นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ
The Essence of the Isan Dance by Chaweewan Phantu, National Artist

สุธิวัฒน์ แจ่มใส[1], ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ[2]
Sutiwat Jaemsai[1], Pattamawadee Chansuwan[2]

Received: 28 March 2022 **Revised**: 22 June 2022 **Accepted**: 28 June 2022

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ มีความมุ่งหมาย 1) เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ 2) เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ โดยศึกษาจากเอกสารงานวิจัยและข้อมูลภาคสนามจากกลุ่มตัวอย่างได้แก่ กลุ่มผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 7 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 6 คน และผู้ให้ข้อมูลทั่วไปจำนวน 20 คน รวมทั้งสิ้น 33 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วยแบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้างแล้วนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เกิดมาในตระกูลหมอลำและได้รับการฝึกหัดหมอลำตั้งแต่เยาว์วัยจากศิลปินหมอลำชั้นครูของภาคอีสานหลายท่าน อาทิ หมอลำชาลี ดำเนิน หมอลำคำภา ฤทธิทิศ หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย และหมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข เป็นต้น ด้วยศิลปินผู้มีบุคลิกภาพสง่างาม กระแสเสียงไพเราะ มีลูกคอละเอียดถึง 25 ชั้น มีทำนองการลำและลีลาวาดฟ้อนอันเป็นเอกลักษณ์แบบฉบับของตนเอง เป็นผู้อนุรักษ์ท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสานไว้ได้อย่างสมบูรณ์ 2) นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ คือ “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” คำนิยามอันเป็นหัวใจสำคัญในการฟ้อนอีสานที่ได้บัญญัติองค์รวมของการฟ้อนอีสานไว้เป็นแบบอย่างในการปฏิบัติท่าทางของการเซิ้งและการฟ้อนของอีสาน จากคำนิยามของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ นำมาสู่บทบาทที่ถูกกล่าวขานว่าเป็นหมอลำที่ “ฟ้อนงาม” อันเกิดจากกระบวนการความรู้ความสามารถด้านการฟ้อนอีสานอันเกิดจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาจนเชี่ยวชาญ เกิดเป็นทักษะและมีลักษณะเฉพาะตัวที่เด่นชัดของการใช้ร่างกายตั้งแต่ศีรษะ มือ แขน ไหล่ ลำตัว และเท้า อันเป็นส่วนประกอบของลีลาท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงสุนทรียะความงามแบบท้องถิ่นอีสาน

คำสำคัญ: นาฏยลักษณ์, ฟ้อนอีสาน, ศิลปินแห่งชาติ

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
[2] รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
[1] Masters Degree Student, Department of Fine - Applied Arts and Cultural Science, Mahasarakham University
[2] Associate Professor, Faculty of Fine - Applied Arts and Cultural Science, Mahasarakham University

Abstract

This research studied the essence of Isan dance by Chaweewan Phanthu, a national artist. Its purpose was. - 1) to study the development in the performing arts of Chaweewan Phanthu, and 2) to study the essence of Isan dance of Chaweewan Phanthu. We reviewed research papers and field data from the sample group of 33 people comprising a group of 7 experts, 6 practitioners, and 20 general informants. Research instruments were a survey, an observation form, an interview form that was both structured and unstructured. The results were presented using descriptive methods.

It was found that. - 1) Mor Lam Chaweewan Phanthu was born in the Mor Lam family and was trained since a young age by many master Mor Lam artists from the Isan region, such as Mor Lam Chalee Damnoen, Mor Lam Khampha Ritthit, Mor Lam Boonpeng Pewchai and Mor Lam Khampun Fungsuk etc. These artists had a graceful personality and melodious intonation that has 25 layers of detailed tremolo, and also a unique melody and style. These musicians are the ones who perfectly preserves the traditional Isan dance posture. 2) the essence of Mor Lam Chaweewan Phanthu's Isan folk dance is "bow low, wide dance, don't hold back", a definition that is at the heart of the Isan dance that has stipulated the holistic aspect of the Isan dance as a model for performing the gestures of the dance. The definition of Mor Lam Chaweewan Phanthu consequently leads to a role that is said to be a "beautiful dance" originating from the process of knowledge and ability in Isan dance, arising from the accumulated experience and expertise. It has been formed into a skill and distinctive character of using the body from the head, hands, arms, shoulders, body, and feet, which are components of the dance style that reflects the local Isan aesthetic.

Keywords: The essence, isan dance, national artis

บทนำ

การฟ้อนของภาคอีสานเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของท้องถิ่นที่มีพื้นเพมาจาก 2 ทาง คือ การฟ้อนในพิธีกรรม เช่น ฟ้อนในลำผีฟ้า และการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ ท่าฟ้อนในการลำผีฟ้าสังเกตได้ว่าเป็นการฟ้อนแบบดึกดำบรรพ์ของชุมชนโบราณที่ใช้ฟ้อนเป็นเครื่องมือสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนการฟ้อนในขบวนแห่เซิ้งบั้งไฟเป็นการจัดรูปขบวนที่มีแบบแผน มีการกำหนดท่าทางและมีการตั้งขบวนและแปรแถวเพื่อให้เกิดความสวยงามเป็นวิวัฒนาการจากการลำผีฟ้า นอกจากนี้ยังพบว่ามีการที่มาจากความเชื่อของชาวอีสานเกี่ยวกับภูตผี ฟ้อนอีสานที่ปรากฏในพิธีกรรมเหล่านี้ลักษณะท่าทางการฟ้อนอยู่ทั่วไปในการแสดงหมอลำเมื่อพิจารณาจากวิวัฒนาการของหมอลำพื้น หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำประยุกต์ตามลำดับพบว่า การฟ้อนในหมอลำเหล่านั้นมีการเพิ่มขึ้นในจำนวนท่าที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, 2539, หน้า 43)

ฟ้อนอีสานมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปตามยุคสมัย พัฒนาการด้านสมอง สติอารมณ์ และปัญญาความเจริญทางเทคโนโลยีล้วนเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เมื่อฟ้อนอีสานพัฒนามาสู่ยุคในปัจจุบันจึงทำให้เกิดความแปลกใหม่ หลากหลาย และซับซ้อนมากขึ้น การฟ้อนอีสานที่ปรากฏให้เห็นอยู่ในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ ฟ้อนในพิธีกรรม เป็นการฟ้อนเคลื่อนไหวคล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์สมัยดึกดำบรรพ์ เป็นการเคลื่อนไหวไปมาอย่างเป็นอิสระ (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2550, หน้า 97-99)

การจัดทำเป็นหลักสูตรปฏิบัติในชั้นเรียนของสถาบันการศึกษาทางนาฏยศิลป์หรือในโรงเรียนมีการสร้างสรรค์การฟ้อนอีสานฉบับมาตรฐานไว้เพื่อเป็นเกณฑ์ในการวัดผลการศึกษา ความตายตัวของท่าฟ้อนอีสานจึงได้รับการพัฒนาขึ้น ผู้ที่มาเพิ่มความงามให้แก่ฟ้อนอีสานคือบรรดาครูอาจารย์นาฏยศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันราชภัฏในอีสาน ที่คิดประดิษฐ์ระบำอีสานขึ้นใน 3 ทศวรรษที่ผ่านมานี้เป็นจำนวนมาก เพื่อสร้างเอกลักษณ์นาฏยศิลป์ของท้องถิ่น ครู อาจารย์ ส่วนใหญ่เป็นครูละครรำตามแบบนาฏยศิลป์ของหลวง จึงทำให้ฟ้อนอีสานกับรำภาคกลางปะปนกันตามธรรมชาติ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, หน้า 201-202)

ในปัจจุบันมีพัฒนาการของการฟ้อนที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่เกิดจากกระแสของการสร้างสรรค์ผลงานในสถาบันการศึกษา การนำหลักนาฏศิลป์ไทยหรือสากลมาปรับใช้กับฟ้อนอีสาน การประชันขันแข่งการฟ้อนเพื่อชิงรางวัล รวมถึงการจัดการประกวดวงโปงลางที่พยายามพัฒนาให้มีความแตกต่างและแปลกใหม่ จนทำให้เกิดรูปแบบการฟ้อนอย่างหลากหลายจนในบางครั้งทำให้ก้าวข้ามความเป็นอัตลักษณ์ของการฟ้อนพื้นบ้านอีสานจนไม่สามารถแสดงลักษณะของการฟ้อนอีสานได้ถูกต้องและชัดเจน ด้วยคนส่วนใหญ่มองว่า การฟ้อนพื้นบ้านอีสานมีความเป็นอิสระสูง และไม่มีข้อจำกัดตายตัว แต่ความจริงแล้วการฟ้อนของอีสานมีนาฏยลักษณ์เฉพาะที่แสดงความเป็นตัวตนที่เป็นสุนทรียะในพื้นถิ่น

การฟ้อนของภาคอีสานยังมีนักวิชาการรวมถึงศิลปินพื้นบ้านบางท่านพยายามให้คำอธิบายอัตลักษณ์ของนาฏยศิลป์อีสานว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” แต่ก็ยังมีการตั้งคำถามและโต้แย้งกันในกลุ่มนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้านว่าเป็นเช่นนั้นหรือไม่ ดังจะเห็นจากวรรณกรรมอีสานหลายเรื่องที่ระบุการฟ้อนของอีสานนั้นเป็นการ “แอะแอ่นฟ้อน” หรือท่าทางการฟ้อนในฮูปแต้ม (จิตรกรรมฝาผนัง) และการฟ้อนในพิธีกรรมของชาวอีสานที่เน้นการแอ่นตัวมากกว่าการก้ม (ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, 2532, หน้า 18)

จากข้อถกเถียงนี้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะนำเอาคำนิยามของการฟ้อนอีสานมาอธิบายให้เห็นถึงรูปแบบเฉพาะตัว เพื่อให้การฟ้อนอีสานมีแบบอย่างในการปฏิบัติที่ยังคงความเป็นอัตลักษณ์ของการฟ้อนพื้นถิ่นไว้ได้ ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาคำนิยามการฟ้อนอีสาน “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ของฉวีวรรณ พันธุ เนื่องจากเป็นศิลปินหมอลำฝ่ายหญิงที่มีประสบการณ์ในการแสดงหมอลำจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และเป็นที่ยอมรับในกลุ่มศิลปินหมอลำและสถาบันการศึกษาว่าเป็นผู้มีความรู้ความสามารถสูง และได้รับขนานนามว่า “ราชินีหมอลำ” คนแรกของประเทศไทย อีกประการสำคัญ คือ ได้รับเชิดชูเกียรติให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปีพุทธศักราช 2536

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ นอกจากจะเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบด้านการด้นกลอนลำที่เฉียบแหลม มีลีลาการฟ้อนด้วยท่วงท่าที่สง่างาม

สามารถแสดงความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจน และได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงหมอลำจากศิลปินที่มีชื่อเสียงของภาคอีสานหลายท่าน ถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญของวงการ “นาฏยศิลป์อีสาน” ในการบุกเบิกฟ้อนอีสานให้ก้าวเข้าสู่งานวิชาการพร้อมทั้งยกระดับศาสตร์และศิลป์ของศิลปะพื้นถิ่นอีสานให้เป็นที่ยอมรับ อีกทั้งยังเป็น “นักนาฏยประดิษฐ์อีสาน” ที่ได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานตลอดระยะเวลาที่ทำการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด นอกจากนี้ยังเป็นผู้รวบรวมท่าฟ้อนหมอลำกลอนมาเรียบเรียงเป็น “ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน” ที่เป็นต้นแบบของการฟ้อนอีสานและถูกบรรจุเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานของสถาบัน การศึกษาหลายแห่ง อีกประการสำคัญคือ คำนิยามการฟ้อนอีสานที่ฉวีวรรณ พันธุ ได้บัญญัติขึ้นเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติท่าฟ้อนอีสานให้เกิดความสง่างาม ยังคงเป็นแบบอย่างให้ผู้ปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองได้ยึดถือกันมาจนถึงปัจจุบัน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าคำนิยามในการฟ้อนอีสาน “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” ของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ คือ นาฏยลักษณ์พื้นฐานของการฟ้อนอีสานที่จะทำให้วัฒนธรรมการฟ้อนของอีสานมีรูปแบบเฉพาะท้องถิ่นที่แสดงตัวตนได้อย่างชัดเจน ด้วยการนำมาอธิบายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรม โดยผ่านหลักการแนวคิดทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ และมิติทางศิลปะการแสดงจะทำให้การฟ้อนของอีสานมีความเป็นนาฏยลักษณ์ที่ชัดเจนมากขึ้น สามารถนำไปต่อยอดพัฒนาเป็นองค์ความรู้เพื่อเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงาน และยกระดับศาสตร์ทางการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานให้มีมาตรฐานทางวิชาการต่อไป

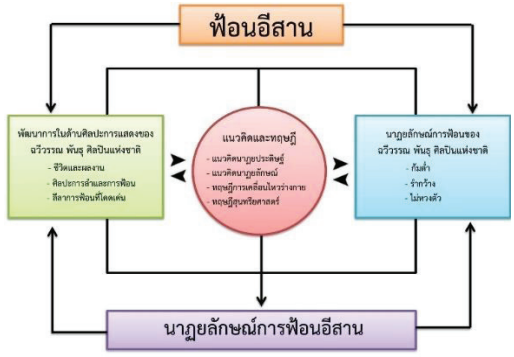
วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ โดยนำแนวคิดนาฏยลักษณ์ ของ ชมนาด กิจขันธ์ และทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกาย ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เพื่อนำมาศึกษาพัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ และนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ



ภาพประกอบ 1 แผนผังกรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2565

วิธีการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการศึกษา 4 วิธี คือ

1.ศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องด้านการฟ้อนพื้นเมืองอีสาน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

2. ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์จากประชากรตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) เพื่อเก็บข้อมูลแบ่งได้ 3 กลุ่ม ได้แก่

- กลุ่มผู้รู้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ได้แก่ ฉวีวรรณ พันธุ, ฉลาด ส่งเสริม, ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, จีรพล เพชรสม, ผศ.ดร.ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, ชุมเดช เดชภิมล. ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ

- กลุ่มผู้ปฏิบัติทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานได้แก่ ผศ.ดร.มนูศักดิ์ เรืองเดช, ดร.นฤบดินทร์ สาลีพันธุ์, ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข, พร ยงดี, พงศธร ยอดดำเนิน, ธีรวัฒน์ เจียงคำ

- กลุ่มบุคคลทั่วไป ประชาชน นักเรียน นักศึกษา จำนวน 20 คน

3. การสังเกต ใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้เข้าร่วมฝึกปฏิบัตินาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานร่วมกับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติและวิธีการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้สังเกตจากวีดีโอการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

4. เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ เพื่อให้ทราบถึงข้อมูลและตรวจสอบเนื้อหาวิเคราะห์ด้วยภาพประกอบโดยมีขอบเขตดังนี้

4.1 เพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการทางด้านศิลปะ การแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

4.2 เพื่อให้ทราบถึงนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

5. วิเคราะห์ข้อมูลผ่านการใช้แนวคิดนาฏยลักษณ์และทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อนำมาวิเคราะห์และนำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา

จากการศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ พบว่า

1. พัฒนาการในด้านศิลปะการแสดงของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

1.1 ชีวิตและผลงานด้านศิลปะการ แสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เกิดมาในตระกูลหมอลำโดยบิดาประกอบอาชีพหมอลำซึ่งสืบทอดกันมาจาก รุ่นทวด จนมาถึงหมอลำฉวีวรรณเป็นรุ่นที่ 5 ของตระกูล หมอลำฉวีวรรณเริ่มเข้ามาศึกษาในด้านหมอลำตั้งแต่เยาว์วัยโดยบิดาคือ นายชาลี ดำเนิน เป็นครูที่สอนหมอลำคนแรก เมื่อครั้งเยาว์วัยหมอลำฉวีวรรณ มีความใฝ่ฝันว่าอยากเป็นครูแต่ความฝันก็ต้องสลายเพราะบิดาสอนอยู่เสมอว่า “ลูกหมอลำต้องเป็นหมอลำ ลูกครูจึงเป็นครู” ตั้งแต่นั้นมา บิดาได้ส่งไปเรียนหมอลำกับพี่สาวต่างมารดา คือ หมอลำทองดี ดำเนิน ที่นครหลวงเวียงจันทร์ ขณะที่อยู่กับพี่สาวหมอลำฉวีวรรณได้คิดค้นทำนองลำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของตัวจากการผสมผสานทำนองลำของบิดาและพี่สาวจนสามารถแตกฉานในด้านทำนอง ต่อมาจึงได้ฝึกเรียนลำต่อที่สำนักงานหมอลำอาจารย์ทองลือ แสนทวีสุข เมื่อหมอลำฉวีวรรณอายุได้ 16 ปี มีแววความเป็นศิลปินเต็มตัวได้ออกลำคู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี โดยการลำออกอากาศที่สถานีวิทยุกระจายเสียง ว.ป.ถ. 6 และสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยเป็นประจำ เริ่มจากการนำนิทานพื้นบ้านอีสานเรื่องนางแตงอ่อนมาลำออก อากาศจึงเกิดเป็นทำนองหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลขึ้น ในปี พ.ศ. 2507 หมอลำฉวีวรรณ และหมอลำทองคำได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง จนได้ก่อตั้งคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนขึ้นโดยที่ประชาชนตั้งชื่อคณะว่า “รังสิมันต์” โดยเริ่มต้นมีสมาชิกเพียง 11 คน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ รับบทเป็นนางเอก คู่กับหมอลำทองคำ เพ็งดี รับบทเป็นพระเอก ในช่วงนี้เองคณะหมอลำรังสิมันต์ได้มีชื่อเสียงโด่งดังและออกตระเวนแสดงหมอลำไปทั่วภูมิภาค (ราชันย์ เจริญแก่นทราย, 2554, หน้า 66)

ภาพประกอบ 2 หมอลำฉวีวรรณ พันธุ
ในบทบาทนางมโนราห์
ที่มา: ฉวีวรรณ พันธุ, 2517

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินที่มีเอกลักษณ์ เป็นแบบฉบับของตนเอง มีพรสวรรค์เฉพาะที่สร้างความประทับใจกับผู้ชมมายาวนาน ได้แก่ เป็นผู้มีบุคลิกภาพสง่างาม กิริยานุ่มนวลงามสง่า ลีลาวาดฟ้อนงดงาม มีแบบฉบับเป็นของตนเอง กระแสเสียงไพเราะ มีเสียงก้องกังวานไพเราะ มีลูกคอละเอียดถึง 25 ชั้น สามารถเอื้อนได้ยาวนาน และมีเทคนิคพิเศษในการเล่นลูกคอที่สะกดผู้ฟังได้ มีความรู้ความสามารถในการแต่งกลอนลำได้ถูกต้องตามแบบฉันทลักษณ์อีสาน สามารถด้นกลอนและพลิกแพลงบทกลอนลำได้อย่างชำนาญ ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่เด่นที่สุด หาหมอลำคนใดเทียบไม่ได้

ปัจจุบัน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ หรืออาจารย์ฉวีวรรณ ดำเนิน อายุ 77 ปี ยังคงทำหน้าที่ศิลปินผู้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสาน และครูผู้สั่งสอน อบรมถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับศิษย์รุ่นแล้วรุ่นเล่า หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้กล่าวว่า “ตามปกติคุณแม่สมควรที่จะหยุดพักการแสดงได้แล้ว แต่ในสิ่งที่ตัวแม่ต้องรับผิดชอบคือ ประการแรกเราเป็นมรดกสุดท้ายของตระกูล ประการที่สองเราเป็นผู้รักษามรดกเหล่านี้ให้แผ่นดินอีสาน ยิ่งเห็นลูกหลานในปัจจุบันยังไม่มีความเข้าใจเรื่องของหมอลำ คำว่า “หมอลำ” เป็นมรดกของประมาณค่าไม่ได้ เพราะฉะนั้นแม่ก็ต้องรับและดูแลไปจนกว่าชีวิตจะหาไม่” (ฉวีวรรณ พันธุ. 2564: สัมภาษณ์)

1.2 ศิลปะการลำและการฟ้อน

ศิลปะการลำ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมจากมหาชนตั้งแต่ พ.ศ. 2507 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีผลงานกลอนลำเป็นจำนวนมากเป็นกลอนลำที่ได้มาจากการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต จากคำกลอนของนักเขียนกลอนลำหรือปราชญ์ผู้รู้ในท้องถิ่น และกลอนลำที่ประพันธ์ขึ้นเอง เนื้อหาที่ปรากฏในกลอนลำของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ส่วนใหญ่เป็นเนื้อหากลอนลำที่สะท้อนภาพวัฒนธรรมอีสาน สามารถแบ่งได้ 6 ประเภท ได้แก่ 1. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต 2. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสถานที่สำคัญ 3. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม 4. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ศาสนาประเพณีและพิธีกรรม 5. กลอนลำที่เกี่ยวข้องกับตำนานหรือประวัติศาสตร์ 6. กลอนลำเบ็ดเตล็ด

ศิลปะการฟ้อน ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากกิริยาสามัญของสัตว์ มนุษย์ การเลียนแบบธรรมชาติและวรรณกรรมท้องถิ่น ในท่าฟ้อนเหล่านี้เป็นท่าทางที่หมอลำฉวีวรรณได้สั่งสมมาตั้งแต่เริ่มฝึกหัดหมอลำและการสั่งสมประสบการณ์จนเกิดทักษะในการปฏิบัติท่าฟ้อนจนพัฒนาเป็นลีลาท่าทางเฉพาะตัวได้อย่างงดงาม ลีลาท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถจำแนกได้ดังนี้

- ท่าฟ้อนเกี้ยว มีจำนวน 6 ท่า ได้แก่ ท่าบัวคว่ำ-บัวหงาย ท่าปัดป้อง ท่ารำส่าย ท่าเกี้ยวล่าง ท่าจิ้วต่องต้อน ท่านาคเกี้ยวเกล้า

- ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน มีจำนวน 11 ท่า

ได้แก่ ท่ากาตากปีก ท่านกเจ่าบินวน ท่าอีแหล่วเซิ่นเอาไก่น้อย ท่านกยูงลำแพน ท่าพรหมสี่หน้า ท่าหลีกแม่เมีย ท่าสักกะลันตำข้าว ท่าเกี้ยวชู้ ท่าหยิกไหล่ลายมวย ท่าลำเพลิน

- ท่าฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากวรรณกรรมท้องถิ่น มีจำนวน 8 ท่า ได้แก่ ท่าแหวกน้ำ ท่าส่วยคึง ท่าถูแขน ท่าตีกลองน้ำ ท่าอุ่นมโนราห์ ท่าไซร้ปีก ท่าโชว์ปีกโชว์หาง ท่าปลดหาง

- ท่าฟ้อนอิสระ เป็นท่าฟ้อนที่ไม่มีการกำหนดชื่อท่าสามารถฟ้อนท่าใดก็ได้ตามความพึงพอใจของผู้ฟ้อน

2. นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ

จากการศึกษา นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน มีนักวิชาการหลายท่านได้แสดงทรรศนะความหมายที่แตกต่างกันออกไปตามความรู้ ความเข้าใจ และประสบการณ์ที่ถูกสั่งสมเพื่อนิยามเป็นแนวความคิดให้ปรากฏเป็นชุดข้อมูลเพื่อนำมาปฏิบัติใช้ในแวดวงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดแนวคิดที่จะศึกษาความหมายนาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ ในประเด็นการบัญญัติคำถึงลักษณะการฟ้อนอีสานที่ว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว”

2.1 นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานจากคำนิยามของฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่ได้บัญญัติคำนิยามของการฟ้อนอีสานไว้ว่า “ก้มต่ำ รำกว้าง ไม่หวงตัว” เป็นคำเฉพาะที่ทุกพื้นที่ในอีสานมักนิยมใช้ในการอธิบายถึงลักษณะของการฟ้อนอีสาน

2.1.1 คำนิยามอันเป็นหัวใจสำคัญในการฟ้อนอีสานที่สะท้อนความเป็นตัวตนในการฟ้อนของคนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ก้มต่ำ คือ มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายโดย ส่วนของศีรษะและลำตัวโน้มลงมาด้านหน้าให้บริเวณหลังของผู้แสดงระนาบเป็นเส้นตรงเมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์เกี่ยวกับระดับความโค้งของสันหลังในส่วนของตำแหน่งตั้งต้น คือ ยืนตรง 0 องศา ระดับการก้มของลำตัวให้บริเวณส่วนโค้งของหลังจากจุดตั้งต้นให้อยู่ในระดับ 60-80 องศาซึ่งเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์เฉพาะของการฟ้อนอีสานอันแสดงถึงความแข็งแกร่ง หนักแน่นและมั่นคง

ภาพประกอบ 3 ก้มต่ำ
ที่มา: สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2565

รำกว้าง คือ วิธีการใช้มือและแขนของนาฏยศิลป์อีสานทางของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มิได้กำหนดพื้นที่ในการเคลื่อนไหวอย่างตายตัวโดยส่วนใหญ่ลักษณะของการใช้มือให้ปลายนิ้วมือ อยู่ระดับไหล่เหยียดแขนออกด้านข้างลำตัว ไม่นิยมให้บริเวณส่วนของแขนหักข้อศอกให้เกิดเป็นโค้งอย่างนาฏยศิลป์แบบราชสำนัก นอกจากนี้คำว่า รำกว้าง ยังหมายถึงลักษณะการใช้มือจีบม้วนสลับกันไปมาวาดแขนขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะ มีชื่อเรียกเฉพาะว่า ท่าเกี้ยวเกล้า

แสดงถึงความสง่างามและความภูมิฐาน จากคำนิยามการรำกว้างหากพิจารณาจากองศาของการเคลื่อนไหวร่างกายอธิบายได้ว่า ระดับของมือจากจุดตั้งต้นโดยประมาณ 50 องศา จากนั้นใช้ส่วนของแขนเคลื่อนไหวลีลาท่าทางจากจุดตั้งต้นถึงระดับไหล่ประมาณ 90 องศาและขึ้นสูงเหนือระดับศีรษะประมาณ 180 องศา

ภาพประกอบ 4 รำกว้าง
ที่มา: สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2565

ไม่หวงตัว คือ การใช้พลังในการขับเคลื่อนไหวร่างกายด้วยความแรงของพลัง เป็นการปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวลีลานาฏยศิลป์อีสานให้เป็นอิสระ พลิ้วไหว ไม่เกร็งตัวให้เป็นแบบแผน ฟ้อนให้มีลีลาและเอกลักษณ์เฉพาะโดยอาศัยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย ประกอบกับลักษณะการปฏิบัติการเอียงศีรษะ การวาดมือ การตีไหล่ การแอ่นตัว การก้มต่ำ การรำกว้าง การส่ายสะโพก และการย่ำเท้าแบบพิเศษเรียกว่า ตีนเตี้ยจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนสำคัญในการฟ้อนอีสาน

ภาพประกอบ 5 ไม่หวงตัว
ที่มา: สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2565

2.1.2 นิยามการฟ้อนอีสานที่ปรากฏในนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบกลุ่มตัวอย่างของนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานกับคำนิยามการฟ้อนอีสาน โดยแบ่งตามกลุ่มวัฒนธรรมของภาคอีสาน เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มวัฒนธรรมอีสานเหนือ

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

ลักษณะการรำกว้างในท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูปรากฏอยู่ 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

กลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้

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

2.2.1 ลักษณะเฉพาะในการเคลื่อนไหวร่างกายที่ปรากฏในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สามารถสรุปได้ดังนี้

ลักษณะการใช้มือและแขน ขณะที่ฟ้อนนิยมกระดิกนิ้วมือไปมาบางช่วงขณะเป็นระยะเป็นเทคนิคการทำให้นิ้วมือมีความพริ้วไหวและมีเสน่ห์ การจีบมือ เป็นลักษณะม้วนข้อมือมีการกดนิ้วโดยที่นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกันเป็นการจีบแบบนาฏยศิลป์อีสาน การฟ้อนนิยมวาดแขนจากระดับต่ำกว่าหน้าท้องโดยตะแคงฝ่ามือเข้าหาลำตัวก่อนที่จะวาดมือขึ้นด้านบนให้แขนเหยียดตึงระดับไหล่

ลักษณะการใช้เท้าและขา มีการใช้จังหวะเท้าที่หลากหลายพบมาก คือการก้าวไขว้และการสไลด์เท้า มีการแบ่งสัดส่วนของเท้าและมือที่ชัดเจน ขณะที่ฟ้อนมีการย่อเข่าอยู่ตลอดเวลาเพื่อเป็นการกดตัวให้มีความนุ่มนวล การย่ำเท้า

จะยกเท้าขึ้นสูงประมาณ 30-35 เซนติเมตร แต่ไม่ทิ้งน้ำหนักหรือวางเท้าแรง น้ำหนักตัวส่วนใหญ่จะอยู่ที่ปลายเท้า มีการใช้จังหวะเข่าที่เรียกว่า การห่มเข่าในท่ายกเท้าก่อนก้าวเท้าไขว้ไปข้างหน้า

ลักษณะการใช้ไหล่และลำตัว มีการยืด-ยุบลำตัวและเข่าให้เข้ากับจังหวะ ทั้งในลักษณะการเคลื่อนที่และอยู่กับที่ มีลีลาการยักไหล่ และสะบัดไหล่ด้วยการทิ้งน้ำหนักลงที่ไหล่ทั้งสองข้าง สามารถใช้ไหล่ให้สอดคล้องกับการวาดลำแขนได้อย่างสง่างาม

ลักษณะการใช้ศีรษะและสายตาในท่าฟ้อนเกี้ยวใช้สายตาจดจ้องที่คู่ฟ้อนอยู่ตลอดเวลา ส่วนศีรษะมีการเอียงมองที่มือในขณะที่ตั้งวง เรียกได้ว่า มืออยู่ที่ไหนสายตาจะจดจ้องอยู่ที่มือนั้นเสมอ

จังหวะในการฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ขณะที่ฟ้อนจะย่อเข่าตลอดเวลา มีการย่อนหรือยืดยุบตัวประกอบจังหวะของแคน อยู่ 2 จังหวะ คือ ย่อนจังหวะใหญ่ เป็นการยืด-ยุบตัวตามจังหวะแคนที่เร็วแต่จะยืดยุบตัวให้ช้ากว่าจังหวะแคน และย่อนจังหวะเล็ก คือ การยืด-ยุบตัวตามจังหวะของแคนด้วยความถี่และกระชับ

สรุป

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้เริ่มฝึกฝนการแสดงหมอลำตั้งแต่เยาว์วัย ด้วยพรสวรรค์และใจที่รักในอาชีพหมอลำและความมานะอดทนในการฝึกฝนด้วยวิธีการต่างๆ การหาความรู้และฝึกทักษะเพิ่มเติมจากศิลปินชั้นครูแล้วนำองค์ความรู้เหล่านั้นมาประยุกต์และสร้างอัตลักษณ์ทางด้านศิลปะการแสดงให้เป็นแบบเฉพาะของตนเอง ด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะ และเอื้อนลูกคอได้หลายชั้น อีกทั้งยังมีท่าฟ้อนที่งดงามทำให้เป็นที่ประทับใจและชื่นชอบของผู้คนทั่วไปจนกลายเป็นศิลปะอันล้ำค่า กลอนลำมีจุดเด่นที่เนื้อหาของกลอนลำที่สะท้อนวิถีชีวิตและสังคมของชาวอีสานในหลากหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ และด้านอื่นๆ ที่มีเนื้อหาลึกซึ้งกินใจด้วยการใช้คำหรือภาษาอีสานโบราณเข้ามาผสมผสานทำให้เกิดอรรถรส ในการฟังที่ทำให้ผู้ฟังมีอารมณ์และความรู้สึกคล้อยตาม

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ถือได้ว่าเป็นผู้อนุรักษ์ท่าฟ้อนพื้นเมืองอีสานไว้ได้อย่างสมบูรณ์ อีกทั้งยังได้คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่จากจินตนาการโดยเลียนแบบและดัดแปลงมาจากสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัว เช่น ท่าทางจากสัตว์ ท่าทางจากธรรมชาติและวิถีชีวิตของคนอีสาน เมื่อท่านได้มาเป็นอาจารย์สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดท่านจึงได้รวบรวมท่าฟ้อนไว้เป็นแบบแผนจากท่าฟ้อนอีสานที่มักจะมีท่าทางที่มีความเป็นอิสระสูงไม่ว่าจะเป็นระดับมือ การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนักตัว การเอียงศีรษะ การใช้มือ การเคลื่อนไหวต่างๆ เหล่านี้ มาจัดให้เป็นระเบียบในรูปแบบของการฟ้อน

อัตลักษณ์ความเป็นอีสาน

การบัญญัติคำนิยามการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ เป็นการบัญญัติขึ้นมาจากรากฐานเดิมในการฟ้อนของหมอลำ และลักษณะบุคลิกท่าทางในวิถีพื้นบ้านของคนอีสานที่สะท้อนออกมาในบริบทต่างๆ เช่น การแสดงในมหรสพ การแสดงในงานบุญประเพณีต่างๆ และการละเล่นจะมีคำนำหน้าชุด การแสดงนั้นๆ โดยมีชื่อเรียกอยู่ 2 คำ คือ “เซิ้ง และ ฟ้อน” โดยการปฏิบัติท่าทางดังกล่าวมีลักษณะท่าทางที่แตกต่างกัน ดังนี้ เมื่อคนอีสานจะฟ้อนประกอบการเซิ้ง อาทิ เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางแมว เซิ้งนางด้ง เป็นต้น จะไม่นิยมเรียกว่า “ฟ้อน” แต่จะนิยมเรียกการแสดงดังกล่าวว่า “เซิ้ง” ซึ่งมีความหมายที่แฝงอยู่สองอย่าง คือ การร้องหรือการจ่ายกาพย์กลอน

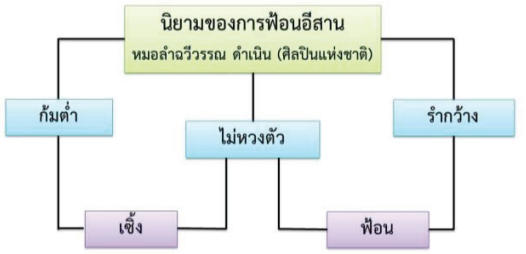
และการฟ้อนประกอบกาพย์กลอนนั้นจะเรียกรวมกันว่า “เซิ้ง” ส่วนคำว่า “ฟ้อน” คือ การปฏิบัติท่าทางที่ปรากฏในการแสดงหมอลำประเภทต่างๆ และหมายถึงการแสดงที่เป็น ระบำ รำ ฟ้อน หรือเซิ้งของการแสดงภาคอีสาน

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสานของ ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ จากการศึกษาตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักนำมาอภิปรายได้ ดังนี้

ท่าฟ้อนที่โดดเด่นของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ มีต้นเค้ามาจากภูมิปัญญาของศิลปินหมอลำชั้นครูของภาคอีสานหลายท่านซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากกลุ่มวัฒนธรรมการฟ้อนของหมอลำที่เป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน โดยไม่ได้มีการผสมผสานกับการรำแบบนาฏยศิลป์ไทย จึงถือได้ว่าศิลปะการฟ้อนของศิลปินหมอลำเป็นพื้นฐานอันสำคัญที่สามารถแสดงให้เห็นถึงสุนทรียะด้านความงามแบบพื้นเมืองอีสาน และลักษณะเฉพาะของการฟ้อนอีสานที่แท้จริง นาฏยลักษณ์ดังกล่าวเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของการฟ้อนอีสานที่มีรากฐานมาจากโครงสร้างท่าฟ้อนของหมอลำ และท่าทางพื้นฐานของคนอีสานที่แสดงออกในวิถีชีวิตประเพณี และการละเล่นในชีวิตประจำวันมาผสมผสานกัน

ด้านความรู้พบว่า การฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ท่าฟ้อนมีความเรียบร้อยนุ่มนวลแต่เคลื่อนไหวด้วยพลังที่แฝงไว้ภายในแสดงถึงเพศของสตรีอีสานได้อย่างเด่นชัด หมอลำฉวีวรรณเป็นผู้มีลีลาท่าทางการฟ้อนอีสานที่เรียกว่า “ฟ้อนแบบนางเอก” ซึ่งเกิดจากการได้ศึกษาเรียนรู้ท่าทางการฟ้อนจากบรมครูหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังของภาคอีสานแล้วนำความรู้ที่ได้มาฝึกฝนทำให้เกิดความชำนาญจนพัฒนามาเป็นความสามารถเฉพาะตัว ท่าฟ้อนที่แสดงให้เห็นถึงความชำนาญซึ่งเรียกได้ว่ามีทักษะสูงในการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่างๆ อาทิ ศีรษะ แขน มือ ไหล่ ลำตัว และเท้า ที่มีการจัดวางท่าทางใหมีความสัมพันธ์และสมดุลกันอย่างลงตัวและเหมาะสมเป็นความงามที่สะท้อนถึงสุนทรียะแบบพื้นเมืองอีสานอย่างแท้จริง นอกจากนี้คำนิยามของการฟ้อนอีสาน คือ “ก้มต่ำ” จะใช้ในการแสดงประเภทลำเซิ้ง หรือฟ้อนเซิ้ง เนื่องจากการเซิ้งของคนอีสานจะปรากฏท่าฟ้อนที่มีการก้มต่ำมากกว่าการฟ้อนที่วาดมือกว้าง ถ้าจะให้เกิดความสวยงาม ผู้ฟ้อนเซิ้งจะต้องใช้ท่าทางที่มีลักษณะการก้มที่มากเป็นพิเศษ ส่วน “รำกว้าง” จะใช้ในลักษณะลีลาท่าทางของการฟ้อนเพื่อให้เกิดความสวยงามผู้ฟ้อนจะต้องวาดมือให้กว้างออกห่างจากลำตัว “ไม่หวงตัว” คือ การปลดปล่อยร่างกายในการเคลื่อนไหวสรีระร่างกายส่วนต่างๆ อย่างเต็มตัวหรือเรียกว่า “รำให้สุดตัว”จะใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 ประเภท คือ การเซิ้งและฟ้อน ยังนับได้ว่าคำนิยามนี้เป็น หัวใจสำคัญของการฟ้อนอีสานซึ่งสอดคล้องกับ สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว (2550, หน้า 137) ได้กล่าวไว้ว่า ท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นท่าฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากหมอลำชั้นครูหลายๆ ท่าน เช่น หมอลำเคน ดาเหลา หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข หมอลำชาลี ตู้แตก เป็นต้น ซึ่งกล่าวได้ว่าท่าฟ้อนของหมอลำฉวีวรรณเป็นศูนย์รวมของท่าฟ้อนหมอลำชั้นครูเลยก็ว่าได้



ภาพประกอบ 6 แผนผังการนำคำนิยามไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน
ที่มา: สุธิวัฒน์ แจ่มใส, 2565

แนวทางในการนำเอาคำนิยามของการฟ้อนอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานในการเซิ้งและการฟ้อนสามารถสรุปได้ ดังนี้ “ก้มต่ำ” จะปรากฏในการแสดงประเภทลำเซิ้งหรือฟ้อนเซิ้ง เนื่องจากการเซิ้งของคนอีสานจะปรากฏท่าฟ้อนที่มีการก้มต่ำมากกว่าการฟ้อนที่วาดมือกว้าง ถ้าจะให้เกิดความสวยงามผู้ฟ้อนเซิ้งจะต้องใช้ท่าทางที่มีลักษณะก้มมากเป็นพิเศษ “รำกว้าง” จะอยู่ในลักษณะลีลาท่าทางของการฟ้อนเพื่อให้เกิดความสวยงามผู้ฟ้อนจะต้องวาดมือให้กว้างออกห่างจากลำตัว “ไม่หวงตัว” คือที่อาศัยเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น โดยการประยุกต์จากจารีตเดิม คือ การสร้างอัตลักษณ์ของการฟ้อนอีสานจากโครงสร้างท่าฟ้อนของหมอลำหรือท่าทางการแสดงของคนอีสานมาผสมผสานกันเพื่อวิเคราะห์ให้เห็นหลักของการฟ้อนอีสานที่เป็นนาฏจารีตดั้งเดิม

เป็นการเคลื่อนไหวสรีระร่างกายส่วนต่างๆ ประกอบท่าทางการเซิ้งและฟ้อนออกไปอย่างเต็มตัวหรือมากเป็นพิเศษซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543, หน้า 211-219) ได้กล่าวว่า เป็นรูปแบบการคิด

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการนำเอาผลการวิจัยมาปรับทำในเชิงปฏิบัติในรูปแบบสื่อที่สามารถปฏิบัติให้ดูและสามารถปฏิบัติตามได้ ซึ่งจะเป็นคุณประโยชน์ต่อนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานในอนาคตต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. (2532). *ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน*. สำนักวิทยาบริการมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. (2539). *การฟ้อนอีสาน* [วิทยานิพนธ์ ศศ.ม., จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

ราชันย์ เจริญแก่นทราย. (2554). *กลวิธีการลำกลอน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ* [วิทยานิพนธ์ ศศ.ม., จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์* (พิมพ์ครั้งที่ 1). ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์* (พิมพ์ครั้งที่ 1). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. (2550). *การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี* [งานวิจัยศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.