# บทที่ 4

# การวิเคราะห์รำดีดไหนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน

การรำดีดไหถือเป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ในประเภทนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีการผสมผสานการรำพื้นบ้านอีสาน ลักษณะการดีดไห และความคิดสร้างสรรค์ในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าของนักแสดง เกิดเป็นลีลาการรำ ที่มีความหลากหลายกลายเป็นจุดดึงดูดความสนใจจากผู้ชม รวมไปถึงนักนาฏยประดิษฐ์หลายท่านที่ได้นำการรำดีดไหไปสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์อีกมากมาย ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาถึงองค์ประกอบของการรำดีดไห ดังนี้

## 4.1 วิเคราะห์องค์ประกอบการรำดีดไห

### 4.1.1 ผู้แสดง

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

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

---

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

ข้างต้นวิเคราะห์ประกอบกับข้อมูลพื้นฐานด้านผู้แสดงที่มีเปลี่ยนแปลงจากผู้ชายมาเป็นผู้หญิงดีดไห แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการรำที่แสดงถึงความอ่อนช้อย ของสรีระ ที่มีโดยธรรมชาติของผู้หญิง เกิดความสวยงามและประทับใจแก่ผู้ที่ได้ชม ต่อมามีปรากฏนางไหเป็นผู้ชายที่มีภาพลักษณ์เป็นหญิงดีดไหด้วย

สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ความสำคัญในเรื่องของเสียงที่เกิดจากการดีดไหจะหมดไป แต่นางไหยังคงปฏิบัติหน้าที่เช่นเดิม ทำให้ทราบว่าการใช้ผู้หญิง หรือนักแสดงที่มีภาพพจน์เป็นเพศหญิงเป็นนาฏยลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงรำดีดไห

ในด้านของนาฏยศิลป์ ผู้แสดงรำดีดไหถือเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ ที่ต้องสร้างงานจากท่าทางพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์พื้นบ้าน เพื่อให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับเพลงและองค์ประกอบอื่น พื้นฐานของการประดิษฐ์ท่ารำการดีดไห อาจต้องอาศัยความรู้ ในด้านศิลปะด้านการละคร และด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

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

---

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

การแสดง เช่น การจินตนาการของผู้แสดงที่นำความสุขลงมายังไห แล้วส่งให้ผู้ชม โดยการดีดไหผ่านทางเสียงของการบรรเลงวงโปงลาง

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

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

---

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

หลากหลายของการออกลวดลายเฉพาะตัวของผู้ฟ้อนเป็นลำดับ[4] การพื้นบ้านอีสานที่มีความเป็นเอกลักษณ์ในด้านของสรีระที่ปรากฏความแตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์ประเภทอื่น คือ การใช้สะโพก การเขย่งเท้า การเตะเท้า เป็นต้น ดังนั้นผู้แสดงรำดีดไหจำเป็นต้องศึกษาถึงลักษณะการรำในท่าพื้นฐานของนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานเพื่อจะได้ออกแบบการรำโดยอาศัยรูปแบบดั้งเดิมผสมผสานกับความคิดและประสบการณ์มีโอกาสสร้างความแปลกใหม่ และโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ดังที่รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุลได้เขียนไว้ในผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ไทยว่า เมื่อการสร้างสรรค์ควบคู่ไปกับการอนุรักษ์ ผลงานนาฏยศิลป์ชุดใหม่ก็ได้ถือกำเนิดมาพร้อมๆ กับการเคารพศิลปะการแสดงแห่งภูมิปัญญาของปรมาจารย์โบราณไว้ในขณะเดียวกันช่องว่างระหว่างการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทั้งแบบโบราณ และปัจจุบันสามารถประสานสัมพันธ์กันได้สนิท อันเป็นการร่วมกันรังสรรค์จรรโลงแนวทางการอนุรักษ์ และพัฒนาชุดการแสดงนาฏยศิลป์ให้เป็นศิลปะการแสดงประจำชาติที่ควรค่าการยกย่อง[5]

