รายงานการวิจัยเรื่อง การสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งและกระบวนการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย ความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ : ความร่วมมือระหว่างศิลปินพื้นบ้านและเยาวชนในสถานศึกษา

ชุมแดช เดชภิมล
สิทธิศักดิ์ จำปาแดง
ศราวุธ โชติจำรัส

รายงานการวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ ๒๕๔๘
ISBN ๙๗๘ – ๙๗๔ – ๙๖๘๑ – ๙๙ - ๒

ประกาศคุณูปการ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีจากการสนับสนุนทุนวิจัยของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.พิชญ์ สมพอง และรองศาสตราจารย์จารุวรรณ ธรรมวัตร ตลอดจนกรรมการวิจัยท่านอื่นทุกท่านที่ให้คำแนะนำตลอดจนให้กำลังใจจนงานวิจัยฉบับนี้สำเร็จไปได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณนายสมร พลีศักดิ์ นางบุญช่วย พลีศักดิ์ และสมาชิกหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี ตลอดจนชาวบ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณ

ขอขอบพระคุณ ผู้บังคับบัญชาที่ให้การสนับสนุนจนงานเสร็จสมบูรณ์ด้วยดี คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณ

ขอขอบพระคุณ อาจารย์อาทิตย์ คำหงษ์ศา อาจารย์วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นายอภิสิทธิ์ เบื้องบน นายปริวรรต ไว้สู้ศึก นายสรนารถ บุดดีวงค์ ที่ช่วยพิมพ์ต้นฉบับและตรวจทานแก้ไข รวมทั้งนิสิต กลุ่มสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และผู้ที่ร่วมโครงการทุกคนที่ไม่สามารถเอ่ยนามในที่นี้ได้ คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณ

กราบขอบพระคุณ บิดา มารดา ครูอาจารย์ ที่ท่านพากเพียรอบรมจนทำให้ผู้วิจัยได้มีความสำเร็จในหน้าที่การงานจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยของกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

คณะผู้วิจัย

รายงานการวิจัยเรื่อง การสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งและกระบวนการถ่ายทอดการ แสดงหนังประโมทัย ความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ : ความร่วมมือระหว่างศิลปินพื้นบ้านและเยาวชนในสถานศึกษา

คณะผู้วิจัย ชุมเดช เดชภิมล
สิทธิศักดิ์ จำปาแดง
ศราวุธ โชติจำรัส

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ดังนี้ ๑. เพื่อค้นหาความรู้ เทคนิควิธีการ ในการแสดงหนังประโมทัยโดยการเรียนรู้จากชุมชน ๒. เพื่อสร้างรูปแบบวิธีการในการถ่ายทอดการเรียนการสอนหนังประโมทัยเชิงบูรณาการ และ๓. เพื่อหาแนวทางในการ พัฒนา สืบทอดและสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งของกลุ่มอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้าน

การทำวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสาร การปฏิบัติการอย่างเป็นกระบวนการ รวมทั้งเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยกำหนดพื้นที่ในการใช้ปฏิบัติการวิจัยคือ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด และสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ประชากรและกลุ่มตัวอย่างได้แก่ ศิลปินคณะหนังประโมทัย ๑๑ คน นิสิตจำนวน ๓๒ คน ผลการวิจัยปรากฏดังนี้

ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย ได้ทำการปฏิบัติงานร่วมกับชุมชนและคณะหนังประโมทัยในด้านข้อมูลชุมชนพบว่า คณะหนังประโมทัยก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๙ ศิลปินมีต่อเนื่องถึง ๓ รุ่น และหนังประโมทัย เป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรมีการอนุรักษ์ไม่ให้สูญหาย จำเป็นต้องมีการสร้างองค์กรและเครือข่ายเพื่อแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร ระยะดำเนินการวิจัย เน้นการลงมือปฏิบัติ โดยเริ่มต้นจากการเขียนบทหนังประโมทัย เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพ การสร้างโรงและจอหนัง การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกหัด การเตรียมพร้อม การไหว้ครู การโหมโรง การประกาศบอกเรื่อง การออกรูป การเชิด การดำเนินเรื่อง การจบการแสดง ซึ่งการปฏิบัติทุกขั้นตอนนิสิตและศิลปินได้ร่วมมือกันสะท้อนปัญหาและแก้ไขปัญหาปรับปรุงจนมีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี จนสามารถเผยแพร่ได้ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ระยะหลังดำเนินการ ได้ตั้งหลักเกณฑ์คือ การวางแผนงาน การลงมือกระทำจริง การสังเกต และการสะท้อนการปฏิบัติการดำเนินการต่อเนื่องไป นำไปสู่การปรับแผนเข้าสู่วงจรใหม่ เมื่อทดลองปฏิบัติและแก้ไข จนผู้ร่วมโครงการปฏิบัติได้จริงในระดับดีทั้ง ๓ กลุ่ม

ส่วนทิศทางและแนวโน้มในการสืบทอดหนังประโมทัย การสืบทอดพบว่า ควรผลิตสื่อการเรียนรู้ที่มีคุณภาพ ตลอดจนบรรจุเข้าไว้ในหลักสูตรท้องถิ่น หรือหลักสูตรวิชาเอกของสถาบันอุดมศึกษา องค์กรส่วนท้องถิ่นทางวัฒนธรรม ควรให้ความช่วยเหลือ แนวโน้มของการสืบทอดพบว่า หนังประโมทัยอาจสูญหายไปจากชุมชนหากไม่มีการส่งเสริมอย่างจริงจัง อีกประการหนึ่งหนังประโมทัยอาจคงอยู่แต่กลับไปมีบทบาทในสถาบันการศึกษา แนวโน้มในการสร้างเครือข่ายอาจจัดตั้งขึ้นได้โดยมีศูนย์ประสานงานหลัก

นอกจากนี้ควรมีการนำงานวิจัยไปปรับใช้กับการเรียนการสอน หรือนำไปเป็นแนวทางในการวิจัยเพื่อขยายผลแง่มุมอื่นต่อไป

RESEARCH REPORT TITLE A Construction of Strength Network and the Process of Transferring Pramothai Shadow Shows, and Existence in the Stream of Globalization : Cooperation between Folk Artists and Young People at Educational Institutions

RESEARCH STAFF Chumdet Detphimon
Sitthisak Champadaeng
Sarawut ChotChamrat

ABSTRACT

The purposes of this study were: 1) to seek knowledge and techniques of Pramothai Shadow showing by learning from the community, 2) to construct a model of technique of transferring the integrated leaning and teaching of Pramothai shadow shows, and 3) to find guidelines for developing, adhering, and constructing strength network of the group of conservers of folk performance.

This study was conducted by the use of participatory action research methodology. Secondary data were collected from documents, procedural action, and field data. The determined areas for this study were Ban Tae, Tambon Thawat Buri, Amphoe Thawat Buri, Chamgwat Roi Et, and the Department of Music, Faculty of Fine And Applied Arts, Mahasarakham University. The population and sample consisted of 11 artists in Pramothai Shadow Show Troupe and 32 students. The results of the study were as follows:

During the period before conducting the research, the research staff performed work together with the community and Pramothai Shadow Show Troupe in terms of community data. It was found that Pramothai Shadow Troupe was established in 1946. There were 3 successive batches of artists; and Pramothai Shadow Show was an valuable thing which should be conserved in order not to disappear. It was necessary to build and organization and network for sharing information. While conducting the research, an emphasis was on action by beginning from writing the script of Pramothai Shadow Show : the Story of Ramayana in the Part of Ramayana War, building the shadow show hall and screen, selecting performers, training, preparation, paying respect to teachers, overture, announce the story or title, desingning figures, wirepulling, story development, and closing the performance. At every stage of performance the students and artists cooperatively reflected problems and solved problems and improved the situations until there were positive changes, and the performances could be disseminated in the country and abroad. After conducting the research, the following principles were established: planning, doing, observation, and reflection of performance in continuity leading to adjusting the plan in the new cycle when having tried out and corrected the plan until the project participants in all the 3 groups could really act at a good level.

As for the direction and trend in Pramothai Shadow Show Adherence, it was found that in adherence quality learning media should be produced, Pramothai Shadow Show should be contained in a local curriculum or in a

major program at the higher education level. The local cultural organization should provide support. As for the trend in adherence, it was found that Pramothai Shadow Show may disappear from the community if there was no earnest promotion. One more trend, Pramothai Shadow Show may exist but with its role in education. A trend in construction of network might be set up by the main center of coordination.

Moreover, there should be an implementation of research in adjustment in learning and teaching, or to be used as guideline for conducting research to extend the research results in some other perspectives.

สารบัญ

บทที่		หน้า
๑	บทนำ	๑
	ภูมิหลัง	๑
	วัตถุประสงค์การวิจัย	๓
	ความสำคัญของการศึกษา	๓
	นิยามศัพท์เฉพาะ	๓
	กรอบแนวคิด	๕
๒	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๖
	สังคมและวัฒนธรรมอีสาน	๖
	ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอีสาน	๖
	หลักการอนุรักษ์และพัฒนา	๓๑
	หลักการเรียนรู้และการถ่ายทอด	๓๖
	ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังตะลุงและหนังประโมทัย	๕๔
	การวิจัยเชิงปฏิบัติการ	๖๓
	ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	๗๓
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๘๓
	งานวิจัยในประเทศ	๘๓
	งานวิจัยต่างประเทศ	๘๘
๓	วิธีดำเนินการศึกษา	๙๓
	ขอบเขตการวิจัย	๙๓
	พื้นที่	๙๓
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	๙๔
	เนื้อหา	๙๔
	ระยะเวลา	๙๕
	วิธีวิจัย	๙๕

บทที่ หน้า

วิธีดำเนินการวิจัย ๕๕
เครื่องมือ ๕๕
การเก็บรวบรวมข้อมูล ๕๗
การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล ๕๘
การนำเสนอข้อมูล ๕๘

๔. ผลการวิจัย ๕๕
ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย ๕๕
ระยะดำเนินการวิจัย ๑๑๐
ระยะหลังดำเนินการวิจัย ๑๒๓

๕. สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ๑๒๘
สรุปผล ๑๒๘
อภิปรายผล ๑๓๔
ข้อเสนอแนะ ๑๓๕

บรรณานุกรม ๑๓๖
ภาคผนวก ๑๔๕
ภาคผนวก ก รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ ๑๔๖
ภาคผนวก ข ภาพกิจกรรม ๑๔๕
ภาคผนวก ค รายชื่อคณะหนังประโมทัยในภาคอีสาน ๑๕๔
ภาคผนวก ง คู่มือเรียนหนังประโมทัย ๑๕๖

ประวัติย่อผู้วิจัย ๒๔๗

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
๑	การกำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่มผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในด้านการสะท้อนปัญหาและการแก้ปัญหา	๑๑๑
๒	ตารางการปฏิบัติงานกิจกรรม	๑๑๓
๓	แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของการร้องบทพากย์หนังและการเชิดหนังตัวพระ	๑๑๙
๔	แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของบทพากย์ตลกและการเชิดตัวตลก	๑๒๐
๕	แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของดนตรี	๑๒๑
๖	แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของการร้องบทพากย์หนังและการเชิดหนังตัวพระ	๑๒๔
๗	แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของบทพากย์ตลกและการเชิดตัวตลก	๑๒๕
๘	แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของดนตรี	๑๒๖

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
๑	วงจรของการวางแผนการดำเนินการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม	๖๗
๒	วงจรของการพัฒนาทีมงานเพื่อปฏิบัติงานวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม	๖๘
๓	วงจรบูรณาการในการวางแผนการปฏิบัติงานและการพัฒนาทีมงาน ในการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม	๖๙

สารบัญรูปภาพ

รูปภาพที่		หน้า
๑	เรียนบทร้องและบทพากย์ของตัวหนังจากครูศิลปินพื้นบ้าน	๑๕๐
๒	ศิลปินพื้นบ้านซ้อมให้ผู้เรียนหัดเชิดตัวหนัง หลังจากเรียนบทพากย์จนชำนาญ	๑๕๐
๓	ศิลปินพื้นบ้านหัดซ้อมบทเจรจา บทต่อสู้ และเทคนิคไหวพริบต่างๆ	๑๕๑
๔	ผู้เรียนฝึกซ้อมตัวหนังตามบทต่างๆ ที่ได้รับ	๑๕๑
๕	ทีมงานนักดนตรีเตรียมตัวฝึกซ้อม	๑๕๒
๖	ผู้เรียนฝึกซ้อมดนตรีหนังประโมทัย	๑๕๒
๗	โรงหนังประโมทัย	๑๕๓
๘	หนังประโมทัยขณะทำการแสดง	๑๕๓

บทที่ ๑

บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในปัจจุบันต้องเผชิญกับปัญหาความเสื่อมถอย เนื่องจากภาวะกระแสโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะระบบทุนนิยมนั้นมีความเจริญด้านเทคโนโลยีและการสื่อสารเป็นอย่างยิ่งได้นำพาค่านิยมต่างๆของชาวต่างชาติเข้ามาในประเทศไทย ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ค่านิยมโดยเริ่มแรกจากเมืองหลวง เมืองใหญ่ในภูมิภาคและกระจายเข้าสู่ชนบท เป็นผลทำให้ เยาวชนในชนบทไทยส่วนใหญ่หันมาสนใจค่านิยมใหม่ละทิ้งขนบธรรมเนียมค่านิยมเดิม เช่น ค่านิยมด้านการบริโภคอาหาร เครื่องนุ่งห่ม และศิลปะการแสดงต่างๆ ปัญหาที่กล่าวมานี้ถึงแม้ว่าจะไม่ส่งผลโดยตรงต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่เมื่อพิจารณาอย่างถี่ถ้วนจะเกี่ยวโยงและส่งผลต่อสถาบันในสังคม เช่น สถาบันทางเศรษฐกิจในภาพรวมไทยจะต้องเสียดุลการค้าให้ต่างประเทศเป็นจำนวนมากทั้งด้านลิขสิทธิ์ ด้านความบันเทิง เครื่องแต่งกาย อาหาร เครื่องมือสื่อสาร เป็นต้น ปัญหาเหล่านี้ยิ่งทวีความรุนแรงมากขึ้นในกลุ่มเยาวชนที่รสนิยมสูงผู้ปกครองรายได้ต่ำ เมื่อเยาวชนเหล่านี้เข้าสู่สถานศึกษา มิติการมองวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตของบรรพบุรุษมักจะไปในทางลบ เยาวชนส่วนใหญ่ไม่ได้ให้ความสนใจขนบธรรมเนียมค่านิยมเดิม ซ้ำร้ายยังดูถูกเหยียดหยาม มุ่งแสวงหาวัตถุเพื่อสนองความต้องการของตนเอง และส่วนใหญ่จะแสวงหาทรัพย์ในทางที่ผิด เช่น ขายบริการทางเพศ ค้ายาบ้า ลักขโมยชิงทรัพย์ ปัญหาเหล่านี้กำลังขยายวงกว้างสู่ชนบททั่วทุกภูมิภาค

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นภูมิภาคที่มีประชากรมากที่สุดของประเทศไทย อดีตอีสานดำเนินชีวิตอยู่ด้วยความเรียบง่ายภายใต้ภูมิปัญญาอันสูงส่งทุกด้าน ทั้งที่เป็นภูมิปัญญานามธรรมคือ ระบบวิธีคิด ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ และภูมิปัญญารูปธรรมคือ สิ่งของเครื่องใช้ งานสถาปัตยกรรม และงานด้านประณีตศิลป์ต่างๆ ภูมิปัญญาทั้งสองด้านได้หลอมรวมกันจนเป็นกรอบแห่งการดำรงชีวิตที่มีคุณค่า ทำให้ชาวอีสานอยู่รอดมาทุกยุคทุกสมัย สิ่งที่ทำให้อีสานเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่คือมีการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (ฉบับแรก พ.ศ. ๒๕๐๔) นับจากแผนที่ ๑-๔ ปัญหาเริ่มชัดเจนมากขึ้นในแผนที่ ๔ ทรัพยากรธรรมชาติถูกทำลายไปมาก โดยเฉพาะป่าไม้ถูกบุกเบิกเพื่อปลูกพืชเศรษฐกิจ ได้แก่ มันสำปะหลัง ปอ ข้าวโพด จุดนี้นับได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของความเสื่อมทางวัฒนธรรมแบบยังชีพ ขณะเดียวกันก็เริ่มมีการสื่อสาร

ที่ก้าวหน้าโดยที่ไม่มีกรอบในการควบคุมสื่อให้เหมาะกับยุคสมัย ปัญหาส่วนนี้เป็นกลไกลสำคัญหรือเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้ สังคมวัฒนธรรมอีสานเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา รวมไปถึงวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

เมื่อเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงไปเช่นนี้ทำให้ชาวอีสานต้องดิ้นรนมากขึ้น เพราะประสบปัญหาหนี้สินจากระบบเศรษฐกิจแบบใหม่ วัยใช้แรงงานมีการเดินทางไปทำงานต่างถิ่นตามเมืองใหญ่ซึ่งมีความพร้อมที่จะรับวัฒนธรรมใหม่เข้ามาสู่ชุมชนอีสาน เกิดการละทิ้งค่านิยมเดิมโดยเฉพาะดนตรีและการแสดง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานหลายอย่างกำลังอยู่ในภาวะเกือบสูญหาย เช่น ลำกลอน วงดนตรีพื้นบ้านเขมร เพลงโคราช และหนังประโมทัย เป็นต้น

หนังประโมทัย อาจมีชื่อเรียกหลายชื่อตามความเข้าใจของชาวบ้าน เช่น หนังบักป่อง บักแก้ว หนังบักตื้อ เป็นต้น ทั้งนี้ตั้งตามชื่อตัวตะลกในเนื้อเรื่อง หนังประโมทัยเป็นการเชิดฉายเงาตัวละครทำจากหนังสัตว์ เรื่องที่นิยมนำมาแสดงคือ รามเกียรติ์ตัดแต่ตัดเอาเพียงบางตอนเพื่อให้เหมาะกับเวลา ซึ่งจะมีลักษณะคล้ายหนังตะลุงภาคกลางภาคใต้เป็นบางอย่าง ส่วนที่คล้ายกันมากที่สุดคือ ตัวพระเคลื่อนไหวเพียงแขนข้างเดียว ตัวตลกเคลื่อนไหวได้เกือบทุกส่วน ลักษณะพิเศษของหนังประโมทัยมีหลายอย่างคือ บทร้องของตัวพระจะมีลักษณะคล้ายกลอนสุภาพ ร้องเป็นทำนองเสนาะ ส่วนตัวตลกร้องทำนองลำแบบต่างๆของอีสาน บทเจรจาของตัวพระจะใช้ภาษาไทยกลางและตัวตลกส่วนใหญ่ใช้ภาษาถิ่นอีสาน ดนตรีประกอบหนังตลุงอีสานคือ แคน พิณ กลอง โปงลาง โหวด นอกจากนี้แล้วยังมีระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงสลับในบางตอน สุนทรียภาพและเสน่ห์ที่เกิดขึ้นจากการแสดงคือ การผสมผสานระหว่างภาษาไทยอีสาน ภาษาไทยภาคกลาง ดนตรีอีสานกับดนตรีภาคกลางซึ่งสอดประสานคำร้อง ทำนองจังหวะได้อย่างลงตัว ปัจจุบันการแสดงหนังประโมทัยลดความนิยมลงไปมาก สิ่งที่จะทำให้การแสดงนี้คงอยู่คือการผลักดันให้เป็นหลักสูตรในสถานศึกษาตลอดจนสร้างเครือข่ายในชุมชนที่มีการแสดงนั้นๆ

จากความผิดพลาดระดับนโยบายส่วนกลางจึงควรมีการปรับปรุงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติมาตลอด ปัจจุบันกำลังใช้แผนที่ ๙ ซึ่งเน้นพัฒนาสู่สังคมคุณภาพที่มีคุลยภาพพอดี เน้นการพึ่งพาตนเองเป็นหลัก พัฒนาสู่สังคมแห่งภูมิปัญญาและการเรียนรู้ โดยปูพื้นฐานพัฒนาคุณภาพคน ปฏิรูปการศึกษาให้สามารถคิดเป็นทำเป็น เรียนรู้วิทยาการใหม่ให้ทันสถานการณ์ พัฒนาสู่สังคมเอื้ออาทรต่อกัน เป็นเอกลักษณ์และวัฒนธรรมที่ควรร่วมดำรงรักษาเพื่อนำทางซึ่งกันและกัน จากสาระหลักของแผนที่ ๙ ได้สะท้อนปัญหาที่ควรแก้ในปัจจุบัน ซึ่งจะเริ่มจากจุดที่เป็นหน่วยย่อยของสังคม ศิลปะการแสดงท้องถิ่นนั้นเป็นหน่วยย่อยและเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่จำเป็นจะต้องรักษาและสืบทอด เพื่อเป็นการจรรโลงไว้ซึ่งภูมิปัญญาท้องถิ่น ความงามทางศิลปะและเป็นสิ่งที่จะช่วยส่งเสริมความเป็นเอกลักษณ์ อันจะช่วยขัดเกลาพฤติกรรมของคนในสังคม ให้ถูกต้องตามบรรทัดฐานของสังคม

จากสภาพปัญหาดังกล่าวมาจึงเป็นแรงกระตุ้นควรที่จะทำวิจัยเพื่อหาทางสร้างทางเลือกในการถ่ายทอด สร้างเครือข่ายตลอดจนความเข้มแข็งของชุมชนในการอนุรักษ์ส่งเสริมหนังประโมทัย การวิจัยในครั้งนี้จะใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปฏิบัติการ โดยมีการประสานงานและปฏิบัติกิจกรรมระหว่างนิสิตสาขาคุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม นักเรียน ในเขตอำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ตลอดจนศิลปินนักแสดงหนังประโมทัย ในจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อให้เกิดกลุ่มหรือคณะหนังประโมทัยรุ่นใหม่ที่สืบทอดศิลปะอันทรงคุณค่าให้คงอยู่กับสังคมอีสานสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ดังนี้

๑. เพื่อค้นหาความรู้ เทคนิควิธีการ ในการแสดงหนังประโมทัยโดยการเรียนรู้จากชุมชน

๒. เพื่อสร้างรูปแบบวิธีการในการถ่ายทอดการเรียนการสอนหนังประโมทัยเชิงบูรณาการ

๓. เพื่อหาแนวทางในการ พัฒนา สืบทอดและสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งของกลุ่มอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้าน

ความสำคัญของการศึกษา

๑. ทำให้ทราบ ความรู้ เทคนิควิธีการ ในการแสดงหนังประโมทัยโดยการเรียนรู้จากชุมชน

๒. ทำให้ทราบวิธีสร้างรูปแบบวิธีการในการถ่ายทอดการเรียนการสอนหนังประโมทัยเชิงบูรณาการ

๓. ทำให้ทราบแนวทางในการ พัฒนา สืบทอดและสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งของกลุ่มอนุรักษ์

นิยามศัพท์เฉพาะ

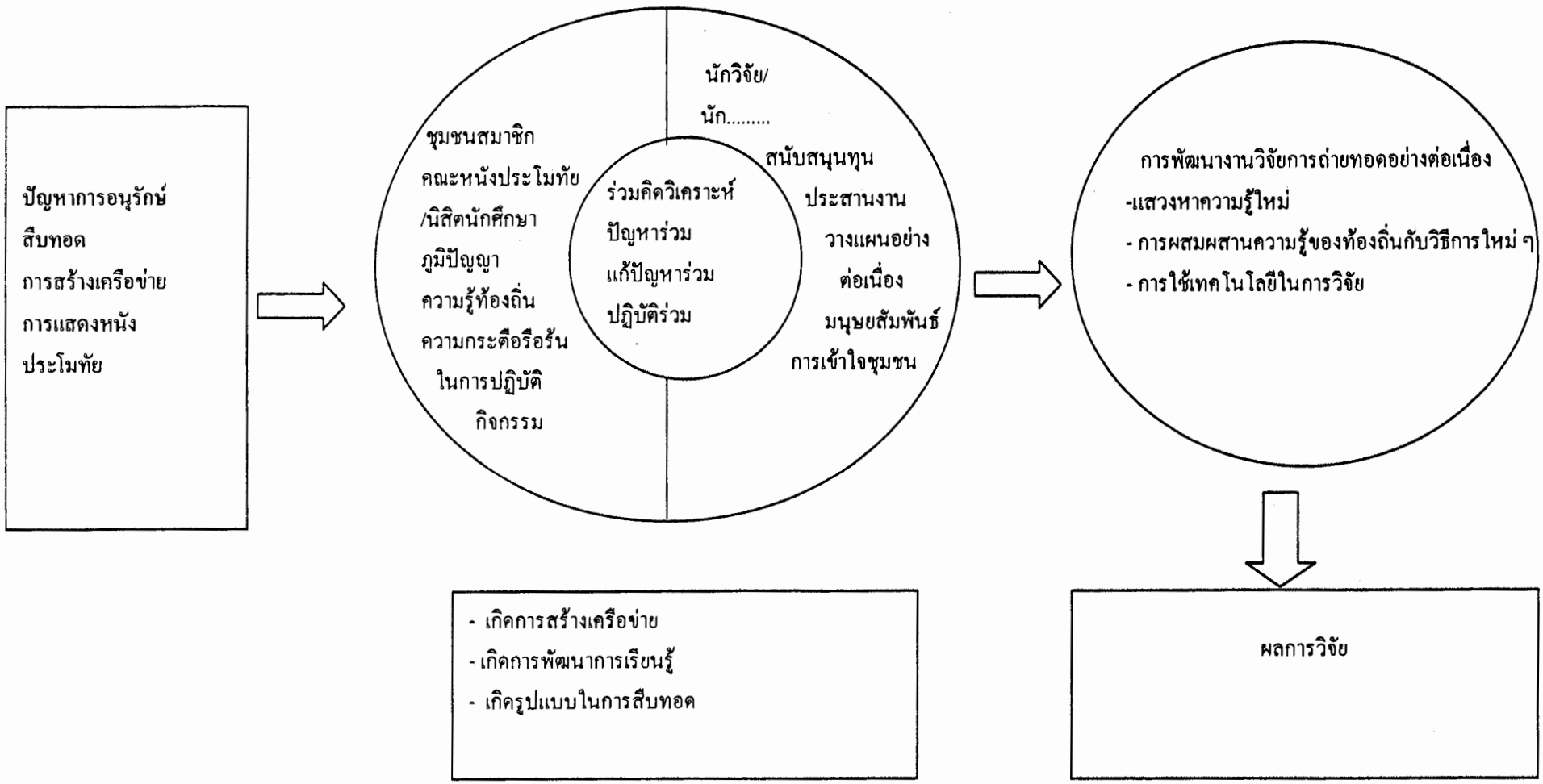
การสร้างเครือข่ายความเข้มแข็ง หมายถึง การประสานงานการให้ความร่วมมือในด้านการถ่ายทอดความรู้ การปฏิบัติกิจกรรมทางศิลปะการแสดงหนังประโมทัย ระหว่าง ศิลปินนักแสดงหนังประโมทัย และนิสิต นักศึกษา ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่วิจัย

กระบวนการถ่ายทอดการแสดง หมายถึง การสร้างรูปแบบการเรียนรู้ และวิธีการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย โดยวิธีการเรียนรู้อย่างเป็นระบบจากประสบการณ์ปฏิบัติกิจกรรมร่วมกันระหว่างศิลปิน เยาวชน และนักวิจัย

หนังประโมทัย หมายถึง การแสดงหนังฉายเงา ทำจากหนังสัตว์ ฟอกแล้วระบายสี

แบ่งออกเป็นตัวพระ ตัวตลก และตัวประกอบอื่นๆ มีการเชิดตามบทประพันธ์ร้อยกรองไทยสำเนียงอีสาน ดนตรีประกอบได้แก่ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน

กรอบแนวคิด


ปัญหาการอนุรักษ์
สืบทอด
การสร้างเครือข่าย
การแสดงหนัง
ประโมทัย
นักวิจัย/
นัก.....
ชุมชนสมาชิก
คณะหนังประโมทัย
/นิสิตนักศึกษา
ภูมิปัญญา
ความรู้ท้องถิ่น
ความกระตือรือร้น
ในการปฏิบัติ
กิจกรรม
ร่วมคิดวิเคราะห์
ปัญหาร่วม
แก้ปัญหาร่วม
ปฏิบัติร่วม
สนับสนุนทุน
ประสานงาน
วางแผนอย่าง
ต่อเนื่อง
มนุษยสัมพันธ์
การเข้าใจชุมชน
การพัฒนางานวิจัยการถ่ายทอดอย่างต่อเนื่อง
-แสวงหาความรู้ใหม่
- การผสมผสานความรู้ของท้องถิ่นกับวิธีการใหม่ ๆ
- การใช้เทคโนโลยีในการวิจัย
- เกิดการสร้างเครือข่าย
- เกิดการพัฒนาการเรียนรู้
- เกิดรูปแบบในการสืบทอด
ผลการวิจัย

บทที่ ๒

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ คณะผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยทำการจัดหมวดหมู่ไว้ดังนี้

๑. สังคมและวัฒนธรรมอีสาน
๒. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอีสาน
๓. หลักการอนุรักษ์และพัฒนา
๔. หลักการเรียนรู้และการถ่ายทอด
๕. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังตะลุงและหนังประโมทัย
๖. การวิจัยเชิงปฏิบัติการ
๗. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
๘. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    ๘.๑ งานวิจัยในประเทศ
    ๘.๒ งานวิจัยต่างประเทศ

สังคมและวัฒนธรรมอีสาน

การที่มนุษย์มาอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มเป็นสังคมขึ้นมาย่อมต้องมีความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกของกลุ่ม มีระเบียบแบบแผนที่ควบคุมพฤติกรรมของบุคคลในกลุ่ม ให้อยู่ในขอบเขตที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข สิ่งที่เป็นเครื่องมือในการควบคุมพฤติกรรมของกลุ่มคนนี้เรียกว่า “วัฒนธรรม” ดังนั้นวัฒนธรรมจึงเปรียบเหมือนอาภรณ์ห่อหุ้มร่างกายตกแต่งคนให้น่าดูชม วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ควบคู่กับคนเสมอ อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นนามธรรมวัตถุธรรม

ความหมายของวัฒนธรรม

นักวิชาการหลายคนได้กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมไว้ ซึ่งนำเสนอไว้เป็นรายละเอียดต่อไปนี้

พระยาอนุมานราชธน (๒๕๐๑ : ๑๘) กล่าวว่าวัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงหรือปรับปรุงหรือผลิตขึ้น เพื่อความเจริญงอกงามในวิถีชีวิตและส่วนรวม วัฒนธรรมคือวิถีชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้ เอาอย่างกันได้ วัฒนธรรมจึงเป็นผลผลิตของ

ส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนสมัยก่อน สืบต่อกันมาเป็นประเพณี วัฒนธรรมจึงเป็นทั้งความคิดเห็นหรือการกระทำของมนุษย์ในส่วนรวมที่เป็นลักษณะเดียวกัน และสำแดงให้ปรากฏเป็นภาษา ความเชื่อ ระเบียบประเพณี

สุพัตรา สุภาพ (๒๕๑๘ : ๑๑๙) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมมีความหมายคลอบคลุมทุกสิ่งทุกอย่าง ที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่งมนุษย์ได้คิดสร้างระเบียบกฎเกณฑ์ใช้ในการปฏิบัติ การจัดระเบียบตลอดจนระบบความเชื่อ ค่านิยม และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ

อัธยา โกมลกาญจน์ (๒๕๑๙ : ๑๙-๒๐) กล่าวถึงวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมคือความก้าวหน้าของมนุษย์หรือลักษณะประจำชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งที่อยู่ในสังคม ซึ่งไม่เพียงแต่จะหมายถึงความสำเร็จในด้านศิลปกรรมหรือมารยาททางสังคมเท่านั้น กล่าวคือ ชนทุกกลุ่มต้องมีวัฒนธรรม ดังนั้นเมื่อมีความแตกต่างระหว่างชนแต่ละกลุ่ม ก็ย่อมมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมนั่นเอง

นิคม มูสิกะคามะ (๒๕๔๕ :๔) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือวิถีชีวิตของคน เกิดจากกระบวนการอันซับซ้อน ทางสังคมหรือกลุ่มชนโดยรวมเอามิติทางด้านจิตใจ วัตถุ ภูมิปัญญาและอารมณ์ เข้าไว้ด้วยกันจนเป็นรูปแบบเอกลักษณ์ของสังคมนั้น มิใช่เพียงเรื่องของศิลปะและวรรณกรรม หากหมายความถึงรูปแบบของชีวิต สิทธิมนุษย์ชนขั้นพื้นฐาน ระบบค่านิยมตลอดจนขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี และความเชื่อต่าง ๆ

ไทเลอร์ (Tylor, ๑๘๗๑ : ๑) เป็นนักมนุษยวิทยาและเป็นบิดาของสาขามานุษยวิทยาวัฒนธรรม ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรม คือ ผลรวมของบรรดาสิ่งต่าง ๆ ที่มีความซับซ้อน ที่ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี อุปนิสัย ตลอดจนพฤติกรรมอื่น ๆ ที่มนุษย์แสดงออกในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคม

กรีน (Greem, ๑๙๗๒ : ๗๕) เป็นนักสังคมวิทยาชาวเยอรมัน ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรมคือกระบวนการถ่ายทอดทางสังคม ให้บุคคลเกิดความรู้ รู้จักวิธีปฏิบัติมีความเชื่อ ตลอดจนเข้าใจผลิตผลทางศิลปะทั้งหลาย และดำรงรักษาสิ่งเหล่านั้นไว้หรือเปลี่ยนแปลงไปในเวลาที่เหมาะสม

ลินตัน (Linton, ๑๙๗๓) เป็นนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน ได้ให้ความหมายไว้ว่า วัฒนธรรมเป็นผลงานของความรู้ ทัศนคติแบบแผน พฤติกรรมหรือลักษณะที่สมาชิกใช้ร่วมกันและถ่ายทอดไปยังสมาชิกรุ่นต่อมาในสังคมใดสังคมหนึ่ง

โรเจอร์ส (Rogers, ๑๙๗๖) เป็นนักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน ได้กล่าวว่าวัฒนธรรมหมายถึงแบบแผนที่เกิดจากการเรียนรู้ และเป็นที่ยอมรับปฏิบัติร่วมกันของสมาชิกในสังคม รวมทั้งมีการถ่ายทอดไปสู่สมาชิกรุ่นต่อ ๆ มา

พัทยา สายหู (๒๕๑๔ : ๓) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมคือแบบอย่างการดำรงชีวิตของกลุ่ม ซึ่งสมาชิกเรียนรับถ่ายทอดไปด้วยการสั่งสอน ทั้งทางตรงและทางอ้อม

ไพฑูรย์ เคลือแก้ว (๒๕๑๕ : ๕๘-๕๙) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมไว้ ๒ ประการด้วยกันคือ ๑) วัฒนธรรมหมายถึง มรดกทางสังคม เป็นลักษณะพฤติกรรมที่สังคมมนุษย์ได้สะสมไว้ในอดีต และได้ตกทอดมาเป็นสมบัติที่มนุษย์ปัจจุบันนำเอามาใช้ในการครองชีวิต ๒) วัฒนธรรมหมายถึง แบบแผนแห่งการครองชีวิต

โดยสรุปวัฒนธรรม หมายถึง รูปแบบหรือวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม สิ่งดีงามความเจริญก้าวหน้าของมนุษย์ ที่มีการถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้ เอาอย่างกันได้ ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ กฎหมาย ประเพณี มรดกทางสังคม

ความสำคัญของวัฒนธรรม

วัฒนธรรมเป็นเรื่องที่สำคัญยิ่งในความเป็นชาติ ชาติใดที่ไร้เสียซึ่งวัฒนธรรมอันเป็นของตัวเองแล้ว ชาตินั้นจะคงความเป็นชาติอยู่ไม่ได้ ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าวัฒนธรรมมีความสำคัญดังที่ พิสมัย ผลพฤษ์ไพร (๒๕๓๖ : ๑๓๐) ได้สรุปไว้ดังต่อไปนี้

๑. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ชี้แสดงให้เห็นความแตกต่างของบุคคล กลุ่มคน หรือชุมชน

๒. เป็นสิ่งที่ทำให้คนมีความแตกต่างจากสัตว์

๓. ช่วยให้เราเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ที่เรามองเห็น การแปลความหมายของสิ่งที่เรามองเห็นนั้นขึ้นอยู่กับศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชน ซึ่งเกิดจากการเรียนรู้และถ่ายทอดวัฒนธรรม

๔. วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดปัจจัย ๔ ได้แก่ เครื่องนุ่งห่ม อาหาร ที่อยู่อาศัย การรักษาโรค

๕. วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดการแสดงความรู้สึกทางอารมณ์ และการควบคุมอารมณ์

๖. วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดการกระทำบางอย่างในชุมชนว่าเหมาะสมหรือไม่ ซึ่งการกระทำบางอย่างในสังคมหนึ่งเป็นที่ยอมรับว่าเหมาะสม แต่เป็นที่ยอมรับในอีกสังคมหนึ่ง

วัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ของเผ่าพันธุ์ การรักษาเผ่าพันธุ์คือการทำนุบำรุงรักษาวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นเครื่องวัดความเจริญก้าวหน้าของเผ่าพันธุ์ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ดังที่นิคม มูสิกะคามะ (๒๕๔๕ : ๕) ได้สรุปไว้ดังต่อไปนี้

๑ คุณภาพและมาตรฐานการดำรงชีวิต

๒ คุณภาพและมาตรฐานการศึกษาและวรรณกรรม

๓ คุณภาพและมาตรฐานทางด้านระเบียบวินัยทางสังคม

๔ คุณภาพและมาตรฐานด้านสุนทรียภาพ

๖.๕ คุณภาพและมาตรฐานด้านมนุษยชนและสิทธิเสรีภาพกับระบบประชาธิปไตย

ลักษณะของวัฒนธรรม

เพื่อที่จะให้เข้าใจถึงความหมายของคำว่า "วัฒนธรรม" ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น พิสมัย ผลพฤกษ์ไพร (๒๕๓๖ : ๑๓๑) ได้อธิบายถึงลักษณะของวัฒนธรรมไว้ดังนี้

๑. วัฒนธรรมเป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ มนุษย์รู้จักคิด มีความสุขสะดวกสบาย รู้จักแก้ไขปัญหา

๒. วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม เนื่องจากมีการถ่ายทอดการเรียนรู้ จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง ทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม โดยไม่ขาดช่วงระยะเวลา และมนุษย์ใช้ภาษาในการถ่ายทอดวัฒนธรรม

๓. วัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิต หรือเป็นแบบแผนของการดำเนินชีวิตของมนุษย์ มนุษย์เกิดในสังคมใดก็จะเกิดการเรียนรู้และซึมซับในวัฒนธรรมของสังคมที่ตนเองอาศัยอยู่ ดังนั้นวัฒนธรรมในแต่ละสังคมจึงแตกต่างกัน

๔. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่คงที่ มนุษย์มีการคิดค้นประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ และปรับปรุงของเดิมให้เหมาะสมกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อความเหมาะสม และความอยู่รอดของสังคม

การถ่ายทอดวัฒนธรรม

เมื่อวัฒนธรรมคือระบบสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นและมิใช่ระบบที่เกิดขึ้นโดยสัญชาติญาณ ก็ย่อมจะหมายความว่า วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์จะต้องเรียนรู้ และจะต้องมีการถ่ายทอดวัฒนธรรม การถ่ายทอดวัฒนธรรมที่เห็นได้ชัดคือ การที่พ่อแม่สอนลูกไว้ว่าอะไรควรทำอะไรไม่ควรทำ การถ่ายทอดวัฒนธรรมก็คือการสอนให้คนรุ่นหลังรู้จักระบบสัญลักษณ์ของสังคมซึ่งได้เคยมีการตกลงกันไว้ว่าประกอบด้วยอะไรบ้าง การที่สมาชิกเห็นพร้องต้องกันว่าควรจะถือวิธีการประพฤติปฏิบัติแบบใด มีการตกลงกัน ข้อตกลงคือการกำหนดหลักใหญ่ ๆ ที่สำคัญไว้ การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมก็จะดำเนินไปได้อย่างไม่มีปัญหา (อมรา พงศาพิชญ์ ๒๕๓๗ : ๒๑)

การรับวัฒนธรรมจากสังคมอื่น

นอกจากว่ามนุษย์เราจะถ่ายทอดวัฒนธรรมจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งแล้ว มนุษย์เราอาจจะรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากวัฒนธรรมข้างเคียงได้ แต่ทั้งนี้ย่อมหมายความว่าส่วนของวัฒนธรรมที่รับมาจากสังคมข้างเคียงนั้นไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคม ส่วนของวัฒนธรรมสังคมข้างเคียงที่รับมาจะต้องสอดคล้องกับของเดิมที่มีอยู่ และเมื่อสอดคล้องกันได้ก็จะค่อย ๆ รับกันไป และในที่สุดก็จะแยกไม่ออกว่า วัฒนธรรมส่วนใดเป็นของเดิมและวัฒนธรรมส่วนใดรับมาจากสังคมอื่น การรับเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาในระยะแรกอาจเรียกได้ว่าเป็นการยืมวัฒนธรรมแต่เมื่อนาน ๆ ไปเข้าการยืมก็จะกลายเป็นการรับการยืมวัฒนธรรมนับเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (อมรา พงศาพิชญ์. ๒๕๓๗ : ๒๑)

วัฒนธรรมพื้นบ้าน

มีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ ซึ่งสามารถนำมาเสนอไว้ดังต่อไปนี้

บุญยงค์ เกศเทศ (๒๕๓๖ : ๔๕) กล่าวว่า ธรรมชาติของวัฒนธรรมย่อมมีการสืบต่อถ่ายทอดกันอยู่เสมอ โดยเฉพาะในสังคมที่มีการคมนาคมติดต่อกันอย่างกว้างขวางและรวดเร็วการแลกเปลี่ยนหรือผสมผสาน ทางวัฒนธรรมไม่จำกัดเฉพาะในท้องถิ่น หรือภายในประเทศเท่านั้น หากยังขยายขอบเขตออกไปต่างประเทศด้วย

พัทยา สายหู (๒๕๓๖ : ๑๔) กล่าวว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านคือแบบฉบับร่วมกันของกลุ่มชนหรือสังคมชาวบ้าน ซึ่งเกิดขึ้นด้วยความรู้ความเข้าใจ ความสามารถสร้างความพอใจค่านิยม ซึ่งปัจจัยทั้ง ๔ นี้ รวมกันจึงเกิดมีสิ่งที่เรียกว่า "วัฒนธรรม" เมื่อสิ่งทั้งหลายที่ทำขึ้นมาใช้ร่วมกันสามารถสนองความต้องการ ความพอใจของกลุ่มคนภายในเงื่อนไขและสภาพการณ์ของชีวิตในกาละและเทศะ ก็ดำรงอยู่ได้ และจะอยู่ต่อไปตราบที่เงื่อนไขและปัจจัยทั้งหลายที่เกี่ยวกันนั้นไม่เปลี่ยนแปลง

ธิดา โมสิกรัตน์ (๒๕๒๕ : ๓๕๐) กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้าน หมายถึงกิจกรรมการเล่นของสังคม ซึ่งไม่ทราบที่มาแต่ได้รับการยอมรับและถ่ายทอดการเล่นต่อ ๆ กันมาโดยไม่ขาดสาย

วิวัฒน์ชัย บุญยภักดิ์ (๒๕๓๑ : ๓๒ - ๓๗) กล่าวโดยสรุปว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านมีความมุ่งหมายส่งเสริมทั้งตัววัฒนธรรมและผู้สร้างงานวัฒนธรรมที่มีฝีมือ หรือความชำนาญพิเศษ การส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อรองรับการท่องเที่ยว ควรพัฒนาไปในรูปแบบที่เหมาะสม จึงจำเป็นต้องมีการประยุกต์การพัฒนารูปแบบและเนื้อหา เพื่อปลุกเร้าให้เกิดความสนใจและตระหนักในความสำคัญมากขึ้น โดยมีการวางแผนและประสานงานกันอย่างรอบคอบ

อุดม หนูทอง (๒๕๓๑ : บทนำ) กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ชาวบ้านสมัยก่อนสร้างสรรค์ขึ้นจากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมแต่ละถิ่น เป็นมรดก

ที่ชาวบ้านนั้นสั่งสม สืบทอดเป็นอย่างชาวบ้าน คืออาศัยการบอกเล่า จดจำ ทำตามครู รู้แบบซึมซับและรับความพอใจ การละเล่นพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งของชาติ และเป็นชีวิตจิตใจของชาวบ้าน

เรณู โกศินานนท์ (๒๕๒๙ : ๑) กล่าวว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้านแต่ละภูมิภาคสามารถบ่งบอกถึงกลุ่มหรือชาติพันธ์ได้ เพราะแต่ละกลุ่มชนหรือแต่ละชาติพันธ์ก็มีศิลปะการแสดงแตกต่างกันไป ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต กลั่นกรองมาจากสภาพความเป็นจริงด้านจิตใจ ซึ่งเกี่ยวโยงเป็นสายทางวัฒนธรรม

ปราณี วงษ์เทศ (๒๕๒๘ : ๒๒๔ - ๓๒๔) กล่าวว่า การละเล่นของคนไทยในอดีตมักมีความสัมพันธ์อยู่กับพิธีกรรมและการทำมาหากิน โดยเห็นจากลักษณะต่าง ๆ เช่น ความเชื่อหรือที่มาของการละเล่น ที่เชื่อว่ามีกำเนิดจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย โอกาสที่เล่นจะเป็นส่วนหนึ่งของงานพิธีกรรมในชุมชนเสมอ เนื้อหาจะเป็นสัญลักษณ์เน้นความอุดมสมบูรณ์ ความเชื่อทางศาสนาเป็นที่รับรู้ร่วมกันของชุมชน ซึ่งมีความหมายอย่างยิ่งต่อเสถียรภาพของชุมชนนั้น ๆ ดังนั้นการละเล่นคือการเข้าร่วมพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์และความมั่นคงปลอดภัยของชุมชน

ผอบ นะมาตร์ (๒๕๒๔ : ๖๙) กล่าวว่า วัฒนธรรมประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี และความสามารถอื่น ๆ วัฒนธรรมสามารถถ่ายทอดสืบต่อกันได้ เนื่องจากมนุษย์สามารถติดต่อทำความเข้าใจกันได้ด้วยภาษาพูดและภาษาเขียน

สมหวัง คงประยูร (ม.ป.ป. : ๑๗) กล่าวว่า ศิลปะการแสดงต่าง ๆ ของคนไทยเป็นสัญลักษณ์แห่งจิตใจของคนในแต่ละท้องถิ่นที่แสดงออกให้ปรากฏ โดยทางหู ทางตา จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป เนื่องมาจากอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม อันได้แก่ สภาพภูมิอากาศ ถิ่นที่อยู่อาศัย

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๙ : ๑) กล่าวถึงความหมายของละเล่นพื้นบ้าน หมายถึงการละเล่นรื่นเริง หรือมหรสพซึ่งจัดความสำเริงอารมณ์ของผู้เล่น แต่เน้นที่ผู้ชมเป็นสำคัญ มีผู้แสดงหรือครูผู้แสดงให้ความบันเทิง และมีผู้ชมเป็นฝ่ายรับความบันเทิงหรืออาจร่วมกันทั้ง ๒ ฝ่าย การละเล่นพื้นบ้านแต่ละอย่าง มีรูปแบบการแสดง และมีการสืบทอดรูปแบบหลักต่อ ๆ กันมา

ปราณี วงษ์เทศ (๒๕๒๕ : ๘) กล่าวว่าไม่มีศิลปวัฒนธรรมชนิดใดที่อยู่ ๆ ก็หายไปทันทีทันใด หากจะมีลักษณะค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลงไปทีละน้อย สิ่งเหล่านี้ปรากฏมาแล้วจากอดีตมากมาย ทั้งมีหลักฐานชัดเจนและไม่มีหลักฐานชัดเจน

จารุวรรณ ธรรมวัตร (ม.ป.ป. : ๑๑๙ - ๑๒๘) กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เพราะมนุษย์ได้นำทรัพยากรธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่น มาเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความบันเทิงให้แก่ตนเอง

กัญญา บุรีรัตน์, วิบัณฑิตา ช่วยชูวงษ์ และวรรณศักดิ์พิจิตร บุญเสริม (๒๕๒๘ : ๑ - ๖๔) ได้รวบรวมการละเล่นไทย ๓๑ เรื่อง โดยได้วิเคราะห์แนวทางในการศึกษาตามหัวข้อต่อไปนี้คือ ชื่อเรื่อง ชื่อผู้ศึกษา วิธีการศึกษา แหล่งข้อมูล จุดมุ่งหมาย วิธีดำเนินการจัดกระทำ

ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลการวิเคราะห์ รวมทั้งข้อเสนอแนะ รวมทั้งสิ้น ๑๐ หัวข้อ โดยพยายามจัดระบบการศึกษาการละเล่นอย่างมีแบบแผน

ผอบ โปษะกฤษณะ (๒๕๒๐ : ๑ - ๒๒๖) ได้ศึกษาวรรณกรรมที่ประกอบการเล่นหนังใหญ่วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี โดยศึกษาความสำคัญของการเล่นหนังใหญ่วัดขนอน ตัวหนัง การเชิด บทพากย์ บทเจรจา ดนตรี ตลอดจนความสัมพันธ์ขององค์ประกอบนั้น ๆ และวิวัฒนาการของหนังใหญ่วัดขนอน

สังคมอีสาน

สภาพทั่วไปของภาคอีสาน

อีสานเป็นดินแดนแห่งอารยธรรมอันหลากหลายบนพื้นที่กว้างใหญ่ไพศาลถึง ๑๖๘, ๘๕๔.๓ ตารางกิโลเมตร ครอบคลุมพื้นที่ ๑ ใน ๓ ของประเทศ ประกอบด้วยจังหวัดต่าง ๆ จำนวน ๑๙ จังหวัด คือเลย หนองคาย อุดรธานี สกลนคร นครพนม หนองบัวลำภู มุกดาหาร ขอนแก่น มหาสารคาม ยโสธร กาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด ชัยภูมิ นครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ อำนาจเจริญ และอุบลราชธานี ลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบสูงเกิดการยกตัวของแผ่นดินด้านตะวันตกและด้านใต้ มีเทือกเขาเพชรบูรณ์และดงพญาเย็นกั้นระหว่างภาคกลางและภาคเหนือ ส่วนทางตอนบนของภาคมีเทือกเขาภูพาน

อีสาน เป็นดินแดนที่แยกจากที่ราบภาคกลาง โดยมีภูเขาที่ยกขึ้นมาประดุจขอบของที่ราบสูง หันด้านชันไปทางภาคกลาง ด้านใต้ด้านชันไปทางที่ราบต่ำเขมร ที่ราบสูงลาดเอียงไปทางตะวันออกเฉียงใต้ไปทางบริเวณลุ่มแม่น้ำโขง บริเวณที่ราบสูงที่กว้างขวางของภาคนี้คือที่ราบสูงโคราช (Khorat Plain) โดยมีทิวเขาต่าง ๆ เป็นขอบบริเวณที่ราบสูงโคราชนี่ประกอบด้วยหินทราย มีลักษณะเป็นแอ่งรูปก้นกระทะ พื้นแผ่นดินเป็นลูกฟูกน้อย ๆ บริเวณตอนกลางค่อนไปทางเหนือที่ทิวเขาเตี้ย ๆ คือภูพานเป็นรูปโค้งพระจันทร์เสี้ยว จากบริเวณใกล้ปากน้ำมูลทางใต้ขึ้นไปเหนือโค้งไปบรรจบกับบริเวณที่ราบสูงแถบภูกระดึงในจังหวัดเลย ทำให้ภาคอีสานเป็นลักษณะแอ่ง ๒ แอ่ง ในที่ต่ำมีบ่อ หนอง บึง มีน้ำท่วมในฤดูน้ำหลาก แอ่งใหญ่ตอนล่าง คือแอ่งโคราช (Khorat Basin) เป็นแอ่งที่มีอาณาเขตกว้างขวาง มีแม่น้ำมูลและสาขาใหญ่น้อยลำน้ำชี ปาวและพองไหลผ่านลงสู่แม่น้ำโขงทางภาคตะวันออก แต่ลำแม่น้ำเหล่านี้ไหลลงสู่แม่น้ำโขงไม่สะดวก เพราะระดับพื้นดินกลางแอ่งสูงทำให้เกิดน้ำขังตลอดฤดู น้ำท่วมทุกปี บริเวณนี้คือบริเวณทุ่งกุลาร้องไห้แต่พอถึงหน้าแล้งน้ำจะระเหยแห้งจนเป็นทุ่งโล่งดินกร่อยทำการเพาะปลูกไม่ได้ผล มีแต่ป่าละเมาะประปรายหญ้าขึ้นก็ใช้เลี้ยงสัตว์ไม่ได้ ในฤดูน้ำหลากน้ำจะท่วมเต็มบริเวณทำให้มีการจับปลากันมากและบริเวณปากน้ำมูลมีตะกอนทับถมเป็นที่ราบกว้างอุดมสมบูรณ์

ส่วนแอ่งแผ่นดินตอนบนหรือตอนเหนือของที่ราบสูง เลยทิวเขาภูพานขึ้นไปคือแอ่งสกลนคร (Sakonnakonn Basin) มีเนื้อที่กว้าง มีแม่น้ำเล็ก ๆ ไหลผ่านเช่น แม่น้ำสงคราม แม่น้ำพุง ซึ่งไหลลงแม่น้ำโขง มีหนองน้ำที่มีน้ำใช้ตลอดปี คือ หนองหาน จังหวัดสกลนคร เป็นหนองน้ำหรือทะเลสาบน้ำจืดที่ใหญ่ที่สุดของประเทศ นอกจากนี้ก็มีหนองหานกุมภวาปี จังหวัดอุดรธานีและหนองญาติ จังหวัดนครพนม แผ่นดินหลายแห่งที่เป็นที่ลุ่มดินเค็มใช้ประโยชน์ได้น้อย

โครงสร้างของแผ่นดินอีสานประกอบด้วยดินทราย ทำให้ดินบางส่วนที่ผุกร่อนพังมาปกคลุมบริเวณนี้อย่างกว้างขวาง ทำให้ดินมีลักษณะเป็นดินทรายร่วน น้ำซึมผ่านได้ง่าย ไม่เก็บน้ำแม้ฝนจะตกมากก็ไม่สามารถเก็บน้ำไว้ให้ความชุ่มชื้นแก่พื้นดินและพืชผลได้ จึงกลายเป็นดินที่เต็มไปด้วยความแห้งแล้ง ขาดแคลนน้ำในการเกษตรและอุปโภคบริโภค

ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของภาคอีสาน

ภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตั้งอยู่ตอนกลางของคาบสมุทรอินโดจีนหรือตอนกลางของภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีพิกัดทางภูมิศาสตร์ของที่ตั้งอยู่ที่ละติจูด ๑๔ องศา ๖ ลิปดา ๕๐ ฟิลิปดาเหนือ ถึงละติจูด ๑๘ องศา ๖ ลิปดา ๔๘ ฟิลิปดาเหนือ และลองติจูด ๑๐๐ องศา ๕๐ ลิปดา ๔๘ ฟิลิปดาเหนือ ถึงลองติจูด ๑๐๕ องศา ๔๘ ลิปดา ๒๒ ฟิลิปดาเหนือ มีอาณาเขตและพรมแดนดังนี้

ทิศเหนือ จดแขวงไชยบุรี แขวงเวียงจันทร์ แขวงบริคัณฑ์ แขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยมีแม่แม่น้ำโขงเป็นเส้นกั้นพรมแดน

ทิศใต้ จดเขตจังหวัดนครนายก จังหวัดปราจีนบุรี เขตพระตะบอง เขตเสียมราช เขตอุดรมีชัย เขตพระวิหาร และเขตจอมพระสาน ของสาธารณรัฐกัมพูชา

ทิศตะวันออก จดแขวงคำม่วน แขวงสะวันนะเขต แขวงวาปีคำทอง แขวงจำปาสัก และแขวงสีทันดอน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และสาธารณรัฐกัมพูชา

ทิศตะวันตก จดเขตจังหวัดพิษณุโลก จังหวัดเพชรบูรณ์ จังหวัดลพบุรีและจังหวัดสระบุรี

ลักษณะภูมิอากาศของภาคอีสานเป็นภูมิอากาศแบบร้อนชุ่มชื้นสลับแล้ง (Tropical wet and dry climate) หรือ ภูมิอากาศแบบทุ่งหญ้าเมืองร้อนหรือทุ่งหญ้าซาวันนา (Tropocal savanna) อุณภูมิเฉลี่ยตลอดทั้งปีประมาณ ๓๓ องศาเซลเซียส เดือนที่อุณหภูมิเฉลี่ยสูงสุด คือ เดือนเมษายน ประมาณ ๓๘ องศาเซลเซียส เดือนที่อุณหภูมิต่ำที่สุดคือ เดือนธันวาคม ประมาณ ๒๘ องศาเซลเซียส

ปริมาณน้ำฝนเฉลี่ยเฉพาะทั้งภาคประมาณ ๑,๕๘๗ มิลลิเมตร ซึ่งมีปริมาณมากกว่าภาคเหนือและภาคกลาง ฝนจะตกชุกในเดือนมิถุนายนและสิงหาคม และฝนตกเฉลี่ยน้อยที่สุดในเดือนธันวาคม

ภูมิอากาศที่เด่นเฉพาะของภาค คือมีพายุหมุนเขตร้อน ส่วนใหญ่เป็นดีเปรสชั่นเคลื่อนผ่าน ทำให้เกิดอุทกภัยได้และบางทีอาจพายุฝนฟ้าคะนองที่มีอัตราความเร็วถึง ๖๗ – ๘๐ น็อต หรือเร็วกว่าพายุใต้ฝุ่นบางพื้นที่ นอกจากนั้นแล้วยังมีช่วงฝนแล้งหรือทิ้งช่วง (Dry spell) ประมาณปลายเดือนมิถุนายนถึงสัปดาห์แรกของเดือนสิงหาคม

สังคมและประชากร

ประชากรส่วนใหญ่ในภูมิภาคเป็นกลุ่มที่พูดภาษาไท – ลาว ซึ่งเรียกตัวเองว่าไทย –อีสาน มีชนกลุ่มน้อยอยู่บ้าง เช่น เขมรและกุยในจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ ชาวบนในจังหวัดชัยภูมิ ผู้ไทในเขตจังหวัดนครพนม สกลนคร กาฬสินธุ์ นอกจากนั้นยังมีแสก ย้อ และโซ่ ซึ่งอยู่ในบางส่วนของจังหวัดนครพนม สกลนคร กลุ่มผู้ไท แสกย้อ และโซ่ เข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือประมาณ ๑๕๐ ปีที่ผ่านมา ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าอยู่หัว สามารถแยกเผ่าพันธุ์ได้ดังนี้

๑. เผ่ามอญ - เขมร ประกอบด้วย

๑.๑ ขมุ หรือ ผู้ทึง พบในเขตอำเภอบึงกาฬ จังหวัดหนองคาย จังหวัดนครพนม จังหวัดอุบลราชธานี

๑.๒ โส้ (โซ้) พบในจังหวัดสกลนคร จังหวัดนครพนม

๑.๓ แสก พบในจังหวัดนครพนม

๑.๔ กระลองหรือกะเลิง พบในจังหวัดสกลนคร จังหวัดนครพนม

๑.๕ ส่วยหรือกุย มี ๒ พวก คือ ลาวส่วยอยู่แถบจังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดอุบลราชธานี และพวกเขมรส่วย อยู่เขตจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดร้อยเอ็ด

๒. เผ่าไทย ประกอบด้วย

๒.๑ ไทยโคราช ตั้งถิ่นฐานอยู่จังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์และบางส่วนของจังหวัดชัยภูมิ

๒.๒ ไทยอีสานหรือไทยลาว ประกอบด้วย ลาวเวียง พบทั่วไปโดยเฉพาะด้านอีสานตอนเหนือ ลาวกาว ตั้งถิ่นฐานหนาแน่นทางภาคอีสานตะวันออก

๒.๓ ลาวพวน อพยพมาจากแขวงเชียงขวางภาคเหนือของประเทศลาว พบมากในจังหวัดอุดรธานี จังหวัดหนองคาย จังหวัดสกลนคร จังหวัดนครพนม

๒.๔ ผู้ไท อาศัยอยู่ในจังหวัดสกนคร จังหวัดสกลนคร จังหวัดมุกดาหาร จังหวัดกาฬสินธุ์ จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดยโสธร

๒.๕ ย้อ อพยพมาจากฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง อาศัยอยู่ในจังหวัดสกลนคร จังหวัดนครพนม และจังหวัดมหาสารคาม

๒.๖ โย้ย ตั้งถิ่นฐานหนาแน่นอยู่ในเขตอำเภออากาศอำนวย จังหวัดสกลนคร

วิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของคนอีสาน

อดีตที่ผ่านมาสังคมส่วนใหญ่ของคนอีสานเป็นสังคมชนบทอาชีพหลักคือทำไร่ ทำนา ชาวบ้านจะรวมตัวกันตั้งถิ่นฐานพึ่งพาอาศัยกัน และเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่เป็นกลุ่มสังคมเกษตรกรรม ที่พึ่งพาอาศัยกันเองได้ โดยลำพัง ไม่ต้องพึ่งพาอาศัยสังคมภายนอก แต่ละครอบครับดำรงชีวิตด้วย ความเรียบง่าย เช่น เอาปลาไปแลกข้าว หรือเอาเกลือไปแลกปลา เป็นต้น ดังนั้นในแต่ละวันจึงไม่ต้องใช่จ่ายเงิน

ในสภาพปัจจุบันวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมเกษตรกรรมอีสาน ไม่สามารถพึ่งพาตัวเองได้อย่างแต่ก่อน สถาบันครอบครัวได้ล่มสลายไปพร้อมกัน เงินคือปัจจัยที่สำคัญที่สุดที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ วิถีชีวิตของชาวบ้านถูกกำหนดโดยกระแสโลกาภิวัตน์ (Globaliztion) ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาเริ่มเสื่อมลง สถาบันศาสนาหรือสิ่งยึดเหนี่ยวทางศาสนาทางจิตใจอ่อนล้าลง ค่านิยมทางวัตถุเข้ามาแทนที่ค่านิยมทางด้านจิตใจ เหมือนสังคมชนบทอื่น ๆ (ชาติชาย ควงสุภา. ๒๕๔๗ : ๗ - ๑๐)

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอีสาน

เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) คือเพลงของท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง และเป็นที่รู้จักกันดีเฉพาะถิ่นนั้นๆ ลีลาการขับร้อง หรือการฟ้อนรำจึงมีอิสระทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา จึงเป็นที่นิยมของชาวบ้าน ด้วยสาเหตุที่เพลงพื้นบ้านใช้ภาษาถิ่น ใช้ทำนองสนุก จังหวะเร้าใจ เนื้อหาถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด อุดมการณ์ ความเป็นอยู่และภูมิปัญญาชาวบ้าน ซึ่งแบ่งออกได้เป็นดังนี้

กลุ่มอีสานเหนือ

ซึ่งสืบทอดวัฒนธรรมมาจากกลุ่มวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขงที่เรียกว่า กลุ่มไทยลาว หรือ กลุ่มหมอลำหมอแคน ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่มีจำนวนมากที่สุดในภาคอีสาน

เพลงพิธีกรรม กลุ่มไทยลาวหรือกลุ่มหมอลำหมอแคนในกลุ่มไทยลาวนี้มี "ฮีตสิบสอง คลองสิบสี่" เป็นบทบัญญัติในการ ควบคุมสังคมอีสานเพื่อให้ประชาชนได้ประพฤติปฏิบัติตาม

เมื่อถึงเวลา ลักษณะของจารีตประเพณีที่ปรากฏอยู่ในฮีตสิบสองอันเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เช่น งานบุญต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อทางจิตวิญญาณตั้งแต่เกิดจนตาย แบ่งได้เป็น

เพลงเซิ้งต่าง ๆ เป็นเพลงที่ใช้ร้องประกอบพิธีตามความเชื่อของชาวอีสาน เช่น เพลงเซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางแมว เซิ้งนางด้ง เซิ้งผีโขน ใช้ร้องโดยมีจุดมุ่งหมายในการร้องเพื่อให้เกิดความสนุกสนานดึงดูดให้คนไปร่วมพิธี และการร้องเพลงเซิ้งยังเป็น สื่อกลางในการขอความร่วมมือในพิธีนั้น เช่น ขอเงิน ขอสิ่งของ หรือขอความร่วมมืออื่น ๆ ตามแต่จะต้องการ การร้องเพลงเซิ้งจะประกอบด้วยคนขับกาพย์นำและจะมีลูกคู่คอยร้องรับ ลักษณะบทเพลงจะเป็นเพลงแบบด้นกลอนสดรายละเอียดเกี่ยวกับ

เพลงเซิ้งต่าง ๆ เป็นเพลงที่ใช้ร้องประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของชาวอีสาน ใช้ร้องโดยมีจุดมุ่งหมายในการร้อง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานดึงดูดให้คนไปร่วมพิธี และการร้องเพลงเซิ้งยังเป็นสื่อกลางในการขอความร่วมมือในพิธีนั้น เช่น ขอเงินขอสิ่งของ หรือขอความร่วมมืออื่น ๆ ตามแต่จะต้องการ การร้องเพลงเซิ้งจะประกอบด้วยคนขับกาพย์นำและจะมีลูกคู่คอยร้องรับ ลักษณะบทเพลงจะเป็นเพลงแบบด้นกลอนสด

กลุ่มอีสานใต้

แบ่งออกเป็นกลุ่มที่สืบทอดวัฒนธรรมเขมร-ส่วย หรือเรียกว่า กลุ่มเจรียง-กันตรึม และกลุ่มวัฒนธรรมโคราช หรือเรียกว่า กลุ่มเพลงโคราช

เพลงพิธีกรรม

เรือมมม็วต เป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของชาวสุรินทร์ ซึ่งมีความเชื่อแต่โบราณว่า "เรือมมม็วต" จะช่วยให้คน กำลังเจ็บไข้ได้ป่วยมีอาการทุเลาลงได้ ผู้เล่นมม็วตไม่จำกัดจำนวน ในจำนวนผู้เล่นนั้นจะต้องมีหัวหน้าหรือครูมม็วตอาวุโส ทำหน้าที่เป็นผู้นำพิธีต่าง ๆ และเป็นผู้รำคาบไล่ฟันผีหรือเสนียดจัญไรทั้งปวง

เพลงร้องเพื่อความสนุกสนาน กันตรึม กันตรึมเป็นวงดนตรีพื้นบ้านของอีสานใต้ กันตรึมหรือโจ๊ะกันตรึมยังเป็นที่นิยมและมีบทบาทสำคัญ ตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบันสำหรับชาวอีสานใต้ เช่นเดียวกับหมอลำของชาวอีสานเหนือ ประวัติของการเล่นกันตรึม นี้ไม่มีผู้ทราบที่มาอย่างแน่นอน แต่เชื่อว่าการละเล่นกันตรึมนี้ได้รับการถ่ายทอดมาจากขอม วงกันตรึมยังใช้แสดงในงานต่าง ๆ เสมอ เช่น งานบวช งานแต่งงาน งานศพหรืองานพิธีกรรมอื่น แต่จังหวะลีลาในการแสดงจะ แตกต่างกันออกไปตามพิธีของแต่ละงาน โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบการแสดงกันตรึมก็จะแตกต่างกัน เช่น การแสดงในงานศพจะใช้ปี่อ้อมาบรรเลง แต่ถ้าเป็นงานแต่งงานก็จะใช้ปี่เตรียงหรือปี่เญ็นแทนปี่อ้อ ส่วนเนื้อร้องก็

เปลี่ยนไปให้เหมาะสมกับแต่ละงาน บทเพลงและทำนองเพลงกันตรึมมีหลากหลาย แต่พอจะแบ่งออกเป็น ๓ ประเภท

บทเพลงชั้นสูงหรือเพลงครู เป็นเพลงที่ถือว่ามีความศักดิ์สิทธิ์มักจะนำมาบรรเลงก่อนเพลงอื่น ๆ ส่วนมากมีท่วงทำนองช้า

บทเพลงสำหรับขบวนแห่ ใช้บรรเลงในขบวนแห่ต่างๆ มีท่วงทำนองสนุกสนาน และใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและการฟ้อนรำ

บทเพลงเบ็ดเตล็ด เป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนองลีลารวดเร็ว สนุกสนาน มักจะใช้บรรเลงบนเวที

เจรียง หรือจำเรียง ซึ่งเป็นคำภาษาเขมรแปลว่า ร้อง เป็นการขับร้องเป็นทำนองเสนาะแบบการอ่านทำนองเสนาะ ใช้ในการเล่าเรื่องโบราณวัฒนธรรมความเป็นอยู่และประเพณี หรือเล่านิทานเป็นการสั่งสอนให้คนทำความดี ลักษณะของเจรียงจึงคล้ายกับหมอลำและเพลงโคราช คนตรีที่ใช้ประกอบคือ แคน การแสดงประกอบด้วยผู้ร้องฝ่ายชาย ๑ คน และฝ่ายหญิง ๑ คน คนเป่าแคนอีก ๑ คน การแสดงอย่างเดียวกันนี้ในประเทศกัมพูชา เรียกว่า "โอะกัญโตล"

การเจรียงจะเริ่มต้นด้วยบทไหว้ครูเป็นการรำลึกถึงคุณพระศรีรัตนตรัย สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระคุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์ แล้วเริ่มบทปฏิสันฐานกับผู้ฟังบอกเล่าถึงความสำคัญของการแสดงว่างานนั้น ๆ มีการบำเพ็ญกุศลอะไร บางครั้งก็ยกนิทานประกอบ การเจรียงอาจจะเจรียงเป็นกระทู้ถามตอบ ในช่วงหลัง ๆ จะเพิ่มความสนุกสนานโดยใช้บทหยอกล้อกระทบกระเทียบในลักษณะตลกคะนอง การเจรียงแบ่งออกได้หลายแบบเช่น

เจรียงซันตรูจ เป็นการร้องเล่นในเทศกาลต่าง ๆ โดยชายหนุ่มจะหาต้นเบ็ดมาหนึ่งต้น แล้วใช้ขนมต้มหรือผลไม้ผูกไว้ที่เชือกเบ็ด แล้วนำเบ็ดไปหย่อนล่อหญิงสาวถ้าหญิงสาวผู้ใดรับเหยื่อก็แสดงว่ารัก

เจรียงกันกรอบกัย (เพลงปรบไก่) เป็นการเล่นเจรียงคนเดียว ไม่มีดนตรีเป็นแบบแผน ส่วนใหญ่ใช้วิธีตบมือหรือสีซอเป็นการเจรียงแบบตลก

เจรียงตรัว เป็นการขับร้องเดี่ยวเป็นนิทาน ประกอบซอ คล้ายการ ลำพื้น ของชาวอีสานเหนือ ผู้ขับร้องจะสีซอไปด้วย

เจรียงจะเป่ย เป็นการขับร้องเดียวเป็นนิทาน ประกอบพิณกระจับปี่ มีผู้เล่นคนเดียวเป็นผู้ขับร้องและดีดจะเป่ย

เจรียง-จรวง แปลว่าขับร้องโดยปี่จรวงเป่าประกอบ เป็นการขับร้องโต้ถามกันเป็นเรื่องตำนาน สุภาษิตต่าง ๆ เดิมใช้ปี่จรวงประกอบแต่ปัจจุบันใช้ซอแทน

เจรียงนอรแก้ว มีผู้แสดงประกอบด้วยชาย ๒ คน หญิง ๒ คน เป็นการเล่นโต้ตอบระหว่างชายหญิง โดยแต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงและแม่เพลงร้องนำและมีลูกคู่ร้องตาม ต่อจากนั้นชายหญิงแต่ละฝ่ายจึงร้องโต้ตอบกันเป็นคู่ ๆ โดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ

เจรียงปังนา เป็นการขับร้องคล้ายกับเจรียงนอรแก้ว แต่มีจังหวะเร็วกว่า มีผู้แสดงประกอบด้วยชาย ๑ คน หญิง ๑ คน กลองโทน ๑ คน ขับร้องโดยบรรยายเรื่องราวตามต้องการ

เจรียงเบริน เป็นการร้องเพลงคลอกับซอแบบร้องคู่ชาย-หญิง คล้าย "หมอลำกลอน" ของชาวอีสานเป็นทำนองขับลำนำเรื่องราวหรือโต้ตอบซักถามนิทานชาดก

เจรียงตรุษ เป็นการร้องรำเป็นกลุ่มในวันขึ้นปีใหม่ (๑๓ เมษายน) โดยมีพ่อเพลงร้องนำแล้วลูกคู่ก็ร้องตาม หรือร้องรับเดินทางเป็นคณะไปร้องอวยพรตามบ้านต่าง ๆ เมื่ออวยพรเสร็จก็จะขอบริจาคเงินเพื่อไปทำสาธารณะประโยชน์ต่าง ๆ ลักษณะการร้องรำอันนี้คล้ายกับการเซิ้งบั้งไฟของชาวอีสานเหนือ

เจรียงกันตรึม ใช้ในงานมงคลโดยเฉพาะ เช่น กล่อมหอ ในงานแต่งงานขึ้นบ้านใหม่ มีผู้เล่นประกอบ ๔ คน เป็นชายทั้งหมด เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่อ้อ ๑ คน ซอด้วง ๑ คน กลองโทน ๒ คน คนตีกลองจะเป็นผู้ขับร้อง

อาไย เป็นเพลงปฏิพากษ์ร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว คล้ายเพลงอีแซวหรือลำตัดของภาคกลาง จะเล่นประกอบกับเครื่องมโหรี วิธีเล่นจะแบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจำนวนเป็นคู่เท่า ๆ กัน ไม่เกิน ๔ คู่ แต่ละคู่จะยืนหันหน้าเข้าหากันและร้องโต้ตอบกัน เปลี่ยนคู่เวียนไปเรื่อย ๆ ในระหว่างที่ร้องจบดนตรีก็จะรับเป็นท่อน ๆ และในช่วงดนตรีรับนี้ทั้งฝ่ายหญิงและชายจะรำต้อนกัน

เพลงโคราช เป็นเพลงพื้นบ้านที่มีอายุเก่าแก่มาก และเป็นเพลงครูของเพลงพื้นบ้านอื่นๆ เช่น เพลงฉ่อย ซึ่งใช้กลอนเพลงโคราชเป็นบทไหว้ครู เพลงโคราชเป็นกลอนปฏิพากย์คือเป็นการใช้ปฏิภาณในการแก้ปัญหาร้องโต้ตอบกัน ว่าแก้กันทันควันทันทีไม่ต้องอาศัยบทใด ๆ เลย ลักษณะเป็นกลอนด้นนิยมเล่นอักษรสัมผัส ทำให้มีความไพเราะขึ้น ภาษาที่ใช้ในกลอนเพลงโคราชจะใช้ภาษาโคราช ซึ่งมีลักษณะคล้ายภาษาไทยภาคกลางแต่เพี้ยนหรือแปร่งไป เพลงโคราชจะเล่นในโอกาสงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานบวช งานโกนจุก งานทำบุญ หรือแม้แต่งานศพก็เล่นเพลงโคราชได้เช่นกัน

เพลงโคราชคณะหนึ่ง ๆ มีผู้เล่นเพลงประมาณ ๖ คน แบ่งเป็น ๒ ฝ่ายคือ ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงอย่างละเท่า ๆ กัน สถานที่เล่นเดิมเล่นตามลานบ้าน ต่อมามีการยกเวทีขึ้น ๔ เสามีหลังคา เริ่มเล่นโดยผู้เล่นที่มีอาวุโสหรือหมอเพลงจะออกมาร้องก่อน แล้วฝ่ายหญิงจะว่าบทไหว้ครู ตามด้วยการร้องเกริ่นโต้ตอบกันไปทั้งสองฝ่าย ลักษณะการเล่นเพลงโคราชแบ่งได้อย่างกว้างๆ ๓ ประเภท คือ

เกี้ยวพาราสี เนื้อร้องจะเป็นคำเกี้ยวพาราสีระหว่างหญิงชาย ในบางครั้งอาจมีคำเสียดสีถ้อยคำที่รุนแรงและหยาบ ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงพื้นบ้านทั่วไป

ลองปัญญา เป็นการนำเอาปัญหาหรือปรัชญาพุทธศาสนา หรือตำนานเรื่องต่างๆ มาซักถาม ฝ่ายใดที่ตอบไม่ได้ก็จะถูกว่าให้ได้อาย

เล่าเป็นเรื่อง เช่น ยกนิทานที่มีคติสอนใจ หรือจับเรื่องราวตามธรรมเนียมของเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ โดยสมมติตัวละคร

การฟ้อนพื้นบ้านอีสาน

การฟ้อนรำของมนุษย์จะเกิดขึ้นเมื่อมนุษย์มีความเจริญทางอารมณ์และจินตนาการ ความสร้างสรรค์พอสมควร ดังนั้นมนุษย์ในทุก ๆ หมู่จะมีการเต้นรำหรือฟ้อนรำเป็นของตนเอง และพัฒนารูปแบบขึ้นมาตามลำดับ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการฟ้อนรำว่า "การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่ามนุษยชาติทุกภาษาไม่เลือกว่าจะอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนั้นคงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วย ทั้งนั้น อย่าว่าแต่มนุษย์เลย ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ ข้อนี้สังเกตเห็นได้ง่าย เช่น สุนัข และไก่กา เป็นต้น"

ในการที่จะวินิจฉัยว่ามนุษย์หมู่ใดมีความเจริญก้าวหน้าหรือล้าหลังหมู่อื่น โดยใช้แบบหรือศิลปะการแสดงมาเป็นเครื่องช่วยตัดสินใจ โดยเฉพาะการฟ้อนรำของชนในชาตินั้น การฟ้อนรำจะแบ่งออกเป็น ๒ ชนิด คือ

๑. การฟ้อนรำของชาวบ้าน (folk dance) คือการฟ้อนรำอันเกิดจากความรู้สึกของชนธรรมดาสามัญ โดยไม่ต้องมีการฝึกหัดหรือมีก็เพียงเล็กน้อย เต็มไปด้วยความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา

๒. การฟ้อนรำตามแบบแผน (classical dance) คือการฟ้อนรำที่ต้องอาศัยการฝึกหัดกันตามแบบฉบับ มีครูอาจารย์ตั้งกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เช่น การรำละครของไทย ซึ่งยกย่องว่าเป็นของสูง การฟ้อนรำตามแบบแผนไม่สามารถแสดงอารมณ์กับคนดู จึงเป็นความงามที่ปราศจากชีวิตคล้ายหุ่นที่ร่ายรำ การฟ้อนรำตามแบบฉบับของชาวอีสานนั้นผู้ฟ้อนมิได้เป็นช่างฟ้อนหรือช่างขับลำ แต่เป็นชาวบ้านในชุมชนหมู่บ้าน การฟ้อนรำอาจจัดให้มีขึ้นเพื่อการเฉลิมฉลองในวาระโอกาสต่าง ๆ เช่น หลังฤดูการเก็บเกี่ยว หรือฟ้อนรำเพื่อการทรงเจ้าเข้าผีรักษาอาการเจ็บป่วย เครื่องแต่งกายก็เป็นไปตามท้องถิ่น ข้อสำคัญต้องมีดนตรี มีจังหวะชัดและทำนองง่าย ๆ ประกอบเพื่อให้การฟ้อนรำพร้อมเพรียงกัน เมื่อเป็นการฟ้อนของชาวบ้านและเป็นการฟ้อนประจำของท้องถิ่น จึงมีผู้สืบทอดและสนใจในกลุ่มเล็ก ๆ ในท้องถิ่นและสถาบันทางการศึกษา เช่น โรงเรียน วิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏ ในปัจจุบัน) จนกระทั่งมีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้น

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวหมอลำ

ลำเป็นเพลงพื้นอีสานที่มีความเก่าแก่ไม่สามารถระบุได้ว่าเกิดขึ้นเมื่อใด นอกจากนี้ยังมีความเกี่ยวข้องกับ ขับ หรือ ลำ ในประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ด้วยความที่มีพัฒนาการที่ยาวนาน ลำจึงมีหลายทำนองและหลายรูปแบบ ในรายงานการวิจัยจะเน้นที่ลำกลอน ซึ่งส่วนที่เกี่ยวข้องมีรายละเอียดดังนี้

คำว่า "ลำ" มีความหมายสองอย่าง อย่างหนึ่งเป็นชื่อของเรื่อง อีกอย่างหนึ่งเป็นชื่อของการขับร้องหรือการลำ ที่เป็นชื่อของเรื่องได้แก่เรื่องต่าง ๆ เช่น เรื่องนกจอกน้อย เรื่อง ท้าวก่ำกาดำ เรื่องขูลูนางอั้ว เป็นต้น เรื่องเหล่านี้โบราณแต่งไว้เป็นกลอน แทนที่จะเรียกว่า เรื่องก็เรียกว่า ลำกลอนที่เอามาจากหนังสือลำ เรียกว่ากลอนลำ

อีกอย่างหนึ่งหมายถึงการขับร้อง หรือการลำ การนำเอาเรื่องในวรรณคดีอีสานมา ขับร้องหรือมาลำ เรียกว่า ลำ ผู้ที่มีความ ชำนาญในการขับร้องวรรณคดีอีสาน โดยการท่องจำเอากลอนมาขับร้อง หรือผู้ที่ชำนาญในการเล่านิทานเรื่องนั้น เรื่องนี้ หลายๆเรื่องเรียกว่า "หมอลำความเป็นมาเนื่องมาจากภาคอีสานประกอบด้วยกลุ่มวัฒนธรรมหลายกลุ่ม ที่สำคัญได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ กลุ่มวัฒนธรรมเจรียง-กันตรึม กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมโส้ กลุ่มวัฒนธรรมแสก และกลุ่มวัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อยอื่นๆ ในแต่ละวัฒนธรรมก็จะมีการละเล่นเป็นของตนเอง แต่ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะการละเล่นของกลุ่มหมอลำเท่านั้น

กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ คือกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดและมีประชากรอาศัยอยู่ในทุกจังหวัดของภาคอีสาน ลักษณะเด่นทางวัฒนธรรมของชนกลุ่มนี้ คือ พูดภาษาไทย-ลาว ผู้หญิงนุ่งผ้าถุงแบบธรรมดา ไม่มีหางหรือโจงกระเบน กินข้าวเหนียว ปลาแดก มีแคนเป็นเครื่องดนตรีเอก และมีหมอลำเป็นการละเล่นที่สำคัญที่สุด

ที่มาและความหมายของคำว่า "หมอลำ"

คำว่า "หมอลำ" ประกอบขึ้นด้วยคำสองคำ คือ "หมอ" และ "ลำ" คำว่าหมอนี้ หมายถึงผู้รู้หรือผู้เชี่ยวชาญในวิชาสาขาใดสาขาหนึ่ง เช่น หมอยา หมายถึง ผู้เชี่ยวชาญในการใช้ยา หมอมอ หมอโหร หมอทวย หมอเลข หรือ หมอฮูฮา (โหรา) หมายถึงผู้ชำนาญในการทำนายโชคชะตา หมอน้ำมนต์ หมายถึงผู้ชำนาญการในการทำน้ำมนต์ หมอสูตร หมายถึง ผู้เชี่ยวชาญในการใช้สูตร เช่น สูตรขวัญ และหมอธรรม หมายถึง ผู้ชำนาญการในการใช้คาถาในการสะเดาะเคราะห์ ปราบ หรือขับไล่ผีต่างๆ ให้หนีไป เป็นต้นส่วนคำว่า "ลำ" นั้น ท่านผู้รู้บางท่านได้สันนิษฐานไว้ดังนี้ คือ แนวสันนิษฐานที่บอกว่า ลำเป็นคำลักษณะนาม ใช้เรียกสิ่งที่มีลักษณะยาว เช่น ลำไผ่ ลำพร้าว ลำตาล หรือลำน้ำ เช่น ลำโขง ลำชี ลำมูล เป็นต้น เนื่องจาก นิทานพื้นบ้านหรือวรรณกรรมอีสาน เป็นเรื่องที่ยืดยาวคนทั้งหลายจึงเรียกวรรณกรรมเหล่านี้ว่า "ลำ" เช่น ลำสังข์ศิลป์ชัย ลำการะเกด ลำสีธนมโนรา ลำแตงอ่อน ลำขูลู

นางอั้ว เป็นต้น หากผู้ใดมีความชำนาญในการจดจำหรือท่องจำบทกลอนเนื้อหาของนิทานหรือวรรณกรรมเหล่านี้ได้ บุคคลผู้นั้นก็ได้ชื่อเป็น "หมอลำ"แนวการสันนิษฐานอีกแนวหนึ่ง เกี่ยวกับความหมายของคำว่า "ลำ" มีว่า เดิมทีนั้นวรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้านอีสานนิยมจาร หรือบันทึกไว้ในใบลานหรือบนตัวไม้ไผ่ (ผิวไม่ไผ่) หรือลำไม้ไผ่ ฉะนั้นนิทานพื้นบ้านเหล่านี้จึงมีคำว่า "ลำ" นำหน้าแนวการสันนิษฐานทั้งสองแนวนี้ ดูเผินๆ ก็น่าจะเป็นเช่นนั้น แต่หากจะวิเคราะห์จากข้อมูลหรือหลักฐานที่พบอยู่ในถิ่นต่างๆ ของคนไทยแล้ว คำว่า "ลำ" นี้ น่าจะมีที่มาต่างไปจากนี้โดยเหตุผลดังต่อไปนี้ ในท้องถิ่นภาคเหนือของไทยและภาคเหนือของลาวใช้คำว่า "ขับ" แทน "ลำ" เช่น ขับซอ ขับเชียงขวาง ขับหลวงพระบาง เป็นต้น ส่วนในภาคอีสานของไทยและภาคใต้ของลาวใช้คำว่า "ลำ" เช่น ลำผีฟ้า ลำพื้น ลำกลอน ลำหมู่ ลำเพลิน ลำซิ่ง ลำสั้น ลำยาว ลำล่อง ลำอ่านหนังสือ ลำสีพันดอน ลำโสม ลำมหาชัย ลำคอนสวัน ลำสาละวัน ลำตังหวาย และลำบ้านซอก เป็นต้น ส่วนในภาคกลางของไทยนั้นเดิมใช้คำว่า "ขับลำนำ" และคำว่า "ลำ" นั้นก็นิยมใช้เป็นคำนำหน้าสำหรับเรียกชื่อเพลงไทยเดิม เช่น ลำสร้อยสน ลำพัดชา และลำนางนาค เป็นต้น หลักฐานเหล่านี้มีปรากฏในตำนานมโหรีปี่พาทย์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ต่อมาเปลี่ยนมาเป็นร้อง หรือขับร้อง อย่างในปัจจุบัน ฉะนั้นคำว่า ลำสังข์ศิลป์ชัย ลำกาฬเกศ ลำสีธนมโนรา ที่เป็นชื่อของวรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน ก็ดี เพราะคำว่า ลำสร้อยสน ลำพัดชา หรือลำนางนาคก็ดี น่าจะหมายถึงลำนำมากกว่า ที่จะหมายถึงความยาว เพราะวรรณกรรมอีสาน หรือเพลงไทยเดิมเหล่านี้ ใช้สำหรับเป็นลำนำหรือทำนอง หรือที่ทางภาคกลางเรียกว่า "ขับลำนำ" นั่นเอง คำเต็มที่ถูกต้องน่าจะเป็น ลำนำสังข์ศิลป์ชัย ลำนำการะเกด ลำนำสีธนมโนรา ลำนำสร้อยสน ลำนำพัดชา และลำนำนางนาค

หมอลำเกิดจากการเล่านิทาน

ในสมัยก่อน พ่อแม่หรือปู่ย่าตายายชาวอีสาน นิยมเล่านิทานให้ลูกหลานฟัง เพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินหรือเพื่อเป็นเครื่องกล่อมเกลาจิตใจของเด็กให้เป็นผู้มีพฤติกรรมที่ดีงาม มีสัมมาคารวะ มีความขยันอดทน ไม่โหดเหี้ยมก้าวร้าว หรือมุทะลุดุดัน เห็นแก่ตัว เอาแต่ได้ หรือเอาแต่ใจตนเอง จนเป็นผลให้คนอีสานเป็นผู้ตั้งอยู่ในคุณธรรม มีความเมตตากรุณาต่อผู้อื่น การเล่านิทานนี้สามารถทำได้สองรูปแบบ แบบที่หนึ่ง เป็นการเล่านิทานแบบเป็นการส่วนตัว ที่ผู้หลักผู้ใหญ่ที่มีเมตตาแก่ลูกหลาน โดยเล่าที่บ้านของตนเอง ซึ่งอาจจะเป็นบนบ้าน ลานบ้าน หรือตามบริเวณที่ทำงานบ้านอื่นๆ ในตอนกลางวัน หรือตอนเย็นเมื่อว่างจากงานอื่นๆ แล้ว แต่ที่นิยมมากที่สุด คือ หลังจากรับประทานอาการเย็น และหมดภาระงานประจำวันแล้ว ก่อนนอนเด็กจะรบเร้าให้ผู้ใหญ่เล่านิทานให้ฟังตามช่วงเวลาที่นัดหมายหรือสัญญากันไว้ เมื่อเด็กอยากฟังนิทานผู้ใหญ่ก็มักที่จะขอร้องเด็ก ให้ประพฤติปฏิบัติในสิ่งที่ดีงามเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนกับการเล่านิทาน เป็นการเน้นย้ำให้เด็กได้มีโอกาสสั่งสมความดีงามเพิ่มเติมจากที่ได้รับจากเนื้อหาสาระของนิทานที่ได้ฟัง การเล่านิทานที่เป็น

ทางการนั้น นิยมเล่ากันในงานงันเฮือนดี กล่าวคือ เมื่อมีคนตาย ญาติพี่น้องจะมาร่วมประชุมช่วยงานที่บ้านของผู้ตายในเวลากลางคืนประมาณ ๓ คืน และเพื่อเป็นเพื่อนแก้เหงาแก่สมาชิกครอบครัวนั้น ในงานนี้เจ้าภาพนิยมไปติดต่อผู้ชำนาญในการอ่านหนังสือใบลาน ซึ่งเป็นนิทานชาดก เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัย เรื่องท้าวสุริวงศ์ เรื่องจำปาสี่ต้น หรืออื่นๆ มาอ่านให้ผู้ร่วมงานฟัง เนื่องจากหนังสือชาดกเหล่านี้เป็นคำประพันธ์ที่ไพเราะ ถ้อยคำสละสลวย มีจังหวะลีลาที่ประทับใจผู้ฟัง บางขณะผู้อ่านอาจทำเสียงสะอึกสะอื้น หรือใส่อารมณ์ ให้ผู้ฟังสะเทือนอารมณ์ จนต่อมาทำนองอ่านหนังสือนี้ ได้กลายมาเป็นทำนองลำทางยาว ของหมอลำพื้นและหมอลำกลอน ซึ่งเรียกกันว่า "ลำอ่านหนังสือ" และใช้แคนเป่าประกอบจะเกิดเป็นหมอลำพื้น

หมอลำมีต้นกำเนิดจากทำเนียม ๔ อย่างคือ การเล่านิทาน การเว้าผญา การสูตรขวัญ และการเทศน์ การเล่านิทานนั้น มักดำเนินเรื่อง ด้วยภาษาร้อยแก้ว แต่ตอนที่สำคัญและสะเทือนอารมณ์ ผู้เล่ามักจะเล่าด้วยสำนวนร้อยกรอง ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นการเล่านิทานทั่ว ๆ ไป หรือ การเล่านิทานในงานศพ ที่เรียกว่า “งันเฮือนดี” ต่อมาการเล่านิทานก็กลายรูปมาเป็น การลำพื้น หรือ หมอลำพื้น ซึ่งหมายถึงหมอลำเล่านิทาน โดยนำเอาบทกลอนจากนิทานชาดก หรือตำนาน มาลำ เช่น นิทานเรื่องท้าวแบ้ ท้าวหมาหยุย ท้าวหน้าผากไกลกระด้น ท้าวจำปาสี่ต้น ตำนานเรื่องการสร้างเวียงจันทน์ ต่อมาหมอลำประเภทนี้ได้พัฒนาการหมอลำหมู่ซึ่งมีทำนองหรือเรียกในภาษาอีสาน
ว่า วาดลำด้วยกัน เช่น วาดอุบล วาดกาฬสินธุ์ วาดสารคาม และวาดขอนแก่น หมอลำอีกประเภทคือ หมอลำกลอนหรือหมอลำคู่ หมอลำทุกประเภทมีความเกี่ยวข้องกับผญา

ความเกี่ยวข้องของลำและผญา

จากการค้นคว้าเอกสารและสัมภาษณ์ผู้รู้พอประมวลผลได้ว่าลำมีความเกี่ยวข้องกับร้อยกรองอีสานที่เรียกว่า “ผญา” ผญา เป็น คำร้อยกรองที่นักปราชญ์ถิ่นอีสานโบราณใช้พูดอบรมสั่งสอนและเกี้ยวพาราสี ผญาเป็นคำลดรูปมาจากคำว่า “ปัญญา” และ “ปรัชญา” ในการนำมาใช้ได้รับอิทธิพลมาจากประเพณีความเชื่อและศาสนา เดิมบุคคลที่สังคมอีสานให้การยอมรับจะต้องผ่านการขัดเกลาทางสังคมโดยการบวช ผู้ชายชาวอีสานโบราณที่บวชจะรับการถ่ายทอดธรรมะ ทำเนียมประเพณี ระบบความเชื่อและวรรณกรรมอันเนื่องในศาสนา บุคคลประเภทนี้จะได้รับการยกย่องว่าเป็นคนดีประชาชนให้ความเคารพนับถือมาก และเขาก็ยกย่องให้เป็นนักปราชญ์ที่สูงสุดเรียกว่า “จารย์และจารย์ครู” ภาษาเขียนที่เป็นผญานักปราชญ์สมัยก่อนไม่ได้บันทึกไว้ชัดเจน อาศัยวิธีการจำต่อกันมา แม้บางครั้งจะมีปะปนอยู่กับนิทานซึ่งจารึกลงในหนังสือใบลานซึ่งนิยมเรียกกันว่า หนังสือผูก เช่น เรื่องโสวัต กาดำ จำปาสี่ต้น สินชัย เป็นต้น นอกจากนี้คำผญาก็เห็นมีปะปนอยู่กันหนังสือนิทานก้อมชนิดต่างๆ ซึ่งเป็นผญาคำสอนธรรมเนียมสำหรับการดำเนินชีวิตของคนในสังคม คำผญาแยกได้เป็น ๒ ลักษณะคือ

๑. ผญาเกี้ยว ซึ่งใช้พูดโต้ตอบในเชิงเกี้ยวกันระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาวแต่ผญาทุกรูปแบบใช้วาทะเข้าไปตามเหตุการณ์ที่เขาพบเห็นพอที่จะสังเกตบ้าง ภาษาผญามักพูดเทียบเคียงและเปรียบเทียบเปรียบเปรย ลักษณะการพูดผญาหรือเว้าผญานั้น ตามธรรมดา ถ้าเป็นประเภทเกี้ยวนิยมคำที่สุภาพถ่อมตัว อ่อนน้อม อ่อนโยน ซื่อสัตย์ ไพเราะ ถ้อยคำน่าเห็นใจ น่าเชื่อ พูดโต้ตอบไปมาบทผญาจึงดูเหมือนว่าจะมีน้ำหนักช่วยการพูดให้มีค่ามากขึ้น

๒. ผญาภาษิต เป็นคำร้อยกรองที่ใช้พูดสำหรับสั่งสอนโดยผู้อาวุโส นิยมสอนผู้ที่มีอายุน้อยด้อยประสบการณ์ ซึ่งผญาภาษิตนี้มีทั้งที่เป็นพิธีการ เช่น งานบุญ การแต่งงาน เป็นต้น นอกจากนี้ยังสอนตามสถานการณ์ที่ผู้ใหญ่สอนผู้น้อยในกรณีที่เห็นว่าทำไม่ถูกต้องแทนที่จะบ่นหรือด่าก็ใช้ สำนวนที่ไพเราะกินใจรังสรรค์โดยผู้ที่มีความรู้ดีในสมัยก่อน คือกลุ่มพระนักเทศน์ และหมอลำ บุคคลทั้งสองกลุ่มจึงนิยมนำผญาทั้งสองลักษณะนำมาร้อยเรียงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมในการใช้งาน โดยหมอลำจำเป็นต้องนำความรู้ไปใช้ลำตลอดทั้งคืน ดังนั้นความรู้ต้องสั่งสมทุกด้านที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการของหมอลำ และหมอลำมีพัฒนาการดังนี้

ลำพื้น

บางแห่งเรียกว่า หมอลำเรื่อง เป็นการลำคนเดียว เดิมเป็นหมอลำผู้ชาย ต่อมามีหมอลำพื้นผู้หญิง แต่ส่วนใหญ่เป็นหมอลำผู้ชาย มีหมอแคน ๑ คน เป่าประกอบ ทำนองลำ มีทั้งทำนองลำทางสั้น ลำเดิน และลำทางยาว ลำทางสั้นหมายถึงทำนองลำแบบเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ลำเดิน หมายถึงลำเดินคงหรือลำเดินกลอน เป็นการลำดำเนินเรื่องแบบเนื้อเต็ม ที่มีจังหวะเร็วและให้อารมณ์ตื่นเต้นเร้าใจ ทั้งลำทางสั้นและลำเดินใช้แคนลายใหญ่แบบโบราณ บางทีก็เรียกกันว่า ลายลำพื้น โดยมีเสียง ลา เป็นเสียงโทนิค ทำหน้าที่แทนเสียง ซอล แบบลายสุดสะแนน ส่วนลำทางยาวนั้น เป็นการลำแบบมีเอื้อน คือทำเสียงสะอึกสะอื้น ให้อารมณ์โศกสลด ใช้แคนลายน้อยเป่าประกอบ ลำพื้นมีวิวัฒนาการแยกออกเป็น ๒ ทางคือ เป็นลำกลอนและลำหมู่ในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะลำกลอน

ประเภทของลำกลอน

ลำกลอนเป็นการเปลี่ยนแปลงอีกก้าวหนึ่งของหมอลำพื้น เป็นการลำประชันกลอน เอาแพ้-ชนะกันด้วยกลอนลำ ถามตอบกันด้านวิชาการอย่างกว้างขวางทั้งคดีโลกและคดีธรรม จึงเรียกหมอลำประเภทนี้ว่า หมอลำกลอน การลำกลอน เดิมเป็นการลำคู่ระหว่างชายกับชาย ต่อมาจึงเป็นชายกับหญิง บางทีเรียกกันว่า “ลำโจทย์-แก้” บางทีมีการลำประชันที่เรียกว่า “ลำชิงชู้” โดยมีชาย ๒ คน หญิง ๑ คน หรือชาย ๓ คน หญิง ๑ คน ต่อมาเนื้อหาของหมอลำกลอนเป็นการเกี้ยวพาราสี หรือเรียกสั้น ๆ ว่า “ลำเกี้ยว” หมอลำกลอนจึงเป็นหมอลำคู่ ชาย-หญิงหมอลำกลอนใช้ทำนองลำ เช่นเดียวกับหมอลำพื้น คือ ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเดิน แต่ต่างกันที่ลำทางสั้นใช้แคนลายสุดสะแนนหรือลายโป้ซ้ายเป่า

ประกอบ แทนที่จะเป็นลายใหญ่แบบโบราณ นอกจากนี้ในตอนหลังยังมีการนำเอาทำนองเพลงของภาคกลางและภาคเหนือมาใช้ คือ ทำนองรำวง ทำนองเพลงพม่ารำขวานซึ่งกลายมาเป็นเต้ยพม่า และเพลงลาวแพน ซึ่งกลายมาเป็นเต้ยโขง

ลำกลอนเป็นศิลปะการลำที่สูงสุดกว่าศิลปะการลำประเภทอื่น ๆ ผู้เรียนจะใช้เวลานานประมาณ ๑-๓ ปี บางคนอาจจะใช้เวลานานถึง ๗ ปี ก็มี จึงจะสามารถรับงานการแสดงได้ เพราะว่าหมอลำกลอน ชาย-หญิง จะต้องท่องจำกลอนลำได้มาก พอเหมาะกับเวลาแสดง ซึ่งนานประมาณ ๘-๙ ชั่วโมง คือเริ่มจากประมาณเวลาสามทุ่มจนสว่าง ในแง่รูปแบบของการแสดงแล้ว การลำกลอนแบ่งเป็น ๓ ช่วงคือ ช่วงต้นเป็นการลำทางสั้น ช่วงปลายเป็นการลำทางยาว และปิดรายการด้วยลำเต้ย ส่วนด้านเนื้อหาก็แบ่งเป็นหลายตอน เริ่มต้นด้วยกลอนไหว้ครู แล้วตามด้วย กลอนบอกบ้าน กลอนประกาศศรัทธา กลอนถามข่าว กลอนเกี้ยว กลอนซักถามความรู้ กลอนคดีโลก กลอนคดีธรรม กลอนเกี้ยวแกมนิทาน กลอนเหล่านี้ใช้ทำนองลำทางสั้น ซึ่งลำตั้งแต่หัวค่ำจนเกือบสว่าง ส่วนกลอนลานั้นใช้ทำนองลำทางยาวและทำนองลำเต้ย ในอดีตนั้น การลำทางสั้นสำเนียงขอนแก่นนิยมใช้ลายสุดสะแนน เวลาลำเดินดง หรือ ลำย่าว จะเป่าแคนลายน้อยส่วนลำทางสั้นสำเนียงอุบลฯนิยมใช้แคนลายโป้ซ้าย เวลาลำเดินดงก็ยังคงลำทำนองเดิมและใช้แคนลายโป้ซ้าย จะไม่เปลี่ยนเป็นลายน้อยเหมือนการลำวาดขอนแก่น

หมอลำกลอนหรือแถบจังหวัดอุบลราชธานีเรียกว่าลำคู่ ประกอบด้วยหมอลำผู้ชาย ๒ คน หรืออาจจะมีหมอลำผู้ชาย ๑ คน หมอลำผู้หญิง ๑ คน และมีหมอแคนประกอบ ๑-๒ คน แต่เป่าไม่พร้อมกันโดยผลัดเปลี่ยนกันเป่า หมอลำประเภทนี้จะลำเป็นคำกลอนมักลำเป็น ๒ ลักษณะ คือ การลำกลอนโจทย์แก้ซึ่งเป็นการลำโต้ตอบปัญหาซึ่งกันและกันในเรื่องคติธรรมต่างๆ และอีกลักษณะหนึ่งเป็นการลำเกี้ยว หมายถึง การลำในทำนองเกี้ยวพาราสีกันระหว่างชายและหญิง ลายแคนมักใช้ “ลายใหญ่” เป่าจังหวะช้า เร็ว ตามทำนองของผู้ลำมีหมอลำชายหญิงมาลำเป็นเรื่อง โดยใช้เรื่องราวที่เป็นประเพณีต่างๆ เป็นการตอบถามกันเรื่องพุทธศาสนา ความเชื่อ เช่น ทำบุญกฐิน การทำบุญบวชนาค งานบุญพระเหวด(งานบุญมหาชาติ) ประวัติศาสตร์ การเมือง เป็นต้น เพราะฉะนั้นหมอลำจึงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้และต้องติดตามข่าวสารเหตุการณ์บ้านเมืองให้ทันสมัยอยู่เสมอ หมอลำจึงต้องเปรียบกันว่าเป็นนักปราชญ์คนหนึ่ง ในการร้องโต้ตอบถ้าฝ่ายใดแพ้สู้ไม่ได้ ต้องโดดหนีจากเวที ไม่รับค่าจ้างเพราะจะมีนักฟังทำบ่วงลากคอหมอลำลงจากเวที

ประเภทของลำกลอนที่ปรากฏในภาคอีสานจากอดีตจนถึงปัจจุบัน เท่าที่มีผู้รวบรวมไว้โดยแบ่งตามลักษณะเนื้อหามี ๓ ประเภท คือ ลำกลอนธรรมดา ลำโจทย์แก้ และลำซิ่ง

๑. ลำกลอนธรรมดา

เป็นการลำคู่ระหว่างหมอลำชาย-ชายและชาย-หญิง ฝ่ายละหนึ่งคน มีหมอแคนเป็นผู้เป่าแคนประกอบการลำ ๑ หรือ ๒ คนตามความจำเป็นหรือมากกว่านั้นตามแต่หมอลำต้องการ

ลักษณะการลำจะเป็นการถามตอบกัน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดความบันเทิง และนำเสนอเนื้อหาสาระที่เป็นคติสอนใจแก่ผู้ฟัง ลำกลอนธรรมดานี้เรียกชื่อโดยทั่วไปว่า ลำกลอนหรือที่แถบจังหวัดใกล้เคียงจังหวัดอุบลราชธานีเรียกว่าลำคู่ หมอลำกลอนมีทำนองลำ ๔ ทำนอง หรือ ๔ วาดลำ คือ วาดอุบล วาดขอนแก่น วาดพุทไธสง และวาดภูเขียว ลำกลอนธรรมดายังมีลักษณะการแสดงแบ่งออกได้ ๒ แบบ คือ

๑.๑ ลำชิงชู้

เป็นลำกลอนประเภทหนึ่งมีผู้แสดง ๓ คน คือ หมอลำชาย ๒ คน หมอลำหญิง ๑ คน กับหมอแคนอีก ๑ คน ลักษณะการลำจะเป็นการมุ่งเสนอเนื้อหาที่เกิดจากการขัดแย้งกันในเรื่องของความรัก โดยสมมุติให้ฝ่ายชายซึ่งมี ๒ คน รักผู้หญิงคนเดียวกัน ชายคนหนึ่งจะเป็นคนรวย (อาจสมมุติให้เป็นพ่อค้า) และชายอีกคนจะเป็นคนจน (อาจสมมุติให้เป็นชาวนา หรือ พ่อนา) ในลักษณะการแย่งชิงผู้หญิงคนเดียวนี้เองที่เรียกว่า "ชิงชู้" ซึ่งทั้งฝ่ายพ่อค้าและชาวนาต้องแสดงความสามารถในเรื่องวาทะ โวหาร ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกันอย่างเต็มที่ ต่างฝ่ายต่างก็ยกเอาส่วนดีของตนมาอวดต่อฝ่ายหญิง ในขณะเดียวกันก็พยายามหาเอาความไม่ดี ข้อบกพร่องของอีกฝ่ายมาบอกให้ฝ่ายหญิงทราบ เพื่อให้ฝ่ายหญิงนั้นใจอ่อนและหันมารับรักตนในที่สุด สำหรับฝ่ายหญิงนั้นในระยะแรกก็ต้องแสดงตนว่าเป็นกลาง ไม่เข้าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ส่วนใหญ่มักจะเอนเอียงเข้ากับฝ่ายคนรวยก่อน ต่อเมื่อภายหลังจึงหันกลับมารักฝ่ายชาวนา และตกลงแต่งงานกับชาวนาในที่สุด (ไพบูลย์ แพงเงิน ๒๕๓๔ : ๔๑๔)

๑.๒ ลำสามเกลอ

เป็นการลำชิงชู้อีกแบบหนึ่ง บางทีเรียกว่า ลำสามสิงห์ชิงนาง เป็นการลำที่ประกอบด้วยผู้ชายสามคน ผู้หญิงหนึ่งคน ผู้ชายทั้งสามคนอาจจะสมมุติตัวเองเป็นชาวนา พ่อค้า และข้าราชการ ซึ่งผู้ชายทั้งสามคนต่างหลงรักผู้หญิงคนเดียว ในการลำแต่ละคนจะยกข้อดีของตนมาให้ฝ่ายหญิงรับรู้ และยกข้อเสียของคนอื่นเพื่อทับถมให้เป็นผู้ที่ด้อยกว่าตนเอง ส่วนฝ่ายหญิงก็พยายามสอบถามแต่ละฝ่ายถึงความดีความงามเพื่อให้เกิดความแน่ใจก่อนตกลงปลงใจแต่งงานด้วย ในที่สุดก็มักลงเอยด้วยการตัดสินใจเลือกชาวนาเป็นคู่รักของตน (เดน คาเหลา : สัมภาษณ์ ๒๕๔๗) ลักษณะการลำโดยทั่วไปจะเหมือนกับการลำชิงชู้ มีความแตกต่างเพียงจำนวนผู้ลำที่เพิ่มฝ่ายชายเข้ามาอีกหนึ่งคนเท่านั้น

๒. ลำโจทย์แก้

เป็นลำกลอนประเภทหนึ่ง รูปแบบการลำนำมาจากการเทศโจทย์ของพระสงฆ์เป็นการถามตอบกันระหว่างหมอลำสองคน จะเป็นชายกับชาย หรือชายกับหญิงก็ได้ แต่ที่นิยมคือเป็นกลอนลำถามคู่ลำในด้านต่างๆ เช่น วรรณคดี ประวัติศาสตร์ ศาสนา ภูมิศาสตร์ เป็นต้น ฝ่ายที่ลำทีหลังจะเป็นฝ่ายตอบคำถามและตั้งคำถามต่อไป พิมพ์ รัตนคุณสาสน์ (๒๕๓๔ : ๗๙) ได้กล่าวถึง

ลักษณะการลำไว้ว่า ลำโจทย์แก้เป็นการลำกลอนสาดด่ากันอย่างเผ็ดร้อน แล้วถามกันในวิชาธรรมะบ้าง บาลีบ้าง มูลเดิมบ้าง ประวัติศาสตร์บ้าง และอื่นๆ นับไม่ถ้วน ตอนถามแล้วดุยสาดแล้วก็เดินคงแปลว่าเป็นหนึ่งจบก็ลงลำไว้ สับเปลี่ยนกันอยู่อย่างนี้จนสว่าง

๓. ลำซิ่ง

เป็นลำกลอนในรูปแบบของการผสมผสานระหว่างการลำกลอนกับแคนตรีและจังหวะใหม่ๆ อันเป็นการพัฒนากลวิธีการแสดงของหมอลำ ซึ่งขั้นตอนของการแสดงและการเสนอเนื้อหาสาระเหมือนลำกลอนธรรมดา ในขณะเดียวกันก็นำเพลงลูกทุ่งหรือเพลงหมอลำที่ได้รับความนิยมในขณะนั้นเข้ามาแทรกเพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น ส่วนดนตรีประกอบนอกจากแคนเป็นเครื่องดนตรีหลักแล้ว ลำซิ่งยังมีการนำเอาเครื่องดนตรีสากล เช่น กลองชุด เบส กีตาร์ หรือพิณ เข้ามาประกอบด้วย จากลักษณะดังกล่าว ราตรี ศรีวิไล (๒๕๔๘) ได้กล่าวถึงการพัฒนาหมอลำกลอนธรรมดาเป็นลำซิ่งว่า สาเหตุที่มีการนำเอาเพลงลูกทุ่งหรือเพลงหมอลำและเครื่องดนตรีสากลมาใช้ประกอบ เพราะว่าในปัจจุบันหมอลำกลอนธรรมดามักไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร และกลุ่มผู้ฟังก็เป็นเพียงคนสูงอายุ ส่วนคนรุ่นหนุ่มสาวมักไม่สนใจ หมอลำจึงได้นำเอาเพลงลูกทุ่งหรือเพลงหมอลำที่กำลังได้รับความนิยมในขณะนั้นเข้ามาแทรก โดยมีเครื่องดนตรีสากลประกอบจังหวะทำให้เกิดความครึกครื้นมากขึ้น สิ่งหนึ่งที่เป็นการดึงดูดผู้ฟังรุ่นหนุ่มสาวได้เป็นอย่างดี คือ การมีหางเครื่องประกอบ ส่วนตัวหมอลำเองก็ต้องเป็นผู้มีความสามารถในการลำในการเต้นประกอบด้วย ดังนั้นหมอลำซิ่งจึงมักเป็นหมอลำที่มีอายุน้อย ประสบการณ์ในการลำไม่ต้องมากก็สามารถแสดงได้ตลอดคืน เพราะมุ่งการร้องเพลงแนวใหม่แทน

ส่วนที่มาของคำว่า “ซิ่ง” น่ามาจากคำว่า “Racing” ในภาษาอังกฤษซึ่งหมายถึงการแข่งขันในความเร็ว เช่น การแข่งม้า การแข่งรถ โดยเฉพาะในการแข่งความเร็วของรถ คนอีสานนำคำว่า “ซิ่ง” มาใช้ในพฤติกรรมของคนซึ่งมีพฤติกรรมที่แตกต่างไป จึงเป็นคำพูดที่ติดปากชาวอีสานอย่างกว้างขวาง ดังนั้นเมื่อหมอลำกลอนได้ปรับเปลี่ยนแนวการลำของตนให้แปลกใหม่ไปจากเดิม ซึ่งแต่เดิมมีดนตรีประกอบเฉพาะแคนเท่านั้น ต่อมาได้นำเอากลองชุด กีตาร์ เบส พิณ เข้ามาร่วมบรรเลงและนำเอาเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง มาประกอบการลำตลอดจนได้ปรับปรุงทำนองลำ จังหวะและศิลปะการลำมาเป็นการลำกลอนแนวใหม่ ชาวอีสานจึงเรียกการลำกลอนแนวใหม่นี้ว่า “ลำซิ่ง” อาจกล่าวได้ว่าลำกลอนเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานแบบผสมผสานซึ่งได้รับความนิยมในปัจจุบัน

ลำหมู่

เป็นการลำที่มีผู้แสดงเพิ่มมากขึ้น จนเกือบจะครบตามจำนวนตัวละครที่มีในเรื่อง มีเครื่องดนตรี ประกอบเพิ่มขึ้น เช่น พิณ (ซุง หรือ ซึง) กลอง การลำจะมี ๒ แนวทาง คือ ลำเวียง จะเป็นการลำแบบลำกลอน หมอลำแสดง เป็นตัวละครตามบทบาทในเรื่อง การดำเนินเรื่องค่อนข้างช้า แต่ก็ได้อรรถรสของละครพื้นบ้าน หมอลำได้ใช้พรสวรรค์ของตัวเองในการลำ ทั้งทางด้านเสียงร้อง ปฏิภาณไหวพริบ และความจำเป็นที่นิยมในหมู่ผู้สูงอายุ ต่อมาเมื่อดนตรีลูกทุ่งมีอิทธิพลมากขึ้นจึงเกิดวิวัฒนาการของลำหมู่อีกครั้งหนึ่ง กลายเป็น ลำเพลิน ซึ่งจะมีจังหวะที่เร้าใจชวนให้สนุก สนาน ก่อนการลำเรื่องในช่วงหัวค่ำจะมีการนำเอารูปแบบของ วงดนตรีลูกทุ่งมาใช้เรียกคนดู กล่าว คือ จะมีนักร้อง (หมอลำ) มาร้อง เพลงลูกทุ่งที่กำลังฮิตในขณะนั้น มีหางเครื่องเต้นประกอบ นำเอา เครื่องดนตรีสมัยใหม่มาประยุกต์ใช้ เช่น กีตาร์ คีย์บอร์ด แซ็กโซโฟน ทรัมเปต และกลองชุด โดย นำมาผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีเดิมได้แก่ พิณ แคน ทำให้ได้รสชาติของดนตรีที่แปลกออกไป ยุคนี้นับว่า หมอลำเฟื่องฟูมากที่สุด คณะหมอลำดังๆ ส่วนใหญ่จะอยู่ในแถบจังหวัด ขอนแก่น มหาสารคาม อุบลราชธานี

กลอนที่นำมาเสนอ ณ ที่นี้มีหลายกลอนที่มีคำหยาบโลนจำนวนมาก บางท่านอาจจะทำใจยอมรับไม่ได้ก็ต้องกราบขออภัย เพราะผู้จัดทำมีเจตนาที่จะเผยแพร่ไว้เพื่อเป็นการสืบสาน วัฒนธรรมประเพณี มิได้มีเจตนาที่จะเสนอให้เป็นเรื่องลามกอนาจาร ต้อง ยอมรับอย่างหนึ่งว่า นี่คือวิถีชีวิตของคนอีสาน กลอนลำทั้งหลายทั้งปวงผู้ลำมีเจตนาจะทำให้เกิดความสนุกสนาน ตลกโปกฮาเป็นที่ตั้ง ท่านที่อยู่ในท้องถิ่นอื่นๆ ขอได้เข้าใจในเจตนาด้วยครับ สนใจในกลอนลำหัวข้อใดคลิกที่หัวข้อนั้นเพื่อเข้าชมได้ครับ กลอนที่นำมาร้องมาลำมีมากมายหลายอย่าง จนไม่สามารถจะกล่าวนับหรือแยกแยะได้หมด แต่เมื่อย่อรวมลงแล้วจะมีอยู่สองประเภท คือ กลอนลำทางสั้นและกลอนลำทางยาว

บทบาทหน้าที่ลำกลอนที่มีต่อชุมชน

การแสดงในแต่ภูมิภาคของประเทศไทย ในท้องถิ่นก็มีการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว อันแสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของคนในสังคม อีสานมีเพลงพื้นบ้านที่นิยมอย่างทั่วไปคือ ลำในเนื้อหาของกลอนนั้นสะท้อนถึงวิธีคิด ความเป็นอยู่ ศาสนา ประเพณีและความเชื่อ ซึ่งในเนื้อหากลอนลำนั้นได้สะท้อนภาพพจน์ของท้องถิ่นได้อย่างชัดเจน สาเหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะผู้คนในท้องถิ่นยังคงรักษาเอกลักษณ์พื้นฐานทางวัฒนธรรมของตนไว้อย่างมั่นคงและเป็นความผูกพันกับชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนเหล่านั้นอย่างแน่นแฟ้น วัฒนธรรมหมอลำหมอแคนอาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งที่หยั่งรากลึกในสายเลือดของชาวอีสาน จนกลายเป็นวัฒนธรรมที่โดดเด่นของกลุ่ม ไม่ว่าชาวอีสานจะอพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่ใดก็ยังสะท้อนความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองออกมาได้ชัดอย่างที่ปรากฏให้เห็นโดยทั่วไป

หากกล่าวถึงภาคอีสานคงทำให้นึกถึงข้าวเหนียว ลาบส้มตำ หรือไม่ก็เป็นหมอแคน หมอลำ หรือเซิ้ง และภาพพจน์เด่นชัด อีกประการหนึ่งที่เห็นเด่นชัดคือสภาพความแห้งแล้งของภูมิประเทศ เนื่องจากสภาพดินฟ้าอากาศที่ไม่อำนวยในการเพาะปลูก แต่ในดินแดนแถบนี้ยังคงมีศิลปวัฒนธรรม ที่มีความสวยงามหลงเหลืออยู่อีกมาก ถ้ามองศิลปะในด้านสุนทรียศาสตร์ และความบันเทิงแล้ว คงหนีไม่พ้นเสียงแคน ซึ่งผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตของชาวอีสานมาตลอด ประวัติศาสตร์อันยาวนานของเสียงแคน นอกจากแสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความสัมพันธ์อันแสดงถึงความเป็นกลุ่มชนเดียวกัน ผู้คนที่ต้องละทิ้งถิ่นฐานออกมาประกอบอาชีพตามเมืองต่างๆ เมื่อได้ยินเสียงแคนจะทำให้เกิดความรู้สึกคิดถึงบ้านเรือนของตน สิ่งนี้แสดงถึงความผูกพันระหว่างเสียงแคนกับชีวิตคนอีสาน

นับจากอดีตจนถึงปัจจุบันเสียงลำเสียงแคนยังคงมีอิทธิพลต่อสภาพจิตใจของชาวอีสาน ถึงแม้ว่ารูปแบบการลำจะเปลี่ยนไปก็ตามก็ยังถือได้ว่าหมอลำหรือลำยังมีบทบาทต่อสังคมอีสาน เช่นเดิมในรายงานวิจัยฉบับนี้ได้กล่าวถึงบทบาทไว้สามตอนคือ ด้านความบันเทิง ด้านพิธีกรรม และด้านเป็นสื่อประชาสัมพันธ์มีดังต่อไปนี้

ด้านความบันเทิง

สังคมอีสานในอดีตและปัจจุบันส่วนใหญ่ยึดถือจารีต ๑๒ เดือน (ฮีต ๑๒) และในจำนวน ๑๒ เดือนนั้นจะมีงานบุญประจำเดือนเกือบทุกเดือน ซึ่งแต่ละเทศกาลนั้นมักจะใช้เวลา ๑-๓ วัน ในการประกอบพิธีกรรม ขณะดำเนินกิจกรรมสิ่งที่มีให้เห็นประจำคือมีมหรสพสมโภชตอนกลางวันหรือกลางคืนระยะเวลาสั้นยาวต่างกันตามเงื่อนไขของงาน ชาวอีสานดูเหมือนว่าให้ความสำคัญเป็นพิเศษในด้านมหรสพยิ่งปัจจุบันถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการจัดงาน ชาวอีสานประกอบอาชีพกสิกรเป็นส่วนใหญ่ ช่วงเวลาที่เหมาะสมในการจัดงานคือหลังจากการเก็บเกี่ยวหรือก่อนลงทำงานในท้องนาอีกครั้ง หลังจากเก็บเกี่ยวหากปีใดได้ผลผลิตที่สมบูรณ์เป็นไปตามความคาดหวังมักมีการจัดงานเสมอ เช่น งานแต่งงาน งานบวช งานกฐิน และงานแจกข้าว (ทำบุญอุทิศส่วนกุศลหาผู้ตาย) ช่วงเวลาที่เหมาะสำหรับใช้มหรสพสมโภช ส่วนใหญ่จะเป็นเวลากลางคืน เนื่องจากว่างเว้นจากกิจกรรมต่างๆในชีวิตประจำวันและเป็นเวลาพักผ่อน มหรสพที่ชาวอีสานนิยมมากที่สุดคือ หมอลำประเภทต่างๆ

ในงานส่วนรวมนิยมจัดงานมหรสพต่างโดยมีจุดประสงค์เพื่อเฉลิมฉลองให้กิจกรรมน่าสนใจ การสมโภชเป็นกิจกรรมที่เน้นทางด้านความสนุกสนาน ความบันเทิง งานมหรสพส่วนใหญ่มักจัดขึ้นในโอกาสที่มีงานบุญกุศล งานเทศกาล งานสมโภช ซึ่งจะจัดในวัดหรือตามลานบ้านก็ได้

งานมหรสพที่ยังได้รับความนิยมกันอยู่ในท้องถิ่นอีสาน ได้แก่ หมอลำ ซึ่งแบ่งออกได้หลายประเภท ด้วยกัน แต่ละประเภท มักมีแคนเข้าเป็นเครื่องคนตรีที่ใช้ประกอบอยู่เสมอ หมอลำที่ใช้ในงานมหรสพจึงมีบทบาทให้ทั้งความบันเทิงและความรู้ไปในตัว

หมอลำนับเป็นมหรสพที่นิยมแพร่หลายในอดีตจนถึงปัจจุบันซึ่งได้มีวิวัฒนาการตามลำดับความนิยมแต่ละช่วงเวลาขึ้นอยู่กับค่านิยมของคนในสังคม ซึ่งค่านิยมนี้จะได้รับปัจจัยทางวัฒนธรรมต่างถิ่นหรือวัฒนธรรมภายนอกมักจะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการแสดง เช่น มีการเปลี่ยนแปลงทำนองร้อง มีการเปลี่ยนแปลงภาษา มีการเปลี่ยนแปลงบทวรรณกรรมที่ใช้แสดง มีการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

บทบาทด้านความบันเทิงจุดประสงค์หลักของการลำคือ การนำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมผู้ฟัง ซึ่งความบันเทิงนั้นจะแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจังหวะและทำนองลำ ซึ่งมีทั้งความตื่นเต้นกระฉับกระเฉง ความรักความอาลัย นอกจากนี้แล้วยังแฝงไว้ด้วยอารมณ์โศกเศร้าเสียใจ อารมณ์เหล่านี้จะเกิดจากจังหวะการลำและภาษาที่ใช้ลำ ตลอดทำนองการเอื้อนบทกลอน อารมณ์ที่เกิดจากร้อยเรียงภาษาในรูปแบบร้อยกรองไม่ว่าจะเป็นบทพูดและกลอนลำก็ล้วนเป็นสิ่งชักนำให้ผู้ชมอยากติดตามคือ การใช้ภาษาเพื่อนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ตามความต้องการของผู้ลำหรือผู้แต่งกลอนลำที่ได้รับความนิยมนั้นต้องประกอบไปด้วยศิลปะการใช้ภาษา ตลอดจนสาระต่างๆที่ผู้ลำต้องการสื่อ ส่วนใหญ่แล้วกลอนลำแต่ละเรื่องจะสร้างมโนภาพทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการและภาพพจน์ เนื้อหาที่นำมาแต่งจะเป็นเรื่องที่ใกล้ตัว หรือเป็นเหตุการณ์และเรื่องราวที่ผู้ชมและผู้ลำได้รับทราบหรือสัมผัสมาแล้ว ซึ่งกลอนลำแต่ละประเภทจะใช้ภาษาและเนื้อหาต่างๆ เช่น กลอนเดินดงใช้ภาษาที่เรียบง่าย พรรณนาภาพธรรมชาติอันมี ป่าเขา ต้นไม้ สัตว์ป่าและแฝงเร้นไปด้วยอารมณ์รัก กลอนเดินดงภาษาที่ไพเราะเลือกสรรคำศัพท์ที่พิเศษแตกต่าง กลอนธรรมดาสัมผัสค่อนข้างเป็นระบบ ใช้ลำตอนจบยกหรือเปลี่ยนเนื้อหาในการลำ

ส่วนกลอนที่เกี่ยวข้องกับศาสนาใช้ภาษาระดับสูงขึ้น ศัพท์ที่ใช้แต่งจะมาจากศาสนาโดยเฉพาะตัวละครที่มีในชาดก กลอนเกี้ยวหรือเกี้ยวพาราสีเป็นการนำเอาสิ่งต่างๆ มาเปรียบเทียบกับความรักที่มีต่อกัน กลอนตลกอาจเป็นเรื่องราวหรือเรื่องเล่า ที่มีมูลความจริงบ้างแต่เป็นเชิงล้อเลียน ซึ่งนำมาแต่งให้เนื้อหามีอารมณ์ขบขัน หรือบางครั้งเป็นการนำเอาเรื่องเพศมาล้อเลียนซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ในอดีตกลอนประเภทนี้มักจะนำมาลำในตอนดึก เพราะตอนหัวค่ำมีเด็กมาร่วมฟังด้วย จึงไม่สมควรให้เด็กที่ยังไม่ถึงวัยได้รับฟังก่อนวัยอันควร อารมณ์สุดท้ายคืออารมณ์ที่เกิดจากกริยาท่าทางของผู้แสดง หมอลำบางประเภทต้องออกท่าทางประกอบเพื่อสื่อความเข้าใจให้ยิ่งขึ้น หรือเพื่อให้เกิดความสมจริงสมจังตามที่บทกลอนพรรณนา เช่น กลอนลำบรรยายท่าฟ้อนต่างๆ กลอนลำที่มีตัวละครหลายตัว เป็นต้น

ด้านพิธีกรรม

ชาวอีสานถึงแม้ว่ายอมรับนับถือพุทธศาสนาแล้วแต่ยังเป็นวิถีพุทธแบบชาวบ้าน มีการนับถือแบบผสมผสานระหว่างพุทธกับความเชื่อในเรื่องการนับถือผี และเทพเจ้าเข้าด้วยกัน ผีที่ชาวอีสานนับถือนั้นเป็นผีที่เก่าแก่นับถือร่วมกันในลุ่มแม่น้ำโขงแต่รายละเอียดในด้านพิธีกรรมอาจแตกต่างกัน ผีเหล่านี้เรียกว่า "ผีแถน" "ผีฟ้าผีแถน" "ผีไท้" "ผีไทเทิง" ซึ่งหมายถึงทั้งผีบรรพบุรุษและเทพเจ้าที่มีอำนาจสูงสุดสถิตอยู่บนฟ้าหรือเป็นเทพเจ้าอันศักดิ์สิทธ์ ชาวอีสานเชื่อว่าผีแถนหรือผีฟ้านี้สามารถคุ้มครองปกป้องรักษา ป้องกันโรคภัยไข้เจ็บมิให้เกิดขึ้นได้ ทั้งยังสามารถบันดาลให้ความอุดมสมบูรณ์โดยเฉพาะการดลบันดาลให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ในพิธีกรรมต่างๆที่มีการบูชาผีเทพเจ้านี้ เครื่องดนตรีที่สำคัญคือแคนมักเข้าไปมีบทบาทอยู่ด้วยเสมอ ด้วยชาวบ้านมีความเชื่อว่าเสียงแคนนี้เปรียบเสมือนเสียงสัญญาณที่ส่งขึ้นไปเพื่อติดต่อกับผี ให้ลงมาช่วยบรรเทาทุกข์ หรือบันดาลสิ่งต่างๆ ตามคำขอ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อมีอยู่ ๒ อย่าง คือ พิธีกรรมรักษาโรคภัยไข้เจ็บ และพิธีกรรมบวงสรวงบูชา

๑. บทบาทด้านพิธีกรรมหมอลำประเภทนี้จะมีบทบาทก็ต่อเมื่อเกิดวิกฤตการณ์ของชุมชน เช่น โรคภัยไข้เจ็บที่เกิดขึ้นในชุมชน เป็นต้น ผู้ที่มีความเชื่อถือ เชื่อว่าโรคภัยที่เกิดขึ้นมีต้นเหตุจากภูตผี ตามความเชื่อของชาวอีสาน ผีแบ่งได้ ๒ กลุ่มคือ ผีดีและผีร้าย ผีดีหรือเรียกว่า ผีฟ้า ผีไท้ ผีแถน เป็นต้น ผีเหล่านี้มีหน้าที่ช่วยเหลือคนเมื่อเกิดเพศภัยต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นภัยพิบัติทางธรรมชาติหรือการเจ็บไข้ได้ป่วย ผู้คนก็มักจะเชิญผีฟ้าทั้งหลายมาช่วย ส่วนผีร้าย เช่น ผีปอบ ผีเป้า ผีโพง เป็นต้น ชาวอีสานมองว่าผีเหล่านี้สร้างความวิบัติให้หรือเป็นอุปสรรคต่อการดำรงชีวิต บทบาทของผีฟ้าจะช่วยควบคุมในสิ่งที่เข้าใจว่าไม่ดี

หมอลำประเภทนี้มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น หมอลำผีฟ้า หมอลำผีไท้ หมอลำส่อง หมอลำทรง หมอเหยา เขมรเรียกว่ามะม็วด การลำเหล่านี้มีวัตถุประสงค์คล้ายกัน การประกอบพิธีจะมีการเตรียมเครื่องบูชาต่างๆ ที่เรียกว่า "คาย" หรือเครื่องบูชาครู ซึ่งผีฟ้าแต่ละคณะจะแตกต่างกันออกไปตามแต่คณะหมอลำกำหนดคาย ส่วนใหญ่ที่พบคือ ข้าวสาน ไข่ไก่ ดอกไม้ เทียน ผ้าข้าว เหล่าขาว แป้ง หวี เงิน เครื่องใช้ของผู้ป่วย บัตรพลีหรือชาวอีสานเรียกว่า "ทง" ประกอบด้วยทงประเภทต่างๆ เช่น ทงหน้าวัว ทงสี่แจ ทงเก้าชั้น เป็นต้น และประเภทภาชนะ ที่จำเป็นในการประกอบพิธี เครื่องดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการลำคือแคน โดยเป่าทำนองช้าๆ เช่น ลายใหญ่แบบโบราณ หรือบางครั้งจะเป่าเร่งจังหวะตามท่วงท่าการร่ายรำของกลุ่มผู้ประกอบพิธี ถ้าหากเป็นหมอลำเหยาหรือหมอเหยาจะมีเครื่องดนตรีที่เข้ามาประกอบอีกหลายชิ้น เช่น ปี่กู่แคน ซอบั้งไม้ไผ่ กลอง พิณ เป็นต้น

หลักการอนุรักษ์และพัฒนา

พระบรมราโชวาทที่พระราชทานแก่นิสิตมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เมื่อวันที่ ๑๘ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ ตอนหนึ่งว่า

"การพัฒนาประเทศจำเป็นต้องทำตามขั้นตอนสร้างพื้นฐาน คือความพอมี พอกิน พอใช้ของประชาชนส่วนใหญ่เบื้องต้นก่อน โดยใช้วิธีการและอุปกรณ์ที่ประหยัดแต่ถูกต้องตามหลักวิชาการ เมื่อได้ปูพื้นฐานความมั่นคง พร้อมพอควรและปฏิบัติได้แล้วจึงค่อยสร้างเสริมความเจริญและฐานะเศรษฐกิจขั้นที่สูงขึ้นโดยลำดับต่อไป"

การช่วยเหลือสนับสนุนให้ประชาชนในการประกอบอาชีพและตั้งตัวให้มีความพอกินพอใช้ก่อนอื่นเป็นพื้นฐานนั้นเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งยวด เพราะผู้มีอาชีพและฐานะเพียงพอที่จะพึ่งตนเอง ย่อมสามารถสร้างความเจริญก้าวหน้าระดับที่สูงขึ้นต่อไปได้โดยแน่นอน

ในการสร้างความเจริญก้าวหน้านี้ ควรอย่างยิ่งที่จะค่อยเสริมทีละเล็กทีละน้อยให้เป็นลำดับให้เป็นลำดับให้เป็นการนำไปพิจารณาไป และปรับปรุงใหม่ ไม่ทำด้วยการเร่งรีบ ตามความกระหายที่จะสร้างของใหม่เพื่อความแปลกใหม่ เพราะความจริง สิ่งที่ใหม่แท้ๆนั้นไม่มีสิ่งใหม่ทั้งปวงย่อมสืบเนื่องจากสิ่งเก่าและต่อไปย่อมจะต้องเป็นสิ่งเก่า

ในการพัฒนาจะต้องสร้างความภูมิใจในอาชีพ ดังพระราชดำรัส สมเด็จพระนางเจ้าฯรับรมราชินีนาถ

ประเทศไทยยืนยงอยู่ได้อย่างมีอิสรเสรี ไม่ต้องพึ่งพาใครก็เพราะพืชพันธุ์ธัญญาหารที่เรามีและผู้ที่ทำให้เรายืนอยู่ได้อย่างเข้มแข็ง คือ ชาวบ้านคนไทยที่ภูมิใจในการทำไร่นานั่นเอง

การพัฒนาบ้านเมืองให้เจริญยิ่งขึ้นไปนั้น ย่อมต้องพัฒนาบุคคลก่อน เพราะถ้าบุคคลอันเป็นองค์ประกอบของส่วนรวมไม่ได้รับการพัฒนาแล้ว ส่วนรวมจะเจริญและมั่นคงได้ยากยิ่ง การที่บุคคลจะพัฒนาได้ก็ด้วยปัจจัยประการเดียว คือ การศึกษานั้นแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ การศึกษาวิชาการส่วนหนึ่ง กับการอบรมบ่มนิสัย ให้เป็นผู้มีจิตใจใฝ่ดีใฝ่เจริญ มีปกติ ละอายชั่วกลัวบาปส่วนหนึ่ง การพัฒนาบุคคลจะต้องพัฒนาให้ครบถ้วนทั้งสองส่วน เพื่อให้บุคคลให้มีความรู้ไว้ใช้ประกอบการและมีความดีไว้เกื้อหนุนการประพฤติปฏิบัติทุกอย่างให้เป็นไปในทางที่ถูกที่ควร และอำนวยผลประโยชน์ที่พึงประสงค์

พระบรมราโชวาท พระราชทานแก่ผู้นำเยาวชนและเจ้าหน้า ณ สำนักจิตรลดารโหฐาน เมื่อ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๒

คำว่า การพัฒนา คืออย่างไร ก่อนอื่นเราต้องทราบว่า พัฒนา คือ มุ่งให้เกิดความเจริญก้าวหน้ามุ่งให้คนมีความสุขสบาย ดังนั้นทุกคนจึงมุ่งที่จะพัฒนา แต่เพราะการที่ทุกคนมุ่งที่จะพัฒนานี้ จึงมีทางทำให้เสียได้ เพราะว่ามีผู้ไม่ได้มุ่งให้เกิดความก้าวหน้าแท้จริงรวมอยู่ด้วย

หรืออาจเป็นว่าฝ่ายตรงข้ามนำเอาคำ "พัฒนา" ไปใช้ด้วยก็ได้ ผู้ที่ฉลาดมีไหวพริบดีจึงจะแยกได้ว่าใครจะมาพัฒนาให้ และใครจะมามุ่งพัฒนาเพื่อฝ่ายประโยชน์ของฝ่ายพวกตัว

การอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้าน

วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นสิ่งที่ชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่นยึดปฏิบัติร่วมกันมาเป็นเวลานาน มีการเลียนแบบสืบทอดต่อๆ กันมาจนเป็นแบบแผนที่ยอมรับกันในสังคม วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของชาวบ้านเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้การอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีความสำคัญยิ่ง เพราะเป็นการรักษาเอกลักษณ์ของท้องถิ่นและทำให้ชาวบ้านมีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่เหมาะสมขึ้น วัฒนธรรมพื้นบ้านมีหลากหลายชนิดก็จริง แต่ในการอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้านก็สามารถปรับใช้ได้ทั่วไป นักวิชาการหลายคนได้แสดงทรรศนะในการอนุรักษ์ พัฒนา และส่งเสริมเผยแพร่ดังต่อไปนี้

ศรีศักร วัลลิโภดม (๒๕๓๔ : ๖) ได้แสดงทัศนะในการอนุรักษ์และพัฒนามรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ว่า การอนุรักษ์ และการพัฒนาเป็นเรื่องของบุคคลที่เป็นเจ้าของ เพราะย่อมรู้ว่าอะไรควรอนุรักษ์และพัฒนามากกว่าคนภายนอก โดยเหตุนี้เวลามีการพัฒนาและอนุรักษ์จากหน่วยงานราชการที่มาจากส่วนกลาง คนในสังคมท้องถิ่นที่เป็นเจ้าของจึงไม่เข้าใจ และเลยนึกว่านั้นเป็นของทางราชการและของรัฐบาลชาติบ้านเมืองไป ผลที่ตามมาจึงทำให้สิ่งที่มีการอนุรักษ์และพัฒนาเหล่านี้กลายเป็นเพื่อการรื่นเริงและการท่องเที่ยวไป เราะฉะนั้นการอนุรักษ์และการพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมท่ามกลางกระแสของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจที่รุนแรงจนเกิดความเสียดุลในการดำรงชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนในสังคมขณะนี้จำเป็นต้องพยายามให้เกิดจิตสำนึกในเรื่องความเป็นท้องถิ่นให้จงได้ โดยมีข้อแม้อยู่ว่าต้องจัดการให้แต่ละท้องถิ่นตระหนักถึงความสำคัญทางวัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่นในลักษณะที่เท่าเทียมกัน ไม่มีวัฒนธรรมจากท้องถิ่นใดดีกว่ากัน เพราะวัฒนธรรมที่ดีนั้นขึ้นอยู่กับว่าทำให้สังคมท้องถิ่นเป็นเจ้าของ มีความมั่งคงสงบราบรื่นหรือไม่เป็นสำคัญ

พัทยา สายหู (๒๕๓๑ : ๗๐-๗๒) ได้แสดงทรรศนะในการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ว่า การส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงไม่ใช่แต่การมองตาสิ่งสมบัติเสมือนวัตถุสิ่งของ แต่คงต้องคำนึงถึงบุคคลภายในที่เป็นเจ้าของสมบัตินั้นเอง และบุคคลภายนอกที่สนใจและอ้างสิทธิในสมบัตินั้นด้วย แต่ต้องไม่ลืมว่าสุดท้ายแล้ววัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นอุปกรณ์สำคัญในการดำเนินชีวิตและมีความหมายแท้จริงในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตผู้มีและใช้วัฒนธรรมนั้น ซึ่งคนอื่นภายนอกเป็นเพียงผู้ชมเท่านั้นเนื่องจากมีประเภทบุคคลที่สนใจในวัฒนธรรมพื้นบ้านได้หลายกลุ่มด้วยเหตุผลต่างๆ กัน การส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านจะสำเร็จได้ผลยิ่งหากผลประโยชน์ของบุคคลทุกฝ่ายซึ่งต่างกันนี้สามารถประสานเสนอสนองกันได้ ความขัดแย้งในความคิดเห็นและมาตรการ

ดำเนินการย่อมเกิดมีได้เพราะความสนใจและผลประโยชน์ ที่คาดหวังต่างกันนี้แต่สิ่งที่ไม่ควรลืมคือประโยชน์สุดท้ายควรตกแก่บุคคลผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมพื้นบ้านนั้นเอง

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๓๑ : ๖๓) ได้แสดงทรรศนะในการส่งเสริมแลเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน ไว้ดังนี้ การส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านสมบูรณ์แบบ ในการจัดการศึกษา พัฒนาสุขภาพอนามัย พัฒนาจริยธรรม และพัฒนาชีวิตให้เกิดความสมดุลกับภาวะเศรษฐกิจและเทคโนโลยีเคลื่อนเปลี่ยนแปลงอยู่ในสังคมของกลุ่มชนนั้น กระบวนการส่งเสริมควรกระทำเป็นระบบอย่างต่อเนื่องและให้เกิดผลซึมลึกจนเกิดเป็นนิสัยร่วมของกลุ่มคน โดยให้กลุ่มชนมีอำนาจและหน้าที่ต่อกิจกรรมการส่งเสริมนั้นให้มากที่สุด

ประจักษ์ สายแสง (๒๕๓๑ : ๗๓-๗๕) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน สรุปได้ว่า การจะทราบแนวทางในการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านให้ได้เด่นชัดจำเป็นต้องทราบทั้งธรรมชาติและปัจจัยเกื้อกูล วัฒนธรรมพื้นบ้านเสียก่อนจึงสามารถหาแนวทางในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านได้โดยยึดหลักที่ว่า จะส่งเสริมและเผยแพร่เพื่อใครและทำอย่างไรจะต้องมีการเชิดชูบุคคล กลุ่มบุคคล ตลอดจนหน่วยงานของภาครัฐและเอกชน ที่ให้การสนับสนุนวัฒนธรรมพื้นบ้าน การเผยแพร่ย่อมจัดทำขึ้นเพื่อผลประโยชน์ทางวิชาการ เศรษฐกิจ สังคม และความมั่นคงของชาติประกอบกัน การเผยแพร่จึงทำให้ทั้งการให้การศึกษา ทั้งในระบบและนอกระบบ

อเนก นาวิกมูล (๒๕๓๖ – ๓๔-๓๗) ได้แสดงทรรศนะในการอนุรักษ์ พัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้านสรุปได้ว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนไทยอย่างมาก แต่วัฒนธรรมบางอย่างหมดหน้าที่ไปแล้ว ในการอนุรักษ์ พัฒนา และส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงควรส่งเสริมโดยวิธีเปิดเวลาและสนับสนุนด้านกำลังเงินให้ศิลปินพร้อมๆ กัน และต้องส่งเสริมให้มีการแสดงและการละเล่นหรือวัฒนธรรมเหล่านี้เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป จะได้มีเวลาถ่ายทอดวัฒนธรรมซึ่งเท่ากับเป็นการเปิดโอกาสและให้กำลังใจแก่ศิลปินหรือผู้สร้างงานวัฒนธรรมไปด้วยในตัว

วิวัฒน์ชัย บุญยภักดิ์ (๒๕๓๑ : ๓๒-๓๗) ได้แสดงทรรศนะในการอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยเน้นความสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว สรุปได้ว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านควรมุ่งส่งเสริมทั้งตัววัฒนธรรมและผู้สร้างงานวัฒนธรรมที่มีฝีมือ หรือมีความชำนาญพิเศษ การส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อรับรองการท่องเที่ยวควรพัฒนาไปในรูปแบบที่เหมาะสมจึงจำเป็นจะต้องมีการประยุกต์ การพัฒนารูปแบบและเนื้อหา เพื่อปลุกเร้าให้เกิดความสนใจ และตระหนักในความสำคัญมากขึ้น โดยมีการวางแผนและประสานงานกันอย่างรอบคอบ

ชวน เพชรแก้ว (๒๕๒๘ : ๘๑) ได้เสนอทรรศนะในการพัฒนาหนังตะลุงว่า การสร้างสรรค์หรือพัฒนาวัฒนธรรมของหนังตะลุงขึ้นใหม่นั้น ควรจะมีการถูกต้องโดยให้สอดคล้องกับเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม และสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๓๒ : ๗๙-๘๑) ได้เสนอทรรศนะใน

เรื่องนี้สรุปได้ว่า แนวทางการพัฒนาหนังตะลุงที่ถูกต้องซึ่งกลุ่มนายหนังจะต้องตระหนักก็คือต้องศรัทธาต่อศิลปะการแสดงหนังตะลุงอย่างแท้จริง ต้องถือว่าการเล่นหนังตะลุงเป็นสิ่งที่มีเกียรติ ต้องเล่นหนังด้วยวิญญาณของศิลปินและต้องมีความหยิ่งว่าเราล้วนเป็นผู้มีครูและเป็นผู้รับผิดชอบต่อศิลปินแขนงนี้ รวมทั้งเป็นผู้ที่มีส่วนรู้ชี้แนะสังคมในทางที่ถูกที่ควร เมื่อหนังตะลุงขึ้นโรงแสดงครั้งใดต้องถือว่าเป็นหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบ ต้องแสดงความสามารถ ใช้ศิลปะการแสดงจนสุดฝีมือ ไม่ใช่แสดงอย่าขอไปที ในทำนองที่ว่า เล่นให้พอขาดเหมรย นอกจากนี้นายหนังตะลุงควรรักษาสัดส่วนขององค์ประกอบทางศิลปะหนังตะลุงให้พอเหมาะและครบกระบวนท่า นอกจากนี้นายหนังตะลุงจะต้องรักษาบทบาทความเป็นผู้นำสังคมไว้มิให้ตกต่ำ ซึ่งนายหนังเคยให้จอหนังเป็นสนามชี้นำหรือเป็นครูของสังคมตลอดมาก็ต้องผดุงบทบาทนี้ไว้ตลอดไปอย่าลดฐานะมาเป็นเพียงคนขายความบันเทิงที่อยู่ปลายแถวของเครื่องบันเทิงอื่นๆ ความเป็นผู้รอบรู้ทันโลกทันสังคมจึงยังเป็นคุณสมบัติสำคัญยิ่งของนายหนัง

จากทรรศนะของนักวิชาการดังกล่าวมาแล้ว จะเป็นได้ว่าการอนุรักษ์ พัฒนาและส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านมีความสำคัญยิ่ง และมีทรรศนะหลากหลายที่ควรแก่การตระหนักและดำเนินการเพื่อการรักษาและพัฒนาวัฒนธรรมด้านต่างๆ ให้เหมาะสมกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมแต่ต้องคงไว้ซึ่งความเป็นวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการอนุรักษ์และพัฒนาหนังประโมทัยเพื่อให้เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านอยู่คู่กับสังคมอีสานตลอดไป

องค์ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์ การพัฒนา

การอนุรักษ์ หมายถึง การใช้ประโยชน์ตามความต้องการที่เหมาะและประหยัดเพื่ออนาคต หรือการสงวนรักษา ซึ่ง กาญจนา พันธ์นุช (๒๕๕๐ : ๑) ได้กล่าวถึงการอนุรักษ์ไว้พอสรุปได้ดังนี้

หลักการอนุรักษ์วิทยา ประกอบด้วย

หลักการที่ ๑ การใช้อย่างยั่งยืน การใช้อย่างสมเหตุสมผล หรือใช้อย่างฉลาดเลือกใช้เทคโนโลยีที่เหมาะสม ไม่ก่อให้เกิดของเสียและมลพิษ

หลักการที่ ๒ การสงวนของหายาก ทรัพยากรที่กำลังจะสูญสิ้น ควรหลีกเลี่ยงการนำไปใช้และทำนุบำรุง หรือทำให้ทรัพยากรนั้นมีเพิ่มขึ้น

หลักการที่ ๓ การทำนุบำรุงทรัพยากรที่เสื่อมโทรม จากไม่สามารถนำไปใช้ได้จนพื้นสภาพนำมาใช้ได้

วิธีการอนุรักษ์มีด้วยกัน ๘ วิธี คือ

๒.๑ การใช้ หมายถึง การใช้หลายรูปแบบ เช่น การบริโภคโดยตรงเห็นได้ยินพลังงานต้องใช้แบบยั่งยืน

๒.๒ การเก็บกัก หมายถึง การรวบรวมหรือการเก็บกักทรัพยากรที่มีแนวโน้มจะขาดแคลนในบางเวลา หรือคาดว่าจะเกิดวิกฤตการณ์ขึ้น

๒.๓ การรักษา/ซ่อมแซม หมายถึง การดำเนินการใด ๆ ต่อทรัพยากรที่ขาดไปไม่ทำงานตามพฤติกรรม เสื่อมโทรม เกิดปัญหา สามารถฟื้นคืนสภาพได้จนสามารถนำกลับมาใช้ใหม่ได้

๒.๔ การฟื้นฟู หมายถึง การดำเนินการใด ๆ ต่อทรัพยากรหรือสิ่งแวดล้อมที่เสื่อมโทรมให้เป็นปกติ สามารถเอื้อประโยชน์ในการนำไปใช้ประโยชน์ต่อไป

๒.๕ การพัฒนา หมายถึง การทำสิ่งที่ดีให้ดีขึ้น เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพให้เกิดผลผลิตที่ดีขึ้น

๒.๖ การป้องกัน หมายถึง การป้องกันสิ่งที่เกิดขึ้นไม่ให้ลุกลามมากกว่านี้และป้องกันสิ่งที่ยังไม่เกิดไม่ให้เกิดขึ้น

๒.๗ การสงวน หมายถึง การเก็บไว้โดยไม่ให้แตะต้องหรือนำไปใช้ด้วยวิธีการใดก็ตาม

๒.๘ การแบ่งเขต หมายถึง ทำการแบ่งเขตหรือการแบ่งกลุ่ม/ประเภทตามคุณสมบัติทรัพยากร

แนวคิดในการอนุรักษ์เหล่านี้นำมาใช้ในการอนุรักษ์หนังประโมทัยอีสาน

การพัฒนา

การพัฒนา หมายถึง ทำให้มั่นคง ทำให้ก้าวหน้า การพัฒนาประเทศก็ทำให้บ้านเมืองมั่นคงมีความเจริญ ความหมายของการพัฒนาประเทศนี้ก็เท่ากับตั้งใจที่จะทำให้ชีวิตของแต่ละคนมีความปลอดภัย มีความสุข (file://C:\Documents and Setting\Administrator\My Documents\การพัฒนา.htm ๒๘ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๐)

การพัฒนา หมายถึง การมีคุณภาพชีวิต (Quality of Life) ที่ดีขึ้น อาจวัดคุณภาพชีวิตได้หลายแบบ เช่น วัดทางการศึกษา เศรษฐกิจ การเมือง อนามัย หรือทางจิตใจ มีสิ่งเหล่านี้สูงขึ้นหรือมากขึ้นที่ถือว่ามีการพัฒนาสูงขึ้น (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. ๒๕๓๙ : ๑๖)

การพัฒนา หมายถึง การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ซึ่งเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อโครงสร้างและหน้าที่ในสังคม โดยทำให้เกิดการเลี่ยนแปลงในสังคม ๒ ระดับ คือ

๑. การเปลี่ยนแปลงระดับบุคคล เรียกว่า "การทำให้ทันสมัย" ซึ่งเป็นกระบวนการแต่ละบุคคลที่อยู่ในสังคมเปลี่ยนวิถีชีวิตความเป็นอยู่แบบเก่าเป็นแบบที่มีความสลับซับซ้อนมากขึ้นและมีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

๒. การเปลี่ยนแปลงระดับสังคม เรียกว่า "การพัฒนา" หมายถึง การที่ที่นำเอาความคิดใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในสังคม เพื่อทำให้รายได้ต่อหัวของประชากรเพิ่มขึ้นและมีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในระดับที่ดีขึ้น โดยใช้กระบวนการผลิตที่ทันสมัย ตลอดจนการมีสถาบันทางสังคมที่ดีขึ้นด้วย (Roger and svenning. ๑๙๖๙ : ๘ - ๑๔)

โดยสรุป การพัฒนา คือการยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชนทั้งในทางวัตถุและทางจิตใจ และยกระดับคุณภาพชีวิตโดยรวม

แนวคิดในการพัฒนา

การพัฒนาเป็นการพัฒนาเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่อง (Continuing process) การพัฒนาจึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับลำดับ/ขั้นตอน (Stages) และความเชื่อมโยง (Relation or Linkage) เพราะฉะนั้นแนวคิดและทฤษฎีในการพัฒนาจึงปรากฏชัดเจนขึ้นเป็น ๒ กลุ่ม ๆ หนึ่งมองการพัฒนาว่าดำเนินกันไปตามลำดับหรือขั้นตอนจากระดับหนึ่งไปอีกระดับหนึ่ง โดยต้องสร้างความพร้อมด้านต่าง ๆ อย่างเหมาะสม สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ได้ทรงเน้นสำหรับพันธุ์ไม้ที่ปลูกในโครงการป่ารักน้ำว่าต้องยึดพระราชนโยบายของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว คือ ไม้ใช้สอย ไม้ผล และไม้ยืนต้นที่จะเติบโตเป็นป่า และป่าไม้ช่วยซึมซับน้ำฝนไว้ใต้ดิน เป็นต้นไม้ลำธาร เพื่อการบริโภคและการเกษตร อีกกลุ่มมองการพัฒนาว่าจะเกิดขึ้นได้โดยการกระตุ้นหรือชักนำโดยปัจจัยในการพัฒนา เช่น การสะสมทุน การค้าต่างประเทศ เป็นต้น โดยมีความเชื่อว่าความพร้อมนั้นสร้างได้ เพื่อให้สอดคล้องกับการสมทบทุนหรือการค้าระหว่างประเทศ บนความเชื่อดังกล่าวมักจะเกิดการพัฒนาแบบ "ก้าวกระโดด" เพราะประชาชนไม่สามารถสร้างความพร้อมตามแบบอย่างของนักพัฒนา และนักพัฒนาก็ไม่สามารถพัฒนาปรับตนเองให้มีความพร้อมที่จะสอดคล้องกับความพร้อมของประชาชน ทำให้เกิดช่องว่างและปัญหาได้ พระราชดำรัส เมื่อ ๔ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๐

"....ถ้าสามารถจะเปลี่ยนกลับเป็นเศรษฐกิจแบบพอเพียง ไม่ต้องทั้งหมด แม้จะไม่ถึงครึ่งอาจจะเศษหนึ่งส่วนสี่ก็สามารถอยู่ได้ การแก้ไขจะต้องใช้เวลา ไม่ใช่ง่าย ๆ โดยมากคนก็ใจร้อน เพราะเดือดร้อน แต่ว่าถ้าทำตั้งแต่เดี๋ยวนี้ก็สามารถที่จะแก้ไขได้...." (file://C:\Documents and Setting\Administrator\My Documents\แนวคิดในการพัฒนา.htm ๒๘ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๐)

หลักการเรียนรู้และการถ่ายทอด

หลักการและทฤษฎีการพัฒนาการทฤษฎีพัฒนาการของดีเซล (Gesell's Theory of Development) ได้อธิบายว่าพฤติกรรมของบุคคลจะขึ้นอยู่กับพัฒนาการ ซึ่งจะเป็นไปตามธรรมชาติ และเมื่อถึงวัยก็จะสามารถกระทำพฤติกรรมต่างๆ ได้เอง ไม่จำเป็นต้องฝึก หรือเร่งเมื่อยังไม่พร้อมใน

การจัดการเรียนการสอน ผู้สอนจะต้องคำนึงถึงความพร้อม ความสามารถความสนใจและความต้องการของผู้เรียน

ทฤษฎีพัฒนาการของเปียเจท์ (Piaget's Theory of Development) ได้อธิบายว่าการพัฒนาการสติปัญญาและความคิดของผู้เรียนนั้นเกิดจากการปรับตัวกับสิ่งแวดล้อม และผู้สอนควรจะต้องจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับความพร้อมของผู้เรียนด้วย

ทฤษฎีพัฒนาการของบรูเนอร์ (Bruner's Theory of Development) ได้อธิบายการความพร้อมของเด็กสามารถจะปรับได้ซึ่งสามารถจะเสนอเนื้อหาใดๆ แก่เด็กในอายุเท่าใดก็ได้แต่จะต้องรู้จักการตัดเนื้อหาและวิเคราะห์การสอนที่เหมาะสมกับพัฒนาการของเด็กเหล่านั้น ดังนั้นผู้สอนจึงจำเป็นจะต้องเข้าใจเด็ก และรู้จักกระตุ้นโดยการจัดสภาพการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับความต้องการของเด็กด้วย

ทฤษฎีพัฒนาการของอีริคสัน (Erikson's Theory of Development) ได้อธิบายว่าการพัฒนาการทางบุคลิกภาพย่อมขึ้นอยู่กับการปฏิสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์กับสภาพสังคมที่มีอิทธิพลมาเป็นลำดับขั้นของการพัฒนา และจะสืบเนื่องต่อๆ ไปเด็กที่มีสภาพสังคมมาดี ก็จะมีผลต่อการพัฒนาบุคลิกภาพที่ดีด้วย ดังนั้นผู้สอนควรจะต้องสร้างสัมพันธ์ภาพกับผู้เรียน ให้ความสนใจเพื่อช่วยแก้ปัญหาค่านิยมบางประการ

หลักการและทฤษฎีการเรียนรู้

ทฤษฎีการเรียนรู้แบบสิ่งเร้าและการตอบสนอง (S-R Theory) ทฤษฎีนี้มีชื่อเรียกหลายชื่อทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ โดยเฉพาะภาษาอังกฤษ มีชื่อเรียกต่างๆ เช่น Associative Theory, Associationism, Behaviorsm เป็นต้น นักจิตวิทยาที่สำคัญในกลุ่มนี้คือ พาฟลอฟ (pavlov) วัตสัน (Watson) ธอร์นไดค์ (Thorndike) กัทธรี (Guthrie) ฮัล (Hull) และสกินเนอร์ (skinner) ทฤษฎีนี้ได้อธิบายว่า พื้นฐานการกระทำของบุคคลขึ้นอยู่กับอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม (Passive) หน้าที่ของผู้สอนคือจัดประสบการณ์การเรียนรู้ให้กับผู้เรียน

หลักการของทฤษฎีสิ่งเร้าและการตอบสนอง คือ

๑. การเสริมแรง (Reinforcement) เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการตอบสนอง หรือ พฤติกรรมการเรียนรู้ โดยมีลักษะทางการสอน และการเรียนที่สัมพันธ์กันมากขึ้น เช่น การให้รางวัล หรือการทำโทษ หรือการชมเชย เป็นต้น ผู้สอนจึงควรจะต้องหาวิธีกระตุ้นให้ผู้เรียนมีความใคร่รู้ใคร่เรียนมากที่สุด

๒. การฝึกฝน (Practice) ได้แก่ การให้ทำแบบฝึกหัด หรือการฝึกซ้ำ เพื่อให้เกิดทักษะในการแก้ปัญหาที่สัมพันธ์ โดยเฉพาะวิชาที่เกี่ยวกับการปฏิบัติ

๓. การรู้ผลการกระทำ (Feedback) ได้แก่ การสามารถให้ผู้เรียนได้รู้ผลการปฏิบัติได้ทันที เพื่อจะทำให้ผู้เรียนได้ปรับพฤติกรรมได้ถูกต้อง อันจะเป็นหนทางการเรียนรู้ที่ดีหน้าที่ของผู้สอนจึงควรจะต้องพยายามทำวิธีการสอนที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์แห่งความสำเร็จ

๔. การสรุปเป็นกฎเกณฑ์ (Generalization) ได้แก่ การได้รับประสบการณ์ต่างๆที่สามารถสร้างมโนทัศน์ (Concept) จนกระทั้งสรุปเป็นกฎเกณฑ์ที่จะนำไปใช้ได้

๕. การแยกแยะ (Discrimination) ได้แก่ การจัดประสบการณ์ที่ผู้เรียนสามารถแยกแยะความแตกต่างของข้อมูลได้ชัดเจนยิ่งขึ้น อันจะทำให้เกิดความสะดวกต่อการเลือกตอบ

๖. ความใกล้ชิด (Contiquity) ได้แก่ การสอนที่คำนึงถึงความใกล้ชิดระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองซึ่งเหมาะสำหรับการสอนคำ เป็นต้น

ทฤษฎีความรู้ (Cognitive Field Theory) ทฤษฎีนี้อธิบายว่า พฤติกรรมของบุคคลย่อมมีอิทธิพลมาจากความต้องการภายในและสิ่งแวดล้อม (Interactive) ซึ่งจะทำให้เกิดกระบวนการคิด ดังนั้นผู้สอนควรจะต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ศึกษาตามความสนใจ ภายใต้การช่วยเหลือจากผู้สอน นักจิตวิทยาที่สำคัญในกลุ่มนี้คือ โคเลอร์ (Kohler) เลวิน (Lewin) ออสซูเบล (Ausubel) บรุเนอร์ (Bruner) และเพียเจท์ (Piaget) หลักการของทฤษฎีความรู้ คือ

๑. การสอนอย่างมีจุดมุ่งหมาย (Purpose) ได้แก่ การสอนที่มุ่งให้ผู้เรียนรู้จักตั้งจุดมุ่งหมายในการศึกษาและเห็นประโยชน์ที่จะกระทำเพื่อบรรลุจุดประสงค์นั้น เช่น การสอนแบบค้นคว้าด้วยตนเอง (Expository Teaching) ซึ่งจะประกอบด้วย การเสนอหลักการ (Prine) และแนวทางการแก้ปัญหา (Problem Solving)

๒. การสอนให้รู้จักตัดสินใจ (decision Making) ได้แก่ การสอนให้รู้จักกระบวนการแก้ปัญหาด้วยตนเอง โดยการส่งเสริมให้คิดเป็น ทำเป็น และแก้ปัญหาเป็น

๓. การสอนให้เกิดความเข้าใจ (Insight) ได้แก่ การจัดระเบียบประสบการณ์ ได้ให้ผู้เรียนได้สามารถเข้าใจ ในการเชื่อมโยงประสบการณ์เก่าและใหม่ ซึ่งจะเป็นหนทางที่ทำให้สามารถคิดแก้ปัญหาเองได้

๔. การสอนให้รู้จักคิดคำนึง (Life Space) ได้แก่ การสอนที่ทำให้เกิดความเข้าใจระหว่างผู้สอนและผู้เรียนในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง ดังนั้นผู้สอนจะต้องสร้างสัมพันธภาพให้เกิดขึ้นกับผู้เรียนแต่ละคนในสถานการณ์นั้น เพื่อว่าผู้เรียนจะได้สนใจและเอาใจใส่กิจกรรมการสอนมากยิ่งขึ้น

๕. การสอนโดยการจัดเค้าโครง (Structure) ได้แก่ การจัดลำดับเค้าโครงเนื้อหาในการเรียนให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างต่อเนื่องกัน จากความรู้พื้นฐานไปสู่ความรู้ที่ยากขึ้นต่อๆ ไป และยังเป็นการเรียนรู้อย่างมีจุดมุ่งหมายอีกด้วย

ลำดับการเรียนรู้

กาเย่ (Gagne) ได้เสนอหลักการที่สำคัญเกี่ยวกับการเรียนรู้ว่าไม่มีทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งที่สามารถอธิบายการเรียนรู้ของบุคคลได้สมบูรณ์ ดังนั้นกาเย่จึงได้นำทฤษฎีการเรียนรู้แบบสิ่งเร้าและการตอบสนอง (S-R Theory) กับทฤษฎีความรู้ (Cognitivc-Field Theory) มาผสมกันในลักษณะของการจัดลำดับ ดังนี้

๑. การเรียนรู้แบบสัญญาณ (Signal Learning) คือการเรียนรู้ที่ผู้เรียนไม่อาจบังคับพฤติกรรมไม่ให้เกิดขึ้นได้ (มีความรู้สึกและอารมณ์) เป็นการเรียนรู้แบบวางเงื่อนไขดั้งเดิม (Classical Conditioning) ที่เกิดจากความใกล้ชิดของสิ่งเร้า และการกระทำซ้ำ (Pavlov's Classical Conditioning)

๒. การเรียนรู้แบบสิ่งเร้าและการตอบสนอง (Stimulus-Response Learning) คือการเรียนรู้ที่ผู้เรียนสามารถควบคุมพฤติกรรมได้ การตอบสนองเป็นผลจากการเสริมแรงกับโอกาสกระทำซ้ำ (Thorndike,s Connection Theory, Skinner's Operant Conditioning)

๓. การเรียนรู้แบบลูกโซ่ (Chaining Learning) คือการเรียนรู้ที่เนื่องมาจากการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนอง ติดต่อกับเป็นกิจกรรมต่อเนื่อง โดยเป็นพฤติกรรมที่เกี่ยวกับการกระทำการเคลื่อนไหว (Motor Skills) เช่น การขับรถ การใช้เครื่องมือเป็นต้น (Skinner's Instrumental Conditioning)

๔. การเรียนรู้แบบภาษาสัมพันธ์ (Verbal Association Learning) ได้แก่การเรียนรู้ที่เนื่องมาจากการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองที่เป็นกิจกรรมต่อเนื่องเช่นเดียวกับแบบลูกโซ่ หากแต่ใช้ภาษาแทนสิ่งต่างๆ (Thorndike's Connection Theory Skinner;s Instrumental Conditioning) เช่น

๕. การเรียนรู้แบบภาษาสัมพันธ์ (Verbal Association Learning) ได้แก่การเรียนที่ผู้เรียนสามารถมองเห็นความแตกต่างในสิ่งที่เป็นพวกเดียวกัน และสามารถเลือกตอบสนองด้วยวิธีต่างๆ กัน เช่น พูดถึง "ดิน" ผู้เรียนก็รู้ว่ามีดินหลายชนิด คือ ดินร่วน ดินเหนียว ดินทราย เป็นต้น (Thorndide's Connection Theory)

๖. การเรียนรู้มโนทัศน์ (Concept Learning) ได้แก่ เรียนรู้อันเนื่องมาจากความสามารถตอบสนองต่อสิ่งต่างๆ ในลักษณะเป็นส่วนรวมของสิ่งนั้นประกอบกัน เช่น วงกลม ประกอบด้วยมโนทัศน์ย่อยที่เกี่ยวกับ รูปปิด ส่วนโค้ง ระยะทาง และจุดศูนย์กลาง เป็นต้น (Gestalt Theory)

๗. การเรียนรู้กฎ (Principle or Rule Learning) ได้แก่ การเรียนรู้ที่เกิดจากความสามารถเชื่อมโยงมโนทัศน์ต่างๆ เข้าด้วยกันแล้วสามารถนำไปใช้ตั้งเป็นกฎเกณฑ์ได้ เช่น มโนทัศน์ของวงกลมกับลูกแก้ว เมื่อผู้เรียนรวมมโนทัศน์กับได้แล้วก็รู้ว่าของกลมกลิ้งได้ (Gestalt Theory)

๘. การเรียนรู้แบบแก้ปัญหา (Problem solving) ได้แก่ การเรียนรู้ที่อยู่ในระยะ ซึ่งผู้เรียน

สามารถรวมกฎเกณฑ์ (Applying Rule) รู้จักกลวิธีหาความรู้ (Cognitive Strategy) และสามารถสร้างสรรค์ (Creativity) เพื่อนำไปแก้ปัญหาในสถานการณ์ต่างๆ (Cognitive Theory)

จากลำดับแบบการเรียนรู้ของกาเย่นี้แสดงให้เห็นว่า การเรียนรู้แบบต้นๆ จะเป็นพื้นฐานของการเรียนรู้ระดับสูง และการเรียนรู้ภาษาสัมพันธ์จะช่วยให้เกิดความรู้ ความคิดที่ดีที่สามารถเข้าใจมโนทัศน์ กฎเกณฑ์ และการแก้ปัญหาอย่างมาก

ส่วนความหมายของการเรียนรู้นั้น แฟรนด์เสน (Frandsen) ได้กล่าวว่า "การเรียนรู้เป็นการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์หรือพฤติกรรมอันเนื่องมาจากการสังเกตหรือการกระทำอย่างมีจุดมุ่งหมายทั้งทางกายและความคิด" และทรรศนะของกาเย่ในด้านการเรียนรู้ของบุคคลนั้นจะต้องเป็นการเปลี่ยนความสามารถของบุคคล ที่แตกต่างจากกระบวนการพัฒนาการหรือความเจริญเติบโต โดยจะต้องมีการฝึกหัด พฤติกรรมเปลี่ยนแปลงหลายด้าน และผลจะปรากฏอยู่นานพอสมควรดังนั้นกล่าวได้ว่า การเรียนรู้คือกระบวนการ เปลี่ยนแปลงพฤติกรรม อันเป็นผลมาจากประสบการณ์ ที่มีจุดมุ่งหมายและปรากฏได้นานพอสมควร ซึ่งการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมเหล่านี้ไม่ใช่เป็นผลจากความเจริญเติบโตของร่างกาย

ทฤษฎีการจูงใจ (Motivation Theory)

ทฤษฎีการจูงใจ ได้อธิบายเกี่ยวกับสภาวะของบุคคลที่พร้อมที่จะสนองความต้องการหากสิ่งนั้นมีอิทธิพลสำหรับความต้องการของเขา ทฤษฎีการจูงใจที่สำคัญคือ ทฤษฎีวามต้องการของมาสโลว์ (Maslow's Theory of growth motivation) ทฤษฎีนี้ได้อธิบายความต้องการของบุคคลที่พยายามแสวงหาวิธีการสนองความต้องการให้กับตนเองทั้งนั้น และคนเรามีความต้องการหลายด้านและมาสโลว์ไดจัดลำดับความต้องการไว้เป็นลำดับดังนี้

๑. ความต้องการทางกาย ได้แก่ ความต้องการปัจจัยที่จำเป็นพื้นฐานสำหรับการดำรงชีวิต อันได้แก่ อาหาร น้ำ และอากาศ

๒. ความต้องการความปลอดภัย เช่น ต้องการความสะดวกสบาย การคุ้มครอง

๓. ความต้องการความรักและความเป็นเจ้าของ เช่น ความอบอุ่น การเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม

๔. ความต้องการให้ผู้อื่นเห็นคุณค่าของตน เช่น การยอมรับและยกย่องจากสังคม

๕. ความต้องการที่จะรู้และข้าใจ คือ การพยายามที่จะศึกษาหาความรู้ และการแสวงสิ่งที่มีความหมายต่อชีวิต

๖. ความต้องการด้านสุนทรียะ คือ ความต้องการในด้านการจรรโลงใจ ดนตรี ความสวยงาม และงามศิลปะต่างๆ

มาสโลว์ ได้อธิบายให้เห็นเพิ่มเติมว่า ความต้องการของคนเราตั้งแต่ลำดับที่ ๑-๔ นั้นเป็น

ความต้องการที่จำเป็น ซึ่งคนเราจะขาดไม่ได้และทุกคนจะพยายามแสวงหาเพื่อสนองความต้องการนั้นๆ ส่วนลำดับความต้องการที่ ๕-๙ นั้น เป็นแรงจูงใจที่มากระตุ้นให้บุคคลแสวงหาต่อๆ ไป เมื่อสามารถสนองความต้องการพื้นฐานได้สำเร็จเป็นลำดับแล้ว

หลักการและแนวคิดที่สำคัญ

๑. การจูงใจเป็นเครื่องมือสำคัญที่ผลักดันให้บุคคลปฏิบัติ กระตือรือร้น และความปรารถนาที่จะร่วมกิจกรรมต่างๆ เพราะการตอบสนองใดๆ จะเป็นผลเพื่อลดความตึงเครียดของบุคคลที่มีต่อความต้องการนั้นๆ ดังนั้นคนเราจึงดิ้นรนเพื่อให้สมกับความต้องการที่เกิดขึ้นแล้วเกิดขึ้นอีก โดยที่การเรียนรู้เป็นผลจากการตอบสนองต่อสิ่งเร้า สิ่งเร้าในกิจกรรมการเรียนการสอนจึงต้องอาศัยการจูงใจ

๒. ความต้องการทางกาย อารมณ์ และสังคม เป็นแรงจูงใจที่สำคัญต่อกระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียน ผู้สอนจึงควรหาทางเสริมแรงหรือกระตุ้นโดยปรับกิจกรรมการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับความต้องการเหล่านั้น

๓. การเลือกกิจกรรมการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับความสนใจ ความสามารถความพึงพอใจแก่ผู้เรียน จะเป็นกุญแจสำคัญในการจัดกระบวนการเรียนรู้และผู้สอนควรจะต้องช่วยเหลือให้เพียงพอสำหรับความต้องการที่ผู้เรียนสามารถแก้ปัญหาได้ เพราะจะทำให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จได้ง่าย มีแรงจูงใจสูงขึ้น และมีเจตคติต่อการเรียนเพิ่มขึ้น

๔. การจูงใจผู้เรียนให้มีความตั้งใจและสนใจในการเรียนย่อมขึ้นอยู่กับบุคลิกภาพของผู้เรียนแต่ละคน ซึ่งผู้สอนจะต้องทำความเข้าใจลักษณะความต้องการของผู้เรียนแต่ละระดับ แต่ละสังคม แต่ละครอบครัว แล้วจึงพิจารณากิจกรรมการเรียนที่จะจัดให้สอดคล้องกัน

๕. ผู้สอนควรจะพิจารณาสิ่งล่อใจ หรือรางวัล รวมทั้งกิจกรรมการแข่งขันให้รอบคอบและเหมาะสม เพราะเป็นแรงจูงใจที่มีพลังรวดเร็ว ซึ่งให้ผลทั้งทางด้านการเสริมสร้างและการทำลายก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และวิธีการ

ทฤษฎีการรับรู้ (Perception Theory)

การรับรู้เป็นพื้นฐานการเรียนรู้ที่สำคัญของบุคคล เพราะการตอบสนองพฤติกรรมใดๆ จะขึ้นอยู่กับการรับรู้จากสภาพแวดล้อมของตนและความสามารถในการแปลความหมายของสภาพนั้นๆ ดังนั้นการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพจึงขึ้นอยู่กับปัจจัยการรับรู้และสิ่งเร้าที่มีประสิทธิภาพ ซึ่งปัจจัยการรับรู้ประกอบด้วย ประสาทสัมผัส และปัจจัยทางจิตคือ ความรู้เดิม ความต้องการ และเจตคติ เป็นต้น การรับรู้จะประกอบด้วยกระบวนการสามด้านคือ การรับสัมผัส การแปลความหมาย และอารมณ์หลักการรับรู้สำหรับการศึกษา

๑. การรับรู้จะพัฒนาตามวัยและความสามารถ ที่จะรับรู้สิ่งภายนอกอย่างถูกต้องและเหมาะสม

๒. การรับรู้โดยการเห็นจะก่อให้เกิดความเข้าใจดีกว่า การได้ยินและประสาทสัมผัสอื่นๆ ดังนั้นการเรียนรู้โดยผ่านประสาทสัมผัสได้มากจะก่อนให้เกิดความเข้าใจที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

๓. ลักษณะและวิธีการรับรู้ของแต่ละคน จะแตกต่างกันตามพื้นฐานของบุคลิกภาพ และจะแสดงออกตามที่ได้รับรู้และทรรศนะของเขา

๔. การเข้าใจผู้เรียนทั้งในด้านคุณลักษณะและสภาพแวดล้อม จะเป็นผลดีต่อการจัดการเรียนการสอน

ทฤษฎีการเสริมแรง (Reinforcement Theory)

๑. ธอร์นไดค์ (Thorndike) ให้ทรรศนะว่า "การเสริมแรงช่วยให้เกิดความกระหายใคร่รู้ ความพอใจ และความสำเร็จ"

๒. สกินเนอร์ (Skinner) กล่าวถึงการเสริมแรงว่า "การเสริมแรงจะเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้บุคคลแสดงพฤติกรรมซ้ำเติม และพฤติกรรมของบุคคลส่วนใหญ่จะเป็นการเรียนรู้แบบปฏิบัติ (Operant Learning) และพยายามเน้นว่า การตอบสนองต่อสิ่งเร้าใด ๆ ของบุคคลสิ่งเร้านั้นจะต้องมีแรงเสริมอยู่ในตัว หากลดการเสริมแรงลงเมื่อใด การตอบสนองจะลดลงเมื่อนั้น"

๓. กัทธรี (Guthrie) เชื่อว่า "การเสริมแรงเป็นสิ่งจำเป็นที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนอง" และพยายามเน้นว่า ไม่มีการเรียนรู้ใด ๆ ที่มีความสมบูรณ์... การเรียนรู้เป็นลักษณะของการกระทำที่ต่อเนื่องกันจะค่อยๆ สะสมขึ้นเรื่อยๆ การเสริมแรงทุกครั้งๆ จะทำให้การเรียนรู้เพิ่มประสิทธิภาพยิ่งขึ้น"

หลักการและแนวคิดที่สำคัญ

๑. การเรียนรู้จะเกิดขึ้นได้ ย่อมต้องอาศัยการเสริมแรง (Pavlov, Thorndike, Skinner และ Hull) การเสริมแรงทางบวกจะดีกว่าทางลบ

๒. การเรียนรู้จะเกิดขึ้นได้ ย่อมต้องอาศัยความใกล้ชิดระหว่างสิ่งเร้า และการตอบสนอง (Guthrie)

๓. การเสริมแรงมีหลายวิธีอาจใช้วัตถุสิ่งของหรือถ้อยคำที่แสดงความรู้สึกก็ได้ที่สามารถสร้างบรรยากาศ กระตุ้นให้ความพึงพอใจให้เกิดความสำเร็จ หรือเครื่องบอกผลการกระทำว่าถูกผิด และอาจเป็นส่งเสริมให้เกิดการเสริมแรงต่อ ๆ ไป

๔. การเสริมแรงควรจะต้องให้สม่ำเสมอ นอกจากนี้หลักการเสริมแรงยังสามารถปรับพฤติกรรมได้

๕. ควรจะให้การเสริมแรงทันทีที่มีการตอบสนองได้อย่างถูกต้อง ซึ่งควรจะเกิดขึ้นภายใน ๑๐ วินาที ถ้าหากมีการตอบสนองตามที่ต้องการซ้ำกันหลายครั้งๆ ก็ควรเลือกให้การเสริมแรงเป็นบางคราวแทนที่จะเสริมแรงทุกครั้งไป

๖. ควรจะจัดกิจกรรมการเรียนให้เป็นไปตามลำดับจากง่ายไปยาก และเป็นตอนสั้นๆ ที่สอดคล้องกับความสามารถของผู้เรียน

ทฤษฎีการถ่ายโยงการเรียนรู้ (Transfer of Learning Theory)

๑. ธอร์นไดค์ (Thorndike) กล่าวถึง การถ่ายโยงการเรียนรู้จากสถานการณ์หนึ่งไปสู่อีกสถานการณ์หนึ่งนั้น สถานการณ์ทั้งสองจะต้องมีองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกัน (เนื้อหาวิธีการ และจิตคติที่สัมพันธ์กันกับสถานการณ์เดิม)

๒. เกสตัลท์ (Gestalt) กล่าวว่า การถ่ายโยงการเรียนรู้จะเกิดขึ้นเมื่อผู้เรียนได้มองเห็นรูปร่างทั้งหมดของปัญหา และรับรู้ความสัมพันธ์นั้นเข้าไป กล่าวคือสถานการณ์ใหม่จะต้องสัมพันธ์กับสถานการณ์เดิม

หลักการและแนวคิดที่สำคัญ

๑. การถ่ายโยงควรจะต้องปลูกฝังความรู้ ความคิด เกี่ยวกับกฎเกณฑ์ต่างๆ เป็นพื้นฐานที่สามารถนำไปปรับใช้ในสถานการณ์ที่คล้ายคลึงกัน

๒. ผู้สอนควรใช้วิธีการแก้ปัญหา หรือวิธีการเรียนรู้ เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนมีโอกาสคิดและเกิดทักษะอย่างกว้างขวาง ซึ่งจะเป็นวิธีการที่ช่วยให้เห็นความสัมพันธ์ของกระบวนการและหลักกิจกรรม

๓. การถ่ายโยงจะเกี่ยวข้องกับความแตกต่างระหว่างบุคคล กิจกรรมการเรียนการสอนจึงต้องคำนึงถึงหลักการนี้ด้วย

๔. การถ่ายโยงที่อาศัยสถานการณ์ที่สัมพันธ์กับระหว่างสถานการณ์เดิมและสถานการณ์ใหม่จะช่วยให้เกิดการเรียนรู้สะดวกขึ้น

หลักการแข่งขัน (Competition) การแข่งขันจะมีคุณค่าในด้านการจูงใจ ถ้าหากรู้จักนำไปใช้ให้เหมาะสมจะเกิดผลดีทางการเรียนรู้ และถ้าใช้ไม่ถูกต้องจะเกิดผลเสียทางอารมณ์ของผู้เรียน เบอร์นาร์ด (Bernrd) ได้ให้ความเห็นว่า ควรจะเป็นการแข่งขันกับตนเองในการพัฒนาผลงานใหม่ๆ กับที่เคยทำมาแล้วถ้าหากเป็นเกมการแข่งขันระหว่างผู้เรียนควรจะเน้นย้ำการรักษากติกา การยอมรับและมีน้ำใจนักกีฬา ยิ่งไปกว่านั้นผลการแข่งขันควรให้ผู้เรียนเข้าใจจุดมุ่งหมายเพื่อผลสัมฤทธิ์มากกว่าการเอาชัยชนะ

ทฤษฎีการสื่อสาร (Communication Theory)

โดยที่กระบวนการเรียนการสอนมีลักษณะเป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งซึ่งอาศัยการรับรู้นำไปสู่การสื่อความหมาย ไม่ว่าการสื่อสารจะมีความยากง่าย หรือซับซ้อนเพียงใด ลำดับการสื่อสารจะคล้ายๆ กันดังแบบจำลองต่อไปนี้

จากภาพอธิบายได้ว่า แหล่งความรู้ (Source) คือผู้ส่งสาร ผู้สอน ผู้แสดง ฯลฯ ซึ่งจะต้องแปลงสาร (Encode) หรือข้อมูลให้สอดคล้องกับสื่อ หรือการถ่ายทอด (Chanel or Transmission) เพื่อให้ถึงผู้รับสาร (Message Received) และจะได้แปลรหัส (Decode) อันจะได้เข้าใจตรงกันกับผู้สื่อสารเป็นขั้นสุดท้าย (Destination of Message)

ความมุ่งหมายของการสื่อสารย่อมต้องการความเข้าใจตรงกันระหว่างผู้สื่อสารและผู้รับเป็นพื้นฐาน นอกเหนือไปจากนั้นยังต้องการผลการปฏิบัติของผู้รับตามที่ต้องการ และการปรับปฏิกริยาของผู้รับ (Feedback) เพื่อปรับปรุงระบบการสื่อสารให้มีประสิทธิภาพต่อไป ดังนั้นการเสนอขอคามรู้ต่างๆ ให้ผู้เรียนย่อมต้องการผลดุจเดียวกันกับการสื่อสาร

ในการใช้เลือนวัตกรรมและเทคโนโลยีทางการศึกษาจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจระบบการสื่อสาร แหล่งสื่อหรือวัสดุ วิธีการที่เหมาะสมภายในขอบเขตของสื่อ สภาวะของผู้สอนและผู้เรียน รวมทั้งปัจจัยพื้นฐานต่างๆ และสิ่งแทรกซ้อน เป็นการปฏิบัติที่มุ่งให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพ

ความหมายการเรียนรู้

อุบลรัตน์ เพ็งสถิตย์ (๒๕๓๐ : ๕๕) ได้ให้ความหมายของการเรียนรู้ว่า การเรียนรู้เป็นกระบวนการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่เกิดขึ้นโดยการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้า และการตอบสนองบ่อยครั้งเข้า จนในที่สุดกลายเป็นพฤติกรรมที่ปรากฏขึ้นมาอย่างถาวร

ลักขณา สริวัฒน์ (๒๕๔๔ : ๗๓) กล่าวว่า การเรียนรู้ หมายถึง การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมหรือการแสดงออก ซึ่งมีผลมาจากประสบการณ์หรือการฝึกหัด การเรียนรู้เป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการปรับตัวของมนุษย์ ดังนั้นการเรียนรู้จึงเป็นสาเหตุอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดการพัฒนาขึ้น

นารีรัตน์ รักวิจิตรกุล (๒๕๔๐ : ๑) กล่าวถึง ความหมายของการเรียนรู้ว่า การเรียนรู้หมายถึง การที่บุคคลมีการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมด้านความรู้ ด้านทักษะ และด้านเจตคติอันเป็นผลมาจากการที่บุคคลนั้น ๆ ได้รับประสบการณ์เปลี่ยนแปลงพฤติกรรมนั้นมีทั้งการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่ดีและไม่ดี

ทรงพล ภูมิพัฒน์ (๒๕๔๐ : ๗๗) กล่าวว่า การเรียนรู้ หมายถึง ขบวนการที่ทำให้

พฤติกรรมเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม อันเป็นผลมาจากรประสบการณ์และการปฏิบัติฝึกฝน พฤติกรรมดังกล่าวจะต้องคงทนพอสมควร ไม่ใช่พฤติกรรมที่เกิดขึ้นอันเนื่องจากวุฒิภาวะพิษยาหรืออุบัติเหตุ หรือการเรียนรู้เป็นเรื่องที่สำคัญมากของคนเรา เพราะเรามีการเรียนรู้นับตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย

กันยา สุวรรณแสง (๒๕๔๒ : ๑๕๕) กล่าวว่า การเรียนรู้ หมายถึง กระบวนการที่ประสบการณ์ตรงและหรือประสบการณ์ทางอ้อม กระทำให้อินทรีย์เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่ค่อนข้างถาวร แต่ไม่รวมถึงการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมอันเนื่องมาจากสาเหตุอื่น เช่น วุฒิภาวะ ความเจ็บป่วย ฤทธิ์ยา สารเคมี เป็นต้น

ดังนั้นจึงอาจสรุปความหมายของการเรียนรู้ได้ว่า การเรียนรู้หมายถึง การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมค่อนข้างถาวรทั้งภายในและภายนอก เป็นผลมาจากประสบการณ์ และการกระทำฝึกฝนปฏิบัติของบุคคล อันเนื่องมาจากประสบการณ์ที่แต่ละคนได้รับมา ซึ่งผลของการเรียนรู้ที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมใน ๓ ด้านคือ

๑. ความรู้ (Knowledge) เช่น ความคิด ความเข้าใจ และความจำในเนื้อหาสาระต่าง ๆ เป็นต้น

๒. ทักษะ (Skill) เช่น การพูด การกระทำ และการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เป็นต้น

๓. ความรู้สึก (Affective) เช่น เจตคติ จริยธรรม และค่านิยม เป็นต้น

กระบวนการเรียนรู้

สุโท เจริญสุข (ม.ป.ป. : ๘๐ - ๘๑) อธิบายว่า การเรียนรู้นับว่าเป็นกรรมวิธีหรือกระบวนการ (Process) อย่างหนึ่ง เกิดขึ้นระหว่างตัวผู้เรียนกับสิ่งแวดล้อม กระบวนการของการเรียนรู้ เป็นการดำเนินไปตามขั้น คือ

๑. ตัวผู้เรียนที่มีแรงจูงใจ (Motive) หมายถึง พลังงานอย่างหนึ่งของชีวิตที่เป็นแรงให้เกิดพฤติกรรมของบุคคลออกมา ชนิดต่าง ๆ ของแรงจูงใจ แบ่งออกได้เป็น ๓ อย่าง คือ

๑.๑ แรงจูงใจทางร่างกาย (Physiological Motive) เป็นแรงจูงใจที่ทำให้คนมีชีวิตไม่ตาย เช่น ความหิว การหลีกเลี่ยงอันตราย ความเจ็บปวด ความปรารถนาในการรักษาชีวิตอยู่ในอุณหภูมิพอเหมาะ เป็นต้น

๑.๒ แรงจูงใจทางจิต (Psychological) บางทีก็เรียกว่า “Ego Motives” มีอำนาจต่อมนุษย์มาก เช่น ความต้องการความปลอดภัย ต้องการชื่อเสียง ให้คนอื่นยกย่อง แรงจูงใจทางจิตนี้ มนุษย์ทำให้สมปรารถนาได้ยากมาก มันจึงมีบทบาทต่อชีวิตมากยิ่ง

๑.๓ แรงจูงใจทางนิสัย (Habit Motives) นิสัยให้ประโยชน์มากกับมนุษย์ เช่น การหวีผม การแปรงฟัน สูบบุหรี่ การรักษาความสะอาด การวางรูปทรงร่างกายให้สง่างาม การปรับระดับเสียงพูด เป็นต้น

๒. ผู้เรียนเกิดความมุ่งหมายในการเรียน (Goal) ทุกคนถ้ารู้ว่า ตนเองจะทำอะไรทำไปเพื่ออะไร (คือจุประสงค์) แน่นอนจะทำให้คน ๆ นั้นสามารถในการแก้อุปสรรคต่าง ๆ อันขัดขวางต่อชีวิตให้ลุล่วงไปด้วยความมานะ อดทนขยันขันแข็ง และเกิดผลเต็มที่ ดังนั้นนักเรียนจึงต้อมีความมุ่งหมายในการเรียนเป็นของเขาเองก่อนแล้ว และอาศัยครูช่วยพัฒนาไปสู่เป้าหมายที่มีคุณค่าเหมาะสมจริง ๆ ต่อชีวิตและสังคม ข้อคิดเกี่ยวกับความมุ่งหมายในการเรียน

๓. ผู้เรียนประสบอุปสรรคขัดขวางมิให้ไปถึงจุดหมายนั้นได้ง่าย ๆ จำแนกได้ ๓ อย่าง คือ

๓.๑ ความขัดแย้งกับแรงจูงใจ

๓.๒ ความไม่พร้อมไม่บริบูรณ์ทางส่วนตัว

๓.๓ สิ่งแวดล้อมไม่อำนวย

อารี พันธ์มณี (๒๕๓๔ : ๕๖ - ๕๗ ; อ้างอิงมาจาก Klausmier and Goodwin) ได้แบ่งกระบวนการเรียนรู้ออกเป็นลำดับดังนี้

๑. การจูงใจ หมายถึง ผู้เรียนได้รับการจูงใจให้เรียนรู้ตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้

๒. การพิจารณาสถานการณ์ หมายถึง เป็นการพิจารณาถึงสถานการณ์ต่าง ๆ ที่มีผลต่อการเรียนรู้ เพื่อช่วยให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมาย

๓. ผลจากการกระทำ หมายถึง การนำผลจากการกระทำมาพิจารณา ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ

ถ้าผลที่ได้รับเป็นไปตามจุดมุ่งหมาย ผู้เรียนได้รับความพอใจก็จะเลือกทำซ้ำอีก

ถ้าผลที่ได้รับไม่เป็นไปตามจุดมุ่งหมาย ไม่เป็นที่พอใจก็จะเลือกไม่ทำอีก

๔. การประเมินผล หมายถึง การรับรู้ผลจากการประเมินผล ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ

รับรู้ด้วยความพอใจ เพราะบรรลุจุดมุ่งหมาย

รับรู้ด้วยความไม่พอใจหรือความผิดหวัง เพราะไม่เป็นไปตามจุดมุ่งหมายที่กำหนด

๕. การสรุปผล หมายถึง การสรุปผลของการเรียน ซึ่ง มี ๒ ลักษณะ คือ

ความสำเร็จในการเรียน เมื่อสรุปว่ามีความสำเร็จก็จะเลือกและนำไปใช้ในคราวต่อไป

ความล้มเหลวในการเรียนรู้ เมื่อสรุปว่า มีความล้มเหลวก็จะต้องหาทางแก้ไขปรับวิธีใหม่

มาลินี จุฑะรพ (๒๕๓๗ : ๖๐) กล่าวว่าตามแนวความคิดของ กาเย่ โรเบิร์ต เอ็ม กาเย่ (Robert M. Gagne) กระบวนการเรียนรู้มี ๘ ขั้นตอน

๑. การจูงใจ (Motivation Phase) ก่อนการเรียนรู้จะต้องมีการจูงใจให้ผู้เรียนอยากรู้ อยากเห็น และมีส่วนร่วมในกิจกรรมซึ่งจะช่วยให้การเรียนรู้ดำเนินไปด้วยดี

๒. ความเข้าใจ (Apprehending Phase) ในการเรียนรู้ผู้เรียนจะต้องเข้าใจในบทเรียนจึงจะช่วยให้การเรียนรู้มีประสิทธิภาพ

๓. การได้รับ (Acquisition Phase) เมื่อผู้เรียนเกิดความเข้าใจในบทเรียน จะก่อให้เกิดการได้รับรู้เพื่อเก็บไว้หรือจดจำบทเรียนไว้ต่อไป

๔. การเก็บไว้ (Retntion Phase) หลังจากที่ผู้เรียนได้รับความรู้ก็จะเก็บความรู้ เหล่านั้นไว้ตามสมรรถภาพการจำของบุคคล

๕. การระลึกได้ (Recall Phase) เมื่อผู้เรียนเก็บความรู้ไว้ก็จะถูกนำมาใช้ในโอกาสต่าง ๆ เท่าที่จะระลึกได้

๖. ความคล้ายคลึง (Generaliztion Phase) ผู้เรียนจะนำสิ่งที่จะเจาะลึกได้นำไปใช้และเมื่อพบกับสถานการณ์หรือสิ่งเร้าที่คล้ายคลึงกันจะนำความรู้ดังกล่าวไปสัมพันธ์กับการเรียนรู้ในความรู้ใหม่ที่คล้ายคลึง

๗. ความสามารถในการปฏิบัติ (Performance Phase) หลังจากที่ได้เรียนรู้ไปแล้วผู้เรียนต้องนำความรู้ที่รู้ไปแล้วนั้นไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

๘. การป้อนกลับ (Feedback Phase) เป็นการประเมินผลการเรียนรู้ ว่าผู้เรียนจะเรียนรู้ได้ถูกต้องเพียงใด สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของบทเรียนหรือไม่ จะได้นำข้อมูลไปปรับปรุงและพัฒนากระบวนการเรียนรู้ต่อไป

มาลินี จุฑะรพ (๒๕๓๗ : ๖๑) ได้กล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้ ตามแนวความคิดของบรูเนอร์ เจอโรม บรูเนอร์ (Jerome Bruner) ว่าประกอบด้วยขั้นตอน ดังนี้

๑. การรับความรู้ (Acquisition) เป็นขั้นตอนการรับรู้ความรู้ใหม่ ๆ ที่ได้จากการเรียนรู้

๒. การประเมินผล (Transfomation) เป็นขั้นของการแปลงรูปความรู้ที่ได้รับมาให้สัมพันธ์กับประสบการณ์เดิม หรือเหตุการณ์เดิม หรือเหตุการณ์ปัจจุบัน

๓. การประเมินผล (Evaluation) เป็นขั้นตอนของการประเมินผลว่าสิ่งที่ได้รับมาเป็นความรู้ใหม่ เมื่อผ่านขั้นตอนการแปลงรูปของความรู้แล้วว่าดีหรือไม่ หรือทำให้เกิดการเรียนรู้ที่ก้าวหน้าขึ้นเพียงใด

มาลินี จุฑะรพ (๒๕๓๗ : ๖๒) ได้กล่าวถึงกระบวนการเรียนรู้ ตามแนวความคิดของบลูม เบนจามีน เอส. บลูม (Benjamin S. Bloom) ว่ามี ๖ ขั้นดังนี้

๑. ความรู้ (Knowledge) หลังขากที่บุคคลได้เรียนรู้ไปแล้วจะเกิดเป็นความรู้ติดตัวผู้เรียน โดยวัดได้จากการจำได้หรือท่องจำได้ เป็นต้น

๒. ความเข้าใจ (Comprehension) ต่อจากขั้นที่ ๑ บุคคลแปลความหมายหรืออธิบายสิ่งที่ได้เรียนรู้มาแล้วในขั้นที่ ๑ เกิดเป็นความเข้าใจขึ้น

๓. การนำไปใช้ (Application) เมื่อบุคคลได้เรียนรู้มีความรู้สึกความเข้าใจแล้วจะสามารถนำความรู้และความเข้าใจไปใช้ได้ เช่น เรียนรู้การหาพื้นที่ของรูปสามเหลี่ยม ใช้สูตรด้านกว้างคูณด้านยาว ผู้เรียนสามารถอธิบายได้ ต่อจากนั้นผู้เรียนสามารถนำไปคำนวณหาพื้นที่ของห้องเรียนได้ เป็นต้น

๔. การวิเคราะห์ (Analysis) เมื่อบุคคลได้เรียนรู้ขั้นที่ ๓ แล้ว บุคคลจะมีความสามารถในการวิเคราะห์ถึงที่มาของหลักสูตร การคำนวณหาพื้นที่รูปสี่เหลี่ยม ว่ามาจากผลรวมของพื้นทีหน่วยย่อย ๆ เป็นต้น

๕. การสังเคราะห์ (Synthesis) เมื่อบุคคลได้เรียนรู้ถึงขั้นที่ ๔ แล้ว บุคคลจะมีความสามารถในการสังเคราะห์หรือสร้างหลักสูตรขึ้นมาใหม่ จึงได้สูตรว่า พื้นที่สี่เหลี่ยมเป็นผลคูณของด้านกว้างและด้านยาว เป็นต้น

๖. การประเมินผล (Evaluation) เมื่อบุคคลได้เรียนรู้ถึงขั้นที่ ๕ แล้ว บุคคลจะมีความสามารถในการตัดสินใจหรือตีค่า หรือประเมินค่าสิ่งที่พบเห็น ว่าถูกต้องและดีงามหรือไม่เป็นต้น

กระบวนการเรียนรู้

หลักการเรียนรู้หรือวิธีการของแต่ละบุคคลย่อมมีความแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเชาวน์ปัญญา รูปแบบการคิด และรูปแบบการเรียนด้วย ผลที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ย่อมแตกต่างกันเช่น เกิดการรับรู้ (รู้จักสิ่งต่าง ๆ) เกิดความเข้าใจ เกิดทักษะ เกิดทัศนคติ เกิดค่านิยม เกิดความนึกคิด เกิดการแก้ปัญหา เกิดความสามารถ และเกิดความรู้ทั่ว ๆ ไป มีหลักการเรียนรู้ ดังนี้
(ทรงพล ภูมิพัฒน์. ๒๕๔๐ : ๗๗-๗๘)

๑. เรียนรู้ คือ การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมในทางเพิ่มพูนงอกงามขึ้น

๒. การสร้างสถานการณ์แห่งการเรียนรู้ควรคล้อยตามเจตนาของสังคม เพื่อเกิดทัศนคติที่ดีในชีวิต

๓. ประสบการณ์เรียนควรจัดจากง่าย ๆ ใกล้ตัว เรียนแล้วค่อยขยายออกไปยากและไกลตัวผู้เรียน

๔. กิจกรรมในการเรียนควรให้เป็นที่พอใจของผู้เรียน

๕. ชนิดของการเรียนรู้ย่อมแตกต่างไปตามชนิดของเรื่องและวิชาที่เรียน

๖. การเรียนที่ดีควรใช้หลักการเรียนจากส่วนรวมไปส่วนย่อยแล้วพิจารณาจากส่วนย่อยมาประกอบเป็นส่วนรวม

๗. พึงระลึกไว้ว่า อินทรีย์มีการพัฒนาสัมพันธ์กันทุก ๆ ด้านอย่างแยกไม่ออก

การเรียนรู้เพื่อแก้ปัญหาว่าเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อพัฒนาชีวิตอยู่รอด ดำรงชีวิตอย่างมีความสุข สร้างสรรค์และพัฒนาตนเอง สังคม การกระทำของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ ในโลกจึงมิได้เกิดขึ้นบนความว่างเปล่า หากแต่ผูกพันอยู่กับความคิด ความเชื่อ ค่านิยม รวมถึงเทคนิควิธีต่าง ๆ ที่ประมวลขึ้นจากกระบวนการเรียนรู้ในวิถีชีวิตของมนุษย์มาเป็นความรู้ บางคนเรียนรู้เพื่อคนอื่น เช่น เรียนรู้ยาสมุนไพรเพื่อนำมาบำบัดรักษาและฟื้นฟูสมรรถภาพผู้ติดยาเสพติด ทั้งนี้เพราะมีเหตุจูงใจทำให้ต้อง

เรียนรู้เพื่อเป้าหมายที่ตั้งไว้ตามแรงจูงใจ ปัจจุบันคนหันมาให้ความสนับสนุนและพัฒนาเครือข่าย การเรียนรู้เพื่อที่จะช่วยให้กระบวนการเรียนรู้เติบโตและก้าวหน้าอย่างมั่นคง ดังนั้นการเรียนรู้ (Learning) มีความลึกซึ้งมากกว่า การสั่งสอน การบอกเล่าให้เข้าใจและจำได้เท่านั้น ไม่ใช่เรื่องของการทำตามแบบไม่ได้มีความหมายแต่การเรียนวิชาต่าง ๆ เท่านั้น แต่หมายคลุมไปถึง การเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมอันเป็นผลมาจากการสังเกต พิจารณาไตร่ตรอง แก้ปัญหาทั้งปวง และไม่ชี้ชัดว่าการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมเช่นกัน (กันยา สุวรรณแสง. ๒๕๔๒ : ๑๓๓) การเรียนรู้จึงเกิดขึ้นทุกขณะของชีวิต

วิธีปฏิบัติการเรียนรู้

นารีรัตน์ รักวิจิตรกุล (๒๕๔๔ : ๕๖ – ๕๗ ; อ้างอิงมากจาก Rumelhart และ Norman ๑๙๗๘) เสนอแนววิธีปฏิบัติการเรียนรู้ ๓ แบบที่สอดคล้องกับกรอบแนวคิดเรื่องโครงสร้างความรู้ซึ่งได้แก่

๑. การสะสม (Accretion) หมายถึง การสะสมความรู้ประจำวัน ซึ่งเท่ากับการเรียนรู้ข้อเท็จจริง

๒. การปรับ (Tuning) ที่รวมถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความรู้อย่างช้า ๆ และค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงทีละเล็กทีละน้อย

๓. การจัดโครงสร้างใหม่ ๆ (Restructuring) เกี่ยวข้องทั้งการจัดโครงสร้างใหม่ และการจัดระบบความรู้ที่เคยถูกจัดเก็บแล้วใหม่ ซึ่งกลไกล ๓ วิธีที่การเรียนรู้อาจจะเกิดขึ้นตามภาพประกอบ ๑ ดังนี้

องค์ประกอบของการเรียนรู้

คน ประกอบด้วยผู้เรียนรู้หรือปราชญ์ชาวบ้าน ผู้นำชุมชนหรือองค์กร และผู้ที่มีความรู้ความชำนาญเฉพาะดานในชุมชน

ความรู้ ประกอบด้วย ความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาชาวบ้าน ความรู้ทางวิชาการ หรือที่มาจากภายนอก และชุดความรู้หรือประสบการณ์ที่ชุมชน และองค์กรได้สะสมพัฒนาขึ้น

ทรัพยากร หมายถึง ทรัพยากรวัตถุ เช่น เงินทุน ที่ดิน ป่าไม้ แหล่งน้ำ พืช สัตว์ และผลผลิตของชุมชน

องค์ประกอบทั้งสามนี้ จะเป็นตัวกำหนดรูปแบบกระบวนการ ตลอดจนเนื้อหาสาระและกิจกรรมการเรียนรู้ของชุมชน การศึกษาที่เกิดขึ้นจึงสอดคล้องกับวิถีชีวิตใช้ประโยชน์ได้จริงและเป็นกระบวนการเดียวกันกับการพัฒนาชุมชน แต่สิ่งที่ขาดไปคือสังคมควรจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่จะทำให้การเรียนรู้สมบูรณ์

อารี พันธ์มณี (๒๕๓๔ : ๘๕ ; อ้างอิงมาจาก ชูชีพ อ่อนโคกสูง. ๒๕๑๘) กล่าวว่าการเรียนรู้จะเกิดขึ้นได้จะต้องมีองค์ประกอบพื้นฐานอย่างน้อยที่สุด ๔ ประการด้วยการ ดังนี้

๑. แรงจูงใจ (Motive) ในขณะที่มีชีวิตอยู่ ร่างกายย่อมมีความต้องการต่าง ๆ เมื่อใดร่างกายที่มีความต้องการหรือความไม่สมดุลขึ้น จะมีแรงขับ (Drive) หรือแรงจูงใจ (Motive) เกิดภายในอินทรีย์ผลักดันให้สิ่งที่หายไปนั้นมาให้ร่างกายอยู่ภาวะพอดี แรงจูงใจเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเรียนรู้ เพราะเป็นตัวจักรสำคัญหรือเป็นต้นตอที่แท้จริงของพฤติกรรม

๒. สิ่งจูงใจ (Incentive) สิ่งจูงใจเป็นสิ่งลดความเครียดและนำไปสู่ความพอใจ นักจิตวิทยาเชื่อว่า สิ่งจูงใจจะเป็นศูนย์กลางหรือหัวใจของการเรียนรู้เขาถือว่าแรงจูงใจ ซึ่งถือว่า เป็นภายในของอินทรีย์และกิจกรรมต่าง ๆ ล้วนเกิดขึ้นจากสิ่งจูงใจ

๓. อุปสรรค (A Barrier or Block) นับเป็นพื้นฐานสำคัญอีกประการหนึ่งของการเรียนรู้ เพราะอุปสรรคของสิ่งกีดขวางย่อมทำให้เกิดปัญหา การที่ผู้เรียนเกิดปัญหาจะทำให้ผู้เรียนพยายามทำซ้ำ ๆ หรือเกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม เพื่อจะฟันฝ่าอุปสรรคนั้นไปสู่เป้าหมายให้ได้

๔. กิจกรรม (Activitly) กิจกรรมหรือการตอบสนองของอินทรีย์ เป็นส่วนหนึ่งทีทำให้เราทราบว่าใครเกิดการเรียนรู้หรือไม่เพียงใด ช้าหรือเร็วอย่างไร และเป็นสิ่งที่ใช้อ้างอิง (Infer) ไปถึงความรู้สึกนึกคิดทางจิตใจที่ซ่อนเร้นอยู่ เราจะสังเกตเห็นว่าคนเรามักจะชอบประกอบกิจกรรมที่มีสำเร็จหรือความพอใจมาให้ซ้ำ ๆ อยู่เสมอ แม้ว่าจะไม่เจอปัญหาใหม่ ๆ ส่วนกิจกรรมหรือพฤติกรรมที่ไม่เคยนำความสำเร็จมาให้นั้นมักจะหลีกเลี่ยง

อุปสรรคขัดขวางการเรียนรู้

อุปสรรคขัดขวางการเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้ แบ่งได้ ๓ ประเภท (นารีรัตน์ รักวิจิตรกุล. ๒๕๔๔ : ๘๘-๘๙ ; อ้างอิงจาก Cross. ๑๙๘๑)

๑. อุปสรรคเกี่ยวกับสถานการณ์ (Stituational Barriers) หมายถึง ผู้ใหญ่ต้องรับผิดชอบในงานอาชีพ ครอบครัว ทำให้ไม่มีเวลาและเงินเพียงพอที่จะใช้จ่ายในการเข้าร่วมกิจกรรมเรียนรู้

๒. อุปสรรคเกี่ยวกับสถานศึกษา (Institutional Barriers) หมายถึง เจตคติของตนเองในฐานะที่เป็นผู้เรียนเป็นผู้อุปสรรคต่อการเรียนรู้ เช่น เจตคติว่าแก่เกิดที่จะเรียนแล้ว ตนเองไม่มีความสามารถพอที่จะเรียน เรียนสู้คนอื่นไม่ได้ เรียนไปแล้วก็ไม่เกิดประโยชน์อะไร รู้สึกอยากหรือรู้สึกขี้เกียจที่จะเข้าร่วมกิจกรรมการเรียน

ผลที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้

ผลที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ย่อมแตกต่างกัน (ทรงพล ภูมิรัตน์. ๒๕๔๐ : ๗๘) ดังนี้

๑. เกิดการรับรู้ (รู้จากสิ่งต่าง ๆ)

๒. เกิดความเข้าใจ

๓. เกิดทักษะ

๔. เกิดทัศนคติ

๕. เกิดค่านิยม

๖. เกิดความนึกคิด

๗. เกิดแก้ปัญหา

๘. เกิดความสามารถ

๙. เกิดความรู้ทั่ว ๆ ไป

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (๒๕๓๙ : ๖๓) กล่าวถึงผลดีของการเรียนรู้ ดังนี้

๑. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "การพัฒนา"

๒. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "ความปลอดภัย"

๓. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "ความสุข"

๔. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "ความเข้าใจ"

๕. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "สติปัญญา"

๖. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "การยอมรับ"

๗. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "ความสำเร็จ"

๘. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "กำลังและอำนาจ"

๙. การเรียนรู้ก่อให้เกิด "ความยินดี"

ระบบการเรียนรู้ที่มีอยู่ในท้องถิ่น

๘.๑ ความหมายและองค์ประกอบของระบบการเรียนรู้

อนุรักษ์ ปัญญานุวัฒน์ (๒๕๓๙ : ๑๐-๑๔) ให้ความหมายระบบการเรียนรู้ที่มีในท้องถิ่นนั้นเป็นองค์ประกอบที่ สมาชิกในแต่ละชุมชน ต่างก็มีระบบการเรียนรู้ตามสภาพและเงื่อนไขที่แตกต่างกัน แม้แต่ระบบการเรียนรู้ในระดับมหภาคของชุมชนหลายชุมชนรวมกันเป็นสังคมที่มีวัฒนธรรมคล้ายคลึงกันก็ยังมีความแตกต่าง และความเหมือนในสภาพและเงื่อนไขที่เหมาะสมกับวิถีประชา และความต้องการของสมาชิกในชุมชนและสังคมนั้น

อินโนเทค (INNOTECH. อ้างอิงมาจาก อนุรักษ์ ปัญญานุวัฒน์. ๒๕๓๙ : ๑๐-๑๔) ได้ให้คำจำกัดความของคำว่าระบบการเรียนรู้ หมายถึง การจัดองค์ประกอบที่สัมพันธ์ร่วมกันของบุคคล วัสดุ สิ่งอำนวยความสะดวกหรือครุภัณฑ์ และกระบวนการที่มุ่งไปสู่การแสวงหาความรู้การพัฒนาทักษะ ค่านิยม และทัศนคติ

ชูเกียรติ ลีสุวรรณ (๒๕๓๕ : ๕) ให้ความหมายของระบบการเรียนรู้ที่มีอยู่ในท้องถิ่นว่าเป็นระบบการถ่ายทอดความรู้ ค่านิยม ความชำนาญของคนกลุ่มหนึ่งหรือรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกกลุ่มหนึ่งหรืออีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งเป็นระบบที่มีมาแต่เดิมก่อนที่ระบบการศึกษาจากภายนอกจะเข้ามาใน "ท้องถิ่น"

บาร์ซากา (อนุรักษ์ ปัญญานุวัฒน์. ๒๕๓๕ : ๑๐-๑๔ ; อ้างอิงมาจาก Barsaga) ได้ยอมรับคำจำกัดความของ INNOTECH และได้จำแนกองค์ประกอบที่สำคัญของระบบการเรียนรู้ออกเป็น ๗ องค์ประกอบ คือ

๑. เป้าหมายและวัตถุประสงค์

ผู้ศึกษาอาจสังเกตจากประเด็นของการผลิตซ้ำในช่วงนั้น การผลิตซ้ำในที่นี้หมายถึงการจัดกิจกรรม หรือการถ่ายทอดและรับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับวัฒนธรรม และระบบคุณค่าในสังคมนั้นให้คงอยู่ต่อไป หรือ ทำการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในลักษณะของการปรับตัวทางสังคมเพื่อความอยู่รอด

๒. เวลาและสภาพแวดล้อมสำหรับการเรียนรู้ อาจศึกษาจากประเด็นย่อยต่อไปนี้คือ

๒.๑ เวลาสำหรับการเรียนรู้ทักษะเฉพาะอย่างความรู้ ค่านิยม และระบบความเชื่อ

๒.๒ ช่วงระยะเวลาของกระบวนการเรียนรู้

๒.๓ สภาพที่ใช้ในการเรียนรู้ เช่น สถาบันทางศาสนา ครอบครัว สถานบันทางเศรษฐกิจ สนามกีฬา หรือในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ที่คนมาชุมนุมกัน

๒.๔ ศูนย์กลางการสื่อสารของชุมชน

๒.๕ ลักษณะการเรียนรู้ที่เป็นการพบปะกันเป็นประจำ การประกอบพิธีกรรมหรือพบกันโดยมีวัตถุประสงค์เฉพาะอย่าง หรือเป็นพิธีฉลองของชุมชน

๓. ผู้ถ่ายทอด/ครู อาจจะศึกษาได้จาก ๒ ประเด็นสำคัญ คือ

๓.๑ ใครสอน ใครให้การศึกษา ให้เป็นผู้ถ่ายทอด เช่น สมาชิกภายในครอบครัว เครือญาติ สมาชิกเครือข่าย และผู้ถ่ายทอดนั้นเป็นบุคคลภายนอกหรือภายในของกลุ่มผู้เรียน

๓.๒ ผู้ถ่ายทอดมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้นั้นอย่างไร และมีทัศนคติเป็นอย่างไร เช่น เป็นผู้ถ่ายทอดเชิงยัดเยียด ดูหมิ่นเหยียดหยาม ให้เกียรติและให้ความสนใจผู้เรียน และบรรยากาศการเรียนรู้นั้นเป็นอย่างไร เช่นมีบรรยากาศเป็นประชาธิปไตย หรือเป็นเผด็จการน่าเบื่อ หรือน่าสนใจเพียงไร เป็นต้น

๔. เนื้อหาที่มีการถ่ายทอด

เนื้อหาที่มีการถ่ายทอดนั้นเป็นเรื่องอะไรบ้าง เช่น เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม มนุษย์กับเสรีภาพ สังคมโลกและชุมชน พฤติกรรมทางสังคมและทักษะการประกอบอาชีพทั้งด้านสังคมเศรษฐกิจ การเมือง วิทยาศาสตร์ ไสยศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม หรือแม้แต่เรื่องทางศาสนา

ค่านิยม ประวัติศาสตร์ กิจกรรมของผู้ใหญ่ในชุมชน หรือการใช้จิตสำนึกเพื่อสร้างความตระหนักถึงความสำคัญของเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่เกิดขึ้นในและนอกชุมชน เป็นต้น

๕. วิธีการถ่ายทอด

อาจพิจารณาได้ ๒ ประเด็นสำคัญ ๆ คือ

๕.๑ วิธีการและเทคนิคการเรียนการสอนที่ใช้ เช่นการบรรยาย สาธิต การฟัง การพูดปากเปล่า การให้รางวัล การลงโทษ หรือการอภิปรายกลุ่ม การพูดคุยระหว่างบุคคล การสนทนากันในชีวิตประจำวันของคนในตลาด หรือการฝึกแก้ไขปัญหา เป็นต้น

๕.๒ มีการใช้รูปแบบการควบคุม "การเรียนการสอน" นั้นเป็นอย่างไรบ้าง เช่น ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการถกปัญหา สร้างบรรยากาศให้เป็นกันเอง สภาพหรือใช้วิธีการบังคับข่มขู่หรือทำให้ผู้เรียนเสียหน้า และวิธีใดที่เอื้อหรือเป็นผลเสียแก่การเรียนการสอนนั้น มากน้อยที่สุดด้วยเหตุผลใด เป็นต้น

๖. ผู้รับการถ่ายทอดหรือผู้เรียน

อาจพิจารณาได้จากประเด็นย่อยต่อไปนี้ คือ

๖.๑ ใครเป็นผู้เรียน เด็กกลุ่มอายุ เพศ เครือญาติ เครือข่าย สมาชิกของสังคม กลุ่มแม่บ้าน คนพิการ ผู้อพยพ ชาวเขา ชาวต่างวัฒนธรรม ฯลฯ

๖.๒ ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนอย่างไรและมีทัศนคติอย่างไร เช่น สนใจหรือไม่สนใจ ยอมรับหรือปฏิเสธ มีความใกล้ชิดต่อผู้สอนและมีความรู้สึก ในทางบวกหรือลบต่อผู้สอน เป็นต้น

๖.๓ ผู้เรียนได้รับรู้เนื้อหาที่ถ่ายทอดน้อยเพียงใด และสามารถบูรณาการความรู้กับพฤติกรรม หรือรูปแบบการดำเนินวิถีชีวิต และกิจกรรมชุมชนได้มากน้อยเพียงใด และที่สำคัญคือผู้เรียนได้แรงกระตุ้นจากผู้สอนอย่างไรบ้าง เป็นต้น

๗. ผลการเรียนหรือผลลัพธ์ของการเรียนการสอน

พอสรุประบบการเรียนรู้ที่มีในท้องถิ่น ได้จากประเด็นของประสิทธิผล หรือความไม่มีประสิทธิผลของการเรียนการสอน โดยวัดได้จากระบบการเรียนรู้นั้นได้บรรลุเป้าหมายที่กำหนดไว้มากน้อยเพียงใด และสหสัมพันธ์ระหว่างความสนใจ และผลการเรียนรู้ของผู้เรียน ตลอดจนการแสวงหาวิธีประเมินผลการเรียนทั้งที่ผู้สอน และผู้เรียนได้ใช้

กระบวนการถ่ายทอดความรู้

แนวคิดกระบวนการถ่ายทอดความรู้ การถ่ายทอดความรู้ มีบุคคลให้ความสำคัญและแนวคิดไว้หลายลักษณะด้วยกัน คือ

สุรเชรษฐ์ เวชชาพิทักษ์ (๒๕๓๓ : ๒๑-๒๒) กล่าวว่าการถ่ายทอดวิชาความรู้และ

ศิลปวิทยาการพิเศษเฉพาะทาง เช่น การรักษาโรคพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้าน ครูอาจารย์นอกจากจะดูว่าที่ต้องการเรียนวิชานั้นมีพรสวรรค์หรือภูมิปัญญาที่น่าจะเรียนรู้หรือไม่ ยังต้องดูที่ภูมิธรรมของผู้ที่จะมาเป็นศิษย์ด้วย ศิลปะพื้นบ้านในหมู่ผู้ที่ทรงทั้งภูมิธรรมและภูมิปัญญาเท่านั้น วิชาความรู้พื้นบ้านจึงเป็นของสูงที่แม้ว่าจะมีเงินก็ไม่อาจซื้อกันได้

จารุวรรณ ธรรมวัตร (๒๕๔๓ : ๔-๕) กล่าวว่าการถ่ายทอดภูมิปัญญาอีสาน การถ่ายทอดความรู้ของชาวอีสานที่สืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งมายังคนอีกรุ่นหนึ่งนั้นมีหลายวิธีขึ้นอยู่กับกลุ่มเป้าหมาย และเนื้อหาสาระที่ต้องการสื่อสาร วิธีการถ่ายทอดความรู้แก่เด็กมีลักษณะแตกต่างจากผู้ใหญ่ คือ ต้องง่ายไม่ซับซ้อน สนุกสนานและดึงดูดใจ เช่น การละเล่น การเล่านิทาน และการลองทำ

สัญญา ธัญญาวิวัฒน์ (๒๕๒๓ : ๕-๖) ได้กล่าวความหมายของการถ่ายทอดความรู้ของชุมชนไว้ว่า หมายถึงกระบวนการรวม (Total Process) กระบวนการหนึ่งซึ่งเป็นแหล่งที่ปัจจัยบุคคลได้อาศัยพัฒนาบุคลิกภาพของตน และเป็นแหล่งที่เขาอาศัยเรียนหรือฝึกฝนการเป็นสมาชิกของสังคม (Social Actor) ที่กล่าวว่า เป็นกระบวนการรวมเพราะกระบวนการนี้รวมกระบวนการหลายอย่างเข้าไว้ด้วยกัน เช่น กระบวนการเรียนรู้ภาษา ค่านิยม บรรทัดฐานของสังคม ความเชื่อ อาชีพและเทคโนโลยีต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งมีวิธีการถ่ายทอดความรู้หรือวิธีการของสังคมประกิต มี ๒ ประเภท คือ การอบรมโดยตรง (Direct Socialization) เป็นการถ่ายทอดที่เป็นทางการ มีการกำหนดเนื้อหาวิธีการไว้เป็นการแน่นอน และการอบรมโดยอ้อม (Indirect Socialization) เป็นการถ่ายทอดที่ไม่เป็นทางการ เกิดการได้เห็นได้ฟังตามธรรมชาติ สุพัตรา สุภาพ (๒๕๑๖ : ๕๖-๕๙) และสังคมประกิต มีความมุ่งหมาย ๔ ประการ คือ

๑. เพื่อปลูกฝังระเบียบวินัย
๒. เพื่อปลูกฝังความมุ่งหวัง
๓. เพื่อสอนให้รู้จักบทบาททางสังคม
๔. เพื่อสอนให้เกิดทักษะ

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังตะลุงและหนังประโมทัย

ได้มีนักวิชาการ นักศึกษา ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงและหนังประโมทัย ซึ่งสามารถนำมาเสนอไว้เพียงเบื้องต้นดังรายละเอียดต่อไปนี้

อุดม หนูทอง (๒๕๒๙ : ๓๙๒๗ - ๓๙๒๘) ได้ให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงสรุปว่า ฤาษีและบทพากย์พระอิศวรของหนังตะลุงได้เอ่ยอ้างเอาฤาษีชื่อ "พระอุณรุทธไชยเถร" เป็นอาจารย์ของหนัง การออกฤาษีของหนังตะลุงนอกจากเพื่อปัดเป่าเสนียดจัญไรแล้วก็เพื่อระลึกถึง "บรมราชอาจารย์" ด้วย ซึ่งหากพิจารณาแล้วก็น่าจะเป็นฤาษีลัทธิฮินดู

นอกจากนี้บทพากย์ทั้งสองบทนี้ยังขึ้นต้นด้วยคำว่า "โอม" อันเป็นคำที่เชื่อถือว่าศักดิ์สิทธิ์ เพราะใช้แทนพระนามของเทพเจ้าทั้งสามองค์ ในลัทธิดังกล่าว คือคำนี้ได้มาจาก อ + อุ + ม
อ หมายถึงพระวิษณุ อุ หมายถึงพระอิศวร ม หมายถึงพระพรหม ทั้งในรายละเอียดของบทพากย์ก็ได้เอ่ยพระนามเทพเจ้าทั้ง ๓ องค์ อย่างแจ่มชัด ดั้งนั้นจึงน่าเชื่อได้ว่า เดิมทีหนังตะลุงน่าจะเกี่ยวกับพวกพราหมณ์ซึ่งเป็นพวกที่นับถือฮินดูลัทธิไศวนิกาย คือ บูชาพระอิศวรเป็นใหญ่ ซึ่งลัทธินี้ดูจากหลักฐานโบราณคดีที่พบในภาคใต้โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และสุราษฎร์ธานีแล้วน่าจะตกอยู่พุทธศตวรรษที่ ๑๓ แต่ก็มิได้หมายความว่าหนังตะลุงจะเข้ามาพร้อมกับลัทธินี้ อาจเป็นช่วงหลังก็ได้ แต่คงไม่เลยพุทธศตวรรษที่ ๑๗ เพราะตามตำนานที่ได้จากการบอกเล่าซึ่งนายหนังตะลุงได้ถ่ายทอดไว้เป็นบทไหว้ครูหนัง ต่างก็กล่าวเป็นเสียงเดียวกันว่าหนังตะลุงมีมาแต่ครั้งศรีวิชัย

สุริวงษ์ พงษ์ไพบูลย์ (๒๕๒๒ : ๑ - ๒) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงว่า นักวิชาการนี้มีทัศนะแยกเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเชื่อว่าการเล่นเงานี้ต้องมีกำเนิดที่ใดที่หนึ่งก่อน แล้วแพร่หลายไปยังที่อื่น ๆ แล้วแต่ละแห่งก็พัฒนาตัวเองได้ตามวัฒนธรรมของตน เพราะการแสดงแบบนี้แสดงได้ง่าย กล่าวคือเพียงแสดงการเล่นให้ปรากฏบนจอเพียงครั้งเดียวคนก็สามารถเลียนวิธีการได้ นักวิชาการกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าหนังตะลุงของแต่ละประเทศกำเนิดขึ้นมาเองแล้วพัฒนาไปเรื่อย ๆ มาโดยมิได้เกี่ยวข้องกันเลย

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๐๘ : ๘) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของหนังตะลุงไว้ว่า มหรสพพื้นบ้านที่ขึ้นหน้าขึ้นตาของชาวไทยสมัยโบราณอีกอย่างหนึ่งคือหนัง ซึ่งเราเรียกกันภายหลังคือหนังใหญ่ เพราะมีหนังตะลุงซึ่งเป็นหนังตัวเล็กเกิดขึ้นอีกอย่างหนึ่ง จึงได้เติมคำเรียกให้แตกต่างกันออกไป ซึ่งถ้าตีความนี้ก็แสดงว่าหนังตะลุงน่าจะเกิดขึ้นหลังหนังใหญ่ภาคกลาง แต่เมื่อพิจารณาผลการศึกษาค้นคว้าของนักวิชาการอื่น ๆ เข้าประกอบแล้วยังไม่อาจถือเป็นข้อยุติได้นักว่าหนังตะลุงเกิดขึ้นหลังหนังใหญ่ ทั้งนี้เพราะคำว่า "หนังตะลุง" เป็นคำที่เรียกกันในเวลาต่อมา ในสมัยก่อนชาวภาคใต้เรียกการละเล่นในภาคใต้ว่า "หนัง" หรือบางทีเรียกว่า "หนังควน"

สมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๕๐๘ : ๘๘) ได้ทรงบันทึกไว้ตอนหนึ่งเกี่ยวกับหนังตะลุงว่า พวกชาวบ้านควน (มะ) พร้าว แขวงจังหวัดพัทลุงคิดเอาอย่างหนังแขก (ชวา) มาเล่นเป็นเรื่องไทยขึ้นก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่น ในมณฑลนั้นเรียกว่า "หนังควน" เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ากรุงเทพมหานครได้เล่นถวายตัวที่บางประอินเป็นที่แรกเมื่อปีชวด พ.ศ. ๒๔๖๑

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (๒๕๒๕ : ๑๘๐) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงว่า การเริ่มเล่นครั้งแรกมาจากเสาตะลุง ซึ่งเป็นเสาสำหรับผูกช้าง โดยที่ชาวชวาเข้ามาทำมาหากินอยู่ในภาคใต้ของไทยและยึดอาชีพเลี้ยงช้าง รับจ้างทำงาน เมื่อถึงกลางคืนก็ก่อไฟขึ้นกันยุงกันหนาว และมีผู้หนึ่ง

เอาเล็บจิกเจาะใบไม้ขึ้นเป็นรูปต่าง ๆ และจับใบไม้เชิดเล่นอยู่หน้ากองไฟให้เงา ของใบไม้ที่เป็นรูปต่าง ๆ ไปปรากฏอยู่ใกล้ ๆ ปากก็ร้องไปตามการเชิดใบไม้และจากแนวความคิดนี้ได้วิวัฒนาการจากการใช้แกะใบไม้ซึ่งไม่ถาวรมาเป็นการแกะด้วยหนังสัตว์ ส่วนการเชิดแทนที่จะเชิดให้เงาไปปรากฏที่อื่น ๆ ซึ่งอาจจะเห็นได้ไม่ชัดเจน ก็เปลี่ยนมาเป็นการใช้ผ้าขึงเข้ากับเสาตะลุง และอาจจะโดยเหตุนี้เองจึงเรียกการเล่นชนิดนี้ว่า "หนังเสาตะลุง" และเมื่อเวลาผ่านไปจึงเหลือเรียกเพียง "หนังตะลุง" ตามสำเนียงสั้น ๆ ของภาษาพื้นเมือง หนังตะลุงที่เล่นกันแต่เดิมไม่ได้เรียกหนังตะลุงอย่างเช่นทุกวันนี้ หากแต่เรียกกันว่า "หนัง" หรือบางทีเรียกว่า "หนังควน" เพิ่งเปลี่ยนเรียกหนังตะลุงกันในสมัยรัชกาลที่ ๓ ตอนที่หนังเข้ามาเล่นในกรุงเทพมหานคร และหนังสมัยนั้นเป็นหนังของคนพัทลุง เมื่อเข้ามาเล่นในกรุงเทพมหานครก็อาจเรียกเพี้ยนไปจากหนัง "พัทลุง" มาเป็น "ตะลุง" ก็เป็นได้

อเนก นาวิกมูล (๒๕๒๓ : ๒๕) ได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับความเก่าของหนังตะลุงโดยใช้วิธีค้นประวัติของนายหนังตะลุงและยึดหลักว่า ในสมัยที่นายหนังคน ๆ นั้นมีชีวิตอยู่ การเล่นหนังก็ย่อมจะมีแล้ว ผลจากการศึกษาพบว่า ครูหนังตะลุงที่เก่าที่สุดเท่าที่สืบถามได้คือครูจ้วน ซึ่งเกิดในปี พ.ศ. ๒๓๘๐ หรือในสมัยปลายรัชกาลที่ ๓ ครูของครูจ้อนชื่อนายสอนซึ่งเป็นปู่ของหนังมาอีกทีหนึ่ง จึงสรุปได้ว่าหนังตะลุงเมืองสงขลาอย่างน้อยต้องมีมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓

รัถพร ซังธาดา (๒๕๒๖ : ๑๔ - ๒๑) ได้ศึกษาหนังประโมทัย หรือหนังตะลุงภาคอีสานบ้างก็เรียกว่า หนังบักป่องบักแก้ว หนังบักตื้อ ประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัยนั้นไม่มีผู้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ต้นกำเนิดหนังประโมทัยนั้นมีแนวคิดอยู่หลายประการ โดยได้สรุปไว้ดังนี้

๑. ด้านกำเนิดหนังประโมทัยนั้นรับมาจากหนังตะลุงภาคกลาง และหนังตะลุงภาคกลางนั้นล้วนแต่ได้รับอิทธิพลมาจากหนังตะลุงภาคใต้ทั้งสิ้น

๒. ชาวอีสานไปทำงานภาคกลางได้เห็นการแสดงของหนังตะลุง ชาวปักษ์ใต้เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ แล้วนำมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับท้องถิ่นของตน

๓. คณะหนังตะลุงปักษ์ใต้ได้รับการว่าจ้างมาแสดงในภาคอีสาน โดยเฉพาะได้รับการว่าจ้างจากชาวปักษ์ใต้ที่มาประกอบอาชีพในภาคอีสาน ศิลปินชาวอีสานจึงดัดแปลงหนังตะลุงชาวปักษ์ใต้ให้เหมาะสมกับท้องถิ่นได้ดู โดยการเปลี่ยนบทพากย์ เจรจาเป็นภาษาถิ่นอีสานและนำดนตรีอีสานเข้ามาบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง

๔. ชาวอีสานที่ลงไปทำมาหากินในภาคใต้ ได้เห็นการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ เมื่อกลับมาอีสานก็ได้มาดัดแปลงให้เหมาะสมกับท้องถิ่นของตน โดยมีการนำวรรณกรรมท้องถิ่นเข้าไปแสดง เครื่องดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน และนอกจากนี้ก็ได้นำเอาการลำเข้าไปประกอบการแสดงอีกด้วย

องค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุงและหนังประโมทัย

นักวิชาการ นักศึกษาและผู้สนใจ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของหนังตะลุงและหนังประโมทัย ซึ่งสามารถนำมาเสนอไว้เพียงต้นดังรายละเอียดต่อไปนี้

อุดม หนูทอง (๒๕๒๘ : ๓๘๓๖ - ๓๘๔๐) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุงที่สำคัญสรุปได้ดังนี้ คณะหนังตะลุง ซึ่งประกอบด้วยนายหนังและลูกคู่ รูปหนัง เครื่องดนตรี เรื่องที่ใช้แสดง

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป. : ๑๐๗ - ๑๑๐) กล่าวถึงองค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุงไว้ว่าประกอบด้วย นายหนัง ลูกหนัง ลูกคู่ เครื่องดนตรี รูปหนัง โรงหนัง จอหนังและเรื่องที่ใช้ในการแสดง

วัฒนา จินดาพล และคนอื่น ๆ (๒๕๓๙ : ๑๑ - ๑๖) กล่าวถึงองค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง ซึ่งไม่แตกต่างจากนักวิชาการท่านอื่น ๆ ว่า ประกอบด้วยนายหนัง ลูกคู่ประมาณ ๕ -๖ คน อาจจะมีหมอหนึ่งคนสำหรับทำหน้าที่เป็นหมอไสยศาสตร์ประจำคณะ รูปหนัง เครื่องดนตรี โครงหนังและอุปกรณ์ภายในโรงหนัง และเรื่องที่ใช้แสดง

มนู ครุฑาไชยันต์ (๒๕๒๖ : ๒) กล่าวถึงองค์ประกอบของหนังประโมทัยแต่ละคณะประกอบด้วยคนประมาณ ๘ -๑๐ คน แต่ละคนรับพากย์ตามตัวแสดงของท้องเรื่อง เช่น พระเอก นางเอก ตัวโกง ตัวตลก นอกจากนั้นเป็นนายหนัง ลูกคู่ นักดนตรี แต่หน้าที่หนักที่สุดได้แก่นายหนัง หน้าที่ในคณะหนังประโมทัยนั้น แยกเป็นส่วนต่าง ๆ คือ นายหนัง หรือ หัวหน้าคณะ ผู้ช่วยนายหนัง ลูกคู่ โรงหนัง หรือเวทีแสดง ทำเป็นโรงปลูกชั่วคราวง่าย ๆ ก่อนการแสดงจะต้องมีพิธีไหว้ครูก่อน เรียกว่า "คายอ้อ" โอกาสที่ทำการแสดงจะเป็นในงานบุญต่าง ๆ

วิไลลักษณ์ สิกขะไชย (๒๕๔๔ : ๒๘๓๔) ได้ศึกษาการเปลี่ยนหนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ด สรุปเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดงของหนังประโมทัยว่าประกอบด้วยตัวหนัง ผู้แสดงหรือผู้เชิด โรงหนังและจอหนัง บทพากย์ บทเจรจา ดนตรี เพลง เสียงและแสง

มงคล คชรัตน์ (๒๕๓๖ : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุงในภาคใต้ สรุปได้ว่าเครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุงในภาคใต้มีหลายประเภท ได้แก่ โรงหนังเป็นที่สำหรับการแสดง จอหนังตะลุงเป็นจอผ้าสีขาวสี่เหลี่ยมเป็นที่สำหรับปรากฏรูปเงา ผ้าฉากม่านเป็นส่วนประดับจอหนังและโรงหนังทำให้เกิดความสวยงามและเพื่อการประชาสัมพันธ์ ทับเป็นเครื่องดนตรีควบคุมจังหวะของดนตรีทั้งหมดที่ใช้ประกอบท่าเชิดรูป ที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของหนังตะลุง โหม่งมีลักษณะคล้ายฆ้องใช้ประกอบการขับบทกลอน ฉิ่งมีเสียงดังกังวานใช้ประกอบการขับบทกลอนและร่วมกับดนตรีอื่นกลองเป็นเครื่องดนตรีให้เกิดจังหวะต่าง ๆ ที่ปลุกเร้าใจ แผงหนังเป็นที่สำหรับเก็บรูปหนังตะลุงไม่ให้หักงอ รูปหนังตะลุงทำจากหนังวัวใช้เป็นตัวละครสำหรับการแสดง เช่น รูปฤาษี รูปพระ

อิศวร รูปปรายหน้าบท รูปเจ้าเมือง รูปตลก เป็นต้น ต้นกล้วยเป็นอุปกรณ์สำหรับปักรูปหนังที่ดีที่สุด หลอดไฟส่องจอเป็นตัวกำเนิดแสงสว่างทำให้เกิดเงาภาพบนจอ

ชุมเดช เดชภิมล (๒๕๓๑ :) ได้ศึกษาเรื่อง "หนังประโมทัย" ในจังหวัดร้อยเอ็ดสรุปเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดงของหนังประโมทัย ประกอบด้วย ตัวหนัง โรงหนัง ผู้เชิด บทพากย์ บทเจรจา ดนตรีประกอบ ตลอดจนแสงเสียงที่ใช้ในการแสดง

ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงและหนังประโมทัย

ได้มีนักการศึกษาและนักวิชาการที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงและหนังประโมทัย สามารถนำมาเสนอไว้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๒ : ๗๒-๑๐๖) ได้กล่าวถึงขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงไว้ว่า หนังตะลุงส่วนใหญ่จะยึดขนบนิยมในการแสดงที่คล้ายคลึงกัน ได้แก่ การตั้งเครื่อง เบิกโรง การโหมโรง การออกฤาษี การออกรูปบอกเรื่อง ทั้งนี้ย่อมที่จะขึ้นอยู่กับการเล่นในงานอะไรด้วย

อุดม หนูทอง (๒๕๒๕ : ๓๕๒๘-๓๕๒๕) กล่าวถึงขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง พอสรุปได้ว่า ก่อนที่หนังตะลุงจะเริ่มทำการแสดงจะยึดขนบนิยมในการแสดงพอสรุปได้คือ ต้องมีการตั้งเครื่องเบิกโรง การโหมโรง การออกฤาษี การเชิดพระอิศวร การออกรูปบอกเรื่อง เป็นต้น

ฉันทัส ทองช่วย (๒๕๓๕ : ๒๘๕-๒๘๗) ได้สรุปเกี่ยวกับขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงไว้ว่า การแสดงหนังตะลุงก็มีขนบนิยม ที่สำคัญได้แก่ การตั้งเครื่องเบิกโรง การโหมโรง การออกฤาษี การเชิดพระอิศวร การออกรูปปรายหน้าบท การออกรูปบอกเรื่อง และการตั้งนามเมือง

วัฒนา จินดาพล และคนอื่นๆ (๒๕๓๕:๒๘-๓๐) ได้กล่าวถึงขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงทางภาคใต้ฝั่งตะวันตกไว้ว่ามีขั้นตอนดังต่อไปนี้ การเบิกโรง ลำดับขั้นตอนในการแสดง ตั้งเครื่องเบิกโรง โหมโรง ออกฤาษี ออกรูปฉะหรอรูปจับ ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง ตั้งนามเมืองและแสดงเรื่อง

ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุงและหนังประโมทัย

มีนักวิชาการที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับหนังตะลุง ได้กล่าวถึงเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อในการแสดงหนังตะลุงและหนังประโมทัย ไว้ดังนี้

อุดม หนูทอง (๒๕๒๕:๓๕๓๕-๓๕๔๐) ได้กล่าวไว้สรุปได้ว่า การแสดงหนังตะลุงมีความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องหลายขั้นตอนตั้งแต่รับขันหมากไปจนถึงจบการแสดง เมื่อจะออกจากบ้านเพื่อไปแสดงหนัง นายหนังจะต้องทำพิธียกเครื่องเพื่อความเป็นสิริมงคล ขณะเดินทางจะงดการตีเครื่องดนตรีโดยเด็ดขาด เมื่อถึงบ้านเจ้าภาพนายหนังจะกล่าวคาถาทักทายผีสางเทวดา เมื่อถึงโรงหนังจะเดินเวียนโรงทำพิธีปัดเสนียดกันตัวแล้วจึงเอาเครื่องขึ้นทางด้านหน้าของโรง เมื่อขึ้นโรงแล้วจะทำพิธีตั้งเครื่อง

เบิกโรงเพื่อขอขมาและขอที่ทางจากพระภูมิ แม่ธรณี ลงยันต์เพื่อนั่งปัดเสนียดตอนจะเล่นหนังก็จะว่าคาถาเรียกพระธรรมใส่ร่างเพื่อให้ตนเองมีเสน่ห์ ว่าคาถาเรียกคนดู เสกน้ำลายชุบรูปให้เล่นได้ดั่งมีชีวิต เบิกปากเบิกตารูป ว่าคาถาเรียกเสียง

ฉันทัส ทองช่วย (๒๕๒๗:๕๘-๕๙) กล่าวถึงความเชื่อในการแสดงหนังตะลุงไว้ว่า ในการเชิดรูปถ้าเป็นรูปยักษ์ รูปสัตว์ รูปมนุษย์ที่มิใช่ผู้วิเศษ จะเชิดเลยเส้นกลางจอหนังขึ้นไปไม่ได้ นับเป็นธรรมเนียมทางด้านคาวธรรม การปลูกโรงหนังจะต้องไม่ให้คร่อมทางเดิน ไม่หันหน้าโรงเข้าหาโลงศพหรือต้นไม้ใหญ่ ไม่หันหน้าโรงไปทางสามแพร่ง ไม่หันหน้าโรงขึ้นเหนือน้ำ ไม่หันหน้าโรงไปทางทิศตะวันตก จะทำให้ชื่อเสียงอับโชคหรือตกอับ เป็นต้น

วัฒนา จินดาพล (๒๕๓๙:๕-๒๗) ได้ศึกษาการแสดงหนังตะลุงฝั่งตะวันตก จังหวัดพังงาได้สรุปเกี่ยวกับความเชื่อในการแสดงหนังตะลุงว่า จำแนกออกเป็น ๓ ประเด็น คือ ความเชื่อในการปฏิบัติตัวนายหนังและเจ้าภาพ ความเชื่อเรื่องการรับหนังไปแสดง และความเชื่อเรื่องการไหว้ครู

จำรูญ วงค์กระจ่าง (๒๕๓๙:๓๙-๕๑) ได้ศึกษาความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา สรุปได้ว่า ได้จำแนกความเชื่อออกเป็น ๓ ประเด็นใหญ่ ๆ คือ ความเชื่อก่อนการแสดงหนังตะลุง ความเชื่อขณะทำการแสดงหนังตะลุง และความเชื่อเมื่อเสร็จสิ้นการแสดงหนังตะลุง

ขั้นตอนการทำตัวหนัง

๑. การ “ฆ่าหนัง” คือการนำหนังวัวหรือหนังควายที่เป็นแผ่นมาแช่น้ำเกลือไว้ ๕-๗ คืน จากนั้นก็แช่น้ำเหลือผสมกับน้ำสับประรดอีก ๔-๕ คืน เมื่อได้ที่แล้วก็เอามาขูดฉากออกให้เสมอกัน ส่องแดดดูว่าส่วนไหนหนาก็ขูดออกอีกให้บางเสมอกัน จากนั้นก็เอาไปขึงตากแดดให้แห้งโดยใช้ตะปูตรึงเป็นรูปสี่เหลี่ยม ใช้เชือกร้อยรูตามรูตะปู ดึงให้ตึงแล้วติดกับกรอบไม้สี่เหลี่ยมทุกด้าน ตากไว้ให้แห้ง

๒. วาดรูปตัวละครที่ต้องการลงบนกระดาษ แล้ทาบให้ติดกับแผ่นหนัง เรียกว่า สับหนัง ตามลายกระดาษถ้าเขียนลงบนแผ่นหนังเลยรูปจะไม่สวยงาม เพราะแผ่นหนังไสลื่นทำให้เขียนลำบาก ลายอาจคลาดเคลื่อนไปได้ ฉะนั้นจึงใช้กระดาษทากาวทาบติดแผ่นหนังแล้วเขียนลายลง

๓. ใช้ ค้อน มีด และสิ่วแกะให้เป็นรูปร่างต่าง ๆ หลายขนาดตามลักษณะความเหมาะสมของลายแต่ละแห่ง ลายบางแห่งต้องใช้สิ่วปากตัด บางแห่งต้องใช้สิ่วโกบ (สิ่ววงเล็บ) ตัด (สับและเจาะไปตามลวดลายต่าง ๆ บนกระดาษ และทะลุลงไปแผ่นหนังตามต้องการ

๔. การระบายสีตัวหนัง เมื่อตัดตัวหนังเสร็จแล้วมักจะระบายสีสันให้สวยงาม เช่น สีแดง สีเขียว สีเหลือง และสีน้ำเงิน ฯลฯ โดยใช้สีย้อมไหม (เป็นสีกระป๋อง) ใช้ผสมน้ำแล้วทา ซึ่งจะซึมเข้าไปในตัวหนังได้ดีกว่าสีย้อมฝ้าย สีเหล่านี้เป็นสีวิทยาศาสตร์ ทาสีมักทาด้านเดียว ถ้าทาสองด้านสีจะหนา เวลาส่องไฟไปที่จอจะออกเงาเป็นสีดำ

๕. เมื่อระบายสีเสร็จแล้ว จะใช้ไม้ตับ (ภาษาอีสานเรียกว่าไม้หีบ) หนีบตัวหนังตอนกลางของลำตัวเพียงอันเดียว ผูกเชือก ๓-๕ จุกจากเท้าไปหาส่วนหัวของตัวหนัง เพื่อให้ไม้ตับยึดติดกับตัวหนังอย่างมั่นคง ปลายด้านล่างยาวยื่นลงมา สำหรับให้คนเชิดถือ

๖. การเก็บตัวหนังนั้น คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ จะเก็บใส่หีบขนาดกว้าง ๕๘ ซ.ม. ยาว ๘๕ซ.ม. และสูง ๑๖ ซ.ม. อาจมีลักษณะเป็นลังไม้หรือ ลังสังกะสี ที่มีฝาปิดก็ได้ บางคณะก่อนเก็บหนังลงหีบจะใช้ไม้ไผ่สานเป็นฝา ๒ ฝา ขนาดเท่าตัวหนัง นายสมร พลีศักดิ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะประกาศสามัคคี เรียกว่าฝาเปอะ ประกบตัวหนังแต่ละตัวก่อนลงหีบ เพื่อกันไม่ให้ตัวหนังหงิกงอบิดเบี้ยวเพราะตัวหนังถ้าถูกความชื้นจะพองหนาและบิดงอได้ เช่น ถูกน้ำค้าง หมอก หรือน้ำฝน เป็นต้น เวลาเก็บลงหีบหลังจากเลิกการแสดงแล้ว นิยมเอารูปเบ็ดเตล็ด เช่น ราชรถ ปราสาท ต้นไม้ ฯลฯ และรูปตัวตลกไว้ข้างล่าง ชั้นถัดขึ้นมาเก็บพระนาง ยักษ์ ลิง และบนสุดเป็นรูปของพระฤาษีซึ่งถือว่าเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ต้องเอาไว้ข้างบนสุด

โรงและจอหนัง

เมื่อแสดงหนังประโมทัยแต่ละครั้งจะต้องสร้างโรงชั่วคราวขึ้นทุกครั้ง โดยหัวหน้าคณะจะบอกขนาดและรูปร่างของโรงให้เจ้าภาพและผู้จัดการสร้างไว้ให้ลักษณะของโรงหนังเป็นรูปสี่เหลี่ยมยกพื้นสูงจากพื้นดินประมาณ ๑-๒ เมตร มีหลังคา ด้านข้างสองด้านกั้นทึบ ด้านหลังโรงใช้เป็นทางเข้าออกของผู้แสดงด้านหน้ากั้นด้วยจอผ้าขาวที่มีผ้าดำหรือสีน้ำเงินเป็นของโดยรอบ ที่ใต้จอด้านในวางต้นกล้วยไว้สำหรับปักตัวหนังแหล่งกำเนิดแสงซึ่งอยู่หลังจออาจเป็นตะเกียงหรือหลอดไฟก็ได้แล้วแต่ยุคสมัย ปัจจุบันใช้ไฟฟ้าเพราะสะดวกกว่า ผู้แสดงทั้งหมดได้แก่ คนเชิด และนักดนตรีจะอยู่บนโรงนี้ทั้งหมด

จอหนังยาวประมาณ ๓-๔ เมตร (ตามขนาดของโรง) กว้าง ๑.๕ เมตร ขึงให้ตึงเพราะถ้าขึงไม่ตึงจะทำให้ภาพที่ปรากฏบนจอไม่สวย ภาพจะงอโค้งไปตามลักษณะของจอทำให้ไม่น่าดู

ภายในโรงจะมีต้นกล้วย ๔ ต้น สำหรับเสียบตัวหนัง ต้นกล้วยต้นนี้จะวางไว้ตามด้านข้างโรงทั้ง ๔ ด้าน ต้นที่วางไว้ติดชิดกับจอใช้สำหรับปักตัวหนังที่ในขณะที่แสดงส่วนต้นอื่นๆมีไว้สำหรับเสียบ (ปัก) ตัวหนังที่เตรียมรอไว้รอสำหรับออกแสดงในด้านนั้นหรือเป็นที่สำหรับออกแสดงในด้านนั้นหรือเป็นที่เสียบพักตัวหนังเพื่อรอฉากต่อๆไป

นายหนังและผู้มีบทบาทในการแสดงหนังประโมทัย

คนเชิดและคนพากย์ประโมทัยเป็นคนๆเดียวกันเสมอ คือ ผู้ที่เชิดตัวหนังตัวใดก็ต้องพากย์เป็นตัวละครตัวนั้นด้วย ในบางฉากมีตัวละครออกมาแสดง ๓-๔ ตัวก็ต้องใช้คนเชิดและคนพากย์ ๓-๔ คนไปด้วย ผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะหนังประโมทัยเรียกว่า หัวหน้าคณะ(ไม่เรียกนายหนัง แบบหนัง

ตะลุงภาคใต้) หัวหน้าคณะมักจะเสียงดีพากย์ได้ไพเราะ มีความรู้ในเรื่องที่แสดงดีกว่าผู้อื่นและมักพากย์เป็นตัวเอกหรือตัวละครสำคัญ

เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่หนังประโมทัยนิยมนำมาแสดงตั้งแต่เดิม คือ รามเกียรติ์ ต่อมาหนังประโมทัยบางคณะได้นำวรรณกรรมพื้นเมืองอีสานมาแสดง ตัวอย่าง เช่น สังข์ศิลป์ชัย จำปาสี่ต้น การะเกด ฯลฯ ซึ่งก็ได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชมเช่นเดียวกันกับเรื่องรามเกียรติ์ นอกจากนั้นยังมีหนังประโมทัยบางคณะแสดงเรื่องที่แต่งขึ้นเอง เช่น มนต์แม่มด อาฆาตวิญญาณ ฯลฯ ซึ่งได้รับความนิยมชมชอบเช่นกัน (รัถพร ซังธาดา ๒๕๒๖ : ๓๔)

บทพากย์และบทเจรจา

เนื่องจากตัวหนังประโมทัย เชิดฉายเคลื่อนไหวอยู่บนหน้าจอนั้นเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิตผู้เชิดต้องพากย์และเจรจาเพื่อดำเนินเรื่อง การเล่าเรื่องก็ดีคำพูดของตัวหนังก็ดี การบอกอารมณ์และกิริยาของตัวหนังก็ดี ใช้การพากย์และเจรจาแทน ผู้พากย์และเจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงหนังประโมทัย เพราะต้องมีความเข้าใจแจ่มแจ้งในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนนั้นๆทั้งจะต้องจดจำบทพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีนิพนธ์ที่แต่งไว้โดยเฉพาะ

การพากย์หนังประโมทัยนั้น แบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ การพากย์ และการเจรจา เพื่อให้เป็นไปในทำนองเดียวกัน กับโขน หนังใหญ่ และหนังตะลุงของภาคใต้ (รัถพร ซังธาดา ๒๕๒๖ : ๓๘-๔๓) เพราะท่วงทำนองและลีลาการพากย์ตลอดจนองค์ประกอบอื่น ๆ ของหนังประโมทัยเป็นไปในรูปแบบของการแสดงแบบเก่า

ชาวอีสานและชาวคณะหนังประโมทัยโดยทั่วๆไปเรียกการพากย์หนังประโมทัยด้วยคำภาษาถิ่นง่ายๆว่า “ฮ้องหนังตะลุง” (ร้องหนังตะลุง) และเรียกการเจรจาว่า “ความเว้า” (คำพูด) คำว่า พากย์และเจรจา ไม่มีใช้ในวงการหนังประโมทัยและความเข้าใจทั่วไปของชาวอีสาน

บทพากย์หนังประโมทัยมีทั้งที่เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลาง และกลอนลำชนิดต่างๆ เช่น ทางยาว ทางสั้น เต้ย เป็นต้น ทั้งนี้แล้วแต่เรื่องที่แสดง ถ้าแสดงเรื่องรามเกียรติ์ก็จะใช้บทพากย์เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลางเป็นหลัก ถ้าเป็นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ก็จะใช้บทพากย์ที่เป็นกลอนลำเป็นหลักฉะนั้นทำนองการพากย์จึงแตกต่างกันออกไปเป็น ๒ ลักษณะใหญ่ๆ คือ การพากย์ทำนองร้องหนังตะลุง และการพากย์ทำนองแบบหมอลำ

การพากย์ทำนองร้องหนังตะลุงมักเป็นบทกลอนสั้นๆ (ยกเว้นบทไหว้ครู) ที่นำมาจากหนังสือวรรณคดีของภาคกลาง เช่นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ หรือไม่เช่นนั้นก็แต่งขึ้นมาเอง โดยจดจำมาจากครูผู้สอนบ้าง คิดเป็นกลอนสดขึ้นทันทีบ้าง แต่มักจะสั้นๆ

แล้วรีบเปลี่ยนเป็นเจรจาไป ส่วนมากการดำเนินเรื่องจะใช้บทเจรจาเสียมากกว่า ที่ว่ากันได้เพียงสั้นๆ ไม่ยาวแบบของภาคใต้อาจเป็นเพราะความที่มีนิสัยชอบความเรียบง่าย แต่ถ้าเป็นกลอนลำมักจำกันได้ยาวมากจนแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด บทพากย์ทำนองนี้โดยทั่วๆไปใช้พากย์พระฤาษี บรรยายเรื่อง บรรยายราชรถ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ฯลฯ และมีบ้างเหมือนกันที่ใช้บทพากย์แทนบทเจรจา ทำนองที่เรียกว่า "ร้องหนังตะลุง" นั้นเป็นไปทำนองเลียนแบบการอ่านทำนองเสนาะและการร้องเพลงไทยของภาคกลาง เนื่องจากผู้พากย์เป็นชาวอีสาน ทำนองพากย์หนังประโมทัยจึงเพี้ยนไป อยู่กึ่งกลางระหว่างสำเนียงภาคกลางกับภาคอีสาน ภาษาที่ใช้ก็ปนๆกันไปทั้งภาษากลางและภาษาอีสาน กลายเป็นแบบฉบับของทำนองเฉพาะการร้องหนังประโมทัยในภาคอีสานไปในที่สุด ทำนองการพากย์แบบนี้ถ้าจะมีผู้คิดปรับปรุงแก้ไข ให้มีคำและสำเนียงภาษาเป็นแบบภาคกลางอย่างถูกต้องแล้วก็จะทำให้ฟังดูไม่เป็นการพากย์หนังประโมทัย

ส่วนบทเจรจานั้นของหนังประโมทัย ก็คือบทสนทนานั้นเอง คือพูดเหมือนพูดธรรมดา ไม่ได้เจรจาเป็นทำนองแบบโขนและหนังใหญ่ บทเจรจา หรือ "ความเว้า" ของหนังประโมทัยมี ๒ ชนิด เหมือนกับหนังตะลุงของภาคใต้ ได้แก่

๑. บทเจรจาที่เป็นภาษากลาง นิยมใช้กับตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง ที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ และเจ้านาย

๒. บทเจรจาที่เป็นภาษาถิ่นอีสาน นิยมใช้กับตัวตลก และเสนา ข้าทาสบริวารรวมทั้งยักษ์และลิงตัวรองๆบางคณะตัวนางก็เจรจาเป็นภาษาถิ่นด้วย

บทเจรจาของตัวละครในบางครั้งจะมีดนตรีประกอบโดยเฉพาะกลองและฉิ่งทั้งนี้เพื่อให้เกิดอารมณ์ โดยเฉพาะอารมณ์โกรธ

ดนตรีประกอบ

เครื่องดนตรีประกอบหนังประโมทัยมี ๒ แบบ คือ

แบบที่ ๑ แบบที่ใช้ระนาดเอกเป็นหลักของวง โดยมากมักจะเป็นคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เครื่องดนตรีที่ใช้มีดังนี้

๑.๑ ระนาดเอก ๑ ราง
๑.๒ กลอง ๑ ใบ
๑.๓ ฉิ่ง ๑ คู่
๑.๔ ฉาบ ๑ คู่

เครื่องดนตรีหลักที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีเพียง ๔ ชิ้นดังกล่าวข้างต้น ลักษณะการผสมวงเป็นไปอย่างง่าย ไม่ได้จัดตามแบบแผนของการผสมวงปี่พาทย์ มโหรี ใดๆ ทั้งสิ้น ทั้งนี่จะเห็นได้จากขาดฆ้องวงซึ่งเป็นหลักของวงดนตรีไทย ทั้งที่ใช้ระนาดแบบดนตรีไทยแต่หนังประโมทัย

ก็ไม่ได้ยึดถือแบบแผนการผสมวงเครื่องครัดแบบดนตรีภาคกลาง เป็นที่เชื่อได้แน่นอนว่าระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่หนังประโมทัยรับมาจากหนังตะลุงภาคกลาง

การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Partcipatory Action Action Research = PAR) เป็นการวิจัยเพื่อพัฒนา (Research and Development : R&D) ที่มุ่งเน้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการพัฒนาองค์กรหน่วยงาน และชุมชนเป้าหมาย มีเป้าหมายเพื่อพัฒนาศักยภาพของบุคคล รวมทั้งส่งเสริมให้บุคคลมีส่วนร่วมในการพัฒนาปรับปรุงองค์กร หน่วยงาน และชุมชนที่บุคคลเหล่านั้นเป็นสมาชิกอยู่ การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมได้ถูกพัฒนาขึ้นมาเพื่อการพัฒนาสังคม ทั้งนี้สืบเนื่องจากกระบวนการพัฒนาของประเทศและของสังคมที่ผ่านมาส่วนใหญ่ที่ได้มุ่งเน้นไปที่ระบบเศรษฐกิจนำหน้าสังคมการเมือง รวมทั้งการศึกษา หรือการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ การพัฒนาสังคมที่ผ่านมาจึงยังไม่ประสบผลสำเร็จไม่เป็นไปตามเป้าหมายที่กำหนดไว้และพบว่าเกิดปัญหาที่คาดไม่ถึงตามมาหลายประการ ผลสืบเนื่องจากการพัฒนาที่สำคัญอีกประการคือการเพิ่มของจำนวนผู้ด้อยโอกาสในสังคม ถึงแม้รัฐบาลและองค์กรเอกชนจะได้พยายามหาหนทางรูปแบบต่างๆ ในการช่วยเหลือบุคคลเหล่านี้แต่ก็ยังไม่ประสบผลสำเร็จเท่าใดนัก นอกจากนี้โครงการพัฒนาต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นทางสังคมหรือเศรษฐกิจรวมทั้งโครงการทางด้านการศึกษาก็ประสบสภาวะปัญหาต่างๆ เช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงมีนักวิชาการ นักพัฒนาจำนวนไม่น้อยที่พยายามแสวงหาวิธีการช่วยเหลือผู้ด้อยโอกาสให้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นและพบว่าการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม หรือ PAR เป็นวิธีหนึ่งที่ได้ผล ประกอบกับองค์การอนามัยโลก และธนาคารโลก ต่างก็ส่งเสริมและเสนอแนะให้มีการสร้างเสริมการมีส่วนร่วมของประชาชน โดยเน้นให้มีกระบวนการให้การศึกษาไปพร้อมๆ กับการวิจัย (Community Education Participation) ซึ่งลักษณะของการวิจัยประเภทนี้คือ ข้อมูลที่ได้จากการวิจัยทุกขั้นตอนเป็นสิ่งที่ชุมชนร่วมรับรู้และได้รับประโยชน์ด้วย ชุมชนเป็นผู้เริ่มกำหนดปัญหาของชุมชน หาแนวทางในการแก้ปัญหา เป็นผู้ตัดสินใจและยืนยันเจตนารมณ์ที่จะแก้ปัญหาเหล่านั้น กระบวนการวิจัยจะดำเนินไปในลักษณะของการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ ตามความคิดเห็นระหว่างชุมชนกับผู้วิจัย ซึ่งการแลกเปลี่ยนความคิดนี้เป็นกระบวนการสังเคราะห์ที่มีลักษณะเป็นวิภาษวิธี ชุมชนจะค่อยๆ พัฒนาศักยภาพในการแก้ไขปัญหาของชุมชน เกิดการเรียนรู้ด้วยตนเองวิธีวิจัยแบบนี้ข้อมูลที่ได้จะมีความชัดเจน สะท้อนถึงความคิด ความต้องการและแบบแผนการดำเนินชีวิตของชุมชน (กมล สุดประเสริฐ, ๒๕๔๐ : ๘-๙)

การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมจึงเป็นผลที่เกิดขึ้นจากแนวคิดใหม่ของการพัฒนาซึ่งพยายามแก้ไขปรับปรุงรูปแบบการพัฒนา รวมทั้งรูปแบบการวิจัย และดำเนินโครงการต่างๆ ของรัฐซึ่งที่ผ่านมาเป็นลักษณะที่เรียกว่า จากบนลงล่าง (Top – Down approach) หรือแบบศูนย์กลางอยู่ที่รัฐ

อยู่ที่นักพัฒนา หรือที่นักวิจัย มาเป็นกระบวนการพัฒนาในลักษณะให้ประชาชน ชาวบ้านเป็นศูนย์กลางของการดำเนินงาน เป็นลักษณะจากล่างขึ้นบน (Bottom – up approach) การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม มีปรัชญา แนวคิด วัตถุประสงค์ และวิธีการดังนี้

ปรัชญาของการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (PAR) มีปรัชญาเพื่อมุ่งช่วยเหลือกลุ่มผู้ด้อยโอกาสในสังคม เชื่อในความสามารถของมนุษย์ที่จะหาวิธีแก้ปัญหาของตนเมื่อถึงคราวที่ตนจะต้องตัดสินใจว่าจะทำอย่างไร และเชื่อว่าการศึกษาควรเป็นการศึกษาที่จะช่วยให้ประชาชนมั่นใจว่าเขาสามารถทำอะไรบางอย่างให้แก่ตนเองได้ การศึกษาควรเป็นการศึกษาที่ช่วยให้การเรียนรู้ที่เป็นประโยชน์สูงสุดต่อคน เป้าหมายสูงสุดของ PAR คือการช่วยให้ประชาชนมีเป้าหมายและสนับสนุนเป้าหมายในการพัฒนาการของตนเอง

แนวคิดของการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมเป็นระเบียบวิธีวิจัยที่ประกอบด้วยคำสำคัญอยู่ ๒ คำ คือ การมีส่วนร่วม (Participation) และปฏิบัติการ (Action) การวิจัยดังกล่าวเป็นการนำเอาระเบียบวิจัยทั้ง ๒ ลักษณะรวมกันคือ เป็นทั้งการวิจัยอย่างมีส่วนร่วม และการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (กรมการศึกษานอกโรงเรียน . ๒๕๓๘ : ๘-๒๔)

การมีส่วนร่วมในความหมายของนักพัฒนาแนวใหม่หมายถึงการที่ประชาชน สมาชิกของชุมชนกับผู้วิจัย ผู้ปฏิบัติการ ได้มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นร่วมกันประเมินปัญหาความต้องการของชุมชน (Need Assessment) ร่วมกันวิเคราะห์สภาวการณ์ปัจจุบันว่าชุมชนมีปัญหาและข้อบกพร่องในเรื่องใดบ้าง และร่วมกันระบุปัญหา ต่อจากนั้นก็มีการศึกษาหาแนวทางในการแก้ปัญหามีการสำรวจทรัพยากรในชุมชน ซึ่งรวมทั้งทรัพยากรจากธรรมชาติ และทรัพยากรมนุษย์ทั้งภายในชุมชนเองและภายนอกชุมชน ได้แก่ องค์กร หน่วยงานต่างๆ ในพื้นที่ มีการวางแผนในการแก้ปัญหา ดำเนินการ ติดตามผล และสุดท้ายคือการประเมินผล ซึ่งงานทั้งหมดเป็นการทำงานร่วมกันของทุกฝ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากชาวบ้าน ประชาชน และสมาชิกของชุมชนที่ได้เข้ามามีส่วนในกระบวนการตัดสินใจตลอดกระบวนการ แนวคิดพื้นฐานสำคัญของการวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วมดังต่อไปนี้

๑. การวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วมเป็นกระบวนการพลวัตรและมีชีวิตกล่าวคือ เป็นเรื่องที่ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ การวิจัยเริ่มต้นจากสภาพการณ์ที่เป็นจริง ทำการค้นคว้าว่าปัญหาคืออะไร มีสาเหตุมาจากอะไร เช่นจากสภาพทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง วัฒนธรรม หรือความเชื่อ ต่อจากนั้นจึงมุ่งไปยังจุดที่ควรจะเป็นไปได้ในอนาคตซึ่งไม่สามารถทำนายได้ ดังนั้นจึงต้องมีลักษณะ

สำคัญคือ ยืดหยุ่นและปรับเปลี่ยนได้ ไม่สามารถกำหนดเวลาที่แน่นอนได้ และไม่มีการกำหนดกิจกรรม (โดยเฉพาะปัญหาและแนวทางแก้ไขปัญหา)

๒. การวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วมจะประสบผลสำเร็จได้เมื่อผู้วิจัยและบุคคลที่เกี่ยวข้องมีความเชื่อว่าทุกคนมีศักยภาพความสามารถในการคิดและการทำงานร่วมกันเพื่อคุณภาพของชีวิตที่ดีขึ้น ภูมิปัญญาท้องถิ่นมีความสำคัญเช่นเดียวกับภูมิปัญญาของผู้วิจัย นักวิชาการ หรือนักพัฒนา และเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความรู้ ความชำนาญ ทรัพยากรที่มีอยู่และที่จะหามาได้ในอนาคตและจะต้องได้รับการจัดสรรให้เท่าเทียมกัน

๓. การวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม จะต้องเริ่มจากความรู้สึกของบุคคลที่มีต่อปัญหาหรือความต้องการของชุมชน จากนั้นนำไปสู่การสร้างความเข้าใจ และการกระทำที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในตนเอง และชุมชน ทั้งในด้านมิติแห่งปัญญา จิตใจและกายภาพ

๔. กระบวนการของการวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม เป็นกระบวนการที่ดำเนินการอย่างต่อเนื่องและไม่สิ้นสุดใน ๑ วงจร แต่เป็นเพียงการเริ่มเพื่อนำไปสู่วงจรใหม่ซึ่งเป็นวงจรที่ประกอบด้วยการแสวงหาความรู้ และการกระทำวงจรนี้จะคงอยู่และดำเนินต่อไปตราบเท่าที่ประชาชน ชาวบ้าน สมาชิกชุมชนยังสามารถรวมกลุ่มกันอยู่ได้

๕. ผลที่จะเกิดขึ้นจากการวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม ซึ่งมีต่อชุมชนและผู้วิจัย คือ ชาวบ้าน ประชาชน ผู้ด้อยโอกาสจะตื่นตัว ได้รับการศึกษามากขึ้น สามารถคิดและวิเคราะห์เหตุการณ์ต่างๆ ได้อย่างถูกต้อง มีความเชื่อมั่นที่จะให้ความร่วมมือกันในการดำเนินกิจกรรมทั้งทางเศรษฐกิจ สังคมและการเมือง เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและชุมชน ทำให้สามารถพึ่งตนเองได้และเกิดการพัฒนาที่ยั่งยืน ปัญหาหลักปัญหาสำคัญในชุมชนได้รับการแก้ไข ประชาชนผู้ด้อยโอกาสจะมีโอกาสมากขึ้น การจัดสรรทรัพยากรและผลประโยชน์ต่างๆ ในชุมชนจะมีการกระจายอย่างทั่วถึงและเป็นธรรม รวมทั้งความรู้และข้อมูลข่าวสารซึ่งจะส่งผลให้คุณภาพชีวิตของคนในชุมชนดีขึ้น ผู้วิจัยและนักพัฒนาจะได้เรียนรู้จากชุมชนได้ประสบการณ์ในการทำงานร่วมกับชุมชนอันจะก่อให้เกิดความเข้าใจในชุมชนได้ดีขึ้น อันจะเกิดแนวคิดในการพัฒนาที่แท้จริง และนักวิจัยได้ทำงานพัฒนาตามอุดมคติของตนเอง

เป้าหมายและวัตถุประสงค์ของการวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม

เป้าหมายของการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมเพื่อพัฒนาชุมชนเพื่อปลุกจิตสำนึกให้ผู้ด้อยโอกาสในชุมชนได้ตระหนักถึงปัญหาของตนเองและเกิดความตระหนักในบทบาทความรับผิดชอบของตน มีส่วนร่วมแก้ไขปัญหาของตนเองและชุมชน นอกจากนี้การดำเนินการวิจัยยังเน้นการเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นวิทยาศาสตร์เพื่อช่วยในการตัดสินใจ มีการกำหนดปัญหาและแนวทางในการแก้ไขปัญหา รวมทั้งการดำเนินการในการแก้ไขปัญหาด้วยตนเอง

โดยอาจร่วมมือกับองค์กรและหน่วยงานต่างๆ ซึ่งมีหน้าที่ความรับผิดชอบในเรื่องนั้นๆ การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมยังดำเนินการร่วมกับชุมชนในกิจกรรมทางเศรษฐกิจสังคม และการเมือง รวมทั้งเป็นการส่งเสริมการรวมกลุ่ม และการทำงานร่วมกันในการแก้ไขปัญหาและการพัฒนาชุมชน อีกทั้งผลักดันให้กิจกรรมทั้งหมดดำเนินได้อย่างต่อเนื่อง

กลวิธีที่นำมาใช้ในการทำวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

การวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ไม่ใช้เป็นเพียงการวิจัยเพื่อค้นหาคำตอบเพื่อสร้างแนวคิดทฤษฎี เพื่อวางแผนดำเนินการแก้ไขปัญหาเท่านั้น แต่เป็นกระบวนการพัฒนาทั้งบุคคลและชุมชน ดังนั้นจึงมีกระบวนการศึกษาเพื่อพัฒนาศักยภาพของบุคคลเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ประกอบด้วยกลวิธีหลักดังนี้

๑. เป็นการจัดการศึกษาผู้ใหญ่ และการสร้างกลุ่มในการทำงาน โดยการกระตุ้นให้ชาวบ้านกล้าคิด มีความเชื่อมั่น กล้าตัดสินใจ กระบวนการพัฒนาบุคคลลักษณะนี้เป็นกระบวนการศึกษา แต่เนื่องจากไม่สามารถใช้วิธีการเรียนการสอนเหมือนในห้องเรียนเช่นครู กับนักเรียน จึงต้องใช้กระบวนการในการเข้าถึงประชาชน ให้ประชาชนได้สะท้อนแนวคิด และความรู้สึกของเขา พร้อมทั้งพัฒนาทักษะความสามารถที่จำเป็นในการทำงานร่วมกัน และการร่วมกันแก้ไขปัญหา ดังนั้นการสร้างกลุ่มจึงเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้กระบวนการวิจัยอย่างมีส่วนร่วมประสบผลสำเร็จ

๒. ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งได้แก่การแสวงหาข้อเท็จจริงร่วมกับประชาชน ชาวบ้านในการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

๓. ใช้การวิเคราะห์เชิงปฏิบัติการซึ่งทั้งนี้จะเน้นให้สมาชิกของชุมชนเป็นผู้ลงมือปฏิบัติการแก้ปัญหาด้วยตนเอง ซึ่งมีทั้งการปฏิบัติตามแผน และการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าเมื่อต้องเผชิญอุปสรรคต่างๆ

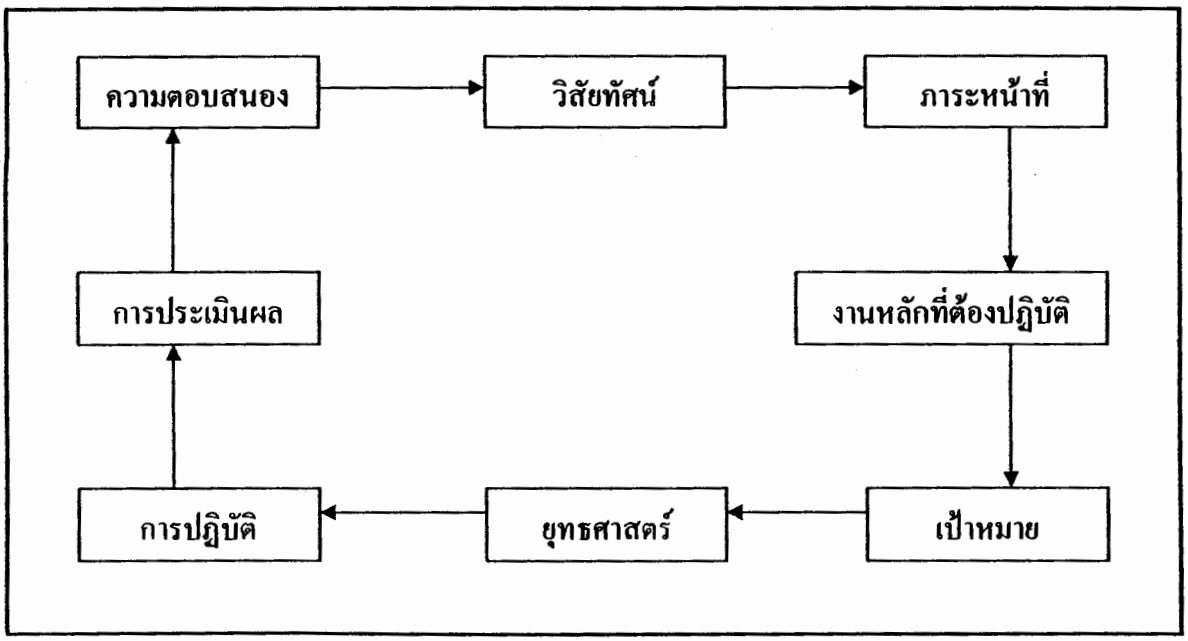
๔. ใช้กระบวนการแก้ปัญหาในการดำเนินกิจกรรมต่างๆ ตามขั้นตอนกระบวนการวิจัย นับตั้งแต่การมองปัญหา การวิเคราะห์ปัญหาการแยกแยะสถานการณ์การกำหนดและเลือกประเด็นปัญหาที่ศึกษาหรือสิ่งที่ต้องการแก้ไขตลอดจนกระทั่งการเลือกวิธีการแก้ปัญหาสิ่งเหล่านี้เป็นกระบวนการแก้ปัญหาที่คนในชุมชนจะเป็นผู้คิดโดยใช้ข้อมูลและหลักการที่ผู้วิจัยเสนอแนะ

วงจรของการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

การสร้างความรู้สึกถึงการเป็นเจ้าของร่วมกัน นับเป็นหัวใจสำคัญในการดำเนินการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม เพราะเมื่อสิ้นสุดกิจกรรมหรือเมื่อคณะวิจัยค่อย ๆ ถอนตัวออกจากชุมชนแล้ว ชาวบ้านยังคงมีความผูกพันกับสิ่งที่ทำและยังคงดำเนินการต่อไปในชุมชน อันเป็นรากฐานของ

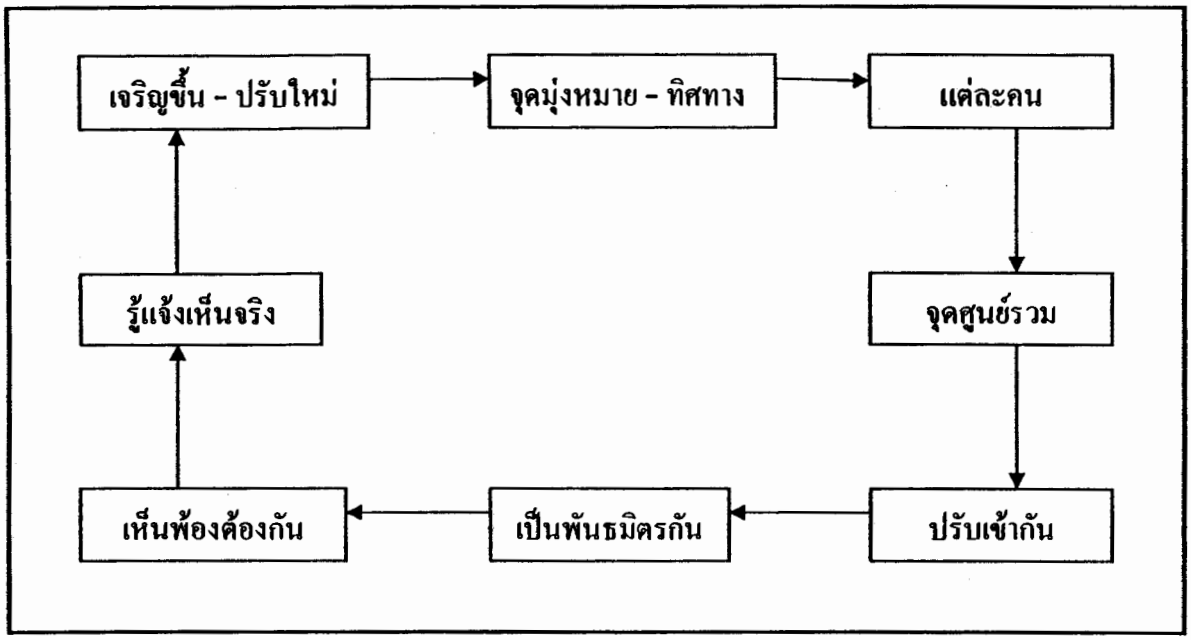
การพัฒนาที่ยั่งยืน ในการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม จะใช้กระบวนการที่ทำให้บุคลากรหลักทั้ง ๓ ฝ่าย อันได้แก่ ประชาชน (ในการศึกษาครั้งนี้หมายถึงเกษตรกรและผู้นำชุมชน) นักวิชาการหรือนักพัฒนา และนักวิจัย ร่วมงานกันอย่างจริงจัง ซึ่ง ดร.กมล สุดประเสริฐ นักวิชาการคนสำคัญที่สนใจศึกษาเรื่องนี้ได้นำเสนอรูปแบบการวางแผนที่บูรณาการ และการพัฒนาทีมงานสำหรับองค์การที่ใช้ความรู้เป็นพื้นฐาน โดยได้แปลจาก An Integrated Model of Planing and Team Development for Knowledge Based Organization โดย Lowther, JM and Marshall, RJ ในการประชุมระหว่างชาติเรื่องการบริหารจัดการทรัพยากรมนุษย์ในองค์กรการวิจัยพัฒนา (สำนักงานประสานงานโครงการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์, ๒๕๔๑ : ๗๙-๘๗) ซึ่งรูปแบบนี้สามารถนำมาประยุกต์และใช้เป็นแนวปฏิบัติที่ชัดเจนสำหรับการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม โดยสามารถแยกแยะเป็นวงจรที่มีความสัมพันธ์กัน ๓ วงจร คือ

๑. วงจรของการวางแผน ประกอบด้วยขั้นตอนที่สำคัญได้แก่การร่วมกันกำหนดวิสัยทัศน์ ภาระหน้าที่ งานหลักที่ต้องปฏิบัติ เป้าหมาย ยุทธศาสตร์ การปฏิบัติ การประเมินผล และความตอบสนอง



แผนภูมิ ๑ วงจรของการวางแผนการดำเนินการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

วงจรของการพัฒนาทีมงาน เป็นขั้นตอนของการพัฒนาทีมงาน เพื่อให้เกิดความเจริญก้าวหน้าไปตามที่มีการวางแผน เริ่มจากจุดมุ่งหมายและทิศทาง ไปสู่จุดศูนย์รวม ปรับเข้ากันเป็นพันธมิตรกัน เห็นพ้องต้องกัน รู้แจ้งเห็นจริง เจริญขึ้น – ปรับใหม่ ดังแผนภูมิ ๒

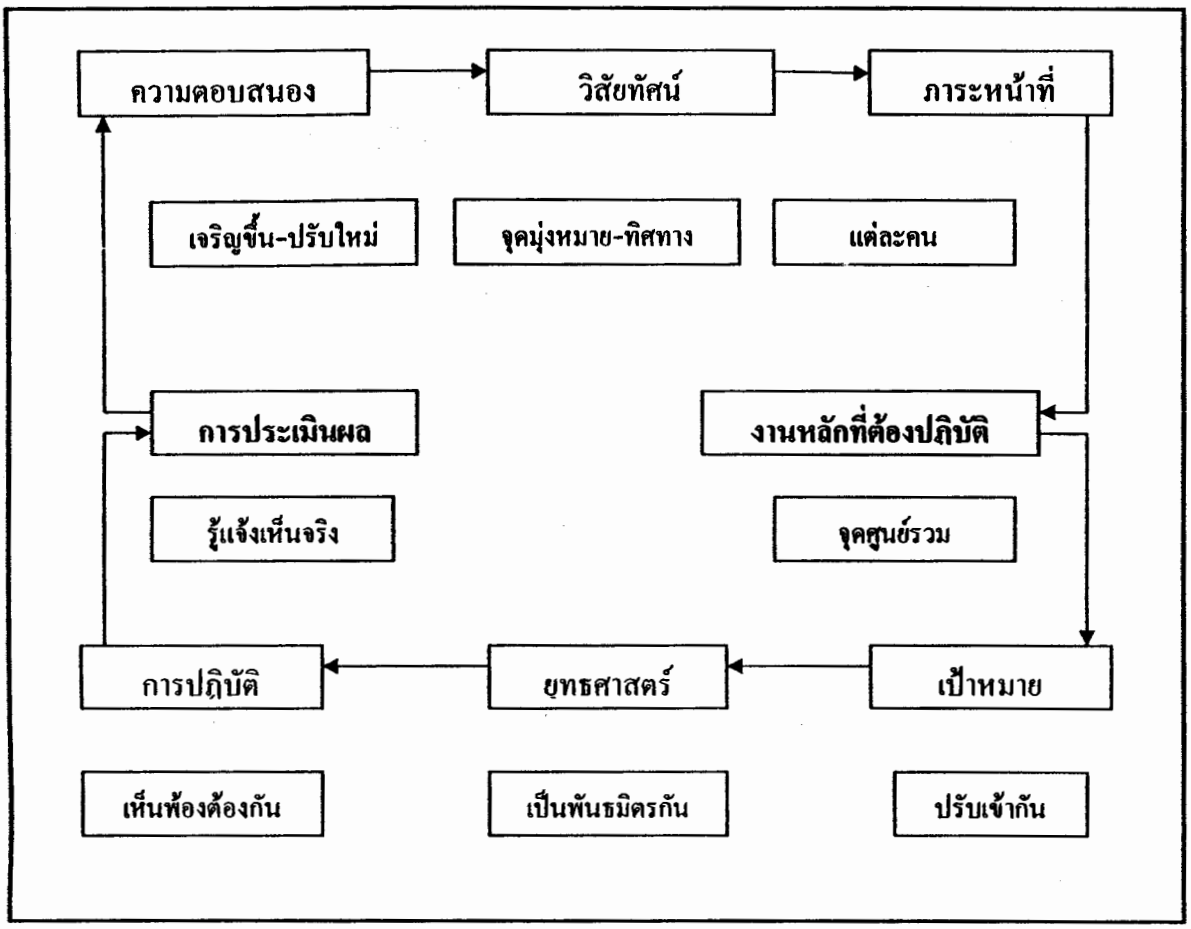


แผนภูมิ ๒ วงจรของการพัฒนาทีมงานเพื่อปฏิบัติงานวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

๓. วงจรบูรณาการ คือ การเอาองค์ประกอบในวงจร ๑ กับวงจรที่ ๒ มาบูรณาการกันทำให้แต่ละขั้นตอนของการวางแผน ผสมผสานกับแต่ละขั้นตอนของการพัฒนาทีมงาน จะทำให้เกิดประสบการณ์ระบบกลุ่มเล็กๆ ของทีมงาน ที่มีพลวัต ในสภาพแวดล้อมที่มีความปลอดภัย มีความผูกพันต่อการดำเนินงานตามแผน และเป็นรากฐานของความสัมพันธ์ในการทำงานอย่างมีประสิทธิภาพ ดังแผนภูมิ ๔

จึงอาจกล่าวได้ว่าในการดำเนินการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม จะมีขั้นตอนที่สำคัญตามวงจรอยู่ ๗ ขั้นตอนดังนี้ (กลม สุดประเสริฐ ในสำนักงานประสานงานโครงการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์, ๒๕๔๑ : ๘๔-๘๗)

๑. วิสัยทัศน์ (Vision) หมายถึงสภาพที่พึงปรารถนาในอนาคต เป็นการสร้างภาพในอนาคตหรือมองอนาคต วิสัยทัศน์ที่ชัดเจนจะมีคำประกาศเชิงบวกถึงวิถีทางที่ทีมงานอยากให้สิ่งต่างๆ เป็นไป ณ บางจุดในอนาคต อาจจะเป็นปรัชญาแนะแนวทาง หรือค่านิยมที่ให้กรอบงานเพื่อวางนโยบาย ตัดสินใจ และปฏิบัติ



แผนภูมิ ๓ วงจรบูรณาการในการวางแผนการปฏิบัติงานและการพัฒนาทีมงานในการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

วิสัยทัศน์มีความสำคัญเพราะเป็นการชี้ทิศทางเป้าหมายในการทำงานให้สำเร็จเป็นตัวกำหนดขอบข่ายงาน ภาระหน้าที่ ทำให้มองเห็นอนาคตได้ชัดเจนและสามรถเตรียมการแก้ปัญหารวมทั้งเตรียมการดำเนินการอย่างได้ผล เพราะสามารถคาดคะเนล่วงหน้า ความเสี่ยงจะน้อยลง ผลดีมาก นอกจากนี้บุคลากรต้องทำงานให้สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน มีการสร้างทีมงาน มีการกำหนดนโยบาย เป้าหมาย วัตถุประสงค์ แผนงาน โครงการจนกระทั่งนำไปสู่การปฏิบัติ

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการมีวิสัยทัศน์อนาคตจะกำหนดปัจจุบัน แต่ถ้าไม่มีวิสัยทัศน์ปัจจุบันจะกำหนดอนาคต วิสัยทัศน์จึงให้ทิศทาง เป้าหมาย กำหนดขอบข่าย กฎ ระเบียบ บันดาลให้บุคคลทำงานสูงกว่ามาตรฐานรวมทั้งเพื่อเสริมแรงเพื่อการเปลี่ยนแปลงและการสร้างทีมงานได้ง่าย (สำนักงานประสานโครงการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ , ๒๕๔๑ : ๒๒-๒๓) เป็นตัวกำหนดขอบข่ายงาน ภาระหน้าที่ ทำให้มองเห็นอนาคตได้ชัดเจน และสามารถเตรียมการแก้ปัญหารวมทั้งเตรียมการดำเนินการอย่างได้ผล เพราะถ้าสามารถคาดคะเนล่วงหน้า ความเสี่ยงจะน้อยลง ผลดีมาก นอกจากนี้

บุคลากรต้องทำงานให้สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน มีการสร้างทีมงาน มีการกำหนดนโยบาย เป้าหมาย กลยุทธ์ วัตถุประสงค์ แผนงาน โครงการจนกระทั่งนำไปสู่การปฏิบัติ

ดังนั้นการมีวิสัยทัศน์อนาคตจะกำหนดปัจจุบัน แต่ถ้าไม่มีวิสัยทัศน์ปัจจุบันจะกำหนดอนาคต วิสัยทัศน์จึงได้ให้ทิศทาง เป้าหมาย กำหนดขอบข่าย กฎ ระเบียบ บันดาลให้บุคคลทำงานสูงกว่ามาตรฐานรวมทั้งเสริมแรงเพื่อการเปลี่ยนแปลงและการสร้างทีมงานได้ง่าย (สำนักประสานงานโครงการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์, ๒๕๔๑ : ๒๒-๒๓)

ลักษณะของวิสัยทัศน์

๑. เป็นสภาพที่พึงปรารถนาในอนาคตที่วางอยู่บนพื้นฐานของสภาพความเป็นจริงและปัญหาต่างๆ ในท้องที่ชุมชน

๒. ต้องเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ มีเหตุผล ท้าทายความสามารถ บ่งบอกถึงภารกิจที่ชัดเจน และเป็นเหมือนแผนที่คอยชี้ทิศทางที่กลุ่ม หรือองค์กรจะก้าวไปในอนาคตด้วย

๓. ต้องกำหนดให้เหมาะสมกับสภาพของชุมชนนั้นๆ

๔. ต้องมีความเชื่อ หรือค่านิยมในหลักการสำคัญร่วมกัน เพื่อทำให้เกิดการมีส่วนร่วมและเห็นพ้องต้องกัน

๕. ต้องกำหนดขึ้นจากการระดมพลังสมอง การแสดงความคิดเห็น และผ่านการพิจารณากลั่นกรองจนตกลงหรือมีความเห็นร่วมกันของกลุ่มผู้เกี่ยวข้องทุกคน

๖. ต้องมีการกำหนดระยะเวลาที่แน่นอน

คุณลักษณะของวิสัยทัศน์ที่ดีจึงต้องจะระบุกลุ่มเป้าหมายที่ชัดเจน เป็นความต้องการท้องถิ่นมุ่งอนาคตหรือระบุเวลา มีความเป็นไปได้กับสภาพพื้นที่ บ่งบอกความเปลี่ยนแปลงจากปัจจุบัน สอดคล้องกับนโยบายของรัฐ มีการกำหนดมาตรฐานของความเป็นเลิศ แสดงให้เห็นจุดมุ่งหมายหรือทิศทางชัดเจน มีความท้าทายทะเยอทะยาน และเกิดจากการมีส่วนร่วมขององค์กร

ภาระหน้าที่แต่ละคน

ภาระหน้าที่ควรเป็นคำประกาศว่าทำไมจึงมีทีมงาน และอธิบายให้ชัดเจนถึงธุระหน้าที่หลักการและค่านิยมของทีมงาน รวมถึงทักษะพิเศษหรือความชำนาญ มีการระบุกิจกรรมบางอย่างที่มิใช่ธุระหน้าที่ของทีมงาน การพัฒนาภาระหน้าที่ทำให้บ่งบอกจุดประสงค์ของทีมงานชัดเจน และช่วยพัฒนาเอกลักษณ์ของทีมงานแต่ละคน

ผู้มีประโยชน์เกี่ยวข้องมีบทบาทสำคัญในการกำหนดภาระหน้าที่และเอกลักษณ์ พลังที่กำหนดความสำเร็จเปลี่ยนไปจากภายในองค์กรสู่ผู้มีประโยชน์เกี่ยวข้องที่อยู่ภายนอก การเข้าใจความต้องการ จำเป็น ข้อกำหนดของผู้มีประโยชน์เกี่ยวข้อง และความเข้าใจของทีมงานถึงการรับรู้ รวมทั้งความคาดหวังของคนเหล่านั้นจึงมีความสำคัญในการตัดสินใจ ตกลงใจในภาระหน้าที่และเอกลักษณ์ที่จำเป็นของแต่ละคน

ปฏิบัติงานด้านต่างๆ - จุดศูนย์รวม

การปฏิบัติงานหลักในสาขาต่างๆ (Key Performance Areas = KPA) เป็นจุดสำคัญของวงจรนับเป็นการปฏิบัติงานในสาขาต่างๆ หรือหน้าที่ที่จะจัดการอย่างจริงจังให้บรรลุความสำเร็จตามวิสัยทัศน์และรับภาระหน้าที่ วิธีที่ดีที่สุดในการกำหนดงานที่จะปฏิบัติก็คือการให้กลุ่มระดมสมองวิเคราะห์หาจุดแข็ง จุดอ่อน โอกาส และอุปสรรค (Strengths Weaknesses Opportunities and Thereats = SWOT)

เทคนิคการวิเคราะห์แบบ SWOT เป็นเทคนิคที่มีฐานความคิดว่าในการวางแผนใดๆ ซึ่งไม่ได้เริ่มต้นจากความว่างเปล่า แต่จะเริ่มต้นจากสิ่งที่มีอยู่ ทั้งที่เป็นจุดแข็ง จุดอ่อน โอกาส และอุปสรรค คำว่า SWOT เป็นคำนำหน้าอักษรย่อของคำหลัก ๔ คำในการวิเคราะห์ คือ

S หมายถึง Strength หรือ จุดแข็ง

W หมายถึง Weaknesses หรือ จุดอ่อน

O หมายถึง Opportunity หรือ โอกาส

T หมายถึง Threats หรือ อุปสรรค , ความเสียงหรือภาวะคุกคามที่จะทำให้เกิดความไม่สำเร็จขึ้น

เทคนิคการวิเคราะห์แบบ SWOT ยึดถือความยืดหยุ่น สามารถปรับพลิกผันได้ตามสถานการณ์ต่างๆ และผู้วิเคราะห์ ซึ่งเป็นความสามารถเชิงปัจเจกบุคคล ในข้อมูลชุดเดียวกันอาจมีความเห็นที่แตกต่างกันตามพื้นฐานความรู้และประสบการณ์ ตลอดจนกระบวนทัศน์ในการทำงาน บางคนอาจเห็นแต่จุดอ่อนและอุปสรรค ในขณะเดียวกันที่บางคนกลับมองจุดอ่อนเป็นโอกาสหรือเป็นจุดแข็งในการทำงาน ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างวิสัยทัศน์ต่อไป ซึ่งจุดแข็งและจุดอ่อนจะเป็นการวิเคราะห์ที่มุ่งไปที่องค์ประกอบภายในชุมชนหรือองค์กร ในขณะที่โอกาสและอุปสรรคเป็นการวิเคราะห์ที่มุ่งไปที่องค์ประกอบภายนอกชุมชนหรือองค์กรซึ่งนักวางแผนควรเขาข้อมูลที่มีอยู่ทั้งหมดมาพิจารณาจัดกลุ่มในลักษณะจุดแข็ง จุดอ่อน โอกาสและอุปสรรค์ (กรมการศึกษานอกโรงเรียน, ๒๕๔๗ :๗)

จุดแข็ง	จุดอ่อน
๑.	๑.
๒.	๒.
๓.	๓.
๔.	๔.
๕.	๕.
โอกาส	**อุปสรรค**
๑.	๑.
๒.	๒.
๓.	๓.
๔.	๔.
๕.	๕.

เป้าหมาย – ปรับเข้ากัน

ในการระบุเป้าหมาย ต้องคำนึกถึงสัมฤทธิผลและประสิทธิภาพของงานเป้าหมายเกือบทั้งหมดควรส่งผลต่อผู้มีประโยชน์เกี่ยวข้อง กระบวนการที่จะนำไปสู่การตกลงร่วมกันในเป้าหมาย ช่วยสมาชิกทีมงานปรับตัวเข้ากัน ทุกคนพัฒนาความเข้าใจในเป้าหมายของทีมงาน และสามารถมีส่วนช่วยว่าจะทำอย่างไรให้บรรลุเป้าหมายเหล่านั้น

ยุทธศาสตร์ – เป็นพันธมิตรกัน

เมื่อกำหนดเป้าหมายแล้ว ต้องกำหนดยุทธศาสตร์ที่จะไปสู่เป้าหมายนั้น โดยการพัฒนาพันธมิตรกับกลุ่ม หรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง และระดมสมองเพื่อแก้ไขปัญหาอุปสรรคที่จะขัดขวางความสำเร็จตามเป้าหมาย

การปฏิบัติ - เห็นพ้องต้องกัน

การพัฒนาแผนปฏิบัติการจำเพราะของแต่ละเป้าหมายภายในกรอบงานยุทธศาสตร์และความเป็นพันธมิตร จะทำให้รู้ว่างานควรจะเริ่มตรงไหน ใครควรทำหน้าที่อะไร ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะช่วยเป็นตัวกำหนดงานเพื่อการปฏิบัติตามเป้าหมาย

การประเมินผล - การปรับใหม่

ทีมงานที่มีผลสำเร็จ ต้องการให้มีการตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงทั้งในสภาพแวดล้อมภายนอกและภายใน มีเป้าหมายระยะยาว และอาจจะต้องมีการปรับเปลี่ยนยุทธศาสตร์ แผนปฏิบัติการก็เช่นกัน จะต้องได้รับการพัฒนา มีการประชุมดูความก้าวหน้า ซึ่งมีความจำเป็น มิฉะนั้นกระบวนการทั้งหมดจะมีปัญหา (กมล สุดประเสริฐ ในสำนักงานประสานงานโครงการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์, ๒๕๔๑ : ๘๔-๘๗)

ในการดำเนินการวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม รูปแบบและกระบวนการนี้สามารถนำมาปรับใช้โดยแบ่งไปตามระยะของการวิจัย ซึ่งได้มีการแบ่งออกเป็น ๓ ระยะคือ ระยะก่อนดำเนินการวิจัย (Pre – Research Phase) ระยะดำเนินการวิจัย (Research Phase) ระยะหลังการวิจัย (Post – Research Phase) การแบ่งระยะต่างๆ ของการวิจัยออกเป็น ๓ ระยะนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้มีความชัดเจนสำหรับแนวทางการปฏิบัติ แต่ในการปฏิบัติจริงๆ แล้ว ขั้นตอนต่างๆ ของการดำเนินการวิจัยอาจจะไม่ง่ายมากนัก ทั้งนี้เพราะขั้นตอนต่างๆ ของการวิจัยอาจเกิดขึ้นพร้อมๆ กันในระยะเวลาเดียวก็ได้ แต่บางครั้งหรือในบางขั้นตอนอาจจะต้องมีการกระทำในขั้นตอนหนึ่งก่อนแล้วจึงเริ่มดำเนินการในขั้นตอนต่อไป หรือในบางครั้งอาจจะย้อนกลับมาเริ่มตั้งต้นใหม่ก็ได้ (กรมการศึกษานอกโรงเรียน, ๒๕๓๘ : ๘-๒๔)

การวิจัยจึงเป็นทั้งการวิจัยและการพัฒนา กล่าวคือเป็นการวิจัยเพื่อพัฒนา และเป็นการวิจัยในการพัฒนา เพราะในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัย นักพัฒนา เป็นผู้ทำงานร่วมกับชุมชนโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาชุมชน องค์กรของชุมชนให้มีความเข้มแข็ง สามารถดำเนินการแก้ไขปัญหามีความรับผิดชอบในชุมชนของตนได้ ก่อให้เกิดการพึ่งพาตนเอง ซึ่งการที่จะดำเนินงานให้บรรลุเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์ดังกล่าว อาจไม่สามารถกระทำได้ในระยะเวลาอันรวดเร็ว ดังนั้นเราจึงไม่สามารถกำหนดกรอบระยะเวลาที่ตายตัวได้ ด้วยเหตุนี้ก่อนที่จะลงมือดำเนินการวิจัยประเภทนี้ ควรคำนึงถึงแนวคิดที่สำคัญๆ ของการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ๓ ประการคือ หนึ่งเน้นแก้ปัญหา สองยึดหลักปัญหาในชุมชนเป็นหลักหรือศูนย์กลางในการวิจัย และสามเป็นการทำงานเพื่อชุมชนและมุ่งพัฒนาประชาชน

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีกรแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusionism)

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นปัจจัยที่ผลักดันให้วิถีชีวิตของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปเดิมการที่มนุษย์ใช้ชีวิตความเป็นอยู่รวมกันเป็นครอบครัวและสังคม และมีการติดต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนค้าขาย ทำให้เกิดการซึมซับรับเอาวัฒนธรรมที่ตนไปสัมผัสก่อเกิดการแพร่กระจาย แล้ว

เกิดการถ่ายทอดจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมหนึ่ง โดยมีนักคิดที่อธิบายถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดังนี้ จี.เอลเลียท สมิท (G. Elliot Smith) วิลเลี่ยมสม เจ. เพอร์รี่ (Rilliam J.Perry) และริเวอร์ส (W.H.R.Rivers) ชาวอังกฤษ (อ้างอิงจาก ยศ สันตสมบัติ. ๒๕๔๐ : ๒๕) มีความเห็นว่า อียิปต์ถือเป็นจุดกำเนิดอารยธรรมชั้นสูงสุด ทำให้เกิดการแพร่กระจายไปยังชุมชนชาติต่างๆ ในโลกด้วยการติดต่อค้าขายกันทำให้ความรู้ ศิลปะวิทยากร แพร่กระจายไปยังภูมิภาคต่างๆ

สำหรับ ฟริตซ์ แกรบ (Fritz Graeb) และ วิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) ชาวเยอรมันและชาวออสเตรีย มีความเห็นว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมมิได้มีเพียงจุดเดียวแต่มีหลายจุด แต่ละจุดกระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลมเรียกว่า (Culture eircle หรือ Kulturkeis) วงรอบทางวัฒนธรรม โดยทั้งสองกลุ่มมีความเห็นว่ามนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่างๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ของตนเอง แต่คอยลอกเลียนแบบผู้อื่นเสมอ หรือที่เรียกว่าการหยิบยืมทางวัฒนธรรม

ในขณะที่ คล๊าก วิสเลอร์ (Clark Wissler) อัลเฟรด โคลเบอร์ (Alfred Kroeber) ชาวอเมริกา (อ้างอิงจาก นิยพรรณ วรรณศิริ. ๒๕๔๐ : ๘๘-๑๐๑) มองว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจาย จากศูนย์กลางหรือจุดกำเนิดไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยและใกล้เคียงกันเท่าที่เกิดการยอมรับในสังคมนั้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถไปได้ทุกที่ในที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ในที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึง โดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ทุกที่เพื่อสนองตอบจำเป็นขั้นพื้นฐานของคน ซึ่งวัฒนธรรมจะแพร่กระจายไปในทุกพื้นที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นและไม่จำเป็นต้องแพร่กระจายในรูปแบบวงกลม การศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถใช้หลักวิธีได้ ดังนี้

๑. หลักภูมิศาสตร์ แกะรอยพื้นที่คูสถานที่และอาณาเขตรอยต่อทางวัฒนธรรม ซึ่งจะเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน

๒. ใช้ประวัติศาสตร์สืบค้น ช่วยให้รู้ความเป็นมาและสนับสนุนการตีความ

๓. การขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อให้สิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน สามารถบอกถึงพฤติกรรมของคนหรือผู้สร้างและเรื่องราวในยุคสมัยนั้นได้ดี

๔. ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม ว่ามีขั้นตอนและการเติบโตเป็นอย่างไร

วิธีทั้ง ๔ หลักสามารถนำมาศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมใดจะเป็นแม่บทของอีกวัฒนธรรมหนึ่ง เพื่อหาวัฒนธรรมต้นกำเนิด

หลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมีปัจจัยได้ ๔ แนวทางดังนี้

๑. ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เพราะสภาพภูมิศาสตร์เป็นตัวกำหนดเส้นการเดินทางของมนุษย์ที่จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ยังพื้นที่ต่างๆ

๒. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ เกิดจากปัญหาความยากจน ความไม่เพียงพอต่อการยังชีพ ทำให้มนุษย์ต้องแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจที่ดีกว่า เพื่อความอยู่รอด

๓. ปัจจัยทางสังคม มีการแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรม และความรู้ใหม่ จากการไปศึกษายังต่างถิ่น หรือการรู้จักแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรมและการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่

๔. ปัจจัยทางคมนาคม เป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะการมีถนนหรือระบบขนส่งที่ดี ทำให้มีการติดต่อสื่อสาร ค้าขายแลกเปลี่ยนช่วยให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นไปได้รวดเร็ว

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics Theory)

ทฤษฎีแห่งความงาม (Theory of Beauty) เรื่องที่ถกกันมากในทางสุนทรียศาสตร์อีกอย่างหนึ่งก็คือ ตำแหน่งของความงามหรือว่าความงามอยู่ที่ไหน (อ้างถึงใน ทวีเกียรติ ไชยเกียรติ. ๒๕๓๘ : ๒-๓) กล่าวถึง ความงามนั้นไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยก็ยังคงเป็นเรื่องที่ให้ความเห็นไม่ตรงกันอยู่นั่นเอง และทัศนะที่แตกต่างกันของนักสุนทรียศาสตร์เหล่านั้น ก็ก่อให้เกิดทฤษฎีทางความงามขึ้นหลายทฤษฎี ดังนี้

ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุต่างๆ ล้วนแล้วแต่มีความงามในตัวของวัตถุเองเช่นสวยเพราะสีสัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง

บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ท่านหนึ่ง ก็คือ อริสโตเติล (Aristotle. ๓๒๘ – ๓๒๒ d.c.) ท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้ว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดมนุษย์ สุนทรียธาตุ มีมาตรการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้น ความงามของวัตถุจึงเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สีสัน สัดส่วนที่ประกอบกันเข้าอย่างกลมกลืนมีความสมดุล จึงถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุนั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ

ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน แนวคิดตามทฤษฎีนี้กล่าวคือ การที่เราจะมองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใด จิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม

เพลโต (Plato ๔๗๒-๓๗๔ B.C) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของ ความงาม ว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในโลกจินตนาการ (World of Idea) เขาเชื่อว่า ความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนดส่วนความคิดนั้น อยู่ในห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือ จิตต้องสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้นสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้น ความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งแสดงถึงคุณค่าตามมา

ความงามเป็นสภาวสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทัศนะนี้ก็นับว่า มีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าของสุนทรียะ แต่เราก็ต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั้นเอง ที่เป็นรากฐาน

รองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงาม หรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะ เพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงามคือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคล จึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับสุนทรียภาพ

สุนทรียภาพ (Aisthetic) หมายถึง ความซาบซึ้ง ในคุณค่าของสิ่งที่ดีงาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือศิลปะ (ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๒๕ : ๑๙๖) ซึ่งความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าดังกล่าวนี้ ย่อมจะเจริญเติบโตได้โดยประสบการณ์ หรือ การศึกษา อบรม ฝึกฝน จนเป็นอุปนิสัย เกิดขึ้นเป็นรสนิยมขึ้นตามตัวบุคคล

สุนทรียภาพ หรือ สุนทรีย์ เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาหนึ่ง ลักษณะของอารมณ์หรือความรู้สึกจริงๆ เช่น คำตอบต่อไปนี้ ความพอใจ ความไม่พอใจ ความเพลิดเพลินใจ ความทุกข์ใจ ความกินใจ

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (๒๕๒๓ : ๔๐๑) กล่าวว่า "สุนทรีย์ภาพ" คือ ความปรากฏออกมาในทางที่ดี งดงาม บรรเจิดบรรจง ไพเราะ เพราะพริ้งอย่างสง่าผ่าเผย และประณีตเรียบร้อย

วงเดือน สุขบาง (๒๕๒๔ : ๘) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" หมายถึง คุณค่าทางด้านความงามของวรรณคดี อันได้แก่ ความงดงาม ความไพเราะของคำ ความและสำนวนโวหาร ซึ่งกวีใช้คำได้เหมาะสม ทั้งในด้านความหมาย เสียงและลีลา จังหวะ ทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจ และเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

บุญยงค์ เกศเทศ (๒๕๒๖ : ๕๗) กล่าวว่า "สุนทรีย์ภาพ" หมายถึง ความงามในด้านภาษา อันเกิดจากลีลาในการใช้ถ้อยคำ สำนวนโวหาร ทำให้เกิดความหมายและเสียงที่เหมาะเจาะไพเราะ

ธิดา โมลิกรัตน์ (๒๕๒๖ : ๓๐) กล่าวว่า "สุนทรีย์ภาพ" หมายถึง ความงาม ในที่นี้ คือ ความงามในวรรณคดี อาจเป็นความงมในภาษา คือ การใช้ถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะ หรือ เป็นความงามในเนื้อหา ซึ่งตัวละครมีบทบาทประทับใจ เรื่องราวสนุกสนานชวนติดตามและความงามด้วยจินตนาการ ซึ่งอ่านแล้วเกิดอารมณ์นึกคิดไปตามรสแห่งวรรณคดีนั้นๆ

อารมณ์หรือความรู้สึกดังกล่าวนี้จะพาให้เกิดอารมณ์ลืมตัว (Attention span) และเผลอใจ (psychical distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรีย์ หรือ สุนทรียภาพ ที่ว่า สุนทรียภาพเป็นความรู้สึกจากการรับรู้ที่บริสุทธิ์ในห้วงเวลาหนึ่งนั้น นักปรัชญาชื่อ เอม มานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) ชาวเยอรมันที่กล่าวว่า บางครั้งเราก็มีความรู้สึกมีความสุข เพื่อความสุขเท่านั้นแปลความหมายได้ว่า เป็นความรู้สึกพอใจอารมณ์ โดยไม่หวังผลตอบแทนใดๆ ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ จอหน์ ฮอสเปอร์ (John Hospers) ที่ว่า สุนทรียภาพ เป็นลักษณะของประสบการณ์ที่ไม่มีผลในทางปฏิบัติ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. ๒๕๓๘ - ๓)

วราภรณ์ บำรุงกุล (๒๕๒๘ : ๕๐๙) กล่าวว่า "สุนทรียภาพ" ความงามอันลุ่มลึก มีทั้งความไพเราะความงดงามทางภาษาและสามารถกระทบอารมณ์ผู้อ่านให้เกิดความซาบซึ้งประทับใจ

วันเนาว์ ยูเด็น (๒๕๓๒ : ๑๕๑) กล่าวว่า ความงามหรือสุนทรียภาพ ในวรรณคดีสร้างความรู้สึกให้เกิดความประทับใจในวรรณคดี เป็นความกินใจ ในความงามแง่ต่างๆ จาก วรรณคดี สุนทรียภาพในวรรณคดี ได้แก่ สุนทรียภาพในคำ สุนทรียภาพในความงามและสุนทรียภาพในรูปแบบ

ประสบการณ์ทางสุนทรียะ

สุนทรียะเป็นเรื่องของการเรียนรู้ การสร้างประสบการณ์โดยอาศัยความรู้ประกอบ ซึ่งมีขั้นตอนที่ความคำนึง สุชาติ สุทธิ (๒๕๔๒ : ๓๖-๓๗) กล่าวไว้ดังนี้

๑. ประสบการณ์ทางสุนทรียะ ต้องมีความศรัทธาต่องานศิลปะ ความตั้งใจ หรือ ความศรัทธามีความจำเป็นอย่างยิ่งในการเข้าถึงงานศิลปะและในทำนองเดียวกันความตั้งใจที่ไร้ศรัทธาเป็นการปิดกันสุนทรียะของศิลปะตั้งแต่แรก

๒. ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยการเรียนรู้ การรับรู้เป็นความรู้ที่จะรู้ว่า สิ่งนั้นๆ คืออะไร คุณภาพดีไหม และมีความเกี่ยวพันกันอย่างไร เป็นเรื่องของความรู้ไม่ใช่เรื่องของความจำเป็นหรือจินตนาการ การรับรู้เป็นการรวมความรู้สึกทั้งภายในและภายนอกที่มีผลต่อสิ่งเร้า แล้วเอามาสร้าง เป็นความคิดรวบยอดต่องานศิลปะนั้น ๆ ซึ่งสามารถแยกออกเป็นขั้นตอน ได้ว่าเป็นความรู้สึกและการหยั่งรู้เป็นการสร้างมโนภาพ

๓. ประสบการณ์ทางสุนทรียะ จะต้องอาศัยความกินใจ หรือ ประทับใจ ในการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้น อารมณ์ที่กระทบต่องานศิลปะสามารถแยกออกเป็น ๒ ขั้นตอนด้วยกัน คือ สภาพของจิตที่เปลี่ยนไปกับความรู้สึกที่สนองต่อจิต เกิดขึ้นตามลำดับต่อมา ความกินใจต่อเหตุการณ์และเสียงที่ได้ยิน ทั้งเหตุการณ์และเสียงที่กินใจจะจารึกจดจำไว้ในสมองถ้าโอกาสหวนกลับมาความกินใจที่เคยจดจำไว้จะปรากฏขึ้นในความรู้สึก

๔. ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความรู้ การเรียนรู้ของคนต้องอาศัยประสบการณ์และสุนทรียะเป็นส่วนหนึ่งของ ประสบการณ์ ความรู้ ความเข้าใจ เป็นประสบการณ์ที่สามารถแยกแยะหรือวิเคราะห์ การนำมาประติดประต่อ หรือการสังเคราะห์ การสรุปรวบยอด การจัดหมวดหมู่ หรือแม้แต่การประเมินผล สิ่งเหล่านี้อาศัยประสบการณ์ความรู้ความเข้าใจเป็นตัวสำคัญ

๕. ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความเข้าใจ วัฒนธรรมที่เป็นองค์ประกอบ ของศิลปะนั้นๆ เพราะศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการที่เราเข้าใจวัฒนธรรมเป็นผลให้เราเข้าใจศิลปะอีกโสดหนึ่งด้วย เพราะศิลปะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งย่อมเหมาะกับชนกลุ่มนั้น

องค์ประกอบประสบการณ์สุนทรียะ

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (๒๕๓๘ : ๑๗-๑๘) กล่าวถึง ประสบการณ์สุนทรียะมีองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

๑. ความรู้สึกทางประสาทสัมผัส เราได้รับความรู้สึกทางประสาทสัมผัสของเสียงและแสงโดยทางหูและทางตาและถ้าปราศจากการรับรู้ทางประสาทสัมผัสเช่นนั้น ประสบการณ์สุนทรียะก็เป็นไปไม่ได้

๒. อารมณ์ ที่เป็นสุขหรืออารมณ์เศร้าจะมาสู่เราได้โดยวิธีการทางประสาทสัมผัส เช่น ดนตรีเสียงที่อ่อนนุ่มและยาวนานจะสร้างความรู้สึกที่เศร้าแก่ผู้ฟัง

๓. ความหมาย ในบางครั้งความหมายที่เด่นชัดจะมาสู่เราได้โดยทางเสียง หรือ คำ นี้เป็นความจริงและถูกต้องวรรณคดี เพราะในวรรณคดีนั้น คำเป็นสื่อแห่งความหมายมาสู่เรา งานทางศิลปะนั้นเปลี่ยนแปลงได้บนพื้นฐานแห่งความหมายที่สื่อมาสู่เรา

๔. ความรู้สึก ประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นมิใช่สิ่งที่แห้งผาก แต่เป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความรู้สึก ในกรณีของภาพเขียนลอกแบบธรรมชาติเราได้ประสบการณ์แห่งความรู้สึกที่เหมือนกันเช่นเดียวกับที่เราได้ประสบการณ์เมื่อเราเห็นวัตถุที่แท้จริงที่ถูกลอกเลียนแบบนั้น

๕. ตัวบุคคล ประการสุดท้าย ตัวของบุคคลเองกลายเป็น ผู้ชี้ขาดการรับรู้ประสบการณ์สุนทรียะและเริ่มเข้าร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสิ่งสุนทรียะนั้น แต่การเข้าร่วมนั้น ตัวบุคคลไม่รู้เลยว่าตัวเองกลัวเข้าร่วมกับสิ่งสุนทรียะนั้น

สภาพทั่วไปการรับรู้ทางตา การมองเห็น (จักขุวิญญาณ) และทางหู การได้ยินเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้น ที่เป็นสิ่งสำคัญในประสบการณ์สุนทรียะ ซึ่งนักสุนทรียศาสตร์ ไว้ให้เหตุผลไว้ดังนี้

๑. ในภาวะปกติแล้ว การส่อความหมายแห่งความรู้เราใช้เฉพาะการรับรู้ ทางตาการเห็น (จักขุวิญญาณ) และ ทางหูการฟังเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้น และสำหรับการสื่อความหมายทางประสบการณ์ทางสุนทรียะก็เช่นกัน จะใช้ การรับรู้เพียง ๒ ทาง คือ ๑. ทางตา (จักขุวิญญาณ) และทางหูการฟังเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้น

๒. ในกรณีแห่งการเห็นและการฟังนั้น มีองค์ประกอบที่พึงพิจารณาระหว่างผู้รับรู้คุณค่าและวัตถุแห่งการรับรู้คุณค่า แต่องค์ประกอบนี้มิได้มีในกรณีแห่งประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อย่างอื่นๆ

๓. ความประทับใจที่ได้รับ โดยทางตาและทางหูมีความเข้มข้นมาก มันจะคงอยู่ในใจเราได้เป็นเวลานาน และสามารถเรียกคืนได้อีก แม้กาลเวลาจะผ่านพ้นไปนานแล้วแต่กรณีเช่นนี้มิได้เกี่ยวเนื่องกับ ประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อื่นๆ ความประทับใจที่ได้รับ โดยทางประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อื่นๆ นั้นคงอยู่ได้ไม่นาน ดังนั้นการรับรู้ทางตา (จักขุวิญญาณ) และ ทางหูการฟังเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้นที่เป็นส่วนสำคัญในประสบการณ์สุนทรียะ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง.๒๕๔๑ : ๑๐๓-๑๐๕)

สุนทรียะในดนตรีและเพลง

ศิลปะดนตรี ดุริยางคศิลป์หรือโสตศิลป์ หมายถึง ศิลปะที่เรียบเรียงสร้างสรรค์ โดยใช้เสียง (Tone) เป็นสื่อทางสุนทรียะ เสียงดนตรี (Tone) มีลักษณะของการสั่นสะเทือนก่อให้เกิดคลื่นเสียงกระจายไปในบรรยากาศอย่างสม่ำเสมอและขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสิ่งที่ให้กำเนิดเสียงไม่นับเสียงธรรมชาติ (Sound) เสียงที่ก่อให้เกิดความน่ารำคาญ (Noise) มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (๒๕๔๐ : ๘๕-๘๖) ได้กล่าวถึง สุนทรียะในดนตรีและเพลง ดังนี้

๑. มูลฐาน หรือ ปัจจัยศิลปะในดนตรี คือ เสียง (Tone) เสียงที่เป็นระบบแน่นอน (Conventional Sound) และเสียงที่ไม่เป็นระบบ (Non Conventional Sound) เสียงที่เป็นระบบแน่นอนได้แก่ เสียงดนตรี (Tone, Organized sound) เสียงดังกล่าวมีคุณลักษณะที่หลากหลาย (Characteristic of sound) ขึ้นอยู่กับชนิดต่างๆ ของเครื่องกำเนิดเสียง หรือ เครื่องดนตรี (Music Instruments) และเสียงยังมีคุณสมบัติอื่นๆ เช่น ระดับเสียง (Pitch) ความยาวเสียง (Duration) จังหวะของเสียง (Rhythm) ความเข้มของเสียง (Intensity) สำหรับเสียงร้องของมนุษย์ (Human Signing Voice) จัดว่าเป็นเสียง tone จำแนกได้ ๔ ระดับ คือ โซปราโน (Soprano) และอัลโต (Alto) มีระดับเสียงสูง เป็นเสียงขับร้องของผู้หญิง เทเนอร์ (Tenor) และเบส (Bass) มีระดับเสียงต่ำเป็นเสียงขับร้องของผู้ชาย แต่ทั้งผู้ชายและผู้หญิง อาจมีระดับเสียงที่คาบเกี่ยวกันได้ในระดับกลางๆ

๒. หลักการทางดนตรี คือ ทฤษฎี หรือกฎเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ดนตรี เป็นหน้าที่ของนักประพันธ์ดนตรี หรือนักแต่งเพลง บทเพลงต่างๆ ที่เรียบเรียงขึ้น จัดเป็นศิลปะวัตถุอย่างหนึ่งประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ทางดนตรี เมื่อนำไปบรรเลงโดยนักร้องและนักดนตรี ก็จะส่งผลให้เกิดความเพลิดเพลินแก่ผู้ฟัง เป็นสุนทรียรสทางดนตรีหลักการจัดเรียบเรียงดนตรี (Arrange) อาศัยปัจจัยทางศิลปะคือ เสียง (Tone) และเวลา (Time) มาจัดความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

๓. องค์ประกอบสำหรับโครงสร้างของดนตรี (Relational Elements) ได้แก่ จังหวะ ทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) รูปพรรณ (Texture) และรูปแบบ (From) ทางดนตรีทั้งหมดนี้ยังไม่เพียงพอที่จะทำให้ดนตรี หรือ เพลงมีความสมบูรณ์แบบ ต้องอาศัยสีสัน (Tone Colour) ความเร็วจังหวะ (Tempo) และลักษณะของเสียง (Characteristic of Sound) เข้าช่วยโครงสร้างดนตรีจึงสมบูรณ์แบบ (Articulatory Element) ธาตุปัจจัยที่ทำให้ดนตรีสมบูรณ์

๔. เอกภาพในดนตรีหรือเพลง เกิดจากปัจจัยและองค์ประกอบที่เป็นไปตามกฎเกณฑ์และหลักการทางดนตรีทางการได้ยิน ก่อให้เกิดความลงตัวเหมาะเจาะในการจัดวาง เรียบเรียง บรรเลงหรือขับร้อง ทำให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพ (Imagination) ในการบรรเลงจึงต้องมีสัดส่วน และสมดุลย์เกิดขึ้นในดนตรี

สุนทรียะในดนตรี หมายถึง ความรู้สึก ซาบซึ้ง ในดนตรี (Aesthetic Appreciation) เป็นผลอันเกิดจาก ปัญญาเชิงคุณภาพ ที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าในดนตรี หรือเพลง อันเกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์สุนทรียะในดนตรีหรือเพลง ความเฉียบไวในการรับรู้และเข้าใจ ทั้งในระดับอารมณ์ รู้สึก และระดับซาบซึ้งกินใจ

สุนทรียภาพในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

มูลฐานและหลักการทางศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ หมายถึง การรำ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรีประกอบกันและยังหมายถึง การแสดงละครที่อาศัยการรำ การขับร้องและการบรรเลงดนตรีที่มีลักษณะสอดคล้องไปตามสภาพอารมณ์ความรู้สึกของการแสดงในนาฏศิลป์ไทยหมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำที่ประณีตงดงามมีความเป็นระเบียบแบบแผนมูลฐาน และหลักการทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง มีองค์ประกอบ มโน พิสุทธิรัตนนานนท์ (๒๕๔๐ : ๕๖-๕๗) ดังนี้

๑. เรือนร่างมนุษย์ (ผู้แสดง) (Human Body) จัดเป็นมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะที่สำคัญของนาฏลักษณ์ เรือนร่างมนุษย์จัดเป็น วัตถุทางสุนทรียะ(Aesthetic Object) อย่างหนึ่ง โดยคุณลักษณะหน้าตาดี มีความเอิบอิ่มสมบูรณ์ได้สัดส่วนและมีพละกำลังและสมรรถนะเหมาะสมกับลีลาเคลื่อนไหวเต้นรำต่างๆ นอกจากนี้ยังจะต้องเสริมด้วยการแต่งตัวและเครื่องแต่งตัวที่เหมาะสมพิถีพิถันโดยจะต้องออกแบบสร้างสรรค์เป็นพิเศษ เสริมสร้างลักษณะของนักแสดงให้มีความรู้สง่างามโดดเด่นหรือเป็นการเน้นปริมาตรและสัดส่วนของสรีระมนุษย์ที่จัดว่ามีความงามอยู่แล้ว

๒. เสียง (Tone) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นสำหรับนำมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงนั้นๆ มีความเป็นพิเศษเหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบและลีลาแห่งนาฏลักษณ์ อารมณ์ในดนตรี หรือ เพลงต้องผสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณ์อันสุนทรีย์ในนาฏลักษณ์ อารมณ์ในดนตรีหรือเพลงต้องผสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณ์อันสุนทรีย์ในนาฏลักษณ์และลีลาเคลื่อนไหว

๓. การเคลื่อนไหว (Movement) เป็นมิติทางการเห็นที่ตั้งอยู่บนเงื่อนไขหรือพื้นฐานของเวลา (Time) เทศะ (Space) และทิศทาง เป็นลักษณ์การเคลื่อนไหวที่จงใจประดิษฐ์ ปรุงแต่งเพื่อให้มีระบบและมีผลต่อการรับรู้ทางการเห็นที่ต่อเนื่อง มีคุณสมบัติทางความงามที่รุกเร้ากระตุ้นอารมณ์รู้สึกของผู้ชมได้ดี

๔. บทเพลงหรือบทเพลงขับร้อง ในส่วนที่เป็นเรื่องราวมีความหมาย ช่วยให้อารมณ์รู้สึกของผู้ชมได้สัมผัสถึงคุณค่าความหมายและจินตภาพของลีลาท่าเต้นหรือการแสดงนั้นๆ บทเพลง หรือบทขับร้องต้องมีลักษณะบูรณาการกับนาฏลีลา หรือ ศิลปะการแสดง มีความสัมพันธ์กลมกลืนกันเป็นเอกภาพ

๕. เวที ฉาก ระบบแสงและเสียง เป็นปัจจัยหรือองค์ ประกอบที่ช่วยสร้างเสริมให้นาฏศิลป์มีความสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น นาฏศิลป์ร่วมสมัยประเภทโมเดอร์น ด๊านซ์ และศิลปะการแสดงแบบจินตลีลา ที่อาศัยนาฏศิลป์เป็น จุดเด่น (Dominace) มากกว่าเนื้อหา เรื่องราว จะจัดฉาก จัดเวที แสง เสียง รวมทั้งจัดวางตัวผู้แสดง ให้อยู่ในรูปแบบที่ได้ค่าน้ำหนักสมดุลกัน (ซ้าย - ขวา) ปัจจุบันระบบแสงมีการพัฒนาและมีความสำคัญมาก

สุนทรียรสในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

เป็นสุนทรียรสที่มีผู้ชมได้รับจาก ความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่อง การปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างาม เหมาะสมกับ ท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงนั้นๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็นและการขานรับทางสนุทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหว สอดแทรกด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดความเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงามรุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหว ช่วยให้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตาม ความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง จะพิจารณากันที่จังหวะลีลา และการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรส ในระดับผัสสะ(Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะซาบซึ้ง ในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง ซึ่งบูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงาม หรือ กระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น มโน พิสุทธิรัตนนานนท์ (๒๕๔๐ : ๙๘)

ประโยชน์ของสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นศาสตร์อันลึกซึ้ง เป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจมนุษย์โดยเฉพาะมนุษย์จำเป็นต้องศึกษา เพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูง เพื่อประโยชน์ในการแสวงหาความสุขทางใจ และเพื่อเข้าถึงศิลปะทุกประเภท อันมนุษย์เราต้องเกี่ยวข้องโดยหลีกเลี่ยงไม่ได้
การเข้าถึงศิลปะนั้น ได้รับประโยชน์หลายประการด้วยกัน ทวีเกียรติ ไชยเกียรติ (๒๕๓๘ : ๒๑-๒๓) กล่าวไว้ ดังนี้

๑. ได้รับรสนิยมความงดงามอมตะทางศิลปะซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่า ได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดา

๒. ความงามศิลปะจะฝังแน่นโดยความทรงจำ ไม่ลืมเลือนง่ายๆ

๓. ศิลปะทำให้มนุษย์เรามีความเห็นร่วมกัน ทำให้จิตใจผูกพันต่อกัน คนที่มีอารมณ์ มีรสนิยมตรงกัน จะมีความเข้าใจ จะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกว่าสิ่งอื่น

วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูง จะมีจุดโน้มเอียงให้เราเข้าใจถึงคุณงาม ความดีบางอย่างซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แล้ว ก็ยิ่งได้รับรสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้นและพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย

ทฤษฎีสุขารมณ์ หรือ รติยม (Pleasure Theory) or (Hedonism)

ทฤษฎีนี้คือ ลัทธิทางปรัชญาจริยะที่ถือเอาความพึงพอใจเฉพาะหน้าเป็นจุดหมายของชีวิต คนฉลาดย่อมกอบโกย ความพึงพอใจทุกโอกาส (กีรติ บุญเจือ. ๒๕๒๒ : ๒๑๑) ทฤษฎีนี้ มีประวัติยาวนาน (อ้างถึงใน ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. ๒๕๔๑ : ๑๘-๒๑) ซึ่งเกิดจากวิธีทางปรัชญาธรรมชาติ ความเพลิดเพลินมีคุณค่าทางบวก ในขณะที่ปวดร้าวหรือความไม่น่าเพลิดเพลิน มีค่าทางลบคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แตกต่างจากคุณค่าอื่น เช่น แตกต่างจากคุณค่าทางจริยาศาสตร์ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ถือว่าเป็นความเพลิดเพลินภายใน ซึ่งเป็นความชอบของแต่ละบุคคล คุณค่าของสุนทรียศาสตร์มีลักษณะตรงไปตรงมา ตรงข้ามกับที่เป็นสื่อ หรือ คุณค่า ทางปฏิบัติจริง ทางสุนทรียศาตร์เป็นหนทางค้นหาความเพลิดเพลินและความพอใจ ทฤษฎีนี้มีนักสุนทรีย์ศาสตร์คน สำคัญ เช่น ยอช ซันตายานา (George Santayana) นักธรรมชาตินิยมชาวสเปน ผู้เสนอ ทฤษฎีสุขารมณ์ของซันตายานา (Santayana Version of The Pleasure Theory) เป็นทฤษฎีที่เริ่มบันทึกและทดลองสอน ณ มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด งานสอนชิ้นนี้ของเขาได้ปรากฏ ในหนังสือเรื่องความรู้สึกเรื่องความงาม (The Sense of Beauty) บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับ ทฤษฎีธรรมชาตินิยม และได้แบ่งเนื้อหาเป็นสามส่วนประกอบด้วย ความงามของวัตถุ (Materials of Beauty) รูปแบบ (From) และการสำแดงพลังอารมณ์ (Expression)

ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ (The Expression Theory)

การแสดงออกทางอารมณ์ เป็นการนำไปสู่การเคลื่อนไหวทางศิลปะ (อ้างถึงใน ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. ๒๕๔๑ : ๒๘) กล่าวถึง อี เอฟ คาร์ริตต์ (E . F. Carritt) ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือทฤษฎีความงาม (Theory of Beauty) เมื่อ ค.ศ. ๑๙๑๔ และอาร์ จี คอลลิงวูด (R.G.Collingwood)ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือ หลักของศิลปะ เมื่อ ค.ศ. ๑๙๓๘ ว่าผลงานด้านศิลปะคือการแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปินเผยแพร่ต่อสาธารณชนโดยเฉพาะเผยแพร่กับผู้ที่มีความต้องการทางด้านศิลปะ

ทฤษฎีความเหมือนกันของผู้รู้เองและการแสดงออกทางอารมณ์นั้น มีผู้มีความคิดต่างกันออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มหนึ่งเน้นความสำคัญเรื่องการรู้ของคุณภาพนำไปสู่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะ

การใช้พลังอารมณ์ของศิลปินเพื่อปลุกและเป็นสื่ออารมณ์แล้วรวบรวมลงไปในงานศิลปะนั้น เพลโต อาริสโตเติล รวมทั้งนักวาทศิลป์ชาวกรีกและชาวโรมันท่านอื่น ได้สังเกตมานานแล้วสิ่งที่

อาจเป็นสิ่งใหม่คือ การสร้างทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ขึ้นใหม่ทั้งหมด เลโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) นักเขียนและนักปรัชญาชาวรัสเซีย ได้เสนอแนวคิดของท่านในหนังสือชื่อศิลปะคืออะไร(What is Art ?) เมื่อ ค.ศ. ๑๘๙๓ ก่อนสานุศิษย์ของโครเช่ จะนำความคิดนี้มาพิจารณา โดยท่านได้อธิบายเรื่องราวศิลปะที่ให้ประสบการณ์สุนทรียะกับมนุษย์ ด้านคุณธรรมและอารมณ์เสรีทางศาสนา ที่ปราศจากกามตัณหา งานศิลปะที่แท้จริงตามทัศนะของท่าน คือ งานที่สามารถทำให้ผู้อื่นคล้อยตามอย่างเต็มที่กับอารมณ์ของศิลปิน ที่อยู่ในผลงานศิลปะนั้นๆ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยนี้ได้แบ่งงานวิจัยออกเป็น งานวิจัยในประเทศ และต่างประเทศ ดังนี้

งานวิจัยในประเทศ

นักวิจัย นักวิชาการ หลายท่านที่ให้ความสนใจในเรื่องหนังประโมทัย หนังตะลุง และการทำรูปหนังตะลุง จึงได้ศึกษาและติดตามวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยได้แสดงความคิดเห็น ตลอดถึงการสรุปผลการศึกษา ซึ่งนำเสนอไว้ดังต่อไปนี้

คิด ทองได้คล้าย (๒๕๓๓ : ๑๒๔ - ๑๒๕) ได้ศึกษาเปรียบเทียบหนังตะลุงทางภาคใต้ฝั่งตะวันตกกับภาคใต้ฝั่งออก สรุปได้ว่าหนังตะลุงทั้งสองมีองค์ประกอบในการแสดงที่สำคัญได้แก่ คณะหนัง รูปหนัง เครื่องดนตรี โรงหนัง จอหนัง และเรื่องที่แสดงองค์ประกอบแต่ละด้านมีส่วนที่เหมือนกันและแตกต่างกัน ส่วนที่เหมือนกันคือรูปหนัง แต่เรื่องที่ใช้ในการแสดง ในด้านความเชื่อนั้นมีความเชื่อคล้ายคลึงกันมาก แต่การปฏิบัติตามความเชื่ออาจจะแตกต่างกันบ้างตามที่นายหนังตะลุงแต่ละคณะยึดถือปฏิบัติ

ดุสิต รักษ์ทอง (๒๕๓๕ : ๕๐ - ๕๓) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงตามทัศนะของนายหนัง สรุปว่ากลุ่มบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหนังตะลุงที่ควรได้รับการอนุรักษ์และพัฒนามี นายหนัง ลูกคู่หนัง ผู้รับหนัง ผู้ชม และผู้เสมอหนังตะลุง เครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุงที่ควรได้รับการอนุรักษ์และพัฒนามี โรงหนัง จอหนัง รูปหนัง เครื่องดนตรีหนัง และแผงหนัง การแสดงหนังตะลุงควรได้รับโอกาส เวลาและสถานที่ ขนบนิยมในการแสดง เรื่องและบทบาทที่แสดง และศิลปะการแสดง

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (๒๕๒๑ : ๑๗๕ - ๑๘๗) กล่าวถึงหนังตะลุงภาคใต้ว่า นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้ว บทพากย์และบทเจรจายังสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมและทัศนคติของชาวบ้านที่แฝงอยู่ในบทพากย์และเรื่องราวของหนังตะลุง กำเนิดที่มาของหนังตะลุง มีผู้สันนิษฐานไว้หลายทางด้วยกัน การทำตัวหนังและลักษณะตัวหนัง ก็มีการทำที่คล้ายกับหนังใหญ่ มีทางเรื่องไสยศาสตร์เข้ามาแทรกเพื่อให้เป็นที่ดึงดูดใจผู้ชม

อเนกพล เกื้อมา (๒๕๓๗) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลของการใช้สื่อพื้นบ้านทางภาคใต้หนังตะลุงต่อทัศนคติเชิงจริยธรรมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ ๕ จังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่า การสอนด้วยปกติกับการสอนด้วยหนังตะลุงต่อทัศนคติเชิงจริยธรรม เรื่องความซื่อสัตย์สุจริตของนักเรียนแตกต่างกันและนักเรียนส่วนใหญ่เห็นด้วยกับการนำเอาหนังตะลุงมาใช้เป็นสื่อในการสอนวิชาจริยศึกษา

ณัฐยา ทิพรัตน์ (๒๕๔๓) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาการจัดการเรียนการสอนวิชาศิลปศึกษาโดยการใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่น "หนังตะลุง" ในโรงเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น สังกัดกรมสามัญศึกษา จังหวัดสงขลา พบว่าการใช้วิธีการสอนแบบบรรยายสลับกับการสาธิต และแบ่งกลุ่มปฏิบัติงานโดยครูผู้สอนควรรู้จากปราชญ์ชาวบ้าน และนำปราชญ์ชาวบ้านมาถ่ายทอดความรู้ให้นักเรียนโดยตรง การสอนจะเปิดสอนในคาบชุมชุน (กิจกรรมซ่อนเสริม) และเปิดเป็นวิชาเลือก นักเรียนที่สนใจส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นมากกว่าตอนปลาย สถานที่สอนส่วนใหญ่จะเป็นที่โรงเรียน ครูปราชญ์ชาวบ้านสอนเรื่องของการแสดงและการแกะรูปหนังตะลุง ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้

อินทิรา สุวรรณ (๒๕๔๐ : ๘๑ - ๘๔) ได้ศึกษาการใช้สื่อหนังตะลุงทางโทรทัศน์ในการถ่ายทอดความรู้ พบว่าหนังตะลุงทางโทรทัศน์ถ่ายทอดสาระความรู้ ๔ ประเด็น คือ การประพฤติปฏิบัติตนในสังคม ความรู้เรื่องโรคเอดส์ ความรู้ทั่วไปทางการเมือง และความรู้เรื่องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม รวมทั้งมีบทบาทในการอบรมสั่งสอนให้ข้อมูลข่าวสารและแสดงความคิดเห็น

สินีนาถ วิมุกตานนท์ (๒๕๔๐ : ๔๒ - ๔๓) ได้ศึกษาการใช้สื่อหนังตะลุงเพื่อการพัฒนาของหน่วยงานภาครัฐในภาคใต้ ผลการศึกษาปรากฏว่า ในช่วงปีงบประมาณ (๒๕๓๘ - ๒๕๔๐) มีหน่วยงานภาครัฐใช้หนังตะลุงเป็นสื่อเพื่อการพัฒนา ๕ กระทรวงหลักได้แก่ กระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงสาธารณสุข กระทรวงเกษตรและสหกรณ์ กระทรวงแรงงานและสวัสดิการสังคม และสำนักนายกรัฐมนตรี หน่วยงานที่ผลิตสื่อส่วนใหญ่เป็นหน่วยงานระดับเขตหรือศูนย์ ซึ่งรับผิดชอบคลอบคลุมพื้นที่ทั่วภาคใต้ดำเนินการผลิตสื่อหนังตะลุงเพื่อประชาสัมพันธ์งานให้กับหน่วยงานระดับจังหวัดด้วย จะผลิตเป็นเทปเสียง เทปโทรทัศน์ โดยใช้เวลาประมาณ ๕ – ๑๐ นาที ในการประชาสัมพันธ์ และเดินเรื่องประมาณ ๓๐ นาที ถึง ๒ ชั่วโมง ในการเดินเรื่อง มีการแพร่ทางสถานีวิทยุกระจายเสียง หอกระจายข่าว เสียงตามสบาย ฯลฯ ประเด็นที่นำเสนอ เกี่ยวข้องกับนโยบายของรัฐ เช่น การส่งเสริมการปกครองระบอบประชาธิปไตย การประชาสัมพันธ์การป้องกันโรคเอดส์ การแก้ไขปัญหายาเสพติด การประกันสังคม การสาธารณสุขมูลฐาน เป็นต้น

เกษม ขนาบแก้ว (๒๕๔๔ : ๑๔๖ - ๑๕๒) ได้ศึกษาภูมิปัญญาที่ปรากฏในบทหนังตะลุงของนายหนังสกุล เสียงแก้ว สรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

ในด้านการใช้รูปแบบการประพันธ์ การใช้คำ การใช้ภาพพจน์ การบรรยาย การตั้งข้อสังเกต และเสนอทัศนะ การบันทึกลักษณะสภาพความเป็นอยู่ของผู้คน และสภาพแวดล้อมต่าง ๆ การบันทึกเหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทย การบันทึกวัฒนธรรม พบว่า นายหนังสกุล เสียงแก้ว มีความสามารถในด้านต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วเป็นอย่างดีคือ

๑. สามารถใช้รูปแบบคำประพันธ์ที่เหมาะสมกับเนื้อหา ไม่น้อยกว่า ๕ ชนิด คือ กลอนแปด กลอนหก กลอนสี่ กลอนสามห้า กลอนกลบทกบเต้นต่อยหอย

๒. สามารถใช้คำที่ทำให้ส่งสารมีประสิทธิภาพขึ้นหลายลักษณะ เช่น คำสัมผัส การหลากคำ การเคียงคำ

๓. สามารถใช้ในภาพพจน์ได้ดี ไม่น้อยกว่า ๓ ลักษณะ คือ อุปมา อธินามนัย อติพจน์

๔. สามารถบรรยายได้ดี เช่น ทำให้เรื่องดำเนินอย่างฉับไว เห็นนาฏการของตัวละครก่อให้เกิดจินตนาการ

๕. สามารถตั้งข้อสังเกตและทัศนะที่น่าสนใจ ก่อให้เกิดปัญญา วิจารณญาณหลายประการ เช่น มนุษย์ปุถุชนตกอยู่ในอำนาจกามคุณ บางคนกล้ากระทำผิด ล่วงประเพณี เพราะตกอยู่ในอำนาจกามคุณ การลืมในสิ่งใด ไม่เป็นภัยเสียหายร้อยแรงเท่ากับการลืมตัว สรรพสิ่งในโลกนี้ล้วนเป็นสิ่งที่มีคู่

๖. สามารถบันทึกลักษณะ สภาพความเป็นอยู่ของผู้คน และสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ของชาวบ้านได้ดี

๗. สามารถบันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยได้ดี

๘. สามารถบันทึกวัฒนธรรมชาวบ้านดีหลายบ้าน เช่น ด้านความเชื่อ การทำมาหากิน การตั้งชื่อบ้านนามเมือง

ในด้านการสร้างบท สามารถสร้างบทต่าง ๆ รวมทั้งการตัดต่อเรื่อง การวิพากษ์วิจารณ์ได้เป็นอย่างดีคือ

๑. สามารถสร้างบทเทวาไดดีทั้งรูปแบบและเนื้อหา

๒. สามารถสร้างบทปรายหน้าบทได้ดีทั้งรูปแบบและเนื้อหา

๓. สามารถสร้างบทสอนได้ดีทั้งรูปแบบและเนื้อหา

๔. สามารถสร้างบทสมห้องได้ดีทั้งรูปแบบและเนื้อหา สามารถใช้คำสำนวนได้ดี

๕. สามารถสร้างบทเกี้ยวจอได้ดีทั้งรูปแบบและเนื้อหา ไม่น้อยกว่า 18 บท

๖. สามารถสร้างบทสนทนาได้ดี เหมาะสมกับลักษณะของตัวละคร

๗. สามารถตัดต่อเรื่องได้ดี ไพเราะ เหมาะสม

๘. สามารถวิพากษ์วิจารณ์ผู้ใหญ่ผู้มีอำนาจได้แยบยลคมคาย

๙. สามารถประยุกต์ความรู้ต่าง ๆ เช่นเรื่องคนวิกลจริต เรื่องโสเภณี วัวชน ภาษาอังกฤษ เป็นต้น

๑๐. สามารถสร้างบทตลกได้ดี โดยใช้กลวิธีที่แยบยล

จรัส ชูชื่น (๒๕๒๘ : ๕๗) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงการเล่นหนังตะลุงภาคใต้ ซึ่งสรุปผลได้ดังนี้ หนังตะลุงบางคณะยังอนุรักษ์ในด้านโครงสร้าง กระบวนการ และวิธีเล่นหนังตะลุงค่อนข้างสูง บางคณะก็ได้ปรับเลี่ยนแนวทางในการเล่นในด้านโครงสร้างและกระบวนการเล่น ทั้งนี้เพื่อประสงค์จะพัฒนาให้ทันกับค่านิยมในสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากสื่อศิลปะแขนงต่าง ๆ ด้านปัจจัยที่มีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงของการเล่นหนังตะลุงในภาคนั้นสาเหตุมาจากค่านิยมของผู้ชม หนังตะลุงจึงต้องพัฒนารูปแบบเพื่อให้อยู่ในระดับความสนใจของผู้ชม

วีระศักดิ์ เกื้อหลง (๒๕๓๑ : ๘) ได้ทำการศึกษาการเคลื่อนไหวของแสงและเงาของหนังตะลุง พบว่า การแสดงหนังตะลุง นับเป็นการแสดงที่ต้องใช้ความสามารถสูงในการเชิดตัวหนังตะลุงแต่ละตัวให้มีชีวิตชีวา มีอารมณ์ ตามบทบาทของตัวหนังแต่ละตัวในบทละคร และดึงดูดให้ผู้ชมมีอารมณ์ที่คล้อยตาม แต่ความเคลื่อนไหวของการแสดงและเงาหนังตะลุง เป็นผลงานทางด้านจิตรกรรม นายหนังถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่มีต่อสภาวะแวดล้อมปัจจุบันให้มีคุณค่าทางด้านศิลปะและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

อุดม บัวศรี (๒๕๔๐ : ๑๔๓) กล่าวว่า หนังตะลุงอีสานเป็นการละเล่นที่นิยมกันมานานแล้ว ตั้งแต่ สมัยรัชกาลที่ ๖ คนอีสานเรียกว่าหนังประโมทัย ตัวสำคัญในการเดินเรื่องจะมีบุคลิกแปลกไปจากตัวหนังอื่น มีท้องป่อง ก้นงอน จมูกโด่ง มือถือขวานอีหมู สันนิษฐานว่าหนังประโมทัยกำเนิดในช่วง พ.ศ. ๒๔๔๐ – ๒๔๗๐ หรือช่วง ๓ รัชกาล และเข้าสู่อีสานโดยมาจากปักษ์ใต้โดยตรงผ่านกรุงเทพมหานคร และจากอยุธยา เรื่องที่นิยมเล่น คือ รามเกียรติ์ ต่อมาก็เล่นเรื่องพระลักษณ์พระราม ตามแบบชาดกอีสาน นอกจากนี้ยังเล่นเรื่องวรรณกรรมของอีสาน

พิมุข ชาญธนรัตน์ (๒๕๓๙ : ๑๓๖) กล่าวว่า หนังประโมทัย ยังหาข้อสรุปไม่ได้ว่ามีความหมายอย่างไร แต่ผู้อธิบายว่า คำว่าหนังประโมทัย มาจากคณะหนังประโมทัย ซึ่งเป็นคณะแรกที่ไปเผยแพร่ในอีสาน หนังประโมทัยมีผู้เล่นหลายคน เรียกว่า ผู้เชิด ต่างจากหนังตะลุงภาคใต้ตรงที่ผู้แสดงมากกว่า ใครเล่นเป็นตัวอะไร ก็ต้องพากย์เอง เชิดเอง เรื่องที่นิยมเล่น คือรามเกียรติ์ ผาแดงนางไอ่ สินไซ จำปาสี่ต้น ตัวตลกมีทั้งชายและหญิง เครื่องดนตรีใช้ประกอบ คือ แคน พิณ ฉิ่ง ฉาบ กลองชุด เบส ตัวหนังทำจากหนังวัวหรือหนังควาย

สุริยา สมุทคุปต์ และอื่น ๆ (๒๕๓๕ : ๑๒๖) กล่าวโดยสรุปได้ว่า หนังประโมทัยหรือหนังตะลุงอีสาน คือนวัตกรรมจากต่างท้องถิ่นที่แพร่กระจายเข้ามาสู่ในหมู่บ้านอีสาน หนังตะลุงไม่ได้มีต้นกำเนิดในสังคมและวัฒนธรรมอีสาน เมื่อแพร่กระจายเข้ามาสู่ในอีสาน จึงถือเป็นสิ่งใหม่ หนังตะลุงหรือหนังประโมทัย เป็นนวัตกรรมที่เนื้อหาและรูปแบบที่เน้นหนักทางด้านแบบแผนทาง

ความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมทางสังคมมากกว่านวัตกรรมที่เป็นวัตถุ หรือเทคโนโลยีที่มุ่งประโยชน์ทางเศรษฐกิจ

ชุมเดช เดชภิมล (๒๕๓๑ : ๑๘๖) ศึกษาหนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ดสรุปได้ว่า หนังประโมทัย มีลักษณะเด่นที่อารมณ์ขัน ซึ่งอยู่กับความสุนกสนานของผู้เชิด โดยจะแทรกอารมณ์ขันในเนื้อเรื่องและบทเจรจา ซึ่งสามารถออกนอกเรื่องได้ และเหตุที่หนังประโมทัยเสื่อมความนิยม เกิดจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีการรับวัฒนธรรมด้านความบันเทิงแบบใหม่ ประกอบกับหนังประโมทัยไม่พัฒนาด้านตัวหนังและเนื้อร้อง และที่สำคัญคือเหตุผลทางด้านเศรษฐกิจ เช่น ค่าจ้างค่าตอบแทนเป็นตัวกำหนด

ไมตรี ลิมปีชาติ (๒๕๓๐ : ๕) กล่าวโดยสรุปได้ว่า หนังตะลุงอีสาน รับมาจากหนังตะลุงภาคใต้ มีลักษณะตัวโตกว่า หนังที่นำมาทำหนังตะลุงต้องเป็นหนังวัวที่ฆ่าเอง มีคนเชิดตัวหนัง ๔ คน ถ้าตัวแสดงเป็นผู้หญิง คนเชิดก็ต้องเป็นผู้หญิงด้วย ดนตรีที่ใช้ประกอบในการเชิดหนังตะลุงมี แคน พิณ ซอ ฉิ่ง และกลอง ทั้งคณะมีคนประมาณ ๑๐ คน ปัจจุบันหนังตะลุงอีสานกำลังจะหมดไปเพราะคนเสื่อมความนิยม

ยศ ธสาร (๒๕๓๐ : ๒๖ - ๒๗) กล่าวว่า หนังบักตื้อที่โด่งดังมากคือ คณะเหรียญชัย หนังบักตื้อทางภาคอีสาน คือหนังตะลุงของภาคใต้ บักตื้อคือตัวตลกภาคอีสาน เหมือกับไอ้เท่ง หนูนุ้ย เครื่องดนตรีทางภาคอีสาน มีแคน ฉิ่ง กลองอีตุ้ม เป็นหลัก สิ่งที่เหมือนของหนังบักตื้อและหนังตะลุงคือความสัปดน และที่แตกต่างกันอีกอย่างคือ หนังตะลุงต้องมีการไหว้ครู แต่หนังบักตื้อไม่มีพิธีการมากนัก

บุญล้ำ ทองมุกดารัตน์ (๒๕๒๖ : ๕๙ - ๖๑) กล่าวถึงหนังประโมทัยในสมัยก่อนว่าในการแสดงแต่ละครั้งมักจะเที่ยวเร่ร่อนไปตามหมู่บ้านต่าง ๆ เพื่อเปิดทำการแสดงในตอนกลางคืน ตอนเย็นก็จะตีกลองอีตุ้ม เพื่อประกาศให้ชาวบ้านรู้ว่าจะมีการแสดงหนังตะลุงอีสาน ค่าจ้างจะเก็บจากคนดู ตอนเรื่องเศร้า ๆ ของนางเอก ในช่วงหลังมีการพัฒนาขึ้นมาก มีการตั้งวงดนตรีด้วยโดยมากเอาตัวตลกออกมาร้องเพลง ที่นิยมในขณะนั้นเป็นที่ชอบของคนหนุ่มสาว แต่คนแก่เฒ่าไม่ชอบ มนู ครุฑไชยันต์ (๒๕๒๖ : ๒) กล่าวถึงองค์ประกอบของหนังประโมทัยแต่ละคณะประกอบด้วยคนประมาณ ๘ – ๑๐ คน แต่ละคนรับพากย์ตามตัวแสดงของท้องเรื่อง เช่น พระเอก นางเอก ตัวโกง ตัวตลก นอกจากนั้นนายหนัง ลูกคู่ โรงหนัง หรือเวทีแสดง ทำเป็นโรงปลูกชั่วคราวง่าย ๆ ก่อนการแสดงจะต้องมีพิธีไหว้ครูก่อน เรียกว่า คายอ้อ โอกาสที่ทำการแสดงเป็นงานบุญต่าง ๆ

รัถพร ชังธาดา (๒๕๒๖ : ๑๑ - ๓๒) กล่าวถึงหนังประโมทัยว่าเป็นมหรสพพื้นเมืองชนิดหนึ่งของภาคอีสาน มีลักษณะใหญ่ ๆ เหมือนกับหนังตะลุงซึ่งนิยมเล่นกันมากในภาคใต้แต่จะแตกต่างกันออกไปในรายละเอียด เช่น ขนบนิยมในการเล่น ความเชื่อถือ เครื่องดนตรี การพากย์ ผู้ดำเนินการแสดง โรงหนัง เป็นต้น

วิไลลักษณ์ ลิกขะไชย (๒๕๔๔ : ๑๐๒ - ๑๐๔) ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของหนังประโมทัย ในจังหวัดร้อยเอ็ด สรุปได้ว่า มีการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าคณะหนัง ผู้เชิดหนัง ผู้เล่นดนตรี โดย ปัจจุบันหนังประโมทัยนิยมเรียกชื่อใหม่ว่า "หนังตะลุงซึ่ง" ผู้เชิดหนังต้องใส่อารมณ์และออกท่าทาง การแสดงขณะเชิดตัวละคร ผู้เล่นดนตรีใช้นักดนตรีสากลร่วมวงด้วย ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงได้ ชื่อเรียกว่า "มั่วหน้าฮ้าน" โรงหนังเป็นแบบสำเร็จรูปสามารถถอดประกอบได้ จอหนังติดไฟ กระพริบคล้ายเวทีดิสโก้เธค รูปตัวหนังเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เช่น รูปโทรศัพท์มือถือ นางสีดาใส่ เสื้อสายเดี่ยว การโหมโรงใช้เพลงลูกทุ่ง กลอนลำซิ่ง โดยใช้หมอลำหญิงและชายแทนเพลงระบำ

จารุวรรณ ธรรมวัตร (๒๕๓๘ : ๑๓) กล่าวถึงหนังประโมทัยว่า เป็นมหรสพที่ชาวอีสาน นำมาจากการเล่นหนังตะลุงของภาคใต้ ตามรูปแบบเดิมนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์และใช้วงปีพาทย์ บรรเลงดนตรีประกอบ การร้องและการเจรจาเลียนแบบแสดงโขนและละคร แต่หนังประโมทัย แสดงถึงภูมิปัญญาด้านการประยุกต์วัฒนธรรมท้องถิ่นอื่นให้สอดคล้องกับรสนิยมแบบอีสาน คือ นิยมเล่นเรื่องสินไชย ซึ่งเป็นวรรณกรรมเอกที่แพร่หลายในอีสาน ดนตรีที่ใช้ประกอบ คือ แคน การ ร้องและบทเจรจาเลียนแบบหมอลำ มีข้อน่าสังเกตคือบทเจรจาตัวพระตัวนาง เจรจาเป็นภาษากลาง แต่บทเจรจาของบริวาร เสนาอำมาตย์เป็นภาษาอีสาน

งานวิจัยต่างประเทศ

Mizrahi (1991) ได้ศึกษาความต่างและละครตลกในออตโตมาน ฮิฟสตันบูล : การแสดง หนังตะลุงของชาวตุรกี เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการเล่นหนังตะลุงของชาวตุรกี ซึ่งเป็นรูปแบบศิลปะที่ มีชื่อเสียงอยู่ในออตโตมาน เมืองอิสตันบูล ตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 การแสดงมีรูปแบบเฉพาะของการ แสดงอยู่ในเมืองด้วยความหลากหลายภาษา การสื่อสารของชนกลุ่มน้อย เป็นการแสดงละครตลกสื่อ ด้วยภาษาและลักษณะทางเพศโดยแสดงออกทางสีหน้า การปฏิบัติทางราชการเกี่ยวกับการเมืองในอี สตันบูล แสดงให้เห็นการเพิ่มความเชื่อเกี่ยกวับการตั้งบ้านเรือนตามนโยบายชนชาติ อาชีพ และ บทบาททางเพศที่กำหนด คุณค่าทางด้านสัญลักษณ์ดังกล่าวได้เสริมและไม่สร้างเสริมอยู่ในการแสดง หนังตะลุง เวทีชุมชนซึ่งนำไปสู่กฎระเบียบและการหวงห้าม ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในคุณค่าของหนัง ตะลุง ในสะถานที่ที่เป็นที่ราบสูงและการคมนาคมไม่สะดวก และสถานที่ที่มีข้อจำกัดทางเพศ การ วิจัยได้แสดงให้เห็นว่าชาวตุรกีได้สนุกสนานกับการละเล่นที่ยิ่งใหญ่ พยายามสื่อด้วยกฎระเบียบการ สื่อสาร และลักษณะทางเพศ ตัวอย่างที่เห็นได้จากนักเดินทางชาวยุโรป ผู้ซึ่งพิจารณาว่าการแสดง เหล่านี้เหมือนกับการแสดงลามก เป็นการแสดงถึงความรู้สึกอย่างแรงกล้าเกี่ยวกับบทบาทของศิลปะ พิธีกรรม หรือตลกเฮฮา เป็นกิจกรรมที่จำเป็นสำหรับการอธิบายให้ทราบเกี่ยวกับการแสดงหนัง ตะลุงของชาวตุรกี มีการโต้เถียงกันระหว่างความสำคัญของดนตรีกับการแสดง ภายใต้เงื่อนไขของ การแสดงหนังตะลุงในเวลานั้นและเวลานี้ ค่อนข้างดีกว่าวิธีการแสดงออก สำเนียง ยิ่งไปกว่านั้น

ไม่ได้คัดสรรสำเนียงและภาษาตามพื้นฐานขององค์ประกอบของเสียงและความหมาย การวิจัยได้วิเคราะห์ถึงการพัฒนาโครงสร้างของบทละครและการแสดงด้วยรูปแบบของการแสดงเช่นเดียวกับการเล่นละครและลักษณะการเล่นตลกให้เกิดเสียงหัวเราะในบทแสดงที่ได้บรรยายจากการแสดงของนักแสดงเฉพาะเจาะจงเกี่ยวกับอาฌาจักร ออดโตมัน อิสตันบูล สำหรับการวิเคราะห์เนื้อหา การวิจัยได้ใช้การแสดงที่ได้พรรณนาจากการแสดงของหนังตะลุง เฉพาะชื่อว่า นาซิส อีเฟนได (Nazif Efendi) ในปี 1915

Matusky (1980) ได้ศึกษาดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุงมาเลเซีย (ชุดที่ ๑ และชุดที่ ๒) สรุปผลการศึกษาได้ดังนี้ การศึกษานี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีที่บรรเลงในการแสดงหนังตะลุงมาเซีย บทบาทของนักดนตรี เป็นลักษณะเฉพาะตัว เป็นเพลงที่โด่งดังเฉพาะการแสดงหนังตะลุงของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่มีชื่อเสียงเหมือนกับวายังเซียม วายังเซียมที่ได้ศึกษานี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงสถานะของชาวมาเลเซียทางตอนเหนือของรัฐกลันตัน รูปแบบของดนตรีที่เป็นแบบเก่าแก่ที่มีมาตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ ๑๙

เบื้องต้นของการศึกษาคือดนตรี และความสัมพันธ์ต่อการเคลื่อนไหวของตัวหนังตะลุง ดนตรีถือเป็นส่วนประกอบสำคัญของการแสดงหนังตะลุง การเล่นหนังตะลุงจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้หากไม่มีเสียงดนตรี ดนตรีจะเป็นตัวประกอบการเคลื่อนไหวเฉพาะในแต่ละตัวหนังตะลุง การผสมผสานของดนตรีกับการเคลื่อนไหวจะเห็นได้อย่างกลมกลืน ความสัมพันธ์ของดนตรีกับการเคลื่อนไหนของตัวหนังตะลุงเป็นเครื่องชี้บอกลักษณะอย่างใกล้ชิดและความห่างของความคล้ายคลึง

ความคล้ายคลึงของดนตรีถูกวิเคราะห์ในกรอบงานของการแสดงหนังตะลุงที่มีชื่อเสียง เช่น ดาลัง มูดา (ซึ่งเป็นนักแสดงผู้ช่วย) การแสดงนี้แสดงให้เห็นอยู่ในหนังตะลุง ภาพที่เห็นเป็นตัวเล็กๆ องค์ประกอบตามความต้องการพื้นฐานของการแสดงทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับเรื่องราวเหล่านี้ประกอบด้วยการอธิบายความ และการสนทนา การเปลี่ยนเสียง ดนตรี (เสียงร้องและดนตรีสลับกัน) ซึ่งเป็นเครื่องหมายสำหรับผู้แสดง อีกคนหนึ่งพูด และการแสดงหลายรูปแบบของหนังตะลุงเป็นแบบการสอนที่มีการหมุนเวียนกันไปเช่นเดียวกันเป็นแบบพิธีกรรม และเป็นแบบสังคม การแสดงโดยใช้ลักษณะท่าทางของบทรามเกียรติ์ นอกจากนั้นภาพได้เปลี่ยนดนตรีโหมโรงที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับโครงสร้างและเนื้อร้องที่แสดงในตอนกลางคืน

การแสดงหนังตะลุงในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้งหมดนั้นเป็นมหรสพที่ประกอบด้วย การโหมโรงที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ไม่มีการแยกองค์ประกอบซึ่งกัน แต่อย่างไรก็ตาม ในการกำหนดชนิดของการคล้ายคลึงของดนตรีที่ปรากฏในเนื้อหาของการแสดงหนังตะลุงมาเลเซีย ตลอดถึงความรู้ทางดนตรี ถือเป็นสิ่งจำเป็น การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีวิเคราะห์ประกอบด้วยรูปแบบดนตรี ชนิดการตีกลอง และวงดนตรีออเกสตร้า ซึ่งทั้งหมดเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นส่วนประกอบการเคลื่อนไหวของหนังตะลุงเท่านั้น แต่มีการเชื่อมโยงกับระบบดนตรีต่อการแสดงหนังตะลุงอีกด้วย

ความสำคัญด้านอื่นต่อการศึกษา คือพื้นฐานของเพลงดนตรี และรูปแบบดนตรีของความสัมพันธ์ต่อการแสดงละคร วิทยานิพนธ์ได้เน้นเกี่ยวการแสดงดนตรีเฉพาะที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงหนังตะลุงและรูปแบบเฉพาะเกี่ยวกับคำว่า ลากู เป็นความเชื่อมโยงกันทั้งสองหน่วย ซึ่งเป็นส่วนประกอบของบทบาทเฉพาะตัวของการแสดง รูปแบบของดนตรี จังหวะกลอง และทำนองอื่นๆ เฉพาะทำนองแบบอย่างความสัมพันธ์ของลากู เกี่ยวกับการแสดงต่อโครงสร้างของการเล่นหนังตะลุง เป็นการอธิบายเนื้อหาเกี่ยวกับดาลัง บูดา และในการแสดงเรื่องทั้งหมด โครงสร้างและฉากเป็นตัวกำหนดดนตรี รวมทั้งระดับของการควบคุมการแสดงของหนังตะลุง

Goldbergbelle (1984) ได้ศึกษาการแสดงโคลงกลอนของดูลูบูมมาลาตา การแสดงหนังตะลุงพื้นบ้านของชาวอินเดียวทางภาคใต้ (เตลูกูอินเดีย) ผลการศึกษาสรุปได้ว่า

วิทยานิพนธ์นี้ ได้ศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบกระบวนการและชุดคำศัพท์ที่ใช้กับโคลงกลอนหรือใช้กับการแสดงดูลูบูมาลาตา การแสดงหนังตะลุงพื้นบ้านได้พบเห็นอยู่ที่พื้นที่ (เมือง) เตลูกูทางตอนใต้ของอินเดีย ความขาดแคลนของการศึกษาในอดีต ได้ทำให้การแสดงของชาวตูลูบูมาลาตา โดยเฉพาะบทโคลงกลอนเกี่ยวกับเนื้อหาวรรณกรรมและบทบาทของตัวตลกของหนังตะลุงและความสัมพันธ์ของชาวตูลูบูมาลาตาต่อการแสดงพื้นบ้านอื่นที่มีความขาดแคลนอย่างมาก

เจ็ดครอบครัวซึ่งเป็นผู้เล่นหนังตะลุงได้มีการติดต่อสัมพันธ์กันและครอบครัวอื่นอย่างน้อยที่ทำการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ การแสดงเหล่านี้มีการใช้เทปบันทึกการบรรยายและการเล่นตลก การอ่านคำอธิบายเหล่านี้ ได้เสนอแนะว่าทั้งหมดเจ็ดคณะนั้นได้สืบทอดโคลงกลอน นำไปสู่การพัฒนาการแสดงของพวกเขา เรื่องราวที่แสดงแบ่งออกเป็น ๓ ตอน คือ เค้าโครงบทเรื่องและการตลก ซึ่งแต่ละอย่างได้กล่าวถึงรายละเอียด

บทกลอนของการแสดงของตูลูบูมมาลาตาเหล่านี้ ได้แบ่งพื้นฐานโดยเฉพาะเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ระหว่างในอดีต ๑๐๐ ปีที่ผ่านมา และบนความสัมพันธ์ต่อพื้นบ้านอื่นๆ ครอบครัวของหนังตะลุงที่แสดงในวันนี้ คือคนพากย์ของมาลราตรีคือคนพูดของมาลราตรี ได้เกิดขึ้นศิลปะขึ้นในราวปี ๑๘๗๐ ด้วยการช่วยเหลือของพวกรามเทลลูกูที่มีการจัดลุ่มโคลงกลอนวรรณกรรมและเพลง ผลการดำเนินการ ได้มีการผสมผสานสิ่งที่เป็นดั้งเดิมหลายอย่าง และองค์ประกอบของตลกพื้นบ้าน เรื่องราวพื้นบ้านและเรื่องราวเกี่ยวกับพราหมณ์ สามารถค้นพบอยู่ในบทโคลงกลอน

หลังจากที่บางสิ่งบางอย่างที่สำเร็จแล้ว ชาวตูลูบูมมาลาตา ก็ขาดการสนับสนุนจากกลุ่มชนชั้นกลางและชั้นสูง ผู้ที่ได้ให้การสนับสนุนต่อการเป็นพื้นเมืองของชาวตูลูบูมมาลาตา ในขณะที่ชาวตูลูบูมมาลาตายังไม่สูญสิ้น และยังสามารถอยู่ได้อีกหลายปี การฟื้นฟูเมื่อได้นานมานี้โดยการอุ้มชูเพื่อศิลปะการแสดงพื้นบ้านและความพึงพอใจต่อนักแสดงที่รับเอาสุนทรีย์ใหม่ ยังได้ให้โอกาสชาวตูลูบูมมาลาตา ต่อการอุปถัมภ์ที่มีอิทธิพลเพื่อการศึกษาพัฒนารูปแบบของการแสดงพื้นบ้าน

Cohen (1997) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับมรดกที่สืบทอดของผู้เป็นจ้าวจากหนังตะลุงภาคใต้ทางทิศตะวันตกของเกาะชวาประเทศอินโดนีเซีย สรุปผลการศึกษาว่า

วายังกุลิต (หนังตะลุง) เป็นการแสดงอยู่ที่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย มีความเก่าแก่และมีความสำคัญอย่างสูงทางด้านศิลปะใสรูปแบบคลาสสิคหรือระดับสูง เรื่องราวการแสดงเป็นตอนที่กล่าวถึงพระเจ้าของชาวฮินดู ซึ่งเป็นตัวเอกมีลักษณะเฉพาะตัวของชาวชวา ประชาชนชาวชวาเกิดความมึนงงต่อการเป็นมุสลิมที่แท้จริง หลังจากศตวรรษความเกิดความเป็นอิสลาม วิทยานิพนธ์นี้ได้ศึกษาจากกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งเป็นโรงเรียนที่มีชื่อเสียงในการแสดงหนังตะลุงวายังกุลิตที่ก้าวหน้าเช่นเดียวกับ คีดูลัน หรือการแสดงหนังตะลุงของชาวใต้ ที่ได้พัฒนาในทศวรรษที่ ๑ ของศตวรรษที่ ๒๐ ในพื้นที่อุสาหกรรมขั้นต้นรอบๆ เมืองปาลิแมแนน ทางทิศตะวันตกของชวาซึ่งล้าหลัง เป็นการคาดหมายและรูปแบบเฉพาะตัวหนังตะลุงวายากูลิตของภาคใต้ มีชื่อเสียงในการปรับตัวและการแสดงมาก ในการแสดงหนังตะลุง ถือเป็นมรดกที่ได้รับอย่างเหมาะสมในรูปแบบวัฒนธรรมและแนวความคิด ได้กล่าวถึงเนื้อหาความร่วมสมัยตามธรรมชาติของศาสนาอิสลาม โครงสร้างการแสดงของหนังวายังกุลิต ใช้ดนตรีชั้นสูงที่เป็นเอกลักษณ์ที่ครอบงำที่แสดงเป็นสัญลักษณ์ จนกระทั่งถึงต้นศตวรรษที่ ๒๐ วิทยานิพนธ์นี้ได้ศึกษาความเป็นมาของโรงเรียนในภาคใต้ที่แสดงหนังตะลุงเหมือนดังวัฒนธรรมที่มีรูปตรงข้าม ผลแสดงให้เห็นรูปแบบการละคร เป็นความเข้าใจที่แสดงออกให้เห็นรูปแบบของชนชั้นของผู้นำทางของศาสนาอิสลาม ผู้ประกอบการ และผู้เขียนวรรณกรรมอยู่ในสังคมเกาะชวา แสดงให้เห็นถึงลักษณะของโรงเรียนที่ได้นำการใช้ดนตรีของชิมที่มีระบบเสียงที่สัมพันธ์กับนักร้องหญิง และสังคมการเต้นรำของผู้ชมที่ชมการแสดงของหนังตะลุงของภาคใต้ งานของการเชิดหนังตะลุง เป็นการแสดงที่ใช้เวลายาวนาน ซึ่งแตกต่างจากการแสดงในอดีต ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม มีแนวโน้มข้ออ้างอิงต่อการแสดงร่วมสมัย นักแสดงทางภาคใต้ได้สร้างเรื่องราวที่เป็นจุดศูนย์กลางศาสนาอิสลาม ลักษณะเป็นบทเหมือนการสร้างสุเหร่าหรือมัสยิส ที่ได้เป็นศูนย์รวมของการทำพิธีทางศาสนา เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เคารพบูชาของชาวอาหรับ และเป็นเนื้อในของอาราบิค ดังนั้นในระหว่างการแสดงของหนังตะลุงวายังกุลิต สำหรับการค้นหาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของศาสนาอิสลามชาวเกาะชวา นำไปสู่ความหมายและรูปแบบในความแตกต่างของความเป็นสมัยนิยมและความทันสมัย

Osnes (1992) ได้ทำการสำรวจเกี่ยวกับการเล่นหนังตะลุงพื้นบ้านแบบดังเดิมของชาวมาเลเซียสรุปได้ดังนี้

วายังกูลิต เป็นหนังตะลุงของชาวมาเลเซีย เป็นการรวบรวมผสมผสานเข้าด้วยกันของตัวหนังตะลุงที่แสดงให้เห็นด้วยเงาบนจอ เป็นการสะกดจิตของผู้ชมด้วยดนตรี ซึ่งหนังตะลุงซึ่งเป็นไปตามเรื่องที่ยิ่งใหญ่เรื่องหนึ่งของชาวฮินดู คือ รามเกียรติ์ หรือมหาภารตะ ท่ามการเล่นหนังตะลุงใน

รูปแบบดั้งเดิมค่อนค้างจะสมบูรณ์แบบ โดยประชาชนชาวมาเลเซียมีความผูกพันกับพิธีกรรมความเชื่อ

มีองค์ประกอบหลายอย่างที่เกี่ยวของกับการแสดงหนังตะลุงพื้นบ้านแบบดั้งเดิมของมาเลเซีย การสร้างและการออกแบบเกี่ยวกับสื่อหนังตะลุง มีความจำเป็นทางด้านข้อมูลมากต่อเอกลักษณ์เฉพาะตัว สถานะ และตำแหน่ง แบบแผนการแสดงหนังตะลุงพื้นบ้านแบบดั้งเดิมนี้ประกอบด้วยทางกายภาพ โครงสร้างทางด้านดนตรีและการแสดง เป็นการสื่อสารที่ทำให้เกิดประสิทธิภาพ และความก้าวหน้าในเรื่องปฏิกิริยาการแสดงออกของตัวละคร นายหนังตะลุงเป็นผู้ควบคุมการแสดงการนำเสนอดนตรี การพากย์เรื่อง บทกลอน บทพูด และอธิบายความหลากหลายของหนังตะลุงแบบดั้งเดิมอย่างมีประสิทธิภาพ

รูปแบบหนังตะลุงที่แสดงเป็นเรื่องยิ่งใหญ่ของชาวฮินดู มีลักษณะที่มีอิสระในการแสดงมีความหลากหลาย บางครั้งก็จะมองเห็นเป็นรูปตัวใหญ่ บางครั้งก็จะมองเห็นเป็นตัวเล็กในจอ แสดงให้เห็นถึงการมีชีวิตจริงๆ ของตัวหนังตะลุงที่แสดงเหมือนพระเจ้าที่มาเหยียบโลก

Brown (1976) กล่าวว่า การยอมรับหรือการสร้างพฤติกรรมใหม่ของคนในสังคม ต้องอาศัยปัจจัยสำคัญหลายอย่างเช่น ความเชื่อในศักยภาพของคนที่จะพัฒนาสังคมและสิ่งแวดล้อม การเปิดใจกว้างที่จะรองรับสิ่งใหม่ หรือประสบการณ์ใหม่ ความมุ่งมั่นที่จะก้าวเดินไปสู่ความสำเร็จของตนเองและลูกหลาน การรู้คุณค่าของการเปลี่ยนแปลงและการวางแผน รวมทั้งการมีอิสรเสรีในการคิดหรือกระทำสิ่งใหม่ๆ

Kennedy (1977) กล่าวว่า การที่คนเราจะยอมรับสิ่งใหม่ๆ นั้น ขึ้นอยู่กับว่าตัวเรามีความเชื่อหรือศรัทธาในสิ่งใหม่นั้นเพียงใด เพราะการยอมรับอะไรใหม่ๆ นั้น มีผลกระทบไม่เฉพาะแต่ตัวผู้รับ แต่ยังรวมไปถึงบุคคลรอบข้างอีกด้วย

ข้อสรุปจากงานวิจัยที่เกี่ยวของ ทำให้มองเห็นภาพรวมความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้านหนังตะลุง และหนังประโมทัยอีสาน ได้เห็นบทบาทของหนังตะลุงและหนังประโมทัยที่มีความสำคัญต่อสังคมและชุมชน ความร่วมมือของชุมชน สามารถทำให้การดำรงอยู่ของวัฒนธรรมพื้นบ้าน การดำรงชีวิตของคณะหนังประโมทัยในชุมชน ซึ่งต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน

การศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าในประเด็นดังกล่าวมาแล้ว ช่วยให้ผู้วิจัยได้มีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่องที่จะทำการวิจัย และสามารถนำความรู้พื้นฐานเหล่านี้มาใช้ในการเขียนเค้าโครงวิจัย และความรู้พื้นฐานส่วนหนึ่งจะช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผลและอภิปรายผล ในการวิจัยเรื่องแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนาหนังประโมทัยอีสาน เพื่อส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการศึกษา

การทำวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสาร การปฏิบัติการอย่างเป็นกระบวนการ และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยกำหนดกรอบและขั้นตอนของระเบียบวิธีวิจัยดังนี้

๑. ขอบเขตการวิจัย
 ๑.๑ พื้นที่
 ๑.๒ ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
 ๑.๓ เนื้อหา
 ๑.๔ ระยะเวลา
 ๑.๕ วิธีวิจัย
๒. วิธีดำเนินการวิจัย
 ๒.๑ เครื่องมือ
 ๒.๒ การเก็บรวบรวมข้อมูล
 ๒.๓ การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล
 ๒.๔ การนำเสนอข้อมูล

ขอบเขตการวิจัย

การกำหนดขอบเขตของการวิจัยได้กำหนดไว้ดังนี้คือ พื้นที่ ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง เนื้อหา ระยะเวลา และวิธีวิจัย รายละเอียดดังนี้

พื้นที่

การเลือกพื้นที่ในการวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) กลุ่มผู้ให้ความรู้โดยเลือก ศึกษาจากคณะคณะประกาศสามัคคี หนังประโมทัยบ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ในส่วนกลุ่มทดลอง กำหนดไว้ในระยะก่อนดำเนินการวิจัย ได้กำหนดไว้ คือ นิสิตวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน กลุ่มสาขาวาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และชาวบ้านที่สนใจ สำหรับสถานที่ที่ใช้ในการทำกิจกรรมคือ หมู่บ้าน

คณะหนังประโมทัย กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และพื้นที่ที่ทำการแสดงโดยมีผู้ว่าจ้าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ได้แก่ นักวิชาการ หัวหน้าคณะหนังประโมทัย ชาวบ้าน นักเรียน นิสิต นักศึกษา กลุ่มตัวอย่างใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) บุคลากรผู้ให้ข้อมูลและร่วมกิจกรรมการวิจัยประกอบด้วย

๑. กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ประกอบด้วย

๑.๑ นักวิชาการทางด้านดนตรีพื้นบ้าน

๑.๒ ช่างทำเครื่องดนตรีพื้นบ้าน และช่างทำหนังประโมทัย

๑.๓ สมาชิกคณะหนังประโมทัย

๒. กลุ่มผู้นำทางการ (Casual Informants) ประกอบด้วย

๒.๑ ผู้ใหญ่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล

๒.๒ หัวหน้าและสมาชิกคณะหนังประโมทัย ๑๑ คน

๒.๓ เจ้าหน้าที่สภาวัฒนธรรมจังหวัด อำเภอ ตำบล

๓. กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants)

๓.๑ เยาวชนที่เป็น นิสิต นักศึกษา

๓.๑.๑ ผู้เชิดตัวพระ ๖ คน

๓.๑.๒ ผู้เชิดตัวตลก ๘ คน

๓.๑.๓ นักดนตรี ๑๔ คน

๓.๒ ชาวบ้านที่สนใจ

๓.๒.๑ ผู้เชิดตัวพระ ๔ คน

๓.๒.๒ ผู้เชิดตัวตลก ๗ คน

๓.๒.๓ นักดนตรี ๕ คน

๔. กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ประกอบด้วย

๔.๑ ผู้ที่เคยได้ชมการแสดงหนังประโมทัย

๔.๒ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังประโมทัย

เนื้อหา การวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตของเนื้อหาไว้ดังนี้

๑. ค้นหาความรู้ เทคนิควิธีการ ในการแสดงหนังประโมทัยโดยการเรียนรู้จากชุมชน

๒. สร้างรูปแบบวิธีการในการถ่ายทอดการเรียนการสอนหนังประโมทัยเชิงบูรณาการ

๓. หาแนวทางในการ พัฒนา สืบทอดและสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งของกลุ่มอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้าน

ระยะเวลา เดือนเมษายน พ.ศ. ๒๕๔๙ ถึง เดือนสิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ แบ่งออกเป็น ๓ ช่วง

๑. ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย (Pre – Research phase)

๒. ระยะดำเนินการวิจัย (Research phase)

๓. ระยะหลังดำเนินการวิจัย (Post – Research phase)

วิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) ซึ่งเป็นการใช้กระบวนการปฏิบัติอย่างมีระบบ โดยผู้วิจัยและผู้เกี่ยวข้องมีส่วนร่วมในการปฏิบัติการ และวิเคราะห์วิจารณ์ผลการปฏิบัติ จากการใช้วงจร ๔ ขั้นตอน คือ การวางแผนงาน การลงมือกระทำจริง การสังเกต และการสะท้อนการปฏิบัติการดำเนินการต่อเนื่องไป จนนำไปสู่การปรับแผนเข้าสู่วงจรใหม่จนกว่าจะได้ข้อสรุปที่แก้ไขปัญหาได้จริง หรือพัฒนาสภาพการของสิ่งที่ศึกษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยได้กำหนดขั้นตอน คือ เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูล การเก็บรวบรวมข้อมูล การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูลมีรายละเอียดดังนี้

เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูล

การรวบรวมข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ได้สร้างเครื่องมือ ๔ ประเภท ประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต แบบสนทนากลุ่ม

๑. แบบสำรวจ (Inventory) ใช้สำรวจคณะข้อมูลทั่วไปเกี่ยวหมู่บ้าน คณะหนังประโมทัย และจำนวนผู้ที่สนใจเข้าร่วมโครงการวิจัย

๒. แบบสัมภาษณ์ (Interview) กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้นำทางการ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไปที่เกี่ยวกับการแสดงหนังประโมทัยได้แก่

๒.๑ แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interview) ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key

Informants) กลุ่มผู้นำทางการ (Casual Informants) และกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องทั่วไป (General Informants) เพื่อหาคำตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

๒.๒ แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Non- Structured Interview) ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) กลุ่มผู้นำทางการ (Casual Informants) และกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องทั่วไป (General Informants) เพื่อหาคำตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

๓. แบบสังเกต (Observation) ประกอบด้วย

แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ใช้สังเกตวิธีการ กระบวนการ และองค์ความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับการจัดการจัดกิจกรรมของผู้ร่วมโครงการวิจัย

แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participant Observation) ใช้สังเกตสภาพสถานการณ์ทั่วไปในสนามวิจัย ได้แก่ การดำเนินกิจกรรมที่บ้านคณะหนังประโมทัย ที่กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ และพื้นที่ที่ไปทำการแสดงหนังประโมทัย

๔. การสนทนากลุ่ม (Focus Group Guideline) ใช้เป็นแนวทางในการสนทนา แลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างกลุ่มผู้รู้ (Key Informants) กลุ่มผู้นำทางการ (Casual Informants) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual informants) และกลุ่มที่สนใจทั่วไป เพื่อจัดกิจกรรมดังนี้

๑. กำหนดกรอบการเลือกตัวอย่างผู้ที่ร่วมสนทนา

๒. กำหนดผู้ดำเนินการสนทนาและผู้ช่วยดำเนินการสนทนากลุ่ม

๓. สร้างและทดสอบแนวคำถามในแต่ละประเด็นของการสนทนากลุ่ม

๔. เลือกกลุ่มตัวอย่างผู้เข้าร่วมสนทนา กำหนดวัน เวลา สถานที่ อุปกรณ์อำนวยความสะดวก

๕. จัดการสนทนากลุ่มตามกำหนดการ

๖. จดบันทึกข้อมูล อัดเทปและถอดเทป จัดระเบียบข้อมูล

๗. วิเคราะห์ข้อมูล อภิปรายผล สรุปข้อค้นพบ

๘. นำเสนอผลการวิจัย

๕ . การจัดประชุมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) เป็นการเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง ร่วมแสดงความคิดเห็น เกี่ยวข้องกับประเด็นวิจัย มีวาระการประชุมอย่างเป็นทางการ มีการบันทึกการประชุมโดยเฉพาะที่มีข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งและกระบวนการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย ความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ ความร่วมมือระหว่างศิลปินพื้นบ้านและเยาวชนในสถานศึกษา เพื่อประโยชน์ในการนำเสนอประเด็นวิจัยต่อไป

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยในครั้งนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลหลายวิธีประกอบกัน ได้แก่ การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

๑. การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) เป็นการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ทั่วไปเกี่ยวข้องกับ สังคมและวัฒนธรรมอีสาน ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านอีสาน ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหนังประโมทัย การวิจัยเชิงปฏิบัติการ ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนแนวคิดทฤษฎีจากแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ(Secondary Source) โดยศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ในห้องสมุด หน่วยงานราชการต่าง ๆ และอินเตอร์เน็ต

๒. การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ทำการเก็บข้อมูลตามแผนการที่วางไว้ โดยใช้ระยะเวลาในการเก็บข้อมูลโดยวิธีการต่าง ๆ ดังนี้

๒.๑ การสัมภาษณ์ (Interview) การวิจัยครั้งนี้ใช้รูปแบบในการสัมภาษณ์ ๒ รูปแบบ ได้แก่

๒.๑.๑ แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง (Structured Interview) โดยสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้นำทางการ กลุ่มผู้ปฏิบัติ กลุ่มผู้ที่สนใจทั่วไป ตามแนวทางในแบบสัมภาษณ์ เพื่อหาคำตอบตามความมุ่งหมายของการวิจัย

๒.๑.๒ แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Non- Structured Interview) โดยการสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นและนำมาตีความหมายโดยใช้ทฤษฎีและการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) จากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้นำทางการ กลุ่มผู้ที่สนใจทั่วไป เพื่อหาคำตอบตามความมุ่งหมายของการวิจัย

๒.๒.๓ การสังเกต (Observation) การวิจัยครั้งนี้ใช้รูปแบบในการสังเกต ๒ รูปแบบ ได้แก่

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) คณะผู้วิจัยได้เข้าไปสังเกตสอบถามในหมู่บ้านตามเขตพื้นที่การวิจัยที่ได้กำหนดไว้

การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non – Participant Observation) คณะผู้วิจัยจะทำการสังเกตโดยไม่เข้าร่วมกิจกรรม

๒.๒.๔ การสนทนากลุ่มผู้นำ

๒.๒.๕ การสนทนากลุ่มผู้รู้

๒.๒.๖ การสนทนากลุ่มผู้ปฏิบัติ

๒.๒.๗ การสนทนากลุ่มกับผู้ที่สนใจทั่วไป

การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

การจัดกระทำต่อข้อมูล

๑. นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งประกอบด้วย การสำรวจ การสัมภาษณ์ การสังเกต การจัดสนทนากลุ่ม การประชุมเชิงปฏิบัติการ ตรวจสอบความถูกต้องตามประเด็นที่วางไว้หากพบว่าข้อมูลไม่สมบูรณ์จะเก็บข้อมูลตามความเหมาะสม

๒. นำข้อมูลที่รวบรวมไว้มาสังเคราะห์จำแนกหมวดหมู่ตามกลุ่มตัวอย่างและประเภทของข้อมูลที่กลั่นกรองจากเครื่องมือ

๓. สรุปข้อมูลของแต่ละประเภทเครื่องมือ โดยอาจสร้างขึ้นมาในการสังเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลตามวิธีวิจัยเชิงคุณภาพวัฒนธรรม (Cultural Qualitative Research)

๑. วิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยแยกวิเคราะห์เชิงคุณภาพ (Descriptive Analysis)

๒. ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ใช้วิธีตรวจสอบแบบ ๓ เส้า (Methodological Triangulation) และตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยวิธี Investigator triangulation โดยนำข้อมูลที่ศึกษาได้ไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลอีกครั้ง เพื่อทำให้ถูกต้องตามจริง

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรม ประมวลผลให้ตรงตามความมุ่งหมายที่วางไว้รวบรวมข้อมูลนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ ๔

ผลการวิจัย

การรายงานผลการวิจัยได้แบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ประกอบด้วย ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย ระยะดำเนินการวิจัย และระยะหลังดำเนินการวิจัยรายละเอียดดังนี้

ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย (Pre – Research phase)

การปฏิบัติงานร่วมกับชุมชนและคณะหนังประโมทัย การทำการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือก คณะหนังประโมทัย บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด เนื่องจากคณะหนังประโมทัยคณะนี้มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานพอสมควรกล่าวคือเริ่มก่อตั้งมาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๕ นอกจากนี้ทางคณะยังมีการรักษาเอกลักษณ์ในด้านขนบการแสดง เช่น บทร้อง ทำนองร้อง ดนตรีประกอบ ในส่วนของการพัฒนารูปแบบของการแสดงทางคณะได้ปรับปรุงดนตรีประกอบเพลงลูกทุ่งที่ใช้ร้องประกอบซึ่งเป็นเพลงสมัยนิยม ตลอดจนมีการปรับเปลี่ยนมุขตลกให้ทันกับเหตุการณ์ปัจจุบัน ด้วยลักษณะพิเศษเช่นนี้ทำให้คณะหนังประกาศสามัคคี ยืนหยัดอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน

คณะผู้วิจัยได้เดินทางเพื่อเริ่มติดต่อประสานงานกับทางคณะในวันที่ ๔ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๕ โดยให้การแนะนำคณะนักวิจัย แจ้งวัตถุประสงค์ให้หัวหน้าคณะทราบ เพื่อนัดแนะสมาชิกของคณะหนังประโมทัยตลอดจนผู้นำชุมชน ประกอบด้วยผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๔ และหมู่ที่ ๘ สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบลหมู่ที่ ๔ และหมู่ที่ ๘ เพื่อจะได้เข้าประชุมในครั้งต่อไป

คณะผู้วิจัยเดินทางไปประชุมที่บ้านของหัวหน้าคณะหนังประโมทัย คือบ้านของนายสมร พลีศักดิ์ ซึ่งนายสมรได้นัดผู้ใหญ่บ้านและสมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล ตลอดจนสมาชิกของคณะ ในการประชุมได้เสนอแนวทางกว้าง ๆ ไว้คือ

๑. ผู้ที่จะร่วมโครงการประกอบด้วยชาวบ้านที่ต้องการฝึกเล่นหนังประโมทัย นิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน กลุ่มสาขาวิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และชาวบ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งประชากรทั้งสองกลุ่มที่กล่าวคือสมาชิกที่ร่วมปฏิบัติจริงในการทำกิจกรรม

๒. การกำหนดสถานที่ในการฝึกซ้อม มติที่ประชุมเสวนาได้กำหนดสถานที่ในการฝึกซ้อมไว้ ๓ แห่งคือ ห้องปฏิบัติการดนตรีพื้นบ้าน กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม บ้านของนายสมร พลีศักดิ์ หัวหน้าคณะประกาศสามัคคี และพื้นที่ตามความเหมาะสม ซึ่งอาจอยู่ที่ชุมชนหรือสถานที่ที่เหมาะสมในการปฏิบัติกิจกรรม

๓. ระยะเวลาในการปฏิบัติกิจกรรมตามจุดประสงค์ มติที่ประชุมได้เสนอแนวทางไว้กว้าง ๆ คือ ควรมีการกำหนดระยะเวลาในการฝึกซ้อมทั้งมหาวิทยาลัยและชุมชนที่เป็นสนามการวิจัย โดยอาจมีตารางระยะเวลาในการปฏิบัติกิจกรรม ควรจัดแบ่งเวลาสำหรับการปฏิบัติกิจกรรม นอกจากนี้ควรจัดแบ่งเวลาสำหรับการประเมินเพื่อปรับปรุงรูปแบบวิธีการถ่ายทอด โดยการสนทนา (Focus Group Discussion) ระหว่างผู้เชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ เช่นทางด้านดนตรีพื้นบ้านและการแสดงด้านการถ่ายทอด เป็นต้น กลุ่มทดลองปฏิบัติ ชาวบ้านคณะนักวิจัย

ระยะเวลาอีกส่วนหนึ่งคือ การร่วมแสดงของสมาชิกใหม่ที่ร่วมปฏิบัติกิจกรรมการวิจัย นอกจากการฝึกซ้อมของกลุ่มทดลองโดยการควบคุมของผู้เชี่ยวชาญ และคณะผู้วิจัยมีมติในที่ประชุมเห็นว่าควรจะเปิดโอกาสให้สมาชิกที่ร่วมวิจัยได้ออกแสดงต่อสาธารณชน

หลังจากที่ได้ประชุมปรึกษาหารือ ได้มีมติให้ดำเนินการต่อไปคือ

๑. การประชาสัมพันธ์โครงการวิจัย

การประชาสัมพันธ์เป็นการแจ้งข้อมูลให้แก่ผู้ที่สนใจทราบใน ๓ กลุ่มคือ ชาวบ้านที่สนใจในศิลปะการแสดงหนังได้รับทราบ นิสิตสาขาวิชาดุริยางค์ศิลป์ ประชาสัมพันธ์โดยส่งหนังสือโครงการ ซึ่งมีกรอบและวิธีการเป็นสมาชิกโครงการวิจัย แจ้งให้คณาจารย์ประจำสาขาวิชาเพื่อประชาสัมพันธ์ให้นิสิตทราบต่อไป แจ้งให้ผู้ใหญ่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล ทราบเพื่อประชาสัมพันธ์ให้ชาวบ้านทราบ แจ้งให้ผู้บริหารสถานศึกษาโรงเรียนบ้านแต้ดางฮุงได้ทราบ

๒. การรับสมัครผู้ที่เข้าร่วมวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมในการรับได้แบ่งแยกออกเป็น ๒ กลุ่มคือ กลุ่มนักเรียนนิสิตนักศึกษา และกลุ่มชาวบ้านที่สนใจฝึกศิลปะการแสดง ใช้ระยะเวลาในการรับสมัคร ๑๔ วัน นับตั้งแต่วันประกาศ

๓. การคัดเลือกสมาชิกที่เข้าร่วมกิจกรรมการวิจัยเชิงปฏิบัติการ คณะกรรมการคัดเลือกมุ่งประเด็นที่ความสนใจของผู้เข้าร่วมเป็นหลัก กรรมการคัดเลือกประกอบด้วย

- หัวหน้าและสมาชิกคณะหนังประโมทัยประกาศสามัคคี
- คณะผู้วิจัย

การปฏิบัติงานร่วมกับผู้นำชุมชนและคณะหนังประโมทัย ได้ศึกษาข้อมูลลักษณะทั่วไปของชุมชนที่ศึกษา สภาพทั่วไปของคณะหนังประโมทัย ทัศนะคติของคณะหนังประโมทัยและกลุ่มผู้ร่วมวิจัย ดังนี้

ลักษณะทั่วไปของชุมชนที่ศึกษา

สภาพพื้นที่

บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งในที่ราบสูงชายป่าและทุ่งหญ้า สภาพดินเป็นร่วนปนทราย ห่างจากลำน้ำชีประมาณ ๑ กิโลเมตร มีหนองน้ำหนึ่งแห่งใช้ในการทำการเกษตร เลี้ยงสัตว์ หาปลา ที่ดอนชายป่าเป็นทุ่งหญ้าใช้สำหรับเลี้ยงสัตว์ ปัจจุบันป่ายังคงเหลืออยู่ คือป่าดงบ้านและป่าช้าเหล่าหลวง

ประวัติศาสตร์ชุมชน

ชื่อบ้านแต้ได้มาจากชื่อหนองน้ำซึ่งมีต้นแต้ขึ้นริมหนอง (มะค่าแต้) หรือหนองแต้ และหนองแต้เป็นหนองน้ำประจำหมู่บ้าน จากการสัมภาษณ์ชาวบ้านเล่าว่าเริ่มก่อตั้งมาประมาณ ๓๖๐ ปีที่ผ่านมา คนกลุ่มแรกอพยพมาจากประเทศลาวโดยมีพระราชสมบัติ หลวงอะเลา เป็นผู้คนกลุ่มแรกที่เข้ามาก่อตั้งหมู่บ้านมีเพียง ๓ ครอบครัว ระยะต่อมามีครอบครัวที่อพยพมาจาก บ้านขี้เหล็ก บ้านาคำ และบ้านยางกลาง โดยมีพ่อใหญ่จันเทาเป็นผู้นำและอีกหลายคน แต่เนื่องจากเป็นเวลานานมาแล้วจึงไม่อาจทราบชื่อที่ชัดเจนได้ และมีกลุ่มคนจากอำเภอเชื่องใน ๓ ครอบครัว คือนายสม นายบัวและนายหมี ร่วมอาศัยอยู่ในหมู่บ้าน อีกกลุ่มหนึ่งมาจาก บ้านขี้เหล็กตำบล อุ่มเม้า อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ดและอพยพมาจากบ้านยางกลาง ตำบลหนองไผ่ รวม ๑๐ ครอบครัวมาอาศัยอยู่ร่วมกันทำนา ทำนาสวน ด้วยเหตุที่มีผู้อพยพมาอาศัยอยู่ในบ้านแต้ เนื่องจากเป็นแหล่งที่มีความอุดมสมบูรณ์(เฉลียว พลคาม . ๒๕๔๔ : สัมภาษณ์)

ที่ตั้ง – อาณาเขต

ทิศเหนือติดเขตบ้านโนนคู่

ทิศใต้ติดเขตบ้านคางฮุง

ทิศตะออกติดเขต บ้านอีเตี้ย ตำบลบึงสาคร

ทิศตะวันตกติดเขต บ้านชาด ตำบลหนองพอก

สภาพทางสังคมและวัฒนธรรม

๑. ประชากร

ประชากรมีทั้งหมด ๗๖ ครัวเรือน มีประชากรทั้งหมด ๔๐๗ ชาย ๒๒๒ หญิง ๑๘๕

๒. การตั้งถิ่นฐานบ้านเรือน (รูปแบบดั้งเดิม,รูปแบบใหม่)

การตั้งถิ่นฐานบ้านแต้ตั้งหมู่บ้านอยู่บนพื้นเนินเตี้ยๆ ปัจจุบันมีการขนดินจากแหล่งอื่นมาถม ลักษณะการสร้างบ้านเรือนส่วนใหญ่ใช้เสาปูนสำเร็จรูปยกพื้นสูง บางหลังคาเรือนก่ออิฐถือปูนเพื่อใช้พื้นที่ด้านล่าง นอกจากนี้แต่ละครอบครัวยังมียุ้งข้าวประจำบางครอบครัวที่เป็นพื้นที่สำหรับทำคอกสัตว์ เช่น วัว ควาย เป็ดไก่ กบ บ่อปลาดุก ปลูกพืชสวนครัวที่จำเป็น เช่น ขิง ข่า ตะไคร้ แมงลัก เป็นต้น รั้วรอบบ้านเป็นรั้วไม้และไม้ไผ่และก่ออิฐ ทั้งนี้การสร้างบ้านมีแนวโน้มที่จะเปลี่ยนไปตามสมัยนิยมดูตามแบบอย่างภายนอกชุมชน

๓. เส้นทางคมนาคมและสาธารณูปโภค

การคมคมนา อำเภอธวัชบุรีห่างจากตัวเมืองร้อยเอ็ด ๑๒ กิโลเมตร โดยตั้งอยู่ระหว่างถนนสาย ร้อยเอ็ด – โพนทอง ส่วน ถนนบ้านแต้ - คางฮุง เป็นถนนดินและถนนลูกรัง ในหมู่บ้านสร้าง ปี พ.ศ. ๒๕๐๗ ถนนเส้นยาว ๔๘๐ เมตร และมีการพัฒนาถนนดินลูกรัง คอนกรีตภายในหมู่บ้าน จำนวน ๑,๘๐๐ เมตร ด้านสาธารณูปโภคบ้านแต้มีไฟฟ้าใช้ในหมู่บ้าน พ.ศ. ๒๕๒๔ มีการสร้างแหล่งน้ำประปาหมู่บ้าน พ.ศ. ๒๕๓๔

๔. การศึกษา การศึกษาในระบบ มีโรงเรียน เรียนร่วมกันกับบ้านคางฮุง (โรงเรียนบ้านคางฮุง)

การศึกษานอกระบบ นอกจากการเรียนรู้ในระบบโรงเรียน ชาวบ้านแต้โดยเฉพาะผู้นำหมู่บ้านคือผู้ใหญ่บ้านและ ส.อบต. เหล่านี้นิยมไปเรียนเพื่อปรับวุฒิที่ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนอำเภอธวัชบุรี ส่วนความรู้ซึ่งเป็นภูมิความรู้ของชาวบ้านมีหลายแขนงซึ่งมีผู้รู้และเชี่ยวชาญ มีดังนี้

๑. นายประจักษ์ แก้วบุญมี บ้านเลขที่ ๑๓๔ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญการเลี้ยงกบ

๒. นายประสิทธิ์ โคตรวงค์ บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญเลี้ยงปลาเลี้ยงปลานิล ปลาใน

๓. นายสุดที ศิริจักรหงส์ บ้านเลขที่ ๘๑/๑ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญเครื่องจักสาน

๔. นายชาย วีรสอนบ้านเลขที่ ๘๒ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญเครื่องจักสาน

๕. นายเคน พลคาม บ้านเลขที่ ๒๒ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญหมอยาสมุนไพร

๖. นายอิ่น ทิพวัลย์ บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญพัฒนาป่า

๗. นายสมาน พลคาม บ้านเลขที่ ๑/๑ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญหนังประโมทัย

๘. นางหนูเรียน อารีรัตน์ บ้านเลขที่ ๓ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญกาพย์เซิ้งบั้งไฟ

๙. นางเย็น งามสมเนตร บ้านเลขที่ ๗๑ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญหมอลำ

๑๐. นางลำดวน ทิพวัลย์ บ้านเลขที่ ๙๐ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญหมอลำ

๑๑. นางละม้วย เวียงสิมา บ้านเลขที่ ๗๑ หมู่ ๔ เชี่ยวชาญหมอลำ

๕. สาธารณสุข สาธารณสุข มีอนามัยชุมชนหนึ่งแห่ง มีระบบประกันสุขภาพโดยมีการออกบัตรให้กับ สมาชิกของชุมชน นอกจากนี้ยังมีระบบประกันสุขภาพ ๓๐ บาทรักษาทุกโรค การเจ็บป่วยบางครั้งยังรักษาด้วยยาสมุนไพรโดยหมอสมุนไพรในชุมชน

๖. วัฒนธรรมและประเพณี ที่ยังมีปรากฏและสืบทอดไว้หรืออนุรักษ์ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ ซึ่งชาวบ้านแต้ยังคงรักษาไว้เรื่องลำดับตามเดือนได้แก่ มกราคม ปีใหม่ (เพิ่มใหม่) กุมภาพันธ์ บุญข้าวจี่ มีนาคม บุญผะเวด เมษายน สงกรานต์ พฤษภาคม บุญบั้งไฟ ตะไลล้าน มิถุนายน บุญเลี้ยงบ้าน กรกฎาคม เข้าพรรษา สิงหาคม บุญข้าวประดับดิน กันยายน บุญข้าวสาก ตุลาคม บุญออกพรรษา พฤศจิกายน – ธันวาคม บุญกฐิน – ลอยกระทง(พัฒนาขึ้นใหม่) ส่วนวัฒนธรรมและประเพณีที่เปลี่ยนแปลงไปหรือขาดการสืบทอด บุญชำฮะ (บุญเดือนเจ็ด)

๗. ศาสนา ความเชื่อ และการเคารพนับถือ ชาวบ้านแต้นับถือพุทธศาสนา มีวัด ๒ แห่ง วัดบ้านชื่อ วัดสารวนาราม มีพระภิกษุ ๓ รูป มีวัดป่าหนึ่งแห่ง คือวัดป่าเหล่าหลวง การนับถือพุทธศาสนาเป็นการนับถือแบบชาวบ้านมีการนับถือผีควบคู่กันไปด้วย มีดอนปู่ตาแห่งตั้งอยู่ในพื้นที่วัดป่า

๘. ภาษา ชาวบ้านใช้ภาษาอีสานในชีวิตประจำวัน และใช้ภาษาไทยกลางในการต่อราชการ

๙. การปกครองส่วนท้องถิ่น ภายในตำบลธวัชบุรีได้แบ่งการปกครองออกเป็น บ้านหัวโนนหมู่ที่ ๑,๔,๙ บ้านคู่ที่ ๔,๗,๑๐,๑๑ บ้านคางฮุงที่ ๒,๕, ๑๒ บ้านโนนคู่หมู่ที่ ๖ ผู้นำชุมชนของบ้านแต้คือ นายเฉลียว พลคาม ดำรงตำแหน่ง ผู้ใหญ่บ้านหมู่ ๔ นายไสว กาสีรัตน์ ดำรงตำแหน่ง ผู้ใหญ่บ้านหมู่ ๘ นายจันทร์ ทิพย์วรรณ และ นายพายงาม นินทภา ดำรงตำแหน่ง สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล หมู่ ๔ นายประสงค์ ศรีวาลม และนายพันตรี บุญเกิด ดำรงตำแหน่ง สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบลหมู่ ๘

๑๐. ความสัมพันธ์ของคนในชุมชนและกลุ่มชุมชน

ระบบเครือญาติใน ด้านระบบอุปถัมภ์ ระบบกลุ่มการช่วยเหลือกัน และระบบกลุ่มทางเศรษฐกิจ สมาชิกในชุมชนบ้านแต้ส่วนใหญ่มีความเกี่ยวพันทางเครือญาติบางครั้งที่รับเขยหรือสะใภ้เข้าบ้าน การแต่งงานต่างถิ่น ความสัมพันธ์ทางเครือญาตินั้นยังมีความแน่นแฟ้น มีการช่วยเหลือกันในชุมชนโดยเฉพาะการช่วยเหลือเมื่อมีงานบุญประเพณี งานศพ งานแต่งงาน ส่วนความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจมีการแลกเปลี่ยนอาหารเครื่องใช้ กันในชุมชนแต่ก็อาศัยเงินตราเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยน

การจัดการความสัมพันธ์และการจัดการกลุ่ม บ้านแต้การจัดตั้งกลุ่มส่งเสริมกิจกรรมชุมชนแบบต่างๆ เช่น กลุ่มส่งเสริมหัตถกรรมทอผ้า กลุ่มปลูกเห็ด กองทุนส่งเสริมกลุ่มส่งเสริมการเกษตร กลุ่มต่างๆเหล่านี้ยังดำเนินกิจกรรมได้ผลตามลำดับ

๑๑. ปัญหา ความขัด แย้งและการช่วยเหลือ ปัญหาความขัดแย้งและการช่วยเหลือ ประเด็นนี้มีน้อยเนื่องจากความแย้งเป็นเพียงการทะเลาะวิวาทกันตามงานประเพณี สาเหตุเกิดจาการดื่มเหล้าเมาส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นความขัดแย้งมี ๑- ๒ คู่เท่านั้น การช่วยเหลือโดยผู้อาวุโสเข้ามาระงับเหตุโดยการไกล่เกลี่ย

๑๒. ระเบียบ ข้อปฏิบัติ กฎเกณฑ์ของชุมชน กฎระเบียนส่วนใหญ่อาศัยหรืออิงกับกฎหมายบ้านเมือง ทั้งคดีทางแพ่งและอาญา แต่ก่อนที่จะถึงแต่ก่อนจะถึงขั้นนี้ ก็ผ่านการไกล่เกลี่ยของระบบเครือญาติหรือผู้อาวุโสในชุมชนมาแล้ว ส่วนข้อปฏิบัตินั้นเป็นศีลธรรมทางศาสนา และการนับถือผีปู่ตา เช่น ห้ามฆ่าสัตว์ใหญ่หรือสัตว์ ๔ เท้า เช่น วัว ควาย หมู ในหมู่บ้าน กฎเกณฑ์อีกอย่างหนึ่งคือห้ามตัดไม้ในป่าสงวนของหมู่บ้านเว้นแต่เป็นต้นไม้ที่ตายแล้ว การจัดการความขัดแย้ง ความผิดบางครั้งขบวนการไปเสร็จสิ้นที่ สถานีตำรวจหรือศาล บทลงโทษว่ากล่าวตักเตือน ปรับไหม

๑๓. ทรัพยากรธรรมชาติ การจัดการ และระบบกรรมสิทธิ์

พื้นดิน พื้นที่เป็นดินร่วนปนทราย เป็นพื้นที่ทำการเกษตร ๑๐๑๒ ไร่ ที่นา ๗๓๐ เป็นที่สวน ๒๐๐ ผลิตข้าวได้ประมาณ ๒๖๐ เกวียน ใช้บริโภคในครัวเรียนและจำหน่ายเป็นสินค้า ในด้านการถือครองที่ดินเป็นกรรมสิทธิ์ พื้นที่ในการทำนาของหมู่บ้านที่ชาวบ้านมีกรรมสิทธิ์ประมาณ ๗๓๐ ไร่ เฉลี่ยการถือครองที่ดินระหว่าง ๑-๕ ไร่ มี ๖ ครัวเรือน ๖-๑๐ ไร่ ๔๕ มีครัวเรือน ๑๒-๒๐ ๑๕ มีครัวเรือน ๒๑-๕๐ ๖ มีครัวเรือน ๕๐ ไร่ขึ้นไป มี ๓ มีครัวเรือน ที่ดินบางส่วนได้แบ่งขายและจำหน่ายให้นายทุน

แหล่งน้ำ มีหนองหนึ่งแห่งคือ หนองแต้ ใช้ในการทำการเกษตรและหาปลา มีระบบน้ำประปา ที่เก็บน้ำฝน มีบ่อน้ำ ๕ แห่ง สระน้ำ ๘๒ แห่ง

ป่าไม้และป่าชุมชน ป่าไม้ชุมชนมีจำนวน ๒๐๐ ไร้ ลักษณะของทรัพยากรในป่าไม้บ้านแต้เป็นป่าเบญจพรรณ อันมีไม้ตระกูลพลวงหลัก เช่น ไม้ยาง ไม้ชาด ไม้กุง เป็นต้น นอกจากนี้แล้วมีไม้ที่เป็นกินใบได้ เช่น ผักติว ยอดอ่อนของใบกระโดน มีไม้เถา เช่น ผักสาบ เครือส้มลม พืชจำพวกหว้าน เช่น ดอกกะเจียวขาว อีลอก ป่าสงวนแห่งนี้ฤดูฝนมีเห็ดป่าที่ชาวบ้านเก็บมาเพื่อบริโภคและจำหน่ายในชุมชน การจัดการป่าและการใช้ประโยชน์ ทุกคนในชุมมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และใช้ประโยชน์จากป่า ข้อห้ามคือการตัดต้นไม้

๑๔. สภาพทางเศรษฐกิจ การประกอบอาชีพของชาวบ้านแต้ ส่วนใหญ่ยังยึดอาชีพเกษตรกรรมโดยเฉพาะการทำนาข้าว ซึ่งปลูกทั้งข้าวจ้าวและข้าวเหนียว ชาวบ้านปลูกข้าวได้ฤดูกาลเดียว อาศัยน้ำฝนเป็นหลัก เริ่มทำนาประมาณเดือนพฤษภาคม- ธันวาคม สมัยก่อนนั้นจะทำนาด้วยวิธีการดำนา แต่ปัจจุบันใช้วิธีการหว่าน สาเหตุเนื่องจากต้นทุนในการผลิตด้านค่าแรงและค่าใช้จ่าย

อื่นลดลง ประหยัดเวลาในการทำนามากขึ้น ข้อเสียที่ตามมาคือ หญ้าในที่นามากขึ้นทำให้ต้องเสียเงินซื้อยาฆ่าหญ้าส่งผลให้พืชผักที่เป็นอาหารตามท้องไร้ท้องนามีสารเคมีตกค้าง สัตว์ที่เป็นอาหารพวกปลา กบ เขียดลดจำนวนลง มีการระบาดของหนูนาทำให้เกิดโรคที่เรียกว่า โรคฉี่หนู สรุปได้ว่าอาหารตาธรรมชาติน้อยลงและเป็นพิษต้องได้จ่ายตลาดตามสถานที่จำหน่ายในเมือง ส่วนข้าวก็ได้จากการทำนา

อาชีพเสริม มีหลายอย่าง เช่น การปลูกพริก ปลูกแตงโม แตงกวา ปัญหาที่สำคัญคือขาดน้ำ เลี้ยงโคกระบือ ราคาไม่คงที่เนื่องขึ้นลงตามเศรษฐกิจ ควายในสมัยก่อนมีบทบาทในด้านการทำนาเป็นอย่างมาก แต่ปัจจุบันการใช้แรงงานจากสัตว์ลดบทบาทลงไปมากเนื่องจากมีเครื่องจักรเข้ามาแทนที่ เช่น รถไถ รถไถนาเดินตาม มีการส่งเสริมการเลี้ยงกบ ในปี พ.ศ. ๒๕๔๐ มีการส่งเสริมการเลี้ยงปลาดุกในปี พ.ศ. ๒๕๓๙ มีการส่งเสริมการปลูกแตงโมและข้าวโพด ในปี ๒๕๓๗

การลงทุน มีการลงทุนในธุรกิจขนาดย่อม โดยมีกองทุนหมู่ ต้นกองทุน ๕,๒๐๐ บาท ปัจจุบันมีเงินหมุนเวียน ๔๖,๕๖๒ บาท

การใช้แรงงาน นอกเหนือจากการใช้แรงงานเพื่อกิจกรรมทางการเกษตรส่วนครัวเรือนแล้ว ยังมีการใช้งานเพื่อรับจ้างในหมู่บ้าน เช่น รับจ้างถอนกล้า ดำนา ไถนา ก่อสร้างที่อยู่อาศัย และทำงานในตัวเมือง สิ่งที่ไม่แตกต่างจากชาวอีสานกลุ่มอื่นๆคือการเดินทางไปรับจ้างต่างถิ่นโดยเฉพาะกรุงเทพมหานคร ทำงานตามห้างร้านบริษัททั่วไป

๑๕. สภาพปัญหาของชุมชน

ด้านเศรษฐกิจบ้านแต้คงไม่แตกต่างจากสังคมอีสานกลุ่มอื่นๆ เนื่องจากสังคมอีสานได้เปลี่ยนแปลงสู่กระแสระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม การพึ่งพาธรรมชาติมีน้อย ผลผลิตทางการเกษตรอาจเท่าเดิมหรือเพิ่มขึ้นเนื่องจากมีเทคนิควิธีการใหม่ที่ช่วยเพิ่มผลผลิต สาเหตุเนื่องจากว่ามีการนำสารเคมีมาใช้ แต่ก็มีผลสะท้อนเป็นเงาตามตัวคือสภาพแวดล้อม เสื่อมโทรม เมื่อการพึ่งธรรมชาติอย่างเดิมขาดเสถียรภาพประชากรโดยเฉพาะวัยใช้แรงเดินทางไปทำงานต่างถิ่น ประเด็นอาจเกิดปัญหาทางสังคมที่ตามมาหลายอย่าง

ปัญหาทางด้านสังคมและวัฒนธรรม สังคมอีสานได้ก้าวเข้าสู่กระแสโลกาภิวัตน์ โครงสร้างทางเศรษฐกิจได้เปลี่ยนไป ผลทำให้สังคมวัฒนธรรมเปลี่ยนไปด้วย กรอบประเพณีบางอย่างที่เคยเป็นควบคุมพฤติกรรมคนในสังคมเสื่อมถอยลง เช่น ความเชื่อ การอบรมขัดเกลาจากผู้ปกครอง ประเด็นเหล่านี้บางส่วนได้รับจากการศึกษาแผนใหม่ที่ไม่สอดคล้องกับมิติทางความคิดของผู้ใหญ่ในชุมชน วัยรุ่นขาดความเชื่อถือ ตำหนิว่าความคิดล้าสมัย ปัญหาเดินทางไปทำงานต่างถิ่น ปล่อยคนแก่และเด็กอยู่ร่วมกันซึ่งวุฒิภาวะต่างกัน

โดยส่วนใหญ่แล้วเด็กจะไม่ยอมรับผู้อาวุโส ปัญหาการหย่าร้างมีสูงขึ้น นอกจากนี้แล้วยังพบว่าปัญหาสิ่งเสพติดมีเพิ่มขึ้นทำให้เป็นปัญหาอย่างมากในสังคมวัยรุ่น

ปัญหาทางด้านทรัพยากรและสิ่งแวดล้อม เป็นปัญหาสำคัญที่ชาวบ้านแต้ส่วนหนึ่งมองข้ามเนื่องจาก ความสะดวกสบายในการใช้สารเคมีในการทำการเกษตร ทำให้เกิดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะอาหารทางธรรมชาติลดน้อยลง สิ่งพบในสนามวิจัยคือการให้นายทุนจากที่อื่นมาเช่าพื้นที่เพื่อปลูกพืชในฤดูแล้ง เช่น แตงโม แตงกวา พืชเหล่านี้ใช้สารเคมีเล็งผลผลิตทำให้มีสารตกค้างในดินมาก อีกประการหนึ่งเนื่องจากวิธีการทำนาข้าวของชาวบ้านเปลี่ยนไปกล่าวคือ มีการทำนาหว่านส่วนใหญ่สิ่งที่ตามมาคือวัชพืช เมื่อหญ้าเกิดขึ้นในที่นาต่างก็ซื้อยาฆ่ามาฉีดพ่น และมีบางคนที่รับจ้างพ่นยาบางรายสุขภาพไม่ดีเสียชีวิตไปก็มี

สภาพทั่วไปของคณะหนังประโมทัย

ประวัติ

ก่อนลงมือปฏิบัติงาน กลุ่มผู้วิจัยมีความเห็นพ้องต้องกันว่าน่าที่จะได้มีการศึกษาดูงานภาคสนาม โดยได้เลือกหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ให้เป็นคณะต้นแบบที่จะมาสอนนิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพราะคณะหนังประโมทัยคณะนี้เป็นคณะหนังประโมทัยที่มีความเก่าแก่ เริ่มก่อตั้งคณะมาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๔ โดยมีนายสมร พลีศักดิ์ เป็นหัวหน้าคณะ รุ่นที่ ๓ จนถึงปัจจุบัน หัวหน้ารุ่นที่ ๒ คือ นายนวน พลคาม ได้เล่าว่า ได้รับการถ่ายทอดการเล่นหนังประโมทัย เรื่องรามเกียรติ์มาจากนายหนูชน เหิรเมฆ ชาวบ้านหนองคู่ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด (ใกล้ๆ บ้านแต้) นายนวนหัดหนังเมื่ออายุได้ ๒๓ ปี โดยนายหนูชนซึ่งแก่กว่า ๒ ปี เป็นผู้หัดให้ และเล่าให้ฟังว่า ได้วิธีการเล่นหนังมาจากอำเภอยโสธร จังหวัดอุบลราชธานี (ปัจจุบันเป็นจังหวัดยโสธร) และนายหนูชน ได้ชมการเล่นหนังประโมทัยที่วัดสระทอง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

นายหนูชนเป็นผู้มีการศึกษาดีในสมัยนั้น คือ สำเร็จการศึกษาชั้น ม. ๖ นายหนูชนจึงเขียนคำกลอน คำร้องขึ้น ร้องเป็นทำนองเสนาะเหมือนเรื่องสังข์ทอง นายหนูชน พานายประกาศ ลูกน้องของตนซึ่งเป็นคนระนาดมาหัดให้ ชาวบ้านแต้ซึ่งนายนวนเป็นหัวหน้าหัดกันที่บ้านนายนวนอยู่ ๓ คืน นายหนูชนก็ได้ถึงแก่กรรม เล่ากันว่าก่อนสิ้นใจ เพ้อถึงแต่การเล่นหนังตะลุง เพ้อหาตัวหนังปลัดตื้อและได้ยินเสียงลูกกระพรวนที่ข้อเท้าของปลัดตื้ออยู่ตลอดเวลา เมื่อสิ้นนายหนูชนแล้ว นายประกาศมือระนาดก็หัดให้กับนายนวนและชาวบ้านแต้จนเป็น นายประกาศก็แต่งงานกับชาวบ้านแต้ ตั้งรกรากอยู่ที่นี่ละเป็นหัวหน้าคณะตั้งชื่อว่า “ประกาศสามัคคี” ตามชื่อตนขึ้นมา นายประกาศมีชื่อเสียงในการเชิด

และพากย์บักป่องซึ่งเป็นตัวตลกเอกอย่างมาก ใครได้ชมแล้วต้องติดใจและเล่าขานกันต่อไป ทำให้ทางคณะมีชื่อเสียงในจังหวัดร้อยเอ็ดมาก

ช่วงที่นายประกาศยังมีชีวิตอยู่นั้น นายนวนเล่นเป็นตัวพระรามและนางสีดา เพราะเป็นผู้ที่มีเสียงดี ร้องได้ไพเราะน่าฟัง เมื่อนายประกาศเสียชีวิตลง (อายุได้ ๕๗ ปี) นายนวนจึงเป็นหัวหน้าคณะต่อมา เรื่องที่คนนิยมมากที่สุดคือ ศึกไมยราพ เพราะเป็นตอนที่ตื่นเต้น มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ และที่สำคัญคือ มีตัวตลกมากและตลกก็แทรกเข้ากับเรื่องราวหลักได้อย่างสนิทแนบเนียน ประเด็นนี้อาจทำให้คณะหนังประโมทัยได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ด้วยเหตุผลที่คณะประกาศสามัคคี มีความเก่าแก่ มีการสืบทอดหัวหน้าคณะมาถึง ๓ รุ่นทำ และสมาชิกปัจจุบัน มี ๑๑ คนดังนี้

๑. นายสมร พลีศักดิ์ เชิดหนัง (หัวหน้าคณะ)

๒. นายสมาน พลคาม เชิดหนัง

๓. นายประมูล ศรีบุตร เชิดหนัง

๔. นายสำรวย พลีศักดิ์ เชิดหนัง

๕. นายสุนทร พลีศักดิ์ ระนาด

๖. นายสวาท กินะเซ็ง กลอง

๗. นายอุไร เวียงสิมา หมอลำ

๘. นางจินตนา หมอลำ

๙. นายโอภาพ เบส

๑๐ นายข่อ คีย์บอด

๑๑. นายแมว กลองชุด

จากการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงมายาวนานจนมีชื่อเสียงถึงขั้นได้ได้เผยแพร่ผลงานพอสังเขปดังนี้

ปี พ.ศ. ๒๕๒๙ ทำการแสดงในงานการท่องเที่ยวประเทศไทยที่สวนอัมพร กรุงเทพฯ

ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ บันทึกเพื่อออกรายการชีพจรลงเท้า สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง ๗

ปี พ.ศ. ๒๕๓๒ แสดงในงานแม่ฟ้าหลวง ณ เขาพนมรุ้ง อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์

ปี พ.ศ. ๒๕๓๓ แสดงในงานรามเกียรติ์นานาชาติ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

ปี พ.ศ. ๒๕๓๔ แสดงในงานสมบัติอีสานใต้ วิทยาลัยครูบุรีรัมย์

ปี พ.ศ. ๒๕๔๑ บันทึกเทปออกรายการบ้านเลขที่ ๕ สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง ๕

ปี พ.ศ. ๒๕๔๒ แสดงในงานพระพิฆเนศวร วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด และรับโล่ห์จาก อธิบดีกรรมศิลปากร

ปี พ.ศ. ๒๕๔๓ แสดงในงานสืบสานวรรณศิลป์ สถาบันราชภาฏ จังหวัดมหาสารคาม

- บันทึกเทปรายการโลกสีน้ำเงินทางสถานีโทรทัศน์ ไอทีวี
- บันทึกเทปรายการภูมิปัญญาไทย ช่อง ๙ อ.ส.ม.ท.

ปี พ.ศ. ๒๕๔๕ บันทึกการแสดงให้กับ บริษัท แกรมมี่ เพื่อจำหน่ายทั่วประเทศ

ปี พ.ศ. ๒๕๔๖ ร่วมโครงการนำวัฒนธรรมและอัตลักษณ์มาเป็นกระบวนการในการคุ้มครองสิทธิเสรีภาพและไกล่เกลี่ยระงับข้อพิพาท ของกระทรวงยุติธรรม

อีกประการหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยเลือกคณะหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด เป็นต้นแบบสนามวิจัยก็คือ บ้านแต้อยู่ห่างจากมหาวิทยาลัยมหาสารคามเพียง ๖๘ กิโลเมตร มีทางหลวงแผ่นดินตัดผ่านจึงทำให้เดินทางไปได้สะดวกต่อศิลปินพื้นบ้านที่จะเดินทางมาสอนที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

หลังจากลงศึกษาดูงานภาคสนามแล้วก็ได้นัดหมายกับหัวหน้าคณะให้เขียนต้นฉบับบทพากย์เจรจาของหนังประโมทัย เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพ โดยใช้เวลาเขียนต้นฉบับ ๒ สัปดาห์ จากนั้นผู้วิจัยก็ได้นำมาจัดพิมพ์และถ่ายเอกสารออกเป็นหลายชุดตามจำนวนผู้แสดงและนักดนตรี โดยทุกคนจะต้องได้รับบทหนังที่จะแสดงเหมือนกันหมด เพื่อจะได้เข้าใจถึงเรื่องราวและบทบาทของตัวละครทั้งหมด นักดนตรีก็ต้องดูบทไปด้วย จะได้รู้ว่าตอนไหนบรรเลงเพลงอะไร

ทัศนะคติของคณะหนังประโมทัยและกลุ่มร่วมผู้ร่วมวิจัย

จากการประชุมเสวนาภายในกลุ่มผู้ร่วมวิจัยได้แสดงทัศนคณะที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยหลายด้านประกอบด้วยทัศนคติด้านคุณค่าของศิลปะการแสดงหนังประโมทัย ทัศนคติด้านการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย ทัศนคติด้านการปรับปรุงการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย ทัศนคติด้านการสร้างองค์กรและเครือข่ายขององค์กรศิลปะที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดง รายละเอียดด้านต่าง ๆ มีดังนี้

ด้านคุณค่าของศิลปะการแสดงหนังประโมทัย สมาชิกและกลุ่มผู้ร่วมวิจัยเห็นว่าการแสดงหนังประโมทัย เป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรมีแนวทางในการอนุรักษ์ที่ชัดเจน การแสดงหนังได้สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาหลายอย่าง เช่น ภูมิปัญญาในการใช้วัสดุที่หาได้ง่ายมาสร้างให้เกิดงานศิลปะที่สูงเช่น การนำหนังวัวมาติดเป็นตัวละครต่าง ๆ ในเรื่อง ซึ่งมีเทคนิควิธีการที่ดีมาปรับใช้เฉพาะการไม่ว่าจะเป็นการติดหนังการฟอกหนัง การสับลายหนัง การระบายสี ตลอดกลไกต่าง ๆ เช่น การทำให้ตัวหนังเคลื่อนไหวโดยอาจวิธีการชักโดยคันชักเพื่อให้ปากของตัวละครขยับตามบทพากย์ วิธีการทำให้

อวัยวะของตัวหนังเป็นท่อน ๆ ร้อยเรียงเชือกทำให้ตัวหนังเคลื่อนไหว ได้ตามส่วนที่ต้องการเพื่อเป็นการสมบทบาทในการดำเนินเรื่อง

ในด้านโรงหนังใช้วัสดุที่หาได้ง่ายต้นทุนต่ำเมื่อเทียบกับการลงทุนด้านการแสดงอย่างอื่น ๆ การลงทุนของหนังจะถูกกว่า ส่วนประกอบคือจอหนังเป็นผ้าด้ายดิบที่หาได้ในท้องถิ่นนำมาเย็บมือหรือเย็บด้วยจักร โครงของจอแต่ก่อนเป็นไม้ไผ่ ปัจจุบันเปลี่ยนจากไม้เป็นเหล็ก แท่นเสียบตัวหนังยังคงใช้ต้นกล้วยเช่นเดิม

คนตรีประกอบเป็นคนตรีพื้นบ้านและคนตรีที่ได้รับอิทธิพลทางภาคกลางเข้ามาประสมประสานอย่างลงตัว มีการนำแสดงสมัยนิยม ใช้ร้องและบรรเลงตามโอกาสที่เหมาะสม

ส่วนประพันธ์ ของการดำเนินเรื่อง ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ส่วน แบ่งออกเป็นของตัวพระและบทตลก โดยเฉพาะบทร้องของตัวพระเป็นคุณค่าที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมภาคกลางและอีสาน ทำเสียงที่พากย์เสน่ห์เกิดจากการสำเนียงภาษากลางและอีสานผสมกัน

เหล่านี้เป็นคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย ซึ่งผลทางวัฒนธรรมอันเกิดจากภูมิปัญญาชาวบ้านเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นที่ควรนำมาอนุรักษ์ให้คงอยู่ด้วยวิธีการที่ถูกต้องเหมาะสมต่อไป

ทัศนคติด้านการถ่ายทอด

ด้านการถ่ายทอดนั้นคณะหนังประโมทัยและกลุ่มผู้เข้าร่วมกิจกรรมการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมได้ทัศนะออกเป็นสองแนวทางคือ กลุ่มคณะหนังประโมทัย มองการถ่ายทอดการแสดงเป็นสิ่งที่จำเป็นวิธีการถ่ายทอดแบบปากต่อปาก ไปพร้อมกับการเชิดหนังวิธีการนี้ดีสำหรับผู้ฝึกมีเวลามากพอในการฝึกซ้อมต่อเหนือออกจากครูไปแล้วอาจลืมบทได้เพราะไม่มีสิ่งบันทึกความทรงจำ

ทัศนคติที่สองคือผู้ร่วมกิจกรรมการวิจัยเป็นนิสิตและคนรุ่นใหม่ในหมู่บ้านมองการถ่ายทอดแบบเก่าเป็นสิ่งที่ดีแต่ใช้เวลามากต้องฝึกอยู่กับครูในสถานที่นั้นตลอดระยะเวลา ควรมีการปรับปรุงโดยใช้สื่อแบบต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องและจะต้องมีการซ้อมในบทบาทจริงเป็นช่วง ๆ จนสามารถแสดงได้

ทัศนคติด้านการปรับปรุงวิธีการถ่ายทอด

สมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมการวิจัยมองการการปรับปรุงวิธีการถ่ายทอดเป็นสิ่งจำเป็นเนื่องจากปัจจุบันเวลาในการศึกษาเรื่องเหล่านี้มีน้อย เพราะต้องประกอบสัมมาอาชีพและเล่าเรียนแขนงวิชาอื่น ๆ ดังนั้นการเรียนหนังจึงต้องมีวิธีการเรียนรู้นอกระยะเวลาที่ฝึกซ้อมกับครู เช่นการสร้างสื่อ

อิเล็กทรอนิกส์ เช่น วิดีโอ การบันทึกเสียงแบบเอ็มพี ๓ แบบวินโดมีเดียร์ การสร้างบทหนังเป็นตอน ๆ ซึ่งจะสอดคล้องกับสื่อและควรมีการประเมินเป็นช่วง ๆ เพื่อปรับปรุงวิธีการเรียนรู้ให้สัมฤทธิผลมากที่สุด

ทัศนคติด้านการสร้างองค์กรและเครือข่ายศิลปะการแสดง

ทัศนคติในด้านนี้สมาชิกมีส่วนร่วมวิจัยมองว่าการสร้างเครือข่ายในการติดต่อประสานเป็นสิ่งที่จำเป็นเพราะปัจจุบันการแสดงหนังประโมทัยไม่เป็นเพียงการหารายได้เสริมเท่านั้น แต่การแสดงหนังอาจก้าวไปสู่เวทีอื่นหรือวงการอื่น เช่น การเข้าไปมีบทบาทในการเผยแพร่วัฒนธรรมโดยองค์การทางวัฒนธรรมทั้งภายในประเทศและนอกประเทศ วงการการศึกษาทุกระดับ ระดับประถมศึกษาและมัธยม ซึ่งมีหลักสูตรท้องถิ่นเป็นที่รองรับในส่วนของอุดมศึกษาบางแห่งเป็นวิชาเอก จึงจำเป็นต้องมีการจัดองค์ความรู้เพื่อเสริมให้นิสิตนักศึกษาด้วยประเด็นที่เสนอมาดังกล่าว กลุ่มผู้ร่วมวิจัยจึงเสนอให้มีการพัฒนาเครือข่ายด้านการแสดงหนังประโมทัยอาจมีหลายแบบคือ

๑. จัดตั้งสมาชิกในสถานศึกษาทำหน้าที่ประสานข้อมูลข่าวสารเป็นระยะ

๒. รวบรวมข้อมูลของคณะหนังประโมทัย อาจประกอบด้วยระเบียนประวัติที่อยู่ที่สามารถติดต่อ

๓. รวบรวมข้อมูลพื้นฐานด้านแสดงของแต่ละคณะเช่น รูปแบบการแสดงของแต่ละคณะ อาจใช้ประโยชน์ในด้านการติดต่อระหว่างผู้ว่าจ้างและทางคณะสร้างทางเลือกให้แก่ผู้ว่าจ้างและคณะหนัง

๔. การเผยแพร่ข้อมูลกับสื่อต่าง ๆ เช่น สิ่งพิมพ์การเผยแพร่ออกอากาศวิทยุโทรทัศน์ ตลอดจนเผยแพร่ทางอินเตอร์เน็ท โดยศูนย์ประสานงาน

ทั้งนี้การสร้างเครือข่ายอาจมีศูนย์ประสานงานหลักเพื่อเกิดความคล่องตัวในการประสานงานเพื่ออำนวยความสะดวกให้แก่สมาชิกและผู้ที่สนใจทั่วไปได้รับทราบข้อมูลข่าวสารที่ทั่วถึงกัน

ระยะดำเนินการวิจัย (Research phase)

ในระยะดำเนินการวิจัย (Research Phase) มีขั้นตอนสำคัญในการปฏิบัติงาน ๗ ขั้นตอน คือ การกำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่ม การกำหนดภาระหน้าที่ การกำหนดงานหลักที่ต้องปฏิบัติ การกำหนดเป้าหมายของกลุ่ม การกำหนดยุทธศาสตร์ในการดำเนินงาน การลงมือปฏิบัติ และการประเมินผล เป็นการทำงานร่วมกันระหว่าง ผู้เรียน (นิสิตนักศึกษา) ผู้สอน (ศิลปินพื้นบ้าน) และกลุ่มผู้วิจัย ผลการศึกษาปรากฏดังนี้

การกำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่ม

กลุ่มผู้วิจัยได้ประสานงานกับศิลปินพื้นบ้านหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคีจัดให้มีการประชุมเสวนาที่ห้องปฏิบัติการดนตรีพื้นบ้าน กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อระดมความคิดกำหนดวิสัยทัศน์ จุดมุ่งหมายและทิศทางในการทำงาน ในการประชุมผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นความจำเป็นที่ต้องสร้างเครือข่ายความเข็มแข็ง และกระบวนการถ่ายทอดของการแสดงหนังประโมทัยจากศิลปินพื้นบ้านสู่เยาวชนในสถานศึกษา เพื่อความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์

จากประเด็นปัญหากลุ่มได้ร่วมกันกำหนดวิสัยทัศน์ในการดำเนินการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมเพื่อสืบทอดศิลปะการแสดงหนังประโมทัย และได้กำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่มดังนี้คือ

"นิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านร่วมกับศิลปินพื้นบ้าน หนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด สามารถฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัยภายใต้ชื่อคณะหนังประโมทัย คณะศิลป์อีสาน จนสามารถออกแสดง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพได้เองจนจบครบสมบูรณ์"

ตาราง ๑ การกำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่มผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในด้านการสะท้อนปัญหาและการแก้ปัญหา

ประเด็นปัญหา	สภาพปัญหา	แนวโน้มแก้ปัญหา	ผลที่พึงปรารถนา
๑. การจัดสรรเวลาในการฝึกซ้อมรมของกลุ่ม	เนื่องจากผู้ร่วมวิจัยมีทั้งชาวบ้านและนิสิต จึงมีเวลาว่างไม่ตรงกัน	เน้นหนักให้ชาวบ้านเป็นจัดสรรเวลาควรเป็นตอนของวันหยุด	หวังให้มีเวลาในการฝึกซ้อมที่แน่นอน
๒. การแบ่งภาระหน้าที่และบทบาทของสมาชิก	ความถนัดของแต่ละบุคคลต่างกันในบทบาทภาระหน้าที่อาจต่างกัน	จัดแบ่งภาระหน้าที่ให้เหมาะสมกับตัวบุคคลโดยให้เลือกตามความสมัครใจ	ความลงตัวของบทบาทภาระของสมาชิกฝึกซ้อมในกลุ่มเพื่อให้การฝึกซ้อมเป็นไปอย่างราบรื่น
๓. การเรียนการสอนไม่ครบตามกระบวนการถ่ายทอด	การฝึกซ้อมหนังประโมทัยแต่ก่อนอาศัยวิธีการท่องจำปากต่อปากต้องใช้เวลานาน	ผลิตสื่อแบ่งบทบาทหรือภาระงานออกเป็นส่วนสร้างอิเล็กทรอนิกส์เข้ามาช่วยกระบวนการเรียนรู้	มีสื่อการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพสามารถใช้ในการฝึกซ้อมได้ดี
๔. การปรับปรุงวิธีการ	การฝึกซ้อมไม่เป็น	มีการปรับกลวิธีตาม	มีความก้าวหน้าในการ

ฝึกซ้อม	ตามความคาดหวังที่วางไว้	ปัญหาที่เกิดขึ้นทดลองเพื่อหาแนวทางการเปลี่ยนแปลง	เรียนรู้มีกลวิธีที่เหมาะสมสามารถปรับไปตามสภาพปัญหาที่เกิดขึ้น

การกำหนดภาระหน้าที่

ภายหลังจากได้วิสัยทัศน์ของกลุ่มแล้ว ได้มีการกำหนดภาระหน้าที่ของกลุ่ม โดยวิธีการแบ่งออกเป็นกลุ่มย่อย ในแต่ละกลุ่มย่อยจะกำหนดภาระหน้าที่ของแต่ละฝ่ายดังนี้

๒.๑ ฝ่ายผู้ฝึกสอน ได้แก่ ศิลปินพื้นบ้านหนังประโมทัยและอาจารย์ที่ปรึกษา (กลุ่มวิจัย) มีหน้าที่ทำกำหนดการสอน แผนการสอน ตลอดจนสร้างสื่อประกอบการสอน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้รวดเร็วและสะดวกขึ้น เช่น การจัดทำบทหนังประโมทัย ทั้งการร้องและเจรจา

๒.๒ ฝ่ายผู้เชิดผู้พากย์หนัง ได้แก่ นิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านจำนวน ๑๒ คน มีหน้าที่ฝึกร้อง ฝึกเชิด ตัวหนังให้มีท่วงทำนองการร้องและการชักเชิดตัวหนังใกล้เคียงกับศิลปินพื้นบ้านมากที่สุด

๒.๓ ฝ่ายนักดนตรี ได้แก่ นิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านจำนวน ๒๐ คน มีหน้าที่ฝึกหัดการเล่นดนตรีประกอบการแสดงหนังประโมทัย ซึ่งมีทั้งระนาดเอก และพิณ แคน อีสาน บรรเลงให้สอดประสานกับการขับร้องและการชักเชิดตัวหนัง

การกำหนดงานหลักที่ต้องปฏิบัติ

หลังจากขั้นตอนของการดำเนินภาระหน้าที่แล้ว กลุ่มได้ทำการกำหนดงานหลักที่ต้องปฏิบัติ ซึ่งเป็นการแบ่งคนออกตามความถนัด เช่น คนเชิด คนพากย์ตัวพระ ตัวลิง ตัวยักษ์ ต้องเลือกคนที่เสียงดี และเหมาะสมกับตัวละคร ตัวตลกจะต้องมีไหวพริบดี มีบุคลิกที่เหมาะสมกับตัวละคร คนเล่นดนตรีก็แบ่งกลุ่มออกฝึกปฏิบัติโดยเฉพาะมือระนาดต้องหัดตีเชิด ตีเพลงประกอบการออกรูปฤาษี (เพลงออกแขก) เพลงออกปลัดตื้อเพื่อบอกเรื่องราวที่จะทำการแสดง ตลอดจนเพลงประกอบการเต้นโชว์ของนางระบำ เป็นต้น ส่วนนิสิตนักศึกษาที่เหลือก็ให้เข้ากลุ่มผู้สร้างโรงหนังและจอหนังต่อไป

การกำหนดเป้าหมายของกลุ่ม

กลุ่มสมาชิกที่ร่วมการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมเพื่อถ่ายทอดศิลปะการแสดงหนังประโมทัยในครั้งนี้มีเป้าหมายมากสูงสุด ในการดำเนินงานให้ผู้เรียนสามารถแสดงหนังประโมทัยได้เป็นอย่างดีตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย โดยใช้ระยะเวลาในการฝึกหัด ๓ เดือน ตามแผนการสอนที่ผู้วิจัยและศิลปินพื้นบ้านร่วมกันกำหนดขั้นตอนมา

การกำหนดยุทธศาสตร์ในการดำเนินงาน

เมื่อกำหนดเป้าหมายในการดำเนินงานแล้ว กลุ่มได้ร่วมกันกำหนดยุทธศาสตร์ในการทำงาน เพื่อให้บรรลุตามเป้าหมายโดยยุทธศาสตร์สำคัญ คือ การร่วมมือกัน สามัคคีกันของทุกฝ่ายโดยจะร่วมกันฝึกซ้อม ร่วมกันแก้ไขปัญหาจนกระทั่งกิจกรรมสำเร็จลุล่วง โดยทุกคนที่ร่วมโครงการให้คำมั่นว่าจะยึดหลักของการฝึกทักษะ การทำซ้ำ เพื่อให้เกิดความชำนาญและแก้ไขข้อบกพร่องตามคำแนะนำของศิลปินพื้นบ้าน ผู้สอน และอาจารย์ที่ปรึกษาอย่างเคร่งครัด จะไม่ย่อท้อต่อความล้มเหลวที่อาจเกิดขึ้นในระหว่างการฝึกปฏิบัติ จนสามารถปฏิบัติได้ดีถูกต้องถึงขั้นสามารถออกแสดงได้ด้วยตนเอง

การลงมือปฏิบัติ

หลักจากที่ได้กำหนดเป้าหมายและยุทธศาสตร์ในการทำงานแล้ว คณะทำงานประกอบด้วยนิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน ศิลปินพื้นบ้าน คณะประกาศสามัคคีและกลุ่มผู้วิจัย ได้เริ่มการวางแผนตารางการปฏิบัติงานเพื่อให้กิจกรรมปฏิบัติงานสอดคล้องกับความเป็นไปได้ของระยะเวลา ทั้งนี้ผู้ที่เกี่ยวข้องทุกคนได้พิจารณาร่วมกันทำให้ได้ตารางการปฏิบัติงานดังนี้

กิจกรรม	ปี พ.ศ. ๒๕๔๙	ปี พ.ศ. ๒๕๕๐	ผู้ปฏิบัติ
๑.การเขียนบทหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพ ๒.ขั้นตอนการปฏิบัติ ๒.๑ การสร้างโรงและจอหนัง ๒.๒ การคัดเลือกผู้แสดง ๒.๓ การฝึกหัด ๒.๔ การแสดง ๓. การบันทึกการแสดงออกมาในรูปแบบวีดีทัศน์			กลุ่มผู้วิจัย กลุ่มผู้วิจัยและศิลปินพื้นบ้าน หนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี

เมื่อได้จัดทำตารางปฏิบัติการเรียบร้อยแล้ว ทุกฝ่ายได้เริ่มดำเนินการตามแผนการปฏิบัติงานที่วางไว้ดังนี้

การเขียนบทหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพ

ผู้ที่รับหน้าที่เขียนต้นฉบับบทหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพ ของคณะประกาศสามัคคี คือนายสมร พลีศักดิ์ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคีคนปัจจุบันโดยเรียบเรียงบทหนังทั้งหมดและนำมาจัดพิมพ์แบ่งเป็นตอนเพื่อใช้ในการฝึกปฏิบัติ

ขั้นตอนการปฏิบัติ

การสร้างโรงและจอหนัง

ปัจจุบันจะใช้โครงสร้างหลักเพราะสะดวกใน การติดตั้งและเคลื่อนย้าย ในเวลาอันรวดเร็ว ด้านหน้าของโรงใช้ผ้าทึบกั้นให้สูงในระดับหน้าอกของผู้ใหญ่ เพื่อไม่ให้ผู้ชมมองเห็นผู้แสดงที่อยู่ข้างใน เหนือขึ้นมาจะมีผ้าจอสีขาวขอบสีดำเหมือนจอภาพยนต์แต่ขนาดเล็กกว่าคือกว้าง ๑.๕๐ เมตร ยาว ๓.๔ เมตร ขึงตึงขึ้นไปด้านบน ที่ใต้จอด้านในวางต้นกล้วยไว้สำหรับปักตัวหนัง แหล่งกำเนิดแสงซึ่งอยู่ด้านหลังจออาจจะเป็นหลอดไฟ ๒๐๐ วัตต์ หรือหลอดสปอตไลท์ก็ได้

การคัดเลือกผู้แสดง

คนเชิดและคนพากย์หนังประโมทัยเป็นคนๆ เดียวกันเสมอ คือ ถ้าผู้เชิดหนังตัวใดก็ต้องพากย์เป็นตัวนั้นด้วย ในบางฉากมีตัวละครออกมาแสดง ๓ – ๔ คน ตามไปด้วย ผู้เชิดตัวพระตัวยักษ์และตัวลิงต้องเป็นผู้ที่มีนำเสียงที่ดีไพเราะ ผู้พากย์ตัวตลกต้องเป็นผู้ที่มีอารมณ์ขบขันและมีไหวพริบปฏิภาณที่ดี เพราะตัวตลกในหนังประโมทัยถือว่าเป็นตัวที่เด่นที่สุดในการแสดงก็ว่าได้ ในปัจจุบันคณะหนังประโมทัยมุ่งเน้นแสดงเฉพาะตลก เรื่องดำเนินไปเพียงเพื่อให้ตัวตลกได้เปลี่ยนฉากแสดงออกไปเรื่อยๆ เท่านั้น มีตลกมาแทรกมากกว่าเรื่องที่มีอยู่เดิม นอกจากนี้ตัวตลกต้องสามารถลำเต้ยได้หลายกลอน เพราะตัวตลกมักเดินกลอนด้วยทำนองลำเต้ยชนิดต่างๆ เช่น เต้ย (ธรรมดา) เต้ยโขงและเต้ยพม่า เป็นต้น

การฝึกหัด

การฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัยนั้นก็หัดไปตามขนบในการแสดงหนังประโมทัย ซึ่งมีขั้นตอน ตามลำดับดังนี้คือ การเตรียมพร้อม การไหว้ครู การโหมโรง การประกาศบอกเรื่องราวที่จะแสดง การเชิด การดำเนินเรื่องราว และการจบการแสดง ดังจะเห็นได้กล่าวตามลำดับต่อไป

การเตรียมพร้อม

เมื่อคณะหนังประโมทัยเข้าไปในโรงหนังเรียบร้อยแล้ว ก็จะจัดวางอุปกรณ์ในการแสดงต่างๆ เช่น เครื่องดนตรี เครื่องเสียง เอาหนังออกจากหีบแล้วเสียบกับต้นกล้วยเพื่อเตรียมแสดง ซึ่งนิสิตนักศึกษาฝึกหัดให้เข้าใจและทำซ้ำให้ชำนาญ

การไหว้ครู

หัวหน้าคณะนำไหว้ครู ลูกวงนั่งล้อมประนมมือ หัวหน้ายกคาย กับรูปพระฤาษีขึ้นป่าว สักเคอัญเชิญเทวดาให้มาช่วยคุ้มครอง และบันดาลให้การแสดงในคืนนั้นประสบความสำเร็จ และเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชม คายหรือเครื่องไหว้ครูประกอบด้วย ขัน ๕ (ดอกไม้ห้าคู่) เงิน ๖ บาท สุรา ๑ ขวด และบุหรี่ ๑ ซอง เมื่อหัวหน้าคณะไหว้ครูเสร็จแล้วก็จะรินเหล้าแจกจ่ายให้ลูกวงทุกคนดื่มกันจนทั่วถึง การไหว้ครูแบบนี้เป็นพิธีกรรมก่อนการแสดงที่ทุกคณะต้องทำ

เมื่อเริ่มทำการแสดงแล้ว ต้องไหว้ครูในการแสดงหรือไหว้ครูในจออีกครั้ง โดยการออกพระฤาษี และตัวแสดงทั้งหมดและร้องไหว้ครูในจออีกครั้ง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงไปด้วย

การโหมโรง

เมื่อเสร็จพิธีไหว้ครูทางหลังโรงแล้ว ทุคนในคณะก็แยกย้ายกันประจำหน้าที่ของตนเอง ทั้งนักดนตรีและผู้เชิด การโหมโรงเป็นการลำทางยาวประกอบแคนด้วยบทกลอนต่อไปนี้

"ฟังคติบทนั้นหมอลำลั่นทันสมัยโอ้ยเดนอให้ ๔ กใจของคนผู้บ่นหาทุกแลงเช้า ศัทธาเคยแถมเหล้าเซาลำแถมข้าวห่อ มื้อนี้หละคุณพ่อหมอลำชายลำจำให้ได้ ดอกถิ่นเนา ส่งเสียงลำนำมาฝากใจหมู่เจ้าพี่น้องเก่าชาวอีสาน บ่อนเคยไปลำงานผ่านมาแต่ปีแล้ว พี่น้องแถวทางพุ้นเขตนาดูนนาเชือก ออกตามคำเรียกร้องหนองสองห้องได้ท่องลำ พี่น้องทางฝ่ายก้ำบ้านไผ่เมืองพลเป็นจั่งได๋นอ ฝนหรือไฮนาตายแล้ว บ้านหนองแสงแวงน้อยผู้สาวคอยถ่าเป็นกลุ่ม แถวน้ำตกชัยภูมิชุมหมู่สาวอ่าว นั้นแม่นฝันพ้อพี่บ่นอ แถวอำเภอแก่งค้อข้าวงามบ่ฝนเทียว แถวภูเขียงภูเวียงคงจื่อเสียงจำแท้ เมืองชุมแพบ่อนคนแหน่น ฝากเสียงลำมาเป็นแฟนหยังแขนไว้อยู่คือเก่า กิ่งโนนสังผานกเค้าบ่อนเคยเข้าแล้วเที่ยวจร แถวบ้านหนาดบ้านต้อนเขตขอนแก่นกาฬสินธุ์ คงได้ยินพี่ชายลำส่งกระจายมาบ้าง เดียวนี้ปักหลักสร้างทางลำบ่เลิกหล่าย อาจารย์ชุมเดชเป็นผู้แต้มเขียนกลอนให้ส่งประจำ ขอบอกแฟนเดอทุกก้าวงลำอยู่สารคาม พวกกระผมลงทุนเฮ็ดเจ็ดหมื่นปายทั้งลำเรื่อง เปลี่ยนจากการลำเพลินหรือสิฟังลำเรื่อง คนดังหลายหัวเมืองอย่าลืมเอิ้นดอกคนจ่อย เบิ่งหนังตะลุงคณะน้อยอย่าเอิ้นดอกหมู่หลาน เบิ่งหนังจอท้อบ้านอย่าหมู่ผู้มีกรรม อย่าสะลืมประโมทัยของเก่าเฮาเดอป้า ตามได้นำฮอยตาตางได้นำฮอยเฒ่าของเฮาเอยสืบฮอยปู่ คณะศิลป์อีสานหยังต่อสู่ผู้ได๋สู้ให้ซ่อย

มอง สู่มื้อนี้กำลังแอบลูกน้องสืบต่อเดอหลานเหลน สาธุเดอให้เสียงดังคือกลองเพลยามต่อยตี้เดอดังก้อง แฟนผู้มาฟังร้องฉลองงานพระคุณท่าน คราวนี้บุญสมภารหมอลำพอนอสำนี้ ให้ลองชี้แม่นป่องแปวเดละนาย นั้นละน้า"

การประกาศบอกเรื่องโดยหัวหน้าคณะ

เมื่อลำทางยาวโหมโรงจบลงแล้ว ระนาดบรรเลงเพลงเชิดจบลง หัวหน้าคณะจะประกาศกล่าวสวัสดีแก่ผู้ชม บอกเรื่องและตอนที่จะทำการแสดงคือเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพ โดยพูดเป็นภาษาไทยภาคกลาง เสร็จแล้วระนาดบรรเลงเชิด

การออกรูป

หลังจากประกาศบอกเรื่องเสร็จก็ออกรูปฤาษี ออกรูปปลัดตื้อ ออกรูปนางระบำเต้นโชว์ และออกรูปตัวแสดงทั้งหมดเป็นเบื้องต้น เมื่อประกาศเกริ่นการแสดงหรือบอกเรื่องที่จะทำการแสดงแล้วก็เป็นการไหว้ครูในจอหรือไหว้ครูในการแสดงนั่นเอง หัวหน้าคณะจะเชิดรูปพระฤาษีออกมา คนตรีบรรเลงเพลงออกแขกประกอบการเชิดพระฤาษีไปตามจังหวะเพลง ซึ่งเป็นการไหว้ครูบาอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย และขออัญเชิญคุณพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ให้มาช่วยให้การแสดงดำเนินไปได้ด้วยดี ต่อจากนั้นก็เป็นการ คารวะผู้ชม ตลอดจนขออภัยต่อผู้ชม หากจะมีการผิดพลาดประการใดขึ้นระหว่างการแสดง หัวหน้าคณะก็จะเชิดรูปพระฤาษีออกมา ตั้งนะโม ๓ จบ แล้วรับด้วยเพลงออกแขก จากนั้นก็ไหว้ครูด้วยบทพากย์พระฤาษี

หลังจากนั้นพระฤาษีเข้าไปแล้ว คณะหนังประโมทัยก็จะออกรูปปลัดตื้อ ซึ่งเป็นตัวตลกสำคัญในการแสดงหนังประโมทัยตัวหนึ่ง เพื่อบอกเรื่องราวในช่วงต้นของการแสดง ตัวปลัดตื้อ

เมื่อปลัดตื้อเข้าไปแล้ว หนังประโมทัยมักมีการเชิดรูปหนังนางระบำออกมาเต้นโชว์ การแสดงนี้ไม่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องที่จะแสดง เป็นเพียงการแสดงแทรกให้ผู้ชมตลกขบขันหลังจากการไหว้ครู เพราะตัวหนังนางระบำมีการเคลื่อนไหวได้เหมือนคนจริงมาก เนื่องจากตัวหนังเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นเป็นพิเศษกว่าตัวอื่นๆ มีข้อต่อมียางยืด และไม้เล็กๆ สำหรับเชิดถึงสองอัน เพื่อบังคับให้อวัยวะต่างๆ เคลื่อนไหวได้เหมือนจริงมากที่สุด นางระบำก็จะทำให้กระโปรงถลกขึ้นได้ ปลัดตื้อมักจะออกมาเต้นคู่กับนางระบำแล้วเปิดกระโปรงนางระบำ ทำให้คนดูขบขันมาก เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการเต้นระบำ คือเพลงระบำ การออกรูปเต้นโชว์ น่าจะเรียกได้ว่าเป็นการแสดงเบิกโรง

หลังจากการออกรูปเต้นโชว์แล้ว จะออกรูปตัวแสดงทั้งหมดที่แสดงในคืนนั้น ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ฝ่าย คือ ฝ่ายพระราม พร้อมทั้งไพร่พลอยู่ทางขวามือของผู้เชิดหนัง และออกรูปฝ่ายทศ

กัญฑ์พร้อมไพร่พลยักษ์อยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้เชิด ตัวหนังตัวอื่นๆ จะปักนิ่งอยู่บนต้นกล้วย แต่พระรามจะเคลื่อนไหวแขวนเพื่อให้รู้ว่ากำลังร้องบทไหว้ครูอีกครั้ง

การเชิด

การเชิดหนังประโมทัย ผู้เชิดจะยืนเชิด เมื่อผู้เชิดจับตัวหนังตัวใดก็จะพากย์และเจรจาตัวนั้นไปด้วย ศิลปะการเชิดเมื่อตัวหนังพากย์หรือเจรจา ถ้าเป็นตัวหนัง พระนาง ยักษ์ ลิง ซึ่งปากขยับไม่ได้ ก็จะใช้การเคลื่อนไหวมือข้างหนึ่งประกอบคำพูด โดยเชิดอย่างมีศิลปะเพื่อให้รู้ว่าตัวหนังตัวใดกำลังพูดอยู่ ถ้าเป็นตัวตลก ซึ่งปากขยับได้ เพราะมียางยืดบังคับอยู่ และมีเชือกผูกดึงส่วนล่างของปากให้ขยับขึ้นลงได้ โดยใช้นิ้วชี้กระตุกดึงเชือกให้ปากขยับตรงกับคำพูด มืออีกข้างของผู้เชิดก็ถือก้านเชิดแขนให้เคลื่อนไหวทั้งปากทั้งมือไปพร้อมกันในบางครั้ง การเชิดตัวตลกนี้ต้องใช้ศิลปะ และความชำนาญมาก เพราะต้องแยกประสาททั้งปากและมือทั้งสองข้างตลอดจนนิ้วของผู้เชิด แสดงว่าฝึกหัดมาอย่างดี

การเชิดโดยใส่วิญญาณลงไปในตัวหนังเพื่อให้ดูเหมือนตัวหนังมีชีวิต ผู้เชิดจะต้องออกหน้าตาท่าทางและบางทีเต้นตามไปด้วย ทำให้ผู้ชมบางคนชอบไปดูทางด้านหลังโรงและกล่าวว่าสนุกกว่าดูด้านหน้าโรง บางทีผู้เชิดก็เต้นไปกับจังหวะดนตรี ทำให้ภาพเงาตัวหนังด้านหน้าจอดูมีชีวิตชีวามากไม่ว่าจะเป็นการภาคการต่อสู้กันของตัวหนัง การเต้นระบำ การคลาน ฯลฯ หรือแม้แต่อารมณ์และความรู้สึก เช่น อาการอาย เก้อเขิน งง สงสัย ขลาดกลัว ฯลฯ ผู้เชิดจะใช้ศิลปะการเชิดให้ตัวหนังเคลื่อนไหวประกอบคำพากย์และเจรจาอย่างมีศิลปะ จนทำให้ตัวหนังที่ไร้วิญญาณ มีสีหน้าท่าทางอย่างมีชีวิตชีวาเหมือนคนจริงๆ

การดำเนินเรื่อง

หลังจากการแสดงเบิกโรง คือการออกรูปเต้นโชว์ ก็จะเป็นการเดินเรื่องไปตามเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ เรื่อยไป จนจบการแสดง กล่าวถึงพระรามใช้หนุมานไปส่งสารถึงทศกัณฐ์ (หนังประโมทัยเรียกทศเศียรเป็นส่วนมากในบทพากย์แต่บทเจรจามีใช้ว่าทศกัณฐ์อยู่บ้าง ทั้งนี้เป็นเพราะคำว่าทศกัณฐ์มีเสียงที่เข้ากับทำนองการพากย์ได้ยาก และไม่ไพเราะเหมือนคำว่าทศเศียร) ทศกัณฐ์ใช้ในเสนาไปเชิญไมยราพเข้าเฝ้าไมยราพอาสาออกรบ แล้วดำเนินเรื่องไปตามเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพ ตั้งแต่ไมยราพสะกดทัพไปจนถึงหนุนามไปช่วยพระรามกลับมาได้

การจบ

เมื่อจะจบการแสดงหนังประโมทัยนั้น มีขบสำคัญที่หนังประโมทัยคือ ใช้ตัวตลกตัวใดตัวหนึ่งออกมาบอกเลิกการแสดง ดังนี้

"เอ่อ เจริญสุขแก่บรรดาพ่อแม่พี่น้องที่เคารพรัก แล้วคณะหนังประโมทัยของเราก็ขอยุติแต่เพียงแค่นี้ หากว่าทางคณะแสดงผิดพลาดประการใด ก็ขออภัยจากท่านผู้ชมและท่านผู้ชมผู้ฟังด้วยนะครับ ราตรีสวัสดิ์ครับ"

การประเมินผล

การที่จะออกทำการแสดงหนังตามสถานการณ์จริงได้มีการประเมินก่อนทำการแสดงผลตามรางดังนี้

ตารางที่ ๓ แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของการร้องบทพากย์หนังและการเชิดหนังตัวพระ

ลำดับผู้เล่นตัวละคร	ผลการร้องบทพากย์ตัวพระ									การเชิดตัวพระ								
	ความแม่นยำในบทพากย์			น้ำเสียงของการร้อง			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน			ความสัมพันธ์กับบทพากย์			การเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างธรรมชาติ			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน		
	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข
ผู้เล่น ≠ พระฤาษี			✓	✓				✓			✓			✓			✓	
			✓	✓					✓			✓			✓			✓
ผู้เล่น≠พญาพิเพก								✓			✓			✓			✓	
ผู้เล่น≠พระราม		✓		✓					✓			✓		✓			✓	
ผู้เล่น≠พระลักษณ์		✓		✓				✓			✓							
ผู้เล่น≠ทศกัณฑ์		✓		✓					✓				✓	✓			✓	
			✓								✓						✓	
ผู้เล่น≠พญาไมยราพ				✓							✓			✓			✓	

ตาราง ๔ แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของบทพากย์ตลกและการเชิดตัวตลก

ลำดับผู้เล่นตัวละคร	ผลการร้องบทพากย์ตัวตลก									การเชิดตัวตลก								
	ความแม่นยำในบทพากย์			น้ำเสียงของการร้อง			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน			ความสัมพันธ์กับบทพากย์			การเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างธรรมชาติ			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน		
	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข
ปลัดตื้อ		✓			✓				✓			✓		✓			✓	
นางระบำ		✓			✓			✓			✓			✓				✓
บักป่อง		✓			✓			✓			✓			✓			✓	
บักแก้ว		✓			✓				✓		✓			✓				✓

ตาราง ๕ แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของดนตรี

ลำดับเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบ	ผลการเล่นดนตรีประกอบบทร้อง									ผลของการเล่นดนตรีประกอบบทบาทของตัวละคร								
	ความแม่นยำในการบรรเลง			น้ำเสียงและปฏิภาณในการบรรเลงประกอบ			ความประสมกลมกลืน/และการเชื่อมต่อ			ความแม่นยำในการบรรเลง			ความเคลื่อนทำนองและความสอดคล้องกับบทเนื้อเพลง			ไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลง		
	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข
ระนาด			✓		✓				✓			✓		✓			✓	
กลองรำมะนา		✓				✓			✓		✓			✓			✓	
ฉิ่ง/ฉาบ		✓			✓				✓	✓	✓			✓		✓		
แคน		✓			✓			✓					✓				✓	
พิณ			✓		✓			✓				✓		✓			✓	
กลองชุด		✓				✓			✓		✓			✓			✓	
เบส			✓		✓				✓		✓			✓			✓	

ในการวิจัยเชิงปฏิบัติการเพื่อสร้างเครือข่ายและกระบวนการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย ความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ โดยความร่วมมือระหว่างศิลปินพื้นบ้านละเยาวชนในสถานศึกษานั้น ผู้วิจัยประเมินผลการดำเนินงานโครงการตามสภาพจริง (Authentie Assessment) โดยดูจากการออกแสดงจริงต่อหน้าสาธารณะชน ๔ ครั้ง คือ

๑. การแสดงที่วัดพระพุทธบาทภูกุ้มข้าว อำเภอสหัสขันธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ ๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๘ เพื่อฉลองสมโภชผ้าป่าสามัคคีกรุงเทพฯ – กาฬสินธุ์

๒. การแสดงที่บ้านศรีอรุณ หมู่ที่ ๓ ตำบลหนองแวง กิ่งอำเภอกุดรัง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธุ์ พ.ศ. ๒๕๕๐ เนื่องในงานทำบุญอุทิศส่วนกุศล (บุญแจกข้าว) ให้กับนางจำนงค์ บาริศรี, นายพั้ว ซินโซ และแม่ลุน ซินโซ ผู้ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งนางจำนงค์ บาริศรีเป็นบิดาของนายมาโนช บาริศรี ผู้แสดงนำในการแสดงหนังประโมทัย โดยแสดงเป็นตัวพระและตัวยักษ์ ซึ่งเป็นนิสิตวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านชั้นปีที่ ๔ ของกลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

๓. การแสดงที่ห้องบันทึกเทปโทรทัศน์รายการคุณพระช่วยออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง ๙ โมเดิร์นนายทีวี (อ.ส.ม.ท) ออกอากาศเมื่อวันที่๓๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๐

๔. บันทึกเทปการแสดงหนังประโมทัยในรายการลูกไม้ไกลต้น ที่ห้องปฏิบัติการดนตรีพื้นบ้าน (ชั้น ๔) อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตอนหนังประโมทัย ตำนานที่ต้องสานต่อ ถ่ายทำเมื่อวันที่ ๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ออกอากาศเมื่อวันที่ ๑๙ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๐

จากการแสดงทั้ง ๔ ครั้งทำให้ผู้วิจัยประเมินผลเชิงประจักษ์จากการแสดงหนังจริงพบว่านิสิตนักศึกษาผู้เข้าร่วมโครงการ มีความสนุกสนานเพลิดเพลินในการฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัย และเมื่อแสดงไปแล้วก็ได้รับการชื่นชมจากผู้ชม ตลอดจนรายการโทรทัศน์ต่างๆ ทำให้นิสิตนักศึกษาเกิดความภาคภูมิใจ รักและหวงแหนในศิลปะการแสดงหนังประโมทัย จนทำให้ผู้วิจัยได้รับการติดต่อจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ร่วมกับสมาคมสมิธโซเนียนแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา ดี.ซี. เมืองหลวงของประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ ๒๒ มิถุนายน ถึงวันที่ ๑๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ในงานวิถีชีวิตชาวบ้านลุ่มน้ำโขง ภายใต้ชื่องานว่า "แม่น้ำโขงเชื่อมสายวัฒนธรรม" โดยผู้วิจัยได้เดินทางไปพร้อมกับศิลปินพื้นบ้านหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด อีก ๒ คน คือ นายสมร พลีศักดิ์ และนายประมูล บุตรศรี ซึ่งนับเป็นเกียรติประวัติอย่างสูงในชีวิตของผู้วิจัยและศิลปินพื้นบ้านทั้งสองคนเป็นอย่างยิ่ง

ในการวิจัยเชิงปฏิบัติการเพื่อสร้างเครือข่ายและกระบวนการถ่ายทอดการแสดงหนังประโมทัย ความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ โดยความร่วมมือระหว่างศิลปินพื้นบ้านละเขาวชนในสถานศึกษานั้น ผู้วิจัยประเมินผลการดำเนินงานโครงการตามสภาพจริง (Authentie Assessment) โดยดูจากการออกแสดงจริงต่อหน้าสาธารณะชน ๔ ครั้ง คือ

๑. การแสดงที่วัดพระพุทธบาทภูกุ้มข้าว อำเภอสหัสขันธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ ๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๙ เพื่อฉลองสมโภชผ้าป่าสามัคคีกรุงเทพฯ – กาฬสินธุ์

๒. การแสดงที่บ้านศรีอรุณ หมู่ที่ ๓ ตำบลหนองแวง กิ่งอำเภอกุดรัง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธุ์ พ.ศ. ๒๕๕๐ เนื่องในงานทำบุญอุทิศส่วนกุศล (บุญแจกข้าว) ให้กับนางจำนงค์ บาริศรี, นายพั้ว ชินโช และแม่ลุน ชินโช ผู้ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งนางจำนงค์ บาริศรีเป็นบิดาของนายมาโนช บาริศรี ผู้แสดงนำในการแสดงหนังประโมทัย โดยแสดงเป็นตัวพระและตัวยักษ์ ซึ่งเป็นนิสิตวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านชั้นปีที่ ๔ ของกลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

๓. การแสดงที่ห้องบันทึกเทปโทรทัศน์รายการคุณพระช่วยออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง ๙ โมเดิร์นนายทีวี (อ.ส.ม.ท) ออกอากาศเมื่อวันที่๓๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๐

๔. บันทึกเทปการแสดงหนังประโมทัยในรายการลูกไม้ไกลต้น ที่ห้องปฏิบัติการดนตรีพื้นบ้าน (ชั้น ๔) อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตอนหนังประโมทัย ตำนานที่ต้องสานต่อ ถ่ายทำเมื่อวันที่ ๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ออกอากาศเมื่อวันที่ ๑๙ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๐

จากการแสดงทั้ง ๔ ครั้งทำให้ผู้วิจัยประเมินผลเชิงประจักษ์จากการแสดงหนังจริงพบว่านิสิตนักศึกษาผู้เข้าร่วมโครงการ มีความสนุกสนานเพลิดเพลินในการฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัย และเมื่อแสดงไปแล้วก็ได้รับการชื่นชมจากผู้ชม ตลอดจนรายการโทรทัศน์ต่างๆ ทำให้นิสิตนักศึกษาเกิดความภาคภูมิใจ รักและหวงแหนในศิลปะการแสดงหนังประโมทัย จนทำให้ผู้วิจัยได้รับการติดต่อจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ร่วมกับสมาคมสมิธโซเนียนแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา ดี.ซี. เมืองหลวงของประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ ๒๒ มิถุนายน ถึงวันที่ ๑๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ในงานวิถีชีวิตชาวบ้านลุ่มน้ำโขง ภายใต้ชื่องานว่า "แม่น้ำโขงเชื่อมสายวัฒนธรรม" โดยผู้วิจัยได้เดินทางไปพร้อมกับศิลปินพื้นบ้านหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด อีก ๒ คน คือ นายสมร พลีศักดิ์ และนายประมูล บุตรศรี ซึ่งนับเป็นเกียรติประวัติอย่างสูงในชีวิตของผู้วิจัยและศิลปินพื้นบ้านทั้งสองคนเป็นอย่างยิ่ง

ตารางที่ ๖ แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของการร้องบทพากย์หนังและการเชิดหนังตัวพระ

ลำดับผู้เล่นตัวละคร	ผลการร้องบทพากย์ตัวพระ									การเชิดตัวพระ								
	ความแม่นยำในบทพากย์			น้ำเสียงของการร้อง			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน			ความสัมพันธ์กับบทพากย์			การเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างธรรมชาติ			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน		
	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข
ผู้เล่น ≠ พระฤาษี		✓			✓		✓				✓		✓				✓	
ผู้เล่น≠พญาพิเพก					✓		✓			✓			✓			✓		
ผู้เล่น≠พระราม	✓			✓			✓			✓			✓			✓		
ผู้เล่น≠พระลักษณ์		✓		✓			✓			✓			✓				✓	
ผู้เล่น≠ทศกัณฑ์	✓			✓	✓		✓			✓			✓			✓		
ผู้เล่น≠พญาไมยราพ		✓		✓	✓		✓			✓			✓			✓		

ตาราง ๗ แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของบทพากย์ตลกและการเชิดตัวตลก

ลำดับผู้เล่นตัวละคร	ผลการร้องบทพากย์ตัวตลก									การเชิดตัวตลก								
	ความแม่นยำในบทพากย์			น้ำเสียงของการร้อง			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน			ความสัมพันธ์กับบทพากย์			การเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างธรรมชาติ			การเชื่อมต่อระหว่างบท/ตอน		
	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข
ปลัดตื้อ		✓			✓		✓			✓			✓				✓	
นางระบำ		✓			✓		✓			✓				✓		✓		
บักป่อง	✓			✓			✓			✓				✓		✓		
บักแก้ว	✓			✓			✓			✓			✓			✓		

ตาราง ๙ แสดงผลของกลุ่มสมาชิกผู้ร่วมกิจกรรมวิจัยในส่วนของดนตรี

ลำดับเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบ	ผลการเล่นดนตรีประกอบบทร้อง									ผลของการเล่นดนตรีประกอบบทบาทของตัวละคร								
	ความแม่นยำในการบรรเลง			น้ำเสียงและปฏิภาณในการบรรเลงประกอบ			ความประสมกลมกลืน/และการเชื่อมต่อ			ความแม่นยำในการบรรเลง			ความเคลื่อนทำนองและความสอดคล้องกับบทเนื้อเพลง			ไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลง		
	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข	ดี	พอใช้	ควรแก้ไข
ระนาด	✓				✓		✓			✓				✓		✓		
กลองรำมะนา	✓			✓			✓			✓			✓			✓		
ฉิ่ง/ฉาบ	✓			✓			✓			✓			✓			✓		
แคน	✓			✓			✓			✓			✓			✓		
พิณ	✓			✓			✓			✓			✓			✓		
กลองชุด	✓			✓			✓			✓				✓		✓		
เบส	✓				✓		✓			✓			✓			✓		

การประชุม เพื่อหาทิศทางและแนวโน้มในการสืบทอดหนังประโมทัย

หนังประโมทัยเป็นสิ่งที่ชาวบ้านบางส่วนประเมินค่าต่ำโดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นกลับเป็นการดูถูก ยากที่จะมีผู้เข้าใจจึงเป็นปัญหาว่าหากปล่อยไปหนังประโมทัยคงสูญหายไปจากสังคมแน่นอน ด้วยสภาพปัญหานี้จึงส่งผลให้เกิดการรวมกลุ่มระหว่างศิลปินพื้นบ้านและนิสิตในสถาบันอุดมศึกษา หลังจากผ่านกระบวนการวิจัยทั้งทดลองปฏิบัติจนเกิดเป็นผลสัมฤทธิ์เชิงประจักษ์ ผู้ร่วมกิจกรรมโดยเฉพาะนิสิตแขนงวิชาดนตรีพื้นบ้านประสบผลสำเร็จตามเป้าหมายที่วางไว้สามารถเล่นหนังรับงานแสดงตลอดจนนำไปแสดงในที่ประชุมวิชาการต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ เช่น ร่วมบรรยายสาธิต ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร และร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขง ณ สถาบันสมิตโซเนียน สหรัฐอเมริกา ตลอดบันทึกเทปโทรทัศน์รายการคุณพระช่วย รายการลูกไม้ไกลต้น เพื่อเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง ๙ อ.ส.ท.

จากผลที่ปฏิบัติตามขั้นตอนวิจัยที่วางไว้โดยผ่านการปฏิบัติกิจกรรมและการสนทนา (Focus Group Discussions) ระหว่างศิลปินผู้เชี่ยวชาญ และผู้ร่วมกิจกรรมวิจัย พบว่าทิศทางและแนวโน้มในการอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงหนังประโมทัยในอนาคตควรวางแนวทางได้ดังนี้

๑. ให้มีการผลิตสื่อการเรียนรู้ที่มีคุณภาพ เช่น จัดทำเผยแพร่ตีพิมพ์เอกสารประกอบการเรียนการสอนที่มีคุณภาพสามารถเรียนรู้เบื้องต้นด้วยตนเอง ตลอดสื่ออิเลคทรอนิกส์ต่าง ๆ ประกอบ

๒. บรรจุเข้าไว้ในหลักสูตรท้องถิ่น และหลักสูตรวิชาเอก กรณีที่มีการเรียนการสอนศิลปะพื้นบ้านอาจเป็นทั้งวิชาเลือกและวิชาแกน

๓. องค์กรส่วนท้องถิ่นนั้น ๆ สภาวัฒนธรรมจังหวัด สภาวัฒนธรรมอำเภอ และสภาวัฒนธรรมตำบล ควรยื่นมือให้ความช่วยเหลือเช่นการระดมทุนสนับสนุนตามที่ทางคณะต้องการ

ในด้านแนวโน้มของการสืบทอดพบว่า

๑. หนังประโมทัยอาจสูญหายไปจากชุมชนหากไม่มีการส่งเสริมอย่างจริงจังเพราะขาดแรงกระตุ้นโดยเฉพาะเยาวชนในชุมชน

๒. หนังประโมทัยอาจคงอยู่แต่กลับไปมีบทบาทในสถาบันศึกษาโดยเฉพาะสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดหลักสูตรดนตรีพื้นบ้าน

๓. แนวโน้มในการสร้างเครือข่ายมีความเป็นไปได้สูงเนื่องจากมีการประสานสัมพันธ์ตลอดจนการใช้ประโยชน์ในแง่มุมทางวิชาการเพิ่มขึ้น จึงทำให้เกิดการประสานสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องที่สำคัญหากเป็นไปได้ควรจัดแหล่งเรียนรู้ในด้านศิลปะการแสดงที่ใดที่หนึ่งอย่างชัดเจน

บทที่ ๕

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผล

งานวิจัยเรื่อง การสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งและกระบวนการถ่ายทอดการ แสดงหนังประโมทัย ความคงอยู่ในกระแสโลกาภิวัตน์ : ความร่วมมือระหว่างศิลปินพื้นบ้านและเยาวชนในสถานศึกษา การวิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ ๓ ประการคือ ๑. เพื่อค้นหาความรู้ เทคนิควิธีการ ในการแสดงหนังประโมทัยโดยการเรียนรู้จากชุมชน ๒. เพื่อสร้างรูปแบบวิธีการในการถ่ายทอดการเรียนการสอนหนังประโมทัยเชิงบูรณาการ ๓. เพื่อหาแนวทางในการ พัฒนา สืบทอดและสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งของกลุ่มอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้าน

การทำวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสาร การปฏิบัติการอย่างเป็นกระบวนการ และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยกำหนดกรอบและขั้นตอนของระเบียบวิธีวิจัย คือ ขอบเขตการวิจัย ประกอบด้วยพื้นที่ในการใช้ปฏิบัติการวิจัยเลือก บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งเป็นที่ตั้งของหนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคี และ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ประชากรและกลุ่มตัวอย่างได้แก่ ศิลปินคณะหนังประโมทัย ๑๑ คนนิสิตจำนวน ๓๒ คน เนื้อหาได้มุ่งเน้นค้นหาความรู้ เทคนิควิธีการ สร้างรูปแบบวิธีการในการถ่ายทอดการเรียนการสอน และหาแนวทางในการ พัฒนา สืบทอดและสร้างเครือข่ายความเข้มแข็งของกลุ่มอนุรักษ์การแสดงหนังประโมทัย ระยะเวลา เดือนเมษายน พ.ศ.๒๕๔๘ ถึง เดือนสิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ แบ่งออกเป็น ๓ ช่วง

๑. ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย (Pre – Research phase)

๒. ระยะดำเนินการวิจัย (Research phase)

๓. ระยะหลังดำเนินการวิจัย (Post – Research phase)

วิธีวิจัย การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) ซึ่งเป็นการใช้กระบวนการปฏิบัติอย่างมีระบบ โดยผู้วิจัยและผู้เกี่ยวข้องมีส่วนร่วมในการปฏิบัติการ และวิเคราะห์วิจารณ์ผลการปฏิบัติ จากการใช้วงจร ๔ ขั้นตอน คือ การวางแผนงาน การลงมือกระทำจริง การสังเกต และการสะท้อนการปฏิบัติการดำเนินการต่อเนื่องไป จะนำไปสู่การปรับแผนเข้าสู่วงจรใหม่จนกว่าจะได้ข้อสรุปที่แก้ไขปัญหาได้จริง หรือพัฒนาสภาพการของสิ่งที่ศึกษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ วิธีดำเนินการวิจัย การดำเนินการวิจัยได้กำหนด ขั้นตอนคือ เครื่องที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลใช้แบบ

สัมภาษณ์ แบบสังเกต การสนทนากลุ่ม การเก็บรวบรวม การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) และการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Research)

การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

๑. ตรวจสอบความถูกต้องตามประเด็นที่วางไว้

๒. รวบรวมไว้สังเคราะห์จำแนกหมวดหมู่ตามกลุ่มตัวอย่างและประเภทของข้อมูลที่กลั่นกรองจากเครื่องมือ

๓. สรุปข้อมูลของแต่ละประเภทเครื่องมือ โดยอาจสร้างขึ้นมาในการสังเคราะห์ข้อมูล นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรม ประมวลผลให้ตรงตามความมุ่งหมายที่วางไว้ข้อมูลนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ ผลปรากฏดังนี้

ผลการวิจัย

๑. ระยะก่อนการดำเนินการวิจัย (Pre – Research phase)

การปฏิบัติงานร่วมกับชุมชนและคณะหนังประโมทัย การทำการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกคณะหนังประโมทัยบ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด เนื่องจากคณะหนังประโมทัยคณะนี้มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานพอสมควรกล่าคือเริ่มก่อตั้งมาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๕ นอกจากนี้ทางคณะยังมีการรักษาเอกลักษณ์ได้ด้านขนบการแสดง คณะผู้วิจัยได้เดินทางเพื่อเริ่มติดต่อประสานงานกับทางชุมชนและคณะหนังฯ วัตถุประสงค์ให้ทางผู้เข้าร่วมทราบ โดยเสนอแนวทางกว้าง ๆ ไว้คือ ผู้ที่จะร่วมโครงการประกอบด้วยชาวบ้าน นิสิตสาขาดุริยางค์ศิลป์ การกำหนดสถานที่ในการฝึกซ้อม กำหนดไว้ ๓ แห่งคือ ห้องเรียนรวม แขนงดนตรีพื้นบ้าน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม บ้านของนายสมร พลีศักดิ์ หัวหน้าคณะประกาศสามัคคี และพื้นที่ตามความเหมาะสม ระยะเวลาในการปฏิบัติกิจกรรม ที่ประชุมได้เสนอว่าควรมีการกำหนดระยะเวลาในการฝึกซ้อมทั้งมหาวิทยาลัยและชุมชนที่เป็นสนามการวิจัย โดยอาจจัดแบ่งเวลาสำหรับการปฏิบัติกิจกรรม และสำหรับการประเมินเพื่อปรับปรุงรูปแบบวิธีการถ่ายทอด ระยะเวลาอีกส่วนหนึ่งคือ การร่วมแสดงจริงต่อสาธารณชน

การประชาสัมพันธ์เป็นการแจ้งข้อมูลให้แก่ผู้ที่สนใจทราบ โดยส่งหนังสือโครงการแจ้งให้คณาจารย์ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนผู้ใหญ่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล ให้มีการรับสมัครการผู้ที่สนใจเข้าร่วมโครงการ การคัดเลือกสมาชิกที่เข้าร่วมกิจกรรมการวิจัยเชิงปฏิบัติการ คณะกรรมการคัดเลือกมุ่งประเด็นที่ความสนใจของผู้เข้าร่วมเป็นหลัก

การปฏิบัติงานร่วมกับผู้นำชุมชนและคณะหนังประโมทัย ได้ศึกษาข้อมูลลักษณะทั่วไปของชุมชนที่ศึกษา สภาพทั่วไปของคณะหนังประโมทัย และทัศนะคติของคณะหนังประโมทัยและกลุ่มผู้ร่วมวิจัย คือ

ลักษณะทั่วไปของชุมชนที่ศึกษาสภาพพื้นที่ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งในที่ราบสูงชายป่าและทุ่งหญ้า สภาพดินเป็นร่วนปนทราย ห่างจากลำน้ำชีประมาณ ๑ กิโลเมตร มีหนองน้ำหนึ่งแห่งใช้ในการทำการเกษตร เลี้ยงสัตว์ หาปลา ที่ดอนชายป่าเป็นทุ่งหญ้าใช้สำหรับเลี้ยงสัตว์ ปัจจุบันป่ายังคงเหลืออยู่คือป่าดงบ้านและป่าช้าเหล่าหลวง

ประวัติศาสตร์ชุมชน ชื่อบ้านแต้ชื่อพร้องกันกับชื่อหนองน้ำซึ่งมีต้นแต้ขึ้นริมหนอง (มะค่าแต้) หรือหนองแต้ คนกลุ่มแรกอพยพมาจากประเทศลาว มามีครอบครัวที่อพยพมาสมทบ ด้วยเหตุที่มีผู้อพยพมาอาศัยอยู่ในบ้านแต้ เนื่องจากเป็นแหล่งที่มีความอุดมสมบูรณ์พอสมควร ด้านสังคมและวัฒนธรรม ชาวบ้านนับถือพระพุทธศาสนาผสมผสานกับการนับถือ มีประเพณีทำบุญประจำเดือนเช่นเดียวกับชาวอีสานทั่วไป ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารในท้องถิ่นคือภาษาอีสานภาษาราชการเป็นภาษาไทยกลาง เศรษฐกิจชุมชน มีการประกอบอาชีพกิสิกรรมเป็นหลัก อาชีพเสริมคือการรับจ้างตามที่ต่างๆ ความสัมพันธ์ในชุมชนชาวบ้านมีการอยู่ร่วมกันอย่างถ่อยที่ถ่อยอาศัย มีการขัดแย้งกันบ้างในหมู่วัยรุ่น การไกล่เกลี่ยอิงกับ กฎหมายบ้านเมือง กฎเกณฑ์ของชุมชน

สภาพทั่วไปของคณะหนังประโมทัย ก่อนลงมือปฏิบัติงาน กลุ่มผู้วิจัยได้เลือกหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อเป็นต้นแบบในการจัดกิจกรรมวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ความเป็นมาของคณะ เริ่มก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๗ โดยมีนายสมร พลีศักดิ์ เป็นหัวหน้าคณะ รุ่นที่ ๓ หัวหน้ารุ่นที่ ๒ คือ นายนวน พลคาม ได้ฝึกหัดหนังมาจากอำเภอยโสธร จังหวัดอุบลราชธานี (ปัจจุบันเป็นจังหวัดยโสธร)
สมาชิกปัจจุบัน มี ๑๑ คน

ทัศนะคติของคณะหนังประโมทัยและกลุ่มร่วมผู้ร่วมวิจัยได้แสดงทัศนะที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยหลายด้าน คือ ด้านคุณค่าของศิลปะการแสดงหนังประโมทัย สมาชิกและกลุ่มผู้ร่วมวิจัย เป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรมีแนวทางในการอนุรักษ์ที่ชัดเจน การแสดงหนังได้สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาหลายอย่าง ในด้านโรงหนังใช้วัสดุที่หาได้ง่ายต้นทุนต่ำแต่งสร้างงานศิลปะชั้นสูงได้
ดนตรีประกอบเป็นดนตรีพื้นบ้านและดนตรีที่ได้รับอิทธิพลทางภาคกลางเข้ามาประสม ประสานอย่างลงตัว เหมาะสม ส่วนบทประพันธ์ โดยเฉพาะบทร้องของตัวเป็นคุณค่าที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมภาคกลางและอีสาน ทำเสียงที่พากย์เสน่ห์เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว
ทัศนคติด้านการถ่ายทอด กลุ่มผู้เข้าร่วมกิจกรรมการวิจัยได้แสดงทัศนะออกเป็นสองแนวทางคือ วิธีการถ่ายแบบเดิมเป็นสิ่งที่จำเป็นเหมือนกัน แต่ ควรมีการปรับปรุงโดยใช้สื่อแบบต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง เพื่อให้การเรียนรู้ได้เร็วขึ้น ทัศนคติด้านการสร้างองค์การและเครือข่ายศิลปะการแสดงควรมีการดำเนินการดังนี้

๑. จัดตั้งสมาชิกในสถานศึกษาทำหน้าที่ประสานข้อมูลข่าวสารของวงการศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

๒. รวบรวมข้อมูลของคณะหนังประโมทัย อาจประกอบด้วยระเบียนประวัติที่อยู่ที่สามารถติดต่อ

๓. รวบรวมข้อมูลพื้นฐานด้านแสดงของแต่ละคณะเช่น รูปแบบของแสดงของแต่ละคณะ อาจใช้ประโยชน์ในด้านการติดต่อระหว่างผู้ว่าจ้างและทางคณะสร้างทางเลือกให้แก่ผู้ว่าจ้างและคณะหนัง

๔. การเผยแพร่ข้อมูลกับสื่อต่าง ๆ เช่น สิ่งพิมพ์การเผยแพร่ออกอากาศวิทยุโทรทัศน์ ตลอดจนเผยแพร่ทางอินเตอร์เน็ท โดยศูนย์ประสานงาน

๒. ระยะดำเนินการวิจัย (Research phase)

ระยะดำเนินการวิจัย (Research Phase) มีขั้นตอนสำคัญในการปฏิบัติงาน คือ การกำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่ม การกำหนดภาระหน้าที่ การกำหนดงานหลักที่ต้องปฏิบัติ การกำหนดเป้าหมายของกลุ่ม การกำหนดยุทธศาสตร์ในการดำเนินงาน การลงมือปฏิบัติ และการประเมินผล เป็นการทำงานร่วมกันระหว่าง ผู้เรียน (นิสิตนักศึกษา) ผู้สอน (ศิลปินพื้นบ้าน) และกลุ่มผู้วิจัย ผลการศึกษาปรากฏดังนี้

การกำหนดวิสัยทัศน์ของกลุ่ม มีจุดมุ่งหมายและทิศทางในการทำงาน คือ จะต้องมีแนวคิดที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ค้นหาประเด็นปัญหา รู้จัดสภาพของปัญหา แนวโน้มในการแก้ปัญหาและผลที่พึงปรารถนา ในการปฏิบัติฝึกการแสดงหนังประโมทัยเกิดปัญหาในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป อันเนื่องมาจากความถนัดส่วนบุคคล เมื่อทดลองปฏิบัติจริงจึงได้แบ่งสมาชิกออกเป็น ๓ กลุ่ม ได้แก่กลุ่มที่ฝึกแสดงตัวพระ ได้แก่กลุ่มที่ฝึกแสดงตัวตลก และได้แก่กลุ่มที่ฝึกดนตรี ร้องเพลง และลำ ผู้ปฏิบัติวิสัยทัศน์ว่าเมื่อประสบปัญหาควรปรับปรุงตามเหตุการณ์

การกำหนดภาระหน้าที่ ได้มีการกำหนดภาระหน้าที่ของกลุ่ม โดยวิธีการแบ่งออกเป็นกลุ่มย่อย คือ

๑. ฝ่ายผู้ฝึกสอน ได้แก่ ศิลปินพื้นบ้านหนังประโมทัยและอาจารย์ที่ปรึกษา (กลุ่มวิจัย) มีหน้าที่ทำกำหนดการสอน แผนการสอน ตลอดจนสร้างสื่อประกอบการสอน

๒. ฝ่ายผู้เชิดผู้พากย์หนัง ได้แก่ นิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรี มีหน้าที่ฝึกร้อง ฝึกเชิด ตัวหนังให้มีท่วงทำนองการร้องและการชักเชิดตัวหนังใกล้เคียงกับศิลปินพื้นบ้านมากที่สุด

๓. ฝ่ายนักดนตรี ได้แก่ นิสิตนักศึกษาวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน มีหน้าที่ฝึกหัดการเล่นดนตรีประกอบการแสดงหนังประโมทัย ซึ่งมีทั้งระนาดเอก และพิณ แคน อีสาน บรรเลงให้สอดประสานกับการขับร้องและการชักเชิดตัวหนัง

การกำหนดงานหลักที่ต้องปฏิบัติ หลังจากขั้นตอนของการดำเนินภาระหน้าที่แล้ว กลุ่มได้ทำการกำหนดงานหลักที่ต้องปฏิบัติซึ่งเป็นการแบ่งคนออกตามความถนัด เช่น คนเชิด คนพากย์ตัวพระ ตัวลิง ตัวยักษ์ ต้องเลือกคนที่เสียงดี และเหมาะสมกับตัวละคร ตัวตลกจะต้องมีไหวพริบดี มีบุคลิกที่เหมาะสมกับตัวละคร คนเล่นดนตรีก็แบ่งกลุ่มออกฝึกปฏิบัติโดยเฉพาะมือระนาดต้องหัดตีประกอบการเชิดหนัง การกำหนดเป้าหมายของกลุ่ม มีเป้าหมายมากสูงสุด ในการดำเนินงานให้ผู้เรียนสามารถแสดงหนังประโมทัยได้เป็นอย่างดีตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายให้บรรลุวัตถุประสงค์ที่วางไว้

การลงมือปฏิบัติ หลักจากที่ได้กำหนดเป้าหมายและยุทธศาสตร์ในการทำงานแล้ว คณะทำงานประกอบด้วยนิสิตวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน ศิลปินพื้นบ้าน ร่วมปฏิบัติ การเขียนบทหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพ การสร้างโรงและจอหนัง การคัดเลือกผู้แสดงการฝึกหัด การเตรียมพร้อม การไหว้ครู การโหมโรง การประกาศบอกเรื่องโดยหัวหน้าคณะการออกรูป การเชิด การดำเนินเรื่อง การจบการแสดง ซึ่งการปฏิบัติทุกขั้นตอนนิสิตและศิลปินได้ร่วมมือกันสะท้อนปัญหาและแก้ปัญหาปรับปรุงจนมีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น

การประเมินผลการที่จะออกทำการแสดงหนังตามสถานการณ์จริงได้มีการประเมินก่อนทำการแสดงผล โดยมีการวัด ๓ ระดับคือ ระดับดี ระดับใช้ และควรแก้ไข มีการประเมินเป็นรายกลุ่มและรายตัวละคร นอกจากนี้ยังมีการประเมินนักดนตรีเป็นรายเครื่อง เพื่อนำผลที่ได้ไปปรับปรุงแก้ไขต่อไป เมื่อปรับปรุงได้เป็นที่พอใจแล้ว คณะผู้วิจัยได้ประเมินผลการดำเนินงานโครงการตามสภาพจริง (Authentic Assessment) โดยดูจากการออกแสดงจริงต่อหน้าสาธารณะชน ๔ ครั้ง คือ

๑. การแสดงที่วัดพระพุทธบาทภูกุ้มข้าว อำเภอสหัสขันธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ ๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๙ เพื่อฉลองสมโภชผ้าป่าสามัคคีกรุงเทพฯ – กาฬสินธุ์

๒. การแสดงที่บ้านศรีอรุณ หมู่ที่ ๓ ตำบลหนองแวง กิ่งอำเภอกุดรัง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธุ์ พ.ศ. ๒๕๕๐ เนื่องในงานทำบุญอุทิศส่วนกุศล

๓. การแสดงที่ห้องบันทึกเทปโทรทัศน์รายการคุณพระช่วยออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง ๙ โมเดิร์นนายทีวี (อ.ส.ม.ท) ออกอากาศเมื่อวันที่๓๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๐

๔. บันทึกเทปการแสดงหนังประโมทัยในรายการลูกไม้ไกลต้น ตอนหนังประโมทัย ตำนานที่ต้องสานต่อ ถ่ายทำเมื่อวันที่ ๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ออกอากาศเมื่อวันที่ ๑๙ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๐

จากการแสดงทั้ง ๔ ครั้งทำให้ผู้วิจัยประเมินผลเชิงประจักษ์จากการแสดงหนังจริงพบว่านิสิตนักศึกษาผู้เข้าร่วมโครงการ มีความสนุกสนานเพลิดเพลินในการฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัย และเมื่อแสดงไปแล้วก็ได้รับการชื่นชมจากผู้ชม ตลอดจนรายการโทรทัศน์ต่างๆ ทำให้นิสิตนักศึกษาเกิดความภาคภูมิใจ รักและหวงแหนในศิลปะการแสดงหนังประโมทัย จนทำให้ผู้วิจัยได้รับการติดต่อจาก

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร เขตดลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ร่วมกับสมาคมสมิธโซเนียนแห่งประเทศสหรัฐอเมริกา ดี.ซี. เมืองหลวงของประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ ๒๒ มิถุนายน ถึงวันที่ ๑๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ในงานวิถีชีวิตชาวบ้านลุ่มน้ำโขง ภายใต้ชื่องานว่า "แม่น้ำโขงเชื่อมสายวัฒนธรรม" โดยผู้วิจัยได้เดินทางไปพร้อมกับศิลปินพื้นบ้านหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด อีก ๒ คน คือ นายสมร พลีศักดิ์ และนายประมูล บุตรศรี ซึ่งนับเป็นเกียรติประวัติอย่างสูงในชีวิตของผู้วิจัยและศิลปินพื้นบ้านทั้งสองคนเป็นอย่างยิ่ง

๓.ระยะหลังดำเนินการวิจัย (Post – Research phase)

ระยะหลังดำเนินการวิจัย มีเนื้อหา คือ ประเมินผลการเรียนรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการเรียนรู้ และ การประชุม เพื่อหาทิศทางและแนวโน้มในการสืบทอดหนังประโมทัย สรุปได้ว่า กิจกรรมการวิจัยเน้นการปฏิบัติ ทั้งหมดมีการประเมิน กำหนดเป็นกระบวนได้แก่ การวางแผนงาน การลงมือกระทำจริง การสังเกต และการสะท้อนการปฏิบัติการดำเนินการต่อเนื่องไป จะนำไปสู่การปรับแผนเข้าสู่วงจรใหม่ เมื่อทดลองปฏิบัติและแก้ไขหลายครั้ง จนผู้ร่วมโครงการปฏิบัติได้จริง และอยู่ในระดับดีทั้ง ๓ กลุ่ม นอกจากนี้แล้วยังมีการประชุม เพื่อหาทิศทางและแนวโน้มในการสืบทอดหนังประโมทัย ได้เสนอแนวทางไว้ดังนี้

๑. ให้มีการผลิตสื่อการเรียนรู้ที่มีคุณภาพ จัดทำและเผยแพร่ตีพิมพ์เอกสารประกอบการเรียนการสอนที่มีคุณภาพ สามารถเรียนรู้เบื้องต้นด้วยตนเอง ตลอดสื่ออิเลคทรอนิกส์ต่าง ๆ ประกอบ

๒. บรรจุเข้าไว้ในหลักสูตรท้องถิ่น และหลักสูตรวิชาเอก กรณีที่มีการเรียนการสอนศิลปะพื้นบ้านอาจเป็นทั้งวิชาเลือกและวิชาแกน

๓. องค์กรส่วนท้องถิ่นนั้น ๆ สภาวัฒนธรรมจังหวัด สภาวัฒนธรรมอำเภอ และสภาวัฒนธรรมตำบล ควรยื่นมือให้ความช่วยเหลือเช่นการระดมทุนสนับสนุนตามที่ทางคณะต้องการ

ด้านแนวโน้มของการสืบทอดพบว่า

๑. หนังประโมทัยอาจสูญหายไปจากชุมชนหากไม่มีการส่งเสริมอย่างจริงจังเ พราะขาดแรงกระตุ้นโดยเฉพาะเยาวชนในชุมชน

๒. หนังประโมทัยอาจคงอยู่แต่กลับไปมีบทบาทในสถาบันศึกษาโดยเฉพาะสถาบันอุดมศึกษาที่เปิดหลักสูตรดนตรีพื้นบ้าน

๓. แนวโน้มในการสร้างเครือข่าย มีความเป็นไปได้สูงเนื่องจากมีการประสานสัมพันธ์ตลอดการใช้ประโยชน์ในแง่มุมทางวิชาการเพิ่มขึ้น จึงทำให้เกิดการประสานสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องที่สำคัญหากเป็นไปได้ ควรจัดแหล่งเรียนรู้ในด้านศิลปะการแสดงที่ใดที่หนึ่งอย่างชัดเจน

อภิปรายผล

การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมครั้งนี้ได้มีผู้เข้ากิจกรรม ๓ กลุ่มหลักคือ กลุ่มศิลปินคณะหนังประโมทัย กลุ่มชาวบ้านที่ต้องการฝึกหัดเล่นหนังประโมทัย กลุ่มนิสิตจากสาขาดุริยางคศิลป์แขนงดนตรีพื้นบ้าน จากร่วมมือของประชากร ๓ กลุ่มโดยผ่านกระบวนการวิจัยพบว่า

ด้านการสร้างเครือข่าย จากการที่คณะผู้ร่วมวิจัยได้ปฏิบัติกิจกรรมร่วมกัน สมาชิกมีคุ้นเคยสร้างสัมพันธภาพเป็นอย่างดีนำไปสู่ตอบถามข้อมูลเกี่ยวการแสดงพื้นบ้านอีสานสาขาอื่นๆ มีการรวบรวมชื่อที่อยู่เพื่อติดต่อในให้ความช่วยเหลือด้านการแสดง เช่น เมื่อนักดนตรีของคณะหนังประโมทัยไม่สามารถร่วมแสดงได้ นิสิตที่เคยร่วมกิจกรรมวิจัยก็ถูกเชิญให้ร่วมทำการแสดง นอกจากนี้ยังผสานงานเพื่อทำแสดงอย่างอื่น เช่น วงกลองยาวในหมู่บ้าน เป็นต้น

ด้านการเรียนรู้และการรับการถ่ายทอด ทั้ง ๓ กลุ่มให้ความสนใจใกล้เคียงกัน กลุ่มนิสิตสามารถเรียนรู้ได้เร็วคงเนื่องจากเป็นนิสิตที่เรียนดนตรี อาจมีประสบการณ์จากการเรียนรู้ดนตรีอื่นๆ ส่วนชาวบ้านมีการเรียนรู้ช้าเนื่องจากมีเวลาไม่พอต้องทำมาหาเลี้ยงชีพ แต่ชาวบ้านเข้าสำเนียงภาษาได้ดีกว่านิสิตคงเพราะคุ้นเคยกับภาษาถิ่น ดังนั้นจึงจำเป็นต้องพัฒนาการเรียนรู้เพื่อการถ่ายทอดได้เร็วขึ้น ซึ่งคณะผู้วิจัยได้พัฒนาคู่มือเรียนหนัง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่นๆผสมผสานกับการสอนของศิลปินพื้นบ้าน ทำให้การถ่ายทอดได้ผลดีสอดคล้องกับ ญัฐยา ทิพรัตน์ (๒๕๔๓) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาการจัดการเรียนการสอนวิชาศิลปศึกษาโดยการใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่น “หนังตะลุง” ในโรงเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น สังกัดกรมสามัญศึกษา จังหวัดสงขลา พบว่าการใช้วิธีการสอนแบบบรรยายสลับกับการสาธิต และแบ่งกลุ่มปฏิบัติงานโดยครูผู้สอนควรรู้จากปราชญ์ชาวบ้าน และนำปราชญ์ชาวบ้านมาถ่ายทอดความรู้ให้นักเรียนโดยตรง การสอนจะเปิดสอนในคาบชุมชุน (กิจกรรมซ่อนเสริม) และเปิดเป็นวิชาเลือก นักเรียนที่สนใจส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นมากกว่าตอนปลาย สถานที่สอนส่วนใหญ่จะเป็นที่โรงเรียน ครูและปราชญ์ชาวบ้านสอนเรื่องของการแสดงและการแกะรูปหนังตะลุง ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้

ด้านการอนุรักษ์สืบทอด หลังจากที่คณะผู้ร่วมวิจัยได้ทำกิจกรรมร่วมกันและประสบผลสำเร็จทั้งด้านการถ่ายทอดเป็นอย่างดี และได้รับเกียติจากองค์กรต่างๆทำให้ผู้เข้าร่วมต่างๆเห็นประโยชน์และเห็นคุณค่าของการแสดงหนังประโมทัย สังเกตจากการเวลาที่ทำการแสดงส่วนใหญ่มีความตั้งใจและสามารถแสดงดีใกล้เคียงกับศิลปินผู้ที่ให้ความรู้

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้พบข้อที่จะเสนอแนะดังนี้

ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้

๑. จากการวิจัยทำให้ทราบว่า แนวทางการเรียนและการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น การมีการจัดทำสื่อเพื่อให้ง่ายต่อการเรียน

๒. ควรมีการนำเอาข้อมูลที่ได้จากการวิจัยฉบับนี้ไปปรับใช้ในการศึกษาองค์ความรู้ท้องถิ่นด้านอื่นๆ

๓. ควรการนำเอาองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้าน

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

๑. ควรมีการนำเอากระบวนการวิจัยวิจัยเชิงปฏิบัติการไปทำการวิจัยศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นทำกำลังสูญหายเพื่อให้เกิดองค์ความรู้และมีผู้สืบทอด

๒. ควรมีการขยายผลการวิจัยให้เป็นโครงการต่อเนื่องในศาสตร์ที่ใกล้เคียงกัน

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

ก่อ สวัสดิพานิช. อีสานเมื่อวันวาน. กรุงเทพฯ : พี.วาทิน พับลิเคชั่น. ๒๕๓๓.

กีรติ บุญเจือ. สารานุกรมปรัชญา. กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๒๒.

ฮิปปีอัสใหญ่ บทสนทนาของเพลโต ว่าด้วยความงาม. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๓.

กาญจนา พันธุ์นุช. <http://www.chaipat.or.th/chaipat/decor/elephant-thtml> ๒๘ เมษายน ๒๕๕๐.

"การพัฒนา," เศรษฐศาสตร์พอเพียง. file://C:\Documents and Setting\Administrator\My Documents\การพัฒนา.htm ๒๘ เมษายน ๒๕๕๐.

"การพัฒนาต้องทำตามขั้นตอน," เศรษฐศาสตร์พอเพียง. file://C:\Documents and Setting\Administrator\My Documents\การพัฒนา.htm ๒๘ เมษายน ๒๕๕๐.

_____. "ธรรมเนียมนิยมการแสดงหนังตะลุง," ใน ภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้. หน้า ๒๕๘ – ๒๘๗. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๖.

ขอนแก่น- สหวิทยาลัยอีสาน, มหาวิทยาลัย. พจนานุกรมอีสาน – กลาง. ขอนแก่น : โรงพิมพ์ศิริภัณฑ์ออฟเซ็ท, ๒๕๓๒.

คำผล กองแก้ว. "ลำและหมอลำ" ใน ไทยอีสานบ้านเฮา ครั้งที่ ๒. หน้า ๘๘-๘๙ อุบล : วิทยาลัยครูอุบลราชธานี, ๒๕๒๑.

_____. ลำและหมอลำ. วัฒนธรรมไทย. ๑๘ (๑), ๒๘-๓๗,๒๕๒๒.

แคน สาลิกา. "หมอลำแห่งหมู่บ้านบนเส้นทางธุรกิจบันเทิง" หลักไทย. ๗ (๓๖๔) : ๕๔-๕๕ : ๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๒.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ของดีอีสาน. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๐.

เชิดชูเกียรติ ฯพณฯ จารุบุตร เรืองสุวรรณ. กรุงเทพฯ : คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๒๖.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. รายงานการวิจัยเรื่องบทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ. มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๒๘.

_____. คติชาวบ้าน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๐.

_____.ผญาบทกวีของชาวบ้าน. กาฬสินธุ์ : จินตภัณฑ์การพิมพ์, ๒๕๒๖.

_____."หมอลำ" วัฒนธรรมไทย. ๒๒(๓) : ๔๕-๕๔ : มีนาคม ๒๕๒๖.

_____.ภูมิปัญญาหมอลำเอกความรุ่งโรจน์ของอดีตกับปัญหาของหมอลำในปัจจุบัน. มหาสารคาม : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. มหาสารคาม, ๒๕๔๐.

_____. วิเคราะห์ภูมิปัญญาอีสาน. อุบลราชธานี : ศิริธรรมออฟเซ็ท, ๒๕๓๘.

จิราวัลย์ ซาเหลา. กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดศิลปะการแสดงของหมอลำอาชีพ. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๖.

จิตรลดา สุวัตถิกุล. "วรรณคดีวิจารณ์แนวสุนทรียศาสตร์," ใน เอกสารประกอบการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๗ หน่วย ๑-๖. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช,๒๕๒๕.

จำนง อดิวัฒนสิทธิ์. ประแนวคิดทางสังคม. กรุงเทพฯ : ภาควิชาสังคมวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. ๒๕๒๓.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. หมอลำ-หมอแคน. กรุงเทพฯ : อักษรสมัย. (คณะกรรมการโครงการส่งเสริมหนังสือตามแนวพระราชดำริ จัดพิมพ์ออกเผยแพร่ระหว่างงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติ ส่วนภูมิภาคเป็นครั้งแรก), ๒๕๒๖.

_____. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๒๖. อัดสำเนา.

_____. "กลอนลำเต้ย" มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. ๑(๒) : ๑-๑๕ กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๒๕.

_____. ปี้มกลอนลำ. ม.ป.ท., ๒๕๒๖.

_____. หมอลำ-หมอแคน. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย, ๒๕๒๖.

จำรูญ วงศ์กระจ่าง. ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, ๒๕๓๕.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ของดีอีสาน. โรงพิมพ์กรมศาสนา,๒๕๒๐,๓๔๘ หน้า

ฉันทัส ทองช่วย. "ธรรมเนียมนิยมการแสดงหนังตะลุง," ใน เชิดชูเกียรติ นายอิ่ม จันทร์ชุม (รวมข้อเขียน). หน้า ๕๘ - ๕๙. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๗.

ชวน เพชรแก้ว. "ปัญหาและสภาพของหนังตะลุงในปัจจุบัน," ใน รายงานการสัมมนาหนังตะลุงจังหวัดภาคใต้. หน้า ๗๕ - ๘๓. สงขลา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา, ๒๕๒๘.

ชวน เพชรแก้ว. บทอัศจรรย์ (บทสมห้อง) ของหนังตะลุง. นครศรีธรรมราช ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ๒๕๒๗,๑๕ หน้า

ปราณี วงษ์เทศ. "ศิลปะกับสังคม" ในพื้นบ้านพื้นเมือง. หน้า ๓-๑๒ โรงพิมพ์เจ้าพระยา ๒๕๒๕.

มนตรี ตราโมท. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์ ๒๕๒๓, ๕๘๐ หน้า

รัถพร ซังธาดา. หนังประโมทัย:หนังตะลุงภาคอีสาน. โรงพิมพ์ศักดิ์โสภาการพิมพ์ ๒๕๒๖,๖๕

รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. นาฏศิลป์อินโดนีเซีย. บี.พี.บางกอกพริ้นติ้ง ม.ป.ป., ๑๑๒ หน้า

สำนักงานคณะการวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง ศูนย์จังหวัดต่างๆในภาคใต้ ๒๕๒๗,๑๗๒ หน้า

ชุมเดช เดชภิมล. การศึกษาเรื่อง "หนังประโมทัย" ในจังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๑.

ชุมเดช เดชภิมล สิทธิศักดิ์ จำปาแดง และสมร พลีศักดิ์. หนังประโมทัย. ม.ป.พ.,ม.ป.ป.

ชาติชาย ดวงสุภา. การสร้างเครื่องปั้นดินเผาจากรูปทรงเครื่องจักรสาน. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชลธิรา กลัดอยู่. "สุนทรียภาพในลิลิตตะเลงพ่าย," ใน วรรณคดีปวงชน. กรุงเทพฯ : อักษรสานส์น, ๒๕๑๗.

ดวงมน จิตร์จำนง. สุนทรียภาพในภาษาไทย. กรุงเทพฯ : เคล็ดไทย, ๒๕๒๗.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. สุนทรียทางทัศนศิลป์. (พิมพ์ครั้งที่๒) กรุงเทพฯ : ฝ่ายเอกสารและตำรา สถาบันราชภัฏสวนดุสิต, ๒๕๓๘.

ธิดา โมสิกรัตน์. "การละเล่นพื้นบ้านของไทย," ใน ศิลปะการละเล่นและการแสดงการแสดงพื้นบ้านของไทย หน่วยที่ ๘ - ๑๕. หน้า ๓๕๐ - ๓๘๔. นนทบุรี มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๒๕.

นิคม มูสิกะคามะ. วัฒนธรรม : บทบาทใหม่ในยุคโกกาภิวัฒน์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปกร, ๒๕๔๕.

บุญยงค์ เกศเทศ. วัฒนธรรมเผ่าพันธุ์มนุษย์. อุบลราชธานี : ยงสวัสดิ์การพิมพ์, ๒๕๓๖.

ประจักษ์ สายแสง. "แนวทางในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน," ใน แนวทางการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านไทย. หน้า ๗๓ -๗๕. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๓๑.

ปราณี วงษ์เทศ. "การละเล่นพื้นเมืองและพิธีกรรมในสังคมไทย," ใน วัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ. หน้า ๒๒๔ – ๒๓๔. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เจ้าพระยา, ๒๕๒๘.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. ตำนานการละเล่นและภาษาชาวใต้. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, ๒๕๑๙.

_____. "หนังตะลุงชวา – มลายู," เก้าสน. ๑(๑). ๑ – ๑๓. ๒๕๒๑.

ปรีชา นุ่นสุข. วัฒนธรรมพื้นบ้าน - คติความเชื่อ. นครศรีธรรมราช : วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช, ๒๕๒๘.

ผะอบ นะมาตร์. เชื้อชาติ : วัฒนธรรม. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๔.

ผะอบ โปษะกฤษณะ. วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่. กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๒๐.

พันธ์ทิพย์ ทองอร่าม. สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย. สุรินทร์ : ภาควิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์, ๒๕๔๐.

พัทยา สายหู. “การเกิดและการคงอยู่ของวัฒนธรรมพื้นบ้าน,” ใน เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาศิลป์ในพื้นบ้าน (หมอลำ) ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. หน้า ๑๔ -๑๕. ขอนแก่น : ศูนย์วัฒนธรรมขอนแก่น, ๒๕๒๓.

_____. “แนวทางในการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน,” แนวทางการส่งสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน. หน้า ๖๔ - ๗๒. กรุงเทพฯ โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๓๑.

พิสมัย ผลพฤกษ์ไพร. วิถีไทย. สงขลา : สถาบันราชภัฏสงขลา, ๒๕๓๖.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. สุนทรียศาสตร์ : ศาสตร์แห่งความเป็นศิลป์และสิ่งงาม. เอกสารประกอบการบรรยายวิชาสุนทรียศาสตร์ ฉบับอัดสำเนา ๖๒ หน้า, ๒๕๔๐.

มนู ครุตไชยันต์. รายงานเรื่องหนังประโมทัย. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๒๖.

มงคล คชรัตน์. ลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุงในภาคใต้. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา ซ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, ๒๕๓๙.

ยศ สันตสมบัติ. มานุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๐.

รัชนีกร เศรษโฐ. โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๒.

รัตพร ซังธาดา. หนังประโมทัย : หนังตะลุงภาคอีสาน. กรุงเทพฯ : ศักดิโสภาการพิมพ์, ๒๕๒๖.

เรณู โกศินานนท์. การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๙.

วิบูล ลี้สุวรรณ. “ช่างแกะหนังตะลุงเมืองนครฯ,” ศิลปวัฒนธรรม. ๓,๙ (มิถุนายน ๒๕๒๕) : ๖๔ - ๘๔.

_____. มรดกไทย. กรุงเทพฯ : ปาณยา, ๒๕๒๕.

_____. หนังตะลุงมรดกไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๑.

วงเดือน สุขบาง. วิเคราะห์ปฐมสมโพธิกถาในแนวสุนทรียะ. ปริญญานิพนธ์ กศ.มฒ กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๔.

วรุณ ตั้งเจริญ. ศิลปะและความงาม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕.

วัฒนา จินดาผล และคนอื่น ๆ. การศึกษาการแสดงหนังตะลุงฝั่งตะวันตก จังหวัดพังงา. พังงา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพังงา โรงเรียนดีบุกพังงาวิทยายน, ๒๕๓๙.

วิมล ดำศรี. หนังตะลุงชั้นครูคู่เมืองนครศรีธรรมราช. นครศรีธรรมราช : สำนักงานศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, ๒๕๔๗.

วิวัฒน์ชัย อัตถากร. “การพัฒนาที่ยั่งยืน”บทคาม บทความอื่นๆ เรียงตามชื่ออักษร. ๑๒ มีนาคม ๒๕๔๕.

วิไลลักษณ์ ลิกขะไทย. การเปลี่ยนแปลงของหนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ด. การศึกษาค้นคว้าอิสระ ศศม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๔.

วิวัฒน์ชัย บุญยศักดิ์. "วัฒนธรรมพื้นบ้าน" ทรัพยากรการท่องเที่ยวอีกรูปแบบหนึ่ง, ในนิเทน สัญจร วิถีทางสู่การอนุรักษ์. หน้า ๓๒-๓๗. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๑.

วีระศักดิ์ เกื้อหลาง. ความเคลื่อนไหวของแสงและเงาของหนังตะลุง. ศิลปนิพนธ์ ศศ.บ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๑.

วีรสิทธิ์ สิทธิไตรย์ และโยธิน แสวงดี. การสนทนากลุ่ม : เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ จากการวิจัยเกี่ยวกับผู้สูงอายุและการเปลี่ยนแปลงในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑.

ศรีศักร วัลลิโภดม. การพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๔.

_____. แอ่งอารยธรรมอีสาน. กรุงเทพฯ : พิมเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, ๒๕๓๓.

ศักดา ปั้นแหน่งเพ็ชร. การรับข่าวสารด้านสาธารณสุขจากสื่อพื้นบ้านประเภทหนังตะลุงของประชาชนในเขตอำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช. วิทยานิพนธ์ นท.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๗.

ศรีศักร วัลลิโภดม. "การสลายตัวของศิลปะพื้นบ้านไทยในปัจจุบัน" ใน พื้นบ้านพื้นเมือง. หน้า ๓๑๔-๓๓๘. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เจ้าพระยา, ๒๕๒๕.

_____. "การอนุรักษ์มาดกทางวัฒนธรรมและการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ท่ามกลางกระแสของการเปลี่ยนแปลง" ใน รายงานการสัมมนาทางวิชาการทางวัฒนธรรม : กรณีทักษิณ. หน้า ๓-๓๐. กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๐.

_____. "แหล่งอารยธรรมอีสาน," ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ. กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๓๓.

ศิริวรรณ เสรีรัตน์ และคณะ. องค์การและการจัดการ. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา, ๒๕๓๙.

ศิริอร ขันธหัตถ์. องค์การและการจัดการ. กรุงเทพฯ : ทิพยวิสุทธิ์, ๒๕๓๖.

ศึกษาธิการเขต ๓,สำนักงาน. คู่มือการสอนวิชาชีพหนังตะลุง ๑ . สงขลา : สำนักงานศึกษาธิการเขต ๓,๒๕๒๑.

_____. คู่มือการสอนวิชาชีพหนังตะลุง ๒ . สงขลา : สำนักงานศึกษาธิการเขต ๓, ๒๕๒๑.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา. รายงานการสัมมนาหนังตะลุง ๑๔ จังหวัดภาคใต้ครั้งที่ ๑ . สงขลา : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา, ๒๕๒๘.

สมจิตร พ่วงบุตร. "สภาพปัญหาและข้อจำกัดในการส่งเสริมและเผยแพร่นาฏศิลป์และดนตรีพื้นบ้าน ,"ใน แนวทางการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านไทย. หน้า ๑๗-๒๓.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม. แนวทางการศึกษาวิเคราะห์และวางแผน ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะมานุษยวิทยาและสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๓๖.

_____. การศึกษาสังคม และวัฒนธรรม แนวคิด วิธีวิทยาและทฤษฎี. ขอแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น,๒๕๔๔.

สนอง คลังพระศรี. หมอลำซิ่ง : กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหิดล, ๒๕๔๑.

สนิท สมัครการ. วิธีการศึกษาสังคมมนุษย์กับตัวแบบสำหรับศึกษาสังคมไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๑๘.

_____. สังคมและวัฒนธรรมอีสานในทศวรรษหน้า, ใน รายงานการสัมมนาเรื่องอีสานในทศวรรษหน้า. หน้า ๑๘๘-๑๒๐. ขอนแก่น : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๓๓.

สุเชาวน์ พลอยชุม. สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ. กรุงเทพฯ : โครงการตำราภาควิชาปรัชญาและศาสนาคณะมนุษย์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๓๔.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. หนังตะลุง : อัจริยลักษณ์การละเล่นแห่งเมืองใต้. กรุงเทพฯ : อลีน เพลส, ๒๕๔๔.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. บทบาทหมอลำกับการแก้ไขปัญหาสังคม. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, หน้า ๗๑ – ๗๕ : ๒๕๓๘.

สถาพร ขวัญยืน. "อ่อนตา ทิพหะ ตะลุงดังภาคอีสาน," มติชน. ๑๓ มกราคม ๒๕๒๗. หน้า ๑๑.

สน สีมาตรัง. ประวัติความเป็นมาของหนังใหญ่. ม.ป.พ. , ม.ป.ป.

สมคิด บางโม. หลักการจัดการ ๖. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์, ๒๕๓๘.

สมถวิล ศศีสนธิ์. หนังตะลุง. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรบัณฑิต กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๑๗.

สมพงศ์ เกษมสิน. การบริหาร. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๖.

สมพงษ์ ศรีนิล. ศึกษาชีวประวัติและผลงานวรรณกรรมหนังตะลุงของนายหนังจันทร์แก้ว บุญขวัญ. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้, ๒๕๓๗.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม : แนวความคิด วิธีวิทยา และทฤษฎี. ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๔๔.

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

"สวช.จัดหลักสูตรหนังตะลุง," คมชัดลึก. ๒ มิถุนายน ๒๕๔๘. หน้า ๑๒.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. ทฤษฎีสังคมวิทยา เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์เบื้องต้น. พิมพ์ครั้งที่ ๑๐. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. สาขาศิลปศาสตร์. "หนังตะลุง" ศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๒ . นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๓.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ทรรศนะเกี่ยวกับการสิ่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน ใน แนวทางการส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน. หน้า ๕๘-๖๓. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๓๑.

_____. "แนวทางการส่งเสริมและพัฒนาหนังตะลุง" ใน ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนายหนังกั้น ทองหล่อ พ.ศ. ๒๕๓๔. หน้า ๗๙-๘๑. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อมรินทร์การพิมพ์ ,๒๕๓๒.

_____. หนังตะลุง. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรนครินทรวิโรฒ สงขลา ร่วมกับมูลนิธิเอเชีย, ม.ป.ป.

_____. หนังตะลุง. สงขลา : โรงพิมพ์มงคลการพิมพ์, ๒๕๒๒.

_____. หนังตะลุง. สงขลา : ศูนย์ส่งเสริมภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, ๒๕๒๙.

สุนันทา โสรัจจ์. โขน ละคร ฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง. โรงพิมพ์พิมเณศ ๒๕๑๖,๒๐๖

อเนก นาวิกมูล. "เกร็ดหนังเอี่ยมเสื้อ เมืองสงขลา" ศิลปวัฒนธรรม. ๓(๑๑):๖๓-๖๖ กันยายน ๒๕๒๕.

_____. "ศิลปินพื้นบ้านกับการถ่ายทอดวัฒนธรรม," ใน หนังสือที่ระลึกโครงการประชุมสัมมนาดนตรีหนังตะลุงจังหวัดสงขลา ประจำปี ๒๕๓๖. ม.ป.ท. ๒๕๓๖.

_____. "หนังตะลุงในภาคใต้ ภาคกลาง ภาคเหนือ และอีสาน" ศิลปวัฒนธรรม. ๑ (๑๑) : ๒๖-๓๗, พฤศจิกายน ๒๕๒๓.

อมรา พงศาพิชญ์. วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๗.

อานนท์ อาภาภิรมย์. สังคมวัฒนธรรมและประเพณีไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๑๗.

Miller,Terry E.and Jarernchai Chonpairot. "Shadow Puppet Theatre in Northeast," Journal of the Siam society. ๑:๒๕๓-๓๑๑. October,๑๙๗๕.

Smithies,Michael and Euayporn Kerdchuay. "Nang Talung the Shadow Theatre of Southern Thailand," Journal of the Siam society. ๖๐:๓๗๕-๓๘๐, January,๑๙๗๒.

Mizrahi, Daryo. Diversity and Comedy in Ottoman Istanbul : The Turkish Shadow Puppet Performances. Dissertation Ph.d. Columbia University. New York : Columbia University, ๑๙๙๑.

Matusky, Patricia Ann. Music in the Malay Shadow Puppet Theater (Volumes I and II). Dissertation Ph.D. Uninversity of Michigan. Michigan : University of Michigan ๑๙๘๐.

Goldbergbelle, Jonathan Robert. The performance Poetics of Tolumbommalata ; A South Indian Shadow Puppet Tradition (Telugu ; India. Dissertation Ph.d. The University of Wisconsin - Madison. Wisconsin : The University of Wisconsin - Madison, ๑๙๘๔.

Cohen,Matthew Isaac. An inheritance from the friends of God : The Southern shadow Puppet theater of West Java, Indonesia. Dissertation Ph.D. Yale University. Conecticut : yale University, ๑๙๙๗.

Osnes, Mary Beth. Asurvey of Shadowf Play in the Malasian Traditional Shadow Puppet Theatre. Dissertation Ph.D. University of Colorado at Boulde. Colorado : University of Colorado at Boulder, ๑๙๙๒.

Brown,Richard D. Modernization. The Transformation of American Life ๑๖๐๐-๑๘๖๕. New York : Hill and Wang, ๑๙๗๖.

Kenedy, Eugene. A Time for Being Human. New York : Rolls Offset Printing Co..Ine., ๑๙๗๗.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก ราชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

นายประจักษ์ แก้วบุญมี บ้านเลขที่ ๑๓๔ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายประสิทธิ์ โคตรวงค์ บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายสุดที ศิริจักรหงส์ บ้านเลขที่ ๘๑/๑ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายชาย วีรสอนบ้านเลขที่ ๘๒ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายเคน พลคาม บ้านเลขที่ ๒๒ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายอิ่น ทิพวัลย์ บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายสมาน พลคาม บ้านเลขที่ ๑/๑ หมู่ ๔บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นางหนูเรียน อารีรัตน์ บ้านเลขที่ ๓ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นางเย็น งามสมเนตร บ้านเลขที่ ๗๑ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นางลำดวน ทิพวัลย์ บ้านเลขที่ ๘๐ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นางละม้วย เวียงสิมา บ้านเลขที่ ๗๑ หมู่ ๔ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายสมร พลีศักดิ์ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายประมูล ศรีบุตร เชิดหนัง

นายสำรวย พลีศักดิ์ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายสุนทร พลีศักดิ์ ระนาด

นายสวาท กินะเซ็ง บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายอุไร เวียงสิมา หมอลำ

นางจินตนา บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

นายโอภาพ เบส บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายข่อ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายแมว บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายประสิทธิ์ ศรีบุตร บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายสวาท กินะเซ็ง บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายกันยา วรรณทอง บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายหนูกัน พลคาม บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายศุภชัย สุพเพีย บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายอวยพร พลีศักดิ์ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายสำรวย พลีศักดิ์ บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
นายทองอุ่น ประจันพล บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด

ภาคผนวก ช ภาพกิจกรรม

(ภาพประกอบที่ ๑) เรียนบทร้องและบทพากย์ของตัวหนังจากครูศิลปินพื้นบ้าน

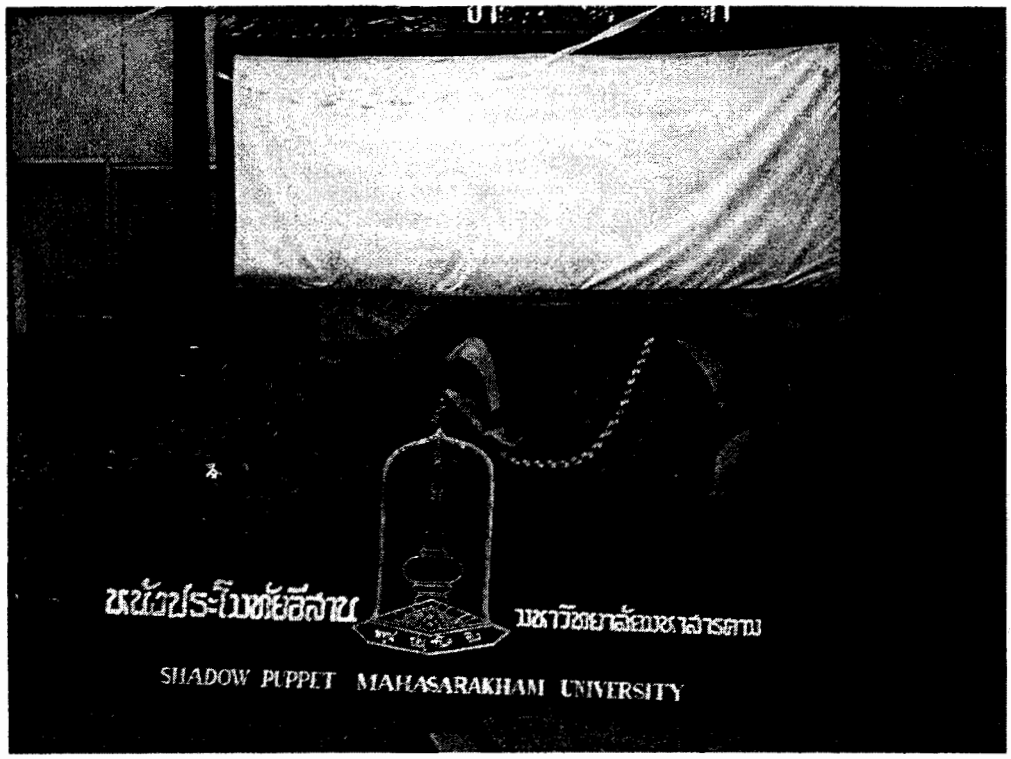
(ภาพประกอบที่ ๒) ศิลปินพื้นบ้านซ้อมให้ผู้เรียนหัดเชิดตัวหนัง หลังจากเรียนบทพากย์จนชำนาญ

(ภาพประกอบที่ ๓) ศิลปินพื้นบ้านหัดซ้อมบทเจรจา บทต่อสู้ และเทคนิคไหวพริบต่างๆ

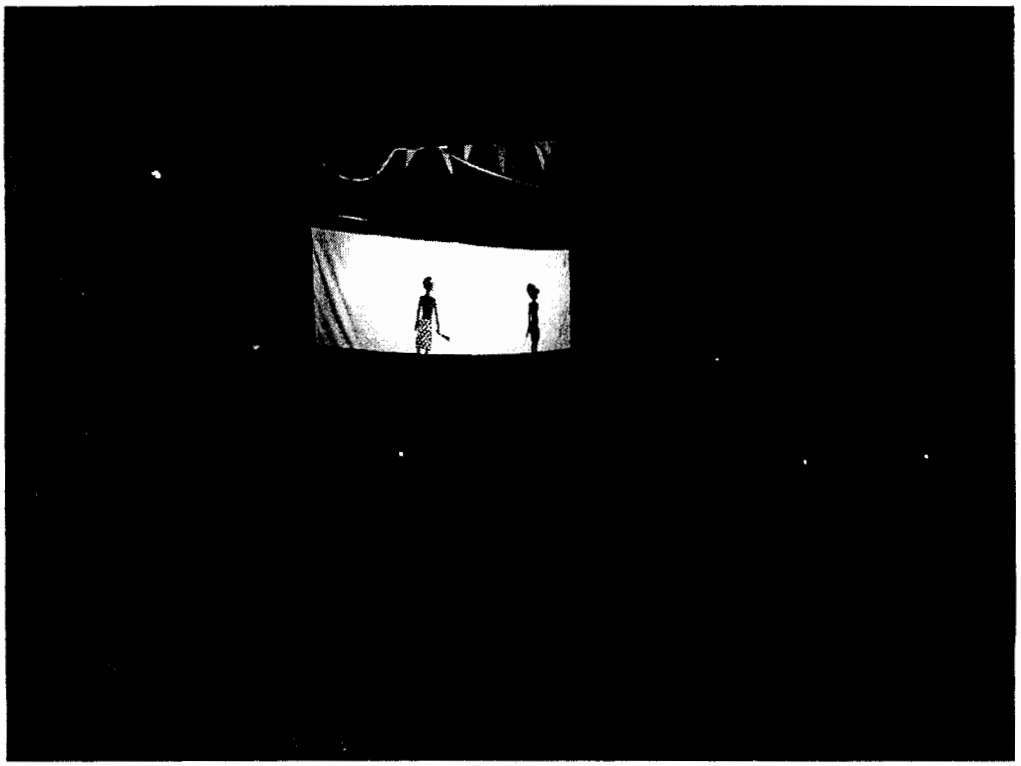
(ภาพประกอบที่ ๔) ผู้เรียนฝึกซ้อมตัวหนังตามบทต่างๆ ที่ได้รับ

(ภาพประกอบที่ ๕) ทีมงานนักดนตรีเตรียมตัวฝึกซ้อม

(ภาพประกอบที่ ๖) ผู้เรียนฝึกซ้อมดนตรีหนังประโมทัย



(ภาพประกอบที่ ๗) โรงหนังประโมทัย



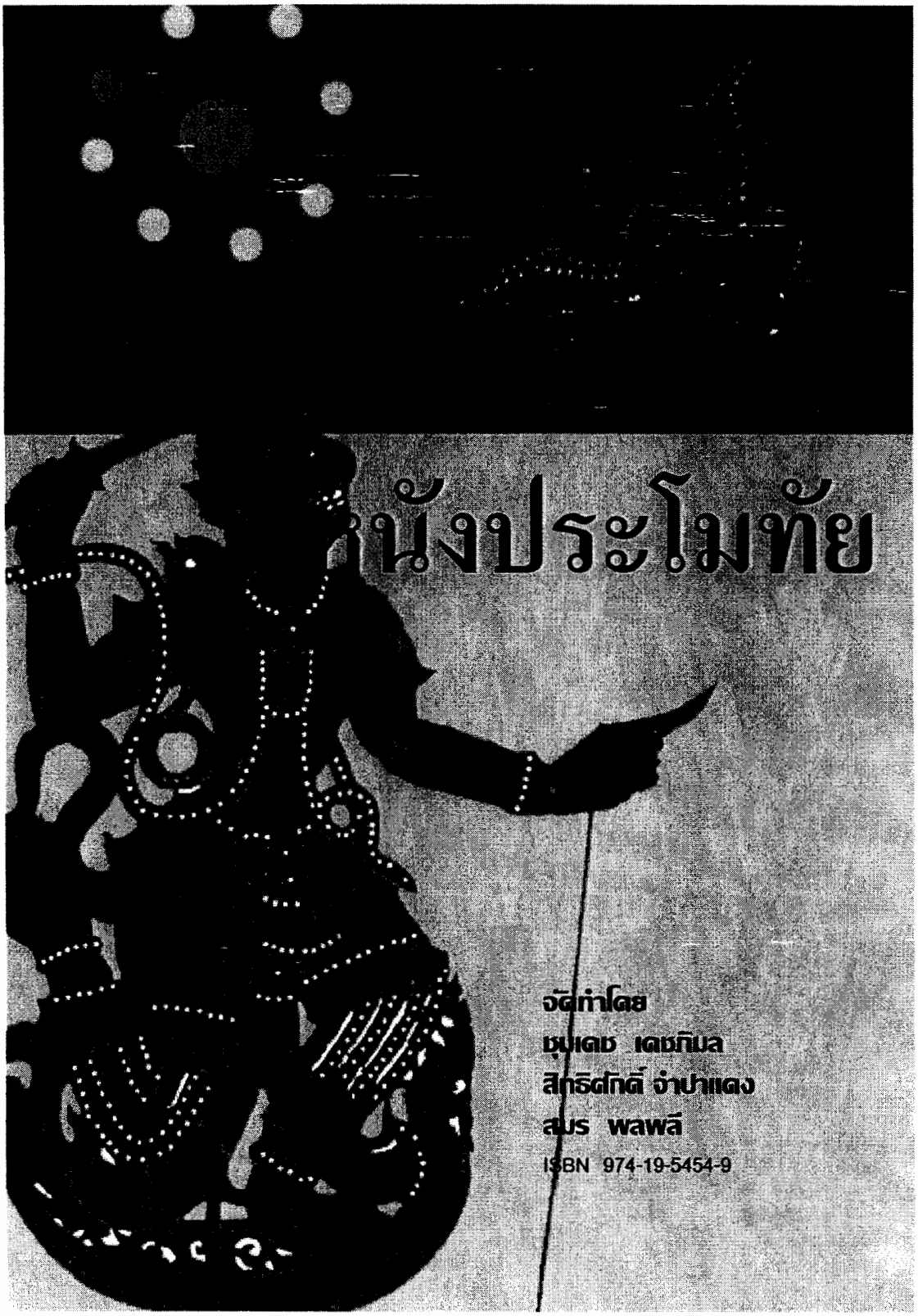
(ภาพประกอบที่ ๘) หนังประโมทัยขณะทำการแสดง

ภาคผนวก ค รายชื่อคณะหนังประโมทัยในภาคอีสาน

รายชื่อคณะหนังประโมทัยในภาคอีสาน

1. คณะเพรชขอนแก่น บ้านสระแก้ว อำเภอบ้านฝาง จังหวัดขอนแก่น
   หัวหน้าคณะ นายสมโภชน์ คำสระแก้ว
2. คณะ อ.อินตา บ้านสระแก้ว อำเภอบ้านฝาง จังหวัดขอนแก่น
   หัวหน้าคณะ นางอินตา สอนอ้น, นายบุญชวน สอนอ้น
3. คณะบ้านเวียงอินทร์ บ้านเวียงอินทร์ ตำบลน้ำอ้อม อำเภอกระนวน จังหวัดขอนแก่น
   หัวหน้าคณะ นางบุญเพ็ง ไชยตอกเกี๊ย
4. คณะสมาตรโปรโมชั่น อำเภอกระนวน จังหวัดขอนแก่น
   หัวหน้าคณะ นายสมาตร รักษาชาติ
5. คณะเพชรหนองเรือ อำเภอหนองเรือ จังหวัดขอนแก่น
   หัวหน้าคณะ นายสังวาล ผ่องแผ้ว
6. คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ ตำบลธวัชบุรี อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
   หัวหน้าคณะ นายสมร พลีศักดิ์
7. คณะ ช.ถนอมศิลป์ บ้านโคกไพลี ตำบลหนองแวงควง อำเภอศรีสมเด็จ จังหวัด
   ร้อยเอ็ด หัวหน้าคณะ นายชาย ชนไพโรจน์
8. คณะ ป.สมัยบันเทิงศิลป์ บ้านสีแก้ว ตำบลสีแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด
   หัวหน้าคณะ นายคำสมอน สาวิสิทธิ์
9. คณะเฉลิมศิลป์ บ้านผึ้ง อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ
   หัวหน้าคณะ นายเฉลิม เขียวอ่อน
10. คณะ ล.รุ่งเรืองเสียงทอง บ้านโพนทัน อำเภอคำเขื่อนแก้ว จังหวัดยโสธร
    หัวหน้าคณะ นายดวง ป้องศรี
11. คณะเพชรโพนทัน บ้านโพนทัน อำเภอคำเขื่อนแก้ว จังหวัดยโสธร
    หัวหน้าคณะ นายสุข ประกอบแสง
12. คณะรุ่งสุริยา (ประโมทัยซิ่ง) อำเภอโพธิ์ไทร จังหวัดอุบลราชธานี
    หัวหน้าคณะ อาจารย์กบ
13. คณะบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์

ภาคผนวก ง คู่มือเรียนหนังประโมทัย



หนังประโมทัย

จัดทำโดย
ชุมเดช เตชทิมล
สิทธิศักดิ์ จำปาแดง
สมร พลพลี

ISBN 974-19-5454-9

หนังประโมทัย

ชุมเดช เดชภิมล
สิทธิศักดิ์ จำปาแดง
สมร พลีศักดิ์

กลุ่มสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คำนำ

หนังประโมทัยเป็นการละเล่นพื้นบ้านอีสานที่มีความเก่าแก่ ในปัจจุบันยิ่งนับวันจะหาดูได้ยากขึ้นทุกที การแสดงหนังประโมทัยจำเป็นต้องใช้องค์ความรู้ทั้งทางด้านดุริยางคศิลป์ วรรณศิลป์ นาฏยศิลป์ ตลอดจนทัศนศิลป์ เพราะองค์ประกอบของหนังประโมทัยมีทั้งภาษาที่ใช้ในบทพากย์ทำนองร้อง ดนตรีประกอบ ตัวหนัง และการเคลื่อนไหวของตัวหนังอย่างมีศิลปะ เป็นที่น่าเสียดายที่หนังประโมทัยบางคณะต้องล่มสลายไปกับอายุขัยของศิลปินพื้นบ้านรุ่นเก่า ส่วนคณะที่ยังเหลืออยู่ก็ไร้ผู้สืบทอด รอเพียงวันเวลาที่มรดกทางวัฒนธรรมแขนงนี้จะสิ้นสูญไปเท่านั้นเอง ทางกลุ่มสาขาวิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตระหนักในความสำคัญและความจำเป็นของปัญหาเหล่านี้ จึงจัดให้มีการฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัยสำหรับนิสิตวิชาเอกดนตรีพื้นบ้าน เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนาศิลปะการแสดงแขนงนี้ต่อไป

หนังสือเล่มนี้จัดทำขึ้นเพื่อใช้เป็นคู่มือในการฝึกหัดการแสดงหนังประโมทัยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติของนิสิตวิชาเอกดนตรีพื้นบ้านในวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน ๓ (Folk Music Skill III) เพราะในส่วนหนึ่งของวิชานี้นิสิตจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถแสดงหนังประโมทัยได้ นอกจากนี้อาจเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจทั้งไป

คณะผู้จัดทำขอขอบพระคุณศิลปินพื้นบ้านด้านการแสดงหนังประโมทัย นายสมร พลีศักดิ์ นายประมูล ศรีบุตร นายสมาน พลคาม นายจำปี อินอุ่นโต นายคำมร สาวิสิทธิ์ ชาวคณะประกาศสามัคคี คณะ ช.ถนอมศิลป์ และคณะหนังประโมทัยอื่นๆที่ไม่ได้ออกนามไว้ ณ ที่นี้ด้วย ตลอดทั้งท่านผู้สนใจศึกษาเรื่องหนังประโมทัยทุกท่าน ที่ได้สละเวลาให้สัมภาษณ์ ให้ข้อมูล และข้อคิดเห็นต่างๆมากมาย ซึ่งล้วนเป็นประโยชน์ต่อการสืบทอดรักษาวัฒนธรรมแขนงนี้ให้คงอยู่ต่อไป คณะผู้จัดทำจึงขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

คณะผู้จัดทำ

สารบัญ

บทที่ หน้า

บทที่ ๑ หนังประโมทัย ๑

ความเป็นมาของหนังประโมทัย.....๑
ความเป็นมาของหนังตะลุง.....๑
หนังตะลุงในเอเชียอาคเนย์.....๑
หนังตะลุงในอินโดนีเซีย.....๒
หนังตะลุงในมาเลเซีย.....๒

บทที่ ๒ องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย ๕

ตัวหนังและการสร้างตัวหนัง.....๕
ขั้นตอนการทำตัวหนัง.....๖
โรงและจอหนัง.....๗
นายหนังและผู้มีบทบาทในการแสดงหนังประโมทัย.....๗
เรื่องที่ใช้แสดง.....๘
บทพากย์และบทเจรจา.....๘
คนตรีประกอบ.....๘
เสียงและแสงสว่างในการแสดงหนังประโมทัย.....๑๓

บทที่ ๓ ขนบและขั้นตอนการแสดงหนังประโมทัย ๑๔

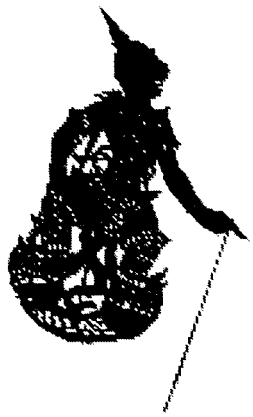
การเตรียมพร้อม.....๑๔
การไหว้ครู.....๑๔
การโหมโรง.....๑๕
การประกาศบอกเรื่องโดยหัวหน้าคณะ
หรือโฆษกประจำคณะหนังประโมทัย.....๑๕
การออกรูป.....๑๕
การเชิด.....๑๘
การดำเนินเรื่อง.....๑๙
การจบ.....๒๐

บทที่ *หน้า*

บทที่ ๔ บทพากย์และบทเจรจาของหนังประโมทัย ๒๑

ความสำคัญของบทพากย์.....๒๑
ฉันทลักษณ์กลอนหนังประโมทัย.....๒๒
ความสัมพันธ์ของบทพากย์กับทำนองร้อง.....๒๗

บทที่ ๕ จุดเด่นและแนวทางการอนุรักษ์หนังประโมทัย ๓๗



มุขตลก.....๓๗
มุขตลกที่เกิดจากการเปลี่ยนเนื้อเรื่องอย่างกะทันหัน
หรือพลิกความคาดหมายของผู้ชม.. .....๓๗
มุขตลกเล่าเรื่องเกินจริงที่เป็นไปได้ แต่ไม่น่าจะเป็น.....๓๘
มุขตลกก้าวร้าว.....๓๘
มุขตลกผิดตรรกวิทยา หรือเข้าใจผิด.....๔๐
มุขตลกเรื่องเพศ..... ...๔๑
มุขตลกคำผวน.....๔๒
มุขตลกล้อสังคม.....๔๓
อารมณ์ขัน.....๔๔
ตัวตลก.....๔๕
แนวทางที่จะอนุรักษ์หนังประโมทัย.....๔๗

บรรณานุกรม ๕๐

ภาคผนวก

บทพากย์หนังประโมทัย.....๕๒
รูปภาพตัวหนังประโมทัย.....๘๐

บทที่ ๑
หนังประโมทัย

ความเป็นมาของหนังประโมทัย

การละเล่นสนุกสนานรื่นเริง เพื่อความบันเทิงและพักผ่อนหย่อนใจของชาวอีสาน มีหลายประเภทที่นิยมกันมาก คือหมอลำ *(จารุบุตร เรืองสุวรรณ ๒๕๒๐:๒๐)*ในขณะที่หมอลำเป็นศิลปการแสดงที่เรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์เด่นของชาวอีสานนั้น การละเล่นมหรสพอีกอย่างหนึ่งที่เป็นรู้จักดีของชาวอีสานในอดีตก็คือ หนังตะลุง หรือหนังประโมทัย ถึงแม้ว่าจะไม่ขึ้นหน้าขึ้นตาเหมือนหนังตะลุงในภาคใต้ แต่หนังประโมทัยได้ทำหน้าที่ให้ความบันเทิงใจแก่ชาวอีสานมาเนิ่นนาน ควรแก่การศึกษาค้นคว้า เพื่อเป็นการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมเรื่องนี้ไว้ให้คนรุ่นหลังได้รู้ได้เข้าใจ ตลอดจนการศึกษาค้นคว้าต่อไป เพราะหนังประโมทัยอีสานเป็นการละเล่นที่หาดูได้ยาก ดังที่มีผู้กล่าวว่า “ไม่มีศิลปวัฒนธรรมชนิดใดที่อยู่ๆก็หายไปทันทีทันใด หากจะมีลักษณะค่อยๆ เสื่อมความนิยมลงไปทีละน้อย สิ่งเหล่านี้ปรากฏมาแล้วจากอดีตมากมายทั้งมีหลักฐานชัดเจน และไม่มีหลักฐานชัดเจน” *(ปรานี วงษ์เทศ ๒๕๒๕:๘)* หนังประโมทัยอีสานมีลักษณะดังกล่าว จึงจำเป็นต้องศึกษารวบรวมไว้ก่อนที่จะสูญสลายไป ดังคำกล่าวที่ว่า เอกลักษณ์แต่ละท้องถิ่น หากคนในแต่ละท้องถิ่นสามารถรักษาวัฒนธรรมของตนไว้ได้ ก็เป็นเรื่องที่น่ายินดีในศักดิ์ศรี

ความเป็นมาของหนังตะลุง

การแสดงหนังตะลุง มีปรากฏในวัฒนธรรมของชาติต่างๆ หลายชาติในโลกยากที่จะบอกได้ว่าชาติใดคิดขึ้นก่อน ชาติเก่าแก่ต่างๆ เช่น อียิปต์ กรีก โรมัน จีนและอินเดีย มีนิยายปรัมปราเกี่ยวกับการแสดงหนังและหุ่นมาแล้ว *(ชวน เพชรแก้ว ๒๕๒๗ :๓-๔)* ตัวแสดงทำด้วยกระดาษแข็งบ้าง แผ่นดีบุกบ้าง ส่วนทางเอเชียส่วนมากทำด้วยหนังสัตว์

หนังตะลุงในเอเชียอาคเนย์

แถบเอเชียอาคเนย์มีการเล่นหนังเกือบทุกประเทศนอกจากเวียดนามและพม่า การเล่นหนังในแถบนี้แบ่งออกเป็นสองชนิดใหญ่ๆ ชนิดแรกที่รูปหนังขนาดใหญ่เคลื่อนไหวไม่ได้ (แบบหนังโธลุโลมาลาตะของอินเดีย) เช่น หนังใหญ่ของไทย และหนังเสบก (Nang Sbek) ของเขมร ชนิดที่สองใช้รูปหนังขนาดเล็ก ชักแขนให้เคลื่อนไหวได้ข้างหนึ่งหรือสองข้าง เป็นหนังที่แพร่หลายรู้จักกันดีกว่าชนิดแรก มีในชวา บาหลี มาเลเซีย สิงค์โปร์ ไทย ลาว และเขมร ซึ่งแต่ละประเทศเรียกชื่อต่างๆกันไป ในชวาเรียกว่า วายังปูรวา (Wayang Purwa) หรือ วายังกูลิต

(Wayang Kulit) มาเลเซียเรียก วายังกูลิต (Wayang Kulit) ไทยเรียก หนังตะลุง และเขมรเรียก อายอง (Ayong)

หนังตะลุงในอินโดนีเซีย

การละเล่นหนังขนาดเล็กดังกล่าวมาแล้ว มีความแพร่หลายหนาแน่นในแถบภาคใต้ของไทยลงไปถึงอินโดนีเซีย (โดยเฉพาะภาคใต้ขอบไทย รัฐกลันตันของมาเลเซียและอินโดนีเซียเกือบทั้งประเทศ) โดยเฉพาะอินโดนีเซียนับว่าเป็นประเทศที่นิยมการเล่นหนังตะลุงแพร่หลายมากที่สุดในแถบเอเชียอาคเนย์นี้ ทั้งยังมีความสลับซับซ้อนในรูปแบบและเนื้อหา โดยยึดมั่นในขนบประเพณีอย่างเหนียวแน่นในการแสดงที่เรียกว่า "วายัง" (Wayang) อยู่มาก

คำว่า "วายัง" ในภาษาอินโดนีเซีย มีความหมายว่า "เงา" แต่ต่อมาความหมายของคำนี้ได้กลายหมายถึง "การแสดง" ซึ่งอาจเป็นหนังตะลุง หุ่น หรือ ละครก็ได้ บางครั้งก็หมายถึง "ผู้แสดง" แต่มักนิยมในความหมายที่ว่า การแสดงมากที่สุดคำอธิบายอีกอย่างหนึ่งของคำว่า "วายัง" คือ มาจากคำว่า "วาโยห์"ซึ่งเป็นคำเก่าของชวา แปลว่า การเผยให้เห็นซึ่งการดลใจทางวิญญาณ *(รานี ศักดิ์สิทธ์วัฒนะ ม.ป.ป. : ๕๐)* แต่เดิมการแสดงวายังเป็นการแสดงทางศาสนาซึ่งหัวหน้าครอบครัวจัดให้มีขึ้นเพื่ออัญเชิญวิญญาณของบรรพบุรุษในพิธีต่างๆเช่น การแต่งงาน โดยชมเพียงสมาชิกในครอบครัวและวิญญาณเหล่านี้จะปรากฏขึ้นในเงาจะเห็นได้ว่านอกจาการแสดงวายังจะเป็นการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมแล้ว ยิ่งไปกว่านั้น วายังมีบทบาทสำคัญในพิธีกรรมตามวิถีชีวิตของชาวอินโดนีเซีย ซึ่งเป็นเรื่องราวอันเกี่ยวเนื่องด้วยปรัชญาและหลักแห่งความประพฤติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเราเรียนรู้คำว่า "ดาหลัง" (Dalang) ซึ่งหมายถึง นายหนัง แปลเป็นภาษาชวาว่า "งูดัลบีวูลัง" หมายถึงการคลี่คลายปัญหา

วายังปูรวาหรือวายังกูลิตเป็นวายังที่งดงามและวิจิตรกว่าชนิดอื่นทั้งหมดเป็นที่รวมศิลปะทั้งหมดของอินโดนีเซีย ทั้งในด้านการเขียน การดนตรี วรรณคดี นาฏกรรม ศิลปกรรม รวมทั้งประวิติศาสตร์ การศึกษา ศาสนา นโยบายสังคม ความลึกลับและสัญลักษณ์ ตลอดจนหลักปรัชญาต่างๆ ของชาวอินโดนีเซีย

หนังตะลุงในมาเลเซีย

การเล่นหนังตะลุงในมาเลเซีย เรียก เรียก "วายังกูลิต" (Wayang Kulit) เช่นเดียวกับชวา กูลิตในภาษามาลายู แปลว่า เปลือกหรือหนังของสัตว์เช่นเดียวกับในภาษาชวาวายังกูลิตหรือหนังตะลุงมาเลเซียแบ่งออกไปได้อีกเป็น ๒ ชนิด คือ "วายัง สยาม" (Wayang Siam) ออกเสียงว่า "วายัง เซียม" และ "วายัง ชวา"(Wayang Jawa) ออกเสียงว่า "วายัง ยาวอ" แม้จะมีชื่อเกี่ยวข้องกับสยามและชวา แต่รูปแบบก็เป็นรูแบบมลายู แสดงแถบรัฐชายแดนไทยมาเลเซีย หนังตะลุงทั้งสอง

ชนิดดังกล่าวมานี้ วายังเชียมได้รับความนิยมและมีเล่นแพร่หลายมากกว่า โดยมีกลันตันเพียงรัฐเดียวที่เป็นศูนย์กลางของวายังเชียม คือมีนายหนังหรือดาหลังและคณะหนังอยู่ร่วม ๓๐๐ คณะ ส่วนวายังยาวอปัจจุบันค่อยๆเลือนหายไปยังมีอยู่บ้างก็เป็นเครื่องบันเทิงของผู้ดีชั้นสูง หรืออยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านาย

เรื่องประวัติความเป็นของหนังประโมทัย ไม่มีผู้ใดได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร สันนิษฐานว่าหนังประโมทัยคงจะได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงมาจากหนังตะลุงภาคใต้ ส่วนจะถ่ายทอดเข้ามาช้านานเพียงไรก็ไม่มีผู้ใด ทราบได้

อย่างไรก็ตามจากข้อเขียนของ มิลเลอร์ และ เจริญชัย ชนไพโรจน์ กล่าวว่า อุบลราชธานีเป็นศูนย์กลางแห่งแรกของหนังประโมทัย หัวหน้าหนังคณะประโมทัยหลายคณะกล่าวว่า เริ่มเกี่ยวข้องกับหนังประโมทัยครั้งแรกจากคณะหนังประโมทัย จังหวัดอุบลราชธานี หนังประโมทัยคณะเก่าแก่ที่สุดคือ คณะฟ้าบ้านทุ่ง ซึ่งตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๙ หรือเมื่อปี ๕๕ ปีล่วงมาแล้ว *(Miller and Jarenchai Chonpairot. ๑๙๗๕:๒๕๓-๓๑๑)*

ปาง สะดัน (Pang Sadun) หัวหน้าหนังคณะประโมทัยคณะหนึ่งในจังหวัดอุบลราชธานี อายุ ๖๕ ปี (พ.ศ. ๒๕๑๖) ผู้มีดวงตาใกล้จะบอด เล่าว่าหนังคณะประโมทัยตั้งขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๔๖๙ ซึ่งขนาดนั้นเขามีอายุ ๑๘ ปี หนังตะลุงคณะแรกที่เข้ามาแสดงในจังหวัดในอุบลราชธานีนั้น มีหัวหน้าคณะชื่อ ขวัญ มาจากจังหวัดอยุธยา

หนังประโมทัยคณะเก่าแก่รองลงมา ได้แก่ คณะบุญมี ซึ่งมาจากจังหวัดอุบลราชธานี และตั้งคณะขึ้นที่จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๖ คณะประกาศสามัคคีตั้งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๔๘๐ และยังแสดงมาจนถึงปัจจุบัน หัวหน้าฝึกมาจากครูที่ยโสธร ต้นกำเนิดหนังประโมทัยนั้นมีแนวคิดหลายประการ คือ

๑. ต้นกำเนิดของหนังประโมทัยนั้น รับมาจากหนังตะลุงภาคกลางแนวความคิดนี้ตรงกับคำบอกเล่าของหัวหน้าคณะหนังตะลุงอาวุโส คือ ปาง สะดัน

สิ่งที่ช่วยเสริมให้แนวคิดนั้นน่าเชื่อถือยิ่งขึ้นก็คือ เครื่องดนตรี หนังประโมทัย ที่อุบลราชธานี หรือที่หัดมาจากอุบลราชธานี คือ ระนาดเอก อันเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นกันมากในภาคกลาง และเครื่องดนตรีชนิดนี้ หนังตะลุงภาคใต้ไม่ได้ใช้ประกอบการแสดง จึงทำให้น่าเชื่อถือว่า หนังตะลุงคณะแรกที่เข้ามาแสดง และเผยแพร่ในภาคอีสาน คือหนังตะลุงที่มาจากภาคกลาง ซึ่ง สมิทตีส์ และอวยพร เกิดช่วย กล่าวไว้ว่าหนังตะลุงเคยได้รับความนิยมอยู่ในระยะหนึ่งของภาคกลาง *(Smithes and Euaporn Kerdchnay . ๑๙๗๒:๓๗๕-๓๘๐)* อเนก นาวิกมูล เขียนไว้ว่า "หลวงพ่อเทียม วัดกษัตราธิราช อายุ ๗๖ ปี (พ.ศ. ๒๕๒๑) เล่าว่านายหนังชื่อ ครูรื่น ลอยเรือ เล่นหนังเรื่อยมาจนถึงที่บ้าน ได้พักที่บ้านลุง และช่วยหัดหนังให้ท่านยังมีหนังที่ตัวเองแขวนไว้ที่กุฏิเดี๋ยวนี้ ใครไปที่วัดใครก็เข้าไปชมได้ ชุมพล คชวงศ์ เจ้าหน้าที่คนหนึ่งของพิพิธ

ภัณฑสถานแห่งชาติกล่าวว่า เมื่อปี ๒๕๑๗ มีชาวอยุธยาครอบครัวหนึ่ง ได้นำตังหนังตะลุงเก่าบรรพบุรุษมามอบให้พิพิธภัณฑ์เล่าว่า คนมีเชื้อสายปักษ์ใต้ เป็นลูกหลานนายหนังที่ขึ้นมาสมัยรัชกาลที่ ๕ แล้วตั้งรกรากอยู่ที่นั่น *(อเนก นาวิกมูล ๒๕๒๓:๓๒-๓๔)*

๒. ชาวอีสานไปทำงานภาคกลางได้เห็นการแสดงของหนังตะลุงของชาวปักษ์ใต้ที่เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯแล้ว นำมาดัดแปลงแสดงให้เหมาะสมกับท้องถิ่นของตน

๓. คณะหนังตะลุงปักษ์ใต้ได้รับการว่าจ้างมาแสดงในภาคอีสาน โดยเฉพาะได้รับการว่าจ้างจากชาวปักษ์ใต้ที่มาประกอบอาชีพอยู่ในภาคอีสาน ศิลปินชาวภาคอีสานที่ได้ดูหนังตะลุงปักษ์ใต้จึงนำมาดัดแปลงแสดงให้เหมาะกับท้องถิ่น เช่น เปลี่ยนบทพากย์ และบทเจรจาเป็นภาษาถิ่นอีสาน นำดนตรีอีสาน เช่น แคน ซึง เข้ามาใช้บรรเลงประกอบการแสดงและนำเอาวรรณกรรมพื้นเมืองอีสาน เช่น นางผมหอม สังข์ศิลป์ชัย มาดัดแปลงให้เหมาะสมกับหนังตะลุง

๔. ชาวอีสานที่ลงไปทำมาหากินในภาคใต้ ได้เห็นการแสดงของหนังตะลุงได้นำหนังตะลุงภาคใต้ว่ามาดัดแปลงแสดงให้เหมาะสมกับท้องถิ่น ดังคำบอกเล่าของผู้ใหญ่ถังซึ่งเป็นหัวหน้าคณะหนังประโมทัยผู้ใหญ่ถังแห่งอำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น ผู้ใหญ่ถังเล่าการเล่นหนังประโมทัย ท่านได้รับการถ่ายทอดว่าจากปู่ของผู้ใหญ่ถังอีกต่อหนึ่ง ปู่ของผู้ใหญ่ถังได้ไปทำงานที่ภาคใต้เป็นเวลานานหลายปี เมื่อกลับมาบ้านคือ อำเภอน้ำพองก็ได้จัดตั้งคณะหนังของประโมทัยขึ้น คณะหนังตะลุงที่จัดตั้งขึ้นนั้นดัดแปลงมาจากหนังตะลุงปักษ์ใต้ โดยดัดแปลงในด้านบทพากย์และบทเจรจาภาษาปักษ์ใต้มาเป็นภาษาอีสาน และได้นำเอาการลำของอีสานเข้าไปประกอบการแสดงหนังประโมทัย ทั้งนี้เพื่อให้เข้ากับสภาพท้องถิ่น ส่วนเรื่องที่นำมาแสดงนั้นนอกจากจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์แล้ว คณะของผู้ใหญ่ถังยังได้นำเอาวรรณกรรมท้องถิ่น เช่น แก้วหน้าม้า สังข์ทอง มาแสดงอีกด้วย ส่วนเรื่องดนตรีก็นำเอาเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสาน คือ แคน ซึง ฉิ่ง ฉาบ กลอง มาบรรเลงประกอบการแสดงคณะหนังตะลุงของผู้ใหญ่ถังนี้ตั้งมานาน ประมาณ ๓๒ ปี นับเป็นหนังประโมทัยที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่งในอำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น *(รัถพร ซังธาดา ๒๕๒๖: ๑๔-๒๑)*

บทที่ ๒

องค์ประกอบของการแสดงหนังประโมทัย

การแสดงแต่ละประเภทจะดำเนินไปได้ต้องอาศัยองค์ประกอบของการแสดงซึ่ง องค์ประกอบของการแสดงแต่ละชนิดจะแตกต่างกันไป ตามความจำเป็นของการแสดงชนิดนั้นๆ สำหรับการแสดงหนังประโมทัยมีองค์ประกอบสำคัญดังต่อไปนี้ คือ ตัวหนัง โรงหนัง ผู้เชิด บทพากย์ บทเจรจา ดนตรีประกอบ ตลอดจนแสงเสียงที่ใช้ในการแสดง เป็นต้น

ตัวหนังและการสร้างตัวหนัง

ตัวหนังประโมทัยมีขนาดความสูงประมาณ ๑-๒ ฟุต แต่ละคณะมีจำนวนไม่เท่ากันบางคณะอาจมีตัวหนังสิบหรือร้อยตัวแล้วแต่ความจำเป็น

ตัวหนังประโมทัยทำด้วยหนังวัวหรือหนังควาย บางทีใช้หนังลูกวัว ลูกควายเพราะมีความโปร่งแสงมากกว่า ในจังหวัดร้อยเอ็ดส่วนมากใช้หนังควายเพราะราคาถูกกว่าหนังวัวและหาซื้อได้ง่าย หนังแต่ละตัวจะประกอบด้วยตัวละครเพียงตัวเดียว เป็นตัวละครลอยตัว ไม่มีฉากและลวดลายประกอบอย่างหนังใหญ่ เพราะมีตัวหนังเบ็ดเตล็ดที่ทำเป็นรูปฉากต่างๆไว้แล้ว เช่น ราชรถ ปราสาทราชวัง ต้นไม้ และกรงขัง(คุก) เป็นต้น นอกจากนั้นมือข้างหนึ่งยังสามารถขยับเขยื้อนได้ โดยเจาะรูตามข้อพับต่างๆ ได้แก่ ไหล่ ข้อศอก และข้อมือ แล้วใช้เชือกร้อยผูกไว้ที่ข้อมือของตัวตัวหนังผูกไม้เล็กๆสำหรับชักแขนและมือขยับเคลื่อนไหวไปมาได้ ตัวตลกมักทำให้แขนเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง และปากก็ใช้เชือกผูกไว้ที่คางสามารถชักให้ขยับขึ้นขยับลงเหมือนพูดได้อีกด้วย

ตัวหนังประโมทัยส่วนมากจะเป็นภาพในหน้าด้านข้างในส่วนหัวแต่ส่วนลำตัวมองเห็นแขนขาได้ครบทั้งสองข้าง ไม่ว่าจะเป็นรูปพระฤาษี พระ ยักษ์ ลิง ตัวตลก ยกเว้น ตัวนางจะเป็นภาพหน้าตรง โดยแกะบริเวณที่ต้องการให้มองเห็นเป็นสีขาวในเวลาฉายออก แบบเดียวกับที่หนังใหญ่ เรียกหนังตัวนางว่า “หนังหน้าแขวะ”

ตัวหนังบางตัวทำขึ้นเป็นพิเศษ เพื่อให้ดูเคลื่อนไหวเหมือนคนจริงมากขึ้น เช่น ตัวนางระบำ นักมวย และหมอแอว (หมอเอว) เป็นต้น ต้องใช้เทคนิคในการสร้างเป็นพิเศษดังนี้ คือ

นางระบำ ของคณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ ทำให้ส่วนแขนขาเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง เมื่อเต้นรำเข้าจังหวะกับดนตรีแล้วทำให้ดูเหมือนจริงและเห็นขันมาก นอกจากนี้ยังใช้ผ้าเย็บเป็นกระโปรงนุ่งให้ด้วย กระโปรงนี้สามารถเปิดขึ้นลงได้ เมื่อเวลาฉายทำให้ผู้ชมขันมาก (ตอนแสดงเบิกโรงจะปล่อยตัวนางระบำออกมาเต้นโชว์ แล้วตัวตลกปลัดตื้อจะออกมาเต้นและเปิดกระโปรงนางระบำทำให้ผู้ชมขบขันมากที่ตัวหนังสามารถเคลื่อนไหวได้เหมือนคนจริง การออกรูปเต้นโชว์

นี้เป็นการแสดงเบิกโรงชนิดหนึ่ง ซึ่งไม่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องที่จะแสดงในคืนนั้นต่อย่างใด เช่นเดียวกับการออกลิงขาวหรือลิงหัวค่ำของหนังตะลุงภาคใต้แต่โบราณ การจับลิงหัวค่ำของหนังใหญ่ การรำเบิกโรงของมหรสพแบบเก่าและเลียนแบบการเต้นโชว์ของหางเครื่องวงดนตรีลูกทุ่ง และหมอลำเพลิน

ปลัดตื้อ ของคณะประกาศสามัคคี เป็นตัวตลกสำคัญและมีลักษณะพิเศษ คือ นอกจากแขนจะเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง เหมือนตัวตลกทั่วไปแล้ว ยังถือว่าขวานเป็นอาวุธและผูกลูกกระพรวน(บักหิ่ง) ไว้ที่ข้อเท้าด้วย เวลาเชิดจะมีเสียงลูกกระพรวนดังตลอดเวลา ตัวปลัดตื้อจะพูดภาษาลาวแต่สำเนียงแปล่งเฉพาะตัว ไม่เหมือนกับสำเนียงภาษาถิ่นอีสานถิ่นไหนเลย เข้าใจว่าเป็นการพูดเลียนสำเนียงปักษ์ใต้ ตัวปลัดตื้อมักจะเป็นตัวประกาศบอกเริ่มต้นและเลิกการแสดง นับได้ว่าเป็นตัวละครสำคัญที่ควรศึกษาในด้านความเป็นมาอย่างยิ่ง เพราะทุกคณะเหมือนกันหมดพากย์ด้วยสำเนียงเดียวกันผูกลูกกระพรวนเหมือนกัน

ขั้นตอนการทำตัวหนัง

๑. การ "ฆ่าหนัง" คือการนำหนังวัวหรือหนังควายที่เป็นแผ่นมาแช่น้ำเกลือไว้ ๕-๗ คืน จากนั้นก็แช่น้ำเหลือผสมกับน้ำสับประรดอีก ๔-๕ คืน เมื่อได้ที่แล้วก็เอามาขูดฉากออกให้เสมอกัน ส่องแดดดูว่าส่วนไหนหนาก็ขูดออกอีกให้บางเสมอกัน จากนั้นก็เอาไปขึงตากแดดให้แห้งโดยใช้ตะปูตรึงเป็นรูปสี่เหลี่ยม ใช้เชือกร้อยรูตามรูตะปู ดึงให้ตึงแล้วติดกับกรอบไม้สี่เหลี่ยมทุกด้านตากไว้ให้แห้ง

๒. วาดรูปตัวละครที่ต้องการลงบนกระดาษ แล้วทาบให้ติดกับแผ่นหนัง เรียกว่า สับหนัง ตามลายกระดาษถ้าเขียนลงบนแผ่นหนังเลยรูปจะไม่สวยงาม เพราะแผ่นหนังไสลื่นทำให้เขียนลำบาก ลายอาจคลาดเคลื่อนไปได้ ฉะนั้นจึงใช้กระดาษทากาวทาบติดแผ่นหนังแล้วเขียนลายลง

๓. ใช้ ค้อน มีด และสิ่ว รูปร่างต่างๆหลายขนาดตามลักษณะความเหมาะสมของลายแต่ละแห่ง ลายบางแห่งต้องใช้สิ่วปากตัด บางแห่งต้องใช้สิ่วโกบ (สิ่ววงเล็บ) ตัด (สับและเจาะไปตามลวดลายต่างๆบนกระดาษ และทะลุลงไปแผ่นหนังตามต้องการ

๔. การระบายสีตัวหนัง เมื่อตัดตัวหนังเสร็จแล้วมักจะระบายสีสันให้สวยงาม เช่น สีแดง สีเขียว สีเหลือง และสีน้ำเงิน ฯลฯ โดยใช้สีย้อมไหม (เป็นสีกระป๋อง) ใช้ผสมน้ำแล้วทา ซึ่งจะซึมเข้าไปในตัวหนังได้ดีกว่าสีย้อมฝ้าย สีเหล่านี้เป็นสีวิทยาศาสตร์ ทาสีมักทาด้านเดียว ถ้าทาสองด้านสีจะหนา เวลาส่องไฟไปที่จอจะออกเงาเป็นสีดำ

๕. เมื่อระบายสีเสร็จแล้ว จะใช้ไม้ตับ (ภาษาอีสานเรียกว่าไม้หีบ) หนีบตัวหนังตอนกลางของลำตัวเพียงอันเดียว ผูกเชือก ๓-๕ จุกจากเท้าไปหาส่วนหัวของตัวหนัง เพื่อให้ไม้ตับยึดติดกับตัวหนังอย่างมั่นคง ปลายด้านล่างยาวยื่นลงมา สำหรับให้คนเชิดถือ

๖. การเก็บตัวหนังนั้น คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้ จะเก็บใส่หีบขนาดกว้าง ๕๘ ซ.ม. ยาว ๘๕ซ.ม. และสูง ๑๖ ซ.ม. อาจมีลักษณะเป็นลังไม้หรือ งังสังกะสี ที่มีฝาปิดก็ได้ บางคณะก่อนเก็บหนังลงหีบจะใช้ไม่ไผ่สานเป็นฝา ๒ ฝา ขนาดเท่าตัวหนัง นายนวน พลกาม ผู้ให้สัมภาษณ์ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะประกาศสามัคคี เรียกว่า ฝาเปอะ ประกบตัวหนังแต่ละตัวก่อนลงหีบเพื่อกันไม่ให้ตัวหนังหงิกงอบิดเบี้ยวเพราะตัวหนังถ้าถูกความชื้นจะพองหนาและบิดงอได้ เช่น ถูกน้ำค้าง หมอก หรือน้ำฝน เป็นต้น เวลาเก็บลงหีบหลังจากเลิกการแสดงแล้ว นิยมเอารูปเบ็ดเตล็ด เช่น ราชรถ ปราสาท ต้นไม้ ฯลฯ และรูปตัวตลกไว้ข้างล่าง ชั้นถัดขึ้นมาเก็บพระนาง ยักษ์ ลิง และบนสุดเป็นรูปของพระฤาษีซึ่งถือว่าเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ต้องเอาไว้ข้างบนสุด

โรงและจอหนัง

เมื่อแสดงหนังประโมทัยแต่ละครั้งจะต้องสร้างโรงชั่วคราวขึ้นทุกครั้ง โดยหัวหน้าคณะจะบอกขนาดและรูปร่างของโรงให้เจ้าภาพและผู้จัดการสร้างไว้ให้ลักษณะของโรงหนังเป็นรูปสี่เหลี่ยมยกพื้นสูงจากพื้นดินประมาณ ๑-๒ เมตร มีหลังคา ด้านข้างสองด้านกั้นทึบ ด้านหลังโรงใช้เป็นทางเข้าออกของผู้แสดงด้านหน้ากั้นด้วยจอผ้าขาวที่มีผ้าดำหรือสีน้ำเงินเป็นของโดยรอบ ที่ใต้จอด้านในวางต้นกล้วยไว้สำหรับปักตัวหนังแหล่งกำเนิดแสงซึ่งอยู่หลังจออาจเป็นตะเกียงหรือหลอดไฟก็ได้แล้วแต่ยุคสมัย ปัจจุบันใช้ไฟฟ้าเพราะสะดวกกว่า ผู้แสดงทั้งหมดได้แก่ คนเชิด และนักดนตรีจะอยู่บนโรงนี้ทั้งหมด

จอหนังยาวประมาณ ๓-๔ เมตร (ตามขนาดของโรง) กว้าง ๑.๕ เมตร ขึงให้ตึงเพราะถ้าขึงไม่ตึงจะทำให้ภาพที่ปรากฏบนจอไม่สวย ภาพจะงอโค้งไปตามลักษณะของจอทำให้ไม่น่าดู

ภายในโรงจะมีต้นกล้วย ๔ ต้น สำหรับเสียบตัวหนัง ต้นกล้วยต้นนี้จะวางไส้ตามด้านข้างโรงทั้ง ๔ ด้าน ต้นที่วางไว้ติดชิดกับจอใช้สำหรับปักตัวหนังที่ในขณะที่แสดงส่วนต้นอื่นๆมีไว้สำหรับเสียบ (ปัก) ตัวหนังที่เตรียมรอไว้รอสำหรับออกแสดงในด้านนั้นหรือเป็นที่สำหรับออกแสดงในด้านนั้นหรือเป็นที่เสียบพักตัวหนังเพื่อรอฉากต่อๆไป

นายหนังและผู้มีบทบาทในการแสดงหนังประโมทัย

คนเชิดและคนพากย์ประโมทัยเป็นคนๆเดียวกันเสมอ คือ ผู้ที่เชิดตัวหนังตัวใดก็ต้องพากย์เป็นตัวละครตัวนั้นด้วย ในบางฉากมีตัวละครออกมาแสดง ๓-๔ ตัวก็ต้องใช้คนเชิดและคนพากย์ ๓-๔ คนไปด้วย ผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะหนังประโมทัยเรียกว่า หัวหน้าคณะ(ไม่เรียกนายหนัง แบบหนังตะลุงภาคใต้) หัวหน้าคณะมักจะเสียงดีพากย์ได้ไพเราะ มีความรู้ในเรื่องที่แสดงดีกว่าผู้อื่นและมักพากย์เป็นตัวเอกหรือตัวละครสำคัญ

เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่หนังประโมทัยนิยมนำมาแสดงตั้งแต่เดิม คือ รามเกียรติ์ ต่อมาหนังประโมทัยบางคณะได้นำวรรณกรรมพื้นเมืองอีสานมาแสดง ตัวอย่าง เช่น สังข์ศิลป์ชัย จำปาสี่ต้น การะเกด ฯลฯ ซึ่งก็ได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชมเช่นเดียวกันกับเรื่องรามเกียรติ์ นอกจากนั้นยังมีหนังประโมทัยบางคณะแสดงเรื่องที่แต่งขึ้นเอง เช่น มนต์แม่มด อาฆาตวิญญาณ ฯลฯ ซึ่งได้รับความนิยมชมชอบเช่นกัน *(รัถพร ซังธาคา ๒๕๒๖ : ๓๔)*

บทพากย์และบทเจรจา

เนื่องจากตัวหนังประโมทัย เชิดฉายเคลื่อนไหวอยู่บนหน้าจอนั้นเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิตผู้เชิดต้องพากย์และเจรจาเพื่อดำเนินเรื่อง การเล่าเรื่องก็ดีคำพูดของตัวหนังก็ดี การบอกอารมณ์และกิริยาของตัวหนังก็ดี ใช้การพากย์และเจรจาแทน ผู้พากย์และเจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงหนังประโมทัย เพราะต้องมีความเข้าใจแจ่มแจ้งในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนนั้นๆทั้งจะต้องจดจำบทพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีนิพนธ์ที่แต่งไว้โดยเฉพาะ

การพากย์หนังประโมทัยนั้น แบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ การพากย์ และการเจรจา เพื่อให้เป็นไปในทำนองเดียวกัน กับโขน หนังใหญ่ และหนังตะลุงของภาคใต้ *(รัถพร ซังธาคา ๒๕๒๖ : ๓๘-๔๓)* เพราะถ่วงทำนองและลีลาการพากย์ตลอดจนองค์ประกอบอื่นๆของหนังประโมทัย เป็นไปในรูปแบบของการแสดงแบบเก่า

ชาวอีสานและชาวคณะหนังประโมทัยโดยทั่วๆไปเรียกการพากย์หนังประโมทัยด้วยคำภาษาถิ่นง่ายๆว่า “ฮ้องหนังตะลุง” (ร้องหนังตะลุง) และเรียกการเจรจาว่า “ความเว้า” (คำพูด) คำว่า พากย์และเจรจา ไม่มีใช้ในวงการหนังประโมทัยและความเข้าใจทั่วไปของชาวอีสาน

บทพากย์หนังประโมทัยมีทั้งที่เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลาง และกลอนลำชนิดต่างๆ เช่น ทางยาว ทางสั้น เต้ย เป็นต้น ทั้งนี้แล้วแต่เรื่องที่แสดง ถ้าแสดงเรื่องรามเกียรติ์ก็จะใช้บทพากย์เป็นกลอนแปด กลอนบทละครแบบภาคกลางเป็นหลัก ถ้าเป็นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ก็จะใช้บทพากย์ที่เป็นกลอนลำเป็นหลักฉะนั้นทำนองการพากย์จึงแตกต่างกันออกไปเป็น ๒ ลักษณะใหญ่ๆ คือ การพากย์ทำนองร้องหนังตะลุง และการพากย์ทำนองแบบหมอลำ

การพากย์ทำนองร้องหนังตะลุงมักเป็นบทกลอนสั้นๆ (ยกเว้นบทไหว้ครู) ที่นำมาจากหนังสือวรรณคดีของภาคกลาง เช่นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ หรือไม่เช่นนั้นก็แต่งขึ้นมาเอง โดยจดจำมาจากครูผู้สอนบ้าง คิดเป็นกลอนสดขึ้นทันทีบ้าง แต่มักจะสั้นๆแล้วรีบเปลี่ยนเป็นเจรจาไป ส่วนมากการดำเนินเรื่องจะใช้บทเจรจาเสียมากกว่า ที่ว่ากันได้เพียงสั้นๆ ไม่ยาวแบบของภาคใต้อาจเป็นเพราะความที่มีนิสัยชอบความเรียบง่าย แต่ถ้าเป็นกลอนลำมักจำกันได้ยาวมากจนแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด บทพากย์ทำนองนี้โดยทั่วๆไปใช้พากย์พระ

ฤาษี บรรยายเรื่อง บรรยายราชรถ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ฯลฯ และมีบ้างเหมือนกันที่ใช้บทพากย์แทนบทเจรจาทำนองที่เรียกว่า "ร้องหนังตะลุง" นั้นเป็นไปทำนองเลียนแบบการอ่านทำนองเสนาะและการร้องเพลงไทยของภาคกลาง เนื่องจากผู้พากย์เป็นชาวอีสาน ทำนองพากย์หนังประโมทัยจึงเพี้ยนไป อยู่กึ่งกลางระหว่างสำเนียงภาคกลางกับภาคอีสาน ภาษาที่ใช้ก็ปนๆกันไปทั้งภาษากลางและภาษาอีสาน กลายเป็นแบบฉบับของทำนองเฉพาะการร้องหนังประโมทัยในภาคอีสานไปในที่สุด ทำนองการพากย์แบบนี้ถ้าจะมีผู้คิดปรับปรุงแก้ไข ให้มีคำและสำเนียงภาษาเป็นแบบภาคกลางอย่างถูกต้องแล้ว ก็จะทำให้ฟังดูไม่เป็นการพากย์หนังประโมทัย

ส่วนบทเจรจานั้นของหนังประโมทัย ก็คือบทสนทนานั้นเอง คือพูดเหมือนพูดธรรมดา ไม่ได้เจรจาเป็นทำนองแบบโขนและหนังใหญ่ บทเจรจา หรือ "ความเว้า" ของหนังประโมทัยมี ๒ ชนิด เหมือนกับหนังตะลุงของภาคใต้ ได้แก่

๑. บทเจรจาที่เป็นภาษากลาง นิยมใช้กับตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง ที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ และเจ้านาย

๒. บทเจรจาที่เป็นภาษาถิ่นอีสาน นิยมใช้กับตัวตลก และเสนา ข้าทาสบริวารรวมทั้งยักษ์และลิงตัวรองๆบางคณะตัวนางก็เจรจาเป็นภาษาถิ่นด้วย

บทเจรจาของตัวละครในบางครั้งจะมีดนตรีประกอบโดยเฉพาะกลองและฉิ่งทั้งนี้เพื่อให้เกิดอารมณ์ โดยเฉพาะอารมณ์โกรธ

ดนตรีประกอบ

เครื่องดนตรีประกอบหนังประโมทัยมี ๒ แบบ คือ

แบบที่ ๑ แบบที่ใช้ระนาดเอกเป็นหลักของวง โดยมากมักจะเป็นคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เครื่องดนตรีที่ใช้มีดังนี้

๑.๑ ระนาดเอก ๑ ราง

๑.๒ กลอง ๑ ลูก

๑.๓ ฉิ่ง ๑ คู่

๑.๔ ฉาบ ๑ คู่

เครื่องดนตรีของกลุ่มที่เล่นเรื่องรามนี้มีเครื่องดนตรีสำคัญเพียง ๔ ชิ้นดังกล่าวข้างต้น ลักษณะการผสมวงเป็นไปอย่างง่าย ไม่ได้จัดตามแบบแผนของการผสมวงปี่พาทย์ มโหรี ใดๆ ทั้งสิ้น ทั้งนี่จะเห็นได้จากขาดฆ้องวงซึ่งเป็นหลักของวงดนตรีไทย ทั้งที่ใช้ระนาดแบบดนตรีไทย แต่หนังประโมทัยก็ไม่ได้ยึดถือแบบแผนการผสมวงเคร่งครัดแบบดนตรีภาคกลาง เป็นที่เชื่อได้แน่น้อนว่าระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่หนังประโมทัยรับมาจากหนังตะลุงภาคกลาง เพราะหนังตะลุงภาคกลางใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังตะลุง ปัจจุบันนี้ก็ยังมีการแสดงอยู่ในแถบอำเภอท่า

ยาง และอำเภอบ้านลาดจังหวัดเพชรบุรี เครื่องดนตรีหนังตะลุงภาคกลางแต่เดิมๆมาในจังหวัดเพชรบุรีใช้ ปี่ กลอง โทน ฉิ่ง ฆ้องแขวน ๑ ใบ (ไม่มีโหม่งคู่อย่างปักษ์ใต้) ฉาบ และ กรับ ซึ่งจะทำให้ดนตรีหนังตะลุงเมืองเพชรบุรีมีเสียงดัง มีจังหวะเร่งเร้า ครึกโครม สนั่นหวั่นไหว ไปทั้งโรงทีเดียว *(สุนันทา โสรัจจ์ ๒๕๑๖ : ๑๔๔)* เครื่องดนตรีของหนังตะลุงอยุธยาคล้ายกับของปักษ์ใต้ คือ มีปี่ กลอง ทับ ฉิ่ง โหน่งเหน่ง (ฆ้องคู่) *(สุนันทา โสรัจจ์ ๒๕๑๖ : ๑๑๖)* จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีหนังตะลุงภาคกลางคล้ายภาคใต้ในช่วงแรกๆ ปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา ซึ่งปัจจุบันบางคณะได้ใช้อยู่ คือ ไม่มีระนาด จึงชวนให้สงสัยว่าหนังประโมทัยมาจากไหน แต่จากประสบการณ์ของผู้วิจัยเองได้เห็นการแสดงหนังตะลุงภาคกลางที่งานภูเขาทอง เดือนสิงหาคม ๒๕๓๐ หนังตะลุงภาคกลางในปัจจุบันนี้ได้มีการใช้วงปี่พาทย์อย่างหนักประกอบการแสดง ดังนั้นหนังตะลุงภาคกลางที่แพร่เข้ามาในภาคอีสานเป็นคณะแรก คงต้องใช้วงปี่พาทย์อย่างหนัก หรือไม่ก็ใช้ระนาดประกอบการแสดงเพียงอย่างเดียว โดยปกติแล้ว วงปี่พาทย์เครื่องห้าแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ

๑. วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๑.๑ ปี่นอก ๑ เลา (เป็นเครื่องเดินทำนอง)

๑.๒ ทับ ๑ ลูก

๑.๓ กลอง ๑ ลูก (กลองชาตรี)

๑.๔ ฆ้องคู่ ๑ คู่ (เป็นเครื่องทำจังหวะ)

วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบานี้ ใช้ประกอบการละครตามพื้นเมือง เช่น ละครโนราชาตรีตามหัวเมืองปักษ์ใต้ หนังตะลุง

๒. วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก ประกอด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

๒.๑ ปี่ใน ๑ เลา

๒.๒ ระนาดเอก ๑ ราง

๒.๓ ฆ้องวงใหญ่ ๑ วง

๒.๔ กลองทัด ๑ ลูก

๒.๕ ตะโพน (โทน) ๑ ลูก

วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนักนี้ ใช้ประกอบการแสดงโขน และหนังใหญ่ต่อมาได้เพิ่มฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะอีก ๑ อย่าง สมัยรัตนโกสินทร์ได้มีครูดนตรี เพิ่มกลองทัดอีกหนึ่งลูก และนิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน

เพลงเชิดของหนังประโมทัยก็มีลักษณะการเรียบเรียงทำนองที่พอจะเขียนเป็นโน้ตอย่างง่ายๆ ดังนี้

เพลงเชิดหนังประโมทัย (อย่างสั้น)

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

ลูกลง

-ร ด ร	-ฟ-ซ	ล ซ ด ล	-ซ–ฟ

เพลงเชิดหนังประโมทัย (อย่างยาว)

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

ลูกลง

ฟ ร ด ร	-ฟ-ซ	ล ซ ด ล	-ซ–ฟ

จังหวะกลอง (หน้าทับ)

-ติ้ง-ติ้ง	-ติ้ง-ติ้ง	-ติ้ง-ติ้ง	-ติ้ง–ติ้ง	-ติ้ง-ติ้ง	-ติ้ง-ติ้ง	-ติ้ง-ติ้ง	-ติ้ง-ติ้ง

ทางด้านทำนองเพลงของคณะที่ใช้ระนาดเป็นหลักนี้ นอกจากเพลงเชิดซึ่งใช้เป็นทำนองหลักในการบรรเลงควบคู่ไปกับการแสดงตลอดเรื่องแล้ว ยังมีเพลงสำคัญที่ใช้ตอนเริ่มการแสดง เช่น การไหว้ครู การออกรูปเต้นโชว์ ซึ่งมีลักษณะการเรียบเรียงทำนองแบบเพลง (ไม่ใช่ลายแบบพื้นบ้าน) อีก ๒ เพลง ที่ควรจะบันทึกเป็นโน้ตไว้ คือ เพลงออกแขก เพลงระบำ และเพลงสำหรับใช้เชิดปลัดตื้อ ในการไหว้ครูจะออกรูปฤาษีเชิดประกอบเพลงออกแขก ออกรูปเต้นโชว์การเชิดตัวหนังนางระบำโป๊เต้นประกอบเพลงระบำ เพลงนี้ยังหาชื่อที่แน่นอนยังไม่ได้เพราะเป็นเพลงเก่าที่มีทำนองเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย ในวงการหนังประโมทัยและมโหรีลาว (คล้ายวงมโหรีเขมรในแถบอีสานใต้) น่าประหลาดที่ระบำเพลงนี้มีบรรเลงในภาคเหนือมานานเช่นกัน จากการสอบถามอาจารย์ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล แห่งภาควิชาไทย คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ บอกว่านักดนตรีในภาคเหนือเรียกเพลงทำนองอย่างว่า เพลงขงเบ้ง ซึ่งจะได้บันทึกโน้ตจากเทปบันทึกเสียงของวงดนตรีพื้นเมืองลานนาไทยคณะภาคีบ้านเชิงดอยไว้ให้

เปรียบเทียบกับเพลงระบำหนังประโมทัยต่อไป อีกเพลงที่จะบันทึกเป็นโน้ตไว้ในที่นี้ก็คือเพลงสำหรับเชิดประกอบการเต้นของปลัดตื้อ ซึ่งก็ไม่ทราบชื่ออีกเช่นกัน ถามทุกคณะก็มีทำนองเหมือนกัน ดังจะได้บันทึกเป็นโน้ตไว้เป็นตัวอย่างดังนี้

เพลงออกแขก

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

จังหวะกลอง (หน้าทับ)

- - - โจ๊ะ	- ติ้ง - ติ้ง	- - ติ้งโจ๊ะ	- ติ้ง – ติ้ง	- - - โจ๊ะ	- ติ้ง - ติ้ง	- - ติ้งโจ๊ะ	- ติ้ง - ติ้ง

เพลงระบำ (ของหนังประโมทัย)

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

จังหวะกลอง (หน้าทับ)

- - ติ้ง ติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง	- - ติ้ง ติ้ง	- ติ้ง – ติ้ง	- - ติ้ง ติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง	- - ติ้ง ติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง

เพลงขงเบ้ง (พื้นเมืองเชียงใหม่)

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

จังหวะตะโพน (หน้าทับ)

- - - -	- เท่ง – ทึง	- - เท่ง ทึง	- เท่ง – ทึง	- - - -	- เท่ง – ทึง	- - เท่ง ทึง	- เท่ง – ทึง

เพลงปลัดตื้อ

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

นอกจากเพลงเชิด เพลงออกแขก เพลงปลัดตื้อ ซึ่งเป็นเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของการเล่นหนังประโมทัยดังได้กล่าวมาแล้ว มีเพลงอื่นๆอีกมากมายที่ใช้ในการบรรเลงแทรกเวลาเปลี่ยนฉากบ้าง ใช้พากย์เฉพาะบางตอนในท้องเรื่องบ้าง เช่น เพลงอกทะเล (๓ ชั้นท่อน ๒) เพลงลาว ลำปางใหญ่ (๒ ชั้น) ท่อน ๓ เพลงแขกหนัง (๒ ชั้น) เพลงห่วงอาลัย (ตอนโศก) และเพลงลูกทุ่งบางเพลง จะเห็นได้ว่าส่วนมากเป็นเพลงไทยเดิม แต่เข้าใจว่านักดนตรีหนังประโมทัยคงได้ทำนองเพลงเหล่านี้มาจากเพลงลูกทุ่งอีกตอนหนึ่ง (เพลงลูกทุ่งที่เอาทำนองวงมาจากเพลงไทยเดิม)

เท่าที่ได้ศึกษาเรื่องดนตรีประกอบการเล่นหนังประโมทัยมาแล้วนั้นจะเห็นได้ว่าดนตรีประกอบการเล่นหนังประโมทัยในปัจจุบันนั้น มีลักษณะผสมวงแบบเรียบง่าย เช่นเดียวกับการผสมวงของหนังตะลุงในภาคใต้และภาคกลาง อย่างไรก็ตามจะขาดดนตรีหลักของวงไม่ได้ เช่น แคน หรือระนาด เป็นต้น

เสียงและแสงสว่างในการแสดงหนังประโมทัย

เสียงใช้ประกอบการแสดงหนังประโมทัยนั้น ในสมัยก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียงคนพากย์จะใช้เสียงจริงและร้องเสียงดังฟังชัด ลักษณะการใช้เสียงนั้น จะดันลมขึ้นมาจากช่องท้องและกระบังลม ลักษณะการร้องแบบนี้ก็เป็นไปเช่นเดียวกับการร้องในการละเล่นแบบโบราณต่างๆของทุกภาค ไม่ว่าจะเป็นลิเก หมอลำ ลำตัด ซอเมืองเหนือ (ซอในภาคเหนือหมายถึงการร้อง) หรือหนังตะลุงปักษ์ใต้ ฯลฯ ต่างก็ใช้เสียงด้วยวิธีการดังกล่าวมานี้ทั้งสิ้นแม้แต่การร้องเพลงไทยเดิมก็ยังใช้วิธีการนี้ ทั้งนี้ก็เพราะเมื่อก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียงช่วย ผิดกับนักร้องเพลงในปัจจุบันซึ่งไม่ต้องใช้เสียงมาก ทำให้เทคนิคการใช้เสียงต่างกัน

แสงสว่าง นับว่าเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะทำให้เกิดเงาของภาพตัวหนังปรากฏขึ้นบนจอหนัง ในสมัยก่อนใช้ขี้ไต้ (ขี้กะบอง) ต่อมาใช้ตะเกียงน้ำมันก๊าด ตะเกียงเจ้าพายุและปัจจุบันใช้หลอดไฟฟ้า (๖๐-๑๐๐ กว่าแรงเทียน) ตามลำดับ ไม่ว่าจะใช้เครื่องใช้แสงสว่างชนิดใดก็จะใช้เพียงอันเดียว ขี้ไต้อันเดียว ตะเกียงดวงเดียว ในจังหวัดร้อยเอ็ดไม่นิยมใช้หลอดไฟหลายหลอด ชาวคณะหนังประโมทัยบอกว่า ถ้าใช้หลายหลอดก็ทำให้เกิดหลายเงา ทำให้ภาพซ้อนภาพไม่สวย โดยหลอดไฟจะอยู่เหนือศีรษะของผู้พากย์ ในช่วงตรงกลางระหว่างจอหนังกับผู้พากย์ บางคณะใช้กระดาษฉาบตะกั่วจากซองบุหรี่มาบังหลอดไฟ เพื่อไม่ให้แสงเข้าตา

บทที่ ๓

ขนบและขั้นตอนการแสดงหนังประโมทัย

การแสดงหนังประโมทัยนั้นมีวิธีการแสดงเป็นขั้นตอน ตามลำดับดังนี้ คือ การเตรียมพร้อม การไหว้ครู การเชิด การดำเนินเรื่อง การจบการแสดง ซึ่งมีวิธีการและขนบนิยมที่เป็นแบบแผน ดังจะกล่าวตามลำดับต่อไปนี้

ขนบนิยมของการแสดงหนังประโมทัย

หนังประโมทัย มีขนบนิยมของการแสดงเป็นขั้นตอนดังนี้

1. การเตรียมพร้อม
2. การไหว้ครู
3. การโหมโรง
4. การประกาศบอกเรื่องโดยหัวหน้าคณะ หรือโฆษกประจำคณะ
5. การออกรูป
6. การเชิด
7. การดำเนินเรื่อง
8. การจบการแสดง

การเตรียมพร้อม

หลังจากที่คณะหนังประโมทัยขึ้นไปบนโรงเรียบร้อยแล้ว ก็จะจัดวางอุปกรณ์ในการแสดงต่างๆ เช่น เครื่องดนตรี หีบหนัง และเสียบตัวหนังกับต้นกล้วยเพื่อเตรียมการแสดง

การไหว้ครู

หัวหน้าคณะนำไหว้ครู ลูกวงนั่งล้อมประนมมือ หัวหน้าคณะยกคายกับรูปพระฤาษีขึ้นป่าวสัคเคอัญเชิญเทวดาให้มาคุ้มครอง และคลบันดาลให้การแสดงหนังในคืนนั้นประสบความสำเร็จ และเป็นที่นิยมชมชอบ คายหรือเครื่องไหว้ครูประกอบด้วย ขันธ์ ๕ เงิน ๖ บาท (บางคณะ ๑๒ บาท) สุรา ๑ ขวด แป้ง ๑ ป๋อง น้ำมัน หวี ๑ อัน และกระจกเงา (แว่น) ๑ บาน (บานเล็กๆ) บางคณะยังเพิ่มน้ำหอม ๑ ขวด หมาก ๒ คำ และบุหรี่ ๒ มวน เมื่อหัวหน้ายกครูหรือไหว้ครูเสร็จแล้ว จะรินเหล้าแจกจ่ายให้ลูกวงดื่มกันจนทั่วถึง การไหว้ครูแบบนี้เป็นพิธีกรรมก่อนการแสดงที่ทุกคณะต้องทำ

เมื่อเริ่มการแสดงแล้ว ต้องไหว้ครูในจอหรือไหว้ครูในการแสดงอีกครั้ง โดยออกรูปพระฤาษี และการออกรูปตัวแสดงทั้งหมด

การโหมโรง

เมื่อเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครูทางหลังโรง หรือไหว้ครูก่อนการแสดงแล้ว ทุกคนในคณะก็แยกย้ายกันประจำหน้าที่ของตนทั้งนักดนตรีและผู้เชิด นักดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงบางคณะใช้เพลงระบำเพลงเดียววนไปวนมา เมื่อผู้เชิดพร้อมแล้วก็ลงด้วยเพลงเชิดบางคณะใช้หลายเพลงโดยมีเพลงไทยเดิมและเพลงลูกทุ่งเข้ามาด้วย แต่เวลาจบต้องลงด้วยเพลงเชิด เพราะเพลงเชิดเป็นเพลงเดียวที่จะทอดเสียงลงให้ผู้พากย์ร้องบทพากย์ต่างๆต่อไปได้ ไม่ว่าจะเป็นบทไหว้ครูหรือบทพากย์เริ่มเรื่องต่างๆ

ส่วนคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัยและใช้ดนตรีพื้นเมือง บรรเลงโหมโรงเช่นเดียวกันแต่ใช้ลายเคนพื้นเมืองที่มีจังหวะเร่งเร้าดึกดักแทน เช่นลายเต้ยต่างๆ โดยตีกลองและฉิ่งฉาบประกอบอย่างดึกดื้น

การประกาศบอกเรื่องโดยหัวหน้าคณะหรือโฆษกประจำคณะหนังประโมทัย

เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงจบลง จะมีโฆษกประกาศกล่าวสวัสดีแก่ผู้ชม บอกเรื่องและตอนที่จะแสดงในคืนนั้น การประกาศนี้ใช้ภาษากลางและบางคณะใช้ภาษอีสานประกาศ ดังตัวอย่างต่อไปนี้ คณะประกาศสามัคคี ใช้ภาษากลางในการประกาศ

เอ้อ สวัสดีนะครับ สำหรับหนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ จะเริ่มแสดงให้ท่านดูนะครับ ขอให้พ่อแม่พี่น้องทุกคนจงมาหาความอภิรมย์สำราญได้บัดนี้ สวัสดีครับ
(คนตรีบรรเลงเพลงเชิด)

การออกรูป

การออกรูปหนังประโมทัยนั้น เริ่มจากการออกรูปฤาษี ออกรูปปลัดตื้อ ออกรูปเต้นโชว์หรือชกมวย และออกรูปตัวแสดงทั้งหมดเป็นเบื้องต้น

เมื่อประกาศเกริ่นการแสดงหรือบอกเรื่องที่จะแสดงแล้วก็เป็นการไหว้ครูในจอหรือไหว้ครูในการแสดงนั่นเอง หัวหน้าคณะจะเชิดรูปพระฤาษีออกมา คนตรีบรรเลงเพลงออกแขกประกอบการเชิดพระฤาษีไปตามจังหวะเพลง *(ดูทำนองและจังหวะเพลงออกแขกในบทที่ ๒)*

เมื่อประกาศการแสดงหรือบอกเรื่องแล้ว คนตรีก็จะบรรเลงเพลงออกแขก หัวหน้าคณะก็จะเชิดรูปพระฤาษีออกมา ตั้งนะโม ๓ จบ แล้วก็รับด้วยเพลงออกแขก ดังกล่าวมาแล้ว จากนั้นก็ไหว้ครูด้วยบทพากย์ ดังต่อไปนี้

ขอเชิญคุณพระพุทธผู้ใจธรรม
ขอเชิญคุณพระธรรมผู้ใจกล้า

ขอจงลงมาช่วยยังหลานยา

(ดนตรีรับเพลงออกแขก)

ขอเชิญทั้งครูรามเกียรติ์

ที่เคยเล่าเคยเรียนจงมาช่วยยังพวกข้า

แม้พูดไปขออย่าให้ขัดข้อง

ขอให้ปัญญาสอดส่องดังคำปฏิญาณ

ขออย่าให้เป็นกรรมเป็นเวรเป็นลางเข็ญแก่พวกข้า

แม้พูดไปอย่าให้พลาดพลั้ง

ขอให้ปัญญาไหลหลั่งดังเทมา

(ดนตรีเพลงออกแขก)

ขอเชิญคุณครูบาอาจารย์ที่ได้สิทธ์สอน

คุณบิดรและมารดาจงลงมาช่วยยังหลานยา

(ดนตรีเพลงออกแขก)

ว่าแล้วฝ่ายฤาษีมุนีไพรมิรอไรอยู่ข้า

จะหันหน้าไปพักศาลาลัย

(ดนตรีรับเพลงออกแขก แล้วออกเพลงเชิด)

คณะดังกล่าวมานี้เป็นคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนคณะที่เล่นเรื่องสังศิลป์ชัย คือ คณะ ช. ถนอมศิลป์ นั้น ไม่มีการไหว้ครูในจอหรือการออกรูปฤาษี เมื่อไหว้ครูหลังโรงแล้ว คณะ ช. ถนอมศิลป์ จะออกรูปปลัดตื้อ ประกาศบอกเรื่องแล้วออกรูปพระยากุศราช (ออกเสียงว่า กุด-สะ-หลาด) ดำเนินเรื่องไปตามท้องเรื่องเลย

หลังจากพระฤาษีเข้าไปแล้ว คณะหนังประโมทัยก็จะออกรูปปลัดตื้อ ซึ่งเป็นตัวตลกสำคัญในการแสดงหนังประโมทัยตัวหนึ่ง บางคณะเลิกใช้ตัวปลัดตื้อแสดงในเรื่องแล้วแต่ยังใช้ออกรูปเพื่อบอกเรื่องในช่วงต้นของการแสดงนี้อยู่ ตัวปลัดตื้อจะวิ่งออกมาพร้อมด้วยเสียงหัวเราะดังต่อไปนี้

ฮ่า ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ ฮ่า ๆ ๆ ๆ ๆ ๆ

(พูดเสียงเหน่อ ๆ เฉพาะ ตัวปลัดตื้อต่อไปนี้)

"สวัสดี ๆ แด่พ่อแม่พี่น้องทั้งหลายโอ๊ย และวันนี้ ๆ ตัวกระผม สมมุตินามข้ากระผมแหละตัวกระผมมีนามว่าว่าปลัดตื้อ ๆ ฮ่า ๆ ๆ ๆ ๆ แหละวันนี้ไอ้ตื้อจะแสดงหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ ตอนไมยราบสะกดทัพ หรือว่าศึกกุมภกรรณให้พี่น้องในค่ำคืนวันนี้ และวันนี้ไอ้ตือจะต้องปล่อยระบำโป๊ออกมาเต้นโชว์ให้พี่น้องได้ดูสาก่อน ว่าแล้วไอ้ตื้อต้องเข้าไปพักกายา"

(ร้องเพลงปลัดตื้อ คลอดนตรี ดูเพลงปลัดตื้อบทที่ ๓ หน้า ๘๖)

"คิดแล้วกะไลกะไหลตื้อ เอ่อ เอ้อ เอิง เอย ไม่ต้องอยู่ช้า (ซ้ำ)
รีบเดินเอ๋ยไคลคลา รีบเร่งไคลคลาไปทันใด"

(พูด)

"ไปแล้วหวา ไปแล้วหวา"

(คนตรีบรรเลงเพลงเชิด แล้วออกเพลงระบำ)

บางคณะออกรูปบักแอวแทนปลัดตื้อ และบักแอวจะจัดให้มีชกมวยแทนระบำโป๊ เมื่อปลัดตื้อเข้าไปแล้ว หนังประโมทัยมักมีการเชิดรูปหนังนางระบำออกมาเต้นโชว์ หรือไม่ก็จัดให้มีการชกมวย การแสดงเหล่านี้ไม่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องที่จะแสดงในคืนนั้น เป็นเพียงการแสดงแทรกให้ผู้ชมตลกขบขันจากการไหว้ครู เพราตัวนางระบำ หรือนักมวยนั้น มีการเคลื่อนไหวได้เหมือนคนจริงมาก เนื่องจากตัวหนังเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นเป็นพิเศษมากกว่าตัวอื่นๆ มีข้อต่อมียางยืด และไม้เล็กๆสำหรับเชิดถึงสองอัน เพื่อบังคับอวัยวะถึงสองอันให้เคลื่อนไหวได้เหมือนคนจริงมากที่สุด นางระบำก็จะทำให้กระโปรงถลกขึ้นได้ ปลัดตื้อมักออกมาเต้นคู่กับนางระบำแล้วเปิดกระโปรงนางระบำ ทำให้คนดูขบขันมาก ถ้าเป็นตัวหนังนักมวย ก็จะเตะต่อยขึ้นเข่า ตีศอก ได้เหมือนกับนักมวยจริงๆ คนดูก็จะส่งเสียงเชียร์เหมือนดูมวยจริงๆ เป็นที่สนุกสนานมาก

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการเต้นระบำ คือเพลงระบำ ซึ่งได้อธิบายไว้ในบทที่ ๒

การออกรูปเต้นโชว์กับการชกมวยนี้ น่าจะเรียกได้ว่าเป็นการแสดงเบิกโรงแบบเดียวกับจับลิงหัวค่ำหรือนายพรานแทงเสือของหนังตะลุงปักษ์ใต้สมัยก่อน

หลังจากการออกรูปเต้นโชว์หรือชกมวยแล้ว จะออกรูปตัวแสดงทั้งหมดที่แสดงในคืนนั้น ซึ่งจะแบ่งเป็น ๒ ฝ่าย คือ ฝ่ายพระราม พร้อมทั้งไพร่พลอยู่ทางขวามือของผู้เชิดหนัง และออกรูปฝ่ายทศกัณฑ์อยู่ทางซ้ายมือของผู้เชิด ตัวหนังอื่นๆจะปักนิ่งอยู่บนต้นกล้วย แต่พระรามจะเคลื่อนไหวแขนเพื่อให้รู้ว่ากำลังร้องบทไหว้ครูอยู่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ข้าจะขอคำนับจับเป็นตอน
จำเอาบทสุนทรมากล่าวว่า
จะได้เร่งรัดตัดเป็นตอน
จำเอาสุนทรที่มีมา
จะได้เร่งรัดตัดฉันท์
ตัดเอาตอนสำคัญเข้ามากล่าวว่า
จะได้เล่นตามเรื่องที่มันมี
มิได้แหกพระบาลีมากล่าวกลอน
ถ้ามันพลั้งไปนิด

ว่าถ้ามันผิดไปหน่อย
ขออภัยลูกน้อยเถิดคุณนายเจ้าขา
จงคอยชมเล่นพอได้เป็นขวัญตา
คอยดูเถิดจะว่าเป็นอย่างไร
สิบนิ้วข้ายกไหว้เหนือเศียรไหว้ทั้งคุณธูปเทียนและมาลา
ไหว้ทั้งคุณพระพุทธที่สุดแสน
ดั่งได้ตอบแทนพระพุทธศาสนา
ไหว้ทั้งคุณบิดาและมารดร
ที่ได้แอบพร่ำวอนและเลี้ยงดู
ข้าขอไหว้ทั้งคุณครูเพ่งให้มาคลใจจิต
ขอให้มาช่วยคิดเมื่อเวลาขัดสน
ถ้าจะลำหรือจะร้องขอให้คล่องแกปัญญา
ให้คิดเห็นตัวข้าอย่าลืมไล
(ดนตรีรับเพลงเชิด)

การเชิด

การเชิดหนังประโมทัยนั้น ผู้เชิดจะยืนเชิด เมื่อผู้เชิดจับตัวหนังตัวใดก็จะพากย์และเจรจาด้วยนั้นไปด้วย อันนี้ถือเป็นข้อแตกต่างจากการเชิดหนังของภาคใต้และภาคกลางซึ่งนายหนังจะนั่งเชิด คนพากย์หนังมักจะเป็นคนๆเดียวที่ทำหน้าที่เชิดพากย์และเจรจาแทนตัวละครทั้งหมด ไม่ใช้หลายคนเหมือนหนังประโมทัยของภาคอีสาน

ศิลปะการเชิดเมื่อตัวหนังพากย์หรือเจรจา ถ้าเป็นตัวหนังพระ นาง ยักษ์ ลิง ซึ่งปากขยับไม่ได้ ก็จะใช้การเคลื่อนไหวมือข้างหนึ่งประกอบคำพูด โดยเชิดอย่างมีศิลปะเพื่อให้รู้ว่าตัวหนังตัวใดกำลังพูดอยู่ถ้าเป็นตัวตลก ซึ่งปากขยับได้ โดยใช้นิ้วชี้กระตุกดึงเชือกให้ปากขยับตรงกับคำพูด มืออีกข้างของผู้เชิดถือก้านเชิดแขนให้เคลื่อนไหวทั้งปากทั้งมือไปพร้อมกันในบางครั้งการเชิดตัวตลกนี้ต้องใช้ศิลปะและความชำนาญมาก เพราะต้องแยกประสาททั้งปากและมือทั้งสองข้างตลอดจนนิ้วของผู้เชิด แสดงว่าฝึกหัดมาอย่างดี

การเชิดโดยใส่วิญญาณลงไปในตัวของหนังเพื่อให้ดูว่าเหมือนตัวหนังมีชีวิต ผู้เชิดจะต้องออกหน้าตาท่าทางและบางทีเต้นตามไปด้วยทำให้ผู้ชมบางคนชอบไปดูทางด้านหลังโรงและกล่าวว่าสนุกกว่าดูด้านหน้าโรง บางทีผู้เชิดก็เต้นไปกับจังหวะดนตรี ทำให้ภาพและเงาตัวหนังด้านหน้าจอดูมีชีวิตชีวามากไม่ว่าจะเป็นภาคการต่อสู้กันของตัวหนัง การเต้นระบำ การกมวย การคลาน ฯลฯ หรือแม้แต่อารมณ์และความรู้สึก เช่น อาการอาย เก้อเขิน งง สงสัย ขลาดกลัว ฯลฯ

ผู้เชิดจะใช้ศิลปะการเชิดให้ตัวหนังเคลื่อนไหวประกอบคำพากย์และเจรจาอย่างมีศิลปะ จนทำให้ตัวหนังที่ไร้วิญญาณ มีสีหน้าท่าทางอย่างมีชีวิตชีวา ศิลปะการเชิดแบบนี้เป็นไปในทำนองคล้ายๆ กับการเชิดหุ่นกระบอก ซึ่งผู้เชิดหุ่นต้องออกสีหน้าท่าทางอยู่หลังโรงตามบทบาทของตัวหุ่นด้วยเช่นกัน

ขนบในการเชิดบางอย่างของหนังประโมทัยแตกต่างจากหนังตะลุงภาคใต้โดยสิ้นเชิง คือ ในภาคใต้ยึดถือขนบที่ว่า "รูปกษัตริย์ไม่ฟัดกับรูปไพร่ นายเป็นนาย นางเป็นนาง ตัวอย่างหนัง *(สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ม.ป.ป. : ๒๔)*

แต่หนังประโมทัยนั้นไม่ว่าจะเป็นพระลักษณ์ พระราม หนุมาน และไววิก ต่างถูกตัวตลกเช่น บักแหมบ บักป่อง บักแก้วตบหัวคว่ำคมำหงายไปแทบทั้งสิ้น ในคราวต่อสู้กัน ถึงแม้ว่าการต่อสู้จะสิ้นสุดลงด้วยความพ่ายแพ้ของตัวตลก แต่ตัวตลกก็ได้ตบหัวตัวนายอย่างสะใจ พระรามและหนุมานแทบจะเผลอหันหลังให้ตัวตลก เหล่านี้ไม่ได้เลยเพราะบางทีในขณะที่เจ้านายกำลังเจรจาท้าทายกันอยู่อย่างเป็นเรื่องราว ตัวตลกก็จะแอบย่องไปข้างหลังและตบหัวฝ่ายศัตรู คือ พระราม พระลักษณ์ และหนุมานทุกครั้งไป ผู้ชมก็จะเฮด้วยความพอใจอย่างขบขัน

การดำเนินเรื่อง

หลังจากการแสดงเบิกโรง คือการออกรูปเต้นโชว์ หรือชกมวยจบลงไปแล้ว ก็จะเป็นการเดินเรื่องไปตามเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ หรือสินไชเรื่อยไป จนจบการแสดงถ้าเล่นเรื่องรามเกียรติ์ก็จะตัดตอนตั้งแต่พระราม พระลักษณ์ และสีดาลาพระพรตออกเดินป่าดังบทพากย์ต่อไปนี้

มาจะกล่าวบทไปถึงองค์ทรงชัยสมเด็จพระรามา
นับแต่เนาว์กรุงศรีอยุธยา
จะออกไปบวชเป็นพระสละเป็นพระสงฆ์
อยู่กลางดงหิมวา
ส่วนพระลักษณ์กับสีดา
จงติดตามไปปฏิบัติวัตรถา
น้องจงอยู่ครอบครองกรุงศรีอยุธยา
กำหนดเวลาสิบสี่ปี
(คณะประกาศสามัคคี)

ถ้าเล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย (สินไช) ก็จะเริ่มด้วยการตั้งเมืองเป็งจาล และกล่าวถึงพระยากุศราช (หนังประโมทัยออกเสียงว่า "กุด-สะ-หลาด") ดังบทพากย์ต่อไปนี้

เออ เอ่อ เอ้อ ฮะเฮิง เอย ...
มาจะกล่าวบทไปถึงพระยากุศราชมาตรฐาน

ได้รับปกครองเป็งจาลคำนัคเรศ
ว่าแล้วเท่านั้นมิทันช้า
เสด็จออกจากปรางค์ปราค้วยทันใด
(คณะ ช. ถนอมศิลป์)

การจบ

เมื่อจะจบการแสดงหนังประโมทัยนั้น มีขนบสำคัญที่หนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ดทุกคณะทำเหมือนกัน คือใช้ตัวตลกตัวใดตัวหนึ่งออกมาบอกเลิกการแสดง ดังนี้

เอ่อ เจริญสุขแก่บรรดาพ่อบรรดาพ่อแม่พี่น้องที่เคารพรัก แล้วคณะหนังประโมทัยของเราก็ขอยุติแต่เพียงเท่านี้ หากว่าทางคณะแสดงผิดพลาดประการใด ก็ขออภัยจากท่านผู้ชมและท่านผู้ฟังนะครับ ราตรีสวัสดีครับ

(คณะประกาศสามัคคี)

บทที่ ๔

บทพากย์และบทเจรจาของหนังประโมทัย

ความสำคัญของบทพากย์

บทพากย์เป็นองค์ประกอบสำคัญองค์ประกอบหนึ่ง ในการแสดงหนังประโมทัยจึงต้องอาศัยศิลปะการร้องบทพากย์และศิลปะการเจรจา ตลอดจนปฏิภาณในการเจรจาของผู้พากย์ เพื่อให้เรื่องดำเนินไปได้โดยตลอด และทำให้ตัวหนังดูมีชีวิตจิตใจเหมือนคนจริงๆถ้ามีเพียงภาพตัวหนังปรากฏอยู่บนจอ แต่ไม่มีเสียงพากย์และเจรจาแล้ว ก็เป็นการยากที่ผู้ชมจะเข้าใจเรื่องราวได้ดี การที่ได้ฟังด้วยหูดูด้วยตาไปในขณะเดียวกันจะทำให้ผู้ชมเกิดความพอใจการแสดงนั้น บทพากย์และเจรจามีอำนาจที่จะปลุกตัวหนังให้มีชีวิตชีวา ทำให้ผู้ชมมีความสนุกสนานมีอารมณ์คล้อยตามไป และที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือสามารถสอดใส่ข้อคิดคติธรรม ซึ่งเป็นเรื่องของจิตใจให้ผู้ดูผู้ชมได้รับไปโดยไม่รู้ตัว การแสดงหนังประโมทัยจะประสบความสำเร็จไม่ได้เลย ถ้าขาดบทพากย์และบทเจรจา ดังนั้น จึงควรที่จะพิจารณาบทพากย์และบทเจรจาของหนังประโมทัยตามหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้คือ ฉันทลักษณ์กลอนหนังประโมทัย ความสัมพันธ์ของบทพากย์กับทำนองร้อง ประเภทบทเจรจา ตลอดจนภาษาที่ใช้ในหนังประโมทัย

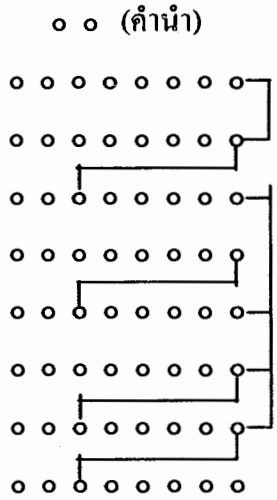
ฉันทลักษณ์กลอนหนังประโมทัย

กลอนที่ใช้ในบทพากย์ส่วนมากหรือโดยทั่วๆไป จะเป็นกลอนแปดและกลอนหก *(รัถพร ซังธาดา ๒๕๒๖: ๓๘)* ฉันทลักษณ์ของกลอนหนังประโมทัยก็เป็นกลอนหกและกลอนแปดเช่นกัน คือเป็นกลอนแปดที่อยู่ในรูปของกลอนบทละคร แต่ไม่เคร่งครัดในแบบแผนเหมือนกลอนบทละครภาคกลาง บางทีสัมผัสคลาดเคลื่อนไปบ้าง เอาสัมผัสร่ายแบบกลอนลำมาใช้บ้าง บางตอนมีสัมผัสท้ายวรรคแบบกลอนเพลง บางตอนไม่มีสัมผัสเลย คืออาศัยจังหวะน้ำหนัก และระดับเสียงสูงต่ำเป็นหลัก แบบผญาและกลอนลำสมัยเก่าในคำเดียว ไม่ว่าตัวละครจะเป็นกษัตริย์หรือคนธรรมดาก็ตาม ทั้งนี้เพราะคำว่า "บัดนั้น" เป็นคำที่ร้องเข้ากับทำนองพากย์หนังตะลุงได้ดี มีเสียงไพเราะกว่าคำว่า "เมื่อนั้น" คำว่าเมื่อนั้นก็มีใช้บ้างเป็นเพราะบางคณะ เช่น คณะ ป.บันเทิงศิลป์ และใช้ได้ค่อนข้างจะถูกหลักเกณฑ์ของกลอนบทละคร ทั้งนี้เป็นเพราะบางบทได้คัดลอกมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ของรัชกาลที่ ๑ ดังจะได้ยกตัวอย่างเปรียบเทียบกันให้เห็นต่อไป

กลอนหนังประโมทัยแต่ละบทมักจะมีเอื้อนเกริ่น (บางบทก็ไม่มีแต่เป็นส่วนน้อย) แบบเดียวกับการขึ้นเสภาของภาคกลาง แต่ทำนองเอื้อนเกริ่นนำของหนังประโมทัยนี้เป็นทำนองเฉพาะแบบอีสาน แต่ละคณะเอื้อนคล้ายๆกัน จะมีแตกต่างกันบ้างก็เฉพาะลูกเล่นหรือลูกคอของแต่ละคน ดังนั้น ตัวอย่างของกลอนหนังประโมทัยนี้ได้เขียนเอื้อนเกริ่นนำคร่าวๆ ไว้ด้วยทุกบท ถ้าบทใดไม่

มีก็จะว่างไว้ ทั้งนี้เพื่อจะได้สังเกตเอื้อนเกริ่นนำแต่ละแบบแต่ละคณะด้วยว่า มีความสั้นยาวต่างกันอย่างไร ใช้กับบทบาทตอนไหนขอตัวละคร เช่น บทโศก โกรธ ต่อสู้กัน ฯลฯ มีเอื้อเกริ่นแตกต่างกันอย่างไร

ฉันทลักษณ์กลอนหนังประโมทัยพอจะอนุโลมเขียนเป็นแผนผังบังคับได้ดังนี้



ตัวอย่าง

เมื่อนั้น
นวลนางสีดามารศรี
ได้ฟังนักสนมพาที
ยินดีมิได้คิดแปลกใจ
เช่นแก้วอุดรคิดอยากได้
จะทำให้ในการเลขา
ว่าแล้วเขียนรูปอสุรา
ก็สำเร็จขึ้นมาดั่งใจปอง

ความจริงก็แผนผังกลอนบทละครนั่นเอง แต่เรียงวรรคเสียใหม่ เผื่อว่าวรรคไหนขาดหายไปก็จะข้ามไปเลย เพราะบางทีผู้พากย์ขาดหายไปทั้งวรรค ถ้าจะเขียนแผนผังแบบกลอนบทละครก็จะทำให้เห็นวรรคที่ขาดหายไปได้ชัด การส่งสัมผัสก็จะคลาดเคลื่อนวุ่นวาย อีกประการหนึ่งกลอนหนังประโมทัยบางวรรค บางบทใช้สัมผัสแบบกลอนเพลง สัมผัสแบบกลอนลำ บางทีไม่มีสัมผัส ยิ่งคณะที่เล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ด้วยแล้ว ใช้ฉันทลักษณ์กลอนลำเสียเป็นส่วนมาก เพราะสังข์ศิลป์ชัยเล่นร้องแบบหมอลำเสียเป็นส่วนมาก ใช้บทพากย์หรือฮ้องหนังตะลุง

เพียงเล็กน้อย และบทพากย์ซึ่งขึ้นคำนำแบบกลอนบทละครนั้นก็ยังส่งสัมผัสร่ายแบบกลอนลำอีกด้วย

กลอนหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพของคณะประกาศสามัคคีมักจะเป็นแบบสั้นๆและเป็นกลอนที่แต่งขึ้นเองบ้าง จำมาจากครูบ้าง ค้นสดบ้าง บางตอนมีสัมผัสร่ายแบบกลอนลำ บางตอนก็ไม่มีสัมผัส ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จะกล่าวถึงไมยราพชาญสมร
ครั้นแสงทองส่องฟ้าธาตรี
อันนี้ก็ลุกจากที่นิทรา
จึงสระสรงทรงเครื่อง
อร่ามเรืองดังเทพเลขา
จึงหยิบเอาตระบอกเพชรแก้วอันศักดิ์ดา
เสด็จออกมายังหน้าพลับพลาชัย

ตัวอย่างบทที่มีลักษณะสัมผัสร่ายแบบกลอนลำ

บัดนั้น
ไมยราพมิรอช้า
จะเปิดอ่านสารตราด้วยทันใด
บอกว่าเขียนที่ลงบุรีศรี
ถึงไมยราพหลานรักสวัสดี
วันนี้ลงกาพระนคร
ยังมีสองลักษมณ์รามฮึกฮักชาญสมร
คุมกระบี่โยธาพลากร
มาราญรอนรบพุ่งถึงกรุงไกร
ลุงจึงมีจดหมายมาหาหลานแก้ว
อันเพริศแพร้วจำรัสประภัสสร
ตัวหลานอย่านิ่งนอนใจให้รีบยกนิกรออกมา
ครั้นเขียนเสร็จแล้วจึงลงชื่อเป็นสำคัญ
บอกว่าทศกัณฐ์ยักษา
ฝ่ายไมยราพอสุรา
ก็รีบสั่งเสนาด้วยทันใด

ตัวอย่างบทพากย์ที่เป็นกลอนสั้นๆ ซึ่งมักเป็นกลอนด้นสด

พอสั่งเสร็จแล้ว
แสนดีใจผ่องแผ้วเป็นหนักหนา
ไมยราพอสุรา
จะเข้าพักกายาให้สำราญ

บัดนั้น
ไมยราพมิรอช้า
จึงหยิบเอายาทาลงพื้นพสุธา
แล้วเสกเป่าให้เกิดเป็นนางงามขึ้นดั่งจินดา

บัดนั้น
ไมยราพมิรอช้า
จะเสกเป่าให้หายวับไปกับตาด้วยทันใด

บัดนั้น
พญาพิเภกยักษี
ได้รับคำสั่งพระจักรี
อสุรีจึงจับยามสามตรา
แจ้งแล้วจึงน้อมเศียรอภิวาท
พระจักรีภูวนาถนาถา
การที่พระองค์จะยกพหลพลโยธา
ออกไปเข่นฆ่าราญรอน

บัดนั้น
หนุมานมิรอช้า
จึงลงไปตามใยพาราด้วยทันใด

ขอเชิญคุณลมพระพาย
จงมาพัดชัยพัดช่วย
พัดลูกยานี้ด้วย

ขอให้กลับคืนมา

ลมพระพายพัดมาอ่อนๆ

ทำให้วานรคืนมา

กลอนหนังประโมทัยบางบทนำมาจากบทละครรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ ๑ เช่นกัน แต่ไม่ได้คัดลอกมาทั้งหมด จำมาร้องเพียงสั้นๆ จะเปรียบเทียบไว้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บทละครรามเกียรติ์ รัชกาลที่ ๑ เล่ม ๕ หน้า ๔๗-๔๘ ว่า

โอ้พระจอมมงกุฎเกศ ลือเดชทั่วทศทิศา
เป็นที่พึ่งมนุษย์และเทวา ควรฤามานอนอยู่ในกรง
อนิจจาเป็นน่าอนาถจิต พระกายติดไปด้วยธุลีผง
ไร้ทั้งภูษาผทมทรง ใบไม้จะรององ์ก็ไม่มี
เสียแรงเลี้ยงทหารชำราญยุทธ์ นับสมุดไว้ใต้บทศรี
แจ้งว่าไมยราพอสุรี ในราตรีจะลอบขึ้นไป
ทำการสะกดแต่เพียงนั้น ช่วยกันรักษาไว้ไม่ได้
เสียทีที่มีฤทธิไกร มาหลับใหลด้วยเวทวิทยา
หาไม่ที่ไหนอสุรา จะรอดลงมายังบาดาล
จะพิฆาตฟาดฟันด้วยตรีเพชร ให้เศียรเด็ดเสียบไว้กับหน้าฉาน
จึ่งจะสมน้ำหน้าอ้ายสาธารณ์ ที่อหังการกำเริบใจ
ร่ำพลางฟูมฟายชลนา ซับพักตร์โศกาสะอื้นไห้
ดั่งหนึ่งจะสิ้นชีวาลัย ไม่เป็นสติสมประดี
ครั้นคลายหายโศกจาบัลย์ อภิวันท์เหนือเกล้าเกศี
ทำลายกรงซ้อนองค์พระจักรี ด้วยกำลังฤทธีพาจร

กลอนหนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคีตัดมาใช้เพียงว่า

โอ้หนอพระมงกุฎเกศ
ได้ลือเดชทั่วทศทิศา
เป็นที่พึ่งมนุสสาแหละเทวา
ควรหรือว่ามานอนอยู่ในกรง
จึงผ่อนคลายหายโศกจาบัล
วันทาเหนือเกล้าเกศี
จะทำลายกรงซ้อนพระจักรี

ด้วยทันใด

กลอนบางตอนมีท่วงทำนองที่เป็นแบบแผนของกลอนบทละคร เช่น บทพรรณนาราชรถของไมยราพ แต่เมื่อเปรียบเทียบกับรามเกียรติ์กับรามเกียรติ์รัชกาลที่ ๒ และรัชกาลที่ ๒ แล้ว เห็นได้ว่าไม่ได้คัดลอกมาทั้งหมด มีเพียงเค้าลางๆ เท่านั้น ดังจะได้เปรียบเทียบทั้ง ๓ สำนวนในตอนเดียวกัน คือ ตอนพรรณนาราชรถของไมยราพ ไว้ดังนี้

รามเกียรติ์ รัชกาลที่ ๑ เล่ม ๑ หน้า ๓๕๗

รถเอ๋ยรถศึก กงกำพันลึกอลงกต
แอกงอนอ่อนสลวยชวยชด ชั้นลดเทพพนมประนมกร
เทียมด้วยพญาสีหราช สี่พันล้วนชาติไกรสร
ธงชัยปักชูเฉลิมงอน ปลายปลิวอัมพรโบกบน
สารถีมือถือหอกซัด แกว่งกวัดขี่ขับกุลาหล
เครื่องสูงบังแสงสุริยน ปี่กลองอึงอลโครมครึก
เสียงรถเสียงคชอัศวา โยธาโห่ร้องก้องกึก
โลดโผนลำพองคะน้องฮึก ขับกันคึกคึกขึ้นไป

รามเกียรติ์รัชกาลที่ ๒ หน้า ๑๗๓ ว่า

รถเอ๋ยรถทรง เสียงกงก้องกึกพิลึกลั่น
เทียมไกรสรสรสีห์พัน โลทันขับคว้างมากลางทัพ
เครื่องสูงสองแถวแพรวพราย อภิรมชุมสายแทรกสลับ
ทวนทองธงทิวปลิวระยับ แตรสังข์ดั่งดับฆ้องกลอง
ม้าแซงแข่งขับแผ่นโผน กระทืบโกลนแผงผนังดังก้อง
เสียงรถเสียงคชสารร้อง เสียงฆ้องเสียงแตรตีแซ่ไป
เสียงโห่โยธาห้าแสน พิภพแผ่นดินดาลสะท้านไหว
เร่งทัพขับพลสกลไกร ขึ้นไปลงกาธานี

รามเกียรติ์หนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคี

บัดนั้น
ไมยราพไม่รอช้า
จะขึ้นรถรัตนาด้วยทันใด

รถเอ๋ยราชรถนิล
กงนิลกงมาศมรกต
ทรงงามสามยอดช้อยชด
ทรงยศขึ้นนั่งบัลลังก์ทอง
เทียมด้วยราชสีห์สองตัว
ชำนาญศึกหุ่นสันทัดเผ่นผยอง
โลทันสัดทัดในทำนอง
ขับคล่องรีบเร่งดังลมพัด
พร้อมทั้งเครื่องอภิรุมชุมสาย
ธงชายสั่นสายปลายสะบัด
โยธาเสียดสีเหยียดหยัด
กวัดแกว่งอาวุธดั่งแสงไฟ
รีบเร่งม้ารถคชไกร
ออกจากพิชัยเสด็จจร

ความสัมพันธ์ของบทพากย์กับทำนองร้อง

กลอนแบบบทพากย์มีไว้ร้องเป็นทำนองประกอบการแสดงหนังประโมทัย นอกจากการร้องเป็นทำนองบทพากย์หรือร้องหนังตะลุงแล้ว บทพากย์หนังประโมทัยยังมีบางตอนมีทำนองร้องแบบลิเกลาวบ้าง ร้องสร้อย ร้องโศก หรือทำนองเสภาอีสานบ้าง และทำนองร้องแบบเพลงไทยเดิมบ้าง ตลอดจนร้องเป็นทำนองหมอลำต่างๆ ทั้งนี้แล้วแต่ความเหมาะสมกับท้องเรื่อง ดังจะกล่าวไปถึงบทพากย์บางตอน เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ตลอดจนความเหมาะสมของบทพากย์กับทำนองร้องต่างๆ ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตาม หรือเกิดความซาบซึ้งกินใจในบทบาทการแสดงและบทพากย์ตอนนั้นๆ ซึ่งจะได้แยกกล่าวเป็นตอนๆไปดังต่อไปนี้

ทำนองพากย์หนังตะลุง ซึ่งเป็นทำนองหลักในการแสดงหนังประโมทัย โดยเฉพาะคณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ทำนองพากย์แบบนี้จะช่วยบรรยายเรื่องบรรยายฉากบรรยายความรู้สึกโกรธหรือตอนที่ต่อสู้กัน ฯลฯ ทำนองร้องหนังตะลุงนี้ใช้มากที่สุด คือ ใช้ในการดำเนินเรื่องเป็นพื้นไปโดยตลอด ทำนองการพากย์ร้องหนังตะลุงนี้ มักจะมีเอื้อนเกริ่นนำดังได้กล่าวมาแล้ว (บางคณะก็ไม่มี) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

(เอื้อนเกริ่นนำ)

เอ่อ เอ่อ เออ เฮอ ฮะเอ่อ เออ ฮะเอ่อ ฮะเอิง เอย

เมื่อนั้น

พระจักริชฤทธิรุทธเรืองศรี
ทอดพระเนตรเห็นดวงชีวี
ภูมีสำราญหฤทัย
จงดูเอาเถิดพวกพลขันธ์
ที่อยู่ด้วยกันทั้งหลาย
อันเช่นสีดาหยาบร้าย
ชั่วร้ายอยู่ในโลกา
แม้แต่ดวงใจของฉัน
ยังคล้ายกันกับสัตว์ไปเสียได้
สมกับว่าเป็นหญิงอีจัญไร
ตายไปให้พ้นราคี
(เพลงเชิด)

บทพากย์รามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพ ของคณะประกาศสามัคคี

จะกล่าวถึงทศเศียรเรืองศรี
เนาว์อยู่ในลงกาธานี
วันนี้ให้ร้อนในพระทัย
จะหายใจออกมาก็ไม่ค่อยได้
มันเผาไหม้รันทดเข้าไปในทรวงของยักษี
ยิ่งคิดยิ่งแค้นแสนทวี
อสุรีย์ครวญคร่ำทั้งกายา
คิดแล้วจึงหยิบเอาศรแก้วอันศักดา
เสด็จออกมายังหน้าพลับพลาชัย

บัดนั้นฝ่ายพระรามรังสรรค์
จำจะแผงศรไปให้แจ้งจิตใจมิได้ช้า
หยิบเสร็จเสด็จพลันทันเวลา
ฝ่ายองค์พระรามาก็แผงไป

พอสังหารพญาขรเสร็จแล้ว
แสนดีใจผ่องแผ้วเป็นหนักหนา

จะกลับหลังเข้าไปหานวลน้อง
แม่สีดารูปทองของพี่ยา
ป่านฉะนี้น้องจะคอยพี่อยู่ที่ศาลา
นะน้องยาแม่สายสุดใจ

พอแต่สั่งเสร็จแล้ว
แสนดีใจผ่องแผ้วเป็นหนักหนา
ทศเศียรอสุรา
จะเข้าพักผ่อนกายาให้สำราญ

บทพากย์การต่อสู้กับของหนุมานและมัจฉานะในรามเกียรติ์ ตอนศึกไมยราพของคณะประกาศสามัคคี

แลไปเห็นไอ้ลิงป่า
ผ่านด่านรักษามึงจะสิ้นชีวาลงบรรลัย
กูนี่เหละเป็นทหารใหญ่
ผู้เรืองฤทธิไกรห้าวหาญ
ชีวิตของมึงจะวายปราณ
ด้วยศรแก้วอันศักดา
ฮะเฮ้ยไอ้ลิงป่า
เหตุใดมึงไม่พิจารณา
รุกล้ำเข้ามาในแดนของกู
สำหรับมึงจะถึงแก่ความตาย
เศียรจะขาดจากกายด้วยแสงศร
ว่าแล้วมัจฉานุฤทธิรอน
รุกเข้าต่อกรกับไพรี
บัดนั้น
หนุมานทหารใหญ่
มิรอไรอยู่ช้า
จะพุ่งมาในลงกาธานี
มือทั้งสองป้องปัด

หมายจะจับได้ทันที
ขุนกระบี่ก็ผาดแผงกลับไป

บทพากย์ตอนต่อสู้กันของคณะ ช.ถนอมศิลป์ ซึ่งเล่นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย มีการร้องของลูกคู่รับบทพากย์การต่อสู้โดยร้องขึ้นพร้อมกันทั้งคณะว่า
"ต่างคนก็ต่างมี ต่างคนต่างมีฤทธิ์ กระโดดเข้าโจมตีให้ม้วยบรรลัย"
ร้องลูกคู่อย่างนี้ทุกครั้งไปที่เป็นฉากการต่อสู้ของตัวละคร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เออ เอ่อ เอ้อ ฮะเอิง เอย
บัดเอยบัดนั้น
มาจะกล่าวบทไป
ถึงสินไชยศักดิ์มีฤทธีกล้า
พอว่าแล้วท่อนั้นมิทันช้า
กระโดดเข้าเข่นฆ่าให้มันม้วยบรรลัย

(ลูกคู่รับ) ต่างคนก็ต่างมี ต่างคนต่างมีฤทธี
กระโดดเข้าโจมตีให้ม้วยบรรลัย
เออ เอ่อ ฮะเอย
บัดเอยบัดนั้น
มาจะกล่าวบทไปถึงกันดารยักษา
ฤทธิรอนแรงแกร่งกล้าชราการ
พอว่าแล้วท่อนั้นมิทันช้า
จะไปต่อสู้ด้วยกำลังฤทธี

(ลูกคู่รับ) ต่างคนก็ต่างมี ต่างคนต่างมีฤทธี
กระโดดเข้าโจมตีให้ม้วยบรรลัย

ทำนองพากย์แบบลิเกลาวใช้พากย์บทพากย์นางสัมนักขา ของคณะประกาศสามัคคี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

มาจะกล่าวบทไปถึงสัมนักขานารีศรีสวาท
นางกษัตริย์แน่งน้อยนวลละหงส์
นับแต่เนาว์ปางมาศปราสาททรง

นวลอนงค์ให้อาวรณ์เฝ้าแต่ร้อนใจเอย

สัมนักขากรองใจเอย เอ้ยกรองใจ ได้เวลา

หวังจะขึ้นไปหาพระที่ยามิช้านาน

(เพลงเชิด)

พอมาถึงทันใดเอย เอยทันใด ได้เวลา

สิบนิ้วก็ยกขึ้นวันทา

สัมนักขากรองใจเอย เอ้ยดีใจ ได้เวลา

หวังจะเข้าไปในไพรพนามิช้านาน

ทำนองร้องสร้อยมีในการแสดงหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์คณะประกาศสามัคคีในตอนรำพึงรำพันต่างๆของพระราม เช่น

จงนอนเสียเถิดน้องยาตัวพี่จะกล่อม

แม่งามละม่อมจอมขวัญอย่างหวั่นไหว

มีทั้งคีรีล้อมพร้อมเพรียงเป็นเวียงชัย

มีต้นไม้ใหญ่อยู่ต่างปราสาทราชวัง

ทำนองโศกที่ใช้พากย์หนังประโมทัยนั้น ใช้การร้องทำนองเสภาแบบอีสานซึ่งมีใช้ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ของคณะประกาศสามัคคี และคณะ ป.บันเทิงศิลป์ แตกต่างกันก็ตรงที่คณะ ป.บันเทิงศิลป์ มีลูกคู่รับบทพากย์โศกทำนองเสภานี้อีกด้วย โดยร้องขึ้นพร้อมๆกันทั้งคณะ ใช้คำว่า “น้อย” เดินทำนองร้องของลูกคู่ลูกนั้น (แบบการน้อยปากในการบอกทำนองเพลงไทยเดิม) ว่า

“น้อย น้อย น้อย น้อย หน่อย น่อย น้อย หน่อย น้อย น้อย น้อย น่อย น่อย น้อย น้อย น้อย น้อย น้อย น่อย หน่อย น้อย น้อย”

คำ น้อย น้อย น้อย ... เหล่านี้ ถ้าบันทึกเป็นทำนองด้วยตัวโน้ตก็จะมีทำนองดังนี้

ทำนองรับลูกคู่บทร้องโศก

- - - -	- - - ร	- ด – ล	- - - ซ	ฟ ล ซ ฟ	- ซ ซ ซ	ล ฟ – ซ	- - ล ท
- - ร ล	ซ ฟ ซ ล						

ดังตัวอย่างบทพากย์ทำนองร้องโศกแบบเสภาอีสานของคณะประกาศสามัคคี จะมีเอื้อนเกริ่นนำด้วยคำว่า "เอ๋ย" เพียงคำเดียว แต่ต้องลากเสียงให้ยาว แบบการเอื้อนขึ้นเสภาของภาคกลาง ดังนี้

เอ๋ย ...

สัมนักขาแสนเสียอกเสียใจเป็นหนักหนา
แขนก็ขาดขาก็ขาเวทนา
ชอกช้ำไปทั่วทั้งกายา
ดังจะสิ้นชีวา เอ่อ เฮ่อ เอ้อ ฮะเอย ลงบรรลัย

เอ๋ย ...

กรรมเอ๋ยกรรม
ไม่รู้ว่าจะทำประการไหน
โอ้หนอกำกงกำเกวียน
หักแล้วคงเปลี่ยนใหม่
กรรมของไวยวิกนี่หนา
เห็นจะสิ้นชีวา เอ่อ เฮ่อ เอ้ย ลงบรรลัย

เอ๋ย ...

พอแลเห็นพระมารดา
มีทั้งน้ำตานี่มันก็ไหลลงอาบหน้า
โอ้หนอพระมารดา
ลูกเห็นจะสิ้นชีวา เอ่อ เฮ่อ เอ้ย มรณา

เอ๋ย ...

แต่โอ้หนอพระมงกุฎเกศ
ได้ลือเดชทั่วทศทิศา
เป็นที่พึ่งของมนุสสาแหละเทวา
ควรหรือมาน้อน เอ่อ เฮ่อ เอ้ย อยู่ในกรง

ตัวอย่างบทพากย์ทำนองร้องโศกแบบเสภาอีสานของคณะ ป.บันเทิงศิลป์ ซึ่งมีลูกคู่ขึ้นรับพร้อมกันดังกล่าวมาแล้ว

เมื่อนั้น
นวลนางสีดาดวงสมร

ได้ฟังพระลักษมณ์ฤทธิรอน
บังอรตระหนกตกใจ
โอ้หนอตัวเรายิ่งเศร้าจิต
กระทำผิดไปแล้วทรงศีล
เพราะได้บังอาจวาดรูปอสุรินทร์
จึงต้องจำสุดสิ้นชีวัน เออ ฮะเออ เฮอ เอ่อ เออ เอ้ย
(ลูกคู่รับ) น้อย น้อย น้อย ...
พอมาถึงหน้ารุกขาปาริชาติ
ในป่าฆราวาสไพรระหง
ครั้นจะขัดคำของพุทธพงศ์
หรือจะตกลงสังหารพระพี่นาง
บัดนี้น้องไม่สามารถ
จะพิฆาตคุณพี่ให้อาสัญ
ครั้งนี้ก็กำลังทรงครรภ์
อยู่ในท้องนั้นได้สี่เดือน
อีกทั้งสงสารนัดดาน้อย
ก็จะพลอยตายด้วยมเหสี
รำพลางทางโศกโศกี
อยู่กับองค์เทวีพระทรงชัย ฮะเออ เฮอ เอ่อ เออ เอ้ย เอิงเออ ฮะเอ่อ
เออ เอ้อ ฮะเอย
(ลูกคู่รับ) น้อย น้อย น้อย ...

การที่เรียกทำนองร้องโศกว่าเสภาแบบอีสานนั้น หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน อดีตนางเอกหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์ ซึ่งมีชื่อเสียงมากที่สุดในภาคอีสาน เมื่อสมัยยี่สิบกว่าปีมานี้ ได้เล่าให้ฟังว่า ทำนองร้องโศกที่หนังประโมทัยใช้นั้น มีใช้อยู่ในหมอลำหมู่ด้วยเวลาร้องบทโศก โดยในคณะหมอลำเรียกว่าเสภา ดังนั้นในงานวิจัยนี้จึงเรียกว่า เสภาแบบอีสาน เพื่อจะได้ให้รู้ว่า ร้องคนละทำนองกับเสภาของภาคกลาง

ทำนองร้องแบบเพลงไทยเดิมในการแสดงหนังตะลุงนั้น เห็นมีใช้อยู่ทำนองเดียว คือ เพลงอกทะเล ๓ ชั้น ท่อน ๑ แต่ก็ไม่ได้ร้องอย่างเคร่งครัดในจังหวะทำนองแบบภาคกลาง เพียงแต่ทำนองหลักแล้วฟังรู้ว่าเป็นเพลงอกทะเล และยิ่งดูเนื้อร้องแล้วยิ่งเห็นว่าต้องได้รับอิทธิพลของเพลงอกทะเลแน่นอน อาจจะเป็นเมื่อครั้งที่เพลงอกทะเลยังเป็นบทสักวาอกทะเลอยู่ก็เป็นได้ เพราะเพลงอกทะเลมีประวัติที่มาของเพลงดังนี้

มีเพลงไทย ๒ ชั้น ของเก่าอยู่เพลหนึ่ง ชื่อเพลงทะเลบ้า เป็นเพลงประเภทสองไม้ และมีโยนสำหรับใช้บรรเลงเป็นเพลงเบ็ดเตล็ด และร้องในการแสดงละครบางโอกาส ในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนสินทร์ ซึ่งเป็นสมัยที่มีการเล่นสักวาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีวงสักวาที่สามารถทั้งทางร้องการบอกสักวา และการแต่งทำนองเพลงหลายวง ได้มีท่านผู้หนึ่งนำเอาเพลงทะเลบ้า ๒ ชั้น ของเก่ามาแต่งขยายทำนองขึ้นเป็น ๓ ชั้น นี้หาได้แต่งขยายขึ้นโดยตรงไม่ หากแต่ได้ดัดแปลงแก้ไขและเพิ่มเติมเนื้อเพลงขึ้นไปเพื่อให้ร้องได้ไพเราะหลายแห่ง แล้วตั้งชื่อขึ้นใหม่ว่า เพลงออกทะเลหรือสักวาอกทะเล *(มนตรี ตราโมท ๒๕๒๓ : ๕๖๕-๕๗๑)* ซึ่งมีบทร้องดังนี้

สักวาฟ้าขาวจวนเช้าตรู่ พินิจดูแสดงเดือนแสงเจื่อนแสง
แสงทองส่องงามอร่ามแรง จวนจะแจ้งเสียจริงต้องจากจร
(สร้อย) โอ้เจ้าดอกไม้แก้ว เห็นห่างร้างแล้ว เจ้าแก้วตาเอย
แข็งใจไคลคลาจำลารัก นี่ดึกนักแล้วหนาลาไปก่อน
แสนสุขสวัสดิ์สถาวร ต้องจำจากพรากกันเอย
(สร้อย) โอ้เจ้าดวงพวงพยอม จะมาหายหอมเสียแล้ว

ต่อมาได้มีผู้นำเอาเพลงอกทะเลที่เคยร้องเป็นลำลาในการเล่นสักวานั้นมาร้องส่งให้ดนตรีรับเป็นเพลงส่งท้ายหรือเพลงลา ครูช้อย สุนทรวาทิน จึงได้แต่งทำนองทางดนตรีขึ้นโดยอนุโลมการแก้ไขดัดแปลง และเพิ่มเติมเนื้อเพลงอย่างเดียวกับทำนองร้องสักวา เพื่อให้การร้องกับการรับสนิทสนมกลมกลืนกัน ตอนที่เป็นลูกโยนก็สอดแทรกลูกล้อลูกขัดไปตามวิชาการของดุริยางคศิลป์ส่วนท่อน ๒ ให้ร้องกับรับล้อกันอย่างเหมาะสมกับที่จะเป็นเพลงลา เพราะฉะนั้นเพลงอกทะเล ๓ ชั้น ทั้งที่ท่านผู้แต่งทำนองร้องได้แต่งไว้และทำนองที่ครูช้อย สุนทรวาทิน แต่ง จึงแตกต่างกับเพลงทะเลบ้าของเดิมเป็นอันมาก จนแทบจะเป็นคนละเพลงทีเดียว และก็ได้นิยมใช้กันมาจนปัจจุบันนี้ นับว่าเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองไพเราะ กระฉับกระเฉงน่าฟังเพลงหนึ่ง

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๑ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานิริศรานุวัติวงศ์ ได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องเพลงอกทะเลขึ้นใหม่โดยทรงแก้ไขจากบทร้องสักวาของเดิม เพื่อให้วงดนตรีบรรเลงถวายในงานพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา ในรัชกาลที่ ๕ ซึ่งในวงการดนตรีได้ใช้ร้องกันมาในปัจจุบันนี้

มาเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๒ นายมนตรี ตราโมท ได้ตัดและต่างเพลงอกทะเลทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรีลงเป็น ๒ ชั้น และชั้นเดียว จากทำนองดนตรีของครูช้อย สุนทรวาทิน เพื่อใช้ร้องและบรรเลงได้ครบเป็นเพลงเถา แต่ทำนองดนตรีของครูช้อยนั้นได้แต่งลูกล้อไว้ ๒ อย่าง สำหรับบรรเลงเที่ยวแรกอย่าหนึ่ง เที่ยวหลังอย่างหนึ่ง นายมนตรี ตราโมท เห็นว่าลูกล้อที่ใช้บรรเลง

เที่ยวแรกนั้น ครูช้อยได้นำมาใช้ในเพลงแขกโอดซึ่งท่านได้แต่งขึ้นภายหลังอีกแห่งหนึ่ง ในการที่จะเรียบเรียงเป็นเพลงเถาซึ่งจะบรรเลงอัตรา ๓ ชั้น เพียงครั้งเดียว จึงเลือกเอาลูกล้อเที่ยวหลังมาใช้

บทร้องเพลงอกทะเล

เนื้อที่ ๑

เอ๊ะเวลาร้องมาเพียงสักครู่ พินิจดูแสงเดือนแสงเกลื่อนแสง
แสงไฟพรายงามอร่ามแรง จวนจะแจ้งแสงสว่างนี้อย่างไร
อ้อล่วงสองยามตามกำหนด ต้องจำจดงดแล้วลาพิสมัย
ขอเป็นมิตรจิตติดกันไว้ ท่านทั้งหลายจงได้เป็นสุขเอย

(พระนิพนธ์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์)

จงเจตนาใด สำเร็จได้ดังประสงค์
สิ่งใดไม่จำนง จงห่างไกลพ้นไปเทอญ

(บทของนายมนตรี ตราโมท)

เนื้อที่ ๒

เอ๊ะเวลาฟ้าขาวจวนเช้าตรู่ พินิจดูแสงเดือนแสงเกลื่อนแสง
แสงทองส่องงามอร่ามแรง จวนจะแจ้งเสียจริงต้องจากไกล
อ้อล่วงสองยามตามกำหนด ต้องจำงดแล้วหนาลาพิสมัย
ขอเป็นมิตรจิตติดกันไว้ ท่านทั้งหลายจงได้เป็นสุขเอย

(แปลงมาจากบทสักวาของเก่า)

จงเจตนาใด สำเร็จได้ดังประสงค์
สิ่งใดไม่จำนง จงห่างไกลพ้นไปเทอญ

บทร้องเพลงอกทะเลของหนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคี มีดังต่อไปนี้
(ดูทำนองเพลงอกทะเล ๓ ชั้น ท่อน ๒ ซึ่งได้บันทึกโน้ตไว้แล้วประกอบด้วย)

พลิกฟื้นตื่นกาย
แสงทองส่องงามอร่ามแรง
จวนจะแจ้งไปเสียจริงก็ตื่นนอน

- - - -	- - - พลิก	- - - -	- - - ฟื้น	- - - เออ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ซ	- - ฟ ล	- ซ - ม	ร ค - ค	- - - ฟ	- - - ล	- - ค ฟ
- - - -	- - - ตื่น	- - - -	- - - กาย	- - - -	- - - แสง	- - - -	- - - ทอง
- - ล ซ	- - - ร	- - ซ ม	ร ค – ร	- - - -	- - - ล	- - - ค	- - - ซ
- - - -	- - - ส่อง	- - - -	- - - งาม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - อร่าม	- - - -	- - - แรง	- - - เออ	- - - -	- - - จวน	- - จะ แจ้ง
- ล ค ซ	- ม – ร	- ม ซ ม	ร ค – ร	- ม ซ ร	ม ร ค ค	- - - ม	- - - ซ
- - ไป เสีย	- - - จริง	- - - เออ	- - - -	- - - -	- - ก็ ตื่น	- - - -	- - - น้อน
- ค ม ซ	ล ซ – ม	- - ซ ม	ร ม ร ร	- - - -	- ร ค ค	- - ม ร	ค ล - ค

หนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคีบ้านแต้ ได้ใช้ทำนองร้องดังกล่าวนี้ ร้องบทพากย์ตอนกองทัพของพระราม ภายใต้การนำของหนุมาน เมื่อหนุมานฟื้นขึ้นมาในตอนเช้า หลังจากถูกไมยราพเป่ายาสะกดทัพให้หลับไป จะเห็นได้ว่าทั้งเนื้อร้องและทำนองเพลงมีเค้าของเพลงอกทะเลอยู่อย่างเห็นได้ชัด แม้จังหวะและทำนองของเอื้อนจะคลาดเคลื่อนกันไปบ้างก็ตาม

ทำนองร้องของหนังประโมทัยคณะประกาศสามัคคีมีอยู่บทหนึ่งที่บักป่องร้องเป็นทำนองเพลงคอกดินแบบลิเก แต่เป็นเพียงการร้องเล่นล้อการร้องของลิเก เข้าใจว่าทางคณะคงไม่ได้ยึดถือเป็นแบบแผนในการแสดงแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามในที่นี้ก็จะขอให้ดูบทพากย์บทนี้ไว้ด้วย

ไอ้ไวยวิกบอกทางเขา
ไอ้ป่องหรือมันก็รู้ก็รู้
หมาเตะหมูไม่ล้ม
หละอย่างมาต้มหมูเลย

ถ้าเป็นการเล่นลิเกระนาดก็จะรับบทร้องนี้ว่า

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

ซึ่งเป็นทำนองหลักทำนองหนึ่งของลิเก

บทที่ ๕

จุดเด่นของหนังประโมทัย

การแสดงหนังประโมทัยแต่ละครั้งนั้น นอกจากผู้ชมจะได้รับความบันเทิงจากเนื้อเรื่อง ความไพเราะของบทพากย์และความไพเราะของกลอนลำแล้ว สิ่งหนึ่งที่เป็นความประทับใจของผู้ชมเป็นอย่างยิ่งคือความตลกขบขัน ซึ่งนับได้ว่าเป็นจุดเด่นที่สุดของหนังประโมทัย การแสดงจะประสบความสำเร็จหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับ มุขตลก ตัวตลก และอารมณ์ขันเป็นสำคัญ ผู้แสดงแต่ละคณะจึงต้องหามุขตลกมากมาย เพื่อสอดแทรกเข้าไปในเนื้อเรื่องหลัก จนทำให้เนื้อเรื่องพิสดารออกไปจากวรรณคดีแบบฉบับมากมาย บางคณะดำเนินเรื่องตามนิทานไปเพียงเพื่อให้ปล่อยตัวตลกออกมาได้

มุขตลก

การแสดงหนังประโมทัยมีวิธีการทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันได้มากมาย ซึ่งวิธีการเหล่านี้คือการสร้างมุขตลกแบบต่างๆ เช่น

๑. มุขตลกที่เกิดจากการเปลี่ยนเนื้อเรื่องอย่างกะทันหันหรือพลิกความคาดหมายของผู้ชม ตัวอย่างจากเรื่องสินไซ ตอนท้าวทั้งหาและบักนิลจะไปหลอกให้สินไซสีโห และสังข์ทองไปเอาขุนทวยจอมมณีที่ปากถ้ำพระคูหามาให้

ท้าวทั้งหก : *เอ๋า เกี่ยกูเบิ่งกะหนะ*

บักนิล : *อื่อฮึ*

ท้าวทั้งหก : *เห็นบ่*

บักนิล *เห็น*

ท้าวทั้งหก *เห็นหยัง*

บักนิล *เห็นน้ำ*

ท้าวทั้งหก *น้ำแม่มึงหยัง สังกะสี*

บักนิล *น้ำหน้องขุมดินหั่นแหล่ว*

ท้าวทั้งหก *สังกะสีบ้านบักสินไซตั๊วเหลี่ยมๆนั่นแมะ*

บักนิล *โอ ฮวกขี้คันคากหลายคัก*

ท้าวทั้งหก *คากแม่มึงตี้บ้านเขาบักสินไซ*

บักสิล *ขี้คันคากหลายคักพุ้นเขาอี่พุดไปส่อนฮวก*

ท้าวทั้งหก *เห็นบ่ห่านี้*

บักนิล *เห็นแต่น้ำวะ*

ท้าวทั้งหก *ลง มันหนักกะเป็นเด้ คั่นได้ขี่คนแล้วน้ำๆเข้าเด้อ*

บักนิล *บู๊น้ำแมะ*

ท้าวทั้งหก *คั่นได้ขี่คนแล้วมันคือน้ำๆแม่มันแท้ ถิ่มมันแท้ลงนี้คอหักตายเบิ่งกะนา*

บักนิล *เอ๊อ*

ท้าวทั้งหก *ตายซ้ำบ่*

บักนิล *อ้ายๆกูแค้นดาก เป่าส้นน่องให้กูแหน่*

ท้าวทั้งหก *ดากแค้นหีแม่มึงหยังสิให้เป่าส้นน่องพุ้นห่านี้*

บักนิล *อ้าย กูตายแล้ว*

ท้าวทั้งหก *ตายแม่มึงหยังเว้าก้อกๆอยู่*

บักนิล *ตาย บ่ทันคัก*

ท้าวทั้งหก *เฮ็ดจั่งใด๋ห่านี้*

บักนิล *เป่าส้นน่องให้กูแหน่*

ท้าวทั้งหก *คั่นเป่าสนน่องมันเซาบ่*

บักนิล *เซาปี๊ด*

ท้าวทั้งหก *แม่นหยังปี๊ดห่านี้*

บักนิล *ใจสิขาด*

ท้าวทั้งหก *เดียวๆ อย่าฟ้าวตายเด้อ เป่า ไส เป่าไสนิล*

บักนิล *ปี๊ดๆๆ เป่าส้นน่อง*

ท้าวทั้งหก *พูด*

บักนิล *เซาสาอ้ายกูตัวะ*

ท้าวทั้งหก *ตัวะหีแม่มึงหยังมาตัวะแก่นคักแท้หือ กูว่าแม่นสิตายอีหลี เป่าให้แล้วแฮ่ๆ กูตัวะมาว่า*

นี้แมะ *ป้าดโท้ มึงเฮียนมาแต่ในไสนิลความตัวะนี่แมะ*

บักนิล *กะเฮียนมานำสูนี้หละ กูฮ่อกอมาเริ่มตัวะนี้หละ สูบอกสิพากูตัวะแมะ*

ท้าวทั้งหก *เอ้อ เก่งๆๆ เดี๋ยวๆ ท่าอยู่นี่สิเอิ่นบักสีโหมาให้ตัวะ*

บักนิล *เอ้อ เอิ้นมาๆ คันแข่วคักอยู่เดียวนี้อยากตัวะ*

ท้าวทั้งหก *หล่าสีโหออกมาหาอ้ายจักคราวแหน่หล่าเร็ว*

สีโห *เอ นี่เสียงใครมาร้องเรียกอยู่ที่หน้าบ้าน จะต้องออกไปดูเสียก่อนนะ*

ท้าวทั้งหก *อ้ายดอกหล่า อ้ายดอก*

สีโห *พี่ทั้งหกสามวันดี สี่วันมา มีธุระอะไรกันนะ*

บักนิล *มะๆ ถอยมาให้กูเว้านำมันกะหนะ*

ท้าวทั้งหก *เอาถะแม้ เอาจังๆเค้อ*

บักนิล *ตูมาตัวะสู*

ท้าวทั้งหก *โอยๆ บักห่ามึงเอ้ย ป้าคโท้ ปล่อยให้ซะแท้บ่เป็นตาสีแตก ตัวะบักห่านี้*

บักนิล *เป็นตาสีแตกจั่งใดกะยังว่ามาตัวะ*

ท้าวทั้งหก *ตัวะแม่มึงมึงจั่งใด๋บอกพร้อม*

บักนิล *หั่งว่ามาตัวะ*

ท้าวทั้งหก *โอยๆ กูว่าแม่นตัวะ ก่องจ่องเข้าไป มะกูสิเมี้ยนมันเบิ่งกะน้าว่านี่แมะตัวะจั่งใด๋จั่งสิว่าจั่งสั้น*

บักนิล *ตัวะจั่งซั่นหละ*

๒. มุขตลกเล่าเรื่องเกินจริงที่เป็นไปได้ แต่ไม่น่าจะเป็น

บักป่อง *แก้วนายตายแล้วดี้แก้ว*

บักแหมบ *กูตีมัน มันกะจับบักป่างง่างขึ้นมา กูกะแล่นเลยแหล่วกูย่านแมะ*

บักป่อง *ตายเลยแหมบตายเลย*

บักแหมบ *ตายจั่งใด จั่งมานอนอยู่จั่งซี้*

บักป่อง *ฮ่วย ตายกะน้อนสั่นตัวะบักปอบ ไผว่าตั่งตายบักสันดาน*

บักแก้ว *แม่มึงตายไปเฮ็ดนาอยู่สั่นตี้แหมบ*

บักแหมบ *จักแม่มันแหล่วกูบ่เคยตายจักเที่ย*

บักแก้ว *โอ๊ย บักชาติชั่วเอยคนตายมันกะนอนตายอยู่จั่งซี้ตัวะ มันสิไปเฮ็ดนาอยู่จั่งใด*

บักแหมบ *มันตายแล้งตะสั่นหนะ*

บักแก้ว *มันใกล้สิเหม็นแล้วตัวะ*

บักแหมบ *ให้มันตายซ้ำหลาย ซั่วฟากหมาพุ้น*

บักแก้ว *เฮ้ย แหมบมึงกะช่างหาสู้ตั้งแต่คนตายเนาะ คนเป็นมึงบ่สู้เนาะ*

บักแหมบ *สิไปตีคนเป็นเขากะเตะปากท่อนั้นตัวะ กูมักแต่คนตายหละนี่เนี่ย เหยียบปากมันจั่งซี่ กูมักตั้งแต่คนเตะคนตายนั่นหนะ*

บักแก้ว *เอ้า รีบหามไปฝัง*

บักป่อง *ไปฝังจั่งใดบุ เอาไปดองไว้ท่ากินกับตำบักหุ่งลงดำนา*

๓. มุขตลกก้าวร้าว

บักป่อง *สวัสดีคุณนาย*

ทศกัณฐ์ *อ่อ .. มึงมาถึงแล้วเหรอ มึงจะต้องถึงแก่ความตายนะ นี่แน่*

บักป่อง *โอ๊ยๆๆ เอ๊อะๆๆ*

ทศกัณฐ์ *มึงทำไมปล่อยให้ข้าศึกเข้ามานะวะ ให้เขาเข้ามาทำไม*

บักป่อง *บ่ได้ปล่อยตัวะครับ มันสู้เขาบ่ได้*

ทศกัณฐ์ *แล้วทำไมสู้เขาไม่ได้*

บักป่อง *มันบ่เก่งซั่นแหล่ว*

ทศกัณฐ์ *แล้วบอกให้เก่งทำไมไม่เก่ง*

บักป่อง *โอ๊ย จักโคตรแม่มันหละ บอกให้มันเก่งมันหั้นบ่เก่ง*

๔. มุขตลกผิดตรรกวิยา หรือเข้าใจผิด

ทศกัณฐ์ *เอ้อ นี่นะไอ้เสนา การที่เขามาครั้งนี้นะเขานำจดหมายมาส่งให้เรา แต่ในข้อความของจดหมายเขาบอกให้เราส่งสีดาคืนให้ แต่แล้วเราไม่ยินยอมพร้อมใจที่จะส่งสีดาคืนให้เขา เขาจะยกพหลพลไกรมาชิงชัยกับเรา เราจะคิดอ่านประการใดนี่วะ*

บักป่อง *โอ้ย ปะสาเรื่องสำนี้กะแม่ฮ้อนมายากฮอดเฮาว่านี้แมะแก้ว แก้วพญาแมะไปลักหยังบ่ลักไปลักบัดสีดาลิงมาแมะ เขานำจดหมายมาส่งบอกให้ส่งบักสีดาคืนให้เขาแต่เพิ่นบ่ยอมส่งให้สั่นแหล่ว มึงอยากบ่*

บักแก้ว *แม่นหยัง*

บักป่อง *บักสีดา*

บักแก้ว *อยากอยู่แหล่ว*

บักป่อง *กูบ่กล้าขอ ขอเพิ่นกะตีกูโลดแหล่ว กูบ่ถึกกับเพิ่นสั่นแหล่ว ยองเข้าไปป๊อกใส่หัวกูปั่งโลด มึงเคยถึกกันกับเพิ่นไปขอเบิ่ง*

บักแก้ว *บักซั่วเอ้ย อยากสีแตกบ่กล้าขอ เบิ่งกูสิไปขอคั่นซั่น คุณนายครับ ขอบักสีดาจักสองหน่วยแน่ถ่อนครับ*

ทศกัณฐ์ *อะไรหละ*

บักแก้ว *บักสีดา*

ทศกัณฐ์ *อ้อ ไอ้เสนาไม่ใช่หมากสีดานะ นางสีดานะ*

บักแก้ว *บักป่องว่านายลักบักสีดาพวกลิงมาสั่นตี้เดียวนี้ มีลิงสองโตมาส่งจดหมายบอกว่าให้นายส่งบักสีดาคืนว่าสั่นตัวะ*

ทศกัณฐ์ *อ๋อ จริงนะเสนาแต่ไม่ใช่หมากสีดานะ นางสีดานะเสนา*

บักแก้ว *เอ๋า นางสีดา จั่งใด๋จั่งว่านางสีดาเดียวนี้*

ทศกัณฐ์ *คือว่าเขานำจดหมายมาส่งให้เราคืนสีดาให้เขา แต่เราไม่ยอมส่งคืนให้ เขาจะยกทัพมาตีกับเราสิวะ เราจะคิดอ่านประการใดนี่วะ*

บักแก้ว *บักห่านี้ซะว่าหมากสีดาสั้น*

บักป่อง *กะเพิ่นว่ากับกูนางสีดาไสจักเที่ยสั่นบักปอบมึง เพิ่นว่าเดี๋ยวนี้ เขาได้นำจดหมายให้เราส่งคืนสีดาคืนแต่เราไม่ยอมส่ง*

๕. มุขตลกเรื่องเพศ

ลิงฤๅ *ปีเอ๋ยว่าปีใหม่*
พรุ่งนี้หนอกะสิปีใหม่
ข้ออยากกินต้มไก่กับเหล้าแม่ใหญ่โขง
จงมารักกับพี่เถิดแม่โฉมยง
แก้วตาสิได้ว่าเห็นดี
ครั้งแรกสิให้น้องนอนหงาย
ส่วนตัวพี่ชายจะนอนคร่ำ
หากว่าผู้ใดเชื่อว่าคำฉัน
ผู้นั้นจะเป็นสุขเกษมศรี
จะรู้รสดีเด่นเห็นสวรรค์ด้วยทันที
เชื่อพี่เสียก่อนอย่านอนใจ

ตอนพญาไมยราพให้บักป่องกับบักแก้วไปจับม้ามาเทียมราชรถ

บักป่อง *ไปทางใดหละแก้วม้า*

บักแก้ว *ออกจากมึงมากูกะเต้นกอดคอเหยียบตีนหีหน่อโม่กูๆกะคาดลาดปล่อยท่อนั้นแหล่ว*

บักป่อง *จั่งสั้นเฮากะนำท่อนั้นแหล่ว มึงไปทางนั้น กูสิไปทางนี้ ไปเห็นบ่แก้ว เห็นบ่*

บักแก้ว *ไปแล้วป่องไปแล้ว*

บักป่อง *ลัดมาแก้วลัดมา*

บักแก้ว *ลัดป่องลัด*

บักป่อง *เออ เอา เลยซามมันเซามีแฮง เอ้า หนึ่ง สอง สาม อึ๊บ เอ้า ๆๆๆ เฮ้ย แก้วมึงจับได้ไส*

บักแก้ว *มือกูกอดขาหน้า บ่ากูแบกคอเท่อเล่อเลย*

บักป่อง *คันจังสั้นอย่าสะวางเด้อมันสิย้ายโรงสีกูเด้*

บักแก้ว *มึงจับได้ไส*

บักป่อง *มือหนึ่งกูต้าวขาหลัง กอดท้องน้อยแน่นอิ้งติ้งเล เฮ้ยมือหนึ่งแม่นมึงกำหยังบุ เฮ้ยใต้กก*

หาง จักเป็นสีแหลวๆ

บักแก้ว *เป็นสี่แหลวๆ บ่แม่นนมม้าตี้*

บักป่อง *นมม้าแม่มึงอยู่กกหางตี้บักปอบมึง*

บักแก้ว *โอ้ย จักหละ มึงว่าสีแหลวๆกูกะว่าแม่นนมท่อนั้นตัวะ*

บักป่อง *ดี้ดีแก้วดี้ดี ดูดมือกูย่าวๆ*

บักแก้ว *แม่นหยังจั่งสิดูดย่าวๆ นมม้าซะสิดูดมือ*

บักป่อง *จักแหล่ว ดี้ดีแก้ว ดูดมือย่าวๆ*

บักแก้ว *เบิ่งกะหนะ กูดลำเบิ่งกะหนะ โอ้ย บ่ดูดมือย่าวๆ จั่งใด มือคาหีม้าจู่ลู่อยู่*

บักป่อง *โอยมาซ่างปากเสียแท้ ใหญ่พอแฮงแล้ว บักปอบนี้แมะ*

บักแก้ว *เอาออกถะแม้หละ บ่เอาออกกูเอ้อวดี๊*

บักป่อง *เป็นบ้าลงเค้อ ดี้ดีแก้ว*

บักแก้ว *เอ้อว บักป่องจกหีม้า*

บักป่อง *เอ้ ปากเสียลงบักสันดาน*

บักแก้ว *เป็นหยังมึงบ่เอาออกเว่ย เสียเปรียบมึงแมะ*

บักป่อง *ดี้ดีแก้ว*

บักแก้ว *เอ้า หละยังบ่ทันเอาออกอีกอยู่*

บักป่อง *ดี้ดีแก้ว ดูดมือย่าวๆ*

บักแก้ว *กูปล่อยดี้ป่อง*

บักป่อง *อย่าๆ มึงอย่าเป็นบ้า*

บักแก้ว *ปล่อยดี้ ยี้ฮือ โอ๊ะโห้ หมอเร็วอยู่ตัวะนี่แมะ*

บักป่อง *ประสาม้าคั่นกูสิขี่*

บักแก้ว *คั่นบ่คาจกติ*

บักป่อง *เตะปากดี้อย่าเว้าป่นนั้น หลีกทาง*

๖. มุขตลกคำผวน

ลิงถุง *สีได้กลับบ้านบ่ได้ไปนำเพิ่น ดีใจหลายๆ สิได้อ่านหนังสือก่อน*
คนเอ๋ยคนเฮาทุกวันนี้ (ๆ)
ผิดกันกับแต่กี้ว่าตั้งหลายหลาย
ให้คิดดูผู้หญิงกับพ่อชาย
ตอกกันทั้งค่ายทั้งแผ่นดิน

ตั้งแต่ก่อนคือบ่เป็นว่าจั่งซี้(ๆ)
หือแม่นสื่อยู่คือกันพ่อใหญ่เอ๋ย
ตัวข้อยนี้บ่สู้จักเลย
ข้อยบ่เคยเห็นคนว่าสั่นกี ยะๆๆ
ดีหมดบักมี่หนัง

จากเรื่องสินไซ

พระยากุศราช *รีบไปรับมาเลยนะ*

ปลัดตื้อ *ผมลาต้วยไป่ส่วยดี เด้อคะรับ ไปหละเด้อคะรับ*

๗. มุขตลกล้อสังคม

จากคณะประกาศสามัคคี ตอน ไวยวิกถูกจับขังคุกคิดจะติดสินบนบักป่อง แต่ไมยราพมาพบเข้าก่อนจึงไม่สำเร็จ

บักป่อง *โอยเว้าแล้วกะเป็นตาหลู โตนมันอยู่เว้ย*

ไวยวิก *คุณพ่อครับคุณพ่อ*

บักป่อง *แม่นหยังหละหล่า*

ไวยวิก *จงปล่อยเกล้ากระผมเถอะนะ*

บักป่อง *พ่อปล่อยบ่อได้ดอกหล่า ปล่อยนี่คอพ่อกะขากโลดแหล่ว คันพ่อปล่อย*

ไวยวิก *โธ่ ผมจะให้รางวัลนะครับพ่อ*

บักป่อง *สิให้หยังพ่อหละคั่นพ่อปล่อย*

ไวยวิก *โถ ก็เงินสิครับคุณพ่อ*

บักป่อง *เดี๋ยวๆพ่อเหลียวเบิ่งคนก่อน บ๊ะ เหลียวหาเบิ่งคนไสกะบ่มี มื้อนี้รับสินบนบักไวยวิกไปซื้อมอเตอร์ไซค์ขี่จักคันเบิ่งกะน้า เอาหล่าสิให้พ่อหลายป่านใด๋หละ*

ไวยวิก *คุณพ่อจะเอาเท่าไหร่หละครับ*

บักป่อง *โอย ความอยากได้พ่อกะอยากได้จักสี่ร้อยห้าร้อยพุ้นแหล่ว*

ไวยวิก *คุณพ่อจะเอาสี่ร้อยห้าร้อยเช่นนั้นหรือครับ*

บักป่อง *หั่นตัวะมันจั่งสิพอใช้*

ไวยวิก *อ๋อ ไม่เป็นไร คุณพ่อมารับเงินสิครับ*

ไมยราพ *เฮ้ย ไอ้เสนา*

บักป่อง *ฮ่วยๆๆ อย่าปากๆ*

ไวยวิก *มาสิครับคุณพ่อมารับเงิน*

ไมยราพ *เฮ้ย ไอ้เสนา เราเรียกไม่ได้ยินหรือวะ*

บักป่อง *อย่าปากๆ เข้าไปมึงสิออกมาหยัง ครับๆ บักห่านี้มันสิออกมาผมเลยฮ้ายมันไว้สั่นดอก*

ไมยราพ *เออ นี่เสนา เมื่อกี้พูดอะไรกับไอ้ไวยวิกนี่วะ สี่ร้อยห้าร้อยนี่วะ*

บักป่อง *โอย กะสิได้ยินเหมิดซุดความน้อ*

ไมยราพ *เออ ก็ต้องได้ยินสิน่ะ*

บักป่อง *คือจั่งซี่ครับคุณนายครับ บักไวยวิกเว้าผม ว่าสี่ร้อยห้าร้อยหว่างหั้นคือจั่งซี่ครับ*

ไมยราพ *เร็วๆหน่อยสิ*

บักป่อง *บักไวยวิกถามผมว่า ญาพ่อกำนันครับพะนะ โทษอุกฉกรรจ์จั่งซี่สิติดคุกจักปีพะนะมันว่า ผมกะเลยว่า โอย หล่าเอ้ย โทษอุกฉกรรจ์จั่งซี่กะติดคุกสี่ร้อยห้าร้อยปี ผมว่าจั่งซี่ดอก*

อารมณ์ขัน

อารมณ์ขันเป็นสิ่งที่อยู่ในวิสัยของมนุษย์ แต่การที่ศิลปินจะแสดงออกซึ่งอารมณ์ขันในเชิงศิลปะในรูปแบบต่างกันนั้น ศิลปินต้องฝึกฝนและพัฒนาศิลปะการเล่นหนังประโมทัยจึงนับว่าเป็นศิลปะที่สื่ออารมณ์ขันได้อย่างดีเยี่ยม อารมณ์ขันในหนังแระโมทัยมีสาเหตุดังนี้

๑. อารมณ์ขันที่เกิดจากรูปร่างหน้าตาของตัวหนัง ตัวหนังที่เป็นกษัตริย์หรือเจ้านาย เช่น พระ นาง ยักษ์ และลิง นั้น จะมีความสวยงามในด้านรูปร่างหน้าตาตลอดจนการแกะฉลุลวดลาย แต่ตัวตลกนั้นจะมีรูปร่างหน้าชวนหัว มักจะเป็นความบกพร่องทางด้านร่างกายที่ได้มาจากคนจริงๆ เช่น บักป่องหัวโต บักแก้วหัวล้าน บักแหมบจมูกบี้ ปลัดตื้อก้นงอน เป็นต้น

๒. อารมณ์ขันที่เกิดจากท่าทางของตัวหนัง ผู้เชิดหนังสามารถเชิดชักให้ตัวหนังมีท่าทางเหมาะสมกับบรรยากาศและอารมณ์ตามบทบาทในท้องเรื่อง เช่น ตอนเข้าต่อสู้กัน วิ่งหนี คลานเหนื่อยหอบ ตกใจ สั่นกลัว ฯลฯ ซึ่งผู้เชิดจะต้องใช้ศิลปะและฝึกมาจนชำนาญ เช่น ตอนบักป่องกระโดดลงไปเมืองบาดาล

๓. อารมณ์ที่เกิดจากเสียงพากย์ และเจรจาของตัวหนัง นอกจากผู้เชิดจะต้องมีศิลปะในการเชิดเป็นอย่างดีแล้ว ผู้เชิดยังต้องมีศิลปะในการใช้น้ำเสียงพากย์และเจรจาให้สอดคล้องไปกับลีลาท่าทางของตัวหนัง เช่น เวลาเชิดตัวปลัดตื้อก็มักจะพากย์ให้เป็นคนอารมณ์ดี ร่าเริง มีเสียงหัวเราะแทรกในคำพูดเป็นระยะๆ บักแก้วนั้นมีเสียงสูง พูดจาคล่องแคล่ว เจ้าความคิด บักป่องก็ต้องใช้ผู้พากย์ที่มีเสียงทุ้มต่ำใหญ่ พูดจากำปั้นทุบดิน โง่ทื่อ ตรงไปตรงมาตามประสาคนซื่อ บักแหมบก็ต้องมีเสียงเหมือนคนจมูกบี้พูดจาอวดรู้อวดฉลาดไม่กลัวใคร

๔. อารมณ์ขันที่เกิดขึ้นจากมุขตลก ซึ่งผู้แสดงหนังประโมทัย ได้ใช้วิธีการผูกเรื่อง การวางมุขตลก การสรรหาถ้อยคำมาใช้พากย์ ใช้เจรจา เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน ดังตัวอย่างมุขตลกและวิธีการต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้ว

๕. อารมณ์ขันที่เกิดขึ้นโดยผู้พากย์ไม่ได้ตั้งใจ แต่ผู้ชมเกิดความขบขันเพราะความบกพร่องในเรื่องการใช้ภาษากลางของผู้พากย์ซึ่งเป็นคนอีสาน สำเนียงพูดของคำบางคำจึงมีสำเนียงหรือเสียงวรรณยุกต์แบบอีสาน เช่น

"เอ้อ สวัสดีคะรับ พ่อแม่พี่น่องทังหลาย" (สวัสดีครับพ่อแม่พี่น้องทั้งหลาย)

เมื่อตัวละครสำคัญ เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ ไมยราพ พญากุศราช พูดภาษาไทยกลางไม่ขัดจึงทำให้ผู้ชมขบขันได้ เช่น ออกเสียงคำว่า ความเป็นควม ออกเสียงช้าเป็นช่า บางทีก็ใช้ศัพท์ผิด เช่น

จะกล่าวถึงพระรามเรื่องศรี
วันนี้แสนโศกโศกี
อสุรีไม่เป็นอันอยู่
คิดแล้วจึงหยิบเอาศรแก้วอันศักดา
เสด็จออกมายังหน้าพลับพลาชัย

ในเรื่องสินไซ ตอนที่ สินไซเดินทางไปติดตามอา แล้วไปพบกับยักษ์ขีณีซึ่งแปลงกายเป็นสาวชื่อนางสาวหนู หลงรักสินไซและจะขอติดตามไปยังเมืองกะตะโนราชด้วย แต่สินไซได้ปฏิเสธไปว่า

"จะไปด้วยพี่ไม่ได้นะนางสาวหนู เพราะนางสาวหนูเป็นประเภทหญิง พี่เองเป็นประเภทชาย และจะไปณรงค์สงคราม จะไปติดตามอาอยู่ที่เมืองกะตะโนราชซึ่งอยู่ไกลนานไกลนะนางหนูนะ"

จะเห็นได้ว่าผู้พากย์ตั้งใจจะแผลงคำให้เป็นคำพ้องเสียง เพื่อให้เกิดอารมณ์ขัน เพศหญิงเป็นประเภทหญิง เพศชายเป็นประเภทชาย เป็นต้น

ตัวตลก

การแสดงมหรสพอย่างอื่นๆ ตัวตลกมักเป็นเพียงส่วนประกอบปลีกย่อยของการแสดง แต่การแสดงหนังประโมทัยนั้น ตัวตลกเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของการแสดงและบ่งบอกว่าการแสดงประสบความสำเร็จหรือไม่ ตัวตลกของหนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ด จะแยกกล่าวตามเรื่องที่แสดงคือรามเกียรติ์และสินไซได้ดังนี้

๑. คณะที่เล่นเรื่องรามเกียรติ์ มีตัวตลกสำคัญดังนี้

๑.๑ **ปลัดตื้อ** ทำหน้าที่บอกเรื่องที่จะแสดงในต้อนต้นๆ รูปร่างลักษณะ ก้นงอน พุงยื่น จมูกโค่ง ปากยื่น ถือขวานเป็นอาวุธ

การแต่งกาย สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น ใส่กางเกงขายาว สวมรองเท้าหุ้มส้น ใส่หมวกแขก แขวนลูกกระพรวนที่ข้อเท้าข้างหนึ่ง

นิสัย เป็นคนอารมณ์ดี หัวเราะอยู่เสมอ ซื่อสัตย์ต่อหน้าที่ ทำหน้าที่เป็นพัศดีเรือนจำเป็นทหารของฝ่ายพระราม สีลาการพูด พูดภาษาถิ่นแต่มีสำเนียงปักษ์ใต้

๑.๒ **บักป่อง (จารย์ป่อง)** เป็นตัวตลกสำคัญคู่กับบักแก้ว มีบทบาทแสดงแทบตลอดทั้งเรื่อง เป็นเสนาฝ่ายทศกัณฐ์ รูปร่างลักษณะ หัวโต จมูกโตทู่ ปากกว้าง

การแต่งกาย นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น ไม่สวมรองเท้า ถือปืนสั้นเป็นอาวุธ (บางคณะถือมีดโต้)

นิสัย เป็นคนซื่อ โง่ ทื่อ ตรงไปตรงมา มักแสดงความคิดเห็นอย่างโง่ๆเปิ่นเชยอยู่เสมอ เสียงพูดที่ทุ้มต่ำและขี้ขลาด

๑.๓ **บักแก้ว** เป็นตัวตลกสำคัญคู่หูกับบักป่อง เป็นเสนาของทศกัณฐ์เช่นกัน

รูปร่างลักษณะ ลงพุง ศรีษะล้าน

การแต่งกาย นุ่งโสร่งลายตาหมากรุก ขาวดำ ไม่สวมเสื้อ ถือมีดโต้เป็นอาวุธ

(บางคณะไม่ถืออะไรเลย)

นิสัย เอาจริงเอาจัง รอบคอบ มีลักษณะเป็นผู้นำกล้าหาญ **สีลาการพูด** พูดจาภาษาถิ่นอีสาน พูดจาคล่องแคล่วขัดถ้อยชัดคำ

๑.๔ **นางพิราควน** เป็นแม่ของไวยวิกซึ่งอยู่เมืองบาดาลกับไมยราพ

รูปร่างลักษณะ ไว้ผมสั้นแก่คอ จมูกโด่ง ปากกว้าง ก้อนงอน

การแต่งกาย นุ่งผ้าถุง ใส่เสื้อแขนสั้น มีหาบน้ำอยู่บนบ่าเสมอ

นิสัย ขี้บนจู้จี้ ปากร้าย ลีลาการพูด พูดภาษาอีสาน มีเสียงพูดเหมือนหญิงแก่

แนวทางที่จะอนุรักษ์หนังประโมทัย

วัฒนธรรมนั้นเป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ ดังนั้นมรดกทางวัฒนธรรมทุกชนิด จึงเป็นหลักฐานที่แสดงถึงวิธีชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่อดีต แล้วอาจส่งผลกระทบมายังปัจจุบันตลอดจนอาจเสริมสร้างสิ่งที่ดีงามของวิถีชีวิตมนุษย์ต่อไปในอนาคต *(ปรานี วงษ์เทศ ๒๕๒๕ : ๓)* ดังนั้น จึงจำเป็นต้องศึกษาเรื่องหนังประโมทัยอย่างเป็นระบบโดยไม่บิดเบือนความจริง เพราะหนังประโมทัยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมในสังคมอีสาน ซึ่งจะทำให้เราเข้าใจและเห็นภาพที่ใกล้เคียงกับความจริงของการพัฒนาสังคมอีสาน พร้อมกันนี้ก็จะทำให้เราอนุรักษ์การแสดงชนิดนี้ โดยมีการเลือกสรรสาระสำคัญเพื่อทำนุบำรุงได้ถูกต้องเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อไปในกาลข้างหน้า

ศิลปะการเล่นหนังประโมทัยนั้นเป็นสิ่งที่แสดงออกทางลักษณะวัฒนธรรมอีสานย่อมเป็นสิ่งที่ดีงามหรือสวยงามในทัศนะของคนในสังคม ถ้าหากว่าการแสดงชนิดนี้ยังคงมีหน้าที่และความสำคัญอยู่ในสังคม หรือเป็นตัวอย่างที่ดีงามแก่สังคม หรือมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของสังคมอีสาน ก็เป็นสิ่งที่ควรแก่การอนุรักษ์ แต่การอนุรักษ์ก็มีปัญหาไม่น้อยเพราะวัฒนธรรมทุกด้านมีการเปลี่ยนแปลงเป็นธรรมชาติ ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาอย่างมีระบบเสียก่อน

การศึกษาเกี่ยวกับการละเล่นต่างๆไม่ควรจะละเลยลักษณะท้องถิ่น ในขณะที่ไม่ทอดทิ้งลักษณะส่วนกลางที่ได้รับความนิยม โดยมุ่งเอาลักษณะสากลจากต่างประเทศมาใช้สอยให้เกิดความคล่องตัวและประหยัดอย่างมากที่สุด *(ปรานี วงษ์เทศ ๒๕๒๕ : ๓)* หนังประโมทัยจึงจำเป็นต้องมีการพัฒนาและสร้างสรรค์เพื่อให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่แท้จริงของมนุษย์ที่จะต้องก้าวหน้าทางด้านเทคนิควิทยาสมัยใหม่ และเดินเข้าสู่สิ่งแวดล้อมสมัยใหม่ไปเรื่อยๆ

ดังเป็นที่ประจักษ์แล้วว่าวัฒนธรรมหลายๆอย่าง อันเป็นมรดกตกทอดมาจากพัฒนาการของสังคมไทย หรือสังคมมนุษย์ที่อยู่ในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันนั้น บางอย่างล้าสมัย ไม่

สามารถที่จะตอบสน้องความต้องการในการดำรงชีวิตได้อีกก็เสื่อมสลายไป แต่บางอย่างยังคงมีความสำคัญอยู่ เพียงแต่กำลังอยู่ในฐานะลำบาก ซึ่งหนังประโมทัยก็อยู่ในฐานะดังกล่าวนี้ จึงจำเป็นต้องได้รับการสร้างสรรค์ และพัฒนาปรับปรุงให้สอดคล้องกับวิถีชิตของสังคมในสังคมอีสานในปัจจุบัน

ฉะนั้นแนวทางที่จะอนุรักษ์หนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อพัฒนาและสร้างสรรค์อย่างมีพื้นฐานนั้น จะได้แนวคิดของ อาจารย์สุธิวงส์ พงศ์ไพบูลย์ เรื่องแนวทางและปัญหาการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน *(อาจารย์สุธิวงส์ พงศ์ไพบูลย์ ๒๕๒๕ : ๗๕-๕๒)* ดังต่อไปนี้

๑. การสอบสวน หมายถึง ต้องพิจารณาไตร่ตรองเพื่อเอาความจริงว่าหนังประโมทัยมีคุณค่าอย่างไร มีความเหมาะกับกาลเทศะ และบุคคลเพียงใด มีข้อจำกัดแก่การให้คุณค่าและด้อยคุณค่าอย่างไรหรือไม่ เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น ดังนั้นจึงต้องศึกษาและวิเคราะห์หนังประโมทัยอย่างละเอียดทั้งในด้านรูปแบบ(From) และเนื้อหา (Content) เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของหนังประโมทัย องค์ประกอบของการแสดง วิธีแสดง จุดเด่นและจุดด้อย ตลอดจนฐานะในสังคมของหนังประโมทัย

๒.การสะสาง หมายถึง ต้องแยกแยะ เลือกเฟ้น และขจัดส่วนที่บกพร่องของหนังประโมทัยทิ้งเสีย จะศึกษารวบรวมข้อมูลต่างๆ เพียงเพื่อให้รู้ปัญหาเพื่อใช้เป็นแนวทางในการปรับปรุงแก้ไข หรือหาทางยับยั้งป้องกัน หรือขจัดไม่ให้เป็นอุปสรรคหรือถ่วงการพัฒนาหนังประโมทัย เช่น ปรับปรุงแก้ไขการใช้ภาษาในการพากย์เจรจา และปรับปรุงแก้ไขวิธีบรรเลงดนตรีประกอบในส่วนที่เห็นว่าบกพร่องและมีทางแก้ไขได้

๓. การซ่อมเสริม หมายถึง การปรับปรุงเสริมแต่ง เพื่อให้เกิดประโยชน์ยิ่งขึ้น นำเอาส่วนที่ดีงามอยู่แล้วของหนังประโมทัย มาพัฒนาแต่งเติมให้เหมาะสมตามกาลสมัย และความเปลี่ยนแปลงของสังคม รู้จักใช้ความคิด วิธีการ และปัจจัยอื่นๆ ช่วยเพิ่มคุณค่าของหนังประโมทัย เช่น วิธีสร้างตัวหนังประโมทัย อาจใช้อุปกรณ์และสารเคมี หรือน้ำยาทางวิทยาศาสตร์มาช่วยในการฟอกหนัง ใช้เครื่องมืออื่นๆมาช่วยในการเจาะตัดตัวหนัง หรือเราอาจนำวิธีการทำตัวหนังแบบภาคใต้มาใช้ เพื่อให้สะดวกรวดเร็วและสวยงามในด้านสีสัน แต่ลักษณะของลวดลายก็ต้องยังคงแบบอีสานไว้ ในด้านแสงเสียงเราก็อาจใช้ระบบแสงสีและระบบเสียงที่ทันสมัยเข้ามาช่วย เป็นต้น

๔.การสื่อสาร หมายถึง ต้องพยายามแนะนำ ชักชวน ให้บุคคลอื่นเห็นคุณค่าและความสำคัญของหนังประโมทัย ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมในสังคมอีสาน เพื่อให้มีความหวงแหน ร่วมกันพิทักษ์รักษาและทำนุบำรุง โดยให้ตระหนักว่างานอนุรักษ์เผยแพร่และส่งเสริมศิลปะการเล่นหนังประโมทัยนั้น เป็นภาระหน้าที่ของทุกคนในสังคมแต่ละกลุ่มแต่ละวัย แต่ละอาชีพย่อมมีโอกาส มีลู่ทางและวิธีการที่จะส่งเสริมแตกต่างกัน เช่น ครูมีหน้าที่ปลูกฝัง ชี้แนะให้นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจและเห็นคุณค่าของหนังประโมทัย และมีความหวงแหน คณะหนังประ

โมทัยมีหน้าที่สร้างงานให้ประณีต สอดแทรกส่วนที่มีคุณค่าทางอารมณ์ จิตใจและนิสัย กลุ่มสื่อมวลชนมีหน้าที่ช่วยสื่อสารเพื่อส่งเสริมให้แพร่หลาย และช่วยขับยั้งติดิงพฤติกรรมอันเป็นพิษเป็นภัยแก่ศิลปะการเล่นหนังประโมทัย ช่วยชี้แนะให้ผู้รับสารเกิดความคิด เกิดความสำนึกในการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปะการเล่นหนังประโมทัยสถาบันการศึกษาที่มีหน้าที่ หรือ มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการศึกษาทางศิลปวัฒนธรรม ควรมีความตื่นตัวในอันที่จะอนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่อย่างจริงจัง ก่อนที่จะสายเกินไป เป็นต้น

กระบวนการในการส่งเสริมศิลปะการเล่นหนังประโมทัยนั้น ทุกฝ่ายจะต้องศึกษาให้มีความรู้ความเข้าใจถึงลักษณะ ขอบข่าย และบทบาทของหนังประโมทัยเป็นอย่างดีแล้วต้องมีแนวนโยบาย และมียุทธวิธีในการส่งเสริมที่เหมาะสม ซึ่งทั้งปัจเจกชน สังคม และรัฐ ควรมีนโยบายอย่างชัดเจนและต่อเนื่อง

บรรณานุกรม

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ของดีอีสาน. โรงพิมพ์กรมศาสนา,๒๕๒๐,๓๔๘ หน้า

ชุมเดช เดชภิมล. การศึกษาเรื่อง "หนังประโมทัย" ในจังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม ๒๕๓๑,๒๓๒ หน้า

ชวน เพชรแก้ว. บทอัศจรรย์ (บทสมห้อง) ของหนังตะลุง. นครศรีธรรมราช ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ๒๕๒๗,๑๕ หน้า

ปราณี วงษ์เทศ. "ศิลปะกับสังคม" ในพื้นบ้านพื้นเมือง. หน้า ๓-๑๒ โรงพิมพ์เจ้าพระยา ๒๕๒๕.

มนตรี ตราโมท. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์ ๒๕๒๓, ๕๘๐ หน้า

รัถพร ซังธาดา. หนังประโมทัย:หนังตะลุงภาคอีสาน. โรงพิมพ์ศักดิ์โสภาการพิมพ์ ๒๕๒๖,๖๕ หน้า

รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. นาฏศิลป์อินโดนีเซีย. บี.พี.บางกอกพริ้นติ้ง ม.ป.ป., ๑๑๒ หน้า สำนักงานคณะการวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง ศูนย์จังหวัดต่างๆในภาคใต้ ๒๕๒๗,๑๗๒ หน้า

สุนันทา โสรัจจ์. โขน ละคร ฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง. โรงพิมพ์พิมเณศ ๒๕๑๖,๒๐๖ หน้า

อเนก นาวิกมูล. "เกร็ดหนังเอี่ยมเสื้อ เมืองสงขลา" ศิลปวัฒนธรรม. ๓(๑๑):๖๓-๖๖ กันยายน ๒๕๒๕.

Miller,Terry E.and Jaremchai Chonpairot. "Shadow Puppet Theatre in Northeast," Journal of the Siam society. ๑:๒๕๓-๓๑๑. October,๑๕๗๕.

Smithies,Michael and Euayporn Kerdchuay. "Nang Talung the Shadow Theatre of Southern Thailand," Journal of the Siam society. ๖๐:๓๗๕-๓๘๐, January,๑๕๗๒.

ภาคผนวก

บทพากย์หนังประโมทัย

การเล่นหนังตะลุง ต้องมีการไหว้ครูก่อนหรือว่ายกคายอ้อครูฤาษีก่อนที่จะแสดง กลอนไหว้ครูฤาษี ว่านะโม ๓ จบก่อน

นะโมตัสสะภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ
นะโมตัสสะภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ
นะโมตัสสะภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ

ขอเชิญ คุณพระพุทธผู้ชี้นำ
ขอเชิญทั้งคุณพระธรรมที่ล้ำค่า
ขอจงลงมาช่วยยังหลานยา
ขอเชิญคุณครูบาอาจารย์ที่ได้สิทธิ์สอน
คุณบิดรและมารดา
ขอจงมาช่วยยังพวกข้า
แม้พูดไปขออย่าได้พลาดพลั้ง
ขอให้ปัญญาไหลหลั่งนะเทมา
ขอเชิญทั้งคุณรามเกียรติ์
ที่ได้เคยเล่าเคยเรียน
จงมาช่วยยังพวกข้า
แม้พูดไปขออย่าได้ขัดข้อง
ให้ปัญญาสอดส่องดังคำปฏิญาณ
ขออย่าได้เป็นกรรมเป็นเวรเป็นลางเข็ญแก่พวกข้า
แม้พูดไปขออย่าได้พลาดพลั้ง
ขอให้ปัญญาไหลหลั่งนะเทมา
ว่าแล้วฝ่ายฤาษีมุณีภัยมิรอไรอยู่ช้า
จะหันหน้าเข้าพักยังศาลาไล

บทร้องไหว้ครูก่อนจะแสดง

ข้าจะขอคำนับจับเป็นตอน
จับเอาบทสุนทรหนอมากล่าวว่า
จะได้ล่นลัดตัดตอนตัดเอาบทสุนทรที่มีมา
จะได้เล่นลัดตัดสัน
ตัดเอาตอนสำคัญหนอมากล่าวว่า

จะได้เล่นตามเรื่องที่มันมี
มิได้แหกพระบาลีมากล่าวกลอน
ถ้ามันพลั้งไปนิดถ้ามันผิดไปหน่อย
ขออภัยลูกน้อยเถิดคุณนายเจ้าขา
จงคอยชมเล่นพอได้เป็นขวัญตา
คอยดูเถิดจะว่าไปอย่างไร
สิบนิ้วข้ายกขึ้นเหนือเศียร
ข้าขอไหว้ทั้งคุณธูปเทียนและมาลา
ไหว้ทั้งคุณพระพุทธที่สุดแสน
ที่ได้ตอบแทนคุณพระพุทธศาสนา
ไหว้ทั้งคุณบิดาและมารดร
ที่ได้อาบน้ำร้อนและเลี้ยงดู
ข้าขอไหว้ทั้งคุณครูเพ่งให้มาดลใจจิต
ขอให้มาช่วยคิดเมื่อเวลาขัดสน
เมื่อจะลำหรือร้อง ขอให้คล้องแก่ปัญญา
ให้คิดเห็นตัวข้าอย่าได้ลืม

บทของบักตื้อ ก่อนจะแสดงในเรื่อง

หะหะหะหะหะ สวัสดี สวัสดี แด่พ่อแม่พี่น้องทั้งหลายโอย วันนี้ วันนี้ เกล้ากะผมจะสมมตินามของเกล้ากะผม เกล้ากะผมมีนามอยู่แล้วว่าปลัดตื้อ ปลัดตื้อ หะหะหะหะหะ วันนี้วันนี้ เกล้ากะผมจะได้แสดงหนังประโมทัยเรื่องรามเกียรติ์ ตอนไมยราพสะกดทัพ ให้พ่อแม่พี่น้องดูในค่ำคืนวันนี้ ก่อนจะแสดง ไอ้ตื้อต้องปล่อยระบำโป้ออกมาเต้นโชว์เสียก่อน ว่าแล้วไอ้ตื้อจะเข้าพักผ่อนกายา

คิดแล้วกะไรกะไรตื้อ เออเอ๊ะเอิงเอ๊ยมิรออยู่ช้า รีบดำเนินดำเนินไคลคลารีบเร่งไคลคลาด้วยทันใด

แล้วนำตัวระบำออกมาเต้น

บทพากย์

บทพระราม

พระรามร้อง : จะกล่าวถึงพระรามเรืองศรี
วันนี้แสนโศกโศกา
ในอุราไม่เป็นอันอยู่
คิดแล้วจึงหยิบเอาศรแก้วอันศักดา
เสด็จออกมายังหน้าพลับพลาชัย.....

พระรามพูด : วันนี้เราร้อนจิตร้อนใจไม่เป็นอันอยู่ จำจะต้องให้เสนาวานรของเรานำจดหมายไปส่งทศกัณฐ์เสียก่อน เอ้อเจ้าสีหนุมานและองค์คตออกมานี้ประเดี๋ยวเถิดนะ

หนุมานพูด : สวัสดีครับ...เรียกเกล้ากะผมทั้งสองมามีธุระอะไรครับ

พระรามพูด : วันนี้ที่เราเรียกเจ้าทั้งสองมาก็ไม่อื่นไกลนะ เราจะให้เจ้าทั้งสองนำจดหมายไปส่งแก่ทศกัณฐ์

หนุมานพูด : จะให้เกล้ากะผมทั้งสองนำจดหมายไปส่งให้แก่ทศกัณฐ์เช่นนั้นหรือครับ

พระรามพูด : ถูกแล้ว....ถ้าเช่นนั้นจงรีบมารับจดหมายจากเราเดี๋ยวนี้

หนุมานพูด : ถ้าเช่นนั้นพวกเกล้ากะผมทั้งสองจะขอลาพระองค์รีบไปเดียวนี้

พระรามพูด : เออจงพากันรีบไปเถอะ...เราจะเข้าพักกายาของเราเสียก่อน

หนุมานร้อง : บัดนั้นหนุมานผู้ชาญชัยศรี
ได้รับคำสั่งขององค์สมเด็จพระจักรี
ขุนกะบี่จึงคลานคล้อยถอยออกมา
จึงทำอำนาจผาดแผงฤทธิรงค์
องค์อาจดั่งพระยาศรีหราชตัวหาญ
ถีบทยานผ่านฟ้าและว่องไวตรงไปยังลงกา.....

ทศกัณฐ์ออก

ทศกัณฐ์ร้อง : จะกล่าวถึงทศฐ์เศียรเรืองศรี
เนาว์อยู่ในลงกาธานี
วันนี้ให้ร้อนในพระทัย
จะหายใจออกมามิค่อยได้
มันเผาไหม้ในทรงของยักษี
ยิ่งคิดยิ่งแค้นแสนทวี
อสุรีควรค่ำทั้งกายา

คิดแล้วจึงหยิบเอาตะบองเพชรแก้วอันศักดา

เสด็จออกมายังหน้าพลับพลาชัย.....

ทศกัณฐ์พูด :วันนี้เราร้อนจิตร้อนใจไม่เป็นอันอยู่อันกิน จำเป็นจะต้องให้เสนาข้าราชการไปรักษาหน้าด่านบานประตูเสียก่อน เอ๊ยไอ้เสนาออกมาหาข้าประเดี๋ยวเถิดนะ

แก้วพูด : สวัสดีครับนายเอิ้นผมมาหยังครับ

ทศกัณฐ์พูด : คือเราร้อนจิตร้อนใจ อยากจะให้เอ็งไปรักษาหน้าด่านบานประตู

แก้วพูด : แม่นสิรักษาไว้หยังละครับ

ทศกัณฐ์พูด : ก็รักษาไว้ไม่ให้ใครเข้ามา

แก้วพูด : ขั่นเขาเข้ามามันเป็นหยัง

ทศกัณฐ์พูด : คือว่าเราไม่อยากให้ใครเข้ามา คนในไม่ให้ออกคนนอกไม่ให้เข้า ถ้าหากมีใครขัดขืนเข้ามา เอ็งจงฆ่าให้ถึงแก่ความตาย

แก้วพูด : ถ้ามีบักใด๋ขัดขืนเข้ามาให้ผมเอามีดอีโต้แซะกะบานมันเลยตี้ครับ แล้วสิให้ผมไปผู้เดียวนี้ครับ

ทศกัณฐ์พูด : แล้วไอ้เสนาอีกคนหนึ่งไปไหนจงเรียกมันออกมา

แก้วพูด : ไผละครับ

ทศกัณฐ์พูด :ก็ไอ้เสนาป่องนั่นแหละจงเรียกมันออกมาสิ

แก้วพูด : บักป่องมันไปกินเหล้านำเจ้าภาพอยู่ทางใด๋บุ

ทศกัณฐ์พูด: มันไปอยู่ที่ไหนก็จงเรียกมันออกมา

แก้วพูด : ครับๆ เดี๋ยวผมเอิ้นมันออกมา บักป่อง ป่องเอ๊ยป่องออกมานี้พญาเอิ้นมาเร็ว ๆ

ป่องพูด: เอิ้นเฮามาหยังละเฮ้ย

แก้วพูด : คือว่าเดี๋ยวนี้พญาเพิ่นฮ้อนจิตฮ้อนใจว่าสิให้เฮาทั้งสองไปรักษาหน้าด่านบานผักตูบอกว่าคนในบ่ให้ออกคนนอกบ่ให้เข้า ถ้ามีบักใด๋ขัดขืนเข้ามาให้เฮาเอามีดแซะมันเลย

ป่องพูด:ไสหละเพิ่นอยู่ไส

แก้วพูด : พุ้นเพิ่นอยู่ทางหลังเฮาพุ้น

ป่องพูด: เบิ่งกะนาเฮาไปถามเพิ่นเบิ่งกะนา สวัสดีครับนายแม่นเอิ้นผมมาหยังละครับ

ทศกัณฐ์พูด : ที่เราเรียกเอ็งทั้งสองออกมาในวันนี้ คือว่าเราอยากให้แกทั้งสองไปรักษาหน้าด่านบานประตู

ป่องพูด: แม่นรักษาไว้เฮ็ดหยังละครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : ก็รักษาไว้ไม่ให้ใครเข้ามา

ป่องพูด: ขั้นเขาเข้ามามันเป็นหยังละครับ

ทศกัณฐ์พูด : ก็เราไม่อยากให้ใครเข้ามา ถ้าใครเข้ามาเอ็งจงฆ่าให้ถึงแก่ความตายนะ

ป่องพูด: ขั้นหมู่ผมไปรักษาแล้วสู้เขาบ่ได้เด้ครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : ทำไมจะสู้ไม่ได้วะ

ป่องพูด: กะมันบ่เก่งเด้

ทศกัณฐ์พูด :ไม่เก่งก็ให้เก่งถ้าไม่เก่งเอ็งจะสู้เขาได้หรือ ถ้าเอ็งปล่อยให้เขาเข้ามาเอ็งจะถูกฝานคอทิ้งนะจะบอกให้

ป่องพูด: ห่าบ่เก่งกะให้เก่งละแม่นไผสิได้เก่งมาแต่ไส

ทศกัณฐ์พูด : แล้วพวกเอ็งจะไปหรือไม่

ป่องพูด: เดี๋ยวผมถามบักแก้วก่อนครับ มึงสิไปบ่แก้ว

แก้วพูด : ไปตั๊วเพิ่นใช้ซะสิขีนเพิ่นได้

ป่องพูด: จั่งซั้นไปอยู่ครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : ถ้าจะไปจงรีบไปเราจะเข้าพักผ่อนกายาของเราเสียก่อน

ทศกัณฐ์ร้อง : พอเมื่อสั่งเสร็จแล้วแสนดีใจผ่องแผ้วเป็นหนักหนาทศเศียรอสุราจะเข้าพักกายาให้สำราญ.....

ป่องพูด: ให้สำราญ..... โอยบักหมาเตะไตมึงเอ๊ย ออกมาละใช้นั่นใช้นี้มันละใช้ชอกใช้ค้นใช้ป่นใช้ปี้ใช้หมาสี่พ่อสี่แม่มันอี่หลีตั๊วนี้ บัดห่าเฮาถามหาเงินเดือนเบิ่งแน่ แล้วแต่พวกเอ็งจะหาได้

แก้วพูด : บัดทางนี้ถามหาเงินเดือนบอกเฮาแก่เข้าจ้าวไปขายเอา

ป่องพูด: ปานมาเฮ็ดนาใส่เล้าไว้ถ้าเฮา จั่งซั้นมาไปตี้เฮ้ย

แก้วพูด : ไปนี้ห่าสู้เขาบ่ได้เด้

ป่องพูด: สู้บ่ได้กะแล่นซั้นตั๋ว

แก้วพูด : สู้บ่ได้นั่นตี้แล่น เว้าแบบมึงเอาแต่ขาพาเป็นตั๊วนี้

ป่องพูด: ห่าสู้บ่ได้กะขาไผขามัน ไผแล่นบ่หันกะให้เขาตีนยันมันตายโลด

แก้วพูด : จั่งซั้นมาไปตี๊เฮ้ย

ป่องพูด: ไปตี๊เฮ้ย *(ว่าแล้วก็ออกไป)*

แก้วพูด : มาฮอดหน้าด่านบานผักตูแล้ว เฮ็ดจั่งใด๋

ป่องพูด: มาฮอดแล้วกะรักษาคนทางซั้นตั๊ว

แก้วพูด : รักษาคนทางจั่งใด๋ห่านี้ กูว่าแม่นสิรักษานำกัน

ป๋องพูด: บ่....คือว่าผักตูมันมีสองทางมีเทิงทางในทางนอกกูเลยว่าสิให้มึงรักษาผักตูทางนอก ถ้าบักทางนอกเข้ามาให้มึงจัดการมันเลย กูสิรักษาด้านในถ้าบักทางในออกไปกูสิเมี้ยนมันเอง ไปมึงไปรักษาทางนอก

แก้วพูด : กะแม่นนั้นแหล่วมันเว้าเอาดีตะมันให้กูรักษาทางนอกทางนอกมันมีแต่คนร้าย

ป๋องพูด: ทางนอกทางในมันกะพอๆกันนั้นละแก้ว

แก้วพูด : พอๆกันจั่งใด๋ทางนอกมันมีแต่คนร้ายทางในมันสิมีคนร้ายมาแต่ไสมีแต่บ้านเดียวกัน

ป๋องพูด: โอยกะบ้านเดียวกันนั้นละมันลักของกันสะแตกอยู่นั่น ไปมึงรักษาทางนั้นกูสิรักษาทางนี้

แก้วพูด : รักษาดีๆแน่ละอย่าให้เขาออกมาได้

ป๋องพูด: เออเรื่องกูรับรองร้อยเปอร์เซ็น ว่าแต่มึงอย่าปล่อยเขาเข้ามากะเป็นพอ

ตอนนี้หนุมานกับองค์คตก็ออกมาแล้วตีหัวไอ้แก้ว

แก้วพูด : โอยโคตรแม่มึงเอ๊ย มันผั่นมาทางกูตั๊วห่านี้ เฮ้ยบักลิงน้อยออกมาเป็นหยังมาตบหัวกันโลด บัดห่ากูเยี่ยวใส่ผ้ามึงสิซักให้กูบ่ ออกมากะถามกันดีๆแน่แม๊ มาละต่อยกันโลดนี้แมะ ขั่นกูสูนมามันบ่คือหมู่ซันดี๊ เตะทางนี้แข้วขูโขบโลดดี๊

หนุมานพูด : แล้วแกมาทำอะไรอยู่ที่นี่

แก้วพูด : กูสิเฮ็ดหยังกูกะมายืนอยู่นี้แหล่ว

หนุมานพูด : แล้วแกหลีกไปไม่ได้เช่นนั้นหรือ

แก้วพูด : ถ้ามีบักใด๋ขัดขืนเข้ามากูต้องเตะ หึมึงอยากให้กูเตะ มึงเต้นเข้ามา

หนุมานพูด: เปล่าถ้าเอ็งเป็นคนรักษาหน้าด่านบานประตูอยู่ที่นี้ เราจะขออนุญาตผ่านเข้าไปในเมืองนี้จะได้ไหม

แก้วพูด : โตสิขออนุญาตผ่านไปหนี้ โตถามเบิ่งแล้วไป่ นี่มันสิให้มึงเข้าไปบ่นี่

หนุมานพูด: ถ้าเอ็งพูดเช่นนั้นจะไม่ให้เราผ่านไปได้หรือ

แก้วพูด : พร้าอี่โต้บ่ขาดคามือ มึงอย่าหวังว่ามึงสิได้เข้าไปเถาะบักลิงน้อย

หนุมานพูด : ถ้าแกไม่ให้เราผ่านเข้าไป แล้วเอ็งจะถึงแกความตายเดี๋ยวนี้

แก้วพูด : กูเป็นหยังจั่งสิตาย

หนุมานพูด : เราจะฆ่าเอ็งให้ถึงแก่ความตายเดี๋ยวนี้

แก้วพูด : โอยบักลิงน้อย มึงสู้กูหน่อยเกินไป นี้หละเขาว่าครูบาบักแซมซั้น มึงสู้จักบ่

หนุมานพูด : เป็นใครเราไม่กลัว เอ็งจะสู้กับเราเดียวนี้ไหมหละ *(ว่าแล้วก็เข้าไปผลักอกไอ้แก้ว)*

แก้วพูด : เดี๋ยวๆฮ่วยบักห่านี้แมะ ผู้หนึ่งบ่ทันได้ตั้งท่าตั้งที แหย่เข้ามาตะพึดตะพือนี้แมะ

ป๋องพูด: เฮ้ยมันลูกบ้านใด๋เว้ากันหยังโดนแท้ ปืนสาดไปหนี่มึงตายเหมิดดี้

แก้วพูด : เดี๋ยวๆ เฮ้ย คือเดียวนี้มีลิงน้อยสองโต มันว่ามันสิมาบุกลุกด่านของเฮา

ป่องพูด: บุกลุกด่าน แล้วมึงย้านติห่านี้

แก้วพูด : กูซะสิย้าน ออกมาปับตบหัวกูเยี่ยวไสผ้าเปียกเหมิด

ป่องพูด: โอยบักห่ามึงเอ๊ย ลิงตบหัวซือๆกะเยี่ยวไสผ้า ซั่วว่าเมียตบหัวมึงสิบ่ขี้ยอดบ่ไสหละมันอยู่ไส

แก้วพูด : นี้มันอยู่ทางหลังเฮานี้

ป่องพูด: เบิ่งกะน่าเฮาเข้าไปถามเบิ่งกะน่า ประสาลิงน้อยซื่อๆ จับไปให้ลูกเล่นกะได้ตั๊ว เฮ้ย บักลิงน้อยมึงสิไปหยังมาหยังเดียวนี้

หนุมานพูด : เราจะขออนุญาตเอ็งผ่านเข้าไปในเมืองนี้จะได้ไหม

ป่องพูด: สิขออนุญาตผ่านเข้าไปในเมืองนี้ เรื่องใด๋กูสิให้มึงเข้าไปถ้าบักใด๋ขัดขืนเข้าไปขาน้อยกูสิเตะซะซาย

หนุมานพูด : ถ้าเอ็งไม่ให้เราเข้าไปเราจะฆ่าเอ็งให้ถึงแก่ความตายเดี๋ยวนี้

ป่องพูด: มึงอย่าเว่าเถาะบักลิงน้อยเรื่องชกกันหมั่นกว่าเฮ็ดนา

หนุมานพูด : แล้วแกจะเอาเดียวนนี้ไหมหละ *(ว่าแล้วก็เข้าไปพลักอกไอ้ป่อง)*

ป่องพูด: เดี๋ยวๆ บักห่านี้แมะกูบ่ทันตั้งท่าแหย่เข้ามาตะพึดตะพือ เตะทางนี้ตายภาพสอง เดี๋ยวมึงถ่ากูอยู่นี้ มึงอย่าฟ้าวยึกเข้ามา เฮ้ยแก้วมันว่ามันสิเอาอี่หลี่ดี้เฮ้ย คั้นเฮาบ่หลีกทางมัน

แก้วพูด : เอาอีหลี่แล้วมึงย้านติห่านี้

ป่องพูด: บ่ย้านแต่มาบอกมึงไว้

แก้วพูด : บอกไว้เฮ็ดหยัง

ป่องพูด: ห่าจั่งใด๋จั่งหนึ่งกะเบิ่งกันแน่

แก้วพูด : เออมันเบิ่งโพดดอกเฮ้ยไทเดียวกัน

ป่องพูด: เฮ้ย บักลิงน้อยคั่นกูบ่หลีกมึงสิเข้าไปให้ได้ คั่นกูบ่ตายมึงบ่ได้เข้าไปดอกบักลิงน้อย

หนุมานพูด : ถ้าแกพูดเช่นนั้น แกกับเราคงได้ต่อฤทธิกันเป็นแน่

ป่องพูด: แน่นอน มึงแน่จริงกะเต้นเข้ามา *(ตอนนี้หนุมานและไอ้ป่องก็เข้าตีกัน)*

แก้วพูด : เอ๊ยๆ เอาเลยป่องเอาเลย สองต่อหนึ่งสนุกตีปานหมา

ป่องพูด: โอย บักห่ามึงเอ๊ย ให้กูตั้งหลักก่อนแน่ กูสิตีไทเดียวกันนี้เด้

(ไอ้ป่องก็ตีกับหนุมานส่วนไอ้แก้วก็ตีกับองคตคนละตัวไอ้แก้ววิ่งหนีก่อน)

แก้วพูด : ฮ่วยแก้ว *(แล้วไอ้ป่องก็วิ่งเข้าไปหนุมานก็ไล่ตาม กล่าวถึงไอ้แก้ววิ่งออกมาก่อน)*

แก้วพูด : โอยตะผัดรอดตีนซิ่นอี่แม่มา กูกะแล่นคักห่าเดียวนี้ละ กูว่าแม่นกูแล่นหันพอแฮง แงกคืนบาดใด๋หยังตึงอนกูอยู่ปิ่งๆอยู่นี้แมะ เฮ็ดจั่งใด๋เฮาสิบ่ตายละแก้ว

แก้วพูด : ตายเฮ็ดหยังมันมาอีกกะแล่นอีกคือเก่านั้นแหล่ว

ป้องพูด: แล่นมึงสิแล่นไปไส

แก้วพูด : กะแล่นเมือบ้านไปหานาย

ป้องพูด: ไปหานายนั้นหละแห่งตายง่าย

แก้วพูด : ตายง่ายจั่งใด๋ไปฮอดนายๆกะสิซ้อยเฮ้าสั้นตั้ว

ป้องพูด: ซ้อยแม่มึงติเพิ่นสั่งเด็ดขาดแล้ว

แก้วพูด : เพิ่นสั่งหยังเด็ดขาด

ป้องพูด: เอ้ามึงบ่ไดยินเพิ่นสั่งว่า เฮ้ย ไอ้เสนา ถ้าเอ็งปล่อยข้าศึกเข้ามาเอ็งจะถูกฝานคอทิ้ง

แก้วพูด: ฮ้วยกูว่าแม่นกูวิดตายแล้วหยังบ่แม่นอยู่ตั้ว

ป้องพูด: เออมึงสิวิดตายนั้นหละอีพ่อกู

แก้วพูด : โอ้ย อย่าเว้าเถาะเฮ้ยเรื่องตาย เฮาบ่ทันอยากตายจักเม็ด เฮาย้านผีหลอก

ป้องพูด: เออ เอาจั่งซี้ซะเฮ้ยคั่นโตบ่ทันอยากตาย เฮาสิเป็นผู้เข้าไปหาเพิ้นเอ็ง

แก้วพูด : บ่ให้เฮาไปนำติเฮ้ย

ป้องพูด: ไปนำอยู่แต่ไปจอบๆเบิ่ง

แก้วพูด : จอบเบิ่งเฮ็ดหยัง

ป้องพูด: จอบเบิ่งห่านายปาดคอเฮาตาย ให้ฟ้าวแล่นไปบอกลูกเมียซั้นตี้

แก้วพูด : โอ๋คั้นนายปาดคอโตตาย ให้ฟ้าวแล่นไปบอกเมียโต ว่าเฒ่าเอ๊ยบักป่องมันตายแล้วพญา ปาดคอมันตายแล้วซั้นติ เฮ้ย

ป้องพูด: ซั้นตั้ว

แก้วพูด : ให้มาเอากันกับข้อยซะเจ้า

ป้องพูด: เตะปากเอาแหล่ว

แก้วพูด : เตะจั่งใด๋มึงตายแล้ว

ป้องพูด: มึงบ่เคยได้ยินติว่าผีหักคอคนตาย

แก้วพูด : มันหักคอคนได้อยู่ซั้นติ

ป้องพูด: มึงกะลองเบิ่งซั้นแหล่วมึงอยากคอหันคืนทางหลัง

แก้วพูด : จั่งซันเฮาบ่เอาคอกเฮ้ย

ป้องพูด: เออจั่งซันเฮาเข้าไปบอกเพิ่นก่อน

แก้วพูด : ไปตี้เฮ้ย

(ตอนนี้กล่าวถึงหนุมานและองคตออกไป)

ทศกัณฐ์พูด : เอ๊ะนี่ใครมาวะ

หนุมานพูด : มึงนี้หรือมีนามว่าทศเศียร

ทศกัณฐ์พูด : ก็เรานี้แหละมีนามว่าทศเศียร

หนุมานพูด : ถ้าเอ็งมีนามว่าทศเศียรจงมารับจดหมายจากข้า ในเนื้อความจดหมายก็บอกให้เอ็งส่งสีดาคืนให้เขา

ทศกัณฐ์พูด : การที่จะให้เราคืนสีดาให้ เราไม่ยอมเป็นเด็ดขาด

หนุมานพูด : ทำไมแกไม่ยอมส่งให้เขา แกไปขโมยของเขามาทำไม

ทศกัณฐ์พูด : เราอยากได้เราก็ไปขโมยมาสิ

หนุมานพูด : ไอ้ห่าอยากได้ของเขามาเป็นของตัว มันจะใช้การได้หรือ

ทศกัณฐ์พูด : ทำไมจะไม่ได้เราอยากได้เราก็ไปขโมยมามาสิ

หนุมานพูด : แต่มันเดือดร้อนถึงข้า

ทศกัณฐ์พูด : ไม่เกี่ยวกับข้า

หนุมานพูด : แกจะยอมส่งคืนให้กับเราหรือไม่

ทศกัณฐ์พูด : การที่จะยอมให้ส่งสีดาคืนให้ เราไม่ยอมส่งเป็นเด็ดขาด

หนุมานพูด : ถ้าแกไม่ยอมส่งนางสีดาคืนให้เขา แล้วเขาจะยกพหลพลไกรออกมาชิงไชยกับเอ็ง

ทศกัณฐ์พูด : ไม่ว่าเราแบมือรับเสมอ

หนุมานพูด : ถ้าแกพูดเช่นนั้นเราคงได้ต่อฤทธิกันแน่

ทศกัณฐ์พูด : ไม่ว่าเราไม่กลัวเอ็งจะเอาเดียวนี้ก็ยังได้

หนุมานพูด : เดี๋ยวเราเจอกันแน่ วันนี้เพียงมาส่งจดหมายเท่านั้น ถ้าเราได้รับอาญาสิทธิ์จากนายของเราเมื่อไร เราจะฆ่าเอ็งให้ถึงแก่ความตายเลย วันนี้เราต้องกลับไปแจ้งนายของเราเสียก่อน

ทศกัณฐ์พูด : ไปสิ *(หนุมานและองคตก็กลับไป)*

ทศกัณฐ์พูด : พุทโธ่ไอ้เสนาทั้งสอง กูบอกให้มันไปรักษาหน้าด่านบานประตู ไม่รู้มันหายหัวไปไหน เมื่อมันมาถึงกูจะฆ่าให้ถึงแก่ความตายเลย (ตอนนี้กล่าวไอ้ป่องออกไปแอบฟัง)

ป่องพูด: ฮ่วยออกมาๆสิมาเว้าจั่งซั้นน้อ กูบ่เข้าไปหีแม่มันดี้ แก้วเอ๊ยแก้วมาหนี่มาหนี่ มึงไปหมอบก่องจ่องอยู่หยังหั่นมึงสิไปลักหยังเขาติ

แก้วพูด : ลักแม่มึงติ มึงบอกกูมาจอบ

ป่องพูด: มาจอบกะมาแน่แมะ พญาเพิ่นจ่มกากๆมึงได้ยินติ

แก้วพูด : พญาจ่มหนีตี้

ป่องพูด: หนีจั่งใด๋เพิ่นบ่จ่มแนวสิหนี เพิ่นจ่มดีคือหยังนี้ตั้ว

แก้วพูด : ขั่นขึ้นชื่อว่าจ่มแล้ว ประเทศใด๋เมืองใด๋มันจ่มดี กูมาอยากฮู้จักแท้

ป้องพูด: จ่มดีนั้นตั้ว เพิ้นว่าเอ๊ยไอ้เสนาทั้งสอง กูบอกให้มันไปรักษาหน้าด่านบานประตู ไม่รู้มันไปอยู่ที่ไหน เมื่อใครกลับมาก่อน กูจะจ่ายรางวัลให้มันเลย

แก้วพูด : แม่นหยังหละเฮ้ยรางวัล

ป้องพูด: รางวัลกะสิแม่นข้าวต้มข้าวหนมไปจั่งซั้นตั้ว

แก้วพูด : ข้าวต้มข้าวหนมนั้นตั้วแห่งดี เฮาตีกันกับลิงมาเมือยๆได้กินข้าวหนมกะสิมีแฮงหย่าว

ป้องพูด: มีแฮงกะไปเอาซั้นตั้ว

แก้วพูด : เอ้าของมึงๆเอาแล้วติ

ป้องพูด: ของกูบ่ทันเอาหละ พอดีปวดถ่าย

แก้วพูด : ปวดถ่ายกะไปขี้ซั้นตั้ว

ป้องพูด: นั้นหละจั่งว่ากูได้ฟ้าวเอิ้นมึงมาเอาแทนกูแน่ ของกูกะให้มึงรับแทนโลดกูไปถ่ายก่อน

แก้วพูด : เออไปตี๋เฮ้ยไปไกลๆเด้อย่ามาถ่ายนำหมู่นี้มันสิเหม็น

แก้วพูด : สวัสดีครับ

ทศกัณฐ์พูด : นี้เอ็งมาถึงแล้วหรือ

แก้วพูด : มาฮอดแล้วไสครับขนม

ทศกัณฐ์พูด : นี่แน่ นี่แน่ *(ตอนนี้ทศกัณฐ์ก็ตีไอ้แก้วจนไอ้แก้วร้องด้วยความเจ็บ)*

แก้วพูด : เอ๋อๆ แตกๆหัวกูแตกๆดักๆ โคตรแม่มึงเอ๊ยข้าวต้มข้าวหนมแม่มึงหยังจั่งซี้

ทศกัณฐ์พูด : นี้มานี่ไอ้เสนา ไอ้เสนา

แก้วพูด : ครับๆเดี๋ยวท่าบักป้องก่อน นี่จั่งแม่นกูเสียเปรียบมันดัก แม่นมันไปขี้ถ่ายไสมานานมาแท้ ไปขี้ไปถ่ายไสกะสมควรพอมาแล้ว หือแม่นขี้ท่วมหัวตายแล้วหือแม่นตดหักคาดากตาย มาทะแมะป้อง

ป้องพูด: แม่นหยังมึงมาเอิ้นเป็นตาตายแท้บักห่ามึง

แก้วพูด : ไปมึงไปเอาของมึง

ป้องพูด: เอาหยังกูคือบอกมึงรับแทนแล้ว

แก้วพูด : รับแทนจั่งใด๋ เพิ้นบ่ให้รับแทนกัน

ป้องพูด: บ่ให้รับแทนกันกะบอกเพิ้นโลด

แก้วพูด : บอกหยัง

ป้องพูด: บอกว่าบักป้องมันบ่เอาดอกครับ

แก้วพูด : บักป้องมันบ่เอาดอก

ทศกัณฐ์พูด : เอาอะไรจงเข้ามาหาเราสิ

แก้วพูด : เข้าไปหยังกะยังว่ามันบ่เอา

ทศกัณฐ์พูด : ไม่เอาไม่ได้จงเข้ามาหาเราสิ

แก้วพูด : นั้นมึงได้ยินบ่ไม่เอาไม่ได้ถ้าเอามันจั่งได้จงเข้ามาหาเราสิ ฮอดมื้อจ่ายต้องจ่ายไปๆเข้าไปเอา

ป่องพูด: โอยกูว่าสิบ่เอากะสิได้เอา สวัสดีครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : นี้มึงมาแล้วหรือ

ป่องพูด: มาฮอดแล้วครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : มาถึงแล้วมึงต้องตาย นี่แนะๆ ลุกขึ้นมาสิลุกลุกขึ้น

ป่องพูด: ลุกจั่งใด๋มันตายแล้ว

ทศกัณฐ์พูด : นี้ตายทำไมพูดได้ลุกขึ้นมา

แก้วพูด : นี้เป็นจั่งใด๋มึงได้ก้อนใหญ่บ่ขนมมึงอย่าตั๋วพ่อมึง

ป่องพูด: โอยมึงมาซ้ำมาตื่มแม่มึงแท้น้อ

ทศกัณฐ์พูด : นี้เอ็งทำไมจึงปล่อยข้าศึกเข้ามา

ป่องพูด: บ่ได้ปล่อยเด้หละครับ

ทศกัณฐ์พูด : ไม่ปล่อยทำไมเขาเข้ามา

ป่องพูด: มันสู้เขาบ่ได้

ทศกัณฐ์พูด : ทำไมสู้ไม่ได้

ป่องพูด: มันบ่เก่ง

ทศกัณฐ์พูด : เราบอกให้เก่งทำไมไม่เก่ง

ป่องพูด: โอย จักโคตรแม่มันหละบอกให้เก่งมันหั่งบ่เก่ง แม่นผู้ใด๋สิได้เก่งมาแต่ไส แม่นบ่แก้วเว้าแบบนี้มันเว้าข่มเหงกันตั๋ว

แก้วพูด : มันบ่แม่นข่มเหงแหล่วมันเหมบเต็งเลยละ

ป่องพูด: ไผมันสิวิเศษวิโสมาแต่ไส บ่เก่งกะให้เก่ง สู้บ่ได้กะให้สู้โอยเว้ามากูสะมาเหลียวเห็นหน่อยแท้

ทศกัณฐ์พูด : มานี่ไอ้เสนา

ป่องพูด: ครับๆ แม่นหยังสะมาฮ้ายแท้นาย

ทศกัณฐ์พูด : ลิงสองตัวเมื่อกี้นี้ เขานำจดหมายมาส่งให้เรา บอกว่าให้เรานี้ส่งสีดาไปให้เขา ถ้าไม่ยินยอมส่งสีดาคืนให้เขาๆจะยกพหลพลไกรออกมาชิงชัยกับเรา แล้วเราจะคิดอ่านประการใด

ป่องพูด: แก้วเฮ้ยมาหนี่ มาหนี่

แก้วพูด : บ่ๆมึงสิฆ่ากู

ป้องพูด: บ่เฮาบ่ฆ่าดอกเฮ้ยเฮาว่าสิให้ไปเอาแนวกินนำพญา

แก้วพูด : หือ แนวกินนำพญาวะติเฮ้ย มันแม่นหยังหละเฮ้ยแนวกิน

ป้องพูด: บักสีดา

แก้วพูด : บักสีดาวะติเฮ้ยเพิ้นได้มาแต่ไส

ป้องพูด : กูถามเพิ้นว่างหั่นเพิ้นว่าจั่งซี้ กูถามเพิ้นว่า แม่นหยังละคือมาฮ้ายแม้นาย เพิ้นว่าลิงน้อยสองตัวมาเมื่อกี้นี้เขานำเอาจดหมายมาส่งให้เราบอกว่าให้เราส่งสีดาคืนให้เขา ฟังไปฟังมาแม่นไปลักบักสีดาลิงน้อยสองโตนั้นมา เขานำจดหมายมาส่งว่าให้ส่งบักสีดาคืนให้คั่นบ่ส่งคืนให้เขาสิยกทัพมาตี ขั่นสิได้ตีกันอีหลี่กะไปขอมากินจักหน่วยสองหน่วยแน่เฮ้ย

แก้วพูด : มึงสะบ่ขอ

ป้องพูด : กูบ่กล้าขอกูบ่ถึกกันกับเพิ้น

แก้วพูด : ไผมันถึกกัน

ป้องพูด: มึงตั้วถึกกันเพิ้นบ่ตี กูเข้าไปหละไสกูโลดมึงพอสิขอได้ไปขอแน่เฮ้ยไป

แก้วพูด : เบิ่ง อยากสีแตกบ่กล้าขอมึงสิเอาจักหน่วย

ป้องพูด : อยากกะเอาหลายๆโลด

แก้วพูด : เว้าคือหมาแม้บ่อยากกูสิขอติ

ป้องพูด : สวัสดีครับนายผมขอจักสามสี่หน่วยแน่ครับ

ทศกัณฐ์พูด : ขออะไรหละเสนา

แก้วพูด : บักสีดานั้นแมะครับ

ทศกัณฐ์พูด : หมากสีดาอยู่ที่ไหนวะไอ้บ้า

แก้วพูด : โอ้ย แม่นสิแพงหยังบุนาย

ทศกัณฐ์พูด : เราจะหาที่ไหนให้เอ็ง

แก้วพูด : สิไปหาหยังหยากบักป่องเว้าสู่ผมฟังเมิดแล้ว

ทศกัณฐ์พูด : ไอ้เสนาป่องเล่าอะไรให้เอ็งฟังว่ะ

แก้วพูด : บักป่องเว้าสู่ผมฟังว่าจั่งซี้ ว่านายนี้เป็นขโมยไปลักบักสีดาลิงน้อยสองโตนั้นมา หว่างหั่นเขานำจดหมายมาส่ง บอกว่าให้นายส่งบักสีดาคืนให้ ขั้นบ่ส่งบักสีดาคืนให้เขา เขาสิยกกองทัพมาตี ขั้นสิได้ตีกันอีหลีกะเอามากินจัก ๓-๔ หน่วยแน่นาย

ทศกัณฐ์พูด : ไม่ใช่สีดานะเสนานางสีดา

แก้วพูด : บัดบักป่องมันสะมาว่าบักสีดาซั้นนาย

ทศกัณฐ์พูด :ไอ้เสนาคนนั้นก็ไม่รู้อะไรนี้ว่ะ

แก้วพูด :โอยบักหน้าหมาเอ๊ย เพิ่นว่านางสีดา เจ้าของเสือกกะโหลกว่าบักสีดาหาแต่แนวสิมาสีแตก

ป่องพูด: แม่นไผบอกมึงไปขอนางสีดา

แก้วพูด :บอกไปขอหยังซั้น

ป่องพูด:กูบอกไปขอบักสีดา

แก้วพูด : มันบ่มี

ป่องพูด: บ่มีกะแล้วไปตั๋ว

แก้วพูด : หมาเอ๊ยเว้าเป็นตาเตะปากแท้

ทศกัณฐ์พูด : นี้นะเสนาสงครามครั้งนี้เราไม่คิดเห็นใครที่จะออกช่วยรบเราคิดเห็นแต่พระยาไมยราพซึ่งเป็นหลานชายของเราอยู่ที่เมืองบาดาลเราอยากให้เอ็งทั้งสองนี้นำเอกสารไปส่งให้พระยาไมยราพอยู่ที่เมืองบาดาลเอ็งจะไปหรือไม่

แก้วพูด : จักแม่นเว้าอี่หยังเว้ายืดเว้ายาวอุบาทว์จื่อนำกะบ่ทัน แม่นเพิ่นเว้าหยังละเฮ้ย

ป่องพูด: มึงนั้นตั๊วอยู่ใกล้มึงช่างบ่ฟังเอา

แก้วพูด : ฟังอยู่มันข้าแต่หูมันบ่เข้าใจ

ป่องพูด: กูฟังอยู่นี้เพิ่นละว่าจั่งซี้เพิ่นว่าให้เฮาทั้งสองนี้นำถงข้าวสารไปส่งพระยากินกับลาบอยู่เมืองบาดาลเข้าใจไป่

แก้วพูด : แม่นมีจักเป๋าละเฮ้ย

ป่องพูด: มีจักเป่ากะถามเอาตั๊ว

แก้วพูด : ปาดส่งไปเป็นเป๋าปานนั้นตี้เฮ้ย

ป่องพูด: ส่งไปหน่อยๆ สิส่งไปหยัง สิพอกันสีแตกตี้

แก้วพูด: เมืองนี้น้ำท่วมหือแล้งน้อ

ป่องพูด: จักท่วมจักแล้งหละไปถามเพิ่นเอา

แก้วพูด: สวัสดีครับนายแม่นมีจักเป๋าละครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : เป๋าอะไรวะเสนา

แก้วพูด: ข้าวสารสิไปส่งเมืองบาดาลนั้นแมะ

ทศกัณฐ์พูด: ข้าวสารอยู่ที่ไหนวะไอ้บ้ามันไม่ใช่ข้าวสาร

แก้วพูด: มันแม่นหยังซั้นครับนาย

ทศกัณฐ์พูด: เอกสารไม่ใช่ข้าวสารนะเสนา

แก้วพูด :นั้นเผิ่นว่าเอกสารซั้นเด้เฮ้ย

ป่องพูด: นั้นละข้าวสาร กะอันเก่านั้นละ

แก้วพูด :อันเก่าจั่งใด๋ กูถามข้าวสารเพิ่นคือตีกู

ป่องพูด:ตีนั้นแหล่วมึงถามหลาย เพิ่นบ่มีเพิ่นกะตีนั้นตั๋ว ขั้นเพิ่นบ่มีพอเป้า มึงส่อบ่เป็นตี๋ขั้นบ่มีพอเป้า มันมีจักถังซั้นนายบ่มีพอถัง มันมีจักลิตรซั้นนาย มึงส่อเป็นแน่ตี๋บักห่ามึง

แก้วพูด :โอ๋ยจักหละกูลืม แม่นมีจักถังครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : ถังอะไรวะไอ้บ้า

แก้วพูด: ข้าวสารสิไปส่งเมืองบาดาลนั้นละ

ทศกัณฐ์พูด : ข้าวสารอะไรวะไอ้บ้า

แก้วพูด :แม่นมันมีจักลิตรซั้นครับนาย

ทศกัณฐ์พูด มึงจะมาลิตรอะไรวะไอ้บ้า

แก้วพูด :โอยถามถังกะตี ถามลิตรกะตี ขี้กูกะบ่ฟังแม่มันดอก ไปฟังเอาโลดมึง

ป่องพูด: ถึกถังใส่หัวไปอาดหลาดเลย แม่นสิไช้ไปหยังนายมาตีกันกะด้อกะเดี้ยแท้

ทศกัณฐ์พูด: เราอยากให้เอ็งทั้งสอง นำเอกสารไปส่งให้พระยาไมยราพที่เมืองบาดาล

ป่องพูด : เอ๊ะ คำว่าเอกสารแปลว่าหยังครับนาย

ทศกัณฐ์พูด : เอ็งไม่รู้หรือเสนา

ป่องพูด: ขั้นฮู้จักกะสิถามเฮ็ดหยัง

ทศกัณฐ์พูด : ถ้าไม่รู้เราจะบอกให้ คำว่าเอกสารก็คือจดหมายนั่นแหละเสนา

ป่องพูด: จดหมายกะว่าจดหมายแน่เป็นหยัง ปากออกกะเอกสารเอกสาร แม่นไผสิฮู้จัก

ทศกัณฐ์พูด : ถ้าเอ็งไม่รู้ก็จงจำไว้ แล้วพวกเอ็งจะไปหรือไม่

ป่องพูด: ไปอยู่ครับซั้นไปส่งจดหมาย ขั่นไปส่งถงข้าวสารผมบ่ไปครับ

ทศกัณฐ์พูด : ถ้าจะไปจงรีบไปมารับจดหมายจากเราเดียวนี้

ป่องพูด: ไสหละครับจดหมาย

ทศกันฐ์พูด : นี้แหละจดหมาย เมื่อไปถึงพญาไมยราพแล้ว ขอเชิญพญาไมยราพขึ้นมาเฝ้าเราด่วน

ป่องพูด: ครับๆนายผมสิไปเดียวนี้หละครับ

ทศกัณฐ์พูด: เราจะเข้าพักผ่อนกายาของเราเสียก่อน

ป่องพูด: หมาเตะไตมึงเอ๊ย แก้วเฮ้ยแก้วมาหนี่ๆ

แก้วพูด: แม่นหยังหละเฮ้ย

ป่องพูด: คือว่าพญาเพิ่นว่าให้เฮาทั้งสองนำจดหมายไปส่งให้พญาไมยราพอยู่เมืองบาดาลแล้ว เมืองบาดาลอยู่ไส

แก้วพูด : เมืองบาดาลมันกะอยู่ใต้พื้นดินตัวะ

ป่องพูด: เมืองบาดาลอยู่ใต้พื้นดินมึงสิขัวดฮูไปติห่านิ

แก้วพูด : มันกะมีทางไปอยู่คอกบ้า

ป้องพูด: มันมีทางไปอยู่มึงเคยไปซั้นติจั่งว่ามันมีทาง

แก้วพูด : ประสาปวดขี้กูกะไปถ่ายพุ้นหละเฮ้ย

ป้องพูด: คุยแม่มึงแท้

แก้วพูด : ซั้นเว้าผั่นหาว่าเฮาคุย

ป้องพูด: มึงเคยไปเมืองบาดาล มึงฮู้จักพญาไมยราพบ่

แก้วพูด : พญาไมยราพกะเป็นเสี่ยวกันกับเฮา

ป้องพูด: ไคน้อเพิ่นเป็นเสี่ยวพญา ไปหนี่สิได้กินเหล้านอกแน่วะ

แก้วพูด : บ่ว่าแต่เหล้านอก มีฮอควิสกี้

ป้องพูด: เออเฮ้ยแก้วเฮาขอถามแน่ว่าเมืองบาดาลอยู่ใต้พื้นดินมันมีผู้สาวคือบ้านเฮาบ่

แก้วพูด : เว้าเรื่องผู้สาวหลายเป็นตาหน่าย

ป้องพูด: เป็นหยังคือสิหลายน้อ

แก้วพูด : มึงบ่ได้ยินติเขารบกันอยู่อีรัคกับสหรัฐผัวมันตายเหมิดเหลือแต่สาวแม่ฮ้างแม่ม้ายกองกันเอ้เล้

ป้องพูด: กะซั้นไปหนี่เฮาสิบ่ม่วนโพดติแก้ว

แก้วพูด : โอ้ย จักม่วนบ่ม่วนแหล่วกูไปยามใด๋บ่ได้หย่างจักเทื่อ

ป้องพูด: บ่ได้หย่าง เขาขี่ฮอมาฮับติเฮ้ย

แก้วพูด : ขี่ฮอมาฮับบ้ามึงติ ผู้นั้นกะว่าไปบ้านฉันก่อน ผู้นี่กะว่าไปบ้านฉันก่อนอ้าย ดึงหน้าดึงหลังหามไปเลย

ป้องพูด: หามมึง หามเต๋าะไปคือกลอง จั่งซั้นกะพากูไปให้มันหามเต๋าะเบิ่งจักสามมื้อแน่เป็นหยังแก้ว

แก้วพูด : จ่อยๆจั่งมึงซะสิได้พอสามมื้อ ตายก่อน

ป้องพูด: ส่างแม่กูเถาะ จั่งซั้นเฮามาไปเต้ยสาวเมืองบาดาลม่วนๆเถาะเฮ้ย

แก้วพูด : เอาตี้เฮ้ยเฮาสิว่าติ จั่งซั้นเฮามาหยาวอ้าว.....

(ตอนนี้ไอ้ป้องและแก้วเต้ยก็ลำหรือร้องเพลงตามสมัยนิยมก็ได้)

ป้องพูด: โอ้ย บักปอบหัวล้านเอ๊ย ฟ้อนมานำกันดีๆ มาฮอดส่างฮ้างละว่าเต้นข้วมย๊อยไปโลดแมะ ซะมาตกแอวหักตาย

แก้วพูด : ส้างฮ้างแม่มึงติ นี้หละเขาว่าทางลงเมืองบาดาล

ป้องพูด: ทางเมืองบาดาลแม่มึงหยังซะมะฮกแท้

แก้วพูด : บ่ฮกจั่งใด๋ แปดปีกะบ่มีผู้เที้ยวหากันพอเทือ

ป่องพูด: เอ้ามึงคือว่า ประสาเมืองบาดาลปวดขี้กะไปถ่ายพุ้น

แก้วพูด : มันกะแม่นนั้นตั๊วปวดขี้กูกะมานั่งหนี้ขี้ลงไปหั่น

ป่องพูด: โอยโคตรแม่มึงเอ๊ย กูว่าแม่นโตมันลงไป แท้ๆแม่นขี้มันตั๊วซั้นลงไป

แก้วพูด : กะขี้นั้นแหล่วลงไปโตคนสิลงไปเฮ็ดหยัง

ป่องพูด: ไสหละแก้วคันใด๋สิลงไป

แก้วพูด: ไผสิมาเฮ็ดคันใด๋ไว้ถ้ามึงอยู่นี่

ป่องพูด: บ่มีคันใด๋มึงสิลงไปจั่งใด๋

แก้วพูด : กะโตนโลดซั้นตั๊ว

ป่องพูด: โตน แม่นมึงสั่งแม่มึงแล้วไป่ มึงสิมาโตนส้างฮ้าง

แก้วพูด : หาแต่สั่งพ่อมึงหยังป่องกูไปสู่มื้อ

ป่องพูด: คุยแม่มึงแท้

แก้วพูด : ขั่นเว้าหาว่าคุยโตนทะแม้มึง

ป่องพูด: โตนโลด ๋มึงมาก่อนโตนก่อนโลด กูมาลุนโตนก่อนสิหาว่ากูยาดโตน กะให้ยาดแนวอื่นเถาะ

แก้วพูด : คันเว้าละหนิ่งกันปานเด็กน้อย

ป่องพูด: มันบ่แม่นหนิ่ง มึงเคยโตนกะโตนโลด ขี้มึงกะลงไปแล้ว

แก้วพูด: เอ้าโตนพร้อมกันคนเทื่อเด้อเฮ้ย หนึ่ง สอง สาม

(ตอนนี้ไอ้แก้วกะโดดคนเดียวเหลือแต่ไอ้ป่อง)

ป่องพูด: ฮ้วยบักฮ่านี้กล้าโตนอี่หลีตั๊วนี้แมะกูหละว่าแม่นว่าเล่น โอยกล้าบ่น้อกูนี้น้อ ท่าแน่เด้อแก้ว แก้วเอ๊ยแก้วเด่สาวขึ้นมาให้กูไลลงไปแน่แก้ว มิดอ้อยจ้อยเลยกล้าบ่น้อกูนี้น้อเหลียวเบิ่งยามใด๋สะมาเลิกเท้น้อ กล้าบ่กล้ากะสิได้โตนตั๊วบักแก้วมันกะโตนไปพอแฮงแล้ว เอ้า หนึ่ง สอง สาม.....โอยกูบ่กล้าดอกเด้อ แก้วอ้ายถ้ากูแน่อ้าย แก้วแม่นมันมีเสื่อฮองบ่ทางใต้ โอยคันบ่มีเสื่อฮองตกลงไปนี้กูกะตายท่อนั้นแหล่ว เอ้าตายกะตายบักแก้วมันกะโตนลงไปแล้ว กลับคืนเมือเผิ่นกะสิฆ่าตายคือเก่าห่อนสู้ลงไปตายนำบักแก้ว ฮ้อนจั่งสี้คือสิเย็นดี ขั่นโตนอี่หลีกะไหว้เจ้าน้อยธรณีก่อนห่าเพิ่นซ่อยเหลือ สาธุเด้อคุณลูกคุณเมียรักสมรักษา ผู้ข้าเด้อมื้อนี้ผู้ข้าสิได้ดิ่งพระสุธา ถ้าหากจั่งใด๋ขอให้ผู้ข้านี้ตลอดรอดฝั่งเด้อนางลูกนางเมียกะดายหนึ่ง สอง สาม

(ตอนนี้ไอ้ป่องก็กะโดดลงไปต่อจากนั้นก็กล่าวเอาไอ้แก้วออกมา)

แก้วพูด : โอยๆ ตกใจเหมิด บักห่าป่องเฮ็ดหยังอยู่มานานมาแท้ มันบ่กล้าลงคักๆบักป่อง ขั้นมามันกะสมควรพอมาแล้วกูลงมาหนี่กะโดนแล้ว หือมันสิล้อกูไปผู้เดียว จดหมายกะอยู่นำมันพุ้นดี้ ห่านี่ จักแม่นนายสั่งหยังกูบ่รู้เรื่องรู้ราวนำเลย *(กล่าวถึงไอ้ป่องออกมา)*

ป้องพูด: หลีกเด้อแก้ว โอ่มัวๆกูตกแอวหักตาย ขั้นแม่นปี้นบ่ทันขาชี้ฟ้าแก่แด่นั้นแหล่ว

แก้วพูด : มึงเฮ็ดหยังอยู่บักป้อง

ป้องพูด : โอยกูกะไหว้เจ้าน้อยธรณีอยู่นั้นแหล่ว ไสหละเฮ้ย เมืองบาดาล

แก้วพูด : พุ้นแหล่ว

ป้องพูด: โอ้มีไฟฟ้าคือบ้านเฮาอยู่เน๊าะ

(ตอนนี้เอาป้ายเมืองบาดาลขึ้นฉายบนจอ)

แก้วพูด : ไปแล่นเลยเฮ้ย โคตรแม่มึงเอ๊ย มันแม่นไผหละมาเอาป้ายมาฝังตันทางไว้หนี่ มันป้ายแม่มันหยังหละ

ป้องพูด: ป้ายหยังมึงกะอ่านเบิ่งเป็นหยังมึงแล่นไปตำ

แก้วพูด : มาอ่านแน่เฮ้ยโต

ป้องพูด: อ่านโลดมึงมาก่อนอ่านก่อนโลด กูมาลุนอ่านก่อนสิว่ากูยาดอ่าน ยาดกะให้ยากแนวอื่นเถาะ อย่ามายาดแนวจั่งซี้

แก้วพูด : อ่านกะอ่าน มาโตใหญ่แม่มันแท้

ป้องพูด: โตใหญ่นั้นตั๋วแห่งสิอ่านง่าย *(ป้ายมีข้อความว่า เขตเทศบาลเมืองบาดาล แต่ไอ้แก้วอ่านว่า เข-ตะ-เท-ศะ-บา-ละ-เม-มือ-อง-บา-ดา-ละ)*

ป้องพูด: กูว่าแม่นป้ายผู้ใหญ่บ้านป้ายกำนันหือว่าป้ายโรงเรียนกะบ่มีชื่อว่าจั่งซี้

แก้วพูด : ชื่อว่าจั่งใด๋ซั้น

แก้วพูด : ผู้ใด๋จั่งเป็นบ้ามาเขียนไปทั่วแท้

ป้องพูด: เบิ่งกะน่ากูอ่านเบิ่งกันหนา

แก้วพูด : อ่านเบิ่งตี้เฮ้ย

ป้องพูด: โอยบักปอบเอ๊ยอ่านหนังสือแมะแม่นมึงเข้าโรงเรียนอยู่ชั้นใด๋

แก้วพูด : จบ ม. แปด

ป้องพูด: จบ ม.แปดอ่านหนังสือ เข-ตะ-เท-ศะ-บา-ละ-เม-มือ-อง-บา-ดา-ละ แม่นไผพาแม่มึงอ่านหนังสือเทือละโต แม่นผู้ใด๋หละสอนมึง

แก้วพูด : กะครูใหญ่นั้นแหล่ว

ป้องพูด: ครูใหญ่ไผหละสอน

แก้วพูด : กะอาจารย์ชุมเดช นั้นหละสอน

ป้องพูด: อาจารย์ชุมเดช เพิ่นกะบ่สอนขี้ร้ายป่านนี้ดอก

แก้วพูด : ขั้นสอนขี้ร้ายกูสะสิอ่านได้

ป้องพูด: อ่านได้อยู่มั้นหั่งอ่านเทือละโตนี้เขาเขียนว่า เขตเทศบาลเมืองบาดาล ไผพาแม่มึงอ่าน

เทือละโต เอ้าแก้วเดียวนี้มันเข้าเขตเทศบาลเมืองบาดาลแล้วเฮาต้องเตรียมเนื้อเตรียมตัวดีๆ เข้าไปนี้เขาสิดูถูกว่าบ้านนอกขอกตื้อสายคือป่าพ่อไฮพ่อนาเสียกกะโหลกมาหยังตีนเขาสิจกกกเหลียกเอาดี้

แก้วพูด : ไปตี้เฮ้ย

ไมยราพร้อง : จะกล่าวถึงไมยราพใจหาญ
ครั้นแสงทองส่องฟ้า ณ ราตรี
วันนี้ก็ลุกจากที่นิทรา
จึงสระสงทรงเครื่อง
อร่ามเรื่องดังเทพเลขา
คิดแล้วจึงหยิบเอาตะบองเพชรแก้วอันศักดา
เสด็จออกมายังหน้าพลับพลาชัย...

ไมยราพพูด : นับแต่เราครอบครองอยู่ที่กรุงบาดาลก็เป็นเวลาช้านานมาแล้ว แต่ว่าคืนนี้เราฝันแปลกในจิตไม่รู้จะเป็นอย่างไรหรือจะมีข้าศึกศัตรู มาหาก็ไม่รู้หรือจะมีเสนาอามาตมาหาก็ไม่ทราบ จำเป็นเราต้องคอยอยู่นี้เสียก่อน

แก้วพูด : ไปแล่นเอ๊ย เฮ้ย โคตรแม่มึงเอ๊ยมึงเป็นหยังมายืนตันทางอยู่นี่

ไมยราพพูด : และเอ็งวิ่งมาชนเราทำไม

แก้วพูด : กูหาตำแต่มื้อวานนี้ตั้วมึงเป็นหยังบ่หลีกทาง

ไมยราพพูด : จะให้หลีกไปที่ไหนที่นี้เป็นที่เราอยู่แกอยากตายเช่นนั้นหรือ

แก้วพูด : กูเป็นหยังจั่งสิตาย

ไมยราพพูด : เอ็งอยากตายเช่นนั้นหรือ

แก้วพูด: ฮ้วยบักห่านี้แมะ ปากออกความใด้ตีความนั้นคิดว่าฆ่าเป็นแต่มึงกูฆ่ามึงบ่เป็นซั้นติ

ไมยราพพูด: เอ็งจะสู้กับเราหรือ *(พอพูดแล้วก็ตีอยู่เรื่อย)*

แก้วพูด : ละกูบ่มักยอกป่านนั้นดีหละ *(พอไอ้เสนาแก้วพูดจบก็ตี)*

ไมยราพูด : เอ็งจะสู้กับเราเช่นนั้นหรือ

แก้วพูด : ฮ่วยบักห่านี่แมะ

ป่องพูด: เสี่ยวกันแม่มันหยังมาทักลุนแรงแท้ เตะทะแมะแก้วอย่ายืนให้มันตีเล่นคือเด็กน้อยแท้เตะก่อนได้ เตะได้เตะหลายตั้ว

แก้วพูด : ไปๆเตะแน่เฮ้ยไปกูเว้ามันบ่ได้พอสามความ กูย้านกูอดเตะบ่ได้

ป่องพูด: เบิ่งคั้นซั้วหละ ออกมาจำแขนเตะโลด เป็นหยังสะมายืนให้มันตีเล่นคือเด็กน้อยแท้เบิ่งมึงมายืนขวงทางหยังอยู่นี่

ไมยราพพูด : ที่นี้เป็นที่เราอยู่เราต้องยืนอยู่ที่นี่ซี่

ป่องพูด: ที่นี้เป็นที่มึงอยู่หลีกไปอีกจักหน่อยมึงสิตายซั้นติแล้วมึงสิหลีกหือบ่หลีก

ไมยราพพูด: จะให้เราหลีกไปที่ไหน ถ้าเอาอยากจะให้เราหลีกให้จริงแล้วจงเล่าความเป็นไปให้เราเราฟังก่อน

ป่องพูด: โอ่เดียวนี้โตอยากสู้จักความเป็นไป ที่เฮามาโตจั่งสิหลีกทางเฮาว่านั้นเถาะ

ไมยราพพูด : ก็อย่างนั้นสิ

ป่องพูด : เอเอขั้นอยากสู้จักเฮาสิบอก คือเฮามีนามอยู่แล้วว่า เสือป่อง โน้น เสือแก้ว ได้รับคำสั่งจากพญาทศกัณฐ์ ให้นำจดหมายมาส่งพระยาไมยราพ คันโตอยู่นี้โดนๆโตสู้จักพระยาไมยราพบ่

ไมยราพ : ก็เรานี้แหละพระยาไมยราพ

แก้วพูด : ถอยมาตายติเลยสิตำกู

ป่องพูด: บ่ถอยจั่งใด๋ก็เรานี้แหละเป็นพญาไมยราพ พอว่าจั่งซั้นขนหำกูลุกย่าวโลด

แก้วพูด : มันแม่นบ่หละ

ป่องพูด: จักแม่นบ่แม่นแหล่วกูสู้จักพญาไมยราพ มึงว่าพญาไมยราพเป็นเสี่ยวกับมึงกะไปเบิ่งถะแมะ

แก้วพูด : เป็นเสียวกะสิเป็นหยังเกิดมาบ่เห็นกันจักเทือ

ป่องพูด: มึงเสี่ยวกันตะอยู่ในท้องพุ้นติ

แก้วพูด : มันสิแม่นตั๊วอี่แม่ผูกให้

ป่องพูด: นั้นตั๊วแห่งถามดี

แก้วพูด : ถามดีจั่งใด๋เดียวนี้

ป่องพูด: มันบ่แม่นเสี่ยวกู เสี่ยวมึงไปถามเอาโลด ซั้นเสี่ยวกูบ่ได้อยากนำมึงดี้

แก้วพูด : บอกถามเสี่ยวซื่อๆ กะยาก เบิ่งเฮาสิไปถาม โตซื่อพระยาไมยราพอี่หลีตี้

ไมยราพพูด: จริงซี่เราจะโกหกทำไม

แก้วพูด : บ่โกหกแหล่วมันตั๊วซื้อ ๆ นี้แหล่ว ขั้นเป็นพญาอี่หลีเอาบัตรประชาชนมาเบิ่งกะนะ

ไมยราพพูด : บัตรประชาชนเราไม่มี

แก้วพูด : บัตรประชาชนบ่มีจั่งใด๋เฒ่าปานนี้ ยังบ่มีบัตรประชาชนสู่มื้อนี้สิบห้าสิบหกปีเขาเฮ็ดแล้วเจ้าของเฒ่าปานนี้ยังบ่มีบัตรฟ้าวไปเฮ็ดเด้อเดี๋ยวสิบ่มีสิทธิ์เลือกตั้งนำเขาเด้

ไมยราพพูด : ก็เราไม่เคยทำสักที

แก้วพูด : แสดงว่าเมืองนี้บ่มีการเลือกตั้งหยังจักเทื่อตั๊วนี้ บัตรบ่มีเอาใบแต่งตั้งมาเบิ่งผู้ใด๋แต่งตั้งให้

ไมยราพพูด : ใบแต่งตั้งเราก็ไม่มี

แก้วพูด : ใบแต่งตั้งบ่มีเฮ็ดจั่งใด๋สิสู้ว่าเป็นพญาผู้ใด๋แต่งตั้งให้

ไมยราพพูด: ไม่มีใครแต่งตั้งเราแต่งตั้งเราเอ็ง

แก้วพูด : บักห่านี้พญาปลอมตั๋วนี้จับแขนเตะสะเป็นหยังนี้แมะ

ไมยราพพูด: ไอ้ห่ามาดูถูกเราได้

แก้วพูด : ดูถูกจั่งใด๋ถามหาหยังบ่มีจักแนว ไสเบิ่งกะนะเป็นพญาอี่หลีเบิ่งหน้ากะนะ

ไมยราพพูด: ดูสิเราจะโกหกเอ็งทำไม

แก้วพูด : ฮ้วยหน้าพญาแม๊ะหน้าคืองัวหาวนี้ละเฮ้ยมึงอยากเบิ่งเบ๊าะ

ป่องพูด: เบิ่งก่อนหนา เฮาเบิ่งก่อนหนา เบิ่งคักปานใด๋ดีหว่างหั่นเป็นพญาอี่หลีตื้นาย คันเป็นพญาอี่หลีขอเบิ่งหน้ากะนะ

ไมยราพพูด : จงดูสิ

ป่องพูด: ฮ้วยหน้าพญาแมะคือรถแทกเตอร์นั้นละเฮ้ย ดังเฮ็ดเพ้อเว้ออยู่นี้แมะกูอยากให้ไปดุดนากูเด้

แก้วพูด : โพนนาคือสิเกลี้ยงอับฮับดีเนาะเฮ้ย

ป่องพูด: เอ้าแก้วเพิ่นว่าพิ่นเป็นพญาเด้เฮ้ย การที่หาเจ้าหานายเฮาต้องทำความเคารพแก่เพิ่นซั้นตั๋ว

แก้วพูด : ซั้นตั๋วละเฮาได้ลุละปะเปียต้องขอขมาลาโทษเพิ่นซั้นตั๋วเฮ้ย

ป่องพูด: เอ้าแถวทั้งหมดตรงวันทยาวุธ

แก้วพูด : เรียบหัดสวัสดีเด้อครับ

ป่องพูด: ที่ผมได้ลุละปะเปียผมขอขมาลาโทษเด้อครับ

ไมยราพพูด: ก็ต้องอย่างนี้แหละเข้าหาเจ้าหานาย

ป่องพูด: ครับมันบ่สู้จักรซะมัวตีนแดกเอาแหล่ว

ไมยราพพูด: ไหนละจดหมายเอามาดูสิ

ป่องพูด: นี้ละครับจดหมายได้แล้วอ่านให้ฟังแน่ครับเพิ่นเขียนมาว่าจั่งใด๋

ไมยราพพูด: นี่หรือจดหมาย พวกเอ็งอยากฟังเช่นนั้นหรือถ้าอยากฟังเราจะอ่านให้ฟัง

ป่องพูด: อยากฟังอยู่ครับเพิ่นเขียนว่าจั่งใด๋ มันมีวันที่คือเขียนใส่ผู้สาวบ่

ไมยราพร้อง : บัดนั้น
ไมยราพมิรอช้าจะเปิดอ่านสานส์ตราด้วยทันใด
บอกว่าเขียนที่ลงกาบุรีศรี
ถึงไมยราพหลานรักสวัสดี
เดี๋ยวนี้ลงกาพระนคร
ยังมีสองรามรักษ์หึกหักชาญสมร

คุมกะบี่โยธาพลากรมารานรอนรบพุ่งถึงกรุงไกล
ลุงจึงมีจดหมายมาหาหลานแก้ว
อันเพลิดแพล้วจำรัสประภัสร
ขอให้หลานแก้วอย่านิ่งและนอนใจ
จงรีบยกนิกรออกมา
ครั้นเขียนเสร็จแล้วจึงลงชื่อเป็นสำคัญบอกว่าทศกัณฐ์ยักษา
ฝ่ายไมยราพอสุรารีบสั่งเสนาด้วยทันใด

ป่องพูด: ทันใดไปกลับเฮ้ยแก้ว

ไมยราพพูด : เดี๋ยว ๆ นี่พวกเอ็งจะไปไหน

ป่องพูด: เอ้าคือจั่งว่าให้เสนากลับทันใด

ไมยราพพูด: นี่เรายังไม่ให้พวกเอ็งกลับนะ คือเราได้อ่านดูแล้วในข้อความของจดหมายก็บอกเรานี้ ออกช่วยรบแต่เราจะไปเหมือนกัน

ป่องพูด: ไปกะไปเถาะนายเสียเวลา

ไมยราพพูด: เดี๋ยวก่อน

ป่องพูด: แม่นสิเฮ็ดหยังอยู่นาย

ไมยราพพูด: ก่อนที่เราจะไป เราอยากให้เสนาทั้งสองไปจับม้ามาเทียมราชรถให้เราเสียก่อน

ป่องพูด: โอยสิให้ไปจับม้าจับเฮืออยู่เสียเวลาหยังไปคือป่องกับแก้วนี้มันเป็นหยัง

ไมยราพพูด: ก็เราไม่เคยเดิน

ป่องพูด: บ่เคยเดินกะแล่นเอา

ไมยราพพูด: ก็เราไม่เคยเดินเคยวิ่งแล้วจะไปหรือไม่

ป่องพูด: แม้นม้าอยู่ไสครับนาย

ไมยราพพูด: ก็อยู่สนามสิไอ้บ้า

ป่องพูด: แม่นมันมีม้าโตแม่บ่ครับ

ไมยราพพูด : แล้วเอ็งจะถามไปทำไม

ป่องพูด: ถามไปหยังกะคิดเอาโลดเถาะ อย่าให้สารธยายเถาะนาย

ไมยราพพูด : สำหรับเมียมันไม่อดนะเสนา

ป่องพูด: ผมบ่เอาเด้ม้าโตเมีย ผมสิเอาโตแม่พุ้นดี้เดียวนี้

ไมยราพพูด: นั่นแหละตัวเมียตัวแม่มันก็ตัวเดียวกันนั่นแหละ

ป่องพูด: ตี้ผมละว่าบ่แม้นโตเดียวกัน จั่งซั้นไปอยู่ครับ

ไมยราพพูด: จะไปก็รีบไปเราจะเข้าพักผ่อนเสียก่อน

ไมยราพร้อง : พอเมื่อสั่งเสร็จแล้วแสนดีใจผ่องแผ้วเป็นหนักหนา
ฝ่ายไมยราพอสุราจะเข้าพักกายาให้สำราญ...

ป่องพูด: ให้สำราญ... โอยบ่ว่าพญาเมืองใด๋ คันแล้วสำราญกูพออยากว่า ตีนยัน
แก้วพูด: ผู้อยากแม้นเฮา เพิ่นว่าให้เฮาไปหยังละเฮ้ย
ป่องพูด: เพิ่นว่าให้ไปจับม้า
แก้วพูด: แม้นม้าอยู่ไสละเฮ้ย
ป่องพูด: เพิ่นว่าม้าอยู่สนาม
แก้วพูด : จั่งซั้นมาไปตี๊เฮ้ย
แก้วพูด : พุ้นม้าเฮ้ย
ป่องพูด: แม่มึงจักโตผู่ โตแม่ไล่กันแตกยาบ ๆ อยู่พุ้น
แก้วพูด : โตแม่ป่องโตแม่
ป่องพูด: โตแม่เป็นหยังละเฮ้ย
แก้วพูด : โตแม่ไล่โตผู่เฮ้ย
ป่องพูด: โฮแสดงว่าอี่ห่านี้ขึ้นขนาดเลย แม่มึงแดงฮวนๆ ไปพุ้นหละ
แก้วพูด : แม่นหยังแดง
ป่องพูด: ม้าแดงบักห่ามึง อย่าไปคิดเลิกปานนั้น จั่งซั้นเฮาไปลัดคนทาง นั้นกูสิไปทางนี้
แก้วพูด : เห็นเล้วป่องเห็นแล้วลัดเฮ้ยลัดไปแล้ว เฮ้ยไปแล้ว...
แก้วพูด : เอ้าๆ ม้าสองตัวเฮ้ยม้าสองตัว เอ้า มันเฮ็ดหยังกันฮานี้ ป่องเอ๊ยป่องมาเบิ่งอันนี้ มันเฮ็นหยังกัน โอยกูมาออนซอนเด เอ้าๆ ไป แล้ว ป่องไปแล้ว...
ป่องพูด: ไสแก้วไสแก้วลัดมาพี้เฮ้ยลัดมาพี้...
แก้วพูด : ลัดเฮ้ยลัดเห็นบ่หละเฮ้ยม้า...
ป่องพูด: ม้าอยู่ไสกูมามันบ่ มีม้าจักโต...
แก้วพูด : บ่มีจั่งได๋กูไล่มาติดๆ...
ป่องพูด: ไล่มา ติดๆห่ามึงหยัง เหลียวแล่นพอก่างก๊ะก่างก๊ะ ห่ามึงเอ๊ยมึงเป็นหยังจั่งแล่นจั่งซัน...
แก้วพูด : แล่นก่างก๊ะก่างก๊ะจั่งใด๋เดียวนี้...
ป่องพูด: มึงเป็นหยังคือแล่นคือจั่งเก็บขาแท้เฮ้ย...
แก้วพูด : บ่ๆ ได้เจ็บ...
ป่องพูด: บ่ ได้เจ็บมึงคือแล่นคือจังเจ็บขาจั่งซั้น...
แก้วพูด : คือมันเป็นจั่งซี้เฮาสิเว้าสู่ฟังคือเฮาแยกทางกับโตไป ไปพ้อม้าโตหนึ่งเฮากะไล่นำไปพ้อม้าอีกโตหนึ่ง ม้าสองโตพ้อกันแฮมพุ้น แฮมพี้ใส่กันถีบซ้าย ถีบขวาหน่อยหนึ่งโตหนึ่ง

เต้นขึ้นขี่กันสางๆ กันอยู่ฟืด ๆ แมะเฮ้ยนี้จั่งแม่นเป็นตาเบิ่งพ่องเป็นตาออนซอนป่องเอ๊ย

ป่องพูด: โอยบักห่ามึงเอ๊ยกูว่าแม่นม้าเตะม้าเหยียบ ตั้งแต่มันพ้อม้าเซิงกันกะหยอนมันแล่นก่างก๊ะก่างก๊ะ จั่งซั้นบักหล้าน้อยมันแอ่วผ้ามันสูง มันขัดขามันแล่นบ่ได้ จั่งซั้นมึงไปนำทางมึงทางมันกูสิไปลัดทางนี้

แก้วพูด : ไปแล้วเฮ้ยไปแล้วไปแล้วป่อง เอ้าสี่กันอีกแล้วป่อง มาเบิ่งอันนี้ จั่งแม่นสูบ่แย้มบ่อายสูบ่ยากอายกะย้านกูอยากอายแน่กะไดมันกะเฮ็ดใส่หน้าใส่ตากูคักอุบาทเวย มาเบิ่งป่องมาเบิ่ง

ป่องพูด: เบิ่งหยังกูลุกบ่ได้

แก้วพูด : มึงเป็นหยังจั่งลุกบ่ได้

ป่องพูด: โอย เอ็นท้องกูขึ้น

แก้วพูด : ห่ามึงเอ๊ย ปานนั้นตี๋แต่กูบัดที่มึงเห็นหละนั่งกับที

ป่องพูด: โดยมันกะเฮดไสหน้าใส่ตากูคักอุบาท

แก้วพูด : นี้ๆ มาเบิ่งป่องแม่นอี่หยังอยู่ใต้ท้องม้านี่แมะเฮ้ย

ป่องพูด: เบิ่งจั่งใด๋กูลุกบ่ได้

แก้วพูด : มึงหักคอมันไสขี่ดินบ่เป็นติ

ป่องพูด: โอยเว้าบาปกูดอกมึง เบิ่งก่อนหนา เฮาเบิ่งกันหนา ฮ้วยๆแก้วเอาออกให้มันทะแมะบักห่ามึงมันสิตายก่อนนั้นแมะ

แก้วพูด: เอาหยังออกบักห่ามึง

ป่องพูด: เอาไม้ออกจากท้องม้าโตนั้นแหล่ว ไม้เสียบท้องม้ากะบ่เบิ่งม้ากะม้าอับปรีกะโดดบ่ข่วมหั้วหักคาท้องเสียบเก่เด่เลย

แก้วพูด : มันบ่แม่นไม้

ป่องพูด: ตีท้องอยู่บึบๆอยู่ บ่แม่นไม้สิแม่นหยังหันซั้น

แก้วพูด : เป็นจั่งใด๋เฮ้ยโตผู้ หื้อโตแม่หละ

ป่องพูด: จักโตผู้หรือโตแม่เตะขึ้นตะหีเหลี่ยมแพบโลด

ป่องพูด: แก้วเฮ้ยมึงเอาเชือกมานำบ่

แก้วพูด : เอาหยังเชือก

ป่องพูด: กะเอามาข้องจับม้านั้นแหล่ว

แก้วพูด : ประสาม้าสือๆหาแต่เชือกแต่ปอสิหาเชือกหยังอยากจับหางจากขี่แตกจ้ากโลดเป็นหยัง

ป่องพูด: คันเก่งปานกะจักยากให้จักโตแน่ครูบา

แก้วพูด : มึงสิเอาโตใด๋กูสิทกให้มึงเบิ่ง ยอๆ หล่าเบิ่ง

แก้วพูด : มุย ฮะคางกะไตกูปิดโลด

ป่องพูด: เป็นจั่งใด๋แก้วจับหางทกขี้แตกบ่

แก้วพูด : มีแต่ขี้กูนั้นแหล่วแตก

ป่องพูด: โอยบักห่ามึงเอ๊ยกูว่าแม่นขี้ม้าแตกแท้ๆแม่นขี้คนตั้วแตก ห่ามึงเอ๊ยบ่มีเชือกเฮ็ดจั่งใด๋เอาหละแก้ว

แก้วพูด : จักแหล่วกูบ่เคยจับม้าจักเทือ

ป่องพูด: เอาจั่งซี้สะเฮ้ยบ่มีเชือก ย่องเข้าตะหลุมบอลกอดลุยเอาคนละโตโลด

แก้วพูด : จั่งซั้นมึงมาเอาโตนี้กูสิเอาโตนั้น

ป่องพูด: เอาโตนั้นหละมึงมันจั่งมีกล้วยกิน

แก้วพูด : เอาเปรียบกันโพดดอกเอาโตนี้กะเอาหนึ่งสองสาม *(ว่าแล้วก็เข้าจับม้าคนละตัว)*

ป่องพูด: เอาแมะแก้วเอาเฮ้ยเอาๆแมะแก้ว*(ว่าแล้วไอ้แก้วก็ปล่อยม้าหลุดไปก็เหลือตัวที่ไอ้ป่องจับแล้วก็เตะไอ้ป่องล้มลง)*

แก้วพูด : โคตรแม่มึงเอ๊ยไปออดหลอดเลย บักห่าป่องมันไปทางใด๋คือบ่มาจับม้าซ้อยกันมันไปไสวะ

ป่องพูด: โอย โอย น่อ น้อตายกูตาย

แก้วพูด : โอ้ย บักห่ามึงเอ๊ยจับม้าบ่ทันได้ยังมานอนโอ่หนังสือน้อยเล่นหมาเอ๊ย พุ้นเบิ่งเพิ้นว่าเพิ้นเสียงดี หือใด๋บุได้แต่ความเก่าน้อๆลุกทะแมะมึงมานอนตายอยู่หนี่

ป่องพูด: ลูกเมียกูจังใด๋น้อ โอยโจมแน่เฮ้ยโจมแน่

แก้วพูด : ฮ้วยบักห่ากูว่าแมนมันนอนเล่นแท้ๆแมนมันสิตายตั้วแมนมึงเป็นหยังเฮ้ย

ป่องพูด: ม้าเตะเฮ้ยม้าเตะโจมแน่เฮ้ย โจมแน่

แก้วพูด : โจมตี้ เฮ้ยฮ้วยบักห่ามันสิตายอีหลีตั้วนี้ โจมกะโจมลุกเฮ้ยลุก แมนมันเตะไสแน่มาเป็นตาตายมึงแท้ๆ

ป่องพูด: โอยกูกะว่ากูเก่งเรื่องม้าพอห่าเอาได้แก้วเฮากะเต้นปับเข้าไป สองขาถีบมาเฮากะหลบปับบ่เป็นหยัง เทือสองเฮาเต้นเข้าไปสองขาดีดขึ้นมาเฮายกศอกขึ้นรับปับได้การบ่เป็นหยังเฮ้ยเทือสามนี้ตี้สองขาหลังดีดค่องมายกศอกขึ้นไว้ มันบ่มาทางเก่าซั้นแหล่วไสไข่หำกูเปาะลงทางสันท๊วน บีปลัดท้องน้อยกูแล่นลงมาอยู่โป้ตีนบีปลัดโป้ตีนแล่นขึ้นมาใข่อยู่ดังพี้แมะเฮ้ย

แก้วพูด : มันกะแมนนั้นแหล่วม้าเตะไสกะสิไปรับแต่ของเก่า

ป่องพูด: มันไปทางใด๋หละแก้วม้ามันคือโพดแท้

แก้วพูด : หลุกจากมึงมาดึกกันกับกูพอดีเยียบตีนกูสู่บ่ไหวกูกะปล่อยแม่มันท่อนั้นตั้ว เปิดลงทุ่งอาดลาดเห็นแต่หีเหลี่ยมแพบไปพุ้นหมาเห่เป็นปุ้ม

ป้องพูด: หมาเด็กน้อยเลี้ยงควายโห่เป็นปุ้ม เอ้าจั่งซั้นมึงไปลัดกูสินำเอ็ง ไปแล้วแก้ว เห็นแล้วเฮ้ย เห็นม้าแล้ว

แก้วพูด : ลัดมาทางพี้เฮ้ยลักมาพี้

ป้องพูด: เอาเลยแก้วเอาเลยอย่าให้มันเซามีแฮงมันหย่ามโตมัน

(ตอนนี้ป้องและแก้วก็เข้าไปจับมาได้ป้องจับทางหางแก้วจับทางหัว)

ป้องพูด: หยุดมึงอย่ายึกประสาม้ามึงจับได้ไสแก้ว

แก้วพูด : มือหนึ่งกอดขาหน้าบ่าแบกคอเท้อเล้อ

ป้องพูด: โฮจั่งซั้นมึงอย่าวางเด้อมันสิย้ายโรงสีกูดี้

แก้วพูด : โตจับได้ไสเฮ้ยป้อง

ป้องพูด: มือหนึ่งกูต้าวเข้าท้องน้อยกอดขาหลังแน่นอิ้งติ้ง

แก้วพูด : กะหยอนมันบ่ติ้งคอกห่ามึงเอ๊ย

ป้องพูด: มือหนึ่งจักแม่นกูกำหยังบุเฮ้ยนี้เป็นสีแหลวๆ

แก้วพูด : บ่แม่นมึงกำนมม้าติป้อง

ป้องพูด: จักแม่นนมหือแม่นหยังนี้แมะแก้วดีๆ

แก้วพูด : ดีๆจั่งใด๋เดียวนิบักห่ามึง

ป้องพูด: ดีนั้นตั้วนี้แมะแก้วดูดมือเฮาหย้าวๆอยู่นี้เฮ้ย

แก้วพูด : ฮ้วยจั่งซั้นนมม้ากะสิย่อดีก่อนมคนติเฮ้ย

ป้องพูด: จักดีบ่ดีแหล่วดึงมือกูหย้าวๆอยู่นิ

แก้วพูด : ไสเบิ่งกะน่ากูกำนำเบิ่งกะน่าไสมือมึงอยู่นมใด๋

ป้องพูด: นี้แมะแก้วมือกูอยู่พี้แมะ

แก้วพูด : ไสอยู่ไสมือมึง โอยบักห่ามึงเอ๊ยกูว่าแม่นบายนมม้า คลำไปนมใด๋กะบ่พ้อ คลำไปคาลำไปพอมือคาหีม้าจู่คู่ เอาออกทะแมะป้อง บ้านเมืองเพิ้นสิมาเห็น กูบ่ให้จกข้าวนำดี้ เอาออก

ป้องพูด: อย่าปาก มึงอย่าปาก ดี้ดีเฮ้ย

แก้วพูด : เอ๊ยมึงดีๆอยู่ฮั่นกู เอ๊ยดี้เอ่อวบักป้องจกหีม้าเอ่อว

ป้องพูด: เอ๊ บักห่านี้แมะ ใหญ่แล้วมาซ่างปากเสียแท้

แก้วพูด : ปล่อยดี้กูปล่อยดี้ มึงงมจกอยู่ฮั่น

ป้องพูด: อย่ามึงอย่าเป็นบ้าเด้อแก้ว หยุดเนี้ย

แก้วพูด : หมอกะเร็วอยู่ตั้วหละเนาะ

ป้องพูด: ประสาม้าซากูสิขี่

แก้วพูด : คั้นบ่คาจกติเฮ้ย

ป้องพูด: มึงอย่าเว้ายาวปานนั้นหลีกทาง

แก้วพูด : หลีกทางไปไสเดียวนี้

ป้องพูด: กูสิขี่ม้าไปหั้น

แก้วพูด : มึงบ่ให้กูขี่นำซั้นติ

ป้องพูด: มึงสิขี่อยู่ซั้นติ

แก้วพูด : ขี่นั้นตั้วจับได้นำกัน ม้าแม่มึงติมึงจั่งแพง

ป้องพูด: เอ้าคั้นสิขี่กะมาขี่ บ่ขี่หนี่จากคี้

แก้วพูด : เว้าคือหมาแท้ บ่ขี่จั่งใด๋กูแฮงคร้านย่างอึ หยับไปอีจักหน่อยแน่เฮ้ย

ป้องพูด: หยับไปแม่ไสม้ามีท่อนี้ ไล่ไป

แก้วพูด : จั่งแม่นยาก ฮือ ฮือ ฮือ

ป้องพูด: มันบ่แม่นงัวแม่นควายมาไล่ ฮือๆ มันสิไปให้มึงติ

แก้วพูด : ไล่จั่งใด๋ซั้นกูบ่เคยไล่ม้า

ป้องพูด: ขึ้นขี่ม้ากะแส้ฟาดโลดซั้นตั้ว

แก้วพูด : นั่งอยู่เทิงหลังม้าสิได้แส่มาแต่ไส

ป้องพูด: บ่มีแส้บักฝ่ามึงบ่มีติ บ่มีแส้ฝ่ามือนั้นฟาดโลด

แก้วพูด : เอาเด้อเฮ้ย ฮือไป *(ตอนนี้ม้าก็กะโดดไอ้แก้วก็หงายหลังตกจากม้า)*

แก้วพูด : โคตรแม่มึงเอ๊ย กูตกหงายหลังก้นขี้ทั่งนั่งจอดกอดเลย บ่ไปนำแม่มันดอกเมือทางลัดพี้ดอกกู

ป้องพูด: หยุดๆ อย่าดิ้นมึงอย่าดิ้น ให้มึงดิ้นลงเด้อกูสิลงบายมึงแล้วซ้ำดี้ แก้วเฮ้ย แก้วบักลูกน้องเอารถออกมาเร็วๆ

แก้วพูด : ปีกๆ แตรรถดังดีเว้ย *(ตอนนี้ให้ไอ้แก้วเอาราชรถออกมา)*

ป้องพูด: โคตรแม่มึงเอ๊ย ออกมามึงกะบ่อึหืออะแฮมตายแม่มึงน้อ

แก้วพูด : เอามาใส่เอามาใส่อย่าเว้าลำไล

ป้องพูด: อย่าปาก มึงอย่าปาก ม้าวองกูขี้ค้านคุมหยุดๆ

แก้วพูด : บีบแกรถเบิ่งกะน่ามันดังดีบ่ปีกๆๆๆ

ป้องพูด: แม่นมันสิปีกสิปากหาพ่อหาแม่มึงหยัง กะยังว่าม้าวองม้าวองบักห่ามึง

แก้วพูด : เอามาใส่เฮ้ยเอามาใส่ เปิดแกลมเบิ่งกั่นนา เบกๆๆ แกลมดังดีอยู่ตั้วหละ

ป้องพูด: เอ๊ะ บักห่านี้เว้าบ่สู้จักภาษาคนเด้เนาะ บอกว่าย่าปากๆหยังเบกๆบากๆ อยู่นี้แมะ ค้วงแม่มันเข้าโลดเป็นหยัง

แก้วพูด : เออจั่งซั้นแน่แมะเฮ็ดก่อจ่อๆอยู่หั่น

ป่องพูด: คั้นมันบ่ปากมันแล้วแต่โดนแล้ว

แก้วพูด : หยุด เนี้ยร้อยเอ็ดๆสารคาม บรบือ บ้านไผ่ เมืองพล สารคาม กาฬสินธุ์ ขอนแก่น อุดร

ป่องพูด: โอยบักห่าเอ๊ย รถคันเดียวไปฮ้อยทีบฮ้อยแดน แม่นมึงสิไปไสแท้

แก้วพูด : คนโดยสารไปไสกะไปหั่นแหล่วรถหาเงินแมะ

ป่องพูด: ไปสารคามจักบาทละเฮ้ยค่ารถ

แก้วพูด : ไปสารคามไปกลับ ๕๐๐

ป่องพูด: ค่ารถโคตรแม่มึงหยังสิแพงแท้

แก้วพูด : น้ำมันแพงบักห่ามึงบ่ทันฮู้จักติ

ป่องพูด: รถม้ากะได้ใช้น้ำมัน *(ตอนนี้ก็เอาไมยราพออกมาไปตีไอ้แก้วที่บนรถ)*

ไมยราพพูด: เฮ้ยไอ้เสนาขึ้นมาเล่นบนรถเราทำไม พวกเอ็งจัดการเสร็จแล้วหรือ

ป่องพูด: ไปแมะแก้วไปเอาคนโดยสารเอ้าสารคามบรบือ บ้านไผ่ เมืองพลไปแต่เช้ากินข้าวบรบือ

ไมยราพพูด : นี้เสนาแก้วเอ็งขึ้นมาเล่นบนรถทำไม แกทำความสะอาดเสร็จหรือยัง

แก้วพูด : ผมขึ้นทำความสะอาดซือๆ บักป่องมันขี้หยอดไสผมเลยขึ้นเช็ดซั้นดอกครับ

ไมยราพพูด: ถ้าเช่นนั้นเราจะขึ้นรถกลับไปยังเมืองของพวกเอ็งเสียก่อน

แก้วพูด : จั่งซั้นกะเชิญเลยครับนาย

ไมยราพร้อง: บัดนั้น
ไมยราพมิรอช้า
จะขึ้นรถรัตนาด้วยทันใด
รถเอยราชรถนิลกงมาศมรกตงาม
ทรงงามสามยอดช้อยชด
ทรงยศขึ้นนั่งบัลลังก์ทอง
เทียมด้วยราชสีห์สองตัวชำนาญศึกโห่หึกสันทัดเผ่นพยอง
โลทันสันทัดในทำนอง
ขับคล่องรีบเร่งดังลมพัด
พร้อมทั้งเครื่องอภิรมชุมสาย
ธงชายสั่นสายปลายสะบัด
โยธาเสียดสีเหยียดหยัด

กวัดแกว่งอาวุธดั่งแสงไฟ
รีบเร่งม้ารถคชไกร
ออกจากพิชัยเสด็จจร

(ตอนนี้ไอ้ป่องกับไอ้แก้วพูดกันว่าดีใจจะได้กลับบ้านแล้วชวนกันลำหรือเต้ยอย่างสนุกสนาน)

รูปภาพตัวหนังประโมทัย

พระฤาษี

พระนารายณ์

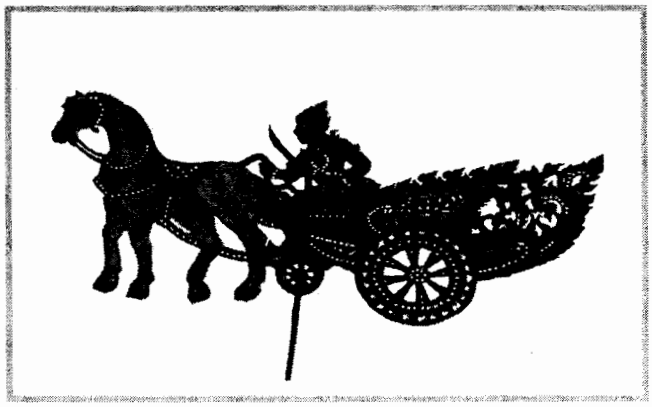
นางมณโฑ

อินทรชิต

ทศกันฐ์

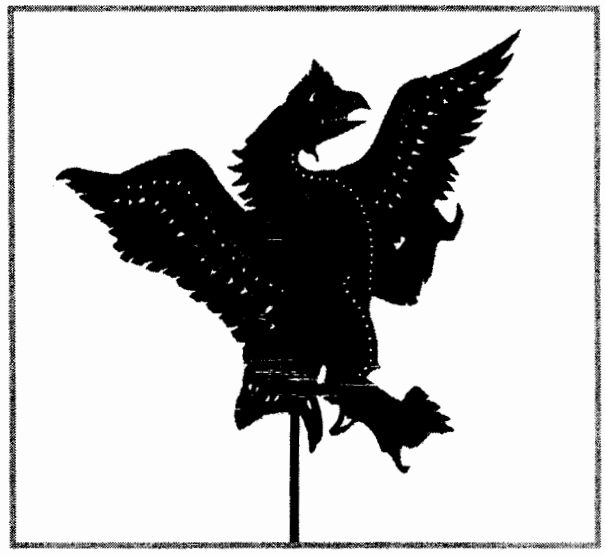
ไมยราพ

มัจ



ราชรถฝ่ายพระราม

พญาครุฑ

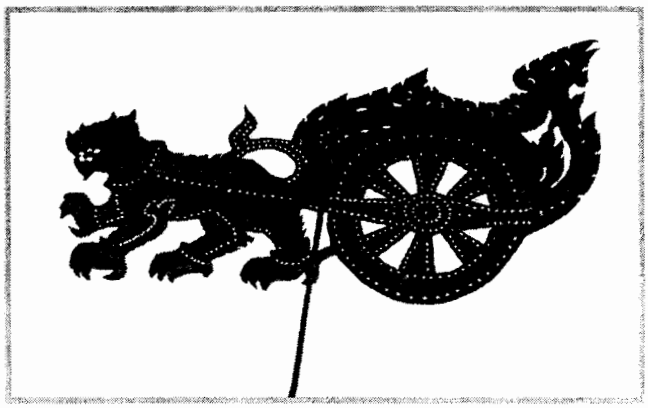


สดายุ

ปลัดตื้อ

บักป่อง

บักแก้ว



ราชรถฝ่ายยักษ์

บรรณานุกรม

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ของดีอีสาน. โรงพิมพ์กรมศาสนา,๒๕๒๐,๓๔๘ หน้า

ชุมเดช เดชภิมล. การศึกษาเรื่อง "หนังประโมทัย" ในจังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม ๒๕๓๑,๒๓๒ หน้า

ชวน เพชรแก้ว. บทอัศจรรย์ (บทสมห้อง) ของหนังตะลุง. นครศรีธรรมราช ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ๒๕๒๗,๑๕ หน้า

ปราณี วงษ์เทศ. "ศิลปะกับสังคม" ในพื้นบ้านพื้นเมือง. หน้า ๓-๑๒ โรงพิมพ์เจ้าพระยา ๒๕๒๕.

มนตรี ตราโมท. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์ ๒๕๒๓, ๕๘๐ หน้า

รัถพร ซังธาดา. หนังประโมทัย:หนังตะลุงภาคอีสาน. โรงพิมพ์ศักดิ์โสภาการพิมพ์ ๒๕๒๖,๖๕ หน้า

รานี ศักดิ์สิทธิ์วิวัฒนะ. นาฏศิลป์อินโดนีเซีย. บี.พี.บางกอกพริ้นติ้ง ม.ป.ป., ๑๑๒ หน้า

สำนักงานคณะการวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง ศูนย์จังหวัดต่างๆในภาคใต้ ๒๕๒๗,๑๗๒ หน้า

สุนันทา โสรัจจ์. โขน ละคร ฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง. โรงพิมพ์พิฆเณศ ๒๕๑๖,๒๐๖ หน้า

อเนก นาวิกมูล. "เกร็ดหนังเอี่ยมเสื้อ เมืองสงขลา" ศิลปวัฒนธรรม. ๓(๑๑):๖๓-๖๖ กันยายน ๒๕๒๕.

Miller,Terry E.and Jarernchai Chonpairot. "Shadow Puppet Theatre in Northeast," Journal of the Siam society. ๑:๒๕๓-๓๑๑. October,๑๕๗๕.

Smithies,Michael and Euayporn Kerdchuay. "Nang Talung the Shadow Theatre of Southern Thailand," Journal of the Siam society. ๖๐:๓๗๕-๓๘๐, January,๑๕๗๒.

เกี่ยวกับคณะผู้จัดทำ

ชุมเดช เดชภิมล

คุณวุฒิ

อักษรศาสตรบัณฑิต(ภาษาไทย)

ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา)

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ไทยคดีศึกษา)

ประสบการณ์ทางวิชาการ

- การศึกษาเรื่องหนังประโมทัยในจังหวัดร้อยเอ็ด
- ภาพสะท้อนชีวิตชาวอีสานจากหมอลำ

ฯลฯ

อาชีพ/สถานที่ทำงาน

อาจารย์ประจำ สาขาดุริยางคศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๑๕๐

นายสิทธิศักดิ์ จำปาแดง

คุณวุฒิ

การศึกษาบัณฑิต(สังคมศึกษา)

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ไทยคดีศึกษา)

ประสบการณ์ทางวิชาการ

- บทบาทสตรีอีสานกับการพัฒนาสังคม
- ศิลปกรรมในบุญผเวส
- บทบาทของหมอลำในการแก้ปัญหาสังคม

ฯลฯ

อาชีพ/สถานที่ทำงาน

นักวิจัย

สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐

โทรฯ ๐๔๓-๗๒๑๖๘๖

สมร พลีศักดิ์

คุณวุฒิ/เกียรติคุณ

ประถมศึกษา

ศิลปินดีเด่นจังหวัดร้อยเอ็ด

ฯลฯ

ประสบการณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น

- หัวหน้าคณะหนังประโมทัย คณะประกาศสามัคคี บ้านแต้
- พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมพื้นบ้าน

ฯลฯ

อาชีพ/สถานที่ทำงาน

ศิลปินอิสระ และ อาจารย์พิเศษ

สาขาดุริยางคศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๑๕๐

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายชุมเดช เดชภิมล
เกิด	๒๕ กันยายน พ.ศ. ๒๔๕๕
สถานที่เกิด	จังหวัดร้อยเอ็ด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๑๕๐ โทรฯ ๐๔๓-๗๕๔๓๘๔-๕, ๐๘๑ - ๘๗๓๔๐๑๗
ประวัติการศึกษา	อักษรศาสตรบัณฑิต(ภาษาไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร คุรุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) สถาบันราชภัฏมหาสารคาม ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ไทยคดีศึกษา) มหาวิทยาลัยศรนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

ชื่อ	นายสิทธิศักดิ์ จำปาแดง
เกิด	๑๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๑๕
สถานที่เกิด	๕๔ หมู่ ๑๔ ตำบลนาสีนวน อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	๑๑๖ หมู่ ๑๑ ตำบลท่าขอนยาง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	นักวิจัย
สถานที่ทำงาน	สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๐๐๐ โทรฯ ๐๔๓-๗๒๑๖๘๖
ประวัติการศึกษา	การศึกษาบัณฑิต(สังคมศึกษา) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ไทยคดีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ชื่อ	นายศราวุธ โชติจำรัส
เกิด	๒๙ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๒๔
สถานที่เกิด	จังหวัดกาฬสินธุ์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม ๔๔๑๕๐ โทรฯ ๐๔๓-๗๕๔๓๘๔-๕
ประวัติการศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กำลังศึกษาต่อในระดับปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม