นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

วิทยานิพนธ์

ของ

สุธิวัฒน์ แจ่มใส

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

วิทยานิพนธ์

ของ

สุธิวัฒน์ แจ่มใส

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

The essence of the Northern danc by Chaweewan Phantu National Artist

Sutiwat Jaemsai

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine Arts (Performing Arts)

May 2022

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายสุธิวัฒน์ แจ่มใส แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รศ. ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. วุฒิพงษ์ โรจน์เขษมศรี)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ
ผู้วิจัย สุธิวัฒน์ แจ่มใส
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2565

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีความมุ่งหมาย 1) เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ 2) เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ โดยการศึกษาเอกสารงานวิจัย และข้อมูลภาคสนาม โดยการสำรวจ สังเกต และสัมภาษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ บุคคลทั่วไป แล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า นาฏยลักษณ์การฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เกิดจากภูมิปัญญาที่สั่งสมมาจากศิลปินหมอลำชั้นครูของภาคอีสาน ไม่ดัดแปลง ปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยคงรักษาขนบการลำ การฟ้อนที่เป็นแบบดั้งเดิมของท้องถิ่น นาฏยลักษณ์ดังกล่าวเป็นการสร้างอัตลักษณ์การฟ้อนอีสานที่มีรากฐานมาจากโครงสร้างท่าฟ้อนของหมอลำ และท่าทางพื้นฐานของคนอีสานที่แสดงออกในวิถีชีวิต ประเพณี และการละเล่นในชีวิตประจำวันมาผสมผสานกัน การฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ท่าฟ้อนมีความเรียบร้อยนุ่มนวล แต่เคลื่อนไหวด้วยพลังที่แฝงไว้ภายในเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงกุลสตรีอีสานได้อย่างเด่นชัด เป็นผู้มีลีลาท่าทางการฟ้อนอีสานที่เรียกว่า “ฟ้อนแบบนางเอก” ท่าฟ้อนแสดงให้เห็นถึงความชำนาญซึ่งเรียกได้ว่ามีทักษะสูงในการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมีการจัดวางท่าทางให้มีความสัมพันธ์และสมดุลกันอย่างลงตัว นอกจากนี้คำนิยามของการฟ้อนอีสาน คือ “ก้มต่ำ” จะใช้ในการแสดงประเภทลำเซิ้ง หรือฟ้อนเซิ้ง การก้มของลำตัวให้บริเวณส่วนโค้งของหลังจากจุดตั้งต้นให้อยู่ในระดับ 60-80 องศา ส่วน “รำกว้าง” จะใช้ในลักษณะลีลาท่าทางของการฟ้อน ระดับของมือจากจุดตั้งต้นโดยประมาณ 50 องศา จากนั้นใช้ส่วนของแขนเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจากจุดตั้งต้นถึงระดับไหล่ประมาณ 90 องศาและขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะประมาณ 180 องศา “ไม่หวงตัว” คือ การใช้พลังในการเคลื่อนไหวสรีระ

ร่างกายส่วนต่าง ๆ อย่างเต็มตัว หรือเรียกว่า “รำให้สุดตัว”จะใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 ประเภท คือ การเซิ้งและฟ้อน ยังนับได้ว่าคำนิยามนี้เป็นหัวใจสำคัญของการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน

สรุปได้ว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ คือ แบบอย่างนาฏยลักษณ์พื้นฐานของการฟ้อน ที่จะทำให้วัฒนธรรมการฟ้อนอีสานมีความงามตามแบบเฉพาะของท้องถิ่น สามารถแสดงความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจน

คำสำคัญ : นาฏยลักษณ์, ฟ้อนอีสาน, ศิลปินแห่งชาติ

TITLE The essence of the Northern danc by Chaweewan Phantu National Artist

AUTHOR Sutiwat Jaemsai

ADVISORS Associate Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.

DEGREE Master of Fine Arts **MAJOR** Performing Arts

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2022

ABSTRACT

Research on the identity dance of Thai Northern Dance by Chaweewan Phanthu, a national artist. This is qualitative research, and its objectives were 1) to study the development in the performing arts of Chaweewan Phanthu, the national artist and 2) to study the identity dance of Thai Northern Dance by Chaweewan Phanthu. The source that is studied is research papers and field data through surveys, observations, and interview. The tools used for data collection were the observation form and the interview form. The sample group included a group of knowledgeable people, a group of practitioners, and general people. Then present the results of data analysis by the descriptive analysis method.

The results showed that outstanding dance performance by Mo Lam Chaweewan Phanthu, a national artist was created from the wisdom accumulated from the master Mo Lam artists of the Northeastern region and did not modify according to the era, maintain the traditions of the traditional folk dance. That dance is the creation of the identity of Thai Northern dance based on the structure of Mo Lam's dance posture and the basic gestures of the people of Thai Northern that express their way of life, traditions, and daily play. Mo Lam Chaweewan Phanthu's dance is neat and soft but moves with the power hidden within. It is a symbol that represents the women of Thai Northern who have a style of Thai Northern dancing called "Dance like a heroine". The dancing posture shows skill which is known as high skill in body movement in different parts of the body and arranged to have a perfect relationship

and balance. In addition, the definition of the Thai Northern Dance is "bow down" which is used in performances such as Lum Sing or Seng dance. The bending of the body back's an arc to the starting point at the level of 60-80 degrees, the "wide dance" is used in the style of the dance. Level the hand from the starting point about 50 degrees, then use the arm part to move rhythmically from the starting point to the shoulder at about 90 degrees and up about 180 degrees above the head level. Full body parts, known as "dance to the fullest", will be used to support both types of performances, Seng and Forn. It can also be considered that this definition is the heart of the Thai Northern Dance.

It can be concluded that "bow low, wide dance, do not hold yourself back" by Chaweewan Phanthu, a national artist is a model of the basic identity of the dance. It makes Thai Northern Dance culture with the beauty of the local style and the ability to express one's identity clearly

Keyword : The essence, Thai Northern Dance, The National Artist

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างดียิ่ง

จากรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์

ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้เปิดโลกทัศน์และมุมมองอันกว้างไกลทางการศึกษาส่องนำแสงสว่างอันอบอุ่นในชีวิต เป็นพลังปัญญาชี้แนะแนวทางเพื่อให้ผู้วิจัยตกผลึกและต่อยอดองค์ความรู้ในงานวิจัยตลอดมา รองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา กรรมการบัณฑิตศึกษา ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะแนวทางให้ความรู้ในการรวบรวมข้อมูล และความช่วยเหลือแก้ไขข้อบกพร่องในการจัดทำวิจัยและคอยกระตุ้นเตือนวินัยในการทำงานให้เป็นไปตามแผนเวลาที่วางไว้

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วุฒิพงษ์ โรจนเขษมศรี กรรมการบัณฑิตศึกษา ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะแนวทางชี้นำกรอบแนวคิดให้มีระเบียบมากขึ้นและนำพาก้าวสู่ความสำเร็จในครั้งนี้ ผู้วิจัยขอน้อมกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

กราบขอบพระคุณหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปรมาจารย์ผู้เป็นสำเนียงแห่งแผ่นดินอีสานและเป็นที่เคารพยิ่งของผู้วิจัย ที่คอยอบรมสั่งสอน

และเป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานที่เป็นมรดกอันทรงคุณค่าให้แก่ผู้วิจัย

เป็นแบบอย่างและแรงบันดาลใจที่สำคัญในการทำงาน ให้ผู้วิจัยมีทุนทางปัญญาสามารถนำมาพัฒนาศักยภาพของตนเองในระดับปริญญามหาบัณฑิต

กราบขอบพระคุณคุณยายเปลี่ยน ชำนาญ ยายที่เลี้ยงดูตลอดจนให้การอบรมสั่งสอน ปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรมในการทำความดีให้แก่ผู้วิจัย และคุณพ่อสุทัศน์ แจ่มใส คุณแม่แสงเดือน แจ่มใส บิดาและมารดาผู้ให้กำเนิด เป็นผู้ให้กำลังใจ กำลังทรัพย์ และสนับสนุนส่งเสริมให้ได้ทำในสิ่งที่รัก

และเป็นร่มโพธิ์ทองในชีวิตของผู้วิจัยในทุกก้าวย่างของชีวิต

ขอกราบขอบพระคุณหมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ที่เมตตาถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่ข้าพเจ้า นายจีรพล เพชรสม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร นายชุมเดช เดชภิมล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนูศักดิ์ เรืองเดช ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ และ ดร.นฤบดินทร์

สาลีพันธุ์ ที่เสียสละเวลาอันมีค่าให้ความรู้ความร่วมมือตลอดจนข้อมูลที่เป็นประโยชน์ ต่อการวิจัยทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณ ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข คุณครูพร ยงดี ครูผู้สั่งสอนในก้าวแรกที่เข้ามาศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ให้คำแนะนำในการวิจัยทั้งยังมอบความรัก ความเมตตาและความอบอุ่นให้แก่ผู้วิจัยตลอดมา

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล ดร.ธัญญลักษณ์ มูลสุวรรณ คุณครูฐปนี ภูมิพันธุ์ คุณครูดวงใจ โพธิพร อาจารย์ นุจรินทร์ พลแสน นายศุภกร ฉลองภาค และ

นางสาวสุภาลักษณ์ วิปราชญ์ ผู้คอยช่วยเหลือและมอบความรักความห่วงใย ชี้แนะแนวทางตลอดจนนำพาก้าวข้ามปัญหาและแก้ไขข้อบกพร่องในการจัดทำวิจัยในครั้งนี้

ความดีงามหรือประโยชน์ทางด้านวิชาการอันจะพึงมีในการศึกษาศิลปวัฒนธรรมด้านการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน พัฒนาการด้านศิลปะการแสดงที่เป็นนาฏยลักษณ์เฉพาะของศิลปินแห่งชาติผู้เป็นปราชญ์และภูมิปัญญาของแผ่นดินอีสาน จากงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอน้อมกราบบูชาคุณ บิดามารดาและผู้มีพระคุณที่ให้ชีวิตและความดีงามแก่ผู้วิจัย กราบบูชาปรมาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแห่งนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงทุกท่านที่สั่งสอน หล่อหลอมให้ผู้วิจัยงดงามในศาสตร์และศิลป์อันทรงคุณค่าอันเป็นการสั่งสม สืบสาน และต่อยอดสร้างสรรค์ศิลปะและวัฒนธรรมอันดีงามให้กับแผ่นดินและประเทศชาติ

สุธิวัฒน์ แจ่มใส

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ญ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 8

คำถามการวิจัย 8

ความสำคัญของการวิจัย 9

นิยามศัพท์เฉพาะ 9

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 11

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีและการละเล่นของชาวอีสาน 12

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน 20

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ 54

5. แนวคิดและทฤษฎี 72

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 93

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย 103

ขอบเขตการวิจัย 103

วิธีการดำเนินงานวิจัย 106

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล....110
ตอนที่ 1 พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ....110
ตอนที่ 2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ....216
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ....264
สรุปผล....264
อภิปรายผล....271
ข้อเสนอแนะ....277
บรรณานุกรม....278
ภาคผนวก....283
ภาคผนวก ก. รายนามผู้ให้สัมภาษณ์....284
ภาคผนวก ข เครื่องมือในการวิจัย....287
ภาคผนวก ค ภาพประกอบ....302
ประวัติผู้เขียน....323

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต 164

ตาราง 2 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสถานที่สำคัญ 166

ตาราง 3 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม 167

ตาราง 4 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม 168

ตาราง 5 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม 168

ตาราง 6 ชื่อกลอนลำเบ็ดเตล็ด 169

ตาราง 7 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่าโยกหรือท่าเตรียม 226

ตาราง 8 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ 227

ตาราง 9 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่ารำส่าย (ท่าผู้ชาย) 228

ตาราง 10 การเปรียบเทียบท่ารำกว้าง กับท่าบินหรือท่านกกระบาบินเลียบหาด 229

ตาราง 11 การเปรียบเทียบท่ารำกว้าง กับท่ารำส่าย (ท่าผู้หญิง) 230

ตาราง 12 การเปรียบเทียบท่ารำกว้าง กับท่าถวายพระยาแถน 231

ตาราง 13 การเปรียบเทียบท่าไม่หวงตัว กับท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น 232

ตาราง 14 การเปรียบเทียบท่าไม่หวงตัว กับท่ารำเพลิน 233

ตาราง 15 สรุปการเปรียบเทียบท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูกับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน 233

ตาราง 16 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่าเชิ้บเชิ้บ และท่ามะม๊วด 237

ตาราง 17 การเปรียบเทียบท่ารำกว้างกับท่าซารายัง ท่ากัญจัญเจก และอันซองเสนงนบ 239

ตาราง 18 การเปรียบเทียบท่าไม่หวงตัว กับลักษณะโครงสร้างท่ารำเรือมกันตรึม 241

ตาราง 19 สรุปการเปรียบเทียบท่ารำเรือมกันตรึม กับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน 242

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 10

ภาพประกอบ 2 เข็มศิลปินแห่งชาติ 57

ภาพประกอบ 3 หมอลำทองมาก จันทะลือ 60

ภาพประกอบ 4 หมอลำเคน ดาเหลา 61

ภาพประกอบ 5 นายเปลื้อง ฉายรัศมี 62

ภาพประกอบ 6 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ 63

ภาพประกอบ 7 ผู้ให้กำเนิดราชินีหมอลำคนแรกของภาคอีสาน นายชาลี-นางแก้ว ดำเนิน 63

ภาพประกอบ 8 นางฉวี ดำเนิน (หมอลำฉวีวรรณ พันธุ) 64

ภาพประกอบ 9 คู่ชีวิตของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ 65

ภาพประกอบ 10 ภาพครอบครัวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุเมื่อครั้งในอดีต 66

ภาพประกอบ 11 หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย 67

ภาพประกอบ 12 หมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม 68

ภาพประกอบ 13 นางนิตยา รากแก่น 69

ภาพประกอบ 14 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ 71

ภาพประกอบ 15 ครูผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงหมอลำให้กับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ 114

ภาพประกอบ 16 การถ่ายทอดศิลปะการลำและการฟ้อนให้กับศิษย์ 119

ภาพประกอบ 17 ดูแลการเรียนการสอนทางด้านการขับร้องหมอลำและนาฏศิลป์พื้นเมือง 121

ภาพประกอบ 18 เกียรติยศสูงสุดของความเป็นศิลปิน 122

ภาพประกอบ 19 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ในวัย 77 ปี 123

ภาพประกอบ 20 แผนภาพสรุปพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุศิลปินแห่งชาติ 127

ภาพประกอบ 21 ลำคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี จนกลายเป็นหมอลำคู่ขวัญของประชาชน 128
ภาพประกอบ 22 หมอลำเรื่องต่อกลอนคณะรังสิมันต์ 129
ภาพประกอบ 23 บทบาทการแสดงหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ..... 130
ภาพประกอบ 24 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในบทบาทนางเอกคณะรังสิมันต์ 130
ภาพประกอบ 25 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในบทบาทนางมโนราห์ที่สร้างชื่อเสียงให้อย่างสูงสุด 131
ภาพประกอบ 26 นางเอกหมอลำคณะรังสิมันต์ที่โด่งดังมากในยุคปีพ.ศ. 2508 - 2513..... 131
ภาพประกอบ 27 นางมโนราห์รับบทโดยหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และพี่ทั้งหกเล่นน้ำที่สระอโนดาต 132
ภาพประกอบ 28 หมอลำฉวีวรรณพันธุ กับนายห้างเทพบุตร สติรอดชมพู 132
ภาพประกอบ 29 บทบาทนางมโนราห์เป็นที่ประทับใจของประชาชนมาจนถึงทุกวันนี้ 133
ภาพประกอบ 30 นางลุนนี อีกหนึ่งบทบาทที่โด่งดังในเรื่องท้าวก่ำกาดำ 133
ภาพประกอบ 31 ลำกลอนคู่กับหมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม 134
ภาพประกอบ 32 แสดงหมอลำกลอนคู่กับหมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติ 135
ภาพประกอบ 33 ลำกลอนคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี 135
ภาพประกอบ 34 ผลงานบันทึกเสียงม้วนเทปและแผ่นเสียงลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ..... 136
ภาพประกอบ 35 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด ท้าวสีธน-นางมโนราห์ 136
ภาพประกอบ 36 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด นางแตงอ่อน ตอนที่ 13-24..... 137
ภาพประกอบ 37 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด นางแตงอ่อน ตอนจบบริบูรณ์ 137
ภาพประกอบ 38 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด นางมะโรง..... 138
ภาพประกอบ 39 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด ขุนทึง-ขุนเทือง 138
ภาพประกอบ 40 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด ท้าวกาฬเกตุ 139
ภาพประกอบ 41 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุดนางแตงอ่อน..... 139
ภาพประกอบ 42 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุดท้าวสุริวงศ์..... 140
ภาพประกอบ 43 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุดท้าวก่ำกาดำ..... 140
ภาพประกอบ 44 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอำลาทุ่งรวงทอง 141

ภาพประกอบ 45 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวต้นกำเนิดหมอลำ 141
ภาพประกอบ 46 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอมตะหมอลำ ชุด 1 142
ภาพประกอบ 47 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอมตะหมอลำ ชุด 2 142
ภาพประกอบ 48 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวสาวอีสานหลงกรุง 143
ภาพประกอบ 49 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอีสานเขียว 143
ภาพประกอบ 50 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวชีวิตชาวนา 144
ภาพประกอบ 51 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวสาวนาเฝ้าคอย 144
ภาพประกอบ 52 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำล่องชุดอาลัยพระธาตุพนม 145
ภาพประกอบ 53 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำล่องท่องแดนพุทธภูมิ 145
ภาพประกอบ 54 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำเพลินสวรรค์เมืองคน 146
ภาพประกอบ 55 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำตังหวาย 146
ภาพประกอบ 56 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน 148
ภาพประกอบ 57 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนแม่บทอีสาน 148
ภาพประกอบ 58 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนเต้ยเกี้ยว 149
ภาพประกอบ 59 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ 150
ภาพประกอบ 60 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ 151
ภาพประกอบ 61 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนแมงตับเต่า 152
ภาพประกอบ 62 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนโหวด 153
ภาพประกอบ 63 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานชุดฟ้อนกลองตุ้ม 154
ภาพประกอบ 64 ร่วมแสดงราชินีดอกหญ้ากับพร้อมพงษ์ นพฤทธิ์ ของสีบุญเรืองฟิล์ม 155
ภาพประกอบ 65 ถ่ายทอดชีวิตจริงให้กับจารุณี สุขสวัสดิ์ เป็นผู้แสดงในภาพยนตร์เรื่อง ราชินีดอกหญ้า 156
ภาพประกอบ 66 รับบท ยายขัน ในละครเรื่อง นาคี ร่วมกับญาญ่า อุรัสยา เสเปอร์บันด์ 156
ภาพประกอบ 67 หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน กับ พณฯท่านชวน หลีกภัย อดีตนายกรัฐมนตรี 157

ภาพประกอบ 68 รำวงกับ พณฯท่านอดิศร เพียงเกษ รัฐมนตรีช่วยกระทรวงคมนาคม.....158
ภาพประกอบ 69 ฟ้อนอีสานกับปราชญ์ท้องถิ่นอีสาน อ.ธวัช ปุณโณทก.....158
ภาพประกอบ 70 ลำทางยาวโดยมีกวีเอกเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป่าขลุ่ยคลอ.....159
ภาพประกอบ 71 ฟ้อนเกี้ยวกับศาสตราจารย์สุรพล วิรุฬรักษ์.....159
ภาพประกอบ 72 ร่วมสาธิตวาทลำวาดฟ้อนกับขุนพลเพลงหมอลำอีสานทองมี มาลัย.....160
ภาพประกอบ 73 ร่วมแสดงกับลูกทุ่งหมอลำบานเย็น รากแก่นศิษย์ผู้น้องในคอนเสริตเวทีไทย.....160
ภาพประกอบ 74 เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมหมอลำ ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น.....161
ภาพประกอบ 75 งานเฉลิมฉลองครบรอบ 130 ปี ความสัมพันธ์ทางการทูตไทย-ญี่ปุ่น.....161
ภาพประกอบ 76 ลำกลอนชีวิตชาวนาประกอบการเดินแบบแฟชั่น ในงานมหกรรมผ้าทออีสาน 2019 ร่วมกับศิลปินดารา ณ เดช คูกิมิยะ และญาญ่า อุรัสยา เสเปอร์บันด์ ณ จังหวัดขอนแก่น.....162
ภาพประกอบ 77 แลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ขับลำขับซอ เพลงพื้นบ้านลุ่มน้ำโขง ครั้งที่ 40 ร่วมกับ แม่บัวซอน ถนอมบุญ ศิลปินแห่งชาติภาคเหนือ ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.....162
ภาพประกอบ 78 ศิลปะการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ.....183
ภาพประกอบ 79 ท่าบัวคว่ำ-บัวหงาย.....187
ภาพประกอบ 80 ท่าสาละวันเตี้ยลง.....188
ภาพประกอบ 81 ท่าปัดป้อง.....189
ภาพประกอบ 82 ท่ารำส่าย.....190
ภาพประกอบ 83 ท่าเกี้ยวล่าง.....191
ภาพประกอบ 84 ท่างิ้วต่องต้อน.....192
ภาพประกอบ 85 ท่านาคเกี้ยวเกล้า.....193
ภาพประกอบ 86 ท่ากาตากปีก.....195
ภาพประกอบ 87 ท่านกเจ่าบินวน.....196
ภาพประกอบ 88 ท่าแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย.....197
ภาพประกอบ 89 ท่านกยูงลำแพน.....198

ภาพประกอบ 90 ท่าพรหมสี่หน้า 199
ภาพประกอบ 91 ท่าหลีกแม่เมีย 200
ภาพประกอบ 92 ท่าสักกะลันตำข้าว 201
ภาพประกอบ 93 ท่าเกี้ยวชู้ 202
ภาพประกอบ 94 ท่าหยิกไหล่ลายมวย 203
ภาพประกอบ 95 ท่าลำเพลิน 204
ภาพประกอบ 96 ภาพประกอบ 96 ท่าแหวกน้ำ 206
ภาพประกอบ 97 ท่าส่วยคีง 207
ภาพประกอบ 98 ท่าถูแขน 208
ภาพประกอบ 99 ท่าตีกลองน้ำ 209
ภาพประกอบ 100 ท่าอุ่นมโนราห์ 210
ภาพประกอบ 101 ท่าไซร้ปีก 211
ภาพประกอบ 102 ท่าโชว์ปีกโชว์หาง 212
ภาพประกอบ 103 ท่าปลดหาง 213
ภาพประกอบ 104 ท่าฟ้อนอิสระ 214
ภาพประกอบ 105 ท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ 215
ภาพประกอบ 106 ก้มต่ำ 217
ภาพประกอบ 107 รำกว้าง (การวาดแขนออกข้างลำตัว) 219
ภาพประกอบ 108 รำสูง (การวาดแขนขึ้นสูงระดับเหนือศีรษะ) 219
ภาพประกอบ 109 ไม่หวงตัว 220
ภาพประกอบ 110 แผนผังการนำคำนิยามไปใช้ประกอบการแสดง ทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน 221
ภาพประกอบ 111 นาฏศิลป์อีสานเหนือ 225
ภาพประกอบ 112 การแสดงชุดเรือมกันตรึม การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ 235

ภาพประกอบ 113 การเอียงศีรษะ....245
ภาพประกอบ 114 การใช้สายตา....245
ภาพประกอบ 115 การวาดแขน....246
ภาพประกอบ 116 ท่าตั้งวง....247
ภาพประกอบ 117 การกดนิ้วหรือการจีบมือ....248
ภาพประกอบ 118 การวาดมือ....249
ภาพประกอบ 119 การตะแคงฝ่ามือ....249
ภาพประกอบ 120 การกระดิกนิ้ว....250
ภาพประกอบ 121 การกล่อมไหล่....251
ภาพประกอบ 122 การยักไหล่....251
ภาพประกอบ 123 การสะบัดไหล่....252
ภาพประกอบ 124 การโน้มลำตัว....253
ภาพประกอบ 125 การแอ่นตัว....254
ภาพประกอบ 126 การก้าวไขว้....255
ภาพประกอบ 127 การใช้จมูกเท้าในการหมุนตัว....256
ภาพประกอบ 128 การกระดกเท้า....257
ภาพประกอบ 129การย่ำเท้า....258
ภาพประกอบ 130 การย่อน....259
ภาพประกอบ 131 สรุปการเคลื่อนไหวร่างกายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ....263
ภาพประกอบ 132 ร่วมคอนเสริตกับลูกทุ่งหมอลำชื่อดังจินตหรา พูลลาภ ที่เคยถ่ายทอด กลวิธีการลำให้....303
ภาพประกอบ 133 ร่วมแสดงทัวร์คอนเสริตกับลูกทุ่งหมอลำปริศนา วงศ์ศิริ....303
ภาพประกอบ 134 ร่วมแสดงคอนเสริตกับพระเอกปิยะ ตระกูลราษฎร์ และมงคล อุทก (คาราวาน)....304

ภาพประกอบ 135 ร่วมบันทึกเทปรายการ “ทไวไลท์โชว์” กับพิธีกรชื่อดัง คุณไตรภพ ลิมปพันธ์..304

ภาพประกอบ 136 แสดงกับราชินีเพลงลูกทุ่งผ่องศรี วรนุช ในโอกาสได้รับเชิดชูเกียรติเป็น ศิลปินแห่งชาติ.....305

ภาพประกอบ 137 ร่วมงานกับนักร้องเพลงร็อคชื่อดัง อัญชลี จงคดีกิจ.....305

ภาพประกอบ 138 เผยแพร่วัฒนธรรมในงานเทศกาลไทย ครั้งที่ 18 ณ ประเทศญี่ปุ่น 306

ภาพประกอบ 139 งานสัมพันธ์วัฒนธรรมไทย-ลาว ครั้งที่ 2 โครงการ ผญาพาม่วน 306

ภาพประกอบ 140 แสดงงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ในหลวงรัชกาลที่ 9.....307

ภาพประกอบ 141 แสดงหมอลำในงานมูนมังอีสาน ครั้งที่ 10 ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร ...307

ภาพประกอบ 142 ลำบูชาองค์พระธาตุพนม ณ จังหวัดนครพนม 308

ภาพประกอบ 143 ขับร้องหมอลำร่วมกับศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ในงานศิลปินแห่งชาติสัญจร 308

ภาพประกอบ 144 สมาคมหมอลำอีสานแสดงในงานอุ่นไอรัก คลายความหนาว สายน้ำแห่งรัตนโกสินทร์.....309

ภาพประกอบ 145 บันทึกเทปถวายพระพรเนื่องในโอกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระพันปีหลวง ณ NBT สถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย จังหวัดขอนแก่น 309

ภาพประกอบ 146 แสดงในงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ “วิถีถิ่น วิถีไทย” ณ จังหวัดนครราชสีมา 310

ภาพประกอบ 147 แสดงร่วมกับแม่ขวัญจิตร ศรีประจันทร์ ศิลปินแห่งชาติ ณ งานมหกรรมวัฒนธรรมร่วมใจ รวมไทยสร้างชาติ.....310

ภาพประกอบ 148 แสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานในงานแม่เพลง สำเนียงแผ่นดิน พร้อมด้วยลูกศิษย์ศิลปินนักร้อง เต๋า ภูศิลป์ เวียง นฤมล ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.....311

ภาพประกอบ 149 ทำบุญถวายเสียงลำแด่พระศาสนา ร่วมกับหมอลำฉลาด ส่งเสริม และทีมงาน 311

ภาพประกอบ 150 ลำถวายเสียงที่วัดพระธาตุพนมวรมหาวิหาร.....312

ภาพประกอบ 151 สัมภาษณ์ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน.....312

ภาพประกอบ 152 รับการถ่ายทอดการฟ้อนอีสานจากหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ 313

ภาพประกอบ 153 ชมการสาธิตท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ 313

ภาพประกอบ 154 ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ....314
ภาพประกอบ 155 สัมภาษณ์ หมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม....314
ภาพประกอบ 156 สัมภาษณ์ ผศ.ดร.ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร....315
ภาพประกอบ 157 สัมภาษณ์ ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ....315
ภาพประกอบ 158 สัมภาษณ์ นายชุมเดช เดชภิมล....316
ภาพประกอบ 159 สัมภาษณ์ นายพงศธร ยอดดำเนิน ระบบโปรแกรม zoom meeting....316
ภาพประกอบ 160 สัมภาษณ์ ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข....317
ภาพประกอบ 161 สัมภาษณ์ นายธีรวัฒน์ เจียงคำ....317
ภาพประกอบ 162 สัมภาษณ์ นายจีรพล เพชรสม....318
ภาพประกอบ 163 สัมภาษณ์ นางพร ยงดี....318
ภาพประกอบ 164 สัมภาษณ์ศิลปินหมอลำคณะรังสิมันต์ หมอลำพวงเพชร พรมสอน....319
ภาพประกอบ 165 สัมภาษณ์ศิลปินหมอลำคณะรังสิมันต์ หมอลำอำพัน ฉิมพลี....319
ภาพประกอบ 166 สัมภาษณ์หมอลำสาคร ทุมมี หัวหน้าคณะ ส. สาครศิลป์....320
ภาพประกอบ 167 ผู้วิจัยรับฟังคำแนะนำข้อแก้ไขข้อมูลด้านเอกสารกับอาจารย์ที่ปรึกษา....320
ภาพประกอบ 168 ผู้วิจัยขอคำปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์....321
ภาพประกอบ 169 การสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัย....321
ภาพประกอบ 170 นำเสนอการสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ทางระบบออนไลน์ของผู้วิจัย....322
ภาพประกอบ 171 นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการสอบวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัย....322

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

นาฏยศิลป์ คือ ศิลปะที่เกิดมาพร้อมกับมนุษย์ตั้งแต่ครั้งบรรพกาล จากความเชื่อในสิ่งไม่มีตัวตน อำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติ จนกระทั่งเกิดเป็นพิธีกรรม วัฒนธรรม และประเพณีในที่สุด มนุษย์ได้สืบทอดพิธีกรรมและดำรงมาตามลำดับสมัย มนุษย์พยายามเรียนรู้และศึกษาในอำนาจลึกลับและความเชื่อตามแบบแผนของตน พิธีกรรมวัฒนธรรม และประเพณีแต่ละกลุ่มชนถูกปรับเปลี่ยนไปตามกระแสวิวัฒน์ของกาลเวลา ก็เนื่องมาจากการศึกษา ค้นคว้า และทดลอง จนกระทั่ง คนในสังคมต่างยอมรับและพร้อมจะปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของตนให้สอดคล้องกับยุคสมัย นาฏยศิลป์อีสานเป็นศิลปะการฟ้อนรำอีกแขนงหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญต่อสังคม มีเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะตัว และแสดงให้เห็นถึงวิถีความเป็นอยู่ เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ศิลปะและวัฒนธรรมสมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายถึงกำเนิดและวิวัฒนาการนาฏยศิลป์ที่ผูกพันกับมนุษย์ดังนี้ “การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีในเหล่าทุกชาติทุกภาษา ไม่เลือกว่าจะอยู่ที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งสิ้น ปราชญ์ผู้ค้นคิดหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงเล็งเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ จะเป็นสุขเวทนาก็ตามหรือทุกขเวทนาก็ตาม ถ้าเสวยอารมณ์แรงกล้าไม่กลั้นไว้ได้ก็แล่นออกมาเป็นกิริยาให้เห็นปรากฏต่อมาอีกขั้นหนึ่ง เกิดแต่มีผู้ฉลาดเลือกเอากิริยาท่าทางที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนฟ้อนรำให้เห็นงามก็ต้องตาติดใจคน จึงเกิดมีกระบวนการฟ้อนรำขึ้น” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 1)

การฟ้อนรำมีมาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์คู่กับมนุษย์ชาติและมีอยู่ด้วยกันทุกชาติ ทุกภาษาแต่จะแตกต่างกันตามแบบอย่างทางศิลปะและความละเอียดประณีตและความนิยมของชนในชาตินั้น ๆ ซึ่งท่าฟ้อนรำเหล่านั้นได้พัฒนามาจากอากัปกิริยาของมนุษย์ทั้งสิ้น ลักษณะของการฟ้อนรำในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือการฟ้อนรำแบบมาตรฐานและการฟ้อนรำแบบปรับปรุง ซึ่งการฟ้อนรำแบบมาตรฐาน หมายถึง การฟ้อนรำที่ประกอบด้วย ท่ารำ คำร้อง และเพลงหน้าพาทย์ตามแบบนาฏศิลป์ไทยบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้กำหนดแบบแผนการฟ้อนรำที่มีลักษณะเฉพาะตัวเป็นที่ยอมรับกันมาช้านาน (พาณี สีสวย, 2546 : 96) สำหรับการฟ้อนรำแบบปรับปรุง หมายถึงการฟ้อนรำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของการนำไปใช้การฟ้อนรำแบบปรับปรุงนี้ได้แนวคิดมาจากสภาพความเป็นอยู่ของคนพื้นบ้านการทำมาหากิน ขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่น ซึ่งแสดงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นของตน และอาจเรียกการฟ้อนรำที่ปรับปรุงนี้ว่า“การแสดงพื้นเมือง” (ประเทือง คล้ายสุบรรณ์, 2528 : 85-93) การฟ้อนรำพื้นเมือง คือ การฟ้อนรำแบบชาวบ้านเป็น

การละเล่นรื่นเริงของชาวบ้าน โดยการคิดประดิษฐ์ท่ารำประกอบ การร้อง ท่ารำนั้นเลียนแบบกิริยาท่าทางธรรมชาติของมนุษย์และสัตว์สะท้อนให้เห็นถึงสภาพชีวิตและอุปนิสัยของชาวไทยในท้องถิ่นต่าง ๆ ภาคอีสานมีความร่ำรวยทางด้านศิลปะการแสดงดนตรีและการฟ้อนรำอันแสดงถึงวิถีชีวิตและเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นอย่างไม่ซ้ำใคร ตามหลักในพงศาวดารไทยภาค 1 กล่าวถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานเรียกว่า “พระยาแถนหลวงให้ศรีคันธพะเทวดาลงมาบอกสอนทั้งหลายให้เฮ็ดฆ้อง กรองกรับ เจงเวง ปี่พาทย์ พิณเพี้ยะ เพลง กลอน สอนดนตรีทั้งมวลและเล่าบอกสอน ครูคัน ขับฟ้อน ฮ่อนะ สิ่งส่วงคะเมงมาง ทั้งมวลถ้วนแล้วก็จึงเมือเล่าเมือไหว้แก่พระยาแถนหลวงสู้ประการหั้นแล” จากที่กล่าวมาข้างต้น พบว่า นาฏยศิลป์อีสานนั้นมีพัฒนาการมาจากธรรมชาติ ตามวิถีชีวิต สภาพความเป็นอยู่ของไทยอีสาน ได้พัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงหลากหลายประเภทจากในอดีตนาฏยศิลป์เป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างเทพกับผู้คน ดังที่ชาวอีสานเหนือเรียกว่า นางใยหรือนางเทียม เป็นที่รู้จักในนามของ มะม๊วด ในแถบอีสานใต้จนกระทั่งได้พัฒนาสู่การแสดงบนเวทีตามแบบงานนาฏยศิลป์อีสานที่ปรากฏในปัจจุบัน (พีรพงศ์ เสนไสย, 2547 : 209) การฟ้อนผีฟ้าเป็นพิธีกรรมที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อาณาจักรล้านช้างโดยความเชื่อเรืองผีฟ้าผีแถนอันเป็นผีที่ให้กำเนิดมนุษย์เป็นผีบรรพบุรุษ ต้องมีการขับลำอ้อนวอนต่อผีฟ้าผีแถน เพื่อให้ลงมาปกปักรักษาให้หายจากอาการเจ็บป่วย (สุรัตน์ จงดา, 2541 : 309) นอกจากนี้ยังมีพิธีกรรมที่ปรากฏการฟ้อนประกอบด้วย เช่น ฟ้อนในพิธีฆ่านกหัสดีลิงค์ ฟ้อนในพิธีบวงสรวงมเหศักดิ์หลักเมือง เป็นต้น ลักษณะพิธีกรรมและท่าฟ้อนในพิธีกรรมจะมีความคล้าย คลึงกันทั้งหมด คือการเชิญผีมาประทับร่างแล้วค่อยฟ้อนรำด้วยอาการกึ่งหลับกึ่งตื่น ฟ้อนอย่างเป็นอิสระไม่มีท่านิ่งเคลื่อนไหวต่อเนื่องไม่สามารถระบุทิศทางหรืออาการของท่าฟ้อนได้ (เจริญ ตันมหาพราน, 2541 : 14) จากคติความเชื่อในสิ่งที่ไม่มีตัวตน อำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติของพิธีกรรมดังกล่าวที่คนอีสานแสดงกิริยาอาการออกมาเป็นท่าทางการเคลื่อนไหว ขยับแขนขยับมือและเท้าไปตามอิสระตามความรู้สึกในขณะนั้นจึงเป็นปฐมเหตุที่ทำให้เกิดการฟ้อน

อีกแขนงหนึ่งคือการฟ้อนในการแสดงหมอลำ โดยเฉพาะหมอลำกลอนโดยมักจะฟ้อนสลับกับการลำ เพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อหน่ายอาจจะมีการฟ้อนเกี้ยวกันระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิง หรือเป็นการฟ้อนประกอบกลอนลำที่เรียกว่า "กลอนฟ้อน" ซึ่งหมอลำแต่ละคนจะมี “วาดฟ้อน” (Style) ที่แตกต่างกันตาม ที่เคยเล่าเรียนมาอาจมีท่าทางสวยงาม หรือมุ่งเน้นให้เกิดความตลกขบขันไปด้วย (พิมพ์ทอง ภูโสภา, 2533) เช่นเดียวกับ ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ได้อธิบายว่า การฟ้อนของภาคอีสานเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของท้องถิ่นที่มีพื้นเพมาจาก 2 ทาง คือ การฟ้อนในพิธีกรรม เช่น ฟ้อนในลำผีฟ้า และการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ ท่าฟ้อนในการลำผีฟ้าสังเกตได้ว่าเป็นการฟ้อนแบบดึกดำบรรพ์ของชุมชนโบราณที่ใช้ฟ้อนเป็นเครื่องมือสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ส่วนการฟ้อนในขบวนแห่เซิ้งบั้งไฟเป็นการจัดรูปขบวนที่มีแบบแผน มีการกำหนดท่าทางและมีการตั้งขบวนและแปรแถวเพื่อให้เกิดความ

สวยงามเป็นวิวัฒนาการจากการลำผีฟ้า นอกจากนี้ยังพบว่ามีการฟ้อนอยู่ทั่วไปในการแสดงหมอลำ เมื่อพิจารณาจากวิวัฒนาการของหมอลำพื้น หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำประยุกต์พบว่า การฟ้อนในหมอลำเหล่านั้นมีการเพิ่มขึ้นจำนวนท่าที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, 2539 : 43) ศิลปะการฟ้อนรำของชาวอีสานแบ่งประเภทได้ 8 ประเภท คือ รำเพื่อบวงสรวงบูชาเป็นบ่อเกิดของนาฏศิลป์ทุกประเภท ฟ้อนที่จัดขึ้นเพื่อความสนุกสนานในบุญประเพณี ฟ้อนรำที่พัฒนามาจากการประกอบสัมมาอาชีพในท้องถิ่น รำที่ได้จากการลอกเลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ รำประ กอบ ล า ย ด น ต รี รำประกอบเพลงหมอลำ รำเพื่อเฉลิมฉลองเพื่อให้เป็นสิริมงคลตามวาระโอกาสเฉลิมฉลองสมโภช และการแสดงประจำท้องถิ่นเนื่องจากอีสานมีบริเวณกว้างใหญ่ไพศาลจึงมีวัฒนธรรมประเพณีการแสดงแบ่งไปตามท้องถิ่นของตนเองและมีชุมชนน้อยมากมาย จึงมีการแสดงแต่ละจังหวัดแตกต่างกัน เช่น เจรียง มีในแถบอีสานใต้ สุรินทร์ บุรีรัมย์ หมอลำกลอน หมอลำเรื่องทางภาคอีสานเหนือ อุบลราชธานี อุดรธานี ร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ เพลงโคราชมีที่นครราชสีมา (พีรพงศ์ เสนไสย, 2556 : 106-107)

เมื่อพิจารณากลุ่มวัฒนธรรมทั้ง 2 กลุ่มในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ มีศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรี นาฏยศิลป์และการละครที่เล่นเป็นเรื่องราวเรียกว่า หมอลำ เป็นกลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ที่สุดในภาคนี้ นอกจากนี้ยังมีการฟ้อนอื่น ๆ เช่น ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ฟ้อนสาละวัน ฟ้อนตังหวาย เป็นต้น และมีการฟ้อนรำของชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ เช่นฟ้อนผู้ไท แสกเต้นสาก ฟ้อนไทญ้อ และกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้จะมีการสืบทอดวัฒนธรรม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่สืบทอดเขมร-ส่วย ดังนั้น ศิลปะการแต่งกาย ดนตรี ขับร้อง และการฟ้อนรำที่เรียกเป็นภาษาถิ่นว่า เรือม เช่น เรือมอันเร เรือมกันตรึม ส่วนการร้องจะเรียกว่า เจรียง และกลุ่มวัฒนธรรมโคราชจะมีศิลปะประจำถิ่นคือ เพลงโคราช (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532 : 1-2) เรือมกันตรึมมีเอกลักษณ์และโครงสร้างท่ารำที่มีลักษณะเด่น คือ การหักหรือกดนิ้วชี้ลงและนิ้วหัวแม่มือวางไว้ด้านบนนิ้วชี้ในช่วงข้อที่สอง จากปลายนิ้วชี้ในลักษณะการขัดหรือกดทับไว้และนิ้วที่เหลือกรีดออก ลักษณะการจีบแบบนี้ใช้ทั่วไปในการรำพื้นเมืองสุรินทร์ การย่อเท้าที่ย่ออยู่ตลอดเวลาและย่อแบบมากและการกดตัวแบบพิเศษในการรำแต่ละท่า การทิ้งน้ำหนักตัวในการยุบและการดึงน้ำหนักตัวขึ้นในการยืดให้สอดคล้องกับดนตรี การดีดเท้าหรือยกเท้าขึ้นทันทีหลังจากแตะพื้นเป็นโครงสร้างที่สำคัญมากในการรำเรือมกันตรึม นอกจากนี้ลักษณะการทรงตัวที่เป็นลักษณะเฉพาะโดยการก้าวเท้าข้างหนึ่งไปด้านหน้า และเท้าข้างหลังย่อตัวลง หัวเข่าของเท้าข้างหลังกดลงที่กลางน่องของเท้าข้างหน้าผู้รำต้องย่อตัวลงมากเป็นพิเศษและหัวเข่าของเท้าที่อยู่ข้างหลังต้องกดลงและวางในตำแหน่งที่สมดุล เช่น ท่าเชิ้บเชิ้บ ท่ารำกัญจัญเจก ท่ารำมะม๊วด ท่ารำอมตูก ท่ารำมงก็วลจองได เป็นต้น (พงศธร ยอดดำเนิน, 2560 ซ 393 -395) ลักษณะท่าทางการฟ้อนมี

ข้อแตกต่างกับกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ
จากการศึกษา วิเคราะห์โครงสร้างท่าฟ้อนของชาวผู้ไทบ้านโพน บ้านโคกโก่ง บ้านโพนสว่าง พบว่ามีการใช้ศีรษะ 2 ลักษณะ คือ เอียงศีรษะประมาณ 45 องศา สลับกันไปมาซ้าย-ขวา และการก้มและเงยศีรษะ ลักษณะมือมีการจีบ ตั้งวง แทงมือ วาดลำแขนที่เป็นอิสระความชัดเจนของระดับ เช่น ต่ำสุด สูงสุด เหมือนกับคำกล่าวที่ว่า ก้มต่ำ รำสูง ลักษณะลำตัวมีการเอียงประมาณ 70 องศา ย้อนตัว โยกตัว ก้มตัว หงายตัว ซึ่งจะฟังจังหวะกลองเป็นหลัก ลักษณะเท้า นิยมก้าวเท้าไปข้างหน้าเรื่อย ๆ เขย่งเท้า ยกเท้า ไขว้เท้า วางหลัง ซึ่งจะฟังจังหวะกลองเป็นหลัก (ทาธิสา, 2560 : 333 - 334) นอกจากนี้เมื่อวิเคราะห์ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร จะพบลักษณะเด่น ดังนี้ การจีบนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ไม่ติดกัน แขนมีการเหยียดแขนตึงหงายท้องแขน การงอแขนเป็นวงระดับไหล่ ลำตัวโน้มมาหน้าทำมุม 45 องศากับแนวตั้ง และลำตัวโน้มต่ำเกือบขนานกับพื้น การใช้ขามีการยกขาไปข้างหน้าและข้างหลัง นั่งเหยียดขาข้างเดียวไปข้างหลัง และการก้าวไขว้ (พจมาลย์ สมรรคบุตร, 2538 : 280 -281) การเคลื่อนไหวในการฟ้อนของกลุ่มวัฒนธรรมภาคอีสานจะเห็นได้ว่า ส่วนใหญ่เป็นการแสดงเป็นหมู่หัวใจการแสดงจึงได้แก่ความพร้อมเพรียงและระเบียบแถว ความงามของการฟ้อนจะอยู่ที่ความพร้อมเพรียงของจังหวะมือ และจังหวะเท้า การเว้นช่องไฟและระเบียบแถว ความสวยงามอยู่ที่ความสามัคคีกันของผู้แสดงทุกคนจะต้องมีความแม่นยำในการเปลี่ยนท่าซึ่งจำเป็นต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญคล่องแคล่วเข้าใจจังหวะดนตรีอย่างขึ้นใจ ท่าเท้าในการฟ้อนพื้นบ้านภาคอีสานนับเป็นเอกลักษณ์ที่เมื่อได้ชมก็จะทราบได้ทันทีว่าลักษณะการก้าวเท้าเช่นนั้นเป็นการแสดงของภาคอีสาน ซึ่งท่าเท้าในการฟ้อนภาคอีสานนั้นค่อนข้างจะแตกต่างกับการฟ้อนของภาคอื่น ๆ โดยสิ้นเชิงลักษณะเด่นที่แสดงถึงความเป็นอีสานนอกจากการแต่งกายภาษาในการขับลำเพลงพื้นเมืองและเครื่องดนตรี ก็มีลีลาการเคลื่อนไหวการก้าวเท้าของการฟ้อนนี้เองที่ทำให้การแสดงของภาคอีสานแต่ละชุดมีลักษณะโดดเด่นแปลกตากว่าการฟ้อนในภาคอื่น ๆ (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532 : 1-18)

ฟ้อนอีสานมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปตามยุคสมัย พัฒนาการด้านสมอง สติอารมณ์และปัญญาความเจริญทางเทคโนโลยีล้วนเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เมื่อฟ้อนอีสานพัฒนามาสู่ยุคในปัจจุบันจึงทำให้เกิดความแปลกใหม่ หลากหลาย และซับซ้อนมากขึ้น การฟ้อนอีสานที่ปรากฏให้เห็นอยู่ในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ ฟ้อนในพิธีกรรม เป็นการฟ้อนที่มาจากความเชื่อของชาวอีสานเกี่ยวกับภูตผี ฟ้อนอีสานที่ปรากฏในพิธีกรรมเหล่านี้ลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวคล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์สมัย ดึกดำบรรพ์ เป็นการเคลื่อนไหวไปมาอย่างเป็นอิสระ

ฟ้อนในขบวนแห่ เป็นการฟ้อนที่พัฒนาอย่างเห็นได้ชัด ชาวอีสานมีวิถีชีวิตที่ยึดติดอยู่กับฮีตสิบสองแต่ละฮีตจะมีประเพณีที่แตกต่างกัน แต่สิ่งที่คล้ายคลึงกัน คือ มักมีขบวนแห่ต่าง ๆ และจะมีการฟ้อนรำอย่างสนุกสนานร่วมด้วยเสมอ เช่น เดือนสี่จัดบุญผะเหวดมีขบวนแห่พระเวสเข้าเมืองใช้

ฟ้อนโก๋ยมือประกอบขบวนแห่ การฟ้อนในขบวนแห่แต่เดิมเป็นการฟ้อนเพื่อความสนุกสนานซึ่งแฝงด้วยความหมายเป็นพุทธบูชา ต่อมาเริ่มมีการจัดระบบทำให้ฟ้อนในขบวนแห่มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก มีสาเหตุมาจากการสนับสนุนของหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนต้องการเอาขบวนฟ้อนมาเป็นจุดดึงดูดความสนใจ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและการท่องเที่ยว อีกทั้งยังมีการประกวดประชันขันแข่งการฟ้อนเพื่อชิงรางวัล จึงส่งผลให้รูปแบบและลักษณะของการฟ้อนนั้นเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

ฟ้อนในการแสดงหมอลำ เป็นการฟ้อนอีกกลุ่มหนึ่งที่พบเห็นได้โดยง่ายในวิถีชีวิตของชาวอีสาน เนื่องจากหมอลำเป็นการแสดงที่มีความสัมพันธ์กับชาวอีสานเป็นอย่างมาก การฟ้อนที่ประกอบอยู่ในการแสดงหมอลำส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนที่ใช้สื่อความหมายไปตามกลอนลำ กล่าวคือ การฟ้อนนั้นมุ่งที่จะถ่ายทอดความหมายของกลอนลำผ่านทางร่างกายอีกทางหนึ่งเพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังมองเห็นภาพเกี่ยวกับสิ่งที่หมอลำกำลังกล่าวถึงอยู่ในขณะนั้น

ฟ้อนในสถานศึกษา เป็นการฟ้อนที่ดำเนินอยู่ในสถานศึกษาต่าง ๆ ทั้งของภาครัฐบาลและเอกชนที่ต่างมีแนวนโยบายในการอนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ จึงทำให้การฟ้อนอีสานมีการจัดระบบแบบแผนสร้างมาตรฐานเพื่อให้สะดวกในการถ่ายทอดและวัดผลประเมินผลการเรียนการสอน สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ฟ้อนอีสานเชิงอนุรักษ์ และฟ้อนอีสานเชิงสร้างสรรค์ ฟ้อนอีสานในการสถานศึกษาเหล่านี้มีทั้งข้อดีและข้อเสีย กล่าวคือ ข้อดีเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมให้คงอยู่ในรูปแบบงานวิชาการ แต่ข้อเสียก็มีเช่นกัน คือ ถูกกำหนดด้วยแบบแผนที่สถานศึกษาสร้างขึ้น ทำให้ฟ้อนอีสานขาดความเป็นอิสระเพราะถูกกำหนดด้วยมาตรฐานทางการศึกษาซึ่งส่วนใหญ่มักจะได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ราชสำนัก ทั้งนี้ฟ้อนอีสานในสถานศึกษาเป็นการดำเนินการด้วยบุคคลที่ได้รับการศึกษาทางนาฏศิลป์ไทยเป็นส่วนใหญ่ บุคคลเหล่านี้จึงนำหลักการของนาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้กับฟ้อนอีสาน (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2550 : 97 - 99) การจัดทำเป็นหลักสูตรปฏิบัติในชั้นเรียนของสถาบันการศึกษาทางนาฏยศิลป์หรือในโรงเรียนมีการสร้างสรรค์การฟ้อนอีสานฉบับมาตรฐานไว้เพื่อเป็นเกณฑ์ในการวัดผลการศึกษา ความตายตัวของท่าฟ้อนอีสานจึงได้รับการพัฒนาขึ้น ผู้ที่มาเพิ่มความงามให้แก่ฟ้อนอีสานคือ บรรดาครูอาจารย์นาฏยศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันราชภัฏในอีสานที่คิดประดิษฐ์ระบำอีสานขึ้นใน 3 ทศวรรษที่ผ่านมานี้เป็นจำนวนมาก เพื่อสร้างเอกลักษณ์นาฏยศิลป์ของท้องถิ่น ครู อาจารย์ ส่วนใหญ่เป็นครูละครรำตามแบบนาฏยศิลป์ของหลวง จึงทำให้ฟ้อนอีสานกับรำภาคกลางปะปนกันตามธรรมชาติ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549 : 201 202)

ในปัจจุบันมีพัฒนาการของการฟ้อนที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมเกิดจากกระแสของการสร้างสรรค์ผลงานในสถาบันการศึกษา การนำหลักนาฏศิลป์ไทยหรือสากลมาปรับใช้กับฟ้อนอีสาน การประชันขันแข่งการฟ้อนเพื่อชิงรางวัล รวมถึงการจัดการประกวดวงโปงลางที่พยายามพัฒนาให้มีความแตกต่างและแปลกใหม่ จนทำให้เกิดรูปแบบการฟ้อนอย่างหลากหลายจนในบางครั้งทำให้ก้าวข้ามความเป็นอัตลักษณ์ของการฟ้อนพื้นบ้านอีสานจนไม่สามารถแสดงลักษณะของการฟ้อนอีสานได้ถูกต้องและชัดเจน ด้วยคนส่วนใหญ่มองว่า การฟ้อนพื้นบ้านอีสานมีความเป็นอิสระสูง และไม่มีข้อจำกัดตายตัวแต่ความจริงแล้วการฟ้อนของอีสานมีนาฏยลักษณ์เฉพาะแสดงความเป็นตัวตนที่เป็นสุนทรียะในพื้นถิ่น

ถ้าจะกล่าวถึงเรื่องการฟ้อนของภาคอีสานยังมีนักวิชาการ รวมถึงศิลปินพื้นบ้านบางท่านพยายามให้คำอธิบายอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” แต่ก็ยังมีการตั้งคำถามและโต้แย้งกันในกลุ่มนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้านว่าเป็นเช่นนั้นหรือไม่ ดังจะเห็นจากวรรณกรรมอีสานหลายเรื่องที่ระบุการฟ้อนของอีสานนั้นเป็นการ “แอะแอ่นฟ้อน” หรือท่าทางการฟ้อนในฮูปแต้ม (จิตรกรรมฝาผนัง) และการฟ้อนในพิธีกรรมของชาวอีสานที่เน้นการแอ่นตัวมากกว่าการก้ม (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532 : 18) ซึ่งประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับ คำล่า มุสิกา ได้ให้นิยามการฟ้อนอีสานไว้ว่า “แอ่แอ่นฟ้อน โหยะย้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง” โดยอธิบายว่า แอ่แอ่นฟ้อน คือ การทรงตัวขณะฟ้อน โหยะย้อนใส่แคน คือ การเคลื่อนไหวเท้าและขาให้ตรงตามจังหวะดนตรี อ่อนนวยกวยแขน คือ การเคลื่อนไหวมือสลับกันไปมาอย่างนุ่มนวล อ่วยโตตามต้อง คือ การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ การฟ้อนอีสานเมื่อดูผิวเผินอาจเห็นเอกลักษณ์ไม่ได้ชัดเจนนัก แต่เมื่อได้ศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้งจะพบว่ามีรูปแบบเฉพาะตัวอย่างชัดเจนแต่อย่างไรก็ดีความไม่ชัดเจนของกรอบแนวความคิดนี้เองทำให้การฟ้อนของภาคอีสานไม่สามารถสื่อสารและสะท้อนความงดงามในฐานะงานศิลปกรรมของภาคอีสานออกมาได้อย่างเป็นตัวของตัวเอง ซึ่งยังเป็นประเด็นท้าทายที่ต้องมีการวิจัยอย่างลึกซึ้งต่อไป (คำล่า มุสิกา, 2558 ; 27 - 186) เมื่อพิจารณาแนวคิดการฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ผู้เป็นศิลปินพื้นบ้านของชาวร้อยเอ็ด และเป็นบุคคลสำคัญที่ได้คิดค้นและประดิษฐ์ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานรวบรวมได้ทั้งสิ้น 34 ชุดการแสดง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายทั้ง 8 ส่วนในเชิงคุณลักษณะของท่าฟ้อนพบว่า มีลักษณะเฉพาะในการฟ้อนอีสานคือ “ก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง” ที่แสดงถึงการฟ้อนอีสานที่คนทั่วไปยอมรับว่า “ฟ้อนงาม” (สมฤดี ชำนิ, 2564 : 127) การฟ้อนอีสานมีความแตกต่างกับการรำของนาฏยศิลป์ไทยความงามของการฟ้อน คือ การแสดงเป็นธรรมชาติ ไม่มีจุดเริ่มต้นและสิ้นสุดมีความยืดหยุ่นของท่าฟ้อนส่วนนิยามของการฟ้อนขึ้นอยู่กับกาลเทศะหรือความเหมาะสมต่อเหตุการณ์ เวลา สถานที่ ขณะที่แสดง (ธีรวัฒน์ เจียงคำ. สัมภาษณ์ : 2565) จากข้อถกเถียงนี้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะนำเอาคำนิยามของ

การฟ้อนอีสานมาอธิบายให้เห็นถึงรูปแบบเฉพาะตัวเพื่อให้การฟ้อนอีสานมีแบบอย่างในการปฏิบัติที่ยังคงความเป็นอัตลักษณ์ของการฟ้อนพื้นถิ่นไว้ได้ ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาคำนิยามการฟ้อนอีสาน “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ของฉวีวรรณ พันธุ เนื่องจากเป็นศิลปินหมอลำฝ่ายหญิงที่มีประสบการณ์ในการแสดงหมอลำจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และเป็นที่ยอมรับในกลุ่มศิลปินหมอลำและสถาบันการศึกษาว่าเป็นผู้มีความรู้ความสามารถสูง และได้รับ ขนานนามว่า “ราชินีหมอลำ” คนแรกของประเทศไทย อีกประการสำคัญ คือ ได้รับเชิดชูเกียรติให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปีพุทธศักราช 2536

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้เรียนรู้กระบวนการร้องหมอลำมาจากบิดา โดยการเลียนแบบปฏิบัติและสร้างสรรค์เอกลักษณ์การร้องแบบเฉพาะตัว และนำความรู้มาถ่ายทอดในรูปแบบลักษณะของการเลียนแบบ การทำซ้ำและการสร้างเอกลักษณ์และการนำไปใช้ในอนาคตซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของหมอลำฉวีวรรณที่เป็นต้นแบบในการถ่ายทอดภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงภาคอีสานได้อย่างลึกซึ้ง (รัตนศรีออ, 2550) กลอนลำที่สร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ คือ กลอนลำทางยาว กลอนชีวิตชาวนา และกลอนอำลาทุ่งรวงทอง ซึ่งชาวอีสานจะจดจำเนื้อหาในกลอนลำคำว่า “น้ำบ่ท่วมบ่อีหล่าไฮ่ใหญ่กกสะแบง ดินบ่แข็งบ่อี่นาง ไฮ่แคมโพนนั้น” และกลอน “เด็กน้อยนอนล่องหง่องให้ปลุกน้องเกี่ยเมือ” (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์) นอกจากนี้ ราชันย์ เจริญแก่นทราย ยังแสดงให้เห็นว่า หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำที่ได้รับการยอมรับของชาวอีสาน ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้แก่หมอลำฉวีวรรณ คือการได้รับบทบาทเป็นนางเอกของคณะรังสิมันต์ซึ่งเป็นคณะหมอลำที่มีชื่อเสียงในอดีตได้รับการติดต่อจากบริษัททำแผ่นเสียง ติดต่อให้ไปบันทึกแผ่นเสียงการลำเรื่องต่อกลอน เรื่องที่นำไปบันทึกคือ เรื่องจำปาสี่ต้น--สีทนต์ - มโนราห์ นางแตงอ่อน นางนกกระยางขาว ในปี พ.ศ. 2508 - 2509 (ราชันย์ เจริญแก่นทราย, 2554 : 66) เกียรติประวัติสูงสุดในชีวิตความเป็นศิลปิน คือการแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถบรมราชชนนีพันปีหลวง ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญเข้าร่วมแสดงเผยแพร่วัฒนธรรม ณ ประเทศต่าง ๆ เช่น ประเทศญี่ปุ่น สหรัฐอเมริกา เป็นต้น (บุษกร บิณฑสันต์ และขำคม พรประสิทธิ์. 2553 : 125) หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำที่ประสบความสำเร็จอันยิ่งใหญ่อยู่ในความนิยมของมหาชน โดยเริ่มจากที่เป็นหมอลำธรรมดา สร้างตนเองมาเรื่อย ๆ จนกลายเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงจนได้รับยกย่อง นอกจากการเล่นหมอลำเพื่อประกอบอาชีพแล้วได้ใช้วิชาความรู้ความสามารถและประสบการณ์ในการลำถ่ายทอดศิลปะอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสานเข้าสู่จิตสำนึกของมหาชน ในด้านชุดการแสดงที่หมอลำฉวีวรรณสร้างและผลิตขึ้นมาในช่วงที่เข้ารับตำแหน่งครูผู้เชี่ยวชาญทางด้าน

นาฏยศิลป์พื้นเมืองของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีทั้งหมด 16 ชุด (ศิราภรณ์ ปทุมวัน, 2542 ; 72-73)

จากเหตุผลที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่าหมอลำฉวีวรรณ พันธุ นอกจากจะเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบด้านการด้นกลอนลำที่เฉียบแหลม มีลีลาการฟ้อนด้วยท่วงท่าที่สง่างามสามารถแสดงความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจน และได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงหมอลำจากศิลปินที่มีชื่อเสียงของภาคอีสานหลายท่านถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญของวงการ”นาฏยศิลป์อีสาน” ในการบุกเบิกฟ้อนอีสานให้ก้าวเข้าสู่งานวิชาการพร้อมทั้งยกระดับศาสตร์และศิลป์ของศิลปะพื้นถิ่นอีสานให้เป็นที่ยอมรับอีกทั้งยังเป็น“นักนาฏยประดิษฐ์อีสาน” ที่ได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานตลอดระยะเวลาที่ทำการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด นอกจากนี้ยังเป็นผู้รวบรวมท่าฟ้อนหมอลำกลอนมาเรียบเรียงเป็น “ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน” ที่เป็นต้นแบบของการฟ้อนอีสานถูกบรรจุเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานของสถาบันการศึกษาหลายแห่ง อีกประการสำคัญคือ คำนิยามการฟ้อนอีสานที่ฉวีวรรณ พันธุ ได้บัญญัติขึ้นเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติท่าฟ้อนอีสานให้เกิดความสง่างาม ยังคงเป็นแบบอย่างให้ผู้ปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองได้ยึดถือกันมาจนถึงปัจจุบัน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าคำนิยามในการฟ้อนอีสาน “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ คือ นาฏยลักษณ์พื้นฐานของการฟ้อนอีสานที่จะทำให้วัฒนธรรมการฟ้อนของอีสานมีรูปแบบเฉพาะท้องถิ่นที่แสดงตัวตนได้อย่างชัดเจน ด้วยการนำมาอธิบายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรมโดยผ่านหลักการแนวคิดทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ และมิติทางศิลปะการแสดงจะทำให้การฟ้อนของอีสานมีความเป็นนาฏยลักษณ์ ที่ชัดเจนมากขึ้น สามารถนำไปต่อยอดพัฒนาเป็นองค์ความรู้เพื่อเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานและยกระดับศาสตร์ทางการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานให้มีมาตรฐานทางวิชาการต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

คำถามการวิจัย

1. พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นอย่างไร
2. นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2. ทำให้เกิดการจัดระบบองค์ความรู้ใหม่ทางวิชาการเกี่ยวกับโครงสร้างและกลวิธีในการฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

นิยามศัพท์เฉพาะ

นาฏยลักษณ์ หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนอีสานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

พัฒนาการ หมายถึง ความเปลี่ยนแปลงในด้านศิลปะการแสดงจากอดีตจนถึงปัจจุบันของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ หมายถึง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปีพุทธศักราช 2536 ศิลปินหมอลำของภาคอีสานที่มีฉายาในวงการหมอลำว่า ฉวีวรรณ ดำเนิน หรือ แม่หวี

ก้มต่ำ หมายถึง ลักษณะท่าทางการก้มศีรษะและการโน้มตัวไปด้านหน้า โดยให้หลังของผู้แสดงขนานไปกับพื้น เป็นกิริยาท่าทางที่ใช้กับการเซิ้ง

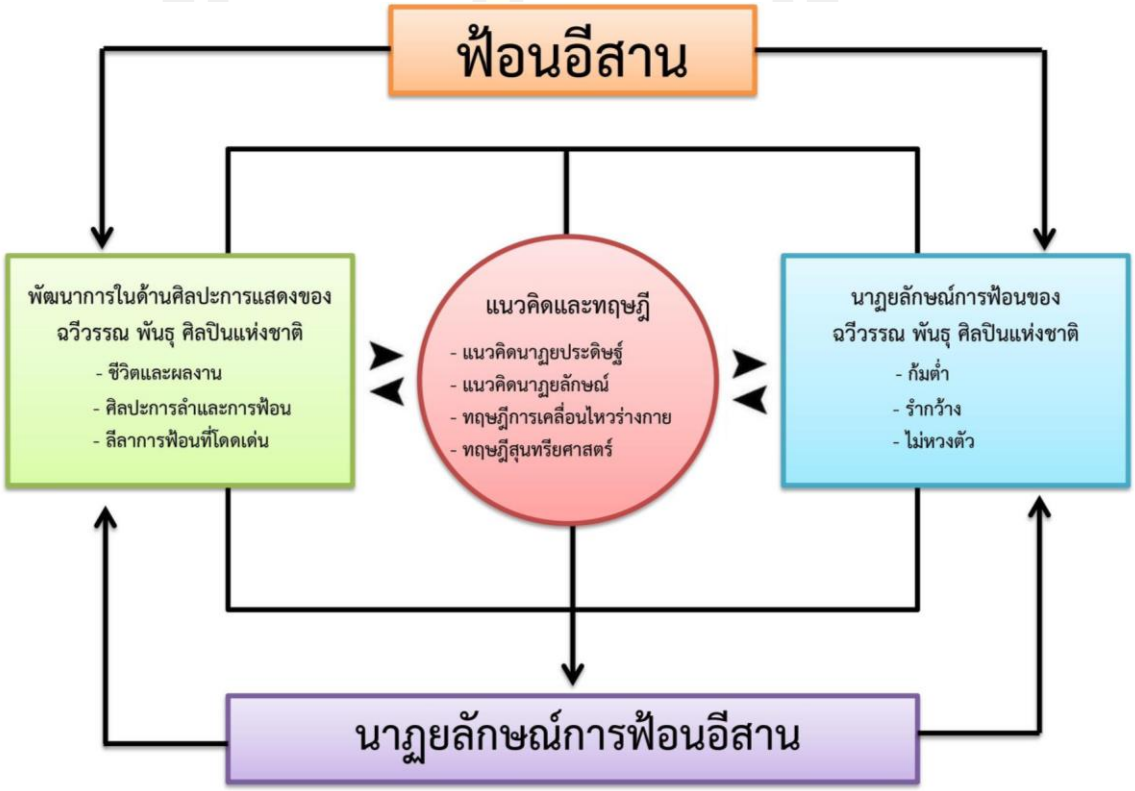
รำกว้าง หมายถึง ลักษณะของการฟ้อนรำที่วาดมือทั้งสองข้างออกไปจนสุดแขน เพื่อให้เกิดความสง่างาม เป็นกิริยาท่าทางที่ใช้กับการฟ้อน

ไม่หวงตัว หมายถึง ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวสรีระส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ศีรษะ ไหล่ มือ สะโพก ขา และเท้า แบบสุดตัวและมากเป็นพิเศษ มีความเป็นอิสระสูงไม่จำกัดทิศทางในการเคลื่อนไหวร่างกาย เป็นกิริยาท่าทางที่ใช้ในการเซิ้งและการฟ้อน

ฟ้อน หมายถึง กิริยาการวาดแขนและการวาดมือที่มีการเคลื่อนไหวในลักษณะรัศมีกว้างจากไหล่ไปในทิศทางต่าง ๆ เช่น ด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลัง ด้านล่าง หรือขึ้นบนเหนือศีรษะ และกิริยาการย่ำเท้า การสไลด์เท้า การซอยเท้า การยกเท้า การก้าวไขว้ เป็นการเคลื่อนไหวของมือและเท้าในกระบวนท่าต่าง ๆ ประกอบการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

กรอบแนวคิด

กรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิด และทฤษฎีความรู้ที่ได้จากการศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ มาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังแสดงในภาพประกอบต่อไปนี้



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อรวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวคิดในการวิจัย ซึ่งจำแนกออกได้ดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีและการละเล่นของชาวอีสาน
    1.1 วัฒนธรรมของชาวอีสาน
    1.2 ประเพณีของชาวอีสาน
    1.3 การละเล่นของชาวอีสาน
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน
    2.1 กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน
    2.2 วงดนตรีอีสาน
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน
    3.1 นาฏกรรมอีสาน
    3.2 ความหมายและความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน
    3.3 วัฒนธรรมการฟ้อนอีสาน
        3.3.1 การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ
        3.3.2 การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้
        3.3.3 การฟ้อนรำของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ
    3.4 การใช้ร่างกายในการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ
5. แนวคิดและทฤษฎี
    5.1 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์
    5.2 แนวคิดนาฏยลักษณ์
    5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย
    5.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 งานวิจัยในประเทศ

6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีและการละเล่นของชาวอีสาน

1.1 วัฒนธรรมของชาวอีสาน

วัฒนธรรม (พระยาอนุมานราชธน, 2515) ได้กล่าวไว้ว่า คือ สิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลง ปรับปรุงหรือผลิตสร้างขึ้น เพื่อความเจริญงอกงามในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวม ถ่ายทอดกันได้ เอาอย่างกันได้ ความรู้สึก ความคิดเห็น ความประพฤติ และกิริยาอาการ หรือ การกระทำใด ๆ ของมนุษย์และสำแดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือ ระเบียบประเพณี อันเป็นมรดกแห่งสังคมซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม เป็นผลผลิตของส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อนสืบต่อเป็นประเพณีกันมา

จากการศึกษาพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ที่ได้นิยามความหมายของวัฒนธรรม ไว้ 4 ประการ สามารถสรุปได้ดังนี้ วัฒนธรรม คือ สิ่งที่ทำให้เจริญงอกงามในวิถีชีวิตของหมู่คณะ ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงามที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียว ก้าวหน้าของชาติและประชาชน พฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่ผลิตสร้างขึ้นด้วยการเรียนรู้จากกันและกัน

พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ประทานคำอธิบายความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรมเป็นมรดกแห่งสังคม มีทั้งส่วนจับต้องได้และจับต้องไม่ได้ เช่น กวีนิพนธ์ ศิลปะ ขนบธรรมเนียมประเพณี (อุดม บัวศรี, 2526 : 1-2) วัฒนธรรมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสานยังยึดมั่นอยู่ในฮีตบ้านคองเมือง (จารีตประเพณี) นั่นคือ ช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันร่วมกิจกรรมของสังคมด้วยความพึงพอใจ เช่น งานบุญ งานกุศล กิจกรรมประเพณีของหมู่คณะตามที่ปรากฏอยู่ในบทบัญญัติของสังคม คือ ฮีตสิบสองคองสิบสี่ ด้วยการยึดมั่นอยู่ใน ฮีตบ้านคองเมือง และบทบัญญัติเป็นเบ้าหลอมสำคัญของวิถีชีวิตเป็นผลให้ชาวอีสานมีพฤติกรรมประนีประนอมมากกว่าก้าวร้าว ถ้อยทีถ้อยอาศัยกันแบ่งปันผลประโยชน์แบ่งปันผลิตผลและเกื้อกูลแรงงานกัน แม้ว่าชาวอีสานที่อาศัยอยู่ในที่ราบสูงโคราชนี้จะประกอบด้วยกลุ่มชนเผ่า ซึ่งแต่ละชนเผ่าย่อมมีภาษาของกลุ่ม เครื่องแต่งกาย และจารีตเฉพาะของกลุ่ม แต่การที่ชาวอีสานอยู่ในเบ้าหล่อหลอมในวัฒนธรรมร่วมนั่นคือ ฮีตบ้านครองเมืองและฮีตสิบสองคองสิบสี่จึงไม่พบว่าชนเผ่าเหล่านั้นมีการขัดแย้งระหว่างเผ่าพันธุ์

ชนเผ่าเหล่านั้นมีชื่อเรียกแบ่งเผ่าพันธุ์ต่าง ๆ กันไป เช่น เขมร ส่วย (กูย) แสก ย้อ ผู้ไท กะโส้ (โซ่) รวมทั้งไทโคราช (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2538 : 5)

หากพิจารณาการรวมกลุ่มเป็นชุมชนการรวมกลุ่มเป็นชุมชนของประชากรอีสานที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันนั้นจะพบว่า ชนกลุ่มที่ใช้ภาษาเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน หรือมีวัฒนธรรมใกล้เคียงกันจะรวมตัวอยู่ในเมืองเดียวกัน เช่น กลุ่มภาษาไทยถิ่น (ไท-ลาว ผู้ไท ไทญ้อ ฯลฯ) จะรวมตัวอยู่กลุ่มเดียวกันกลุ่มที่พูดภาษาเขมร-มอญ (เช่น เขมร ส่วย-กูย) จะรวมตัวอยู่ในเมืองเดียวกัน เช่น สุรินทร์ ศรีสะเกษ และบุรีรัมย์ การพิจารณาชนกลุ่มในภาคอีสานจึงยึดภาษาถิ่นเป็นเกณฑ์ในการตัดสิน ซึ่งแบ่งได้ 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

1. ชนกลุ่มวัฒนธรรมไทย-ลาว

กลุ่มไทย-ลาว หรือเรียกทั่วไปว่า “ชาวอีสาน” ที่เป็นกลุ่มที่ใหญ่ที่สุดมีประชากรมากที่สุด กลุ่มไทย-ลาว เป็นกลุ่มที่สืบวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขงมาแต่โบราณ มีตัวอักษรเป็นของตัวเอง คือ อักษรธรรม มีวรรณกรรมท้องถิ่นของตนเอง เช่น เรื่องสินไซ (สังข์ศิลป์ชัย) จำปาสี่ต้น ท้าวก่ำกาดำ นางผมหอม ไก่แก้วลิ้นทอง กำพร้าผีน้อย ขูลูนางอั้ว ท้าวผาแดงนางไอ่ ฯลฯ ชาวไทย-ลาวยึดมั่นในจารีตประเพณี ดำเนินชีวิตตาม “ฮีตสิบสอง” นับถือพุทธศาสนาที่ปรับเข้ากับจารีตของชาวบ้านที่มุ่งเน้นสอนให้เป็นพลเมืองดี นอกจากนี้ชาวอีสานยังนับถือผีบรรพบุรุษ ผีฟ้า ผีแถน รวมทั้งผีไร่ผีนา โดยเฉพาะผีบรรพบุรุษในชนบทยังมีศาลปู่ตาประจำหมู่บ้าน และมีตำแหน่งเฒ่าจ้ำ หรือ หมอจ้ำ เป็นผู้ติดต่อกับวิญญาณ กลุ่มไทย-ลาว สามารถจำแนกได้ 4 กลุ่ม คือ กลุ่มไทย-ลาว กลุ่มไทยย้อ กลุ่มไทยโย้ย และกลุ่มไทยแสก

2. ชนกลุ่มวัฒนธรรมมอญ-เขมร

กลุ่มวัฒนธรรมมอญ-เขมร ประกอบด้วยเผ่าเขมร กูย (ส่วย) กะโส้ กะเลิง รวมทั้งข่าต่างๆ ดังนี้

- เขมร เป็นกลุ่มชนที่พูดภาษาเขมร มีการไหว้ผีบรรพบุรุษในวันสารทเดือนสิบ เรียกว่า “แซนโดนตา” เขมรมีวงดนตรีกันตรึม และเพลงทำนองเขมร เรียกว่า อาไย เจรียง มีการฟ้อนแบบต่าง ๆ เช่น เรือมอันเร เรือมมะม๊วด (รำแม่มด) เรือมตรด (รำตรุษ) เรือมซันตุยจ์ (รำตกเบ็ด) เป็นต้น

- กูย (ส่วย) เป็นชนชาติที่อาศัยอยู่ตามลุ่มแม่น้ำมูล เป็นกลุ่มวัฒนธรรมอ่อนกว่าชนเผ่าใกล้เคียงฉะนั้นจึงยอมรับวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ามาปะปน มีความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณซึ่งมีอิทธิพลใน

การดำเนินชีวิตประจำวันอยู่ ผีปะกำ เป็นผีที่มีอำนาจสูงสุดของชาวกูย หรือส่วยเลี้ยงช้าง จะตั้งเรือนผีปะกำไว้ข้างบ้านผู้มีอาชีพจับช้าง จารีตประเพณีชาวกูยเชื่อว่าบรรพบุรุษตายไปแล้วจะกลับมาเกิดในตระกูลเดิม ฉะนั้น การตั้งชื่อลูกหลานจะตั้งชื่อตามปู่ ย่า ตา ยายที่ล่วงลับไปแล้ว

- กะโส้ หรือ โซ เป็นเผ่าหนึ่งที่ใช้ภาษาคล้ายกับกูย ชาวกะโส้มีผิวคล้ำกว่าไทย-ลาว

- กะเลิง เป็นข่าเผ่าหนึ่ง มีภาษาพูดเช่นเดียวกับกะโส้ วัฒนธรรมประเพณีของชาวกะเลิงปัจจุบันได้เปลี่ยนเป็นวัฒนธรรมไทย-ลาว

- บรู บางถิ่นเรียกว่า ข่าบรู ความจริงแล้วเป็นชาติพันธ์เดียวกับข่าที่สำเนียงภาษาต่างกันบ้ า ง

- ชาวบน หรือ เนียะกูล พูดภาษาตระกูลมอญ-เขมร ชาวบนมีการละเล่นเรียกว่า กระแจ๊ะ หรือ ปะเรเร ซึ่งเป็นการร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง ฝ่ายหญิงเป็นผู้ตีโทนให้จังหวะ

3. ชนกลุ่มวัฒนธรรมไทย (ไทยโคราช)

ไทยโคราช เป็นกลุ่มที่ใช้ภาษาไทยกลาง เพียงแต่สำเนียงเพี้ยนเหน่อเท่านั้น ตั้งภูมิลำเนาอยู่ใ น จังหวัดนครราชสีมา การละเล่นดนตรีที่สำคัญ คือ เพลงโคราช มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ คือ เป็นการร้องเกี้ยวกันระหว่างชายหญิง ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ การแสดงที่สำคัญของชาวนครราชสีมา คือ ลิเก

4. ชนกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ

กลุ่มชนวัฒนธรรมอื่น ๆ หมายถึง กลุ่มชนที่เข้ามาทำมาหากินในภาคอีสาน ไม่ได้ตั้งหลักแหล่งถาวร แต่เป็นกลุ่มชนที่มีบทบาทต่อสังคมอีสาน ทางด้านเศรษฐกิจได้แก่ กุลา จีน (ตั้งหลักแหล่งเพียงรุ่นเดียว รุ่นลูกหลานจะมีวัฒนธรรมไทยยวน (ธวัช ปุณโณทก, 2531 : 1846-1864)

1.2 ประเพณีของชาวอีสาน

พระยาอนุมานราชธน ได้ให้ความหมายของคำว่า ประเพณี คือ ความประพฤติที่ชนหมู่หนึ่งอยู่ในแห่งหนึ่งถือเป็นแบบแผนกันมาอย่างเดียวกันและสืบต่อกันมานานถ้าใครในหมู่ประพฤติออกนอกแบบผิดประเพณี หรือผิดจารีตประเพณี (บรรเทิง พาพิจิตร, 2549 : 37)

คำว่าประเพณี ตามพจนานุกรมภาษาไทยฉบับบัณฑิตยสถาน ได้กำหนดความหมายประเพณีไว้ว่า ขนบธรรมเนียมแบบแผน ซึ่งสามารถแยกคำต่าง ๆ ออกได้เป็น ขนบ มีความหมายว่า ระเบียบแบบอย่าง ธรรมเนียม มีความหมายว่า ที่นิยมใช้กันมาและเมื่อนำมาร่วมกันแล้วก็มีความหมาย ความประพฤติที่คนส่วนใหญ่ยึดถือเป็นแบบแผน และได้ทำการปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นต้นแบบที่จะให้คนรุ่นต่อ ๆ ไปได้ประพฤติปฏิบัติตามกันต่อไปโดยสรุปแล้ว ประเพณี หมายถึง ระเบียบแบบแผนที่กำหนดพฤติกรรมในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่คนในสังคมยึดถือปฏิบัติสืบกันมา ถ้าคนใดในสังคมนั้น ๆ ฝ่าฝืนมักถูกตำหนิจากสังคม ลักษณะประเพณีในสังคมระดับประเทศชาติ มีทั้งประสมกลมกลืนเป็นอย่างเดียวกัน และมีผิดแผกกันไปบ้างตามความนิยมเฉพาะท้องถิ่น แต่โดยมากย่อมมีจุดประสงค์ และวิธีการปฏิบัติเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีเฉพาะส่วนปลีกย่อยที่เสริมเติมแต่งหรือตัดทอนไปในแต่ละท้องถิ่น สำหรับประเพณีไทยมักมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อในคติพระพุทธศาสนาและพราหมณ์มาแต่โบราณ ประเพณีนั้นเราสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. จารีตประเพณี (mores) คือ ประเพณีที่ต้องประพฤติเป็นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรมและจรรยาของสังคม ถือกันว่ามีคุณค่าบุคคลในสังคมนั้น ๆ ใครฝ่าฝืนหรือเฉยเมยถือว่าเป็นการละเมิดกฎของสังคมผิดประเพณีของสังคม ถือเป็นความผิดความชั่วมีโทษ เช่น ประเพณีการแต่งงาน เป็นต้น

2. ขนบประเพณี (Institutiou) คือ ประเพณีที่ว่างเป็นระเบียบไว้ จะเป็นโดยตรงหรือโดยอ้อมก็ตาม โดยตรง เช่น เขียนเป็นกฎหรือระเบียบให้กระทำร่วมกันมีข้ออ้างเป็นตัวบทกฎเกณฑ์ โดยอ้อมหรือโดยปริยาย คือ รู้กันเอง ถือสืบกันมา คนในถิ่นนั้นปฏิบัติกันอย่างนั้น ๆ เช่น ประเพณีทำบุญเลี้ยงพระของไทย

3. ธรรมเนียมประเพณี (Convention) คือ เรื่องเกี่ยวกับธรรมดาสามัญของสามัญชน ไม่ถือเอาผิดเอาถูก ไม่มีการลงโทษ ปรับใหม่เหมือนจารีตประเพณี ไม่มีระเบียบเคร่งครัดเหมือนขนบประเพณี ผู้ทำผิดประเพณีนี้ไม่ถือเป็นเรื่องเสียหายหรือมีโทษมากนัก เพียงแต่ถือว่าผู้ผิดประเพณีเป็นผู้ไร้การศึกษา ขาดคุณสมบัติผู้ดี เช่น การแต่งกายไม่ถูกกาลเทศะ การยืน การเดิน การนั่ง การนอน อันไม่เหมาะสม เป็นต้น ส่วนประเพณีส่วนรวม เป็นกิจกรรมที่ต้องทำร่วมกันทั้งชุมชน เพื่อให้ชุมชนมั่นคงมีสายสัมพันธ์เพื่อให้เกิดความสามัคคี ช่วยกันสร้างสิ่งที่เป็นหลักของชุมชนรวมกัน เช่น สร้างวัด สร้างโบสถ์ หรือสร้างแบบแผนที่ดีงาม ให้เป็นบรรทัดฐานอย่างเดียวกัน เช่น แบบแผนการผลิต หลักศีลธรรม หลักจริยธรรม ที่เป็นแนวปฏิบัติให้ทุกคนอยู่ร่วมกันได้อย่างเป็นสุข แบบแผนที่ถือว่าเป็นประเพณีสำคัญของชาวอีสานคือฮีตสิบสองคองสิบสี่

อภิศักดิ์ โสมอินทร์, (2537 : 75)อภิศักดิ์ โสมอินทร์ (2537 : 75) กล่าวถึงฮีตคองของชาวอีสานในหนังสือ โลกทัศน์อีสานว่าสังคมอีสานยึดเกาะกันโดยมีฮีตคองซึ่งเป็นระเบียบหรือบรรทัดฐานของสังคมเพื่อนำไปสู่แนวปฏิบัติในการอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข สังคมอีสานอบรมสั่งสอนและเน้นเรื่องฮีตคอง โดยสอนกับทุกเพศ ทุกวัย ทุกชั้นวรรณะ ฮีตคองจึงเหมือนกฎหมายของสังคมที่ทุกคนจะต้องปฏิบัติตาม ซึ่งจะทำให้อยู่เย็นเป็นสุข แม้ว่ากฎหมายและการศึกษาเจริญแล้วก็ตาม “ฮีตสิบสองคองสิบสี่” ของชาวอีสานยังมีความสำคัญสำหรับประชาชนในท้องถิ่นมิได้ลดน้อยถอยลงแต่อย่างใด

ฮีต หมายถึง ประเพณี คือสิ่งที่นิยมนับถือปฏิบัติสืบทอดกันมาจนเป็นแบบแผนเป็นขนบธรรมเนียมตรงกันกับ จารีต เป็นประเพณีที่นิยมทำกันในภาคอีสานในรอบ 1 ปี ฮีตสิบสอง จารุวรรณ ธรรมวัตร ได้กล่าวว่า เป็นประเพณีที่สำคัญซึ่งบรรพบุรุษกำหนดให้ลูกหลานกระทำตามวาระหรือโอกาส ดังมีปฏิทินกำหนดดังนี้

เดือนอ้าย	บุญเข้ากรรม
เดือนยี่	บุญคูณลาน
เดือนสาม	บุญข้าวจี่
เดือนสี่	บุญมหาชาติหรือบุญเผวส
เดือนห้า	บุญสงกรานต์
เดือนหก	บุญบั้งไฟ
เดือนเจ็ด	บุญซำฮะ
เดือนแปด	บุญข้าวพรรษา
เดือนเก้า	บุญข้าวประดับดิน
เดือนสิบ	บุญข้าวสาก
เดือนสิบเอ็ด	บุญออกพรรษา
เดือนสิบสอง	บุญกฐิน

คำว่าฮีต 12 ฮีต ตรงกับคำว่า “จาริตตะ” ซึ่งเป็นคำบาลีแปลว่าธรรมเนียมและแบบแผนความประพฤติดีงามหรือประเพณีที่ควรปฏิบัติในรอบปีเพื่อให้ชุมชนเกิดขวัญและกำลังใจ เกิดความสงบสุขในครอบครัวและสังคม ฮีต 12 หรือประเพณี 12 เดือนของชุมชนอีสาน (นัดรบ มุลาลี, 2534 : 15) นอกจากประเพณี 12 เดือน หรือฮีตสิบสองดังกล่าวมานี้

เติม วิภาคย์พจนกิจ, 2557 : 569) ได้อธิบายไว้ว่า ประชาชนชาวอีสานและชาวไทยฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงยังมีการทำบุญอย่างอื่น ซึ่งนับเป็นประเพณีของไทยลาวคู่กับฮีตสิบสองอยู่อีกคือ

1. การทำบุญขึ้นบ้านใหม่

2. ประเพณีบุญกองบวชกองฮด

3. ประเพณีกินดอง (แต่งงาน)

4. ประเพณีงันเฮือนดี (งันศพ จุดประสงค์หวังจะให้คนที่เป็นญาติของผู้ตายเพลาการเศร้าโศกเสียใจ คือคนดียังอยู่ก็จะพากันไปเสพงันให้หายทุกข์โศกลงเสียบ้าง จึงเรียกว่า งันเฮือนดี)

5. ประเพณีลงข่วง

6. ประเพณีแฮกนา

7. พิธีเลี้ยงตาแฮก

8. ประเพณีบา

9. ประเพณีงันกรรม (เวลาคลอกบุตรหรือออกลูก)

10. ประเพณีผิดผี

11. ประเพณีเต้าข่วง

12. ประเพณีเลี้ยงผีปู่ตา

13. ประเพณีเสียเคราะห์บูชา

14. ประเพณีสู่ขวัญควาย

นอกจากฮีตสิบสองแล้วยังมีครองสิบสี่ หรือรัฐธรรม 14 ข้อ เป็นหลักของท้าวพญา ข้าราชการเกี่ยวกับการปกครองไพร่ฟ้าแผ่นดิน แต่เห็นว่าในปัจจุบันจารีตประเพณีอันนี้ไม่ได้ปฏิบัติกันจึงไม่ได้นำมากล่าว จะกล่าวแต่คลอง 14 สำหรับประชาชน สำหรับฆราวาสที่จะต้องปฏิบัตินั้น ต้องประพฤติในระหว่างครอบครัวผัวเมีย ชาวบ้านวัดวา ศาสนามีอยู่ 14 ข้อ สังเขปได้ดังนี้

คองสิบสี่ คือ กรอบหรือแนวทางในการยึดถือและปฏิบัติของคนในสังคมนับได้ว่าเป็นบรรทัดฐานของสังคมอีสานในยุคนั้นมีทั้งหมด 14 ข้อคือ

คองที่ 1 ห้ามกินอาหารก่อนพระสงฆ์เมื่อมีอาหารอะไรให้นำไปถวายพระสงฆ์ก่อน

คองที่ 2 ไม่ให้พูดคำหยาบคาย คำลามกและเป็นคนคตโกง

คองที่ 3 ให้ช่วยกันทำนุบำรุงสิ่งที่เป็นสาธารณะประโยชน์

คองที่ 4 ให้ล้างเท้าก่อนขึ้นบ้านทุกครั้ง

คองที่ 5 ให้ทำการคารวะแม่ดี, ขั้นบันได, ประตูบ้านทั้งเช้าและเย็นในวันศีลน้อยและวันศีลใหญ่หรือ 7, 14 ค่ำและ 8, 15

คองที่ 6 อย่านอนก่อนสามีและก่อนนอนทุกครั้งจะต้องล้างเท้าให้สะอาด

คองที่ 7 ในวันศีล (วันพระ) ลูกสะใภ้จะต้องหาดอกไม้ไปสมมา (คารวะ) พ่อแม่ของสามีและพระสงฆ์ที่วัด

คองที่ 8 ให้ทำบุญตักบาตร ให้พระมาสูตรมุงคุนเฮือนในวันศีลดับ ศีลเพ็ง

คองที่ 9 เมื่อพระมาบิณฑบาตรอย่าให้พระคอยและเวลาใส่บาตรไม่ให้แตะต้องบาตรพระห้ามใส่รองเท้าและกางร่ม

คองที่ 10 เมื่อเวลาที่พระสงฆ์เข้าปริวาสกรรมให้เอาดอกไม้ธูปเทียน เครื่องอัฐบริขารไปถวาย

คองที่ 11 เมื่อพระสงฆ์ สามเณร เดินผ่านให้นั่งลงประนมมือไหว้

คองที่ 12 อย่าเหยียบย่ำเงาเจ้าหัวผู้ถือศีลบริสุทธิ์

คองที่ 13 อย่าเอาอาหารเหลือไปถวายทานแก่พระสงฆ์

คองที่ 14 อย่าเสพกามในวันศีล วันเข้าพรรษา วันมหาสงกรานต์

นอกจากฮีต 12 และคอง 14 ที่เป็นบรรทัดฐานในการให้ประชาชนอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุขแล้วชุมชนอีสานยังรู้จักร่างกฎหมายว่าด้วยลักษณะต่าง ๆ ออกมาใช้บังคับกับผู้ที่กระทำผิด สังคมอีสานจึงเป็นสังคมที่อยู่อย่างสงบเรียบร้อยตลอดมา (นัดรบ มุลาลี, 2534 : 17-18)

จากการศึกษาประเพณีของชาวอีสานพบว่า ชาวอีสานมีความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา เคารพนับถือบิดาและมารดาครูบาอาจารย์ และผู้อาวุโส เชื่อในเรื่องกฎแห่งกรรม

เชื่อในเรื่องนรก-สวรรค์ มีความเมตตา กรุณา และมีใจบุญสุณทาน เป็นผู้เคร่งในขนบประเพณีโดยมีหลักปฏิบัติตนในสังคม ที่เรียกว่า “ฮีตสิบสอง” และ “คลองสิบสี่” ที่ถือกันมาแต่โบราณถึงปัจจุบัน

1.3 การละเล่นของชาวอีสาน

การละเล่น เป็นคำที่มีความหมายกว้าง กล่าวคือ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 ได้ให้ความหมายไว้ว่า การละเล่นเป็นคำนาม หมายถึง มหรสพต่าง ๆ การแสดงต่าง ๆ เพื่อความสนุก สนานรื่นเริง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525 : 90)

การละเล่นพื้นบ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน ทั้งอีสานเหนือและอีสานใต้ ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบันมีจำนวนมาก เป็นการละเล่นที่แสดงถึงวิถีชีวิต และมีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละท้องถิ่น สามารถกล่าวสรุปแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ การละเล่นเพื่อความบันเทิง การละเล่นที่เป็นพิธีกรรม การละเล่นที่เป็นศิลปะการต่อสู้ และกีฬาพื้นบ้าน

1.3.1 การละเล่นเพื่อความบันเทิง การเล่นในรูปแบบของการแสดง เพื่อความบันเทิงในภาคอีสาน มีลักษณะเป็น 2 รูปแบบ คือ รูปแบบของระบำรำฟ้อน และการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องเป็นราว

ระบำรำฟ้อน ของภาคอีสานเหนือและอีสานใต้ ที่เล่นเพื่อความสนุกสนาน และความบันเทิงที่พบเห็นได้ในเทศกาลงานบุญประเพณี เช่น รำศรีทันดร รำคอนสวรรค์ ฟ้อนภูไท รำเซิ้งต่าง ๆ เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งกระติ๊บ เซิ้งสวิง ระบำตั๊กแตน รำเพื่อการเฉลิมฉลองเพื่อให้เป็นสิริมงคล ได้แก่ รำศรีโคตรบูรณ์ ใช้ในการรำสมโภชพระธาตุพนม รำบายศรีเพื่อต้อนรับแขก หรืองานแต่งงาน รำคูณลาน นอกจากนี้ยังมีการฟ้อนรำประกอบทำนองดนตรี หรือลายของดนตรี เช่น รำโปงลางต่าง ๆ ได้แก่ กาเต้นก้อน แม่ฮ้างกล่อมลูก ลมพัดพร้าว แมงภู่ตอมดอกไม้ เป็นต้น รำประกอบการร้อง (หมอลำ) ซึ่งส่วนมากมักจะเป็นการรำตีบท หรือประดิษฐ์ท่ารำให้เข้ากับเนื้อร้องและทำนองเพลง ได้แก่ รำอีสานลำเพลินรำดอกคูณเสียงแคน รำแว่วเสียงแคน เป็นต้น

การละเล่นแสดงเป็นเรื่อง การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องของภาคอีสาน มีไม่มากนอกจากหมอลำเรื่องที่ลำเล่ากันเป็นเรื่อง ยังมีลิเกลาว หนังประโมทัย เล่นอยู่แถบท้องถิ่นอีสาน

1.3.2 การละเล่นที่เป็นพิธีกรรม การฟ้อนรำของชาวอีสาน ที่มีสืบต่อกันมาในเรื่องของความเชื่อเชื่อเทพเทวดา เชื่อในเรื่องผีบรรพบุรุษ นอกจากพิธีเซ่นสรวงบูชาด้วยเครื่องสังเวยแล้ว ยังมีการร่ายรำถวายเพื่อเป็นการเซ่นสังเวยด้วย การฟ้อนรำเพื่อการบูชาได้แก่ ฟ้อนบูชาผีไท้ ผีแถน ฟ้อนบูชา

ผีฟ้า (ในพิธีกรรมลำผีฟ้า) แสกเต้นสาก เซิ้งบั้งไฟ ดึงครกดึงสาก รำตังหวายของชาวเขมราฐจังหวัดอุบลราชธานี ผีตาโขน โส้ทั่งบั้ง เรือมมะม๊วด เรือมปันโจล เป็นต้น

1.3.3 การละเล่นที่เป็นศิลปะของการต่อสู้ เป็นการละเล่นที่ปรับปรุงมาจากการต่อสู้ของภาคอีสาน การรำมวยโบราณที่เป็นศิลปะการต่อสู้แต่เน้นศิลปะของท่ารำเป็นสำคัญ ปัจจุบันยังมีให้ชมที่จังหวะสกลนครในงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น เทศกาลแห่เทียนเข้าพรรษา เทศกาลแห่ปราสาทผึ้งออกพรรษา งานประจำปีของวัดพระธาตุเชิงชุมวรวิหาร เป็นต้น

1.3.4 กีฬาพื้นบ้าน การละเล่นในรูปแบบกีฬาพื้นบ้านของภาคอีสานที่นิยมเล่นกันอยู่ทั่วไปในฤดูกาล และเทศกาลของท้องถิ่น ได้แก่ การเส็งกลอง การเล่นว่าว การละเล่นสะบ้า (ซึ่งมีชื่อเรียกหลากหลาย ตามรูปแบบการเล่นของแต่ละท้องถิ่น) การเล่นไก่ต่อ เป็นต้น

จากการศึกษาเรื่องการละเล่นของชาวอีสานสรุปได้ว่า การละเล่นของชาวอีสานแสดงถึงวิถีชีวิตเป็นมรดกตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน การละเล่นมีทั้งการละเล่นเพื่อความบันเทิง การละเล่นที่เป็นพิธีกรรม การละเล่นที่เป็นศิลปะการต่อสู้ และกีฬาพื้นบ้าน ปัจจุบันรูปแบบเพลงและการละเล่นพื้นบ้านได้พัฒนาในรูปแบบของกระบวนการเล่นเพลง และรูปแบบการใช้ท่ารำ การแต่งกายมีความสวยงามมากขึ้นแต่ยังคงรักษาศิลปะในรูปแบบกลุ่มวัฒนธรรมไทยลาว กลุ่มวัฒนธรรมไทยเขมร และกลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราชไว้ได้อย่างมั่นคง

2. องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน

2.1 กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ตามลักษณะตามกลุ่มวัฒนธรรมดนตรี คือ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช กลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม และกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ดนตรีของแต่ละกลุ่มก็มีลักษณะเด่นเฉพาะอย่างเห็นได้ชัด ดังนี้

ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมโคราช เดินทีนั้นเพลงพื้นเมืองโคราชนั้นมีมากมายหลายชนิด เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงกลองยาว เพลงเซิ้งบั้งไฟ เพลงแห่นางแมว เพลงปี่แก้ว (ปี่ซอ) เป็นต้น ขุนสุบงกช ศึกษาการ สันนิษฐานว่า เพลงโคราชเลียนแบบมาจากเพลงฉ่อยภาคกลาง แต่ใช้คำโคราชบ้าง คำไทยภาคกลางบ้าง ประกอบเป็นเพลงและใช้สำเนียงโคราชจึงเรียกว่าเพลงโคราช เพลงโคราชดั้งเดิมเรียกว่าเพลงก้อม จากเพลงก้อมก็พัฒนามาเป็นเพลงเอ้ย (เพลงรำหรือเพลงโรง) เพลงคู่สี่ เพลงคู่หก

เพลงคู่แปด เพลงคู่สิบ และเพลงคู่สิบสอง เพลงโคราช ปัจจุบันนิยมร้องเป็นเพลงคู่แปด ไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ เวลาเล่นตบมือบ้างเป็นช่วง มีการรำ แต่ไม่จำเป็นจะต้องรำตลอด เนื้อหาที่ร้องเริ่มตั้งแต่เกริ่นให้รู้ถึงเหตุที่เล่น ถามชื่อเสียงกัน แล้วร้องเพลงไหว้ครู จากนั้นจะร้องเกี้ยว ร้องเป็นเรื่องราวใด ๆ (ราชันย์ เจริญแก่นทราย, 2554 : 10)

ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม ดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมนี้ มีลักษณะของดนตรีไทยเดิมภาคกลาง และอาจแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ดนตรีประเภทบรรเลง และดนตรีประเภทขับร้อง ได้แก่ เพลงเจรียงต่าง ๆ ซึ่งเรียกชื่อได้เป็น 3 ประเภท คือ เรียกตามชนิดของเครื่องดนตรีที่ใช้ประสานเสียง เรียกชื่อตามลักษณะเพลงที่ขับร้อง เรียกชื่อตามลักษณะของงานประเพณี เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้องก็คือ วงกันตรึม ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ตรัว (ซอ) จะเปย (กระจับปี่) (

ดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ เป็นกลุ่มชนส่วนใหญ่ของภาคอีสาน ลักษณะเด่นของวัฒนธรรมหมอลำ คือ การแสดงหมอลำและเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ คือ แคน (ราชันย์ เจริญแก่นทราย, 2554 : 11)

2.2 วงดนตรีอีสาน

วงดนตรีอีสานเป็นผลงานของคนในท้องถิ่น มีขึ้นเพื่อตอบสนองความบันเทิงหรือใช้ประกอบพิธีกรรมของท้องถิ่นเป็นสำคัญ โดยทั้งหมดมีลักษณะร่วมกันคือ

1) เป็นงานของชาวบ้าน ถ่ายทอดโดยปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่นิยมจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บางครั้งอาจได้รับอิทธิพลจากชาวเมือง แต่ในที่สุดก็มักกลายรูปเป็นพื้นบ้านไป

2) มีกำเนิดไม่แน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมาจนไม่ทราบต้นตอที่แน่ชัด มักเป็นสิ่งที่สืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน จนไม่อาจสืบทราบได้ว่าผู้แต่งดั้งเดิมนั้นเป็นใคร มีจำนวนน้อยที่จะสามารถสันนิษฐานว่าแต่งขึ้นโดยใคร แต่ผู้แต่งนั้นก็มักจะบอกว่าแต่งขึ้นตามเค้าที่มีมาแต่เดิม

3) เป็นของกกลุ่มชน คนในสังคมมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของ ชาวบ้านร่วมกันถ่ายทอดหรืออย่างน้อยเคยฟังและรู้จัก

4) ส่วนใหญ่มีเนื้อหาหรือทำนองไม่ตายตัว สามารถขยายออกไปได้เรื่อย ๆ หรือตัดทอนให้สั้นเข้าก็ได้ ตามใจของคนเล่นหรือคนร้อง

5) ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ความเรียบง่ายนั้นปรากฏในถ้อยคำ และการแสดงออกใช้สำนวนโวหารเปรียบเทียบง่าย ๆ จากสิ่งที่อยู่รอบตัว ไม่มีทำนองที่ถูกต้องที่สุด ไม่ต้องมีอุปกรณ์ประกอบมากมาย

6) สามารถยักย้ายได้หลายทำนอง เพียงแต่เพิ่มหรือลด หรือเปลี่ยน โน้ตเพลงเล็กน้อย (ประคอง นิมมานเหมินท์, 2551)

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน

3.1 นาฏกรรมอีสาน

มนุษย์ทุกชาติ ทุกเผ่าพันธุ์ ทุกภาษา ต่างก็มีศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏกรรมไว้เพื่อเป็นเอกลักษณ์และมรดกของชาติสำหรับชุมชนในภาคอีสานนั้นได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านการฟ้อนรำเพื่อประโยชน์หลายประการ อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าศิลปะทางด้านนาฏกรรมของชุมชนเพื่อนบ้านจะถูกทำลายและถูกมองว่าไม่มีความสำคัญและความจำเป็นที่ต้องพัฒนาและรักษาไว้ แต่ในชุมชนอีสานของประเทศไทยภายใต้การปกครองระบอบประชาธิปไตย ที่มีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุขและรัฐบาลทุกยุคทุกสมัยต่างก็มิได้ทอดทิ้งศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ นายนัดรบ มุลาลี อาจารย์ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ศึกษารวบรวมสาเหตุและที่มาของนาฏกรรมอีสานไว้ 6 ประเภท ดังนี้

1. นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีและความเชื่อ

ในสมัยโบราณไม่มีสถาบัน หรือบทบัญญัติที่จะให้สังคมยึดถือเป็นปทัสฐาน ในการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข มีเพียงความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ที่ผู้นำในสังคมกำหนดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างขวัญและกำลังใจให้กับชุมชนเวลาที่ชุมชนเกิดความหวาดกลัวจากผลการกระทำของธรรมชาติที่ปรากฏให้เห็นอยู่เนือง ๆ เช่น ฝนตก ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า น้ำท่วม ความแห้งแล้ง หรือพายุฝนฟ้าคะนอง ซึ่งชุมชนมีความเชื่อว่า เป็นผลการกระทำของเทพเจ้าหรือแถนทั้งสิ้น

การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ นอกจากจะเป็นกิจกรรมในการเสริมสร้างขวัญและกำลังใจให้กับชุมชน เพื่อให้หายจากความหวาดกลัว ยังแฝงไปด้วยศิลปะความสวยงามซึ่งศิลปินอีสานได้หล่อหลอมและดัดแปลงกิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้ให้เป็นความงามทางด้านนาฏกรรมเพื่อเป็นการอนุรักษ์ไว้ซึ่ง

ศิลปวัฒนธรรม อันเป็นมรดกล้ำค่าของชุมชนชาวอีสาน นาฏกรรมซึ่งเกิดจากประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อซึ่งศิลปะอีสาน ได้รวบรวมเป็นนาฏกรรมที่สำคัญ เช่น

การฟ้อนเซียงข้อง มีปรัชญาที่เป็นพจนกวีวรรคหนึ่งของชาวอีสาน ที่คนอีสานมักจะใช้กล่อมเด็กเวลาพายุฝนฟ้าคะนองว่า “ฝนสิตก บักบกสิหล่น ฟ้าสิฮ้อง เซียงข้องสิไล่งัว” ในสมัยก่อนอาชีพรองของชุมชนชาวอีสานคือการเลี้ยงสัตว์ สัตว์เลี้ยงที่เป็นพาหนะและใช้งานคือ วัว ควาย คนอีสานมักจะให้เด็ก ๆ ไปเลี้ยงควาย เลี้ยงวัว ตามชายป่าหรือที่ดอนเวลาเกิดฝนพายุฟ้าคะนองในช่วงฝนแรก วัว ควาย พวกนี้ก็จะแตกตื่นเข้าป่าและหนีหายไป เด็ก ๆ ไม่สามารถที่จะตามตัววัว ควายที่หายด้วยความยากลำบาก จนมีคำเปรียบเปรยของคนอีสานว่า สิ่งที่ยุ่งยากที่สุดในชีวิตก็คือ “ควายเสีย เมียออกลูก” (ควายหายและเมียคลอดบุตร) เมื่อออกติดตามแล้วไม่พบก็ต้องหันเข้าหาที่พึ่งทางจิตใจคือไสยศาสตร์ ขจ้ำ (คนที่มีศีลธรรมและสามารถติดต่อกับทวยเทพบนท้องฟ้าได้) ก็จะจัดพิธีเต้าเซียงข้อง การเต้าเซียงข้องคือการเชิญแถน (มาจากคำว่าเทียนหรือเซียน) ให้มาสิงสถิตในข้อง (ภาชนะสำหรับใส่ปลา) ข้องที่ใช้ทำพิธีไม่ใช่ข้องธรรมดาเป็นข้องที่ผูกด้วยไม้ไผ่เหลาแล้วอย่างดีไขว้เป็นรูปขาคน ผูกปากด้วยผ้าที่ลงคาถาอาคม แล้วจะใช้เด็กที่ผ่านการบวชเณรแล้วถือขาข้องไว้คนละด้าน เมื่อมีแถนมาทรงในข้องแล้วข้องก็จะพาเซียงทั้งสองวิ่งตามหาวัว ควายจนพบ ต่อมาพิธีเต้าเซียงข้องนี้ได้นำมาปรับปรุงเพื่อใช้กับเหตุการณ์อื่น ๆ ที่สนองตอบต่อความต้องการของชุมชน เช่น ใช้เซียงข้องในการตามหาของหาย ไล่ผี ฯลฯ

2. นาฏกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน

ชุมชนอีสานเป็นชุมชนที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาแล้วในอดีต บรรพชนได้สั่งสมอารยธรรมไว้อย่างมากมายมาเป็นเวลาอันยาวนาน มีขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาศิลปะ ซึ่งแสดงถึงลักษณะและวิถีชีวิตการดำรงของชุมชนพร้อมมูล

วรรณกรรม เป็นผลงานการสร้างสรรค์อีกชิ้นหนึ่งของบรรพบุรุษชาวอีสานที่ได้เรียบเรียงและรจนาขึ้นจากนิทานปรัมปรา จินตนาการ หรือจากชาดกทางพระพุทธศาสนาโดยมีวัตถุประสงค์ที่จะสร้างสรรค์สังคมให้มีความบันเทิงเริงรมย์ พร้อมกับสอดแทรกคำสอนในด้านต่าง ๆ เพื่อให้เป็นแนวทางในการปฏิบัติตนในสังคมให้แก่ชุมชน วรรณกรรมอีสานในยุคต้น ๆ นั้นหาได้ยากมาก ส่วนมากจะจารหรือจารึกลงในผิวไม้ไผ่เหมือน ๆ กับวัฒนธรรมของชาวจีนในตอนใต้ วรรณกรรมยุคต้น ๆ ของชุมชนชาวอีสานเป็นเรื่องราวที่สะท้อนถึงวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์โดยตรง มิได้อ้างอิงถึงเรื่องของศาสนาเพราะอิทธิพลของศาสนายังครอบคลุมไม่ถึง ในยุคต่อมาเมื่อได้รับอิทธิพลทางศาสนา

จากอินเดีย วรรณกวีชาวอีสานจึงได้สอดแทรกคำสอนขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าไว้ในวรรณกรรมทั้งทางคดีโลกและคดีธรรมการจารึกผลงานทางด้านวรรณกรรม ได้รับการพัฒนาขึ้นจากการจารึกลงบนผิวไม้ไผ่ ก็กลายมาเป็นจารึกในใบลานเป็นหนังสือผูก หรือหนังสือมัด หรือหนังสือก้อม ทั้งนี้สุดแต่ขนาดความสั้น ยาว (นัดรบ มุลาลี, 2534 : 19 - 36)

การประพันธ์หรือการรจนาโครง ฉันท์ กาพย์ กลอนและร่ายของชุมชนอีสานแยกออกเป็น 6 ประเภท คือ

1. วิชุมาลี เป็นการรจนาอย่างมีระเบียบ เหมือนสายฟ้าแลบ

2. มหาสินธุมาลี เป็นรจนาอย่างมีระเบียบเหมือนแม่น้ำสายใหญ่ อันมีแม่น้ำสายเล็ก ๆ ไหลมารวม

3. วชิระปันตี เป็นการรจนาอย่างมีระเบียบแวววาวอย่างแสงเพชร เรียกว่า แก้ววิเชียร

4. นาคะบาส มีระเบียบอย่างมีอรรถรสเหมือนบ่วงพญานาค

5. เบญจมาลี มีระเบียบเป็นการประพันธ์แบบโครง 5 ดั้น คือมีอักขระเบื้องต้น 3 เบื้องปลาย 2 จึงเรียกว่า โครง 5 ดั้น (จารุบุตร เรืองสุวรรณ, 2520)

ถ้าถือว่าวรรณคดีเป็นเครื่องชี้บอกความเจริญหรือวัฒนธรรมของมนุษย์ได้ ชาวอีสานก็คือเป็นผู้ที่มีความเจริญรุ่งเรือง มีวัฒนธรรมอันสูงส่งมาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ เพราะเราได้พบว่ามีหนังสือผูก ซึ่งเป็นวรรณคดีชั้นสูง ตรงกับชีวประวัตินิทานชาดกพระเจ้า 500 ชาติ ที่เรียบเรียงไว้เป็นวรรณคดีอีสาน ถึง 500 ผูก ชาดกพระเจ้า 50 ชาติ ก็มี 50 ผูก ชาดกพระเจ้า 10 ชาติ ก็มี 10 ผูก

บทกวีอีสานมิใช่จะมีแต่ความไพเราะให้ความเริงรมย์แก่ผู้ได้อ่านได้ศึกษาเท่านั้น กวีอีสานยังมีคุณค่ามีความสูงส่งในเชิงอักษรศาสตร์ เป็นปรัชญาชีวิต และเป็นกุศโลบายที่จะสอดแทรกคำสอนและหลักธรรมในพระพุทธศาสนา ให้ซึมซาบเข้าไปในจิตใจของประชาชนทุกชนชั้นทุกสังคม โดยใช้ชั้นเชิงทางด้านวรรณคดีอีกด้วย ศิลปินชาวอีสานได้นำวรรณกรรมมาถ่ายทอดสู่ชุมชนหลาย ๆ รูปแบบ เช่น การแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน การอ่านทำนองเสนาะ การจ่ายผญา การแสดงหมอลำเรื่อง ในสมัยก่อนศิลปินชาวอีสานมักจะหยิบยกเนื้อหาสาระในตอนใดตอนหนึ่งของวรรณคดีอีสานที่เห็นว่ามีคุณค่าต่อสังคมมาจัดทำในรูปแบบการแสดงละครร้องซึ่งเรียกว่าหมอลำ เช่น จากวรรณคดีเรื่อง

- ท้าวการะเกด สะท้อนให้เห็นโทษของการชิงสุกก่อนห่ามและการผิดฮีตผิดคอง
- ขูลูนางอั้ว สะท้อนให้เห็นถึงโทษของการคลุมถุงชน ความผิด ซึ่งเกิดจากอารมณ์เพียงชั่ววูบ
- ท้าวสินไชย สะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติของตัณหาราคะที่ไม่เข้าใครออกใคร
- แก้วหน้าม้า สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องของพรหมลิขิตเรื่องของ “บุญทำกรรมแต่ง”
- พระลักพระราม สะท้อนให้เห็นถึงความเดือดร้อน ความวุ่นวายของการทำสงคราม
- อุสาบารส เหมือนกับเรื่องพระลักพระราม ทั้งนี้สาเหตุเป็นเพราะความรัก
- จำปาสี่ต้น สะท้อนให้เห็นในเรื่องผลของกรรม ของอดีตชาติและปัจจุบันชาติ
- นางสิบสอง สะท้อนให้เห็นผลของความรัก ความแค้นที่ผูกพันมาตั้งแต่อดีตชาติ
- นางนกกระยางขาว สะท้อนให้เห็นผลแห่งการกระทำกุศลทาน

นอกจากการดำเนินเรื่องในสมบทบาทและมีคุณค่าทางวรรณคดีอย่างครบถ้วนแล้วหมอลำยังได้สอดแทรกความสนุกสนานบันเทิงในเนื้อหาสาระของแต่ละตอนด้วยการร่ายรำตามรูปแบบของชาวอีสานที่เรียกว่า “การฟ้อนลำ” (การฟ้อนลำหมายถึง การฟ้อนประกอบการลำ) ซึ่งส่วนมากจะสอดแทรกลงในตอนตัวเอกของเรื่องไปชมสวน เล่นน้ำ เกี้ยวพาราสี และตอนที่กษัตริย์พักผ่อนอิริยาบถ หรือเวลามีการเฉลิมฉลองต่าง ๆ เช่น

- การฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ จากวรรณกรรมเรื่องสีทนมโนราห์
- การฟ้อนสังข์สินไชย (ฟ้อนกกขาขาว) จากวรรณกรรมเรื่องสังข์สินไชย
- การเซิ้งบั้งไฟ ซึ่งนอกเหนือจะเป็นการเซิ้งที่มีจากประเพณีและพิธีกรรมแล้วยังมีพื้นฐานและความเป็นมาจากวรรณคดีอีสานเรื่อง ผาแดงนางไอ่ เป็นต้น

3. นาฏกรรมที่มาจากประเพณีมรดกของท้องถิ่น

แต่ก่อนนั้นบริเวณภูมิภาคเอเชียอาคเนย์เป็นที่อยู่อาศัยตั้งหลักแหล่งและทำมาหากินของชนหลายชาติโดยเฉพาะบริเวณแหลมอินโดจีน ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่ามีชนชาติขอม มอญ ละว้า อาศัยอยู่ทั้ง 3 กลุ่ม เคยมีความเจริญรุ่งเรืองและมีอำนาจในภูมิภาคแถบนี้มาก่อนที่จะมีการสถาปนากรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ในบางยุคบางสมัยการรุกรานดินแดนของกันและกันและบางยุคบางสมัยก็อาศัยอยู่ร่วมกันอย่างปกติสุข เมื่อชุมชนอยู่ร่วมกันอย่างปกติสุข กระบวนการถ่ายเทและแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมก็เกิดขึ้น ทั้งโดยเจตนาและมิได้เจตนา กลุ่มชนที่มีอารยะและวัฒนธรรมที่สูง

กว่า จะกลืนวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่ล้าหลังหรือในบางครั้งวัฒนธรรมที่ด้อยกว่าก็ค่อย ๆ ปรับเข้าหาวัฒนธรรมที่เจริญกว่า ทำให้เกิดการผสมกลมกลืน ของวัฒนธรรรมขึ้นทั่วไปในภูมิภาคแถบนี้

ศิลปวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษของชุมชนต่าง ๆ เหล่านี้สร้างสรรค์ขึ้นมาได้มีการถ่ายทอดสู่อนุชนรุ่นหลังเรื่อย ๆ ทุกระยะไม่ขาดตอน วัฒนธรรมต่าง ๆ เหล่านั้นมีการเปลี่ยนแปลงบ้างตามลักษณะของวัฒนธรรมที่ไม่สามารถอยู่คงที่ได้ แต่ก็ยังพอคงรูปแบบดั้งเดิมให้เห็นอยู่บ้าง บางอย่างก็เปลี่ยนแปลงรูปแบบใหม่เกือบสิ้นเชิง ชุมชนในสมัยก่อนมักจะสร้างสรรค์วัฒนธรรมให้เป็นมรดกท้องถิ่นตนเอง เพื่อเป็นเอกลักษณ์และเชิดชูท้องถิ่นของตนเองให้โดดเด่นขึ้นมาเช่น วัฒนธรรมด้านนาฏกรรมของชุมชน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวในอดีต จะมีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏกรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นตนเอง เช่น การลำสาละวันของเมืองสาละวัน การลำคอนสวรรค์ของเมืองสวรรณเขต การลำตังหวายเมืองไชยบุรี การลำสีทันดร เมืองสีทันดร แขวงจำปาศักดิ์ เป็นต้น

วัฒนธรรมเกี่ยวกับการร้องของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวมี 2 แบบ ถ้าเป็นลาวตอนเหนือเรียกว่า การขับ เช่น ขับลาวสูง (ขับทุ้มหลวงพระบาง) ขับงึมถ้าเป็นลาวทางตอนใต้จึงเรียกการลำ เช่น ลำสาละวัน ลำสีทันดร ฯลฯ การลำทุกชนิดของลาวตอนใต้จะมีการฟ้อนประกอบจึงมีศัพท์เฉพาะเกี่ยวกับนาฏกรรมนี้ว่า การฟ้อนลำ ต่อมาศัพท์คำนี้ได้แพร่ขยายเข้ามายังประเทศไทยจึงเปลี่ยนมาเป็นคำว่า ฟ้อนรำ แต่อย่างไรก็ตามคำว่า ฟ้อนรำ เป็นคำซ้อนคำมีความหมายเดียว ต่างกับคำว่า ฟ้อนลำของชาวลาวและชุมชนอีสาน ซึ่งหมายถึงการฟ้อนประกอบการลำ

เมื่อครั้งที่หมอลำคณะรังสิมันต์ ของอาจารย์ทองคำ เพ็งดี (อดีตผู้เชี่ยวชาญวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด) และอาจารย์ฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ได้มีโอกาสนำศิลปวัฒนธรรมไปแลกเปลี่ยนและเผยแพร่ที่ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว พ.ศ. 2510 (หมอลำรังสิมันต์ในยุคสมัยนั้นได้รับความนิยมจาชุมชนชาวอีสานและประชาชนชาวลาวมาก) อาจารย์ฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ได้ศึกษาและจดจำรูปแบบวัฒนธรรมการฟ้อนของชาวลาว นำมาเผยแพร่ในชุมชนอีสาน จนได้รับความนิยมโดยทั่วไป

นาฏกรรมที่มาจากประเพณีมรดกของท้องถิ่นเหล่านี้ ไม่มีนักนาฏกรรมท่านใด รู้ประวัติและความเป็นมาของท่าฟ้อนได้อย่างชัดเจน เพียงแต่ทราบว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชน และของท้องถิ่นนั้น ๆ เท่านั้น เช่น ฟ้อนภูไท 3 เผ่า ฟ้อนเผ่าไทยภูพาน แสกเต้นสาก การฟ้อนตั่งหวาย ฟ้อนคอนสะหวัน และฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ เป็นต้น

4. นาฏกรรมที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ

ในอดีตอีสานเป็นดินแดนที่มีความอุดมสมบูรณ์มากไปด้วยพืชพรรณและสัตว์ธรรมชาติ ประชากรชาวอีสานจึงมีชีวิตและความเป็นอยู่ที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติอย่างมากมาย ลักษณะความเป็นอยู่เรียบง่ายและมีโครงสร้างทางสังคมที่ไม่สลับซับซ้อนเพียง 2 ลักษณะคือ

1. ลักษณะสังคมการล่าสัตว์ คือชุมชนที่มีอาชีพในการล่าสัตว์ เพื่อเป็นอาหารและแลกเปลี่ยนกับทรัพยากรอื่น ๆ สัตว์ป่าที่ชุมชนอีสานนิยมล่ากันได้แก่สัตว์ป่าขนาดเล็ก เช่น กระต่าย สมัน เก้ง กวาง ไปจนถึงสัตว์ป่าขนาดใหญ่ เช่น เสือ ช้าง

2. ลักษณะสังคมเกษตรกรรม เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการล่าสัตว์ ชุมชนอีสานรู้จักการปลูกข้าวและธัญพืชอื่นไว้เป็นอาหารและแลกเปลี่ยน โดยจะเก็บเมล็ดพันธุ์พืชที่เกิดโดยธรรมชาติมาปลูกเพื่อบริโภค การเพาะปลูกของคนอีสานในสมัยใช้ระบบการลงแขกหรือการร่วมมือร่วมใจกันระหว่างกลุ่มญาติหรือพี่น้องที่ใกล้ชิด

จากการที่คนอีสานมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติทำให้สังคมชาวอีสานมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติรู้จักสังเกตอากัปกิริยาหรือพฤติกรรมของธรรมชาติแล้วนำมาปรับปรุงเพื่อใช้กับชีวิตประจำวัน เช่น การเลียนแบบเสือที่แอบซุ่มตะปบเหยื่อแล้วนำวิธีการของเสือเวลาไปดักจับสัตว์อื่น ๆ เพื่อใช้ในการดักจับสัตว์มาเป็นอาหาร การเลียนแบบเสียงนกเสียงกาเป็นต้น ปัจจุบันวัฒนธรรมเหล่านี้ยังคงเหลืออยู่ในชนบทที่ห่างไกลความเจริญเช่น เวลาที่ชาวอีสานจะไปดักจับนกขุ่ม นกเขา หรือแม้กระทั่งกิ้งก่าหรือสัตว์อื่น ๆ ก็จะลอกเลียนแบบสัตว์นั้น ๆ เพื่อให้เข้าใกล้ตัวสัตว์มากที่สุดค่อยใช้เครื่องมือดักจับ

จากอิริยาบถของสัตว์กลายมาเป็นลีลาท่าทางของนาฏกรรมพื้นบ้าน เมื่อเริ่มเลียนแบบอิริยาบถหรือลักษณะจากธรรมชาติแล้ว คนอีสานก็ได้นำเอาศิลปะและวิทยาการเหล่านี้มาถ่ายทอดสู่อนุชนรุ่นหลังที่ยังไม่มีโอกาสขาดโอกาสด้วยวัตถุประสงค์ต่อไปนี้ คือ

1. เพื่อฝึกอนุชนรุ่นหลังให้รู้จักเลียนแบบธรรมชาติเพื่อนำไปใช้ในชีวิตประจำวันในโอกาสต่อไป

2. เพื่อเป็นการละเล่นที่สนุกสนานในกลุ่มของเพื่อนฝูง ญาติมิตรและชุมชนใกล้เคียง

3. แสดงออกถึงความสามารถของตนให้เป็นที่ยอมรับของเพศตรงข้ามเพื่อให้เกิดกระบวนการเกี้ยวพาราสี

การนำมาใช้ในรูปแบบที่ 3 นี้เองก่อให้เกิดการขัดเกลาและการปรุงแต่งทางวัฒนธรรมเพื่อให้เกิดความสวยงาม ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นกิริยาท่าทางด้านนาฏกรรมการเลียนแบบธรรมชาติมิได้เลียนแบบมาจากสัตว์ป่าเท่านั้นชุมชนอีสานได้เลียนแบบธรรมชาติอื่น ๆ แล้วนำมาปรับปรุงเป็นลายหรือทำนองของการดนตรีหรือรูปแบบการเคลื่อนไหวอิริยาบถในทางนาฏกรรมอีกมากมายเช่น การฟ้อนแบบลมพัดชายเขา ฟ้อนแบบยอดตองต้องสายลม ฟ้อนเกี้ยว ฯลฯ นาฏกรรมพื้นบ้านที่เกิดจากการลอกเลียนแบบธรรมชาติที่วิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ดได้รวบรวมมาจากการสืบทอดทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่าง ๆ ประกอบด้วย

1. มวยโบราณจากจังหวัดนครพนม
2. ฟ้อนแม่บทอีสาน
3. ฟ้อนแมงตับเต่า

5. นาฏกรรมเกิดจากลักษณะการประกอบอาชีพ

ชุมชนอีสานเป็นชุมชนขนาดใหญ่ในยุคต้น ๆ ประกอบอาชีพเกษตรกรรมการกสิกรรมเป็นหลักต่อมาได้รับอิทธิพลทางด้านอารยะธรรมจากภายนอก ชุมชนอีสานได้พัฒนาการอาชีพของตนเองได้ทัดเทียมกับภูมิภาคอื่น ไม่ว่าจะเป็นด้านหัตถกรรม อุตสาหกรรมการค้าในขณะที่ชุมชนอีสานกำลังพัฒนาทางด้านการอาชีพชาวอีสานผู้ที่ถือว่า เป็นชุมชนที่มีความร่ำรวยทางด้านวัฒนธรรมก็มิได้หยุดยั้งการพัฒนาความเป็นอยู่ของเขาต่างจากชุมชนบางกลุ่มถ้ามีการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจสังคมแล้วจะยุติการพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมเอาไว้ก่อน ชาวอีสานได้พัฒนาการทางด้านนาฏกรรมพื้นบ้านเพื่อเป็นสื่อที่จะถ่ายทอดให้สังคมได้มองเห็นลักษณะการประกอบอาชีพหลักของเขา นางฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ศิลปินแห่งชาติ ครูสอนศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและบุคคลดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานสาขานาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้ให้ข้อคิดว่า “ต้องการถ่ายทอดลักษณะวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนอีสานในอดีตได้รับรู้ว่าเขามีความเป็นอยู่อย่างไรเพราะในสมัยปัจจุบันวิทยาการต่าง ๆ เจริญขึ้นมาก การทอผ้าการตำหูกผูกฟืมแทบจะไม่หลงเหลือให้ลูกหลานเห็นแล้ว จึงอยากจะใช้ความรู้ความสามารถที่มีถ่ายทอดออกมาเป็นท่ารำท่าฟ้อนเผื่อเขาจะได้สนใจและนำไปทบทวนถึงภาพในอดีตของปู่ย่าตายาย”

นาฏกรรมที่มาจากพื้นฐานการประกอบอาชีพของชุมชนอีสาน ล้วนแต่เป็นนาฏกรรมที่เกิดขึ้นใหม่ ทั้งนี้เพราะความตระหนักในคุณค่าทางด้านวัฒนธรรมของนักวิชาการและศิลปินสาขาต่าง

ๆ ทั้งจากหน่วยงานของรัฐศิลปินอิสระ สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ได้ประดิษฐ์คิดค้นท่าฟ้อนจากลักษณะการประกอบอาชีพของชุมชนอีสาน อีกทั้งได้เพิ่มเติมเสริมแต่งชุดการฟ้อนให้มีลีลาท่าทางที่สวยงามอย่างมีคุณค่า ทำให้ผู้ที่พบเห็นเกิดความซาบซึ้งและประทับใจ สามารถนำลักษณะการนั้น ๆ ไปทบทวนให้มองเห็นสภาพของชุมชนชาวอีสานที่ศิลปินและนักวิชาการจากสถาบันต่าง ๆ ได้รวบรวมและประดิษฐ์คิดค้นขึ้นเช่น การฟ้อนทำนา การฟ้อนเก็บขิด การฟ้อนสาวหลอก การฟ้อนเก็บฝ้าย การฟ้อนไทภูเขา การฟ้อนครกมอง ฯลฯ

6. นาฏกรรมที่เกิดจากการละเล่นของชุมชน

ชุมชนอีสาน เป็นชุมชนที่ร่ำรวยไปด้วยศิลปวัฒนธรรมที่บรรพชนในอดีตได้สร้างสมไว้ให้อนุชนรุ่นหลังถือปฏิบัติ เพื่อเป็นวิถีแห่งการดำรงชีวิต การละเล่นก็เป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่บรรพบุรุษของชุมชนอีสานได้สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อเป็นกิจกรรมในการพัฒนาสังคมและเพื่อให้เกิดการปะทะสังสรรค์และปฏิสัมพันธ์ในกลุ่มชน การละเล่นในชุมชนอีสานจะแฝงไปด้วยจิตวิทยา ปละปรัชญาในการดำรงชีวิต เพื่อเป็นการฝึกฝนให้ชุมชนมีประสบการณ์และรู้จักการแก้ปัญหาต่าง ๆ การละเล่นของชุมชนอีสานแบ่งออกเป็น 3 ดับ คือ

1. การละเล่นสำหรับเด็ก เป็นการละเล่นแบบงาย ๆไม่มีขั้นตอนที่ซับซ้อน เพื่อฝึกให้เด็กรู้จักมีความคิดสร้างสรรค์ มีความหวงแหนในสิ่งที่ตนเองมีอยู่ การแข่งขันเพื่อชัยชนะตลอดจนฝึกฝนปฏิภาณในด้านอื่น ๆ

2. การละเล่นสำหรับหนุ่มสาว เป็นการพัฒนาการเล่นมาจากเด็ก ๆ แต่เพิ่มกระบวนการให้ซับซ้อนมากขึ้น เพื่อแสดงออกถึงความรู้ความสามารถของตนเอง การละเล่นของหนุ่มสาวส่วนมากจะเป็นในเชิงการเกี้ยวพาราสี

3. การละเล่นสำหรับผู้ใหญ่และคนสูงอายุ ผู้ใหญ่และคนสูงอายุเป็นผู้ที่ผ่านโลกมามากมีประสบการณ์ในการดำรงชีวิตสูง กำลังวังชาเริ่มถดถอยลงตามลำดับ การละเล่นของคนสูงอายุจึงออกมาในรูปแบบของการเตือนสติ สอนใจ แก่อนุชนรุ่นหลัง เช่น การแข่งขันการตอบปัญหาธรรม แข่งขันการจ่ายผญา หรือเล่านิทานก้อม

นักนาฏกรรมและศิลปินอีสาน เป็นผู้มีความคิดกว้างไกล มีความประสงค์ที่จะอนุรักษ์ประเพณีการละ เล่นของชุมชนเอาไว้ เลยได้ปรับปรุงให้การละเล่นบางอย่างออกมาในรูป “นาฏกรรม” เพื่อเป็นการเพิ่มคุณค่าทางด้านศิลปะและความสวยงาม ให้ชุมชนได้ตระหนักถึง

ความสำคัญของการละเล่นที่เป็นประเพณี มรดกของชุมชน และเพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษายึดถือเป็นแนวปฏิบัติสืบไป (นัดรบ มุลาลี, 2534 : 4-18)

จากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับการฟ้อนพื้นเมืองอีสานผู้วิจัยพบว่า ชุมชนอีสานเป็นชุมชนที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาแล้วในอดีตอันยาวนาน เห็นได้ว่า ชุมชนอีสานเป็นชุมชนที่มีขนบธรรมเนียมประเพณีและรูปแบบการดำรงชีวิตที่ค่อนข้างจะมีระเบียบแบบแผน กล่าวคือ ในระยะต้น ๆ ชุมชนอีสานดำรงชีวิตอยู่แบบสังคมของการล่าสัตว์ แล้วค่อย ๆ พัฒนาขึ้นมาเป็นสังคมเกษตรกรรม และสังคมพาณิชย์การอุตสาหกรรมชุมชนอีสานมีการสร้างสรรค์นาฏกรรมที่เกิดจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่และความเชื่อเพื่อลดภาวะตึงเครียดและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น และการเซ่นสรวงบรวงพลีเทพเจ้าอีกทั้งยังเป็นการปลุกปลอบให้กำลังใจแก่ชุมชน จนเกิดเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ที่ตกทอดสืบต่อกันมารุ่นสู่รุ่น

3.2 ความหมายและความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน

3.2.1 ความหมายของการฟ้อนอีสาน

ฟ้อนอีสาน เป็นคำประสมระหว่างคำว่าฟ้อน และ อีสาน (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายความหมายของคำว่าฟ้อน ดังนี้

ฟ้อน เป็นคำกลาง ๆ ที่ส่วนใหญ่ใช้แทนคำว่า ระบำ รำ เต้น ในภาคเหนือและภาคอีสาน เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนภูไท (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 11)

ฟ้อน คือ ศิลปะการรำที่ประกอบด้วยผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป ซึ่งจัดอยู่ในประเภทระบำหรือรำแต่คำว่าฟ้อนใช้กับการแสดงทางภาคเหนือเป็นหลัก เป็นการแสดงที่มีความสวยงามของลีลาท่ารำอันอ่อนช้อยงดงาม เพลงร้องและทำนองดนตรีมีความไพเราะ ฟ้อนเป็นการแสดงพื้นเมืองที่มีลักษณะการแต่งกายเพลงร้อง เพลงดนตรีตามภาษาท้องถิ่นหรือตามเชื้อชาติซึ่งมีปรากฏอยู่ทางภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (กรมศิลปากร, 2549 : 38)

ฟ้อน มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า เต้น ระบำ รำ เซิ้ง ซึ่งเป็นท่วงทีลีลาแห่งนาฏศิลป์ไทย ความหมายโดยส่วนรวมหมายถึง ศิลปะการแสดงหรือการประดิดประดอยกิริยาท่าทางต่าง ๆ เช่น อาจเป็นการเคลื่อนไหวร่างกาย แขน ขา มือ และเท้าให้งดงามแสดงถึงความรู้สึกและอารมณ์สะเทือนใจตามท่วงทำนองดนตรีหรือการขับร้อง (สุมิตร เทพวงศ์, 2548 : 4) นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ยังกล่าว

ไว้ว่า ระบำ ย่อมเอาฟ้อน และเซิ้งเข้าไว้ด้วยกัน เพราะวิธีการแสดงมีลักษณะคล้ายกัน คำว่าฟ้อนและเซิ้งเป็นระบำประเภทพื้นเมือง แต่งกายตามลักษณะของท้องถิ่นนั้น ๆ

จากคำนิยามดังกล่าว ฟ้อนมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า เซิ้ง ที่มักสื่อความหมายและใช้แทนคำว่าฟ้อนในภาคอีสาน เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้วิจัยจึงขออธิบายความหมายของคำว่า เซิ้ง ร่วมด้วยอีกคำหนึ่งเพื่อใช้ประกอบการอธิบายความหมายของคำว่า ฟ้อน ดังนี้ เซิ้ง คือ ลักษณะท่าทางการแสดงประกอบการขับร้องในพิธีกรรมต่าง ๆ ของภาคอีสาน ซึ่งมีความแตกต่างกับการฟ้อน (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

จากการศึกษาในข้างต้นผู้วิจัยจึงสรุปความหมายของการฟ้อนไว้ว่า ฟ้อนอีสาน หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายจากความรู้สึกที่มีความงดงาม สามารถแสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึก และอารมณ์สะเทือนใจ ประกอบท่วงทำนองดนตรี และบทร้อง

3.2.2 ความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน

จากการค้นคว้าและวิเคราะห์ประเด็นเรื่องความเป็นมาของการฟ้อนอีสานของนักวิชาการหลาย ๆ ท่าน ก็ยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจน แต่เป็นเพียงการสันนิษฐานจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่นำมาวิเคราะห์จึงพอที่จะเห็นเค้าโครงความเป็นมาของการฟ้อนอีสาน ดังนี้

วาสนา บันทุปา กล่าวถึง กำเนิดแห่งการฟ้อนรำว่า การฟ้อนรำในยุคแรก ๆ ของมนุษย์นั้นเกิดจากความเชื่อทางศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นพื้นฐาน ดังนั้นกลุ่มชนจึงมีการเฉลิมฉลองให้เกิดความปลอดภัยแก่ชีวิตเพราะต้องเกี่ยวข้องกับการเกิดการตายระบบความเชื่อจากผี พุทธ พราหมณ์ และความเชื่อดั้งเดิมจึงผสมกลมกลืนเข้ามามีส่วนกำหนดค่านิยม ประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ กำเนิดของศิลปะการฟ้อนรำ เครือจิต ศรีบุญนาค ได้อธิบายไว้ว่า การฟ้อนรำมีมูลเหตุการณ์เกิดอยู่ 3 ประการ ดังนี้

1. การฟ้อนรำ เกิดจากที่มนุษย์ต้องการแสดงอารมณ์ที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติให้ปรากฏออกมา โดยมีจุดประสงค์เพื่อการสื่อความหมายเป็นสำคัญ กำเนิดของการฟ้อนรำมีวิวัฒนาการในขั้นแรกคือมนุษย์แสดงอารมณ์ออกมาตามธรรมชาติเมื่อเวลามีความสุขก็แสดงอาการโลดเต้น สนุกสนาน หรือหัวเราะ ตบมือ ฯลฯ เมื่อเวลามีความทุกข์ก็แสดงกิริยาเศร้าโศกเสียใจหรือร้องไห้ออกมา เป็นต้น

2. เกิดจากการที่มนุษย์ต้องการเอาชนะธรรมชาติด้วยวิธีต่าง ๆ ซึ่งนำไปสู่การปฏิบัติเพื่อบูชาสิ่งที่ตนเคารพตามลัทธิศาสนาของตน ในสมัยก่อนมนุษย์ยังไม่มีความรู้เรื่องปรากฏการณ์

ธรรมชาติ เมื่อเกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น แผ่นดินไหว น้ำท่วม ภูเขาไฟระเบิด จึงเกิดความหวั่นกลัวภัยธรรมชาติไม่ทราบว่าจะแก้ไขประการใด มนุษย์จึงคิดเอาใจธรรมชาติ มนุษย์เชื่อว่าธรรมชาติมีพระเจ้าเมื่อไม่พอใจก็จะสามารถดลบันดาลให้เกิดภัยพิบัติได้ จึงเซ่นสรวงบูชาเทพเจ้าต่าง ๆ เริ่มต้นการเซ่นสรวงด้วยถ้อยคำธรรมดา ต่อมาก็ประดิษฐ์คิดแต่งถ้อยคำให้ไพเราะยิ่งขึ้น จึงมีการฟ้อนรำถวายเพื่อให้เป็นที่พอใจแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ การร้องรำจึงสืบเนื่องไปสู่การบูชาในสิ่งที่มนุษย์เคารพนับถือ

3. เกิดจากการที่มนุษย์คิดประดิษฐ์หาเครื่องบันเทิงใจ หลังจากหยุดพักจากภารกิจประจำวันเริ่มแรกอาจเป็นการเล่านิทาน นิยายต่าง ๆ โดยอาศัยประวัติของคนจริง ๆ สถานที่หรือเหตุการณ์แปลก ๆ ต่อมาก็ดัดแปลงปรับปรุงขึ้น มีการนำเอาเครื่องดนตรีมาประกอบมีการใส่ท่วงทำนองให้ไพเราะขึ้น แสดงอารมณ์สะเทือนใจต่าง ๆ ภายหลังจึงแสดงท่าทางประกอบการร่ายรำ เช่น การเต้นรอบกองไฟของชาวป่าชาวเขา การแสดงความรื่นเริงหลังจากการเก็บเกี่ยวพืชพันธุ์ธัญญาหาร เช่น การเล่นเพลงพื้นเมืองต่าง ๆ อาทิ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ ตลอดรำพื้นเมือง รำสากเซิ้งกระติ๊บ เซิ้งสวิง (เครือจิตร ศรีบุญนาค, 2554 : 32-34)

ในการนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับความเป็นมาของการฟ้อนที่มาจากความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน จากการศึกษางานเขียนของจารุบุตร เรืองสุวรรณได้อธิบายถึงความเป็นมาของชาติพันธุ์ชาวอีสานที่เกิดจากน้ำเต้าปุ้ง ในรูปแบบนิทานปรัมปราซึ่งมีเรื่องราวอยู่ว่า

ขุนทั้งสาม ได้แก่ ปู่ลาวเชิง ขุนเค้ก ขุนคาน ขออนุมัติต่อแถนเพื่อลากลับมาอยู่เมืองมนุษย์ตามเดิมโดยอ้างเหตุผลว่า “ข้อยอยู่เมืองบนกะบ่แก่น แล่นเมืองฟ้ากะบ่เป็น” (อยู่บนสวรรค์อย่างไม่เป็นสุข) พระยาแถนก็อนุมัติให้อพยพลงมาอยู่ “นาบ่อนน้อยอ้อยหนู” และให้ควายลงมาไถนาด้วย อันเป็นเหตุให้คนไทยมีควายไถนาเป็นมาแต่ปฐม ต่อมาควายจึงได้ตายลงจึงบังเกิดต้นน้ำเต้าปุ้งขึ้นที่ซากของควาย และมีผลที่ใหญ่เหลือประมาณ ขุนทั้งสามได้ยินเสียงคนด้านในผลหมากน้ำเต้า จึงเอาเหล็กซีแดงเจาะรูเพื่อให้คนออกมามีผิวเนื้อดำคล้ำเนื่องจากถูกลมควันเวลาเจาะกลายเป็นบรรพบุรุษของพวกข่า ขอม เขมร มอญ แต่คนในน้ำเต้าปุ้งก็ยังไม่หมดขุนทั้งสามจึงหาสิ่วมาเจาะให้คนออกมาเพิ่มอีก คนที่ออกมารุ่นหลังนี้จึงมีผิวกายสีขาวเนื่องจากไม่ได้ถูกรมควัน ได้แก่ ไทเลิง ไทลอ ไทควง กลายเป็นบรรพบุรุษของคนลาว คนไทย และคนญวน ภาพหลังเมื่อมีคนออกมาจากน้ำเต้าปุ้งเป็นจำนวนมาก ขุนทั้งสามก็พยายามที่จะสอนวิชาชีพในการทำนา การตำหูกทอผ้า สอนให้เป็นสามีภรรยากัน แต่กระนั้นก็ไม่สามารถปกครองให้สงบเรียบร้อยได้จึงได้ไปอุธรต่อพญาแถน พญาแถนจึงได้ส่งขุนครู ขุนครองให้มาปกครองแต่ก็ไม่เป็นการสำเร็จ พญาแถนจึงต้องส่งขุนบูลม (ประวัติศาสตร์ไทยเรียกว่าขุนบรม) ลงมาปกครองอีกครั้ง ขุนบูลมมีความคิดที่จะให้ผู้คนเหล่านั้นอยู่อย่างเป็นสุขจึงอ้อน

วอนขอพญาแถน ท่านจึงส่งให้พระวิษณุกรรมลงมาสอนให้ผู้คนทำไร่ทำนา ปลูกข้าวปลูกผักไว้รับประทานและรู้จักทอผ้าไว้เป็นเครื่องนุ่งห่ม นอกจากพระยาแถนจะอำนวยความสะดวกในการทาหากินแล้ว ยังหวังจะสร้าง “เครื่องอันจักเล่นจักหัวและเสพรำคำขับทั้งมวล” จึงได้สั่งให้ศรีคันธพะเทวดา (น่าจะหมายถึงคันนามเทวดา) ลงมาสอนให้คนเหล่านี้ให้ทำการดนตรี “เฮ็ดฆ้อง (ทำฆ้อง) กลองกรับ ปี่พาทย์ พิณเพี๊ยะเพลงกลอน ขับฟ้อนฮ่อนนะ สิ่งสว่างละเมงละมางทั้งมวลถ้วนแล ผู้คนจึงอยู่กันอย่างสงบสุขสืบมา (จารุบุตร เรืองสุวรรณ, 2520 : 3-4)

จากความเป็นมาของการฟ้อนอีสานที่เชื่อว่าเกิดจากเผ่าพันธุ์ของคนอีสานที่เกิดจากน้ำเต้าปุ้งที่พญาแถนได้ดลบันดาลให้มีอาชีพ และการดนตรีฟ้อนรำ ทำให้มนุษย์จึงได้ศรัทธาและเคารพบูชาต่อแถนอย่างแรงกล้า ความเชื่อของชาวอีสานเรื่อง แถน ซึ่งบางครั้งมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปมากมาย เช่น พญาแถน ผีแถน แถนหลวง ผีไท้ หรือผีฟ้า เป็นต้น (ศิราภรณ์ ปทุมวัน, 2542 : 27)

เมื่อชาวอีสานยึดมั่นในลัทธิภูตผีวิญญาณ มีการเซ่นสรวงบวงพลีเพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของวิญญาณเหล่านั้นผ่านกะจ้ำหรือหมอจ้ำเป็นผู้ติดต่อวิญญาณด้วยการพรรณนาวิงวอน จนเกิดการพัฒนาของบทพรรณนาต่าง ๆ จึงได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีมาประกอบ ดังนั้น การฟ้อนและดนตรีของภาคอีสานที่เป็นของดั้งเดิมนั้น ส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนอันสืบเนื่องจากพิธีกรรม เช่น โส้ทั่งบั้ง แสกเต้นสาก ฟ้อนผีฟ้า หรือแม้กระทั่งการเซิ้งบั้งไฟ (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532 : 3-4) หากข้อความเป็นมาของการฟ้อนอีสานเป็นไปตามที่นักวิชาการได้สันนิษฐานไว้ จึงอาจกล่าวได้ว่ารากเหง้าของฟ้อนอีสานดั้งเดิมนั้น เกิดจากการฟ้อนผีฟ้า ซึ่งเป็นการฟ้อนที่มาจากพิธีกรรมตามวิถีของชาวอีสาน ที่มีความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณซึ่งไม่สามารถอธิบายตามแนววิทยาศาสตร์ได้

นอกจากความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของการฟ้อนอีสานที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยยังได้ศึกษาจากร่องรอยพิธีกรรมดึกดำบรรพ์ของสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้ศึกษาและสรุปเป็นนิยามได้ว่า การฟ้อนเต้นมีเค้ามูลบางประการอยู่ในบรรดาภาพเขียนสีผนังถ้ำหลายแห่ง เช่น ถ้ำที่เขาเขียว ตำบลกลุ่มสุ่ม อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี เป็นภาพคนจับมือกันเป็นแถวแสดงเรื่องเพศชายเพศหญิง เป็นการแสดงการละเล่นฟ้อนเต้น ที่เขาจันทร์งามอำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา เป็นภาพคนแสดงอาการแตกต่างกัน ที่ถ้ำคน วัดพระบาทบัวบก บ้านติ้ว ตำบลเมืองพาน อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี เป็นภาพคนแสดงอาการต่าง ๆ คล้าย ๆ ท่ารำเต้น เป็นลักษณะคนน่องโตเดินเรียงกันเป็นแถว ส่วนภาพเขียนสีที่ภูปลาร้า จังหวัดอุทัยธานี เป็นภาพคนแสดงท่าฟ้อนเต้น เหมือนกัน กิริยาของคนที่ปรากฏในภาพเหล่านั้นส่วนมากจะบ่งบอกถึงการทำมาหากิน การล่าสัตว์ หรือกิจกรรมเกี่ยวกับวิถีชีวิตประจำวัน ซึ่งอาจนำมาเปรียบเทียบกับลักษณะการละเล่นในประเพณีของบรรดากลุ่มชนเผ่าต่าง

ๆ ที่ยังสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532 : 77-78) จากการศึกษาความเป็นมาของการฟ้อนของอีสานผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

1. การฟ้อนรำเกิดมาจากความเชื่อแบบดั้งเดิมของชาวอีสาน ที่ยังคงยึดถืออยู่กับภูตผีเทวดา อันได้แก่ แถน ผีไท้ ผีฟ้า เป็นต้น วิธีการที่ชาวอีสานใช้ในการติดต่อสื่อสารกับวิญญาณเริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียงเป็นคำพูดอ้อนวอนขอความเมตตาแล้วค่อยพัฒนาให้มีความไพเราะ และสละสลวย มีการสอดแทรกทำนองและผูกสัมผัสให้มีความคล้องจองกัน มีเสียงสูงต่ำกลายเป็นเพลงในพิธีกรรมซึ่งพัฒนามาเป็นหมอลำ ไม่เพียงแต่มีการสื่อสารด้วยคำพูดยังมีสื่อสารผ่านทางร่างกายด้วยการแสดงท่าทางต่าง ๆ เช่น การประนมมือ การส่งแขนทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะ เป็นต้น ซึ่งการเคลื่อนไหวเหล่านี้ถือเป็นต้นแบบหรือเป็นเค้าโครงของการฟ้อนในยุคดึกดำบรรพ์

2. เกิดจากการแสดงออกของของมนุษย์ด้วยลีลาท่าทาง อารมณ์ ความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติ ร่างกายของมนุษย์เคลื่อนไหวไปตามการสั่งการของจิตใจ เช่น เมื่อดีใจก็จะปรบมือ กระโลดเต้นไปมาเมื่อเสียใจก็จะร้องไห้ฟูมฟาย เป็นต้น ในกาลต่อมาท่าทางที่เป็นธรรมชาติเหล่านี้คงมีการปรับปรุงให้มีความสวยงามตามความคิดและความต้องการของตนจึงกลายเป็นการฟ้อนรำสืบมา

3.3 วัฒนธรรมการฟ้อนอีสาน

วัฒนธรรมการฟ้อนเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สะท้อนวิถีชีวิตอันเรียบง่ายของชาวอีสาน ลักษณะที่ปรากฏในการฟ้อนแสดงเป็นตัวตนของชาวอีสานได้เป็นอย่างดี การฟ้อนของชาวอีสานไม่ได้เป็นเพียงการแสดงออกถึงความรื่นเริงเพียงเท่านั้น หากแต่ฟ้อนอีสานยังมีความสัมพันธ์กับการดำรงชีวิตของชาวอีสานอีกด้วย ทำให้ทราบว่าฟ้อนอีสานมีบทบาทสำคัญในสังคมอีสานเป็นอย่างมาก ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, (2532 59 - 60) ได้กล่าวไว้ว่า แม้แต่ในการดำรงชีวิตของชาวอีสาน ก็ยังใช้คำว่าฟ้อน เช่น “ฟ้อนให้เบิ่งแน่” (รำให้ดูหน่อย) แต่ที่พบเห็นในปัจจุบันการฟ้อนของชาวอีสานนั้นมีคำนำหน้าทั้งคำว่า ระบำ รำ ฟ้อน และเซิ้งนั้น คงเนื่องจากผู้ประดิษฐ์ชุดฟ้อนได้กำหนดชื่อชุดการแสดงตามอำเภอใจ ดังนั้นคำว่า รำ หรือ ระบำ ของภาคอีสานกลางนั้นตรงกับคำว่า ฟ้อน ในภาษาอีสาน

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีการประดิษฐ์คิดค้นการฟ้อนชุดใหม่ ๆ เพิ่มมากขึ้นอย่างมากมาย การฟ้อนพื้นเมืองจึงได้มีการพัฒนาขึ้นมาอีกขั้นหนึ่ง คือ มีการพัฒนารูปแบบการแปรแถว การจัดขบวนฟ้อนที่งดงามขึ้น เมื่อพิจารณาการฟ้อนทั้งชุดเก่าและชุดใหม่ที่พัฒนาเพิ่มเติมในปัจจุบัน พอจะจัดกลุ่มการฟ้อนในชุดต่าง ๆ ได้ 8 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

1. การฟ้อนเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์

การฟ้อนซึ่งเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่อาศัยธรรมชาติ เป็นพื้นฐานในการพัฒนา เราจะพบเห็นทั่วไปว่า สัตว์แต่ละชนิดมีอาการที่น่าสนใจแตกต่างกันออกไป การฟ้อนเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ในภาคอีสานมีเพียง 2 ชุด ได้แก่ กะโน้บติงต๊อง ฟ้อนแมงตับเต่า เป็นต้น

2. การฟ้อนชุดโบราณคดี

ภาคอีสานรุ่มรวยไปด้วยแหล่งโบราณคดี การฟ้อนชุดโบราณคดีเกิดขึ้นจากโบราณสถานและอาณาจักรที่รุ่งเรืองในอดีต เป็นการนำชื่อของอาณาจักรโบราณสถานและชุมชนโบราณในภูมิภาคมาจัดทำเป็นชุดฟ้อน เช่น ระบำบ้านเชียง รำศรีโคตรบูรณ์ ระบำพนมรุ้ง ระบำจำปาศรี เป็นต้น

3. การฟ้อนประกอบทำนองลำ

คือ การฟ้อนตามทำนองลำของหมอลำ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นทำนองลำที่แพร่หลายในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เช่น ลำสาละวัน ลำมหาชัย ลำคอนสะหวัน ลำสีทันดร ฯลฯ การฟ้อนประกอบทำนองลำเป็นการประดิษฐ์ท่าฟ้อนประกอบการขับลำในทำนองต่าง ๆ เพื่อให้ได้อรรถรสและเกิดความสวยงามยิ่งขึ้น เช่น ฟ้อนสาละวัน ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนมหาชัย

4. การฟ้อนชุมนุมเผ่าต่าง ๆ

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวว่า พลเมืองในมณฑลอุดรและมณฑลอีสานนอกจากมีไทยล้านช้างยังมีกลุ่มคนจำพวกอื่น ได้แก่ ผู้ไท กะเลิง ย้อ แสก โย้ย กะตาก กะโซ้ และเขมรป่าดง ชุดฟ้อนชุมนุมเผ่าต่าง ๆ จึงได้มีการประดิษฐ์ขึ้นโดยใช้แนวคิดมาจากการฟ้อนชุมนุมเผ่าไทยของภาคกลาง เช่น ฟ้อนผู้ไท 3 เผ่า เผ่าไทยภูพาน รวมเผ่าไทยบุรีรัมย์ รวมเผ่าไทยมุกดาหาร และเผ่าไทยโคราช

5. การฟ้อนเนื่องมาจากวรรณกรรม

เป็นการฟ้อนที่ได้แนวคิดมาจากวรรณกรรมพื้นบ้าน ซึ่งหมอลำ หมู่หรือหมอลำเพลินนิยมนำไปแสดง เช่น ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้องสังข์ศิลป์ชัย

6. การฟ้อนเพื่อเซ่นสรวงบรวงพลี

สังคมวัฒนธรรมแถบลุ่มแม่น้ำโขงยังคงยึดมั่นความเชื่อในเรื่องภูตผีวิญญาณ การฟ้อนเพื่อให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ภูตผีวิญญาณพึงพอใจ เพื่อให้เกิดความร่มเย็นเป็นสุข แบ่ง การฟ้อนภูไท แสกเต้น

สาก โส้ทั่งบั้ง เซิ้งผีหมอ ฟ้อนผีฟ้า ฟ้อนไทดำ เรือมปัลโจล ฟ้อนบายศรี เรือมม๊วด เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางด้ง รำดึงครกดึงสาก เซิ้งเซียงข้อง เป็นต้น

7. การฟ้อนศิลปาชีพ

เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงขั้นตอนการประกอบอาชีพของคนอีสานที่มีอาชีพทางเกษตรกรรม โดยเฉพาะการทำนา การทอผ้า และจักรสาน ฯลฯ ได้แก่ รำต่ำหูกผูกขิด ฟ้อนท่อเสื่อบ้านแพง เรือมกลอเดียล เซิ้งสาวฝ้อต่ำสาด รำปั้นหม้อ ฟ้อนเข็ญฝ้าย เซิ้งสาวไหม ฟ้อนแพรวา เซิ้งข้าวปุ้น ระบำบ้านประโดก เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เรือมศรีพไทสมันต์

8. ฟ้อนเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง

เป็นการฟ้อนที่มาจากวิถีชีวิตและเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นที่มีความหลากหลาย ได้แก่ ฟ้อนเซิ้งแคน ฟ้อนชุดเล่นสาวเป่าแคน ฟ้อนโปงลาง ฟ้อนไทภูเขา ฟ้อนคูณลาน ฟ้อนอุบล ฟ้อนกลองตุ้ม เซิ้งกะโป๋ เซิ้งทำนา เซิ้งกุบ เซิ้งสาวน้อยเลียบดอนสวรรค์ เซิ้งสวิง เซิ้งกระติบข้าว เซิ้งกะหยัง เซิ้งครกมอง เซิ้งข้าวจี่ รำหมากข่าแต้ รำลาวกระทบไม้ รำโก๋ยมือ รำกลองยาวอีสาน รำลายกลองกิ่งกุสุมาลย์ รำส่วงเฮือ รำจก รำชุดบุรีรัมย์ตำน้ำกิน ระบำโคราชประยุกต์ ระบำว่าว ระบำกลอง ระบำสุ่ม เรือมอันเร เรือมซาปดาน เรือมซันตรูจ เรือมตลอก เรือมจับกรับ เป็นต้น (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532)

จากการศึกษาการฟ้อนในชุดต่าง ๆ ของชาวอีสานในแต่ละหมู่ละกลุ่มทั้ง 8 ชุด พบว่าการฟ้อนในชุดต่างๆ มีความแตกต่างกันออกไปนับว่าชาวอีสานมีความรุ่มรวยในด้านศิลปะ การดนตรี และการฟ้อนรำ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงวิถีและอัตลักษณ์ประจำท้องถิ่นที่หลากหลายตามกลุ่มวัฒนธรรมที่มีความโดดเด่นอย่างเห็นได้ชัดทั้งในเรื่องของภาษา การแต่งกาย การขับร้อง ดนตรี และการแสดง เพื่อให้เห็นถึงนาฏยลักษณ์ในการฟ้อนอีสานของแต่ละกลุ่ม ผู้วิจัยจึงได้แบ่งกลุ่มวัฒนธรรมการฟ้อนรำของอีสานออกเป็น 3 กลุ่ม คือ การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ และการฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ดังนี้

3.3.1 การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ

กลุ่มอีสานเหนือ สืบทอดวัฒนธรรมมาจากกลุ่มวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขงที่เรียกว่า กลุ่มไทยลาว หรือกลุ่มหมอลำหมอแคน ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีจำนวนมากที่สุดในภาคอีสาน เพลงพิธีกรรมกลุ่มไทยลาว หรือกลุ่มหมอลำหมอแคนในกลุ่มไทยลาวนี้มี “ฮีตสิบสองคลองสิบสี่” เป็นบทบัญญัติในการควบคุม

สังคมอีสานเพื่อให้ประชาชนได้ประพฤติปฏิบัติตามเมื่อถึงเวลา ลักษณะของจารีตประเพณีที่ปรากฏอยู่ในฮีตสิบสองอันเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เช่น งานบุญต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องจากความเชื่อทางจิตวิญญาณตั้งแต่เกิดจนตาย แบ่งได้ดังนี้

1. การฟ้อนประกอบลำเซิ้งต่าง ๆ

ลักษณะการรำเซิ้งจะลำเข้าจังหวะการกระทุ้ง จังหวะของการรองรับและการบรรเลงรับของเครื่องดนตรี ทำให้เกิดความสนุกสนานคึกคัก จึงทำให้ความหมายของ เซิ้ง มีความหมายถึงการฟ้อนรำที่มีจังหวะสนุกสนาน

ลำเซิ้ง เป็นเพลงที่ใช้ร้องประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของชาวอีสาน เช่น เพลงเซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางแมว เซิ้งนางด้ง เซิ้งผีโขน ใช้ร้องโดยมีจุดมุ่งหมายในการร้องเพื่อให้เกิดความสนุกสนานดึงดูดให้คนไปร่วมพิธี และการร้องเพลงเซิ้งยังเป็นสื่อกลางในการขอความร่วมมือในพิธีนั้น เช่น ขอเงิน ขอสิ่งของ หรือขอความร่วมมืออื่น ๆ ตามแต่จะต้องการ การร้องเพลงเซิ้งจะประกอบด้วยคนขับกาพย์นำและจะมีลูกคู่คอยรับลักษณะบทเพลงจะเป็นเพลงแบบด้นกลอนสดรายละเอียดเกี่ยวกับการเซิ้งแบบต่าง ๆ

1.2 เซิ้งกลองตุ้ม หรือฟ้อนกลองตุ้ม

เป็นการฟ้อนแบบสนุกสนานของชาวอีสาน จุดมุ่งหมายในการฟ้อน คือ เพื่อขอเหล้าหรือปัจจัยไทยทานตามบ้านต่าง ๆ ท่าฟ้อนกลองตุ้มเป็นท่าฟ้อนอิสระไม่จำกัดตายตัวสุดแต่ผู้ฟ้อนจะคิดขึ้น โดยจะฟ้อนให้เข้ากับจังหวะกลอง ที่เรียกว่า “กลองตุ้ม” สำหรับการแต่งกายจะถือเอาตามสะดวก บางหมู่บ้านจะนุ่งกางเกง บางหมู่บ้านจะนุ่งโสร่ง สวมเสื้อที่ใช้ทั่วไปบางครั้งอาจเป็นเสื้อม่อฮ่อม ทีผ้าคล้องเฉียงไหล่ สวมเล็บ ซึ่งทำงาน โครงไม้ไผ่พันรอบด้ายสีต่างๆ สิ่งที่น่าสนใจเครื่องประดับศีรษะ ที่ทำจากเส้นใยของบวบแห้งประดับด้วยดอกไม้ต่าง ๆ ซึ่งเครื่องประดับแบบนี้ไม่ค่อยมีในภาคอีสานเท่าที่ปรากฏมักเป็น เครื่องประดับศีรษะของชาวเหนือใช้สวมให้เด็กชายหรือหนุ่มในพิธีบวช เครื่องดนตรีประกอบการฟ้อน คือ กลองตุ้มเพียงอย่างเดียว ในขบวนฟ้อนจะมีผู้ตีกลองตุ้มค่อยให้จังหวะ 1 คน และมีผู้ว่ากลองเซิ้ง 1 คน จะกล่าวนำขบวนผู้ฟ้อนซึ่งจะเดินฟ้อนด้วยท่าอิสระ และว่ากลองเซิ้งตามต้นเสียง เดินเป็นขบวนไปเรื่อย ๆ กลองเซิ้งจะเป็นกลอนขอบริจาคหรือการเล่าเรื่องราวที่สนุกสนาน ดังตัวอย่าง เช่น

โอเฮาโอกะศรัทธาเฮาโอ ขอเหล้าเด็ดนำเจ้าจักโอ
ขอเหล้าโทนำเจ้าจักถ้วย หวานจ้วย ๆ ใส่ปากหลายชาย
ตักมายายหลายชายให้คู่ ยายบ่คู่ตูข่อยบ่หนี
ตายเป็นผีกะสินำมาหลอก ออกนอกบ้านสิหว่านดินนำ
ตายเป็นตุ่นสิมากัดเครือพู ตายเป็นหนูสิมากัดเครือหูก

ผู้แสดงจะต้องใช้ผู้แสดงชายล้วน ๆ โดยฟ้อนเป็นขบวนโอกาสใช้ที่แสดง เป็นการฟ้อนในเทศกาลบุญเดือนหก (บุญบั้งไฟ) หรือบุญเดือนสี่ (บุญมหาชาติ) ของชาวอีสาน (วีณา วีสเพ็ญ, 2525)

2. ฟ้อนของชาวผู้ไท

มีจังหวะในการรำช้า ๆ เพื่อเน้นความสวยงาม อ่อนช้อยในท่ารำจังหวะจะช้ากว่าจังหวะของการรำเซิ้ง กล่าวคือ ฟ้อนผู้ไทก้าวไปหนึ่งจังหวะ รำเซิ้งจะก้าวได้สองจังหวะ เป็นต้น

ฟ้อนผู้ไท เป็นศิลปะการแสดงของชาวผู้ไท ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยมีภูมิลำเนาอยู่ในบางท้องถิ่นของจังหวัดสกลนคร นครพนม กาฬสินธุ์ และการรำภูไทของจังหวัดสกลนครและนครพนม แต่เดิมเป็นการฟ้อนเพื่อบูชาพระธาตุ รูปแบบการฟ้อนภูไทในแต่ละจังหวัดจะมีกระบวนท่ารำที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

2.1 การฟ้อนภูไทของจังหวัดสกลนคร

ผู้ฟ้อนเป็นหญิงล้วน ฟ้อนกันเป็นหมู่ฟ้อนท่ารำตามบทร้องและฟ้อนประกอบทำนองเพลงที่รับจากบทร้องแต่ละท่อน รำตามเนื้อร้องและการรำตีบท ท่ารำที่ใช้ฟ้อนในช่วงดนตรีรับการร้องแต่ละท่อนใช้ท่าฟ้อน 6 ท่า ได้แก่ ท่าดอกบัวตูม ท่าดอกบัวบาน ท่าแซงแซวลงหาด ท่าบังแสง ท่านางไอ่เลาะดอน หรือนางไอ่เลียบหาด และนาคม้วนหาง

2.2 การฟ้อนภูไทของจังหวัดกาฬสินธุ์

ผู้ฟ้อนเป็นหญิงล้วน ฟ้อนเป็นหมู่ประกอบลำแบบผู้ไท ซึ่งปรับปรุงมาจากการลำเซิ้งบั้งไฟและท่าดอนตาล ฉะนั้นลีลาการฟ้อนจึงต่างจากการฟ้อนภูไทของถิ่นอื่น ๆ กระบวนท่ารำมี 6 ท่า ได้แก่ ท่าเดินหรือท่าช้าง ท่าช่อม่วง ท่ามโนราห์ ท่าดอกบัวบาน ท่ามยุรี และท่ามาลัยแก้ว

2.3 การฟ้อนภูไทของจังหวัดนครพนม

ผู้ฟ้อนเป็นชายและหญิง ลักษณะในการฟ้อนเป็นการหยอกล้อระหว่างหนุ่มสาวเพื่อความสนุกสนาน สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของท้องถิ่น กระบวนท่าในการฟ้อนมี 9 ท่า คือ ท่าเตรียม ท่านกกระบาบิน ท่าลำเพลิน ท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ ท่าก้อนข้าวเย็น ท่ารำส่าย ท่ารำถวายแหวน ท่ามวยโบราณ ท่าเกี้ยว

3. ท่าเต้นแสกเต้นสาก

เป็นการรำกระทบไม้ของกลุ่มชาวแสก ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในพิธีบวงสรวงและสักการะวิญญาณการเต้นสากของชาวแสก เป็นการเต้นประกอบการร่ายรำตามจังหวะกระทบของไม้ไผ่หลายคู่ที่เรียกว่า สากคู่ เพราะใช้คนคู่ละ 2 คน หากใช้ไม้สาก 6 คู่ จะต้องใช้คนกระทบไม้ 12 คน คนเต้น 4 คน คนตีกลอง 1 คน และคนตีฉิ่ง 1 คน คนเต้นจะร่ายรำและเต้นไปตามช่องว่างด้วยความรวดเร็วติดต่อกันไปตั้งแต่สากคู่แรกกระทั่งคู่สุดท้ายโดยไม่มีการหยุดระหว่างช่องสากเลย การเต้นใช้วิธีซอยเท้าซ้ายขวาในอัตราเร็วของโน้ตเขบ็ดหนึ่งชั้นและหลีกช่วงกระทบของสากด้วยความชำนาญ การเต้นของคนเต้นทั้งสี่คนอาจเป็นไปในทิศทางเดียวกัน หรือเต้นสวนทิศทางกันก็ทำได้ทั้งสองอย่าง

4. ท่ารำตังหวาย

เป็นการรำในพิธีกรรมเซ่นสรวงบูชาเทวดาภูตผีที่ชาวบ้านเคารพนับถือ และเชื่อว่าจะสามารถดลบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้ การรำตังหวายมีเอกลักษณ์ในกระบวนการฟ้อนรำ แต่เดิมกระบวนท่ารำมีเพียง 2 ท่ารำ คือท่าไหว้ และท่ายอก เมื่อมีการปรับหรือคิดท่ารำขึ้นใหม่ ยังคงท่ารำ 2 ท่านี้ไว้ การรำตังหวาย ไม่มีท่ารำที่ตายตัวตามแต่ผู้คิดท่ารำจะเห็นว่าเหมาะสม แต่ต้องคำนึงถึงท่ารำพื้นบ้านดั้งเดิม เช่น ท่ารำของหมอลำหรือท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของอีสาน กระบวนท่ารำตังหวายของสถาบันราชภัฏอุดรธานีมี 10 ท่ารำ เริ่มต้นด้วยท่าไหว้ แสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อจบท่ารำแต่ละกลอนจะรับสร้อยว่า “ยวก ยวก ยวก ยวก”

5. ฟ้อนผีฟ้าหรือผีหมอ

ผีฟ้าหรือผีหมอ เป็นเรื่องความเชื่อของคนอีสานเชื่อว่าเมื่อล่วงลับไปแล้วบางวิญญาณต้องการอาศัยอยู่กับญาติ บางวิญญาณก็ยังเวียนว่ายอยู่กับมนุษย์ เมื่อมีอาการเจ็บป่วยเป็นอาการบอกได้ว่าวิญญาณของญาติที่ตายอยากจะมาอยู่ด้วย หากผู้ป่วยเต็มใจที่จะยอมรับอาการป่วยของผู้นั้นจะหายในเดือนสี่หรือเดือนมีนาคมของทุกปี จะต้องจัดบวงสรวงวิญญาณที่ตนนับถือ และเป็นโอกาสที่

วิญญาณจะได้รับความสนุกสนานด้วย เมื่อวิญญาณเข้ามาสิงสู่ร่างของผู้แทนวิญญาณนั้นก็จะลุกขึ้นร่ายรำที่ลานหน้าปะรำพิธี

การฟ้อนผีฟ้าหรือผีหมอ เป็นการฟ้อนที่มีรูปแบบไม่แน่นอน เป็นการเคลื่อนไหวไปตามจังหวะเพลงและดนตรี การฟ้อนรำเป็นไปเพื่อความสนุกสนาน และทำไปตามความเชื่อของบุคคล ซึ่งความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งเร้นลับต่างๆ ยังมีอิทธิพลต่อจิตใจของชาวบ้านอยู่เป็นอันมาก

6. มวยโบราณ

เป็นการละเล่นที่เป็นศิลปะการต่อสู้ มวยโบราณเริ่มแสดงด้วยการไหว้ครู ลีลาท่าทางเลียนจากอากัปกิริยาของสัตว์ การไหว้ครู เป็นการร่ายรำเพื่อระลึกนึกถึงคุณครูบาอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพ และอวดความงดงามของท่ารำ ซึ่งมีทั้งหมด 15 ท่า ได้แก่ ท่าเสื่อออกเหล่า ท่าเสือสำอางย่างสามขุม ท่ากุมภกรรณถอยทัพ ท่าลับหอกโมขศักดิ์ ท่าตบผาบปราบมาร ท่าทะยานเหยื่อเสือลากหาง ท่ากวางเหลียวหลัง ท่าไก่เลียบเล้า ท่าพระรามน้าวคันศร ท่ากินนรเข้าถ้ำ ท่าเตี้ยต่ำเสือหมอบ ท่าทรพีชนพ่อ ท่าล่อแก้วเมขลา ท่าม้ากระทืบโรง และท่าโขลงช้างทลาย (อมรา กล่ำเจริญ, 2535 : 135 - 148)

7. ฟ้อนแม่บทอีสาน

ฟ้อนแม่บทอีสาน มีทั้งหมด 48 ท่า เป็นท่าฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูหมอลำที่มีชื่อเสียงของภาคอีสาน หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้กล่าวถึงที่มาของท่าฟ้อนแม่บทอีสานว่า ได้รับการถ่ายทอดจากหมอลำชาลี ดำเนิน ผู้เป็นบิดาทั้งหมด 19 ท่า ได้แก่ ท่าหยิกไหล่ลายมวย ท่าตีกลองกินเหล้า ท่าตาขำตีงัว ท่าอีแหลวบินเซิ่นเอาไก่น้อย ท่าสาวน้อยปะแป้ง ท่าเต่าลงหนอง ท่าเสือออกเหล่า ท่าตุ่นเข้าฮู ท่าเกี่ยวข้าวในนา ท่าฟ้อนเกี้ยวชู้ ท่าลำเพลิน ท่าหงส์บินวน ท่าคนเมาเหล้า ท่าอีเกียจับไม้ ท่าตำข้าว ท่ากาเต้นก้อน ท่าฟ้อนอุ่นมโนราห์ ท่าช้างชูงวง ท่าช้างเทียมแม่ และได้รับการถ่ายทอดจากหมอลำเปลี่ยน วิมลสุข ประมาณ 10 ท่า ได้แก่ ท่าพรหมสี่หน้า ท่าทศกัณฐ์โลมนาง ท่าควายเถิกใหญ่ชนกัน ท่านกเจ่าบินวน ท่าสักสุ่ม ท่าผู้เฒ่านั่งฟังธรรม ท่านับเงินตรา ท่าไถนา ท่ากวยจับอู่ ท่าหนุมานถวายแหวน ได้จากหมอลำเคน ดาเหลา ประมาณ 8 ท่า ได้แก่ ท่าแฮ้งหย่อนขา ท่ากาตากปีก ท่าหลีกแม่เมีย ท่าปู่สิงหลาน ท่าลิงหลอกเจ้า ท่าลายมวย ท่าผู้เฒ่านั่งผิงไฟ ท่าแข้แกว่งหาง ได้จากหมอลำจันทร์เพ็ญ นิตะอินทร์ ประมาณ 4 ท่า ได้แก่ ท่าพายเฮือส่วง ท่ายูงลำแพน ท่าคนเข็ญฝ้าย ท่างมปลาในน้ำ และได้จากหมอลำผีฟ้าในพิธีกรรม ประมาณ 1 ท่า คือ ท่าเลี้ยงผีไท้ (พีรพงศ์ เสนไสย, 2547 : 73-74)

จากการศึกษาการฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือผู้วิจัยสรุปได้ว่า กลุ่มการฟ้อนรำอีสานเหนือหรือเรียกว่า กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำหมอแคน เป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นอกจาก นี้ยังมีการฟ้อนอื่น ๆ อาทิเช่น ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนแม่บทอีสาน รวมถึงการแสดงในพิธีกรรมการขอฝนที่ชาวอีสานจะเรียกว่า เซิ้ง ได้แก่ เซิ้งบั้งไฟ และมีการฟ้อนรำของชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในแถบเทือกเขาภูพานหรือแถบลุ่มแม่น้ำโขง เช่น ฟ้อนผู้ไท แสกเต้นสาก เป็นต้น

3.3.2 การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้

การฟ้อนรำกลุ่มอีสานใต้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกได้รับวัฒนธรรมโคราช ได้แก่ชนส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา พูดภาษาโคราช และบางส่วนในจังหวัดบุรีรัมย์ กลุ่มที่สองสืบทอดวัฒนธรรมจากเขมรและส่วย ได้แก่ ชนส่วนใหญ่ในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ ศรีสะเกษ ซึ่งพูดภาษาเขมรและส่วย

เครือจิต ศรีบุญนาค ได้กล่าวในหนังสือวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำมูล : กรณี เขมร ลาว ส่วย สุรินทร์ ถึงเรื่อง “การละเล่นและการรำพื้นเมืองอีสานตอนใต้ เรื่องความเชื่อกับการฟ้อนรำของลาว ส่วย เขมรในเขตจังหวัดสุรินทร์ว่า ในการรำผีฟ้า รำผีมอ และเรือมมะม๊วด เป็นพิธีกรรมในการรักษาคนไข้ซึ่งมีการสืบทอดต่อเนื่องกันมาอีกทอดหนึ่ง การใช้ดนตรีบรรเลงประกอบในพิธีกรรม รำผีฟ้า ผีมอ และเรือมมะม๊วด ที่มีการฟ้อนรำไปด้วยโดยที่ชาวบ้านเชื่อว่าผีพารำและคนป่วยจะลุกขึ้นรำตาม ซึ่งเชื่อว่าอิทธิพลของผีฟ้า ผีมอ หรือเทพต่าง ๆประกอบกับเสียงเพลงและเสียงดนตรีที่ไพเราะโหยหวน ทำให้มีจิตใจคึกคักอยากจะรำ ทำให้ผู้ป่วยเคลิบเคลิ้มไปกับการฟ้อนรำ เสียงเพลง และเสียงดนตรี

เอกสารรายงานวิจัยการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ : ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม ของสำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เขตการศึกษาที่ 11 ได้อธิบายถึง “การละเล่นและการรำพื้นเมืองอีสานใต้” ไว้ว่า กันตรึม เป็นดนตรีของชาวไทยเชื้อสายเขมรในเขตอีสานใต้ที่ใช้ภาษาถิ่นในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ กันตรึมมีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์ด้านท่วงทำนอง วิธีการแสดงตลอดจนการขับร้องและเนื้อร้องมากมาย ประมาณร้อยกว่าทำนอง ปัจจุบันกำลังได้รับความนิยมมาก การแสดงกันตรึมได้รับอิทธิพลและถ่ายทอดมาจากเพลงปฏิพากย์ของเขมรในประเทศกัมพูชา

หนังสือศิลปะการแสดงของไทยของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้กล่าวถึง “การละเล่นและการรำพื้นเมืองอีสานใต้” ไว้ว่า “เรือม” การแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากเขมร เรียกว่า

วัฒนธรรมไทย - เขมร การแสดงของอีสานแถบนี้บางครั้งเรียกว่า อีสานใต้ ซึ่งมีพื้นที่ชายแดนติดต่อกับประเทศเขมรประกอบด้วย จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ สำเนียงภาษาเป็นภาษาเขมร ดนตรีทำนองเป็นแบบเขมรเช่นกัน การฟ้อนรำจะเรียกว่า เรือม โดยจะมีการเรือมต่าง ๆ ซึ่งเรียกชื่อตามอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบการรำ เช่น เรือมอันเร เรือมตะล๊อก ใช้กะลามะพร้าวเป็นอุปกรณ์เคาะกันเองและเคาะกับคู่รำ เชื่อกันว่าถ้ากะลามะพร้าวของผู้ใดแตกจะได้เป็นเนื้อคู่กับคู่รำ เรือมจับกรับ ใช้กรับตีเป็นจังหวะคนละคู่ วิ่ง ไล่ รุก ล่อ กัน ใช้กรับตีเป็นจังหวะ ดนตรีที่ใช้ ซอ ปี่ กลองกันตรึม

อเนก นาวิกมูล, (2531) ได้กล่าวในหนังสือเพลงพื้นบ้าน เรื่อง “การละเล่นเพลงพื้นบ้านของชาวอีสานใต้” ไว้ว่า จังหวัดที่อยู่ในกลุ่มอีสานตอนใต้ มีลักษณะวัฒนธรรมและการละเล่นที่เด่นคือ เพลงโคราชกับเจริยงกันตรึม การเล่นเพลงโคราชใช้คำแบบไทยโคราช มีเพียงจังหวัดนครราชสีมากับเขตใกล้เคียง ส่วนการเจรียงเป็นการขับร้องในภาษาเขมรสูงและมีคำไทยปะปนอยู่บ้าง โดยมีกลองกันตรึมเป็นเครื่องดนตรีสำคัญ มีจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ

เครือจิต ศรีบุญนาค ได้กล่าวไว้ในหนังสือตำรานาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน ถึงเรื่อง “การละเล่นแลการรำพื้นเมืองอีสานใต้” ไว้ว่า นาฏกรรมกลุ่มวัฒนธรรมเขมร-ส่วย จะอยู่ในเขตจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และจังหวัดศรีสะเกษเป็นส่วนใหญ่ เป็นนาฏกรรมที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นในด้านท่ารำ การแต่งกาย ดนตรี และภาษาที่ใช้ในการขับร้อง ศิลปะการแสดงเรียกว่า เรือม (แปลว่ารำ) เช่น เรือมลูดอันเร คือ รำกระทบสาก เรือมกะโน้บติงต็อง คือ รำตั๊กแตนตำข้าว เรือมอาไย ลักษณะการเล่นคล้ายลำตัดหรือเพลงอีแซวของภาคกลางเป็นต้น (พงศธร ยอดดำเนิน, 2560) จากการศึกษาการฟ้อนรำของกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ ผู้วิจัยจึงขอหยิบยกชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสานใต้ ดังนี้

1. กระโน้บติงต็อง เป็นภาษาพื้นเมืองของชาวอีสานใต้แปลว่าตั๊กแตนตำข้าว เป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมโดยชอบเฉพาะในแถวอีสานใต้ คือ จังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ แหล่งกำเนิดของการละเล่นชนิดนี้มาจาก จังหวัดสุรินทร์ จึงถือว่าเป็นศิลปะการละเล่นพื้นเมืองของชาวสุรินทร์ ซึ่งเลียนแบบมาจากการกะโดดและการเคลื่อนไหวของตั๊กแตนตำข้าวมีจังหวะที่สนุกสนานให้ความรื่นรมย์แก่ผู้ชมเป็นอันมาก และเป็นการละเล่นที่เชิดหน้าชูตาของชาวสุรินทร์ ความมุ่งหมายของการแสดงกระโน้บติงต็องก็คือ เป็นการละเล่นเลียนแบบการท่าทางของสัตว์ส่งเสริมการแสดงทางด้านดนตรีขับร้อง เป็นการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานส่งเสริมความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รวมทั้งรักษาศิลปะของตงเองและเผยแพร่สู่ท้องถิ่นอื่นด้วย เมื่อเริ่มแสดงผู้แสดงออกมาเต้นเป็นคู่ ๆ ตามจังหวะดนตรีผู้เล่นจะส่ายตัวไปมาด้วยลีลาเลียนแบบการกระโดด หรือส่ายตัวของตั๊กแตนตำข้าวในขณะเดียวกันจะเปลี่ยนท่าทางต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น มือ เท้า ขา หน้าตา

ท่าทางในขณะเต้นด้วย การแต่งกายหญิง สวมชุดสีเขียวเป็นชุดติดกับเหมือนชุดหมี รัดข้อที่เสื้อและกางเกงให้พอเล็กน้อย มีลวดลายที่หน้าอก หน้าท้องและเอวเหมือนตัวตั๊กแตน นุ่งกระโปรงทับอีกหนึ่งตัว ชาย สวนชุดเช่นเดียวกันแต่ไม่ต้องนุ่งกระโปรง ส่วนประกอบที่สำคัญ หัวและปีก ทั้งชายและหญิงใส่หัวและปีกเช่นเดียวกัน หัวทำด้วยกระดาษ มีขนาดยาว 2 เส้น ตากลมตัวห้ามเหลี่ยมปีกโครงปีก ทำด้วยลวดหรือหวายใช้ผ้าบาง ๆ ทำปีก ลักษณะของปีกเป็นรูปกลมรี เครื่องดนตรีประกอบการแสดงได้แก่ กลองกันตรึม 2 ลูก ปี่ไน 1 เล่า ซอตัวเอก 1 คัน ฉิ่ง และกรับสำหรับบทร้องโดยทั่วไปจะไม่มีกัดลงไปว่ามีเนื้อร้องอย่างไร เพราะการใช้ด้นกลอนสดขึ้นอยู่กับผู้ร้องจะร้องเรื่องใด บางครั้งต้องร้องให้เข้ากับการแสดง บทร้องส่วนใหญ่เป็นภาษาเขรม ผู้แสดงจะแสดงเป็นคู่ชายไม่จำกัดจำนวนแต่อย่างน้อย ควนจะแสดง 2 คู่ขึ้นไป สำหรับโอกาสใช้ที่แสดง นิยมเล่นในงานรื่นเริงหรืองานเทศกาลประจำปีงานประเพณีในท้องถิ่น ปัจจุบันใช้แสดงรับแขกเมืองด้วย

2. เรือมอันเร เรียกตามพื้นบ้านคือการรำกระทบสากเนื่องจากประเทศไทยเป็นประเทศกสิกรรม การทำนาเป็นอาชีพหลักของคนไทย ชีวิตประจำวันของคนไทยส่วนใหญ่คลุกคลีกับการทำนาและด้วยนิสัยรักสนุกหลังจากเลิกงานจึงนำฉากตำข้าวมากระทบกันเป็นเครื่องประกอบ จังหวะขึ้นต่อมามีผู้คิดประดิษฐ์ท่ารับขึ้นมาจึงกลายเป็นการละเล่นที่เชิดหน้าชูตา อย่างหนึ่งของชาวอีสานใต้ก่อนการนำนักดนตรี และผู้เล่นทุกคนสำรวจจิตเพื่อประกอบพิธีไหว้ครู ต่อจากนั้นจึงเริ่มฟ้อนไปตามจังหวะต่าง ๆ ดังนี้

จังหวะที่ 1 ผู้รำจะรำเข้าสากขาเดียวหรือสอบขาก็ได้

จังหวะที่ 2 ผู้รำเข้าสากใช้ขาข้างเดียว มีลีลาการรำสวยงาม

จังหวะที่ 3 ผู้รำรำเข้าสากโดยใช้เท้าทั้งสองข้าง

จังหวะที่ 4 มีลีลาการรำที่อ่อนช้อยสวยงามที่สุดเน้นความงดงามโยเฉพาะ

จังหวะที่ 5 เป็นจังหวะที่เร่งเร้า มีลีลาที่โลดโผนหวานเสียวเสี่ยงอันตราย เช่น เอาศีรษะเข้า หลัง แขน ขา บั้นเอว เข้า ศอก ลงในช่องสาก เป็นต้น

จังหวะที่ 6 เป็นจังหวะช้า ผู้รำเข้าสากทั้ง 2 ขา ตามลีลาหรือจะรำตั้งแต่จังหวะที่ 1, 2, 3 และ 4 สลับกันไปก็ได้ ผู้รำทุกคนอาดถือพานดอกไม้ หรือขันน้ำซึ่งอบน้ำหอมขมิ้นผง แป้งหอม กระแจะจันทร์ สำหรับโปรยประพรมไปตามผู้รำ ผู้ชมทั่ว ๆ ไปเป็นการอวยพรกายแต่งกาย หญิงสวมเสื้อแขนกระบอกนิยมใช้สีเหลืองตัดด้วยผ้าต่วน นุ่งผ้าถุงไหมปูน ห่อผ้าสไบเฉียงบาง ๆ (นิยมผ้าที่

ทำด้วยเปลือกไม้ สีเข้ากับผ้าถุง) มีสายคำสะพายแดง ทำด้วยลูกประคำและกระดาษสีเหลือง ใส่ต่างหู และเครื่องประดับพอสมควร อาจมีดอกไม้สดหรืออกไม้แห้งประดับ ให้สวยงาม ชาย สวมเสื้อคอกลม สั้นยาวสีชมพู นุ่งโจงกระเบนด้วยผ้าโสร่งไหม ใช้ผ้าขาวม้าไหมลวดลายต่าง ๆ พับครั่ง พาดขึ้นบน ปล่อยชายผ้า 2 ข้างไปด้านหลัง และใช้อีกผืนสำหรับคาดเอว เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการรำ ได้แก่ สาก 1 คู่ ยาวประมาณ 4-6 ศอก ขนาดโต เส้นผ่าศูนย์กลาง ประมาณ 2 นิ้ว และไม้หอม 1 คู่ ยาม ประมาณ 2-3 ศอก ขนาดโต เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3 นิ้ว กลองตะโพน 2 ใบ (ปัจจุบันใช้กลอง กันตรึม) ปี่ในหรือปี่อ้อ 1 เลา ซอด้ง 1 คัน ซออู้ 1 คัน และกรับ 1 คู่ ทำนองและจังหวะที่บรรเลง คือ จังหวะหวานกรู (ไหว้ครู) หรือเกริ่นครูเป็นจังหวะที่เร็ว จังหวะขาเดียว (เจิงมุย) ช้ากว่าจังหวะไหว้ครู จังหวะสองขา (เจิงปิร) เป็นจังหวะเร็ว จังหวะร่มมะพร้าว (มะลุบโดง) เป็นจังหวะช้าเน้นลีลา การรำที่ งดงามจังหวะที่พลิกแพลงหรือสอบเท้าพลิกแพลง (ใช้จังหวะเจิงปิร) เป็นจังหวะเร่งเร้าที่สนุกสนาน ผู้ รำจะแสดงลีลาที่โลดโผนต่าง ๆ ในจังหวะนี้ จังหวะอำลาอวยพร (กัจปะกาซาปะดาน) เป็นจังหวะช้า นักดนตรีจะบรรเลงและขับร้องอำนวยพรอย่างไพเราะ เป็นการเลิกการแสดง ชาวบ้านทั่วไปนิยมเล่น ตั้งแต่จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ตามลำดับหรือบางครั้งอาดดัดแปลงเลื่อนเอาจังหวะที่ 3 มาเป็นดับ ดำที่ 1 จังหวะไหว้ครูมาเป็นลำดับที่ 2 จังหวะที่ 6 มาเป็นลำดับที่ 3 จังหวะที่ 2 ขามาเป็นลำดับที่ 4 จังหวะรวมมะพร้าวมาเป็นลำดับที่ 5 จังหวะ 5 มาเป็นลำดับที่ 6 ก็ได้ นอกจากจังหวะดังกล่าว เรือม อันเรมีอีกหลายจังหวะที่ยังไม่เคยใช้แสดง เช่น จังหวะโลดกาแอก (กระโดดเยี่ยวกา) จังหวะกาปเป (ผจญมาร) จังหวะตำแร็ยยวลไต (ช้างแกว่งงวง) เป็นต้น บทเพลงประกอบดนตรี จะแต่งเป็นภาษา เขมรมีบทเพลงประกอบทุกจังหวะ ตัวอย่างเช่น เพลงประจังหวะไหว้ครู ดังต่อไปนี้

คญมช็อมซัมเปี๊ยะ แก้วเบ็ยประการณ์ เตียงเทวาอินสวน เปรียะปร็อม
ซมอัญจีญ ดมจูย อำนูยนิยม ซมทวายบังคม มันจ๊ะแพนแด็ย
ซมเปยก ซมโป อวกตะตูล โพลซีม ออยจำเจริญ สือดอก โลกเบ็ย เตียงตู
จเตียม ทม อาโย๊ะ เวงกำแฮงเจริญ

ผู้แสดงประกอบด้วย กระทบสากเป็นชาย 2 คน กระทบสากข้างละ 1 คนผู้รำชายหญิงไม่ จำกัดจำนวน และใช้นักดนตรีอีก 8 คน โอกาสที่ใช้แสดงนิยมแสดงในเวลากลางคืนในโอกาสรื่นเริง ต่าง ๆ (สงบ บุญคล้อย, 2541 : 22-30)

จากการศึกษาความรู้เบื้องต้น เกี่ยวกับการฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ภาคตะวันออกเฉียงเหนือสามารถแบ่งกลุ่มวัฒนธรรมด้านการละเล่นและการรำพื้นเมืองออกเป็น 2

กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มอีสานเหนือและกลุ่มอีสานใต้ การรำของกลุ่มอีสานใต้มีชื่อเรียกตามภาษาท้องถิ่นว่า เรือม และเรียกชื่อการแสดงตามอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงเช่น เรือมอันเร เรือมจับกรับ การละเล่นของชาวอีสานใต้ที่โดดเด่นคือ กันตรึม ซึ่งการละเล่นกันตรึมเป็นการละเล่นที่สามารถเล่นได้ทุกโอกาส การรำของอีสานใต้มีทั้งการรำแบบดั้งเดิม และแบบที่ปรับปรุงขึ้นมาใหม่แต่ยังคงเอกลักษณ์ความเป็นวัฒนธรรมพื้นถิ่นอีสานใต้ได้เป็นอย่างดี

3.3.3 การฟ้อนรำกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่านับตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันหมอลำมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง แต่ไม่ว่าการพัฒนาจะเป็นไปในทิศทางใด หมอลำก็ยังคงต้องปรากฏการฟ้อนอยู่เช่นเดิม อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบการแสดงตามยุคสมัยนิยมในช่วงเวลานั้น ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการฟ้อนของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากงานวิจัยของสิทธิรัตน์ ภู่แก้ว ได้ทำการวิจัยศึกษาเรื่องการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี ได้กล่าวถึงการฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภท ได้แก่ ฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้า ฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้น ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน ฟ้อนในการแสดงหมอลำหมู่และฟ้อนในการแสดงหมอลำเพลิน

1. ฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้า

การฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้าเป็นการฟ้อนที่เก่าแก่ที่สุด หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นจุดกำเนิดหรือรากเหง้าแห่งฟ้อนอีสานเลยก็ว่าได้ สืบเนื่องจากความไม่เข้าใจในปรากฏการณ์ทางธรรมชาติตลอดจนการเจ็บไข้ได้ป่วยทำให้เกิดความเชื่อเกี่ยวกับภูติผีโดยเฉพาะผีฟ้าผีแถนที่ถือเป็นใหญ่ในโลกสวรรค์นั้นเป็นที่มาของพิธีกรรมบูชาผีฟ้าผีแถน เกิดเป็นหมอลำผีฟ้าและหมอลำผีฟ้านี้เองที่เป็นต้นกำเนิดของการฟ้อน

การฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้ามีลักษณะการฟ้อนในเชิงพิธีกรรม ผู้แสดงหรือผู้ฟ้อนจะทำการประกอบพิธีกรรมตามลำดับ คือ ลำเชิญผีฟ้าลงมาประทับแล้วผู้แสดงหรือผู้ฟ้อนก็จะอยู่ในอาการคล้ายคนไม่รู้สึกตัว โดยส่วนใหญ่ผู้ฟ้อนผีฟ้าเป็นผู้หญิง แต่เมื่อมีการเชิญผีฟ้ามาประทับร่างแล้วผู้ฟ้อนจะมีลักษณะท่าทางกลายเป็นชาย เมื่อผู้ฟ้อนกลายเป็นปู่จะเริ่มต้นด้วยการลำสอบถามสาเหตุของอาการเจ็บป่วย เรียกว่า ลำส่อง การลำในช่วงนี้จะมีการฟ้อนประกอบอยู่บ้างแต่ไม่ชัดเจนเนื่องจากมีเพียงการวาดแขนไปมา ทั้งหน้าลำตัว ข้างลำตัว หรือหลังลำตัว ตลอดจนการยกท่วมศีรษะ เพียงเท่านั้น ทิ้งน้ำหนักตัวลงเป็นห้วง ๆ ตามจังหวะของเสียงแคนที่ใช้ประกอบการลำ เมื่อลำจนทราบสาเหตุของอาการแล้วก็จะเริ่มทำการฟ้อนเพื่อรักษา เรียกว่า ลำปัว โดยการฟ้อนในลักษณะเช่นเดิม

แต่ออกลวดลายมากขึ้น การวาดแขนไปมาจะกระทำด้วยความอิสระไม่มีรูปแบบตายตัว แล้วแต่ผู้ฟ้อนจะกระทำตามความสามารถหรือตามสภาพจิตใจจะแสดงออกมา การเคลื่อนไหวร่างกายก็ชัดเจนขึ้น ลำตัวโน้มไปข้างหน้าเล็กน้อย มีการย่อเข่าดีดเท้าไปข้างหลังแล้วก้าวไปข้างหน้าในทุก ๆ จังหวะที่จะเคลื่อนที่ ซึ่งจะต้องเดินวนไปรอบ ๆ ผู้ป่วย บางทีก็เปลี่ยนเป็นปรบมือบ้าง เปลี่ยนเป็นกระโดดบ้าง ตลอดจนการถือดาบกวัดแกว่งไปมาบ้าง สับเปลี่ยนไปตามสภาพจิตใจของผู้ฟ้อน

ลักษณะท่าฟ้อนของหมอลำผีฟ้า อาจกล่าวได้ว่า เป็นการฟ้อนในขณะที่ผู้ฟ้อนไม่รู้สึกตัว ไม่มีสติคล้ายคนกึ่งหลับกึ่งตื่น ท่าฟ้อนมีความเป็นอิสระสูงมาก ไม่มีรูปแบบตายตัว ท่าทางที่ปรากฏบ่อยครั้งคือการวาดแขนไปมารอบทิศทาง สะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะของเสียงแคนที่ใช้ประกอบการฟ้อน

2. ฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้น

หมอลำพื้น เป็นหมอลำที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว ส่วนใหญ่ผู้แสดงเป็นชาย ลำเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านอีสาน แล้วออกท่าทางประกอบการลำตามแต่จะสามารถเฉพาะบุคคลนั้นจะทำได้ โดยมีผ้าขาวม้าเพียงผืนเดียวเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวที่ให้เสียงคลอไปกับการลำ

เมื่อหมอลำทำการแสดงด้วยการลำไปตามท้องเรื่องนั้น ๆ หากกล่าวถึงตัวละครตัวใดก็จะสมมุติตนว่าเป็นตัวละครนั้น ๆ น้ำเสียงที่ใช้ลำ ตลอดจนกิริยาท่าทางก็จะสอดคล้องสัมพันธ์ไปเพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามว่าหมอลำเป็นตัวละครนั้น ๆ จริง เช่น หากกล่าวถึงตัวนางเอกของเรื่อง ผู้ลำก็จะลำด้วยน้ำเสียงที่เล็กลง นุ่มลง บีบเสียงให้สูงขึ้นคล้ายว่าเป็นเสียงของสตรี ออกท่าทางให้อ้อนแอ้น กระบิดกระบวยนวยนาฏ สร้างจริตให้เหมือนสตรี ย่อเข่าหนีบขาชิดกัน วาดแขนไปมาด้วยลีลาที่อ่อนหวาน เชื่องช้า อีกทั้งยังใช้ผ้าขาวม้ามาห่มแทนสไบเฉียงที่สตรีนิยมห่มกายอีกด้วย เป็นต้น ผู้แสดงก็จะปฏิบัติเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนจบเนื้อเรื่อง โดยสับเปลี่ยนท่าทางไปตามตัวละครในเนื้อเรื่อง

การฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้นมีลักษณะท่าฟ้อนที่ค่อนข้างซับซ้อนมากขึ้นจากท่าฟ้อนของหมอลำผีฟ้า มีความตั้งใจในการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนมากกว่าฟ้อนในหมอลำผีฟ้าที่ฟ้อนไปโดยไม่รู้สึกตัว ผู้แสดงหมอลำพื้นพยายามที่จะออกท่าทางในการฟ้อนให้สวยงามอย่างสุดความสามารถของตน แม้ว่าการฟ้อนนั้นจะไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีท่าฟ้อนที่ระบุไว้อย่างชัดเจนแต่จุดประสงค์การฟ้อนในหมอลำพื้นนั้นมุ่งที่จะสื่อความหมายออกมาในท่าฟ้อนโดยที่ท่าฟ้อนนั้นมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับกลอนลำ เช่น กล่าวถึงตัวเราก็ใช้มือชี้ที่หน้าอก กล่าวถึงความรักก็ใช้มือประสานกันที่หน้าอก กล่าวถึง

เมืองหนึ่งก็ชี้นิ้วไปข้างหน้า เป็นต้น ท่าทางเหล่านี้สามารถสื่อสารกับผู้ชมผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ซึ่งอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าท่าฟ้อนของหมอลำพื้นขึ้นอยู่กับกลอนลำเป็นสำคัญ

นอกจากการฟ้อนที่ประกอบอยู่ในเรื่องราวแล้วยังมีการฟ้อนคั่นระหว่างที่หมอลำพักแต่ละช่วงอีกด้วย กล่าวคือ เมื่อผู้แสดงลำได้ระยะหนึ่งก็จะพักการใช้เสียงด้วยการใช้ท่าทางประกอบเสียงแคน โดยการย่อเข่าสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะของแคน ช้าบ้าง เร็วบ้าง ตามแต่หมอลำจะฟ้อน วาดแขนไปมาอย่างอิสระไร้ทิศทาง ปฏิบัติเช่นนี้ระยะหนึ่งก็กลับไปลำตามท้องเรื่อง

3. ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน

หมอลำกลอนหรือหมอลำคู่ เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นชายและหญิงลำโต้ตอบกันไปมา โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง หมอลำกลอนจะมีรูปแบบการแสดงเป็นลำดับขั้นตอนที่ค่อนข้างชัดเจนว่าช่วงใดแสดงอย่างไร การลำและการฟ้อนจะเป็นแบบใด ลำดับการแสดงจะเป็นตัวกำหนด ซึ่งเป็นพัฒนาการในด้านรูปแบบการแสดงของหมอลำ ในขณะที่ผู้แสดงกำลังลำอยู่นั้นก็จะออกลีลาท่าทางด้วยการวาดแขนไปมาอย่างเป็นอิสระ ไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีการเคลื่อนที่ ใช้การยืนแล้วย่อเข่าขึ้นลงหรือตบเท้าตามจังหวะของแคนเป็นสำคัญ ไม่นิยมที่จะวาดแขนบ่อยนักในขณะที่ลำ เพราะเกรงว่าจะรบกวนการใช้เสียงในขณะเดียวกันหมอลำอีกฝ่ายหนึ่งก็จะต้องออกลีลาท่าทางที่มากกว่าเพราะยังไม่ได้ลำ ด้วยการวาดแขนไปมาอย่างอิสระ เคลื่อนที่ไปโดยรอบ แล้วก็ผลัดเปลี่ยนอย่างนี้กันไปเรื่อย ๆ จากนั้นเมื่อถึงช่วงของการฟ้อนเกี้ยวก็จะออกท่าทางการฟ้อนร่วมกันอย่างเต็มรูปแบบ เมื่อฟ้อนได้ในระยะหนึ่งก็จะกลับมาลำโต้ตอบกันตามเดิม กระทำเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนสิ้นสุดการแสดง (ฉวีวรรณ พันธุ, 2550 : สัมภาษณ์) การฟ้อนของหมอลำกลอนที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ การฟ้อนร่วมกันระหว่างหมอลำฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย มีลักษณะเป็นการเกี้ยวพาราสี แสดงออกซึ่งเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่ต้องการจะเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด แล้วฉวยโอกาสนั้นจับต้องลวนลามตามแต่จะทำได้ ซึ่งหมอลำฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงและป้องกันตัวให้ตนรอดพ้นจากการล่วงล้ำดังกล่าว

ลักษณะท่าฟ้อนที่พบเห็น เป็นการวาดมือไปมาอย่างอิสระ โดยการยกมือและแขนให้ทอดไปข้างหน้าลำตัวแล้ววาดมือออกข้างลำตัวในระดับคิ้วหรือเหนือศีรษะเล็กน้อย เมื่อวาดไปถึงข้าลำตัวก็จะพลิกข้อมือแล้วดึงมือด้านนั้นไปไว้ที่หน้าลำตัว ปฏิบัติเช่นนี้ทั้งสองข้างในขณะที่วาดมือไปมานั้นก็ย่อเข่าทิ้งน้ำหนักตัวลงตามเสียงแคน ซึ่งไม่สามารถระบุความถี่ของการย่อเข่านั้นได้ เนื่องจากขึ้นอยู่กับความสามารถความพึงพอใจของหมอลำ ท่าฟ้อนดังกล่าวนี้เป็นท่าฟ้อนที่หมอลำกลอนใช้ฟ้อนบ่อย

ที่สุด ใช้ฟ้อนในขณะที่ลำก็ได้และใช้ฟ้อนในการฟ้อนเกี้ยวก็ได้ โดยใช้เป็นท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีท่าฟ้อนอื่น ๆ อีกมากมายที่ใช้ในการฟ้อนเกี้ยว ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบจากกิริยาของมนุษย์ทั่วไป เช่น การโอบไหล่ของฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงก็ต้องปัดมือซ้ายออก การล้วงมือจะจับหน้าอกฝ่ายหญิงก็ต้องตีมือฝ่ายชายเป็นต้น

4. ฟ้อนในการแสดงหมอลำหมู่

การแสดงหมอลำหมู่เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวคล้ายกับละครหรือลิเกของภาคกลางผู้แสดงประกอบด้วยละครต่าง ๆ ตามท้องเรื่องนั้น ๆ เช่น พระเอก นางเอก ตัวพ่อ ตัวแม่ ตัวตลก เป็นต้น แต่เดิมการแสดงหมอลำหมู่เริ่มต้นตามเนื้อเรื่อง โดยให้ตัวละครในเรื่องนั้น ๆ เป็นคนเปิดเรื่องแล้วค่อยดำเนินเรื่องไปตามสมควร ส่วนใหญ่ในขณะที่ผู้แสดงกำลังลำอยู่นั้นก็จะออกท่าทางการฟ้อนให้เหมาะสมสอดคล้องกับความหมายเนื้อหากลอนลำที่ตนกำลังลำอยู่ เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมผู้ฟังเกิดความเข้าใจในกลอนลำมากขึ้น สร้างความเข้าใจในเนื้อหาของกลอนลำโดยใช้ร่างกายเป็นตัวสื่อสาร การฟ้อนในลักษณะนี้มีความคล้ายคลึงกับหมอลำพื้นและหมอลำกลอนดังที่กล่าวมาแล้ว

แต่เนื่องจากว่าการแสดงหมอลำหมู่ให้ความสำคัญในการดำเนินเรื่อง มุ่งสร้างความสมจริงในบทบาทของตัวละครมากกว่าการฟ้อน ดังนั้นการฟ้อนจึงไม่มีความสำคัญเท่าใดนัก บางทีผู้แสดงก็ไม่จำเป็นต้องฟ้อนเลยก็ได้ เพราะให้ออกท่าทางเป็นกิริยาทั่วไปในการดำเนินชีวิตจริงการฟ้อนจึงปรากฏน้อยมากในการแสดงหมอลำหมู่ยังพอมีให้เห็นอยู่บ้างแต่ยังไม่ได้โดดเด่นเท่าการออกท่าทางที่สมจริงตามท้องเรื่อง ในเวลาต่อมาอิทธิพลตะวันตกและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีส่งผลให้การแสดงหมอลำหมู่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามยุคสมัย กล่าวคือ แต่เดิมเปิดเรื่องด้วยตัวละคร ก็เปลี่ยนมาเป็นก่อนการแสดงจะต้องมีการขับร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำพร้อมกับโชว์ลีลาท่าเต้นของหางเครื่องที่ออกท่าทางตามอิทธิพลตะวันตก เช่น การส่ายสะโพก การสะบัดไหล่ การเตะเท้า เป็นต้น

5. ฟ้อนในการแสดงหมอลำเพลิน

หมอลำเพลินเป็นการแสดงที่ได้ปรับปรุงรูปแบบมาจากหมอลำหมู่ กล่าวคือ รูปแบบการแสดงและลำดับการแสดงมีความคล้ายคลึงกันมาก แต่ต่างกันที่ทำนองหลักในการลำ หมอลำเพลินเป็นการคิดค้นท่วงทำนองลำขึ้นใหม่เพื่อใช้เฉพาะในการแสดง คือ ทำนองลำเพลิน หรือทำนองเดินดง ซึ่งเป็นทำนองที่สนุกสนาน รวดเร็ว สร้างความเร้าใจให้ผู้ชมผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ทำนองลำเพลินนี้จะเริ่มต้นด้วยการเกริ่นแล้วเดินกลอนด้วยทำนองที่ค่อนข้างเร็ว ผู้ฟังจึงเกิดอารมณ์สนุกสนานคล้อยตามทำนองลำเพลิน

ท่าฟ้อนที่ใช้ในการแสดงหมอลำเพลินเป็นท่าฟ้อนที่สอดคล้องกับท่วงทำนองลำ กล่าวคือ เมื่อทำนองลำที่ช้าหายไปการลำด้วยทำนองที่ค่อนข้างเร็วเข้ามาแทนที่ การฟ้อนก็จะต้องรวดเร็วตามทำนองนั้น ๆ บางครั้งท่าฟ้อนก็เป็นการผสมผสานระหว่างท่าฟ้อนอีสานกับท่าเต้นของหาเครื่องเกิดเป็นท่าฟ้อนที่เป็นแบบฉบับของหมอลำเพลิน อีกประการหนึ่งการฟ้อนที่แสดงท่าทางถึงการเดินทางของตัวละคร มักมีลีลาท่าทางการฟ้อนเป็นการเคลื่อนไหวไปมาอย่างรวดเร็ว มีการเดินหน้าแล้วถอยหลังอยู่บ่อยครั้ง เพื่อแสดงให้เห็นการเคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง ในระหว่างที่ฟ้อนนั้นอาจจะฟ้อนเฉพาะตัวเอกหรือฟ้อนพร้อมกับตัวละครอื่น ๆ ก็ได้ หรืออาจจะให้ตัวละครในท้องเรื่องนั้น ๆ ออกท่าทางการฟ้อนกึ่งเต้นรำประกอบไปด้วยก็ได้โดยเน้นให้เกิดความพร้อมเพรียงเป็น (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2550 : 103 - 111)

จากการศึกษาวัฒนธรรมการฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภทผู้วิจัยสรุปได้ว่า ท่าฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภท มีความเป็นอิสระสูง ไม่มีการกำหนดตายตัว สามารถเลือกใช้และปรับเปลี่ยนท่าทางการฟ้อนได้ตามความพึงพอใจของแสดง หรือตามความสามารถของผู้ฟ้อน ซึ่งโดยภาพรวมแล้วท่าฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภทนั้นมีความคล้ายคลึงกันมาก อีกประการสำคัญที่พบคือ ท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงด้วยเหตุปัจจัยการได้รับอิทธิพลจากการแสดงของภาคกลางหรือวัฒนธรรมการเต้นของตะวันตกซึ่งจะพบเห็นได้มากในการแสดงของหมอลำหมู่ หรือหมอลำเพลิน เป็นต้น ท่าฟ้อนที่มีลักษณะเด่นที่สุดอยู่ที่ท่าฟ้อนของหมอลำกลอน คือ การฟ้อนเกี้ยวพาราสีระหว่างหมอลำชายกับหมอลำหญิง ซึ่งเป็นการฟ้อนที่แสดงเจตนารมณ์ของฝ่ายชายที่จะเข้าประชิดตัวฝ่ายหญิง และฝ่ายหญิงก็จะเป็นฝ่ายตั้งรับ การฟ้อนในลักษณะนี้เป็นการฟ้อนที่ใช้ไหวพริบของผู้ฟ้อน สามารถแบ่งประเภทของการฟ้อนในหมอลำทั้ง 5 ประเภทสามารถแบ่งได้ 4 ประเภท คือ การฟ้อนเดี่ยว การฟ้อนคู่ การฟ้อนเกี้ยว การฟ้อนหมู่ เป็นต้น

3.4 การใช้ร่างกายในการฟ้อนพื้นบ้านอีสาน

ท่าฟ้อนของภาคอีสานนั้นมีความเป็นอิสระสูง ไม่มีข้อจำกัดตายตัวทั้งมือและเท้าส่วนใหญ่ท่าฟ้อนจะได้มาจากท่าธรรมชาติและท่าพื้นฐานที่แตกต่างกันออกไปเฉพาะถิ่น เช่น ฟ้อนผู้ไท ฟ้อนผีฟ้า ฟ้อนไทดำ เรือมอันเร เป็นต้น

สมฤดี ชำนิ, (2564 : 127) จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์ท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี สามารถกล่าวสรุปลักษณะที่โดดเด่นของการเคลื่อนไหวร่างกาย การแบ่งสรีระทั้ง 8 ส่วน โดยสรุปได้ ดังนี้

1. ศีรษะ มีลักษณะการเอียงศีรษะซ้าย-ขวา ก้ม-เงย ไปตามธรรมชาติไม่เกร็งคอ

2. ไหล่ มีการกดไหล่ ซ้าย-ขวา ตีไหล่เข้า-ออก เป็นไปตามธรรมชาติ

3. แขน การวาดแขนจะไปสุดแขนทั้งด้านหน้า ด้านหลัง และด้านข้าง การงอแขนโค้งจะวงกว้าง ไม่หนีบรักแร้

4. มือ การตั้งวงนิ้วทั้ง 4 เรียงชิดติดกันดันนิ้วให้อ่อน งอนิ้วหอแม่มือมาด้านหน้า การจีบนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้จะไม่ติดกัน นิ้วที่เหลือเหยียดตึงกรีดนิ้วเรียงกันการม้วนจีบจะม้วนเข้าออกตามธรรมชาติ

5. ลำตัว จะมีการโน้มตัวก้มตามธรรมชาติไม่ดันหลังแล้วแหงนตัวขึ้นให้หลังแอ่นโค้ง

6. สะโพกจะทิ้งน้ำหนักไปตามลำตัวและขาที่ย่ำไม่สะบัด ไม่หมุนสะโพกบิดมีการยักสะโพกขึ้นลงตามจังหวะของแต่ละทำนองเพลง

7. เข่า มีการย่อและยืดเข่าไปตามธรรมชาติตามคำพูดของชาวอีสาน คือ “ย่อลงอ่อน ๆ” ไม่เกรงเข่าให้มีจังหวะที่แข็ง

8. เท้า การย่ำจะลงเต็มเท้าไม่กระแทกไม่มีเสียงย่ำอย่างนุ่มนวล การแตะจะใช้จมูกเท้าในการแตะ และแตะข้างจมูกเท้าเมื่อแตะแล้วจะดีดเท้าขึ้นสูง การยกเท้าจะยกขึ้นครึ่งแข้ง ไม่ดันปลายนิ้วเท้า

พจมาลย์ สมรรคบุตร, (2523 : 41-42) ให้ความหมายลีลาการรำของอีสานไว้ว่า ลักษณะท่ารำมีความเป็นอิสระสูงมาก คือ ไม่มีข้อจำกัดกฎเกณฑ์อย่างชัดเจนเหมือนการร่ายรำของภาคกลางซึ่งยึดถือกลอนตำรารำเป็นหลัก ต่อมาหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้หยิบยกกลอนลำแม่บทอีสาน 32 ท่า (ปัจจุบันมีเพิ่มถึง 48 ท่า) มาเป็นพื้นฐานในการฟ้อนรำ เพื่อเป็นแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำซึ่งอันที่จริงแล้วการออกท่าร่ายรำดั้งเดิมของชาวอีสานนั้นไม่มีข้อกำหนดท่ารำแน่นอนตายตัวส่วนใหญ่จะเลียนแบบท่าทางธรรมชาติของท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น ท่าฟ้อนของชาวผู้ไท ท่ามวยโบราณของชาวอีสาน และการเต้นเซิ้งของชาวอีสาน เป็นต้น แต่ถึงอย่างไรก็ตามการร่ายรำของชาวอีสาน ก็ต้องใช้มือและเท้าเป็นสำคัญซึ่งมีลักษณะดังนี้

1. การจีบมือ ของชาวอีสานดั้งเดิม การใช้นิ้วหัวแม่มือจะอยู่ห่างจากนิ้วชี้พอประมาณแต่ปัจจุบันนี้นิยมจีบมือเหมือนภาคกลาง คือ จะใช้นิ้วหัวแม่มือมาจรดที่ข้อสุดท้ายของปลายนิ้วชี้ ส่วนนิ้วที่เหลืออีกสามนิ้วกรีดเหยียดตึง

2. การตั้งวง จะใช้มือแบบ 4 นิ้วติดกันตึงนิ้วหัวแม่มือแยกห่างออกไปทางฝ่ามือในขณะที่ออกท่าร่ายรำจะขยับนิ้วสลับกันไปมาด้วย ซึ่งได้หลักฐานมาจากการแสดงหมอลำมักจะออกท่าทางประกอบคำร้องเสมอ ๆ

3. การย่ำเท้า มักจะย่ำเท้าสลับกันตามจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2 จังหวะที่ 3 ส่วนจังหวะที่ 4 จะใช้ปลายนิ้วเท้าแตะพื้น แล้วจึงหันกลับมาเริ่มต้นย่ำเท้าตามจังหวะต่อไป วิธีย่ำเท้าจะยืนเขย่งปลายเท้านิ้วเท้าแล้วเปิดส้นเท้าเล็กน้อย ย่อเข่าย่อส้นเท้าให้ส่งไปข้างหลังให้มาก ๆ แล้วจึงย่ำเท้าสลับกันตามจังหวะ

4. การย่ำเท้าของชาวผู้ไทกาฬสินธุ์ มักนิยมการก้าวไขว้เท้า โดยการชักเท้าหลังเตะไปข้างหน้าวางเท้าก้าวไขว้ขย่มตัว ทำสลับกันไปมาตามจังหวะของดนตรี

5. การย่ำเท้าของชาวผู้ไทจังหวัดสกลนคร มักนิยมการก้าวเดินธรรมดาไปตามจังหวะของเสียงดนตรี

6. การย่ำเท้าของมวยโบราณ จะใช้เท้าข้างใดข้างหนึ่งก้าวเดินไปข้างหน้า ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งจะใช้ฝ่าเท้าเช็ดพื้น และเตะเท้าออกไปด้านข้างจะทำสลับกันไปมาตามจังหวะดนตรี

7. การย่ำเท้าของชาวผู้ไทเรณูนคร ผู้แสดงหญิง มักนิยมการก้าวเท้าเดินพร้อมกับการขย่มตัว 2 จังหวะ แล้วยืนใช้เท้าแตะพื้น 4 ครั้ง อีก 2 จังหวะในการใช้เท้าแตะพื้นครั้งที่ 4 จะต่อด้วยการก้าวเท้าวางฝ่าเท้าพร้อมกับการขย่มตัว 2 จังหวะแล้วจึงใช้เท้าอีกข้างหนึ่งแตะพื้น 4 ครั้ง 2 จังหวะ แล้วก้าวเท้าวางฝ่าเท้าพร้อมกับขย่มตัว 2 จังหวะ แล้วเริ่มต้นทำสลับกันไปก้าวเดินไปข้างหน้าเป็นรูปแถววงกลมเดินเวียนทางขวามือ

นอกจากนี้ บุญเสริม แก่นประกอบและคณะ ได้อธิบายถึงลักษณะท่าฟ้อนรำของชาวอีสานว่ามีความเป็นอิสระในการใช้มือใช้เท้า ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับลีลาของผู้ฟ้อนที่จะขยับมือ เคลื่อนกายอย่างไร จะสังเกตได้จากการใช้มือใช้เท้าดังนี้

การใช้มือ การจีบของชาวอีสานนั้นนิ้วโป้งกับนิ้วชี้จะไม่จรดกัน โดยจะห่างกันเล็กน้อย ซึ่งต่างจากการจีบของภาคกลาง

ลักษณะการใช้วงแขน การตั้งวงจะอยู่ระดับไหล่ ถ้าเป็นวงสูงจะอยู่เลยระดับศีรษะขึ้นไป ไม่มีการจีบมือและนิ้วชี้จะไม่จรดกัน ท่าฟ้อนส่วนใหญ่จะเป็นอิสระซึ่งมาจากการเลียนแบบกิริยาของสัตว์ เช่น ท่ากาตากปีก ท่าแข้ฟาดหาง ท่านาคเกี้ยวเกล้า เป็นต้น

การใช้เท้า มีลักษณะการเดินหลาย ๆ แบบ เช่น

- การเดินสับเท้า คือ ก้าวไปเรื่อย ๆ
- การเดินสับเท้ากระทบ โดยการสับเท้าสามครั้ง จังหวะที่สี่กระทบเท้าหรือลากเท้ามาแตะ
- การเดินแตะเท้าขยม ก้าวเท้าโดยการแตะเท้าขยม ชักเท้ามาข้างหลัง พร้อมกับแตะเท้าไปด้านหน้า
- การเดินตูบ เดินเช่นเดียวกับการสับเท้ากระทบ
- การเดินคล้ายจังหวะตะลุง (ก้าวชิด ก้าวชิด ก้าวชิดก้าว)
- การเดินแตะเท้า เช่น ชักเท้าไปด้านหลัง แตะเท้าขวาไปด้านหน้า
- การเดินสับเท้ากระโดด เดินสับเท้าสามครั้ง จังหวะที่สี่กระโดด
- การเดินย่ำเท้า จะยืนในลักษณะถ่ายน้ำหนักตัว
- การเดินย้อนเท้า ก้าวเท้าและย้อนเท้าเดิม (บุญเสริม แก่นประกอบและคณะ. 2544 : 7)

เอกลักษณ์การใช้ตัวในการฟ้อนอีสาน คือ การฟ้อนแอ่นตัวมาด้านหลัง เรียกว่า แอ่นฟ้อน หรือ ฟ้อนแอ่น เราจะเห็นลักษณะการฟ้อนเช่นนี้ได้จากการฟ้อนของหมอลำ นอกจากนี้ ยังมีชื่อเรียกลักษณะ การฟ้อนอีกหลายแบบ เช่น แพนฟ้อน หมายถึงการฟ้อนทิ้งแขนไปด้านหลังเหมือนเวลานกยูงลำแพน ส่วน หย่องฟ้อน ใช้เรียกการฟ้อนในลักษณะการเหยาะย่างไป เป็นต้น นอกจากนี้ท่าฟ้อนและการก้าวใน ภาคอีสานมีลักษณะเฉพาะส่วนใหญ่จะเป็นลีลาท่าฟ้อนที่นำมาจากศิลปะการแสดงหมอลำที่เป็นแม่ท่า หรือเรียกแม่บทอีสาน มีลีลาของการใช้มือและเท้าประกอบการฟ้อน ดังนี้

1. ท่ามือ ลักษณะการเคลื่อนไหวของมือ เป็นการฟ้อนแบบหมุนข้อมือหักแล้วม้วนตั้งวงสลับกัน เหมือนท่าฟ้อนพันกันของหมอลำ มีลักษณะคล้ายตัวหม่อนชักใยพันตัว ดังคำกล่าวที่ว่าท่าฟ้อนอีสานเหมือน “ม่อนท่าวใย” จะเห็นว่าท่าฟ้อนอีสานนั้นได้มาจากธรรมชาติและมีความเป็นอิสระทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับลีลาของผู้ฟ้อนที่จะขยับมือเคลื่อนไหวร่างกายไปอย่างไรลักษณะการจีบมือ

นิ้วหัวแม่มือกันนิ้วชี้ไม่จดกันห่างกันเล็กน้อยแตกต่างจากการจีบของภาคกลางไม่สามารถเอาหลักนาฏศิลป์ของภาคกลางมาจับท่าฟ้อนของชาวอีสานได้เพราะไม่สามารถบอกได้ว่าจะจีบหงายจีบคว่ำตอนไหน

2. การก้าวเท้า การฟ้อนแบบอีสานมีลีลาการก้าวเท้าแตกต่างจากนาฏศิลป์แบบราชสำนักหรือนาฏศิลป์ภาคกลาง เช่น ท่าก้าวเท้าในการรำเซิ้ง จะก้าวเท้าให้เข้ากับจังหวะกลองโยเปิดส้นเท้าเล็กน้อย ย่อเข่ายกส้นเทาให้ส้นเท้าสูงขึ้น หรือยืนโดยอาศัยปลายเท้าคล้ายกับการเต้น บัลเล่ย์ แต่เป็นการเปิดส้นเท้าเพียงเล็กน้อยเพื่อสะดวกในการก้าว ส่วนการซอยเท้าที่ใช้สำหรับการเคลื่อนไหวในการแปรแถวจะใช้น้ำหนักอยู่ในส่วนจมูกเท้ามากกว่าส้นเท้าซอยถี่ ๆ แล้วเคลื่อนตัวไปตามรูปแบบแถวที่ต้องการส่วนการก้าวเท้าของการฟ้อนภูไทเรณูนครและกาฬสินธุ์ การฟ้อนภูไทเรณูนครมีการก้าวเดินตามจังหวะดนตรีตามปกติ ในการก้าวเท้าของฟ้อนภูไทเรณูนครจะก้าวเท้า 4 จังหวะ คือ ขย่มตัว 2 จังหวะ ถ้ามือไหนส่งหลังกำลังจะแทงมือไปข้างหน้าก็ใช้เท้าด้านนั้นแตะพื้น 4 ครั้ง อีก 2 จังหวะ โดยครั้งที่ 4 จะเหยียบขย่มตัว 2 จังหวะใช้เท้าอีข้างหนึ่งแตะพื้น 4 ครั้ง แล้วย่ำเท้าไปมาสอดคล้องกับลีลาของการเคลื่อนไหวมือ คือ การม้วนจีบจากระดับหูม้วนผ่านไปด้านใต้รักแร้ไปด้านหลัง แทงปลายมือไปด้านหน้าลักษณะคว่ำมือมาจีบไว้ข้างหูดังเดิม สลับกันไปทั้งมือข้างซ้ายและข้างขวาถ้ามือซ้ายจีบไว้ข้างหู มือขวา ก็จะส่งไปข้างหลังการก้าวเท้าแบบฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ และฟ้อนโปงลางจะใช้การก้าวเท้าลักษณะเดียวกันคือ การก้าวไขว้โยแตะเท้าไปข้างหน้าก่อนวางเท้าลงในลักษณะก้าวไขว้ขย่มตัวชักเท้าหลังแตะไปข้างด้านหน้าไขว้เท้าขย่มตัวสลับกันไป คล้ายกับลักษณะการเต้นควิกสเต็ป แตกต่างกันตรงที่การ แตะเท้าไปข้างหน้า ส่วนท่าสืบเท้าหรือกระถดเท้าไปด้านข้างลักษณะคล้ายการสไลด์เท้าไปด้านข้าง การฟ้อนผู้ไทที่ใช้ลีลาการก้าวเท้าแบบการรำมวยลาว หรือ มวยโบราณ ที่เอกลักษณ์เฉพาะตัว (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532 : 91-92)

จากการศึกษาลักษณะการใช้ร่างกายส่วนมือและส่วนเท้าของการฟ้อนอีสานผู้วิจัยสรุปได้ว่าท่าฟ้อนของอีสาน มีลักษณะที่โดดเด่นและต่างจากท้องถิ่นอื่น ๆ โดยสิ้นเชิง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีประกอบ และภาษาของการร้อง ลักษณะของการฟ้อนรำจะมีความเป็นอิสระสูงไม่มีมาตรฐานของท่าฟ้อนตายตัว ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่และส่วนใหญ่จะเลียนแบบท่าธรรมชาติบางครั้งรำออกมาตามลักษณะอารมณ์ของผู้แสดงเพื่อสื่อความหมาย ดังนั้นจึงมีการคิดประดิษฐ์ชุดฟ้อนขึ้นมากมายนับไม่ถ้วน

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ

4.1 ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ

ตามแผนพัฒนาวัฒนธรรมของสำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 7 (พ.ศ.2535 - พ.ศ.2539) ได้กำหนดนโยบายและมาตรการเกี่ยวกับด้านวัฒนธรรมไว้หลายประการ โดยเฉพาะการยกย่องและเผยแพร่ภูมิปัญญา ได้กล่าวถึงการส่งเสริมเชิดชูภูมิปัญญาของปราชญ์และศิลปินทุกสาขาให้เป็นที่รู้จักและยอมรับอย่างแพร่หลาย อีกทั้งสภาพการดำรงชีวิตของศิลปินส่วนใหญ่ถูกสังคมละเลย ทำให้ตกอยู่ในสภาพยากไร้และเสื่อมเกียรติ จากสภาพปัญหาดังกล่าวสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงเห็นสมควรให้มีการยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินชั้นเยี่ยมขึ้นเป็นศิลปินแห่งชาติ รวมทั้งส่งเสริมและเกื้อกูลศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าของชาติให้มีขวัญและกำลังใจ สามารถดำรงตนอยู่ในสังคมได้อย่างมีศักดิ์ศรีพร้อมที่จะสร้างสรรค์และพัฒนางานให้มีประโยชน์ต่อสังคม ตลอดจนอนุรักษ์ผลงานของศิลปินแห่งชาติเพื่อประโยชน์ทางการศึกษาค้นคว้า โดยถือเป็นหน้าที่สำคัญของรัฐในอันที่จะดำรงไว้ซึ่งทรัพยากรบุคคลและส่งเสริมให้ศิลปินได้สร้างสรรค์งานศิลปะของชาติสืบไปในอนาคต ตามที่กำหนดไว้ในนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติ นับเป็นทรัพยากรบุคคลสำคัญทางด้านศิลปะ ที่ได้สืบสานงานศิลปะ ของชาติให้เชื่อมโยงจากอดีตมาสู่ปัจจุบันเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในอดีต ให้มีความรุ่งโรจน์สืบไปยังอนาคตข้างหน้า

อนึ่ง จากพระราชดำรัสของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ในโอกาสที่คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ นำศิลปินเข้าเฝ้าเพื่อรับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติว่า "ผลงานของศิลปินแห่งชาติเป็นมรดกศิลปะอันล้ำค่าของชาติ เป็นเครื่องหมาย แสดงอารยะธรรมอันสูงส่งของชาติไทย ควรแก่ความภูมิใจของคนไทยทั้งชาติ ผลงานของ ท่านเหล่านี้นับวันจะสูญหายไปด้วยสาเหตุต่างๆ จึงจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่จะต้องศึกษาผล งานของทุกท่านเหล่านี้ แล้วจัดทำเนียบขึ้นบัญชีอย่างเป็นระบบ เพื่อประโยชน์ในการศึกษา และรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติโดยส่วนรวมต่อไป"

การจัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ ได้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ของการจัดทำโครงการ ไว้ 5 ข้อ ได้แก่

1. จัดทำทำเนียบศิลปินทุกแขนงทั่วประเทศ

2. สรรหาศิลปินเพื่อประกาศยกย่องเกียรติคุณขึ้นเป็นศิลปินแห่งชาติ

3. จัดตั้งกองทุน (มูลนิธิ) สวัสดิการเพื่อศิลปิน

4. สนับสนุนให้ศิลปินได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงาน

5. อนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอดความรู้ ความสามารถของศิลปิน โดยคณะรัฐมนตรีได้มีมติเห็นชอบให้วันที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ ของทุกปี เป็น "วันศิลปินแห่งชาติ"

4.2 การจำแนกสาขาศิลปินแห่งชาติ

การจำแนกสาขาศิลปะของโครงการศิลปินแห่งชาตินั้น ก็เพื่อให้มีความชัดเจนในการสรรหาศิลปินแห่งชาติ เมื่อเทียบกับของประเทศฟิลิปปินส์ซึ่งได้ดำเนินการมาก่อนเรานั้น ของไทยเราจะกว้างกว่า ทางฟิลิปปินส์ได้ประกาศเกียรติคุณศิลปินแห่งชาติในสาขาต่าง ๆ คือ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี ร้อยแก้ว ร้อยกรอง วรรณกรรม กวีนิพนธ์ และยังไม่ได้จัดหมวดหมู่อย่างแน่นอน ส่วนของไทยนั้นได้มีการจำแนกสาขาใหญ่และแบ่งสาขาย่อยในสาขาใหญ่ นอกจากศิลปะโดยทั่วไปแล้ว ยังรวมศิลปะพื้นบ้านทุกสาขาด้วย ซึ่งก็อาจเป็นเพราะได้มีการศึกษาการจัดระบบและการแบ่งสาขาสากลและของอาเซียน ซึ่งมีขึ้นหลังสุดนี้ ความหมายศิลปะของเรานั้นรวมทั้งวิจิตรศิลป์ ศิลปะบริสุทธิ์ ประยุกต์ศิลป์ ศิลปะประยุกต์ ศิลปะของเมืองและของชนบท (ศิลปะพื้นบ้าน) ซึ่งก็หวังว่าจะกว้างพอในการดำเนินการสรรหาศิลปินแห่งชาติในประเทศของเรา การปรับปรุงแก้ไขและเพิ่มเติมอาจทำได้โดยการเสนอตามหลักวิชาการที่อาจมีเพิ่มเติมขึ้นใหม่ เป็นไปตามการเปลี่ยนแปลงและความก้าวหน้าทางศิลปะในปัจจุบันนี้ ได้มีการแบ่งหรือจำแนกสาขาศิลปะในโครงการนี้ คือ

1. สาขาทัศนศิลป์ (Visual Art) อันได้แก่ จิตกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย การออกแบบและสถาปัตยกรรม (ในเรื่องศิลปะพื้นบ้านนั้นได้มีการให้เกียรติคุณแก่ศิลปินด้านงานเทคนิคผสมผ้า) ทัศนศิลป์ คือ ศิลปะที่มองเห็นได้ด้วยตา จะเป็นศิลปะสองมิติ หรือสามมิติก็ได้ จะเป็นวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์หรือศิลปะพื้นบ้านก็ได้ ลักษณะที่สำคัญของทัศนศิลป์คือ ภาพและรูป เช่น จิตรกรรม ภาพพิมพ์ ภาพถ่ายนั้นเป็นภาพที่เราเห็นได้ด้วยตา ส่วนใหญ่เป็นภาพสองมิติ ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมนั้นเป็นศิลปะที่มีรูปทรงสามมิติ และสามารถมองเห็นได้ด้วยตาเช่นกัน ปัจจุบันนี้ทัศนศิลป์ทั้งหมดอาจเป็นศิลปะสามมิติได้

2. สาขาวรรณศิลป์ (Literature) ได้แก่ กวีนิพนธ์ เรื่องสั้น นวนิยาย บทละคร

3. สาขาศิลปะการแสดง (Performing Art) ซึ่งจะเป็นได้ทั้งวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) และประยุกต์ศิลป์รวมทั้งศิลปะพื้นบ้าน ได้แก่ การแสดง ดนตรี และการแสดง (พร ยงดี, 2555 : 35 - 36)

4.3 หลักเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติ หมายความว่า ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าและแสดงศักดิ์ศรีของชาติ ศิลปินแห่งชาติต้องเป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านศิลปะในสาขา ดังต่อไปนี้

1. สาขาทัศนศิลป์

2. สาขาศิลปะการแสดง

3. สาขาวรรณศิลป์

เกณฑ์ที่ 1 ศิลปินแห่งชาติต้องมีคุณสมบัติ ดังต่อไปนี้

1. สัญชาติไทย และยังมีชีวิตในวันประกาศยกย่อง

2. เป็นผู้มีความรู้ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ และมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของวงการศิลปะในสาขานั้น ๆ

3. เป็นผู้สร้างสรรค์ และพัฒนาศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่อง

4. เป็นผู้ผดุง ถ่ายทอด เผยแพร่ หรือเป็นต้นแบบศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติ

5. เป็นผู้ที่มีคุณธรรม ทุ่มเท และเสียสละเพื่องามศิลปะ

6. เป็นผู้มีผลงานที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมและมนุษย์ชาติ

เกณฑ์ที่ 2 ผู้มีสิทธิ์ได้รับการพิจารณายกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติจะต้องมีผลงานทางด้านศิลปะ

1. เป็นผลงานสื่อให้เห็นถึงคุณค่าในความดี ความจริง ความงาม อารมณ์ และคุณค่าทางจิตวิญญาณ

2. เป็นผลงานแสดงออกถึงแนวคิด สร้างพลังความรู้ และพัฒนาสติปัญญาแก่มนุษย์ชาติ

3. ผลงานก่อให้เกิดความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ และส่งเสริมจินตนาการ

4. ผลงานสร้างสรรค์มีเอกลักษณ์ มีทักษะสูงส่ง มีกลวิธีเชิงสร้างสรรค์ ไม่แสดงเจตนาหรือจงใจในการคัดลอกหรือเลียนแบบผลงานผู้อื่นทั้งเปิดเผยและแอบแฝง

เกณฑ์ที่ 3 ผู้ซึ่งได้รับเสนอชื่อเป็นศิลปินแห่งชาติจะต้องเผยแพร่และได้รับการยอมรับคุณค่าผลงาน

1. ผลงานได้รับการจัดแสดง ถ่ายทอดหรือเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง มีหลักฐานอ้างอิงโดยเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิด พัฒนาการทางงานศิลปะอย่างเด่นชัด

2. ผลงานได้รับรางวัล หรือเกียรติคุณในระดับภูมิภาค ระดับชาติ หรือระดับนานาชาติซึ่งมีกระบวนการพิจารณาที่มีมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับ

4.4 เข็มศิลปินแห่งชาติ

ภาพประกอบ 2 เข็มศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : https:www.saranukromthai.or.th

ลักษณะของเข็ม เป็นเหรียญกลม ภายในจัดองค์ประกอบเป็นภาพดอกบัวเรียงกันสามดอก มีแพรแถบรองรับต่อเนื่องอ้อมรัดแถบริ้วธงชาติไทยตามแนวโค้งขอบเหรียญ ภายในผ้าจารึกคำว่า “ศิลปินแห่งชาติ” และได้อันเชิญพระมหาพิชัยมงกุฎเปล่งรัศมี ประดิษฐานไว้เหนือเหรียญกลมโดยมีผ้าโบพันรอบคทาไม้ชัยพฤกษ์ หัวเม็ดทรงมัณฑ์เชื่อมประสานระหว่างกัน

ความหมายของเข็ม แสดงถึงความเป็นปราชญ์ในทางความรู้ ความสามารถของศิลปินที่ได้อุสาหะอุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานในด้านศิลปะไว้มากมาย จนเป็นมรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรมของชาติทั้งในสาขาทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง ซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ศิลปินแห่งชาติเข้ารับพระราชทานเข็มเพื่อความเป็นสิริมงคลยิ่งแก่ตนเองและวงศ์ตระกูลสืบไปก (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2557)

ศิลปินแห่งชาติ เป็นปราชญ์ที่มีความรู้ความสามารถทางศิลปะและทรัพยากรบุคคลอันล้ำค่าของประเทศ ด้วยความรู้ความสามารถของแต่ละท่านได้สั่งสมมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน ล้วนได้ถ่ายทอดออกมาเป็นความงดงามปรากฏเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป มีคุณูปการยิ่งต่อการเรียนรู้นำไปประยุกต์ใช้หรือเป็นแบบอย่าง ทำให้ประเทศไทยได้รับความชื่นชมจากนานาอารยประเทศว่ามีมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่น่าภาคภูมิใจ สำหรับภาคอีสานมีศิลปินที่ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติหลากหลายสาขา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้หยิบยกชีวประวัติศิลปินภาคอีสานที่ได้รับเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติในสาขาศิลปะการแสดง ซึ่งมีทั้งหมด 8 ท่าน ได้แก่ นายทองมาก จันทะลือ นายเคน ดาเหลา นายเปลื้อง ฉายรัศมี นางฉวีวรรณ พันธุ นางบุญเพ็ง ไฝผิวชัย นายฉลาด ส่งเสริม นางนิตยา รากแก่น และนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

1. นายทองมาก จันทะลือ (หมอลำถูทา)

หมอลำทองมาก จันทะลือ ประชาชนทั่วไปเรียกว่า “หมอลำถูทา” เกิดวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2472 ที่บ้านเลขที่ 6 บ้านชีท่าม่วง ตำบลชนบท อำเภอชนบท จังหวัดขอนแก่น เริ่มเรียนหมอลำครั้งแรกกับอาจารย์อ่อน (ธรรมาโร) เรียน สมาส สนธิ คดีโลก คดีธรรม และเริ่มลำแตกตั้งแต่เรียนกับอาจารย์คำผาย โยมา ส่วนสังวาดลำ หัดฟ้อนท่ารำ ยกแข้งยกขาให้เข้ากับเสียงร้อง อาจารย์ฉลวยเป็นผู้ฝึกเรียนลำในจังหวัดขอนแก่น แล้วเรียนเพื่อหาความรู้เพิ่มเติมพื้นฐานกับอาจารย์สิบตรีภิรมย์ อาจารย์คำอ้าย จังหวัดมหาสารคาม อาจารย์กึม จังหวัดร้อยเอ็ด และอาจารย์เคน อามาตบัณฑิต จังหวัดมหาสารคาม ใช้เวลาเรียนทั้งหมด 7 ปีเศษ เริ่มยึดอาชีพหมอลำกลอนตั้งแต่ปี พ.ศ.2491 อายุ 20 ปีเศษ

บทบาททางด้านศิลปินหมอลำ นายทองมาก จันทะลือ เป็นหมอลำกลอนที่มีความรู้ความสามารถสูง มีประสบการณ์มาก ประกอบกับมีความขยันอดทน มีความมานะพยายาม บุคลิกดี น้ำเสียงดี เฉลียวฉลาด มีปฏิภาณไหวพริบสูง ใช้กลอนลำความรู้ประเภทต่าง ๆ วาดลำเป็นวาดลำขอนแก่น มีลีลาจังหวะรวดเร็วเร้าใจ ท่วงทำนองเป็นลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย มีการด้นกลอนสดและกลอนเพลงประกอบ วาดฟ้อนจะยึดการฟ้อนตามแบบหมอลำกลอน เป็นการผสมผสานท่าฟ้อนรำแม่แบบของอีสานทั้ง 32 ท่า มีการฟ้อนเกี้ยวโดยใช้เทคนิคลีลากระฉับกระเฉงว่องไว รู้จักหลบหลีก รู้จักจังหวะของคู่ลำ นายทองมาก จันทะลือ มีความโดดเด่นกว่าหมอลำทั่วไป เป็นที่ชื่นชมอยู่ในหัวใจของประชาชนเพราะมีจิตวิทยาในการแสดงให้เข้าใจกับอารมณ์ผู้ฟัง เป็นปรมาจารย์แห่งหมอลำได้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านหมอลำให้แก่ลูกศิษย์ทั้งชายและหญิงจำนวนมาก ลูกศฺษย์ที่เรียนหมอลำกลอนมีมากกว่า 1,000 คน และสอนหมอลำหมู่ หมอลำเพลินประมาณ 80 คณะ ลำเรื่องต่อกลอนประมาณ 200 คณะ นับว่า นายทองมากจันทะลือเป็นศิลปินหมอลำที่สมควรยกย่องไว้ในฐานะเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2529 บัณฑิตวงศ์ ทองกลม, (2539 : 536-540)

ท่ารำแม่บทอีสานของหมอลำทองมาก จันทะลือ มีทั้งหมด 32 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 แร้งตากขา ท่าที่ 2 กาตากปีก ท่าที่ 3 หลีกแม่ผัว ท่าที่ 4 คว้ำหำปู่ ท่าที่ 5 ไกวอู่กล่อมหลาน ท่าที่ 6 หนุมานคลุกฝุ่น ท่าที่ 7 ตุ่นเข้าฮู ท่าที่ 8 หนุมานไหว้ครูภิเภก ท่าที่ 9 หนุมานถวายแหวน ท่าที่ 10 บั้งไฟแสน ท่าที่ 11 ท่าเมาเหล้า ท่าที่ 12 ท่าเจ้าชู้หยิกหยอกตาหวาน ท่าที่ 13 ท่านักเลง ท่าที่ 14 ไหว้ครูมวยสิต่อย ท่าที่ 15 กินรีเที่ยวชมดอกไม้ ท่าที่ 16 นกยูงลำแพน ท่าที่ 17 เลี้ยงผีไท้ลงข่วง ท่าที่ 18 ท่าพายเรือส่วง ท่าที่ 19 ลำเกี้ยวกันพวกหมอลำคู่ ท่าที่ 20 หมอลำหมู่ออกท่าลำเพลิน ท่าที่ 21 ท่าโนราห์เหาะเหิรบินบนขึ้นเสิ่น ท่าที่ 22 ท่าลำโทนสมัยก่อน ท่าที่ 23 ท่าเต่าลงหนอง ท่าที่ 24 ท่าปลาชะโดลงคลอง ท่าที่ 25 ท่าแอะแอ่นแหงนมือให้เรียบ ท่าที่ 26 ท่านักมวย ท่าที่ 27 ท่างัวเขาชัน ท่าที่ 28 คนโบราณเลื่อยแป้น ท่าที่ 29 สาวเตะกล้า ท่าที่ 30 ผู้เฒ่าจับอู่กวยหลาน ท่าที่ 31 แม่ลูกอ่อนกอดลูกกินนม ท่าที่ 32 ท่าพระเอก บัณฑิตวงศ์ ทองกลม, (2539 : 171-176)

ภาพประกอบ 3 หมอลำทองมาก จันทะลือ

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2549

2. นายเคน ดาเหลา (หมอลำเคนฮุด)

คำประกาศเกียรติคุณ นายเคน ดาหลา หรือที่รู้จักกันดีในหมู่คนอีสานว่า หมอลำเคน ฮุด เกิดเมื่อวันที่ 3 เมษายน พุทธศักราช 2473 ที่จังหวัดอุบลราชธานี เป็นศิลปินหมอลำอาวุโสของภาคอีสาน มีลีลาการลำและศิลปะการใช้น้ำเสียงเป็นที่ประทับใจคนฟังได้อย่างดียิ่งเป็นผู้มีปฏิภาณเป็นเลิศในเชิงกลอนลำสด มีคารมคมคาย ทั้งลำทางสั้น ลำทางยาว ลำเต้ยและลำเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ รวมถึงสำนวนผญาแบบอีสาน สำนวนกลอนนอกจากจะเฉียบคมลึกถึงใจผู้ฟังแล้วยังประกอบไปด้วยสาระที่น่าสนใจอย่างยิ่ง ในบรรดาศิลปินหมอลำอาวุโสของภาคอีสานเป็นหมอลำชั้นครูและเป็นต้นแบบของการแต่งกลอนลำและลำแม่บทที่เรียกว่า “ลำแม่บท 32ท่า" ได้สมบูรณ์แบบที่สุด เป็นศิลปินผู้ได้รับการยอมรับในวงการหมอลำทั้งในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน นายเคน ดาหลา จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2534 (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, 2560 : 161)

ภาพประกอบ 4 หมอลำเคน ดาเหลา

ที่มา : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3. นายเปลื้อง ฉายรัศมี

นายเปลื้อง ฉายรัศมี เกิดเมื่อวันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ.2475 ที่ บ้านเลขที่ 7 บ้านนา ตำบลม่วงนา อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นบุตร ของนาย คง ฉายรัศมี และนางนาง ฉายรัศมี นายเปลื้อง ฉายรัศมี มีนิสัยชอบดนตรีมาตั้งแต่เด็กและชอบเล่นอยู่คน เดียว เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่พ่อซื้อให้คือ แคน ดังนั้นแคนจึงเป็นเครื่องดนตรีอีสาน ชิ้นแรกที่นายเปลื้อง ฉายรัศมี สามารถเล่นได้เป็นอย่างดี โดยการเรียนรู้วิธีการเป่า แคนมาจากนายทองดำ (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นคนตาบอดอาศัยอยู่ในหมู่บ้าน นายเปลื้อง ฉายรัศมี จึงไปแอบสังเกต วิธีการเป่าแคนของนายทองดำ โดยไม่ให้นาย ทองดำรู้ตัว เนื่องจากนายทองดำเป็นคนหวงวิชา ไม่ยอมถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้ใด จนกระทั่งนายเปลื้อง ฉายรัศมี สามารถจดจำเทคนิคการเป่าแคนของนายทองดำได้ เป็นอย่างดี ส่วนการทำโปงลาง นายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายปาน กาญจน์ภิรมย์ นายปานเป็นลูกของท้าวพรหมโคตร ซึ่งอพยพมาจากประเทศ ลาวอยู่ ที่บ้านกลางหมื่น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ และเล่าว่าท้าวพรหมโคตร เป็นผู้คิดทำเกราะลอขึ้น โดยเลียนแบบเกราะที่ใช้ตีตามหมู่บ้าน และถ่ายทอดการทำเกราะลอให้แก่ นายปาน กาญจน์ภิรมย์น้องชาย นายปานก็ถ่ายทอดการทำเกราะลอให้แก่ชาวบ้านทั่วไปที่บ้านกลางหมื่น แต่มีความรู้สึกต้องชะตากับนายเปลื้องมาก เป็นพิเศษ จึงได้สอนเทคนิคการทำเกราะลอ

ให้แก่นายเปลื้องเป็นเวลา 1 ปี นายปานก็เสียชีวิต ดังนั้นนายเปลื้อง จึงได้สบทอด การทำเกราะลอ และพัฒนาเกราะลอมาโดยตลอด และในปัจจุบันนี้เกราะลอ ได้มีชื่อใหม่ที่รู้จักกันแพร่หลายไปทั่วประเทศว่า โปงลาง นายเปลื้อง ฉายรัศมี สอนดนตรีพื้นเมืองอีสาน ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์ ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2525 จนถึงปัจจุบันปีพุทธศักราช 2541 รวมระยะเวลาได้ 16 ปี และนายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้รับการเชิดชูเกียรติ ยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ในปีพุทธศักราช 2529

ภาพประกอบ 5 นายเปลื้อง ฉายรัศมี

ที่มา : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม

4. นางฉวีวรรณ พันธุ

ชีวิตส่วนตัว

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ชื่อตามสูจิบัตรที่บิดาไปแจ้งเกิด คือ เด็กหญิงฉวี ดำเนิน ต่อมาเมื่ออายุ 24 ปี ได้จดทะเบียนสมรสกับนายโกมินทร์ พันธุ จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็น นางฉวีวรรณ พันธุ เกิดเมื่อวันพุธที่ 16 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2488 ปีระกา ที่บ้านหนองไหล ตำบลสร้างถ่อน้อย อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอุบลราชธานี (ปัจจุบันอำเภอหัวตะพานอยู่ในจังหวัดอำนาจเจริญ

ภาพประกอบ 6 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นบุตรตรีของนายชาลี ดำเนิน กับนางแก้ว ดำเนิน บิดามีอาชีพเป็นหมอลำ มีภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดอุบลราชธานีส่วนมารดานั้นนอกจากจะเป็นแม่บ้านแล้ว ยังมีความสามารถในการทอผ้าไหม ผ้ามัดหมี่จนเป็นที่กล่าวขานและเป็นที่ยอมรับจากสังคม

ภาพประกอบ 7 ผู้ให้กำเนิดราชินีหมอลำคนแรกของภาคอีสาน นายชาลี-นางแก้ว ดำเนิน

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ กำเนิดมาในตระกูลหมอลำนับว่าเป็นบุคคลที่เกิดมาพร้อมกับพรสวรรค์และความสามารถในความเป็นหมอลำโดยสายเลือดอย่างแท้จริง จากการสัมภาษณ์หมอลำฉวีวรรณได้กล่าวว่า “ตอนที่อยู่ในท้องของแม่ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 พ่อไปซ่อมสนามบินหลังจากกลับมาบ้านพ่อได้ซื้อฆ้องมาเพื่อนำไปถวายวัดก่อนถวายได้อธิษฐานว่าขอให้ลูกเกิดมาเป็นหมอลำและให้มีเสียงดังกังวานและไพเราะเหมือนเสียงของฆ้อง” นับได้ว่าบิดาได้เริ่มต้นวางเส้นทางชีวิตให้แก่บุตรสาวและเป็นความหวังของตระกูลในการสืบทอดอาชีพหมอลำ ซึ่งได้สืบทอดกันมาจากรุ่นทวด จนมาถึงหมอลำฉวีวรรณ เป็นรุ่นที่ 6 ของตระกูล (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 8 นางฉวี ดำเนิน (หมอลำฉวีวรรณ พันธุ)

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

บิดาของหมอลำฉวีวรรณมีภรรยา 2 คน คนแรกชื่อ นางบัว ดอกบัว มีบุตรด้วยกัน 2 คน คือ

1. นางทองมี ดำเนิน ประกอบอาชีพค้าขาย
2. นางทองดี ศรทอง อยู่ที่สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

หลังจากที่ภรรยาคนแรกเสียชีวิตหมอลำชาลี จึงได้สมรสใหม่กับนางแก้ว ลอยหา ซึ่งเป็นมารดาของหมอลำฉวีวรรณ มีบุตร ธิดาด้วยกัน 6 คน คือ

1. นายเฉลิม ดำเนิน ประกอบอาชีพค้าขาย
2. นายเฉลียว ดำเนิน ประกอบอาชีพค้าขาย

3. นางฉวี ดำเนิน **ศิลปินหมอลำ (ศิลปินแห่งชาติ)**

4. นางรังสี ดำเนิน ศิลปินหมอลำ และค้าขาย

5. นายประสิทธิ์ ดำเนิน (ถึงแก่กรรม)

6. นายสุวิทย์ ดำเนิน (ถึงแก่กรรม)

ภาพประกอบ 9 คู่ชีวิตของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ต่อมาหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน สมรสกับนายโกมินทร์ พันธุ อาชีพนักดนตรีมีบุตรด้วยกัน 2 คน เป็นชาย 1 คน หญิง 1 คน ได้แก่

1. นายพลาญชัย พันธุ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลปัจจุบันประกอบอาชีพพนักงานบริษัทปูนซีเมนต์ไทย จำกัด

2. นางสาวเพลินพิศ พันธุ จบการศึกษาระดับปริญญาโท จากมหาวิทยาลัยมหาสารคามปัจจุบันรับราชการองค์การบริหารส่วนจังหวัดร้อยเอ็ด

ภาพประกอบ 10 ภาพครอบครัวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุเมื่อครั้งในอดีต

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ประวัติการศึกษา

ถึงแม้ว่าโอกาสในการเรียนของลูกผู้หญิงในสมัยนั้น จะไม่ได้รับการส่งเสริมเท่าที่ควร เพราะเหตุผลที่ว่า เมื่อแต่งงานไปสามีเป็นคนเลี้ยงดูเอง แต่หมอลำฉวีวรรณนั้นได้มีโอกาสเข้าเรียนจนจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านหนองไหล ตำบลสร้างถ่อน้อย อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอุบลราชธานี

พ.ศ. 2495	เข้าเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1
พ.ศ. 2496	เข้าเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2
พ.ศ. 2497	เข้าเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3
พ.ศ. 2498	เข้าเรียนและจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

หมอลำฉวีวรรณเป็นผู้ที่มีสติปัญญาเป็นเลิศ และมีความขยันและตั้งใจเรียนจนสอบได้ที่ 1 ตลอดมา เนื่องจากบิดาของหมอลำฉวีวรรณ เป็นผู้ที่สอนให้ฝึกหัดพื้นฐานการเขียนและท่องจำกลอนลำทำให้ได้รับการยกย่องจากครูผู้สอนเสมอ (ราชันย์ เจริญแก่นทราย. 2554 : 64-65)

5. นางบุญเพ็ง ไฝผิวชัย

เกิดเมื่อวันที่ 22 กันยายน พ.ศ.2475 ที่จังหวัดอุบลราชธานี สนใจฝึกแสดงหมอลำมาตั้งแต่อายุ 12 ปี กับหมอลำทองมี สายพิณ หมอลำสุบรรณ พละสูรย์ เป็นผู้ที่มีความจำและไหวพริบปฏิภาณสูงฝึกลำอยู่เพียง 2 ปี ก็สามารถรับงานแสดงเป็นของตนเองได้ และเนื่องจากหมอลำที่มีสำนวนคมคาย สามารถโต้ตอบกับหมอลำฝ่ายชายได้อย่างเฉลียวฉลาด เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ทำให้มีชื่อเสียงขึ้นมาอย่างรวดเร็ว ได้ชื่อว่าเป็นหมอลำที่มีคารมกล้า โต้ตอบกับคู่ลำด้วยไหวพริบที่ฉับไว กลอนลำแต่ละกลอนมีสาระเชิงปรัชญาชีวิต ให้คติสอนใจที่แยบคาย ทำให้เป็นหมอลำหญิงคนเดียวเมื่อปี พ.ศ. 2498 ที่ได้รับการบันทึกแผ่นเสียงมากที่สุด มีงานแสดงทั้งกลางวันกลางคืน เป็นศิลปินของประชาชนที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นราชินีหมอลำแผ่นเสียง เคยได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม จังหวัดขอนแก่น พ.ศ.2533 ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง(หมอลำ) พ.ศ.2537 จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ นางบุญเพ็ง ไฝผิวชัย จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2540 (http://e-shann.com/?p=9038)

ภาพประกอบ 11 หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย

ที่มา : ประมวล พิมพ์เสน

6. นายฉลาด ส่งเสริม (หมอลำ ป.ฉลาดน้อย)

นายฉลาด ส่งเสริม เกิดวันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2490 อยู่ที่บ้านหนองบ่อ ตำบลหนองบ่อ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนสมเด็จ วัดสุปัฏนาวรา รามวรวิหาร

นายฉลาด ส่งเสริม เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีความโดดเด่นเป็นที่รู้จักในด้านน้ำเสียงที่ก้องกังวานแจ่มใส คำร้องมีการใช้คำเลียนเสียงธรรมชาติ เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวยากที่คนอื่นจะลอกเลียนแบบได้ โดยเฉพาะความสามารถแต่งกลอนลำทำนองเมืองอุบล จะนำเอาสิ่งแวดล้อมธรรมชาติตามท้องถิ่น เช่น ดิน ลม ฟ้า อากาศ ต้นไม้ มาแต่งเป็นกลอนลำ กลอนลำแต่ละกลอนจะมีคติสอนใจผู้ฟังอยู่เสมอ ซึ่งถือว่าเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างแท้จริง และสามารถร้องหมอลำได้หลายประเภท ทั้งลำยาว ลำเพลิน ลำเรื่องต่อกลอน ผลงานเด่นได้แก่ นกกระยางขาว ท้าวก่ำกาดำ พระเวสสันดรชาดก องคุลีมาร สำนึกบาป พุทธประวัติตอนสิทธัตถะกุมารออกบวช นางนกกระจอกน้อย ผาแดงนางไอ่ ลูกเขยไทยสะใภ้ลาว เพลงรักบุญบั้งไฟ เป็นต้น ได้รับรางวัลทองคำฝังเพชรในการประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอน เรื่อง นกกระยางขาว จากกรมประชาสัมพันธ์ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นสุดยอดศิลปินอีสาน ในวาระ 40 ปี มหาวิทยาลัยขอนแก่น

นายฉลาด ส่งเสริม จึงได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) พุทธศักราช 2548 (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, 2560 : 169)

ภาพประกอบ 12 หมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม

ที่มา : พงศธร อุปนิ

7. นางนิตยา รากแก่น

นิตยา รากแก่น หรือหมอลำบานเย็น รากแก่น เกิดวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ.2495 ที่บ้านกุดกลอย ตำบลโนนสวาง อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนสามัคคีวิทยาคาร จังหวัดอุบลราชธานี ภายหลังในปี พ.ศ. 2544 ได้รับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขานาฏศิลป์และการละคร จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี จังหวัดอุบลราชธานี เริ่มต้นชีวิตหมอลำหลังจากจบการศึกษาประถมศึกษาปีที่ 4 โดยเป็นศิษย์ครูหนูเวียง แก้วประเสริฐ ซึ่งเป็นหมอลำกลอนที่มีชื่อเสียงของจังหวัดอุบลราชธานี ทุ่มเทฝึกซ้อมอย่างหนักทั้งกลอนลำ ท่าฟ้อนรำ จนสามารถขึ้นเวทีแสดงหมอลำกลอนได้ในขณะที่มีอายุเพียง 14 ปี รับงานแสดงหมอลำเป็นอาชีพมาจนถึงปัจจุบัน ด้วยความเฉลียวฉลาดในการด้นกลอน มีปฏิภาณไหวพริบ นำเสียงไพเราะ รูปร่างหน้าตาดี จึงทำให้เป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชม ในปี พ.ศ. 1516 ตั้งวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำบานเย็น รากแก่น รับงานแสดงในจังหวัดต่าง ๆ จนได้รับการขนานนามว่า ราชินีหมอลำ เข้าสู่วงการอุตสาหกรรมบันเทิงในปี 2523 ร้องเพลงหมอลำแนวอนุรักษ์และแนวร่วมสมัยบันทึกเสียงในสังกัดค่ายต่าง ๆ อาทิ ค่ายเสียงสยาม บริษัทแคนซอ บริษัทท็อปไลน์มิวสิค ผลิตผลงานเพลงออกสู่สาธารณชนเป็นจำนวนมาก เป็นศิลปินพื้นบ้านที่ได้รับการยอมรับและยกย่องในพื้นที่สื่อสาธารณชนอย่างกว้างขวาง

นางนิตยา รากแก่น จึงได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน-หมอลำ) พุทธศักราช 2556 (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, 2560 : 171-172)

ภาพประกอบ 13 นางนิตยา รากแก่น

ที่มา : แคนดี้ รากแก่น

8. นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เกิดเมื่อวันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ.2498 ที่จังหวัดร้อยเอ็ด เริ่มเรียนรู้ศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสานจากบิดา นายใส ประทุมสินธุ์ และศึกษาเพิ่มเติมกับครูเปลื้อง ฉายรัศมี ครูทองคำ ไทยกล้า จนสามารถบรรเลงดนตรีพื้นบ้านได้ทุกประเภทในปี พ.ศ.2548 ได้รับปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาดนตรี จากมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นผู้มีความสามารถในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน การประพันธ์เพลง การช่วงฝีมือ และการถ่ายทอดความรู้ ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดงพื้นบ้านอย่างต่อเนื่องมีผลการประพันธ์ลายเพลงพื้นบ้านจำนวนมาก อาทิ ดนตรีลายเปิดวงโหวด ลายอ่านหนังสือน้อย ลายสาวลงข่วง ประกอบชุดการแสดงดึงครกดึงสาก ลายสาวน้อยหยิกแม่ เพลงประกอบละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงจำนวนมาก อาทิ ราชินีดอกหญ้า นายฮ้อยทมิฬ และบันทึกเสียงในเพลงลูกทุ่งอีสาน นอกจากนี้ยังมีฝีมือในงานผลิตเครื่องดนตรีประกอบการแสดงในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างกลมกลืน และส่งผลให้เกิดความนิยมและแพร่หลาย จนสามารถพัฒนาโหวดเป็นสินค้าสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมนำรายได้มาสู่ชุมชนในวงกว้างนอกจากนี้ ยังต่อยอดการผลิตโปงลางเพิ่มเติมจากรูปแบบของครูเปลื้องฉายรัศมี เพื่อให้สามารถเล่นเพลงสมัยใหม่ได้ ก่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้าน “โหวดเสียงทองเพชรส่งเสริม” ตั้งแต่ พ.ศ.2511 จนมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ และได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเป็นผู้ร่วมก่อตั้งหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านร่วมกับนางฉวีวรรณ พันธุ และนายทองคำ ไทยกล้า ตั้งแต่ พ.ศ.2523 เป็นต้นมา ได้สร้างศิลปินพื้นบ้านอีสานรุ่นใหม่ในทุกระบบการศึกษา รวมทั้งผลงานการแสดงแนวอนุรักษ์และสร้างสรรค์ที่เป็นมาตรฐานในประเทศต่อมา ตลอดระยะ เวลากว่า 4 ทศวรรษ ที่ผ่านมา นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้ทุ่มเทแรงกายแรงใจสติปัญญา เพื่อส่งเสริมอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานไปถึงรุ่นลูกรุ่นหลาน เป็นศิลปินที่ได้รับการยอมรับทั้งในและต่างประเทศ ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติจากสถาบันต่าง ๆ มากมาย ปัจจุบันนี้ยังคงเผยแพร่และถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นวิทยากร เป็นที่ปรึกษาให้ความรู้แก่หน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนอย่างกว้างขวาง ส่งเสริมให้เยาวชนได้ตระหนักในคุณค่าของศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน และร่วมกันสืบสานให้คงอยู่สืบไป นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ จึงสมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) พุทธศักราช 2562

ภาพประกอบ 14 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

ที่มา : ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

จากคำประกาศเกียรติคุณข้างต้นจะเห็นว่า สิ่งที่หน่วยงานภาครัฐซึ่งเข้ามายกย่องเชิดชูหมอลำในฐานะศิลปินแห่งชาตินั้นเน้นย้ำมาโดยตลอดนั้น คือ

1. การอุทิศตัว การถ่ายทอดภูมิปัญญา การสนับสนุนนโยบายของรัฐ ซึ่งหมอลำทุกคนที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติล้วนแต่ได้กระทำมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน

2. ความโดดเด่นของการแสดง ความเป็นต้นแบบ เป็นหมอลำชั้นครู เป็นที่ยอมรับเป็นเพชรน้ำหนึ่ง มีปฏิภาณไหวพริบ มีแบบฉบับเฉพาะตัว มีความคิดสร้างสรรค์ มีเอกลักษณ์

3. การได้รับการยอมรับ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งในไทยและต่างประเทศ (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, 2560 : 173)

5. แนวคิดและทฤษฎี

5.1 แนวคิดนาฏยประดิษฐ์

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีตนาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (Choreographer)

นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็น 7 ขั้นเป็นตอนดังนี้ คือ 1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ 2. การกำหนดความคิดหลัก 3. การประมวลข้อมูล 4. การกำหนดขอบเขต 5. การกำหนดรูปแบบ 6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ 7. การออกแบบนาฏยศิลป์

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์

ความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใด ๆ นั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย พอสรุปได้ ดังนี้

1.1 พิธีกรรม นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม พิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะสม เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณ เป็นต้น

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม ในกิจกรรมต้องการให้มีนาฏยศิลป์เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างสีสันและความหรูหราให้แก่กิจกรรม เป็นสิ่งที่ประดับงานที่ไม่มีหรือมีก็ได้ เช่น หลงวิจิตรวาทการคิดให้มีระบำสลับฉากเพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยม ระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลาหลายนาที

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยวชุมชนได้รับการกระตุ้นให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่น ด้วยวิธีการ 2 อย่างคือ 1. นำนาฏยศิลป์เดิมที่มีอยู่แล้วมาปรับใหม่ 2. สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ การคิดประดิษฐ์ให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ เช่น ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในการจบการศึกษาหรือการแสดงในเวทีระดับนานาชาติ

1.5 พัฒนาอาชีพ การสร้างนาฏยศิลป์ขึ้นมาเพื่อแสดงเป็นอาชีพ พบมากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตกเช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นเสมอ

2. การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดนี้คิดขึ้นเพื่ออะไร หรือเพื่อใคร การกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจนจะทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเท่านั้น

การกำหนดความคิดระดับวัตถุประสงค์ หมายถึง เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ต้องการให้เกิดขึ้นในรูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปปฏิบัติ

3. การประมวลข้อมูล

เมื่อกำหนดวัตถุประสงค์แล้วต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆ มิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าแต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่แล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรมหรือรูปธรรมให้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดเนื้อหาสาระให้ครอบคลุม มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่ทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตแล้วผลงานก็จะประกอบไปด้วยสิ่งละพันอันละน้อยจนทำให้การแสดงขาดเอกภาพ และไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมาย สรุปเป็นแนวทางหลักๆ ได้ 4 แนวทาง คือ

5.1 การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์ทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์หรือข้อกำหนดของทางนาฏยศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ เช่น การรำอวยพรวันเกิด ก็มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น ๆ มีการกำหนดท่ารำตีบทจากท่ารำไทย การแปรแถวตั้งซุ้ม การนำเพลงไทยที่มีอยู่แล้วมาใช้ นาฏยศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่ในงานมงคลทั่วไป

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏจารีต

นาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมด้วยการผสมผสานนากจารีตตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไป เช่น การผสมรำไทยกับบัลเล่ต์ คือ บัลเล่ต์เรื่องมโนราห์ ซึ่งคุณหญิงเจนีเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์โดยใช้บัลเล่ต์เป็นนาฏจารีตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ทำให้ประเทศไทยมีบัลเล่ต์เฉพาะตัวเกิดขึ้น

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์ที่อาศัยเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักและบุกเบิกหาเทคนิคใหม่ ๆ เช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ เป็นการใช้หลักของบัลเล่ต์อาทิ การขึ้นหลายเท้า การเตะสูง ฯลฯ นอกจากหลักดังกล่าวนักนาฏยประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่ดูแปลกใหม่ทันสมัย แม้จะมีการนำท่าใหม่ ๆ เข้ามาใช้แต่นักนาฏยประดิษฐ์จะต้องมีการปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏจารีตเดิม

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม

นักนาฏยประดิษฐ์ ได้พยายามค้นหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่สะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะจะทำให้ไม่สะท้อนเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ อย่างไรก็ตามการคิดค้นรูปแบบใหม่ในวงการนาฏยศิลป์เมื่อเป็นที่ยอมรับในวงกว้างก็จะกลายเป็นนาฏยจารีตชนิดหนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์จึงมีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

การกำหนดแนวคิดและรูปแบบองค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทางต้องมีความเข้าใจแนวคิดและรูปแบบร่วมกันและบอกความประสงค์ในด้านปริมาณและคุณภาพ

นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบแนวทางและองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี

-การคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม รูปร่าง หน้าตา บุคลิกภาพ

-แนวทางของดนตรีได้แก่ ทำนอง บทเพลงและเสียงต่าง ๆ

-รูปแบบของฉาก

-เครื่องแต่งกาย

7. การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวทีอันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยศิลป์ของตน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 211-219) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 211 -219)

1. นาฏยประดิษฐ์อีสาน

นาฏยประดิษฐ์เป็นกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการ (Principle) และส่วนที่เป็นการปฏิบัติ (Practice) โดยอาจเป็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ขึ้นมาใหม่ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้นก็ได้ กระบวนการดังกล่าวแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ

1. ระยะก่อนการทำงาน (Pre-production) เป็นช่วงของการเตรียมการ (Perparation) ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ ด้วยการบ่มเพาะ (Incubation) หรือการแสวงหาข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ การวางเป้าหมายของการแสดง การสร้างแรงบันดาลใจ อาจกล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นการออกแบบนาฏยศิลป์ (Design) (คำล่า มุสิกา, 2558)สามารถแบ่งได้ 5 องค์ประกอบ ดังนี้

1.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์
1.2 การกำหนดเป้าหมายของการแสดง
1.3 การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ
1.4 การกำหนดแนวคิดหลักของการแสดง
1.5 การกำหนดแนวการแสดง (คำล่า มุสิกา, 2558)

2. ระยะการสร้างงาน (Production) เป็นช่วงเวลาของการลงมือปฏิบัติ เพื่อให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ออกแบบเอาไว้ โดยการใช้เทคนิควิธีการต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการด้นสด (Improvise) การทำเพลงและลีลาท่าทาง การฝึกปฏิบัติ การซ้อมทบทวน การขัดเกลา (Refine) และเลือกสรรเพิ่ม ตัดทอนให้เหมาะควรตามเวลาและสถานที่ รวมถึงการแสดงจริง อาจกล่าวได้ว่าในระยะนี้เป็นการพัฒนานาฏยศิลป์ (Deveiopment) (คำล่า มุสิกา, 2558) สามารถแบ่งได้ 6 องค์ประกอบ ดังนี้

2.1 เงื่อนไขของการสร้างสรรค์

2.2 การวางโครงสร้างของการแสดง

2.3 การออกแบบร่าง

2.4 การพัฒนาองค์ประกอบของการแสดง

2.5 การฝึกซ้อม

2.6 การแสดงจริง (คำล่า มุสิกา, 2558)

3. ระยะหลังการสร้างงาน (Post-production) เป็นช่วงหลังจากการแสดงสิ้นสุดลงโดยผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ข้อเสนอแนะ ติชม วิพากย์ วิจารณ์ผลงานนั้น เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น อาจกล่าวว่าในระยะเป็นการวิจารณ์และการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำนาฏยศิลป์นั้นไปแสดงอีกครั้งหนึ่ง (Evaluation & Elaboration) การประเมินนาฏยศิลป์นั้นอาจทำได้ทั้งการประเมินภายในคือ นักนาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) นักแสดง หรือทีมงาน ประเมินว่าบรรลุเป้าหมายหรือไม่อย่างไรและการประเมินภายนอก คือให้ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมในการทำงาน เช่น ผู้ชมและนักวิจารณ์ เป็นผู้ประเมินจากปรากฏการณ์จริง สามารถสรุปได้ 5 องค์ประกอบ ดังนี้

3.1 การประเมินภายใน

3.2 การประเมินภายนอก

3.3 การประเมินผลตามเกณฑ์

3.4 การปรับปรุงแก้ไข

3.5 การตัดสินใจนำไปแสดงอีกครั้ง (คำล่า มุสิกา, 2558)

จากการศึกษาแนวคิดนาฏยประดิษฐ์อีสานผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า หลักนาฏยประดิษฐ์อีสานเป็นกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่เป็นระบบ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการหรือแนวความคิดและส่วนที่เป็นการลงมือปฏิบัติโดยอาจปรับปรุงสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้น หรือเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยผ่านกระบวนการประเมินผลแบบการประเมินภายในและการประเมินภายนอก เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงและแก้ไขผลงานได้ดียิ่งขึ้น ความสำเร็จในการนำรูปแบบแนวความคิดนี้ไปใช้ คือ ตัวนักนาฏยประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์ที่จะต้องให้ความสำคัญในการแสวงหาองค์ความรู้ในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์

2. หลักนาฏยประดิษฐ์ของศิลปินพื้นบ้าน

ในการศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ด้านนาฏศิลป์พื้นบ้าน พจมาลย์ สมรรคบุตร, (2538) ได้ศึกษาจากวิธีการประดิษฐ์ท่ารำของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านจำนวน 3 ท่าน สามารถสรุปได้ว่า หลักในการคิดและประดิษฐ์ชุดการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานซึ่งประกอบด้วยขั้นตอนการประดิษฐ์ชุดการแสดงดังนี้

1. การคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงในแต่ละครั้งต้องมีหลักเกณฑ์ดังนี้

1. กำหนดแนวความคิดวัตถุประสงค์ และรูปแบบการนำเสนอชุดการแสดงและคำนึงถึงภาพรวมของการนำเสนอชุดการแสดง

2. ต้องศึกษาแหล่งข้อมูลสถานที่ค้นคว้าและศึกษาจากผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน

3. สร้างตามหลักดุริยางคศาสตร์โดยให้มีเครื่องดนตรีประกอบในการแสดงที่ครบได้แก่ ดีด สี ตี เป่า

4. ชุดการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นจะต้องมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้นๆ

5. นำชุดการแสดงที่ประสบความสำเร็จในการนำเสนอมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงต่อไป

6. การนำเสนอควรมีหลากหลายของอรรถรสและสื่อให้ผู้ชมเข้าง่าย

7. ถ้าเป็นชุดการแสดงที่เป็นการอนุรักษ์ไม่ควรเปลี่ยนแปลงจะต้องยึดของเดิมไว้เป็นหลัก

8. ถ้าเป็นชุดการแสดงที่เป็นแนวทางการสร้างสรรค์สามารถที่จะนำเสนอให้เข้ากับยุคสมัยเหตุการณ์ในปัจจุบัน

9. สร้างเป็นชุดการแสดงและถือเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้น ๆ

2. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงมีหลักการดังนี้

1. ให้มีความสวยงามถูกต้องเหมาะสม

2. ต้องเป็นผ้าที่อยู่ในท้องถิ่นของแหล่งข้อมูลในการนำเสนอชุดการแสดง

3. ในการออกแบบเครื่องแต่งกายให้คำนึงถึงหลักและให้เข้ากับสภาพของแต่ละท้องถิ่นที่ศึกษา

4. ถ้าเป็นชุดการแสดงที่เป็นอนุรักษ์ไม่ควรเปลี่ยนแปลงของเดิมที่มีอยู่ในท้องถิ่น

5. ถ้าเป็นชุดการแสดงที่เป็นแนวสร้างสรรค์สามารถออกแบบเครื่องแต่งกายให้เข้ากับสมัยนิยมและเข้ากับสภาพเหตุการณ์ปัจจุบันสามารถใช้เครื่องประดับที่นิยมทั่วไป

6. ไม่ควรนำผ้าพื้นเมืองต่างถิ่นมาร่วมใช้ในการแสดง เช่น ผ้าแพรวาไม่ควรนำไปใช้กับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงของภาคใต้หรือภาคกลางเป็นต้น

7. ในกรณีที่ใช้ผ้าที่ทออย่างวิจิตรสวยงามประกอบเป็นเครื่องแต่งกายการแสดง การตกแต่งเครื่องแต่งกาย ให้โชว์ลวดลายของผ้าเพื่อเป็นการนำเสนอภูมิปัญญาพื้นบ้าน

8. ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เป็นจริงและอยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ

3. ดนตรี ทำนองลายเพลง บทร้องประกอบการแสดงมีหลักการดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงแต่ละชุดให้ถูกต้อง และให้เข้ากับการแสดงของแต่ละท้องถิ่นที่จะศึกษา

2. จังหวะและทำนองเพลงที่คิดขึ้นต้องให้เข้ากับสภาพของท้องถิ่นที่จะศึกษาและให้เข้ากับชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น

3. เพื่อการให้ได้อรรถรสที่สมบูรณ์ในการคิดจังหวะทำนองเพลงควรให้มีทั้ง 3 จังหวะ จังหวะช้า ปานกลาง และเร็ว

4. ทำนองเพลงได้จากการศึกษาสภาพชีวิต และความเป็นอยู่ของกลุ่มชนรวมไปถึงธรรมชาติบริบทต่าง ๆ ที่อยู่รอบข้าง

5. ในการสร้างทำนองเพลงประกอบการแสดงแต่ละเพลงนั้นได้มาจากการตัดเอาบางส่วนของลายเพลงดั้งเดิมที่มีอยู่มาเป็นลายเพลงใหม่โดยจินตนาการให้เข้ากับการแสดง

6. ผสมผสานให้เกิดทำนองเพลงขึ้นแล้วตั้งชื่อใหม่ของลายเพลงจากนั้นใช้ประกอบการแสดงในแต่ละชุด

7. ในการประกอบการแสดงนั้นการสร้างทำนองต้องดูที่ท่ารำก่อน แล้วให้กำหนดรูปแบบการแสดงว่าชุดการแสดงนั้นควรมีจังหวะช้าหรือเร็ว

8. แต่งบทร้องให้เข้ากับชุดการแสดงโดยคำนึงถึงเนื้อร้องสถานที่ในท้องถิ่นที่จะศึกษา

4. ท่ารำประกอบในการแสดงมีหลักการดังนี้

1. ถ้าเราสนใจท่ารำที่มาจากการดำเนินชีวิตประจำวัน และเป็นท่าที่เป็นอีสานมาจัดเป็นท่ารำยกตัวอย่าง เช่น ท่าตัดหน่อไม้ ท่าเดิน ท่านั่ง ฯลฯ จากนั้นจึงนำมารวบรวมแล้วจัดระบบของท่ารำให้เป็นท่านาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

2. ท่ารำต้องเข้ากับชุดการแสดงโดยยึดท่ารำในแม่บทอีสานและเอาท่ารำในนาฏศิลป์ไทยมาประกอบให้เข้ากันลามารถสื่อความหมายของท่ารำได

3. ท่ารำประกอบการแสดงต้องเป็นท่ารำที่เป็นธรรมชาติ เช่น ท่าเดิน ท่านั่ง ท่าประกอบอากัปกิริยาต่าง ๆ ผู้ชมสามารถเข้าใจง่าย

4. การแปรแถวต้องยึดรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยและหลักการแสดงบนเวทีโดย ใช้พื้นที่บนเวทีมากที่สุด

5. การแปรแถวจะต้องแปรแถวในท่าที่เป็นการเคลื่อนไหว ผู้แสดงเคลื่อนมาหน้าเวทีสลับไปมา (วิภาพร ฝ่ายเพีย, 2556)

จากข้อความข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า หลักในการคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์ และรูปแบบของการนำเสนอชุดการแสดง ต้องมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น ๆ ต้องสื่อให้ผู้ชมเข้าใจง่าย สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย ต้องให้คำนึงถึงความเหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ของแต่ละท้องถิ่น ควรใช้อุปกรณ์การแสดงที่เป็นจริง ทำนองเพลง บทร้องประกอบการแสดง ต้องใช้ดนตรีประกอบการแสดงให้เข้ากับการแสดงของแต่ละท้องถิ่น รูปแบบการแสดงได้นำท่ารำมาจากท่ารำที่ปรากฏในระบำท้องถิ่น ท่ารำนาฏศิลป์ไทย และสื่อความหมายของท่ารำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายที่สุด การแปรแถวต้องยึดหลักการแสดงบนเวทีโดยใช้พื้นที่บนเวทีให้เกิดสุนทรียภาพที่สวยงาม และใช้พื้นที่บนเวทีให้เหมาะสมกับการแสดง แนวทางสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ การคิดประดิษฐ์ท่ารำผลงานทางนาฏศิลป์ควรมีความรอบรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญในเพลงนาฏศิลป์พื้นฐานเป็นอย่างดี ในขณะเดียวกันผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องมีการคิดและออกแบบผลงานให้มีองค์ประกอบของนาฏศิลป์ในด้านต่าง ๆ ทั้งเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้มีความสอดคล้อง สัมพันธ์กันทั้งในด้านทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ เพื่อให้เกิดองค์ประกอบที่สมบูรณ์ของผลงาน

5.2 แนวคิดนาฏยลักษณ์

นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะของนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะ นาฏยลักษณ์เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ สามารถแยกและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจนประกอบด้วย 4 ส่วนหลัก คือ

1. เครื่องแต่งกาย การแสดงนาฏยศิลป์มักมีลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายโดยเฉพาะนาฏยศิลป์ที่ได้พัฒนามาเป็นเวลานานจนเกิดมีระเบียบแบบแผนหรือบัญญัตินิยมในเรื่องเครื่องแต่งกาย จุดเด่นของเครื่องแต่งกายที่สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องบ่งชี้นาฏยลักษณ์มี 4 ประการ คือ

1.1 จุดเด่นเฉพาะชิ้น ชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะที่สังเกตได้เช่น ชฎายอดแหลมสูง ของเครื่องละครรำไทย กระโรงสั้น บานแข็งของบัลเล่ต์ผู้หญิง และขนนกยาวประดับบนศีรษะของงิ้วชุดแม่ทัพ ในนาฏยศิลป์บางประเภทสามารถสังเกตได้จาก เครื่องประดับศีรษะหรือหน้ากาก

1.2 ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย การมองภาพรวมของเครื่องแต่งกายก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการทำความรู้จักและเข้าใจนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชนิด

1.3 สีของเครื่องแต่งกาย เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่ง ทั้งนี้เพราะนาฏยศิลป์แต่ละชนิดมักจะมีบัญญัตินิยมในเรื่องนี้ค่อนข้างละเอียด โดยเฉพาะสีของเครื่องแต่งกายละครตัวสำคัญโดยให้แต่งคล้ายสีกายของตัวละครนั้น เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ พระรามสีเขียว พระลักษณ์สีเหลือง ทศกัณฐ์สีเขียว หนุมานสีขาว บัลเล่ต์ เรื่องสวอนเลก โอเด๊ตแต่งสีขาว (หงส์ขาว) โอดีลแต่งสีดำ (หงส์ดำ)

1.4 วัสดุ ทำให้เครื่องแต่งกายมีสถานะแตกต่างกัน เช่น บางชุดใช้ผ้าแพรหนาหนัก บางชุดใช้ผ้าปัก บางชุดใช้ผ้าโปร่ง บาง แข็ง บางชุดใช้ผ้าพลิ้วทำให้การแสดงดูอ่อนไหวหรือแข็งกระด้างตามวัตถุประสงค์นั้น ๆ

2. อุปกรณ์การแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิดผู้แสดงมักถืออุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ สามารถเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงได้อีกประการหนึ่ง อุปกรณ์การแสดงแบ่งออกได้ 5 ประเภท ตามลักษณะของการใช้สอย คือ อาวุธ เครื่องมือ เครื่องดนตรี พฤกษชาติ และเบ็ดเตล็ด

3. ดนตรี เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเป็นกิริยาตอบสนองเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย โดยปกติดนตรีบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี 4 ประเภทได้แก่ ดีด สี ตี เป่า ดนตรีเป็นเครื่องช่วยแสดงนาฏยลักษณ์ได้ 3 ประการ คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีการบรรเลง และสำเนียงดนตรี

4. การแสดง สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นได้ 5 แนว คือ

4.1 การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง คือ การพิจารณาว่า การแสดงชุดนั้นมีองค์ประกอบใดเด่นบ้าง ซึ่งแบ่งได้ 3 ประเภท คือ การฟ้อนรำ การร้องรำทำเพลง และการละคร

4.1.1 การฟ้อนรำ เป็นการแสดงที่ใช้ในการรำ การเต้น เป็นหลักไม่มีการดำเนินเรื่องอย่างละคร ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการรำการเต้นให้ดีที่สุด สรุปได้ดังนี้

1. การฟ้อนรำประเภทการแสดงเดี่ยวเพื่ออวดความสามารถด้านการฟ้อนรำที่วิจิตรบรรจงและสลับซับซ้อน ส่วนการฟ้อนรำประเภทการแสดงหมู่ คือการแสดงด้วยผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปเพื่ออวดความพร้อมเพรียง การแปรแถว การจับคู่ การจับกลุ่มหรือการตั้งซุ้ม

2. วิธีการใช้พลังแบ่งเป็นได้ 2 ประเภทคือ การฟ้อนรำประเภทนุ่มนวล คือ การแสดงที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยพลังที่แฝงไว้ภายใน ไม่นำออกมาปรากฏให้เห็นชัดเจน จึงทำให้การรำหรือการเต้นดูนุ่มนวล และการฟ้อนรำประเภทดุดัน คือการที่ผ็แสดงเคลื่อนไหวด้วยการใช้พลังที่รุนแรง ทำให้การรำหรือการเต้นดูรุนแรงและเห็นได้ชัดเจน

3. การฟ้อนรำประเภทเน้นการใช้มือ คือการแสดงที่ผู้แสดงใช้มือและแขนเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงในการเคลื่อนไหวของมือและแขนที่มีความเด่นชัด ได้แก่ การรำของละครไทย การรำภรตนาฏยัมของดินเดีย การรำงิ้วของจีน และการรำระบำฮูล่าของฮาวาย

4. การฟ้อนรำที่เน้นการใช้เท้า คือ การแสดงที่ผู้แสดงใช้ขาและเท้าเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง ได้แก่ บัลเลต์ของตะวันตก กาถักกลีของอินเดีย เฟลมมิงโกของสเปน และการเต้นแท็ปของอเมริก

4.1.2 การร้องรำทำเพลง เป็นการแสดงประเภทที่ใช้การร้องเพลงและการขับลำนำเป็นหลัก มีการฟ้อนรำและการแสดงเป็นชุดสั้น ๆ คล้ายละครสั้นแต่ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการขับร้อง การด้นกลอนให้ดีที่สุดมีการรำเป็นส่วนประกอบ ยังแบ่งเป็นลักษณะเฉพาะคือ จำนวนผู้แสดงประเภทแสดงเดี่ยว และประเภทแสดงหมู่

1. ประเภทแสดงเดี่ยว คือการร้องรำทำเพลงด้วยผู้แสดงคนเดียว และอาจมีนักดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ หมอลำพื้นที่ผู้แสดงหรือหมอลำเป็นนักร้องขับลำนำเป็นทำนองต่าง ๆ โดยมี

หมอแคนเป่าคลออยู่ข้างๆ ในขณะช่วงที่ตัวหมอลำฟ้อนหมอแคนก็จะเป่าทำนองแคนประกอบการฟ้อน เป็นต้น

2. ประเภทแสดงหมู่ การแสดงที่แบ่งเป็นฝ่ายชายกับฝ่ายหญิงว่ากลอนโต้ตอบกัน โดยมีเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ ลำตัด เพลงอีแซว หมอลำ ซอ ปันตุนของมาเลเซีย เป็นต้น

4.1.3 การละคร คือการแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ มีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร แบ่งได้ 3 ประเภทหลัก คือ ละครพูด ละครร้อง และละครรำ

4.2 การจำแนกการแสดงตามคุณสมบัติของการแสดง การแสดงประเภทศิลปะพื้นบ้าน คือ การแสดงโดยชาวบ้านเพื่อความสนุกสนานของตนเองและชุมชนของตนหรือเพื่อพิธีกรรม การแสดงประเภทนี้มีแบบแผนง่ายๆ สืบต่อกันมาช้านาน การแสดงนี้เปิดโอกาสให้คนในชุมชนแต่ละคนได้มีส่วนร่วมในการแสดงซึ่งมักมีท่าเต้น ท่ารำง่ายๆ ทุกคนทำได้ นอกจากนี้หากใครใคร่อวดลวดลายนอกเหนือไปจากปกติ ก็จะเป็นที่ตื่นตาตื่นใจของคนรอบข้าง ไม่ถือเป็นการผิดแบบแผน ได้แก่ การรำในงานอิ้นคอน ลงข่วงของไทยทรงดำ จังหวัดเพชรบุรี

4.3 การจำแนกการแสดงตามหน้าที่ พิจารณาถึงวัตถุประสงค์ของการแสดงเช่น

การแสดงเพื่อพิธีกรรม อาศัยการแสดงเป็นสื่อติดต่อกับอำนาจลึกลับ เช่น ผีฟ้าหรือผีมดให้ลงมาอำนวยอวยชัยหรือขจัดภัยอันตรายนานา

การแสดงเพื่อความบันเทิง การแสดงแก่คนดูทั่วไปหรือคนดูเฉพาะกลุ่มมีเนื้อหาเหมาะสมกับภูมิหลังหรือรสนิยมของคนดูเหล่านั้น

การแสดงเพื่อการศึกษา การแสดงที่มุ่งหมายให้เป็นการฝึกหัดแก่ผู้ที่ศึกษาทางนาฏศิลป์โดยตรงอันเป็นภาคปฏิบัติเพื่อให้ครบวงจรทางการศึกษา เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริงบนเวทีพร้อมทั้งมีคนดู

4.4 การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย การแสดงที่เหมาะสมต่อสถานะเพศและวัย กำหนดว่าผู้หญิงควรทำอะไร ผู้ชายควรทำอะไร และเด็กควรทำอะไรก็สะท้อนอยู่ในการแสดง เช่น ผู้ชายมักมีลักษณะแสดงออกซึ่งการใช้พลังมาก ผู้หญิงแสดงมักซ่อนพลังไว้ภายใน โดยเฉพาะกรอบประเพณีของตะวันตกกำหนดให้ผู้หญิงสงวนท่าทางไม่เปิดเผยทั้งร่างกายและความรู้สึก

นาฏศิลป์ผู้ใหญ่ที่แสดงกับที่เด็กแสดงก็มีขีดจำกัดของทั้งสองฝ่าย ทั้งในเรื่องของรูปร่าง ทักษะพลัง และภูมิปัญญา เด็กจึงเหมาะจะแสดงนาฏยศิลป์ได้ในบางชุดเท่านั้น ซึ่งถ้าผู้ใหญ่มาแสดงก็จะดูไม่เหมาะสม ไม่น่ารัก คนดูก็ไม่นิยมชมชอบ เพราะความนิยมของคนดูเกิดขึ้นจากการที่ผู้แสดงใช้ความสามารถและความวิริยะอุตสาหะ ทำให้นาฏยศิลป์ชุดที่ตนแสดงนั้นงดงามตา

4.5 การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง คือ การพิจาณาขั้นตอนหรือลำดับการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบของการแสดง ตัวอย่างต่อไปนี้จะแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของการแสดงของไทยบางชนิด

ระบำ รำออกเวทีด้วยเพลงที่ 1 รำเพลงสองชั้น ซึ่งอาจเป็นเพลงเดียว หรือหลายเพลงต่อกัน โดยบรรจุเพลงให้เหมาะสมกับบทร้อง รำเพลงชั้นเดียว และรำลาเข้าโรง

เพลงพื้นบ้าน ลำตัด อีแซว หมอลำ เพลงซอ ล้วนเป็นเพลงพื้นบ้าน ซึ่งมีโครงสร้างคล้ายกัน คือ ไหว้ครู เกริ่นทักทาย และช่วงปะทะคารมของทั้งสองฝ่าย แสดงเป็นเรื่องราว เช่น ชิงชู้ ถ้าไม่จัดเป็นเรื่องก็แสดงเป็น ตับ ในลำตัด ตับ ต่าง ๆ เช่น ตับเยี่ยมรั้ว แต่คำกลอนเป็นสองแง่สามง่าม และสุดท้ายบทลา

ละครใน โหมโรงดนตรีปี่พาทย์ ไหว้ครู เชิดรูปพระอิศวรทรงโค และรูปฤษี จับลิงหัวค่ำ เชิดรูปลิงขาว ลิงดำและฤษีโคดม จับเรื่องชุดใดชุดหนึ่งในรามเกียรติ์โดยแบ่งออกเป็นฉากลงกา ฉากพลับพลา และฉากยกรบ ตามลำดับ ปี่พาทย์ลาโรง

ละครนอก โหมโรงดนตรีปี่พาทย์ จับเรื่องละครนอก เช่น สังข์ทอง ตอนใดตอนหนึ่ง ประกอบฉากสั้นๆ แสดงบทตลกสนุกสนาน ปี่พาทย์ลาโรง สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : (263-282)

องค์ประกอบสำคัญของนาฏยลักษณ์ (ชมนาด กิจขันธ์, 2547 : 248-255) กล่าวว่า คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตา และการจัดการกับอวัยวะในแขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำมี 16 ทิศทางจำแนกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับสูงคือศีรษะ ระดับกลางคือไหล่ และระดับต่ำคือหน้าท้อง ตำแหน่งของแขนที่อยู่ข้างหลังมีเพียงระดับเดียวคือระดับต่ำ มิติของนาฏยลักษณ์อยู่ที่การจัดวางเท้าเฉียงออกไปด้านข้าง ทำให้เกิดเป็นเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง อีกทั้งต้องหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุด เพื่อให้เห็นความโค้งของแขนอันเป็นรูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มีความภูมิฐาน สง่างาม กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้คือกล้ามเนื้อเกลียวข้างและเกลียวหลัง ในด้านของโครงสร้างนาฏยลักษณ์พบว่า ลักษณะของมือมี 3 แบบ คือ มือแบ มือ

จีบ และมือล่อแก้ว ทำท่ารำที่เรียกว่าแม่ท่ามี 88 ท่า และท่ารำมี 7 ท่า หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะประกอบด้วยการรับน้ำหนักตัวหลักการหมุนกิ่งของร่างกาย ซึ่งพบว่าท่าทางของศีรษะ และลำตัวส่วนบนกับท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขน และมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ ในด้านไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์พบว่า ท่ารำประกอบด้วยท่าเต้น 49 หน่วย หน่วยท่าต่อ 5 หน่วย และหน่วยท่าตกแต่ง 21 หน่วย การประสมท่ารำเกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อ และท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นในกับท่ารำต่อไป ลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

สรุป นาฏยลักษณ์ คือ ลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ซึ่งสามารถบ่งชี้หรือจำแนกออกมาให้เด่นชัด และง่ายต่อการจดจำรำลึกถึง โดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายทั้งรูปแบบ วัสดุ สี และอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ จากดนตรี ทั้งเสียงดนตรีที่บรรเลงเป็นหลัก วิธีการบรรเลง และสำเนียงของท่วงทำนอง และจากการแสดงโดยดูจากองค์ประกอบ คุณสมบัติ หน้าที่ เพศและวัยของผู้แสดงตลอดจนโครงสร้างของการแสดงชุดหนึ่งๆ การนำตัวบ่งชี้ดังกล่าวมาเป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชุด จะทำให้การศึกษานาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ เป็นไปได้ง่าย รวดเร็ว ตรงประเด็นและแม่นยำ

5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย

ทฤษฎีของการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของทางตะวันออกจะปรากฏอยู่ในตำรานาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ซึ่งเป็นตำราการฟ้อนรำของอินเดียที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะ เกิดขึ้นก่อนคริสตกาล และได้มีการจดบันทึกเป็นภาษาสันสกฤตมีความยาว 6,000 โศลก แบ่งเป็น 32 อรรธยายหรือ 32บท ผู้เขียนจึงมุ่งประเด็นศึกษาเฉพาะการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับบทความนี้โดยสรุปได้ดังนี้

1. การฟ้อนรำ ในตำรานาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงประเภทของการฟ้อนรำการใช้อวัยวะในการฟ้อนรำ โครงสร้างของการฟ้อนรำและคุณลักษณะของการฟ้อนรำแบ่งออกได้ 3 ประเภทใหญ่ ๆ

1.1 นาฏยะการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์ เป็นการผสมผสานการฟ้อนรำและการแสดง

1.2 นฤตตะ เป็นการฟ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรืออารมณ์ใด ๆ หมายถึงเป็นการฟ้อนรำล้วน ๆ การเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่มีความหมายเฉพาะหรืออารมณ์ เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียดซับซ้อนของจังหวะท่าทางต่าง ๆ

1.3 นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือละครทั้งเรื่อง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ประกอบด้วยรสหรืออารมณ์

2. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

2.1 อังคะ คืออวัยวะหลักที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า

2.2 อุปอังคะ คืออวัยวะรองที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปาก แก้ม และคาง

2.3 ปรัตยังคะ คือ อวัยวะส่วนอื่น ๆ ที่ใช้ในการฟ้อนรำ เช่น ไหล่ หลัง และหน้าท้อง

3. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ

3.1 มุขจะภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของใบหน้าและลำคอ

3.2 สารีรภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของร่างกายประกอบกัน โดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนที่

3.3 ชีษตากฤตภินายะ เป็นการแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกัน เช่น การเดิน การยืน การนอน

3.4 กติประจาระ เป็นการเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์เฉพาะกรณี

4. โครงสร้างการฟ้อนรำ มีการกำหนดท่ารำแบบแม่บทไว้ในตำรานาฏยศาสตร์เรียกว่า กรณะ 108 ท่าของเทพศิวะนาฏราช เทพแห่งนาฏกรรม ดังนี้

4.1 กรณะ 1 ท่า ประกอบด้วยร่างกาย 3 ส่วน คือ สถานตะ คือตำแหน่งของศีรษะ และลำตัว นฤตหัสกะ คือ ตำแหน่งของมือและนิ้ว จารี คือ ตำแหน่งของแขน ขา และเท้า กรณะเหล่านี้จะเชื่อมกันด้วย เรจกะ หรือ ท่าเชื่อม

4.2 กรณะ 2 ท่าขึ้นไป รวมกันเป็น 1 มาตริกะ มาตริกะ 3-4 หน่วยขึ้นไปรวมกันเป็น 1 องคาหระ องคาหระ หลายหน่วยมารวมกันเรียกว่า บิณธิพันธะ หรือรำชุด ตลอดจนถึงการแสดงละครทั้งเรื่อง

5. คุณลักษณะของการฟ้อนรำ แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

5.1 ตานฑวะ เป็นการฟ้อนรำให้เห็นถึงความเข้มแข็ง หนักแน่น สง่างาม ตามลักษณะบุรุษเพศ

5.2 ลัศยะ เป็นการฟ้อนรำให้เห็นถึงความประณีต อ่อนหวาน นุ่มนวล ตามลักษณะอิตถีเพศ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 69 - 81)

การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นท่าร่ายรำของไทย พบในงานนิพนธ์ของ คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว., (2541 : 36) กล่าวว่า การเคลื่อนไหวร่างกายยักเยื้องร่างกายส่วนบนตั้งแต่บั้นเอวขึ้นไปนั้น ไม่ใช้ไหล่หรือคอ แต่จะเป็นเยื้องร่างกายท่อนบนที่ทรงไว้นั้น ด้วยกล้ามเนื้อสองข้างตัวที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า “เกลียวข้าง” เมื่อใช้เกลียวข้างบังคับการเคลื่อนไหวดังนี้แล้วร่างกายท่อนบนก็ยักเยื้องไปได้อย่างงดงาม ในสายตาของคนไทยอีกเช่นเดียวกัน โดยหัวไหล่จะเคลื่อนตามไปเองทั้งที่อยู่นิ่ง ส่วนคอนั้นต้องตั้งตรงอยู่ตลอดเวลาการลอยหน้านั้นถ้าจะต้องทำตั้งแต่กระดูกคอท่อนบนที่สุดขึ้นไปเท่านั้น

กล้ามเนื้อที่บังคับการเคลื่อนไหวยักเยื้องของท่อนบนของร่างกายนั้นนอกจากจะใช้เกลียวข้างแล้วยังมีเกลียวหน้า “เกลียวหน้า” คือกล้ามเนื้อหน้าท้อง และ “เกลียวหลัง” คือกล้ามเนื้อที่กำกับอยู่สองข้างกระดูกสันหลังอีกด้วยกล้ามเนื้อสองแห่งที่กล่าวถึงนี้ ใช้ช่วยในการร่ายรำเพื่อเน้นลักษณะบางอย่างของผู้รำให้เด่นขึ้น

การรำในบทพระคือผู้ชายหรือยักษ์ในการแสดงโขนนั้น จะต้องใช้เกลียวหลังเข้าช่วย เมื่อใช้กล้ามเนื้อที่เรียกว่าเกลียวหลังนี้แล้ว หัวไหล่จะเปิดออกทำให้หน้าอกแอ่นอย่างผึ่งผายมีความสง่าผ่าเผยยิ่งขึ้น ส่วนการรำในบทนางซึ่งต้องมีกิริยาอาการสงบเสงี่ยมตามวิสัยของกุลสตรีนั้น ต้องใช้กล้ามเนื้อด้านหน้าที่เรียกว่า เกลียวหน้านี้ จะทำให้หัวไหล่ไม่เปิดออก แต่ทำให้รวบเข้ามาเล็กน้อย และการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จะดูสงบเสงี่ยมงดงามแสดงเพศของสตรีให้เด่นขึ้น

ชนิดของการเคลื่อนไหวร่างกาย ศิริมงคล นาฏยกุล, (2551)ได้อธิบายว่า สามารถแบ่งได้ 4 ประเภท ดังนี้

1. การเคลื่อนไหวเชิงมุม เป็นการเคลื่อนไหวส่วนของร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งรอบจุดหมุนอันหนึ่ง ในลักษณะเป็นเส้นโค้งรอบแกนที่เป็นจุดศูนย์กลาง เช่น การเหวี่ยงแขน หรือขาจากข้อต่อบริเวณไหล่หรือสะโพกการเคลื่อนไหวในเชิงมุมจะเกิดอัตราความเร็วและอัตราเร่งในเวลาเดียวกัน ซึ่งเมื่อเราเทียบกิริยาการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์แล้วก็ปรากฏการเคลื่อนไหวในเชิงมุมหลายครั้ง เช่น การหมุนตัวโดยใช้การเหวี่ยงแขนหรือขารอบจุดหมุนที่ปรากฏในระบำพื้นเมืองตะวันตกหรือเอเชียบางประเภท เป็นต้น

2. การเคลื่อนไหวเชิงเส้น เป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งจากตำแหน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง โดยแบ่งย่อยออกได้ดังต่อไปนี้

2.1 การเคลื่อนไหวเป็นเส้นตรง คือ ร่างกายทุกส่วนจะเคลื่อนไหวในระยะเดียวกันและทิศทางเดียวกัน เช่น การยกถูกตัวลอยและถูกเคลื่อนนำไปบนเวทีเป็นเส้นตรง

2.2 การเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้ง คือ วัตถุจะเคลื่อนไหวร่วมระหว่างการเคลื่อนที่ในลักษณะเป็นเส้นโค้ง เช่น การเคลื่อนไหวในกีฬาทุ่มน้ำหนัก นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนไหวร่วมระหว่างการเคลื่อนไหวเชิงเส้นและเชิงมุม เกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวเชิงมุมร่วมกับการเสียดทาน เช่น การเดินหรือการวิ่ง เป็นการเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง

2.3 การเคลื่อนไหวกลับไปมา คือ การเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่งและทำซ้ำๆ กัน ในทางนาฏยศิลป์จะปฏิบัติเพื่อให้ผู้ชมสามารถจดจำท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่เราเจตนาให้ผู้ชมได้จดจำและเพื่อความสมดุลของการเคลื่อนไหวบนเวที

2.4 การเคลื่อนไหวแบบแกว่ง คือ การเคลื่อนไหวเชิงมุมที่ทำซ้ำ ๆ กัน เช่น การแกว่งแขนไปมาซึ่งในทางนาฏยศิลป์ก็ปรากฏการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะแกว่งได้หลายส่วน ในขณะรำหรือเต้นไม่ว่าจะเป็นศีรษะ ขา แขน เป็นต้น

ระนาบของการเคลื่อนไหวร่างกาย สามารถแบ่งพื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่ก่อให้เกิดมิติ หรือภาพของการเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงความลึก ความกว้าง และความสูงของการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์ได้ชัดเจน โดยแบ่งระนาบการเคลื่อนไหวร่างกายออกได้ 3 ส่วน ได้แก่

1. พื้นที่ระนาบด้านหน้า (Frontal Plane)
2. พื้นที่ระนาบแนวขนาน (Tranverse Plane)
3. พื้นที่ระนาบแนวตั้ง (Saggital Plane)

ระดับของความอิสระในการเคลื่อนไหวร่างกาย

ร่างกายของคนเราสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระหลายทิศทาง โดยอาศัยข้อส่วนต่าง ๆ ภายในร่างกายสามารถช่วยให้เกิดอิสระของการเคลื่อนไหวได้ 3 ขั้นตอน

1. การเคลื่อนไหวหนึ่งขั้น หมายถึง ข้อต่อของร่างกายที่เคลื่อนไหวได้รอบหนึ่งแกน เช่น การงอศอก ที่มีลักษณะของการเคลื่อนไหวได้เพียงลักษณะเดียวรอบแกนจุดหมุน คือ การงอและการเหยียดข้อศอกเท่านั้น

2. การเคลื่อนไหวสองขั้น หมายถึง ข้อต่อของร่างกายที่สามารถเคลื่อนไหวได้สองแกน เช่น ข้อต่อของนิ้วมือซึ่งสามารถเคลื่อนไหวได้ 4 ลักษณะ คือ กางนิ้ว หุบนิ้ว งอนิ้ว และเหยียดนิ้ว

3. การเคลื่อนไหวสามขั้น หมายถึง ข้อต่อที่สามารถเคลื่อนไหวได้รอบแกน เช่น ข้อไหล่ ข้อสะโพก จะเคลื่อนไหวได้ 6 ลักษณะ คือ การงอ การเหยียด กาง หุบ การหมุนเข้าด้านใน และการหมุนออกด้านนอกแขนหรือขา เป็นต้น

การเคลื่อนไหวร่างกายอยู่กับที่ (Non - Locomotor Movement) และ การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ (Locomotor Movement) หลักพื้นฐานการเคลื่อนไหวร่างกายที่แสดงให้เห็นถึงกิริยาท่าทางในลักษณะต่าง ๆ ในขณะร่ายรำหรือเต้นรำโดยแบ่งท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายออกได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การเคลื่อนไหวร่างกายอยู่กับที่ (Non - Locomotor Movement) เป็นการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเคลื่อนไหวไปรอบ ๆ พื้นที่โดยปราศจากการเคลื่อนย้ายตำแหน่งตัวจากการเคลื่อนที่ของเท้า การเคลื่อนไหวลักษณะนี้จะเคลื่อนไหวเฉพาะอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายเท่านั้น ได้แก่ แขน ขา ลำตัว โดยแบ่งการเคลื่อนไหวที่อยู่กับที่ออกได้ดังนี้

1.1 การยืดตัวหรือการเหยียดร่างกาย เป็นการยืดกล้ามเนื้อไปอยู่ในทิศทางต่าง ๆ โดยการยืดสามารถปฏิบัติได้ด้วยการยืด แขน ขา ลำตัว และคอ โดยไม่มีการเคลื่อนที่ออกจากตำแหน่งเดิม

1.2 การก้มและการเงย เป็นการทำให้ร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งมีลักษณะโค้งงอ โดยทำให้ร่างกายส่วนบนเข้ามาใกล้ร่างกายส่วนล่างให้มากที่สุด ในขณะที่การเงยตัวจะเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายท่อนลำตัวอีกลักษณะหนึ่งในทิศทางตรงข้ามกับการก้มตัวที่ปรากฏอยู่เสมอ ๆ ในการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์

1.3 การบิดหรือการหัน เป็นการบิดหรือหันช่วงลำตัว ศีรษะ แขน หรือขาไปในทิศทางด้านข้างหันออกด้านนอกหรือหันเข้าด้านในของลำตัว เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะในส่วนที่เรียกว่า รยางค์ ภายใต้การเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบนอนโลโคมอเตอร์

1.4 การเหวี่ยงหรือการแกว่ง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งในลักษณะการโยนแรงเหวี่ยงหนีจากจุดศูนย์กลางของร่างกาย เช่น การเหวี่ยง แขน ขา หรือศีรษะ เป็นต้น

1.5 การเขย่ง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะยกข้อเท้าขึ้นสูงจากระดับพื้นปกติเล็กน้อย ซึ่งในทางนาฏยศิลป์การเขย่งเป็นการปฏิบัติท่าที่ทำให้การเคลื่อนไหวแลดูเบาลอย ซึ่งเมื่อผู้แสดงเขย่งข้อเท้าบ่อยครั้งในศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกและตะวันออกหลาย ๆ สกุล

1.6 การหมุนตัว เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่ต้องการความแข็งแรงในการควบคุมลำตัวให้สามารถปฏิบัติท่าในขณะหมุนตัวให้ครบรอบ ซึ่งการหมุนตัวในทางนาฏยศิลป์มีอยู่หลายลักษณะ เช่น การหมุนตัวครึ่งรอบ การหมุนตัวหนึ่งรอบหรือมากกว่า การหมุนตัวเข้าหรือออกจากจุดศูนย์กลางของลำตัว เป็นต้น การหมุนตัวที่ไม่ทำให้เกิดการวิงเวียนศีรษะมีเทคนิคคือ จะใช้สายตาเพ่งจับจุดใดจุดหนึ่งเป็นหลักให้นานที่สุดเท่าที่จะทำได้ในขณะหมุนตัวแล้วสะบัดศีรษะหันกลับมายังจุดที่สายตาจับยึดไว้ในช่วงต้นให้เร็วที่สุด

1.7 การจัดวางท่าทางของร่างกายในแต่ละส่วน โดยปกติการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์จะแสดงออกทีละส่วน เช่น การเคลื่อนไหวศีรษะ หรือการเคลื่อนไหวแขนเพียงอย่างเดียว ไม่เกี่ยวข้องกับการถ่ายเทน้ำหนักตัวไปส่วนอื่น ๆ ของร่างกาย การจัดวางท่าทางของร่างกายในหลาย ๆ ส่วนที่เกิดขึ้นพร้อมเพรียงกัน จะก่อให้เกิดการสื่อความหมายและเรื่องราวที่นาฏยศิลปินต้องการเสนอให้ผู้ชมได้ทราบ

1.8 ความนิ่ง การแสดงท่าทางให้อยู่ในสภาวะนิ่ง เป็นการแสดงที่มีเจตนาให้เกิดขึ้นด้วยการควบคุมกล้ามเนื้ออย่างมั่นคง แข็งแรง ให้ร่างกายหยุดนิ่งอยู่ ณ จุดใดจุดหนึ่งชั่วขณะ แต่ยังคงรักษาความรู้สึกของการไหลเวียนพลังงานในร่างกายอยู่ตลอดเวลา สภาวะของความนิ่งอาจมีความหมายที่แสดงให้เห็นถึงภาวะอารมณ์สูงสุดช่วงใดช่วงหนึ่งการแสดง เช่น การสะบัดหน้าแล้วหยุดนิ่งในศิลปะการแสดงงิ้ว หรือภาวะความนิ่งมักจะถูกใช้ตอนจบของการเต้นเพื่อบ่งบอกให้ผู้ชมทราบว่าการเต้น ณ ช่วงขณะนั้นได้จบสิ้นลง

1.9 การล้มตัวลงสู่พื้น เป็นการแสดงท่าทางที่สำคัญอีกลักษณะหนึ่งในศิลปะการแสดงทางนาฏยศิลป์ ที่นาฏยศิลปินต้องได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดี เพื่อให้เกิดความชำนาญและช่วยป้องกันการบาดเจ็บอันเกิดจากการหกล้มในขณะฝึกซ้อมหรือแสดงได้

2. การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ (Locomotor Movement) เมื่อเราต้องการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการโยกย้ายตำแหน่งเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งสู่อีกตำแหน่งหนึ่งสามารถแบ่งการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ได้ ดังนี้

2.1 การเดินและการวิ่ง การเดินเป็นลักษณะการเคลื่อนที่พื้นฐานแรก โดยการก้าวทุกครั้งจะมีความสัมพันธ์กับจังหวะการก้าวและการยุบ - ยืดของข้อต่าง ๆ ภายในร่างกาย รวมถึงการรักษาความสมดุลของร่างกาย เพื่อให้การด้าวเดินนั้นดูราบเรียบสม่ำเสมอ เราสามารถแบ่งลักษณะการเดินที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ออกได้ 2 ลักษณะ 1) พาราเรล วอล์ค (Pararell Walk) คือ ลักษณะการเดินที่ปลายเท้าสองข้างชี้ตรงไปด้านหน้าในขณะก้าวเดิน ซึ่งท่าเดินในลักษณะดังกล่าวนี้เป็นท่าเดินพื้นฐานทั่วไปของมนุษย์ และมักพบในการใช้เพื่อเป็นท่าเชื่อมในขณะทำการแสดง 2) เทิร์น เอ๊าท์ วอล์ค (Turn Out Walk) คือ ลักษณะการเดินที่ปลายเท้าหันออกด้านข้างลำตัวในขณะเดิน ซึ่งจะเห็นได้จากนาฏยลักษณ์ของศิลปะการเต้นบัลเล่ต์ เป็นต้น

การวิ่ง การเคลื่อนที่ให้มีจังหวะที่เร็วขึ้นจากจังหวะการก้าวเท้าในระดับปกติ แต่การวิ่งก็ยังอยู่ภายใต้การควบคุมจังหวะในการปฏิบัติท่าวิ่งให้เกิดความราบเรียบในการเคลื่อนที่เช่นเดียวกับการเดิน

2.2 การกระโดด การปฏิบัติท่าลักษณะการยกตัวลอยจะมีความสัมพันธ์กับการยกตัวขึ้นจากพื้นด้วยการกระโดด ซึ่งโดยปกติมนุษย์ทุกคนจะมีขั้นตอนของการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบกันอยู่ 3 ลักษณะ ประกอบด้วย ท่าเตรียมพร้อม ท่าที่แสดออกในขณะยืดตัว หรือลอยตัวอยู่ในอากาศ และการจัดท่าทางเมื่อกลับลงสู่พื้นห้องในระดับปกติ การกระโดดลอยตัวจากพื้นในทางนาฏยศิลป์มีอยู่หลายลักษณะ ประกอบด้วย 1) การกระโดดในลักษณะที่เรียกว่า ฮอพ (Hop) 2) การกระโดดในลักษณะที่เรียกว่าลีฟ (Leap) 3) การกระโดดในลักษณะที่เรียกว่า ซิสซองค์ (Sissong) 4) การกระโดดในลักษณะที่เรียกว่า จั๊ม (Jump) 5) การกระโดดในลักษณะที่เรียกว่า อาซอมเบล่ (Assemble)

2.3 การคลาน เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่อีกชนิดหนึ่งที่ผู้แสดงจะมีการถ่ายเทน้ำหนักตัวไปยังตำแหน่งต่าง ๆ ของร่างกาย 4 ส่วน คือ มือ ท่อนแขน ขาและเข่า โดยให้ลำตัวอยู่ในลักษณะราบต่ำอยู่กับพื้นเวที

2.4 การกลิ้ง เป็นการเคลื่อนที่ในลักษณะของการถ่ายเทน้ำหนักตัวเคลื่อนที่บนพื้นอย่างต่อเนื่อง โดยใช้ช่วงลำตัวเป็นส่วนในการรับน้ำหนักตัว การกลิ้งเป็นการเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง

2.5 การพุ่งทะยาน เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่าง ๆ อย่างรวดเร็วและรุนแรง การพุ่งทะยานเกิดขึ้นจากการผลักดันกำลัง โดยเน้นไปที่ร่างกายบริเวณส่วน
ข า
ซึ่งเป็นอากัปกิริยาอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏควบคู่กับการกระโดด (ศิริมงคล นาฏยกุล. 2551 : 92-97)

จากการศึกษาหลักกลศาสตร์ในการเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์ สามารถสรุปได้ว่า ระบบประสาทของมนุษย์เป็นกลไกสำคัญส่วนหนึ่งของร่างกายในการรับและตีความข้อมูลจากปัจจัยภายนอกที่เข้ามากระทบโดยผ่านอวัยวะส่วนต่าง ๆ และสั่งการให้ร่างกายของคนเราเกิดการตอบโต้กับสิ่งเร้าต่าง ๆ เหล่านั้น ในทางนาฏยศิลป์ระบบประสาทจะมีความสัมพันธ์กับประสาทสัมผัสอันเกิดจากการรับรู้และการตีความผ่านอวัยวะส่วนต่าง ๆ เช่น ตา หู จมูก ลิ้น และกายสัมผัส ก่อให้เกิดประโยชน์ในการสร้างสรรค์เทคนิคการแสดงและการจินตนาการตามลักษณะบุคลิกทางการละครในแต่ละวัฒนธรรม ตลอดจนการสร้างสรรค์แนวคิดในเชิงนาฏยประดิษฐ์

5.4 ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์

1. ความเป็นมาและความหมายของสุนทรียศาสตร์

Alexander Baumgarten นักปราชญ์ชาวเยอรมัน ได้พัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) โดยใช้คำนี้ในฐานะที่เป็นการศึกษาเชิงปรัชญาเกี่ยวกับความรู้ของมนุษย์ที่แยกออกจากญาณวิทยา (Epistemology) ซึ่งเป็นความรู้ในเชิงเหตุผลโดยพยายามศึกษาประสบการณ์ทางความรู้สึก ซึ่งเชื่อมโยงกับอารมณ์และจิตใจและศึกษาความคิดนามธรรมด้วยวิธีการตรรกะ ผลงานของ Baumgarten ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือทำให้โลกแห่งประสบการณ์และการรับรู้ของมนุษย์ถูกแยกออกเป็นสองแนวทาง ซึ่งมีความแตกต่างกันตั้งแต่ระดับมูลฐาน คือแบ่งเป็น

1. ประสบการณ์เชิงตรรกะ (Logical experience) ที่เป็นการรับรู้ผ่านกระบวนการทางเหตุผล เป็นรูปแบบที่เรียบง่ายและพื้นฐานที่สุดที่เราพบได้ เช่น การคิดตามลำดับเหตุการณ์หรือการเข้าใจเหตุผล ประสบการณ์ชนิดอื่นที่นอกเหนือไปจากประสบการณ์ทางสุนทรียะล้วนแต่มองสิ่งที่เป็นวัตถุหรือความหมายทางนามธรรมตรงที่เนื้อหาทางอรรถประโยชน์เป็นสำคัญทั้งสิ้น

2. ประสบการณ์เชิงสุนทรียะ (Aesthetic experience) ที่เป็นการรับรู้ผ่านกระบวนการอารมณ์ความรู้สึกประสบการณ์ทั้งสองแบบเป็นพื้นฐานที่ทำให้เกิดแนวคิดและการปฏิบัติต่อสิ่งต่าง ๆ แตกต่างกันออกไป แต่ประสบการณ์ทางสุนทรียะไม่ได้มุ่งไปที่คุณประโยชน์ของวัตถุ การมองอย่างมีสุนทรียะนั้นเป็นการรับรู้สิ่งต่าง ๆ อย่างที่มันเป็น (Perceiving for its own sake) ดังนั้น สุนทรียะศาสตร์ คือ ชื่อที่ใช้เรียกการศึกษาเชิงปรัชญา (การสืบค้นหรือวิทยาศาสตร์) ของศิลปะและความงามตามธรรมชาติ ดังนั้น การศึกษาทางสุนทรียศาสตร์ จึงครอบคลุมความงามตามธรรมชาติ วัตถุทางสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic object) รวมถึงกระบวนการรับรู้หรือ ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience) ของมนุษย์ที่มีต่อวัตถุต่าง ๆ เหล่านั้น โดยมีระเบียบแบบแผนในการศึกษาวิเคราะห์อย่างเป็นขั้นตอน (คำล่า มุสิกา, 2558)

สุขบาง วงเดือน, (2524 : 8) สุนทรียภาพ หมายถึง คุณค่าทางด้านความงามของวรรณคดี อันได้แก่ความงาม ความไพเราะของคำ และสำนวนโวหาร ซึ่งกวีใช้คำได้เหมาะสม ทั้งในด้านความหมาย เสียง และลีลา จังหวะ ทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจ และเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

บุญเยี่ยม แย้มเมือง, (2537 : 2) สุนทรียะ หมายถึง ความงามที่มีความเชื่อของนักปรัชญาอยู่ 3 แนวความคิด

1. ความงามขึ้นอยู่กับจิตใจ ธรรมชาติหรือวัตถุใดใดก็ตามที่มนุษย์สามารถมองเห็นหรือได้ยินเสียงจะมีความงามหรือไม่งาม จะมีความไพเราะหรือไม่ไพเราะขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของมนุษย์เท่านั้น ความงามในแง่นี้นักปรัชญาเรียกว่า เป็นจิตวิสัย

2. ความงามเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติ ความงามในแง่นี้เชื่อกันว่ามีแบบแผนของความงามอยู่ในวัตถุ หรือธรรมชาตินั้น ๆ คนมีหน้าที่ค้นหาความงามนั้นให้พบ ความงามในแง่นี้นักปรัชญาเรียกว่า เป็นวัตถุวิสัย

3. ความงามนั้นขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกที่มนุษย์มีอยู่กับธรรมชาติหรือวัตถุนั้น ๆ ความงามในแง่นี้นักปรัชญาเรียกว่า เป็นสัมพันธ์วิสัย

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ, (2538 : 3) สุนทรียภาพ หมายถึง ลักษณะของอารมณ์หรือความรู้สึกน่าสนใจ ความไม่น่าสนใจ ความเพลิดเพลินใจ หรือลืมตัว

จากการศึกษาข้อความข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง คุณค่าด้านความงามทั้งในทางวรรณกรรม ศิลปกรรม ที่ปรากฏออกมาแล้วทำให้ผู้พบเห็นเกิดความรู้สึกชื่นชอบ ชื่นชมใน

ความงามนั้น ๆ โดยอาศัยความประณีตของกวี หรือผู้สร้างสรรค์ผลงานที่สั่งสมมาตลอดชีวิตออกมาเป็นผลงานชิ้นนั้น ๆ

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยในประเทศ

ชาวอีสานยึดมั่นในลัทธิภูตผีวิญญาณจึงพบได้ว่า มีพิธีกรรมจำนวนมากที่พยายามติดต่อกับวิญญาณและมีการเซ่นสรวงบวงพลีทำให้เกิดการฟ้อนรำประกอบดนตรีและการฟ้อนรำของชาวอีสานนั้นส่วนใหญ่ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมและเป็นการรื่นเริง และภาคอีสานเป็นดินแดนที่ร่ำรวยทางอารยธรรมและประวัติศาสตร์ หนึ่งในวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่นั้นคือ นาฏศิลป์และการร่ายรำ เป็นเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นเป็นคนอีสานอย่างแท้จริง มีผู้กล่าวถึงศิลปะการฟ้อนดังนี้

มนตรี ตราโมท, (2521 : 7) เขียนถึงการฟ้อนพื้นบ้านเป็นของคนไทยแท้ ๆ มีการพัฒนาขึ้นมาเรื่อย ๆ ตามฐานะเศรษฐกิจ ฐานเศรษฐกิจดีขึ้นทำให้คนมีเวลาว่างมากขึ้นจากการทำมาหากิน หันมาสนใจสิ่งที่บำรุงใจ เช่น ศิลปะวิทยาการดนตรี หรือการฟ้อนรำที่หากินได้จากการดนตรี หรือการฟ้อนรำที่ตนถนัด เมื่อมีนักรำอาชีพ การร่ายรำก็กลายเป็นวิชาชีพ ที่จะต้องส่งมอบให้กันต่อ ๆ ไป กฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในการร่ายรำจึงเกิดขึ้นกลายเป็นวิชาการ มิใช่สิ่งที่ทำด้วยอารมณ์หรือเพิ่มความสนุกอีกต่อไป

วิทยาลัยคณาสวัสดิ์ (2524 : 188-189) กล่าวถึงการฟ้อนรำของภาคอีสานว่าจะแตกต่างกันออกไปตามสภาพความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี และสภาพภูมิศาสตร์ เนื่องจากอีสานเป็นแผ่นดินกว้างใหญ่การแสดงต่าง ๆ จะมีลักษณะใกล้เคียง ถ้าพิจารณาการร้องของภาคอีสานในจังหวัดต่าง ๆ โดยแบ่งตามจุดประสงค์ของการรำจะแบ่งประเภทได้ดังนี้

1. รำเซ่นสรวงหรือบูชา เช่น รำผีฟ้า โซ่ทั่งบั้งและแสกเต้นสาก เป็นต้น

2. รำเพื่อความสนุกสนานในเทศกาลต่าง ๆ เช่น เซิ้งสวิง เซิ้งกระติ๊บ เซิ้งดำนา เซิ้งบั้งไฟ และเซิ้งข้าวปุ้น เป็นต้น

3. รำเพื่อความเป็นสิริมงคล เช่น รำบายศรี รำโปงลาง ฟ้อนไทดำและแพรวา เป็นต้น

4. การแสดงประจำถิ่น คือ การแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของบางท้องถิ่น เช่น เพลงโคราชในจังหวัดนครราชสีมา เจรียงแถบสุรินทร์ หมอลำในจังหวัดขอนแก่น ร้อยเอ็ด มหาสารคามและอุบลราชธานี

จีรพล เพชรสม, ฉวีวรรณ พันธุ และทองคำ ไทยกล้า (2532 : 81-82) การฟ้อนของชาวอีสาน ว่าลีลาการฟ้อนของชาวอีสานโดยภาพรวมมี 2 ลักษณะ คือ การฟ้อนในงานรื่นเริงงานประเพณี และในพิธีกรรม ลักษณะของการฟ้อนคือพิจารณาการใช้มือและแขน ซึ่งศัพท์ทางนาฏศิลป์เรียกว่า การตั้งวง การตั้งวงของชาวอีสานจะตั้งอยู่ระดับไหล่ไม่มีวงสูงระดับคิ้ว ถ้าจะยกมือให้สูงส่วนมากจะเลยระดับศีรษะขึ้นไป ไม่มีการจีบหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน ประเด็นที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง การพิจารณาจากการเคลื่อนไหวเท้า และขาซึ่งจะเป็นไปอย่างเชื่องช้าประณีตเน้นความอ่อนช้อย ก้าวเท้าขึ้นอยู่กับจังหวะ ลีลาการฟ้อนน่าจะขึ้นอยู่กับจังหวะที่ดึงดูดใจของดนตรีประกอบและการขับร้องมากกว่าการฟ้อนที่เกิดจากความต้องการฟ้อนของศิลปินอย่างโดดเดี่ยว เช่น การฟ้อนของหมอลำกลอน จะเกิดขึ้นในกรณีที่แคนเป่าจังหวะกระชับสนุกเร้าใจ หมอลำกลอนจึงได้ออกไม้ออกมือเป็นภาษาท่าทางประกอบจังหวะแบบอีสานมีระดับช้าปานกลาง กระเดียดไปค่อนข้างเร็ว ซึ่งขึ้นอยู่กับภาษาถิ่นของหมอลำกลอนแต่ละคน วาดฟ้อนของแต่ละเมืองมีเอกลักษณ์เฉพาะท่าฟ้อนจะเป็นท่าอิสระ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบกิริยาของสัตว์ เช่น ท่าแฮ้งตากขา ท่ากาตากปีก จระเข้ฟาดหาง ท่านาคเกี้ยวเกล้า เป็นต้น

พิมพ์ทอง ภูโสภา, 2533 : (274-277) ได้อธิบายถึงลักษณะเด่นของท่าฟ้อนของหมอลำทองมาก จันทะลือ ไว้ 4 ลักษณะ ดังนี้

1. ลักษณะมือ

- การจีบมือ นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน
- การยกมือ กำหนดแน่นอนว่ายกมืออยู่ระดับใด
- การพรมนิ้วหรือการกระดิกนิ้ว นิยมกระดิกนิ้วไปมาขณะที่ฟ้อน
- การม้วนมือ มีการม้วนมือทั้งสองในลักษณะหมุนมือม้วนพันกัน เช่น ท่าเหลือมลงกอไผ่
- การจกมีการยื่นมือไปข้างหน้าหรือด้านหลัง เพื่อถือโอกาสจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง
- การโอบมือ มีการใช้มือโอบในลักษณะยกมือกว้าง เพื่อลวนลามฝ่ายหญิง

2. ลักษณะเท้า

- การวางเท้า มีทั้งการวางเท้าข้างหนึ่งในลักษณะเต็มเท้า ส่วนอีกข้างหนึ่งเขย่งเท้า โดยใช้จมูกเท้าแตะพื้น และมีการวางเท้าในลักษณะยืนเต็มเท้าทั้งสอง
- การเก้าเท้า เป็นการย่ำเท้าเดินก้าวไปทั้งด้านหน้าและด้านข้าง ในลักษณะ

กางขาออกเล็กน้อยเพื่อเดินเข้าหาฝ่ายหญิงในลักษณะเกี้ยวพาราสี

3. ลักษณะลำตัว

- การย้อน มีลักษณะการย้อนโดยขย่มลำตัว และเข่าให้เข้ากัน

- การเอนตัว ไม่นิยมยืนลำตัวตั้งตรงเต็มที่ในขณะที่ฟ้อน ส่วนใหญ่จะมีการเอนตัวไปด้านหลัง หรือโน้มตัวไปด้านหน้า

4. การเคลื่อนไหว

- มีการเคลื่อนไหวท่าทางตลอดเวลา ไม่นิยมทำท่าค้างหรือท่านิ่ง

- ในท่าฟ้อนเกี้ยวจะเคลื่อนไหวท่าด้วยความรวดเร็วและคล่องแคล่วว่องไว

นอกจากนี้ยังได้อธิบายถึงการฟ้อนอีสานไว้ว่า การฟ้อนอีสานเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของท้องถิ่นที่มีพื้นเพมาจาก 2 ทาง คือ การฟ้อนในพิธีกรรม เช่น ฟ้อนในลำผีฟ้า และการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ การฟ้อนอีสานมีลักษณะเด่นคือ การจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน การพรมนิ้ว การม้วนมือ การรุกของฝ่ายชาย และการป้องปัดของฝ่ายหญิง การก้าวเท้าและย่ำเท้าสม่ำเสมอ การขย่มลำตัวและหัวเข่าสม่ำเสมอ ฝ่ายหญิงมีการก้าวไขว้ ลำตัวแข็งและเอนไปทั้งตัว

อร่ามจิต ชิณช่าง, (2531 : 85-89) อธิบายถึงการเซิ้งบั้งไฟว่า มีบทบาทด้านความบันเทิงสนุกสนาน คือในช่วงเดือนหกถึงเดือนเจ็ด ภาคอีสานเกือบทุกจังหวัดจะจัดงานประเพณีบุญบั้งไฟขึ้นเพื่อให้โอกาสประชาชนมาร่วมชุมนุมกัน เพื่อประสานความสามัคคี กลมเกลียวสนิทสนมกันร่วมสนุกสนานครั้งใหญ่ก่อนจะลงมือทำนา การเซิ้งบั้งไฟจะมีเสียงขับร้องกาพย์เซิ้งบั้งไฟคละเคล้าเสียงกลองตุ้ม กลองยาวดังอยู่ทั่วไป ในวันแห่บั้งไฟจะมีขบวนแห่ของแต่ละคุ้มซึ่งประกอบด้วยขบวนเซิ้งสวยงาม เซิ้งตลก ฯลฯ มีต้นเสียงเซิ้งและเสียงดนตรีพื้นเมืองประกอบ มีการฟ้อนเซิ้งประกอบกาพย์เซิ้ง ด้วยท่ารำที่ดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตของตนเอง ประกอบท่ารำมาตรฐาน

พรชัย เขียวสาคู, (2536 : 55) ได้อธิบายเกี่ยวกับการฟ้อนของหมอลำหมู่ไว้ว่า การฟ้อนของหมอลำหมู่นั้นนิยมนำท่าเต้นของหางเครื่องของวงลูกทุ่งมาใช้เต้น เช่น การใช้ไหล่กระทบกันหรือการใช้สะโพกกระแทกกัน ของหางเครื่องที่เป็นคู่เต้นกันตามจังหวะดนตรี เป็นต้น ส่วนการฟ้อนของตัวเอกจะมีลีลาท่าทางคล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้น เช่น เอามือประสานที่หน้าอกแสดงความรัก หรือเอามือข้างหนึ่งข้างใดวางที่หน้าอก แสดงความรู้สึกตนเอง เป็นต้น

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, (2539 : 43) มุ่งศึกษาลักษณะเด่นของการฟ้อนอีสานการฟ้อนอีสานน่าจะเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของท้องถิ่นที่มีพื้นเพมาจาก 2 ทาง คือการฟ้อนในพิธีกรรม เช่น ฟ้อนในลำ

ผีฟ้า และการฟ้อนในพิธีเชิ้งบั้งไฟ การฟ้อนในลำผีฟ้า เป็นการฟ้อนเพื่ออันเชิญผีฟ้ามาเข้าทรงผู้ฟ้อน การฟ้อนจึงมีลักษณะเหมือนอาการคนที่ครึ่งหลับครึ่งตื่น ส่วนการฟ้อนในเชิ้งบั้งไฟเป็นการฟ้อนเพื่อขอฝนจากผีแถนแต่มุ่งเน้นสนุกสนานรื่นเริง นอกจากนี้ยังปรากฏว่ามีการฟ้อนอยู่ทั่วไปในการแสดงหมอลำ และเมื่อพิจารณาจากวิวัฒนาการของหมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำประยุกต์พบว่าในการฟ้อนของหมอลำเหล่านั้นมีการเพิ่มจำนวนท่าที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน และมีความหลากหลายของการอวดลวดลายเฉพาะตัวของผู้ฟ้อน

วาสนา บันทุปา (2540 : 217) จากการศึกษาการฟ้อนซวยมืออีสานพบว่า ลักษณะการเสนอลีลาการฟ้อนรำสามารถทำให้รูปขบวนฟ้อนดูโดดเด่นเป็นพิเศษ ทั้งนี้เพราะว่าผู้ฟ้อนใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกาย ในส่วนของการใช้เท้าโดยการเดินแบบถอยหลัง อย่างที่โบราณเรียกว่า เดินแบบสืบฮอยตา วาฮอยปู่ นำรูปขบวนไปเรื่อย ๆ คือ ขณะที่ดนตรียังไม่บรรเลงผู้ฟ้อนจะยืนหันหลังไปทางด้านหน้าขบวน ต่อมาเมื่อเริ่มฟ้อนดนตรีบรรเลงขึ้นผู้ฟ้อนทั้งหมดจะกลับหลังหัน โดยการหันหน้ามาตรงท้ายขบวน

สุขสันติ แวงวรรณ, (2541 ; 225) ได้ทำการวิจัยเรื่องหมอลำกกขาขาวได้อธิบายถึงอัตลักษณ์ท่าฟ้อนของหมอลำกกขาขาวไว้ว่า มีลักษณะของการใช้จังหวะที่รุนแรงเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการรำตามแบบนาฏศิลป์ไทย การจีบมือที่ไม่ติดกัน การบิดเข่าไปมาซ้ายขวา การส่ายสะโพก การเอนตัวไปด้านหลังเหล่านี้ล้วนเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของการฟ้อนกกขาขาว

ศิราภรณ์ ปทุมวัน, (2542 : 94-96) ได้ทำการศึกษาบทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน กล่าวไว้ว่า นาฏยลักษณ์ของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน หมายถึง ลักษณะท่าทางการฟ้อนประกอบการลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าวาดฟ้อนของหมอลำแบ่งออกตามพื้นที่หรือเขตของจังหวัด ได้แก่ วาดฟ้อนอุบล วาดฟ้อนขอนแก่น วาดฟ้อนกาฬสินธุ์ เป็นต้น หมอลำฉวีวรรณเป็นหมอลำที่อยู่ในเขตพื้นที่จังหวัดอุบลจึงได้รับการถ่ายทอดวาดฟ้อนในแบบอุบล ครูคนแรกที่สอนในเรื่องของวาดฟ้อนก็คือ บิดา และต่อมาได้มีโอกาสเรียนวาดฟ้อนกับหมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข ซึ่งเป็นแบบอย่างที่หมอลำฉวีวรรณ ดำเนินประทับใจ คือ วาดฟ้อนท่าโบกคว่ำโบกหงาย หลังจากกลับมาจากสำนักงานไปเยี่ยมบ้านบิดาจะให้ลำให้ดูเพื่อประเมินผลว่าได้ความรู้อะไรบ้างท่าฟ้อนไม่สวยบิดาจะเป็นผู้ชี้แนะขัดเกลาท่าให้สวยงามขึ้น หมอลำฉวีวรรณจึงมีบิดาเป็นครูผู้ถ่ายทอดให้โดยเฉพาะท่าฟ้อนเกี้ยว ท่าม้วนมือและปัดป้อง ท่าฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำ

ฉวีวรรณได้รับการถ่ายทอดมาจากบิดาและครูมีทั้งหมด 5 ท่า ดังนี้ ท่าฟ้อนนาคเกี้ยวเกล้า ท่าฟ้อนโบกคว่ำโบกหงาย ท่าม้วนมือ ท่าฟ้อนสาละวันเตี้ยลง ท่าฟ้อนปัดป้อง เป็นต้น

ชมนาด กิจขันธ์, (2547 : 21) ได้กล่าวไว้ในงานวิจัยเรื่องนาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวงไว้ว่า นาฏยลักษณ์ คือ ลักษณะที่เด่นชัดของการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายทำท่าทางการร่ายรำซึ่งพอจะประมวลความหมายของนาฏยลักษณ์ไว้ว่า นาฏยลักษณ์ คือ ลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งมีความแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกแบบหนึ่งอย่างไร โดยมีองค์ประกอบเป็นตัวช่วยชี้วัดความแตกต่างนั้น ซึ่งมีหลายองค์ประกอบด้วยกัน ได้แก่ ลักษณะลีลาการร่ายรำของการแสดงนาฏยศิลป์ ลักษณะของเครื่องแต่งกาย ลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ลักษณะของเครื่องดนตรี การบรรเลง การขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งในทัศนะของผู้วิจัยมีความเห็นว่า ลักษณะที่เด่นที่สุดเป็นอันดับแรกที่สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ได้ก็คือ ท่าร่ายรำ เพราะท่าร่ายรำจะเกิดขึ้นได้โดยตัวบุคคลหรือผู้แสดง เมื่อผู้แสดงทำท่าร่ายรำโดยปราศจากเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง ปราศจากอุปกรณ์การแสดงจำเพาะหรือปราศจากเสียงของดนตรี เราก็สามารถบอกได้ถึงความเป็นนาฏยศิลป์ของชนิดหรือชาตินั้น ๆ รวมทั้งบอกความแตกต่างหรือความเสมือนของนาฏยศิลป์นั้น ๆ กับนาฏยศิลป์อื่น ๆ

ราชันย์ เจริญแก่นทราย, (2554 : 234-235) จากการวิเคราะห์กลวิธีลำกลอนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ พบว่า กลวิธีในการตกแต่งทำนองของหมอลำฉวีวรรณ 9 กลวิธี คือ

1. การร้องผันเสียงท้ายของการเอื้อน และคำร้อง คือการร้องลากเสียงเริ่มต้นแล้วเคลื่อนที่เพิ่มขึ้น หรือลดลงปฏิบัติร้องทั้งสองเสียงอย่างต่อเนื่อง

2. การร้องกระทบเสียง คือการร้องโดยที่ร้องเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นหลักแล้วเคลื่อนที่ขึ้นไปหนึ่งเสียงแล้วกลับมาจบที่เสียงเริ่มต้นอย่างรวดเร็ว

3. การร้องสะบัดเสียง คือ การร้องเอื้อนหรือคำร้องโดยที่ร้องยืนเสียงจากห้องเพลงใดเสียงหนึ่ง ในพยางค์เสียงที่สองพบเสียงที่เคลื่อนที่ขึ้นมา หรือลดระดับลงมาในการร้องหมอลำกลอนนั้นพบการร้องสะบัดเสียงทั้งแนววิถีขึ้น และลง มีทั้งสะบัดแบเรียงเสียง และข้ามเสียง

4. ลูกคอ คือการร้องโน้ตสองเสียง ยืนเสียงหนึ่งแล้วอีกเสียงกำหนดลมหายใจผ่านลำคอเป็นช่วง ๆ อย่างรวดเร็วทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ที ในเสียงสุดท้ายนั้นเป็นเสียงที่จบลงในเสียงตั้งต้นลูกคอเชื่อมประโยคนั้นจะมีความยาวของลูกคอ 6-7 ครั้ง

5. การร้องยืดคำ คือ การร้องลากเสียงยาวพอประมาณของคำหรือพยางค์ร้อง แล้วพบการร้องสองพยางค์เสียง หรือการเอื้อนต่อท้ายเสมอ

6. การเติมคำบุพบท คือ การเพิ่มคำร้องหรือพยางค์ร้อง เพื่อให้เกิดความสละสลวยให้ประโยคหรือวรรคตอนนั้น ๆ มีความหมายที่สมบูรณ์

7. การเน้นเสียง คือ การเพิ่มน้ำหนักเสียงของคำร้องหรือพยางค์เสียงนั้น ๆ เพื่อเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ขับร้อง

8. การร้องรวบสองวรรค เนื่องจากทำนองลำทางสั้นเป็นทำนองที่กระชับคำร้องสั้นเพื่อให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ จึงพบการร้องรวบสองวรรค

9. การร้องซ้ำคำและซ้ำประโยค เป็นการเพิ่มความไพเราะของทำนองเพลงให้น่าฟัง

พร ยงดี, (2555 : 188) ท่าฟ้อนประกอบหมอลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน จะมีท่าฟ้อนเกี้ยวและท่าฟ้อนอิสระ ซึ่งเป็นการใช้ท่าทางต่าง ๆ ของคน และสัตว์มาประกอบท่าฟ้อนโดยมุ่งเน้นให้ผู้ฟังเข้าใจกลอนลำและการแสดงลีลาท่าฟ้อนให้เกิดความเพลิดเพลิน ท่าฟ้อนเกี้ยว เป็นการฟ้อนร่วมกันระหว่าง หมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิงมีลักษณะเป็นการฟ้อนเกี้ยวพาราสี แสดงออกซึ่งเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่ต้องการจะเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด นอกจากนี้หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ยังสร้างสรรค์ภูมิปัญญาโดยการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ คือ ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน 48 ท่า เพื่อใช้เป็นแบบแผนในการเรียนการสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งได้รับความนิยมและนำไปใช้เรียนและเผยแพร่จนถึงทุกวันนี้

พีรพงศ์ เสนไสย, (2557 : 35-36) ได้กล่าวไว้ว่า นาฏยศิลป์อีสานเริ่มมีพัฒนาการที่ชัดเจนและมีเอกลักษณ์ชัดเจนขึ้นเมื่อค้นพบหลักฐานจากกระบวนท่าฟ้อนตามแบบของหมอลำ ซึ่งมีพัฒนาการมาตามลำดับสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อศิลปินหมอลำรุ่นเก่า รวมถึงนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นบุกเบิกได้ประดิษฐ์แม่ฟ้อนขึ้นมา อาทิ หมอลำเคน ดาเหลา อาจารย์ ดร.ฉวีวรรณ ดำเนิน และอาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ ทำให้กระบวนท่าฟ้อนดั้งเดิมเป็นที่ประจักษ์แพร่หลาย และมีประโยชน์ต่อการประดิษฐ์สร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์อีสานสืบมา ตราบปัจจุบัน

ทองพูล มุขรักษ์ (2557 : 190-191) ได้ศึกษากระบวนท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี พบว่า ฟ้อนเกี้ยวหรือฟ้อนแม่บท เป็นท่าฟ้อนที่แสดงลักษณะท่าทางเจตนารมณ์ของฝ่ายชายที่หมายจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิง เพื่อฉวยโอกาสที่จะลวนลามจับเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ซึ่งฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงปกป้อง ซึ่งมีกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวหรือฟ้อนแม่บท 7 ท่า ได้แก่ ท่าฟ้อนนาคเกี้ยวเกล้า ท่าฟ้อนธรรมดา ท่าฟ้อนสาละวันเตี้ยลง จังหวะที่ 1 ท่าฟ้อนสาละวันเตี้ยลง จังหวะที่ 2 ท่าฟ้อนสอดสร้อยมาลา ท่าฟ้อนไล่ครุบ ท่าฟ้อนจก ลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อนเกี้ยวหรือท่าฟ้อนแม่บทมีลักษณะขาและเท้าที่พบมากคือการย่ำเท้า ยืนยืดยุบตามจังหวะ ฝ่ายชายใช้การยืนสองเท้า ฝ่ายหญิงใช้การก้าวไขว้ แขนและมือใช้การกดนิ้วแล้วม้วนข้อมือเข้าหาตนเองระหว่างที่ฟ้อนจะพรมนิ้วเสมอ และให้อิสระในการวาดมือ

อุษณีย์ พ่อบุตรดี, (2557 : 181-182) ได้ศึกษาเอกลักษณ์ทางนาฏยศิลป์ของชาวผู้ไทยและความเปลี่ยนแปลงของฟ้อนผู้ไทย ใน 4 จังหวัด คือ กาฬสินธุ์ สกลนคร นครพนมและมุกดาหาร ผลการวิจัยพบว่า การฟ้อนของชาวผู้ไทยใน 4 จังหวัด มีเอกลักษณ์ที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกันดังนี้ 1. เอกลักษณ์ของฟ้อนผู้ไทยของชาวผู้ไทยบ้านโคกโก่ง จังหวัดกาฬสินธุ์ ท่าฟ้อนเป็นท่าฟ้อนที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ในแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์เดิม เช่น การเตะเท้าไปข้างหน้าก่อนการก้าวเท้า การทรงตัวโดยการทิ้งน้ำหนักของร่างกายที่ขาทั้งสองข้าง และเน้นการม้วนมือก่อนการเปลี่ยนท่าฟ้อน 2. เอกลักษณ์ของฟ้อนผู้ไทยของชาวผู้ไทย วาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร จะเป็นการฟ้อนการตีบท ลีลาฟ้อนแบบของนาฏศิลป์ไทย ดังจะเห็นได้จากลักษณะการกระดกเท้า การผายมือ เกิดจากการที่ผู้นำของการฟ้อนได้ไปศึกษาทาด้านนาฏศิลป์ไทย และได้นำกลับมาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนเพิ่มจากเดิม 3. เอกลักษณ์ของฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร จังหวัดนครพนม เป็นลักษณะของฟ้อนคู่ชาย หญิง ลักษณะของลำตัวจะโอนเอนไปตามมือและขา เลียนแบบการลู่ลมของต้นมะพร้าวที่โอนเอนไปมาตามกระแสลม สร้างสมดุลของท่าฟ้อนโดยการย่อขา เน้นความแข็งแกร่งของผู้ฟ้อนชาย ส่วนผู้หญิงเน้นความอ่อนหวาน อ่อนช้อย และเป็นลักษณะการเกี้ยวพาราสีระหว่างชาย หญิง 4. เอกลักษณ์ของฟ้อนผู้ไทยของชาวผู้ไทย บ้านภู จังหวัดมุกดาหาร เป็นท่าฟ้อนที่ได้รับการสืบทอดมาจากท่าฟ้อนในอดีต พร้อมกับส่วนที่เพิ่มเติม ส่วนที่คงความดั้งเดิมไว้ คือ การเตะเท้าไปข้างหน้าก่อนที่จะก้าวหน้า ที่เรียกเป็นศัพท์ว่า การขยั่นเท้า และการเพิ่มเติมได้แก่การเพิ่มเติมท่าฟ้อนเข้ามา

นพรัตน์ บัวพัฒน์, (2559) ได้ศึกษาเรื่อง เม็ดพลายของปรมาจารย์นาฏศิลป์ : การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย เม็ดพลายของปรมาจารย์ในการแสดงนาฏศิลป์แบบฉบับละครหลวงในแบบ ละครนอก ละครใน ละครพันทาง และละครดึกดำบรรพ์ ด้วยการสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนา ศิลปะการแสดงในประเทศไทยเม็ดพลายของปรมาจารย์นาฏศิลป์ในการแสดงฉบับละครหลวง สุนทรียภาพอันเกิดจากการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามบทร้องและทำนองดนตรีที่สอดคล้องสัมพันธ์ และได้สัดส่วนที่งดงามตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยนั้น เกิดจากการถ่ายทอดฝึกฝนของครูและผู้รำซึ่งสามารถปฏิบัติและสร้างสัมฤทธิ์ผลให้เกิดเป็นภาพสมบูรณ์ได้ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม เป็นบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย “ทางนาง” ซึ่งมีเม็ดพลายเป็นที่ยอมรับ ยกย่องเชิดชูกันในศาสตร์ทางศิลปะการแสดงว่ามิมีใครเสมอเหมือน เม็ดพลายของอาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม จำแนกเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทย ประเภทต่าง ๆ สรุปเป็นรายละเอียดดังนี้ 1. ละครนอก 2. ละครใน 3. ละครพันทาง 4. ละครดึกดำบรรพ์

อาทิตย์ สุวรรณสุข (2562 : 205-206) จากการศึกษากลวิธีการใช้ภาษาไทยถิ่นอีสาน ในกลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน พบว่า กลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานสำหรับถ่ายทอดความรู้ ความคิด ความรู้สึก เพื่อให้ความบันเทิงและเป็นข้อคิดเตือนใจแก่ผู้ฟังชาวอีสาน เนื้อหาของกลอนลำมีลักษณะเด่นคือ การบรรยายสภาพของท้องถิ่นและชีวิตชนบทของคนอีสานได้อย่างน่าสนใจ รวมทั้งมีการใช้ภาษาที่ไพเราะจับใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่งซึ่งสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานได้เป็นอย่างดี กลวิธีการใช้ภาษาไทยถิ่นอีสานในกลอนลำ มี 2 ประเด็นสำคัญ ประกอบด้วย ประเด็นที่หนึ่ง คือ การใช้ถ้อยคำภาษาไทยถิ่นอีสานเพื่อสื่อความหมาย พบว่า มีการใช้คำขยายในกลอนลำ ทำหน้าที่ขยายคำนาม คำสรรพนาม คำกริยา และคำวิเศษณ์ แสดงให้เห็นลักษณะรูปลักษณ์ กิริยาการเคลื่อนไหวด้วยท่าทางต่าง ๆ ตามลักษณะอาการแสดงออกของชาวอีสาน และบอกรายละเอียดของปริมาณสี ลักษณะของกลิ่น สัมผัสที่เกี่ยวข้องกับคน สัตว์ สิ่งของ และธรรมชาติ ทำให้เกิดจินตภาพและสุนทรียรสทางรูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัสแก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังสะท้อนภาพวัฒนธรรมอีสาน เช่น การทอผ้าของสตรีอีสาน การแต่งกายของคนอีสาน วิถีการกินแบบล้อมวงและอาหารพื้นบ้านอีสาน การพึ่งพาธรรมชาติ การอยู่ร่วมกันเป็นสังคม และประเพณีฮีตสิบสองคลองสิบสี่ และความศรัทธาทางพระพุทธศาสนา และประเด็นที่สอง คือ การใช้วรรณศิลป์เพื่อแสดงให้เห็นศิลปะความงามทางภาษาของภาษาไทยถิ่นอีสาน พบว่า มีการใช้ถ้อยคำสร้างจินตภาพ แสดงให้เห็นภาพทางความคิดในกลอนลำเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวอีสาน บรรยากาศและสภาพสังคมของชนบทอีสาน เช่น ภาพการเคลื่อนไหวที่เร่งรีบของชาวนา ภาพบรรยากาศหน้าแล้งในชนบทอีสาน มีการใช้ถ้อยคำสื่ออารมณ์ แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เหตุการณ์สำคัญ และการดำเนินเรื่องราวต่าง ๆ

สุขสันติ แวงวรรณ, (2565 : 80) ได้อธิบายในหนังสือการสร้างสรรค์งานทางนาฏศิลป์ ไว้ว่า การแสดงพื้นบ้านมี 2 รูปแบบ คือ รูปแบบที่เป็นลักษณะมหรสพ และรูปแบบที่เป็นลักษณะการรำพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านที่เป็นลักษณะมหรสพจะแสดงเป็นเรื่องราวใช้เวลาแสดงหลายชั่วโมง เช่น การแสดงลิเก การแสดงโนรา การแสดงหมอลำ ส่วนการแสดงรำพื้นบ้านก็จะปรากฏในงานบุญประเพณี ในขบวนแห่ต่าง ๆ หรือบางครั้งอาจจะมีการตัดทอนไปแทรกอยู่ในการแสดงมหรสพด้วย

จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนผู้วิจัยพบว่า การฟ้อนอีสานสามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะคือ การฟ้อนที่มาจากพิธีกรรม และการฟ้อนในการแสดงหมอลำ ท่าฟ้อนของชาวอีสานเกิดจากธรรมชาติและการเลียนแบบธรรมชาติ วิถีชีวิต วัฒนธรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมและประเพณี พิธีกรรม หมอลำ ตลอดจนจิตวิญญาณและอารมณ์ความรู้สึกชั้วขณะนั้นของชาวอีสาน

มีลักษณะเด่นชัดในนาฏยลักษณ์การฟ้อนทั้งลักษณะของมือ ลักษณะของเท้า ลักษณะลำตัว และการเคลื่อนไหว เช่น การจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน การพรมนิ้ว การม้วนมือ การรุกของฝ่ายชายและการป้องปัดของฝ่ายหญิง การก้าวเท้าและย่ำเท้าสม่ำเสมอ การขย่มลำตัวและหัวเข่าสม่ำเสมอ ฝ่ายหญิงมีการก้าวไขว้ ลำตัวแข็งและเอนไปทั้งตัว

งานวิจัยต่างประเทศ

Carkin, (1985) ได้วิจัย ลิเก : รูปแบบของละครที่มีชื่อเสียงที่สุดของประเทศไทยและบทบาทในสังคมไทย ลิเก รูปแบบของละครที่มีชื่อเสียงที่สุดในประเทศไทย มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาหลายศตวรรษ มีการประยุกต์และเปลี่ยนแปลง ได้รับความนิยมแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน จุดมุ่งหมายของการศึกษาเพื่อให้ได้ข้อสรุป ความหมายของรูปแบบอย่างลึกซึ้งและบทบาท หน้าที่ของบุคคลที่นำเสนอ ที่มีความสัมพันธ์กับสังคมไทยสมัยใหม่

