบทที่ได้จากข้อมูลเอกสาร และการรับถ่ายทอดโดยตรงจากต้นแบบรำดีดไห รวมไปถึงการค้นคว้าความรู้ในด้านศิลปะ ด้านการละคร ด้านดนตรี ที่มีความสัมพันธ์กับการรำดีดไห และนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบ วิเคราะห์ และนำเสนอผลการวิจัยในลำดับต่อไป

3.5 การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลจากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับประวัติของการรำดีดไห โดยการศึกษาสำรวจข้อมูลภาคสนามจากการสังเกต การสัมภาษณ์ และการบันทึกภาพเป็นภาพนิ่งและวิดีโอ แล้วนำข้อมูลนั้นมาจัดเป็นหมวดหมู่เพื่อสะดวกในการตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล และได้ศึกษาการตรวจสอบข้อมูลในลักษณะแบบสามเส้าดังที่ อรุณี อ่อนสวัสดิ์ ได้สรุปไว้ว่า เนื่องจากการวิจัยเชิงคุณภาพไม่เน้นข้อมูลเชิงปริมาณ การเก็บข้อมูลจึงไม่เน้นที่การสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนั้น ความถูกต้องและน่าเชื่อถือของข้อมูล จึงฝากไว้ที่คุณภาพของผู้วิจัย และการตรวจสอบข้อมูลก่อนการวิเคราะห์ โดยจะต้องตรวจสอบข้อมูลในขณะที่เก็บข้อมูลอยู่ในภาคสนาม และเมื่อออกจากภาคสนามก็ต้องมีการตรวจสอบอีกครั้ง เพื่อพิจารณาว่าข้อมูลที่ได้นั้นเพียงพอที่จะตอบคำถามวิจัยได้หรือไม่ และข้อมูลที่ได้มีความถูกต้องน่าเชื่อถือเพียงไร การตรวจสอบข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพนิยมใช้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า(Triangulation Method) ซึ่งกระทำได้ 3 ลักษณะ ได้แก่

3.5.1. การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านข้อมูล

เป็นการตรวจสอบแหล่งที่มาของข้อมูลในด้านเวลา สถานที่ และบุคคล เพื่อพิจารณาว่า ถ้าเก็บข้อมูลต่างเวลา ต่างสถานที่ และผู้ให้ข้อมูลต่างคนจะยังได้ข้อมูลเหมือนเดิมหรือไม่

3.5.2. การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านผู้วิจัย

เป็นการตรวจสอบข้อมูลว่าถ้าเปลี่ยนผู้เก็บข้อมูลเป็นผู้ช่วยผู้วิจัยรวม 3 คนแล้ว ข้อมูลที่ได้ควรจะตรงกัน

3.5.3. การตรวจสอบข้อมูลสามเส้าด้านวิธีการ

เป็นการตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากวิธีการเก็บข้อมูล 3 วิธีที่ต่างกันแล้วจะได้ผลเหมือนเดิม เช่น ใช้วิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ และการใช้เอกสาร[2]

ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation Method) ในลักษณะที่ 3 คือ วิธีการเก็บข้อมูลที่ต่างกัน และได้ผลเหมือนเดิม คือ 1. สังเกตการณ์การรำดีดไหจากข้อมูลเทปบันทึกภาพเคลื่อนไหว และจากการได้รับถ่ายการรำดีดไหต้นแบบ 2.การสัมภาษณ์นางนิตยา เชิดชู (นางไหคนแรกของประเทศไทย) และผู้ที่เกี่ยวข้องในงานวิจัย 3. การใช้เอกสารที่มีความเกี่ยวข้องกับการรำดีดไห และวิธีการข้างต้น ผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลและตรวจสอบ และจะได้นำเสนอวิธีการวิเคราะห์ในลำดับต่อไป

3.6 วิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากแหล่งต่างๆ มาจัดเป็นหมวดหมู่และวิเคราะห์ได้ดังนี้

3.6.1 การวิเคราะห์เนื้อหา ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นประวัติ และองค์ประกอบของการรำดีดไห ซึ่งเป็นข้อมูลพื้นฐานที่นำไปสู่เนื้อหาในการศึกษา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้

3.6.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบการพัฒนาของการรำดีดไห ซึ่งการใช้วิธีการสัมภาษณ์จะทำให้ได้ข้อมูลในเชิงลึก และทำให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ นอกจากการสัมภาษณ์แล้วผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาท่ารำจากวีดีทัศน์ ฝึกปฏิบัติท่ารำ และสามารถนำข้อมูลที่ได้มาเชื่อมโยงและลำดับข้อมูลให้เข้าสู่ประเด็นเนื้อหาของการวิจัย

---

[2] อรุณี อ่อนสวัสดิ์ , ระเบียบวิธีวิจัย(กรุงเทพมหานคร : ภาควิชาการศึกษา มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2551), หน้า 82.

3.6.3 นำข้อมูลที่ได้จัดให้เป็นหมวดหมู่และเรียบเรียงข้อมูล โดยใช้การวิจัยเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ สรุปเรียบเรียงเป็นลายอักษร โดยนำข้อมูลจากเอกสาร บทความ งานวิจัย และการสัมภาษณ์มาอ้างอิงเพื่อให้งานวิจัยมีความน่าเชื่อถือ

3.7 เสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบการวิจัย โดยวิธีวิจัยเชิงพรรณนา และจากการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ศึกษามาสรุปเรียงเรียบเป็นลายลักษณ์อักษรและจัดทำเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ได้ดังนี้

1. เข้าสอบโดยเสนอหัวข้อและโครงร่างวิทยานิพนธ์พร้อมทั้งนำคำแนะนำจากคณะกรรมการมาปรับปรุงงานวิจัย

2. บันทึกงานวิจัยเป็นรูปเล่มมี 5 บท

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในวิจัย

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 ประวัติของการรำดีดไห

2.1 ความเป็นมาของไห

2.1.1 การนำไหมาทำเป็นเครื่องดนตรี

2.1.2 การนำไหมาใช้ในวงโปงลาง

2.2 ความเป็นมาของการรำดีดไห

2.2.1 การรำดีดไหแบบมีเสียง

2.2.2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง

2.2.2.1 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

2.2.2.2 การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 รูปแบบการวิจัย

3.2 แผนการดำเนินการวิจัย

3.2 แหล่งข้อมูล

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร

3.3.2 เอกสารตำราทางวิชาการ

3.3.3 งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

3.3.4 การสังเกตการณ์

3.3.5 การฝึกปฏิบัติท่ารำ

3.3.6 การบันทึกภาพ

3.3.7 การสัมภาษณ์

3.3.8 คำถามในการสัมภาษณ์

3.3.9 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

3.5 วิเคราะห์ข้อมูล

3.6 เสนอผลการวิจัย

3.7 สรุป

บทที่ 4 การวิเคราะห์รำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

4.1 องค์ประกอบของการรำดีดไห

4.1.1 ผู้แสดง

4.1.2 การแต่งกาย

4.1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง

4.1.4 ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง

4.1.5 โอกาสที่แสดง

4.1.6 อุปกรณ์

4.2 การวิเคราะห์ลักษณะท่าทางการรำดีดไห และการใช้พื้นที่บนเวที

4.2.1 ลักษณะท่าทางการรำดีดไห

4.2.2 การใช้พื้นที่บนเวที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

นำวิทยานิพนธ์ขึ้นสอบเพื่อขอจบการศึกษา

3.8 สรุป

จากการที่ผู้วิจัยได้วางแผนการดำเนินการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลได้อย่างเป็นลำดับขั้นตอนตามแผนการดำเนินการวิจัยที่ได้วางไว้ ซึ่งเริ่มศึกษาเอกสารชั้นต้นจากหนังสือ วิทยานิพนธ์ งานวิจัย บทความทางวิชาการ และเอกสารชั้นรองจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การฝึกปฏิบัติท่ารำ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลทั้งหมดที่ได้ศึกษามาตรวจสอบและวิเคราะห์ นำมามาเรียบเรียงข้อมูลแล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรพร้อมทั้งเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ และผู้วิจัยขอเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลในบทต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

การวิเคราะห์รำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

การรำดีดไหถือเป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ในประเภทนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีการผสมผสานการรำพื้นบ้านอีสาน ลักษณะการดีดไห และความคิดสร้างสรรค์ในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าของนักแสดง เกิดเป็นลีลาการรำ ที่มีความหลากหลายกลายเป็นจุดดึงดูดความสนใจจากผู้ชม รวมไปถึงนักนาฏยประดิษฐ์หลายท่านที่ได้นำการรำดีดไหไปสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีกมากมาย ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาถึงองค์ประกอบของการรำดีดไห ดังนี้

4.1 วิเคราะห์องค์ประกอบการรำดีดไห

4.1.1 ผู้แสดง

จากการศึกษาพบว่านางไห เกิดจากแนวคิดในการสร้างความน่าสนใจ เพื่อดึงดูดผู้ชมของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยให้ผู้หญิงที่เป็นนางรำในวงขึ้นไปดีดไห แทนผู้ชาย ซึ่งตอนนั้นอยู่ในช่วงการพัฒนาพิณเบสที่จะนำมาใช้ในวงโปงลาง จึงมิต้องคำนึงถึงเสียงเท่าใดนัก การรำดีดไหจึงต้องสร้างอารมณ์ แสดงออกซึ่งความสุขส่งผ่าน รอยยิ้มที่เป็นธรรมชาติสามารถยิ้มได้ตลอดการแสดงที่ใช้ประมาณ 1 ชั่วโมง ต้องเข้าใจจังหวะลายที่ช้า ปานกลางและ เร็ว สามารถออกลีลาเฉพาะตน และส่วนใหญ่ใช้ช่วงตัวที่มีความอ่อนช้อยได้อย่างสวยงาม (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 26,หน้า 81)

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล ที่เกี่ยวข้องกับนางไหในประเด็นของเพศ จากหนังสือนาฏศิลป์ปริทรรศน์ โดยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิฬุลรักษ์ ทฤษฎี นาฏยศาสตร์โดย ภรตมุนี ได้แบ่งคุณลักษณะของการฟ้อนรำออกเป็น 2 ชนิด คือ ตานฑวะ และลัศยะ ดังนี้ คือ ตานฑวะ เป็นการฟ้อนรำให้เห็นถึงความเข้มแข็ง หนักแน่น สง่างาม ตามลักษณะบุรุษเพศ และ ลัศยะ เป็นการฟ้อนรำให้เห็นถึงความประณีต อ่อนหวาน นุ่มนวลตามลักษณะอิตถีเพศ [1] ผู้วิจัยได้นำกรอบแนวคิด

---

[1] สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ,นาฏยศิลป์ปริทรรศน์ พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพมหานคร : สุทธาการพิมพ์ , 2547), หน้า 88.

ข้างต้นวิเคราะห์ประกอบกับข้อมูลพื้นฐานด้านผู้แสดงที่มีเปลี่ยนแปลงจากผู้ชายมาเป็นผู้หญิงดีดไห แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการรำที่แสดงถึงความอ่อนช้อย ของสรีระ ที่มีโดยธรรมชาติของผู้หญิง เกิดความสวยงามและประทับใจแก่ผู้ที่ได้ชม ต่อมามีปรากฏนางไหเป็นผู้ชายที่มีภาพลักษณ์เป็นหญิงดีดไหด้วย

สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ความสำคัญในเรื่องของเสียงที่เกิดจากการดีดไหจะหมดไป แต่นางไหยังคงปฏิบัติหน้าที่เช่นเดิม ทำให้ทราบว่าการใช้ผู้หญิง หรือนักแสดงที่มีภาพพจน์เป็นเพศหญิงเป็นนาฏยลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงรำดีดไห

ในด้านของนาฏยศิลป์ ผู้แสดงรำดีดไหถือเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ ที่ต้องสร้างงานจากท่าทางพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์พื้นบ้าน เพื่อให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับเพลงและองค์ประกอบอื่น พื้นฐานของการประดิษฐ์ท่ารำการดีดไห อาจต้องอาศัยความรู้ ในด้านศิลปะด้านการละคร และด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

ด้านศิลปะ เกี่ยวกับลักษณะการจัดองค์ประกอบระหว่างไห กับการออกท่าทางที่มองภาพรวมแล้วเกิดเป็นเส้นโค้ง(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 27,หน้า 81) ทำให้ได้ความรู้สึกถึงความอ่อนช้อย เป็นการออกท่าทางที่มีพื้นฐานจากการจัดองค์ประกอบทางด้านศิลปะดังข้อมูลที่ว่าองค์ประกอบศิลป์ เป็นเรื่องที่ผู้เรียนศิลปะทุกคนต้องเรียนรู้เป็นพื้นฐาน เพื่อที่จะนำไปใช้ได้ให้เกิดประสิทธิภาพในการออกแบบโครงสร้างหรือรูปร่างของภาพ แล้วนำไปประยุกต์ใช้ในงานออกแบบต่างๆ ได้ เช่น การจัดวางสิ่งของเพื่อตกแต่งบ้าน, การจัดสำนักงาน, การจัดโต๊ะอาหาร, จัดสวน, การออกแบบปกรายงาน, ตัวอักษร, และการจัดบอร์ดกิจกรรมต่างๆ สามารถนำไปใช้กับการออกแบบอื่นๆ ได้เป็นอย่างดีซึ่งเหล่านี้ เราต้องอาศัยหลักองค์ประกอบศิลป์ทั้งสิ้น[2] ผลจากการปรับเปลี่ยนท่ารำจากการดีดไหที่มีเสียงจริง ให้กลายเป็นการรำเข้ากับเสียงของเบส แทนไหนั้น ผู้วิจัยได้นำความเป็นเอกภาพ ความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการ ในเรื่องขององค์ประกอบทางศิลปะมาวิเคราะห์ประกอบกับ การคิดสร้างสรรค์ท่าทางการรำดีดไหในลักษณะต่างๆ ซึ่งเป็นการออกแบบ ท่ารำที่ไม่เน้นเรื่องของการสมมติว่าดีดจริงแต่เน้นไปที่ลีลาท่ารำที่มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ใน

[2] ศูนย์ศิลปะและการออกแบบ , พิฆเนศรี(ออน์ไลน์) , 8 กรกฎาคม 2553 , แหล่งที่มา www.pikanesri.com/class-basic-artA.php

การแสดง เช่น การจินตนาการของผู้แสดงที่นำความสุขลงมายังไห แล้วส่งให้ผู้ชม โดยการดีดไหผ่านทางเสียงของการบรรเลงวงโปงลาง

ด้านการละคร ผู้แสดงรำดีดไห ถูกเรียกว่า “นางไห” เหมือนกับนักดนตรี เช่น หมอแคน มือพิณ มือโหวด มือกลอง เป็นต้น จึงทำให้ผู้ชมเกิดความเชื่อในการมองว่า นางไหเป็นนักดนตรีคนหนึ่ง ที่สามารถบรรเลงการดีดไหร่วมอยู่ในวง การสมมุติว่าตนเป็นนักดนตรีของนางไห จึงต้องออกท่าทางอย่างผู้รู้จังหวะ ทำนองในเพลงที่วงโปงลางกำลังบรรเลงอยู่ดังที่ รองศาตราจารย์บรรจง โกศัลวัฒน์ ได้เขียนบทความทางศิลปะไว้ว่า ผู้แสดงมีหน้าที่ในการควบคุมร่างกาย จิตใจ น้ำเสียง อารมณ์ความรู้สึกด้วยจิตสำนึกและรู้สึกจริงใจในสิ่งที่ตนเองกระทำอย่างจริงใจ นอกจากนั้นผู้แสดงต้องจำบท คำพูด ต้องศึกษาถึงบุคลิกตัวละครนั้น โดยทิ้งบุคลิกความเป็นตนเองตลอดเวลาที่สวมบทเพื่อให้ผสมกลมกลืนกันไปกับการแสดงของตัวละครอื่น การแสดงจึงคล้ายกับ "การเล่นสมมติ" เป็นความเพลิดเพลินที่มนุษย์เราทุกคนเล่นมาตั้งแต่วัยเด็ก ประสบการณ์เช่นนี้เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์เราเกือบทุกคน[3] นางไหจึงต้องศึกษาลักษณะวิธีการใช้สรีระของนักดีดไหเพื่อนำมาประยุกต์เป็นท่าทางรวมถึงการศึกษาถึงเพลง จังหวะ โครงสร้างในการบรรเลงร่วงกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวงโปงลาง

ด้านนาฏยศิลป์ การรำดีดไหจัดอยู่ในประเภทนาฏยศิลป์ไทพื้นบ้านอีสาน เพราะมีการนำนาฏยลักษณ์ของฟ้อนดั้งเดิมในภาคอีสานซึ่งปรากฏให้เห็นในท่าแอ่นหลัง การรำที่ไม่มีการจัดลำดับก่อนหลัง การแสดงลีลาเฉพาะตนตามความสามารถและพื้นฐานการแสดงดังที่พีรพงศ์ เสนไสย ได้วิเคราะห์จากนาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนินกานณ์ว่า การฟ้อนอีสานน่าจะเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของท้องถิ่นที่มีพื้นเพมาจาก 2 ทางคือ ฟ้อนในลำผีฟ้า และการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ การฟ้อนจึงมีลักษณะเหมือนอาการคนที่ครึ่งหลับครึ่งตื่น ส่วนการฟ้อนในเซิ้งบั้งไฟ มุ่งเน้นสนุกสนานรื่นเริง การจัดรูปขบวนที่มีแบบแผน มีการกำหนดท่าทางและมีการตั้งขบวนแปรแถวเพื่อให้เกิดความงามและความตระการตา นอกจากนี้ยังปรากฏว่ามีการฟ้อนอยู่ทั่วไปในการแสดงหมอลำ จากพัฒนาการของหมอลำนั้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำประยุกต์ตามลำดับ พบว่าการฟ้อนในหมอลำเหล่านั้นมีการเพิ่มขึ้นในจำนวนท่าที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน และมีความ

---

[3] บรรจง โกศัลวัฒน์ , “ปฐมบทแห่งศิลปะการแสดง โดย : ไทยโพสต์ –อิสรภาพแห่งความคิด” (ออนไลน์), 8 กรกฎาคม 2553, แหล่งที่มา www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=2472

หลากหลายของการออกลวดลายเฉพาะตัวของผู้ฟ้อนเป็นลำดับ[4] การพื้นบ้านอีสานที่มีความเป็นเอกลักษณ์ในด้านของสรีระที่ปรากฏความแตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์ประเภทอื่น คือ การใช้สะโพก การเขย่งเท้า การเตะเท้า เป็นต้น ดังนั้นผู้แสดงรำดีดไหจำเป็นต้องศึกษาถึงลักษณะการรำในท่าพื้นฐานของนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานเพื่อจะได้ออกแบบการรำ โดยอาศัยรูปแบบดั้งเดิมผสมผสานกับความคิดและประสบการณ์มีโอกาสสร้างความแปลกใหม่ และโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ดังที่รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุลได้เขียนไว้ในผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ไทยว่า เมื่อการสร้างสรรค์ควบคู่ไปกับการอนุรักษ์ ผลงานนาฏยศิลป์ชุดใหม่ก็ได้ถือกำเนิดมาพร้อมๆ กับการเคารพศิลปะการแสดงแห่งภูมิปัญญาของปรมาจารย์โบราณไว้ในขณะเดียวกันช่องว่างระหว่างการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทั้งแบบโบราณ และปัจจุบันสามารถประสานสัมพันธ์กันได้สนิท อันเป็นการร่วมกันรังสรรค์จรรโลงแนวทางการอนุรักษ์ และพัฒนาชุดการแสดงนาฏยศิลป์ให้เป็นศิลปะการแสดงประจำชาติที่ควรค่าการยกย่อง[5]

แรงบันดาลใจที่หลากหลายทำให้เกิดเป็นนาฏยศิลป์หลายรูปแบบอยู่ที่การปรับประยุกต์โดยการสอดแทรกสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องการสื่อให้ผู้ชมได้รับสารผ่านทางการแสดงนั้นๆ ด้วยพื้นฐานขนบจารีตของนาฏยศิลป์ในแต่ละรูปแบบทำให้โอกาสของการสร้างสรรค์งานมีข้อจำกัดต่างกัน การคำนึงถึงองค์ประกอบของการแสดงในการนำมาเพิ่มหรือลดนั้นถือเป็นสิ่งจำเป็นต่อการสร้างงานที่มีประโยชน์ต่อการอนุรักษ์และพัฒนางานด้านนาฏยศิลป์ด้วย ดังที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ว่า นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านสมัยใหม่(Modern folk dance) หรือระบำที่พัฒนามาจากระบำพื้นเมืองเดิมให้วิจิตรขึ้นนั้นน่าจะต้องคำนึงถึงลักษณะเฉพาะของพื้นถิ่นเป็นสำคัญมิใช่จับเอามาแต่งหน้า ทาปาก สวมรองเท้า

---

[4] พีรพงศ์ เสนไสย, “นาฏยประดิษฐ์ ของพนอ กำเนิดกาญจน์” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลปไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2539)หน้า 35.

[5] ผุสดี หลิมสกุล, ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ไทย (กรุงเทพมหานคร : ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), หน้า 56 .

สั้นสูง กระทั่งสูญเสียแก่นแท้ของพื้นเมืองไป ผู้สร้างประเภทนี้จำเป็นต้องละเมียดต่อการสร้างความพอดีในการนำศิลปะแบบพื้นเมืองมาพัฒนา[6]

> *"งานนาฏศิลป์ของไทยในปัจจุบัน ก็มีพัฒนามากขึ้น แต่อยู่ในกลุ่มของระบำรำฟ้อน มีระบำรำฟ้อนเกิดเพิ่มขึ้นทั้งนี้เป็นเพราะผู้เรียนหรือเด็กรุ่นใหม่เขาสนใจมากขึ้น เหตุที่สนใจเพราะผู้เรียนหรือเด็กรุ่นใหม่เขาสนใจมากขึ้น เพราะพวกเขาคำนึงเพียงเพราะต้องการนำไปใช้ทำมาหากิน ดังนั้นเมื่อมีอะไรที่แปลกใหม่ เด็กก็จะรับเหมาะเอามาเพราะหวังจะนำไปใช้เพื่อประกอบอาชีพ (ไปรวมตัวกันแสดงตามห้องอาหารหรืองานต่างๆ) ทว่าในส่วนของการอนุรักษ์ การรักษาสิ่งที่มีอยู่เดิม เด็กเริ่มสนใจน้อยลง"*(สถาพร สนทอง,สัมภาษณ์ : 2544 อ้างถึงพฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ศิลปะการแสดงในสังคมปัจจุบัน.2544)

กล่าวได้ว่าปัจจุบันการพัฒนานาฏยศิลป์เป็นไปโดยการเพิ่มองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงมีระบบวิธีการสร้างสรรค์ตามรูปแบบของสังคมธุรกิจ การให้ความสำคัญต่อคุณค่าความงามของศิลปะดั้งเดิม อาจเป็นสิ่งที่ถูกมองข้ามมีผลทำให้เกิดวิกฤตต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยก็เป็นได้

นาฏยประดิษฐ์ชุดรำดีดไหไม่มีการกำหนดแบบแผนองค์ประกอบในด้านท่ารำ ถูกถ่ายทอดวิธีการแสดงเพียงการกำหนดโครงสร้างในการแสดงเท่านั้น คือ แนวคิด รูปแบบ และกลวิธี ส่วนท่ารำสามารถสร้างสรรค์ใส่ลีลา ลูกเล่น ได้ตามประสบการณ์พื้นฐานการแสดงของนางไห หรือผู้สร้างสรรค์งานแต่ละคน โดยอาศัยความรู้พื้นฐานด้านศิลปะ ด้านการละคร และด้านนาฏยศิลป์กลายเป็น การรำดีดไหในแบบต่างๆ เกิดเป็นนาฏยประดิษฐ์รำดีดไหมากมายจากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบถึงคุณสมบัติของนางไหดังนี้

4.1.1.1 ใช้ผู้หญิงแสดง จำนวน 1 คน

4.1.1.2 ผู้แสดงต้องมีความรู้พื้นฐานด้านศิลปะ ความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการ(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 28,หน้า 81)

---

[6] พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศิลปะ : งานพื้นบ้าน (กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,2545) , หน้า 31.