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

---

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

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

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

สันสูง กระทั่งสูญเสียแก่นแท้ของพื้นเมืองไป ผู้สร้างประเภทนี้จำเป็นต้องละเมียดต่อการสร้างความพอดีในการนำศิลปะแบบพื้นเมืองมาพัฒนา[6]

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

กล่าวได้ว่าปัจจุบันการพัฒนานาฏยศิลป์เป็นไปโดยการเพิ่มองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงมีระบบวิธีการสร้างสรรค์ตามรูปแบบของสังคมธุรกิจ การให้ความสำคัญต่อคุณค่าความงามของศิลปะดั้งเดิม อาจเป็นสิ่งที่ถูกมองข้ามมีผลทำให้เกิดวิกฤตต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยก็เป็นได้

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

4.1.1.1 ใช้ผู้หญิงแสดง จำนวน 1 คน

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

---

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

4.1.1.3 ผู้แสดงต้องมีความรู้พื้นฐานด้านการละครจึงจะเข้าใจถึงบทบาทการเป็นนักแสดงที่ทำหน้าที่เสมือนนักดนตรีซึ่งจำเป็นต่อการออกท่าทางในการดีดให้มีความสมจริงบนเวที

4.1.1.4 ผู้แสดงต้องมีความรู้พื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานทั้งด้านลักษณะเฉพาะที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของการรำในภาคอีสาน คือ การใช้มือ เท้า สะโพก และด้านนักนาฏยประดิษฐ์เพราะในการแสดงที่ไม่มีการกำหนดตายตัวในการออกแบบ การจัดลำดับท่าทางทำให้ผู้แสดงต้องอาศัยความรู้พื้นฐานในการแสดงที่ไม่ซ้ำของการรำดีดไห

4.1.1.5 ผู้แสดงต้องสามารถยิ้มได้อย่างร่าเริงแจ่มใสในระยะเวลาที่วงโปงลางทำการแสดงส่วนใหญ่ใช้เวลาประมาณ 2 ชั่วโมง

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

**4.1.2 การแต่งกาย**

จากการศึกษาพบว่าการแต่งกายของนางไหแบ่งออกเป็นสามส่วนคือ เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า การแต่งทรงผม และ ใส่เครื่องประดับ ผู้วิจัยได้ศึกษาตามลำดับดังนี้

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

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

4.1.2.2 ผู้แสดงสามารถแต่งหน้าในรูปแบบที่เป็นธรรมชาติคือ รองพื้น ทาแป้ง เขียนคิ้ว เขียนตา ปัดแก้ม ทาปากได้ตามความต้องการ หรือแต่งหน้าแบบการแสดงละครรำก็ได้

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

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

จากลักษณะเด่นในการแต่งกายของนางไหทำให้นางไหได้รับอีกหนึ่งบทบาทโดยได้ถูกนำใช้ในการแสดงรำดึงครกดึงสาก ซึ่งอาจใช้นางไหแสดงเป็นตัวหลักหรือตัวเอกที่มีองค์ประกอบ

---

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

ทางด้านเครื่องแต่งกายที่แตกต่างจากนักแสดงคนอื่น เพื่อให้เกิดความเด่นชัดยิ่งขึ้น(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 38หน้า 86)

**4.1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง**

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

พัฒนาทางด้านดนตรีในขณะนั้น มีอิทธิพลต่อการออกท่าทางของนางไหที่ยังคงทำหน้าที่เป็นนักดีดไหทั้งในแบบมีเสียงและไม่มีเสียง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเพลงที่เป็นองค์ประกอบในการแสดงที่มีความสำคัญต่อนางไหเพื่อที่จะได้เข้าใจเพลงส่งผลต่อการออกลีลาได้อย่างสวยงาม

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

---

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

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

ดังนั้นเมื่อนางไหเข้าใจในจังหวะ อารมณ์ และโครงสร้างเพลงจึงจะทำให้สามารถออกท่าทาง เคลื่อนไหวสรีระ ให้เข้ากับจังหวะเพลงในขณะที่บรรเลงวงโปงลางก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนกับนางไหเป็นนักดนตรีคนหนึ่งในวงโปงลางนั่นเอง อีกหนึ่งประเด็นในเรื่องเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับนางไหคือ การให้ความสำคัญต่อการรำของนางไหที่มีปรากฏในปัจจุบันคือ การดีดไหในเพลงเปิดวง ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์พิณวลี อังศุพันธุ์ เกี่ยวกับเพลงโชว์วงทำให้ทราบข้อมูลดังนี้

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

---

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

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

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

กรอบแนวคิดข้างต้นนี้แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อสุนทรียภาพในการแสดงที่แท้จริงถ้านางไหสามารถดีดไหแบบมีเสียงจริงได้อรรถรสย่อมเกิดขึ้นทั้งผู้แสดง ผู้ชม ที่จะได้รับรสทางหูและรสทางตาไปพร้อมกัน และแนวคิดในการทดลองประยุกต์ดัดแปลงไหซองในทางดนตรีก็ถือได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ที่จะกลับไปอนุรักษ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่อาจเรียกได้ว่าสูญหายไปจากวงโปงลางที่นิยมนำไปแสดงในปัจจุบัน ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลประเด็นนี้ไปตอบสมมติฐานเรื่องถ้ามีผู้ศึกษาถึงข้อมูลความเป็นมา พัฒนาการ และนาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห อาจเกิดการสร้างสรรค์การรำดีดไหที่กลับไปใช้เสียงของไหซึ่งอยู่ในรูปแบบของการอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้านได้

### 4.1.4 ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง

การรำดีดไหเสมือนกับเป็นนักดนตรีคนหนึ่งในวงโปงลางจึงต้องดีดไปตลอดการแสดง ถ้ารู้สึกเหนื่อยล้าก็อาจลงมาพักได้เมื่อโอกาสเหมาะสม หรือในเวลาที่ต้องทำหน้าที่เป็นนักร้อง และพิธีกร ก็ต้องหยุดการรำดีดไหไว้ การแสดงของวงโปงลางส่วนในใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมงที่นิยมใช้ในปัจจุบัน ซึ่งในการบรรเลงลายและชุดการแสดงขึ้นอยู่กับการออกแบบการแสดงในแต่ละครั้ง

ตัวอย่างกำหนดการแสดงของวงโปงลางมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมาในรูปแบบของการแสดงวงโปงลางใช้เวลาทั้งหมด 45 นาที แบ่งเป็น 4 ช่วง ช่วงละ 45 นาที

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

**ช่วงที่ 1** การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา 15 นาที นางไหทำการแสดง 10 นาที

รายการแสดง : บรรเลงลายแม่ฮ่างกล่อมลูก บรรเลงลายเข็ญฝ้าย บรรเลงลายโชว์วง การแสดงรำบายศรีสู่ขวัญ การแสดง เซิ้งตังหวาย

**ช่วงที่ 2** การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา 15 นาที นางไหทำการแสดง 10 นาที

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

**ช่วงที่ 3** การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา 15 นาที นางไหทำการแสดง 10 นาที

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

**ช่วงที่ 4** การแสดงของวงโปงลางใช้เวลา นางไหทำการแสดง 15 นาที

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

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

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

ในประเด็นนี้แสดงให้เห็นโครงสร้างในการแสดงรำดีดไหที่มีความแตกต่างจากการรำในนาฏยศิลป์ไทยชุดอื่น คือ การรำดีดไหของนางไหในวงโปงลาง มีบทบาทหน้าที่เป็นเสมือนกับนักดนตรีคนหนึ่งในวงโปงลางจึงต้องแสดงในทุกช่วงของการบรรเลง ถ้าลองเปรียบเทียบกับการแสดงชุดอื่นในนาฏยศิลป์ไทยที่มีการแสดงที่นำเครื่องดนตรีมาใช้การแสดง เช่น ระบำฉิ่ง ซึ่งเกิดจากการเล่นดนตรีเช่นกัน แต่โครงสร้างการแสดงมีการจัดลำดับท่าตายตัว และเป็นการแสดงเอกเทศที่แยกตัวออกจากวงดนตรีไทย

ในมุมมองของผู้ชมที่คิดว่านางไหเป็นนักแสดงเสมือนกับเป็นนักดนตรี ที่ต้องดีดไหไปตลอดการแสดงแม้จะเป็นช่วงการแสดงรำต่างๆ นางไหก็ต้องทางหน้าที่ดีดไห ในจุดนี้บางครั้งนางไห อาจกลายเป็นส่วนเกินของการแสดงวงโปงลางได้ ดังนั้นการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างนางไหกับ การแสดงอื่นในวงยังเป็นประเด็นที่น่าพิจารณาในการออกแบบบทบาทให้กับนางไหต่อไป

**4.1.5 โอกาสที่แสดง**

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

**4.1.6 อุปกรณ์**

ไหถือเป็นตัวกำหนดรูปแบบในการแสดงของนางไหแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง กับไหเกิดเป็นท่าทางในลักษณะต่างๆ ซึ่งกลายเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไหได้อย่างชัดเจน

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

---

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

ตามลำดับ โดยใช้ลายเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงในการฝึกเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ ลายโปงลาง

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

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

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

จากตัวอย่างวิธีการดีดไหข้างต้นสามารถปรับเปลี่ยนการตั้งเสียง การวางตำแหน่งของไหตามความถนัดของผู้ดีดแต่ละคนได้ในการตั้งเสียงมีทั้งวิธีการขึงหนังยาง และการใช้น้ำถ่วงในไหจนเกิดเป็นเสียงทุ้มต่ำ หรือ แหลมสูงมีการเทียบเสียงจากการตีโปงลางและจากการศึกษาลักษณะท่าทางวิธีการดีดไหนี้ผู้วิจัยได้นำไปเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ประกอบกับการรำดีดไหของนิตยา รังเสนา เพื่อให้ได้ทราบถึงความแตกต่างระหว่างท่าทางการดีดไหแบบมีเสียงและการดีดไหแบบไม่มีเสียง

ไหซองที่ปรากฏในรำดีดไหในปัจจุบันไม่ได้กำหนดขนาดรูปทรงที่แน่นอน จากการศึกษาพบว่าไหหนึ่งซองบางครั้งก็มีขนาดเท่ากันทั้งสี่ใบ หรือไล่ขนาดกันจากใหญ่ไปหาเล็กลดหลั่นกันประมาณ หนึ่งนิ้วสามารถออกแบบได้ตามความต้องการ ผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลของไหที่นำมาเป็นกรณีศึกษา ดังนี้

**ไห** ขนาดของไหที่นำมาดีดเมื่อมองจากรูปทรงแต่ละใบ มีความแตกต่างกัน เรียงลำดับจากใหญ่ไปหาเล็ก ได้ดังนี้

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

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

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

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

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

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

| | | |
|---|---|---|
| ความกว้าง | 12 | นิ้ว |
| ความยาว | 48 | นิ้ว |
| ความสูง | 30 | นิ้ว |

ซองไห มีไว้เพื่อป้องกันไม่ให้ไหหล่นแตก ส่วนความลึกของช่องที่จะนำไหแต่ละลูกมาวางไว้นั้น มีขนาดความลึก เท่ากับครึ่งหนึ่งของไหที่จะนำมาบรรจุ ความกว้างของช่อง ให้วัดจากส่วนที่กว้างที่สุดของไห วัดลงไปด้านล่างบริเวณฐานของไห

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

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

นี้ เรียกว่า ขาตั้งไหซอง เมื่อประกอบขาตั้งได้แล้ว จึงนำไหมาใส่ในซองแต่ละซอง ตามขนาดที่ได้จัดทำขึ้น

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

ในการขนย้ายอุปกรณ์ในการรำดีดไหในปัจจุบันมักแยกไหกับซองไหที่เป็นเหล็กออกจากกัน เมื่อถึงบริเวณทำการแสดงก็นำขาตั้งประกอบ แล้วนำไหใส่ลงตามขนาดของซอง ในการตั้งไหเพื่อทำการแสดงควรกำหนดสถานที่ในการตั้งให้ชัดเจน เพราะน้ำหนักของไหซองมากไม่สามารถยกไหคนเดียว ทำให้การเคลื่อนย้ายลำบาก ปัจจุบันมีผู้ประดิษฐ์ขาตั้งไหแบบมีล้อเลื่อนเพื่อง่ายต่อการเคลื่อนย้ายในระยะใกล้

การตกแต่งขาตั้งไหซอง ใช้วิธีการพ่นสี ประดับด้วยดอกไม้สด หรือนำผ้าแพรวามาพัน ให้เป็นลักษณะคล้ายดอกไม้ ผู้วิจัยขอนำเสนอการนำผ้าแพรวาสีม่วงมาเป็นกรณีศึกษา ดังนี้

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

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

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

**ตำแหน่งในการจัดวางไหซอง** จากการศึกษาพบว่ามีการจัดวางไหซองในหลายรูปแบบ เช่น การจัดให้อยู่ติดกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวงในลักษณะนี้เกิดจากเมื่อครั้งที่ยังใช้เสียงของไหจริง และในรูปแบบของการจัดแยกออกมาอยู่ด้านหน้าเวทีและอาจเพิ่มจำนวนของไหซองวางไว้ด้านหน้าซ้ายและขวาของเวที หรือถ้าเป็นเวทีที่มี 2 ระดับก็นิยมจัดให้อยู่ด้านหน้าติดกับผู้ชม และจากตำแหน่งที่เป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อการออกท่าทางของนางไหในการแสดงยังมีวิธีการดีดไหที่นางไหต้องใช้เป็นแนวทางในการออกแบบท่าทางซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากวิธีการดีดไหที่ใช้เสียงจริงจากการสังเกตการณ์การดีดไหของพิณวลี อังศุพันธุ์ ซึ่งได้ยกตัวอย่างการดีดไหในลายโปงลางซึ่งเป็นลายที่นิยมใช้ฝึกหัดสำหรับผู้เริ่มฝึกเครื่องดนตรีในวงโปงลางซึ่งมีวิธีการดีดไหในแบบ ไห2ใบ ไห 4ใบ ไห5ใบ

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

จากการศึกษาถึงวิธีการดีดไหแบบมีเสียงจริง และข้อจำกัดจากการวางตำแหน่งของไหเป็นปัจจัยพื้นฐานที่ทำให้นางไหออกท่าทางได้หลากหลายในการแสดง

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

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

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

ดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบสื่อที่เป็นวัตถุที่มิเพียงแต่เป็นข้าวของเครื่องใช้ยังนำมาเป็นสื่อในด้านของความบันเทิง มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัวแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชนชาวอีสาน จากผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์ในประเด็นของไห เครื่องมือใช้สอยในครัวเรือนที่ได้นำมาประยุกต์เป็นเครื่องดนตรีและกลายมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงรำดีดไห ที่สะท้อนวิถีชีวิตของสังคมชนบทในภาคอีสาน ทำให้เกิดการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดอรรถรสมีอารมณ์คล้อยตาม

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

**4.2 การวิเคราะห์ลักษณะท่าทางการรำดีดไห และการใช้พื้นที่เวที**

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

---

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

### 4.2.1 ช่วงแรก การรำดีดไหแบบมีเสียง

การรำดีดไหแบบมีเสียงเกิดขึ้นจากแนวคิดในการให้ผู้หญิงดีดไหแทนผู้ชายเพราะเหตุผลเพื่อที่จะใช้ลักษณะความสวยงามของผู้หญิงสร้างความแตกต่างระหว่างการแสดงวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในรูปแบบของการเป็นนักดนตรีในวงโปงลาง ดังนี้

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

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

เมื่อพิณเบสสามารถนำมาใช้ในวงโปงลางได้อย่างสมบูรณ์เสียงของไหจึงหมดความสำคัญลงนางไหจึงสามารถออกท่าทางได้มากกว่าเดิม เพราะมิต้องคำนึงถึงเสียงที่ต้องดีด และไม่มีลำดับขั้นตอนในการออกท่าทาง เกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงการแสดงของรำดีดไหที่เรียกได้ว่าเป็นต้นแบบการรำดีดไหที่ผู้สร้างสรรค์งานนิยมนำลักษณะของการแสดงไปประยุกต์ดัดแปลง จนเกิดเป็นการรำดีดไหที่หลากหลายที่ปรากฏในปัจจุบัน

### 4.2.2 ช่วงที่ 2 การรำดีดไหแบบไม่มีเสียง (ต้นแบบการรำดีดไห)

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

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

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

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

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

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

**การรำดีดไหที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน**

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

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

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

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

**การใช้มือ** มีการใช้นิ้วกลางแทนนิ้วชี้ในระหว่างการทำท่าดึงเส้นยาง การดีดไหด้วยมือข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนมือที่ว่างใช้วิธีการจีบม้วนสะบัดมือ อยู่ในระดับแง่ศีรษะ และมีการโยน และรับไหในขณะที่ดีด มีการซ้ำมือในระหว่างที่ดีด(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 75, หน้า 107)

**การใช้เท้า** มีลักษณะ ของการจัดรูปแบบเท้าโดยการไขว้เท้าสลับกันขวา - ซ้าย เรียงลำดับและมีความสัมพันธ์กับสะโพกและศีรษะ ใช้ลักษณะของการย้ายสะโพกไปทั้งซ้ายและขวาลักษณะของการจิกปลายเท้า(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 76-78,หน้า 107-108)

**การใช้ลำตัว** มีการแอ่นหลัง การเอียงลำตัวไปด้านข้าง และการบิดลำตัวเช่นเดียวกับการใช้ลำตัวของนิตยา รังเสนา

**การใช้ท่ารำนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน** มีการนำท่ารำยกตัวอย่างในเพลงแหย่ไข่มดแดง ที่สะบัดจีบ และวงต่อเนื่องจากลักษณะแคบไปกว้างซึ่งการใส่ท่ารำยังใช้ปลายนิ้วคงความสัมพันธ์กับไหในช่วงท้ายของการสะบัดจีบ(ดูภาคผนวก ข ภาพประกอบที่ 79-80,หน้า 109)

**การใช้พื้นที่เวที** สามารถรำเคลื่อนที่ไปที่ใดก็ได้ให้ความสัมพันธ์ระหว่างนางไหกับไหมีอย่างต่อเนื่องในการแสดง ที่มีปรากฏคือการเดินขึ้นลงและวนรอบไห สามารถรำเข้ากับนายเกราะหมอแคน ที่มาเกี้ยวหรือมาโค้งให้ออกไปรำคู่กัน เช่นเดียวกับการรำดีดไหต้นแบบ

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

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

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

ช่วงท้ายของการบรรเลง นาทีสุดท้าย มีลักษณะของการดีดที่เร็วขึ้น หรือช้าลงตามจังหวะ การออกท่าการรำ พบน้อยมาก เพราะนางไหต้องเตรียมคิดท่าจบจึงอาจใช้วิธีดีดเพื่อความสัมพันธ์ในการใช้ท่าทางในตอนจบจะได้เป็นไปอย่างราบรื่น

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ด้านหลังการดีดไหโดยหันไปด้านข้างซ้าย-ขวา การหมุนรอบตัว รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด “สราญใจไหสวรรค์” การแสดงโดยภาพรวมหันมาทางทิศหน้า ทิศหลัง และทิศข้าง

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

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการขององค์ประกอบด้านลักษณะการรำ และการใช้พื้นที่ในการแสดงของการรำดีดไห ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสานและนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่มีการขยายตัวของท่ารำจากการรำดีดไหต้นแบบลำดับต่อไปขอนำเสนอข้อมูลองค์ประกอบด้าน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เพลง อุปกรณ์ ลักษณะโครงสร้างการแสดง และเวลาในการแสดง ดังนี้

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

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

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

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

สวรรค์" รำประกอบการบรรเลงวงโปงลาง และการบรรเลงด้วยวงดนตรีสากลด้วยเครื่องดนตรีแทรมเป็ดกับทรอมโบน

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

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

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

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

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

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

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

ในบทนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลและนำมาวิเคราะห์เพื่อได้ทราบข้อมูลตามที่ตั้งวัตถุประสงค์ในการวิจัย ลำดับต่อไปใคร่ขอสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะในบทที่ 5