Parimal Phadke,(2002) ได้ศึกษาเรื่อง “ท่าร่ายรำของอินเดีย” (Classical Dance of Indian) การวิจัยนี้พบว่า นาฏยศิลป์หลักของอินเดียมีทั้งสิ้น 6 ชนิดด้วยกัน ล้วนมีการพัฒนามานานกว่า 2000 ปีมาแล้ว ซึ่งพบได้ในตำราภรตนาฏยศาสตร์ อันเป็นฐานข้อมูลสำคัญที่สุดในการสร้างนาฏยศิลป์อินเดียในรูปแบบต่าง ๆ คุณค่าอย่างมหาศาลของภรตนาฏยศาสตร์ก็คือเป็นตำราทางการละครที่รวบรวมข้อมูลทางด้านศิลปะการร่ายรำและดนตรีเข้าไว้ด้วยกันเพราะฉะนั้นนาฏยศิลปินจะต้องเป็นผู้มีความชำนาญ ในการร่ายรำและการดนตรี ซึ่งลักษณะของการร่ายรำนั้นมีอยู่ 2 รูปแบบใหญ่ ๆ คือ นฤคตะ (Nritta) และนฤตยา (Nritya)

เกย์ เชนนี Cheney, (1988) อธิบายถึงองค์ประกอบของนาฏยศิลป์และอิทธิพลต่าง ๆ ดังนี้ “นาฏยศิลป์ สามารถทำให้คนเราค้นหาและเข้าใจถึงความว่างเปล่า ถึงเวลา และถึงพลังงานและองค์ประกอบของนาฏยศิลป์เกี่ยวเนื่องกับวิธีการใช้พลังงาน การใช้เวลา ความว่างเปล่า เราได้รับผลกระทบ หรืออิทธิพลจากองค์ประกอบนี้ หรือนามธรรมเหล่านี้ ในชีวิตประจำวันถึงแม้เราจะไม่ได้สังเกตว่ามีสิ่งเหล่านี้ และไม่ได้สังเกตว่าเรามีปฏิกิริยาสนองอย่างไร”

เคริ ฮูม (Keri Hulme s Foreword, 1990) กล่าวถึงความสืบเนื่องจากอดีตสู่ปัจจุบันของนาฏยศิลป์ ตลอดจนบทบาทต่าง ๆ ที่นาฏยศิลป์มีต่อชีวิตมนุษย์ ว่า ในบรรดารูปแบบการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดนั้น นาฏยศิลป์ได้สืบต่อมาจนทุกวันนี้และมีบทบาทสำคัญในวัฒนธรรมท้องถิ่น ด้วยอำนาจแห่งศิลปะแขนงนี้และศิลปะการแสดงลักษณะอื่น ๆ จึงทำให้เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมได้รับการทำนุบำรุง เด็กได้ก้าวสู่ความเป็นผู้ใหญ่ ศีลธรรมได้รับการถ่ายทอด ศิลปินและผู้ดูได้ประสานสัมพันธ์กันกับ

เทพ สิ่งนี้เป็นปกติธรรมดาในชีวิตประจำวันและได้รับการกลั่นกรองด้วยปรัชญาชีวิตให้เป็นการเฉลิมฉลองในโอกาสพิเศษ

สรุปได้ว่า แนวคิดการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับการทำงานของสมอง แสดงให้เห็นว่าการนำเอารูปแบบการสอนตามแนวคิดมาใช้ในการเรียนการสอนจะทำให้ผู้เรียนมีทัศนคติที่ดี มีความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ มีความจำดี และร่วมเรียนโดยไม่ต้องท่องจำตำรา

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัย นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลทั่วไป และในพื้นที่ที่จะทำการศึกษาวิจัย ทั้งได้กำหนดกรอบและขั้นตอนของวิธีวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
    1.1 เนื้อหาการวิจัย
    1.2 วิธีการวิจัย
    1.3 ระยะเวลาในการวิจัย
    1.4 พื้นที่ทำการวิจัย
    1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีการดำเนินงานวิจัย
    2.1 เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
    2.3 การจัดการข้อมูล
    2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
    2.5 การนำเสนอผลการวิจัย

ขอบเขตการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งขอบเขตดังนี้

1. เนื้อหาการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเนื้อหาการวิจัย เพื่อทำการศึกษาค้นคว้าไว้ดังนี้

1.1 เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

1.2 เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2. วิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บข้อมูล 2 ลักษณะ ดังนี้

2.1 การศึกษาข้อมูลเอกสาร ซึ่งเป็นองค์ความรู้พื้นฐานทั่วไป โดยแบ่งจำแนกออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีและการละเล่นของชาวอีสาน
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปินแห่งชาติ
5. แนวคิดและทฤษฎี

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยในประเทศ การศึกษาข้อมูลภาคสนาม เป็นการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูล ตามความมุ่งหมายของการวิจัยโดยใช้วิธีสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนา นำข้อมูลมาวิเคราะห์ เพื่อหาแนวทางในการตอบปัญหาตามความมุ่งหมายของการวิจัย

3. ระยะเวลาในการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้เวลาศึกษาตั้งแต่ เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2564 เป็นต้นไป

4. พื้นที่ทำการวิจัย

พื้นที่ในการศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งผู้วิจัยได้เจาะเลือก บ้านศิลปินแห่งชาติ บ้านเลขที่ 5/1 ซอยแจ้งสนิท 15 ถนนแจ้งสนิท ตำบลในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด

5. ด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มประชากรตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) ซึ่งได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเพื่อการศึกษาข้อมูลออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

1.1 ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ.2536

1.2 ฉลาด ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ.2548

1.3 ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ปี พ.ศ.2562

1.4 นายจีรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

1.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นเมือง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.6 นายชุมเดช เดชภิมล อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.7 ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ อาจารย์สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

2. กลุ่มผู้ปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน มีรายละเอียดดังนี้

2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนูศักดิ์ เรืองเดช ผู้อำนวยการสำนักวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

2.2 ดร.นฤบดินทร์ สาลีพันธุ์ อาจารย์สาขานาฏยศิลป์พื้นเมือง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

2.3 ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข อาจารย์ประจำหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

2.4 นางพร ยงดี อาจารย์สาขาคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

2.5 นายพงศธร ยอดดำเนิน อาจารย์สาขานาฏยศิลป์พื้นเมือง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

2.6 นายธีรวัฒน์ เจียงคำ ศิลปินอิสระ

3. กลุ่มบุคคลทั่วไป

ประกอบด้วยประชาชน นักเรียน นักศึกษา จำนวน 20 คน

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการดำเนินงานวิจัย ดังต่อไปนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือตามลำดับ คือ ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย สร้างเครื่องมือในการวิจัยเบื้องต้น นำเสนอเครื่องมือในการวิจัยกับอาจารย์ควบคุมวิทยานิพนธ์ตรวจสอบ ปรับปรุง แก้ไข ตลอดจนนำเสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องด้านโครงสร้างและความตรงเนื้อหา ตลอดจนความเหมาะสมของภาษาและการใช้ถ้อยคำซึ่งได้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.1 แบบสำรวจ (Basic Survey) เป็นการสำรวจเพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่ที่ทำการวิจัย

1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interviews) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) ใช้สัมภาษณ์ตามความมุ่งหมายของการวิจัย รายละเอียดดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง จะใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ ประกอบด้วย 3 ชุด แต่ละชุดมี 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดงและนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2. แบบสัมภาษณ์ชนิดที่ไม่มีโครงสร้าง สัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นนำมาตีความหมายโดยใช้ทฤษฎี และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกจากครูที่เป็นศิษย์ที่ได้รับองค์ความรู้และการถ่ายทอดในด้านศิลปะการแสดง ครูผู้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลป ครูผู้สอนนาฏศิลป์ในสถาบันการศึกษาอื่น นักเรียน นักศึกษาเพื่อหาคำตอบถึงนาฏยลักษณ์เฉพาะตัวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เพื่อนำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ในการพัฒนาศิลปะการฟ้อนของภาคอีสานต่อไป

1.3 แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับการสังเกตสภาพทั่วไป การดำเนินชีวิตด้านศิลปะการแสดงหน้าเวที การดำเนินกิจกรรมในการฝึกปฏิบัติ และเหตุการณ์ทั่วไป

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย และสามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

2.1 เก็บข้อมูลรวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและบทบาทด้านศิลปะการแสดงหมอลำของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ และองค์ประกอบของการฟ้อนอีสาน ตลอดจนศึกษาเอกสารและแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ และสนทนาอย่างใกล้ชิด เพื่อที่จะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์และตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น

2.3 การจดบันทึก (Field Note) โดยดำเนินการบันทึกทุกครั้งและใช้เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการบันทึกข้อมูลช่วยเพิ่มเติมรายละเอียด เช่น กล้องถ่ายรูป กล้องวีดีโอ เทปบันทึกเสียง คอมพิวเตอร์โน้ตบุค ฯลฯ

3. การจัดทำข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารและข้อมูลจากภาคสนาม โดยแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัย มาจัดทำข้อมูลดังนี้

1. นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารต่างๆ มาศึกษาอย่างละเอียด พร้อมจัดหมวดหมู่

2. นำข้อมูลจากภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้ มาจัดหมวดหมู่และสรุปสาระสำคัญตามประเด็น

3. นำข้อมูลทางจากเอกสารและจากภาคสนามที่ได้จัดหมวดหมู่ไว้แล้วนั้นนำมาตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ หลังจากที่มีการจัดทำข้อมูลเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาตรวจสอบแบบสามเส้า (Data Triangulation) แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์ในเชิงคุณภาพการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) เพื่อเป็นการตรวจพิสูจน์ความถูกต้อง ความเที่ยงตรงของข้อมูลซึ่งจะมีการตรวจสอบทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านข้อมูล ด้านผู้ศึกษาวิจัย ด้านทฤษฎี และด้านการเก็บรวบรวบข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือ การตรวจสอบข้อมูล ด้านสถานที่ ด้านเวลาและด้านบุคคล เพื่อตรวจสอบว่าด้านสถานที่ ข้อมูลจากต่างที่กัน จะเหมือนกันหรือไม่ ด้านบุคคลถ้าผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่

3.2 ด้านผู้วิจัย (Invertigator Triangulation) คือ การตรวจสอบว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนตัวผู้เก็บข้อมูล และเป็นข้อมูลเรื่องเดียวกัน

3.3 ด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือการตรวจสอบว่าถ้าผู้วิจัยใช้ แนวคิดทฤษฎีต่างกันจากเดิม จะทำให้การตีความหมายข้อมูลแตกต่างกันมากน้อยเพียงใด

3.4 ด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือ การใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างกันในการเก็บข้อมูลเรื่องเดียวกัน เช่น ใช้การสังเกต คู่กับการสัมภาษณ์

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล ตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและจากข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสังเกต สัมภาษณ์ และสนทนา มาทำการวิเคราะห์โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. ตรวจสอบข้อมูลที่สัมภาษณ์จากกลุ่มประชากร

2. นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่

3. สรุปและวิเคราะห์ข้อมูลแต่ละกลุ่มจากเครื่องมือ

4. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมาย

5. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอ ผลการวิเคราะห์ข้อมูล ในการวิจัยเรื่องนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้นำเสนอผลของการวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามประกอบการสัมภาษณ์ การสังเกต มาเรียบเรียงผลการศึกษาตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้ในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่องนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ทั้งแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้างตา,วัตถุประสงค์ดังนี้

ตอนที่ 1 พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

1.1 พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

1.2 ผลงานในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

1.3 ศิลปะการลำและการฟ้อน

1.3.1 ศิลปะการลำ

1.3.2 ศิลปะการฟ้อน

ตอนที่ 2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานจากคำนิยามของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1.1 นิยามการฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1.1.1 ก้มต่ำ

2.1.1.2 รำกว้าง

2.1.1.3 ไม่หวงตัว

2.1.2 นิยามของการฟ้อนอีสานที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

2.1.2.1 กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ

2.1.2.2 กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้

2.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 การเคลื่อนไหวร่างกาย

ตอนที่ 1 พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินผู้มีพรสวรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงทั้งการลำ การฟ้อน ด้วยความสามารถอันสูงยิ่งในศิลปะการแสดงที่ถ่ายทอดสู่สาธารณะชนอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลากว่า 66 ปี ทำให้เกิดการสั่งสมประสบการณ์ เกิดทักษะ ความรู้ความเชี่ยวชาญในด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานจนพัฒนากลายมาเป็นแบบฉบับ หนึ่งตำหรับ หนึ่งตำรา อันทรงคุณค่าและประสบ

ความสำเร็จในชีวิตความเป็นศิลปินได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็น “ศิลปินแห่งชาติ” ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจำเป็นที่จะศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในฐานะที่เป็นบุคคลซึ่งเป็นที่ยอมรับ ในวงการด้านศิลปะการแสดง โดยจำแนกหัวข้อที่ศึกษาได้ ดังนี้

1.1 พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำที่ประสบความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ แต่ก่อนที่จะก้าวมาสู่ศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของสังคม ย่อมมีเส้นทางชีวิตที่ต้องพบเจอกับความยากลำบากและอุปสรรค์ต่าง ๆ ในทุกช่วงชีวิตย่อมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ แต่ด้วยความมุ่งมั่นและมีปณิธานอันแน่วแน่ในการพัฒนาทักษะด้านศิลปะการแสดงหมอลำอันเต็มเปี่ยมด้วยจิตวิญญาณความเป็นศิลปิน ทำให้ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้ศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ดังนี้

1.1.1 ระยะที่ 1 (ปี พ.ศ. 2495 ถึง ปี พ.ศ. 2506) “เริ่มต้นการเรียนหมอลำ”

เส้นทางชีวิตของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เริ่มต้นด้วยความที่ครอบครัวเป็นศิลปินหมอลำมาก่อน จึงทำให้เป้าหมายชีวิตในวัยเด็กของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะต้องเข้ามารับช่วงต่อในศิลปะการแสดงแขนงนี้โดยไม่ให้ทางเลือกเป็นอย่างอื่น แต่คนที่ยึดอาชีพหมอลำในยุคนั้นไม่ได้สร้างฐานะที่ดีมากมายเหมือนกับในปัจจุบัน ทำให้หมอลำฉวีวรรณอยากไปประกอบอาชีพอย่างอื่นมากกว่าจะเดินตามรอยเดิมของคนในครอบครัว แต่บิดาได้อบรมสั่งสอนพื้นฐานการลำให้เพราะต้องการให้ลูกมีอาชีพหมอลำ โดยสอนว่า “ลูกหมอลำก็ต้องเป็นหมอลำ ลูกครูค่อยเป็นครู” ดังนั้น ความคิดใฝ่ฝันที่จะเป็นครูดูเหมือนจะสลายไปในตอนนั้น

“คุณพ่อชาลี ดำเนิน เป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงในความคิดของท่านอยากให้คุณแม่เป็นหมอลำท่านตั้งใจซื้อฆ้องมาถวายวัดแล้วบอกว่าขอลูกที่เกิดมาให้เสียงดีเหมือนฆ้อง พ่อปรารถนาอยากให้ลูกเสียงดีเหมือนท่าน คำว่า หมอลำ ในสมัยก่อนมีความแตกต่างกับปัจจุบันพอเห็นแล้วคุณแม่ไม่อยากเป็นหมอลำคุณแม่อยากเป็นคุณครู ถือว่าตัวเองเรียนหนังสือเก่ง ตั้งแต่เป็นเด็กในช่วงที่เรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 - 4 สอบได้อันดับที่ 1 ตลอด ในความคิดของเด็กคิดว่าคนที่เรียนหนังสือเก่งคือคนที่จะได้ไปเป็นครู แต่สุดท้ายก็ไม่มีทางเลือกจึงต้องได้เป็นหมอลำ ขณะที่เรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 คุณพ่อได้ให้เริ่มฝึกประสบการณ์การลำหลังเลิกเรียนคุณพ่อจะพาเดินไปเรียนกับคณะหมอลำบ้านสร้างถ่อโนนแคน เป็นคณะหมอลำเพลินคณะแรก ๆ ของภาคอีสานที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นมีแม่ครูคูณเป็นครูผู้สอนการลำและการฟ้อน โดยเฉพาะท่าฟ้อนตีกลองน้ำของแก้วหน้าม้าแม่ครูคูณทำได้สวยงาม

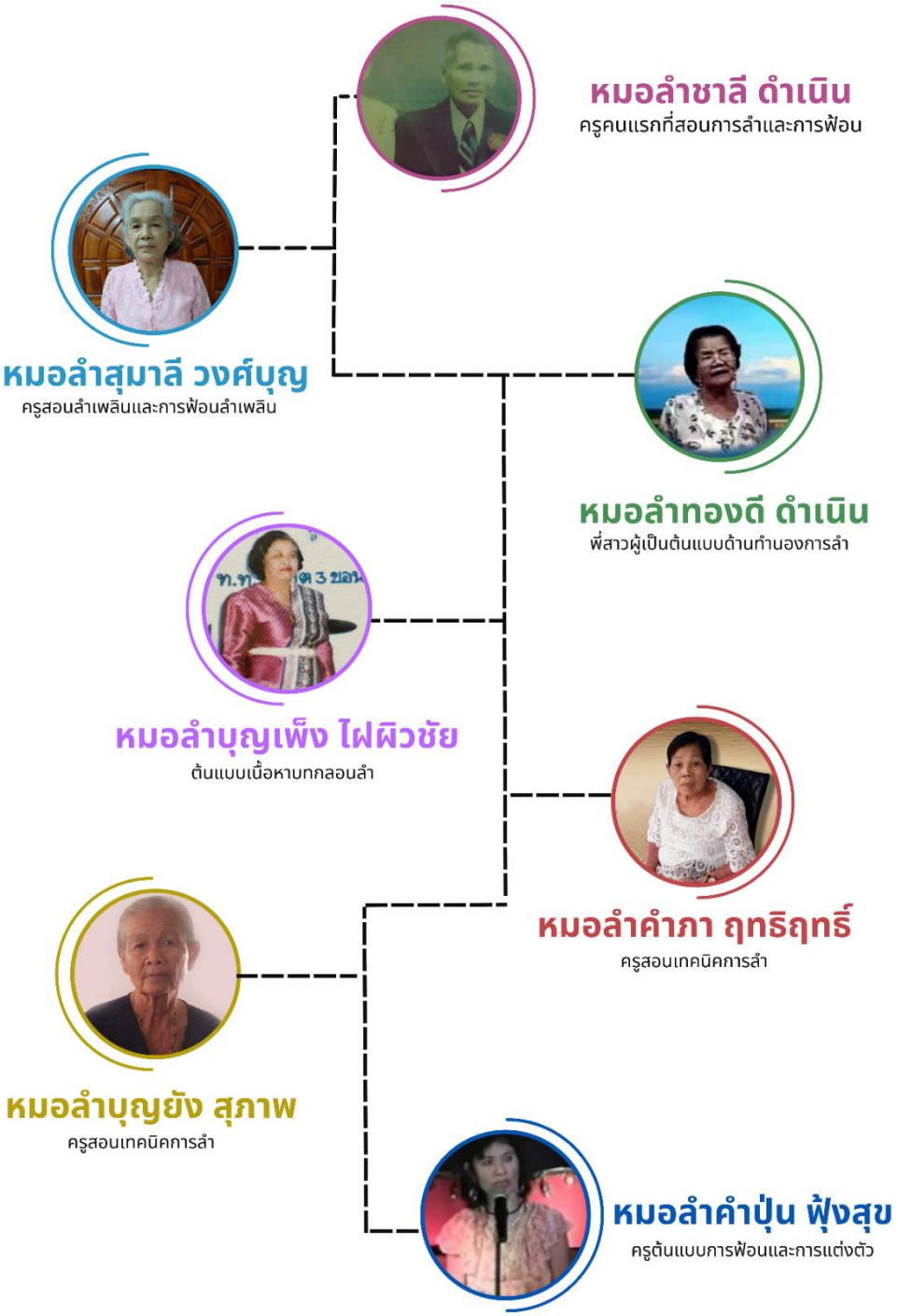
มาก ซึ่งเป็นต้นแบบในด้านการฟ้อนที่นำมาต่อยอดในลำโนราห์เล่นน้ำในช่วงที่แสดงหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์ คุณแม่ตอนนั้นยังเป็นเด็กจึงได้รับบทเป็นกุมารในเรื่องแก้วหน้าม้า เรื่องขุนช้างขุนแผน หลังจากนั้นคิดว่าตนเองต้องเป็นหมอลำตามที่พ่อได้กำหนดไว้ จึงขอพ่อไปเรียนลำที่อื่น ” (ฉวีวรรณ พันธุ. สัมภาษณ์ : 2564)

เมื่อท่านได้ตัดสินใจจะไม่เรียนหมอลำกับพ่อ โชคชะตาจึงนำพาให้ท่านได้จากบ้านไปหาวิชาความรู้ไกลถึงต่างแดน ซึ่งที่นั่นท่านก็เริ่มฉายแววความเป็นตัวเองด้านหมอลำออกมาให้เห็นเหมือนกับจะบอกเป็นนัย ๆ ให้รู้ว่าในอนาคตท่านจะต้องเป็นหมอลำที่มากความสามารถโดยไม่ลอกแบบใคร

"ช่วงที่แม่จบ ป.4 ช่วงนั้นพี่สาว คือ หมอลำทองดี ดำเนิน ทำงานข้าราชการอยู่กรมวิทยุที่ประเทศลาว ในปี พ.ศ. 2502 พี่สาวได้โทรเลขมาให้พ่อนำน้องไปส่งเพื่อจะลาคลอด แม่จึงได้ไปเรียนท่วงทำนองลำกับพี่สาวอยู่ 2 ปี ด้วยความตั้งใจที่อยากจะเป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงเหมือนกับพี่สาว และได้เพิ่มเทคนิคการลำให้มีความไพเราะและสอดแทรกการเอื้อน การใช้ลูกคอที่คิดค้นขึ้นมาให้มีลูกเล่นมากกว่าพี่สาว ซึ่งพี่เขยเคยพูดให้คุณแม่ตลอดว่า ทำไมเวลาท่องกลอนลำถึงได้เปลี่ยนไปเปลี่ยนมาไม่อยู่กับร่องกับรอย คุณแม่จึงบอกว่า คอยดูนะฉันจะเป็นหมอลำที่เก่งกว่าเมียเจ้าก็แล้วกัน นอกจากนี้ยังได้เรียนการอ่านและการเขียนภาษาลาว และเรียนการขับทำนองต่าง ๆ เช่น ลำตังหวาย ลำสาละวันของชุมชนลาว มีโอกาสได้ไปลำแทนพี่สาวออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว” และคิดค้นทำนองลำทางยาวที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง (ฉวีวรรณ พันธุ. สัมภาษณ์ : 2564)

ปี พ.ศ. 2504 ประเทศลาวเกิดความไม่สงบ บิดาได้เดินทางไปรับกลับบ้าน หลังจากที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เดินทางกลับจากประเทศลาว ได้มีวิชาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงหมอลำมาจากพี่สาวจนกระทั่งสามารถเรียกตัวเองว่าเป็นหมอลำได้ในระดับหนึ่งแล้ว แต่ท่านก็รู้สึกว่าความเป็นหมอลำที่ท่านที่มีอยู่ตอนนี้ยังขาดองค์ความรู้และประสบการณ์ในการแสดงอีกหลายเวทีหากจะต้องการไปให้ถึงระดับหมอลำแถวหน้าของเมืองไทยจะต้องศึกษาเรียนรู้เพิ่มเติมจากศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น “หลังจากที่แม่ไปศึกษาจากพี่สาวได้ฟังหมอลำที่วิทยุก็อยากเป็นหมอลำที่ออกสถานีวิทยุ จึงมีความตั้งใจที่อยากจะไปเรียนหมอลำที่สำนักงานอบรมหมอลำอีสานที่จังหวัดอุบลราชธานี ของอาจารย์ทองลือ แสนทวีสุข โดยเลือกเรียนกับครูคำภา ฤทธิทิศ และครูบุญเพ็ง ไฝผิวชัย โดยเสียค่าสมัครเข้าเรียน 1800 บาท หมอลำฉวีวรรณอาศัยอยู่ในสำนักหมอลำอีสานในฐานะลูกหลานต้องช่วยทำงานบ้าน เลี้ยงลูกให้กับภรรยาเจ้าของสำนัก และอาศัยเรียนหมอลำไปด้วย การเรียนหมอลำกับครูบุญเพ็งและครูคำภา ไม่ค่อยเป็นกิจจะลักษณะเท่าที่ควร อาศัยแอบฟังจากรุ่นพี่ที่คุณครูทั้งสองสอนให้

ปลายปี พ.ศ. 2505 หมอลำฉวีวรรณมีแววความเป็นศิลปินเต็มตัว อาจารย์ทองลือ แสนทวีสุข จึงอนุญาตให้ออกงานครั้งแรกที่อำเภอเขมราฐ จังหวัดอุบลราชธานี โดยให้ลำสลับกับหมอลำเข็มทอง ฉันทวี ค่าตัวครั้งแรกได้รับเงิน 1,200 บาทต่อมาหมอลำฉวีวรรณได้มีชื่อเสียงขึ้นมาตามลำดับและได้มีผู้มาว่าจ้างให้ไปแสดงหมอลำในงานต่าง ๆ อยู่เรื่อยมา หมอลำฝ่ายชายซึ่งถือว่าเป็นคู่ขวัญกับหมอลำฉวีวรรณ คือ หมอลำทองคำ เพ็งดี นอกจากนี้ก็ยังมีอีกหลายท่าน เช่น หมอลำเคน ดาเหลา หมอลำบุญมี หย่าชาลี หมอลำวิเชียร ทอนทอง และหมอลำทองจันทร์ คำพานิช เป็นต้น



ภาพประกอบ 15 ครูผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงหมอลำให้กับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ผู้วิจัย

1.1.2 ระยะที่ 2 (ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2522) “เส้นทางชีวิตการประกอบอาชีพหมอลำ”

ต่อมาได้มีโอกาสลำออกสถานีวิทยุ ว.ป.ถ. 6 ทุกวันเสาร์ ได้คู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี ท่านเคยเป็นคู่ลำกับพี่สาวที่อยู่ประเทศลาวมาก่อน ตอนนั้นมีความดีใจมากที่ตนเองได้ลำออกอากาศให้พ่อฟัง และคนทั่วไปได้เริ่มรู้จักในชื่อของฉวีวรรณ ดำเนิน” (ฉวีวรรณ พันธุ. สัมภาษณ์ : 2564) ชื่อเสียงของหมอลำคู่ขวัญ ฉวีวรรณ ดำเนิน กับทองคำ เพ็งดี ได้เริ่มเป็นที่คุ้นหูของพี่น้องชาวอีสานในหลายจังหวัดจากการที่ทั้งคู่ได้มีโอกาสไปแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนนิทานพื้นบ้านออกรายการวิทยุด้วยกันอยู่บ่อยครั้ง เมื่อประชาชนให้ความสนใจศิลปินคู่ขวัญที่ลำออกสถานีวิทยุทั้งสองท่าน ทางสำนักงานอบรมหมอลำจึงจัดให้หมอลำฉวีวรรณและหมอลำทองคำมาฝึกฝนด้านการแสดงหมอลำหมู่จนชำนาญแล้ว จึงให้ออกแสดงเป็นพระเอก นางเอกของคณะ ส.สาครศิลป์ โดยมีหัวหน้าคณะคือหมอลำสาคร ทุมมี ซึ่งเป็นผู้รับงานให้กับสำนักงานอบรมหมอลำอีสานในขณะนั้น โดยใช้ทำนองการลำทางยาวของหมอลำทองคำ เพ็งดี เป็นทำนองการลำของฝ่ายชายหรือพระเอก และทำนองการลำทางยาวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นทำนองการลำของฝ่ายหญิงหรือนางเอก เป็นทำนองการลำที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะและกลายมาเป็นทำนองลำของจังหวัดอุบลราชธานี เนื้อเรื่องในการลำได้หยิบยกเอานิทานพื้นบ้านอีสานมาเป็นเรื่องแสดง ทำให้ได้รับการขนานนามจากหมอลำหมู่กลายมาเป็น “หมอลำเรื่องต่อกลอน” เหตุผลเนื่องจากการลำในขณะนั้นเป็นการลำต่อกลอนกันของหมอลำโดยที่ไม่มีการท่องจำบท ใช้ปฏิภาณไหวพริบในการลำด้นสด (ฉลาด ส่งเสริม. สัมภาษณ์ : 2565)

“แม่เป็นคนชอบวรรณกรรมพื้นบ้าน หรือนิทานพื้นบ้าน จึงได้ศึกษาเรื่องวรรณกรรมท้องถิ่นให้รู้ว่ามีวรรณกรรมกี่เรื่องในภาคอีสาน จุดนี้ทำให้ประชาชนได้รู้จักชื่อฉวีวรรณ ดำเนิน กับ ทองคำ เพ็งดี จนสามารถตั้งทำนองหมอลำเรื่องต่อกลอนขึ้นมา เรียกว่าลำทำนองอุบล ขณะนั้นลำออกสถานีวิทยุด้วยกันอยู่ 2 คน ผลัดเปลี่ยนกันรับบทแสดงเป็นตัวละครต่าง ๆ ตามท้องเรื่องวรรณกรรมนั้น ๆ จนบริษัทลีเวอร์บราเธอร์ประเทศไทย ว่าจ้างให้ลำออกอากาศตามสถานีวิทยุทั่วประเทศ แต่ขณะนั้นยังไม่มีชื่อคณะทางบริษัทจึงใช้แผนการตลาดทางธุรกิจโฆษณา พอดีกับทางภาคกลางละครวิทยุของคณะรังสิมันต์ โดยมีเจ้าของ คือ คุณอัจฉราวดี เถาเสถียร และคุณบำรุง เถาสิยานนท์ กำลังโด่งดังในภาคกลาง จึงมีผู้คิดว่าทางภาคกลางมีคณะละครวิทยุที่โด่งดังในภาคกลางแล้ว ในภาคอีสานก็มีคณะหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังเช่นกันโดยที่ประชาชนตั้งชื่อคณะว่า คณะหมอลำรังสิมันต์ ตั้งแต่นั้นมา” (ฉวีวรรณ พันธุ. สัมภาษณ์ : 2564)

“คณะรังสิมันต์ ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางจากประชาชน และมีผู้มาว่าจ้างให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ อย่างไม่ขาดสาย งานที่ได้ออกแสดงในครั้งแรก คือ งานที่อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา มีเรื่องลำที่ประชาชนชื่นชอบมากที่สุด คือ ท้าวสีทน นางมโนราห์ ไม่ว่าจะขึ้นราคาการว่าจ้างแพงเท่าไหร่ เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างก็ยังคงเข้ามาจ้างมากขึ้นตามเท่านั้น จนทำให้เป็นคณะหมอลำที่มีค่าจ้างแพงที่สุดในยุคนั้น เพราะประชาชนชื่นชอบในการแสดงของทองคำ เพ็งดี และฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นอย่างมาก” (สาคร ทุมมี. สัมภาษณ์ : 2565) ความยากลำบากของชีวิตในช่วงนี้ก็คือ การตระเวนลำไปตามสถานที่ต่าง ๆ ทั่วประเทศไม่มีเวลาพักผ่อน จะมีเวลานอนและพักผ่อนอยู่บนรถโดยสารเท่านั้น ช่วงชีวิตความเป็นศิลปินในระยะนี้เอง ทำให้หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีชื่อเสียงโด่งดังอยู่ในช่วงสูงสุดก็ว่าได้ด้วยความสามารถในการลำที่ชัดเจน มีสติปัญญาและปฏิภาณไหวพริบในการด้นกลอนสดได้อย่างชำนาญไม่มีข้อติดขัดทำให้การแสดงลื่นไหลประกอบกับเป็นผู้ที่มีลีลาวาดฟ้อนที่งดงามโดยเฉพาะการฟ้อนนางมโนราห์เล่นน้ำยิ่งเป็นที่ชื่นชอบของประชาชน (พวงเพชร พรมสอน. สัมภาษณ์ : 2565)

ในช่วงปี พ.ศ. 2513 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้แยกตัวออกจาก คณะรังสิมันต์ ออกมาตั้งคณะของตนเองร่วมกับผู้เป็นสามี คือ นายโกมินทร์ พันธุ เป็นผู้บริหารคณะหมอลำ (ในช่วงนี้เองหมอลำบานเย็น รากแก่น ได้เข้ามารับบทนางเอกให้กับคณะรังสิมันต์และลำคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี) ตั้งชื่อคณะว่า “ศิษย์รังสิมันต์” หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้รับบทแสดงเป็นนางเอก และหมอลำอนันต์ พรพิมล แสดงเป็นพระเอกประจำคณะ (สาคร ทุมมี. สัมภาษณ์ : 2565) คณะศิษย์รังสิมันต์ รับการแสดงอยู่ 3-4 ปี จนมาถึงปี พ.ศ. 2517 ได้ประสบปัญหาเนื่องจากมีผู้ว่าจ้างวงหมอลำน้อยลง ประกอบด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ ที่รุมเร้าเข้ามาในชีวิตส่งผลให้หมอลำฉวีวรรณตัดสินใจยุบคณะของตนเองลง แต่ก็ยังมีผู้มาว่าจ้างงานแสดงหมอลำกลอนคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี อยู่ตลอดไม่ขาดสาย นอกจากนี้ผลงานการลำทางยาวกลอนชีวิตชาวนา ได้สร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำฉวีวรรณและเป็นที่นิยมอีกครั้ง ทำให้ในช่วงระยะนี้หมอลำฉวีวรรณได้รับความนิยมในการแสดงหมอลำกลอนจากประชาชน และออกแสดงไปทั่วภาคอีสาน (ฉลาด ส่งเสริม. สัมภาษณ์ : 2565)

1.1.3 ระยะที่ 3 (ปี พ.ศ. 2522 ถึง ปี พ.ศ.2546) “ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญสอนการขับร้องหมอลำและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานของกรมศิลปากร”

ในปี พ.ศ. 2522 คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้จัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคขึ้นที่ภาคอีสานเป็นแห่งแรก คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ตามโครงการผลิตครูสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาค โดยสนับสนุนให้มีการอนุรักษ์และเผยแพร่ พัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นไปกับ

การจัดการเรียนการสอนในสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ไทยจัดให้มีการเรียนการสอนทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ ผู้บริหารของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในขณะนั้น ได้ศึกษาถึงประวัติและผลงานของศิลปินพื้นบ้านอีสานเพื่อประกอบการพิจารณาจัดจ้างมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการสอนศิลปะพื้นบ้าน ต่อมาในปี พ.ศ. 2523 ได้เปิดรับสมัครครูดนตรีพื้นบ้านอีสานขึ้นมา 2 ตำแหน่ง คือ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และนายทองคำ ไทยกล้า เป็นผู้ที่ได้รับคัดเลือกเข้ามาสอนดนตรี แต่ยังขาดบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถด้านการลำและการฟ้อน ต่อมานายจีรพล เพชรสม รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดจึงได้เชิญหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และหมอลำทองคำ เพ็งดี เข้ามาทำหน้าที่สอนการขับร้องหมอลำ (จีรพล เพชรสม. สัมภาษณ์ : 2565)

“หลังจากที่รู้ว่าตนเองได้รับเชิญให้เป็นคุณครูสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในขณะนั้นคุณแม่ตัดสินใจทิ้งรายได้หลักหมื่นบาทต่อคืนในการแสดงหมอลำ เพื่อมารับเงินเดือน 1,910 บาท แต่ด้วยความใฝ่ฝันอยากจะเป็นครูซึ่งตนเองได้ตั้งใจไว้ในวัยเด็ก ทำให้เป็นเหตุผลและแรงผลักดันที่ทำให้ตัดสินใจเปลี่ยนแปลงเส้นทางชีวิตของตนเองเข้ามาสู่สถาบันการศึกษา แต่พอมาอยู่ในระยะแรกก็เกิดปัญหาเนื่องจากเราเป็นหมอลำไม่ได้เรียนรู้ในวิชาครูมา ไม่มีความรู้เรื่องหลักการถ่ายทอดในระบบของการศึกษาหรือระบบภายใน ซึ่งจะมีความแตกต่างจากการถ่ายทอดระบบภายนอก ด้วยสาเหตุดังกล่าวทำให้หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้ลาออกกลับไปประกอบอาชีพศิลปินหมอลำเช่นเดิม แต่ด้วยความตั้งใจของคุณแม่ตั้งใจไว้ว่าจะต้องอยู่ให้ได้ ซึ่งนึกถึงประโยคของพ่อที่เคยสอนไว้ คือ “เฮ็ดให้สุด ขุดให้เถิง” (ทำให้สุดความสามารถ) ทำอะไรก็ตามทำให้สุดความสามารถ ขุดอะไรก็ตามขุดให้ถึงถ้าไม่เจอน้ำก็กลายเป็นหลุมไว้ดักปูดักปลา เป็นคำสอนของพ่อที่คุณแม่ยึดถือมาโดยตลอด ในช่วงระยะ 5 ปีแรกมีความลำบากมาก คุณแม่ต้องปรับตัวเองและเรียนรู้หลักการใช้ชีวิตในด้านต่าง ๆ โดยอาศัยการสังเกตจากครูที่สอนอยู่ในวิทยาลัยเป็นตัวอย่าง เรียกว่า “ครูพักลักจำ” ในขั้นตอนการเข้าสอนว่าจะต้องเริ่มพูดอย่างไร ปฏิบัติอย่างไรในการสอน และเข้าร่วมหลักสูตรอบรมวิชาครูในสมัยนั้น เราเองต้องมีจิตอาสาช่วยเหลืองานของทางวิทยาลัยเพื่อที่จะได้เรียนรู้การทำงานจากครูที่เรียนมาสายตรง ทั้งการแต่งกายเพราะโดยปกติคุณแม่จะใส่ผ้าถุงไม่เคยใส่กระโปรงแต่พอมาเป็นครูเราต้องใส่กระโปรง ” (ฉวีวรรณ พันธุ. สัมภาษณ์ : 2564)

ถึงแม้ว่าในชีวิตจะไม่เคยได้รับการศึกษาในสาขาวิชาชีพครู แต่หมอลำฉวีวรรณก็ได้เรียนรู้หลักและวิธีการสอนสมัยใหม่จากครู อาจารย์ประจำ นำมาปรับปรุงการสอนของตนเองจนได้ผลเป็นที่พอใจของผู้บังคับบัญชา นอกจากการสอนซึ่งเป็นงานหลักแล้วยังได้เข้าร่วมกิจกรรมอื่น ๆ ของสถานศึกษาทำให้เป็นที่รักใคร่ของนักเรียนนักศึกษาและครูบาอาจารย์ทั่วไป

ด้วยเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคมระบบการศึกษาเป็นเสมือนปัจจัยสำคัญที่ทำให้วิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงไปจากหมอลำฉวีวรรณกลายเป็นอาจารย์ฉวีวรรณ หรือครูฉวีวรรณ ที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมอีสานให้แก่ลูกศิษย์ สิ่งที่ยากไปกว่านั้นคือ วิธีการสอนหรือหลักการถ่ายทอดทางด้านการขับร้องหมอลำ เนื่องจากธรรมชาติของการขับร้องหมอลำนั้นไม่มีหลักหรือกฎเกณฑ์ตายตัวเฉกเช่นการขับร้องเพลงไทยของภาคกลาง อีกทั้งยังมีทำนองลำที่หลากหลายทำให้หมอลำฉวีวรรณต้องค้นหาหลักการและวิธีการถ่ายทอดเพื่อให้ลูกศิษย์เข้าใจและสามารถขับร้องหมอลำได้ จึงตัดสินใจว่าทางร้องจะต้องยึดตามแบบของฉวีวรรณ ด้วยความรู้ความสามารถทางด้านการลำและมีทำนองลำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งการเอื้อน ลูกคอ จังหวะทำนองที่เป็นแบบฉบับซึ่งตนเองมีความชำนาญอยู่แล้วนั้นมาปรับเพื่อให้มีโครงสร้างและง่ายต่อการถ่ายทอด โดยเรียนรู้เทคนิคเพิ่มเติมจากหลักการถ่ายทอดจากหลักการขับร้องเพลงไทยมาผสมผสาน ด้วยความพยายามประกอบกับความสามารถ และความรักในอาชีพครูของอาจารย์ฉวีวรรณทำให้สามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. สัมภาษณ์ : 2565)

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เริ่มต้นบทบาทการเป็นครูก่อนที่จะเข้ามาเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะพื้นบ้าน ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดด้วยการสอนหมอลำให้รุ่นน้องในคณะรังสิมันต์ โดยสอนลีลาการฟ้อน และการลำ ได้เริ่มบทบาทของการเป็นครูอย่างเต็มตัวเมื่อได้รับเชิญจากกรมศิลปากรให้มาสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งนับว่าเป็นบทบาทที่หมอลำฉวีวรรณมีความใฝ่ฝันมาตั้งแต่เด็ก จึงมีความตั้งใจในการสอนเป็นอย่างยิ่ง โดยพยายามสังเกตวิธีการสอนของครูประจำแล้วนำมาปรับปรุงใช้กับตัวเองจนสามารถสั่งสอนลูกศิษย์ที่จบไปเป็นผู้มีความสามารถและประสบความสำเร็จในด้านหน้าที่การงานตลอดเวลาในการถ่ายทอดความรู้ หมอลำฉวีวรรณจะอบรมเรื่องกิริยามารยาท และเล่าเรื่องราวในอดีตของคนอีสานให้นักเรียนฟังอยู่เสมอ ทำให้ลูกศิษย์มีความผูกพันเคารพนับถือเปรียบเสมือนแม่ จึงเรียกหมอลำฉวีวรรณว่า “คุณแม่หวี” จนติดปาก (ศิราภรณ์ ประทุมวัน. 2542 : 194)

กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปะการแสดงหมอลำจากหมอลำฉวีวรรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ (พร ยงดี. 2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 16 การถ่ายทอดศิลปะการลำและการฟ้อนให้กับศิษย์

ที่มา : ผู้วิจัย

ปีการศึกษา 2524 เมื่อผู้บริหารสถานศึกษาได้รับนโยบายจากกรมศิลปากรได้ทำการค้นคว้าและรวบรวมศิลปวัฒนธรรมด้านการฟ้อนลำซึ่งเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่หมอลำฉวีวรรณได้รับคัดเลือกให้เป็นคณะทำงานประดิษฐ์ชุดการแสดง นอกจากหน้าที่การสอนขับร้องหมอลำแล้ว หมอลำฉวีวรรณยังมีความสามารถด้านการฟ้อนอีสานที่งดงาม ประกอบกับทางวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมีนโยบายที่จะสร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานขึ้น จึงได้ปรึกษาเหล่าคณาจารย์ที่เกี่ยวข้องซึ่งในขณะนั้นได้เชิญอาจารย์ทองจันทร์ สังฆะมณี เข้ามาเป็นครูผู้สอนด้านการฟ้อนพื้นเมืองอีสานร่วมกับหมอลำฉวีวรรณ และอยากจะสร้างชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำซึ่งเป็นผลงานการแสดงของหมอลำฉวีวรรณที่มีความโด่งดังและเคยแสดงไว้ในอดีตเมื่อครั้งอยู่คณะรังสิมันต์ หมอลำฉวีวรรณจึงได้สาธิตการฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำให้แก่เหล่าคณาจารย์ได้ดู แต่เนื่องจากท่าฟ้อนเป็นท่าอิสระเฉพาะตัวยังไม่ได้จัดระเบียบแบบแผนที่ชัดเจน ซึ่งเมื่อเข้ามาอยู่ในสถาบันการศึกษาจะต้องมีท่าทางที่เป็นระเบียบเพื่อให้ชุดการแสดงนี้สามารถนำไปใช้ในการเรียนการสอนเหมือนกับการรำของภาคกลาง ครูจีรพล เพชรสม จึงมีแนวความคิดว่าควรที่จะมีการเรียบเรียงท่าฟ้อนให้มีความชัดเจน จึงได้มอบหมายให้ครูที่สอนนาฏศิลป์ไทยเข้ามามีส่วนร่วม โดยนำแม่ท่าหลักจากท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณมาสร้างสรรค์ขึ้น พร้อมทั้งมีการแปรแถวให้มีความหลากหลายและสวยงาม เมื่อสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน

ชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำได้สำเร็จ ทางผู้บริหารคือนายชวลิต มณีรัตน์ จึงได้มีนโยบายให้สร้างสรรค์ชุดการแสดงอื่น ๆ ขึ้นมาอีกมากมาย เช่น เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งเซียงข้อง ฟ้อนเต้ยเดือนห้า ฯลฯ ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงในสมัยนั้นท่าฟ้อนที่นำมาสร้างสรรค์จะนำเอาท่าฟ้อนที่เป็นท่าหลักของอีสานมาสร้างสรรค์ขึ้น ทางวิทยาลัยนาฏศิลปจึงมีนโยบายให้หมอลำฉวีวรรณและเหล่าคณาจารย์ลงพื้นที่ไปเก็บท่าฟ้อนของศิลปินหมอลำภาคอีสาน และนำมารวบรวมและเรียบเรียงไว้ทั้งหมด 48 ท่า เพื่อเป็นแม่บทในการถ่ายทอดท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสานเหมือนกับแม่บทของนาฏศิลป์ไทย และเป็นท่าฟ้อนต้นแบบในการประดิษฐ์สร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปพื้นเมืองอีสานขึ้นมาอีกหลากหลายชุด ในช่วงระนี้เองทำให้หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้ศึกษาเรียนรู้หลักการฟ้อนซึ่งตนเองมีทุนเดิมเรื่องการฟ้อนอีสานอยู่แล้ว เมื่อได้เรียนรู้จากการสร้างสรรค์ชุดการแสดงต่าง ๆ ทำให้หมอลำฉวีวรรณเกิดทักษะความเชี่ยวชาญในการฟ้อนอีสานเพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้หมอลำฉวีวรรณเป็นศิลปินหมอลำที่มีท่วงท่ากระบวนท่าฟ้อนที่งดงาม เป็นเสาหลักให้นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน และเป็นที่ยอมรับในแวดวงการศึกษาอย่างกว้างขวาง(จีรพล เพชรสม. สัมภาษณ์ : 2565)

จากระบบการศึกษาที่จำเป็นจะต้องสร้างหลักการถ่ายทอดให้มีความชัดเจนนี้เอง ทำให้เป็นการพัฒนาทักษะด้านการลำและการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ให้มีความละเอียด เป้นระบบระเบียบที่ชัดเจนขึ้น ทำให้ผลงานแต่เดิมที่รู้จักในวงการหมอลำ ก้าวเข้ามาเป็นที่รู้จักในวงการทางวิชาการเพิ่มขึ้น ซึ่งหน่วยงานต่าง ๆ ได้มองเห็นความสำคัญและได้ให้เกียรติเชิญให้หมอลำฉวีวรรณร่วมเป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษตามสถาบันต่าง ๆ และออกเผยแพร่ศิลปะวัฒนธรรมทั้งในและต่างประเทศ มีโอกาสร่วมงานกับบุคคลผู้มีชื่อเสียงหลากหลายท่านจากประสบการณ์ต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้หมอลำฉวีวรรณกลายเป็นอาจารย์ฉวีวรรณอย่างสมบูรณ์ และเป็นผู้ยกระดับคำว่า “หมอลำ” จากในสมัยก่อนคนทั่วไปมักมองว่าหมอลำเป็นอาชีพที่เต้นกินรำกิน กลายเป็นที่ยอมรับของสังคมว่าเป็นอาชีพที่มีเกียรติและศักดิ์ศรี

ภาพประกอบ 17 ดูแลการเรียนการสอนทางด้านการขับร้องหมอลำและนาฏศิลป์พื้นเมือง

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

“การทำงานในสถานศึกษาทำให้คุณแม่มีความเข้าใจในเรื่องการนำเสนองาน จะทำอะไรก็แล้วแต่เราต้องทำการบ้าน โจทย์ในแต่ละงานคือการบ้าน เวลาจะไปสอนเด็กในแต่ละวันเราจะทำอะไรบ้าง เนื้อหานี้สอนกี่วัน สอนกี่รอบ ถือได้ว่าสถานศึกษาคืออาจารย์สอนเรา พรสวรรค์ของคุณแม่คือน้ำเสียงที่เบื้องบนให้มา แต่พรแสวงนี้มีความสำคัญมาก” (ฉวีวรรณ ดำเนิน. สัมภาษณ์ : 2565)

1.1.4 ระยะที่ 4 (ปี พ.ศ. 2536 ถึงปัจจุบัน) “ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ”

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้มีความใฝ่ฝันที่อยากเป็นครูตั้งแต่เด็ก ถึงวันนี้ความใฝ่ฝันในวัยเด็กได้กลับกลายเป็นความจริง พร้อมทั้งเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับของประชาชน ซึ่งขณะเป็นเด็กนั้นไม่อยากเป็นหมอลำในที่สุดก็ยอมรับที่จะเรียนหมอลำตามคำขอของบิดา นับว่าเป็นการตัดสินใจที่ถูกต้องที่สุด เมื่อเข้ามาประกอบอาชีพนี้แล้วไม่ได้เป็นอาชีพเต้นกินรำกินอย่างที่ใครหลายคนดูถูก สำหรับหมอลำฉวีวรรณกลับเป็นอาชีพที่มีเกียรติสูงสุดในชีวิต จนกระทั่งได้รับเกียรติสูงสุดด้วยการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ในปี พ.ศ. 2536

ประสบการณ์ในชีวิตของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในแต่ละช่วงชีวิตแต่ละเรื่องราวล้วนมีคุณค่าแก่การทรงจำทั้งสิ้น เมื่อได้รับตำแหน่งศิลปินแห่งชาติทำให้ชีวิตของหมอลำฉวีวรรณมีความ

เปลี่ยนแปลงอีกครั้ง บทบาทของหมอลำฉวีวรรณทำให้คนทั่วประเทศได้รู้จักในนามของศิลปินผู้มากความสามารถในเรื่องของศิลปวัฒนธรรมของภาคอีสาน ทำให้ศิลปินหมอลำหรือลูกศิษย์ได้นำแนวทางการดำเนินชีวิตความเป็นศิลปินและวิชาความรู้มายึดถือเป็นแบบอย่างในการใช้ชีวิตเพื่อก้าวไปสู่ความสำเร็จ นับได้ว่าทุกการกระทำ ทุกศาสตร์ และทุกศิลป์ของหมอลำฉวีวรรณล้วนกลายเป็นมรดกภูมิปัญญาอันล้ำค่าของแผ่นดินอีสาน เป็นความภาคภูมิใจของสังคมและประเทศชาติ นำมาซึ่งความภูมิใจอย่างซาบซึ้งอย่างหาที่สุดมิได้คงจะเป็นพระมหากรุณาธิคุณจากกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีซึ่งหมอลำฉวีวรรณได้มีโอกาสได้ลำถวายหน้าพระที่นั่งหลายครั้ง

ภาพประกอบ 18 เกียรติยศสูงสุดของความเป็นศิลปิน

ที่มา : ทัตพล ดีสิงห์บุญ

ในปี พ.ศ. 2540 หมอลำฉวีวรรณมีอาการหลอดเสียงปูดบวมขึ้นมาจึงเข้ารับการผ่าคอ 2 รอบ หมอลำฉวีวรรณมีความกังวลมากเพราะมีความเสี่ยงอาจจะเสียเสียงไปและไม่มีโอกาสลำได้อีกตลอดชีวิต เมื่อไม่สามารถหลีกเลี่ยงการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นได้ หมอลำฉวีวรรณจึงใช้หลักธรรมมะเข้ามาประกอบการดำรงชีวิตเพื่อใช้ธรรมมะเป็นยาบำบัดใจและร่างกาย จนทำให้หายจากการเจ็บป่วยและมีเสียงกลับมาสามารถลำได้อีกครั้ง แต่น้ำเสียงมีความผิดปกติระดับเสียงต่ำลง ไม่เหมือนเดิมแต่ไม่ได้ทำให้เป็นอุปสรรค เนื่องจากหมอลำฉวีวรรณสามารถพลิกแพลงปรับเปลี่ยนลูกเล่นในการลำ ทั้งการใช้

ลูกคอ การเอื้อน ให้มีความเหมาะสมและเกิดความไพเราะเช่นเดิม (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. สัมภาษณ์ : 2565)

ปัจจุบัน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ หรือ อาจารย์ฉวีวรรณ ดำเนิน อายุ 77 ปี ยังคงทำหน้าที่ศิลปินผู้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสาน และครูผู้สั่งสอน อบรมถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับศิษย์รุ่นแล้วรุ่นเล่าภาระที่เพิ่มขึ้น คือ การได้รับมอบหมายหน้าที่ให้เป็นผู้เชี่ยวชาญของกระทรวงวัฒนธรรม ในการดูแลควบคุมและเป็นที่ปรึกษาในการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อีกทั้งยังเป็นประธานชมรมหมอลำประชานุกูล เป็นชมรมที่รวมรวมศิลปินหมอลำทั่วภาคอีสานทั้ง 20 จังหวัด ซึ่งมีพระครูสุวรรณ ประชานุกูล เป็นประธานอุปถัมภ์ นอกจากนี้ยังเป็นวิทยากรให้กับองค์กรสถาบันต่าง ๆ อยู่เสมอ ถึงแม้อายุ จะมากขึ้นและสุขภาพไม่สู้แข็งแรงแต่ก็ไม่ย่อท้อ และงานที่ยิ่งใหญ่ในชีวิตขณะนี้อีกงานคือ การอุทิศตนเพื่อศาสนา ด้วยการบันทึกเทปกลอนลำและไปแสดงตามวัดต่าง ๆ เพื่อเป็นสื่อเชิญชวนการทำบุญและสอนในเรื่องของธรรมมะให้กับพุทธศาสนิกชน บำเพ็ญประโยชน์แก่สาธารณกุศลในรูปแบบต่าง ๆ โดยอาศัยพรสวรรค์พิเศษของตนผสมผสานกับภาระหน้าที่ทางสังคม ก่อให้เกิดคุณประโยชน์อันอเนกอนันต์ และสมเกียรติ สมศักดิ์ สมภูมิปัญญา แห่งศิลปินแห่งชาติแห่งแผ่นดินอีสาน

ภาพประกอบ 19 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ในวัย 77 ปี

ที่มา : ทัตพล ดีสิงห์บุญ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้กล่าวว่า “ตามปกติคุณแม่สมควรที่จะหยุดพักการแสดงได้แล้ว แต่ในสิ่งที่ตัวแม่ต้องรับผิดชอบคือ ประการแรกเราเป็นมรดกสุดท้ายของตระกูล ประการที่สองเราเป็นผู้รักษามรดกเหล่านี้ให้แผ่นดินอีสาน ยิ่งเห็นลูกหลานในปัจจุบันยังไม่มีความเข้าใจเรื่องของหมอลำ คำว่า หมอลำ” เป็นมรดกของแผ่นดินที่ประมาณค่าไม่ได้ เพราะฉะนั้นแม่ก็ต้องรับและดูแลไปจนกว่าชีวิตจะหาไม่” (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

จากการปลูกฝังและการได้รับวิชาความรู้มาจากบิดาและบรมครูหมอลำหลาย ๆ ท่าน และการเรียนรู้เพื่อพัฒนาตนเองในสถาบันการศึกษา ทำให้ในวันนี้หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในวัย 77 ปี ยังคงทำหน้าที่สืบทอดศิลปวัฒนธรรม การร้อง การแสดงหมอลำแบบพื้นบ้านดั้งเดิม และยังคงเดินหน้าถ่ายทอดวิชาความรู้และยังคงเดินหน้าถ่ายทอดวิชาความรู้ที่มีให้กับลูกศิษย์เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้ศึกษาเรียนรู้ เพื่อสืบสานศิลปะการแสดงแขนงนี้ให้ยังสืบทอดเป็นมรดกของประเทศ เป็นมรดกของคนอีสานต่อไป

จากการศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยพบว่า ในบางช่วงของชีวิตตั้งแต่เริ่มต้นชีวิตการเรียนหมอลำ จนก้าวมาสู่ความเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงโด่งดัง และได้ทำงานในสถาบันการศึกษาตามความใฝ่ฝันตั้งแต่เด็กจนประสบความสำเร็จสูงสุดในชีวิตคือ ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาตินั้น ล้วนต้องเผชิญกับอุปสรรคต่าง ๆ ในทุกห้วงของชีวิต จากเด็กในชนบทที่มุ่งมั่น ขยัน อดทน และอุทิศตนเพื่องานศิลปะการแสดงหมอลำจนกลายมาเป็นเพชรเม็ดงามของแผ่นดินอีสาน และได้รับขนานนามว่า เป็นราชินีหมอลำ และเป็นผู้สร้างตำนานจากศิลปินหมอลำพลิกผันชีวิตและสามารถที่ก้าวมาเป็นครูได้ด้วยใบเบิกทางคือคำว่า “หมอลำ” ตลอดระยะเวลาการประกอบอาชีพเป็นศิลปินหมอลำได้พัฒนาศักยภาพและสร้างสรรค์บทบาทให้ตนเอง และสังคมอย่างมีคุณค่าเป็นประสบการณ์ที่ควรค่าแก่การศึกษาไว้ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

พัฒนาการในระยะที่ 1 ปี (พ.ศ. 2495 ถึง ปี พ.ศ. 2506) “เริ่มต้นการเรียนหมอลำ”

จุดเริ่มต้นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่มีความใฝ่ฝันในวัยเด็กว่า อยากเป็นครู แต่ด้วยภาระหน้าที่ที่ต้องสืบทอดอาชีพหมอลำของตระกูล และคำสอนของบิดาที่ว่า “ลูกหมอลำต้องเป็นหมอลำ ลูกครูค่อยเป็นครู” ทำให้หมอลำฉวีวรรณต้องเปลี่ยนแปลงความคิดของตนเอง เข้ามาศึกษาเรียนรู้วิชาหมอลำกลอนและหมอลำเพลิน กับศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังของภาคอีสาน เดินทางไปเรียน

หมอลำกับพี่สาวที่ประเทศลาว และได้คิดค้นทำนองลำทางยาวที่เป็นแบบฉบับของตนเองเรียกว่า “ทำนองอุบล”

พัฒนาการในระยะที่ 2 (ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2522) “เส้นทางชีวิตการประกอบอาชีพหมอลำ”

เมื่อมีแววความเป็นศิลปินเต็มตัวได้ออกแสดงหมอลำกลอนครั้งแรกคู่กับหมอลำเข็มทอง ฉันทวี เมื่อเริ่มมีประสบการณ์และมีน้ำเสียงดี จึงได้รับโอกาสไปลำออกอากาศทางสถานีวิทยุคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี ในระยะนี้ได้เปลี่ยนแปลงการลำจากบทบาทหมอลำกลอนพลิกผันมาสู่บทบาทนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน ช่วงแรกได้นำเอานิทานหรือวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องต่าง ๆ ลำออกอากาศโดยใช้ทำนองลำทางยาวที่เป็นเอกลักษณ์ของตน จนทำให้ได้รับความนิยมจากประชาชน และได้เข้ามาสังกัดในคณะส.สาครศิลป์ เดินทางไปบันทึกแผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอนที่กรุงเทพมหานคร จึงได้ตั้งชื่อคณะใหม่เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะรังสิมันต์ นำโดย ทองคำ เพ็งดี ฉวีวรรณ ดำเนิน สาคร ทุมมี สุมาลี ป้องเขต พวงเพชร พรมสอน เนื่องจากน้ำเสียงที่ไพเราะและมีวาทฟ้อนที่อ่อนช้อยสวยงามหมอลำฉวีวรรณจึงได้รับเลือกให้แสดงเป็นนางเอก และมีชื่อเสียงโด่งดังในบทบาทนางมโนราห์ ในเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ทำให้เป็นที่รู้จักของประชาชนอย่างกว้างขวาง

ในช่วงปี พ.ศ. 2513 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้แยกตัวออกมาตั้งคณะใช้ชื่อว่า ศิษย์รังสิมันต์ออกรับงานแสดงอยู่ 3-4 ปี จึงได้ยุบคณะลงเนื่องจากประชาชนได้หันไปนิยมวงดนตรีมากขึ้น เจ้าภาพว่าจ้างก็น้อยลง หมอลำฉวีวรรณจึงจำเป็นที่จะต้องหาวิธีการลำใหม่โดยหันมาประกอบอาชีพด้านการแสดงหมอลำกลอน

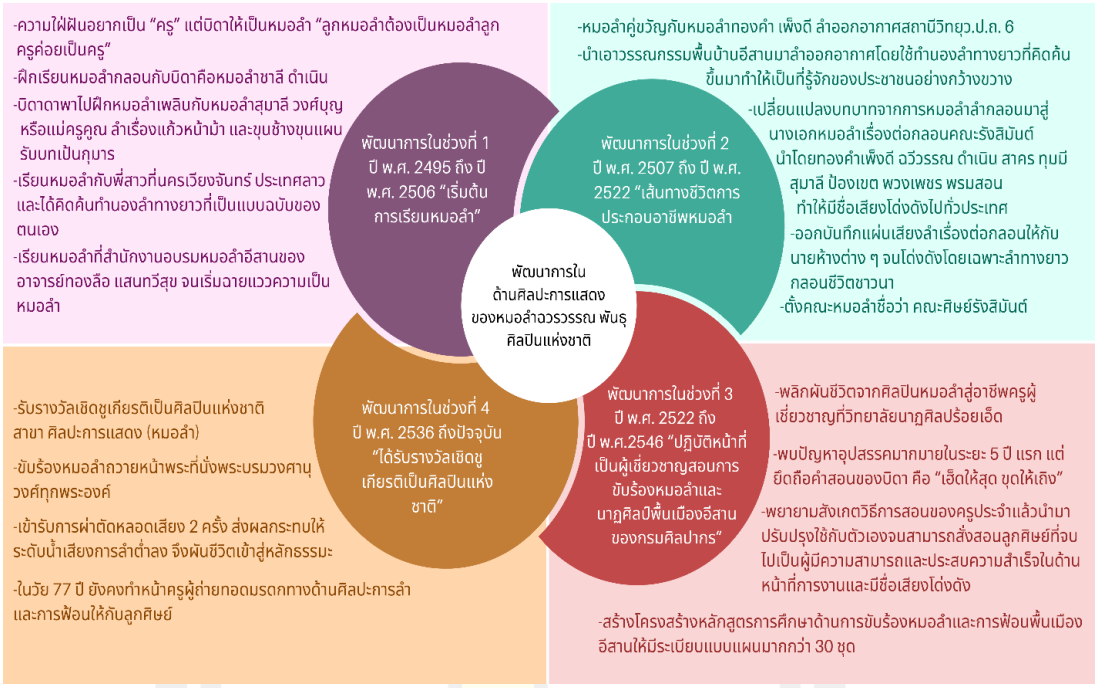
พัฒนาการในระยะที่ 3 (ปี พ.ศ. 2522 ถึง ปี พ.ศ.2546) “ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญสอนการขับร้องหมอลำและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานของกรมศิลปากร”

การเปลี่ยนแปลงชีวิตที่สำคัญของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จากหมอลำฉวีวรรณเป็นอาจารย์ฉวีวรรณ หลังจากที่คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้จัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ตามโครงการผลิตครูสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาค โดยสนับสนุนให้มีการอนุรักษ์และเผยแพร่ พัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นไปกับการจัดการเรียนการสอนในสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ไทยจัดให้มีการเรียนการสอนทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ ผู้บริหารของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในขณะนั้น ได้ศึกษาถึงประวัติและผลงานของศิลปินพื้นบ้านอีสานเพื่อประกอบการพิจารณาจัดจ้างมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการสอนศิลปะพื้นบ้านจึงได้เชิญหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และหมอลำทองคำ เพ็งดี เข้ามาทำหน้าที่สอนการ

ขับร้องหมอลำ ถึงแม้ว่าในชีวิตจะไม่เคยได้รับการศึกษาในสาขาวิชาชีพครู แต่หมอลำฉวีวรรณก็ได้เรียนรู้หลักและวิธีการสอนสมัยใหม่จากครู อาจารย์ประจำ นำมาปรับปรุงการสอนของตนเองในระยะ 5 ปีแรกมีความลำบากมาก แต่ยังคงยึดคำสอนของบิดาว่า “เฮ็ดให้สุด ขุดให้เถิง” จนทำให้ก้าวข้ามอุปสรรคและได้ผลเป็นที่พอใจของผู้บังคับบัญชา นอกจากการสอนซึ่งเป็นงานหลักแล้วยังได้เข้าร่วมกิจกรรมอื่น ๆ ของสถานศึกษาทำให้เป็นที่รักใคร่ของนักเรียนนักศึกษาและครูบาอาจารย์ทั่วไป และได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงพื้นเมืองอีสานขึ้นมามากกว่า 30 ชุด ทำให้เป็นที่รู้จักในวงการการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ จากระบบการศึกษาที่จำเป็นจะต้องสร้างหลักการถ่ายทอดให้มีความชัดเจนนี้เองทำให้เป็นการพัฒนาทักษะด้านการลำและการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ให้มีระบบแบบแผนที่ชัดเจนขึ้น

พัฒนาการในระยะที่ 4 (ปี พ.ศ. 2536 ถึงปัจจุบัน) “ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ”

ความใฝ่ฝันที่อยากเป็นครูตั้งแต่เด็ก ถึงวันนี้ความใฝ่ฝันในวัยเด็กได้สมหวัง พร้อมทั้งเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับของประชาชน ซึ่งขณะเป็นเด็กนั้นไม่อยากเป็นหมอลำในที่สุดก็ยอมรับที่จะเรียนหมอลำตามคำขอของบิดา นับว่าเป็นการตัดสินใจที่ถูกต้องที่สุด เมื่อเข้ามาประกอบอาชีพนี้แล้วไม่ได้เป็นอาชีพเต้นกินรำกินอย่างที่ใครหลายคนดูถูก สำหรับหมอลำฉวีวรรณกลับเป็นอาชีพที่มีเกียรติสูงสุดในชีวิต จนกระทั่งได้รับเกียรติสูงสุดด้วยการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ในปี พ.ศ. 2536 นับได้ว่าทุกการกระทำ ทุกศาสตร์ และทุกศิลป์ทางด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณล้วนเป็นมรดกภูมิปัญญาอันล้ำค่าของแผ่นดินอีสาน เป็นความภาคภูมิใจของสังคมและประเทศชาติ ชีวิตได้พบเจออุปสรรคอีกครั้ง คือ การเจ็บป่วยเข้ารับการผ่าตัดหลอดเสียงอยู่ 2 ครั้ง ทำให้ต้องพักการลำไปหลายเดือน แล้วจึงผันชีวิตเข้าสู่หลักธรรมะ ต่อมาหมอลำฉวีวรรณได้มีโอกาสได้ลำถวายหน้าพระที่นั่งหลายครั้งนำมาซึ่งความภูมิใจอย่างซาบซึ้งและหาที่สุดมิได้ จนกระทั่งปัจจุบันในวัย 77 ปี ยังคงอุทิศตนเพื่องานศิลปะและถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ลูกศิษย์อย่างที่ไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย



ภาพประกอบ 20 แผนภาพสรุปพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

1.2 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ คือบุคคลที่สร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงอันล้ำค่าเป็นมรดกฝากไว้ให้แผ่นดินและเป็นผู้สืบทอดและสั่งสมภูมิปัญญาที่ถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษสืบสายโยงใยผ่านสายเลือดศิลปินหมอลำ เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ มีผลงานเป็นที่ยอมรับของศิลปะด้านการลำที่มีอัตลักษณ์ ซึ่งความจัดเจนเรื่องหมอลำที่ฝึกฝนมาตั้งแต่อายุยังน้อย ทำให้เป็นหมอลำที่มีความสามารถสูงทั้งด้านการแต่งกลอนลำ การคิดท่วงทำนองหมอลำ ประดิษฐ์และรวบรวมท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสาน และมีผลงานทางด้านศิลปะการแสดงที่โดดเด่นมากมายผู้วิจัยจำแนกได้ ดังนี้

1.2.1 ผลงานด้านศิลปะการแสดงหมอลำ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นบุคคลที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นราชินีหมอลำ เนื่องจากเป็นผู้มีความสามารถด้านการขับร้องหมอลำได้หลากหลายทำนอง ด้วยพรสวรรค์คือมีน้ำเสียงอันไพเราะ ทรงพลัง และพรแสวงที่รักในศิลปะการลำที่มีอยู่เต็มภูมิ จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นเพชรน้ำหนึ่งของแดน

อีสานและได้รับการกล่าวขานด้วยความชื่นชมจากประชาชนทั้งในรูปแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำกลอน ซึ่งเป็นผลงานทางด้านศิลปะการแสดงอันทรงคุณค่าที่ประดับประดาไว้บนผืนแผ่นดินอีสาน ดังนี้

1.2.1.1 ศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะรังสิมันต์

หมอลำฉวีวรรณเป็นผู้คิดค้นทำนองลำ “ทำนองเมืองอุบล” ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดอุบลราชธานีในช่วงที่หมอลำฉวีวรรณได้เดินทางไปเรียนหมอลำกับพี่สาวต่างมารดาที่นครเวียงจันทร์ คือ หมอลำทองดี ดำเนิน เป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงประจำอยู่ที่สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวเป็นเวลา 2 ปี ขณะที่อยู่กับพี่สาวหมอลำฉวีวรรณได้คิดค้นทำนองลำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นจากการผสมผสานทำนองการลำของบิดาและพี่สาว จนสามารถแตกฉานด้านทำนองเมื่อครั้งเดินทางกลับมายังประเทศไทยในปี พ.ศ. 2506 จึงได้นำทำนองลำที่ตนเองได้ฝึกฝนและคิดค้นขึ้นมาจับคู่ลำกับหมอลำทองคำ เพ็งดี ได้รับความนิยมจนกลายเป็นหมอลำคู่ขวัญได้ออกอากาศที่สถานีวิทยุกระจายเสียง ว.ป.ถ. 6 และสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดอุบลราชธานีเป็นประจำ เริ่มจากการนำเอานิทานพื้นบ้านอีสานเรื่องนางแตงอ่อนมาลำออกอากาศจึงเกิดเป็นทำนองหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ซึ่งมีความไพเราะและมีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบของบุคคลทั่วไปจนประสบความสำเร็จ

ภาพประกอบ 21 ลำคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี จนกลายเป็นหมอลำคู่ขวัญของประชาชน

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 22 หมอลำเรื่องต่อกลอนคณะรังสิมันต์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ปี พ.ศ. 2507 คณะรังสิมันต์ ครั้งแรกเริ่มต้นมีสมาชิกเพียง 11 คนเท่านั้น เมื่อมีชื่อเสียงมากสมาชิกที่ค่อย ๆ เพิ่มขึ้น แต่ละคนมีความสามารถสูง ตั้งแต่ตัวประกอบไปจนถึงตัวตลก ตัวประกอบบางคนเป็นพระเอกหรือนางเอกที่มาจากคณะอื่น ๆ ตัวตลกที่เป็นตัวชูโรงให้กับคณะ คือ นายร้อยสามสิบ ตัวตลกหญิงคืออีหอย มีหมอลำทองคำเป็นพระเอก และหมอลำฉวีวรรณเป็นนางเอก ซึ่งประชาชนทั่วไปมักเรียกว่า “คณะรังสิมันต์ ของทองคำ เพ็งดี ฉวีวรรณ ดำเนิน สาคร ทุมมี สุมาลี ป้องเขต พวงเพชร พรมสอน” จนมีสมาชิกร่วมประมาณ 50 คน การรับงานการแสดงไม่จำกัดสถานที่ ในระยะนี้เองคณะรังสิมันต์ออกตระเวนแสดงหมอลำไปทั่วภูมิภาคที่มีการแสดงทุกวันได้รับค่าตอบแทนต่อวง คืนละ 30,000 - 70,000 บาท คณะรังสิมันต์ได้รับการติดต่อจากบริษัททำแผ่นเสียง ติดต่อให้ไปบันทึกแผ่นเสียงการลำเรื่องต่อกลอน เรื่องที่นำไปบันทึกคือ เรื่องจำปาสี่ต้น สีทนต์ - มโนราห์ นางแตงอ่อน นางนกกระยางขาว ในปี พ.ศ. 2508 - 2509 ได้ไปบันทึกแผ่นเสียงให้กับบริษัทแผ่นเสียงทองคำเสียงสยามที่ห้องบันทึกเสียงกมลสุโกศล และเข้าร่วมการประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอนที่สถานีวิทยุโทรทัศน์ช่อง 4 ขอนแก่น ได้รับโล่ทองคำฝังเพชรจากกรมประชมสัมพันธ์ ได้รับการขนานนามว่า “ราชินีหมอลำ” (ราชันย์ เจริญแก่นทราย, 2554 : 66)

ภาพประกอบ 23 บทบาทการแสดงหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 24 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในบทบาทนางเอกคณะรังสิมันต์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

วรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้านอีสานเรื่องที่สร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำฉวีวรรณมากที่สุดคือเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ โดยรับบทเป็นนางมโนราห์ เป็นช่วงที่รังสิมันต์ได้รับความนิยมสูงสุดและเป็นแรงจูงใจให้กับศิลปินหมอลำในภาคอีสานได้ก่อตั้งคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนขึ้นโดยนำเอาต้นแบบจากคณะรังสิมันต์อาทิเช่น ทำนองการลำ การแต่งกาย เครื่องดนตรีสากลสมัยใหม่ เป็นต้น

ภาพประกอบ 25 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในบทบาทนางมโนราห์ที่สร้างชื่อเสียงให้อย่างสูงสุด

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

คณะรังสิมันต์ มีการประยุกต์เครื่องแต่งกายเลียนแบบลิเกของภาคกลางและนำเครื่องแต่งกายแบบชุดไทยพระราชนิยมมาประกอบการแสดง มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลมาประยุกต์ใช้ มีการร้องเพลงลูกทุ่ง มีหางเครื่องเต้นก่อนการแสดงเข้าเรื่อง ในการดำเนินเรื่องมีการสอดแทรกทำนองลำอื่น ๆ เช่น ลำเต้ย ลำเพลินในจังหวะสนุกสนาน ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นคณะหมอลำที่สร้างต้นแบบทางด้านศิลปะการแสดงในรูปแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสาน

ภาพประกอบ 26 นางเอกหมอลำคณะรังสิมันต์ที่โด่งดังมากในยุคปีพ.ศ. 2508 - 2513

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 27 นางมโนราห์รับบทโดยหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และพี่ทั้งหกเล่นน้ำที่สระอโนดาด

.ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 28 หมอลำฉวีวรรณพันธุ กับนายห้างเทพบุตร สติรอดชมพู

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 29 บทบาทนางมโนราห์เป็นที่ประทับใจของประชาชนมาจนถึงทุกวันนี้

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 30 นางลุนนี อีกหนึ่งบทบาทที่โด่งดังในเรื่องท้าวก่ำกาดำ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

1.2.1.2 ศิลปะการแสดงหมอลำกลอน

นอกจากความสามารถด้านการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลแล้วหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ยังมีความสามารถด้านการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี ที่มีชื่อเสียงและมีผลงานที่โดดเด่นมาอย่างต่อเนื่อง เป็นผู้คงขนบดั้งเดิมของการลำไว้มากที่สุด ทั้งด้านทำนองการลำแบบอุบลราชธานี กระบวนการฟ้อนแบบดั้งเดิมเป็นหลักไม่สอดแทรกหรือปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยมีคู่ลำที่เป็นหมอลำชั้นครูหลายท่าน เช่น หมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติ หมอลำทองคำ เพ็งดี และหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ศิลปินแห่งชาติ

ภาพประกอบ 31 ลำกลอนคู่กับหมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 32 แสดงหมอลำกลอนคู่กับหมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 33 ลำกลอนคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นผู้มีกระแสเสียงการลำที่ไพเราะ และมีเอกลักษณ์ในการลำเป็นที่นิยมของชาวอีสานทำให้เจ้าของห้องบันทึกเสียงจากหลายที่ติดต่อมาให้ไปบันทึกเสียงการลำเช่น แผ่นเสียงราชบุตร เสียงสยามแผ่นเสียง แผ่นเสียงตราหมวก แผ่นเสียงตราดารา น้อยทินราช เป็นต้น และได้เผยแพร่ออกสู่สาธารณชนเป็นจำนวนมากทั้งประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอน ประเภทลำทางสั้น ประเภทลำทางยาว ประเภทลำล่อง ประเภทลำเพลิน และประเภทลำลุ่มน้ำโขง ได้แก่

ภาพประกอบ 34 ผลงานบันทึกเสียงม้วนเทปและแผ่นเสียงลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 35 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด ท้าวสีธน-นางมโนราห์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 36 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด นางแตงอ่อน ตอนที่ 13-24

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 37 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด นางแตงอ่อน ตอนจบบริบูรณ์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 38 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด นางมะโรง

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 39 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด ขุนทึง-ขุนเทือง

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 40 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุด ท้าวกาฬเกตุ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 41 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุดนางแตงอ่อน

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 42 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุดท้าวสุริวงศ์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 43 แผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอน ชุดท้าวก่ำกาดำ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 44 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอำลาทุ่งรวงทอง

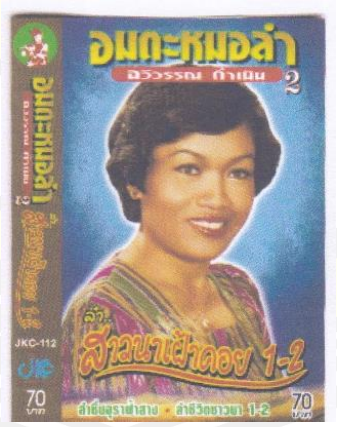
ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 45 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวต้นกำเนิดหมอลำ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 46 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอมตะหมอลำ ชุด *1*

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ



ภาพประกอบ 47 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอมตะหมอลำ ชุด 2

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 48 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวสาวอีสานหลงกรุง

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 49 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวอีสานเขียว

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 50 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวชีวิตชาวนา

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 51 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำยาวสาวนาเฝ้าคอย

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 52 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำล่องชุดอาลัยพระธาตุพนม

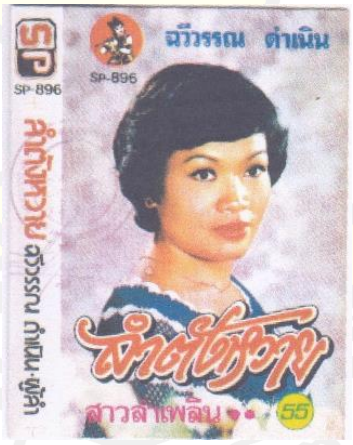
ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 53 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำล่องท่องแดนพุทธภูมิ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 54 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำเพลินสวรรค์เมืองคน

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ



ภาพประกอบ 55 แถบเสียง (ม้วนเทป) ลำตังหวาย

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

1.2.2 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน

ท่าฟ้อนพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดโดยอาจารย์ฉวีวรรณ พันธุ ได้พยายามรวบรวมท่าฟ้อนพื้นบ้านต่าง ๆ ของชาวอีสานมาเรียบเรียงให้เป็นฉบับนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เรียกว่า ท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสานด้วยแรงบันดาลใจและการมองเห็นความสำคัญว่าศิลปะการฟ้อนรำมีมาคู่กันกับชาวอีสานตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบันท่าฟ้อนของชาวอีสานยังมีอยู่มากมาย แต่ไม่มีการนำมาเรียบเรียงให้เป็นลำดับแบบแผนที่แน่นอน บรรพบุรุษเป็นผู้ให้ท่าฟ้อนแต่ยังไม่ได้กำหนดชื่อที่เป็นมาตรฐานและให้แนวทางในการปฏิบัติที่เป็นแบบฉบับเดียวกัน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ จึงได้นำท่าฟ้อนเหล่านี้มาเรียบเรียงกำหนดรูปแบบให้ปรากฏจะทำให้การฟ้อนรำของชาวอีสานมีลักษณะที่ชัดเจนขึ้น (สุภาวดี สำลีพันธุ์, 2540 : 4)

ในปี พ.ศ. 2524 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้เข้ารับราชการในตำแหน่งลูกจ้างชั่วคราวที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้สร้างสรรค์และผลิตนาฏยประดิษฐ์พื้นเมืองอีสานขึ้นมามากกว่า 30 ชุด และถ่ายทอดให้นักรียน นักศึกษา ครู อาจารย์ และแพร่หลายไปยังสถานศึกษาอื่น ๆ เป็นที่ยอมรับและได้รับความนิยมทั่วไปได้แก่ ฟ้อนแม่บทอีสาน ฟ้อนเต้ยเกี้ยว ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนแมงตับเต่า เรือมจับกรับ ฟ้อนโหวดฟ้อนกลองตุ้ม ฟ้อนชุดเต้ยเดือนห้า ฟ้อนเซียงข้อง ฟ้อนภูไทสามเผ่า ฟ้อนสีทันดร ฟ้อนสาวหลอก ฟ้อนสังข์ศิลป์ไชย ฟ้อนตังหวาย การฟ้อนดึงครกดึงสาก การฟ้อนสาละวัน การเชิ้งนางด้ง การฟ้อนหมากกั๊บแก๊บลำเพลิน การฟ้อนเก็บขิด การฟ้อนเต้ยสามจังหวะ เป็นต้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลประวัติความเป็นมาของการแสดงนาฏยประดิษฐ์ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่ได้เรียบเรียงและประดิษฐ์ขึ้นใหม่มาโดยยกตัวอย่างเป็นบางชุดพอสังเขป เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัจริยภาพทางด้านการฟ้อนและการสร้างสรรค์ผลงานอันทรงคุณค่าไว้ให้ลูกหลานมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 56 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธ

ฟ้อนแม่บทอีสาน คือการฟ้อนที่ปราชญ์ชาวอีสานได้จดจำอิริยาบถต่าง ๆ ของสัตว์ป่า เช่น เสือ นกยูง เต่า ฯลฯ มาปรับปรุงเป็นท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อให้เกิดความงามใช้ในการเกี้ยวพาราสี หรือการไหว้ครูมวยในสมัยโบราณ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ์ได้รวบรวมท่าฟ้อนจากศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงของภาคอีสานมาเรียบเรียงและปรับปรุงใหม่เมื่อปี พ.ศ. 2526 เพื่อใช้เป็นการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองและเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงต่าง ๆ หลายชุด (จีรพล เพชรสม. 2565 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 57 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนแม่บทอีสาน

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ฟ้อนเต้ยเกี้ยว เป็นการฟ้อนเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวประกอบการลำเต้ยของชาวจังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดชัยภูมิ มีการลำทำนองเต้ยต่าง ๆ ถึง 5 ทำนองด้วยกัน คือ เต้ยเดือนห้า เต้ยหัวโนนตาล เต้ยพม่า เต้ยธรรมดา และเต้ยโขง ซึ่งได้ประดิษฐ์คิดค้นโดยหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และคณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นกระบวนท่าฟ้อนที่มาจากแม่บทอีสานแทบทั้งสิ้น (ชัยณรงค์ ต้นสุข. 2565 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 58 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนเต้ยเกี้ยว

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ เป็นการฟ้อนที่ถือกำเนิดมาจากการจัดการแสดงเฉลิมฉลองพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้าที่นำมาประดิษฐานไว้ที่ภูกำพร้า การฟ้อนชุดนี้ยังใช้ฟ้อนกันในงานประเพณีต่าง ๆ ของชาวจังหวัดนครพนม ในปี พ.ศ. 2525 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด นำโดยหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และเหล่าคณาจารย์ได้ไปศึกษาค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสานเหนือ เลยได้นำการฟ้อนชุดนี้มาปรับปรุงเพื่อให้เกิดความสวยงามและเหมาะสม (นัดรบ มุลาลี. 2534 : 71)

ภาพประกอบ 59 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนศรีโคตรบูรณ์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ เป็นการแสดงพื้นเมืองอีสานชุดแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ประดิษฐ์การแสดงขึ้นจากการนำวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนของคณะรังสิมันต์ได้ตัดตอนที่นางมโนราห์และพี่ทั้งหกลงเล่นน้ำที่สระอโนดาดพรานบุญมาพบและจับไปถวายท้าวสีทน ลีลาการเล่นน้ำมาจากท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ (นัดรบ มุลาลี, 2534 : 50)

ภาพประกอบ 60 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ฟ้อนแมงตับเต่า เป็นการแสดงที่เลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ออกมาเป็นนาฏกรรมเพื่อแสดงให้เห็นถึงการเกี้ยวพาราสีและหยอกล้อกันของแมงตับเต่า หมอลำฉวีวรรณ พันธุ และเหล่าคณาจารย์ที่สอนการแสดงพื้นบ้านได้ลงพื้นที่ศึกษาคณะหมอลำแมงตับเต่าที่อำเภอน้ำพอง จังหวัดขอนแก่น ได้นำลีลาท่าฟ้อน ท่วงทำนองดนตรี และการขับลำ มาปรับปรุงท่าฟ้อนให้มีความสวยงามและใช้ในการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองจนมาถึงปัจจุบัน (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. 2565 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 61 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนแมงตับเต่า

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ฟ้อนโหวด เป็นการฟ้อนประกอบท่วงทำนองดนตรีที่มีความไพเราะ เร้าใจแสดงถึงขั้นตอนของการประดิษฐ์โหวดและการใช้โหวดในการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว (สุภาวดี สำลีพันธุ์. 2540 : 317)

ภาพประกอบ 62 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสาน ชุดฟ้อนโหวด

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

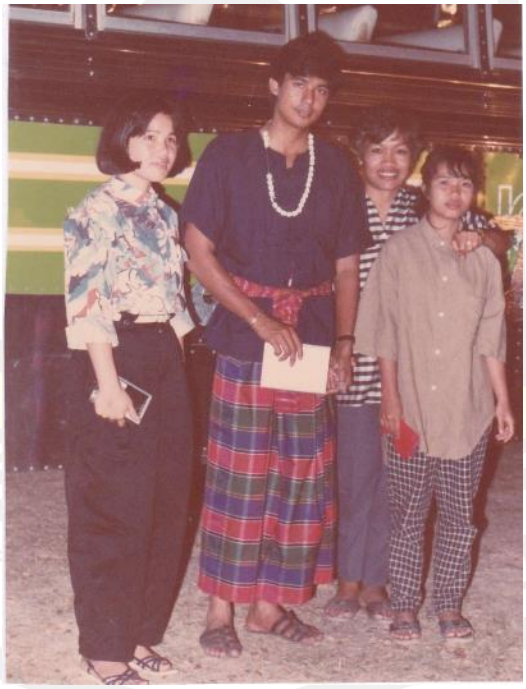
ฟ้อนกลองตุ้ม บางครั้งเรียกว่า “เซิ้งกลองตุ้ม” เป็นการฟ้อนแบบสนุกสนานของชาวอีสาน จุดมุ่งหมายในการฟ้อนคือ เพื่อขอเหล้าหรือปัจจัยไทยทานตามบ้านต่าง ๆ ในขบวนฟ้อนจะมีผู้ที่ตีกลองตุ้มคอยให้จังหวะ 1 คน และมีผู้ว่ากลอนเซิ้ง 1 คน (สุภาวดี สำลีพันธุ์. 2540 : 73)

ภาพประกอบ 63 ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานชุดฟ้อนกลองตุ้ม

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

1.2.3 ผลงานด้านการแสดงภาพยนตร์

ตลอดระยะเวลาการเป็นศิลปินหมอลำอาชีพของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้สร้างผลงานให้ตนเองและสังคมอย่างมีคุณค่า ผลงานด้านการแสดงภาพยนตร์ถือได้ว่าเป็นผลงานที่สำคัญของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่ทำให้ได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างกว้างขวางทั้งภายในและต่างประเทศ เช่น ภาพยนตร์เรื่องราชินีดอกหญ้า ของสุรสีห์ ผาธรรม ที่ได้ผสมผสานความกลมกลืนศิลปะพื้นบ้านกับศิลปะสากลโดยถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตจริงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในเส้นทางของการประกอบอาชีพศิลปินหมอลำ หมอลำฉวีวรรณยังได้รับบทบาทเป็นนักแสดงร่วมกับศิลปินดาราที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น จารุณี สุขสวัสดิ์ พร้อมพงศ์ นพฤทธิ์ ดู๋ ดอกกระโดน เป็นต้น นอกจากนี้หมอลำฉวีวรรณยังได้เรียบเรียงบทกลอนลำที่ใช้ประกอบการแสดงในฉากต่าง ๆ และขับร้องหมอลำคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี อีกทั้งยังได้เป็นผู้ขับร้องและบันทึกเสียงเพลงประกอบในละครราชินีดอกหญ้าที่ประพันธ์โดยครูพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ศิลปินแห่งชาติ จนได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ คือ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และเพลงประกอบยอดเยี่ยม



ภาพประกอบ 64 ร่วมแสดงราชินีดอกหญ้ากับพร้อมพงษ์ นพฤทธิ์ ของสีบุญเรืองฟิล์ม

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 65 ถ่ายทอดชีวิตจริงให้กับจารุณี สุขสวัสดิ์ เป็นผู้แสดงในภาพยนตร์เรื่อง ราชินีดอกหญ้า

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ในปี พ.ศ. 2561 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้กลับมาทำการแสดงภาพยนตร์เรื่องนาคี ภาค 2 ในบท “ยายขัน” ร่วมกับญาญ่า อุรัสยา และณเดชน์ คูกิมิยะ

ภาพประกอบ 66 รับบท ยายขัน ในละครเรื่อง นาคี ร่วมกับญาญ่า อุรัสยา เสเปอร์บันด์

ที่มา : https://facebook/Nakee2 Themovie/Posts/

1.2.4 บทบาทด้านศิลปะการแสดง

เมื่อหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เปลี่ยนแปลงสถานภาพจากศิลปินพื้นบ้านมาเป็นครูสอนนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด จึงได้จัดทำแผนงานโครงการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานควบคู่ไปกับแผนงานโครงการอนุรักษ์และเผยแพร่โดยการตั้งชมรมนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน รับนักศึกษาผู้สนใจด้านการฟ้อนลำมาศึกษาและฝึกปฏิบัติ อีกทั้งยังเป็นผู้กำหนดหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์พื้นบ้านทั้ง 2 ระดับ คือ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ และประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง

1.2.4.1 บทบาทในการส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นบุคลากรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการฟ้อนและการแสดงพื้นบ้านอีสาน และได้นำผลงานออกแสดงทั้งภายในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด ที่ประชาชน ชมรม สมาคม หรือหน่วยงานราชการทั้งในและต่างประเทศ อีกทั้งยังได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรในการบรรยายหรือสาธิตศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานร่วมกับบุคคลสำคัญในประเทศหลายท่าน รวมถึงศิลปินนักร้องและดาราที่มีชื่อเสียง แสดงให้เห็นว่าหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทุกระดับและยังคงสร้างสรรค์และถ่ายทอดผลงานทางด้านศิลปะการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 67 หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน กับ พณฯท่านชวน หลีกภัย อดีตนายกรัฐมนตรี

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 68 รำวงกับ พณฯท่านอดิศร เพียงเกษ รัฐมนตรีช่วยกระทรวงคมนาคม

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 69 ฟ้อนอีสานกับปราชญ์ท้องถิ่นอีสาน อ.ธวัช ปุณโณทก

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 70 ลำทางยาวโดยมีกวีเอกเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป่าขลุ่ยคลอ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 71 ฟ้อนเกี้ยวกับศาสตราจารย์สุรพล วิรุฬรักษ์

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 72 ร่วมสาธิตวาทลำวาดฟ้อนกับขุนพลเพลงหมอลำอีสานทองมี มาลัย

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ภาพประกอบ 73 ร่วมแสดงกับลูกทุ่งหมอลำบานเย็น รากแก่นศิษย์ผู้น้องในคอนเสริตเวทีไทย

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 74 เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมหมอลำ ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 75 งานเฉลิมฉลองครบรอบ 130 ปี ความสัมพันธ์ทางการทูตไทย-ญี่ปุ่น

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 76 ลำกลอนชีวิตชาวนาประกอบการเดินแบบแฟชั่น ในงานมหกรรมผ้าทออีสาน 2019 ร่วมกับศิลปินดารา ณ เดช คูกิมิยะ และญาญ่า อุรัสยา เสเปอร์บันด์ ณ จังหวัดขอนแก่น

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 77 แลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ขับลำขับซอ เพลงพื้นบ้านลุ่มน้ำโขง ครั้งที่ 40 ร่วมกับแม่บัวซอน ถนอมบุญ ศิลปินแห่งชาติภาคเหนือ ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

ที่มา : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

1.2.4.3 คุณลักษณะเด่นเฉพาะของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินที่มีเอกลักษณ์ เป็นแบบฉบับของตนเอง มีพรสวรรค์เฉพาะที่สร้างความประทับใจกับผู้ชมมายาวนาน ได้แก่

6.1 เป็นผู้มีบุคลิกภาพสง่างาม รูปร่างสูงโปร่ง หน้าตาดี กิริยานุ่มนวล งามสง่า สมวัย วาจาสุภาพอ่อนน้อม ลีลาวาดฟ้อนงดงาม มีแบบฉบับเป็นของตนเอง

6.2 กระแสเสียงไพเราะ มีเสียงก้องกังวาน ไพเราะ มีลูกคอละเอียดถึง 25 ชั้น สามารถเอื้อนได้ยาวนาน และมีเทคนิคพิเศษในการเล่นลูกคอที่สะกดผู้ฟังได้

6.3 เชาว์ปัญญาดี เฉลียวฉลาด มีความรู้ความสามารถในการแต่งกลอนลำได้ถูกต้องตามแบบฉันทลักษณ์อีสาน สามารถด้นกลอนและพลิกแพลงบทกลอนลำได้อย่างชำนาญในสถานการณ์เร่งด่วนโดยไม่ติดขัด ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่เด่นที่สุดหาหมอลำคนใดเทียบไม่ได้

6.4 มีปฏิภาณไหวพริบ สามารถแก้ไขสถานการณ์ต่าง ๆ ได้ดี ในระหว่างการแสดง โดยไม่เกิดความผิดพลาด

1.2 ศิลปะการลำและการฟ้อน

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้เริ่มฝึกฝนการแสดงหมอลำตั้งแต่เยาว์วัย ด้วยพรสวรรค์และใจที่รักในอาชีพหมอลำและความมานะอดทนในการฝึกฝนด้วยวิธีการต่าง ๆ การหาความรู้และฝึกทักษะเพิ่มเติมจากศิลปินชั้นครู ประกอบกับน้ำเสียงที่ไพเราะ และสามารถเอื้อนลูกคอได้หลายชั้น อีกทั้งยังมีท่าฟ้อนที่งดงามทำให้เป็นที่ประทับใจและชื่นชอบของผู้คนทั่วไปจนกลายเป็นศิลปะอันล้ำค่าดังคำกล่าว“เรียกขานเสียงลำเสียงแคนของภาคอีสานฉวีวรรณ พันธุ”ของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ปีพุทธศักราช 2544 กล่าวว่า “เสียงของแผ่นดิน”

1.2.1 ศิลปะการลำ

จุดเด่นของผลงานกลอนลำ คือ มีกลอนลำที่บรรยายสภาพท้องถิ่นและวิถีชีวิตชนบทของคนอีสานได้อย่างน่าสนใจ ลักษณะเด่นในกลอนลำของหมอลำฉวีวรรณที่แตกต่างจากหมอลำอื่น ๆ คือ จะไม่ชอบลำกลอนที่ตลกโปกฮา หรือ “สองแง่สามง่าม” จึงทำให้คำกลอนดังกล่าวมีความไพเราะจับใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง (อาทิตย์ สุวรรณสุข. 2562 : 3-4) ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ประกอบในการลำ

ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่สัมภาษณ์ข้อมูล ม้วนเทป และวีดีโอการแสดงหมอลำแล้วนำมาวิเคราะห์และอธิบายถึงลักษณะเฉพาะในการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ โดยจำแนกเป็นประเภทกลอนลำ รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนลำ และทำนองลำ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ประเภทของกลอนลำ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมจากมหาชนตั้งแต่ พ.ศ. 2507 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีผลงานกลอนลำเป็นจำนวนมากเป็นกลอนลำที่ได้มาจากการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต จากคำกลอนของนักเขียนกลอนลำหรือปราชญ์ผู้รู้ในท้องถิ่น และกลอนลำที่ประพันธ์ขึ้นเอง เนื้อหาที่ปรากฏในกลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ส่วนใหญ่เป็นเนื้อหากลอนลำที่สะท้อนภาพวัฒนธรรมอีสาน แสดงให้เห็นภาพวิถีชีวิตที่เรียบง่ายของคนอีสาน เช่น การทำนา การทอผ้า การแต่งกาย การอยู่ร่วมกันแบบพึ่งพาอาศัยกันในสังคม คติธรรมคำสอนเรื่องการทำบุญ วรรณกรรมชาดกต่าง ๆ วัฒนธรรมประเพณี ฮีตสิบสองคลองสิบสี่ เป็นต้น ภาษาที่ใช้ในกลอนลำเป็นคำที่เข้าใจง่าย และคำทั่วไปที่คนอีสานใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อสื่อความหมายและเข้าถึงจิตใจของผู้ฟังชาวอีสาน จากเนื้อหาสาระของกลอนลำสามารถแบ่งได้ 6 ประเภท ดังนี้ 1. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต 2. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสถานที่สำคัญ 3. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม 4. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ศาสนา ประเพณีและพิธีกรรม 5. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับตำนานหรือประวัติศาสตร์ 6. กลอนลำเบ็ดเตล็ด

1. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต

ตาราง 1ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต

ลำดับ	ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต
1	ลำล่องเตรียมตัวทำนา ตอนที่ 1
2	ลำล่องเตรียมตัวทำนา ตอนที่ 2
3	ลำล่องเตรียมตัวทำนา ตอนที่ 3
4	ลำล่องหวยใต้ดิน
5	ลำล่องยาวให้ชาวไทยตื่นตัว

6 ลำล่องยาวให้ทุกคนระวังภัยมืด

7 ลำล่องยาวชีวิตชาวสวน

8 ลำล่องยาวชีวิตชาวประมง

9 ลำยาวอย่าลืมควายวัวใช้แรงงานและถนอมไว้

10 ลำยาวประเพณีชาวไทยพุทธยามรุ่งอรุณ

11 ลำยาวชีวิตตำรวจ

12 ลำยาววันแม่

13 ลำล่องยาววันเด็ก

14 ลำล่องยาววันครู

15 ลำล่องยาวชีวิตสามล้อ ตอนที่ 1

16 ลำล่องยาวชีวิตสามล้อตอนที่ 2

17 ลำล่องยาวชีวิตเมียทหาร ตอนที่ 1

18 ลำล่องยาวชีวิตเมียทหาร ตอนที่ 2

19 ลำล่องชีวิตเต้นกินลำกิน ตอนที่ 1

20 ลำล่องชีวิตเต้นกินลำกิน ตอนที่ 2

21 ลำยาวแม่ฮ้างผัวตาย

22 ลำยาวแม่ฮ้างผัวป่า

23 ลำยาวชีวิตครูบ้านนอก

24 ลำยาวชีวิตผู้ใหญ่บ้าน

25 ลำล่องลาวอพยพข้ามโขงหนีภัย

26 ลำยาวชีวิตสาวอุดร

27 ลำยาวสาวแปลงเพศ

28 ลำยาวชีวิตชาวนาตอนที่ 1

29 ลำยาวชีวิตชาวนาตอนที่ 2

30 ลำยาวชื่นอุราฟ้าสาง

31 ลำยาวฟ้าสีทอง

32 ลำอาลัยพระธาตุพนม

33 ลำลูกเสือชาวบ้าน ตอนที่ 1

34 ลำลูกเสือชาวบ้าน ตอนที่ 2

35 ลำชีวิตชาวไร่ ตอนที่ 1

36 ลำชีวิตชาวไร่ ตอนที่ 2

37 ลำชาวอีสานรักไทย

38 ลำชาวอีสานหลงกรุง ตอนที่ 1

39 ลำชาวอีสานหลงกรุง ตอนที่ 2

40 ลำคิดถึงอดีต ตอนที่ 1

41 ลำคิดถึงอดีตตอนที่ 2

42 ลำยาวอำลาทุ่งรวงทอง

2. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสถานที่สำคัญ

ตาราง 2 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสถานที่สำคัญ

ลำดับ	**ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสถานที่สำคัญ**
1	เชิญท่องเที่ยวชมโบราณวัตถุภาคต่าง ๆ ตอนที่ 1

2	เชิญท่องเที่ยวชมโบราณวัตถุภาคต่าง ๆ ตอนที่ 2
3	ลำยาวเขาพระวิหาร
4	ลำยาวดงพระยาไฟ
5	ลำยาวชมกรุงรัตนโกสินทร์
6	ลำยาวแก่งคอยสาว
7	ลำยาวหนองหาน
8	ลำยาวภูกระดึง
9	ลำยาวสะพานพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก
10	ลำยาวเมืองพัทยา
11	ลำยาวแก่งสะพือ
12	ลำล่องหลี่ผี
13	ลำยาวน้ำตกสาลิกา
14	ลำยาวพระปฐมเจดีย์

3. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม

ตาราง 3 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม

ลำดับ	**ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม**
1	ลำทางสั้นทรพีชนพ่อ
2	ลำทางสั้นขุนทึงเดินดง
3	ลำยาวสุดสาครตามหาพ่อ ตอนที่ 1
4	ลำยาวสุดสาครตามหาพ่อ ตอนที่ 2
5	ลำยาวสุดสาครตามหาพ่อ ตอนที่ 3

6 ลำยาวพระลอตามไก่

7 ลำยาวราหูอมจันทร์

4. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ประเพณี และศาสนา

ตาราง 4 ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม

ลำดับ	**ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม**
1	ลำยาวดาวช้างเจ็ดหน่วย
2	ลำยาวดาวอีแฮ้ง
3	พยาบาลฆ่ายายหอม
4	ประวัติดาวไก่น้อยบนฟ้า
5	ลำยาวเวรนกเค้ากู้หูก
6	ลำล่องสะใภ้เลี้ยงย่าอย่าเอาห่าไปนำ
7	ลำล่องยาวพระสารีบุตรลาพระพุทธเจ้าเข้าสู่นิพพาน
8	ลำยาวฮีตสิบสองคองสิบสี่
9	ลำยาวพระมหากัสสะปะประกาศศาสนา

5. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับตำนานและประวัติศาสตร์

ตาราง 5 **ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม**

ลำดับ	**ชื่อกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม**
1	ลำยาวพระราชวังทัชมาฮาล
2	ลำล่องเมืองพระตะบอง
3	ลำยาวพระธาตุร่างกุ้ง

4	ลำยาวท้าวสุรนารี
5	ลำยาวทุ่งกุลาร้องไห้ท่งปู่ป่าหลาน
6	พระนเรศวรชนช้างดอนเจดีย์ ตอนที่ 1
7	พระนเรศวรชนช้างดอนเจดีย์ ตอนที่ 2
8	ลำยาวศึกบางระจัน
9	ลำยาวปราสาทหินพิมาย
10	ลำยาวประวัติภูพาน
11	ลำล่องภูมะโรงบาเจือง
12	ลำยาวภูฆ้อง
13	ลำยาวภูเหล็กไฟ
14	ลำยาวปราสาทลพบุรี
15	ลำยาวนครวัดนครธม
16	ลำยาวกรุงรัตนโกสินทร์
17	ลำยาวประวัติศาสตร์ดอนโขง
18	ลำยาวเรื่องพระพุทธบาทสระบุรี

6. กลอนลำเบ็ดเตล็ด

ตาราง 6 ชื่อกลอนลำเบ็ดเตล็ด

ลำดับ	**ชื่อกลอนลำเบ็ดเตล็ด**
1	ลำยาวรณรงค์การต่อต้านซื้อเสียง
2	ลำยาวการปกครองระบบประชาธิปไตย

3 การปกครองระบอบประชาธิปไตย

4 วิถีชีวิตแบบประชาธิปไตย

5 ความสำคัญของการเลือกตั้ง

6 ลำยาวอีสานไม่กินปลาดิบ

7 ลำยาววันโรคเอดส์ต่อต้านโรคเอดส์

8 กลอนรณรงค์รักษาสิ่งแวดล้อม

9 กลอนแผนดินธรรมแผ่นดินทอง

2. รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนลำ

ขนบการลำกลอนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถแบ่งได้ 5 ยก (ขั้นตอน) คือ

1. ยกที่ 1 การไหว้ครู (ทำนองลำทางสั้น)
2. ยกที่ 2 ประกาศศรัทธา (ทำนองลำทางสั้น)
3. ยกที่ 3 ลำเกี้ยว (ทำนองลำทางสั้น)
4. ยกที่ 4 ลำประชัน โจทย์ แก้ แปล ถาม (ทำนองลำทางสั้น)
5. ยกที่ 5 ลำลา และลำเต้ย (ทำนองลำล่องหรือลำทางยาว , ทำนองลำเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวดอนตาล) (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

2.1 ฉันทลักษณ์กลอนลำทางสั้น

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนรูปแบบที่ 1

- บทหนึ่งมี 4 วรรค
-วรรคหนึ่งมี 7-12 พยางค์
-วรรคหนึ่งมี 4 จังหวะ
-มีการกำหนดวรรณยุกต์เอก โท ชัดเจน คือ เอก 4 โท 5

แผนผัง แสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

0000 I 000 I 00 I 00 000 I 00 I 00 I 00

000 I 00 I 00 I 00 00 I 000 I 00 I 000

ตัวอย่างกลอนลำที่ 1

สาธุสา ยกมือใส่เกล้าไหว้พระเจ้าพระธรรมพระสงฆ์ จิตผู้ข้าจำนงธรรมโมธรรมมะ
ขออย่าให้หลีกละธรรมมะธรรมโม เพิ่นว่าโตส่วนโตทำเอากะจั่งได้
บาปอยู่ใกล้บุญนั้นอยู่ไกล ทุกเวไนยนิกรฮอนฮ่ำ
ทุกเช้าค่ำน้อยใหญ่คือกัน อย่าได้มีโมหันหลงผิดเป็นชอบ

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนรูปแบบที่ 2

- บทหนึ่งมี 4 วรรค
- วรรคหนึ่งมี 7-12 พยางค์
- วรรคหนึ่งมี 4 จังหวะ
- มีการกำหนดวรรณยุกต์เอก โท ชัดเจน คือ เอก 4 โท 5

แผนผัง แสดงวรรณยุต์และจำนวนพยางค์

0000 I 000 I 00 I 00 000 I 00 I 00 I 00

000 I 00 I 00 I 00 00 I 000 I 00 I 000

ตัวอย่างกลอนลำที่ 2

แม่นว่าน้อนายมื้อนี้เป็นวันเต้าเอาบุญคุณพ่อ คนมาซออั่งแน่นมาเต็มคุ้มข่วงสนาม
คนไหลมาดั่งน้ำมาปีบโฮ่โฮบุญ ด้วยเดชคุณคนทำพร้อมหมอลำผู้ที่มาวันนี้

(พร ยงดี. 2555 : 91-95)

การลำทางสั้นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีท่วงทำนองจังหวะที่รวดเร็วกระชับ ไม่มีการเอื้อนหรือหายใจระหว่างวรรคตอนของกลอน จะพบการเอื้อนเสียงในบทเกริ่นลำเท่านั้น มีขั้นตอนการลำอยู่ 5 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1. การลองเสียง หรือการโอ่ ที่ 1 เป็นการปรับระดับเสียงให้เข้ากับระดับของเสียงแคน ด้วยการเปล่งเสียง การเอื้อนเสียง เช่น โอ โอ้ โอ่

ขั้นตอนที่ 2. การลองเสียง หรือการโอ่ ที่ 2 การเอื้อนเสียงด้วยการเล่นลูกคอ เช่น โอละนอ เฮาะ ออ เอาะ ออ อ่อ ออ อ่อ ออ เอาะ เอาะ เอาะ เอาะ เอาะ เอาะ เอาะ ออ อ่อ เอาะ เฮาะ ออ ออ เฮาะ เอาะ ออ อ่อ ออ

ขั้นตอนที่ 3. กาพย์โอ่ หรือบทนำ การขับร้องเกริ่นนำในบทลำเกี้ยว มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักความพิศวาส เป็นการบอกให้คู่ลำหรือผู้ชมผู้ฟังได้รู้ว่าบทกลอนที่จะนำมาขับร้องเป็นเนื้อหาของการลำเกี้ยวพาราสี ส่วนใหญ่คำขึ้นตอนของกลอนลำจะขึ้นต้นด้วยคำว่า แก้ม ตัวอย่าง เช่น

เป่นเวิ่นเอ้ย แก้มเจ้าเป่นเวิ่น หงส์เอ้ยหงส์ลอยมา
กาเอ้ยกาลอยเซิ่น เบิ่งมันเซิ่นแต่เงาอยู่ในน้ำ

ขั้นตอนที่ 4. การลองเสียง หรือการโอ่ ที่ 3 เมื่อกาพย์โอ่หรือบทนำจบ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะมีการเอื้อนเสียงร้อง หรือการโอ่เพื่อโชว์ลูกคอเพื่อแสดงความพร้อมที่จะเข้าสู่บทร่ายกลอน ดังนี้ โอ่ย ละ นอ ออ อ่อ ออ เอาะ เอ๊าะ เอาะ เอ๊าะ เอาะ เอาะ เอาะ เอาะ ออ อ่อ เอาะ อ้อ เอาะ ออ นวลนวล อือ หึ อือ อึ อื้อ เออ เฮอะ เฮ้อ เออ เอย

ขั้นตอนที่ 5. การร่ายกลอนตามเนื้อหาของกลอนลำ เป็นขั้นตอนที่บรรยายหรือพรรณาตามบทของกลอนลำ ตัวอย่างกลอนลำเกี้ยว เช่น

ฟังลำเกี้ยวสิกลมเกลียวเกี้ยวก่าย ฮักผู้ชายเลิศฟ้าคันหาได้บ่เห็น
หรือเป็นเวรแต่กี้คือดั่งนางนี ไปคนเดียวบ่มีผัวเพื่อนทางเดินด้าว
เปรียบคือสาวว่านางน้องคนเดียวบ่มีคู่ บุญบ่คาดได้ชู้คือด้ามดั่งเขา
คิดฮอดเจ้าฮ้อยเล่าพันหน คนบ่สงสารคนซ่างมีแนวนี้
ปีกลายพุ้นยามบุญเดือนสี่ ฟังมัทรีบั้นม้วนกะยังไห้ใส่กัน
คิดเบิ่งบั้นคาวใหญ่สอนสาว ตั้งแต่คาวอยู่โรงเรียนฮ่วมกันน้ออ้าย
ชายยังเขียนสารใช้ถึงกันนั้นเด้ห่า เจ้าเป็นหยังแล้วอ้ายซ่างไลถิ้มบ่เอา
ฟังเด้อเชื้อคันแนวเกลือไกลบ่ หยืดแต่คอพ้อว้อพอให้น้องคิดนำ
ฟ้าฮ้องต้ำก้ำฝ่ายแดนอีสาน นำตานางรินไหลฮ่ำคนิงว่านำชู้
กรรมกูน่อคาวหลังครั้งก่อน เวรมันมาแล่นข้อนกรรมน้องอีหยัง

จิตบ่มีที่ยั้งบินเวิ่นคือแหล่ว ไปบ่มีคอนจับโอ้ยเซิ่นเลยว่าฮุ้ง
จูงใจน้องขั่นลอยลมเว้นเวิ่น มีแต่เขินขาดข้อไปกอไม้ไล่ขี
คนผู้ดีคืออ้ายซ่างมีลายหลายท่า ความสัญญาว่าไว้ไลแล้วบ่เอา

คันบ่เอาอย่าสุมาหลายลิ้นมาตั๋วกินหลายบ่อน เว้าให้มันจ้อนจ้อนให้เห็นต้อนบ่อนสา

ตอนท้ายเมื่อจบเนื้อหาในกลอนลำทางสั้น ในแต่ละยกหรือแต่ละตอน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะส่งท้ายกลอนลำ ด้วยคำดังต่อไปนี้

1. สีนานวล แคนซ้วนทางล่อง โอ้ยลองดู้
2. สมพอควร ซ้วนน้องแน่น่า ท่อนั้นน่า
3. สมพอควร ซ้วนน้องไว้แน่ พี่ชายเอ้ย (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

จากการสัมภาษณ์หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้กล่าวเกี่ยวกับกลวิธีการลำทำนองทางสั้น ความว่า

2.2 ฉันทลักษณ์กลอนลำทางยาว

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอน

- วรรคหนึ่งมี 10 พยางค์
- บทหนึ่งมี 4 วรรค
- วรรคหนึ่งมี 3 จังหวะ
- มีการกำหนดวรรณยุกต์ เอก 8 โท 5

แผนผังแสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

00 I 00 I 00000 I 00 I 000 I 0000

000 I 000 I 0000 I 000 I 000 I 0000

ตัวอย่างกลอนลำที่ 1 กลอนลำล่องภูพาน

บัดนี้ฟังก่อนท่านนิทานเล่ามานาน ประวัติของภูพานใหญ่ยาวเหลือล้น
คือจั่งคนเอาหินขึ้นกองกันยาวเหยียด แต่เมืองเลยล่วงใต้ถึงถ้ำฝ่ายนที
หากเป็นมาจั่งซี้เพิ่นสิเล่านิทาน คราวสินไซนำอาจากหนีนานล้ำ
สินไซนำเอาหล่าสุมณฑาน้องพ่อ กุมภัณฑ์ลักลอบดั้นเอาไว้อยู่สวน

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอน

- บทหนึ่งมี 4 วรรค
- วรรคหนึ่งมี 7-12 พยางค์
- วรรคหนึ่งมี 2-3 จังหวะ
- การกำหนดวรรณยุกต์ เอก 2 โท 7

แผนผังแสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

00 I 00000 I 00000 I 00000 I 0000 I

000 I 00 I 0000 I 00000 I 0000 I

000 I 00 I 000 I 000 I 0000 I

000 I 00 I 0000 I 0000 I 000 I 000 I

ตัวอย่างกลอนลำที่ 2 กลอนลำทางยาว ฟ้าสีทอง

อันนี้ เสียงลมดังจ้นจ้นใบกล้วยอ่อนใบปลิว ใบงิ้วขูลมพัดน้ำหมอกเหยหายเกลี้ยง
เสียงระฆังดังก้องญาคูตีต่อย เณรน้อยลุกแต่เช้าเอาผ้าเบี่ยงคุม
ห่มผ้าตุ้มทำวัตรประจำวัน เสียงนะโมเฉียบเย็นในเนื้อ
อรหังเสียงก้องศาลาในโบสถ์ โทษบ่มีดี้ดี้พระสงฆ์เจ้าช่างนั่งธรรม

การลำทางยาวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีรูปแบบการโอ่หรือการเกริ่นนำ 2 แบบ คือการโอ่แบบไม่เชื่อมเข้าสู่บทกลอนลำ และการโอ่แบบเชื่อมเข้าสู่บทกลอนลำ ซึ่งเอกลักษณ์ของเนื้อหากลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีการใช้ถ้อยคำสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึก โน้มน้าวใจให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพทางความคิด มีความงดงามทางด้านวรรณศิลป์ด้วยกลวิธีการเล่นคำ และมีการสัมผัสสระ

และพยัญชนะที่สอดคล้องตามฉันทลักษณ์ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะโดยมีรูปแบบการลำทางยาว 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กลอนเกริ่นหรือคำขึ้นต้นกลอน เมื่อหมอแคนเป่าแคนลายใหญ่ทางยาว หมอลำก็จะเริ่มขับลำด้วยการลองเสียงเพื่อปรับเสียงให้เข้ากับแคนเรียกว่าการโอ่ อีกทั้งยังเป็นการโชว์จังหวะการใช้ลูกคอของหมอลำ และต่อด้วยการเกริ่นด้วยบทผญาภาษิตหรือ ผญาเกี้ยวเกริ่นนำก่อนเข้าสู่เนื้อหาของการลำ เช่น

ตัวอย่างที่ 1 การเกริ่นหรือการโอ่แบบไม่เชื่อมเข้าสู่บทกลอนลำ

โอ โอ้ โอ้ โอ โอ้ โอย โอ๋ย ละ นอ ออ อ่อ อ้อ ออ เอาะ อ่อ เอาะ อ้อ ออ อ่อ

ฟ้าเอ้ยฟ้าฮ้องติ้ง ข้ามเขาพึงไปเชียงใหม่ ตกมาฮอดคลองไผ่ ฟ้าเป็นสีครึ้มครึ้ม หัวใจน้อง ห่วงบ่เซา

ตัวอย่างที่ 2 การเกริ่นหรือการโอ่เชื่อมเข้าสู่บทกลอนลำ

โอ โอย ฟ้าเอ้ย ฟ้าฮ้องหล่ายสีมายมายแดดพวมส่อง ขอบฟ้าเป็นสีทอง มองไปนำเลาะฮ้าน สิลาท่าน คู่ซู่คน (ฉวีวรรณ พันธุ ลำยาวชื่นอุราฟ้าสาง)

ขั้นตอนที่ 2 กลอนเญิ้น หรือกลอนร่าย คือการบรรยายเนื้อหาสาระของกลอนลำนั้น ๆ เช่น

ตัวอย่างที่ 3 กลอนลำชีวิตชาวนา

เออออันนี้ล่ะพ่อแม่เอ๋ย เมษายนกลายไปแล้วพฤษภาผัดมาต่อ ฝนตกลงจ๊ากจ๊ากจ้นใบหญ้ากะโป่งมา

พวกชาวนาเตรียมเอาไว้เทิงไถกับคาด ฟั่นเชือกไว้สิไถดั้นว่าฮุดนา

ฟังเสียงจาคนเฒ่าสูเอ้ยฮอดมื้ออื่น พ่อเฒ่าจ้ำบอกลูกบ้านพาเลี้ยงปู่ตา

ให้สูหาเตรียมไว้เฮือนละโตเอาเด้อไก่ เบิ่งคางไก่ขั่นมันซันที้ลี้ปีนี้สิบดี

คันปีใดคางไก่โค้งยาวยาวคือเกี่ยว พ่อเฒ่าจ้ำบอกไว้ปีนั้นจั่งสิดี

(ฉวีวรรณ พันธุ ลำยาวชีวิตชาวนา)

ขั้นตอนที่ 3 กลอนจบหรือคำลงท้าย เมื่อจบกลอนเญิ้น หรือการร่ายบรรยายเนื้อหาสาระ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะลงท้ายกลอนด้วยการเอื้อนเสียงและจะจบลงด้วยคำว่า

- โอ้ ละ น่า
- โอ้ ละ น่อ
- เฮอะ เอ้ย น่อ (พร ยงดี. 2564 : สัมภาษณ์)

2.3 ฉันทลักษณ์กลอนการลำเต้ย

การลำเต้ยของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวในการเอื้อนหรือลากเสียงแทนเพื่อให้กลอนลำเต็มห้องของดนตรี และมีการซ้อนคำหรือซ้ำคำโดยอาศัยประสบการณ์จากการศึกษาจากหมอลำรุ่นครูแล้วมาพัฒนาประยุกต์เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของตนเอง นอกจากนี้หมอลำฉวีวรรณสามารถเล่นลูกคอระหว่างคำในการลำเต้ย ซึ่งมีจังหวะที่กระชับได้อย่างไพเราะตามห้องจังหวะของดนตรี การลำเต้ยธรรมดา สามารถแบ่งโครงสร้างได้ 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 คำขึ้นต้น เป็นการทักทายหรือกล่าวถึงคู่ลำ เช่น โอยละพี่ชายเอ้ย โอยละพี่หมอลำ หรือ กล่าวถึงผู้ฟังหน้าเวที เช่น โอยละท่านผู้ฟัง เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 2 เนื้อหาของกลอน เมื่อลำขึ้นต้นแล้ว หมอลำฉวีวรรณจะลำเนื้อหาของกลอนต่อไป จนกระทั่งจบกลอนในตอนนั้น ๆ

ขั้นตอนที่ 3 คำกลอนลงท้าย จะนิยมใช้คำว่า ซ้อนแน่น่านวลนวลน่า หรือ ละนาหนานวลน่า แล้วต่อด้วยสร้อยคำผญาเกี้ยว หรืออุปมาเปรียบเทียบในเรื่องต่าง ๆ เช่น กบกินเดือน สะเทือนฟ้า นาคกินปลาสะเทือนน้ำ ผู้บ่าวงามงามสะเทือนอี่น้อง สะเทือนอี่น้อง

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนเต้ยธรรมดา

-บทหนึ่งมี 4 วรรค
-วรรคหนึ่งมี 10-12 พยางค์
-วรรคหนึ่งมี 4 จังหวะ
-ไม่กำหนดวรรณยุกต์ เอก โท

แผนผังแสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

000 I 00 I 000 I 000 000 I 00 I 00 I 000

000 I 000 I 000 I 00 000 I 000 I 000 I 000

ตัวอย่างกลอนลำเต้ยธรรมดา

พอแต่มาเห็นหน้าสาวงามงามท้ายล่ามล่าม อ้ายขอถามข่าวน้องเนาก้ำแม่นฝ่ายใด๋

นั่นละนาหนานวลน่าละนาหนานวลน่า เสียงดังมาสะออนเด้เสียงดังมาสะออนเด้

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนเต้ยพม่า

-บทหนึ่งมี 4 วรรค

-วรรคหนึ่งมี 10-12 พยางค์

-วรรคหนึ่งมี 4 จังหวะ

-ไม่กำหนดวรรณยกต์ เอก โท

แผนผังแสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

00 I 000 I 000 I 000 00 I 00 I 000 I 00

00 I 00 I 00 I 000 00 I 00 I 00 I 00

ตัวอย่างกลอนลำเต้ยพม่า

มาเถิดพ่องามขำมาร้องลำเต้ยพม่า อ้ายเหน็บดอกข่าให้น้องสิเหน็บดอกขิง

น้องขอแอบอิงเข้าพิงเป็นคู่อ้อน น้องขอเข้าซ้อนแอบหมอนนอนเคียง

(ฉวีวรรณ พันธุ, พร ยงดี. 2564 : สัมภาษณ์)

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนเต้ยโขง

-บทหนึ่งมี 4 วรรค

-วรรคหนึ่งมี 5-12 พยางค์

-วรรคหนึ่งมี 3 จังหวะ

แผนผังแสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

000 I 000 I 000 000 I 000

000 I 00 000 I 0000

ตัวอย่างกลอนลำเต้ยโขง

มาอ้ายมาน้องสิพาไปล่องโขง ไปลงเรือเขมราฐ

ฟังเสียงน้ำโตนตาด ดังอยู่ลื่นลื่นลื่นลื้นลื่น

(ฉวีวรรณ พันธุ, พร ยงดี. 2564 : สัมภาษณ์)

รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนเต้ยหัวโนนตาล

-บทหนึ่งมี 4 วรรค

-วรรคหนึ่งมี 10-14 พยางค์

-วรรคหนึ่งมี 3 จังหวะ

แผนผังแสดงวรรณยุกต์และจำนวนพยางค์

000 I 00 I 000 I 000 000 I 00 I 000 I 000

000 I 00 I 00 I 000 0000 I 00 I 00 I 000

ตัวอย่างกลอนลำเต้ยหัวโนนตาล

น้องนี่มาเสียอกกะตั้งแต่บ้านน้องอยู่ไกล น้องนี่มาเสียใจกะตั้งแต่บ้านน้องอยู่ห่าง

น้องโลดพออยากต้านโนนบ้านเข้าใส่กัน ละจั่งว่าแก้มปั่นวั่นสันปลากะมันเอ๋ย

(ฉวีวรรณ พันธุ, พร ยงดี. 2564 : สัมภาษณ์)

3. ทำนองลำ

ทำนองลำที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ใช้แสดงจะมีทำนองลำและทำนองพูดประกอบดนตรี กล่าวได้ว่าท่วงทำนอง (Melody) เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ซึ่งเรียกกันในแนวนอน อาจมีความยาว-สั้น เบา-แรง ต่างกับประกอบด้วยท่อนหรือวรรค จากการศึกษาวิเคราะห์ ทำนองลำของหมอลำฉวีวรรณจะประกอบด้วย ทำนอง ในการลำ ดังนี้

1. ทำนองทางสั้น
2. ทำนองทางยาว
3. ทำนองลำเต้ย

ทำนองทางสั้น จะปรากฏในกลอนลำไหว้ครูลำประกาศศรัทธากลอนถามข่าวบ้านลำบอกบ้าน ลำประชันความรู้ทางด้านคดีโลกคดีธรรม โดยการลำจะไม่ลากเสียงยาว คือลำให้เสียงสั้นจังหวะและท่วงทำนองรวดเร็ว ทำนองลำจะมีรูปแบบลักษณะของคำประพันธ์กลอนลำตามท่วงทำนอง จังหวะลีลา น้ำหนักและเสียงเป็นสำคัญ ซึ่งแบ่งออกได้ดังนี้

ลักษณะทำนองกลอนลำทางสั้นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ลำทางสั้นอีสานเขียว

โอ....โอละนอ....

ละเปิ่นเวิ่นเอยแก้มเจ้าเปิ้นเวิ่น ละบัดนี้ให้มาฟังเบิ่งเก่นสิเว้าเรื่องอีสานเขียว ถ้าน้ำใจเป็นอันเดียวเฮามากลมเกลียวกัน ขั่นสัมพันธ์กันดี๋ดีต้องเขียวได้คักแน่ ไทยเฮา....เอย

โอ่ละนอ.....นวลนวล....เอย

แม่นว่าเดี๋ยวนี้ คันฟ้าฮ้องติ้งก้ำฝ่ายแดนอีสาน มองไปดงภูพานซื่นตาบ่มีแล้ง
แงงกกไม้ในดงเขียวสง่า ที่คนส่าว่าแล้งเดี๋ยวนี้บ่มี
ซู่มื้อนี้บ้านฮุ่งเมืองใส ตกสมัยอีสานเขียวปล่อยวางความแล้ง
คราวดินแห้งบ่เก็บเอามาว่า ตัดปัญหาออกได้ภัยแล้งบ่มี
ถ้าพี่น้องมารวมกลุ่มกลมเกลียว สร้างอีสานให้มันเขียวมาร่วมมือเวลาว่าง

ทางการท่านนำโครงการมาซ่อย เฮามาปลูกต้นไม้ให้เขียวสะอุ้มพุ่มไสว
มาเถิดละพี่น้องชาวไทย มาร่วมแรงร่วมใจปลูกต้นไม้เสียที
ถึงทีละอีสานเป็นเลิศ นับว่าเฮาประเสริฐอีสานเกิดเป็สีเขียว
ช่วยกันแค่พริบตาเดียว ก็จะเป็นอีสานเขียวตามชื่อโครงการ
แผนงานรัฐบาลเข้าช่วย เอื้ออำนวยช่วยเหลือประชาชน
คำว่าละอีสานยากจน หยุดเสียเถิดทุกคนคำนี้สิบ่มี
สีเขียวเข้มเต็มไปอยู่ในป่า อยู่ในนาแม่นข้าวอยู่ในน้ำแม่นปลา
จั่งกล้าเว้าคำว่าอีสานเขียว เฮาเหลียวไปทางใดชื่นใจบ่มีแล้ง
พอปานแสงไฟฟ้าตกมาแต่อากาศ สาดแสงลงสู่พื้นคืนมุ่งส่องมา
แต่ก่อนน่าขึ้นชื่อเมืองอีสาน แสนกันดานดอยเขาบ่มีคนอยากมาใกล้
ปัจจุบันนี้เมืองอีสานบ่คือเก่า เป็นอู่ข่าวอู่น้ำของใช้เครื่องทอ
บ่ได้ง้อพวกเจ๊กเขาขาย ซิ่นหมี่ลายงามงามหมู่เฮาทอได้
ในหรือฝ้ายราคาบ่มีต่ำ เพราะเฮาทำขึ้นได้บ่ไปง้อผู้อื่นเขา
จั่งกล้าเว้าเต็มปากบ่อายคน บ่ทันดนคอยดูหมู่ดงดอนไม้
ในไพรกว้างกวางฟานสิเต็มป่า นาบ่มีแห้งแล้งปลากุ้งสิบ่หนี
สีนานวลช้วนน้องแน่น่าท่อนั้นน่า (พร ยงดี. 2555 : 101-102)

ทำนองลำทางยาว เป็นทำนองที่มีการเอื้อนเสียงและการเล่นลูกคอที่เป็นอัตลักษณ์ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่มีความไพเราะ อ่อนหวาน มีแบบฉบับการเอื้อนเสียงที่ไม่ซ้ำกัน ตั้งแต่การโอ่ถึงการเอื้อนลงท้ายกลอน ลำทางยาวส่วนมากเป็นการลำบรรยายธรรมชาติ จริยธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนา เล่านิทานตำนาน หรือประวัติศาสตร์ เป็นต้น

ลักษณะทำนองกลอนลำทางยาวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

โอย เอาเสียงลำนำเสียงแคนแทนคำเว้า เฮาอีสานเอิ้นลำล่อง
ล้วนแต่เป็นมรดกเฮาทั้งผอง ของอีสานพื้นบ้านโบราณเอิ้นแม่นว่าลำ.
ล่ะน่า กราบนมัสการพระเดชพระคุณเจ้า พระเถรานุเถระเจ้าทุกทุกรูปผู้เป็นสงฆ์
ผู้ดำรงธรรมพระศาสดาเอาไว้ ให้ยังสีเหลืองเหลื่อมเทียมเมฆาใสส่อง
สีเหลืองทองส่องแจ้งเฮาแยงแล้วก็อิ่มตา สีเหลืองเหลืองนี่น่าหากบ่แม่นแนวใด
คือสีของธงชัยแห่งสัพพัญญูเจ้า ผู้ที่พาเฮาข้ามนิรพานวิมานมาด
นักปราชญ์ไปเส้นนี้แต่นานล้ำกว่าสิเถิง (หมอลำฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

ทำนองลำเต้ยของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้ประยุกต์จังหวะการลำมาจากหมอลำรุ่นครูเพื่อให้มีท่วงทำนองที่สละสลวยขึ้นและสามารถร้องประกอบห้องดนตรีพื้นเมืองได้อย่างลงตัวและไพเราะ หากมีบางคำที่ร้องไม่เต็มห้องเพลงหมอลำฉวีวรรณจะใช้เทคนิคการซ้อนคำหรือซ้ำคำเพื่อให้กลอนลำนั้นเต็มห้องของดนตรี

ลักษณะทำนองกลอนลำทางเต้ยของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

โอยท่านผู้ฟัง คันลำยาวแล้วลำเลยเต้ยต่อ ขอขยับบั้นเต้ยมาเลยเข้าแม่นใส่กัน
คันหันมาฟ้อนโอ้ยนำกันนั้นให้มันม่วน ขอเชิญชวนทุกท่านมาฟ้อนให้เพิ่นเห็น
(หมอลำฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

สรุป

จากการศึกษาองค์ประกอบของการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ แสดงถึงอัจฉริยะภาพด้านการลำที่มีความโดดเด่นด้วยเทคนิคเฉพาะตัว เกิดจากพรสวรรค์และภูมิปัญญาที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูหมอลำที่สั่งสมมายาวนาน อีกทั้งยังเป็นผู้รักษาขนบการลำสังวาทอุบลราชธานีแบบดั้งเดิมของท้องถิ่นโดยไม่ดัดแปลงหรือปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เป็นต้นแบบให้หมอลำรุ่นหลังได้ใช้เป็นแนวทางในการเรียนรู้ ฝึกฝน เผยแพร่และนำไปใช้ในประโยชน์ของการศึกษาในด้านศิลปะการลำ และการประกอบอาชีพทางด้านความเป็นศิลปิน เพื่อเป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาทางด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นให้คงอยู่สืบต่อไป จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. ประเภทของกลอนลำ กลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีจุดเด่นที่เนื้อหาของกลอนลำที่สะท้อนวิถีชีวิตและสังคมของชาวอีสานในหลากหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ และด้านอื่น ๆ ที่มีเนื้อหาลึกซึ้งกินใจด้วยการใช้คำหรือภาษาอีสานโบราณเข้ามาผสมผสานทำให้เกิดอรรถรสในการฟังที่ทำให้ผู้ฟังมีอารมณ์และความรู้สึกคล้อยตาม

2. รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนลำ ฉันทลักษณ์กลอนลำของหมอลำฉวีวรรณมีฉันทลักษณ์ของกลอนลำที่มีแบบแผนตายตัวในแต่ละท่วงทำนองการลำ สามารถสรุปได้ ดังนี้

2.1 ทำนองลำทางสั้น ใช้คำกลอนแต่ละบาทตั้งแต่ 7-14 คำ ในแต่ละกลอนจะไม่จำกัดว่า 8,9,10 คำ จะผสมผสานกันอยู่ระหว่าง 7-14 คำ ดังตัวอย่าง

2.2 ทำนองลำทางยาว วรรคหนึ่งใช้คำกลอน 10 พยางค์ ในกลอนลำหนึ่งบทหนึ่งมี 4 วรรค ในแต่ละวรรคมี 3 จังหวะ มีการกำหนดวรรณยุกต์ เอก 8 โท 5

2.3 ทำนองลำเต้ย ลักษณะพิเศษเฉพาะตัวในการเอื้อนหรือลากเสียงแทนเพื่อให้กลอนลำเต็มห้องของดนตรี และมีการซ้อนคำหรือซ้ำคำ สามารถสอดแทรกการใช้ลูกคอในจังหวะการลำ ที่กระชับได้อย่างไพเราะไม่ทำให้จังหวะลำขัดกับห้องจังหวะของดนตรี

3. ทำนองลำ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีพลังเสียงที่สามารถขึ้นเสียงสูงต่ำได้ โดยไม่เพี้ยนลง ท้ายกลอนมักแทรกเสียงเอื้อนที่มีฉบับการเอื้อนเสียงที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน และสามารถเล่นลูกคอได้ 25-27 ชั้น สามารถเล่นลูกคอในการเชื่อมประโยคของกลอนลำได้ 6-7 ครั้ง ในระหว่างการลำมีการแบ่งช่วงจังหวะการหายใจขณะที่ฟังการลำของหมอลำฉวีวรรณจะไม่ได้ยินเสียงการพักหายใจซึ่งเมื่อฟังเผิน ๆ อาจจะคิดได้ว่าไม่มีช่วงจังหวะการที่พักหายใจเลย แต่ความจริงแล้วหมอลำฉวีวรรณมีเทคนิคการแบ่งลมหายใจเพื่อให้การเชื่อมคำไม่สะดุด ทั้งนี้ ทำนองในการลำยังเป็นทำนองที่มีลักษณะพิเศษสามารถถ่ายทอดอารมณ์จากบทร้องให้ผู้ฟังมองเห็นภาพและเกิดอารมณ์คล้อยตามได้อย่างลึกซึ้ง อันเกิดจากพรสวรรค์และการพลิกแพลงฝึกฝนค้นหาเพิ่มลูกเล่นสร้างความโดดเด่นให้แก่ทำนองการลำ เป็นที่ชื่นชอบของมหาชน และเป็นมรดกอันทรงคุณค่าทางภูมิปัญญาที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์สืบทอดต่อไปผู้วิจัยสรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังนี้

ภาพประกอบ 78 ศิลปะการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

1.2 ศิลปะการฟ้อน

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ผู้ริเริ่มบัญญัติกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน จำนวน 48 ท่า ดังที่ ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ได้กล่าวถึงท่าฟ้อนอีสานตามแบบของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้กล่าวว่า ครูคนแรกที่สอนในการวาดฟ้อน คือ บิดา ต่อมาได้เข้ามาลำที่สำนักงานหมอลำในตัวเมืองอุบล หมอลำฉวีวรรณจึงได้รับการถ่ายทอดวาดฟ้อนจากรุ่นพี่แต่เป็นลักษณะเรียนด้วยตนเอง โดยการสังเกตและฝึกหัดตามแบบอย่าง วาดฟ้อนที่หมอลำฉวีวรรณมีความประทับใจคือวาดท่าโบกคว่ำโบกหงายของครูคำปุ่น ฟุ้งสุข จนมีโอกาสได้ติดตามครูด้วยความขยัน อดทน ครูจึงได้ถ่ายทอดท่าฟ้อนให้เมื่อเรียนลำในสำนักงานและกลับไปเยี่ยมบ้าน บิดาจะให้ลำให้ดูเพื่อเป็นการประเมินผลว่าได้ความรู้อะไรบ้างเมื่อท่าฟ้อนไม่สวยบิดาก็จะเป็นผู้ชี้แนะและขัดเกลาท่าฟ้อนให้งามขึ้น แม้กระทั่งเวลาไปแสดงบิดาจะคอยถามว่า ลำกลอนไหนที่ดูปับโฮบ้าง (ชื่นชม) และท่าฟ้อนท่าไหนที่คนชอบดู บิดาจะคอยบอกเสมอว่าคนดูชอบดูอะไรก็ให้ทำไปอย่างนั้นบ่อย ๆ และฝึกฝนให้ดีขึ้นเพื่อที่จะให้ผู้ชมประทับใจยิ่งขึ้น” (พีรพงศ์ เสนไสย, 2556 : 108) จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยพบว่า

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการฟ้อนพื้นเมืองอีสานที่พัฒนาต่อยอดจากบรมครูหมอลำจนพัฒนาเป็นเทคนิคลีลาการฟ้อนเฉพาะของตนเอง

1.2.1 ลีลาท่าฟ้อนที่โดดเด่น

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ถือได้ว่าเป็นผู้อนุรักษ์ท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสานไว้ได้อย่างสมบูรณ์ อีกทั้งยังได้คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่จากจินตนาการโดยเลียนแบบและดัดแปลงมาจากสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัว เช่น ท่าทางจากสัตว์ ท่าทางจากธรรมชาติและวิถีชีวิตของคนอีสาน เมื่อท่านได้มาเป็นอาจารย์สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดท่านจึงได้รวบรวมท่าฟ้อนไว้เป็นแบบแผนจากท่าฟ้อนอีสานที่มักจะมีท่าทางที่มีความเป็นอิสระสูงไม่ว่าจะเป็นระดับมือ การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนักตัว การเอียงศีรษะ การใช้มือ การเคลื่อนไหวต่าง ๆ เหล่านี้มาจัดให้เป็นระเบียบในรูปแบบของการฟ้อนที่เป็นอัตลักษณ์ความเป็นอีสาน สามารถแยกแยะและอธิบายความแตก ต่างของนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานกับนาฏยศิลป์อื่น ๆ ได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงได้ศึกษากระบวนท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ โดยกำหนดชื่อท่าเฉพาะ ดังนี้

1. ท่าฟ้อนเกี้ยว มีจำนวน 6 ท่า ได้แก่

1.1 ท่าบัวคว่ำ-บัวหงาย

1.2 ท่าปัดป้อง

1.3 ท่ารำส่าย

1.4 ท่าเกี้ยวล่าง

1.5 ท่างิ้วต่องต้อน

1.6 ท่านาคเกี้ยวเกล้า

2. ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน มีจำนวน 11 ท่า ได้แก่

2.1 ท่ากาตากปีก

2.2 ท่านกเจ่าบินวน

2.3 ท่าอีแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย

2.4 ท่านกยูงลำแพน

2.5 ท่าพรหมสี่หน้า

2.6 ท่าหลีกแม่เมีย

2.7 ท่าสักกะลันตำข้าว

2.8 ท่าเกี้ยวชู้

2.9 ท่าหยิกไหล่ลายมวย

2.10 ท่าลำเพลิน

3. ท่าฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรมท้องถิ่น มีจำนวน 8 ท่า ได้แก่

3.1 ท่าแหวกน้ำ

3.2 ท่าส่วยคีง

3.3 ท่าถูแขน

3.4 ท่าตีกลองน้ำ

3.5 ท่าอุ่นมโนราห์

3.6 ท่าไซร้ปีก

3.7 ท่าโชว์ปีกโชว์หาง

3.8 ท่าปลดหาง

4. ท่าฟ้อนอิสระ เป็นท่าฟ้อนที่ไม่มีการกำหนดชื่อท่าสามารถฟ้อนท่าใดก็ได้ตามความพึงพอใจของผู้ฟ้อนและสถานการณ์ในขณะนั้น

จากการศึกษาและรวบรวมท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากกิริยาสามัญของสัตว์ มนุษย์ การเลียนแบบธรรมชาติ และวรรณกรรมท้องถิ่น จากกระบวนท่าฟ้อนต่าง ๆ เหล่านี้ของหมอลำฉวีวรรณนำมาสู่บทบาทที่ถูกกล่าวขานว่าเป็นหมอลำที่ฟ้อนงาม และนำไปใช้เป็นแม่แบบหรือต้นเค้าในการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานหลากหลายชุด ผู้วิจัยได้อธิบายลักษณะลีลาท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. ท่าฟ้อนเกี้ยว

เป็นท่าฟ้อนที่ปรากฏในการแสดงหมอลำกลอน เมื่อหมอลำลำด้วยกลอนลำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักความพิศวาสเพื่อแสดงความต้องการโอ้โลมเย้าแหย่ สองแง่สองง่าม เมื่อเกี้ยวพาราสีด้วยกลอนลำเป็นเวลาพอสมควรแล้วก็จะต้องฟ้อนเกี้ยวกัน เพื่อให้เป็นไปตามเนื้อร้องที่ดำเนินมาด้วยการฟ้อนที่ใช้ลีลาท่าทางความสามารถเฉพาะตัว โดยฝ่ายชายจะหมายเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้มากที่สุด

เพื่อฉวยโอกาสลวนลาม ฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงเพื่อปัดป้องตัวเองจากการลวนลามของฝ่ายชายด้วยท่าทางที่เป็นกระบวนฟ้อนเรียกว่า “ฟ้อนเข้าคู่” หรือ “ฟ้อนเกี้ยว”

จากการสัมภาษณ์หมอลำฉวีวรรณ พันธุ กล่าวว่า “การฟ้อนเกี้ยวส่วนใหญ่เป็นท่าฟ้อนที่ไม่ได้นัดหมายกันล่วงหน้า เป็นการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของหมอลำ คุณแม่จะฟ้อนคู่กันกับหมอเคนฮุด ศิลปินแห่งชาติอีกท่านหนึ่ง ซึ่งด้วยลักษณะนิสัยของหมอลำเคนเป็นหมอลำฝ่ายชายที่ลำสองแง่สองง่าม และมีลักษณะนิสัยการลำที่เจ้าชู้ ขณะที่ฟ้อนกับหมอลำเคนจะต้องระมัดระวังตัวเป็นอย่างมาก สายตาจะต้องจดจ้องที่มือของหมอลำเคนตลอดเวลา เพราะท่านจะชอบทำท่า “จก” ถ้าหากหมอลำฝ่ายหญิงไม่ทันระวังก็อาจจะเสียเปรียบได้” (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

จากการศึกษากระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีทั้งหมด 6 ท่า เป็นชื่อท่าฟ้อนที่หมอลำฉวีวรรณใช้เรียกประกอบการสาธิตให้แก่ผู้วิจัย โดยเรียกตามวิธีปฏิบัติท่าฟ้อนนั้น ๆ โดยมีชื่อท่าและลีลาท่าทางเฉพาะ ดังนี้

1.1 ท่าบัวคว่ำ-บัวหงาย

ท่าบัวคว่ำบัวหงายเป็นแม่ท่าที่เชื่อมจากกระบวนท่าพรหมสี่หน้า มีลักษณะการปฏิบัติคือ เดินมือข้างใดข้างหนึ่งตั้งวงบัวบานส่วนมืออีกข้างตกปลายมือแทงลงบริเวณหน้าขา เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า มีเทคนิคการใช้ลีลาที่อ่อนช้อยและกระฉับกระเฉงควบคู่กัน

โดยการม้วนมือมีลักษณะเฉพาะคือ ไม่ใช้นิ้วมือจีบจรดกันแบบนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งมีกลวิธีการตะหวัดข้อมือในการเชื่อมกระบวนท่าอย่ารวดเร็ว ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นก็ใช้เท้าข้างใดข้างหนึ่งยกก้าวหน้าถ่ายน้ำหนักตัวอย่างอิสระ เป็นกระบวนท่าฟ้อนที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข

ภาพประกอบ 79 ท่าบัวคว่ำ-บัวหงาย

ที่มา : ผู้วิจัย

1.2 ท่าสาละวันเตี้ยลง

ท่าสาละวันเตี้ยลง (คำว่า เตี้ย หมายถึง การย่อเข่าลงโดยให้น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าทั้งสองข้าง แล้วนั่งทับส้นเท้า โดยเปิดส้นเท้าทั้งสองข้าง เป็นท่าที่ใช้กำลังของขาและเข่าเป็นหลัก โดยมือทั้งสอง

ข้างจะจีบสลับกันซ้ายขวา เป็นท่าทางที่ใช้ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนในขณะที่ฝ่ายชายเข้ามาประชิดตัวฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงจะใช้ท่าเตี้ยลงเพื่อปิดช่องทางไม่ให้ฝ่ายชายสามารถที่จะลวนลามตัวเองได้ เป็นกลวิธีการหลบหลีกและปกป้องตัวเองของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เมื่อปฏิบัติการฟ้อนเข้าคู่หรือฟ้อนเกี้ยวกับฝ่ายชาย ท่าฟ้อนนี้จะให้ความสำคัญในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้ามากกว่าการฟ้อนเพื่อความประณีต เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า ในการย่อตัวลงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีเทคนิคการจัดวางตำแหน่งของเท้าที่เหมาะสมทำให้น้ำหนักตัวมีความสมดุลขณะที่ย่อเข่าลงจะหย่อนเข่าข้างใดข้างหนึ่งลงก่อนเพื่อรับน้ำหนักตัว พร้อมกับดันวงให้ลดต่ำลงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายทุกสัดส่วนได้อย่างต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน

ภาพประกอบ 80 ท่าสาละวันเตี้ยลง

ที่มา : ผู้วิจัย

1.3 ท่าปัดป้อง

ท่าปัดป้อง เป็นท่าฟ้อนที่ปฏิบัติเมื่ออยู่กับที่ เป็นการปัดป้องตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงล้ำของฝ่ายชายที่พยายามจะสอดมือเข้าไปจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง การปฏิบัติท่าปัดป้องเป็นท่าที่ใช้

แก้ปัญหาเฉพาะหน้าเมื่อฝ่ายชายทำท่าจก ฝ่ายหญิงต้องใช้มือข้างที่ถนัดปัดมือฝ่ายชายออกให้ทันท่วงที โดยมืออีกข้างก็จะใช้ปิดด้านบนลำตัว ลักษณะการปัดมือสายตาจะจับจ้องไปที่ฝ่ายชายตลอดเวลา สามารถปัดมือเดียวหรือสองมือก็ได้ เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า การเคลื่อนไหวของมือที่ใช้ปัดป้องเป็นการกระทำที่เร่งจังหวะของมือและแขนอย่างกระทันหัน ทำให้ท่าทางดูคล่องแคล่วและมีพลัง ในการปัดมือจะไม่ปัดมือออกด้านข้างหรือด้านหลัง จะเป็นการแบมือแล้วงอศอกเข้าหาลำตัวพร้อมกับแทงมือหรือปัดมือฝ่ายตรงข้ามลงที่พื้น โดยจะก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักตัวอยู่เท้าข้างที่ก้าวออกไป

ภาพประกอบ 81 ท่าปัดป้อง

ที่มา : ผู้วิจัย

1.4 ท่ารำส่าย

ท่ารำส่าย เป็นแม่ท่าที่มีความคล้ายคลึงกับท่ารำส่ายของเพลงรำวงมาตรฐานของไทย แต่การปฏิบัติค่อนข้างมีความแตกต่างกัน เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า หมอลำ

ฉวีวรรณ พันธุมีกลวิธีการทรงตัวตัวตรงขณะปฏิบัติ แต่จะย่อเข่าให้งออยู่ตลอดเวลา มีการชักส้นเท้าดีดกลับหลังก่อนก้าวตามจังหวะ แขนทั้งสองข้างงอเล็กน้อยขณะส่ายสลับขึ้นลง โดยจะส่ายแขนลงแนบชิดกับลำตัวส่วนแขนที่ส่ายขึ้นจะอยู่ระดับไหล่เฉียงจากลำตัวประมาณ 45 องศา การส่ายแขนจะปฏิบัติเฉพาะก้าวย่ำเท้าไปข้างหน้าเท่านั้น และเมื่อมีการรำส่ายจะเดินเฉียงตัวทำมุม 45 องศา จะไม่ก้าวเดินในลักษณะเป็นเส้นตรง มีการดันสะโพกค้างไว้ด้านข้างขณะเดินย่ำเท้า เป็นท่าที่อวดการวาดแขนและทรวดทรงของลำตัว

ภาพประกอบ 82 ท่ารำส่าย

ที่มา : ผู้วิจัย

1.5 ท่าเกี้ยวล่าง

ท่าเกี้ยวล่าง เป็นท่าที่ปฏิบัติต่อเนื่องมาจากท่าสาละวันเตี้ยลงเป็นท่าที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ โดยการนั่งทับส้นเท้า เปิดส้นเท้าทั้งสองข้างและยกตัวขึ้นเล็กน้อย มือทั้ง

สองข้างม้วนมือจีบสลับกันไปมา ยกเท้าเคลื่อนที่ไปข้างหน้าโดยใช้จมูกเท้ารับน้ำหนักตัว การปฏิบัติท่าทางในลักษณะนี้จะเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า การเตี้ย (การเตี้ย หมายถึง การย่อหรือการนั่งในการฟ้อนของหมอลำ)เป็นท่าทางที่ใช้หลบหลีกในการฟ้อนเกี้ยวพาราสีกับหมอลำฝ่ายชายที่จะเข้ามาประชิดตัว เป็นกลวิธีการหลบหลีกเพื่อปกป้องร่างกายของหมอลำฝ่ายหญิงเพื่อปิดช่องทางในการรุกล้ำของหมอลำฝ่ายชายเมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า ท่าเกี้ยวล่าง เป็นการเคลื่อนที่โดยใช้ความแข็งแรงของขาที่รับน้ำหนักตัว เป็นการเปลี่ยนถ่ายพลังงานจากเท้าหนึ่งไปสู่อีกเท้าหนึ่งด้วยเทคนิคการยกตัวให้ลอยเพื่อผ่อนน้ำตัวไม่ให้ถ่วงลงที่เท้ามากเกินไป ทำให้เท้าเคลื่อนที่ไปได้อย่างมั่นคง และหนักแน่น

ภาพประกอบ 83 ท่าเกี้ยวล่าง

ที่มา : ผู้วิจัย

1.6 ท่างิ้วต่องต้อน

ท่างิ้วต่องต้อน เป็นท่าทางที่เลียนแบบผลของต้นงิ้วที่อยู่บนยอดต้นงิ้ว เมื่อถูกสายลดพัดเอื่อย ๆ ทำให้ผลของต้นงิ้วพลัดไปมาซึ่งลักษณะของท่าฟ้อนนี้มีการใช้มือสองข้างแบคว่ำลงระดับชายพก

แทงปลายนิ้วมือออกมาด้านหน้า งอแขนทั้งสองข้างแกว่งพร้อมกันสลับด้านซ้ายและด้านขวา ลำตัวตรงมีการถัดเท้าก่อนการย่ำเท้าสลับข้างกัน มีลักษณะท่าทางที่นุ่มนวลและมีเสน่ห์จากการแกว่งข้อมือพร้อมกับกระกระดกข้อมือไปมา โดยที่มือและสะโพกจะมีความสัมพันธ์กัน เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า มีการแกว่งลำตัว และแขนไปมาโดยการเคลื่อนไหวสะโพกให้มีความสัมพันธ์กับมือ มีการกระทบข้อมือก่อนการแกว่งข้อมือเพื่อเพิ่มความพริ้วไหวและเน้นพลังของข้อมือให้ดูหนักหน่วง เป็นการเน้นข้อมือที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน

ภาพประกอบ 84 ท่างิ้วต่องต้อน

ที่มา : ผู้วิจัย

1.8 ท่านาคเกี้ยวเกล้า

ท่านาคเกี้ยวเกล้า หนึ่งในแม่ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากบิดา คือ หมอลำชาลี ดำเนิน ที่มีความงดงาม คงความเป็นเอกลักษณ์และแฝงด้วยนัยยะสำคัญ ซึ่งแม่ท่า

นาคเกี้ยวเกล้าเป็นท่าฟ้อนอิสระเลียนแบบสัตว์ในจินตนาการ คือ พญานาคเกี้ยวรัดกัน ลักษณะการปฏิบัติคือ ใช้มือทั้งสองข้างพันกันโดยไม่จีบนิ้วมือให้จรดกัน เป็นการหักข้อมือกะวัดอย่างรวดเร็ว พร้อมทั้งยกแขนขึ้นเหนือศีรษะ การใช้เท้าไม่จำกัดแน่นอน หากก้าวเท้าสลับกันให้เข้ากับจังหวะโดยน้ำหนักจะอยู่ทั้งสองขา เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เป็นการเน้นพลังไปที่มือโดยการเคลื่อนไหวมือให้มีลักษณะพันกันอยู่ในตำแหน่งที่สูงที่สุดของลำตัว เป็นการปฏิบัติที่เน้นการเคลื่อนไหวของมือและลำตัวให้ปรากฏเด่นชัดแก่สายตาผู้ชม

ภาพประกอบ 85 ท่านาคเกี้ยวเกล้า

ที่มา : ผู้วิจัย

2. ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน

นาฏยลักษณ์ของหมอลำฉวีวรรณนับว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้หมอลำฉวีวรรณกลายเป็นขวัญใจของคนอีสาน คือท่าฟ้อนที่สง่างามตั้งแต่เริ่มเคลื่อนมือวาดแขนฟ้อนลวดลายต่าง ๆ

ประกอบกับอารมณ์ที่แสดงออกทางใบหน้ามีความสัมพันธ์กับท่าฟ้อน จึงทำให้ดูกลมกลืน สัมพันธ์กัน ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าที่เยื้องย่างไปกับทำนองกลอนลำ นาฏยลักษณ์ในการฟ้อนแม่บทอีสานทั้ง 48 ท่า ได้สะท้อนสิ่งต่าง ๆ สามารถแบ่งออกได้ ดังนี้

1. ท่าฟ้อนเลียนแบบตัวละครในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์มี 4 ท่า ได้แก่ ท่าพระนารายณ์ ท่าฟ้อนทศกัณฐ์โลมนาง ท่าฟ้อนพิเภกถวายครู และท่าฟ้อนหนุมานถวายแหวน

2. ท่าฟ้อนเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์มี 16 ท่า ได้แก่ ท่าช้างเทียมแม่ ท่าช้างชูงวง ท่ากาเต้นก้อน ท่าแฮ้งหย่อนขา ท่ากาตากปีก ท่าเสือออกเหล่า ท่าเต่าลงหนอง ท่าควายเถิกใหญ่แล่นเข้าชนกัน ท่าตุ่นเข้าฮู ท่านกยูงรำแพน ท่าอีแหล่วเชิ่นเอาไก่น้อย ท่าหงส์บินวน ท่าลิงหลอกเจ้า ท่าอีเกียจับไม้ ท่านกเจ่าบินวน และท่าแข้แก่งหาง

3. ท่าฟ้อนที่นำมาจากการแสดงหมอลำมี 5 ท่า ได้แก่ ท่าลำเพลิน ท่าอุ่นมโนราห์ ท่ากินรีชมดอก และท่าเกี้ยวชู้

4. ท่าฟ้อนเลียนแบบธรรมชาติมี 1 ท่า ได้แก่ ท่าลมพัดพร้าว

5. ท่าฟ้อนเลียนแบบวิถีชีวิต มี 22 ท่า ได้แก่ ท่ามวยไทย ท่าหลีกแม่เมีย ท่าตีกลองกินเหล้า ท่าคนขาแหย่ง ท่าตาขำตีงัว ท่าเกี่ยวข้าวในนา ท่าสาวน้อยปะแป้ง ท่าพายเฮือส่วง ท่ากวยจับอู่ ท่าปู่สิงหลาน ท่าผู้เฒ่านั่งฟังธรรม ท่าคนเมาเหล้า ท่านั่งผิงไฟ ท่าสักสุ่ม ท่าตำข้าว ท่างมปลาในน้ำ ท่าคนเข็ญฝ้าย ท่าสาวแม่ฮ้างลงท่ง ท่าคนไถนา ท่าหยิกไหล่ลายมวย และท่านับเงินตรา

6. ท่าฟ้อนเลียนแบบพิธีกรรม มี 1 ท่า ได้แก่ ท่าลำผีไท้ (ชัยณรงค์ ต้นสุข. 2565 : สัมภาษณ์)

ท่าฟ้อนแม่บทอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้เผยแพร่ไปสู่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ตลอดจนหน่วยงานของภาครัฐและเอกชน เป็นที่รู้จักและยอมรับว่าเป็นท่าฟ้อนที่แปลกตาน่าสนใจจึงทำให้ฟ้อนแม่บทอีสานกลายเป็นฟ้อนที่สร้างชื่อเสียงให้หมอลำฉวีวรรณเป็นอย่างมาก ท่าฟ้อนแม่บทอีสานเป็นท่าฟ้อนของหมอลำที่มาผสมผสานปรุงแต่งให้เกิดความงามด้วยลีลาของนาฏศิลป์ราชสำนัก จึงทำให้ท่าฟ้อนแม่บทอีสานของท่านมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นจากฟ้อนอิสระของหมอลำท่านอื่น (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. : 2550 : 139)

2.1 ท่ากาตากปีก

ท่ากาตากปีก เป็นท่าที่เลียนแบบพฤติกรรมของสัตว์ ได้แก่ การพักผ่อนของกาด้วยการกางปีกออกมาผึ่งแดด การปฏิบัติ เหยียดแขนทั้งสองข้างออกให้ตรงอยู่ในระดับไหล่เป็นลักษณะการกาง

ปีกของกา ซึ่งเป็นท่าทางที่พบได้บ่อยในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นท่าทางการอวดแขนให้เกิดความสง่างาม เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เป็นการจัดวางท่าทางในส่วนของแขนที่สื่อความหมายถึงปีกของนก แล้วเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการหมุนตัวไปมาโดยการเหยียดแขนให้ตึงทำให้ลีลาท่าฟ้อนมีความองอาจและดูภูมิฐาน

ภาพประกอบ 86 ท่ากาตากปีก

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2 ท่านกเจ่าบินวน

ท่านกเจ่าบินวน เป็นท่าฟ้อนเลียนแบบนกชนิดหนึ่งของภาคอีสานที่มีชื่อว่า นกกระเจ่า ที่กำลังบินวนอยู่บนท้องฟ้าเพื่อหาช่องทางที่จะบินลงมาหาอาหารที่บึงหรือหนองน้ำ มีวิธีปฏิบัติคือ มือ

ซ้ายยกตั้งวงบนแขนเหยียดตึง มือขวาตั้งวงระดับเอว ลักษณะท่าทางเหมือนการกางปีกของนก เท้าขวาวางเต็มเท้าอยู่ข้างหน้า ห่างจากเท้าซ้ายพอประมาณ เปิดส้นเท้าซ้ายงอเข่าเล็กน้อย มีการเคลื่อนไหวด้วยการก้าวเดินให้เป็นวงกลม พร้อมกับม้วนมือทั้งสองเปลี่ยนท่าสลับกันซ้ายขวา ในท่าทีของท่านกเจ่าบินวนเป็นการใช้ศีรษะและสายตาเอียงมองที่ไหล่ด้านที่หมุนตัว ถือได้ว่าเป็นการเล่นใบหน้าเพื่อเพิ่มเสน่ห์ในการฟ้อนให้มีความน่าสนใจและน่าติดตาม เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เป็นการบิดหรือหันช่วงลำตัวโดยการกางแขนออกด้านข้างลำตัว แขนข้างที่หมุนจะค่อย ๆ ลดระดับให้ต่ำลงเพื่อถ่วงน้ำหนักให้เกิดความสมดุลของร่างกายในขณะที่หมุนตัว

ภาพประกอบ 87 ท่านกเจ่าบินวน

ที่มา : ผู้วิจัย

2.3 ท่าอีแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย

ท่าอีแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย (คำว่า แหล่ว หมายถึง นกหรือเหยี่ยว , คำว่า เซิ่น หมายถึง โฉบ) เป็นหนึ่งในท่าฟ้อนแม่บทอีสานที่เลียนแบบกิริยาอาการของเหยี่ยวที่กำลังบินโฉบลูกไก่ด้วยความเร็ว

เมื่อนำมาเป็นท่าฟ้อนในจังหวะที่เร็ว คือ การจ้วงมืออย่างรวดเร็ว วิธีปฏิบัติ คือ มือขวาหักข้อมือแบคำฝ่ามือลง เหยียดแขนออกไปด้านหน้าระดับหน้าแข้งในลักษณะจ้วงหรือแทงมือ จีบมือซ้ายเข้าหาลำตัวงอศอกไปด้านหลัง โน้มตัวไปด้านหน้าประมาณ 30-40 องศา ย่อตัวลง เท้าวางไขว้กันด้านหน้าเปิดส้นเท้าหลัง เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า หมอลำฉวีวรรณใช้ลักษณะการโยนแรงเหวี่ยงด้วยการจ้วงมือออกไปข้างหน้าด้วยความเร็ว ทำให้เกิดความต่างของจังหวะด้วยแรงที่พุ่งส่งผ่านกล้ามเนื้อแขนไปอย่างรวดเร็วและมีพลัง

ภาพประกอบ 88 ท่าแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย

ที่มา : ผู้วิจัย

2.4 ท่านกยูงลำแพน

ท่านกยูงลำแพน เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบกิริยาอาการของนกยูงที่แสดงออกถึงความพึงพอใจเป็นการอวดโฉมหรืออวดศักดาของตน โดนการรำแพนหางที่มีความสวยงามใช้เป็นสื่อภาษาในการ

แสดงอำนาจกับนกตัวอื่น ในขณะเดียวกันเป็นการบ่งบอกถึงความเจ้าชู้กับเพศตรงข้าม ท่าฟ้อนเป็นท่าทางที่มีความสวยงามนิยมนำท่านกยูงรำแพนมาปฏิบัติเป็นท่าสำหรับตัวเอกในการฟ้อนพื้นเมืองชุดต่าง ๆ เช่น ท่าตัวเอกดึงครกดึงสาก ท่าตัวเอกฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ท่าตัวเอกเซิ้งนางด้ง เป็นต้น เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวของมือและเท้าที่มีความสัมพันธ์กันด้วยการแหวกมือออกข้างลำตัวพร้อมกับการฉายเท้าข้างใดข้างหนึ่งออกไปด้านข้าง เพื่อการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวให้อยู่ที่เท้าอีกข้างหนึ่ง เหมือนกับลักษณะการคลี่หางของนกยูง แล้วจีบมือทั้งสองข้างม้วนออกตกปลายมือลงที่พื้น ตึงแขนทั้งสองข้างให้กางออกโดยเฉียงจากลำตัว 45 องศา พร้อมกับการเท้าไปข้างหน้าในท่าก้าวไขว้ เพื่อเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวให้มีความสมดุล แล้ววาดมือทั้งสองข้างตั้งวงบน ส่วนขาอยู่ในสภาวะนิ่งเพื่อให้เห็นการเคลื่อนไหวของแขนที่ชัดเจนเป็นเทคนิคการแบ่งสัดส่วนในการเคลื่อนไหวที่ต้องการสื่อให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของการแพนหางของนกยูง

ภาพประกอบ 89 ท่านกยูงลำแพน

ที่มา : ผู้วิจัย

2.5 ท่าพรหมสี่หน้า

ท่าพรหมสี่หน้า เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบมาจากท่ารำของภาคกลาง แต่มีความแตกต่างกันโดยมีวิธีปฏิบัติคือ ม้วนมือทั้งสองข้างแล้วปล่อยออกเป็นลักษณะวงบัวบาน ยกมือทั้งสองข้างขึ้นข้างลำตัว

หักข้อมือและหงายฝ่ามือขึ้น หักศอกให้วงแขนตั้งฉาก เป็นท่าฟ้อนที่ต่อเนื่องมาจากท่าฟ้อนอิสระในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะต้องมีท่าพรหมสี่หน้าซึ่งถือได้ว่าเป็นท่าที่เป็นเอกลักษณ์ที่ใช้ในการแสดงหมอลำ เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า กาวก้าวเท้ามาข้างหน้าแล้วถ่ายน้ำหนักทั้งหมดมาที่ปลายเท้าในลักษณะลำตัวตั้งตรง จากนั้นจะค่อย ๆ ย่อเข่าทั้งสองข้างลงช้า ๆ พร้อมกับสอดมือที่จีบส่งออกด้านข้างลำตัวแล้วยืดตัวขึ้น สะบัดมือที่จีบออกเป็นลักษณะท่าวงบัวบานแล้วจึงยุบเข่าลงมาในท่าก้าวไขว้ ทำให้ท่าทางดูมีพลังในช่วงที่เปลี่ยนมือจีบเป็นตั้งวงพร้อมกันกับการยืดเข่าขึ้น เป็นท่าทางที่ดูสง่าผ่าเผย ผึ่งผาย และแข็งแรง

ภาพประกอบ 90 ท่าพรหมสี่หน้า

ที่มา : ผู้วิจัย

2.6 ท่าหลีกแม่เมีย

ท่าหลีกแม่เมีย หรือ หลบทางให้แม่ของภรรยา แสดงให้เห็นถึงความอ่อนน้อมถ่อมตนของผู้เป็นลูกเขยที่เคารพผู้ที่สูงอายุเวลาเดินผ่านจะมีการโค้งตัวลงให้ต่ำกว่าผู้ใหญ่แสดงถึงความนอบน้อม การปฏิบัติท่าหลีกแม่เมีย หมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะปฏิบัติเฉพาะในขณะที่ฟ้อนเกี้ยว โดยใช้ท่านี้ในการเดินวนรอบกับหมอลำฝ่ายชายเป็นลักษณะวงกลม เพื่อใช้แหวกทางหรือเปิดทางเดินและคอยระวังปัดป้องมือของฝ่ายชายที่เข้ามาลวนลาม เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า มีลักษณะการแตะแคงฝ่ามือทั้งสองข้าง โดยแทงมือข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหน้าแล้วแหวกมือออกด้านข้าง ส่วนมืออีกหนึ่งข้างวางแนบสะโพก พร้อมกับโน้มลำตัวลง 45 องศา ใช้ใบหน้าและสายตามองไปที่ปลายมือที่ส่งไปข้างหน้า ขณะที่แทงมือออกไปมีการงอศอกเล็กน้อยแล้วเอียงตัวไปด้านข้าง เดินย่ำเท้าไปข้างหน้าในท่าทางการเดินก้มตัวปกติ จากการเคลื่อนไหวดังกล่าว ทำให้ร่างกายมีความสมดุลทั้งส่วนของใบหน้า มือ และเท้า และสื่อความหมายของท่าได้ชัดเจน

ภาพประกอบ 91 ท่าหลีกแม่เมีย

ที่มา : ผู้วิจัย

2.7 ท่าสักกะลันตำข้าว

ท่าสักกะลันตำข้าว (สักกะลัน หมายถึง การตำข้าวเปลือกของชาวอีสานในอดีตด้วยครกกระเดื่อง โดยใช้เท้าเหยียบที่สากเรียกว่า ตำสักกะลัน) เป็นท่าทางที่เลียนแบบมาจากการตำข้าวโดยการใช้เท้าเหยียบไปที่กะเดื่อง หรือสากตำข้าว ด้วยการยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งขึ้นแล้ววางเท้าลงที่สาก พร้อมกับกดน้ำหนักตัวลงจนทำให้สากยกขึ้นจากครก แล้วยกเท้าออกเพื่อปล่อยให้สากตกกระแทกลงที่ครกเพื่อตำข้าวที่อยู่ในครกมอง โดยมีวิธีปฏิบัติคือ กำมือทั้งสองข้างเปรียบเสมือนการจับหลักของครกมองเพื่อประคองตัว แล้วยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งขึ้นพร้อมกับสะบัดสะโพกขึ้นลง ความสำคัญของท่านี้อยู่ที่การใช้สะโพกขึ้นลงตามจังหวะ ส่วนใหญ่ท่าสักกะลันตำข้าวจะนิยมนำไปใช้ประกอบท่าเซิ้งบั้งไฟ นอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์วิถีชีวิตการตำข้าวโดยใช้วิธีตำแบบครกมองของชาวอีสาน ที่ในปัจจุบันได้สูญหายไปจากท้องถิ่นเนื่องจากมีเครื่องสีข้าวสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า ในท่านี้เป็นการเคลื่อนไหวที่เน้นการใช้สะโพกเป็นหลัก สะโพกเป็นส่วนที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของเท้าข้างที่ยก ทำให้ลีลาการส่ายสะโพกมีความอ่อนช้อยและนุ่มนวลซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่เด่นชัดในการฟ้อนอีสาน

ภาพประกอบ 92 ท่าสักกะลันตำข้าว

ที่มา : ผู้วิจัย

2.8 ท่าเกี้ยวชู้

ท่าเกี้ยวชู้ เป็นท่าฟ้อนเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว โดยมีวิธีการปฏิบัติคือ เอียงศีรษะไปด้านใดด้านหนึ่ง และแบมือตั้งวงด้านล่าง พร้อมกับย่ำเท้าข้างเดียวกัน จีบมืออีกข้างหนึ่งเข้าหาลำตัว เฉียงลำตัวออกไปด้านข้าง 45 องศาเพื่อให้เห็นสรีระด้านข้างที่ชัดเจน ทำให้ท่าฟ้อนดูมีความสมดุลและไม่ขัดจังหวะ ท่าฟ้อนเกี้ยวชู้ปรากฏในท่าฟ้อนเต้ยเกี้ยว ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เป็นการฟ้อนที่ใช้เทคนิคการเฉียงลำตัวให้ทำมุมกับเวที เพื่อให้เกิดมิติใหม่ของท่าฟ้อน เป็นกิริยาการฟ้อนที่เชื้อเชิญคู่ฟ้อนให้เข้ามาฟ้อนเกี้ยวพาราสี โดยใช้ท่าทางและสายตาแทนการสื่อสาร

ภาพประกอบ 93 ท่าเกี้ยวชู้

ที่มา : ผู้วิจัย

2.9 ท่าหยิกไหล่ลายมวย

ท่าหยิกไหล่ลายมวย เป็นท่าฟ้อนเลียนแบบท่าทางการไหว้ครูมวย มีวิธีปฏิบัติ คือ กำมือทั้งสองข้างยกขึ้นหน้าลำตัวระดับเอว ให้มือด้านในด้านหนึ่งอยู่ด้านบนแล้วปฏิบัติสลับกันไปมา เท้าซ้ายวางเต็มเท้าย่อเข่าลงเล็กน้อย ยกเท้าขวากระดกหลัง ลำตัวโน้มไปข้างหน้าเล็กน้อย เป็นท่าทางที่อวดความแข็งแรงเป็นการข่มขู่คู่ต่อสู้ โดยมีลักษณะอาการขึงขังและมีชั้นเชิงที่แยบยล ทะมัดทะแมงด้วยกลวิธีการกล่อมไหล่และการดันข้อศอกเปรียบเสมือนลีลานักมวยที่ทำการไหว้ครูก่อนขึ้นชก เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า มีการถ่ายน้ำหนักตัวไปที่ขาอีกข้างหนึ่ง แล้วยกขาอีกข้างหนึ่งขึ้นเพื่อให้ตัวดูเบาลอย แล้วเคลื่อนไหวส่วนแขนโดยการกล่อมหัวไหล่เพื่อให้ท่าทางดูมีความทะมัดทะแมง และมั่นคงแข็งแรง

ภาพประกอบ 94 ท่าหยิกไหล่ลายมวย

ที่มา : ผู้วิจัย

2.10 ท่าลำเพลิน

ท่าลำเพลิน เป็นท่าฟ้อนประกอบการแสดงหมอลำเพลินของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นการย่ำเท้าฝั่งตรงข้ามกับการส่ายสะโพก เช่น ยกเท้าขวาจะส่ายสะโพกไปข้างซ้าย ยกเท้าซ้ายจะส่ายสะโพกไปข้างขวา ปฏิบัติโดยแบฝ่ามือทั้งสองข้าง แล้วม้วนมือจีบ ส่งมือซ้ายไปข้างหน้าตั้งวงระดับอก มือขวาส่งจีบไปข้างหลัง เป็นการแยกมือทั้งสองข้างสลับกันไปข้างหน้าและข้างหลัง การจัดวางตำแหน่งของมือให้เกิดความสมดุล ท่าย่ำเท้าในท่าลำเพลินจะย่ำเท้าถี่ตามจังหวะของดนตรีลายลำเพลินที่มีจังหวะเร็วกระชับ เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า กระบวนท่าฟ้อนเน้นการใช้สะโพกและการใช้เท้าที่มีการสับขาลอย หรือลอยเท้าในการย่ำและทิ้งน้ำหนักตัวไปที่ปลายเท้าทั้งสองข้าง เพื่อให้การเคลื่อนที่มีลักษณะเบา ลอย และดูนุ่มนวล อ่อนช้อย แม้จังหวะดนตรีจะเร็วกระชับเพียงใด หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ก็ยังสามารถจัดสรีระร่างกายให้คงความสง่างามอยู่เช่นเดิม

ภาพประกอบ 95 ท่าลำเพลิน

ที่มา : ผู้วิจัย

3. ท่าฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรมท้องถิ่น

ชุมชนอีสานเป็นชุมชนที่มีความเจริญรุ่งเรืองในอดีตบรรพชนได้สะสมอารยะธรรมต่าง ๆ มาเป็นเวลายาวนาน รวมทั้งวรรณกรรมที่บรรพบุรุษชาวอีสานได้เรียบเรียงจากนิทานปรัมปราหรือชาดกทางพระพุทธศาสนาเพื่อสร้างสรรค์สังคมให้มีความบันเทิง พร้อมทั้งสอดแทรกคำสอนด้านต่าง ๆ ให้แก่ชุมชน ท้าวสีทน นางมโนราห์เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานที่ไม่ปรากฏว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นที่เล่าขานกันโดยทั่วไปในชุมชนอีสาน คณะหมอลำรังสิมันต์ได้นำเอาวรรณกรรมเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์มาแสดงเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลขึ้นและได้รับความนิยมมากที่สุด (สุภาวดี สำลีพันธุ์, 2540 : 87)

จากการสัมภาษณ์หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้กล่าวว่า เมื่อครั้งที่ได้รับบทบาทนางเอกในเรื่องสีทน มโนราห์ ถือเป็นเรื่องที่ทำให้คนรู้จักฉวีวรรณ ในบทบาทของนางมโนราห์ แม่ได้สร้างสรรค์ท่าฟ้อนประกอบการแสดงในตอนที่นางมโนราห์และพี่ทั้งหกลงเล่นน้ำที่สระอโนดาต เป็นการดัดแปลงท่าทางของตัวละครในเรื่องที่เป็นครึ่งคนครึ่งนก ผสมผสานกับกิริยาท่าทางในการเล่นน้ำของสตรีอีสาน ทำให้เกิดเป็นท่าฟ้อนของนางมโนราห์ที่ทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ และกลายมาเป็นอัตลักษณะเฉพาะของแม่ทำให้ประชาชนรู้จักฉวีวรรณ ดำเนิน ท่าฟ้อนนี้ยังได้นำมาสร้างสรรค์การแสดงพื้นเมืองอีสานชุดแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด คือ ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ในปัจจุบันเมื่อได้ไปทำการแสดงหมอลำกลอนที่ไหนประชาชนมักจะขอให้ฟ้อนมโนราห์ให้ชมอยู่เสมอ (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์) จากการศึกษากระบวนท่าฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ผู้วิจัยจึงได้จำแนกท่าฟ้อนพร้อมกับกำหนดชื่อท่าฟ้อนตามที่หมอลำฉวีวรรณใช้เรียกขณะที่สาธิตการฟ้อนในท่าต่าง ๆ และอธิบายถึงลักษณะการเคลื่อนไหวผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายตามหัวข้อดังต่อไปนี้

3.1 ท่าแหวกน้ำ

ท่าแหวกน้ำ คือ ลักษณะการวางฝ่ามือลงบนผิวน้ำเพื่อเปิดหน้าน้ำหรือปัดเศษใบไม้ออกจากน้ำเป็นท่าทางการฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ วิธีการปฏิบัติ คือ โน้มตัวไปด้านหน้าทำมุมประมาณ 45 องศากับแนวตั้ง คว่ำฝ่ามือทั้งสองข้างให้ชิดกันอยู่ระดับเอว แล้วค่อย ๆ ใช้มือทั้งสองข้างแหวกน้ำออกพร้อมกับการกระดิกนิ้วเป็นระยะท่าแหวกน้ำนี้จะมีการผ่อนน้ำหนักมือให้เบาเหมือนกับมือที่สัมผัสบนผิวน้ำ ท่าเท้าจะยืนในลักษณะก้าวไขว้ แล้วย่อเข่าลง จากท่าทางดังกล่าวผู้วิจัยได้วิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย พบว่า ท่าแหวกน้ำถือเป็นภาษาท่าที่ใช้แทนการสื่อสารหรือบ่งบอกกิริยาอาการในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ ด้วยกลวิธีการผ่อนน้ำหนักของมือให้มีความเบา และหนัก สลับกัน

ภาพประกอบ 96 ภาพประกอบ 96 ท่าแหวกน้ำ

ที่มา : ผู้วิจัย

3.2 ท่าส่วยคีง

ท่าส่วยคีง (คำว่า “ส่วยคีง” เป็นภาษาอีสาน หมายถึง การตักน้ำขึ้นมาชะล้างหรือประพรมตามร่างกาย) เป็นท่าทางที่ปฏิบัติต่อเนื่องมาจากท่าแหวกน้ำ เป็นท่าฟ้อนที่สื่อถึงกิริยาอาการของสตรีอีสานที่ตักน้ำขึ้นมาประพรมหน้าและและร่างกาย นิ้วมือทั้งสองข้างเรียงชิดติดกันเปรียบเสมือนภาชนะที่ใช้ตักน้ำขึ้นมา ปฏิบัติเริ่มจากการยกมือทั้งสองข้างขึ้นระดับศีรษะให้ฝ่ามือทั้งสองข้างชิดกันแล้วกดปลายนิ้วลงระดับเอว หันปลายนิ้วมือทั้งสองข้างเข้าหาฝ่ามือให้มือขวาวางบนมือซ้ายพร้อมกับหงายและดึงฝ่ามือเข้าหาลำตัว หันฝ่ามือเข้ามาชิดกันพร้อมกับงอนิ้วมือเข้าหาข้อมือเล็กน้อย จากนั้นยกมือขึ้นมาประพรมน้ำที่ใบหน้า แล้วหักมือปลายนิ้วมือเข้าที่อกกรีดนิ้วมือลงตามลำตัวแล้ววาดมือออกข้างลำตัวเมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า การปฏิบัติท่าส่วยคีงจะไม่มีการเคลื่อนที่และปฏิบัติอย่างเชื่องช้าซึ่งเป็นลักษณะท่าทางที่อยู่ในสภาวะนิ่งเพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนใจเช่นเดียวกันกับท่าแหวกน้ำ

ภาพประกอบ 97 ท่าส่วยคีง

ที่มา : ผู้วิจัย

3.3 ท่าถูแขน

ท่าถูแขน เป็นท่าที่ปฏิบัติต่อเนื่องมาจากท่าส่วยคีง เป็นท่าที่ดัดแปลงมาจากการอาบน้ำของสตรีอีสาน โดยมีลักษณะการปฏิบัติคือ ใช้มือข้างใดข้างหนึ่งแบหงายงอปลายนิ้วมือขึ้นเล็กน้อย แล้ว

ใช้มือวักหรือตักน้ำขึ้นมาชโลมที่แขนอีกข้างหนึ่งที่ตั้งวงหน้าขณะปฏิบัติในท่านี้ไม่มีการเคลื่อนที่ เมื่อใช้มือข้างที่ตักน้ำขึ้นมาแล้วถูที่แขนด้วยการบิดข้อมือไปมาเท้าจะเคลื่อนที่ด้วยการสไลด์เท้าสลับกันไปมา ซึ่งแม่ท่านี้จากการสังเกตมือที่ตั้งวงจะอยู่ระดับต่ำกว่าไหล่ มีเทคนิคการลดมือลงให้ต่ำกว่าไหล่เป็นการปล่อยให้น้ำที่เราวักขึ้นมาถูแขนไหลลงไปด้านล่าง โดยที่ไม่ให้น้ำไหล่ย้อนกลับมาโดนที่ตัวเรา ซึ่งแม่ท่านี้แสดงให้เห็นถึงเม็ดพลายที่แฝงอยู่ในท่าฟ้อนที่คำนึงถึงหลักความเป็นจริง โดยไม่ได้มองที่ความสวยงามอย่างเดียว

ภาพประกอบ 98 ท่าถูแขน

ที่มา : ผู้วิจัย

3.4 ท่าตีกลองน้ำ

ท่าตีกลองน้ำ เป็นการเลียนแบบพฤติกรรมการเล่นน้ำของสตรีอีสาน โดยใช้แขนและมือตีน้ำเพื่อให้เกิดเสียง “ตุ้ม” ซึ่งหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้นำเอาท่าทางที่ได้จากการเล่นตีกลองน้ำของสตรีอีสานมาสร้างสรรค์เป็นท่าตีกลองน้ำในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ ในตอนที่มโนราห์และพี่ทั้ง 6 ลงเล่นน้ำที่สระอโนดาด และได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เชื่อมท่ามาจากท่าตั้งวงบนแล้วกระดกข้อมือลงด้านล่างโดยให้มือทั้งสองข้างมาไขว้กันระดับชายพก พร้อมกับหนีบข้อศอกทั้งสองข้างเข้าหากันแล้วสะบัดปลายมือทั้งสองข้างพร้อมกับตีไหล่

ภาพประกอบ 99 ท่าตีกลองน้ำ

ที่มา : ผู้วิจัย

3.5 ท่าอุ่นมโนราห์

ท่าอุ่นมโนราห์เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบตัวละครในวรรณกรรมเรื่อง ท้าวสีทน นางมโนราห์ ตอนที่นางมโนราห์กำลังบินลงเล่นน้ำที่สระอโนดาต ทิ้งแขนทั้งสองข้างลงแนบข้างลำตัวพร้อมกับกางแขนทั้งสองข้างออกด้านข้างลำตัว โดยการหักข้อมือเข้าหาลำตัวเมื่อกางแขนขึ้นมาถึงระดับไหล่ จึงสะบัดมือขึ้นเป็นตั้งวง เปรียบเสมือนการกระพือปีกของนกก่อนที่จะบิน จากนั้นค่อย ๆ กระดกข้อมือแล้วลดแขนลงมาแนบข้างลำตัวเพื่อเริ่มปฏิบัติท่าใหม่ ขณะกางแขนขึ้นจะหมุนตัวเป็นลักษณะครึ่งวงกลมซ้ายขวาสลับกันด้วยจมูกเท้าทั้งสองข้างเมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า ใช้การเคลื่อนไหวของข้อมือและหัวไหล่ในการควบคุมกล้ามเนื้อของแขน เมื่อยกแขนขึ้นระดับไหล่ พลังงานจะถูกส่งไปที่ข้อมือและศอกให้งอเข้าหาลำตัว

ภาพประกอบ 100 ท่าอุ่นมโนราห์

ที่มา : ผู้วิจัย

3.6 ท่าไซร้ปีก

ท่าไซร้ปีก เป็นท่าทางที่หมอลำฉวีวรรณได้เลียนแบบมาจากกิริยาอาการของนก มือทั้งสองข้างตั้งวงล่าง แล้วยักไหล่สลับกันซ้ายขวา หันใบหน้าเฉียงไปด้านที่ยกไหล่แล้วใช้คางถูไปที่หัวไหล่ เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า มีการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่ 2 ส่วน คือ การยักไหล่ข้างหนึ่งขึ้นแล้วเอียงใบหน้าเข้าหาหัวไหลใช้คางถูสะบักขึ้นพร้อมกับการกดไหล่ลง เป็นการปล่อยพลังให้สวนทิศทางกันของอวัยวะ 2 ส่วน พร้อมกับการเหยียดแขนลงแนบชิดลำตัว มือทั้งสองข้างตั้งวงล่าง งอศอกเล็กน้อย แล้วยกไหล่ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นปีกของนกขึ้น

ภาพประกอบ 101 ท่าไซร้ปีก

ที่มา : ผู้วิจัย

3.7 ท่าโชว์ปีกโชว์หาง

ท่าโชว์ปีกโชว์หาง คือ การหมุนตัวเป็นครึ่งวงกลมด้วยการสไลด์เท้าสลับกันไปมา มือขวาตะแคงฝ่ามือไปข้างหน้างอศอกเข้าหาลำตัวระดับอก มือซ้ายส่งไปข้างหลัง งอศอกเล็กน้อย เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า เป็นการเคลื่อนไหวเท้าและมือให้อยู่ในตำแหน่งที่สัมพันธ์กัน ด้วยการงอแขนที่ส่งไปข้างหลังเพื่อให้มืออยู่ในตำแหน่งที่ตรงกับเท้าที่วางข้างหลังเพื่อสร้างความสมดุลให้แก่ร่างกาย โดยงอแขนทั้งสองข้างเพื่อให้เห็นความโค้งงอของแขนอันเป็นรูปทรงของท่าทางที่มีความภูมิฐาน และสง่างาม พร้อมกับการหมุนตัวครึ่งวงกลมสลับกันไปมา ด้วยการย่อเข่าแล้วเขย่งเท้าทำให้น้ำหนักตัวแลดูเบามากขึ้น

ภาพประกอบ 102 ท่าโชว์ปีกโชว์หาง

ที่มา : ผู้วิจัย

3.8 ท่าปลดหาง

ท่าปลดหาง เป็นท่าทางที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้ประดิษฐ์ขึ้นมาจากจินตนาการเพื่อใช้ประกอบการแสดงหมอลำเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ เป็นลีลาท่าทางการปลดหางของนางมโนราห์ก่อนที่จะลงเล่นน้ำที่สระอโนดาด เป็นการเคลื่อนไหวที่แสดงอาการหรืออารมณ์เพื่อให้เห็นการปลดเปลื้องหางของสัตว์ในวรรณกรรมที่มีหางเป็นนก เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า ลักษณะการก้าวเท้าน้ำหนักตัวจะอยู่ที่ปลายเท้าทั้งสองข้าง จากนั้นค่อย ๆ เปิดส้นเท้าขึ้นโดยเปิดส้นเท้าด้านตรงข้ามกับฝั่งที่หมุนขึ้น แล้วส่งพลังทั้งหมดไปที่เท้าข้างที่จะหมุนตัวไป ทำให้การหมุนดูเบาลอย พร้อมกับควบคุมลำตัวให้ตรงอยู่เสมอ ตะแคงฝ่ามือขวาไปข้างหน้างอศอก มืออีกข้างกดนิ้วแล้วส่งไปข้างหลัง เป็นการจัดวางท่าทางของมือให้อยู่ในท่านิ่งและเพื่อให้ร่างกายมีความสมดุลก่อให้เกิดท่าทางที่พลิ้วไหว และสง่างาม

ภาพประกอบ 103 ท่าปลดหาง

ที่มา : ผู้วิจัย

4. ท่าฟ้อนอิสระ

ท่าฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นการวาดมือและแขนเป็นอิสระ ไม่มีข้อกำหนดตายตัว สามารถวาดมือและแขนไปในทิศทางต่าง ๆ ได้ คือ ด้านบน ระดับไหล่ ด้านข้างลำตัว หรือส่งมือไปด้านหลังการใช้ข้อมือและฝ่ามือจะคว่ำฝ่ามือ หงายฝ่ามือ จีบหรือกดนิ้วมือ และจีบส่งหลัง ตามความพึงพอใจของผู้ฟ้อนขณะทำการแสดง มีลักษณะ การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนัก การเอียงศีรษะ การใช้มือ เป็นองค์ประกอบหลักในการฟ้อน

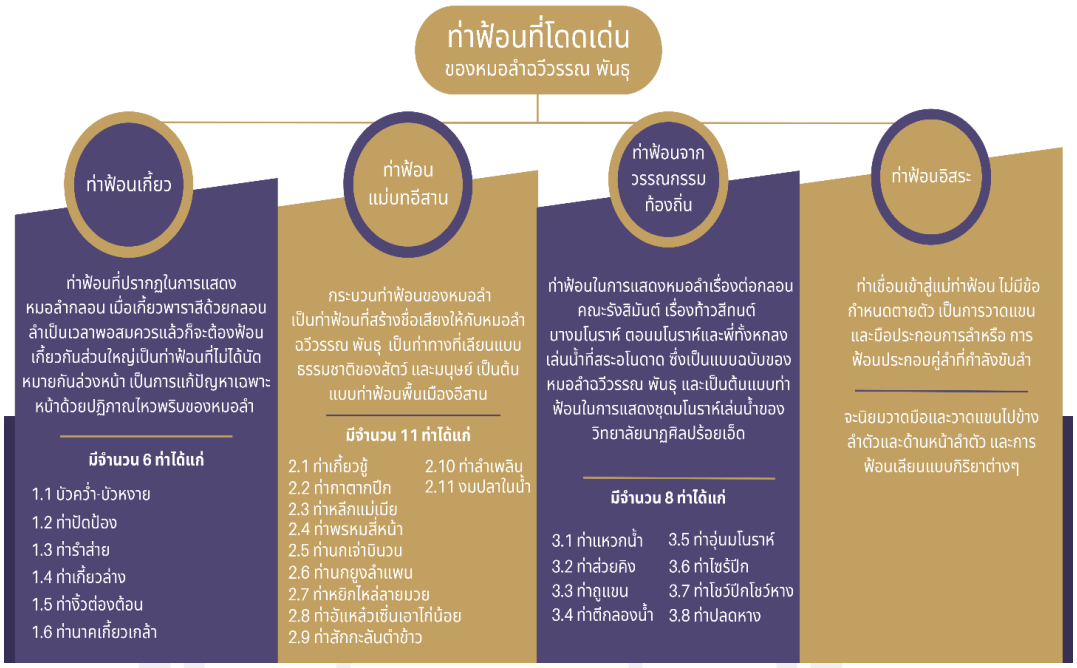
ท่าฟ้อนอิสระ หรือท่าเชื่อมเข้าสู่แม่ท่าฟ้อน เป็นท่าฟ้อนที่หมอลำฉวีวรรณใช้ฟ้อนขณะที่ขับลำอยู่หรือเรียกว่าการฟ้อนตีบท และเป็นท่าฟ้อนที่ใช้อวดความสามารถในการฟ้อน ซึ่งไม่มีการจัดเรียงลำดับท่าฟ้อนที่ตายตัวเป็นปฏิภาณไหวพริบของผู้ฟ้อนมีความเป็นอิสระในการออกท่าทาง ซึ่งในการฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะนิยมวาดมือและวาดแขนไปข้างลำตัวและด้านหน้าลำตัว หรือบางครั้งก็จะนำเอาท่าฟ้อนจากท่าแม่บทอีสานมาใช้ในการฟ้อนเพื่อเป็นการสื่อให้เห็นภาพ เช่น บทกลอนลำกล่าวถึงนก ก็จะทำท่ากางแขนออกด้านข้างลำตัว หรือ บทกลอนลำกล่าวถึงตนเอง ก็จะชี้มือเข้าที่อก เป็นต้น

ภาพประกอบ 104 ท่าฟ้อนอิสระ

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ผู้วิจัยสรุปองค์ความรู้ได้ ดังนี้

ลักษณะเด่นในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ คือการวาดมือ และการใช้เท้า เป็นองค์ประกอบสำคัญในการฟ้อน หมอลำฉวีวรรณเป็นผู้มีลีลาท่าทางการฟ้อนที่เรียกว่า “ฟ้อนแบบนางเอก” ซึ่งท่าฟ้อนมีความเรียบร้อยนุ่มนวลแต่เคลื่อนไหวด้วยพลังที่แฝงไว้ภายในแสดงถึงเพศของสตรีอีสานได้อย่างเด่นชัด



ภาพประกอบ 105 ท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ แสดงให้เห็นถึงความชำนาญด้านการฟ้อนซึ่งเรียกได้ว่ามีทักษะสูงในการฟ้อน จากการศึกษาเรียนรู้ท่าทางต่าง ๆ จากครูผู้ถ่ายทอดและมาฝึกฝนตนเองให้เกิดความชำนาญจนพัฒนามาเป็นความสามารถเฉพาะตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ศีรษะ แขน มือ ไหล่ ลำตัว และเท้า ที่มีการจัดวางท่าทางให้มีความสัมพันธ์และสมดุลกันอย่างลงตัวและเหมาะสมเป็นความงามที่สะท้อนถึงสุนทรียะแบบพื้นเมืองอีสานที่แท้จริง ไม่ว่าจะเป็นท่าฟ้อนเกี้ยว ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน ท่าฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรม รวมถึงท่าฟ้อนอิสระ สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างงดงาม สมจริง ในกระบวนท่าฟ้อนที่หลากหลายบางท่าทางต้องใช้ทักษะในการปฏิบัติสูง บางท่ามีความสลับซับซ้อน บางท่าเป็นท่าทางที่ต้องใช้แสดงให้ห้วงสถานการณ์การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างแยบยล ตามขนบของการฟ้อนอีสาน นับได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกหาเทคนิคใหม่ ๆ ในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนโดยการประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม ซึ่งในท่าฟ้อนส่วนใหญ่ของหมอลำฉวีวรรณเป็นท่าทางที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมที่มาจากวรรณกรรมและวิถีชีวิตของชาว

อีสาน ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของลีลาท่าทางแบบฉวีวรรณ พันธุ อันแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยะภาพทางด้านการฟ้อนอีสานที่ทรงคุณค่าอย่างแท้จริง

ตอนที่ 2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

ลักษณะเฉพาะของการฟ้อนอีสานเป็นศิลปะที่สะท้อนให้เห็นถึง วิถีชีวิต วัฒนธรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม ผ่านการใช้ร่างกายโดยมีจังหวะเป็นตัวกำหนด ท่าฟ้อนอีสานไม่มีรูปแบบตายตัวก็จริง แต่มีกรอบเกณฑ์ในการปฏิบัติในการฟ้อนพื้นบ้านอีสานเพื่อให้การฟ้อนอีสานเกิดความสวยงาม และบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ความเป็นอีสานที่แท้จริง จากคำนิยามของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาตามหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานจากคำนิยามของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

จากการศึกษา นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน มีนักวิชาการหลายท่านได้แสดงทรรศนะความหมายที่แตกต่างกันออกไปตามความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ที่ถูกสั่งสมเพื่อนิยามเป็นแนวความคิดให้ปรากฏเป็นชุดข้อมูลเพื่อนำมาปฏิบัติใช้ในแวดวงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดที่จะศึกษาความหมายนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการ แสดง (หมอลำ) ในประเด็นการบัญญัติคำถึงลักษณะการฟ้อนอีสานที่ว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ซึ่งเป็นคำเฉพาะที่ทุกพื้นที่ในอีสานมักนิยมใช้ในการอธิบายถึงลักษณะของการฟ้อนอีสาน แต่ยังไม่ได้มีการศึกษาวิเคราะห์ให้เห็นถึงลักษณะที่แท้จริงของคำนิยามดังกล่าวเป็นเพียงรูปแบบของนามธรรมเท่านั้น ผู้วิจัยจึงได้นำเอาคำนิยามดังกล่าวมาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นเป็นรูปธรรมที่สามารถนำมาเป็นแบบอย่างของการฟ้อนอีสานได้ ดังนี้

2.1.1 นิยามการฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

จากการศึกษามนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ มีนักวิชาการหลากหลายท่านได้อธิบายความหมายจากแนวคิด ลักษณะที่ได้จากการศึกษารวบรวมข้อมูลเพื่อนำมานิยามเป็นรูปแบบเฉพาะให้เกิดเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะของการฟ้อนอีสาน อันเป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้างที่ทำให้เห็นความแตกต่างจากศิลปินท่านอื่น จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดที่จะศึกษาคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ปรากฏคำศัพท์ที่บัญญัติขึ้นเฉพาะ คือ “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ซึ่งเป็นการอธิบายประเด็นคำนิยามสำคัญของการฟ้อนอีสานอันเป็นจุดเด่นทางด้านกลวิธีการเคลื่อนไหวท่าทางของร่างกาย ตลอดจนสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะดังกล่าวนั้นออกมาอธิบายให้ปรากฏชัดเจนจากคำนิยามข้างต้น ผู้วิจัยจึงขอแสดงรายละเอียดตามลำดับ ดังนี้

ผู้วิจัยได้บันทึกตัวอย่างท่าทางการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในการสาธิตลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายตามคำนิยามการฟ้อนอีสานที่บัญญัติขึ้น และได้วิเคราะห์ผ่านทฤษฎี

การเคลื่อนไหวร่างกายและแนวคิดนาฏยลักษณ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ สามารถจำแนกหัวข้อการอธิบายได้ ดังนี้

2.1.1.1 ก้มต่ำ

ก้มต่ำ ในการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายโดยการวาดแขนทั้งสองข้างพร้อมกับการใช้มือปฏิบัติท่ารำในลักษณะของการจีบหรือแบมือ ส่วนของศีรษะและลำตัวโน้มลงมาด้านหน้าให้บริเวณหลังของผู้แสดงระนาบเป็นเส้นตรง เท้าข้างใดข้างหนึ่งก้าวไขว้ส่วนอีกข้างเปิดส้นเท้าหลังย่อเข่าลงเพื่อรับน้ำหนักตัวไม่ให้ส่วนท้ายของลำตัวกระดกขึ้น เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์เกี่ยวกับระดับความโค้งของสันหลังในส่วนของตำแหน่งตั้งต้น คือ ยืนตรง 0 องศา ระดับการก้มของลำตัวให้บริเวณส่วนโค้งของหลังจากจุดตั้งต้นให้อยู่ในระดับ 60-80 องศา ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์เฉพาะของการฟ้อนอีสานอันแสดงถึงความแข็งแกร่ง หนักแน่น และมั่นคง มักปรากฏในการแสดงศิลปะพื้นบ้านที่มีการเลียนแบบวิถีชีวิตของชาวอีสาน เช่น การทำไร่ไถ่นา ท่าเลียนแบบสัตว์ลักษณะการเดินสี่เท้าที่ปรากฏในฟ้อนแม่บทอีสาน (ฉวีวรรณ พันธุ. สัมภาษณ์ : 2564)

ภาพประกอบ 106 ก้มต่ำ

ที่มา : ผู้วิจัย

2.1.1.2 รำกว้าง

รำกว้าง เป็นลักษณะการฟ้อนอีสานมาตั้งแต่โบราณที่บรมครูหมอลำหลายท่านนิยมใช้เรียกขณะฟ้อนประกอบกลอนลำ เป็นการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางของร่างกายโดยใช้มือและแขนที่ส่วนใหญ่นั้นมีความเป็นอิสระสูง อันเป็นนาฏยลักษณ์ท่าทางการฟ้อนอีสานที่มีความโดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ อีกประการนิยมเรียกว่า วาดฟ้อน

ผู้วิจัยจึงยกตัวอย่างเปรียบเทียบข้อแตกต่างระหว่างนาฏยศิลป์อีสานกับนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก กล่าวคือ นาฏยศิลป์แบบราชสำนักมีข้อกำหนดการใช้มือและแขนที่เป็นระเบียบแบบแผนเรียกว่า นาฏยศัพท์ประเภทของเรียกชื่อการใช้วงบน วงกลาง วงล่าง ที่มีลักษณะการปฏิบัติท่าทางอยู่ในระดับบริเวณส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ได้กำหนดไว้อย่างชัดเจน แต่ในขณะเดียวกันกลวิธีการใช้มือและแขนของนาฏยศิลป์อีสานทางของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มิได้กำหนดพื้นที่ในการเคลื่อนไหวอย่างตายตัวโดยส่วนใหญ่ลักษณะของการใช้มือให้ปลายนิ้วมือ อยู่ระดับไหล่เหยียดแขนออกด้านข้างลำตัว ไม่นิยมให้บริเวณส่วนของแขนหักข้อศอกให้เกิดเป็นโค้งอย่างนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก นอกจากนี้คำว่า รำกว้าง ยังหมายถึงลักษณะการใช้มือจีบม้วนสลับกันไปมาวาดแขนขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะ มีชื่อเรียกเฉพาะว่า ท่าเกี้ยวเกล้า แสดงถึงความสง่างามและความภูมิฐาน จากคำนิยามการรำกว้าง

หากพิจารณาจากองศาของการเคลื่อนไหวร่างกายอธิบายได้ว่า ระดับของมือจากจุดตั้งต้นโดยประมาณ 50 องศา จากนั้นใช้ส่วนของแขนเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจากจุดตั้งต้นถึงระดับไหล่ประมาณ 90 องศา และขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะประมาณ 180 องศา ซึ่งลักษณะของการรำกว้างมักจะปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์อีสานชุดต่าง ๆ ในสถาบันการศึกษาและการวาดฟ้อนประกอบกลอนลำของศิลปินพื้นบ้านอีสานหลากหลายท่าน โดยเฉพาะแม่ท่าฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นชื่อที่รู้จักกันดีในแวดวงของชนชาวอีสานที่ได้ขนานนามท่านว่าเป็นผู้ที่ “ฟ้อนงาม” (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 107 รำกว้าง (การวาดแขนออกข้างลำตัว)

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 108 รำสูง (การวาดแขนขึ้นสูงระดับเหนือศีรษะ)

ที่มา : ผู้วิจัย

2.1.1.3 ไม่หวงตัว

การไม่หวงตัว เป็นกลวิธีการฟ้อนอีสานที่มีความสำคัญยิ่งของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า “การไม่หวงตัวเป็นเสน่ห์ของการฟ้อนอีสาน” หมายถึง การใช้พลัง (Energy) ในการขับเคลื่อนไหวร่างกายด้วยความแรงของพลัง หรืออาจเรียกได้ว่า เป็นการฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ยกตัวอย่างการฟ้อนอีสานส่วนใหญ่จะเน้นที่การส่ายสะโพก การย่ำเท้าอันเป็นองค์ประกอบการเคลื่อนไหวลีลาท่าทางที่สำคัญ ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า การไม่หวงตัว เป็นการปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์อีสานให้เป็นอิสระ พลิ้วไหว ไม่เกร็งตัวให้เป็นแบบแผน ฟ้อนให้มีลีลาและเอกลักษณ์เฉพาะโดยอาศัยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย อาทิ ศีรษะ ลำตัว แขนมือ เท้า ประกอบกับลักษณะการปฏิบัติการเอียงศีรษะ การวาดมือ การตีไหล่ การแอ่นตัว การก้มต่ำ การรำกว้าง การส่ายสะโพก และการย่ำเท้าแบบพิเศษเรียกว่า ตีนเตี้ย ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้จึงจัดได้ว่าเป็นส่วนสำคัญในการฟ้อนอีสานทั้งยังเป็นนาฏยลักษณ์เฉพาะของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ อีกด้วย (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

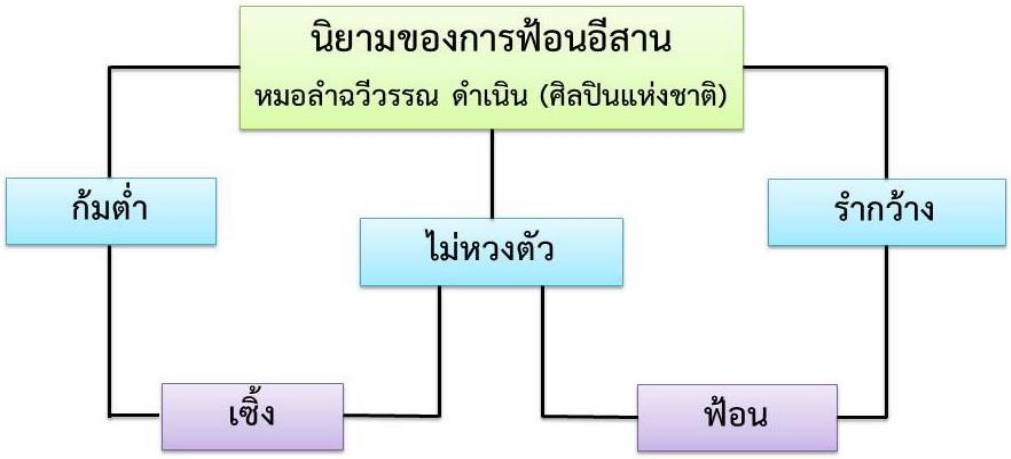
ภาพประกอบ 109 ไม่หวงตัว

ที่มา : ผู้วิจัย

การบัญญัติคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการบัญญัติขึ้นมาจากรากฐานเดิมในการฟ้อนของหมอลำ และลักษณะบุคลิกท่าทางในวิถีพื้นบ้านของคนอีสานที่สะท้อนออกมาในบริบทต่าง ๆ เช่น การแสดงในมหรสพ การแสดงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ และการละเล่นจะมีคำนำหน้าชุดการแสดงนั้น ๆ โดยมีชื่อเรียกอยู่ 2 คำ คือ “เซิ้ง และ ฟ้อน” โดยการปฏิบัติท่าทางดังกล่าวมีลักษณะท่าทางที่แตกต่างกัน ดังนี้ เมื่อคนอีสานจะฟ้อนประกอบการเซิ้งอาทิ เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางแมว เซิ้งนางด้ง เป็นต้น จะไม่นิยมเรียกว่า “ฟ้อน” แต่จะนิยมเรียกการแสดงดังกล่าวว่า “เซิ้ง” ซึ่งมีความหมายที่แฝงอยู่สองอย่างของคำว่า “เซิ้ง” คือ การร้องหรือการจ่ายกาพย์กลอน และการฟ้อนประกอบกาพย์กลอนนั้นจะเรียกรวมกันว่า “เซิ้ง” ส่วนคำว่า “ฟ้อน” คือ การปฏิบัติท่าทางที่ปรากฏในการแสดงหมอลำประเภทต่าง ๆ และหมายถึงการแสดงที่เป็น ระบำ รำ ฟ้อน หรือเซิ้งของการแสดงภาคอีสาน (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

จากการศึกษาลักษณะการฟ้อนและการเซิ้งของคนอีสานที่เกี่ยวข้องในวิถีชีวิตของชุมชนอีสานที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมาในรูปแบบมหรสพ ได้แก่ การแสดงหมอลำ รูปแบบประเพณีต่าง ๆ ได้แก่ ขบวนแห่งานประเพณีบุญบั้งไฟ รวมถึงการละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในภาคอีสาน การศึกษาวิเคราะห์จากลักษณะดังกล่าวนี้เอง จึงเป็นพื้นฐานองค์ความรู้อันเป็นที่มาของคำนิยามในการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

นอกจากนี้ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ยังได้ให้แนวทางในการนำเอาคำนิยามของการฟ้อนอีสานไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานในการเซิ้งและการฟ้อน ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้



ภาพประกอบ 110 แผนผังการนำคำนิยามไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิกรอบแนวคิดการนำคำนิยามไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวไว้ ดังนี้

“ก้มต่ำ” จะปรากฏในการแสดงประเภทลำเซิ้ง หรือฟ้อนเซิ้ง เนื่องจากการเซิ้งของคนอีสานจะปรากฏท่าฟ้อนที่มีการก้มต่ำมากกว่าการฟ้อนที่วาดมือกว้าง ถ้าจะให้เกิดความสวยงามผู้ฟ้อนเซิ้งจะต้องใช้ท่าทางที่มีลักษณะก้มมากเป็นพิเศษ

“รำกว้าง” จะอยู่ในลักษณะลีลาท่าทางของการฟ้อน เพื่อให้เกิดความสวยงามผู้ฟ้อนจะต้องวาดมือให้กว้างออกห่างจากลำตัว

“ไม่หวงตัว” คือ การใช้พลังในการเคลื่อนไหวสรีระร่างกายส่วนต่าง ๆ ประกอบท่าทางการเซิ้งและฟ้อนออกไปอย่างเต็มตัวหรือมากเป็นพิเศษ การศึกษาข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยสรุปนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สรุปได้ว่า

นิยามการเซิ้ง คือ “ก้มต่ำ” นิยามการฟ้อน คือ “รำกว้าง”

นิยามของการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการเซิ้งและการฟ้อน คือ “ไม่หวงตัว”

คำนำ หรือ นามนำหน้าของนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานจะใช้คำว่า ฟ้อน (ทางอีสานใต้จะเรียกตามภาษาท้องถิ่นคือ เรือม หมายถึง ฟ้อน) กับ เซิ้ง ในที่นี้ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) ศิลปินแห่งชาติ ได้ให้คำอธิบายความหมายไว้ว่า

“ฟ้อน” เป็นการแสดงที่ต้องมีคำร้องประกอบหรือไม่มีคำร้องประกอบก็ได้ จะใช้คำนำหน้าชุดการแสดงนั้นว่า ฟ้อน เช่น ฟ้อนภูไท 3 เผ่า (มีคำร้องประกอบ) และฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ (ไม่มีคำร้องประกอบ)

“เซิ้ง” จะต้องมีคำร้องประกอบและเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเท่านั้นถึงจะเรียกว่า เซิ้ง เช่น เซิ้งนางแมว เซิ้งนางด้ง เซิ้งบั้งไฟ เป็นต้น (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์) ในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านนั้น จะมีคำนำหน้าชุดการแสดงนั้น ๆ แตกต่างกันไปตามพื้นที่ เช่น ภาคกลาง ใช้คำว่า รำ ระบำ ภาคใต้ใช้คำว่า รำ ระบำ ตารี ภาคเหนือ ใช้คำว่า ฟ้อน ภาคอีสานใช้คำว่า เซิ้ง เรือม ฟ้อน (ภาษาถิ่นอีสานจะออกเสียงว่า ฟ่อลลากเสียงยาว) เป็นต้น อย่างไรก็ตาม คำนำหน้าบางครั้งเราอาจจะไม่ระบุได้ชัดเจนถึงแหล่งที่มาได้ เนื่องจากในบางครั้งกลุ่มชาติพันธุ์ อาจจะมาจากสาแหรกวัฒนธรรมเดียวกัน เช่น คำว่า ฟ้อน ที่เป็นคำนำหน้าในชุดการแสดงของภาคเหนือและภาคอีสาน หากพิจารณา

การเขียนจะพบหลักการเขียน ตัวสะกดคำนำหน้าในลักษณะเดียวกัน แต่หากฟังการอ่านออกเสียงแล้วจะมีความแตกต่างกัน เป็นต้น (สุขสันติ แวงวรรณ, 2565 : 82)

2.1.2 นิยามการฟ้อนอีสานที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์คำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ มาเปรียบเทียบกับกลุ่มตัวอย่างของนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ตามกลุ่มวัฒนธรรมการฟ้อนของภาคอีสาน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มวัฒนธรรม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 คือ วัฒนธรรมอีสานเหนือ และกลุ่มที่ 2คือ กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ โดยนำท่าฟ้อนของกลุ่มวัฒนธรรมดังกล่าวมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ โดยจำแนกตามหัวข้อได้ ดังนี้

2.1.2.1 กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ

กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือมีศิลปะการแสดงที่เน้นการระบำ รำฟ้อน ในลีลาทางนาฏศิลป์นั้นมีหลายประเภท อาทิ การฟ้อนเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ การฟ้อนชุดโบราณคดี การฟ้อนประกอบทำนองลำ การฟ้อนของชนกลุ่มน้อย การฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรม การฟ้อนเพื่อเซ่นสรวงบูชา และสืบเนื่องจากพิธีกรรม การฟ้อนเพื่อเสี่ยงทาย การฟ้อนศิลปาชีพ และการฟ้อนเพื่อความสนุกสนาน แต่ละประเภทประกอบด้วยการฟ้อนหลายชุด (สุพรรณี เหลือบุญชู. 2541 : 131)

ผู้วิจัยได้เลือกการฟ้อนของชนกลุ่มน้อย คือ การฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร อันเป็นการฟ้อนรำที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ในปี พ.ศ. 2498 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถเสด็จพระราชดำเนินมาทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันมาฆะบูชา ที่วัดพระธาตุพนมวรมหาวิหาร อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม นายคำนึง อินทร์ติยะมีความคิดปรับปรุงฟ้อนรำละคอนไทยให้เป็นแบบแผนและเป็นเอกลักษณ์ในการฟ้อนผู้ไทยโดยได้เชิญคุณพ่อควันถ่องฟ้า แก้วมณีชัย และอาจารย์ประวัติ มณีปกรณ์ ซึ่งเป็นผู้มีประสบการณ์เกี่ยวกับการฟ้อนรำละคอนไทยมาให้คำแนะนำและฝึกสอน (จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์. 2535 : 133) นอกจากนี้พจน์มาลย์ สมรรคบุตร ได้กล่าวว่า จากการสัมภาษณ์เกยูร อินทร์ติยะ (ตัถยาธิคม) ได้กล่าวถึงลักษณะท่าฟ้อนของปู่ทั้ง 5 ท่าน จะมีลักษณะท่าฟ้อนเฉพาะบุคลิกของแต่ละท่าน ดังนี้

1. ปู่ควันถ่องฟ้า แก้วมณีชัย การใช้มือมีลักษณะกวักมือเข้าหาลำตัวไม่มีการจีบมือ การออกท่าฟ้อนมักจะย่อเข่า ก้มตัวพร้อมทั้งกวักมือวาดลงข้างล่าง

2. ปู่เชียงชลี ขอดเมชัย เป็นปู่ที่มีความสามารถออกท่าฟ้อนที่มีลีลางามโดยเฉพาะการอ่อนตัวไปตามจังหวะ ดูกลมกลืนในขณะที่ใช้มือ แขน ขา และเท้าออกท่าฟ้อนด้วยท่าทีทะมัดทะแมง

3. ปู่สูนทะวงศ์ แก้วมณีชัย ลักษณะการออกท่าฟ้อนมักจะโน้มลำตัวไปข้างหน้า และยกขาไว้ข้างหลัง

4. ปู่หนูเวียง คัดทะจันทร์ ลักษณะการออกท่าฟ้อนดูเรียบ ๆ เพราะชอบใช้เท้ายืนอยู่กับที่บ้าง เดินเป็นวงกลมไปข้างหน้าบ้าง แต่มีจุดเด่นมักใช้มือออกท่าฟ้อนอยู่เหนือศีรษะ

5. ปู่หลวงนรินทร์ คัดทะจันทร์ ลักษณะการออกท่าฟ้อนดูโลดโผนกว่าผู้อื่นเพราะการใช้มือแกว่งไปแกว่งมา ส่วนการใช้ขาและเท้านิยมยกไว้ข้างหน้าบ้าง ข้างหลังบ้าง ระดับที่ยกดูแล้วไม่สูง ไม่ต่ำ (พจมาลย์ สมรรคบุตร. 2541 : 67) ดังนั้น ฟ้อนผู้ไทยเรณู จึงเป็นศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองที่ได้รับการถ่ายทอดสั่งสมมาแต่บรรพบุรุษของชาวเผ่าผู้ไท เดิมนั้นเรียกการฟ้อนรำนี้ว่า “ฟ้อนละครไทย” เป็นการจับกลุ่มเล่นฟ้อนรำที่สนุกสนานในช่วงเทศกาลบุญเดือน 5 และเดือน 6 ของทุกปี ระยะนั้นชาวบ้านจะจัดงานประเพณีบุญบั้งไฟพร้อมกับการเฉลิมฉลองนมัสการองค์พระธาตุเรณูนคร ท่าร่ายรำส่วนใหญ่จะเลียนแบบจากท่าทางการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของสัตว์และพืช เช่น ท่านกบิน ท่าเสือออกเหล่า ที่มีความอ่อนช้อย ฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีลีลาท่าทางการรำที่ใครก็ไม่สามารถจะลอกเลียนแบบได้ การฟ้อนผู้ไทเรณูนครเป็นแบบฉบับเฉพาะลีลาการยกมือยกแขนการเดิน ของผู้แสดงจะไม่พร้อมกัน ฉะนั้นจะดูว่าความงามเป็นอย่างไร ต้องดูที่ลีลาของแต่ละคู่ ลักษณะฟ้อนดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติต่าง ๆ การเดิน การบิน การเต้น ของสัตว์ต่าง ๆ ขณะที่ฟ้อนหนุ่มสาวจะหยอกล้อกันเล่น สร้างความสนุกสนานระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงยิ่งนัก (ถวิล ทองสว่างรัตน์. 2529 : 205 -206) จากการศึกษาลักษณะท่าทางการฟ้อนผู้ไทยเรณูนครของกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ ผู้วิจัยได้หยิบยกเอาท่าฟ้อนหลักที่เป็นท่าดั้งเดิมมาวิเคราะห์กับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน โดยมีท่าฟ้อนทั้งหมด 7 ท่า ดังนี้

1. ท่าโยกหรือท่าเตรียม
2. ท่านกกระบาบิน
3. ท่าลำเพลิน
4. ท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ ท่าที่ 1
5. ท่าการเต้นก้อนข้าวเย็น (รำม้วน)
6. ท่ารำส่าย (เตี้ยลง)
7. ท่าถวายพระยาแถน (หนุมานถวายแหวน)

ภาพประกอบ 111 นาฏศิลป์อีสานเหนือ

ที่มา : ดุสิต สิงห์คีรี

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลท่าฟ้อนผู้ไทยของจิราภรณ์ วุฒิพันธุ์ ที่ได้อธิบายลักษณะท่าฟ้อนทั้ง 7 ท่า ผู้วิจัยจึงนำมาวิเคราะห์และยกตัวอย่างเปรียบเทียบท่าทางการฟ้อนของผู้ไทยเรณูที่มีความสอดคล้องกับคำนิยาม “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สามารถวิเคราะห์ได้ ดังนี้

1. ลักษณะการก้มต่ำในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูปรากฏอยู่ 3 ท่า ดังนี้

1.1 ท่าโยก หรือท่าเตรียม

ท่าผู้หญิง : ยืนตบเท้า มือทั้งสองตั้งวงกลาง โน้มตัวไปข้างหน้า ม้วนมือจีบหงายทั้งสองข้างแล้วตั้งวงเหมือนเดิม ทำสลับกันไปเรื่อย ๆ ใช้เป็นท่าเตรียม

ท่าผู้ชาย : ยืนตบเท้า โยกตัวเหมือนผู้หญิงแต่ตัวจะก้มมากกว่า ส่วนมือจะไม่จีบสวยงามเหมือนกับผู้หญิง จะใช้การม้วนมือโดยใช้นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มืองอเล็กน้อย (จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์, 2535 : 134)

จากลักษณะท่าทางของท่าโยกหรือท่าเตรียม ปรากฏลักษณะพิเศษที่สอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน คือ ท่าฟ้อนมีการโน้มหรือก้มตัว ทั้งท่าฟ้อนของผู้ชายและผู้หญิง โดยเฉพาะในท่าผู้ชายจะพบการก้มตัวมากกว่าผู้หญิงหญิง อันเป็นองค์ประกอบของท่าโยกและท่าเตรียม ซึ่งลักษณะการก้มมีความใกล้เคียงกับท่าก้มต่ำอันเป็นนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน

ตาราง 7 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่าโยกหรือท่าเตรียม

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร
ท่าก้มต่ำ		ที่มา : จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์

1.2 ท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ

ท่าผู้หญิง : ก้มตัวลง มือหนึ่งจีบคว่ำอีกมือหนึ่งแบหงาย แล้วค่อย ๆ เปลี่ยนมือจีบไเป็นมือแบ แล้วเปลี่ยนเป็นตั้งตัวตรง มือทำสลับเหมือนเดิมแต่ยกขึ้นเหนือศีรษะ

ท่าผู้ชาย : ใช้การเดินเหมือนการเต้นของกา คือ จะเป็นลักษณะคล้ายการกระโดดแต่เบา ๆ ก้มตัวลง ส่วนมือปฏิบัติเหมือนผู้หญิง หมุนรอบตัว (จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์, 2535)

จากลักษณะท่าทางของท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ ปรากฏมีลักษณะพิเศษที่สอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสานคือ การโน้มลำตัวไปข้างหน้าทำมุม 45 องศา กับแนวตั้ง เมื่อวิเคราะห์ลักษณะเส้นโค้งของสันหลังพบว่า ท่ากาเต้นก้อนขี้ไถมีระดับของการก้มตัวที่ใกล้เคียงกับท่าก้มต่ำ อันเป็นองค์ประกอบสำคัญของท่าฟ้อน ดังภาพตัวอย่างในตาราง

ตาราง 8 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ

คำนิยาม	**ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ**	**ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร**
ท่าก้มต่ำ		 ที่มา : จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์

1.3 ท่ารำส่าย (เตี้ยลง) ปรากฏท่าก้มต่ำในท่าผู้ชาย

ท่าผู้ชาย : ยืนกระทบเท้าจังหวะกลอง มือที่กางออกส่ายไปมาสลับเหมือนกันกับฝ่ายหญิง แต่จะไม่นั่งลงเหมือนผู้หญิงเพียงแต่โน้มตัวไปข้างหน้าและย่อตัวลงเล็กน้อย (จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์. 2535 : 141)

จากลักษณะท่าทางในท่ารำส่ายของผู้ชาย มีลักษณะการโน้มลำตัวลงเพื่อใช้ลำตัวและมือประโลมผู้หญิง เป็นการสื่อถึงลักษณะการเกี้ยวพาราสี ซึ่งการก้มตัวนั้นจะพบได้บ่อยในท่าทางการฟ้อนของผู้ชายเป็นการจัดระเบียบร่างกายให้มีความทะมัดทะแมง แข็งแรง และมั่นคง ถือได้ว่าการก้มคือความงามและเสน่ห์อย่างหนึ่งของท่าฟ้อนผู้ชาย จากการวิเคราะห์พบว่ามีความสอดคล้องกับท่าก้มต่ำ ดังภาพในตาราง

ตาราง 9 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่ารำส่าย (ท่าผู้ชาย)

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร
ท่ารำกว้าง		ที่มา : จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์

2. ลักษณะการการรำกว้างในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูปรากฏอยู่ 3 ท่า ดังนี้

2.1 ท่าบินหรือท่านกกระบาบินเลียบหาด

ท่าผู้หญิง : เดินย่ำเท้าไปข้างหน้าเรื่อย ๆ ตามจังหวะของกลองส่วนมือจะจีบหงายทั้งสองมือ แขนงอเล็กน้อย แล้วค่อย ๆ ม้วนไปตั้งวงกลาง โดยให้มือหนึ่งอยู่ระดับต่ำกว่าอีกมือหนึ่ง แล้วจึงเปลี่ยนท่า

ท่าผู้ชาย : จะเดินเหมือนจังหวะกาเต้นก้อน คือการเดินจะใช้ส้นเท้าถัดกับพื้นและเต้นเป็นจังหวะตามจังหวะกลอง มือจีบที่อกแล้วกางแขนออกข้างลำตัว เป็นท่าที่มาจากกาที่ลงมาจิกไส้เดือนตามทุ่งนาขณะที่ชาวผู้ไทกำลังไถนา การเดินของกาจะเดินไม่ตรง ฉะนั้นท่ารำของฝ่ายชายจะเดินไม่ตรงเหมือนฝ่ายหญิง

ในท่านกกระบาบิน หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่านกกระบาบินเลียบหาด เป็นท่าทางที่เลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ปีกหรือนกกระบา ที่บินในช่วงพลบค่ำจะบินมาเป็นกลุ่มเรียงเป็นแถว ๆ ดูแล้วอ่อนช้อยสวยงามจึงได้ประดิษฐ์เป็นท่าฟ้อนรำเลียนแบบท่าบินของนกกระบา มีลักษณะพิเศษของท่า คือ การเหยียดแขนออกไปข้างลำตัวกำหนดให้อยู่ในระดับไหล่ แขนตึงทั้งสองข้างทั้งท่าของ

ผู้หญิงและผู้ชาย เป็นการเลียนแบบลักษณะของปีกนกด้วยการวาดแขนออกเป็นวงกว้าง ซึ่งสอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน ในท่า รำกว้าง ที่ได้มีระดับของการใช้แขนที่วาดแขนออกเป็นวงกว้าง และห่างออกไปจากลำตัวอยู่ในระดับไหล่ แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบดังภาพในตาราง

ตาราง 10 การเปรียบเทียบท่ารำกว้าง กับท่าบินหรือท่านกกระบาบินเลียบหาด

คำนิยาม	**ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ**	**ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร**
ท่ารำกว้าง		 ที่มา : พจมาลย์ สมรรคบุตร

2.2 ท่ารำส่าย (เตี้ยลง) ปรากฏท่ารำกว้างในท่าของผู้หญิง

ท่าผู้หญิง : ยืนกระทบเท้าตามจังหวะกลอง มือจะกางออกส่ายไปมาสลับกัน พร้อมกับค่อย ๆ นั่งลง

จากลักษณะท่ารำส่ายของผู้หญิง มีลักษณะพิเศษอยู่ที่การวาดแขนโดยการใช้แขนส่ายขึ้นลงโดยเหยียดแขนทั้งสองข้างให้ตึงเสมอไหล่สลับกันขึ้นลง ทำให้ท่าทางการฟ้อนดูกว้างและสง่างามซึ่งสอดคล้องกับลักษณะท่ารำกว้าง แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบดังภาพในตาราง

ตาราง 11 การเปรียบเทียบท่ารำกว้าง กับท่ารำส่าย (ท่าผู้หญิง)

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร
ท่ารำกว้าง		ที่มา : จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์

2.3 ท่าถวยพระยาแถน (หนุมานถวายแหวน)

ท่าผู้หญิง : หลังจากที่ผู้หญิงส่ายนั่งลงแล้ว ก็จะม้วนมือไปรำท่ารำเพลินเปลี่ยนมือประมาณ 3-4 จังหวะ ก็จะใช้มือข้างหนึ่งจีบปรกหน้า อีกข้างหนึ่งจีบส่งหลัง แล้วม้วนมือจีบปรกหน้าไปตั้งวงบน

ท่าผู้ชาย : ปฏิบัติเช่นเดียวกัน ต่างกันตรงที่ไม่นั่งลงเหมือนผู้หญิงจะใช้การย่อตัวแทน ท่านี้เป็นท่าแสดงความเคารพและบรวงสรวงเทพเจ้าที่ชื่อว่า แถน ซึ่งเป็นเทพที่ชาวผู้ไทยเคารพนับถือ ทั้งเป็นการรำเพื่อขอน้ำฝนให้ตกต้องตามฤดูกาล

จากลักษณะท่าทางในท่าถวายพระยาแถน (หนุมานถวายแหวน) มีการตั้งวงที่มีลักษณะพิเศษ คือเหยียดแขนตึงออกจากลำตัวแล้วเฉียงปลายมือขึ้นข้างบน 45 องศา เป็นการปฏิบัติท่าตั้งวงแต่ไม่มีการงอแขนเป็นลักษณะการเหยียดแขนออกไปให้ตึง ทำให้เห็นว่าท่าทางของการใช้แขนในท่าตั้งวงของอีสานมีความแตกต่างกับนาฏยศิลป์ไทยโดยสิ้นเชิง จากลักษณะที่ปรากฏในท่าถวายพระยาแถนมีความสอดคล้องกับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานในท่ารำกว้าง แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบดังภาพในตาราง

ตาราง 12 การเปรียบเทียบท่ารำกว้าง กับท่าถวายพระยาแถน

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร
ท่ารำกว้าง		ที่มา : จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์

3. ลักษณะการไม่หวงตัวในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูปรากฏอยู่ในทุกกระบวนท่าแต่จะปรากฏเด่นชัดที่สุดอยู่ 2 ท่า เป็นกระบวนท่าที่ปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวมากที่สุด ดังนี้

3.1 ท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น (ท่ารำม้วน) ในสมัยก่อนคนแก่คนเฒ่าชาวผู้ไทที่นับถือศาสนาพุทธทุกคนจะต้องตักบาตรในตอนเช้า หลังจากตักบาตรเสร็จก็จะปั้นข้าวเหนียวติดไว้ตามต้นไม้ เพื่อหวังว่าจะเป็นการให้ทานแผ่ส่วนบุญส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ตายไปแล้ว เมื่อกาบินมาเห็นจึงได้มารุมจิกกินก้อนข้าวที่ปั้นไว้ ชาวผู้ไทจึงได้เลียนแบบมาเป็นท่าฟ้อนรำ ในการฟ้อนในท่ากาเต้นก้อนมีการใช้ขาที่หลากหลายมีการวางเท้าเต็มฝ่าเท้าซึ่งมีลักษณะพิเศษคือการก้าวกระโดดสั้น ๆ ของฝ่ายชายให้เท้าทั้งสองลอยอยู่ในอากาศก่อนเปลี่ยนน้ำหนักจากเท้าหนึ่งไปสู่อีกเท้าหนึ่ง

ท่าผู้หญิง : จะยกเท้าข้างใดข้างหนึ่งก่อน เท้าที่ยืนจะสะดุ้งตามจังหวะ มือจะตั้งเหมือนท่าสอดสร้อยมาลา แล้วเปลี่ยนสลับไปเรื่อย ๆ

ท่าผู้ชาย : มีการยกเท้าสูงและเคลื่อนไหวไปข้างหน้าหรือข้างหลังตามอิสระ มือทำท่าคล้ายท่าสอดสร้อยมาลา

จากลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายท่าฟ้อนดังกล่าวมีความสอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสานคำว่า ไม่หวงตัว คือ ท่าทางการส่ายสะโพกของท่าผู้หญิง ที่มีการยกขาข้างใดข้างหนึ่ง

ขึ้นแล้วยักสะโพกก่อนที่จะเปลี่ยนเท้าใหม่ และการใช้เท้าของฝ่ายชายที่ขับเคลื่อนเท้าด้วยแรงพลังพลิ้วไหวและไม่เกร็งตัว แสดงดังตัวอย่างเปรียบเทียบ ดังภาพในตาราง

ตาราง 13 การเปรียบเทียบท่าไม่หวงตัว กับท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนผู้ไทเรณูนคร
ท่าไม่หวงตัว		 ที่มา : จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์

3.2 ท่ารำเพลิน

ท่าผู้หญิง : ท่าที่หนุ่มสาวใช้หยอกล้อกัน ผู้หญิงจะค่อย ๆ เลื่อนเท้าซ้ายไปข้าง ๆ เมื่อครบ8 จังหวะ จะเปลี่ยนเท้าครั้งหนึ่ง ส่วนมือหนึ่งจะตั้งวงแล้วใช้มือที่จีบม้วนแขนไปตั้งวง การเปลี่ยนมือม้วนแต่ละครั้งจะต้องอ่อนตัวไปตามมือด้วย

ท่าผู้ชาย : จะยกเท้าหน้าเท้าใดก็ได้ เท้าที่ยืนจะสะดุ้งตามจังหวะเมื่อผู้หญิงเปลี่ยนเท้าที่ยกแทนมือเหมือนกับผู้หญิง

จากลักษณะการใช้เท้าและมือในท่ารำเพลิน มีความสอดคล้องกับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน คือ การกระทบเท้าในการแตะเท้าของผู้หญิงที่มีความชัดเจน และท่ายกเท้าของผู้ชายที่มีการอวดลวดลายและความแข็งแรง เป็นการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ด้วยพลังที่มีความเป็นอิสระของร่างกายทุกส่วนที่มีความพลิ้วไหว แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบดังภาพในตาราง

ตาราง 14 การเปรียบเทียบท่าไม่หวงตัว กับท่ารำเพลิน

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนผู้ไทเรณูนคร
ท่าไม่หวงตัว		 ที่มา : พจมาลย์ สมรรคบุตร

การเปรียบเทียบท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูกับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 15 สรุปการเปรียบเทียบท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูกับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน

คำนิยามการฟ้อนอีสาน	ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร
ก้มต่ำ	ปรากฏในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณู จำนวน 3 ท่า ได้แก่ ท่าโยก หรือท่าเตรียม ท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ และท่ารำส่าย (ท่าผู้ชาย)
รำกว้าง	ปรากฏในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณู จำนวน 3 ท่า ได้แก่ นกกระบาบินเลียบหาด ท่ารำส่าย (ท่าผู้หญิง) และท่าถวยพระยาแถน (ท่าหนุมานถวายแหวน)

ไม่หวงตัว	ปรากฏในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูในทุกกระบวนท่าแต่ปรากฏได้ชัดเจน จำนวน 2 ท่า ได้แก่ ท่ารำเพลิน และท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น (ท่ารำม่วน)

2.1.2.2 กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้

เรือมกันตรึม เป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองสุรินทร์ ที่มีการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาใหม่ และนำเพลงกันตรึมมาเรียบเรียงใหม่จากทุนเดิมทางวัฒนธรรม ซึ่งเพลงประกอบท่ารำในแต่ละท่าจะไม่ซ้ำกัน เป็นชุดการแสดงที่นำเสนอถึงศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดสุรินทร์ในด้านต่าง ๆ เช่น การละเล่นกันตรึม เพลงกันตรึมในทำนองต่าง ๆ ความสำคัญของเพลงกันตรึมที่พบในพิธีกรรม พิธีการ ประเพณีและเทศกาลต่าง ๆ เช่น การนำเสนอถึงการละเล่นกันตรึมในพิธีมะม๊วด การนำเสนอถึงประเพณีเทศกาลต่าง ๆ เช่น ประเพณีแข่งเรือยาวที่ลำน้ำมูลการนำเสนอเพลงกันตรึมที่เป็นเพลงเบ็ดเตล็ดนิยมร้องเล่นทั่วไปในงานรื่นเริง เช่น ทำนองเพลงกัญจัญเจก ซึ่งมีความหมายถึงเขียดตะปาด การนำเสนอเพลงที่ใช้ประกอบขบวนแห่ เช่น ขบวนแห่ขันหมาก ขบวนแห่บวชนาค โดยใช้พลงกันตรึมที่นิยมบรรเลงประกอบขบวนแห่ เป็นต้น (พงศธร ยอดดำเนิน, 2560 : 103-104)

การประดิษฐ์ท่ารำเรือมกันตรึมโดยนางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ ร่วมกับนางผ่องศรี ทองหล่อ นางสุจินต์ ทองหล่อ รวมถึงผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านกันตรึมคือ นายปิ่น ดีสม และวงกันตรึมจากหมู่บ้านดงมัน จึงเกิดเป็นชุดเรือมกันตรึม เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์การร่ายรำพื้นบ้านแบบดั้งเดิมและประดิษฐ์บางท่ารำขึ้นใหม่ซึ่งยึดแนวการประดิษฐ์ท่ารำบนพื้นฐานของการฟ้อนรำแบบชาวบ้านมาแต่โบราณเป็นหลัก ซึ่งนิยมเล่นกันแพร่หลายในจังหวัดสุรินทร์ เก็บรวบรวมเพลงและท่ารำจากวงกันตรึมต่าง ๆ แบ่งท่ารำได้ 7 ท่ารำ 7 ทำนองเพลง ดังนี้

1. ท่ารำซารายัง (เดินออก) ใช้ทำนองเพลงอาไยซารายัง
2. ท่ารำเชิ้บ เชิ้บ (เชิญชวน) ใช้ทำนองเพลงเชิ้บ เชิ้บ
3. ท่ารำกัญจัญเจก (เขียดตะปาด) ใช้ทำนองเพลงกัญจัญเจก
4. ท่ารำอันซองเสนงนบ (วัวแดงเขางาม) ใช้ทำนองเพลงอันซองเสนงนบหรือรำพาย

5. ท่ารำมะม็วด (เข้าทรง) ใช้ทำนองเพลงปันแชร

6. ท่ารำอมตูก (พายเรือ) ใช้ทำนองเพลงอมตูก

7. ท่ารำมงก็วลจองได (บายศรีสู่ขวัญ) ใช้ทำนองเพลงมงก็วลจองได

(พงศธร ยอดดำเนิน. 2560 : 239-240)

ภาพประกอบ 112 การแสดงชุดเรือมกันตรึม การละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์

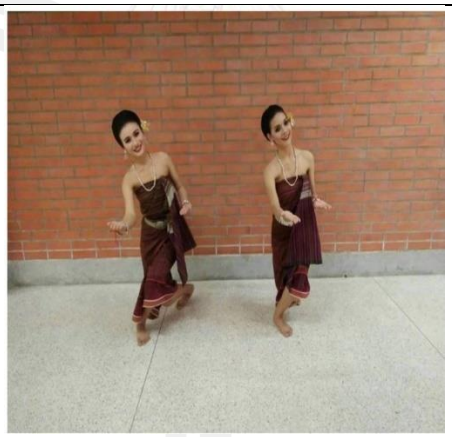
ที่มา : หนังสือการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์

ชุดเรือมกันตรึม เป็นชุดการแสดงที่รวบรวมกระบวนท่ารำอันเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรหรือกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ โดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงอีสานใต้ คือ นางแก่นจันทร์ นามวัฒน์ ที่ได้รวบรวมท่าฟ้อนจากวงกันตรึมทั้ง 20 วงในจังหวัดสุรินทร์ และวัฒนธรรมการฟ้อนพื้นบ้านอีสานใต้ในด้านประเพณี พิธีกรรมและวิถีชีวิตเอาไว้อย่างหลากหลาย ในการเรียนการสอนการแสดงพื้นเมืองอีสานใต้ผู้เรียนจะต้องเริ่มปฏิบัติเพลงกันตรึมก่อน นับได้ว่าเรือมกันตรึมเป็นการรวบรวมท่าแม่บทของกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ที่ใช้เป็นแบบแผนสำหรับการสร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ในชุดต่าง ๆ มีการนำเอาท่ารำเรือมกันตรึมไปใช้สร้างสรรค์การแสดง เช่น เรือมอันเร เรือมแซมการ์ เรือมตะแบง และการประกวดกันตรึมของวงต่าง ๆ (พงศธร ยอดดำเนิน. สัมภาษณ์ : 2565) จึงเป็นเหตุผลที่ผู้วิจัยได้นำท่ารำเรือมกันตรึมทั้ง 7 ท่า มายกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นถึงนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน ซึ่งพบว่าท่าฟ้อนรำในชุดการแสดงเรือมกันตรึมทั้ง 7 ท่า มีความสอดคล้องกับลักษณะของคำนิยาม “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว”ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ โดยสามารถจำแนกท่ารำตามหัวข้อของ คำนิยามการฟ้อนอีสานได้ ดังนี้

1. ลักษณะการก้มต่ำในท่ารำเรือมกันตรึมปรากฏอยู่ 3 ท่า ได้แก่ ท่าเชิ้บเชิ้บ (เชิญชวน) เป็นกระบวนท่ารำที่ 2 ลักษณะท่ารำเป็นการเชื้อเชิญให้คนชม กระบวนท่ารำมีการสอดมือลงใต้เท้าที่ยกขึ้นระดับครึ่งแข้งสลับกันซ้ายขวาไปมาในกิริยาเชิญชวน ท่ารำมะม๊วด (เข้าทรง) เป็นกระบวนท่ารำที่ 5 เป็นท่ารำในพิธีกรรมโจลมะม๊วด หรือพิธีเข้าทรงเพื่อรักษาอาการผู้ป่วยตามความเชื่อของชาวจังหวัดสุรินทร์ มีการก้มตัวเลียนแบบท่าหมุนขัน และท่าอมตูก (พายเรือ) เป็นกระบวนท่ารำที่ 6 มีลักษณะเด่นที่การโน้มลำตัวไปด้านหน้าเป็นการเลียนแบบท่าทางของคนกำลังพายเรือ โดยใช้มือแทนไม้พาย และการย่อให้เหมือนการนั่งเรือ (พงศธร ยอดดำเนิน. 2560 : 245-247)

จากลักษณะท่ารำดังกล่าวมีการรำที่ต้องโน้มลำตัวและก้มตัวไปข้างหน้า การย่อเข่าโดยให้หัวเข่าของเท้าข้างหลังกดลงที่กลางน่องเพื่อเป็นการย่อสุดตัว อันเป็นลักษณะเฉพาะแบบดั้งเดิมซึ่งใกล้เคียงกับลักษณะท่าก้มต่ำในคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบ ดังภาพในตาราง

ตาราง 16 การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ กับท่าเชิ้บเชิ้บ และท่ามะม๊วด

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนรำเรือมกันตรึม
ท่าก้มต่ำ		

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ตารางที่ 16 (ต่อ) การเปรียบเทียบท่าก้มต่ำ และท่าอมตูก

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนรำเรือมกันตรึม
ท่าก้มต่ำ		

2. ลักษณะการรำกว้างในท่ารำเรือมกันตรึมปรากฏอยู่ 4 ท่า ได้แก่ท่าซารายัง (เดินออก) กระบวนท่าที่ 1 เป็นท่ารำที่เลียนแบบกิริยาการเดินของสตรีที่มีความสุขออกมาร่ายรำกันตรึม ผู้รำเดินออกจากฉากเพื่อมาแสดงกลางเวที โดยผู้แสดงจะต้องดึงจีบผ้าที่ปล่อยชายในฝั่งซ้ายขึ้นมามือขวาจีบ-ปล่อย ขึ้นลงระดับไหล่ตามจังหวะเพลง ท่ากัญจัญเจก (ท่าเขียดตะปาด) กระบวนท่ารำที่ 3 เป็นการเลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ คือเขียดตะปาดที่กำลังกระโดดโลดเต้น หยอกล้อกันโดยมีท่ายกมือขึ้นเหมือนกำลังเกาะภาชนะต่าง ๆ โดยสายตาผู้แสดงมองไปที่มือจีบด้านบน ท่าอันซองเสนงนบ (วัวแดงเขางาม) เป็นกระบวนท่ารำที่ 4 จัดอยู่ในประเภทเพลงขบวนแห่ในงานพิธีต่าง ๆ ท่ารำเลียนแบบอากัปกิริยาของวัวแดงเขางาม จะตั้งวงอยู่ระดับสูงสลับกันคนละฝั่งตามลักษณะของเขาวัวแดง และท่ามงก็วลจองได (บายศรีสู่ขวัญ) เป็นกระบวนท่ารำท่าที่ 7 ท่าสุดท้ายของการรำเรือมกันตรึม เป็นการแสดงท่าทางการผูกแขนในพิธีกรรมมงก็วลจองไดเป็นการอวยพรและอำลาก่อนจะจบการแสดง)

จากลักษณะท่ารำ ทั้ง 4 ท่า มิได้กำหนดพื้นที่ในการเคลื่อนไหวอย่างตายตัวแต่ส่วนใหญ่ลักษณะของการใช้มืออยู่ระดับไหล่ แต่ในขณะเดียวกันกลวิธีการใช้มืออาจจะมีความแตกต่างกันตามลีลาท่าทางของผู้แสดง แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบดังภาพในตาราง

ตาราง 17 การเปรียบเทียบท่ารำกว้างกับท่าซารายัง ท่ากัญจัญเจก และอันซองเสนงนบ

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนรำเรือมกันตรึม
ท่ารำกว้าง		

ตารางที่ 17 (ต่อ) การเปรียบเทียบท่ารำกว้างกับท่ามงก็วลจองได

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนรำเรือมกันตรึม
ท่ารำกว้าง		

3. ลักษณะการไม่หวงตัวในท่าเรือมกันตรึม จากการศึกษาโครงสร้างท่ารำเรือมกันตรึม ของพงศธร ยอดดำเนิน ได้อธิบายถึงมีลักษณะของโครงสร้างท่ารำไว้ว่า มีการย่อเท้าและการกดตัวแบบมากเป็นพิเศษซึ่งเป็นโครงสร้างท่ารำที่สำคัญมากของการรำเรือมกันตรึม มีการทิ้งน้ำหนักตัวในการยุบและดึงจังหวะตัวขึ้นในการยืด มีการดีดเท้าหรือยกเท้าขึ้นทันทีหลังจากแตะพื้น โดยเฉพาะการทรงตัวและการก้าวเท้ามีการย่อตัวลงมากเป็นพิเศษ คือ หัวเข่าของเท้าที่อยู่ข้างหลังกดลงที่กลางน่องของเท้าข้างหน้า (พงศธร ยอดดำเนิน. 2560 : 392-393)

จากลักษณะท่ารำดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าโครงสร้างท่ารำของเรือมกันตรึมมีการใช้เท้า การย่อ การกดตัว และการดีดเท้า ซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญของการฟ้อนอีสาน จัดได้ว่าท่าทางการรำเรือมกันตรึมมีการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ที่ใกล้เคียงกับคำนิยาม คำว่า ไม่หวงตัว แสดงตัวอย่างเปรียบเทียบดังภาพในตาราง

ตาราง 18 การเปรียบเทียบท่าไม่หวงตัว กับลักษณะโครงสร้างท่ารำเรือมกันตรึม

คำนิยาม	ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ	ท่าฟ้อนรำเรือมกันตรึม
ท่าไม่หวงตัว		

การเปรียบเทียบท่ารำเรือมกันตรึมกับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 19 สรุปการเปรียบเทียบท่ารำเรือมกันตรึม กับนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน

คำนิยามการฟ้อนอีสาน	**ท่าฟ้อนเรือมกันตรึม**
ก้มต่ำ	ปรากฏในท่าเรือมกันตรึม จำนวน 3 ท่า ได้แก่ ท่าเชิ้บเชิ้บ ท่ามะม๊วด และท่าอมตูก
รำกว้าง	ปรากฏในท่าเรือมกันตรึม จำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าซารายัง ท่ากัญจัญเจก ท่าอันซฮงเสนงนบ และท่ามงก๊วลจองได
ไม่หวงตัว	ปรากฏในทุกท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายของการรำเรือมกันตรึม

จากการศึกษานิยามการฟ้อนอีสานที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานโดยเปรียบเทียบกลุ่มตัวอย่างของวัฒนธรรมการฟ้อนในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ และกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ

ท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูซึ่งเป็นกระบวนท่าที่เลียนแบบท่าทางการเคลื่อนไหวที่สะท้อนวิถีชีวิตสภาพความเป็นอยู่ของคน สัตว์ และธรรมชาติที่พบเห็นในชีวิตประจำของชาวผู้ไทยเรณูนคร ต้นแบบท่าฟ้อนมีการสืบทอดต่อกันมาช้านานจากปู่ทั้ง 7 ท่าน และได้ปรับปรุงพัฒนาจนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นในด้านการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น มือ แขน ลำตัว และเท้า ที่เป็นแบบฉบับของการฟ้อนในกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไทย จากการนำลักษณะท่าฟ้อนหลักทั้ง 7 ท่าของการฟ้อนผู้ไทยเรณูมาเปรียบเทียบกับคำนิยามนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะท่าฟ้อนที่เด่นชัดของชาวผู้ไทยเรณูมีความสอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน ดังนี้

1.1 การใช้ลำตัวโน้มไปข้างหน้าทำมุม 45 องศากับแนวตั้ง และโน้มลำตัวลงต่ำขนานกับ

พื้นในท่าทางการฟ้อนของผู้ชาย ซึ่งสอดคล้องกับท่าก้มต่ำ

1.2 การเหยียดแขนตึงออกข้างลำตัว และการตั้งวงแขนโดยใช้ไหล่เป็นเกณฑ์กำหนดการตั้งวง ซึ่งสอดคล้องกับท่ารำกว้าง

1.3 ลีลาท่าฟ้อนที่ใช้ส่วนต่าง ๆ ของการเคลื่อนไหวเลียนแบบท่าทางของพืชและสัตว์เป็นการแสดงออกอย่างเต็มที่ ทั้งการใช้มือ แขน ลำตัว และเท้า ที่ไม่มีกฎเกณฑ์หรือระดับที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับการออกลีลาท่าทางของแต่ละบุคคลในการปฏิบัติท่าฟ้อนมักจะออกลีลาท่าทางที่ฟ้อนแบบเต็มตัวและเป็นธรรมชาติเป็นการแสดงท่วงท่าต่าง ๆ ที่ชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะท่าไม่หวงตัว

2. กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ เรือมกันตรึม

ท่าเรือมกันตรึม เป็นท่ารำแม่บทที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์การรำของกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ได้ชัดเจนที่สุด เป็นการรวบรวมท่ารำจากวงกันตรึมกว่า 20 คณะ และวัฒนธรรมการฟ้อนพื้นบ้านอีสานใต้ในด้านประเพณี พิธีกรรมและวิถีชีวิตเอาไว้อย่างหลากหลาย อีกทั้งยังเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานใต้อีกหลายชุดที่สะท้อนลักษณะเฉพาะของการฟ้อนตามแบบอีสานใต้ไว้อย่างครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นการจีบมือ การวาดแขน การย่อ การยกเท้า และการก้ม เป็นต้น

จากการนำลักษณะท่าฟ้อนหลักทั้ง 7 ท่าของการฟ้อนรำเรือมกันตรึมมาเปรียบเทียบกับคำนิยามนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ผู้วิจัยพบว่า ลักษณะที่เด่นชัดของท่ารำเรือมกันตรึมมีความสอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน ดังนี้

2.1 ลักษณะการก้มตัวในท่ารำเรือมกันตรึมมีการก้มตัวมากเป็นพิเศษและมีบางท่าที่มีการโน้มตัวลงขนานกับพื้น ซึ่งสอดคล้องกับท่าก้มต่ำ

2.2 มีการใช้ลำแขนด้วยการตึงแขนมากเป็นพิเศษ และยกมือสูงเหนือศีรษะซึ่งสอดคล้องกับท่ารำกว้าง

2.3 การเคลื่อนไหวร่างกายของการรำเรือมกันตรึมมีลักษณะเด่นในการปฏิบัติ คือ การย่อ การก้ม การยกเท้า การตึงแขน จะเคลื่อนไหวร่างกายที่มากเป็นพิเศษแสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการฟ้อนของกลุ่มอีสานใต้ มีการใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกาย อันสอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

2.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ที่มีความชำนาญในด้านการฟ้อนอีสาน มีเทคนิคและลีลาเฉพาะของตนเอง เป็นศิลปินหมอลำที่ถ่ายทอดบทบาทด้านศิลปะการแสดงทั้งด้านการลำและการฟ้อนได้อย่างชำนาญ ผนวกกับอัจฉริยภาพเฉพาะตัวด้านภูมิลำและภูมิฟ้อนที่มีสุนทรียภาพอันงดงาม มีกลวิธีหรือเทคนิคเฉพาะที่มีความแตกต่างไปจากศิลปินท่านอื่น สามารถจำแนกได้ ดังนี้

2.2.1 การเคลื่อนไหวร่างกาย

การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดในทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ มือ แขน ไหล่ ลำตัว และเท้า อันเป็นส่วนประกอบของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงความงามของการฟ้อนอีสาน การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีว่าด้วยเรื่องการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายและชนิดของการเคลื่อนไหวร่างกายของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ และศิริมงคล นาฏยกุล มาใช้ในการวิเคราะห์การใช้สรีระร่างกายในส่วนต่าง ๆ และจังหวะในการฟ้อนที่เป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในที่นี้ผู้วิจัยได้จำแนกอวัยวะที่เคลื่อนไหวในการฟ้อนออกเป็นหัวข้อ ดังนี้

2.2.1.1 การใช้ศีรษะและสายตา
2.2.1.2 การใช้แขนและมือ
2.2.1.3 การใช้ไหล่และลำตัว
2.2.1.4 การใช้เท้าและขา
2.2.1.5 จังหวะในการฟ้อน

2.2.1.1 การใช้ศีรษะและสายตา

การฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีการใช้ศีรษะและสายตาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการใช้สายตา ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับการใช้ศีรษะในการปฏิบัติท่าฟ้อนท่าต่าง ๆ เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายสามารถอธิบายได้ ดังนี้

การเอียงศีรษะของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นการเอียงแบบธรรมชาติโดยที่ไม่เกร็งต้นคอมีการเอียงไปทางด้านซ้ายและขวาไม่มีการเหวี่ยงศีรษะโดยการเอียงเป็นการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์กับการใช้ใบหน้าพบว่าท่าทางของศีรษะมีความสัมพันธ์กับท่าทางของแขน และมือโดยเฉพาะการเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งทำให้ท่าทางการการเคลื่อนไหวของท่าฟ้อนมีความงดงาม

ภาพประกอบ 113 การเอียงศีรษะ

ที่มา : ผู้วิจัย

การใช้สายตาของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีส่วนสัมพันธ์กันกับการใช้มือและอวัยวะอื่น ๆ ประกอบการฟ้อน เช่น การมองตามมือขณะที่เคลื่อนไหวขึ้นลงด้วยการชำเรืองมองจากด้านล่างแล้วค่อย ๆ ไล่ระดับสายตาขึ้นพร้อมกันกับมือ เมื่อมือม้วนจีบออกจึงเบือนหน้าและเปลี่ยนทิศทางการมองไปอีกด้านหนึ่ง นอกจากนี้เมื่อมีท่าฟ้อนที่ใช้มือสูงเหนือศีรษะหมอลำฉวีวรรณจะใช้เทคนิคการเอียงมองที่ไหล่ เพื่อให้ศีรษะและมือมีองศาที่เหมาะสม สวยงามและกลมกลืนกันได้อย่างลงตัว มีการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสายตาออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ

ภาพประกอบ 114 การใช้สายตา

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.2 การใช้แขนและมือ

การฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เน้นการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนของแขนและมือเป็นหลัก นับได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญของการฟ้อนที่เรียกว่า “วาดแขน วาดมือ”นำเอาท่าทางมาจากการเลียนแบบธรรมชาติมาจัดระเบียบให้มีกระบวนท่าที่งดงามแปลกตาเกิดเป็น “วาด (Style)” ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของตนเอง ผู้วิจัยได้จำแนกลักษณะการเคลื่อนไหวของแขนและมือของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

2.2.1.2.1 การวาดแขน

การปฏิบัติท่าฟ้อนส่วนของแขนถือว่าเป็นส่วนสำคัญอย่างมากในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นการกำหนดสัดส่วนของการใช้แขนให้มีองศาที่กว้างออกจากลำตัว ด้วยวิธีการกางแขนที่วาดออกไปข้างลำตัวให้ตึงจนสุดแขน โดยจะใช้พลังงานกล้ามเนื้อส่วนแขนในการเคลื่อนไหวที่ต้องให้แขนตึงอยู่เสมอขณะที่ปฏิบัติท่าฟ้อน ความงามของท่าฟ้อนจึงอยู่ที่การจัดวางระดับของแขนให้กว้างและห่างออกจากลำตัวมากที่สุด ทำให้รูปร่างดูกว้าง และสง่างามมากขึ้น แสดงถึงความภูมิฐานของท่าทางการฟ้อนอันเป็นนาฏยลักษณ์ที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จากการสัมภาษณ์หมอลำฉวีวรรณ พันธุ กล่าวว่า การฟ้อนลักษณะนี้คนอีสานจะเรียกว่าฟ้อนงามแบบ “ล่านต้าน” (คำว่าล่านต้านเป็นภาษาอีสาน หมายถึง ท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงความสง่างามอันเป็นมิติหนึ่งของการฟ้อนอีสาน) ทำให้เกิดเป็นสุนทรียะทางความงามแบบพื้นเมืองอีสาน (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 115 การวาดแขน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 116 ท่าตั้งวง

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.2.2 การจีบ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นผู้ริเริ่มบัญญัติการจีบมือแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน โดยสังเกตจากท่าทางการฟ้อนของคนอีสาน ส่วนใหญ่แล้วจะใช้การม้วนข้อมือมากกว่าการจีบมือแบบละเมียดละไมเหมือนกับนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งสอดคล้องกับชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ ที่ได้อธิบายลักษณะการใช้มือในการฟ้อนของอีสานไว้ว่า ท่ามือมีลักษณะเหมือน “ม่อนท่าวใย” หรือ ตัวหนอนชักใย เป็นการฟ้อนแบบหมุนมือพันกันการจีบมือของหมอลำฉวีวรรณมีลักษณะพิเศษคือ การจีบจะกดนิ้วชี้เข้าหานิ้วหัวแม่มือไม่ให้นิ้วจรดกัน พร้อมกับการหักข้อมือโดยการเกร็งนิ้วชี้และข้อมือทำให้นิ้วที่เหลือกรีดออกโดยอัตโนมัติ คล้ายกับลักษณะการคลี่ของพัด เป็นวิธีการจีบนิ้วที่ใช้พลังจากการกดนิ้วชี้และการหักข้อมือลงพร้อมกัน ไม่ว่าจะเป็นการจีบมือมาทางด้านฝ่ามือ หรือจีบมือไปข้างหลังมือจะเน้นการหักข้อมือและการกดไล่นิ้วมือ เมื่อเห็นลักษณะการจีบมือแบบ ดังที่กล่าวมานี้สามารถบอกได้ชัดเจนว่าเป็นเอกลักษณ์การจีบมือแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

ภาพประกอบ 117 การกดนิ้วหรือการจีบมือ

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.2.3 การวาดมือ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีเทคนิคการใช้มือที่มีความงดงามและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ การเริ่มปฏิบัติท่าฟ้อนทุกครั้งหมอลำฉวีวรรณจะเริ่มยกมือข้างซ้ายก่อนเสมอ การฟ้อนจะเน้นการใช้น้ำหนักมือให้มีความหนักเบาสลับกัน โดยวาดมือจากจุดเริ่มต้น คือ จะทิ้งมือลงด้านข้างลำตัวจนสุดแขน แล้วเฉียงนิ้วมือเข้าหาลำตัวเล็กน้อยเป็นการตะแคงฝ่ามือก่อนที่จะวาดมือขึ้นด้านบน แล้วม้วนมือจีบ การตะแคงฝ่ามือ เป็นเทคนิคที่ทำให้ข้อมือมีองศาการม้วนที่กว้างขึ้น ทำให้ท่าฟ้อนเกิดความสง่างาม นอกจากนี้หมอลำฉวีวรรณยังสามารถเปลี่ยนทิศทางการม้วนมือสลับกันไปมาได้อย่างหลากหลายและไม่ซ้ำแบบเดิม ขณะที่วาดแขนและพลิกฝ่ามือไปได้อย่างรวดเร็วด้วยการทิ้งน้ำหนักไปที่ปลายมือ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบนาฏยลักษณ์ที่สำคัญคือใช้มือเป็นสัญลักษณ์แทนลักษณะของสัตว์ประเภทต่าง ๆ เมื่อจะแสดงท่าทางตามลักษณะของสัตว์ตัวนั้นเป็นสื่อให้ผู้ชมเข้าใจ จึงได้ประดิษฐ์ท่าทางเฉพาะของสัตว์แต่ละชนิดโดยการใช้มือและแขน เช่น ท่ากาตากปีก ท่านกเจ่าบินวน ท่านกยูงลำแพน เป็นต้น

ภาพประกอบ 118 การวาดมือ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 119 การตะแคงฝ่ามือ

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.2.4 การกระดิกนิ้ว

การกระดิกนิ้วมือเป็นการเคลื่อนไหวข้อต่อส่วนของโคนนิ้วส่งไปที่ฝ่ามือ ซึ่งเรียกว่า “การเสพมือ” ด้วยการปรับระดับของนิ้วมือให้มีการเคลื่อนไหวบางขณะในการวาดฟ้อนเพื่อเพิ่มความอ่อนช้อยและพริ้วไหวให้กับมือ การกระดิกนิ้วของหมอลำฉวีวรรณจะปฏิบัติควบคู่ไปกับการกระดกข้อมือเมื่อกระดิกนิ้วขึ้น-ลงจะกระดกข้อมือขึ้นทันทีประมาณ 2-3 ครั้งเพื่อเป็นการสร้างจังหวะให้กับข้อมือทำให้

การฟ้อนมีความคมชัดและมือมีความกล่อมเกลาไปกับเสียงของแคน หมอลำฉวีวรรณจะเรียกว่า “มือเสพแคน”

ภาพประกอบ 120 การกระดิกนิ้ว

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.3 **การใช้ไหล่และลำตัว**

การเคลื่อนไหวของไหล่และลำตัวมีความสำคัญในการเปลี่ยนแปลงอิริยาบถของแขนและมือ เพื่อให้เกิดความหลากหลายทางด้านลีลาท่าฟ้อนที่นอกจากจะเคลื่อนไหวมือและแขนแล้วยังมีการใช้ไหล่ประกอบท่าฟ้อนในบางท่า การใช้ไหล่ส่วนใหญ่จะปรากฏในท่าฟ้อนที่เป็นท่าต่อสู้ เช่น ท่าหยิกไหล่ลายมวย และท่าทางที่ใช้แทนกิริยาอาการของสัตว์ เช่น ท่าเสือออกเหล่า ท่าไซร้ปีก เป็นต้น การใช้ไหล่เป็นการบังคับกล้ามเนื้อที่กำกับอยู่สองข้างกระดูกสันหลังเพื่อเน้นลักษณะบางอย่างให้เด่นขึ้น จากการศึกษางานนิพนธ์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2541 : 36) เรียกว่า “การใช้เกรียวหลัง” ซึ่งปรากฏในลีลาท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ อยู่ 3 ลักษณะ ได้แก่ การกล่อมไหล่ การยักไหล่ และการสะบัดไหล่ เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายสามารถอธิบายได้ ดังนี้

2.2.1.3.1 การกล่อมไหล่

เป็นลีลาอย่างหนึ่งที่ปรากฏในท่าฟ้อนแม่บทอีสาน คือท่าหยิกไหล่ลายมวย มีการใช้กล้ามเนื้อท่อนบนหัวไหล่ควบคุมการเคลื่อนไหวของแขนและมือ ด้วยการหมุนหัวไหล่พร้อมกับการดันข้อศอกให้หมุนไปพร้อมกัน

ภาพประกอบ 121 การกล่อมไหล่

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.3.2 การยักไหล่

เป็นกดไหล่สลับกับการยกไหล่ขึ้นลง ขณะที่ยกไหล่จะมีการยกลำตัวด้านข้างขึ้นเล็กน้อย ไม่มีการกดเกลียวข้างลำตัวเป็นการปล่อยลำตัวเป็นธรรมชาติ และเหยียดแขนลงแนบด้านข้างลำตัวทำให้เกิดท่าทางที่กระฉับกระเฉงแต่แฝงไปด้วยความนุ่มนวล

ภาพประกอบ 122 การยักไหล่

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.3.3 การสะบัดไหล่

มีเทคนิคการถ่ายโอนพลังของกล้ามเนื้อร่างกายที่สัมพันธ์กันอยู่ 3 ส่วน คือ ไหล่ แขน และมือ การสะบัดไหล่ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จะเคลื่อนไหวร่างกายไปทีละส่วนจะเริ่มปฏิบัติจากการบิดหัวไหล่แล้วหนีบข้อศอกเข้าหากัน พร้อมกับสะบัดข้อมือทั้งสองข้างไขว้กัน จากการจัดระเบียบร่างกายนี้เองทำให้การสะบัดไหล่มีลักษณะกระเพื่อมและพริ้วไหวคล้ายกับคลื่นน้ำ อันเป็นท่าทางการเคลื่อนไหวที่เป็นแบบเฉพาะ

ภาพประกอบ 123 การสะบัดไหล่

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.3.4 การใช้ลำตัว

มีลักษณะเด่นคือการถ่ายโอนน้ำหนักตัวที่ชัดเจนในท่วงท่าการฟ้อนของแต่ละจังหวะขณะที่ปฏิบัติท่าฟ้อนอยู่กับที่และการเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง เช่น การโน้มลำตัว และการแอ่นตัว การใช้ลำตัวมีความผูกพันกับท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในส่วนอื่น คือ ศีรษะ และมือ โดยเฉพาะเท้าเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยเพิ่มความสมดุลในการทรงตัวขณะที่ฟ้อน ทำให้มีพลังในการส่งและรับน้ำหนักตัวได้อย่างคล่องแคล่วและสง่างาม

2.2.1.3.5 การโน้มตัว

เป็นการถ่ายโอนน้ำหนักตัวไปมาในลักษณะการยืดหรือเหยียดลำตัวออกไปประมาณ 20-30 องศา แล้วดันลำตัวกลับมาให้ตั้งตรงเหมือนเดิม โดยที่เท้าทั้งสองข้างอยู่ในท่าก้าวไขว้ไม่มีการเคลื่อนที่ออกจากตำแหน่งเดิม ทำให้ลักษณะการเคลื่อนไหวมีความมั่นคง นุ่มนวล เพื่ออวดท่าทางการใช้มือและแขนโดยใช้ลำตัวบังคับแขน

ภาพประกอบ 124 การโน้มลำตัว

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.3.6 การแอ่นตัว

เป็นลักษณะหนึ่งที่ปรากฏในท่าลำเพลินของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ใช้การเคลื่อนไหวร่างกายท่อนบนของลำตัวให้โค้งงอลงไปด้านหลังในการปฏิบัติท่าฟ้อนอยู่กับที่ ขณะที่โค้งหลังลงจะเกร็งกล้ามเนื้อส่วนด้านหลังไว้แล้วค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักตัวลงไปที่เท้าข้างหลังพร้อมกับบิดไหล่ให้เฉียงออกไปด้านข้าง เพื่อถ่วงน้ำหนักตัวและโชว์ใบหน้า ลำตัวจะเฉียงจากพื้นประมาณ 40-45 องศา เป็นการแอ่นตัวแบบอีสานที่พอดีงาม ประกอบกับการเคลื่อนไหวของศีรษะ ไหล่ มือ และเท้า ให้ประสานสัมพันธ์กันอย่างอ่อนช้อยสวยงาม

ภาพประกอบ 125 การแอ่นตัว

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.4 การใช้เท้าและขา

การเคลื่อนไหวในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีการเคลื่อนไหวของมือมากกว่าการเคลื่อนไหวของขาและเท้า แต่อวัยวะทั้งสามส่วนนี้มีความสัมพันธ์กันในการเคลื่อนไหวประกอบท่าทางการฟ้อนเป็นอย่างยิ่ง เมื่อนำลักษณะการใช้เท้าและขามาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย ผู้วิจัยพบลักษณะการเคลื่อนไหวของเท้าและขามีความสอดคล้องกับหลักพื้นฐานการเคลื่อนไหวร่างกายที่แสดงให้เห็นถึงกิริยาท่าทางในลักษณะต่าง ๆ ในขณะปฏิบัติท่าฟ้อน ดังนี้ การเคลื่อนไหวร่างกายอยู่กับที่ เป็นการสร้างจุดสนใจให้เห็นการเคลื่อนไหวของแขนและมือ ด้วยท่าทางที่เด่นชัด ได้แก่ การก้าวไขว้ การใช้จมูกเท้าในการหมุนตัว และการกระดกเท้า

2.2.1.4.1 การก้าวไขว้

เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่กับที่มีการจัดวางท่าทางของร่างกายด้วยการก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า โดยจะเฉียงปลายเท้าไปด้านข้างเพื่อรับน้ำหนักตัว ส่วนเท้าที่อยู่ข้างหลังจะทอดขาให้ห่างจากเท้าข้างหน้า ประมาณ 45-50 เซนติเมตรทำให้เกิดเป็นมุมตั้งฉากที่มีลักษณะเฉียงจากพื้น 45 องศา โดยถ่วงน้ำหนักไปที่เท้าข้างหน้า พร้อมกับย่อเข่าทั้งสองข้างลงเพื่อถ่วงความสมดุลของน้ำหนักตัว ให้สามารถวาดมือลงในท่าฟ้อนก้มต่ำได้อย่างสง่างาม ผู้วิจัยพบลักษณะพิเศษในท่าก้าวไขว้ คือ เมื่อยกเท้าขึ้นก่อนที่จะก้าวเท้าไปวางข้างหน้าพบว่ามีการใช้จังหวะกระตุกเข่าเพื่อตั้งจังหวะถือเป็น

เทคนิคและเม็ดพรายเฉพาะตัวก่อนที่จะวางเท้าพร้อมกับผ่อนถ่ายน้ำหนักตัวลงไปอย่างช้า ๆ ทำให้สัดส่วนของร่างกายมีความงดงามและสมดุลกัน

ภาพประกอบ 126 การก้าวไขว้

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.4.2 การใช้จมูกเท้าในการหมุนตัว

เป็นเทคนิคลีลาเฉพาะตัวที่โดดเด่นที่สุดของการใช้เท้าในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เมื่อค้างท่ามืออยู่ในลักษณะท่าใดท่าหนึ่ง เช่น ท่าอุ่นมโนราห์ หรือท่าโชว์ปีกโชว์หางซึ่งต้องใช้พลังงานส่วนของขาในการรับน้ำหนักตัว และการถ่ายโอนน้ำหนักตัวที่สมดุลกันเพื่อประคองตัวขณะหมุนตัว ลักษณะการเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นการเคลื่อนไหวแบบกระทันหัน ด้วยการเขย่งเท้าทั้งสองข้างโดยใช้จมูกเท้าเป็นอวัยวะที่รับน้ำหนักตัวแล้วหมุนตัวไปครึ่งรอบ จากการวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า หมอลำฉวีวรรณใช้วิธีการลักขา เป็นการวางเท้าแบบบิดข้อเท้าให้ปลายเท้าเฉียงไปด้านข้างในทิศทางที่จะหมุนตัวไป เป็นบิดกล้ามเนื้อส่วนขาและข้อเท้าเพื่อให้ลำตัวหมุนไปได้อย่างคล่องแคล่ว และการเคลื่อนไหวแลดูเบาลอย

ภาพประกอบ 127 การใช้จมูกเท้าในการหมุนตัว

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.4.3 การกระดกเท้า

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีการกระดกเท้าโดยการใช้เท้าข้างใดข้างหนึ่งรับน้ำหนักตัวแล้วส่งเท้าอีกข้างหนึ่งไปด้านหลังโดยเท้าที่กระดกจะอยู่ในระนาบเดียวกันกับพื้น ลำขาส่วนที่กระดกจะไม่ชิดกับท้องขาส่วนบนลำตัวตั้งตรงไม่โน้มตัวไปข้างหน้า ระยะความห่างของเท้ากับพื้นประมาณ 45 เซนติเมตร ส่วนใหญ่การกระดกเท้าจะปรากฏในท่าฟ้อนแม่บทอีสาน เช่น ท่าเสือออกเหล่า ท่าหยิกไหล่ลายมวย เป็นต้น

ภาพประกอบ 128 การกระดกเท้า

ที่มา : ผู้วิจัย

การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ ได้แก่ การย่ำเท้าในการฟ้อน เป็นท่าทางการเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกายไปพร้อมกันด้วยการวาดมือประกอบจังหวะการย่ำเท้าที่ซึ่งมีความสมดุลกันของร่างกายทุกส่วน การเคลื่อนไหวในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณจึงเรียกได้ว่า เป็นการย่ำเท้าแบบพาราเรล วอล์ค (Pararell Walk) คือ ลักษณะการย่ำที่ปลายเท้าสองข้างชี้ตรงไปด้านหน้าในขณะก้าวเดิน ซึ่งท่าย่ำเท้าในลักษณะดังกล่าวนี้มาจากท่าเดินพื้นฐานทั่วไปของมนุษย์

2.2.1.4.4 การย่ำเท้า

เป็นการเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง โดยวิธีการก้าวเท้าที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะการยืดยุบเข่าเพื่อเป็นการรักษาความสมดุลของร่างกาย ในการเคลื่อนที่จะควบคุมน้ำหนักตัวด้วยข้อต่อ และกล้ามเนื้อของขา ทำให้การเคลื่อนที่สลับไปมามีความต่อเนื่องและไม่สะดุด จากการวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยพบว่า หมอลำฉวีวรรณมีเทคนิคพิเศษคือ ขณะที่ย่ำเท้าจะย่อเข่าทั้งสองข้างตลอดเวลา เป็นการย่อเพื่อรับน้ำหนักตัวและผ่อนแรงการวางเท้า ทำให้การเคลื่อนไหวมีลักษณะที่เบา กระฉับกระเฉง และดูนุ่มนวลคล้ายกับการย่ำเท้าบนปุยนุ่น ไม่มีการกระแทกจังหวะหรือกระทบเท้าที่พื้นถึงแม้จะยกเท้าสูง เรียกได้ว่า เป็นผู้ที่ย่ำเท้าได้สวยแบบ

“ช้างม่ายโฮง” หมายถึง ย่ำเท้างามแบบลักษณะของช้างเดิน ความห่างของเท้าที่ยกขึ้นจากพื้นประมาณ 30-35 เซนติเมตร การย่ำเท้าในการฟ้อนมีการเคลื่อนที่ในลักษณะเดินกลับไปกลับมา คือ การเดินตรงขึ้นไปข้างหน้า-ถอยหลัง การเดินเป็นวงกลมแบบเดินหน้า-ถอยหลัง และการเดินเฉียงเชิงมุม

ภาพประกอบ 129การย่ำเท้า

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2.1.5 จังหวะในการฟ้อน

จังหวะการเคลื่อนไหวในท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีจังหวะที่เน้นความราบเรียบสม่ำเสมอและนุ่มนวล แต่จะมีการกระทบหรือเน้นจังหวะหนักของการย่ำเท้าในท่าฟ้อนบางท่า นอกจากการเคลื่อนที่แล้วยังมีการหยุดนิ่งในช่วงจังหวะยาวจนเสร็จสิ้นท่าฟ้อนในแต่ละท่าทาง ซึ่งความช้า-เร็วในการฟ้อนมีความยืดหยุ่นได้ตามจังหวะของเสียงแคนหรือตามลักษณะของท่าฟ้อน หมอลำฉวีวรรณสามารถกำหนดจังหวะในการปฏิบัติท่าฟ้อนให้มีจังหวะหนัก เบา เพื่อให้อย่างเหมาะสมกับอารมณ์ของท่าฟ้อนได้อย่างเป็นธรรมชาติ นาฏยลักษณ์ที่เด่นชัดอีกประการหนึ่งที่พบคือ จังหวะการยืด-ยุบของขาข้างที่ใช้รับน้ำหนักตัว ส่วนขาอีกข้างจะงอเข่าเล็กน้อยเป็นการเคลื่อนที่ในการฟ้อนและ

เพื่อเป็นการสับเปลี่ยนการถ่ายรับน้ำหนักตัว เรียกลักษณะท่าทางนี้ว่า “ย่อน” (การย่อน หมายถึง การยืด-ยุบขาข้างใดข้างหนึ่งขึ้นลงตามจังหวะของแคน)

ภาพประกอบ 130 การย่อน

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาการเคลื่อนไหวร่างกายและศิลปะการฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ผู้วิจัยสามารถสรุปองค์ความรู้ได้ ดังนี้

ลักษณะเฉพาะในการเคลื่อนไหวร่างกายที่ปรากฏในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ดังนี้

1. ลักษณะการใช้ศีรษะและสายตา

1.1 ในท่าฟ้อนเกี้ยวใช้สายตาจดจ้องที่คู่ฟ้อนอยู่ตลอดเวลา ส่วนศีรษะมีการเอียงมองที่มือในขณะที่ตั้งวงเรียกได้ว่า มืออยู่ที่ไหนสายตาจะจดจ้องอยู่ที่มือนั้นเสมอ

2. ลักษณะการใช้มือและแขน

2.1 การพรมมือ ขณะที่ฟ้อนนิยมกระดิกนิ้วมือไปมาบางช่วงขณะเป็นระยะเป็นเทคนิคการทำให้นิ้วมือมีความพริ้วไหวและมีเสน่ห์

2.2 การจีบมือ เป็นลักษณะม้วนข้อมือมีการกดนิ้วโดยที่นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกันเป็นการจีบแบบนาฏยศิลป์อีสาน

2.3 การฟ้อนนิยมวาดแขนจากระดับต่ำกว่าหน้าท้องวาดขึ้นด้านบน ให้แขนเหยียดตึงระดับไหล่ เป็นลักษณะการตั้งวงแบบการฟ้อนอีสาน ให้มือสูงระดับไหล่ ไม่นิยมงอศอกให้มีลักษณะวงโค้งเหมือนกับนาฏยศิลป์ไทยจะวาดมือและแขนให้ออกห่างลำตัวมากที่สุดทำให้ท่าทางดูภูมิฐานและสง่างาม

2.4 การวางตำแหน่งของฝ่ามือปรากฏอยู่ 6 ลักษณะ คือ การหงายฝ่ามือพร้อมกันทั้งสองข้าง การคว่ำฝ่ามือพร้อมกันทั้งสองข้าง การคว่ำและหงายฝ่ามือสลับกัน การตะแคงฝ่ามือ การกำมือหลวม การม้วนข้อมือ และการปัดป้อง

2.5 การวาดมือและแขนปรากฏอยู่ 6 ทิศทาง คือ การวาดมือและแขนเหนือศีรษะ ด้านข้างลำตัว ด้านล่างลำตัว ด้านหน้าลำตัว กลางลำตัว และด้านหลังลำตัว และแบ่งได้ 3 ระดับ การวาดมือเหนือศีรษะ การวาดมือระดับไหล่ และการวาดมือด้านล่างลำตัว การวาดมือ มีการควบคุมน้ำหนักของมือให้มีลักษณะหนัก-เบา สลับกัน การวาดมือจะตะแคงฝ่ามือโดยให้นิ้วมือเฉียงเข้าหาลำตัวเล็กน้อยก่อนที่จะวาดมือขึ้นระดับไหล่ ซึ่งเป็นการตะแคงฝ่ามือเพิ่มองศาการม้วนข้อมือให้มีวาดวงการม้วนข้อมือที่กว้างขึ้น ทำให้วาดฟ้อนมีลักษณะวงกว้างและอ่อนช้อยสวยงาม และไม่ดูแข็งกระด้างเมื่อเหยียดมือออกไปสุดแขน จะเน้นการวาดมือสูงและกว้างไม่นิยมงอแขนให้มีลักษณะวงที่โค้ง หรือฟ้อนแคบ แต่ระดับของมือจะวาดอยู่ในระดับไหล่และระดับเหนือศีรษะเป็นส่วนมาก ยกเว้นท่าที่ต้องมีการก้มตัวถึงจะมีการวาดมือที่ระดับเข่า

2.6 การใช้ข้อมือและนิ้วมือในการฟ้อนปรากฏอยู่ 5 ลักษณะ คือ การตั้งวง การจีบ การกระดกข้อมือ การพรมนิ้ว และการสะบัดข้อมือ

3. ลักษณะการใช้ไหล่และลำตัว

3.1 มีการยืด-ยุบลำตัวและเข่าให้เข้ากับจังหวะ ทั้งในลักษณะการเคลื่อนที่และอยู่กับที่

3.2 มีลีลาการยักไหล่ และสะบัดไหล่ด้วยการทิ้งน้ำหนักลงที่ไหล่ทั้งสองข้าง สามารถใช้ไหล่ให้สอดคล้องกับการวาดลำแขนได้อย่างสง่างาม ปรากฏการใช้ไหล่อยู่ 4 ลักษณะ คือ การยักไหล่ การตีไหล่ การเอียงไหล่ และการกล่อมไหล่ การใช้ลำตัวพบว่า นิยมโน้มตัวไปข้างหน้าเพื่อให้การฟ้อนมีลักษณะนิ่มนวลและมีการทรงตัวให้ลำตัวตั้งตรงเกิดความสง่างาม มีการใช้ลำตัวด้วยการเฉียงตัวไปด้านข้างก่อนการวาดมือหรือการออกท่าฟ้อน

4. ลักษณะการใช้เท้าและขา

2.1 มีการใช้จังหวะเท้าที่หลากหลายพบมากคือการก้าวไขว้และการสไลด์เท้า มีการแบ่งสัดส่วนของเท้าและมือที่ชัดเจน ขณะที่ฟ้อนมีการย่อเข่าอยู่ตลอดเวลาเพื่อเป็นการกดตัวให้มีความงดงามและอ่อนช้อย การย่ำเท้าจะยกเท้าขึ้นสูงประมาณ 30-35 เซนติเมตร แต่ไม่ทิ้งน้ำหนักหรือวางเท้าแรง น้ำหนักตัวส่วนใหญ่จะอยู่ที่ปลายเท้า มีการใช้จังหวะเข่าที่เรียกว่า การห่มเข่าในท่ายกเท้าก่อนก้าวเท้าไขว้ไปข้างหน้า

2.2 การหมุนตัวเป็นครึ่งวงกลมด้วยจมูกเท้า เป็นเทคนิคลีลาพิเศษด้วยการเขย่งเท้าใช้จมูกเท้าแตะที่พื้นพร้อมกับย่อเข่าแล้วเลื่อนตัวหมุนเป็นครึ่งวงกลมสลับกันไปมา

2.3 การก้มตัวเป็นการโน้มตัวลงด้านล่างให้มากที่สุด รวมถึงการเอียงศีรษะ และการแอ่นตัวที่มากเป็นพิเศษ สามารถปฏิบัติท่าฟ้อนที่เป็นท่านิ่งและช้าในห้วงจังหวะของดนตรีที่กระชับได้อย่างงดงามโดยที่ท่าฟ้อนไม่คร่อมจังหวะ ส่วนการก้มตัวมีการก้มอยู่ 2 ระดับคือ การก้มในลักษณะการโน้มตัวไปข้างหน้า และการก้มจนสุดตัวโดยให้หลังขนานกันกับพื้น ไม่นิยมสะบัดหรือบิดสะโพกที่แรง ในการฟ้อนมีการส่ายพะโพกไปมาด้วยความนุ่มนวล อ่อนโยน

2.4 การเปลี่ยนท่าฟ้อนที่มีท่าเชื่อมที่เลื่อนไหลทำให้การฟ้อนมีความเชื่อมต่อกันอย่างลงตัว ท่าฟ้อนส่วนใหญ่มีการแบ่งสัดส่วนของมือและเท้าในการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน เมื่อมีการวาดมือจะไม่มีการเคลื่อนที่หรือการใช้เท้า แต่เมื่อมีการเคลื่อนที่และการใช้เท้าจะไม่มีการเคลื่อนไหวของมือจะเป็นเพียงการตั้งท่ามือไว้เท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายในทาง

นาฏยศิลป์ของ ศิริมงคล นาฏยกุล ที่กล่าวไว้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายแบ่งออกได้ 2 ลักษณะคือ การเคลื่อนไหวร่างกายแบบอยู่กับที่ และการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่

2.5 การใช้เท้าและขาของหมอลำฉวีวรรณ ปรากฏอยู่ 8 ลักษณะ คือ การก้าวไขว้ การกระดกเท้า การแตะเท้า การยกเท้า การซอยเท้า การนั่งทับส้นเท้าในท่าเตี้ย การสไลด์เท้าหรือหมุนตัวด้วยจมูกเท้า และการถกเท้า

5. จังหวะในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ขณะที่ฟ้อนจะย่อเข่าตลอดเวลา มีการย่อนหรือยืดยุบตัวประกอบจังหวะของแคนอยู่ 2 จังหวะ คือ ย่อนจังหวะใหญ่ เป็นการยืด-ยุบตัวตามจังหวะแคนที่เร็วแต่จะยืดยุบตัวให้ช้ากว่าจังหวะแคน และย่อนจังหวะเล็ก คือ การยืด-ยุบตัวตามจังหวะของแคนด้วยความถี่และกระชับ

การเคลื่อนไหวร่างกายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 131 สรุปการเคลื่อนไหวร่างกายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้นำเสนอสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะตามความมุ่งหมาย ดังนี้

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

สรุปผล

จากการศึกษา นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ตามความมุ่งหมายดังนี้

1. พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยแบ่งพัฒนาการออกเป็น 4 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 (ปี พ.ศ. 2495 ถึง ปี พ.ศ. 2506) “เริ่มต้นการเรียนหมอลำ”

จุดเริ่มต้นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่มีความใฝ่ฝันในวัยเด็กว่า อยากเป็นครู แต่ด้วยภาระหน้าที่ที่ต้องสืบทอดอาชีพหมอลำของตระกูล และคำสอนของบิดาที่ว่า “ลูกหมอลำต้องเป็นหมอลำ ลูกครูค่อยเป็นครู” ทำให้หมอลำฉวีวรรณต้องเปลี่ยนแปลงความคิดของตนเอง เข้ามาศึกษาเรียนรู้วิชาหมอลำกลอนและหมอลำเพลิน ศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังของภาคอีสานและพี่สาวต่างมารดาที่ประเทศลาวและได้คิดค้นทำนองลำทางยาวที่เป็นแบบฉบับของตนเอง

ระยะที่ 2 (ปี พ.ศ. 2507 ถึง ปี พ.ศ. 2522) “เส้นทางชีวิตการประกอบอาชีพหมอลำ”

เมื่อมีแววความเป็นศิลปินเต็มตัวได้ออกแสดงหมอลำกลอนครั้งแรกคู่กับหมอลำเข็มทอง ฉันทวี เมื่อเริ่มมีประสบการณ์และมีน้ำเสียงดี จึงได้รับโอกาสไปลำออกอากาศทางสถานีวิทยุคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี ในระยะนี้ได้เปลี่ยนแปลงการลำจากบทบาทหมอลำกลอนพลิกผันมาสู่บทบาทนางเอกในการแสดงหมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน ช่วงแรกได้นำเอานิทานหรือวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องต่าง ๆ ลำออกอากาศโดยใช้ทำนองลำทางยาวที่เป็นเอกลักษณ์ของตน จนทำให้ได้รับความนิยมจากประชาชน และได้เข้ามาสังกัดในคณะส.สาครศิลป์ เดินทางไปบันทึกแผ่นเสียงลำเรื่องต่อกลอนที่กรุงเทพมหานคร จึงได้ตั้งชื่อคณะใหม่เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะรังสิมันต์ นำโดย ทองคำ เพ็งดี ฉวีวรรณ ดำเนิน สาคร ทุมมี สุมาลี ป้องเขต พวงเพชร พรมสอน เนื่องจากน้ำเสียงที่ไพเราะและมีวาท

ฟ้อนที่อ่อนช้อยสวยงามหมอลำฉวีวรรณจึงได้รับเลือกให้แสดงเป็นนางเอก และมีชื่อเสียงโด่งดังในบทบาทนางมโนราห์ ในเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ทำให้เป็นที่รู้จักของประชาชนอย่างกว้างขวาง ในช่วงปี พ.ศ. 2513 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้แยกตัวออกมาตั้งคณะใช้ชื่อว่า ศิษย์รังสิมันต์ ออกรับงานแสดงอยู่ 3-4 ปี จึงได้ยุบคณะลงเนื่องจากประชาชนได้หันไปนิยมวงดนตรีมากขึ้น เจ้าภาพว่าจ้างก็น้อยลง หมอลำฉวีวรรณ จึงจำเป็นที่จะต้องหาวิธีการลำใหม่โดยหันมาประกอบอาชีพด้านการแสดงหมอลำกลอน

ระยะที่ 3 (ปี พ.ศ. 2522 ถึง ปี พ.ศ.2546) “ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญสอนการขับร้องหมอลำและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานของกรมศิลปากร”

การเปลี่ยนแปลงชีวิตที่สำคัญของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จากหมอลำฉวีวรรณเป็นอาจารย์ฉวีวรรณ หลังจากที่คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้จัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ตามโครงการผลิตครูสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาค โดยสนับสนุนให้มีการอนุรักษ์และเผยแพร่ พัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นไปกับการจัดการเรียนการสอนในสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ไทยจัดให้มีการเรียนการสอนทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ ผู้บริหารของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในขณะนั้น ได้ศึกษาถึงประวัติและผลงานของศิลปินพื้นบ้านอีสานเพื่อประกอบการพิจารณาจัดจ้างมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการสอนศิลปะพื้นบ้านจึงได้เชิญหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และหมอลำทองคำ เพ็งดี เข้ามาทำหน้าที่สอนการขับร้องหมอลำ ถึงแม้ว่าในชีวิตจะไม่เคยได้รับการศึกษาในสาขาวิชาชีพครู แต่หมอลำฉวีวรรณก็ได้เรียนรู้หลักและวิธีการสอนสมัยใหม่จากครู อาจารย์ประจำ นำมาปรับปรุงการสอนของตนเองในระยะ 5 ปีแรกมีความลำบากมาก แต่ยังคงยึดคำสอนของบิดาว่า “เฮ็ดให้สุด ขุดให้เถิง” จนทำให้ก้าวข้ามอุปสรรคและได้ผลเป็นที่พอใจของผู้บังคับบัญชา นอกจากการสอนซึ่งเป็นงานหลักแล้วยังได้เข้าร่วมกิจกรรมอื่น ๆ ของสถานศึกษาทำให้เป็นที่รักใคร่ของนักเรียนนักศึกษาและครูบาอาจารย์ทั่วไป และได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงพื้นเมืองอีสานขึ้นมามากกว่า 30 ชุด ทำให้เป็นที่รู้จักในวงการการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ จากระบบการศึกษาที่จำเป็นจะต้องสร้างหลักการถ่ายทอดให้มีความชัดเจนนี้เองทำให้เป็นการพัฒนาทักษะด้านการลำและการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ให้มีระบบแบบแผนที่ชัดเจนขึ้น

ระยะที่ 4 (ปี พ.ศ. 2536 ถึงปัจจุบัน) “ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ”

ความใฝ่ฝันที่อยากเป็นครูตั้งแต่เด็ก ถึงวันนี้ความใฝ่ฝันในวัยเด็กได้สมหวัง พร้อมทั้งเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับของประชาชน ซึ่งขณะเป็นเด็กนั้นไม่อยากเป็นหมอลำในที่สุดก็

ยอมรับที่จะเรียนหมอลำตามคำขอของบิดา นับว่าเป็นการตัดสินใจที่ถูกต้องที่สุด เมื่อเข้ามาประกอบอาชีพนี้แล้วไม่ได้เป็นอาชีพเต้นกินรำกินอย่างที่ใครหลายคนดูถูก สำหรับหมอลำฉวีวรรณกลับเป็นอาชีพที่มีเกียรติสูงสุดในชีวิต จนกระทั่งได้รับเกียรติสูงสุดด้วยการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ในปี พ.ศ. 2536 นับได้ว่าทุกการกระทำ ทุกศาสตร์ และทุกศิลป์ทางด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณล้วนเป็นมรดกภูมิปัญญาอันล้ำค่าของแผ่นดินอีสาน เป็นความภาคภูมิใจของสังคมและประเทศชาติ ชีวิตได้พบเจออุปสรรคอีกครั้ง คือ การเจ็บป่วยเข้ารับการผ่าตัดหลอดเสียงอยู่ 2 ครั้ง ทำให้ต้องพักการลำไปหลายเดือน แล้วจึงผันชีวิตเข้าสู่หลักธรรมะ ต่อมาหมอลำฉวีวรรณได้มีโอกาสได้ลำถวายหน้าพระที่นั่งหลายครั้งนำมาซึ่งความภูมิใจอย่างซาบซึ้งและหาที่สุดมิได้ จนกระทั่งปัจจุบันในวัย 77 ปี ยังคงอุทิศตนเพื่องานศิลปะและถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ลูกศิษย์อย่างที่ไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย

ปัจจุบันหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในวัย 77 ปี ยังคงทำหน้าที่ศิลปินผู้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสาน และหน้าที่ของครูผู้ผู้อบรมถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับศิษย์รุ่นแล้วรุ่นเล่า เพื่อสืบสานศิลปะการแสดงแขนงนี้ให้ยังคงสืบทอดเป็นมรดกของคนอีสาน และมรดกของประเทศชาติต่อไป งานที่ยิ่งใหญ่ของบั้นปลายชีวิตคือการอุทิศตนเพื่อศาสนาบำเพ็ญประโยชน์แก่สาธารณกุศลในรูปแบบต่าง ๆ ก่อให้เกิดคุณประโยชน์อันอเนกอนันต์ และสมเกียรติ์ สมภูมิปัญญา แห่งศิลปินแห่งชาติ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินที่มีเอกลักษณ์ เป็นแบบฉบับของตนเอง มีพรสวรรค์เฉพาะที่สร้างความประทับใจกับผู้ชมมายาวนาน ได้แก่

1. เป็นผู้มีลีลาวาดฟ้อนงดงาม มีแบบฉบับเป็นของตนเองบุคลิกภาพสง่างาม รูปร่างสูงโปร่ง หน้าตาดี กิริยานุ่มนวล งามสง่า สมวัย วาจาสุภาพอ่อนน้อม

2. กระแสเสียงไพเราะ มีเสียงก้องกังวาน ไพเราะ มีลูกคอละเอียดถึง 25 ชั้น สามารถเอื้อนได้ยาวนาน และมีเทคนิคพิเศษในการเล่นลูกคอที่สะกดผู้ฟังได้

3. เชาว์ปัญญาดี เฉลียวฉลาด มีความรู้ความสามารถในการแต่งกลอนลำได้ถูกต้องตามแบบฉันทลักษณ์อีสาน สามารถด้นกลอนและพลิกแพลงบทกลอนลำได้อย่างชำนาญในสถานการณ์เร่งด่วนโดยไม่ติดขัด ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่เด่นที่สุดหาหมอลำคนใดเทียบไม่ได้

4. มีปฏิภาณไหวพริบ สามารถแก้ไขสถานการณ์ต่าง ๆ ได้ดี ในระหว่างการแสดงโดยไม่เกิดความผิดพลาด

1.2 ศิลปะการลำและการฟ้อน

ศิลปะด้านการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ แสดงถึงอัจฉริยะภาพด้านสติปัญญาที่เฉียบแหลมและมีความโดดเด่นด้วยเทคนิคเฉพาะตัว ที่เกิดจากพรสวรรค์และภูมิปัญญาที่สั่งสมมายาวนาน ในด้านการลำ สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. ประเภทของกลอนลำ มีจุดเด่นที่เนื้อหาของกลอนลำที่สะท้อนวิถีชีวิตและสังคมของชาวอีสานที่ลึกซึ้งกินใจด้วยการใช้คำหรือสุภาษิตโบราณอีสานเข้ามาผสมผสานทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสในการรับฟังและมีอารมณ์และความรู้สึกคล้อยตาม

2. รูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนลำ มีรูปแบบฉันทลักษณ์ที่เป็นแบบแผนตามขนบการลำสังวาทอุบลราชธานีในแบบฉบับเฉพาะตนของประเภทของหมอลำกลอน และหมอลำเรื่องต่อกลอน โดยเฉพาะทำนองลำเต้ยสามารถขับร้องประกอบวงดนตรีพื้นเมืองอีสานได้อย่างลงตัว

3. ทำนองลำ มีทำนองการลำที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นแบบฉบับของตนเอง เรียกว่า ทำนองอุบล หรือ สังวาทอุบล ในการลำหมอลำฉวีวรรณมีการเก็บรายละเอียดของคำร้องได้ครบถ้วนและชัดเจนทุกคำทำให้ผู้ฟังเข้าใจในเนื้อหาของกลอนลำ มีแบบฉบับการเล่นลูกคอที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน มีการเอื้อนหรือลากเสียงสูง-ต่ำ ได้อย่างชำนาญและไม่ผิดเพี้ยน ด้วยลักษณะของท่วงทำนองลำมีลักษณะพิเศษคือ เป็นทำนองที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์จากเนื้อหาของบทร้องให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพตามได้อย่างลึกซึ้ง

กระบวนท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากกิริยาสามัญของสัตว์มนุษย์ การเลียนแบบธรรมชาติ และวรรณกรรมท้องถิ่น สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. ท่าฟ้อนเกี้ยว เป็นท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนที่ไม่ได้นัดหมายกันล่วงหน้าระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิง มีจำนวน 6 ท่า ได้แก่ 1.1 ท่าบัวคว่ำ-บัวหงาย 1.2 ท่าปัดป้อง 1.3 ท่ารำส่าย 1.4 ท่าเกี้ยวล่าง 1.5 ท่างิ้วต่องต้อน 1.6 ท่านาคเกี้ยวเกล้า

2. ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน เป็นท่าฟ้อนที่หมอลำกลอนต้องมีเรียกว่า กลอนฟ้อน เป็นท่าฟ้อน เพื่อใช้ประชันขันแข่งระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิง เรียกว่า “แข่งกลอนสอนวาด”กันระหว่างชายหญิงมีจำนวน 10 ท่า ได้แก่ 2.1 ท่ากาตากปีก 2.2 ท่านกเจ่าบินวน 2.3 ท่าอีแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย 2.4 ท่านกยูงลำแพน 2.5 ท่าพรหมสี่หน้า 2.6 ท่าหลีกแม่เมีย 2.7 ท่าสักกะลันตำข้าว 2.8 ท่าเกี้ยวชู้

2.9 ท่าหยิกไหล่ลายมวย 2.10 ท่าลำเพลิน

3. ท่าฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรมท้องถิ่นอีสาน เป็นท่าฟ้อนที่ดัดแปลงมาจากตัวละครในวรรณกรรมท้องถิ่นอีสานเรื่องท้าวสีทน นางมโนราห์ ในตอนที่นางมโนราห์และพี่ทั้งหกลงเล่นน้ำ ที่สระอโนดาดมีจำนวน 8 ท่า ได้แก่ 3.1 ท่าแหวกน้ำ 3.2 ท่าส่วยคีง 3.3 ท่าถูแขน 3.4 ท่าตีกลองน้ำ 3.5 ท่าอุ่นมโนราห์ 3.6 ท่าไซร้ปีก 3.7 ท่าโชว์ปีกโชว์หาง 3.8 ท่าปลดหาง

4. ท่าฟ้อนอิสระ เป็นการหยิบยกท่าฟ้อนในกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว และฟ้อนแม่บทอีสาน มาใช้ประกอบการแสดงขณะที่มีการประชันท่าฟ้อนได้อย่างแนบเนียนและมีชั้นเชิง หรือแม้กระทั่ง การฟ้อนขณะที่กำลังขับลำเรียกว่าการฟ้อนตีบท หรือแม้กระทั่งการฟ้อนประกอบการลำขณะที่หมอลำฝ่ายตรงข้ามกำลังขับลำอยู่ ซึ่งไม่มีการจัดลำดับท่าฟ้อนที่ตายตัว เช่น บทกลอนลำที่กล่าวถึงนก หมอลำก็จะทำท่ากางแขนออกด้านข้างลำตัวเป็นเหมือนลักษณะของปีกนก เป็นต้น

2. นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานจากคำนิยามของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

คำนิยามอันเป็นหัวใจสำคัญในการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่ได้บัญญัติองค์รวมของการฟ้อนอีสานไว้เป็นแบบอย่าง คือ “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” สามารถสรุปได้ดังนี้

2.1.1 นิยามการฟ้อนอีสานคำว่า “ก้มต่ำ”

“ก้มต่ำ” ลำตัวโน้มลงมาด้านหน้าให้บริเวณหลังของผู้แสดงระนาบเป็นเส้นตรง เท้าข้างใดข้างหนึ่งก้าวไขว้ส่วนอีกข้างเปิดส้นเท้าหลังย่อเข่าลงเพื่อรับน้ำหนักตัวไม่ให้ส่วนท้ายของลำตัวกระดกขึ้น ระดับความโค้งของสันหลังในส่วนของตำแหน่งตั้งต้น คือยืนตรง 0 องศา ระดับการก้มของลำตัวให้บริเวณส่วนโค้งของหลังจากจุดตั้งต้นให้อยู่ในระดับ 60-80 องศา อันแสดงถึงความแข็งแกร่งหนักแน่นและมั่นคง

2.1.2 นิยามการฟ้อนอีสานคำว่า “รำกว้าง”

“รำกว้าง” ลักษณะของการใช้มือให้ปลายนิ้วมืออยู่ระดับไหล่เหยียดแขนออกด้านข้างลำตัว แสดงถึงความสง่างามและความภูมิฐาน ระดับของมือจากจุดตั้งต้นโดยประมาณ 50 องศา จากนั้นใช้ส่วนของแขนเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจากจุดตั้งต้นถึงระดับไหล่ประมาณ 90 องศาและขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะประมาณ 180 องศา

2.1.3 นิยามการฟ้อนอีสานคำว่า “ไม่หวงตัว”

“ไม่หวงตัว” เป็นการปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์อีสานให้เป็นอิสระ พลิ้วไหวไม่เกร็งตัวให้เป็นแบบแผน ฟ้อนให้มีลีลาและเอกลักษณ์เฉพาะโดยอาศัยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย อาทิ ศีรษะ ลำตัว แขนมือ เท้า ประกอบกับลักษณะการปฏิบัติการเอียงศีรษะ การวาดมือ การตีไหล่ การแอ่นตัว การก้มต่ำ การรำกว้าง การส่ายสะโพก และการย่ำเท้าแบบพิเศษเรียกว่า ตีนเตี้ย

2.2 นิยามการฟ้อนอีสานที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

2.2.1 กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ

ลักษณะการก้มต่ำในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณู ปรากฏอยู่ 3 ท่า ได้แก่ ท่าโยกหรือท่าเตรียม ท่ากาเต้นก้อนขี้ไถ และท่ารำส่าย (ผู้ชาย) ปรากฏมีลักษณะพิเศษที่สอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสานคือ การก้มตัว เป็นการโน้มลำตัวไปข้างหน้าทำมุม 45 องศา กับแนวตั้ง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์เกี่ยวกับระดับความโค้งของสันหลังมีดีกรีการก้มของลำตัวที่ใกล้เคียงกับท่าก้มต่ำ โดยเฉพาะท่าทางของนักแสดงชายที่ปรากฏลักษณะการก้มในที่ในบางท่ามีการโน้มลำตัวขนานลงกับพื้น

ลักษณะการรำกว้างในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณู ปรากฏอยู่ 3 ท่า ได้แก่ ท่านกกระบาเลียบหาด ท่ารำส่าย (ผู้หญิง) และท่าถวยพระยาแถน มีลักษณะพิเศษของท่า คือ ผู้แสดงจะต้องกางแขนออกข้างลำตัว ให้แขนตึงทั้งสองข้างทั้งท่าของผู้หญิงและผู้ชายแต่อยู่คนละระดับ เป็นการวาดแขนออกเป็นวงกว้างจากจุดเริ่มต้นเคลื่อนไหวไปจนถึงระดับไหล่ ซึ่งสอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน คำว่า รำกว้าง

ลักษณะไม่หวงตัวในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณู ปรากฏอยู่ในทุกกระบวนท่าแต่ท่าที่ปรากฏเด่นชัดจำนวน 2 ท่า ได้แก่ ท่ากาเต้นก้อนข้าวเย็น (ท่ารำม้วน) และท่ารำเพลิน เป็นท่าทางที่เน้นการเคลื่อนไหวร่างกายและปลดปล่อยร่างกายมากเป็นพิเศษ เช่น การส่ายสะโพกของผู้หญิงในท่ารำม้วนที่มีความพริ้วไหว การยกเท้าสลับกันไปมาทั้งข้างหน้าและข้างหลังของผู้ชายอย่างเต็มที่เพื่ออวดฝีมือและพละกำลัง เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่สอดคล้องกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน คำว่า ไม่หวงตัว

2.2.1 กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้

ลักษณะการก้มต่ำในท่ารำเรือมกันตรึม ปรากฏอยู่ 3 ท่า ได้แก่ ท่าเชิ้บเชิ้บ (เชิญชวน) ท่ารำมะม๊วด (เข้าทรง) และท่าอมตูก (พายเรือ) ลักษณะท่ารำดังกล่าวมีการรำที่ต้องโน้มลำตัวและก้มตัวไปข้างหน้าและการย่อเข่าโดยให้หัวเข่าของเท้าข้างหลังกดลงที่กลางน่องเพื่อเป็นการย่อสุดตัว อันเป็น

ลักษณะเฉพาะแบบดั้งเดิมซึ่งสอดคล้องกับลักษณะการก้มต่ำในคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ลักษณะการรำกว้างในท่ารำเรือมกันตรึม ปรากฏอยู่ 4 ท่า ได้แก่ท่าซารายัง (เดินออก) ท่ากัญจัญเจก (ท่าเขียดตะปาด) ท่าอันซองเสนงนบ (วัวแดงเขางาม) และท่ามงก็วลจองได (บายศรีสู่ขวัญ) ซึ่งลักษณะท่ารำ ทั้ง 4 ท่า มีระดับการตั้งวงสูงเสมอไหล่ เป็นระดับเดียวกันกับท่ารำกว้างของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ลักษณะการไม่หวงตัวในท่าเรือมกันตรึม มีการย่อเท้าและการกดตัวแบบมากเป็นพิเศษซึ่งเป็นโครงสร้างท่ารำที่สำคัญมากของการรำเรือมกันตรึม มีการทิ้งน้ำหนักตัวในการยุบและดึงจังหวะตัวขึ้นในการยืด มีการดีดเท้าหรือยกเท้าขึ้นทันทีหลังจากแตะพื้น โดยเฉพาะการทรงตัวและการก้าวเท้ามีการย่อตัวลงมากเป็นพิเศษ คือ หัวเข่าของเท้าที่อยู่ข้างหลังกดลงที่กลางน่องของเท้าข้างหน้า จากลีลาท่ารำดังกล่าวเป็นการปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวให้เป็นอิสระมากเป็นพิเศษไม่เกร็งส่วนใดส่วนหนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับคำนิยามคำว่า ไม่หวงตัว ของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

2.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ จากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะในการเคลื่อนไหวร่างกายที่ปรากฏในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถสรุปได้ดังนี้

2.2.1 ลักษณะการใช้ศีรษะและสายตา ท่าฟ้อนเกี้ยวใช้สายตาจดจ้องที่คู่ฟ้อนอยู่ตลอดเวลา ส่วนศีรษะมีการเอียงมองที่มือในขณะที่ตั้งวงเรียกได้ว่า มืออยู่ที่ไหนสายตาจะจดจ้องอยู่ที่มือนั้นเสมอ

2.2.2 ลักษณะการใช้มือและแขน วาดแขนให้กว้างออกห่างจากลำตัวให้มากที่สุดเรียกว่า “ฟ้อนงามแบบล่านต้าน” วาดมือ การออกท่ามือจะนิยมวาดมือจากระดับต่ำกว่าหน้าท้องแล้ววาดมือขึ้นด้านบนและตะแคงนิ้วมือเข้าหาลำตัว การจีบมือในขณะที่ฟ้อนจะมีลักษณะการเสพนิ้วหรือการกระดิกนิ้วมือทำให้มือมีความพริ้วไหวและเสพกับเสียงแคน

2.2.3 ลักษณะการใช้ไหล่และลำตัว การใช้ไหล่มีความสอดคล้องกับการวาดแขน การใช้ลำตัวนิยมโน้มลำตัวไปข้างหน้าเพื่อให้การฟ้อนมีลักษณะนิ่มนวลและทรงตัวให้ลำตัวตั้งตรงและเฉียงตัวไปด้านข้างก่อนการการวาดมือหรือการออกท่าฟ้อน

2.2.4 ลักษณะการใช้เท้าและขา การใช้จังหวะเท้าที่หลากหลายพบมากคือการก้าวไขว้

และการสไลด์เท้า มีการแบ่งสัดส่วนของเท้าและมือที่ชัดเจน ขณะที่ฟ้อนมีการย่อเข่าอยู่ตลอดเวลา เพื่อเป็นการกดตัวให้มีความงดงามและอ่อนช้อย การย่ำเท้าจะยกเท้าขึ้นสูงประมาณ 30-35 เซนติเมตร แต่ไม่ทิ้งน้ำหนักหรือวางเท้าแรง น้ำหนักตัวส่วนใหญ่จะอยู่ที่ปลายเท้า

2.2.5 จังหวะในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ขณะที่ฟ้อนจะย่อเข่าตลอดเวลา มีการย่อน หรือยืดยุบตัวประกอบจังหวะของแคนอยู่ 2 จังหวะ คือ ย่อนจังหวะใหญ่ เป็นการยืด-ยุบตัวตามจังหวะแคนที่เร็วแต่จะยืดยุบตัวให้ช้ากว่าจังหวะแคน และย่อนจังหวะเล็ก คือ การยืด-ยุบตัวตามจังหวะของแคนด้วยความถี่และกระชับ เน้นความราบเรียบสม่ำเสมอและนุ่มนวลอ่อนหวาน

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ จากการศึกษาตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักนำมาอภิปรายได้ ดังนี้

ท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ มีต้นเค้ามาจากภูมิปัญญาของศิลปินหมอลำชั้นครูของภาคอีสานหลายท่านซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากกลุ่มวัฒนธรรมการฟ้อนของหมอลำที่เป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน โดยไม่ได้มีการผสมผสานกับการรำแบบนาฏยศิลป์ไทย **คงรักษาขนบการลำและการฟ้อนที่เป็นแบบดั้งเดิมของท้องถิ่นไม่ดัดแปลงไปตามยุคสมัย จึงถือได้ว่าศิลปะการฟ้อนของศิลปินหมอลำเป็นพื้นฐานอันสำคัญที่สามารถแสดงให้เห็นถึงสุนทรียะด้านความงามแบบพื้นเมืองอีสาน และลักษณะเฉพาะของการฟ้อนอีสานที่แท้จริง** นาฏยลักษณ์ดังกล่าวเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของการฟ้อนอีสานที่มีรากฐานมาจากโครงสร้างท่าฟ้อนของหมอลำ และท่าทางพื้นฐานของคนอีสานที่แสดงออกในวิถีชีวิต ประเพณี และการละเล่นในชีวิตประจำวันมาผสมผสานกัน

ด้านความรู้พบว่า การฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ท่าฟ้อนมีความเรียบร้อยนุ่มนวล แต่เคลื่อนไหวด้วยพลังที่แฝงไว้ภายในแสดงถึงเพศของสตรีอีสานได้อย่างเด่นชัด หมอลำฉวีวรรณเป็นผู้มีลีลาท่าทางการฟ้อนอีสานที่เรียกว่า “ฟ้อนแบบนางเอก” ซึ่งเกิดจากการได้ศึกษาเรียนรู้ท่าทางการฟ้อนจากบรมครูหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังของภาคอีสานแล้วนำความรู้ที่ได้มาฝึกฝนทำให้เกิดความชำนาญจนพัฒนามาเป็นความสามารถเฉพาะตัว ท่าฟ้อนที่แสดงให้เห็นถึงความชำนาญซึ่งเรียกได้ว่ามีทักษะสูงในการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ อาทิ ศีรษะ แขน มือ ไหล่ ลำตัว และเท้า ที่มีการจัดวางท่าทางให้มีความ สัมพันธ์และสมดุลกันอย่างลงตัวและเหมาะสมเป็นความงามที่สะท้อนถึงสุนทรียะ

แบบพื้นเมืองอีสานอย่างแท้จริง นอกจากนี้คำนิยามของการฟ้อนอีสาน คือ “ก้มต่ำ” จะใช้ในการแสดงประเภทลำเซิ้ง หรือฟ้อนเซิ้ง การก้มของลำตัวให้บริเวณส่วนโค้งของหลังจากจุดตั้งต้นให้อยู่ในระดับ 60-80 องศาส่วน “รำกว้าง” จะใช้ในลักษณะลีลาท่าทางของการฟ้อนจะใช้ในลักษณะลีลาท่าทางของการฟ้อน ระดับของมือจากจุดตั้งต้นโดยประมาณ 50 องศา จากนั้นใช้ส่วนของแขนเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจากจุดตั้งต้นถึงระดับไหล่ประมาณ 90 องศาและขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะประมาณ 180 องศา“ไม่หวงตัว” คือ การใช้พลังในการเคลื่อนไหวสรีระร่างกายส่วนต่าง ๆ อย่างเต็มตัว หรือเรียกว่า “รำให้สุดตัว” ใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 ประเภท คือ การเซิ้งและฟ้อน ยังนับได้ว่าคำนิยามนี้เป็น **หัวใจสำคัญของการฟ้อนอีสาน** ที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมาในรูปแบบมหรสพ ได้แก่ การแสดงหมอลำ รูปแบบประเพณีต่าง ๆ ได้แก่ ขบวนแห่งานประเพณีบุญบั้งไฟ รวมถึงการละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ของภาคอีสานมาจนถึงทุกวันนี้

1. พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ พบว่า

ศิลปะการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ พบว่า กลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีจุดเด่นที่เนื้อหาของกลอนลำที่สะท้อนวิถีชีวิตและสังคมของชาวอีสานในหลากหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ และด้านอื่น ๆ ที่มีเนื้อหาลึกซึ้งกินใจด้วยการใช้คำหรือภาษาอีสานโบราณเข้ามาผสมผสานทำให้เกิดอรรถรสในการฟังที่ทำให้ผู้ฟังมีอารมณ์และความรู้สึกคล้อยตาม รูปแบบ ฉันทลักษณ์ของกลอนลำ ฉันทลักษณ์กลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีฉันทลักษณ์ของกลอนลำที่มีแบบแผนตายตัวในแต่ละท่วงทำนองการลำ สามารถสรุปได้ ดังนี้ ลักษณะพิเศษเฉพาะตัวในการเอื้อนหรือลากเสียงแทนเพื่อให้กลอนลำเต็มห้องของดนตรี และมีการซ้อนคำหรือซ้ำคำและเล่นลูกคอในจังหวะกระชับได้อย่างไพเราะและไม่ค่อมจังหวะของดนตรี ทำนองลำ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีพลังเสียงที่สามารถขึ้นเสียงสูงต่ำได้ โดยไม่เพี้ยนลงท้ายกลอนมักแทรกเสียงเอื้อนที่มีฉบับการเอื้อนเสียงที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน และสามารถเล่นลูกคอได้ 25-27 ชั้น มีการเน้นน้ำหนักของเสียงในคำร้องเพื่อย้ำคำเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ขับร้องในระหว่างการลำมีการแบ่งช่วงจังหวะการหายใจโดยหายใจผ่านลำคอ ขณะที่ฟังการลำของหมอลำฉวีวรรณจะไม่ได้ยินเสียงการพักหายใจมี และสามารถเล่นลูกคอในการเชื่อมประโยคของกลอนลำได้ 6-7 ครั้ง ทั้งนี้ ทำนองในการลำยังเป็นทำนองที่มีลักษณะพิเศษสามารถถ่ายทอดอารมณ์จากบทร้องให้ผู้ฟังมองเห็นภาพและเกิดอารมณ์คล้อยตาม ได้อย่างลึกซึ้ง ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ของ (บุญยงค์ เกศเทศ, 2539 : 57) ได้กล่าวว่า สุนทรียภาพ คือ ความงามในด้านภาษาอันเกิดจากลีลาในการใช้ถ้อยคำสำนวนโวหาร ทำให้เกิดความหมายและเสียงที่เหมาะเจาะ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ราชันย์ เจริญ

แก่นทราย, (2554 : 234-235) ได้กล่าวว่า กลวิธีในการตกแต่งทำนองของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีการเติมคำบุพบท คือ การเพิ่มคำร้องหรือพยางค์ร้อง เพื่อให้เกิดความสละสลวยให้ประโยคหรือวรรคตอนนั้น ๆ มีความหมายที่สมบูรณ์ การกำหนดลมหายใจผ่านลำคอเป็นช่วง ๆ อย่างรวดเร็วทำซ้ำหลาย ๆ ทีสอดคล้องกับ อาทิตย์ สุวรรณสุข, (2562 : 205-206) ได้อธิบายว่า กลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานสำหรับถ่ายทอดความรู้ ความคิด ความรู้สึก เพื่อให้ความบันเทิงและเป็นข้อคิดเตือนใจแก่ผู้ฟังชาวอีสาน เนื้อหาของกลอนลำมีลักษณะเด่นคือ การบรรยายสภาพของท้องถิ่นและชีวิตชนบทของคนอีสานได้อย่างน่าสนใจ รวมทั้งมีการใช้ภาษาที่ไพเราะจับใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่งซึ่งสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานได้เป็นอย่างดี

ศิลปะการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ผู้วิจัยพบว่า ท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ได้แก่ ท่าฟ้อนเกี้ยว ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน ท่าฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรม รวมถึงท่าฟ้อนอิสระ สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างงดงาม สมจริง ในกระบวนท่าฟ้อนที่หลากหลาย บางท่าทางต้องใช้ทักษะในการปฏิบัติสูง บางท่ามีความสลับซับซ้อน บางท่าเป็นท่าทางที่ต้องใช้แสดงให้ห้วงสถานการณ์การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าซึ่งหมอลำฉวีวรรณสามารถหยิบยกท่าฟ้อนมาใช้ในการปฏิบัติได้อย่างแยบยล อีกทั้งยังเป็นผู้รักษาและอนุรักษ์ขนบของการฟ้อนอีสานซึ่งนับวันใกล้จะสูญหายไป นอกจากนี้หมอลำฉวีวรรณยังเป็นผู้บุกเบิกหาเทคนิคใหม่ ๆ ในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนโดยการประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม ซึ่งในท่าฟ้อนส่วนใหญ่ของหมอลำฉวีวรรณเป็นท่าทางที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมที่มาจากวรรณกรรมและวิถีชีวิตของชาวอีสาน ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของลีลาท่าทางแบบฉวีวรรณ พันธุ อันแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยะภาพทางด้านการฟ้อนอีสานที่ทรงคุณค่าอย่างแท้จริง และสอดคล้องกับ (ศิราภรณ์ ปทุมวัน, 2542 : 94-95) ได้กล่าวไว้ว่า ลักษณะท่าทางการฟ้อนประกอบการลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ครูคนแรกที่สอนในเรื่องของวาดฟ้อนก็คือบิดาและต่อมาได้มีโอกาสเรียนวาดฟ้อนกับหมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข ซึ่งเป็นแบบอย่างที่หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ประทับใจ คือ วาดฟ้อนท่าโบกคว่ำโบกหงาย สอดคล้องกับ (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2550 : 137) ได้กล่าวไว้ว่า ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นท่าฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากหมอลำชั้นครูหลาย ๆ ท่าน เช่น หมอลำเคน ดาเหลา หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข หมอลำชาลี ตู้แตก เป็นต้น ซึ่งกล่าวได้ว่าท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณเป็นศูนย์รวมของ ท่าฟ้อนหมอลำชั้นครูก็ว่าได้

2. นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

จากการศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานจากคำนิยามของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ พบว่า

นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ คือ คำนิยาม ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว ทั้งสามคำนี้ เป็นหัวใจสำคัญในการฟ้อนพื้นเมืองอีสานที่กล่าวถึงองค์รวมของการฟ้อนอีสานเอาไว้ “ก้มต่ำ” มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายโดยการวาดแขนทั้งสองข้างพร้อมกับการใช้มือปฏิบัติท่ารำในลักษณะของการจีบหรือแบมือ ส่วนของศีรษะและลำตัวโน้มลงมาด้านหน้าให้บริเวณหลังของผู้แสดงระนาบเป็นเส้นตรง เท้าข้างใดข้างหนึ่งก้าวไขว้ส่วนอีกข้างเปิดส้นเท้าหลังย่อเข่าลงเพื่อรับน้ำหนักตัวไม่ให้ส่วนท้ายของลำตัวกระดกขึ้น ระดับความโค้งของสันหลังในส่วนของตำแหน่งตั้งต้นคือยืนตรง 0 องศา ระดับการก้มของลำตัวให้บริเวณส่วนโค้งของหลังจากจุดตั้งต้นให้อยู่ในระดับ 60-80 องศา อันแสดงถึงความแข็งแกร่ง หนักแน่นและมั่นคง “รำกว้าง” ลักษณะของการใช้มือให้ปลายนิ้วมืออยู่ระดับไหล่เหยียดแขนออกด้านข้างลำตัว ไม่นิยมให้บริเวณส่วนของแขนหักข้อศอกให้เกิดเป็นโค้งอย่างนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก นอกจากนี้คำว่า รำกว้าง ยังหมายถึงลักษณะการใช้มือจีบม้วนสลับกันไปมาวาดแขนขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะ มีชื่อเรียกเฉพาะว่า ท่าเกี้ยวเกล้า แสดงถึงความสง่างามและความภูมิฐาน ระดับของมือจากจุดตั้งต้นโดยประมาณ 50 องศา จากนั้นใช้ส่วนของแขนเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจากจุดตั้งต้นถึงระดับไหล่ประมาณ 90 องศาและขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะประมาณ 180 องศา “ไม่หวงตัว” เป็นเสน่ห์ของการฟ้อนอีสาน หมายถึง การใช้พลัง (Energy) ในการขับเคลื่อน ไหวร่างกายด้วยความแรงของพลัง หรืออาจเรียกได้ว่า เป็นการฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้ กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น การไม่หวงตัว เป็นการปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์อีสานให้เป็นอิสระ พลิ้วไหวไม่เกร็งตัวให้เป็นแบบแผน ฟ้อนให้มีลีลาและเอกลักษณ์เฉพาะโดยอาศัยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย อาทิ ศีรษะ ลำตัว แขนมือ เท้า ประกอบกับลักษณะการปฏิบัติการเอียงศีรษะ การวาดมือ การตีไหล่ การแอ่นตัว การก้มต่ำ การรำกว้าง การส่ายสะโพก และการย่ำเท้าแบบพิเศษเรียกว่า ตีนเตี้ย ซึ่งสอดคล้องกับ (คำล่า มุสิกา, 2558) ที่ได้อธิบายว่า การฟ้อนอีสานมีรากฐานมาจากภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกิดขึ้นในชุมชนมีความสวยงามและอ่อนช้อยกว่าธรรมชาติ โดยใช้ทุกส่วนของร่างกายเคลื่อนไหวไปตามเสียงดนตรี ผ่านการย่ำเท้า การม้วนมือ การกระดิกนิ้ว การแอ่นลำตัว การย้อน การเนิ้ง การเตะขาสูง การยกเท้าสูง การใช้เอว การใช้สะโพก การยืกยับวับแวบ การก้ม และได้ให้คำนิยามการฟ้อนอีสานไว้ว่า “แอะแอ่นฟ้อน โหยะย้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง” เพราะฉะนั้นนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ จึงมีพื้นฐานมาจากท่าทางของการฟ้อนแบบดั้งเดิมของชาวอีสานในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือและอีสานใต้ ยังสอดคล้องกับ กิตติยา ทาธิสา, (2560 : 333-334) โครงสร้างท่าฟ้อนของชาวผู้ไทบ้านโพน บ้านโคกโก่ง บ้านโพนสว่าง พบว่า มีการใช้ศีรษะ 2 ลักษณะ คือ เอียงศีรษะประมาณ 45 องศา สลับกันไปมาซ้าย-ขวา และการก้มและเงยศีรษะ ลักษณะมือมีการจีบ ตั้งวงแทงมือ วาดลำแขนที่เป็นอิสระความชัดเจนของระดับ เช่น ต่ำสุด สูงสุด เหมือนกับคำกล่าวที่ว่า ก้มต่ำ รำสูง ลักษณะลำตัวมีการเอียงประมาณ 70 องศา ย้อนตัว โยกตัว ก้มตัว หงายตัว ซึ่งจะฟังจังหวะ

กลองเป็นหลัก ลักษณะเท้า นิยมก้าวเท้าไปข้างหน้าเรื่อย ๆ เขย่งเท้า ยกเท้า ไขว้เท้า วางหลัง ซึ่งจะฟังจังหวะกลองเป็นหลัก

การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีกลวิธีอันเป็นลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดของการใช้ร่างกายตั้งแต่ศีรษะ มือ แขน ไหล่ ลำตัว และเท้า อันเป็นส่วนประกอบของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงความงามของการฟ้อนอีสาน คือ การวาดมือและแขนปรากฏอยู่ 6 ทิศทาง คือ การวาดมือและแขนเหนือศีรษะ ด้านข้างลำตัว ด้านล่างลำตัว ด้านหน้าลำตัว กลางลำตัว และด้านหลังลำตัว และแบ่งได้ 3 ระดับ คือ การวาดมือเหนือศีรษะ การวาดมือระดับไหล่ และการวาดมือด้านล่างลำตัว การวาดมือ มีการควบคุมน้ำหนักของมือให้มีลักษณะหนัก-เบา สลับกัน การวาดมือจะตะแคงฝ่ามือโดยให้นิ้วมือเฉียงเข้าหาลำตัวเล็กน้อยก่อนที่จะวาดมือขึ้นระดับไหล่ ซึ่งเป็นการตะแคงฝ่ามือเพิ่มองศาการม้วนข้อมือให้มีวาดวงการม้วนข้อมือที่กว้างขึ้น ทำให้วาดฟ้อนมีลักษณะวงกว้างและอ่อนช้อยสวยงาม และไม่ดูแข็งกระด้างเมื่อเหยียดมือออกไปสุดแขน จะเน้นการวาดมือสูงและกว้างไม่นิยมงอแขนให้มีลักษณะวงที่โค้ง หรือฟ้อนแคบ แต่ระดับของมือจะวาดอยู่ในระดับไหล่และระดับเหนือศีรษะเป็นส่วนมาก ยกเว้นท่าที่ต้องมีการก้มตัวถึงจะมีการวาดมือที่ระดับเข่า การใช้ข้อมือและนิ้วมือในการฟ้อนปรากฏอยู่ 5 ลักษณะ คือ การตั้งวง การจีบ การกระดกข้อมือ การพรมนิ้ว และการสะบัดข้อมือซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 69-81) ได้อธิบายไว้ว่า ท่าทางเป็นความสามารถของการเคลื่อนไหวที่ร่างกายของแต่ละบุคคลนั้นสามารถทำได้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ของร่างกายส่วนต่าง ๆ ได้แก่ ศีรษะ ลำตัว แขน ขา มือ เท้า เพียงอย่างเดียว และการเคลื่อนไหวการเคลื่อนไหวที่รวมเอาการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เช่น การเคลื่อนไหวศีรษะพร้อมกับแขน และเท้า เป็นต้น นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับแนวคิดนาฏยลักษณ์ของ ชมนาด กิจขันธ์, (2547 : 248-255) ได้กล่าวว่า ตำแหน่งของแขนจำแนกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ระดับสูงคือศีรษะ ระดับกลางคือไหล่ และระดับต่ำคือหน้าท้อง ท่าทางของศีรษะและลำตัวส่วนบนกับท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขน และมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์

การใช้เท้าและขาในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ปรากฏอยู่ 8 ลักษณะ คือ การก้าวไขว้ การกระดกเท้า การแตะเท้า การยกเท้า การซอยเท้า การนั่งทับส้นเท้าในท่าเตี้ย การสไลด์เท้าหรือหมุนตัวด้วยจมูกเท้า และการถกเท้า มีการใช้จังหวะเท้าที่หลากหลายพบมากคือการก้าวไขว้และการสไลด์เท้า มีการแบ่งสัดส่วนของเท้าและมือที่ชัดเจน ขณะที่ฟ้อนมีการย่อเข่าอยู่ตลอดเวลาเพื่อเป็นการกดตัวให้มีความงดงามและอ่อนช้อย การย่ำเท้าจะยกเท้าขึ้นสูงประมาณ 30-35 เซนติเมตร

แต่ไม่ทิ้งน้ำหนัก หรือวางเท้าแรง น้ำหนักตัวส่วนใหญ่จะอยู่ที่ปลายเท้า มีการใช้จังหวะเข่าที่เรียกว่า การห่มเข่าในท่ายกเท้าก่อนก้าวเท้าไขว้ไปข้างหน้า การหมุนตัวเป็นครึ่งวงกลมด้วยจมูกเท้า เป็นเทคนิคลีลาพิเศษด้วยการเขย่งเท้าใช้จมูกเท้าแตะที่พื้นพร้อมกับย่อเข่าแล้วเลื่อนตัวหมุนเป็นครึ่งวงกลมสลับกันไปมา การเปลี่ยนท่าฟ้อนมีท่าเชื่อมที่เลื่อนไหลทำให้การฟ้อนมีความเชื่อมต่อกันอย่างลงตัว ท่าฟ้อนส่วนใหญ่มีการแบ่งสัดส่วนของมือและสัดส่วนของเท้าในการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน เมื่อมีการวาดมือจะไม่มีการเคลื่อนที่หรือการใช้เท้า แต่เมื่อมีการเคลื่อนที่และการใช้เท้าจะไม่มีการเคลื่อนไหวในส่วนของมือเป็นเพียงการตั้งท่ามือไว้เท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์ของ ศิริมงคล นาฏยกุล, (2551 : 92-97) ได้อธิบายไว้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนไหวร่างกายแบบอยู่กับที่ เป็นการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเคลื่อนไหวไปรอบ ๆ พื้นที่โดยปราศจากการเคลื่อนย้ายตำแหน่งตัวจากการเคลื่อนที่ของเท้า การเคลื่อนไหวลักษณะนี้จะเคลื่อนไหวเฉพาะอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายเท่านั้น ได้แก่ แขน ขา ลำตัว และการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ คือ ต้องการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการโยกย้ายตำแหน่งเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, (2539) ได้อธิบายว่า การเคลื่อนไหวของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ส่วนใหญ่มีการเคลื่อนไหวท่าทางตลอดเวลาในขณะที่ฟ้อนมีการเคลื่อนไหวเท้าโดยก้าวเท้าไปด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลังสลับกันไป หรืออาจจะทำท่าฟ้อนอยู่กับที่ในบางครั้ง ตามความรู้สึกของผู้ฟ้อนเป็นไปตามธรรมชาติแสดงให้เห็นว่าหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ มีทักษะและปฏิภาณไหวพริบในศิลปะด้านการฟ้อนที่สามารถพลิกแพลงกระบวนท่าฟ้อนได้อย่างชำนาญ และงดงามสามารถเคลื่อนที่ไปตามทิศทางต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลายไม่ทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่ายรวมทั้งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านการเคลื่อน ไหวร่างกายในลักษณะต่าง ๆ ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ สรุปได้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ การจัดระเบียบร่างกายและจัดวางท่าทางในระดับที่เหมาะสมทำให้เกิดความงามที่เป็นสุนทรียศาสตร์ อันแสดงให้เห็นถึงนาฏยลักษณ์ที่เป็นแบบฉบับเฉพาะที่มีความหลากหลายในการเคลื่อนไหวสรีระร่างกายส่วนต่าง ๆ ที่เรียกว่าได้ว่า “มีความละเอียดและวิจิตรงดงามตามแบบเฉพาะของการฟ้อนอีสาน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

การวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกัน ผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัยนั้นได้นำเสนอและปรากฏในบทที่ 4 แล้ว ดังนั้นมีข้อเสนอแนะและอภิปรายเพิ่มเติม ดังนี้

1.1 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิเคราะห์คำนิยามการฟ้อนอีสานที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้บัญญัติขึ้นมาเพื่อใช้เป็นแบบอย่างในการฟ้อนอีสานที่นำมาอธิบายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรมที่ชัดเจนขึ้นแล้วนำมาเรียบเรียงเป็นลายลักษณ์อักษรไว้ควรนำองค์ความรู้นี้ไปใช้ต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน และนำไปใช้เป็นแบบแผนการถ่ายทอดฝึกหัดเพื่อใช้ในการเรียน การสอน ของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เพื่อตอบโจทย์และสะท้อนตัวตนและอัตลักษณ์การฟ้อนพื้นเมืองอีสานได้อย่างแท้จริง

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นการอธิบายคำนิยามการฟ้อนอีสานจากนามธรรมออกมาเป็นรูปธรรมในรูปแบบลายลักษณ์อักษรและเป็นแบบอย่างทางความคิด ควรมีการนำเอาผลการวิจัยมาปรับทำเป็นเชิงปฏิบัติในรูปแบบสื่อที่สามารถปฏิบัติให้ดูและสามารถปฏิบัติตามได้ ซึ่งจะเป็นคุณประโยชน์ต่อนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานในอนาคตต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2549). *ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ไทภูมิพับลิซซิ่ง จำกัด.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2557). *รายงานประจำปี 2557 กรมส่งเสริมวัฒนธรรม*. กรุงเทพมหานคร: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

คำล่า มุสิกา. (2558). *แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานวงโปงลาง*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว. (2541). *ลักษณะไทย*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

เครือจิตร ศรีบุญนาค. (2554). *นาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน*. มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (2520). *“วิวัฒนาการของการละเล่นพื้นบ้านภาคอีสาน” ใน ของดีอีสาน*. กรุงเทพมหานคร: กรมการศาสนา.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2538). *วิเคราะห์ภูมิปัญญาอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

จิราภรณ์ วุฒิพันธุ์. (2535). *ฟ้อนภูไท*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เจริญ ตันมหาพราน. (2541). *ประเพณีท้องถิ่น*. กรุงเทพมหานคร: เอ ที พริ้นติ้ง.

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). *นาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. (2532). *ศิลปะการฟ้อนอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

เติม วิภาคย์พจนกิจ. (2557). *ประวัติศาสตร์อีสาน* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียะแห่งทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: สถาบันราภัฏสวนดุสิต.

ทาธิสา, ก. (2560). ฟ้อนผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์. *วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร*, 333–334.

ธวัช ปุณโณทก. (2531). *“ภูมิปัญญาชาวบ้านอีสานทัศนะของอาจารย์ปรีชา พิณทอง” ใน ทิศทางหมู่บ้านไทย*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

นพรัตน์ บัวพัฒน์. (2559). *เม็ดพรายของปรมจารย์นาฏศิลป์: การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นัดรบ มุลาลี. (2534). *วัฒนธรรมด้านนาฏกรรมที่เกิดจากพิธีกรรมความเชื่อ*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

บรรเทิง พาพิจิตร. (2549). *ประเพณี วัฒนธรรมไทย และความเชื่อ* ((พิมพ์ครั้). กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

บัณฑิตวงศ์ ทองกลม. (2539). *ชีวิตและผลงานของหมอลำทองมาก จันทะลือ (หมอลำถูทา)*. มหาวิทยาลัย มหาสารคาม.

บุญยงค์ เกศเทศ. (2539). *มานุษยวิทยาวัฒนธรรมเชื้อเผ่าพันธุ์มนุษย์*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

บุญเยี่ยม แย้มเมือง. (2537). *สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์. (ความหมายของสุนทรียศาสตร์)*. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2551). *นิทานพื้นบ้านศึกษา*. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. (2528). *วัฒนธรรมพื้นบ้าน*. กรุงเทพมหานคร: สิทธิสารการพิมพ์.

พงศธร ยอดดำเนิน. (2560). *พัฒนาการเรือนกันตรึม*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พจมาลย์ สมรรคบุตร. (2523). *แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง*. อุดรธานี: ภาควิชานาฏศิลป์ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

พจมาลย์ สมรรคบุตร. (2538). *แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ*. อุดรธานี: สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

พร ยงดี. (2555). *อัตลักษณ์การลำของศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ในประเทศไทย*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พรชัย เขียวสาคู. (2536). *ลำเพลินบ้านแพง ตำบลแพง อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

พรสวรรค์ พรดอนก่อ. (2560). *วาทหมอลำอีสาน*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พระยาอนุมานราชธน. (2515). *ความหมายของวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน.

พาณี สีสวย. (2546). *สุนทรียยะทางนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏธนบุรี.

พิมพ์ทอง ภูโสภา. (2533). *ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2547). *สายธารแห่งฟ้อนอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2556). *พลวัฒน์นาฏยศิลป์อีสานในมุกดาหาร*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2557). *นาฏยประดิษฐ์อีสาน โครงการหนึ่งคณะหนึ่งศิลปวัฒนธรรม*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

มนตรี ตราโมท. (2521). *การละเล่นของไทย*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. (2539). *ฟ้อนอีสาน*. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัตนศรีออ, น. (2550). *กระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านหมอลำ: กรณีศึกษาฉวีวรรณ ดำเนิน*. มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). *พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชันย์ เจริญแก่นทราย. (2554). *กลวิธีการลำกลอน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิภาพร ฝ่ายเพีย. (2556). *การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป กาฬสินธุ์*. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

วีณา วีสเพ็ญ. (2525). *“กันตรึม” ในงานส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 9*. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ บางแสน.

ศิราภรณ์ ปทุมวัน. (2542). *บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน.* มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2551). *นาฏยศิลป์หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สงบ บุญคล้อย. (2541). *กระโน๊บติงต็อง ใน ลักษณะไทย เล่ม 3*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

สมฤดี ชำนิ. (2564). *การวิเคราะห์อัตลักษณ์ท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี*. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. (2550). *การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุขบาง วงเดือน. (2524). *การศึกษาพระปฐมสมโพธิกถาในแนวสุนทรียะ*. มหาวิทยาลัยศรีการศึกษาพระปฐมสมโพธิกถานครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สุขสันติ แวงวรรณ. (2541). *หมอลำกกขาขาว*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุขสันติ แวงวรรณ. (2565). *การสร้างสรรค์งานทางนาฏศิลป์ THE CREATION OF DANCE* (พิมพ์ครั้ง). โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). *เบิ่งสังคมและวัฒนธรรมอีสาน*. กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ.

สุภาวดี สำลีพันธุ์. (2540). *ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ศึกษากรณีวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*. กรุงเทพมหานคร: ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย.

สุมิตร เทพวงศ์. (2548). *นาฏยศิลป์ไทย: สำหรับครูประถม-อุดมศึกษา*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ภาพสุวรรณ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). *นาฏยศิลป์ในรัชกาลที่9*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา. (2541). *ฟ้อนนางเทียม: กรณีศึกษา อำเภอพระยืน จังหวัดขอนแก่น.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อเนก นาวิกมูล. (2531). *คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลา*. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการ วัฒนธรรมแห่งชาติ.

อภิศักดิ์ โสมอินทร์. (2537). *โลกทัศน์อีสาน* (พิมพ์ครั้ง). มหาสารคาม: ชาติการพิมพ์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2535). *ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุทธยา*. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อร่ามจิต ชิณช่าง. (2531). *กาพย์เซิ้งบั้งไฟ: กรณีศึกษา อำเภอเมือง จังหวัดยโสธร*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

อาทิตย์ สุวรรณสุข. (2562). *วิเคราะห์กลวิธีการใช้ภาษาในกลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุดม บัวศรี. (2526). *"คิดฮอดหมอลำใหญ่"*. 31–34. มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อุษณีย์ พ่อบุตรดี. (2557). *การเปลี่ยนแปลงของฟ้อนผู้ไทยในการท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม*. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

Carkin, G. (1985). "Likay□: The Thaipopular Theatee Form Andits Fuction Within Thai Society". *Dissertation Abstracts International*, *45*(12).

Cheney, G. (1988). *Basic Concepts in Modern Dance 3*. Ed New Jersey: A Dance Horizons Book Priceton Book Company.

Keri Hulme s Foreword. (1990). *The Spirited Earth, Dance Myth and Ritual Form South Asia to the South Pacific,*. New York: Rizzoli International Publications.

Parimal Phadke. (2002). Classical Dance of Indian.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก.
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ฉวีวรรณ ดำเนิน (พันธุ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่ 5/1 ซอยแจ้งสนิท15 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 27 พฤศจิกายน 2564

ฉลาด ส่งเสริม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดบ้านเปลือยใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 3 ธันวาคม 2564

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 31 มกราคม 2565

จีรพล เพชรสม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2564

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม , เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2565

ชุมเดช เดชภิมล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 25 มกราคม 2565

พรสวรรค์ พรดอนก่อ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์, เมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2564

มนูศักดิ์ เรืองเดช เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี จังหวัดอุดรธานี, เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2565

นฤบดินทร์ สาลีพันธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, เมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน 2564

ชัยณรงค์ ต้นสุข เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2565

พร ยงดี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2564

พงศธร ยอดดำเนิน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ผ่านระบบออนไลน์ โปรแกรม Zoom meeting, เมื่อวันที่ 15 มกราคม 2565

ธีรวัฒน์ เจียงคำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ร้านทีเทส บ้านขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม , เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2565

อำพัน ฉิมพลี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านหัวบ่อ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2565

พวงเพชร พรมสอน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านสำราญ อำเภออาจสามารถ จังหวัดร้อยเอ็ด, เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2565

สาคร ทุมมี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุธิวัฒน์ แจ่มใส เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเสียม อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี, เมื่อวันที่ 22 เมษายน 2565

ภาคผนวก ข
เครื่องมือในการวิจัย

แบบสังเกต ชนิดไม่มีส่วนร่วม ชุดที่ 1

เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

1. กิจกรรมที่สังเกต

.....

2. วัน/เวลา/สถานที่/วัสดุอุปกรณ์

.....

3. บุคลากร (ผู้ร่วม)

.....

4. เนื้อหาสาระจากการสังเกต (ตา หู ฟัง)

4.1 สภาพแวดล้อม

.....

.....

4.2 กิจกรรมที่เกี่ยวข้อง

.....

.....

4.3 ลักษณะและองค์ประกอบของกิจกรรม

.....

.....

4.4 อื่น ๆ

.....

.....

5. การมีส่วนร่วมในกิจกรรม

.....

.....

6. กิจกรรมประกอบการสังเกต

.....

.....

7. ปัญหาและอุปสรรคต่อการสังเกต

.....

.....

8. ภาวะระหว่างสังเกต

.....

.....

9. อื่น ๆ

.....

.....

ลงชื่อ..... ผู้สังเกต

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สังเกต.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.1

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มผู้รู้

เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน

2.1.1 ความเป็นมาของการฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร

.....

2.1.2 วัฒนธรรมการฟ้อนอีสานเหนือเป็นอย่างไร

.....

2.1.3 วัฒนธรรมการฟ้อนอีสานใต้เป็นอย่างไร

.....

2.1.4 วัฒนธรรมการฟ้อนของหมอลำเป็นอย่างไร

.....

2.1.5 ลักษณะเฉพาะการเคลื่อนไหวร่างกายของการฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร

.....

2.1. อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 ชีวิตและผลงานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ศิลปะการแสดงหมอลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 ความเปลี่ยนแปลงในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไรบ้าง

.....

2.2.4 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีความแตกต่างจากศิลปินหมอลำท่านอื่น ๆอย่างไร

.....

2.2.5 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในในด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.6 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.7 ศิลปะการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะเป็นอย่างไร

.....

2.2.8 ศิลปะการลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุเป็นอย่างไร

.....

2.2.9 ในความคิดเห็นของท่าน คำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถนำไปเป็นแบบแผนของการฟ้อนอีสานได้อย่างไร

.....

2.2.10 อื่น ๆ

.....

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.2

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน

2.1.1 ทรรศนะมุมมองของท่านคำนิยามการฟ้อนอีสานมีลักษณะอย่างไร

.....

2.1.2 ท่านมีส่วนรวมและมีบทบาทในการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานเมื่อใด

.....

2.1.3 ฟ้อนอีสานในอดีตและปัจจุบันมีความแตกต่างกันอย่างไร

.....

2.1.4 วัฒนธรรมการฟ้อนของหมอลำเป็นอย่างไร

.....

2.1.5 ลักษณะเฉพาะการเคลื่อนไหวร่างกายของการฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร

.....

2.1. อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 ชีวิตและผลงานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ศิลปะการแสดงหมอลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 ความเปลี่ยนแปลงในด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไรบ้าง

.....

2.2.4 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีความแตกต่างจากศิลปินหมอลำท่านอื่น ๆอย่างไร

.....

2.2.5 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในในด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.6 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.7 วิธีการที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่ถ่ายทอดการลำและการฟ้อนให้เป็นอย่างไร

.....

2.2.8 ปัจจัยใดบ้างที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านศิลปะการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

.....

2.2.9 ในความคิดเห็นของท่าน คำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถนำไปเป็นแบบแผนของการฟ้อนอีสานได้อย่างไร

.....

2.2.10 อื่น ๆ

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1.3

แบบสัมภาษณ์ ชนิดมีโครงสร้าง กลุ่มบุคคลทั่วไป

เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน

2.1.1 ฟ้อนอีสานมีลักษณะอย่างไร

.....

2.1.2 ฟ้อนในการแสดงหมอลำมีลักษณะการฟ้อนอย่างไร

.....

2.1.3 ฟ้อนอีสานเข้ามามีบทบาทในสถาบันการศึกษาเมื่อใด

.....

2.1.4 ท่านเคยนำหลักคำนิยามการฟ้อนอีสาน “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว”ไปใช้ในการปฏิบัติในการฟ้อนอีสานหรือไม่

.....

2.1.5 ลักษณะเฉพาะการเคลื่อนไหวร่างกายของการฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร

.....

2.1. อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 ประสบการณ์การทานร่วมกันเป็นอย่างไร

.....

2.2.2 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีนาฏยลักษณ์หรือลักษณะการฟ้อนอย่างไร

.....

2.2.3 การถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการลำและการฟ้อนเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีความแตกต่างจากศิลปินหมอลำท่านอื่น ๆอย่างไร

.....

2.2.5 ท่านมีความรู้ความเข้าใจในในด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานเป็นระยะเวลา.....ปี

2.2.6 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.7 ความรู้สึกที่มีต่อหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

.....

2.2.8 ในความคิดเห็นของท่าน คำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถนำไปเป็นแบบแผนของการฟ้อนอีสานได้อย่างไร

.....

2.2.9 ท่านได้รับการถ่ายทอดเมื่อใด

.....

2.2.10 อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2.1

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มผู้รู้

เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน

2.1.1 การฟ้อนในชุดต่าง ๆ ของภาคอีสานสามารถแบ่งได้กี่กลุ่ม

.....

2.1.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานในแต่ละกลุ่มเป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ศิลปินหมอลำท่านใดบ้างที่ได้นิยามการฟ้อนอีสานภาคอีสาน

.....

2.1.4 ฟ้อนกับเซิ้งแตกต่างกันอย่างไร

.....

2.1.5 อื่น ๆ

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 ท่าฟ้อนหมอลำกลอนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ท่าฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 รูปแบบการแต่งกายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะเฉพาะเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนจากหมอลำท่านใดบ้าง.....

.....

.....

2.2.5 อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2.2

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มผู้ปฏิบัติ
เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน

2.1.1 การฟ้อนในชุดต่าง ๆ ของภาคอีสานสามารถแบ่งได้กี่กลุ่ม

.....

2.1.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานในแต่ละกลุ่มเป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ศิลปินหมอลำท่านใดบ้างที่ได้นิยามการฟ้อนอีสานภาคอีสาน

.....

2.1.4 ฟ้อนกับเซิ้งแตกต่างกันอย่างไร

.....

2.1.5 อื่น ๆ

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 ท่าฟ้อนหมอลำกลอนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ท่าฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 รูปแบบการแต่งกายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะเฉพาะเป็นอย่างไร

.....

2.2.4 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนจากหมอลำท่านใดบ้าง.....

2.2.5 อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2.3

แบบสัมภาษณ์ ชนิดไม่มีโครงสร้าง กลุ่มบุคคลทั่วไป

เรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมวดที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....นามสกุล.....

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....

1.3 อายุ.....ปี เบอร์โทรศัพท์ .....

1.4 การศึกษา.....

1.5 อาชีพหลัก..... อาชีพเสริม.....

1.6 สถานภาพ (.....) โสด (.....) สมรส (.....) หย่าร้าง

หมวดที่ 2 พัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนอีสาน

2.1.1 การฟ้อนในชุดต่าง ๆ ของภาคอีสานสามารถแบ่งได้กี่กลุ่ม

.....

2.1.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานในแต่ละกลุ่มเป็นอย่างไร

.....

2.1.3 ศิลปินหมอลำท่านใดบ้างที่ได้นิยามการฟ้อนอีสานภาคอีสาน

.....

2.1.4 ฟ้อนกับเซิ้งแตกต่างกันอย่างไร

.....

2.1.5 อื่น ๆ

.....

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการด้านศิลปะการแสดง และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2.2.1 ท่าฟ้อนหมอลำกลอนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.2 ท่าฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นอย่างไร

.....

2.2.3 รูปแบบการแต่งกายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีลักษณะเฉพาะเป็นอย่างไร

.....

.....

2.2.4 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนจากหมอลำท่านใดบ้าง.....

.....

2.2.5 อื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ..... สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ภาคผนวก ค
ภาพประกอบ

ภาพประกอบ 132 ร่วมคอนเสริตกับลูกทุ่งหมอลำชื่อดังจินตหรา พูลลาภ ที่เคยถ่ายทอดกลวิธีการลำให้

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 133 ร่วมแสดงทัวร์คอนเสริตกับลูกทุ่งหมอลำปริศนา วงศ์ศิริ

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 134 ร่วมแสดงคอนเสริตกับพระเอกปิยะ ตระกูลราษฎร์ และมงคล อุทก (คาราวาน)

ที่มา : ฉวีวรรณ พันธุ

ภาพประกอบ 135 ร่วมบันทึกเทปรายการ “ทไวไลท์โชว์” กับพิธีกรชื่อดัง คุณไตรภพ ลิมปพันธ์

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ภาพประกอบ 136 แสดงกับราชินีเพลงลูกทุ่งผ่องศรี วรนุช ในโอกาสได้รับเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ภาพประกอบ 137 ร่วมงานกับนักร้องเพลงร็อคชื่อดัง อัญชลี จงคดีกิจ

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ภาพประกอบ 138 เผยแพร่วัฒนธรรมในงานเทศกาลไทย ครั้งที่ 18 ณ ประเทศญี่ปุ่น

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 139 งานสัมพันธ์วัฒนธรรมไทย-ลาว ครั้งที่ 2 โครงการ ผญาพาม่วน

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 140 แสดงงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ในหลวงรัชกาลที่ 9

ที่มา : ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร

ภาพประกอบ 141 แสดงหมอลำในงานมูนมังอีสาน ครั้งที่ 10 ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 142 ลำบูชาองค์พระธาตุพนม ณ จังหวัดนครพนม

ที่มา : ทัตพล ดีสิงห์บุญ

ภาพประกอบ 143 ขับร้องหมอลำร่วมกับศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์
ในงานศิลปินแห่งชาติสัญจร

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ภาพประกอบ 144 สมาคมหมอลำอีสานแสดงในงานอุ่นไอรัก คลายความหนาว สายน้ำแห่งรัตนโกสินทร์

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ภาพประกอบ 145 บันทึกเทปถวายพระพรเนื่องในโอกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระพันปีหลวง ณ NBT สถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย จังหวัดขอนแก่น

ที่มา : จินตนา เย็นสวัสดิ์

ภาพประกอบ 146 แสดงในงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ “วิถีถิ่น วิถีไทย” ณ จังหวัดนครราชสีมา

ที่มา : เพจเที่ยวชุมชน ยลวิถี

ภาพประกอบ 147 แสดงร่วมกับแม่ขวัญจิตร ศรีประจันทร์ ศิลปินแห่งชาติ ณ งานมหกรรมวัฒนธรรมร่วมใจ รวมไทยสร้างชาติ

ที่มา : เพจเที่ยวชุมชนยลวิถี

ภาพประกอบ 148 แสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานในงานแม่เพลง สำเนียงแผ่นดิน พร้อมด้วยลูกศิษย์ศิลปินนักร้อง เต๋า ภูศิลป์ เวียง นฤมล ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

ที่มา : พงศธร อุปนิ

ภาพประกอบ 149 ทำบุญถวายเสียงลำแด่พระศาสนา ร่วมกับหมอลำฉลาด ส่งเสริม และทีมงาน

ที่มา : จินตนา เย็นสวัสดิ์

ภาพประกอบ 150 ลำถวายเสียงที่วัดพระธาตุพนมวรมหาวิหาร

ที่มา : ทัตพล ดีสิงห์บุญ

ภาพประกอบ 151 สัมภาษณ์ผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 152 รับการถ่ายทอดการฟ้อนอีสานจากหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 153 ชมการสาธิตท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

.

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 154 ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 155 สัมภาษณ์ หมอลำ ป ฉลาดน้อย ส่งเสริม

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 156 สัมภาษณ์ ผศ.ดร.ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร

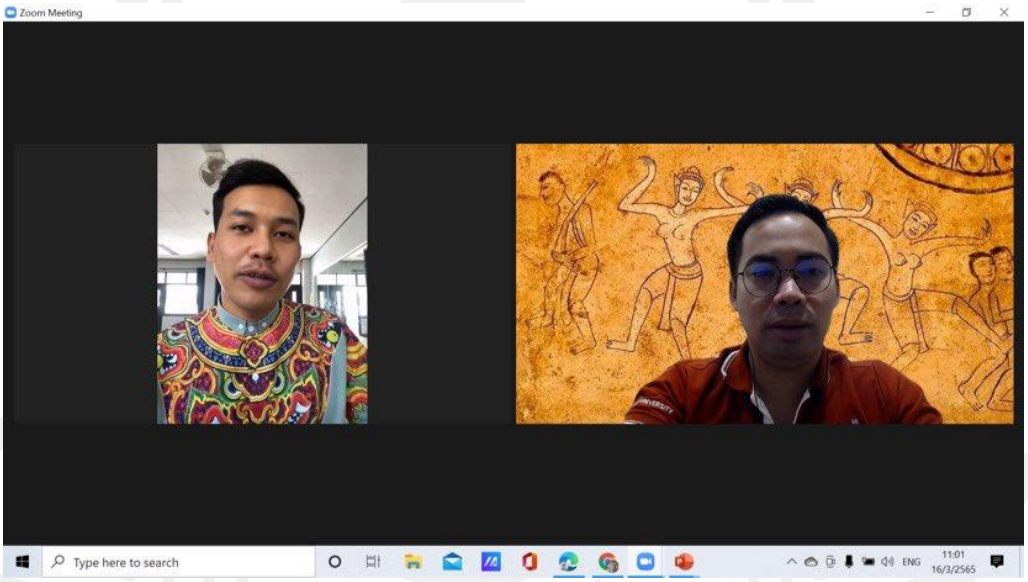
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 157 สัมภาษณ์ ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 158 สัมภาษณ์ นายชุมเดช เดชภิมล

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 159 สัมภาษณ์ นายพงศธร ยอดดำเนิน ระบบโปรแกรม zoom meeting

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 160 สัมภาษณ์ ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 161 สัมภาษณ์ นายธีรวัฒน์ เจียงคำ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 162 สัมภาษณ์ นายจีรพล เพชรสม

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 163 สัมภาษณ์ นางพร ยงดี

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 164 สัมภาษณ์ศิลปินหมอลำคณะรังสิมันต์ หมอลำพวงเพชร พรมสอน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 165 สัมภาษณ์ศิลปินหมอลำคณะรังสิมันต์ หมอลำอำพัน ฉิมพลี

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 166 สัมภาษณ์หมอลำสาคร ทุมมี หัวหน้าคณะ ส. สาครศิลป์

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 167 ผู้วิจัยรับฟังคำแนะนำข้อแก้ไขข้อมูลด้านเอกสารกับอาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 168 ผู้วิจัยขอคำปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 169 การสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 170 นำเสนอการสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ทางระบบออนไลน์ของผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพประกอบ 171 นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการสอบวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายสุธิวัฒน์ แจ่มใส
วันเกิด	วันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ.2539
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	101 หมู่ 4 ตำบลสระพัง อำเภอบ้านแท่น จังหวัดชัยภูมิ 36190
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครูผู้ช่วยสอน
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2562 ปริญญาศิลปบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
	พ.ศ. 2565 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม