แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

Esarn Choreography for Ponglang Bands

คำล่า มุสิกา และ วิชชุตา วุธาทิตย์
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Email: musika_k@hotmail.com

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และ (2) พัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง การศึกษาใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยวิธีการวิจัย คือ การวิเคราะห์เนื้อหา การศึกษาข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม ผลการศึกษาพบว่า ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลางแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อน พ.ศ. 2511) วงโปงลางเกิดขึ้นในสังคมอีสานเมื่อราว พ.ศ. 2510 ก่อนหน้านั้นเป็นแต่เพียงการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มาประสมวง เล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น ยังไม่เป็นรูปแบบชัดเจนดังที่เห็นในปัจจุบัน ในระยะนี้ยังไม่มีการฟ้อนรำประกอบ พัฒนาการระยะที่ 2 (ก่อน พ.ศ. 2511-2518) มีการรวมตัวของนักดนตรีพื้นบ้านตั้งเป็นวงโปงลางที่มีการแสดงนาฏยศิลป์ประกอบ มีการเผยแพร่สู่ภายนอกผ่านทางสื่อวิทยุและโทรทัศน์ ทำให้วงโปงลางเป็นที่รู้จักมากขึ้น พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ.2519-2540) เกิดวงโปงลางของสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน และเริ่มมีการเรียนการสอนนาฏยศิลป์อีสานในระดับอุดมศึกษา สภาพปัจจุบันของวงโปงลาง พบว่า วงโปงลางของชาวบ้านเสื่อมความนิยมลง ซึ่งแตกต่างจากวงโปงลางในสถาบันการศึกษาที่เกิดการสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่มากขึ้น มีการจัดการแข่งขันประกวดวงโปงลางอย่างแพร่หลาย

รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ประกอบด้วย (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) โดยในแต่ละระยะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ

(Practice) ดังนี้ ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) เป็นระยะของการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) มีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดงที่มีผลทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน มีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริง ซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production stage) เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง(Evaluation & Elaboration stage) เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง ประกอบด้วย (1) การประเมินผลตามเกณฑ์ (2) การปรับปรุงแก้ไข (3) การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) โดยการประเมินนั้นแบ่งออกเป็น การประเมินภายใน(Internal Evaluation) การประเมินภายนอก (External Evaluation)

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ อีสาน วงโปงลาง

Abstract

The objectives of this qualitative research were to study the background and current status of *ponglang* band performances and to develop a concept of *Esarn* choreography for ponglang bands. Methodology included content analysis, fieldwork, interviews, non-participant observation and focus groups. Results revealed that the development of ponglang band performances fell into three periods. The first period was before 1968 when only basic instruments, such as *phin*, *khaen*, saw, drums, and other percussion instruments, were used for local entertainment, and there was no accompanying dance. The second period was from 1968 to 1975 when folk musicians formed ponglang bands and an accompanying dance style emerged. The performances were publicized on radio and television and bands became well-known. The third period was from 1976 to

1997 when ponglang bands from educational institutions in Esarn performed and Esarn dance started to be taught in higher education. It was found that ponglang bands made up of local people lost their popularity but those from educational institutions retained theirs through new performances and band competitions. The research showed that the concept of Esarn choreography for ponglang bands was a form of life cycle and the scope of the choreographic process was determined by Esarn social and cultural contexts. The choreography was divided into three stages, pre-production, production, and post-production. Each stage consisted of principles and practices. The aim of the performance and the design of the dance were set in the pre-production stage and three processes were involved, researching information to induce inspiration, setting the theme of the performance, and deciding the style of the performance. The dance design was determined by internal and external conditions. The production stage presented the dance according to the design, and the main elements were structuring the performance, designing the draft, developing the elements of the performance, rehearsals, and public performance. Again, the dance development was determined by internal and external conditions. The post-production stage consisted of internal and external evaluation by criteria, elaboration, and decisions to re-stage the dance.

Keywords: Choreography; Esarn; Ponglang band

บทนำ

ศิลปะการแสดงรูปแบบหนึ่งที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของภาคอีสานคือ การแสดงวงโปงลาง ซึ่งหมายถึงการแสดงนาฏยศิลป์และการขับลำประกอบการบรรเลงโดยวงโปงลาง เป็นการหลอมรวมเอาศิลปะแขนงต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน คือ ดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ ตลอดจนศิลปะการแต่งกาย เอาไว้อย่างครบถ้วน สามารถนำเสนอความเป็นอีสานสู่สาธารณะได้อย่างกว้างขวาง จนอาจกล่าวได้ว่าการแสดงวงโปงลางเป็นภาพแทนวัฒนธรรมอีสานที่คนภายนอกวัฒนธรรมรับรู้มากที่สุดอย่างหนึ่ง (วิทยา สุทธิจันทร์, 2543; เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2546) แม้ว่าการแสดงวงโปงลางเกิดขึ้นมาได้เพียงสี่สิบกว่าปีที่ผ่านมา จากการรวมกลุ่มของนักดนตรีพื้นบ้านในแถบอีสานเหนือ และถูก

พัฒนาปรับปรุงภายใต้ระบบของสถาบันการศึกษา คือวิทยาลัยนาฏศิลป์ วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่หากพิจารณาถึงความนิยมในปัจจุบัน จะเห็นว่ามีอัตราเพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดจากปรากฏการณ์ปัจจุบันที่มีวงโปงลางในสถาบันการศึกษาจำนวนมากขึ้น มีการเรียนการสอนในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา ตลอดจนระดับอุดมศึกษา รวมถึงมีการประกวดแข่งขันในระดับต่างๆ อย่างต่อเนื่อง

ความเติบโตของการแสดงวงโปงลางทั้งที่เกิดจากการประกวดแข่งขัน และการประดิษฐ์ชุดการแสดงเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษา (นาฏยนิพนธ์) ทำให้เกิดความพยายามที่จะพัฒนาการแสดงวงโปงลางให้มีความแตกต่าง แปลกใหม่ และสวยงามยิ่งขึ้น อย่างไรก็ดีมีข้อสังเกตว่าในขณะที่มีนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพิ่มจำนวนมากขึ้น แต่มีจำนวนไม่น้อยที่ยังไม่สามารถแสดงคุณสมบัติ (Attributes) ของความเป็นอีสาน และมีอีกจำนวนไม่น้อยที่องค์ประกอบของการแสดง เช่น การแต่งกาย ทรงผม ท่าฟ้อน ดนตรี การขับลำ ขาดความสอดคล้องกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จนอาจวิจารณ์ได้ว่าหากไม่แต่งชุดพื้นเมืองอีสาน และไม่บรรเลงดนตรีวงโปงลาง ก็แทบจะไม่ต่างจากนาฏยศิลป์ไทยเลย โดยเฉพาะท่าทางและเทคนิคการร่ายรำ ต่างจากนาฏยศิลป์เหนือหรือใต้ ที่พัฒนาแนวคิดและรูปแบบจนกลายเป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น งานวิจัยของ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (2549) เรื่อง “แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่” หรือ นีโอล้านนา ซึ่งแสดงให้เห็นว่านีโอล้านนาเป็นการฟ้อนรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานการฟ้อนแบบดั้งเดิมและแบบร่วมสมัยเข้าไว้ด้วยกัน โดยอาศัยภูมิธรรมของการฟ้อนล้านนา แต่สร้างรูปลักษณ์ใหม่ เพื่อตอบโต้ต่อกระแสจากวัฒนธรรมส่วนกลาง หรือวัฒนธรรมกระแสหลัก จนกลายเป็นอัตลักษณ์ใหม่ โดยรวมเป็นการฟ้อนที่เคลื่อนไหวไปตลอดที่เรียกว่า “รำเลื้อย” ก้าวเท้าพร้อมกับการดันสะโพกไปด้านข้าง ลำตัวโน้มไปด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลัง ผู้ฟ้อนจะเลือกใช้ท่าในการฟ้อนตามดุลยพินิจของแต่ละคนหรือเรียกได้ว่าเป็นการฟ้อนที่ “ดันท่า” แต่การฟ้อนแต่ละชุดนั้นมีท่าเฉพาะกำหนดไว้เป็นเอกลักษณ์แต่ละชุดผู้ฟ้อนเลือกกระบวนท่าเหล่านั้นมาใช้แล้วแต่สถานการณ์ในช่วงนั้น Improvisation และมักไม่มีการซ้อมการแสดงแต่จะนัดท่าที่จะใช้ในการซ้อมแต่ละครั้ง “ตะท่า” จำนวนผู้ฟ้อนขึ้นอยู่กับสถานการณ์ และสถานที่ในการแสดงเป็นสำคัญ

ในส่วนของการฟ้อนอีสาน แม้จะมีนักวิชาการ รวมถึงศิลปินพื้นบ้านบางท่านพยายามให้คำอธิบายถึงอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงเนื้อหวงตัว” แต่ก็ยังมีการตั้งคำถามและโต้แย้งในกลุ่มนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้านว่าเป็นเช่นนั้นหรือไม่ ดังจะเห็นจาก วรรณกรรมอีสานหลายเรื่องที่ระบุว่าการฟ้อนของอีสานนั้นเป็นการ “แอะแอ่นฟ้อน” หรือท่าทางการฟ้อนในฮูปแต้ม (จิตรกรรมฝาผนังอีสาน) และการฟ้อนใน

พิธีกรรมของชาวอีสานที่เน้นการแอ่นตัวมากกว่าจะเป็นการก้มตัว เป็นต้น นอกจากนี้ แม้จะมีการรวบรวม เรียบเรียงท่าฟ้อนอีสานจากท่าฟ้อนของหมอลำกลอนให้เป็นแบบแผน และเรียกว่า “แม่บทอีสาน” แต่ก็มีนักวิชาการบางท่านเห็นว่า ท่าฟ้อนเหล่านั้นไม่สามารถนำมาใช้เป็น “แม่บท” ได้เหมือนกับท่าแม่บทของนาฏยศิลป์ไทย เนื่องจากเป็นท่าประกอบกลอนลำ เพื่อความสนุกสนานหรือบางครั้งออกแนวขบขัน เช่น ท่าปู่สิงหลาน ท่าผู้เฒ่านั่งผิงไฟ ท่าคนเมาเหล้า และการฟ้อนของอีสานไม่ใช่การรำตีบท เหมือนนาฏยศิลป์ไทย ดังนั้นการกำหนดท่าเพื่อเป็นแม่บทเช่นนี้จึงยังไม่เหมาะสมนัก (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2535)

การที่ยังไม่สามารถให้คำอธิบายถึงอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสาน และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานยังไม่แสดงอัตลักษณ์ของความเป็นอีสานออกมาได้อย่างชัดเจนนั้น เหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งน่าจะมาจากในปัจจุบันหลักแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานยังขาดความชัดเจน อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากยุคที่การพัฒนาการแสดงวงโปงลางภายใต้ระบบการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัย ได้รับแนวความคิดนาฏยศิลป์ไทยมาใช้สร้างสรรค์การแสดงอีสาน เนื่องจากผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) ในยุคนั้น เป็นผู้ที่มีพื้นฐานการศึกษาในทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นส่วนใหญ่ (พีระพงษ์ เสนไสย, 2539) และด้วยข้อจำกัดอีกหลายด้าน เช่น การขาดข้อมูล ข่าวสาร ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวอีสาน การแต่งกาย ท่าทางการแสดงออก หรือแม้แต่ความแตกต่างระหว่างคำว่า “เซิ้ง” และ “ฟ้อน” ความไม่ชัดเจนของกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานนี้เอง ส่งผลให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานหลายชุด ยังไม่สามารถตอบโจทย์ความเป็นอีสานทั้งในระดับแนวคิดและการแสดงออก ไม่สามารถสื่อสารและสะท้อนความงดงามในฐานะงานศิลปกรรมของภาคอีสานออกมาได้อย่างเป็นตัวของตัวเอง และท้ายที่สุดยังไม่อาจแสวงหาทิศทางที่ควรจะเป็นในอนาคตได้

แม้การนำเอาหลักแนวความคิดของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้เป็นกรอบในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานอาจไม่ใช่สิ่งที่ผิด แต่ก็ยังไม่เหมาะสมกับบริบท พัฒนาการและองค์ประกอบของการแสดงวงโปงลางนัก เพราะนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์อีสานมีความแตกต่างกันอย่างน้อยในแง่ของความเป็นนาฏศิลป์ราชสำนัก (Classical Dance) และนาฏยศิลป์พื้นเมือง (Folk Dance) จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการพัฒนาแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ด้วยการศึกษารากฐานความเป็นมา พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง ภายใต้บริบทของสังคมและวัฒนธรรมที่มีพลวัตรการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้ทราบถึงแนวโน้ม และทิศทางของการแสดงวงโปงลางใน

อนาคต ตลอดจนการวิเคราะห์ทัศนะของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยประดิษฐ์อีสาน และสังเคราะห์ออกมาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) สำหรับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่สามารถเป็นแนวทางหนึ่งในการนำไปใช้เพื่อการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อตอบโจทย์ความเป็นศิลปะอีสาน ตลอดจนการต่อยอดและยกระดับองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์อีสานให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้นต่อไป

วิธีการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ซึ่งประกอบไปด้วย การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกต และการวิเคราะห์เนื้อหา โดยข้อมูลส่วนนี้ จะถูกนำมาเชื่อมโยงบูรณาการ และพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่อธิบายให้เห็นองค์ประกอบ กระบวนการ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขของรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้วิจัยจึงแบ่งการดำเนินการวิจัยออกเป็น 2 ระยะ คือ

การศึกษาระยะที่ 1 เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง เพื่อจะนำมาเป็นข้อมูลสำหรับการพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการศึกษาระยะที่ 2 ต่อไป โดยมีรายละเอียดของการวิจัยดังนี้

1) การศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เก็บข้อมูลโดยการวิเคราะห์เอกสารโดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และการศึกษาข้อมูลภาคสนามจากหน่วยงานที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางคือ (1) ชุมชน (2) วิทยาลัยนาฏศิลป (3) มหาวิทยาลัยราชภัฏ (4) มหาวิทยาลัย เก็บข้อมูลโดยใช้ร่วมกัน 2 วิธี คือ (1) การศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง (2) การสัมภาษณ์ (Interviewing) โดยมีผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน 17 คน ใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviewing) เป็นเครื่องมือในการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและบรรยายเชิงคุณภาพ (Qualitative Description) โดยสรุปประเด็นและจัดกลุ่มตามประเด็นการศึกษา

2) การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ใช้วิธีการศึกษาเฉพาะกรณี (Case study approach) เก็บข้อมูลโดย (1) วิธีการสัมภาษณ์

(Interviewing) ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant) จำนวน 22 คน ใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviewing) เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล (2) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation) จากเวทีการประกวด และการแสดงในโอกาสต่างๆ เครื่องมือที่ใช้คือ แบบบันทึกข้อมูลจากการสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลและบรรยายเชิงคุณภาพ โดยการจำแนกและจัดกลุ่มข้อมูล คือ ข้อมูลด้านแนวคิด กระบวนการ องค์ประกอบ เงื่อนไข ปัญหาและอุปสรรคในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งผลจากการวิจัยในระยะที่หนึ่งนี้ จะนำไปพัฒนาเป็นรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในการศึกษาระยะที่สองต่อไป

การศึกษาระยะที่ 2 เป็นการพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ประกอบด้วย

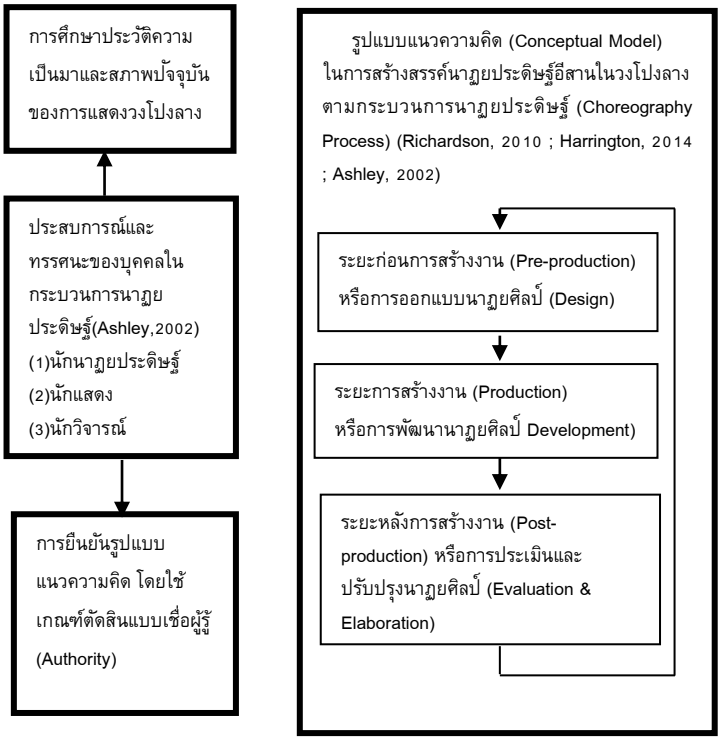
1) การสังเคราะห์รูปแบบแนวความคิด ด้วยการนำเอาข้อมูลจากการศึกษาระยะที่ 1 นำมาสังเคราะห์เป็นร่างรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) ตามกรอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process) คือ (1) ระยะก่อนสร้างงาน (2) ระยะสร้างงาน (3) ระยะหลังสร้างงาน โดยกำหนดองค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบให้ครบถ้วน

2) การยืนยันรูปแบบแนวความคิด ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพแบบการสนทนากลุ่ม (Focus group research) โดยการจัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 คน เพื่อตัดสินหรือวิพากษ์วิจารณ์ ความคิดเห็น และข้อเสนอแนะ รวมทั้งเป็นการยืนยันความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ตามเกณฑ์ตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) ผลที่ได้มาปรับปรุงรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางให้สมบูรณ์ต่อไป

ตารางที่ 1 กลุ่มตัวอย่างและพื้นที่ในการเก็บข้อมูล

กลุ่ม	หน่วยงาน
1) วงโปงลางของชาวบ้าน	(1) คณะหนุ่มมะพร้าวห้าวสาวดอกคูณ อ.กุฉินารายณ์ จ.กาฬสินธุ์
	(2) คณะหนองสอ อ.เมือง จ.กาฬสินธุ์
	(3) คณะโหวดเสียงทอง อ.โพนทอง จ.ร้อยเอ็ด
	(4) คณะอุบลสามัคคี อ.เมือง จ.อุบลราชธานี
2) วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลป์	(1) วิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ด
	(2) วิทยาลัยนาฏศิลป กาฬสินธุ์
	(3) วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา
3) วงโปงลางของวิทยาลัยครู	(1) มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
	(2) มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
	(3) มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
4) วงโปงลางของมหาวิทยาลัย	(1) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม)
	(2) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตอีสาน จ.ขอนแก่น

กรอบแนวคิดของการวิจัยครั้งนี้สามารถแสดงเป็นแผนภาพได้ดังนี้



รูปที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ผลการศึกษา

ผลจากการศึกษาเรื่องแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้เป็น 3 หัวข้อใหญ่ คือ (1) ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง (2) สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง (3) การพัฒนารูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model)ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงวงโปงลาง สามารถแบ่งพัฒนาการออกได้เป็น 3 ระยะ คือ

พัฒนาการระยะที่ 1 (ก่อน พ.ศ. 2511) วงโปงลางเป็นวงดนตรีพื้นเมืองอีสานรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในสังคมอีสานเมื่อราวต้นทศวรรษที่ 2510 ก่อนหน้านั้นเป็นแต่เพียงการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มาประสมวง เล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น ในยุคนี้ยังไม่เกิดโปงลาง มีเพียงหมากเตอะเติ่นหรือหมากกะลอ ที่ใช้ตีตามท้องไร่ปลายนา ไม่มีการนำมาผสมวงกับพิณ แคน ซอ โหวด และการจัดการแสดงดังรูปแบบที่เห็นในปัจจุบัน

รูปที่ 2 นายเปลื้อง ฉายรัศมี (ขวามือ) ขณะบรรเลงโปงลาง ภาพโดย พงศ์ธร พันธุ์ผาด

พัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ. 2511-2518) มีการนำเอาหมากกะลอหรือหมากเตอะเติ่นมาประสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองอื่นๆ เช่น พิณ แคน ซอ จนทำให้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านรูปแบบใหม่ขึ้นในหลายชุมชน เช่น วงของชาวบ้านอำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ นำโดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี (พ.ศ. 2511) วงของชาวบ้านอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด นำโดยนายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ (พ.ศ. 2511) และวงของชาวบ้านหนองสอ ตำบลลำปาว อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ นำโดยนายอลงกต คำโสภา เป็นต้น มีการรับการแสดงและเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นผ่านสื่อโทรทัศน์และการประกวดโดยสถานีวิทยุ 909 ในช่วง พ.ศ. 2510 เป็นยุคที่วงโปงลางของชาวบ้านมีความเฟื่องฟู ด้วยเป็นสิ่งแปลกใหม่ ที่ไม่เหมือนกับวงดนตรีลูกทุ่ง หรือหมอลำซึ่งมีมาแต่เดิม มีการบรรเลงด้วย

เครื่องดนตรีที่ผู้ชมไม่คุ้นเคย คือ โปงลางและโหวด มีการแสดงฟ้อนรำซึ่งแต่เดิมมีให้ชมเฉพาะในขบวนแห่งานบุญประเพณี

รูปที่ 3 ฟ้อนซวยมือของวงโปงลางกาฬสินธุ์ ภาพโดย พงค์ธร พันธุ์ผาด

พัฒนาการระยะที่ 3 (พ.ศ. 2519-2540) วงดนตรีพื้นเมืองอีสานประเภทวงโปงลางได้รับความนิยมขยายตัวมากขึ้น และส่งผลกระทบมายังสถาบันการศึกษาในภาคอีสาน จุดเปลี่ยนสำคัญของวงโปงลางที่ในช่วงเวลานี้ก็คือ การเกิดขึ้นของวงโปงลางในสถาบันการศึกษา ทั้งโรงเรียน วิทยาลัยครู และมหาวิทยาลัยในภาคอีสาน เช่น วงแกนอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม วงดนตรีพื้นเมืองอีสาน ชมรมดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมือง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม (มศว. มหาสารคาม) จุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้การแสดงวงโปงลางพัฒนาไปอีกระดับหนึ่งคือการตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ในภาคอีสาน โดยเริ่มจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ร้อยเอ็ด เป็นแห่งแรกในปี พ.ศ. 2522 ตามด้วยวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ในปี พ.ศ. 2524 ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เองได้เกิด “นางไห” ขึ้นในวงโปงลางและสืบทอดกลายเป็นแบบแผนในปัจจุบัน การเกิดวงโปงลางในสถาบันการศึกษาทำให้เกิดการปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอและการแสดงให้เป็นระบบ ระเบียบมากยิ่งขึ้น ทั้งในแง่การดนตรีที่มีการพัฒนาเครื่องดนตรีโดยประยุกต์เทคโนโลยีเข้ามาช่วย เช่น การใช้พิณไฟฟ้าทำให้เสียงดังขึ้น การใช้พิณเบสให้เสียงทุ้มแทนการดีดไหซอง มีการ

จดบันทึกโน้ตเพลง และแต่งลายเพลงใหม่ๆ เพิ่มขึ้นเพื่อใช้บรรเลงและประกอบการแสดง ในด้านนาฏยศิลป์มีการประดิษฐ์ชุดการแสดงใหม่ๆ หรือนำชุดการแสดงที่มีอยู่เดิมมาพัฒนาปรับปรุงให้สวยงามเป็นระเบียบมากขึ้นตามกรอบของนาฏยศิลป์ไทย มีชุดแต่งกายที่สวยงาม มีการแต่งหน้าทำผมในลักษณะเดียวกัน ทำให้เกิดความสวยงามพร้อมเพรียงมากกว่าวงของชาวบ้าน

รูปที่ 4 วงโปงลางอุบลสามัคคี ก่อตั้งเมื่อ เดือนสิงหาคม 2519 โดย ครูธีระ โกมลศรี ครูภูมิปัญญาไทย ด้านศิลปกรรม (ดนตรีพื้นบ้าน) ภาพโดย ธีระ โกมลศรี

2. สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

2.1 สภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง สามารถสรุปได้เป็น 3 ประเด็น คือ

1) วงโปงลางของชาวบ้านเสื่อมความนิยมลง เนื่องจากไม่สามารถแข่งขันกับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา และวงดนตรีรูปแบบอื่นๆ เช่น หมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หรือลูกทุ่งหมอลำได้อีกต่อไป สาเหตุประการหนึ่งที่เลิกส่งวงโปงลางประกวด เพราะไม่สามารถแข่งขันได้กับวงโปงลางของสถาบันการศึกษา ซึ่งมีกำลังคน งบประมาณที่เหนือกว่าได้

2) มีนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางชุดใหม่ๆ เกิดขึ้นจำนวนมาก เนื่องจากสถาบันการศึกษาหลายแห่งได้เปิดสอนด้านศิลปะการแสดง ดนตรีและนาฏยศิลป์พื้นเมือง จนถึงระดับอุดมศึกษา ทั้งในมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏ

วิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เปิดสอนถึงระดับปริญญาตรี ทำให้นิสิตนักศึกษาเหล่านี้จะต้องสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นศิลปนิพนธ์ เพื่อเป็นเงื่อนไขหนึ่งของการจบการศึกษา จึงเกิดชุดการแสดงประกอบวงโปงลางขึ้นจำนวนมาก และผลงานเหล่านี้บางส่วนก็ถูกเผยแพร่และวงโปงลางต่างๆ ก็นำไปแสดงอีก ทำให้นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางชุดใหม่ๆเกิดขึ้นมากมายกว่าช่วงทศวรรษที่ผ่านมา

3) การแข่งขันประกวดวงโปงลางเพิ่มมากขึ้น จากการที่หน่วยงานภาครัฐและเอกชนหลายหน่วยงาน จัดให้มีการประกวดการแสดงวงโปงลางอย่างแพร่หลาย มีรางวัลหลายระดับ ทั้งระดับเขต ระดับจังหวัด ระดับภาค ระดับประเทศ ทำให้วงโปงลางต่างๆ ต้องจัดการแสดงเพื่อตอบสนองต่อโจทย์ของการแข่งขัน มีการทุ่มเททรัพยากรเพื่อการประกวด ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเนื่องจากการประกวดและรางวัลนั้นสามารถนำไปเป็นตัวชี้วัดในการประเมินคุณภาพการศึกษา หรือการประกันคุณภาพสถาบันการศึกษาที่มีวงโปงลางได้ ทำให้ปัจจุบันวงโปงลางต้องจัดการแสดงเพื่อการประกวด นอกเหนือจากการแสดงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและรับใช้ชุมชนดังเช่นในอดีต

2.2 ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง สามารถสรุปได้เป็น 7 ประเด็น คือ

1) การแสดงวงโปงลางมีรูปแบบการแสดงที่ซ้ำๆ ไม่น่าสนใจ ทั้งในส่วนของนาฏยศิลป์และดนตรี รวมถึงลำดับขั้นตอนการแสดง ที่หลายวงทำในรูปแบบที่ซ้ำๆ กัน จนผู้ชมรู้สึกว่าไม่มีความแตกต่างกัน และสามารถคาดเดาการแสดงได้

2) การแข่งขันที่มุ่งเอาชนะจนทำให้การแสดงขาดอารมณ์ความรู้สึกแบบพื้นบ้าน ในการประกวดวงโปงลางทำให้การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ต้องยึดกฎเกณฑ์การประกวดเป็นสำคัญ ทำให้เกิดข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ที่ต้องมุ่งเอาชนะเป็นสำคัญ จนดูคล้ายกับการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งในรายการโทรทัศน์ ซึ่งบางครั้งห่างไกลจากความเป็นนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานไปมาก

3) วงโปงลางบางวงต้องการสร้างจุดขายหรือเอกลักษณ์เฉพาะจึงปรับเปลี่ยน ประยุกต์การแสดงให้ตื่นเต้นน่าสนใจ หวือหวา จนบางครั้งหลุดออกจากความเป็นศิลปะการแสดงพื้นเมืองที่เน้นความงดงามที่เรียบง่าย

4) การลอกเลียบแบบกัน หรือทำตามๆ กันโดยขาดการศึกษาถึงที่มาและความเหมาะสม

5) ขาดการศึกษาข้อมูลเชิงลึกในการสร้างสรรค์ผลงาน หรือให้ความสำคัญกับการศึกษาข้อมูลก่อนการสร้างสรรค์น้อย ส่งผลให้ผลงานนาฏยศิลป์ขาด

ความสมเหตุสมผล ไม่สามารถอธิบายหรือสื่อสารออกมาได้อย่างชัดเจน ตลอดจนองค์ประกอบของการแสดงไม่สัมพันธ์กัน

6) การนำกรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบไทยมาใช้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสาน ทำให้เกิดการลดทอนความเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านลง จนขาดอัตลักษณ์ ทั้งนี้บางครั้งอาจเกิดจากเงื่อนไขที่วงโปงลางในสถาบันการศึกษาบางแห่งต้องสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางตามที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทยส่วนกลางให้คำแนะนำ

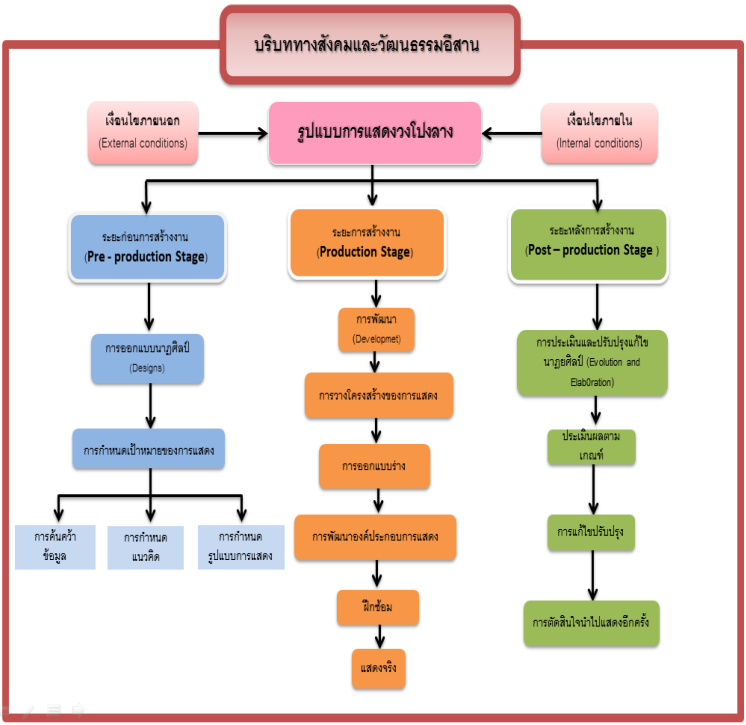
7) การแสดงนาฏยศิลป์ในวงโปงลาง มักเน้นที่ความสวยงาม พร้อมเพรียง อุปกรณ์ประกอบฉากที่อลังการ แต่ขาดการสื่อสารเรื่องราว ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และยกระดับให้เกิดความอิ่มเอมใจ

3. การพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง พัฒนาขึ้นโดยการสังเคราะห์ร่างรูปแบบแนวความคิดโดยใช้กรอบของกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ (Choreography Process) ของ Ashley (2002) Richardson (2010) และ Harrington (2014) เป็นฐาน นำเอาข้อมูลจากการศึกษาประวัติพัฒนาการ และสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง ตลอดจนศึกษาแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางของผู้เชี่ยวชาญ มาใช้เป็นข้อมูลเพื่อกำหนดองค์ประกอบ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ และเงื่อนไขขององค์ประกอบให้ครบถ้วน จากนั้นจึงเป็นการยืนยันความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของรูปแบบที่สร้างขึ้นโดยการจัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ (Focus group research) วิพากษ์วิจารณ์ แสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะอย่างอิสระ หลังจากนั้นจึงนำผลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อปรับปรุงรูปแบบแนวความคิด (Conceptual Model) การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

3.1 ภาพรวมของรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง รูปแบบแนวความคิดนี้อยู่บนฐานของมุมมองที่ว่างานนาฏยศิลป์ เป็นงานศิลปกรรมที่มีลักษณะเฉพาะ คือเป็นงานศิลปะที่ไม่อาจคงอยู่ได้อย่างถาวรได้อย่างงานจิตรกรรม ประติมากรรม แม้จะมีการบันทึกภาพและวิดิทัศน์เอาไว้ แต่ก็ไม่อาจบันทึกเอาอารมณ์ ความรู้สึก หรือบรรยากาศในขณะนั้นเอาไว้ได้อย่างครบถ้วน เนื่องจากการแสดงแต่ละครั้งย่อมมีบริบทเชิงเวลา สถานที่ (Time & Space) กำกับ ทำให้เมื่อจะทำการแสดงแต่ละครั้งแม้จะเป็นชุดการแสดงเดียวกันก็ตามย่อมมีความแตกต่างกันอยู่เสมอ การ

สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จึงเหมือนกับวัฏจักรหรือวงจรที่เกิดขึ้นซ้ำๆ ดังนั้นรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ในภาพรวมจึงมีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) และมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เป็นตัวกำหนดขอบเขตของกระบวนการสร้างสรรค์ภายใต้เงื่อนไขของการแสดงในวงโปงลาง ซึ่งต่างจากการแสดงในวงดนตรีประเภทอื่นๆ โดยในแต่ละระยะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) แบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) ดังสามารถแสดงได้ตามแผนภาพที่ 1



แผนภาพที่ 1 แสดงกรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

3.2 ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production stage) เป็นระยะของการการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) ซึ่งเป็นขั้นของการคิด การเตรียมการ (Preparation) ก่อนที่

จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ โดยมีองค์ประกอบหลัก คือ การกำหนดเป้าหมายของการแสดง ที่มีผลทำให้การออกแบบนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางแต่ละครั้งแตกต่างกัน โดยการออกแบบมีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์คือ (1) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ (2) การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) (3) การกำหนดรูปแบบการแสดง (Style) ในการออกแบบนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

3.2.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ เป็นตัวกำหนดให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นและไปในทิศทางใด เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อการออกแบบนาฏยศิลป์โดยองค์รวม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ (1) เงื่อนไขภายนอก เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายนอกผู้สร้างสรรค์ หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์แต่ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์ต้องนำมาคิดวิเคราะห์และตระหนักถึงผลที่อาจเกิดขึ้นตามมา ได้แก่ นโยบายหรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดของวงโปงลางกำหนด ความเชื่อ จารีต ประเพณี เวลาและสถานที่ (2) เงื่อนไขภายใน เป็นเงื่อนไขที่เกิดขึ้นจากภายในตัวผู้สร้างสรรค์ หรือผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์เอง เป็นเงื่อนไขที่ส่งผลต่อความสำเร็จของการออกแบบนาฏยศิลป์ ได้แก่ นักนาฏยประดิษฐ์ หรือตัวผู้สร้างสรรค์การแสดง และ ผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ หมายรวมถึง ตั้งแต่ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ช่างแต่งหน้า ทำผม ผู้ประพันธ์ดนตรี ผู้สร้างฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ตลอดจนนักแสดง

3.2.2 การกำหนดเป้าหมายของการแสดง เพื่อความสำเร็จของการแสดง และเป็นองค์ประกอบที่มีผลต่อกระบวนการออกแบบการแสดงเพื่อการบรรลุเป้าหมายของการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ (1) การแสดงเพื่อการแสดง (2) การแสดงเพื่อการประกวด (3) การแสดงเพื่องานว่าจ้าง

3.2.3 การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องเรียนรู้ ค้นคว้า ทำความเข้าใจ ความเป็นอีสานอย่างลึกซึ้งและครบถ้วน การค้นคว้าข้อมูลสำหรับการสร้างแรงบันดาลใจ ซึ่งทำได้หลายวิธี คือ (1) การค้นคว้าจากเอกสาร (2) การค้นคว้าจากการลงพื้นที่ภาคสนาม (3) การค้นคว้าจากการสัมภาษณ์ผู้รู้

3.2.4 การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง (Theme) เมื่อเกิดแรงบันดาลใจที่ได้จากการค้นคว้าข้อมูลแล้ว จึงนำไปสู่การกำหนดแนวคิดหลักหรือสาระสำคัญของการแสดง ซึ่งเป็นการทำให้แรงบันดาลใจนั้นมีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยนักนาฏยประดิษฐ์ต้องระบุว่าต้องการจะสื่อสารสาระสำคัญของการแสดงในประเด็นอะไร ขอบเขตแค่ไหนอย่างชัดเจน

3.2.5 การกำหนดแนวการแสดง (Style) คือการที่นักนาฏยประดิษฐ์กำหนดว่านาฏยศิลป์ที่จะสร้างสรรค์ขึ้นนั้นควรจัดอยู่ในแนวการแสดงแบบใด หรือเป็นการวางแนวการแสดงว่าควรเป็นประเภทไหน ซึ่งการฟ้อนแต่ละรูปแบบนั้นก็มีวิธีการแสดงออก (Expression) ที่แตกต่างกัน

3.3 ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นระยะของการลงมือปฏิบัติเพื่อพัฒนา (Development) ให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ (1) การวางโครงสร้างของการแสดง (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง (4) การฝึกซ้อม (5) การแสดงจริง ซึ่งในการพัฒนางานนาฏยศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขภายในและภายนอกกำกับ

3.3.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ เป็นตัวกำหนดให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นและไปในทิศทางใด เป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อการพัฒนานาฏยศิลป์โดยองค์รวม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ (1) เงื่อนไขภายนอก ได้แก่ นโยบาย หรือโจทย์ที่หน่วยงานต้นสังกัดของวงโปงลางกำหนด ความเชื่อ จารีต ประเพณี เวลาและสถานที่ ผู้ชม (2) เงื่อนไขภายใน ได้แก่ นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์

3.3.2 การวางโครงสร้างของการแสดง คือการนำเอาแนวคิดหลักมาวางโครงสร้างของการแสดงว่าจะต้องมีกี่ส่วน แต่ละส่วนต้องการนำเสนออะไร มีแนวคิดย่อยๆอะไรบ้าง

3.3.3 การออกแบบร่าง คือการนำเอาโครงสร้างของการแสดงที่นักนาฏยประดิษฐ์ หรือผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ มาให้รายละเอียดในแต่ละส่วน เป็นการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นภาพ บางคนอาจเรียกกระบวนการในขั้นนี้ว่า การทำบทภาพ (Storyboard) โดยอาจวาดเป็นภาพคร่าวๆ หรือเขียนเป็นคำบรรยายเพื่อให้เข้าใจตรงกันระหว่างผู้ทำงาน หรือเป็นแบบร่างอื่นใด ความถนัดของแต่ละบุคคล

3.3.4 การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดง (Composition) คือการนำสิ่งต่างๆ ที่เกี่ยวข้องมาบูรณาการให้เกิดงานนาฏยศิลป์ตามรูปแบบที่กำหนด โดยศิลปินจะดึงเอาความทรงจำ (Memories) ผสานกับ จินตนาการ (Imagination) ถ่ายทอดออกมาเป็น ท่วงท่าลีลา (Movement) และกลวิธีการนำเสนอ ที่มีผสานสอดรับกับองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่ (1) ท่าฟ้อน ต้องสะท้อนความเป็นอีสาน (2) ดนตรีและการขับลำควรกระทำไปคู่กันไปกับการออกแบบลีลาท่าทางการฟ้อน สะท้อนวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น มีความเรียบง่าย แต่สามารถผสมผสานปรับเปลี่ยนกับวัฒนธรรมภายนอก และความนิยมของยุคสมัย (3) เครื่องแต่งกาย เสื้อผ้า เครื่องประดับและทรงผมต้องสะท้อน

วัฒนธรรมและอัตลักษณ์อีสาน ในแง่บริบทเชิงพื้นที่และบริบททางเวลา คือ บ่งบอกกลุ่มชาติพันธุ์ที่สวมใส่ บ่งบอกท้องถิ่นที่สวมใส่ และบ่งบอกยุคสมัยที่ต้องการสื่อสารการแสดง (4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ต้องสอดคล้องกับการแสดง สามารถสื่อสารออกมาได้อย่างถูกต้องตามยุคสมัยบริบทของสังคมและวัฒนธรรมอีสาน ไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง และไม่ควรลดทอนบทบาทของการแสดง

3.3.5 การฝึกซ้อม คือการนำองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง ได้แก่ ท่าฟ้อน ดนตรีและการขับลำ เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่พัฒนาขึ้นนำมาร้อยเรียงกันตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อให้เห็นภาพองค์รวมความคิดและจินตนาการ ตลอดจนจุดบกพร่องที่เกิดจากรอยต่อของแต่ละส่วนก่อนนำไปสู่การแสดงจริง จำแนกเป็นกระบวนการย่อยได้ คือ (1) การทำความเข้าใจแนวคิดหลักการแสดง (2) การพัฒนาทักษะของการแสดง (3) การแก้ไข ปรับปรุง คัดสรรเป็นกระบวนการสุดท้ายก่อนที่จะนำนาฏยศิลป์อีสานที่สร้างสรรค์นั้นไปแสดงจริง

3.3.6 การแสดงจริง คือ การนำนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางที่สร้างสรรค์ขึ้นไปจัดแสดงจริง ตามเป้าหมาย ในขั้นตอนนี้หน้าที่ของนักนาฏยประดิษฐ์ย่อมหมดไป เป็นหน้าที่ของนักแสดงที่จะต้องใช้ทักษะการแสดง และทักษะการสื่อสารประเมินผู้ชมว่าจะทำให้ผู้ชมเข้าใจในสิ่งที่แสดงนั้นได้อย่างไร ตลอดจนต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งเกิดขึ้นได้เสมอ รวมถึงการวางแผนแก้ปัญหาไว้ล่วงหน้า

3.4 ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) เป็นระยะของประเมินและการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง (Evaluation & Elaboration) เป็นกระบวนการที่เกิดหลังจากการแสดงสิ้นสุดลง โดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากษ์ วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น

3.4.1 การประเมินภายใน (Internal Evaluation) เป็นการประเมินแบบสหัสซาญ (Intuition) คือการหยั่งรู้ด้วยตัวเองว่าสิ่งนั้น สิ่งนี้เป็นข้อเท็จจริงโดยไม่ต้องมีผู้รู้มาบอก ด้วยการที่นักนาฏยประดิษฐ์ ผู้ร่วมงาน ประเมินว่าการแสดงบรรลุเป้าหมายหรือไม่ อย่างไร

3.4.2 การประเมินภายนอก (External Evaluation) เป็นการประเมินโดยตัดสินแบบเชื่อผู้รู้ (Authority) คือให้ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมในการทำงาน คือ ผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิจารณ์ ผู้ชมและผู้ว่าจ้าง เป็นผู้ประเมินจากปรากฏการณ์จริง

3.4.3 การประเมินผลตามเกณฑ์ คือการนำเอาผลสะท้อนจากการประเมินภายในและภายนอก มาพิจารณาโดยอาจใช้เกณฑ์ต่างๆ เช่น ปัญหาอุปสรรค

ข้อจำกัด ความสอดคล้องของแต่ละองค์ประกอบ การสื่อสารการแสดง เป็นต้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลาง

3.4.4 การปรับปรุงแก้ไข คือ การนำเอาผลการประเมินตามเกณฑ์ซึ่งมีที่มาจากการประเมินภายในและภายนอก มาพิจารณาอย่างถี่ถ้วน เพื่อหาแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขให้ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางนั้นดีขึ้น เหมาะสมยิ่งขึ้น หรือนำไปสู่การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง

3.4.5 การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (Re-stage) คือ การตัดสินใจของนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์การแสดง ที่จะนำผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางที่ผ่านการประเมินผลตามเกณฑ์และปรับปรุงแก้ไขแล้ว ไปจัดแสดงใหม่อีกครั้ง ซึ่งจะทำให้กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่ง

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยดังกล่าวข้างต้นนำมาสู่การอภิปรายผลในประเด็นที่สำคัญ (1) พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง (2) สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง (3) รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ดังนี้

1. พัฒนาการของการแสดงวงโปงลาง

ผลการวิจัยได้แสดงให้เห็นว่าพัฒนาการของการแสดงวงโปงลางนั้นเริ่มมาจากการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานคือ พิณ แคน ซอ กลอง และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มาประสมวงเล่นเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจภายในท้องถิ่น โดยมี “โปงลาง” เป็นเครื่องดนตรีชิ้นเด่นในวง โดยแต่เดิมนั้นโปงลางหรือหมากเตอะเติ่นเป็นเครื่องตีเล่นตามหัวไร่ปลายนา การปรับปรุงดัดแปลงจนสามารถนำมาผสมวงกับเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิมคือแคน ซุง (พิณ) และซอ จึงถือเป็นพัฒนาการสำคัญที่สะท้อนความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของดนตรีอีสานไปในที่สุด จุดเริ่มต้นของวงดนตรีโปงลางที่มุ่งตอบสนองความต้องการเรื่องความรื่นเริง สนุกสนานของชุมชนเป็นหลักนี้ ต่างจากวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ซึ่งมีความเคร่งครัด และมีระเบียบแบบแผนมากกว่า วงดนตรีโปงลางจึงไม่ปรากฏการไหว้ครู ครอบครูหรือข้อห้ามข้อกำหนดแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายเชิงคติชนวิทยาของสุกัญญา สุจฉายา (2545) และ ประคอง นิมมานเหมินทร์ (2545) ที่อธิบายลักษณะของเพลงพื้นบ้านเอาไว้ว่า (1) เป็นงานของชาวบ้าน ถ่ายทอดโดยปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่นิยมจดบันทึกเป็นลาย

ลักษณ์อักษร บางครั้งอาจได้รับอิทธิพลจากชาวเมือง แต่ในที่สุดก็มักกลายรูปเป็นพื้นบ้านไป (2) มีกำเนิดไม่แน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมาจนไม่ทราบต้นตอที่แน่ชัด มักเป็นสิ่งที่สืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน จนไม่อาจสืบทราบได้ว่าผู้แต่งดั้งเดิมนั้นเป็นใคร (3) เป็นของกลุ่มชน คนในสังคมมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของ (4) ส่วนใหญ่มีเนื้อหาหรือทำนองไม่ตายตัว สามารถขยายออกไปได้เรื่อยๆ หรือตัดทอนให้สั้นเข้าก็ได้ ตามใจของคนเล่นหรือคนร้อง (5) ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ไม่มีทำนองที่ถูกต้องที่สุด ไม่ต้องมีอุปกรณ์ประกอบมากมาย (6) สามารถยักย้ายได้หลายทำนอง เพียงแต่เพิ่มหรือลดหรือเปลี่ยน โน้ตเพลงเล็กน้อย

มีข้อสังเกตว่า การเกิดขึ้นของวงโปงลางในช่วงพัฒนาการระยะที่ 2 (พ.ศ. 2511-2518) นั้น สัมพันธ์กับบริบทภายนอกท้องถิ่น กล่าวคือในสมัยนี้เป็นยุคที่วงดนตรีลูกทุ่งมีความเฟื่องฟูมาก ซึ่งวงดนตรีลูกทุ่งเองก็ได้รับอิทธิพลจากวงสตริงคอมโบซึ่งเฟื่องฟูอยู่ในยุคนั้นเช่นกัน โดยวงโปงลางเองได้เปิดรับแนวคิดและปรับแปลงให้เข้ากับบริบทของท้องถิ่น โดยยังสามารถพบเห็นร่องรอยแนวคิดจากอิทธิพลภายนอกจากรูปแบบในการแสดงต่างๆ เช่น การเปิดวง การมีพิธีกร การร้องเพลงลูกทุ่ง การโชว์ฟ้อนรีวิวประกอบเพลง การเล่นตลกคั่นเวลาการแสดง เป็นต้น ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้บางอย่างก็ยังตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติพัฒนาการของวงโปงลางจะเห็นได้ว่า วงโปงลางไม่ใช่วงดนตรีแบบดั้งเดิมหรือโบราณ หากแต่เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นมาได้ยังไม่ถึง 50 ปี (2511-2558) จนอาจกล่าวได้ว่าวงดนตรีโปงลางเป็นรูปแบบหนึ่งของวัฒนธรรมสมัยนิยม (Popular culture) ซึ่งยังยังมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ดีการพัฒนาการแสดงวงดนตรีโปงลางนั้นควรเข้าใจถึงรากฐานและพัฒนาการของการแสดงชนิดนี้ด้วย การทำความเข้าใจในประเด็นดังกล่าวนี้เป็นสิ่งสำคัญที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องนำมาคิดสำหรับการออกแบบนาฏยศิลป์หรือการแสดง โดยต้องตั้งคำถามและการหาเหตุผลให้กับการแสดงทุกอย่าง โดยหลีกเลี่ยงการทำตามๆ กันมา หรือทำโดยไม่สามารถอธิบายได้อย่างสมเหตุสมผล

2. สภาพปัจจุบัน ปัญหาและข้อจำกัดของการแสดงวงโปงลาง

จากผลการวิจัยที่พบว่า ปัจจุบันวงโปงลางของชาวบ้านแท้ๆ แทบจะไม่หลงเหลืออีกต่อไป ทั้งนี้เนื่องจากไม่สามารถแข่งขันกับวงโปงลางของสถาบันการศึกษาและวงดนตรีรูปแบบอื่นๆ เช่นหมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หรือลูกทุ่งหมอลำได้อีกต่อไป ดังนั้นสิ่งที่ตามมาคือการแสดงนาฏยศิลป์แบบพื้นบ้านโดยชาวบ้านแท้ๆก็กำลังหมดไปด้วยเช่นกัน แม้ว่าวงโปงลางจะยังคงดำรงอยู่ได้ภายใต้การอุปถัมภ์ของสถาบันการศึกษา แต่

จากปรากฏการณ์ที่พบ คือ เมื่อวงโปงลางอยู่ในระบบของสถาบันการศึกษา ย่อมหนีไม่พ้นการถูกปรุงแต่ง ปรับ แปลงให้นาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางมีระบบ ระเบียบ แบบแผนอย่างนาฏยศิลป์ไทย ทั้งนี้จะด้วยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม จนบางครั้งดูเหมือนจะห่างไกลจากรากเหง้าเดิมของความเป็นนาฏยศิลป์พื้นบ้านไปมาก ดังนั้นจึงเป็นประเด็นที่สถาบันการศึกษาต่างๆที่มีส่วนร่วมในกระบวนการนี้ควรหันมาศึกษากันอย่างจริงจังให้เห็นถึงรากฐานของวิธีคิด และการแสดงออกแบบนาฏยศิลป์อีสานที่มีตัวตนและอัตลักษณ์ที่ชัดเจน อันจะเป็นหนทางที่นำไปสู่การต่อยอดได้ในที่สุด

จากผลการวิจัยที่พบว่า ในยุคปัจจุบันมีผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางชุดใหม่ๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากนั้น นอกเหนือจากเป็นผลของการเปิดสอนนาฏยศิลป์ในระดับอุดมศึกษา ที่นิสิตนักศึกษาในหลักสูตรจะต้องสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนิพนธ์ตามเงื่อนไขการสำเร็จการศึกษาแล้ว ส่วนหนึ่งเป็นผลสืบเนื่องสัมพันธ์กับผลการวิจัยที่พบว่าปัจจุบันมีการแข่งขันประกวดวงโปงลางเพิ่มมากขึ้นในหลายระดับ ซึ่งแต่ละเวทีการประกวดนั้นก็มักจะกำหนดเกณฑ์การประกวดให้วงโปงลางที่ลงแข่งขันต้องแสดงนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ จึงทำให้แต่ละปีๆ มีผลงานนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเกิดขึ้นจำนวนมาก อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่า การแสดงวงโปงลางมักมีรูปแบบการแสดง ขั้นตอนการแสดง ที่ซ้ำๆ ไม่น่าสนใจ ไม่มีความแตกต่างกัน หรือบางครั้งการแสดงขัดแย้งกับความเป็นจริงหรือวิถีชีวิตของชาวอีสาน ทั้งนี้เนื่องจากผู้สร้างสรรค์การแสดงขาดการศึกษาค้นคว้าข้อมูลในระดับลึก รวมถึงขาดกรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ที่ชัดเจนและเป็นระบบเพียงพอ ส่งผลให้ผลงานนาฏยศิลป์ขาดความสมเหตุสมผล ไม่สามารถอธิบายหรือสื่อสารออกมาได้อย่างชัดเจน ตลอดจนองค์ประกอบของการแสดงไม่สัมพันธ์กัน ประเด็นนี้อาจย้อนกลับไปตั้งคำถามกับกระบวนการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ว่าได้มีการสอนไปจนถึงระดับความคิด การวิเคราะห์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงมากน้อยเพียงใด หรือให้ความสำคัญกับแค่การจัดองค์ประกอบการแสดงให้ครบถ้วนเท่านั้น

ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์ในวงโปงลางส่วนใหญ่ในขณะนี้ยังมุ่งเน้นที่การแสดงเพื่อการประกวด และการแสดงเพื่อการว่าจ้าง มากกว่าจะเป็นการแสดงเพื่อการแสดง (Dance for dance) ที่นักนาฏยประดิษฐ์สามารถมีอิสระในการสร้างสรรค์มากกว่า ดังนั้นจึงอาจเป็นข้อจำกัดหนึ่งที่การแสดงวงโปงลางในปัจจุบันยังไม่สามารถพัฒนาและยกระดับให้สามารถสื่อสารในระดับสากลได้ ยังมีการเลียนแบบและทำซ้ำๆ ตามรูปแบบเดิมที่เป็นมา ยังไม่สามารถยกระดับเป็น Dance Company ดังเช่นคณะนาฏยศิลป์พื้นบ้านในต่างประเทศหลายแห่งพัฒนาจนเป็นที่ยอมรับได้ จึงเป็นเรื่องท้าทายที่

ผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงโปงลางในยุคที่4 (พ.ศ. 2541-ปัจจุบัน) ที่ต้องกลับมาทบทวนรากฐานในอดีต และกำหนดว่าวงโปงลางควรพัฒนาไปในทิศทางใดจึงจะสอดคล้องกับบริบทของสังคมโลก ในขณะเดียวกันก็ยังคงสามารถรักษาหลักการของการแสดงวงโปงลางเอาไว้ได้

3. รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง

เป็นที่ยอมรับในระดับสากลแล้วว่า นาฏยศิลป์เป็นผลผลิตของมนุษย์ที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์เช่นเดียวกับงานศิลปะอื่นๆ โดยกระบวนการสร้างสรรค์ (Creative process) ซึ่งประกอบด้วยหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) นั้นเรียกว่า “นาฏยประดิษฐ์” (Choreography ; Dance choreography; Dance composition) (National Arts Centre, 2014) และถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เกิดนาฏยศิลป์หรือทำให้มั่นใจว่านาฏยศิลป์นั้นจะสามารถแสดงความคิดของผู้สร้างสรรค์ออกมาได้อย่างครบถ้วน อย่างไรก็ดีตลอดระยะเวลาเกือบกึ่งทศวรรษที่ผ่านมาแทบจะไม่มีการกล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางอย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากในรอบ 20 ปี (2533-2553) งานวิจัยด้านนาฏยศิลป์อีสานมักเป็นการศึกษาในเชิงนาฏยประวัติ (History) เน้นที่การพรรณนาความเป็นมา รูปแบบ การเปลี่ยนแปลง โอกาสที่ใช้แสดง คล้ายๆกัน เปลี่ยนแต่เพียงผู้ให้ข้อมูล หรือแหล่งข้อมูลเท่านั้น นอกจากนี้จากการสังเคราะห์งานวิจัยส่วนใหญ่ยังพบว่า เมื่อมีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ เพื่อแสดงในโอกาสพิเศษ ผู้สร้างสรรค์มักปรับเปลี่ยนให้เกิดระบบ ระเบียบ โดยอิงความงามแบบนาฏยศิลป์ไทย หรือที่มักเรียกว่า “แบบกรมศิลป์” ทำให้เกิดการเพิ่มเติมท่าทางที่ไม่มีอยู่ในนาฏยศิลป์อีสาน และลดทอนท่าทางแบบนาฏยศิลป์อีสานลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะในช่วงของการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนั้น ผู้ที่มีบทบาทสำคัญคือ ครูนาฏยศิลป์ซึ่งผ่านการศึกษาตามแบบนาฏยศิลป์ไทย และนำเอาแนวคิดการสร้างสรรค์ตามกรอบของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้กับนาฏยศิลป์อีสาน ดังนั้นรูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ที่พัฒนาขึ้นจากปรากฏการณ์ในพื้นที่จริงนี้ จึงถือเป็นงานวิจัยชิ้นแรกๆที่บุกเบิกองค์ความรู้ในเชิงแนวคิดทฤษฎีสำหรับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาการแสดงวงโปงลางในยุคปัจจุบันได้

จากผลการวิจัยที่พบว่า รูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง มีลักษณะเป็นวงจรชีวิต (Life cycle) แบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ (1) ระยะก่อนการสร้างงาน (Pre-production) (2) ระยะการสร้างงาน (Production) (3) ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) นั้นจะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะร่วมสอดคล้องกับกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ของสากล (Ashley, 2002 ; Richardson, 2010 ; Harrington,

2014) ทั้งนี้เนื่องจากธรรมชาติของงานนาฏยศิลป์เป็นงานที่ไม่สิ้นสุด และจับต้องได้ (Tangible) เหมือนงานทัศนศิลป์แขนงอื่น เช่น งานจิตรกรรม งานประติมากรรม หากแต่เป็นงานที่มีบริบทของเวลาและสถานที่กำกับ ทำให้การแสดงแต่ละครั้งแม้จะแสดงเรื่องราวเดียวกันแต่อารมณ์ ความรู้สึกย่อมแตกต่างกันไป อย่างไรก็ดีกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบสากลนั้น เป็นแต่เพียงกรอบกว้างๆ ทั่วๆ ไป ยังไม่ได้ลงถึงรายละเอียดเชิงการปฏิบัติ และเงื่อนไขภายในและภายนอกที่เป็นตัวกำกับแนวการสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับการแสดงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางได้อย่างชัดเจน ซึ่งรูปแบบแนวความคิดที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นนี้ได้พยายามอธิบายทั้งในส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) เอาไว้ค่อนข้างครบถ้วน อย่างไรก็ตามรูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์นี้ มุ่งอธิบายแต่เพียงนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเท่านั้น ยังไม่ครอบคลุมไปถึงนาฏยศิลป์อีสานอื่นๆ เช่น หมอลำ วงกลองยาว ขบวนแห่ อย่างไรก็ตามอาจสามารถประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดกว้างๆ ได้ในกรณีที่มีบริบทใกล้เคียงกัน ซึ่งต้องมีการศึกษาค้นคว้าวิจัยเพิ่มเติมอีกต่อไป

สำหรับเงื่อนไขความสำเร็จในการนำรูปแบบแนวความคิดนี้ไปใช้ ก็คือ ตัวนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์เอง ที่ต้องให้ความสำคัญกับการออกแบบบนพื้นฐานของการแสวงหาข้อมูลที่จะใช้เป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์อย่างลึกซึ้งและกว้างขวาง เพื่อให้การออกแบบและสร้างสรรค์นั้นสามารถอธิบายได้อย่างสมเหตุสมผล

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

1. ข้อเสนอแนะสำหรับวงโปงลาง

จากผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นว่าวงโปงลางในปัจจุบันได้เปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคที่ 4 คือการเป็นวงดนตรีที่สังกัดสถาบันการศึกษา มีหน้าที่สำคัญคือตอบสนองพันธกิจด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม และเผยแพร่ชื่อเสียงของสถาบันการศึกษานั้นๆ ในปัจจุบันยังมีการประกวดแข่งขันวงโปงลางในระดับต่างๆ อย่างกว้างขวาง จึงทำให้วงโปงลางแต่ละสถาบันการศึกษาพยายามสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสานใหม่ๆ เพิ่มมากขึ้น เพื่อให้ตอบโจทย์ของการแข่งขันที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ส่งผลให้เกิดนาฏยศิลป์อีสานในวงโปงลางเพิ่มมากขึ้นกว่ายุคที่ผ่านมา อย่างไรก็ตามยังมีปัญหาและข้อจำกัดอีกหลายประการ เช่น ผลงานนาฏยศิลป์นั้นแม้จะมีความสวยงามพร้อมเพรียงแต่ขาดมิติความลุ่มลึกด้านวัฒนธรรมอีสาน การแต่งกายไม่สัมพันธ์กับแนวคิดหลักที่ต้องการจะนำเสนอ หรือผิดยุคผิดสมัย นาฏยลักษณ์ที่ยังไม่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานอย่างชัดเจน ทั้งนี้เนื่องจากที่ผ่านมากรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางยังไม่ชัดเจน

วงโปงลางหลายวงอาจใช้กรอบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์แบบนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน จึงทำให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่ผ่านมามีข้อจำกัด ดังนั้นหากมีการนำเอารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่วิจัยและพัฒนาขึ้นนี้ไปประยุกต์ใช้ก็น่าจะช่วยให้การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางสามารถตอบโจทย์บทบาทหน้าที่ของการแสดงวงโปงลางในยุคปัจจุบัน ที่ต้องการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสานที่มีความลึกซึ้งละเอียดอ่อนนอกเหนือจากความสนุกสนานรื่นเริงซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว

2. ข้อเสนอแนะสำหรับสถาบันการศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์

ปัจจุบันมีสถาบันอุดมศึกษาที่จัดการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์เพิ่มมากขึ้นทั้งในระดับปริญญาตรีจนถึงระดับบัณฑิตศึกษา โดยแต่ละแห่งมีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางเพื่อการเรียนการสอนและการวิจัยเกิดขึ้นเป็นประจำ จึงควรมีการนำเอารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางที่วิจัยและพัฒนาขึ้นนี้ไปใช้เพื่อยกระดับการแสดงอีสานในแง่ของผลงานสร้างสรรค์เชิงวิชาการ ซึ่งต้องอาศัยกรอบแนวความคิดที่เป็นระบบระเบียบอย่างชัดเจน ในอีกด้านหนึ่งสถาบันการศึกษาจะต้องผลิตบัณฑิตที่จะจบไปเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งจะเป็นผู้นำในการสืบสานและพัฒนาศิลปะการแสดงแขนงนี้ในยุคปัจจุบัน สถาบันการศึกษาจึงควรนำเอารูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนี้ ไปบูรณาการในการเรียน การสอน การวิจัยเพื่อพัฒนาศักยภาพและขีดความสามารถของบัณฑิตในสาขาวิชานี้ต่อไป

สถาบันอุดมศึกษาควรมีการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการในระดับสถาบัน และในกลุ่มเครือข่ายของสถาบันอุดมศึกษาต่างๆเพื่อนำรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนี้ ไปนำเสนอต่อที่ประชุมเพื่อให้สถาบันอุดมศึกษาแต่ละแห่งได้นำรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางนี้ ไปใช้ได้จริง รวมถึงเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันระหว่างสถาบันอุดมศึกษาในกลุ่มเครือข่ายวิชาการด้านนาฏยศิลป์

3. ข้อเสนอแนะในงานวิจัยครั้งต่อไป

เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ มุ่งนำเสนอรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง ซึ่งเป็นกรอบเชิงความคิด (Conceptual Framework) ที่ยังขาดรายละเอียดในเชิงการปฏิบัติการของแต่ละองค์ประกอบการแสดง เช่น

นาฏยลักษณ์อีสานควรมีรายละเอียดอย่างไร ดนตรีอีสานประกอบการแสดงควรมีทำนองค์ประกอบอย่างไร เครื่องแต่งกายการประกอบการแสดงควรมีลวดลาย สีสัน การใช้งานอย่างไร เป็นต้น ซึ่งแต่ละองค์ประกอบนั้นต้องมีการศึกษาวิจัยในระดับลึกในแขนงวิชานั้นๆ เช่น ดนตรีศึกษา พัสตราภรณ์ นาฏยศิลป์ นอกจากนี้ควรมีการศึกษาวิจัยในแง่ผลของการประยุกต์ใช้รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางในบริบทจริง ว่าสามารถใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพหรือมีข้อจำกัดอย่างไรและต้องประยุกต์ใช้ในมิติใดบ้าง ซึ่งจะเป็นคุณประโยชน์ต่อการพัฒนาทางวิชาการด้านนาฏยศิลป์อีสานในระยะยาว

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง โดยมีอาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และได้รับทุนส่งเสริมการวิจัยในอุดมศึกษา จากสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เอกสารอ้างอิง

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 2546. **แคนวงและโปงลาง.** มหาสารคาม: โครงการตำราคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. 2535. **คู่มือการอบรมนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน โครงการส่งเสริมวัฒนธรรม ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ประคอง นิมมานเหมินท์. 2545. **นิทานพื้นบ้านศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พีระพงษ์ เสนไสย. 2539. **นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทยา สุทธิจันทร์. 2543. **ภูมิปัญญาพื้นบ้านในการแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา กลุ่มมนุษยศาสตร์: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุกัญญา สุจฉายา.2545. **เพลงพื้นบ้านศึกษา.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. 2549. **แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Ashley, Linda. 2002. **Shape shifting: Examining choreographic process in dance education.** From http://ausdance.org.au/ articles/details/shape-shifting. December 21, 2013.

Harrington, Chrissie. 2014**. Choreographic pedagogy.** From http://www.emeraldinsight.com/journals.htm?articleid=17102984&show=html. December 21, 2013.

National Arts Centre. 2014. **The choreographic process.** From http://www.artsalive.ca/en/dan/make/process/chprocess.asp. March 23, 2014.

Richardson, Cheryl. 2010. **The choreographic process.** From http://www.skatingaheadofthecurve.com/TheChoreographic Process.html. December 20, 2013.