4.1.1.3 ผู้แสดงต้องมีความรู้พื้นฐานด้านการละครจึงจะเข้าใจถึงบทบาทการเป็นนักแสดงที่ทำหน้าที่เสมือนนักดนตรีซึ่งจำเป็นต่อการออกท่าทางในการดีดให้มีความสมจริงบนเวที

4.1.1.4 ผู้แสดงต้องมีความรู้พื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานทั้งด้านลักษณะเฉพาะที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของการรำในภาคอีสาน คือ การใช้มือ เท้า สะโพก และด้านนักนาฏยประดิษฐ์เพราะในการแสดงที่ไม่มีการกำหนดตายตัวในการออกแบบ การจัดลำดับท่าทางทำให้ผู้แสดงต้องอาศัยความรู้พื้นฐานในการแสดงที่ไม่ซ้ำของการรำดีดไห

4.1.1.5 ผู้แสดงต้องสามารถยิ้มได้อย่างร่าเริงแจ่มใสในระยะเวลาที่วงโปงลางทำการแสดงส่วนใหญ่ใช้เวลาประมาณ 2 ชั่วโมง

ผู้หญิงทำหน้าที่เป็นนักดีดไหกลายเป็นที่รู้จักแพร่หลายในระยะเวลาอันรวดเร็ว นับตั้งแต่ปีพ.ศ.2529 – ปีพ.ศ. 2554 จากการศึกษาพบว่า การรำดีดไหไม่ได้ให้ความสำคัญในด้านอายุของผู้แสดง แต่จะมุ่งเน้นไปที่การแสดงลีลาการรำดีดไห ที่ทำให้เกิดความน่าสนใจ โดยเฉพาะจุดเด่นที่แสดงถึงเอกลักษณ์ รูปแบบการฟ้อนของภาคอีสาน ที่มีความแตกต่างจากนาฏยศิลป์ประเภทอื่นๆ คือการใช้สะโพก ที่มีอยู่ในการรำดีดไห และการรำดีดไหในแต่ละครั้งของนางไห 1 คนอาจไม่เหมือนเดิมในทุกครั้งประเด็นนี้อาจคล้ายกับการ Improvisation ที่มีอยู่ในการแสดงของชาวตะวันตกไม่ว่าจะเป็นในทางดนตรี หรือนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นการแสดงอีกรูปแบบที่ต้องอาศัยความคิด จินตนาการ ประสบการณ์ในการออกแบบการแสดงของตนให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับองค์ประกอบอื่น และสามารถสะท้อนความเป็นตัวตนของศิลปินแต่ละคนได้อย่างชัดเจน

4.1.2 การแต่งกาย

จากการศึกษาพบว่าการแต่งกายของนางไหแบ่งออกเป็นสามส่วนคือ เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า การแต่งทรงผม และ ใส่เครื่องประดับ ผู้วิจัยได้ศึกษาตามลำดับดังนี้

4.1.2.1 ทรงผมที่ปรากฏมีหลายแบบ แต่ที่นิยมลักษณะของการเกล้าด้านหน้าและปล่อยด้านหลัง คล้ายกับการทำผมของนางรำในชุดการแสดงรำกลองยาว ของภาคกลางที่มีในปัจจุบัน โดยเกิดขึ้นจากเหตุสุดวิสัยที่ นิตยา รังเสนา ทำผมไม่ทัน จึงทำได้เพียงด้านหน้าจึงต้องปล่อยด้านหลังไว้ และแบบการเกล้าผมทั้งศีรษะ สามารถ

ออกแบบได้ตามความต้องการ ใช้ดอกไม้ตกแต่งความสวยงาม(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 29-31 หน้า 82-83)

4.1.2.2 ผู้แสดงสามารถแต่งหน้าในรูปแบบที่เป็นธรรมชาติคือ รองพื้น ทาแป้ง เขียนคิ้ว เขียนตา ปัดแก้ม ทาปากได้ตามความต้องการ หรือแต่งหน้าแบบการแสดงละครรำก็ได้

4.1.2.3 เครื่องแต่งกาย โดยส่วนใหญ่แล้วใช้ผ้าแพรวาพันรอบนอกในลักษณะต่างๆ สามารถออกแบบได้ตามความต้องการ การนุ่งผ้าใช้ผ้าพื้นบ้านอีสานตามความต้องการเช่นกัน ส่วนช่วงเอวใช้ผ้าพันเพื่อให้เห็นส่วนโค้งและปิดประสานรอยผ้าระหว่างผ้าพันอก กับผ้านุ่ง ในการเย็บติดผ้าในบริเวณต่างๆ นิยมใช้เข็มร้อยกับด้ายเส้นใหญ่เย็บบนตัวของผู้แสดง (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 32-33,หน้า 83-84)

นอกจากนี้ในการนุ่งผ้ายังต้องคำนึงถึงลวดลายของผ้าเพื่อให้เกิดความสุนทรียะในแง่ของการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านด้วย ดังที่ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ เขียนไว้ในศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน การจัดทำชุดฟ้อนจำเป็นต้องเลือกผ้าให้เหมาะสมกับของแต่ละท้องถิ่น เช่น การแสดงของอีสานใต้แล้วใช้ผ้าแพรวา แต่ผ้าแพรวา เป็นผ้าเฉพาะของกลุ่มชาวผู้ไท ดังนั้นผู้ประดิษฐ์ชุดฟ้อนพึงระวังในเรื่องเครื่องแต่งกายของชุดฟ้อน นอกจากนี้การนำเอาผ้าซิ่นเวียงอันเป็นผ่าพื้นเมืองของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวมาใช้กันมาก ถึงแม้ผ้าเวียงจะมีลวดลายสวยงามก็จริงแต่ก็แตกต่างจากผ้าพื้นเมืองของอีสาน การเลือกใช้ผ้าจึงควรพิจารณาเลือกผ้าที่ใช้ในท้องถิ่นอีสานอย่างแท้จริง[7] ดังนั้นนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหอีกอย่างหนึ่ง คือ ผู้แสดงแต่งกายด้วยผ้าพื้นบ้านอีสาน ลักษณะการแต่งกายการรำดีดไหนั้นมีลักษณะเดียวกันกับลักษณะการแต่งกายฟ้อนพื้นบ้านอีสาน แต่มิได้มีการกำหนดว่าจะต้องพันผ้านุ่งในลักษณะใด สีใด สามารถออกแบบได้ไม่ซ้ำกัน แต่ก็ยังคำนึงขนบประเพณีในการแต่งกายตามลักษณะการแต่งกายของสตรีอีสานที่ปรากฏอยู่ทั่วไป เครื่องประดับ นิยมใช้ในหลายลักษณะ เช่น เครื่องเงินเครื่องทอง เครื่องปั้นดินเผา มุกลูกปัด (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 34-37หน้า 84-86)

จากลักษณะเด่นในการแต่งกายของนางไหทำให้นางไหได้รับอีกหนึ่งบทบาทโดยได้ถูกนำใช้ในการแสดงรำดึงครกดึงสาก ซึ่งอาจใช้นางไหแสดงเป็นตัวหลักหรือตัวเอกที่มีองค์ประกอบ

---

[7] ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน (มหาสารคาม : สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2532), หน้า 179.

ทางด้านเครื่องแต่งกายที่แตกต่างจากนักแสดงคนอื่น เพื่อให้เกิดความเด่นชัดยิ่งขึ้น(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 38หน้า 86)

4.1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง

รำดีดไหสามารถแสดงในเพลงที่วงโปงลางบรรเลงลายที่มีจังหวะช้า คือ ลายโปงลาง ลายลมพัดไผ่ ลายลมพัดพร้าว ลายเต้ยธรรมดา ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า ลายภูไทกาฬสินธุ์ ลายน้ำโตนตา ลายลำตังหวาย จังหวะปานกลางคือ ลายไทภูเขา ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายแมลงภู่ตอมดอก (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 39 -48 หน้า 87-93) รวบรวมโดยครูเปลื้อง ฉายรัศมี[8] ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้ปรากฏในช่วงก่อนที่ได้นำเบสมาใช้แทนไหอย่างสมบูรณ์

พัฒนาทางด้านดนตรีในขณะนั้น มีอิทธิพลต่อการออกท่าทางของนางไหที่ยังคงทำหน้าที่เป็นนักดีดไหทั้งในแบบมีเสียงและไม่มีเสียง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเพลงที่เป็นองค์ประกอบในการแสดงที่มีความสำคัญต่อนางไหเพื่อที่จะได้เข้าใจเพลงส่งผลต่อการออกลีลาได้อย่างสวยงาม

เดอะเมดธอด โดย คอนสแตนติน เซอเกเยวิช สตานิสลาฟสกี้ กล่าวเกี่ยวกับเรื่ององค์ประกอบของการแสดงละครในหัวข้อเพลงว่า ความเร็วและจังหวะ (Tempo and Rhythm) เป็นสภาพทั่วไปของการแสดงที่ขาดมิได้ ความเร็วและจังหวะที่ผู้แสดงปฏิบัติอย่างเหมาะสมบนเวทีเป็นเครื่องช่วยให้ผู้แสดงมีสมาธิ และดำเนินการแสดงละครได้อย่างต่อเนื่อง อย่างที่เรียกว่า มีจังหวะจะโคนการแสดงใดๆ ที่ผิดความเร็วและผิดจังหวะ จะทำให้ความสมจริงบนเวทีสูญเสียไปได้อย่างง่ายดาย อ้างถึงและเรียบเรียงโดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ และเขียนไว้ในหนังสือหลักการแสดงนาฏยศิลป์ว่า นาฏยศิลปิน และ นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องเข้าใจโครงสร้างของเพลง และหน้าที่ของเพลงแต่ละท่อนที่ตนจะนำไปใช้ เพื่อให้การสร้างสรรค์ นาฏยศิลป์เป็นหนึ่งเดียวกับดนตรี ในด้าน

[8] ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์, อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์, 2550),หน้า 33.

อารมณ์ ท่าทาง และการเคลื่อนไหว [9] ถึงแม้ว่าปัจจุบันการบรรเลงเพลงของวงโปงลางจะสามารถเล่นได้หลากหลาย แต่ถ้านางไหที่มีความเข้าใจในจังหวะของเพลง มีความชำนาญในการออกท่าก็ไม่ถือเป็นอุปสรรคในการแสดงแต่อย่างใด ในทางตรงกันข้าม ถ้าการเล่นเพลงที่มีจังหวะหลากหลาย ก็อาจเป็นช่องทางให้นางไห ที่มีความสามารถสูงได้แสดงลีลาที่หลากหลายเช่นกัน

ดังนั้นเมื่อนางไหเข้าใจในจังหวะ อารมณ์ และโครงสร้างเพลงจึงจะทำให้สามารถออกท่าทาง เคลื่อนไหวสรีระ ให้เข้ากับจังหวะเพลงในขณะที่บรรเลงวงโปงลางก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนกับนางไหเป็นนักดนตรีคนหนึ่งในวงโปงลางนั่นเอง อีกหนึ่งประเด็นในเรื่องเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับนางไหคือ การให้ความสำคัญต่อการรำของนางไหที่มีปรากฏในปัจจุบันคือ การดีดไหในเพลงเปิดวง ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์พิณวลี อังศุพันธุ์ เกี่ยวกับเพลงโชว์วงทำให้ทราบข้อมูลดังนี้

วัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพลงโชว์วงในแบบแผนของนักดนตรีวงโปงลาง คือ 1. เปิดตัวหรือเป็นการบอกให้คนดูทราบว่าจะเริ่มการแสดง 2. เป็นการตรวจสอบของเครื่องดนตรีครั้งสุดท้าย 3. แสดงความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในวง แต่ในมุมมองของผู้ชมส่วนใหญ่คิดว่าเป็นการแสดงเพื่อเปิดตัวนางไห [10] ลักษณะของการรำของนางไหในปัจจุบันในเพลงโชว์วงไม่ได้มีการแบ่งช่วงของเพลง เพื่อการแสดงลีลาเดี่ยวเครื่องดนตรีของนักดนตรีคนอื่น เพราะผู้แสดงรำดีดไห ก็เข้าใจว่าเป็นเพลงประจำตัวแต่ถ้าได้มีการศึกษาถึงวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพลงนี้ก็อาจเพิ่มบทบาทของนักดนตรีอื่นในวงได้เช่น เมื่อถึงท่อนของการแสดงเดี่ยวโปงลางก็อาจมีการยืนขึ้นและลดระดับของเสียงเครื่องดนตรีชิ้นอื่น หมายถึงการส่งบทบาทไปที่นักตีโปงลางนั่นเอง ในประเด็นนี้ก็อาจส่งผลต่อภาพการแสดงที่มีความความสัมพันธ์ของนางไห กับนักแสดงคนอื่นในวงโปงลางได้อย่างกลมกลืน

---

[9] สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ,นาฏยศิลป์ปริทรรศน์ พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพมหานคร : สุทธาการพิมพ์ , 2547), หน้า 133 – 147.

[10] สัมภาษณ์ พิณวลี อังศุพันธุ์, นักวิชาการวัฒนธรรม สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา , 25 สิงหาคม 2553.

จากการสัมภาษณ์พิณวลี อังศุพันธุ์ ในประเด็นของการนำไหกลับมาใช้เสียงจริงและเพิ่มบทบาทการดีดไหให้แก่นางไหนั้นอาจสามารถทำได้ ซึ่งต้องศึกษาข้อมูลพื้นฐานด้านพัฒนาการดนตรีช่วงที่สามที่ได้มีการพัฒนาพิณเบสเข้ามาใช้ในวงโปงลาง โดยเปลี่ยนเป็นการพัฒนาไหให้สามารถดีดให้มีเสียงดังขึ้นและควบคุมการเพิ่มลดความดังได้ ถ้าสามารถทำได้ก็อาจเรียกว่า ไหไฟฟ้าโดยการติดเครื่องมือที่สามารถต่อเข้าเครื่องขยายเสียงซึ่งอาจเป็นในรูปแบบของการติดเครื่องมือที่เรียกว่า คอนแทค ที่อาจารย์ทองใส ทับถนน เป็นผู้คิดประดิษฐ์พิณไฟฟ้า โดยได้นำมาติดไว้ที่พิณอีสานสามารถเพิ่มลดความดังของเสียงได้ จึงเรียกว่า พิณไฟฟ้า แต่ถ้าเป็นในกรณีของการเพิ่มการเล่นโน้ตในเพลงตามสมัยนิยมก็อาจเป็นไปได้ยากและถ้ามีจุดประสงค์ในการแสดงให้เป็นไปตามแนวของการอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้านก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องปรับเครื่องดนตรีให้สามารถเล่นเพลงตามสมัยนิยมในประเด็นนี้อาจทำให้นางไหไม่ต้องทำหน้าที่เป็นนักแสดงที่เสมือนกับเป็นนักดนตรีในวงโปงลางแต่งนางไหสามารถแสดงความสามารถทั้งในด้านการแสดงนาฏยศิลป์และดนตรีควบคู่กันไปอรรถรสในการแสดงก็บังเกิดขึ้นทั้งในตัวผู้แสดงและผู้ชม

กรอบแนวคิดข้างต้นนี้แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อสุนทรียภาพในการแสดงที่แท้จริงถ้านางไหสามารถดีดไหแบบมีเสียงจริงได้อรรถรสย่อมเกิดขึ้นทั้งผู้แสดง ผู้ชม ที่จะได้รับรสทางหูและรสทางตาไปพร้อมกัน และแนวคิดในการทดลองประยุกต์ดัดแปลงไหซองในทางดนตรีก็ถือได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ที่จะกลับไปอนุรักษ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่อาจเรียกได้ว่าสูญหายไปจากวงโปงลางที่นิยมนำไปแสดงในปัจจุบัน ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลประเด็นนี้ไปตอบสมมติฐานเรื่องถ้ามีผู้ศึกษาถึงข้อมูลความเป็นมา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห อาจเกิดการสร้างสรรค์การรำดีดไหที่กลับไปใช้เสียงของไหซึ่งอยู่ในรูปแบบของการอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้านได้

4.1.4 ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง

การรำดีดไหเสมือนกับเป็นนักดนตรีคนหนึ่งในวงโปงลางจึงต้องดีดไปตลอดการแสดง ถ้ารู้สึกเหนื่อยล้าก็อาจลงมาพักได้เมื่อโอกาสเหมาะสม หรือในเวลาที่ต้องทำหน้าที่เป็นนักร้อง และพิธีกร ก็ต้องหยุดการรำดีดไหไว้ การแสดงของวงโปงลางส่วนในใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมงที่นิยมใช้ในปัจจุบัน ซึ่งในการบรรเลงลายและชุดการแสดงขึ้นอยู่กับการออกแบบการแสดงในแต่ละครั้ง

ตัวอย่างกำหนดการแสดงของวงโปงลางมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมาในรูปแบบของการแสดงวงโปงลางใช้เวลาทั้งหมด 45 นาที แบ่งเป็น 4 ช่วง ช่วงละ 45 นาที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่วงที่ 1 การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา 15 นาที นางไหทำการแสดง 10 นาที

รายการแสดง : บรรเลงลายแม่ฮ่างกล่อมลูก บรรเลงลายเข็ญฝ้าย บรรเลงลายโชว์วง การแสดงรำบายศรีสู่ขวัญ การแสดง เซิ้งตังหวาย

ช่วงที่ 2 การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา 15 นาที นางไหทำการแสดง 10 นาที

รายการแสดง : ร้องเพลง (จังหวะช้า) ขั้นรายการ 2 -3 เพลง บรรเลงลายภูไทสามเผ่า บรรเลงลายแมงภู่ตอมดอกไม้ การแสดงแพรวากาฬสินธุ์ การแสดงเอ้ดอกคูณ

ช่วงที่ 3 การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา 15 นาที นางไหทำการแสดง 10 นาที

รายการแสดง : ร้องเพลง (จังหวะปานกลาง) ขั้นรายการ 2 -3 เพลงพิธีกร กล่าวแนะนำเครื่องดนตรีโปงลาง, แคน, โหวด การแสดงเซิ้งบั้งไฟ การแสดงลำเพลิน

ช่วงที่ 4 การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา นางไหทำการแสดง 15 นาที

รายการแสดง : พิธีกรกล่าวแนะนำเครื่องดนตรี พิณ, กลองหาง, ไหซอง, พิณเบส และเริ่มเข้าสู่การแสดงแหย่ไข่มดแดง การแสดงเซิ้งกะโป๋ ร้องเพลง (จังหวะเร็ว, เพลงหมอลำ) คั่นรายการ 3 – 4 เพลง

พิธีกร กล่าวอำลาและขอบคุณ พร้อมกับกล่าวปิดการแสดง ลายนกไซบินข้ามทุ่ง(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 49 หน้า 93)

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นบทบาทของนางไหในวงโปงลาง โดยแบ่งช่วงของการแสดงออกเป็น 4 ช่วงๆละ 15 นาที ในช่วงที่ 1 และ 2 ใช้เวลาทำการแสดงช่วงละ 10 นาที และ ในช่วงที่ 3 และ 4 ทำการแสดงในเวลาช่วงละ 15 นาที เมื่อเริ่มการแสดงบรรเลง ลายแม่ฮ่างกล่อมลูก บรรเลงลายเข็ญฝ้าย เป็นการบรรเลงสร้างบรรยากาศ และเป็นการทดสอบเสียงเพื่อเตรียมความพร้อมในการแสดง บรรเลงลายโชว์วง เป็นการเตรียมความพร้อมครั้งสุดท้ายและเปิดตัวนางไห เพื่อบอกผู้ชมให้ทราบว่าการแสดงจะเริ่ม ต่อจากนั้นก็เริ่มการแสดง รำในชุดต่างๆ นางไหต้องทำหน้าที่เสมือนกับ นักดนตรีในวงโปงลางจึงต้องดีดไหทุกช่วงที่มีการแสดงรำด้วย ส่วนช่วงที่มีการร้องเพลงนางไหอาจจะต้องทำหน้าที่เป็นนักร้อง หรือผู้ดำเนินรายการซึ่งในช่วงแรกของการมีนางไหนั้น นิตยา รังเสนา ต้องทำหน้าที่เป็นทั้ง นางไห ผู้ดำเนินรายการ และนักร้อง จนมาถึงปัจจุบันเมื่อมีการร้องเพลงหรือในช่วงที่มีการพูดคุยกับผู้ชมนางไหสามารถลงจากเวทีพักผ่อนได้

ในประเด็นนี้แสดงให้เห็นโครงสร้างในการแสดงรำดีดไหที่มีความแตกต่างจากการรำในนาฏยศิลป์ไทยชุดอื่น คือ การรำดีดไหของนางไหในวงโปงลาง มีบทบาทหน้าที่เป็นเสมือนกับนักดนตรีคนหนึ่งในวงโปงลางจึงต้องแสดงในทุกช่วงของการบรรเลง ถ้าลองเปรียบเทียบกับการแสดงชุดอื่นในนาฏยศิลป์ไทยที่มีการแสดงที่นำเครื่องดนตรีมาใช้การแสดง เช่น ระบำฉิ่ง ซึ่งเกิดจากการเล่นดนตรีเช่นกัน แต่โครงสร้างการแสดงมีการจัดลำดับท่าตายตัว และเป็นการแสดงเอกเทศที่แยกตัวออกจากวงดนตรีไทย

ในมุมมองของผู้ชมที่คิดว่านางไหเป็นนักแสดงเสมือนกับเป็นนักดนตรี ที่ต้องดีดไหไปตลอดการแสดงแม้จะเป็นช่วงการแสดงรำต่างๆ นางไหก็ต้องทางหน้าที่ดีดไห ในจุดนี้บางครั้งนางไห อาจกลายเป็นส่วนเกินของการแสดงวงโปงลางได้ ดังนั้นการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างนางไหกับ การแสดงอื่นในวงยังเป็นประเด็นที่น่าพิจารณาในการออกแบบบทบาทให้กับนางไหต่อไป

4.1.5 โอกาสที่แสดง

การรำดีดไหเป็นการแสดงที่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม ถือเป็นความต้องการพื้นฐาน ทางด้านอารมณ์ของมนุษย์ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อผ่อนคลายความเครียด เหนื่อยล้าจากการทำงาน สามารถแสดงได้หลายโอกาสแบ่งเป็น 1.การแสดงเพื่อให้ความรู้ ได้แก่ การจัดประกวดวงโปงลาง ประกวดการรำดีดไห การสัมมนาทางวิชาการ เป็นต้น และ 2. การแสดงเพื่อความบันเทิง ได้แก่ งานประเพณีท้องถิ่นใน แต่ละที่ และจากการแสดงของวงโปงลางในโอกาสต่างๆ ข้างต้นนี้แสดงให้เห็นถึงความนิยมของวงโปงลางที่มีปรากฏในปัจจุบัน

4.1.6 อุปกรณ์

ไหถือเป็นตัวกำหนดรูปแบบในการแสดงของนางไหแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง กับไหเกิดเป็นท่าทางในลักษณะต่างๆ ซึ่งกลายเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหได้อย่างชัดเจน

จากการศึกษาโดยการสัมภาษณ์ พิณวลี อังศุพันธุ์[11] ถึงวิธีการดีดไหแบบมีเสียงจริงซึ่งได้แสดงตัวอย่างวิธีการดีดไหแบบมีเสียงโดยได้ทดลองการดีดโดยใช้ไห 2 ใบ 4 ใบ และ 5ใบ

[11] สัมภาษณ์ พิณวลี อังศุพันธุ์, นักวิชาการวัฒนธรรม สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา , 7 เมษายน 2553.

ตามลำดับโดยใช้ลายเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงในการฝึกเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ ลายโปงลาง

การดีดไห 2ใบ มีการตั้งเสียงโดยใช้โน้ตเพียง 2 เสียง คือ ลากับ มี โดยให้เสียงลามีช่วงเสียงที่ต่ำกว่าเสียงมีซึ่งสามารถใช้ได้กับลายที่นิยมเล่นในช่วงเริ่มของการตั้งวงได้ทุกเพลงมีจังหวะตกเป็นเสียงลา และเสียงมี เช่น ลายโปงลาง

การดีดไห 4 ใบ มีเสียง ซอล ลา มี เร โดยเรียงจากขวาไปซ้าย โดยที่เสียงลา กับมี ยังคงเป็นช่วงเสียงเดิมและอยู่ตำแหน่งเดิมแต่เพิ่มไหที่เป็นเสียงซอล ไว้ข้างขวาสุดของผู้ดีด และเพิ่มเสียงเรไว้ด้านซ้ายสุดของผู้ดีด

การดีดไห 5 ใบ ใช้โน้ตทั้งหมด 5 ตัว คือ โด เร มี ซอล ลา ตามเสียงโน้ตของเพลงประเภทเพลงลาว โดยเรียงลำดับจากขวาไปซ้าย ดังนี้ ซอล ลา โด มี เร สามารถใช้ได้กับทุกลายที่นิยมเล่นในช่วงแรก

จากตัวอย่างวิธีการดีดไหข้างต้นสามารถปรับเปลี่ยนการตั้งเสียง การวางตำแหน่งของไหตามความถนัดของผู้ดีดแต่ละคนได้ในการตั้งเสียงมีทั้งวิธีการขึงหนังยาง และการใช้น้ำถ่วงในไหจนเกิดเป็นเสียงทุ้มต่ำ หรือ แหลมสูงมีการเทียบเสียงจากการตีโปงลางและจากการศึกษาลักษณะท่าทางวิธีการดีดไหนี้ผู้วิจัยได้นำไปเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ประกอบกับการรำดีดไหของนิตยา รังเสนา เพื่อให้ได้ทราบถึงความแตกต่างระหว่างท่าทางการดีดไหแบบมีเสียงและการดีดไหแบบไม่มีเสียง

ไหซองที่ปรากฏในรำดีดไหในปัจจุบันไม่ได้กำหนดขนาดรูปทรงที่แน่นอน จากการศึกษาพบว่าไหหนึ่งซองบางครั้งก็มีขนาดเท่ากันทั้งสี่ใบ หรือไล่ขนาดกันจากใหญ่ไปหาเล็กลดหลั่นกันประมาณ หนึ่งนิ้วสามารถออกแบบได้ตามความต้องการ ผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลของไหที่นำมาเป็นกรณีศึกษา ดังนี้

ไห ขนาดของไหที่นำมาดีดเมื่อมองจากรูปทรงแต่ละใบ มีความแตกต่างกัน เรียงลำดับจากใหญ่ไปหาเล็ก ได้ดังนี้

ไหใบที่ 1 (ขนาดใหญ่ที่สุด) มีความกว้างของปากไห 5 ½ นิ้ว , ความสูง 11 นิ้ว, เส้นผ่าศูนย์กลางบริเวณส่วนกว้างที่สุด 14 นิ้ว

ไหใบที่ 2 มีความกว้างของปากไห 5 นิ้ว ,ความสูง 9 นิ้ว , เส้นผ่าศูนย์กลางบริเวณส่วนกว้างที่สุด 9 นิ้ว

ไหใบที่ 3 มีความกว้างของปากไห 5 นิ้ว , ความสูง 8 นิ้ว , เส้นผ่าศูนย์กลางบริเวณส่วนกว้างที่สุด 8 นิ้ว

ไหใบที่ 4 (ขนาดเล็กที่สุด)มีความกว้างของปากไห 5 นิ้ว , ความสูง 7 นิ้ว , เส้นผ่าศูนย์กลางบริเวณส่วนกว้างที่สุด 7 นิ้ว

ยางรัดไห ใช้ยางในรถยนต์ หรือยางหนังสติ๊กเส้นใหญ่ 2 เส้น ความยาวประมาณ 10 นิ้ว หรือสามารถขึงผ่านปากไหได้ ส่วนความหนา 1 มิลลิเมตร ทั้งสองเส้นมีขนาดเท่ากัน เส้นแรก พาดบนปากไห อีกเส้นหนึ่งรัดที่บริเวณขอบของปากไห (ดูภาพประกอบที่ 50-52,หน้า 94-95)

ขาตั้งไห ในการทำขาตั้งไห ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้ดีดกับไหด้วย ตัวอย่างขาตั้งไห ที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษามีข้อมูล ดังนี้ ขาตั้งพ่นสีน้ำตาล ทำด้วยเหล็กแป๊บ ทรงกลม (ดูภาพประกอบที่ 53,หน้า 95)

ความกว้าง	12	นิ้ว
ความยาว	48	นิ้ว
ความสูง	30	นิ้ว

ซองไห มีไว้เพื่อป้องกันไม่ให้ไหหล่นแตก ส่วนความลึกของช่องที่จะนำไหแต่ละลูกมาวางไว้นั้น มีขนาดความลึก เท่ากับครึ่งหนึ่งของไหที่จะนำมาบรรจุ ความกว้างของช่อง ให้วัดจากส่วนที่กว้างที่สุดของไห วัดลงไปด้านล่างบริเวณฐานของไห

ปัจจุบันขาตั้งไห อาจมีสัดส่วนตามความสูงมีค่าเฉลี่ยคือ 3 ใน 4 หรือ เมื่อนำไหใส่ซองแล้วให้ความสูงอยู่ที่ระดับเอวหรือไม่เกินหน้าอกของผู้แสดงขึ้นไป ในกรณีนี้ผู้วิจัยได้สังเกตการณ์จากการแสดงในวงโปงลาง เมื่อมีการยกพื้นเวทีสูง ผู้ชมที่อยู่บริเวณด้านหน้าอาจมองไม่เห็นลีลาการรำของนางไห เพราะไหบังสายตาอยู่ และนิยมทำแบบแยกชิ้นส่วน เพื่อสะดวกในการขนย้ายต่อการนำไปแสดง การออกแบบขาตั้งไห (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 54หน้า 96)

ดังตัวอย่างขาตั้งไหข้างต้นนี้ แบ่งออกเป็น 3 ชิ้น คือ ชิ้นที่ 1 เรียกว่า ฐาน มีวิธีการออกแบบโดยใส่ล้อเลื่อน เพื่อให้ง่ายต่อการเคลื่อนย้าย ชิ้นที่ 2 เป็นส่วนกลาง ทำจากท่อนเหล็กทรงกลม จำนวน 3 ท่อน วิธีใช้ เสียบที่สลักหรือข้อต่อ ระหว่างฐานกับซองไห ชิ้นที่ 3 คือ ส่วนบนสุด เรียกว่า ซองไห ใช้เหล็กแบนเชื่อมติดกัน และมีสลักหรือข้อต่อ เพื่อประกอบเข้ากับชิ้นที่ 2 ทั้งหมด

นี้ เรียกว่า ขาตั้งไหซอง เมื่อประกอบขาตั้งได้แล้ว จึงนำไหมาใส่ในซองแต่ละซอง ตามขนาดที่ได้จัดทำขึ้น

จากการสังเกตการณ์ในระหว่างการแสดงของวงโปงลางทำให้ผู้วิจัยได้ทราบว่า สี และรูปทรงของขาตั้งไห มีผลต่อสายตาผู้ชม การออกแบบควรเน้นในลักษณะที่ไหต้องมีความเด่นชัดกว่าขาตั้งไหตามจุดประสงค์ของคณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในปีพ.ศ.2532 คือ ได้เปลี่ยนรูปแบบขาตั้งไห และขาตั้งกลองซึ่งเป็นเหล็กออกแบบให้หลบอยู่ด้านหลังของไห เพื่อต้องการให้กลองและไห มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

ในการขนย้ายอุปกรณ์ในการรำดีดไหในปัจจุบันมักแยกไหกับซองไหที่เป็นเหล็กออกจากกัน เมื่อถึงบริเวณทำการแสดงก็นำขาตั้งประกอบ แล้วนำไหใส่ลงตามขนาดของซอง ในการตั้งไหเพื่อทำการแสดงควรกำหนดสถานที่ในการตั้งให้ชัดเจน เพราะน้ำหนักของไหซองมากไม่สามารถยกไหคนเดียว ทำให้การเคลื่อนย้ายลำบาก ปัจจุบันมีผู้ประดิษฐ์ขาตั้งไหแบบมีล้อเลื่อนเพื่อง่ายต่อการเคลื่อนย้ายในระยะใกล้

การตกแต่งขาตั้งไหซอง ใช้วิธีการพ่นสี ประดับด้วยดอกไม้สด หรือนำผ้าแพรวามาพัน ให้เป็นลักษณะคล้ายดอกไม้ ผู้วิจัยขอนำเสนอการนำผ้าแพรวาสีม่วงมาเป็นกรณีศึกษา ดังนี้

นำผ้ามาแผ่ลงที่พื้น พับเข้าหากันให้เป็นลักษณะซ้อนกัน 3 ชั้น แล้วทำการจับจีบ ในบริเวณช่วงกลางโดยใช้พื้นที่ 2 ใน 4 ส่วน จากความยาวของผ้า จัดรูปแบบให้ได้สัดส่วนตามความต้องการ จากนั้นเย็บจีบให้ติดกัน ในด้านใดด้านหนึ่ง โดยใช้ด้ายเส้นใหญ่ และประดับส่วนกลางด้วยดอกไม้ (ดูภาพประกอบที่ 55,หน้า 96) หรือดอกไม้แห้ง นำดอกไม้มาติดที่ไหซอง ด้วยการเย็บหรือใช้ลวดผูกให้ติดกับขาตั้งไห หรือตกแต่งด้วยวิธีการนำผ้ามาโอบไว้ที่ปากไห(ดูภาพประกอบที่ 56-57,หน้า 97)

รำดีดไหถูกตั้งชื่อการแสดงตามลักษณะของการบรรเลงดนตรีที่เรียกว่าไห ในสมัยก่อนมีการนำไหมาดีด ในหลายรูปแบบ มีแบบ 5 ใบ4 ใบ 2ใบ ในปีพ.ศ. 2532 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้เปลี่ยนแปลงการใช้ไห จาก 5 ใบ เป็น 4 ใบ (ดูภาพประกอบที่ 58 – 60 ,หน้า 98-99)

จากการศึกษาพบว่า นางไหอาจดีดไหจำนวน 2 ใบ 4 ใบ หรือ 5 ใบ แล้วแต่ความต้องการในการรำ โดยท่ารำจะมีความแตกต่างกันในลักษณะของการเคลื่อนไหวโดยย่ำเท้าเป็นหลัก เช่น หากมีจำนวนไห เพียง 2 ใบ การเคลื่อนที่ก็ถูกจำกัดให้อยู่ในบริเวณแคบ ประเด็นสำคัญต้องคำนึงถึงการออกท่าทางให้มีความสัมพันธ์กับไหให้สามารถสื่อถึงอารมณ์ของการดีดไห ดังนั้นการจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ และประสบการณ์ความชำนาญด้านการแสดงของนางไหเป็นคุณสมบัติสำคัญของผู้ที่เป็นนางไห

ตำแหน่งในการจัดวางไหซอง จากการศึกษาพบว่ามีการจัดวางไหซองในหลายรูปแบบ เช่น การจัดให้อยู่ติดกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวงในลักษณะนี้เกิดจากเมื่อครั้งที่ยังใช้เสียงของไหจริง และในรูปแบบของการจัดแยกออกมาอยู่ด้านหน้าเวทีและอาจเพิ่มจำนวนของไหซองวางไว้ด้านหน้าซ้ายและขวาของเวที หรือถ้าเป็นเวทีที่มี 2 ระดับก็นิยมจัดให้อยู่ด้านหน้าติดกับผู้ชม และจากตำแหน่งที่เป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อการออกท่าทางของนางไหในการแสดงยังมีวิธีการดีดไหที่นางไหต้องใช้เป็นแนวทางในการออกแบบท่าทางซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากวิธีการดีดไหที่ใช้เสียงจริง จากการสังเกตการณ์การดีดไหของพิณวลี อังศุพันธุ์ ซึ่งได้ยกตัวอย่างการดีดไหในลายโปงลางซึ่งเป็นลายที่นิยมใช้ฝึกหัดสำหรับผู้เริ่มฝึกเครื่องดนตรีในวงโปงลางซึ่งมีวิธีการดีดไหในแบบ ไห2ใบ ไห 4ใบ ไห5ใบ

ผู้วิจัยได้ทำผังการจัดวางไหซองในตำแหน่งต่างๆ ไว้ที่ภาคผนวก (ดูภาคผนวก ง แผนผังประกอบที่ 4 - 6หน้า 120-121)

จากการศึกษาถึงวิธีการดีดไหแบบมีเสียงจริง และข้อจำกัดจากการวางตำแหน่งของไหเป็นปัจจัยพื้นฐานที่ทำให้นางไหออกท่าทางได้หลากหลายในการแสดง

มาลินี อาชายุทธการ ได้เขียนไว้ในหนังสือพื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ว่า บางกรณีหรือผู้ออกแบบท่า บางคน อาจใช้สื่อสิ่งเดียวกันนำเสนอทั้งที่เกี่ยวกับนามธรรมและรูปธรรม หรือใช้สื่อสิ่งเดียวกันนำเสนอทั้งโดยตรงและโดยอ้อม แต่นั่นหามายความว่าผู้ออกแบบท่าจะต้องให้ความหมายที่ชัดเจนแก่ผู้ชมได้ ข้อพึงระวังก็คือ ผู้ออกแบบท่าจะต้องไม่สับสนระหว่าง concept ของงานกับท่าเต้น เพราะผู้ออกแบบท่ามือใหม่ เมื่อลงมือออกแบบท่าไปได้ระยะหนึ่งก็จะลืมจุดมุ่งหมายของการแสดง โดยหันไปเน้นถึงความสวยงามของท่าหรือคล้อยไปตามคำวิจารณ์ของผู้อื่น จนทำให้เกิดความสับสนในตนเอง

การใช้สื่อนี้ผู้สร้างงานต้องทำความรู้จักกับอุปกรณ์ที่นำมาเป็นสื่อให้ดีเสียก่อน กล่าวคือต้องทราบรายละเอียดของรูปร่างลักษณะ คุณสมบัติและประโยชน์ใช้สอย แล้วนำมาออกแบบประกอบท่าทาง เช่น เก้าอี้ ทรงกลมเส้นผ่านศูนย์กลาง 10 นิ้ว ทำด้วยไม้ 4 ขา ทำด้วยเหล็ก ฉะนั้นเราสามารถทำอะไรกับเก้าอี้ได้มากมาย อาทิ นั่ง ยืน นอน กอด ก่าย ลอด ยก แบก อุ้ม ทูน เขย่า โยก

กลิ้ง หมุน เหวี่ยง โยน ทุ่ม เตะ กระชาก ผลัก ไส เลื่อน ลาก หงาย แต่การระทำดังกล่าวต้องมีการออกแบบให้เกิดความงามในองค์ประกอบด้วย[12]

ดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบสื่อที่เป็นวัตถุที่มิเพียงแต่เป็นข้าวของเครื่องใช้ยังนำมาเป็นสื่อในด้านของความบันเทิง มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัวแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชนชาวอีสาน จากผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์ในประเด็นของไห เครื่องมือใช้สอยในครัวเรือนที่ได้นำมาประยุกต์เป็นเครื่องดนตรีและกลายมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงรำดีดไห ที่สะท้อนวิถีชีวิตของสังคมชนบทในภาคอีสาน ทำให้เกิดการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดอรรถรสมีอารมณ์คล้อยตาม

การรำดีดไหที่ถือเป็นการแสดงสร้างสรรค์นี้ย่อมที่ต้องมีการตกผลึกทางด้านความคิดส่งผ่านลักษณะการเคลื่อนไหวบนเวที ผสมผสานกับจินตนาการ ความรู้พื้นฐานของนักแสดง ไปยังสายตาของผู้ชมให้ได้รับสิ่งที่ผู้แสดงส่งไป ดังนั้นการออกแบบท่าทางให้มีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์ที่ได้ถูกนำไปใช้นั้นถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญยิ่ง สามารถแสดงถึงนาฏยลักษณ์ของการแสดงในชุดนั้นๆได้อย่างชัดเจน และไหซองถือเป็นเอกลักษณ์ในการรำดีดไห มีการตกแต่งออกแบบให้สวยงามในลักษณะต่างๆ เป็นปัจจัยที่ทำให้การแสดงชุดนี้มีชื่อเรียกตามกิริยาอาการของการดีดไห มีการสืบทอดจนเป็นที่รู้จักแพร่หลาย อาจกล่าวได้ว่า ไหถือเป็นนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห

4.2 การวิเคราะห์ลักษณะท่าทางการรำดีดไห และการใช้พื้นที่เวที

ผู้วิจัยขอนำเสนอการรำดีดไหที่มีปรากฏตั้งแต่ครั้งแรกที่ยังคง**ดีดไหแบบมีเสียง**และเปลี่ยนแปลงมาเป็น**การดีดแบบไม่มีเสียง**ซึ่งต่อมากลายมาเป็นต้นแบบของการรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ใน 2 รูปแบบ คือ **การรำดีดไหในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน** และ **นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย** ดังนี้

---

[12] มาลินี อาชายุทธการ, พื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ (กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 39.

4.2.1 ช่วงแรก การรำดีดไหแบบมีเสียง

การรำดีดไหแบบมีเสียงเกิดขึ้นจากแนวคิดในการให้ผู้หญิงดีดไหแทนผู้ชายเพราะเหตุผลเพื่อที่จะใช้ลักษณะความสวยงามของผู้หญิงสร้างความแตกต่างระหว่างการแสดงวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในรูปแบบของการเป็นนักดนตรีในวงโปงลาง ดังนี้

เมื่อเริ่มการแสดงของวงโปงลางนางไหเดินออกพร้อมนักดนตรีอื่นในวงโปงลางเข้าประจำที่ไห แล้วยกมือไหว้ ทักทายผู้ชม เมื่อวงโปงลางเริ่มบรรเลงนางไหก็ดีดไหตามจังหวะและมีเพียงการกรีดนิ้ว,ย่ำเท้า และส่ายสะโพก ในระหว่างที่ดีด(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 61 หน้า 100)

การรำในครั้งนี้ เกิดจากการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่ใช้ความสามารถทางด้านการรำสร้างความโดดเด่นเพื่อดึงดูดผู้ชม อีกนัยหนึ่งช่วยผ่อนคลายความเจ็บปวดของนิ้วที่ต้องดึงเส้นยางบนปากไหเป็นเวลานาน(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 62หน้า 100) เหตุนี้เองการรำดีดไหของนิตยา รังเสนา กลายเป็นปรากฏการที่ทำให้นางไหต้องออกลีลาการการรำในขณะที่ดีด

เมื่อพิณเบสสามารถนำมาใช้ในวงโปงลางได้อย่างสมบูรณ์เสียงของไหจึงหมดความสำคัญลงนางไหจึงสามารถออกท่าทางได้มากกว่าเดิม เพราะมิต้องคำนึงถึงเสียงที่ต้องดีด และไม่มีลำดับขั้นตอนในการออกท่าทาง เกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงการแสดงของรำดีดไหที่เรียกได้ว่าเป็นต้นแบบการรำดีดไหที่ผู้สร้างสรรค์งานนิยมนำลักษณะของการแสดงไปประยุกต์ดัดแปลง จนเกิดเป็นการรำดีดไหที่หลากหลายที่ปรากฏในปัจจุบัน

4.2.2 ช่วงที่ 2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห)

<u>การใช้มือ</u> จีบและตั้งวงที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทยราชสำนักและนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีทั้งการจีบนิ้วที่หัวแม่มือกับนิ้วชี้แยกจากกัน วิธีการดีดไหในลักษณะที่วัดจากช่วงแขน แคบ และกว้าง สามารถดีดได้ในทุกตำแหน่งของไหทุกใบ ดึงเส้นยางสลับขึ้นลง ซ้าย ขวา ใช้การจีบ สลับกับการตั้งเป็นวง และการกระดิกหรือพรมนิ้วในขณะรำ การดีดเรียงมือตามลำดับของไหไปทีละลูก และไขว้มือการยกไหในลักษณะต่างๆ การใช้มือเป็นสิ่งสำคัญ ถ้านางไหไม่ให้ความสำคัญกับความสมจริงในการดีด ภาพที่ปรากฏบนเวที ก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกขัดไปจนตลอดการแสดง (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 64-66หน้า 101-102)

<u>การใช้เท้า</u> มีใน 3 ลักษณะ คือ การย่ำเท้าในลักษณะของการทรุดเข่า และการเขย่งเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ การเตะเท้าโดยการส่งไปด้านหลังก่อนที่จะนำมาวางด้านหน้าแล้วถ่ายน้ำหนัก การใช้จังหวะของหัวเข่า ย่อ-ยืด ย่อ-เตะ ซึ่งมีปรากฏอยู่ในการรำพื้นบ้านอีสานหลายชุด เช่น ลำเพลิน ภูไทเรณู เป็นต้น ลักษณะของการฟ้อนภาคอีสาน มีจุดเด่นที่ไม่เหมือนกับการรำในภาคอื่นๆ นั้นคือการใช้สะโพก ดังนั้น เมื่อนางไหสามารถใช้เท้าได้สอดคล้องกับจังหวะการใช้สะโพก จะเป็นส่วนช่วยเสริมความโดดเด่น ความน่าสนใจ ให้แก่ผู้ดีด ในบางครั้งนางไหบางคน ให้ความสำคัญต่อการใช้มือมากเกินไป จนทำให้ไม่ได้คำนึงถึงการใช้เท้า(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 67,หน้า 103)

<u>การใช้ตัว</u> มีลักษณะในการแอ่นช่วงหลังและลำตัว โดยลงน้ำหนักไปที่ช่วงขา และเท้าให้รู้สึกมั่นคงก่อนที่จะทำการแอ่นหลัง และเอียงลำตัว และบิดลำตัว นางไหส่วนใหญ่มีวิธีการออกลีลาการดีด โดยใช้ท่าที่ต้องแสดงความยืดหยุ่นของลำตัว เพื่อช่วยให้การออกท่าทางเป็นไปได้อย่างสมบูรณ์(ดูภาพประกอบที่ 68ภาคผนวก ข หน้า 103)

<u>การใช้ท่ารำนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน</u> สังเกตได้จากวิธีการใช้มือ ในท่าสอดสร้อยมาลา นิตยา รังเสนามักใช้เป็นท่าเชื่อมระหว่างการเคลื่อนที่หรือช่วงว่างระหว่างการดีดไหเพราะสามารถเปลี่ยนจากการดีดไหเป็นการรำให้เข้ากับจังหวะได้ง่าย นอกจากนั้นยังได้ผสมการสอดมือที่มีลักษณะของนาฏยศิลป์พื้นบ้าน เช่นในท่าของฟ้อนภูไทเรณูได้อีกด้วย (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 63และ 69 ,หน้า 101 และ 104)

<u>การใช้พื้นที่เวที</u> สามารถรำเคลื่อนที่ไปที่ใดก็ได้ให้ความสัมพันธ์ระหว่างนางไหกับไหมีอย่างต่อเนื่องในการแสดง ที่มีปรากฏคือการเดินขึ้นลงและวนรอบไห สามารถรำเข้ากับนายเกราะหมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 70หน้า 104)

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการขยายตัวของท่ารำดีดไหจากแบบที่มีเสียง มาเป็นแบบไม่มีเสียงโดย ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอข้อมูลการเปลี่ยนแปลงลักษณะวิธีการรำดีดไห พร้อมทั้งท่ารำที่ปรากฏเป็นตารางไว้ที่ภาคผนวก(ดูภาคผนวก ข ตารางประกอบที่ 4หน้า 113)

การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

<u>ช่วงเริ่มการแสดง</u> นางไหสามารถรำเคลื่อนที่ออกมาในเพลงโชว์วง ซึ่งต่างจากแบบเดิมคือเดินออกพร้อมนักดนตรีคนอื่นแล้วไหว้ก่อนเริ่มการแสดง นิยมการรำที่เน้นสะโพก มือทั้งสองยกขึ้นเหนือศีรษะ ทั้งสองข้าง มือทั้งสองข้าง จับจีบแล้วม้วนคลายออก สะบัดข้อมือเป็นบัวบาน

แล้วพลิกข้อมือเป็นตั้งวง ทำสลับกันไปเรื่อยๆ มีการหมุนตัวในระหว่างการเคลื่อนที่(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 71 -72, หน้า 105)

เมื่อมาถึงบริเวณหน้าเวทีมีการแสดงลีลานิยมใช้ท่ารำที่มาจากการแสดงลำเพลินกาฬสินธุ์ มีลักษณะการเหยียดแขนทั้งสองตึง มือจีบ สอดม้วนข้อมือและปล่อยคลายเป็นวงสลับกัน วาดแขนขึ้นข้างลำตัว และหยุด เมื่อแขนทั้งสองอยู่ในลักษณะขนานกันโดยมีศีรษะ เป็นกึ่งกลาง (ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 73,หน้า 106)

ต่อจากนั้นก็มีการสะบัดมือไปด้านข้าง ในขณะที่เตะเท้าสูง และวางทำสลับกันระหว่างเท้าขวา และซ้าย ไม่เอียงศีรษะ มีการวาดเท้า และจิกปลายเท้าไว้ที่พื้น ส่ายสะโพกให้ไปจังหวะเดียวกันกับมือที่สะบัด เมื่อหมดท่าทางลำเพลินแล้ว ก็จะรำในลักษณะคล้ายกันกับช่วงที่หนึ่ง แต่จะเคลื่อนที่ไปยังไหซอง(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 74, หน้า 106)

<u>การใช้มือ</u> มีการใช้นิ้วกลางแทนนิ้วชี้ในระหว่างการทำท่าดึงเส้นยาง การดีดไหด้วยมือข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนมือที่ว่างใช้วิธีการจีบม้วนสะบัดมือ อยู่ในระดับแง่ศีรษะ และมีการโยน และรับไหในขณะที่ดีด มีการซ้ำมือในระหว่างที่ดีด(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 75, หน้า 107)

<u>การใช้เท้า</u> มีลักษณะ ของการจัดรูปแบบเท้าโดยการไขว้เท้าสลับกันขวา - ซ้าย เรียงลำดับและมีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ ใช้ลักษณะของการย้ายสะโพกไปทั้งซ้ายและขวาลักษณะของการจิกปลายเท้า(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 76-78,หน้า 107-108)

<u>การใช้ลำตัว</u> มีการแอ่นหลัง การเอียงลำตัวไปด้านข้าง และการบิดลำตัวเช่นเดียวกับการใช้ลำตัวของนิตยา รังเสนา

<u>การใช้ท่ารำนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน</u> มีการนำท่ารำยกตัวอย่างในเพลงแหย่ไข่มดแดง ที่สะบัดจีบ และวงต่อเนื่องจากลักษณะแคบไปกว้างซึ่งการใส่ท่ารำยังใช้ปลายนิ้วคงความสัมพันธ์กับไหในช่วงท้ายของการสะบัดจีบ(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 79-80,หน้า 109)

<u>การใช้พื้นที่เวที</u> สามารถรำเคลื่อนที่ไปที่ใดก็ได้ให้ความสัมพันธ์ระหว่างนางไหกับไหมีอย่างต่อเนื่องในการแสดง ที่มีปรากฏคือการเดินขึ้นลงและวนรอบไห สามารถรำเข้ากับนายเกราะหมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน เช่นเดียวกับการรำดีดไหต้นแบบ

จากการศึกษาโครงสร้างบทบทบาทหน้าที่ของนางไหในวงโปงลางในบทที่ 2 แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของนางไหที่มีต่อวงโปงลาง มาในบทนี้ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอโครงสร้างของลักษณะการรำดีดไหเพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้ท่าต่างๆ ในการแสดงรำดีดไหเนื่องจากการรำดีดไหในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานที่ยังคงทำหน้าที่เป็นเสมือนนักดนตรีในวงโปงลางไม่มีการกำหนดลำดับของการออกท่าทาง แต่มีท่าทางและวิธีการแสดงที่ถูกกำหนดโดยการบรรเลงเพลงของวงโปงลาง เฉลี่ยที่เวลาเพลงละ 5 นาที ต่อ1 โครงสร้าง ลักษณะนี้สามารถพบเห็นได้บ่อยครั้งปรากฏอยู่ทั่วไปในการแสดงวงโปงลางผู้วิจัยได้จำแนก ดังนี้

ช่วงเริ่มบรรเลง นาทีที่ 1ในช่วงนี้มักเป็นการเน้นจังหวะ หรือ การเดี่ยวเครื่องดนตรี การออกท่าทาง นิยมใช้วิธีการ **พรมนิ้ว** หรือรำใน**ท่าจีบสะบัด** สลับกับตั้งวงหรือ รำออกมาจากด้านหลังเพื่อเข้าไปยังไห

ช่วงบรรเลงกลางเพลง นาที ที่ 2-3-4 มีทั้งการดีดสลับขึ้นลง การดีดไขว้มือ การดีดที่แสดงความอ่อนของลำตัว และนิยมใช้ท่ารำ สลับกับการดีด รวมถึงการยก โยนไห ผู้ดีดมีลักษณะในการใช้มุมมอง ในการดีดไห ได้ 3 ลักษณะ คือ 1.ด้านหน้า 2. ด้านข้าง 3. ด้านหลัง และยังมีการนำไหออกไปเล่นกับคนดูในช่วงนี้จังหวะในการบรรเลงเพลงมีความคงที่คือไม่มีการเร่งจังหวะหรือเปลี่ยนทำนองดังนั้นนางไหก็ไม่ต้องพะวงกับการคิดท่าจบที่จะแสดงถึงความประทับใจจึงสามารถออกลีลาได้อย่างหลากหลายในช่วงนี้

ช่วงท้ายของการบรรเลง นาทีสุดท้าย มีลักษณะของการดีดที่เร็วขึ้น หรือช้าลงตามจังหวะ การออกท่าการรำ พบน้อยมาก เพราะนางไหต้องเตรียมคิดท่าจบจึงอาจใช้วิธีดีดเพื่อความสัมพันธ์ในการใช้ท่าทางในตอนจบจะได้เป็นไปอย่างราบรื่น

ช่วงจบการบรรเลง มีการหยุดนิ่งโดยตั้งท่ารำ หรือการหยุดนิ่งในลักษณะของมือยังดึงเส้นยางเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการหยุดจังหวะ และ**การพรมนิ้ว** หรือการรำท่า**สะบัดจีบ**กับวงในระดับแง่ศีรษะที่มีการเคลื่อนไหวช้าเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการทอดจังหวะเพลงลงอย่างช้าๆ (ดูภาคผนวก ค ตารางประกอบที่ 5,หน้า 114)

จากข้อมูลโครงสร้างการแสดงรำดีดไหข้างต้นแสดงให้เห็นว่า**ในช่วงเริ่ม**บรรเลงนาทีที่ 1 ในช่วงนี้มักเป็นการเน้นจังหวะ หรือ การเดี่ยวเครื่องดนตรี การออกท่าทาง นิยมใช้วิธีการ **พรมนิ้ว** หรือรำใน**ท่าจีบสะบัด** สลับกับตั้งวงหรือ รำออกมาจากด้านหลังเพื่อเข้าไปยังไห **ช่วงกลาง**เพลง นาทีที่2-3-4 มีทั้งการดีดสลับขึ้นลง การดีดไขว้มือ การดีดที่แสดงความอ่อนของลำตัว และนิยมใช้ท่ารำ สลับกับการดีด รวมถึงการยก โยนไห ผู้ดีด มีลักษณะในการใช้มุมมอง ในการดีดไห ได้ 3

ลักษณะ คือ 1.ด้านหน้า 2. ด้านข้าง 3. ด้านหลัง และยังมีการนำไหออกไปเล่นกับคนดู **ช่วงท้าย** ของการบรรเลงนาทีสุดท้ายมีลักษณะของการดีดที่เร็วขึ้น หรือช้าลงตามจังหวะ การออกท่าการรำพบน้อยมาก **ช่วงจบ**การบรรเลง มีการหยุดนิ่งโดยตั้งท่ารำ หรือการหยุดนิ่งในลักษณะของมือยังดึงเส้นยางเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการหยุดจังหวะ และ**การพรมนิ้ว** หรือการรำท่า**สะบัดจีบ**กับวงในระดับแง่ศีรษะที่มีการเคลื่อนไหวช้าเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการทอดจังหวะเพลงลงอย่างช้าๆ สังเกตได้ว่าทุกช่วงของการแสดงมีท่าที่นำมาใช้บ่อย คือการพรมนิ้ว และสะบัดจีบ ส่วนการดีดนั้น พบได้ในทุกช่วงของการดีดไห ส่วนการใช้ท่ารำอื่นๆ มีในช่วงของการบรรเลงช่วงกลางที่มีจังหวะคงที่ เพราะง่ายต่อการที่นางไหจะออกท่าทางให้มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

นอกจากการรำดีดไหที่มีการประยุกต์ สร้างสรรค์ในส่วนของท่ารำในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ยังได้มีในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ได้นำเสนอไปแล้วในบทที่ 2 ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ลักษณะการแสดงของการรำดีดไห 3 รูปแบบ คือ 1.การรำดีดไหแบบไม่มีเสียงหรือต้นแบบ 2.การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากต้นแบบในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และ 3.การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเหมือนและความแตกต่างขององค์ประกอบในการแสดงนำมาซึ่งการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห โดยได้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1.ข้อมูลแสดงลักษณะการรำดีดไห 3 รูปแบบ และ 2.ข้อมูลแสดงองค์ประกอบในการแสดงการรำดีดไห 3 รูปแบบ ดังนี้

4.2.3 ข้อมูลแสดงลักษณะการรำดีดไห 3 รูปแบบ (ดูภาคผนวก ค ตารางประกอบที่ 6,หน้า 115)

<u>1.การใช้มือ</u> การดีดไหแบบไม่มีเสียง(ต้นแบบการรำดีดไห) มีการดีดไหโดยการไขว้มือ การดีดไหโดยการยก การดีดเรียงมือ ท่าจีบสอดล้ายกับท่าสอดสร้อยมาลา สอดมือคลายเป็นท่าส่งมือวาดไปด้านหลัง รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีการใช้นิ้วกลางแทนนิ้วชี้ในระหว่างการทำท่าดึงเส้นยาง การดีดไหด้วยมือข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนมือที่ว่างใช้วิธีการจีบม้วนสะบัดมือ อยู่ในระดับแง่ศีรษะการโยน และรับไหการซ้ำมือในระหว่างที่ดีด การดีดไหโดยการไขว้มือ การดีดไหโดยการยก การดีดเรียงมือการยกมือขึ้นเหนือศีรษะ ทั้งสองข้าง การจับจีบแล้วม้วนคลายออก สะบัดข้อมือเป็นบัวบาน พลิกข้อมือเป็นตั้งวง ทำสลับกันไปเรื่อยๆ รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” มีการกำและแบมือ การตบมือ การใช้มือป้องหน้า การกวักมือ

การตั้งวง และจีบ การใช้นิ้วกลางกับนิ้วโป้งจีบ ยกไหไว้บนไหล่ ศีรษะและข้างลำตัว การวางมือไว้บนไห การตั้งวงระดับเอว การท้าวสะเอว การไขว้มือ การจีบส่งหลัง การจีบสะบัด การยกผู้แสดงคนอื่น

2. การใช้เท้า การดีดไหแบบไม่มีเสียง(ต้นแบบการรำดีดไห)มีการย่ำเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ การเตะเท้าโดยการส่งไปด้านหลังก่อนที่จะนำมาวางด้านหน้าแล้วการถ่ายน้ำหนักช่วงขา หัวเข่า และเท้าการใช้จังหวะของหัวเข่า ย่อ-ยืด ย่อ-เตะ รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีการจัดรูปแบบเท้าโดยการเรียงลำดับไขว้เท้าสลับกันขวา ซ้าย และมีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะการจิกปลายเท้าการเตะเท้าโดยการส่งไปด้านหลังก่อนที่จะนำมาวางด้านหน้าแล้วการถ่ายน้ำหนักช่วงขา หัวเข่า และเท้าการใช้จังหวะของหัวเข่า ย่อ-ยืด ย่อ-เตะ การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” มีการก้าวเท้ากระโดดสลับขา การยกเท้า การลงเหลี่ยม การตึงขา

3.การใช้ลำตัว การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) มีการแอ่นหลังการเอียงลำตัว การบิดลำตัว รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน การแอ่นหลังการเอียงลำตัว การบิดลำตัวเตะ รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” มีการใช้ลำตัวเช่นเดียวกับสองรูปแบบข้างต้น และเพิ่มการโยกตัว

4.การใช้ท่ารำนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีการดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห)มีการใช้ท่าสอดสร้อยมาลาท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานเช่นท่าฟ้อนภูไทเรณู รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานการนำท่ารำในชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานยกตัวอย่าง ชุดเซิ้งแหย่ไข่มดแดง ที่สะบัดจีบ และวงต่อเนื่องจากลักษณะแคบไปกว้างซึ่งการใส่ท่ารำยังใช้ปลายนิ้วคงความสัมพันธ์กับไหในช่วงท้ายของการสะบัดจีบ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานเช่นท่าฟ้อนภูไทเรณู รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” มีการทำท่าบัวบาน การทำท่าผาลาสั้น การทำท่ากระหวัดเกล้าในรำแม่บท การทำท่าจันทรงกลด

5.ทิศทางในการแสดง การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) มีการดีดไหโดยหันมาด้านหน้าการดีดไหโดยหันไปด้านหลังการดีดไหโดยหันไปด้านข้างซ้าย-ขวา การหมุนรอบตัว รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีการดีดไหโดยหันมาด้านหน้า การดีดไหโดยหันไป

ด้านหลังการดีดไหโดยหันไปด้านข้างซ้าย-ขวา การหมุนรอบตัว รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” การแสดงโดยภาพรวมหันมาทางทิศหน้า ทิศหลัง และทิศข้าง

6.การใช้พื้นที่บนเวที การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) มีการเดินขึ้นลงการวนรอบไห การรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กันรอบตัว รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานการเดินขึ้นลงการวนรอบไหการรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” การแปรแถว 42 รูปแบบ-การเข้าคู่ การตั้งซุ้ม

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการขององค์ประกอบด้านลักษณะการรำ และการใช้พื้นที่ในการแสดงของการรำดีดไห ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานและนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่มีการขยายตัวของท่ารำจากการรำดีดไหต้นแบบลำดับต่อไปขอนำเสนอข้อมูลองค์ประกอบด้าน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เพลง อุปกรณ์ ลักษณะโครงสร้างการแสดง และเวลาในการแสดง ดังนี้

4.2.4 ข้อมูลแสดงองค์ประกอบในการแสดงการรำดีดไห 3 รูปแบบ(ดูภาคผนวก ค ตารางประกอบที่ 7,หน้า 117)

1.ผู้แสดง การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) ใช้ผู้หญิง 1 คน การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ใช้ผู้หญิง 1คน หรือมากกว่าหนึ่งคนขึ้นไป การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” ใช้ผู้ชาย 4 คน ผู้หญิง 4 คน

2.เครื่องแต่งกาย การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) แต่งตามแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานการรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานแต่งตามแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์”แต่งตามแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3.เพลง การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง **การ**รำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไห

สวรรค์" รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง และการบรรเลงด้วยวงดนตรีสากลด้วยเครื่องดนตรีแทรมเป็ดกับทรอมโบน

4. อุปกรณ์ การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) ใช้ไห 1 ชุด (4 ใบ) การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน 2 ชุดขึ้นไป การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด "สราญใจไหสวรรค์"ไห 8 ชุด

5. ลักษณะโครงสร้างการแสดง การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) มีลักษณะของการแสดงเป็นนักดนตรีในวงโปงลางรำออกมาในเพลงแล้วค่อยเข้าสู่ไหและดีดไหสลับกับการออกท่าทางการร่ายรำไปจนจบการแสดงของวงโปงลาง การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน มีลักษณะเช่นเดียวกับต้นแบบการรำดีดไห รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด "สราญใจไหสวรรค์"มีการแสดงแยกเป็นชุดเอกเทศ แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง

6.เวลาในการแสดง การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห) ใช้เวลา 45 นาที การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านใช้เวลา 45 นาที ในสองรูปแบบนี้ขึ้นอยู่กับการเพิ่มลดเวลาได้ตามการออกแบบการแสดงของวงโปงลาง การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด "สราญใจไหสวรรค์" ใช้เวลา 8 นาที

ความเหมือนของการแสดงระหว่างการรำดีดไหต้นแบบกับการรำดีดไหที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานคือ การใช้องค์ประกอบด้านผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เพลง ลักษณะโครงสร้างการแสดง เวลาในการแสดง อุปกรณ์ ขึ้นอยู่กับการออกแบบในการแสดงของวงโปงลางแต่ละวง แต่ความแตกต่างอยู่ที่ลีลาการใช้ท่ารำของนางไห และการรำดีดไหที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความเหมือนในด้านของการแต่งกาย การใช้เพลงในการแสดง และอุปกรณ์ ส่วนความแตกต่าง คือ เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแบ่งช่วงของการแสดงที่มีการนำดนตรีสากลมาบรรเลง ลักษณะโครงสร้างในการแสดงที่แยกออกเป็นชุดเอกเทศซึ่งมีการจัดลำดับในการใช้ท่ารำ และกำหนดเวลาที่แน่ชัดในการแสดง

จากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบในการรำดีดไหต้นแบบทำให้ทราบว่านาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห คือการใช้ผู้แสดงหญิงที่มีพื้นฐานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก มีความเข้าใจจังหวะ และโครงสร้างของเพลง การแต่งกายใช้วัสดุที่ทำจากวัตถุดิบพื้นบ้าน ไม่เจาะจงเรื่องรูปแบบการพันผ้า การนุ่งผ้า การใส่เครื่องประดับ การแต่งทรงผม และการแต่งหน้า เพลงมีจังหวะช้าปานกลางบรรเลงโดยวงโปงลาง มีอุปกรณ์ในการแสดงคือ ไหซองที่ตกแต่งด้วยผ้าที่ประดิษฐ์ให้คล้ายกับดอกไม้ การพ่นสี มีลวดลาย ลักษณะของการรำมีการขยายตัวจากต้นแบบที่เกิดเป็นการรำดีดไหหลายรูปแบบ เช่น การเปิดตัวด้วยการไหว้เปลี่ยนเป็นการรำเข้ากับเพลงโชว์วงเคลื่อนที่เข้าไปยังไห จากการดีดไหเพียงจีบมือสลับขึ้นลง มีการเพิ่มการดีดแบบไขว้มือ การพรมนิ้ว

การสะบัดจีบ การเพิ่มท่ารำที่มีในระหว่างที่ดีด การเคลื่อนที่โดยการย่ำเท้าจากที่ต้องอยู่กับที่ สามารถเดินวนรอบไท หรือสามารถออกมารำอยู่กลางเวที ส่วนในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้มีการประยุกต์ดัดแปลงรูปแบบจากการแสดงเป็นนักดนตรีในวงโปงลางไปเป็นการแสดงเป็นชุดเอกเทศ มีความแตกต่างกันทั้งในเรื่องของการแต่งกายผู้แสดง เพลง อุปกรณ์ การใช้ท่าทางร่วมไปถึงเวลาซึ่งใช้เพียง 8 นาที

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่าพัฒนาการของการรำดีดไหเกิดจากนาฏยลักษณ์ที่ไม่มีการกำหนดแบบแผนตายตัวในการใช้ท่ารำ แต่ยังคงไว้ซึ่งโครงสร้างการแสดงเป็นหลัก ทำให้ง่ายต่อการนำไปประยุกต์ดัดแปลง จึงเป็นที่นิยมนำไปสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ในตลอดระยะเวลาร่วม 30 ปีที่ผ่านมา (ดูภาคผนวก ง แผนผังประกอบที่ 7,หน้า 122)

ในบทนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลและนำมาวิเคราะห์เพื่อได้ทราบข้อมูลตามที่ตั้งวัตถุประสงค์ในการวิจัย ลำดับต่อไปใคร่ขอสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะในบทที่ 5

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์รำดีดไห : การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา และพัฒนาการ รวมถึงวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห ในการศึกษาวิจัยรำดีดไห : การแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ ขอบเขตของการวิจัยมุ่งศึกษาพัฒนาการของการรำดีดไห : การแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ตลอดจนศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห ศึกษาโดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการฝึกปฏิบัติท่ารำ แล้วนำมาวิเคราะห์สรุปผลการวิจัยออกมาเป็นลายลักษณ์อักษร โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้
    1. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
    2. ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
    3. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
    4. โรงเรียนนาฏศิลป์นิยา
2. ศึกษาจากการสัมภาษณ์
    1. นิตยา เชิดชู (รังเสนา) ผู้ประดิษฐ์การรำดีดไห และเป็นนางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
    2. พนารัตน์ ศีลแสน หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
    3. ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา อดีตนักดนตรีในวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
    4. นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด “สราญใจไหสวรรค์”
    5. จุไพรัตน์ เกิดโมลี อดีตนางไหประจำวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
    6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์นฤมล ปิยวิทย์ ปราชญ์ท้องถิ่น อดีตผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา
    7. พิณวลี อังศุพันธุ์ นักวิชาการวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

3. ศึกษาจากวีดีทัศน์ ภาพถ่าย สูจิบัตรที่เกี่ยวข้องกับการรำดีดไห: การแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

4. ศึกษาวิธีการแสดง และสังเกตการณ์จากการฝึกปฏิบัติรำดีดไห โดยได้รับถ่ายทอดจากนางนิตยา เชิดชู (รังเสนา)

5. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

6. สรุปผลการวิจัย

ภูมิปัญญาชาวบ้านได้สร้างไหขึ้น เป็นเครื่องใช้ในครัวเรือน มีการประยุกต์ดัดแปลงเป็นเครื่องดนตรี ต่อมาครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้าน) ปี พ.ศ. 2529 ได้นำไหมาใช้ในวงโปงลาง ในระยะแรก การดีดไหใช้ผู้ชายดีดเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ภายหลังได้มีปรากฏการณ์ใช้ผู้หญิงดีดไห เรียกว่า “นางไห” เกิดขึ้นในวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สร้างความแปลกใหม่เป็นผลงานอันโดดเด่น และเป็นที่รู้จักแพร่หลาย ดังนั้นการรำดีดไหจึงกลายเป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ที่มีการสืบทอด ประยุกต์ ดัดแปลง อยู่เรื่อยมา

จากการศึกษาพบว่า พัฒนาการของการรำดีดไหเกิดจากลักษณะของการรำดีดไห ที่เปลี่ยนแปลงจากการรำดีดไหแบบมีเสียงมาเป็นการรำดีดไหแบบไม่มีเสียง และการนำลักษณะของการรำดีดไหแบบไม่มีเสียงไปสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในรูปแบบที่หลากหลาย

ในการวิเคราะห์องค์ประกอบในการแสดงรำดีดไหทำให้ทราบว่านาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห คือการใช้ผู้แสดงหญิงที่มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน มีความเข้าใจจังหวะและโครงสร้างของเสียงเพลง ถูกถ่ายทอดวิธีการแสดงเพียงการกำหนดโครงสร้างในการแสดงเท่านั้น คือ แนวคิด รูปแบบ และกลวิธี ส่วนท่ารำสามารถสร้างสรรค์ใส่ลีลา ลูกเล่น ได้ตามประสบการณ์พื้นฐานการแสดงของนางไห หรือผู้สร้างสรรค์งานแต่ละคน โดยอาศัยความรู้พื้นฐานด้านศิลปะ ด้านการละคร และด้านนาฏยศิลป์

การแต่งกายใช้วัสดุที่ทำจากวัตถุดิบพื้นบ้าน ไม่เจาะจงเรื่องการใส่เครื่องประดับ การแต่งทรงผม และการแต่งหน้า เพลงมีจังหวะช้าปานกลางบรรเลงโดยวงโปงลาง มีอุปกรณ์ในการแสดง คือ ไหที่นำใส่ซองบนขาตั้งไหทำจากเหล็กที่ตกแต่งด้วยการพ่นสี เขียนลาย ประดับด้วยผ้าหรือดอกไม้

ลักษณะของท่ารำในช่วงแรกคือการดีดไหแบบมีเสียง 3 ท่า คือ 1. ท่าไหว้เพื่อแสดงการทักทายผู้ชม 2. การดีดไหโดยการจีบสลับกับตั้งวง 3. การร่ายรำสอดแทรกในระหว่างที่ดีดไห ต่อมาเสียงของพิณเบสได้ถูกนำมาใช้แทนเสียงของไหได้อย่างสมบูรณ์ การดีดไหจึงไม่จำเป็นต้อง

ให้เกิดเสียงจึงเกิดเป็นแนวคิดในการแสร้งว่าดีดไหขึ้น ปรากฏการณ์นี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงท่ารำดีดไหในลักษณะของการขยายตัวของท่ารำ เกิดเป็นการรำดีดไหในปัจจุบัน ในช่วงเปิดตัวการทักทายผู้ชมด้วยการไหว้เปลี่ยนเป็นการรำเข้ากับเพลงโชว์วงเคลื่อนที่เข้าไปยังไหเมื่อจบเพลงแล้วจึงไหว้ การดีดไหเพียงจีบมือสลับขึ้นลง มีการเพิ่มการดีดแบบไว้มือ การพรมนิ้ว การสะบัดจีบการเพิ่มของท่ารำที่มีในระหว่างการดีด การเคลื่อนที่โดยการย่ำเท้าอยู่กับที่ สามารถเดินวนรอบไห หรือสามารถออกมารำอยู่กลางเวทีได้

และจากการศึกษาโครงสร้างการแสดงรำดีดไห ทำให้ทราบว่ามีการแบ่งลักษณะการรำออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

1. **ช่วงเริ่ม**บรรเลงนาทีที่ 1ในช่วงนี้มักเป็นการเน้นจังหวะ หรือ การเดี่ยวเครื่องดนตรี การออกท่าทาง นิยมใช้วิธีการ **พรมนิ้ว** หรือรำใน**ท่าจีบสะบัด** สลับกับตั้งวงหรือ รำออกมาจากด้านหลังเพื่อเข้าไปยังไห

2. **ช่วงกลาง**เพลงนาทีที่2-3-4 มีทั้งการดีดสลับขึ้นลง การดีดไขว้มือ การดีดที่แสดงความอ่อนของลำตัว และนิยมใช้ท่ารำ สลับกับการดีด รวมถึงการยก โยนไห ผู้ดีด มีลักษณะในการใช้มุมมอง ในการดีดไห ได้ 3 ลักษณะ คือ 1.ด้านหน้า 2. ด้านข้าง 3. ด้านหลัง และยังมีการนำไหออกไปเล่นกับคนดู

3. **ช่วงท้าย**ของการบรรเลง นาทีสุดท้ายมีลักษณะของการดีด ที่เร็วขึ้น หรือช้าลงตามจังหวะ การออกท่าการรำ พบน้อยมาก

4. **ช่วงจบ**การบรรเลง มีการหยุดนิ่งโดยตั้งท่ารำ หรือการหยุดนิ่งในลักษณะของมือยังดึงเส้นยางเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการหยุดจังหวะ และ**การพรมนิ้ว** หรือการรำท่า**สะบัดจีบ**กับวงในระดับแง่ศีรษะที่มีการเคลื่อนไหวช้าเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการทอดจังหวะเพลงลงอย่างช้าๆ

สังเกตได้ว่าทุกช่วงของการแสดงมีท่าที่นำมาใช้บ่อย คือการพรมนิ้ว และสะบัดจีบ ส่วนการดีดนั้น พบได้ในทุกช่วงของการดีดไห ส่วนการใช้ท่ารำอื่นๆ มีในช่วงของการบรรเลงช่วงกลางที่มีจังหวะคงที่ เพราะง่ายต่อการที่นางไหจะออกท่าทางให้มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุด “รำดีดไห” จากอดีตที่ได้มีการนำมาประยุกต์ดัดแปลงองค์ประกอบต่างๆ มาจนถึงปัจจุบัน โครงสร้างของการรำดีดไหกลายเป็นนาฏยลักษณ์ที่ยังคงรูปแบบที่มีปรากฏให้นักนาฏยประดิษฐ์ นำไปศึกษาและพัฒนาความรู้เพื่อจะได้สร้างสรรค์การแสดงรำดีดไหในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ความเหมือนของการแสดงระหว่างการรำดีดไหต้นแบบกับการรำดีดไหที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานในการใช้องค์ประกอบด้านผู้แสดง เครื่องแต่งกาย

เพลง ลักษณะโครงสร้างการแสดง และเวลาในการแสดง ส่วนด้านอุปกรณ์ความเหมือนหรือแตกต่างขึ้นอยู่กับการออกแบบในการแสดงของวงโปงลาง และการรำดีดไหที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความเหมือนในด้านของการแต่งกาย การใช้เพลงในการแสดงและอุปกรณ์ ส่วนความแตกต่างคือ เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแบ่งช่วงของการแสดงที่มีการนำดนตรีสากลมาบรรเลง ลักษณะโครงสร้างในการแสดงที่แยกออกเป็นชุดเอกเทศซึ่งมีการจัดลำดับในการใช้ท่ารำ และกำหนดเวลาที่แน่ชัดในการแสดง

อภิปรายผล

การรำดีดไหถือได้ว่าเป็นการแสดงที่อยู่ในวงโปงลางซึ่งเป็นมหรสพหนึ่งที่เกิดขึ้นเมื่อประมาณ 30 ปีที่ผ่านมามีพัฒนาการอย่างรวดเร็ว และการบรรเลงเพลงของวงโปงลางสามารถเล่นได้ทุกเพลงตามสมัยนิยมทำให้นางไหสามารถ สร้างความแปลกใหม่ได้เช่นกัน ดังนั้นความแพร่หลายของรำดีดไหจึงเกิดขึ้นมาจนถึงปัจจุบัน รำดีดไหเกิดขึ้นจากพื้นฐานวิถีประเพณีที่เรียบง่ายไม่มีการกำหนดว่าสามารถทำได้เฉพาะกลุ่ม และสะท้อนเห็นความรู้สึกอย่างตรงไปตรงมาเน้นที่ความสนุกสนาน ความสามัคคีในหมู่คณะ ดังนั้น ช่องว่างระหว่าง อดีต กับปัจจุบันที่เกิดจากความแตกต่างของการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีที่มีแต่ละยุคสมัยก็สามารถปรับประยุกต์ให้ผสมกลมกลืนจนสามารถสร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชมได้ตลอดระยะเวลาร่วม 30 ปี และมีแนวโน้มว่าจะมีการประยุกต์ดัดแปลงต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง

ข้อเสนอแนะ

1. วิทยานิพนธ์รำดีดไหเป็นงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ที่เกิดจากภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวอีสานในประเทศไทยซึ่งงานวิจัยเล่มนี้อาจเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจศึกษาในประเด็นพัฒนาการทางดนตรีที่อาจกลับไปใช้เสียงของไห ถือเป็นการสร้างสรรค์ที่นำไปสู่การอนุรักษ์ได้

2. การรำดีดไหมีการสืบทอดโดยไม่มีการกำหนดกฎเกณฑ์องค์ประกอบการแสดง ทำให้ง่ายต่อการนำไปสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์ควรคำนึงถึงความสำคัญขององค์ประกอบการแสดงที่เป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ที่มีความสัมพันธ์กับวิถี ขนบประเพณีของชนชาวอีสาน เพื่อเพิ่มคุณภาพให้กับงานในด้านของสุนทรียภาพอันแท้จริง นอกจากนี้ยังนำไปสู่การอนุรักษ์และพัฒนาศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมให้อยู่คู่ชาติไทยสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

จารุวรรณ ธรรมวัตร. ภูมิปัญญาอีสาน. พิมพ์ครั้งที่ 3. อุบลราชธานี : ศิริธรรมออฟเซ็ท , 2543.

จุไพรัตน์ เกิดโมลี. สัมภาษณ์ , 20 มิถุนายน 2553.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. ความหมายของดนตรีพื้นบ้าน . มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม,2530.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน. มหาสารคาม : สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ,2532.

เต็มสิริ บุณยสิงค์ และเจือ สตะเวทิน. วิชาชุดครูประกาศนียบัตรครูมัธยมของคุรุสภา วิชานาฏศิลป์ (การละครเพื่อการศึกษา). พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าคุรุสภา , 2522.

ทรงคุณ จันทจร. การถ่ายทอดภูมิปัญญาพื้นบ้านในเรื่อง ทรัพยากร ดิน น้ำ ป่าไม้ ของกลุ่มชาติพันธุ์กะเลิง. มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม , 2549.

ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา. บทบาทของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ในการอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดดนตรีโปงลาง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541.

ทวีศักดิ์ ญาณประทีป. พจนานุกรมนักเรียน ฉบับเฉลิมพระเกียรติ. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์วัฒนาพานิช จำกัด, 2530.

ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์. รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา. สัมภาษณ์ , 28 กันยายน 2553.

นฤมล ปิยวิทย์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ .สัมภาษณ์ , 7 กรกฎาคม 2553.

นัยน์ปพร ชุติภาดา. ฟ้อนโส้ทั่งบั้ง จังหวัดสกลนคร.ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ. สราญใจไหสวรรค์. ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต.ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2541.

นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ. สัมภาษณ์ , 15 มิถุนายน 2553.

นิตยา เชิดชู (รังเสนา). ผู้อำนวยการโรงเรียนนาฏศิลป์นิยา.สัมภาษณ์ , 9 สิงหาคม 2553.

นิศา ชูโต. การวิจัยเชิงคุณภาพ . กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แม็ทสปอยส์, 2545.

บรรจง โกศัลวัฒน์. ปฐมบทแห่งศิลปะการแสดง โดย : ไทยโพสต์ –อิสรภาพแห่งความคิด. (ออนไลน์). 2552.แหล่งที่มา www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=2472 (2553 ,กรกฎาคม 8)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข ดนตรีพื้นบ้านอีสาน: คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.มหาสารคาม: อภิชาตการพิมพ์, 2549.

เปลื้อง ฉายรัศมี. นิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร ปี 2533. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์ , 2533.

ผุสดี หลิมสกุล. ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ไทย . กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,2546.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง. พิมพ์ครั้งที่ 2 . อุดรธานี: สำนักงานส่งเสริมวิชาการสถาบันราชภัฏอุดรธานี, 2538.

พนารัตน์ ศีลแสน. รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา. สัมภาษณ์ , 8 สิงหาคม 2553.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. ศิลปะ : งานพื้นบ้าน .กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ,2545.

พิณวลี อังศุพันธุ์. การศึกษาการมีส่วนร่วมของชุมชนในการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นจังหวัดนครราชสีมา . วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต. สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2550.

พิณวลี อังศุพันธุ์. นักวิชาการวัฒนธรรม สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา. สัมภาษณ์ , 7 เมษายน 2553.

พีรพงศ์ เสนไสย. นาฏยประดิษฐ์ของ พนอ กำเนิดกาญจ์ . ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา ,2539.

ภราดร สาขามุละ. วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ . ดนตรีนิพนธ์ สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ สถาบันราชภัฏจันทรเกษม,2541.

มาลินี อาชายุทธการ. พื้นฐานนาฏยประดิษฐ์. พิมพ์ครั้งที่ 1 . กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. การฟ้อนอีสาน. ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2539.

วิภารัตน์ ข่วงทิพย์. สัมภาษณ์ , 27 สิงหาคม 2553.

วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร หลักการบริหารและการจัดการแสดง . สมุทรปราการ: สำนักพิมพ์หนอน , 2524.

สถาพร สนทอง. สัมภาษณ์ , 22 เมษายน 2554.

สาโรช วายุโชติ. สัมภาษณ์ , 18 สิงหาคม 2553.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานค : บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด ,2547.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์รัชกาลที่9. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2549.

สถาบันราชภัฏมหาสารคาม.มรดกอีสาน. มหาสารคาม: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏ มหาสารคาม, 2535.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. ภูมิปัญญาไทยในการดำเนินชีวิตของชาวกรุงศรีอยุธยา. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการการศึกษา , 2545.

อรุณี อ่อนสวัสดิ์. ระเบียบวิธีวิจัย. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2551.

ศูนย์ศิลปะและการออกแบบ. พิฆเนศรี .(ออน์ไลน์). 2549. แหล่งที่มา www.pikanesri.com/class-basic-artA.php (2553, กรกฎาคม 8)

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 . กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์ , 2550.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก ภาพประกอบในบทที่ 2

ภาพที่ 1 : ชาวบ้านในตำบลโนนสูง จังหวัดนครราชสีมาใช้ไหหมักเกลือ

ที่มา : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

ภาพที่ 2 : การขุดพบไหเครื่องปั้นดินเผา ที่บ้านเชียงยืน จังหวัดมหาสารคาม

ที่มา : http://www.rinac.msu.ac.th/modules.php?name=News&file=print&sid=20

ลักษณะรูปแบบเครื่องปั้นดินเผาแบบเขมร

ภาพที่ 3 (จากซ้ายไปขวา) ไหขนาดใหญ่ (Storage Jar) , ไหทรงกลมรูปไข่ (Oval Jar) และ ไหทรงโกศ (URN)

ที่มา : http://www.dia.org/exhibitions/tao/the_way_of_tea/images/TeaStorageJar.jpg

ภาพที่ 4 : (จากซ้ายไปขวา) ไหรูปทรงกระปุก (Lenticelar Pot) , ไหรูปทรงขวด (Bottle) และ ไหรูปทรงโถ (Covered Jar)

ที่มาhttp://www.stephenearp.com/images/buy-online/ Lenticelar Pot .jpg

ภาพที่ 5 : (จากซ้ายไปขวา) ไหรูปทรงตลับ (Covered Box),ไหรูปทรงคนโทหรือหม้อน้ำมีพวย (Kendior Ewer with Spout) และไหรูปทรงชาม (Bowl)

ที่มา http://c.static.fsanook.com/shopping/uploaded/large/2010/01/28/87/8yGR71264642863-1.jpg

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 6 : (จากซ้ายไปขวา) ส่วนประกอบสถาปัตยกรรม (Architectural Ceramic) และประติมากรรมรูปสัตว์ขนาดเล็ก (Mini-animal Style Ceramics)

ที่มา http://www.amulet1.com/showimg.php?img=topic&id=160

ภาพที่ 7: การสาธิตการทำพิธีชางกะมูด

ที่มา: นัยน์ปพร ชุติภาดา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 8 : ไหอุวางขายในร้านอาหารปลาน้ำโขง จังหวัดกาฬสินธุ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 9 : ไหที่รัดยางบนปาก เพื่อใช้ในการดีด

ที่มา: http://dontrizaclub.blogspot.com

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 10 : ครูเปลื้อง ฉายรัศมี (ด้านขวา) ตีโปงลาง

ที่มา: http://www.culture.go.th/

ภาพที่ 11 : วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ที่มา : http://www.livekalasin.com

ภาพที่ 12 : นักดนตรีดีดไหโดยใช้ผู้ชายในวงโปงลาง งานฌาปนกิจครูเปลื้อง ฉายรัศมี

ที่มา : http://www.isan.clubs.chula.ac.th

ภาพที่ 13 : พิณเบส

ที่มา : http://www.banthaua.com

ภาพที่ 14 : การดีดไหโดยใช้ผู้ชายดีด ในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยครูนครราชสีมา

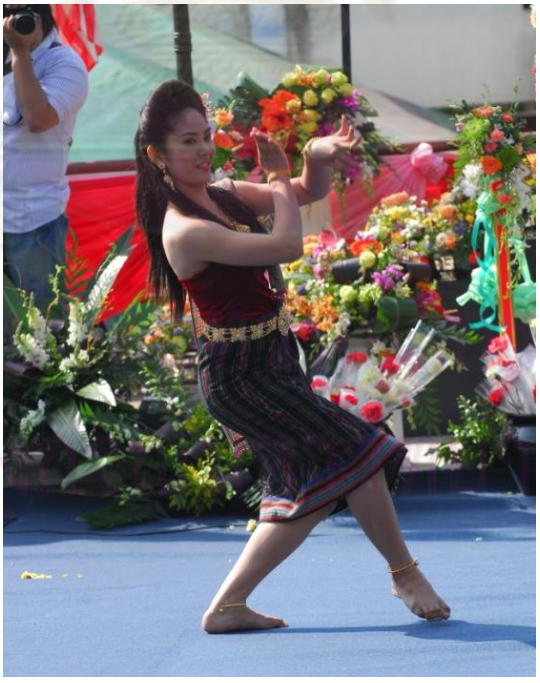
ที่มา : ลานธรรมเฉลิมพระเกียรติ วิทยาลัยครูนครราชสีมา , 2532

ภาพที่ 15 :การแสดงของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ปี พ.ศ. 2530

ที่มา : ทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา

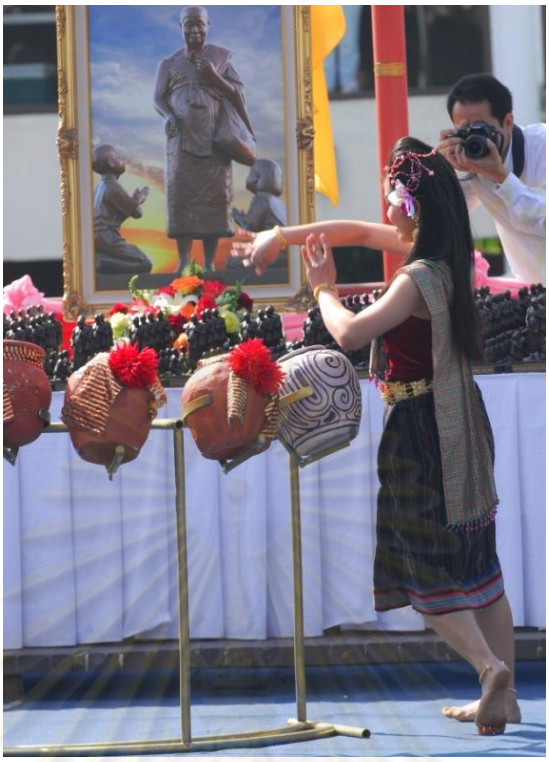
ภาพที่ 16 : การรำดีดไหในเพลงโชว์วง ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 17 : การรำดีดไหในเพลงโชว์วง ช่วงที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 18 : การรำดีดไหในเพลงโชว์วง ช่วงที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 19 :การรำดีดไหในเพลงบรรเลงอื่นๆ ช่วงที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 20 : การรำดีดไหในเพลงบรรเลงอื่นๆ ช่วงที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 21 : การแสดงชุดสราญใจไหสวรรค์

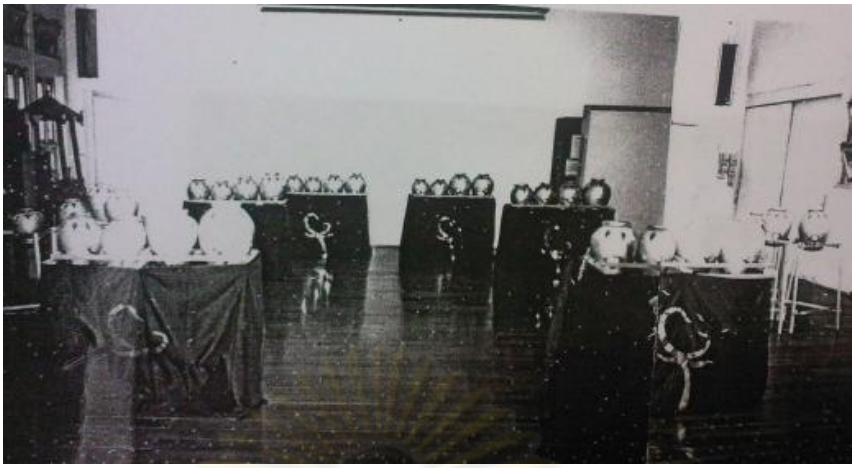
ที่มา : ปริญญานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 22 : ชุดพื้นบ้านอีสาน ชายและหญิง ชุดร่วมสมัยชาย และหญิง

ที่มา : ปริญญานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2541

ภาพที่ 23 : วงโปงลางของชมรมอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา : ปริญญานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2541



ภาพที่ 24 : ลักษณะของไหที่ใช้เป็นอุปกรณ์ในการแสดง ชุด “สราญใจไหสวรรค์”

ที่มา : ปริญญานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2541

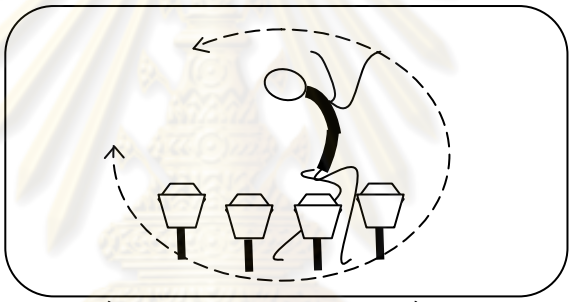
ภาพที่ 25 : การแสดงที่สื่อถึงความสามัคคีในหมู่คณะชุด “สราญใจไหสวรรค์”

ที่มา : ปริญญานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2541

ภาคผนวก ข ภาพประกอบในบทที่ 4

ภาพที่ 26 : การรำดีดไหโดยชมรมอีสานจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา : www.isanchula.com



ภาพที่ 27 : การวิเคราะห์การรำดีดไหจากการจัดองค์ประกอบทางด้านศิลปะ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 28 : การวิเคราะห์การรำดีดไหจากจินตนาการของผู้แสดง

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 29 : การเกล้าผมแบบปล่อยด้านหลัง

ที่มา : http://www.khonkeanveiw.com

ภาพที่ 30 : การแสดงชุดรำกลองยาว ภาคกลาง

ที่มา : www.natpiyaperformance.com วันศุกร์, 27 พฤศจิกายน, 2009 17:26

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 31 : (ภาพซ้าย) นางไหวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ในงานฉลองวันแห่งชัยชนะท่านท้าวสุรนารี (ภาพกลาง) งานโครงการวัฒนธรรมไทยคืนถิ่นครั้งที่10 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยวันที่ 13 ก.ค. 2551 (ภาพขวา) ทรงผมนางไห แบบเกล้าทุย

ที่มา : http://www.freewebs.com/aayoncc/13jul08b.htm

ภาพที่ 32: ตัวอย่างการพันผ้าแพรวาในลักษณะต่างๆ

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 33 : การนุ่งผ้าของนางไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 34 : นางไหวงศรีสงครามจังหวัดเลยใส่เครื่องประดับเงิน

ที่มา : http://www.isan.clubs.chula.ac.th/

ภาพที่ 35 : เครื่องประดับทอง

ที่มา : http://www.muangthai.com

ภาพที่ 36 : เครื่องประดับมุก

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 37 : เครื่องประดับลูกปัด

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 38 : วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในชุดการแสดงรำดึงครกดึงสาก

ที่มา : ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสานจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

http://www.isan.clubs.chula.ac.th/webboard/m_view.php?i_user=1090&r=board

ภาพที่ 39 : การแสดงของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา พ.ศ. 2554 ณ บริเวณ ลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จังหวัดนครราชสีมา

ที่มา : ผู้วิจัย

ลายโปงลาง

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

ภาพที่ 40 : โน้ตลายโปงลาง(ทางใหญ่)

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 49.

ลายลมพัดไผ่

-ดลด	รซรม	-ซมล	มซรม	-ดลด	รซรม	-ซมล	มซรม
-ดลซ	ลดซล	-ดลซ	ลดซล	-มรด	ลดซล	-มรด	ลดซล
-ลดม	ซลซล	-ลดม	ซลซล	-มซด	รมรม	-มซด	รมรม
-ม-ร	-รดล	-ล-ร	-รดล	-ม-ร	-รดล	-ล-ร	-รดล
-ล-ม	ซลซล	-ลดร	ดลซล	-ล-ม	ซลซล	-ลดร	ดลซล

ลายลมพัดพร้าว

----	---ด	--ลร	-ดรม	-มซล	-ซลม	-มลซ	-ซทล
-ลรท	-ทรล	-ลทล	ทลทซ	-ซลซ	ลซลด	-ดรซ	รมซม
-ซลซ	ลซลด	-ดรซ	รมซม	-ล-ม	-ล-ม	-ลซม	-ลซม
-มซม	รมซม	ลมซม	รมซม	-มซม	รมซม	ลมซด	รมซม
-ล-ด	-ล-ร	---ด	รมดร	-มซม	รมดร	---ด	ลดรม
-ซลด	ซมดร	---ด	ลดรม	ย้อยกลับต้นบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 5			
--ลม	-มรซ	-ซรม	-ล-ด	-ล-ม	-มซร	-ด-ร	มซ-ล

ภาพที่ 41 : โน้ตลายลมพัดไผ่ และ ลายลมพัดพร้าว

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 52.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เต้ยสามจังหวะ

ลายเต้ยธรรมดา

----	---ล	--ดร	-มรด	--ลล	-ล-ล	--ดร	-มรด
--ลล	-ซมซ	-ซมด	รมซม	----	-ล-ม	ซลดล	ซมรม
-มซร	-ดลด	-ด-ร	-ม-ซ	-ซ-ด	รมซม	-มซร	-ดลด
-ซ-ด	รมซม	-มซร	-ดลด	-ล-ซ	-มซร	-รมด	-ล-ซ

ลายเต้ยโขง

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

ลายเต้ยพม่า

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

ภาพที่ 42 : โน้ตลายเต้ยสามจังหวะ

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 49-50.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภูไทกาฬสินธุ์

เกริ่นพิณ

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

ท่อนที่ 1

----	-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	-ร-ม	-ซ-ล	-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

จบ

----	-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

ภาพที่ 43 : โน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 50.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลายน้ำโตนตาด

----	----	----	----	----	---ม	--ม	---ม
----	-มซม	-มรม	รมซด	----	มซม	-มรม	รมซด
----	-มซม	-มรม	รมซล	----	-มซม	-มรม	รมซล
----	-มซล	ซลดล	ซมรม	----	มซด	ดรซ	รมซม
----	-มซล	ซลดล	ซมรม	----	มซด	ดรซ	รมซม
----	-มซร	มรดล	ดร-ด	-ล-ม	-มซร	มรดล	ดร-ด

ภาพที่ 44: โน้ตลายน้ำโตนตาด

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 53.

ลายลำตังหวาย

---	---ล	--ลล	-ม-ล	--ลล	-ม-ล	--ลล	-ม-ล
-ล-ล	-มซม	-ดมร	-มซด	-ลลล	-มซม	-ดมร	-มซด
-ลลล	-มซร	มรดล	ดรลด	-ดดด	-มซร	มรดล	ดรลด
-ดดด	-ล-ซ	มซมร	-ดลด	-ลลล	-ล-ซ	มซมร	-ดลด
-ดดด	-ล-ซ	มซมร	-ดลด	-ลลล	-ล---	-ล-ด	-ร-ซ
--ลล	-ล---	-ล-ด	-ร-ซ	-ลลล	ย้อนบรรทัดแรกห้องที่ 2		

จบ

----	-มซม	-ดมร	-มซด	-ลลล	-มซม	-ดมร	-มซด
-ลลล	-มซร	มรดล	ดร-ด	-ล-ม	-มซร	-ด-ร	มซ-ล

ภาพที่ 45 : โน้ตลายลำตังหวาย

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 53.

ไทภูเขา

ท่อนที่ 1 (จังหวะปานกลาง)

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

ท่อนที่ 2 (จังหวะเร็ว)

-ลลล	-ม-ด	-ม-ด	-ร-ด	-ลลล	-ม-ด	-ม-ด	-ร-ด
-ลลล	-ม-ม	-ม-ร	ดล-ด	-ล-ซ	-ม-ม	-ม-ร	ดล-ด
ดล-ร	ดล-ร	ดล-ร	ดล-ด				

(เวลาย้อนกลับต้นให้เปลี่ยนโน้ตในห้องแรก -ลลล เป็น ดดด แทน)

จบ

-ดดด	-ม-ด	-ม-ด	-ร-ด	-ลลล	-ม-ด	-ม-ด	-ร-ด
-ล-ซ	-ม-ม	-ม-ร	ดล-ด	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ร	มซ-ล

ภาพที่ 46 : โน้ตลายไทภูเขา

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 51.

ลายนกไซบินข้ามทุ่ง

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

ภาพที่ 47 : โน้ตลายนกไซบินข้ามทุ่ง

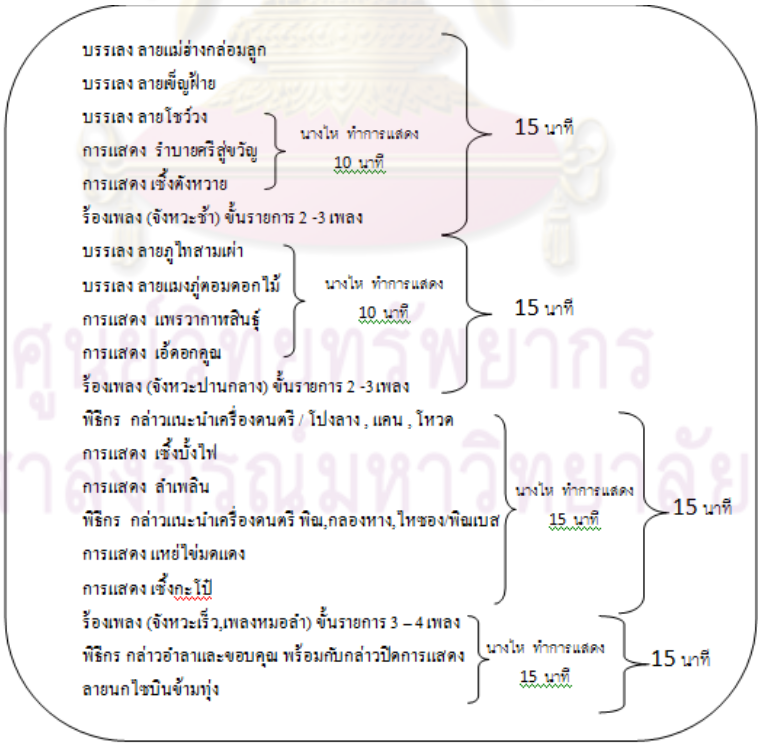
ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 51.

ลายแมงภู่ตอมดอกไม้

----	---ด	---ร	---ม	----	----	----	---ล
-ล-ล	ลล-ม	-มซม	รมซม	-ลลล	-ล-ร	-รดร	มรดร
-ลลล	-ล-ม	-มซม	รมซม	-ลลล	-ล-ร	-รดร	มรดร
-ลซม	ซรมด	-ดรซ	รมซม	-ลซม	ซรมด	-ดรซ	รมซม
-ลดม	ซลซล	-ลดร	ดลซล	-ลดม	ซลซล	-ลดร	ดลซล
-มซด	รมรม	-มซล	ซมรม	-มซด	รมรม	-มซล	ซมรม
-ลดร	มรดร	-รดร	มรดร	-รดล	ดรดร	-รดร	มรดร
-ลซม	ซรมด	-ดรซ	รมซม	-ลซม	ซรมด	-ดรซ	รมซม
-ล-ร	ลดลด	-ดรซ	รมซม	-ล-ร	ลดลด	-ดรซ	รมซม
-ล-ม	-มรซ	-ซรม	-ล-ด	-ล-ม	-มซร	-ด-ร	มซ-ล

ภาพที่ 48 : โน้ตลายแมงภู่ตอมดอกไม้

ที่มา : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529 (กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์,2550), หน้า 52.



ภาพที่ 49 : แผนผังตัวอย่าง กำหนดการแสดงของวงโปงลาง มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

ที่มา : พิณวลี อังศุพันธุ์

ภาพที่ 50 : หนังยางและไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 51 : ลักษณะของการรัดยางไว้ที่ปากไหจากการสัมภาษณ์นิตยา เชิดชู(รังเสนา) เมื่อครั้งดีดไหโดยใช้เสียงจริงต้องมีการดึงเส้นยางบ่อยครั้ง และอีกประเด็นคือการรำดีดไหในปัจจุบันไม่ค่อยคำนึงถึงการนำยางมารัดไว้ที่ปากไหในการแสดงเพราะอย่างน้อยก็ช่วยในเรื่องความสมจริงที่จะทำให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตาม

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 52 : ไหจำนวน 4 ใบ เรียงลำดับตามขนาด จากเล็กไปหาใหญ่ไหที่ปรากฏในปัจจุบันไม่มีการกำหนดขนาด สี และจำนวนของไหในการนำมาใช้ขึ้นอยู่กับการออกแบบของนักแสดง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 53 : ขาตั้งไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 54 : ลักษณะการออกแบบขาตั้ง ให้หลบอยู่ด้านหลังของไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 55: การจับจีบผ้าแพรวาให้มีลักษณะคล้ายดอกไม้

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 56: การตกแต่งไหซองโดยวิธีการนำผ้ามาเย็บคล้ายดอกไม้

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 57 : การรำดีดไหของชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น และการตกแต่งไหโดยใช้ผ้าพันรอบปากไห

ที่มา : www.isan.com

ภาพที่ 58: ไหซองที่มีไห จำนวน 5 ใบ

ที่มา : นิตยา เชิดชู (รังเสนา)

ภาพที่ 59 : การรำดีดไห ประกอบชุดการแสดงพื้นบ้าน 4 ภาคของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในงานราชพฤกษ์รวมใจภักรักพ่อหลวง 2549 ใช้ไหจำนวน 4 ใบ

ที่มา : http://www.bloggang.com/ราชพฤกษ์รวมใจภักรักพ่อหลวง

ภาพที่ 60: การใช้ไหประกอบการแสดงจำนวน 2 ใบ

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลักษณะท่ารำดีดไหแบบมีเสียงก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงเป็นแบบไม่มีเสียงที่กลายเป็นต้นแบบการรำดีดไหผู้วิจัยได้ศึกษา รับการถ่ายทอดท่ารำจากนิตยา เชิดชู(รังเสนา)

ภาพที่ 61 : ท่ายืนยกมือไหว้(การรำดีดไหแบบมีเสียงของนิตยา รังเสนา)

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 62 : ตัวอย่างการรำในระหว่างที่ดีดไหแบบมีเสียง เพื่อคลายความเมื่อยล้าของนิ้ว

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ลักษณะท่ารำดีดไหแบบไม่มีเสียงที่กลายเป็นต้นแบบการรำดีดไหผู้วิจัยได้ศึกษา รับการถ่ายทอดท่ารำจากนิตยา เชิดชู(รังเสนา)

ภาพที่ 63: ท่ารำที่ใช้ในการเคลื่อนที่ มีการใช้มือที่มีปรากฏในท่าของฟ้อนภูไทในภาคอีสาน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 64 : ลักษณะการใช้มือในรำดีดไห มีการดึงจีบสลับกับสะบัดมือเป็นตั้งวง และการกระดิกหรือพรมนิ้ว

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 65: ลักษณะการใช้มือในการดีดไล่ไหไปทีละใบจากขวาไปซ้าย หรือซ้ายไปขวา และมีการไขว้มือถ้าสังเกตจากภาพเคลื่อนไหวที่นิตยา รังเสนารำดีดไหจะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะเป็นการดีดในลักษณะใดก็ยังต้องคำนึงถึงการรำในลักษณะที่ต้องเหมือนกับดึงหนังยางจริงๆ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 66 : ลักษณะการใช้มือยกไหการใส่ลีลาโดยการโยกย้ายอุปกรณ์นางไหจะต้องเข้าใจจังหวะเพลงและสามารถแสดงถึงความสัมพันธ์ของท่าทางกับการใช้ไหให้สอดคล้อง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 67 : ลักษณะการใช้มือและเท้า

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 68 : ลักษณะการใช้ตัวในรำดีดไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 69 : ลักษณะการใช้ท่ารำระหว่างการดีดไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 70 : ลักษณะการเคลื่อนที่ในรำดีดไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลักษณะการรำดีดไหที่มีปรากฏในปัจจุบันซึ่งเป็นการสร้างสรรค์โดยมีปัจจัยพื้นฐาน คือ รำดีดไหต้นแบบ

ภาพที่ 71: ท่ารำเคลื่อนที่ของนางไห

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 72 : การรำอยู่ด้านหน้าเวที ในเพลงโชว์วง

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 73 : รำอยู่ด้านหน้าเวที

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 74 : รำอยู่กลางเวที

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 75 : ลักษณะการใช้มือ

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 76: ลักษณะการใช้เท้ามีการจัดลำดับของการเคลื่อนที่จากซ้ายไปขวาและทำซ้ำ

ที่มา : โดยผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 77 : ลักษณะการใช้สะโพก และใช้การซ้ำเท้าในท่าดีดทีละใบ

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 78 : ลักษณะการใช้ปลายเท้าจิกพื้นและการถ่ายน้ำหนักเพื่อความมั่นคงในการใช้ท่าเอนหลัง

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 79: ตัวอย่างลักษณะการใช้ท่ารำในเพลงแหย่ไข่มดแดง

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาพที่ 80: ตัวอย่างลักษณะการใช้ท่ารำในเพลงแหย่ไข่มดแดง

ที่มา : โดยผู้วิจัย

ภาคผนวก ค ตารางที่ใช้ในการวิจัย

เริ่มทำวิทยานิพนธ์	ปี พ.ศ. 2553									ปี พ.ศ. 2554			
เดือนมีนาคม ปีพ.ศ. 2553	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.
1.เลือกและกำหนด หัวข้อ	↔												
2.ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	←	—	→										
3.ลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม			←	—	—	→							
4.เขียนโครงร่างวิทยานิพนธ์ นำส่งอาจารย์ที่ปรึกษาปรับแก้ และนำเสนอสอบโครงร่าง วิทยานิพนธ์ต่อคณะกรรมการ					↔								
5.จัดทำบทที่ 2 และปรับแก้ไข						←	—	→					
6.จัดทำบทที่ 3 และปรับแก้ไข								↔					
7.จัดทำบทที่ 4 และปรับแก้ไข								←	—	→			
8.จัดทำบทที่ 5 และปรับแก้ไข									←	—	—	—	→
9.นำเสนอการสอบ วิทยานิพนธ์เล่มสมบูรณ์ ปรับแก้ไขรูปเล่มและนำส่ง บัณฑิตวิทยาลัย													↔

ตารางที่ 1 : ตารางแสดงแผนการดำเนินการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับที่	เอกสารข้อมูลเสริม	ประเด็นในการศึกษา
1.	สังคม วัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น	การประดิษฐ์การรำดีดไท
2.	การสร้างสรรค์งานด้านศิลปะ	ความเป็นมา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์การแสดงของการรำดีดไท
3.	นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน	ความเป็นมา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์การแสดงของการรำดีดไท
4.	นาฏยลักษณ์	องค์ประกอบการแสดงการรำดีดไทเพื่อนำมาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไท

ตารางที่ 2 : ตารางแสดงข้อมูลในการนำมาศึกษาวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัน เดือน ปี	การถ่ายทอดท่ารำ
9 สิงหาคม 2553	วิธีการดีดไทแบบมีเสียง
15 สิงหาคม 2553	วิธีการดีดไทแบบไม่มีเสียง

ตารางที่ 3 : การถ่ายทอดท่ารำและฝึกปฏิบัติการรำดีดไท

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับที่	การดีดไหแบบมีเสียง	การดีดไหแบบไม่มีเสียง(ต้นแบบการรำดีดไห)
1.เริ่มการแสดง	การเปิดตัวนางไห ใช้วิธีการไหว้และรำพร้อมกับการเริ่มบรรเลงวงโปงลาง	การเปิดตัวนางไห ใช้วิธีการรำออกมาในเพลงโชว์วง แล้วค่อยเข้าสู่ไห
2.การใช้มือ	การดีดไหโดยใช้ จีบสลับกับการปล่อยเป็นตั้งวง	- การดีดไหโดยการไขว้มือ - การดีดไหโดยการยก - การดีดไหโดยการโยน - การดีดเรียงมือ
3.การใช้เท้า	มีเพียงการย่ำเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ	- การย่ำเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ - การเตะเท้าโดยการส่งไปด้านหลังก่อนที่จะนำมาวางด้านหน้าแล้ว - การถ่ายน้ำหนักช่วงขา หัวเข่า และเท้า - การใช้จังหวะของหัวเข่า ย่อ-ยืด ย่อ-เตะ
4.การใช้ลำตัว	ลำตัวตรง	- การแอ่นหลัง - การเอียงลำตัว - การบิดลำตัว
5.การใช้ท่ารำนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน	การออกท่ารำสามารถทำได้ในช่วงที่รอจังหวะท้ายของห้องเพลง	- ท่าสอดสร้อยมาลา - ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานเช่นท่าฟ้อนภูไทเรณู
6.ทิศทางในการแสดง	หันทิศหน้าตลอดการแสดง	- การดีดไหโดยหันมาด้านหน้า - การดีดไหโดยหันไปด้านหลัง - การดีดไหโดยหันไปด้านข้างซ้าย-ขวา - การหมุนรอบตัว
7.การใช้พื้นที่เวที	อยู่ในซองไหตลอดการแสดง	- การเดินขึ้นลง - การวนรอบไห - การรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน

ตารางที่ 4 : การวิเคราะห์การดีดไหแบบมีเสียงและไม่มีเสียง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางโครงสร้างการแสดงรำดีดไหที่ถูกกำหนดโดยการบรรเลงเพลงของวงโปงลาง

ช่วงเริ่มบรรเลง	นาทีที่ 1	ในช่วงนี้มักเป็นการเน้นจังหวะ หรือ การเดี่ยวเครื่องดนตรี การออกท่าทาง นิยมใช้วิธีการ **พรมนิ้ว** หรือรำใน**ท่าจีบสะบัด** สลับกับตั้งวงหรือ รำออกมาจากด้านหลังเพื่อเข้าไปยังไห
ช่วงบรรเลงกลางเพลง	นาที ที่2-3-4	มีทั้งการดีดสลับขึ้นลง การดีดไขว้มือ การดีดที่แสดงความอ่อนของลำตัว และนิยมใช้ท่ารำ สลับกับการดีด รวมถึงการยก โยนไห ผู้ดีด มีลักษณะในการใช้มุมมอง ในการดีดไห ได้ 3 ลักษณะ คือ 1.ด้านหน้า 2. ด้านข้าง 3. ด้านหลัง และยังมีการนำไหออกไปเล่นกับคนดู
ช่วงท้ายของการบรรเลง	นาทีสุดท้าย	มีลักษณะของการดีดที่เร็วขึ้น หรือช้าลงตามจังหวะ การออกท่าการรำ พบน้อยมาก
ช่วงจบการบรรเลง		มีการหยุดนิ่งโดยตั้งท่ารำ หรือการหยุดนิ่งในลักษณะของมือยังดึงเส้นยางเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการหยุดจังหวะ และ**การพรมนิ้ว** หรือการรำท่า**สะบัดจีบ**กับวงในระดับแง่ศีรษะที่มีการเคลื่อนไหวช้าเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการทอดจังหวะเพลงลงอย่างช้าๆ

ตารางที่ 5 : ตารางโครงสร้างการแสดงการรำดีดไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางแสดงการเปรียบเทียบลักษณะการรำดีดไท 3 รูปแบบ

ลักษณะที่ปรากฏในการแสดง	1.การดีดไทแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไท)	2. การรำดีดไทที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน	3. การรำดีดไทที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไทสวรรค์”
1.การใช้มือ	- การดีดไทโดยการไขว้มือ - การดีดไทโดยการยก - การดีดเรียงมือ - ท่าจีบสอดล้ายกับท่าสอดสร้อยมาลา - สอดมือคลายเป็นท่าส่งมือวาดไปด้านหลัง	- การใช้นิ้วกลางแทนนิ้วชี้ในระหว่างการทำท่าดึงเส้นยาง - การดีดไทด้วยมือข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนมือที่ว่างใช้วิธีการจีบม้วนสะบัดมือ อยู่ในระดับแง่ศีรษะ - การโยน และรับไท - การซ้ำมือในระหว่างที่ดีด - การดีดไทโดยการไขว้มือ - การดีดไทโดยการยก - การดีดเรียงมือ - การยกมือขึ้นเหนือศีรษะ ทั้งสองข้าง - การจับจีบแล้วม้วนคลายออก สะบัดข้อมือเป็นบัวบาน พลิกข้อมือเป็นตั้งวง ทำสลับกันไปเรื่อยๆ	- การกำและแบมือ - การตบมือ - การใช้มือป้องหน้า - การกวักมือ - การตั้งวง และจีบ - การใช้นิ้วกลางกับนิ้วโป้งจีบ - ยกไทไว้บนไหล่ ศีรษะ และข้างลำตัว - การวางมือไว้บนไท - การตั้งวงระดับเอว - การท้าวสะเอว - การไขว้มือ - การจีบส่งหลัง - การจีบสะบัด - การยกผู้แสดงคนอื่น
2.การใช้เท้า	- การย่ำเท้าที่มีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ - การเตะเท้าโดยการส่งไปด้านหลังก่อนที่จะนำมาวางด้านหน้าแล้ว - การถ่ายน้ำหนักช่วงขา หัวเข่า และเท้า - การใช้จังหวะของหัวเข่าย่อ-ยืด ย่อ-เตะ	- การจัดรูปแบบเท้าโดยการเรียงลำดับไขว้เท้าสลับกันขวาซ้าย และมีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ - การจิกปลายเท้า - การเตะเท้าโดยการส่งไปด้านหลังก่อนที่จะนำมาวางด้านหน้าแล้ว - การถ่ายน้ำหนักช่วงขา หัวเข่า และเท้า - การใช้จังหวะของหัวเข่า ย่อ-ยืด ย่อ-เตะ	- การก้าวเท้า - กระโดดสลับขา - การยกเท้า - การลงเหลี่ยม - การตึงขา -
3.การใช้ลำตัว	- การแอ่นหลังการเอียงลำตัว - การบิดลำตัว	- การแอ่นหลังการเอียงลำตัว - การบิดลำตัว	- การโยกตัว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.การใช้ท่ารำนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน	- ท่าสอดสร้อยมาลา - ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานเช่น ท่าฟ้อนภูไทเรณู	- การนำท่ารำในชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานยกตัวอย่าง ชุดเซิ้งแหย่ไข่มดแดง ที่สะบัดจีบและวงต่อเนื่องจากลักษณะแคบไปกว้างซึ่งการใส่ท่ารำยังใช้ปลายนิ้วคงความสัมพันธ์กับไหในช่วงท้ายของการสะบัดจีบ - ท่าสอดสร้อยมาลา - ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานเช่นท่าฟ้อนภูไทเรณู	- การทำท่าบัวบาน - การทำท่าผาลาสั้น - การทำท่ากระหวัดเกล้าในรำแม่บท - การทำท่าจันทรงกลด
5.ทิศทางในการแสดง	- การดึดไหโดยหันมาด้านหน้า - การดึดไหโดยหันไปด้านหลัง - การดึดไหโดยหันไป - ด้านข้างซ้าย-ขวา - การหมุนรอบตัว	- การดึดไหโดยหันมาด้านหน้า - การดึดไหโดยหันไปด้านหลัง - การดึดไหโดยหันไป - ด้านข้างซ้าย-ขวา - การหมุนรอบตัว	- การแสดงโดยภาพรวมหันมาทางทิศหน้า - การหันทิศหน้า ทิศหลัง และทิศข้าง
6.การใช้พื้นที่เวที	- การเดินขึ้นลง - การวนรอบไห - การรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน	- การเดินขึ้นลง - การวนรอบไห การรำเข้ากับนายเกราะ หมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน	-การแปรแถว 42 รูปแบบ - การเข้าคู่ - การตั้งซุ้ม

ตารางที่ 6 : ตารางเปรียบเทียบลักษณะการรำดึดไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางแสดงองค์ประกอบด้านผู้แสดง ด้านเครื่องแต่งกาย ด้านเพลง ด้านลักษณะการแสดง และด้านเวลาในการแสดง ดังนี้

องค์ประกอบการแสดง	**1. การดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห)**	**2. การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน**	**3. การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "สราญใจไหสวรรค์"**
1. ผู้แสดง	ใช้ผู้หญิง 1 คน	ใช้ผู้หญิง 1-2 คน	ใช้ผู้ชาย 4 คน ผู้หญิง 4 คน
2. เครื่องแต่งกาย	แต่งตามแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน	แต่งตามแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน	แต่งตามแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
3. เพลง	รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง	รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง	รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง และการบรรเลงแทรมเป็ด กับทรอมโบน
4. อุปกรณ์	ไห 1 ชุด (4 ใบ)	2 ชุดขึ้นไป	ไห 8 ชุด
5. ลักษณะโครงสร้างการแสดง	มีลักษณะของการแสดงเป็นนักดนตรีในวงโปงลางรำออกมาในเพลงแล้วค่อยเข้าสู่ไหและดีดไหสลับกับการออกท่าทางการร่ายรำไปจนจบการแสดงของวงโปงลาง	มีลักษณะของการแสดงเป็นนักดนตรีในวงโปงลางรำออกมาในเพลงแล้วค่อยเข้าสู่ไหและดีดไหสลับกับการออกท่าทางการร่ายรำไปจนจบการแสดงของวงโปงลาง	มีรูปแบบการแสดงแยกเป็นชุดเอกเทศ แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง
6. เวลาในการแสดง	ใช้เวลา 45 นาที	ใช้เวลา 45 นาที	ใช้เวลา 8 นาที

ตารางที่ 7: ตารางแสดงองค์ประกอบของการรำดีดไห

ที่มา : ผู้วิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง แผนผังที่ใช้ในการวิจัย

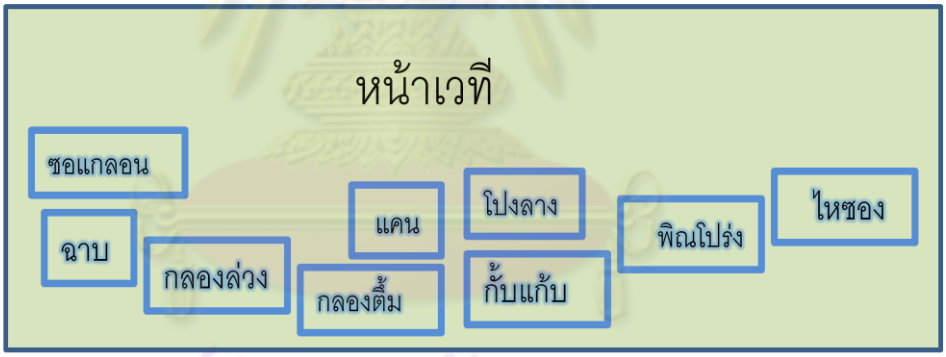
แผนผังการผสมเครื่องดนตรีของวงโปงลาง

แผนผังที่ 1 เครื่องดนตรีที่ได้นำมาผสมในวงโปงลาง ครั้งที่ 1

แผนผังที่ 2 เครื่องดนตรีที่ได้นำมาผสมในวงโปงลาง ครั้งที่ 2

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

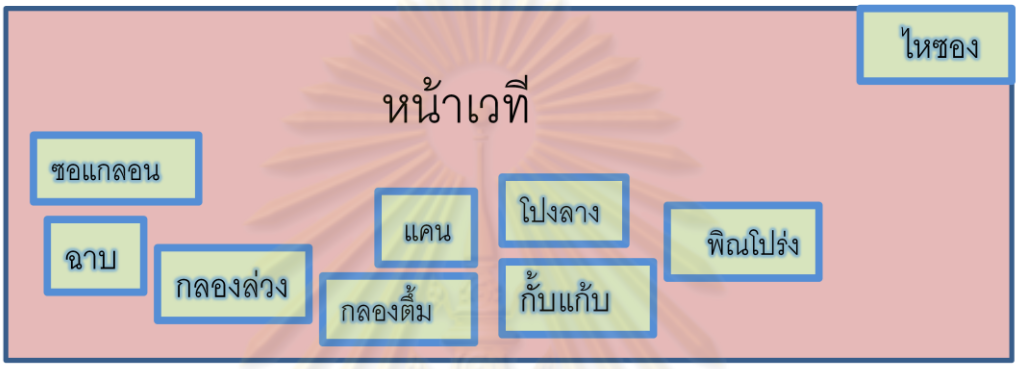
แผนผังที่ 3 เครื่องดนตรีที่ได้นำมาผสมในวงโปงลาง ครั้งที่ 3



แผนผังที่ 4 ลักษณะการผสมวงดนตรีที่ปรากฏในปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

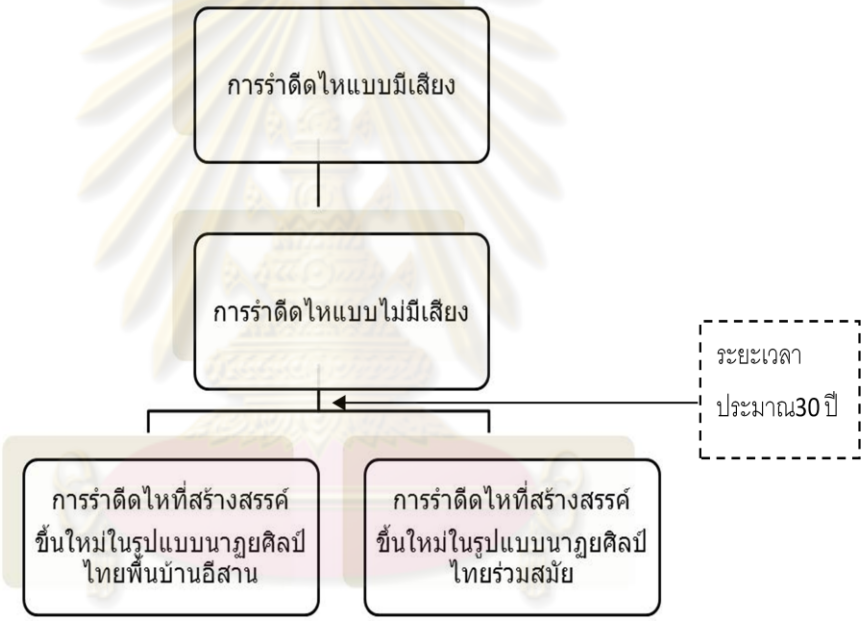
แผนผังการจัดตำแหน่งของการรำดีดไหในวงโปงลางที่มีปรากฏในปัจจุบัน



แผนผังที่ 5 การจัดตำแหน่งของนางไหให้แยกออกมาอยู่ด้านหน้าสุดของเวที หรือในบางครั้ง ถ้ามีการแบ่งระดับของเวที ก็จัดให้นางไหอยู่ส่วนหน้าสุดด้านล่างของเวที

แผนผังที่ 6 ลักษณะการผสมวงดนตรีที่ปรากฏในปัจจุบันมีการเพิ่มจำนวนของการรำดีดไห ซึ่งจัดตำแหน่งมีหลายลักษณะ

แผนผังการประยุกต์ดัดแปลงลักษณะองค์ประกอบของการรำดีดไห เพื่อแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการดังนี้



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนผังที่ 7 แผนผังแสดงพัฒนาการรำดีดไห

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนผังที่ 8 โครงสร้างในงานวิจัย

ภาคผนวก จ การสัมภาษณ์

ผู้ให้สัมภาษณ์ นางนิตยา เชิดชู(รังเสนา)ผู้ประดิษฐ์การรำดีดไห นางไหคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ

เรื่อง ที่มาและองค์ประกอบการแสดงของการรำดีดไห

วันที่ 9 สิงหาคม 2553

สถานที่ โรงเรียนนาฏศิลป์นิยา

การรำดีดไหเกิดขึ้นได้อย่างไร และมีองค์ประกอบอะไรบ้าง

เดิมการดีดไหใช้ผู้ชายดีด ซึ่งใช้เสียงจริงๆ แต่เมื่อครั้งที่ได้ไปแสดง ณ สวนอัมพรจึงได้เกิดแนวคิดที่ใช้ผู้หญิงแสดง เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ เพราะการแสดงครั้งนั้นคล้ายกับเป็นการประชันวง ระหว่างวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อาจารย์จึงจำเป็นต้องสร้างความโดดเด่นให้เป็นที่น่าสนใจ การดีดไหในครั้งนั้นได้รับการแนะนำและสนับสนุนจากอาจารย์ผู้ควบคุมการแสดง คือ อาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุนัน โดยให้ดีดลงจังหวะ “ติ๋ง ติ๊ง ตึง ตึง ติ๋ง “ เพราะว่าไม่เคยดีดไหมาก่อน และเมื่อขึ้นเวทีดีดไปได้สักพักก็เกิดความเมื่อยล้าจึงได้เกิดแนวคิดในการร่ายรำ ในช่องว่างของจังหวะการบรรเลงในวงโปงลาง ซึ่งตอนนั้นเสียงของเบสยังไม่ดังพอจึงจำเป็นต้องใช้เสียงจากไห การร่ายรำจึงออกท่าทางได้ในช่วงระยะหนึ่ง การร่ายรำประกอบการดีดไห โดยใช้ผู้หญิงในครั้งนั้นได้รับความนิยมนำไปแสดงอย่างแพร่หลาย ต่อมาพัฒนาการของพิณโปร่ง และพิณเบส สามารถพัฒนาได้ดีจึงไม่ต้องใช้เสียงจากไห แต่การรำดีดไหที่มีอยู่ในวงโปงลางนั้น เปรียบได้กับตัวชูโรง ที่ช่วยเพิ่มสีสันให้กับวงที่ไม่ถูกตัดออก การรำดีดไหที่ไม่ต้องคำนึงถึงเสียงในการบรรเลง ก็สามารถใส่ลีลาได้เต็มที่ ซึ่งเป็นที่มาของการรำดีดไหในรูปแบบไม่มีเสียงในปัจจุบัน

ผู้ให้สัมภาษณ์ นางพนารัตน์ ศีลแสน หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
เรื่อง ที่มาและองค์ประกอบการแสดงของการรำดีดไห
วันที่ 8 สิงหาคม 2553
สถานที่ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

การรำดีดไห ถูกสร้างจากนางไหคนแรกของวิทยาลัย ซึ่งได้รับฉายาว่า ราชินีไหซอง ต่อมาได้ถ่ายทอดให้แก่ศิษย์รุ่นน้อง ด้วยลักษณะและวิธีการแสดง แต่ไม่กำหนดกฎเกณฑ์ว่าต้องรำตามลำดับ เช่น เพลงโชว์วงต้องใช้ท่ารำแหย่ไข่มดแดง เป็นต้น ดังนั้นจึงสามารถนำท่าทางของนาฏศิลป์พื้นบ้าน มาประยุกต์เข้ากับลักษณะของการดีดได้อย่างหลากหลาย

การแต่งกาย ก็แต่งให้สวยงามแตกต่างจากนางรำคนอื่นๆในวง ทรงผมก็เช่นเดียวกัน จะทำทรงผมกระบังหน้า หรือเกล้าทุย

สรุปแล้วการรำดีดไหมีอิสระในด้านความคิด ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงว่าจะถ่ายทอดออกมาได้ดีเพียงใด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ให้สัมภาษณ์ นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
เรื่อง พัฒนาการของการรำดีดไห
วันที่ 28 กรกฎาคม 2553
สถานที่ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

ด้วยพัฒนาการของเครื่องดนตรี หมายความว่า มีการคิดค้นให้พิณโปร่ง พิณเบส สามารถต่อเข้ากับเครื่องขยายเสียง แล้วสามารถบรรเลงให้กลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่นในวง ทำให้การใช้

เสียงของไหหมดความสำคัญลง การคิดค้นตั้งแต่การรวมวงโปงลางและพัฒนาการของวงโปงลางนี้มีครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี 2529 เป็นผู้ริเริ่ม

ผู้ให้สัมภาษณ์ นายนราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด " สราญใจไหสวรรค์ "
ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
เรื่อง ลักษณะการแสดงชุด " สราญใจไหสวรรค์ "
วันที่ 15 มิถุนายน 2553
สถานที่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำไมถึงนำการรำดีดไหมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงร่วมสมัย

1. ต้องการดึงความน่าสนใจจากการนำเครื่องดนตรีมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง
2. ไหได้รับความนิยมแพร่หลาย จึงได้นำจุดเด่นมานำเสนอให้เกิดความน่าสนใจ ซึ่งมีช่วงหนึ่งได้สร้างสรรค์ให้มีลักษณะของการใช้เสียงจากไหจริง ที่ใช้เสียงในการแสดงจะได้กลับมามีความสำคัญอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจนำลักษณะนี้ ไปสร้างสรรค์การแสดงและความสำคัญของไห

ผู้ให้สัมภาษณ์ จุไพรัตน์ เกิดโมลี
ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
เรื่อง ที่มา และองค์ประกอบของการรำดีดไห
วันที่ 20 มิถุนายน 2553
สถานที่ วิทยาลัยนาฏศิลปะนครราชสีมา

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นสถานการศึกษาด้านศิลปะการแสดงแห่งแรกของภาคอีสาน มีวงโปงลางที่ได้รับความนิยม ที่มาของนางไหไม่ทราบแน่ชัด แต่ก็ได้นำมาแสดงคู่กับวงโปงลาง โดยเฉพาะนางไห ต้องมีบุคลิก ร่าเริง แจ่มใส มีความสามารถในด้านการแสดงนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี ที่สำคัญต้องมีความคิดสร้างสรรค์ เพราะการรำดีดไหอาจใส่ลีลาของแต่ละคนได้ไม่ซ้ำแบบ จึงทำให้สามารถแยกออกได้ว่า รำดีดไหแนวเปรี้ยวเป็นทางของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และรำดีดไหแนวหวานเป็นทางของวิทยาลับนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องการแต่งกาย ดูให้เหมาะสมกับบุคลิกของผู้ใส่ ตกแต่งได้ตามสมัยนิยม แต่คงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาวอีสาน ขั้นตอนในการแสดงก็ร่ายรำออกมาในเพลงโชว์วง และมาประจำจุดที่ไหซอง จากนั้นก็ดีดตามจังหวะช้า – เร็ว ถ้าเหนื่อยก็สามารถลงมาพักได้ ในขณะที่มีคนรำอยู่ หรือในขณะที่นักร้องร้องเพลงอยู่บนเวที เพื่อไม่ให้การแสดงเกิดช่องว่างบนเวที

ผู้ให้สัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์นฤมล ปิยวิทย์

ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ

เรื่อง พัฒนาการของการรำดีดไห

วันที่ 7 กรกฎาคม 2553

สถานที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

ในสมัยก่อตั้งวิทยาลัยครูนครราชสีมา โดยศูนย์วัฒนธรรม จังหวัดนครราชสีมา ได้มีการจัดตั้งวงมโหรีโคราช วงเพลงโคราช และวงโปงลาง เพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน เนื่องจากนโยบายทางการศึกษา ที่ว่าให้อนุรักษ์ สืบสาน ทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นเอาไว้ วงโปงลางของวิทยาลัยครูในขณะนั้น เกิดจากการรวมตัวกันของนักศึกษาวิชาเอกภาษาไทย คณะครุศาสตร์ ซึ่งมีความสามารถพิเศษในด้านการเล่นดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้ฝึกซ้อมและบรรเลงร่วมกัน แลกเปลี่ยนทักษะทางด้านดนตรี และใช้เวลาให้เกิดประโยชน์ ต่อมาได้มีบุคลากรของศูนย์วัฒนธรรมเข้าร่วมวงด้วย ทำให้มีสถานที่ในการฝึกซ้อมและมีผู้ควบคุมดูแลจนสามารถพัฒนาและออกแสดงได้

ในช่วงแรกมีการดีดไหโดยใช้ผู้ชายดีดและมีเสียงจริง จำได้ว่ามีการต่อเครื่องขยายเสียงไปที่ไหด้วย ต่อมาการรำดีดไหโดยผู้หญิงเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย จึงได้ปรับเปลี่ยนมาใช้ผู้หญิงแสดงแทน และมีปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ให้สัมภาษณ์ นางสาวพิณวลี อังศุพันธุ์
ผู้สัมภาษณ์ จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
เรื่อง องค์ประกอบของการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน
วันที่ 7 เมษายน 2553
สถานที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

วงโปงลางโดยทั่วไปจะมีลักษณะการแสดงในรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน โดยมีขั้นตอนในการนำเสนอที่เป็นลำดับโดยเริ่มจากการใช้เพลงโชว์วงเป็นเพลงแรกของการแสดง คล้ายกับเป็นการโหมโรงและเรียกความสนใจจากผู้ชมให้เข้ามาชมการแสดงได้ โดยเพลงนี้มีจังหวะค่อนข้างเร็ว ซึ่งวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพลงโชว์วงในแบบแผนของนักดนตรีวงโปงลาง คือ 1. เพื่อเป็นการเปิดตัวหรือเป็นการบอกให้คนดูทราบว่าจะเริ่มการแสดง 2. เป็นการตรวจสอบของระดับเสียงของเครื่องดนตรีเป็นครั้งสุดท้าย 3. แสดงความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในวง

เรื่องของการจัดวางอุปกรณ์ไหซอง ไม่มีกำหนดที่ตายตัว พิจารณาจากความเหมาะของสถานที่แสดง โดยทั่วไปหากมีพื้นที่เพียงพอ ก็จะตั้งไหซองอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกับกลองหาง เช่น เมื่อตั้งกลองหางไว้ฝั่งขวาของเวที ไหซองก็จะตั้งไว้ที่ด้านซ้ายของเวที ส่วนจะอยู่ร่วมกันในวง หรือนำมาตั้งไว้มุมด้านหน้าของเวทีก็ไม่ผิดลักษณะแต่อย่างใด และนางไหก็จะร่ายรำอยู่ในเครื่องดนตรีของตนไปจนกว่าจะมีการหยุดพักหรือจบการแสดง ซึ่งแตกต่างจากนางรำทั่วไปที่ขึ้นมาแสดงเป็นชุดๆ แล้วก็ลง เวลาที่จะจบการแสดง วงโปงลางก็จะบรรเลงเพลงส่งท้ายให้นางไหออกมาจากไหซองเพื่อมาอำลาผู้ชมก่อนที่จะลงจากเวทีไป ส่วนใหญ่มักบรรเลงลายที่มีชื่อว่า “นกไซบินข้ามทุ่ง”

ประวัติและผลงาน นิตยา รังเสนา ผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุด รำดีดไห

ชื่อ นางนิตยา **นามสกุล** เชิดชู (รังเสนา)

1. ประวัติชีวิตส่วนตัว

- เกิดวันอังคารที่ 4 ตุลาคม พุทธศักราช 2509 ปัจจุบันอายุ 40 ปี
- สถานที่เกิด บ้านเลขที่ 538 ถ.ศรีสวัสดิ์ดำเนิน ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม
- ที่อยู่ 49/124 ม.สัมมากร ซ.1/10 ถ.นิมิตใหม่ แขวงสามวาตะวันออก เขตคลองสามวา กรุงเทพฯ 10230 โทรศัพท์ 0-2915-6624
- ที่ทำงาน นาฏศิลปนิยา ชั้น 5 อิมพีเรียลเวิลด์ลาดพร้าว เขตวังทองหลาง กรุงเทพมหานคร โทรศัพท์ 0-2934-9190 โทรสาร 0-29156624

2. ประวัติการศึกษา (ระดับต่ำสุดถึงสูงสุด)

- ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนหลักเมือง จังหวัดมหาสารคาม (เมื่อปี พ.ศ. 2522)
- ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนผดุงนารี จังหวัดมหาสารคาม (เมื่อปี พ.ศ. 2525)
- ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 ถึงชั้นสูงปีที่ 2 วิชาเอกละคร (นาง) วิชาโทคีตศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ (เมื่อวันที่ 20 มีนาคม พ.ศ. 2530)
- ระดับปริญญาตรีเอกพัฒนาชุมชน สาขาศิลปศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยครูมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม (เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2533)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ระดับปริญญาโท คณะนิเทศศาสตร์ สาขาการประชาสัมพันธ์ นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีปทุม กรุงเทพมหานคร (เมื่อวันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2538)

3. ประวัติการทำงาน (ระดับต่ำสุดถึงสูงสุด)

- ปี พ.ศ. 2529 เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์โรงพยาบาลธีรวัฒน์ จังหวัดกาฬสินธุ์
- ปี พ.ศ. 2531 เจ้าหน้าที่คอมพิวเตอร์บริษัท H.G.S. จำกัด (สำรวจน้ำมัน)
- ปี พ.ศ. 2531 ครูสอนวิชานาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
- 1 กันยายน พ.ศ. 2534 นักแสดงศิลปพื้นบ้านอีสาน (ฝ่ายโชว์โปงลาง) บริษัท ซาฟารีเวิลด์ จำกัด (มหาชน)
- 1 มกราคม พ.ศ. 2537 ผู้ช่วยผู้จัดการฝ่ายประชาสัมพันธ์ บริษัท ซาฟารีเวิลด์ จำกัด (มหาชน)
- ปี พ.ศ. 2537 เป็นพิธีกรรายการย้อนทางอย่างไทย และพิธีกรรายการสองนาฬิกา ตาสว่าง ททบ. 5
- 1 มิถุนายน พ.ศ. 2538 ประธานกรรมการบริษัท นิยา จำกัด (จำหน่ายสินค้า OTOP) ห้างแฟชั่นไอแลนด์ กรุงเทพมหานคร
- 1 สิงหาคม พ.ศ. 2539 ครูใหญ่ ผู้จัดการ โรงเรียนนาฏศิลปนิยา ชั้น 5 อิมพีเรียลเวิลด์ ลาดพร้าว เขตวังทองหลาง กรุงเทพมหานคร
- ครูสอนพิเศษโรงเรียนอนุบาลจิตรเกษม (ปี พ.ศ. 2539 - ปัจจุบัน)
- ปี พ.ศ. 2543 นักจัดรายการวิทยุ รายการถักร้อยถ้อยธรรม สถานีวิทยุ 01 ดอนเมือง
- ปี พ.ศ. 2548 รองประธานสภาวัฒนธรรมเขตวังทองหลาง กรุงเทพมหานคร
- ครูสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน และนาฏศิลป์ไทย 4 ภาค ที่นาฏศิลปนิยา ชั้น 5 อิมพีเรียลเวิลด์ลาดพร้าว เขตวังทองหลาง กรุงเทพมหานคร

ชื่อ นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์

วันเกิด วันที่ 24 เดือน เมษายน พ.ศ. 2508

สถานที่เกิด บุรีรัมย์

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านพักข้าราชการครูวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000

ตำแหน่งหน้าที่การงาน รองผู้อำนวยการ

สถานที่ทำงานปัจจุบัน วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2522 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

พ.ศ. 2528 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

พ.ศ. 2531 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

พ.ศ. 2539 ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) สาขาวิชาเทคโนโลยีและนวัตกรรมทางการศึกษา
วิทยาลัยครูมหาสารคาม

พ.ศ. 2552 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อ นางสาวพิณวลี อังศุพันธุ์

วันเกิด วันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2522

สถานที่เกิด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

สถานที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 388 ถนนมิตรภาพ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา

ตำแหน่งหน้าที่การงาน นักวิชาการวัฒนธรรม ระดับ 3

สถานที่ทำงานปัจจุบัน สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2537	มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสุรนารีวิทยา อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา
พ.ศ.2540	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปน.ก.) สาขาเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
พ.ศ.2542	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปน.ส.) สาขาเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
พ.ศ.2544	ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร
พ.ศ.2551	ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพผู้ให้สัมภาษณ์

ผู้วิจัยฝากตัวเป็นศิษย์ เพื่อขอรับถ่ายทอดการรำดีดไท นิตยา เชิดชู(รังเสนา) ต้นแบบการรำดีดไท

ในระหว่างการรับถ่ายทอดก็ได้ทำการเก็บข้อมูลไปด้วย

อาจารย์จุไพรัตน์ เกิดโมลี(ด้านซ้าย) อดีตนางไหของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดที่มีลีลาการดีดไหเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในการดีดไหซ้ำมือ ผู้สอนรำดีดไหแก่นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา(ด้านขวา) เมื่อปี พ.ศ. 2539

ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับ ครูทูลทองใจ ซึ่งรัมย์

เมื่อวันที่ 13 มีนาคม 2554 ณ งานกินเข่าค่ำ อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา

ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับ ครูพนารัตน์ ศีลแสน
เมื่อวันที่ 13 มีนาคม 2554 ณ งานกินเข่าค่ำ อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ฉ ข้อมูลทั่วไป

ประวัติและความเป็นมาของคำว่า “ต้นตำรับราชินีไหซอง”

เมื่อสมัยก่อนส่วนใหญ่การดีดไหจะเป็นผู้ชายดีด โดยจะมีไหตั้งแต่ 1 – 2 ใบขึ้นไป นำเอายางอะไหล่รถจักรยานหรือยางหนังสติ๊กมาวางบนปากไห แล้วใช้ยางรัดรอบปากไหอีกครั้งหนึ่ง แต่ต่อมาเมื่อประมาณปลายปี พ.ศ. 2528 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้ไปร่วมงานแสดงเผยแพร่กับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ณ เวทีสวนอัมพร โดยเป็นการแสดงศิลปะ 4 ภาค เดิมผู้ดีดไหจะเป็นผู้ชาย ชื่อ นายสุริยา อินทะรัง ระหว่างที่กำลังเผยแพร่อยู่ที่ ณ งานเผยแพร่ ครั้งนี้จะเป็นการเผยแพร่ของ 2 สถาบันภาคอีสาน คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ดังนั้นเพื่อเป็นการโชว์ความสามารถและความโดดเด่นของวิทยาลัยน้องใหม่ สมัยนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เป็นวิทยาลัยที่ 3 ของภาคอีสาน จึงมีรุ่นน้อง ชื่อ น้องเปีย (เสียชีวิตเมื่อครั้งอุบัติเหตุ ปี พ.ศ. 2530) และนายนิรันดร์ จันทร์น้อย ปัจจุบันรับราชการอยู่ที่ ภาคใต้ จึงมีความคิดให้รุ่นพี่ชื่อ นางสาวนิตยา รังเสนา (ในสมัยนั้น) เป็นผู้มาดีดไห (ซึ่งจริงๆ แล้วไม่เคยดีดไหนมาก่อน แต่อาศัยว่าเป็นผู้ที่เรียกว่า เป็นผู้ช่วยฝึกการรำพื้นบ้านภาคอีสานให้กับ รุ่นน้อง ก่อนที่จะไปให้คุณครูซ้อม หรือดูอีกครั้ง) จึงทำให้น้องทั้ง 2 คนเชื่อว่า รุ่นพี่ที่ชื่อ นิตยา รังเสนาคนนี้จะทำได้ และในที่สุดก็ไปดีดไห เพื่อสถาบันของตนเอง ก่อนไปดีดไหตนก็ได้ไป กราบเรียนถามครู (อาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุนัน) ปัจจุบันท่านเป็นศิลปินพื้นบ้านอีสานยอดเยี่ยมรางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทาน ปี พ.ศ. 2549) ว่าดีดอย่างไรท่านแนะนำว่าดีดไหอย่างไร ก็ได้แต่ให้ลงจังหวะ ติ่ง ติ้ง ติ่ง ติ้น ติ่ง (5 ต. แท้ๆ เลย) แล้วข้าพเจ้าก็ขึ้นบนเวทีขอบอกว่า ตื่นเต้นมาก แต่ก็ทำตามครูบอก ด้วยความตื่นเต้นบวกกับการดีดไหสมัยนั้นมือจะสัมผัสที่ยาง ทุกครั้ง ก็ทำให้รู้สึกเจ็บ เหนื่อย และเหงื่อออก ดังนั้นข้าพเจ้า ก็เลยร่ายรำ พร้อมกับปาดเหงื่อพร้อมกับแจกรอยยิ้มอย่างธรรมชาติให้กับผู้ชม นำเอาทำนองลีลาท่ารำของนาฏศิลปไทย และนาฏศิลปพื้นบ้านมาร่ายรำแทนการที่จะดีดที่มีความรู้สึกนิ้วเริ่มเจ็บแต่เพียงอย่างเดียว ดังนั้นการโชว์ดีดไหครั้งแรก ในชีวิตครั้งนั้นจึงเป็นการดีดไหที่มีการผสมผสานระหว่างการดีด การร่ายรำ การปาดเหงื่อ (ซึ่งเป็นการพักเหนื่อยอย่างธรรมชาติ) และรอยยิ้ม ในที่สุดการแสดงประชัน ระหว่างวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และนาฏศิลปกาฬสินธุ์ก็จบลง วันต่อมาขณะที่ข้าพเจ้ากำลังแต่งตัวแต่งหน้าอยู่บนบ้านพัก (เวที) ซึ่งเวทีจะเป็นบ้านภาคต่างๆ และมีเวทียื่นออกไป ก็มีผู้ชายคนหนึ่งมาถามว่า วันนี้จะมีน้องผู้หญิงมาดีดไหอีกรึ

เปล่า ดิฉันได้ยินก็รู้สึกแปลกใจและดีใจที่มีคนอย่างชมอีก จนในที่สุดครู ของข้าพเจ้าที่ควบคุมการแสดงไปในครั้งนั้นได้เปิดโอกาส และสร้างโอกาสในวันนั้นให้ กับข้าพเจ้า และแล้วความตื่นเต้นและความเจ็บปวดก็เกิดขึ้นอีก จากนั้นงานเผยแพร่ทุกๆ ครั้ง ก็จะเป็นข้าพเจ้าเป็น “นางไห” ผู้หญิงคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ตลอดมา ระยะเวลาต่อมา ประมาณปี พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นปีที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นที่นิยมเป็นอย่างมากทางด้านการแสดงโปงลาง และได้ไปเผยแพร่ที่ประเทศมาเลเซียคนชมเยอะมากๆ และข่าวก็นำไปลงพร้อม ทั้งให้สมญานามว่า Queen of Hai-song หลังจากนั้นพอกลับมาอาจารย์เพ็ญทิพย์ จันทุดม หัวหน้าคณะได้นำเอาข่าวนั้นมาเล่าให้ทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ฟัง จนทางประชาสัมพันธ์จังหวัดกาฬสินธุ์ก็ได้มาและพร้อมกับลงข่าวให้สมญานามว่า "ต้นตำรับราชินีไหซอง" จนปัจจุบัน เพราะว่าทางจังหวัดได้จัดการประกวดราชินีไหซองในงานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ และขณะนั้นข้าพเจ้า ก็จะ<u>จบการศึกษาในระดับนาฏศิลป์สูงปีที่ 2 จึงมีการถ่ายทอดวิชาลีลาการดีดไหให้กับรุ่นน้อง แต่ไม่มีความเจ็บปวด (นิ้ว) เพราะข้าพเจ้าได้บอกเทคนิคของการดีดไห โดยจะไม่สัมผัสที่ยางของไห เพียงแต่จะเป็นท่วงท่าลีลาเท่านั้น จนเป็นที่ถ่ายทอดกันมากระทั้งทุกวันนี้</u>

<u>สิ่งที่ดลบันดาลใจในการคิดท่ารำดีดไหซอง</u>

คำว่า "ไห" จะว่าไปแล้วก็จะอยู่ใกล้ตัวมาตั้งแต่เล็ก เพราะคุณแม่มีอาชีพค้าขาย (ปลา) จะรับมาจากเขื่อนลำปาวมาครั้งละเยอะๆ ในบางคราวจะต้องใช้ปลาที่ขายไม่หมด (เพราะเยอะมาก) ลูกๆ ทุกคนก็จะช่วยกันจัดการทำเป็นปลาส้มบ้าง ปลาร้าบ้าง ตามสูตรของคุณแม่ที่ได้ถ่ายทอดไว้ให้จนทุกวันนี้ ดังนั้นที่บ้าน เมื่อสมัยก่อนจะมีไหปลาร้า เป็นห้องใหญ่ๆ ใส่ทั้งไห ใส่ทั้งตุ่มน้ำ รียกได้ว่าเป็นน้องๆ โรงงานเลยทีเดียว

ตนจึงมีความรู้สึกรักและผูกพันกับไหมาก เมื่อแสดงแต่ละครั้งก็จะแอบภูมิใจในสิ่งคือ เหมือนได้อยู่ใกล้ๆ แม่ตลอดเวลา เมื่อครั้งสมัยคุณแม่ยังมีชีวิตอยู่ท่านจะชอบชมการแสดงมาก แต่ท่านก็ไม่ค่อยได้ชมสักเท่าไหร่ เพราะท่านต้องทำงานเลี้ยงลูกๆ ทั้ง 9 คน ยกเว้นเวลาถ่ายทอดทางโทรทัศน์ก็จะเที่ยวบอกเหล่าสมาคมแม่ค้าดู คุณแม่ดีใจมากๆ ที่ลูกสาวได้ออกโทรทัศน์ แต่ความรู้สึกที่สัมผัสได้ คุณแม่ดีใจที่ลูกตัวเองได้ทำในสิ่งที่ดี ที่มีคุณค่าอย่างเต็มความสามารถตลอดมา

ดังนั้นเมื่อยามใดที่มีโอกาสได้แสดงไห ข้าพเจ้าจะได้มีความรู้สึกอาย ที่พูดอย่างนี้เพราะว่า เมื่อยุคสมัยเก่าจะมีเรื่องค่านิยมในความเป็นคนอีสาน กินปลาร้า แต่ข้าพเจ้าไม่เคยคิดว่าไหหรือที่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นเมืองดนตรีชนิดหนึ่งของภาคอีสาน จะเป็นสิ่งที่ด้อยค่า แต่ข้าพเจ้ากลับมีความคิดว่ารู้สึกสนุกและดีใจที่ข้าพเจ้าได้มีโอกาสทำผลงานชิ้นนี้เอาไว้ให้ลูกหลานได้สืบทอดต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลีลาการดีดไหผลงานประดิษฐ์ลีลา โดย อาจารย์นิตยา เชิดชู

นาฏศิลปนิยา

นาฏศิลปนิยา

นาฏศิลปนิยา

มรดกอีสาน
นาฏศิลปนิยา

มรดกอีสาน
นาฏศิลปนิยา

มรดกอีสาน
นาฏศิลปนิยา

มรดกอีสาน
นาฏศิลปนิยา

มรดกอีสาน
นาฏศิลปนิยา

มรดกอีสาน
นาฏศิลปนิยา

นาฏศิลปนิยา

นาฏศิลปนิยา

นาฏศิลปนิยา

ประดิษฐ์ท่ารำเซิ้งแหย่ไข่มดแดง เมื่อปี พ.ศ. 2532 ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ท่ารำเซิ้งแหย่ไข่มดแดง ผลงานประดิษฐ์ท่ารำ โดย อาจารย์นิตยา เชิดชู

ท่าออก ชาย ถือไม้แหย่ไข่มดแดงด้านขวา เดินโยกตัวย่ำเท้าออกมา

หญิง ถือตะกร้ามือขวา มือซ้ายรำส่ายต่ำระดับสะเอว เดินย่ำเท้า

ท่าที่ 1 ชาย เดินย่ำเท้าเรียกและมอง ฝ่ายหญิง (ชี้ให้ดูบนต้นไม้อย่างธรรมชาติ)

หญิง เดินย่ำเท้าเรียกและมองฝ่ายชาย

ท่าที่ 2 ชาย ย่ำเท้าในจังหวะดนตรีเร็ว แหย่ไข่มดแดง ยื่นส่งให้ฝ่ายหญิงแล้วแตะที่ไม้ไผ่ แล้วมือซ้ายปัดไข่มดแดงที่แขนขวา ขาซ้าย ขาขวา ขาซ้ายกระโดดสลับไป มา

หญิง หญิงนั่งปรบมือรับตะกร้าไข่มดแดงจากฝ่ายชาย ลุกขึ้นกระโดดปัดไข่มดแดงออกจากตัว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 3 ชาย นำไม้แหย่ไข่มดแดงมาวางรอบผู้หญิงแล้วปรบมือลุกขึ้นเดินมองบนแล้วมองหญิง (มือซ้ายเท้าสะเอวกระทุ้งเท้าขวามือขวาป้องหน้ามองหญิง เดินย่ำเท้ามือขวาเท้าสะเอวกระทุ้งเท้าซ้ายมือซ้ายป้องหน้ามองดูต้นไม้)

หญิง ใช้ผ้าเล็กๆ ที่เหน็บไว้ที่สะเอวนำมากวนในน้ำ เพื่อให้ตัวแม่ของมดแดงติดออกมา แล้วสลัดใส่ผู้ชาย

ท่าที่ 4 ชาย ปรบมือนั่งลงจับตะกร้าพร้อมกับผู้หญิง แล้วกระทบจังหวะเอียงมองซ้าย - ขวา

หญิง มัดเชือกไว้ที่ตะกร้า แล้วนั่งกระทบจังหวะ จับตะกร้ายกขึ้นพร้อมกับเอียงซ้าย – ขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 5 ชาย ม้วนจีบสองมือระดับสายตา ตั้งวงแล้วจีบไขว้กันระดับอก ม้านจีบตั้งวงจีบสองมือตั้งวงเอียงซ้าย – จีบสองมือตั้งวงเอียงขวากระทบจังหวะ

หญิง ทำเช่นเดียวกันกับผู้ชาย เรียกว่าท่าดีใจสนุกสนาน

ท่าที่ 6 ชาย นั่งทับส้น มือทั้งสองจับขอบตะกร้า กระทบจังหวะ เอียงซ้าย - ขวาสลับกับหญิง

หญิง นั่งทับส้น มือทั้งสองจับขอบตะกร้า กระทบจังหวะ เอียงซ้าย - ขวาสลับกับชาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 7 ชาย จับไม้ลุกขึ้นแบกไว้ที่บ่าด้านซ้าย ส่วนมือขวาจับตะกร้ากับผู้หญิง จนหมดจังหวะ

หญิง รำส่ายมือขวา ลุกขึ้น ตั้งตะกร้าด้านซ้าย แล้วเดินย่ำเท้าจนหมดจังหวะ เดินรำส่ายเข้าเวที

ท่าที่ 8 มือขวาถือกลองในแนวตั้ง มือซ้ายตั้งวงทาบกลอง เดินเข้าเวที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ครูสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคอีสานที่วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ปี พ.ศ. 2530
- ให้สัมภาษณ์กับรายการบอกเล่าเก้าสิบ โดย คุณเพชรรี พรหมช่วย ปี พ.ศ. 2538
- ครูสอนพิเศษนาฏศิลป์ไทยอนุบาลจิตรเกษมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 จนถึงปัจจุบัน
- เป็นวิทยากรสอนศิลปินพื้นบ้านให้กับมหาวิทยาลัยเกริก กรุงเทพมหานคร ปี พ.ศ. 2540
- พิธีกรรายการย้อนทางอย่างไทย ททบ.5 (ทุกวันพุธเวลา 15.00 – 15.30 น.) เมื่อ ปี พ.ศ. 2540
- ปี พ.ศ. 2541 ได้รับรางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทานครั้งที่ 3 สาขาศิลปินพื้นบ้านอีสานยอดเยี่ยม
- เป็นวิทยากรสอนรำนาฏศิลปพื้นเมืองอีสานให้กับโรงเรียนวัดบางพระ จังหวัดฉะเชิงเทรา ปี พ.ศ. 2542
- จัดการแสดงงานเกษตรแฟร์ ปี พ.ศ. 2542 ที่เวทีอนุรักษ์ไทย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- จัดการแสดงโปงลางงาน ร.5 ธันวามหาราช ณ บริเวณรัฐสภา ปี พ.ศ. 2542
- จัดรายการวิทยุ รายการถักร้อยถ้อยธรรม ทางสถานีวิทยุกระจายเสียง 01 ดอนเมือง เวลา 24.00 – 24.30 น. เมื่อปี พ.ศ. 2542
- ครูสอนไหซองให้กับศิลปินดารา ในรายการจันทร์เจ้าของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ปี พ.ศ. 2544
- จัดการแสดงร่วมกับรายการจันทร์เจ้าของ สถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ปี พ.ศ. 2544
- จัดการแสดงโปงลางร่วมกับรายการชุมทางเสียงทอง ปี พ.ศ. 2544
- เป็นนักแสดงรับเชิญร่วมกับโปงลางคณะสุพรรณิการ์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ปี พ.ศ. 2549 ถึงปัจจุบัน
- จัดการแสดงโปงลางร่วมกับรายการมาสเตอร์คีย์ 4 ภาค ปี พ.ศ. 2546
- จัดการแสดงคณะโปงลางงานวันเด็กแห่งชาติ ณ พิพิธภัณฑ์เด็ก กรุงเทพมหานคร ปี พ.ศ. 2547 ถึงปัจจุบัน
- จัดการแสดงโปงลางร่วมกับรายการโอโน่โชว์ ปี พ.ศ. 2547
- ประดิษฐ์ท่ารำมันสำปะหลัง ให้กับโรงเรียนหนองกุงศรีวิทยา จังหวัดกาฬสินธุ์ ปี พ.ศ. 2546
- ครูสอนท่ารำไหซองให้กับ Miss teen ปี พ.ศ. 2546

- ครูสอนท่ารำนาฏศิลป์ไทยให้กับมิสไทยแลนด์เวิลด์ และรองมิสไทยแลนด์เวิลด์ ปี พ.ศ. 2547
- ครูสอนท่ารำไหซองแฝดได้รับรางวัลชนะเลิศมิสดับเบิ้ล A ปี พ.ศ. 2547
- ครูสอนท่ารำให้กับลูกศิษย์ในรายการตีสิบ ช่วงดันดารา ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ปี พ.ศ. 2547
- เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย 4 ภาค และศิลปะประยุกต์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 จนถึงปัจจุบัน ณ เวทีทักษิณพลาซ่า ห้างอิมพีเรียลเวิลด์ลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร
- เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานโปงลาง ณ ศูนย์วัฒนธรรม เมื่อปี พ.ศ. 2548
- เป็นนักแสดงรับเชิญร่วมกับโปงลางมหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต ปี พ.ศ. 2548
- ครูสอนท่ารำมโนราบูชายัญให้กับขวัญใจช่างภาพมิสยูนิเวิลด์ ปี พ.ศ. 2548
- ครูสอนท่ารำไหซองโชว์ในรายการต่ำสิบ (3 กรกฎาคม พ.ศ. 2549) ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7

5. การสร้างสรรค์และการเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณชนในประเทศและต่างประเทศ

- **การสร้างสรรค์และการเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณชนในประเทศ**

ปี พ.ศ. 2525 แสดงดีดไหซอง งานเผยแพร่ ณ เวทีสวนอัมพร กรุงเทพมหานคร

ปี พ.ศ. 2526 งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย 4 ภาค ณ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (รำพัด)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปี พ.ศ. 2527 งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่วิทยาลัยครู จังหวัดเลย (รำคอนสวรรค์)

ปี พ.ศ. 2527 งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม รำตังหวาย ณ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ปี พ.ศ. 2527 เป็นพิธีกรงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ เวทีกลางแจ้ง ศาลากลางจังหวัดกาฬสินธุ์

ปี พ.ศ. 2528 การแสดงดีดไหซองร่วมกับวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สนับสนุนโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ที่จังหวัดร้อยเอ็ด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปี พ.ศ. 2529 งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมร่วมกับกรมประชาสงเคราะห์

โดยมี นายประมูล จันทรจำนงค์ ท่านอธิบดีกรมประชาสงเคราะห์ ร่วมถ่ายภาพด้วย

เมื่อ ปี พ.ศ. 2539 พิธีกรสาวสวย คุณเพชรี พรหมช่วย จากรายการบอกเล่าเก้าสิบ ได้สัมภาษณ์ถามถึงความเป็นมาของคำว่า ต้นตำรับราชินีไหซอง

ตอบง่ายๆ ก็คือ จริงๆ แล้วการร่ายรำนั้นชอบมาตั้งแต่เด็ก ครูคนแรกคือ ครูสว่างจิต หอมแช่ม (ครูสอนรำที่โรงเรียนหลักเมืองมหาสารคาม) ครูคนที่ 2 คือครูรุจิรา วงศ์แก้ว (แม่ปิ๋วเป็นครูสอนรำที่โรงเรียนผดุงนารี) นอกนั้นช่วงที่อยู่มหาสารคาม ก็คือ ครูสอนรำที่มาที่วัดเวลามีเทศกาลต่างๆ

ปี พ.ศ. 2523 รำหน้าขบวนแห่งานวันเข้าพรรษา บนถนนนพมาศดำรัส
ขณะเรียนอยู่ที่โรงเรียนผดุงนารี จังหวัดมหาสารคาม

ปี พ.ศ. 2524 รำถวายพระพรงานวันแม่ ที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 5 ขอนแก่น
ขณะเรียนอยู่ที่โรงเรียนผดุงนารี จังหวัดมหาสารคาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หลังจากนั้นประมาณปี พ.ศ. 2525 ก็เข้ามาสอบเข้าในระดับชั้นกลางปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยมีท่านผู้อำนวยการ ชื่อ นายสำเริง จิตรจง

เมื่อเริ่มเข้าเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ทุกคนจะต้องเข้ารับพิธีครอบครู

เมื่อเข้ามาเรียนก็เริ่มมีการออกงานเผยแพร่ ภาพนี้เป็นการถ่ายภาพสาธิตท่ารำเซิ้งโปงลาง
โดยมีนางสาวน้ำทิพย์ แสงมหาชัย (เพื่อนรัก) ร่วมถ่ายภาพด้วย

คือภาพที่แต่งชุดรำเซิ้งตังหวายที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
ถ่ายภาพร่วมกับนางสาวกาญจนา บุญหลง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่แต่งชุดดีดไห ถ่ายภาพร่วมกับนางสาวอสาวดี (น้องจุ๋ม)

แสดงเต้นกำรำเคียวที่เวทีกลางแจ้งศาลากลางจังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นแม่เพลง
คู่กับนายสิทธิกร ขันโอฬาร

แสดงชุดเพลงเหย่ย เป็นแม่เพลงคู่กับนายสิทธิกร ขันโอฬาร

ปี พ.ศ. 2534 เป็นครูสอนนาฏศิลป์พื้นเมือง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นิยา รังเสนา รำฉุยฉายพราหมณ์ แสดงให้เห็นว่ามีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย

นิยา รังเสนา เป็นผู้ดำเนินรายการในการแสดงของวงโปงลาง

นิยา รังเสนา ร้องเพลงและรำ คล้ายกับการแสดงของหมอลำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทานครั้งที่ 3 พ.ศ. 2541

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพนี้กำลังดีดไหที่เวทีงานของกรมประชาสงเคราะห์ หากสังเกตได้ดีชุดนางไหจะเป็นลักษณะผ้าไหมแพรวา (ผ้าผืนนี้ได้หายไปกับการจบชีวิตของเหล่าศิลปินที่เสียชีวิตเมื่อปี พ.ศ. 2530 เพราะได้ฝากไว้กับเพื่อนรักที่ชื่อ แสงทอง ศรีเครือคง (เสียชีวิต) เป็นนักร้องนำประจำวงโปงลางในสมัยนั้น กลับไปเพราะช่วงนั้นจบแล้ว แต่ถูกเชิญมาแสดงเฉพาะกิจก่อนที่คณะจะเดินทางไปโชว์ที่ภาคใต้แล้วเกิดอุบัติเหตุ)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไปแสดงที่ประเทศมาเลเซีย ได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ประจำประเทศมาเลเซีย

งานประกวดโปงลาง '34

โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เก่าแก่ของจังหวัดกาฬสินธุ์ แม้ว่าวันเวลาจะผ่านไปกว่าสิบปีแล้วก็ตามเสียงของโปงลางยังคงให้อรรถรสทางดนตรีมากยิ่งขึ้น จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดกาฬสินธุ์ในปัจจุบัน

เมื่อเอ่ยถึงการประกวดโปงลางหลายต่อหลายคนจะนึกถึงสีสันของ **"ธาวไหซอง"** หรือ การแสดงอันสนุกสนานเร้าใจของ **วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์** และอาจจะมองไปถึงความอดทนของผู้คนที่เบียดเสียดเข้าชมการแสดง ซึ่งหาชมได้ไม่ง่ายนัก นอกจากในงานประกวดของจังหวัดกาฬสินธุ์ที่มีหนึ่งจะมีเพียงครั้งเดียวเท่านั้น

ลำแคนฉาน ศิลปการแสดงประกอบโปงลาง ที่กระฉ่อนทั่วประเทศของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ทั้ง ๆ ที่รู้ว่ามีคนมาชมกันมากในทุกๆ ปีที่จัด แต่ปีนี้ผมคงจะเสียใจไปอีกนาน ถ้าหาก ผมพลาดการประกวดโปงลาง '34 จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งท่าน **ดร.ทองสุข มันตวทร** เป็นแม่งาน จัดรางวัลสำหรับคณะที่ชนะเลิศร่วม 20,000 บาท เฉพาะ **"ธาวดีคไห"** ที่มีสีสาสุดยอดความสวยเป็นเยี่ยม นอกจากจะได้ชื่อว่าเป็น **"ราชินีไหซองประจำปี"** แล้ว ยังจะได้รับรางวัลเป็นเงินสดจำนวนถึง 10,000 บาท เป็นโบนัสอีกต่างหาก

นิตยา ไรยพะยวน ราชินีไหซองต้นตำรับของจังหวัดกาฬสินธุ์

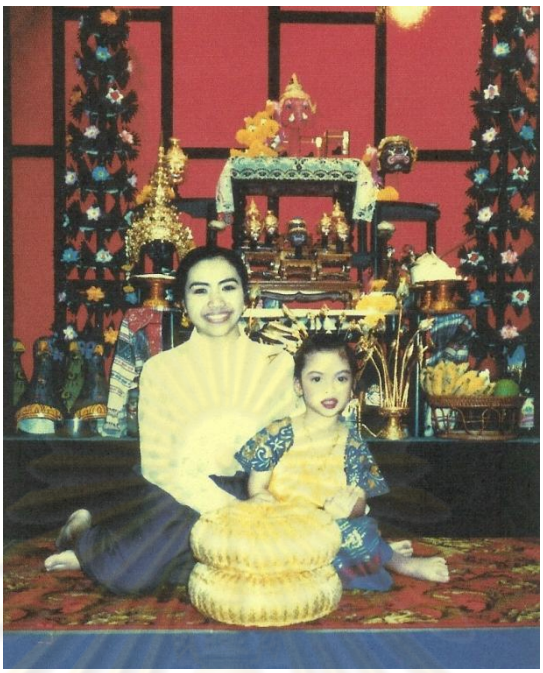
นัยว่าปีนี้ มีคณะโปงลางสมัครเข้าประกวดถึง 13 คณะ (ขณะเป็นต้นฉบับยังไม่ปิดรับสมัคร) มากกว่าปีที่แล้วเท่าตัว โดย มีคณะหนุ่มมะพร้าวห้าว-สาวดอกคูณ แชมป์โปงลาง ปี 2533 เป็นตัวยืน **รับประกันในเรื่องคุณภาพและความมันส์**

ในฉบับหน้า ผมจะนำเอาประวัติเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ที่เรียกว่า "โปงลาง" มานำเสนอ พบกันฉบับหน้า

ประชาสัมพันธ์จังหวัดได้ให้เกียรติยกย่องเป็น “ต้นตำรับราชินีไหซอง”
ก่อนที่จะมีการประกวดราชินีไหซองประจำจังหวัด ในงานการชาดจังหวัดกาฬสินธุ์

จะเป็นทั้งนักแสดง และพิธีกรของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
สังเกตว่าจะมีกระดาษถืออยู่ (ยังไม่เก่งแต่กล้าเพื่ออยากฝึกให้ชำนาญ)

คุณพ่อ – คุณแม่ และญาติๆ จัดพิธีสู่ขวัญให้หลังจากที่หวิดการเสียชีวิตครั้งที่
กลุ่มนักแสดงวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เกิดอุบัติเหตุ
(เพราะก่อนหน้าที่จะเกิดอุบัติเหตุได้เดินทางในรถตู้คันเดียวกันเพียงไม่กี่ชั่วโมง)



ภาพถ่ายที่นาฏศิลป์นิยา หน้าโต๊ะหมู่บูชาเท่าที่สะสมได้อย่างค่อยเป็นค่อยไป
เป็นห้องที่มีพื้นที่เล็กๆ ที่ห้างแฟชั่นไอแลนด์

ช่วงนั้นเริ่มก่อตั้งวงโปงลาง ชื่อคณะมรดกอีสาน ออกเผยแพร่ตามสถานที่ต่างๆ
โดยมีลูกศิษย์ตัวเล็กๆ ดีดไหด้วย

ทั้งร้อง ทั้งรำ ทั้งเป็นพิธีกร กับวงโปงลางมรดกอีสานที่ออกเผยแพร่

งานกาชาดที่สวนอัมพร เวทีของช่อง 7 ก็ได้รับเชิญไปแสดงโปงลาง
(ขณะนั้นกำลังมีท้องคนแรกเพียง 5 เดือน)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จัดการแสดงไหซองเด็กที่มากที่สุด จำนวน 7 ชุด ที่เวทีแฟชั่นไอแลนด์ (พอเสร็จงานก็ขอซื้อฉากมรดกอีสานลับมาด้วย เท่ากับค่าแสดงพอดี เรียกได้ว่าชอบเผยแพร่สิ่งที่ดีแลกกับการสร้างความดีควบคู่กันไป

ได้มีโอกาสแสดงเวทีใหญ่ๆ งานสัมมนาของ I.D.A. ณ ฮอล์เดอะมอลล์บางกะปิ

เคยนึกอยู่เสมอว่า หากว่ามีโอกาสที่ดีๆ จะสร้างองค์พระพิฆเนศ มอบให้วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จนในที่สุดก็ได้ทำสมใจนึก แต่ได้เพียงเป็นส่วนหนึ่งในภาพร่วมบริจาค (ดีใจที่สุดในชีวิตที่ได้มีโอกาสทำในสิ่งที่คิดว่าดีที่สุดมอบไว้ในส่วนรวมตลอดไป)

ทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงได้ขอเครื่องราชอิสริยาภรณ์มอบให้ วันนั้นทั้งกลับไปร่วมไหว้ครูมอบทุนไหซอง 29 ได้รับเหรียญเครื่องราชอิสริยาภรณ์ แล้วยังมีคุณพ่อไปมอบกำลังใจให้ด้วย

ปี พ.ศ. 2541 รับรางวัลพระพิฆเณศทองคำพระราชทาน ณ โรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง

10 พฤษภาคม พ.ศ. 2549 นิตยา เชิดชู(รังเสนา)เป็นพิธีกรงานเลี้ยงประชุมใหญ่สามัญประจำปี และปาฐกถาพิเศษไทย – พม่า ณ สโมสรทหารบก

แสดงความยินดีกับ อาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุสัน (อีพ่อ) ที่ได้รับรางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทาน ประจำปี พ.ศ. 2549 ที่หน้าโต๊ะหมูบูชาครู นาฏศิลปนิยา ชั้น 5 อินพีเรียลเวิลด์ลาดพร้าว

ชุดผ้าไหมและช่อดอกไม้ช่อนี้ขอมอบให้ครู (อาจารย์ชัยสิทธิ์ สนสุสัน)
ที่ทำให้มีวันนี้ วันที่มีนิตยา เชิดชู คู่กับนาฏศิลปนิยาต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดีดไหแสดงงานของ ป.ต.ท. ที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ขณะที่ท้อง 6 เดือน (ลูกชายคนที่ 3)

ปี พ.ศ. 2548 ได้รับเลือกเป็นรองประธานสภาวัฒนธรรมเขตวังทองหลาง
ภาพนี้ถ่ายร่วมกับประธานสภาวัฒนธรรมเขตวังทองหลาง ผศ.เกษมศรี วัชรสกุณี
ในงานวันแม่ที่สภาวัฒนธรรมเขตฯ จัดขึ้นที่เวทีทักษิณพลาซ่า

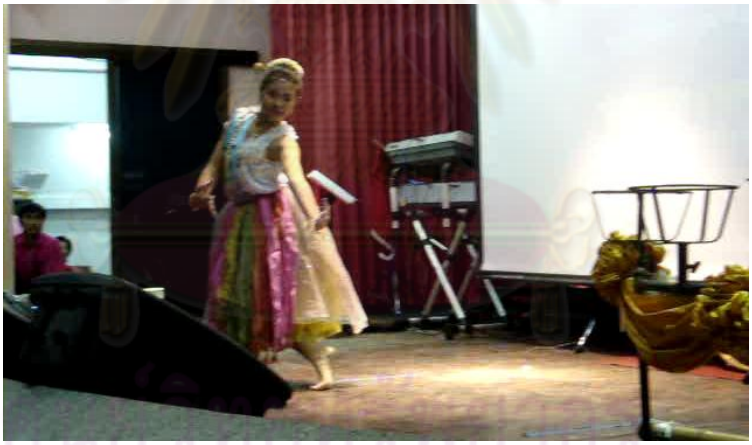
ดีดไหแสดงงานวันแม่ที่เวทีสวนน้ำ เดอะมอลล์บางกะปิ

ดีดไหระหว่างรอการบันทึก วีซีดี ที่สตูดิโอมนตรี ลาดพร้าว 101

วันที่ 15 กรกฎาคม 2549 การแสดงไหซอง ณ เวทีสวนสัตว์ดุสิต

ลูกศิษย์ในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน

ภาพการแสดงสร้างสรรค์จากการรำดีดไห ได้ตำแหน่งทูตน้อยวัฒนธรรมไทย
ในการประกวดทูตน้อยวัฒนธรรมไทยเพื่อหาตัวแทนไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย
ณ ประเทศอังกฤษ



ลักษณะการเพิ่มลดองค์ประกอบของการรำดีดไห ซึ่งมีแนวคิดในการแสดง
คือ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยมีการสืบทอดโดยเด็กรุ่นใหม่ที่ได้สร้างการแสดงชุดนี้
ขึ้นด้วยความสำนึกรัก ในศิลปวัฒนธรรมไทย

ท่าทางแสดงให้เห็นถึงวิธีการจัดไหใส่ซองด้วยตัวนางไหเองที่ไม่เพียงแต่อนุรักษ์การแสดงเท่านั้นแต่ยังแสดงถึงภาพของการฝึกฝนในการรำดีดไหด้วย

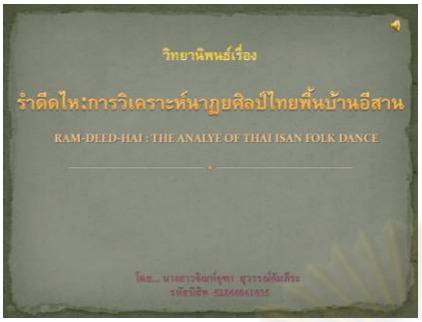
การโยนไหโดยได้ประดิษฐ์ไหที่ทำจากกระดาษเพื่อใช้ในการโยน

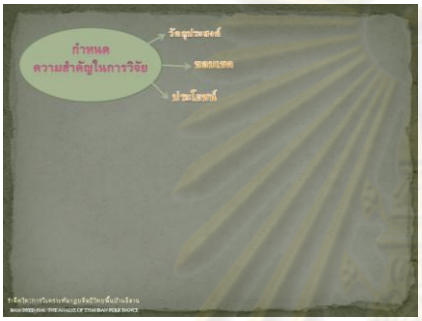
การประกวดนางไหโดยวงโปงลางสะออน ในรายการรู้จริงป่าวโดยนิตยา เชิดชู(รังเสนา) ได้แสดงลีลาการดีดไหและให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการรำดีดไห โดยได้เรียกว่ามีข้อความหนึ่งกล่าวว่าเป็นนางไหคนแรกของโลก

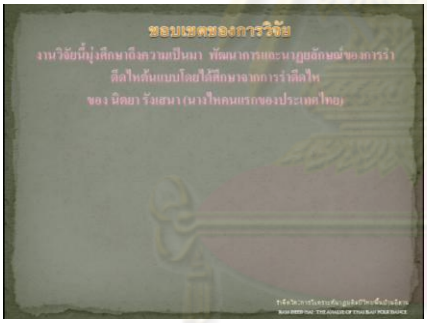
การถ่ายทอดท่ารำดีดไหต้นแบบให้แก่นิสิตสาขาวิชานาฏยศิลป์พิ้นเมือง อีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ภาพนี้เป็นหนึ่งให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบ่อย ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยทำงานชิ้นนี้ ประเด็นที่ว่ามีผู้ชมขึ้นมาถามในระหว่างที่ดีดไหแล้วไม่สามารถตอบคำถามได้ว่าตนกำลังทำอะไรอยู่ และก็สงสัยว่าทำไมไม่ดีดจริง

ภาพนิ่งประกอบการนำเสนอวิทยานิพนธ์เรื่อง รำดีดไห:การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน







การรำดีดไหแบบมีเสียง (อยู่ในช่วงการพัฒนาด้านดนตรี)
การใช้เสียงของเครื่องดนตรี
มีการใช้ทั้งเสียงของไห และพิณเบส ควบคู่กันไป
และยังบรรเลงในเพลงพื้นบ้านเพราะประเด็นข้อจำกัด
ในการใช้เสียง

การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง (ในขณะที่พัฒนาการทางด้านดนตรี สมบูรณ์)
การใช้เสียงของเครื่องดนตรี
พัฒนาการของพิณเบสถึงขั้นสูงสุดจึงได้นำมาใช้แทนเสียงของไห
ในวงโปงลางได้อย่างสมบูรณ์ สามารถบรรเลงเพลงได้หลากหลาย
ซึ่งผู้แสดงทำหน้าที่เป็นเสมือนนักดนตรีในวงคนหนึ่ง

ถึงแม้การใช้เสียงของไหในวงโปงลางจะหมดลง
แต่นางไหยังคงปฏิบัติหน้าที่ดังเดิม
นางไหกลายเป็นตัวเพิ่มสีสันให้กับวงโปงลาง
จนได้รับความนิยมเป็นที่รู้จักแพร่หลาย
การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง
ต้นแบบการรำดีดไห

เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างการแสดงของวงโปงลาง
แสดงให้เห็นถึง
บทบาทหน้าที่ของนางไห

เวลาในการแสดงทั้งหมด 45 นาที : แบ่งเป็น 4 ช่วงช่วงละ 15 นาที
นางไห ทำการแสดง10 นาที
15 นาที
นางไห ทำการแสดง10 นาที
15 นาที
นางไห ทำการแสดง15 นาที
15 นาที
นางไห ทำการแสดง15 นาที
15 นาที

โครงสร้างการแสดงของวงโปงลาง
แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของนางไห
เฉลี่ยจากเวลาในการแสดงทั้งหมด
คิดเป็น 80%
ต่อการแสดงของวงโปงลางหนึ่งครั้ง

องค์ประกอบในการแสดง รำดีดไท

5. ลักษณะท่ารำ และ การใช้พื้นที่บนเวที

ด้านลักษณะท่ารำ การใช้พื้นที่บนเวที โครงสร้างการแสดงรำดีดไท ถูกกำหนดโดยการบรรเลงเพลงของวงโปงลาง

ช่วง	นาทีที่	
เริ่มบรรเลง	1	ในช่วงนี้มักเป็นการเน้นจังหวะ หรือ การเดี่ยวเครื่องดนตรี การออกท่าทาง นิยมใช้วิธีการ **ตรงหน้า** หรือรำใน**ท่า อิเหนาเล่นน้ำ** ลดระดับลงต่ำ หรือ ร่ายออกมาจากด้านหลังเพื่อเข้าไปยังไท

ด้านลักษณะท่ารำ การใช้พื้นที่บนเวที โครงสร้างการแสดงรำดีดไท ถูกกำหนดโดยการบรรเลงเพลงของวงโปงลาง

ช่วง	นาทีที่	
บรรเลงกลางเพลง	2-3-4	มีทั้ง **การดีดลดระดับต่ำลง การดีดใช้นิ้วมือ** การดีดที่แสดงความอ่อนของลำตัว และนิยมใช้ท่ารำ สลับกับการดีด รวมถึง **การยก ใช้เท้าในผู้ดีด**

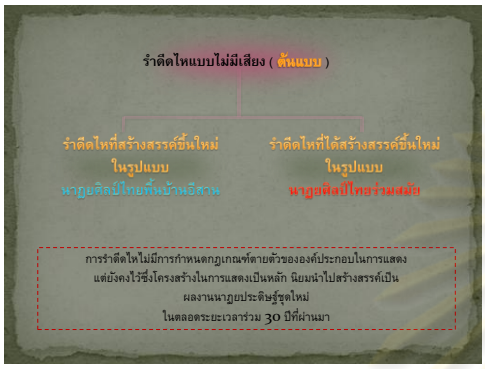
ด้านลักษณะท่ารำ การใช้พื้นที่บนเวี โครงสร้างการแสดงรำดีดไท ถูกกำหนดโดยการบรรเลงเพลงของวงโปงลาง

ช่วง	นาทีที่	
ท้ายของการบรรเลง	สุดท้าย	มีลักษณะ **ของการดีดที่ เร่งขึ้น หรือ ช้าลง ตามจังหวะ** การออกท่าการรำ พบน้อยมาก

ด้านลักษณะท่ารำ การใช้พื้นที่บนเวที โครงสร้างการแสดงรำดีดไท ถูกกำหนดโดยการบรรเลงเพลงของวงโปงลาง

ช่วง	นาทีที่	
จบการบรรเลง	-	มีการหยุดหนึ่งโดยตั้ง**ท่ารำ** หยุดหนึ่งในลักษณะของมือซ้าย**ลดระดับลง**เมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการหยุดจังหวะ และ**การตรงหน้า** หรือการรำ**ท่าอิเหนาเล่นน้ำ**กับวงในระดับแง่ศีรษะที่มีการเคลื่อนไหวช้าเมื่อสิ้นสุดการบรรเลงในลักษณะของการหยุดจังหวะเพลงลงอย่างช้าๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวจิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ 29 ตุลาคม 2525 ที่อยู่ปัจจุบัน 388 การเคหะซอย 6 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000 สำเร็จการศึกษานาฏศิลป์ชั้นต้น ชั้นกลาง สาขานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต และ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย