พัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน

นางสาว ชญานิศา จิรสินธิปก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ ภาควิชาการประชาสัมพันธ์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2553
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DEVELOPMENT OF COMMUNICATIONS AND LOCAL MEDIA APPLICATIONS OF PONGLANGSAON MUSICAL BAND

Miss Chayanisa Jirasinthipok

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Development Communication

Department of Public Relations
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University

Academic Year 2010

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน
โดย	นางสาวชญานิศา จิรสินธิปก
สาขาวิชา	นิเทศศาสตรพัฒนาการ
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์พัชนี เชยจรรยา

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ พัชนี เชยจรรยา)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.นิษฐา หรุ่นเกษม)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชญานิศา จิรสินธิปก : พัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน. (DEVELOPMENT OF COMMUNICATIONS AND LOCAL MEDIA APPLICATIONS OF PONGLANGSAON MUSICAL BAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. พัชนี เชยจรรยา 342 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษา พัฒนาการการสื่อสาร การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน และทัศนคติต่ออัตลักษณ์ของศิลปินจากผู้ชม ภายใต้กรอบแนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้าน อุตสาหกรรมวัฒนธรรม อัตลักษณ์และทัศนคติ ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม และการสัมภาษณ์เชิงลึก (20 คน)

ผลการวิจัยพบว่า สื่อมวลชนได้เข้ามามีบทบาทในการเป็นช่องทางในการนำเสนอสื่อพื้นบ้านดังกล่าว ตั้งแต่พ.ศ. 2515 ในยุคครูเปลื้องเป็นต้นมา แต่เมื่อเข้าสู่ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ สื่อมวลชนนอกจากจะทำหน้าที่เป็นช่องทางในการเผยแพร่แล้ว ยังเป็นผู้ผลิตร่วมกับ ผู้ส่งสาร และเจ้าของวัฒนธรรมอย่างโปงลางสะออน นอกจากนี้สื่อมวลชนได้มีส่วนทำให้สื่อพื้นบ้านมีการปรับเนื้อหาด้านการแสดงให้เหมาะสมกับข้อดีและข้อจำกัดของตัวสื่อ แต่ก็สามารถเข้าถึงผู้ชมทุกเพศทุกวัยได้ เป็นการขยายฐานของผู้ชมให้มากขึ้น โดยผู้วิจัยได้แบ่งเกณฑ์การศึกษาออกเป็น 3 ยุค ได้แก่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี (พ.ศ. 2505-2553) ยุคโปงลางสะออนเมื่อยังเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ.2542-2548) และยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548 - 2553)

การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออนนั้น ได้มีกาประยุกต์การแสดงไปจากรูปแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ได้ปรับรูปแบบทั้งในส่วนของเนื้อหา (Text) ที่แบ่งเป็นประเด็นที่สามารถปรับได้และไม่ควรปรับ ซึ่งโปงลางสะออนได้ทำการปรับทั้งสองประเด็น ในด้านการบริหารจัดการ (Management) นั้น โปงลางสะออนใช้ต้นทุนทางความสามารถทั้งด้านนาฏศิลป์และสื่อมวลชนต่อรองกับนายทุนได้มากพอสมควร โดยเฉพาะในเรื่องการนำเสนอการแสดงศิลปะพื้นบ้าน

ทัศนคติต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออนของแฟนคลับทั้งที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน มีทัศนคติเชิงบวกต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออนทุกด้าน ส่วนผู้ชมทั่วไปทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสานแสดงทัศนคติเชิงบวกในด้านภาษา คาแร็กเตอร์และมุขตลก ในด้านการแต่งกายผู้ชมทั่วไปทั้ง 2 กลุ่ม แสดงทัศนคติที่เป็นกลาง ด้านการจัดบรรยากาศการแสดง ผู้ชมทั่วไปทั้ง 2 กลุ่ม แสดงทัศนคติเชิงลบ และในด้านดนตรีและการแสดงนั้น ผู้ชมทั่วไปที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน แสดงทัศนคติเป็นกลาง ส่วนผู้ชมทั่วไปที่ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน แสดงทัศนคติเชิงบวก

ภาควิชา การประชาสัมพันธ์ ลายมือชื่อนิสิต ชญานิศา

สาขาวิชา นิเทศศาสตรพัฒนาการ ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2553

5284663528 : MAJOR DEVELOPMENT COMMUNICATION

KEYWORDS : DEVELOPMENT / LOCAL MEDIA APPLICATIONS / CULTURE INDUSTRY / IDENTITY / ATTITUDE / PONGLANG SA-ON

CHAYANISA JIRASINTHIPOK: DEVELOPMENT OF COMMUNICATIONS AND LOCAL MEDIA APPLICATIONS OF PONGLANG SA-ON MUSICAL BAND.

THESIS ADVISOR: ASSOC.PROF, PATCHANEE CHEYJUNYA, 342 pp.

Based on framework of local media, culture, industry, identity and attitude, this qualitative research aimed to study the development of communication, local media application and the of audience attitude towards Ponglang Sa-On's identity. Data were obtained from documents, non-participant observation, focus group interview and in-depth interview (from 20 people).

The results showed that mass media played a key role in public relations of Ponglang performance since Pluang Chayrassamee period (1972). Interestingly, mass media also acted as a producer in collaboration with a cultural owner when Ponglang Sa-On became an RS' artist. In order to reach the audiences of all ages, mass media also contributed the local media alterations that appropriated the advantages and limitations of this traditional media. This research investigated the development of Ponglang performance in three periods, including Pluang Chayrassamee period (1961-2010), Ponglang Sa-On as an independent artist period (1999-2005) and Ponglang Sa-On as an RS's artist period (2005-2010).

Since Ponglang Sa-On became an RS's artist, its performance had been totally changed from an original version. In fact, the changing of Ponglang performance can be considered in two categories, the former can be changed, and the latter should not change. However, Ponglang Sa-On has been changed entirely. In term of management, Ponglang Sa-On used their potential and experience in mass media and local media, in particular folk art, negotiating with RS and other capitalists in culture industry.

Insight into the audience attitude, we found that either the northeast residents or the others had positive attitudes towards all of Ponglang Sa-On's identities. Generally, audience had positive attitude to language characters and gag used in Ponglang Sa-On's performance. Furthermore, attitudes of audience to costume identity were average whereas attitude towards surrounding management identity was negative. For music and performance identity, audience who are not the northeast residents had positive attitudes. On the other hand, the northeast fans had average attitude towards an identity of music and performance.

Department : Public Relations Student's Signature ชญานิศา

Field of Study : Development Communication Advisor's Signature Patchanee

Academic Year : 2010

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ด้วยความช่วยเหลือและกรุณาจาก รองศาสตราจารย์พัชนี เชยจรรยา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งท่านได้สละเวลาให้คำปรึกษา ข้อเสนอแนะ และคอยชี้แนะจุดบกพร่องต่างๆให้สามารถปรับไปในแนวทางที่เหมาะสมและดีขึ้น ตลอดระยะเวลาในการทำวิทยานิพนธ์ ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ ที่สละเวลาอันมีค่า มาเป็นประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ซึ่งเป็นผู้ชี้แนะแนวทางในการวิจัยให้ชัดเจนมากขึ้น และเป็นผู้ที่ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ออกมาอย่างสมบูรณ์มากที่สุด ตลอดจน ดร.นิษฐา หรุ่นเกษม ที่กรุณาสละเวลาในการเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และช่วยเหลือให้คำแนะนำแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทั้งสามท่านเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี่

ขอขอบคุณครอบครัว จิรสินธิปก โดยเฉพาะคุณพ่อและคุณแม่ที่เป็นผู้สนับสนุนทั้งทุนทรัพย์และกำลังใจในวันที่ผู้วิจัยรู้สึกท้อแท้ ขอบพระคุณสิ่งที่ท่านทั้งสองมอบให้ผู้วิจัยตลอดมา รวมไปถึงญาติพี่น้องทุกคนที่คอยถามไถ่ ห่วงใย และคอยกระตุ้นให้เกิดกำลังใจในการทำงานวิจัยตลอดเวลา

ขอขอบคุณสมาชิกวงโปงลางสะออนที่ให้ข้อมูลในการทำวิจัยด้วยความเต็มใจ และมีไมตรีต่อผู้วิจัยเป็นอย่างดี อาจารย์วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์ และอาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ จากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์และนครราชสีมา ในการเอื้อเฟื้อข้อมูลที่สำคัญ เพื่อใช้ในการประกอบการทำวิจัย และคุณเชษฐา ฉายรัศมี สำหรับข้อมูลของครูเปลื้อง ฉายรัศมี และข้อมูลต่างๆที่ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงได้ด้วยดี

ขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ น้องๆ มศว ทุกคน ที่คอยให้กำลังใจในวันที่ท้อแท้และเหนื่อยล้า ตลอดจนความช่วยเหลือในด้านต่างๆ โดยเฉพาะความสนุกสนาน รอยยิ้ม ที่เป็นแรงผลักดันให้ผู้วิจัยมีความพยายามทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนสำเร็จ

ขอบคุณเพื่อนๆ จาก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านเป็นอยางดี

สุดท้ายนี้ขอบคุณเพื่อนๆ Devcom'32 ที่คอยร่วมทุกข์ร่วมสุข และช่วยเหลือทั้งเรื่องการศึกษาและงานวิจัยด้วยความเต็มใจเสมอมา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ญ

สารบัญภาพ..... ฐ

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย..... 11

1.3 ปัญหานำวิจัย..... 11

1.4 ขอบเขตการวิจัย..... 11

1.5 นิยามศัพท์..... 12

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 13

2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 14

2.1 ทฤษฎีการสื่อสารและรูปแบบการสื่อสาร..... 14

2.2 ทฤษฎีสื่อพื้นบ้าน..... 23

2.3 ทฤษฎีการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน..... 25

2.4 ทฤษฎีการปรับตัวทางวัฒนธรรม..... 41

2.5 ทฤษฎีการปรับตัวทางการแสดง..... 44

2.6 ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม..... 45

2.7 ทฤษฎีบันไดปลาโจนทางศิลปะ..... 54

2.8 ทฤษฎีการบริหารเชิงกลยุทธ์..... 54

2.9 ทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์..... 56

2.10 ทฤษฎีทัศนคติ..... 60

2.11 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 63

บทที่		หน้า
3	ระเบียบวิธีวิจัย.....	71
	3.1 รูปแบบการวิจัย.....	71
	3.2 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย.....	71
	3.3 กลุ่มเป้าหมายในการวิจัย.....	72
	3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....	74
	3.5 วิธีการเก็บข้อมูล.....	74
	3.6 ความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูล.....	75
	3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	76
	3.7 การนำเสนอข้อมูล.....	77
4	พัฒนาการการสื่อสารของการแสดงโปงลาง.....	78
	4.1 ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของวงโปงลาง.....	78
	4.2 การไหว้ครูหรือการยกครูโปงลาง.....	89
	4.3 พัฒนาการของวงโปงลาง.....	92
	4.4 พัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี.....	104
	4.5 พัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลางในยุคโปงลางสะออนเมื่อยังเป็นศิลปินอิสระ.....	110
	4.6 พัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลางในยุคโปงลางสะออนเมื่อเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ.....	116
5	การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน.....	137
	5.1 ด้านเนื้อหาการแสดง (Text).....	137
	5.1.1 ด้านเครื่องดนตรี.....	145
	5.1.2 ด้านการแสดง.....	158
	5.2 ด้านการบริหารจัดการ (Manangement).....	214
	5.2.1 การบริหารจัดการวงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี.....	214
	5.2.2 การบริหารจัดการวงโปงลางในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ....	217
	5.2.3 การบริหารจัดการวงโปงลางในยุคโปงลางสะออนศิลปินสังกัดอาร์เอส	221
	5.2.4 การต่อรองระหว่างโปงลางสะออนและอาร์เอสฯ.....	239
	5.2.5 การจัดการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านของโปงลางสะออน.....	243

บทที่		หน้า
6	ทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยโปงลางสะออนของผู้ชม……..	246
	6.1 อัตลักษณ์ของโปงลางสะออน…….	246
	6.2 ทัศนคติของอาจารย์หรือผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง……	254
	6.3 ทัศนคติต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออนของผู้ชม……...	257
7	สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อแสนอแนะ.....	270
	7.1 สรุปผลพัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลาง……	272
	7.2 สรุปผลการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของวงโปงลางสะออน……..	282
	7.3 สรุปผลทัศนคติต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออนของผู้ชม…….	293
	7.4 อภิปรายผลการวิจัย.....	295
	7.5 ข้อเสนอแนะทั่วไป.....	328
	7.6 ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในอนาคต.....	329
	รายการอ้างอิง.....	330
	ภาคผนวก.....	335
	ภาคผนวก ก แบบสัมภาษณ์.....	336
	ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....	342

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
ตารางที่ 1	เปรียบเทียบแบบจำลองเชิงการถ่ายทอดกับเชิงพิธีกรรม.....	21
ตารางที่ 2	เปรียบเทียบวัฒนธรรมพื้นบ้านกับวัฒนธรรมสมัยใหม่.....	25
ตารางที่ 3	เปรียบเทียบองค์ประกอบการสื่อสารของมวยลาเมื่อปรับประยุกต์.....	32
ตารางที่ 4	เปรียบเทียบองค์ประกอบการสื่อสารของมวยลาเมื่อปรับประยุกต์.....	32
ตารางที่ 5	ทางโลกย์/ทางธรรมของการแกะหนัง.....	34
ตารางที่ 6	เปรียบเทียบข้อเด่นของสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชน.....	36
ตารางที่ 7	สรุปแนวทางการศึกษา.....	70
ตารางที่ 8	เปรียบเทียบการแสดงดนตรีและการแสดงฟ้อนของวงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี.....	103
ตารางที่ 9	เปรียบเทียบพัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี จนถึง โปงลางสะออนในสังกัดบริษัทอาร์เอส.....	127
ตารางที่ 10	เปรียบเทียบรูปแบบการสื่อสารของวงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี จนถึง โปงลางสะออนในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ....	133
ตารางที่ 11	สรุปลักษณะเนื้อหาส่วนที่สามารถปรับได้และไม่ควรปรับในยุคครูเปลื้อง.....	141
ตารางที่ 12	สรุปลักษณะเนื้อหาที่ถูกปรับและไม่ถูกปรับของวงโปงลางสะออน.....	143
ตารางที่ 13	เปรียบเทียบการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางทั้ง 3 ยุค.....	146
ตารางที่ 14	เปรียบเทียบลำดับการแสดงบนคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1- 5.....	207
ตารางที่ 15	เปรียบเทียบจำนวนชุดแสดงพื้นบ้านบนคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1- 5.....	210
ตารางที่ 16	เปรียบเทียบจำนวนเครื่องดนตรีบนคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1- 5	211
ตารางที่ 17	เปรียบเทียบทัศนคติระหว่างสายอนุรักษ์และสายปรับประยุกต์.....	256

สารบัญแผนภาพ

แผนภาพ		หน้า
แผนภาพที่ 1	ต้นไม้แห่งคุณค่า……	29
แผนภาพที่ 2	แก่น/กระพี้/เปลือกของการปรับประยุกต์มวยลา……	31
แผนภาพที่ 3	แสดงการวิเคราะห์คุณลักษณะ/องค์ประกอบในส่วนที่ปรับเปลี่ยนได้และปรับเปลี่ยนไม่ได้ของเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา……	33
แผนภาพที่ 4	แสดงรูปแบบของการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน...	43
แผนภาพที่ 5	การแตกตัวของสื่อพื้นบ้านแบบบันไดปลาโจน……..	54
แผนภาพที่ 6	กระบวนการเก็บข้อมูล.....	75
แผนภาพที่ 7	วงจรธุรกิจเพลงลูกทุ่ง.....	236
แผนภาพที่ 8	วงจรธุรกิจวงโปงลางสะออน……	237
แผนภาพที่ 9	หลักการบริหารศิลปินโปงลางสะออน…….	238

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพ	หน้า
ภาพที่ 1 อัตลักษณ์การแสดงของศิลปินโปงลางสะออน	8
ภาพที่ 2 อัตลักษณ์การแต่งกายของศิลปินโปงลางสะออน	8
ภาพที่ 3 อังทูง เครื่องดนตรีโบราณทางตอนกลางของประเทศเวียดนาม	80
ภาพที่ 4 ผืนโปงลาง	84
ภาพที่ 5 ครูเปลื้องขณะถ่ายทอดการตีโปงลาง	87
ภาพที่ 6 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี	87
ภาพที่ 7 แคนที่ใช้เล่นในวงโปงลาง	93
ภาพที่ 8 พิณโปร่งที่ใช้เล่นในวงโปงลาง	94
ภาพที่ 9 กลองตื้มหรือกลองรำมะนา	94
ภาพที่ 10 กั๊บแก๊บ	95
ภาพที่ 11 ไหซอง	97
ภาพที่ 12 กลองหาง	97
ภาพที่ 13 นิตยา เชิดชู (รังเสนา) นางไหคนแรกของโลก	100
ภาพที่ 14 พิณเบส	111
ภาพที่ 15 เครื่องดนตรีเพอร์คัสชั่น	148
ภาพที่ 16 โชว์การเล่นโปงลางเลเซอร์ในคอนเสิร์ตครั้งที่ 5	149
ภาพที่ 17 การนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆมาร่วมแสดงในคอนเสิร์ตครั้งที่ 3	150
ภาพที่ 18 การนำเครื่องดนตรีกู่เจิ้งมาร่วมแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 2	150
ภาพที่ 19 การนำเครื่องดนตรีกลองต่างๆมาร่วมแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 4	151
ภาพที่ 20 การทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ของวงโปงลางสะออน	162
ภาพที่ 21 การจัดพิธีไหว้ครูประจำปีของวงโปงลางสะออน	162
ภาพที่ 22 การไหว้ครูก่อนเล่นระนาดในคอนเสิร์ต	163
ภาพที่ 23 การไหว้ครูก่อนเล่นตะโพนในคอนเสิร์ต	163
ภาพที่ 24 สีของชุดแพรวากาฬสินธุ์	167
ภาพที่ 25 การแต่งกายรำดึงครกดึงสากของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	167
ภาพที่ 26 การแต่งกายรำดึงครกดึงสากของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	168

ภาพที่ 27 การแต่งกายเชิ้งแหย่ไข่มดแดงของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด..... 168
ภาพที่ 28 การแต่งกายเชิ้งแหย่ไข่มดแดงของภาคกลาง..... 169
ภาพที่ 29 การแต่งกายการแสดงแพรวากาฬสินธุ์ของวงโปงลางสะออน..... 170
ภาพที่ 30 การปรับเปลี่ยนสีของเสื้อผ้าให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบันของ
โปงลางสะออน..... 171
ภาพที่ 31 การแต่งกายเพลง เซิ้งแหย่ไข่มดแดง..... 172
ภาพที่ 32 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางทั่วไป..... 172
ภาพที่ 33 แสดงการแต่งกายของนักดนตรีโปงลางสะออนในยุคเริ่มแรกที่เล่นอยู่
ร้านอาหาร..... 173
ภาพที่ 34 แสดงการแต่งกายนักดนตรีวงโปงลางสะออนเมื่อออกดันดาราครั้งที่ 1... 174
ภาพที่ 35 แสดงการแต่งกายนักดนตรีวงโปงลางสะออนเมื่อออกดันดาราครั้งที่ 1..... 174
ภาพที่ 36 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1... 176
ภาพที่ 37 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ต ครั้งที่ 2... 176
ภาพที่ 38 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ต ครั้งที่ 3... 177
ภาพที่ 39 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ต ครั้งที่ 4... 177
ภาพที่ 40 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ต ครั้งที่ 5.. 178
ภาพที่ 41 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 1..... 179
ภาพที่ 42 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 2..... 180
ภาพที่ 43 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 3..... 180
ภาพที่ 44 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 4..... 181
ภาพที่ 45 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 5..... 181
ภาพที่ 46 การปรับรูปแบบแต่งกายเพลงดึงครกดึงสากของโปงลางสะออน..... 183
ภาพที่ 47 การแต่งกายมโนราเล่นน้ำของวิทยาลัยนาฏศิลป..... 184
ภาพที่ 48 การแต่งกายมโนราเล่นน้ำของโปงลางสะออน..... 184
ภาพที่ 49 การแสดงรำดึงครกดึงสากงานสืบสายใยสร้างสรรค์ศิลป์ ครั้งที่ 4..... 188
ภาพที่ 50 การแสดงรำดึงครกดึงสากพาแลงบางมด..... 189
ภาพที่ 51 การแสดงการเต้นเพลงเกาหลีของโปงลางสะออน..... 191
ภาพที่ 52 การมองหารังมดแดง..... 193
ภาพที่ 53 การแหย่ไข่มดแดง..... 193
ภาพที่ 54 การเทน้ำออกจากคุ..... 194

ภาพที่ 55 ผ้ากวนมดแดง เพื่อแยกตัวมดออกจากไข่มดแดง ที่วงโปงลางสะออนตัดออกไป..... 194
ภาพที่ 56 การรำหันหน้าฝั่งเดียวกันหมดและสีของเสื้อผ้านางรำเข้ากับสถานการณ์... 195
ภาพที่ 57 การรำดึงครกดึงสากรูปแบบเดิมที่หันหน้าคนละฝั่ง..... 195
ภาพที่ 58 การรำดึงครกดึงสากรูปแบบเดิมที่มีผู้ชนะตอนจบการแสดง..... 196
ภาพที่ 59 การรำดึงครกดึงสากของโปงลางสะออนที่ไม่มีผู้ใดชนะและมีธงชาติขึ้นด้านหลัง..... 196
ภาพที่ 60 การปรับประยุกต์ท่ารำและการแต่งกายของแขกรับเชิญ..... 197
ภาพที่ 61 ท่ารำและการแต่งกายของฟ้อนไทภูเขาแบบดั้งเดิม..... 198
ภาพที่ 62 แสดงการแต่งกายและท่ารำการแสดงชุดฟ้อนแคน..... 199
ภาพที่ 63 แสดงการแต่งกายและท่ารำการแสดงชุดภูไทสะออนที่ประยุกต์มาจากฟ้อนแคน..... 200
ภาพที่ 64 อัตลักษณ์การสวมใส่ดอกไม้ใหญ่บนศีรษะ..... 249
ภาพที่ 65 อัตลักษณ์การสวมใส่ดอกไม้ใหญ่บนศีรษะ..... 249
ภาพที่ 66 เอกลักษณ์การจัดฉากและบรรยากาศการแสดง..... 250
ภาพที่ 67 เอกลักษณ์การจัดฉากและบรรยากาศการแสดง..... 251

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

แนวคิดความทันสมัย (Modernization) ที่ก่อให้การเปลี่ยนแปลงทางการสื่อสาร จากการสื่อสารระหว่างบุคคลมาเป็นการสื่อสารมวลชน เพื่อให้ข้อมูลข่าวสารได้เข้าถึงมวลชนได้เป็นจำนวนมากในเวลาอันรวดเร็ว มีการนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการพัฒนาและอำนวยความสะดวกในการติดต่อสื่อสาร ทำให้การสื่อสารเป็นไปอย่างคล่องตัว การเข้าถึงข้อมูลข่าวสารไปอย่างรวดเร็ว และสะดวกสบาย จนขึ้นชื่อได้ว่าเป็นยุคแห่งโลกไร้พรมแดน

จากการพัฒนาประเทศเริ่มตั้งแต่การนำแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับที่ 1 เข้ามาใช้เมื่อปีพ.ศ. 2504 การพัฒนาประเทศในยุคนั้นเน้นการพัฒนาไปสู่ความทันสมัย และให้ความสำคัญกับเศรษฐกิจของประเทศเป็นหลัก ตามแนวคิดระบบทุนนิยม จึงได้มีการสร้างสิ่งสาธารณูปโภคต่างๆ การให้ความสำคัญกับเรื่องการศึกษา สาธารณสุข การพัฒนาเกษตร เพื่ออำนวยความสะดวกในการพัฒนาประเทศ โดยใช้สื่อมวลชนเป็นกำลังหลักทั้งสื่อวิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร ภาพยนตร์ ในการเป็นกระบอกเสียงส่งไปยังประชาชน เพื่อให้ทราบนโยบายของรัฐ และเป็นแนวปฏิบัติของประชาชนที่จะนำไปสู่ความเป็นเมืองที่ทันสมัย “สื่อมวลชน” จึงเข้ามาแทนที่ “สื่อพื้นบ้าน” ซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารระหว่างบุคคล บุคคลกับกลุ่ม หรือกลุ่มคนกับกลุ่มคน และได้มีการปฏิบัติสืบต่อกันมาจากบรรพบุรุษสู่บุคคลรุ่นหลังตามความเชื่อ ประเพณีของแต่ละท้องถิ่น และมีบทบาทหน้าที่ที่เป็นประโยชน์ต่อท้องถิ่นและชุมชนมากมาย แต่เนื่องจากแนวคิดเรื่องความทันสมัย จึงส่งผลให้ สื่อพื้นบ้าน ถูกมองว่าเป็นสื่อที่ “เชยและล้าสมัย”(กาญจนา แก้วเทพ,2549) เมื่อเปรียบเทียบกับสื่อมวลชน ที่รัฐนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาไปสู่ความทันสมัยเป็นหลัก ผลกระทบดังกล่าวทำให้ศักดิ์ศรีและบทบาทของสื่อพื้นบ้านค่อยๆหายไปจากสังคม

สื่อพื้นบ้าน เป็นสื่อชนิดหนึ่ง ซึ่งเปรียบเสมือนรากเหง้าทางภูมิปัญญาของท้องถิ่น พื้นบ้านไม่ได้เป็นวัฒนธรรมของท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่งเท่านั้น แต่ยังสะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ การสั่งสมของภูมิปัญญาของชาวบ้านที่มีมาแต่โบราณอีกด้วย สื่อพื้นบ้านของแต่ละภาคจะสะท้อนวิถีชีวิตตามลักษณะภูมิประเทศ และความหลายหลากของชาติพันธุ์ที่เกิดจากการติดต่อ แลกเปลี่ยนและถ่ายทอดวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน รวมถึงวิถีการดำเนินชีวิต จารีต ประเพณีของแต่ละท้องถิ่น ผลกระทบจากการพัฒนาประเทศที่ให้ความสำคัญกับความทันสมัยและสื่อมวลชน โดยมองข้ามสื่อพื้นบ้าน จึงส่งผลให้การสื่อสารพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ทั้ง*ผู้ส่งสาร* ซึ่งมี

จำนวนน้อยลง *สารหรือเนื้อหา* มีการเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ องค์ประกอบ *สื่อ/ช่องทาง* ช่องทางในการเผยแพร่ โอกาส และพื้นที่น้อยลง และ *ผู้รับสาร* มีจำนวนน้อยลงโดยเฉพาะกลุ่มคนรุ่นใหม่ ที่มองว่าสื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่ล้าสมัย เป็น “สื่อของผู้อาวุโส” (กาญจนา แก้วเทพ,2549) โดยเน้นชมความบันเทิงของสื่อมากกว่าที่จะทำเข้าใจถึงแก่นของสื่อนั้นๆ

เมื่อสื่อมวลชนเข้ามาแทรกแซงสื่อพื้นบ้าน โดยอาศัยข้อได้เปรียบในด้านการเข้าถึงผู้รับสารได้เป็นจำนวนมาก รวดเร็ว กว้างขวาง และมีความหลากหลายมากกว่า จะเห็นได้ว่าผู้รับสารสามารถเลือกรับสื่อได้ตามความต้องการ ความสนใจ หรือความสะดวกสบาย ซึ่งในขณะเดียวกันสื่อพื้นบ้านนั้นมีความซับซ้อน ยากต่อการถ่ายทอด ไม่เป็นที่นิยม และหาชมได้ยากในปัจจุบัน ส่งผลให้สื่อพื้นบ้านนั้นสูญหายไปตามกาลเวลา ทำให้สื่อพื้นบ้านเกิดภาวะวิกฤตในการดำรงอยู่ในสังคม และต้องแข่งขันกับสื่อหรือวัฒนธรรมใหม่ๆ “การปรับและประยุกต์” ให้เข้ากับยุคสมัยหรือสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป จึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้สื่อพื้นบ้านอยู่รอดในสังคมต่อไปได้ การปรับประยุกต์ของสื่อพื้นบ้าน มี 3 แนวทางได้แก่ *การแทนที่* เป็นการนำสิ่งใหม่ นำวัฒนธรรมใหม่เข้ามาแทนที่ทั้งหมด แนวทางนี้ พบมากในช่วงที่นำสื่อมวลชนเข้ามาพัฒนาประเทศไปสู่ความทันสมัย สื่อพื้นบ้านบางประเภท จึงสูญหายไปจากท้องถิ่นหรือชุมชนนั้นๆ *การรับมาทั้งหมด* คือ การนำสื่อหรือวัฒนธรรมใหม่เข้ามารวมกับสื่อพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมท้องถิ่นทั้งหมด แนวทางดังกล่าว จะมีอุปสรรคในการดูแลรักษา เพราะ ทรัพยากรของสื่อพื้นบ้านเดิมก็หายาก และสื่อใหม่ก็มีต้นทุนในการดูแลสูง และแนวทางสุดท้าย *การเลือกส่วนที่ดีมาผสม* การปรับประยุกต์ในลักษณะนี้ได้รับความนิยมจากสื่อพื้นบ้านเกือบทุกท้องถิ่น เพราะต้องการให้สื่อพื้นบ้านนั้นสามารถดำรงอยู่ได้ต่อไปในกระแสวัฒนธรรมใหม่ โดยเลือกส่วนที่สำคัญของสื่อพื้นบ้าน นำมาศึกษาว่าส่วนใดสามารถปรับเปลี่ยนได้หรือไม่ ปรับเปลี่ยนส่วนที่ปรับได้ คงส่วนที่สำคัญ “แก่น”ไว้ และนำมาประยุกต์ให้เข้ากับ สื่อและยุคสมัยใหม่ ซึ่งจะเป็นการอนุรักษ์และประยุกต์ให้สื่อพื้นบ้านให้สามารถอยู่ร่วมกับสื่อใหม่ได้อย่างเหมาะสม

การปรับประยุกต์นั้นจะต้องปรับทั้งตัวเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเป็นที่น่าสนใจว่า เมื่อสื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทสำคัญในสร้างอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ซึ่งหมายถึงแนวคิดที่ผู้ผลิตหรือนายทุนนำเอาวัฒนธรรมที่ผู้คนใช้ในชีวิตประจำวันมาผลิตเพื่อจำหน่าย เช่น เพลง ภาพยนตร์ โดยมีแนวคิดการผลิตและการจำหน่ายแบบจำนวนมาก (Mass Production) และมีสื่อมวลชน (Mass Media) เช่น สื่อสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ วิทยุ เป็นกลไกสำคัญในการนำเสนอและจำหน่าย ซึ่งสิ่งสำคัญในการศึกษาการนำเสนอและจำหน่ายแบบจำนวนมากของสินค้าทางวัฒนธรรม (Cultural Commodity) นั้น

อยู่ตรงประเด็นที่ว่าทำอย่างไรจึงจะให้สินค้ามีคุณค่าในปริมาณที่มีจำนวนมาก เพราะปัจจุบันสินค้าทางวัฒนธรรม การผลิตจะมีคุณลักษณะ “เหมือนกันทั้งหมด” (Identical) หรืออาจมีการ “เปลี่ยนแปลงเล็กน้อยแต่ยังคงแกนหลักไว้” (ประยุทธ วรรณอุดม, 2549) ทำให้มีคุณค่าน้อยลง เพราะการจะคงคุณค่าของวัฒนธรรมนั้นๆ ต้องใช้ต้นทุนในการผลิตสูง หากผลิตในจำนวนมากๆ จำเป็นต้องใช้ต้นทุนในการผลิตให้ต่ำที่สุด ดังนั้นสินค้าทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในปัจจุบันถึงแม้ว่าจะมีปริมาณมาก แต่กลับมีคุณค่าในตัวเองน้อย เช่นเดียวกับ *การแสดงโปงลาง* ซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านของภาคอีสาน ที่ได้มีการปรับประยุกต์ให้เข้ากับกระแสวัฒนธรรมสมัยใหม่ และถูกนำเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพื่อให้สื่อพื้นบ้านดังกล่าวสามารถดำรงอยู่ได้ในภาวะที่สังคมเปลี่ยนแปลงไป

โปงลาง ตำนานดนตรีอีสาน

โปงลาง เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจาก "เกราะลอ" หรือ ขอลอ คำว่า "โปงลาง" นี้ ใช้เรียกดนตรีชนิดหนึ่ง ที่มีการเล่นแพร่หลายทางภาคอีสานตอนกลางและตอนเหนือ ความหมายของโปงลางนั้นมาจากคำ ๒ คำ คือ คำว่า "โปง" และ "ลาง" โปง เป็นสิ่งที่ใช้ตีบอกเหตุ เช่น ตีในยามวิกาลแสดงว่ามีเหตุร้าย ตีตอนเช้าก่อนพระบิณฑบาตให้ญาติโยมเตรียมตัวตักบาตร ตีเวลาเย็นเพื่อประโยชน์ให้คนหลงป่ากลับมาถูก เพราะเสียงโปงลางจะดังกังวานไปไกล (สมัยก่อนใช้ตีในวัด) ส่วนคำว่า ลาง นั้น หมายถึง ลางดี ลางร้าย โปงลางนั้นก่อนที่จะเรียกว่า โปงลาง มีชื่อเรียกว่า "เกราะลอ" ซึ่ง เกราะลอ มีประวัติโดยย่อคือ ท้าวพรหมโคตร ซึ่งเคยอยู่ประเทศลาวมาก่อนเป็นผู้ที่คิดทำเกราะลอขึ้น โดยเลียนแบบ "เกราะ" ที่ใช้ตีตามหมู่บ้านในสมัยนั้น เกราะลอทำด้วยไม้หมากเลื่อม (ไม้เนื้ออ่อน สีขาว มีเสียงกังวาน) ใช้เถาวัลย์มัดร้อยเรียงกัน ใช้ตีไล่ฝูงนก กา ที่มากินข้าวในไร่ ในนา เนื่องจากเกราะลอใช้สำหรับตีไล่ ฝูงนก กา ที่มากินข้าวในไร่นา ดังนั้น จึงมีเกราะลออยู่ในทุกโรงนา (อีสานเรียกว่า เถียงนา) เมื่อเสร็จจากภารกิจในนาแล้ว ชาวนาจะพักผ่อนในโรงนาและใช้เกราะลอเป็นเครื่องตี เพื่อเป็นการพักผ่อนหย่อนใจ โดยเกราะลอนี้จะตีนอกหมู่บ้านเท่านั้น เพราะมีความเชื่อว่า ถ้าตีในหมู่บ้านจะเกิดเหตุการณ์ไม่ดี เช่น ฟ้าฝนจะไม่ตกต้องตามฤดูกาล เป็นต้น การเรียนการตีเกราะลอในสมัยก่อน เป็นการเลียนแบบ คือเป็นการเรียนที่ต้องอาศัยการจำโดยการจำทำนองของแต่ละลาย เกราะลอที่มี 9 ลูกนี้จะเล่นได้ 2 ลายคือ ลายอ่านหนังสือใหญ่ และลายสุดสะแนน เช่นเดียวกับลายแคนและลายพิณ ดังนั้นเมื่อนำมาเล่นผสมผสานกันจึงได้อรรถรสยิ่งนัก โปงลาง มีลักษณะวิธีการบรรเลงคล้ายกับระนาดเอก คือนำท่อนไม้ หรือกระบอกไม้มาร้อยติดกันเป็นผืน และใช้ไม้ตีเป็นทำนองเพลง แขวนตี กับเสาบ้าง ขึงบนรางบ้าง หรือบางทีก็ผูกติดกับตัวผู้บรรเลง เครื่องดนตรีชนิดนี้พบทั่วไปในหลายประเทศ สำหรับในประเทศไทยพบในแถบภาค

อีสาน และเรียกเครื่องดนตรีนี้หลายชื่อด้วยกัน เช่นเรียกว่า หมากกลิ้งกล่อม หมากขอลอ หรือ หมากโปงลาง เป็นต้น ที่ได้ชื่อว่า หมากขอลอ เพราะเวลาเคาะแต่ละลูกมีเสียงดังกังวานคล้าย ขอลอ (หมายถึง เกราะ ในภาษาอีสาน) ในปัจจุบัน โปงลางนอกจากจะใช้บรรเลงตามลำพังแล้ว ยังนิยมบรรเลงรวมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น พิณ แคน โหวด กลอง ประกอบการแสดง ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน รวมทั้งการแสดงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล อีกด้วย (โปงลางบรรเลง ,2553)

ดนตรีพื้นบ้าน ได้สะท้อนถึงวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี สภาพความเป็นอยู่ สภาพของชุมชนของแต่ละท้องถิ่น โดยภาพการสะท้อนเหล่านี้ดูได้จาก บทเพลง ทำนอง ลักษณะของเครื่องดนตรีได้อย่างเด่นชัด เนื่องจากภาคอีสานมีสภาพภูมิอากาศที่ร้อนและแห้งแล้ง เมื่อถึงคราวฤดูฝน ชาวบ้านก็จะต้องทำมาหากิน จนไม่มีเวลาที่จะมาทำกิจกรรมสนุกสนาน เครื่องดนตรีจึงไม่สวยงาม ประดิษฐ์ขึ้นมาง่ายๆ โดยใช้วัสดุที่หาได้จากท้องถิ่น การบรรเลงเพลงจะมีจังหวะรวดเร็ว คึกคัก สนุกสนาน ซึ่งเครื่องดนตรีอีสานที่ประดิษฐ์ขึ้นมาจากวัสดุที่หาได้จากท้องถิ่น สามารถนำมาตีให้เกิดจังหวะสนุกสนาน จนได้รับความนิยมอย่างมากในปัจจุบันคือ “โปงลาง”

พัฒนาการจากสื่อพื้นบ้านเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของการแสดงโปงลาง

ผู้วิจัยได้เสนอพัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลางให้เห็นตามยุคสมัย เพื่อชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการและการปรับประยุกต์ของการแสดงโปงลาง โดยสามารถแบ่งได้ดังนี้

1.1 ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี (พ.ศ.2505-2553) เป็นนักดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีความสามารถพิเศษ สามารถเล่นและถ่ายทอดการเล่นดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้เกือบทุกชนิด ทั้ง พิณ แคน ซอ โปงลางและอื่นๆ โดยเฉพาะ "โปงลาง" นั้น สามารถเล่นและถ่ายทอดการเล่นได้เป็นพิเศษ และที่สำคัญที่สุดคือ เป็นผู้ศึกษา ค้นคว้า ปรับปรุงและพัฒนาโปงลางมาตลอดระยะเวลา 40 ปี โดยการคิดค้นขึ้นมาจากประสบการณ์ คือ ประดิษฐ์ และพัฒนาเครื่องดนตรี เกราะลอ จาก 6 ลูก เป็น 9 ลูก 12 ลูก 13 ลูก และ18 ลูก ตามลำดับ จนทำให้ **"เกราะลอ"** ซึ่งเป็นเพียงสิ่งที่ใช้ตีไล่นก กา ตามไร่ ตามนา พัฒนามาเป็น **"โปงลาง"** ที่มีสภาพเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงไพเราะกังวาน และให้ความรู้สึกของความเป็นพื้นบ้านอีสานอย่างแท้จริง นอกจากนี้ครูเปลื้องยังเป็นผู้พัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ตั้งแต่ปี 2530 มาจนถึงปัจจุบัน ได้สั่งสมประสบการณ์ในการถ่ายทอดเป็นผู้สอนและสร้างนักดนตรีที่มีความรู้ ความสามารถจนเป็นที่ยอมรับของบุคคลทั่วไปอาทิ สมพงษ์ คุณาประถม (อี๊ด โปงลางสะออน) อาจารย์ทนง แจ่มวิมล

(ครูเพลิน) จนได้รับคัดเลือกจากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ ไว้ในฐานะเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ.2529

การแสดงโปงลางในยุคนี้จะคงความดั้งเดิมของเนื้อหา (Text) การแสดงต่างๆไว้ เช่น การบรรเลงเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านทุกชิ้น การฟ้อนรำมีลักษณะตรงตามแบบแผนดั้งเดิม ส่วนในลักษณะของการบริหารจัดการ (Management) เช่น การซ้อมของนักดนตรีหรือนักแสดง จะเป็นไปตามความร่วมมือของคนในวง ชาวบ้าน หรือท้องถิ่นนั้นๆ และในยุคนี้ยังไม่มีสื่อมวลชนเข้ามาเกี่ยวข้อง การหาชมการแสดงดังกล่าว จะหาชมได้จากการแสดงสดเท่านั้น ผู้ชมส่วนมากจะเป็นผู้สูงอายุและมีพื้นเพในภาคอีสาน

1.2 ยุคที่วงโปงลางสะออนนำมาประยุกต์จากการแสดงโปงลางดั้งเดิม ในขณะนั้นเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ.2542-2548) ซึ่งการแสดงโปงลางได้มีการปรับเปลี่ยนไปจากเดิม เพื่อให้เข้ายุคสมัยและความนิยม วงโปงลางหลายวงมีการพัฒนาและประยุกต์การแสดงจากเดิมที่ใช้เล่นเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว นำมาเล่นรวมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอีสานได้แก่ แคน, พิณ, ซอ, ฉาบ, ฉิ่ง, กลอง จนปัจจุบันกลายมาเป็นการนำดนตรีสากลเข้าไปผสมผสานให้เกิดความทันสมัย ใช้ผู้รำทั้งชายและหญิงโดยไม่จำกัดจำนวนเพื่อความสนุกสนาน แต่ยังคงเอกลักษณ์ของการแสดงดังกล่าว คือการแสดงโชว์การเล่นโปงลางให้เข้ากับดนตรีชนิดอื่นๆในวง

การแสดงโปงลางในยุคดังกล่าว จะมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหา (Text) ของการแสดงบางส่วนเพื่อให้เป็นที่นิยมของผู้ชม เช่น การนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมบรรเลงในวง เนื่องจากในยุคนี้โปงลางสะออนได้ทำการแสดงพื้นบ้านนี้ตามงานทั่วไปและตามร้านอาหารถือว่าช่องทางในการสื่อสารจะคล้ายกับยุคครูเปลื้อง คือมาจากการแสดงสดเท่านั้น ทำให้มีข้อจำกัดในการประยุกต์การแสดงโปงลางน้อยกว่าในช่วงที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทใหญ่ๆ และในการประยุกต์เนื้อหาในการแสดงนั้น ทางวงจะมีการปรึกษาหารือกันเอง ไม่มีนายทุนเข้ามาเกี่ยวข้องเนื่องจากเป็นศิลปินอิสระ รวมถึงการบริหารจัดการ(Management) ภายในวงที่จะมีหัวหน้าวงเป็นผู้มีอำนาจการตัดสินใจในการบริหารจัดการในด้านต่างๆ เช่น การจัดคิว การแบ่งค่าตอบแทน ตลอดจนความเป็นอยู่ในด้านต่างๆ ผู้ชมในยุคนี้จะมีทุกเพศ ทุกวัย แต่ก็มีจำนวนน้อยกว่าการใช้สื่อมวลชนเข้ามาเป็นช่องทางในการสื่อสาร

1.3 ยุคที่วงโปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดอาร์สยาม ของบริษัทอาร์เอสโปรโมชั่น (พ.ศ.2548-2553) ซึ่งเปรียบเสมือนการนำการแสดงโปงลางเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ถือได้ว่าเป็นยุคที่การแสดงโปงลางต้องปรับเปลี่ยนอย่างมาก เพราะเป็นยุคที่มีการใช้

สื่อมวลชนหลากหลายประเภทเข้ามาเป็นช่องทางในการเผยแพร่ นำเสนอ และส่งเสริมการจัดจำหน่ายมากขึ้น การแสดงโปงลางซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านได้เข้ามาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ทำให้ผู้ชมได้เข้าถึงการแสดงนี้ได้อย่างรวดเร็วและสะดวกสบาย ทั้งสื่อวิทยุ โทรทัศน์ ซีดี วีซีดี ตลอดจนสื่ออินเตอร์เน็ท จึงทำให้การแสดงโปงลางเป็นที่รู้จักของคนทุกเพศทุกวัยมากขึ้น

การแสดงโปงลางในช่วงนี้เป็นการแสดงเพื่อธุรกิจอย่างเต็มตัว ซึ่งมีกระบวนการทางธุรกิจเข้ามามีบทบาทในการบริหารจัดการ และการปรับประยุกต์การแสดง ได้แก่ การวางแผน การโฆษณา การประชาสัมพันธ์ ตลอดจนการจัดจำหน่าย มีการใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยและสลับซับซ้อนเข้ามาร่วมในการผลิต ทั้งแสง สี เสียง ลักษณะของการประยุกต์ด้านเนื้อหา (Text) จะมีการนำวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาใช้อย่างเต็มที่ ได้แก่ การนำเครื่องดนตรีแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสาน การนำเสนอการแสดงที่มีการรวมวัฒนธรรมต่างๆเข้ามา ตลอดจนอุปกรณ์ในการแสดงที่ทันสมัย และสวยงามตามความเหมาะสมของยุคสมัย ส่วนทางด้านการบริหารจัดการนั้น (Management) ทางบริษัทจะมีผู้จัดการวงเข้ามาทำหน้าที่ในการบริหารจัดการส่วนต่างๆ ทั้งการรับงาน ค่าตอบแทน ฯลฯ จะเห็นได้ว่าเมื่อเข้ามาสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว ทั้งเนื้อหาและการบริหารจัดการของการแสดงโปงลาง จะขึ้นอยู่กับความเหมาะสมทางธุรกิจ และบทบาทของสื่อมวลชนเป็นหลัก เพื่อให้การแสดงสื่อพื้นบ้านประเภทนี้กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ตลอดจนเน้นการสร้างรายได้มากกว่าที่จะคงความเป็นเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ของสื่อพื้นบ้านนั้นๆ

จากข้อมูลของบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น หลังจากโปงลางสะออนได้เข้ามาเซ็นสัญญาประมาณหนึ่งปี สามารถทำรายได้มากถึง 350 ล้านบาท โดยเมื่อเริ่มเข้ามาเซ็นสัญญาในปี 2548 ทำรายได้จากการจำหน่ายซีดีการแสดงสด สองชุด จำนวนหนึ่งล้านแผ่น มีรายได้ถึง 160 ล้านบาท (โปงลางสะออน ขุนทรัพย์สุดสะดิ้ง,2553) ซึ่งกล่าวได้ว่าสร้างรายได้มากที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับรายได้ของศิลปินคนอื่นๆที่ผ่านมาของอาร์เอส เนื่องจากความแปลกใหม่ของเนื้อหาแสดงที่มีลักษณะเป็นสื่อพื้นบ้านประยุกต์ รวมถึงการนำเสนอที่เหมาะสมกับสื่อมวลชนและความสนใจของผู้ชม โดยการนำมุขตลก ดนตรีสากล เข้ามาผสมผสานกับดนตรีและการแสดงพื้นบ้านได้อย่างลงตัว เป็นที่น่าสนใจว่า เมื่อวงโปงลางสะออนสามารถสร้างรายได้เป็นจำนวนมากให้กับบริษัทอาร์เอสฯแล้ว จะสามารถต่อรองในการปรับประยุกต์การแสดง และการบริหารจัดการได้มากน้อยเพียงใด หรือทางวงได้ให้บริษัทและสื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดหรือไม่

กลุ่มศิลปินโปงลางสะออน เกิดจากการรวมตัวของศิษย์เก่าวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ที่เข้ามาศึกษาต่อในกรุงเทพฯ มีนายสมพงษ์ คุณาประถม หรือ “อี๊ด” เป็นหัวหน้าวง เริ่มแสดงตามร้านอาหารทั่วไป มีเครื่องดนตรีเบส พิณ แคนและกลอง จากนั้นเมื่อมีสมาชิกเพิ่มขึ้น จึงได้ตั้งชื่อวงเป็น “โปงลางสะออน” ซึ่งคำว่า “สะออน” แปลว่า ยินดี และพัฒนาไปแสดงตามร้านอาหารใหญ่ๆ โดยใส่ความสนุกสนาน มุขตลกเข้าไปร่วมกับการแสดง ทำให้ได้รับความนิยมจากลูกค้าเป็นจำนวนมาก จากนั้นได้มีโอกาสไปออกรายการตีสิบ ช่วงดันดารา ซึ่งเปรียบเสมือนการเริ่มต้นเข้าสู่วงการบันเทิงและจากนั้นก็เป็นที่รู้จักของคนส่วนมาก ปัจจุบันได้เซ็นสัญญากับบริษัทอาร์เอสโปรโมชั่น ในสังกัดค่ายอาร์สยาม

ในยุคบริโภคนิยมนี้ ก่อให้เกิดการปรับตัวเพื่อความอยู่รอด วงโปงลางสะออนผู้มีใจรักในศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสาน จึงได้นำการแสดงโปงลางมาประยุกต์กับดนตรีสมัยใหม่และสอดใส่ความสนุกสนานในรูปแบบของตลก โดยมี “อัตลักษณ์” เฉพาะตัว คือการนำ ศิลปะการแสดงของภาคอีสานมาผสมสานกับมุขตลกและโชว์ที่อลังการได้อย่างลงตัว เพื่อต้องการให้คนรุ่นใหม่ได้หันมาสนใจวงดนตรีพื้นบ้าน และซึมซับวัฒนธรรมเหล่านี้เข้าไปโดยไม่รู้ตัว เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านไม่ให้สูญหายไปจากสังคม และสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีที่ดีงามเหล่านี้เอาไว้

อัตลักษณ์ หรือ ความเป็นตัวตน เปรียบเสมือนเป็น “เครื่องมือ” ในการรักษาวัฒนธรรมและสืบทอดมรดกและช่วยรักษาความเป็นตัวตนนี้ให้คนรุ่นหลังต่อไป รวมถึงช่วยถ่ายทอดเรื่องราวให้คนในสังคม หรือประเทศอื่นๆได้รับรู้

อัตลักษณ์ของกลุ่มศิลปินโปงลางสะออนได้แบ่งเป็น 2 ด้านได้แก่

- ด้านการแต่งกาย ศิลปินโปงลางสะออนได้นำการแต่งกายจากชุดศิลปะการแสดงจากภาคอีสานมาประยุกต์ให้เข้ากับสมัย ซึ่งเป็นการเรียกความสนใจจากผู้ชมได้อย่างหนึ่ง
- ด้านการแสดง ศิลปินโปงลางสะออนได้ประยุกต์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคอีสานมาผสมผสานกับ การร้องเพลง การเต้น และการแสดงที่สอดแทรกมุขตลก การใช้ภาษาอีสานในบางครั้ง รวมถึงการจัดบรรยากาศในการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความเป็นพื้นบ้าน เช่น มีการนำเสื่อมาแทนที่นั่งสำหรับผู้ที่เข้ามาชมการแสดง

ภาพที่ 1 อัตลักษณ์การแสดงของศิลปินโปงลางสะออน

ภาพที่ 2 อัตลักษณ์การแต่งกายของศิลปินโปงลางสะออน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การศึกษาทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินโปงลางสะออนของผู้ชมนั้น จะทำให้ทราบถึงองค์ประกอบของการสื่อสารอย่างครบถ้วนทั้งด้าน*ผู้ส่งสาร* ก็คือ โปงลางสะออน *สาร* ที่เป็นแก่นของการแสดงโปงลาง ได้แก่ การบรรเลงลายเพลงพื้นบ้านอีสาน การฟ้อนประกอบดนตรี และการร้องลำ รวมถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง ว่ามีการปรับและประยุกต์เนื้อหา และ การบริหารจัดการอย่างไร *สื่อ* ที่นำมาใช้เป็นช่องทางในการเผยแพร่จาก

อดีตจนถึงปัจจุบัน และ *ผู้รับสาร* ผู้ที่ชมการแสดงของโปงลางสะออน ในส่วนของผู้รับสาร สามารถรับสื่อได้จากสื่อมวลชนเป็นหลัก ซึ่งเปรียบเสมือนช่องทางในการเผยแพร่การแสดงสื่อพื้นบ้านนี้ไปยังผู้ชม การศึกษาผลตอบรับ ทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินโปงลางสะออนของผู้ชมนี้ จะสามารถอธิบายประเด็นของสินค้าทางวัฒนธรรมที่มีสื่อมวลชนเป็นช่องทางในการสื่อสารได้ว่า ทำอย่างไรจึงจะให้สินค้ามีคุณค่าในปริมาณที่มีจำนวนมาก เพราะปัจจุบันสินค้าทางวัฒนธรรม การผลิตจะมีคุณลักษณะ “เหมือนกันทั้งหมด” (Identical) หรือ “เปลี่ยนแปลงเล็กน้อยแต่ยังคงแกนหลักไว้” และมีคุณค่าน้อยลงจากเดิมก่อนที่จะนำมาประยุกต์ ซึ่งกลุ่มตัวอย่างที่ต้องการจะศึกษานั้น ควรเป็นผู้ที่ติดตามชมการแสดงคอนเสิร์ตหรือซีดีบันทึกการแสดงสดของโปงลางสะออนมาตลอด หรือติดตามโปงลางสะออนตั้งแต่ยังไม่ได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของบริษัทอาร์เอส เพื่อศึกษาทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยของศิลปินที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย และความเหมาะสมทางธุรกิจ

ดังนั้น จากมุมมองของผู้วิจัย ในฐานะนักนิเทศศาสตร์ จึงได้ตั้งประเด็นต่างๆที่ต้องการจะศึกษาดังนี้

1. การปรับประยุกต์ด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) ของแต่ละยุคได้แก่ ยุคการแสดงโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี ยุคการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางของศิลปินโปงลางสะออนในช่วงศิลปินอิสระ และยุคการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในช่วงที่โปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินของบริษัทอาร์เอสเป็นอย่างไร

2. เมื่อสื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทสำคัญในสร้างอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) โดยมีแนวคิดการผลิตและการจำหน่ายแบบจำนวนมาก (Mass Production) และมีสื่อมวลชน (Mass Media) เป็นกลไกสำคัญในการนำเสนอและจำหน่าย ซึ่งสิ่งสำคัญในการศึกษาอยู่ตรงประเด็นที่ว่าทำอย่างไรจึงจะให้สินค้ามีคุณค่าในปริมาณที่มีจำนวนมาก ซึ่งหมายถึง เมื่อการแสดงโปงลางเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว ทางวงโปงลางสะออนมีแนวคิดที่จะทำอย่างไรให้ผลงานที่ออกสู่สายตาประชาชนที่มีอยู่จำนวนมาก และหลากหลาย ทั้งสื่อวิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ อินเตอร์เน็ต ฯลฯ คงคุณค่าของความเป็นสื่อพื้นบ้านไว้

3. จากข้อมูลของบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น หลังจากโปงลางสะออนได้เข้ามาเซ็นสัญญาประมาณหนึ่งปี สามารถทำรายได้มากถึง 350 ล้านบาท โดยเมื่อเริ่มเข้ามาเซ็นสัญญาในปี 2548 ทำรายได้จากการจำหน่ายซีดีการแสดงสด สองชุด จำนวนหนึ่งล้านแผ่น มีรายได้ถึง 160 ล้านบาท เป็นที่น่าสนใจว่า เมื่อวงโปงลางสะออนสามารถสร้างรายได้เป็นจำนวนมากให้กับบริษัทอาร์เอสฯแล้ว จะสามารถต่อรองในการปรับประยุกต์การแสดง และการบริหารจัดการได้มากน้อยเพียงใด หรือทางวงได้ให้บริษัทและสื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดหรือไม่

4. เป็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของโปงลางด้านการแสดงในส่วนของภาษาที่ใช้ในการแสดง จะสังเกตได้ว่า โปงลางสะออนได้ใช้ภาษาอีสานในการแสดงหรือสื่อสารกับผู้ชมน้อยลง ทั้งที่ก็มีผู้รับสารที่เป็นคนอีสานมาดูเป็นส่วนใหญ่ ประเด็นที่น่าสนใจคือเมื่อโปงลางสะออนได้จัดทัวร์คอนเสิร์ตไปยังภาคอีสานแล้วนั้น ได้มีการใช้ภาษาอีสานมีมุขหรือปรับเปลี่ยนอะไรบ้างให้สอดคล้องกับผู้รับสารในภาคอีสานหรือไม่ เพราะจะเป็นข้อมูลในการอธิบาย การปรับเปลี่ยนการแสดงสื่อพื้นบ้านในลักษณะที่เป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กล่าวคือ ต้องทำให้ดูง่าย มีความเป็นสากลสูง จนละเลยความเป็นท้องถิ่นไป

5. ทัศนคติของผู้ชมที่มีต่ออัตลักษณ์ของศิลปินโปงลางสะออน โดยมุ่งศึกษาผู้ชมหรือผู้รับสารที่ชมคอนเสิร์ตหรือบันทึกการแสดงสดของโปงลางสะออน ในช่วงที่เข้ามาเป็นศิลปินในของบริษัทอาร์เอสฯ ตั้งแต่ครั้งแรก ปี 2548 จนถึง ครั้งล่าสุด ปี 2552 โดยใช้เกณฑ์การแบ่งในลักษณะของแฟนคลับและผู้ชมทั่วไป และแบ่งแยกย่อยเป็นผู้ที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสานและภาคอื่นๆ เพื่อให้สามารถศึกษาทัศนคติของผู้รับสารต่ออัตลักษณ์ของศิลปินได้อย่างชัดเจน ดังนั้นผู้ชมมีทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินอย่างไร เพื่อศึกษาประเด็นการรักษาคุณค่าของความเป็นสื่อพื้นบ้านของศิลปินได้มากน้อยเพียงใด เมื่อศิลปินได้นำสื่อพื้นบ้านเข้ามาสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของการสื่อสารในการแสดงสื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน ในแต่ละช่วงเวลาจากยุคครูเปลื้อง (2505-2553) มายัง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (2542-2548) จนถึง ยุคโปงลางสะออนในสังกัดอาร์เอสฯ (2548-2553)
2. เพื่อศึกษาการปรับและประยุกต์การแสดงสื่อพื้นบ้าน ทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) ของศิลปินโปงลางสะออน ตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง (2505-2553) มายัง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (2542-2548) จนถึง ยุคโปงลางสะออนในสังกัดอาร์เอสฯ (2548-2553)
3. เพื่อศึกษาทัศนคติของผู้ชมต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินโปงลางสะออนเมื่อได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ พ.ศ.2548 – 2553

ปัญหานำวิจัย

1. พัฒนาการการสื่อสารในการแสดงพื้นบ้านในแต่ละช่วงเวลาจากจากยุคครูเปลื้อง (2505-2553) มายัง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (2542-2548) จนถึง ยุคโปงลางสะออนในสังกัดอาร์เอสฯ (2548-2553) เป็นอย่างไร
2. การปรับและประยุกต์การแสดงพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออนทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) มีการปรับประยุกต์ในแต่ละช่วงเวลาจากยุคยุคครูเปลื้อง (2505-2553) มายัง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (2542-2548) จนถึง ยุคโปงลางสะออนในสังกัดอาร์เอสฯ (2548-2553) เป็นอย่างไร
3. ทัศนคติของผู้ชมต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินในแต่ละช่วงเวลาจากปี 2548 – 2553

ขอบเขตของการวิจัย

1. ผู้วิจัยศึกษาพัฒนาการสื่อสาร การปรับและประยุกต์การแสดงโปงลาง ในช่วงเวลาตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ และยุคที่โปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น และศึกษาทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปิน

2. กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาทัศนคติของผู้ชมที่มีต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินโปงลางสะออนครั้งนี้ ได้แก่ ผู้ที่ติดตามชมการแสดงคอนเสิร์ตหรือซีดีบันทึกการแสดงสดของโปงลางสะออน ตั้งแต่ที่เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของบริษัทอาร์เอส จนถึงปัจจุบัน

คำนิยามศัพท์

1. **พัฒนาการการสื่อสาร** หมายถึง การเปลี่ยนแปลงวิธีการสื่อสารที่ใช้ในการประยุกต์และแสดงสื่อพื้นบ้านในแต่ละช่วงเวลาของการแสดงโปงลาง ตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี (พ.ศ. 2505-2553) ยุคที่วงโปงลางสะออนนำการแสดงโปงลางมาประยุกต์ในฐานะศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2547) และยุคที่ศิลปินโปงลางสะออนได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น (พ.ศ. 2548 - 2553)

2. **การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน** หมายถึง การเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบในการแสดงโปงลางแบบดั้งเดิมให้เข้ากับยุคสมัย โดยมีองค์ประกอบการเปลี่ยนแปลงคือ เนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management)

2.1 เนื้อหา หมายถึง รูปแบบการแสดงของวงโปงลาง ที่ประกอบด้วย เครื่องดนตรีและบทเพลง, รูปแบบการแสดง

2.2 การบริหารจัดการ หมายถึง การบริหาร การดำเนินการ ประสานงานต่างๆ ภายในวงตั้งแต่สมัยครูเปลื้อง ฉายรัศมี จนมาถึงวงโปงลางสะออนในยุคศิลปินอิสระ และยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น รวมถึงการต่อรองด้านการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านเมื่อเข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของวงโปงลางสะออน เมื่อเข้ามาอยู่ในบริษัทอาร์เอสฯ

3. **อุตสาหกรรมวัฒนธรรม** หมายถึง กระบวนการผลิตวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตชีวิตดั้งเดิมให้กลายเป็นอุตสาหกรรม ซึ่งมีการผลิตแบบจำนวนมาก (mass) ทำให้สินค้าแพร่กระจายไปในตลาดในสังคม ทำให้ผู้ชมหรือผู้ใช้สินค้าคิดว่าเป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกัน และเป็นการหล่อหลอมความเป็นวัฒนธรรมให้เกิดขึ้น ซึ่งในการนำวัฒนธรรมมาเป็นผลิตเป็นสินค้านั้น ต้องมีการตัดทอนคุณลักษณะของวัฒนธรรมนั้นๆออกไปบางส่วน เพื่อเป็นการลดต้นทุนในการผลิตที่ต้องผลิตเป็นจำนวนมาก ทำให้คุณค่าของวัฒนธรรมน้อยลงหรือสูญหายไปบางส่วน ในงานวิจัยเล่มนี้ กล่าวถึงการนำเอาการแสดงโปงลาง เข้ามาผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม ผ่านระบบอุตสาหกรรม

วัฒนธรรมที่มีสื่อมวลชนเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านคุณลักษณะและคุณค่าของการแสดงโปงลาง

4. **ทัศนคติที่มีต่ออัตลักษณ์** หมายถึง แนวความคิดเห็น มุมมองของผู้ชมที่มีต่ออัตลักษณ์ของศิลปินโปงลางสะออน โดยศึกษาทัศนคติของผู้ชมในช่วงที่วงโปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่นตั้งแต่ปี 2548 - 2553

5. **อัตลักษณ์ของศิลปินโปงลางสะออน** หมายถึง องค์ประกอบการสื่อสารที่แสดงความเป็นตัวตนของศิลปินวงโปงลางสะออน ในที่นี้ ได้แก่

5.1 ด้านการแต่งกาย หมายถึง รูปแบบการแต่งกายของศิลปินที่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากการแต่งกายของวงโปงลางพื้นบ้านทั่วไป

5.2 ด้านการแสดง : โชว์การแสดง, เครื่องดนตรีที่ใช้, ภาษาที่ใช้ในการแสดง บุคลิกลักษณะของผู้แสดง, การจัดบรรยากาศในการแสดง และ มุขตลกที่สอดแทรกระหว่างการแสดง

6. **สื่อพื้นบ้าน** หมายถึง รูปแบบของการสื่อสารระหว่างบุคคลกับบุคคลหรือบุคคลกับกลุ่มบุคคลที่ได้ประพฤติ ปฏิบัติ สืบต่อกันมาจนเกิดความเคยชินเป็นประเพณี และเป็นปัจจัยให้เกิดการสื่อสาร ในที่นี่หมายถึง ศิลปะการแสดง ในส่วนของการแสดงโปงลาง

7. **ผู้ชม** หมายถึง แฟนคลับและบุคคลทั่วไปที่ติดตามผลงานโปงลางสะออน ชมคอนเสิร์ต ซีดีบันทึกการแสดงสด หลังจากที่ได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลการวิจัยทำให้ทราบถึงพัฒนาการของการสื่อสารเป็นแนวทางในการสื่อสารสื่อพื้นบ้านชนิดอื่นให้คงอยู่ได้ในสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลง
2. การบริหารจัดการและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน เป็นแนวทางในการบริหารศิลปินของศิลปินและค่ายเพลง ที่สนใจจะนำสื่อพื้นบ้านมาเป็นเอกลักษณ์ในการแสดงหรือจุดเด่นของวง
3. การศึกษาครั้งนี้ สามารถเป็นแนวทางให้แก่บุคคล องค์กร หรือหน่วยงานต่างๆ ที่สนใจในการศึกษาวิจัยเรื่องการประยุกต์สื่อพื้นบ้าน และต้องการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ในการสื่อสารเพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่องพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน ผู้วิจัยได้ทบทวนนำแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบและแนวทางในการวิเคราะห์และอภิปรายผล ซึ่งแนวคิดดังกล่าวมีดังต่อไปนี้

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการสื่อสารและรูปแบบการสื่อสาร
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับตัวทางวัฒนธรรม
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับตัวทางการแสดง
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับบันไดปลาโจนทางศิลปะ
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการบริหารเชิงกลยุทธ์
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์
- แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับทัศนคติ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการสื่อสารและรูปแบบการสื่อสาร

ความหมายของการสื่อสาร

คำว่าการสื่อสาร (Communication) มีรากศัพท์มาจากคำว่า Communis ซึ่งเป็นภาษาลาตินและตรงกับภาษาอังกฤษว่า Common หรือภาษาไทยว่าความเหมือนกันหรือการร่วมกัน ฉะนั้น เมื่อใดที่เราทำการสื่อสาร เมื่อนั้นเรากำลังพยายามสร้างความเหมือนกันหรือการร่วมกันอยู่นั่นเอง

การสื่อสาร หรือ Communication มีนักวิชาการทางนิเทศศาสตร์ได้ให้ความหมายไว้หลายท่าน ดังนี้

Aristotle (1960) ให้คำจำกัดความของการสื่อสารในแง่ของวาทศิลป์ (Rhetoric) ว่า การสื่อสาร คือ วิธีการจูงใจที่พึงมีทุกรูปแบบ

Warren W. Weaver (อ้างถึงในปรมะ สตะเวทิน, 2533) กล่าวไว้ว่าคำว่าการสื่อสารในที่นี้มีความหมายกว้าง ครอบคลุมถึงกระบวนการทุกอย่างที่จิตใจของคนๆ หนึ่งอาจมีผลต่อจิตใจของคนอีกคนหนึ่ง การสื่อสารจึงไม่หมายความเพียงการเขียนและการพูดเท่านั้น หากแต่ยังรวมไปถึงดนตรี ภาพ การแสดงบัลเล่ต์ และพฤติกรรมทุกพฤติกรรมของมนุษย์อีกด้วย

George A. Miller และคณะ (อ้างถึงในปรมะ สตะเวทิน, 2533) การสื่อสาร หมายถึง การถ่ายทอดข่าวสารจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง

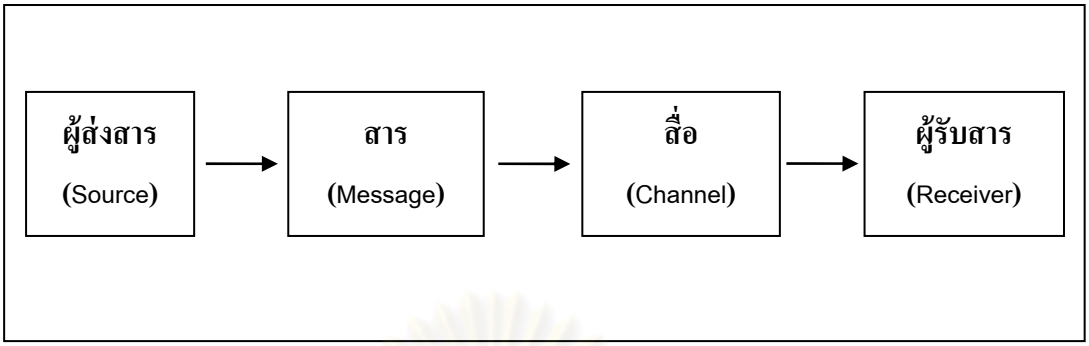
Wilbur Schramm (อ้างถึงในพลศาสตร์ของการสื่อสาร, 2527) ได้สรุปความหมายของการสื่อสารว่าเป็นการแพร่กระจายสัญญาณ ข่าวสาร ซึ่งเป็นไปตามพื้นฐานแห่งความสัมพันธ์ของมนุษย์

ปรมะ สตะเวทิน (2533) ให้คำจำกัดความว่า การสื่อสาร คือ กระบวนการของการถ่ายทอดสาร (Message) จากบุคคลฝ่ายหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า ผู้ส่งสาร (Source) ไปยังบุคคลอีกฝ่ายหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า ผู้รับสาร (Receiver) โดยผ่านสื่อ (Channel)

ณรงค์ สมพงษ์ (2543) ให้ความหมายของการสื่อสารว่าเป็นกระบวนการที่ความคิดหรือข่าวสารถูกส่งจากแหล่งข่าวสารไปยังผู้รับสาร ด้วยเจตนาที่จะเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมบางประการของผู้รับสาร การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจอยู่ในระดับความรู้ ทัศนคติ หรือพฤติกรรมก็ได้ การสื่อสารจึงมีอิทธิพลต่อบุคคล ครอบครัว สังคมและสถาบันต่างๆ ในสังคมอย่างมาก

จากคำจำกัดความหรือนิยามดังกล่าว จะเห็นได้ว่าแม้จะมีผู้ให้ความหมายของคำว่า “การสื่อสาร” แตกต่างกันไป แต่ทุกคำนิยามหรือคำจำกัดความ จะอยู่บนพื้นฐานแนวความคิดเดียวกัน กล่าวคือ ***กระบวนการสื่อสารเป็นกระบวนการที่ผู้ส่งสาร (source) ถ่ายทอดหรือส่งสาร (message) โดยผ่านสื่อ (channel) ไปยังผู้รับสาร (receiver) อีกฝ่ายหนึ่ง*** ดังนั้น กระบวนการสื่อสารจึงสามารถเขียนเป็นแบบจำลองการสื่อสารได้ดังนี้

แบบจำลองกระบวนการสื่อสาร



ที่มา David K. Berlo (1960 : 40-65)

ภาพที่ 2: **แบบจำลองกระบวนการสื่อสาร**

จากแบบจำลองการสื่อสารข้างต้น แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบหลักของกระบวนการสื่อสาร ได้แก่ ผู้ส่งสาร สาร สื่อและผู้รับสารซึ่ง Berlo ได้อธิบายองค์ประกอบต่างๆ รวมถึงปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อความแจ่มชัดในการสื่อสาร (The Fidelity of Communication) ไว้ดังต่อไปนี้

1. **ผู้ส่งสาร** หมายถึง บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ต้องการจะทำการสื่อสาร ความคิด ความรู้สึก ความต้องการ ข่าวสารและวัตถุประสงค์ของตนเอง ซึ่งผู้ส่งสารอาจเป็นปัจเจกบุคคล กลุ่มคน หรือหน่วยงาน องค์การ สถาบันก็ได้

2. **สาร** หมายถึง ผลผลิตของผู้ส่งสารที่ถ่ายทอดความคิด ความรู้สึก ความต้องการ ข่าวสารและวัตถุประสงค์ของผู้ส่งสารเองให้ปรากฏในรูปของรหัส ซึ่งอาจจะอยู่ในรูปของถ้อยคำ ตัวอักษร สัญลักษณ์ ภาพประกอบ เป็นต้น

3. **สื่อ** หมายถึง สิ่งที่นำหรือถ่ายทอดสารของผู้ส่งสาร

เกณฑ์ในการเลือกใช้สื่อหรือช่องทางการสื่อสาร มีดังนี้

- มีสื่ออะไรให้เลือกใช้ได้บ้าง
- ต้องใช้งบประมาณเท่าไร
- สื่อใดที่ผู้ส่งสารพอใจมากที่สุด
- สื่อใดที่มีอิทธิพลมากที่สุด
- สื่อใดที่ผู้รับสารหรือประชาชนนิยมมากที่สุด

- สื่อใดที่เหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผู้ส่งสารมากที่สุด
- สื่อใดเหมาะสมและสอดคล้องกับเนื้อหาของสารมากที่สุด

4. **ผู้รับสาร** หมายถึง บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่รับสารของผู้ส่งสาร ซึ่งผู้รับสารอาจเป็นปัจเจกบุคคล กลุ่มคนหลายคน หรือหน่วยงาน องค์การ สถาบันก็ได้

ในกระบวนการสื่อสาร ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารประเภทใดหรือระดับใดก็ตาม นอกจากองค์ประกอบการสื่อสารทั้ง 4 ประการนี้แล้ว ได้มีองค์ประกอบเพิ่มเติมอีก 2 ประการ ที่ทำให้กระบวนการติดต่อสื่อสารมีความสมบูรณ์ขึ้น นั่นคือปฏิกิริยาตอบกลับหรือปฏิกิริยาสะท้อนกลับ (feedback) ที่ผู้รับสารแสดงตอบกลับต่อสารของผู้ส่งสาร และกรอบแห่งการอ้างอิง (frame of reference) หรือสนามแห่งประสบการณ์ร่วม (field of experience) ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารมีร่วมกันในกระบวนการสื่อสารนั้นๆ ด้วย

กาญจนา แก้วเทพ (2546) ได้ให้คำจำกัดความคำว่า “การสื่อสาร” เพิ่มเติมขึ้นจากความหมายข้างต้น โดยกล่าวว่าหากเราระบุเพียงการสื่อสารคือองค์ประกอบแค่ S-M-C-R อาจยังครอบคลุมความหมายได้ไม่ครบถ้วนเพียงพอและเกิดความเข้าใจที่ผิดพลาดคลาดเคลื่อนได้ ซึ่งคำว่าการสื่อสาร มีข้อที่ควรพิจารณาเพิ่มเติม 5 ประการดังนี้

1. **การเปิดเสรีคำนิยามของคำว่า “สื่อ”** คำว่าสื่อซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการการสื่อสารนั้น มิได้หมายความถึงแต่เฉพาะ “สื่อมวลชน” เช่นวิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร ภาพยนตร์เท่านั้น หากแต่คำว่า “สื่อ” มีมากมายหลายประเภทและกินอาณาเขตกว้างขวางมาก เช่น
    - **สื่อบุคคล** เช่นพระพยอม ปราชญ์ชาวบ้าน ผู้นำชุมชน
    - **สื่อพื้นบ้าน/สื่อประเพณี** ที่มีอยู่ในทุกภาคของประเทศ และหมายรวมตั้งแต่การสื่อสารการแสดงไปจนถึงบรรดาประเพณีพิธีกรรมต่างๆ
    - **สื่อเฉพาะกิจ/สื่อเฉพาะกาล/สื่อเฉพาะกลุ่ม** อันหมายถึงสื่อที่มีลักษณะเฉพาะๆในแง่มุมใดแง่มุมหนึ่ง เช่นหอกระจายข่าว เป็นสื่อเฉพาะกิจของชุมชน ป้ายโปสเตอร์โฆษณาเป็นสื่อเฉพาะกาลเวลาหนึ่ง
    - **สื่อวัตถุ/สื่อสถานที่** ในพุทธศาสนามีการใช้สื่อวัตถุและสื่อสถานที่อย่างมาก เช่นพระพุทธรูป โบสถ์ วิหาร สระน้ำ ฯลฯ

2. **“ความเป็นสื่อ” อยู่ที่ “สภาวะ” (Mode) และ “หน้าที่”** เพราะสื่อใดก็ตามไม่ได้ “ มีความเป็นสื่อติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด” หากแต่ว่าจะมา “กลายเป็นสื่อ” เมื่อได้ทำหน้าที่เป็น “แม่สื่อแม่ชัก” คือเชื่อมโยงระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้จึงามารถแปรสภาพเป็นสื่อได้ หากมีการมอบหมายบทบาทแม่สื่อแม่ชักให้

3. **คำว่า “ช่องทาง”** ในส่วนประกอบของการสื่อสารนั้น มีตัว C ยืนแทนคำว่า “ช่องทาง” ซึ่งมาหดแคบกลายเป็นคำว่า “สื่อ”(Media) ในภายหลัง เพราะคำว่า “ช่องทาง” มีความหมายกว้างขวางมากกว่าคำว่า “สื่อ” เพราะช่องทางยังกิจความหมายถึงพื้นที่/ช่วงเวลา/ วาระโอกาส อีกด้วย

4. **“การสื่อสาร” เป็นทั้ง “ตัวบ่งชี้” และ “ตัวสร้าง/ทำลาย” “ความสัมพันธ์”** ด้วยเหตุที่สื่อมาจากคำว่าแม่สื่อแม่ชัก ดังนั้นเรื่องของการสื่อสารจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความสัมพันธ์อย่างน้อยใน 2 ลักษณะ
   - **ลักษณะแรก** คือการสื่อสารจะทำหน้าที่เป็นกระจก/สัญญาณ/ ตัวบ่งชี้ ระดับความสัมพันธ์ เช่น ถ้าเราได้ยินคนพูดว่า “สองคนนี้เขาหันหลังให้กัน” (ไม่มีการสื่อสาร) ก็สะท้อนว่าความสัมพันธ์ระหว่างสองคนนั้นเสื่อมโทรมไปแล้ว
   - **ลักษณะที่สอง** คือการสื่อสารจะทำหน้าที่เป็นทั้ง “ตัวสร้าง/ตัวทำลาย” ความสัมพันธ์ ในกรณีของการเสริมสร้างความสัมพันธ์ก็เช่นประโยคที่ว่า “ข้องใจ/ผิดใจอะไรกัน” (ความสัมพันธ์) ก็หันหน้ามาจับเข่าคุยกัน (การสื่อสาร)

5. **การสื่อสารทางเดียว และการสื่อสารสองทาง** ตามหลักการนั้น “การสื่อสารแบบสองทาง” จะเป็นการสื่อสารที่ให้ผลดีกว่าการสื่อสารแบบทางเดียว เพราะในระหว่างการสื่อสารหากผู้ส่งรู้ว่าผู้รับคิดอย่างไร มีปฏิกิริยาอย่างไร ผู้ส่งก็สามารถจะปรับปรุงการสื่อสารได้ทันท่วงที

<u>ทิศทางการสื่อสาร</u>

1. การสื่อสารที่ผู้ส่งสารถ่ายทอดข่าวสารไปยังผู้รับสารแต่เพียงฝ่ายเดียว (One – way Communication) โดยที่ไม่เปิดโอกาสให้ผู้รับสารได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็น หรือซักถาม ทำให้ปริมาณข้อมูลสะท้อนกลับ (Feedback) มีน้อย หรือไม่มีเลย โดยที่ผู้ส่งสารไม่สนใจต่อปฏิกิริยา

สะท้อนกลับ การสื่อสารในรูปแบบนี้จะมีลักษณะเป็นไปในรูปของนโยบาย คำสั่งของผู้บริหาร หรือผู้นำ โดยผ่านทางสื่อต่างๆ เช่น เสียงตามสาย เอกสารสิ่งพิมพ์

2. การสื่อสารแบบสองทาง (Two – way communication) เป็นการสื่อสารที่ผู้ส่งสารส่งข้อมูลข่าวสารไปยังผู้รับสาร ในขณะเดียวกันเมื่อผู้รับสารได้รับข้อมูลแล้วก็ส่งข้อมูลข่าวสารตอบกลับมายังผู้ส่งสารด้วย จึงเป็นการสื่อสารที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารต่างสลับบทบาทในการรับและส่งสาร มีการเปิดโอกาสให้ผู้รับสารได้ซักถามข้อสงสัยต่างๆ มีการแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็นระหว่างกัน การโต้ตอบระหว่างกันที่เกิดขึ้นนี้ทำให้เกิดความเข้าใจอย่างชัดเจน การสื่อสารแบบนี้ผู้ส่งสารให้ความสำคัญต่อปฏิกิริยาสะท้อนกลับ (Feedback) ทำให้การสื่อสารที่เกิดขึ้นมีประสิทธิภาพมากขึ้น เพราะผู้ส่งสารและผู้รับสารมีความเสมอภาคกันในการติดต่อสื่อสาร ซึ่งก่อให้เกิดการมีส่วนร่วมในการดำเนินงาน

<u>การไหลของข่าวสาร</u>

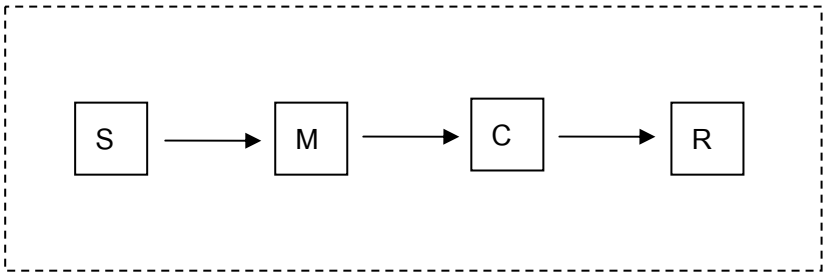
1. การสื่อสารจากบนลงล่าง (Top – down Communication) เป็นการส่งข่าวสารจากบุคคลที่มีตำแหน่งสูงกว่าลงมายังบุคคลที่มีตำแหน่งที่ต่ำกว่า การสื่อสารแบบนี้มักแสดงออกมาในรูปของนโยบาย แผนงาน ประกาศ เป็นต้น

2. การสื่อสารจากล่างขึ้นบน (Bottom – up Communication) เป็นการส่งข่าวสารจากผู้ที่อยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่าไปยังผู้ที่อยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่า การสื่อสารรูปแบบนี้มักมีลักษณะของการประชุม การสัมมนา การปรึกษาหารือ ตลอดจนการร้องทุกข์ เป็นต้น

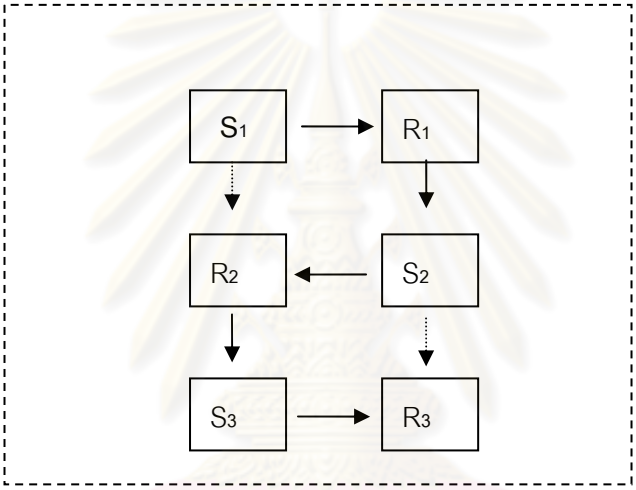
3. การสื่อสารตามแนวราบ (Horizontal Communication) เป็นการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้ที่อยู่ในระดับหรือตำแหน่งเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน โดยอาศัยความสัมพันธ์ส่วนตัวเป็นหลัก เช่น เพื่อน ญาติพี่น้อง การสื่อสารรูปแบบนี้ก่อให้เกิดความสัมพันธ์และเสริมสร้างความรับผิดชอบร่วมกันของหมู่คณะ รวมทั้งส่งเสริมให้เกิดการมีส่วนร่วมของสมาชิกสังคม

<u>แบบจำลองการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม</u>

จากแบบจำลองต่างๆ วงการนิเทศศาสตร์สามารถจะแบ่งประเภทการสื่อสารออกเป็นแบบจำลองใหญ่ๆ คือ แบบจำลองเชิงการถ่ายทอดข่าวสาร (Transmission) และแบบจำลองเชิงพิธีกรรม (Ritualistic) (กาญจนา แก้วเทพ, 2546)



Transmission Model



Ritualistic Model

แบบจำลองเชิงการถ่ายทอดข่าวสาร (Transmission) นั้น จะมีลักษณะเป็นการสื่อสารทางเดียว (one –way communication) คือ มีการถ่ายทอดข่าวสารจากผู้ส่งสารไปยังผู้รับสารโดยบทบาทของผู้ส่งสารและผู้รับจะตายตัว และหลังจากที่สื่อสารผ่านช่องทาง/สื่อแล้ว ผู้รับสารก็จะรับรู้/คิดตามที่ผู้ส่งต้องการ ในแง่นี้ ผู้ส่งสารจึงเป็นผู้ควบคุมกระบวนการสื่อสารเป็นส่วนใหญ่ส่วนผู้รับนั้นจะมีบทบาทและส่วนร่วมเพียงเป็นผู้รองรับข่าวสารที่ถูกถ่ายทอดไปเท่านั้น

ส่วนแบบจำลองเชิงพิธีกรรม (Ritualistic) นั้น มีลักษณะเป็นการสื่อสารสองทาง (two-way communication) โดยที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารนั้นจะมีการสลับบทบาทกันไปมา เช่น การนั่งสนทนากัน หลังจากสื่อสารกันแล้ว คู่การสื่อสารทั้งสองฝ่ายก็จะเรียนรู้ข้อมูลข่าวสารของกันและกันแบบพบกันครึ่งทาง (shared meaning) ดังนั้นในแบบจำลองเชิงพิธีกรรมนี้จึงเปิดโอกาส

ให้คู่การสื่อสารทั้งสองฝ่ายมีส่วนร่วมในกระบวนการสื่อสารได้มากกว่าแบบจำลองเชิงการถ่ายทอดข่าวสาร

กาญจนา แก้วเทพ (2547) ยังได้เปรียบเทียบคุณลักษณะ (Attribute) สำคัญๆ ที่แตกต่างกันของแบบจำลองทั้งสอง ดังตารางต่อไปนี้

แบบจำลองเชิงการถ่ายทอด	แบบจำลองเชิงพิธีกรรม
1. เป้าหมายหลัก คือ การถ่ายทอดข่าวสารเพื่อการโน้มน้าวผู้รับสาร (Persuasion)	1. เป้าหมายหลัก คือ การสร้างความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้ส่งและผู้รับสาร (Share Meaning)
2. ความสำคัญของการสื่อสารอยู่ที่ผู้ส่ง (Sender-Centered)	2. ความสำคัญอยู่ทั้งผู้ส่งและผู้รับสาร ซึ่งต้องทำความเข้าใจกันและกัน
3. ทิศทางการไหลของข่าวสารเป็นแบบทางเดียว (One-way flow) และเป็นแนวดิ่ง (Vertical)	3. ทิศทางการไหลของข่าวสารเป็นแบบสองทาง (Two-way flow) และเป็นแนวระนาบ (Horizontal)
4. บทบาทของการเป็นผู้ส่งสารและผู้รับจะตายตัวตลอดกระบวนการสื่อสาร	4. บทบาทของเป็นผู้ส่งและผู้รับจะสลับสับเปลี่ยนกันไม่มีการผูกขาด
5. ผลลัพธ์ของการสื่อสาร เมื่อสิ้นสุดกระบวนการผู้รับสารจะรู้ข่าวสารหรือเห็นคล้อยตามผู้ส่ง	5. หลังจากการสื่อสารสิ้นสุดแล้ว ทั้งผู้ส่งและผู้รับจะแลกเปลี่ยนข่าวสารและความคิดเห็นของกันและกัน

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบแบบจำลองเชิงการถ่ายทอดกับเชิงพิธีกรรม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>รูปแบบของการสื่อสาร</u>

การสื่อสารแบ่งได้เป็นหลายรูปแบบ ซึ่งหากใช้เกณฑ์ทางด้านจำนวนของผู้ทำการสื่อสารเป็นหลักแล้ว จะสามารถแบ่งการสื่อสารออกได้ดังนี้ (เกศินี, 2537 : 6)

1. การสื่อสารภายในบุคคล (Intrapersonal Communication) คือ การสื่อสารกับตนเอง เช่น การคิด การตริตรองหาเหตุผล การวิเคราะห์ การทบทวนเรื่องที่พูดหรือ เขียน การร้องเพลงฟังคนเดียว ซึ่งทั้งหมดนั้นจะมีผู้สื่อสารเพียงคนเดียว บุคคลนั้นทำหน้าที่เป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสาร

2. การสื่อสารระหว่างบุคคล (Interpersonal Communication) เป็นการสื่อสารระหว่างบุคคลสองหรือสามคน เพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นและสร้างสัมพันธ์ระหว่างกัน เช่น การพูดคุยแบบเห็นหน้าค่าตา การใช้โทรศัพท์คุยกัน เป็นต้น

3. การสื่อสารกลุ่มย่อย (Small Group Communication) เป็นการสื่อสารภายในกลุ่มคนจำนวนหนึ่ง ซึ่งผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถที่จะพูดคุยโต้ตอบกันได้โดยตรงและทั่วถึง เช่น การสื่อสารในการประชุมสัมมนา เพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ กระตุ้น หรือร่วมกันแก้ปัญหา

4. การสื่อสารกลุ่มใหญ่ (Large Group Communication or Public Communication) เป็นการสื่อสารระหว่างคนจำนวนมากซึ่งอยู่ในสถานที่เดียวกันหรือใกล้เคียงกัน โดยอาจจะใช้สื่อโสตทัศน์ เข้าช่วย เช่น การใช้โทรทัศน์วงจรปิดในการสอนนักศึกษากลุ่มใหญ่ที่มีหลายห้องเรียน การสื่อสารกลุ่มใหญ่นี้ ได้แก่ การอภิปรายในหอประชุม การปราศรัยหาเสียง เป็นต้น โอกาสที่ผู้ส่งสาร และผู้รับสารจะสื่อสารกันได้โดยตรงและทั่วถึงมีน้อยมาก และขาดลักษณะของการสื่อสารแบบตัวต่อตัว

5. การสื่อสารมวลชน (Mass Communication) เป็นการสื่อสารที่ผู้ส่งสาร ซึ่งอาจมีมากกว่า 1 คน ส่งข่าวสารไปยังผู้รับสารที่มีเป็นจำนวนมาก ซึ่งอาศัยอยู่ในสถานที่ต่างๆ ห่างไกลกัน ได้อย่างรวดเร็ว ภายในระยะเวลาเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน โดยผ่านทางสื่อมวลชนต่างๆ เช่น โทรทัศน์ วิทยุ หนังสือพิมพ์ เป็นต้น การสื่อสารแบบนี้ผู้ส่งสารไม่สามารถทราบปฏิกิริยาของผู้รับสารได้อย่างทันทีทันใด

*แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการสื่อสารนั้น เป็นกรอบในการศึกษา**ผู้ส่งสาร สาร สื่อ และผู้รับสาร**เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งวิจัยกับ**องค์ประกอบการสื่อสาร**เป็นหลัก ศึกษาการสื่อสารจากผู้ส่งสารคือศิลปินโปงลางสะออนที่มีการประยุกต์การสื่อสารในการแสดงเนื้อหาสื่อพื้นบ้านและการบริหารจัดการของภายในวงในช่วงเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป ตั้งแต่การนำการแสดงโปงลางจากยุคครูเปลื้องมาประยุกต์เป็นศิลปินอิสระ จนกลายมาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น และศึกษาผลตอบรับหรือปฏิกิริยาสะท้อนกลับ (feedback) ที่ผู้รับสารแสดงตอบกลับต่อสารอัตลักษณ์ของผู้ส่งสารโดยออกมาในรูปแบบทัศนคติ*

2. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน

ผู้วิจัยจะใคร่ขอนำเสนอแนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านทั้งด้านคุณลักษณะ มูลเหตุการณ์เกิดสื่อพื้นบ้าน ประเภทของสื่อพื้นบ้าน ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลง ปัญหาของสื่อพื้นบ้าน และงานวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน เพื่อทำความเข้าใจสื่อพื้นบ้านก่อนที่จะกล่าวถึงการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน คือ

2.1 คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน

สมสุข หินวิมาน (2548) กล่าวถึงคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านเด่นๆ ดังนี้

2.1.1 สื่อพื้นบ้านมีความหลากหลาย (Diversity) และเป็นพื้นที่บ่มเพาะความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ (Creativity) ในการสื่อความหมายของมนุษย์

2.1.2 ในแง่กระบวนการผลิตสื่อพื้นบ้านนั้น ขนาดของการผลิต การแพร่กระจายและการบริโภคสื่อพื้นบ้าน จะจำกัดวงอยู่เฉพาะในระดับชุมชนท้องถิ่น ทั้งนี้ เนื่องจากโดยพื้นฐานแล้ว สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นและดำรงอยู่เพื่อประโยชน์ใช้สอยที่เหมาะสมสำหรับชุมชนท้องถิ่น หรือแสดงเอกลักษณ์ของชุมชนแต่ละแห่ง

2.1.3 ในขณะที่สื่อมวลชนมีพื้นที่และเวลาจำกัด แต่สื่อพื้นบ้านจะมีการกำหนดการใช้เวลาและพื้นที่เอาไว้แบบหลวมๆ หรือแม้แต่ไม่จำกัดเอาไว้ตายตัว เช่น การเทศน์มหาชาติที่กระทำได้อย่างต่อเนื่องทั้ง 13 กัณฑ์ ทั้งวันทั้งคืน หรือการใช้พื้นที่หน้าวิกโรงลิเกที่ขยายเข้าออกได้ตลอดเวลา จนอาจกล่าวได้ว่า ในขณะที่สื่อมวลชนมุ่งเน้นการขยายพื้นที่รับสารอย่างกว้างขวางและให้อยู่ในเวลาอันรวดเร็ว แต่สื่อพื้นบ้านจะเน้นเรื่องการสืบทอดเวลา หรือความเป็นอมตะของการผลิตงานวัฒนธรรมชิ้นนั้นๆ

2.1.4 โดยธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นและเป็นไปเพื่อรองรับกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนท้องถิ่น ดังนั้น สื่อดังกล่าวจึงมีบทบาทหน้าที่อันหลากหลายต่อคนเหล่านั้น เช่น การให้ความบันเทิง ถ่ายทอดข่าวสาร ให้การศึกษา วิพากษ์วิจารณ์สังคม การสร้างความรู้สึกร่วมกัน ฯลฯ

พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) กล่าวถึงคุณลักษณะของการละเล่นพื้นบ้านซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านรูปแบบหนึ่งว่า

1. การละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมของชาวบ้านในท้องถิ่น โดยชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่นและเป็นผู้สืบทอด ชาวบ้านจะรับรู้ เข้าใจและมีความรู้สึกร่วมต่อการละเล่นท้องถิ่นของตนเองมากกว่าคนต่างท้องถิ่น

2. การละเล่นพื้นบ้านมักไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด เพราะการละเล่นแต่ละชนิดเกิดในสังคมมานาน มีการสืบทอดต่อกันมาในกลุ่มชาวบ้านหลายชั่วอายุคนโดยวิธีการจดจำและฝึกปฏิบัติเลียนแบบ มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับยุคสมัยอยู่เสมอ ทั้งที่เป็นการปรับเปลี่ยนจากความคิดของชาวบ้านเอง และรับอิทธิพลมาจากสังคมภายนอก จึงทำให้ไม่อาจทราบว่าใครเป็นต้นคิดริเริ่ม ใครเป็นคนปรับเปลี่ยน ด้วยเหตุนี้ เมื่อกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการละเล่นต่างๆ จึงมักกล่าวขานกันในเชิงตำนานมากกว่าจะหาหลักฐานอ้างอิง

3. การละเล่นพื้นบ้านเป็นการแสดงออกที่สัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น เพราะเกิดขึ้นมาจากความรู้สึกนึกคิดและการแสดงออกของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น จึงย่อมมีความสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น ทั้งที่เป็นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เช่น สภาพภูมิประเทศ สภาพภูมิอากาศ ทรัพยากรธรรมชาติฯลฯ และสภาพแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรม เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี นิสัยใจคอ การทำมาหากิน ฯลฯ แม้ว่าบางครั้งจะได้รับอิทธิพลความคิดและรูปแบบมาจากภายนอก แต่ก็มีการปรับให้เข้ากันกับท้องถิ่น

4. การละเล่นพื้นบ้านมีลักษณะเรียบง่าย ตรงไปตรงมา ตามแบบวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้าน เพราะสังคมชาวบ้านเป็นสังคมที่มีความเป็นอยู่เรียบง่าย ชาวบ้านมีความรู้สึกนึกนิดและใช้ชีวิตผูกพันอยู่กับธรรมชาติค่อนข้างสูง มีลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน สามารถร่วมมือร่วมใจกับผู้อื่นได้ดี จึงส่งผลให้การละเล่นพื้นบ้านที่สะท้อนความคิดและการแสดงออกของชาวบ้านมีความเรียบง่าย ต่อมาภายหลังเมื่อมีการสั่งสมสืบทอดกันมานาน ชาวบ้านก็รู้จักที่จะปรับเปลี่ยนพัฒนาการละเล่นให้มีความประณีตขึ้นและสอดรับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป

5. การละเล่นมีการสืบทอดด้วยวิธีปฏิบัติเลียนแบบและบอกเล่า ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ทั้งนี้ เพราะสังคมชาวบ้านสมัยก่อนเป็นสังคมที่มีการศึกษาไม่สูงมากนัก คนที่อ่านออกเขียนได้มีน้อยมาก แม้แต่บทขับร้องประกอบการละเล่นก็มักใช้วิธีการบอกกล่าวท่องจำ แม้ปัจจุบัน ชาวบ้านมีการศึกษามากกว่าแต่ก่อน แต่โดยธรรมชาติของการละเล่น การสืบทอดก็ยังคงใช้วิธีการฝึกปฏิบัติเลียนแบบและการบอกกล่าวแนะนำด้วยวาจาอยู่มาก

6. การละเล่นพื้นบ้านมีธรรมชาติของการประสมประสานและปรับเปลี่ยน การละเล่นพื้นบ้านมีการรับเอาแนวคิดและรูปแบบการละเล่นของชนกลุ่มอื่นเข้ามาประสมประสาน แต่ท้องถิ่นที่รับมาได้ปรับให้เข้ากับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่นตัวเอง จนในที่สุดการละเล่นชนิดนั้นๆ มีลักษณะเฉพาะถิ่นของตัว นอกจากนี้ การละเล่นพื้นบ้านจะต้องปรับเปลี่ยนไปบ้างเพื่อให้สอดรับกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป แต่ส่วนใหญ่เป็นการปรับเปลี่ยนในส่วนปลีกย่อย ส่วนใหญ่จะยังคงรักษาเอกลักษณ์ที่เป็นวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นไว้

และเพื่อความเข้าใจสื่อพื้นบ้านในฐานะของวัฒนธรรมพื้นบ้านให้ชัดเจนมากขึ้น Richard M. Dorson (1976) ได้อธิบายคุณลักษณะต่างๆ โดยเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ ดังนี้

วัฒนธรรมพื้นบ้าน	วัฒนธรรมสมัยใหม่
1. ชาวบ้าน	1. ชนชั้นนำ
2. พื้นที่ชนบท	2. พื้นที่เมือง
3. สังคมเกษตร	3. สังคมอุตสาหกรรม
4. ชาวนา	4. คนงานในโรงงาน
5. สังคมที่คนไม่รู้หนังสือ	5. สังคมที่คนรู้หนังสือ
6.งานที่ประดิษฐ์ด้วยมือ	6. ชิ้นงานทำด้วยเครื่องจักร
7. สังคมที่สื่อสารกันด้วยวัจนภาษา	7. เป็นสังคมของสื่อสารมวลชน
8. เป็นสังคมแบบอดีต	8. เป็นสังคมสมัยใหม่
9. มีความเชื่อเรื่องเหนือธรรมชาติ	9. เชื่อเรื่องหลักเหตุ-ผล
10. เชื่อเรื่องเวทมนตร์	9. เป็นสังคมวิทยาศาสตร์
11. วัฒนธรรมแบบชายขอบ (Margial)	12. วัฒนธรรมที่เป็นศูนย์กลาง (Central)

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบวัฒนธรรมพื้นบ้านกับวัฒนธรรมสมัยใหม่

2.1 มูลเหตุของการเกิดสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นด้วยมูลเหตุต่างๆ หลายประการ ดังนี้ (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540)

2.2.1 ความต้องการสนุกรื่นเริงร่วมกัน เนื่องจากความต้องการสนุกรื่นเริงเป็นความต้องการพื้นฐานทางจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่ต้องการการพักผ่อนเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน นอกจากนี้ ในฐานะที่ตนเป็นสมาชิกคนหนึ่งของ

สังคม ย่อมต้องการที่จะร่วมพบปะสังสรรค์กับบุคคลอื่นที่เป็นสมาชิกในสังคมเดียวกันจึงเกิดสื่อพื้นบ้านขึ้น

2.2.2 การเฉลิมฉลองเนื่องในวาระสำคัญของบุคคลหรือส่วนรวม อาจเนื่องมาจากการประสบความสำเร็จบางอย่างในชีวิต เช่น การได้เลื่อนยศเลื่อนตำแหน่ง การทำงานใหญ่หรืองานสำคัญประสบความสำเร็จ การได้รับรางวัลหรือเชิดชูเกียรติ หรืออาจจะเนื่องมาจากการประสบโชค เช่น การได้ลาภโดยบังเอิญ การได้คืนของที่หายกะทันหัน หรืออาจจะเนื่องในวาระสำคัญของชีวิต เช่น ครบรอบวันเกิด ครบรอบวันแต่งงาน เป็นต้น ตลอดจนการเฉลิมฉลองในวาระสำคัญของส่วนรวม เช่น การร่วมกันสร้างสาธารณสถานหรือศาสนสถานสำเร็จ เพื่อให้การเฉลิมฉลองดังกล่าวมีความสนุกสนานจึงเกิดการคิดสื่อพื้นบ้านเพื่อนำมาเล่นด้วย รวมถึงนำสื่อพื้นบ้านที่มีอยู่แล้วมาร่วมเล่นด้วย

2.2.3 การร่วมงานบุญงานกุศลและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา คนไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ มีความศรัทธาสูงและเชื่อว่าการร่วมงานบุญงานกุศลและปฏิบัติประเพณีอันเนื่องมาจากพระพุทธศาสนา เป็นการที่พึงกระทำด้วยอารมณ์เบิกบาน จึงได้กุศลแรง ทั้งในพุทธศาสนามิได้ห้ามพุทธศาสนิกชนจัดการละเล่นร่วมการประกอบงานบุญงานกุศล สื่อพื้นบ้านจึงเกิดขึ้น

2.2.4 ความเชื่อในอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมที่ยังมีอยู่จนถึงทุกวันนี้ โดยเชื่อว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติที่อาจบันดาลให้คุณและโทษแก่มนุษย์ได้ เช่น เทวดา ภูติผีปีศาจ วิญญาณบรรพบุรุษ เป็นต้น จึงมักมีพิธีกรรมเซ่นไหว้บวงสรวงเพื่อให้สิ่งเหนือธรรมชาตินี้พอใจและบันดาลคุณให้แก่ตนและครอบครัว และมักจะจัดให้มีการละเล่นพื้นบ้านเกิดขึ้น

2.2.5 ความต้องการสื่อสารข่าวสาร สั่งสอนและเสนอความคิดเห็นในสังคมชาวบ้าน สังคมชาวบ้านส่วนใหญ่ในชนบท ชาวบ้านจะรู้จักมักคุ้นกันเป็นอย่างดี แม้จะตั้งบ้านเรือนอยู่ห่างไกลกัน เมื่อมีข่าวคราวก็มักจะเดินทางไปบอกต่อๆ กันด้วยปากต่อปาก บางครั้งแทนที่จะใช้ภาษาพูดก็ใช้บทกลอนแทน ซึ่งจะมีท่วงทำนองไพเราะ น่าฟังมากขึ้น ครั้นนานเข้าก็เป็นแบบแผนและพัฒนามาเป็นการละเล่นพื้นบ้านสืบไป

2.3 ประเภทของสื่อพื้นบ้าน

G.Seal (1989 อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2545) ได้แบ่งประเภทของสื่อพื้นบ้านในความหมายที่กว้างขวางตามแนวสัญญะวิทยา (Semiology) ที่ถือว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถ

เป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น หากว่าสิ่งนั้นมีความหมายอยู่เบื้องหลัง" Seal แบ่งสื่อพื้นบ้านออกเป็น 4 ประเภท คือ

2.3.1 รูปแบบสื่อที่เป็นวัจนภาษา (Verbal Form) มีขอบเขตกว้างขวางตั้งแต่ คำคม ภาษิต บทกลอน เพลงพื้นบ้าน เพลงสอนเด็ก เรื่องเล่า ตำนาน ปริศนาคำทาย ฯลฯ

2.3.2 รูปแบบสื่อที่เป็นพฤติกรรม (Behavior Form) เช่น ความเชื่อพื้นบ้าน ประเพณี ธรรมเนียม วิธีการรักษาพยาบาล งานเฉลิมฉลอง การเล่นเกมและการละเล่นต่างๆ เป็นต้น

2.3.3 รูปแบบสื่อที่เป็นวัตถุ (Material Form) เช่น งานฝีมือ การผลิตข้าวของเครื่องใช้ เครื่องตกแต่งร่างกาย เสื้อผ้า ของเล่น อาหาร ฯลฯ

2.3.4 รูปแบบสื่อที่เป็นอวัจนภาษา (Non- verbal Form) เช่น การแสดงอากัปกิริยา การเต้นรำ การวาดภาพหรือเขียนอักษรบนฝาผนัง ฯลฯ

หากเราวิเคราะห์การแสดงโปงลาง จะพบว่ามี รูปแบบที่เป็นวัตถุ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และรูปแบบที่เป็นอวัจนภาษา ได้แก่ ท่ารำ การแสดงบนเวที ดังนั้น การแบ่งประเภทของ Seal นั้น มิใช่เป็นการแบ่งแยกสื่อพื้นบ้านอย่างเด็ดขาด เพราะสื่อพื้นบ้านนั้น มีรูปแบบหลายรูปแบบซ้อนทับกันอยู่

2.4 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน

ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัยหลายประการ ซึ่งพอสรุปปัจจัยที่สำคัญๆ ดังนี้ (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540)

2.4.1 ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ ส่งผลให้ความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วิทยาการสมัยใหม่ทำให้ชาวบ้านมีความรู้ ความเข้าใจต่อชีวิตและปรากฏการณ์ดีขึ้น ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณแม้จะยังคงมีอยู่แต่ก็ลดลงกว่าสมัยก่อน ประกอบกับรูปแบบของความบันเทิงที่หลากหลายและมีความทันสมัย เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิทยุ ฯลฯ ทำให้ชาวบ้านสามารถที่จะเลือกรับชมได้สะดวกตามความต้องการ จึงทำให้สื่อพื้นบ้านลดความนิยมลงไปมาก

2.4.2 การรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก เนื่องจากมีการยอมรับกันว่าชาติตะวันตกมีความเจริญทางวัฒนธรรมสูงกว่า มีความทันสมัย โดยเฉพาะในกลุ่มวันรุ่น และวัยหนุ่มสาว เช่นการรับเอาการเต้นรำ ดิสโก้เธค เข้ามา เป็นต้น

2.4.3 การขยายตัวทางการศึกษาในกลุ่มชาวบ้าน ทำให้ชาวบ้านได้พัฒนาความรู้และความคิด จึงส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนและพัฒนาสื่อพื้นบ้านต่างๆ

2.4.4 การเคลื่อนย้ายของชาวบ้านจากสังคมชนบทสู่สังคมเมือง ทำให้วิถีการดำเนินชีวิตปรับเปลี่ยนไปตามสังคมเมือง สื่อพื้นบ้านหลายอย่างที่เคยมีความสำคัญต่อชีวิตของชาวบ้านจึงถูกลดบทบาทลงไปมาก ชาวบ้านเหล่านั้นได้หันไปให้ความสนใจกับการละเล่นรูปแบบใหม่ๆ อันเป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากขึ้นตามแบบอย่างของผู้คนในสังคมเมืองทั่วไป

2.4.5 ข้อจำกัดบางประการของสื่อพื้นบ้าน สื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดได้รับการสั่งสมและสืบทอดมาจนมีแบบแผนเฉพาะตัว สื่อพื้นบ้านบางอย่างผู้เล่นต้องมีความสามารถบางอย่างเป็นพิเศษ เช่น มีความสามารถในเชิงกลอน มีปฏิภาณดี มีความสามารถในการรำท่าบางท่าเป็นพิเศษ หรือนักดนตรีมีความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเฉพาะชิ้น เป็นต้น รวมไปถึงการสืบทอดที่มักจะจำกัดวงอยู่ในกลุ่มเครือญาติหรือคนสนิท

2.4.6 ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและสื่อสาร ทำให้ชาวบ้านได้รับความสะดวกในการเดินทางไปมาหาสู่กันและติดต่อกับคนต่างถิ่น จึงเปิดโอกาสให้ชาวบ้านเลือกชมสื่อสมัยใหม่มากขึ้น การสื่อสารที่ทันสมัยจึงทำให้บทบาทของสื่อพื้นบ้านลดถอยลง

2.4.7 การใช้การละเล่นเพื่อธุรกิจการท่องเที่ยว จากการตื่นตัวในการส่งเสริมการท่องเที่ยว มีการนำวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้ามาเพื่อธุรกิจการท่องเที่ยว เนื่องจากมีทั้งความสวยงาม ความสนุกสนาน และความแปลกใหม่ แต่ข้อจำกัดด้านเวลาของนักท่องเที่ยวที่มีน้อยประกอบกับความไม่รู้จริงหรือไม่เห็นคุณค่าของผู้ดำเนินการจึงส่งผลให้สื่อพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลง

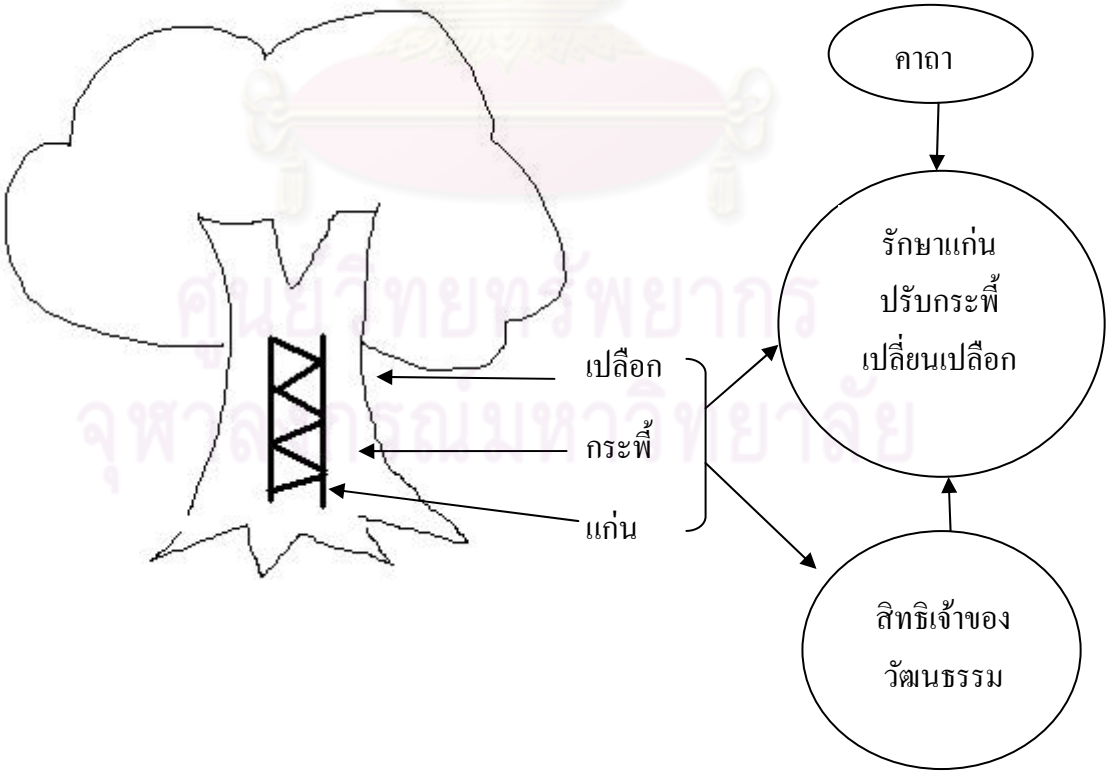
2.4.8 การอนุรักษ์และส่งเสริมของสถาบันการศึกษา องค์กรทางวัฒนธรรมและกลุ่มนักวิชาการ ซึ่งการเข้าไปดำเนินการดังกล่าว อาจจะเป็นการศึกษาค้นคว้า การอนุรักษ์ การฟื้นฟู การส่งเสริมพัฒนาบางครั้งทำให้สื่อพื้นบ้านเกิดการเปลี่ยนแปลง

2.5 การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน สื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง ในนิยามของคำว่า"วัฒนธรรม"นั้น จะกำหนดคุณสมบัติ" ไว้ประการหนึ่งคือ ต้องมีการปรับเปลี่ยน ปรับเปลี่ยนปรับประยุกต์ (adaption) ให้สอดรับ/สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงที่เปลี่ยนแปลงไป และเมื่อศึกษาเรื่องราวของสื่อพื้นบ้านทุกชนิดที่อยู่รอดมาได้จนถึงวันนี้ ล้วนผ่านกระบวนการปรับประยุกต์มาแล้วทั้งสิ้น

กาญจนา แก้วเทพ (2549) ได้กล่าวถึงแนวคิดในการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านมีอยู่ 4 แนวคิดดังนี้

ด้านที่ 1 ครบเครื่องเรื่องการปรับประยุกต์
ด้านที่ 2 การมีส่วนร่วมในการปรับประยุกต์
ด้านที่ 3 กลยุทธ์ “จะเด็ดทีเดียวเสียทั้งคู่”
ด้านที่ 4 ความครบถ้วนทั้งทางโลก/ทางธรรม

2.5.1 **ครบเครื่องเรื่องการประยุกต์** แนวคิดนี้ เราจะนำทฤษฎี “ต้นไม้แห่งคุณค่า” เข้ามาใช้ การแบ่งชั้นทั้ง 3 ของต้นไม้นี้ได้แก่ เปลือก (ส่วนนอกสุด) กระพี้ (ถัดมา) และแก่น (อยู่วงในสุด) ซึ่งจะโยงเข้ามาในเรื่อง “การปรับเปลี่ยน”



แผนภาพที่ 1 ต้นไม้แห่งคุณค่า

โดยธรรมชาติของต้นไม้แล้ว เปลือกเป็นสิ่งที่ปรับได้และเปลี่ยนอยู่เสมอ กระพี้นั้นจะปรับได้บางส่วน แต่แก่นนั้นเป็นสิ่งที่ต้องธำรงรักษาเอาไว้ให้เหมือนเดิม

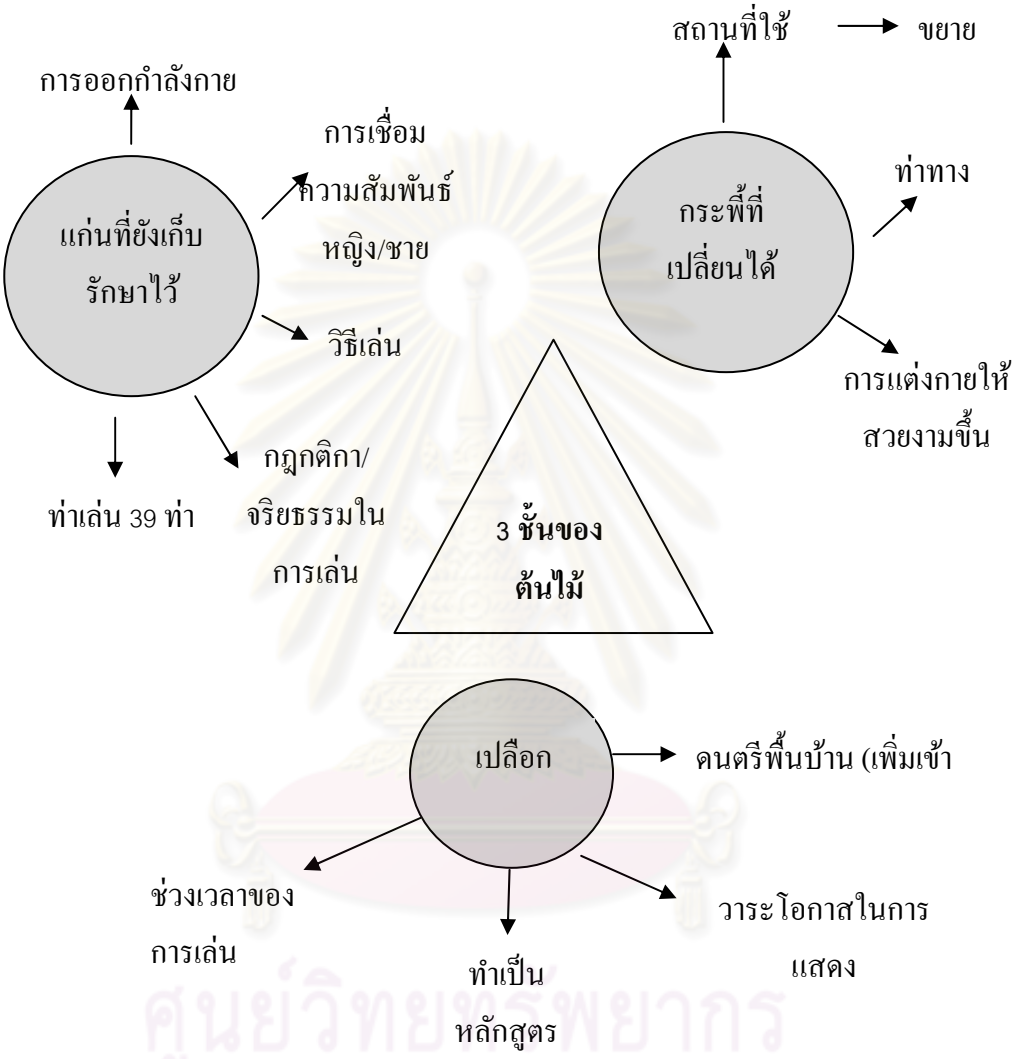
2.5.2 **การมีส่วนร่วมในการปรับประยุกต์** ต้องเปิดโอกาสให้เด็กๆได้เข้ามามีส่วนร่วมในการคิดสร้างสรรค์ปรับประยุกต์ด้วย **บทเงื่อนไขที่ว่า** เด็กๆได้ผ่านการติดตั้งบทเรียนเรื่อง “แก่น/กระพี้/เปลือก” ร่วมกับบรรพบุรุษมาแล้ว การที่ลูกหลาย/เยาวชนได้เข้ามามีส่วนร่วมในการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านด้วยนั้น เป็นหนทางนำไปสู่ความรู้สึกที่ว่า “เขาก็เป็นเจ้าของสื่อพื้นบ้าน” ด้วย กลยุทธ์นี้เป็นการใช้ยาถอนพิษความคิดของเด็กๆที่ว่า “ผู้ใหญ่เป็นเจ้าของสื่อพื้นบ้านอยู่ฝ่ายเดียว ผู้ใหญ่หวงแหนสื่อพื้นบ้าน เด็กๆ เข้าไปแตะต้องไม่ได้เลย”

การเข้ามามีส่วนร่วมนี้จะนำไปสู่การสร้าง “กลุ่มเด็กและเยาวชนคนหวงแหนสื่อพื้นบ้าน” ตามหลักการที่ว่า เช่น การแต่งเพลงเรือนั้น ถ้าให้เด็กๆ ร่วมแต่งด้วย เด็กก็จะรู้สึกว่า “เป็นเพลงของหนูด้วย” เป็นต้น

ตัวอย่างในเรื่องของการปรับประยุกต์แบบที่ให้ “คนรุ่นใหม่” เข้าไปมีส่วนร่วมที่เป็นแบบอย่างที่ดีมาก คือ รายงานจากกลุ่มโครงการ “ลามวยลา นาฏยสารสุข” ซึ่งแต่เดิมนั้นมวยลาเป็นการละเล่นพื้นบ้านของชุมชนแถว จ.พัทลุง (มีลักษณะคล้ายการทอยแก่น ทอยลูกสะบ้า ระหว่างแผ่นไม้ที่เป็นตัวผู้ตัวเมียโดยมีท่าของการทอย และมีกฎกติกามารยาท) ต่อมาทางโครงการได้กลุ่มพันธมิตรกลุ่มใหม่ คือ คณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ที่ต้องการจะขยับขยายกิจการของมวยลา ที่เคยเป็น “การละเล่นพื้นบ้าน” ให้เพิ่มขยายมาเป็น “นาฏลีลา” ที่มีสุนทรียะด้วย ในการปรับประยุกต์ดังกล่าวนี้ ทางฝ่ายของวัฒนธรรมได้เปิดโอกาสให้กลุ่มเพื่อนอาจารย์เข้ามามีส่วนร่วมคิดร่วมดัดแปลงด้วยกันในลักษณะ “เจ้าภาพร่วม”

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลการปรับเปลี่ยนจากการมีส่วนร่วมกันของทั้งสองฝ่ายชุมชนและฝ่ายวิทยาลัยนาฏศิลป จึงได้ออกมาดังนี้



แผนภาพที่ 2 แก่น/กระพี้/เปลือกของการปรับประยุกต์มวยลา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลจากการทำงานร่วมกันในการปรับประยุกต์เมื่อพิจารณาตามกรอบของการสื่อสาร

อดีต (45 ปีที่เงียบหายไป)

S **ผู้ส่งสาร**	M **เนื้อหา**	C **ช่องทาง**	R **ผู้รับสาร**
1. ชาวบ้าน/ผู้สูงอายุ 2. ผู้หญิง	1.กีฬา 2. ประวัติความเป็นมา	1. งานประเพณี 2. การแข่งขัน	1. เยาวชน 2. บุคคลทั่วไป

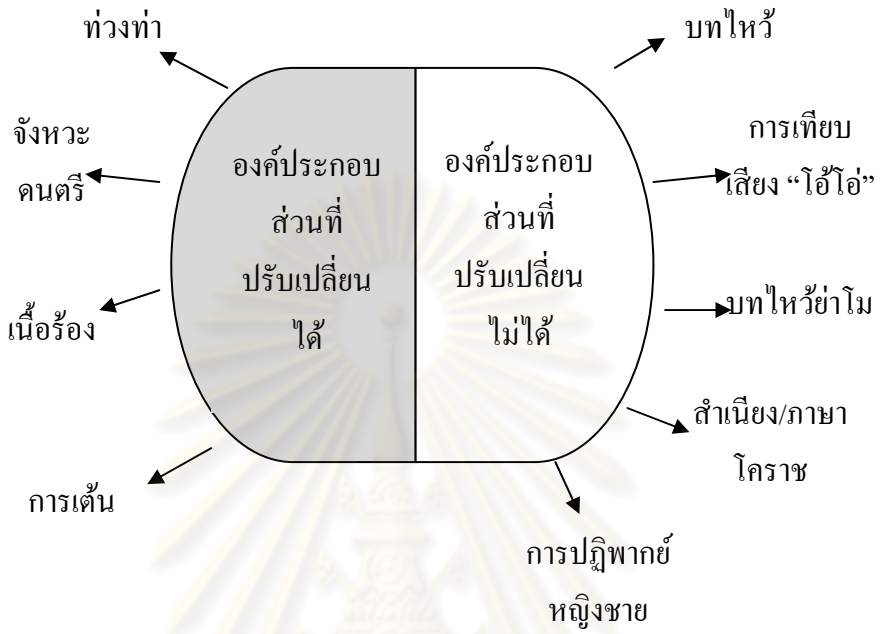
ปัจจุบัน

S **ผู้ส่งสาร**	M **เนื้อหา**	C **ช่องทาง**	R **ผู้รับสาร**
1. เยาวชนทั้งหญิง/ชาย 2. ครู 3. ครูภูมิปัญญา 4. บุคคลทั่วไป	1.เพิ่มดนตรี 2. เพิ่มความงดงามของท่ารำ 3. เพิ่มการแต่งกาย	1. หลักสูตรโรงเรียน 2. งานศิลปะการแสดงต่าง 3. สื่อสมัยใหม่ (วิดีโอ)	1. เยาวชนทั้งหญิง/ชาย 2. บุคคลทั่วไป

ตารางที่ 3-4 เปรียบเทียบองค์ประกอบการสื่อสารของมวยลาเมื่อปรับประยุกต์

อีกตัวอย่างที่มีการปรับประยุกต์ที่น่าสนใจคือ การปรับประยุกต์เพลงโคราช โดยคณะทำงานเรียกว่า “เพลงโคราชซิ่ง” อย่างไรก็ดี คณะทำงานบางคนเคยเห็นบทเรียนที่ผิดพลาดมาแล้วของบรรดา “หมอลำซิ่ง” อันเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับการประยุกต์ แต่ทว่าเสียสมดุลระหว่าง “หมอลำ” กับ “ซิ่ง” กล่าวคือ”หนักไปทางซิ่งมากกว่าหมอลำ” หรือ “เหลือแต่ซากรูปแบบของหมอลำ” แต่เนื้อหาข้างในเป็นเพลงซิ่งทั้งหมด ดังนั้น คณะทำงานจึงใช้วิธีวิเคราะห์คุณลักษณะ (attribute) ของเพลงโคราชก่อน เพื่อค้นหาว่าอะไรเป็นแก่น (ที่ไม่สามารถปรับได้) และอะไรเป็นเปลือก/กระพี้ (สามารถปรับประยุกต์ได้) ซึ่งในที่สุดก็พบว่า ส่วนที่เป็นแก่นได้แก่ บทไหว้ครู การเทียบเสียงร้อง “โอ้โอ่” การสร้างจิตสำนึกร่วมถึงย่าโม ที่สำคัญ ภาษาร้องที่ต้องเป็นสำเนียงโคราช

แต่ในส่วนที่เป็นท่วงท่า จังหวะ เนื้อร้อง หรือการเต้น สามารถมีการปรับประยุกต์ได้ตามความพอใจของผู้แสดงเอง



แผนภาพที่ 3 แสดงการวิเคราะห์คุณลักษณะ/องค์ประกอบในส่วนที่ปรับเปลี่ยนได้และปรับเปลี่ยนไม่ได้ของเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา

2.5.3 **กลยุทธ์ “จะเด็ดทีเดียวเสียทั้งคู่”** เมื่อเวลาจะมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสื่อพื้นบ้านประเภทใดประเภทหนึ่งนั้น สงครามย่อยๆ มักจะเกิดขึ้นระหว่างผู้ที่ถือหางคนละข้าง ฝ่ายแรกคือ **สายอนุรักษ์** ที่หัวชนฝาว่า อะไรก็ปรับไม่ได้ ปรับแล้วจะเสียไปทั้งหมด อีกฝ่ายหนึ่งเป็น **สายปรับประยุกต์** ที่ยืนกระต่ายขาเดียวว่า ไม่ปรับไม่ได้แล้ว ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกย่อมต้องมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนเพราะโลกหมุนเวียนเปลี่ยนไปทุกวัน

สงครามนี้เกิดขึ้นเพราะทั้ง 2 ฝ่ายต่างยึดมั่นถือมั่นใน **คำตอบสุดท้ายแบบเดียวกัน** คือ “ต้องเลือกเพียงบัวตูมหรือบัวบาน อย่างเดียวเท่านั้น” (วิธีคิดแบบ Either or)

กาญจนา แก้วเทพ (2549) กล่าวไว้ว่า วิธีการแก้ปัญหาความขัดแย้งดังกล่าวคือ การทำทั้งงานอนุรักษ์และงานปรับประยุกต์ไปพร้อมๆกันทั้งสองอย่าง เนื่องจากงานทั้งสองประเภทมีความสำคัญในตัวเอง เช่น หากปรับประยุกต์โดยไม่มีการอนุรักษ์ต้นฉบับเอาไว้ ในระยะยาว ก็จะไม่มี “ต้นฉบับ” เอาไว้วางเป็นต้นแบบ ส่วนที่ประยุกต์ก็จะเจือจางผิดเพี้ยนมากขึ้นไปเรื่อยๆ ในทาง

ตรงกันข้าม หากมีแต่การอนุรักษ์ต้นฉบับเอาไว้โดยไม่มีการปรับประยุกต์เลย ก็จะเป็นการฝืนธรรมชาติของโลก

สำหรับวิจัยเรื่องพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออนนั้น ผู้วิจัยสามารถนำแนวคิด **กลยุทธ์ "จะเด็ดทีเดียวเสียทั้งคู่"** ไปใช้ในการอธิบายถึงการปรับสื่อพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี เพราะแนวคิดนี้จะแยกส่วนของการประยุกต์ได้อย่างเป็นรูปธรรมและชัดเจน ว่าโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านดังกล่าวอย่างไรบ้าง และให้ความสำคัญสิ่งในส่วนที่ควรปรับกับไม่ควรปรับอย่างไร เนื่องจากในสื่อพื้นบ้านแต่ละประเภทก็จะมีสิ่งที่ไม่ควรปรับประยุกต์เช่นกัน เพื่อเป็นแนวทางในการปรับประยุกต์ให้กับสื่อพื้นบ้านอื่นๆ

2.5.4 **ครบถ้วนทั้งทางโลกและทางธรรม** สื่อพื้นบ้านทุกชนิดนั้น มีลักษณะเป็นเหรียญ 2 ด้าน คือ ด้านที่เป็นทางโลกียะ และด้านที่เป็นทางธรรม/โลกุตระอยู่เสมอ ลักษณะเหรียญ 2 ด้านของสื่อพื้นบ้านนี้ จะมีความสำคัญต่อมาเมื่อมาถึงเรื่องการปรับประยุกต์ว่า เราจะปรับประยุกต์อย่างไรที่จะยังคงรักษา "ทั้ง 2 ด้านของเหรียญ" เอาไว้ให้ครบถ้วนสมบูรณ์ เพราะด้านที่เป็นธรรม/เป็นโลกุตระนั้น เป็นมิติที่มีความศักดิ์สิทธิ์ที่ทำหน้าที่ "ผู้กำกับ" มิติทางโลกให้อยู่ในร่อยในรอย

จากโครงการแกะหนังรูปหนังตะลุงที่ดูอย่างผิวเผินอาจจะเห็นว่าเป็นการทำงานกับตัววัตถุแท้ๆ คือใช้เหล็กขูดใช้ตุ๊ดตู่เจาะที่หนัง ซึ่งได้มีการวิเคราะห์ให้เห็นมิติทางโลกและทางธรรมของการแกะหนังสือเอาไว้อย่างชัดเจนดังนี้

ทางโลกย์		**ทางธรรม**
หนังวัว	➲	หนังตะลุง (ของศักดิ์สิทธิ์) ห้ามเดินข้าม
การแกะหนัง (ทำงาน)	➲	สติ สมาธิ จริยธรรม คุณธรรม ความกตัญญู
รูปหนัง ตัวหนังต่างๆ (พระ นาง, ยักษ์, นางร้าย)	➲	ลักษณะรูปหนังมีความชัดเจน ตัวดี, ตัวร้าย แตกต่างกัน บอกให้รู้ว่า ความชั่วมองเห็นกันได้ ดังนั้นต้องเป็นคนดี (สื่อสมัยใหม่จะไม่บอกอย่างนี้เพราะตัวละครที่หน้าดูดี อาจเป็นคนไม่ดีก็ได้)
รูปนรก/สวรรค์	➲	คนจินตนาการได้ ไม่อยากทำชั่ว
รูปแก้บน (เรื่องรามเกียรติ์)	➲	สอนจริยธรรมให้คนรักกัน อย่างทะเลาะกัน

ตารางที่ 5 : ทางโลกย์/ทางธรรมของการแกะหนัง

มิติทางโลก/ทางธรรมนี้จะมีความสำคัญในระดับคอขาดบาดตาย เมื่อจำเป็นต้องมีการปรับประยุกต์ ไม่ว่าการปรับเปลี่ยนนั้นจะถูกแรงผลักดันมาจากปัจจัยภายนอกหรือปัจจัยภายในก็ตาม ตัวอย่างเช่น ในงานประเพณีชักพระ รัฐบาลก็สั่งให้เลิกประเพณีโดยตั้งข้อหาว่า โอกาสเช่นนี้หญิงชายจะถือโอกาสถูกเนื้อต้องตัวกัน ซึ่งเป็นเรื่องไม่งาม หรือกรณีที่รัฐห้ามใช้หางหงส์ในเครื่องทรงมโนรา ฯลฯ แต่ทว่าเนื่องจากสิ่งที่ถูกห้ามนั้นเป็นแก่นหัวใจของสื่อพื้นบ้าน ศิลปินภาคใต้จึงรวมตัวคัดค้านต่อสู้กันมาโดยตลอด

แต่ทว่าในปัจจุบันนี้ พลังหลักที่เข้ามาบีบคั้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสื่อพื้นบ้านนั้น มิได้พัดพามาจากฟากฝั่งของภาพรัฐ และมิได้มองเห็นได้โดยง่ายเช่นในอดีต หากทว่าพลังบีบคั้นครั้งนี้มาแบบคลื่นใต้น้ำที่มีบ่อเกิดมาจาก**ระบบทุนนิยม** ที่เซาะกร่อนสื่อพื้นบ้านทีละเล็กทีละน้อย คลื่นระบบทุนนิยมนี้ก่อตัวเป็นพายุหมุนของสื่อมวลชนที่ส่งแรงกระทบให้สื่อพื้นบ้านต้องปรับตัวกันเป็นแถว เช่น หนังตะลุงก็ต้องนำเอานวนิยายหรือละครโทรทัศน์มาแสดง รสนิยมก็ผู้ชมสื่อพื้นบ้านก็เปลี่ยนแปลงไป

คลื่นระบบทุนนิยมครั้งนี้จึงต่อสู้คัดค้านไม่ได้ง่ายๆ เช่นในครั้งอดีต และการต่อสู้กับความโลภโมโทสัน/การเห็นเงินเป็นพระเจ้าของระบบเศรษฐกิจแบบสมัยใหม่นั้น จะมีความยากลำบากอย่างสูงสุดก็เพราะมนุษย์เราส่วนใหญ่ “มีใจเป็นไส้ศึก” ให้แก่ระบบทุนนิยมอยู่แล้ว

ฉะนั้น หากไม่พลิกเหรียญด้านทางธรรมของสื่อพื้นบ้านออกมาให้สำแดงอิทธิฤทธิ์ เห็นทีจะปราบมารที่ชื่อ “การปรับประยุกต์แบบผิดเพี้ยน” ของสื่อพื้นบ้านไปไม่ได้

2.6 ปัญหาของสื่อพื้นบ้าน

กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้สรุปภาพรวมของปัญหาสื่อพื้นบ้านว่ามีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

2.6.1 ปัญหาเรื่องวิธีการใช้สื่อพื้นบ้านที่ไม่เหมาะสม

สื่อพื้นบ้านนั้นมีลักษณะเฉพาะตัว ดังนั้น เวลาที่สื่อพื้นบ้านต้องไปเล่นในพื้นที่ของผู้อื่นต้องมีการปรับตัว เช่น การเล่นในพื้นที่ของสื่อมวลชน ที่สื่อพื้นบ้านจะต้องเป็นฝ่ายปรับตัว เช่น งานของประยุทธ (2540) กรณีของหมอลำที่มาเล่นในห้องส่งโทรทัศน์ ปรากฏว่าหมอลำร้องกลอนไม่ออก หรือการที่หนังตะลุงต้องมาเล่นทางโทรทัศน์แล้วต้องตัดบทไหว้ครูออกไป เพราะเวลาจำกัด

สถานะของศิลปินซึ่งเป็นผู้ส่งสารเปลี่ยนไป จากเดิมเป็นผู้ที่ชาวบ้านเชื่อถือศรัทธา เนื่องจากมีภูมิความรู้ แต่เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไป คนสามารถหาความรู้ได้หลายช่องทาง และมีความรู้ใหม่ๆเพิ่มขึ้น ศิลปินจึงเริ่มไม่แน่ใจในความรู้ของตน จึงส่งผลต่อความมั่นใจ เพราะแม้แต่ความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านของตนเอง บางครั้งศิลปินไม่รู้ เช่น ในส่วนของประวัติความเป็นมา ซึ่งเป็นส่วนของเนื้อหา (Message) ที่จะต้องอนุรักษ์

แต่ในความเป็นจริงนั้น ทั้งสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านต่างก็มีประโยชน์ตัวเองทั้ง 2 ฝ่าย แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นนั้น อาจเป็นเพราะสื่อพื้นบ้านมีการปรับตัวเข้าหาสื่อมวลชนอยู่ฝ่ายเดียว ทำให้สื่อพื้นบ้านสูญเสียหัวใจสำคัญหรือแก่นของสื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดไป ฉะนั้นหากเราต้องการที่จะปรับสื่อพื้นบ้านให้เข้ากับกระแสของสื่อมวลชนจึงต้องศึกษาข้อดีของสิ่งทั้งสองประเภทก่อน เมื่อศึกษาข้อดีแล้วจะทำให้เราทราบถึงข้อด้อยหรือข้อจำกัดได้

ข้อเด่นสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชน

ข้อเด่นของสื่อพื้นบ้าน	ข้อเด่นของสื่อมวลชน
1. ใกล้ชิดประชาชน ง่ายต่อการเข้าถึง เข้าใจง่าย	1. เป็นสื่อที่มาได้ง่าย
2. แสดงออกทางอารมณ์ได้เต็มที่/สร้างสรรค์	2. เป็นสื่อที่มาได้แรง/เร็ว มีภาพ/แสง/สี/เสียง
3. ดัดแปลงให้เข้ากับแต่ละท้องถิ่น	3. เป็นสื่อรุก อยู่ที่ไหนก็ชมได้
4. ใช้ภาษาถิ่น/มีชีวิตชีวา/งดงาม/โดนใจ	4. มีกระบวนการผลิตที่ละเอียด มีขั้นตอน มีเงินทุน
5. เนื้อหาปรับให้เข้ากับยุคสมัยได้	5. ใช้เทคโนโลยีขั้นสูงเข้าช่วยเพิ่มความน่าชม เร้าอารมณ์
6. มีราคาถูก	6. เข้าถึงผู้ชมได้ครั้งละมากๆ เป็นที่กล่าวขวัญถึงได้ง่าย
7. อยู่กับท้องถิ่นชุมชนมานาน เป็นสื่อคุ้นเคย เป็นที่รักใคร	7. เก็บเอาไว้ดูได้ในหลายกาละ/เทศ

ตารางที่ 6 เปรียบเทียบข้อเด่นของสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชน

สิ่งที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญที่สุด คือ **ศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้านที่หายไป** เช่น โนราห์นั้นในอดีตเคยมีศักดิ์ศรีสูงส่งขนาดเป็นหนึ่งในคุณสมบัติที่พ่อจะยกลูกสาวให้ โดยสาเหตุของศักดิ์ศรีที่หายไปนั้น สมสุข หินวิมาน (2549) บอกว่าเกิดได้หลายสาเหตุ เช่น สื่อพื้นบ้านถูกสร้างความหมายว่าเป็นเรื่องโบราณ ล้าสมัย สื่อพื้นบ้านที่สืบทอดจนถึงปัจจุบันถูกตัดรากหรือคุณค่าเหลือแต่รูปแบบ เครือข่ายสื่อพื้นบ้านที่เคยช่วยเหลือเกื้อกูลกันลดลงหรือถูกตัดขาดจากกัน โลกแห่งความเป็นจริงที่รองรับสื่อพื้นบ้านเปลี่ยนแปลงไป เป็นต้น

2.6.2 ปัญหาเฉพาะตัวของสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านนั้นมีปัญหาเฉพาะตัวที่สำคัญหลายประการ ได้แก่ ปัญหาการสูญสลายของสื่อพื้นบ้าน เนื่องมาจากสังคมไม่ได้โอบอุ้มหรือสนับสนุนสื่อพื้นบ้าน

ปัญหาประการต่อมา คือ สื่อพื้นบ้านชั้นดีมักจะสูญหายไป ที่เหลืออยู่มักเป็นสื่อระดับปลายแถว ทั้งๆ ที่โดยธรรมชาติแล้ว สื่อพื้นบ้านจะมีความหลากหลายทั้งในแง่ของประเภทและในแง่ของระดับ แต่แนวทางการเลือกสรรสื่อพื้นบ้านของสังคม (Tradition of Selection) ที่เป็นไปตามยถากรรม มักจะเลือกเอาสื่อที่ให้ความบันเทิงไว้ ปล่อยให้สื่อพิธีกรรมหายไป

นอกจากนี้ สื่อพื้นบ้านที่เหลืออยู่ก็มักจะกลายพันธุ์ แม้ว่า การที่สื่อพื้นบ้านจะดำรงอยู่ได้นั้นต้องมีการปรับเปลี่ยน แต่ถ้าการปรับเปลี่ยนนั้นเป็นอำนาจจากภายนอก มิใช่เกิดจากเจ้าของวัฒนธรรมเอง สื่อพื้นบ้านนั้นก็กลายพันธุ์

2.7 งานวิจัยสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์

สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ (2551) ได้รวบรวมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านจากงานวิทยานิพนธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี 2524 – ปัจจุบัน ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 22 เล่มมีประเด็นที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

2.7.1 บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านตามแนวหน้าที่นิยม (Functionalism) นั้น เป็นที่นิยม ซึ่งลักษณะการศึกษามีหลายแบบ เช่น การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อสังคมในภาพรวม เช่น การศึกษาบทบาทของรองเง็งตันหยัง (จิตตนา หนูณะ, 2532) และการศึกษาบทบาททางสังคมของละครเสภาขุนช้างขุนแผน (ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์, 2538) รวมถึงการศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อปัจเจกชน ชุมชน และสังคม เนื่องจากผู้วิจัยคิดว่า

บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในแต่ละระดับนั้นมีลักษณะที่แตกต่างกัน เช่น การศึกษาบทบาทของสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมมอญ ใน อ. พระประแดง (ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2538)

2.7.2 ผู้เปิดรับสารจากสื่อพื้นบ้าน

การเปิดรับข่าวสารต่างๆ จากสื่อพื้นบ้านนั้น ไม่ว่าจะเป็นข่าวสารด้านสาธารณสุข หรือข่าวสารด้านจริยธรรมนั้น ปรากฏว่าผู้ที่เปิดรับนั้นล้วนแต่เป็นผู้ที่สูงอายุทั้งสิ้น สาเหตุที่ผู้สูงอายุเปิดรับสื่อพื้นบ้านมากกว่าเนื่องจากมีความคุ้นเคยและประทับใจกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน (นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์, 2539) นั่นหมายความว่า คนหนุ่มสาวไม่คุ้นเคยกับสื่อพื้นบ้าน สิ่งที่คนรุ่นใหม่คุ้นเคย คือสื่อมวลชน ซึ่งเป็นสื่อสมัยใหม่ นอกจากนี้คนหนุ่มสาวยังไม่ประทับใจกับสื่อพื้นบ้าน โดยมองผู้ที่เปิดรับสื่อพื้นบ้านว่า เชย โบราณ จึงอายที่จะเปิดรับสื่อพื้นบ้าน (จันทร์เพ็ญ ชาติพันธ์, 2530) นั่นหมายความว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมีอุปสรรค นอกจากหากมองในแง่พฤติกรรมที่คนไม่ได้เปิดรับแล้ว ประชาชนยังมีทัศนคติที่ไม่ดีต่อสื่อพื้นบ้านด้วย

งานวิจัยชิ้นนี้ ได้ศึกษาทัศนคติของผู้รับสารต่อการแสดงสื่อพื้นบ้านประยุกต์ของโปงลางสะออนโดยผ่านสื่อมวลชน

2.7.3 การนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ด้านการพัฒนา

การนำสื่อพื้นบ้านมาใช้เพื่อการพัฒนาของหน่วยงานรัฐนั้น หน่วยงานรัฐมุ่งที่จะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อประโยชน์ของหน่วยงานตนในด้านการเผยแพร่เนื้อหา แต่ที่น่าสังเกตคือ บางครั้งความรู้ที่หน่วยงานรัฐต้องการให้ช่วยเผยแพร่นั้นเป็นความรู้ในโลกสมัยใหม่ เช่น เรื่องการประกันสังคม การส่งเสริมระบบประชาธิปไตย โรคเอดส์ การรับสมัครนักศึกษาทางไกล ซึ่งเป็นความรู้ที่ศิลปินพื้นบ้านอาจจะไม่มีความรู้ ความชำนาญ หรืออาจจะไม่มั่นใจในความรู้ของตนเองว่าจะถูกต้องหรือมีความรู้เรื่องดังกล่าวมากกว่าผู้ฟังหรือไม่ เนื่องจากปัจจุบัน ประชาชนสามารถเปิดรับข้อมูลข่าวสารได้หลายทาง (ขวัญชัย หมั่นคำ, 2539)

2.7.4 การดำรงอยู่และการสูญสลาย

ในทัศนะของผู้ทำวิจัยส่วนใหญ่มองว่า สื่อพื้นบ้านกำลังมีปัญหา ใกล้จะสูญหายไปจากสังคม จึงพยายามศึกษาว่าปัจจัยอะไรบ้างที่ทำให้สื่อพื้นบ้านต่างๆ นั้นเสื่อมสลายไป ไม่ว่าจะเป็นรองเง็งตันหยง (จิตตนา หนูณะ, 2532) ละครเสภาขุนช้างขุนแผน (ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์, 2538) เพลงซอ (นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์, 2539) หรือหากไม่มองในมิติของการเสื่อมสลาย ผู้วิจัยบางคนก็มองในมิติของการปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้าน และสนใจว่ามีปัจจัยอะไรบ้างที่ทำให้สื่อพื้นบ้านต้องปรับเปลี่ยนตัวเองหรือต้องเปลี่ยนแปลงไป เช่นปัจจัยที่ทำให้สื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรม

มอญ ใน อ. พระประแดง เกิดการเปลี่ยนแปลง (ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2538) หรือปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนรา (นิธิมา ชูเมือง, 2544) ทั้งนี้ ผู้วิจัยทั้งหลายต่างมองว่าสื่อมวลชนเป็นสาเหตุหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน

2.7.5 การใช้สื่อพื้นบ้านร่วมกับสื่อมวลชน

เมื่อมีสื่อมวลชนเกิดขึ้นมานั้น สื่อมวลชนมีทั้งคุณและโทษ ส่วนหนึ่งของโทษ คือ การเป็นสาเหตุของการเสื่อมสลายหรือการปรับเปลี่ยนตัวเองของสื่อพื้นบ้าน เช่น กรณีของหมอลำที่ทำให้หมอลำบางประเภทต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาการแสดงของตัวเองไปจนแทบจะหารากเหง้าเค้าเดิมของตัวเองไม่ได้ ในด้านที่เป็นคุณูปการ คือการที่เป็นช่องทางในการเผยแพร่ให้สื่อพื้นบ้านออกไปสู่สังคม และการเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้สื่อพื้นบ้านยังคงมีอยู่ เช่น กรณีของหมอลำ (ประยุทธ วรรณอุดม, 2540) หรือลิเกฮูลู (ศรัณยา สินสมรส, 2540)

แต่ในกรณีเมื่อนำสื่อพื้นบ้านมาเล่นในสื่อมวลชนนั้น ปรากฏว่า ผู้ที่จะต้องปรับตัวคือ สื่อพื้นบ้าน เช่น การนำหนังตะลุงมานำเสนอทางสื่อโทรทัศน์ ซึ่งนอกจากการเปลี่ยนแปลงเรื่องสถานที่ที่เดิมเคยแสดงกลางแจ้งแต่ต้องมาเล่นในห้องส่งที่ติดเครื่องปรับอากาศ ปูพรมแล้ว การใช้ภาษาก็ต้องสำรวม ต้องตัดคำหยาบ คำสบถ คำผวนเรื่องเพศ ความระมัดระวังในการพาดพิงถึงบุคคลที่สาม เวลาการแสดงจากเดิมที่เล่นยาวจนจบ แต่การแสดงทางโทรทัศน์ต้องบันทึกเทปล่วงหน้า และตัดมานำเสนอเป็นตอน พิธีกรรมก่อนการแสดงที่มีการตัดทอนให้สั้นลง และผู้รับสารที่จะไม่มีปฏิสัมพันธ์กัน เพราะผู้ชมนั้นเป็นมวลชนที่กระจัดกระจายดูกันตามบ้านของตนเอง (อินทิรา สุวรรณ, 2540) เช่นเดียวกับการนำลิเกมาแสดงทางสื่อโทรทัศน์ ที่ศิลปินต้องเรียนรู้ว่าโทรทัศน์ต้องมีบทและมีข้อจำกัดเรื่องเวลา พื้นที่ การจับภาพของกล้องโทรทัศน์และคำนึงถึงผู้ชมในฐานะเป็นสื่อมวลชน เช่น ระมัดระวังเรื่องการใช้ภาษาและกิริยาท่าทางที่ไม่สุภาพ ส่วนองค์ประกอบของการแสดงลิเกที่ต้องปรับให้เข้ากับข้อจำกัดของโทรทัศน์ ได้แก่ การร้องและการด้นกลอนสด การเจรจาและการใช้คำพูด และกิริยาท่าทางที่ไม่สุภาพ การรำ การดำเนินเรื่อง การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม และการออกแขก (หฤทัย ขัดนาค, 2545)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ศิลปินโปงลางสะออนได้มีการใช้สื่อพื้นบ้านร่วมกับสื่อมวลชน โดยการปรับองค์ประกอบการแสดงโปงลางให้เข้ากับข้อดีของสื่อมวลชน คือการเข้าถึงมวลชนได้เป็นจำนวนมาก เช่น การปรับการแสดงโปงลางให้มีแสง สี เสียงที่ตระการตา การใช้ฉาก อุปกรณ์ที่เข้ากับบรรยากาศการแสดง เพื่อให้ผู้ที่ชมเกิดความประทับใจ เพราะสื่อมวลชนเป็นสื่อที่ประชาชนเข้าถึงได้ง่ายและเข้าถึงได้เป็นจำนวนมากพร้อมๆกัน รวมถึงการผลิตซีดีบันทึกการแสดงสด เพื่อ

ขยายความนิยมไปยังผู้บริโภคให้สามารถเข้าถึงได้ทุกเพศ ทุกวัย ซึ่งเปรียบเสมือนสินค้าที่เป็นตลาดระดับมวลชน (Mass)

2.7.6 การปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้าน

การปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้านนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากสื่อสมัยใหม่ เช่น ลิเกที่นำเพลงลูกทุ่งมาช่วยหารายได้ รวมทั้งการผันตัวเองไปเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งของนักแสดงลิเก เพื่อความอยู่รอดของคณะลิเก (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2543) หรือการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาไทยกลางที่มีผลต่อสื่อพื้นบ้านที่ใช้ภาษาท้องถิ่น เช่น สื่อพื้นบ้านลิเกฮูลูที่แต่เดิมใช้ภาษาถิ่นมลายูซึ่งเป็นภาษาที่ใช้ใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่มีการร้องเพลงไทยที่กำลังเป็นที่นิยม และมีการแต่งเพลงโดยใช้ภาษาไทยผสมกับภาษามลายูถิ่น (ศรัณยา สินสมรส, 2546)

ผลจาการวิเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านทั้ง 6 ประเด็นนั้น เป็นประโยชน์ในการทำความเข้าใจสถานภาพการศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์ รวมทั้งเห็นประเด็นหรือตัวแปรที่เคยมีการศึกษากันในแวดวงสื่อพื้นบ้านมาแล้ว ประเด็นหรือตัวแปรดังกล่าวเป็นแนวทางพื้นฐานในการศึกษาการพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน เช่น การศึกษาผู้รับสาร การใช้สื่อพื้นบ้านร่วมกับสื่อมวลชน และการปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้าน ในขณะเดียวกันการศึกษาต่อยอดจากองค์ความรู้เดิม โดยได้ศึกษาประเด็นใหม่ๆ เพิ่มเติมได้แก่ตัวแปรเรื่อง การสื่อสารที่สัมพันธ์กับการปรับประยุกต์ การมีส่วนร่วม โดยเป็นการศึกษาเพื่อหาแนวทางในการทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้านซึ่งยังเป็นส่วนที่มีการศึกษาอยู่น้อย

ประเด็นที่ขาดหายไป

(ก) สื่อพื้นบ้านนั้นมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และเปลี่ยนแปลงในหลายส่วน สิ่งที่น่าสนใจ คือ ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง และรูปแบบการปรับเปลี่ยน (Cultural Reproduction) อะไรที่เปลี่ยนได้ (เป็นกะพี้) และอะไรที่เป็นแก่น ซึ่งไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ ขาดการวิเคราะห์ในการให้ความสำคัญแก่องค์ประกอบต่างๆ เพราะแต่ละองค์ประกอบมีความสำคัญไม่เท่ากัน (Attribute Analysis)

(ข) การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านเป็นการวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ตามแนวทางกระแสหลัก บางครั้งนำบทบาทหน้าที่ของสื่อมวลชนมาประยุกต์ใช้ในการศึกษา ดังนั้น บทบาทหน้าที่ที่นำเสนอจึงมีลักษณะคล้ายๆ กัน ทั้งๆที่ความจริงแล้วสื่อพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่มากกว่า

นั้น บางครั้งเป็นบทบาทหน้าที่ที่เห็นได้ชัดเจน แต่บางครั้งก็เป็นบทบาทหน้าที่ที่แอบแฝงอยู่ ดังนั้นในการวิเคราะห์ก็จำเป็นต้องหาเหลี่ยมมุมที่ซ่อนอยู่ให้ปรากฏออกมา

(ค) จากผลการศึกษาพบว่า กลุ่มผู้ชมสื่อพื้นบ้านนั้นเป็นกลุ่มผู้ที่มีอายุ ซึ่งนับวันแต่จะร่อยหรอ หากไม่มีการสร้างกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ๆ ขึ้นมาทดแทน เพราะปัญหาหนึ่งของสื่อพื้นบ้านนอกเหนือจากการขาดคนสืบทอด คือ การขาดผู้ชม สิ่งที่ขาดหายไปในการศึกษา คือ กระบวนการสร้างผู้ชมรุ่นใหม่ที่มีคุณภาพขึ้นมาทดแทนผู้ชมรุ่นเก่าที่นับวันแต่จะร่อยหรอไป รวมถึงการหากลยุทธ์ปรับทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อสื่อบ้าน

(ง) การศึกษาสื่อพื้นบ้านส่วนใหญ่จะศึกษาในแง่มุมของการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ แต่การศึกษาเพื่อหาแนวทางทำนุบำรุงรักษาสื่อพื้นบ้านนั้นยังไม่มี ทั้งๆ ที่ประเด็นดังกล่าวเป็นสิ่งจำเป็นมาก โดยเฉพาะการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับสื่อพื้นบ้านในทุกด้าน ทั้งด้านศิลปิน ด้านเนื้อหา ด้านช่องทางการนำเสนอ และด้านผู้ชมผู้ฟัง เพราะหากสื่อพื้นบ้านอ่อนแอ ชุมชนก็จะอ่อนแอไปด้วย ดังนั้น ก่อนที่เราจะนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ เราควรจะทำนุบำรุงให้สื่อพื้นบ้านเข้มแข็งก่อน

(จ) การศึกษาสื่อพื้นบ้านในประเด็นเรื่องการดำรงอยู่และการสูญสลายนั้นมักจะศึกษาแบบแยกกัน แต่ยังไม่มีผู้ใดศึกษาการปะทะกันระหว่างการดำรงอยู่ซึ่งเป็นด้านที่เป็นศักยภาพกับการสูญสลายซึ่งเป็นด้านที่เป็นปัญหาของสื่อพื้นบ้าน

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการศึกษาการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน โดยมีสื่อมวลชนเข้ามาร่วมในการประยุกต์กล่าวคือเป็นช่องทางในสื่อสารหรือการเผยแพร่ที่สำคัญ แนวคิดสื่อพื้นบ้านจะช่วยขยายข้อดีและข้อจำกัดทั้งสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้าน ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการนำมาปรับและประยุกต์สื่อพื้นบ้านแต่ละช่วงเวลา รวมถึงทัศนคติของผู้ชมที่มีต่ออัตลักษณ์ของศิลปินในการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน

3. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน

เป็นการศึกษาการนำเอาสื่อพื้นบ้านหรือสื่อประจำชาติมาปรับประสานเข้ากับสื่อมวลชน โดยจากการประชุม Unesco ในเอกสารเรื่อง Folk media and mass media in population communication (1982) ได้มีการนำเสนอแนวคิดว่า ทั้งสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชนต่างก็มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องตามลักษณะเฉพาะของตน และผู้ที่ออกแบบกระบวนการสื่อสารของ

สื่อพื้นบ้านก็สามารถที่จะขยายหรือเพิ่มปริมาณผู้ชมหรือผู้รับสารได้ โดยอาศัยศักยภาพของสื่อมวลชน ซึ่งจะส่งผลทำให้สื่อพื้นบ้านสามารถทำหน้าที่ในการส่งสารได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้เอกสารดังกล่าวได้เสนอกลยุทธ์ในการปรับประสานสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน 4 ขั้นตอน ดังนี้

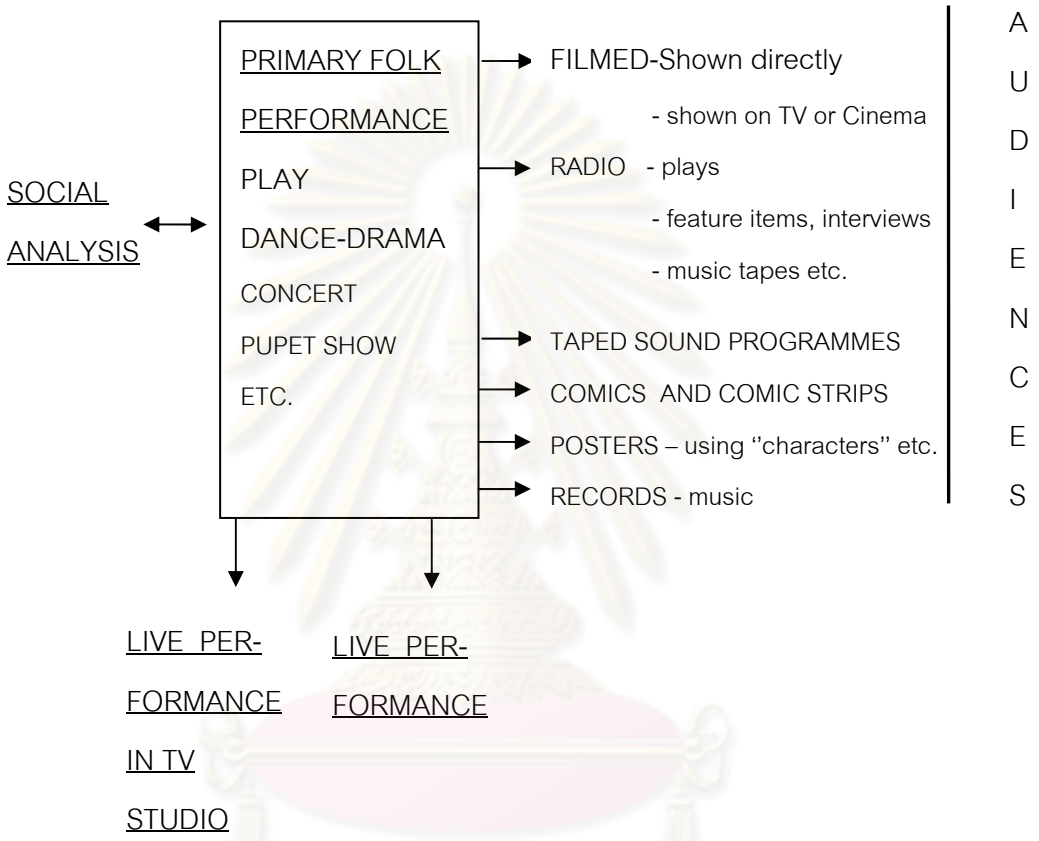
1. ลักษณะของการปรับประสาน (Way of intergration) คือ ลักษณะวิธีการในการปรับประสานสื่อทั้งสองประเภทนี้ อาทิ การใช้รูปแบบการนำเสนอของสื่อพื้นบ้านแต่สามารถสร้างให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้นด้วยศักยภาพของสื่อมวลชน ซึ่งจะทำให้เกิดการขยายไปในวงกว้างขึ้น, การใช้ประโยชน์จากรูปแบบของสื่อพื้นบ้านในการเผยแพร่ประเพณีและความเชื่อโดยผ่านทางรายการของสื่อมวลชน ฯลฯ

2. ขั้นตอนของการปรับประสาน (Steps of intergration) คือ ขั้นตอนที่จะปรับประสานสื่อทั้งสองประเภทเข้าด้วยกัน อาทิ ต้องมีการวิเคราะห์ความต้องการของผู้รับสารเพื่อคัดเลือกวิธีการสื่อสารให้เหมาะสม, พิจารณาจากรูปแบบของสื่อพื้นบ้านและเลือกปรับประสานกับประเภทสื่อมวลชนผสมผสานกันได้อย่างกลมกลืนและเกิดประโยชน์สูงสุด, ต้องพิจารณาว่า “สาร” ในลักษณะใดที่ต้องการส่ง และสารนั้นเหมาะสมกับลักษณะของผู้รับสารในพื้นที่นั้นๆหรือไม่ ฯลฯ

3. สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการปรับประสาน (Some special considerations) คือ การคำนึงถึงความเหมาะสมของการปรับประสานสื่อทั้งสองประเภท เนื่องจากมีลักษณะบางส่วนที่แตกต่างกัน ดังนั้นในการปรับประสาน จึงต้องคำนึงเงื่อนไขบางประการ อาทิ รูปแบบของสื่อพื้นบ้านทั้งหมดที่มีอยู่นั้น ไม่ได้หมายความว่าทุกรูปแบบจะสามารถผสมผสานเข้ากันได้กับสื่อมวลชนทั้งหมด ซึ่งจะต้องอาศัยการศึกษาความเหมาะสมก่อนที่จะนำมาใช้ร่วมกัน หรือ ในการนำเอาสื่อทั้งสองประเภทมาใช้ร่วมกันทุกครั้ง ผู้ที่ดำเนินการจะต้องมีความเป็นมืออาชีพและสามารถดำเนินการได้อย่างเกิดประโยชน์สูงสุดโดยไม่สูญเสียเอกลักษณ์ของสื่อแต่ละประเภท ฯลฯ

4. รูปแบบของการปรับประสาน (Model of intergration) รูปแบบของการปรับประสานที่มีการเสนอแนะไว้ อาทิ ในการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนนั้น จะมีเรื่องของเทคโนโลยีเข้ามามีส่วน เช่น การบันทึกเทป ซึ่งจะต้องมีรูปแบบวิธีการแสดงที่แตกต่างจากการแสดงสดตามปกติ, เทปการแสดงนั้นสามารถที่จะนำไปเผยแพร่สู่

ผู้ชมได้โดยตรง แต่บางครั้งเทปการแสดงดังกล่าวก็สามารถที่จะมาใช้เป็นระบบสื่อสัญญาณของสถานีโทรทัศน์ได้ด้วย เช่น นำบางส่วนของการแสดงไปประกอบในบางรายการของสถานีฯ โดยมีแผนผังแสดงรูปแบบการปรับประสานสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน ดังนี้



แผนภาพที่ 4 แสดงรูปแบบของการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าว มาเพื่อใช้ในการอธิบายการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี ที่ได้มีการปรับประสานให้เข้ากับการนำไปเผยแพร่ทางโทรทัศน์ตลอดจนมาถึงยุคของโปงลางสะออนที่ยังเป็นศิลปินอิสระ ที่มีการปรับการแสดงให้เหมาะสมกับข้อจำกัดของสื่อมวลชนในด้านเวลา และสุดท้ายเมื่อโปงลางสะออนได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ที่ต้องมีการทำงานร่วมกับสื่อมวลชนตลอดเวลา แนวคิดดังกล่าวจะช่วยอธิบายถึงหลักการปรับประยุกต์ของการแสดงโปงลางในแต่ละช่วงเวลาให้มีทิศทางและชัดเจนมากขึ้น

4. แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับตัวทางวัฒนธรรม

4.1 แนวความคิดเกี่ยวกับการรับเอาวัฒนธรรมใหม่เข้ามาโดยผสมผสานดัดแปลงให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมเดิมของ อเนก นาวิกมูล (2532 : 11) เป็นการผสมผสานวัฒนธรรม2 อย่างเข้าด้วยกันจนอาจเกิดวัฒนธรรมที่ผสมกลมกลืนกันในที่สุด เช่น การนำเอาวัฒนธรรมตะวันตกมาใช้ มีการปรับปรุงให้เข้ากับวัฒนธรรมไทยเพื่อให้เกิดการปรับตัว และการปะปนทางวัฒนธรรม โดยไม่ได้เปลี่ยนแปลงทันที

4.2 แนวความคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ของธวัช ปุณโณทก (2534 : 19) วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นและมีอิทธิพลต่อการแสดงพฤติกรมของบุคคลแต่ละคน ดังนั้นวัฒนธรรมจึงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามความเหมาะสมของสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ และสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

4.3 แนวความคิดเกี่ยวกับการประพฤติปฏิบัติตามแนววัฒนธรรมสากลของสุจริต บัวพิมพ์ (2535 : 12) วัฒนธรรมที่ชาติส่วนใหญ่นิยม ชีวิตของคนไทยในปัจจุบันการยอมรับประพฤติปฏิบัติในแนวทางที่สากลปฏิบัติมากขึ้น เช่น การเปลี่ยนแปลงวันขึ้นปีใหม่ การแต่งกายแบบสากลนิยม การศึกษาตามแบบสากล การยอมรับวัฒนธรรมสากล ทำให้อยู่ในสังคมโลกง่ายขึ้นและทำให้การติดต่อสัมพันธ์เป็นไปได้สะดวกสังคมไทยจึงมีแนวโน้มที่จะยอมรับและประพฤติตามแนวทางสากลในชีวิตประจำวันมากยิ่งขึ้น

4.4 แนวความคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลง และผสมผสานวัฒนธรรมไทยของ ปราณี วงษ์เทศ (2538 : 50) เป็นผลมาจากโลกนั้นแคบเข้าและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเป็นปัจจัยสำคัญ หากคนไทยทุกกลุ่มรู้จักเลือกสรรและฉลาดที่จะปรับวัฒนธรรมที่เป็นคุณต่อชาติก็ย่อมได้ประโยชน์จากการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ผู้วิจัยใช้แนวคิดดังกล่าวในการปรับตัวทางวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ต้องใช้หลักการผสมผสานกับวัฒนธรรมสากล เพื่อให้เกิดความอยู่รอดของวัฒนธรรมท้องถิ่น และใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การปรับตัวทางวัฒนธรรมของการแสดงวงโปงลางสะออน ที่มีการประยุกต์และผสมผสานวัฒนธรรมต่างๆอย่างเห็นได้ชัด ท่ามกลางกระแสโลภิวัฒน์

5. แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับตัวทางการแสดง

5.1 แนวความคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบที่สำคัญของการแสดง เต็มสิริ บุญยสิงห์และ เจือ สตะเวทิน (2522 : 248) องค์ประกอบที่สำคัญของการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับผู้แสดงเครื่องแต่งกาย ดนตรี และบทเพลง ลีลา วิธีแสดง เทคนิคแสง สี เสียง ซึ่งทั้งหมดต้องผสมผสานกลมกลืนกันได้อย่างเหมาะสม ผลงานของการแสดงจึงจะออกมาอย่างสมบูรณ์เกิดสุนทรียะ

5.2 แนวความคิดเกี่ยวกับการปรับตัวทางการแสดงของ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (2535 : 27) มหรสพหรือการแสดงเป็นความบันเทิงในสังคมไทยอีกอย่างหนึ่ง ถ้าหากมองการแสดงในประเภทฟ้อนรำ ระยะเริ่มแรกคือการเต้น การรำซึ่งดัดแปลงมาจากการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ โดยแสดงในพิธีบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันเป็นการแสดงตามความเชื่อของมนุษย์เพื่อความอยู่รอดในการดำรงชีวิต การแสดงทุกชนิดล้วนแต่มีองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นดนตรี เนื้อร้อง รูปแบบการแสดง การแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบเป็นปัจจัยสำคัญในการแสดงทั้งสิ้นดังนั้นการแสดงจึงมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมแขนงต่างๆ รวมไปถึงวรรณกรรมและศิลปกรรมอีกด้วย

ผู้วิจัยใช้แนวคิดดังกล่าวในการศึกษาองค์ประกอบของการแสดงทั้งเครื่องแต่งกาย ดนตรี บทเพลง วิธีแสดง ซึ่งนำไปเป็นกรอบในการศึกษารูปแบบการแสดงของโปงลางสะออน รวมทั้งการเชื่อมโยงระหว่างการแสดงและวัฒนธรรม เพื่อวิเคราะห์ว่าการปรับประยุกต์ในลักษณะตัดทอนเพิ่มเติม ท่ารำนั้นมีวิวัฒนาการมาจากสิ่งใด

6. แนวคิดทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เกิดขึ้นจากการที่อดอร์โนได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมในระบบทุนนิยม โดยอดอร์โนนำความคิดของมาร์กซ์เรื่อง คุณค่าการแลกเปลี่ยน (exchange value) และคุณค่าการใช้งาน (use value) มาอธิบายสภาพสังคมในระบบทุนนิยม โดยที่อดอร์โนเชื่อว่า คุณค่าการแลกเปลี่ยนคือราคาของสินค้ากลายเป็นสิ่งที่ทุนนิยมยกย่อง และมีความสำคัญมากกว่าคุณค่าการใช้งาน (นฤพันธ์ ด้วงวิเศษ,2547)

จากการศึกษาผลงานเพลง อดอร์โนกล่าวว่าดนตรีสมัยใหม่เป็นสินค้าที่ผลิตออกมาตอบสนองความต้องการของตลาด บทเพลงทั้งหลายจะถูกสร้างขึ้นด้วยท่วงทำนองที่เหมือนๆกัน เพื่อเอาใจคนฟังที่มีรสนิยมแบบเดียวกันเพลงจึงเป็นสินค้าที่มีราคา ทั้งๆที่อาจจะไม่ใช่สิ่งจำเป็นสำหรับการดำรงชีวิต (John Storey,1998)

อดอร์โนชี้ให้เห็นว่า อุตสาหกรรมดนตรีได้สร้างมาตรฐานกลางขึ้นมา (Standardization) โดยที่โครงสร้างของตัวโน้ตหรือจังหวะในบทเพลงต่างๆ ล้วนเหมือนกันเปลี่ยนแต่เพียงเนื้อร้อง อดอร์โนเรียกอุตสาหกรรมดนตรีว่า ปัจเจกเทียมหรือปัจเจกจอมปลอม (Pseudo-Individualization) หมายถึง การฟังดนตรีของผู้บริโภคที่(หลง)เชื่อว่าบทเพลงคือตัวตนของเขา บทเพลงที่ผลิตเป็นสินค้าคือการทำให้คนหลงเชื่อว่า ตนเองมีอิสระที่จะคิดฝันได้ แต่เป็นสิ่งที่แอบซ่อนอยู่คือความฝันเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นมาจากระบบทุนนิยมเรียบร้อยแล้ว ความฝันที่เป็นของปัจเจกจึงไม่ใช่ความจริงการทำงานหนักในระบบทุนนิยมได้สร้างอุดมคติให้ผู้รับสารว่า คนต้องมีเวลาพักผ่อน หรือหาเวลาว่างส่วนตัวโดยการฟังเพลง ทั้งๆที่เพลงก็คือ สินค้าที่เต็มไปด้วยภาพมายาของทุนนิยม จากข้อสังเกตนี้ อดอร์โนได้นำเสนอเอาไว้ในงานเขียนชื่อ “On Popular Music” (John Storey,1994)

และจากงานเขียนชิ้นนี้เองที่เป็นที่มาของการพัฒนาแนวคิดและนำเสนองานเรื่อง อุตสาหกรรมวัฒนธรรมร่วมกับแมกซ์ ฮอร์กไฮเมอร์ “The Culture Industry : Enlightenment as Mass Deception” ในเวลาต่อมา

บริบทของสังคมในยุคที่เกิดการพัฒนาแนวคิดเรื่อง “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”นั้นเป็นช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งทั้งอดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ต่างก็เป็นนักวิชาการชาวเยอรมัน (ยิว) ที่สังกัดสำนักแฟรงเฟิร์ต (Frankfurt school) ในประเทศเยอรมัน ทั้งสองคนเขียนบทความชิ้นสำคัญนี้ขึ้นในบรรยากาศของสงครามโลกที่ประเทศคู่สงครามต่างพยายามที่จะเอาชนะฝ่ายตรงข้ามทั้งด้านกำลังคนและด้านจิตวิทยา สังคมเยอรมันในตอนนั้นเป็นช่วงที่นาซีกำลังครองเมืองโดยการนำของฮิตเลอร์ เป็นผู้ควบคุมกระบวนการผลิตวัฒนธรรมของสังคมได้เกือบทั้งหมด ทั้งนี้นาซีเยอรมันได้ผูกขาดการใช้วัฒนธรรมทุกชนิดเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อครอบงำความคิดของประชาชนเยอรมันโดยใช้สื่อมวลชนโดยเฉพาะวิทยุ ภาพยนตร์ เป็นกลไกสำคัญ และเมื่อนักคิดกลุ่มนี้ซึ่งเป็นชาวยิวได้อพยพลี้ภัยหนีการตามล่าของนาซีมายังอเมริกาหลังสถาบันถูกปิดลงในค.ศ.1933 ก็พบว่า มีบรรยากาศไม่แตกต่างกันมากนัก แต่ทว่าที่สหรัฐมีลักษณะซ่อนเร้นมากกว่า (กาญจนา แก้วเทพ,2544)

เมื่ออดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ได้เห็นการผลิตและการขายวัฒนธรรมของนายทุนในอเมริกาซึ่งไม่ได้หวังผลอื่นใดนอกจากผลประโยชน์ทางธุรกิจ ทั้งสองจึงเสนอว่าสำหรับสิ่งที่เรียกว่า “วัฒนธรรมมวลชน” (Mass culture) ของชาวอเมริกันนั้น ควรจะถูกเปลี่ยนเป็น “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” (Culture Industry) แทน เพราะมันไม่ได้เกิดจากมวลชน มิได้เป็นผลผลิตของสังคมและประชาชน แต่มันกลับเป็นผลผลิตของนายทุนและนักอุตสาหกรรม

เนื่องจากการที่วัตถุประสงค์หลักของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นเช่นเดียวกับอุตสาหกรรมและวิสาหกิจอื่นๆ คือเป็นไปเพื่อผลกำไร สินค้าทางวัฒนธรรมจึงไม่แตกต่างจากสินค้าอื่นๆเลย เพราะทั้งหมดต่างก็ปรากฏขึ้นเป็นตัวเลขในบัญชีรายได้ กำไร-ขาดทุน นั่นหมายความว่า "คุณค่าความเป็นวัฒนธรรม" ได้ถูกสลายลงตั้งแต่แรกคิดที่จะผลิตแล้ว

จากการที่อดอร์โนแสดงทัศนะต่อการผลิตในระบบทุนนิยมด้วยมุมมองดังกล่าว สินค้าในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในความเห็นของอดอร์โนจึงเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ซึ่งหมายความว่า การผลิตสินค้าในระบบทุนนิยม ซึ่งสินค้านั้นจะถูกประเมินด้วยราคาสำหรับขายในตลาด และราคาของสินค้านั้นก็ต้องมุ่งหวังผลกำไรสูงสุด อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเป็นความคิดที่จะแสวงหาผลประโยชน์ด้วยเงินตรา จนกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมประชานิยม (Pop culture) ที่เกิดจากการบริโภคสินค้าเป็นวัฒนธรรมที่สร้างผลกำไรให้ตกแก่นายทุนแต่ฝ่ายเดียว

นอกจากอดอร์โนแล้ว ยังมี เฮอเบิร์ต มาร์คัสที่กล่าวว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างคำยืนยันว่าอนาคตจะดีกว่าเดิม แต่วัฒนธรรมการบริโภคมีเรื่องราวที่ขัดแย้งในตัวเอง เพราะสิ่งที่ดีกว่าเป็นเพียงมายาภาพที่ถูกสร้างขึ้นโดยอาศัยความงามมาบดบัง ชีวิตที่สวยงามของผู้บริโภคจึงเป็นฉากอันสวยงามที่ปกปิดสิ่งที่เลวร้ายเอาไว้ ทั้งนี้มาร์คัสอธิบายว่า อุตสาหกรรมบันเทิงและข้อมูลข่าวสารแฝงไว้ด้วยการอ้างอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ทัศนคติ พฤติกรรม ซึ่งทำให้ผู้บริโภคสินค้าพึงพอใจ สินค้าเป็นตัวกำหนดการดำเนินชีวิต เพราะสินค้าอธิบายตัวเองว่าจะทำให้ชีวิตดีขึ้น อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงสร้างการยอมรับให้เกิดโดยทั่วไป วัฒนธรรมการยอมรับ (Affirmative culture) คือวัฒนธรรมของชนชั้นกลางที่มีฐานะดี ซึ่งพยายามให้คุณค่าต่อการดำเนินชีวิตที่ต่างไปจากพวกผู้ดีมีตระกูล (Elite) และต่างไปจากชนชั้นล่างที่หาเช้ากินค่ำ ชนชั้นกลางจึงเชื่อว่าวัฒนธรรมของตนเองดีกว่า (Herbert Marcuse,1968 อ้างถึงในนพฤทธิ์ ด้วงวิเศษ,2547)

โลเวนธัล ยังอธิบายว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือการสร้างเครื่องหมายแก่สินค้า โดยการทำให้เหมือนกันมีความเป็นแบบแผนแบบเดียวกัน โดยการพูดหลอกล่อ ทำให้ผู้คนไม่ชอบฝืนกฎระเบียบ เพื่อทำให้สินค้าเป็นไปตามสูตรและแนวทางที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมวางเอาไว้ กระบวนการผลิตสินค้านี้ ตกอยู่ใต้อำนาจทุนนิยม ซึ่งมีกาเอารัดเอาเปรียบแรงงาน นอกจากนี้อุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังทำให้เกิดการใช้เวลาที่ต่างกันระหว่าง "งาน" กับ "เวลาว่าง" โดยที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เวลาว่างมีคุณค่ามากขึ้น และการผลิตในภาคอุตสาหกรรมก็ทำให้เกิดการทำงานแบบมวลชน และเมื่อมีมวลชนก็มีการผลิตเพื่อตอบสนองคนจำนวนมากเป็นวัฏจักร (John Storey,1998)

แนวคิดของอดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ รวมทั้ง มาร์คัส ซึ่งต่างก็เป็นนักคิดของสำนักแฟรงเฟิร์ต มุ่งอธิบายวัฒนธรรมของคนสองกลุ่มคือ กลุ่มผู้ผลิตสินค้า(นายทุน) และกลุ่มผู้บริโภค (ประชาชน) คำอธิบายชี้ให้เห็นว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมกำลังทำลาย “ความบริสุทธิ์” หรือเนื้อแท้ของงานศิลป์ ทำให้เห็นว่าการผลิตสินค้าและการทำงานในระบบทุนนิยมเป็นสิ่งเดียวกัน อุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นตัวสร้างการบริโภคให้มากขึ้นๆ ในขณะที่แรงงานมวลชนไขว่คว้าหาความฝันที่เป็นสิ่งลวงตา โดยปราศจากการต่อต้านขัดขืนด้วยความยินยอมและยินดีในสภาพที่ตนเองกำลังเป็นอยู่ เนื่องจากเข้าใจว่า ตนเองสามารถสร้างฝันและจิตนาการเองได้

เท่ากับว่าสังคมไม่มีเสรีภาพอันแท้จริง (True freedom) ความเป็นปัจเจกบุคคล (Individuality) ได้สูญสิ้นไป เพราะกระบวนการผลิตวัฒนธรรมจากเดิมทีที่เป็นไปเพื่อศิลปะที่ต้องอาศัยความพยายามของศิลปินผู้เป็นปัจเจกบุคคลสร้างสรรค์งานขึ้นมา มาสู่เวทีของอุตสาหกรรมที่ต้องใช้หลักการของอุตสาหกรรมและทุนนิยม (กาญจนา แก้วเทพ, 2544)

แนวคิดการวิพากษ์อุตสาหกรรมวัฒนธรรม จึงกล่าวว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ลดทอนศิลปะลงมาเป็นงานพาณิชย์ศิลป์ ยอมลดค่าศิลปะให้อยู่ภายใต้การควบคุมของธุรกิจโฆษณา จึงไม่ได้เป็นไปเพื่อการเสพงานศิลป์ที่สร้างอรรถรส แต่เป็นไปเพื่อกลุ่มทุนและธุรกิจที่ครอบงำอยู่

6.1 อุตสาหกรรมและการผลิตสินค้าวัฒนธรรม

Theodor Adorno และ Max Horkheimer เป็นหนึ่งในบรรดานักคิดคนสำคัญของสำนักแฟรงเฟิร์ท (Frankfurt school) ที่ได้ร่วมกันพัฒนาแนวคิดที่ว่าปรากฏการณ์วัฒนธรรมมวลชนนั้นมีนัยยะแฝงทางการเมือง (political implication) กล่าวคือวัฒนธรรมมวลชนที่ปรากฏ ไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบใด ล้วนเป็นเรื่องของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ที่มีจุดมุ่งหมายที่จะทำให้ประชาชนหลงอยู่ภายใต้ผลประโยชน์ทางการตลาดทั้งสิ้น ทฤษฎีนี้ยังเสนอว่าวัฒนธรรมไม่เพียงแต่เป็นเหมือนกระจกสะท้อนภาพสังคมแต่ยังมีบทบาทสำคัญในการปรับสร้างสังคม (shaping society) ด้วย และกลไกของมันส่วนหนึ่งก็อยู่ที่การเปลี่ยนผลงานศิลปะให้กลายเป็นสินค้า (Commodification)

เมื่อขึ้นชื่อว่าเป็นอุตสาหกรรม กระบวนการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จึงมีลักษณะไม่แตกต่างไปจากวิธีการผลิตสินค้าอุตสาหกรรมเพื่อมวลชนอื่นๆ โดยผลผลิตที่ได้จะเรียกว่าเป็นสินค้าหรือสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม (Cultural product) โดยผ่านกระบวนการผลิตที่มีลักษณะ ดังนี้

6.1.1 กระบวนการทำให้เป็นสินค้า (Commodification)

6.1.2 กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน (Standardization)

6.1.3 การผลิตเป็นจำนวนมาก (Mass production)

6.1.4 มีการผลิตซ้ำ (Reproduction)

เมื่อวัฒนธรรมกลายมาเป็นสินค้าที่สามารถผลิตซ้ำได้ จึงเกิดลักษณะอย่างหนึ่งที่ตรงกับสิ่งที่ Walter Benjamin ได้เคยวิพากษ์วิจารณ์ไว้ใน “ผลงานศิลปะในยุคการผลิตซ้ำเชิงกลไก” (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) โดยใช้ผลงานศิลปะที่ถูกผลิตซ้ำผ่านกลไกทางเทคนิคมาเป็นตัวอย่างในการอธิบาย กล่าวคือ เมื่อผลงานศิลปะถูกผลิตซ้ำขึ้นมาจะมีผลทำให้มันสามารถกระจายตัวไปยังพื้นที่ต่างๆ ได้ ส่งผลต่อรูปแบบประเพณีของผลงาน เพราะผลิตซ้ำจะทำให้ผลงานขาดเสียซึ่งปัจจัยหรือแก่นแท้ของมันไป นั่นคือ การมีตัวตนอยู่ในประวัติศาสตร์ทั้งในแง่ของเวลาและสถานที่ การดำรงอยู่อย่างเฉพาะของมัน ณ สถานที่ที่มันถูกสร้างขึ้นและดำรงอยู่ทั้งนี้ การมีอยู่ของต้นฉบับเป็นเงื่อนไขที่ต้องมีมาก่อนแนวคิดเกี่ยวกับความจริงแท้ (Authenticity)

ในการผลิตซ้ำแบบดั้งเดิมหรือการผลิตซ้ำที่ทำด้วยมือนั้น จะได้รับการตีตราในฐานะที่เป็น “การปลอมแปลง” อย่างหนึ่ง ต้นฉบับ (Original) จึงยังคงสามารถรักษาคุณสมบัติของความจริงแท้เอาไว้ได้ทั้งหมด มันจึงยังมีสิ่งที่ Benjamin เรียกว่า “รัศมี” (Aura) เอาไว้ ตรงกันข้ามกับกรณีของการผลิตซ้ำเชิงกลไกที่สามารถสร้างสิ่งจำลองขึ้นมาได้อย่างไม่ผิดเพี้ยน จนไม่สามารถแยกได้ว่าสิ่งใดคือต้นฉบับหรือสิ่งที่ถูกผลิตขึ้นมา (สมเกียรติ ตั้งนโม, 2544)

การผลิตซ้ำเป็นจำนวนมากทำให้มีการกระจายตัวและเข้าถึงได้ง่ายขึ้น อันทำให้ระยะห่างระหว่างมนุษย์กับผลงานนั้นย่นย่อเข้ามา ผลก็คือบรรทัดฐานเกี่ยวกับความจริงแท้และรัศมีของงานศิลปะนั้นๆ ถูกทำลายลง จนมันสามารถดำรงอยู่ได้โดยไม่ผูกติดอยู่กับการอ้างอิงช่วงเวลาและสถานที่ในประวัติศาสตร์อีกต่อไป ต้นฉบับและสิ่งจำลองกลายเป็นสิ่งที่ไม่อาจแบ่งแยกอย่างชัดเจนทำให้ฐานะของทั้งสองเริ่มจะอยู่ในระดับที่เท่าเทียมกัน

นอกจากนี้ การผลิตแบบอุตสาหกรรมทำให้มีสินค้าเป็นจำนวนมากเกินความสามารถในการบริโภคที่วางอยู่มูลค่าใช้สอยอันมีข้อจำกัดเช่นในเรื่องของจำนวนในการบริโภคและระยะเวลา (อายุการใช้งาน) ทางออกทางหนึ่งที่จะทำให้ข้อจำกัดนี้หายไปได้ ก็คือการเปลี่ยนคติในการบริโภคให้เปลี่ยนจากมูลค่าใช้สอยไปเป็นการตัดสินใจที่วางอยู่บนคุณค่าเชิงสัญญะที่สร้างความหมายให้กับสินค้าและผู้บริโภค ซึ่งก็จะสอดคล้องกับทฤษฎีตรรกะการบริโภคของ Baudrillard การที่จะปรับ

คติการบริโภคให้เป็นไปในแนวทางนี้ได้ จำเป็นต้องอาศัยเครื่องมือที่จะชี้นำทางความคิดอันได้แก่ สื่อมวลชนต่างๆ ดังที่ วิริยะ สว่างโชติ ได้บรรยายไว้

"ในด้านการผลิตนี้ เนื่องจากระบบทุนนิยมแบบผูกขาด (Monopoly Capitalism)จึงมีผู้ผลิตน้อยราย แต่ในขณะเดียวกันก็มีผู้บริโภคจำนวนมาก ฉะนั้น ประสิทธิภาพของการผลิตจึงอยู่ที่การวางแผนการตลาด การจัดองค์กรในการผลิต รวมทั้งการนำเอาเทคโนโลยีมาใช้ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ประสิทธิภาพของการผลิตกลับทำได้เพียงการผลิตภายใต้มาตรฐานเดียวกัน (Standardization) สินค้าที่ผลิตออกมาก็มีแต่รูปแบบเดียวกัน (Stereotype) ความแตกต่างของสินค้าจึงอยู่บนความแตกต่างเชิงปริมาณ (ราคา, จำนวน) หรือความแตกต่างของภาพลักษณ์ หาใช่ความแตกต่างของแก่นแท้ของตัวสินค้า" (2538: 34)

"สำหรับผลต่อผู้บริโภคนั้น ความต้องการของผู้บริโภค (Consumer's need) ต่อตัวสินค้าทางวัฒนธรรมภายใต้กระบวนการอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่มีที่สิ้นสุด (no limit)เพราะความต้องการ (need) ได้ถูกกระตุ้น (manipulate) อยู่เรื่อยๆ โดยผ่านสื่อในด้านต่างๆและยิ่งในสังคมใดอุตสาหกรรมวัฒนธรรมลงหลักปักฐานได้อย่างมั่นคง ความต้องการของผู้บริโภคก็ยิ่งถูกกระตุ้น ถูกควบคุมและถูกจัดการมากขึ้นเป็นเงาตามตัว ทั้งนี้ ก็เพื่อให้สินค้าได้ถูกบริโภคผ่านกลไกของการแลกเปลี่ยน (The Law of Exchange) โดยที่สินค้านั้นไม่จำเป็นต้องถูกนำไปใช้สอยใดๆ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ก็คือกระบวนการที่เรียกว่า 'ความนิยมหลงใหลในตัวสินค้า' (The Fetishism of Commodity) ผู้บริโภค 'บริโภค' สินค้ากันอย่างมากมาย โดยไม่ได้คำนึงถึงค่าของการใช้และสิ่งนี้ก็คืออุดมการณ์หลักของการบริโภคในสังคมทุนนิยม" (2538: 35)

สรุปประเด็นหลักของทฤษฎีวัฒนธรรมอุตสาหกรรมก็คือ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้วัฒนธรรมกลายเป็นสินค้า (Commodification) และการทำให้คุณภาพของสินค้าและวัฒนธรรมมีมาตรฐานเดียวกันหมด (Standardisation) หรือมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย แต่ยังคงแกนหลักเอาไว้ ทั้งนี้เพื่อควบคุมให้รสนิยมการบริโภคของผู้คนในสังคมเป็นไปในลักษณะเดียวกัน ซึ่งจะเอื้อต่อการผลิตแบบมวลชน (Mass) ซึ่งเป็นการผลิตเชิงอุตสาหกรรมได้ ดังนั้น สื่อมวลชนที่ถูกทำให้กลายเป็นอุตสาหกรรมก็จะไม่นำเสนอสาระที่เป็นทางเลือกให้แก่ปัจเจกหรือประสบการณ์ความรู้สึกอันหลากหลายของผู้คน แต่ด้วยชั้นเชิงและเทคนิคการผลิต จะทำให้ผู้คนไม่รู้สึกตัวว่ากำลังถูกบังคับและครอบงำทางความคิดให้ต้องบริโภคสิ่งเดียวกัน มีรสนิยมและเป้าหมายแห่งชีวิตที่คล้ายคลึงกัน จนก่อให้เกิดสภาพที่เรียกว่า "มนุษย์มิติเดียว (one dimensional man)"

ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ได้นำเสนอใจความสำคัญและลักษณะของทฤษฎีโดยแยกแยะและอาศัยหลักเกณฑ์ด้านองค์ประกอบการสื่อสาร (S-M-C-R) ให้เห็นว่า อดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ ผู้เป็นเจ้าของทฤษฎีได้มีการแสดงแนวคิดเอาไว้ดังนี้

1. **ผู้ส่งสาร (ศิลปินผู้ผลิตผลงานและเจ้าของอุตสาหกรรม)** เป็นฝ่ายที่ผลิตวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าเพื่อแสวงหาผลกำไรเป็นที่ตั้ง โดยการใช้เทคโนโลยีสื่อสมัยใหม่เป็นเครื่องมือผลิตสิ่งที่เป็นสูตรมาตรฐานออกมาขาย แทนที่จะใช้สื่อใหม่ๆผลิตสิ่งที่เป็นศิลปะเชิงสร้างสรรค์ ออกมาสู่สายตาประชาชน

ในการที่จะทำให้การผลิตเพื่อขายให้เกิดกระบวนการที่มีผู้บริโภคมากๆ และทำให้กำไรมากๆนั้น ผู้ผลิตจึงสร้างระบบหนึ่งขึ้นมา เพื่อควบคุมผู้บริโภคไม่ให้แตกแถวนั่นคือ การทำให้ผู้บริโภคเกิดความเป็นปัจเจกเทียมหรือปัจเจกจอมปลอม (Pseudo-Individualization) และการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมให้มีความเหมือนกันไปหมดขึ้นมา (Standardization) ถ้าจะมีความแตกต่างกันก็ต่างแต่เพียงรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ เพื่อหลอกให้ผู้บริโภคเห็นว่าตนเองก็มีทางเลือกของตัวเองที่แตกต่างจากคนอื่นอยู่บ้าง

การที่จะกระทำเช่นนี้ได้ อำนาจของทุนนิยมในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงรวมเอาทั้งผู้ผลิตและผู้บริโภค ทั้งชีวิตการทำงานและชีวิตการพักผ่อนหรือเวลาว่างให้มาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้งหมด (กาญจนา แก้วเทพ,2544)

2. **เนื้อหาสาร** เนื้อหาที่เต็มไปด้วยความประณีต มีความงามทางศิลปะ มีสุนทรียภาพเปี่ยมล้น ถูกนำมาบิดเบือน ตัดต่อ ทำให้ไร้ค่า เพียงเพื่อจะทำให้สามารถขยายได้ ดังนั้น เนื้อหาสารที่ได้รับการผลิตออกมาจึงไม่ต้องการการวัดหรือชั่งน้ำหนักว่า มีคุณค่าความเป็นอิสระหรือสุนทรียะหรือมีศิลปะเพียงใด หากแต่ต้องการดูที่ว่า สามารถทำกำไร สร้างรายได้ได้มากน้อยเพียงใด เป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้ความคิดซึ่งเป็นที่มาของเนื้อหาสาร หรือสิ่งที่ถูกผลิตออกมาจึงไม่ใช่ศิลปะหรือไม่เป็นอิสรภาพของศิลปินอีกต่อไป

ดังนั้นสินค้าที่ผลิตเพื่อวัตถุประสงค์ดังกล่าวจึงเป็นสินค้าประเภทวัฒนธรรมมวลชน (Mass Culture Product) ที่ได้รับการผลิตขึ้นมาคราวละมากๆ เพื่อให้เพียงพอแก่การบริโภคของมวลชน และมีลักษณะที่มีความเหมือนกันไปหมด (Standardization) เช่น การสร้างแบบมาตรฐานให้กับเพลงว่า เพลงแต่เพลงควรยาวกี่นาที ควรจะมีกี่ท่อน แต่ละท่อนควรให้อารมณ์แบบใด

เมื่อเปรียบเทียบผลงานของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับผลงานศิลปะชั้นสูงทั้งหลาย จะพบว่า ศิลปะชั้นสูงนั้นมีการใช้ “ท่วงทำนอง” (Style) ที่คลุ่นคิด สงสัย ตั้งคำถามกับชีวิต และความเป็นจริงที่ดำรงอยู่ ทั้งนี้ เพื่อก้าวข้ามพ้นจากความลวงของสภาพความเป็นจริงในขณะนั้น แต่ขณะที่สินค้าทางวัฒนธรรมนั้นกลับค้อมหัวให้ความเป็นไปของโลก จึงมีการพยายามคิด หรือพูดให้เหมือนกับคนอื่นๆเพื่อรักษามาตรฐานเอาไว้ในระดับเดียวกัน ดังนั้น การเลียนแบบจึงเป็นรูปแบบสูงสุดและเป็นที่นิยมของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตัวอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเป็นตัวทำลาย “ลักษณะจริงจังของวัฒนธรรมขั้นสูง” และทำลาย “ลักษณะกบฏของชนชั้นล่าง” ให้หมดไป จนกลายเป็น “วัฒนธรรมแบบเชื่องๆ” เท่านั้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2544)

ดังนั้น เมื่อสินค้าทางวัฒนธรรมปราศจากท่วงทำนองดังกล่าวแล้ว ประโยชน์ของตัวสินค้าจึงไม่ได้อยู่ที่คุณค่าของมันเอง (use value) หากแต่ประโยชน์อยู่ที่ราคาในการซื้อขายแลกเปลี่ยน (exchange value) เช่น ละครที่ผลิตโดยอุตสาหกรรมนั้นไม่ได้มีประโยชน์ตรงที่มีเนื้อหาสาระที่กินใจ หรือการเสนอทางออกแก้ปัญหาชีวิต หากแต่มีประโยชน์เพราะเป็นสื่อที่ทำให้เป็นที่ยอมรับหรือเพื่อสร้างภาพลักษณ์ทางสังคมให้ดูดี

3. **ช่องทาง** ในที่นี้คือสื่อมวลชนและเทคโนโลยีในการผลิตสื่อมวลชน เช่น ภาพยนตร์ เพลง นิตยสาร วิทยุ ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือ เป็นกลไกในการนำเสนอ เนื้อหาเพื่อการครอบงำ ยิ่งเมื่อพูดถึงโทรทัศน์ (ในสมัยอดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์เป็นยุคเริ่มต้น) ที่รวมเอาเทคนิคของวิทยุและภาพยนตร์เข้าด้วยกัน ประกอบกับการใช้ถ้อยคำภาษา ภาพประกอบที่เคลื่อนไหวได้ ร่วมกับเสียงและดนตรีเข้าไป ยิ่งทำให้โทรทัศน์เป็นสื่อที่มีอำนาจในการควบคุมสูงขึ้นไปแบบทวีคูณ ที่ใช้เพื่อการครอบงำมวลชนซึ่งเป็นผู้รับสารได้อย่างแนบเนียนและลึกซึ้งมากขึ้น

การที่โทรทัศน์เป็นผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้เอง จึงมีผลต่อการสร้างความยากจนให้กับศิลปะอย่างมหาศาล เช่น การที่ตัดตอนเพลงซิมโฟนีออกมาเป็นท่อนสั้นๆ ไม่กี่วินาทีจากเพลงทั้งเพลงของบีโธเฟน เพียงเพื่อนำมาประกอบการโฆษณาเบียร์หรือ การเอานิยายอมตะของตอลสตอยมาทำเป็นหนังการ์ตูน เพื่อตอบสนองความต้องการของมวลชน

เนื่องจากการที่มีเทคโนโลยีการผลิตที่ทันสมัยมากขึ้นเช่นนี้ ทำให้ชีวิตและศิลปะ ไม่แบ่งแยกกันอีกต่อไป กล่าวคือ แต่ก่อนนั้น ความไม่สมบูรณ์ของเทคโนโลยี(สื่อมวลชนยังไม่ทันสมัย ช่องทางยังไม่หลากหลาย) ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์รู้สึกตัวเองว่า “นี่เป็นหนัง เป็นละคร” จึงสามารถที่จะดูละครแล้วย้อนมาดูตัวได้ เพราะชีวิตจริงกับละครนั้น แยกกันอยู่ แต่เมื่อเทคโนโลยีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้ชีวิตจริง แยกไม่ออกจากหนังแล้ว เวลาที่เรานั่งดูหนัง ความสมจริงใน

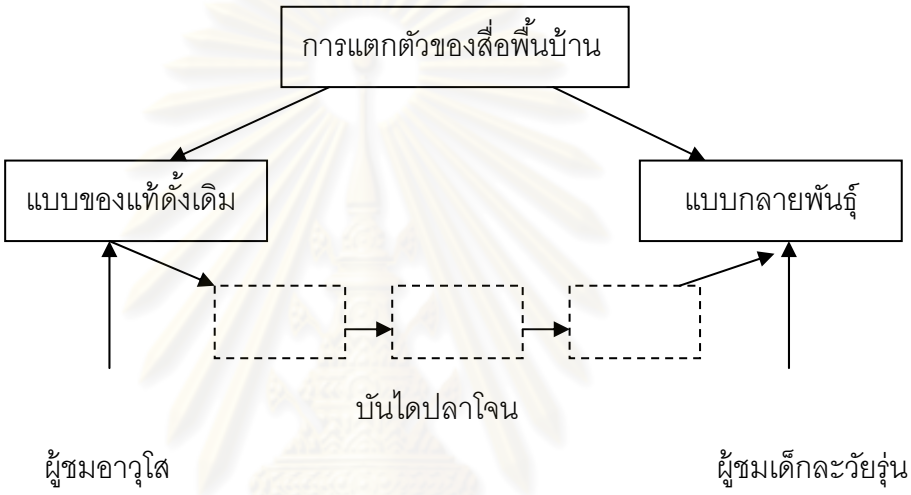
การผลิตทำให้เรารู้สึกว่า หนังเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจริงของเราหนังที่มีเสียงทำให้เราไม่มีช่องว่างสำหรับการจินตนาการและการตั้งสติเพื่อพิจารณาไตร่ตรอง เมื่อปราศจากจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ มนุษย์ก็เท่ากับถูกทำลายส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะของมนุษย์ไป (Dehumanized)

4. **ผู้รับสาร** ในแนวคิดอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เกิดกระบวนการทำวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า เช่น ภาพยนตร์ ดนตรี โทรทัศน์วิทยุ อุตสาหกรรมท่องเที่ยว มีการรวมศูนย์ทางวัฒนธรรม ผู้บริโภคพอใจสินค้าคล้ายๆ กันรวมไปถึงการสลายตัวของวัฒนธรรมแบบเดิมและการเกิดของวัฒนธรรมใหม่ แนวคิดนี้ สื่อถูกกระบวนการริดรอนเสรีภาพของผู้ผลิตสื่อ ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา ข่าวสารหรือความบันเทิง ตัวสื่อสมัยใหม่ได้สูญเสียลักษณะปฏิเสธและต่อต้านระบบในรูปแบบต่างๆ เช่น ล้อเลียน เสียดสี เนื่องจากรัฐใช้กลไกการควบคุมระบบ ด้วยการออกกฎหมายการตั้งสมาคม เป็นต้น ภาพยนตร์วิจารณ์ผู้นำทางการเมือง ถูกเซ็นเซอร์ รายการตลกล้อการเมืองออกอากาศไม่ได้ ดังนั้น ลักษณะการวิพากษ์วิจารณ์ระบบที่เคยโดดเด่นในสื่อ จึงถูกขจัดออกไปหมด สื่อจึงเหลือเพียงหน้าที่เดียวเท่านั้น คือ การให้ความสนุกสนาน ทำให้ผู้เสพสื่อเฉยชาและปราศจากการใช้ความคิด ท้ายที่สุด ผู้รับสารจะถูกครอบงำอย่างเบ็ดเสร็จ

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่อง "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม" มาใช้ในการอธิบายองค์ประกอบการสื่อสารของศิลปินโปงลางสะออนในช่วงที่เข้าไปเป็นศิลปินในสังกัดของบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น เพราะในการสื่อสารในฐานะศิลปิน ผลิตผลงาน ช่องทางในการสื่อสาร และผู้รับสารที่รับสารจากสื่อมวลชน จะมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ในช่วงที่ยังเป็นการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง และยุคที่โปงลางสะออนยังเป็นศิลปินอิสระ เพราะในยุคที่โปงลางสะออนได้เข้ามาเป็นศิลปินในบริษัทดังกล่าว เปรียบได้ว่าได้นำสื่อพื้นบ้านเข้ามาสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว เนื่องจากบริษัทดังกล่าวเป็นบริษัทที่มีการผลิตผลงานโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ มีการสร้างมาตรฐานในการผลิตผลงานให้เป็นไปตามความต้องการของผู้รับสาร รวมถึงการผลิตสินค้าที่มีลักษณะ Mass ผู้วิจัยต้องการทราบว่าถึงแม้ว่าจะมีการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมออกมาเป็นจำนวนมาก แต่ยังคงรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้หรือไม่ เพราะในขั้นตอนของการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของโปงลางสะออนนั้น มีการใช้สื่อมวลชนเข้ามานำเสนอและเผยแพร่ผลงาน ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า สื่อมวลชนก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้สื่อพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลง

7. แนวคิดทฤษฎีเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ

แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ คือแนวคิดในการสืบทอดผู้ชม จากปัญหาที่ว่าเด็กสมัยใหม่ไม่นิยมชมการแสดงสื่อพื้นบ้าน กาญจนา แก้วเทพ (2548 : 20-22) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านจำเป็นต้องจัดขั้นตอนบันไดทางศิลปะให้ผู้รับสารรุ่นใหม่ค่อยๆไต่ขึ้นไปแบบบันไดปลาโจน โดยขั้นแรกๆ อาจจะเอารสนิยมของผู้รับสารเป็นตัวตั้ง ซึ่งอาจเป็นสื่อพื้นบ้านแบบกลายพันธุ์แล้ว แล้วค่อยๆ ไต่ไปสู่ขั้นที่ยึดเอาตัวศิลปินเป็นตัวตั้งหรือเป็นสื่อพื้นบ้านแบบดั้งเดิม



แผนภาพที่ 5 การแตกตัวของสื่อพื้นบ้านแบบบันไดปลาโจน

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดบันไดปลาโจนทางศิลปะ มาใช้ในการอธิบายการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน ที่มีการประยุกต์ให้เข้ากับรสนิยมของผู้รับสาร รวมถึงการอธิบายทัศนคติของผู้ชมที่อาจจะมีความคิดเห็นสอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวเช่นกัน

8. แนวคิดทฤษฎีเรื่องการบริหารเชิงกลยุทธ์

สมชาย ภคภาสวิวัฒน์ (2544) ได้ศึกษาแนวคิดการบริหารเชิงกลยุทธ์ พบว่า การบริหารเชิงกลยุทธ์เป็นแนวทางในการบริหารเชิงระบบ (Systemic Management) ซึ่งมีความยืดหยุ่นในการเผชิญกับความเปลี่ยนแปลง เป็นการบริหารที่ป้องกันปัญหา (Preventive) ด้วยระบบแนวคิดที่มองไปสู่อนาคต (Proactive) ซึ่งขบวนการตัดสินใจเชิงกลยุทธ์ มีดังนี้

1. มีความสัมพันธ์กับขอบเขตและทิศทางของธุรกิจ เช่น ต้องการทำธุรกิจชนิดใด จะขยายธุรกิจไปทางใด กลุ่มเป้าหมายคือใคร
2. การดำเนินธุรกิจที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ที่ได้วิเคราะห์ไว้ล่วงหน้า
3. การดำเนินธุรกิจบนพื้นฐานของการประเมินจุดอ่อนจุดแข็งขององค์กร เช่น เรื่องบุคลากร การเงิน เทคโนโลยี โครงสร้างองค์กร
4. การตัดสินใจในการใช้ เลิกใช้ เปลี่ยนแปลงทรัพยากรมนุษย์ ทรัพยากรด้วยการเงิน เทคโนโลยีต่างๆในองค์กร
5. การตัดสินใจที่สัมพันธ์กับค่านิยม การคาดหวังขององค์กร วัฒนธรรมและทิศทางขององค์กร

<u>โครงสร้างการบริหารเชิงกลยุทธ์</u> ประกอบด้วย

1. การวิเคราะห์เชิงกลยุทธ์ (Strategic Management)

   เป็นการวิเคราะห์สภาพแวดล้อมภายนอกทางธุรกิจเกี่ยวกับเศรษฐกิจ สังคม ธุรกิจ ที่จะกระทบต่อองค์กรเพื่อดูโอกาส อุปสรรค และการวิเคราะห์สภาพแวดล้อมภายในขององค์กร เพื่อหาจุดแข็งและจุดอ่อนขององค์กร

2. ทางเลือกกลยุทธ์ (Strategic Choice)

   เป็นแนวทางกลยุทธ์ด้านต่างๆ เช่น กลยุทธ์ระดับองค์กร กลยุทธ์ระดับธุรกิจ กลยุทธ์ระดับปฏิบัติการ ซึ่งผู้บริหารจะต้องทำการคัดเลือกกลยุทธ์ที่เหมาะสม เพื่อใช้ในการบริหารจัดการองค์กร เพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม และมีความเป็นไปได้ที่จะสามารถนำมาปฏิบัติงานในองค์กร แนวทางที่ดีที่สุดจะต้องเป็นแนวทางที่คำนึงถึงจุดอ่อนจุดแข็งขององค์กรและเป็นแนวทางที่สอดคล้องกับโอกาสในอนาคตและสามารถหลีกเลี่ยงอันตรายจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม

3. การดำเนินการเชิงกลยุทธ์ (Strategy Implementation)

   เป็นการนำกลยุทธ์ไปใช้อย่างเป็นรูปธรรม โดยมีการปฏิบัติและมีการประเมินผล เริ่มจากขั้นตอนการวางแผนในด้านต่างๆ เช่น การวางแผนด้านการเงิน ด้านการจัดการ ด้านบุคลากร ด้านการตลาด และการจัดโครงสร้างองค์กรที่เหมาะสม

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการบริหารเชิงกลยุทธ์ มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์รูปแบบกลยุทธ์ในการนำเสนอการแสดงคอนเสิร์ตของวงโปงลางสะออน โดยเฉพาะในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ เนื่องจากมีการจัดคอนเสิร์ตทั่วประเทศ โดยจะศึกษาดูว่าวงโปงลางสะออนมีการวางกลยุทธ์ในการแสดงของแต่ละสถานที่อย่างไร แตกต่างกันหรือไม่ และใช้กลยุทธ์สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวอย่างไรบ้าง

9. แนวคิดทฤษฎีเรื่องอัตลักษณ์

แต่เดิมแนวคิดเรื่อง “อัตลักษณ์ (Identity)” ในทางจิตวิทยาสังคม หมายถึงความสำนึกของแต่ละบุคคลว่าตนเองมีความแตกต่างจากผู้อื่นอย่างไร ส่วนในทางจิตวิทยาการแพทย์หมายถึง ลักษณะเฉพาะบางอย่างที่จะช่วยให้ผู้อื่นสามารถบ่งชี้ความเป็นบุคคลนั้นๆ ได้ De Lavita (อ้างถึงใน Hoult,1969) อธิบายว่าอัตลักษณ์เป็นคำตอบของคำถามที่ว่า “ฉันคือใคร” และ “ฉันคือใครในสายตาผู้อื่น” ซึ่งก็คล้ายคลึงกับที่ Hornburger (1963) ได้ให้คำนิยามไว้ว่า อัตลักษณ์ถือเป็นคุณลักษณะที่มีอยู่ในคนหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ทำให้เกิดความโดดเด่น มีลักษณะเฉพาะและแตกต่างจากบุคคลอื่น อัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลหรืออัตลักษณ์ส่วนบุคคลจึงมีความหมายถึงลักษณะเฉพาะของบุคคลนั้นๆ ที่ไม่ซ้ำแบบใคร ซึ่งในบุคคลหนึ่งอาจมีลักษณะโดดเด่นนี้ได้หลายรูปแบบ อาจเป็นบุคลิกภาพที่ซ่อนอยู่ภายในหรือเป็นพฤติกรรมที่เกิดขึ้นซ้ำๆ กันบ่อยครั้ง จนเกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจนกลายเป็นเอกภาพของลักษณะเฉพาะตัวได้ (ปรวรรณ ทรงบัณฑิตย, 2549:7) ซึ่งในยุคแรกนี้ถือเป็นการมองอัตลักษณ์แบบหยุดนิ่งและคงที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบุคคลที่โดดเด่น

แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ในยุคต่อมา เป็นแนวคิดที่พัฒนาต่อยอดขึ้นโดยนักวิชาการสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ ดังที่อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546:27-28) ได้กล่าวถึงแนวคิดอัตลักษณ์ของเออร์วิง ก็อฟมัน (Erving Goffman) นักสังคมวิทยาสายปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ไว้ว่า ก็อฟมันเป็นนักคิดที่ทำการจำแนกแยกแยะความแตกต่างระหว่างอัตลักษณ์ส่วนบุคคลและอัตลักษณ์ทางสังคมเอาไว้ได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1. ego identity คือความรู้สึกที่ปัจเจกมีต่อตัวเอง
2. personal identity คือภาพของปัจเจกในสายตาผู้อื่น ในฐานะที่เป็นบุคคลที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่นเป็นดารา ศิลปิน เป็นต้น

3. social identity คือสถานภาพทางสังคมของบุคคล เช่นอาชีพ ชนชั้น เพศ ชาติพันธุ์ หรือศาสนาที่ปัจเจกบุคคลนั้นสังกัดอยู่ ตัวอย่างเช่นเป็นกลุ่มคนใช้แรงงาน เป็นคนไทยเชื้อสายมอญ หรือคนไทยเชื้อสายจีนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นต้น

สังคมจะคาดหวังและเรียกร้องว่าปัจเจกบุคคลในวัยนี้ เพศนี้ ชนชั้นนี้ควรวางตัวหรือมีบุคลิกภาพเฉพาะตนที่พึงปรารถนาอย่างไรบ้าง นี่คือจุดที่อัตลักษณ์ทางสังคมและอัตลักษณ์ปัจเจกชนทับซ้อนกัน อัตลักษณ์ทางสังคมจึงมีสองส่วน ส่วนหนึ่งคือมาตรฐานที่สังคมเรียกร้องจากปัจเจกบุคคล (virtual identity) และอีกส่วนหนึ่งคืออัตลักษณ์ที่เป็นจริงของคนคนนั้น (actual identity) ในขณะที่ Mead ในฐานะของนักปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์อีกคนกลับมองว่า กลไกสำคัญของการสร้างตัวตนคือการเรียนรู้ที่จะสวมบทบาทของผู้อื่น และหัวใจสำคัญในการเรียนรู้อย่างหนึ่งก็คือ “ภาษา” ซึ่งเป็นเครื่องมือสื่อสาร หรือเป็นช่องทางถ่ายทอดระบบสัญลักษณ์และกฎเกณฑ์ร่วมของสังคม

อัตลักษณ์ของตน หมายถึง ความเข้าใจในตนเองว่าตนเป็นใคร มีความคิดในการแสดงออกของตนเองว่าตนเป็นใคร มีความคิดเห็นในการแสดงออกของตนเองเพื่อการดำเนินชีวิตในแนวทางใดแนวทางหนึ่ง ยอมรับความแตกต่างและความเหมือนกันของบุคคลในเรื่องต่างๆ ความรู้สึกของการมีอัตลักษณ์ของตนเกิดจากการที่คนคนนั้นดำรงเหมือน (Sameness) และความต่อเนื่อง (continuily) ภายในตนของแต่ละคนที่สอดคล้องกับผู้อื่นมององค์ประกอบของพัฒนาการมีอัตลักษณ์ 3 ลักษณะ (อุษา ศรีจินดารัตน์,2532) คือ

1. แต่ละคนยอมรับว่าตนเองมีความเหมือน และความต่อเนื่องอยู่ภายในตน
2. ผู้อื่นในสังคมมองอย่างเดียวกับที่เรามองตนเอง
3. บุคคลจะมีความเชื่อมั่นและติดต่อสัมพันธ์ระหว่างโลกภายในและภายนอก และยอมรับผลสะท้อนกลับที่เกิดขึ้นได้

หากกล่าวโดยสรุปก็คือ อัตลักษณ์ของบุคคลหนึ่งเป็นการมองตนเองเพื่อตอบคำถามว่า “ฉันคือใคร” และ “ฉันเหมือนหรือแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร” โดยที่ลักษณะนั้นดำรงอยู่ในตนเองอย่างต่อเนื่อง ในแต่ละบุคคลสามารถมองตนเองได้หลายแง่มุม ขึ้นอยู่กับเราเป็นสมาชิกหน่วยใดของสังคม ซึ่งแต่ละหน่วยของสังคมเราก็จะมีบทบาทแตกต่างกันออกไป

สำหรับพัฒนาการแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ในยุคปัจจุบัน ที่ได้รับอิทธิพลจากนักคิดยุคหลังสมัยใหม่ (Post Modern) มองว่าอัตลักษณ์เป็นเรื่องของกระบวนการ (process)ที่ลื่นไหล และให้ความสำคัญกับเรื่องของอำนาจ(power) ที่มีอิทธิพลต่อการก่อรูปอัตลักษณ์ใดอัตลักษณ์หนึ่งด้วย ซึ่งการเกิดขึ้นของอัตลักษณ์หรือการนิยามตัวตนว่าเราเป็นใครนั้น จะเกิดขึ้นได้จากการที่เรามีปฏิสัมพันธ์หรือสื่อสารกับบุคคลอื่นๆ ซึ่งไม่ว่าจะเป็นอัตลักษณ์ใดๆ ของคนเรา ก็ไม่ได้เป็นสิ่งที่ติดตัวเรามาตั้งแต่กำเนิด หากแต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา (socially constructed) โดยสังคมในภายหลัง และเนื่องจากอัตลักษณ์เป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกับเรื่องของการสื่อสาร เพราะการสื่อสารจะเป็นเครื่องมือซึ่งทั้งกลุ่มคนและปัจเจกใช้ถ่ายทอดอัตลักษณ์ของตนเองได้ เพราะฉะนั้นอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลอาจจะคงที่ในแง่มุมใดแง่มุมหนึ่ง ในขณะที่อาจจะเกิดการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์เพื่อตอบสนองต่อสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่งไปพร้อมๆ กัน

ในงานของเชิญขวัญ ภุชฌงค์ (2549) พบการแบ่ง “อัตลักษณ์” ออกเป็น 5 ประเภทดังนี้

1. อัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคล (Individual Identity)
2. อัตลักษณ์ร่วม(Collective Identity)
3. อัตลักษณ์องค์กร (Corporate Identity)
4. อัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity)
5. อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity)

อย่างไรก็ตามเมื่อกล่าวถึงอัตลักษณ์ปัจเจกบุคคล(Individual Identity) หรือการมองตนเองในแง่มุมต่างๆ ในฐานะสมาชิกหน่วยหนึ่งในสังคม บุคคลหนึ่ง ๆ จะมีการมองตนเองในหลายๆ แง่มุม เช่น นางสาว ก. มองตนเองว่าเป็นคนไทย เป็นคนใต้ เป็นผู้หญิงเป็นนักศึกษา ซึ่งในการมองตนเองในแง่มุมต่างๆ ของนางสาวก. ก็คืออัตลักษณ์ในแง่มุมต่างๆ ของนางสาว ก.นั่นเอง

นอกจากอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลแล้ว Melucci (อ้างถึงในสกลกานต์ อินทร์ไทร, 2539 : 22) ยังได้อธิบายถึงอัตลักษณ์ร่วม (collective identity) ไว้ว่า คือกระบวนการสร้างสำนึกร่วมของกลุ่มต่างๆ ในสังคม อันจะทำให้สมาชิกตระหนักถึงลักษณะร่วมของกลุ่มและเข้าใจว่า “พวกเรา” มีลักษณะต่างไปจาก “พวกเขา” อย่างไร สำนึกร่วมดังกล่าว สามารถสร้างและปรับเปลี่ยนได้ และต้องอาศัยการสื่อสารร่วมกับอาศัยสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นในระบบวัฒนธรรมของกลุ่ม เช่นเพลงพื้นบ้าน ตำนานเรื่องวีรกรรมของบรรพบุรุษ ดังนั้นสังคมและวัฒนธรรม จึงมีบทบาทในการสร้างใหม่ การดำรงรักษาและปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์โดยตรง ยิ่งไปกว่านั้นอัตลักษณ์ร่วม ยังมีความหมายที่สอดคล้องและคล้ายคลึงกับคำว่าอัตลักษณ์ทาง

วัฒนธรรม (cultural identity) อีกด้วย เพราะมีความหมายว่าเป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มหรือวัฒนธรรมหรือของปัจเจกบุคคล ได้รับอิทธิพลโดยกลุ่มหรือวัฒนธรรมที่เธอหรือเขาร่วมอยู่ (http:// en. Wikipedia.org/wiki/Cultural identity)

ในทางสังคมวัฒนธรรม อัตลักษณ์ถือเป็นลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมของคนและชุมชน ซึ่งสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ ถูกครอบงำโดยวัฒนธรรมกระแสหลักและของผู้มีอำนาจมากกว่า ซึ่งการพัฒนาแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนหรือท้องถิ่นนิยมพูดถึงการพัฒนาว่า เป็นกระบวนการ “คืนสู่รากเหง้า” สืบหาตัวตนและอัตลักษณ์ที่ถูกลืม ถูกครอบงำให้ฟื้นคืนมาเป็นพลังในการเปลี่ยนแปลงไปสู่การพึ่งตนเอง ให้คืนความเชื่อมั่นและการเคารพตนเอง ความรู้ ภูมิปัญญาและจารีตประเพณีอันดีงาม (เสรี พงศ์พิศ อ้างถึงในปรวรรณ ทรงบัณฑิตย,2549:8)

วัฒนธรรมก่อให้เกิดอัตลักษณ์ ทำให้เราแตกต่างจากคนกลุ่มอื่นๆ Edward Hall ได้แบ่งวิธีการเรียนรู้ที่ทำให้ทราบถึงความแตกต่างไว้ 10 กลุ่ม คือ

1. ระบบการสื่อสารและภาษา
2. ลักษณะท่าทางและการแต่งกาย
3. อาหารและนิสัยการบริโภค
4. เวลาและความสำนึก
5. การตอบแทนและการทักทาย
6. ความสัมพันธ์
7. ค่านิยม และบรรทัดฐาน
8. ความรู้สึกความเป็นตัวเอง และระยะห่าง
9. การพัฒนาด้านจิตใจ และการเรียนรู้
10. ความเชื่อและทัศนคติ

*ในการศึกษาเรื่องพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน นั้น ผู้วิจัยใช้แนวคิดเรื่อง “**อัตลักษณ์**” เป็นแนวคิดทฤษฎีเพื่ออธิบายอัตลักษณ์ทางสังคม ด้าน personal identity **คือภาพของปัจเจกในสายตาผู้อื่น ในฐานะที่เป็นบุคคลที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่นเป็นดารา ศิลปิน** เป็นต้น และได้มีการสร้างอัตลักษณ์ของวงไว้*

อย่างชัดเจน แนวคิดนี้จะช่วยอธิบายถึงมุมมองของผู้ชมที่มีต่ออัตลักษณ์การแสดงของโปงลางสะออน

10. แนวคิดทฤษฎีเรื่องทัศนคติ

มีรากศัพท์มาจากภาษาละตินว่า Aptus แปลว่า โน้มเอียง ซึ่งนักวิชาการแต่ละท่านได้ให้ความหมายของทัศนคติ ไว้อย่างแตกต่างกันตามทรรศนะของตน ดังนี้

ศักดิ์ไทย สุรกิจบวร (2545: 138) ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ สภาวะความพร้อมทางจิตที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความรู้สึก และแนวโน้มของพฤติกรรมบุคคลที่มีต่อบุคคล สิ่งของ สถานการณ์ต่าง ๆ ไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง และสภาวะความพร้อมทางจิตนี้จะต้องอยู่นานพอสมควร

สร้อยตระกูล (ติวยานนท์) อรรถมานะ (2541: 64) ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ ผลผสมผสานระหว่างความนึกคิด ความเชื่อ ความคิดเห็น ความรู้ และความรู้สึกของบุคคลที่มีต่อสิ่งหนึ่งสิ่งใด คนใดคนหนึ่ง สถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง ๆ ซึ่งออกมาในทางประเมินค่าอันอาจเป็นไปในทางยอมรับหรือปฏิเสธก็ได้ และความรู้สึกเหล่านี้มีแนวโน้มที่จะก่อให้เกิดพฤติกรรมใดพฤติกรรมหนึ่งขึ้น

พงศ์ หรดาล (2540: 42) ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ ความรู้สึก ท่าที ความคิดเห็น และพฤติกรรมของคนงานที่มีต่อเพื่อนร่วมงาน ผู้บริหาร กลุ่มคน องค์กรหรือสภาพแวดล้อมอื่นๆ โดยการแสดงออกในลักษณะของความรู้สึกหรือท่าทีในทางยอมรับหรือปฏิเสธ

Newstrom และ Devis (2002: 207) ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ ความรู้สึกหรือความเชื่อ ซึ่งส่วนใหญ่ใช้ตัดสินว่า พนักงานรับรู้สภาวะแวดล้อมของพวกเค้าอย่างไร และผูกพันกับการกระทำของพวกเค้า หรือมีแนวโน้มของการกระทำอย่างไร และสุดท้ายมีพฤติกรรมอย่างไร

Hornby, A S . (2001: 62) “Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English” ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ วิถีทางที่คุณคิดหรือรู้สึกต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

หรือคนใดคนหนึ่ง และวิถีทางที่คุณประพฤติต่อใครหรือคนใดคนหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า คุณคิดหรือรู้สึกอย่างไร

Gibson (2000: 102) ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ ตัวตัดสินพฤติกรรมเป็นความรู้สึกเชิงบวกหรือเชิงลบ เป็นสภาวะจิตใจในการพร้อมที่จะส่งผลกระทบต่อการตอบสนองของบุคคลนั้น ๆ ต่อบุคคลอื่น ๆ ต่อวัตถุหรือต่อสถานการณ์ โดยที่ทัศนคตินี้สามารถเรียนรู้หรือจัดการได้โดยใช้ประสบการณ์

Schermerhorn (2000: 75) ให้ความหมายของทัศนคติไว้ว่า ทัศนคติ คือ การวางแนวความคิด ความรู้สึก ให้ตอบสนองในเชิงบวกหรือเชิงลบต่อคนหรือต่อสิ่งของ ในสภาวะแวดล้อมของบุคคลนั้นๆ และทัศนคตินั้นสามารถที่จะรู้หรือถูกตีความได้จากสิ่งที่คนพูดออกมาอย่างไม่เป็นทางการ หรือจากการสำรวจที่เป็นทางการ หรือจากพฤติกรรมของบุคคลเหล่านั้น

จากความหมายที่กล่าวมาข้างต้น อาจสรุปได้ว่า ทัศนคติ หมายถึง ความรู้สึก ความคิดเห็น และแนวโน้มที่จะแสดงออกซึ่งพฤติกรรมของบุคคล เป็นปฏิกิริยาโต้ตอบ โดยการประมาณค่าว่าชอบหรือไม่ชอบ ที่จะส่งผลกระทบต่อการตอบสนองของบุคคลในเชิงบวกหรือเชิงลบต่อบุคคล สิ่งของ และสถานการณ์ ในสภาวะแวดล้อมของบุคคลนั้นๆ โดยที่ทัศนคตินี้ สามารถเรียนรู้ หรือจัดการได้โดยใช้ประสบการณ์

<u>ประเภทของทัศนคติ</u>

การแสดงออกทางทัศนคติสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท (ดารณี, 2542: 43) คือ

1. **ทัศนคติในทางบวก** (Positive Attitude) คือ ความรู้สึกต่อสิ่งแวดล้อมในทางที่ดี หรือยอมรับ ความพอใจ เช่น นักศึกษาที่มีทัศนคติที่ดีต่อการโฆษณา เพราะวิชาการโฆษณาเป็นการให้บุคคลได้มีอิสระทางความคิด

2. **ทัศนคติในทางลบ** (Negative Attitude) คือ การแสดงออก หรือความรู้สึกต่อสิ่งแวดล้อมในทางที่ไม่พอใจ ไม่ดี ไม่ยอมรับ ไม่เห็นด้วย เช่น นิดไม่ชอบคนเลี้ยงสัตว์ เพราะเห็นว่าทารุณสัตว์

3. **การไม่แสดงออกทางทัศนคติ หรือมีทัศนคติเฉยๆ** (Neutral Attitude) คือ มีทัศนคติเป็นกลางอาจจะเพราะว่าไม่มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องนั้นๆ หรือในเรื่องนั้นๆ เราไม่มีแนวโน้มทัศนคติอยู่เดิมหรือไม่มีแนวโน้มทางความรู้ในเรื่องนั้นๆ มาก่อน เช่น เรามีทัศนคติที่เป็นกลางต่อตู้ไมโครเวฟ เพราะเราไม่มีความรู้เกี่ยวกับโทษหรือคุณของตู้ไมโครเวฟมาก่อน

จะเห็นได้ว่าการแสดงออกของทัศนคตินั้น เกิดจากการก่อตัวของทัศนคติที่สะสมไว้เป็นความคิดและความรู้สึก จนสามารถแสดงพฤติกรรมต่างๆ ออกมา ตามทัศนคติต่อสิ่งนั้น

ลักษณะสำคัญของทัศนคติ

เนื่องจากทัศนคติมีความสำคัญต่อการศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์ จึงมีนักจิตวิทยาหรือนักทฤษฎีทางทัศนคติจำนวนไม่น้อยที่พยายามศึกษาและทำความเข้าใจในลักษณะที่สำคัญต่าง ๆ ของทัศนคติ ในที่นี้จะขอกล่าวถึงเพียงเล็กน้อย เพื่อเป็นตัวอย่างในการศึกษาเท่านั้น

ดู๊บ, เชน, ฮอฟแลนด์ และคณะ, เชอร์รีฟ และเชอร์รีฟ, ชอว์ และไรท์, แคร็ช และคณะ, แมคเดวิด และฮาราริ (Doob, 1947; Chein, 1948; Hovland et al., 1953; Sherif and Sherif, 1956; Shaw and Wright, 1956; Krech et al., 1962; McDavid and Harari, 1969 อ้างถึงใน จิระวัฒน์ วงศ์สวัสดิวัฒน์, 2538) ได้รวบรวมลักษณะที่สำคัญของทัศนคติไว้ดังนี้

1.ทัศนคติเป็นสิ่งที่เกิดจากการเรียนรู้ หรือเกิดจากการสะสมประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ไม่ใช่สิ่งที่มีติดตัวมาแต่กำเนิด

2.ทัศนคติมีคุณลักษณะของการประเมิน (evaluative nature) ทัศนคติเกิดจากการประเมินความคิดหรือความเชื่อที่บุคคลมีอยู่เกี่ยวกับสิ่งของ บุคคลอื่น หรือเหตุการณ์ ซึ่งจะเป็นสื่อกลางทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบสนอง

คุณลักษณะของทัศนคติในด้านการประเมินนี้ ฟิชบายน์ และไอเซ่น (Fishbein and Ajzen, 1975) เน้นว่าเป็นคุณลักษณะที่สำคัญที่สุด ที่ทำให้ทัศนคติแตกต่างกันอย่างแท้จริงจากแรงผลักดันภายในอื่น ๆ เช่น นิสัย แรงขับ หรือแรงจูงใจ

3.ทัศนคติมีคุณภาพและความเข้ม (quality and intensity) คุณภาพและความเข้มของทัศนคติ จะเป็นสิ่งที่บอกถึงความแตกต่างของทัศนคติที่แต่ละคนมีต่อสิ่งต่าง ๆ

คุณภาพของทัศนคติเป็นสิ่งที่ได้จากการประเมิน เมื่อบุคคลประเมินทัศนคติที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ก็อาจมีทัศนคติทางบวก(ความรู้สึกชอบ) หรือทัศนคติทางลบ(ความรู้สึกไม่ชอบ) ต่อสิ่งนั้น

4.ทัศนคติมีความคงทนไม่เปลี่ยนง่าย(permanence) เนื่องจากทัศนคติเกิดจากการสะสมประสบการณ์ และผ่านกระบวนการเรียนรู้มามาก

อย่างไรก็ตาม แม้ทัศนคติจะมีความคงทนก็จริง แต่ก็ไม่จำเป็นที่เราจะต้องมีทัศนคติเช่นนั้นตลอดชีวิต นวลศิริ เปาโรหิตย์ (2527) ได้กล่าวเอาไว้ว่า ทัศนคติของมนุษย์เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้เสมอ เช่น คนที่เคยมีทัศนคติที่ไม่ดีต่อแขก แต่พอได้พบปะสังสรรค์แล้ว ก็อาจเปลี่ยนทัศนคติมาเป็นชอบก็ได้

5.ทัศนคติต้องมีที่หมาย(Attitude Object) ที่หมายเหล่านี้ เช่น คน วัตถุ สิ่งของ สถานที่ หรือเหตุการณ์ เป็นต้น

6.ทัศนคติมีลักษณะความสัมพันธ์ ทัศนคติแสดงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุ สิ่งของ บุคคลอื่น หรือสถานการณ์

*ในการศึกษาเรื่องพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน นั้น ผู้วิจัยใช้แนวคิดเรื่อง "**ทัศนคติ**" เป็นแนวคิดทฤษฎีเพื่ออธิบายทัศนคติของผู้ชมที่มีต่ออัตลักษณ์ของศิลปินโปงลางสะออน ซึ่งจะทำให้ทราบว่า แฟนคลับหรือผู้ชมจึงมีทัศนคติไปในทิศทางนั้นๆ เนื่องจากสาเหตุหรือปัจจัยอะไร*

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

<u>งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน</u>

1. นิธิมา ชูเมือง (2517) ศึกษา การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย พบว่า เหตุปัจจัยที่ทำให้โนราแสดงเป็นโนราที่มีการปรับตัว ได้แก่ การเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ ความนิยมของคนดู และรายได้ของโนรา การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในปัจจุบันเป็นวัฒนธรรมแบบที่เกิดใหม่ จากการผสมผสานวัฒนธรรมของการแสดงโนราที่ตกค้างจากอดีตและวัฒนธรรมหลัก ได้แก่ การแสดงละครแบบสมัยใหม่ และการแสดงดนตรีลูกทุ่ง ในส่วนการปรับรูปแบบของการแสดงเป็นการตัดทิ้ง และลดทอน วัฒนธรรมของการแสดงโนรา รวมทั้งแทนที่ และต่อเติมด้วยวัฒนธรรมหลัก ในส่วนของการปรับเนื้อหาพบว่า มีการปรับเนื้อหาในด้านบทกลอน โดยการตัดทิ้งเนื้อหาเดิม นำเนื้อหาที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ปัจจุบันมาแทนที่ เนื้อหาของการแสดงเรื่อง เป็นการนำเสนอด้วยเนื้อหาแบบละครสมัยใหม่ และการนำเนื้อหาการแสดงเรื่องแบบโบราณกลับมาใช้ นอกจากนั้นยังพบว่า สื่อพื้นบ้านโนราในปัจจุบันมีบทบาทในการให้การศึกษา แจ้งข่าวสาร ให้ความบันเทิง และวิพากษ์วิจารณ์สังคม ผลของการปรับตัวของโนราแสดงแต่ละลักษณะในปัจจุบัน

มีความแตกต่าง 4 ประการ ในเรื่อง กลุ่มเป้าหมาย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนดูต่างกัน ความลึกซึ้งในการสั่งสอน และคุณค่าทางนาฏลักษณ์ในแบบโนรา

2. รจเรศ ณรงค์ราช (2522) ศึกษา สื่อมวลชนกับการปรับแปลงของสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง พบว่า หนังตะลุงมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อความอยู่รอดในปัจจุบันโดยปรับเนื้อหาการแสดงเป็นหนังตะลุงทอล์คโชว์ คือเพิ่มบทเจรจาโดยนำข่าวสารและมุขตลกมาสร้างความสนุกให้ผู้ชม หัวเราะตลอดการแสดง เพิ่มดนตรีสากลเข้าเพื่อบรรเลงเพลงลูกทุ่ง และบางคณะมีนักร้องโดยเฉพาะ ลดการขับกลอน ไม่เน้นการดำเนินเรื่องเป็นนิยาน เปลี่ยนมาใช้โรงหนังสำเร็จรูป ส่วนพิธีกรรมการไหว้ครู รูปหนังตะลุง และการใช้ภาษาดี ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของหนังตะลุง ยังคงธำรงรักษาไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ทั้งการปรับแปลงดังกล่าวได้รับการยอมรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี

3. ปัทมา บุญอินทร์ (2537) ศึกษา การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน : ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา พบว่า ได้เพลงโคราชได้ปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคมแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปในด้านต่างๆ เพื่อสร้างความหลากหลายและเพื่อดำรงอยู่ รวมถึงการตอบสนองความต้องการของผู้ชมเป็นหลัก โดยมีลักษณะของการแสดงที่เป็นระบบธุรกิจ มุ่งแสวงหาผลกำไรและแข่งขันกันมากขึ้น การเล่นเพลงโคราชในปัจจุบัน หมอเพลงส่วนใหญ่จะใช้การท่องกลอนเพลงมากกว่าการด้นสด หมอเพลงอาศัยการฝึกฝนหรือการท่องจำมากกว่าการใช้ปฏิภาณในการคิดกลอนตอบโต้คู่ต่อสู้ คนดูจึงมีทัศนคติต่อหมอเพลงที่เปลี่ยนจากคนที่มีความรู้มาเป็นเพียงศิลปินอาชีพ

4. ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ศึกษา บทบาทและการดำเนินกลยุทธ์ของสื่อมวลชนเพื่อการส่งเสริมหมอลำ พบว่า สื่อมวลชนในปัจจุบันมีบทบาททั้งที่เป็นคุณและโทษต่อการส่งเสริมหมอลำ โดยในด้านที่เป็นคุณูปการคือ การเป็นช่องทางในการเผยแพร่หมอลำออกสู่สังคม และการเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้หมอลำยังคงอยู่ ส่วนในด้านผลเสียคือ สื่อมวลชนมีส่วนทำให้หมอลำทุกวันนี้ต้องปรับเปลี่ยนตัวเองไปอย่างมาก เพื่อให้สามารถเข้ากับวัฒนธรรมสื่อมวลชนจนทำให้หมอลำบางประเภทต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาการแสดงไปจนแทบจะหารากเหง้าเค้าเดิมของตัวเองไม่ได้

5. วราลี จิรชัยศรี (2541) ศึกษา แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏยศิลปผ่านสื่อโทรทัศน์ พบว่า สถานภาพและศักยภาพของนาฏศิลปในสังคมไทยนั้น เป็นทั้งความบันเทิงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาติของไทย ที่มีความเป็นรูปธรรมมากที่สุด เป็นเครื่องมือในการบันทึกความเป็นไปของสังคมที่มีคุณสมบัติเป็นสื่อที่ใช้ เพื่อการสื่อสารในสังคมได้ ปัญหาในปัจจุบันของการเผยแพร่นาฏศิลปสู่ผู้ชม ประกอบไปด้วยปัจจัยต่างๆ ดังนี้ ปัจจัยจากตัวนาฏศิลป ปัจจัยจากเงื่อนไขภายนอกและปัจจัยจากวิถีการดำเนินชีวิตของประชาชนและสังคม ที่เปลี่ยนไปเนื่องจากอิทธิพลของยุคโลกาภิวัตน์ รูปแบบที่เหมาะสมต้องคำนึงถึงปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้ (1) ควรคำนึงถึงหลักวัฒนธรรมแบบมีเวลาจำกัดของสื่อโทรทัศน์ (Clock culture) ดังนั้น ความยาวของการแสดงที่เหมาะสมจึงไม่ควรเกิน 1 ชั่วโมง (2) ควรคำนึงถึงเรื่องรสนิยมของผู้รับสาร โดยควรมีตลกสอดแทรก นำผู้ที่มีชื่อเสียงในสังคมมาร่วมแสดง สื่อให้เห็นถึงอรรถประโยชน์ของสื่อนาฏศิลป (3) การสร้างระบบการเข้ารหัสและถอดรหัสเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจ เช่น มีการอธิบายให้ฟังก่อนชมการแสดง นำเอาเหตุการณ์ปัจจุบันมาเล่าเชื่อมโยงกับเนื้อเรื่อง ใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาเป็นสื่อเพื่อความสมจริง (4) แสวงหาวิธีการนำเสนอด้วยรูปแบบที่หลากหลาย เช่น รูปแบบวาไรตี้ รูปแบบที่จงใจ เผยแพร่สถานที่ของผู้ให้การสนับสนุน รูปแบบที่มีการบรรยายและปรับบทให้กระชับ และการนำเทปการแสดงจากในโรงละครมาเผยแพร่ผ่านสื่อโทรทัศน์โดยไม่ตัดต่อ (5) แนวคิดเรื่องการฝึกอบรมเจ้าหน้าที่ฝ่ายโทรทัศน์ ซึ่งจะเป็น Gate keeper ที่สำคัญให้รู้จักวิธีการนำเสนอภาพของภาษาท่าทางแบบนาฏศิลป์ไปสู่ผู้ชม

6. ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ศึกษากระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม พบว่า หมอลำซึ่งมีทุนทางวัฒนธรรมที่สูง เนื่องจากผู้ชมมีความผูกพันกับหมอลำเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน ตั้งแต่บทบาทของหมอลำผีฟ้าที่ช่วยในการรักษาโรคภัย จนมาถึงหมอลำซิ่งที่ให้ความสนุกสนาน ซึ่งเป็นบทบาทที่มีมายาวนาน เมื่อหมอลำได้เข้ามาสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อิทธิพลของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้องค์ประกอบการสื่อสารเปลี่ยนไปทั้งในส่วนของผู้ส่งสาร เนื้อหาสาร ช่องทางการสื่อสาร ตลอดจนผู้รับสาร แต่อย่างไรก็ตามหมอลำยังสามารถที่จะคงอยู่ในการผลิตผลงานหรือสินค้าทางวัฒนธรรมได้ เนื่องจากมีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ดี และการต่อรองจากจากผู้รับสารนั้นทำให้ ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น สามารถเปลี่ยนแปลงการผลิต เนื้อหาของหมอลำ ช่อง

ทางการสื่อสาร เท่านั้น เพราะผู้ชมหมอลำมีการติดตามผลงานอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะส่งผลต่ออำนาจในการต่อรองบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

7. สุทธิวรรณ อินทะกนก (2550) ศึกษา ปัจจัยที่มีผลต่อการดำรงอยู่และการปรับตัวของละครพื้นบ้าน พบว่า ปัจจัยที่มีผลต่อการดำรงอยู่ของละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ มี 3 ปัจจัย คือ ปัจจัยด้านผู้ผลิตรายการ ด้านสถานีโทรทัศน์ และด้านผู้ชมละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ในด้านผู้ผลิตรายการนั้นปัจจัยที่เกื้อหนุนต่อการดำรงอยู่ของละครพื้นบ้าน คือ เป้าหมายและเจตนารมณ์ของผู้ผลิต โครงสร้างองค์กร การดำเนินงาน บุคลากรในการผลิต งบประมาณ กลุ่มเป้าหมาย ช่องทางในการเผยแพร่ความสัมพันธ์ระหว่างองค์กรผู้ผลิตกับสถานีโทรทัศน์ที่ออกอากาศ กระบวนการผลิตและการผลิตซ้ำ

8. กรพินธุ์ สุนทรนนท์ (2551) ศึกษาศิลป์และศาสตร์ในการบริหารจัดการคณะโนรา พบว่า โนราแบบโบราณ ยังคงทำหน้าที่สืบทอดรูปแบบการบริหารจัดการเช่นในอดีตไว้ได้แต่มีความเบาบาง และเริ่มลดลง ในขณะที่โนราแบบสมัยใหม่ มีแนวโน้มการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารจัดการสมัยใหม่มาผสมผสาน การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการบริหารจัดการคณะโนราแบบสมัยใหม่อันเนื่องมาจากขนาดของสมาชิกในคณะ แต่ทว่าในประเด็นเรื่องการดูแลปกครองสมาชิกในคณะโนรา ทั้งที่เป็นโนราแบบโบราณ และ โนราแบบสมัยใหม่ทั้งหมด 6 คณะ ได้นำพื้นฐานการบริหารจัดการแบบโนราในอดีตมาใช้ในการดูแลปกครองสมาชิกในคณะ ซึ่งได้แก่ การบริหารจัดการแบบเครือญาติ ซึ่งเปรียบเสมือนศิลปในการบริหารจัดการคนที่เด่นชัดของโนราอย่างแท้จริง

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่กล่าวมานั้น ส่วนมากจะเป็นการวิจัยในลักษณะการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน เมื่อมีสื่อมวลชนเข้ามาเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบการสื่อสาร โดยมีทั้งส่วนที่ส่งผลดีและผลเสียต่อสื่อพื้นบ้าน ในงานวิจัยเรื่องพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออนนั้น จะแตกต่างจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้นตรงประเด็นที่ งานวิจัยชิ้นนี้ได้ศึกษาองค์ประกอบการสื่อสารของการแสดงโปงลางตั้งแต่ยังเป็นสื่อพื้นบ้านดั้งเดิมในยุคครูเปลื้อง ต่อมาเป็นยุคที่ศิลปินโปงลางสะออนนำมาปรับในขณะที่ยังเป็นศิลปินอิสระ จนกลายมาเป็นการประยุกต์สื่อพื้นบ้านที่มีสื่อมวลชนและนายทุนเข้ามาเกี่ยวข้องหรือเปรียบเสมือนการใช้สื่อมวลชนในการส่งเสริมการนำเสนอสื่อพื้นบ้าน

และเป็นเหตุให้เจ้าของวัฒนธรรมอย่างโปงลางสะออนต้องปรับตัว ***โดยเน้นการปรับประยุกต์ในส่วนของเนื้อหาและการบริหารจัดการเป็นหลัก*** *ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าได้เข้ามาสู่ยุคระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัว*

<u>งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงโปงลางสะออน</u>

ดไนยา ก้อนแก้ว (2551) ศึกษา วงโปงลางสะออน : การปรับตัวทางวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัตน์ พบว่า การปรับตัวทางวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัฒน์ ของวงโปงลางสะออน แบ่งเป็น 2 ทาง คือ การผสมผสานทางวัฒนธรรม และการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดง ดังต่อไปนี้ วงโปงลางสะออนมีการปรับตัวทางวัฒนธรรมโดยการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงและผสมผสานรูปแบบการแสดงระหว่างดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิมกับการแสดงสด ในรูปแบบของละครเวที เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ผลจากการศึกษาได้ทราบถึงความเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น การนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงประกอบเพื่อความเร้าใจ คือ กลองชุด การนำรูปแบบการแสดงพื้นบ้านอีสานดั้งเดิมมาผสมผสานกับการแสดงมุขตลกทางภาษา การร้องเพลงลูกทุ่ง กิริยาท่าทาง เช่น นักแสดงพูดภาษาไทยไม่ชัดนักแสดงพูดภาษาไทยผสมกับภาษาอังกฤษ กิริยาอาการดีใจหรือตกใจ ส่วนเครื่องแต่งกายมีการประยุกต์จากการแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสานดั้งเดิมเพื่อต้องการเรียกความสนใจจากผู้ชม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวงโปงลางสะออน เช่น การเกล้าผมด้วยการหวีผมปาดหน้าผากแล้วรวบตึงกลางศีรษะแล้วติดดอกไม้ดอกใหญ่ทางซ้ายของมวยผม สวมเสื้อเกาะอกกับผ้าถุงสั้นเหนือหัวเข่าปัก เลื่อมให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น นอกจากนี้ยังพบว่าได้มีการประยุกต์เครื่องแต่งกายมากเกินงามทำให้ทำลายวัฒนธรรมอีสาน การแสดงออกทางกิริยาของนักแสดงบางครั้งผิดจารีตของผู้หญิงอีสาน การใช้ภาษาแหวกขนบทางภาษาไทย เช่น การใช้คำผวน และการล้อเลียนภาษาชาวเขา การประยุกต์รูปแบบการแสดงตลกบางครั้งมากไป อีกมุมหนึ่งพบว่าได้นำการแสดงพื้นบ้านมาประยุกต์เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม โดยสามารถนำความรู้ทางการแสดงมาประยุกต์สร้างเป็นอาชีพ การนำเสนอรูปแบบการแสดงวงโปงลางสะออนมีวิธีผสมผสานการแสดงแบบดั้งเดิม และแบบใหม่ได้อย่างเหมาะสม มีส่วนในการอนุรักษ์วงโปงลางและการแสดงพื้นบ้านอีสานให้เป็นที่รู้จักแก่ประชาชนทั่วไป

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้นนั้น จะเน้นศึกษาการปรับตัวทางวัฒนธรรมของศิลปินโปงลางสะออน ซึ่งจะศึกษาในส่วนของรายละเอียดของเสื้อผ้า การใช้ภาษา กิริยาการแสดงออกของนักแสดง จะแตกต่างกับงานวิจัยชิ้นนี้ ที่เน้นศึกษาการปรับประยุกต์ในลักษณะของสื่อพื้นบ้าน

และศึกษาพัฒนาการการสื่อสารของวงจากอดีตจนถึงปัจจุบัน แต่จะมีเนื้อหาบางส่วนที่สอดคล้องกับงานวิจัยชิ้นนี้ ในส่วนของการนำดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้าน จากการปรับตัวของกระแสสากล

<u>งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์</u>

1. ศิรินาถ ปิ่นทองพันธ์ (2546) ศึกษา การรับรู้และการสื่อสารในการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นชาวใต้ของนักศึกษาภาคใต้ในกรุงเทพมหานคร พบว่า นักศึกษาภาคใต้ และเพื่อนนักศึกษาร่วมสถาบันต่างภูมิภาค มีการรับรู้อัตลักษณ์ความเป็นชาวใต้ที่ต่างจากคนภาคอื่นในด้านภาษาสูงสุด นักศึกษาภาคใต้จะมองตนเองในทางบวกค่อนข้างสูง แต่กลับคิดว่าคนต่างภาคจะมองตนเองในทางลบ นอกจากนี้นักศึกษาภาคใต้มีการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นคนใต้ผ่านทางค่านิยม/พฤติกรรมสูงสุด สำหรับในด้านการปรับตัว พบว่า นักศึกษาภาคใต้มีลักษณะผสมคือยังคงมีความเป็นคนใต้และรับเอาวัฒนธรรมของคนกรุงเทพฯด้วยมากที่สุด ตัวแปรที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงอัตลักษณ์ของนักศึกษาภาคใต้อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติได้แก่ ภูมิลำเนา และความบ่อยในการเข้ากรุงเทพมหานครก่อนเรียน จากตัวแปรที่ทำการทดสอบทั้งหมด 5 ตัวแปร คือ มหาวิทยาลัย ภูมิลำเนา ความบ่อยในการเข้ากรุงเทพมหานครก่อนเรียน และลักษณะการพักอาศัย

2. ฐิติมา ธารารัตนกุล (2548) ศึกษา กระบวนการสื่อสารกลุ่มและอัตลักษณ์ของศิลปิน "เพลงอินดี้" พบว่า กระบวนการสื่อสารของกลุ่มศิลปินอินดี้จะเป็นการสื่อสารระหว่างบุคคล เนื่องจากกลุ่มศิลปินมีขนาดเล็ก มีทัศนคติไปในทางเดียวกัน จึงพูดคุยได้ง่าย ส่วนอัตลักษณ์ของศิลปินอินดี้ของวงต่างๆที่มีเหมือนกันคือ การได้ปลดปล่อยจินตนาการความคิดผ่านบทเพลง ผ่านการแสดงออกทางดนตรี นอกจากนี้กระบวนการสื่อสารกลุ่มสามารถสร้างการดำรงอัตลักษณ์ของศิลปินอินดี้ได้ และแรงสนับสนุนที่ทำให้ศิลปินอินดี้ดำรงอยู่ได้คือ การสร้างเครือข่ายและพันธมิตรของกลุ่มอินดี้ด้วยกันเอง จลอดจนมีช่องทางจำหน่ายผลงานจากบริษัทจัดจำหน่ายและร้านค่าปลีกสำหรับเพลงอินดี้

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนั้นจะเป็นงานวิจัยที่กล่าวถึงอัตลักษณ์ของผู้ส่งสาร โดยการเก็บข้อมูลจากตัวผู้ส่งสารเอง แต่ในงานวิจัยชิ้นดังกล่าว ได้ศึกษาอัตลักษณ์ของผู้ส่งสาร โดยการเก็บข้อมูลจากทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารผ่านมุมมองหรือทัศนคติ ซึ่งทัศนคติของผู้รับสารต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออนในแต่ละช่วงเวลาจะแตกต่างออกไป เนื่องจากความทันสมัยของเทคโนโลยีและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีมากขึ้น จนทำให้อัตลักษณ์ในการแสดงคอนเสิร์ตหรือการแสดงสดของโปงลางสะออนจะเปลี่ยนไปเรื่อยๆ การศึกษาทัศนคติของผู้รับสาร จะทำให้ทราบถึงความสำเร็จในการสื่อสารอัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตนของศิลปินออกมา ว่าตรงตามอัตลักษณ์ของศิลปินที่สร้างไว้หรือไม่ และต้องการให้ศิลปินคงอัตลักษณ์อย่างใดไว้ เพราะศิลปินต้องสร้างอัตลักษณ์ให้แตกต่างจากศิลปินอื่นๆ เพื่อเป็นที่จดจำหรือชื่นชอบของผู้ชมหรือผู้รับสารเสมอ เพราะเป็นหลักการในการสร้างหรือผลิตศิลปิน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปแนวทางการศึกษา

ปัญหานำวิจัย	แนวคิด ทฤษฎี	เครื่องมือในการเก็บข้อมูล
1. พัฒนาการการสื่อสารในการแสดงพื้นบ้านในแต่ละช่วงเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบันของศิลปินโปงลางสะออนเป็นอย่างไร	- แนวคิดทฤษฎีการสื่อสาร - แนวคิดทฤษฎีสื่อพื้นบ้าน - แนวคิดทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม - แนวคิดทฤษฎีการปรับประสานระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชน - แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับตัวทางวัฒนธรรม - แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการปรับตัวทางการแสดง	- การสำรวจและการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม - การสัมภาษณ์เชิงลึก
2. การปรับและประยุกต์การแสดงพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออนทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) มีการปรับประยุกต์ในแต่ละช่วงเวลาอย่างไรบ้าง		
3.ทัศนคติของผู้ชมต่ออัตลักษณ์ของศิลปินในแต่ละช่วงเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบันเป็นอย่างไร	- แนวคิดทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม - แนวคิดทฤษฎีสื่อพื้นบ้าน - แนวคิดทฤษฎีอัตลักษณ์ - แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับทัศนคติ	- การสัมภาษณ์เชิงลึก - การสนทนากลุ่ม

ตารางที่ 7 สรุปแนวทางการศึกษา

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การในการดำเนินการวิจัยเรื่อง “**พัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน** เป็นการศึกษาวิจัยแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการศึกษาวิจัยมีรายละเอียดสำคัญของระเบียบวิธีวิจัย ดังนี้

1.รูปแบบการวิจัย

ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน และศึกษาอุปสรรคและวิธีแก้ไขปัญหาในการสื่อสาร การปรับและประยุกต์การแสดงพื้นบาน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกทำวิจัยโดยใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research), การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) ผู้ให้ข้อมูลหลัก

แหล่งข้อมูล

แหล่งข้อมูลในการศึกษาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ แหล่งข้อมูลประเภทบุคคลและแหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร ดังนี้

1.แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล

คือ ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) ผู้วิจัยได้กำหนดหน่วยงานที่ศึกษาออกเป็น 2 ส่วน คือการสัมภาษณ์ตัวศิลปินโปงลางสะออน ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง ผู้จัดการวงโปงลางสะออน และแฟนคลับวงโปงลางสะออน

2. แหล่งข้อมูลประเภทเอกสารและสื่อต่างๆ

แบ่งข้อมูลประเภทเอกสารออกเป็น 2 ส่วน คือ

ข้อมูลเอกสาร คือ เอกสารที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้น คือ ข้อมูลทางหนังสือ อินเทอร์เน็ตที่เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านโปงลาง ตำนาน ลักษณะการแสดง เพื่อประกอบการวิเคราะห์

ข้อมูลจาก ซีดีบันทึกการแสดงของโปงลางสะออน 5 ครั้ง

2. กลุ่มเป้าหมายในการวิจัย

ผู้วิจัยจึงได้กำหนดกลุ่มเป้าหมายสำหรับการศึกษาพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน (ตามวัตถุประสงค์การวิจัยที่ 1ข้อที่ 2และข้อที่ 3) ไว้ 20 คน คือตัวแทนจากวงโปงลางสะออน 2 คน และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลปและการแสดงโปงลาง จำนวน 3 ท่าน แฟนคลับวงโปงลางสะออนและผู้ชมทั่วไป จำนวน 14 คน

โดยในการเก็บข้อมูลนั้นผู้วิจัยต้องทำ**การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก** (In-depth interview) จึงได้ทำการสุ่มตัวอย่างโดยไม่อาศัยหลักความน่าจะเป็น (Non-probability random sampling) ด้วยหลักการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) หลังจากนั้น ผู้วิจัยได้ทำการสุ่มตัวอย่างโดยใช้เทคนิคก้อนหิมะ (snowball technique)โดยผู้วิจัยจะขอให้ผู้ให้ข้อมูลแนะนำรายชื่อของบุคคลอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นตัวอย่างในการวิจัย และเป็นการสัมภาษณ์ตามคำแนะนำของกลุ่มตัวอย่างที่เลือกแบบเจาะจง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่แท้จริงอย่างครบถ้วนและครอบคลุมมากที่สุด ซึ่งกลุ่มเป้าหมายมีจำนวนทั้งสิ้น 20 คน แบ่งเป็น กลุ่ม 3 ดังนี้

2.1 ตัวแทนจากวงโปงลางสะออน ซึ่งประกอบด้วย

2.1.1 นายสมพงษ์ คุณาประถม หัวหน้าวงโปงลางสะออน

2.1.2 นางสาวหทัยกาญจน์ หาญมนตรี สมาชิกวงโปงลางสะออน

2.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง

2.2.1 อาจารย์วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์ อาจารย์สอนการแสดงโปงลาง

2.2.2 อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแสดงศิลปะพื้นบ้านอีสาน

2.2.3 นายเชษฐา ฉายรัศมี ผู้สืบทอดการทำและการแสดงโปงลางจากครูเปลื้อง ฉายรัศมี

2.3 แฟนคลับศิลปินโปงลางสะออน จำนวน 7 คน แบ่งเป็นผู้ที่มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน จำนวน 4 คน ผู้ที่ไม่ได้ภูมิลำเนาจากภาคอีสานจำนวน 3 คน

2.3.1 แฟนคลับที่มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน

2.3.1.1 นางสาวรัชดาภรณ์ กินรี

2.3.1.2 เด็กหญิงธารทิพย์ โสภัณนา

2.3.1.3 นางนันทนา โสภัณนา

2.3.1.4 นางอรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์

2.3.2 แฟนคลับที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน

2.3.2.1 นางสาวภัทรวรรณ พูลสวัสดิ์

2.3.2.2 นางสาวกนกรดา กาสี

2.3.2.3 นางสาวกฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม

2.5 **ผู้ชมคอนเสิร์ตโปงลางสะออน** จำนวน 8 คน แบ่งเป็นผู้ที่มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน จำนวน 3 คน ผู้ที่ไม่ได้ภูมิลำเนาจากภาคอีสานจำนวน 5 คน

2.5.1 ผู้ชมคอนเสิร์ตที่มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน

2.5.1.1 นายธนวัฒน์ ศรีสะอาด

2.5.1.2 นายเจตน์ อติพลภักดี

2.5.1.3 นายเชษฐา ฉายรัศมี

2.5.2 ผู้ชมคอนเสิร์ตที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน

2.5.2.1 เด็กหญิง สุภาพิชญ์ ม่วงมณี

2.5.2.2 นายสมชาย ฤกษ์จำนงค์

2.5.2.3 นางอัญชลี ฤกษ์จำนงค์

2.5.2.4 นายรัชตะ พิงคะสัน

2.5.2.5 นายวัฒนะชัย ยะนินธร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ

3.1 ตัวผู้วิจัย ซึ่งเป็นผู้รวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง

3.2 เครื่องบันทึกเสียง

3.3 กล้องถ่ายรูป

3.4 สมุดจดบันทึก

3.5 แบบสัมภาษณ์ปลายเปิด (Open-ended question)

4. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) เพื่อทราบข้อมูลเกี่ยวกับตำนานโปงลาง การแสดงศิลปะพื้นบ้านโปงลาง โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ สื่ออินเทอร์เน็ต สื่อเฉพาะกิจ สื่อซีดี/วีซีดี

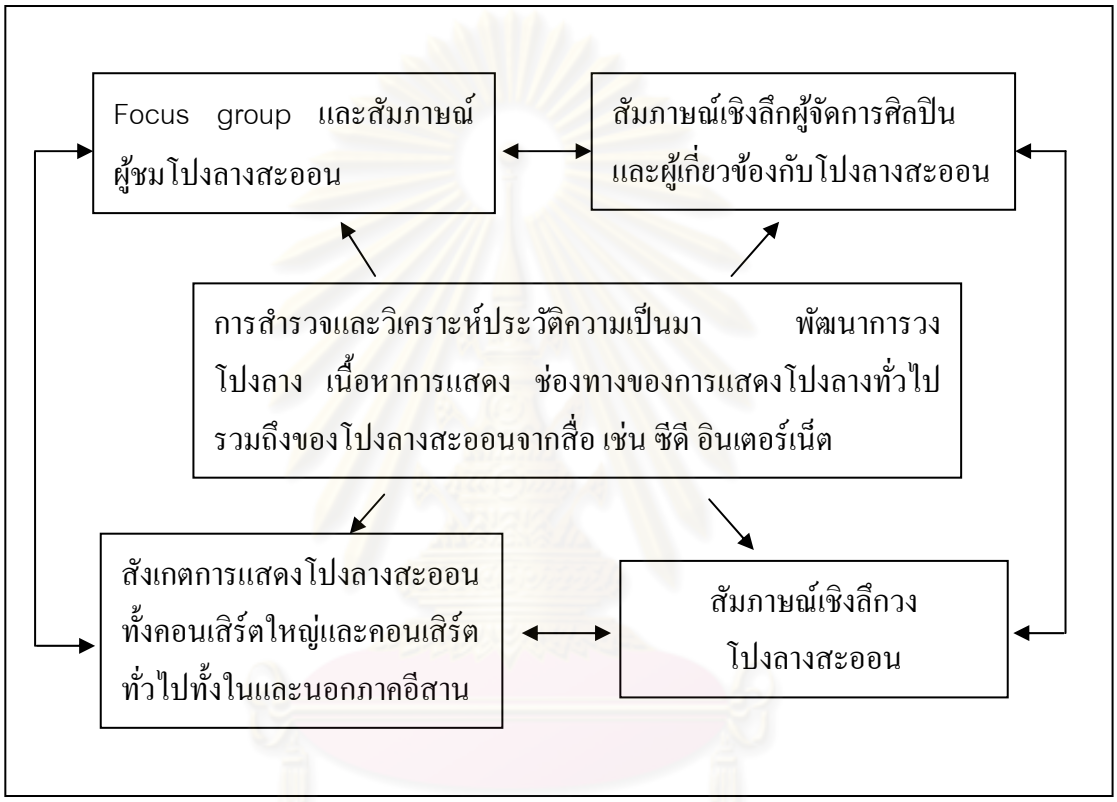
4.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non – participatory Observation) โดยผู้วิจัยเข้าร่วมชมการแสดงคอนเสิร์ตสัญจรทั้งที่จัดในกรุงเทพ และจังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งเป็นจังหวัดที่มีชื่อเสียงของเครื่องดนตรีโปงลาง เพื่อสังเกตดูวิธีการสื่อสาร การปรับการแสดงของวงโปงลางสะออน

4.3 การทำสนทนากลุ่ม (Focus group interview) ผู้วิจัยใช้การสนทนากลุ่มในการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ชมหรือผู้รับสาร โดยมีประเด็นคำถามปลายเปิดในการสัมภาษณ์หลักๆ เกี่ยวกับทัศนคติต่อการนำเสนอการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งผู้วิจัยได้เตรียมไว้และทำหน้าที่เป็นผู้ดำเนินการสนทนากลุ่ม (Moderator) ทำหน้าที่เปิดประเด็นคำถาม และสร้างการมีส่วนร่วมให้ผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่มได้แสดงความคิดเห็น ทั้งนี้ในการสนทนากลุ่มแต่ละครั้ง ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีผู้เข้าร่วมสนทนาไม่เกิน 5 คน (รวมผู้วิจัยด้วย) จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลและติดต่อบุคคลที่มีคุณสมบัติที่สามารถตอบปัญหานำการวิจัยได้อย่างเหมาะสม เพื่อทำการสัมภาษณ์เจาะลึกต่อไป

4.4 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกในบรรยากาศไม่เป็นทางการ (Informal Interview) โดยการสัมภาษณ์จากโครงคำถามแบบเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ เพื่อให้ผู้ถูกสัมภาษณ์ได้ตอบคำถามเรื่องราวและแสดงทัศนะเกี่ยวกับพัฒนาการการแสดง การปรับประยุกต์ทั้งในส่วนของเนื้อหาและ

การบริหารจัดการ อุปสรรคและวิธีการแก้ไขได้อย่างอิสระ และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) เพื่อค้นหาคำตอบตามประเด็นของปัญหานำวิจัย ได้แก่ พัฒนาการการแสดงพื้นบ้าน การปรับประยุกต์ อุปสรรคและแนวทางการแก้ไขปัญหา

กระบวนการเก็บข้อมูล



แผนภาพที่ 6 กระบวนการเก็บข้อมูล

5. ความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูล

การตรวจสอบความตรง (Validity) โดยนำแบบสัมภาษณ์ที่ได้เรียบเรียง ไปให้ผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ตรวจสอบความตรงของเนื้อหา (Content Validity) และเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงและมีความน่าเชื่อถือ ผู้วิจัยได้พยายามเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายให้มากที่สุด โดยการแนะนำตัวและสร้างสัมพันธภาพที่ดีกับกลุ่มเป้าหมาย ก่อนการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ชี้แจงรายละเอียดและความสำคัญของการวิจัยในครั้งนี้ โดยทำความเข้าใจร่วมกันกับกลุ่มเป้าหมายเพื่อให้เกิดความร่วมมือและสามารถให้ข้อมูลตามความเป็นจริง นอกจากนี้ เมื่อผู้วิจัยได้เข้าไปสัมภาษณ์และสังเกตการณ์ใน

สถานการณ์จริงแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการตีความในทันทีเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการลืมข้อมูลและทำการจดบันทึกเอาไว้ทุกครั้ง แต่หากไม่สามารถจดบันทึกได้ขณะสัมภาษณ์ จะรีบบันทึกอีกครั้งหลังการสัมภาษณ์เสร็จสิ้น เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครบถ้วนในทุกประเด็น

สำหรับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลดังนี้

การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) เป็นการแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกันมาเปรียบเทียบซึ่งกันและกัน

- การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation) เป็นการตรวจว่า ผู้ทำการเก็บข้อมูลแต่ละคนจะมีความแตกต่างในข้อมูลที่ได้มาอย่างไร เช่น ใช้วิธีการสังเกต ผู้วิจัยอาจมีผู้ร่วมทำการวิจัย เพื่อตรวจสอบความตรงของข้อมูลที่ได้ ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้มีผู้ร่วมวิจัย 1 คน

- การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือ การพิสูจน์ว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มานั้นถูกต้องหรือไม่ โดยวิธีการตรวจสอบแหล่งที่ได้มาของข้อมูลด้านบุคคล กล่าวคือ ถ้าบุคคลที่ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลที่ได้จะเหมือนเดิมหรือไม่ เช่น ในประเด็นคำถามเดียวกัน ผู้วิจัยได้ซักถามข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายหลายคน เพื่อเป็นการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

- การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) ซึ่งเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลหลายวิธี ได้แก่ ใช้วิธีการสังเกต สัมภาษณ์แบบเจาะลึกและศึกษาจากสื่อและเอกสารต่างๆ ของหน่วยงานเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงมากที่สุด

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลแต่ละประเภท เพื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเกณฑ์ที่กำหนดโดยเรียบเรียงนำเสนอในลักษณะของการพรรณนา (Descriptive method) มีการใช้แผนภูมิ และตารางในการนำเสนอ พร้อมทั้งรวบรวมข้อเท็จจริงต่างๆที่ได้จากการสัมภาษณ์เจาะลึกศิลปินโปงลางสะออน ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง ผู้จัดการวงโปงลางสะออน แฟนคลับและผู้ชมทั่วไป โดยวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง หนังสือ เอกสารข้อมูลที่ได้จากสังกัดของศิลปิน และข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต ในอีกทางหนึ่งก็จะทำการวิเคราะห์สื่อในกระบวนการสื่อสารที่ได้คัดเลือกมาข้างต้น ได้แก่ สื่อมวลชน สื่อพื้นบ้าน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการปรับประยุกต์ในช่วงเวลาที่นำเสนอของแต่ละสื่อ

7. การนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Analysis Description) โดยนำเสนอข้อมูลเพื่อชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการการแสดงศิลปะพื้นบ้าน การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน อุปสรรคและแนวทางการแก้ไขปัญหาของโปงลางสะออน โดยนำเสนอข้อมูลตามลำดับวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของการสื่อสารในการแสดงสื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน ในแต่ละช่วงเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษาการปรับและประยุกต์การแสดงสื่อพื้นบ้าน ทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) ของศิลปินโปงลางสะออนในแต่ละช่วงเวลา
3. เพื่อศึกษาการตอบรับและทัศนคติของผู้รับสารต่อเอกลักษณ์ของศิลปินโปงลางสะออน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
พัฒนาการการสื่อสารของการแสดงโปงลาง

ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของวงโปงลาง

ก่อนที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงพัฒนาการการสื่อสารและการประยุกต์ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านโดยมีระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเข้ามาเป็นตัวแปรสำคัญในการเปลี่ยนแปลงทั้งสองประเด็นที่ได้กล่าวมา ผู้วิจัยจำเป็นต้องแนะนำให้ผู้อ่านได้รู้จักกับวงโปงลางเสียก่อน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงที่มา ประวัติ พัฒนาการและการผสมผสานของวงโปงลาง เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึงรูปแบบของสื่อพื้นบ้านการแสดงและดนตรีโปงลางก่อนและหลังที่เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งจะเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชนที่เกื้อหนุนกันในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยที่สื่อพื้นบ้านเปรียบเสมือน เนื้อหาหรือสาร รวมถึงในฐานะที่เป็นผู้ผลิตร่วมกับสื่อมวลชน โดยเปรียบเสมือนวงโปงลางสะออนมีความสามารถที่จะต่อรองในการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรม ซึ่งวงนี้มีต้นทุนทางด้านความสามารถในการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมค่อนข้างสูง และจะแตกต่างจากวิจัยหรือหนังสืออื่นๆที่มองว่าพื้นบ้านทำหน้าที่เป็นเนื้อหาหรือวัตถุดิบในการนำเสนอการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านเพียงอย่างเดียว

ที่มาของโปงลาง

โปงลาง คือ เครื่องดนตรีประเภทตีชนิดหนึ่ง เป็นที่นิยมและแพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งปัจจุบันได้กลายมาเป็นที่นิยมทุกภูมิภาคของประเทศไทย ก่อนหน้าที่โปงลางจะได้รับการพัฒนา จนมีรูปแบบกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ มีคนรู้จักโปงลางในรูปแบบที่แตกต่างกันไปทั้งในด้านรูปร่าง ลักษณะ และการใช้สอย

โปงลางที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ถูกพัฒนาปรับปรุงรูปร่าง และวิธีบรรเลงประมาณ 40 กว่าปี ซึ่งเครื่องดนตรีนี้ยังสามารถพบเห็นในดินแดนอื่น แต่ไม่เหมือนกันทั้งหมดเป็นเพียงแค่คล้ายกัน ดังเครื่องดนตรีของคนในป่าแอฟริกากลางยังมีลักษณะคล้ายกับโปงลาง ซึ่งคุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง (2521) ได้อธิบายไว้ว่า เครื่องดนตรีชิ้นนี้นำเอาไม้ขนาดต่างๆกัน สั้นบ้าง ยาวบ้าง มาร้อยเข้าด้วยเชือกหนังแล้วแขวนกับหลักไม้ เอาไม้อีกอันหนึ่งตี ทำให้เกิดเสียงสูงๆ ต่ำๆ คล้ายกลับโปงลางมาก เพียงแต่ลักษณะรูปแบบการทำแบบง่ายๆ ไม่คำนึงถึงความงามในเชิงศิลปะ

นอกจากนี้ยังพบเครื่องดนตรีของชาวเวียดนามที่มีลักษณะคล้ายกับโปงลาง ซึ่งสงัด ภูเขาทอง (2540) ได้อธิบายไว้ว่า ได้พบเครื่องดนตรีของชาวเวียดนามชนิดหนึ่ง ทำด้วยกระบอกไม้ไผ่มีขนาดสั้นลดหลั่นกันไป ผูกร้อยติดกับเชือกให้ห่างกันพอสมควรลักษณะการบรรเลงใช้ผู้บรรเลง 2 คน ในส่วนปลายด้านยาวจะมีผู้ถือในลักษณะยืนหรือเป็นข้างสูง ใช้มืออีกด้านหนึ่งทำหน้าที่บรรเลง ในส่วนปลายด้านสั้นมีผู้หน้าที่บรรเลงทั้งสองมือในลักษณะท่านั่งหรือเป็นข้างต่ำ เครื่องดนตรีชนิดนี้เรียกว่า ตาตัง (Tatung) และอีกชิ้นหนึ่งเรียกว่า คัทเรียงแครก (Ndut Lieng Krak) ลักษณะทำด้วยไม้หยาบๆ ตัดเป็นท่อนๆ มีขนาดต่างกันวางเรียงลำดับตามขนาดความสั้นยาวเหมือนลูกระนาด วางอยู่ที่วางซึ่งคล้ายกับเป็นกล่องเสียงลักษณะของลูกโปงลางอย่างโบราณ คือปรุงแต่งอย่างธรรมชาติไม่คำนึงถึงความงาม

บุษกร สำโรงทอง (2553) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายโปงลาง เป็นเครื่องดนตรีโบราณและมีประวัติอันยาวนานของกลุ่มชาติพันธุ์ทาออย (Ta Oi) ที่อาศัยอยู่บริเวณภูเขาทางตอนกลางของเมืองฮิว (Hue Provice) ในประเทศเวียดนาม ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดนี้ผู้ชายต้องเป็นคนบรรเลงเท่านั้น มีชื่อว่า อังทูง (An Toong) ทำมาจากไม้ตัดเป็นท่อนๆ จำนวน 4-7 ท่อนเรียงต่อกัน วัตถุประสงค์เริ่มแรกใช้ตีเพื่อไล่นกที่จะมาทำลายพืชผลทางการเกษตร ต่อมามีการพัฒนาเป็นเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ซึ่งสามารถบรรเลงได้ทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงเป็นวงดนตรี จากตัวอย่างของอันทูง (An Toong) แสดงให้เห็นถึงความพ้องกันของการกำเนิดเครื่องดนตรีซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงและปรากฏให้เห็นโดยทั่วไป ทั้ง ๆ ที่แต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกันทั้งด้านชาติพันธุ์และหลักแหล่งที่อยู่อาศัยทำมาหากิน ซึ่งตั้งอยู่ห่างกันนับร้อยพันกิโลเมตร การติดต่อไปมาหาสู่กันก็กระทำได้ยากยิ่งในยุคก่อนนั้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 3 อังทูง เครื่องดนตรีโบราณทางตอนกลางของประเทศเวียดนาม

ต้นกำเนิดและความเป็นมาของโปงลางที่แท้จริงนั้นยังไม่เป็นที่สรุปแน่ชัด มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความเห็นที่แตกต่างกันไปซึ่งล้วนแล้วแต่ความน่าเชื่อถือ และมีหลักฐานสนับสนุนแนวคิดอย่างมีเหตุผล ซึ่งพอรวบรวมได้ดังนี้ (คมกริช การินทร์, 2549)

กาสัก เต๊ะขันหมาก (2530) ได้กล่าวได้ว่า โปงลางเป็นเครื่องดนตรีที่น่าสนใจ มีเสียงก้องกังวานไพเราะ โปงลางเดิมมีชื่อว่า “เกราะลอ” เนื่องจากมีรูปร่างลักษณะคล้ายเกราะที่ใช้ตีตามหมู่บ้าน ในสมัยก่อนเกราะลอมีเพียง 6 ลูก ต่อมาได้เพิ่มเป็น 9 ลูก มีเสียง 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และลา หลังจากนั้นในปีพ.ศ. 2511 นายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ได้พัฒนาเกราะลอ โดยเพิ่มเป็น 12 ลูก พร้อมทั้งได้ตั้งชื่อใหม่ว่า “โปงลาง”

ขนิษฐา สุวรรณชาติ (2528) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานที่มีวิวัฒนการมาจากโปงหรือระฆังไม้ที่มีอยู่ตามวัดโบราณในภาคอีสาน ซึ่งใช้สำหรับตีกระทุ้งเพื่อนอกเวลา

คำผล กองแก้ว (2521) ได้กล่าวไว้ว่า เดิมทีโปงลางที่ทำมาจากท่อนไม้ขนาดใหญ่ มีลักษณะกลวงด้านใน พบเห็นอยู่ทั่วไปตามวัดโบราณในภาคอีสาน ใช้ไม้กระทุ้งตีในตอนเย็น โปงลางมีถิ่นกำเนิดในแถบบริเวณเทือกเขาภูพานในจังหวัดกาฬสินธุ์

จารุบุตร เรืองสุวรรณ (2525) ได้กล่าวไว้ว่า “โปง” มีความหมายเหมือน “โปง” ในภาษากลาง คือหมายถึงสิ่งที่มีลักษณะกลวงด้านใน อยู่ในวัดใช้ตีบอกเวลา โปงอีกชนิดหนึ่งมีชื่อว่าโปงลาง เป็นโปงสำริดซึ่งอยู่ใน “ฮาง” หรือราง โปงลางชนิดนี้ใช้แขวนอยู่กับวัวต่าง[1] ในขบวนวัวที่บรรทุกสินค้าขายยังต่างแดนของชาวอีสาน เป็นสัญญาณสำหรับควบคุมขบวนวัวต่างให้เป็นระเบียบเรียบร้อย และทำให้ทราบว่าวัวที่แขวนโปงลางอยู่ใกล้หรือไกลเพียงใด ทำให้สะดวกต่อการเดินทางไม่พลัดหลงกัน เสียงของโปงลางที่ก้องกังวานไพเราะจึงทำให้มีผู้หาวัสดุอื่นมาเลียนเสียง เช่น ใช้ไม้ไผ่ตัดเป็นปล้องสั้นยาว เพื่อให้เกิดเสียงทุ้มแหลม นำมาร้อยรวมกันเข้าจนเกิดเป็นโปงลางไม้ไผ่ ต่อมาได้มีการนำไม้หมากหาดหรือมะหาดมาทำเป็นลูกระนาดตีแทนเสียงโปงลาง ทั้งนี้เพราะมีเสียงใกล้เคียงกับโปงลางมากที่สุด คนในหยุดหลังจึงเข้าในว่าลูกระนาดที่ทำด้วยไม้หมากหาดคือโปงลางอันแท้จริง แต่อย่างไรก็ตามการเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า โปงลาง ก็มีเหตุผลพอจะอนุโลมได้เพราะมีที่มาดังกล่าว

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2529) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น หมากกลิ้งกล่อม ระนาดยักษ์ ระนาดอีสาน หมากขอลอ เป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่โบราณ ที่ได้ชื่อว่าระนาดเพราะมีรูปร่างคล้ายระนาด ที่ได้ชื่อว่า ขอลอ เพราะแต่ละลูกมีเสียงคล้ายกับขอลอ (เกราะ) ของผู้ใหญ่บ้าน ที่ได้ชื่อว่าโปงลางเพราะมีเสียงดังเหมือนเสียงโปงลาง (กระดิกสำริด) ที่ผูกไว้หลังวัวต่าง ในสมัยโบราณที่ดัง “โปงลาง-โปงลาง” ที่ได้ชื่อหมากกลิ้งกล่อม เพราะมันมีเสียงไพเราะสามารถกล่อมให้ผู้ฟังเคลิบเคลิ้มหลับไหลได้

โฉมฐิติ (นามแฝง) (2533) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีอยู่ 2 ชนิดด้วยกัน คือ

1. โปงที่ใช้แขวนคอวัวหรือคอควาย ทำจากไม้ไผ่ ตัดเป็นท่อนๆ มีลูกอยู่ข้างนอกทั้งสองข้าง เวลาวัวควายเดินไปทางไหนก็จะเกิดเสียงดังทำให้ทราบว่าวัวควายของตนอยู่ที่ใด โปงชนิดนี้มีชื่อเรียกว่า เกราะลอ หรือขอลอ

---

[1] ต่าง หมายถึง ภาชนะสำหรับบรรทุกของ มีคานพาดไว้บนหลังสัตว์ให้ห้อยลงมา 2 ข้าง

2. โปง ที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เป็นท่อนยาวประมาณ 1.50 เมตร ปรากฏอยู่ตามวัด ใช้ตีเป็นสัญญาณบอกเวลาหรือบอกเหตุการณ์แทนการตีระฆังเนื่องจากโปงลางมีเสียงสูงต่ำ จึงมีคนนำโปงขนาดต่างๆ มาผูกร้อยด้วยเชือกเรียงตามขนาดและลำดับเสียงตามตำแหน่ง ทำไว้เคาะเล่นในยามว่าง

ฉัตรพงศ์ อินทฤทธิ์ (2541) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมี 2 ความหมาย คือ จากโปงลางที่ใช้แขวนอยู่ตามวัด วิวัฒนาการมาเป็นโปงลางที่แขวนไว้ที่วัวต่างในคาราวานสินค้า เพื่อให้สะดวกในการเดินทาง และโปงลางที่เป็นเครื่องดนตรี เดิมมีชื่อเรียกว่าขอลอ ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากเกราะลอหรือขอลอ ที่กำนันหรือผู้ใหญ่บ้านใช้ตีเป็นสัญญาณเรียกประชุมชาวบ้าน และมีแขวนไว้ตามเถียงนาสำหรับตีเพื่อแจ้งเหตุต่างๆ และใช้ขับไล่สัตว์ที่มาทำลายพืชผักที่ปลูกไว้จากเสียงสูงต่ำของขอลอที่มีขนาดแตกต่างกัน ดลใจให้ผู้ที่มีใจรักในเสียงดนตรีคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเป็นทำนองเพลงได้โดยอาศัยเสียงแคนเป็นหลักในการเทียบเสียงและเรียกชื่อตามที่มาว่าขอลอ และได้เปลี่ยนเรียกชื่อว่าโปงลาง ตามลายโปงลางที่เป็นที่นิยม โดยหมอแคนที่เดินทางไปกับขบวนวัวต่างๆได้แต่งขึ้นตามเสียงโปงลางหลังวัวตามที่ได้ยิน ซึ่งมีความไพเราะ

ทรงเดช แสงนิล (2536) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลาง หมายถึง กระดึงโลหะสัมฤทธิ์ที่ใช้ผูกไว้บนต่างที่วัวบรรทุกสำหรับเดินทางไปค้าขายในต่างแดนต่อมาได้มีการพัฒนาจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของชาวอีสาน โปงลางเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีหรือเคาะ มีลักษณะคล้ายระนาดแต่ลูกเป็นท่อนไม้กลมถากตรงกลางทั้งสองด้าน

ประมวล ใจรักษ์ (2524) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางมีกำเนิดมาจากโปงลางที่แขวนอยู่กับวัวต่างของพ่อค้าชาวอีสาน เสียงของโปงลางที่แกว่งไปมาประทับใจผู้ที่ได้ยินได้ฟัง จึงได้มีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีเลียนเสียงของโปงลางนั้น และได้วิวัฒนาการจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

ปราการ แสนอุบล (2536) ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางน่าจะมาจาก “โปง” ซึ่งมีลักษณะคล้ายกระดึง หรือระฆังที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ใช้สำหรับห้อยคอวัวควายของชาวอีสาน หรือ อีกในหนึ่งคือโปงที่อยู่ตามวัด ต่อมาจึงวิวัฒนาการนำเอาเสียงของโปงมาใช้ประกอบเป็นเสียงดนตรี แต่ลักษณะรูปร่างได้เปลี่ยนไปตามสภาพ เพื่อความสะดวกในการใช้ให้เหมาะสม จึงเหลือเพียงการใช้ท่อนไม้เคาะเป็นสัญญาณจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีในปัจจุบัน

ปรีชา พิณทอง (2521) ได้กล่าวไว้ว่า โปงมีอยู่ 2 อย่างคือโปงลางกับปางลาง โปงลางคือเครื่องดนตรีสำหรับไล่ช้างและเป็นเครื่องสัญญาณให้เจ้าของช้างทราบว่าช้างของตนอยู่ที่ไหน ส่วนปางลางใช้วัวต่าง เพื่อเป็นสัญญาการเดินทางของขบวนคาราวานสินค้าของพ่อค้าชาวอีสานในสมัยก่อน

จะเห็นว่ามีผู้ให้คำนิยามของโปงลางในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่พัฒนามาจาก โปงที่ใช้ผูกกับต่างหรือภาชนะสำหรับบรรทุกของ มีคานพาดไว้บนหลังสัตว์ให้ห้อยลงมา 2 ข้าง หรือห้อยคอสัตว์ เมื่อเวลาสัตว์เดินก็จะได้ยินเสียง “โปงลาง-โปงลาง” ทำให้มีผู้สนใจนำมาทำเป็นเครื่องดนตรี และอีกกรณีหนึ่งมาจากขอลอหรือเกราะลอที่กำนันหรือผู้ใหญ่บ้านใช้ตีเป็นสัญญาณเรียกประชุมชาวบ้าน และใช้ในการบอกเหตุการณ์แทนการตีระฆังในวัด

สอดคล้องกับนิยามของครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นผู้ตั้งชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า โปงลาง ได้ให้เหตุผลสนับสนุนความหมายและที่มาของคำว่าโปงลางไว้ดังนี้ โปงลาง พัฒนามาจาก เกราะลอ ที่ใช้ตีไล่นกกา หรือสัตว์ที่มารบกวนพืชตามหัวไร่ปลายนา ในขณะนั้นยังเรียกชื่อว่าเกราะลอ พอพัฒนามาเป็นเครื่องเล่น และได้รับความนิยม ท่านจึงเปลี่ยนชื่อจากเกราะลอมาเป็นโปงลาง สาเหตุที่ท่านเปลี่ยนชื่อจากเกราะลอมาเป็นโปงลางเพราะ เครื่องดนตรีชนิดนี้ ท่านได้พัฒนาจาก 6 ลูก เป็น 9 ลูก และจาก 9 ลูก มาเป็น 12 ลูก แต่ไม่สามารถนำเข้ามาตีในหมู่บ้านได้เพราะชื่อเกราะลอไปตรงกับเกราะลอที่ผู้ใหญ่บ้านตีเพื่อบอกเหตุ สมัยก่อนถ้าได้ยินเสียงเกราะลอที่ผู้ใหญ่บ้านตี มักจะมีเรื่องร้าย ถ้านำมาตีในหมู่บ้านผู้คนกลัวจะเกิดเหตุร้ายขึ้น ท่านจึงคิดใช้ชื่ออื่น เพื่อต้องการนำเข้ามาตีในหมู่บ้านให้ได้ จากนั้นท่านจึงคิดว่า น่าจะใช้คำว่า โปง ตามชื่อโปงที่อยู่ที่วัด เพราะโปงเป็นสิ่งที่ชาวบ้านยอมรับว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม สาเหตุที่ท่านนำเอาคำว่า ลาง มาต่อท้ายคำว่าโปง เนื่องจากโปงเป็นเครื่องให้สัญญาณเพื่อบอกเหตุ และชาวบ้านถือว่าเป็นลาง ซึ่งมีทั้งลางดีลางร้าย

ลางดี คือ การได้ยินเสียงกระทุ้งโปงดังในจังหวะ และ เวลาปกติ เช่น เวลาเตรียมงานบุญหรือเตรียมอาหารเพื่อรอพระสงฆ์ออกบิณฑบาต หรือทำบุญตามประเพณีทั่วไป

ลางร้าย คือ การได้ยินเสียงกระทุ้งโปงดังในจังหวะกระชั้นรีบร้อน และกระทุ้งในยามไม่ปกติ หรือยามวิกาล ผู้สูงอายุมักพูดให้ลูกหลานฟังว่า “ทั่งโปงบ่แมนยามแท้แล้ว แม่นมีลางฮ้ายอีหยังน้อ” พอพูดจบก็จะเตรียมตัวและออกเดินทางไปรวมตัวกันที่วัด

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับคำกล่าวของนายจักรพงศ์ เพ็ชรแสน นักดนตรีโปงลางของวงโปงลางสะออน ซึ่งเป็นวงดนตรีที่นำดนตรีโปงลางไปปรับประยุกต์ให้เหมาะสมและเข้ากับยุคสมัยจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวง และได้รับความนิยมจากประชาชนทุกเพศทุกวัยในปัจจุบัน ได้กล่าวถึงที่มาของโปงลางว่า โปงลาง[2] แยกเป็นสองคำ โปงกับลาง คำว่าโปง เป็นเครื่องให้สัญญาณของชาวบ้านสมัยก่อน ใช้ไม้ไผ่ท่อนแล้วเอามาเจาะกลวงข้างใน ใช้กระทุ้งตามวัด ส่งสัญญาณเรียกประชุม บอกเวลาของพระหรือชาวบ้าน ตี 2 แบบคือ ส่งสัญญาณปกติกับไม่ปกติ ตีป๊อกๆ 3 ครั้งติดต่อกัน เรียกประชุมเพื่อหารือการทำงานของชุมชนในหมู่บ้าน แบบที่ 2 ตีรัว แสดงว่ามีเหตุร้ายเกิดขึ้นในหมู่บ้าน มีการปล้น ฆ่าหรือจี้

ภาพที่ 4 ผืนโปงลาง

[2] หนังสือพิมพ์ไทยแอลเอ.**ที่มาคำว่า "โปงลาง" ดนตรีพื้นบ้านอีสาน**. [Online].2553 แหล่งที่มา : //http://thailanews.net/index.php?option=com_content&view=article&id=372:2010-08-07-03-04-34&catid=62:2010-06-23-23-30-59&Itemid=91 [22 สิงหาคม 2553]

ตำนานโปงลางกาฬสินธุ์

จากการศึกษาประวัติของโปงลางนั้น ทำให้ทราบว่าครูเปลื้องไม่ใช่ผู้ที่ประดิษฐ์โปงลางเป็นคนแรก เพราะมีตำนานที่เล่าขานกันว่า โปงลางหรือเดิมที่เรียกว่า เกราะลอนั้น ได้ถือกำเนิดมาจากท้าวพรหมโคตรซึ่งพาครอบครัวอพยพมาจากประเทศลาว มาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านกลางหมื่น จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้นำเครื่องดนตรีประเภทตีขึ้น โดยใช้ไม้หมากเลื่อม (ไม้เนื้ออ่อนสีขาวมีเสียงกังวาน) ตัดเป็นท่อนเจาะรูแล้วใช้เถาวัลย์ร้อยเรียงลำดับกันเป็นจำนวน 6 ท่อน (ลูก) นำไปแขวนไว้ที่เพิงพักตามหัวไร่ปลายนาใช้ตีไล่นก ไล่กา หรือสัตว์ต่างๆ ไม่ให้มารบกวนพืชไร่หรือใช้ตีเคาะจังหวะเป็นท่วงทำนองลายที่ผู้ตีจินตนาการขึ้นตามอารมณ์ ตีฟังเล่นกันในหมู่บ้านที่ออกไปทำไร่ทำนา เลี้ยงสัตว์ โดยยังไม่ได้นำเข้าไปตีในหมู่บ้าน เนื่องจากมีความเชื่อว่าเครื่องตีคล้ายเกราะลอหรือขอลอ ที่มีไว้ตีเพื่อแจ้งเหตุร้าย ซึ่งหากนำเข้าไปตีในหมู่บ้านจะทำให้เกิดเหตุการณ์ร้าย ฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ต่อมาท้าวพรหมโคตร ได้ถ่ายทอดการทำและตีเกราะลอนี้ให้แก่นายปาน ซึ่งนายปานได้ปรับปรุงเกาะลอที่มีอยู่เพียง 6 ลูก เป็น 9 ลูก ตีไล่ลายเป็นทำนองพื้นๆไม่มีแบบอย่างชัดเจน เมื่อนายปานถึงแก่กรรม นายขานน้องชายนายปานได้สืบทอดวิธีการทำเกราะลอและการตีเกราะลอจนได้รับยกย่องว่าเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านนี้และได้ถ่ายทอดวิชาความรู้นี้แก่ผู้สนใจทั่วไป ในจำนวนนี้มีนายเปลื้อง ฉายรัศมี ชาวบ้านผู้หนึ่งซึ่งสนใจ และได้ศึกษารับการถ่ายทอดความรู้อย่างละเอียด จนเกิดความรอบรู้เป็นอย่างดียิ่ง นอกจากจะตีลายดั้งเดิม เช่น ลายกาเต้นก้อน ลายลดพัดพร้าว ลายสุดสะแนน ลายลำเพลิน ที่เรียนรู้สืบทอดกันมาแล้ว ยังตีออกลายอื่นๆที่ผิดแผกออกไปอีกหลายลาย เกราะลอจึงกลายเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวพื้นบ้านที่ถือว่าเป็นธรรมชาติที่สุดชิ้นหนึ่งในขณะนั้น แต่ยังเล่นสนุกสนานกันนอกหมู่บ้าน ปีพ.ศ. 2490 นายเปลื้อง ได้เรียนวิธีการทำเกราะลอ การตีเกราะรอ จากนายขาน ลายที่ตีคือ ลายภูไทยใหญ่

นอกจากนั้นนายเปลื้อง ยังเป็นคนที่ทำเกราะลอมาตีในหมู่บ้านเป็นคนแรก โดยได้ทำพิธีไหว้ครูหรือขอขมาครูก่อนเพื่อไม่ให้เกิดเหตุร้าย และนายเปลื้อง มีความคิดว่า “ลาง” (โชคลาง) นั้นมีสองด้าน คือ “ลางดี” และ “ลางร้าย” ดังนั้นเมื่อเราตีโดยมีเจตนาดี ก็จะมีแต่สิ่งดีๆเกิดขึ้น โดยในปีแรกนั้น การตีเกราะลอไม่ไพเราะหูคนที่ฟังเท่าไรนัก สองปีต่อมาการที่ตีเกราะลอของนายเปลื้องจึงดีขึ้นจนชาวบ้านพากันนิยม ปี พ.ศ. 2500 นายเปลื้อง ได้วิวัฒนาการการทำเกราะลอจากแต่

ก่อนหน้า ที่ทำด้วยไม้หมากเลื่อม มาเป็นไม้หมากหาด(มะหาด,หาด) ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็งเวลาตีแล้วไม่บวมง่าย โดยเฉพาะไม้ที่ตายยืนต้น เสียงจะกังวาน ที่เอาไม้หมากหาดมาทำโปงลางนี้ นายเปลื้องได้รับแนวคิดจากพระที่วัด ที่นำไม้นี้มาทำโปงที่ตีบอกเหตุหรือตีเป็นสัญญาณ ดังที่กล่าวมาแล้ว ต่อมานายเปลื้อง ได้คิดทำเกราะลอเพิ่มลูกจาก 9 ลูก มาเป็น 12 ลูก เมื่อทำเสร็จลองตีดูเห็นว่าเสียงเพราะมากดังนั้นในปี พ.ศ. 2502 นายเปลื้องจึงเพิ่มลูกเกราะลอจาก 12 ลูกมาเป็น 13 ลูก และเพิ่มเสียงจาก 5 เสียง เป็น 6 เสียง คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา (ส่วนเสียงทีนั้น ดนตรีพื้นเมืองของอีสานจะไม่ค่อยปรากฏเสียงนี้จึงไม่ได้เพิ่มเสียงไว้) แต่ถ้าลูกค้าต้องการโปงลางที่มีเสียง ที ก็สามารถทำได้ นอกจากนี้ท่านได้คิดลายของโปงลางใหม่ๆเพิ่มขึ้น และได้เปลี่ยนชื่อจากเกราะลอมาเป็นโปงลาง ซึ่งเรียกชื่อดนตรีชนิดนี้ว่า “โปงลาง”

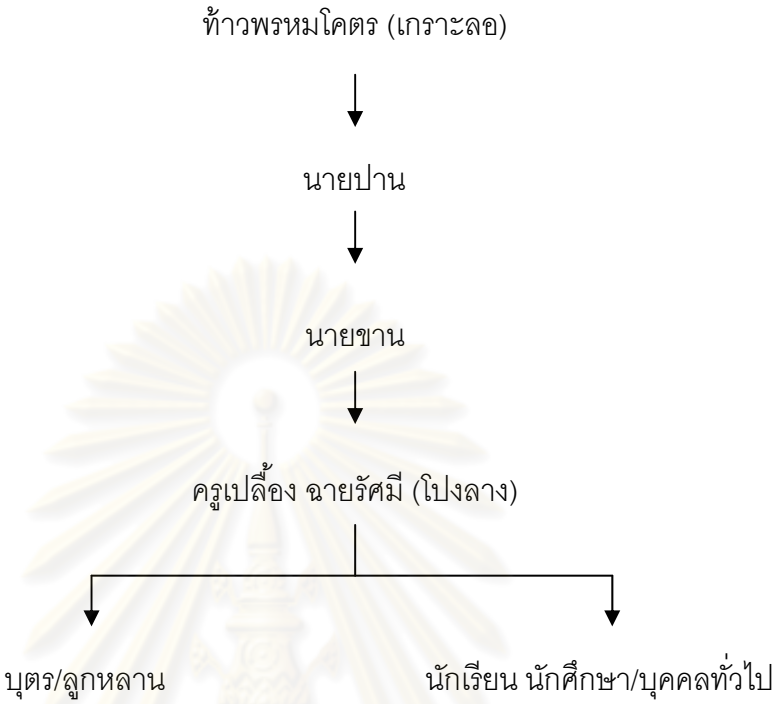
จะเห็นได้ว่าในช่วงแรกนั้น การเล่นเกราะลอหรือขอลอจะไม่นิยมเล่นในหมู่บ้าน เพราะชาวบ้านมองว่าเป็นเครื่องตีที่ใช้แจ้งเหตุการณ์ หรือใช้ตีไล่นกไล่กาตามท้องนา ไม่ควรนำเข้ามาเล่นในงานพิธีหรือในหมู่บ้าน แต่ครูเปลื้องก็เป็นคนแรกที่นำเกราะลอเข้ามาเล่นในหมู่บ้าน โดยทำพิธีไหว้ครูเสียก่อน เพื่อไม่ให้เกิดเหตุร้าย และได้เปลี่ยนชื่อจากเกราะลอเป็นโปงลาง เครื่องดนตรีที่สามารถเล่นตามงานบุญ งานรื่นเริงได้ทุกสถานที่ โปงลางได้ถูกพัฒนาจากเครื่องตีที่ใช้บอกเหตุการณ์ มาเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความสนุกสนานแก่ชาวบ้าน จนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีประจำจังหวัดกาฬสินธุ์สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

จากการออกภาคสนามในการทำวิจัยนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานที่มาของเครื่องดนตรีโปงลางได้ 2 กรณี โดยกรณีแรกนั้นโปงลางน่าจะมาจากเกราะลอ ที่ใช้ตีไล่นกกา หรือสัตว์ที่มารบกวนพืชตามท้องนา ซึ่งอาจจะมีการนำมาดัดแปลงและพัฒนาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นตามท้องนา เพื่อให้เกิดความสนุกสนานและความผ่อนคลายขณะทำไร่ทำนา ส่วนกรณีที่สอง น่าจะมาจากเกราะลอที่แขวนตามบ้านผู้ใหญ่บ้าน เวลาตีเพื่อส่งสัญญาณในการเรียกประชุม เสียงจะมีความไพเราะและดังกังวานจากท่อนไม้ ครูเปลื้องจึงสนใจและได้ซักถามผู้ใหญ่บ้านว่าเกราะลอที่ตีนั้น ทำจากไม้ชนิดใด เมื่อทราบว่าไม้หมากหาดมีเสียงดังกังวานจึงได้พัฒนามาเป็นเครื่องดนตรีต่อมา โดยได้ทำการเปลี่ยนชื่อและทำพิธีไหว้ครู เพื่อเป็นสิริมงคลในการนำเข้ามาเล่นในหมู่บ้านต่อไป

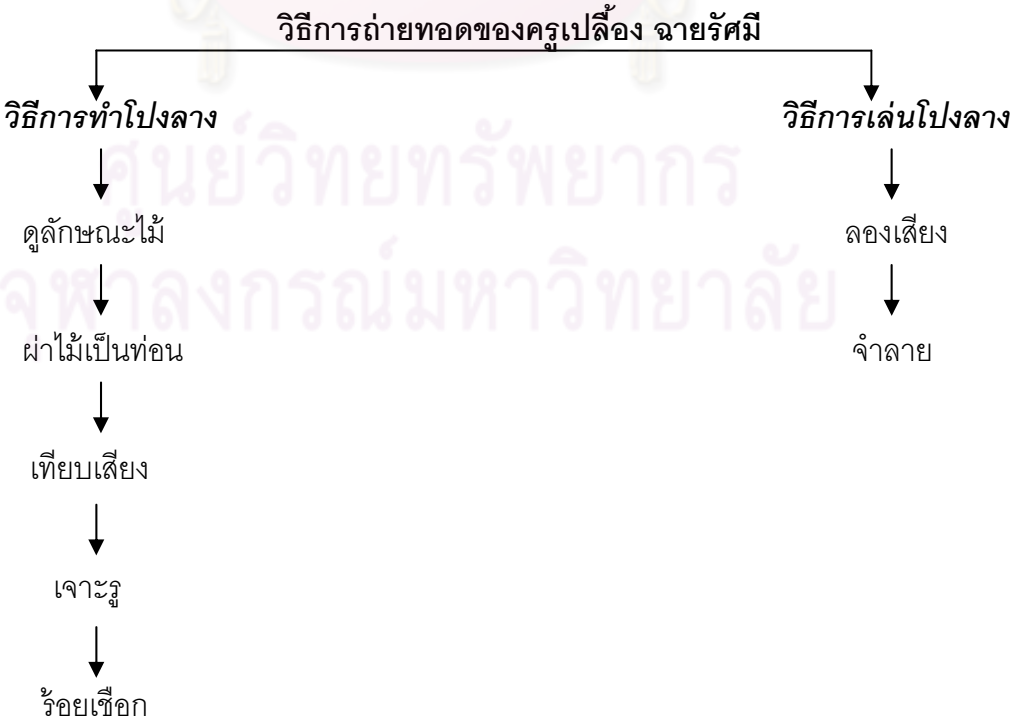
ภาพที่ 5 ครูเปลื้องขณะถ่ายทอดการตีโปงลาง

ภาพที่ 6 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี

ลำดับการสืบทอดการตีและการทำเกราะลอ



จากการสัมภาษณ์นายเชษฐา ฉายรัศมีบุตรชายของครูเปลื้อง ฉายรัศมี พบว่า วิธีการถ่ายทอดของครูเปลื้องนั้น มีการถ่ายทอดออกเป็น 2 อย่างคือ วิธีการทำโปงลาง และ วิธีการเล่นโปงลาง ซึ่งบางคนก็สนใจที่จะเรียนรู้ทั้งวิธีการทำและวิธีการเล่นโปงลาง



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากประวัติความเป็นมาที่กล่าวมานั้น ผู้วิจัยมองว่าส่วนหนึ่งที่สำคัญมากในการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการเล่นโปงลางจากท้องทุ่งนาให้สามารถเข้ามาเล่นในหมู่บ้านได้นั้น *การไหว้ครูหรือการยกครูโปงลาง* จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ไม่สามารถละเลยได้ ผู้วิจัยจึงขอกล่าวถึงการไหว้ครูโปงลางด้วย เพราะจะสามารถช่วยเปรียบเทียบยุคของการแสดงโปงลางได้อย่างชัดเจน ว่าโปงลางในยุคต่อมานั้น ได้มีการปรับเปลี่ยนหรือลดทอนการไหว้ครูอย่างไรบ้าง

การไหว้ครู หรือ การยกครูโปงลาง

การไหว้ครู หรือยกครูโปงลางนั้น มีอีกชื่อหนึ่งคือ “พิธียกคายอ้อ” ซึ่งมีเช่นเดียวกับการเรียนรู้ดนตรีอย่างอื่น กล่าวคือ เป็นการบูชาพระรัตนตรัย บูชาพรหม เทวดา (แถนที่อยู่บนฟ้า) ฤาษี และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย บูชาคุณครูผู้ให้ความรู้ทางศิลปะการเล่นโปงลาง นอกจากนี้การบูชาครูยังมีประโยชน์ดังนี้คือ

1. ครูและศิษย์มีโอกาสทำบุญร่วมกัน
2. เป็นโอกาสให้ครูได้อบรมสั่งสอนศิษย์เพิ่มเติม ทั้งทางศิลปะการดนตรีและจรรยามารยาท
3. เป็นโอกาสให้ศิษย์ได้แสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูผู้สอนศิลปะวิทยาการให้
4. เป็นการกระตุ้นเตือนใจศิษย์ให้ยึดมั่นในวิชาการศิลปะที่ครูถ่ายทอดให้
5. ทำให้ศิษย์มีความเชื่อมั่นในวิชาการศิลปะที่ครูถ่ายทอดให้
6. เป็นการธำรงไว้ซึ่งขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของไทย

สำหรับพิธีการไหว้ครูโปงลางหรือพิธียกคายอ้อนั้น มีทั้งหมด 3 รูปแบบดังนี้[3]

1. พิธียกคายอ้อมอบตัวเป็นศิษย์ คือพิธีกรรมไหว้ครูของผู้เริ่มเรียน เพื่อมอบตัวเข้าเรียนกับผู้สอน เป็นพิธีที่แสดงถึงการให้ความเคารพครู และแสดงถึงความตั้งใจที่จะรับสืบทอดความรู้จากผู้สอน เมื่อครูพิจารณาแล้วเห็นว่าศิษย์เป็นผู้มีความตั้งใจ มีวี่แววความสามารถที่จะเป็นศิลปินอาชีพในอนาคต ครูจะเป็นผู้บอกกล่าวให้ศิษย์เข้าพิธียกคายอ้อเพื่อมอบตัวเป็นศิษย์

---

3 บุษกร บิณฑสันต์. **โปงลาง**. หน้า 59-66 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

พิธีการยกคายอ้อมอบตัวเป็นศิษย์ ขั้นตอนแรกผู้เรียนจะต้องนำเครื่องคายอ้อไปมอบให้ครูผู้สอน จากนั้นครูจะนำคายอ้อที่ได้ไปบูชาครูเทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ พร้อมท่องคาถากำกับด้วยบทบูชาครูที่มีทั้งภาษาบาลีและภาษาถิ่นอีสาน เพื่อขออนุญาตบูรพาจารย์รับผู้เรียนเข้าเป็นศิษย์ สำหรับขั้นตอนสุดท้ายครูให้พรพร้อมทั้งอบรมศิษย์ให้ปฏิบัติตนตั้งมั่นอยู่ในศีลธรรม เมื่อเสร็จพิธียกคายอ้อมอบตัวเป็นศิษย์แล้ว จึงมีความหมายว่าผู้เข้าพิธีได้ก้าวเข้าสู่การเป็นครูและศิษย์กันอย่างสมบูรณ์

2. พิธียกคายอ้อก่อนการแสดง เป็นพิธีการไหว้ครูเพื่อบอกกล่าวขออนุญาตทำการแสดงไปยังครูบาอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ศิลปินให้ความเคารพนับถือ พระภูมิ เจ้าที่ซึ่งสถิตอยู่ ณ สถานที่จัดการแสดง นอกจากนี้ยังเป็นการบอกกล่าวให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาช่วยอำนวยพรเพื่อให้การแสดงดำเนินไปด้วยความราบรื่น ตลอดจนบันดาลให้การแสดงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม

คายอ้อก่อนการแสดงนั้น เจ้าภาพจะเป็นผู้จัดเตรียมให้ตามที่ศิลปินกำหนด เมื่อใกล้ถึงกำหนดการแสดง เจ้าภาพจึงยกคายอ้อนี้ให้แก่ศิลปิน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นหัวหน้าวง เพื่อนำไปบูชาครูเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หัวหน้าวงรับคายอ้อมาพร้อมกล่าวคาถาบูชาตามขนบที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา

หลังเสร็จสิ้นการแสดง หัวหน้าวงจะนำคายอ้อที่ผ่านการไหว้ครูก่อนการแสดงกลับมาบูชาที่บ้านพักของตนโดยวางไว้บนหิ้งบูชาข้างพระพุทธรูป

3. พิธียกคายอ้อประจำปี คือพิธีกรรมไหว้ครูเมื่อครบรอบปีหนึ่งๆ มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงการเคารพบูชา รำลึกถึงพระคุณครูทางด้านศิลปะการดนตรีที่ให้อาชีพสร้างรายได้แก่ศิลปินตลอดปีที่ผ่านมา และในโอกาสเดียวกันก็ถือเป็นการพบปะสังสรรค์และเปลี่ยนทัศนคติและประสบการณ์ที่ผ่านมาระหว่างครูและลูกศิษย์อีกด้วย

ศิลปินเริ่มเตรียมพิธียกคายอ้อประจำปีตั้งแต่เวลา 05.00 น. ขั้นตอนในพิธียกคายอ้อเริ่มประมาณเวลา 09.00 การจัดพิธีกรรมในช่วงเช้านั้น ศิลปินเชื่อว่าเป็นการเริ่มต้นของวันใหม่เหมาะสมแก่การเริ่มต้นสิ่งดีๆในชีวิต หลังจากศิษย์ทุกคนเข้ามารวมกันในบริเวณพิธี ครูซึ่งนั่งหันหน้าไปทางทิศตะวันออกจะรับคายอ้อจากตัวแทนลูกศิษย์ พร้อมกล่าวนำคำบูชาโดยให้ลูกศิษย์กล่าวตาม เมื่อกล่าวคำบูชาจบ ครูรับเครื่องคายอ้อ สวดบูชาครูแล้วอัญเชิญดวงวิญญาณครูอาจารย์ผู้ล่วงลับ ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ที่ศิลปินนับถือลงมารับเครื่องคายอ้อ จากนั้นรด

น้ำมนต์ ผูกข้อมือ ให้ศีลให้พรบางปีอาจมีการเจิมหน้าผาก พิธีเสร็จสิ้นลงในเวลา 11.30-12.00 น. โดยประมาณ

หลังจากนั้น ครูนำเครื่องคายอ้อบางส่วนวางไว้บนหิ้งบูชา ส่วนที่เหลือแจกจ่ายให้แก่ลูกศิษย์โดยใช้ผ้าห่อเครื่องคายอ้อบางส่วน เพื่อนำกลับไปบูชาที่บ้านของตน สำหรับเครื่องคายอ้อที่เป็นอาหารนั้นจะนำมารับประทานเป็นอาหารกลางวันร่วมกัน ในขณะรับประทานอาหารบรรดาลูกศิษย์ต่างร้องรำทำเพลงเพื่อเป็นการถวายครู และเป็นการสังสรรค์แลกเปลี่ยนประสบการณ์การเรียนรู้ซึ่งกันและกัน

จากการศึกษาเก็บข้อมูลจากข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์พบว่า การไหว้ครูนั้น จะเป็นการไหว้พ่อแก่ หรือ พระพิฆเนศ ซึ่งเป็นการรวมครูและเทพของศิลปะการแสดงทุกศาสตร์ ในช่วงของยุคครูเปลื้องเริ่มแรก (2505 – 2524) จะมีการไหว้แค่ พ่อแก่ และพระพิฆเนศ เท่านั้น ส่วนยุคครูเปลื้องในช่วงที่วิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสานก่อตั้งขึ้น (2524- 2553) จะมีการไหว้ครูเพลงพื้นบ้านที่สั่งสอนมาด้วย เพื่อความศิริมงคล

“การไหว้ครูก่อนการแสดง หรือ ไหว้ครูประจำปี ก็จะไหว้พ่อแก่และก็พระพิฆเนศ นี่แหละค่ะ เพราะหมายถึงเทพทางด้านศิลปะการแสดงทุกศาสตร์ ไม่ได้มีเทพหรือเทวดาเฉพาะองค์”
(กฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม : นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และแฟนคลับโปงลางสะออนที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 9 ธันวาคม 2553)

จะเห็นได้ว่า แม้ความเป็นมาของโปงลางจะไม่เก่าแก่เหมือนดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างเช่น แคน พิณ หรือกลองหาง แต่ก็ได้สะท้อนถึงความผูกพันระหว่างคนและสัตว์ในการทำการเกษตร ตลอดจนการคมนาคมขนส่ง วัฒนธรรมการใช้เกราะลอสำหรับการสื่อสารบอกเหตุการณ์ต่างๆในหมู่บ้าน จนกลายมาเป็นวัฒนธรรมการเล่นดนตรีพื้นบ้านในงานพิธีต่างๆ นอกจากการให้ความบันเทิงแล้ว โปงลางยังเป็นเครื่องมือที่ใช้แสดงให้คนทั่วไปรู้จักคนอีสาน นั่นคือวัฒนธรรมประจำภาคใช้บ่งบอกถึงเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น หรือกล่าวได้ว่า เป็นตัวแทนของคนอีสานอีกทางหนึ่ง ที่บ่งบอกถึง สภาพแวดล้อมของคนอีสานที่ถ่ายทอดออกมาเป็นเครื่องดนตรี มาเป็นบทเพลง ซึ่งเป็นสื่อที่สะท้อนถึงความเป็นตัวตนของคนอีสานอีกทางหนึ่ง และสิ่งนี้ก็ยังเป็นวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์และควรค่าแก่การอนุรักษ์ส่งเสริมและเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักและคงอยู่ต่อไป

เมื่อวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง วัฒนธรรมก็เป็นสิ่งที่ต้องพัฒนาให้เหมาะสมและเข้ากับยุคสมัย การแสดงวัฒนธรรมและศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสานก็ต้องพัฒนาให้เข้ากับกระแสสังคมเช่นกัน จะเห็นได้จาก หมอลำ ซึ่งได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา จากหมอลำพื้น กลายเป็นหมอลำกลอน หมอลำเรื่อง หมอลำเพลิน จนเป็นหมอลำซิ่ง ซึ่งมีการนำสื่อมวลชนมาเป็นช่องทางในการเผยแพร่ออกสู่สังคมและเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้หมอลำคงอยู่ แต่ในทางกลับกันก็ส่งผลเสียต่อหมอลำในการปรับเปลี่ยนตนเองให้เข้ากับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จนทำให้ส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหาการแสดงจนผิดไปจากเนื้อหาหรือรากเหง้าเดิม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอพัฒนาการการสื่อสารการแสดงสื่อพื้นบ้านโปงลาง โดยเปรียบเทียบและนำเสนอจากมุมมองนักนิเทศศาสตร์ โดยสรุปผลและแบ่งออกเป็น 3 ยุค ตามลำดับของเวลา ได้แก่ ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี ยุคโปงลางสะออนในช่วงที่ยังเป็นศิลปินอิสระ และยุคที่โปงลางสะออนได้มาเป็นศิลปินในสังกัดของบริษัทอาร์สยามหรือในยุคที่เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

<u>พัฒนาการของวงโปงลาง</u>

แต่เดิมเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ยังไม่มีการผสมวงกันแต่อย่างใด ใช้เล่นเป็นเครื่องเดี่ยว ตามความถนัดของนักดนตรีที่อยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ โอกาสที่จะมาร่วมเล่นด้วยกันก็ต่อเมื่อมีงานบุญหรืองานประเพณีต่างๆ เช่น บุญผะเหวต[4] จะมีการแห่กัณฑ์หลอนของแต่ละคุ้มหรือ แต่ละหมู่บ้านมาที่วัด หมู่บ้านไหนมีนักดนตรีชนิดใด ก็ใช้บรรเลงและแห่ต้นกัณฑ์หลอน มาที่วัด พอมาถึงวัดก็จะมีการแลกเปลี่ยนหรือเล่นผสมผสานกันของแต่ละเครื่องมือ เช่น พิณ แคน ซอ กลอง เป็นต้น หลังจากผสมผสานกันแล้วก็จะแลกเปลี่ยนและถ่ายทอดกันระหว่างนักดนตรี จนกลายมาเป็นวงดนตรีในที่สุด และมีการพัฒนาขึ้นมาเรื่อยๆ เช่นวงโปงลาง

ปีพ.ศ. 2505 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ซึ่งเป็นผู้สนใจศึกษาพัฒนาการตีและการทำเกราะลอจนเปลี่ยนชื่อมาเป็นโปงลาง และได้รับความนิยมจากชาวบ้านโดยทั่วไป จากนั้นครูเปลื้องได้เกิดแนวคิดในการนำเอาเครื่องดนตรีอีสานชนิดอื่นๆมาบรรเลงร่วมกับโปงลาง จึงได้

---

4 เรียกอีกชื่อว่า บุญเดือนสี่ คือ ประเพณีการเทศน์มหาชาติ

รวบรวมพรรคพวกที่ชอบเล่นดนตรีมาบรรเลงรวมกัน การผสมวงครั้งแรกมีจำนวนเครื่องดนตรีและสมาชิกดังนี้

1. พ่อเปลื้อง ฉายรัศมี	ตีโปงลาง
2. พ่อที บ้านโพนทอง	เป่าแคน
3. นายที บ้านโพนทอง	ดีดพิณ
4. นายเอก บ้านโพนทอง	ตีกลองติ้ม

ปรากฏว่า เป็นที่สนใจและได้รับความนิยมจากชาวบ้านเป็นจำนวนมาก (ประมาณปีพ.ศ. 2505-2510) เมื่อถึงเวลาช่วงเย็นจะมีชาวบ้านมารอชมและขอให้บรรเลงให้ฟัง เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้น จึงมีผู้มาว่าจ้างไปบรรเลงในงานอุปสมบท ณ บ้านปอแดง ตำบลอุ่มเม้า อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ในราคา 40 บาท เป็นที่ชื่นชอบของผู้ที่พบเห็นและได้ฟังจากงานอุปสมบทของบ้านปอแดง และได้รับการติดต่อให้ไปแสดงอีกหลายๆที่

ภาพที่ 7 แคนที่ใช้เล่นในวงโปงลาง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 8 พิณโปร่งที่ใช้เล่นในวงโปงลาง

ภาพที่ 9 กลองตึ้มหรือกลองรำมะนา

ปี พ.ศ. 2511 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำคณะโปงลางไปแสดงเพื่อเฉลิมพระเกียรติเนื่องในงานวันเฉลิมพระชมพรรษา 5 ธันวามหาราช ณ อำเภอยางตลาด จึงเป็นโอกาสให้ครูเปลื้องได้พบกับนายประชุม อินทรตุล ป่าไม้อำเภอยางตลาด ซึ่งขณะนั้นนายประชุมได้นำวงดนตรีสากลมาร่วมบรรเลง ครูเปลื้องจึงขอยืมกลองชุดสากลจากนายประชุม เพื่อนำไปเล่นเข้ากับหมอลำ จากนั้นครูเปลื้องจึงนำโปงลางไปแขวนบนเสาต้นของเวทีหมอลำ ในขณะนั้นคณะหมอลำยังไม่รู้จักโปงลางมาก่อน เมื่อคณะโปงลางบรรเลงขึ้น ก็เป็นที่ชื่นชมและประทับใจจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ต่อจากนั้นนายประชุมจึงได้สนับสนุนและตั้งวงโปงลางขึ้น ชื่อว่า วงโปงลางกาฬสินธุ์ โดยมอบหมายให้ครูเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นหัวหน้าวง และได้มีสมาชิกพร้อมจำนวนเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นดังนี้

1. พ่อเปลื้อง ฉายรัศมี	ตีโปงลาง
2. นายหงวน	ดีดพิณโปร่ง
3. นายนาด นายแก้ว นายเปลี่ยน นายเมฆ และนายเอก	เป่าแคน
4. นายชาญ นายนิคม	ตีกลอง
5. นายทัด	ตีกั๊บแก้บ

ภาพที่ 10 กั๊บแก้บ

ผลงานการแสดงที่หลังจากการตั้งวงไม่นาน นายบุรี พรหมลักขโน ผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ในขณะนั้น ได้ติดต่อให้นำวงโปงลางไปแสดงออกรายการที่ทีวีช่อง5 จังหวัดขอนแก่น (ช่อง 11 ในปัจจุบัน) เพื่อเป็นการเผยแพร่ และท่านได้มีการแนะนำว่าจะมีชุดฟ้อนรำไปด้วยเพื่อให้เกิดความน่าสนใจยิ่งขึ้น นายประชุม อินทรตุล จึงได้มอบหมายให้คุณเกรียง บ้านสูงเนิน คุณลดาวัลย์ สิงห์เรืองและภรรยาของนายประชุมเองฝึกชุดฟ้อนขึ้นมาอีก 5 ชุด ได้แก่ ชุดรำซวยมือ ชุดเซิ้งภูไท ชุดเซิ้งสวิง ชุดบายศรี และชุดไทภูเขา เมื่อมีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของสังคมแล้ว วงโปงลางกาฬสินธุ์จึงได้มีโอกาสไปแสดง ณ วังสวนจิตลดา วังละโว้ วังสวนผักกาด วังสราญรมย์ และแสดงเผยแพร่ในมหาวิทยาลัยต่างๆเช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยรามคำแหง และที่ต่างๆอีกมากมาย ทำให้เมื่อมีใครกล่าวถึงคำว่าโปงลาง ก็จะมีคนต่อให้เต็มว่าโปงลางกาฬสินธุ์ จนกลายเป็นดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดกาฬสินธุ์ไปโดยปริยาย

ปี พ.ศ. 2513 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทดลองนำพิณไฟฟ้าเข้ามาผสมวง ซึ่งยังไม่ได้ผลเท่าที่ควร เนื่องจากยังไม่มีความรู้ความชำนาญ

ปี พ.ศ. 2515 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้เห็นลูกชายของนายประชุม และลูกชายของนายช่วงเอายางหนังสติ๊กพาดปากไหแล้วดึงเล่น จึงได้มีแนวคิดนำมาทำเป็นเสียงเบส เนื่องจากมีเสียงคล้ายดังคล้ายเบสสากล จึงได้นำไหเข้ามาร่วมวงด้วย 2 ใบ และได้ตั้งวงขึ้นมาใหม่ ซึ่งมีเครื่องดนตรีและสมาชิก ดังนี้

1. พ่อเปลื้อง ฉายรัศมี	ตีโปงลาง
2. นายหงวน	ดีดพิณโปร่ง
3. นายแสวง นายเสถียร นายคำ นายมุก ยลถวิล นายสังวาล นายจอม	เป่าแคน
4. นายเคน นายคอน	ดีดพิณโปร่ง
5. นายบเสา	สีซอแกนลอน
6. นายสุด บำรุงเอื้อ นายแกะ นายประสิทธิ์	ตีฉาบ
7. นายภิรมย์	ตีกลองตื้ม
8. นายพงษ์	ตีกลองล่วงหรือกลองหางใบเดียว
9. นายเรือง	ดีดไหซอง
10. นายทัด	ตีกั้บแก้บ

ภาพที่ 11 ไหซอง

ภาพที่ 12 กลองหาง

ปี พ.ศ. 2523 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทดลองทำพิณไฟฟ้ากับนายประชา ที่บ้านนาราช ควาย จังหวัดนครพนม เข้าร่วมบรรเลงกับวงโปงลาง

ปี พศ. 2524 ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทดลองทำพิณเบสไฟฟ้า กับครูสมพงษ์ ที่บ้านนาราช ควายเช่นเดียวกัน การใช้พิณไฟฟ้าและพิณเบสไฟฟ้ายังไม่ได้ผลเท่าที่ควรเพราะยังไม่มีความรู้ ความชำนาญ

จากนั้นครูเปลื้อง ก็เข้ามาสมัครสอบเป็นครูพิเศษ ในตำแหน่งลูกจ้างชั่วคราวที่วิทยาลัย นาฏศิลปกาฬสินธุ์

สรุปได้ว่า การผสมวงในช่วงแรก มีการนำเอาเครื่องดนตรีหลายๆชนิด มาบรรเลงรวมกัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความพยายามของนักดนตรีและผู้ร่วมงานที่ต้องการสร้างวง และพัฒนาดนตรีให้ เกิดขึ้นอย่างเต็มความสามารถมาโดยตลอด นับว่ามีคุณค่าสำหรับชนรุ่นหลังเป็นอย่างยิ่ง

การผสมวงโปงลางในช่วงต่อมา

ปี พ.ศ. 2521 กลมศิลปากร ได้จัดตั้งสถานศึกษาเพื่อเผยแพร่และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ท้องถิ่นขึ้นที่จังหวัดร้อยเอ็ด คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และได้จัดตั้งวงโปงลางขึ้น โดยได้ คัดเลือกนักดนตรีนักแสดงที่มีฝีมือเข้ามาร่วมสร้างวงดนตรีพื้นบ้าน คือ

1. นางฉวีพันธุ์ หรือ ฉวีวรรณ ดำเนิน ซึ่งเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียง ปัจจุบันได้ยกย่องให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านหมอลำ
2. นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีความสามารถในการเล่นดนตรีพื้นบ้านอีสานได้หลาย ชนิด เช่น พิณ แคน โปงลาง โหวด ซึ่งนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้เป็นผู้เริ่มประดิษฐ์โหวดให้เป็น เครื่องดนตรี และได้ตั้งวงดนตรีขึ้นเป็นของตนเอง โดยเน้นโหวดเป็นหลัก ที่อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด ให้ชื่อว่า วงโหวดเสียงทอง
3. นายทำคำ ไทยกล้า มีความสามารถในการเป่าแคน และยังเป็นหมอแคนให้กับหมอ ลำอาชีพที่มีชื่อเสียงหลายต่อหลายคน
4. นายทองจันทร์ สังฆะมณี มีความชำนาญในการฟ้อนรำอีสาน

ต่อมาได้มีการพัฒนาวงต่อไปอีกโดยการนำของผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดใน สมัยนั้น คือ นายชวลิต มณีรัตน์ และ นายจีรพล เพชรสม ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการ

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งเป็นคนสำคัญในการพัฒนา การแสดงวงโปงลางทั้งด้านดนตรีและการฟ้อนรำ เช่น

ด้านดนตรี นอกจากจะมีเครื่องดนตรีที่เป็นหลัก เช่น โปงลาง แคน และพิณแล้ว (ในขณะนั้นยังใช้พิณโปร่ง) ยังได้เพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไปอีก และได้พัฒนาให้เป็นวงโปงลางขึ้นใหม่ โดยมีเครื่องดนตรีดังนี้

โปงลาง	จากลางเดียวเป็นหลายลาง
แคนแปด	จำนวนหลายเต้า
พิณ	ยังคงใช้พิณโปร่ง
โหวด	มีทั้งขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่
กลอง	ใช้กลองหาง 2 ใบ ใช้กลองติ้ม 1 ใบ
ไห	ใช้ไห 5 ใบ ใช้ผู้ชายดีดให้มีเสียงจริงๆ
เกราะ	ใช้ผู้ชายตี
ฉาบ	ใช้ฉาบเล็กอย่างเดียว

การทำวงดนตรีในระยะแรกๆ ยังคงอนุรักษ์รูปแบบเดิมเอาไว้ให้มาก จนต่อมาได้พัฒนาโดยเฉพาะพิณโปร่ง มีเสียงน้อยมาก เวลาบรรเลงร่วมกันมักจะสู้เสียงเครื่องดนตรีอื่นไม่ได้ จึงได้ประยุกต์ให้เป็นพิณไฟฟ้า และใช้พิณเบสแทนการใช้เสียงไห แต่ยังคงไหไว้เหมือนเดิม

ด้านการแสดงและฟ้อนลำประกอบวงโปงลาง ได้ถูกสร้างและพัฒนาขึ้นอย่างเป็นลำดับ โดยอาจารย์จีรพล เพชรสม พร้อมคณะได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างชุดการแสดงและมีชุดการแสดงเกิดขึ้นมากมาย เช่น ชุดมโนราเล่นน้ำ, ชุดเตยหัวโนนตาล ชุดฟ้อนภูไทเรณู, ชุดฟ้อนภูไท 3 เผ่า, ชุดเซิ้งบั้งไฟ, ชุดลำบายศรี, ชุดเซียงข้อง, ชุดดึงครกดึงสาก, ชุดรำตังหวาย, ชุดรำเต้ยเดือนห้า, ชุดรำแม่บทอีสาน, ชุดเรือมอันเร และอื่นๆ ซึ่งทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ทำการเผยแพร่ทำให้วงโปงลางเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย และมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

ปี พ.ศ. 2524 กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ได้พิจารณาเห็นสมควรให้จัดตั้งสถานศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมทางนาฏศิลปและดนตรีให้มีความแพร่หลายมากขึ้น จึงมีคำสั่งให้ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคขึ้นอีก 1 แห่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งมีหน้าที่อนุรักษ์ สร้างสรรค์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย เพื่อรักษาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น อาจารย์สำเริง จิตจง ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์คนแรก จึงได้จัดตั้งวงโปงลางขึ้น ครูเปลื้อง ฉายรัศมี จึงได้มาเป็นครูสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน และได้นางเพ็ญจันทร์ เด่นยุกต์(อิ่มแมน) เป็นผู้ดูแลด้านการแสดงฟ้อนรำ นางคำมี บัญชา (ชบาไพร นามวัย) ศิลปะพื้นบ้านสอนด้านหมอลำ

วงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้อาศัยรอยต่อโดยศึกษารายละเอียดจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด จึงได้พัฒนาทั้งด้านดนตรีและการแสดงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันดังนี้

ด้านดนตรี เครื่องดนตรีทุกชนิด ยังคงเดิมเหมือนวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด แต่ที่โดดเด่นเป็นผลงานคือ ใช้สาวดีดไหเป็นวงแรก คือนางสาวนิตยา รังเสนา ซึ่งได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 13 นิตยา เชิดชู (รังเสนา) นางไหคนแรกของโลก

ปี พ.ศ. 2532 ได้ปรับเปลี่ยนจากการใช้กลองยาว 5 ใบ เป็นกลองหาง 4 ใบ เปลี่ยนจากไห 5 ใบ เป็น 4 ใบ และได้เปลี่ยนรูปแบบขาตั้งกลอง ขาตั้งไหใหม่ โดยให้ขาไหขากลอง ซึ่งเป็นเหล็กออกแบบให้หลบอยู่ด้านหลัง เพื่อต้องการให้กลองและไหมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นยังเปลี่ยนจากการนั่งตีโปงลางอยู่กับพื้นให้มีที่รองนั่งหรือยกระดับโปงลางให้สูงขึ้นจากพื้น การปรับเปลี่ยนดังกล่าวได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ถือได้ว่าเป็นมาตรฐานของวงโปงลางมาจนถึงปัจจุบัน

ด้านชุดการแสดง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้อนุรักษ์พัฒนาและประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นเพิ่มเติมอีก 12 ชุด ได้แก่ ฟ้อนโปงลาง รำบายศรีสู่ขวัญ รำไทภูเขา ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ แหย่ไข่มดแดง สาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน แพรวากาฬสินธุ์ เซิ้งโปง เต้ยหัวโนนตาล เอ้ดอกคุณ ฟ้าหยาด และฟ้อนแคน

จากข้อมูลเบื้องต้นสามารถสรุปการพัฒนาวงโปงลาง แบ่งได้ดังนี้

ช่วง	เครื่องดนตรี	การแสดงฟ้อนรำ
ช่วงแรก (พ.ศ. 2505-2524) พ.ศ. 2505 เป็นการนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมารวมวงกันเป็นครั้งแรก แสดงในหมู่บ้านและตามงานอุปสมบท	- **โปงลาง** - **แคน** - **พิณ** } เครื่องดนตรีหลัก - กลองตื้ม	-
พ.ศ.2511 ตั้งวงโปงลางกาฬสินธุ์ ซึ่งมีการนำกลองชุดซึ่งเป็นดนตรีสากลเข้าร่วมในการแสดง มีการนำวงไปออกรายการโทรทัศน์ ต่อมามีการคิดการฟ้อนรำประกอบการแสดงเพิ่ม เพื่อสร้างความน่าสนใจ และได้ทำการแสดงเผยแพร่ไปยังมหาวิทยาลัยต่างๆ	- โปงลาง - แคน 5 คน - พิณ - กลอง - **กั๊บแก้บ** (เพิ่มเติม)	- ชุดรำซวยมือ - ชุดเซิ้งภูไท - ชุดเซิ้งสวิง - ชุดบายศรี - ชุดไทภูเขา

<u>พ.ศ.2515</u> มีการนำหนังสติกพาดปากไห มาทำเป็นเสียงเบส จึงได้นำไหเข้ามาร่วมในวง จากนั้นได้มีการตั้งวงขึ้นมาใหม่ มีการเพิ่มเครื่องจำนวนเครื่องดนตรี และจำนวนชนิดของดนตรีมากขึ้น <u>พ.ศ.2523-2524</u> ครูเปลื้องได้ทดลองการทำเครื่องดนตรีไฟฟ้า แต่ก็ยังไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร	- โปงลาง - แคน 6 คน - พิณโปร่ง 2 คน - **ซอแกนลอน** (เพิ่มเติม) - **ฉาบ** (เพิ่มเติม) 2 คนิ - กลองตื้ม - **กลองหาง** (เพิ่มเติม) - **ไหซอง** (เพิ่มเติม) - กั้บแก้บ	ไม่ได้กล่าวถึง เนื่องจากเป็นการรวมวงขึ้นมาใหม่ จะเป็นในลักษณะรวมนักนักดนตรีและไปเล่นตามงานแสดงต่างๆ ไม่ได้เน้นชุดการแสดงฟ้อนรำมากนัก
ช่วงต่อมา (พ.ศ.2521-ปัจจุบัน) <u>พ.ศ.2521</u> ได้ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และตั้งวงโปงลางขึ้น โดยนำบุคลากรที่มีความสามารถทั้งทางด้าน*หมอลำ, เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน,* และผู้มีความชำนาญใน*การฟ้อนรำ*มาร่วมสร้างวงดนตรีพื้นบ้าน *(การทำวงดนตรีในระยะนี้ ยังคงอนุรักษ์รูปแบบเดิมเอาไว้ให้มาก แต่หลังจากนี้ได้พัฒนาพิณโปร่งให้เป็นพิณไฟฟ้า เพื่อให้มีเสียงโน้ตมากขึ้น สามารถเล่นเข้ากับเครื่องดนตรีอื่นๆได้ และนำเบสมาใช้แทน*	- โปงลาง (หลายลาง) - แคน - พิณโปร่ง - **โหวด** (เพิ่มเติม) - กลองหาง 2 ใบ - กลองตื้ม 1 ใบ - ไห 5 ใบ ยังใช้ผู้ชายดีด - **เกราะ** (เพิ่มเติม) - ฉาบ (ฉาบเล็กอย่างเดียว)	- ชุดมโนราห์เล่นน้ำ - ชุดเตยหัวโนนตาล - ชุดฟ้อนภูไทเรณู - ชุดฟ้อนภูไท 3 เผ่า - ชุดเซิ้งบั้งไฟ - ชุดลำบายศรี - ชุดเซียงข้อง - ชุดดึงครกดึงสาก - ชุดรำตังหวาย -ชุดรำเต้ยเดือนห้า - ชุดรำแม่บทอีสาน - ชุดเรือมอันเร

เสียงดีดไห แต่ยังคงไหไว้เหมือนเดิม)		
<u>พ.ศ.2524</u> ตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งก็ได้ตั้งวงโปงลางขึ้น ซึ่งมีบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถทางด้าน*ดนตรีพื้นบ้านอีสาน* คือ ครูเปลื้อง, การแสดงฟ้อนรำ, หมอลำ <u>พ.ศ.2532</u> เป็นต้นมา	ด้านดนตรียังคงเดิมจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดอยู่ แต่ได้เพิ่มสีสันความสนุกสนานโดยการให้ผู้หญิงเข้ามาดีดไห - ปรับการใช้กลองยาว 5 ใบ มาเป็นกลองหาง 4 ใบ - ไห 5 ใบ เป็น 4 ใบ - เปลี่ยนรูปแบบขาตั้งกลองและขาตั้งไหให้มีความสวยงาม มากขึ้น	- ฟ้อนโปงลาง - รำบายศรีสู่ขวัญ - รำไทภูเขา - ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ - แหย่ไข่มดแดง - สาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน - แพรวากาฬสินธุ์ - เซิ้งโปง - เต้ยหัวโนนตาล - เอ้ดอกคูณ - ฟ้าหยาด - ฟ้อนแคน

ตารางที่ 8 เปรียบเทียบการแสดงดนตรีและการแสดงฟ้อนของวงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี

จากตารางเปรียบเทียบการแสดงดนตรีและการแสดงฟ้อนรำของวงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี สามารถสรุปได้ว่า พัฒนาการของการแสดงวงโปงลางในยุคครูเปลื้องนั้น ได้มีการ**<u>เพิ่มเติม</u>** ตั้งแต่ พ.ศ. 2511 ทั้งการ**เพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้าน**ที่ใช้เล่นในวง **การประดิษฐ์ชุดการแสดง**ประกอบการเล่นดนตรี รวมถึงการ**นำเครื่องดนตรีสากลหรือกลองชุดเข้ามาร่วมบรรเลง**ในวง

จากการสรุปพัฒนาการของวงโปงลางข้างต้นนั้น จะสามารถเชื่อมโยงไปถึงพัฒนาการการสื่อสารของการแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคของครูเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นต้นมา จะทำให้ทราบถึงองค์ประกอบการสื่อการของการแสดงโปงลางจากพัฒนาการของวงโปงลางที่กล่าวถึงทั้งด้านดนตรีและการแสดงฟ้อนรำ ซึ่งเปรียบเสมือนลักษณะและรูปแบบดั้งเดิมของการแสดงโปงลางที่สามารถนำมาเปรียบเทียบได้ และสามารถต่อยอดไปถึงพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางต่อไปได้

นอกจากนี้ยังสามารถโยงเข้าสู่การ**<u>สรุปผลการวิจัย ตามปัญหานำวิจัยข้อที่ 1</u> พัฒนาการการสื่อสาร พัฒนาการการสื่อสารในการแสดงพื้นบ้านในแต่ละช่วงเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบันของศิลปินโปงลางสะออนเป็นอย่างไร**

4.1 พัฒนาการการสื่อในการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง

ยุคของครูเปลื้อง ฉายรัศมี สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง คือช่วงการผสมผสานวง (พ.ศ. 2505-2524) กับช่วงที่เผยแพร่อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม (พ.ศ.2521- 2553)

<u>ช่วงแรก</u> ช่วงการผสมผสานวง ปีพ.ศ. 2505 ครูเปลื้องและเพื่อนนักดนตรีในหมู่บ้านได้รวมวงกัน เล่นในหมู่บ้าน และตามงานบุญในละแวกใกล้เคียง เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ โปงลาง พิณ แคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลัก และกลองตื้ม ในสมัยนั้นยังไม่มีรถ หากมีผู้มาว่าจ้างให้ไปจังหวัดอื่นๆ ต้องแบกเครื่องดนตรีไปเอง

“เมื่อก่อนไม่มีรถ ต้องแบกเครื่องดนตรีไปจังหวัดนั้น จังหวัดนี้ แบกไปเรื่อย ถือคนละชิ้น แบกข้ามทุ่งนา ข้ามบ้านไปอีกบ้านนึง ก็เล่นไปเสียก่อน ก่อนที่จะไปถึงที่นะ” (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง ฉายรัศมี สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

ในช่วง พ.ศ. 2505-2511 นั้น วงโปงลางซึ่งเป็นวงผู้ชายล้วน จะเล่นตามงานบุญหรืองานตามหมู่บ้านขึ้นอยู่กับการว่าจ้าง แต่เนื่องจากเสียงของโปงลางมีช่วงเสียงสั้น ให้อารมณ์สนุกสนาน จึงไม่เหมาะกับบรรเลงในงานศพ เนื้อหาการแสดงยังไม่มีการแสดงฟ้อนรำประกอบ มีแต่การแสดงดนตรีพื้นบ้านอย่างเดียว ผู้ชมส่วนมากในสมัยนั้นจะเป็นเด็กและคนแก่คนชรา แต่จะค่อนไปทางคนแก่

“คนดูส่วนมากก็เป็นคนแก่ เพราะว่ามันยังไม่มีนางรำ ยังไม่มีสีสัน” (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง ฉายรัศมี สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

เมื่อได้รับความสนใจมากขึ้น ครูเปลื้องจึงได้ตั้งวงโปงลางกาฬสินธุ์ โดยเพิ่มจำนวนและชนิดของเครื่องดนตรี และการแสดงฟ้อนรำเพิ่มขึ้น ในพ.ศ. 2511 - 2515 ซึ่งได้เพิ่มเครื่องดนตรีได้แก่ กั้บแก้บ และได้มีกลองสากลเข้ามาร่วมในวง ผลของการตั้งวงโปงลางกาฬสินธุ์ ทำให้มีคนรู้จักมากขึ้น โดยเฉพาะคนในภาคอีสาน จนได้มีการนำไปแสดงในรายการโทรทัศน์ จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการคิดชุดการแสดงประกอบดนตรีขึ้น เพื่อความสวยงามและความน่าสนใจ ได้แก่ ชุดรำซวยมือ, ชุดเซิ้งภูไท, ชุดเซิ้งสวิง, ชุดบายศรี และชุดไทภูเขา ผู้ชมก็จะเปลี่ยนจากชาวบ้านใน

หมู่บ้าน คนชรา กลายเป็นคนทั่วไป แต่จะอยู่ในกลุ่มของวัยผู้ใหญ่ไปยังผู้สูงอายุ เนื่องจากการแสดงดนตรีและการฟ้อนรำในสมัยนั้นยังคงอนุรักษ์รูปแบบเดิมเอาไว้มาก โดยเฉพาะด้านการแสดง ส่วนด้านดนตรีได้มีการนำกลองสากลเข้ามาใช้เพื่อเสียงที่ไพเราะและดังมากขึ้น เพื่อใช้ในการแสดงออกสื่อโทรทัศน์ เพราะสื่อโทรทัศน์เปรียบเสมือนช่องทางในการเผยแพร่ไปยังผู้ชมทุกเพศทุกวัย การนำเสนอผ่านสื่อดังกล่าวต้องมีความทันสมัยและเป็นสากล ซึ่งจะได้เข้ากับธรรมชาติของสื่อมวลชนที่ใช้เทคโนโลยีขั้นสูงเข้าช่วยเพิ่มความน่าชม เร้าอารมณ์ แต่อย่างไรก็ดีผู้ชมก็ยังอยู่ในกลุ่มของเด็ก ผู้ใหญ่ คนชรามากกว่าวัยรุ่น เพราะการแสดงฟ้อนรำพื้นบ้านนั้น ถูกมองว่าไม่ทันสมัย ไม่สนุกสนานเท่ากับเพลงหรือการแสดงสมัยใหม่ จึงทำให้ช่วงเวลาต่อมาได้มีการนำการแสดงวงโปงลางไปเผยแพร่ยังมหาวิทยาลัยต่างๆ ได้แก่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล, มหาวิทยาลัยรามคำแหง นอกจากนี้ได้นำไปแสดง ณ วังต่างๆ เช่น วังสวนจิตรดา วังละโว้ วังสราญรมย์ จึงทำให้เพิ่มขอบเขตของกลุ่มคนรับสารที่แต่เดิมมีแค่กลุ่มผู้ใหญ่ คนแก่และเด็ก เมื่อไปแสดงตามมหาวิทยาลัยต่างๆแล้ว ก็ได้กลุ่มวัยรุ่นตามมา และนอกจากคนสามัญชนทั่วไปแล้ว ยังมีเชื้อพระวงศ์และข้าราชบริพารด้วย จะเห็นได้ว่าวงโปงลางได้มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักมากขึ้นนั้น สืบเนื่องมาจากการนำไปเผยแพร่ทางสื่อมวลชนหรือสื่อโทรทัศน์ ก่อนที่จะเดินทางไปโชว์การแสดงตามสถานที่ต่างๆทั้งมหาวิทยาลัยและวังต่างๆ เรียกว่าในสมัยนั้นสื่อมวลชนเอื้อประโยชน์ต่อการแสดงโปงลางเป็นอย่างมาก คือ เป็นช่องทางในการสื่อสารและเผยแพร่ อย่างไรก็ตามวงโปงลางในสมัยนี้ยังคงอนุรักษ์รูปแบบเดิมเอาไว้พอสมควร แต่ก็ได้พัฒนาหลังจากที่มีการเผยแพร่ทางสื่อมวลชน เพราะมีผู้ชมหันมาสนใจมากขึ้น จึงได้มีการประยุกต์มาใช้พิณไฟฟ้าจากเดิมที่เป็นพิณโปร่ง เนื่องจากมีจำนวนเสียงน้อย เล่นเข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ลำบาก และยังใช้เบสเข้ามาแทนเสียงไห แต่ยังคงให้ไว้เหมือนเดิม

<u>ช่วงต่อมา</u> พ.ศ. 2521-ปัจจุบัน เป็นต้นมา เป็นช่วงที่เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ได้ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ขึ้นตามลำดับ สาเหตุที่รวมอยู่ในยุคของครูเปลื้องนั้น เนื่องจากมีการปฏิบัติตามแนวทางที่ได้รับถ่ายทอดมาจากครูเปลื้อง โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ครูเปลื้องได้เข้ามาถ่ายทอด ให้ความรู้โดยตรง จึงถือได้ว่ายุคหลังตั้งแต่พ.ศ. 2521- 2553 ยังคงเป็นยุคของครูเปลื้อง ฉายรัศมี

มีการตั้งวงโปงลางของแต่ละวิทยาลัย โดยคัดเลือกบุคลากรที่มีความสามารถทั้งทางด้าน*หมอลำ*, *เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน* และผู้มีความชำนาญใน*การฟ้อนรำ*มาร่วมสร้างวงดนตรีพื้นบ้าน ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้จะเป็นลักษณะพื้นบ้านอย่างแท้จริง เพราะไม่มีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน โดยยังคงยึดเครื่องดนตรีหลักของวงคือ โปงลาง แคน พิณ และได้นำโหวด กลอง

หาง กลองตึ้ม เกราะ ไห และ ฉาบเข้ามารวมแสดงในวง ด้านการแสดงฟ้อนรำประกอบวงดนตรีนั้น เกิดชุดการแสดงมากมาย ซึ่งแต่ละที่จะไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับการประยุกต์ท่ารำของจังหวัดนั้นๆ

จากปี 2532 เป็นต้นมา การแสดงวงโปงลาง จะแสดงตามเวทีหรือเป็นการแสดงสดเสียส่วนใหญ่ จะมีไปออกสื่อมวลชนบ้างเล็กน้อย ส่วนการแสดงฟ้อนรำและวงดนตรี ยังคงอนุรักษ์ในลักษณะดั้งเดิม โดยเฉพาะด้านดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเท่านั้น ไม่ได้มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมแต่อย่างใด

“การแสดงโปงลางเคยไปออกที่ช่อง 9 ออกนานมาก ออกเรื่อยๆเป็นเดือน 2 เดือน ช่วงประมาณปี 2538 หรือ 2539 จนถึง 2540 ไม่แน่ใจเหมือนกัน เป็นรายการคล้ายๆกับว่าสนับสนุนศิลปวัฒนธรรม คนก็จะโทรศัพท์มาบอกให้ฟังว่าออกเรื่อยเลย แต่ช่วงนั้นเครื่องดนตรีก็ยังเป็นพื้นบ้านอยู่นะ รวมถึงการแสดงฟ้อนรำด้วย ยังไม่ได้มีการตัดอะไรออกไป แต่ภาษาที่ใช้ในการแสดงถ้าไปเล่นที่ภาคอื่นก็จะพูดภาษากลาง เพื่อให้ดูและเข้าใจง่าย ถ้าเล่นแถวอีสานก็จะพูดภาษาอีสานทั้งหมด” (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

“โปงลางในสมัยก่อนนะ ยังเป็นเครื่องดนตรีที่แปลกใหม่ ก็จะมีการเล่าที่มาของชุดการแสดงก่อนที่จะเล่น เปรียบเสมือนพิธีกรกล่าวถึงที่มา เมื่อแสดงจบ ก็จะกล่าวขอขอบคุณในแสดงตบมือ ส่วนเพลงที่เล่นประกอบกับรายการนะ เพลงลูกทุ่งไม่ให้เล่น ให้เล่นได้เฉพาะเพลงลูกทุ่งที่เป็นอีสานอย่างเช่น หมอลำ ถ้าเป็นลูกทุ่งขึ้นมาหน่อยก็เช่น น้องเป็นสาวขอนแก่น สาวอีสานรอรัก ขอให้เป็นอีสานๆแบบนี้ เล่นได้ และการนำเสนอสมัยก่อนนะ 2 ชั่วโมง ไม่ต่ำกว่า 15-16 ชุด พอเรามาปรับใหม่ 2 ชั่วโมง เหลือ 8-10 ชุด เนื่องจากคนดูดูตอนแรก 10 ชุด 11 ชุด เขาก็ดูได้ เพราะเขาไม่เคยเห็น ตอนพอนานๆไปต้องคิดและว่าจะเล่นอะไรให้เขาดู เราก็มาปรับให้เหลือ 8 ชุด เราก็เล่นได้ เพราะยังมีชุดอื่นเหลือให้เราแสดง ส่วนเวลาที่เหลือก็ร้องเพลง อาจจะมีเล่นตลก” (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

“ขึ้นไปก็เล่นสดไปเลย มุขอะไรก็ไม่ได้เตรียมมาหรอก” (วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สัมภาษณ์ 14 กรกฎาคม 2553)

การแสดงวงโปงลางในยุคนี้ ถือได้ว่ายังไม่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป และเป็นการแสดงที่นิยมของคนเฉพาะกลุ่มหรือคนในท้องถิ่นเท่านั้น เนื่องจากการการแสดงวงโปงลางในยุคนี้ จะเน้นการแสดงตามเวทีมากกว่าไปออกตามสื่อมวลชน เพราะความเป็นพื้นบ้านที่นำเสนอแต่ศิลปวัฒนธรรม

ท้องถิ่น และเนื้อหาเพลงก็จำกัดเพลงเฉพาะของภาคอีสาน ถึงแม้ว่าจะมีการร้องเพลงและการเล่นมุขตลกบ้าง แต่ก็ยังไม่น่าสนใจในการนำไปออกสื่อมวลชน เนื่องจากสื่อมวลชนเป็นสื่อที่มีราคาแพง การจะเลือกนำเนื้อหาหรือการแสดงใดๆออกสู่สายตาประชาชนต้องคำนึงถึงผลตอบรับ (rating) เป็นหลัก และผู้ชมหรือผู้รับสารในยุคนี้จะเป็นผู้ที่สนใจในศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานอย่างแท้จริง เช่น กลุ่มคนทำงาน หรือกลุ่มคนชรา ตลอดจนคนที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน

จุดเด่นของการแสดงโปงลางในสมัยครูเปลื้องคือ เป็นการแสดงโปงลางที่ยังคงคุณค่าในเชิงอนุรักษ์อย่างมาก เพราะเป็นการแสดงโปงลางต้นแบบให้เกิดการประยุกต์ การนำไปพัฒนาให้เข้ากับยุคสมัยและได้รับความนิยมจากบุคคลทุกเพศทุกวัย ยังถือว่าเป็นสิ่งที่ปฏิบัติได้ยาก

หากพิจารณาตามกระบวนการสื่อสาร S-M-C-R สามารถกล่าวได้ดังนี้

S : นักดนตรีและนักแสดง ซึ่งถือได้ว่าเป็นชาวบ้านในท้องถิ่น มีระดับการศึกษาและฐานะทางเศรษฐกิจคล้ายคลึงกัน และมีต้นทุนหรือมีความรู้ด้านสื่อมวลชนน้อย โดยเฉพาะครูเปลื้องฉายรัศมี ที่มีความรู้และความเข้าใจต่อสื่อมวลชนน้อยกว่านักดนตรีและนักแสดงรุ่นใหม่ๆ ทำให้การแสดงโปงลางที่ได้เผยแพร่ผ่านรายการโทรทัศน์กลับไม่ได้รับความนิยม

M : เนื้อหาการแสดงยังคงเป็นลักษณะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน การร้องเพลงลูกทุ่งอีสาน ถึงแม้ว่าจะมีการเพิ่มดนตรีสากลและเริ่มมีการแสดงตลกเข้ามาในช่วงระยะหลัง (พ.ศ. 2521-2553) แต่ยังไม่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เนื่องจากยังไม่ได้ปรับให้น่าสนใจตรงตามข้อจำกัดของสื่อมวลชน เช่น ระยะเวลาที่จำกัด งบประมาณค่าใช้จ่ายที่ค่อนข้างสูง ถึงแม้ว่าจะมีการนำการแสดงไปเผยแพร่ทางสื่อมวลชน โดยมีการปรับประยุกต์หรือเพิ่มเติมชุดการแสดงและเพิ่มความเป็นสากลในส่วนของเครื่องดนตรี โดยใช้กลองชุดเข้ามาร่วมบรรเลง แต่เนื้อหาการแสดงซึ่งเกิดจากการเลือกและคัดสรรจากผู้ส่งสาร (S) ที่มีแต่ความรู้และความชำนาญด้านนาฏศิลปเพียงอย่างเดียว และมีความรู้ด้านสื่อมวลชนไม่มากนัก ยังไม่มีประสบการณ์ทำงานกับสื่อมวลชนมากนัก ส่งผลให้การแสดงยังคงเป็นลักษณะที่เป็นไปทางการอนุรักษ์ กล่าวคือยังมีเนื้อหาท่ารำที่อ่อนช้อยและช้า มีความสวยงาม แต่ไม่สนุกสนานนั่นเอง และการแสดงโปงลางในยุคนี้ก็ไม่มีคุณค่าเชิงพาณิชย์ ซึ่งหมายถึง ไม่สามารถนำมาผลิตในด้านธุรกิจหรือเพื่อการค้าได้ เนื่องจากองค์ประกอบและปัจจัยต่างๆ เช่น รูปแบบการนำเสนอ เนื้อหาการแสดง เครื่องดนตรี จังหวะทำนอง และการแต่งกายไม่มีความน่าสนใจหรือดึงดูดใจกลุ่มเป้าหมายการตลาดได้ทุกกลุ่ม

C : ช่องทางในการนำเสนอนั้น ถือได้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการปรับการแสดงศิลปะพื้นบ้าน การแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมีนั้น ช่องทางในการแสดงหรือเผยแพร่

จะมีน้อยกว่ายุคอื่นๆ ส่วนมากจะเน้นการแสดงสดหรือการแสดงบนเวที ได้แก่ งานบุญหรืองานประจำปี งานประกวดดนตรีพื้นบ้าน วัง สถานศึกษาและรายการโทรทัศน์ การปรับประยุกต์นั้นจึงไม่ได้ปรับเปลี่ยนอะไรมาก เนื่องจากมีการแสดงในช่องทางเดิมๆ ช่องทางสื่อมวลชนอาจจะมีบางแต่ก็ถือว่าเป็นส่วนน้อย การปรับการแสดงให้เข้ากับสื่อดังกล่าว ก็ถือได้ว่าทำได้ไม่ดีเท่าที่ควร สืบเนื่องมาจากผู้ส่งสารหรือศิลปินมีต้นทุนหรือความรู้เกี่ยวกับสื่อมวลชนไม่เพียงพอ

R : ในช่วงพ.ศ. 2505-2511 ที่มีการแสดงแต่ดนตรีพื้นบ้าน ผู้รับสารจะมีแค่เด็กและคนชรา เนื่องจากมีการเล่นแค่ตามหมู่บ้าน หรือตามท้องถิ่นของแต่ละที่ ผู้รับสารที่สนใจมากก็จะมีแค่เด็กและคนชรา ส่วนคนวัยอื่นๆต่างก็ไปทำงานหรือเลี้ยงครอบครัว ต่อมาพ.ศ.2511-2515 ได้เพิ่มช่องทางในการแสดงไปยังวัง สถานศึกษา ตลอดจนรายการโทรทัศน์ ทำให้มีกลุ่มผู้รับสารเพิ่มมากขึ้น ได้แก่ นักเรียน/นักศึกษาที่สนใจ เชื้อพระวงศ์ รวมถึงกลุ่มผู้รับสารกลุ่มเดิมคือ เด็กและคนชราก็ยังมีอยู่ พ.ศ.2521-2553 ช่องทางการนำเสนอจะคล้ายกับช่วงพ.ศ. 2511-2515 แต่ได้มีการเพิ่มการร้องเพลงลูกทุ่งและการแสดงตลก ทำให้กลุ่มผู้รับสารขยายวงกว้างเป็นบุคคลทั่วไปที่สนใจการแสดงโปงลาง

<u>รูปแบบการสื่อสาร</u> ในช่วงนี้ จะเป็นในลักษณะดังนี้

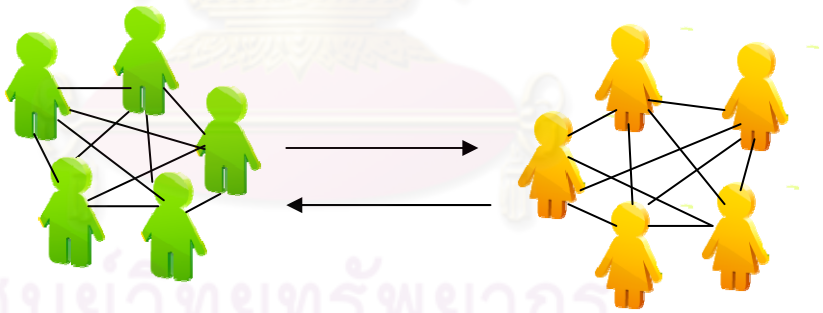
- *การสื่อสารแบบกลุ่มย่อย* คือการสื่อสารระหว่างคนในวง ที่ต้องมีการพูดคุย การฝึกซ้อมในวงนั้น จะแบ่งการซ้อมออกเป็น 2 ส่วนก่อน คือการซ้อมระหว่างนักดนตรีและนักร้อง อีกกลุ่มหนึ่งคือการซ้อมระหว่างนักแสดงนางรำด้วยกัน เมื่อแยกซ้อมแล้วก็จะมาซ้อมรวมกัน เรื่องที่ใช้ในการพูดคุยสื่อสารได้แก่ การนัดซ้อม ท่ารำ สคริปเพลง ตลอดจนลำดับการแสดงต่างๆ เมื่อมีปัญหาหรือข้อเสนอแนะต่างๆ ก็สามารถที่จะตอบโต้ได้ทั่วถึงและทันที
- *การสื่อสารกลุ่มใหญ่* จะเป็นในลักษณะ การสื่อสารระหว่างผู้แสดงและคนดู โดยใช้ภาษาอีสานในการสื่อสารเวลาแสดงในจังหวัดทางภาคอีสาน ส่วนถ้าแสดงในภูมิภาคอื่นก็จะใช้ภาษากลางในการสื่อสารกับคนดู เนื่องจากการแสดงวงโปงลางในยุคของครูเปลื้อง นอกจากจะแสดงตามงานต่างๆ เช่น งานประจำปีของจังหวัดในภาคอีสาน งานประกวดวงดนตรีพื้นบ้านแล้ว ยังแสดงตามศูนย์ประชุมต่างๆ เช่น เมื่อประมาณ ปี 2535 วงหมากกะโหล่งโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ไปแสดงที่ศูนย์

วัฒนธรรมแห่งชาติ รวมถึงการแสดงวงโปงลางทั่วไปในปัจจุบันที่ได้ทำการแสดงในหอประชุมหรือสนามกีฬาขนาดใหญ่ ฯลฯ

- *การสื่อสารมวลชน* จากข้อมูลพัฒนาการวงโปงลางที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ข้างต้น การแสดงโปงลางได้นำมาแสดงออกรายการโทรทัศน์ตั้งแต่ พ.ศ. 2511 รวมไปถึงคำกล่าวของอ.ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ที่ได้กล่าวถึงการนำการแสดงโปงลางไปออกโทรทัศน์ระหว่างช่วงปี 2538-2540 ในรายการที่เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมอนุรักษ์วัฒนธรรม ถึงแม้ว่าจะได้เผยแพร่ออกทางโทรทัศน์หรือสื่อมวลชน แต่การแสดงโปงลางในยุคนี้ก็ยังไม่ได้รับความนิยมจากคนทั่วไปมากนัก เนื่องจากผู้ส่งสาร มีความรู้ความชำนาญในด้านสื่อมวลชนน้อย ทำให้มีการเลือกสรรคเนื้อหาการแสดงที่มีลักษณะดั้งเดิมอยู่ จึงไม่เป็นที่นิยมของกลุ่มผู้รับสารทุกกลุ่ม

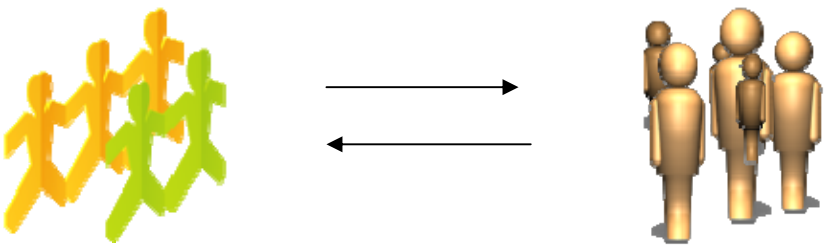
<u>สรุปรูปแบบการสื่อสารในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี</u>

- การสื่อสารแบบกลุ่มย่อย



นักดนตรี นางรำ

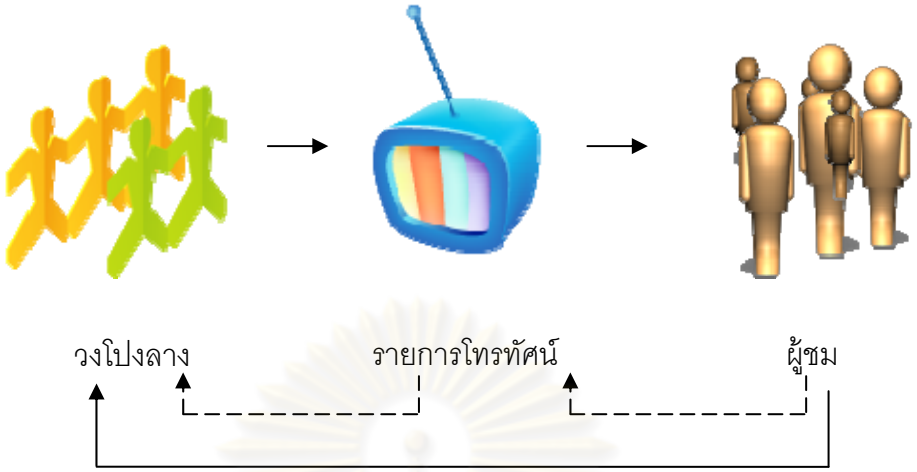
- การสื่อสารแบบกลุ่มใหญ่



วงโปงลาง ผู้ชม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การสื่อสารมวลชน



4.2 พัฒนาการการสื่อในการแสดงโปงลางในยุคโปงลางสะออนเมื่อยังเป็นศิลปินอิสระ

โปงลางสะออนเริ่มรวมวงเมื่อประมาณปี พ.ศ. ประมาณปี 2542 โดยรวมตัวเพื่อนและรุ่นน้องที่เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในช่วงแรกประกอบไปด้วยนักดนตรี 4 คน ได้แก่ เบส พิณ แคน กลอง ยังไม่ได้เครื่องดนตรีโปงลาง ช่วงนั้นใช้ชื่อว่า “คณะอีสานบ้านเฮา” จากนั้นก็เพิ่มเป็น 8 คน เล่นตามร้านอาหารใหญ่ๆเช่น ร้านไก่ย่างโคราช ย่านวิภาวดี ร้านไหคำ ย่านปากเกร็ด และร้านไม้เก่า ตลาด อตก. ซึ่งในช่วงการตั้งวงช่วงแรกๆนั้น อี๊ดและเพื่อนๆในวงก็ได้ใช้ดนตรีพื้นบ้านทั้งสิ้น ทั้งพิณ แคน ส่วนกลองที่ใช้จะเป็นกลองหาง เบสก็คือพิณเบส ยังไม่ได้นำมาผสมกับดนตรีสากลแต่อย่างใด สำหรับมุขตลกนั้นก็เล่นควบคู่ไปกับการร้องและเล่นพื้นบ้าน แต่พิเศษตรงที่เพลงที่นำมาขับร้องไม่ใช่เพลงพื้นบ้านแต่เป็นเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริงหรือเพลงสากลที่ทันสมัยในกระแสของยุคนั้น จุดขายที่พวกนำเสนอในสมัยนั้น คือการนำดนตรีพื้นบ้านมาบรรเลงให้เข้ากับเพลงสตริงหรือเพลงสากลสมัยใหม่ ผลตอบรับคือได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นจำนวนมาก ผู้ชมเต็มร้านทุกคืนตลอดช่วงเวลา 5-6 เดือน ซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่ที่เข้ามาชมจะเป็นกลุ่มครอบครัวและคนทำงาน เนื่องจากร้านไก่ย่างโคราชเป็นร้านอาหารอีสานทั่วไป ไม่ได้จำกัดอายุของคนที่เข้ามารับประทานอาหารในร้าน ส่งผลให้ร้านไก่ย่างโคราชต้องขยายกิจการร้านให้ใหญ่ขึ้น แต่ก็ไม่เพียงพอต่อความต้องการของแขกหรือผู้ชมในร้านอยู่ดี จากนั้นก็ได้เริ่มเพิ่มนักดนตรีและนางรำ เนื่องจากมีการแสดงทั้ง 3 ร้าน สลับหมุนเวียนกันไป ทั้งร้านไก่ย่างโคราช, ร้านไม้เก่าและร้านไหคำ สมาชิกในขณะนั้นมี 9 คน นักดนตรี 6 คน นางรำ 3 คน ซึ่งช่วงนี้เองที่ได้มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน คือ กลองชุด ส่วนการแสดงฟ้อนรำก็จะยังไม่ได้ประยุกต์ ยังคงเดิมเหมือนที่เรียน

มาจากวิทยาลัยนาฏศิลปและมหาวิทยาลัย ต่อมาไม่นานก็ได้ออกจากร้านไก่ย่างโคราช แต่ยังคงเล่นที่ร้านไหคำ

ภาพที่ 14 พิณเบส

ประมาณ พ.ศ.2546 – 2547 ก็ได้มาเล่นประจำเพิ่มที่โรงเบียร์เยอรมันคันทรีเพรส รังสิต ตอนนี้คนในวงมีทั้งหมด 17 คน เป็น นางรำ 11 คน นักดนตรี 6 คน รับแสดงอยู่ที่โรงเบียร์ และร้านไหคำ ที่ปากเกร็ด มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาเพิ่มในวงมากขึ้น จากเดิมที่มีกลองชุด ก็เพิ่มกีต้าร์ไฟฟ้าเข้ามา เมื่อไปอยู่โรงเบียร์ สถานที่ใหญ่ขึ้น ทำให้ต้องเพิ่มคนมากขึ้น ทั้งนักดนตรีและนางรำ รวมทั้งฝ่ายดูแลเสื้อผ้า จนมีสมาชิกเกือบ 20 คน ตรงจุดนี้เองก็ได้นำดนตรีโปงลางเข้ามาร่วมในวง ส่วนเนื้อหาการแสดงนั้นจะคล้ายคลึงกับช่วงแรกๆตั้งแต่เล่นที่ร้านไก่ย่างโคราช คือมีการร้องเพลงสตริงหรือเพลงสากล เพลงลูกทุ่ง ประกอบกับดนตรีพื้นบ้านประยุกต์ การแสดงฟ้อนรำที่ยังไม่มีการประยุกต์ รวมถึงการเล่นมุขตลก ซึ่งในการร้องเพลงและเล่นมุขตลกนั้น ยังเล่นได้อิสระเพราะยังไม่ได้ติดสังกัดของบริษัทใดๆ

“การแสดงช่วงนั้น จะเน้นการโชว์รำมากกว่าการแสดงมุขตลกนะ” (รัชดาภรณ์ กินรี : แฟนคลับโปงลางสะออนที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

ถึงแม้ว่าร้านที่ “วงคณะอีสานบ้านเฮา” เล่นประจำอยู่นั้น จะมีแขกหรือผู้ชมติดตามและให้ความสนใจมากเกือบทุกที่ แต่อี๊ด หรือ นายสมพงษ์ คุณาประถม ก็คิดการณ์ไกลกว่านั้น คือต้องมีการพัฒนาวงขึ้นไปอีก เพราะวงดนตรีเล็กๆ ก็คงอยู่ไม่ได้นาน ซึ่งเป็นที่มาหรือจุดเริ่มต้นของวงโปงลางสะออนที่ได้เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยการให้สื่อมวลชนเป็นช่องทางในการสื่อสารของพวกเขาที่จะเผยแพร่การแสดงและความสามารถออกไปให้คนทั่วไปได้รู้จัก เพราะช่องทางหรือการนำเสนอที่พวกเขาเล่นอยู่ทุกวันนั้น อาจเผยแพร่ศิลปะพื้นบ้านอีสานประยุกต์ของพวกเขาได้แต่ในวงจำกัด อี๊ดจึงได้ตัดสินใจไปสมัครรายการตีสิบ ช่วงดันดารา ครั้งแรกที่ไปนั้น อี๊ด

และเพื่อนในวงนำแค่เครื่องดนตรี พิณ เบส กลองติ้มหรือรำมะนา และแคน เท่านั้น ซึ่งมีแต่เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เมื่อติดต่อและได้คิวในการออกอากาศแล้ว จึงได้ทำการฝึกซ้อม ตัดดนตรี เพิ่มลีลา และตั้งชื่อวงว่า “เดอะสะออนเด” ถือได้ว่าเป็นช่วงที่ต้องนำเสนอเนื้อหาการแสดงศิลปะพื้นบ้านด้วยเวลาที่จำกัดของสื่อมวลชนเป็นครั้งแรกของวงโปงลางสะออน และคอนเซ็ปต์ในการแสดงครั้งนั้นคือ ต้องแปลกไว้ก่อน เมื่อถึงเวลาแสดง พวกเขาใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านนำเสนอเพลงสากล จากนั้นก็บรรเลงเพลงอีสาน รวมถึงการร้องเพลงไทยสากลที่ได้รับความนิยมในสมัยนั้น เมื่อออกช่วงดันดาราของรายการตีสิบแล้ว ผลตอบรับจากผู้ชมดีมาก ทั้งการโทรศัพท์ติดต่อมา ข้อความจากอินเตอร์เน็ตที่โพสต์ไว้

ส่วนร้านอาหารที่เล่นประจำอยู่ก็มีแขกหรือผู้ชมเข้าร้านเต็มทุกคน โดยเฉพาะโรงเบียร์นั้นมีพื้นที่กว้างขวางกว่าร้านอาหารมากอยู่แล้ว ต้องมีการจองบัตรคิวนั่งโต๊ะ ก็ยังมีผู้ชมบางคนลงทุนยืนชมทั้งด้านหน้าและด้านข้างของเวที

ในขณะที่วง “คณะอีสานบ้านเฮา” หรือที่เปลี่ยนชื่อมาเป็น “สะออนเด” ได้รับกระแสนิยมจากผู้คนเป็นจำนวนมาก ทำให้ไม่กี่วันต่อมา ทางวงได้รับการติดต่อจากรายการตีสิบอีกครั้ง แต่ครั้งนี้ก็ได้มีการปรับเปลี่ยนไม่ให้ซ้ำกับครั้งแรก อี๊ดได้เพิ่มนางไหและดนตรีโปงลาง รวมถึงได้เปลี่ยนชื่อมาเป็น “โปงลางสะออน” ในที่สุด เมื่อปี พ.ศ. 2547

สำหรับความคิดของอี๊ดและโปงลางสะออนแล้ว รายการดันดารา นอกจากจะเป็น “เวทีการแสดง”แล้ว ยังเป็นผู้มีพระคุณที่ให้กำเนิด “โปงลางสะออน”ขึ้น ถือได้ว่าเป็นการใช้สื่อมวลชนในการช่วยประชาสัมพันธ์ความสามารถทางศิลปะพื้นบ้านอีสานเป็นครั้งแรก แต่ก็ยังไม่ได้เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัว

โปงลางสะออนได้รับงานเองหลังจากที่ได้ออกตีสิบ 7-8 เดือน ในการเล่นทัวร์คอนเสิร์ตตามสถานที่ต่างๆนั้น โปงลางสะออนยังคงใช้การแสดงฟ้อนรำที่ได้ร่ำเรียนมา โดยยังไม่มีการปรับประยุกต์แต่อย่างใด ส่วนเครื่องดนตรีก็จะเสริมเครื่องดนตรีพื้นบ้านและสากลเพิ่มขึ้น เช่น โหวดเพอร์คัสชั่นหรือเครื่องกำกับจังหวะ การสื่อสารกับผู้ชมก็จะใช้ภาษากลางเสียส่วนใหญ่ เพื่อให้ผู้ชมภาคต่างๆได้เข้าใจในการแสดงทั้งการร้องเพลง ตลอดจนการเล่นมุขตลก แต่ก็จะมีการใช้ภาษาอีสานในการถามหาคนอีสานในจังหวัดต่างๆ เวลาไปแสดงตามจังหวัดต่างๆในภาคอื่นๆ

“ตอนที่มาแสดงที่สงขลา พี่อี๊ดเค้าใช้ภาษากลางเวลาพูดกับคนดู แต่จะมีบ้างที่ใช้ภาษาอีสานเวลาถามหาคนอีสานค่ะ ส่วนคนที่มาดูก็มีทุกเพศ ทุกวัยนะคะ” (ภัทรวรรณ พูลสวัสดิ์ : แฟนคลับโปงลางสะออนที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

การแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอิสระนั้น เป็นการเริ่มนำสื่อมวลชนเข้ามาในการประชาสัมพันธ์วงดนตรีให้บุคคลทั่วไปรู้จักเป็นหลัก ช่วงเริ่มแรกของวงนั้น (พ.ศ.2542-2546) จะมีการนำเสนอรูปแบบที่เหมือนกับยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี ในช่วงพ.ศ. 2521-2553 แต่ได้มีการ **เพิ่มเติม** ในส่วนของเครื่องดนตรีสากล คือ กลองชุด และในส่วนของการแสดง ได้แก่ การร้องเพลงลูกทุ่ง เพลงสากล การแสดงตลก รวมไปถึงการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมมากขึ้น จากในช่วงยุคของครูเปลื้อง ถือได้ว่าในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระได้ปรับรูปแบบการแสดงให้มีลักษณะเป็นสากล (Internationalize) มากขึ้น โดยยังไม่ได้ลดความเป็นพื้นบ้าน (Localize) ลง ยังคงมีรูปแบบการแสดงทั้งการบรรเลงดนตรีและการแสดงฟ้อนรำตามลักษณะดั้งเดิม แต่เนื่องจากได้เพิ่มความเป็นสากลลงไป ทำให้เกิดการขยายตัวของกลุ่มผู้รับสารจากเดิมที่มีลักษณะเฉพาะกลุ่ม เป็นบุคคลทั่วไปมากขึ้น นอกจากนี้อี๊ด หัวหน้าวงก็ได้มีความรู้ทางด้านสื่อมวลชนซึ่งเป็นต้นทุนในการนำเสนอการแสดง โดยในช่วงหลังๆของยุคที่เป็นศิลปินอิสระ (2547-2548) วงโปงลางสะออนได้ใช้สื่อมวลชนมากขึ้น โดยใช้รายการโทรทัศน์เป็นพื้นที่ในการประชาสัมพันธ์วงดนตรี และช่วยผลิตการแสดงทางด้านเทคโนโลยีที่ทันสมัยในช่วงที่แสดงที่โรงเบียร์รังสิต แต่ยังถือว่าสื่อมวลชนยังเป็นรองสื่อพื้นบ้านอยู่ เพราะในการนำเสนอนั้นวงโปงลางสะออนยังใช้วิธีการนำเสนอในลักษณะดั้งเดิม แต่เพิ่มแสง สี เสียง ที่ทันสมัย และการบรรเลงสากลทำให้เกิดการแสดงในลักษณะที่เป็นการแสดงร่วมสมัยมากขึ้น

จุดเด่นของการแสดงโปงลางในยุคนี้ คือ รูปแบบการแสดงโปงลางเริ่มพัฒนาไปสู่ความเป็นสากลมากขึ้น เป็นพื้นฐานในการนำสื่อมวลชนมาใช้ในการปรับประยุกต์ทั้งการแสดงและการบริหารจัดการของวงโปงลางสะออนในยุคต่อไป การแสดงในยุคนี้ได้ทำให้เกิดการขยายของกลุ่มผู้รับสารมากขึ้น สามารถนำไปต่อยอดในการคิดกลยุทธ์การนำเสนอการแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออนต่อไป

หากพิจารณาตามกระบวนการสื่อสาร S-M-C-R สามารถกล่าวได้ดังนี้

S : วงโปงลางสะออน มีความรู้ทางด้านสื่อมวลชนในด้านของการเป็นช่องทางในการเผยแพร่หรือประชาสัมพันธ์วงดนตรีให้กับบุคคลทั่วไปได้รู้จักมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงพ.ศ.2547-2548

M : เนื้อหาของการแสดงในช่วงแรก พ.ศ.2542-2546 จะเหมือนกับช่วงหลังของยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2521-2553) ซึ่งเป็นช่วงก่อนตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน รูปแบบการแสดงของโปงลางสะออนในยุคนี้จะแสดงตามที่ได้ศึกษามาจากวิทยาลัยนาฏศิลป โดยที่ยังไม่ได้มีการปรับ

ประยุกต์แต่อย่างใด แต่จะเพิ่มเติมการบรรเลงเพลงลูกทุ่ง เพลงสากลที่ได้รับความนิยมในขณะนั้น รวมไปถึงการพูดคุยมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม จากนั้นในช่วงหลัง พ.ศ.2547-2548 ได้นำเทคโนโลยีสมัยเข้ามาผสมผสานในการแสดงบนเวทีที่ใหญ่ขึ้นในโรงเบียร์ เนื้อหาการแสดงในยุคนี้ได้เน้นการแสดงตลกมากขึ้นจากในยุคแรก เพื่อดึงดูดความสนใจแก่ผู้รับสาร

C : ช่องทางในการนำเสนอ จะเน้นแสดงตามร้านอาหาร โรงเบียร์ เพราะถือว่ายึดทำเป็นอาชีพเสริมที่มีรายได้ระหว่างศึกษาอยู่ที่กทม.ของสมาชิกในวง และในช่วงที่ได้รับความนิยมมากขึ้นก็จะใช้สื่อมวลชนในการช่วยเผยแพร่ให้ประชาชนทั่วไปได้รู้จักผ่านรายการโทรทัศน์ จากนั้นก็จะมีการติดต่อจากเจ้าภาพให้ไปแสดงคอนเสิร์ตตามสถานที่ต่างๆ ทุกภูมิภาค เกือบทั่วประเทศ

R : เมื่อเพิ่มเนื้อหาการแสดงให้มีความน่าสนใจมากขึ้น ผู้รับสารจากเดิมที่มีแต่บุคคลทั่วไปที่สนใจการแสดงโปงลางเท่านั้นในยุคของครูเปลื้อง ก็เพิ่มเป็นบุคคลทั่วไปที่ได้ชมการแสดงเนื่องมาจากการนำเสนอเนื้อหาที่แตกต่างจากการแสดงในยุคครูเปลื้อง โดยเน้นการแสดงตลกมากขึ้น รวมทั้งการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาช่วยเพิ่มอรรถรสในการชมการแสดง ให้สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมทุกเพศ ทุกวัย ได้ทั่วประเทศ แต่ก็ยังมีจำนวนที่น้อยกว่าช่วงที่โปงลางสะออนได้เข้าเป็นไปศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

<u>รูปแบบการสื่อสาร</u>ในช่วงโปงลางสะออนสมัยเป็นศิลปินอิสระ จะเป็นในลักษณะดังนี้

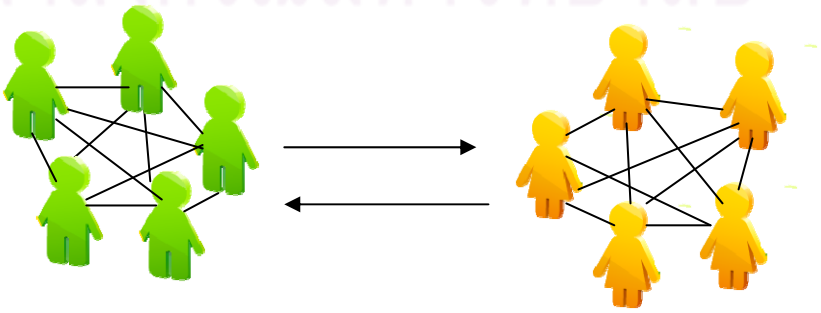
- *การสื่อสารแบบกลุ่มย่อย* จะมีลักษณะคล้ายกับการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ที่มีการสื่อสารระหว่างคนในวง โปงลางสะออนจะเรียกว่า “การประชุมวง” ต้องมีการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การแก้ไขปัญหา ตลอดจนการฝึกซ้อมในวง ซึ่งจะแบ่งการซ้อมออกเป็น 2 ส่วนก่อน คือการซ้อมระหว่างนักดนตรีและนักร้อง อีกกลุ่มหนึ่งคือการซ้อมระหว่างนักแสดงนางรำด้วยกัน เมื่อแยกซ้อมแล้วก็จะมาซ้อมรวมกัน ภาษาที่ใช้สื่อสารกันในวงคือภาษาอีสาน เรื่องที่ใช้ในการพูดคุยสื่อสารได้แก่ การนัดซ้อม ท่ารำ สคริปเพลง ตลอดจนลำดับการแสดงต่างๆ เมื่อมีปัญหาหรือข้อเสนอแนะต่างๆ ก็สามารถที่จะตอบโต้ได้ทั่วถึงและทันทีเช่นกัน ซึ่งจะแตกต่างจากยุคครูเปลื้องตรงที่ จะมีการพูดคุยถึงเรื่องการนัดแนะการเล่นมุขตลก การสื่อสารกับคนดูหรือให้คนดูเข้ามามีส่วนร่วม ซึ่งในส่วนนี้การแสดงของวงโปงลางทั่วไปจะเล่นตลกโดยไม่ได้นัดแนะกันมาเป็นกิจจะลักษณะ

- *การสื่อสารกลุ่มใหญ่* โปงลางสะออนในยุคศิลปินอิสระนี้ ได้มีการจัดโชว์แสดงในโรงเบียร์ ซึ่งถือได้ว่ามีผู้ชมเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ เมื่อได้ออกรายการดันดาราแล้ว ก็รับงานทัวร์คอนเสิร์ตเอง ลักษณะของการสื่อสารกลุ่มใหญ่ของโปงลางสะออนนั้นยังมีการสื่อสารระหว่างผู้ชมและผู้แสดง ส่วนมากจะใช้ภาษากลางมากกว่าภาษาอีสาน เนื่องจากมาเล่นในกรุงเทพฯหรือภาคกลาง ซึ่งจะคล้ายคลึงกับยุคครูเปลื้อง เมื่อมีการแสดงวงโปงลางบนเวทีหรือหอประชุมขนาดใหญ่ จะเป็นในลักษณะที่กล่าวถึงลำดับการแสดงเสียมากกว่าโดยใช้ภาษากลาง แต่ยุคครูเปลื้องจะไม่มีการสื่อสารกับคนดูมากนัก ถึงแม้ว่าในยุคครูเปลื้องนั้นก็ได้มีการเล่นมุขตลกบ้างแล้ว แต่ด้วยเนื้อหาก็ยังไม่เป็นที่น่าสนใจเท่ากับโปงลางสะออน เนื่องจากเนื้อหาในการแสดงนั้นจะเป็นลักษณะดั้งเดิมหรือยังอยู่ในด้านการอนุรักษ์

- *การสื่อสารมวลชน* โปงลางสะออนใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางในการเผยแพร่ชื่อเสียงและความสามารถ สื่อมวลชนในช่วงนี้ยังไม่มีบทบาทอะไรมากนัก อาจเป็นแค่สื่อกลางที่ทำให้คนรู้จักโปงลางสะออนมากกว่าที่จะซึมซับวัฒนธรรมพื้นบ้าน เนื่องจากเวลาที่จำกัดของสื่อดังกล่าว ส่งผลให้การนำเสนอเนื้อหานั้นต้องเน้นที่ความสนุกสนานเป็นหลัก และจากการออกรายการโทรทัศน์นั้น ทำให้วงโปงลางสะออนเป็นที่รู้จักและให้ความสนใจของคนทั่วไป กระแสตอบรับดีมาก ส่งผลให้มีคิวทัวร์คอนเสิร์ตตลอดทั้งปี

<u>สรุปรูปแบบการสื่อสารในยุคโปงลางสะออนอิสระ</u>

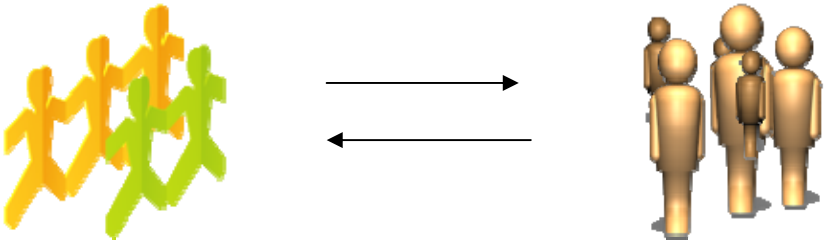
- การสื่อสารแบบกลุ่มย่อย



นักดนตรี นางรำ

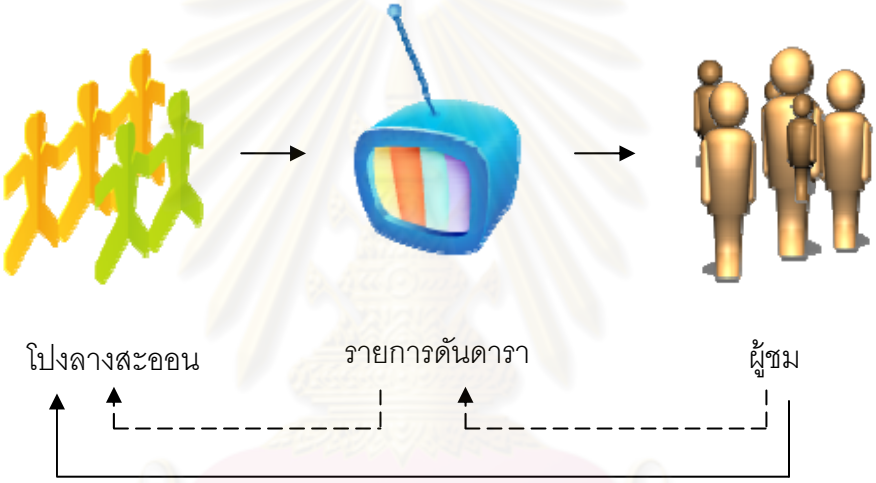
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การสื่อสารแบบกลุ่มใหญ่



โปงลางสะออน ผู้ชม

- สื่อสารมวลชน



4. 3 พัฒนาการการสื่อในการแสดงโปงลางในยุคโปงลางสะออนเมื่อสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

ปี พ.ศ.2548 โปงลางสะออนตัดสินใจเซ็นสัญญากับค่ายอาร์สยามในเครือบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น ระยะเวลาในการเซนสัญญา 8 ปี โดยมีการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ก่อนที่จะออกอัลบั้ม ซึ่งเป็นรูปแบบที่ทางบริษัทไม่เคยบริหารมาก่อน เมื่อเซ็นสัญญาไปได้ 4 เดือน จึงได้จัดคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งแรกขึ้น มีชื่อว่า “โปงลางสะออน Live in Bangkok” ซึ่งมีเวลาอย่างจริงจังแค่เดือนเดียว แต่ก่อนหน้านี้ 4 เดือนหลังเซ็นสัญญาทางวงก็ได้มีการฝึกซ้อมกันมาตลอด

วงโปงลางสะออนไม่เหมือนกับศิลปินวงอื่นๆที่ได้ออกคอนเสิร์ตก่อนออกอัลบั้ม เนื่องจากจุดเด่นของโปงลางสะออน อยู่ที่การแสดงที่ผสมผสานความบันเทิง ทั้งการแสดงฟ้อนรำ ดนตรี เพลงและการแสดงตลก แบบครบทุกรสบนเวที ซึ่งเป็นการเพิ่มเติมในส่วนของเนื้อหาการแสดงโปงลางให้มีความหลากหลายมากขึ้น แต่อาจจะมีปรับเปลี่ยนสัดส่วนของการนำเสนอ เช่น จาก

เดิมที่มีการนำเสนอการแสดงพื้นบ้าน มากกว่าการแสดงมุขตลก ก็ปรับมาให้เท่ากันหรือมีการแสดงตลกมากกว่า เพื่อความสนุกสนานในการรับชม

ในช่วงที่ได้มาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯนั้น วงโปงลางสะออนได้ให้ความสำคัญกับมุขตลกเป็นอย่างมาก มีการคิดมุขใหม่ๆ แบ่งหน้าที่กันว่าใครจะเล่น เนื่องจากไม่ต้องการให้เกิดมุขซ้ำ เพราะแฟนคลับหรือผู้ชมบางคนได้ติดตามไปดูยังจังหวัดต่างๆ ถ้าเล่นมุขหรือโชว์ที่ซ้ำกันจะทำให้คนดูเบื่อ

"อี๊ดบอกผมว่าเขาต้องคิดมุขตลอดเวลา ส่วนมากจะคิดตอนที่ขับรถ คิดได้บางทีก็โทรไปบอกน้องๆในวงให้ช่วยจดไว้ แล้วก็แบ่งกันว่า ใครจะเล่น เล่นตอนไหน วันที่ผมไปสัมภาษณ์เขาเขาก็จะเน้นซ้อมมุขตลกเนี้ยแหละ" (วัฒนะชัย ยะนินทร : ผู้ชมคอนเสิร์ตโปงลางสะออนที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"เนื้อหาในการแสดงโชว์ต่างประเทศนั้น ส่วนมากก็จะแสดงความเป็นไทย 4 ภาคให้เขาหายคิดถึงบ้าน ส่วนเพลงฝรั่งก็เอาไว้เป็นมุขเฉยๆ" (คำกล่าวของอี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : หัวหน้าวงโปงลางสะออน ในรายการจันทร์พันดาว 17 พฤษภาคม 2553)

"เวลาเขามาแสดงที่ใต้ เขาก็จะเอาหนังตะลุงเข้ามาแสดงด้วย ทำให้คนใต้หรือคนบางจังหวัดชอบ เพราะรำการแสดงของจังหวัดเขาได้" (อรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์ : แฟนคลับโปงลางสะออนที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 23 กันยายน 2553)

จากนั้นเมื่อการแสดงจบลง ทางอาร์เอสฯก็ได้ผลิตซีดีออกจำหน่าย เพื่อขยายความนิยมไปยังผู้ชม ในการเตรียมงานการแสดงนั้นโปงลางสะออนไม่ได้คิดเองทั้งหมดเหมือนตอนที่ยังเป็นศิลปินอิสระ จะมีฝ่ายคิดงานจากบริษัท (Creative) มาช่วยคิดและใช้ข้อมูลจากการสำรวจมาช่วยในการมองหาอะไรใหม่ๆ ในการนำเสนอเพื่อจะปรับมุข ปรับการแสดงอย่างไร แต่หลักๆอาร์เอสจะคุยกับอี๊ด ลาล่า ลูลู่ เป็นแกนหลัก

"อาร์เอส เพียงพูดคุยกับอี๊ด และให้เขาไปสื่อสารต่อกับสมาชิกภายในวง" (นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง มีนาคม 2550)

ส่วนการแสดงพื้นบ้านต่างๆจะยกให้อี๊ดเป็นคนคิด เนื้อหาในการแสดงช่วงนี้ ถือได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านเต็มตัว เนื่องจากได้เข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีการนำศิลปวัฒนธรรมมาผลิตเป็นสินค้า การร้องและบรรเลงเพลงก็จะต้องคำนึงถึงลิขสิทธิ์หรือสังกัด

ด้วย นอกจากนี้การนำเสนอเนื้อหาการแสดงก็ต้องมีการปรับให้เข้ากับสื่อสมัยที่มีข้อจำกัดมากมาย ทั้งเรื่องของเวลา ค่าใช้จ่าย การเข้าถึงของผู้ชม ฯลฯ

“ด้วยความพร้อมของสื่อที่มีอยู่ ไม่ว่า สื่อทีวี วิทยุที่ช่วยกันโปรโมต ถ้าหากเราอยู่แบบระบบเดิมอาจไม่บูมมากขนาดนี้ อาร์สยามช่วยสานฝันเราให้เป็นจริงขึ้นมา” (สัมภาษณ์ อี๊ด โปงลางสะออน โดย นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง เดือนกรกฎาคม 2550)

โปงลางสะออนมีคอนเสิร์ตใหญ่ทั้งหมด 5 ครั้งจากปี 2548-2552 รวมทั้งการแสดงทัวร์คอนเสิร์ตทั้งในและต่างประเทศ ทำให้ขยายฐานอายุคนดูหรือผู้ชมมากขึ้น กลายเป็นทุกเพศทุกวัย ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ

การแสดงของโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ นั้น มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปจากในยุคครูเปลื้อง อย่างสิ้นเชิง โดยได้มีการ**เพิ่ม**ความเป็นสากลมากขึ้น (Internationalize) เช่น การเพิ่มเครื่องดนตรีสากล และการบรรเลงเพลงร่วมกับวงซิมโฟนี, การคิดชุดการแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะร่วมสมัย การแสดงวัฒนธรรมสากล และได้**ลด**ความเป็นพื้นบ้านลง (Localize) เช่น การไหว้ครูตามความสะดวกในขณะทัวร์คอนเสิร์ตของผู้แสดง การใช้ผ้าจากภูมิภาคต่างๆมาตัดเย็บชุดแต่งกายและการออกแบบเครื่องแต่งกายให้สวยงาม ทันสมัยและแปลกตา รวมถึงการปรับรูปแบบการฟ้อนรำที่มีการตัดท่ารำบางท่า การปรับเปลี่ยนท่ารำตามความสามารถของแขกรับเชิญ รวมไปถึงการปรับท่ารำให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านที่ทั้งการเพิ่มและลด ตามที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น กลับทำให้เป็นที่ดึงดูดความสนใจแก่ผู้ชมทั่วไป และเป็นการจุดประกายให้เกิดกระแสการหันมาสนใจชมศิลปวัฒนธรรมของเยาวชนและบุคคลทั่วไปมากขึ้น โดยมีการสื่อสารกับอาจารย์และผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพื่อปรึกษาการผลิตผลงานให้ออกมาตรงตามความต้องการของตลาด และไม่ทำลายศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมมากจนเกินไป

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ พบว่า เมื่อจะมีการจัดคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปีนั้น โปงลางสะออนจะมีการติดต่อพูดคุยเกี่ยวกับการแสดงกับอาจารย์ทูลทองใจทุกครั้ง โดยอาจารย์ทูลทองใจจะทำหน้าที่ให้คำปรึกษา และดูแลการซ้อมโดยภาพรวม เมื่อปรึกษาและปรับปรุงการแสดงให้ดีขึ้น โปงลางสะออนจะกลับไปนำเสนอให้อาร์เอสฯอีกครั้ง ซึ่งส่วนใหญ่แล้วอาร์เอสฯจะเคารพการตัดสินใจของโปงลางสะออนในการนำเสนอการแสดงศิลปะพื้นบ้าน แต่อาจจะเสนอให้มีการลดในเรื่องของระยะเวลาในการแสดง

“เขาก็มีมาปรึกษาอยู่เรื่อยๆ เวลาจะมีการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ๆนะ พอเขาประชุมได้คอนเซ็ปต์มาแล้ว ก็จะมีมาปรึกษาผม ว่าควรจะมีการแสดงอะไรบ้าง ควรจะมีมุขไหนมาเสริม ผมดูทั้งอย่างนะ ทั้งดนตรี การแสดง รวมถึงมุขตลกก็ช่วยอี๊ดเขาดู เวลาซ้อมเขาก็จะแสดงให้เราดูก่อน อันไหนที่เราเห็นว่าควรจะปรับจะเพิ่ม เขาก็โอเคนะ และเขาก็นำไปเสนออาร์เอสฯ ซึ่งส่วนมากอาร์เอสฯ ก็โอเคแหละ แต่อยู่ที่ว่าเขาจะให้เวลามากน้อยแค่ไหน ส่วนใหญ่ก็จะกำหนดแค่ 3 ชม.นะ แต่เห็นเวลาแสดงจริงๆ ส่วนมากก็จะเกิน” (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

จากคำสัมภาษณ์ของอาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ทำให้ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า การนำเสนอการแสดงศิลปะพื้นบ้านของโปงลางสะออนนั้น ได้มีการสื่อสารหรือผ่านการปรึกษาหารือกับอาจารย์ผู้ถ่ายทอดความรู้และผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้านมาแล้ว โดยมีการยอมรับความคิดเห็นและนำไปปรับปรุงให้การแสดงมีความเหมาะสมมากขึ้น ถึงแม้ว่าโปงลางสะออนจะทราบดีว่า ในการปรับประยุกต์การแสดงสื่อพื้นบ้านนั้น จะทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมเอกลักษณ์ของท้องถิ่นจะสูญหายไปบางส่วน ตั้งแต่เริ่มคิดที่จะปรับ แต่หากได้ปรึกษากับผู้ที่มีความรู้ความชำนาญทางนี้แล้ว ก็จะทำให้การแสดงที่ทางวงได้นำเสนอ ไม่ทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมสูญหายไปมากกว่านี้

จุดเด่นของของการแสดงในช่วงที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น ถือว่าเป็นการนำเสนอการแสดงโปงลางและศิลปะพื้นบ้านได้แตกต่างจากการการแสดงในลักษณะดั้งเดิม หัวหน้าวงโปงลางสะออนนั้น ได้ใช้สื่อมวลชนเข้ามาร่วมผลิตและสร้างสรรค์การแสดงอย่างเต็มตัว รวมทั้งในด้านการเป็นผู้ส่งสาร โปงลางสะออนไม่ได้เป็นผู้ส่งสารแต่เพียงผู้เดียว ยังรวมถึงนายทุนหรืออาร์เอสฯ และผู้รับสารที่เปรียบเสมือนองค์ประกอบในการผลิตซีดีบันทึกการแสดงสดด้วยเช่นกัน การแสดงในยุคนี้จะมีลักษณะที่เป็นการวางแผนเชิงกลยุทธ์มากกว่าการแสดงที่เป็นลักษณะตามธรรมชาติอย่างเช่นในยุคครูเปลื้อง มีการคิดวิเคราะห์ผู้ชม เพื่อปรับการแสดงให้เหมาะสม รวมถึงการแสดงที่เน้นตามความต้องการของตลาดหรือของผู้ชมมากกว่าตามแนวคิดของศิลปิน ทำให้การแสดงในยุคนี้ได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมของบุคคลทั่วไปเป็นอย่างมาก

หากพิจารณาตามกระบวนการสื่อสาร S-M-C-R **สามารถกล่าวได้ดังนี้**

S : วงโปงลางสะออนและบริษัทอาร์เอส ใช้สื่อมวลชนเข้ามาร่วมในการผลิตการแสดง โดยที่โปงลางสะออนนั้น เป็นวงที่มีทั้งความรู้ทั้งด้านนาฏศิลปและสื่อมวลชน ทำให้การนำเสนอรูปแบบการแสดงเป็นที่สนใจแก่นายทุนและผู้ชมเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังสามารถต่อรองกับ

นายทุนหรืออาร์เอสฯในส่วนของการนำเสนอสื่อพื้นบ้านได้ เรียกได้ว่า ด้านเนื้อหาการแสดงนั้น อาร์เอสฯ จะกำหนดกรอบการแสดงขึ้นมาเป็นภาพกว้างร่วมกับโปงลางสะออน แต่ในรายละเอียดต่างๆเช่น ชุดการแสดง ท่ารำ การบรรเลงเพลง จะเป็นหน้าที่ของโปงลางสะออนโดยตรง อาร์เอสฯ จะรับผิดชอบในส่วนของการบริหารจัดการ ด้านการตลาดเป็นหลัก เช่น การจำหน่ายบัตรชม คอนเสิร์ต เทคโนโลยีสมัยใหม่ประกอบการแสดง การจัดจำนวนที่นั่ง ฯลฯ ส่วนการจัดการวงนั้น วงโปงลางสะออนจะมีการบริหารจัดการกันเอง นอกจากนี้ยังมีอาจารย์หรือผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้านเข้ามาร่วมเสนอความคิดเห็นและร่วมกันปรับปรุงให้การแสดงมีความเหมาะสมมากขึ้น อีกทั้งยังมีผู้รับสารที่ชมการแสดงสดร่วมเป็นผู้ส่งสารในการผลิตซีดีบันทึกการแสดงสดอีกด้วย เพราะการแสดงสดของโปงลางสะออนนั้น เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชมมาตั้งแต่ยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ซึ่งจะแตกต่างกับการแสดงโปงลางในยุคของครูเปลื้อง ที่ไม่ได้เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชมเท่าใดนัก นอกจากนี้โปงลางสะออนยังได้มีการวิเคราะห์ผู้รับสารมากขึ้น เนื่องจากการเพิ่มช่องทางในการนำเสนอเนื้อหาการแสดงเพิ่มมากขึ้นด้วยเช่นกัน เช่น การแสดงคอนเสิร์ตในจังหวัดที่ไม่ใช่ภาคอีสาน ก็จะมีการใช้ภาษากลางในการนำเสนอการแสดง หรือมีการนำการแสดงท้องถิ่นของแต่ละภาค มาผสมผสานกับความเป็นสากลหรือการแสดงตลก ก็ทำให้ผู้รับสารในภูมิภาคนั้น เกิดความภาคภูมิใจและรู้สึกได้ว่าตัวเองมีส่วนร่วมในด้านที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม

M : เนื้อหาการแสดงจะมีความเป็นสากลมากขึ้น โดยพัฒนาจากการแสดงภาคอีสาน เป็นการแสดงทุกภาคของไทย และการนำการแสดงจากต่างประเทศเข้ามาผสมผสาน เนื้อหาการแสดงจะมีทั้งการแสดงศิลปะพื้นบ้าน การเต้นแบบสากล การเล่นละคร รวมไปถึงการแสดงตลก ถือได้ว่าเป็นการโชว์ที่ครบรสในด้านความบันเทิงมากกว่าเนื้อหาการแสดงในยุคก่อนๆ การเพิ่มหรือทำให้เป็นลักษณะสากล เพื่อให้เกิดความสนใจแก่ผู้ชมทุกประเภททั้งในและต่างประเทศนั้น อาจส่งผลให้ต้องลดความเป็นพื้นบ้านของอีสานไป ได้แก่ รูปแบบการฟ้อนรำ ลักษณะการแต่งกายที่เป็นไทยอีสานประยุกต์ รวมไปถึงการบรรเลงเพลง ที่มีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมบรรเลงมากขึ้น ถึงแม้ว่าจะมีการลดความเป็นพื้นบ้านทางภาคอีสานลงไป แต่ผลของการเพิ่มความเป็นสากลเข้ามาคือจำนวนของผู้ชมที่เพิ่มมากขึ้น และเป็นการจุดประกายกระแสการอนุรักษ์และหันมาสนใจวัฒนธรรมท้องถิ่นให้แก่เยาวชนและบุคคลทั่วไป รวมไปถึงการแสดงวัฒนธรรมไทยไปสู่สายตาชาวต่างชาติให้เป็นที่แพร่หลายมากขึ้น

C : เมื่อช่องทางในการนำเสนอมีมากขึ้น ส่งผลให้การปรับตัวของการแสดงมีมากขึ้นเช่นกัน ทั้งการปรับตัวให้เหมาะสมกับการแสดงสดทั่วทุกภูมิภาค ที่มีผู้ชมทุกเพศทุกวัย มีความรู้ด้านนาฏศิลป์ไม่เท่ากัน มีวัฒนธรรมที่แตกต่างจากภาคอีสาน และความเหมาะสมในการนำเสนอ

ผ่านสื่อมวลชน ที่มีระยะเวลาจำกัด และนิยมนำเสนอทางด้านความบันเทิงเป็นหลัก ทำให้โปงลางสะออนต้องวางแผนกลยุทธ์ในการนำเสนอการแสดง ให้เหมาะสมกับช่องทางแต่ละเภท เพื่อความอยู่รอดทางธุรกิจ และกระแสการตอบรับทางด้านวัฒนธรรม ถือว่าช่องทางการสื่อสารนั้น เป็นปัจจัยสำคัญในการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านปัจจัยหนึ่ง สำหรับช่องทางการนำเสนอเนื้อหาการแสดงในยุคนี้ได้แก่ การแสดงสดประจำปี, การทัวร์คอนเสิร์ตตามภูมิภาคต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ, ซีดีบันทึกการแสดงสด, รายการโทรทัศน์และสื่ออินเตอร์เน็ต

R : การเพิ่มเนื้อหาการแสดงให้มีลักษณะความเป็นสากล และลดลักษณะความเป็นพื้นบ้านลงทำให้ผู้ชมที่สนใจมีเพิ่มมากขึ้น เป็นทุกเพศทุกวัย และขยายขอบเขตไปยังผู้ชมต่างชาติด้วย

<u>รูปแบบการสื่อสาร</u>ในช่วงโปงลางสะออนเข้าสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ จะเป็นในลักษณะดังนี้

- *การสื่อสารระหว่างบุคคล* เป็นการสื่อสารระหว่างอาร์เอสกับอี๊ด ซึ่งในบางครั้งก็จะมีลาล่าและลูลู่ด้วย จากการสังเกตวิดีโอที่ใช้บันทึกเบื้องหลังการทำงานของโปงลางสะออน การสื่อสารกับอาจารย์และผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง เพื่อปรึกษาหารือเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้าน ว่าควรจะนำเสนอในลักษณะใด การนำเสนอในลักษณะนี้ควรหรือไม่ หรือทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมสูญหายมากน้อยเพียงใด นอกจากนี้ยังมีการสื่อสารระหว่างผู้รับผิดชอบการแสดงชุดต่างๆกับอี๊ดที่ต้องนำไปสื่อสารต่อกับผู้แสดงจำนวนมาก มีการพูดคุยรายละเอียดของงานทั้งแบบเห็นหน้าค่าตา และการใช้โทรศัพท์คุยกัน

  “ผมได้รับการติดต่อจากวงโปงลางสะออนจากเพื่อนที่เรียนด้วยกัน ว่าต้องการนำเด็กไปร่วมแสดง เขาก็บอกว่าจะให้เด็กแสดงอะไรบ้าง ต้องการเด็กกี่คน แล้วผมก็มาซ้อมให้เด็กที่โรงเรียนเอง จากนั้นก็จะพาเด็กๆไปซ้อมร่วมกับเขา” (วรวุฒิ ศรีมาศ : อาจารย์ผู้ควบคุมนักเรียนที่ไปร่วมแสดงกับโปงลางสะออน สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2553)

- *การสื่อสารแบบกลุ่มย่อย* จะมีลักษณะคล้ายกับการแสดงโปงลางในยุคที่ยังเป็นศิลปินอิสระ ที่มีการสื่อสารระหว่างคนในวง หรือที่เรียกว่า “การประชุมวง” ที่มีการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การแก้ไขปัญหา และการฝึกซ้อมในวง แต่จะมีการ

พูดคุยสื่อสารกันมากขึ้น เนื่องจากต้องคำนึงถึงผลประโยชน์ของบริษัทเข้ามาด้วย ทำให้มีหัวข้อในการสนทนาเพิ่มมากขึ้น ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารยังคงเป็นภาษาอีสาน การฝึกซ้อมจะแบ่งการซ้อมออกเป็น 2 ส่วนเหมือนเดิม คือการซ้อมระหว่างนักดนตรีนักร้อง แต่จะเพิ่มผู้ควบคุมเสียงจากบริษัทเข้ามา อีกกลุ่มหนึ่งคือการซ้อมระหว่างนักแสดงนางรำด้วยกัน และส่วนของการแสดงฟ้อนรำนั้น ในบางคอนเสิร์ตก็ต้องแสดงร่วมกับนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปต่างๆ รวมทั้งการแสดงกับนักเรียนเล็กๆด้วย ผู้วิจัยได้ลงสนามเก็บข้อมูลกับนักเรียนที่เคยทำการแสดงร่วมกับโปงลางสะออน โดยผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่า อาจารย์ที่โรงเรียนจะสอนชุดการแสดงให้ก่อน ซ้อมที่โรงเรียนช่วงกลางวันและหลังเลิกเรียน พอใกล้ถึงวันแสดงจริงก็จะไปซ้อมรวมกับวงโปงลางสะออน ซ้อมวันละครั้ง พอซ้อมเสร็จก็จะกลับทันที ไม่ได้อยู่ดูจนวงซ้อมเสร็จเรียบร้อย เนื่องจากจำนวนคนที่มีมาก และสถานที่ที่จำกัด

“อาจารย์ที่โรงเรียนจะซ้อมให้พวกเราก่อน พอใกล้วันจริงก็จะไปซ้อมรวมกับพี่ๆ โปงลางสะออน” (ผดุงเกียรติ เพิดภูเขา : นักเรียนที่ไปร่วมแสดงกับวงโปงลางสะออน สัมภาษณ์ 20 กรกฎาคม 2553)

“เราจะมีพี่ที่รับงานมาจากวงโปงลางสะออน แล้วก็มาบอกว่าต้องรำเพลงอะไรบ้าง จากนั้นก็ซ้อมที่วิทยาลัย พอใกล้ถึงวันแสดงก็ไปซ้อมรวมกับคนอื่นๆ แต่ก็มีการปรับท่าให้ทันสมัยและเข้ากับเพลงนะคะ ไม่ได้รำเหมือนตอนที่เรียนมาทั้งหมด” (กฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม : นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และแฟนคลับโปงลางสะออนที่ไม่ได้ภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

เมื่อแยกซ้อมแล้วก็จะมาซ้อมรวมกัน เรื่องที่ใช้ในการพูดคุยสื่อสารได้แก่ คอนเซ็ปต์การแสดง การนัดซ้อม ท่ารำ สคลิปเพลง การออกแบบชุด ตลอดจนลำดับการแสดงต่างๆ เมื่อมีปัญหาหรือข้อเสนอแนะต่างๆ ก็สามารถที่จะตอบโต้ได้ทั่วถึงและทันทีเช่นกัน และมีการพูดคุยถึงเรื่องการนัดแนะการเล่นมุขตลก การบริหารจัดการการเล่นมุข ที่ต้องคิดว่ามุขนี้เล่นตอนไหน ใครเป็นคนเล่น ซึ่งในส่วนนี้จะเพิ่มเติมจากตอนที่เป็นศิลปินอิสระ ที่การเล่นมุขนั้น สามารถเล่นได้ตามความต้องการของคนในวง แต่เมื่อเข้ามามีสังกัดแล้วนั้น ต้องคำนึงถึงลิขสิทธิ์ด้วย

*"พี่อี๊ดมักจะส่งมุขก้อนใหญ่มา เราเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยนำมุขมาจัดการ ตบมุขบ้าง ซึ่งถึงวันนี้มีส่วนช่วยได้มาก อีกอย่างท่าเต้น เราช่วยสอนน้องๆในการแสดงด้วย ให้เต้นแบบกวนๆ" (*ขวัญนภา เรืองศรี : ลาล่าโปงลางสะออน นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง มีนาคม 2550)

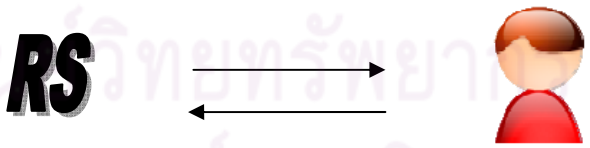
"ส่วนมากจะโดนพี่อี๊ดดุกันตอนช่วงซ้อม หรือไม่ก็บนเวที แสดงเดี๋ยวนั้น โดนเดี๋ยวนั้นเลย สมมติว่าจังหวะเข้ามุขผิด บางครั้งลาล่า ลูลู่ เข้าเร็วเกินไป หรือมีอะไรผิดพลาดทางเทคนิคนิดหน่อย เขาจะเป็นคนที่เก็บอารมณ์ไว้ไม่อยู่เลย จะแสดงเดี๋ยวนั้น" (ขวัญนภา เรืองศรี : ลาล่าโปงลางสะออน *เทปบันทึกรายการจันทร์พันดาว 17 พฤษภาคม 2553)*

- *การสื่อสารกลุ่มใหญ่* โปงลางสะออนเมื่อได้เข้าสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ได้มีการจัดโชว์แสดงตามสถานที่ต่างๆทั้งในคอนเสิร์ตใหญ่ และการทัวร์คอนเสิร์ตทั้งในและต่างประเทศ ลักษณะของการสื่อสารกลุ่มใหญ่ของโปงลางสะออนนั้นยังคงมีการสื่อสารระหว่างผู้ชมและผู้แสดงเหมือนครั้งที่ยังเป็นศิลปินอิสระ แต่จะเน้นการมีส่วนร่วมในการแสดงของผู้ชมมากขึ้น สังเกตได้จากซีดีบันทึกการแสดงสด ที่ให้ผู้ชมเขียนขอเพลง ร่วมตอบคำถาม รวมทั้งการแสดงออกในด้านต่างๆ ทั้งการเต้น การร้องเพลง เป็นต้น เนื่องจากได้ทั้งอาร์เอสฯและโปงลางสะออน ได้มีการบันทึกการแสดงสดลงในซีดี เพื่อขยายความนิยมสู่มวลชนในระดับ (Mass) โดยมีการนำผู้ชมที่อยู่ในคอนเสิร์ตจริง เข้ามามีส่วนร่วมหรือเป็นองค์ประกอบในการผลิตผลงานร่วมกับนายทุนและศิลปินด้วย ส่วนภาษาที่ใช้จากการที่ผู้วิจัยได้ไปชมการแสดงคอนเสิร์ตต่างจังหวัดในภาคอีสาน กลับพบว่า อี๊ดใช้ภาษาอีสานในการแสดงและสื่อสารกับคนดูมากกว่าภาษากลาง แต่จะมีในบางช่วงที่พูดภาษากลางบ้าง เช่น การแสดงที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมอื่นๆ, การกล่าวนำเข้าชุดการแสดง เป็นต้น ส่วนคอนเสิร์ตประจำปีก็จะมีพูดสื่อสารกันเป็นภาษาอีสานบ้าง แต่จะพูดกับสมาชิกในวงเวลาแสดงอยู่บนเวทีเป็นส่วนใหญ่ แต่ถ้าสื่อสารกับคนดูก็จะพูดภาษากลางเป็นหลัก นอกจากนี้เมื่อได้ไปแสดงที่ต่างประเทศ โปงลางสะออนได้หัดเรียนภาษาอังกฤษ เพื่อนำไปสื่อสารกับชาวต่างประเทศ ซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่นอกจากจะเป็นคนไทยแล้ว ยังเป็นชาวต่างประเทศที่เป็นสามีหรือภรรยาของคนไทย

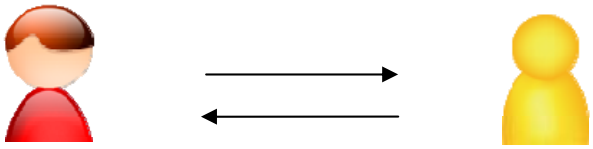
- *การสื่อสารมวลชน* โปงลางสะออนใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางในการเผยแพร่ชื่อเสียงและความสามารถ สื่อมวลชนในช่วงนี้มีบทบาทเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในการร่วมผลิตผลงานทั้งทางด้านเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เชื่อทำให้เนื้อหาการแสดงดูทันสมัยและเป็นสากลมากขึ้น นอกจากนี้ยังสามารถสรุปได้ว่า อี๊ดซึ่งเป็นหัวหน้าวงโปงลางสะออนนั้น มีความรู้เกี่ยวกับสื่อมวลชนเป็นอย่างดี เนื่องจากเกิดและเติบโตมาในยุคที่สื่อมวลชนได้เข้ามามีบทบาทในการพัฒนาแล้ว วงโปงลางสะออนสามารถนำความรู้ทางด้านสื่อมวลชน ซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นทุนในการผลิตผลงานอย่างหนึ่ง มาต่อรองในการผลิตผลงานได้อย่างเป็นอิสระจากนายทุนได้มากพอสมควร (ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในบทที่ 5 ส่วนของการบริหารจัดการ) ทำให้สื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทสำคัญในการผลิตและนำเสนอเนื้อหาการแสดงของโปงลางสะออน สังเกตได้จาก บทสัมภาษณ์ของอี๊ดโปงลางสะออนที่ให้กับนิตยสารโพสิชั่นนิ่ง เดือนกรกฎาคม 2550 ที่กล่าวไว้ว่า “ด้วยความพร้อมของสื่อที่มีอยู่ ไม่ว่า สื่อทีวี วิทยุที่ช่วยกันโปรโมต ถ้าหากเราอยู่แบบระบบเดิมอาจไม่บูมมากขนาดนี้ อาร์สยามช่วยสานฝันเราให้เป็นจริงขึ้นมา”

<u>สรุปรูปแบบการสื่อสารในยุคโปงลางสะออนศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ</u>

- การสื่อสารระหว่างบุคคล

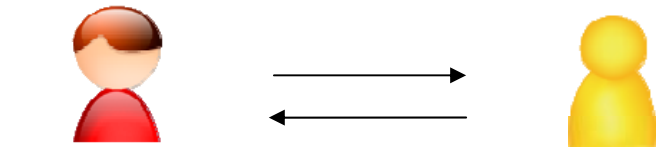


อี๊ด โปงลางสะออน



อี๊ด โปงลางสะออน

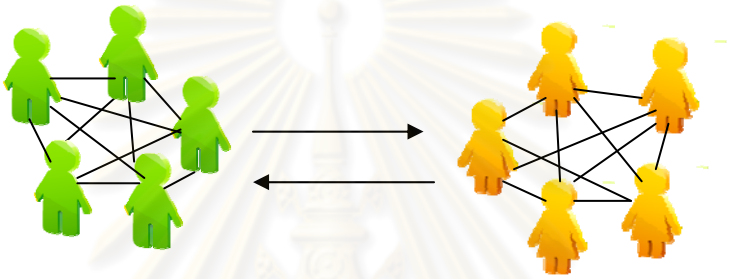
อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้าน



อี๊ด โปงลางสะออน

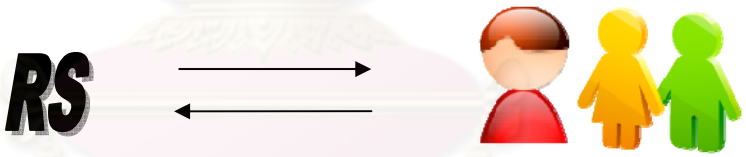
ผู้รับผิดชอบผู้ที่มาร่วมการแสดง

- การสื่อสารแบบกลุ่มย่อย

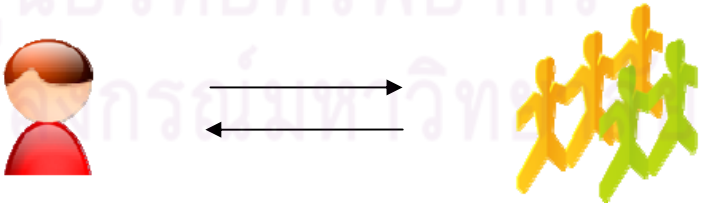


นักดนตรี

นางรำ



โปงลางสะออน

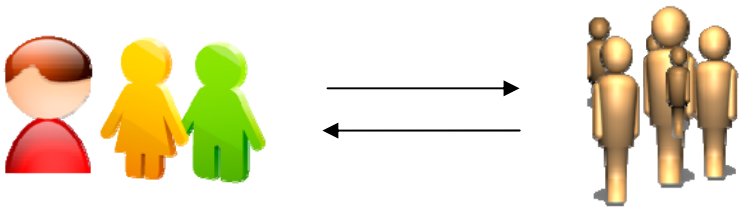


อี๊ด โปงลางสะออน

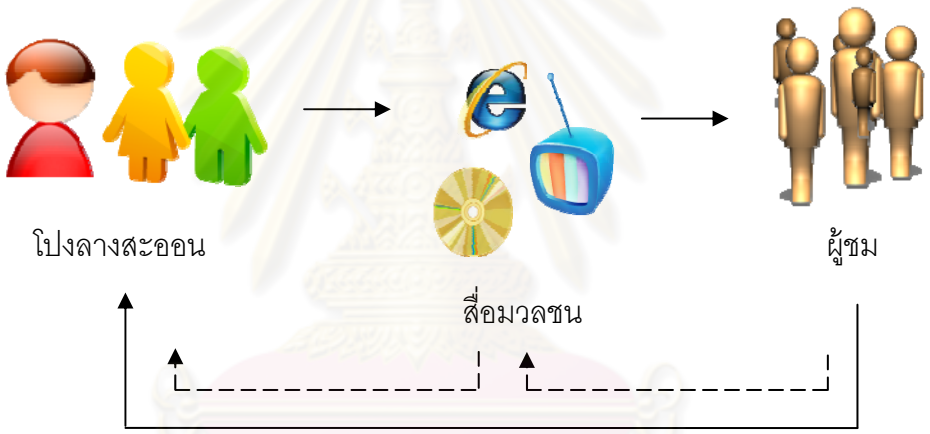
ผู้มาร่วมแสดง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การสื่อสารแบบกลุ่มใหญ่



- การสื่อสารมวลชน



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 9 เปรียบเทียบพัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี จนถึง โปงลางสะออนในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

องค์ประกอบการสื่อสาร	**ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี**	**ยุคโปงลางสะออน (ศิลปินอิสระ)**	**ยุคโปงลางสะออน (สังกัด RS)**
S	1. 2505-2511 : ชาวบ้าน, นักดนตรี 2. 2511-2515 : ชาวบ้าน, นักดนตรี : นักเรียน, นักศึกษา 3. 2521-ปัจจุบัน : ชาวบ้าน,นักดนตรี : นักเรียน, นักศึกษา	1. 2542-2546 : คณะอีสานบ้านเฮา (ชื่อเดิมของโปงลางสะออนในสมัยนั้น) 2. 2546-2547 : คณะอีสานบ้านเฮา (ชื่อเดิมของโปงลางสะออนในสมัยนั้น) 3. 2547 : เดอะ สะออนเด (ชื่อเดิมของโปงลางสะออนในสมัยนั้น) 4. 2548 : โปงลางสะออน	2548 - ปัจจุบัน :โปงลางสะออน : อาร์เอสฯ : ผู้ชมคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี
M	1. 2505-2511 : ดนตรีพื้นบ้าน 2. 2511-2515 : ดนตรีพื้นบ้าน : การแสดงฟ้อนรำ 3. 2521-ปัจจุบัน : ดนตรีพื้นบ้าน : การแสดงฟ้อนรำ : ร้องเพลงลูกทุ่งอีสาน : ตลก	1. 2542-2546 : ดนตรีพื้นบ้าน (พิณ, เบส, แคน,กลองหาง) : การแสดงฟ้อนรำ : ร้องเพลงลูกทุ่ง,เพลงสากล,เพลงไทยสากล : ตลก 2. 2546-2548 : ดนตรีพื้นบ้าน+ดนตรีสากล (เริ่มมีการนำโปงลางและโหวดเข้ามาร่วมในวง และถือว่าโปงลางเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงเป็นต้นมา	- ดนตรีพื้นบ้าน 4 ภาค + ดนตรีสากล - การแสดงฟ้อนรำของทุกภาค - การแสดงเต้นรำของสากล - ร้องเพลงลูกทุ่ง,สากล และเพลงไทยสากลในสังกัด RS - ตลก

		: การแสดงฟ้อนรำ : ร้องเพลงลูกทุ่ง,เพลงสากล,เพลงไทยสากล : ตลก	
C	1. 2505-2511 : งานบุญ/งาน ประจำปี 2. 2511-2515 : งานบุญ/งาน ประจำปี : รายการโทรทัศน์ : วัง : มหาวิทยาลัย 3. 2521-ปัจจุบัน : งานบุญ/งาน ประจำปี : รายการโทรทัศน์ : งานประกวดดนตรีพื้นบ้าน : เวทีการแสดงศิลปวัฒนธรรมตาม ห้างสรรพสินค้า	1. 2542-2546 : ร้านอาหาร 2. 2546-2547 : ร้านอาหาร : โรงเบียร์ 3. 2547-2548 : โรงเบียร์, รายการดันดาราช่อง 3 ทัวร์คอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ	- การแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ - ทัวร์คอนเสิร์ตต่างจังหวัดต่างๆและต่างประเทศ - CD บันทึกการแสดงสด - รายการโทรทัศน์ - อินเตอร์เน็ต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

128

R	1. 2505-2511 : เด็ก : ผู้สูงอายุ 2. 2511-2515 : นักเรียน/นักศึกษาที่สนใจการแสดงโปงลาง : เชื้อพระวงศ์ : ข้าราชบริพาร : เด็ก : ผู้สูงอายุ 3. 2521-ปัจจุบัน : บุคคลทั่วไปที่สนใจการแสดงโปงลาง	1. 2542-2546 : บุคคลทั่วไป 2. 2546-2547 : บุคคลทั่วไป : ผู้ชมในโรงเบียร์จะเป็นวัยทำงาน เนื่องจากจำกัดอายุการเข้าใช้บริการ ส่วนผู้สูงอายุไม่ค่อยปรากฏในโรงเบียร์ 3. 2547-2548 : บุคคลทั่วไป	บุคคลทั่วไปทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

129

จากตารางที่ 9 ผู้วิจัยจะขอนำเสนอในลักษณะเปรียบเทียบด้านจุดร่วม และจุดต่าง ดังนี้

<u>จุดร่วม</u>

<u>ผู้ส่งสาร</u> ผู้วิจัยพบว่า ในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมีและยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระนั้น เป็นผู้ส่งสารแต่เพียงผู้เดียว ไม่ได้เป็นผู้ส่งสารรร่วมกับนายทุนและผู้รับสาร ทำให้เนื้อหาการแสดงเป็นไปในลักษณะที่ตรงหรือใกล้เคียงกับลักษณะการแสดงศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิม กล่าวคือ ยังไม่มีการปรับประยุกต์เนื้อหาการแสดงพื้นบ้านและการบริหารจัดการที่ซับซ้อนมากเท่าใดนัก เนื่องจากยังไม่มีนายทุนหรือภาคธุรกิจเข้ามามีส่วนร่วมในการบริหารจัดการ ผู้ส่งสารของทั้ง 2 ยุค ดังกล่าวจึงมีการคิด สร้างสรรค์และนำเสนอผลงานด้วยตนเอง

<u>เนื้อหา</u> ในยุคครูเปลื้องช่วงหลัง พ.ศ. 2521-2553 และ ยุคโปงลางสะออนในช่วงที่เป็นศิลปินอิสระช่วงแรก พ.ศ.2542-2546 นั้น มีจุดร่วมที่คล้ายคลึงกัน ได้แก่ การแสดงดนตรีพื้นบ้าน การแสดงฟ้อนรำที่ยังไม่มีการปรับประยุกต์ การร้องเพลงลูกทุ่งอีสาน และการแสดงตลก

<u>ช่องทางในการสื่อสาร</u> จะเห็นได้ว่า ทั้งสามยุคได้ใช้สื่อมวลชนในการเผยแพร่การแสดงโปงลาง ตั้งแต่ยุคครูเปลื้องพ.ศ. 2511 จากนั้นโปงลางสะออนก็ใช้สื่อมวลชนในการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ให้คนทั่วไปได้รู้จักในปี พ.ศ. 2547 และในยุคที่เป็นศิลปินของอาร์เอสฯ ก็ได้ใช้รายการโทรทัศน์เป็นสื่อที่ช่วยประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดง คือ มีการนำการแสดงศิลปะพื้นบ้านมาเผยแพร่ทางรายการโทรทัศน์ และมีช่องทางในการสื่อสารคล้ายคลึงกันในด้านการแสดงสด คือ การทัวร์คอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ

<u>ผู้รับสาร</u> ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ พ.ศ. 2547-2548 กับ ยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส พ.ศ. 2548-2553 ที่ผู้รับสารนั้น ได้ **เพิ่ม** หรือขยายขอบเขต จากเดิมที่มีแค่ผู้ที่สนใจการแสดงโปงลางเท่านั้นในยุคของครูเปลื้อง เปลี่ยนเป็นบุคคลทั่วไป ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากเนื้อหาการแสดงที่ทำได้ตรงตามความต้องการทางการตลาดและความต้องการของผู้ชมมากขึ้น ทำให้เป็นที่สนใจและก่อให้เกิดกระแสการอนุรักษ์สื่อพื้นบ้านของเยาวชนและบุคคลทั่วไป

<u>จุดต่าง</u>

<u>ผู้ส่งสาร</u> ผู้วิจัยพบว่า ในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯนั้น ตัวศิลปินไม่ได้เป็น**ผู้ส่งสาร**เหมือนยุคครูเปลื้องและยุคโปงลางสะออนศิลปินอิสระเพียงอย่างเดียว แต่ได้มีนายทุนหรือบริษัทอาร์เอสฯ และผู้ชมที่ชมคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี มาเป็นองค์ประกอบในการผลิตเนื้อหาการแสดง ทำให้รูปแบบการแสดงที่ออกมานั้น โดยเฉพาะการแสดงศิลปะพื้นบ้านมีความแตกต่างจากยุคอื่นๆ คือ มีการประยุกต์การแสดงศิลปะพื้นบ้านเปลี่ยนไปจากลักษณะดั้งเดิมเป็นอย่างมาก

<u>เนื้อหา</u> โปงลางสะออนในยุคศิลปินอิสระนั้น ได้ **เพิ่มเติม** ในส่วนของการบรรเลงเพลงสากล เพลงลูกทุ่งด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งจะแตกต่างจากยุคครูเปลื้อง ที่มีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งอีสาน หรือเพลงประกอบการแสดงศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสานเท่านั้น

โปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ได้ **เพิ่มเติม** ในส่วนของการแสดงศิลปะพื้นบ้านของภาคอื่นๆ, การเพิ่มเครื่องดนตรีสากล, และการแสดงศิลปวัฒนธรรมของต่างชาติให้ดูเป็นลักษณะสากล (Internationalize) มากขึ้น และก็ได้ **ลด** ลักษณะความเป็นพื้นบ้าน (Localize) ลง คือ การปรับท่ารำให้เข้ากับสถานการณ์ในปัจจุบัน และความสามารถของแขกรับเชิญ, การลดทอนท่ารำให้มีความกระชับกับข้อจำกัดของสื่อมวลชนด้านเวลา และปรับท่ารำให้ทันสมัยตามกระแสวัฒนธรรมสากลมากขึ้น เพื่อสร้างความสนใจแก่ผู้ชมและความอยู่รอดทางธุรกิจ ซึ่งจะแตกต่างไปจากยุคครูเปลื้อง และยุคของโปงลางสะออนที่เป็นศิลปินอิสระ

<u>ช่องทางในการสื่อสาร</u> จะเห็นได้ว่า หน้าที่ของสื่อมวลชนในแต่ละยุคนั้นได้เปลี่ยนแปลงไป ยุคครูเปลื้องจะเน้นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ยุคโปงลางสะออนอิสระจะเน้นการประชาสัมพันธ์ตัวศิลปินเอง และสุดท้ายยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯได้เน้นการช่วยประชาสัมพันธ์ผลงานโดยการผลิตซ้ำ หลังจากการแสดงสดที่เป็นช่องทางหลักในการนำเสนอของศิลปิน หากจะพิจารณาถึงการใช้สื่อมวลชนในยุคครูเปลื้อง ที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมจากผู้ชมหรือผู้รับสารเท่าที่ควร เนื่องมาจาก ตัวผู้ส่งสาร คือพ่อเปลื้อง หรือ ศิลปินจากวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น ยังมีต้นทุนความรู้ด้านสื่อมวลชนน้อย อาจจะเลือกสรรหรือผลิตผลงานได้ไม่ตรงตามข้อดีหรือข้อจำกัดของสื่อมวลชนมากนัก เมื่อเทียบกับโปงลางสะออนที่มีความรู้ทั้งทางด้านนาฏศิลปและสื่อมวลชน ทำให้สามารถผลิตและเลือกสรรการแสดงได้เหมาะสมกับสื่อมวลชน และทำให้ผู้ชมหันมาสนใจการแสดงศิลปะพื้นบ้านดังกล่าวมากขึ้น และในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ นั้น ก็มีช่องทางในการสื่อสารมากขึ้น ก่อให้เกิดการปรับตัวของการแสดงศิลปะ

พื้นบ้านตามไปด้วย เพราะเป็นปัจจัยที่มีความเกี่ยวข้องกัน เช่น การแสดงทัวร์คอนเสิร์ตต่างประเทศ ที่ต้องมีการวิเคราะห์ผู้รับสารที่มีวัฒนธรรม ภาษาที่แตกต่างออกไป การคิดกลยุทธ์ให้ดึงดูดใจผู้ชม รวมไปถึงหน้าที่ของซีดีบันทึกการแสดงก็เปลี่ยนไป จากเดิมที่ใช้เป็นการโปรโมตตัวศิลปินก่อนออกคอนเสิร์ตก็เปลี่ยนไปเป็นตัวช่วยโปรโมตทางการตลาดศิลปินรองจากการแสดงสด ซึ่งถือเป็นช่องทางทำรายได้หลักของโปงลางสะออน

ผู้รับสาร ยุคของครูเปลื้องเป็นยุคที่มีผู้รับสารเฉพาะกลุ่ม กล่าวคือ มีแค่ผู้ที่สนใจการแสดงโปงลางเท่านั้น ซึ่งจะแตกต่างจากยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระและยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส ที่ผู้รับสารนั้น ได้ **เพิ่ม** หรือขยายขอบเขต ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากเนื้อหาการแสดงที่ทำได้ตรงตามความต้องการทางการตลาดและความต้องการของผู้ชมมากขึ้น

*สรุปองค์ประกอบการสื่อสาร พบว่า ในด้านของ**ผู้ส่งสาร**นั้น โปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯ จะมีความแตกต่างจากยุคครูเปลื้องและยุคโปงลางสะออนอิสระมาก โดยมีผู้สาร 3 ประเภท คือ ศิลปิน หมายถึง วงโปงลางสะออน นายทุน คือ อาร์เอสฯ และผู้ส่งสาร คือ ผู้ชมที่มาเข้ามาชมคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี นอกจากนี้วงโปงลางสะออน ยังได้มีการวิเคราะห์ผู้รับสารและมีความรู้ด้านสื่อสารมวลชนและด้านนาฏศิลป ซึ่งการที่มีผู้ส่งสารมากขึ้น การวิเคราะห์ผู้รับสารและการที่วงโปงลางสะออนมีความรู้ทั้งด้านสื่อสารมวลชนและนาฏศิลป ส่งผลทำให้เนื้อหาการแสดงมีลักษณะที่แตกต่างไปจากการแสดงดั้งเดิมในยุคครูเปลื้อง ด้าน**เนื้อหา**นั้น จากองค์ประกอบของผู้ส่งสารนั่นเอง ทำให้วงโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์รูปแบบการแสดงให้มีลักษณะที่ร่วมสมัย สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมทุกเพศ ทุกวัย ซึ่งจากองค์ประกอบด้านผู้ส่งสารและเนื้อหาการแสดงที่ปรับประยุกต์ของโปงลางสะออนนั้น ได้ส่งผลต่อด้าน **ช่องทางในการสื่อสาร** คือ นอกจากจะใช้เป็นช่องทางในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมเหมือนในยุคอื่นๆแล้ว ยังใช้เป็นการประชาสัมพันธ์วง และใช้เป็นการผลิตซ้ำเพื่อโปรโมตหรือขยายความสนใจไปสู่ผู้รับสารมากขึ้น ซึ่งจากองค์ประกอบทั้งหมด ทั้งผู้ส่งสาร เนื้อหา ช่องทางในการสื่อสาร ได้ส่งผลถึง **ผู้รับสาร** ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า โปงลางสะออน สามารถทำให้เนื้อหาการแสดงพื้นบ้านเข้าถึงผู้ชมทุกเพศ ทุกวัยได้ทุกภูมิภาค จากเดิมในยุคของครูเปลื้อง ที่ผู้รับสารจะมีแค่ผู้ที่สนใจการแสดงศิลปะพื้นบ้านอีสานเท่านั้น*

ตารางที่ 10 เปรียบเทียบรูปแบบการสื่อสารของวงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี จนถึง โปงลางสะออนในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

ยุค / รูปแบบการสื่อสาร	ครูเปลื้อง ฉายรัศมี	โปงลางสะออนศิลปินอิสระ	โปงลางสะออนสังกัดอาร์เอสฯ
การสื่อสารระหว่างบุคคล	-	-	- อาร์เอสฯ *กับ* อี๊ด โปงลางสะออน - อี๊ด โปงลางสะออน *กับ* ผู้รับผิดชอบผู้ที่มาร่วมแสดง
การสื่อสารกลุ่มย่อย	- นักดนตรี *กับ* นางรำ	- นักดนตรี *กับ นางรำ*	- นักดนตรี *กับ* นางรำ - อาร์เอสฯ *กับ* โปงลางสะออน - อี๊ด โปงลางสะออน *กับ* ผู้ที่มาร่วมแสดง
การสื่อสารกลุ่มใหญ่	- วงโปงลาง *กับ* ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน *กับ* ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน *กับ* ผู้ชม
การสื่อสารมวลชน	- วงโปงลาง ไปยัง รายการโทรทัศน์ ไปยัง ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน ไปยัง รายการดันดารา ไปยัง ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน ไปยัง สื่อต่างๆเช่น ไปยัง รายการโทรทัศน์, ซีดีบันทึกการแสดงสดและอินเตอร์เน็ต ไปยัง ผู้ชม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางที่ 10 ผู้วิจัยจะขอนำเสนอในลักษณะเปรียบเทียบด้านจุดร่วม และจุดต่าง ดังนี้

<u>จุดร่วม</u>

<u>การสื่อสารกลุ่มย่อย</u> ทั้ง 3 ยุค มีการสื่อสารระหว่างนักดนตรีและนางรำ โดยมีการสื่อสารระหว่างกลุ่มนักดนตรีและกลุ่มนางรำก่อน จากนั้นจะมีการสื่อสารแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน เรียกว่า “การประชุมวง”

<u>การสื่อสารกลุ่มใหญ่</u> ได้เกิดขึ้นทุกยุค แต่จะมีระยะเวลาที่แตกต่างกัน ในยุคครูเปลื้อง จะเริ่มรูปแบบการสื่อสารกลุ่มใหญ่ ในช่วงหลัง พ.ศ. 2521-2553 เนื่องจาก ได้เริ่มมีการแสดงตามสถานที่ต่างๆบนเวทีขนาดใหญ่ ทำให้มีจำนวนผู้ชมมากขึ้น ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระในช่วงหลัง พ.ศ.2547-2548 ในช่วงหลังจากที่ได้ออกรายการโทรทัศน์ไปแล้ว ทำให้มีผู้ชมสนใจเพิ่มขึ้น จากเดิมที่จะเล่นสดที่โรงเบียร์รังสิต ก็เริ่มทัวร์คอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ เมื่อมีช่องทางในการนำเสนอมากขึ้น รูปแบบการสื่อสารก็เพิ่มมากขึ้น จากที่มีรูปแบบการสื่อสารแบบกลุ่มย่อย ก็เพิ่มเป็นการสื่อสารแบบกลุ่มใหญ่ โดยสามารถสังเกตได้ชัดเจนในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ที่มีรูปแบบการสื่อสารกลุ่มใหญ่ชัดเจนที่สุด เพราะการแสดงของวงโปงลางสะออนนั้น มีจุดขายคือการแสดงสดบนเวทีขนาดใหญ่นั่นเอง

<u>สื่อสารมวลชน</u> ได้เกิดขึ้นทั้ง 3 ยุค โดยเน้นการใช้สื่อมวลชนในการช่วยเผยแพร่ เช่น รายการโทรทัศน์ อินเตอร์เน็ต เป็นต้น เป็นการช่วยโปรโมตและขยายความนิยมของผู้ชมให้มีจำนวนที่มากขึ้น

<u>จุดต่าง</u>

<u>การสื่อสารระหว่างบุคคล</u> มีในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ โดยมีการสื่อสารระหว่าง ผู้บริหารอาร์เอสฯ กับ หัวหน้าวงโปงลางสะออน และ หัวหน้าวงโปงลางสะออน กับ ผู้ที่มาร่วมแสดง รูปแบบการสื่อสารประเภทนี้ เป็นการการสื่อสารที่มีปฏิสัมพันธ์โต้ตอบกันได้ทันที ซึ่งในการติดต่อหรือปรึกษาเรื่องการทำงานในบางครั้ง ต้องใช้รูปแบบการสื่อสารประเภทนี้เพื่อให้เกิดความรวดเร็วในการทำงาน ตรงกับการทำงานกับสื่อมวลชน ที่ให้ความสำคัญด้านเวลาเป็นอย่างมาก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>การสื่อสารกลุ่มย่อย</u> นอกจากจะมีการสื่อสารภายในวงแล้ว ในยุคที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯ ได้เพิ่มความรับผิดชอบในการสื่อสารกับผู้ที่มาร่วมแสดง เช่น อาจารย์หรือนักเรียนที่มาร่วมทำการแสดง ซึ่งผู้รับหน้าที่ในการสื่อสารส่วนนี้ จะเป็นหัวหน้าวงและผู้จัดการวง เพราะจะมีอำนาจในการตัดสินใจมากกว่าสมาชิกคนอื่นๆ จากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลพบว่า ในการพูดคุยหรือแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในวง เมื่อมีการตัดสินใจเกิดขึ้น หัวหน้าวงจะเป็นผู้ตัดสินใจเพียงคนเดียว แต่อยู่บนความเสมอภาคและความคิดเห็นของสมาชิกทุกคน นอกจากนี้ยังได้มีการสื่อสารกลุ่มย่อยกับอาร์เอสฯ ที่จะปรึกษาหารือเรื่องการทำงาน โดยที่วงโปงลางสะออนนั้นจะส่งสมาชิกเข้าร่วมประชุมประมาณ 2-3 คน มาเป็นตัวแทน ส่วนต้นสังกัดจะประกอบไปด้วย ผู้จัดการวง ครีเอทีฟหรือฝ่ายต่างๆที่เกี่ยวข้อง โดยหลังจากที่มีการประชุมหารือกันเสร็จสิ้น ตัวแทนของวงโปงลางสะออนจะกลับไปสื่อสารให้สมาชิกคนอื่นๆรับทราบต่อไป โดยมีหัวหน้าวงเป็นศูนย์กลางในการสื่อสารภายในวง

<u>การสื่อสารกลุ่มใหญ่</u> ในยุคครูเปลื้องช่วงศิลปินพื้นบ้าน (พ.ศ. 2505-2520) ยังไม่มีการสื่อสารในลักษณะกลุ่มใหญ่ เนื่องจากผู้ชมยังไม่จำนวนที่น้อย และจะเป็นเด็ก คนชรา หรือผู้ที่สนใจการแสดงโปงลางพื้นบ้านเท่านั้น ซึ่งจะแตกต่างจากยุคอื่นๆ ที่มีการสื่อสารกลุ่มใหญ่

<u>สื่อสารมวลชน</u> ถึงแม้ว่าการสื่อสารมวลชนได้เกิดขึ้นทั้ง 3 ยุค แต่จุดประสงค์ก็แตกต่างกันไป ยุคโปงลางสะออนอิสระ ได้นำการแสดงโปงลางไปออกรายการโทรทัศน์ พ.ศ. 2547 ในส่วนนี้สื่อมวลชนนอกจากจะเป็นช่องทางในการประชาสัมพันธ์วงโปงลางสะออนแล้ว ยังเป็นผู้รับผลตอบรับ (Feedack)จากผู้ชม หลังจากที่ออกรายการโทรทัศน์ไป ทางรายการโทรทัศน์จะเป็นคนติดต่องานให้กับโปงลางสะออนในช่วงหลังจากที่ออกรายการโทรทัศน์แรกๆ แต่หลังจากนั้นจะเป็นการติดต่อระหว่างเจ้าภาพและโปงลางสะออน จึงสามารถอนุมานได้ว่า การสื่อสารกลุ่มใหญ่ของโปงลางสะออนนั้น ยังไม่มีสามารถแสดงผลตอบรับได้โดยตรงจากผู้รับสารในช่วงแรกยังคงต้องผ่านสื่อมวลชนเป็นตัวกลางก่อน และในยุคโปงลางสะออนสังกัดอาร์เอสฯ ที่มีการใช้สื่อมวลชนเข้ามาร่วมผลิตการแสดง การผลิตซ้ำ นอกเหนือจากเป็นช่องทางในการสื่อสารเหมือนในยุคอื่นๆ ทั้งการผลิตซีดีบันทึกการแสดงสด, การใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาร่วมผลิตเนื้อหาการแสดง

สรุป รูปแบบการสื่อสาร พบว่า ทั้งสามยุค ใช้รูปแบบการสื่อสารประเภท การสื่อสารกลุ่มย่อย, การสื่อสารกลุ่มใหญ่ และการสื่อสารมวลชน เหมือนกัน แต่ในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น ได้เพิ่มรูปแบบการสื่อสารระหว่างบุคคลขึ้นมา ซึ่งในแต่ละรูปแบบการสื่อสารนั้นจะเชื่อมโยงกับองค์ประกอบการสื่อสาร กล่าวคือ หากพิจารณารูปแบบการสื่อสารแบบสื่อสารมวลชนที่เกิดขึ้นในการแสดงโปงลางทั้ง 3 ยุค แต่องค์ประกอบการสื่อสารในส่วนของผู้รับ

สาร (R) มีความนิยมในยุคครูเปลื้องน้อยกว่ายุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระและเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ เนื่องจาก ตัวผู้ส่งสารหรือโปงลางสะออน (S) นั้น มีความรู้ทั้งทางด้านนาฏศิลป และสื่อมวลชน ทำให้มีการผลิตผลงานและนำเสนอการแสดงที่เป็นที่ดึงดูดความสนใจแก่ผู้รับสารมากกว่ายุคครูเปลื้อง ที่ตัวศิลปินนั้น ยังมีความรู้ด้านสื่อมวลชนน้อยกว่าด้านนาฏศิลป นอกจากนี้ในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น ยังได้มีรูปแบบการสื่อสารระหว่างบุคคลเพื่อให้สอดคล้องกับการทำงานร่วมการสื่อมวลชน ที่เห็นความสำคัญในปัจจัยด้านเวลาเป็นตัวกำหนดในการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานมากกว่ารูปแบบการสื่อสารประเภทอื่นๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน

ผู้วิจัยจำเป็นต้องกล่าวถึงการปรับประยุกต์ของวงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี เพื่อเชื่อมโยงกับการปรับสื่อพื้นบ้านของวงโปงลางสะออน ว่ามีการปรับประยุกต์ตามวงโปงลางที่ในสมัยครูเปลื้องหรือวงโปงลางทั่วไปหรือไม่ มีการปรับอะไรบ้าง ตลอดจน เมื่อปรับแล้วคุณค่าทางวัฒนธรรมยังคงเหลืออยู่มากน้อยเพียงใด

จากปัญหานำวิจัยข้อที่ 2 **การปรับและประยุกต์การแสดงพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออนทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) มีการปรับประยุกต์ในแต่ละช่วงเวลาอย่างไร**

5.1 การปรับประยุกต์ของวงโปงลางในยุคครูเปลื้องจนถึงวงโปงลางในปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงนั้นถือได้ว่าเป็นสิ่งปกติของสิ่งทั่วไป ซึ่งในเรื่องของวัฒนธรรมนั้นก็เช่นกัน มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปตามกาลเวลา มีคำกล่าวประโยคหนึ่งว่า วัฒนธรรมใดที่หยุดนิ่งไม่มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลง ถือได้ว่าวัฒนธรรมนั้นเป็นวัฒนธรรมที่ตายแล้ว ดนตรีและการแสดงของอีสานนั้นเป็นสิ่งที่มีการพัฒนาตลอด ดังจะเห็นได้จากการแสดงที่เรียกว่า “หมอลำ” ซึ่งได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและเข้ากับยุคสมัยตลอดเวลา จากหมอลำพื้นกลายเป็นหมอลำกลอน หมอลำเรื่อง หมอลำเพลิน และจนเป็นหมอลำซิ่ง ซึ่งมีการนำบทเพลงสตริง ลูกทุ่งเข้ามาร่วมแสดง และประกอบกับเครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมผสานได้อย่างลงตัวกับเครื่องดนตรีอีสาน จึงทำให้การแสดงดังกล่าวยังคงอยู่ในวัฒนธรรมอีสานและเผยแพร่ไปยังภูมิภาคอีสาน

การแสดงโปงลางก็เป็นการแสดงอีกอย่างหนึ่งที่มีการพัฒนาปรับรูปแบบของการแสดงเพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ซึ่งอาจแบ่งการประยุกต์ของการแสดงโปงลางได้ดังนี้

1. <u>เครื่องดนตรีและบทเพลง</u>

ในอดีตเครื่องดนตรีเป็นเครื่องที่ทำขึ้นจากภูมิปัญญา และไม่มีเครื่องไฟฟ้าเข้าไปเกี่ยวข้อง เบส ก็ใช้ไหปลาร้าที่มีอยู่ทั่วไป นำมาขึงหนังยาง ดีดทำเกิดเสียงทุ้มกลายเป็นเบสในวง แต่ในปัจจุบันได้พัฒนามาใช้เป็นกีต้าร์เบสอย่างของสากล และเพื่อให้เข้ากับเครื่องดนตรีอีสานที่มีอยู่

ก่อนแล้ว แทนที่จะใช้กีต้าร์เบสของสากลก็เปลี่ยนเป็นกีต้าร์เบสที่ทำรูปร่างคล้ายพิณ ซึ่งถือได้ว่ายังคงเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านในลักษณะประยุกต์เสียงให้เข้ากับดนตรีชนิดอื่นๆ แต่รูปร่างยังคงเป็นลักษณะพื้นบ้านอยู่ พิณเบสนั้นมีลักษณะใหญ่กว่ากีต้าร์สากล เพื่อให้มีเสียงทุ้มต่ำและใช้ช่วงเสียงเหมือนกีต้าร์เบสของสากลทั่วไป และไหซองที่เคยทำหน้าที่เป็นเบส ก็กลายมาเป็นการโชว์ลีลาการร่ายรำประกอบการดีดให้เข้ากับจังหวะเพลงโดยไม่ได้คำนึงถึงเรื่องเสียง และกลายเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของวงโปงลาง นอกจากนี้บางวงยังมีการนำกลองชุดสากลหรือกลองสากลเข้ามาร่วมบรรเลง เพื่อให้เกิดความครึกครื้นสนุกสนานมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

ในเรื่องของจำนวนเครื่องดนตรีนั้น ก็ขึ้นอยู่กับผู้ควบคุมหรือเจ้าของงาน ซึ่งสามารถเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีได้ตามต้องการ เช่น เพิ่มโปงลางจากหนึ่งเป็น 2-3 ผืน หรือเพิ่มแคน เพิ่มโหวด แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าจะไม่เพิ่มพิณและเบส ในปัจจุบันเราจะเห็นว่ามีการเพิ่มไหซองจาก 1 ชุด เป็น 2 ชุด คือปีกซ้าย ปีกขวาเพื่อให้เกิดความสมดุล และสวยงามมากขึ้น นอกจากนี้ในส่วนของโปงลางเอง ยังมีการนำวัสดุอย่างอื่นมาทำเป็นโปงลางแทนไม้ เช่น ใช้เหล็ก ทำให้มีเสียงกังวานเพิ่มขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มลูกโปงลางเพื่อให้สามารถบรรเลงได้หลากหลายเพิ่มมากขึ้นด้วย

ต่อมาเป็นเรื่องของบทเพลง บทเพลงที่นิยมบรรเลงในวงโปงลางสมัยก่อน แน่นอนว่า เป็นบทเพลงที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของปราชญ์ชาวบ้านดนตรีอีสาน บทเพลงที่เป็นแม่แบบ แม่บทของอีสาน ในตอนแรกนั้นก็คือลายแคน (ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ แคน เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นมาก่อนเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ) ลายแคนที่เป็นที่รู้จักกัน คือ ลายอ่านหนังสือใหญ่ อ่านหนังสือน้อย ลายโป้ซ้าย ลายสุดสะแนน ลายสร้อย เป็นต้น

จากลายแคนที่กล่าวมาข้างต้น ก็ได้มีการแตกลาย คือการคิดเพลงต่างๆ เพิ่มขึ้นจากที่มีอยู่ กลายเป็นบทเพลงอีสานที่นำมาบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น ลายโปงลาง ลายแมลงภู่ตอมดอกไม้ ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายภูไท ลายลำเพลิน ลายเต้ยต่างๆ เป็นต้น บทเพลงเหล่านี้เมื่อนำมาบรรเลงจะเป็นที่ถูกอกถูกใจของคนในพื้นที่ และบุคคลทั่วไปด้วย

ในปัจจุบัน มีการคิดประดิษฐ์ ลาย (คำว่าลาย หมายถึงบทเพลง) ต่างๆ เพิ่มขึ้นมากมาย แล้วแต่ความต้องการในการใช้หรือความพอใจของแต่ละบุคคล เพราะบทเพลงอีสานนั้นไม่มีข้อบังคับกฎเกณฑ์ สามารถคิดประดิษฐ์ได้ตามอิสระ ตามความสามารถของนักดนตรี นอกจากบทเพลงต่างๆ ที่เป็นการบรรเลงแล้วนั้น ยังมีการนำบทเพลงลูกทุ่ง ลูกทุ่งหมอลำ บทเพลงสตริง หรือบทเพลงต่างๆที่กำลังได้รับความนิยมของคนทั่วไป ซึ่งในการบรรเลงอาจจะไม่สามารถบรรเลงได้เหมือน 100 เปอร์เซ็นต์

ในเรื่องบทเพลง ที่มีการนำบทเพลงที่นอกเหนือจากบทเพลงพื้นบ้านมาบรรเลงนั้น ก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เครื่องดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เช่น โปงลางก็มีการเพิ่มลูกโปงลางจากเดิม ให้มีเสียงครบตามแบบสากล โดยมีจำนวนลูกมากขึ้น (ซึ่งเมื่อบรรเลงเพลงพื้นบ้านอาจทำให้บรรเลงยากขึ้น) นอกจากการประยุกต์เรื่องเครื่องดนตรีแล้ว ในผสมวงก็มีการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน คืออาจมีการเพิ่ม กีต้าร์ หรือ คีย์บอร์ด เข้ามาเพิ่มสีสัน และเพื่อทำให้การบรรเลงบทเพลงต่างๆ ที่นอกเหนือจากบทเพลงพื้นบ้านให้มีความสนุกมากขึ้น หรือทำให้บรรเลงบทเพลงต่างๆได้หลากหลายขึ้น

2. <u>รูปแบบการแสดง</u>

ในการแสดงโปงลาง ช่วงแรกๆนั้น รูปแบบอาจแบ่งได้ 3 ส่วนใหญ่ๆ คือ การบรรเลงดนตรีล้วน การบรรเลงประกอบการขับร้อง และการบรรเลงประกอบการแสดง โดยทั้ง 3 ส่วนนี้เป็นรูปแบบการแสดงที่นิยมใช้โดยทั่วไป

เสน่ห์ ที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีโปงลางอีกอย่างหนึ่ง ที่เป็นตัวเชิญชวนให้ผู้เดินผ่านไปมาได้แวะเข้ามาชม นั้นคือ “การบรรเลงโชว์วง” โดยการบรรเลงโชว์วง ก็คล้ายกับการบรรเลงโหมโรงในดนตรีไทย คือ เป็นเพลงแรกที่บรรเลง เพื่อเป็นการบูชาครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

เมื่อเสียงการบรรเลงโชว์วงเริ่มขึ้น มีนางไหออกมาร่ายรำ นั่นก็แสดงว่า กำลังจะมีการแสดงเริ่มขึ้นนั่นเอง บางวงมีผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ เช่น เกราะ หมากกั๊บแก๊บ ออกมาโชว์ลีลาด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่ลีลาการเปิดวง (โชว์วง) ของแต่ละวง บทเพลงที่ใช้ในการโชว์วงของแต่ละวงนั้นแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับแต่ละวงว่าจะสามารถสร้างสรรค์บทเพลงหรือปรับปรุงลีลาจังหวะของบทเพลงได้ครึกครื้นสนุกสนาน

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปเนื้อหา (Text) **ของการแสดงโปงลาง ได้ดังนี้** 1. **<u>เครื่องดนตรีและบทเพลง</u> จะประกอบด้วย *เครื่องดนตรีที่ใช้ในวง*, *ลายหรือบทเพลง*** 2. **<u>รูปแบบการแสดง</u>ประกอบด้วย *การบรรเลงเพลง*, *การแสดงฟ้อนรำ*, *เครื่องแต่งกาย***

5.1.1 การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านการแสดงโปงลางในส่วนของเนื้อหา (Text)

ซึ่งก่อนที่ผู้วิจัยจะสรุปผลการวิจัยนั้น ผู้วิจัยขอกล่าวถึงการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านในส่วนของเนื้อหา (Text) ว่ามีลักษณะอย่างไร การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านนั้น ต้องมีการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงโปงลางเสียก่อน ค้นหาว่า ***ส่วนไหนสามารถปรับได้ และส่วนไหนไม่***

ควรปรับเปลี่ยน จากการสัมภาษณ์อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับวงโปงลางสะออน เป็นผู้เขียนตำราด้านโปงลาง และเป็นผู้เรียบเรียงเนื้อหาด้านการแสดงโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี ในหนังสืออนุสรณ์งานศพครูเปลื้อง ฉายรัศมี พบว่า ทั้งด้านดนตรีและบทเพลง และ รูปแบบการแสดง มีทั้งส่วนสามารถปรับได้ และไม่ควรปรับ โดยเฉพาะส่วนที่ไม่ควรปรับนั้น อาจส่งผลการคุณค่าหรือการทำลายวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ครูหรือศิลปินยุคบรรพบุรุษได้สั่งสมและถ่ายทอดสู่คนรุ่นหลังเรื่อยมา

“ไหว้ครูมันเป็นสิ่งสำคัญ มันไม่ควรจะยกเลิก และก็โปงลาง โดยภาพลักษณ์แล้ว ยังต้องคงอยู่ เพราะมันคือวงโปงลาง ไม่มีโปงลางก็เรียกว่าวงโปงลางไม่ได้ ส่วนเครื่องดนตรีประกอบในวงอย่างพิณ แคน โหวด ก็ควรจะมีไว้ ไม่อย่างนั้นจะเอาอะไรมาแทนหล่ะ กีตาร์หรือมาแทนพิณ มันก็จะเป็นด้านสากลไป ส่วนหางไหนะ ถ้าเป็นวงโปงลางคือต้องมีนางไห”

“ในด้านลำดับการแสดงมันก็ไม่ได้ fix หรอกว่าจะต้องมีลำดับยังไง มันอยู่ที่ว่าเราจะนำเสนอแบบไหน ซึ่งการแสดงมันก็จะมีแบบทำมาหากินบ้าง เกี้ยวพาราสี นิทานวรรณกรรม พิธีกรรมบ้าง มันหลากหลายแล้วแต่จะนำเสนอ”

“ส่วนด้านเครื่องแต่งกายนั้น จริงๆแล้ว สิ่งที่ทำมาดั้งเดิม เรามีความเชื่อว่าเราเป็นศิษย์มีครู เราเคารพครูบาอาจารย์ การไหว้ครูหรือบางเรื่องเรายกให้ครูหมด แต่ในเรื่องของสีสันเครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะเราไปจบลงที่คำว่าพื้นบ้าน มันไม่มีหรอกสีอะไรที่ฉูดฉาด เน้นไปก็มีดำ น้ำเงิน แดง แถวนี้ แค่นั้นเอง ฉะนั้นเวลาเราไปนำเสนอ ถ้าจะให้สวยงามคือต้องเป็นผ้าไหม ถึงจะเป็นสีดั้งเดิม แต่ถ้าเป็นไหม มันก็จะมีคุณค่าเหมือนกัน ก็ปรับแค่นี้ก็ได้ เพราะเมื่อก่อนมันไม่ใช่ผ้าไหม มันเป็นผ้าฝ้าย ผ้าด้ายดิบ ผ้าพื้นบ้าน ต้นทุนมันก็จะสูงทีนี่ช่วงหลังไหมมันเกิดขึ้นเยอะ เราก็ปรับเป็นผ้าไหม แต่เอาสีเดิม ทีนี้ในบางทีก็ปรับมาใช้ผ้าในท้องถิ่นหรือผ้าที่หาง่าย แต่จำความเดิมที่ได้ร่ำเรียนมาว่าดึงครกดึงสากมันมีสีอะไร ก็คงสีเดิมแต่ใช้ผ้ามัน ก็ยังไม่มีใครพูดว่า ห้ามนะ ห้ามเปลี่ยน เราก็จะไม่ได้เน้นตรงนี้ว่าต้องเหมือนเดิม แต่ถ้าเป็นชุดที่ถูกสร้างไว้แล้ว อย่างเช่น แพรวากาฬสินธุ์ เขาทำผ้าแพรวามา 3 สี ซึ่งเป็นสีที่มีความเช่น สีเหลือง สีฟ้า ม่วง หมายถึงแทนวันคล้ายวันพระราชสมภพ ในหลวง พระราชินี สมเด็จพระเทพ อันนี้คือไม่ให้ปรับ ถ้าจะแสดงแพรวากาฬสินธุ์ ก็ต้องใส่สีแบบนั้นเลย แต่อย่างบางชุดบางอันรูปแบบเสื้อผ้าหรือลักษณะทรวดทรง เราควรอนุรักษ์ไว้ เพราะในการคิดชุด คิดท่า คือครูบาอาจารย์เขาคิดถึงความเหมาะสม ทางด้านวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตแล้ว”

" สำหรับจังหวะลายเพลงนั้น มันสามารถปรับหรือเสริมโน้ตเข้าไปได้ เพื่อความไพเราะ แต่ตัวทำนองนั้นต้องฟังแล้วเป็นทำนองคงเดิม อย่างเช่น ลำเพลินนะ เนื้อหาสาระจะใส่จะเติมอะไรก็ได้ ขอแค่ฟังแล้วยังเป็นทำนองเดิมอยู่ และสุดสะแนนเนี้ย มันเด่นตรงที่การขึ้นและการจบเพลง ถ้าขึ้นแบบนี้คือสุดสะแนน แต่ตอนบรรเลงก็ขึ้นอยู่กับการเก็บลายละเอียดของนักดนตรีแต่ละคน"

"ท่ารำหรือรูปแบบการฟ้อนรำนั้น จริงๆแล้วมันปรับได้ แต่ก็ไม่ควรจะปรับ ตัวอย่างเช่น อย่างเวลาที่เจ้าภาพมาขอให้เราแสดง โดยกำหนดเวลาให้เราแค่ 5 นาที แต่เพลงมันยาวกว่านั้น เราก็ต้องบอกนักเรียนว่า งานนี้เราจำเป็นต้องปรับนะ ปรับส่วนไหน เพราะอะไร ต้องบอกให้ชัดเจน พวกเขาจะได้รู้ โดยถ้างานไหนไม่ได้กำหนดมา พวกเขาก็ต้องรำเต็ม ซึ่งในการปรับท่ารำนะ ไม่ว่าที่ไหนก็ควรจะบอกให้ชัดเจนว่ามันตัดทอนมาจากส่วนไหนบ้าง คนดูจะได้รู้ว่าของดั้งเดิมมันเป็นอย่างไร"

(ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

จากการให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ทำให้ทราบว่า ในการแสดงโปงลางนั้น ได้แบ่งลักษณะการปรับประยุกต์ออกเป็น เนื้อหาการแสดง**ส่วนที่สามารถปรับได้** และ**ส่วนที่ไม่ควรจะปรับ** ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

เนื้อหา (Text)	**ส่วนที่สามารถปรับได้**	**ส่วนที่ไม่ควรปรับ**
1. เครื่องดนตรีและบทเพลง	1. การเพิ่ม-ลดจังหวะของลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงประกอบการแสดง 3. วัสดุของโปงลางและการเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง, พิณ, โหวด, เบส, กลองหาง, ไหซอง 2. ทำนองลายเพลง
2. รูปแบบการแสดง	1. ลำดับการแสดง 2. ชนิดและสีของผ้า 3. การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4. จำนวนนักแสดงและนางไห	1. การไหว้ครู 2. รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักแสดงและนักดนตรี 3. รูปแบบท่ารำ

ตารางที่ 11 สรุปลักษณะเนื้อหาส่วนที่สามารถปรับได้และไม่ควรปรับในยุคครู

จากตารางที่11 สรุปประเด็นที่สามารถปรับได้และไม่ควรปรับในการเนื้อหาทั้งด้านดนตรี-บทเพลงและรูปแบบการแสดงนั้น จะสามารถนำไปเปรียบเทียบกับการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของวงโปงลางสะออนได้สะดวกและชัดเจนยิ่งขึ้น จากนั้นจะทราบได้ว่าหัวข้อที่ไม่ควรปรับนั้น วงโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์หรือไม่ เพราะเหตุใด

เท่าที่ผู้วิจัยได้ติดตาม พบว่า โปงลางสะออนได้มีการปรับประยุกต์ทั้งในด้านดนตรี-บทเพลง และ ด้านรูปแบบการแสดง โดยสามารถแบ่งเป็น **ส่วนที่ถูกปรับและไม่ถูกปรับ**

หากเปรียบเทียบการปรับประยุกต์ในส่วนที่สามารถ**ปรับได้และไม่ควรปรับ** ในยุคครูเปลื้อง และส่วนที่**ถูกปรับและไม่ถูกปรับ** ในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระและเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ จะพบว่า ทั้ง 3 ยุคมีทั้งจุดร่วมและจุดต่าง ดังนี้

<u>ยุคครูเปลื้อง</u>

เนื้อหา (Text)	**ส่วนที่สามารถปรับได้**	**ส่วนที่ไม่ควรปรับ**
1. เครื่องดนตรีและบทเพลง	1. การเพิ่ม-ลดจังหวะของลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงประกอบการแสดง 3. วัสดุของโปงลางและการเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง, พิณ, โหวด, เบส, กลองหาง, ไหซอง 2. ทำนองลายเพลง
2. รูปแบบการแสดง	1. ลำดับการแสดง 2. ชนิดและสีของผ้า 3. การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4. จำนวนนักแสดงและนางไห	1. การไหว้ครู 2.รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักแสดงและนักดนตรี 3. รูปแบบท่ารำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ยุคโปงลางสะออน

เนื้อหา	ส่วนที่ถูกปรับ		ส่วนที่ไม่ถูกปรับ	
	โปงลางสะออน อิสระ	*โปงลางสะออน RS*	*โปงลางสะออน อิสระ*	*โปงลางสะออน RS*
1.เครื่องดนตรีและบทเพลง	1. การเพิ่ม-ลดจังหวะของลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงในแสดง 3. การเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. การเพิ่ม-ลดของจังหวะลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงในการแสดง 3. **ทำนองลายเพลง** 4. การเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง ,พิณ, โหวดเบส ,กลองหางและไหซอง 2.วัสดุทำโปงลาง 3. **ทำนองลายเพลง**	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง, พิณ,โหวด, เบส ,กลองหาง, ไหซอง 2.วัสดุทำโปงลาง
2. รูปแบบการแสดง	1. การไหว้ครู 2. ชนิดและสีของผ้า 3. การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4. จำนวนนักแสดงและนางไห 5.ลำดับการแสดง 6. รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักดนตรี	1. การไหว้ครู 2. ชนิดและสีของผ้า 3.การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4.จำนวนนักแสดงและนางไห 5.ลำดับการแสดง 6.**<u>รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้า</u>**นักดนตรีและ**<u>นักแสดง</u>** 7. **รูปแบบท่ารำ**	1.**<u>รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักแสดง</u>** 2.**รูปแบบท่ารำ**	

ตารางที่ 12 สรุปลักษณะเนื้อหาที่ถูกปรับและไม่ถูกปรับของวงโปงลางสะออน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในยุคครูเปลื้อง ***ส่วนที่ไม่ควรทำการปรับประยุกต์***ในด้านเครื่อง***ดนตรีและบทเพลง*** ได้แก่ *เครื่องดนตรีพื้นบ้านหลัก* คือ โปงลาง พิณ โหวด เบส กลองหางและไหซอง และ *ทำนองลายเพลง* ในด้าน***รูปแบบการแสดง*** ได้แก่ *การไหว้ครู, รูปแบบท่ารำ และรูปทรง(pattern) เสื้อหาของนักดนตรีและนักแสดง* เมื่อถึงยุคการแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ได้มีการปรับ*การไหว้ครู* และ *รูปแบบ(pattern) เสื้อผ้าของนักดนตรี* ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ควรปรับในยุคครูเปลื้อง และในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ได้มีการปรับ *ทำนองลายเพลง*และ*รูปแบบ(pattern) เสื้อผ้าของนักแสดงทั้งนักแสดงและนักดนตรี* เพิ่มเติมจากในยุคที่เป็นศิลปินอิสระ และสามารถสรุปได้ว่า ***ส่วนที่ไม่ถูกปรับ***ในยุคของโปงลางสะออนนั้น คือ *เครื่องดนตรีพื้นบ้านหลักประจำวง* ได้แก่ โปงลาง พิณ เบส โหวด กลองหางและไหซอง และ*วัสดุทำโปงลาง* ที่ยังคงใช้โปงลางที่ทำจากไม้มะหาดดำ

โปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ได้มีการปรับประยุกต์การเนื้อหาทั้งในส่วนที่ควรปรับและไม่ควรปรับ เนื่องจากเป็นยุคที่นำศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัว มีการทำงานร่วมกับระบบนายทุนและสื่อมวลชน ทำให้เนื้อหาการแสดงนั้นต้องมีการปรับประยุกต์ไปจากในยุคของครูเปลื้องและยุคที่เป็นศิลปินอิสระมากพอสมควร

ผลจากการวิจัยพบว่า โปงลางสะออนมีการปรับองค์ประกอบส่วนที่ไม่ควรปรับ โดยมีสาเหตุมาจาก

1. กระแสการแสดงและวัฒนธรรมจากต่างชาติเข้ามามีอิทธิพลต่อผู้ชมในสังคมปัจจุบันเป็นอย่างมาก การปรับตัวให้การแสดงพื้นบ้านมีความทันสมัยและสนุกสนาน จะทำให้การแสดงโปงลางสามารถอยู่ได้ท่ามกลางวัฒนธรรมในการบริโภคกระแสสากลของคนไทยได้ ซึ่งเปรียบเสมือนการปรับตัวตามการยอมรับหรือความนิยมของผู้ชม
2. ความอยู่รอดในองค์กรธุรกิจ ที่มีการแข่งขันการตลอดเวลา การสร้างสรรค์ให้แปลกและแตกต่างจากคนอื่น จะทำให้วงโปงลางสะออน ซึ่งมีความสามารถทางการแสดงพื้นบ้านสามารถอยู่ได้ ในสภาวะการแข่งขันในธุรกิจค่ายเพลงที่มีแนวเพลง และการแสดงของวงดนตรีสากลที่เป็นที่นิยมของคนทั่วไปอยู่มากมาย ซึ่งในปัจจุบันคงปฏิเสธไม่ได้ว่าวงดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมจากประชาชนทุกเพศ ทุกวัยมากที่สุด คือวงโปงลางสะออน

3. สาเหตุที่อึ๊ดหัวหน้าวงโปงลางสะออน สามารถปรับเนื้อหาการแสดงในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯได้เพิ่มขึ้น เนื่องจากทางบริษัทได้เข้ามาช่วยดูแลการบริหารจัดการด้านการตลาด (Marketing) โดยจะดูแลเกี่ยวกับค่าใช้จ่ายในการจัดคอนเสิร์ต การโปรโมตผลงาน การคิดราคาบัตรค่าเข้าชม ฯลฯ ทำให้โปงลางสะออนสามารถเอาเวลาในการบริหารจัดการส่วนนี้ ไปปรับประยุกต์เนื้อหาการแสดงได้อย่างเต็มที่ ทำให้ในยุคที่เป็นศิลปินของอาร์เอสฯนั้น มีการปรับเนื้อการแสดงทั้งในส่วนที่ไม่ควรปรับและส่วนที่สามารถปรับได้เพิ่มขึ้นจากเดิม ที่มีการปรับเนื้อหาการแสดงเพียงเล็กน้อยในยุคที่เป็นศิลปินอิสระ

ซึ่งในการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางทั้ง 3 ยุคนั้น กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์ทั้งแบบ **เพิ่มเติม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** และ **ลดทอน** ซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นต่างๆได้ดังนี้

ด้านเครื่องดนตรีและบทเพลง

แบ่งออกเป็นด้าน***เครื่องดนตรี*** ซึ่งประกอบไปด้วย 1. *เครื่องดนตรีพื้นบ้านหลักในวง* เช่น โปงลาง, พิณ, เบส, แคน, โหวด, กลองหางและไหซอง ซึ่งอาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูเปลื้อง และเป็นผู้ถ่ายถอดให้กับนักเรียนและศิลปินรุ่นหลังได้กล่าวว่า ในด้านเครื่องดนตรีพื้นบ้านเหล่านั้น ไม่ควรจะปรับ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของวงโปงลาง 2. *เครื่องดนตรีประกอบการแสดง* ศิลปินอาจจะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆ หรือเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมบรรเลงในวงได้ เพราะในส่วนของเครื่องดนตรีประกอบการแสดงในยุคของครูเปลื้องนั้น ก็ได้มีการนำเครื่องดนตรีสากลหรือกลองชุดเข้ามาผสมผสานในปีพ.ศ. 2511 ที่มีการนำวงโปงลางไปแสดงในรายการโทรทัศน์ สาเหตุที่ครูเปลื้องได้เพิ่มเครื่องดนตรีดังกล่าวเพื่อให้ได้เนื้อหาการแสดงที่แตกต่างและแปลกใหม่ออกไปจากลักษณะการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิม ดังนั้นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงจึงเป็นส่วนที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ ขึ้นอยู่ความพึงพอใจการนำเสนอการแสดงของศิลปิน และ 3. *วัสดุของโปงลางและการเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง* วัสดุของโปงลางนั้น ครูเปลื้องได้พัฒนาทั้งโปงลางไม้และโปงลางเหล็ก ซึ่งสามารถใช้ได้ทั้ง 2 แบบ และการเพิ่ม-ลดลูกโปงลางนั้น สามารถเพิ่ม-ลดได้ตามโน้ตของเพลงต่างๆ เช่น ถ้าต้องการใช้โปงลางบรรเลงเพลงสากลหรือเพลงสมัยใหม่ ต้องเพิ่มจำนวนลูกโปงลางให้มีตัวโน้ตเพิ่มขึ้นเทียบเท่ากับเครื่องดนตรีสากล เป็นต้น

เครื่องดนตรี

องค์ประกอบของการแสดง	**การปรับประยุกต์**		
	ยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2505-2553)	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2548)**	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)**
1.เครื่องดนตรีพื้นบ้าน	ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านได้แก่ โปงลาง, พิณ, โหวด,เบส,กลองหางและไหซอง ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านได้แก่ โปงลาง, พิณ, โหวด,เบส,กลองหางและไหซอง ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเครื่องดนตรีหลักเหมือนในช่วงที่ยังเป็นศิลปินอิสระ ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**
2.เครื่องดนตรีประกอบ	แต่ในช่วงพ.ศ. 2511 ได้มีการนำกลองชุดเข้ามาเสริม แต่ไม่เป็นที่นิยม จึงคงลักษณะเครื่องดนตรีพื้นบ้านไว้เท่านั้น ปรับประยุกต์: **เพิ่มเติมในพ.ศ. 2511** ก่อน-หลังจากนั้น**ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ได้เพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามา ในพ.ศ. 2545 คือ กลองชุด กีต้าร์ไฟฟ้า, เพอร์คัสชั่น ซึ่งในการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีสากลเข้ามาในวงนั้น ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สามารถปรับได้ ปรับประยุกต์ : **เพิ่มเติม**	ได้เพิ่มเครื่องดนตรีสากลคือคีย์บอร์ด นอกจากนั้นยังได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆเข้ามาผสมสาน เช่น กลองสะบัดชัยของภาคเหนือ, เปิงมางของภาคกลาง และปี่ในของภาคใต้ เป็นต้น ปรับประยุกต์ : **เพิ่มเติม**

ตารางที่ 13 เปรียบเทียบการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางทั้ง 3 ยุค

ในยุคของครูเปลื้องนั้น เครื่องดนตรีหลักในวง ได้แก่ โปงลาง พิณ แคน โหวด กลองหาง และไหซอง ดนตรีเหล่านั้นคือเครื่องดนตรีหลักที่จะใช้ในการตั้งวงโปงลาง ส่วนไหซอง วงโปงลางทุกวันจะต้องมีนางไห เพราะนางไหเปรียบเสมือนเอกลักษณ์ของวง ในยุคนี้มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามา ในพ.ศ.2511 ได้เพิ่มเครื่องดนตรีคือ กลองชุด ให้ได้เสียงที่ดังและไพเราะมากขึ้น เพื่อนำไปแสดงในรายการโทรทัศน์ ซึ่งหลังจากนั้น เมื่อกลับมาแสดงตามหมู่บ้านหรือตามเทศกาลงานทั่วไป ครูเปลื้องก็ได้หันกลับมาใช้แต่เครื่องดนตรีพื้นบ้านเท่านั้น เนื่องจากมองว่าเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้าไปอาจส่งผลต่อวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน จากนั้นเมื่อพ.ศ. 2521 เป็นช่วงที่เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และเป็นช่วงก่อตั้งวิทยานาฏศิลปในภาคอีสาน ได้เน้นการตั้งวงโปงลางที่ยังคงวัฒนธรรมการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านไว้จนถึงในยุคปัจจุบัน แต่ก็จะมีบางวงที่มีการปรับให้มีเครื่องดนตรีสากลตามยุคสมัย และตามกระแสการเปลี่ยนแปลง โดยเห็นตัวอย่างจากวงโปงลางสะออน

ส่วนในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ ในช่วงเริ่มแรก (พ.ศ. 2542-2545) มีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน คือ โปงลาง พิณ เบส แคน สาเหตุที่ยังไม่มีการปรับประยุกต์ใดๆ เนื่องจากการเล่นดนตรีในสมัยนั้น เป็นการเล่นตามร้านอาหาร เพื่อหารายได้เสริมระหว่างที่กำลังศึกษาในกรุงเทพฯ จะเน้นโชว์ความเป็นศิลปะพื้นบ้านในลักษณะดั้งเดิม จึงยังไม่มีการปรับประยุกต์ใด แต่เมื่อได้ย้ายไปเล่นที่โรงเบียร์รังสิต ได้เพิ่ม โหวดและไหซองขึ้นมา เนื่องจากมีสถานที่ที่ใหญ่ขึ้น และในระยะหลัง (พ.ศ. 2546-2548) ได้เพิ่มเครื่องดนตรีสากลคือ กลองชุด กีต้าร์ไฟฟ้า เพอร์คัสชั่นเพิ่มขึ้นมา โดยผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า อึ๊ด หัวหน้าวงนั้น ได้มีการปรับให้วงมีความทันสมัยมากขึ้น โดยการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ ในการนำไปเสนอผ่านสื่อมวลชน เนื่องจากกระแสบริโภคในขณะนั้น ชอบสิ่งที่แปลกใหม่และสนุกสนาน การปรับเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามา จะทำให้เป็นที่สนใจแก่ผู้ชมทั่วไปมากขึ้น เหล่านี้คือการทำการบ้านของหัวหน้าวงโปงลางสะออน ที่มีแนวคิดจะทำวงดนตรีพื้นบ้านให้เป็นวงดนตรีพื้นบ้านประยุกต์ เพราะได้มีการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ด้านสื่อมวลชนมากพอสมควร เพราะโปงลางสะออนเป็นวงดนตรีที่ได้เรียนรู้ทั้งนาฏศิลปพื้นบ้านและนำความรู้เหล่านี้มาใช้ในการหารายได้เสริมท่ามกลางกระแสสากล จึงได้เห็นทั้งนาฏศิลปพื้นบ้านและวัฒนธรรมสากลที่ได้รับความนิยมในสังคม

ภาพที่ 15 เครื่องดนตรีเพอร์คัสชั่น

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ยังใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเครื่องดนตรีหลักของวงโปงลางอยู่ครบทุกชิ้น ทางวงได้นำเพลง ลูกทุ่ง เพลงสตริงและเพลงสากลมาประกอบการแสดงตั้งแต่เริ่มทำวงดนตรี และได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาประยุกต์ให้กับเข้ากับเครื่องดนตรี โดยช่วงที่เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ โปงลางสะออนได้เพิ่มเครื่องดนตรีสากลจากเดิมที่มีกีต้าร์ไฟฟ้า และกลองชุดนั้น เพิ่มเติมในส่วนของคีย์บอร์ด โดยเริ่มจากคอนเสิร์ตครั้งที่ 2 เดอะโชว์ มาส โก สะออน คีย์บอร์ดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลนั้น ได้มีการเลียนเสียงโปงลางในคอนเสิร์ตโปงลางสะออน อะเมซิ่ง ไทยแลนด์ครั้งที่ 3 ซึ่งเลียนเสียงได้เหมือนกับเสียงโปงลางจริงๆ และในคอนเสิร์ตครั้งที่ 5 โปงลางสะออน เทศกาลเชิญแขกแปลกหน้า มีการใช้เทคนิคในการสร้างโปงลางเลเซอร์ โดยให้อี๊ดขึ้นไปยืนบรรเลงโปงลางเลเซอร์ เมื่อชมจะพบว่ามีความทันสมัย ส่วนเสียงใช้โปงลางจริงที่อยู่ข้างล่างเล่นให้พร้อมกับเวลาที่อี๊ดยืนบรรเลง หากมองในส่วนของความทันสมัยนั้น ถือว่าโปงลางสะออนและทีมงานทำได้ดีในความแปลกใหม่ การสร้างความตระการตาแก่ผู้ชม แต่หากมองถึงวัฒนธรรมดั้งเดิม วิถีชีวิต การบรรเลงดนตรีโปงลางจะหายไป ซึ่งในการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านนั้น ควรให้ความสำคัญในด้านเอกลักษณ์ รูปลักษณ์ วิถีชีวิตการบรรเลงดนตรีให้คงอยู่มากที่สุด

ภาพที่ 16 โชว์การเล่นโปงลางเลเซอร์ในคอนเสิร์ตครั้งที่ 5

นอกจากนี้ได้มีการนำการแสดงพื้นเมืองของภูมิภาคต่างๆ เช่น ภาคเหนือ, ภาคกลางและภาคใต้มาแสดงร่วมกัน แต่ในการแสดงของแต่ละภาคนั้นจะเป็นของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งมีเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่

ภาคเหนือ : กลองสะบัดชัย, สะล้อ, แปะ

ภาคกลาง : เปิงมาง, ฆ้อง, ฉาบ, ระนาด, กลองยาว, ฉิ่ง, ตะโพน, ฆ้องวง

ภาคใต้ : ทับ, กลองทัด, ปี่ใน, โหม่งหรือฆ้องคู่, แกระหรือกรับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 17 การนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆมาร่วมแสดงในคอนเสิร์ตครั้งที่ 3

และยังมีเครื่องดนตรีกู่เจิ้งของประเทศจีน ที่วงโปงลางสะออนได้นำเข้ามาร่วมแสดงในคอนเสิร์ตครั้งที่ 2 รวมถึงกลองนานาชาติที่ร่วมแสดงในคอนเสิร์ตครั้งที่ 4 วี อาร์ เดอะ เวิลด์

ภาพที่ 18 การนำเครื่องดนตรีกู่เจิ้งมาร่วมแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 2

ภาพที่ 19 การนำเครื่องดนตรีกลองต่างๆมาร่วมแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 4

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของ เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ทั้ง 3 ยุค กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ ยังคงมีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านหลักในวงโปงลางทั้ง โปงลาง, พิณ, แคน, โหวด, กลองหาง และไหซองครบทั้ง 3 ยุค

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของ เครื่องดนตรีประกอบการแสดง ทั้ง 3 ยุค กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** คือ ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานในวง รวมทั้งการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆ ที่วงโปงลางสะออนนำเข้ามาร่วมแสดงในคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปีในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ส่วนในยุคของครูเปลื้องนั้น หลังจาก พ.ศ. 2511 เป็นต้นมา ได้มีการยกเลิกการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมในวง ทำในยุคต่อมา คือยุคการก่อตั้งวิทยานาฏศิลปในภาคอีสาน พ.ศ. 2521 มีแต่เครื่องดนตรีพื้นบ้านเท่านั้น กล่าวคือ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** นั่นเอง

องค์ประกอบของการแสดง	การปรับประยุกต์		
	ยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2505-2553)	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2548)**	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)**
3.วัสดุทำโปงลาง	โปงลางไม้ทำด้วยไม้มะหาดดำ, ไม้มะหาดทองและไม้มะหาดน้ำผึ้ง ซึ่งไม้มะหาดดำนั้นจะทนทานและมีเสียงไพเราะมากที่สุด นอกจากนั้นครูเปลื้องยังได้ประดิษฐ์โปงลางเหล็กเพื่อให้ได้เสียงที่ดังกังวานมากขึ้น ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	โปงลางสะออนใช้โปงลางที่ทำด้วยไม้มะหาดดำ ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ยังคงใช้โปงลางที่ทำจากไม้มะหาดดำ ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**
การเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	การเพิ่มลูกโปงลางนั้นได้มีการเพิ่มขึ้นตลอด จาก 6 เป็น 9 12 และ 13 ลูก ปรับประยุกต์: **เพิ่มเติม**	มีการเพิ่มลูกโปงลางจาก 9 เป็น 12 และ 13 ลูก ตามเครื่องดนตรีสากลชนิดอื่นๆ ที่มีตัวโน้ตมากขึ้น ปรับประยุกต์ : **เพิ่มเติม**	เพิ่มลูกโปงลางมากขึ้นจากเดิมในยุคศิลปินอิสระ จาก 13 เป็น 14 และ 18 ลูก ในคอนเสิร์ตครั้งที่ 5 ปรับประยุกต์ : **เพิ่มเติม**

ครูเปลื้องได้ประดิษฐ์โปงลางโดยใช้ไม้ไม้มะหาด ซึ่งแบ่งออกเป็น ไม้มะหาดดำ ไม้มะหาดทอง และไม้มะหาดน้ำผึ้ง ซึ่งต่อมาได้มีการนำวัสดุอื่นมาผลิตแทนไม้ เช่น ใช้เหล็กทำให้มีเสียงกังวานเพิ่มขึ้น แต่กลับไม่ได้รับความนิยมเท่ากลับโปงลางไม้ เพราะด้วยรูปลักษณ์ที่สวยงามและสามารถช่วยอนุรักษ์ภูมิปัญญาพื้นบ้านของโปงลางไม้นั้นมีมากกว่า ส่วนการเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง

นั้นเดิมวงโปงลางมี 6 ลูก เพิ่มมาเป็น 9, 12 และ 13 ลูกตามลำดับ แต่ก็ยังมีเสียงโน้ตไม่พอกับการเล่นผสมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ จนได้เพิ่มมาเป็น 18 ลูก ทำให้สามารถเล่นได้กับดนตรีทุกชนิด

“เพิ่มได้เรื่อยๆนะ เป็น 18 ลูก 22 ลูก 32 ลูกยังมีเลย แต่มาตรฐานอยู่ที่ 13 ลูก ส่วนโปงลางสะออนตอนนี้ใช้ 18 ลูก” (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง ฉายรัศมีสัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

ในยุคที่โปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระนั้น เดิมที่ยังไม่มีเครื่องดนตรีสากล (พ.ศ. 2542-2545) โปงลางสะออนใช้โปงลาง 13 ลูก ตามมาตรฐานทั่วไป แต่เมื่อมีดนตรีสากลในช่วงที่เล่นที่โรงเบียร์รังสิต (พ.ศ.2546) ได้ปรับมาเป็น 14 ลูก

ยุคโปงลางเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ได้ใช้โปงลาง 13 ลูกใน คอนเสิร์ตครั้งแรก จากนั้นในคอนเสิร์ตครั้งที่ 2 ได้เพิ่มโปงลางเป็น 2 ผืน มี 13และ14 ลูก เป็นต้นมา จนถึงคอนเสิร์ตครั้งล่าสุด ครั้งที่ 6 ซึ่งในครั้งที่ 6 นี้ได้เพิ่มโปงลาง จาก 14 เป็น 18 ลูก เนื่องจากมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบมากขึ้น โดยได้แสดงร่วมกับวงซิมโฟนี ออเคสต้รา

วัสดุของโปงลางที่สามารถปรับได้นั้น วงโปงลางสะออนกลับไม่ได้ทำการปรับแต่อย่างใด คือยังใช้โปงลางที่ทำมาจากไม้มะหาดดำ ซึ่งเป็น ไม้มะหาดดำนั้น เป็นไม้ที่มีราคาแพงที่สุด เวลาตีหรือบรรเลงจะมีเสียงอันไพเราะ และเป็นไม้ที่แข็งแรงที่สุด ทำให้สามารถอนุมานได้ว่า โปงลางสะออนอยากจะอนุรักษ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านชิ้นนี้ให้คงความเป็นเอกลักษณ์และมีลักษณะดั้งเดิมให้มากที่สุด เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาตั้งชื่อวง

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของวัสดุทำโปงลาง ทั้ง 3 ยุค กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ ทั้ง 3 ยุค เน้นใช้โปงลางที่ทำมาจากไม้มาะหาดดำ

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของการเพิ่ม-ลด ลูกโปงลาง ทั้ง 3 ยุค กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** คือ ทั้ง 3 ยุค เพิ่มลูกโปงลางตามเครื่องดนตรีที่นำมาร่วมบรรเลงในวง

ด้านเครื่องดนตรีและบทเพลง (ต่อ)

ด้าน ***ลายเพลง*** ซึ่งประกอบไปด้วย 1. *ทำนองลายเพลง* การประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นมานั้น เกิดจากที่นักดนตรีหรือครูเพลงได้เดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ และเก็บมาแต่งเป็นทำนอง หรืออาจเกิดจากการเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น เสียงน้ำ เสียงลม ตัวอย่างเช่น ลายลมพัดพร้าว กาเต้นก้อน เป็นต้น และลายที่ใช้เล่นในปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีและศิลปินคนอื่นๆ เรียบร้อยแล้ว ฉะนั้นจึงเป็นส่วนที่ไม่ควรปรับหรือเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด 2. *การเพิ่ม-ลดจังหวะของลายเพลง* สามารถปรับได้เพื่อความไพเราะ หรืออาจมีการเปลี่ยนแปลง เนื่องจากนักดนตรีสามารถเก็บลายละเอียดของโน้ตหรือจังหวะเพลงได้แตกต่างกัน เพราะในการสืบทอดการบรรเลงลายเพลงในสมัยก่อนนั้น จะไม่ได้เรียนตามโน้ต แต่จะอาศัยจากการฟังเพลงจากครูเพลงบรรเลงให้ฟัง จากนั้นอาจจะมีการใส่จังหวะเพิ่มตามความสนใจหรือความต้องการในนำเสนอของศิลปินคนนั้นๆต่อไป

ผู้วิจัยของยกตัวอย่างคำสัมภาษณ์ของอาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ที่กล่าวถึงลายเพลงและการเพิ่ม-ลดจังหวะ อีกครั้ง เพื่อเพิ่มความเข้าใจแก่ผู้อ่านให้ชัดเจนมากขึ้น

“สำหรับจังหวะของลายเพลงนั้น มันสามารถปรับหรือเสริมโน้ตเข้าไปได้ เพื่อความไพเราะ แต่ตัวทำนองนั้นต้องฟังแล้วเป็นทำนองคงเดิม อย่างเช่น ลำเพลินนะ เนื้อหาสาระจะใส่จะเติมอะไรก็ได้ ขอแค่ฟังแล้วยังเป็นทำนองเดิมอยู่ และสุดสะแนนเนี้ย มันเด่นตรงที่การขึ้นและการจบเพลง ถ้าขึ้นแบบนี้คือสุดสะแนน แต่ตอนบรรเลงก็ขึ้นอยู่กับการเก็บลายละเอียดของนักดนตรีแต่ละคน”

(ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลายเพลง

องค์ประกอบของการแสดง	การปรับประยุกต์		
	ยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2505-2553)	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2548)**	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)**
1.ทำนองลายเพลง	จะไม่มีการปรับทำนองหรือลายเพลงที่ครูเพลงได้ประพันธ์ไว้ หรือเป็นที่ยอมรับของศิลปินพื้นบ้านทั่วไป ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ลายเพลงในวงนั้นยังคงใช้ลายเพลงดั้งเดิม เช่น ลายลำเพลิน, ลายลมพัดพร้าว, ลายภูไท เป็นต้น และไม่ได้เพิ่มเติมหรือประยุกต์แต่อย่างใด ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ยังคงใช้ทำนองลายเพลงดั้งเดิม แต่ได้มีการแต่งลายเพลงขึ้นมาใหม่ คือ ลายเซิ้งกะลาสะออน ปรับประยุกต์: **เพิ่มเติม**
2.การเพิ่ม-ลดจังหวะลายเพลง	มีการเพิ่ม-ลดจังหวะตามการนำเสนอของศิลปิน หรือตามท้องถิ่นของแต่ละวง ปรับประยุกต์: **เพิ่มเติม**	มีการประพันธ์หรือเพิ่มตัวโน้ตลงในบางจังหวะเพื่อความไพเราะ แต่ท่วงทำนองยังคงเดิมเหมือนในยุคของครูเปลื้อง ปรับประยุกต์ : **เพิ่มเติม**	มีการประพันธ์หรือเพิ่มตัวโน้ตในบางจังหวะเพื่อความไพเราะ แต่ท่วงทำนองยังคงเดิมเหมือนในยุคของครูเปลื้องและยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ปรับประยุกต์ : **เพิ่มเติม**

ในยุคครูเปลื้อง เป็นยุคที่คิดค้นและพัฒนาลายเพลงให้เหมาะสมกับการบรรเลงโปงลาง รวมถึงการบรรเลงประกอบการฟ้อนรำ ลายเพลงที่ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมานั้น หากเปลี่ยนแล้ว ต้องเป็นที่ยอมรับของครูเพลงหรือคนทั่วไป แต่ในทางปฏิบัติจะไม่นิยมเปลี่ยนแปลงลายเพลง เนื่องจากถือว่าเป็นการไม่เคารพครูที่ได้คิดลายเพลงขึ้นมา จึงเป็นส่วนที่ไม่ควรปรับ แต่หากจะคิดลายใหม่ขึ้นมา ต้องเป็นที่ยอมรับของครูเพลงหรือศิลปินพื้นบ้านทั่วไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“จะไปใส่โน้ตอะไรเพิ่ม มันก็ไม่มีใครทำหรอกนะ ลายเพลงจะมีลักษณะรูปแบบของทำนองชัดเจน บางคนขาดหายไป บางคนเสริมมาบ้าง ในส่วนของเสริมก็ไม่ได้แตกต่างจากที่มีมากนัก ก็มองไม่เห็นนะเรื่องเสริม แต่ขาดมีแน่นอน เช่น ลำเพลินนะ มันไม่ได้ fix แต่ขอให้เป็นท่วงทำนองนี้นะ ส่วนเนื้อหาสาระจะเอาอะไรประมาณไหนเพิ่มเติมมาได้ อันนี้ได้ อย่างสุดสะแนน มันจะมีท่วงทำนองที่ชัดเจน ถ้าขึ้นอันนี้สุดสะแนน ถ้าขึ้นไปแล้วบรรเลงไปอย่างอื่น ก็ไม่ใช่ แต่เนื้อหาข้างในขึ้นอยู่กับความสามารถว่าใครจะเก็บเนื้อได้มากกว่ากัน” (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

ด้านการเพิ่ม-ลดลายเพลง สามารถสามารถปรับได้ เพื่อความไพเราะเช่น ลายรำตังหวาย

แบบเก่า

----	---ล	--ลล	-ม-ล	--ลล	-ม-ล	--ลล	-ม-ล

แบบใหม่

----	---ล	-ลลล	-ม-ล	-ลลล	-ม-ล	-ลลล	-ม-ล

ในยุคโปงลางอิสระยังคงใช้ลายเพลงดั้งเดิม เช่น ลายลำเพลิน, ลายลมพัดพร้าว, ลายภูไท เป็นต้น และไม่ได้เพิ่มเติมหรือประยุกต์แต่อย่างใด เนื่องจาก ยังมีการบริหารจัดการวงเองทั้งหมด จึงต้องแบ่งเวลาทั้งการฝึกซ้อมด้านการแสดง และ การบริหารจัดการภายในวง ฉะนั้นจึงไม่มีเวลาเพียงพอที่จะมาปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงมาก นอกจากนี้ยังไม่ได้ร่วมงานกับนายทุนหรือมีสื่อมวลชนเข้ามาเกี่ยวข้องในการผลิตมากเท่าใดนัก จะมีแต่ใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางในการประชาสัมพันธ์ จึงทำให้ยังไม่มีการปรับเปลี่ยนลายเพลงในยุคนี้ เมื่อเทียบกับส่วนอื่นๆที่เริ่มมีการปรับบ้าง เช่น ด้านการแต่งกายของนักดนตรี, การบรรเลงเพลงสากลที่ได้รับความนิยมในขณะนั้น ซึ่งเรื่องลายเพลงถือได้ว่าเป็นเรื่องที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ยาก เพราะผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้ทางด้านโน้ตดนตรีและด้านนาฏศิลปประกอบลายเพลง รวมไปถึงการวิเคราะห์ผู้ชม เพื่อให้สามารถผลิตลายเพลงและชุดการแสดงให้ออกมาเป็นที่สนใจและตรงตามความต้องการของธุรกิจและผู้ชม ส่วนการเพิ่ม-ลด จังหวะลายเพลงนั้น ก็ได้มีการเพิ่ม-ลด ตามความเหมาะสม โดยจะเน้นการบรรเลงดนตรีให้มีความสนุกสนาน เพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจแก่ผู้ชม

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินสังกัดบริษัทอาร์เอสฯนั้น ยังคงใช้ลายเพลงดั้งเดิม เช่น ลายโปงลาง, ลายภูไทเรณู, ภูไทสามเผ่า, เต้ยสามจังหวะ, ลำเพลินปิดม่าน, ลำเพลินแก้วหน้าม้า เป็นต้น โดยมีการเปลี่ยนแปลงการกำกับจังหวะของลายเพลง โดยใช้ดนตรีสากลคือกลองชุดเข้ามากับจังหวะ ให้เกิดความครึกครื้น สนุกสนาน รวดเร็วและเร้าใจ นอกจากนี้ยังได้มีการแต่งลายเพลงขึ้นมาใหม่ ใช้ในการแสดง “เซิ้งกะลาสะออน” ซึ่งการแสดงเซิ้งกะลาในรูปแบบเดิม นั้นจะใช้ลายเพลงเซิ้งกะลา แต่โปงลางสะออนได้แต่งทำนองขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ใช้ชื่อลาย “เซิ้งกะลาสะออน” เช่นเดียวกับการแสดง ซึ่งทำนองนั้นได้แตกต่างไปจากลายเซิ้งกะลาไปอย่างสิ้นเชิง

การเพิ่ม-ลดจังหวะลายเพลง มีการประพันธ์หรือเพิ่มตัวโน้ตลงในบางจังหวะ เพื่อความไพเราะ แต่ท่วงทำนองยังคงเดิมเช่นเดียวกับยุคครูเปลื้องและช่วงที่ยังเป็นศิลปินอิสระ แต่จะเน้นความทันสมัยและความไพเราะมากขึ้น โดยมีการใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามากำกับจังหวะ โดยจะมีเสียงดนตรีที่หนักและชัดเจนแตกต่างไปจากลักษณะเดิม ทำให้ฟังง่ายมากขึ้น เป็นพื้นฐานในการฟังดนตรีพื้นบ้านแก่ผู้ชมที่ยังไม่มีประสบการณ์ในการฟังดนตรีโปงลาง ให้สามารถเริ่มฟังได้ง่ายขึ้น จากนั้นเมื่อผู้ชมมีความชื่นชอบแล้ว ก็จะหาฟังดนตรีพื้นบ้านหรือเพลงจากวงโปงลางมาฟัง เปรียบเสมือนบันไดปลาโจนสืบทอดให้ผู้ชมรุ่นใหม่ได้เริ่มต้นฟังดนตรีพื้นบ้านในจังหวะที่ฟังง่าย สนุกสนานไปสู่การฟังดนตรีพื้นบ้านแนวอนุรักษ์ที่มีการใช้แต่เครื่องดนตรีพื้นบ้านเท่านั้นเป็นลำดับต่อไป

สรุปด้านเครื่องดนตรีและบทเพลงนั้น วงโปงลางสะออนนั้น ได้มีการปรับส่วนที่ไม่ควรปรับในยุคครูเปลื้องคือ **ทำนองลายเพลง** โดยการแต่งลาย**เพิ่ม** คือ **ลายเซิ้งกะลาสะออน** ซึ่งมีความแตกต่างจากลายเซิ้งกะลาทั่วไป โดยทำนองเพลงจะมีจังหวะเร็วและเน้นความสนุกสนาน แต่ลายเพลงที่แต่งออกมานั้นจะแตกต่างจากลายเพลงดั้งเดิมทั่วไป ซึ่งจะมีจังหวะที่ไม่เร็วมาก เน้นเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านเป็นหลัก ซึ่งลายเพลงที่โปงลางสะออนประพันธ์ขึ้นมาใหม่นั้น มีทั้งด้านบวกและด้านลบ โดยในด้านบวกนั้น ถือได้ว่าเป็นบันไดโจนแก่ผู้ที่เริ่มฟังดนตรีพื้นบ้านแก่เยาวชนหรือผู้ชมหน้าใหม่ และเป็นการส่งเสริมให้นักดนตรีหรือศิลปินมีความคิดสร้างสรรค์ในการคิดประพันธ์เพลงพื้นบ้านเพิ่มมากขึ้น แต่ในทางลบนั้นการประพันธ์ลายใหม่ที่มีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาทำหน้าที่กำกับจังหวะนั้น อาจลดบทบาทเครื่องดนตรีพื้นบ้านลงไป ทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรม

ในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านเลือนหายไปด้วย ฉะนั้นศิลปินควรให้ความสำคัญในการนำเสนอลายเพลง ซึ่งสามารถคิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ได้ แต่ควรเน้นการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเป็นหลัก

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของทำนองลายเพลง ของยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี และยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ ยังคงใช้ลายเพลงดั้งเดิมในการบรรเลงประกอบการแสดง ส่วนในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** คือ มีการคิดลายเพลงเพิ่ม คือ ลายเซิ้งกะลาสะออน

เมื่อพิจารณาการการปรับประยุกต์ในส่วนของการเพิ่ม-ลด จังหวะลายเพลง ทั้ง 3 ยุค กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** คือ มีการเพิ่มจังหวะลายเพลง เพื่อความไพเราะตามความต้องการในการนำเสนอของศิลปิน

ด้านรูปแบบการแสดง

แบ่งออกเป็น 1. ***การไหว้ครู*** ซึ่งมีทั้งหมด 3 ประเภท แต่ประเภทที่ไม่ควรปรับหรือตัดออกได้คือ การไหว้ครูก่อนการแสดง เนื่องจากเป็นการทำความเคารพต่อครูบาอาจารย์และสถานที่ อีกทั้งยังเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจแก่นักแสดง ฉะนั้นในยุคครูเปลื้องเป็นต้นมา จะให้ความสำคัญกับการไหว้ครูเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะ การไหว้ครูก่อนการแสดง 2. ***เครื่องแต่งกาย*** ทั้งของนักแสดงและนักดนตรี ในส่วนนี้จะสามารถแยกออกเป็น 2 ประเด็นย่อย คือ 2.1 ประเด็นที่ *สามารถปรับได้* คือ สีและชนิดของผ้า ซึ่งสามารถปรับได้ตามความสะดวกในการหาผ้าตามท้องถิ่นต่างๆและความต้องการในการนำเสนอของนักแสดง 2.2 ประเด็นที่*ไม่ควรปรับ* คือ รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้า ทั้งนักดนตรีและนักแสดง ซึ่งเสื้อผ้าที่ประกอบชุดการแสดงนั้น ได้ถูกคิดค้นจากครูบาอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป โดยเน้นการนำเสนอจากวิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่น ดังนั้นจึงได้ว่าเป็นคุณค่าทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่สามารถสืบทอดวิถีชีวิตของคนอีสานให้ผู้ชมหรือคนรุ่นหลังได้ชม จึงไม่ควรที่จะปรับ 3. ***การแสดง*** สามารถแยกออกเป็น 2 ประเด็นย่อยได้แก่ 3.1 *จำนวนนักแสดงและนางไห* ซึ่งในส่วนนี้สามารถปรับได้ตามความเหมาะสมของถสานที่หรือการนำเสนอของนักแสดง 3.2 *ท่ารำ* ที่สามารถแยกย่อยได้อีกเป็น 3.2.1 รูปแบบท่ารำ ที่ไม่ควรจะปรับ ซึ่งสอดคล้องกับรูปทรงเสื้อผ้า เนื่องจากมีการประดิษฐ์จากวิถี

ชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่นเช่นกัน และ 3.2.2 การเพิ่ม-ลด จังหวะท่ารำ ในส่วนนี้สามารถปรับได้ตามระยะเวลาของการแสดง 4.***ลำดับการแสดง*** สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความต้องการในการนำเสนอของศิลปินหรือนักแสดง

จากการศึกษาพบว่า ในส่วนของรูปแบบการแสดงนั้น วงโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์ทั้งส่วนที่สามารถปรับได้และไม่ควรปรับ โดยการ **เพิ่มเติม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** และ **ลดทอน** ดังนี้

<u>การไหว้ครู</u>

องค์ประกอบของการแสดง	**การปรับประยุกต์**		
	ยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2505-2553)	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2548)**	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)**
การไหว้ครู	ในยุคครูเปลื้อง มีการไหว้ครูทั้งการไหว้ครูรับเป็นศิษย์, การไหว้ครูก่อนการแสดงและการไหว้ครูประจำปี โดยจะเน้นการไหว้ครูประจำปี ซึ่งต่อมาครูเปลื้องเสียชีวิต การไหว้ครูประจำของดนตรีโปงลางก็ไม่มีใครมาสืบต่อ เหลือแต่การไหว้ครูรับเป็นศิษย์ของนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปและการไหว้ครูก่อนการแสดงที่จะเน้นทำพร้อมกันทุกคนก่อนการแสดง	เน้นการไหว้ครูก่อนการแสดง แต่ได้ลดทอนเวลาลง รวมทั้งการไหว้ครูก่อนการแสดงของนักแสดงแต่ละคนจะต่างกันต่างทำ เนื่องจากข้อจำกัดด้านสถานที่และเรื่องของเวลา ส่วนการไหว้ครูรับเป็นศิษย์นั้น นักแสดงทุกคนได้ผ่านการรับเป็นศิษย์ตั้งแต่เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปไปแล้ว แต่ในการไหว้ครูประจำปีนั้นเมื่อครูเปลื้องจัดขึ้นก็จะเดินทางไปร่วมพิธี ไม่ได้จัดขึ้นมาเอง	จัดการไหว้ครูก่อนการแสดงพร้อมกันเฉพาะก่อนการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่เท่านั้น ส่วนเวลาจัดทัวร์ต่างจังหวัดจะเป็นลักษณะต่างคนต่างไหว้ก่อนทำการแสดง แต่ได้มีการจัดไหว้ครูประจำปีขึ้นทุกปี ที่บ้านของหัวหน้าวง

	ปรับประยุกต์: **ลดทอน** การไหว้ครูประจำปี	ปรับประยุกต์ : **ลดทอน** เวลาและการไหว้ครูก่อนการแสดงพร้อมกัน	ปรับประยุกต์ : **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** โดยยังคงการจัดการไหว้ครูประจำปี **เพิ่มเติม** การไหว้ครูเครื่องดนตรีระหว่างแสดง และ **ลดทอน** เวลาและการไหว้ครูก่อนการแสดงพร้อมกันในช่วงทัวร์คอนเสิร์ต

ในยุคครูเปลื้อง จากการหาข้อมูลที่กล่าวไว้ข้างต้น พบว่าการไหว้ครูโปงลางนั้น แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ *การไหว้ครูก่อนการแสดง การไหว้ครูรับเป็นศิษย์ และการไหว้ครูประจำปี* สำหรับการไหว้ในส่วนของการแสดงโปงลางนี้จะเป็นในลักษณะของการ*ไหว้ครูก่อนการแสดง* เนื่องจากนักดนตรีและนางรำทุกคนนั้น ได้ผ่านการไหว้ครูรับศิษย์มาแล้ว ส่วนการไหว้ครูประจำปีปัจจุบันไม่ได้มีแล้ว เนื่องจากครูเปลื้อง ได้เสียชีวิตลง และไม่มีใครมาสืบทอดพิธีนี้ต่อ การไหว้ครูก่อนการแสดงนั้น จะกระทำหลังเวที คนดูหรือผู้ชมจะไม่เห็นพิธีนี้

การไหว้ครูนั้น จะเป็นการไหว้พ่อแก่ หรือ พระพิฆเนศ ซึ่งเป็นการรวมครูและเทพของศิลปะการแสดงทุกศาสตร์ ในช่วงของยุคครูเปลื้องเริ่มแรก (2505 – 2524) จะมีการไหว้แค่ พ่อแก่และพระพิฆเนศ เท่านั้น ส่วนยุคครูเปลื้องในช่วงที่วิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสานก่อตั้งขึ้น (2524-2553) จะมีการไหว้ครูเพลงพื้นบ้านที่สั่งสอนมาด้วย เพื่อความศิริมงคล

การไหว้ครูของวงโปงลางนั้น จะมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับการถ่ายทอดของครูหรืออาจารย์ การลดหรือเพิ่มขั้นการไหว้ครูนั้น สามารถปรับได้ แต่สิ่งสำคัญของการไหว้ครู คือ ต้องมีการไหว้ก่อนทำการแสดง เพราะถือว่าเป็นการเคารพครูบาอาจารย์ เจ้าที่เจ้าทาง เพื่อเป็นกำลังใจให้กับศิลปินในการทำการแสดง ***ขั้นตอนนี้ถือว่าปรับได้ตามความเหมาะสม แต่ไม่สามารถตัดออกไปได้*** และการไหว้ครูนั้น จะนิยมไหว้พ่อแก่และพระพิฆเนศ เนื่องจากเป็นการรวมเทพและครูด้านการศิลปะการแสดงทุกแขนงแล้ว สำหรับการแสดงโปงลางนั้น จะไม่มีการไหว้เทพหรือเทวดาเฉพาะองค์

“การไหว้ครูก่อนการแสดง หรือ ไหว้ครูประจำปี ก็จะไหว้พ่อแก่และก็พระพิฆเนศ นี่แหละค่ะ เพราะหมายถึงเทพทางด้านศิลปะการแสดงทุกศาสตร์ ไม่ได้มีเทพหรือเทวดาเฉพาะองค์” (กฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม : นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปและแฟนคลับโปงลางสะออนที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 9 ธันวาคม 2553)

“ไหว้ครูประจำปี เมื่อก่อนมีนะ ตอนสมัยพ่ออยู่ แต่พอพ่อเสียก็ไม่มีใครทำต่อ แต่ไหว้ครูก่อนการแสดง มีไหว้นะ แต่จะไหว้อยู่หลังเวที คนที่มาชมจะไม่ได้เห็นขั้นตอนการไหว้” (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

การไหว้ครูในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ ส่วนมากจะเป็นพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง ซึ่งถ้าการแสดงครั้งไหนที่มีข้อจำกัดทางด้านสถานที่ ก็จะใช้วิธีต่างคนต่างไหว้ก่อนขึ้นเวที บางคนยกมือไหว้เฉยๆ บางคนก็มีคาถาส่วนตัว ไม่ได้ทำตามพิธีไหว้ครูหรือคายอ้อก่อนการแสดงแบบดั้งเดิม

การไหว้ครูในยุคโปงลางเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ พบว่า วงโปงลางสะออนได้มีการไหว้ครูก่อนการแสดง ซึ่งจะเน้นทำพิธีกับการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่หรือคอนเสิร์ตประจำปี ในการทำพิธีไหว้ครูนั้น จะมีความแตกต่างกันไปของแต่ละวง ขึ้นอยู่กับการสืบทอดของครูบาอาจารย์ที่ได้ร่ำเรียนมา แต่ถ้าไปแสดงทัวร์คอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ ซึ่งมีข้อจำกัดด้านสถานที่ ก็จะเป็นในลักษณะต่างคนต่างไหว้ก่อนขึ้นเวที บางคนยกมือไหว้เฉยๆ บางคนก็มีคาถาส่วนตัว โดยโปงลางสะออนได้มีพิธีฟูการจัดไหว้ครูโปงลางประจำปีเพื่อเป็นสิริมงคล และเป็นการระลึกพระคุณบูชาครูบาอาจารย์ นอกจากนี้ได้เพิ่มในส่วนของการไหว้ครูก่อนเล่นเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เช่น ในคอนเสิร์ตครั้งที่ 3 โปงลางสะออน อะเมซิ่ง ไทยแลนด์ อี๊ดหัวหน้าวงโปงลางสะออน ได้ไหว้ครูก่อนเล่นเครื่องดนตรีต่างๆ ทั้งระนาด,ตะโพน,และโหม่ง

ภาพที่ 20 การทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ของวงโปงลางสะออน

ภาพที่ 21 การจัดพิธีไหว้ครูประจำปีของวงโปงลางสะออน

ภาพที่ 22 การไหว้ครูก่อนเล่นระนาดในคอนเสิร์ต

ภาพที่ 23 การไหว้ครูก่อนเล่นตะโพนในคอนเสิร์ต

จะเห็นได้ว่าวงโปงลางสะออนได้ให้ความสำคัญในการไหว้ครูเช่นกัน เนื่องจากในการทำงานด้านการแสดงนั้น การเคารพครูบาอาจารย์เป็นเรื่องสำคัญมาก จึงได้จัดพิธีไหว้ครูประจำปี

ขึ้นทุกปี ในช่วงที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ เนื่องมาจากมีสถานที่และมีทุนเพียงพอที่จะจัดพิธีดังกล่าวขึ้นมาได้ หากเทียบกับในยุคที่เป็นศิลปินอิสระแล้ว วงโปงลางสะออนอาจจะยังคงให้ความสำคัญเกี่ยวกับการไหว้ครูอยู่ แต่เนื่องด้วยข้อจำกัดหลายๆอย่าง ทั้งเวลา ทุนทรัพย์ และสถานที่ที่ไม่เอื้ออำนวย หากพิจารณาโดยผิวเผินจะดูเหมือนว่าโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอิสระไม่ให้ความสำคัญในการไหว้ครูเท่าที่ควร แต่สิ่งหนึ่งที่โปงลางสะออนปฏิบัติคล้ายคลึงกันในยุคที่เป็นศิลปินอิสระและศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น คือการไหว้ครูก่อนการแสดงในลักษณะต่างคนต่างไหว้ เนื่องจากข้อจำกัดด้านเวลาและสถานที่ สิ่งนี้อาจกล่าวได้ว่าโปงลางสะออนยังคงให้ความสำคัญกับการไหว้ครูก่อนการแสดง ถึงแม้ว่าจะมีข้อจำกัดตามมาก็ตาม นอกจากนี้ยังได้เพิ่มการไหว้ครูเครื่องดนตรีระหว่างทำการแสดง เป็นตัวอย่างที่ดีให้กับเยาวชนในการให้ความเคารพเครื่องดนตรี ซึ่งถือได้ว่าเป็นเครื่องมือทำมาหากินและมีสิ่งศักดิ์คุ้มครองอยู่

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของการไหว้ครู ในยุคครูเปลื้อง และยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ลดทอน** คือ ในยุคครูเปลื้องนั้นหลังจากที่ครูเปลื้องได้เสียชีวิตลง การไหว้ครูโปงลางประจำปี ก็ได้ถูกลดทอนลง คือไม่มีใครมาสืบทอดต่อ และในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระนั้น ได้ลดทอน เวลาในการไหว้ครูก่อนการแสดงลง เนื่องจากข้อจำกัดด้านเวลาและสถานที่ ส่วนในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** และ **ลดทอน** คือ เพิ่มเติม การแสดงการไหว้ครูก่อนเล่นเครื่องดนตรี ระหว่างการเล่นคอนเสิร์ต ส่วนที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงจากยุคครูเปลื้อง คือ ได้มีการฟื้นฟูการทำพิธีไหว้ครูโปงลางประจำปีขึ้นหลังจากที่พ่อเปลื้องได้เสียชีวิตในปี พ.ศ. 2550 การจัดพิธีไหว้ครูประจำปีก็ได้งดไป เนื่องจากไม่มีใครมาสานต่อ แต่โปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯ ได้กลับมาฟื้นฟูพิธีกรรมดังกล่าว เพื่อแสดงถึงการเคารพบูชาครูที่ให้ความรู้ในการนำไปประกอบการทำมาหากิน แต่วงโปงลางสะออนในยุคอาร์เอสนั้น ก็ได้มีการลดทอน พิธีไหว้ครูก่อนการแสดงในการแสดงทัวร์คอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ จะเป็นในลักษณะต่างคนต่างไหว้ก่อนขึ้นเวที และการลดทอนเวลาในการทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ กล่าวคือ วงโปงลางสะออนจะทำพิธีการไหว้ครูก่อนการแสดงพร้อมกันทุกคนเฉพาะการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ๆ ซึ่งมีพื้นที่ที่เอื้ออำนวยในการประกอบพิธี

เครื่องแต่งกาย

องค์ประกอบของการแสดง	การปรับประยุกต์		
	ยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2505-2553)	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2548)**	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)**
1. สีและชนิดผ้า	มีการใช้เนื้อผ้าและสีของเสื้อผ้าไม่เหมือนกัน ซึ่งในการตัดเย็บนั้น อาจจะหาผ้าหรือสีที่หาได้ง่ายตามท้องถิ่น ยกเว้น ชุดการแสดงแพรวา กาฬสินธุ์ได้ที่กำหนดสีของเสื้อผ้าไว้	ใช้เนื้อผ้าที่หาง่าย เช่น ผ้ามันแทนผ้าฝ้าย และมีราคาถูก เนื่องจากในช่วงนั้นมีงานแสดงเยอะ และรับงานเองในช่วงที่ยังเป็นศิลปินอิสระ ต้องคำนึงถึงต้นทุนของเสื้อผ้าด้วย	การใช้สีและชนิดผ้า จะเน้นความสวยงามเป็นหลัก เน้นสีที่ฉูดฉาดดึงดูดความสวยงาม และอาจสอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน โดยไม่ต้องคำนึงถึงราคา เนื่องจากอาร์เอสฯเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องค่าใช้จ่าย มีการเพิ่มเติมชนิดผ้าของภูมิภาคอื่นๆ เข้ามาผสมสานให้มีความสวยงามมากขึ้น
	ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ปรับประยุกต์: **ลดทอน**	ปรับประยุกต์: **เพิ่มเติม**
2.รูปทรงเสื้อผ้า (Pattern)	นักดนตรีจะใส่เสื้อม่อฮ่อม นุ่งโสร่งและมีผ้าขาวม้าคาดเอว ส่วนนักแสดงจะแต่งกายให้เหมาะสมกับการแสดง	ได้มีการประยุกต์ในส่วนของนักดนตรี ที่เริ่มมีการใช้ผ้าขาวม้ามาทำเป็นกระโปรง ส่วนนางรำยังคงใช้รูปทรงดั้งเดิมตามที่ได้ศึกษามาจากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	รูปทรงเสื้อผ้าของนักดนตรียังคงใช้ลักษณะเหมือนตอนที่ยังเป็นศิลปินอิสระ แต่รูปทรงเสื้อผ้าของนักแสดงรูปแบบเสื้อผ้าของนักแสดงหญิงและนางรำ มีการเปลี่ยน

			รูปแบบดังนี้ ♦ เพลงดึงครกดึงสาก เปลี่ยนจากเสื้อแขนทรงกระบอกมาเป็นเสื้อเกาะอก ♦ เพลงมโนราเล่นน้ำ เปลี่ยนจากผ้าถุง มาเป็นโจงกระเบน เปลี่ยนจากมงกุฎสวมศีรษะ มาเป็นดอกไม้ และเปลี่ยนปีกผ้าตาข่ายทั่วไป มาเป็นผ้ามันสะท้อนแสงหลากสี
	ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ปรับประยุกต์ : **ผสมผสาน**	ปรับประยุกต์ : **ผสมผสาน**

สีและชนิดผ้า

ในยุคครูเปลื้องนั้นการใช้เนื้อผ้าและสี จะเน้นสีที่ไม่ฉูดฉาด สีพื้นๆ เช่น สีดำ สีแดง สีน้ำเงิน ส่วนเนื้อผ้านั้น จะเน้นผ้าที่หาง่ายตามท้องถิ่น เช่น ผ้าดิบ ผ้าฝ้าย ซึ่งในช่วงหลังผ้าไหมนั้นมีมาก ก็ได้ปรับมาเป็นผ้าไหม แต่ยังคงสีเดิมไว้ ซึ่งเป็นผ้าที่แสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นพื้นบ้าน วิถีชีวิตการถักทอ ซึ่งได้แฝงคุณค่าทางวัฒนธรรมในผ้ามากพอสมควร แต่ถ้าเป็นชุดศิลปะการแสดงพื้นบ้านของอีสาน จะเน้นเนื้อผ้าจากท้องถิ่นทางภาคอีสาน จะไม่นิยมนำผ้าจากภูมิภาคอื่นๆเข้ามาผสมผสาน เพราะจะไม่แสดงถึงวัฒนธรรมของท้องถิ่น เมื่อถึงยุคคูเปลื้องในช่วงหลัง พ.ศ. 2521 ที่มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน สีของชุดการแสดงก็อาจมีการปรับเปลี่ยนตามความต้องการในการนำเสนอของแต่ละที่ แต่ในการปรับเปลี่ยนนั้น สีของชุดการแสดงจะต้องไม่ถูกกำหนดไว้ หากมีการกำหนดไว้ต้องใช้ผ้าและสีตามที่กำหนด เช่น ชุดการแสดงแพรวากาฬสินธุ์ ที่ได้กำหนดผ้าแพรวา และมีสีเหลือง สีฟ้า และสีม่วง ตามวันคล้ายพระราชสมภพของในหลวงพระราชินี และสมเด็จพระเทพฯ โดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นในปีพ.ศ. 2534 เนื่องในวันคล้ายวันพระราชสมภพของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ครบ 60 พรรษา

ภาพที่ 24 สีของชุดแพรวากาฬสินธุ์

ภาพที่ 25 การแต่งกายรำดึงครกดึงสากของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ภาพที่ 26 การแต่งกายรำดึงครกดึงสากของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

จากภาพที่ 25 และ 26 จะเห็นได้ว่ารูปแบบเสื้อเป็นลักษณะแขนกระบอกและนุ่งโจงกระเบนเหมือนกัน แต่แตกต่างกันตรงสีของเสื้อผ้า

ภาพที่ 27 การแต่งกายเซิ้งแหย่ไข่มดแดงของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ภาพที่ 28 การแต่งกายเซิ้งแหย่ไข่มดแดงของภาคกลาง

จากภาพที่ 27 และ 28 จะเห็นได้ว่า การแสดงชนิดเดียวกัน แต่ใช้ผ้าไม่เหมือนกัน เนื่องจากเป็นการลดต้นทุน จึงสามารถปรับประยุกต์ใช้เนื้อผ้าที่หาง่ายของแต่ละท้องถิ่น

ในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ การใช้***สีและชนิดผ้าของชุดนักแสดง*** ได้เริ่มประยุกต์ทั้งสีและเนื้อผ้าของชุด โดยหาเนื้อผ้าที่หาง่าย เช่น ผ้ามันแทนผ้าฝ้าย ซึ่งหาได้ทั่วไปจากสำเพ็ง ประตูน้ำ และมีราคาถูก เนื่องจากในช่วงนั้นมีงานแสดงเยอะ และรับงานเองเนื่องจากยังเป็นศิลปินอิสระ ต้องคำนึงถึงต้นทุนของเสื้อผ้าด้วย เนื่องจากโปงลางสะออนดูแลการบริหารจัดการเองทั้งหมด

ช่วงที่โปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯนั้น ได้มีการประยุกต์ทั้งสีและเนื้อผ้าของชุด ซึ่งการปรับสีและเนื้อผ้าจะมีฝ่ายเสื้อผ้าและนางรำนำมาเสนอหัวหน้าวง ว่าเป็นอย่างไร เหมาะสมหรือไม่ จากนั้นหัวหน้าวงจะตัดสินใจว่าเหมาะสมแล้วหรือควรปรับปรุงตรงไหน แต่คอนเซ็ปต์จะเน้นที่สวยงาม แปลก และดึงดูดความสนใจ ส่วนชนิดของผ้านั้นจะเน้นที่มีความสวยงาม ละเอียด ซึ่งในบางครั้งมีการนำผ้าของท้องถิ่นหรือภาคอื่นๆเข้ามาผสมให้ดูแปลกตา และไม่ได้กำหนดราคาเหมือนช่วงที่ยังเป็นศิลปินอิสระ เพราะเมื่อเข้ามาอยู่ในสังกัดอาร์เอสฯแล้วเหมือนมีสปอนเซอร์ออกค่าใช้จ่ายให้ ทำให้สามารถหาผ้าที่สวยงามและมีราคามาตัดได้เต็มที่

“เสื้อผ้าที่ใส่ก็ช่วยกันออกแบบบ้าง แล้วก็เอาไปให้พี่อี๊ดดูว่าโอเคไหม ถ้าพี่อี๊ดว่าโอเค ก็นำไปใช้ ส่วนอันไหนที่ไม่โอเค พี่อี๊ดก็จะบอกให้ปรับแก้ แต่เสื้อผ้าหน้าผมจะผ่านพี่อี๊ดหมด แกจะเป็นคนดูเอง บางอันใส่แล้วไม่สวย แกก็บอกว่าไม่ต้องใส่แล้วแบบนี้” (หทัยกาญจน์ หาญมนตรี : สมาชิกวงโปงลางสะออน สัมภาษณ์ 15 กันยายน 2553)

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลนั้น ผู้วิจัยพบว่า การแสดงแพรวากาฬสินธุ์ของวงโปงลางสะออนนั้น ได้ใช้สีของเสื้อผ้าตามที่กำหนดไว้ตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง คือสีฟ้า สีม่วง สีเหลืองและสีชมพู ซึ่งโปงลางสะออนได้ใช้สีชมพูและสีเหลืองในการนำเสนอการแสดง ถือได้ว่าเป็นการนำเสนอการแต่งกายให้ถูกต้องตามที่ได้มีการกำหนดไว้โดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ หากมีการเปลี่ยนแปลงสีของชุด จะทำให้คุณค่าและความเป็นมาของผ้าแพรวาที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ได้ทรงดำรัสให้มีการพัฒนาสีสันให้หลากหลายจากเดิมที่มีแค่สีแดงเท่านั้น สูญหายไป ผู้ชมจะไม่ทราบที่มาที่ไปของสีของชุดอย่างแท้จริง

ภาพที่ 29 การแต่งกายการแสดงแพรวากาฬสินธุ์ของวงโปงลางสะออน

นอกจากนี้วงโปงลางสะออนยังได้มีการปรับสีของเสื้อผ้าให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน เช่น เพลงดึงครกดึงสาก ที่ในยุคครูเปลื้องจะใช้สีฟ้าและสีชมพู มาเป็นสีแดงและสีเหลือง ให้สอดคล้องกับสถานการณ์การเมืองในปัจจุบัน

ภาพที่ 30 การปรับเปลี่ยนสีของเสื้อผ้าให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบันของโปงลางสะออน

รูปทรงของเสื้อผ้า (Pattern)

การคิดรูปทรงเสื้อผ้าขึ้นมานั้น ได้มาจากวัฒนธรรมการดำเนินชีวิต พิธีกรรมหรือการละเล่นของท้องถิ่น ฉะนั้นองค์ประกอบส่วนนี้ จึง***ไม่ควรที่จะปรับ*** เพราะอาจส่งผลต่อการสูญเสียคุณค่าทางวัฒนธรรมด้านประวัติ ความเป็นมา ที่ควบคู่มากับการแสดง

ใน**ยุคครูเปลื้อง** ถือได้ว่า เป็นยุคบุกเบิกของการแต่งกายทั้งนักแสดงและนักดนตรี การแสดงในยุคแรกนั้น พ.ศ. 2504-2510 จะเน้นความเป็นพื้นบ้านอย่างแท้ ชุดที่ใช้ก็เป็นชุดที่ชาวบ้านใส่ในชีวิตประจำวัน จากนั้นเมื่อคิดชุดการแสดงขึ้นมา ในพ.ศ. 2511 รูปทรงของเสื้อผ้าจะคิดจากวัฒนธรรมการใช้ชีวิต การทำมาหากิน เช่น การแสดงเซิ้งสวิง ที่มีการนำสวิงมาร่วมในการแสดง และในพ.ศ. 2534 วิทยาลัยนาฏศิลปของภาคอีสานได้คิดชุดการแสดงเพิ่ม เช่น แพรวากาฬสินธุ์ เซิ้งแหย่ไข่มด โดยเฉพาะ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง จะมีรูปทรงที่เป็นลักษณะแขนยาว เพื่อป้องกันมดแดงและแดดที่ร้อน เนื่องจากการหาไข่มดแดงจะหาในฤดูร้อน

ภาพที่ 31 การแต่งกายเพลง เซิ้งแหย่ไข่มดแดง

รูปทรงการแต่งกายของนักดนตรีในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี จะมีการแต่งกายที่คล้ายกัน โดยเฉพาะนักดนตรีที่ใส่เสื้อม่อฮ่อม นุ่งโสร่งและมีผ้าขาวม้าคาดเอว

ภาพที่ 32 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางทั่วไป

เมื่อถึง**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ**นั้น ได้มีการประยุกต์ตั้งแต่แรก คือใส่เสื้อเป็นผ้าพื้นเมือง ส่วนกางเกงจะใส่เป็นโสร่งบ้างและก็กางเกงสแลกบ้าง

ภาพที่ 33 แสดงการแต่งกายของนักดนตรีโปงลางสะออนในยุคเริ่มแรกที่เล่นอยู่ร้านอาหาร

จากนั้นเมื่อออกมีการนำการแสดงไปออกรายการดันดารา ในพ.ศ. 2547 จึงได้มีการประยุกต์การแต่งกายของนักดนตรี คอนเซ็ปต์ชุดในการแสดงดันดาราครั้งแรก “ต้องแปลกไว้ก่อน” …เสื้อยืดสีดำ…“บ่ต้องไปซื้อใหม่ดอก เอาเท่าที่มีนั่นแหละๆ ขาดๆสักหน่อยก็บ่เป็นหยัง ประหยัดไว้ก่อน” ….ผ้าโสร่ง…. “วงโปงลางของเฮามีโสร่งอยู่แล้ว เอาเชือกฟางมามัดจับเป็นจีบๆให้เป็นกระโปรงสั้นแค่เข่า” …ถุงเท้า… “ต้องใส่ทุกคน เพื่อให้เป็นรูปแบบเดียวกัน” (หนังสือเปิดโสร่งโปงลางสะออน 2549 : 83)

ภาพที่ 34 แสดงการแต่งกายนักดนตรีวงโปงลางสะออนเมื่อออกดันดาราครั้งที่ 1

ส่วนดันดาราครั้งที่ 2 ก็ทำคล้ายกับลักษณะเดิม แต่อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ แนะนำให้ใส่เสื้อยืดสีขาว จะได้ดูโดดเด่น และเพิ่มนางไหเข้าไปในวงด้วย

ภาพที่ 35 แสดงการแต่งกายนักดนตรีและนางไหวงโปงลางสะออนเมื่อออกดันดาราครั้งที่ 2

ส่วนชุดนางรำก็นั้น ช่วงแรกๆยังไม่ได้ประยุกต์แต่อย่างใด ยังคงใช้เสื้อผ้ารูปแบบเดียวกับที่ได้เรียนมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป แต่พอช่วงที่ได้ออกรายการดันดาราก็เปลี่ยนคอนเซ็ปต์การแต่งกายแตกต่างออกไป เป็นลักษณะไทยอีสานประยุกต์โดยการนำดอกไม้ใหญ่มาประดับที่ศีรษะ เพื่อความแปลกใหม่และดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัท**อาร์เอสฯ** มีการประยุกต์การรูปทรงของเสื้อผ้านักแสดงเพิ่มเติมจากนักดนตรีในยุคที่เป็นศิลปินอิสระ โดยใช้หลักการไทยอีสานประยุกต์โดยการผสมผสานให้เข้ากับยุคสมัยเพื่อความเหมาะสมในการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายนั้น สมาชิกในวงโปงลางสะออนจะมีส่วนร่วมในการออกแบบร่วมกัน โดยออกแบบจากความคิดสร้างสรรค์และใช้หลักการที่ว่า เมื่อสามารถสวมใส่แสดงแล้ว จะได้รับความสนใจจากผู้ชม สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายของโปงลางสะออนมีดังนี้

1) ประดิษฐ์และตกแต่งเครื่องแต่งกายโดยใช้ผ้าพื้นเมืองผสมผสานกับผ้าที่มีสีสันทั่วไป
2) ประดิษฐ์เครื่องแต่งกายตามแบบชุดพื้นเมืองอีสานประกอบความคิดสร้างสรรค์
3) ใช้เครื่องประดับเงิน และทอง ที่เหมาะสมกับเครื่องแต่งกายและชุดการแสดง
4) ใช้ดอกไม้ประดับศีรษะเพื่อเพิ่มความอ่อนหวานและสดชื่นให้กับเครื่องแต่งกาย
5) ใช้งบประมาณอย่างประหยัดและคุ้มค่า

ปัจจุบันโปงลางสะออนได้ประดิษฐ์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงที่เป็นแบบพื้นบ้านอีสานไว้ประมาณ 20 กว่าชุดในการสวมใส่จะสลับเปลี่ยนกันไปเรื่อยๆ เพื่อไม่ให้เสื้อผ้าซ้ำแบบเดิม ๆ

<u>เครื่องแต่งกายของนักดนตรี</u> แบบเดิมสวมเสื้อหม้อฮ่อม นุ่งผ้าโสร่ง ใช้ผ้าขาวม้ามัดเอว ส่วนแบบประยุกต์ ประกอบไปด้วย เสื้อยืดสีขาว กระโปรงจีบรอบลายตารางหมากรุกพร้อมสายเอี๊ยม ถุงเท้าสีขาว รองเท้าหนัง สาเหตุของการแต่งกายและการออกแบบเสื้อผ้า เช่นนี้ มาจากความคิดของหัวหน้าวง กล่าวว่าต้องการความแปลกและไม่ซ้ำใคร ในช่วงแรกจะใช้ผ้าโสร่งมาพับครึ่งแล้วนุ่งเป็นจีบคล้ายกระโปรงแบบเดียวกันกับพวกตีกลองยาวพื้นบ้านอีสาน ต่อมาจึงมีพัฒนาการในการสวมใส่เพื่อความสะดวกและประหยัดเวลาในการแต่งตัวจึงตัดสำเร็จ

ภาพที่ 36 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ต ครั้งที่ 1

ภาพที่ 37 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 2

ภาพที่ 38 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 3

ภาพที่ 39 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 4

ภาพที่ 40 การแต่งกายของนักดนตรีวงโปงลางสะออน การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 5

จะเห็นได้ว่าเครื่องแต่งกายของนักดนตรีนั้น จะมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเล็กน้อย เช่น สีของผ้า รูปทรง แต่ยังคงใช้ผ้าขาวม้าหรือโสร่งมาตัดเย็บ แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของวงอย่างหนึ่ง ซึ่งจะแตกต่างกับนักดนตรีวงดนตรีพื้นบ้านทั่วไป โดยหน้าวงโปงลางสะออนได้กล่าวถึงเสื้อผ้านักดนตรีนั้น แสดงถึงความเป็นโปงลางสะออนได้อย่างหนึ่ง และถือเป็นการประยุกต์ผ้าพื้นบ้านให้เข้ากับกระแสสากลได้อย่างเหมาะสม

จากการเก็บข้อมูลจากบันทึกการแสดงสด คอนเสิร์ตโปงลางสะออนครั้งที่ 5 เทศกาลเชิญแขก แปลกหน้า ที่อี๊ดหัวหน้าวงกล่าวเน้นถึงเอกลักษณ์ของวงในส่วนของการแต่งกายของนักดนตรีว่า แต่งตัวทันสมัย แต่ไม่สามารถคงอัตลักษณ์ของโปงลางสะออน

“รู้จักไหม คาแรกเตอร์ เราเป็นอย่างนี้เราก็ดีอยู่แล้ว เข้าไปเปลี่ยนชุดให้หมดเลย แล้วค่อยออกมาเป็นโปงลางอย่างนี้ไม่ได้ แฟนๆเขามาดูเรานะ” หลังจากที่ได้เปลี่ยนชุดแล้ว “ต้องเป็นตัวเราอย่างนี้แหละครับ” (คำพูดของอี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม ในการแสดงคอนเสิร์ตโปงลางสะออน เทศกาลเชิญแขก แปลกหน้า)

<u>เครื่องแต่งกายของนักแสดงและนางรำ</u>

- *นักแสดง*

เครื่องแต่งกายของนักแดงในช่วงแรกจะนำผ้าพื้นเมืองอีสานมานุ่งเป็นผ้าถุงและผ้าสไบสวมเสื้อแขนกระบอกหรือเสื้อในนาง แต่ในปัจจุบันเพื่อความสะดวกสบายในการแต่งกายและประหยัดเวลา จึงเปลี่ยนมาเป็นการตัดผ้าถุงสำเร็จเสื้อในนางแบบสำเร็จและมีผ้าสไบในตัว ซึ่งบางชุดผ้าพื้นเมืองมีราคาสูงจึงนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับผ้าฝ้ายสีล้วนธรรมดาและประดับตกแต่งด้วยการปักเลื่อมเพื่อให้เกิดความแวววาวขณะแสดงอยู่บนเวที มีการสวมเครื่องประดับและดอกไม้สีสันต่างๆเพื่อให้เหมาะกับเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายอีกด้วย

ภาพที่ 41 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 1

ภาพที่ 42 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 2

ภาพที่ 43 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 3

ภาพที่ 44 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 4

ภาพที่ 45 การแต่งกายของนักแสดงหญิง การแสดงคอนเสิร์ตครั้งที่ 5

ชุดของนักแสดงหญิงจะมีการปรับประยุกต์ โดยมีหลักการที่ว่า ไทยอีสานประยุกต์ แต่เพื่อความสวยงาม ได้นำผ้ามัน และผ้าฝ้ายของภาคเหนือเข้ามาผสมผสาน เนื่องจากผ้าพื้นเมืองของภาคอีสานนั้น จะเป็นผ้าสีเรียบๆ ไม่ฉูดฉาด ทำให้ต้องนำผ้าพื้นเมืองทางภาคเหนือเข้ามาผสม รวมถึงเครื่องประดับและรองเท้าใส่สวมใส่ บางชิ้นก็เป็นของภาคเหนือ เช่น กำไร รองเท้า ย่าม เป็นต้น การประยุกต์เสื้อผ้านั้น จึงเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมของภาคอื่นๆรวมไปด้วย รูปทรงของเสื้อผ้าก็จะแปลกและแตกต่างออกไป จะตัดเย็บเป็นกางเกงขาสามส่วนและกระโปรงบานๆ บ้าง ถือได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์การแต่งกายของนักแสดงหญิงของวงดนตรีพื้นบ้านในลักษณะที่คงเดิมแต่เนื้อผ้าบางชนิด แต่รูปแบบได้แตกต่างออกไปจากเดิมมากพอสมควร

"ชุดที่โปงลางสะออนใส่ จะประยุกต์มาจากภาคเหนือ เนื่องจากการตัดเย็บและลวดลายจะละเอียด สวยงาม มีดิ้น มีเลื่อม ซึ่งภาคอีสานจะไม่มี จะเป็นผ้าตีนจก ผ้าไหมลายธรรมดา สีพื้นๆทั่วไป" (กฤติศิรินย์ ภักด์พูลเสม : นักศึกษาจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และแฟนคลับวงโปงลางสะออนที่ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

นอกจากนี้การแต่งกายของนักแสดงหญิงจะมีอัตลักษณ์หรือเอกลักษณะเฉพาะของวงคือการสวมใส่ดอกไม้ใหญ่บนศีรษะ ทำให้เมื่อผู้ชมพบเห็น ก็จะทราบทันทีเลยว่าเป็นนักแสดงจากวงโปงลางสะออน

วงโปงลางสะออนได้มีการปรับประยุกต์ชุดนางรำจากรูปแบบเดิมบางเพลง เช่น รำดึงครกดึงสาก ที่การแสดงพื้นบ้านแบบดั้งเดิมนั้น จะใส่เสื้อแขนกระบอก และ นุ่งโจงกระเบน แต่วงโปงลางสะออนได้นำปรับให้เป็นเสื้อเกาะอก เพื่อให้ดูสวยงามและดึงดูดความสนใจมากขึ้น ซึ่งในบางครั้งก็ยังคงรูปแบบของเสื้อผ้าเดิมไว้ คือ ใส่แขนกระบอก แต่ปรับเปลี่ยนสีให้เข้ากับสถานการณ์ในปัจจุบัน

- *นางรำ*

วงโปงลางสะออนได้มีการปรับประยุกต์ชุดนางรำจากรูปแบบเดิมบางเพลง เช่น รำดึงครกดึงสาก ที่การแสดงพื้นบ้านแบบดั้งเดิมนั้น จะใส่เสื้อแขนกระบอก และ นุ่งโจงกระเบน แต่วงโปงลางสะออนได้นำปรับให้เป็นเสื้อเกาะอก เพื่อให้ดูสวยงามและดึงดูดความสนใจมากขึ้น ซึ่งในบางครั้งก็ยังคงรูปแบบของเสื้อผ้าเดิมไว้ คือ ใส่แขนกระบอก แต่ปรับเปลี่ยนสีให้เข้ากับสถานการณ์ในปัจจุบัน

ภาพที่ 46 การปรับรูปแบบแต่งกายเพลงดึงครกดึงสากของโปงลางสะออน

การปรับการแต่งกายของรำมโนราเล่นน้ำ

วงโปงลางสะออนได้ปรับรูปแบบชุดนางรำของการแสดงมโนราเล่นน้ำ ดังนี้

ชุดผ้าถุง	→	โจงกระเบน
หัวเป็นมงกุฎ	→	สวมดอกไม้
ปีกผ้าตาข่ายทั่วไป	→	ผ้ามันสะท้อนแสงหลากสี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 47 การแต่งกายมโนราเล่นน้ำของวิทยาลัยนาฏศิลป

ภาพที่ 48 การแต่งกายมโนราเล่นน้ำของโปงลางสะออน

จากการปรับประยุกต์ของสีและชนิดผ้า ของ ยุคครูเปลื้อง พบว่า เป็นการปรับประยุกต์แบบ**ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ ทั้งศิลปินและวงโปงลางในรุ่นต่อมา ได้มีการใช้สีตามที่วิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสานหรือศิลปินในยุครุ่นแรกได้กำหนดไว้ ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงสีหรือชนิดผ้าได้ตามความสะดวกของท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งกฎเกณฑ์ข้อนี้สามารถปรับเปลี่ยนได้ตั้งแต่แรก เพราะแต่ละท้องถิ่นนั้น จะมีผ้าที่มีลักษณะไม่เหมือนกัน แต่จะมีการกำหนดการใช้สีของผ้าบางชุดการแสดง เช่น แพรวากาฬสินธุ์ เป็นต้น ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ พบว่า เป็นการปรับประยุกต์แบบ **ลดทอน** คือ เป็นช่วงที่เข้ามาทำการแสดงที่กรุงเทพฯ จึงได้มีการลดทอนชนิดผ้าของการแต่งกายให้เป็นลักษณะผ้าที่หาง่าย เช่น ผ้ามัน ผ้าดิบ ซึ่งเป็นผ้าที่หาได้ทั่วไป ไม่ได้เป็นผ้าท้องถิ่นของภาคอีสาน หากมองถึงความประหยัดถือว่าเป็นเรื่องที่ดี แต่หากมองถึงในแง่วัฒนธรรม หากไม่นำเสนอผ้าที่มาจากภาคอีสาน ผู้ชมก็อาจมองว่าการแสดงของภาคอีสานนั้น สามารถใช้ผ้าอะไรก็ได้นำมาแสดง และไม่ทราบถึงประวัติความเป็นของผ้าและการแสดงดังกล่าว ซึ่งเป็นสิ่งที่สอดคล้องกัน ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ พบว่า เป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** ในยุคนี้โปงลางสะออนสามารถสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย โดยไม่ต้องคำนึงถึงค่าใช้จ่าย เพราะมีบริษัทคอยสนับสนุนเรื่องนี้ ทำให้มีการนำผ้าของภูมิภาคอื่นๆเข้ามาผสมผสาน หรือเพิ่มเติมในการตัดเย็บ อาจจะดูสวยงาม แต่ทำให้เอกลักษณ์ความเป็นอีสานหายไป และแทนที่ด้วยผ้าของภูมิภาคอื่นๆ

จากการปรับประยุกต์ของรูปทรงเสื้อผ้าของ ยุคครูเปลื้อง พบว่า เป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** ยังคงใช้รูปแบบที่ครูอาจารย์ในสมัยก่อนและวิทยาลัยนาฏศิลปได้กำหนดขึ้น ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ พบว่า เป็นการปรับประยุกต์แบบ **ผสมผสาน** คือ ในส่วนของนักดนตรีนั้น มีการนำผ้าขาวม้า ซึ่งเป็นผ้าคาดเอวของการแต่งกายในยุคครูเปลื้อง มาเปลี่ยนเป็นกระโปรง สร้างความแตกต่างและความแปลกใหม่แก่ วงโปงลางทั่วไป ส่วนของนางรำยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ พบว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ผสมผสาน** ในส่วนของการแต่งกายของนางรำ ที่มีการเปลี่ยนรูปทรงของเสื้อผ้าให้ความหลากหลายมากขึ้น เช่น การแสดงดึงครกดึงสาก ที่ตัดเสื้อทั้งแบบแขนกระบอกและเกาะอก ทั้งนั้นเพื่อสร้างความแปลกใหม่ และดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ซึ่งตามหลักแล้วในส่วนของรูปทรงเสื้อผ้านั้น เป็นส่วนที่ **ไม่ควรปรับ** เนื่องจากจะทำให้ผู้ชมในภาคอื่นๆ ไม่เห็นถึงคุณค่าหรือวัฒนธรรมดั้งเดิมของที่ภาคอีสาน ที่สอดแทรกจากการแต่งกายของชุดการแสดง หาก

ต้องการนำเสนอศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ยังคงคุณค่าไว้ ควรจะนำเสนอรูปทรงเสื้อผ้าในลักษณะดั้งเดิม เพื่อให้ทราบถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมของภาคอีสานอย่างแท้จริง

<u>การแสดง</u>

องค์ประกอบของการแสดง	**การปรับประยุกต์**		
	ยุคครูเปลื้อง (พ.ศ.2505-2553)	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542-2548)**	**ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ (พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)**
1. จำนวนนักแสดงและนางไห	นางไหจะมี1หรือ2คน ขึ้นอยู่กับขนาดของเวที เช่นเดียวกับจำนวนนักแสดงนางรำ ที่ไม่ได้กำหนดจำนวนที่แน่นอน ขึ้นอยู่ความสวยงามและความเหมาะสมของสถานที่ ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	จำนวนนางไหในช่วงแรก พ.ศ. 2545-2546 มี 1 คน จากนั้นเมื่อได้รับความนิยมมาจากขึ้นจากการออกรายการดันดารา พ.ศ. 2547 เริ่มมี 2 คนเป็นต้นมา จำนวนนักแสดงเพิ่มขึ้นจากเดิมที่มีนางรำ 3 คนกลายมาเป็น 11 คน ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	นางไหในยุคนี้มี2คน ตั้งแต่เริ่มเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ส่วนนักแสดง จะมีเพิ่มขึ้นทุกปี หากในนักแสดงในวงไม่เพียงพอต่อการนำเสนอ จะใช้นักแสดงจากภายนอก เช่น นักเรียนจากวิทยาลัยนาฏศิลป หรือร่วมชั้นในสมัยเรียนของโปงลางสะออน ปรับประยุกต์: **เพิ่มเติม**
2. ท่ารำ 2.1 รูปแบบท่ารำ	เป็นยุคที่ประดิษฐ์ท่ารำรูปแบบท่ารำในยุคนี้จะเป็นไปตามลักษณะดั้งเดิมหรือต้นฉบับที่ได้คิดเอาไว้โดยศิลปินพื้นบ้านหรืออาจารย์ใน	ยังไม่มีการปรับเพิ่มเติมหรือลดทอน ท่ารำแต่อย่างใด ยังรำตามความรู้ที่ได้ศึกษามาจากวิทยาลัยนาฏศิลป	มีการปรับประยุกต์ดังนี้ -คิดท่ารำและชุดการแสดงขึ้นมาใหม่ -เพิ่มเติมส่วนของวัฒนธรรมสากล -เพิ่มเติมท่ารำที่

	วิทยาลัยนาฏศิลป		สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน - ลดความเป็นพื้นบ้านโดยการลดท่ารำบางท่าเพื่อความสะดวกในการรวบรัดการนำเสนอ และเปลี่ยนท่ารำเพื่อให้ง่ายต่อการแสดงของแขกรับเชิญ
	ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ปรับประยุกต์**: ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ปรับประยุกต์**: เพิ่มเติม** และ **ลดทอน**
2.2 การเพิ่ม-ลด จังหวะท่ารำ	องค์ประกอบส่วนนี้สามารถปรับเปลี่ยนได้ ศิลปินสามารถลดหรือเพิ่มได้ตามความเหมาะสมและเวลาของงาน	มีการลดทอนจังหวะจาก 8 เหลือ 4 จังหวะ เนื่องจากเวลาที่จำกัด	มีการลดทอนท่ารำ โดยศึกษาได้จากเวลาในการแสดง เช่น เชิ้งแหย่ไข่มดการรำท่ามองหารังมดแดงนั้น วงพื้นบ้านทั่วไปรำท่านี้ประมาณ 25 ครั้ง ใช้เวลาประมาณ 1 นาที 30 วินาที ส่วนโปงลางสะออนนำมาปรับให้เหลือ 17 ครั้ง ในเวลา 12 วินาที
	ปรับประยุกต์: **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง**	ปรับประยุกต์: **ลดทอน**	ปรับประยุกต์: **ลดทอน**

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จำนวนนางไหและนักแสดง

ในยุคครูเปลื้องนั้น นางไหของวงโปงลางนั้นไม่ได้กำหนดจำนวนที่แน่นอนว่าจะเป็น 1 หรือ 2 คน ส่วนมากจะขึ้นอยู่กับขนาดของเวที ถ้าเวทีใหญ่ก็จะใช้นางไห 2 คน เพื่อความสมดุลและสวยงาม แต่ถ้าเวทีเล็กก็จะใช้นางไหแค่คนเดียวเท่านั้น ส่วนนักแสดงนางรำนั้นไม่ได้กำหนดเช่นกันว่าต้องมีกี่คน โดยการจัดนักแสดงนั้นดูตามความเหมาะสมของสถานที่เช่นกัน จึงถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่**สามารถปรับได้**

ภาพที่ 49 การแสดงรำดึงครกดึงสากงานสืบสายใยสร้างสรรค์ศิลป์ ครั้งที่ 4

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 50 การแสดงรำดึงครกดึงสากพาแลงบางมด

จากภาพที่ 49 และ 51 จะเห็นได้ว่ารำดึงครกดึงสากของทั้งสองแห่งมีจำนวนนักแสดงไม่เท่ากัน

ในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระนั้น ช่วงแรก พ.ศ. 2545-2546 มีนางไห 1 คน จากนั้นเมื่อออกดันดาราแล้วเพิ่มเป็น 2 คน คือ ปีกซ้ายและปีกขวา ส่วนนักแสดงก็เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ แต่เวลาแสดงจะดูความเหมาะสมของเวที หรือสถานที่เป็นหลัก จากช่วงที่อยู่ร้านไก่ย่างโคราชมีนางรำ 3 คนมาถึงช่วงโรงเบียร์ 11 คน พลัดหมุนเวียนกันขึ้นแสดงบนเวที

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ มีจำนวนนางไหเท่ากับตอนที่ยังเป็นศิลปินอิสระ คือ 2 คน แต่ได้เพิ่มจำนวนนักแสดงมากขึ้น กล่าวคือ คอนเสิร์ตชุดแรกจำนวน 7 คน ชุดที่ 2 จำนวน 9 คน ชุดที่ 3 จำนวน 9 คน ชุดที่ 4 จำนวน 10 คน และชุดที่ 5 จำนวน 10 คน เนื่องจากมีขนาดของเวทีที่กว้างมากขึ้น ซึ่งจำนวนนักแสดงนี้ยังไม่รวมกับนักแสดงจากวิทยาลัยนาฏศิลปหรือสถาบันการศึกษาอื่นๆ ที่จะมาร่วมแสดงบนคอนเสิร์ต

รูปแบบท่ารำ

ยุคครูเปลื้องนั้น เป็นยุคที่ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำ มีแบบแผนที่ชัดเจน และเป็นที่ยอมรับของสถาบันเกี่ยวกับนาฏศิลปทั่วไป ซึ่งในการคิดค้นท่ารำนั้น จะพัฒนามาจากวิถีการหากิน

พิธีกรรม วัฒนธรรม ประเพณีของคนในท้องถิ่น กล่าวคือ ท่ารำแต่ละท่าจะบรรยายขั้นตอนการทำกิจกรรมหรือการทำพิธีกรรมต่างๆ หากลดหรือตัดท่าใดท่าหนึ่งไป อาจทำให้ผู้ชม เกิดความสับสนหรือเข้าใจพิธีนั้นๆอย่างไม่ถูกต้อง คิดว่าขั้นตอนดังกล่าวเป็นขั้นตอนที่สมบูรณ์ไม่ได้ถูกตัดทอนแต่อย่างใด เช่น เชิ้งแหย่ไข่มดแดง เดินทางออกจากบ้าน หญิงถือครุใส่น้ำ ชายถือไม้ยาวสำหรับแหย่รังมดแดง และเหน็บผ้าสำหรับกวนมดแดง มองหารังมดแดง แหย่มดแดงได้เทลงในครุ ใส่น้ำนำผ้ากวนมดแดง เพื่อแยกตัวมดออกจากไข่มดแดง เทน้ำออกจากครุ เก็บอุปกรณ์เดินทางกลับบ้าน ในการแสดงนั้น ต้องรำให้ครบรูปแบบ หากตัดท่าใดท่าหนึ่งไปก็จะทำให้ผู้ชมไม่ได้ทราบถึงวัฒนธรรมดั้งเดิม แต่ในการรำนั้นสามารถลดทอนจังหวะลงได้ เพื่อความเหมาะสมกับเวลาที่จำกัด ฉะนั้นในส่วนนี้จึง **ไม่ควรปรับ** เพราะอาจส่งผลถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมในด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นหายไป

เมื่อถึงยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ ยังไม่มีการปรับ ลดทอน หรือเพิ่มแต่อย่างใด แต่จะกำหนดชุดการแสดงมากน้อยจากเวลาที่เจ้าภาพหรือผู้จ้างกำหนด

สำหรับยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบท่ารำมากที่สุด คือยุคที่โปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ เนื่องจากเป็นยุคที่นำศิลปะพื้นบ้านเข้าสู่ระบบอุตสากรรมวัฒนธรรม จึงต้องมีการปรับประยุกต์เนื้อหาการแสดง ท่ารำ ให้มีความสวยงาม ทันสมัย และตรงตามความต้องการของผู้ชมและกระแสการบริโภคในสังคม การปรับประยุกต์ในขั้นตอนนี้ จะเป็นลักษณะ **ลดความเป็นพื้นบ้าน** (Localize) และ**เพิ่ม ความเป็นสากล** (Internationalize) ดังนี้

ปรับรูปแบบท่ารำหรือการแสดงออกตามกระแสสากล

รูปแบบของการฟ้อนรำของโปงลางสะออน จะมีลักษณะเป็นกลวิธีในการต่อรองในรูปแบบของ Articulation คือการรับของใหม่เข้ามาบางส่วน ตัดของเดิมทิ้งไปบางส่วน โดยมีการรับการแสดงของต่างชาติที่กำลังได้รับความนิยมเข้ามาร่วมแสดงด้วยเช่น การเต้นเพลงเกาหลี ที่ใช้เพลงและท่าเต้นเลียนแบบวงดนตรีของเกาหลี (เพลง Nobody ของศิลปิน Wonder Girl) การเต้นระบำฟรามิงโก้ เป็นระบำปลายเท้า ของประเทศสเปน ที่โปงลางสะออนได้ไปชมจากต่างประเทศ โดยในการแสดงนั้น โปงลางสะออนไม่ได้รับของใหม่เข้ามาทั้งหมด แต่จะนำมาปรับให้เข้ากับเอกลักษณ์ของวงทั้งในส่วนของเครื่องแต่งกายและท่าเต้นต่างๆ

ภาพที่ 51 การแสดงการเต้นเพลงเกาหลีของโปงลางสะออน

<u>ปรับตามข้อจำกัดของเวลา</u>

โปงลางสะออนได้ปรับรูปแบบการฟ้อนรำให้มีความกระชับและทันสมัยมากขึ้น ในคอนเสิร์ตโปงลางสะออน ไลฟ์ อิน บางกอก ครั้งที่ 1 นั้น ยังไม่มีการปรับรูปแบบการฟ้อนรำมากนัก ยังคงอนุรักษ์รูปแบบการฟ้อนรำในลักษณะดั้งเดิม แต่ในบางช่วงนั้นได้มีการปรับรูปแบบการฟ้อนรำที่สั้นลง เปลี่ยนทำนองลายเพลง เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและชุดการแสดงต่อไป ท่ารำจะปรับอย่างชัดเจนในช่วงคอนเสิร์ตโปงลางสะออน เดอะ โชว์ มาส โก สะออน ครั้งที่ 2 ที่มีการปรับประยุกต์ที่ขาดท่ารำบางช่วง ซึ่งในการประดิษฐ์ท่ารำนั้นจะประดิษฐ์มาจากวิถีชีวิตการทำมาหากินของชาวบ้าน วัฒนธรรมในหมู่บ้านหรือท้องถิ่นที่ตนเองอาศัยอยู่โดยมีขั้นตอนต่าง ๆ เรียงตามลำดับความสำคัญของการดำเนินชีวิตและวัฒนธรรมความเป็นอยู่นั้น การประดิษฐ์ท่ารำเป็นหัวใจที่สำคัญในการสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลปให้มีปรากฏเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะสภาวะแวดล้อมตามสภาพสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยประการหนึ่งมนุษย์ย่อมต้องการแสวงหาสิ่งแปลกใหม่ ๆ อยู่ตลอดเวลา อิทธิพลทางด้านการแสดงของตะวันตกเข้ามาเผยแพร่อีกประการหนึ่ง สิ่งเหล่านี้เป็นต้นเหตุให้ศิลปะการแสดงของไทยต้องปรับปรุงหรือสร้างผลผลิตทางด้าน

นาฏศิลปไทยให้มีความเหมาะสมตามยุคตามสมัยเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของคนยุคใหม่ ฉะนั้นผู้ที่จะสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลปไทยควรจะนำหลักและแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไว้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานใหม่ ๆ ทางด้านนาฏศิลปไทยที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. 2538 : 43)

การปรับรูปแบบการฟ้อนรำของวงโปงลางสะออน เพื่อให้มีความกระชับกับเวลาที่จำกัดของการแสดงคอนเสิร์ต เวลาในการแสดงทั่วไปนั้น ทำให้ตัดทอนท่ารำบางท่าออกไป ทำให้การนำเสนอวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตท้องถิ่นนั้นขาดหายไปบางช่วง เช่น เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ท่ารำจะอธิบายถึงขั้นตอนการหาอาหารของคนในสมัยโบราณ ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

- เดินทางออกจากบ้าน ฝ่ายหญิงจะถือคุใส่น้ำและเศษผ้าเหน็บไว้ที่เอว ชายถือไม้ยาวผูกตะกร้าที่ปลายไม้สำหรับแหย่รังมดแดง
- มองหารังมดแดง
- แหย่มดแดงได้ เทลงคุใส่น้ำ
- นำผ้ากวนมดแดง เพื่อแยกตัวมดออกจากไข่มดแดง
- เทน้ำออกจากครุ
- เก็บอุปกรณ์เดินทางกลับ

ในคอนเสิร์ตครั้งที่ 2 นั้น วงโปงลางสะออนได้นำการแสดงเซิ้งแหย่ไข่มดแดงเข้ามาร่วมแสดง โดยตัดบางท่าออก เช่น ท่านำผ้ากวนมดแดง เยื่อแยกตัวมดออกจากไข่มดแดง และท่า เทน้ำออกจากครุ เพื่อให้กระชับกับเวลา จากการแสดงปกติที่ใช้เวลาประมาณ 5-6 นาที แต่โปงลางสะออน ใช้เวลาในการแสดงดังกล่าว เพียง 2 นาทีกว่า ทำให้มีการสื่อสารกับคนดูแบบไม่ครบองค์ประกอบวิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวบ้าน เนื่องจากมีการตัดทอนท่ารำของเพลง

การนำเสนอท่ารำเซิ้งแหย่ไข่มดแดงของวงโปงลางสะออนมีดังนี้

- เดินทางออกจากบ้าน
- มองหารังมดแดง
- แหย่มดแดงได้ เทลงคุใส่น้ำ
- เทน้ำออกจากคุ
- เก็บอุปกรณ์เดินทางกลับ

* ส่วนที่ขาดคือ ท่านำผ้ากวนมดแดง เพื่อแยกตัวมดออกจากไข่มดแดง

ภาพที่ 52 การมองหารังมดแดง

ภาพที่ 53 การแหย่ไข่มดแดง

ภาพที่ 54 การเทน้ำออกจากคุ

ภาพที่ 55 ผ้ากวนมดแดง เพื่อแยกตัวมดออกจากไข่มดแดง ที่วงโปงลางสะออนตัดออกไป

นอกจากจะปรับลดท่ารำให้เหมาะสมกับเวลาในการแสดงแล้ว โปงลางสะออนยังปรับท่ารำให้เหมาะสมกับสถานการณ์บ้านเมืองในปัจจุบัน เพื่อแทรกคติสอนใจให้กับผู้ชม

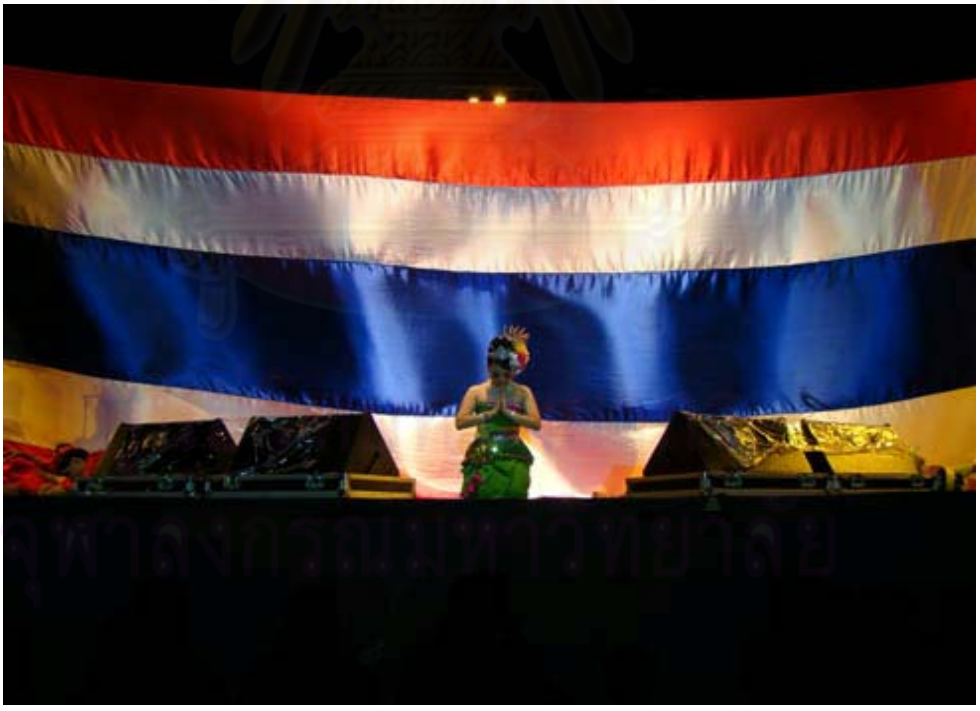
ปรับตามสถานการณ์บ้านเมืองในปัจจุบัน

"รำดึงครกดึงสากเราก็มีการปรับนะ อย่างเดิมจะมีฝั่งหนึ่งรำหันหน้า อีกฝั่งหันหลัง เราก็มาปรับใหม่ ให้เห็นหน้าให้หมด เสื้อผ้าก็เปลี่ยนสี ช่วงนั้นข่าวการเมืองมันดัง เราก็มาปรับสีเสื้อผ้านางรำให้เข้ากับสถานการณ์บ้านเมือง ท่ารำก็ปรับตอนท้าย คือไม่มีใครชนะ แล้วก็มีธงชาติไทยขึ้นให้คนดูนึกถึงประเทศชาติ" (อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : หัวหน้าวงโปงลางสะออน สัมภาษณ์วันที่ 15 กรกฎาคม 2553)

ภาพที่ 56 การรำหันหน้าฝั่งเดียวกันหมดและสีของเสื้อผ้านางรำเข้ากับสถานการณ์

ภาพที่ 57 การรำดึงครกดึงสากรูปแบบเดิมที่หันหน้าคนละฝั่ง

ภาพที่ 58 การรำดึงครกดึงสากรูปแบบเดิมที่มีผู้ชนะตอนจบการแสดง



ภาพที่ 59 การรำดึงครกดึงสากของโปงลางสะออนที่ไม่มีผู้ใดชนะและมีธงชาติขึ้นด้านหลัง

ปรับตามความสามารถของแขกรับเชิญ

การปรับประยุกต์ของโปงลางสะออนอีกลักษณะหนึ่ง คือ ปรับตามความสามารถของแขกรับเชิญ ซึ่งแขกรับเชิญนั้นทางบริษัทจะจัดหามาให้ วงโปงลางสะออนมีหน้าที่ช่วยคิดการแสดงและช่วยซ้อมเพื่อให้เข้ากับการแสดงที่เตรียมไว้ โดยการแสดงคอนเสิร์ตโปงลางสะออนเทศกาลเชิญแขก แปลกหน้านั้น ได้มีการปรับท่ารำให้แขกรับเชิญ ในเพลงฟ้อนไทภูเขา เนื่องจากรำไม่ได้ จึงปรับท่ารำและให้สวมเสื้อผ้าให้แปลกและแตกต่างออกไป โดยท่ารำจะมีลักษณะหยอกล้อนักแสดงคนอื่นๆ เน้นความสนุกสนานเท่านั้น

ภาพที่ 60 การปรับประยุกต์ท่ารำและการแต่งกายของแขกรับเชิญ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 61 ท่ารำและการแต่งกายของฟ้อนไทภูเขาแบบดั้งเดิม

นอกจากการปรับประยุกต์แล้วโปงลางสะออนได้ประดิษฐ์การแสดงชุด “ภูไทสะออน” ซึ่งปรับมาจากการแสดง “ฟ้อนแคน” ที่มีผู้รำทั้งฝ่ายและฝ่ายหญิง โดยฝ่ายชายจะถือแคน และรำคู่กับฝ่ายหญิง แต่การแสดงฟ้อนแคนนั้นจะมีบทร้องระหว่างที่ฝ่ายหญิงรำก่อนที่ฝ่ายชายจะถือแคนออกมา

(เกริ่น) ได้ยินเสียงแคนอ้าย คืนเดือนหงายคิดฮอดพี่ เสียงลมพัดวี่วี่ พัดแฮงคิดฮอดอ้าย โอยหลายมื้อ แต่คิดนำ จักแมนกรรมหยังน้อง จั่งหมองใจได้ให้จ่ม พี่เอ๋ย..พี่บ่อสมความมาดแม้นแลงเซ้าดูเป่าดาย ซ่างบ่อกายมาบ้าน ให้นงครวญได้เหลียวพอ พอให้ใจอีน้อง ๆได้มองอ้ายให้ชื่นใจ...โอ้เด้นอ

(ร้อง) เสียงแคนดัง ฟังตุแลแล่นแต้ <u>ตุแลแล่นแต้ ไผนอมาเป่าๆ</u>

เสียงเหมือนดังเรียกสาว ถามว่าบ้านอยู่ใส น้องได้ฟังเสียงแคนดังหวนไห้ แคนบาดดวงใจ <u>เหมือนอ้ายเคยเป่าให้ฟังๆ</u>

** โอ้..ฮักเอ๋ย ก่อนอ้ายเคยเว้าสั่ง ฮักอ้ายบ่จืดบ่จาง <u>เหมือนแคนอ้ายสั่งดังแส้แล่นแต ๆ</u>*

บ่ลืมเลือน ยามเมื่อเดือนส่องหล้า สองเราเคยเว้าว่า บ่ลืมสัญญา ฮักใต้ร่มไทรยามน้องจาก มาอ้ายจ๋า อย่าห่วงอาลัย เสียงแคนคราว<u>ใด ยังคิดฮอดอ้ายอยู่ทุกเวลาๆ</u>

*(ซ้ำ *)*

ทำนองของลายเพลงฟ้อนแคนนั้น จะมีจังหวะช้าถึงปานกลาง การแต่งกายของผู้แสดงก็จะแต่งกายมิดชิด ฝ่ายหญิงสวมผ้าถุงยาว ห่มสไบหรือบางที่อาจจะใช้ผ้าฝ้ายตัดเป็นเสื้อเกาะและผ้าถุงยาว ฝ่ายชายสวมเสื้อผ้าไหม นุ่งโจงกระเบนและคาดผ้าขาวม้าที่เอว ส่วนท่ารำนั้น จะรำในลักษณะเรียบง่าย ไม่ชิดกันเกินไป แต่การรำที่เหมาะสม สำหรับฟ้อนภูไทของโปงลางสะออนนั้นได้เปลี่ยนทั้งท่ารำ ลายเพลง และเครื่องแต่งกายของนักแสดง โดยท่ารำนั้นเน้นท่าที่ร่วมสมัยมากขึ้น มีการรำที่แนบชิดกันมากระหว่างนักแสดงชายและนักแสดงหญิง ลายเพลงก็มีจังหวะที่เร็วสนุกสนาน ส่วนเครื่องแต่งกายก็ประยุกต์อย่างเห็นได้ชัด ฝ่ายชายถอดเสื้อ นุ่งโสร่งที่มีสีสันสวยงาม และคาดเข็มขัด ฝ่ายหญิงสวมเกาะอก มีสไบปิดเล็กน้อย ใช้ผ้าถุงสั้น แต่ยังคงสีสันที่สวยงามเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม

ภาพที่ 62 แสดงการแต่งกายและท่ารำการแสดงชุดฟ้อนแคน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 63 แสดงการแต่งกายและท่ารำการแสดงชุดภูไทสะออนที่ประยุกต์มาจากฟ้อนแคน

การเพิ่ม-ลด จังหวะ ท่ารำ

สำหรับการเพิ่ม-ลด จังหวะท่ารำ นั้น ในยุคครูเปลื้องสามารถลดหรือเพิ่มจำนวนครั้งของการรำได้ เพื่อความเหมาะสมกับงานหรือเวลาที่จำกัด ถือได้ว่า เป็นองค์ประกอบที่**สามารถปรับได้** เพราะ คุณค่าทางวัฒนธรรมในการนำเสนอหรือเผยแพร่การแสดงศิลปะพื้นบ้านไม่ได้สูญหายไป เนื่องจากท่ารำไม่ได้ขาดหายไป เพียงแต่จำนวนครั้งแต่ละท่าอาจจะลดน้อยลงไป ขึ้นอยู่กับเวลาในการแสดง

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ จังหวะท่ารำยังคงรำตามที่เรียนมาจากวิทยาลัยนาฏศิลปมาในช่วงที่แสดงที่ร้านอาหาร แต่เมื่อมาแสดงที่โรงเบียร์จนถึงการรับงานคอนเสิร์ตแสดงโชว์ทั่วประเทศ ด้วยเวลาที่จำกัดทำให้มีการลดจำนวนครั้งของการรำลงไป รวมถึงการตัดทอนจังหวะของท่าเช่น จาก 8 จังหวะให้เหลือ 4 จังหวะ เป็นต้น

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ จำนวนและจังหวะท่ารำนั้น ได้มีการปรับเปลี่ยนอย่างเห็นได้ชัด จากการศึกษาข้อมูลจากซีดีบันทึกการแสดงสด พบว่า จำนวนครั้งของท่ารำนั้นก็มีการปรับลดลงมามาก เช่น เชิ้งแหย่ไข่มดแดง การรำท่ามองหารังมดแดงนั้น วงพื้นบ้าน

ทั่วไปรำท่านี้ประมาณ 25 ครั้ง ใช้เวลาประมาณ 1 นาที 30 วินาที ส่วนโปงลางสะออนนำมาปรับให้เหลือ 17 ครั้ง ในเวลา 12 วินาที เนื่องจากข้อจำกัดของเวลาและเพิ่มความน่าสนใจให้กับผู้ชม

"ต้องปรับให้กระชับ ไม่อืดอาด ไม่งั้นคนดูจะเบื่อ ส่วนการรำบางทีก็ลดท่าจาก 8 จังหวะก็เหลือ 6 จังหวะ" (อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : หัวหน้าวงโปงลางสะออนสัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของจำนวนนักแสดงและนางไหในยุคครูเปลื้องและยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ วงโปงลางแต่ละวง จะมีจำนวนนางไหและนักแสดงในจำนวนที่ค่อนข้างจะเท่าๆกัน แต่ก็จะขึ้นอยู่กับสถานที่ที่จัดการแสดง ส่วนยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปิน กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** คือมีการเพิ่มนักแสดงภายนอกจากสถาบันการศึกษาหรือวิทยาลัยนาฏศิลปมาร่วมแสดง ไม่ได้ใช้นักแสดงในวงเพียงอย่างเดียว ซึ่งในส่วนนี้*ไม่ผิดหลัก*ในยุคครูเปลื้อง เนื่องจากส่วนนี้สามารถปรับได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการในการนำเสนอของศิลปิน

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ในส่วนของรูปแบบท่ารำ ในยุคครูเปลื้องและยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ ยังคงแสดงตามรูปแบบท่ารำที่ได้กำหนดไว้เป็นแบบแผนจากศิลปินพื้นบ้านหรืออาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **เพิ่มเติม** ความเป็นสากล(Internationalize) เข้าไปผสมผสาน เช่น การเต้นระบำของวัฒนธรรมต่างชาติ การเพิ่มเติมหรือดัดแปลงท่ารำให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน รวมไปถึงการคิดชุดการแสดงขึ้นมาใหม่ คือชุด รำภูไทสะออน นอกจากนี้ยังมีการปรับแบบ **ลดทอน** ความเป็นพื้นบ้าน (Localize) ลง เช่น ตัดท่ารำในเพลงเซิ้งแหย่ไข่มดแดง ที่ลดท่ากวนไข่มดแดงในผ้าลง เพื่อความกระชับและความรวดเร็วในการนำเสนอ รวมไปถึงการปรับท่ารำให้ง่ายขึ้น เพื่อง่ายต่อการแสดงของแขกรับเชิญ จะเห็นได้ว่า การปรับประยุกต์ท่ารำของโปงลางสะออนในยุคเป็นศิลปินอาร์เอสฯนั้น ได้ปรับในส่วนที่**ไม่ควรปรับ** ของยุคครูเปลื้อง เพราะเน้นการปรับตามความต้องการของผู้ชมที่มีกระแสการบริโภควัฒนธรรมต่างชาติ การปรับท่ารำให้มีความกระชับรวดเร็วให้เข้ากับวัฒนธรรมของสื่อมวลชน ที่ต้องนำเสนอให้มีความสนุกสนานและกระชับ

รวดเร็ว เพื่อลดค่าใช้จ่ายในการผลิต รวมไปถึงความต้องการของผู้ชมส่วนมากที่ได้เข้าถึงเนื้อหาข่าวสารพร้อมกันเป็นจำนวนมาก

<u>การแสดง (ต่อ)</u>

<table>
<tr><th rowspan="2">องค์ประกอบของการแสดง</th><th colspan="3">การปรับประยุกต์</th></tr>
<tr><th>ยุคครูเปลื้อง
(พ.ศ.2505-2553)</th><th>ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ
(พ.ศ. 2542-2548)</th><th>ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ
(พ.ศ.2548-ปัจจุบัน)</th></tr>
<tr><td>3. ลำดับการแสดง</td><td>สามารถปรับได้ตามความเหมาะสม แต่วงโปงลางในยุคนี้ จะมีลักษณะการนำเสนอที่คล้ายกัน คือการเล่นดนตรี กล่าวแนะนำการแสดงก่อน โดยจะมีการกล่าวถึงประวัติความเป็นมา และช่วงเวลาหรือที่นิยมทำการแสดง จากนั้นเมื่อจบการแสดงก็จะกล่าวขอบคุณผู้ชมและกล่าวลา

ปรับประยุกต์: ไม่มีการเปลี่ยนแปลง</td><td colspan="2">จะมีรูปแบบการนำเสนอที่คล้ายคลึงกันทุกครั้ง แต่อาจจะลดการกล่าวถึงประวัติความเป็นมาหรือช่วงเวลาที่นิยมทำการแสดง

ปรับประยุกต์: ลดทอน</td></tr>
</table>

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับการแสดง

สามารถปรับได้ตามความเหมาะสมขึ้นอยู่กับว่าศิลปินต้องการนำเสนอแบบไหน เช่น แบบที่เน้นความบันเทิง,เน้นด้านอนุรักษ์วัฒนธรรม ซึ่งแต่เดิมนั้น วงโปงลางต่างๆในยุคครูเปลื้องจะมีลักษณะการนำเสนอที่คล้ายคลึงกัน คือ จะกล่าวแนะนำการแสดงก่อน โดยจะมีการกล่าวถึงประวัติความเป็นมาและช่วงเวลาหรือที่นิยมทำการแสดง จากนั้นเมื่อจบการแสดงก็จะกล่าวขอบคุณผู้ชม และกล่าวลา จากการศึกษาลำดับการแสดงของวงโปงลางทั่วไปจะมีลักษณะหรือลำดับที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งมีดังนี้

- ดนตรีบรรเลงเพลงโชว์
- นางไหออกมารำโชว์ข้างหน้าเวทีและเข้าดีดไห
- กล่าวต้อนรับและแนะนำพิธีกรประจำวง
- พิธีกรกล่าวทักทายท่านผู้ชมและพูดถึงประวัติความเป็นมาของวง
- ดนตรีบรรเลงเพลงมีจังหวะช้า 1 เพลง เป็นเพลงที่ใช้ขั้นระหว่างการแสดง เช่น เพลงภูไทสามเผ่า ซึ่งในบทเพลงนี้จะมีการบรรเลงออกเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น
- พิธีกรออกมากล่าวเปิดชุดการแสดง และเล่าประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับชุดการแสดง
- การแสดงรำที่มีอัตราจังหวะช้า เช่น เพลงรำบายศรีสู่ขวัญ เพลงรำตังหวาย หรือเพลงภูไทสามเผ่า
- คั่นรายการโดยการร้องเพลง เช่น เพลงภูไท หรือเพลงลูกทุ่ง เช่น ยาใจคนจน, สาวขอนแก่น
- การแสดงชุดรำที่มีจังหวะสนุกสนานคึกคัก เช่น รำดึงครกดึงสาก รำสังข์ศิลป์ชัยลำเพลิน
- แนะนำเครื่องดนตรี เริ่มจากการแนะนำเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า

ยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ได้มีการจัดลำดับการแสดงดังนี้

- บรรเลงเพลงเปิดวง
- นางไหออกมาโชว์

- การแสดงรำที่มีอัตราจังหวะที่ช้า
- คั่นรายการโดยการร้องเพลงลูกทุ่ง
- เล่นมุขตลก
- การแสดงรำที่มีจังหวะเร็วและกระชับ
- คั่นรายการโดยการร้องเพลงเร็ว
- แสดงชุดรำที่มีจังหวะสนุกสนานคึกคัก
- แสดงมุขตลก
- กล่าวลา
- ดนตรีบรรเลงเพลงลา
- จบการแสดง

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

การจัดลำดับเพลงในวงโปงลางสะออน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมวิธีการแสดงตามขอบเขตของการศึกษาจากซีดีบันทึกการแสดงคอนเสิร์ตในชุดการแสดงโปงลางสะออน ไลฟ์อิน บางกอก พ.ศ. 2548 ชุดการแสดง เดอะ โชว์ มาส โก สะออน พ.ศ. 2549 ชุดอะเมซิ่งไทยแลนด์ พ.ศ. 2550 ชุดวี อาร์ เดอะ เวิล์ด 2551 และชุดเทศกาลเชิญแขกแปลกหน้า พ.ศ. 2552 โดยภาพรวมมีลักษณะโครงสร้างการแสดงเหมือนเดิมมีความแตกต่างกันที่ชุดการแสดง ส่วนรูปแบบการแสดงมีตามลำดับ ดังนี้

1. บรรเลงเพลงเปิดวง
2. นางไหออกมารำหน้าเวทีและกลับเข้าไปดีดไห
3. หัวหน้าวงออกมาแนะนำตัวพร้อมกับกล่าวทักทายผู้ชม
4. ดนตรีบรรเลงเพลงมีจังหวะช้า 1 เพลงเป็นเพลงที่ใช้ขั้นระหว่างการ

แสดง เช่น เพลงภูไทสาม เผ่า ซึ่งในบทเพลงนี้จะมีการบรรเลงการออกเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

5. การแสดงตลก
6. พิธีกรออกมากล่าวแนะนำชุดการแสดง และเล่าประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับชุดการแสดง
7. การแสดงรำที่มีอัตราจังหวะที่ช้า เช่น เพลงรำบายศรีสู่ขวัญ เพลงรำตังหวายหรือเพลงภูไทสามเผ่า
8. คั่นรายการโดยการร้องเพลงประกอบการเต้น
9. การแสดงชุดรำที่มีจังหวะเร็วและกระชับขึ้น เช่น รำเซิ้งบั้งไฟ รำเต้ยรำเซิ้ง
10. คั่นรายการโดยการร้องเพลงเร็วประกอบการเต้น
11. แสดงชุดรำที่มีจังหวะสนุกสนานคึกคัก เช่น รำดึงครกดึงสาก
12. แนะนำเครื่องดนตรีและนักดนตรี
13. คั่นรายการโดยการร้องเพลงประกอบการเต้น
14. แสดงมุขตลก
15. พิธีกรกล่าวลาท่านผู้ชม
16. ดนตรีบรรเลงเพลงลา
17. จบการแสดง

จะเห็นได้ว่าในยุคของครูเปลื้องและยุคโปงลางสะออน จะมีการจัดลำดับที่เน้นการนำเสนอการแนะนำเครื่องดนตรี การกล่าวถึงประวัติชุดการแสดง ซึ่งถือได้ว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติทุกวง แต่สำหรับวงโปงลางสะออนนั้น ได้มีการลดทอนบางขั้นตอน เช่น การแนะนำเครื่องดนตรี หรือ การแนะนำชุดการแสดง โดยเฉพาะในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระที่ไม่ได้เน้นถึงขั้นตอนดังกล่าวในลำดับการแสดง เพราะเป็นการแสดงแบบไม่เป็นทางการ อาศัยการให้ความสนุกสนานกับผู้ชมเป็นหลัก ส่วนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ได้เน้นลำดับการแสดงคล้ายยุคครูเปลื้อง แต่ก็จะไม่ได้แนะนำเครื่องดนตรีหรือกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของชุดการแสดงทุกครั้ง ซึ่งในบางครั้งผู้ที่ชมวีซีดีเท่านั้นที่จะเห็นเป็นข้อความอธิบายขึ้นมา เป็นการตัดต่อใส่กราฟฟิกเพิ่มเมื่อมาทำเป็นวิซีดี ทำให้ผู้ชมบรรยากาศสดจะไม่สามารถเห็นหรือรับรู้ได้ เนื่องจากระยะเวลาที่จำกัด รวมถึงการแสดงที่สนองความต้องการของผู้ชมสมัยใหม่ ที่ต้องการความกระชับรวดเร็ว แต่

สิ่งที่โปงลางสะออนลดทอนไปนั้นเป็นสิ่งที่ควรนำเสนอทุกครั้ง เพื่อเป็นการช่วยเผยแพร่ชุดการพื้นบ้านให้เป็นที่รู้จักแก่ผู้ชมทั่วไป

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์องค์ประกอบของลำดับการแสดงในยุคครูเปลื้อง กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** คือ สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความต้องการของศิลปิน แต่จะมีขั้นตอนหรือลำดับการแสดงที่ชัดเจนว่าต้องทำอย่างไรบ้างระหว่างการแสดง ส่วนในยุคของโปงลางสะออนนั้น กล่าวได้ว่าเป็นการปรับประยุกต์แบบ **ลดทอน** คือ การลดการแนะนำเครื่องดนตรี การกล่าวประวัติความเป็นมา ในบางคอนเสิร์ต ทำให้ผู้ชมนั้นไม่ทราบถึงขั้นตอนหรือความเป็นมาของเครื่องดนตรีหรือชุดการแสดงพื้นบ้าน ฉะนั้นลำดับการแสดง ซึ่งเป็นส่วนที่ **สามารถปรับได้** แต่ก็ควรจะอธิบายตามลำดับการแสดงให้ครบ เพื่อส่งเสริมการเผยแพร่ดนตรีและวัฒนธรรมอีสานดั้งเดิมให้แพร่หลายมากขึ้น เป็นการช่วยเสริมคุณค่าทางวัฒนธรรมได้อีกทางหนึ่ง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 14 เปรียบเทียบลำดับการแสดงบนคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1- 5

เปรียบเทียบรูปแบบการแสดง	โปงลางสะออน ไลฟ์ อิน บางกอก	โปงลางสะออน เดอะ โชว์ มาส โก สะออน	โปงลางสะออน อะเมซิ่ง ไทยแลนด์	โปงลางสะออน วี อาร์ เดอะ เวิล์ด	โปงลางสะออน เทศกาลเชิญแขกแปลกหน้า
ลำดับรูปแบบการแสดง	1.บรรเลงเพลงโชว์วง 2. บรรเลงโชว์โปงลาง 3. โชว์นางไห 4. การแสดงชุดผีตาโขน 5. การแสดงชุดหมากกั๊บแก๊บ 6. การแสดงชุดรำดึงครกดึงสาก 7. ร้องเพลงหมอลำ 8. การแสดงตลก 9. การแสดงชุดมโนราเล่นน้ำ 10. ร้องเพลงลูกทุ่ง 11. การแสดงตลก	1. โชว์กลองยาว 2. บรรเลงโปงลางโชว์วง 3. การแสดงภูไทสะออน 4. การร้องหมอลำ 5. ร้องเพลงในอัลบั้ม 6. การแสดงตลก 7. แนะนำเครื่องดนตรี 8. การโชว์นางไหเพื่อผูกเรื่อง 9. การแสดงละครตามหาไห 10. ร้องเพลงในอัลบั้ม 11. แสดงละครควบคู่กับการเล่นตลก	1. การแสดงกลองของทุกภาคร่วมกับการร่ายรำแบบร่วมสมัย 2. บรรเลงเพลงโชว์วง 3. โชว์นางไห 4. เซิ้งกะลาสะออน 5. เพลงสาละวันรำวง 6. การแสดงตลกร่วมกับนักแสดงเด็ก 7. ร้องเพลงในอัลบั้ม 8. การแสดงตลก 9. แนะนำบิดามารดา	1. โชว์กลองนานาชาติ 2. บรรเลงเพลงโชว์วง 3. โชว์นางไห 4. ชุดการแสดงต่างๆและเครื่องดนตรีนานาชาติ 5. ฟ้อนบั้งไฟ 6. กล่าวถึงการแสดงบั้งไฟ 7. ร้องเพลงลูกทุ่ง 8. แสดงหมอลำ โปงลาง ลำเพลิน 9. การแสดงตลก 10. การแสดงวีดิทัศน์และกล่าวถึงการไป	1. โชว์การตีโปงลางเสมือน ใช้เสียงเลเซอร์ทำเป็นลูกโปงลางแต่ใช้เสียงโปงลางจริง 2. บรรเลงเพลงโชว์วง มีการนำหุ่นละครเล็กมาร่วมแสดง 3. โชว์นางไห 4. การแสดงรำตังหวาย 5. การแสดงตลก 6. การแสดงดนตรีพื้นบ้านของเด็ก 7. ร้องเพลงลูกทุ่ง 8. แขกรับเชิญ การรำไท

	12. ฉายประวัติและการแสดงโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี 13. การบรรเลงเพลงลา 13. กล่าวจบการแสดง	12. การแสดงกู่เจิ้ง 13. ร้องเพลงในอัลบั้ม 14. การแสดงตลก 15. การแสดงเชิ้งนางไห 16. สื่อสารกับผู้ชม 17. กล่าวจบการแสดงพร้อมบรรเลงเพลงลา	10.แนะนำชาวต่างชาติที่มาร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้าน 11. เพลงเสียงซอสั่งสาว 12. การประชันโปงลาง 13. เพลงลำกลอนทุ่ง 14. การแสดงรำกลองยาวภาคกลาง 15. เพลงเรี่ยมเร่เรไร กุ้ง สุทธิราช 16. การแสดงตลก 17. การแสดงฟ้อนผางภาคเหนือ 18. เพลงคำป่าม เดอะสล้อ 19. แนะนำเครื่องดนตรีภาคเหนือ	ทัวร์ต่างประเทศ 11. เต้นฟรามิโก้,ระบำอินเดีย, เต้นแซมบ้า 12. การแสดงตลก 13. การแสดงรวมนานาชาติ บรรเลงเพลงลา 14. กล่าวจบการแสดง (ประเทศไทยมีการแสดงที่สวยงามและน่าภาคภูมิใจที่สุด)	ภูเขา,เชิ้งโปงลาง 10. การแสดงนางไห 9 สถาบัน 11. การร้องหมอลำของพ่อป. ฉลาดน้อย 12. การแสดงของของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด,กาฬสินธุ์, นครราชสีมา 13. การบรรเลงเพลงลาร่วมกัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

			20. เพลงโนบรา โนราห์ บิว กัลยาณี 21. การแสดงโนราห์ 22. เพลงใจฉันยังมีเธอ จินตหรา พูลลาภ 23. เพลงรวมศิลปินบรรเลงเพลงลา 24 กล่าวจบการแสดง		

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

209

ตารางที่ 15 เปรียบเทียบจำนวนชุดแสดงพื้นบ้านบนคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1- 5

เปรียบเทียบจำนวนชุดการแสดงพื้นบ้าน	โปงลางสะออน ไลฟ์ อิน บางกอก	โปงลางสะออน เดอะ โชว์ มาส โก สะออน	โปงลางสะออน อะเมซิ่ง ไทยแลนด์	โปงลางสะออน วี อาร์ เดอะ เวิล์ด	โปงลางสะออน เทศกาลเชิญแขกแปลกหน้า
	1. การแสดงชุดหมากกั๊บแก๊บ 2. การแสดงชุดรำดึงครกดึงสาก 3. ร้องเพลงหมอลำ 4. การแสดงชุดมโนราเล่นน้ำ 5. ฉายประวัติและการแสดงโปงลางของครูเปลื้อง ฉายรัศมี	1. การแสดงภูไทสะออน* 2. การแสดงเซิ้งนางไห	1. เซิ้งกะลาสะออน 2. เพลงสาละวันรำวง เพลงเสียงซอสั่งสาว เพลงลำกลอนทุ่ง 3. การแสดงรำกลองยาว 4. การแสดงฟ้อนผาง 5. การแสดงมโนราห์	1. ฟ้อนบั้งไฟ	1. การแสดงรำตังหวาย 2. การร้องหมอลำของพ่อป. ฉลาดน้อย 3. การแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด,กาฬสินธุ์, นครราชสีมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

* *เป็นการแสดงที่โปงลางสะออนคิดขึ้นมาจากการปรับประยุกต์การแสดงพื้นบ้านชนิดอื่นๆ*

ตารางที่ 16 เปรียบเทียบจำนวนเครื่องดนตรีบนคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1- 5

เปรียบเทียบเครื่องดนตรี	โปงลางสะออน ไลฟ์ อิน บางกอก	โปงลางสะออน เดอะ โชว์ มาส โก สะออน	โปงลางสะออน อะเมซิ่ง ไทยแลนด์	โปงลางสะออน วี อาร์ เดอะ เวิล์ด	โปงลางสะออน เทศกาล เชิญแขกแปลกหน้า
	ดนตรีพื้นบ้าน - โปงลาง - แคน - โหวด - กลองหาง - พิณ - พิณเบส - ไหซอง **เครื่องดนตรีสากล** - กลองชุด - เพอร์คัสชั่น	**ดนตรีพื้นบ้าน** - โปงลาง 2 ผืน - แคน - โหวด - กลองหาง - พิณ 2 ตัว - ไหซอง - พิณเบส **เครื่องดนตรีสากล** - กลองชุด - เพอร์คัสชั่น - คีย์บอร์ด - กู่เจิ้ง	**ดนตรีพื้นบ้าน** - โปงลาง 2 ผืน - แคน - โหวด - กลองหาง - พิณ 2 ตัว - พิณเบส - ไหซอง **เครื่องดนตรีภาคอื่น ๆ** - กลองสะบัดชัย, สะล้อ, แปะ (ภาคเหนือ) - เปิงมาง, ฆ้อง, ฉาบ, ระนาด, กลองยาว, ฉิ่ง,	**ดนตรีพื้นบ้าน** - โปงลาง 2 ผืน - แคน - โหวด - กลองหาง - พิณ 2 ตัว - พิณเบส - ไหซอง **เครื่องดนตรีสากล** - กลองชุด - เพอร์คัสชั่น - คีย์บอร์ด - กีต้าร์ไฟฟ้า	**ดนตรีพื้นบ้าน** - โปงลาง 2 ผืน - แคน - โหวด - กลองหาง - พิณ 2 ตัว - พิณเบส - ไหซอง - ปี่ **เครื่องดนตรีสากล** - กลองชุด - เพอร์คัสชั่น - คีย์บอร์ด - กีต้าร์ไฟฟ้า

			ตะโพน, ฆ้องวง (ภาคกลาง) ทับ, กลองทัด, ปี่ใน, โหม่งหรือฆ้องคู่, แกระหรือกรับ (ภาคใต้) **เครื่องดนตรีสากล** - กลองชุด - เพอร์คัสชั่น - คีย์บอร์ด	- กลองนานาชาติ	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางที่ 14, 15 และ 16 ผู้วิจัยพบว่า การนำเสนอชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านของโปงลางสะออนน้อยลง จากคอนเสิร์ตที่ 1 มี ชุดการแสดงพื้นบ้าน 6 ชุด ได้แก่ ชุดนางไห, ผีตาโขน, หมากกั๊บแก๊บ, ดึงครกดึงสาก, มโนราห์เล่นน้ำ, การบรรเลงโปงลางและการไหว้ครูแก่ครูเปลื้อง ฉายรัศมี คอนเสิร์ตชุดที่ 2 มีชุดการแสดงพื้นบ้าน 3 ชุด ได้แก่ การบรรเลงโปงลาง, เซิ้งแหย่ไข่มดแดง,เซิ้งนางไห คอนเสิร์ตชุดที่ 3 มีชุดการแสดงพื้นบ้าน 3 ชุด ได้แก่ เซิ้งกะลา,โชว์นางไห, สาละวันรำวง, รำกลองยาว, ฟ้อนเชิง,รำมโนรา คอนเสิร์ตที่ 4 มี ชุดการแสดงพื้นบ้าน 1 ชุด ได้แก่ ฟ้อนบั้งไฟ และคอนเสิร์ตที่ 5 มี ชุดการแสดงพื้นบ้าน 2 ชุด ได้แก่ รำตังหวายและการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านจากวิทยาลัยนาฏศิลปภาคอีสาน 3 แห่ง นอกจากนี้ยังได้เพิ่ม การแสดงศิลปวัฒนธรรมสากล เครื่องดนตรีสากล รวมถึงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆเข้ามาร่วมนำเสนอ ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า ในการนำเสนอการแสดงของโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯนั้น ได้ใช้หลักการ **ลด** ความเป็นพื้นบ้าน (Localize) และ **เพิ่ม** ความเป็นสากล (Internationalize) เข้าไปเพื่อเป็นการตอบสนองความต้องการของผู้ชมทุกเพศทุกวัย รวมถึงการสร้างรายได้ให้กับนายทุนหรือองค์กรธุรกิจ โดยโปงลางสะออนจะสามารถยืดหยัดอยู่ได้ท่ามกลางกระแสการบริโภควัฒนธรรมสากลของคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นหลักสำคัญ นอกจากนี้ยังสามารถเผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะของภาคอีสานให้ผู้ชมรุ่นใหม่ได้เกิดกระแสการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านต่อไป

*จากข้อสรุปเกี่ยวกับการปรับประยุกต์ทั้งหมด ผู้วิจัยของสรุปว่า ส่วนที่สำคัญที่สุดหรือเปรียบเสมือน "**แก่น**" ของการแสดงโปงลางคือ เครื่องดนตรี "**โปงลาง**" หากมีการตัดออกไป ก็จะเป็นลักษณะวงดนตรีพื้นบ้าน แต่ไม่ใช่วงโปงลาง ฉะนั้นในการนำเสนอความเป็นวงดนตรีพื้นบ้านนั้น คุณค่าทางวัฒนธรรม อยู่ที่การมองเห็นวิถีชีวิตการบรรเลง การตี ตลอดจนรูปลักษณ์ของโปงลางก็ยังคงลักษณะเดิม คือเป็นไม้ร้อยต่อกันด้วยเชือก ไม่ได้นำโปงลางไปปรับเปลี่ยนเป็นลักษณะอื่นๆ เหล่านี้ หากศิลปินได้มีการอนุรักษ์ไว้ ไม่ใส่เทคนิคหรือเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาผสมผสานมากจนเกินไป ก็จะทำให้คุณค่าของวงโปงลางสามารถอยู่คู่กับศิลปินและวัฒนธรรมของภาคอีสานต่อไป และผู้ชมรุ่นใหม่ได้เห็นได้ชม อาจส่งผลต่อแนวคิดการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านชิ้นนี้ไม่ให้สูญหายไปจากสังคมที่มีกระแสการบริโภควัฒนธรรมสากลอยู่อย่างแพร่หลาย นอกจากนี้ยังส่วนของลายเพลง,การไหว้ครู,รูปทรงเสื้อผ้าของนักดนตรีและนักแสดง ตลอดจนรูปแบบท่ารำ ที่เปรียบเสมือน **แก่น** ของการแสดง **ที่ไม่ควรปรับ** เพราะถือเป็นการให้เกียรติครู*

อาจารย์ในสมัยก่อนที่ได้คิดและสร้างสรรค์ขึ้น ตลอดจนวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณีที่แทรกซึมอยู่ในสิ่งเหล่านี้เช่นกัน หากมีการปรับประยุกต์ไปแล้วนั้น อาจส่งผลต่อคุณค่าทางวัฒนธรรม ซึ่งเปรียบเสมือนมรดกที่ถูกถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษสู่บุคคลรุ่นหลัง

5.1.2 การบริหารจัดการ (Management)

ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมีนั้น ได้แบ่งการบริหารจัดการออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ครูเปลื้อง ฉายรัศมี มีการบริหารจัดการของวงเอง และยุคการบริหารจัดการวงโปงลางทั่วไป

<u>การบริหารจัดการวงโปงลางยุคครูเปลื้อง</u>

พ.ศ. 2505- 2524 เป็นช่วงที่ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ตั้งวงโปงลางขึ้นหลายวง จากการที่ได้ไปทำงานตามจังหวัดต่าง ในช่วงแรกของการก่อตั้งวงโปงลางนั้น การบริหารจัดการจะเป็นในลักษณะช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

“ช่วงที่มีแต่นักดนตรีนั้น นักดนตรีทุกคนจะเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกอย่าง คือใครไม่มาก็แทนกันได้ สมมติว่า เราจะไปแสดงที่หมู่บ้านอื่น แต่คนที่เล่นพิณประจำในวงไม่มา ก็จะมีการสลับสับเปลี่ยนคนอื่นมาเล่นพิณ และก็ไปหาคนข้างหน้ามาช่วยเล่นดนตรีที่ง่ายๆ เช่น ตีกลอง เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่หาคนตีได้ง่าย ค่าตอบแทนก็จะได้เท่ากัน ตอนนี้มีคนจ้าง 2 บาท แบ่งคนละ 50 สตางค์ก็อยู่ได้แล้ว สบายแล้ว และช่วงนั้นไม้ก็ยังหาง่ายอยู่ จึงไม่ต้องแบ่งเงินที่ได้มา มาซ่อมเครื่องดนตรี” (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง ฉายรัศมี สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

เมื่อมีนางรำเข้ามาในวง การบริหารจัดการก็เปลี่ยนไป นางรำในช่วงแรกนั้น ไม่ได้ค่าตอบแทน มารำเพราะความสนุกสนาน ช่วงหลังได้กำหนดค่าตอบแทนให้ แต่จะน้อยกว่านักดนตรี และได้แบ่งค่าใช้จ่ายไว้ซ้อมเครื่องดนตรีไว้จำนวนหนึ่ง เนื่องจากไม้หายากมากขึ้น

“เรียกว่าเอาใจของแต่ละคนวัดกันดีกว่า เวลาเราไปเรียกเขาจะมาให้เราไหม เพราะเรายังไม่มีตังค์ให้ เพราะงานมันยังไม่เสร็จ ส่วนนางรำผู้หญิงก็จะใช้รถเครื่องคันเก่าๆไปรับ รับแถวนี้แหละ ประมาณ 3-4 หมู่บ้าน มาซ้อมก่อนแสดง 10 วัน ช่วงเย็นๆ ค่ารถ ค่าอยู่กิน เบ็ดเสร็จอยู่ที่เรา

หมด พอเสร็จงาน ผู้บริหารก็คือ พ่อ ก็จะแบ่งให้ โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน คือให้นักดนตรี, นางรำ, และไว้ซ้อมบำรุงเครื่องดนตรี ส่วนค่าตอบแทนนั้น ผู้ชายหรือนักดนตรีจะได้มากกว่า ผู้หญิงหรือนางรำ ส่วนหัวหน้าวงก็จะได้เท่ากับนักดนตรี" (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง ฉายรัศมี สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

พ.ศ. 2521 – 2553 เป็นช่วงที่กำเนิดวิทยาลัยนาฏศิลปของภาคอีสานเกิดขึ้น ในการบริหารจัดการวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น จะแตกต่างออกไปจากยุคที่ครูเปลื้อง เนื่องจากมีจำนวนคนที่มากขึ้น ค่าใช้จ่ายที่มากขึ้น

การบริหารจัดการของวิทยาลัยนาฏศิลป จะมีลักษณะ ดังนี้

1. เมื่อมีผู้มาจ้างวงโปงลาง จะคุยกับฝ่ายบริหารของทางวิทยาลัยว่าต้องการจ้างไปงานอะไร จำนวนเวลาของการแสดง ขนาดของเวที และการออกค่าใช้จ่าย
2. จากนั้นเมื่อได้เงินค่าตอบแทน จะแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ให้วิทยาลัย 40% และผู้ที่ไปร่วมแสดง 60%
3. 60% เป็นค่าตอบแทนให้ผู้ที่ไปร่วมแสดง ซึ่งจะได้เท่ากันทุกคน ตั้งแต่นักดนตรี นางรำ อาจารย์ผู้ควบคุมวง ตลอดจนคนขับรถ ค่าน้ำมันรถ ค่าเครื่องสำอาง ค่าชุดแต่งกาย ค่าซ่อมบำรุงเครื่องแต่งกายและเครื่องดนตรี

ปัจจุบันได้มีการปรับการบริหารจัดการขึ้นมาใหม่ โดยหัก 5% ของค่าตอบแทน เข้าสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป (วิทยาลัยนาฏศิลปเดิม) ซึ่งเป็นส่วนกลาง ส่วน 95% ที่เหลือ จะเป็นการตกลงของแต่ละวิทยาลัย ว่าจะเข้าวิทยาลัยและให้ผู้ที่ไปแสดง แบ่งเป็นฝ่ายละกี่เปอร์เซ็น

การวิเคราะห์การบริหารจัดการในยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี

➢ *(ยุคศิลปินพื้นบ้าน ช่วงพ.ศ. 2505-2520)*

<u>การบริหารจัดการคน</u>

- รูปแบบความสัมพันธ์เป็นลักษณะคนในครอบครัว พี่น้อง ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

- ใช้วิธีการซื้อใจ ทั้งฝ่ายหัวหน้าวงและลูกวง โดยหัวหน้าวงจะดูแลสมาชิกในวงเสมือนญาติพี่น้อง จะมีการถามสารทุกข์สุขดิบ และแบ่งรายได้อย่างเป็นธรรม ส่วนลูกวงก็มาแสดงให้ก่อน ซึ่งยังไม่ได้รับค่าตอบแทน อาศัยความไว้ใจในการเข้ามาร่วมแสดง

- เนื่องจากสมาชิกยังมีจำนวนน้อย ทำให้หัวหน้าวงสามารถจัดการควบคุมทั้งการแสดงและการบริหารจัดการได้แต่เพียงผู้เดียว

<u>การบริหารจัดการวัตถุ</u>

- <u>เครื่องแต่งกาย</u> เป็นชุดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น ผ้าถุง เสื้อม่อฮ่อม ผ้าขาวม้า ฯลฯ ซึ่งเป็นการลดค่าใช้จ่ายด้านการแต่งกายลงไปได้

- <u>เครื่องดนตรี</u> สามารถประดิษฐ์ได้เองจากวัสดุธรรมชาติ หรืออาจมีการหยิบยื่นกันภายในท้องถิ่น ค่าใช้จ่ายส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องค่าซ่อมเครื่องดนตรี เนื่องจากเวลาไปเล่นที่ท้องถิ่นอื่นๆ อาจจะหาไม้หรืออุปกรณ์ซ่อมเครื่องดนตรีเวลาชำรุดได้ยาก ทำให้ต้องซื้อหาจากท้องถิ่นนั้นๆ

<u>การบริหารจัดสรรเงิน</u>

การบริหารจัดการเรื่องเงินนั้น หัวหน้าวงจะเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงผู้เดียว

<u>การบริหารจัดการแสดง</u>

มีกระบวนการการแสดงที่ชัดเจน คือ มีการไหว้ครู การแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสานจะไม่ค่อนตัดทอนหรือเพิ่มการแสดงหรือดนตรีที่นอกเหนือจะศิลปะพื้นบ้านอีสาน กล่าวคือไม่ได้ปรับการแสดงตามความต้องการของผู้ชมหรือเจ้าภาพ เนื่องจากต้องการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิมที่ได้รับการสืบทอดหรือร่ำเรียนมา

- *(ยุคก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน ช่วงพ.ศ. 2521-2553)*

<u>การบริหารจัดการคน</u> (ยุคก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน ช่วงพ.ศ. 2521-2553)

- รูปแบบความสัมพันธ์เป็นลักษณะผสมผสานระหว่างแบบคนในครอบครัวกับแบบนายจ้างและลูกจ้าง มีการแบ่งงาน มีกฎระเบียบ มีการควบคุมและการประเมินผลงาน
- มีสมาชิกมาก ทำให้ต้องแบ่งหน้าที่เป็นฝ่ายๆ ซึ่งหัวหน้าวงจะเป็นผู้ควบคุม บริหารจัดการทั้งหมดอีกที

การบริหารจัดการวัตถุ

- เครื่องแต่งกาย เน้นการแต่งกายที่สวยงาม โดยมีการจ้างการตัดเย็บ และยังมีการแต่งหน้า ทำผม ถือได้ว่าการแต่งกายเป็นค่าใช้จ่ายอย่างหนึ่งของวงโปงลาง
- เครื่องดนตรี ถึงแม้ว่านำเสนอแต่เครื่องดนตรีพื้นบ้าน แต่ต้องมีการสั่งซื้อ และต้องแยกค่าใช้จ่ายส่วนหนึ่งสำหรับซ่อมเครื่องดนตรี

การบริหารจัดสรรเงิน

มีการแบ่งค่าตอบแทนอย่างชัดเจน ว่ามีสัดส่วนเท่าไหร่ และนักแสดงจะได้ค่าตอบแทนเท่ากับทุกคน

การบริหารจัดการแสดง

มีความเป็นธุรกิจเข้ามาสอดแทรก ทำให้มีการยืดหยุ่นในการแสดง เช่น การลดระยะเวลาในการแสดง แต่ทางผู้สอนจะบอกนักแสดงว่ามีการตัดเพราะเหตุใด ถ้าไม่มีข้อจำกัดต้องรำให้ครบตามเวลา

การบริหารจัดการของวงโปงลางสะออนเมื่อยังเป็นศิลปินอิสระ

พ.ศ. 2542 – 2546 เป็นช่วงที่วงโปงลางสะออนเริ่มแรกของวง จำนวนสมาชิกยังมีน้อย และมีการบริหารจัดการวงเอง เนื่องจากยังไม่มีสังกัด ซึ่งการบริหารจัดการในช่วงนี้จะเป็นการบริหารจัดการภายในวงเป็นส่วนใหญ่ การแบ่งค่าตอบระหว่างร้านอาหารและสมาชิกในวง ขึ้นอยู่

กับอี๊ด ซึ่งเป็นหัวหน้าวง ในช่วงแรกนั้น มีแค่นักดนตรีทั้งหมด 4 คน เป็นผู้ชายทั้งหมด ต่อมาได้เพิ่มจำนวนเป็น 8 และ 9 คนตามลำดับ แบ่งเป็น นักดนตรี 6 คน นางรำ 3 คน

พ.ศ. 2546 – 2547 ได้รับงานที่โรงเบียร์ รังสิต ทำให้มีการเพิ่มจำนวนสมาชิกเพิ่มขึ้นเป็น 17 คน ประกอบไปด้วย นางรำ 11 คนและนักดนตรี 6 คน

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า อี๊ดมีความสามารถในการบริหารจัดการเป็นอย่างมาก เนื่องจากสามารถควบคุมสมาชิกในวงได้อย่างราบรื่น เนื่องจากหลักการ “พี่สอนน้อง” ที่ทำให้สมาชิกคนอื่น ให้ความเคารพและเชื่อฟังอี๊ดเป็นอย่างมาก นอกจากความสามารถในการบริหารจัดการคนในวงแล้ว อี๊ดยังได้รับความไว้วางใจจากโรงเบียร์ รังสิต ให้ทำหน้าที่ ผู้จัดการโรงเบียร์ ทำหน้าที่ออกแบบการแสดง จัดคิวศิลปิน รวมไปถึงการดูแลลูกค้าที่เข้ามาใช้บริการ

พ.ศ. 2547 – 2548 เป็นช่วงที่โปงลางสะออนได้ออกรายการดันดารา ทำให้มีการว่าจ้างให้ไปแสดงตามจังหวัดต่างๆ ในช่วงเองที่วงโปงลางสะออนได้มีการบริหารจัดการอย่างเต็มตัว ทั้งการบริหารภายในวง และการติดต่อประสานงานกับเจ้าภาพงานต่างๆ

เมื่อรับงานมากขึ้น ทำให้อี๊ดได้เพิ่มสมาชิกให้เข้ามาทำหน้าที่ฝ่ายเสื้อผ้า นอกเหนือจากนักดนตรีและนางรำ ทำให้เสื้อผ้ามีความแปลกใหม่และสวยงามมากขึ้น สมาชิกทั้งหมดในสมัยนั้นมีประมาณเกือบ 20 คน

นุจรินทร์ พลแสน ผู้จัดการวงโปงลางสะออนคนแรก ได้ทำหน้าที่ ในส่วนของ เรื่องนัดหมายคิวงาน การซักซ้อมบนเวที บัญชี การเงิน ติดต่อประสานงาน ไปจนถึงตามตัวนักดนตรีนางรำ ให้มาซ้อมและแสดงให้ตรงเวลา แต่ทุกอย่างนั้นต้องผ่านการตัดสินใจของอี๊ด หัวหน้าวงเสียก่อน

“ อี๊ดยังทำทุกอย่างในวงโปงลางสะออน ตั้งแต่การคิดคอนเซ็ปต์การแสดง ออกแบบชุดการแสดง บริหารคน แก้ปัญหา ติดต่อธุรกิจ แบ่งรายได้ เขารับหน้าที่เองทั้งหมด แม้ว่าจะมีผู้จัดการวงอย่างนุจ นุจรินทร์ พลแสน แต่อี๊ดก็ยังเป็นผู้ตัดสินใจทุกอย่าง” (นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง มีนาคม 2550)

การวิเคราะห์การบริหารจัดการของโปงลางสะออนในยุคที่ยังเป็นศิลปินอิสระ

<u>การบริหารจัดการคน</u>

การบริหารจัดการสมาชิกในวง จะใช้หลักการ “พี่สอนน้อง” ให้ทุกคนรู้สึกเหมือนครอบครัวเดียวกัน สิ่งไหนดีไม่ดี สามารถว่ากล่าวได้ทันที ไม่เก็บไว้จนกลายเป็นปมปัญหา

“การประชุมวง” เป็นจุดหนึ่งของกระบวนการบริหารงานที่วงโปงลางสะออนใช้เป็นการพูดคุยทั้งการปรับเปลี่ยนการแสดงในแต่ละครั้ง ปัญหาภายในวง ทำให้การประชุมมีความถี่ค่อนข้างบ่อยครั้ง

การบริหารจัดการคิวของนางรำและนักดนตรีนั้น อี๊ดหัวหน้าวงจะดูแลไม่ให้กระทบกับการเรียน เนื่องจากในช่วงนั้น สมาชิกในวงโปงลางสะออนยังเรียนหนังสืออยู่ในระดับปริญญาตรี ส่วนเรื่องส่วนตัวอื่นๆนั้น แต่ละคนก็จะต้องมีความรับผิดชอบในตัวเอง

“ในส่วนของการแบ่งเวลางานกับการเรียนที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒนของอุ๊นั้นแทบไม่มีปัญหาเลย เพราะพี่อี๊ด หัวหน้าวงเค้าจะเข้าใจและคอยดูแลน้องๆ ที่กำลังเรียนอยู่พยายามจัดเวลางานไม่ตรงกับเวลาเรียน ซึ่งงานประจำวันจันทร์ - ศุกร์ ที่โชว์ตามร้านอาหาร จะเริ่มเล่นหลังเลิกเรียน เสร็จประมาณ 5 ทุ่ม เวลาหลังจากนั้นอุ๊ก็จะได้พักผ่อน แต่เราก็จะไม่มีเวลาให้เพื่อนๆ ที่มหาวิทยาลัย แรกๆ ก็มีงอนเหมือนกัน แต่พออธิบายเหตุผลเค้าก็เข้าใจว่าเราต้องทำงาน ซึ่งช่วงเสาร์ – อาทิตย์เนี่ยถ้ามีงานด่วนอะไร อุ๊ก็จะให้กับเพื่อนหมดเลย" (บทสัมภาษณ์ ขวัญนภา เรืองศรี สมาชิกวงโปงลางสะออน คอลัมน์แวดวงคนเก่ง www.myfirstbrain.com)

การบริการคนให้มีประสิทธิภาพ อี๊ดซึ่งเป็นหัวหน้าวง ต้องเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับลูกน้อง เช่น การตรงต่อเวลา รับผิดชอบงาน ทุ่มเทกับงาน และแสดงความเด็ดขาดด้วย เนื่องจากวงโปงลางสะออนมีจำนวนสมาชิกในวงมาก ทำให้ต้องมีกฎเกณฑ์ในการอยู่ร่วมกัน

การบริหารจัดการวัตถุ

- เครื่องแต่งกาย จะมีฝ่ายเสื้อผ้าช่วยกันออกแบบ และนำไปเสนอหัวหน้าวง ถ้าหัวหน้าวงบอกว่าส่วนไหนต้องแก้ไข ก็จะนำไปปรับปรุง ซึ่งทรงผม การแต่งกายทุกอย่างต้องผ่านหัวหน้าวงทั้งสิ้น

- เครื่องดนตรี เริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานในวง ทำให้มีค่าใช้จ่ายในการดูแลเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้น

การบริหารจัดสรรเงิน

วงโปงลางสะออนจะแบ่งค่าใช้จ่ายเป็นสัดส่วน เช่น ค่าเดินทาง, ค่าเครื่องแต่งกาย, ค่าซ่อมบำรุงเครื่องดนตรี, และเงินสำรองจ่ายในส่วนต่างๆ ซึ่งในการบริหารจัดการส่วนนี้ นุจรินทร์ พลแสน ผู้จัดการวงโปงลางสะออนในขณะนั้น จะรับผิดชอบการบริหารจัดการในส่วนนี้ทั้งหมด ส่วนการแบ่งรายได้ เงินกองกลางจะเก็บเอาไว้กับเขา รวมทั้งเงินค่าทิปที่ได้มา จากนั้นแล้วจะแบ่งออกเป็นเงินส่วนกลางซึ่งจะนำไปใช้สำหรับการทำงาน และที่เหลือถือเป็นรายได้ของแต่ละคน ซึ่งจะแบ่งจำนวนเท่ากัน

การแก้ไขปัญหาเรื่องการจัดสรรเงิน หลายครั้งที่อี๊ด หัวหน้าวงต้องนำเงินส่วนตัวมาจ่ายค่าตอบแทนให้สมาชิกในวง เมื่อถูกโกงค่าตอบแทน ซึ่งอี๊ดให้เหตุผลที่ต้องเช่นนี้ เพราะไม่ต้องการให้ลูกน้องทราบปัญหา จะได้มีกำลังใจในการทำงาน

การบริหารจัดการแสดง

- *การคิดคอนเซ็ปต์การแสดง* คอนเซ็ปต์ของวงโปงลางสะออนในความหมายของหัวหน้าวงนั้น จะเป็นลักษณะ “วาไรตี้บันเทิง” มีอิสระในการแสดง แต่ต้องคงเอกลักษณ์ในความเป็นดนตรีไทย-อีสานไว้ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้คนรู้จักโปงลางสะออน ซึ่งมีต้นกำเนิดมาจากอีสาน

- *การบริหารจัดการคิวการแสดง* เป็นเรื่องที่สำคัญมากในช่วงที่โปงลางสะออนยังเป็นศิลปินอิสระ โปงลางสะออนจะมีการจัดคิวการแสดงเอง โดยจะรับงานทุกงานที่เข้ามา

ติดต่อและจัดสรรเวลาเอง แต่เนื่องจากยังไม่มีประสบการณ์ ทำให้บ่อยครั้งมีการถูกโกงค่าตัว เช่น ออร์แกไนเซอร์ (บางคน) ก็ร้อยเล่ห์พันเหลี่ยม ตอนที่ติดต่อมานั้นทั้งเอาอกเอาใจ อยากได้อะไรจะหาให้สารพัด แต่พอไปถึงสถานที่จริง กลับไม่มีอะไรเลย ห้องน้ำมีห้องเดียว อาหารก็ไม่จัดเตรียมไว้ให้ บางรายตกลงราคาหนึ่ง แต่ตอนจ่ายมีรายการหักค่าใช้จ่ายจนค่าตอบแทนเกือบหมด บางรายก็มอบเช็คให้ แต่พอนำไปขึ้นธนาคารก็พบว่า เช็คเด้ง

- การแสดงในช่วงนี้ ได้มีการลดทอนการแสดงพื้นบ้านให้สั้นลง เนื่องจากข้อจำกัดด้านเวลา รวมถึงการต้องการนำเสนอตามความนิยมของผู้ชม ที่ชอบตลกและความสนุกสนานเป็นหลัก

<u>การบริหารจัดการของวงโปงลางสะออนสังกัดบริษัทอาร์เอส</u>

การบริหารจัดการในช่วงเวลานี้ จะแบ่งเป็น การบริหารจัดการภายในวงโปงลางสะออน และการบริหารวงโปงลางสะออนของบริษัทอาร์เอสฯ

➢ *<u>การบริหารจัดการภายในวงโปงลางสะออน</u>* จะคล้ายคลึงกับ การบริหารจัดการวงในยุคที่ยังเป็นศิลปินอิสระ แต่จะเพิ่มในส่วนการบริหารจัดการมุขในการแสดง ซึ่งเป็นเรื่องที่วงโปงลางสะออนให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นจุดทำให้คนสนใจมาชมการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งการนำเสนอแบบเดิมหรือการแสดงโปงลางของวงทั่วไป ไม่น่าสนใจ มุขตลกเป็นส่วนที่เติมเข้ามาให้การนำเสนอดนตรีพื้นบ้านของโปงลางสะออน น่าสนใจยิ่งขึ้น นอกจากนี้ในส่วนของยังมีการลดภาระหน้าที่ในส่วนของการบริหารจัดการคิวการแสดง, การเงิน – บัญชี, การติดต่อประสานงาน การคิดคอนเซ็ปต์การแสดงและการแก้ไขปัญหาในบางครั้งที่ทางบริษัท จะเป็นผู้รับผิดชอบให้

การวิเคราะห์การบริหารจัดการของโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ

<u>การบริหารจัดการคน</u>

วงโปงลางสะออนได้แบ่งสมาชิก ออกเป็น 3 กลุ่ม เพื่อให้สะดวกต่อการบริหารจัดการ ได้แก่

กลุ่มที่ 1 ผู้ดูแลวงโปงลางสะออน มีบทบาทหน้าที่รับผิดชอบทุกเรื่องของวงโปงลางสะออน ได้แก่ อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม หัวหน้าวง
นุจรินทร์ พลแสน ผู้ช่วยหัวหน้าวง

กลุ่มที่ 2 นักแสดงและนักดนตรี

- ฝ่ายสร้างความบันเทิงหน้าเวที ได้แก่ ลาล่า ขวัญนภา เรืองศรีและลูลู่ ดวงฤดี บุญบำรุง ปัจจุบันเพิ่ม โอโม่ โอนิรันด์ กรุณา และยายฮาย สรพงษ์ ปลื้มใจ

- นักดนตรี
  - ประยูร ปรีพูล : พิณ
  - สิทธิกร ตรงประสิทธิ์ : เบส
  - จักรพงศ์ เพ็ชรแสน : โปงลาง
  - อนุรักษ์ เจริญไชย : เพอร์คัสชั่น
  - ภูเบศร์ อินทร์กลางเดช : กลองชุด
  - กุลนันท์ พิมพ์กลม : คีย์บอร์ด
  - อนุชิต กุลศรี : แคน
  - ทวิทย์ สิทธิ์ทองศรี : ปี่

- นางรำ
  - ทหัยกาญจน์ หาญมนตรี : ไหซอง,ร้องนำ
  - ภาวินี พุทซาคำ : ไหซอง
  - สุเมตตา บุปผาวัลย์ : รำ
  - ฐิติมา เชื้อใหญ่ : รำ

- อรทิพย์ พนมรัตน์ : รำ
- ชลธิชา เนตรผง : รำ
- วิไลวรรณ ไชยลังการ : รำ
- ชนิญตา ไชยราช : รำ

กลุ่มที่ 3 เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย

- เดือนเต็ม สมสกด : เสื้อผ้า,รำ

การบริหารจัดการสมาชิกในวงยังคงใช้หลักการ “พี่สอนน้อง”

“การประชุมวง” ยังคงเป็นกระบวนการบริหารงานที่วงโปงลางสะออนใช้เป็นการพูดคุยทั้งการปรับเปลี่ยนการแสดงในแต่ละครั้ง ปัญหาภายในวง ทำให้การประชุมมีความถี่ค่อนข้างบ่อยครั้ง

ในบางครั้ง วงโปงลางสะออนต้องเดินทางไปแสดงยังต่างประเทศ และเจ้าภาพมีข้อจำกัดของจำนวนนักแสดงที่ไป ทำให้อึ๊ด ซึ่งเป็นหัวหน้าวง ต้องมีการจัดสรรคนที่ไป โดยมีหลักการในการเลือกนักแสดงที่ไปดังนี้

- คนที่เคยไปและยังไม่เคยไปทัวร์คอนเสิร์ตต่างประเทศ
- ความกระตือรือร้นในการฝึกซ้อม
- เน้นคนที่มีความสามารถหลายอย่าง เพื่อคำนึงถึงผลประโยชน์สูงสุดของบริษัท

ตัวอย่างกรณีนี้ได้แก่ การคัดเลือกจำนวนนักแสดงที่ไปทัวร์คอนเสิร์ตที่ประเทศอเมริกาในเดือน สิงหาคม 2553 ซึ่งมี นักดนตรีและนักแสดงบางคนที่ไม่ได้ไป โดยอึ๊ดให้เหตุผลดังนี้

- เควิน เนื่องจากเป็นคนชอบมาสาย อึ๊ดไม่ต้องการให้สมาชิกคนอื่นๆในวงเอาเป็นแบบอย่าง
- จีจี้ เล่นตลกได้อย่างเดียว
- ใบชา เล่นเพอร์คัสชั่นได้อย่างเดียว

ซึ่งทั้งจีจี้และใบชา ต้องคำนึงถึงประโยชน์ของบริษัทเป็นหลัก ส่วนเควินนั้นต้องการให้มีการปรับเปลี่ยนนิสัยในการทำงานให้ดีขึ้น และไม่ต้องการให้คนเอาเป็นแบบอย่าง เปรียบเสมือนการสร้างกฎเกณฑ์การอยู่ร่วมกันภายในวง

การบริหารจัดการวัตถุ

- เครื่องแต่งกาย ฝ่ายเสื้อผ้าและนางรำช่วยกันออกแบบ และนำไปเสนอหัวหน้าวงถ้าหัวหน้าวงบอกว่าส่วนไหนต้องแก้ไข ก็จะนำไปปรับปรุง แต่การตัดเย็บนั้นจะเป็นหน้าที่ของทางบริษัท

- เครื่องดนตรี ถึงแม้จะมีการใช้เครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆ แต่ในเรื่องของ ค่าใช้จ่ายในการจัดหา การซ่อมแซม จะเป็นหน้าที่ของบริษัทที่จะเข้ามาดูแล

การบริหารจัดสรรเงิน

จะแบ่งออกเป็นเงินส่วนกลางซึ่งจะนำไปใช้สำหรับการทำงาน และที่เหลือถือเป็นรายได้ของแต่ละคน สมาชิกในวงจะได้เท่ากันทุกคนในการแสดงคอนเสิร์ต แต่ถ้าสมาชิกคนไหนที่เป็นพรีเซอร์เตอร์ให้สินค้าชนิดอื่นๆ สมาชิกคนนั้นก็จะได้ค่าตอบแทน เช่น โฆษณาจักรยานยนตร์ ยี่ห้อ ยามาห้า ที่มีพรีเซนเตอร์ 3 คน ได้แก่ อี๊ด ลาล่า และลูลู่ ก็จะได้ค่าตอบแทนส่วนนี้ไป โดยไม่ต้องแบ่งให้กับสมาชิกคนอื่นๆในวง

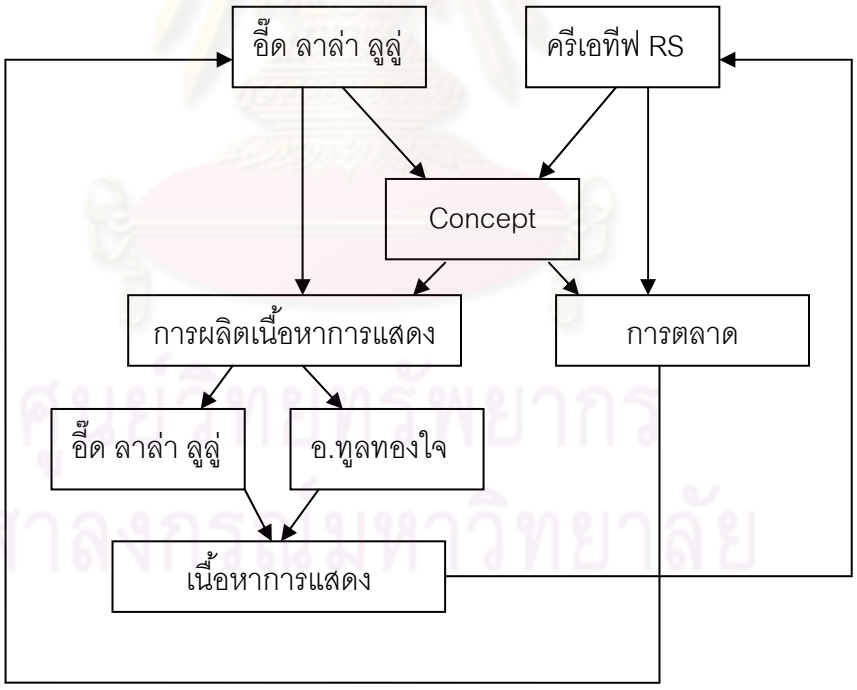
การบริหารจัดการแสดง

- *การคิดคอนเซ็ปต์การแสดง* ยังคงเป็นลักษณะ “วาไรตี้บันเทิง” ที่สอดแทรกความสนุกสนานให้เข้ากับการแสดงพื้นบ้าน การคิดคอนเซ็ปต์การแสดงนั้น ทางบริษัทได้เข้ามาร่วมคิดคอนเซ็ปต์การแสดงด้วย

    - การแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ จะมีการสื่อสารระหว่างบริษัทก่อน ให้ได้คอนเซ็ปต์หรือภาพรวมของคอนเสิร์ต จากนั้นจะมีการปรึกษาอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง และเมื่อมีการปรับเปลี่ยนจะกลับมาแจ้งให้อาร์เอสฯทราบอีกครั้ง โดยมีขั้นตอนดังนี้

        - ❖ คิดคอนเซ็ปต์การแสดงร่วมกันระหว่างโปงลางสะออนและอาร์เอสฯ
        - ❖ ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง

- ❖ จากนั้นเมื่อได้คอนเซ็ปต์แล้ว จะนำไปปรึกษาหารือกันในวง และพูดคุยกับอาจารย์ทูลทองใจและผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงคนอื่นๆ
- ❖ ในการวางแผนการผลิตผลงาน อี๊ดหัวหน้าวง จะมีกลยุทธ์ด้วยการวิเคราะห์ผู้รับสารทุกครั้ง เพื่อผลการตอบรับที่เป็นไปในทางที่ดี
- ❖ เมื่อฝึกซ้อมและปรึกษากันเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะนำไปเสนอบริษัท เพื่อศึกษาข้อบกพร่อง
- ❖ ทีมงานของอาร์ก็จะคิดเรื่องการตลาด เช่น การโฆษณาประชาสัมพันธ์,การวางแผนการใช้เทคโนโลยีช่วยในการผลิต, การจัดสถานที่, การจัดที่นั่ง, การติดต่อสปอนเซอร์, การหาแขกรับเชิญ, ค่าใช้จ่ายต่างๆ ฯลฯ เมื่อสามารถสรุปได้ จะแจ้งให้โปงลางสะออนทราบ



- การแสดงคอนเสิร์ตทั่วไป โปงลางสะออนจะปรึกษาหารือกันเอง ว่าจะนำเสนอการแสดงอย่างไรบ้าง โดยดูข้อจำกัดของเวลา และความต้องการของผู้ชม

- *การบริหารมุข* หลักการบริหารมุขการแสดง ใช้หลักการสำคัญ คือ กลุ่มคนดู หรือกลุ่มเป้าหมายในการแสดง และสถานการณ์เหตุการณ์บ้านเมืองที่คนทั่วไปสนใจอย่างกลุ่มคนดูการแสดง ถ้าเป็นวัยรุ่นก็จะใช้มุขที่วัยรุ่นเข้าใจ นำเพลงวัยรุ่นมาแสดง ถ้าเป็นคนสูงวัยมากหน่อย เด็ก ก็ต้องใช้มุขให้เหมาะสมกับวัยต่างๆ มุขการแสดงของโปงลางสะออน จะมีเผื่อไว้สำหรับคนทุกกลุ่ม จะมีซ้ำบ้าง เก่าบ้าง แต่จะไม่เล่นซ้ำในสถานที่เดียวกัน ซึ่งเคยไปเล่นแล้ว เช่น เคยเล่นที่นี่แล้ว ก็จะไม่เล่นซ้ำ นอกจากนี้ในการเล่นมุขแบบตอนที่ยังเป็นศิลปินอิสระนั้น ไม่สามารถทำได้ในบางเรื่องเช่น เรื่องภาษา มุขที่มีความหยาบคาย สื่อไปถึงเรื่องเพศ หรือมุขที่เล่นแล้วติดสังกัด เช่น ล้อเลียนเพลงของค่ายเพลงอื่นๆ ก็ไม่สามารถทำได้ เนื่องจากในการนำเสนอการแสดงผ่านสื่อมวลชนนั้น หรือระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ต้องคำนึงถึงการใช้ภาษาเป็นสิ่งสำคัญ เพราะการเข้าถึงคนดูทำได้ง่ายและเข้าถึงได้อย่างรวดเร็ว ทำให้คนดูมองว่าบางมุขนั้น ฝืดหรือไม่สนุกสนาน

  ในการคิดมุขนั้น อี๊ดหรือหัวหน้าวงก็จะใช้ช่วงที่ขับรถ หรือเวลาว่างในการคิดมุขต่างๆ ซึ่งบางครั้งเวลาคิดได้แล้ว ก็จะโทรไปบอกให้สมาชิกในวงช่วยกันจดบ้าง จากนั้นก็จะคิดว่ามุขนี้ใครควรจะเล่น และเล่นเวลาใด อี๊ดมีผู้ช่วยในการบริหารมุขคนสำคัญคือ ลาล่าและลูลู่ ลาล่ากล่าวว่า “พี่อี๊ดมักจะให้ส่งมุขก้อนใหญ่มา เราเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยนำมุขมาจัดการ คิดใหม่บ้าง ตบมุขบ้าง ซึ่งถึงวันนี้มีส่วนช่วยได้มาก อีกอย่างท่าเต้น เราช่วยสอนน้องๆในการแสดงด้วย ให้เต้นแบบกวนๆ” ส่วน ลูลู่ กล่าวไว้เหมือนกันว่า “ โปงลาง เน้นโชว์การแสดง ดังนั้นต้องพยายามหาอะไรใหม่ๆ ในการแสดงมานำเสนอ อย่างบทบาทที่แต่ละคนได้รับต้องพัฒนาตัวเองให้เต็มที่ คิดเป็นการบ้านเสมอว่าเราจะทำอย่างไรให้คนดูชอบ เรียกเสียงฮามากๆ” (บทสัมภาษณ์ของขวัญนภา เรืองศรี และ ดวงฤดี บุญบำรุง นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง มีนาคม 2550)

ผู้วิจัยพบว่า ในการแสดงทั้งคอนเสิร์ตใหญ่และการทัวร์คอนเสิร์ตของโปงลางสะออน ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมทุกเพศ ทุกวัย เป็นอย่างมาก เนื่องจากอี๊ด หัวหน้าวงจะมีการวิเคราะห์ผู้รับก่อนการคิดการแสดง เนื่องจากกระแสการบริโภคของผู้ชมที่เปลี่ยนไป หากนำเสนอตามความต้องการของศิลปินเพียงอย่างเดียว อาจทำให้ไม่ได้รับความสนใจจากผู้ชม ซึ่งตัวศิลปินเองก็จะนำเสนอการแสดงอย่างลำบาก รวมไปถึงอาจส่งผลกระทบต่อนายทุนหรืออาร์เอสฯ ยกตัวอย่างเช่น

- การไปแสดงคอนเสิร์ตยังต่างประเทศ หากเจ้าภาพกำหนดว่าอยากให้เล่นในลักษณะที่เน้นความสนุกสนาน วงโปงลางสะออนก็จะมีกลยุทธ์ในการเลือกเนื้อหา โดยเน้นแสดงมุขตลก และมีการแสดงศิลปะพื้นบ้านของไทยรวมทุกภาค เนื่องจากอี๊ด มองว่าการได้ไปเล่นคอนเสิร์ตยังต่างประเทศ ถือเป็นตัวแทนของประเทศไทย ในการนำศิลปวัฒนธรรมไปเผยแพร่ ฉะนั้นจึงได้นำเสนอศิลปะการแสดงพื้นบ้านของทุกภาค ไม่ได้เน้นแต่ภาคอีสานเพียงอย่างเดียว

- การไปทัวร์คอนเสิร์ตต่างจังหวัดต่างๆ หากได้ไปแสดงยังภาคอีสาน ก็จะคิดมุขที่มาจากภาษาอีสาน และจะใช้การสื่อสารเป็นภาษาอีสาน เพื่อความรู้สึกที่เป็นกันเองของผู้ชม นอกจากนี้หากได้ไปแสดงที่ภาคอื่นๆ เช่น ภาคใต้ ก็จะเอาหนังตะลุงมาร่วมในการแสดง เพื่อให้ผู้ชมได้เกิดความรู้สึกภูมิใจในฐานะที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้องนั้น จะมีลักษณะที่เป็นไปตามธรรมชาติ (By Nature) คือ ไม่มีรูปแบบการวางแผนที่สลับซับซ้อน เนื่องจากมีหัวหน้าวงเป็นผู้วางแผนแต่เพียงผู้เดียว โดยในการนำเสนอการแสดงนั้น จะเน้นแสดงตามความต้องการของศิลปิน ไม่ได้เน้นถึงผลการตอบรับหรือความต้องการของผู้ชม แต่การแสดงโปงลางในยุคของโปงลางสะออน ตั้งแต่เป็นศิลปินอิสระเรื่อยมาจนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น จะมีลักษณะที่ถูกวางแผน (By Plan) คือ มีการวางแผนอย่างเป็นระบบ แบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบของสมาชิกแต่อย่างไรก็ตามอำนาจในการตัดสินใจสูงสุดจะอยู่ที่หัวหน้าวง นอกจากนี้ยังมีการจัดเตรียมแผนทั้งระยะสั้นและระยะยาว และ มีการประเมินการทำงาน ปัญหา อุปสรรคโดยการแสดงความคิดเห็นร่วมกันของสมาชิก

- ***การบริหารวงโปงลางสะออนของบริษัทอาร์เอสฯ***

โปงลางสะออนเข้าสังกัดและมาแบบทั้งวง เพียงแต่ในสัญญา อาร์สยามทำกับอี๊ด ลาล่า และลูลู่ เพียง 3 คนเท่านั้น นอกจากนี้บริษัทอาร์เอสฯ ได้มีผู้จัดการวงให้กับวงโปงลางสะออน ดูแลในส่วนของการรับงาน คิวการแสดงต่างๆ รวมถึงการติดต่อประสานงานในการว่าจ้างศิลปิน

วิเคราะห์การบริหารวงโปงลางสะออนของบริษัทอาร์เอสฯ

การบริหารจัดการคน

อาร์เอสฯ ให้อิสระในการเพิ่มหรือลดจำนวนสมาชิกภายในวง ซึ่งอาร์เอสฯเองไม่ได้จำกัดจำนวนสมาชิกในวง การตัดสินใจรับคนนั้นจะอยู่ที่อี๊ด หัวหน้าวง

การบริหารจัดการวัตถุ

- เครื่องแต่งกาย เมื่อโปงลางสะออนได้ออกแบบเครื่องแต่งกายมาแล้ว บริษัทจะรับผิดชอบหน้าที่ในการจัดหาวัสดุ ตัดย็บ และออกค่าใช้จ่าย

- เครื่องดนตรี มีหน้าที่ดูแลค่าใช้จ่ายในการจัดหา การซ่อมแซม เครื่องดนตรีตามที่โปงลางสะออนต้องการ

การบริหารจัดสรรเงิน

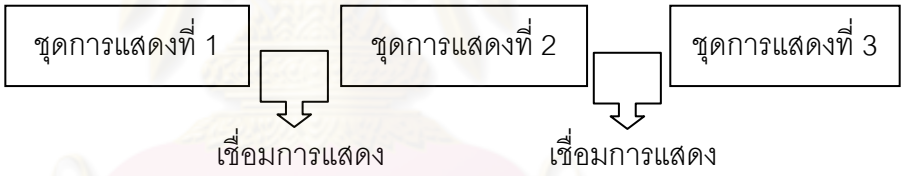
จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลนั้น อี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออนไม่สามารถเปิดเผยการแบ่งสัดส่วนค่าตอบแทนระหว่างโปงลางสะออนและอาร์เอสฯได้ แต่ได้กล่าวในลักษณะว่า สามารถอยู่ได้ทั้ง 2 ฝ่าย

การบริหารจัดการแสดง

- *การคิดคอนเซ็ปต์การแสดง* ถ้าเป็นการแสดงทั่วไป โชว์ตามต่างจังหวัด อาร์เอสฯปล่อยอิสระให้อี๊ด ดำเนินการได้อย่างเต็มที่ แต่ถ้าเป็นคอนเสิร์ตใหญ่ ต้องมีการประชุมกันเพื่อเตรียมการแสดง มีครีเอทีฟหลายๆคน เข้ามาช่วยกันคิด และใช้ข้อมูลสำรวจมาช่วยในการมองหาอะไรใหม่ๆในการนำเสนอ เพื่อจะปรับมุข ปรับการแสดงให้เหมาะสม โดยการนำเสนอความคิดรูปแบบการแสดง อาร์สยามจะเป็นผู้กำหนดคอนเซ็ปต์กว้างๆในแนวทางที่จะทำ ส่วนรายละเอียดต่างๆ อี๊ดจะเป็นคนเสนอมาทั้งหมด หัวข้อที่อี๊ดจะพูดคุยกับครีเอทีฟนั้น จะมีในส่วนของฉากเวทีคอนเสิร์ต, ระบบเสียง, การจัดที่นั่งคนดู, ชื่อคอนเสิร์ต, วีดิทัศน์ฉายตอนเริ่มต้น และรายละเอียดการ

แสดงต่างๆ คอนเซ็ปต์ของการแสดงก็จะเปลี่ยนไป มีการแสดงพื้นบ้าน การเล่นดนตรีผสมผสานกับการแสดงตลกเพื่อเพิ่มความสนุกสนานและน่าสนใจ

ตัวอย่าง การคิดคอนเซ็ปต์การแสดงระหว่างอี๊ด โปงลางสะออน และครีเอทีฟของอาร์เอส คอนเสิร์ตโปงลางสะออน อะเมซิ่งไทยแลนด์ครั้งที่ 3 ครีเอทีฟจากอาร์สยามได้บอกกับอี๊ดว่า มีแขกรับเชิญคือ กุ้ง สุทธิราช บิว กัลยาณี จินตรา พูลลาภ และวงเดอะสะล้อ คอนเซ็ปต์ของการแสดงจะเป็นลักษณะรวมการแสดงของทุกภาค จากนั้นอี๊ดจะไปคิดต่อว่า แขกรับเชิญแต่ละคนจะให้มีการแสดงใดบ้าง รวมทั้งการแสดงของแต่ละภาคที่ต้องหานักแสดง เครื่องดนตรี และชุดการแสดงว่าต้องการนำเสนออะไรบ้าง จากการเก็บข้อมูลจากผู้ที่ร่วมคิดชุดการแสดง พบว่า ส่วนที่ยากที่สุดที่อี๊ดต้องทำการบ้านหนักคือ การเชื่อมระหว่างการแสดงของแต่ละชุด ให้มีความกลมกลืน และเหมาะสมกัน



- *การบริหารคิวการแสดงและการติดต่อประสานงาน* บริษัทเป็นผู้ดูแลในเรื่องการเดินสายโชว์ตัว พรีเซ็นเตอร์ เล่นหนัง บริษัทจะเป็นผู้ดูแลให้ทั้งหมด จากเดิมคนที่ดูแลตรงนี้คือ อี๊ดคนเดียว

- *การแก้ไขปัญหา* จะเป็นลักษณะการแก้ปัญหาที่หัวหน้าวงโปงลางสะออนไม่สามารถทำได้ เช่น โปงลางสะออนรับงานแสดงที่ทุ่งศรีเมือง จ.อุดรธานี ขึ้นเวที 4 ทุ่ม แต่ก่อนหน้านั้นวันหนึ่งพวกเขายังอยู่ที่จ.อุบลราชธานี ซึ่งจะทันกำหนดเวลาแสดงที่จ.อุดรธานีแน่นอน แต่เกิดปัญหาขึ้น เมื่อทางบริษัทได้แจ้งให้โปงลางสะออนไปเล่นในงานเลี้ยงต้อนรับนักกีฬา ซึ่งกลับมาจากซีเกมส์ ทำให้ต้องมีการวางแผนการเดินทางใหม่ โดยสรุปว่านักดนตรีและนางรำส่วนหนึ่งจะนั่งรถไปรอขึ้นเวทีที่อุดรฯ แต่ อี๊ด ลาล่า ลูลู่ พร้อมนักดนตรีและนางรำคนอื่นๆ รวมแล้ว 8 คน ต้องโดยสารเครื่องบินเข้ากรุงเทพฯ ทันทีเพื่อเล่นให้ทัน 5 โมงเย็น แสดงเสร็จ 6 โมงเย็นก็จะต้องไปขึ้นเครื่องที่

สนามบินดอนเมือง เพื่อขึ้นเครื่องบินกลับ จ.อุดรธานี ให้ทันขึ้นเวที 4 ทุ่ม แต่การเดินทางในกรุงเทพฯ มีการจราจรที่ติดขัด ทำให้ไปถึงสนามบินก่อนขึ้นเครื่องเพียง 5 นาที ซึ่งสายการบินได้ปิดการเช็คสัมภาระไปแล้ว ทางบริษัทฯจึงได้เหมาเครื่องบินขนาด 80 ที่นั่งให้กับสมาชิกโปงลางสะออนทั้ง 8 คน เพื่อให้ไปขึ้นเวทีได้ทันตามเวลาที่กำหนด (หนังสือเปิดโสร่งโปงลางสะออน : 127-128)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยพบว่า อาร์เอสฯเป็นผู้กำหนดแขกรับเชิญในการมาร่วมคอนเสิร์ตและแขกรับเชิญบางคนก็เป็นศิลปินในสังกัดเดียวกับโปงลางสะออน ถือได้ว่าเป็นกลยุทธ์ทางการตลาดอย่างหนึ่ง โดยการทำวงดนตรีโปงลางสะออน ให้เป็นพื้นที่ในการประชาสัมพันธ์ศิลปินในค่ายคนอื่นๆ ซึ่งส่วนนี้ถือเป็นหน้าที่ของอาร์เอสฯโดยตรง ในด้านการประชาสัมพันธ์และคิดกลยุทธด้านการตลาดให้แก่ศิลปินในค่าย ถือว่าเป็นส่วนที่ดีในการทำการตลาด แต่อาจส่งผลต่อการนำเสนอชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านของศิลปิน สิ่งเหล่านี้บริษัทต้องศึกษาให้รอบคอบ

สรุปการเปรียบเทียบการบริหารจัดการของวงโปงลาง

ยุค	พ่อเปลื้อง		โปงลางสะออนอิสระ	โปงลางสะออนRS	
	ศิลปินพื้นบ้าน	วิทยาลัยนาฏศิลป		บริหารภายในวง	RS บริหาร
รูปแบบความสัมพันธ์	คนในครอบครัว	ผสมผสานระหว่างแบบคนในครอบครัวกับแบบนายจ้างและลูกจ้าง	“พี่สอนน้อง” หรือคนในครอบครัว	“พี่สอนน้อง" หรือคนในครอบครัว	นายจ้างและลูกจ้าง
การแต่งกาย	ชุดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน	มีการจ้างการตัดเย็บ และยังมีการแต่งหน้า ทำผม	ฝ่ายเสื้อผ้าช่วยกันออกแบบ	ฝ่ายเสื้อผ้าและนางรำช่วยกันออกแบบ	โปงลางสะออนได้ออกแบบเครื่องแต่งกายมาแล้ว บริษัท

					จะรับผิดชอบหน้าที่ในการจัดหาวัสดุ ตัดเย็บ และออกค่าใช้จ่าย
เครื่องดนตรี	ประดิษฐ์ได้เองจากวัสดุธรรมชาติ	แต่ต้องมีการสั่งซื้อ ไม่ได้ผลิตเอง	เริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีสากล มีค่าใช้จ่ายเพิ่ม	มีการใช้เครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีพื้นบ้าน แต่ไม่ได้ดูแลเรื่องค่าใช้จ่าย	มีหน้าที่ดูแลค่าใช้จ่ายในการจัดหา การซ่อมแซมเครื่องดนตรีตามที่โปงลางสะออนต้องการ
การจัดสรรเงิน	หัวหน้าวงจะเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงผู้เดียว โดยนักดนตรีจะได้มากกว่านักแสดง	นักแสดงจะได้ค่าตอบแทนเท่ากับทุกคน	จะแบ่งออกเป็นเงินส่วนกลาง ซึ่งจะนำไปใช้สำหรับการทำงาน และที่เหลือถือเป็นรายได้ของแต่ละคน ซึ่งจะแบ่งจำนวนเท่ากัน	เงินส่วนกลาง ซึ่งจะนำไปใช้สำหรับการทำงาน และที่เหลือถือเป็นรายได้ของแต่ละคน สมาชิกในวงจะได้เท่ากันทุกคนในการแสดง คอนเสิร์ต	สามารถอยู่ได้ทั้ง 2 ฝ่าย
บริหารการแสดง	จะไม่ค่อนตัดทอนหรือเพิ่ม	มีการยืดหยุ่นในการแสดง	ยืดหยุ่นตามความต้องการ	ยืดหยุ่นตามความ	สนับสนุนเรื่องของ

	การแสดงหรือดนตรีที่นอกเหนือจะศิลปะพื้นบ้านอีสาน	แต่ทางผู้สอนจะบอกนักแสดงว่ามีการตัดเพราะเหตุใด	ของลูกค้าและผู้ชม	ต้องการของลูกค้าและผู้ชม	เทคโนโลยีที่ทันสมัยและดูแลด้านการตลาดและประชาสัมพันธ์

จากตารางจะพบว่า ใน**ด้านรูปแบบความสัมพันธ์** ยุคครูเปลื้อง จนถึง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ในส่วนของการบริหารจัดการภายในวง จะพบว่า ใช้รูปแบบในลักษณะคนในครอบครัวหรือพี่สอนน้อง เนื่องจากการรวมตัวของคนในท้องถิ่นกันก่อนในยุคศิลปินพื้นบ้าน จากนั้นก็มาเป็นยุคของวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสานก่อตั้ง ผู้แสดงและผู้ฝึกสอนซึ่งส่วนใหญ่เป็นครูและศิษย์ ก็ได้ใช้รูปแบบความสัมพันธ์ในลักษณะของคนในครอบครัวเช่นกัน แต่ก็ได้มีการผสมความเป็นเจ้านายและลูกน้องลงไปด้วย เพราะจำนวนคนที่มีมาก หากใช้รูปแบบความสัมพันธ์แบบคนในครอบครัวทั้งหมด อาจจะยากต่อการควบคุมดูแล และในยุคของโปงลางสะออนนั้น อี๊ดหัวหน้าวงใช้รูปแบบความสัมพันธ์ในลักษณะคนในครอบครัว “พี่สอนน้อง” เพื่อต้องการให้การทำงานในวงเป็นไปอย่างราบรื่น และเนื่องจากสมาชิกในวงส่วนใหญ่จะเป็นพี่น้องจากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จึงเกิดความคุ้นเคยในรูปแบบความสัมพันธ์แบบพี่น้องมาก่อน สำหรับความใกล้ชิดสนิทสนมนั้น วงโปงลางสะออนจะมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นกว่า เนื่องจากมีการทำงานเป็นวง โดยมีสมาชิกประจำ ต่างกับในยุคครูเปลื้องที่สมาชิกจะเป็นในลักษณะเวียนเข้าออก

ด้านการแต่งกาย ในยุคครูเปลื้องในช่วงแรกนั้น จะไม่มีค่าใช้จ่ายในเรื่องของเสื้อผ้า เนื่องจากเสื้อผ้าที่นำมาใช้ในการแสดงนั้น เป็นเสื้อผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวัน แต่ในช่วงหลังของยุคครูเปลื้อง จนถึง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ จะพบว่า การแต่งกายจะเน้นความสวยงามมากขึ้น ทำให้มีเรื่องของค่าใช้จ่ายตามมา การแต่งกายของโปงลางสะออน จะเป็นในลักษณะช่วยกันออกแบบ จึงสอดคล้องกับในส่วนของรูปแบบความสัมพันธ์ที่วงโปงลางสะออนมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นกันในวง มากกว่ายุคอื่นๆ

ด้านเครื่องดนตรี ในยุคครูเปลื้องในช่วงแรกนั้น ได้มีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นมาเองหรือมีการหยิบยืมกันในท้องถิ่น ทำให้ค่าใช้จ่ายในด้านนี้ จะเป็นลักษณะซ่อมเครื่องดนตรี จะแตกต่างจากช่วงหลังของยุคครูเปลื้องจนถึงยุคของโปงลางสะออน ที่ต้องมีการสั่งซื้อเครื่อง

ดนตรี และมีค่าใช้จ่ายไว้สำหรับซ่อมเครื่องดนตรี เนื่องจากไม่สามารถผลิตเครื่องดนตรีเองได้ และยังมีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานในวง ซึ่งหากศึกษาในส่วนของบริษัทอาร์เอสฯมาบริหารโปงลางสะออน จะพบว่า ในด้านการแต่งกายและเครื่องดนตรี เมื่อโปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดแล้วนั้น บริษัทจะออกค่าใช้จ่ายในส่วนดังกล่าวแทนโปงลางสะออน เมื่อโปงลางสะออนไม่ต้องคำนึงถึงค่าใช้จ่าย การซ่อมแซมหรือการจัดหาเครื่องดนตรี จึงทำให้มีเวลาไปปรับประยุกต์การแสดงมากขึ้นกว่าในช่วงที่เป็นศิลปินอิสระ

ด้านการจัดสรรเงิน จุดร่วมของทุกยุคคือ หัวหน้าวงจะเป็นผู้จัดสรรค่าตอบแทนให้สมาชิกด้วยตนเอง ซึ่งหมายถึง อำนาจการตัดสินใจจะอยู่ที่หัวหน้าวงทุกยุคทุกสมัย แต่ในช่วงศิลปินพื้นบ้านของยุคครูเปลื้องนั้น จะจัดสรรค่าตอบแทนไม่เท่ากัน คือ นักดนตรีจะได้มากกว่านักแสดง

บริหารการแสดง จากตารางข้างต้น จะพบว่า ในยุคของครูเปลื้อง ช่วงศิลปินพื้นบ้าน จะมีการบริหารการแสดงที่ไม่ยืดหยุ่น เน้นการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก โดยไม่ได้คำนึงถึงความต้องการของผู้ชมเหมือนในยุคอื่นๆ โดยในยุคครูเปลื้อง ช่วงวิทยาลัยนาฏศิลป ได้มีการบริหารการแสดงปรับในลักษณะที่สามารถยืดหยุ่นได้ แต่ก็จะบอกผู้ชมและนักแสดงว่าได้มีการปรับการแสดงมาแล้ว เนื่องจากสาเหตุใด ส่วนยุคของโปงลางสะออนทั้งสองยุค มีการบริหารการแสดงในลักษณะปรับให้ยืดหยุ่นตามความต้องการของตลาดหรือผู้ชม แต่ไม่ได้กล่าวว่าปรับเพราะสาเหตุใด

จากข้อมูลด้านการบริหารจัดการของโปงลางสะออน ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า อี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออน ใช้หลักการ**บริหารคนในลักษณะผสมผสานระหว่างอดีตและปัจจุบัน** คือ “มีการตัดสินใจคนเดียวในบางครั้ง” ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปินสมัยโบราณ ที่มีอำนาจในการตัดสินใจคนเดียว และ “มีการประชุมวง” ซึ่งเป็นหลักการบริหารจัดการในลักษณะปัจจุบัน ที่เน้นการมีส่วนร่วมทางความคิดเห็น หลักการบริหารในลักษณะนี้ทำให้สมาชิกในวงโปงลางสะออนให้ความเคารพกับอี๊ดเป็นอย่างมาก โดยศึกษาได้จาก อี๊ดจะปล่อยให้มีการปรึกษาหารือกันในวง แต่อำนาจในการตัดสินใจในเรื่องนั้นๆ จะเป็นของอี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออนนั่นเอง

การเข้ามามีสังกัดของโปงลางสะออนนั้น อี๊ดได้กล่าวว่า มีทั้งส่วนดีและส่วนเสีย

ส่วนดี คือ "เมื่อมีบริษัทเข้ามาดูแล ดีตรงที่มีอำนาจต่อรอง เขาดูแลให้เราหมดทุกอย่าง การต่อรองกับลูกค้าที่ติดต่อมาก็ดีขึ้น โปงลางสะออนมีหน้าที่รับคิวตามที่บริษัทจัดมาให้ และการที่ไม่รับงานเอง ก็ตัดปัญหาเรื่องรับงานซ้อนกัน" (บทสัมภาษณ์ อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม นิตยสารผู้จัดการ ธันวาคม 2550)

ส่วนเสีย คือ มีกรอบในการทำงานมากขึ้น จากที่เคยคิดมุขว่าเล่นอะไรก็ได้ เพลงของทุกค่าย โฆษณาทุกชิ้น นำมาเล่นได้หมด แต่เมื่อมีสังกัดก็ต้องดูว่าทำได้หรือไม่ *"เหมือนเราอยู่ครอบครัวนี้แล้วเราไปช่วยครอบครัวนั้นได้อย่างไร"* *อี๊ดได้กล่าวถึงสามัญสำนึกและจรรยาบรรณ แม้ว่าจะไม่มีคำเตือนหรือคำขอร้องจากผู้บริหารก็ตาม* (บทสัมภาษณ์ อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม นิตยสารผู้จัดการ ธันวาคม 2550)

อี๊ดกล่าวว่าทีมงานของบริษัทเข้ามาดูแลการซ้อมอย่างเป็นเรื่องเป็นราวทันที พวกเขาได้ประจักษ์ชัดคราวนี้เองว่า คำว่า "คอนเสิร์ต" นั้น มีอุปสรรคมากมาย กว่าจะได้แต่ฉากแต่ละตอนช่างยากเย็นแสนเข็ญ

"มุขนี้เก่าเกินไป.... ไม่ผ่าน"

"เพลงนี้เอามาเล่นในคอนเสิร์ตไม่ได้...ติดลิขสิทธิ์บริษัทอื่น แต่ไม่เป็นไร เราไปขอซื้อลิขสิทธิ์เขาได้ แต่เพลงฝรั่งนี่สิ ขอไม่ได้ แล้วจะทำยังไง ฯลฯ" (หนังสือเปิดโสร่งโปงลางสะออน :115)

แต่สำหรับการนำเสนอการแสดงศิลปะพื้นบ้านแล้ว อาร์เอสฯกลับให้อิสระโปงลางสะออนอย่างมาก เนื่องจากมีความรู้ความสามารถในด้านนี้โดยเฉพาะ

ผู้วิจัยขอนำเสนอหลักการบริหารโปงลางสะออนของบริษัทอาร์เอสฯ เพื่อสามารถสรุปองค์ความรู้ใหม่ในการบริหารจัดการศิลปินในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

<u>หลักการบริหารวงโปงลางสะออน</u> ถือเป็นโมเดลใหม่ในกระบวนการวิธีบริหารศิลปินของอาร์เอสฯ ใช้หลักการบริหารแบบมองศิลปินเป็นสินทรัพย์ที่มีมูลค่ามหาศาล ซึ่งไม่ใช่แค่ออกเทปขายเพลงแล้วหยุดพัก รอทำชุดใหม่ แต่เป็นการบริหารรายได้ทุกช่องทาง เช่น เป็นนักแสดง เป็นพรีเซ็นเตอร์ เป็นพิธีกร ทุกอย่างแตกแขนงได้หมด

ตอนแรกอาร์สยามวางหลักการสร้างโปงลางสะออนไว้คล้ายกับการทำวงดนตรี “หมอลำ” แต่พบว่า โปงลางสะออนมีจุดเด่นอย่างหนึ่งคือ เป็นเด็กรุ่นใหม่ที่มีพื้นฐานการเรียนนาฏศิลปมาเข้าใจในการนำวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านมาประยุกต์ ทำให้การเล่นดนตรี การแสดงโชว์ได้อย่างถูกหลักการแสดง ที่สำคัญความเป็นหนุ่มสาว ทำให้เป็นที่สนใจจากผู้ชม และเข้าได้กับคนทุกเพศทุกวัย (บทสัมภาษณ์ประสงค์ รุ่งสมัยทอง และศุภชัย นิลวรรณ ผู้บริหารบริษัทอาร์สยาม นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง มีนาคม 2550)

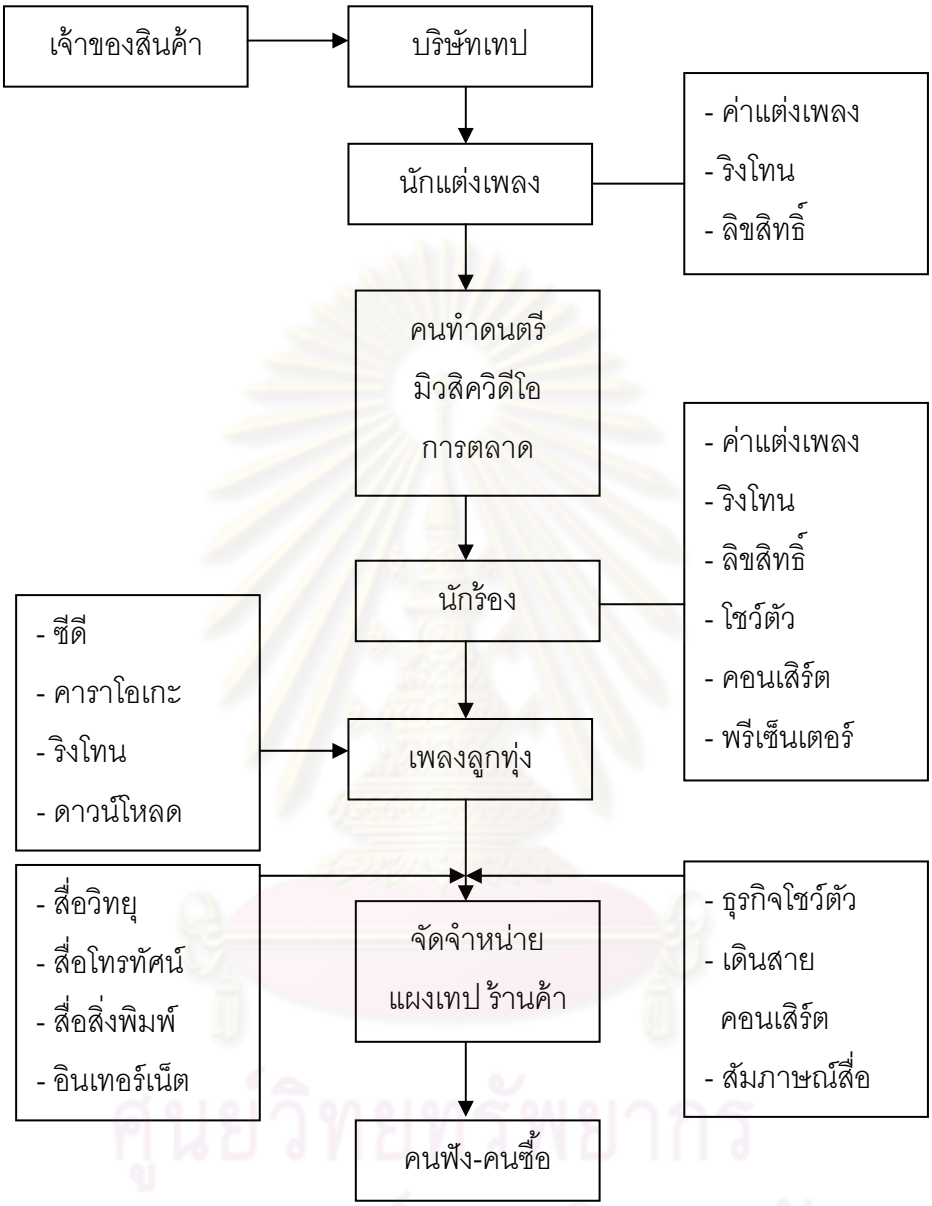
ขั้นตอนการสร้างโปงลางสะออนนั้น จะแตกต่างจากศิลปินทั่วไป เนื่องจากโปงลางสะออนขายโชว์มากกว่าขายเพลง สูตรการสร้างของอาร์เอสฯ จึงเริ่มต้นด้วยการจัดการแสดงสดหรือคอนเสิร์ตครั้งใหญ่ และครั้งแรกของโปงลางสะออน ใช้ชื่อว่า LIVE IN BANGKOK ซึ่งเป็นการโปรโมตครั้งสำคัญทางการตลาด เพราะเมื่อจบการแสดงคอนเสิร์ต อาร์เอสฯได้ผลิตซีดีออกจำหน่าย เพื่อขยายความนิยมของโปงลางสะออนผ่านรูปแบบของซีดีบันทึกการแสดงสดไปยังกลุ่มผู้บริโภค เรียกว่า เป็นการนำวัฒนธรรมการแสดงศิลปะพื้นบ้านมาผลิตให้เป็นสินค้าเพื่อเพิ่มความนิยมไปยังผู้ชม ในส่วนนี้เอง หากโปงลางสะออนมีการนำเสนอการแสดงพื้นบ้านที่ขาดหายไป วัฒนธรรมต่างๆก็จะหายไปด้วย เมื่อมีคอนเสิร์ตใหญ่แล้ว อาร์เอสฯก็ได้ผลิตอัลบั้มเพลงโปงลางสะออนชุดแรกออกมา ใช้ชื่อว่า “เดอะมิวสิค” เพื่อให้โปงลางสะออนมีเพลงเป็นของตัวเอง ไม่ได้ร้องเพลงของศิลปินคนอื่นเพียงอย่างเดียว (นิตยสารโพสิชั่นนิ่ง มีนาคม 2550)

กลยุทธ์หนึ่งที่จะช่วยส่งเสริมผลงานของศิลปินคือ การโปรโมตผ่านสื่อวิทยุและรายการโทรทัศน์ที่อยู่ในเครือของอาร์สยาม

ผู้วิจัยขอนำเสนอแผนภูมิเปรียบเทียบการบริหารจัดการของศิลปินทั่วไปกับวงโปงลางสะออนของบริษัทอาร์สยาม เพื่อเสนอความแตกต่างในการบริหารจัดการ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

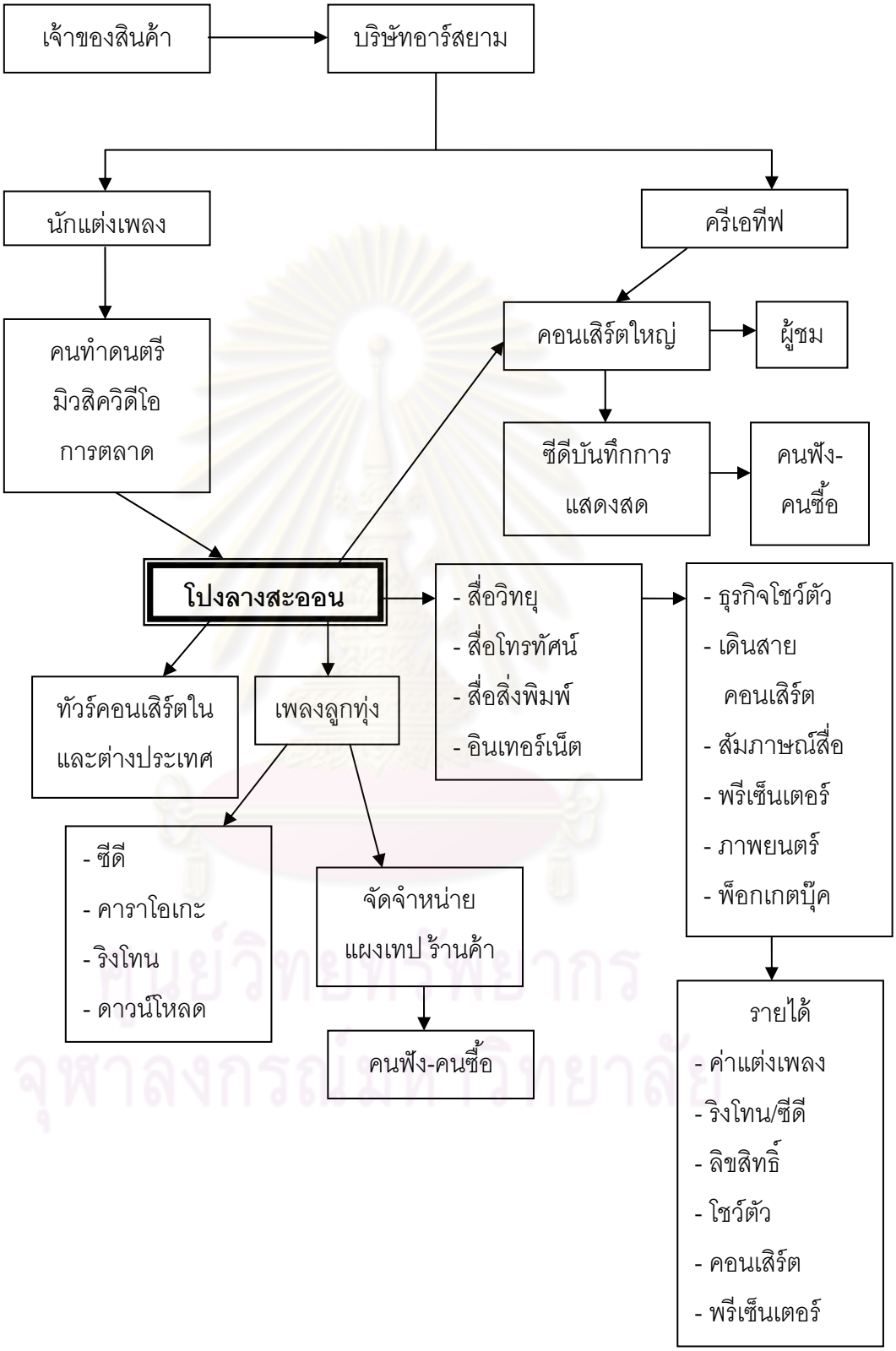
วงจรธุรกิจเพลงลูกทุ่ง



แผนภาพที่ 7 **วงจรธุรกิจเพลงลูกทุ่ง**

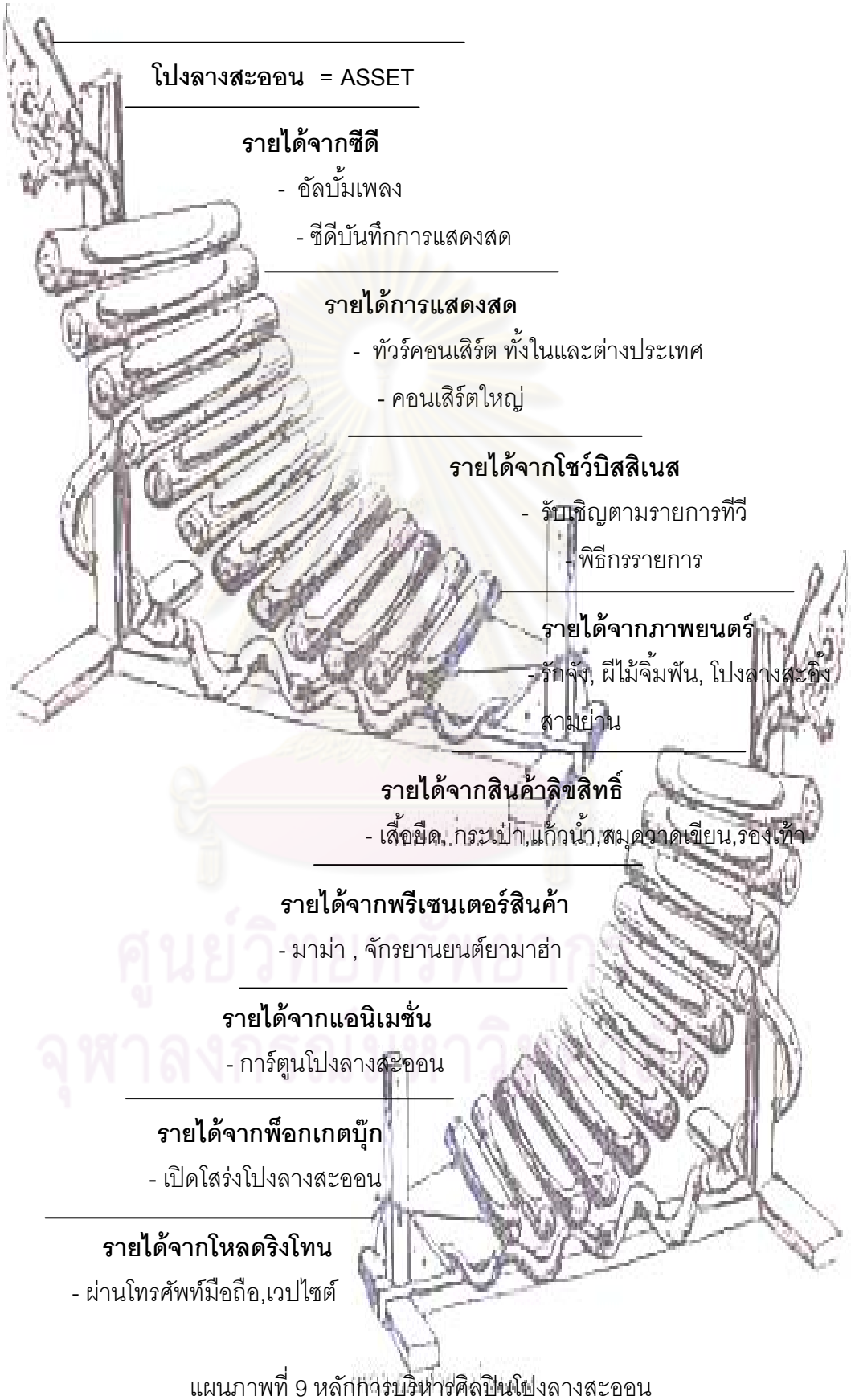
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วงจรธุรกิจโปงลางสะออน



แผนภาพที่ 8 **วงจรธุรกิจวงโปงลางสะออน**

หลักการบริหารศิลปินโปงลางสะออน (Artist Management)



แผนภาพที่ 9 หลักการบริหารศิลปินโปงลางสะออน

การต่อรองระหว่างโปงลางสะออนและอาร์เอสฯ

เนื่องจากวงโปงลางสะออนมีการบริหารจัดการที่ดี และมีชื่อเสียงตั้งแต่ยังไม่เข้าบริษัทอาร์เอสฯ ทำให้มีหลายบริษัทที่สนใจติดต่อให้โปงลางสะออนไปร่วมงานด้วย รวมไปถึงบริษัทอาร์เอสฯ

“มีหลายบริษัทที่เข้ามาติดต่อเรา บางบริษัทมานั่งเฝ้าเราเกือบปี บางบริษัทกลางคืนพูดอย่าง พอเช้ามารายละเอียดในสัญญาไม่เหมือนที่พูดกับเมื่อคืนเลย เราก็เลยไม่เซ็น แต่สำหรับอาร์สยาม เขาค่อนข้างจะแฟร์กับเรา พูดกับเราอย่างไร ในสัญญาก็เป็นอย่างนั้น เราเลยตัดสินใจเซ็นสัญญากับอาร์สยาม” (อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

การต่อรองของโปงลางสะออนกับบริษัทอาร์เอสฯนั้น เกิดขึ้นหลังจากโปงลางสะออนเซ็นสัญญากับอาร์สยามได้ไม่นาน

การต่อรองอย่างแรกคือ โปงลางสะออนจะขอมีคอนเสิร์ตใหญ่ก่อนออกเทป ซึ่งจะแตกต่างจากการบริหารศิลปินคนอื่นๆ ที่มีอัลบั้มก่อนถึงจะมีคอนเสิร์ต ด้วยความที่เป็นศิลปินหน้าใหม่ ทำให้ผู้บริหารไม่มั่นใจว่ากระแสตอบรับของผู้ชมจะเป็นอย่างไร สิ่งสำคัญคือการทำคอนเสิร์ตแต่ละครั้ง จะต้องมีการลงทุนที่สูงมาก แต่เนื่องจากโปงลางสะออนมีผลงานในการเดินสายเล่นคอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ และได้กระแสตอบรับที่ดีมาก ทำให้อาร์สยามตัดสินใจอนุมัติการจัดคอนเสิร์ตใหญ่ของโปงลางสะออนครั้งแรก ใช้ชื่อว่า “Live In Bangkok” ได้รับกระแสตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างมาก เพิ่มรอบการแสดงเป็น 2 รอบและจำหน่ายบัตรชมการแสดงหมดอย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ยังสามารถจำหน่ายซีดีบันทึกการแสดงสดได้กว่า 1 ล้านตลับ สร้างรายได้ให้กับอาร์สยาม 350 ล้านบาท ในปีแรกที่เข้ามาเซ็นสัญญา

รายได้อย่างมหาศาลของโปงลางสะออน ที่สูงถึง 350 บาท ในปีแรกที่เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัด เรียกว่าสร้างรายได้สูงสุดเมื่อเปรียบเทียบกับรายได้ของศิลปินคนอื่นๆของอาร์เอสฯ จึงเป็นที่มาของการต่อรองในการบริหารจัดการและการนำเสนอการแสดงศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านของอี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออน กับอาร์เอสฯ

โปงลางสะออนต่อรองกับอาร์เอสฯ

1. เนื่องจากวงโปงลางสะออนเป็นกลุ่มศิลปินที่มีความรู้ ความสามารถทั้งด้านนาฏศิลป และด้านสื่อมวลชน มีความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรม การแสดงพื้นบ้าน ซึ่งเป็นเสมือนต้นทุนทางความสามารถที่ทำให้โปงลางสะออน และทราบถึงธรรมชาติและข้อจำกัดของสื่อมวลชน ทำให้วงโปงลางสะออนมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปอย่างรวดเร็ว ดังนั้นอาร์สยามให้อิสระในการทำงานของวงโปงลางสะออนอย่างเต็มที่ โดยชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านต่างๆนั้น อี๊ดสามารถออกแบบและนำเสนอทั้งหมด เพียงแต่ให้อยู่ในคอนเซ็ปต์กว้างๆที่อี๊ดและบริษัทได้วางไว้ร่วมกัน รวมทั้งในการบริหารจัดการวงโปงลางสะออนนั้น ถือว่าเป็นโมเดลใหม่ในการบริหารศิลปินที่เน้นการแสดงโชว์มากกว่าการขายเพลง และเป็นการโชว์ประเภทศิลปะการแสดงพื้นบ้าน อาร์เอสฯจึงต้องเรียนรู้การบริหารศิลปินในลักษณะนี้ไปพร้อมกับการทำงานของโปงลางสะออน โดยอาร์เอสฯหรืออาร์สยามจะให้อิสระในการทำงานกับโปงลางสะออนในเรื่องการนำเสนอสื่อพื้นบ้าน

2. การที่มาอยู่กับอาร์สยามทำให้วงโปงลางสะออนมีงานมากขึ้น และวงมีการขยายตัว ซึ่งอี๊ด ตั้งเงื่อนไขในการรับงานไว้ว่าต้องไปทั้งวง ไม่มีการแยกไป หรือทำเป็นวงเล็ก ถ้าหากเป็นไปได้ เวลาออกรายการโทรทัศน์ก็ต้องมีคนในวงโปงลางสะออนไปด้วย เพราะเขาคิดเสมอว่าโปงลางสะออนมีวันนี้ได้เพราะทุกคน ให้เขาออกงานคนเดียวแล้วเด็กในวงจะทำอะไร

3. แม้การเพิ่มคนจะเป็นการขยายต้นทุนก็จริง แต่ถือเป็นเรื่องจำเป็นที่โปงลางสะออนจะต้องพัฒนาการแสดงอย่างไม่หยุดนิ่ง ซึ่งบุคลากรด้านการแสดงถือเป็นสิ่งจำเป็น ซึ่งความคิดนี้อี๊ดได้ไปปรึกษากับอาร์เอสฯแล้ว ได้รับอนุญาตให้สามารถรับสมาชิกในวงดนตรีเพิ่มเติมได้

ซึ่งข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวมานั้น อี๊ด สามารถต่อรองกับอาร์เอสฯได้ทั้งหมด

อาร์เอสฯต่อรองกับโปงลางสะออน

1. ในบางครั้งกรอบหรือคอนเซ็ปต์ที่บริษัทวางเอาไว้ทำให้อี๊ด หัวหน้าวงต้องมีการปรับสื่อพื้นบ้านให้ตรงกับความต้องการของบริษัทเช่นกัน ทั้งในส่วนของเวลาการแสดงตลอดจนความสามารถของแขกรับเชิญ ซึ่งอาร์เอสฯจะเป็นคนสรรหา และในบาง

คอนเสิร์ตนั้น โปงลางสะออนไม่สามารถเลือกแขกรับเชิญเองได้ แต่เมื่อทางบริษัทจัดมาให้แล้วนั้น โปงลางสะออนต้องคิดชุดการแสดง มุขตลกและการมีส่วนร่วมของแขกรับเชิญให้เหมาะสมกับคอนเซ็ปต์ของคอนเสิร์ตด้วย ซึ่งความสามารถของแขกรับเชิญนั้น บางคนไม่ได้มีความถนัดทางด้านนาฏศิลปและยังมีข้อจำกัดทางด้านเวลาในฝึกซ้อม ทำให้ต้องมีการปรับในส่วนของการแสดงพื้นบ้านมากกว่าที่จะปรับตัวของแขกรับเชิญ

2. จากการวิจัยพบว่ากลวิธีการต่อรองในการนำเสนอสื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน ใช้รูปแบบ Articulation คือ การรับของใหม่เข้ามาบางส่วน ตัดของเดิมทิ้งไปบางส่วน ได้แก่ เพลงดึงครกดึงสาก ที่ลดทอนจำนวนครั้งของแต่ละท่าลง และใช้เวลารำน้อยลงจากแบบดั้งเดิมมาก ซึ่งแบบดั้งเดิมใช้เวลารำประมาณ 5-6 นาที แต่โปงลางสะออนปรับให้เหลือไม่ถึง 3 นาที รวมไปถึงตัดท่ารำในการผูกเชือกเสี่ยงทายออกไป ซึ่งเป็นท่ารำที่สำคัญ เปรียบเสมือนการบอกเล่าถึงขั้นตอนในการทำพิธีเสี่ยงทายดึงครกดึงสาก ซึ่งเป็นพิธีกรรมสำคัญของคนในสมัยโบราณ สาเหตุที่ต้องตัดทิ้งไปนั้นเนื่องจากข้อจำกัดของด้านเวลา นอกจากจะมีการตัดของเดิมทิ้งไปบางส่วนแล้ว ยังมีการรับของใหม่เข้ามาบางส่วนเช่น การโชว์เต้นเพลงเกาหลี, ระบำฟรามิงโก้ ซึ่งเป็นการแสดงของต่างชาติ สำหรับสาเหตุที่ต้องมีการรับสิ่งดังกล่าวเข้ามานั้น เนื่องจากต้องเน้นการแสดงที่ได้รับความสนใจของผู้ชมในปัจจุบัน หากนำเสนอแต่การแสดงพื้นบ้านผู้ชมหรือคนดูก็อาจจะเบื่อ จึงได้มีการเพิ่มเติมในส่วนการแสดงสากลเข้าเป็นตามรูปแบบของโปงลางสะออนที่มีการแต่งเติมในเรื่องของเสื้อผ้า เครื่องประดับและท่าเต้น

ซึ่งข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวมานั้น อาร์เอสฯไม่ได้กำหนดว่าต้องปรับเนื้อหาการแสดงหรือการแสดงศิลปะพื้นบ้าน แต่เนื่องจากคอนเซ็ปและการกำหนดเวลากำหนดแขกรับเชิญทำให้อี๊ดต้องมีการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านไปโดยปริยาย

ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า อาร์เอสฯและโปงลางสะออน ได้แบ่งการบริหารออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนของการผลิต และส่วนของการตลาด โดยโปงลางสะออนจะรับผิดชอบในส่วนของการผลิตการแสดงพื้นบ้าน และอาร์เอสฯจะรับผิดชอบในส่วนของการตลาด

การผลิต (Production)		**การตลาด** (Marketing) **(อาร์เอสฯ)**
การแสดง **(โปงลางสะออน)**	สนับสนุนการแสดง **(อาร์เอสฯ)**	-การจัดคิวการแสดง -การติดต่อประสานงาน -การประชาสัมพันธ์ -การจัดที่นั่ง,บัตรคอนเสิร์ต -ช่องทางการจัดจำหน่าย -การนำเสนอผ่านสื่อ -ค่าใช้จ่าย เสื้อผ้า อาหาร เครื่องดนตรี -ติดต่อแขกรับเชิญ -ฯลฯ
- คิดชุดการแสดงพื้นบ้าน - คิดชุดการแสดงประกอบ - คิดมุขตลก - คิดเพลงประกอบการแสดง -คิดชุดการแสดงให้แขกรับเชิญ -ออกแบบเสื้อผ้า -บริหารจัดการในวง	- ออกแบบสถานที่ -ดูแลด้านเทคนิคแสง สี เสียง -ดูแลมุขการแสดง -ดูแลภาพรวมการแสดง	

จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า อาร์เอสฯนั้น ให้อิสระในการผลิตการแสดงแก่โปงลางสะออน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านอย่างเต็มที่ โดยอาร์เอสฯจะทำหน้าที่ในส่วนของการตลาด และสนับสนุนด้านการแสดง ซึ่งการบริหารจัดการในลักษณะนี้ถือได้ว่า***อาร์เอสฯปฏิบัติได้ถูกต้องในการร่วมงานกับศิลปินพื้นบ้าน*** และด้วยหลักการนี้เองทำให้โปงลางสะออน สามารถผลิตเนื้อหาการแสดงได้ตรงตามความต้องการของคนดูทุกภาค และได้รับความนิยมอย่างมาก โดยโปงลางสะออนนั้น ถือได้ว่ามาจากศิลปินพื้นบ้าน นำเสนอความเป็นพื้นบ้าน การบริหารจัดการหรือการใช้เทคโนโลยีสมัยอาจจะไม่เชี่ยวชาญเท่าบริษัทค่ายเพลงอย่างอาร์เอส การที่อาร์เอสฯ ได้ดูแลในส่วนของการตลาดนั้น ทำให้วงโปงลางสะออน มีเวลาพอที่จะปรับประยุกต์การแสดงพื้นบ้านมากกว่าในยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ที่มีการบริหารจัดการและการผลิตเนื้อหาการแสดงเองทั้งหมด ซึ่งจากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปแล้วในส่วนของการบริหารจัดการของโปงลางสะออนในขณะที่เป็นศิลปินอิสระ จะพบว่า การรับงานเอง ทำให้ถูกโกงเนื่องจากยังไม่มีประสบการณ์ ซึ่งหากพิจารณาในส่วนของสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชน จะมีลักษณะคล้ายกับการบริหารงานของอาร์เอสฯและโปงลางสะออน โดยอาร์เอสฯเลือกใช้สื่อมวลชนในการ

ผลิตและเป็นช่องทางในการเผยแพร่ แต่ไม่มีประสบการณ์การผลิตสื่อพื้นบ้าน ส่วนโปงลางสะออนทำหน้าที่ผลิตสื่อพื้นบ้าน แต่มีประสบการณ์ในการใช้สื่อมวลชนและการตลาดน้อยกว่าอาร์เอสฯ

สื่อมวลชน มีความรู้ด้านการผลิตน้อย แต่มีความสามารถในการบริหารมาก สื่อพื้นบ้าน มีความรู้ด้านการผลิตมาก แต่มีความสามารถในการบริหารน้อย

ฉะนั้นหากมีการทำงานร่วมกันระหว่างสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชน จะต้องควรแบ่งหน้าที่กันให้ชัดเจน และไม่ควรก้าวก่ายซึ่งกันและกัน เพื่อให้ได้เนื้อหาการแสดงและการบริหารจัดการที่มีประสิทธิภาพควบคู่กัน

การจัดการการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของหัวหน้าวงโปงลางสะออน

อี๊ดกล่าวว่าในการนำเสนอการแสดงนั้น จะมีการปรึกษากับครูเปลื้อง อาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป รวมถึงผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้านว่าจะนำเสนออย่างไร ซึ่งบุคคลเหล่านี้ก็จะกล่าวว่า อันไหนควรเล่นอย่างไร อันไหนควรจะอนุรักษ์ไว้ อะไรที่เรานำมาประยุกต์ก็ต้องอยู่ในขอบเขตอย่าให้มากเกินไป

ผู้วิจัยตั้งข้อสันนิษฐานจากการเก็บข้อมูล พบว่า อี๊ดมีสิทธิในการนำเสนอการแสดงศิลปะพื้นบ้านได้อย่างเต็มที่ ซึ่งบริษัทอาร์เอสฯ จะเข้ามาช่วยดูแลในส่วนของรายละเอียดของการตลาด สถานที่, ระบบเสียง, การตัดเย็บเสื้อผ้า, การจัดที่นั่งคนดู รวมไปถึงมุขตลกในการแสดง ผู้วิจัยมองว่า การจัดการให้คุณค่าทางวัฒนธรรมยังคงอยู่ เป็นหน้าที่ของอี๊ดและวงโปงลางสะออนโดยตรง ว่าจะนำเสนอศิลปะพื้นบ้านอย่างไร ตัดส่วนต่างๆมากน้อยแค่ไหน

เมื่อโปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของอาร์เอสฯนั้น บางครั้งการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับการประยุกต์มาแล้ว ต้องมีการประยุกต์เพิ่มขึ้น รวมถึงเพิ่ม-ลด ชุดการแสดงพื้นบ้าน เพื่อให้เหมาะสมกับข้อจำกัดของภาคธุรกิจและสื่อมวลชน ซึ่งอี๊ดก็ทราบดีว่าหากมีการปรับหรือลดทอนการแสดงพื้นบ้านมากเกินไปจะส่งผลต่อคุณค่าทางวัฒนธรรม แต่อี๊ดก็ได้กล่าวว่าสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่จำเป็นต้องทำ เพื่อให้สามารถอยู่ได้ในส่วนของความเป็นธุรกิจ และกระแสโลกาภิวัตน์ที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา สิ่งสำคัญที่สุดการปรับประยุกต์นั้น จะทำให้ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ยังคงอยู่ได้ท่ามกลางกระแสสากลที่มีวัฒนธรรมจากชาติต่างๆหลั่งไหลเข้ามาให้ผู้ชมได้เลือกชมหรือซึมซับเข้าไป

อี๊ดได้กล่าวไว้ว่า ถ้าเราไม่ปรับให้ทันสมัย ก็อาจจะไม่ได้รับความสนใจเลย โดยเฉพาะจากเยาวชน ซึ่งสนใจวัฒนธรรมและการแสดงของต่างชาติอย่างมากในปัจจุบัน หากโปงลางสะออนนำเสนอแต่การแสดงพื้นบ้านที่ไม่ได้ปรับประยุกต์ให้เข้ากับสมัย ถึงแม้ว่าจะคงคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้มากก็ตาม แต่ก็จะไม่ได้รับความสนใจจากกลุ่มเยาวชน คนรุ่นใหม่หรือบุคคลทั่วไป ที่มองว่าศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้เป็นสิ่งที่น่าเบื่อและล้าสมัย ไม่นานศิลปะพื้นบ้านเหล่านั้นก็จะหายไป การนำศิลปพื้นบ้านมาประยุกต์โดยใส่ความแปลกใหม่เช่น มุขตลก ดนตรีสากล จะช่วยทำให้ศิลปะพื้นบ้านเหล่านี้คงอยู่ หลักการนี้เองทำให้โปงลางสะออนได้รับความนิยมเป็นอย่างมากตั้งแต่ออกรายการตีสิบเมื่อปี 2547 จนถึงเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ความสำเร็จของโปงลางสะออน ไม่ใช่แค่มีคนรู้จักมากขึ้น แต่ทำให้เด็กๆและเยาวชนหันมาสนใจการแสดงและดนตรีพื้นบ้านมากขึ้น

“การนำเสนอการแสดงพื้นบ้านที่แต่ละคอนเสิร์ตมีชุดการแสดงไม่เท่ากัน เนื่องจากถ้าเราแสดงแต่แบบเดิมๆ คนดูก็จะเบื่อ เราต้องหาอะไรมาเสริม เพื่อดึงความสนใจ บางคนมาดูเราเพราะความตลกสนุกสนานโดยเฉพาะพวกเด็กๆ สื่อพื้นบ้านตรงนี้เปรียบเสมือนสิ่งที่สอดแทรกให้พวกเขาซึมซับ อย่างน้อยผ่านตา เคยเห็น เขาอาจจะไม่ค่อยได้สนใจการแสดงพื้นบ้านเท่าไหร่ แต่อย่างน้อยพวกเขาก็ได้รู้ว่านี่คือการแสดงของไทย รู้จักเครื่องดนตรีพื้นบ้าน พอดูบ่อยๆมันก็จะซึมซับไปเองโดยไม่รู้ตัว แต่ถ้าเราแสดงแบบเดิม แบบที่เราเรียนมา รับรองจะไม่ได้รับความสนใจเท่าไหร่ โดยเฉพาะเด็กๆเยาวชน ที่สนใจกระแสต่างชาติพวกเกาหลี ญี่ปุ่น สมมติง่ายๆ เหมือนเรามีน้ำพริกกับผักซึ่งเป็นเครื่องเคียงนะ บางคนไม่รู้หรอกว่าผักชนิดนี้มีประโยชน์อย่างไร แต่พอกินน้ำพริกแล้วมันเผ็ด มันก็ต้องหาอย่างอื่นมากิน ก็ผักที่อยู่ข้างๆเนี้ยแหละ กินเข้าไป มันก็ได้ประโยชน์โดยไม่รู้ตัว บางคนแค่คิดว่ากินให้หายเผ็ด ไม่ได้รู้ตัวว่าได้รับประโยชน์จากผักเหมือนกัน” (อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

ในการปรับประยุกต์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านนั้น อี๊ดให้ความคิดเห็นในการปรับสื่อพื้นบ้านว่ามีส่วนดี ตรงที่ทำให้ กระชับ ชมง่ายขึ้น ดูได้ทุกเพศทุกวัย ไม่ใช่แต่เฉพาะคนอีสาน แต่ไม่มีข้อเสียในการปรับประยุกต์

“ผมคิดว่า ข้อดีของการปรับมันดีตรงที่ มันกระชับขึ้น ไม่อืดอาด มันดูง่ายอะ คนทุกภาคก็ดูได้ ส่วนข้อเสียผมคิดว่าไม่มีนะ” (อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า สำหรับอาร์เอสฯนั้น มีส่วนส่งเสริมการนำเสนอการแสดงของโปงลางสะออนเป็นอย่างมาก โดยให้อิสระในการทำงานด้านการผลิตเนื้อหาการแสดงอย่างชัดเจน

โดยอาร์เอสฯจะทำหน้าที่ดูแลด้านการตลาดและช่วยส่งเสริมการผลิตโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ในการผลิตผลงานและการผลิตซ้ำ ซึ่งในส่วนนี้เป็นส่วนที่โปงลางสะออนมีประสบการณ์น้อยกว่าอาร์เอสฯ แต่ในบางครั้งอาร์เอสฯก็ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตเนื้อหาการแสดงของโปงลางสะออนเช่นกัน ตัวอย่างเช่น การเลือกแขกรับเชิญ,การคิดมุขต่างๆ ทำให้ในบางครั้ง การเข้าไปช่วยด้านการผลิตเนื้อหาการแสดงของอาร์เอสฯ กลับเป็นอุปสรรคในการนำเสนอผลงานของโปงลางสะออน ฉะนั้นในกรณีของอาร์เอสฯที่มีการแบ่งหน้าที่กันระหว่างการผลิตและการตลาด สามารถส่งเสริมการผลิตเนื้อหาการแสดง ซึ่งเปรียบเสมือนการส่งเสริมศิลปะการแสดงของโปงลางสะออนได้บางส่วน ที่ผู้วิจัยกล่าวเช่นนี้ เนื่องจากอาร์เอสฯ ยังได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวกับผลิตบางส่วน ทั้งการหาแขกรับเชิญ, การวางคอนเซ็ปต์ที่เน้นการผสมผสานวัฒนธรรมสากลเข้าไปด้วย ก่อให้เกิดการปรับประยุกต์ทางวัฒนธรรมทั้งเสื้อผ้า การแสดงและดนตรีพื้นบ้าน สิ่งเหล่านี้อาจกล่าวได้ว่าอาร์เอสฯ ได้มีส่วนส่งเสริมการแสดงพื้นบ้านของโปงลางสะออน โดยทำหน้าที่เป็นช่องทางในการสื่อสารและเป็นผู้ร่วมผลิตผลงานให้ความมีน่าสนใจและดึงดูดผู้ชมมากขึ้น แต่ในทางกลับกันก็มีส่วนทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมในการแสดงศิลปะพื้นบ้านของอีสานลดลงจากการที่เข้าไปมีส่วนร่วมในการทำงานและการผลิตเนื้อหาการแสดงของโปงลางสะออนนั่นเอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6
ทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน
โดยศิลปินโปงลางสะออนของผู้ชม

จากความนิยมโปงลางสะออน และการตื่นตัวในกระแสการปรับประยุกต์วัฒนธรรม ส่งผลให้ผู้วิจัยได้ศึกษาทัศนคติต่ออัตลักษณ์ศิลปินและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของผู้ชม นำไปสู่การสรุปผลการวิจัยตาม**ปัญหานำข้อที่** 3 **ทัศนคติของผู้ชมต่ออัตลักษณ์ และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินในแต่ละช่วงเวลาจากปี** 2548 – 2553

6.1 การนำเสนออัตลักษณ์และการแสดงของโปงลางสะออน

คอนเซ็ปต์ของโปงลางสะออนนั้น จะเป็นลักษณะ “วาไรตี้บันเทิง” มีอิสระในการแสดง แต่ยังคงเอกลักษณ์ความเป็นดนตรีไทย-อีสานไว้ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้คนรู้จักโปงลางสะออนซึ่งมีต้นกำเนิดมาจากอีสาน

อัตลักษณ์ของโปงลางสะออน ได้แบ่งเป็น *อัตลักษณ์ด้านการแต่งกาย และอัตลักษณ์ด้านการแสดง* ได้แก่ โชว์การแสดง- เครื่องดนตรีที่ใช้, ภาษาที่ใช้ในการแสดง, บุคลิกลักษณะของผู้แสดง, การจัดบรรยากาศในการแสดง และ มุขตลกที่สอดแทรกระหว่างการแสดง

“เอกลักษณ์ของโปงลางสะออนคือการผสมสานและการประยุกต์การแสดงศิลปวัฒนธรรมให้ทันสมัย และเหมาะสมกับยุคปัจจุบัน แต่แก่นหรือหลักสำคัญคือ ความเป็นพื้นบ้าน” (อี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม : หัวหน้าวงโปงลางสะออน สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

หัวหน้าวงโปงลางสะออนกล่าวว่า ในการสร้างเอกลักษณ์ทั้งด้านการแต่งกายและการแสดงนั้น ก็มีทั้งกระแสที่เห็นด้วยและกระแสที่คัดค้าน โดยเฉพาะเรื่องการแสดง ครูหรือผู้ใหญ่ที่อยู่ในสายอนุรักษ์วัฒนธรรมจะไม่เห็นด้วยเป็นอย่างมาก โดยมองว่าโปงลางสะออนมีการนำศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านมาปรับให้เข้ากับกระแสสังคมในปัจจุบันเกินไป ส่งผลให้คุณค่าทางวัฒนธรรมลดน้อยลง แต่อี๊ดกล่าวว่า ถ้าไม่นำมาประยุกต์ให้น่าสนใจหรือทันสมัย ดนตรีหรือศิลปะพื้นบ้านเหล่านี้ ก็จะค่อยๆหายไป ในกระแสของวัฒนธรรมชาติอื่นๆ

"ผมอยากฝากถึงแฟนๆ คนไทยที่อยากจะดูความเป็นไทยที่แฝงไปด้วยความสนุกสนาน ดูแล้วไม่น่าเบื่อ โปงลางคือความเป็นไทยพื้นฐาน แม้แต่ดนตรีลูกทุ่งยังเป็นสากลกว่าโปงลางด้วยซ้ำ บางคนบอกว่าลูกทุ่งคือความเป็นไทยแต่ผมว่าไม่ใช่ครับ ถ้ามีความเป็นไทยจริงต้องเอาเครื่องดนตรีไทยแท้ ๆ มาเล่นเอง ผมจึงคิดว่าโปงลางหล่ะคือ ความแปลกและมีความเป็นไทย เด็กดูได้ ผู้ใหญ่ดูดี" (บทสัมภาษณ์โปงลางสะออน : http://www.sudipan.net/phpBB2/viewtopic.php?t=3057)

"โปงลางสะออน เพียงอยากให้วัยรุ่นหันมาฟังเพลงพื้นบ้าน อยากให้เสียงพิณแคน ซึมซับเข้าไปในสายเลือด ในยุคกระแสเพลงเกาหลี ถึงเราจะบังคับให้วัยรุ่นฟังเพลงพื้นบ้านไม่ได้ แต่อย่างน้อยความบันเทิงที่ โปงลางสะออน มอบให้ ก็จะเป็นจุดเล็กๆ ให้วัยรุ่นหันมาสนใจ รู้จักโปงลาง รู้จัก แคน เมื่อปลูกฝังให้เขารู้จัก สนใจ และเขาก็จะมาเป็นผู้สืบสานต่อไป ผมอยากให้ดนตรีอีสาน วัฒนธรรมดนตรีอีสาน อยู่ในหัวใจของคนไทยตลอดไป" (บทสัมภาษณ์ของอี๊ด สมพงษ์ คุณาประถม หลังจากแสดงคอนเสิร์ต โปงลาง สตอรี่ ไลฟ์ อิน บางแค 17 ตุลาคม 2553)

"ทั้งเด็กนักเรียน คนรุ่นใหม่ เขาไม่อายที่จะใส่ชุดแบบเรา แถมถือแคน พิณ โปงลางมายืนขอถ่ายรูปกับเรา แสดงว่าเราก็มีอิทธิพลต่อเขา เพราะเขากล้าที่จะแต่งตัว ถือเครื่องดนตรีพื้นบ้านในสมัยก่อนเป็นเรื่องที่จะอายกันมาก" (นิตยสารโพสิชันนิ่ง กรกฎาคม 2549)

อัตลักษณ์การแต่งกาย คอนเซ็ปต์การแต่งกายนั้น เป็นลักษณะ *"ไทยอีสานประยุกต์"* การแต่งกายของโปงลางสะออนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะการแต่งกายของอี๊ดหัวหน้าวงและนักดนตรีที่เป็นลักษณะชุดกระโปรงลายสก๊อตที่ทำมาจากผ้าขาวม้า และสวมเสื้อยืดสีขาว ซึ่งเป็นเอกลักษณ์มาตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ แต่อาจจะแตกต่างตรงสีของเสื้อ ที่ไปออกในรายการดันดาราครั้งแรก ที่ใส่เสื้อยืดสีดำ และสวมกระโปรงที่ทำมาจากผ้าขาวม้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแต่งกายของนักแสดงหญิง ลาล่า-ลูลู่และนางรำ ได้นำผ้ามัน และผ้าฝ้ายของภาคเหนือเข้ามาผสมผสาน เนื่องจากผ้าพื้นเมืองของภาคอีสานนั้น จะเป็นผ้าสีเรียบๆ ไม่ฉูดฉาด ทำให้ต้องนำผ้าพื้นเมืองทางภาคเหนือเข้ามาผสม รวมถึงเครื่องประดับและรองเท้าใส่สวมใส่ บางชิ้นก็เป็นของภาคเหนือ เช่น กำไร รองเท้า ย่าม เป็นต้น การประยุกต์เสื้อผ้านั้น จึงเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมของภาคอื่นๆรวมไปด้วย รูปทรงของเสื้อผ้าก็จะแปลกและแตกต่างออกไป จะตัดเย็บเป็นกางเกงขาสามส่วนและกระโปรงบานๆบ้าง แต่อัตลักษณ์สำคัญคือ การสวม

ใส่ดอกไม้ใหญ่บนศีรษะ ทำให้เมื่อผู้ชมพบเห็น ก็จะทราบทันทีเลยว่าเป็นนักแสดงจากวงโปงลางสะออน

ภาพที่ 64 และ 65 อัตลักษณ์การสวมใส่ดอกไม้ใหญ่บนศีรษะ

อัตลักษณ์ด้านการแสดง ได้แก่ การแสดงศิลปะพื้นบ้าน, เครื่องดนตรีที่ใช้, การจัดบรรยากาศในการแสดง, ภาษาที่ใช้ในการแสดง- บุคลิกลักษณะของผู้แสดงและมุขตลก

*การแสดงศิลปะพื้นบ้านและการใช้เครื่องดนตรี*ของโปงลางสะออนจะเป็นลักษณะที่ประยุกต์ให้เข้ากับสากล แต่ยังคงมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นฐานของวงโปงลางอยู่ครบได้แก่ โปงลาง, พิณ, แคน, โหวด, กลองหาง, เบสและไหซอง ส่วนการแสดงพื้นบ้านนั้นหลักสำคัญยังเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มาจากทางอีสาน ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของโปงลางสะออน แต่อาจจะมีการประยุกต์ให้สวยงามและสนุกสนานมากขึ้น ซึ่งในการประยุกต์การแสดงพื้นบ้านนี้ก็เปรียบเสมือนอัตลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของโปงลางสะออน เนื่องจากวงดนตรีพื้นบ้านทั่วไปนั้น ยังไม่มีการปรับประยุกต์ได้อย่างเด่นชัดเท่ากับโปงลางสะออน

“เอกลักษณ์อย่างหนึ่งของโปงลางสะออน คือความแตกต่าง ความกล้าที่จะปรับเปลี่ยนกล้าจะที่ประยุกต์” (หทัยกาญจน์ หาญมนตรี : สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

การจัดบรรยากาศ ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของโปงลางสะออน เช่นมีการทอผ้าบนเวที ในการแสดงคอนเสิร์ตโปงลาง สตอรี่ ไลฟ์ อิน บางแค, นอกจากนี้ฉากด้านหลังจะเน้นเป็นลักษณะไทยประยุกต์

ภาพที่ 66 และ 67 เอกลักษณ์การจัดฉากและบรรยากาศการแสดง

ภาษาที่ใช้ในการแสดง บุคลิกลักษณะของผู้แสดงและมุขตลก

ภาษาที่ใช้ในการแสดง จะมีการใช้ภาษาอีสานบ้างในการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ แต่ถ้าไปเล่นที่ภาคอีสานก็จะใช้ภาษาอีสานมากขึ้น แต่ก็ไม่ได้พูดอีสานทั้งหมด มีการพูดภาษากลางเพื่อให้คนที่มาชมแต่มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอื่นเข้าใจง่าย แต่ได้เพิ่มการออกเสียงสำเนียงไปแปลกออกไป เช่น ภาษาไทยสำเนียงฝรั่ง,สำเนียงชาวเขา เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ และเป็นอัตลักษณ์ที่ทำให้ผู้ชมจำได้ นอกจากนี้มุขตลกเหลือการโชว์การเปิดตัวบางอย่างที่เป็นลักษณะวัฒนธรรมของชาติอื่นๆก็ต้องพูดภาษากลางเพื่อให้เข้ากับมุขตลกหรือโชว์นั้นๆ ถ้าพูดภาษาอีสานจะไม่ค่อยเหมาะสมกันเท่าไร

อี๊ด : “อุ้ย เมื่อไหร่มันจะมาสักตื่อ คือนานมากละหนา”

ลาล่า : “โอ้ โน มาย ก๊อต ยู โน โซ แซด”

อี๊ด : “คือนานมากละฮ้อ”

ลูลู่ : “มะมีนาลิกากันรึไง มะรู้จะเวลาเลย”

อี๊ด : “ซ้าทุกเที่อหละ ยามซ้าก็ซ้า โอ้ยมันอยู่ส่วนไหนละเนี้ย เสียงกลองก็บ่มา คือนานแท้ มือกลองมันอยู่ไสนะ”

(คำพูดจากการเริ่มการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ครั้งที่ 1 ไลฟ์ อิน บางกอก)

บุคลิกลักษณ์ของอี๊ด ลาล่า ลูลู่และจีจี้ เป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของโปงลางสะออน การสร้างบุคลิกให้แต่ละคน ทำให้ผู้จำได้ว่าเป็นของใครบ้าง และลักษณะบุคลิกแบบนี้ คือสมาชิกโปงลางสะออน

"เอกลักษณ์ของโปงลางสะออนคือ เอกลักษณ์ของนักแสดงทุกคน แต่ละคนจะมีบุคลิกลักษณะที่แตกต่างกันออกไป แต่เมื่อคนดูเห็นก็จะรู้เลยว่าบุคลิกแบบนี้ ก็คือวงโปงลางสะออน" (หทัยกาญจน์ หาญมนตรี : สมาชิกวงโปงลางสะออน สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553)

อี๊ดกล่าวถึงที่มาของคาแร็กเตอร์ของลาล่าและลูลู่ มาจากช่วงที่เล่นดนตรีอยู่ตามร้านอาหาร ที่ต้องสร้างความสนุกสนาน ความบันเทิงให้แขกที่มา จึงได้คิดคาแร็กเตอร์ให้กับลาล่าและลูลู่

"ลาล่า จริงๆชื่อเล่นว่า อุ๊ ที่มาของคาแร็กเตอร์ท่าทางฝรั่งจ๋า มาจากอาศัยลูกมั่วจากเพลงอะเซเดเฮ ที่อุ๊ใช้เป็นลีลาแก้เขินตั้งแต่การซ้อมเข้ากับเครื่องดนตรี ส่วนคำว่าลาล่าเพี้ยนมาจากคำว่า อีหล้า ในภาษาอีสาน ส่วน ลูลู่ จริงๆชื่อ ดวง คาแร็กเตอร์พูดไม่ชัดเหมือนคนพม่า สังเกตมาจากที่ร้านอาหารจะมีแม่บ้านเป็นคนพม่า แล้วดวงชอบไปพูดคุยและเลียนแบบ ทำให้ได้คาแร็กเตอร์นี้มาโดยบังเอิญ ส่วนชื่อลูลู่นั้น ตั้งให้คล้องจองกับลาล่า" (หนังสือเปิดโสร่งโปงลางสะออน : 109)

สรุปคาแร็กเตอร์ของนักแสดงโปงลางสะออน

อี๊ด : บุคลิกจอมกวน ชอบทำหน้าหล่อ ตัวชงมุขบนเวที
ลาล่า : เล่นเป็นสาวฝรั่งพูดไทยไม่ชัด
ลูลู่ : สาวพม่า พูดไทยไม่ชัด
จีจี้ : สาวอ้วนชอบขโมยซีน ชอบโยกย้ายส่ายสะโพก

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากผู้ที่ชมการแสดงของโปงลางสะออนทุกครั้ง โดยมีทั้งผู้ที่ชมการแสดงสดและผู้ชมการซีดีบันทึกการแสดง สามารถสรุปได้ดังนี้

- ผู้ชมส่วนมากมีทุกเพศ ทุกวัย เฉลี่ยอายุประมาณ 10 – 50 ปี
- ติดตามโปงลางสะออนจากสื่อโทรทัศน์และซีดีบันทึกการแสดงสด ทั้งหมด 14 คน และดูการแสดงสดจากคอนเสิร์ตจำนวน 5 คน โดยลงความเห็นว่าสื่อโทรทัศน์มีการนำเสนอผลงานของโปงลางสะออนมากที่สุด

- ผู้ชมส่วนมาก จะมีญาติหรือพื้นเพเป็นคนภาคอีสาน
- ผู้ชมชื่นชอบ อี๊ด ลาล่า ลูลู่ มากที่สุด

ความประทับใจของการแสดงคอนเสิร์ต ผู้ชมส่วนใหญ่ชอบคอนเสิร์ตครั้งแรก เนื่องจากยังคงความเป็นพื้นบ้านไว้มากกว่าชุดอื่น ๆ มีนำเสนอโดยเน้นการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสานมากกว่าส่วนอื่น ๆ เช่น การแสดงเต้น ร้องเพลง และการแสดงตลก นอกจากนี้ยังไม่มีการผสมผสานวัฒนธรรมหรือความเป็นสากลเข้าไปมากจนเกินไป

"ชอบคอนเสิร์ตครั้งแรกเพราะว่า ดูเป็นบ้านๆ เป็นพื้นบ้านจริงค่ะ" (กนกรดา กาสี : แฟนคลับที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553)

"ชอบชุดแรก เพราะยังคงความเป็นพื้นบ้านอยู่ ยังไม่ค่อยมีอะไรผสมหรือปรุงแต่งมากค่ะ" (กฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม : นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปและแฟนคลับที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

"ชอบชุดแรก เพราะยังมีการแสดงที่เป็นของภาคอีสานเยอะอยู่ ชุดหลังๆเหมือนจะเป็นการประยุกต์มากเกินไป" (รัชดาภรณ์ กินรี : แฟนคลับที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"ชอบชุดแรก เพราะเป็นดูตระการตาดี พอดีเป็นคนเหนือ ไม่ค่อยได้ดูการแสดงอะไรแบบนี้ ไม่ค่อยได้ดูของอีสานเท่าไหร่ แต่พอโปงลางสะออนเอามาแสดงก็ชอบ แปลกดียังไม่มีวงไหนทำ" (รัชตะ พิงคะสัน : ผู้ชมคอนเสิร์ตที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาอยู่ภาคอีสาน สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

"คอนเสิร์ตชุดแรกครับ เพราะ ชุดนั้นสนุก มีตลกและก็มีโชว์การรำพื้นบ้านของอีสานเยอะมาก" (ธนวัฒน์ ศรีสะอาด : สัมภาษณ์ 23 กันยายน 2553)

"ชอบชุดแรกนะ เราไม่เคยสัมผัสอะไรแบบนี้มาก่อน มันชวนติดตามนะ แต่พอชุดหลังๆก็เหมือนเดิม" (นันทนา โสภัณนา : แฟนคลับที่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

"ชุดแรกอะ ทำดีมาก มันเป็นเราจริงๆ ก็ชุดแรกแหละที่ทำรายได้ไม่รู้เท่าไหร่ แต่ชุดหลังๆ มันก็ไม่ค่อยเป็นพื้นบ้านแล้ว ใส่โน้นใส่นี้ ลืมความเป็นพื้นบ้านไปบ้างเหมือนกัน" (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง ฉายรัศมี สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

ผู้วิจัยขอนำเสนอทัศนคติของโปงลางสะออน และอาจารย์ผู้ที่ได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับโปงลางสะออน เพื่อเชื่อมโยงกับการสรุปผลในส่วนของทัศนคติต่ออัตลักษณ์ศิลปิน ที่โปงลางสะออนได้นำเสนอออกมาสู่สายผู้ชม

6.2 ทัศนคติของอาจารย์ผู้ที่มีความรู้ทางนาฏศิลปและได้ถ่ายทอดให้วงโปงลางสะออนต่อการนำเสนอการแสดงและดนตรีพื้นบ้านของวงดังกล่าว

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ได้แก่

อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
อาจารย์วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
นายเชษฐา ฉายรัศมี บุตรชายครูเปลื้อง

จากการลงพื้นที่ภาคสนาม ทำให้ทราบถึงทัศนคติในการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของโปงลางสะออนอย่างหนึ่ง แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคืออาจารย์สายอนุรักษ์ และสายปรับประยุกต์ ซึ่งได้แสดงทัศนคติต่อการปรับประยุกต์ดนตรีและการแสดงศิลปะพื้นบ้านดังนี้

สายอนุรักษ์

“จากที่ได้จากพ่อ ไปเล่นตามร้านอาหารและก็เข้าอาร์เอสฯนี้เปลี่ยนเยอะเหมือนกันนะ อย่างโปงลางนี้มีเวลาเล่นไม่เยอะเท่าไหร่ อยากให้เล่นนานๆและก็ลูกโปงลางมี 18 ลูกมันเยอะเกินไปก็เข้าใจนะว่ามันต้องให้เข้ากับดนตรีสากล ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านและก็ฟ้อน ยังดีที่มีบ้างจะขาดไปเลยมันก็ไม่ดี ชุดหลังๆ เขาก็ใช้เทคนิคมากเกินไป ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านก็จริง แต่เสียงบางทีมาจากเครื่องดนตรีสากล คิดว่าทำอย่างชุดแรกโอเคนะ ไม่มากเกินไป เดี๋ยวนี้มันไปทั่วโลกแล้ว อยากให้มันมีพื้นบ้านติดไว้บ้าง เดี๋ยวมันจะค่อนๆ หายไป ไม่งั้นจะเหลือแต่ชื่อ แต่ในวงไม่มีโปงลาง สิ่งสำคัญที่สุด ถ้าจะไม่ให้มีส่วนเสีย เราต้องรู้จักว่าเอาไป แล้ว ไปทำประโยชน์อะไร นั่นแหละถึงจะดีไปหมดทุกอย่าง” (เชษฐา ฉายรัศมี : บุตรชายครูเปลื้อง สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

“มีอาจารย์หลายคนที่รับไม่ได้นะ ว่าโปงลางสะออนมาเต้นแร้งเต้นกา ภาพลักษณ์ของเด็กนาฏศิลปต้องเรียบร้อยจะมาทำอะไรแบบนี้ไม่ได้ อาจารย์ของหนูบางคนไม่ดูเลยค่ะ ส่วนมากจะเป็นอาจารย์ที่ค่อนข้างหัวโบราณหน่อย ไม่ค่อยชอบอะไรที่เป็นลักษณะร่วมสมัย” (กฤติศิรินย์

ภักดิ์พูลเสม : นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปและแฟนคลับที่ไม่ได้มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

สายปรับประยุกต์

"จริงๆแล้ว การปรับประยุกต์ของโปงลางสะออน ก็มีความเหมาะสมตามความนิยมของสังคม ที่นำเครื่องดนตรีสากลเข้าร่วม และก็ในส่วนของความเป็นธุรกิจ ซึ่งเราต้องเข้าใจว่าเขาเองก็เป็นช่องทางในการเผยแพร่ให้กับเรา แต่หลักๆแล้ว ในการรักษาคุณค่าและความเข้าใจของผู้ชม ก็ควรจะอธิบายชุดการแสดงนั้นๆว่าเผยแพร่ในโอกาสอะไร มีการปรับหรือไม่หรือเป็นชุดการแสดงดั้งเดิม แต่สิ่งหนึ่งที่โปงลางสะออนยังคงมีอยู่คือความเป็นวงดนตรีอีสานที่มี โปงลาง พิณ แคน โหวด กลองหาง ยังมีให้เห็นอยู่" (วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สัมภาษณ์ 14 กรกฎาคม 2553)

"สำหรับผมนะ ผมไม่ชอบอะไรที่หยุดนิ่ง การนำเอาศิลปวัฒนธรรมมาประยุกต์เป็นเรื่องที่ดีแต่ก็ควรบอกว่าทำแบบนี้เพราะอะไร แบบดั้งเดิมมีลักษณะอย่างไร เพราะบางคนเขาไม่รู้ว่าการแสดงดั้งเดิมเป็นแบบไหน เขาจะคิดว่าสิ่งที่โปงลางสะออนนำมาเสนอนั้นเป็นของดั้งเดิม แต่โปงลางสะออนนั้นก็มีส่วนดีในเชิงเผยแพร่ โดยการนำเอาวัฒนธรรมดั้งเดิมมาสร้างมูลค่าเพิ่ม สร้างมูลค่าตรงนี้ไม่ได้สร้างแค่ให้ตัวเอง แต่มีคุณูปการต่อพวกที่เราเรียนนาฏศิลปด้วย พอมีกระแสโปงลางสะออนเกิด ก็มีคนมาจ้างวงจากวิทยาลัยเป็นจำนวนมาก เด็กก็หันมาเรียนนาฏศิลปเพิ่มขึ้น ยิ่งนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เด็กสมัครเรียนเยอะมาก เพราะเขาเห็นตัวอย่าง นี่ก็เป็นจุดเล็กๆที่จุดประกายให้เด็กหันมาสนใจและซึมซับศิลปะความเป็นไทย ซึ่งต่อไปเด็กพวกนี้ก็จะได้ทำหน้าที่สืบสานต่อไป ถามว่าคุณค่าของการแสดงโปงลางอยู่ที่ไหน ถ้าจะมองในแง่การประยุกต์ก็คือการคงอยู่เป็นรูปร่าง มีเสียง การวิถีชีวิตการตี ถ้าถามว่าโปงลางสะออนสามารถรักษาคุณค่าไว้ได้หรือไม่ ก็ได้ในส่วนของการประยุกต์ แต่ในส่วนอนุรักษ์อาจจะไม่ได้ทั้งหมด แต่ถ้ามัวแต่อนุรักษ์ความน่าสนใจก็จะหายไป พอไม่มีใครสนใจ ก็ไม่มีใครมาสืบทอด คุณค่าของสายอนุรักษ์ก็ยิ่งหายไปด้วย" (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ : อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553)

สายอนุรักษ์	สายปรับประยุกต์
ต้องการให้โปงลางสะออนคงความเป็นพื้นบ้านเอาไว้ให้มาก เพราะบางครั้งมีการใส่เทคนิคสมัยใหม่หรือความเป็นสากลมากเกินไป ทั้งด้านดนตรีและด้านการแสดงฟ้องรำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตีและบรรเลงโปงลาง เพราะถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของวง และเป็นวิถีชีวิตการบรรเลงโปงลางที่เปรียบเสมือนคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ควรรักษาไว้ให้คงอยู่มากที่สุด	มองว่าการแสดงของโปงลางสะออนนั้น ที่เน้นความสนุกสนานควบคู่กับการแสดงศิลปะพื้นบ้าน มีการผสมผสานวัฒนธรรมความเป็นสากล และยังคงเครื่องดนตรีพื้นบ้านหลักที่ใช้ในการแสดงของวงโปงลางอยู่ครบองค์ประกอบ ซึ่งทำได้เหมาะสมกับสภาพสังคมในปัจจุบัน และยังสามารถส่งผลถึงกระแสการหันมาสนใจและอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านไปสู่เยาวชน แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ควรจะบอกถึงลักษณะการแสดงดั้งเดิม ว่ามีลักษณะอย่างไร และโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์ส่วนไหนบ้าง เหตุใดจึงต้องมีการปรับประยุกต์ เพื่อเป็นการช่วยอนุรักษ์และรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมของการแสดงโปงลางไว้ นอกจากจะคงแค่เครื่องดนตรีพื้นบ้านไว้อย่างเดียว และยังใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเหล่านั้น บรรเลงเพลงสากลหรือเพลงที่เข้ากับกระแสสมัยนิยมมากกว่าเพลงพื้นบ้าน ทำให้แนวคิดการปรับประยุกต์ให้เข้ากับสมัยนิยม ส่งต่อไปยังผู้ชมมากกว่าการอนุรักษ์ให้คงความเป็นแบบฉบับดั้งเดิมไว้

ตารางที่ 17 เปรียบเทียบทัศนคติระหว่างสายอนุรักษ์และสายปรับประยุกต์

6.3 ทัศนคติต่ออัตลักษณ์ศิลปินของผู้ชม

เพื่อให้ครอบคลุมทั้งผลสะท้อนกลับ (Feedback) ทางการสื่อสารที่มีทั้งด้านบวกและด้านลบ ผู้วิจัยได้แบ่งการสรุปผลของทัศนคติต่ออัตลักษณ์ศิลปินของผู้ชมออกเป็นแฟนคลับและบุคคลทั่วไป

- ***ด้านการแต่งกาย***

<u>*แฟนคลับที่มีภูมิลำเนาและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน*</u> ได้แสดง**ทัศนคติเชิงบวก**ต่ออัตลักษณ์ด้านการแต่งกายของโปงลางสะออนว่าเป็นอัตลักษณ์ที่เด่นชัดของโปงลางสะออนมากที่สุด และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านได้มากพอสมควร ถึงแม้ว่าการแต่งกายจะมีการประยุกต์ให้สวยงามและมีความทันสมัย แต่ก็ยังมีการนำผ้าของไทยมาตัดเย็บ เป็นการจุดสร้างความน่าสนใจให้ผู้ชมเป็นอย่างมาก

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ดังนี้

- <u>*มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสาน*</u> พบว่า เห็นด้วยกับการแต่งของโปงลางสะออน สามารถช่วยสะท้อนความเป็นศิลปะพื้นบ้านในลักษณะการประยุกต์ ถือได้ว่าชุดมีส่วนช่วยทำให้คนหันมาสนใจการแสดงศิลปะพื้นบ้าน

"การแต่งกายของโปงลางสะออนมีเอกลักษณ์ และสะท้อนศิลปะพื้นบ้านแบบประยุกต์ ทำให้คนสนใจมากขึ้น แบบเดิม คนไม่สนใจมองว่าเชย ล้าสมัย" (รัชดาภรณ์ กินรี : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"การแต่งกายของวงโปงลางสะออน เหมือนคนอีสาน ไม่เหมือนวงอื่นๆที่แต่งแบบเท่ๆ แต่งแบบสมัยใหม่" (ธารทิพย์ โสภัณนา : สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

"ได้เอกลักษณ์ของอีสาน ผ้าก็ยังบ่งบอกถึงภาคอีสาน ถึงแม้ว่ามันจะแหวกแนวจากวงดนตรีพื้นบ้าน โดยเฉพาะเสื้อของนักดนตรีที่ยังเป็นผ้าขาวม้า" (อรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์ : สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

- <u>*ไม่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสาน*</u> พบว่า การแต่งกายของโปงลางสะออนถึงแม้ว่าจะมีการประยุกต์ไปจากการแต่งกายของชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านทั่วไป แต่ก็ยังคงสามารถอนุรักษ์และคงคุณค่าทางวัฒนธรรมได้บางส่วน โดยเฉพาะการนำผ้าพื้นบ้านมาตัดเย็บเป็นชุดประกอบการแสดง

"การแต่งกายของโปงลางสะออนมีเอกลักษณ์และเป็นการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านโดยมีการประยุกต์ให้ดูสวยงามมากขึ้น ชุดของลาล่า ลูลู่ถ้าจะออกแนวแปลกๆ แต่ก็ยังคงใช้ผ้าไทยอยู่" (กนกรดา กาสี : สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553)

"การแต่งกายจะออกแนวไทยอีสานประยุกต์ แต่ก็ยังมองเห็นความเป็นอีสาน และก็สร้างความน่าสนใจแก่คนดูได้ดี" (อรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์ : สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

ผู้ชมทั่วไปทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า **มีทัศนคติเป็นกลาง** มองว่าการแต่งกายของโปงลางสะออนเป็นอัตลักษณ์ของโปงลางสะออนมากที่สุดเช่นกัน แต่ไม่ได้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมเท่าที่ควร เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงรูปทรงไปจนไม่เห็นรูปทรงแบบเดิม และไม่มิดชิดในบางชุด แต่ทำให้เป็นจุดสนใจแก่ผู้ชมได้มากพอสมควร สำหรับลักษณะผ้าที่นำมาตัดเย็บนั้นสะท้อนความเป็นพื้นบ้านได้พอสมควร เนื่องจากผ้าที่นำมาทำชุดการแสดงนั้นถึงแม้ว่าจะไม่ใช่ของภาคอีสานภาคเดียว แต่ก็เป็นการผสมผสานของผ้าไทยหลายภูมิภาค

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ดังนี้

- *มีลำเนาอยู่ในภาคอีสาน* พบว่า การแต่งกายในบางชุดการแสดง หรือของนักแสดงหญิง ได้มีการประยุกต์ภาคอื่นๆมาผสมผสาน อาจจะสวยและแปลก แต่ก็ยังอยากจะให้คงลักษณะผ้าหรือรูปทรงของคนอีสานไว้

"อยากให้เน้นผ้าทางอีสานเอาไว้เยอะๆ บางเอาผ้าของชาวเขามาแต่งมาตัดเย็บ มองเหมือนพวกแม้วบนดอย" (เจตน์ อติพลภักดี : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

"การแต่งกายของนักดนตรีเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คือไม่เห็นเค้าเดิมเลย ผู้หญิงก็มีการประยุกต์เป็นลักษณะที่แปลกไปจากการแต่งตัวของคนอีสาน" (ธนวัฒน์ ศรีสะอาด : สัมภาษณ์ 23 กันยายน 2553)

- *<u>ไม่มีลำเนาอยู่ในภาคอีสาน</u>* พบว่า อัตลักษณ์ด้านการแต่งกายของโปงลางสะออน มีการประยุกต์จากรูปแบบเดิมเป็นอย่างมาก จนบางครั้งอาจดูไม่มิดชิด แต่ก็สามารถเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง และสร้างจุดดึงดูดความสนใจแก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

"การแต่งกายสะท้อนศิลปะพื้นบ้านได้ดี แต่นางรำผู้หญิงอาจมีการแต่งกายที่ไม่มิดชิด แต่ทำให้น่าสนใจมากขึ้น" (สมชาย ฤกษ์จำนงค์ : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"การแต่งกายมีจุดเด่นดี แต่ก็มีการประยุกต์จากการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมมาก ถ้าไม่ทำแบบนี้ คนก็ไม่สนใจเท่าไหร่" (อัญชลี ฤกษ์จำนงค์ : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"เสื้อผ้านักแสดงนั้น สื่อความเป็นอีสานแค่ชุดแรกๆ พอชุดหลังๆก็มีการประยุกต์มาเกินไป รูปทรงก็ไม่เหมือนชุดของอีสาน ผ้าก็น่าจะมาจากทางเหนือมากกว่า แค่เอามาใส่ๆ ให้ดูสวยเฉยๆ" (รัชตะ พิงคะสัน : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

"ชุดของโปงลางสะออน มีความเป็นอีสานปนกับเสื้อผ้าสมัยใหม่ ช่วงหลังๆดูไม่ค่อยเป็นอีสานเลยค่ะ" (ศุภาพิชญ์ ม่วงมณี : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

- ***ด้านการแสดง***
  - <u>ด้านการแสดงดนตรีและชุดการแสดง</u>

<u>แฟนคลับทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน</u> พบว่า มี**ทัศนคติเชิงบวก** มองว่าการแสดงดนตรี-ศิลปะพื้นบ้าน พบว่า โปงลางสะออนสามารถทำให้ผู้ชมหันมาสนใจศิลปะพื้นบ้านมากขึ้น โดยการนำดนตรีและศิลปะพื้นบ้านมาประยุกต์กับให้เกิดความทันสมัยโดยการผสมสานกับวัฒนธรรมสากล และความสนุกสนาน เพื่อจุดประกายและดึงดูดความสนใจแก่ผู้ชม และทำให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนานไปพร้อมกับการซึมซับศิลปะพื้นบ้านไปในตัว

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ดังนี้

- *มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า การผสมผสานวัฒนธรรมต่างๆทั้งของภาคอื่นๆ และของต่างประเทศ ทำให้การ แสดงศิลปะพื้นบ้านนั้นสนุกสนาน ชมได้นาน และเมื่อนำวัฒนธรรมของภาคอื่นๆ ในประเทศไทยเข้ามาผสมผสานก็ทำให้ผู้ชมที่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคนั้นๆ เกิดความภาคภูมิที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมที่โปงลางสะออนนำมาเสนอ

"โปงลางสะออนช่วยทำให้หนูรู้จักรำของอีสาน เช่น ดึงครกดึงสากค่ะ เครื่องดนตรีหนูคิดว่า ไม่มีวงไหนแล้วที่เอาเครื่องดนตรีอีสานมาเล่นค่ะ" (ธารทิพย์ โสภัณนา : สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

"ชุดการแสดงสะท้อนการอนุรักษ์วัฒนธรรมได้บ้าง เนื่องจากมีการประยุกต์ แต่ชอบการแสดงของภาคอีสานเพราะเป็นเอกลักษณ์ของโปงลางสะออน" (รัชดาภรณ์ กินรี : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"เอกลักษณ์ของโปงลางสะออน จะเป็นชุดการแสดงอีสานแหวกแนว โดยเอาสากลเข้ามาผสม เราจะเอาแต่อีสานก็ไม่ได้ เพราะบางคนไม่ใช่คนอีสาน บางทีอาจจะเบื่อ เวลาเขามาแสดงที่ใต้ ก็เอาหนังตะลุงมาเล่น เครื่องดนตรีก็เป็นลักษณะพื้นบ้านประยุกต์แปลกดีค่ะ" (อรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์ : สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

- *ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า การแสดงของโปงลางสะออนมีความแตกต่างจากวงดนตรีทั่วไปที่มีทั้งการนำเสนอสื่อพื้นบ้าน การร้องเพลง การเต้นรำ และการแสดงตลก ทำให้ผู้ชมนั้นรู้สึกสนุกสนานไปพร้อมกับการได้ซึมซับการแสดงศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสาน

"การแสดงและเครื่องดนตรีมีส่วนอนุรักษ์วัฒนธรรม เพราะเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ของโปงลางสะออนเป็นเครื่องดนตรีอีสาน ซึ่งนำมาทำเป็นทำนองเพลงแนวใหม่ และถ่ายทอดทำนองเพลงพื้นบ้านเดิมให้มีความไพเราะมากขึ้น โปงลางสะออนเป็นกลุ่มศิลปินที่เผยแพร่วัฒนธรรมของเมืองไทยหลายๆอย่าง โดยแทรกความบันเทิงไว้ ไม่น่าเบื่อ" (กนกรดา กาสี : สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553)

"ดนตรีและการแสดง ทำให้คนทั่วไปได้รู้จักเครื่องดนตรีอีสาน อย่างหนูเองก็ไม่รู้จักโปงลางมาก่อน มารู้ตอนโปงลางสะออนเอามาเล่น และก็การแสดงต่างๆของทางอีสาน อันนี้ก็ทำให้ได้รู้จักด้วยค่ะ" (ภัทรวรรณ พูลสวัสดิ์ : สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

ผู้ชมทั่วไปที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า **มีทัศนคติเป็นกลาง** โดยมองว่าการแสดงของโปงลางสะออนมีการประยุกต์เอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาผสมผสาน แต่ก็ยังมีส่วนในการอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้านของไทยด้วย เพราะยังมีให้ชมอยู่ทุกคอนเสิร์ต แต่ก็ควรนำเสนอทั้งดนตรีและการแสดงพื้นบ้านทางอีสานให้มากกว่านี้

ผู้ชมทั่วไปที่ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า **มีทัศนคติเชิงบวก** การแสดงดนตรีและชุดการแสดงพื้นบ้าน ที่มีการนำวัฒนธรรมต่างชาติ เทคโนโลยีที่ทันสมัย การโชว์ตลกเข้ามาผสมผสาน สามารถเข้าถึงผู้ชมได้ทุกเพศ ทุกวัย และเป็นการซึมซับศิลปะพื้นบ้าน เหล่านั้นไปในตัว โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีโปงลาง ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของวง

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ดังนี้

- *มีภูมำเนาในภาคอีสาน*

"การแสดงของโปงลางสะออน สามารถสื่อถึงการแสดงพื้นบ้านได้เหมือนกัน โดยเฉพาะในช่วงแรก ทำได้ดีมาก เพราะยังมีชุดการแสดงของอีสานมากกว่าชุดหลัง" (เจตน์ อติพลภักดี : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

"การแสดงของโปงลางสะออนทำให้คนรุ่นใหม่ได้รู้จักการแสดงและดนตรีของทางอีสาน แต่ในช่วงหลังๆก็มีการประยุกต์ให้ร่วมสมัยมากพอสมควร แต่ก็ยังเห็นถึงโปงลาง เห็นถึงการแสดงพื้นบ้านอยู่บ้าง แต่ก็อยากให้มีมากกว่านี้ ไม่งั้นความเป็นพื้นบ้านจะเหลือแค่ชื่อ" (เชษฐา ฉายรัศมี : สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

- *ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน*

"โปงลางสะออนเปรียบเสมือนสื่อกลางในการนำเสนอการแสดงวัฒนธรรมประเพณีของภาคอีสานมาเผยแพร่ ซึ่งก่อนหน้านี้อาจจะได้ยิน แต่ไม่เคยเห็นภาพ ส่วนเครื่องดนตรีก็ยังคงเอกลักษณ์ของวงอยู่ คือมีโปงลางอยู่กลางเวที" (สมชาย ฤกษ์จำนงค์ : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"เครื่องดนตรีและการแสดง ถ้าไม่ประยุกต์แบบนี้คนก็ไม่สนใจ แต่การนำมาประยุกต์เนี้ยแหละ ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของโปงลางสะออน" (อัญชลี ฤกษ์จำนงค์ : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"การแสดงของเขาก็จัดว่าทำได้ดีในส่วนของการอนุรักษ์ แต่ก็ไม่ทั้งหมด เนื่องจากมีการประยุกต์ให้สนุกสนานเป็นส่วนใหญ่ แต่การแสดงดนตรีก็ยังมีพื้นบ้านอยู่บ้าง" (วัฒนชัย ยะนินทร : สัมภาษณ์ 10 กันยายน 2553)

- *ด้านการจัดบรรยากาศในการแสดง*

แฟนคลับทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า มี**ทัศนคติเชิงบวก** มองว่าการจัดบรรยากาศในการแสดงของโปงลางสะออน สามารถสะท้อนความเป็นพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี ทั้งการจัดฉาก และที่นั่งของผู้ชม

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ดังนี้

- *มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า การจัดบรรยากาศการแสดง โดยเฉพาะบัตรเสื่อแสดงถึงความเป็นพื้นบ้านแตกต่างจากการจัดการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ๆของวงดนตรีทั่วไป

"ดูโปงลางสะออนแล้ว นึกถึงบ้านยายที่ร้อยเอ็ดค่ะ เพราะมีการทอผ้า มีผ้าไหมเหมือนที่บ้านยายค่ะ" (ธารทิพย์ โสภัณนา : สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

"พี่ชอบนะที่เขามีบัตรเสื่อหน่ะ มันทำให้นึกบรรยากาศตอนดูหมอลำอะ มันบ้านๆดี" (รัชดาภรณ์ กินรี : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"บรรยากาศเห็นเขาทอผ้า ก็นึกถึงบ้านพี่ที่บ้านนอกเลย แบบนี้เลยแหละดูแล้วชวนให้นึกถึงบ้านดี" (นันทนา โสภัณนา : สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

- *ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า อัตลักษณ์อย่างหนึ่งของการจัดบรรยากาศคือ บัตรเสื่อ ซึ่งยังไม่มีศิลปินวงใดทำ และการจัดบรรยากาศการแสดงทุกครั้งจะเน้นบรรยากาศโดยรวมที่แสดงความเป็นไทยอีสานประยุกต์

"อย่างฉากการแสดงคอนเสิร์ตก็จะเป็นรูปที่เกี่ยวกับศิลปะของภาคต่างๆ ที่นั่ง จากคอนเสิร์ตล่าสุดก็นั่งเสื่อดูคอนเสิร์ต ดูแล้วไม่เหมือนใครดีค่ะ" (กนกรดา กาสี : สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553)

"การจัดบรรยากาศจะคล้ายๆกัน ออกเป็นไทยๆ แต่หนูชอบการทำบัตรสื่อนะคะ เป็นความคิดที่แปลกใหม่สำหรับวงดนตรีใหญ่ในปัจจุบัน มันไม่มีใครทำอะคะ" (ภัทรวรรณ พูลสวัสดิ์ : สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

ผู้ชมทั่วไปทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า มี**ทัศนคติเชิงลบ** การจัดบรรยากาศในการแสดงของ โปงลางสะออน มีการนำเทคนิคที่ทันสมัยใส่ไปในการแสดงมากเกินไป ขาดความเป็นพื้นบ้าน แต่ก็อาจจะทำให้การชมการแสดงน่าสนใจมากขึ้น

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ดังนี้

- *มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า มีการจัดบรรยากาศที่แสดงถึงความเป็นอีสานได้บางส่วน เนื่องจากมีแสง สี เสียงและเทคนิคสมัยใหม่มากเกินไป ดูไม่ค่อยสื่อถึงความเป็นพื้นบ้าน

"บรรยากาศก็ทำเป็นธีม สื่อถึงความเป็นบ้านๆ แต่ก็มีบางคอนเสิร์ตที่ไม่ได้สื่อถึงภาคอีสานเท่าไหร่" (เจตน์ อติพลภักดี : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

“ใส่เทคนิค ใส่แสง สี มากเกินไป บางครั้งมันก็ดูไม่ค่อยเป็นพื้นบ้านแล้ว แต่ก็ยังดีที่มีการจัดที่นั่ง ที่เวทีแบบบ้านๆอยู่บ้าง” (เชษฐา ฉายรัศมี : สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553)

- *ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า มีการเพิ่มเติมเทคนิคสมัยใหม่เข้าไปจัดบรรยากาศมากเกินไป ทำให้ดูเป็นสากลมากกว่าความเป็นพื้นบ้าน

“ตอนไปดูที่โรงเบียร์บรรยากาศสื่อถึงความเป็นอีสานมากกว่านะ ไม่รู้สิพอเข้าอาร์เอสฯ อาจจะเพิ่มโน้นเพิ่มนี้ เลยดูเป็นอีสานอินเตอร์ไป” (อัญชลี ฤกษ์จำนงค์ : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

“การจัดบรรยากาศอาจสื่อไม่ได้ถึงความเป็นอีสานทั้งหมด แต่ก็อยู่ในธีมที่เป็นพื้นบ้านหรือบ้านๆ” (รัชตะ พิงคะสัน : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

“พี่ว่าฉากอะไรเขาก็ทำได้ดีอะ มองแล้วดูเป็นไทยๆสมัยใหม่ มากกว่าเป็นอีสาน” (วัฒนชัย ยะนินทร : สัมภาษณ์ 10 กันยายน 2553)

➢ ภาษาที่ใช้ในการแสดง คาแรกเตอร์และมุขตลก

แฟนคลับทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า **มีทัศนคติเชิงบวก** ชื่นชอบคาแรกเตอร์ของโปงลางสะออนที่กำหนดไว้ รวมถึงมุขตลกที่นำสถานการณ์ปัจจุบันเข้ามาสอดแทรกให้เกิดคติสอนใจ

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ได้ดังนี้

- *มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า มุขตลกที่นำเสนอมีความเหมาะสม ไม่ส่อไปในทางที่เสียหายจนเกินไป ชื่นชอบเวลาที่โปงลางสะออนพูดภาษาอีสาน ถึงแม้ว่าจะน้อยลง เนื่องจากมีผู้ชมจากภาคอื่นๆให้ความสนใจเพิ่มมากขึ้น แต่ก็ควรจะอนุรักษ์ไว้ เนื่องจากเป็นวงที่ถือกำเนิดและเอาศิลปะพื้นบ้านจากภาคอีสานมานำเสนอเป็นอัตลักษณ์ของวง และเวลาที่คนอีสานได้ฟังก็จะรู้สึกเป็นกันเอง

“ดูโปงลางสะออนมันก็เพลินดีนะ มุขตลกก็โอเคดี ไม่ส่อไปในเรื่องลามก เหมือนหมอลำ มุขตลกก็จะเข้าใจง่าย เด็กดูก็สนุกไปด้วย” (นันทนา โสภัณนา: สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

“พี่ว่ามุขตลกอะไรก็โอเคนะ ไม่ได้เสียหาย ดูแล้วสนุกสนาน พี่ชอบเวลาเขาพูดอีสานมันฟังแล้วเหมือนได้กลับบ้านเรานะ อยากให้เขาพูดเยอะๆ แต่คงไม่ได้หมด เพราะคนดูภาคอื่นๆเขาก็มี” (อรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์ : สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553)

“พี่ชอบลาล่านะ เวลาเขาพูดอะ มันดูเป็นตัวเขาดี แต่โปงลางสะออนก็ตลกทุกคนแหละ โดยเฉพาะมุขตลกก็โอเคดี ตลกบ้าง ฝืดบ้าง พี่ชอบเวลาเขาพูดอีสานนะ มันสื่อถึงความเป็นพื้นบ้านดี เวลาไปดูการแสดงของวงโปงลางทั่วไปหรือหมอลำ เขาจะพูดอีสานตลอด แต่ก็เข้าใจโปงลางสะออนนะ เพราะคนดูมีทุกภาค จะให้พูดแต่อีสานก็คงไม่ได้” (รัชดาภรณ์ กินรี: สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

- *ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า บุคลิกลักษณะของผู้แสดงโปงลางสะออนเป็นอัตลักษณ์ที่ทำให้คนจำได้ และสร้างความสนุกสนานและเพลิดเพลินเวลาชมการแสดง นอกจากนี้มุขตลกบางมุขก็ทำให้คลายเครียดจากสถานการณ์ในปัจจุบันได้

“ชอบโปงลางสะออนที่สามารถเอาสถานการณ์ปัจจุบันมาล้อเลียนให้กลายเป็นตลกได้ ช่วยลดความตึงเครียด และได้ยังคติเตือนใจที่ทางวงได้สอดแทรกไว้ด้วย” (กฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

“บุคลิกของลาล่า ลูลู่ ทำให้คนสนใจโปงลางสะออนมากขึ้น ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของวง” (กนกรดา กาสี : สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553)

ผู้ชมทั่วไปทั้งผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน พบว่า **มีทัศนคติเชิงบวก** ชอบคาแรกเตอร์ของโปงลางสะออนที่กำหนดไว้เช่นกัน เพราะทำให้การแสดงศิลปะพื้นบ้านน่าสนใจมากขึ้น และผู้ชมที่มีภูมิลำเนาเป็นคนภาคอีสาน ชอบให้วงโปงลางสะออนพูดอีสานเวลาแสดง เนื่องจากทำให้รู้สึกเป็นกันเอง แต่ก็มีความเข้าใจในส่วนการนำเสนอภาษากลางของโปงลางสะออนว่าเป็นวงที่มีผู้ชมดูทุกภาค

แบ่งการแสดงทัศนคติตามภูมิลำเนา ได้ดังนี้

- *มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า จุดขายของโปงลางสะออนน่าจะอยู่ที่มุขตลกและคาแร็กเตอร์ของนักแสดง และยังชอบมุขตลกที่เขาเอามาแสดง ถึงแม้ว่าจะฝืดบ้าง แต่ก็ทำให้การแสดงพื้นบ้านน่าสนใจขึ้นมาได้

"จุดขายของโปงลางสะออนน่าจะอยู่ที่มุขตลกอะแหละ"
(เจตน์ อติพลภักดี : สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553)

"คาแร็กเตอร์ของโปงลางสะออนแต่ละคนจะแตกต่างกันไป แต่โดยรวมๆ แล้ว ก็ทำให้รู้ว่ามาจากวงโปงลางสะออน มุขบางมุขก็เอาภาษาอีสานเข้ามาใส่ เราเป็นคนอีสานดูแลก็สนุกดี" (ธนวัฒน์ ศรีสะอาด : สัมภาษณ์ 23 กันยายน 2553)

- *ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน* พบว่า บุคลิกลักษณะของนักแสดงในวง เป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมจำได้ว่าเป็นนักแสดงของโปงลางสะออน

ชอบพี่อี๊ดค่ะ เพราะเล่นดนตรีเก่ง ดูโปงลางสะออนเพราะตลกดีค่ะ แต่มุขเขาบางทีก็ตลกฝืดเหมือนกันนะคะ" (สุภาพิชญ์ ม่วงมณี: สัมภาษณ์ 2 กันยายน 2553)

"ชอบดูโปงลางสะออนเพราะมันตลกนะ โดยเฉพาะจีจี้กับลาล่า เขามีบุคลิกเด่นไม่เหมือนใคร" (อัญชลี ฤกษ์จำนงค์ : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

"ที่คนเขาจำโปงลางสะออนกันได้ เพราะนักแสดงในวงเขามีคาแร็กเตอร์เด่นๆเป็นของตัวเอง" (วัฒนชัย ยะนินทร : สัมภาษณ์ 10 กันยายน 2553)

สรุปทัศนคติของแฟนคลับและผู้ชมทั่วไปต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออน ดังนี้

อัตลักษณ์ / ผู้ชม	การแต่งกาย	ดนตรีและการแสดง	การจัดบรรยากาศ	ภาษา คาแร็กเตอร์ และมุขตลก
- แฟนคลับภาคอีสาน	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก
-แฟนคลับไม่ใช่ภาคอีสาน	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก
- ผู้ชมทั่วไปภาคอีสาน	ทัศนคติเป็นกลาง	ทัศนคติเป็นกลาง	ทัศนคติเชิงลบ	ทัศนคติเชิงบวก
- ผู้ชมทั่วไปไม่ใช่ภาคอีสาน	ทัศนคติเป็นกลาง	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงลบ	ทัศนคติเชิงบวก

จากตารางข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า แฟนคลับของโปงลางสะออนไม่ว่าจะมีภูมิลำเนาหรือไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน ต่างมีทัศนคติต่ออัตลักษณ์ของโปงลางสะออนทุกด้าน ทั้ง *การแต่งกาย ดนตรีและการแสดง การจัดบรรยากาศ* และ*ภาษา คาแร็กเตอร์และมุขตลก* เหมือนกัน คือ แสดงทัศนคติในเชิงบวก ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า ด้วยความเป็นแฟนคลับ ที่มีความชื่นชอบในตัวศิลปิน ทำให้ แสดงทัศนคติในทางที่ดี กล่าวคือเห็นด้วยกับอัตลักษณ์ของวงที่แสดงออกมาทุกด้าน

ส่วนผู้ชมทั่วไปทั้งผู้ที่มีภูมิลำเนาและไม่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสาน จะมีทัศนคติที่เป็นกลาง เนื่องจาก มองว่า การแต่งกายของโปงลางสะออนจะออกเป็นเชิงประยุกต์มากกว่าที่นำเสนอความเป็นพื้นบ้านของภาคอีสาน ส่วนด้านดนตรีและการแสดง ผู้ชมทั่วไปที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสานมีทัศนคติที่เป็นกลาง เนื่องจาก มองว่าโปงลางสะออนมีการนำเสนอวัฒนธรรมของภาคอื่นๆ รวมทั้งวัฒนสากลเข้ามามากพอสมควร แต่ก็เป็นจุดที่สร้างกระแสการหันมาสนใจศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานของผู้ชมภาคอื่นๆและผู้ชมหน้าใหม่ ส่วนผู้ชมที่ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน มีทัศนคติเชิงบวก เนื่องจากมองว่า การนำเสนอการแสดงพื้นบ้านของโปงลางสะออน เป็นที่น่าสนใจ สร้างความแปลกใหม่ อีกทั้งมีการนำเสนอผสมผสานหลายภาค เหมือนได้มีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของวัฒนธรรมด้วย

ผู้ชมทั่วไปที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน มีทัศนคติเชิงลบ ในด้านการจัดบรรยากาศ เนื่องจากมีการนำเสนอการจัดบรรยากาศที่ทันสมัยเกินไป จนบางครั้งไม่ได้แสดงออกความเป็นพื้นบ้านอีสานอย่างแท้จริง ส่วนสุดท้ายด้านภาษา คาแร็กเตอร์และมุขตลก ผู้ชมทั่วไปทั้ง 2 ประเภท แสดงทัศนคติที่เหมือนกัน คือ เชิงบวก เนื่องจากชื่นชอบอัตลักษณ์ในด้านนี้ ที่โปงลางสะออนแสดงออกมา เป็นเอกลักษณ์ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของวงได้อย่างชัดเจน คือ ถ้าเห็นบุคลิก ลักษณะ แบบนี้ ต้องเป็นนักแสดงวงโปงลางสะออน รวมถึงมุขตลกที่ล้อเลียนสถานการณ์ในปัจจุบัน ทำให้มีความรู้สึกผ่อนคลายหลังจากที่ได้ชมการแสดง

ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า ผู้ชมทั่วไปทั้ง 2 ประเภท มีความคิดเห็นคล้ายคลึงกัน จะแตกต่างกัน ในเรื่องการแสดงและเครื่องดนตรี ที่ผู้ชมที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน แสดงความคิดเห็นที่เป็นกลาง เนื่องจาก เป็นผู้ที่มีประสบการณ์หรือความรู้ที่ได้ชม ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานดั้งเดิม เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการแสดงของโปงลางสะออน อาจมองว่า โปงลางสะออนมีการนำเสนอดนตรีและการแสดงพื้นบ้านของภาคอีสานน้อยลง ด้วยความเป็นเจ้าของวัฒนธรรมทำให้ผู้ชมเหล่านี้ รู้สึกแหนหวงและไม่อยากให้ศิลปะการแสดงเหล่านี้หายไป จึงเสนอให้โปงลางสะออน สามารถนำวัฒนธรรมอื่นๆมาผสมผสานได้ แต่ต้องไม่ลืมวัฒนธรรมอีสานที่เปรียบเสมือนเอกลักษณ์ของวง ส่วนผู้ชมทั่วไปที่ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน ที่มีทัศนคติเชิงบวก เนื่องจาก มองว่าโปงลางสะออนเป็นวงที่จุดประกายกระแสการหันมาอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน และเมื่อโปงลางสะออนได้นำวัฒนธรรมของภาคต่างๆมานำเสนอ ทำให้ผู้ที่อยู่ในภูมิภาคอื่นๆนอกจากภาคอีสาน รู้สึกว่าได้ร่วมเป็นเจ้าของวัฒนธรรมที่โปงลางสะออนได้นำเสนอด้วย

ความแตกต่างด้านการแสดงช่วงแรก และ ช่วงปัจจุบันของโปงลางสะออน

ทัศนคติของกลุ่มแฟนคลับและผู้ชมทั่วไป พบว่า การแสดงของโปงลางสะออนชุดแรกนั้นมีความเป็นศิลปะพื้นบ้านมากกว่าชุดหลังๆ เนื่องจากผสมผสานความเป็นสากลมากเกินไปทั้งเทคนิคของฉาก, ชุดการแสดง ตลอดจนการนำเสนอการแสดงพื้นบ้านที่ลดน้อยลงไป

ข้อเสนอแนะ

- *ทัศนคติของกลุ่มแฟนคลับ* พบว่า ต้องการให้โปงลางสะออนรักษาเอกลักษณ์การแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะพื้นบ้านและความเป็นสากลเหล่านี้เอาไว้ โดยเน้นที่ศิลปะพื้นบ้านและเครื่องดนตรีของภาคอีสานที่ควรจะรักษาไว้ให้คงอยู่

มากที่สุด ซึ่งแฟนคลับบางคนนั้นแสดงความคิดว่าการแสดงของโปงลางสะออนนั้น ไม่มีข้อเสียแต่อย่างไร

- *ทัศนคติของผู้ชมทั่วไป* พบว่า มีความคล้ายคลึงกับทัศนคติของกลุ่มแฟนคลับ แต่จะเน้นให้ลดการเล่นมุขตลกอย่างมุข ลดการแสดงวัฒนธรรมสากล และให้เพิ่มในส่วนของชุดการแสดงพื้นบ้านให้มากขึ้น แต่ทัศนคติของผู้ชมทั่วไปในวัยเด็กนั้นนิยมดูโปงลางสะออนเพื่อความสนุกสนานและความบันเทิง จึงให้เหตุผลว่าการแสดงของโปงลางสะออนนั้นไม่มีข้อเสียแต่อย่างไรเช่นกัน

จากการชมการแสดงของโปงลางสะออนนั้น สามารถให้ประโยชน์กับแฟนคลับและผู้ชมทั่วไปดังนี้

1. ได้ความรู้ การเล่น เกี่ยวกับเครื่องดนตรีอีสานและดนตรีพื้นบ้านของภาคต่างๆ
2. การแสดงของภาคอีสานและภาคอื่นๆของไทย
3. ความบันเทิง
4. ได้แง่คิดเกี่ยวกับสถานการณ์ในปัจจุบัน
5. สามารถชมการแสดงพื้นบ้านได้ตลอดเวลา

“ได้รู้ว่าการแสดงของภาคอีสานมีอะไรบ้างค่ะ” (สุภาพิชญ์ ม่วงมณี : สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553)

“ได้ความรู้เกี่ยวกับการเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านค่ะ” (ธารทิพย์ โสภัณนา : สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

“ได้รู้ถึงศิลปวัฒนธรรมของไทย ที่บางภาคก็ไม่เคยเห็นมาก่อน ซึ่งทำให้เราสามารถช่วยกันอนุรักษ์และเผยแพร่ต่อไปได้” (กนกรดา กาสี : สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553)

“การแสดงพื้นบ้านของพวกเขา ทำให้เราสามารถดูได้ทุกที่ ทุกเวลา เพราะเมื่อก่อนมันจะเป็นของหาดูได้ยาก ต้องดูตามงานวัด งานบุญหรืองานประจำจังหวัดต่างๆ” (ธนวัฒน์ ศรีสะอาด : สัมภาษณ์ 23 กันยายน 2553)

“ได้ทั้งความบันเทิง ความสนุกสนาน ยังได้แง่คิดในสถานการณ์ปัจจุบันอีกด้วยค่ะ” (นันทนา โสภัณนา: สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 7
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง พัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของการสื่อสารในการแสดงสื่อพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออน ในแต่ละช่วงเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษาการปรับและประยุกต์การแสดงสื่อพื้นบ้าน ทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) ของศิลปินโปงลางสะออนในแต่ละช่วงเวลา
3. เพื่อศึกษาทัศนคติของผู้ชมต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินโปงลางสะออน

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาพัฒนาการสื่อสาร การปรับและประยุกต์การแสดงโปงลางในช่วงเวลาตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ และยุคที่โปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น และศึกษาทัศนคติต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปิน ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

การศึกษาเอกสารเอกสาร (Documentary Research) ทั้งจากหนังสือ นิตยสาร ซีดีบันทึกการแสดงสด บทความในสื่อต่างๆ เช่น อินเตอร์เน็ต วิทยานิพนธ์ หรือสิ่งพิมพ์อื่นๆ เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์พัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน

การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-dept Interview) ตัวแทนจากวงโปงลางสะออนจำนวน 2 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลางจำนวน 3 คน, แฟนคลับและผู้ชมทั่วไปจำนวน 15 คน รวมทั้งการสนทนากลุ่ม (Focus group) และ การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) โดยนำเสนอผลการวิจัยออกมาในรูปแบบของพรรณนาวิเคราะห์ (Analytic Description)

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ศึกษาแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแฟนคลับและกลุ่มผู้ชมทั่วไปที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน และติดตามชมการแสดงคอนเสิร์ตหรือซีดีบันทึกการแสดงสดของ

โปงลางสะออน ตั้งแต่ที่เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของบริษัทอาร์เอส หรือตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ จนถึงปัจจุบัน

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาสามารถสรุปตามปัญหานำวิจัยได้ดังนี้

ปัญหานำวิจัยข้อที่ 1 พัฒนาการการสื่อสารในการแสดงพื้นบ้านในแต่ละช่วงเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบันของ ศิลปินโปงลางสะออนเป็นอย่างไร

พัฒนาการการสื่อของการแสดงโปงลางแบ่งได้เป็น 3 ยุค ดังนั้น

1. ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี (พ.ศ. 2505 – 2553)
2. ยุคโปงลางสะออนในช่วงที่เป็นศิลปินอิสระ (พ.ศ. 2542 – 2548)
3. ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ (2548 – 2553)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

องค์ประกอบการสื่อสาร	ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี	ยุคโปงลางสะออน (ศิลปินอิสระ)	ยุคโปงลางสะออน (สังกัด RS)
S	1. 2505-2511 : ชาวบ้าน, นักดนตรี 2. 2511-2515 : ชาวบ้าน, นักดนตรี : นักเรียน, นักศึกษา 3. 2521-2553 : ชาวบ้าน,นักดนตรี : นักเรียน, นักศึกษา	1. 2542-2546 : คณะอีสานบ้านเฮา (ชื่อเดิมของโปงลางสะออนในสมัยนั้น) 2. 2546-2547 : คณะอีสานบ้านเฮา (ชื่อเดิมของโปงลางสะออนในสมัยนั้น) 3. 2547 : เดอะ สะออนเด (ชื่อเดิมของโปงลางสะออนในสมัยนั้น) 4. 2548 : โปงลางสะออน	2548 - 2553 :โปงลางสะออน : อาร์เอสฯ : ผู้ชมคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี
M	1. 2505-2511 : ดนตรีพื้นบ้าน 2. 2511-2515 : ดนตรีพื้นบ้าน : การแสดงฟ้อนรำ 3. 2521-2553 : ดนตรีพื้นบ้าน : การแสดงฟ้อนรำ : ร้องเพลงลูกทุ่งอีสาน : ตลก	1. 2542-2546 : ดนตรีพื้นบ้าน (พิณ, เบส, แคน,กลองหาง) : การแสดงฟ้อนรำ : ร้องเพลงลูกทุ่ง,เพลงสากล,เพลงไทยสากล : ตลก 2. 2546-2548 : ดนตรีพื้นบ้าน+ดนตรีสากล (เริ่มมีการนำโปงลางและโหวดเข้ามาร่วมในวง และถือว่าโปงลางเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงเป็นต้นมา : การแสดงฟ้อนรำ	- ดนตรีพื้นบ้าน 4 ภาค + ดนตรีสากล - การแสดงฟ้อนรำของทุกภาค - การแสดงเต้นรำของสากล - ร้องเพลงลูกทุ่ง,สากล และเพลงไทยสากลในสังกัด RS - ตลก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

		: ร้องเพลงลูกทุ่ง,เพลงสากล,เพลงไทยสากล : ตลก	
C	1. 2505-2511 : งานบุญ/งาน ประจำปี 2. 2511-2515 : งานบุญ/งาน ประจำปี : รายการโทรทัศน์ : วัง : มหาวิทยาลัย 3. 2521-2553 : งานบุญ/งาน ประจำปี : รายการโทรทัศน์ : งานประกวด ดนตรีพื้นบ้าน : เวทีการแสดง ศิลปวัฒนธรรมตาม ห้างสรรพสินค้า	1. 2542-2546 : ร้านอาหาร 2. 2546-2547 : ร้านอาหาร : โรงเบียร์ 3. 2547-2548 : โรงเบียร์, รายการดันดาราช่อง 3 ทัวร์คอนเสิร์ตตามจังหวัดต่างๆ	- การแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ - ทัวร์คอนเสิร์ตต่างจังหวัด ต่างๆและต่างประเทศ - CD บันทึกการแสดงสด - รายการโทรทัศน์ - อินเตอร์เน็ต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

273

R	1. 2505-2511 : เด็ก : ผู้สูงอายุ 2. 2511-2515 : นักเรียน/นักศึกษาที่สนใจการแสดงโปงลาง : เชื้อพระวงศ์ : ข้าราชบริพาร : เด็ก : ผู้สูงอายุ 3. 2521-2553 : บุคคลทั่วไปที่สนใจการแสดงโปงลาง	1. 2542-2546 : บุคคลทั่วไป 2. 2546-2547 : บุคคลทั่วไป : ผู้ชมในโรงเบียร์จะเป็นวัยทำงาน เนื่องจากจำกัดอายุการเข้าใช้บริการ ส่วนผู้สูงอายุไม่ค่อยปรากฏในโรงเบียร์ 3. 2547-2548 : บุคคลทั่วไป	บุคคลทั่วไปทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางพัฒนาการการสื่อสารทั้ง 3 ยุค ผู้วิจัยขอนำเสนอในลักษณะเปรียบเทียบหาจุดร่วม จุดต่างกัน ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุดร่วม

เนื้อหา

ยุคครูเปลื้องช่วงหลัง พ.ศ. 2521-2553 และ **ยุคโปงลางสะออนในช่วงที่เป็นศิลปินอิสระช่วงแรก**

พ.ศ.2542-2546

-การแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

-การแสดงฟ้อนรำที่ยังไม่มีการปรับประยุกต์

-การร้อง***เพลงลูกทุ่งอีสาน***

-การแสดงตลก

จุดต่าง

ยุคโปงลางสะออนในช่วงที่เป็นศิลปินอิสระช่วงหลัง

พ.ศ.2547-2548

-การแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน

-การแสดงฟ้อนรำที่ยังไม่มีการปรับประยุกต์

-การร้องเพลงลูกทุ่งอีสาน,***เพลงลูกทุ่งทั่วไป***

-การแสดงตลก

-การบรรเลงเพลงสากล

- เครื่องดนตรีสากล

โปงลางสะออนอาร์เอสฯ

-การแสดงดนตรีพื้นบ้าน***ทุกภาค***

-การแสดงฟ้อนรำ ***(ปรับประยุกต์)*** + ***การแสดงของสากล***

-การร้องเพลงลูกทุ่ง,***เพลงไทยสากล เพลงสากล***

-การแสดงตลก

-การบรรเลงเพลงสากล ***เพลงลูกทุ่งทั่วไป***ด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

- เครื่องดนตรีสากล,เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคอื่น ๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

*สรุปองค์ประกอบการสื่อสาร พบว่า ในด้านของ**ผู้ส่งสาร**นั้น โปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯ จะมีความแตกต่างจากยุคครูเปลี้องและยุคโปงลางสะออนอิสระมาก โดยมีผู้สาร 3 ประเภท คือ ศิลปิน หมายถึง วงโปงลางสะออน นายทุน คือ อาร์เอสฯ และผู้ส่งสาร คือ ผู้ชมที่มาเข้ามาชมคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี นอกจากนี้วงโปงลางสะออน ยังได้มีการวิเคราะห์ผู้รับสารและมีความรู้ด้านสื่อสารมวลชนและด้านนาฏศิลป ซึ่งการที่มีผู้ส่งสารมากขึ้น การวิเคราะห์ผู้รับสารและการที่วงโปงลางสะออนมีความรู้ทั้งด้านสื่อสารมวลชนและนาฏศิลป ส่งผลทำให้เนื้อหา*

*การแสดงมีลักษณะที่แตกต่างไปจากการแสดงดั้งเดิมในยุคครูเปลื้อง ด้าน**เนื้อหา**นั้น จากองค์ประกอบของผู้ส่งสารนั่นเอง ทำให้วงโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์รูปแบบการแสดงให้มีลักษณะที่ร่วมสมัย สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชมทุกเพศ ทุกวัย ซึ่งจากองค์ประกอบด้านผู้ส่งสารและเนื้อหาการแสดงที่ปรับประยุกต์ของโปงลางสะออนนั้น ได้ส่งผลต่อด้าน **ช่องทางในการสื่อสาร** คือ นอกจากจะใช้เป็นช่องทางในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมเหมือนในยุคอื่นๆแล้ว ยังใช้เป็นการประชาสัมพันธ์วง และใช้เป็นการผลิตซ้ำเพื่อโปรโมตหรือขยายความสนใจไปสู่ผู้รับสารมากขึ้น ซึ่งจากองค์ประกอบทั้งหมด ทั้งผู้ส่งสาร เนื้อหา ช่องทางในการสื่อสาร ได้ส่งผลถึง **ผู้รับสาร** ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า โปงลางสะออน สามารถทำให้เนื้อหาการแสดงพื้นบ้านเข้าถึงผู้ชมทุกเพศ ทุกวัยได้ทุกภูมิภาค จากเดิมในยุคของครูเปลื้อง ที่ผู้รับสารจะมีแค่ผู้ที่สนใจการแสดงศิลปะพื้นบ้านอีสานเท่านั้น*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปรูปแบบการสื่อสาร

ยุค / รูปแบบการสื่อสาร	ครูเปลื้อง ฉายรัศมี	โปงลางสะออนศิลปินอิสระ	โปงลางสะออนสังกัดอาร์เอสฯ
การสื่อสารระหว่างบุคคล	-	-	- อาร์เอสฯ *กับ* อี๊ด โปงลางสะออน - อี๊ด โปงลางสะออน *กับ* ผู้รับผิดชอบผู้ที่มาร่วมแสดง
การสื่อสารกลุ่มย่อย	- นักดนตรี *กับ* นางรำ	- นักดนตรี *กับ นางรำ*	- นักดนตรี *กับ* นางรำ - อาร์เอสฯ *กับ* โปงลางสะออน - อี๊ด โปงลางสะออน *กับ* ผู้ที่มาร่วมแสดง
การสื่อสารกลุ่มใหญ่	- วงโปงลาง *กับ* ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน *กับ* ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน *กับ* ผู้ชม
การสื่อสารมวลชน	- วงโปงลาง ไปยัง รายการโทรทัศน์ ไปยัง ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน ไปยัง รายการดันดารา ไปยัง ผู้ชม	- วงโปงลางสะออน ไปยัง สื่อต่างๆเช่น ไปยัง รายการโทรทัศน์, ซีดีบันทึกการแสดงสดและอินเตอร์เน็ต ไปยัง ผู้ชม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางรูปแบบการสื่อสารทั้ง 3 ยุค ผู้วิจัยขอนำเสนอในลักษณะเปรียบเทียบหาจุดร่วม จุดต่างกัน ดังนี้

จุดร่วม

การสื่อสารระหว่างบุคคล

ยุคครูเปลี้อง
ยุคโปงลางสะออนอิสระ
-ไม่มี-

การสื่อสารกลุ่มย่อย

ยุคครูเปลี้อง
ยุคโปงลางสะออนอิสระ
โปงลางสะออนอาร์เอสฯ
- การสื่อสารภายในกลุ่มนักดนตรี
- การสื่อสารภายในกลุ่มนางรำ
- การสื่อสารระหว่างนักดนตรีและนางรำ

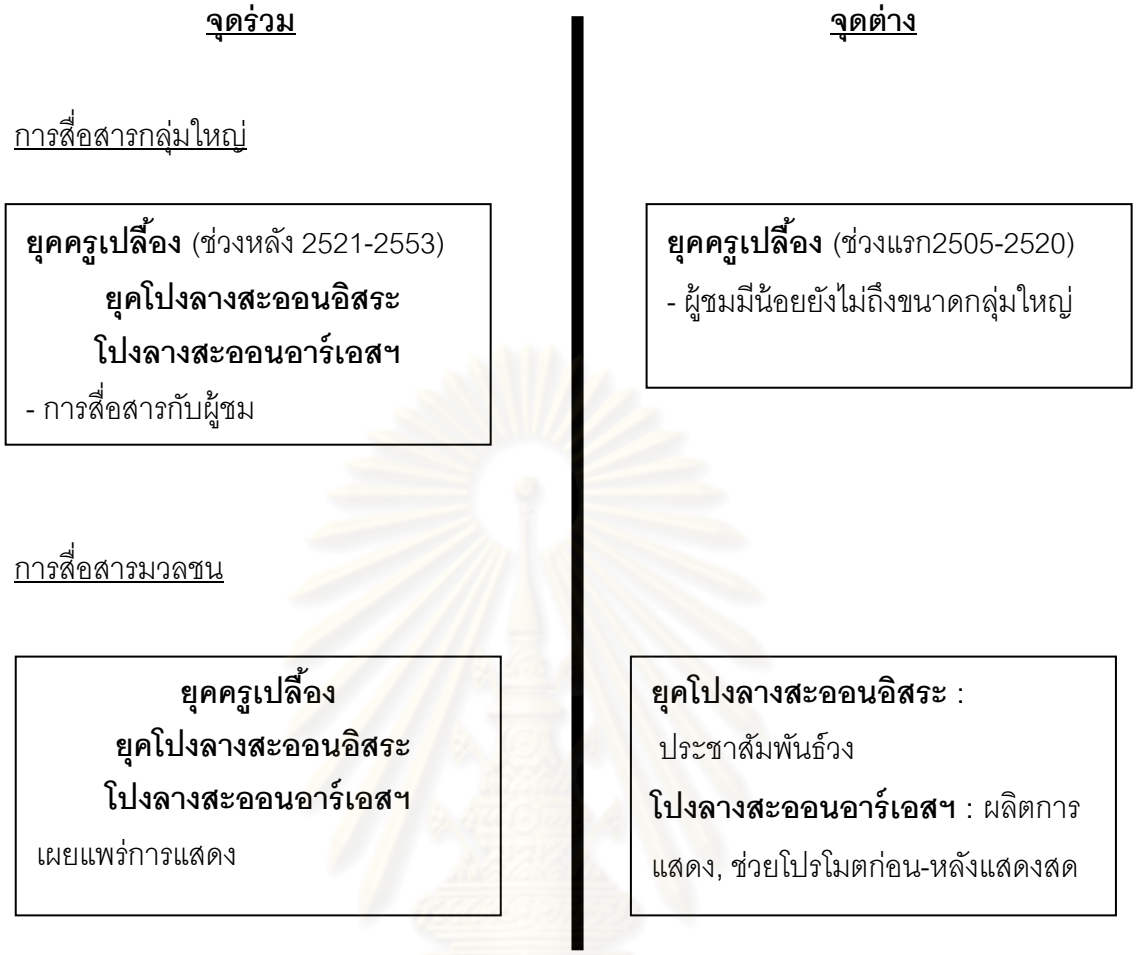
โปงลางสะออนอิสระ
โปงลางสะออนอาร์เอสฯ
- การประชุมวง สังกัด RS (บ่อยกว่า)

จุดต่าง

โปงลางสะออนอาร์เอสฯ
- การสื่อสารระหว่างผู้บริหารอาร์เอสกับอี๊ด
- อี๊ดสารสารกับผู้รับผิดชอบผู้ที่มาร่วมแสดง

โปงลางสะออนอาร์เอสฯ
- การสื่อสารกับผู้มาร่วมแสดง
- การสื่อสารระหว่างโปงลางสะออนและอาร์เอสฯ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



สรุป รูปแบบการสื่อสาร พบว่า ทั้งสามยุค ใช้รูปแบบการสื่อสารประเภท การสื่อสารกลุ่มย่อย, การสื่อสารกลุ่มใหญ่ และการสื่อสารมวลชน เหมือนกัน แต่ในยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น ได้เพิ่มรูปแบบการสื่อสารระหว่างบุคคลขึ้นมา ซึ่งในแต่ละรูปแบบการสื่อสารนั้นจะเชื่อมโยงกับองค์ประกอบการสื่อสาร กล่าวคือ หากพิจารณารูปแบบการสื่อสารแบบสื่อมวลชนที่เกิดขึ้นในทั้ง 3 ยุคของการแสดงโปงลาง แต่องค์ประกอบการสื่อสารในส่วนของผู้รับสาร (R) มีความนิยมในยุคครูเปลี้องน้อยกว่ายุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระและเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ เนื่องจาก ตัวผู้ส่งสารหรือโปงลางสะออน (S) นั้น มีความรู้ทั้งทางด้านนาฏศิลป และสื่อมวลชน ทำให้มีการผลิตผลงานและนำเสนอการแสดงที่เป็นที่ดึงดูดความสนใจแก่ผู้รับสารมากกว่ายุคครูเปลี้อง ที่ตัวศิลปินนั้น ยังมีความรู้ด้านสื่อมวลชนน้อยกว่าด้านนาฏศิลป นอกจากนี้ในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น ยังได้มีรูปแบบการสื่อสารระหว่างบุคคลเพื่อให้สอดคล้องกับการทำงานร่วมการสื่อมวลชน ที่เห็นความสำคัญในปัจจัยด้านเวลาเป็นตัวกำหนดในการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานมากกว่ารูปแบบการสื่อสารประเภทอื่นๆ

ปัญหานำวิจัยข้อที่ 2 การปรับและประยุกต์การแสดงพื้นบ้านของศิลปินโปงลางสะออนทั้งด้านเนื้อหา (Text) และการบริหารจัดการ (Management) มีการปรับประยุกต์ในแต่ละช่วงเวลาอย่างไร

การปรับประยุกต์ของโปงลางสะออนในส่วนของเนื้อหา (Text)

เนื้อหาของการแสดงโปงลาง จะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1. **ด้านดนตรีและบทเพลง**
2. **ด้านรูปแบบการแสดง**

ครูเปลื้อง

เนื้อหา (Text)	**ส่วนที่สามารถปรับได้**	**ส่วนที่ไม่ควรปรับ**
1. เครื่องดนตรีและบทเพลง	1. การเพิ่ม-ลดจังหวะของลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงประกอบการแสดง 3. วัสดุของโปงลางและการเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง, พิณ, โหวด, เบส, กลองหาง, ไหซอง 2. ทำนองลายเพลง
2. รูปแบบการแสดง	1. ลำดับการแสดง 2. ชนิดและสีของผ้า 3. การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4. จำนวนนักแสดงและนางไห	1. การไหว้ครู 2. รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักแสดงและนักดนตรี 3. รูปแบบท่ารำ

ยุคโปงลางสะออน

เนื้อหา	**ส่วนที่ถูกปรับ**		**ส่วนที่ไม่ถูกปรับ**	
	โปงลางสะออนอิสระ	*โปงลางสะออนRS*	*โปงลางสะออนอิสระ*	*โปงลางสะออนRS*
1.เครื่องดนตรีและบทเพลง	1. การเพิ่ม-ลดจังหวะของลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงในแสดง 3. การเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. การเพิ่ม-ลดของจังหวะลายเพลง 2. เครื่องดนตรีสากลและเพลงในการแสดง 3. **ทำนองลายเพลง** 4. การเพิ่ม-ลดลูกโปงลาง	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง ,พิณ, โหวด เบส,กลองหาง และ ไหซอง 2.วัสดุทำโปงลาง 3. **ทำนองลายเพลง**	1. เครื่องดนตรีหลักประจำวงได้แก่ โปงลาง, พิณ,โหวด,เบส ,กลองหาง, ไหซอง 2.วัสดุทำโปงลาง
สรุป	**-เพิ่มเติม** เครื่องดนตรีสากล **-เพิ่มเติม** ลูกโปงลาง **-ไม่เปลี่ยนแปลง** จังหวะลายเพลง	**-เพิ่มเติม**เครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่น**และ** เครื่องดนตรีสากล **-เพิ่มเติม** ลายเชิ้งกะลาสะออน **-เพิ่มเติม** ลูกโปงลาง	**-ไม่มีการเปลี่ยนแปลง** เครื่องดนตรีพื้นบ้านหลักในวงและวัสดุทำโปงลาง	
3. รูปแบบการแสดง	1. การไหว้ครู 2.ชนิดและสีของผ้า 3. การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4. จำนวนนัก	1. การไหว้ครู 2.ชนิดและสีของผ้า 3.การเพิ่ม-ลดจังหวะของท่ารำ 4.จำนวน	1.**<u>รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักแสดง</u>** 2.**รูปแบบท่ารำ**	

	แสดงและนางไห 5.ลำดับการแสดง 6. รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้านักดนตรี	นักแสดงและนางไห 5.ลำดับการแสดง 6.**<u>รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้า</u>**นักดนตรี และ**<u>นักแสดง</u>** 7. **รูปแบบท่ารำ**		
สรุป	**-ลดทอน** พิธีไหว้ครูประจำปี **-ลดทอน** ชนิดของผ้า ใช้ผ้าที่หาง่ายไม่ถูกต้องตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ **-ผสมผสาน** การแต่งกายนักดนตรี **-ไม่เปลี่ยนแปลง** เพิ่ม-ลดจังหวะท่ารำ,จำนวนนักแสดงและนางไห,รูปทรงเสื้อผ้า **-ลดทอน** ลำดับการแสดง	**-เพิ่มเติม**ไหว้ครูก่อนการเล่นเครื่องดนตรี **-ไม่เปลี่ยนแปลงจากยุคครูเปลื้อง** จัดการไหว้ครูประจำปี **-ลดทอน** เวลาไหว้ครูก่อนการแสดง,ต่างคนต่างไหว้ **-เพิ่มเติม** ชนิดผ้าของภาคอื่นๆ มาตัดเย็บ **-ผสมผสาน** การแต่งกายของนางรำ **-ลดทอน** รูปแบบท่ารำ		

		-**เพิ่มเติม**การแสดงให้เป็นสากล -**ลดทอน**ท่ารำพื้นบ้าน -**เพิ่มเติม** นักแสดงจากภายนอก -**ลดทอน** ลำดับการแสดง		

หากเปรียบเทียบองค์ประกอบการแสดงในยุคครูเปลื้อง ที่อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้และเชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง ได้กล่าวถึงองค์ประกอบส่วนที่ควรปรับและไม่ควรปรับ ซึ่งผู้วิจัยได้นำเปรียบเทียบกับการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออนทั้งในยุคที่เป็นศิลปินอิสระและศิลปินอาร์เอสฯ พบว่า โปงลางสะออนได้มีการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านทั้งในส่วนที่ควรปรับและไม่ควรปรับที่อาจารย์ทูลทองใจได้กล่าวไว้ ซึ่งมีการแบ่งลักษณะการปรับเป็นส่วนที่ถูกปรับและไม่ถูกปรับ

ผู้วิจัยได้สรุปใน***ส่วนที่ไม่ควรปรับของยุคครูเปลื้อง*** เพื่อศึกษาว่าโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์ในองค์ประกอบส่วนนี้อย่างไรบ้าง

1. ด้านเครื่องดนตรีและบทเพลง :-เครื่องดนตรีหลักประจำวง ได้แก่ โปงลาง, พิณ, โหวด เบส, กลองหาง, ไหซอง
-ทำนองลายเพลง

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ : ยังไม่มีการปรับทั้งสองด้านแต่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลมาเข้ามาบรรเลง

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ : ในด้านเครื่องดนตรีหลักนั้น ไม่มีการปรับประยุกต์ แต่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆ เข้ามาผสมผสานมากขึ้น

นอกจากนี้ ยังได้มีการแต่งลายเพิ่ม คือ “ลายเชิ้งกะลาสะออน”

2. ด้านรูปแบบการแสดง : - การไหว้ครู
- รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้าของนักแสดงและนักดนตรี
- รูปแบบท่ารำ

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระ : -*การไหว้ครู* = ได้มีการลดทอนการไหว้ครูประจำปีและลดทอนเวลาการไหว้ครูก่อนการแสดง
-*รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้าของนักแสดงและนักดนตรี* = ผสมผสานการแต่งกายของนักดนตรี ส่วนนักแสดงนั้นยังไม่มีการปรับเปลี่ยนแต่อย่างใด
-*รูปแบบท่ารำ* = ยังไม่มีการปรับประยุกต์

ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอาร์เอสฯ : -*การไหว้ครู* = ได้มีการฟื้นฟูการไหว้ครูประจำปีขึ้นมาใหม่ และได้เพิ่มเติมในส่วนของการไหว้ครูเครื่องดนตรีก่อนแสดง ส่วนการไหว้ครูก่อนการแสดงนั้น จะมีการลดทอนเรื่องของเวลาและขั้นตอนในการไหว้ครูให้กระชับและสั้นลง
- *รูปทรง (Pattern) เสื้อผ้าของนักแสดงและนักดนตรี* = มีการผสมผสานการแต่งกายกับภาคอื่นๆ รวมผสมผสานกับความเป็นสากลมากขึ้น
- *รูปแบบท่ารำ* = ลดทอนรูปแบบท่ารำพื้นบ้านอีสาน และเพิ่มเติมลักษณะการแสดงสากลมากขึ้น

จะเห็นได้ว่า วงโปงลางสะออน ได้มีการปรับประยุกต์ด้านเครื่องดนตรี โดยการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมในวงตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ เพื่อสร้างความแปลกใหม่และดึงดูดความสนใจจากผู้ชม จะเห็นได้ว่าได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆ เข้ามาผสมผสานในช่วงที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯมากขึ้น เนื่องจากต้องการนำเสนอการแสดงในลักษณะที่เป็นศิลปะพื้นบ้านไทยประยุกต์ ไม่ได้เน้นแต่ภาคอีสานเพียงอย่างเดียว และต้องการ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขยายขอบเขตกลุ่มของผู้ชมมากขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับธรรมชาติของสื่อมวลชนที่เข้าถึงผู้ชมได้เป็นจำนวนมาก

ด้านรูปแบบการแสดง วงโปงลางสะออน ได้มีการปรับประยุกต์ด้านรูปแบบการแสดงมาตั้งแต่ในยุคที่เป็นศิลปินอิสระเช่นเดียวกับด้านเครื่องดนตรีและบทเพลง โดยเฉพาะในส่วนของรูปทรงเสื้อผ้าของนักดนตรี ที่มีการนำผ้าขาวม้า ซึ่งเป็นผ้าคาดเอวของการแต่งกายในยุคครูเปลื้องมาเปลี่ยนเป็นกระโปรง สร้างความแตกต่างและความแปลกใหม่แก่ วงโปงลางทั่วไป ส่วนด้านการไหว้ครูและรูปแบบท่ารำนั้น ยังคงมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับยุคครูเปลื้องในช่วงหลัง กล่าวคือ ยุคของวิทยาลัยนาฏศิลป คือ ยังไม่มีการปรับประยุกต์ด้านรูปทรงเสื้อผ้าของนักแสดงและรูปแบบท่ารำแต่อย่างใด เมื่อถึงยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้น จะพบว่า มีการปรับประยุกต์ทุกด้าน ทั้งด้าน***การไหว้ครู*** ที่มีการฟื้นฟูประเพณีการไหว้ครูประจำปี การลดทอนเวลาและขั้นตอนในการไหว้ครูก่อนการแสดง หากมีข้อจำกัดด้านสถานที่และเวลา และการเพิ่มเติมในส่วนของการไหว้เครื่องดนตรีก่อนการแสดง ส่วนด้านการปรับประยุกต์***รูปทรงเสื้อผ้า*** ได้มีการปรับรูปทรงเสื้อผ้าของนักแสดงหรือนางรำให้มีความทันสมัยและดึงดูดใจมากขึ้น และส่วนที่ไม่ควรปรับในรูปแบบการแสดงด้านสุดท้ายคือ ***รูปแบบท่ารำ*** ยุคที่โปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ เนื่องจากเป็นยุคที่นำศิลปะพื้นบ้านเข้าสู่ระบบอุตสากรรมวัฒนธรรม จึงต้องมีการปรับประยุกต์เนื้อหาการแสดง ท่ารำ ให้มีความสวยงาม ทันสมัย และตรงตามความต้องการของผู้ชมและกระแสการบริโภคในสังคม การปรับประยุกต์ในขั้นตอนนี้ จะเป็นลักษณะ **<u>ลด</u>ความเป็นพื้นบ้าน** (Localize) เช่น ตัดท่ารำในเพลงเซิ้งแหย่ไข่มดแดง ที่ลดท่า กวนไข่มดแดงในผ้าลง เพื่อความกระชับและความรวดเร็วในการนำเสนอ รวมไปถึงการปรับท่ารำให้ง่ายขึ้น เพื่อง่ายต่อการแสดงของแขกรับเชิญ และ**<u>เพิ่ม</u> ความเป็นสากล** (Internationalize) กล่าวคือ การเต้นระบำของวัฒนธรรมต่างชาติ การเพิ่มเติมหรือดัดแปลงท่ารำให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน

ในการนำเสนอเนื้อหาการแสดงพื้นบ้านผ่านสื่อมวลชน จะเห็นได้ว่า หัวหน้าวงโปงลางสะออนนั้น นอกจากจะมีต้นทุนหรือความรู้ทางด้านนาฏศิลปแล้ว ยังได้สั่งสมต้นทุนด้านสื่อมวลชนด้วย โดยทราบถึงธรรมชาติของสื่อมวลชน ว่าต้องมีการนำเสนอเนื้อหาในลักษณะใดที่สามารถนำเสนอผ่านสื่อมวลชนแล้วจะทำให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ในทางที่ดี และการนำเสนอแบบใดที่สามารถสร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชมหน้าใหม่ที่เริ่มดูศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ให้สามารถรับชมการแสดงดนตรีและชุดการแสดงพื้นบ้านที่ผสมผสานระหว่างความเป็นสากลที่ได้ชมหรือฟังเป็นประจำ และการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านในลักษณะร่วมสมัย คือฟังง่ายขึ้น ได้รับความสนุกสนาน ซึ่งลักษณะนี้เปรียบเสมือนบันไดปลาโจนสำหรับผู้ชมหน้าใหม่ ที่เริ่มหัดดูการแสดง

ศิลปะพื้นบ้าน โดยสามารถเชื่อมโยงไปถึง ความต้องการที่จะศึกษาหรือเลือกชมศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิมต่อไป

ในด้าน***ผลลัพธ์ของการปรับประยุกต์*** อาจกล่าวได้ว่า องค์ประกอบส่วนที่ไม่ควรปรับในยุคของครูเปลื้อง ที่โปงลางสะออนมีการนำมาปรับประยุกต์นั้น หากมองในแง่ภาพรวมนั้น ได้ส่งผลดีต่อการศิลปะพื้นบ้านมากกว่าผลเสีย โดยทำให้จำนวนผู้ชมที่หันมาสนใจการแสดงศิลปะพื้นบ้านมีจำนวนมากและได้ขยายขอบเขตมากขึ้น เนื่องจากเปรียบเสมือนบันไดปลาโจน ที่มีการนำเครื่องดนตรีและการแสดงสากลเข้ามาผสมผสานกับการแสดงศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิม ซึ่งส่งผลให้มีผู้ชมหน้าใหม่ในการชมศิลปะพื้นบ้านมากขึ้น พบได้ จากการทำรายได้ให้บริษัทต้นสังกัดสูงถึง 350 ล้านบาทในปีแรกที่เซ็นสัญญา อีกทั้งได้เกิดกระแสการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านจากเยาวชนรุ่นใหม่ ทั้งการเขียนจดหมายเข้ามาสมัครเป็นสมาชิกในวงโปงลางสะออน การเปิดวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และจำนวนผู้แสดงและผู้ชมเยาวชนในการแสดงคอนเสิร์ตของโปงลางสะออนที่มีจำนวนมากขึ้น แสดงให้เห็นถึงกระแสวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สามารถแบ่งพื้นที่จากกระแสการบริโภควัฒนธรรมสากลของคนในสังคมได้มากพอสมควร แต่หากมองในส่วนของผลเสียต่อสื่อพื้นบ้านนั้น ก็มีอยู่มากเช่นกัน เช่น ทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านเลือนหายไป นอกจากนี้ในส่วนของเสื้อผ้าและการแสดงนั้น หากมีการปรับให้สวยงามและทันสมัยมากเกินไป จะทำให้ผู้ชมในภาคอื่นๆ ไม่เห็นถึงคุณค่าหรือวัฒนธรรมดั้งเดิมของที่ภาคอีสาน ที่สอดแทรกจากการแต่งกายและชุดการแสดง หากต้องการนำเสนอศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ยังคงคุณค่าไว้ ควรจะนำเสนอรูปทรงเสื้อผ้าและชุดการแสดงในลักษณะผสมผสาน และกล่าวถึงลักษณะดั้งเดิม เพื่อให้ทราบถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมของภาคอีสานอย่างแท้จริง

โดยภาพรวมนั้น การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน ถือได้ว่า***ทำได้ดี*** มีส่วนในการสร้างกระแสความสนใจและการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านมากขึ้น และได้***กระแสตอบรับที่ดี***จากผู้ชมทุกเพศทุกวัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปการเปรียบเทียบการบริหารจัดการของวงโปงลาง

ยุค	พ่อเปลื้อง		โปงลาง สะออนอิสระ	โปงลางสะออนRS	
	ศิลปินพื้นบ้าน	วิทยาลัยนาฏศิลป		บริหารภายในวง	RS บริหาร
รูปแบบความสัมพันธ์	คนในครอบครัว	ผสมผสานระหว่างแบบคนในครอบครัวกับแบบนายจ้างและลูกจ้าง	“พี่สอนน้อง” หรือ คนในครอบครัว	“พี่สอนน้อง" หรือ คนในครอบครัว	นายจ้างและลูกจ้าง
การแต่งกาย	ชุดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน	มีการจ้างการตัดเย็บ และยังมีการแต่งหน้า ทำผม	ฝ่ายเสื้อผ้าช่วยกันออกแบบ	ฝ่ายเสื้อผ้าและนางรำช่วยกันออกแบบ	โปงลางสะออนได้ออกแบบเครื่องแต่งกายมาแล้ว บริษัทจะรับผิดชอบหน้าที่ในการจัดหาวัสดุตัดเย็บ และออกค่าใช้จ่าย
เครื่องดนตรี	ประดิษฐ์ได้เองจากวัสดุธรรมชาติ	แต่ต้องมีการสั่งซื้อ ไม่ได้ผลิตเอง	เริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีสากล มีค่าใช้จ่ายเพิ่ม	มีการใช้เครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีพื้นบ้าน แต่ไม่ได้ดูแลเรื่องค่าใช้จ่าย	มีหน้าที่ดูแลค่าใช้จ่ายในการจัดหาการซ่อมแซมเครื่องดนตรีตามที่โปงลางสะออนต้องการ

การจัดสรรเงิน	หัวหน้าวงจะเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงผู้เดียว โดยนักดนตรีจะได้มากกว่านักแสดง	นักแสดงจะได้ค่าตอบแทนเท่ากับทุกคน	จะแบ่งออกเป็นเงินส่วนกลางซึ่งจะนำไปใช้สำหรับการทำงาน และที่เหลือถือเป็นรายได้ของแต่ละคน ซึ่งจะแบ่งจำนวนเท่ากัน	เงินส่วนกลางซึ่งจะนำไปใช้สำหรับการทำงาน และที่เหลือถือเป็นรายได้ของแต่ละคน สมาชิกในวงจะได้เท่ากันทุกคนในการแสดงคอนเสิร์ต	สามารถอยู่ได้ทั้ง 2 ฝ่าย
บริหารการแสดง	จะไม่ค่อนตัดทอนหรือเพิ่มการแสดงหรือดนตรีที่นอกเหนือจะศิลปะพื้นบ้านอีสาน	มีการยืดหยุ่นในการแสดง แต่ทางผู้สอนจะบอกนักแสดงว่ามีการตัดเพราะเหตุใด	ยืดหยุ่นตามความต้องการของลูกค้าและผู้ชม	ยืดหยุ่นตามความต้องการของลูกค้าและผู้ชม	สนับสนุนเรื่องของเทคโนโลยีที่ทันสมัยและดูแลด้านการตลาดและประชาสัมพันธ์

ด้านรูปแบบความสัมพันธ์ ยุคครูเปลื้อง จนถึง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ในส่วนของการบริหารจัดการภายในวง จะพบว่า ใช้รูปแบบในลักษณะคนในครอบครัวหรือพี่สอนน้อง เพื่อสะดวกในการปกครองและการบริหารจัดการ

ด้านการแต่งกายและเครื่องดนตรี เมื่อโปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดแล้วนั้น บริษัทจะออกค่าใช้จ่ายในส่วนดังกล่าวแทนโปงลางสะออน เมื่อโปงลางสะออนไม่ต้องคำนึงถึง

ค่าใช้จ่าย การซ่อมแซมหรือการจัดหาเครื่องดนตรี จึงทำให้มีเวลาไปปรับประยุกต์การแสดงมากขึ้นกว่าในช่วงที่เป็นศิลปินอิสระ

ด้านการจัดสรรเงิน จุดร่วมของทุกยุคคือ หัวหน้าวงจะเป็นผู้จัดสรรค่าตอบแทนให้สมาชิกด้วยตนเอง ซึ่งหมายถึง อำนาจการตัดสินใจจะอยู่ที่หัวหน้าวงทุกยุคทุกสมัย แต่ในช่วงศิลปินพื้นบ้านของยุคครูเปลื้องนั้น จะจัดสรรค่าตอบแทนไม่เท่ากัน คือ นักดนตรีจะได้มากกว่านักแสดง

บริหารการแสดง ในยุคของครูเปลื้อง ช่วงศิลปินพื้นบ้าน จะมีการบริหารการแสดงที่ไม่ยืดหยุ่น เน้นการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก โดยไม่ได้คำนึงถึงความต้องการของผู้ชมเหมือนในยุคอื่นๆ โดยในยุคครูเปลื้อง ช่วงวิทยาลัยนาฏศิลป ได้มีการบริหารการแสดงปรับในลักษณะที่สามารถยืดหยุ่นได้ แต่ก็จะบอกผู้ชมและนักแสดงว่าได้มีการปรับการแสดงมาแล้วเนื่องจากสาเหตุใด ส่วนยุคของโปงลางสะออนทั้งสองยุค มีการบริหารการแสดงในลักษณะปรับให้ยืดหยุ่นตามความต้องการของตลาดหรือผู้ชม แต่ไม่ได้กล่าวว่าปรับเพราะสาเหตุใด

การบริหารจัดการในวงโปงลางสะออน สามารถสรุปได้ว่า อี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออนใช้หลักการ**บริหารคนในลักษณะผสมผสานระหว่างอดีตและปัจจุบัน** คือ “มีการตัดสินใจคนเดียวในบางครั้ง” ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปินสมัยโบราณ ที่มีอำนาจในการตัดสินใจคนเดียว และ “มีการประชุมวง” ซึ่งเป็นหลักการบริหารจัดการในลักษณะปัจจุบัน ที่เน้นการมีส่วนร่วมทางความคิดเห็น หลักการบริหารในลักษณะนี้ทำให้สมาชิกในวงโปงลางสะออนให้ความเคารพกับอี๊ดเป็นอย่างมาก โดยศึกษาได้จาก อี๊ดจะปล่อยให้มีการปรึกษาหารือกันในวง แต่อำนาจในการตัดสินใจในเรื่องนั้นๆ จะเป็นของอี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออนนั่นเอง

การแบ่งงานระหว่าง RS และ โปงลางสะออน

การผลิต (Production)		**การตลาด** (Marketing) **(อาร์เอสฯ)**
การแสดง (โปงลางสะออน)	***สนับสนุนการแสดง (อาร์เอสฯ)***	-การจัดคิวการแสดง -การติดต่อประสานงาน -การประชาสัมพันธ์ -การจัดที่นั่ง,บัตรคอนเสิร์ต -ช่องทางการจัดจำหน่าย
- คิดชุดการแสดงพื้นบ้าน	- ออกแบบสถานที่ -ดูแลด้านเทคนิค แสง สี เสียง	

- คิดชุดการแสดงประกอบ - คิดมุขตลก - คิดเพลงประกอบการแสดง -คิดชุดการแสดงให้แขกรับเชิญ -ออกแบบเสื้อผ้า -บริหารจัดการในวง	-ดูแลมุขการแสดง -ดูแลภาพรวมการแสดง	-การนำเสนอผ่านสื่อ -ค่าใช้จ่าย เสื้อผ้า อาหาร เครื่องดนตรี -ติดต่อแขกรับเชิญ -ฯลฯ

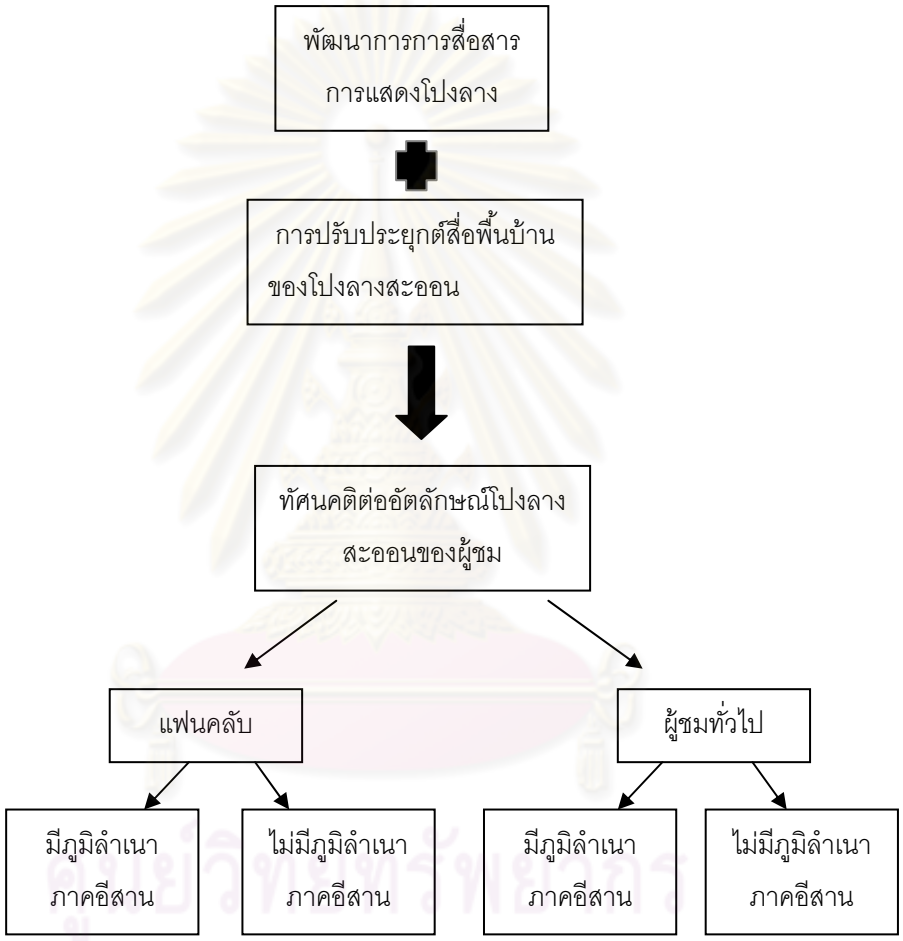
อาร์เอสฯนั้น ให้อิสระในการผลิตการแสดงแก่โปงลางสะออน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านอย่างเต็มที่ โดยอาร์เอสฯจะทำหน้าที่ในส่วนของการตลาด และสนับสนุนด้านการแสดง ซึ่งการบริหารจัดการในลักษณะนี้ถือได้ว่าอาร์เอสฯ***ปฏิบัติได้ถูกต้อง***ในการร่วมงานกับศิลปินพื้นบ้าน การที่อาร์เอสฯ ได้ดูแลในส่วนของการตลาดนั้น ทำให้วงโปงลางสะออน มีเวลาพอที่จะปรับประยุกต์การแสดงพื้นบ้านมากกว่าในยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ที่มีการบริหารจัดการและการผลิตเนื้อหาการแสดงเองทั้งหมด ในบางครั้งอาร์เอสฯได้เข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตเนื้อหาการแสดงของโปงลางสะออนเช่นกัน อาทิ การเลือกแขกรับเชิญ, การคิดมุขต่างๆ ทำให้ในบางครั้ง การเข้าไปช่วยด้านการผลิตเนื้อหาการแสดงของอาร์เอสฯ กลับเป็นอุปสรรคในการนำเสนอผลงานของโปงลางสะออน โดยมีส่วนทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมในการแสดงศิลปะพื้นบ้านของอีสานลดลงจากการที่เข้าไปมีส่วนร่วมในการทำงานและการผลิตเนื้อหาการแสดงของโปงลางสะออนนั่นเอง

ปัญหานำวิจัยข้อที่ 3 ทัศนคติของผู้ชมต่ออัตลักษณ์และการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านโดยศิลปินในแต่ละช่วงเวลาจากปี 2548 – ปัจจุบัน

อัตลักษณ์ของโปงลางสะออน ได้แบ่งเป็น

- *อัตลักษณ์ด้านการแต่งกาย*
- *อัตลักษณ์ด้านการแสดง* ได้แก่ โชว์การแสดง-เครื่องดนตรีที่ใช้, ภาษาที่ใช้ในการแสดง, บุคลิกลักษณะของผู้แสดง, การจัดบรรยากาศในการแสดง และ มุขตลกที่สอดแทรกระหว่างการแสดง

จากปัญหานำวิจัยข้อที่ 1 ที่กล่าวถึงพัฒนาการการสื่อสารการแสดงโปงลาง ปัญหานำวิจัยข้อที่ 2 ที่กล่าวถึงการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน ไปสู่ ข้อที่ 3 ที่สรุปถึงทัศนคติต่ออัตลักษณ์ของผู้ชม ที่ได้แสดงทัศนคติ โดยสามารถแบ่งแยกประเภทออกเป็นกลุ่มแฟนคลับและกลุ่มผู้ชมทั่วไป ซึ่งในที่นี้ได้แยกย่อยออกเป็นผู้ที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน โดยสามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ดังนี้



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปทัศนคติของแฟนคลับและผู้ชมทั่วไปต่ออัตลักษณ์โปงลางสะออน ดังนี้

อัตลักษณ์ / ผู้ชม	การแต่งกาย	ดนตรีและการแสดง	การจัดบรรยากาศ	ภาษาคาแร็กเตอร์และมุขตลก
- แฟนคลับภาคอีสาน	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก
-แฟนคลับไม่ใช่ภาคอีสาน	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงบวก
- ผู้ชมทั่วไปภาคอีสาน	ทัศนคติเป็นกลาง	ทัศนคติเป็นกลาง	ทัศนคติเชิงลบ	ทัศนคติเชิงบวก
- ผู้ชมทั่วไปไม่ใช่ภาคอีสาน	ทัศนคติเป็นกลาง	ทัศนคติเชิงบวก	ทัศนคติเชิงลบ	ทัศนคติเชิงบวก

แฟนคลับของโปงลางสะออนไม่ว่าจะมีภูมิลำเนาหรือไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน ต่างมีทัศนคติต่ออัตลักษณ์ของโปงลางสะออนทุกด้าน คือ แสดงทัศนคติในเชิงบวก เนื่องจากความเป็นแฟนคลับ ที่มีความชื่นชอบในตัวศิลปิน ทำให้ แสดงทัศนคติในทางที่ดี กล่าวคือเห็นด้วยกับอัตลักษณ์ของวงที่แสดงออกมาทุกด้าน

ส่วนผู้ชมทั่วไปทั้งผู้ที่มีภูมิลำเนาและไม่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสาน จะมีทัศนคติที่เป็นกลาง เนื่องจาก มองว่า การแต่งกายของโปงลางสะออนจะออกเป็นเชิงประยุกต์มากกว่าที่นำเสนอความเป็นพื้นบ้านของภาคอีสาน ส่วนด้านดนตรีและการแสดง ผู้ชมทั่วไปที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสานมีทัศนคติที่เป็นกลาง เนื่องจาก มองว่าโปงลางสะออนมีการนำเสนอวัฒนธรรมของภาคอื่นๆ รวมทั้งวัฒนธรรมสากลเข้ามามากพอสมควร แต่ก็เป็นจุดที่สร้างกระแสการหันมาสนใจศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานของผู้ชมภาคอื่นๆและผู้ชมหน้าใหม่ ส่วนผู้ชมที่ไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน มีทัศนคติเชิงบวก เนื่องจากมองว่า การนำเสนอการแสดงพื้นบ้านของโปงลางสะออน เป็นที่น่าสนใจ สร้างความแปลกใหม่ อีกทั้งมีการนำเสนอผสมผสานหลายภาค เหมือนได้มีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของวัฒนธรรมด้วย

ผู้ชมทั่วไปที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน มีทัศนคติเชิงลบ ในด้านการจัดบรรยากาศ เนื่องจากมีการนำเสนอการจัดบรรยากาศที่ทันสมัยเกินไป จนบางครั้งไม่ได้แสดงออกความเป็น

พื้นบ้านอีสานอย่างแท้จริง ส่วนสุดท้ายด้านภาษา คาแร็กเตอร์และมุขตลก ผู้ชมทั่วไปทั้ง 2 ประเภท แสดงทัศนคติที่เหมือนกัน คือ เชิงบวก เนื่องจากชื่นชอบอัตลักษณ์ในด้านนี้ ที่โปงลางสะออนแสดงออกมา เป็นเอกลักษณ์ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของวงได้อย่างชัดเจน คือ ถ้าเห็นบุคลิกลักษณะแบบนี้ ต้องเป็นนักแสดงวงโปงลางสะออน รวมถึงมุขตลกที่ล้อเลียนสถานการณ์ในปัจจุบัน ทำให้มีความรู้สึกผ่อนคลายหลังจากที่ได้ชมการแสดง

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัย สามารถนำมาอภิปรายผลเพิ่มเติมได้ตามประเด็นต่างๆดังนี้

1. พัฒนาการการสื่อสารของการแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้องจนถึงยุคโปงลางสะออนศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ
2. การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านในด้านเนื้อหา (Text) ของวงโปงลางสะออนตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ จนถึง ศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ
3. การบริหารจัดการ (Management) ของวงโปงลางสะออนตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ จนถึง ศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ
4. ทัศนคติต่อการนำเสนออัตลักษณ์ของโปงลางสะออนจากผู้ชม

1. พัฒนาการการสื่อสารของการแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้องจนถึงยุคโปงลางสะออนศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

จากการวิเคราะห์พัฒนาการการสื่อสารของการแสดงโปงลางตั้งแต่ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี จนถึงยุคโปงลางสะออนศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า กำเนิดของวงโปงลางเกิดจากการรวมตัวของชาวบ้านที่ต้องการหากิจกรรมทำร่วมกัน เพื่อลดความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน มาจนถึงการทำพิธีไหว้ครูและนำโปงลางเข้ามาเล่นตามงานบุญหรืองานประเพณีต่างๆ สอดคล้องกับ พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) ที่กล่าวถึง ***มูลเหตุของการเกิดสื่อพื้นบ้าน*** ที่ว่า ความต้องการสนุกรื่นเริงร่วมกัน เนื่องจากความต้องการสนุกรื่นเริงเป็นความต้องการพื้นฐานทางจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่ต้องการการพักผ่อนเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน นอกจากนี้ ในฐานะที่ตนเป็นสมาชิกคนหนึ่งของสังคม ย่อมต้องการที่จะร่วมพบปะสังสรรค์กับบุคคลอื่นที่เป็นสมาชิกในสังคมเดียวกันจึงเกิดสื่อพื้นบ้านขึ้น

การรวมวงและการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้องนั้นได้มีการเผยแพร่ออกทางสื่อมวลชนเช่นกัน ถือได้ว่าเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีความสัมพันธ์กับสื่อมวลชนมาตั้งแต่แรกเริ่ม เนื่องจากเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีระยะเวลาไม่ยาวนานเหมือนสื่อพื้นบ้านชนิดอื่นๆ และเมื่อเกิดวงโปงลางครั้งแรกขึ้นในปี พ.ศ. 2505 มีการประยุกต์นำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมเล่นในวง เมื่อพ.ศ. 2511 จนกลายเป็นที่นิยมและถูกนำไปเผยแพร่ทางโทรทัศน์หรือสื่อมวลชน ซึ่งสื่อมวลชนได้เริ่มเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาประเทศตั้งแต่ช่วงการนำแผนพัฒนาประเทศเข้ามาใช้ประมาณปี พ.ศ.2500 ส่วนโปงลางเกิดขึ้นประมาณปี พ.ศ.2505 ถือได้ว่าเป็นสื่อพื้นบ้านที่เกิดมาในยุคของกระแสสื่อมวลชน และได้ใช้ประโยชน์จากสื่อมวลชนในการเผยแพร่สื่อพื้นบ้านได้อย่างเหมาะสม แม้ว่าจะผสมผสานเครื่องดนตรีสากล และมีเวลาในการทำการแสดงได้ไม่นาน เนื่องจากข้อจำกัดของสื่อมวลชนในเรื่องของค่าใช้จ่ายในการออกอากาศ ซึ่งหลักในการผลิตสินค้าของสื่อมวลชนแล้วจะเน้นการผลิตสินค้าเป็นจำนวนมากและมีต้นทุนต่ำ แต่มีข้อดีในส่วนที่เป็นการเพิ่มช่องทางในการสื่อสารหรือการเผยแพร่สื่อพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมสามารถเลือกชมได้จากสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ ได้แก่ ซีดีบันทึกการแสดงสด และอินเตอร์เน็ต ทำให้ผู้ชมรู้สึกว่า การแสดงโปงลางที่หาดูได้ยากต้องหาดูตามงานบุญ งานประเพณี หรือตามเวทีประกวดวงดนตรีพื้นบ้านนั้น เป็นการแสดงที่ใกล้ตัวมากขึ้น เพียงแค่เปิดชมจากซีดีบันทึกการแสดงสดก็ชมได้แล้ว ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายที่สูงมากในการไปชมการแสดงสด นอกจากนี้ทำให้วงโปงลางและชุดการแสดงฟ้อนรำของภาคอีสานเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมากขึ้น แต่ข้อเสียสำหรับสื่อมวลชนที่มีต่อการแสดงโปงลางก็มีมากเช่นกัน คือ ทำให้ต้องการปรับรูปแบบการแสดงให้น่าสนใจมากขึ้น แต่คุณค่าทางวัฒนธรรมก็จะลดลง กล่าวคือ ***คุณค่าทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดของวงโปงลาง คือ "โปงลาง"*** ซึ่งสามารถมองเห็นคุณค่าได้จาก วิถีชีวิตการบรรเลง การตี ตลอดจนรูปลักษณ์ของโปงลางก็ยังคงลักษณะเดิม คือ เป็นไม้ร้อยต่อกันด้วยเชือก ไม่ได้นำโปงลางไปปรับเปลี่ยนเป็นลักษณะอื่นๆ เหล่านี้ หากศิลปินได้มีการอนุรักษ์ไว้ ไม่ใส่เทคนิคหรือเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาผสมผสานมากจนเกินไป ก็จะทำให้คุณค่าของวงโปงลางสามารถอยู่คู่กับศิลปินและวัฒนธรรมของภาคอีสานต่อไป และผู้ชมรุ่นใหม่ได้เห็นได้ชม อาจส่งผลต่อแนวคิดการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านชิ้นนี้ไม่ให้สูญหายไปจากสังคมที่มีกระแสการบริโภควัฒนธรรมสากลอยู่อย่างแพร่หลาย

โปงลางสะออนได้มีการใช้สื่อพื้นบ้านร่วมกับสื่อมวลชน โดยการปรับเนื้อหาการแสดงโปงลางให้เข้ากับข้อดีของสื่อมวลชน คือการเข้าถึงมวลชนได้เป็นจำนวนมาก เช่น การปรับการแสดงโปงลางให้มีแสง สี เสียงที่ตระการตา การปรับการแสดงสื่อพื้นบ้านให้มีความสนุกสนาน มีระยะเวลาในการแสดงสั้นลง และปรับให้เข้ากับสถานการณ์ โดยเลือกเนื้อหาเหมาะสมในการนำเสนอผ่านสื่อมวลชน การใช้ฉาก อุปกรณ์ที่เข้ากับบรรยากาศการแสดง เพื่อให้ผู้ที่ชมเกิดความ

ประทับใจ เพราะสื่อมวลชนเป็นสื่อที่ประชาชนเข้าถึงได้ง่ายและเข้าถึงได้เป็นจำนวนมากพร้อมๆ กัน รวมถึงการผลิตซีดีบันทึกการแสดงสด เพื่อขยายความนิยมไปยังผู้บริโภคให้สามารถเข้าถึงได้ทุกเพศ ทุกวัย ซึ่งเปรียบเสมือนสินค้าที่เป็นตลาดระดับมวลชน (Mass) และด้วยระบบเทคนิคและความทันสมัยของสื่อมวลชนและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเปรียบเสมือนผู้ช่วยในการผลิต รวมถึงช่องทางในการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ ถึงแม้ว่าในช่วงที่โปงลางสะออนยังเป็นศิลปินอิสระอยู่นั้น จะใช้สื่อมวลชนเป็นแค่ช่องทางในการเผยแพร่ แต่ก็ได้รับความนิยมในระดับหนึ่ง เมื่อเทียบกับยุคที่โปงลางสะออนเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของอาร์เอสฯ กลับได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงโด่งดังมากกว่าในยุคที่ยังเป็นศิลปินอิสระอยู่มาก เพราะการใช้สื่อมวลชนนั้นจะยิ่งช่วยให้ชื่อเสียงไปได้ไกลขึ้น สำหรับข้อเสียนั้นทำให้วงโปงลางในยุคครูเปลื้อง และโปงลางสะออนเองต้องมีการปรับในส่วนของเนื้อหาการแสดง ตลอดจนการสร้างอัตลักษณ์ด้านอื่นๆ เช่น ด้านการแต่งกาย ด้านคาแร็กเตอร์ ฯลฯ เข้ามาแทนที่อัตลักษณ์ของการแสดงโปงลาง ที่เน้นการบรรเลงโปงลาง และชุดการแสดงพื้นบ้านที่แสดงถึงลักษณะวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของภาคอีสาน การถูกแทนที่ด้วยอัตลักษณ์ด้านอื่นๆ อาจส่งผลต่อการสูญเสียการแสดงดนตรีและศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมเช่นกัน

สอดคล้องกับ แนวคิดการใช้สื่อพื้นบ้านร่วมกับสื่อมวลชน สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ (2551) กล่าวว่า สื่อมวลชนนั้นก็มีทั้งข้อดีและข้อเสียต่อสื่อพื้นบ้าน เมื่อมีสื่อมวลชนเกิดขึ้นมานั้น สื่อมวลชนมีทั้งคุณและโทษ ส่วนหนึ่งของโทษ คือ การเป็นสาเหตุของการเสื่อมสลายหรือการปรับเปลี่ยนตัวเองของสื่อพื้นบ้าน เช่น กรณีของหมอลำที่ทำให้หมอลำบางประเภทต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาการแสดงของตัวเองไปจนแทบจะหารากเหง้าเค้าเดิมของตัวเองไม่ได้ ในด้านที่เป็นคุณูปการ คือการที่เป็นช่องทางในการเผยแพร่ให้สื่อพื้นบ้านออกไปสู่สังคม และการเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้สื่อพื้นบ้านยังคงมีอยู่

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับประยุทธ วรรณอุดม (2540) พบว่า สื่อมวลชนในปัจจุบันมีบทบาททั้งที่เป็นคุณและโทษต่อการส่งเสริมหมอลำ โดยในด้านที่เป็นคุณูปการคือ การเป็นช่องทางในการเผยแพร่หมอลำออกสู่สังคม และการเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้หมอลำยังคงอยู่ ส่วนในด้านผลเสียคือ สื่อมวลชนมีส่วนทำให้หมอลำทุกวันนี้ต้องปรับเปลี่ยนตัวเองไปอย่างมาก เพื่อให้สามารถเข้ากับวัฒนธรรมสื่อมวลชน จนทำให้หมอลำบางประเภทต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาการแสดงไปจนแทบจะหารากเหง้าเค้าเดิมของตัวเองไม่ได้ และยังสอดคล้องกับ รจเรศ ณรงค์ราช (2548) ที่พบว่า หนังตะลุงในยุคสื่อมวลชนจำเป็นต้องปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมของสื่อมวลชน เพราะหนังตะลุงต้องอาศัยสื่อมวลชนในการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์การแสดง เช่น รายการหนังตะลุงทางโทรทัศน์ เทป ซีดี วีซีดี บันทึกการแสดงหนังตะลุง เป็นต้น แม้ว่า

ชื่อเสียงของนายหนังจะขึ้นอยู่กับความสามารถของนายหนังเอง แต่การใช้สื่อมวลชนจะช่วยให้ชื่อเสียงไปได้ไกลขึ้น แต่ข้อเสียของสื่อมวลชนต่อการแสดงหนังตะลุงก็มีเช่นกัน กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงเพื่อความอยู่รอดในปัจจุบันโดยปรับเนื้อหาการแสดงเป็นหนังตะลุงทอล์คโชว์ คือเพิ่มบทเจรจาโดยนำข่าวสารและมุขตลกมาสร้างความสนุกให้ผู้ชมหัวเราะตลอดการแสดง เพิ่มดนตรีสากลเข้าเพื่อบรรเลงเพลงลูกทุ่ง และบางคณะมีนักร้องโดยเฉพาะ ลดการขับกลอน ไม่เน้นการดำเนินเรื่องเป็นนิยาน เปลี่ยนมาใช้โรงหนังสำเร็จรูป ส่วนพิธีกรรมการไหว้ครู รูปหนังตะลุง และการใช้ภาษาดี ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของหนังตะลุง ยังคงธำรงรักษาไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ทั้งการปรับแปลงดังกล่าวได้รับการยอมรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี

เมื่อพิจารณาตามองค์ประกอบการสื่อสารในส่วนของผู้ส่งสารหรือโปงลางสะออน จะพบว่า วงโปงลางสะออนมีความแตกต่างจากผู้ส่งสารหรือศิลปิน ครูผู้สอนในยุคครูเปลื้อง ซึ่งมีแค่ต้นทุนด้านนาฏศิลปเพียงอย่างเดียว ส่วนวงโปงลางสะออนนอกจากจะมีความรู้ด้านนาฏศิลปแล้วยังได้สั่งสมต้นทุนด้านสื่อมวลชน ที่ได้ศึกษาและนำมาผสมผสานกับการแสดงศิลปะพื้นบ้านให้มีความน่าสนใจและตรงตามความต้องการของผู้รับสารทุกเพศทุกวัยมากขึ้น กล่าวคือมีการวิเคราะห์ผู้รับสารในจังหวัดที่ไม่ใช่ภาคอีสาน ก็จะมีการใช้ภาษากลางในการนำเสนอการแสดง หรือมีการนำการแสดงท้องถิ่นของแต่ละภาค มาผสมผสานกับความเป็นสากลหรือการแสดงตลก ก็ทำให้ผู้รับสารในภูมิภาคนั้น เกิดความภาคภูมิใจและรู้สึกได้ว่าตัวเองมีส่วนร่วมในด้านที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เช่น การแสดงคอนเสิร์ตในจังหวัดที่ไม่ใช่ภาคอีสาน ก็จะมีการใช้ภาษากลางในการนำเสนอการแสดง หรือมีการนำการแสดงท้องถิ่นของแต่ละภาค มาผสมผสานกับความเป็นสากลหรือการแสดงตลก ก็ทำให้ผู้รับสารในภูมิภาคนั้น เกิดความภาคภูมิใจและรู้สึกได้ว่าตัวเองมีส่วนร่วมในด้านที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม

หากเปรียบเทียบการใช้สื่อมวลชนเข้ามาเป็นช่องทางในการสื่อสารหรือการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์การแสดงโปงลางระหว่างยุคครูเปลื้องและยุคของโปงลางสะออนแล้ว กลับพบว่าการแสดงโปงลางในยุคพ่อเปลื้องที่มีการนำเสนอทางรายการโทรทัศน์ตั้งแต่พ.ศ. 2511 และได้มีการนำเสนอทางรายการโทรทัศน์มาจนถึงปัจจุบัน กลับไม่ได้รับความนิยมจากผู้ชม เนื่องมาจากมีรูปแบบเนื้อหาการแสดงที่ในลักษณะดั้งเดิมอยู่ ทั้งเครื่องดนตรีที่กลับมาเล่นเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ชุดการแสดงที่ยังไม่ได้รับการปรับประยุกต์ให้เหมาะสมกับยุคสมัยหรือความต้องการของผู้ชม และสื่อมวลชนในสมัยนั้นก็ยังไม่มีความทันสมัยในการสร้างเทคนิคหรือความสะดวกสบายในการอำนวยการแสดงได้เท่าปัจจุบัน สอดคล้องกับรจเรศ ณรงค์ราช (2548) ที่กล่าวถึงการปรับตัวในการนำเสนอหนังตะลุงว่า หนังตะลุงที่ได้รับความนิยมนั้น ต้องเข้าใจง่ายและสนุกสนาน

โดยอาศัยเทคโนโลยีและเนื้อหาสมัยใหม่ของสื่อมวลชนเข้ามาเพิ่มเติมในการแสดง เพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของประชาชนมากที่สุด

ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้การแสดงในยุคโปงลางสะออน ได้รับความนิยมมากกว่าในยุคครูเปลื้อง ทั้งที่มีการใช้สื่อมวลชนเข้ามาใช้เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ตั้งแต่ยุคเริ่มแรกของการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง (พ.ศ. 2515) เนื่องจาก การแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้องนั้นจะมีลักษณะที่เป็นไปตามธรรมชาติ (By Nature) คือ ไม่มีรูปแบบการวางแผนที่สลับซับซ้อน เนื่องจากมีหัวหน้าวงเป็นผู้วางแผนแต่เพียงผู้เดียว โดยในการนำเสนอการแสดงนั้น จะเน้นแสดงตามความต้องการของศิลปิน ไม่ได้เน้นถึงผลการตอบรับหรือความต้องการของผู้ชม แต่การแสดงโปงลางในยุคของโปงลางสะออน ตั้งแต่เป็นศิลปินอิสระเรื่อยมาจนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯนั้นจะมีลักษณะที่ถูกวางแผน (By Plan) คือ มีการวางแผนอย่างเป็นระบบ แบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบของสมาชิกแต่อย่างไรก็ตามอำนาจในการตัดสินใจสูงสุดจะอยู่ที่หัวหน้าวง นอกจากนี้ยังมีการจัดเตรียมแผนทั้งระยะสั้นและระยะยาว และ มีการประเมินการทำงาน ปัญหา อุปสรรค โดยการแสดงความคิดเห็นร่วมกันของสมาชิก

สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ที่กล่าวถึงกลยุทธ์ในการเลือกเนื้อหาและรูปแบบของหมอลำนั้น จะถูกกำหนดจากกลุ่มเป้าหมาย วัตถุประสงค์และขอบเขตการเผยแพร่ เช่น ถ้าต้องเผยแพร่การแสดงทั่วประเทศ เนื้อหาจะเป็นหมอลำประเภทที่คนทั่วไปทั้งประเทศฟังได้ เช่น หมอลำเดิน หมอลำเพลิน ซึ่งเป็นหมอลำประยุกต์ แต่ถ้าเป็นหมอลำที่จะเผยแพร่ในส่วนภูมิภาค เนื้อหาหมอลำจะเป็นหมอลำเรื่อง หมอลำกลอน ที่เป็นหมอลำแบบที่คนอีสานเท่านั้น จึงจะฟังได้รู้เรื่อง

จากกลยุทธ์การวิเคราะห์ผู้รับสาร ทำให้ทราบถึงการสั่งสมต้นทุนทั้งทางด้านนาฏศิลปและด้านสื่อมวลชนของวงโปงลางสะออนที่ทราบถึงธรรมชาติของสื่อมวลชน ว่าต้องมีการนำเสนอเนื้อหาในลักษณะใดที่สามารถนำเสนอผ่านสื่อมวลชนแล้วจะทำให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ในทางที่ดี และการนำเสนอแบบใดที่สามารถสร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชมหน้าใหม่ที่เริ่มดูศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ให้สามารถรับชมการแสดงดนตรีและชุดการแสดงพื้นบ้านที่ผสมผสานระหว่างความเป็นสากลที่ได้ชมหรือฟังเป็นประจำ และการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านในลักษณะร่วมสมัย คือฟังง่ายขึ้น ได้รับความสนุกสนาน ซึ่งลักษณะนี้เปรียบเสมือนบันไดปลาโจนสำหรับผู้ชมหน้าใหม่ ที่เริ่มหัดดูการแสดงศิลปะพื้นบ้าน โดยสามารถเชื่อมโยงไปถึง ความต้องการที่จะศึกษาหรือเลือกชมศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิมต่อไป สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า หมอลำต้องอาศัยพื้นฐานของเทคโนโลยีในการผลิตผลงาน และในขณะเดียวกันก็จะใช้เพียงความเจริญทาง

เทคโนโลยีอย่างเดียวก็ไม่ได้ จำต้องมีต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองเป็นหลักสำคัญประกอบกันด้วย คือ ต้องมีการนำจุดเด่นทางวัฒนธรรมร่วมกันเป็น “สองขา” จึงจะสามารถก้าวเดินไปได้ นั่นคือ ขาข้างหนึ่งต้องมีความเป็น “วัฒนธรรม” เพื่อธำรงความเป็นอัตลักษณ์ของหมอลำ และขาข้างหนึ่งต้องมีความเป็น “อุตสาหกรรม” ที่ต้องอาศัยความเจริญทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น เทคโนโลยีสื่อมวลชน เทคโนโลยีเพื่อผลิตผลงานการแสดงของหมอลำ ที่ต้องนำมาใช้เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม

สำหรับองค์ประกอบการสื่อสารในด้านสุดท้าย คือ ผู้รับสารนั้น ในยุคโปงลางสะออนนอกจากจะมีการขยายขอบเขตของผู้รับสาร เพิ่มจากลักษณะเฉพาะกลุ่มเป็นทุกเพศ ทุกวัย ยังได้มีส่วนร่วมเป็นผู้ส่งสารในการผลิตซีดีบันทึกการแสดงสดอีกด้วย เพราะการแสดงสดของโปงลางสะออนนั้น เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชมมาตั้งแต่ยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ซึ่งจะแตกต่างกับการแสดงโปงลางในยุคของครูเปลื้อง ที่ไม่ได้เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชมเท่าใดนัก การเข้ามีมาบทบาทหรือมีส่วนร่วมในการผลิตผลงานหรือซีดีบันทึกการแสดงสดของผู้รับสาร ทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงการมีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปิน และส่งผลให้ผลงานออกมาในลักษณะที่มีคุณภาพดี กล่าวคือ เป็นการแสดงที่สนุกสนาน ดำเนินไปอย่างราบรื่นและเป็นธรรมชาติมากที่สุด สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) กล่าวว่า ผู้ชมมีส่วนเกี่ยวข้องในการผลิตและเป็นกลไกหนึ่งที่ทำให้มีการดำเนินกลยุทธ์ในการนำเสนอหมอลำเปลี่ยนไป เพราะในการบันทึกเทปนั้น เมื่อมีผู้ชมมาดูทำให้การแสดงหมอลำเป็นการแสดงสดให้มวลชนได้ดูจริงๆ และแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ ผลก็คือ หมอลำสามารถแสดงได้อย่างสมบทบาท เป็นการแสดงที่สดและมีชีวิตชีวา การแสดงดำเนินไปได้อย่างราบรื่นไม่ติดขัด เพราะบรรยากาศการแสดงเป็นแบบการแสดงพื้นบ้านจริงๆ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ต้องอาศัยการมีส่วนร่วมของผู้ชมเป็นหลัก คุณสมบัติดังกล่าวจึงก้าวข้ามเรื่องการผลิตซ้ำโดยอาศัยเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียวมาอีกก้าวหนึ่ง คือ หมอลำไม่อาจจะผลิตซ้ำโดยอาศัยเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียว โดยปราศจากผู้ชมคือ แม้จะมีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยใช้เทคโนโลยี แต่ก็ต้องอาศัยผู้ชมเป็นส่วนประกอบด้วย ดังนั้น การที่จะบันทึกการแสดงสดของหมอลำเพื่อนำไปผลิตเป็นแผ่นซีดี หมอลำก็ยังต้องการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมอย่างแยกกันไม่ออก หมอลำจึงต้องมีการบันทึกการแสดงสดในสถานที่จริง มีผู้ชมอยู่ชมการแสดงจริงๆ เพราะถือว่าเป็นผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่มิอาจจะขาดได้ การแสดงของหมอลำจึงจะมีคุณภาพดี เพราะศิลปินรู้สึกว่าเกิดการมีส่วนร่วมของผู้ชม ไม่ใช่เป็นการแสดงให้กล้องชม หรือให้ผู้บันทึกภาพชมอย่างเดียว

สื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่นั้น ได้เพิ่มขอบเขตของระดับผู้ชมที่สนใจชมการแสดงโปงลางมากขึ้น เพราะผู้ชมที่มีกำลังทรัพย์ในการซื้อบัตรเข้าชมการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปีของโปงลางสะออนที่มีราคาอยู่ระหว่าง 300 – 2000 บาท ต้องมีฐานะในระดับปานกลางถึงดีมากพอสมควร ซึ่งต่างการแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้อง ที่มีระดับของผู้ชมส่วนมากเป็นกลุ่มที่มีฐานะยากจนถึงฐานะปานกลาง นอกจากนี้ยังสามารถศึกษาได้จากผู้ชมหรือแฟนคลับที่สร้างเว็ปไซต์ทางอินเตอร์เน็ต หรือไปชมเว็ปไซต์เกี่ยวกับโปงลางสะออน มีการวิพากษ์วิจารณ์และแสดงความคิดเห็น การติดต่อพูดคุยกับศิลปิน ย่อมมีความรู้ มีการศึกษาในระดับดีพอสมควร นอกจากจะมีฐานผู้ชมแค่ในประเทศ กลับเพิ่มฐานผู้ชมต่างประเทศได้วยเช่นกัน สอดคล้องกับแนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามิน (1936) คือ

1. เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะอย่างเป็นประชาธิปไตย และเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างรวดเร็วกว้างขวาง คือทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสใช้เทคโนโลยีเพื่อการศึกษาหรือรับชมการแสดงของโปงลางสะออนมากขึ้น

2. เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดทางเลือกและเปิดโอกาสให้คนทั่วไป สามารถเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างทั่วถึง และเป็นการสร้างวงจรให้มีการผลิตงานศิลปะต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะเมื่อมีผู้ชมผู้อ่าน ก็ย่อมทำให้ผู้ผลิตเกิดแรงจูงใจที่จะผลิตผลงานออกมาเรื่อยๆ

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่พบว่า การใช้สื่อที่ทันสมัยล่าสุดอย่างอินเตอร์เน็ตแพร่หลายมากขึ้น การใช้สื่อมวลชนเพื่อเปิดรับเรื่องหมอลำก็ไม่เป็นเพียงเพื่อความบันเทิงแต่อย่างเดียวอีกต่อไป หากแต่ยังเป็นการใช้สื่อเพื่อศึกษาและรวบรวมเรื่องเกี่ยวกับหมอลำทั้งของไทยและต่างประเทศ เพื่อสร้างกระแสความนิยม สร้างแฟนคลับของหมอลำโดยมีการติดตามการแสดง มีการให้ข้อมูลเชิงลึก มีการวิพากษ์วิจารณ์ เสนอแนะความคิดเห็นเรื่องราวของบุคคลในวงการหมอลำที่มีคนชื่อชอบกันอย่างกว้างขวาง แสดงให้เห็นถึงการกระชับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารให้มากขึ้น การใช้สื่ออินเตอร์เน็ตเพื่อการติดตามเรื่องเกี่ยวกับหมอลำนั้น แสดงให้เห็นวิวัฒนาการของการใช้สื่อเพื่อติดตามเรื่องหมอลำนั้นขยายขอบเขตเพิ่มขึ้นอีกมาก เพราะคนที่จะสามารถสร้างเวปไซต์และเข้าไปชมเวปไซต์เกี่ยวกับหมอลำนั้นย่อมเป็นคนที่มีความรู้ด้านอินเตอร์เน็ต นั่นก็หมายความว่าคนเหล่านั้นส่วนใหญ่ย่อมเป็นชนชั้นกลางที่มีการศึกษาดีพอสมควร

จากการที่ใช้สื่อมวลชนและสื่อใหม่ในการติดต่อสื่อสารระหว่างศิลปินและผู้ชม และระหว่างผู้ชมด้วยกัน ทำให้กระชับความสัมพันธ์ในการสื่อสารระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารมาก

ยิ่งขึ้น ทำให้มีความคิดเห็นที่สามารถหักล้างข้อเสียของสื่อมวลชน ที่อำนวยความสะดวกให้ผู้ชมสามารถเปิดชมการแสดงของโปงลางสะออนได้จากที่พัก ไม่จำเป็นต้องเสียค่าใช้จ่ายมาดูการแสดงสด ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและผู้ชมค่อยๆห่างหายออกไป การแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ที่จัดขึ้นในเมืองหลวง สื่อให้เห็นถึงการเน้นผู้ชมที่มีกำลังซื้อบัตรคอนเสิร์ตที่มีราคาแพง ซึ่งผู้ชมในเมืองหลวงนั้นจะมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เชื้อชาติและภาษา การมาชมคอนเสิร์ตนั้นจะเป็นในลักษณะต่างคนต่างมา ต่างคนต่างชม ไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน แต่ลักษณะร่วมอย่างเดียวคือชอบการแสดงพื้นบ้านที่ผสมผสานตลกเข้าไป จึงทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงยิ่งห่างหายกันไปด้วย สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ที่กล่าวว่า การที่ผู้ชมนิยมฟังเพลงหมอลำจากสื่อโสตทัศนูปกรณ์ทำให้ผู้รับสารไม่มีความจำเป็นที่จะต้องไปดูการแสดงสดอีกต่อไป เพราะความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินหมอลำกับผู้ชมจะห่างออกไปเรื่อยๆ การแสดงในสมัยก่อนที่แสดงตามหมู่บ้าน ตำบล ซึ่งผู้ชมมีความใกล้ชิดและผูกพันกัน ก็กลายเป็นการยกขบวนคาราวานมาแสดงให้คนอีสานที่พลัดถิ่น เช่น ในเมืองหลวงหรือในเมืองได้ดูเสียเป็นส่วนใหญ่ เพราะเหตุที่คนกลุ่มนี้มีกำลังซื้อมากกว่า ซึ่งการแสดงสดในเมืองใหญ่ๆนั้น พื้นฐานร่วมกันของคนดูคือมีความห่างเหินแบบตัวใครตัวมัน ถ้ามาเป็นกลุ่มก็จะสนใจแต่กับกลุ่มตัวเอง ขาดความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมด้วยกัน คนทั้งหมดมีลักษณะร่วมเพียงอย่างเดียวนั่น คือความเป็นคนอีสานหรือชอบดูหมอลำเหมือนกัน แต่ทว่าตั้งแต่นั่งดูการแสดงจากเริ่มต้นไปจนจบการแสดงนั้นก็ไม่ได้ถามไถ่พูดคุยกันเลย ดังนั้นแม้จะมีการแสดงสดในเมืองใหญ่ๆ แต่ก็ไม่ได้สร้างปฏิสัมพันธ์อันใกล้ชิดให้กับผู้ชมแต่อย่างใด ยิ่งทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงยิ่งห่างกันออกไปอีกด้วย

แต่จากการศึกษาการแสดงของโปงลางสะออนจากการชมซีดีบันทึกการแสดงสดและการแสดงสดคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปีนั้น ทำให้ทราบว่าโปงลางสะออนมีการสื่อสารกับผู้ชมทุกครั้ง ถึงแม้ว่าผู้ชมจะมีลักษณะการมาชมแบบต่างคนต่างมา ต่างคนต่างชมจริง แต่ก็ยังมีปฏิสัมพันธ์กับศิลปินอย่างสม่ำเสมอ และก็ยังมีการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้ชมหรือแฟนคลับในเวปไซต์ จึงทำให้การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมด้วยกันนั้น ถือแม้ว่าจะไม่ได้มีการสื่อสารกันในระหว่างการแสดงสด แต่ก็มีการติดต่อสื่อสารกันผ่านสื่อมวลชน ซึ่งถือได้ว่า ผู้ชมก็มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันเช่นกัน และวงโปงลางสะออนเองก็ยังมีจุดขายคือการแสดงสดหรือการโชว์บนเวทีทั้งคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปีและคอนเสิร์ตทั่วไปตามจังหวัดต่างๆ ซึ่งเป็นการโปรโมตทางการตลาดที่สำคัญ ซีดีบันทึกการแสดงสดและคลิปวิดิโอที่อัพโหลดอยู่บนอินเตอร์เน็ตถือได้ว่าเป็นการขยายความนิยมของโปงลางสะออนไปยังกลุ่มผู้บริโภค ฉะนั้นความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผู้แสดงยังคงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดซึ่งกันและกัน และเมื่อโปงลางสะออนเข้ามาอยู่ในระบบวัฒนธรรมอุสาหกรรม ที่มี

สื่อมวลชนเปรียบเสมือนผู้ช่วยในการผลิต เป็นช่องทางในการเผยแพร่และเป็นผู้สนับสนุนด้านกำลังทุน ทำให้การแสดงโปงลางเป็นที่รู้จักมากขึ้น ถึงแม้ว่าการแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออน จะเป็นลักษณะที่มีการประยุกต์ให้เข้ากับกระแสสังคมในปัจจุบัน ความอยู่รอดทางธุรกิจและความนิยมหรือการยอมรับของประชาชนก็ตาม ซึ่งกลยุทธ์การนำผู้รับสารเข้ามาร่วมในการผลิตผลงานนั้น ถือได้ว่าเป็นการต่อรองและจูงใจให้ผู้รับสาร หันมาชมการแสดงสด ซึ่งเปรียบเสมือนช่องทางในการทำรายได้หลักของวง

2. การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านในด้านเนื้อหา (Text) ของวงโปงลางสะออนตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ จนถึง ศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

จากการศึกษาการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางในยุคครูเปลื้องนั้น ได้มีการประยุกต์นำเอาเครื่องดนตรีสากลมาผสมผสานในวง เพื่อให้เกิดความน่าสนใจในการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนตั้งแต่พ.ศ. 2511 โดยมีการเพิ่มชุดการแสดงฟ้อนรำ ให้มีความสนุกสนานมากขึ้น ทำให้การปรับประยุกต์ในช่วงต่อมา ต้องคำนึงถึงการเผยแพร่ทางสื่อมวลชนด้วย การแสดงโปงลางจึงเป็นสื่อพื้นบ้านที่ปรับตัวตามกระแสของสื่อมวลชนมาโดยตลอด สอดคล้องกับรจเรศ ณรงค์ราช (2548) ที่กล่าวว่า การปรับหนังตะลุงให้มีความเหมาะสมกับสื่อมวลชนนั้น ต้องทำให้เข้าใจง่ายและสนุกสนาน เพราะสื่อมวลชนเป็นสื่อที่ใช้เทคโนโลยีระดับสูง ทำให้ประสิทธิภาพในการเข้าถึงกลุ่มผู้รับสารได้ครั้งละจำนวนมากและพร้อมกัน ซึ่งสื่อมวลชนนั้นจะเน้นให้ความบันเทิงเป็นหลัก ลักษณะการให้ความบันเทิงของสื่อพื้นบ้านมีหลายรูปแบบ เช่น ผ่อนคลายอารมณ์ การหยอกล้อ การสร้างอารมณ์ขัน ตลอดจนให้ความบันเทิงแบบประเทืองอารมณ์ผสมกับบำรุงปัญญาไปพร้อมๆกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2539)

ในการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออนนั้น มีปัจจัยหรือสาเหตุประยุกต์ มาจากกระแสการแสดงและวัฒนธรรมจากต่างชาติเข้ามามีอิทธิพลต่อผู้ชมในสังคมปัจจุบันเป็นอย่างมาก กระแสความนิยมและการบริโภคของผู้ชมที่มีตัวเลือกในการรับชมเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะกลุ่มผู้รับสารในช่วงเด็กและวัยรุ่นที่มีความสนใจในวัฒนธรรมมากขึ้นและมองว่าศิลปะพื้นบ้านของไทยเชยและล้าสมัย ดังนั้นจึงต้องมีการปรับให้น่าสนใจและน่าติดตามชม รวมถึงไปความอยู่รอดในองค์กรธุรกิจที่มีการแข่งขันการตลอดเวลา สอดคล้องกับแนวคิดปัจจัยการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านของ พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) ที่กล่าวว่า ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ ส่งผลให้ความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วิทยาการสมัยใหม่ทำให้ชาวบ้านมีความรู้ ความเข้าใจต่อชีวิตและ

ปรากฏการณ์ดีขึ้น ทำให้ชาวบ้านสามารถที่จะเลือกรับชมได้สะดวกตามความต้องการ จึงทำให้สื่อพื้นบ้านลดความนิยมลงไปมาก การรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก เนื่องจากมีการยอมรับกันว่าชาติตะวันตกมีความเจริญทางวัฒนธรรมสูงกว่า มีความทันสมัย โดยเฉพาะในกลุ่มวันรุ่น และวัยหนุ่มสาว เช่นการรับเอาการเต้นรำ ดิสโก้เธค เข้ามา เป็นต้น

จากการศึกษาการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิด ครบเครื่องเรื่องการปรับประยุกต์ (กาญจนา แก้วเทพ, 2549) รวมทั้งทัศนะของผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ มาเป็นแนวทางในการศึกษาการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออน โดยพบว่า ***เนื้อหาของการแสดงโปงลาง*** สามารถแบ่งได้เป็น 2 ข้อ คือ 1. ***ด้านเครื่องดนตรีและบทเพลง*** 2. ***ด้านรูปแบบการแสดง*** โดยการแสดงโปงลางนั้น มี***ส่วนที่สามารถปรับได้และไม่ควรปรับ*** โดยมีลักษณะการปรับประยุกต์ทั้ง***ผสมผสาน เพิ่มเติม*** และ***ลดทอน*** โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่ไม่ควรปรับนั้น วงโปงลางสะออนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ได้มีการปรับประยุกต์ในด้านเนื้อหาการแสดงเปลี่ยนไปอย่างมาก กล่าวคือ ได้มีการปรับประยุกต์ด้านเครื่องดนตรี ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคอื่นๆเข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน รวมถึงการบรรเลงเพลงตามสมัยนิยมหรือเพลงสากล ในช่วงที่เป็นศิลปินอาร์เอสฯมากขึ้น เนื่องจากต้องการนำเสนอการแสดงในลักษณะที่เป็นศิลปะพื้นบ้านไทยประยุกต์ ไม่ได้เน้นแต่ภาคอีสานเพียงอย่างเดียว และต้องการขยายขอบเขตกลุ่มของผู้ชมมากขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับธรรมชาติของสื่อมวลชนที่เข้าถึงผู้ชมได้เป็นจำนวนมาก ด้านรูปแบบการแสดง วงโปงลางสะออน ได้มีการปรับประยุกต์ด้านรูปแบบการแสดง ทั้งการเพิ่มชุดการแสดงสากลและชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านของภาคอื่นๆ การเพิ่มเติมมุขตลก การลดทอน เวลาในการไหว้ครูก่อนการแสดง ลดทอนท่ารำให้มีความกระชับ น่าสนใจและสนุกสนานมากขึ้น และการผสมผสานระหว่างเครื่องแต่งกายของภาคต่างๆในลักษณะเป็นไทยอีสานประยุกต์ สอดคล้องกับ รจเรศ ณรงค์ราช (2548) ที่กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงด้านดนตรีและเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงมีทั้งการผสมผสาน เพิ่มเติมและลดทอน โดยเริ่มพัฒนามาตั้งแต่ปี 2513 โดยมีการนำดนตรีสากล คือ กีต้าร์ เบส กลองชุด และคีย์บอร์ด เข้ามาบรรเลงผสมวงกับเครื่องห้าหนังตะลุง คือ โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง ปี่ ปรากฏว่าผู้ชมให้การยอมรับและชื่นชอบมากกว่าการบรรเลงเฉพาะดนตรีไทยอย่างเดียว ในอดีตจะบรรเลงเพลงไทยเดิมตามแบบฉบับการแสดงหนังตะลุง ต่อมาเมื่อประชาชนนิยมฟังเพลงลูกทุ่งมากขึ้น การบรรเลงเพลงของหนังตะลุงจึงเปลี่ยนไปบรรเลงเพลงลูกทุ่งก่อนการแสดงและระหว่างเปลี่ยนฉาก ต่อมานายหนังรุ่นใหม่บางคณะเริ่มนำนักร้องมาร้องเพลงคั่นจังหวะระหว่างเปลี่ยนฉากการแสดง ซึ่งได้รับความนิยมมากในปัจจุบัน ส่วนเนื้อเรื่องนั้น นายหนังอาศัยเนื้อหาที่ทันสมัยจากสื่อมวลชนเพิ่มเติมเข้ามา แต่ยังคงเนื้อหาและรูปแบบการแสดงหนังตะลุงไว้

เหมือนเดิม คือ มีการแสดงเป็นเรื่องราว มีการแสดงตลก การขับกลอน เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้มีการลดเวลาในการไหว้ครูก่อนการแสดง เพื่อให้กระชับเวลาในการนำเสนอผ่านสื่อมวลชน แต่จะไม่มีการตัดพิธีดังกล่าวออกไป

สอดคล้องกับวราลี จิรชัยศรี (2541) กล่าวว่า ผู้ผลิตสื่อนาฏศิลป ซึ่งเป็นสื่อที่ไม่เคยถูกจำกัดเวลาและพื้นที่ทางด้านการแสดง หากนำมาเสนอผ่านสื่อมวลชน ต้องมีการปรับเปลี่ยนความสั้น ยาว ให้มีความเหมาะสมกับวัฒนธรรมด้านเวลาของสื่อมวลชน

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ดไนยา ก้อนแก้ว (2551) ที่กล่าวว่า การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดงของวงโปงลางสะออนจากอดีตจนถึงปัจจุบัน มีการปรับองค์ประกอบทางดนตรี รูปแบบการแสดง ชุดการแสดง เพลงที่ใช้บรรเลง และเครื่องแต่งกาย เพื่อให้เข้ากับเหตุการณ์ปัจจุบันและเหมาะสมกับยุคสมัย แต่สำหรับรูปทรงของเสื้อผ้านักแสดงและนักดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ กลับมีการปรับประยุกต์ให้เข้ากับระบบอุตสาหกรรมมากเกินไป มีการผสมผสานลักษณะการแต่งกายของภาคอื่นๆรวมถึงความเป็นสากลมากขึ้นเรื่อยๆ เป็นส่วนที่ส่งเสริมให้คุณค่าทางวัฒนธรรมยิ่งสูญหายลงไป

จากการปรับประยุกต์ของโปงลางสะออนที่มีทั้งการเพิ่มเติม การลดทอนและการผสมผสานนั้น หากศึกษารายละเอียดแต่ละประเด็นจะพบว่า การปรับประยุกต์ในขั้นตอนนี้ จะเป็นลักษณะ **ลดความเป็นพื้นบ้าน** (Localize) เช่น ตัดท่ารำในเพลงเซิ้งแหย่ไข่มดแดง ที่ลดท่า กวนไข่มดแดงในผ้าลง เพื่อความกระชับและความรวดเร็วในการนำเสนอ รวมไปถึงการปรับท่ารำให้ง่ายขึ้น เพื่อง่ายต่อการแสดงของแขกรับเชิญ และ**เพิ่ม ความเป็นสากล** (Internationalize) กล่าวคือ การเต้นระบำของวัฒนธรรมต่างชาติ การจัดคอนเสิร์ตโดยใช้เทคโนโลยีแสง สี เสียงที่ทันสมัย การใช้ภาษากลางในการนำเสนอการแสดงมากขึ้น การบรรเลงเพลงที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน การเพิ่มเติมหรือดัดแปลงท่ารำ มุขตลกให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบัน เพื่อให้สามารถขยายขอบเขตและจำนวนของผู้ชมให้มากขึ้น

สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ที่กล่าวว่า ยิ่งหมอลำขยายขอบเขตออกไปเพื่อให้คนทั่วประเทศได้ฟังหรือได้เห็น หมอลำก็ยิ่งต้องสร้างความเป็นศิลปะและการแสดงที่สามารถเสพได้ในระดับประเทศ (Nationalize) ขึ้นมา ดังนั้นจึงทำให้หมอลำต้องใช้สูตรเจือจางลงไปอีกเพื่อให้คนทั่วไปรับได้ เช่น ใช้การลำแบบลำเดิน ลำเพลิน ซึ่งสามารถใช้ภาษากลางและทำนองเพลงลูกทุ่งเข้ามาผสมกับการลำภาษาอีสานได้) นอกจากนี้หากต้องการยกระดับหมอลำให้ขึ้นสู่ความนิยมระดับ National การนำเสนอโดยเลียนแบบรูปแบบคอนเสิร์ต เช่น ท่าทางการเต้นที่เป็นของนอก import เข้ามา การแต่งกายที่ทันสมัย ระบบแสง สี เสียง ทั้งนี้เพื่อจะเข้าถึง

กลุ่มเป้าหมายขนาดใหญ่ได้ ดังนั้น ยิ่งหมอลำแผ่กว้างออกไป ก็ยิ่งลงลึกไม่ได้ทั้งเนื้อหาที่ใช้ลำและรูปแบบในการนำเสนอ เช่น ลำกลอนที่ใช้ภาษาอีสานล้วนๆ ซึ่งถือว่าเป็นสูตรเข้มข้น ไปลำออกขายหรือออกอากาศทั่วประเทศก็ไม่อาจจะทำได้ ในขณะที่ถ้าเป็นหมอลำเฉพาะในเขตอีสาน หมอลำยังสามารถลงลึกได้ทั้งเนื้อหาและรูปแบบ

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับรจเรศ ณรงค์ราช (2548) กล่าวว่า การนำเสนอรูปแบบการแสดงหนังตะลุง ข่าว การเมือง ก็เป็นอีกทางหนึ่งที่นายหนังจะเลือกว่าข่าวใดควรจะนำมาแสดงในหนังตะลุง โดยจะเลือกข่าวที่กำลังเป็นที่สนใจในขณะนั้นและข่าวที่มีประโยชน์กับประชาชน ซึ่งจะคล้ายคลึงกับการปรับท่ารำและสีเสื้อผ้าของเพลงดึงครกดึงสากของโปงลางสะออน ที่ได้ปรับตามสถานการณ์การเมืองในปัจจุบัน เพื่อลดความตึงเครียดและเป็นการให้ข้อคิดแก่ผู้ชมทุกคน

จากองค์ประกอบการสื่อสารในส่วนของผู้ส่งสารหรือโปงลางสะออน ในด้านพัฒนาการการสื่อสาร ที่วงโปงลางสะออนมีต้นทุนทางความรู้ทั้งทางด้านนาฏศิลปและด้านสื่อมวลชน โดยมีการปรับประยุกต์การแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านให้มีลักษณะเป็นสากล (Internationalize) มากขึ้น และได้ลดความเป็นพื้นบ้าน (Localize) โดยเน้นการยกระดับความนิยมของผู้ชมให้แพร่หลายมากขึ้น ซึ่งมีลักษณะคือ การแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านในลักษณะร่วมสมัย คือฟังง่ายขึ้น ได้รับความสนุกสนาน ซึ่งลักษณะนี้เปรียบเสมือน***บันไดปลาโจน***สำหรับผู้ชมหน้าใหม่ ที่เริ่มหัดดูการแสดงศิลปะพื้นบ้าน โดยสามารถเชื่อมโยงไปถึง ความต้องการที่จะศึกษาหรือเลือกชมศิลปะพื้นบ้านดั้งเดิม แต่ยังคงต้องรักษาลักษณะการแสดงให้คงอยู่ทั้ง 2 ลักษณะ คือลักษณะดั้งเดิมและลักษณะการปรับประยุกต์ เพื่อรักษาผู้ชมหรือผู้รับสารทุกกลุ่มคงให้คงอยู่ สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ ของกาญจนา แก้วเทพ (2548) ที่กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านจำเป็นต้องจัดขั้นตอนบันไดทางศิลปะให้ผู้รับสารรุ่นใหม่ค่อยๆไต่ขึ้นไปแบบบันไดปลาโจน โดยขั้นแรกๆ อาจจะเอารสนิยมของผู้รับสารเป็นตัวตั้ง ซึ่งอาจเป็นสื่อพื้นบ้านแบบกลายพันธุ์แล้ว แล้วค่อยๆ ไต่ไปสู่ขั้นที่ยึดเอาตัวศิลปินเป็นตัวตั้งหรือเป็นสื่อพื้นบ้านแบบดั้งเดิม โดยหากต้องการนำเสนอการแสดงพื้นบ้านให้กับเยาวชนหรือผู้ชมหน้าใหม่ จึงควรปรับสื่อพื้นบ้านให้มีลักษณะที่แตกต่างไปจากเดิม หรือเป็นแบบกลายพันธุ์ เพื่อให้ง่ายต่อการรับชมและเข้าใจ จากนั้นหากผู้ชมหรือผู้รับสารมีความสนใจ ก็จะค่อยๆศึกษาหรือหาชมการแสดงในลักษณะดั้งเดิมต่อไป

สอดคล้องกับ รจเรศ ณรงค์ราช (2548) ที่กล่าวว่า หากพิจารณาทั้งส่วนของผู้ส่งสารและผู้ชม ปรากฏว่าขณะที่นายหนังต้องการให้มีมาตรฐานการแสดงเป็นแบบเดียวกัน แต่ผู้ชมมีความต้องการในการชมแตกต่างกันไปตามวัย ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าการแสดงหนังตะลุงไม่จำเป็นต้องมีมาตรฐานเป็นแบบเดียวกันทั้งหมด แต่จำเป็นต้องรักษาไว้ทุกแบบ ทั้งแบบประชานิยมและแบบ

อนุรักษ์ เพื่อรักษาผู้ชมไว้ทุกกลุ่ม และเป็นบันไดปลาโจนสืบทอดให้ผู้ชมรุ่นใหม่ได้เริ่มต้นการชมหนังประชานิยมที่เข้าใจง่าย ตลก สนุกสนาน น่าสนใจ ก้าวไปชมหนังตะลุงแนวอนุรักษ์ที่เน้นคำกลอน ช้า อ่อนช้อย งดงามในลำดับต่อไป

นอกจากนี้ สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังมีคุณูปการในด้าน การเป็น “บันไดปลาโจน” ด้านการหัดให้ผู้ชมรู้จักชมหมอลำแบบทีละขั้น เช่น การสร้างหมอลำซิ่งขึ้นมาในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นการเริ่มต้นไต่ระดับการชมหมอลำจากขั้นพื้นฐานให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่ไม่ค่อยคุ้นเคยกับหมอลำแท้ๆ ก็ได้เริ่มต้นชมหมอลำรุ่นราวคราวเดียวกันกับหมอลำ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นเช่นกัน จากนั้นก็จะทำให้ผู้ฟังรู้จักการไต่ระดับการชมหมอลำที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนกว่าจะรู้ว่าหมอลำประเภทใดไพเราะต่างกันอย่างไร หมายความว่า การที่หมอลำซิ่งใช้เทคโนโลยีในการแสดง ความแปลกใหม่ของดนตรี ท่าเต้นของหางเครื่อง การลำแบบสนุกสนานของหมอลำอย่างที่เป็นอยู่ก็เท่ากับเป็นการเปิดทางเลือกให้ผู้ชมที่เพิ่งรู้จักหมอลำ ได้เปิดรับหมอลำด้วยความรู้สึกที่ไม่เป็น “ยาขมหม้อใหญ่” ที่รสชาติไม่ถูกปากคนรุ่นใหม่ ซึ่งจะเป็นลูกค้าคนสำคัญของหมอลำต่อไปในอนาคต

เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์โดยภาพรวมของวงโปงลางสะออน จะพบว่า ในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคที่นำการแสดงโปงลางเข้ามาในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัวนั้น วงโปงลางสะออนได้มีการปรับประยุกต์เนื้อหาการแสดงวงโปงลาง ทั้งด้านดนตรีและบทเพลง และด้านรูปแบบการแสดงมากกว่าในยุคของครูเปลื้องและยุคที่เป็นศิลปินอิสระ ทั้งนี้เนื่องมาจาก การมีเวลาทุ่มเทให้กับการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน โดยไม่ต้องมาคำนึงถึงการบริหารจัดการหรือการตลาด เพราะมีต้นสังกัดคอยดูแลในส่วนนี้ให้ พร้อมทั้งยังมี นายทุน สื่อมวลชนและเทคโนโลยีที่ทันสมัยมามีส่วนร่วมในการผลิต ทำให้มีการปรับประยุกต์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในลักษณะกลายพันธุ์มากไปจากลักษณะดั้งเดิม ทั้งการแสดงและเครื่องดนตรีที่มีการผสมผสานจากวัฒนธรรมภูมิภาคอื่นๆและวัฒนธรรมต่างชาติ การแต่งกายที่ประยุกต์ให้ทันสมัยและดึงดูดใจ ตลอดจนการนำเสนอสัดส่วนการนำเสนอแสดงที่เน้นการแสดงตลกหรือการร้องเพลง มากกว่าการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสาน อาจส่งผลต่อคุณค่าด้านการแสดงหรือการนำเสนอศิลปะวัฒนธรรมของท้องถิ่น ที่มีผลมาจากการผลิตการแสดงที่เป็นมาตรฐานเดียวกันและต้องการยกระดับสู่ระดับชาติ (Nationalize) สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เมื่อมองผ่านทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ของสำนักแฟรงเฟิร์ต ซึ่งหากพิจารณาทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ต จะพบว่า ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและระบบการผลิตวัฒนธรรมที่ใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือ

ล้วนแต่ส่งผลเสียต่อการผลิตงานศิลปะ และงานศิลปะก็เดินไปสู่หนทางแห่งการถูกทำลายด้วยการถูกทำให้กลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน พร้อมกันนั้น คุณค่าแห่งความสุนทรียะ (Asthetic) ของงานนั้นก็จะสูญหายไปด้วย ซึ่งเป็นการมองเห็นเฉพาะส่วนที่เป็นข้อเสียของการนำเทคโนโลยีมาใช้ผลิตงานศิลปะ หากใช้ทฤษฎีของอดอร์โนมาวิเคราะห์ก็จะเห็นบางส่วนของการแสดงหมอลำที่เริ่มมีความเสื่อมถอยของสุนทรียะ ซึ่งนับวันจะเกิดมากขึ้น เพราะหมอลำหันไปใส่ใจ ทุ่มเท แข่งขันด้านรูปแบบการแสดงคล้ายกันมากขึ้น เช่น เรื่องชุดเสื้อผ้า แทนที่จะเป็นการเน้นที่ลำ บทบาทการแสดง ตลอดจนดนตรีประกอบที่ต้องรักษาความมีสุนทรียะเอาไว้

3. การบริหารจัดการ (Management) ของวงโปงลางสะออนตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระจนถึง ศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ

การบริหารจัดการภายในวงโปงลางนั้น สามารถแบ่งได้เป็นประเด็นต่างๆดังนี้ ด้านรูปแบบความสัมพันธ์,ด้านการแต่งกาย, ด้านเครื่องดนตรี, ด้านการจัดสรรเงิน และด้านบริหารการแสดง โดยพบว่า ***ด้านรูปแบบความสัมพันธ์*** ยุคครูเปลื้อง จนถึง ยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ในส่วนของการบริหารจัดการภายในวง จะพบว่า ใช้รูปแบบในลักษณะคนในครอบครัวหรือพี่สอนน้อง เพื่อสะดวกในการปกครองและการบริหารจัดการ โดยเฉพาะวงโปงลางสะออนเป็นวงที่มีบริหารจัดการที่ดี ตั้งแต่ยุคที่เป็นศิลปินอิสระ เนื่องจากมีสมาชิกในวงเป็นจำนวนมาก การบริหารจัดการของวงใช้หลักการพี่สอนน้องหรือพ่อปกครองลูก โดยมีอี๊ดหัวหน้าวงเป็นหัวหน้าในการบริหารจัดการทุกอย่าง ทั้งการบริหารคน คิวการแสดง และเมื่อเข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของอาร์เอสฯ โปงลางสะออนได้มีการแบ่งตำแหน่งหน้าที่กันอย่างชัดเจน 3 กลุ่ม ได้แก่ 1. ผู้ดูแลวง 2. นักแสดงและนักดนตรี 3. ฝ่ายเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เพื่อความสะดวกในการบริหารจัดการมากขึ้น การเพิ่มกฎเกณฑ์การอยู่รวมกันภายในวง การเพิ่มเติมในส่วนการบริหารมุขตลก รวมไปถึงการแบ่งรายได้ตามความสามารถและงานที่ทำในส่วนที่ไม่ใช่การแสดงคอนเสิร์ต สอดคล้องกับประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า หมอลำในยุคใหม่ต้องมีความสามารถในการบริหารจัดการธุรกิจหมอลำด้วย ดังนั้นหมอลำก็ต้องอาศัยระบบการบริหารงานและการดำเนินชีวิตแบบอุตสาหกรรม (ในที่นี้หมายถึงวิธีดำเนินการแบบโรงงานอุตสาหกรรม เช่น การมีระเบียบกฎเกณฑ์เพื่อการปกครอง การแบ่งฝ่ายกันทำงาน การจ้างงานตามความสามารถและประสบการณ์)

สอดคล้องกับ กรพินธุ์ สุนทรนนท์ (2551) ที่กล่าวถึงการบริหารจัดการโนรา ว่า ทั้งคณะโนราในอดีตและคณะโนราแบบสมัยใหม่ มีการดูแลสมาชิกในคณะโดยใช้พื้นฐานใน “รูปแบบเครือญาติ” ลักษณะที่รูปแบบเครือญาติที่พบคือ 1. ใช้หลักการดูแลเสมือนพี่น้อง ช่วยเหลือซึ่งกันและ

กัน 2. หากสมาชิกทำผิด หัวหน้าคณะสามารถว่ากล่าวตักเตือนอย่างตรงไปตรงมา 3. ให้ความเสมอภาคแก่สมาชิกในคณะเท่าเทียมกัน, ดูแลรักษาสมาชิกเมื่อยามเจ็บไข้ได้ป่วย ***ด้านการแต่งกายและเครื่องดนตรี*** ในส่วนนี้ยุคครูเปลื้องและยุคโปงลางสะออนเป็นศิลปินอิสระจะมีความคล้ายคลึงกัน คือมีการบริหารจัดการในส่วนนี้เองทั้งหมด ทั้งการออกแบบค่าใช้จ่าย ส่วนในยุคที่เป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ ในเรื่องของค่าใช้จ่ายนั้น ต้นสังกัดจะเป็นผู้รับผิดชอบทั้งหมด โปงลางสะออนจะรับหน้าที่เป็นผู้ออกแบบและเสนอให้ทางบริษัทดูเท่านั้น ***ด้านการจัดสรรเงิน*** จุดร่วมของทุกยุคคือ หัวหน้าวงจะเป็นผู้จัดสรรค่าตอบแทนให้สมาชิกด้วยตนเอง ซึ่งหมายถึง อำนาจการตัดสินใจจะอยู่ที่หัวหน้าวงทุกยุคทุกสมัย แต่ในช่วงศิลปินพื้นบ้านของยุคครูเปลื้องนั้น จะจัดสรรค่าตอบแทนไม่เท่ากัน คือ นักดนตรีจะได้มากกว่านักแสดง และในยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินในสังกัดอาร์เอสฯ นักแสดงคนใดมีงานแสดงนอกเหนือจากการแสดงคอนเสิร์ต เช่น การเป็นพรีเซ็นเตอร์ หรือการออกงานแสดงต่างๆ นักแสดงคนนั้นก็จะได้รายได้เพียงผู้เดียว โดยไม่ต้องมาแบ่งสรรกับสมาชิกคนอื่นๆในคณะ กล่าวคือ เป็นลักษณะ “ใครทำใครได้” ซึ่งจะเห็นได้ว่าหัวหน้าวงมีอำนาจเป็นผู้จัดสรรรายได้ให้สมาชิกทั้งหมดคนเดียว สอดคล้องกับ กรพินธุ์ สุนทรนนท์ (2551) ที่กล่าวถึง การบริหารจัดสรรเงินของคณะโนรา เป็นหน้าที่ของหัวหน้าคณะ หรือนายโรง จะทำหน้าที่จัดสรรรายได้ให้แก่สมาชิกอย่างยุติธรรม โดยจะแบ่งจากหน้าที่ที่ทำ และความสามารถของแต่ละคน การจ่ายเงินและจัดสรรรายได้ จะเป็นหัวหน้าคณะโนราแต่เพียงผู้เดียว และด้าน ***การบริหารการแสดง*** ในยุคของครูเปลื้อง ช่วงศิลปินพื้นบ้าน จะมีการบริหารการแสดงที่ไม่ยืดหยุ่น เน้นการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก โดยไม่ได้คำนึงถึงความต้องการของผู้ชมเหมือนในยุคอื่นๆ ส่วนในยุคครูเปลื้อง ช่วงวิทยาลัยนาฏศิลป ได้มีการบริหารการแสดงปรับในลักษณะที่สามารถยืดหยุ่นได้ แต่ก็จะบอกผู้ชมและนักแสดงว่าได้มีการปรับการแสดงมาแล้ว เนื่องจากสาเหตุใด ส่วนยุคของโปงลางสะออนทั้งสองยุค มีการบริหารการแสดงในลักษณะปรับให้ยืดหยุ่นตามความต้องการของตลาดหรือผู้ชม แต่ไม่ได้กล่าวว่าปรับเพราะสาเหตุใด สอดคล้องกับ กรพินธุ์ สุนทรนนท์ (2551) ที่กล่าวถึงเรื่องของการบริหารจัดการแสดงของคณะโนรา โดยพบว่า โนราสมัยโบราณ ยังคงใช้กระบวนการแสดงแบบโนราในอดีต คือ มีการกาศครู รำโนรา ว่ากลอนสด เป็นหลัก โดยไม่มีความยืดหยุ่นหรือการยืดหยุ่นน้อย ไม่สามารถตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพได้มาก และไม่สามารถตัดทอนการแสดงได้ และพบว่าส่วนใหญ่หัวหน้าคณะโนรามีความภาคภูมิใจในการคงความเป็นโนราแบบโบราณไว้และมีข้อจำกัดในเรื่องข้อปฏิบัติ ส่วนโนราแบบสมัยใหม่ กลับมีความยืดหยุ่นในการแสดง โดยจะสังเกตจากพฤติกรรมของผู้ชม ทั้งนี้เพื่อตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพสูงสุด โดยมีทั้งช่วงที่อนุรักษ์ท่ารำเดิมไว้ เสริมด้วยเพลงลูกทุ่ง ลักษณะการเล่นจะมีการปรับเปลี่ยนกลยุทธ์ให้แตกต่างกันไป เพื่อสนองความต้องการของเจ้าภาพ

และดึงดูดความสนใจของผู้ชมให้มากที่สุด ซึ่งการบริหารการแสดงวงโปงลางสะออนจะคล้ายคลึงกับโนราสมัยใหม่ โดยมีการศึกษา วิเคราะห์ผู้รับสาร และวางกลยุทธ์เพื่อสนองความต้องการของเจ้าภาพและผู้รับสารให้สามารถรับชมการแสดงได้อย่างสนุกสนานและราบรื่น ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่าวงโปงลางสะออนและคณะโนราสมัยใหม่นั้น ได้สั่งสมความรู้ทั้งทางด้านนาฏศิลป ด้านสื่อมวลชนและด้านการบริหารจัดการภายในวงไปพร้อมๆกัน

จากข้อสรุปข้างต้นที่ได้กล่าวถึงการบริหารจัดการแสดงของแต่ละยุค จะพบว่า ยุคของครูเปลื้อง ในช่วงที่เป็นศิลปินพื้นบ้านนั้น จะมีการบริหารการแสดงที่ไม่ยืดหยุ่น เน้นการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก โดยไม่ได้คำนึงถึงความต้องการของผู้ชมเหมือนในยุคอื่นๆ ทำให้มีผู้ชมในลักษณะจำกัดเฉพาะกลุ่มที่ชื่นชอบ รวมทั้งมีจำนวนน้อย หากเปรียบเทียบกับยุคอื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ยุคของโปงลางสะออนเป็นศิลปินของอาร์เอสฯ ที่มีความรู้ด้านการบริหารจัดการแสดง โดยอาศัยการสร้างกลยุทธ์และการวิเคราะห์ผู้รับสาร ทำให้ผู้ชมมีจำนวนเพิ่มขึ้น และขยายขอบเขตไปยังทุกกลุ่ม สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ที่กล่าวถึง การแสดงหมอลำในแนวอนุรักษ์ ที่นำเสนอโดยชาวบ้านที่มีความรู้ในด้านนาฏศิลปเพียงอย่างเดียว โดยพบว่า คนอีสานเล่นเป็นแต่หมอลำ แต่ทำธุรกิจหมอลำไม่ค่อยเป็น เพราะคนอีสานที่เป็นศิลปินชาวบ้านทั่วไปแม้จะมีพลังและศักยภาพในตัวสูง แต่ขาดการเรียนรู้เรื่องการจัดการ

สำหรับวงโปงลางสะออนนั้น เมื่อเข้ามาอยู่ในสังกัดของอาร์เอสฯ ก็เปรียบเสมือนการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัว โปงลางสะออนจึงต้องมีการปรับตัวอย่างมาก ในการปรับสื่อพื้นบ้านนั้น โปงลางสะออนทราบดีคุณค่าทางวัฒนธรรมที่จะหายไป และเมื่อใดที่มีแนวคิดว่าจะปรับ คุณค่าทางวัฒนธรรมก็ได้หายจากการเริ่มคิดที่จะปรับหรือเปลี่ยนไปแล้ว ซึ่งโปงลางสะออนเข้าใจถึงความสำคัญในจุดนี้ แต่เมื่อเข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว จึงจำเป็นต้องปรับและเปลี่ยนให้เหมาะสมเพื่อความอยู่รอดของวงด้วย เพราะอึ๊ดให้ความสำคัญกับระบบนี้มากพอสมควร เนื่องจากทำให้ทุกคนในวงได้มีงานทำ และเป็นช่องทางในการเผยแพร่สื่อพื้นบ้านได้รวดเร็วและมีจำนวนมากขึ้น การแสดงโปงลางของวงดังกล่าวจึงมีลักษณะการผลิตที่เป็นลักษณะอุตสาหกรรมให้เห็นเด่นชัดพอสมควร มีการใช้เสื้อผ้า นักแสดงจำนวนมาก ตลอดจนเทคโนโลยีที่ทันสมัย สร้างบรรยากาศการแสดง สร้างแรงจูงใจให้ผู้ชมหันมาสนใจการแสดงโปงลางมากขึ้น มีการคิดการแสดงที่เน้นถึงผู้ชมหรือการตลาดมากขึ้น การทำงานที่มีระบบซับซ้อน การวางสคริปต์ในการแสดง การกำหนดเรื่องของเวลาในการแสดง ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าภาพเป็นลักษณะของลูกค้า รวมไปถึงการมีลงทุนด้านการจัดรูปแบบการแสดงมากกว่าเนื้อหาการนำเสนอ สอดคล้องกับประยุทธ วรรณอุดม (2549) กล่าวว่า หมอลำซึ่งใช้แนวทางของความเป็น

“อุตสาหกรรม” เข้ามาจัดการแสดงมากกว่า เช่น มีการลงทุนด้านการผลิตมากกว่าด้านเนื้อหา ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าภาพเป็นแบบลูกค้า และมีการกำหนดเรื่องของเวลาเข้ามาในช่วงเวลาที่ทำการแสดง

แนวทางการแก้ไขปัญหา หรือการลดการสูญหายคุณค่าทางวัฒนธรรมในการนำเสนอการแสดงพื้นบ้านของโปงลางสะออนนั้น พบได้จาก การนำความรู้ที่ได้สั่งสมมาทั้งในเรื่องนาฏศิลป และสื่อมวลชน มาต่อรองในการผลิตและนำเสนอศิลปะการแสดงพื้นบ้านกับนายทุนหรืออาร์เอสฯ โดยได้แบ่ง การจัดการออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนการผลิต (Production) และส่วนการตลาด (Marketing) โดยโปงลางสะออนจะดูแลในด้านการผลิต และอาร์เอสฯจะรับผิดชอบในส่วนของการตลาด ซึ่งการต่อรองของอี๊ดนั้น สามารถต่อรองในการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านได้เกือบทั้งหมด แต่จะมีในเรื่องของการคิดวางคอนเซ็ปต์ร่วมกันของบริษัท ที่อาจจะทำให้การนำเสนอการแสดงพื้นบ้านถูกลดทอนหรือปรับประยุกต์ไปในลักษณะการผสมผสานกับวัฒนธรรมสากลออกไป รวมทั้งแนวคิดการสร้างความแปลกใหม่ของวงโปงลางสะออน ที่ต้องการนำเสนอการแสดงศิลปะพื้นบ้านให้แตกต่างออกไปจากลักษณะดั้งเดิม

จากการสรุปข้างต้น สามารถขยายและเชื่อมโยงการนำเสนอการจัดการด้านคุณค่าทางวัฒนธรรมในการแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออนได้ดังนี้ โปงลางสะออนเป็นวงที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป มีความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมและการแสดงพื้นบ้าน ตลอดจนการสั่งสมต้นทุนด้านสื่อมวลชน ซึ่งเปรียบเสมือนต้นทุนทางความสามารถ ที่จะทำให้สามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ทั้งรูปแบบการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสมัยและความต้องการของผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นเพลง ชุดการแสดง มุขตลกที่สนุกสนาน ตลอดจนความสามารถในการบริหารจัดการที่ดีของหัวหน้าวง ที่ส่งผลให้มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปอย่างรวดเร็ว ด้วยเหตุนี้จึงทำให้นายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรืออาร์เอสฯสนใจและให้ความสำคัญกับโปงลางสะออน ซึ่งมีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง โดยมองว่า เมื่อโปงลางสะออนยังเป็นศิลปินอิสระยังได้รับการตอบรับจากผู้ชมดีระดับนี้ หากนำมาผลิตผลงานในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยการสร้าง “มูลค่าเพิ่ม” ออกสู่ผู้ชม แน่นอนว่ายังต้องมีฐานผู้ชมเดิมและกลุ่มผู้ชมหน้าใหม่เข้าไปด้วย สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) กล่าวว่า นายทุนย่อมต้องให้ความสำคัญกับหมอลำคณะที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง เช่น คณะที่มีชื่อเสียง มีความสามารถมาก ได้รับความนิยมจากผู้ชม การเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ และมีชื่อเสียงมาก ก็เท่ากับว่าเป็นหมอลำที่มีคนรู้จักมาก มีคนนิยมมาก หากมีการผลิตผลงานออกสู่ผู้บริโภค นั่นก็หมายความว่าจะต้องมีลูกค้ามากตามไปด้วย

เมื่อโปงลางสะออนมีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่สูงโดยจากการศึกษาข้อมูลด้านเอกสารจะพบว่าอี๊ดมีพื้นฐานทางด้านดนตรีและนาฏศิลปในระดับที่ดีมาก ได้รับรางวัลจากการแข่งขันจากหลายเวที ตลอดจนมีความรู้ มีประสบการณ์ในการคิดและนำเสนอการแสดงพื้นบ้านให้มีลักษณะที่แตกต่างและน่าสนใจจากการแสดงโปงลางในลักษณะดั้งเดิม รวมทั้งมีการวางโครงสร้างการบริหารจัดการภายในวงที่มีประสิทธิภาพ ทำให้อี๊ด หัวหน้าวงโปงลางสะออน สามารถต่อรองนายทุนในระบบวัฒนธรรมอุตสาหกรรมอย่างอาร์เอสฯได้ ส่งผลให้อาร์เอสฯให้อิสระในการทำงานด้านชุดการแสดงอย่างเต็มที่ แต่จะร่วมคิดคอนเซ็ปต์เป็นของโชว์การแสดงหลักประจำปีเป็นภาพกว้างๆร่วมกับโปงลางสะออนเท่านั้น ถือได้ว่าคุณค่าทางวัฒนธรรมจะยังคงอยู่หรือสูญหายไปนั้นส่วนหนึ่งไม่ได้มาจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่มาจากโปงลางสะออนหรือเจ้าของวัฒนธรรมนั่นเอง ซึ่งในการทำเพลงหรือดนตรีโปงลางสะออนได้มีการเรียนรู้และใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการผลิตตั้งแต่ยังเป็นศิลปินอิสระ หมายความว่า โปงลางสะออนย่อมมีอำนาจในการต่อรองกับอาร์เอสฯได้เหมือนกัน เนื่องจากมีความรู้ทั้งด้านนาฏศิลปและด้านเทคโนโลยี โดยที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานต้องความต้องการของตนเองได้ สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) กล่าวว่า เมื่อเจ้าของวัฒนธรรมสามารถเข้าถึงและใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำเองได้ หมายความว่า เจ้าของวัฒนธรรมย่อมมีความสามารถและมีอำนาจที่จะเป็นผู้ผลิต โดยไม่ต้องอยู่ภายใต้การกำกับดูแลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอีกต่อไป

นอกจากนี้การบริหารจัดการระหว่างโปงลางสะออนและอาร์เอสฯ ยังได้มีการแบ่งหน้าที่ออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้าน***การผลิต*** และด้าน***การตลาด*** ตามความสามารถและประสบการณ์ของทั้งสองฝ่าย โดยที่โปงลางสะออนจะรับผิดชอบในส่วนของการผลิต เนื้อหาการแสดง ส่วนด้านการตลาด การประชาสัมพันธ์ และการใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยมาร่วมในการผลิต จะเป็นหน้าที่ของอาร์เอสฯ หากมองถึงความเหมาะสมในการแบ่งงานนั้น ถือได้ว่าทำได้ถูกต้องตามความรู้ความสามารถ การสั่งสมประสบการณ์ของแต่ละฝ่าย ซึ่งในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ต้องมีการแบ่งงาน แบ่งหน้าที่ เพื่อรองรับความซับซ้อนของระบบการผลิตอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และการดำเนินงานในลักษณะธุรกิจ สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) กล่าวว่า ในการแสดงหมอลำแต่ละครั้งก็จะมีการเตรียมงานเป็นฝ่ายๆ เพราะมีคนจำนวนมาก เช่น ฝ่ายเตรียมเวที ฝ่ายเทคนิคสมัยใหม่ประกอบการแสดง ฝ่ายเสื้อผ้า เป็นต้น หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ได้มีการปรับเปลี่ยนมาเป็นลักษณะธุรกิจ มีการใช้กระบวนการทางธุรกิจมาจัดการทุกขั้นตอน เช่น การวางแผนการผลิต การจัดการวง การออกแบบการแสดง การวางแผนการตลาด การจัดจำหน่ายและการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ทั้งหมดมีกระบวนการผลิตที่หลากหลายและซับซ้อนด้วยการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ เข้ามาช่วยทั้งด้านแสง สี เสียง และการถ่ายทำ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการ

แสดงให้ทันสมัย รับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาใช้เต็มที่ เช่น เครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้าแบบตะวันตก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

หากศึกษาในรายละเอียดของการแบ่งงานระหว่างส่วนการผลิต และการตลาด จะพบว่า อาร์เอสฯ นอกจากจะรับผิดชอบในส่วนของการตลาดหรือการประชาสัมพันธ์แล้ว ยังได้เข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตและการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านร่วมกับโปงลางสะออนด้วย โดยศึกษาได้จากการวางคอนเซ็ปต์ของการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี ที่อาร์เอสฯมีส่วนร่วมในการวางแผน รวมทั้งการเสนอแขกรับเชิญที่จะเข้ามาร่วมในการแสดง ซึ่งบางครั้ง การเลือกนักแสดงรับเชิญ ทางบริษัทไม่ได้คำนึงถึง ความสามารถหรือประสบการณ์ทางด้านนาฎศิลปที่แขกรับเชิญมี แต่จะเน้นแขกรับเชิญที่สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ชม หรือแขกรับเชิญที่เป็นศิลปินสังกัดเดียวกันเปรียบเสมือน การใช้เวทีการแสดงศิลปะพื้นบ้านของโปงลางสะออน เป็นพื้นที่ในการประชาสัมพันธ์ศิลปินในบริษัททางหนึ่ง

การจัดการการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของวงโปงลางสะออน ได้เน้นการนำเสนอในลักษณะที่ยังคงความเป็นพื้นบ้านอีสาน โดยสอดแทรกความรู้ ศิลปะพื้นบ้านของอีสานผ่านการนำเสนอทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ทันสมัย ทำให้ดูน่าสนใจ การแสดงมุขตลก การแสดงดนตรีอีสานประยุกต์กับดนตรีสากล รวมไปถึง การแสดงวัฒนธรรมของท้องถิ่นหรือชาติต่างๆ โดยที่อี๊ดได้กล่าวบนเวทีเสมอว่า ชุดการแสดงและดนตรีพื้นบ้านของอีสานนั้น ก็มีความสำคัญไม่แพ้ของที่อื่นๆ เราควรภูมิใจในเอกลักษณ์และคุณค่าทางวัฒนธรรมที่เรามี หากโปงลางสะออนนำเสนอการแสดงพื้นบ้านในลักษณะดั้งเดิม ถึงแม้ว่าคุณค่าทางวัฒนธรรมในด้านศิลปะวัฒนธรรม วิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวอีสานยังคงอยู่ แต่อาจถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ล้าสมัยสำหรับเยาวชนหรือผู้ชมบางกลุ่ม ซึ่งเยาวชนเป็นกลุ่มที่สำคัญที่จะเป็นผู้สืบทอดศิลปะพื้นบ้านให้คงอยู่ หากพวกเขาไม่ให้ความสนใจ ก็จะไม่มีใครสืบทอดสื่อพื้นบ้านเหล่านี้ และตัวสื่อพื้นบ้านเองนั้น ก็จะหายไปทั้งคุณค่าและรูปลักษณ์ของตัวสื่อเอง การแสดงที่มีการเตรียมพร้อมทุกอย่างอย่างสมบูรณ์นั้น ถือได้ว่าเป็นเครื่องยืนยันถึงความตั้งใจและทุ่มเทของผู้ผลิตงานอย่างโปงลางสะออน จึงส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้ว่าการชมการแสดงโปงลางนั้นสามารถช่วยสืบสานและอนุรักษ์วัฒนธรรมของทางภาคอีสานได้ และภาพลักษณ์ของการแสดงโปงลางที่เคยถูกมองว่า เชยล้าสมัย ก็จะเปลี่ยนไปเป็นลักษณะที่ดูแล้วเกิดความภาคูมิใจมากกว่าความหวาดระแวงที่คนจะมาดูถูกเวลามาชมการแสดงโปงลาง

สอดคล้องกับ วราลี จิรชัยศรี (2541) ที่กล่าวว่า การเปิดใจยอมรับการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก เนื่องจากหากนาฏศิลป์ไม่มีการปรับตัวตามกระแสสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ก็จะส่งผลให้การแสดงนาฏศิลป์ ที่เกิดขึ้นในท่ามกลางบริบททางสังคมแบบเก่า ไม่เป็นที่นิยมในสังคมแบบใหม่ และจะสูญหายหรือทำได้เพียงเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ในฐานะของเก่าเท่านั้น แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าจะต้องมีการปรับเปลี่ยนนาฏศิลป์ให้เป็นไปตามความต้องการของกลุ่มผู้รับสารที่เป็นมวลชน (Mass) แต่จะต้องเป็นเรื่องของกลยุทธ์การจัดลำดับในการนำเสนอมากกว่า เพราะหากมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหารูปแบบการแสดงของนาฏศิลป์ให้เป็นไปตามความต้องการทางการตลาด (Market Appreal) เท่านั้น วันหนึ่งนาฏศิลป์ก็จะไม่หลงเหลือความเป็นศิลปประจำชาติที่มีลักษณะเฉพาะตัวสืบเนื่องกันมาอีกต่อไป

อย่างไรก็ตาม โปงลางสะออนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ก็มีคุณูปการต่อการแสดงพื้นบ้านของวงโปงลางทั่วไป คือ 1. ทำให้กระแสการแสดงโปงลางได้รับความสนใจมากขึ้น วงดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลป์และสถาบันการศึกษาต่างๆ ได้รับการว่าจ้างจากผู้สนใจมากขึ้น โดยการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์และสถาบันการศึกษานั้น ยังคงมีการอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมไว้มาก ทั้งด้านการแต่งกาย เครื่องดนตรีและชุดการแสดง แต่จะเพิ่มเติมในส่วนของมุขตลกเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและความน่าสนใจ โดยที่เจ้าภาพบางคนให้เหตุผลที่ว่าจ้างวงโปงลางจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ เนื่องจากสามารถประหยัดค่าใช้จ่ายได้มาก หากเทียบกับการว่าจ้างวงโปงลางสะออน แต่รูปแบบการแสดงอาจจะไม่ทันสมัยหรือตระการตาเท่ากับโปงลางสะออน
2. ทำให้เด็กรุ่นใหม่หันมาสนใจเครื่องดนตรีพื้นบ้านมากขึ้น เปรียบเสมือนเป็นช่องทางในการเผยแพร่ศิลปะพื้นบ้าน นอกเหนือจากวิทยาลัยนาฏศิลป์และสถาบันการศึกษา เมื่อเด็กและคนทั่วไปหันมาสนใจการแสดงโปงลาง ก็จะทำให้มีผู้ที่อยากจะสืบทอดมาขึ้น นอกจากจะเป็นช่องทางในการเผยแพร่แล้ว ยังเหมือนการช่วยโปรโมตให้คนหันมาเรียนนาฏศิลป์ โดยศึกษาได้จากจำนวนของนักเรียนที่มาสมัครเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์เพิ่มมากขึ้น รวมไปถึงการมองเห็นคุณค่าของสื่อพื้นบ้านว่าเป็นสิ่งที่ควรอนุรักษ์มากกว่าความล้าสมัย เรียกได้ว่าเป็นการสร้างแนวคิด การสืบทอดต้นทุนทางวัฒนธรรมให้กับเยาวชนไปในตัว

ซึ่งในการสืบทอดนั้น จะต้องเป็นลักษณะศิลปินรุ่นใหม่ที่ต้นทุนทั้งทางด้านนาฏศิลป์ และด้านสื่อมวลชนไปพร้อมๆกัน เพื่อต่อรองกับระบบนายทุนและผู้รับสารในระบบอุตสาหกรรม ที่มีการบริหารจัดการ การผลิตผลงานที่สลับซับซ้อน รวมทั้งสนองความต้องการให้กับผู้ชมได้ทุกเพศทุกวัย สอดคล้องกับ รจเรศ ณรงค์ราช (2548) กล่าวว่า นายหนังรุ่นใหม่มีการปรับเนื้อหาโดยการสั่งสมต้นทุนทางด้านโนราและสื่อมวลชน มาผลิตเนื้อหาการแสดงมีความสอดคล้องกับระบบ

อุตสาหกรรมและความต้องการของผู้ชม ทำให้เนื้อหาการแสดงโนราโดยนายหนังสมัยใหม่ เป็นที่นิยมของผู้ชม ทุกเพศทุกวัย รวมทั้งสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ในการนำไปผลิตโดยผ่านกระบวนการที่เป็นขั้นตอนและซับซ้อน ได้ดีกว่านายหนังรุ่นเก่า

หากมองถึงความตั้งใจของโปงลางสะออน ที่ทราบถึงเสียงวิพากษ์วิจารณ์ที่จะเกิดขึ้นเมื่อนำการแสดงโปงลางเข้ามาสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่ด้วยแนวคิดที่ว่าแนวทางนี้เปรียบเสมือนหนทางที่จะรักษาสื่อพื้นบ้านนี้ให้คงอยู่ต่อไปได้ ถึงแม้ว่าคุณค่าทางวัฒนธรรมจะสูญหายไปบางส่วน สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า หมอลำนั้น ยังอยู่ในฐานะเสมือนห้องสมุดเคลื่อนที่อันเป็นแหล่งที่รวบรวมเอาความรู้และความบันเทิงสารพัดมารวบรวมไว้ด้วยกัน สุดแท้แต่ว่าจะเลือกเอาความรู้หรือความบันเทิง

4. ทัศนคติต่อการนำเสนออัตลักษณ์ของโปงลางสะออนจากผู้ชม

อัตลักษณ์ของโปงลางสะออนนั้น ถูกสร้างขึ้นมา เพื่อสร้างจุดสนใจในการสื่อสาร อัตลักษณ์ของโปงลางสะออนจะมีความโดดเด่นมากในเรื่องการแต่งกายที่มีลักษณะไทย-อีสานประยุกต์ รวมไปถึงการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้าน การจัดบรรยากาศ ที่สะท้อนถึงความเป็นอีสานได้พอสมควร สอดคล้องกับแนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural identity) ของ Melucci (1995) กล่าวว่า อัตลักษณ์ของกลุ่มหรือวัฒนธรรมหรือของปัจเจกบุคคล ได้รับอิทธิพลโดยกลุ่มหรือวัฒนธรรมที่เธอหรือเขาร่วมอยู่ นอกจากนี้อัตลักษณ์ของโปงลางสะออนยังประกอบไปด้วย ภาษาที่ใช้ในการแสดง มุขตลกและบุคลิกลักษณะของผู้แสดง ซึ่งสอดคล้องกับ ฐิติมา ธารารัตนกุล (2548) พบว่า อัตลักษณ์ของศิลปินอินดี้ ประกอบไปด้วย บุคลิกลักษณะของสมาชิกในวง,การแต่งกาย, แนวดนตรี, เนื้อหาเพลง ขั้นตอนการทำงาน ตลอดจนรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ต

ทัศนคติต่ออัตลักษณ์ของผู้ชมต่ออัตลักษณ์ของโปงลางสะออนนั้น พบว่า ทั้งกลุ่มแฟนคลับและกลุ่มผู้ชมทั่วไป มีความคิดเห็นว่า อัตลักษณ์ที่เด่นชัดที่สุดของโปงลางสะออนคือ การแต่งกาย โดยผู้ชมทั่วไปจะมองว่าการแต่งกายของโปงลางสะออนเป็นลักษณะที่ประยุกต์ท้องถิ่นอื่นๆเข้าไปด้วย ส่วนการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านและการจัดบรรยากาศการแสดงนั้น แฟนคลับและผู้ชมทั่วไปมองว่าเป็นการประยุกต์เพื่อดึงดูดความน่าสนใจ แต่ก็ยังคงความเป็นพื้นบ้านคือมีการแสดงของศิลปะพื้นบ้านอีสานให้เห็นอยู่ทุกคอนเสิร์ต ส่วนสุดท้ายคือ มุขตลกและภาษาที่ใช้ในการแสดง ซึ่งกลุ่มแฟนคลับและผู้ชมทั่วไป ทุกกลุ่ม คือทั้งที่มีและไม่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน

ชื่นชอบคาแร็กเตอร์และมุขตลกที่เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน โดยแสดงทัศนคติเชิงบวกทุกกลุ่ม สอดคล้องกับ รจเรศ ณรงค์ราช (2548) ที่กล่าวว่า หนังตะลุงที่สามารถประยุกต์ความรู้ ข่าวสาร มุขตลก ให้เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน จะได้รับความนิยมจากผู้ชม ซึ่งมีลักษณะการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองในปัจจุบัน จะเป็นแนวตลกขบขันมากกว่าที่จะวิพากษ์วิจารณ์จริงจัง เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเหมือนในอดีต

แฟนคลับและผู้ชมทั่วไปที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน ต้องการให้โปงลางสะออนใช้ภาษาอีสานในการแสดงมากขึ้น เนื่องจาก เมื่อได้ชมหรือฟังแล้ว จะรู้สึกเป็นกันเองเมื่อได้ฟังภาษาในท้องถิ่นของตน แต่ก็มีความเข้าใจถึงการนำเสนอว่ามีผู้ชมชมอยู่ทุกภาค โดยโปงลางสะออนมีการใช้ภาษากลางในการแสดงมากขึ้น จากการชมการแสดงคอนเสิร์ตของโปงลางสะออนในจังหวัดทางภาคอีสาน โปงลางสะออนมีการใช้ภาษากลางในการนำเสนอมากกว่าภาษาอีสาน และมุขการแสดงก็ใช้เล่นสำหรับผู้ชมทุกภาค ไม่มีมุขตลกเฉพาะสำหรับคนอีสาน ทำให้เห็นถึงการปรับตัวของอัตลักษณ์การใช้ภาษาของโปงลางสะออน ที่มีการปรับเปลี่ยนการแสดงสื่อพื้นบ้านในลักษณะที่เป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กล่าวคือ ต้องทำให้ดูง่าย มีความเป็นสากลสูง จนละเลยความเป็นท้องถิ่นไป

สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2540) ที่กล่าวถึง การใช้ภาษาในการนำเสนอรูปแบบการจัดรายการหมอลำ พบว่า การใช้ภาษาอีสานในขณะจัดรายการนั้น ก็เป็นอีกกลยุทธ์หนึ่งที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี เพราะเป็นการสร้างความรู้สึกเป็นกันเอง สนิทสนมและเป็นพวกเดียวกับผู้ฟัง ทำให้การฟังเป็นไปอย่างมีบรรยากาศที่คุ้นเคย อีกทั้งยังทำให้สามารถใช้ถ้อยคำภาษาที่ฟังแล้วเข้าใจง่าย ฟังสบายๆ สำหรับคนในชนบทหรือคนในท้องถิ่น

ข้อเสนอแนะที่แฟนคลับฝากถึงโปงลางสะออนนั้น คือ ต้องการให้โปงลางสะออนรักษาเอกลักษณ์การแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะพื้นบ้านและความเป็นสากลเหล่านี้เอาไว้ โดยเน้นที่ศิลปะพื้นบ้านและเครื่องดนตรีของภาคอีสานที่ควรจะรักษาไว้ให้คงอยู่มากที่สุด ซึ่งแฟนคลับบางคนนั้นแสดงความคิดเห็นว่า การแสดงของโปงลางสะออนนั้น ไม่มีข้อเสียแต่อย่างไร เนื่องจากแฟนคลับเป็นกลุ่มที่มีความชื่นชอบโปงลางสะออนอยู่แล้ว จึงมองว่าสิ่งที่โปงลางสะออนทำนั้นดี ไม่มีข้อเสียแต่อย่างไร สอดคล้องกับทัศนคติในเชิงบวก ของ ดารณี (2542) ที่กล่าวว่า ผู้ที่มีความรู้สึกดีต่อใครหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่ง จะให้การยอมรับหรือพึงพอใจในสิ่งที่ผู้ที่เรารู้สึกดีด้วยกระทำ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มแฟนคลับและผู้ชมทั่วไปในวัยเด็ก ที่แสดงความคิดเห็นว่า การแสดงของโปงลางสะออนนั้นมีความสนุกสนาน และคิดว่าการแสดงดังกล่าวมาจากลักษณะดั้งเดิมไม่มีการ

ปรับประยุกต์ จึงไม่ต้องตัดส่วนใดออก สอดคล้องกับ ลักษณะสำคัญของทัศนคติ ของ ดู๊บ, เชน, ฮอฟแลนด์ และคณะ, เชอร์รีฟ และเชอร์รีฟ, ซอว์ และไรท์, แคร็ช และคณะ, แมคเดวิด และฮาราริ (Doob, 1947; Chein, 1948; Hovland et al., 1953; Sherif and Sherif, 1956; Shaw and Wright, 1956; Krech et al., 1962; McDavid and Harari, 1969) กล่าวว่า ทัศนคติเป็นสิ่งที่เกิดจากการเรียนรู้ หรือเกิดจากการสะสมประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ไม่ใช่สิ่งที่มีติดตัวมาแต่กำเนิด เนื่องผู้รับสารทั้งสองกลุ่ม ยังอยู่ในวัยเด็กการสั่งสมประสบการณ์ในการดูการแสดงโปงลางอาจจะน้อยกว่ากลุ่มอื่นๆ

จากปัญหานำวิจัยข้อที่ 1 และข้อที่ 2 ที่นำเสนอถึงพัฒนาการการสื่อสารและการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านของโปงลางสะออนท่ามกลางระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม สามารถเชื่อมโยงกับปัญหานำข้อที่ 3 ที่กล่าวถึงทัศนคติต่ออัตลักษณ์ของศิลปินวงดังกล่าว ซึ่งทั้งแฟนคลับและผู้ชมทั่วไปทุกเพศ ทุกวัย สามารถแสดงทัศนคติได้ ซึ่งหากเปรียบเทียบกับการแสดงโปงลางแบบดั้งเดิมที่ผู้ชมส่วนใหญ่ จะมีเฉพาะบางกลุ่มเท่านั้น แต่เมื่อโปงลางสะออนนำมาประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัย โดยมีรูปแบบการนำเสนอสามารถที่เข้าถึงได้กับผู้ชมทุกกลุ่ม ทุกภูมิภาค และเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทันสมัยและแพร่หลาย ทำให้แฟนคลับและผู้ชมสามารถแสดงทัศนคติหรือวิพากษ์วิจารณ์ได้มากขึ้น โดยเฉพาะในกลุ่มวัยรุ่นขึ้นไปที่มีภูมิลำเนาในภาคอีสาน ที่ชมการแสดงของโปงลางสะออนและมีการวิพากษ์วิจารณ์ผลงาน โดยเปรียบเทียบการแสดงของโปงลางสะออนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และการแสดงโปงลางของวงโปงลางพื้นบ้านทั่วไป ซึ่งแสดงความคิดเห็นที่ไม่แตกต่างกันนัก โดยเฉพาะเรื่องข้อเสนอแนะที่ฝากถึงโปงลางสะออน ว่าต้องการให้ รักษาอัตลักษณ์การแสดงและดนตรีพื้นบ้านเอาไว้ และลดความการนำเสนอวัฒนธรรมสากลหรือมุขตลกบางมุขที่ไม่เข้ากับสถานการณ์ลงไป เพื่อรักษาอัตลักษณ์ความเป็นอีสานให้คงอยู่ต่อไป สอดคล้องกับ ประยุทธ วรรณอุดม (2549) ที่กล่าวว่า ผู้ชมหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังไม่กับผู้ถูกกระทำ (Passive) ในสภาพเช่นเดียวกับที่ทฤษฎีของอดอร์โนอธิบายไว้เสียทั้งหมด เพราะในความเป็นจริง ผู้ชมหมอลำบางกลุ่มรู้จักการวิพากษ์การแสดงหมอลำ และรู้เรื่องหมอลำดี (เป็น Smart audience) มาตั้งแต่โบราณแล้ว และแม้จะมาถึงยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังมีคนบางกลุ่มที่ยังสามารถรักษาความเป็นปัจเจกบุคคลของตัวเองในฐานะของผู้รับสารที่เป็นแบบ (Active Audience)ไว้ได้ แม้ว่าจะไม่มีจำนวนมากเหมือนสมัยก่อนก็ตาม และอดอร์โน (1991) ก็ได้ให้แนวคิดที่สอดคล้อง ในส่วนของการแสดงโปงลางในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของโปงลางสะออนว่า เมื่อเนื้อหาของสื่อพื้นบ้านได้เข้ากระบวนการผลิตซ้ำ ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้ สูญเสีย “ความเป็นของแท้จริง” (authenticity) หรือ “aura” ที่มีอยู่ในงานศิลปะ เท่ากับเป็นการเปิดให้เกิดการอ่านและตีความได้อย่างกว้างขวาง โดยเบญจามินมองว่า การสูญเสีย“aura”นี้

ทำให้เกิดผลดีเพราะการทำให้ศิลปะเป็นสิ่งที่ทุกคนสามารถมีส่วนร่วม (democratizes) นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ กาญจนา แก้วเทพ (2544) ที่กล่าวถึง ทัศนะของเบนจามินเรื่อง “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) ว่า aura เป็นสิ่งกีดกันไม่ให้คนทั่วไปเข้าถึงศิลปะ เมื่อมีกระบวนการผลิตซ้ำก็ทำให้มวลชนมีโอกาสเข้าถึงและชื่นชมงานศิลปะได้

อัตลักษณ์ที่โปงลางสะออนสร้างขึ้นนั้น ไม่ว่าจะเป็น การแต่งกาย โชว์การแสดงศิลปะและดนตรีพื้นบ้าน การจัดบรรยากาศในการแสดง มุขตลกและบุคลิกลักษณะของผู้แสดงนั้น หากมองผิวเผินจะมีความคล้ายกับอัตลักษณ์ของการแสดงโปงลางพื้นบ้าน แต่หากพิจารณาแต่ละส่วนแล้วพบว่า มีการประยุกต์ไปมากจากเดิม อัตลักษณ์ของการโชว์การแสดงและดนตรีพื้นบ้านของอีสานนั้น จะเน้นแสดงที่ความเป็นอีสานอย่างแท้จริง ไม่ได้มีการนำเครื่องดนตรีหรือการแสดงของสากลเข้ามาร่วมแสดง การแต่งกายที่มิดชิดและถูกกาลเทศะ การจัดบรรยากาศก็จะจัดอย่างเป็นพื้นบ้าน ไม่มีเทคโนโลยีที่ทันสมัย แสง สี เสียงเข้ามาประกอบมากนัก มุขตลกที่นำเสนอจะมีเอกลักษณ์ของภาษาอีสานผสมอยู่ และไม่มีการใช้ภาษาที่สื่อไปในทางทะลึ่ง หรือการใช้คำผวน สำหรับอัตลักษณ์ของโปงลางสะออนที่พบนั้น ด้านการแต่งกายมีการประยุกต์ให้สวยงาม ทันสมัยและน่าสนใจ โดยที่ได้นำผ้าหรือเครื่องประดับของภูมิภาคอื่นๆเข้ามาผสมสานให้เกิดความสวยงามมากขึ้น เน้นความตระการตาให้คนดูเป็นหลัก การแสดง-ดนตรีและการจัดบรรยากาศนั้น อัตลักษณ์ของโปงลางสะออนคือการประยุกต์ให้ทันสมัย เข้ากับกระแสสากล แต่อัตลักษณ์การเล่นดนตรีให้ความสำคัญกับโปงลางมากที่สุดตามชื่อของวง และส่วนสุดท้ายคือ มุขตลกและบุคลิกลักษณะของผู้แสดง ซึ่งบุคลิกนั้น โปงลางสะออนได้สร้างตัวตนของนักแสดงขึ้นมาใหม่ประมาณ 3-4 คน โดยทำหน้าที่สร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม แต่บุคลิกลักษณะที่สร้างขึ้นมานั้น ไม่มีความเป็นอีสานหลงเหลืออยู่เลย ตัวอย่างเช่น “ลาล่าสาวอีสาน พูดภาษากลางสำเนียงภาษาอังกฤษ” “ลูลู่ พูดภาษากลางสำเนียงชาวเขา” “จีจี้ สาวอ้วนอารมณ์ดี จอมขโมยซีน” อัตลักษณ์ดังกล่าวมีข้อดีในการสร้างการจดจำและความสนุกสนานแก่ผู้ชม แต่ในส่วนของการอนุรักษ์วัฒนธรรมนั้น กิริยาท่าทางและภาษาของผู้แสดง อาจส่งผลให้วัฒนธรรมและความเป็นคนอีสานถูกมองในแง่ลบ นอกจากนี้ยังเป็นการทำลายภาษาและวัฒนธรรมของชาติไทยอีกด้วย สอดคล้องกับ ดไนยา ก้อนแก้ว (2551) ที่กล่าวว่า เครื่องแต่งกายของโปงลางสะออนมีการประยุกต์มากเกินไปเป็นการทำลายวัฒนธรรมอีสาน การแสดงออกทางกิริยาท่าทางของนักแสดงบางช่วงที่ผิดจารีตวัฒนธรรมของผู้หญิงอีสาน มีการใช้ภาษาที่แหวกขนบธรรมเนียม เช่น การใช้คำผวน และการล้อเลียนภาษาชาวเขา

โปงลางสะออนผู้ทำหน้าที่เจ้าของวัฒนธรรมในการผลิตและนำเสนอสื่อพื้นบ้านในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งระบบดังกล่าวได้เพิ่มฐานของผู้ชมจากเดิมที่มีบางกลุ่มกลายเป็นทุกเพศ ทุกวัย ทุกชนชาติ โดยเฉพาะกับเยาวชนที่โปงลางสะออนได้กล่าวว่าต้องการให้ผู้ชมกลุ่มนี้ทำหน้าที่เป็นผู้อนุรักษ์และสืบทอดต่อไป ฉะนั้นการสร้างหรือนำเสนออัตลักษณ์ควรคำนึงถึงการรับรู้และการเลียนแบบพฤติกรรมของเยาวชนที่อาจจะเลือกจดจำเฉพาะในส่วนที่สนุกสนานเท่านั้น และนับวันโปงลางสะออนจะเน้นการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้มากกว่าการแสดงพื้นบ้าน แต่หากมองในแง่การนำเสนอเนื้อหาการแสดงในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีสื่อมวลชนเป็นผู้ช่วยในการผลิตและเป็นช่องทางในการเผยแพร่สื่อสารไปยังผู้รับสาร การสร้างอัตลักษณ์ของวงนั้น ถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่ง ที่ทำให้เกิดผลการตอบรับจากผู้ชมได้เช่นกัน สำหรับโปงลางสะออนซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมแล้วนั้น การสร้างอัตลักษณ์ในวงควรคำนึงถึงคุณค่าและวัฒนธรรมดั้งเดิมของภาคอีสานด้วย ผู้วิจัยได้หาจุดร่วมของอัตลักษณ์วงโปงลางสะออนและอัตลักษณ์ของการแสดงโปงลางดั้งเดิม พบว่า ยังมีอยู่บ้างในส่วนของการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านการเล่นเครื่องดนตรีอีสาน โดยเฉพาะโปงลาง ที่ยังมีให้ชมอยู่ ถึงแม้ว่าในช่วงหลังๆ อี๊ดหัวหน้าวงไม่ค่อยได้ทำหน้าที่ในการเล่นเองมากนัก แต่ก็ยังให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรชนิดนี้มากกว่าชนิดอื่นๆ โดยศึกษาได้จากการโชว์การบรรเลงเดี่ยว หรือการจัดวางเครื่องดนตรีชนิดนี้ให้อยู่ตรงกลางของเวที เพื่อให้เกิดลักษณะเด่นและสามารถพบเห็นได้ง่าย รวมไปถึงการจัดบรรยากาศ ที่ยังมองเห็นถึงความเป็นพื้นบ้าน แต่จะเป็นลักษณะไทยอีสานประยุกต์โดยผสมผสานกับภาคอื่นๆ หากวงโปงลางสะออนต้องการให้ผู้รับสารในกลุ่มเยาวชนสนใจการในการอนุรักษ์และสืบทอด ควรจะเพิ่มอัตลักษณ์ของการแสดงโปงลางดั้งเดิมหรือความเป็นอีสานให้มากขึ้น แต่ถ้าต้องการนำเสนอที่เน้นผลการตอบรับของผู้ชมเป็นส่วนใหญ่ ก็จะเน้นการนำเสนออัตลักษณ์ที่สร้างความสนุกสนานเป็นหลัก และมีการประยุกต์นำวัฒนธรรมของทุกภาคผสมลงไป ก็มีส่วนทำให้ผู้รับสารในภาคอื่นๆรู้สึกร่วมในการเป็นเจ้าของวัฒนธรรม เปรียบเสมือนการเอาใจคนทุกภาค แต่อาจส่งผลให้คนอีสานเกิดความน้อยใจ สุดท้ายแล้วโปงลางสะออนต้องถามตัวเองว่าต้องการสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน หรือ ทำเพื่อความอยู่รอดทางธุรกิจในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากกว่ากัน

ข้อค้นพบใหม่

จากการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านและการบริหารจัดการของวงโปงลางสะออนเมื่อเข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ก่อให้เกิดคำถามที่ว่า โปงลางสะออนมีการบริหารจัดการ

หรือการต่อรองกับนายทุนหรืออาร์เอสฯอย่างไร ให้คุณค่าทางวัฒนธรรมคงอยู่มากที่สุด เป็นที่ทราบดีอยู่แล้วว่า คุณค่าทางวัฒนธรรมนั้น ได้ลดลงหรือสูญหายไปตั้งแต่เริ่มคิดที่จะปรับสื่อพื้นบ้านนั้นเสียแล้ว แต่จะทำอย่างไร ให้สื่อพื้นบ้านนั้นมีการประยุกต์ให้เข้ากับสมัย เป็นที่ยอมรับของผู้ชมในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่คุณค่าทางวัฒนธรรมยังคงอยู่มากที่สุด

สำหรับแนวคิดที่สามารถอธิบายคำถามนี้ได้ คือ กลยุทธ์ “จะเด็ดทีเดียวเสียทั้งคู่ : ทั้งบัวตูมบัวบาน” ของ กาญจนา แก้วเทพ (2549) ที่กล่าวถึงการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้าน หากเมื่อมีการปรับสื่อใดสื่อหนึ่ง ก็มีผู้ที่แสดงความเห็นแบ่งออกเป็นหลายทัศนะ ฉะนั้นต้องมีการหาจุดร่วมของทุกทัศนะ เพื่อให้คุณค่าทางวัฒนธรรมด้านต่างๆ เช่น ด้านสุนทรียะ ด้านการสืบทอด ฯลฯ ยังคงอยู่ไปกับตัวสื่อไปพร้อมๆกัน นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำงานวิจัยของ วราลี จิรชัยศรี (2541) ที่กล่าวถึง ทัศนะความจำเป็นในการปรับตัวของนาฏศิลปเมื่อมีการนำไปเผยแพร่ทางโทรทัศน์ ซึ่งพบว่า ทัศนะของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวของนาฏศิลปนั้น แบ่งได้เป็น 3 แนวคิด คือ อนุรักษ์, ประยุกต์ และร่วมสมัย ซึ่งทั้ง 3 แนวคิด จะมีความคิดเห็นที่แตกต่างกันไปบ้าง แต่ในภาพรวมนั้นทั้ง 3 กลุ่มค่อนข้างจะมีทัศนะที่ใกล้เคียงกัน โดยสรุปว่า

- นาฏศิลปไม่จำเป็นต้องปรับจนกระทั่งเปลี่ยนแปลง ความเป็นนาฏศิลปก็จะยังคงสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ แม้ว่ากลุ่มนักวิชาการจะมีความเห็นว่านาฏศิลปควรมีการปรับตัว แต่ทั้งนี้ย่อมมิได้หมายถึง การเปลี่ยนแปลงจนเสียความเป็นศิลปการแสดงประจำชาติของไทยไป
- ทั้งสามแนวคิด แสดงความคิดเห็นที่สอดคล้องกันว่า ในการแสดงหรือเผยแพร่ก็จะต้องมีกลยุทธ์ในทางปฏิบัติ โดยเลือกนำเสนอในลักษณะของการเรียงลำดับความเข้าใจจากง่ายไปสู่การแสดงที่มีความเข้าใจยากขึ้น เพื่อช่วยให้ผู้ชมที่ยังไม่เคยมีประสบการณ์ในการชมนาฏศิลป เมื่อได้ชมแล้วสามารถเกิดความเข้าใจและสนใจได้
- ปัจจัยแวดล้อมตัวของนาฏศิลป ไม่ว่าจะเป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบ สื่อมวลชน สังคม ฯลฯ ควรจะต้องเป็นฝ่ายปรับมากกว่าที่จะมาปรับตัวของนาฏศิลป นั่นคือ การพยายามปรับตัวเข้าหากันทั้งสองฝ่าย ซึ่งจากที่ผ่านมากลายเป็นเพียงฝั่งของนาฏศิลปเท่านั้นที่ถูกมองว่าควรจะเป็นฝ่ายต้องปรับตัว จึงทำให้ต้องมีการกระตุ้นเตือนบริบทแวดล้อมนาฏศิลปเป็นฝ่ายปรับตัวบ้าง

จากงานวิจัยของวราลีนั้น สามารถเป็นต้นแบบให้กับการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออน โดยจะพบว่า การปรับประยุกต์การแสดงและดนตรีพื้นบ้านของโปงลางสะออนนั้น ได้มีผู้เกี่ยวข้องในด้านทำสืบทอดเครื่องดนตรีและการแสดงโปงลางออกมาแสดงความคิดเห็นเป็น 2 ทัศนะ คือสายอนุรักษ์และสายปรับประยุกต์ ในการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางของวงโปงลางสะออนเช่นกัน เมื่อมีการนำเสนอผลงานดังกล่าวออกมา พบว่า มีอาจารย์และผู้สืบทอดการทำและการแสดงโปงลางออกมาให้ความคิดเห็น 2 ทัศนะที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

- *สายอนุรักษ์* หมายถึง บุตรชายของครูเปลื้อง ซึ่งเป็นผู้สืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านและการทำโปงลางจากครูเปลื้อง และอาจารย์ พบว่า ต้องการให้โปงลางสะออนคงความเป็นพื้นบ้านเอาไว้ให้มาก เพราะบางครั้งมีการใส่เทคนิคสมัยใหม่หรือความเป็นสากลมากเกินไป ทั้งด้านดนตรีและด้านการแสดงฟ้องรำโดยเฉพาะอย่างยิ่งการตีและบรรเลงโปงลาง เพราะถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของวง
- *สายปรับประยุกต์* หมายถึง อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปบางกลุ่ม พบว่า สิ่งที่โปงลางสะออนทำนั้น มีความเหมาะสมกับสภาพสังคมในปัจจุบัน แต่ควรจะบอกถึงลักษณะการแสดงดั้งเดิม ว่ามีลักษณะอย่างไร และโปงลางสะออนมีการปรับประยุกต์ส่วนไหนบ้าง เหตุใดจึงต้องมีการปรับประยุกต์

จากกลยุทธ์ “จะเด็ดทีเดียวเสียทั้งคู่ : ทั้งบัวตูมบัวบาน” นั้น กาญจนา แก้วเทพ (2549) ได้กล่าวว่า ต้องมีการทำงานแบบ “Two in one” คือทั้งอนุรักษ์และปรับประยุกต์ไปพร้อมๆกัน และ งานวิจัยของวราลี จิรชัยศรี (2541) ผู้วิจัยจึงได้หาจุดร่วมของผู้ที่แสดงความคิดเห็นทั้ง 2 ทัศนะ เพื่อให้การปรับประยุกต์การแสดงของโปงลางสะออนสามารถรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรม และเป็นที่ยอมรับได้ของทั้งสองฝ่าย ซึ่งพบว่า

1. หาจุดร่วมของทั้ง 2 ทัศนะ เพื่อให้เกิดการแสดงที่เหมาะสมในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และเป็นที่ยอมรับของทุกฝ่าย

    - โปงลางสะออนควรเพิ่มชุดการแสดงศิลปะวัฒนธรรมภาคอีสานและให้ความสำคัญในการเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านให้มากขึ้น โดยเฉพาะ การเน้นการจังหวะการบรรเลง การตีโปงลาง เนื่องจาก โปงลางนั้น เป็นเครื่องดนตรีที่วงให้ความสำคัญที่สุด โดยมีการนำมาตั้งเป็นชื่อวง คุณค่าทางวัฒนธรรมของการแสดงโปงลางนั้น แก่นสำคัญ คือการได้เห็นวิถีชีวิต จังหวะการตีโปงลาง ที่มี

สืบทอดมายาวนาน และผู้ที่ทำหน้าที่ตีหรือบรรเลงก็ควรเป็นหัวหน้าวงมากกว่านักดนตรีคนอื่นๆ เนื่องจากผู้ชมจะให้ความสนใจหัวหน้าวงหรือนักแสดงตัวเด่นเมื่อมีการเล่นเครื่องดนตรีโดยหัวหน้าวง ก็จะทำให้เป็นจุดสนใจและอาจส่งผลให้เกิดพฤติกรรมเลียนแบบ เมื่อเข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คงปฏิเสธไม่ได้ว่า โปงลางสะออนได้นำเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาใช้ในการแสดง ซึ่งบางเทคนิคนั้น กลับทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมลดลง เช่น การตีโปงลางเลเซอร์ของคอนเสิร์ตชุดที่ 5 การใช้เสียงคีย์บอร์ดทำเป็นเสียงโปงลางในคอนเสิร์ตครั้งที่ 3 เหล่านี้ ถ้ามองในความทันสมัย แปลกใหม่ และตระการตา ถือว่านำเสนอออกมาได้ดี แต่ถ้ามองในมุมของการวัฒนธรรม กลับทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมด้านสุนทรียะ และด้านการสืบทอดที่มีมายาวนานลดลงไป ซึ่งโปงลางสะออนเองต้องมีการปรับการแสดงให้รักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมมากกว่าที่จะปรับการแสดงให้เข้ากับระบบนายทุน ซึ่งหากเป็นเช่นนี้ต่อไป โปงลางสะออน อาจจะมีเหลือแค่ชื่อของวงเท่านั้น ฉะนั้นเรื่องการปรับตัวควรเป็นไปในลักษณะแบบธรรมชาติผสมผสานกับการวางแผนในเชิงกลยุทธ์ที่ไม่ทำลายต่อต้นฉบับดั้งเดิมของการแสดงโปงลางมากนัก กล่าวคือ การวิเคราะห์ผู้รับสารเป็นสิ่งที่ดี ที่ศิลปินควรจะศึกษา เพื่อนำมาปรับการแสดงให้เหมาะสมกับความต้องการของผู้ชม แต่การปรับให้เหมาะสมกับผู้ชมทุกคนนั้น อาจส่งผลเสียต่อการแสดงดนตรีและศิลปะพื้นบ้านของภาคอีสาน เพราะเหตุนี้ โปงลางสะออนจึงควรสร้าง “จุดยืน” ที่ชัดเจนว่าต้องการนำเสนอศิลปะการแสดงในลักษณะใด

- หากศึกษาการแสดงโปงลางโดยใช้แนวคิด “ครบเครื่องเรื่องการปรับประยุกต์” ที่สามารถผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง แบ่งออกเป็น ส่วนที่สามารถปรับได้และส่วนที่ไม่ควรปรับของการแสดงโปงลางแล้ว จะพบว่า ทัศนะของสายปรับประยุกต์นั้น มีความเห็นสอดคล้องกับการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางของโปงลางสะออน แต่ต้องการให้โปงลางสะออนกล่าวถึง ลักษณะการแสดงดั้งเดิมว่ามีลักษณะอย่างไร และชุดการแสดงดังกล่าวนั้นมีการปรับส่วนไหนบ้าง รวมไปถึงสาเหตุของการปรับ เพราะผู้ชมบางคนไม่มีความรู้พื้นฐานทางนาฏศิลป และคิดว่าสิ่งที่โปงลางสะออนนำเสนอนั้น เป็นลักษณะการอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมโดยเฉพาะผู้รับสารกลุ่มเยาวชนที่เมื่อสนใจการแสดงศิลปะพื้นบ้านแล้วนำไปใช้หรือสืบทอดในลักษณะที่ผิดเพี้ยน คุณค่าทางวัฒนธรรมก็จะลดน้อยลงไป แต่ถ้ามีการกล่าวถึงลักษณะดั้งเดิม รูปแบบการปรับ เยาวชนที่สนใจในส่วนนี้ จะไปหา

ชมการแสดงในลักษณะดั้งเดิม ส่งผลถึงการต่อยอดทุนทางวัฒนธรรมได้อีกทางหนึ่ง เมื่อสามารถต่อยอดทุนทางวัฒนธรรมได้แล้วนั้น คุณค่างทางวัฒนธรรมก็จะคงอยู่เช่นกัน เปรียบเสมือน “บันไดปลาโจน” ให้กับผู้ชมหน้าใหม่หรือผู้ที่ยังไม่มีประสบการณ์ในการชมการแสดงโปงลางในลักษณะดั้งเดิม ให้มีความเข้าใจและความสนใจในการรับชมการแสดงได้

- มีการปรับประยุกต์การแสดงให้มีความกระชับ ทันสมัย และตอบสนองความต้องการทั้งของนายทุนและผู้รับสาร และสอดคล้องกับธรรมชาติของสื่อมวลชน โปงลางสะออนควรมีการ “อธิบาย ให้ความรู้ ก่อนชมหรือระหว่างทำการแสดง” เพื่อสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมทุกคน โดยเฉพาะผู้ชมที่ยังไม่มีประสบการณ์หรือมีประสบการณ์น้อยในการชมการแสดงศิลปะพื้นบ้าน โดยควรจะบอกว่า มีการปรับท่ารำอย่างไรบ้าง ปรับเพื่อสาเหตุใด และต้นฉบับดั้งเดิมนั้นมีลักษณะอย่างไร เพราะนอกจากจะทำให้ผู้ชมกลุ่มเหล่านี้ มีความเข้าใจและสนใจในการแสดงพื้นบ้านแล้ว คุณค่าทางวัฒนธรรมโปงลางสะออนควรมีการ “อธิบาย ให้ความรู้ ก่อนชมหรือระหว่างทำการแสดง” เพื่อสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมทุกคน โดยเฉพาะผู้ชมที่ยังไม่มีประสบการณ์หรือมีประสบการณ์น้อยในการชมการแสดงศิลปะพื้นบ้าน โดยควรจะบอกว่า มีการปรับท่ารำอย่างไรบ้าง ปรับเพื่อสาเหตุใด และต้นฉบับดั้งเดิมนั้นมีลักษณะอย่างไร เพราะนอกจากจะทำให้ผู้ชมกลุ่มเหล่านี้ มีความเข้าใจและสนใจในการแสดงพื้นบ้านแล้ว คุณค่าทางวัฒนธรรมก็สามารถดำรงอยู่ โดยไม่สูญหายหรือถูกทำลายไปมากกว่าเดิม

2. การแบ่งการบริหารงานระหว่างการผลิต (Productiom) และการตลาด (Marketing) ของโปงลางสะออนและอาร์เอสฯ ถือว่าการบริหารจัดการในลักษณะนี้ถือได้ว่าอาร์เอสฯ ปฏิบัติได้ถูกต้องในการร่วมงานกับศิลปินพื้นบ้าน เนื่องจากวงโปงลางสะออนมีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลปและได้สั่งสมต้นทุนด้านสื่อมวลชนมาต่อรองกับอาร์เอสฯได้ อาร์เอสฯจะให้อิสระในการทำงานแก่โปงลางสะออนเป็นอย่างมาก เมื่อเทียบกับศิลปินในค่ายคนอื่นๆ แต่ในบางครั้งการให้อิสระในการทำงานแก่โปงลางสะออนนั้น ก็ไม่ใช่การให้อิสระทั้งหมด โดยอาร์เอสฯยังมีส่วนร่วมในการผลิตทั้งการช่วยสนับสนุนในเรื่องการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ การร่วมวางคอนเซ็ปในการแสดงคอนเสิร์ตใหญ่ประจำปี รวมทั้งการหานักแสดงรับเชิญมาร่วม ซึ่งในสองส่วนหลังนั้น บางครั้งกลับเป็นอุปสรรคในการผลิตและนำเสนอผลงานการแสดงของ

โปงลางสะออนเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการปรับเนื้อหาการแสดงให้สอดคล้องกับความสามารถของแขกรับเชิญ หรือ การนำเสนอเรื่องราวในการแสดงที่เน้นความต้องการของนายทุนและความต้องการของผู้ชม เพื่อความอยู่รอดทางธุรกิจ

อาร์เอสฯหรือนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ต้องทำความเข้าใจและทราบถึงธรรมชาติและประสบการณ์ของแต่ละฝ่าย โดยในหลักการการทำงานกับ “สื่อพื้นบ้าน” นั้น “สื่อมวลชน” และ “นายทุน” ไม่ควรจะเข้าไปเกี่ยวข้องหรือก้าวก่ายในด้านการผลิต ควรยกหน้าที่เหล่านี้ให้กับศิลปิน เพื่อให้การผลิตและการนำเสนอการแสดงออกมาในลักษณะไม่สูญเสียความเป็นศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิม หรือสูญหายไปน้อยที่สุด โดยนายทุนนั้นต้องมั่นใจในตัวศิลปิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินคลื่นลูกใหม่ ที่มีความรู้ทั้งทางด้านนาฏศิลปและด้านสื่อมวลชน อย่างเช่น โปงลางสะออน ที่มีประสบการณ์ในการทำงานและการบริหารจัดการที่มีประสิทธิภาพก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

3. การสร้างอัตลักษณ์ที่เหมาะสมแก่การอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมของอีสาน

เมื่อโปงลางสะออนให้ความสำคัญกลับผู้รับสารในกลุ่มเยาวชนมากกว่ากลุ่มอื่นๆ เนื่องจากจะเป็นกลุ่มที่จะทำหน้าที่เป็นผู้ที่อนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเหล่านี้ต่อไป ฉะนั้นการสร้างอัตลักษณ์ที่เหมาะสมในการจดจำและเลียนแบบต่อกลุ่มผู้รับสารดังกล่าว รวมไปถึงการยอมรับของทัศนะผู้สืบทอดการแสดงดั้งเดิมทั้ง 2 ฝ่าย และในกลุ่มผู้รับสารกลุ่มอื่นๆที่ได้รับชมการแสดง ควรสร้างให้คงคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้ เพื่อเป็นการเสริมแรงในส่วนที่สูญหายไปจากการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน ดังนี้

- *ด้านการแต่งกาย “ปรับได้ แต่ควรใช้ผ้าและเครื่องประดับของภาคอีสาน”*
  อัตลักษณ์ในข้อนี้ คงปฏิเสธไม่ได้ว่า เป็นส่วนที่ทำให้โปงลางสะออนเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมากที่สุด การสร้างอัตลักษณ์ด้านการแต่งกายที่แตกต่างออกไปจากรูปแบบเดิม มีคอนเซ็ปต์ไทยอีสานประยุกต์ หากศึกษาคอนเสิร์ตในช่วงแรกๆนั้น เสื้อผ้าการแต่งกายของโปงลางสะออนยังคงเน้นคอนเซ็ปต์ที่วางไว้ แต่ชุดหลังๆ จะเน้นถึงสีสันสวยงามมากกว่า โดยการนำผ้าหรือเครื่องประทับจากภาคต่างๆและวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาผสม ยิ่งทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมสูญหายลงไป การแต่งกายของโปงลางสะออนเมื่อเข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต้องมีการประยุกต์ จนถือได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของโปงลางสะออนไปแล้ว แต่ก็ควรจะเพิ่มคุณค่าทางวัฒนธรรมทางภาคอีสานให้มากขึ้น ดังนั้นควรนำ

ผ้าหรือเครื่องประดับทางอีสานมาประยุกต์ ส่วนรูปทรงนั้นก็ไม่ควรที่จะโชว์สีรีระมากเกินไป เมื่อผู้รับสารโดยเฉพาะกลุ่มเยาวชนได้เห็น ก็จะนำไปอนุรักษ์และสืบทอดได้อย่างมีคุณค่า ส่วนผู้รับกลุ่มอื่นๆโดยเฉพาะผู้ที่มีท้องถิ่นทางภาคอีสาน ก็จะเกิดความภาคภูมิใจและหวงแหนวัฒนธรรมการแต่งกายของพวกเขามากขึ้น เรียกว่า สามารถอยู่รอดในระบบนายทุนแล้ว ยังคงคุณค่าและต่อยอดทุนทางวัฒนธรรมได้ไปพร้อมๆกัน

- *การแสดงดนตรี ชุดการแสดงและการจัดบรรยากาศ "เพิ่มการเล่นโปงลางของหัวหน้าวง ลดความทันสมัยของเทคนิคต่อดนตรีพื้นบ้าน และการประยุกต์การแสดงพื้นบ้านที่ผิดรูปแบบ"*

ดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน เป็นสิ่งที่สะท้อนวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นและคุณค่าทางวัฒนธรรม ประยุกต์ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านโดยการนำวัฒนธรรมการแสดงของสากลเข้ามาร่วม ถือได้ว่าเป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของโปงลางสะออน แต่การสร้างอัตลักษณ์โดยการประยุกต์ในส่วนนี้ กลับทำให้คุณค่างทางวัฒนธรรมสูญหายมากไปมากที่สุด ฉะนั้นจึงควรเน้นในส่วนของการแสดงและดนตรีพื้นบ้านให้มากขึ้น เช่น ลดการใช้เทคนิคแสง สี เสียง กับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเฉพาะ โปงลาง ซึ่งถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงโปงลางและวงโปงลางสะออน คุณค่าทางวัฒนธรรมของการแสดงโปงลาง คือ วิถีชีวิตของการบรรเลง ควรแสดงโดยหัวหน้าวง เพราะในการแสดงโชว์ต่างๆนั้น ผู้ชมจะให้ความสนใจกับหัวหน้าวงมากที่สุด และจะทำให้เยาวชนหรือผู้ชมทั่วไปเห็นถึงความสำคัญของเครื่องดนตรีดังกล่าวมากขึ้น ชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านที่ควรเพิ่มจำนวนให้มากขึ้น และไม่ควรนำไปปรับใส่ความตลกจนเกินพอดี หรือ สิ่งที่ทำให้ผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบการแสดงดั้งเดิม

- *มุขตลกหรือบุคลิกลักษณะของผู้แสดง "เพิ่มคาแรกเตอร์ให้กับผู้แสดง โดยเน้นลักษณะที่คงความเป็นคนอีสานไว้ ลดมุขตลกที่ส่งผลต่อการทำลายวัฒนธรรมด้านภาษา"* อัตลักษณ์ในข้อนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้โปงลางสะออนประสบความสำเร็จต่อผลตอบรับของผู้ชมบางส่วน หลายคนเข้ามาดูโปงลางสะออนที่การโชว์ตลกมากกว่าการแสดงพื้นบ้าน บุคลิกหรือคาแรกเตอร์ที่โปงลางสะออนกำหนดไว้นั้น คงไม่สามารถปรับเปลี่ยนอะไรได้ เนื่องจากผู้ชมจดจำบุคลิกลักษณะของแต่ละคนได้ทั้งหมดแล้ว หากมองถึงความสนุกสนานอัตลักษณ์ในส่วนนี้กลับทำให้คนสนใจและอยากชมการแสดงโปงลางสะออนมาก

ที่สุด และนับวันโปงลางสะออนก็ได้นำเสนอ อัตลักษณ์ในข้อนี้มากกว่าการแสดงพื้นบ้านหรืออัตลักษณ์ส่วนอื่นๆ คุณค่าทางวัฒนธรรมในอัตลักษณ์ข้อนี้ ได้ลดลงไปในส่วนของคาแรกเตอร์ของผู้แสดง ที่ไม่มีการบ่งบอกถึงความเป็นอีสาน จะบ่งบอกได้แค่เสื้อผ้าที่ผ่านการประยุกต์แต่ยังหลงเหลือเค้าโครงความเป็นอีสานอยู่บ้างเท่านั้น สิ่งที่โปงลางสะออนสามารถทำได้ คือ การเพิ่มคาแรกเตอร์ให้กับผู้แสดงคนอื่นๆ โดยเน้นให้มีลักษณะนิสัย มีวัฒนธรรมประเพณีเหมือนคนอีสานมากที่สุด เพื่อให้ผู้ชมได้รับทราบถึงความเป็นอีสานที่แท้จริง ซึ่งควรเลือกนำเสนอแต่ในส่วนที่ดีของคนอีสาน ผู้รับสารบางคนที่มีภูมิลำเนาอยู่ในภาคอีสาน กลับมองว่า โปงลางสะออนสามารถสะท้อนความเป็นอีสานได้มากกว่านี้ เพราะโปงลางสะออนเองก็ถือกำเนิดมาจากภาคอีสาน แต่ที่เห็นทุกวันนี้จะเป็นลักษณะที่รวมเอาทุกภาคมาผสมกันมากกว่า หากมีการนำเสนอคาแรกเตอร์ของลักษณะคนอีสาน อาจทำให้ผู้รับสารที่เป็นคนอีสาน มีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรม ประเพณีของตนเอง และผู้ชมจากภาคอื่นๆ ก็จะเลือกนำส่วนดีของความเป็นคนอีสานนั้น เป็นแนวทางหรือนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตได้ คุณค่าทางวัฒนธรรมของอีสานในอัตลักษณ์ด้านการแสดงนี้ จะยังคงอยู่และถูกต่อยอดจากผู้ชมทั่วทุกภูมิภาค

มุขตลกที่นำเสนอนั้น ควรคำนึงถึงผู้รับสารทุกกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชนที่มีการจดจำและพฤติกรรมเลียนแบบ มุขตลกที่สื่อออกไปในลักษณะทะลึ่งหรือมุขคำผวนควรลดลง ถ้าไม่สามารถตัดออกไปได้ เนื่องจากโปงลางสะออนควรคำนึงถึงข้อดีของสื่อมวลชน ที่สามารถถ่ายทอดการนำเสนอเนื้อหาการแสดงไปยังผู้ชมได้อย่างรวดเร็วและเป็นจำนวนมาก การเล่นมุขตลกหรือการใช้ภาษาควรคำนึงถึงหลักหรือวัฒนธรรมการใช้ภาษาให้มากที่สุด คุณค่าทางวัฒนธรรมก็จะคงอยู่ ถึงแม้ว่าจะสูญหายไปบ้างบางส่วน

4. การใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ มาใช้ในการผลิตให้เกิดประโยชน์และคงคุณค่าทางวัฒนธรรม

การใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการผลิต ถือได้ว่าเป็นการสร้างจุดสนใจให้กับผู้ชมในการแสดงศิลปะพื้นบ้านมากขึ้น แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ต้องศึกษาว่า ควรจะนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาเสริมการผลิตอย่างไรให้ช่วยส่งเสริมการแสดงพื้นบ้าน ทั้งการแสดง

พื้นบ้านที่มีลักษณะประยุกต์ให้เข้ากับสภาพสังคมในปัจจุบัน และการแสดงพื้นบ้านที่มีมาแต่ดั้งเดิมจากยุคบรรพบุรุษ ให้สอดคล้องซึ่งกันและกัน ฉะนั้นการนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการให้ความรู้ และสร้างความเข้าใจแก่ผู้ชมทุกกลุ่ม ถือว่าเป็นสิ่งที่ควรปฏิบัติ ยกตัวอย่างเช่น การแสดงคอนเสิร์ตของโปงลางสะออนนั้น เห็นชัดได้ว่ามีการปรับประยุกต์การแสดงพื้นบ้านเปลี่ยนแปลงไปจากการแสดงในยุคครูเปลื้องเป็นอย่างมาก และผู้ชมหน้าใหม่บางคนก็ยังไม่มีประสบการณ์หรือมีประสบการณ์ในการรับชมการแสดงพื้นบ้านน้อย ***การใช้เทคโนโลยีในการสร้างฉาก และให้ความรู้ผ่านฉากที่สวยงามและทันสมัย*** เช่น การใส่รูปท่ารำที่ตัดออกไป หรือการใส่เครื่องการแต่งกายในลักษณะดั้งเดิม จุดนี้สามารถช่วยให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนานและความรู้จากศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมไปได้พร้อมกัน นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงโปงลาง คือ ผู้สร้างสรรค์และประดิษฐ์โปงลาง “ครูเปลื้อง” ในปัจจุบันนั้น ครูเปลื้องได้เสียชีวิตไปแล้ว แต่ศิลปินที่นำเสนอการแสดงโปงลางควรจะให้ความสำคัญกับครูเปลื้อง โดยอาจจะนำเสนอเป็นวิดีโอประกอบการแสดงทุกครั้ง เพื่อให้ผู้ชมหน้าใหม่ ที่มีเข้ามาตลอดเวลา ได้รู้จักตั้งแต่ผู้บุกเบิกและสร้างสรรค์ “โปงลาง” ซึ่งเปรียบเสมือน “แก่น” ของการแสดงโปงลางทั้งหมด

“จะทำอย่างไรให้ผลงานที่ผลิตออกมาเป็นจำนวนมากนั้น สามารถคงคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้มากที่สุด”

หากโปงลางสะออนสามารถผสมผสานความเป็นวัฒนธรรม ในส่วนของการเป็นผู้ผลิตและผู้เลือกสรรเนื้อหาการแสดง ให้สอดคล้องกับ รูปแบบการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานการแสดงที่ทันสมัยในระบบอุตสาหกรรม ได้อย่างกลมกลืน และมีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมนั้น เปรียบเสมือน อำนาจในการต่อรอง ที่จะสามารถต่อรองนายทุนของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เมื่อโปงลางสะออนสามารถทำได้ในลักษณะนี้ ก็จะทำให้ผลงานยังคงคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้ได้ และสามารถที่จะยืดหยัดอยู่ได้ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ท่ามกลางกระแสสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. สถาบันการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “วิทยาลัยนาฏศิลป” ซึ่งเป็นสถาบันที่สอนด้านดนตรีและการแสดงศิลปวัฒนธรรมไทย และรับหน้าที่ในการสืบทอดศิลปะพื้นบ้านโดยตรง ควรถ่ายทอดหรือสร้างความหมายใหม่ให้แก่ผู้เรียน โดยให้เห็นข้อเสียหรือข้อจำกัดของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพื่อเป็นการต่อรองการนำเสนอศิลปะพื้นบ้านที่เป็นตัวของตัวเองและยังคงคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้ ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และวิพากษ์วิจารณ์ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่อาจส่งผลต่อการสูญเสียคุณค่าทางวัฒนธรรมของการแสดงศิลปะพื้นบ้านได้ ฉะนั้นควรถ่ายทอดข้อเสียของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มากกว่าที่จะเน้นการผลิตศิลปินไปสู่ระบบดังกล่าว ดังคำกล่าวที่ว่า “อย่าโตใต้ร่มไม้ของคนอื่น”

2. ศิลปินด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้าน ที่สามารถสืบทอดและอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ให้คงอยู่ ภายใต้แรงกดดันและกระแสวัฒนธรรมสากลที่เข้ามาเผยแพร่และเป็นที่แพร่หลายในปัจจุบัน ควรเป็นหน้าที่ของ “ศิลปินรุ่นใหม่” หรือ “คลื่นลูกที่ 2”ที่มีความเข้าใจและตั้งใจดี ในการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน เพราะไม่เพียงแต่จะมีความรู้ทางด้านนาฏศิลปเท่านั้น แต่ยังได้สั่งสมประสบการณ์ด้านสื่อมวลชน เพราะสื่อมวลชนได้แพร่หลายในยุคที่ศิลปินเหล่านี้เติบโต และเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตประจำวัน ทำให้ทราบว่า ควรจะปรับสื่อพื้นบ้านให้เป็นไปในทิศทางใดที่เหมาะสมและสอดคล้องกับธรรมชาติของสื่อมวลชน และใช้ความรู้ทางด้านนาฏศิลปเป็นเครื่องต่อรองการนำเสนอการแสดงให้คงคุณค่าทางวัฒนธรรมของการแสดงโปงลางให้มากที่สุดกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ที่มีแต่ความรู้และประสบการณ์ด้านสื่อมวลชนเท่านั้น ซึ่งจะแตกต่างกับศิลปินยุคใหม่ที่มีทั้งความรู้ด้านนาฏศิลปและด้านสื่อมวลชนเป็นต้นทุนทางความสามารถที่สำคัญ

3. เนื่องจากการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านไม่ได้เป็นที่นิยมในปัจจุบันเท่าใดนัก ดังนั้นหน่วยงานของรัฐจึงควรให้การสนับสนุน ในด้านของการนำเสนอ ถึงแม้ว่าวงดนตรีรุ่นใหม่จะเน้นการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านให้เข้ากับกระแสสังคม แต่ก็ควรเพิ่มช่องทางในการเผยแพร่หรือนำเสนอให้มากขึ้น และการส่งเสริมการประกวดตามพื้นที่ต่างๆ หรือตามรายการโทรทัศน์ เพื่อจุดประกายให้เยาวชนหันมาสนใจและซึมซับศิลปะพื้นบ้านเหล่านี้ ซึ่งอาจส่งผลต่อแนวคิดการอนุรักษ์สื่อพื้นบ้านให้คงอยู่ของเยาวชนต่อไป

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรศึกษาโปงลางสะออน ในส่วนของการเป็นผู้สืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพื่อจะได้ทราบถึงข้อมูลเกี่ยวกับช่องทางในการสืบทอด มูลเหตุจูงใจของผู้รับการสืบทอด วิธีการสืบทอด การเลือกสื่อในการสืบทอด และผลที่เกิดขึ้น การศึกษาในส่วนที่กล่าวมานั้น จะทำให้ทราบว่าวงโปงลางสะออนมีจุดเริ่มต้นอย่างไร ก่อนที่จะนำสื่อพื้นบ้านเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

2. ควรมีการศึกษาผู้รับสารในส่วนของการวิจัยเชิงปริมาณ โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน เพื่อให้ ทราบถึงการเปิดรับสื่อและความนิยมของโปงลางสะออน และทำให้ทราบว่าสื่อมวลชนมีการนำเสนอผลงานหรือข้อมูลเกี่ยวกับโปงลางสะออนมากน้อยแค่ไหน เป็นการตรวจสอบสัดส่วนการนำเสนอสื่อพื้นบ้านของสื่อมวลชน ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และปัจจัยที่ทำให้เยาวชนหันมาสนใจหรือมีความนิยมต่อวงโปงลางสะออน ท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมที่หลากหลาย มีให้เลือกชม เลือกติดตามอยู่มากมาย

3. ควรศึกษาวงดนตรีที่มีการนำสื่อพื้นบ้านมาประยุกต์ แต่ไม่ได้อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพื่อศึกษาลักษณะการทำงาน หลักการในการปรับประยุกต์ ช่องทางในการนำเสนอผลงาน และความนิยมของผู้รับสาร เพื่อศึกษาดูว่า เมื่อไม่มีสื่อมวลชนมาช่วยนำเสนอและเผยแพร่สื่อพื้นบ้านแล้ว ผลการตอบรับหรือความนิยมของผู้ชมมีมากน้อยเพียงใด คุณค่าทางวัฒนธรรมยังคงมีอยู่มากน้อยแค่ไหน และสนใจอยากนำสื่อพื้นบ้านดังกล่าวเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือไม่ อย่างไร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกรดา กาสี. สัมภาษณ์ 28 กันยายน 2553.

กรพินธุ์ สุนทรนนท์. ศิลป์และศาสตร์ในการบริหารจัดการคณะโนรา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการวัฒนธรรม วิทยาลัยนวัตกรรมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2551.

กาญจนา แก้วเทพ. สื่อส่องวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มูลนิธิภูมิปัญญา, 2539.

กาญจนา แก้วเทพ. เมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศาลาแดงจำกัด, 2545.

กาญจนา แก้วเทพ. ไตร่ตรองและมองใหม่ เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา.เอกสารประกอบการสัมมนาผู้ประสานงานภาค โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สนับสนุนโดยสำนักงานส่งเสริมสุขภาพ) มปท : 2546 (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

กาญจนา แก้วเทพ. ไตร่ตรองและมองใหม่เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา. ในสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข.กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน (สพส.), 2548 .

กาญจนา แก้วเทพและคณะ. สื่อพื้นบ้านแข็งแกร่ง สุขภาวะชุมชนเข้มแข็ง. กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.), 2549 .

กฤติศิรินย์ ภักดิ์พูลเสม. สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553.

คมกริช การินทร์. โปงลาง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2549.

เจตน์ อติพลภักดี. สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553.

เชษฐา ฉายรัศมี. สัมภาษณ์ 13 กรกฎาคม 2553.

ฐิติมา ธารารัตนกุล. กระบวนการสื่อสารกลุ่มและอัตลักษณ์ของศิลปิน “เพลงอินดี้.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ดไนยา ก้อนแก้ว. วงโปงลางสะออน : การปรับตัวทางวัฒนธรรมในกระแสโลกาภิวัตน์. การศึกษาค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,2551.

ถปรร.โปงลางสะออน. [ออนไลน์]. 2553 แหล่งที่มา : //http: // www.bloggang.com [2553, กันยายน 1].

ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์. สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2553

ธนวัฒน์ ศรีสะอาด. สัมภาษณ์ 23 กันยายน 2553.

ธารทิพย์ โสภัณณา. สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553.

นันทนา โสภัณนา. สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2553.

นิธิมา ชูเมือง. การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

บุษกร สำโรงทอง. โปงลาง. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2553.

ประยุทธ วรรณอุดม. บทบาทและการดำเนินกลยุทธของสื่อมวลชนเพื่อการส่งเสริม “หมอลำ”. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ประยุทธ วรรณอุดม. กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ปัทมา บุญอินทร์. การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน : ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

ภัทรวรรณ พูลสวัสดิ์. สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553.

รจเรศ ณรงค์ราช. สื่อมวลชนกับการปรับแปลงของสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

รัชดาภรณ์ กินรี. สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553.

รัชตะ พิงคะสัน. สัมภาษณ์ 5 กันยายน 2553.

วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์. เอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน, กาฬสินธุ์ : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, 2552. (เอกสารอัดสำเนา)

วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์. สัมภาษณ์ 14 กรกฎาคม 2553.

วัฒนะชัย ยะนินทร. โปงลางสะออน ขุมทรัพย์สุดสะดิ้ง. นิตยสารโพสิชันนิ่ง, กุมภาพันธ์ 2550.

วัฒนะชัย ยะนินทร. สินทรัพย์สะออน. โชว์ทีมสะอิ้ง. นิตยสารโพสิชันนิ่ง, มีนาคม 2550,หน้า 75.

วัฒนะชัย ยะนินทร.สัมภาษณ์ 10 กันยายน 2553.

วราลี จิรชัยศรี. แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏศิลป์ผ่านสื่อโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

วิราจารีย์ ชัยมุสิก. โปงลางสะออน โชว์ครบรส. นิตยสารโพสิชันนิ่ง, กรกฎาคม 2550,หน้า 148.

ศิรินาถ ปิ่นทองพันธ์. การรับรู้และการสื่อสารในการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นชาวใต้ของนักศึกษาภาคใต้ในกรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

สมเกียรติ บุญศิริ. โปงลางสะออน+หลวงไก่+จินตหรา = สูตรเด็ด อาร์สยาม. นิตยสารผู้จัดการ, ธันวาคม 2550, หน้า 128.

สมเกียรติ บุญศิริ. อาร์สยาม ได้เวลาบุกอีสาน. นิตยสารผู้จัดการ, ธันวาคม 2550, หน้า 121.

สมชาย ฤกษ์จำนงค์. สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553.

สมพงษ์ คุณาประถม. สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553.

สอนสุพรรณ. การแสดงโปงลางสะออน. [ออนไลน์].2553. แหล่งที่มา : //http: // www.oknation.net [2553, กันยายน 2].

สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

สุทธิวรรณ อินทะกนก. ปัจจัยที่มีผลต่อการดำรงอยู่และการปรับตัวของละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

สุภาพิชญ์ ม่วงมณี. สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553.

สุวิมล โต่นวุธ. เปิดโสร่งโปงลางสะออน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ตะวันออก จำกัด (มหาชน),2549

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กำเนิดโปงลาง คีตกวี ดนตรีแห่งท้องทุ่ง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์องค์การส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์, 2546.(อัดสำเนา)

หทัยกาญจน์ หาญมนตรี. สัมภาษณ์ 15 กรกฎาคม 2553.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเปลื้อง ฉายรัศมี 12 ธันวาคม 2550. กาฬสินธุ์ : โรงพิมพ์ประสานการพิมพ์,2550 (อัดสำเนา)

อรุณรัตน์ พูลสวัสดิ์. สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2553.

อัญชลี ฤกษ์จำนงค์. สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2553.

Sudipan. โปงลางสะออน" ผลงานสร้างชื่อของเด็กนาฏศิลป์. แหล่งที่มา : //http: // www.sudipan.net [2 กันยายน 2553].

ภาษาอังกฤษ

Adorno,Thodor W. "On Popular Music," in Cultural Theory and Popular Culture : A Reader", pp 197-209. John Storey. London:Prentice Hall,1988

Adorno,Thodor W. "Culture Industry reconsidered" In The Culture Industry: Selected essayson mass culture, pp 85-92. London : Rouledge,1991.

Adorno Thodo and Max Horkheimer. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. Dialectic of Enlightenment,1944.

Benjamin,Walter. Illuminations. New Yok : Schoken Book,1969. pp217-251.

Benjamin,Walter. The Work of Art. London : Rouledge,1998.

Doob et al. Attitude Structure and Function,1947.

Douglas M. Kellner and Meenakshi Gigi Durham. Adventures in Media and Culture Studies : Introducing the KeyWorks,1995

Hesmondhalgh, David.The Culture Industries. Wiltshire : Cromwell Press,2002.

Storey,John. Culture theory and popular culture a reader. Cambridge : University Press,1994.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

แบบสัมภาษณ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

แนวคำถามในการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก

I สำหรับศิลปินโปงลางสะออน

- เริ่มใช้ชื่อโปงลางสะออนตั้งแต่เมื่อใด มีสมาชิกกี่คนและมีการแสดงใดบ้าง
- จุดประสงค์ที่รวมตัวกันเป็นโปงลางสะออน
- เหตุใดถึงได้สนใจในการนำการแสดงพื้นบ้านเข้ามาเป็นเอกลักษณ์ในการแสดงของวง
- มีการคัดเลือกคนในวงอย่างไร
- ได้มีโอกาสร่วมงานกับบริษัทอาร์เอสฯ ได้อย่างไร
- ปัจจัยใดบ้างที่ทำให้วงประสบความสำเร็จมากที่สุดน่าจะเป็นอะไร เพราะเหตุใด
- การสร้างเอกลักษณ์หรือความเป็นตัวตนของโปงลางสะออนที่เป็นอยู่ มาจากมูลเหตุใดบ้าง
- แฟนคลับที่เกิดขึ้น มีผลต่อการปรับเปลี่ยน เป็นแรงบันดาลใจต่อวงอย่างไร
- จำเป็นต้องปรับปัจจัยใดบ้างเพื่อความอยู่รอดและแข่งขันกับตัวเอง แข่งกับศิลปินอื่นๆ หรือไม่อย่างไร ปัจจัยที่กล่าวมานั้น ปัจจัยใดเป็นปัจจัยที่สำคัญที่สุด
- กำลังเป็นไอดอลให้เยาวชนหรือไม่ เกิดผลสะท้อนกลับเรื่องนี้หรือไม่กับน้องๆในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในหมู่บ้าน และเยาวชนทั่วไป
- ทางวงคิดว่ามีการประยุกต์การแสดงโปงลาง จากยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี อย่างไรบ้าง ทั้งในส่วนของการปรับเนื้อหา และการบริหารจัดการ ในช่วงที่ยังเป็นศิลปินอิสระ
- เมื่อได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯแล้ว ทางวงได้มีโอกาสต่อรองในการนำการแสดงพื้นบ้านเข้ามาแสดงมากน้อยเพียงใด และได้มีการปรับเปลี่ยนการแสดงอย่างไรบ้าง ทั้งในส่วนของการปรับเนื้อหาการแสดง รวมถึงการบริหารจัดการภายในวง มีการเปลี่ยนแปลงไปมากน้อยเพียงใด
- มีขั้นตอนในการวางแผนและประยุกต์สื่อพื้นบ้านอย่างไร
- ในการเลือกชุดการแสดงหรือการแสดงรำต่างๆในคอนเสิร์ตต่างๆ มีการเลือกอย่างไร และมีการปรับประยุกต์อะไรบ้างจากการแสดงเดิม
- และคิดว่าส่วนใดของการแสดงโปงลางที่ถือเป็นหัวใจหรือส่วนที่สำคัญที่สุด ไม่สามารถปรับหรือเปลี่ยนแปลงได้
- ในการวางแผนการทำงานทางวงได้วางแผนเองหรือมีใครมาช่วยวางแผนหรือไม่

- ในฐานะที่เป็นผู้ส่งสารหรือผู้ที่ทำการแสดงมีแนวทางในการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางให้เหมาะสมกับสื่อ และ ผู้ชม อย่างไร
- คิดว่า เมื่อได้เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดของบริษัทอาร์เอสฯแล้ว สามารถช่วยส่งเสริมการอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านได้อย่างไรบ้าง
- สมาชิกในวงมีส่วนร่วมในการปรับประยุกต์การแสดงหรือไม่ อย่างไร
- จากการที่ได้ศึกษาการแสดงของวงโปงลางสะออนทั้ง 5 คอนเสิร์ต พบว่าในคอนเสิร์ตแต่ละครั้ง จะมีจำนวนชุดการแสดงพื้นบ้านไม่เท่ากัน รวมถึงระยะเวลาการแสดงของแต่ละชุด เช่น คอนเสิร์ตครั้งแรก มีชุดการแสดงพื้นบ้านประมาณ 6-7 ชุด แต่พอคอนเสิร์ตช่วงหลังๆ กลับมีชุดการแสดงพื้นบ้านน้อยลง เนื่องมาจากสาเหตุใด
- การปรับและประยุกต์สื่อพื้นบ้านได้มีการปรึกษากับผู้มีความชำนาญทางการแสดงโปงลางเช่นอาจารย์ หรือผู้สืบทอดการแสดงหรือไม่ อย่างไร
- ข้อดีและข้อเสียของการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางมีอะไรบ้าง
- ในการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางนั้น มีเสียงตอบรับอย่างไรบ้าง (จากที่เริ่มมีการประยุกต์ตั้งแต่เป็นศิลปินอิสระ จนกลายมาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น)
- การแสดงพื้นบ้านในแต่ละช่วงอุปสรรคและมีวิธีการแก้ไขอย่างไร
- คิดว่าจะมีการปรับและประยุกต์การแสดงโปงลางในอนาคตอย่างไร
- ในฐานะที่เป็นศิลปิน ซึ่งเปรียบเสมือนผู้ส่งสาร มองว่าอย่างไรในการนำศิลปวัฒนธรรมเข้ามาผลิตให้เป็นสินค้า เช่น เพลง ภาพยนตร์ ละคร ทำให้ถูกมองว่ามีลักษณะที่เหมือนหรือคล้ายกัน และถูกผลิตออกมาเป็นจำนวนมาก คิดว่าจะทำอย่างไรให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมคงอยู่ให้มากที่สุด เนื่องจากหากต้องการคงคุณค่าทางวัฒนธรรมของสินค้าไว้นั้น จะต้องมีต้นทุนในการผลิตสูง ซึ่งส่วนทางกลับการผลิตสินค้าในเชิงอุตสาหกรรม

II ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลางจากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

- การแสดงโปงลางในลักษณะดั้งเดิม (ยุคครูเปลื้อง ฉายรัศมี) เป็นอย่างไร ทั้งในส่วนของเนื้อหาและการบริหารจัดการ
- ปัจจุบันได้มีการปรับประยุกต์ในส่วนเนื้อหาและการบริหารจัดการอย่างไรบ้าง
- สาเหตุที่มีการปรับประยุกต์

- ส่วนสำคัญหรือหัวใจในการแสดงโปงลางที่ไม่สามารถปรับประยุกต์ได้คือส่วนใดบ้าง เพราะเหตุใด
- คิดว่าวงโปงลางสะออนได้มีการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางจากเดิมอย่างไรบ้าง
- ทางอาจารย์คิดว่ามีความเหมาะสมหรือไม่ ที่มีวงดนตรีนำดนตรีและการแสดงพื้นบ้านมาประยุกต์ให้เข้ากับสังคม ในฐานะที่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน
- คิดว่าสื่อมวลชนได้มีส่วนทำให้สื่อพื้นบ้านต้องมีการปรับเปลี่ยนอะไรบ้าง และมีข้อดีและข้อเสียต่อสื่อพื้นบ้านอย่างไร
- ในฐานะที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโปงลาง คิดอย่างไรที่มีการนำศิลปวัฒนธรรมมาผลิตให้เป็นสินค้าทำให้ถูกมองว่ามีลักษณะที่เหมือนหรือคล้ายกัน และถูกผลิตออกมาเป็นจำนวนมาก คิดว่าจะทำอย่างไรให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมคงอยู่ให้มากที่สุด เนื่องจากหากต้องการคงคุณค่าทางวัฒนธรรมของสินค้าไว้นั้น จะต้องมีต้นทุนในการผลิตสูง ซึ่งส่วนทางกลับการผลิตสินค้าในเชิงอุตสาหกรรม
- อาจารย์คิดว่าการประยุกต์การแสดงพื้นบ้านของโปงลางสะออนเมื่อครั้งยังเป็นศิลปินอิสระ กับ เมื่อกลายมาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯแตกต่างหรือไม่ มากน้อยเพียงใด
- ศิลปินโปงลางสะออนได้ปรึกษาเกี่ยวกับการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางกับอาจารย์เมื่อยังศิลปินอิสระ จนมาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯ หรือไม่ อย่างไร
- อาจารย์คิดว่าข้อดีและข้อเสียของการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางในแต่ละช่วงมีอะไรบ้าง
- การปรับประยุกต์การแสดงโปงลางมีอุปสรรคหรือไม่ ถ้ามีจะมีแนวทางการแก้ไขปัญหาอย่างไร
- จากการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางให้เข้ากับยุคสมัยมากขึ้น มีการตอบรับจากผู้ชมอย่างไรบ้าง
- แนวทางในการปรับประยุกต์การแสดงโปงลางในอนาคตจะเป็นลักษณะใด

III ผู้จัดการวงโปงลางสะออน

- ได้มาร่วมงานกับโปงลางสะออนตั้งแต่เมื่อไหร่ ก่อนที่จะได้ร่วมงานกับวงโปงลางสะออนได้ร่วมงานกับใครบ้าง
- มีการใช้สื่ออะไร อย่างไร เพื่ออะไร บ้าง จึงทำให้ วงประสบความสำเร็จ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- จำเป็นต้องปรับอัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตน เพื่อความอยู่รอดและแข่งขันกับตัวเอง แข่งกับศิลปินอื่นๆหรือไม่อย่างไร
- มีส่วนร่วมในการปรับประยุกต์เนื้อหาและการบริหารจัดการของวงโปงลางสะออนอย่างไรบ้าง
- ในการแสดงคอนเสิร์ตแต่ละครั้ง มีส่วนร่วมในการวางแผนมากน้อยเท่ากันหรือไม่ ขึ้นอยู่ปัจจัยอะไรบ้าง
- นอกจากผู้จัดการวงแล้ว ในการนำเสนอเนื้อหาในการแสดงคอนเสิร์ตมีฝ่ายใดมาร่วมวางแผนอีกหรอไม่
- ในการรับงานของวงโปงลางสะออน ทางบริษัท,ผู้จัดการวง,ตัวศิลปิน ใครมีส่วนในการตัดสินใจมากที่สุด และเหตุผลในการตัดสินใจรับงานมีอะไรบ้าง
- ในการจัดคอนเสิร์ตแต่ละครั้ง มีขั้นตอนอย่างไร และมีการเตรียมการในส่วนต่างๆอย่างไรบ้าง
- มีการแบ่งสัดส่วนในการบริหารจัดการกับทางวงโปงลางสะออนหรือไม่ อย่างไร
- มีอุปสรรคในการปรับเปลี่ยนเนื้อหาการแสดง และการบริหารจัดการหรือไม่ ถ้ามีมีการแก้ไขปัญหาเหล่านี้อย่างไร

IV แฟนคลับและผู้ชม

- ติดตามผลงานของศิลปินโปงลางสะออนมานานหรือยัง และติดตามจากสื่อใดบ้าง
- ติดตามโปงลางสะออนอย่างไรบ้าง
- เคยดูโปงลางธรรมดามาก่อนหรือไม่ ถ้าเคยดู เห็นความแตกต่างของทั้งสองแบบอย่างไร
- คิดว่า เมื่อเกิดโปงลางสะออนแล้ว ทำให้มีผลต่อ เนื้อหาการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างไร
- ชอบใครในวงเป็นพิเศษ เพราะอะไร
- เมื่อได้ชมการแสดงของโปงลางสะออนครั้งแรกรู้สึกอย่างไร
- คิดว่าเอกลักษณ์ของศิลปินวงดังกล่าวคืออะไร
- ได้ติดตามการแสดงคอนเสิร์ตหรือบันทึกการแสดงสดของโปงลางสะออนหรือไม่ ประทับใจคอนเสิร์ตไหนบ้าง
- ได้ติดตามข่าวสารของโปงลางสะออนจากสื่อใดบ้าง และคิดว่าสื่อใดมีการนำเสนอผลงานหรือข่าวสารของโปงลางสะออนมากที่สุด

- คิดว่าการแต่งกายของโปงลางสะออนมีเอกลักษณ์และสะท้อนศิลปะพื้นบ้านที่ดีหรือไม่ อย่างไร
- การแสดงพื้นบ้านของโปงลางสะออนเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมหรือไม่ อย่างไร
- การใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านในการแสดง สามารถสื่อถึงเอกลักษณ์ของโปงลางสะออนหรือไม่ อย่างไร
- บรรยากาศการแสดงอย่างไรที่สื่อให้เห็นว่าเป็นการอนุรักษ์และเป็นอัตลักษณ์ของโปงลางสะออน
- จากที่ได้ชมการแสดงของโปงลางสะออนในช่วงแรกๆที่เข้ามาเป็นศิลปินในสังกัดบริษัทอาร์เอสฯกับช่วงปัจจุบัน คิดว่ามีความแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร
- อยากให้ทางวงรักษาส่วนใดในการแสดงไว้ และส่วนใดที่ควรลดหรือตัดทิ้งไป
- คิดว่าวงโปงลางสะออนแตกต่างจากวงดนตรีทั่วไปอย่างไร
- ได้อะไรบ้างจากการชมการแสดงของศิลปินวงดังกล่าว

V ผู้สืบทอดครูเปลื้อง

- ครูเปลื้องได้เริ่มทำวงโปงลางตั้งแต่เมื่อไร มีที่มาในการทำโปงลางอย่างไร
- ในสมัยครูเปลื้องนั้น การแสดงโปงลางมีลักษณะอย่างไร ทั้งเครื่องดนตรี นักดนตรี ลายเพลง ตลอดจนการร่ายรำ
- มีการบริหารจัดการภายในวงอย่างไร ทั้งค่าใช้จ่าย ค่าตอบแทน คิวงาน การเลือกนักแสดง นักดนตรี
- สมัยครูเปลื้องนั้นได้มีการแสดงโปงลางที่ใดบ้าง ผู้ชมส่วนมากเป็นใคร
- ครูเปลื้องได้มีการประยุกต์เครื่องดนตรีโปงลางและการแสดงโปงลางให้เข้ากับยุคสมัยต่างๆอย่างไรบ้าง
- ครูเปลื้องได้ถ่ายทอดการทำโปงลางและการแสดงโปงลางให้ใครบ้างและมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร
- ในฐานะที่เป็นผู้สืบทอดการทำโปงลางจากครูเปลื้องโดยตรง มีการปรับประยุกต์การทำโปงลางให้กับบุคคลอื่นๆต่อหรือไม่ อย่างไร
- อะไรเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงโปงลางที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนหรือตัดออกไปได้
- ได้มีการสืบทอดการทำโปงลางให้กับบุคคลอื่นๆต่อหรือไม่ และมีการเลือกบุคคลในการสืบทอดอย่างไร รวมทั้งวิธีการถ่ายทอดเหมือนหรือแตกต่างจากครูเปลื้องหรือไม่ อย่างไร

- คิดว่าสื่อสมัยใหม่มีส่วนทำให้เครื่องดนตรีและการแสดงโปงลางมีการปรับเปลี่ยนทั้งในส่วนของเนื้อหาและการจัดการอย่างไรบ้าง
- คิดอย่างไรที่วงโปงลางสะออน นำการแสดงพื้นบ้านในส่วนของดนตรีและการแสดงโปงลางมาประยุกต์ให้เหมาะสมตามสมัยนิยม ซึ่งส่วนใดที่ควรรักษาต่อไป และส่วนใดที่ควรมีการปรับปรุงแก้ไขให้ถูกต้องตามการเล่นดนตรีและการแสดงโปงลางแบบดั้งเดิม ในฐานะที่เป็นผู้สืบทอดสายตรง
- ในอนาคตคิดว่าควรจะมีการอนุรักษ์การแสดงโปงลางอย่างไรบ้าง เพื่อให้เยาวชนรุ่นหลังได้รู้จักดนตรีและการแสดงโปงลางต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวชญานิศา จิรสินธิปก เกิดเมื่อวันที่ 9 ตุลาคม 2529 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีสาขา เทคโนโลยีสื่อสารการศึกษา (เกียรตินิยมอันดับ 1) คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อปีการศึกษา 2551 และเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2552

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย