แม่บทอีสาน: นาฏยลักษณ์และการสื่อความหมายในการฟ้อนอีสาน

Mae Bot Isaan: Dance Characteristics and Interpretation in Isaan Dance

Received: 4 July 2024
Revised: 27 July 2024
Accepted: 29 July 2024

ศุภกร ฉลองภาค
Supakorn Chalongpak
อาจารย์ ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
Lecturer from the Faculty of Fine – Applied Arts and Cultural Science Mahasarakham University
*Corresponding Author Email: supakorn.ch2361@gmail.com

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน 2. เพื่อศึกษาความหมายในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน เป็นการวิจัยแบบเชิงคุณภาพ มีเครื่องมือในการวิจัย ได้แก่ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ โดยมีกลุ่มเป้าหมายจำนวน 20 คน ประกอบด้วย (1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 4 คน และกลุ่มประชากรผู้ให้ข้อมูลทั่วไป จำนวน 20 คน ที่มาจากวิธีการเลือกแบบเจาะจง แล้วนำข้อมูลที่รวบรวมได้จากแบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์มาวิเคราะห์โดยใช้เชิงพรรณนาและวิเคราะห์เชิงเนื้อหา ผลการวิจัยพบว่า 1) นาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน มีลักษณะการเคลื่อนไหวเฉพาะชุดการแสดงเฉพาะที่เด่นชัดในทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ มือ แขน ไหล่ ลำตัว และเท้า อันเป็นส่วนประกอบของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงความงามของการฟ้อนอีสาน อีกทั้งยังมีจังหวะในการฟ้อนที่เป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของการแสดง และ 2) ท่าแม่บทอีสาน เห็นได้ว่า ชื่อท่าฟ้อนนั้นมีความหมายแตกต่างกันออกไปที่ได้พบเห็นโดยเป็นการเลียนแบบจากอากัปกิ ริยา ได้แก่ ตัวละครในวรรณกรรมท้องถิ่น พฤติกรรมของมนุษย์ในรูปแบบต่าง ๆ อากัปกิริยาของสัตว์ หรือแม้แต่ธรรมชาติที่อยู่รอบตัวที่สรรค์สร้างให้เกิดความเป็นสุนทรียะภาพ และสามารถนำมาเป็นชื่อท่าฟ้อนที่เกิดจากภูมิปัญญาทางความคิดของของปรมาจารย์หมอลำผู้เป็นศิลปินด้านศิลปะการแสดงพื้นเมือง

คำสำคัญ: แม่บทอีสาน, นาฏยลักษณ์, การสื่อความหมาย

Abstract

This research consists purposes were 1. to study the dance styles in the Isaan master dance style and 2. to study the meaning in the Isan master dance style. is qualitative research. has research tools including observation and interview forms. The target group is a group of 3 knowledgeable people, a group of 5 people who practice, and a group of 20 general information providers that come from a specific selection method. Then the data collected from observation and interviews were analyzed using descriptive and content analysis. The results of the research found that 1) Dancers in the Isan dance style There are specific movement characteristics, a specific performance set that is evident in every part of the body, from the head, hands, arms, shoulders, torso, and feet, which are components of the dancing style that reflects the beauty of Isaan dancing. There is also a rhythm in the dancing that is a unique characteristic of the performance and 2) Tha Maebot Isaan, it can be seen that The name of the dance has different meanings as it has been seen as an imitation of gestures such as characters in local literature. Human behavior in various forms, animal behavior or even the

nature around us that creates an aesthetic image and it can be taken as the name of the dance that comes from the intellectual wisdom of Master Mor Lam, who is an artist in the local performing arts.

Keywords: Mae Bot Isaan, Dance Characteristics, Interpretation

บทนำ

นาฏกรรมอีสานเกิดจากพิธีกรรมความเชื่อในอดีตว่า ชุมชนอีสานมีคตินิยมและ ความเชื่อเรื่องอิทธิพลของธรรมชาติและอิทธิพลของสิ่งที่นอกเหนือ จากธรรมชาติเพราะต้องเผชิญกับปรากฏการณ์ธรรมชาตินานัปการ ชุมชนชาวอีสานไม่มีความรู้หรือภูมิปัญญาที่จะเข้าใจหรือปกป้องภัยเหล่านั้นได้ก็เกิดความกลัวและเชื่อว่าสิ่งเหล่านั้นเป็นอภินิหาร จึงคิดที่จะป้องกันบรรเทา บำบัดหรือพยากรณ์เหตุการณ์นั้น ๆ โดยการเซ่นสรวงสังเวยด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหารหรือแม้แต่ชีวิตมนุษย์ให้แก่ “ผี” หรือ “แถน” ซึ่งก็หมายถึงสิ่งที่ชุมชนกำหนดขึ้นมา การเซ่นบวงสรวงบูชาและการสังเวยพัฒนากันมาอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นพิธีกรรมสุดแท้แต่ชุมชนใดจะมีความเชื่ออย่างไร และเพื่อให้พิธีกรรมมีความยิ่งใหญ่ มีความน่าเชื่อถือและมีความขลัง จึงได้สอดแทรกกิจกรรมด้านดนตรี -นาฏศิลป์ เข้าไปในพิธีกรรมนั้น เช่น การฟ้อนผีฟ้าของชุมชนอีสานกลาง การฟ้อนโส้ทั่งบั้งของชุมชนอีสานเหนือ การฟ้อนมะม็วตของชุมชนอีสานใต้ เป็นต้น (นัดรบ มุลาลี, 2534, น.95-96) การฟ้อนรำตามแบบฉบับของชาวอีสานนั้นผู้ฟ้อน มิได้เป็นช่างฟ้อนหรือช่างขับลำแต่เป็นชาวบ้านในกลุ่มของหมู่บ้าน การฟ้อนรำอาจจัดให้มีขึ้นเพื่อการเฉลิมฉลองในวาระโอกาสต่าง ๆ หรือฟ้อนรำเพื่อการทรงเจ้าเข้าผีรักษาอาการเจ็บป่วย เครื่องแต่งกายก็เป็นไปตามท้องถิ่นที่สำคัญ ต้องมีดนตรีมีจังหวะชัดและทำนองง่าย ๆ ประกอบเพื่อให้การฟ้อนรำพร้อมเพียงกัน เมื่อเป็นการฟ้อนของชาวบ้านจะเป็นการฟ้อนประจำท้องถิ่น จึงมีผู้สืบทอดและสนใจในกลุ่มเล็ก ๆ ในท้องถิ่นและสถาบันทางการศึกษา เช่น โรงเรียน วิทยาลัยครู (สถาบันราชภัฏในปัจจุบัน) จนกระทั่งมีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ขึ้น 2 แห่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือคือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และในปัจจุบันได้มีการก่อตั้งเป็นแห่งที่สาม คือ วิทยาลัยนาฏศิลปะนครราชสีมา จึงมีการจัดรวบรวมฟื้นฟูดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานทั้งในวิทยาลัยครู และสถานศึกษาอื่น ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือทำให้มีการประดิษฐ์คิดค้นฟ้อนชุดใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นอย่างมากมาย มีการพัฒนารูปแบบ เช่น การแปรแถว การจัดขบวนฟ้อนที่งดงามยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาการฟ้อนทั้งชุดเก่าและใหม่ที่พัฒนาเพิ่มเติมในปัจจุบันก็พอจะจัดกลุ่มการฟ้อนชุดต่าง ๆ ได้ 8 กลุ่มใหญ่ คือ 1) การฟ้อนเลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ 2) การฟ้อนชุดโบราณคดี 3) การฟ้อนประกอบวาทหมอลำ 4) การฟ้อนชุมนุม/ชาติพันธุ์ต่าง ๆ 5) การฟ้อนที่มาจากวรรณกรรม 6) การฟ้อนเพื่อการบวงสรวงบัดพลีหรือบูชา 7) การฟ้อนศิลปาชีพ 8) การฟ้อนเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532, น.56-61) แต่ในยุคปัจจุบันได้มีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์อีสานมากขึ้นการจัดรูปแบบนิยามของรูปแบบการฟ้อนอีสารจึงมีเพิ่มมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มของการฟ้อนเฉพาะกิจ ที่ใช้ในการฟ้อนเพื่อเจาะจงต่อเหตุการณ์ สถานที่ และวัตถุประสงค์นั้น ๆ

ท่าทางลักษณะของการฟ้อนอีสานมักจะถูกสร้างสรรค์ ผ่านจินตนาการที่มาจากบริบทโดยรอบที่ปรากฏขึ้นในชีวิตประจำวัน เช่น กริยา อาการ อารมณ์ ความรูสึก ที่มาจากสภาพแวดล้อม และสภาพความเป็นอยู่ที่เกิดรอบกาย ซึ่งเลียนแบบมาจากท่าทางของสัตว์ เลียนแบบมาจากท่าทางของธรรมชาติ เลียนแบบมาจากท่าทางในวิถีประจำวัน และการเลียนแบบมาจากท่าทางในวรรณกรรม โดยถ่ายทอดออกมาเสมือนเป็นภาษาพูด เป็นการเน้นความหมายมาปฏิบัติเป็นท่าทางนาฏศิลป์โดยอาศัยส่วนประกอบของร่างกายในการแสดงท่าทางเพื่อสื่อความหมาย โดยไม่ต้องเปล่งเสียง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ ทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบานอีสานได้อย่างมีเอกลักษณ์ (นพพล ไชยสน, 2562)

ในปีพุทธศักราช 2525 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ทำการศึกษาคนควาและรวบรวมท่าฟ้อนที่ปรากฏในการแสดงหมอลำกลอนขึ้น โดยมีนางฉวีวรรณ ดำเนิน และนายจีรพล เพชรสม เป็นผู้ดำเนินการศึกษาคนควาและจัดเรียบเรียงท่าฟ้อนต่าง ๆ

เรียกว่า “ลำดับฟ้อนแม่บทอีสาน” ซึ่งในแต่ละท่าฟ้อนนั้น ได้รับการถ่ายทอดมาจากหมอลำที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น เช่น หมอลำชาลี ดำเนินถ่ายทอดใหทั้งหมด 19 ท่า, หมอลำเปลี่ยน วิมลสุข 10 ท่า, หมอลำเคน ดาเหลา 8 ท่า, หมอลำจันทร์เพ็ญ นิตะอินทร์ 4 ท่า, หมอลำสุบรรณ พะละสูรย์ 6 ท่า, และท่าฟ้อนของหมอลำผีฟ้าอีก 1 ท่า รวมทั้งหมดเป็น 48 ท่า (ศิราภรณ ปทุมวัน, 2542) เมื่อรวบรวมท่าฟ้อนเสร็จได้มีประพันธ์แต่งกลอนลำขึ้น ประกอบเป็นชุดการแสดงชื่อว่า “ฟ้อนแม่บทอีสาน” และได้นำออกเผยแพร่ครั้งแรกในงานประเพณีลอยกระทง เผาเทียน เล่นไฟ ที่จังหวัดสุโขทัยในปีเดียวกัน (ชัยณรงค์ ต้นสุข, 2565, น.454-455) ทำให้ฟ้อนแม่บทอีสานได้กลายเป็นฟ้อนที่มีอิทธิพลหรือเป็นแม่แบบที่สำคัญต่อการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในเวลาต่อมา

นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน มีนักวิชาการหลายท่านได้แสดงทัศนะความหมายที่ต่างกันออกไปตามภูมิรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ที่ได้สั่งสมเพื่อนิยามเป็นแนวความคิดให้ปรากฏเป็นชุดข้อมูลเพื่อนำมาปฏิบัติใช้ในแวดวงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ซึ่งหมอลำ ฉวีวรรณ พันธุ (2566, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึง การบัญญัติคำอันเป็นนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนอีสานที่ว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” เป็นคำเฉพาะที่ทุกพื้นที่ในอีสานมักนิยมใช้ในการอธิบายถึงลักษณะของการฟ้อนอีสาน มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย ลักษณะบุคลิกท่าทางในวิถีพื้นบ้านของคนอีสานที่สะท้อนออกมาในบริบทต่างๆ เช่น การแสดงในมหรสพ การแสดงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ และการละเล่น จะมีคำนำหน้าชุดการแสดงนั้นๆ “ฟ้อน”แต่จะนิยมเรียกการแสดงดังกล่าวว่า“เซิ้ง” ซึ่งมีความหมายที่แฝงอยู่สองอย่าง คือ การร้องหรือการจ่ายกาพย์กลอนและการฟ้อนประกอบกาพย์กลอนนั้นจะเรียกรวมกันว่า “เซิ้ง” ส่วนคำ ว่า “ฟ้อน” คือ การปฏิบัติท่าทางที่ปรากฏในการแสดงหมอลำ ประเภทต่าง ๆ และหมายถึงการแสดงที่เป็น ระบำ รำ ฟ้อน หรือเซิ้งของการแสดงภาคอีสาน (สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2566, น.158-159) ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์เฉพาะของการฟ้อนอีสานอันแสดงถึงความแข็งแกร่ง หนักแน่นและมั่นคง

ท่าฟ้อนแม่บทอีสานเป็นท่าทางการฟ้อนที่ปรากฏในการแสดงหมอลำกลอน มักจะถูกสร้างสรรค์ผ่านจินตนาการมาจากสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏขึ้นในวิถีชีวิต การใช้ชีวิตประจำวัน เช่น อาการ อารมณ์ กริยา ความรู้สึก ที่มาจากสภาพแวดล้อมและสภาพความเป็นอยู่ที่เกิดรอบกาย ซึ่งเลียนแบบมาจากท่าทางของสัตว์ เลียนแบบมาจากท่าทางของธรรมชาติ เลียนแบบมาจากท่าทางในวิถีชีวิตประจำวันและเลียนแบบมาจากท่าทางในวรรณกรรม โดยถ่ายทอดออกมาเสมือนเป็นภาษาพูด เป็นการสื่อสารความหมายผ่านเรื่อนร่างมาปฏิบัติเป็นท่าทางนาฏยศิลป์ โดยอาศัยอวัยวะของร่างกายในการแสดงท่าทางสื่อความหมายออกมา ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการประกอบสร้าง ทางด้านศิลปะการแสดงพื้นเมืองอีสานได้อย่างมีเอกลักษณ์

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะนำฟ้อนแม่บทอีสาน มานำเสนอให้เห็นถึงนาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อน และการสื่อความหมายในการกระบวนท่าฟ้อนอีสาน มาผ่านการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้แนวคิดและทฤษฎีหลักทางด้านมานุษยวิทยาและนาฏยศิลป์มาร่วมอธิบายปรากฏการณ์ ผลการศึกษาจะทำให้เกิดองค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง ทั้งนี้ยังเป็นการยกระดับงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์และงานวิจัยทางด้านศิลปะการแสดง ซึ่งจะเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทางวิชาการและยังเป็นการอนุรักษ์สืบสานและพัฒนาศิลปะการแสดงท้องถิ่นของภาคอีสานให้มีมาตรฐานในระดับท้องถิ่นได้อีกทางหนึ่ง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน
2. เพื่อศึกษาความหมายในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน

การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับนาฏยลักษณ์และการสื่อความหมายของฟ้อนอีสาน โดยได้นำแนวคิดและทฤษฎีทางด้านมนุษยวิทยาและนาฏยศิลป์ ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2547, น. 62-65) ที่กล่าวว่า นาฏยลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่งอย่างไร นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการร่ายรำที่มีระเบียบแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนักด้วยการเริ่มต้นฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานาน นาฏยลักษณ์ถือเป็นลักษณะเฉพาะที่ผู้ฟ้อนรำได้ถ่ายทอดความเป็นตัวตนผ่านศิลปะการฟ้อนอีสาน เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมการแสดงได้เข้าถึงอรรถรสและเข้าใจความหมาย สอดคล้องกับ จุมพล รอดค้าดี (2531, น. 2) กล่าวว่า การสื่อสาร หมายถึง พฤติกรรมการติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์ โดยอาศัยกระบวนการถ่ายทอดและแลกเปลี่ยนข่าวสาร ความรู้สึกนึกคิด เจตคติ ตลอดจนประสบการณ์ระหว่างกันและกัน เพื่อให้เกิดผลตอบสนองบางประการที่ตรงกับเป้าหมายที่วางไว้ คือ การเข้าใจร่วมกัน ความร่วมมือ ความตกลงเห็นพ้องต้องกัน ความผสมผสานประนีประนอม เป็นต้น อันนำมาซึ่งความคงอยู่และการพัฒนาสังคมของมนุษย์

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวิธีดำเนินการ ดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ (Key Informant) คือ กลุ่มนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านฟ้อนอีสาน จำนวน 3 คน ได้แก่ ดร.ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ, ดร.ชัยนาทร์ มาเพ็ชร, ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่ ผู้ที่ปฏิบัติและเชี่ยวชาญทางด้านฟ้อนอีสาน จำนวน 4 คน ได้แก่ ผศ.รัตติยา โกมินทรชาติ, ดร.นฤทร์บดินทร์ สาลีพันธุ์, อาจารย์สุธิวัฒน์ แจ่มใส, อาจารย์กนกวรรณ แคว้นคอนฉิม, กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) ได้แก่ ประชาชนทั่วไป ผู้ชมการแสดง จำนวน 20 คน ที่มาจากการเลือกแบบเจาะจง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง จะใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ผู้รู้ กลุ่มนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน และ 2) แบบสังเกตชนิดมีไม่มีส่วนร่วม ใช้ในการสังเกตบุคลากร กลุ่มผู้สอนในสถาบันการศึกษาที่นำฟ้อนแม่บทอีสานประกอบเข้าไปในหลักสูตร โดยใช้ในการสำรวจข้อมูลภาคสนามโดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลอย่างมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ การเก็บรวบรวมข้อมูลจาก 1) ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากแบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์แบบสังเกต ที่ใช้ในการสำรวจข้อมูลภาคสนามโดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลอย่างมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์ และ 2) ข้อมูลทุติยภูมิ คือ เป็นข้อมูลที่ได้จากการรวบข้อมูลเอกสารต่าง ๆ อาทิ หนังสือ เอกสารวิชาการ งานวิจัย และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและเชิงเนื้อหา โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกกับกลุ่มเป้าหมายและการรวบรวมข้อมูลเอกสารต่าง ๆ และนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงพรรณนา

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องแม่บทอีสาน: นาฏยลักษณ์และการสื่อความหมายในการฟ้อนอีสาน ผู้วิจัยสามารถจำแนกผลการวิจัยได้ ดังนี้

1. นาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน

ผลการวิจัยพบว่า การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนแม่บทอีสาน มีลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดในทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ มือ แขน ไหล่ ลำตัว และเท้า อันเป็นส่วนประกอบของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงความงามของการฟ้อนอีสาน การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนของฟ้อนแม่บทอีสาน ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีว่าด้วยเรื่องการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายและชนิด

ของการเคลื่อนไหวร่างกายของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาใช้ในการวิเคราะห์การใช้สรีระร่างกายในส่วนต่าง ๆ และจังหวะในการฟ้อนที่เป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของการแสดง ในที่นี้โดยผู้วิจัยได้จำแนกอวัยวะที่เคลื่อนไหวในการฟ้อนออกเป็นหัวข้อ ดังนี้

1.1 การใช้ศีรษะและสายตา ฟ้อนแม่บทอีสาน มีการใช้ศีรษะและสายตาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ โดยมีลักษณะการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการใช้สายตา เพื่อสื่อสารกันระหว่างชายและหญิง อีกทั้งยังความสัมพันธ์กันกับการใช้ศีรษะในการปฏิบัติท่าฟ้อนท่าต่าง ๆ เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย การเอียงศีรษะของในการแสดงฟ้อนแม่บทอีสาน เป็นการเอียงแบบธรรมชาติโดยที่ไม่เกร็งต้นคอมีการเอียงไปทางด้านซ้ายและขวาไม่มีการเหวี่ยงศีรษะโดยการเอียงเป็นการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์กับการใช้ใบหน้าพบว่าท่าทางของศีรษะมีความสัมพันธ์กับท่าทางของแขน และมือโดยเฉพาะการเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง จึงทำให้ท่าทางการการเคลื่อนไหวของท่าฟ้อนมีความงดงาม

ภาพที่ 1 การใช้ศีรษะและสายตา (ที่มา: ศุภกร ฉลองภาค, 2565)

1.2 การใช้แขนและมือ ฟ้อนแม่บทอีสาน เน้นการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนของแขนและมือเป็นหลักนับได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญของการฟ้อนที่เรียกว่า “วาดแขน วาดมือ” ด้วยรูปแบบการฟ้อนที่ถูกออกแบบด้วยการนำเอาท่าทางมาจากการเลียนแบบธรรมชาติมาจัดระเบียบให้มีกระบวนท่าที่งดงามแปลกตาเกิดเป็น “วาดฟ้อน” ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดง โดยมีการเคลื่อนไหว 4 ลักษณะ คือ 1) การวาดแขน ที่เป็นการกำหนดสัดส่วนของการใช้แขนให้มีองศาที่กว้างออกจากลำตัว ด้วยวิธีการกางแขนที่วาดออกไปข้างลำตัวให้ตึงจนสุดแขน และให้มีเส้นโค้งเพื่อให้เกิดนาฏยลักษณ์ที่มีความงามของท่าฟ้อนที่มีการจัดวางระดับของแขนให้กว้าง เพื่อให้ผู้แสดงมีรูปร่างที่กว้าง และสง่างามมากขึ้น แสดงถึงความภูมิฐานของท่าฟ้อนที่มีนาฏยลักษณ์ที่โดดเด่น 2) การวาดมือ เป็นเทคนิคที่ทำให้ข้อมือมีองศาการม้วนที่กว้างขึ้น ทำให้ท่าฟ้อนเกิดความสง่างาม 3) การจีบ ท่าทางการฟ้อนของคนอีสาน ส่วนใหญ่แล้วจะใช้การม้วนข้อมือมากกว่าการจีบมือแบบละเมียดละไม แต่ด้วยการฟ้อนแม่บทอีสานเป็นการฟ้อนที่สร้างสรรค์ให้มีมาตรฐานเพื่อใช้ในการเรียนรู้ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จึงมีการจัดระเบียบของท่าฟ้อนให้มีความละเมียดละไมและใช้การจีบอย่างชัดเจน 4) การเสพมือ คือการกระดิกนิ้ว หรือที่เรียกว่าพรมนิ้ว เป็นการเคลื่อนไหวข้อต่อส่วนของโคนนิ้วส่งไปที่ฝ่ามือ ด้วยการปรับระดับของนิ้วมือให้มีการเคลื่อนไหวบางขณะในการวาดฟ้อนเพื่อเพิ่มความอ่อนช้อยและพริ้วไหวให้กับมือ การกระดิกนิ้วของฟ้อนแม่บทอีสานจะพบการปฏิบัติควบคู่ไปกับการกระดกข้อมือเมื่อกระดิกนิ้วขึ้น-ลงจะกระดกข้อมือขึ้นทันทีประมาณ 2-3 ครั้งเพื่อเป็นการสร้างจังหวะให้กับข้อมือทำให้การฟ้อนมีความคมชัดและมือมีความกล่อมเกลาไปกับเสียงของดนตรีปะกอบการแสดง มักจะพบในท่าฟ้อน ท่าหลีกแม่เมีย ท่าลมพัดพร้าว ท่านกยูงลำแพน และท่าลำเพลิน

ภาพที่ 2 การใช้แขนและมือ (ที่มา: ศุภกร ฉลองภาค, 2565)

1.3 การใช้ไหล่และลำตัว การเคลื่อนไหวของไหล่และลำตัวมีความสำคัญในการเปลี่ยนแปลงอิริยาบถของแขนและมือ เพื่อให้เกิดความหลากหลายทางด้านลีลาท่าฟ้อนที่นอกจากจะเคลื่อนไหวมือและแขนแล้วยังมีการใช้ไหล่ประกอบท่าฟ้อนในบางท่า การใช้ไหล่ส่วนใหญ่จะปรากฏในท่าฟ้อนที่เป็นท่าต่อสู้ เช่น ท่ามวยหยิกไหล่ และท่าทางที่ใช้แทนกิริยาอาการของสัตว์ เช่น ท่าเสือออกเหล่า

ภาพที่ 3 การใช้ไหล่และลำตัว (ที่มา: ศุภกร ฉลองภาค, 2565)

1.4 การใช้เท้าและขา มีการกำนดการใช้เท้าและขาออกเป็น 3 ลักษณะคือ 1) การก้าวไขว้ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่กับที่มีการจัดวางท่าทางของร่างกายด้วยการก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า โดยจะเฉียงปลายเท้าไปด้านข้างเพื่อรับน้ำหนักตัว ส่วนเท้าที่อยู่ข้างหลังจะทอดขาให้ห่างจากเท้าข้างหน้าเล็กน้อยตามแต่ละเทคนิคของผู้แสดง พร้อมกับย่อเข่าทั้งสองข้างลง 2) การกระดกเท้า ใช้เท้าข้างใดข้างหนึ่งรับน้ำหนักตัวแล้วส่งเท้าอีกข้างหนึ่งไปด้านหลังโดยเท้าที่กระดกจะอยู่ในระนาบเดียวกันกับพื้น ส่วนขาที่กระดกจะไม่ชิดกับท้องขาส่วนบน ลำตัวโน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย 3) กรย่ำเท้า จะปรากฏเห็นทั้งลักษณะการย่ำเท้าอยู่กับที่ และใช้เคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง โดยวิธีการก้าวเท้าที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะการยืดยุบเข่าเพื่อเป็นการรักษาความสมดุลของร่างกาย ในการเคลื่อนที่จะควบคุมน้ำหนักตัวด้วยข้อต่อ และกล้ามเนื้อของขาทำให้การเคลื่อนที่สลับไปมามีความต่อเนื่องและไม่สะดุด

ภาพที่ 4 การใช้เท้าและขา (ที่มา: ศุภกร ฉลองภาค, 2565)

1.5 จังหวะในการฟ้อน จังหวะที่เน้นความราบเรียบสม่ำเสมอและนุ่มนวล แต่จะมีการกระทบหรือเน้นจังหวะหนักของการย่ำเท้าในท่าฟ้อนบางท่านอกจากการเคลื่อนที่แล้วยังมีการหยุดนิ่งในช่วงจังหวะยาวจนเสร็จสิ้นท่าฟ้อนในแต่ละท่าทาง ซึ่งความช้า-เร็วในการฟ้อนมีความยืดหยุ่นได้ตามจังหวะของเสียงแคนหรือตามลักษณะของท่าฟ้อน

ภาพที่ 5 จังหวะในการฟ้อน (ที่มา: ศุภกร ฉลองภาค, 2565)

2. ความหมายในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน

ผลการวิจัยพบว่า ท่าฟ้อนของแม่บทอีสาน ได้มีการนำมาจากสิ่งต่าง ๆ ในสังคมของมนุษย์ ธรรมชาติ และวรรณกรรมที่นำมาประกอบสร้างให้เกิดเป็นท่าฟ้อน เพื่อให้เกิดเป็นท่าแม่บทแบบมาตรฐานของอีสาน เพื่อใช้การเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์พื้นเมือง ซึ่งจากการสัมภาษณ์ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ (2566, สัมภาษณ์) ผู้ที่ได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าและเก็บข้อมูลท่าฟ้อนอีสาน จากหมอลำที่มีชื่อเสียงหลายท่านในอดีต เช่น หมอลำเคน ดาหลา หมอลำเปลี่ยน วิมลสุข หมอลำจันทร์เพ็ญ นิตะอินทร์ หมอลำสุบรรณ พะละสูรย์ และหมอลำชาลี ดำเนิน ผู้เป็นบิดาของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน นอกจากนั้นยังได้ศึกษาท่าฟ้อนผีฟ้าอีกด้วย แล้วได้นำมารวบรวมเรียบเรียงท่าฟ้อนแล้วแต่งกลอนลำให้เสร็จสมบูรณ์ ในปีพ.ศ.2525 ซึ่งความหมายในกระบวนท่าฟ้อนของแม่บทอีสานมีความแตกต่างกันไปในแต่ละชื่อของท่าฟ้อนทั้ง 48 ท่า โดยผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม คือ

1) ท่าฟ้อนที่มาจากอากัปกิริยาของสัตว์ มีทั้งหมด 16 ท่า ได้แก่ ท่าช้างเทียมแม่ ท่าช้างชูงวง ท่ากาเต้นก้อน ท่าแฮ้งหย่อนขา ท่ากาตากปีก ท่าเสือออกเหล่า ท่าเต่าลงหนอง ท่าควายเถิกใหญ่แล่นเข้าชนกัน ท่าตุ่นเข้าฮู ท่ายูงรำแพน ท่าแหลวเซิ่นเอาไก่น้อย ท่าหงส์บินวน ท่าลิงหลอกเจ้า ท่าอีเกียจับไม้ ท่านกกระเจ่าบินวน ท่าแข้แก่งหาง จากท่าฟ้อนเลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ทั้ง 16 ท่านี้ จะเห็นได้ว่าสัตว์มีลักษณะท่าทางที่แตกต่างกันออกไป ได้แก่ ช้าง เสือ ควาย จระเข้ ลิง นก เต่า ตัวตุ่นและค้างคาว อาจกล่าวได้ว่าสัตว์แต่ละชนิดมีอากัปกริยาที่ต่างกันและเป็นสิ่งที่พบเห็นกันได้โดยทั่วไป ซึ่งกิริยาท่าทางของสัตว์ที่แสดงออกมาตามธรรมชาตินี้มีความหมายที่แฝงอยู่รวมถึงความงามของทางทางของสัตว์อย่างมีสุนทรียภาพ

2) ท่าฟ้อนที่มาจากวิถีชีวิต มีทั้งหมด 25 ท่า ได้แก่ ท่ายิกไหล่ลายมวย ท่าฟ้อนหลีกแม่เมีย ท่าตีกลองกินเหล้า ท่าคนขาแหย่ง ท่าสาวน้อยลงทุ่ง ท่าตาขำตีงัว ท่าเกี่ยวข้าว ท่าเกี้ยวชู้ ท่าสาวปะแป้ง ท่าเลี้ยงผีไท้ ท่าพายเฮือส่วง ท่าฟ้อนกวยจับอู่ ท่าปู่สิงหลาน ท่าผู้เฒ่าฟังธรรม ท่าลำเพลิน ท่าเมาเหล้า ท่าผู้เฒ่านั่งผิงไฟ ท่าสักสุ่มหาปลา ท่าตำข้าว ท่างมปลาในน้ำ ท่าเข็นฝ้าย ท่าแม่ฮ้างลงท่งถือหวิง ท่าไถนา ท่าจ้อลายมวย ท่านับเงินตรา ท่าฟ้อนเลียนแบบวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละรูปแบบ ทั้ง 25 ท่านี้ จะเห็นได้ว่าเป็นการนำเอากิริยาท่าทางของมนุษย์ในชีวิตประจำวันตามธรรมชาติมาใช้ในการตั้งชื่อท่าฟ้อน

3) ท่าฟ้อนที่มาจากธรรมชาติ ได้แก่ ท่าลมพัดพร้าว ซึ่งท่าฟ้อนเลียนแบบธรรมชาตินี้ เป็นการนำเอาการเคลื่อนไหวของต้นมะพร้าวในขณะโดนลมพัดตามธรรมชาติมาใช้ในการตั้งเป็นชื่อท่าฟ้อน โดยผสมผสานของจินตนาการของผู้คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนได้อย่างลงตัว

4) ท่าฟ้อนที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่น มีทั้งหมด 6 ท่า ได้แก่ ท่าพรหมสี่หน้า ท่าทศกัณฑ์โลมนาง ท่าพิเภกถวยครู ท่าหนุมานถวายแหวน ท่ากินรีชมดอก ท่าอุ่นมโนราห์ ท่าฟ้อนที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่น ได้นำเอาเรื่องเล่าตำนานของตัวละครในวรรณกรรมมาประกอบสร้างเป็นท่าฟ้อนตามแบบจินตนาการของปรจารย์หมอลำ ที่ใช้ในการออกแสดงบนเวที

จากความหมายของกระบวนท่าแม่บทอีสานเห็นได้ว่า ชื่อท่าฟ้อนนั้นมีความหมายแตกต่างกันออกไปที่ได้พบเห็นโดยเป็นการเลียนแบบจากอากัปกิริยา ได้แก่ ตัวละครในวรรณกรรมท้องถิ่น พฤติกรรมของมนุษย์ในรูปแบบต่าง ๆ อากัปกิริยาของสัตว์ หรือแม้แต่ธรรมชาติที่อยู่รอบตัวที่สรรค์สร้างให้เกิดความเป็นสุนทรียะภาพ และสามารถนำมาเป็นชื่อท่าฟ้อนที่เกิดจากภูมิปัญญาทางความคิดของของปรมาจารย์หมอลำผู้เป็นศิลปินด้านศิลปะการแสดงพื้นเมือง ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปได้เป็นตารางดังนี้

ตาราง 1 ตารางการสื่อความหายของหมวดหมู่ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน

ที่	หมวดหมู่	ชื่อท่าฟ้อน	ความหมาย
1	อากัปกิริยาของสัตว์	1.ท่าช้างเทียมแม่ 2.ท่าช้างชูงวง 3.ท่ากาเต้นก้อน 4.ท่าแฮ้งหย่อนขา 5.ท่ากาตากปีก 6.ท่าเสือออกเหล่า 7.ท่าเต่าลงหนอง 8.ท่าควายเถิกใหญ่แล่นเข้าชนกัน 9.ท่าตุ่นเข้าฮู 10.ท่ายูง	ท่าฟ้อนที่ได้ออกแบบมาจากอากัปกิริยาของสัตว์แต่ละประเภท เพื่อให้ผู้แสดงสื่อความหมายของสัตว์แต่ละประเภทผ่านท่าทางในการแสดงของสัตว์ในแต่ละ

		รำแพน 11.ท่าแหลวเชิ่นเอาไก่น้อย 12.ท่าหงส์บินวน 13.ท่าลิงหลอกเจ้า 14.ท่าอีเกียจับไม้ 15.ท่านกกระเจ่าบินวน 16.ท่าแข้แก่งหาง	ประเภท ประกอบจังหวะดนตรี อย่างมีสุนทรียภาพในการแสดง

ที่	หมวดหมู่	ชื่อท่าฟ้อน	ความหมาย
2	วิถีชีวิต	1.ท่ายิกไหล่ลายมวย 2.ท่าฟ้อนหลีกแม่เมีย 3.ท่าตีกลองกินเหล้า 4.ท่าคนขาแหย่ง 5.ท่าสาวน้อยลงทุ่ง 6.ท่าตาขำตีงัว 7.ท่าเกี่ยวข้าว 8.ท่าเกี้ยวชู้ 9.ท่าสาวปะแป้ง 10.ท่าเลี้ยงผีไท้ 11.ท่าพายเฮือส่วง 12.ท่าฟ้อนกวยจับอู่ 13.ท่าปู่สิงหลาน 14.ท่าผู้เฒ่าฟังธรรม 15.ท่าลำเพลิน 16.ท่าเมาเหล้า 17.ท่าผู้เฒ่านั่งผิงไฟ 18.ท่าสักสุ่มหาปลา 19.ท่าตำข้าว 20.ท่างมปลาในน้ำ 21.ท่าเข็นฝ้าย 22.ท่าแม่ฮ้างลงท่งถือหวิง 23.ท่าไถนา 24.ท่าจ้อลายมวย 25.ท่านับเงินตรา	ท่าฟ้อนที่ได้ออกแบบมาจากวิถีชีวิตของผู้คนในการทำกิจกรรม การทำมาหากิน การประกอบพิธีกรรม รวมไปถึงการแสดงเพื่อให้ผู้แสดงสื่อความหมายของท่าผ่านท่าทางในการแสดงของวิถีชีวิตประจำวัน ประกอบจังหวะดนตรี อย่างมีสุนทรียภาพในการแสดง
3	ธรรมชาติ	1.ท่าลมพัดพร้าว	เป็นการนำเอาการเคลื่อนไหวของต้นมะพร้าวในขณะโดนลมพัดตามธรรมชาติมาใช้ในการตั้งเป็นชื่อท่าฟ้อน โดยผสมผสานของจินตนาการของผู้คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนได้อย่างลงตัว
4	วรรณกรรมท้องถิ่น	1.ท่าพรหมสี่หน้า 2.ท่าทศกัณฑ์โลมนาง 3.ท่าพิเภกถวยครู 4.ท่าหนุมานถวายแหวน 5.ท่ากินรีชมดอก 6.ท่าอุ่นมโนราห์	ท่าฟ้อนที่ถูกออกแบบมาจากวรรณกรรมท้องถิ่น การนำเอาเรื่องราวของตัวละครมาสร้างเป็นท่าฟ้อนตามจินตนาการ

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องแม่บทอีสาน: นาฏยลักษณ์และการสื่อความหมายในการฟ้อนอีสาน ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

1. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน พบว่า นาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน มีลักษณะการเคลื่อนไหวเฉพาะชุดการแสดงเฉพาะที่เด่นชัดในทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะ มือ แขน ไหล่ ลำตัว และเท้า อันเป็นส่วนประกอบของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงความงามของการฟ้อนอีสาน อีกทั้งยังมีจังหวะในการฟ้อนที่เป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของการแสดง คือ 1.1) มีการใช้ศีรษะและสายตาโดยมีลักษณะการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการใช้สายตา เพื่อสื่อสารกันระหว่างคู่ฟ้อน และยังมีความสัมพันธ์กันกับการใช้ศีรษะที่เป็นการเอียงแบบธรรมชาติ 1.2) ฟ้อนแม่บทอีสาน เน้นการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนของแขนและมือเป็นหลักนับได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญของการฟ้อนที่เรียกว่า “วาดแขน วาดมือ” ด้วยรูปแบบการฟ้อนที่ถูกออกแบบด้วยการนำเอาท่าทางมาจากการเลียนแบบธรรมชาติมาจัดระเบียบให้มีกระบวนท่าที่งดงามแปลกตาเกิดเป็น “วาดฟ้อน”

ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดง 1.3) การเคลื่อนไหวของไหล่และลำตัวมีความสำคัญในการเปลี่ยนแปลงอิริยาบถของแขนและมือเพื่อให้เกิดความหลากหลายทางด้านลีลาท่าฟ้อนที่นอกจากจะเคลื่อนไหวมือและแขนแล้วยังมีการใช้ไหล่ประกอบท่าฟ้อนในบางท่า 1.4) มีการกำนดการใช้เท้าและขาออกเป็น 3 ลักษณะคือ 1) การก้าวไขว้ 2) การกระดกเท้า 3) กรย่ำเท้า 1.5) จังหวะในการฟ้อนเน้นความราบเรียบสม่ำเสมอและนุ่มนวล มีการเน้นจังหวะหนักของการย่ำเท้าในบางท่าฟ้อน ส่วนของความช้า-เร็ว ในการฟ้อนมีความยืดหยุ่นได้ตามจังหวะของเสียงแคนหรือตามลักษณะของท่าฟ้อน

2. เพื่อศึกษาความหมายในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน พบว่า กระบวนท่าแม่บทอีสานเห็นได้ว่า ชื่อท่าฟ้อนนั้นมีความหมายแตกต่างกันออกไปที่ได้พบเห็นโดยเป็นการเลียนแบบจากอากัปกิริยา ได้แก่ ตัวละครในวรรณกรรมท้องถิ่น พฤติกรรมของมนุษย์ในรูปแบบต่าง ๆ อากัปกิริยาของสัตว์ หรือแม้แต่ธรรมชาติที่อยู่รอบตัวที่สรรค์สร้างให้เกิดความเป็นสุนทรียะภาพ และสามารถนำมาเป็นชื่อท่าฟ้อนที่เกิดจากภูมิปัญญาทางความคิดของของปรมาจารย์หมอลำผู้เป็นศิลปินด้านศิลปะการแสดงพื้นเมือง

การอภิปรายผล

การวิจัยเรื่องแม่บทอีสาน: นาฏยลักษณ์และการสื่อความหมายในการฟ้อนอีสาน ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ ดังนี้

นาฏยลักษณ์ในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน พบว่า การเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนแม่บทอีสาน มีลักษณะเฉพาะที่เด่นชัดในทุกส่วนของร่างกาย อันเป็นส่วนประกอบของท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงความงามของการฟ้อนอีสาน สอดคล้องกับทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.69-81) ได้อธิบายไว้ว่า ท่าทางเป็นความสามารถของการเคลื่อนไหวที่ร่างกายของแต่ละบุคคลนั้นสามารถทำได้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ของร่างกายส่วนต่าง ๆ และการเคลื่อนไหวการในลักษณะต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เช่น การเคลื่อนไหวศีรษะพร้อมกับแขน และเท้า ในการขับเคลื่อน ไหวร่างกายด้วยความแรงของพลังหรืออาจเรียกได้ว่า เป็นการฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ เป็นการปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์อีสานให้เกิดความอิสระ พลิ้วไหว ไม่เป็นแบบแผน ให้มีลีลาและนาฏยลักษณ์เฉพาะโดยอาศัยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย ยังสอดคล้องกับคำล่า มุสิกา (2558) ที่ได้อธิบายว่า การฟ้อนอีสานมีรากฐานมาจากภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกิดขึ้นในชุมชนมีความสวยงามและอ่อนช้อยกว่าธรรมชาติ โดยใช้ทุกส่วนของร่างกายเคลื่อนไหวไปตามเสียงดนตรี ผ่านการย่ำเท้า การม้วนมือ การกระดิกนิ้ว การแอ่นล าตัว การย้อน การเนิ้ง การเตะขาสูง การยกเท้าสูง การใช้เอว การใช้สะโพก การยึกยับวับแวบ การก้ม และได้ให้ค านิยามการฟ้อนอีสานไว้ว่า “แอะแอ่นฟ้อน โหยะย้อนใส่แคน อ่อนนวยกวยแขน อ่วยโตตามต้อง” นอกจากนี้ ศิริมงคล นาฏยกุลวงศ์ (2551, น.92-97) ได้อธิบายไว้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนไหวร่างกายแบบอยู่กับที่ เป็นการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเคลื่อนไหวไปรอบ ๆ พื้นที่โดยปราศจากการเคลื่อนย้ายตำแหน่งตัวจากการเคลื่อนที่ของเท้า การเคลื่อนไหวลักษณะนี้จะเคลื่อนไหวเฉพาะอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายเท่านั้น ได้แก่ แขน ขา ล าตัว และการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ คือ ต้องการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการโยกย้ายตำแหน่งเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งสู่อีกตำแหน่งหนึ่ง ฟ้อนแม่บทอีสาน จึงเป็นศิลปะการแสดงอีสานที่มีพื้นฐานของการเคลื่อนไหวในการแสดงที่มาจากท่าทางของการฟ้อนแบบดั้งเดิมของชาวอีสานในกลุ่มวัฒนธรรมอีสาน

ความหมายในกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสาน พบว่า ท่าฟ้อนส่วนใหญ่ของฟ้อนแม่บทอีสานเป็นท่าที่เลียนแบบธรรมชาติ วิถีชีวิต อากัปกิริยาของสัตว์ หรือท่าที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่น เป็นท่าที่มีนาฏยลักษณ์ในแบบของการฟ้อนพื้นเมืองอีสานค่อนข้างชัดเจนและมีความหมายตรงกับท่าฟ้อน สอดคล้องกับ Field (1971, น.180) ที่ศึกษาเรื่องนาฏศิลป์พื้นบ้านแล้วพบว่านาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของขนบธรรมเนียม และมิใช่เป็นเพียงการแสดงของนักแสดงบนเวที แต่เป็นการละเล่นของชาวบ้านที่มีอัตลักษณ์สืบทอดกันมาจากยุคหนึ่งสู่ยุคหนึ่ง และยังสอดคล้องกับสุธิวัฒน์ แจ่มใส (2566, น.271) ที่อธิบายว่า หมอลำฉวีวรรณพันธุ ศิลปินแห่งชาติ มีท่าฟ้อนที่โดดเด่น โดยท่าฟ้อนมีต้นเค้ามาจากภูมิปัญญาของศิลปินหมอลำชั้นครูของภาคอีสานหลายท่านซึ่ง

ได้รับการถ่ายทอดมาจากกลุ่มวัฒนธรรมการฟ้อนของหมอลำที่เป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน และคงรักษาขนบการลำและการฟ้อนที่เป็นแบบดั้งเดิมของท้องถิ่นไม่ดัดแปลงไปตามยุคสมัย จึงถือได้ว่าศิลปะการฟ้อนที่สามารถแสดงให้เห็นถึงความงามในรูปแบบความเป็นพื้นเมืองอีสาน และนาฏยลักษณ์เฉพาะของการฟ้อนอีสานของหมอลำ และท่าทางในวิถีพื้นฐานของคนอีสานที่แสดงออกในวิถีชีวิต ประเพณี และการละเล่นในชีวิตประจำวัน มาประยุกต์ให้เป็นท่าทางนาฏยศิลป์ และนอกจากนี้ ชัยณรงค์ ต้นสุข (2565, น.461) กล่าวว่า ฟ้อนแม่บทอีสาน เกิดจากองค์ความรู้ของปรมาจารย์ทางด้านศิลปะการแสดงหมอลำที่มีแม่ท่าฟ้อนเฉพาะของตนที่มีมาจากภูมิปัญญาในการทำเลียนแบบกิริยาของสัตว์ จากธรรมชาติรอบตัวจากวิถีชีวิต จนเกิดเป็นแม่ท่าฟ้อนที่นำมาเรียบเรียงได้ทั้งหมด 48 ท่า กลายเป็นแม่ท่าฟ้อนอีสานในปัจจุบัน และมีกระบวนท่าฟ้อนแม่บทอีสานมีความสำคัญในระดับเดียวกันกับแม่ท่าแม่บทใหญ่ในนาฏศิลป์ไทยเพราะแต่ละท่ามีความหมายและมีกิริยาการใช้มือ แขน ขา เท้า ที่มีความสัมพันธ์กันในโครงสร้างของท่าเช่นเดียวกันสามารถนำมาฝึกหัดเป็นท่าพื้นฐานในการฟ้อนอีสานหรือนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การฟ้อนอื่น ๆ ได้อย่างมีหลักการและอัตลักษณของท้องถิ่นอย่างชัดเจนสวยงาม

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะการนำไปใช้

1.1 ฟ้อนแม่บทอีสาน เป็นแม่ท่าฟ้อนที่ประกอบสร้างมาจากบริบทโดยรอบในสังคมวัฒนธรรมถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมและยังเป็นกลไกที่สำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ รวมถึงการเชื่อมสัมพันธไมตรีกับชาติอื่น ๆ โดยทำหนาที่เกี่ยวกับการประชาสัมพันธ์ ให้กับประเทศด้วย

1.2 ด้วยแม่บทอีสานถือเป็นแม่ท่าในการฟ้อนของนาฏศิลป์พื้นเมือง ควรมีการจัดการสัมมนาวิชาการด้านศิลปะการแสดงพื้นเมือง เพื่อให้แต่ละสถาบันที่มีการสอนด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองได้ทำความเข้าใจร่วมกันของการปูพื้นฐานการฟ้อนรำแบบฉบับอย่างถูกต้อง

2. ข้อเสนอแนะการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการศึกษาฟ้อนแม่บทอีสานในประเด็นทางวิชาการ ทางด้านอัตลักษณ์ รวมไปถึงการประกอบสร้างศิลปะการแสดงจากวิถีชีวิต ที่นำมาสู่การเป็นศิลปะการแสดงในหลักสูตรที่มีการสอนเกี่ยวกับนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคอีสาน

2.2 การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงของนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ยังคงต้องมีการนำท่าฟ้อนแม่บอีสานไปประยุกต์ให้เกิดท่าฟ้อนที่มีมิติที่หลากหลาย เพื่อให้ฟ้อนแม่บทอีสานได้เป็นแบบอย่างอันทรงคุณค่าทางด้านนาฏยศิลป์อีสานสืบไป

ข้อค้นพบ หรือองค์ความรู้ใหม่

ฟ้อนแม่บทอีสานมีกระบงนการท่าฟ้อนที่มีความโดดเด่น และมีต้นกำเนิดมาจากภูมิปัญญาของศิลปินหมอลำที่เป็นปรมาจารย์ชั้นครูของภาคอีสาน และยังถือได้ว่าเป็นการฟ้อนรูปแบบดั้งเดิมของท้องถิ่นที่ไม่ได้ถูกดัดแปลง แต่สามารถดำรงรักษาให้ยังคงอยู่ไปตามยุคสมัย จึงถือได้ว่า ฟ้อนแม่บทอีสานเป็นศิลปะการฟ้อนที่สามารถแสดงให้เห็นถึงสุนทรียทางด้านด้านความงามในรูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานจนไปถึงนาฏยลักษณ์เฉพาะของท่วงท่า รูปแบบของการนำเสนอในการแสดง ด้วยความหมายของท่าฟ้อนที่สื่อสารให้เห็นถึงวิถีชีวิต ธรรมชาติ อากัปกิริยาของสัตว์ และวรรณกรรมพื้นเมืองในท้องถิ่น ที่ประกอบสร้างให้เป็นท่าฟ้อนที่มีนาฏยลักษณ์เฉพาะตามแบบฉบับฟ้อนอีสาน อีกทั้งยังสะท้อนความเป็นตัวตน และยังเป็นการรักษามรดกที่มาจากภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมได้อีกทางหนึ่ง

เอกสารอ้างอิง

คำล่า มุสิกา. (2558). *แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง.* (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุมพล รอดค้าดี. (2531). *ทฤษฎีการสื่อสาร.* เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาโครงการปีรณรงค์ ทันตสาธารณสุขแห่งชาติ

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

ชัยณรงค์ ต้นสุข. (2565). ฟ้อนแม่บทอีสาน: แม่ท่าการฟ้อนพื้นเมืองอีสานสู่กระบวนการนาฏยประดิษฐ์. *วารสารพุทธปรัชญาวิวัฒน์, 6*(2). 451-462

นพพล ไชยสน. (2562). *กรับในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง.* (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

นัดรบ มุลาลี. (2534). กลองเส็ง. *ศิลปกร, 34*(6), 95–105.

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

ศิราภรณ ปทุมวัน. (2542). *บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน.* (วิทยานิพนธ์ศศ.ม.). มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุธิวัฒน์ แจ่มใส. (2566). *นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานขอ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ.* (วิทยานิพนธ์ ศป.ม.). มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

Field. (1971). Folk Dance. *The World Book Encyclopedia, 7*(12), 170-180.

บุคลานุกรม

ฉวีวรรณ พันธุ. (ผู้สัมภาษณ์). ศุภกร ฉลองภาค (ผู้สัมภาษณ์). สถานที่ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. เมื่อวันที่ 4 กันยายน 2566