นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

CHOREOGRAPHY OF I-SAN DANCE BY THONGCHAN SUNGKHAMANEE

สมฤดี ชำนิ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2564
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

สมฤดี ชำนิ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2564
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

CHOREOGRAPHY OF I-SAN DANCE
BY THONGCHAN SUNGKHAMANEE

SOMRUEDEE CHOMNI

A THESIS SUBMITED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN
THAI PERFORMING ARTS
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE
YEAR 2021

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

วิทยานิพนธ์

นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

โดย สมฤดี ชำนิ

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 22 กรกฎาคม 2564

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม)

.....กรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(อาจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(อาจารย์ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ)

.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

Choreography of I-San Dance by Thongchan Sungkhamanee

By Somruedee Chomni

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Performing Arts at Bunditpatanasilpa Institute

July 22 , 2021

Thesis Committee

.....Chairman

(Asst. Prof. Dr. Theeraphut Tongnim)

.....Committee (External Expert)

(Dr. Charlermsak Yensamran)

.....Committee

(Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan)

..... Committee (Thesis Advisor)

(Asst. Prof. Dr. Suksanti Wangwan)

..... Committee (Thesis Co-advisor)

(Dr. Niwat Sukprasirt)

.....

Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี
4006591012 นางสาวสมฤดี ชำนิ
ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** นาฏศิลป์ไทย
พ.ศ. 2564
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม อาจารย์ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อ 1) ศึกษาประวัติ และผลงานนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี 2) วิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ และผู้เชี่ยวชาญ โดยคัดเลือกชุดการแสดงสำหรับการวิเคราะห์อัตลักษณ์ท่าฟ้อน จำนวน 3 ชุด คือ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ

ผลการศึกษาพบว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณี มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานฟ้อนอีสานในช่วง พ.ศ. 2524-2539 แก่วิทยาลัยนาฏศิลปภาคตะวันออกเฉียงเหนือจำนวน 3 แห่ง ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา โดยมีแนวคิดการประดิษฐ์ท่าฟ้อน จากประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น มีอัตลักษณ์การฟ้อนเฉพาะตัวที่เป็นที่รู้จักทั่วไป คือ “ก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง”

คำสำคัญ: นาฏยประดิษฐ์ ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี
127 หน้า

Thesis Title Choreography of I-San Dance by Thongchan Sungkhamanee
4006591012 Miss. Somruedee Chomni
Degree Master of Fine Arts **Program in** Thai Performing Art
Year 2021
Advisor Assistant Professor Dr.Suksanti Wangwan
Co-advisor Dr.Niwat Sukprasirt

ABSTRACT

The aims of this research are: to 1) examine the biography and works of Thongchan Sungkhamanee and the history of the I-San dance, one of his works and 2) to analyse choreography of the I-San dance created by Thongchan Sungkhamanee. This is a qualitative research method in which data are collected from related documents and interviews. The study focuses on and analysed three famous I-San dances, including Fon Khonsawan, Fon Tangwai, and Soeng Bang Fai.

The research found that Thongchan Sungkhamanee has played a vital role in standardising the I-San dances during 1981-1996. In addition, he was contributing the knowledge of I-San choreography, which has still been being taught in the College of Dramatic Arts across the Northeast of Thailand, including Roi Et, Kalasin, and Nakhon Ratchasima provinces. The I-San dances choreographed by Thongchan Sungkhamanee were inspired by local I-San tradition and local wisdom with the uniqueness seen through “bending forwards with the entire body, dancing with the whole arms, and bending over backwards”.

Keywords: choreography, i-San dance, Thongchan Sungkhamanee
127 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จและบรรลุตามวัตถุประสงค์ เนื่องด้วยจากความกรุณาจากครู อาจารย์ และบุคคลหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และกรรมการ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ ที่ปรึกษาร่วมและกรรมการ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ดร.เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ กรรมการวิทยานิพนธ์ ซึ่งเป็นผู้ชี้แนะแนวทาง มอบความเมตตา ให้ความรู้และคำแนะนำทำให้วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณคุณแม่ฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ. 2536 ครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ปี พ.ศ. 2562 ครูจีรพล เพชรสม ที่ให้ข้อมูลในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และขอกราบขอบพระคุณ ครูศุภรากร พานิชกิจ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในการอนุเคราะห์สถานที่สำหรับการดำเนินการสัมมนากลุ่ม

ขอขอบพระคุณครูพร ยงดี ครูธิดารัตน์ ชนะพันธ์ ครูดารณี จันทมิไชย ครูธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ครูวิระพร มีบุญ ครูแก้วตาสถิต ถวิลหวัง ครูพรสวรรค์ พรดอนก่อ ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข ดร.ชัยนาทร์ มาเพ็ชร ครูวันชัย ชมนก ดร.พนาสินธ์ ศรีวิเศษ ครูพุฒธิพงษ์ พาหา สำหรับการให้คำแนะนำและข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในงานวิจัย

ขอขอบพระคุณคุณยายงาม ภักดีโชติ พี่สาวครูทองจันทร์ สังฆะมณี ครูบุญเสริม แก่นประกอบ ครูปรเมศวร์ โพธิ์คล้าย ผู้เมตตาให้ข้อมูลและเอกสารสำคัญในการรวบรวมประวัติและผลงานที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติส่วนตัวของครูทองจันทร์ สังฆะมณี

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์ รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน อาจารย์วนิดา พรหมบุตร สำหรับการให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ อาจารย์นเรียน นามบุญเรือง และอาจารย์เอกพล ช่วยวงศ์ญาติ สำหรับความอนุเคราะห์การถ่ายภาพ

ขอกราบรำลึกพระคุณครูทองจันทร์ สังฆะมณี ผู้มีคุณูปการต่อการศึกษาด้านฟ้อนอีสาน ซึ่งให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสพัฒนาความรู้ และนำไปสู่การทำวิทยานิพนธ์ ระลึกถึงองค์การทหารผ่านศึกในการสนับสนุนทุนการศึกษา และสุดท้ายนี้ขอระลึกถึงพระคุณบิดา มารดา บุคคลในครอบครัว สำหรับความรัก กำลังใจ อีกทั้งยังช่วยสนับสนุนในทุก ๆ ด้านด้วยดีเสมอมา

สมฤดี ชำนิ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)
บทคัดย่อ ..... (ง)
กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)
สารบัญ ..... (ฉ)
สารบัญภาพ ..... (ฌ)
สารบัญตาราง ..... (ฎ)
บทที่ 1 บทนำ 1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย 1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย 4
3. คำถามการวิจัย 4
4. ขอบเขตของการวิจัย 4
5. ข้อตกลงเบื้องต้น 6
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7
7. นิยามศัพท์เฉพาะ 7
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 8
1.1 หลักการนาฏยประดิษฐ์ 8
1.2 แนวคิดการวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์ 11
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 14
2.1 ประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี 15
2.2 วัฒนธรรมของอีสานและบริบททางวัฒนธรรม 18
2.3 นาฏกรรมอีสาน 23
2.4 ท่าฟ้อนอีสาน 34
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 37
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย 40
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 42
1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย 42

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 44
3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล..... 46
4. การตรวจสอบข้อมูล..... 46
5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล..... 47
6. การนำเสนอข้อมูล..... 47
บทที่ 4 นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 50
1. ฟ้อนคอนสะหวัน..... 50
1.1 ประวัติความเป็นมา..... 50
1.2 องค์ประกอบการแสดง..... 51
1.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน..... 56
2. ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)..... 65
2.1 ประวัติความเป็นมา..... 65
2.2 องค์ประกอบการแสดง..... 66
2.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน..... 70
3. เซิ้งบั้งไฟ..... 77
3.1 ประวัติความเป็นมา..... 77
3.2 องค์ประกอบการแสดง..... 78
3.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน..... 84
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 99
1. สรุปผลการวิจัย..... 99
1.1 ประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน..... 99
1.2 อัตลักษณ์ฟ้อนอีสาน..... 100
2. อภิปรายผล..... 103
2.1 ประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 103
2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนนายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 103
2.3 อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานนายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 104
3. ข้อเสนอแนะ..... 105
3.1 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย..... 105

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป..... 105
3.3 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ..... 105
บรรณานุกรม..... 106
บุคลานุกรม..... 108
ภาคผนวก..... 110
ภาคผนวก ก การเก็บข้อมูลภาคสนาม การสนทนากลุ่ม..... 111
ภาคผนวก ข ภาพ นายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 123
ประวัติผู้วิจัย..... 127

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี รับพระราชทานสมเด็จนางพญาจิตรลดา จากพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์ศิลปาชีพกุดนาขาม ในพระบรมราชินูปถัมภ์ จังหวัดสกลนคร..... 15

2 นายทองจันทร์ สังฆะมณี ดูแลการแต่งกายและพาคณะนักศึกษาไปแสดงโรงเรียนสตรี.. 17

3 ต่อท่ารำเพลงตังหวายให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม..... 18

4 แผนที่ภาคอีสาน..... 19

5 กรอบแนวคิดการวิจัย..... 41

6 การแต่งกายฟ้อนคอนสะหวัน..... 54

7 การแต่งกายฟ้อนตังหวาย..... 68

8 การแต่งกายเซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่)..... 81

9 การแต่งกายเซิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง)..... 82

10 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ร่ม และเล็บ..... 82

11 ท่าฟ้อนประกอบชุดการแสดง..... 97

12 นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาธิตกระบวนท่าฟ้อน..... 112

13 นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาธิตท่าส่ายแขน..... 112

14 การสัมภาษณ์ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ..... 113

15 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ ตรวจสอบโน้ตเพลง..... 113

16 การสัมภาษณ์ นายจีรพล เพชรสม..... 114

17 นายจีรพล เพชรสม ตรวจสอบการแสดงและการแต่งกาย..... 114

18 การสัมภาษณ์ นายบุญเสริม แก่นประกอบ..... 115

19 นายบุญเสริม แก่นประกอบ ให้ข้อมูลเพิ่มเติม..... 115

20 การสัมภาษณ์ นางงาม ภัคดีโชค..... 116

21 การสัมภาษณ์ วิระพร มีบุญ..... 116

22 นางพร ยงดี ตรวจสอบเนื้อประกอบการแสดง..... 117

23 การสัมภาษณ์ นางพร ยงดี..... 117

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

24 นายชัยนรงค์ ต้นสุข สาธิตกระบวนท่าฟ้อน..... 118
25 นายชัยนรงค์ ต้นสุข ตรวจสอบกระบวนท่าฟ้อน..... 118
26 นางดารณี จันทมิชัย และนางธิดารัตน์ ชนะพัน ตรวจสอบกระบวนท่าฟ้อน..... 119
27 นางดารณี จันทมิชัย และนางธิดารัตน์ ชนะพัน สาธิตกระบวนท่าฟ้อน..... 119
28 นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ ตรวจสอบเนื้อเพลงประกอบการแสดง..... 120
29 การสัมภาษณ์ นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ..... 120
30 การนำเสนอข้อมูลในการสนทนากลุ่มย่อย..... 121
31 ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลเพิ่มเติม ในการสนทนากลุ่มย่อย..... 122
32 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน..... 124
33 กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)..... 125
34 กระบวนท่าเชิ้งบั้งไฟ..... 126

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1 ประเพณีฮีตสิบสอง..... 21
2 รูปแบบการแปรแถวฟ้อนคอนสะหวัน..... 55
3 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวันจากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536..... 56
4 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 61
5 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน โดยพิจารณาการเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน.. 65
6 รูปแบบการแปรแถวฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)..... 69
7 กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลปพื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536..... 70
8 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) นายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 74
9 วิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน..... 77
10 การแปรแถวเซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่)..... 83
11 การแปรแถวเซิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง)..... 84
12 กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536..... 85
13 กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองผาโพง) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536..... 87
14 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) นายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 90
15 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองผาพง) นายทองจันทร์ สังฆะมณี..... 93
16 วิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน..... 96

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

นาฏศิลป์อีสาน หรือนาฏกรรมอีสาน เป็นคำที่เกิดขึ้นสำหรับใช้ในวงการศึกษาที่เป็นทางการ โดยสื่อความหมายแทนคำว่า “ฟ้อนลำ” ซึ่งเป็นภาษาถิ่นดั้งเดิมของชาวอีสานตอนเหนือ และคำว่า “เรือม” ซึ่งเป็นภาษาถิ่นของทางอีสานใต้ที่ได้รับอิทธิพลทางด้านภาษามาจากเขมร อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันจะพบว่า ในทางวิชาการยังคงมีความอิสระในการเลือกใช้ เช่น คำว่า นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน นาฏศิลป์อีสาน นาฏกรรมอีสานเป็นต้น โดยเฉพาะคำว่า “นาฏกรรมอีสาน” นั้นได้มีความหมายที่ครอบคลุมไปถึง “การละคร การฟ้อนรำ การเคลื่อนไหวทางสรีระ เพื่อให้เกิดความสวยงามประทับใจ” (กรมศิลปากร, 2534, น. 22) ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง คำว่า “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” ที่ปรากฏเป็นชื่อของงานวิจัยนี้จึงมีความมุ่งหมายถึง ชุดการแสดงที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยศิลปิน เพื่อสื่อถึงมิติทางวัฒนธรรมของชาวอีสาน

จากคำบอกเล่าของผู้อาวุโสในชุมชนต่าง ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนมากกล่าวตรงกันว่า แต่เดิมการฟ้อนลำเป็นกิจกรรมบันเทิงที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ ทั้งที่เป็นกิจกรรมสำคัญในครัวเรือนรวมถึงงานประเพณีในระดับชุมชน เช่น การฟ้อนลำในประเพณีการแข่งเรือยาวในจังหวัดศรีสะเกษ หรือ การรำผีฟ้าในชุมชนต่าง ๆ แถบอีสานใต้ เป็นต้น (สีแสง ศีรษะ, 2560, 10 ธันวาคม, สัมภาษณ์)

หากพิจารณาทางด้านประวัติ และพัฒนาการของการเกิดนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน พบว่าการแสดงนาฏศิลป์ รำ หรือ ฟ้อนอีสานที่ปรากฏในปัจจุบันนั้น ล้วนเกี่ยวข้องกับบุคคลและสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อาทิ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ซึ่งนับได้ว่ามีส่วนสำคัญที่ทำให้นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการเรียนการสอนจนสามารถจัดตั้งเป็นสาขาวิชา “นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน” ได้พัฒนาขึ้นจากภูมิปัญญาชาวบ้านสู่ความรู้ที่มีสถาบันการศึกษารับรอง เช่น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมีการจัดการศึกษา การแสดงพื้นบ้านอีสาน 4 ศึกษาประวัติความเป็นมา การแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง กระบวนท่าฟ้อน และโอกาสที่ใช้แสดงเกี่ยวกับความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆ ได้แก่ ฟ้อนดึงครก - ดึงสาก ฟ้อนบายศรีสู่ขวัญ เซิ้งนางแมว เซิ้งบั้งไฟ ฯลฯ ซึ่งเป็นหลักสูตรศิลปบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน แขนงวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน (หลักสูตรใหม่ พ.ศ. 2550) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (ชัยณรงค์ ต้นสุข, 2564, 22 เมษายน, สัมภาษณ์)

การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานได้ถูกรวบรวมโดย (กรมศิลปากร, 2534, น. 22) ในหนังสือ “นาฏกรรมอีสาน” ในโครงการศึกษาค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน โดยได้รับการสนับสนุนจาก วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร เอกสารดังกล่าว ได้สรุปสาเหตุและที่มาของการเกิดนาฏกรรมอีสาน โดยจัดกลุ่มได้ 6 ประเภท คือ 1) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อ 2) นาฏกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมพื้นบ้าน 3) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีมรดกของท้องถิ่น 4) นาฏกรรมที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ 5) นาฏกรรมที่เกิดจากลักษณะการประกอบอาชีพ และ 6) นาฏกรรมที่เกิดจากการละเล่นของชุมชน ตัวอย่างเช่น ฟ้อนไหลเรือไฟ ฟ้อนดึงครกดึงสาก ฟ้อนเซียงข้อง เซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย ฟ้อนภูไท 3 เผ่า ฟ้อนโก๋ยมือ ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนแมงตับเต่า ฟ้อนเก็บฝ้าย เซิ้งทำนา ฟ้อนไทยภูเขา ฟ้อนเต้ยเดือนห้า ฟ้อนเต้ยเกี้ยว ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ เป็นต้น

จากตัวอย่างรายชื่อชุดการแสดงที่กล่าวถึง เมื่อศึกษาข้อมูลในเบื้องต้น พบว่า นาฏกรรมอีสานดังกล่าวข้างต้นเกิดจากภูมิปัญญาของศิลปินพื้นบ้านอีสานโดยเฉพาะ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ศิลปินพื้นบ้านของจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นบุคคลสำคัญท่านหนึ่งที่ได้คิดค้นและประดิษฐ์ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสานไว้หลายชุด ทั้งที่คิดขึ้นเองและร่วมสร้างชุดการแสดงกับศิลปินท่านอื่น อาทิ นางฉวีวรรณ พันธุ นายทองคำ ไทยกล้า นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และนายจีรพล เพชรสม ซึ่งนับได้ว่าผลงานที่เกิดขึ้นนั้น เป็น “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” ที่เป็นต้นแบบและแนวทางในการศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ให้กับสถาบันทางการศึกษาในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2524-2539 (ฉวีวรรณ พันธุ, 2562, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสานที่ได้รับการยอมรับจากนักวิชาการว่าเป็นผู้ที่มีความรู้และเชี่ยวชาญในด้าน “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” และเป็นบุคคลที่มีบทบาทในการบุกเบิกทางวิชาการศิลปะการแสดง โดยสร้างชุดการแสดงฟ้อนลำอีสาน ไว้เป็นต้นแบบสำหรับนักเรียน ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในช่วงปีพุทธศักราช 2524 เป็นต้นมา ได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงไว้หลายชุด และถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์หลายรุ่น ปัจจุบันลูกศิษย์ได้เจริญก้าวหน้าเป็นครูอาจารย์ในสถาบันการศึกษาหลายแห่งและยังคงถ่ายทอดนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี มาจนปัจจุบันนี้ (ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์, 2563, 12 กรกฎาคม, สัมภาษณ์)

ในเรื่องความสำคัญของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่มีต่อวิชาการด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ได้เริ่มต้นจาก การได้มีโอกาสเข้ามาสอนฟ้อนอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2524 โดยได้รับการแนะนำจากนายทองคำ ไทยกล้า ผู้สอนดนตรีพื้นบ้านอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เนื่องจากนายทองคำ ไทยกล้า ได้เล็งเห็นว่านายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นศิลปินพื้นบ้านที่มีความสามารถทางด้านศิลปะการแสดงอีสาน ทั้งในเรื่องการฟ้อน และการลำ (หมอลำ)

อีกทั้ง นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นผู้ที่ได้สั่งสมประสบการณ์ทางการแสดงทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ จึงได้มีโอกาสมาสอนการฟ้อนอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดตั้งแต่บัดนั้น เป็นต้นมา

หลังจากที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เข้ามาสอนฟ้อนอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปี พ.ศ. 2524 ได้มีโอกาสสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นมาหลายชุด เช่น ฟ้อนตังหวาย เซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนบายศรี ฟ้อนเก็บฝ้าย ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนเต้ยเดือนห้า ฟ้อนแถบลาน ฟ้อนแมงตับเต่า ฟ้อนสาวหลอก ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ฟ้อนโก๋ยมือ เป็นต้น ทั้งที่เป็นผู้คิดท่าหลักและผู้ร่วมคิดท่ารำหลายชุดการแสดง ชุดการแสดงดังกล่าวได้พัฒนาเป็นต้นแบบของการฟ้อนอีสานให้นักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ศึกษาและต่อท่ารำที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคนั้น อีกทั้งแนวทางการสร้างสรรค์ชุดการแสดงฟ้อนอีสานครั้งนั้น ยังได้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานให้กับครูอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมาจนถึงปัจจุบัน

ในมุมมองเรื่องการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ยังเป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับการเคารพในภูมิปัญญาของบุคคลในท้องถิ่น การฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจะต้องเกิดมาจากท่าฟ้อนเดิมที่มีรากฐานมาจากโบราณ โดยมิได้คิดท่าฟ้อนขึ้นใหม่อย่างไร้ราก ตัวอย่างเช่น ไปศึกษาท่าฟ้อนคอนสะหวันดั้งเดิมจาก จากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนตังหวายดั้งเดิม จากชาวบ้านหมู่บ้านตังหวาย แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนศรีทันดร จากชาวบ้านเมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนสาละวัน จากชาวบ้านแขวงสาละวัน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นต้น

จึงนับได้ว่านายทองจันทร์ สังฆะมณี ไม่เพียงแต่เป็นผู้บุกเบิกและสร้างสรรค์ชุดการแสดงฟ้อนอีสานและยังมีคุณูปการต่อวิทยาลัยนาฏศิลป แต่ยังสะท้อนให้เห็นความเป็นต้นแบบในเรื่องการสร้างสรรค์ที่มีรากฐานมาจากภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่ได้กระทำทั้งในเรื่องการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อีสานไปพร้อมกัน ความสามารถด้านฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี มิได้เป็นที่ยอมรับเพียงเฉพาะในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเท่านั้น แต่ยังได้มีโอกาสได้รับเชิญไปสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปอีกสองแห่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ตามลำดับ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ที่ได้รับโอกาส เข้ารับพระราชทานสมเด็จนางพญาจิตรลดา จากพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์ศิลปาชีพกุดนาขาม ในพระบรมราชินูปถัมภ์ ในฐานะผู้ที่มีผลงานด้านผู้ประกอบคุณงามความดีในด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสานอีกด้วย

ในระหว่างปีพุทธศักราช 2548-2554 ในขณะที่ผู้วิจัยศึกษาอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้มีโอกาสศึกษาและต่อท่ารำซึ่งเป็นชุดการแสดงที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากคณะครูในวิทยาลัย เช่น นางพร ยงดี นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ผู้ที่ได้ต่อท่าฟ้อนอีสานจาก

นายทองจันทร์ สังฆะมณีโดยตรง เช่น ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย เซิ้งบั้งไฟ เป็นต้น ประสบการณ์ดังกล่าวนี้ ทำให้ผู้วิจัยพบในเบื้องต้นว่า นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นชุดการแสดงที่มีเอกลักษณ์อ่อนช้อยสวยงาม และเป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาเชิงลึกในด้านฟ้อนอีสาน เพื่อขยายความรู้และหาคำตอบว่าอัตลักษณ์ในการฟ้อนนั้น มีลักษณะอย่างไรในทางวิชาการด้านศิลปะการแสดง ผู้วิจัยยังได้เล็งเห็นว่า หากสามารถอธิบายในทางวิชาการเรื่องนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ตามกระบวนการวิจัยที่เป็นระบบนั้น จะทำให้เกิดความรู้ใหม่ที่อาจเกิดประโยชน์และแนวทางในการเห็นถึงคุณค่าของภูมิปัญญาด้านฟ้อนอีสานของบุคคลสำคัญในท้องถิ่น ในฐานะบุคคลที่มีส่วนสำคัญในการวางรากฐานด้านฟ้อนอีสาน ให้เยาวชนรุ่นหลังได้มีโอกาสเรียนรู้และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลที่กล่าวในข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจ และเล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาผลงาน “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในเชิงองค์ความรู้ต้นแบบต่อวงการศึกษาฟ้อนอีสาน ที่ยังคงมีการถ่ายทอดอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมุ่งศึกษาประวัติชีวิต ผลงานในการสร้างผลงาน การประดิษฐ์ท่าฟ้อนเพื่อแสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ผ่านผลงานที่ยังคงได้รับความนิยมและ สืบทอดในปัจจุบัน

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาประวัติ และผลงานนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

2.2 เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

3. คำถามการวิจัย

3.1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี มีประวัติ และผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร

3.2 อัตลักษณ์และกระบวนท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นอย่างไร

4. ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งศึกษานาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานที่เป็นผลงานการสร้างสรรค์โดย นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยออกเป็น 4 ส่วนคือ ด้านเนื้อหา ด้านพื้นที่ ด้านระยะเวลา บุคคลผู้ให้ข้อมูล

4.1 ด้านเนื้อหา

แบ่งออกเป็นสองส่วนตามกรอบวัตถุประสงค์ คือ ด้านประวัติ ผลงาน และด้านการสร้างผลงาน โดยวิเคราะห์ชุดการแสดงที่คัดเลือกมาเป็นกรณีตัวอย่างที่สำคัญ จำนวน 3 ชุดการแสดง ได้แก่ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย (เฉพาะเผ่าที่ 1 สะหวันนะเขต) และเซิ้งบั้งไฟ

4.2 ด้านพื้นที่

ได้คัดเลือกและกำหนดพื้นที่จากสถาบันการศึกษาที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้มีโอกาสไปสอน 3 แห่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

4.3 ด้านระยะเวลา

การคัดเลือกนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานที่เป็นผลงานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่สร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างปีพุทธศักราช 2524-2539

4.4 บุคคลผู้ให้ข้อมูล

การศึกษาในครั้งนี้ ได้เลือกบุคคลที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน ในการคัดเลือกบุคคลทั้ง 3 กลุ่มแต่ละบุคคลต้องมีความเชี่ยวชาญ มีผลงานในด้านต่าง ๆ ตามที่กำหนด และมีส่วนเกี่ยวข้องกับนายทองจันทร์ สังฆะมณี เพื่อประโยชน์ต่อการให้ข้อมูล การตรวจสอบ และวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

4.4.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ

นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2536

4.4.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน

นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช 2562

นายจีรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน

4.4.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน

นางพร ยงดี ผู้เชี่ยวชาญด้านขับร้องหมอลำ และนาฏศิลป์อีสาน

นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นางดารณี จันทมิไชย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นายชัยณรงค์ ต้นสุข ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นอกจากนี้ในการคัดเลือกบุคคลสำหรับรวบรวมประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้พิจารณาจากมิติความสัมพันธ์ของบุคคลด้วยเช่นกัน โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ บุคคลในครอบครัว เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับประวัติส่วนตัว ลักษณะนิสัยส่วนบุคคลในมุมมองของคนใน

ครอบครัว บุคคลที่เคยร่วมงาน เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับบุคลิกภาพทางด้านการทำงาน ลักษณะนิสัยส่วนบุคคลที่มีต่อเพื่อนร่วมงาน และความสามารถส่วนบุคคลในการฟ้อนอีสาน และบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอด (ลูกศิษย์) เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการสอน การใช้ภาษา บุคลิกภาพ และความสามารถในการถ่ายทอดท่าฟ้อนอีสาน ตามลำดับดังนี้

4.4.4 บุคคลในครอบครัว

นางงาม ภักดีโชค เป็นพี่สาว คนที่ 2 ร่วมบิดา มารดา กับนายทองจันทร์ สังฆะมณี

4.4.5 บุคคลที่เคยร่วมงาน

นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2536

นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช 2562

นายจีรพล เพชรสม ศิลปินมรดกอีสาน สาขาบริหารการจัดการศิลปะพื้นบ้าน ประจำปีพุทธศักราช 2556

นายบุญเสริม แก่นประกอบ ข้าราชการบำนาญ ผู้เรียบเรียงหนังสือนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน และหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน ปีพุทธศักราช 2536

4.4.6 บุคคลผู้ได้รับการถ่ายทอด (ลูกศิษย์)

นางพร ยงดี ครูวิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสานและการขับร้องหมอลำ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายบุคลกร ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน โรงเรียนวรราชวิทยา จังหวัดเลย

นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์ ครูวิทยฐานะ ชำนาญการ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นางดารณี จันทมิไชย ครูวิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นายชัยณรงค์ ต้นสุข ครูวิทยฐานะ ชำนาญการ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

ในด้านการวิเคราะห์กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้คัดเลือกชุดการแสดง จากหลักการสองประเด็น คือ ได้รับความนิยม ยังคงมีการสืบทอด 3 ชุดการแสดง ได้แก่ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย (เฉพาะเผ่าที่ 1 สะหวันนะเขต) และเซิ้งบั้งไฟ

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 ได้ทราบถึงประวัติและผลงานทางนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน

6.2 ได้ทราบถึงอัตลักษณ์และกระบวนท่าฟ้อนอีสาน

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวนฟ้อน หมายถึง ขั้นตอนของการลำดับท่าฟ้อนของชุดการแสดงหนึ่งชุด ที่สามารถอธิบายรายละเอียดการจัดระเบียบร่างกาย และการเคลื่อนไหวในชุดการแสดง

ท่าฟ้อน หมายถึง ท่าฟ้อนที่มีความเป็นอิสระ ไม่มีข้อจำกัดตายตัวจะฟ้อนไปตามธรรมชาติ ซึ่งแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่นนั้น เช่น ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไป

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การสร้างสรรค์ทางการแสดงที่มีอยู่หรือเกิดขึ้นใหม่ตามจินตนาการ โดยมีภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของมนุษย์

ฟ้อนอีสาน หมายถึง ชุดการแสดงที่เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ท้องถิ่นอีสาน ได้แก่ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ

อัตลักษณ์ หมายถึง การฟ้อนส่วนบุคคลของนายทองจันทร์ สังฆะมณี มีลีลาการฟ้อนแบบก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับการทำความเข้าใจเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยกำหนดกรอบเนื้อหาแนวความคิดของเนื้อหาออกเป็น 4 หัวข้อ คือ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สารัตถะที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และกรอบแนวคิดในการวิจัย โดยได้ลำดับรายละเอียดของเนื้อหา ดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
   1.1 หลักการนาฏยประดิษฐ์
   1.2 แนวคิดการวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
   2.1 ประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี
   2.2 วัฒนธรรมของอีสานและบริบททางวัฒนธรรม
   2.3 นาฏกรรมอีสาน
   2.4 ท่าฟ้อนอีสาน
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์อีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ในครั้งนี้ ได้ทบทวนประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย คือ “นาฏยประดิษฐ์” (Choreography) โดยมุ่งทำความเข้าใจสองประเด็นหลัก คือ หลักการนาฏยประดิษฐ์ และแนวทางการวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์ ตามรายละเอียดดังนี้

1.1 หลักการนาฏยประดิษฐ์

ในวงการนาฏศิลปการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงการนาฏศิลป์ไทย นักวิชาการไทยที่มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาและสร้างสรรค์องค์ความรู้เรื่อง “นาฏยประดิษฐ์” คือ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิตสาขานาฏกรรม ในบทความเรื่อง “นาฏยทฤษฎี” ได้ให้ความหมายของนาฏยประดิษฐ์ผ่านการอธิบายองค์ประกอบของ “นาฏยทฤษฎี”

มุมมองดังกล่าว ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้นำหลักการมาจาก 4 ทฤษฎีหลักที่มีบทบาทในการวางรากฐานวิชานาฏกรรมของโลก ประกอบด้วย โพเอติกาของอริสโตเติลตามแนวทางกรีก

นาฏยศาสตร์ของภรตมุนีตามปรัชญาอินเดีย ฟูจิคาเดงของโมโตกิโย ซิอามิตามแนวทาง ของญี่ปุ่น และสตานิสลาฟสกี้ซิสเต็มของคอนสแตนติน เซเกเยวิช สตานิสลาฟสกี้ ตามแนวคิด ของรัสเซีย ถึงแม้ในแต่และแนวทางจะเป็นหลักการที่มีรากฐานทางปรัชญาที่แตกต่างกัน แต่ยังได้ส่งผลทางความคิดให้ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้เป็นผู้บุกเบิกทางวิชาการเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์” ให้กับวงการวิชาการนาฏยศิลป์ในประเทศไทย นอกจากนี้ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ยังได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมว่า

> ผู้ที่ศึกษาด้านนาฏยศิลป์ต้องเรียนรู้เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงให้สำเร็จ ได้แก่ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ทฤษฎีจลนศิลป์ ทฤษฎีนิเทศศิลป์ และเพื่อให้ผู้ศึกษาประกอบกิจการทางนาฏกรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผล ผู้ศึกษาก็ต้องมีความรู้ที่เกี่ยวเนื่องกับงานนาฏกรรม ได้แก่ ประวัติศาสตร์ นิติศาสตร์ พานิชยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์
>
> (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2555 ออนไลน์)

รายวิชาที่สำคัญทั้งในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติของศาสตร์ทางด้าน “นาฏกรรม” ประกอบด้วย 9 หมวด คือ 1) นาฏยประวัติ (History of Performing Arts) 2) นาฏยวิจัย (Performing Arts Research) 3) นาฏยรังสรรค์ (Performing Arts Design and Construction) 4) นาฏยธุรกรรม (Performing Arts Management) 5) นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) 6) นาฏยวรรณกรรม (Performing Arts Literature) 7) นาฏยดุริยางค์ (Music) 8) การแสดงและการกำกับการแสดงละคร (Acting and Directing) 9) นาฏยทฤษฎี (Performing Arts Theory) โดยได้อธิบายรายละเอียดจำนวน 8 หมวด ดังนี้

นาฏยประวัติ (History) คือ การศึกษาความเป็นมาของนาฏกรรมของโลกตะวันออกและตะวันตก เช่น กลุ่มตะวันออกกลาง กลุ่มเอเชียใต้ กลุ่มเอเชียตะวันออกกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สำหรับโลกตะวันตกเน้นยุโรปและอเมริกา เริ่มตั้งแต่อียิปต์จนถึงปัจจุบัน โดยจัดเนื้อหาตามการจัดยุคของศิลปะตะวันตก เช่น ยุคกรีกและโรมัน (Classic) ยุคกลาง (Medieval) ยุคฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม (Romanesque and Renaissance) ยุคใหม่ (Modern) ยุคปัจจุบัน (Contemporary) และยุคหลังยุคใหม่ (Post Modern) นอกนั้นยังมีกลุ่มที่ยังไม่ได้จัดความรู้ให้มากพอสำหรับการศึกษาในประเทศไทย ได้แก่ กลุ่มอาฟริกา กลุ่มละตินอเมริกา และกลุ่มโพลีนิเซีย

นาฏยวิจัย (Research) คือ หลักการและวิธีการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลด้วยระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปริมาณ เชิงคุณภาพ และแบบผสมผสานทั้งปริมาณและคุณภาพ การวิจัยในแนวประวัติศาสตร์ แนวทดลอง แนวสร้างสรรค์ แนวอาศรมศึกษา การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ ข้อค้นพบ การสรุปความรู้ที่น่าจะเป็นข้อค้นพบใหม่

นาฏยรังสรรค์ (Design) คือ หลักการออกแบบและก่อสร้างฉาก อุปกรณ์ฉาก เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแต่งกาย การแต่งหน้า รูปแบบของฉากและเครื่องแต่งกายยุคต่าง ๆ สไตล์ต่าง ๆ คือ แบบสมจริง แบบธรรมชาตินิยม แบบนามธรรมนิยม แบบปริมาตรนิยม แบบหน่วยประกอบสร้าง แบบอนาคตนิยม

นาฏยธุรกรรม (Management) คือ หลักการและวิธีการจัดการอาคารการแสดง คณะแสดง การแสดงในสถานที่และนอกสถานที่ การจัดการสถานศึกษาด้านนาฏกรรม การตลาด การโฆษณา ประชาสัมพันธ์ การจัดการทรัพยากร การจัดการบุคคลากร กฎหมายแพ่งและพานิชย์ กฎหมาย แรงงาน กฎหมายลิขสิทธิ์ กฎหมายทรัพย์สินทางปัญญา

นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) คือ หลักการและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อการฟ้อน รำ การหาข้อมูล แรงบันดาลใจ นวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้างการกำหนดแนวคิดของ เนื้อหาและรูปแบบ การพัฒนาการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว แนวทางและการวิเคราะห์ดนตรี ความสัมพันธ์ของการแสดงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสีเสียง อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกซ้อม

นาฏยวรรณกรรม (Literature) คือ รูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมทางการแสดงที่เป็น ตัวอย่างที่ดีของวงวิชาการนาฏกรรม การวิเคราะห์โครงสร้างของเรื่อง เนื้อเรื่อง บทเจรจา บุคลิกลักษณะตัวละคร บริบททางสังคมวัฒนธรรม บัญญัตินิยมของนาฏกรรมแต่ละประเภท นำมาใช้ ในนาฏกรรม การเปล่งเสียง การขับร้อง บัญญัตินิยมของการใช้ดนตรีในนาฏกรรม รูปแบบของดนตรี แนวต่าง ๆ และยุคต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรม

การแสดงและการกำกับการแสดงละคร (Acting and Directing) คือ บทบาทหน้าที่และวินัย ของนักแสดง หลักการและวิธีการแสดง สาตวิกศิลป์หรือศิลปะแห่งการเลียนแบบ (Imitation Arts) การตีบท การสร้างและส่งอารมณ์ให้ตัวละครอื่นและผู้ดู ปฏิสัมพันธ์ของตัวละครบนเวที บทบาทหน้าที่และวิธีการเป็นผู้กำกับการแสดง การวิเคราะห์บท การปรับปรุงบท การวิเคราะห์ตัว ละคร การวิเคราะห์สถานการณ์ของเรื่อง การกำหนดแนวการแสดงการคัดเลือกนักแสดง การสื่อสาร กับผู้ร่วมงานด้านต่าง ๆ

นาฏยทฤษฎี (Performing Arts Theory) คือ หลักคิดและหลักปฏิบัติของสาขาวิชา นาฏกรรม เพื่อเป็นแนวทางสร้างสรรค์ความงามและความสำเร็จของการแสดง นาฏยทฤษฎีเกิดจาก การนำข้อมูลทางนาฏกรรมคือปฏิบัติการทางการแสดงที่สั่งสมมานานหลายพันปีทั้งข้อดีและข้อเสีย มาวิเคราะห์และสังเคราะห์โดยนักคิดแล้วจารึกไว้เป็นตำรา นาฏยทฤษฎี อาจแบ่งสาระออกได้เป็น 3 ประการคือ 1) ปรัชญาของการแสดง 2) บัญญัตินิยมของการแสดง และ 3) วิธีฝึกตนให้บังเกิด สัมฤทธิ์ผลทางการแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2557, น. 104-106)

จากคำอธิบายข้างต้น หากพิจารณาความหมายของ “นาฏยประดิษฐ์ (Choreography)” จะพบว่า ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้ความหมายที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการในภาพรวมของการสร้างสรรค์งาน “การเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการฟ้อนรำ” ประกอบด้วย 13 องค์ประกอบ คือ 1) การหาข้อมูล 2) แรงบันดาลใจ 3) นวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้าง 4) การกำหนดแนวคิดของเนื้อหาและรูปแบบ 5) การพัฒนาการออกแบบท่าทาง 6) การเคลื่อนไหว 7) แนวทางและการวิเคราะห์ดนตรี 8) ความสัมพันธ์ของการแสดงกับฉาก 9) เครื่องแต่งกาย 10) แสงสีเสียง 11) อุปกรณ์การแสดง 12) การคัดเลือกผู้แสดง และ 13) การฝึกซ้อม

จากกระบวนการ 13 องค์ประกอบข้างต้นสามารถนำขั้นตอนเรื่อง การหาข้อมูล แรงบันดาลใจ การกำหนดแนวคิดของเนื้อหา มาเป็นกรอบในการศึกษาแนวทางการสร้างชุดการแสดงฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี นอกจากนี้ในเรื่องการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ยังสามารถนำกรอบเรื่อง การพัฒนาการออกแบบท่า การเคลื่อนไหว โดยอาศัยการศึกษาข้อมูลสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง การศึกษาเอกสารปฐมภูมิที่เกี่ยวข้อง มาศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อสรุปที่สามารถนำไปเป็นคำตอบของงานวิจัยได้

การยอมรับในแนวคิดเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์” ที่ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้วางรากฐานไว้ชัดเจนจากการศึกษาของ ธรากร จันทนะสาโร (2555) จากสาขาวิชานาฏยศิลป์ ภาควิชามนุษยศาสตร์และศิลปกรรม คณะมนุษศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ได้เผยแพร่บทความวิชาการเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์” โดยการทบทวนงานที่สำคัญสองชิ้น คือ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เรื่อง “หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์” และงานเขียนเรื่อง Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement ของAnn Hutchinson Guest (2005) โดยได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการทำความเข้าใจการเคลื่อนไหวร่างกายตามรูปแบบของนาฏศิลป์ ว่า “นาฏศิลป์เป็นภาษาอย่างหนึ่งหรือเรียกอีกอย่างว่า ภาษาท่าเต้นรำ” โดยได้สรุปถึงแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ตามแนวความคิดของ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ สี่รูปแบบ คือ นาฏยจารีต นาฏยจารีตผสม นาฏยจารีตประยุกต์ และนาฏยนอกจารีต

จากบทความดังกล่าวข้างต้นของธรากร จันทนะสาโร (2555) แสดงให้เห็นว่ากรอบแนวความคิดสำหรับอธิบายความหมายและลักษณะของนาฏยประดิษฐ์ ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นแกนหลักสำหรับขยายประเด็นในบทความ และสามารถกล่าวได้ว่าในกรอบแนวความคิดเรื่องนาฏยประดิษฐ์ในวงการนาฏศิลป์ของไทยจะเดินตามกรอบและแนวทางที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้หลักการไว้

1.2 แนวคิดการวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์

แนวคิดการวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์ ได้มีรากฐานสำคัญมาจาก “นาฏยทฤษฎี” ของอริสโตเติล (Aristotle) นักปราชญ์ชาวกรีก (พ.ศ. 159-221) เรียกว่า “ทฤษฎีโพเอติกา” นอกจาก

อริสโตเติล จะได้เขียนตำราในเชิงปรัชญาไว้หลายสาขาแล้ว ยังได้วางรากฐานความรู้และแนวทางการวิเคราะห์องค์ประกอบของการละคร ที่สามารถนำมาปรับใช้กับนาฏยกรรมไว้ด้วยเช่นกัน

ทฤษฎีโพเอติกา (Poetica) ได้ถูกเขียนขึ้นโดยอริสโตเติล โดยอาศัยการวิเคราะห์ผลงานของกวีกรีกในสมัยนั้น ผลการวิเคราะห์ของอริสโตเติลได้เกิดเป็นทฤษฎีที่นำมาใช้กับการละครทั่วไป ต่อมาได้มีผู้แปลเป็นภาษาละติน ตีพิมพ์ในเมืองเวนิส ในปี พ.ศ. 2041 และพิมพ์เป็นภาษากรีกในปี พ.ศ. 2051 โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2557, น. 107-110) ได้สรุปหลักการของทฤษฎีโพเอติกา (Poetica) จาก European Theories of the Drama. Barrett H. Clark ค.ศ. 1918 ดังนี้

1.2.1 Imitation การเลียนแบบ มนุษย์มีสัญชาติญาณของการเลียนแบบ และแสดงออกของการเลียนแบบด้วยการพูด การเขียน การทำท่าทาง เมื่อจะแสดงตนเป็นตัวละครก็ต้องใช้ศิลปะแห่งการเลียนแบบให้เหมาะสม

1.2.1.1 Medium คือ สื่อในการแสดงผลของการเลียนแบบ ซึ่งมีสื่อหลายประเภท เช่น สื่อภาษา สื่อภาพ สื่อเสียง

1.2.1.2 Objects คือ ตัวต้นแบบที่ผู้แสดงเลือกมาใช้ในการเลียนแบบเพื่อสร้างตัวละครที่ตนจะสวมบทบาท ดังนั้นตัวต้นแบบอาจมีหลายตัวที่ผู้แสดงเลือกแง่มุมของตัวต้นแบบที่ตนเห็นเหมาะมาผสมผสานกันเป็นตัวละคร

1.2.1.3 Manner คือ วิธีนำเสนอการเลียนแบบซึ่งมีหลายวิธี เช่น การเล่าเรื่อง การขับร้อง การแสดงละคร

1.2.2 Poetry คือ กวีนิพนธ์ที่มนุษย์พัฒนาจากการเลียนแบบให้เป็นระบบที่สื่อความหมายได้ชัดเจนงดงามเกิดจินตนาการและอารมณ์คล้อยตาม

1.2.2.1 Comedy คือ กวีนิพนธ์ที่มุ่งเลียนแบบเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน โดยใช้ตัวต้นแบบเป็นมนุษย์ที่ต่ำต้อย มีกิริยาที่หยาบ มีความคิดที่โง่เขลา เป็นกวีนิพนธ์ที่ใช้การแสดงเป็นละคร มีการลงไม้ลงมือในการแสดงออกแต่ต้องไม่จริงจังเพราะคนดูจะรู้สึกเจ็บปวดไปกับตัวละครผู้โดนกระทำแล้วจะไม่ขบขัน ภาษาไทยเรียกว่า “สุขนาฏกรรม”

1.2.2.2 Epic คือ กวีนิพนธ์ที่ใช้การเล่าเรื่องด้วยบทพรรณนาร้อยกรองขนาดยาว ใช้ฉันทลักษณ์ชนิดเดียว ตัวละครเอกเป็นมนุษย์ผู้สูงส่งมีภารกิจที่ยิ่งใหญ่ ไม่จำกัดเวลาในท้องเรื่อง ภาษาไทยเรียกว่า มหากาพย์ ซึ่งมีความหมายต่างไปจาก รูปแบบหนึ่งของกวีนิพนธ์สันสกฤต

1.2.2.3 Tragedy คือ กวีนิพนธ์ที่มุ่งเลียนแบบเพื่อให้เกิดความโศกเศร้าสะเทือนใจ เป็นกวีนิพนธ์ใช้การแสดงละครที่จริงจัง ต้องจบการแสดงให้เห็นผลกรรมของตัวละครเอกอย่างสมบูรณ์ ต้องทำให้คนดูเกิดความเห็นใจในชะตากรรมของตัวละครและเกิดความหวั่นใจว่าผลกรรมเช่นนั้นและเกิดกับตนได้ ภาษาไทยเรียกว่า “โศกนาฏกรรม”

1.2.3 Elements of Tragedy ปัจจัยของโศกนาฏกรรม

1.2.3.1 Plot โครงเรื่อง คือ การลำดับความคิดและเหตุการณ์สำคัญในการดำเนินเรื่อง

1) Unity of Plot เอกภาพของโครงเรื่อง

2) Law of Probability or Necessity การดำเนินเรื่องต้องมีความเป็นไปได้จริงสมเหตุสมผลไม่บิดเบือน

3) Simple and Complex Plot การดำเนินเรื่องมีสองแบบคือ แบบตรงกับแบบซ่อนเงื่อน หรือการแสดงความยอกย้อนของชะตากรรมของตัวละคร

4) Peripeteia เปอริเปอติเอ้ เป็นการพลิกชะตากรรมของตัวละครไปในทางตรงข้ามอย่างกะทันหัน เช่นการสรรเสริญกลับเป็นผลร้ายแก่ผู้ได้รับการสรรเสริญ

5) Recognition เป็นสัญลักษณ์บางอย่างซึ่งทำให้ชะตากรรมของตัวละครเปลี่ยนไปในทางตรงข้าม เช่น ปาน แผลเป็น สร้อยที่ได้รับมาแต่เยาว์ ข้อมูลที่ค้นพบใหม่

6) Complication and Unraveling เป็นการสร้างเรื่องที่ต้องชวนติดตามมีความซับซ้อนซ่อนเงื่อน และมีการค่อย ๆ เปิดเผยความลับทีละน้อย

7) Plot Structure ลำดับขั้นของโครงเรื่อง ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดงแบ่งเป็น 5 ส่วน คือ เริ่มเรื่องและปูพื้นเรื่อง (Exposition) เกิดความขัดแย้งและดำเนินเรื่องเข้มข้นขึ้นเป็นลำดับ (Rising Action) เหตุการณ์ที่ทำให้วิถีชีวิตของตัวละครเริ่มเปลี่ยนไป (Turning Point) เหตุการณ์ที่ดำเนินต่อมาและทำให้ความลับคลี่คลาย (Falling Action) จุดแตกหักระหว่างสองฝ่ายและความลับถูกเปิดเผย (Climax) การสรุปเรื่องให้จบลงอย่างสมบูรณ์ (Conclusion)

8) Pity and Fear คือ ความเห็นใจและความหวั่นใจ ซึ่งเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดความรู้สึกดังกล่าว มี 4 ลักษณะ คือ 1) การกระทำนั้นตัวละครรู้ตัวและจำเป็นต้องทำโดยไม่มีทางเลือก 2) การกระทำนั้นเกิดจากความไม่รู้และมาพบความจริงในภายหลัง 3) ต้องลงมือกระทำแต่ทำไม่ได้เพราะรู้ว่าผู้ที่ตนจะลงมือกระทำเป็นใคร 4) เกือบลงมือกระทำเพราะไม่รู้ แต่พบความจริงก่อนลงมือกระทำ

1.2.3.2 Character คือ กวีต้องสร้างตัวละครที่มีรูปร่าง นิสัย ความคิด และพฤติกรรมอย่างสมเหตุผล เป็นความจริง ไม่มีปาฏิหาริย์ ตัวละครในโศกนาฏกรรมต้องเป็นมนุษย์ผู้ยิ่งใหญ่ มีอุดมการณ์ มีความมุ่งมั่น มีความกล้าหาญ เสมอต้นเสมอปลาย

1.2.3.3 Thought คือ กวีต้องแสดงความคิดของเรื่องให้สื่อได้ด้วยคำพูดและท่าทางของตัวละครทั้งทางตรงและทางอ้อม

1.2.3.4 Diction คือ กวีต้องสร้างคำพูดของตัวละครที่แสดงความคิดและอารมณ์ต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นได้อย่างเหมาะสม ทั้งการพูดตรง ๆ พูดโดยอ้อม พูดแบบเปรียบเปรย

1.2.3.5 Song คือ การพูดอย่างมีลีลา การขับลำนำ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรี มีบทบาทสำคัญในการให้รสชาติแก่การแสดง จึงต้องใช้ฉันทลักษณ์อย่างเหมาะสมกับบุคคล กาละ เทศะ

1.2.3.6 Spectacle คือ ความตระการตา ได้แก่ฉาก เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ที่ทำให้การแสดงมีความงดงามตระการตาและดูสมจริงมากยิ่งขึ้น

1.2.4 Purgation of Emotion เป็นคุณสมบัติของโศกนาฏกรรมเมื่อจบการแสดงแล้วต้องทำให้คนดูเกิดความรู้ความเข้าใจและความรู้สึกโล่งใจว่าตนได้ผ่านพ้นวิกฤติที่จำลองให้เห็นบนเวทีนั้นมาได้

นอกจากนี้ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ยังได้กำหนดขั้นตอนการทำงาน ที่แสดงให้เห็นถึง “กระบวนการออกแบบ” นาฏยประดิษฐ์ ได้ 22 ขั้นตอน ประกอบด้วย 1) การเปิดความคิดและสร้างแนวคิด 2) การวางเป้าหมาย 3) การหาข้อมูล 4) การหาความบันดาลใจ 5) การสรุปความคิดเพื่อทำบทบรรยาย 6) การเลือก-ตัดต่อเพลง-แต่งเพลง 7) การวิเคราะห์เพลง 8) การออกแบบร่าง 9) การแก้ไขแบบร่าง 10) การสรุปแบบและทำบทการแสดงพร้อมภาพ 11) การประชุมอธิบายงาน 12) การหัดท่าและทางแก่คนแสดง 13) การทำบทกำกับเวที 14) การซ้อมรวมกับพื้นที่เท่าจริง 15) การซ้อมเพื่อพัฒนารายละเอียด 16) การซ้อมแต่งกาย อุปกรณ์แต่งกาย 17) การซ้อมฉาก อุปกรณ์ฉาก 18) การซ้อมเทคนิค แสงสี เสียง 19) การซ้อมใหญ่ 20) การแสดงจริง 21) การบันทึกวีดิทัศน์ และ 22) การประเมินผล

จากกระบวนการทั้ง 22 ขั้นตอน เมื่อนำมาพิจารณาเพื่อปรับใช้กับงานวิจัยนี้ คือ “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี สามารถนำขั้นตอนการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ในบางอย่าง มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ความรู้ที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดและวิธีการสร้างกระบวนท่าฟ้อนของชุด ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ ที่เป็นผลงานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยอาศัยแนวทางในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ การหาความบันดาลใจ การวิเคราะห์บทเพลง การออกแบบร่างการหัดท่าแก่คนแสดง การซ้อมเพื่อพัฒนารายละเอียด เป็นต้น

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

สารัตถะที่เกี่ยวข้องกับ “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้จัดลำดับเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วน คือ ประวัติและผลงาน วัฒนธรรมอีสานและบริบททางวัฒนธรรม นาฏกรรมอีสาน

2.1 ประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี

2.1.1 ประวัติส่วนตัว

นายทองจันทร์ สังฆะมณี เกิดเมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2482 ที่อยู่บ้านเลขที่ 31 หมู่ที่ 16 บ้านโนน เมือง ตำบลเหนือเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด บิดาชื่อนายมา สัณทัด มารดาชื่อนางแป ดำแดง พี่ชายชื่อนายคำ สังฆะมณี และพี่สาวชื่อนางงาม ภักดีโชติ วาระสุดท้ายของชีวิตได้อุปสมบท ในวันที่ 25 พฤศจิกายน 2540 ต่อมามรณภาพ ในวันที่ 30 เมษายน 2545

ลักษณะนิสัยส่วนตัวของนายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นผู้ที่แต่งกายเรียบร้อย สะอาด จัดสิ่งของอย่างเป็นระเบียบ พูดจาไพเราะ กิริยาสุภาพอ่อนน้อม จากบุคลิกส่วนตัวจึงนำมา สู่การสอนการถ่ายทอด และเป็นตัวอย่างให้กับนักเรียนตลอดมา

ภาพที่ 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี รับพระราชทานสมเด็จนางพญาจิตรลดา จากพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์ศิลปาชีพกุดนาขาม ในพระบรมราชินูปถัมภ์ จังหวัดสกลนคร

ที่มา: บุญเสริม แก่นประกอบ (2536, น. 4)

2.1.2 ประวัติการศึกษา และการได้รับการถ่ายทอดท่าฟ้อน

- จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านโนนเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

- ศึกษาการแสดงหมอลำหมู่ หมอลำเรื่องต่อกลอน ตัวพระเอก และตัวโกงในคณะหมอลำหมู่

- ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนคอนสะหวัน จากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

- ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนตังหวาย จากชาวบ้านหมู่บ้านตังหวาย แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

- ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อน ศรีทันดร จากชาวบ้านเมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

- ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อน สาละวัน จากชาวบ้านแขวงสาละวัน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

2.1.3 ประวัติการทำงาน

ด้านนักแสดง

- เข้าร่วมเป็นนักแสดงหมอลำในคณะ น.บันเทิง ป.สามัคคี พ.เพียรศิลป์ ส.บุญมาศิลป์ ร้อยเอ็ดเนรมิต คณะขวัญใจกาฬสินธุ์ และประจำวิกที่สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว รับบทแสดงเป็นตัวโกง โดยเป็นนักแสดงประจำคณะละ 2 - 3 ปี

- เข้าร่วมเป็นนักแสดงฟ้อนอีสาน บริษัทนิมิตรสยาม เมืองจำลอง สวนนงนุชพัทยาจังหวัดชลบุรี บริษัทผึ้ง – หวาน รีสอร์ท จังหวัดกาญจนบุรี

ด้านครูสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน

- วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด พ.ศ. 2525-2533 ตำแหน่งครูสอนการแสดงพื้นบ้านอีสาน

- วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ พ.ศ. 2534 ตำแหน่งครูสอนการแสดงพื้นบ้านอีสาน

- วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา พ.ศ. 2535 ตำแหน่งครูสอนการแสดงพื้นบ้านอีสาน

ด้านวิทยากร

- วิทยากรสอนรำให้กับชาวญี่ปุ่น

- วิทยากรสอนรำให้กับโรงเรียนบ้านตากแดด

- วิทยากรสอนรำให้กับกลุ่มสตรีไลออนส์ จังหวัดร้อยเอ็ด

- ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพบ้านกุดนาขาม จังหวัดสกลนคร

2.1.4 ผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดง

ผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานที่ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ถ่ายทอดให้กับคณะครูและนักเรียน ในขณะปฏิบัติงานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ รวมทั้งสิ้น 34 ชุดการแสดง ดังนี้ 1) เซิ้งนางด้ง 2) เซิ้งบั้งไฟ 3) เซิ้งสวิง 4) ฟ้อนกาเต้นก้อน 5) ฟ้อนเก็บฝ้าย 6) แก้วหน้าม้า 7) ฟ้อนครกมอง 8) ฟ้อนคอนสะหวัน 9) ฟ้อนซวยมือ 10) ฟ้อนเซียงข้อง 11) ฟ้อนดึงครกดึงสาก 12) ฟ้อนตังหวาย 13) ฟ้อนเต้ยเกี้ยว 14) ฟ้อนเต้ยเดือนห้า

15) ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล 16) ฟ้อนแถบลาน 17) ฟ้อนไทภูเขา 18) ฟ้อนบายศรี 19) ฟ้อนโปงลาง 20) ฟ้อนผีปู่ตา 21) ฟ้อนแพรวา 22) ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ 23) ฟ้อนภูไทสามเผ่า 24) ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ 25) ฟ้อนแมงตับเต่า 26) ฟ้อนแม่บทอีสาน 27) ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ 28) ฟ้อนสังข์ศิลปชัย 29) ฟ้อนสาละวัน 30) ฟ้อนสาวหลอก 31) ฟ้อนไหลเรือไฟ 32) เรือมกันตรึม 33) เรือมซันตรูจน์ และ 34) เรือมอันเร

นอกจากนี้นายทองจันทร์ สังฆะมณี ยังเป็นผู้คิดริเริ่มสร้างสรรค์การนำผ้าต่าง ๆ มาจัดประดับตกแต่งในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น หน้าไห หน้ากลอง การโพกผ้าบนศีรษะ เช่น ฟ้อนไทยภูเขา ฟ้อนโก๋ยมือ การมัดผ้าผูกเอวนักดนตรี ซึ่งได้แนวคิดมาจากการโพกศีรษะของหมอลำ จะมีการมัดเป็นโบว์ หรือจับเป็นดอกไม้ต่าง ๆ จึงทำให้เกิดความสวยงาม และเป็นเอกลักษณะของการแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคอีสาน และยังเป็นกำลังสำคัญที่อยู่เบื้องหลังของทุกชุดการแสดง คือ ช่วยเปลี่ยนชุดเครื่องแต่งกายให้กับนักแสดง คอยตรวจสอบความเรียบร้อยของชุดเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และอุปกรณ์กระกอบการแสดงเสมอ ทำให้ภาพรวมของแต่ละชุดการแสดงเกิดความสวยงามในทุกองค์ประกอบ

ภาพที่ 2 นายทองจันทร์ สังฆะมณี ดูแลการแต่งกายและพาคณะนักศึกษาไปแสดงโรงเรียนสตรี
ที่มา: งาม ภัคดีโชติ (2563, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 3 ต่อท่ารำเพลงตังหวายให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ที่มา: บุญเสริม แก่นประกอบ (2536, น. 1)

2.2 วัฒนธรรมอีสานและบริบททางวัฒนธรรม

2.2.1 ภูมิศาสตร์

คำว่า “อีสาน” เป็นคำที่ยืมมาจากภาษาสันสกฤตว่า อีศาน (อ่านว่า อี-สา-นะ) คำว่า “อีศาน” ในภาษาสันสกฤตเขียนด้วย ศ แต่คำว่า “อีสาน” ในภาษาไทยเขียนด้วย

ในภาษาสันสกฤต อีศาน (อ่านว่า อี-สา-นะ) แปลว่า ผู้ปกครอง หมายถึง พระศิวะหรือพระอิศวร แต่ในภาษาไทย อีสาน หมายถึง ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ เหตุที่ภาษาไทยนำพระนามของพระศิวะมาเรียกเป็นชื่อทิศตะวันออกเฉียงเหนือ เพราะตามความเชื่อของอินเดีย ทิศนี้มีพระศิวะเป็นเทพผู้คอยปกปักรักษา

คำว่า “อีสาน” มักใช้เมื่อกล่าวถึงสิ่งที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของประชาชนที่อยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น อาหารอีสาน วัฒนธรรมอีสาน ดนตรีอีสาน อักษรไทยอีสาน และปรากฏในคำว่า ไส้กรอกอีสาน. แต่เมื่อใช้ว่าภาคอีสาน หรือ คนอีสาน ถือเป็นคำลำลอง คำที่เป็นทางการจะใช้ว่า ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประชาชนที่อยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2552)

ภาคอีสานหรือที่เรียกเป็นทางการว่า “ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ” ประกอบด้วย 20 จังหวัด ประกอบด้วย กาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา บึงกาฬ บุรีรัมย์ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ศรีสะเกษ สกลนคร สุรินทร์ หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุดรธานี และอุบลราชธานี รวมพื้นที่ทั้งหมดประมาณ 170,226 ตารางกิโลเมตร หรือ 1 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งประเทศ

ภาพที่ 4 แผนที่ภาคอีสาน
ที่มา: ครูแซ็ก (ม.ป.ป., ออนไลน์)

ลักษณะภูมิประเทศทั่วไปของภาคอีสานนั้นเป็นที่ราบกว้างใหญ่ เรียกว่า “ที่ราบสูงโคราช” เนื้อที่ของภาคอีสาน 2 ใน 3 เป็นพื้นที่ในเขตลุ่มแม่น้ำมูลและแม่น้ำชี โดยมีเทือกเขาเพชรบูรณ์ เทือกเขาดงพญาเย็นอยู่ทางด้านตะวันตก มีเทือกเขาสันกำแพงและเทือกเขาพนมดงรักกั้นเป็นแนวทางด้านใต้ และอีกด้านหนึ่งมีลำน้ำโขงทอดยาวตลอดจากทิศเหนือจรดด้านตะวันออก ซึ่งกั้นพรมแดนระหว่างสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวกับประเทศไทย เมื่อพิจารณาจากสภาพกายภาพหรือด้านภูมิศาสตร์แล้ว สามารถแบ่งภาคอีสานได้เป็น 2 กลุ่ม (ธวัช ปุณโณทก, 2547 น. 6) ดังนี้

1) กลุ่มอีสานเหนือ เริ่มจากบริเวณที่สูงและภูเขาทางด้านใต้ และทางด้านตะวันตกไปจรดแม่น้ำโขงตอนเหนือและทางตะวันออก โดยมีเทือกเขาภูพานขวางกั้น แบ่งบริเวณนี้ออกเป็นที่ราบตอนบน ซึ่งเรียกว่า “แอ่งสกลนคร” ได้แก่ บริเวณจังหวัดกาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม หนองคาย อุดรธานี สกลนคร มหาสารคาม ร้อยเอ็ด เลย มุกดาหาร ยโสธร และอุบลราชธานี ซึ่งประชาชนส่วนใหญ่จะใช้ภาษาไทยอีสานหรือภาษาลาว เพราะชนกลุ่มนี้สืบทอดวัฒนธรรมมาจากกลุ่มลุ่มแม่น้ำโขง โดยบรรพบุรุษของชนกลุ่มนี้จะอพยพมาจากดินแดนล้านช้าง ซึ่งอยู่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง ข้ามมาตั้งภูมิลำเนาในภาคอีสานในสมัยรัตนโกสินทร์ ประชาชนส่วนใหญ่ในภาคอีสานนี้เรียกกันโดยทั่วไปว่ากลุ่มไทยลาว และยังมีชนกลุ่มน้อยบางส่วนอาศัยอยู่โดยทั่วไป ได้แก่ ผู้ไท แสก ย้อ โส้ โย้ย เป็นต้น

2) กลุ่มอีสานใต้ คือ บริเวณที่ราบตอนใต้เรียกว่า “แอ่งโคราช” ซึ่งได้แก่ จังหวัดนครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ กลุ่มอีสานใต้นี้มีการสืบทอดวัฒนธรรม แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ

2.1) กลุ่มที่สืบทอดวัฒนธรรมเขมร-ส่วย ได้แก่ ประชาชนส่วนใหญ่ในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ชนกลุ่มที่ได้รับการสืบทอดวัฒนธรรมจากเขมร ส่วนนี้พูดภาษาเขมรและส่วย

2.2) กลุ่มวัฒนธรรมโคราช ได้แก่ ชนส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาและบางส่วนในจังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งจะพูดภาษาโคราช

2.2.2 ความเชื่อ ฮีตสิบสอง คองสิบสี่

ฮีตสิบสอง คองสิบสี่ เป็นหลักความเชื่อที่เป็นรากฐานขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวไทยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและกลุ่มชาติพันธ์ลาวที่อยู่ในบริเวณลุ่มน้ำโขง หลักความเชื่อนี้ยังคงยึดถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดการอนุรักษ์ประเพณีของท้องถิ่นต่าง ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ฮีตสิบสอง สามารถแยกเป็นสองคำ คือ “ฮีต” หมายถึง “จารีต” ครอบคลุมความไปถึงความประพฤติ ธรรมเนียม ประเพณี ความประพฤติที่ดี อีกคำหนึ่ง คือ “สิบสอง” หมายถึง เดือนทั้งสิบสองเดือนตามรอบปฏิทิน (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2552 น. 110) ดังนี้

คองสิบสี่ หมายถึง ข้อปฏิบัติคู่กับฮีตสิบสอง คำว่า “คอง” หมายถึง “แนวทาง หรือครรลอง” มีความหมายครอบคลุมถึงแนวทางในการปฏิบัติตามหลักขนบธรรมเนียมประเพณี สำหรับคำว่า “สิบสี่” หมายถึง การปฏิบัติที่สำคัญสิบสี่ข้อ ซึ่งแนวทางคองสิบสี่นี้ได้เป็นกรอบในการดำเนินชีวิตไม่เพียงเฉพาะชาวบ้านทั่วไป แต่รวมถึงบุคคลที่อยู่ในสถานภาพต่าง ๆ ด้วยเช่น พระภิกษุสงฆ์ ผู้ปกครองบ้านเมือง ด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ฮีตเจ้าคองขุน ฮีตท้าวคองเพีย ฮีตไพร่คองนาย ฮีตบ้าน

คองเมือง ฮีตปู่คองย่า ฮีตตาคองยาย ฮีตพ่อคองแม่ ฮีตใภ้คองเขย ฮีตป้าคองลุง ฮีตลูกคองหลาน ฮีตเถ้าคองแก่ ฮีตปีคองเดือน (ฮีตสิบสอง) ฮีตไฮ่คองนา ฮีตวัดคองสงฆ์

ตารางที่ 1 ประเพณีฮีตสิบสอง

ฮีตสิบสอง	เดือน 12 เดือน	บุญประจำเดือน	ประเพณี/พิธีกรรม
เดือนอ้าย	มกราคม	บุญเข้ากรรม	พิธีเข้าบริวาสกรรมของพระสงฆ์
เดือนยี่	กุมภาพันธ์	บุญคูนลาน	ประเพณีสู่ขวัญข้าว
เดือนสาม	มีนาคม	บุญข้าวจี่	ประเพณีบุญถวายข้าวจี่
เดือนสี่	เมษายน	บุญพระเวส	ประเพณีบุญพระเวส
เดือนห้า	พฤษภาคม	บุญสงกรานต์	ประเพณีตรุษสงกรานต์
เดือนหก	มิถุนายน	บุญบั้งไฟ	ประเพณีบุญบั้งไฟ
เดือนเจ็ด	กรกฎาคม	บุญซำฮะ	ประเพณีบุญเบิกฟ้า
เดือนแปด	สิงหาคม	บุญเข้าพรรษา	ประเพณีแห่เทียนเข้าพรรษา
เดือนเก้า	กันยายน	บุญข้าวประดับดิน	ประเพณีบุญข้าวประดับดิน
เดือนสิบ	ตุลาคม	บุญข้าวสาก	ประเพณีบุญข้าวสากหรือสลาก
เดือนสิบเอ็ด	พฤศจิกายน	บุญออกพรรษา	ประเพณีออกพรรษาไหลเรือไฟ ประเพณีแห่ปราสาทผึ้ง
เดือนสิบสอง	ธันวาคม	บุญกฐิน	ประเพณีทอดกฐิน

ที่มา: ผู้วิจัย

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร (2539, น. 3-4) ได้ยกตัวอย่างกิจกรรม ประเพณี ที่เกี่ยวข้องกับ “ฮีตสิบสอง คองสิบสี่” ดังนี้

1) เดือนอ้าย จะมีพิธีเข้าบริวาสกรรมหรือการกักบริเวณตัวเองของพระสงฆ์ ที่ได้ล่วงละเมิดศีลปฏิบัติและการที่พระสงฆ์มาอยู่ในสถานที่ที่กำหนด เช่น วัด ชายป่า เป็นต้น

2) เดือนยี่ เป็นฤดูเก็บเกี่ยวข้าวนำขึ้นเล้าหรือยุ้งข้าว ในขณะข้าวอยู่ที่ลานนวดข้าว ชาวอีสานจะทำบุญเลี้ยงพระ และมีการละเล่นต่าง ๆ เช่น ฟ้อนกลองยาวและการแสดงหมอลำ

3) เดือนสาม จะมีการทำบุญข้าวจี่ เพื่อนำไปถวายพระสงฆ์ และในขบวนแห่ปั้นข้าวจี่ชาวบ้านจะร้องเพลงและฟ้อนรำกันอย่างสนุกสนาน

4) เดือนสี่ มีประเพณีการทำบุญพระเวส มีการเทศน์มหาชาติเรื่อง พระเวสสันดรชาดก ชาวบ้านแต่ละกลุ่ม แต่ละหมู่บ้านจัดขบวนร้องเพลงและฟ้อนรำ เพื่อขอบริจาคเงินจากหมู่บ้านอื่นร่วมทำบุญถวายพระสงฆ์ในการเทศน์มหาชาติ และบางกลุ่มมีการละเล่นของชาวบ้านร่วมด้วย เช่น การเล่นหมากกั๊บแก๊บ ฟ้อนกลองยาว เป็นต้น

5) เดือนห้า เป็นประเพณีเทศกาลสงกรานต์ มีการสรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่เพื่อแสดงความเคารพและกตัญญูกตเวทิตา มีการสาดน้ำกันอย่างสนุกสนาน หนุ่มสาวก็จะร้องเพลงและฟ้อนเป็นการรื่นเริงกัน มีละเล่นของชาวบ้าน เช่น การเล่นหมากกั๊บแก๊บและการแสดงหมอลำ

6) เดือนหก เป็นประเพณีบุญบั้งไฟ มีพิธีกรรมเซิ้งบั้งไฟเพื่อขอฝน ในพิธีกรรมดังกล่าว มีการร้องกาพย์เซิ้งและมีการฟ้อนด้วย

7) เดือนเจ็ด มีการทำบุญเลี้ยงผีปู่ตาคือผีอารักษ์ประจำหมู่บ้าน ผีตาแฮก คือผีอารักษ์ประจำไร่นา เพื่อความเป็นสวัสดิมงคลและเพื่อให้พืชผลไร่นาได้ผลดี

8) เดือนแปด มีการทำบุญเข้าพรรษาถวายเทียนประจำวัดแด่พระสงฆ์ มีการแห่เทียนพรรษา ชาวบ้านจะร้องเพลงและฟ้อนในขบวนแห่

9) เดือนเก้า มีการทำบุญข้าวประดับดิน คือ ทำอาหารใส่กระทงแล้วไปวางตามโคนต้นไม้เพื่อให้อาหารแก่เปรตหรือผีไร้ญาติตามความเชื่อ มีการเลี้ยงพระ มีการฟ้อนบวงสรวงหลักเมืองโดยชาวบ้านเพื่อความผาสุกตามความเชื่อ

10) เดือนสิบ มีการทำบุญข้าวสากหรือสลากภัต เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้บรรพบุรุษผู้ล่วงลับ

11) เดือนสิบเอ็ด มีการทำบุญออกพรรษา ชาวบ้านจะจุดประทีปโคมไฟ มีการแสดงหมอลำในงานบุญ

12) เดือนสิบสอง มีการทำบุญกฐิน มีการเล่นหมากกั๊บแก๊บ และการฟ้อนกลองยาวของชาวบ้านในการแห่กฐิน มีการแสดงหมอลำสมโภชในงานบุญ

อย่างไรก็ตามในปัจจุบันสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป มีการรับเทคโนโลยีแผนใหม่เข้ามาใช้ในหมู่บ้านมากขึ้น ทำให้ประเพณีบางอย่างเริ่มไม่เคร่งครัดเช่นในอดีต

2.2.3 วิถีชีวิตและการประกอบอาชีพ

วิถีชีวิตของ “ชาวอีสาน” มีวัฒนธรรม ประเพณี เฉพาะตน มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย ชาวอีสาน แต่ละจังหวัด แต่ละสถานที่ มีวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ที่แตกต่างตามลักษณะพื้นที่ หรือธรรมชาติที่มีอยู่ หนุ่มสาวชาวอีสานเมื่อแต่งงานกันแล้ว ตามปกติฝ่ายชายจะต้องไปอยู่บ้านพ่อตาแม่ยาย หากมีลูกจึงจะขยับขยายไปอยู่ที่ใหม่เรียกว่า “ออกเฮือน” แล้วหักล้างถางพงหาที่ทำนา ดังนั้นที่นาของคนรุ่นลูกรุ่นหลานจึงมักไกลออกจากหมู่บ้าน และเมื่อบริเวณเหมาะสมจะทำนาหมดไป เพราะพื้นที่ราบที่มีแหล่งน้ำจำกัด คนอีสานรุ่นหลานก็มักชวนกันไปตั้งบ้านใหม่อีก หรือถ้าที่ราบในการทำนาบริเวณใดกว้างไกลไปมาลำบาก ก็จะชักชวนกันไปตั้งบ้านใหม่ใกล้เคียงกับนาของตน ทำให้เกิดการขยายตัวกลายเป็นหมู่บ้านขึ้นลักษณะการตั้งถิ่นฐาน

วิถีชีวิตของชาวอีสานเป็นชีวิตที่อยู่กับการทำมาหากิน ชาวอีสานรู้จักประกอบอาชีพปลูกข้าว ปลูกผัก ปลูกหม่อนเลี้ยงไหม ทำการเกษตรเพื่อเลี้ยงคนในครอบครัว สอนวิธีการทำมาหากิน

จากรุ่นสู่อีกรุ่นและเนื่องด้วยชาวอีสานเป็นคนมีอุปนิสัยขยันขันแข็ง และสุขภาพร่างกายที่แข็งแรง จิตใจอ่อนโยน และเวลาที่ว่างจากการทำนา จึงคิดค้นสร้าง สรรค์งานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ เช่น คิดค้นลายผ้าไหม ผ้าฝ้าย และทำข้าวของเครื่องใช้ เครื่องจักสาน และเครื่องปั้นดินเผา จากเดิมผลิตเพื่อใช้เองในครัวเรือน และแลกเปลี่ยนระหว่างกันในชุมชน ต่อมาผลิตได้เป็นจำนวนมากจึงนำออกจำหน่ายสร้างรายได้แก่ครอบครัวอีกทางหนึ่ง

2.3 นาฏกรรมอีสาน

2.3.1 นิยามและความหมาย

นาฏกรรมอีสาน เป็นคำที่ปรากฏครั้งแรกในหนังสือ ชื่อ “นาฏกรรมอีสาน ซึ่งเป็นหนังสือที่รวบรวมชุดการแสดงนาฏศิลป์ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จัดทำขึ้นและพิมพ์เผยแพร่เมื่อปีพุทธศักราช 2534 โดย กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ได้รับความร่วมมือสามสถาบัน คือ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในเอกสารดังกล่าวได้ให้ความหมายของคำว่า “นาฏกรรม” (Drama) หมายถึง “การละคร การฟ้อนรำ การเคลื่อนไหวทางสรีระ เพื่อให้เกิดความสวยงาม เป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นได้ ในทุกชาติ ทุกภาษา และมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน” (กรมศิลปากร, 2534, น. 22)

ในมุมมองเดียวกัน คำว่า “นาฏกรรมอีสาน” ประกอบด้วยสองคำ คือ คำว่า “นาฏกรรม” และ คำว่า “อีสาน” นาฏกรรม มีรากคำมาจากภาษาสันสกฤต อ่านว่า “นาดตะกำ” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2554, น. 621) ให้ความหมายว่า “การละครหรือการฟ้อนรำ อีกความหมายหนึ่งแปลว่า งานเกี่ยวกับการรำ การเต้น การทำท่า หรือการแสดงที่ประกอบขึ้นเป็นเรื่องราวและหมายความรวมถึงการแสดงโดยวิธีใบ้ด้วย”

ในขณะที่คำว่า “อีสาน” มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลี เขียนว่า “อีสาน” หากเป็นภาษาสันสกฤต เขียนว่า “อีศาน” มีความหมายว่า “ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ”

ในกลุ่มคำที่มีความหมายใกล้เคียงกัน คือว่า “นาฏศิลป์ (นาดตะสิน)” ซึ่งเป็นคำที่ได้รับความนิยมและใช้กันอย่างแพร่หลายในวงการวิชาการการแสดงของไทย มีความหมายว่า “ศิลปะแห่งการละครหรือการฟ้อนรำ” อีกคำหนึ่ง คือ คำว่า “นาฏดนตรี (นาดตะดนตรี)” แปลว่า “ลิเก”

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาไปที่คำว่า “นาฏ” (นาด นาตะ หรือนาดตะ) เพียงคำเดียว มีความหมายว่า “นางละคร นางฟ้อนรำ” ที่ให้ความหมายสื่อถึงบุคคลแสดงถึงความเป็นเพศหญิง

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า คำว่า “นาฏ (นาด นาตะ หรือ นาดตะ)” เป็นคำหลักสำคัญซึ่งในทางภาษาศาสตร์ เรียกว่า “แม่คำ” กล่าวคือ เป็นคำที่สามารถนำคำอื่นมาต่อท้ายให้มีความหมายกว้างขึ้นและเฉพาะเจาะจงมากขึ้น ดังที่ปรากฏในวงการวิชาการของไทย ได้แก่ “นาฏศิลป์ นาฏดนตรี และนาฏกรรม” ซึ่งกลุ่มคำเหล่านี้ในทางภาษาศาสตร์เรียกว่า “ลูกคำ” ของคำว่า “นาฏ”

จากนิยามและความหมายข้างต้นทำให้สามารถเข้าใจคำว่า “นาฏกรรมอีสาน” ได้ชัดเจนมากขึ้น คือ การเพิ่มคำว่า “อีสาน” ต่อท้ายคำว่า “นาฏกรรม” เพื่อเป็นการชี้เฉพาะลงไปให้เห็นถึงพื้นที่ และวัฒนธรรมของชาวอีสาน ดังนั้น นิยามของคำว่า “นาฏกรรมอีสานในงานวิจัยนี้ ได้นิยามว่า “การละครหรือการฟ้อนรำ การเต้น การทำท่า การแสดงที่ประกอบขึ้นเป็นเรื่องราวและมีความหมายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ”

2.3.2 ประโยชน์ของนาฏกรรม

นาฏกรรม เป็นผลงานศิลปะที่สามารถสะท้อนถึงวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น นอกจากนี้เป้าหมายในการสร้างนาฏกรรม ยังแสดงให้เห็นถึงประโยชน์หลายประการ (กรมศิลปากร, 2534, น. 23) ประกอบด้วย

2.3.2.1 เพื่อลดภาวะความตึงเครียดและสร้างสรรค์ความบันเทิงให้กับสังคม

2.3.2.2 เพื่อเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนและท้องถิ่น

2.3.2.3 เพื่อบูชาเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

2.3.2.4 เพื่อปลุกปลอบขวัญและกำลังให้แก่ชุมชน

ในวัฒนธรรมของชาวอีสาน “นาฏกรรม” ได้เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวบ้านมายาวนานโดยไม่สามารถระบุได้ว่า “นาฏกรรมพื้นบ้าน” ในวิถีชีวิตนั้นเกิดขึ้นมาจากที่ใด หรือเกิดขึ้นมาจากใคร อีกประการหนึ่งจะพบได้ว่า “นาฏกรรมพื้นบ้าน” ที่ได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่อดีตนั้นเกิดขึ้นในหลายบทบาท เช่น เป็นสื่อบันเทิง เป็นสื่อสอนคติชุมชน เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ เป็นต้น

2.3.3 ประเภทของนาฏกรรมอีสาน

นัดรบ มุลาลี ได้แบ่งที่มาของ “นาฏกรรมอีสาน” ไว้ 6 ประเภท คือ 1) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อ 2) นาฏกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมพื้นบ้าน 3) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีมรดกท้องถิ่น 4) นาฏกรรมที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ 5) นาฏกรรมที่เกิดจากลักษณะการประกอบอาชีพ และ 6) นาฏกรรมที่เกิดจากการละเล่นของชุมชน โดยได้แบ่งชุดการแสดงตามที่มาของการสร้าง “นาฏกรรมอีสาน” จำนวน 34 ชุดการแสดง ดังนี้

2.3.3.1 นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อ 8 ชุดการแสดง ได้แก่

1) เซิ้งนางด้ง
2) เซิ้งบั้งไฟ
3) ฟ้อนเซียงข้อง
4) ฟ้อนดึงครกดึงสาก
5) ฟ้อนแถบลาน
6) ฟ้อนบายศรี
7) ฟ้อนผีปู่ตา

8) ฟ้อนไหลเรือไฟ

2.3.3.2 นาฏกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมพื้นบ้าน 3 ชุดการแสดง ประกอบด้วย

1) ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ
2) ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย
3) ลำแก้วหน้าม้า

2.3.3.3 นาฏกรรมที่มาจากประเพณีมรดกของท้องถิ่น 11 ชุดการแสดง ประกอบด้วย

1) ฟ้อนคอนสะหวัน
2) ฟ้อนซวยมือ
3) ฟ้อนตังหวาย
4) ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล
5) ฟ้อนโปงลาง
6) ฟ้อนแพรวา
7) ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์
8) ฟ้อนภูไทสามเผ่า
9) ฟ้อนเรือมกันตรึม
10) ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์
11) ฟ้อนสาละวัน

2.3.3.4 นาฏกรรมที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ 3 ชุดการแสดง ประกอบด้วย

1) ฟ้อนกาเต้นก้อน
2) ฟ้อนแมงตับเต่า
3) ฟ้อนแม่บทอีสาน

2.3.3.5 นาฏกรรมที่เกิดจากลักษณะการประกอบอาชีพ 5 ชุดการแสดง ประกอบด้วย

1) เซิ้งสวิง
2) ฟ้อนเก็บฝ้าย
3) ฟ้อนครกมอง
4) ฟ้อนไทยภูเขา
5) ฟ้อนสาวหลอก

2.3.3.6 นาฏกรรมที่เกิดจากการละเล่นของชุมชน 4 ชุดการแสดง ดังนี้

1) ฟ้อนเต้ยเกี้ยว

2) ฟ้อนเต้ยเดือนห้า

3) ฟ้อนเรือมซันตรูจน์

4) ฟ้อนเรือมอันเร

อย่างไรก็ตาม นางฉวีวรรณ พันธุ (2562, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับชุดการแสดงในหัวข้อที่ 3 นาฏกรรมที่มาจากประเพณีมรดกของท้องถิ่น ว่าควรที่จะเพิ่มชุดการแสดง ฟ้อนโก๋ยมือ และหัวข้อที่ 5 นาฏกรรมที่เกิดจากลักษณาการ การประกอบอาชีพ ควรที่จะเพิ่มชุดการแสดง เซิ้งทำนา เนื่องจากเป็นชุดการแสดงที่สำคัญ และสามารถยืนยันได้ว่าเป็นชุดการแสดงที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ประดิษฐ์ขึ้น และเป็นชุดการแสดงที่จะแสดงให้เห็นถึงลักษณะสำคัญบางประการที่เกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นแบบฉบับของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

จากรายชื่อชุดการแสดง หรือนาฏกรรมอีสานจำนวน ทั้งหมด 34 ชุด ได้แบ่งประเภทออกเป็น 6 กลุ่มข้างต้น สามารถรวบรวมประวัติและที่มาของการแสดงได้จำนวน 23 ชุด ดังนี้

1) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีพิธีกรรม และความเชื่อ

1.1) ฟ้อนดึงครกดึงสาก

การแสดงชุดดึงครกดึงสากเป็นชุดการแสดงที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ศึกษาค้นคว้าจากพิธีกรรมการเสี่ยงทายขอฟ้าขอฝนจากพระยาแถน เมื่อ พ.ศ. 2527 โดยนำเอาลักษณะในการดึงครกดึงสากของชาวบ้านมาปรับปรุงเป็นท่าฟ้อน พิธีกรรมความเชื่อของชาวอีสาน ในสมัยก่อนเพื่อขอให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ให้มีน้ำทำการเกษตร ปลูกข้าว ทำสวน ทำไร่ โดยพิธีกรรมความเชื่อนี้จะนำเชือกหรือเอาหนังเป็นเส้นมาผูกมัดกับครกตำข้าว ปล่อยปลายเชือกสองข้างให้ครกอยู่ตรงกลาง แล้วให้หนุ่มสาว ดึงเชือกแข่งขัน แล้วอธิษฐานว่า ผู้ชายหรือผู้หญิงชนะ จะมีฝนตกต้องตามฤดูกาล หรือจะเกิดความแห้งแล้งขึ้น คำอธิษฐานจะแตกต่างกันไป แล้วแต่จะให้ฝ่ายใดชนะถือเอาเป็นข้อตกลง

1.2) ฟ้อนบายศรี

การแสดงชุดบายศรีสู่ขวัญ ตามประวัติความเป็นมานั้นกล่าวว่า ชาวอุดรธานีสมัยนั้น ช่วยทำสงครามเวียงจันทน์ เจ้าเมืองอุดรได้พาลูกหลานเมืองอุดรเดินทางไปรบที่เวียงจันทน์ไปถึง หนองประจักรซึ่งเป็นศูนย์รวม ได้นัดหมายกันไว้ว่าเมื่อเสร็จศึกสงครามให้มารวมกันที่หนองประจักร เพื่อจะได้ทำพิธีบายศรีสู่ขวัญก่อนแยกย้ายกลับบ้าน เมื่อเสร็จสิ้นสงครามทุกคนก็ได้พากันมารวมกันที่ หนองประจักษ์ จ.อุดรธานี เพื่อทำพิธีบายศรีสู่ขวัญ โดยพ่อกาดำเป็นผู้ทำพิธีให้และได้จัดการฟ้อนบายศรีด้วยท่าฟ้อนที่คิดขึ้นมาใหม่ จากเหตุครั้งนั้นเห็นว่าการฟ้อนนี้สวยงามเหมาะสมและมีความหมายถึงความสำเร็จพ่อดำกาจึงได้สั่งให้สืบทอดท่าฟ้อนนี้เก็บไว้เพื่อเป็นวัฒนธรรมสืบต่อกันเป็นต้นมา โดยวิทยาลัยครูอุดรธานี (มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี) ในสมัยนั้นพร้อมวิทยาลัย

นาฏศิลปร้อยเอ็ด นำโดยนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้สืบทอดไว้เพื่อใช้ฟ้อนต้อนรับแขกผู้ใหญ่ที่มาเยือน

1.3) เซิ้งนางด้ง

ชาวอีสานมีอาชีพหลักคือการทำนา ต้องอาศัยน้ำฝนในการทำนา เมื่อฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลก็จะทำพิธีขอฝน หรือการเสี่ยงทายเพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล การขอฝน คือ การขอหรือเตือนเทพเจ้าตามความเชื่อประทานน้ำฝนให้ เช่น การแห่นางแมว เซิ้งบั้งไฟ ฮีตหางนาค ส่วนการเสี่ยงทายเป็นพิธีกรรมเพื่อเสี่ยงทายว่าฝนจะตกต้องตามฤดูกาลหรือไม่ เช่น พิธีดึงครกดึงสาก หรือเซิ้งนางด้ง

การเต้านางด้ง หรือเซิ้งนางด้งจะเริ่มต้นด้วยการนำเอากระด้งมา 1 อัน ผูกไม้ประกบด้วยไม้คาน 2 อัน ภายในกระด้งประกอบด้วย ห่อเครื่องประกอบพิธี ซึ่งจะมีเครื่องประดับเครื่องประทินผิวของสตรีสูงศักดิ์ เช่น สร้อยคอ กำไลแขน กำไลเงิน กำไลทอง น้ำอบ น้ำหอม ตุ้มหู ผู้ประกอบพิธี ต้องเป็นผู้สูงศักดิ์มีคุณธรรม เป็นที่ยอมรับของคนในชุมชน เป็นแม่หม้าย (สามีเสียชีวิต) และเป็นผู้ติดต่อกับเทวดา หรือพญาแถนได้ มาเป็นนางด้งจำนวน 2 คน ผู้เข้าพิธีต้องอาบน้ำชำระร่างกายประทินผิวด้วยเครื่องหอม เมื่อเข้าพิธีจะถือแขนด้ง (ส่วนปลายของไม้คานที่ผูก ติดกับกระด้ง) เมื่อแถนเข้ามาสถิตจะมาร่ายรำเคลื่อนไหวตามลีลาของแถน เพื่อเสี่ยงหาเสา ซึ่งเสาจะมี 3 เสา คือ เสาแล้ง เสาฝน เสาน้ำท่วม ผู้ตอกเสาจะตอกเสาไว้ตามที่ต่าง ๆ โดยไม่ใครรู้ พ่อครู หรือพ่อปู่ จะถามว่า ถ้าฝนแล้งจะทำอย่างไร ฝนจะตกเดือนไหน จะเริ่มไถหว่านเดือนไหน หรือถ้าน้ำจะท่วม จะท่วมเดือนไหน ควรจะอพยพไปหลบน้ำที่ใด ปัจจุบันไม่ปรากฏพิธีกรรมนี้ให้เห็นเนื่องจากไม่มีผู้สืบทอด และพบว่ามีเพียงครอบครัวของนางฉวีวรรณ พันธุ ที่อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอุบลราชธานีเคยเป็นผู้สืบทอด นางฉวีวรรณ พันธุ ซึ่งเป็นครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด จึงได้นำลักษณะการประกอบพิธีเต้านางด้งมาปรับปรุงเป็นท่าฟ้อน เมื่อปี พ.ศ. 2528 โดยรักษาขนบเดิมเอาไว้ไม่เปลี่ยนแปลง

1.4) เซิ้งบั้งไฟ

การแสดงชุดเซิ้งบั้งไฟ มีที่มาจากเรื่องเล่าของเมือง เมืองหนึ่งที่ประสบกับความแห้งแล้งฝนไม่ต้องตามฤดูกาลทำให้เจ้าเมืองจัดงานขอฟ้าขอฝน โดยเชิญเมืองพี่เมืองน้องโดยรอบมาร่วมงานบุญดังกล่าว พร้อมมีการพนันกันว่า หากเมืองใดทำบั้งไฟที่จุดแล้วสามารถลอยอยู่บนฟ้าได้นานที่สุดจะยกนางไอ่บุตรสาวให้เป็นมเหสี พร้อมยกเมืองของตนให้ปกครอง แต่สุดท้ายก็ไม่มีใครเป็นฝ่ายชนะเนื่องจากบั้งไฟเกิดระเบิดขึ้น ส่วนท่าเซิ้งบั้งไฟได้นำมาจากท่าเซิ้งในขบวนแห่ หรือที่เรียกว่า “จ่ายกาบเซิ้ง” (หมายถึง การร้องหรือจ่ายกาบประกอบการฟ้อน) คณะครูวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ค้นศึกษาคว้า เรียบเรียงท่าเซิ้ง ปรับการแต่งกาย และสืบทอดชุดการแสดงนี้ไว้

1.5) ฟ้อนเซียงข้อง

การแสดงชุดฟ้อนเซียงข้อง เป็นชุดการแสดงที่มีประวัติท่าฟ้อนมาจากพิธีกรรมความเชื่อของชาวบ้าน ซึ่งมีเรื่องเล่าว่า มีสามเณรชื่อ “ข้อง” มีวิชาอาคมในการปราบผี เมื่อสามเณรสึกออกมาชาวบ้านจึงเรียกว่า “เซียงข้อง” (เซียง หมายถึง คนที่เคยบวชเรียนเป็นสามเณรมาแล้วใช้เรียกนำหน้าชื่อ) เมื่อมีชาวบ้านล้มป่วย ชาวบ้านจะให้เซียงข้องช่วยทำพิธีกรรมตามความเชื่อด้วยการยกคาย และไล่ผีพวกนี้ออกไปอยู่ที่ป่าช้า หรือที่เรียกว่า “สแลงแกงผีป่าหลอก” หรือปลูกศาลให้อยู่รวมกันไม่ให้มารบกวนชาวบ้านอีก เมื่อเซียงข้องตายชาวบ้านจึงสร้างตัวแทนในการจับผีขึ้น โดยใช้ข้องดักจับปลามัดด้วยด้ายสีแดง ใช้กะลามะพร้าวทำเป็นหัวข้องเขียนตา จมูก ปาก มีไม้สำหรับถือสองข้าง ไล่จับผีร้ายไปไว้ที่ป่าช้าตามความเชื่อเดิม คณะครูวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากพิธีกรรมดังกล่าวสร้างสรรค์ท่าฟ้อนเป็นชุดการแสดงฟ้อนเซียงข้องขึ้น

1.6) ฟ้อนแถบลาน

เป็นการแสดงของชาวบ้านตำบลบ้านติ้ว อำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งนิยมเล่นกันในงานเทศกาลแห่เทียนเข้าพรรษา หรืองานบุญบั้งไฟ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเมืองทำให้การแสดงชุดนี้ได้รับผลกระทบเป็นอย่างมาก ทำให้ความรู้การฟ้อนแถบลานสูญหาย ไม่มีผู้เรียนรู้สืบทอด ต่อมามีผู้เข้าไปศึกษา และนำมาปรับปรุงเป็นชุดการแสดงเพื่ออนุรักษ์ และถ่ายทอดเป็นความรู้ไว้ไม่ให้สูญหาย

1.7) ฟ้อนไหลเรือไฟ

การไหลเรือไฟเป็นพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากลัทธิพราหมณ์ มีความเชื่อว่าการไหลเรือ หรือล่องไหลเรือเป็นการทิ้งสิ่งไม่ดีให้ไหลไปกับน้ำจะได้อยู่เย็นเป็นสุข แต่เดิมชาวจังหวัดนครพนมไหลเรือเพื่อบูชาแม่น้ำ ชาวบ้านจะตกแต่งเรือด้วยประทีปโคมไฟตามฐานะและความสามารถ แต่ปัจจุบันมีการแข่งขันเพื่อชิงรางวัล การตกแต่งเรือไฟเป็นประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวจังหวัดนครพนม ก่อนการแข่งขันหนุ่มสาวจะลงเรือแสดงการลำการฟ้อนบนเรือใช้ “พังฮาด” (หมายถึง ฆ้องแผนหน้าเรียบ) เป็นเครื่องดนตรีตีเป็นจังหวะประกอบการแสดง ให้สัญญาณฝีพายด้วยหางนกยูง ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ประเพณีไหลเรือไฟและส่งเสริมการท่องเที่ยว จัดเป็นงานประจำปีของจังหวัดนครพนม วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ปรับปรุงท่ารำไหลเรือไฟให้เป็นชุดการแสดงขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2526

2) นาฏกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมพื้นบ้าน

2.1) ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ

ท้าวสีทนมโนราห์เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเรื่องหนึ่งที่ไม่ปรากฏว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่เป็นเรื่องเล่าต่อกันของชาวอีสาน เนื้อหาเรื่องราวของวรรณกรรมคล้ายกับเรื่องพระสุทนมโนราห์ของทางภาคกลาง และภาคใต้ แตกต่างเพียงชื่อตัวละครบางตัว วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้นำเอาเรื่องราวตอนนางมโนราห์และพี่ ๆ ทั้งหกมาอาบน้ำที่สระอโนดาษพรานบุญมาพบเข้าจึงจับนาง

มโนราห์เพื่อไปถวายพระสุทน จังหวะ ทำนองดนตรีใช้ลาย “ลำเพลิน” หรือที่เรียกว่า “ลายลำเพลินตีกลองน้ำ” ลายนี้สันนิษฐานว่าเป็นลายต้นกำเนิดของลำกกขาขาว และลำเพลิน จุดเด่นของการแสดงชุดนี้ อยู่ที่ลีลาท่าทางการเล่นน้ำของนางมโนราห์และพี่ ๆ ทั้งหก สอดแทรกมุกตลก ขบขัน และความตื่นเต้นตอนที่พรานบุญจะจับนางมโนราห์

2.2) ฟ้อนสังข์สินไชย

การแสดงชุดสังข์สินไชย มีที่มาจากวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสังข์สินไชย มีหลักฐานไม่ชัดเจนแต่มีสถานที่อ้างอิงเชิงประวัติศาสตร์ คือ ถ้ำสินไชย อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และมีวรรณกรรมในราชสำนักในอดีตที่มีการจารึกลงในใบลานเป็นหลักฐานที่ชัดเจน ลักษณะวรรณกรรมเป็นเรื่องราวของการทำสงครามระหว่างยักษ์และมนุษย์ ซึ่งฝ่ายยักษ์นั้นมาลักนางสุมณฑา พี่ชายของนางได้สั่งให้ลูกชายคือสินไชย สีไห และพี่น้องคนอื่น ๆ ไปแย่งชิงคืนมาเป็นเรื่องราวที่มีคติสอนใจเป็นอุทาหรณ์สอนเรื่องกิเลสตัณหาจากวรรณกรรมดังกล่าว นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ศึกษาค้นคว้าและสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงขึ้นโดยได้นำท่าฟ้อนมาจากหมอลำกกขาขาว ซึ่งเล่นในเรื่องสังข์สินไชย

3) นาฏกรรมที่มาจากประเพณีมรดกท้องถิ่น

3.1) ฟ้อนคอนสะหวัน

การฟ้อนคอนสะหวันเป็นชุดการแสดงที่ได้รับเอาวัฒนธรรมมาจากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ชาวลาวในแขวงสุวรรณเขตได้สร้างศาลหลักเมือง และได้ประดิษฐ์คิดท่าฟ้อนขึ้นเพื่อรับพรจากสวรรค์ จากนั้นได้เรียกชื่อชุดการแสดงนี้ว่าฟ้อนคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้สืบทอดท่าฟ้อนคอนสะหวัน มาจากชาวลาว และถ่ายทอดให้กับนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ใช้เป็นชุดการแสดงออกเผยแพร่จนถึงปัจจุบัน

3.2) ฟ้อนตังหวาย

การแสดงฟ้อนตังหวายได้รับความนิยมมาเป็นระยะเวลายาวนานมีประวัติความเป็นมาที่มาแตกต่างกัน ทางหนึ่งกล่าวว่า มีอาณาจักรอยู่บริเวณเทือกเขาในแขวงไชยบุรี สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวหรือชาวภูทอง ในชุมชนภูทองมีผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการทำเครื่องใช้ด้วยหวาย เช่น เก้าอี้หวาย (หรือที่ชาวลาวเรียกว่า ตั่ง) เสื่อหวาย และอื่น ๆ เครื่องใช้สอยเหล่านี้ได้รับความนิยมมาก จนกลายเป็นสินค้าส่งออกไปยังประเทศจีน ผู้คนที่รู้จักเครื่องใช้ไม้สอยของชุมนุมนี้เรียกชุมชนนี้ว่า ตั่งหวาย ชุมนุมนี้เป็นชุมชนที่มีความเป็นอยู่อย่างสงบ เรียบง่าย รู้จักสร้างสมศิลปวัฒนธรรมรวมถึงงานด้านนาฏกรรม การฟ้อนรำ จึงเป็นที่มาของการฟ้อนรำที่มีชื่อตามชื่อชุมชนว่า ตั่งหวาย ทางที่สองตามประวัติความเป็นมาที่เล่าต่อกันเรื่องการฟ้อนรำตังหวายนั้นก็คือการได้อนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดอุบลราชธานี โดยวิทยาลัยครูอุบลราชธานี (สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี) ในสมัยนั้นได้เข้ารวบรวมข้อมูล พร้อมสืบทอดท่าทางการฟ้อนตังหวาย

จากชาวบ้าน หมู่บ้านตังหวาย อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี เพื่อเป็นมรดก และเป็นเอกลักษณ์ของชาวจังหวัดอุบลราชธานี

3.3) ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์

หลายร้อยปีก่อนชาวภูไทอาศัยอยู่ที่นครเวียงจันทร์ เมื่อเกิดสงครามในนครเวียงจันทน์ ชาวภูไทจึงกระจัดกระจายย้ายถิ่นฐานข้ามฝั่งโขงมาอยู่ในพื้นที่ภาคอีสาน อยู่ที่จังหวัดสกลนคร นครพนม และจังหวัดกาฬสินธุ์ และยังคงมีศิลปวัฒนธรรมประเพณี การละเล่น การฟ้อนรำหลายอย่างที่ยังคงติดตามมา ซึ่งชาวภูไทยังคงรักษาและอนุรักษ์ไว้ การแสดงของชาวภูไทในแต่ละถิ่นก็แตกต่างกันออกไป มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การฟ้อนแสดงท่าทางจากลักษณะการทำมาหากินของชาวภูไท เช่น เก็บผักหวาน สับหน่อไม้ เก็บย่านาง ตัดหวาย การฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ก็เช่นกัน

3.4) ฟ้อนภูไทสามเผ่า

คำว่า “ภู” ในภาษาอีสาน หมายถึง ภูเขา ที่สูง “ไท” หมายถึง พวก ดังนั้น ภูไทจึงหมายถึง พวกที่อาศัยอยู่บนภูเขา การแสดงชุดภูไทสามเผ่า เป็นการนำเอาวัฒนธรรมมรดกของชาวภูไทมาเปรียบเทียบในเชิงของการจัดการแสดงทางด้านนาฏกรรม ชาวภูไทจังหวัดกาฬสินธุ์ สกลนคร และนครพนม (เผ่ากาฬสินธุ์ เผ่าสกลนคร เผ่าเรณู) ทั้ง 3 เผ่านี้ต่างมีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง จะมีการแข่งขันกันบ้างในงานเทศกาลประเพณีเท่านั้น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้นำเอาศิลปะที่มีความต่างของชาวภูไททั้งสามเผ่าเข้าไว้ในชุดการแสดงเดียวกัน โดยผูกเป็นเรื่องราวสั้น ๆ ว่ามีการแข่งขันในงานประเพณีทั้ง 3 กลุ่มได้นำเอาวัฒนธรรมของตนออกมาแสดง หนุ่มภูไททั้งสามเผ่าเกิดทะเลาะกัน ต้องรำมวยโบราณออกต่อสู้กัน ทำให้ผู้ใหญ่ออกมาห้ามปราม แม้จะมีการต่อสู้ ด้วยเชิงมวย เชิงดาบ แต่เมื่อมีผู้ใหญ่มาห้ามปรามหนุ่มภูไททั้ง 3 เผ่าก็ยอมฟัง หันมาสามัคคีประนีประนอมกัน ปรองดองกัน และได้ออกมารำกับหญิงที่ตนเองหมายปองในที่สุด เรื่องราวที่ผูกไว้อย่างน่าสนใจทำให้การแสดงชุดนี้ได้รับความนิยมมาโดยตลอด

3.5) ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์

ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์เป็นการแสดงของชาวจังหวัดนครพนม ซึ่งมีเรื่องเล่าเป็นนิทานเล่าสืบต่อกันมาว่ามีชาวเขมรเดินทางผ่านเมืองนครพนมเพื่อไปที่เมืองเวียงจันทน์ เมื่อมาถึงเมืองนครพนม ท่านเจ้าเมืองนครพนมจึงชักชวนให้ตั้งรกรากที่เมืองนครพนม พร้อมเปลี่ยนชื่อเป็นท้าวศรีโคตรบูรณ์ และเปลี่ยนเป็นอาณาจักรศรีโคตรบูรณ์ ทำให้มีการฟ้อนศรีโคตรบูรณ์เกิดขึ้นโดยนำท่าฟ้อนมาจากรูปแกะสลักตามกำแพงในธาตุพนม หรือท่าอุเทน เหตุการณ์ต่อมานั้นท้าวศรีโคตรบูรณ์ได้รวบรวมผู้คนยกทับช่วยชาวเวียงจันทน์ทำสงครามจนได้รับชัยชนะ ท่านเจ้าเมืองเวียงจันทน์จึงยกนางเขียวค่อมลูกสาว และยกเมืองเวียงจันทน์ให้ครอง เรื่องราวดังกล่าว จึงเป็นที่มาของการแสดงฟ้อนศรีโคตรบูรณ์จนถึงปัจจุบัน

3.6) ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

ผ้าแพรวา เป็นคำผสมจากศัพท์ที่เป็นคำมูล 3 คำ คือ คำว่า “ผ้า” หมายถึง วัสดุที่เป็นผืนได้ คำว่า “แพร” หมายถึง ผ้าที่ยังไม่ได้แปรรูป คำว่า “วา” หมายถึง มาตราวัดความยาวอย่างหนึ่ง ในการทอผ้าเพื่อการใช้สอยของชาวอีสานจะทอขนาดยาวติดต่อกันครั้งละหลาย ๆ วา เรียกว่า หูก แล้วจึงนำไปแปรรูปเพื่อใช้งาน ขนาดเท่าผ้าขาวม้าจะมีความยาวประมาณ 1 วา กับอีก 1 ศอก และถ้านำไปใช้งานเพียง 1 วา จึงเรียก “แพรวา” การแสดงชุดฟ้อนแพรวา คณะครูอาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ได้ร่วมกันประดิษฐ์ท่ารำชุดนี้เนื่องในโอกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9 พระชนมายุครบ 60 พรรษา โดยการควบคุมของ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ซึ่งดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในขณะนั้น ได้นำเอาผ้าแพรวาผลิตภัณฑ์ขึ้นชื่อของจังหวัดกาฬสินธุ์มาเป็นเครื่องแต่งกาย และนำเสนอท่วงท่าลีลาการฟ้อนเป็นผลงานชุดการแสดงในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ดนตรี และนิทรรศการงานศิลปะของสถานศึกษาสังกัดกรมศิลปากร ประจำปีการศึกษา 2535 ณ โรงละครแห่งชาติ

4) นาฏกรรมที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ

4.1) ฟ้อนกาเต้นก้อน

การแสดงนาฏกรรมหลายชุดการแสดงเป็นการแสดงเลียนแบบท่าทางตามธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นเลียนแบบท่าทางสัตว์ หรือเลียนแบบท่าทางธรรมชาติตามแต่ที่มนุษย์จะสังเกตเห็นแล้วนำท่าทางเหล่านั้นมาประดิษฐ์เป็นท่าฟ้อนที่สวยงาม การแสดงฟ้อนกาเต้นก้อนเป็นอีกการแสดงหนึ่งที่มีการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ตามที่มนุษย์สังเกตเห็นอากัปกิริยาอาการของสัตว์เมื่อถึงเวลาทำนา ชาวนาจะไถนาเห็นอีกาที่โฉบลงมากินตัวหนอนหรือไส้เดือนตามก้อนขี้ไถ อากัปกิริยาของอีกานั้น จึงเป็นที่มาของท่าทางการแสดงในฟ้อนกาเต้นก้อน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติการฟ้อนกาเต้นก้อนตามประวัติที่เคยมีมา และได้คิดสร้างนาฏกรรมชุดนี้ไว้เป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อกันมา

4.2) ฟ้อนแมงตับเต่า

ชาวอีสานมีชีวิตผูกพันอยู่กับธรรมชาติ เมื่อมีเวลาว่างเว้นจากการทำไร่ ทำนา ก็คิดเลียนแบบธรรมชาติ แสดงออกทางด้านนาฏกรรมด้วยท่าทางที่สวยงาม และแสดงถึงภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีมาแต่โบราณ ชุดการแสดงแมงตับเต่าเป็นอีกชุดการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการเลียนแบบอากัปกิริยาการเคลื่อนไหวของแมงตับเต่า แมงชนิดนี้มีสีดำ ตัวผู้มีแผงที่หน้าอกแหลมยาวสำหรับต่อสู้กับศัตรู ตัวเมียมีหน้าที่ในการวางไข่เพื่อให้ตัวผู้ผสมพันธุ์ในหน้าแล้งและหน้าหนาว แมงตับเต่าตัวผู้ จะต่อสู้เพื่อแย่งชิงตัวเมีย เมื่อได้คู่แล้วจะว่ายน้ำหยอกล้อกัน มีการเกี้ยวพาราสี ตัวผู้จะเป็นผู้รุกส่วนตัวเมียเป็นผู้คอยป้องกัน และยั่วยุ แมงตับเต่าสองตัวนี้เป็นนิทานเล่าต่อกันมา

ช้านานจากหมู่บ้านโนนสุวรรณ จังหวัดอุดรธานี มีแมงตับเต่าคู่ผัวเมีย ที่ไม่ค่อยถูกกัน มักทะเลาะกันเป็นประจำ จึงเกิดบทร้อง กลอนลำทำนองด่าทอ หรือต่อว่ากัน กลอนลำดังกล่าวถูกถ่ายทอดต่อมาเป็นวัฒนธรรมของชาวบ้านโนนสุวรรณพร้อมมีท่าฟ้อนเลียนแบบลีลาการเกี้ยวพาราสีของแมงตับเต่าผัวเมีย ต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้ศึกษาความเป็นมาและสร้างเป็นชุดการแสดงขึ้น

4.3) ฟ้อนแม่บทอีสาน

ชาวอีสานส่วนใหญ่มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ผูกพันกับธรรมชาติ และเป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ รู้จักปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสภาพความเป็นอยู่ของตนเองให้เข้ากับธรรมชาติ ทั้งยังรู้จักการเลียนแบบท่าทางการเคลื่อนไหวของสัตว์ การผลิตเครื่องใช้ไม้สอยสามารถนำเครื่องใช้ไม้สอยเหล่านั้นมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในการดำรงชีวิต บทกลอนลำสมัยก่อนจึงมีเนื้อหาเกี่ยวกับการดำรงชีวิต วิถีชีวิต ทำนองกลอนลำทางพื้น หมอลำซิ่งชู้ และหมอลำกลอนจึงเป็นอีกวัฒนธรรมที่ชาวอีสานได้บันทึกไว้ให้ลูกหลานได้เรียนรู้วิถีชีวิตของคนอีสานผ่านกลอนลำที่งดงาม การฟ้อนแม่บทอีสาน คือ การฟ้อนที่ปราชญ์ชาวบ้านได้จดจำอากัปกิริยาของสัตว์ป่า เช่น เสือ นกยูง เต่า ฯลฯ มาสร้างงานนาฏกรรมให้เกิดความงามนำมาใช้ในการเกี้ยวพาราสีหรือท่าการไหว้ครูมวยในสมัยโบราณ คณะครูวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้รวบรวมท่าฟ้อนแม่บทอีสานจากบทกลอนลำเรียบเรียงและปรับปรุงใหม่ เมื่อ พ.ศ. 2526 ท่าฟ้อนแม่บทอีสานยังได้ถ่ายทอดอริยบทตัวละครจากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเรื่องพระลักพระราม ซึ่งเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นมาเป็นท่าฟ้อนด้วย

5) นาฏกรรมที่เกิดจากลักษณะการประกอบอาชีพ

5.1) ฟ้อนสาวหลอก

ชาวอีสานรู้จักประกอบอาชีพปลูกหม่อนเลี้ยงไหม เริ่มต้นจากการนำตัวไหมไปเลี้ยงในจ่อ (กระด้งขนาดใหญ่) ด้วยใบหม่อน เมื่อตัวไหมโตก็จะคายน้ำลายมาห่อหุ้มตัวเองเวลาน้ำลายไหมแห้งจะกลายเป็นฝักสีทอง ชาวบ้านเรียกว่าฝักหลอก ชาวบ้านจะนำฝักหลอกไปต้มเพื่อ สาวเอาเส้นไหมกรอใส่ในเอาไว้ แล้วนำไปย้อมสีตามต้องการ ม้วนไว้เป็นจับ เวลาทอก็นำมาผูกใส่ฟืม (เหมือนการทอผ้าฝ้าย) ทำการต่ำทอตามกรรมวิธีของชาวบ้าน การฟ้อนสาวหลอกเป็นชุดการแสดงที่สะท้อนกรรมวิธีในการสาวเส้นไหมออกจากฝักหลอก จนกระทั่งสามารถทอออกมาเป็นผืน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดได้สร้างสรรค์งานนาฏกรรมชุดนี้ โดยการนำรูปแบบการประกอบอาชีพทอผ้าไหมของชาวอีสานมาปรับปรุงเป็นท่าฟ้อนการแสดงชุดนี้เมื่อ พ.ศ. 2532

5.2) ฟ้อนเก็บฝ้าย

เมื่อยามว่างจากการทำนาชาวอีสานจะทำอาชีพรองอีกอย่างหนึ่ง คือ การทอผ้าฝ้าย ขั้นตอนในการทอผ้าเริ่มตั้งแต่การเก็บฝ้ายนำมาตากแห้ง จากนั้นจึงนำฝ้ายมาอิ้ว (การรีดเอาเม็ดออก) แล้วจึงรีดฝ้ายให้ขึ้นฟู เข็นฝ้ายให้เป็นเส้นเดียวกันและขั้นสุดท้ายคือการนำเอาฝ้ายนั้นมาทอให้

เกิดเป็นผืน ย้อมให้มีสีสันและสร้างลายให้งดงาม ขั้นตอนการทอผ้าฝ้ายทั้งหมดที่กล่าวมานั้น ได้ถูกนำมาเป็นต้นแบบในการปรับปรุงเป็นท่าฟ้อนสร้างงานนาฏกรรมชุดฟ้อนเก็บฝ้ายขึ้น

6) นาฏกรรมที่เกิดจากการละเล่นของชุมชน

6.1) ฟ้อนเต้ยเกี้ยว

เต้ยเป็นท่วงทำนองและลีลาการลำชนิดหนึ่งของภาคอีสานที่ผู้ลำจะต้องฟ้อนประกอบกับจังหวะและทำนอง โดยได้รับอิทธิพลมาจากการลำของชาวลาวตอนใต้ ลำเต้ยเป็นการลำหยอกล้อ เพื่อเกี้ยวพาราสีหลังจากที่ผู้ลำได้โต้ตอบไหวพริบปฏิภาณมาแล้วในลำทางสั้น ลำทางยาวในขนบการลำของภาคอีสานนั้น เริ่มจากการลำทางสั้น ออกลำทางยาวและมีลำเต้ยเป็นการปิดท้าย ลำเต้ยไม่ได้มีเฉพาะประกอบลำกลอนเท่านั้น ในหมอลำเรื่องหรือหมอลำเรื่องต่อกลอน หรือหมอลำเพลินก็ยังต้องมีลำเต้ยประกอบอยู่เสมอ ส่วนมากเป็นตอนที่ชาย หญิง เกี้ยวพาราสีกันจึงเป็นที่มาของการ “ฟ้อนเต้ยเกี้ยว”ที่ประกอบด้วย การฟ้อนท่วงท่าลีลาตามจังหวะทำนองดนตรี และการร้องเป็นกลอนลำประกอบการแสดงไปพร้อม ๆ กัน

6.2) ฟ้อนเต้ยเดือนห้า

การแสดงฟ้อนเต้ยเดือนห้าเป็นเพลงปฏิพากย์ระหว่างหนุ่มสาว มักเล่นเพลงปฏิพากย์นี้ในช่วงเดือนห้า ซึ่งเป็นช่วงที่เว้นว่างจากการทำงาน ในช่วงนี้หนุ่มสาวชาวอีสาน มักเดินทางไปทำงานที่อื่นกลอนลำที่ลำต่อกลอนนั้นจึงมีเนื้อหาเกี่ยวกับชักชวนไปทำงานที่อื่น เช่น ไปนำบ่อไปนำอ้ายบ่อ ค่ารถกะสิบให้เสีย ค่าเฮือกะสิบให้ เป็นต้น เนื้อหาในบทกลอนลำมีประวัติแตกต่างกันหลายที่มา อีกที่มาหนึ่งก็มีเนื้อหาของหนุ่มสาวเกี้ยวพาราสีกันระหว่างไปตักน้ำในบ่อน้ำ ของหมู่บ้าน แต่อย่างไรก็ตามเนื้อหาสำคัญ และลีลาการแสดงของการแสดงชุดนี้อยู่ที่ท่วงทำนองจังหวะ ลีลาของดนตรี ตลอดจนความอ่อนช้อยสวยงามของท่าฟ้อน นางฉวีวรรณ พันธุ และคณะครูสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ดได้ปรับปรุงเป็นชุดการแสดงเป็นฟ้อนเต้ยเดือนห้าเมื่อ พ.ศ. 2523

6.3) เรือมซันตรูจน์

การแสดงชุดเรือมซันตรูจน์ เป็นการละเล่นของชาวอีสานใต้ คำว่า “ซันตรูจน์” แปลว่า ตกเบ็ด แต่ในการแสดงนั้นมีความหมายถึง การหากลวิธีที่จะแสดงให้ผู้หญิงนั้นสนใจตนเอง โดยฝ่ายชายจะแสดงอุปนิสัยใจคอของตนเองออกมาเป็นท่าทางการฟ้อน หากฝ่ายหญิงชอบหรือสนใจท่าทางอุปนิสัยแบบชายใด ก็จะออกมาร่ายรำเกี้ยวพาราสีด้วย ผู้หญิงบางคนชอบผู้ชายทำท่าทางเป็นลิงเป็นค่าง หมายถึง เป็นคนตลก ขบขัน บางคนชอบผู้ชายกินเหล้าเมายา หมายถึง เป็นคนชอบสังสรรค์ มีงานสังคม บางคนไม่ชอบไม่สนใจผู้ชายเลย ผู้ชายก็จะพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ผู้หญิงคนนั้นชอบ บางครั้งต้องใช้เวทมนตร์คาถา ดังคำกล่าวที่ว่า “ไม่ได้ด้วยเล่ห์ก็ต้องเอาด้วยกล ไม่ได้ด้วย

มนตร์ก็ต้องเอาด้วยคาถา” จุดเด่นของการแสดงชุดนี้อยู่ที่ลีลาการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวประกอบกับจังหวะ ทำนองของดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสานใต้

สำหรับชุดการแสดงที่ไม่มีประวัติ มีจำนวน 11 ชุดการแสดง ได้แก่ ฟ้อนผีปู่ตา ลำแก้วหน้าม้า ฟ้อนซวยมือ ฟ้อนสาละวัน ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล ฟ้อนโปงลาง เรือมกันตรึม ฟ้อนครกมอง เซิ้งสวิง ฟ้อนไทภูเขา และเรือมอันเร

2.4 ท่าฟ้อนอีสาน

ฟ้อนอีสาน ในฐานะชุดการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้ระบบของการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ ได้เริ่มมีแนวทางชัดเจนมากขึ้นหลังจากที่ได้ก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดขึ้นเป็นแห่งแรกของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เมื่อพุทธศักราช 2522 ต่อมาในปีพุทธศักราช 2525 จึงได้เกิดความร่วมมือระหว่างคณะครูอาจารย์และศิลปินท้องถิ่น สร้างสรรค์ชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสานขึ้น ประกอบด้วย นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ นายจีรพล เพชรสม ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาศิลปร้อยเอ็ดในขณะนั้น ได้ศึกษาท่าฟ้อนอีสานจากหมอลำที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น เคน ดาหลา เปลี่ยน วิมลสุข จันทร์เพ็ญ นิตะอินทร์ สุบรรณ พะละสูรย์ ชาลีดำเนิน (บิดานางฉวีวรรณ พันธุ) แล้วได้นำมาเรียบเรียงเป็นท่าฟ้อนขึ้นใหม่ พร้อมทั้งแต่งกลอนลำรวบรวม ท่าฟ้อน จำนวน 48 ท่า โดยนางฉวีวรรณ พันธุ ดังนี้

กลอนลำแม่บทอีสาน

แม่นว่านอนาย จั่งว่าฟังเด้อท่านทุกท่านที่รอฟัง บางทีกลอนบ่จังสิออกเป็นลอยฟ้อน ทั้งโยะย่อนตามกลอนแอ่นฟัง เสียงแคนจ้าว ๆ ยอขึ้นยกมือ ท่าหนึ่งนั้นชื่อพระนารายณ์ ยกแขนสีกาย ๆ ออกพรหมสี่หน้า ท่านี้เผิ่นเอิ้นว่าทศกัณฐ์โลมนาง น้องมณโฑเอวบางลูบหลัง ลูบไหล่ มีท่าใหม่หย่างไปหย่างมาฮอดบ่หนีไกลตา เอิ้นช้างเทียมแม่ ยกมือขึ้นแก่แด่ท่าช้างชูงวง คือจั่งเอามือควงข้างพุ้นข้างพี่ทำทรงนี้ เอียงกานโยะย่อนเอิ้น ว่า กาเต้นก้อน เทิงย้อนบ่เซา เข้าท่านี้หยิกไหล่ลามวย มีเทิงนวยเทิงแข็งคู่กันไปพร้อม ไผก็ยอมจั่งว่านอเฮาแล้ว มวยไทย ออกท่าขนมต้มผู้ให้ลายตั้งท่ามวย กวยขาซ้ายปัดป่ายขาหลัง บ่มีกลัวเกรงหยังท่ารำแนวนี้ ฟังทางพี้ยังมีท่าใหม่ ท่ามวยไทยกะแล้วยัง แฮ้งหย่อนขา ท่าต่อมาเอิ้นว่า กาตาปีก ฟ้อนจั่งซี้ฟ้อนหลีกแม่เมียให้ลูกเขยไปแหน่เอาไม้แหย่ไปนำ ข่อยสิไปฟังลำขอทางไปแหน่ คอยท่าฟังเด้อแม่ ลมพัดตีนภู เสียงมันดังวู ๆ เอิ้น ลมพัดพร้าว หนาวๆเนื้อคือ เสือออกเหล่า ฟ้อนจั่งซี้ท่า เต่าลงหนองฟ้อนจั่งซี้ ตีกลองกินเหล้า เทิงเมาเทิงฟ้อนนำกันเดินม่วน ดังห่วน ๆ แห่บุญบั้งไฟ ฟ้อนกะ ฟ้อนบ่ไกลเขาเอิ้น คนขาแหย่ง ยกมือขึ้นแป่งแซ่ง ตาขำตีงัว เอิ้นเป็นตาอยากหัวตาขำออกท่า ฟังสิว่าท่าใหม่ยังมี จักสิดีบ่ดียังมี

ท่าใหม่ ท่านี่ ควายเถิกใหญ่แล่นเข้าชนกัน เทิงคึกเทิงดัน หลังขดหลังโก่งท่านี้ สาวลงท่ง แก่งแขนนวยนาย ล่ะเทิงเอียงเทิงอายผู้สาวลงท่ง ท่าเฮ็ดหลัง โก่ง ๆ เกี่ยวข้าว ในนา คือกับคนงมปลาหลังขดหลังโก่ง ลำกลอนฟ้อนยังมีอีกต่อ คอยถ่าฟังเด้อพ่อ ท่า ตุ่นเข้าฮู ท่าต่อมาเอิ้น พิเพกถวยครู เฮ็ดมือ แนวนี้ มีลายฟ้อนหลายอันฟ้อนคู่เอิ้นว่าฟ้อน เกี้ยวชู้ วนอ้อมใส่กัน ท่าฟ้อนนั้นออกท่าวาง แขนเอิ้นว่า ยูงรำแพน แอ่นแขนเลยฟ้อน เทิงโยะย่อนคือแหลวบินเวิ่น เขาเอิ้นว่า แหลวเชิ่นเอาไก่น้อย สอยได้เวิ่นหนี ฟ้อนจั่งซี้ทำท่าสวย ๆ ทำทรงสีนวย ๆ เอิ้นสาวประแป้งเถิงยาม แล้งเขาว่า ลำเลี้ยงข่วง คือจั่งคนป่วงบ้าเดินหน้าอย่างไว ลำเลี้ยงไท้ลงข่วงเป็นฝูง เกินสนุก หนอลุงท่ารำแนวนี้ มีเสียงพร้อมคือ พายเฮือส่วง ยามน้ำล่วงเดือนสิบสอง ฟังเสียงฉาบเสียง กลองดังมาแปดแป่ง ฟังสิแบ่งท่าฟ้อนออกไป เฮ็ดมือสีไว ๆ ท่ากวยจับอู่ฟ้อนจั่งซี้เอิ้นปู่สิงหลาน เป็นน่าสงสารเทิงฮิกเทิงฮ่อน ฟังเบิ่งก่อนท่าผู้เฒ่านั่งฟังธรรม ปากะจ่มไปนำมุมมู้มุมมับ เบิ่งเพิ่นนับผิดแต่หลับตาท่าต่อมาฟ้อนหมอลำหมู่ ไปฮอดลำหมู่ เอิ้นว่าลำเพลินนุ่งกระโปรงเขิน ๆ เทิงลำเทิงเต้นเห็นไหมท่าลำเพลินออกท่ายกขาขึ้นท่านี้กระดกซ้ายและขวา มือไขว่คว้า ยกอยู่เทิงบนเขา เอิ้นหงส์บินวน เชิ่นบนเทิงฟ้า หลับตาฟ้อน เดินสามถอยสี่ คันแม่นฟ้อนท่านี้ เมาเหล้าบ่ส่วง เซา ท่านี้เจ้า ผู้เฒ่านั่งผิงไฟ ฮอดบ่หนีไปไกลยกมือขึ้นผ่างยกมือขึ้นแล้วกะหย่างถอยไปถอยมา เทิงเล่นหูเล่นตาเอิ้น ลิงหลอกเจ้า ฟังฉันเว้า เขาว่ารำลักสุ่มฮอดบ่มือจุ่มสักสุ่มหาปลาท่าต่อมาเอิ้น เกียจับไม้ใต้พุ่มหมากเล็บแมวเทิงขาเทิงแอวสักกะรันตำข้าว ยามตอนเช้าสักกะรันเหยียบย่ำท่าเฮ็ดหัวต่ำ ๆ ก้นขึ้นสูงๆ ท่านี้เด้อคุณลุง งมปลาในน้ำยามงมได้หักคอเอามายัดใส่ข้องอยู่หนองน้ำท่งนารำท่านี้นกกระเจ่าบินวน ตามันเหลียวหาปลาทุ่งนาหนองม่อง ท่านี้นวลนางน้อง กินรีชมดอก ออกมาชมเที่ยวเล่นดอกไม้กลิ่นหอม พร้อมว่าแล้วยังมีท่าใหม่ยังมีนี่คนเข็นไหมแกว่งไวทางนี้หรือเข็นฝ้ายเดือนหงายลงข่วง พวกผู้สาวซ่ำน้อยคอยถ่าผู้บ่าวมาท่านี้ สาวแม่ฮ้างลงท่งถือหวิง ไปเก็บหอยเก็บปูฮ้องหาเอากุ้ง จับหวิงได้เอาลงไปแกว่ง ตักข้างขวาข้างซ้ายหากุ้งอยู่หนองท่านี้เด้อพี่น้องคือฮ้อง ไถนานี่คือลุงทิดสาไถนาหนองม่อง เทิงฮือเทิงฮ้องเชือกก็ฟาดไปนำ ปากกะจ่มพึมพำลุงสาลาวเหนื่อยฟ้อนบ่เมื่อยนี่คือจ้ำ ลายมวย ยกมือขึ้นถวยเวทีสี่ข้างท่าเฮ็ดมือห่าง ๆ นี่คือ นับเงินตรา ผู้นั่นบาทหนึ่ง ผู้ฟังบาทหนึ่ง ให้หมอแคนบาทหนึ่ง ท่ากู้จู้กึ่งจึ่งนี่คือหนุมาน ทั้งหมอบเทิงคลานยอแหวนถวยไท้ เห็นหรือไม่หนุมานถวายแหวนลำฟ้อนแบบใหม่ได้เรียงไล่ท่าฟ้อนคือ แข้แก่งหาง ฮอดบ่ได้หยับหย่างไปไส แก่งหางไปหางมาท่ารำแนวนี้ มีลายฟ้อนมโนราห์ฟ้อนหมู่ แต่นางอยู่บ่ได้บินเจ้ยเวิ่นหนี ฟ้อนจั่งนี่

ท่าอุ่นมโนราห์ พรรณนาเป็นตอนบ่อนพอฟังได้ จำเอาไว้ รำมีหลายท่า ความเป็นมา จั่งซี้จำไว้อย่าหลง อย่าหลง เอ้ย จำไว้อย่าหลง

(หมอลำ ฉวีวรรณ พันธุ)

(ฉวีวรรณ พันธุ 2562, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

จากกลอนลำแม่บทอีสานจะเห็นได้ว่า มีชื่อเรียกท่ากำกับทั้ง 48 ท่า ดังนี้

1. ท่าพรหมสี่หน้า
2. ท่าทศกัณฐ์โลมนาง
3. ท่าช้างเทียมแม่
4. ท่าช้างชูงวง
5. ท่ากาเต้นก้อน
6. ท่าหยิกไหล่ลายมวย
7. ท่าแฮ้งหย่อนขา
8. ท่ากาตากปีก
9. ท่าหลีกแม่เมีย
10. ท่าลมพัดพร้าว
11. ท่าเสือออกเหล่า
12. ท่าเต่าลงหนอง
13. ท่าตีกลองกินเหล้า
14. ท่าคนขาแหย่ง
15. ท่าตาขำตีงัว
16. ท่าความเถิกใหญ่แล่นเข้าชนกัน
17. ท่าสาวลงท่ง
18. ท่าเกี่ยวข้าวในนา
19. ท่าตุ่นเข้าฮู
20. ท่าพิเภกถวยครู
21. ท่าฟ้อนเกี้ยวซู้
22. ท่ายูงรำแพน
23. ท่าอีแหลวบินเซิ่นเอาไก่น้อย
24. ท่าสาวน้อยประแป้ง
25. ท่าเลี้ยงผีไท้
26. ท่าพายเฮือส่วง
27. ท่ากวยจับอู่
28. ท่าปู่สิงหลาน
29. ท่าผู้เฒ่าฟังธรรม
30. ท่าลำเพลิน
31. ท่าหงส์บินเวิ่น
32. ท่าคนเมาเหล้า
33. ท่าผู้เฒ่านั่งผิงไฟ
34. ท่าลิงหลอกเจ้า
35. ท่าสักสุ่ม
36. ท่าอีเกียจับไม้
37. ท่าตำข้าว
38. ท่างมปลาในน้ำ
39. ท่านกเจ่าบินวน
40. ท่ากินรีชมดอก
41. ท่าคนเข็นฝ้าย
42. ท่าแม่ฮ้างลงท่งถือหวิง
43. ท่าไถนา
44. ท่าลายมวย
45. ท่านับเงินตรา
46. ท่าหนุมานถวายแหวน
47. ท่าแข้แก่งหาง
48. ท่าอุ่นมโนราห์

จากกลอนลำแม่บทอีสานข้างต้น จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในประเด็นเรื่องการวิเคราะห์ อธิบายท่าฟ้อน ซึ่งอาจจะแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงในเรื่องการเรียกชื่อท่าฟ้อน ว่าท่าฟ้อนที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้คิดขึ้นในชุดการแสดงฟ้อนตังหวาย เซิ้งบั้งไฟและฟ้อนคอนสวรรค์ที่เป็นเป้าหมายของการวิจัยในครั้งนี้นั้น มีความสัมพันธ์กับท่าฟ้อนที่อยู่ในฟ้อนแม่บทอีสานหรือไม่อย่างไร และหากมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันจะแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในมิติใด

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนวรรณกรรมในงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้พิจารณาจากความสัมพันธ์ในเชิงเนื้อหาและบริบทที่เกี่ยวข้อง รวมถึงวิธีวิจัยที่สามารถนำมาเป็นแนวทางการศึกษาในครั้งนี้ได้ โดยลำดับดังนี้

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี โดยมีวัตถุเพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานด้านนาฏยศิลป์ของประทิน พวงสำลี และเพื่อค้นหารูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนเอกลักษณ์ของอาจารย์ประทิน จากการวิจัย พบว่าอาจารย์ประทินมีผลงานรวม 95 ชุด แบ่งได้ 7 ประเภท มีผลงานที่เป็นที่นิยม 3 ชุด คือระบำยุดาหวัน ระบำคมสมคะเน ระบำทุยกะเอี้ยง อาจารย์ประทินมีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ที่มีเอกลักษณ์ดังนี้

1) สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้ร่ำเรียนมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบท่ารำ

2) สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ประสบการณ์ในชีวิตที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์จากแหล่งต่าง ๆ และต่างประเทศ

3) สร้างสรรค์ผลงานโดยปรับให้เหมาะสมตามความสามารถของผู้แสดงแต่ละวัย

4) สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ความสามารถด้านการประพันธ์และเลือกสรรเนื้อหาระบำสอดแทรกข้อคิดและคติเตือนใจ

5) สร้างสรรค์โดยปรับปรุงแต่งตามยุคสมัย

สวภา เวชสุรักษ์ (2547) ได้ศึกษาเรื่อง หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และวิเคราะห์ผลงานประเภทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง รวมถึงหลักนาฏยประดิษฐ์ ผลการวิจัยพบว่าท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์ เรียนวิชานาฏศิลป์ที่วังสวนกุหลาบ หลังจากได้สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี ได้ไปใช้ชีวิตในยุโรป 10 ปี เมื่อเข้ามารับราชการในฐานะผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากร ได้นำความรู้และความชำนาญ มาสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์เป็น

จำนวนมาก ทั้งที่สร้างสรรค์คนเดียว ร่วมคิดกับผู้อื่น คิดปรับปรุงงานผู้อื่น งานประพันธ์ งานอำนวยการฝึกซ้อม และงานสอน

ผลงานที่ท่านประดิษฐ์คนเดียว มี 44 ชิ้น มีการออกแบบเป็น 2 แนว คืองานที่อยู่ในจารีตไทยอย่างเดียว งานที่ผสมผสานหลายนาฏยจารีต และพบว่าท่านผู้หญิงแผ้วมีหลักนาฏยประดิษฐ์ ดังนี้

1) ศึกษาแนวคิดในการออกแบบแต่ละชุดอย่างละเอียดอ่อน

2) ศึกษาต้นแบบหรือข้อมูลจากนาฏยจารีตไทย ต่างชาติและธรรมชาติ

3) ออกแบบเค้าโครง ขั้นตอน องค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองจากวิถีนาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งเติมรายละเอียดของท่ารำให้มีการยักเยื้องส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้อ่อนไหวกว่ามาตรฐานเดิม

4) เลือกนำนาฏยจารีตอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ของไทยมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทยในบางกระบวนท่าที่สามารถเชื่อมต่อกันได้ทำให้ดูแปลกตา

5) ในการออกแบบท่ารำ ท่านรำนำให้ผู้แสดงรำตามหลาย ๆ แนวแล้วเลือกที่ท่านเห็นว่าผู้ถ่ายทอดนั้นปฏิบัติได้งามที่สุดเป็นยุติ

ชัยณรงค์ ต้นสุข (2549) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จากผลงานสร้างสรรค์ทั้งสิ้น 32 ชุด โดยวิเคราะห์ เฉพาะชุดเซิ้งเซียงข้องจากพิธีการเสี่ยงทายข้องใส่ปลาของชาวบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ดได้ปรับปรุงให้เหลือ 3 ขั้นตอน จาก 6 ขั้นตอน เปลี่ยนจากผู้ชายถือข้องเป็นผู้หญิงถือข้องเพื่อให้เกิดความอ่อนช้อย และนำวงโปงลางมาบรรเลงประกอบ ด้วยทำนองลำทางพื้น และลำแมงตับเต่า ผู้ทำพิธีนุ่งขาวห่มขาว เพื่อสร้างบรรยากาศของการทำพิธี ผู้จับข้องห่มผ้ารัดอกนุ่งโจงกระเบนและใช้ผ้าขาวม้าสอดใต้หว่างขา ทิ้งชายหน้าและหลังเพื่อความกระฉับกระเฉงในการปฏิบัติท่าฟ้อน ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้รักษาโครงสร้างและรูปลักษณ์ของพิธีกรรมเอาไว้ โดยปรับองค์ประกอบบางอย่างให้เหมาะสมกับการแสดงบนเวที และเป็นวิจัยตัวอย่างการอนุรักษ์ชุดการแสดงฟ้อนรำที่นำมาจากพิธีกรรมในภาคอีสานจิณห์

จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ (2553) ได้ศึกษาดุษฎีนิพนธ์เรื่อง รำดีดไห: การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา พัฒนาการของการรำดีดไห รวมถึงได้ทำการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการรำดีดไห ผลการศึกษาพบว่า รำดีดไหเกิดขึ้นในปี พุทธศักราช 2528 โดยนางสาวนิยา รังเสนา นักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายและได้กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของวงโปงลางอีสานจนถึงปัจจุบัน ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ พบว่าเป็นการรำที่ให้ความอิสระแก่ผู้รำในการคิด เรียบเรียงท่ารำให้เป็นไปตามจังหวะและทำนอง และสามารถคิดท่าใหม่ขึ้นโดยฉับพลันได้ โดยอาศัยการรำพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์อีสาน นับว่าเป็นสิ่งที่ทำให้การรำดีดไหมีความน่าสนใจมากขึ้น ซึ่งกระบวนท่ารำที่คิดขึ้นโดยฉับพลัน

นั้นจะต้องมีความสัมพันธ์กับท่าทางการดีดไห ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การจีบ ตั้งวง กระดิกนิ้ว ไขว้มือ การยกไหล การย่ำเท้า เป็นต้น

ธรากร จันทนะสาโร (2555) ได้ศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ซึ่งมีกระบวนการสร้างสรรค์งานใหม่ มีขั้นตอนมีการวางแผน การฝึกซ้อม การคิดสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งถือเป็นสิ่งจำเป็นต่องานนาฏยศิลป์ในโลกปัจจุบัน ผู้ชมบางกลุ่มยังชอบในงานนาฏศิลป์ที่อยู่ในกรอบจารีตเดิม และผู้ชมอีกส่วนหนึ่งที่ยังโหยหานาฏยศิลป์ที่แปลกใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน จึงเป็นที่มาของการคิดและประดิษฐ์นาฏยศิลป์ให้ทันกระแสสังคม เช่น การเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ การค้า การแพทย์ การติดต่อสื่อสาร การสร้างสรรค์ผลงานสามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาปรับใช้ในผลงานตนเอง ซึ่งจะทำให้งานของตนเองไม่ซ้ำกับผลงานอื่น หากนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ได้พิจารณาอย่างถี่ถ้วนก็จะเป็นผลทำให้เกิดความแปลกใหม่ และเกิดความโดดเด่นในผลงานนาฏยศิลป์อย่างแท้จริง

คำลา มุสิกา (2558) ได้ศึกษาเรื่อง แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง (A CONCEPT OF ESARN) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของการแสดงวงโปงลาง และพัฒนารูปแบบแนวความคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง จากงานวิจัยพบว่า การแสดงวงโปงลางแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ ระยะเพื่อความบันเทิงในท้องถิ่นยังไม่มีรูปแบบที่แน่ชัด ระยะที่มีการแสดงมาประกอบ และเริ่มออกแสดงต่อหน้าสื่อสาธารณชน ระยะสุดท้าย คือระยะที่เริ่มเข้ามาสู่รั้วการศึกษา และมีการประกวดแข่งขันกันอย่างแพร่หลาย รูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง มี 3 ระยะ คือ ระยะก่อนการสร้างงาน ระยะการสร้างงาน และระยะหลังสร้างงาน โดยแต่ละระยะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหลักการและส่วนที่เป็นการปฏิบัติ ระยะก่อนการสร้างงานเป็นระยะของการออกแบบนาฏยศิลป์เพื่อกำหนดเป้าหมายของการแสดง มีกระบวนการ 3 ส่วนที่สัมพันธ์กัน คือ การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ กำหนดแนวคิดของการแสดง และกำหนดรูปแบบของการแสดง ในการออกแบบนาฏศิลป์นี้ยังมีเงื่อนไขที่ทำให้เกิดนาฏยศิลป์ตามที่ได้ออกแบบไว้ มีองค์ประกอบหลัก คือ การวางโครงสร้างของการแสดง การออกแบบร่าง การพัฒนาองค์ประกอบการแสดง การฝึกซ้อมการแสดงจริง นอกจากนี้การนำการแสดงออกแสดงยังเป็นการประเมินผลอีกครั้งเพื่อปรับปรุงแก้ไขผลงานนั้น ประกอบด้วย การประเมินผลตามเกณฑ์ การปรับปรุงแก้ไข

นริศรา ศรีสุพล (2558) ได้ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ พื้นเมืองจากวรรณกรรมเรื่องอุสา บารสในบริบท วัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านจากวรรณกรรมเรื่องอุสา บารส ซึ่งการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านที่คนในท้องถิ่น มีความเชื่อว่าเป็นเรื่องที่เคยเกิดขึ้นมาแล้ว โดยสถานที่ที่กล่าวไว้ในเนื้อเรื่องปรากฏใน อุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาท อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์การแสดงใช้บทผญา และท่าฟ้อนประกอบการเกี้ยวพาราสีกัน นักแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มนางอุสา

กลุ่มที่ 2 กลุ่มท้าวบารส ผู้สร้างสรรค์ได้แนวคิดจากความเชื่อที่เกิดขึ้น ในบริบทวัฒนธรรมของคนในท้องถิ่น คือ วรรณกรรมเรื่องอุสา บารส และมีความศรัทธาในความรักของท้าว บารสกับนางอุสา จึงเลือกตอนที่ท้าวบารสและนางอุสาพบรักกันมาสร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ พื้นเมืองอีสาน และจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ พื้นเมืองจากวรรณกรรมเรื่องอุสา บารสในบริบทวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการแสดงที่สามารถนำไปใช้เพื่อประกอบการเรียนการสอน และเป็นการแสดงที่สืบสานนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน

สรุป จากผลงานวิจัยข้างต้นผู้วิจัยได้นำแนวทางการศึกษามาปรับใช้ในสองประเด็น คือ วิธีการศึกษาประวัติผลงานของศิลปิน และการวิเคราะห์ท่าฟ้อนที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในประเด็นแรก เรื่องการศึกษาประวัติ และผลงานของศิลปิน ได้ดำเนินการเช่นเดียวกับการนำเสนอผลวิจัยของ สวภา เวชสุรักษ์ (2547) และ สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) ข้อมูลดังกล่าวจะสะท้อนและเชื่อมโยงไปถึงอัตลักษณ์บางอย่างของศิลปิน ในประเด็นที่สองที่เกี่ยวข้องกัน แนวทางการศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ จากงานวิจัยของชัยณรงค์ ต้นสุข (2549) คำลา มุสิกา (2558) นริศรา ศรีสุพล (2558) ได้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ ตามหลักการของนาฏยประดิษฐ์ ในขณะเดียวกันจะพบได้ว่า งานวิจัยทั้ง 3 ได้มุ่งศึกษาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในพื้นที่ตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งสามารถนำมาปรับใช้ในเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่มีรากฐานทางบริบทสังคมอีสาน สำหรับประเด็นสำคัญในเรื่องการวิเคราะห์ท่าฟ้อนที่จะแสดงถึงอัตลักษณ์ของนางทองจันทร์ สังฆะมณี นั้น ผู้วิจัยได้อาศัยกรอบแนวทางการอธิบายการวิเคราะห์ท่าฟ้อน ดังเช่น งานวิจัยของ สวภา เวชสุรักษ์ (2547) และสุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) ที่สามารถวิเคราะห์และสะท้อนเอกลักษณ์ของศิลปิน การวิเคราะห์ท่าฟ้อนที่เป็นการสร้างสรรค์ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี อย่างละเอียดเพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะบุคคล การวิเคราะห์ในเชิงลึกด้านการเคลื่อนไหวร่างกายขณะฟ้อน ผู้วิจัยนำมาปรับใช้กับการอธิบายท่าฟ้อนอีสานที่เป็นผลงานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ซึ่งในวิธีการนี้จะสามารถนำไปสู่การพบความรู้ใหม่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวร่างกายของฟ้อนอีสานไม่มากก็น้อย

4. กรอบแนวคิดการวิจัย

กรอบแนวคิดการวิจัยในครั้งนี้ ได้ดำเนินตามหลักการ “นาฏยประดิษฐ์ (Choreography)” ที่ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (พ.ศ. 2555-2556) ได้พัฒนาขึ้นและสามารถนำมาปรับใช้กับ “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” ซึ่งเป็นวัตถุศึกษาหลักของงานวิจัยนี้

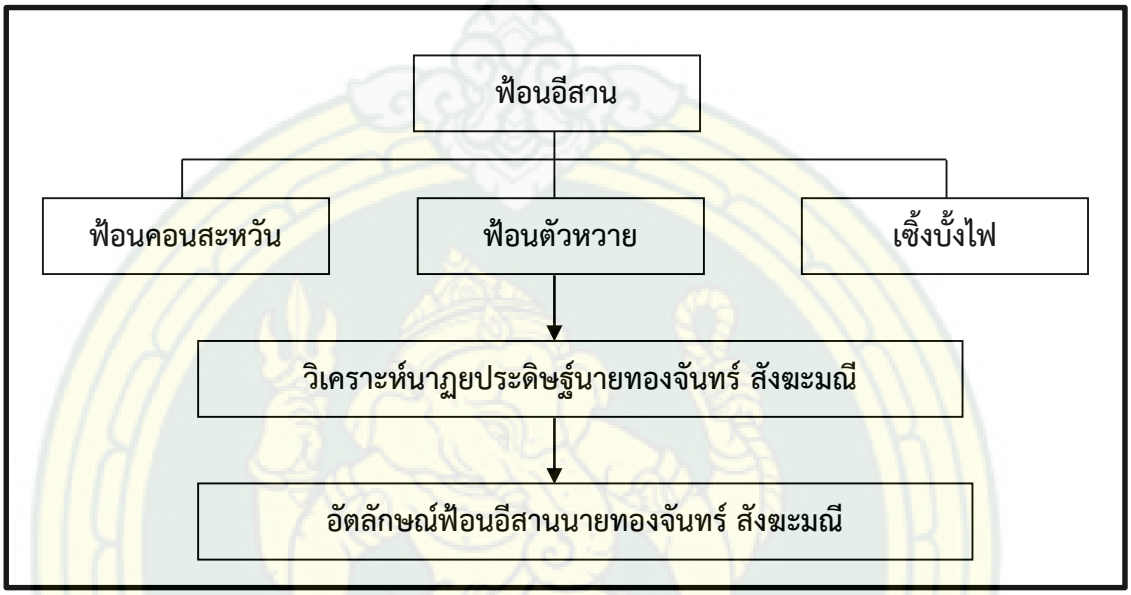
หลักการและทฤษฎีดังกล่าวผู้วิจัยได้นำมาเป็นมโนทัศน์ของการดำเนินการวิจัย ที่สัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ นำมาสู่คำตอบการวิจัย โดยกำหนดกรอบด้วยคำสำคัญต่าง ๆ ดังนี้ นาฏยประดิษฐ์ การวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์ วัฒนธรรมอีสาน ประวัติบุคคล เพื่อนำมาสู่การหาคำตอบสำคัญ 2 ข้อ ตามวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน

2) เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยวิเคราะห์ผ่านฟ้อนอีสานสำคัญ 3 ชุดการแสดง คือ

ฟ้อนคอนสะหวัน เป็นการแสดงที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นผู้สร้างสรรค์

ตังหวาย (สะหวันนะเขต) เป็นการแสดงที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นผู้ร่วมสร้างสรรค์

เซิ้งบั้งไฟ เป็นการแสดงที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นผู้สืบสาน



ภาพที่ 5 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมุ่งศึกษา “นาฏยประดิษฐ์” (Choreography) ที่เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ระหว่างปีพุทธศักราช 2524-2539 โดยมีวิธีดำเนินการศึกษาวิจัยดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบข้อมูล
5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย

1.1 กลุ่มเป้าหมายที่เป็นบุคคล

การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์อีสาน ที่เป็นผลงานสร้างสรรค์ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ผู้ริเริ่มสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2524 เป็นต้นมา จากการสร้างสรรค์ชุดการแสดงของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เป็นผลให้ชุดการแสดงดังกล่าวได้บรรจุเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ที่ได้รับการยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน

การศึกษาในครั้งนี้ ได้เลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับ นายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน ในการคัดเลือกบุคคลทั้ง 3 กลุ่มแต่ละบุคคลต้องมีความเชี่ยวชาญ มีผลงานในด้านต่างๆ ตามที่กำหนด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการให้ข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล และการวิเคราะห์ผลงานในลำดับต่อไป

1.1.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ

นางฉวีวรรณ พันธุ (ดำเนิน) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2536

1.1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน

นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช 2562

นายจีรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน

1.1.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน

นางพร ยงดี ผู้เชี่ยวชาญด้านขับร้องหมอลำ และนาฏศิลป์อีสาน

นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นางดารณี จันทมิไชย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นายชัยณรงค์ ต้นสุข ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์อีสาน

นอกจากนี้ในการคัดเลือกบุคคลสำหรับรวบรวมประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้พิจารณาจากมิติความสัมพันธ์ของบุคคลด้วยเช่นกัน โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ บุคคลในครอบครัว เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับประวัติส่วนตัว ลักษณะนิสัยส่วนบุคคลในมุมมองของคนในครอบครัว บุคคลที่เคยร่วมงาน เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับบุคลิกภาพทางด้านการทำงาน ลักษณะนิสัยส่วนบุคคลที่มีต่อเพื่อนร่วมงาน และความสามารถส่วนบุคคลในการฟ้อนอีสาน และบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอด (ลูกศิษย์) เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการสอน การใช้ภาษา บุคลิกภาพ และความสามารถในการถ่ายทอดท่าฟ้อนอีสาน ตามลำดับดังนี้

1.1.4 บุคคลในครอบครัว

นางงาม ภักดีโชค เป็นพี่สาว คนที่ 2 ร่วมบิดา มารดา กับนายทองจันทร์ สังฆะมณี

1.1.5 บุคคลที่เคยร่วมงาน

นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2536

นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช 2562

นายจีรพล เพชรสม ศิลปินมรดกอีสาน สาขาบริหารการจัดการศิลปะพื้นบ้าน ประจำปีพุทธศักราช 2556

นายบุญเสริม แก่นประกอบ ข้าราชการบำนาญ ผู้เรียบเรียงหนังสือนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน และหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน ปีพุทธศักราช 2536

1.1.6 บุคคลผู้ได้รับการถ่ายทอด (ลูกศิษย์)

นางพร ยงดี ครูวิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสานและการขับร้องหมอลำ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายบุคลกร ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน โรงเรียนวรราชวิทยา จังหวัดเลย

นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์ ครูวิทยฐานะ ชำนาญการ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นางดารณี จันทมิไชย ครูวิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นายชัยณรงค์ ต้นสุข ครูวิทยฐานะ ชำนาญการ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2 กลุ่มเป้าหมายที่เป็นผลงาน

ชุดการแสดงที่เป็นเป้าหมายในการศึกษา คือ “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” ที่เป็นผลงานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยได้ศึกษาในเชิงประวัติบุคคล ประวัติและแนวคิด ชุดการแสดง กระบวนท่าฟ้อน และความสัมพันธ์ในเชิงองค์ประกอบการแสดง โดยได้เลือกชุดการแสดงจำนวน 3 ชุดการแสดงแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) มาทำการวิเคราะห์ในเชิงลึกเกี่ยวกับการสร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่นอีสานประกอบด้วย 1) ฟ้อนคอนสะหวัน 2) ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) และ 3) เซิ้งบั้งไฟ

ชุดการแสดงทั้ง 3 ชุดข้างต้นมีความสำคัญต่อการศึกษาการฟ้อนอีสานในปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นชุดการแสดงที่เป็นองค์ความรู้สำคัญสำหรับสอนให้กับผู้เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งมีการจัดการศึกษา การแสดงพื้นบ้านอีสาน 3 การแสดงพื้นบ้านอีสาน 4 ศึกษาประวัติความเป็นมา กระบวนท่าฟ้อน ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การแต่งกาย และโอกาสที่ใช้แสดง ได้แก่ ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนบายศรีสู่ขวัญ เซิ้งนางแมว เซิ้งบั้งไฟ เป็นต้น ซึ่งเป็นหลักสูตรศิลปบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน แขนงวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน (หลักสูตรใหม่ พ.ศ. 2550) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (ชัยณรงค์ ต้นสุข, 2564, 22 เมษายน, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงมิติทางวัฒนธรรมของชาวอีสานผ่านชุดการแสดงดังกล่าวด้วยเช่นกัน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เครื่องมือวิจัยที่สำคัญจึงอยู่ที่ผู้วิจัย ในฐานะผู้เก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล รวมถึงการตีความข้อมูล จากกรอบของวัตถุประสงค์ที่มุ่งศึกษาในสองประเด็นหลัก คือ

1) ประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

2) อัตลักษณ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลของงานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ โดยมีขั้นตอนหลัก 3 ขั้นตอน คือ การสร้างเครื่องมือวิจัย การนำเครื่องมือไปใช้ และการตรวจสอบเครื่องมือ ดังนี้

2.1 การสร้างเครื่องมือวิจัย

แบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ ได้สร้างขึ้นจากกรอบคำถามงานวิจัย และกรอบวัตถุประสงค์ โดยการกำหนดประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี” โดยเรียงลำดับเนื้อหา และประเด็นที่เชื่อมโยงกัน เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการจัดกระทำข้อมูล

แบบสังเกต ใช้สองวิธีการ คือ 1) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ในโอกาสที่เข้าร่วมชมการแสดง ร่วมฝึกซ้อมกับนักแสดง เพื่อตรวจสอบข้อมูลเกี่ยวกับการคงอยู่และคลี่คลายของกระบวนท่าฟ้อนที่เป็นนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี 2) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) คือ การดูรูปภาพต่าง ๆ ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

แบบสัมภาษณ์ ได้ออกแบบเป็นสองส่วน คือ 1) แบบที่ไม่มีโครงสร้าง (Non-Structured Interview) เป็นการสัมภาษณ์กึ่งสนทนาแบบเปิดกว้าง ที่สามารถทำให้พบประเด็นที่เกิดขึ้นใหม่ระหว่างการสนทนา เช่น การสัมภาษณ์บุคคลในเรื่องประวัติชุดการแสดง เป็นต้น 2) แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึกรายบุคคล (In-dept Interview) เป็นวิธีการสัมภาษณ์ในเชิงลึกเกี่ยวกับปัญหาและประเด็นอย่างละเอียดถี่ถ้วน เช่น ประเด็นเดียวกับ ทัศนคติ ค่านิยม มุมมอง เกี่ยวกับการแสดง รวมถึงประสบการณ์และความเกี่ยวข้องกับการร่วมงานกับนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในอดีต

2.2 การนำเครื่องมือไปใช้

ผู้วิจัยดำเนินการปรับปรุงข้อคำถามตามข้อเสนอแนะ จากผู้เชี่ยวชาญที่ได้ดำเนินการตรวจสอบเครื่องมือสำหรับใช้ในการวิจัย แล้วจึงนำไปสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

2.2.1 รวบรวมประวัติส่วนตัว

- นางงาม (สังฆะมณี) ภักดีโชค
- นายบุญเสริม แก่นประกอบ

2.2.2 รวบรวมผลงานและวิเคราะห์อัตลักษณ์ท่าฟ้อนอีสาน

ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ

- นางฉวีวรรณ พันธุ

ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน

- นายจีรพล เพชรสม
- นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์

ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน

- นางพร ยงดี
- นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์
- นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์
- นางดารณี จันทมิไชย
- นายชัยณรงค์ ต้นสุข

3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลได้ดำเนินการสองส่วน คือ การศึกษาข้อมูลเอกสาร การศึกษาข้อมูลภาคสนาม รายละเอียดดังนี้

3.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร เป็นการศึกษา ค้นคว้าเอกสาร ทั้งที่เป็นหลักฐานในขั้นปฐมภูมิ (Primary source) และทุติยภูมิ (Secondary source) ที่มีการตีพิมพ์ ได้แก่ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่อสิ่งพิมพ์และบทความที่เกี่ยวข้องจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ สมุดบันทึกการประดิษฐ์ท่ารำของนายทองจันทร์ สังฆะมณี และศึกษาจากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่าง ๆ ได้แก่

3.1.1 หอสมุดแห่งชาติ

3.1.2 หอสมุดมหาวิทยาลัยขอนแก่น

3.1.3 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

3.1.4 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

3.1.5 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

3.1.6 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

3.2 การสัมภาษณ์ เป็นการเก็บข้อมูลวิจัยด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นศึกษา ทั้งที่เป็นการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview)

ศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยการลงภาคสนามในสถาบันศึกษาที่ยังคงมีการสืบทอดชุดการแสดงนาฏศิลป์ฟ้อนอีสาน ของนายทองจันทร์ สังฆะมณีจาก 3 สถาบัน ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เพื่อทำการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง พร้อมทั้งศึกษาองค์ประกอบของการแสดง รูปแบบการแสดงที่ยังคงสืบทอดในปัจจุบัน

4. การตรวจสอบข้อมูล

4.1 การตรวจสอบด้านข้อมูล เป็นการตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งบุคคลที่แตกต่างกัน โดยพิจารณาจากมิติความสัมพันธ์บุคคล ได้แก่ บุคคลในครอบครัว ผู้ร่วมงาน ผู้ได้รับการถ่ายทอด

ในขณะเดียวกันในกลุ่มบุคคลที่เคยร่วมงาน และผู้ได้รับการถ่ายทอดนั้น ยังสามารถจัดกลุ่มบุคคลตามความเชี่ยวชาญในด้านที่จะเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์อัตลักษณ์ท่าฟ้อนนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยพิจารณาจากความเชี่ยวชาญที่แตกต่างกัน ประกอบด้วย ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีอีสาน ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน

4.2 การตรวจสอบด้านวิธีการรวบรวมข้อมูล เป็นการตรวจสอบข้อมูลที่ได้มาจากวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลที่ต่างกัน 3 วิธีการ คือ การสัมภาษณ์ (Interview) การสังเกต (Observation) การสนทนาแบบกลุ่ม (Focus group)

เมื่อได้ตรวจสอบข้อมูลทั้ง 2 ด้าน คือ การตรวจสอบด้านข้อมูล และการตรวจสอบด้านวิธีการรวบรวมข้อมูลแล้ว จึงนำไปสู่การนำข้อมูลไปวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นลำดับต่อไป

5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร (Documentary research) การเก็บข้อมูลสนาม (Field work) และการสนทนาแบบกลุ่ม (Focus group) โดยได้วิเคราะห์ข้อมูลให้เป็นไปตามกรอบวัตถุประสงค์หลักที่ได้ตั้งไว้สองประเด็น คือ การศึกษาประวัติและผลงาน การวิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสาน ตามลำดับดังนี้

5.1 การวิเคราะห์ประวัติและผลงาน การประดิษฐ์ท่าฟ้อนจากข้อมูลการทบทวนวรรณกรรมและการสัมภาษณ์

5.2 การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ท่าฟ้อนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี กระทำโดยการศึกษาเอกสารขั้นปฐมภูมิ (Primary source) ที่เป็นสมุดบันทึกส่วนตัว ภาพถ่าย ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี รวมทั้งข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคล และการสนทนาแบบกลุ่มมาสรุป

6. การนำเสนอข้อมูล

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้ศึกษา ได้จัดทำเป็นรูปแบบรายงานเอกสารวิจัย โดยแบ่งเป็นโครงสร้างเนื้อหา จำนวน 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย
2. วัตถุประสงค์การวิจัย
3. คำถามการวิจัย
4. ขอบเขตของการวิจัย
5. ข้อตกลงเบื้องต้น

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
7. นิยามศัพท์เฉพาะ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
   1.1 หลักการนาฏยประดิษฐ์
   1.2 แนวคิดการวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
   2.1 ประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี
   2.2 วัฒนธรรมของอีสานและบริบททางวัฒนธรรม
   2.3 นาฏกรรมอีสาน
   2.4 ท่าฟ้อนอีสาน
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

1. กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบข้อมูล
5. การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

บทที่ 4 นาฏยลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

1. ฟ้อนคอนสะหวัน
   1.1 ประวัติความเป็นมา
   1.2 องค์ประกอบการแสดง
   1.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน
2. ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)
   2.1 ประวัติความเป็นมา
   2.2 องค์ประกอบการแสดง
   2.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน
3. เซิ้งบั้งไฟ
   3.1 ประวัติความเป็นมา

3.2 องค์ประกอบการแสดง

3.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

1. สรุป
2. อภิปรายผล
3. ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

ในบทนี้ผู้วิจัยได้ทำการทำความเข้าใจเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยได้กำหนดกรอบเนื้อหาออกเป็น 3 หัวข้อตามชุดการแสดงที่นำมาศึกษาจำนวน 3 ชุดการแสดงประกอบด้วย ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ โดยแต่ละชุดการแสดงได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 หัวข้อย่อย คือ ประวัติความเป็นมาและแนวคิด องค์ประกอบการแสดง วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน ตามลำดับรายละเอียดของเนื้อหา ดังนี้

1. ฟ้อนคอนสะหวัน
   1.1 ประวัติความเป็นมา
   1.2 องค์ประกอบการแสดง
   1.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน
2. ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)
   2.1 ประวัติความเป็นมา
   2.2 องค์ประกอบการแสดง
   2.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน
3. เซิ้งบั้งไฟ
   3.1 ประวัติความเป็นมา
   3.2 องค์ประกอบการแสดง
   3.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน

1. ฟ้อนคอนสะหวัน

1.1 ประวัติความเป็นมา

ฟ้อนคอนสะหวันเป็นชุดการแสดงที่ได้รับเอาวัฒนธรรมมาจากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ชาวลาวในแขวงสุวรรณเขตได้สร้างศาลหลักเมือง และได้ประดิษฐ์คิดท่าฟ้อนขึ้นเพื่อฟ้อนรับพรจากสวรรค์ จากนั้นได้เรียกชื่อฟ้อนชุดนี้ว่าคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อน คอนสะหวัน มาจากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2524 นายทองจันทร์ สังฆะมณี นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ นายนัดรบ มุลาลี และนายจีรพล เพชรสม ได้ร่วมกันเรียบเรียงท่าฟ้อนคอนสะหวันขึ้นใหม่ และนำมาถ่ายทอดให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป

ร้อยเอ็ด เพื่อเป็นชุดการแสดงเผยแพร่มาจนถึงปัจจุบัน (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

1.2 องค์ประกอบการแสดง

1.2.1 รูปแบบการแสดง เป็นการฟ้อนหมู่โดยใช้นักแสดงผู้หญิงล้วนในการแสดงแต่ละครั้งไม่ได้มีการกำหนดนักแสดงไว้อย่างชัดเจน แต่ต้องแสดงให้เป็นจำนวนเลขคู่ เช่น 6 คน 8 คน หรือ 10 คน เป็นต้น มีการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนประกอบทำนองเพลงไว้จำนวน 10 ท่า ประกอบกับการแปรแถวให้เหมาะสมกับท่าฟ้อน และจัดการใช้พื้นที่บนเวทีให้เหมาะสมกับจำนวนผู้แสดง ส่วนเนื้อร้องกับทำนองลำได้สร้างสรรค์ให้คล้ายกับ ลำคอนสะหวัน ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผู้ขับร้องเป็นผู้หญิงเนื้อร้องสื่อความหมายถึงหญิงสาวเกี้ยวพาราสีชายหนุ่ม (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

1.2.2 เนื้อร้องประกอบการแสดง แต่เดิมการลำคอนสะหวันประกอบการแสดงของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวนั้นเป็นการร้องเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว แต่เมื่อนำมาปรับปรุงให้เป็นการลำประกอบการแสดงฟ้อนคอนสะหวันของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด นางฉวีวรรณ พันธุ ได้ปรับการร้องให้เป็นผู้หญิงร้องฝ่ายเดียว เนื่องจากในสมัยก่อนหานักร้องหมอลำชายที่มีน้ำเสียงที่เข้ากับเสียงของผู้หญิงยาก จึงมีการปรับเนื้อร้องประกอบการแสดงฟ้อนคอนสะหวันให้ผู้หญิงร้องเพียงฝ่ายเดียว เนื้อร้องจึงกล่าวถึงการเกี้ยวพาราสีของสาวต่อหนุ่มหรือเกี้ยวผู้ชมเป็นการหยอกล้อด้วยผญาที่เป็นคำอุปมาอุปไมย อันเป็นลักษณะของการแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของสาว ๆ ในสมัยนั้น เช่น “ชายเอย คันเจ้าเทียวทางเวิ้งไปโดนมันสิเมื่อย คันอ้ายเทียวฮ่อมน้องทางนั้นแม่นบ่อนเดียว” เป็นต้น (ฉวีวรรณ พันธุ, 2563, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

เนื้อร้องฟ้อนคอนสะหวัน

ใหม่ ๆ แก้มเจ้าใหม่ ๆ นางบ่ไปนำไผ ส่วนสิเมือนำอ้าย ชายเอ้ย น้องสิได้กล่าวเกี้ยว น้อมเหนี่ยวคอนสะหวัน ความสัมพันธ์ไมตรี อย่าได้มีวันฮ้าง ชายเอ้ย อันว่านางกับอ้ายขอให้เป็นคือฝ้ายสายยาว ๆ คือเชือกว่าว ได้เด้อผู้ดีเอ๋ย ชายเอ้ย หันนำกันอยู่หลาวอ้าวให้เป็นเผิ่งเปี่ยงเดียว ชายเอ้ย คันว่าเก้าสิเลี้ยว คันว่าสิบสิเลี้ยว ให้เลี้ยวแต่หนทาง ส่วนว่าใจของชาย อย่าได้มีวันฮ้าง ชายเอ้ย คันเจ้าเทียวทางเวิ้งไปโดนมันสิเมื่อย ได๋อ้ายผู้ดีเอ้ย ให้อ้ายเทียวฮ่วมน้องทางนั้นแม่นบ่อนเดียว ชายเอ้ย เห็นน้องดำขี่หลี่อย่าฟ้าวขี่เฮือกาย เห็นน้องดำขอยลอย อย่าฟ้าวพายเฮือเว้น ชายเอ้ย บัดทีเฮือคาแก่ง ดำขอยลอยสิยู้ซ่อย ได๋อ้ายผู้ดีเอ๋ย คันบ่ได้ซ่อยยู้ ยังสิได้แม่นซ่อยพาย ชายเอ้ย อุปมาว่าน้องแล้ว คือดั่งเฮือบ่มีลาด บ่มีคลองอันแก่งใหญ่ ได๋อ้ายผู้ดีเอ๋ย นับแต่มื้อว่าน้องแล้ว สิได้เบ็ดแม่นใส่ขัน สิได้ยันแม่นใส่แก่ง สิได้แยง

แม่นใส่ก้อน ตำแล้วจั่งสิยอม ชายเอ้ย เจ้าผู้แนวว่านามช้าง หางยาวสนุกแกว่ง ได๋ อ้ายผู้ดีเอ๋ย น้องนี่เชื้อไก่กุ้ม หางสั้นแกว่งบ่ทัน ชายเอ้ย บัดนี้สมควรแล้วคอนสะหวัน สิลาก่อน ลาเด้อคนงามเอ๋ย สวยพร ๆ ห่านี้ ลาอ้ายแม่นต่าวลง โอ๋ละน้อ

(พร ยงดี, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

1.2.3 ดนตรีประกอบการแสดง การแสดงฟ้อนคอนสะหวันมีดนตรีประกอบการแสดง คือ ลายเพลงคอนสะหวัน เป็นผลงานที่สร้างขึ้นใหม่โดยกลุ่มศิลปินและนักวิชาการ ประกอบด้วย นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ นายทองคำ ไทยกล้า และนายจีรพล เพชรสม ได้นำเอาทำนองเพลง ลำคอนสะหวัน มาจากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีการดัดแปลงปรับปรุงขึ้นใหม่ แต่ให้คล้ายแบบเดิม มีเครื่องดนตรีชิ้นหลักในการทำเพลงในสมัยนั้น คือ แคน ต่อมาในปัจจุบันมีการใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานมาทำเพลงประกอบการแสดงโดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ แคน โปงลาง กลองหาง กลองตุ้ม โหวด พิณ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ไหซอง เป็นต้น จากการศึกษาพบว่า ในปัจจุบันยังใช้ลายเพลงคอนสะหวัน และใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานในการเล่นดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนคอนสะหวัน (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ลายดนตรีประกอบการแสดง

เกริ่นแคน

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

ทำนองหลักลายคอนสะหวัน

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

ท่อนลงลายคอนสะหวัน

- - - -	ซ ล ด ร	- - - -	ซ ล ด ร	- ม ร ด	ล ม ด ร	ดฺ ล ดฺ ซ	ล ม ซ ด
ร ม ซ ม	ร ม ด ร	- - - ซ	ม ซ – ซ	ม ซ ม ซ	ดฺ ล ซ ม	ซ ล ดฺ รฺ	ล ดฺ ล ซ
ดฺ ซ ล ม	ซ ม ร ด	- ซ ม ซ	- ม ร ด	มซ ม ร ด	ล ม ด ร	- - ม ซ	ล ซ ม ร
- - ด ล	ซ ล ด ร	- - ม ซ	ล ซ ม ร	- - ด ล	ร ด ล ซ	- - - -	ซ ล ด ร
ม ด ร ม	ด ล ซ ซ	- - - -	ซ ล ด ร	ม ด ร ม	ด ล ซ ซ	- - - -	- - - -

โน้ตจังหวะกลองหางลายคอนสะหวัน

- - - -	- - - เปิง	- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง	- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง	- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง
- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง	- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง	- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง	- - ปะ เปิง	ติงติ – เปิง

โน้ตจังหวะกลองตุ้มลายคอนสะหวัน (ต หมายถึง ตุ้ม)

- - - -	- - - ต	- - - -	ตต – ต	- - - -	ตต – ต	- - - -	ตต – ต
- - - -	ตต – ต	- - - -	ตต – ต	- - - -	ตต – ต	- - - -	ตต – ต

โน้ตจังหวะฉาบลายคอนสะหวัน (ฉ หมายถึง แฉ ว หมายถึง วับ)

- - - -	- ฉ - ว	ฉ ว ฉ ว	- ฉ - ว	- - - -	- ฉ - ว	ฉ ว ฉ ว	- ฉ - ว
- - - -	- ฉ - ว	ฉ ว ฉ ว	- ฉ - ว	- - - -	- ฉ - ว	ฉ ว ฉ ว	- ฉ - ว

1.2.4 การแต่งกายประกอบการแสดง ผู้แสดงสวมเสื้อแขนกระบอกไหม สีแดง นุ่งผ้าถุงยาวลายล่องสีน้ำตาลแดง ผ้าสไบคล้องคอสีเหลือง คาดด้วยเข็มขัดเกล็ดปลาสีทอง สร้อยคอประเกือม ใส่กำไลเงินและต่างหูเงิน ทรงผมเกล้าเก็บผมขึ้นทั้งหมดแล้วมวยกลางศีรษะ ติดอุบะและดอกกุหลาบที่ทำจากรังไหมสีเหลือง การแต่งกายในปัจจุบันมีการเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมและมีความสวยงามตามยุคสมัยการแสดงชุดนี้ไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง (ฉวีวรรณ พันธุ, 2563, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

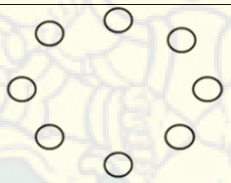
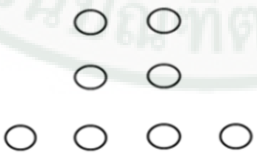
ด้านหน้า ด้านหลัง

ภาพที่ 6 การแต่งกายฟ้อนคอนสะหวัน

ที่มา: ผู้วิจัย

1.2.5 รูปแบบการแปรแถวประกอบการแสดง การจัดรูปแบบของการแปรแถวบนเวทีนั้น มีรูปแบบของการจัดการที่เป็นเอกลักษณ์ ใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประดิษฐ์ท่าฟ้อน นำเสนอรูปแบบการแสดงบนเวที โดยนำเสนอผ่านกระบวนการแปรแถว สลับสับเปลี่ยนตำแหน่งของนักแสดง มีหลักเกณฑ์ที่ต้องพิจารณา 1) คำนึงถึงรูปร่างลักษณะของผู้แสดง 2) ระยะห่างของผู้แสดงต้องเท่ากัน 3) ระยะการเคลื่อนแถวต้องสัมพันธ์กับดนตรี 4) การเคลื่อนแถวต้องสัมพันธ์กับเนื้อร้อง 5) ไม่แปรแถวแบบเดียวซ้ำหลาย ๆ ครั้ง 6) การแปรแถวควรมีความกลมกลืนของการเคลื่อนตัวไป 7) คำนึงถึงสีของเครื่องแต่งกายของผู้แสดง 8) คำนึงถึงสัดส่วนของพื้นที่เวที โดยไม่เอียงหรือเบี้ยวไปทางใดทางหนึ่ง การแสดงฟ้อนคอนสะหวัน มีรูปแบบการแปรแถวดังนี้ (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ตารางที่ 2 รูปแบบการแปรแถวฟ้อนคอนสะหวัน

ลำดับที่	รูปภาพ	ลักษณะการแปรแถว
1		การแปรแถวแบบหน้ากระดาน
2		การแปรแถวแบบวงกลมสองวง
3		การแปรแถวแบบตัววีคว่ำ
4		การแปรแถวแบบวงกลม
5		การแปรแถวแบบตัวที

ที่มา: ผู้วิจัย

หมายเหตุ จำนวนนักแสดง หรือรูปแบบการแปรแถวสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามโอกาส และสถานที่ในการแสดง

1.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน

การวิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ คือ การวิเคราะห์เอกสารที่เป็นบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี (นำเสนอเป็นตารางที่ 9) ซึ่งการวิเคราะห์ในส่วนนี้ได้มุ่งหาคำตอบใน 2 ประเด็น คือ ท่าฟ้อนและภาษาที่ใช้อธิบายท่าฟ้อน กล่าวคือ ท่าฟ้อน มุ่งสำรวจจำนวนท่าฟ้อนที่ถูกบันทึกและอนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนหลักของฟ้อนคอนสะหวัน ในขณะเดียวกันในประเด็นเรื่องภาษาที่ใช้ เป็นการนำเสนอข้อมูลที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะบุคคล ในด้านการใช้ภาษา ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญในการแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ส่วนบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน

การวิเคราะห์ในส่วนที่สอง (ตาราง 10 - 11) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ในรายละเอียดของกระบวนท่าฟ้อนด้านสรีระร่างกายในส่วนต่าง ๆ โดยแบ่งเป็น ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า ซึ่งเป็นอวัยวะสำคัญที่ต้องใช้ในการฟ้อน การวิเคราะห์ในส่วนนี้โดยละเอียด ผู้วิจัยได้อาศัยบันทึกที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นต้นทางในการวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยทำให้การวิเคราะห์เป็นภาพชัดเจนมากขึ้น จึงได้แสดงท่าฟ้อนตามภาพลายเส้นเพื่อทำให้เห็นสรีระในขณะฟ้อนแต่ละท่า และได้ปรับคำอธิบายท่าฟ้อนเป็นภาษาทางวิชาการนาฏศิลป์ที่ใช้ในปัจจุบัน

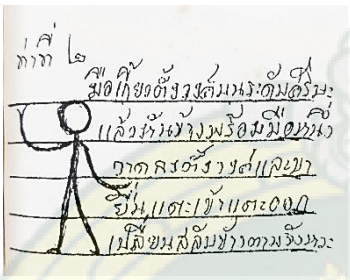
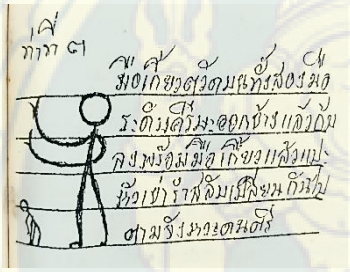
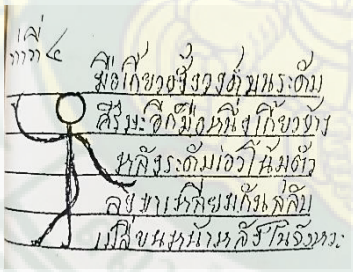
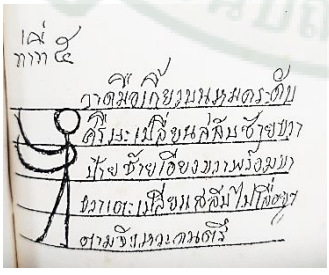
1.3.1 วิเคราะห์ท่าฟ้อนจากเอกสารปฐมภูมิ

ในส่วนนี้ผู้วิจัย มุ่งวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนในมิติของข้อมูลที่แสดงถึงตัวตนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยนำบันทึกที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี มาใช้วิเคราะห์ในระดับหนึ่ง คือ แสดงให้เห็นถึง จำนวนท่าฟ้อน และแสดงให้เห็นถึงการใช้ภาษาในการอธิบายท่าฟ้อน ดังรายละเอียดในตารางที่ 3 ดังนี้

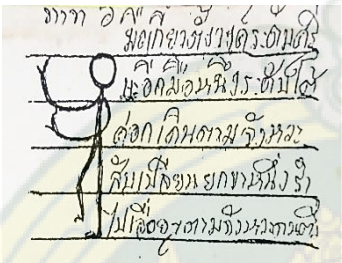
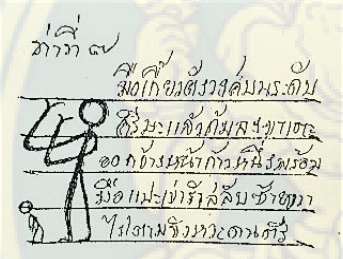
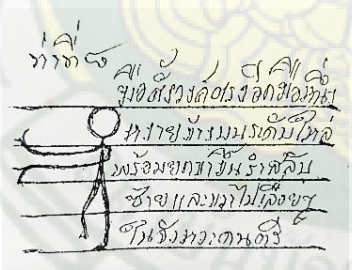
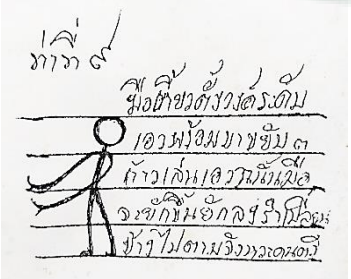
ตารางที่ 3 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวันจากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
1		แขนเหยียดลงไปตามลำตัวแล้วมือซอยตั้งระดับตะโพกเตะขาออกข้างหน้าแล้วเปลี่ยนกลับมา ไหว้ระหว่างหน้าอก รำเปลี่ยนสลับกันตามจังหวะ	- แขนเหยียด - มือซอยตั้ง - ตะโพก

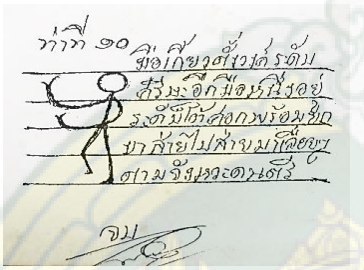
ตารางที่ 3 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวันจากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
2		มือเกี้ยวตั้งวงบนระดับศีรษะ แล้วหันข้าง พร้อมมือหนึ่งวาดลงตั้งวง และขายืนแตะเข้าแตะออกเปลี่ยนสลับข้างตามจังหวะ	- มือเกี้ยวตั้งวงบน - ขายืนแตะเข้าแตะออก
3		มือเกี้ยวตวัดบนทั้งสองมือระดับศีรษะออกข้าง แล้วก้มลง พร้อมมือเกี้ยวแล้วแปะหัวเข่า รำสลับเปลี่ยนกันไปตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตวัดบนทั้งสองมือ - มือเกี้ยวแล้วแปะหัวเข่า
4		มือเกี้ยวตั้งวงบนระดับศีรษะ อีกมือหนึ่งเกี้ยวข้างหลังระดับเอว โน้มตัวลง ขาเหลี่ยมกันสลับเปลี่ยนหน้าหลังในจังหวะ	- มือเกี้ยวตั้งวงบน - มือหนึ่งเกี้ยวข้างหลัง - ขาเหลี่ยมกัน
5		วาดมือเกี้ยวบนหมดระดับศีรษะ เปลี่ยนสลับซ้ายขวา ป้ายซ้ายเอียงขวา พร้อมขาขวาแตะเปลี่ยนสลับไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะดนตรี	- วาดมือเกี้ยวบน - ป้ายซ้ายเอียงขวา

ตารางที่ 3 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวันจากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
6		มือเกี้ยวตั้งวงระดับศีรษะอีกมือหนึ่งระดับใต้ศอก เดินตามจังหวะสับเปลี่ยนยกขาหนึ่ง รำไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวง - ยกขาหนึ่ง
7		มือเกี้ยวตั้งวงบนระดับศีรษะ แล้วก้มลงขาเตะออกข้างหน้าก้าวหนึ่งพร้อมมือแปะเข่ารำสลับซ้าย ขวาไปตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวงบน - ก้มลงขาเตะออกข้างหน้า - มือแปะเข่า
8		มือตั้งวงตรงอีกมือหนึ่งหงายข้างบนระดับไหล่ พร้อมยกขาขึ้นรำสลับซ้ายและขวา ไปเรื่อย ๆ ในจังหวะดนตรี	- มือตั้งวงตรง - มือหนึ่งหงายข้างบน - ยกขาขึ้นรำสลับซ้ายและขวา
9		มือเกี้ยวตั้งวงระดับเอว พร้อมขาขยับ 3 ก้าวเล่นเอว ฉะนั้นมือจะยักขึ้นยักลง รำเปลี่ยนข้างไปตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวง - เล่นเอว - ขาขยับ 3 ก้าว - ยักขึ้นยักลง

ตารางที่ 3 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวันจากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
10		มือเกี้ยวตั้งวงระดับศีรษะ อีกมือหนึ่งอยู่ระดับใต้ศอกพร้อมยกขาส่ายไปส่ายมาเรื่อย ๆ ตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวง - ยกขาส่ายไปส่ายมา

ที่มา: ทองจันทร์ สังฆะมณี (2536, น. 84)

สรุปตารางที่ 3 จากบันทึกท่าฟ้อนเพลงคอนสะหวัน ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในสองประเด็น คือ การกำหนดท่าฟ้อนที่ใช้สำหรับการแสดง และ ภาษาที่ใช้ในการอธิบาย

ประเด็นที่หนึ่ง ในส่วนของการกำหนดท่าฟ้อน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ระบุท่าฟ้อนคอนสะหวันไว้จำนวน 10 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคน ทำท่าฟ้อนพร้อมทั้งได้เขียนอธิบายการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายด้วยลายมือตนเอง คำอธิบายดังกล่าวนั้นเมื่อได้พิจารณาประกอบไปกับภาพวาดลายเส้นรูปคนทำท่าฟ้อนก็จะช่วยให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการถึงการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ชัดเจนมากขึ้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ ท่าฟ้อนต่าง ๆ ที่เป็นภาพวาดและบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณีนั้น ไม่ได้ระบุชื่อท่าฟ้อนไว้อย่างชัดเจน แต่ได้ปรากฏคำที่อนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนนั้น ๆ จากคำอธิบายของท่าฟ้อน แต่ละท่าที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ดังนี้

ท่าที่ 1 : แขนเหยียด มือซอยตั้ง ตะโพก

ท่าที่ 2 : มือเกี้ยวตั้งวงบน ขายืนแตะเข้าแตะออก

ท่าที่ 3 : มือเกี้ยวตวัดบนทั้งสองมือ มือเกี้ยวแล้วแปะหัวเข่า

ท่าที่ 4 : มือเกี้ยวตวัดบน มือหนึ่งเกี้ยวข้างหลัง ขาเหลี่ยมกัน

ท่าที่ 5 : วาดมือเกี้ยวบน ป้ายซ้ายเอียงขวา

ท่าที่ 6 : มือเกี้ยวตั้งวง ยกขาหนึ่ง

ท่าที่ 7 : มือเกี้ยวตั้งวงบน ก้มลงขาเตะออกข้างหน้า มือแปะเข่า

ท่าที่ 8 : มือตั้งวงตรง มือหนึ่งหงายข้างบน ยกขาขึ้นรำสลับซ้ายและขวา

ท่าที่ 9 : มือเกี้ยวตั้งวง เล่นเอว ขาขยับ 3 ก้าว ยักขึ้นยักลง

ท่าที่ 10 : มือเกี้ยวตั้งวง ยกขาส่ายไปส่ายมา

ประเด็นที่สอง ภาษาที่ใช้ในการอธิบายท่าฟ้อน แสดงให้เห็นว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณี นั้น ได้ใช้ภาษาประจำท้องถิ่นที่เป็นภาษาพูดมาใช้อธิบายท่าฟ้อนเป็นหลัก ภาษาดังกล่าวนั้นค่อนข้างเป็นภาษาที่ใช้เฉพาะบุคคล และอาจมีบางคำที่มีการใช้คำนาฏยศัพท์ หรือชื่อท่านาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานในการบันทึกร่วมด้วย ถึงแม้จะไม่ได้เป็นภาษาในทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ทั้งหมด แต่เมื่อผู้อ่านที่รู้ภาษา และคำศัพท์พื้นถิ่นอีสานได้อ่าน ก็จะสามารถเข้าใจคำอธิบายของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เป็นอย่างดี เอกสารนี้ไม่ได้เขียนขึ้นเพื่อเป็นเอกสารเผยแพร่ในทางวิชาการอย่างกว้างขวาง แต่บันทึกชิ้นนี้ก็เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่เข้าใกล้ความเป็นตัวตนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี และเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ยังมีข้อจำกัดประการหนึ่งของเอกสารชิ้นนี้ คือ เอกสารที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณีนี้ ได้ให้ข้อมูลเพียงระดับหนึ่งที่ไม่สามารถนำไปสู่การทำให้เห็นภาพการแสดงที่สมบูรณ์ได้ กล่าวคือ บันทึกได้แสดงให้เห็นจำนวนท่าฟ้อนที่ใช้ในเพลง และแสดงให้เห็นถึงการฟ้อนในแต่ละท่า แต่ไม่สามารถบ่งบอกได้ว่าเรียงลำดับการฟ้อนอย่างไร แต่ละท่าฟ้อนนั้นต้องฟ้อนท่าละกี่จังหวะ และไม่สามารถระบุได้ว่าฟ้อนแต่ละท่ามีความสัมพันธ์กับการแปรแถวอย่างไร ในประเด็นนี้จะสามารถขยายประเด็นและความชัดเจนได้ก็ต่อเมื่ออาศัยวิธีการศึกษาและหาคำตอบรูปแบบอื่นเพิ่มเติม เช่น การสัมภาษณ์บุคคล การสัมมนากลุ่ม กลุ่มคนที่มีประสบการณ์โดยตรงกับนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในกรณีที่เกี่ยวกับการแสดงเซิ้งบั้งไฟ และการฟ้อนอีสานในชุดการแสดงอื่น ๆ ที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี มีส่วนเกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ท่าฟ้อน

1.3.2 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อน และการเคลื่อนไหวของร่างกาย

ในส่วนนี้ได้มุ่งวิเคราะห์ท่าฟ้อน ตามตำแหน่งของร่างกาย คือ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า และมีการบันทึกการเคลื่อนไหว ตามตารางที่ 4 ดังนี้

ตารางที่ 4 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
1	(1) (1.1)	ท่าที่ 1 ก้าวเท้าซ้าย ย่อเข่ายืดยุบตามจังหวะ ทิ้งสะโพกไปตามขาที่ก้าว ลำตัวตรง มือตั้งวงระดับสะโพก แขนตึงกางแขนข้างลำตัว กดไหล่ซ้ายศีรษะเอียงซ้าย พร้อมกับก้าวเท้าขวาย่อเข่าทิ้งสะโพกไปตามขาที่ก้าว ลำตัวตรงพนมมือระดับอก กดไหล่ขวาศีรษะเอียงขวา ปฏิบัติสลับไปมาตามจังหวะ
2	(2) (2.1)	ท่าที่ 2 ย่ำเท้าซ้ายขวา งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำ ลำตัวตรงมือทั้งสองข้างจีบปรกหน้าม้วนออกตั้งวง ระดับศีรษะ ก้าวเท้าขวาแตะซ้ายเฉียงปลายเท้าออไปด้านข้าง พร้อมกับวาดมือจีบคว่ำม้วนคลายจีบออกหงาย มือขวาระดับศีรษะ มือซ้ายระดับเอว กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา

ตารางที่ 4 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
3	(3) (3.1)	ท่าที่ 3 ย่ำเท้าซ้ายแตะเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อย ทิ้งสะโพกตามขาที่แตะ ลำตัวตรงมือทั้งสองข้างจีบหงายม้วนออก ตั้งวงระดับศีรษะ แขนขวาเหลื่อมแขนซ้าย กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย พร้อมกับเท้าซ้ายก้าวหน้าย่อเข่าลง สะโพกตรง ลำตัวงอโค้งก้มลงเล็กน้อย มือทั้งสองข้างแปะเข่า งอแขนเล็กน้อย ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา
4	(4) (4.1)	ท่าที่ 4 เท้าซ้ายก้าวหน้า งอเข่า สะโพกตรงโค้งลำตัวลงโน้มมาด้านหน้าเล็กน้อย แขนงอโค้งมือทั้ง 2 ข้างจีบหงายม้วนออกตั้งวง มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงระดับสะโพกส่งแขนไปด้านหลัง กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย พร้อมกับ เงยหน้าขึ้นแล้วเอนตัวไปด้านหลัง พร้อมกับมือทั้งสองข้างจีบหงายม้วนออกตั้งวงในระดับเดิม กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับกันซ้าย ขวา
5	(5) (5.1)	ท่าที่ 5 ก้าวขวาแตะซ้าย งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ ลำตัวตรงมือทั้งสองข้างจีบหงายม้วนออกตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายเยื้องมือขวา กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับกัน ซ้าย ขวา

ตารางที่ 4 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
6	(6) (6.1)	ท่าที่ 6 ก้าวเท้าขวายกเท้าซ้าย งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแล้วยก ลำตัวตรง มือทั้งสองข้างจีบหงายแล้วม้วนออกตั้งวงมาด้านหน้า มือขวาระดับศีรษะ มือซ้ายต่อศอก กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา
7	(7) (7.1)	ท่าที่ 7 ย่ำเท้าขวา ซ้าย งอเข่าเล็กน้อยลำตัวตรง มือทั้งสองข้างจีบปรกหน้าม้วนออกตั้งวงระดับหน้า เท้าขวาก้าวหน้างอเข่าย่อลง พร้อมกับโน้มลำตัวโค้งมาด้านหน้า มือทั้งสองข้างแบมือแตะเข่าขวางอแขนเล็กน้อย ก้มศีรษะเล็กน้อย ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา
8	(8) (8.1)	ท่าที่ 8 ย่ำขวายกเท้าซ้ายงอเข่าทิ้งสะโพกไปตามที่ขาย่ำแล้วยก ลำตัวตรง มือซ้ายหงายท้องแขน มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ยื่นแขนมาด้านหน้าเยื้องกันเล็กน้อย กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ยักสะโพกขึ้นลง 3 จังหวะ พร้อมกับขยับแขนขึ้นลง ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา

ตารางที่ 4 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
9	(9) (9.1)	ท่าที่ 9 ก้าวเท้าขวาขยับเท้าซ้ายชิดไปด้านข้าง (ก้าวชิดก้าวตามจังหวะ) งอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกขึ้นตามขาที่ก้าว มือทั้งสองข้างจีบหงายม้วนออกตั้งวงยื่นแขนไปด้านข้าง มือทั้งสองข้างเยื้องกันระดับเอว พร้อมกับเดาะข้อมือ 2 จังหวะ กดไหล่ซ้าย ขวา ลักคอ ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา
10	(10) (10.1)	ท่าที่ 10 ก้าวเท้าขวายกเท้าซ้าย งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแล้วยก ลำตัวตรง มือทั้งสองข้างจีบแล้วม้วนออกตั้งวงยื่นมาด้านหน้า มือขวาระดับศีรษะ มือซ้ายต่อศอกกดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ตีไหล่เข้ามือจีบ ตีไหล่ออกม้วนจีบออกตั้งวง ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน ได้พิจารณาการเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน ประกอบด้วย ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า สามารถสรุปได้ตามตารางที่ 5 ดังนี้

ตารางที่ 5 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน โดยพิจารณาการเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน

ลำดับที่	ตำแหน่งร่างกาย	การเคลื่อนไหว
1	ศีรษะ	การเอียงซ้าย การเอียงขวา การก้มหน้า การเงยหน้าขึ้น
2	ไหล่	การกดไหล่ซ้าย การกดไหล่ขวา การตีไหล่เข้า การตีไหล่ออก
3	แขน	การตึงแขน การงอแขนโค้ง การงอแขนตั้งฉาก การงอแขนเยื้องกัน การหงายท้องแขน การส่ายแขนขึ้น-ลง
4	มือ	การจีบ การตั้งวง การวาดมือตั้งวงออกข้าง การม้วนจีบ การคลายจีบ การแบบมือวางซ้อนกัน การจีบมือต่อศอก การตั้งวงมือต่อศอก การกระดกข้อมือ
5	ลำตัว	การโน้มตัวก้มตามธรรมชาติ ไม่ดันหลัง การเงยตัวขึ้นหลังแอ่นโค้ง ลำตัวตรง
6	สะโพก	การโยกสะโพกซ้าย-ขวา การยักสะโพกซ้าย-ขวาขึ้น การยักสะโพกซ้าย-ขวาลง
7	เข่า	การงอเข่า การตึงเข่า
8	เท้า	การก้าวเท้าไปด้านหน้า การวางเท้าด้านหลัง การเตะเท้า การก้าวเท้าแล้วแตะ การก้าวเท้าแล้วยก การก้าวเท้าสืบเท้าแล้วชิด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์ข้อมูลการเคลื่อนไหวร่างกายข้างต้นของฟ้อนคอนสะหวันผู้วิจัยพบว่าในภาพรวมของการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ เป็นการเคลื่อนไหวที่ช้า นุ่มนวล และภาพรวมของท่าฟ้อนสื่อถึงหญิงสาวที่ได้ขอพร-รับพร ซึ่งแสดงออกถึงความอ่อนน้อม และความอ่อนหวาน การแสดงในชุดนี้เป็นการฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้ฟ้อนเปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

2. ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)

2.1 ประวัติความเป็นมา

การแสดงฟ้อนตังหวายมีประวัติความเป็นมาและรูปแบบการแสดง โดยนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้มีโอกาสไปเป็นศิลปินหมอลำที่ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว แขวงสะหวันนะเขต จึงได้พบเห็นการแสดงฟ้อนตังหวายในเทศกาลงานประจำปี จากนั้นนายทองจันทร์ สังฆะมณี จึงได้ค้นคว้าหาข้อมูลจนพบว่า การแสดงฟ้อนตังหวายนี้ เป็นการแสดงประจำท้องถิ่นของหมู่บ้าน

ตังหวาย และได้รับการถ่ายทอดท่ารำและจดจำท่ารำเหล่านั้นมาถ่ายทอดให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (ทองจันทร์ สังฆะมณี, 2536, น. 105) ในขณะนั้นผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีนโยบายให้คณาจารย์ลงพื้นที่เก็บข้อมูล องค์ความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับชุดการแสดงฟ้อนตังหวาย เพื่อนำมาสร้างสรรค์ใหม่ โดยมีการจัดกระบวนท่าฟ้อน แต่งคำร้องและปรับทำนองดนตรี ให้เป็นการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปี พ.ศ. 2525 ได้นำการแสดงชุดนี้ออกเผยแพร่เป็นครั้งแรก ในงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ งาน 200 ปี (ฉวีวรรณ พันธุ, 2563, 27 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.2 องค์ประกอบการแสดง

2.2.1 รูปแบบการแสดง เป็นการฟ้อนโดยใช้นักแสดงผู้หญิงล้วน ในการแสดงแต่ละครั้งไม่ได้มีการกำหนดนักแสดงไว้อย่างชัดเจน แต่ต้องแสดงให้เป็นจำนวนเลขคู่ เช่น 4 คน 6 คน เป็นต้น มีการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนเป็นท่าพื้นฐานในการแสดง ประกอบกับการแปรแถว และการใช้พื้นที่บนเวทีให้เหมาะสมกับจำนวนผู้แสดง ส่วนเนื้อร้องกับทำนองลำได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่แต่ยังคงให้คล้ายกับทำนองลำตังหวาย แบบต้นฉบับของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.2.2 เนื้อร้องประกอบการแสดง การแสดงฟ้อนตังหวายได้นำรูปแบบการขับร้องมาจากทำนองลำของหมอลำในแขวงสะหวันนะเขต การลำตังหวายเป็นทำนองลำที่นิยมของหมอลำในหมู่บ้านที่มีอาชีพผลิตตั่งหวายออกจำหน่าย ทำนองลำนี้เริ่มเผยแพร่เข้ามาในประเทศไทย จึงกลายมาเป็น “ลำตังหวาย” ของชาวอีสาน ลักษณะของกลอนลำมีการยกย่องทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง มีลักษณะโต้ตอบกัน และจะมีคำสร้อยลงท้าย เช่น คำว่า หนาคิงกลม คนงามเอย ซำบายดี และมีคำขึ้นต้นว่า ชายเอย นางเอย เป็นต้น ต่อมานางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ นำบทร้องลำตังหวายมาถ่ายทอดให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด จึงมีการปรับบทร้องให้เป็นฝ่ายหญิงร้องเพียงคนเดียว เนื่องจากในสมัยก่อนหาหมอลำผู้ชายยากและเสียงร้องไม่เข้ากัน การลำตังหวายจึงเป็นผู้หญิงร้องฝ่ายเดียวมาจนถึงปัจจุบัน (พร ยงดี, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

เนื้อร้องตังหวาย (สะหวันนะเขต)

อ้ายเอ้ย น้องสิลำกะนิแม่นทางเต้ย ตังหวายเอ้ยกะนิแม่นเกี่ยวอ่อย คำปากหวานละคือจั่งน้ำอ้อย ออยอ้ายละคันอยู่บ่เซา เอาบ่นอละคันพี่ชายเอ้ย แฟนนางเอ๋ย

อ้ายเอ้ย ว่าบ่มีกะนิแม่นเครือเกี้ยว สังมาเป็นละคันเจ้าหย่ามหย่าง ว่าตะล่างละคันเจ้าบ่กว้าง มาได้ละคันเจ้าผูกวัว กลัวพี่ชายละสิมาลวงน้อง แฟนนางเอ๋ย

อ้ายเอ้ย อย่าได้โสกะนิแม่นดาดิ้น นำงากะนิแม่นช้างป่า คิดต่อเขากะนิแม่นโล้งโค้ง ควายเฒ่ากะนิแม่นแห่งเฮา เอาอิหลีละคันบ่พี่ชาย บ่ไลนา

อ้ายเอ้ย สิบเบี้ยอยู่กะนิแม่นฟากน้ำ อย่าได้อ่าวนั้นคะนึงหา สองสลึงละคันเจ้ามามือ ให้ค่อยกำละคันเจ้าเอาไว้ บ่ไลนา

อ้ายเอ้ย อ้ายได้กินกะนิแม่นลาบก้อย อย่าลืมแจ่วกะนิแม่นแพวผัก กินพาเงินละคันว่าพาคำอย่าได้ลืมละคันกะเบียนฮ้าง บ่วางนา

อ้ายเอ้ย คันเจ้าเทียวกะนิแม่นทางดั้น หากันละคันเจ้าลัดท่ง แดดสิเผาและคันเจ้าแห่งฮ้อน ตัวเจ้าละคันอย่าได้เทียว ให้อ้ายเทียวกะนิแม่นทางพุ้น ถกขาไวละคันไปซ่นห่ม ให้ชายแวะกะนิแม่นหม่อมน้อง มาซ่นกะนิแม่นห่มเฮือน คนงามเอ๋ย

อ้ายเอ้ย ใจบ่ใสละคันเจ้านำน้ำ แยงเงาละคันเจ้าบ่ส่อง กบบ่ตั้งละคันเจ้าต่อถ้ำ เห็นเถื่อมละคันนึกว่าโพน เพิ่นว่ากุญละคันเจ้าชรช้าง งานิลละคันเจ้าอยู่ป่ายังได้มาละคันเจ้าฮ่วมบ้าน เมืองกว้างละคันเจ้ากล่อมขุน บุญอี่นางละคันสิมีบ่ คนงามเอ๋ย

(พร ยงดี, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

2.2.3 ดนตรีประกอบการแสดง ดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนตังหวาย คือ ลายเพลงตังหวาย เป็นผลงานที่สร้างขึ้นใหม่โดยครูผู้เชี่ยวชาญ ประกอบด้วย นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ นายทองคำ ไทยกล้า และนายจีรพล เพชรสม ได้นำเอาทำนองเพลงตังหวายมาจากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีการนำเพลงมาปรับและเรียบเรียงขึ้นใหม่ แต่ยังคงทำนองลายเพลงให้คล้ายแบบเดิม เครื่องดนตรีชิ้นหลักในการทำเพลงในสมัยก่อนมีเพียง แคน ต่อมาในปัจจุบันมีการใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานมาบรรเลงเพลงประกอบการแสดงโดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ แคน โปงลาง กลองหาง กลองตุ้ม โหวด พิณ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก ไหซอง เป็นต้น จากการศึกษาพบว่าในปัจจุบันยังใช้ลายเพลงตังหวาย และใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานในการเล่นดนตรีประกอบการแสดง (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ลายดนตรีประกอบการแสดง

ลายเพลงประกอบการแสดง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- ม ซ ึ ม	ล ึ ม ซ ร	ม ร ม ด
- - ล -	- ม - ซ ึ	ม ซ ม ร	ม ร ม ด	- - ล -	- ม ซ ึ ม	ล ึ ม ซ ึ ร	ม ร ม ด
- ล ึ - -	- ซ ึ - ม	ล ึ ม ซ ึ ร	ม ร ม ด	- ด ึ - -	- ล ึ - ซ ึ	ม ซ ึ ม ร	ม ร ม ด
- ร - ม	- ล ด ร	- ม ซ ึ ร	ม ร ม ด	- ร - ม	- ล ด ร	- ม ซ ึ ร	ม ร ม ด
- - - -	ล - - -	- ล - ด	- ร - ซล	- - ล ล	ล - - -	- ล - ด	- ร - ซล

ท่อนสร้อย

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

2.2.4 การแต่งกายประกอบการแสดง ผู้แสดง สวมเกาะอกสีชมพู ใช้ผ้าสไบจกนครพนมพันรอบอก จับผ้าให้เป็นกลีบที่อกด้านซ้าย กลัดดอกไม้ไหมสีชมพูหน้าผ้าที่จับจีบด้านซ้าย นุ่งผ้าถุงมัดหมี่ยาวครึ่งแข้ง คาดเข็มขัดเงินทับขอบผ้าที่เอว ทำผมรวบตึงเกล้ามวยใช้ผ้าสีแดงมัดรอบมวยผม แล้วสวมเครื่องประดับเงิน จากการศึกษา พบว่า การแต่งกายในปัจจุบันมีการเปลี่ยนไปตามความเหมาะสม และมีความสวยงามตามยุคสมัย การแสดงชุดนี้ไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง

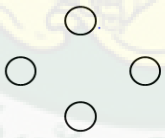
ด้านหน้า ด้านหลัง

ภาพที่ 7 การแต่งกายฟ้อนตังหวาย

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.5 รูปแบบการแปรแถวประกอบการแสดง การจัดรูปแบบของการแปรแถวบนเวทีนั้น มีรูปแบบของการจัดการที่เป็นเอกลักษณ์ ใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประดิษฐ์ท่าฟ้อน นำเสนอรูปแบบการแสดงบนเวที โดยนำเสนอผ่านกระบวนการแปรแถว สลับสับเปลี่ยนตำแหน่งของนักแสดง มีหลักเกณฑ์ที่ต้องพิจารณา 1) คำนึงถึงรูปร่างลักษณะของผู้แสดง 2) ระยะห่างของผู้แสดงต้องเท่ากัน 3) ระยะการเคลื่อนแถวต้องสัมพันธ์กับดนตรี 4) การเคลื่อนแถวต้องสัมพันธ์กับเนื้อร้อง 5) ไม่แปรแถวแบบเดียวซ้ำหลาย ๆ ครั้ง 6) การแปรแถวควรมีความกลมกลืนของการเคลื่อนตัวไป 7) คำนึงถึงสีของเครื่องแต่งกายของผู้แสดง 8) คำนึงถึงสัดส่วนของพื้นที่เวที โดยไม่เอียงหรือเบี้ยวไปทางใดทางหนึ่ง การแสดงฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) มีรูปแบบการแปรแถว ดังนี้ (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ตารางที่ 6 รูปแบบการแปรแถวฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)

ลำดับที่	รูปภาพ	ลักษณะการแปรแถว
1		การแปรแถวหน้ากระดานสองแถว หรอแถวตอนลึกสองแถว
2		การแปรแถวหน้ากระดานสองแถวยืนสลับฟันปลา
3		การแปรแถวแบบวงกลม
3		การแปรแถวตอนลึกหนึ่งแถวด้านซ้ายของเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

หมายเหตุ จำนวนนักแสดง หรือรูปแบบการแปรแถวสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามโอกาส และสถานที่ในการแสดง

2.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน

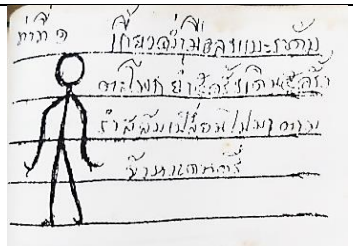
การวิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ คือ การวิเคราะห์เอกสารที่เป็นบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี (นำเสนอเป็นตารางที่ 7) ซึ่งการวิเคราะห์ในส่วนนี้ได้มุ่งหาคำตอบในสองประเด็น คือ ท่าฟ้อนและภาษาที่ใช้อธิบายท่าฟ้อน กล่าวคือ ท่าฟ้อน มุ่งสำรวจจำนวนท่าฟ้อนที่ถูกบันทึก และอนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนหลักของฟ้อนตังหวาย ในขณะเดียวกันในประเด็นเรื่องภาษาที่ใช้ เป็นการนำเสนอข้อมูลที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะบุคคล ในด้านการใช้ภาษา ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญในการแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ส่วนบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน

การวิเคราะห์ในส่วนที่สอง (ตารางที่ 8 - 9) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ในรายละเอียดของกระบวนท่าฟ้อนด้านสรีระร่างกายในส่วนต่าง ๆ โดยแบ่งเป็น ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า ซึ่งเป็นอวัยวะสำคัญที่ต้องใช้ในการฟ้อน การวิเคราะห์ในส่วนนี้โดยละเอียดผู้วิจัยได้อาศัยบันทึก ที่เป็นลายมือของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นต้นทางในการวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยทำให้การวิเคราะห์นั้นเป็นภาพชัดเจนมากขึ้น จึงได้แสดงท่าฟ้อนตามภาพลายเส้น เพื่อทำให้เห็นสรีระในขณะฟ้อนแต่ละท่า และได้ปรับคำอธิบายท่าฟ้อนเป็นภาษาทางวิชาการนาฏศิลป์ที่ใช้ในปัจจุบัน

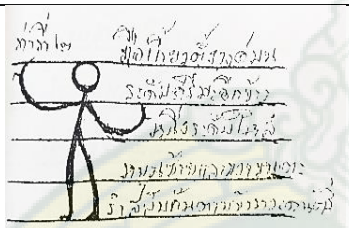
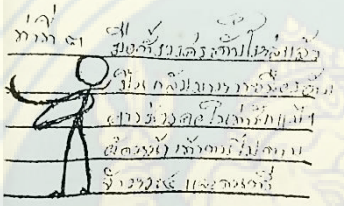
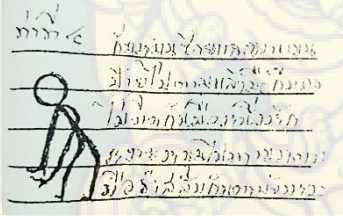
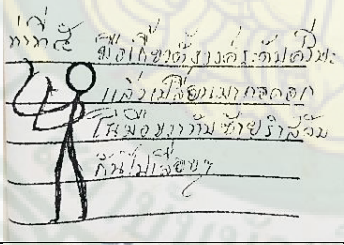
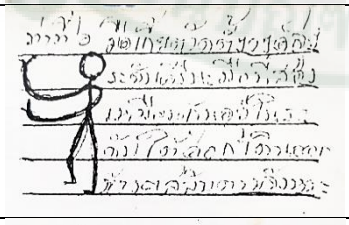
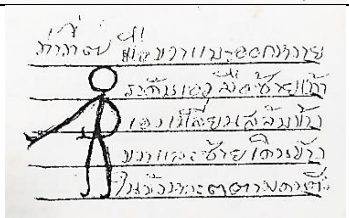
2.3.1 วิเคราะห์ท่าฟ้อนจากเอกสารปฐมภูมิ

ในส่วนนี้ผู้วิจัย มุ่งวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนในมิติของข้อมูลที่แสดงถึงตัวตนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยนำบันทึกที่เป็นลายมือของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี มาใช้วิเคราะห์ในระดับหนึ่ง คือ แสดงให้เห็นถึง จำนวนท่าฟ้อน และแสดงให้เห็นถึงการใช้ภาษาในการอธิบายท่าฟ้อน ดังรายละเอียดในตารางที่ 7 ดังนี้

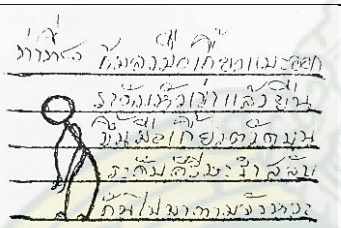
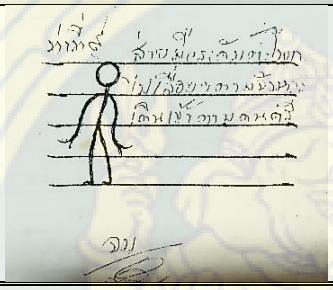
ตารางที่ 7 กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลปพื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
1		เกี้ยวคว่ำมือลงแบะระดับสะโพกย่ำ 5 ครั้ง เดิน 5 ครั้งรำสลับเปลี่ยนไปมาตามจังหวะดนตรี	- เกี้ยวคว่ำมือลงแบะ - ย่ำ 5 ครั้ง เดิน 5 ครั้ง

ตารางที่ 7 กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลปพื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อนที่ปรากฏในบันทึกนายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
2		มือเกี้ยวตั้งวงบนระดับศีรษะ อีกข้างหนึ่งระดับไหล่หมุนซ้ายและขวา ขาเตะรำสลับกันตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวงบน - ขาเตะ
3		มือตั้งวงระดับไหล่แล้วปี้นกลับมาหงายมือระดับคาง ช่วงคอ ในท่าชักแป้งผัดหน้า เท้าตบไปตามจังหวะ 4 และดนตรี	- มือตั้งวงระดับไหล่แล้วปี้นกลับมาหงายมือระดับคาง ช่วงคอ - เท้าตบ
4		ก้มหมุนซ้ายและขวา แขนป้ายไปตามแล้วมือจีบลงไม่ติดกัน มือหนึ่งหักหงายหมุนไปทางขวาตามมือ รำสลับกันตามจังหวะ	- แขนป้ายมือจีบลงไม่ติดกัน - มือหนึ่งหักหงายหักหงาย
5		มือเกี้ยวตั้งวงระดับศีรษะแล้วเปลี่ยนมากอดอก ในมือขวาทับซ้ายรำสลับกันไปเรื่อย ๆ	- มือเกี้ยวตั้งวง - มือกอดอก ในมือขวาทับซ้าย
6		มือเกี้ยวตวัดตั้งวงสูงระดับศีรษะมือที่สองเหมือนกันอยู่ในระดับใต้ศอกเดินออกข้างสลับตามจังหวะ	- มือเกี้ยวตวัดตั้งวงสูง - เดินออกข้าง
7		มือขวาแบะออกหงายระดับเอว มือซ้ายเท้าเอว เปลี่ยนสลับข้างขวาและซ้าย เดินข้าง ในจังหวะตามดนตรี	- มือขวาแบะออกหงาย

ตารางที่ 7 กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลปพื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
8		ก้มลงมือเกี้ยวแบะออก ระดับหัวเข่า แล้วยืนขึ้นมือเกี้ยวตวัดบน ระดับศีรษะ รำสลับกันไปมาตามจังหวะ	- ก้มลงมือเกี้ยวแบะออก - ยืนขึ้นมือเกี้ยวตวัดบน
9		ส่ายมือระดับตะโพกไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะ เดินเข้าตามจังหวะ	- ส่ายมือระดับตะโพก

ที่มา: ทองจันทร์ สังฆะมณี (2536, น. 141)

สรุปท้ายตารางที่ 7 จากบันทึกท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในสองประเด็น คือ การกำหนดท่าฟ้อนที่ใช้สำหรับการแสดง และ ภาษาที่ใช้ในการอธิบาย

ประเด็นที่หนึ่ง ในส่วนของการกำหนดท่าฟ้อน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ระบุท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) จำนวน 9 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคนทำท่าฟ้อนพร้อมทั้งได้เขียนอธิบายการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายด้วยลายมือตนเอง คำอธิบายดังกล่าวนั้นเมื่อได้พิจารณาประกอบไปกับภาพวาดลายเส้นรูปคนทำท่าฟ้อน ก็จะช่วยให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการ ถึงการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ชัดเจนมากขึ้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ ท่าฟ้อนต่าง ๆ ที่เป็นภาพวาด และลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณีนั้น ไม่ได้ระบุชื่อของท่าฟ้อนไว้อย่างชัดเจน แต่ได้ปรากฏคำที่อนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนนั้น ๆ จากคำอธิบายของท่าฟ้อนแต่ละท่าที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ดังนี้

ตังหวาย (สะหวันนะเขต) จำนวน 9 ท่า

ท่าที่ 1 : เกี้ยวคว่ำมือลงแบะ, ย่ำ 5 ครั้ง เดิน 5 ครั้ง

ท่าที่ 2 : มือเกี้ยวตั้งวงบน, ขาเตะ

ท่าที่ 3 : มือตั้งวงระดับไหล่แล้วปี้นกลับมาหงายมือระดับคางช่วงคอ, เท้าตบ

ท่าที่ 4 : แขนป้ายมือจีบลงไม่ติดกัน, มือหนึ่งหักหงายหักหงาย

ท่าที่ 5 : มือเกี้ยวตั้งวง, มือกอดอก ในมือขวาทับซ้าย

ท่าที่ 6 : มือเกี้ยวตวัดตั้งวงสูง, เดินออกข้าง

ท่าที่ 7 : มือขวาแบะออกหงาย, มือซ้ายเท้าเอว

ท่าที่ 8 : ก้มลงมือเกี้ยวแบะออก, ยืนขึ้นมือเกี้ยวตวัดบน

ท่าที่ 9 : ส่ายมือระดับตะโพก

ประเด็นที่สอง ภาษาที่ใช้ในการอธิบายท่าฟ้อน แสดงให้เห็นว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณี นั้น ได้ใช้ภาษาประจำท้องถิ่นที่เป็นภาษาพูดมาใช้อธิบายท่าฟ้อนเป็นหลัก ภาษาดังกล่าวนั้นค่อนข้างเป็นภาษาที่ใช้เฉพาะบุคคล และอาจมีบางคำที่มีการใช้คำนาฏยศัพท์ หรือชื่อท่านาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานในการบันทึกร่วมด้วย ถึงแม้จะไม่ได้เป็นภาษาในทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ทั้งหมด แต่เมื่อผู้อ่านที่รู้ภาษา และคำศัพท์พื้นถิ่นอีสานได้อ่านก็จะสามารถเข้าใจคำอธิบายของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เป็นอย่างดี เอกสารนี้ไม่ได้เขียนขึ้นเพื่อเป็นเอกสารเผยแพร่ในทางวิชาการอย่างกว้างขวาง แต่บันทึกชิ้นนี้ก็เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่เข้าใกล้ความเป็นตัวตนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี และเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ยังมีข้อจำกัดประการหนึ่งของเอกสารชิ้นนี้ คือ เอกสารที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณีนี้ ได้ให้ข้อมูลเพียงระดับหนึ่งที่ไม่สามารถนำไปสู่การทำให้เห็นภาพการแสดงที่สมบูรณ์ได้ กล่าวคือ บันทึกได้แสดงให้เห็นจำนวนท่าฟ้อนที่ใช้ในเพลง และแสดงให้เห็นถึงการฟ้อนในแต่ละท่า แต่ไม่สามารถบ่งบอกได้ว่าเรียงลำดับการฟ้อนอย่างไร แต่ละท่าฟ้อนนั้นต้องฟ้อนท่าละกี่จังหวะ และไม่สามารถระบุได้ว่าฟ้อนแต่ละท่ามีความสัมพันธ์กับการแปรแถวอย่างไร ในประเด็นนี้จะสามารถขยายประเด็นและความชัดเจนได้ก็ต่อเมื่อ อาศัยวิธีการศึกษาและหาคำตอบรูปแบบอื่นเพิ่มเติม เช่น การสัมภาษณ์บุคคล การสัมมนากลุ่ม กลุ่มคนที่มีประสบการณ์โดยตรงกับนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในกรณีที่เกี่ยวกับการแสดงเซิ้งบั้งไฟ และการฟ้อนอีสานในชุดการแสดงอื่น ๆ ที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี มีส่วนเกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ท่าฟ้อน

2.3.2 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อน และการเคลื่อนไหวของร่างกาย

ในส่วนนี้ได้มุ่งวิเคราะห์ท่าฟ้อน ตามตำแหน่งของร่างกาย คือ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า และมีการบันทึกการเคลื่อนไหว ตามตารางที่ 16 ดังนี้

ตารางที่ 8 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) นายทองจันทร์ สังฆะมณี

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
1	(1) (1.1)	ท่าที่ 1 ย่ำเท้าสลับซ้ายขวา งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำ ลำตัวตรง มือทั้งสองข้างจีบคว่ำ ม้วนคลายจีบออก งอแขนทั้ง 2 ข้างระดับเอว กดไหล่ซ้ายขวา ลักคอ ปฏิบัติตามจังหวะ
2	(2) (2.1)	ท่าที่ 2 ย่ำเท้าตามจังหวะ (1-2-3-แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อย ทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ ลำตัวหันเฉียง 45 องศา ไปด้านซ้ายและขวา มือทั้งสองข้างจีบม้วนออกตั้งวง มือขวาระดับศีรษะ มือซ้ายระดับไหล่ กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับกันซ้าย ขวา
3	(3)	ท่าที่ 3 ยืนตรงตบเท้าขวาตามจังหวะงอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกขึ้นตามจังหวะ มือขวาจีบคว่ำแขนตึงมาด้านหน้า มือซ้ายแบบมือหงายท้องแขนงอแขนระดับข้างใบหู กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา

ตารางที่ 8 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
4	(4) (4.1)	ท่าที่ 4 ย่ำเท้า (1-2-3- แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวา ย่อเข่าก้มตัวลง มือขวาจีบ มือซ้ายตั้งวงงอแขนเล็กน้อย วาดแขนไปข้างลำตัว พร้อมกับหันลำตัวไปด้านซ้ายและด้านขวา กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย กดไหล่ขวาเอียงขาว ปฏิบัติสลับซ้ายขวา
5	(5) (5.1)	ท่าที่ 5 ย่ำเท้า (1-2-3 –แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อย ทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ ลำตัวตรง มือทั้งสองข้างจีบม้วนออกตั้งวงระดับศีรษะ กดไหล่ซ้าย ขวา ลักคอ พร้อมกับเดินมือวางไขว้กันแนบอก แขนขวาทับแขนซ้าย ปฏิบัติสลับกันกับมือตั้งวง
6	(6) (6.1)	ท่าที่ 6 ย่ำเท้า (1-2-3-ยกเท้า) โดยเริ่มยกเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแล้วยก ลำตัวตรง มือทั้งสองข้างจีบแล้วม้วนออกตั้งวงมาด้านหน้า มือซ้ายระดับศีรษะ มือขวาต่อศอก กดไหล่ขวาเอียงขวา กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา

ตารางที่ 8 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	อธิบายท่ารำ
7	(7) (7.1)	ท่าที่ 7 ย่ำเท้า (1-2-3-แตะ) โดยเริ่มแตะข้างซ้าย งอเข่าเล็กน้อย ทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ โน้มลำตัวลงเล็กน้อย มือซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วนคลายจีบออกหงายท้องแขน ระดับเอว หลังข้อมือขวาแตะที่เหนือสะโพก กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา
8	(8) (8.1)	ท่าที่ 8 ย่ำเท้า (1-2-3-แตะ) งอเข่าทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ ก้มลำตัวลงหันลำตัวด้านขวา มือทั้งสองจีบคว่ำแล้วม้วนคลายจีบออกหงายท้องแขนระดับเข่า งอแขนเล็กน้อย ก้มศีรษะลง ยืดลำตัวขึ้นหันตัวด้านซ้ายมือทั้งสองข้างจีบม้วนออกตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาเยื้องมือซ้าย กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติท่าสลับกัน
9	(9)	ท่าที่ 9 ย่ำเท้าซ้ายขวาตามจังหวะ งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำ ลำตัวตรง มือตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ ส่ายแขนขึ้นลงสลับซ้ายขวา กดไหล่ซ้ายขวา ลักคอ ปฏิบัติตามจังหวะแล้วเดินเข้า

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 8 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) ได้พิจารณาการเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน ประกอบด้วย ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า สามารถสรุปได้ตามตารางที่ 9 ดังนี้

ตารางที่ 9 วิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน

ลำดับที่	ตำแหน่งร่างกาย	การเคลื่อนไหว
1	ศีรษะ	การเอียงซ้าย การเอียงขวา การก้มหน้า
2	ไหล่	การกดไหล่ซ้าย การกดไหล่ขวา การลักคอ
3	แขน	การตึงแขน การงอแขนโค้ง การงอแขนขนานกับพื้น การตึงแขนระดับไหล่ การงอแขนพับระดับไหล่ การงอแขนไขว้กัน การสายแขนตึง การหงายท้องแขน การงอแขนโค้งเยื้องกัน
4	มือ	การตั้งวง การม้วนจีบ การคลายจีบ การหงายมือ การแบมือวางไขว้กัน การจีบมือต่อศอก การตั้งวงมือต่อศอก การแตะด้วยหลังมือ
5	ลำตัว	การโน้มตัวก้มลง การยืดลำตัวตรง
6	สะโพก	การโยกสะโพกซ้าย-ขวา การยักสะโพกซ้าย ขวาขึ้น การยักสะโพกซ้าย ขวาลง
7	เข่า	การงอเข่า การตงเข่า
8	เท้า	การย่ำเท้า การย่ำเท้าแล้วแตะ การย่ำเท้าแล้วยก

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์ข้อมูลการเคลื่อนไหวร่างกายข้างต้นของการแสดงฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) ผู้วิจัยพบว่า ในภาพรวมของท่าฟ้อนเป็นกระบวนท่าฟ้อนที่เป็นแม่ท่าพื้นฐานที่สามารถปฏิบัติได้ง่ายไม่มีการเปลี่ยนท่าที่ซับซ้อน ในปัจจุบันเป็นชุดการแสดงที่นำมาถ่ายทอดในสถานศึกษา และจัดแสดงกันอย่างแพร่หลาย การแสดงในชุดนี้เป็นการฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้ฟ้อนเปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

3. เซิ้งบั้งไฟ

3.1 ประวัติความเป็นมา

การแสดงชุดเซิ้งบั้งไฟ มีที่มาจากเรื่องเล่าของเมือง เมืองหนึ่งที่ประสบกับความแห้งแล้งฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล ทำให้เจ้าเมืองจัดงานขอฟ้าขอฝน โดยเชิญเมืองพี่เมืองน้องโดยรอบ มาร่วมงานบุญดังกล่าว พร้อมมีการพนันกันว่า หากเมืองใดทำบั้งไฟที่จุดแล้วสามารถลอยอยู่บนฟ้า ได้นานที่สุดจะยกนางไอ่บุตรสาวให้เป็นมเหสี พร้อมยกเมืองของตนให้ปกครอง แต่สุดท้ายก็ไม่มีใคร เป็นฝ่ายชนะเนื่องจากบั้งไฟเกิดระเบิดขึ้น ส่วนท่าฟ้อนได้นำมาจากท่าฟ้อนในขบวนแห่ หรือที่เรียกว่าจ่ายกาบเซิ้ง (ทองจันทร์ สังฆะมณี, 2536, น. 158) กรมศิลปากร ได้มีนโยบายให้เก็บข้อมูลในการประดิษฐ์ชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสาน นายจีรพล เพชรสม ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดในขณะนั้น ได้ร่วมกับนางฉวีวรรณ พันธุ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ นายทองคำ ไทยกล้า และ

นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ออกศึกษาค้นคว้า เก็บข้อมูลเรื่องราวการเซิ้งบั้งไฟจากบ้านสังข์สงยาง บ้านสีแก้ว บ้านเมืองทอง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด บ้านหันเชียงเหียน อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ และอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ มาสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุดเซิ้งบั้งไฟ โดยจำลองเหตุการณ์การประกวดและการแข่งขันบั้งไฟของเมืองต่าง ๆ ด้วยมีวัตถุประสงค์จะใช้กิจกรรมด้านนาฏศิลป์ สื่อให้ชุมชนมีส่วนร่วมรับรู้ ถึงอดีตและความเป็นมาของวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ ตลอดจนมีส่วนร่วมในการสืบสานและเผยแพรสู่ชนรุ่นหลัง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดจึงได้ศึกษาค้นคว้าและสืบทอดชุดการแสดงนี้ไว้ และได้นำการแสดงชุดนี้ไปแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ งาน 200 ปี กรุงเทพมหานคร เมื่อปี พ.ศ. 2525 (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

3.2 องค์ประกอบการแสดง

3.2.1 รูปแบบการแสดง แต่เดิมการแสดงเซิ้งบั้งไฟทำการแสดงในรูปแบบขบวน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดจึงได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 2 เมือง คือ 1) เมืองหนองหาน (นางไอ่) จะทำการแสดงก่อน อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ร่ม และ 2) เมืองผาพง (เมืองผาแดง) ผู้แสดงสวมเล็บที่นิ้วกลางข้างขวา ในการแสดงแต่ละครั้งไม่ได้มีการกำหนดนักแสดงไว้อย่างชัดเจน แต่ต้องแสดงให้เป็นจำนวนเลขคู่ เช่น 8 คน 10 คน หรือ 12 คน เป็นต้น การฟ้อนใช้นักแสดงผู้หญิงล้วน มีการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ ประกอบกับการแปรแถว และการใช้พื้นที่บนเวทีให้เหมาะสมกับจำนวนผู้แสดง วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

3.2.2 เนื้อร้องประกอบการแสดง เนื้อร้องประกอบการแสดงเซิ้งบั้งไฟ มีการคิดสร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2524 โดยนางฉวีวรรณ พันธุ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และคณะเห็นถึงความไพเราะของเพลงเซิ้งบั้งไฟ ของไวพจน์ เพชรสุพรรณ จึงได้นำมาดัดแปลงปรับใช้ในการแสดงเซิ้งบั้งไฟของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เนื้อร้องประกอบการแสดงเซิ้งบั้งไฟ จะเรียกว่า “กาพย์เซิ้ง”

กาพย์เซิ้งบั้งไฟ เผ่าที่ 1 เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่)

โอ้เฮาโอ่ละเฮาโอ้เฮาโอ นะโม นะมาวันทาใส่เกล้า
ไหว้พระเจ้าองค์เลิศนาโถ ทั้งธรรมโม สังโฆพร้อมพรั่ม
ไหว้ทุกสำครูบาอาจารย์ ผู้ประทานสอนศิลปศาสตร์
ผู้ฉลาดฮู้เค้าแต่งกลอน ขอวิงวอนชาวไทยทุกหมู่
ที่เกิดอยู่ในถิ่นแหลมทอง พวกเฮาครองมรดกสืบไว้
รักษาไว้ในฮีตโบราณ ตามตำนานหนองหานเมืองใหญ่
รักษาไว้ฮุ่นลูกฮุ่นหลาน ในตำนานสืบมาติดต่อ

ผู้เพิ่นก่อสร้างบุญบั้งไฟ
ผู้เพิ่นแต่งคือพระยาขอม
ทำฝั่งฟ้าวให้ศรีวิไล
บ่ได้แบ่งบ้านนอกบ้านนา
นับว่าได้เป็นยอดนารี
ส่าไปเท่าฟ้าแดด เซียงเหียน
สิยอยื่นยกให้ธิดา
เป็นลูกใภ้อีพ่อของกู
ขอยกไว้ในเขตหนองหาน
มีเงื่อนไขบั้งไฟมาแข่ง
พวกคนซอมพระยาหาญห่าว
ประกาศไปทุกหนทุกแห่ง
มีธิดาคนสวยนางไอ่
บุญนางมีได้เป็นลูกเจ้า
ทำความเพียรบั้งไฟไผขึ้น
ตามบัญชาเพิ่นประกาศไว้
ใจอดสูเสียดายนางไอ่
โอ้เฮาโอเฮาโอ้เฮาโอ

(พร ยงดี, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

กาพย์เซิ้งบั้งไฟ เผ่าที่ 2 เมืองผาพง (เมืองผาแดง)

โอ้เฮาโอ่ละเฮาโอ้เฮาโอ
คนส่าเว้าก้ำฝ่ายหนองหาน
พวกลูกไพร่ว่าสวยว่างาม
พวกผู้เฒ่าได้ย่องได้ยอ
เสียงคนส่าไปฮอดแดนไกล
เว้าถ้วนถี่บ่กล้ำบ่กลาย
โอ้เฮาโอ่เฮาโอ้เฮาโอ
โอมพุทโธนะโมเป็นเค้า
เสียงวิจารณ์เว้าพื้นนางไอ่
ไผได้ถามว่าบุญเหลือเกล้า
สมพอ ๆ ลูกชายผู้ข้า
เป็นลูกไผสิเห็นคราวนี้
บรรยายผาพงเพียงนี้

3.2.3 ดนตรีประกอบการแสดง ในปี พ.ศ. 2524 นายทองคำ ไทยกล้า นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และคณะครูผู้เชี่ยวชาญได้แต่งทำนองดนตรีเพื่อประกอบการแสดงเซิ้งบั้งไฟขึ้น ประกอบด้วย ลายเซิ้งบั้งไฟ ลายเต้ยธรรมดา ลายภูไทน้อย และแคนลายใหญ่ โดยใช้เครื่องวงโปงลางพื้นบ้านอีสาน ประกอบไปด้วย โปงลาง กลองหางยาว กลองตุ้ม แคน โหวด พิณ ไหซอง ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่ ในช่วงยุคแรกมีการนำไหซองมาประกอบการบรรเลง แต่ในการบรรเลงบางเพลงเสียงของไหซองไม่สามารถปรับคีย์เข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้ จึงได้นำเบสมาแทนการดีดไหซอง ต่อมาไหซองจึงได้เป็นองค์ประกอบของการแสดงเปิดวงสืบมา (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2563, 26 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ลายเพลงประกอบการแสดงเชิ้งบั้งไฟ

ลายน้อย

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

ลายเต้ยธรรมดา

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

ลายภูไทน้อย

- - - ฟ	- ร ร ร	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ร ร ร	- ร - ฟ	- ซ - ล
- ด - ฟ	- ร - ด	- ล - ล	- ซ - ล	- ด - ฟ	- ร ร ร	- ร - ฟ	- ซ - ล
- ซ - ฟ	- ร ร ร	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ฟ	- ร - ด	- ล - ล	- ซ - ล
- ด - ฟ	- ซ ฟ ร	- ล - ซ	ล ซ ฟ ร	- ซ - ฟ	- ร ร ร	- ร - ฟ	- ซ - ล
- ซ - ฟ	- ร ร ร	- ร - ฟ	- ซ - ล	- ด - ฟ	- ร - ล	- ด - ซ	ด ซ ด ซ
ด ซ ด ฟ	- ร ร ร	ทางเปลี่ยน ท่อน 1					
- - - -	- - - -	- ร - ฟ	- ฟ ซ ล	- ซ - ด	- ด ด ด	- ร - ฟ	- ฟ ซ ล
- ฟ - ซ	- ซ ซ ซ	- ร - ฟ	- ฟ ซ ล	- ซ - ด	- ด ด ด	- ร - ฟ	- ฟ ซ ล
- ฟ - ซ	- ซ ซ ซ	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ด	- ร - ด	- ล - ด	- ร - ฟ
- ซ - ฟ	- ร ร ร	ทางเปลี่ยน ท่อน 2					
- - - -	- - - -	- ร ด ล	- ด - ร	- ฟ - ร	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร
- ด - ร	- - - -	- ร ด ล	- ด - ร	- ฟ - ร	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร

ลายภูไทน้อย (ต่อ)

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

เกริ่นแคน (ลายใหญ่)

- ม - ร	- ด - ล	- ร - ล	- ด - ซ	- ด - ซ	- ล - ม	- ล - ม	- ซ - ร
- ซ - ร	- ม - ล	- ด - ร	- ด - ม	- ร - ซ	- ร - ม	- ร - ด	- ล - ร
- ล - ด	- - - ร	- ด - ล	- ด - ซ	- - - ล*	- - - -	- - - -	- - - -

3.2.4 การแต่งกาย ผู้แสดงเมืองที่ 1 เมืองนางไอ่ มือถือร่ม นุ่งผ้าซิ่นมีเชิงสวมเสื้อแขนกระบอกแต่งลายแถบด้วยผ้าขิด มีผ้าขิดพาดเฉียงไหล่ สวมกระโจมที่ศีรษะ ผู้แสดงเมืองที่ 2 เมืองผาพง สวมเล็บมือขวานิ้วกลาง นุ่งผ้าจีบหน้านางหางไหล สวมเสื้อแขนกระบอกตกแต่งด้วยลูกปัดมีผ้าขิดพาดไหล่ สวมหมวกกาบ หรือกระโจมสามเหลี่ยมที่ศีรษะ (หมวกกาบ หรือกระโจม หมายถึง หมวกที่ทำมาจาก กาบหมาก หรือกาบไผ่ ปัจจุบันมีการใช้ผ้าหรือกระดาษแข็งในการประดิษฐ์แทนกาบไม้ต่าง ๆ) (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ด้านหน้า ด้านหลัง

ภาพที่ 8 การแต่งกายเซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่)

ที่มา: ผู้วิจัย

ด้านหน้า ด้านหลัง

ภาพที่ 9 การแต่งกายเชิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง)

ที่มา: ผู้วิจัย

3.2.5 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้แสดงเมืองที่ 1 เมืองนางไอ่ ใช้ “ร่ม” เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งประดิษฐ์มาจากไม้ และกระดาษสีน้ำตาล มีการวาดลวดลายต่าง ๆ ตกแต่งให้สวยงาม และเคลือบด้วยน้ำมันให้เกิดความเงา ผู้แสดงเมืองที่ 2 เมืองผาพง ใช้ “เล็บ” สวมที่นิ้วกลางมือขวา เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งประดิษฐ์มาจากซี่ไม้ไผ่เล็ก ๆ สานเป็นกระบอก สำหรับใส่นิ้วมือ ปลายเล็บเรียวยาวประมาณ 1 ฟุต พันด้วยไหม หรือด้ายสีแดง น้ำเงิน และสีเหลือง ที่ปลายเล็บทำเป็นดอกกลมสีขาว (ในปัจจุบันมีสีด้ายหลายลายขึ้นสามารถเปลี่ยนแปลงได้) (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ร่ม เล็บ

ภาพที่ 10 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ร่ม และเล็บ

ที่มา: ผู้วิจัย

3.2.6 รูปแบบการแปรแถวประกอบการแสดง การจัดรูปแบบของการแปรแถวบนเวทีนั้น มีรูปแบบของการจัดการที่เป็นเอกลักษณ์ ใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประดิษฐ์ท่าฟ้อน นำเสนอรูปแบบการแสดงบนเวที โดยนำเสนอผ่านกระบวนการแปรแถว สลับสับเปลี่ยนตำแหน่งของนักแสดง มีหลักเกณฑ์ที่ต้องพิจารณา 1) คำนึงถึงรูปร่างลักษณะของผู้แสดง 2) ระยะห่างของผู้แสดงต้องเท่ากัน 3) ระยะการเคลื่อนแถวต้องสัมพันธ์กับดนตรี 4) การเคลื่อนแถวต้องสัมพันธ์กับเนื้อร้อง 5) ไม่แปรแถวแบบเดียวซ้ำหลาย ๆ ครั้ง 6) การแปรแถวควรมีความกลมกลืนของการเคลื่อนตัวไป 7) คำนึงถึงสีของเครื่องแต่งกายของผู้แสดง 8) คำนึงถึงสัดส่วนของพื้นที่เวที โดยไม่เอียงหรือเบี้ยวไปทางใดทางหนึ่ง การแสดงเชิงบั้งไฟ มีรูปแบบการแปรแถว ดังนี้ (จีรพล เพชรสม, 2563, 25 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

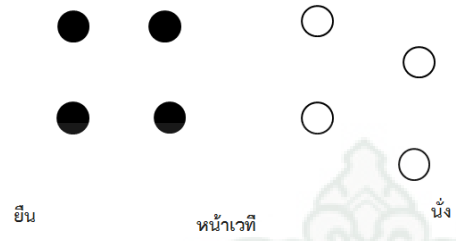
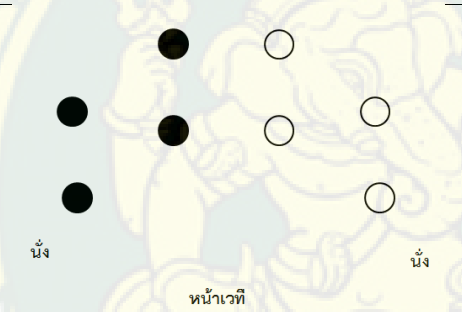
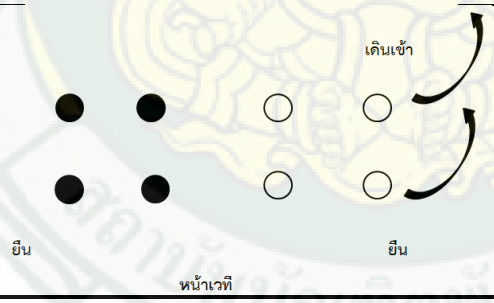
ตารางที่ 10 การแปรแถวเชิงบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่)

ลำดับที่	รูปภาพ	ลักษณะการแปรแถว
1		การแปรแถวหน้ากระดานสองแถว หรือแถวตอนลึกสองแถว
2		การแปรแถวตอนลึกหนึ่งแถวกลางเวที หมายเหตุ : คนนั่ง หมายเหตุ : คนยืน
3		การแปรแถวเฉียงสองแถวด้านขวาของเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

หมายเหตุ จำนวนนักแสดง หรือรูปแบบการแปรแถวสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามโอกาสและสถานที่ในการแสดง

ตารางที่ 11 การแปรแถวเซิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง)

ลำดับที่	รูปภาพ	ลักษณะการแปรแถว
1		การแปรแถวเฉียงสองแถวด้านขวาของเวทีการแปรแถวหน้ากระดานสองแถว หรือแถวตอนลึกสองแถว **หมายเหตุ** : ◯ นั่ง เมืองหนองหาน **หมายเหตุ** : ● ยืน เมืองผาพง
2		การแปรแถวเฉียงสองแถวด้านขวาของเวที การแปรแถววงกลมหนึ่งวง **หมายเหตุ** : ◯ นั่ง เมืองหนองหาน **หมายเหตุ** : ● ยืน เมืองผาพง
3		การแปรแถวเฉียงสองแถวด้านขวาของเวที การแปรแถวเฉียงสองแถวด้านซ้ายของเวที **หมายเหตุ** : ◯ นั่ง เมืองหนองหาน **หมายเหตุ** : ● นั่ง เมืองผาพง
4		การแปรแถวหน้ากระดานสองแถว **หมายเหตุ** : ◯ ยืน เมืองหนองหาน **หมายเหตุ** : ● ยืน เมืองผาพง

ที่มา: ผู้วิจัย

หมายเหตุ จำนวนนักแสดง หรือรูปแบบการแปรแถวสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามโอกาส และสถานที่ในการแสดง

3.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน

การวิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ คือ การวิเคราะห์เอกสารที่เป็นบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี (นำเสนอเป็นตารางที่ 12) ซึ่งในการวิเคราะห์ในส่วนนี้ได้มุ่งหาคำตอบในสองประเด็น คือ ท่าฟ้อนและภาษาที่ใช้

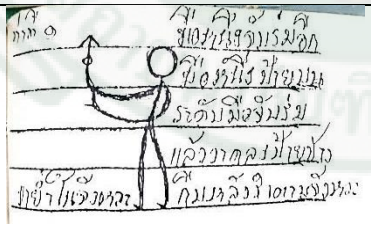
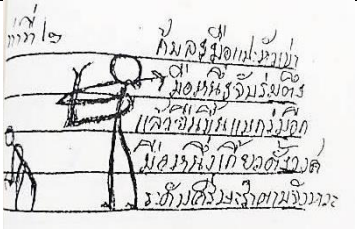
อธิบายท่าฟ้อน กล่าวคือ ท่าฟ้อน มุ่งสำรวจจำนวนท่าฟ้อนที่ถูกบันทึกและอนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนหลักของเซิ้งบั้งไฟ ในขณะเดียวกันในประเด็นเรื่องภาษาที่ใช้ เป็นการนำเสนอข้อมูลที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะบุคคล ในด้านการใช้ภาษาของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญในการแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ส่วนบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน

การวิเคราะห์ในส่วนที่สอง (ตารางที่ 13 - 14) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ในรายละเอียดของกระบวนท่าฟ้อนด้านสรีระร่างกายในส่วนต่าง ๆ โดยแบ่งเป็น ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า ซึ่งเป็นอวัยวะสำคัญที่ต้องใช้ในการฟ้อน การวิเคราะห์ในส่วนนี้โดยละเอียดผู้วิจัยได้อาศัยบันทึกที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นต้นทางในการวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยทำให้การวิเคราะห์นั้นเป็นภาพชัดเจนมากขึ้น จึงได้แสดงท่าฟ้อนตามภาพลายเส้นเพื่อทำให้เห็นสรีระในขณะฟ้อนแต่ละท่า และได้ปรับคำอธิบายท่าฟ้อนเป็นภาษาทางวิชาการนาฏศิลป์ที่ใช้ในปัจจุบัน

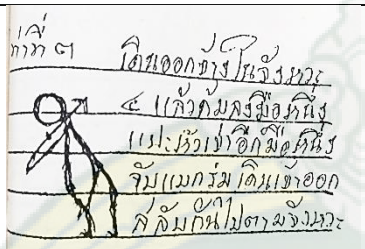
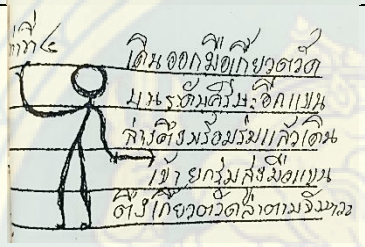
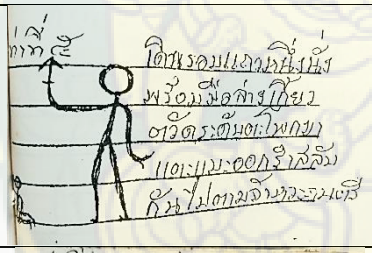
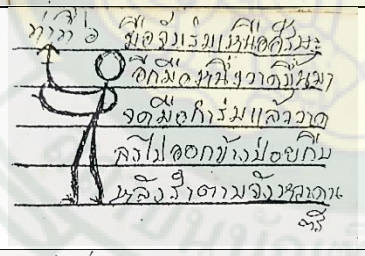
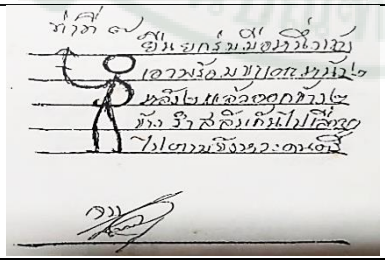
3.3.1 วิเคราะห์ท่าฟ้อนจากเอกสารปฐมภูมิ

ในส่วนนี้ผู้วิจัย มุ่งวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนในมิติของข้อมูลที่แสดงถึงตัวตนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยนำบันทึกที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี มาใช้วิเคราะห์ในระดับหนึ่ง คือ แสดงให้เห็นถึงจำนวนท่าฟ้อน และการใช้ภาษาในการอธิบายท่าฟ้อนดังรายละเอียดในตารางที่ 12 ดังนี้

ตารางที่ 12 กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536

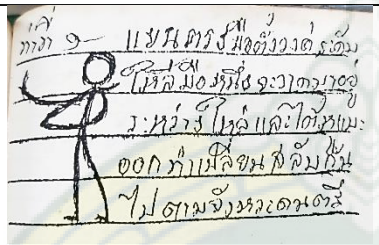
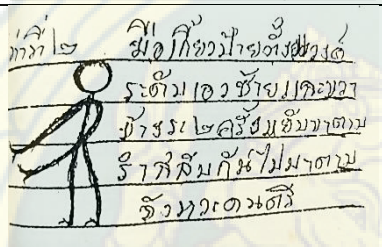
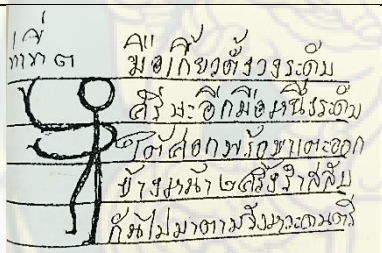
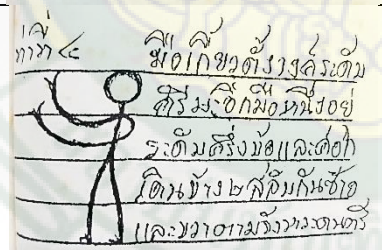
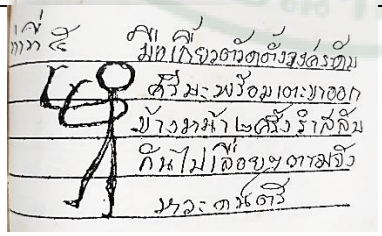
ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อน ที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
1		มือหนึ่งจับร่ม อีกมือหนึ่งป้ายบนระดับมือจับร่ม แล้ววาดลงป้ายข้างก้มหลังรำตามจังหวะ ขาย่ำในจังหวะ	- มือหนึ่งจับร่ม - มือหนึ่งป้ายบน - วาดลงป้ายข้าง
2		ก้มลงมือแปะหัวเข่า มือหนึ่งจับร่มตึง แล้วยืนขึ้นแบกร่ม อีกมือหนึ่งเกี้ยวตั้งวงระดับศีรษะ รำตามจังหวะ	-ก้มลงมือแปะหัวเข่า -ยืนขึ้นแบกร่ม -มือหนึ่งเกี้ยวตั้งวง

ตารางที่ 12 กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

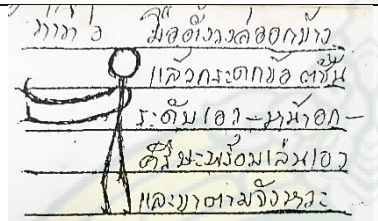
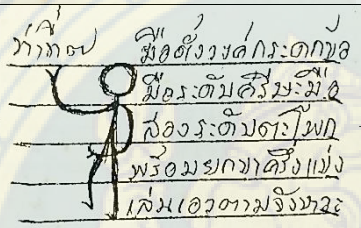
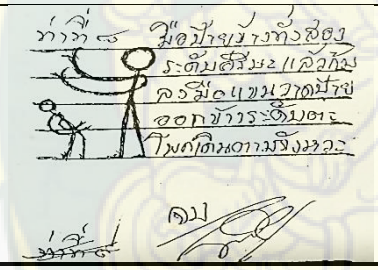
ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อนที่ปรากฏในบันทึกนายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
3		เดินออกข้างในจังหวะ 4 แล้วก้มลงมือหนึ่งแปะหัวเข่า อีกมือหนึ่งจับแบกร่มเดินเข้าออกสลับกันไปตามจังหวะ	- ก้มลงมือหนึ่งแปะหัวเข่า - มือหนึ่งจับแบกร่มเดิน
4		เดินออก มือเกี้ยวตวัดบนระดับศีรษะ อีกแขนล่างตึงพร้อมร่ม แล้วเดินเข้ายกร่มสูง มือแขนตึงเกี้ยวตวัดรำตามจังหวะ	- มือเกี้ยวตวัดบน - มือแขนตึงเกี้ยวตวัด
5		เดินรอบ แถวหนึ่งนั่งพร้อมมือล่างเกี้ยวตวัดระดับตะโพก ขาแตะแบะออกรำสลับกันไปตามจังหวะดนตรี	- มือล่างเกี้ยวตวัด - ระดับตะโพก - ขาแตะแบะออก
6		มือจับร่มเหนือศีรษะ อีกมือหนึ่งวาดขึ้นมาจดมือกำร่ม แล้ววาดลงไปออกข้างปล่อยกีบหลัง รำตามจังหวะดนตรี	- มือจับร่มเหนือศีรษะ - วาดลงไปออกข้างปล่อยกีบหลัง
7		ยืนยกร่มมือหนึ่งเท้าเอว พร้อมกับขาเตะหน้า 2 หลัง 2 แล้วออกข้าง 2 ข้าง รำสลับกันไปเรื่อย ๆ ไปตามจังหวะดนตรี	- ยืนยกร่มมือหนึ่งเท้าเอว - ขาเตะหน้า 2 หลัง 2 แล้วออกข้าง 2

ที่มา: ทองจันทร์ สังฆะมณี (2536, น.122)

ตารางที่ 13 กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองผาโพง) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อนที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
1		แขนตรงมือตั้งวงระดับไหล่มือหนึ่งจะวาดมาอยู่ระหว่างไหล่และใต้หูแบะออก ทำเปลี่ยนสลับกันไปตามจังหวะดนตรี	- แขนตรงมือตั้งวงระดับไหล่ - มือหนึ่งแบะออก
2		มือเกี้ยวป้ายตั้งวงระดับเอวซ้ายและขวา ข้างละ 2 ครั้ง ขยับขาตาม รำสลับกันไปตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวป้ายตั้งวง - ขยับขาตาม
3		มือเกี้ยวตั้งวงระดับศีรษะอีกมือหนึ่งระดับใต้ศอกพร้อมขาเตะออกข้างหน้า 2 ครั้ง รำสลับกันไปมาตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวง - มือหนึ่งระดับใต้ศอก - ขาเตะออกข้างหน้า 2 ครั้ง
4		มือเกี้ยวตั้งวงระดับศีรษะอีกมือหนึ่งอยู่ระดับครึ่งข้อและศอก เดินข้าง 2 สลับกันซ้ายและขวาตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตั้งวง - เดินข้าง 2 สลับกันซ้ายและขวา
5		มือเกี้ยวตวัดตั้งวงระดับศีรษะ พร้อมเตะขาออกข้างหน้า 2 ครั้ง รำสลับกันไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะดนตรี	- มือเกี้ยวตวัดตั้งวง - เตะขาออกข้างหน้า 2 ครั้ง

ตารางที่ 13 กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองผาโพง) จากหนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เล่ม 1 นายทองจันทร์ สังฆะมณี วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรมศิลปากร 10 กันยายน 2536 (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบายท่าฟ้อนที่ปรากฏในบันทึก นายทองจันทร์ สังฆะมณี	คำศัพท์เฉพาะ
6		มือตั้งวงออกข้างแล้วกระดกข้อ 3 ชั้น ระดับเอวหน้าอก ศีรษะ พร้อมเล่นเอวและขาตามจังหวะ	- มือตั้งวงออกข้างแล้วกระดกข้อ 3 ชั้น - เล่นเอว
7		มือตั้งวงกระดกข้อมือระดับศีรษะ มือสองระดับตะโพก พร้อมยกขาครึ่งแข่ง เล่นเอวตามจังหวะ	- มือตั้งวงกระดกข้อมือ - ระดับตะโพก - ยกขาครึ่งแข่ง - เล่นเอว
8		มือป้ายข้างทั้งสองระดับศีรษะ แล้วก้มลง มือแขนวาดป้ายออกข้างระดับตะโพกเดินตามจังหวะ	- มือป้ายข้าง - แขนวาดป้ายออกข้าง - ระดับตะโพก

ที่มา: ทองจันทร์ สังฆะมณี (2536, น.125)

สรุปท้ายตารางที่ 12 และ 13 จากบันทึกท่าเซิ้งบั้งไฟของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในสองประเด็น คือ การกำหนดท่าฟ้อนที่ใช้สำหรับการแสดง และ ภาษาที่ใช้ในการอธิบาย

ประเด็นที่หนึ่ง ในส่วนของการกำหนดท่าฟ้อน นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ระบุท่าเซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) จำนวน 7 ท่า เซิ้งบั้งไฟเมืองผาพง (เมืองผาแดง) จำนวน 8 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคน ทำท่าฟ้อนพร้อมทั้งได้เขียนอธิบายการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ด้วยลายมือของตนเอง คำอธิบายดังกล่าวนั้นเมื่อได้พิจารณาประกอบไปกับภาพวาดลายเส้นรูปคนทำท่าฟ้อนก็จะช่วยให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการถึงการเคลื่อนไหว ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ชัดเจนมากขึ้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ ท่าฟ้อนต่าง ๆ ที่เป็นภาพวาดและลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณีนั้น ไม่ได้ระบุชื่อของท่าฟ้อนไว้อย่างชัดเจน แต่ได้

ปรากฏคำที่อนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนนั้น ๆ จากคำอธิบายของท่าฟ้อนแต่ละท่าที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ดังนี้

เซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) จำนวน 7 ท่า

ท่าที่ 1 : มือหนึ่งจับร่ม, มือหนึ่งป้ายบน, วาดลงป้ายข้าง

ท่าที่ 2 : ก้มลงมือแปะหัวเข่า, ยืนขึ้นแบกร่ม, มือหนึ่งเกี้ยวตั้งวง

ท่าที่ 3 : ก้มลงมือหนึ่งแปะหัวเข่า, มือหนึ่งจับแบกร่มเดิน

ท่าที่ 4 : มือเกี้ยวตวัดบน, มือแขนตึงเกี้ยวตวัด

ท่าที่ 5 : มือล่างเกี้ยวตวัด, ระดับตะโพก, ขาแตะแบะออก

ท่าที่ 6 : มือจับร่มเหนือศีรษะ, วาดลงไปออกข้างปล่อยกีบหลัง

ท่าที่ 7 : ยืนยกร่มมือหนึ่งเท้าเอว, ขาเตะหน้า 2 หลัง 2 แล้วออกข้าง 2

เซิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง) จำนวน 8 ท่า

ท่าที่ 1 : แขนตรงมือตั้งวงระดับไหล่, มือหนึ่งแบะออก

ท่าที่ 2 : มือเกี้ยวป้ายตั้งวง, ขยับขาตาม

ท่าที่ 3 : มือเกี้ยวตั้งวง, มือหนึ่งระดับใต้ศอก,ขาเตะออกข้างหน้า 2 ครั้ง

ท่าที่ 4 : มือเกี้ยวตั้งวง, เดินข้าง 2 สลับกันซ้ายและขวา

ท่าที่ 5 : มือเกี้ยวตวัดตั้งวง, เตะขาออกข้างหน้า 2 ครั้ง

ท่าที่ 6 : มือตั้งวงออกข้างแล้วกระดกข้อ 3 ชั้น, เล่นเอว

ท่าที่ 7 : มือตั้งวงกระดกข้อมือ, ระดับตะโพก, ยกขาครึ่งแข่ง, เล่นเอว

ท่าที่ 8 : มือป้ายข้าง, แขนวาดป้ายออกข้าง, ระดับตะโพก

ประเด็นที่สอง ภาษาที่ใช้ในการอธิบายท่าฟ้อน แสดงให้เห็นว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณี นั้น ได้ใช้ภาษาประจำท้องถิ่นที่เป็นภาษาพูดมาใช้อธิบายท่าฟ้อนเป็นหลัก ภาษาดังกล่าวนั้นค่อนข้างเป็นภาษาที่ใช้เฉพาะบุคคล และอาจมีบางคำที่มีการใช้คำนาฏยศัพท์ หรือชื่อท่านาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานในการบันทึกร่วมด้วย ถึงแม้จะไม่ได้เป็นภาษาในทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ทั้งหมด แต่เมื่อผู้อ่านที่รู้ภาษา และคำศัพท์พื้นถิ่นอีสานได้อ่านก็จะสามารถเข้าใจคำอธิบายของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เป็นอย่างดี เอกสารนี้ไม่ได้เขียนขึ้นเพื่อเป็นเอกสารเผยแพร่ในทางวิชาการอย่างกว้างขวาง แต่บันทึกชิ้นนี้ก็เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่เข้าใกล้ความเป็นตัวตนของนายทองจันทร์ สังฆะมณี และเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ยังมีข้อจำกัดประการหนึ่งของเอกสารชิ้นนี้ คือ เอกสารที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณีนี้ ได้ให้ข้อมูลเพียงระดับหนึ่งที่ไม่สามารถนำไปสู่การทำให้เห็นภาพการแสดงที่สมบูรณ์ได้ กล่าวคือ บันทึกได้แสดงให้เห็นจำนวนท่าฟ้อนที่ใช้ในเพลง และแสดงให้เห็นถึงการฟ้อนในแต่ละท่า แต่ไม่สามารถบ่งบอกได้ว่าเรียงลำดับการฟ้อนอย่างไร แต่ละท่าฟ้อนนั้นต้องฟ้อนท่าละ

กี่จังหวะและไม่สามารถระบุได้ว่าฟ้อนแต่ละท่ามีความสัมพันธ์กับการแปรแถวอย่างไร ในประเด็นนี้จะสามารถขยายประเด็นและความชัดเจนได้ก็ต่อเมื่อ อาศัยวิธีการศึกษาและหาคำตอบรูปแบบอื่นเพิ่มเติม เช่น การสัมภาษณ์รายบุคคล การสัมมนาแบบกลุ่ม กลุ่มคนที่มีประสบการณ์โดยตรงกับนายทองจันทร์ สังฆะมณี ในกรณีที่เกี่ยวกับการแสดงเซิ้งบั้งไฟ และการฟ้อนอีสานในชุดการแสดงอื่น ๆ ที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี มีส่วนเกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์ท่าฟ้อน

3.3.2 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อน และการเคลื่อนไหวของร่างกาย

ในส่วนนี้ได้มุ่งวิเคราะห์ท่าฟ้อน ตามตำแหน่งของร่างกาย คือ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า นอกจากนั้นมีการบันทึกการเคลื่อนไหว ตามตารางที่ 14 ดังนี้

ตารางที่ 14 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) นายทองจันทร์ สังฆะมณี

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบาย
1	(1) (1.1)	ท่าที่ 1 ย่ำเท้า (1-2-3- แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อย ทิ้งสะโพกไปตามขาที่แตะ ลำตัวตรงหันตัวด้านซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลังมือขวาถือร่มตรงระดับศีรษะ กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย หันลำตัวด้านขวา มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่ มือขวาถือร่มระดับไหล่ กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับกับซ้าย ขวา
2	(2) (2.1)	ท่าที่ 2 ก้าวเท้า (1-2-3- แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าซ้าย งอเข่าเล็กน้อย ก้มลำตัวลงด้านหน้า มือซ้ายแปะหัวเข่า มือขวายื่นร่มมาด้านหน้าระดับเข่า งอแขนเล็กน้อย แล้วยืดลำตัวขึ้นเดินถอยหลัง (1-2-3- แตะ) โดยแตะเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อยสะโพกตรงลำตัวตรง มือซ้ายจีบหงายม้วนออกตั้งวงระดับหน้า มือขวาวางร่มพาดไหล่ หน้าตรงปฏิบัติท่าสลับกัน

ตารางที่ 14 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเชิงบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบาย
3	 (3) (3.1)	ท่าที่ 3 ก้าวเท้า (1-2-3- แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าซ้าย งอเข่าเล็กน้อย มือซ้ายแปะหัวเข่า มือขวาถือร่มพาดไหล่ขวางอแขน ก้มศีรษะลง แล้วยืดลำตัวขึ้นเดินถอยหลัง (1-2-3- แตะ) โดยแตะเท้าขวา งอเข่าเล็กน้อยสะโพกตรงลำตัวตรง มือซ้ายจีบหงายม้วนออกตั้งวง ระดับหน้า มือขวาวางร่มพาดไหล่ หน้าตรง ปฏิบัติท่าสลับกัน
4	 (4) (4.1)	ท่าที่ 4 ก้าวข้าง (1-2-3-แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวางอเข่าเล็กน้อย ทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ ลำตัวตรง มือซ้ายจีบม้วนออกตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาถือร่มแขนตึงข้างลำตัว กดไหล่ขวาเอียงขวา สลับกับมือซ้ายจีบม้วนออกตั้งวงระดับสะโพก กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกัน ซ้าย ขวา
5	 (5) (5.1)	ท่าที่ 5 คนที่ 1 นั่งคุกเข่าท่าเทพบุตร ยักสะโพกออกไปด้านซ้ายตามจังหวะ มือซ้ายจีบม้วนออกตั้งวงตามจังหวะมือขวาถือร่มพาดไหล่ กดไหล่ซ้าย ขวา ลักคอ คนที่ 2 ยืน เท้าซ้ายแตะออกมาด้านข้าง บิดส้นเท้าออก งอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกออกมาด้ายซ้ายตามจังหวะ มือซ้ายจีบม้วนออกตั้งวงระดับสะโพก (สะบัดออก) มือขวาถือร่มพาดไหล่ขวา กดไหล่ซ้ายขวา ลักคอ เดินวงกลมรอบคนที่ 1 คนที่ 1 ปฏิบัติท่าสลับกับคนที่ 2

ตารางที่ 14 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเชิงบั้งไฟ (เมืองนางไอ่) นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบาย
6	(6) (6.1)	ท่าที่ 6 ย่ำเท้า (1-2-3-แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าซ้าย งอเข่าเล็กน้อยทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำแตะ ลำตัวตรง มือขวาถือร่มระดับศีรษะ มือซ้ายจีบคว่ำระดับศอก กดไหล่ขวาเอียงขวา แล้ววาดมือปล่อยจีบหงายท้องแขนข้างสะโพกซ้าย กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติท่าสลับกัน
7	(7) (7.1) (7.2)	ท่าที่ 7 ยืนเท้าขวา เท้าซ้ายแตะด้านหน้า 2 จังหวะ ด้านหลัง 2 จังหวะ ข้างซ้าย 2 จังหวะ มือขวาถือร่มระดับหน้า หลังข้อมือซ้ายวางเหนือสะโพก ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 15 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ (เมืองผาพง) นายทองจันทร์ สังฆะมณี

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบาย
1	 (1) (1.1)	ท่าที่ 1 ย่ำเท้า (1-2-3-แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวา ทิ้งสะโพกไปตามจังหวะ ลำตัวตรงมือขวาจีบคว่ำแขนตึงมาด้านหน้า ระดับไหล่ มือซ้ายหงายท้องแขนงอแขนระดับใบหู กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับซ้ายขวา
2	 (2) (2.1)	ท่าที่ 2 ก้าวไปด้านข้าง (ก้าวชิดก้าว) โดยเริ่มก้าวไปด้านขวา งอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกขึ้นตามขาที่ก้าว มือทั้งสองข้างจีบหงาย ม้วนออกตั้งวงระดับสะโพก มือซ้ายเยื้องมือขวา กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับซ้าย ขวา
3	 (3) (3.1)	ท่าที่ 3 ยืนเท้าขวา เตะเท้าซ้ายมาด้านหน้าตามจังหวะ งอเข่ายืดยุบตามจังหวะ มือทั้งสองข้างจีบม้วนออกตั้งวงมาด้านหน้า มือซ้ายเยื้องมือขวา กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกันซ้ายขวา **หมายเหตุ** ท่าที่ 3 ปฏิบัติเป็นชุดเดียวกับ ท่าที่ 2

ตารางที่ 15 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเชิ้งบั้งไฟ (เมืองผาพง) นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบาย
4	 (4) (4.1)	ท่าที่ 4 ก้าวไปด้านข้าง (ก้าวชิดก้าว) โดยเริ่มก้าวไปด้านขวา งอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกขึ้นตามขาที่ก้าว มือทั้งสองข้างจีบม้วนออกตั้งวงออกไปด้านข้างระดับไหล่ มือซ้ายเยื้องมือขวากดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกันซ้าย ขวา
5	 (5) (5.1)	ท่าที่ 5 ยืนเท้าขวา เตะเท้าซ้ายมาด้านหน้างอเข่าเล็กน้อย มือทั้งสองข้างจีบปรกข้าง แล้วม้วนออกตั้งวงระดับศีรษะ สลับเท้าซ้าย ขวา มือปฏิบัติเช่นเดิม **หมายเหตุ** ท่าที่ 5 ปฏิบัติเป็นชุดเดียวกับ ท่าที่ 4
6	 (6)	ท่าที่ 6 ยืนเท้าขวา ตบเท้าซ้ายงอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกขึ้นด้านซ้ายตามจังหวะ มือทั้งสองข้างจีบหงายม้วนออกตั้งวง ระดับสะโพก แล้วเดาะข้อมือขึ้นเป็น 3 ระดับ (สะโพก ไหล่ ศีรษะ) ปฏิบัติสลับกันซ้าย ขวา

ตารางที่ 15 วิเคราะห์อัตลักษณ์ กระบวนท่าเชิ้งบั้งไฟ (เมืองผาพง) นายทองจันทร์ สังฆะมณี (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพ	คำอธิบาย
6 (ต่อ)	 (6.1) (6.2)	
7	 (7) (7.1)	ท่าที่ 7 ยืนเท้าขวายกเท้าซ้าย งอเข่าเล็กน้อย ยักสะโพกซ้ายลงตามจังหวะ มือซ้ายตั้งวงระดับสะโพก มือขวาระดับศีรษะ มือทั้งสองข้างเดาะข้อมือตามจังหวะ กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติสลับกันซ้ายขวา
8	 (8) (8.1)	ท่าที่ 8 ย่ำเท้า (1-2-3- แตะ) โดยเริ่มแตะเท้าขวา งอเข่าก้มตัวลง มือขวาจีบหงายข้างสะโพกซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง แล้วเงยหน้าขึ้นปล่อยจีบออก ระดับศีรษะ มือซ้ายเยื้องมือขวา กดไหล่ขวาเอียงขวา ปฏิบัติท่าสลับกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 14 และ 15 วิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนเชิงบั้งไฟ ได้พิจารณาการเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน ประกอบด้วย ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า สามารถสรุปได้ตามตารางที่ 16 ดังนี้

ตารางที่ 16 วิเคราะห์การเคลื่อนไหวของร่างกาย 8 ส่วน

ลำดับที่	ตำแหน่งร่างกาย	การเคลื่อนไหว
1	ศีรษะ	การเอียงซ้าย การเอียงขวา การก้มหน้า การลักคอ หน้าตรง
2	ไหล่	การกดไหล่ซ้าย การกดไหล่ขวา การตีไหล่
3	แขน	การตึงแขนเฉียงข้างลำตัว การตึงแขนระดับไหล่ การพับแขน การงอแขนโค้ง การงอแขนไขว้กัน การงอแขนโค้งเยื้องกัน การหงายท้องแขน
4	มือ	การจีบ การตั้งวง การม้วนจีบ การคลายจีบ การแบมือ การสะบัดจีบ การหงายมือ การจีบต่อศอก การตั้งวงต่อศอก การกระดกข้อมือ
5	ลำตัว	การโน้มตัวก้มลง การเงยตัวขึ้นหลังแอ่นโค้ง การยืดลำตัวตรง
6	สะโพก	การโยกสะโพกซ้าย-ขวา การยักสะโพกซ้าย ขวาขึ้น การยักสะโพกซ้าย ขวาลง
7	เข่า	การงอเข่า การนั่งคุกเข่า การตึงเข่า
8	เท้า	การย่ำเท้า การย่ำเท้าแล้วแตะ การแตะเท้าแล้วสะบัดข้อเท้า การแตะเท้าไปด้านหน้า ด้านหลัง และด้านข้าง การก้าวชิดก้าว การตบเท้า การก้าวเท้าแล้วยก

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์ข้อมูลการเคลื่อนไหวร่างกายข้างต้นของการแสดงเชิงบั้งไฟ ผู้วิจัยพบว่า ในภาพรวมของกระบวนท่าสื่อถึงความสนุกสนาน รื่นเริงของชาวบ้าน กระบวนท่าฟ้อนเป็นท่าที่พัฒนา สร้างสรรค์มาจากท่าฟ้อนดั้งเดิมของชาวบ้าน ที่สามารถปฏิบัติได้ง่าย เน้นการใช้สะโพก และการใช้เท้าที่หลายหลายลักษณะ ส่วนอุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ร่ม 1 คัน และ เล็บ 1 อัน การฟ้อนในชุดนี้จะฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้เปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

สรุป จากการศึกษาชุดการแสดงฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ พบว่า 1) ภาษา ที่ใช้ในการอธิบายท่าฟ้อน แสดงให้เห็นว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณีนั้น ได้ใช้ภาษาประจำท้องถิ่นที่เป็นภาษาพูดมาใช้อธิบายท่าฟ้อนเป็นหลัก ภาษาดังกล่าวนั้นค่อนข้างเป็นภาษาที่ใช้เฉพาะบุคคล และอาจมีบางคำที่มีการใช้คำนาฏยศัพท์ หรือชื่อท่านาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานในการบันทึกร่วมด้วย ถึงแม้จะไม่ได้เป็นภาษาในทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ทั้งหมด แต่เมื่อผู้อ่านที่รู้ภาษา และคำศัพท์พื้นถิ่นอีสานได้อ่านก็จะสามารถเข้าใจคำอธิบายของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เป็นอย่างดี 2) มีการบวนท่าฟ้อนประกอบการแสดงในแต่งละชุดที่แตกต่างกัน มีการกำหนดจำนวนท่าฟ้อนไว้อย่างชัดเจน

(1) (2) (3)

ภาพที่ 11 ท่าฟ้อนประกอบชุดการแสดง
(1) ฟ้อนคอนสะหวัน
(2) ฟ้อนตังหวาย
(3) เซิ้งบั้งไฟ
ที่มา: ทองจันทร์ สังฆะมณี (2536, น. 50, 82, 96)

กระบวนท่าฟ้อนประกอบชุดการแสดง 3 ชุด คือ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งไฟ จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อนอีสานของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี สามารถกล่าวสรุปลักษณะที่โดดเด่นของการเคลื่อนไหวร่างกาย ตามการแบ่งสรีระทั้ง 8 ส่วน โดยสรุปได้ ดังนี้

1) ศีรษะ มีลักษณะการเอียงศีรษะซ้าย-ขวา ก้มหน้า เงยหน้า

2) ไหล่ มีการกดไหล่ซ้าย-ขวา ตีไหล่เข้า-ออก

3) แขน การวาดแขนจะไปสุดแขนทั้งด้านหน้า ด้านหลัง และด้านข้าง การงอแขนโค้งวงกว้าง ไม่หนีบรักแร้

4) มือ การตั้งวงนิ้วทั้ง 4 เรียงชิดติดกัน งอนิ้วหัวแม่มือมาด้านหน้า การจีบกดนิ้วชี้ลงมาหานิ้วหัวแม่มือไม่ติดกัน 3 นิ้วที่เหลือเหยียดตึงกรีดนิ้วเรียงกัน การม้วนจีบจะม้วนเข้า ออก

5) ลำตัว การโน้มตัว หรือก้มมาด้านหน้าไม่ดันหลัง การเอนมาข้างหลัง หรือการแหงนตัวขึ้นให้หลังแอ่นโค้ง และการทรงตัวตรงโดยผ่อนคลายกล้ามเนื้ออย่างอิสระ

6) สะโพก การทิ้งสะโพกไปตามขาที่ย่ำซ้าย-ขวา การยักสะโพกขึ้น ลงซ้าย-ขวา

7) เข่า การงอเข่าย่อลง การยืดเข่าตึงไปตามธรรมชาติตามคำพูดของชาวอีสาน คือ “ย่อนลงอ่อน ๆ” โดยไม่เกร็งเข่าให้มีจังหวะที่แข็ง

8) เท้า การย่ำจะลงเต็มเท้าลงน้ำหนักเบา และไม่มีเสียง เมื่อย่ำแล้วจะดีดเท้าขึ้นสูง การยกเท้าจะยกขึ้นครึ่งแข้ง ไม่ดันปลายนิ้วเท้า

สรุป จากการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของสรีระร่างกายทั้ง 8 ส่วน ในเชิงคุณลักษณะของท่าฟ้อนจากมุมมองนักวิชาการ และศิลปินผู้มีความใกล้ชิดกับ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ลงความเห็นสอดคล้องกันว่า อัตลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นลักษณะเฉพาะของนายทองจันทร์ สังฆะมณี แบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่หนึ่งกระบวนการสร้างสรรค์ และส่วนที่สองลักษณะเฉพาะของการฟ้อน ส่วนที่เป็นกระบวนการสร้างสรรค์นั้นนายทองจันทร์ สังฆะมณี จะหยิบเอาเอกลักษณ์บางอย่างทางวัฒนธรรมอีสานมาเป็นแนวทาง เช่น ความเชื่อ นิทาน ตำนาน กริยาท่าทาง การดำเนินชีวิตของชาวอีสาน มาปรับใช้พร้อมกับนำประสบการณ์ และความสามารถส่วนตัว ในการเป็นหมอลำมาสร้างสรรค์ชุดการแสดง สำหรับส่วนที่สอง ลักษณะเฉพาะของการฟ้อน กระบวนท่าที่ปฏิบัติออกมานั้น มีการผสมผสานระหว่างความเป็นธรรมชาติแบบชาวบ้าน และกระบวนท่าที่มาจากการฟ้อนแบบหมอลำ และหากพิจารณาลงไปถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของบุคคลที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี แสดงออกมานั้น คือ มีการจัดสรีระร่างกาย และการเคลื่อนไหวที่ลงตัว กระบวนท่าฟ้อนต่าง ๆ มีอัตลักษณะเฉพาะ คือ การฟ้อนแบบ “ก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง” ซึ่งลักษณะเฉพาะทั้งสามส่วนนี้ เป็นคุณลักษณะในเชิงคุณภาพโดยรวมแสดงถึงการฟ้อนที่เป็น “ตัวตน” ผู้คนโดยทั่วไปยอมรับอาจใช้คำนิยามที่เป็นภาษาพูดท้องถิ่นของชาวอีสานแบบเข้าใจง่ายได้ว่า “ฟ้อนงาม” ตามแบบนายทองจันทร์ สังฆะมณี

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษา “นาฏยประดิษฐ์” (Choreography) ที่เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ระหว่างปีพุทธศักราช 2525-2535 โดยมีวัตถุประสงค์การวิจัยสองข้อ คือ 1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน และ 2) เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสาน สามารถนำเสนอการสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยได้ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 ประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน

นายทองจันทร์ สังฆะมณี เกิดเมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2482 ที่อยู่เลขที่ 31 หมู่ที่ 16 บ้านโนนเมือง ตำบลเหนือเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด บิดาชื่อนายมา สัณทัด มารดาชื่อนางแป ดำแดง มีพี่น้องร่วมบิดามารดาสองคน คือ พี่ชายชื่อนายคำ สังฆะมณี และพี่สาวชื่อนางงาม ภักดีโชติ วาระสุดท้ายของชีวิต ได้อุปสมบท ในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2540 และมรณภาพ ในวันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2545

ทางด้านการศึกษาและการได้รับการถ่ายทอดท่าฟ้อน นายทองจันทร์ สังฆะมณี จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านโนนเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด มีลักษณะนิสัยรักการเรียนรู้ด้านการฟ้อน และการแสดงหมอลำ จึงทำให้มีโอกาสได้เรียนรู้ ประสบการณ์ตรงจากหมอลำและผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องฟ้อนหลายท่าน เช่น มีโอกาสได้เรียนการแสดงหมอลำหมู่ หมอลำเรื่องต่อกลอนตัวโกง ในคณะหมอลำหมู่ และได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนคอนสะหวัน จากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนตังหวาย จากชาวบ้านหมู่บ้านตังหวาย แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนศรีทันดร จากชาวบ้านเมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนสาละวัน จากชาวบ้านแขวงสาละวัน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นต้น

ทางด้านประวัติการทำงาน ในด้านนักแสดงนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้มีประสบการณ์เข้าร่วมเป็นนักแสดงศิลปินหมอลำหลายคณะ เช่น น.บันเทิง ป.สามัคคี พ.เพียรศิลป์ ส.บุญมาศิลป์ ร้อยเอ็ดเนรมิต และคณะขวัญใจกาฬสินธุ์ ด้วยการรับบทเป็นตัวโกง การสั่งสมประสบการณ์การเป็นนักแสดงอาชีพของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ทำให้มีโอกาสเดินทางแสดงในหลายจังหวัด ทำให้เป็น

ที่รู้จัก และได้รับการยอมรับจากเพื่อนร่วมอาชีพ ต่อมาได้มีโอกาสถ่ายทอดท่าฟ้อน ในฐานะ “ครู” ให้กับนักเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพบ้านกุดนาขาม ในช่วง ปี พ.ศ. 2524-2539 ในตำแหน่งครูสอนการแสดงพื้นบ้านอีสาน ซึ่งทำให้นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้มีโอกาสสอน และสร้างสรรค์ ท่าฟ้อนเพิ่มขึ้นในหลายโอกาส ประสบการณ์ในการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นเวลาสิบปี ได้สร้างคุณูปการแก่การศึกษา และศิลปวัฒนธรรมอีสาน ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ได้รับรางวัลพระราชทานสมเด็จนางพญาจิตรลดา จากพระบาทสมเด็จพระปรมิทรมหาภูมิพลอดุยเดชรัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพบ้านกุดนาขาม ในพระบรมราชินูปถัมภ์ จังหวัดสกลนคร

ผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานที่ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ถ่ายทอดให้กับคณะครูและนักเรียน ในขณะปฏิบัติงานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ รวบรวมได้ทั้งสิ้น 34 ชุดการแสดง ประกอบด้วย 1) เซิ้งนางด้ง 2) เซิ้งบั้งไฟ 3) เซิ้งสวิง 4) ฟ้อนกาเต้นก้อน 5) ฟ้อนเก็บฝ้าย 6) แก้วหน้าม้า 7) ฟ้อนครกมอง 8) ฟ้อนคอนสะหวัน 9) ฟ้อนซวยมือ 10) ฟ้อนเซียงข้อง 11) ฟ้อนดึงครกดึงสาก 12) ฟ้อนตังหวาย 13) ฟ้อนเต้ยเกี้ยว 14) ฟ้อนเต้ยเดือนห้า 15) ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล 16) ฟ้อนแถบลาน 17) ฟ้อนไทภูเขา 18) ฟ้อนบายศรี 19) ฟ้อนโปงลาง 20) ฟ้อนผีปู่ตา 21) ฟ้อนแพรวา 22) ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ 23) ฟ้อนภูไทสามเผ่า 24) ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ 25) ฟ้อนแมงตับเต่า 26) ฟ้อนแม่บทอีสาน 27) ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ 28) ฟ้อนสังข์ศิลปชัย 29) ฟ้อนสาละวัน 30) ฟ้อนสาวหลอก 31) ฟ้อนไหลเรือไฟ 32) เรือมกันตรึม 33) เรือมซันตรูจน์ และ 34) เรือมอันเร

1.2 อัตลักษณ์ฟ้อนอีสาน

จากการศึกษาข้อมูลเอกสาร และจากข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้คัดเลือกศึกษาชุดการแสดงที่เป็นผลงานสร้างสรรค์ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี จำนวนสามชุด คือ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) และเซิ้งบั้งไฟ การวิเคราะห์อัตลักษณ์กระบวนท่าฟ้อน ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ คือ การวิเคราะห์เอกสารที่เป็นบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี โดยมุ่งหาคำตอบในสองประเด็น คือ ท่าฟ้อน และภาษาที่ใช้อธิบายท่าฟ้อน กล่าวคือ ท่าฟ้อน มุ่งสำรวจจำนวนท่าฟ้อนที่ถูกบันทึก และอนุมานว่าเป็นท่าฟ้อนหลักของแต่ละชุดการแสดง ในขณะเดียวกันในประเด็นเรื่องภาษาที่ใช้ เป็นการศึกษาลักษณะเฉพาะบุคคลในด้านการใช้ภาษาของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ที่จะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญในการแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ส่วนบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับการประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน

โดยการวิเคราะห์ในรายละเอียดของกระบวนท่าฟ้อนนั้น ผู้วิจัยใจได้ลงรายละเอียดการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยแบ่งตามสรีระร่างกายที่เป็นอวัยวะสำคัญในการฟ้อน 8 ส่วน คือ ศีรษะ ไหล่

แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า โดยอาศัยบันทึกที่เป็นลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นต้นทางในการวิเคราะห์ ผลการวิเคราะห์สรุปได้ดังนี้

1.2.1 ฟ้อนคอนสะหวัน

จากบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ระบุท่าฟ้อนคอนสะหวันจำนวน 10 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคน ภาษาที่ใช้บันทึกเป็นภาษาถิ่นอีสาน ที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ได้แก่

ท่าที่ 1 : แขนเหยียด มือซอยตั้ง ตะโพก

ท่าที่ 2 : มือเกี้ยวตั้งวงบน ขายืนแตะเข้าแตะออก

ท่าที่ 3 : มือเกี้ยวตวัดบนทั้งสองมือ มือเกี้ยวแล้วแปะหัวเข่า

ท่าที่ 4 : มือเกี้ยวตวัดบน มือหนึ่งเกี้ยวข้างหลัง ขาเหลี่ยมกัน

ท่าที่ 5 : วาดมือเกี้ยวบน ป้ายซ้ายเอียงขวา

ท่าที่ 6 : มือเกี้ยวตั้งวง ยกขาหนึ่ง

ท่าที่ 7 : มือเกี้ยวตั้งวงบน ก้มลงขาเตะออกข้างหน้า มือแปะเข่า

ท่าที่ 8 : มือตั้งวงตรง มือหนึ่งหงายข้างบน ยกขาขึ้นรำสลับซ้ายและขวา

ท่าที่ 9 : มือเกี้ยวตั้งวง เล่นเอว ขาขยับ 3 ก้าว ยักขึ้นยักลง

ท่าที่ 10 : มือเกี้ยวตั้งวง ยกขาส่ายไปส่ายมา

จากการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน สามารถสรุปได้ว่า มีท่าฟ้อนจำนวน 10 ท่า ในภาพรวมของท่าฟ้อนสื่อถึงหญิงสาวที่ได้ขอพร-รับพร ซึ่งแสดงออกถึงความอ่อนน้อม และความอ่อนหวานของนักแสดง การแสดงในชุดนี้เป็นการฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้ฟ้อนเปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

1.2.2 ฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)

จากบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ระบุท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) จำนวน 9 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคน ภาษาที่ใช้บันทึกเป็นภาษาถิ่นอีสาน ที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ได้แก่

ท่าที่ 1 : เกี้ยวคว่ำมือลงแบะ, ย่ำ 5 ครั้ง เดิน 5 ครั้ง

ท่าที่ 2 : มือเกี้ยวตั้งวงบน, ขาเตะ

ท่าที่ 3 : มือตั้งวงระดับไหล่แล้วปื้นกลับมาหงายมือระดับคางช่วงคอ, เท้าตบ

ท่าที่ 4 : แขนป้ายมือจีบลงไม่ติดกัน, มือหนึ่งหักหงายหักหงาย

ท่าที่ 5 : มือเกี้ยวตั้งวง, มือกอดอก ในมือขวาทับซ้าย

ท่าที่ 6 : มือเกี้ยวตวัดตั้งวงสูง, เดินออกข้าง

ท่าที่ 7 : มือขวาแบะออกหงาย, มือซ้ายเท้าเอว

ท่าที่ 8 : ก้มลงมือเกี้ยวแบะออก,ยืนขึ้นมือเกี้ยวตวัดบน

ท่าที่ 9 : ส่ายมือระดับตะโพก

จากการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต) สามารถสรุปได้ว่า มีท่าฟ้อนจำนวน 9 ท่า ในภาพรวมของกระบวนท่าฟ้อนตังหวายเป็นท่าฟ้อนที่เป็นแม่ท่าพื้นฐาน ที่สามารถปฏิบัติได้ง่ายไม่มีการเปลี่ยนท่าที่ซับซ้อน ในปัจจุบันเป็นชุดการแสดงที่นำมาถ่ายทอดในสถานศึกษาและจัดแสดงกันอย่างแพร่หลาย การแสดงในชุดนี้เป็นการฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้ฟ้อนเปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

1.2.3 เซิ้งบั้งไฟ

จากบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้ระบุท่าเซิ้งบั้งไฟจำนวน 15 ท่า โดยแบ่งเป็นสองช่วง คือ เซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) จำนวน 7 ท่า และเซิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง) จำนวน 8 ท่า ภาษาที่ใช้บันทึกเป็นภาษาถิ่นอีสาน ที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ได้แก่

1.2.3.1 เซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) จำนวน 7 ท่า

ท่าที่ 1 : มือหนึ่งจับร่ม, มือหนึ่งป้ายบน, วาดลงป้ายข้าง

ท่าที่ 2 : ก้มลงมือแปะหัวเข่า, ยืนขึ้นแบกร่ม, มือหนึ่งเกี้ยวตั้งวง

ท่าที่ 3 : ก้มลงมือหนึ่งแปะหัวเข่า, มือหนึ่งจับแบกร่มเดิน

ท่าที่ 4 : มือเกี้ยวตวัดบน, มือแขนตึงเกี้ยวตวัด

ท่าที่ 5 : มือล่างเกี้ยวตวัด, ระดับตะโพก, ขาแตะแบะออก

ท่าที่ 6 : มือจับร่มเหนือศีรษะ, วาดลงไปออกข้างปล่อยกีบหลัง

ท่าที่ 7 : ยืนยกร่มมือหนึ่งเท้าเอว, ขาเตะหน้า 2 หลัง 2 แล้วออกข้าง 2

1.2.3.2 เซิ้งบั้งไฟ เมืองผาพง (เมืองผาแดง) จำนวน 8 ท่า

ท่าที่ 1 : แขนตรงมือตั้งวงระดับไหล่, มือหนึ่งแบะออก

ท่าที่ 2 : มือเกี้ยวป้ายตั้งวง, ขยับขาตาม

ท่าที่ 3 : มือเกี้ยวตั้งวง, มือหนึ่งระดับใต้ศอก,ขาเตะออกข้างหน้า 2 ครั้ง

ท่าที่ 4 : มือเกี้ยวตั้งวง, เดินข้าง 2 สลับกันซ้ายและขวา

ท่าที่ 5 : มือเกี้ยวตวัดตั้งวง, เตะขาออกข้างหน้า 2 ครั้ง

ท่าที่ 6 : มือตั้งวงออกข้างแล้วกระดกข้อ 3 ชั้น, เล่นเอว

ท่าที่ 7 : มือตั้งวงกระดกข้อมือ, ระดับตะโพก, ยกขาครึ่งแข่ง, เล่นเอว

ท่าที่ 8 : มือป้ายข้าง, แขนวาดป้ายออกข้าง, ระดับตะโพก

จากการวิเคราะห์กระบวนท่าเซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) มีท่าฟ้อนจำนวน 7 ท่าและเมืองผาพง (เมืองผาแดง) มีท่าฟ้อนจำนวน 8 สามารถสรุปได้ว่า ในภาพรวมของกระบวนท่า

สื่อถึงความสนุกสนาน รื่นเริงของชาวบ้าน กระบวนท่าฟ้อนเป็นท่าที่พัฒนา สร้างสรรค์มาจากท่าฟ้อนดั้งเดิมของชาวบ้าน ที่สามารถปฏิบัติได้ง่าย เน้นการใช้สะโพก และการใช้เท้าที่หลายหลายลักษณะ ส่วนอุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ร่ม 1 คัน และ เล็บ 1 อัน การฟ้อนในชุดนี้จะฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้เปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

จากการศึกษาชุดการแสดงฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ พบว่า 1) ภาษาที่ใช้ในการอธิบายท่าฟ้อน แสดงให้เห็นว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณีนั้น ได้ใช้ภาษาประจำท้องถิ่นที่เป็นภาษาพูดมาใช้อธิบายท่าฟ้อนเป็นหลัก ภาษาดังกล่าวนั้นค่อนข้างเป็นภาษาที่ใช้เฉพาะบุคคล และอาจมีบางคำที่มีการใช้คำนาฏยศัพท์ หรือชื่อท่านาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานในการบันทึกร่วมด้วย ถึงแม้จะไม่ได้เป็นภาษาในทางวิชาการด้านนาฏศิลป์ทั้งหมด แต่เมื่อผู้อ่านที่รู้ภาษา และคำศัพท์พื้นถิ่นอีสานได้อ่านก็จะสามารถเข้าใจคำอธิบายของ นายทองจันทร์ สังฆะมณี ได้เป็นอย่างดี 2) มีการบวนท่าฟ้อนประกอบการแสดงในแต่งละชุดที่แตกต่างกัน มีการกำหนดจำนวนท่าฟ้อนไว้อย่างชัดเจน

2. อภิปรายผล

การฟ้อนลำ เป็นกิจกรรมบันเทิงในวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ สีแสง ศรีษะ (2561, 10 ธันวาคม, สัมภาษณ์) ทั้งที่เป็นกิจกรรมสำคัญในครัวเรือน รวมถึงงานประเพณีในระดับชุมชน การเกิดนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานทั้งที่ใช้บรรจุอยู่ในหลักสูตรการสอนและการแสดงทั่วไป ล้วนเกี่ยวข้องกับบุคคลและสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

2.1 ประวัติและผลงานนายทองจันทร์ สังฆะมณี

นายทองจันทร์ สังฆะมณี ศิลปินพื้นบ้านอีสานของจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นบุคคลสำคัญที่ได้คิดค้นและประดิษฐ์ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ร่วมกับศิลปินอีกหลายท่าน อาทิ นางฉวีวรรณ พันธุนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ นายทองคำ ไทยกล้า และนายจีรพล เพชรสม ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2524-2539 เป็นต้นมา บุญเสริม แก่นประกอบ (2536) รวบรวมได้ทั้งสิ้น 34 ชุดการแสดงดังที่ได้กล่าวถึงในข้างต้น นับได้ว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณี เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสานอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทในการบุกเบิกทางวิชาการศิลปะการแสดง และยังคงถ่ายทอดชุดการแสดงในสถาบันการศึกษาหลายแห่งมาจนถึงปัจจุบันนี้ (ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์, 2563, 12 กรกฎาคม, สัมภาษณ์)

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนนายทองจันทร์ สังฆะมณี

การฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจากนายทองจันทร์ สังฆะมณี เกิดมาจากท่าฟ้อนเดิมที่มีรากฐานมาจากโบราณ โดยมิได้คิดท่าฟ้อนขึ้นใหม่อย่างไร้ราก ดังข้อมูลที่ได้ไปศึกษาท่าฟ้อนคอนสะหวันดั้งเดิม

จากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนตังหวาย ดั้งเดิม จากชาวบ้านหมู่บ้านตังหวาย แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนศรีทันดร จากชาวบ้านเมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนสาละวัน จากชาวบ้านแขวงสาละวัน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นต้น เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าผู้ประดิษฐ์คิดท่าฟ้อนให้ความสำคัญและเคารพในความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมของชุมชน ซึ่งสอดคล้องกับสุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) ที่สรุปวิธีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี ว่า “สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ประสบการณ์ในชีวิตที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์จากแหล่งต่าง ๆ” ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการ “การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์” ของคำลา มุสิกา (2558) ที่ได้สรุปแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง จึงนับได้ว่านายทองจันทร์ สังฆะมณี ไม่เพียงแต่เป็นผู้บุกเบิกสร้างสรรค์ชุดการแสดงฟ้อนอีสาน ยังมีคุณูปการต่อวิทยาลัยนาฏศิลปและยังสะท้อนให้เห็นความเป็นต้นแบบในเรื่องการสร้างสรรค์ที่มีรากฐานมาจากภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งได้กระทำทั้งในเรื่องการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อีสานไปพร้อมกัน

2.3 อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานนายทองจันทร์ สังฆะมณี

การศึกษาเอกสารในขั้นปฐมภูมิ (Primary Source) เช่น ภาพถ่าย สมุดบันทึก ของนายทองจันทร์ สังฆะมณี รวมถึงการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง เป็นวิธีการที่ช่วยให้เข้าใจลักษณะเฉพาะของบุคคลในเรื่องบุคลิกภาพ ที่สะท้อนถึงความเป็นตัวตนที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของการสร้างสรรค์คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน ในประเด็นนี้เมื่อนำหลักการวิเคราะห์ท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกาย การสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์พื้นเมืองของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2555) ที่วิเคราะห์ลงรายละเอียดการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์เชิงพรรณนาจากการเคลื่อนไหว ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้า ทำให้เห็นภาพชัดเจนว่า “ท่าฟ้อนอีสาน” เน้นการเคลื่อนไหว มือ แขน สะโพก ขา และเท้า เป็นส่วนสำคัญ ทำให้พบว่า วิธีการวิเคราะห์เชิงลึกในส่วนการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผู้แสดง เป็นวิธีที่ช่วยเสริมให้เห็นทั้งภาพรวม และรายละเอียดในการเคลื่อนไหวที่นำไปสู่การหาขอสรุปเรื่องลักษณะเฉพาะหรืออัตลักษณ์ของชุดการแสดง

สำหรับประเด็นสุดท้ายในเรื่องอัตลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ผลการศึกษาได้ชี้ให้เห็นว่า “ท่าฟ้อนอีสาน ภาษาอีสาน ภูมิหลังทางวัฒนธรรมท้องถิ่น” เป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กันที่ทำให้สามารถเห็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของชุดการแสดงแต่ละชุด ที่จะสังเกตได้ว่า ท่าฟ้อนอีสานแต่ละชุดในภาพรวมส่วนมากจะมีท่าเอกลักษณ์เฉพาะของชุดการแสดง ดังเช่น เซิ้งบั้งไฟ ที่การย่ำเท้าของผู้แสดงจะมีเพียงการย่ำเคลื่อนไหวไปข้างหน้า ซึ่งสอดคล้องกับการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของขบวนแห่บั้งไฟของชาวบ้าน เช่น “ท่าขาเตะหน้า” (ท่าที่ 7 เมืองนางไอ่) ในมุมมองที่เกี่ยวข้องกัน คำว่า “ขาเตะหน้า” ที่เป็นคำที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี ใช้ในบันทึก

ส่วนตัว เป็นคำที่ใช้อธิบายการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นการใช้ภาษาสื่อสารทั่วไป และเข้าใจง่าย โดยมิต้องประดิษฐ์สร้างคำใหม่สำหรับเรียกชื่อท่าฟ้อน

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

ในมุมมองเรื่องการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยจึงขอเสนอว่า การศึกษานาฏยประดิษฐ์ที่ไม่ว่าจะมีต้นทางมาจากภูมิภาคใดของประเทศไทย ภาษาท่าและภาษาถิ่นเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยควรให้ความสำคัญที่จะสามารถสะท้อนตัวตนและอัตลักษณ์เฉพาะบางอย่างของการแสดงได้ ในฐานะตัวแทนทางความคิดของบุคคลหรือชุมชน

3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

3.2.1 จากผลวิจัยได้พบว่าชื่อท่าฟ้อนจำนวนมากมีการใช้คำเรียกที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งแตกต่างจากภาษานาฏยศัพท์ในทางวิชาการ ในประเด็นนี้ สามารถนำไปเป็นมุมมองสำหรับขยายประเด็นในการศึกษาความสัมพันธ์ของท่าฟ้อนกับภาษาท้องถิ่นได้

3.2.2 จากการศึกษาได้พบว่า ชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นต้องอาศัยรากฐานทางวัฒนธรรมท้องถิ่นมาเป็นแนวทางการสร้างท่าฟ้อน นับเป็นต้นแบบสำคัญสำหรับการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หรือนาฏยประดิษฐ์พื้นเมืองต่อไป

3.2.3 ควรมีการวิจัยรวบรวมนาฏยประดิษฐ์อีสานชุดการแสดงอื่น ๆ

3.3 ข้อเสนอแนะอื่นๆ

3.3.1 นำผลการวิจัยไปเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างรายวิชาเลือกในกลุ่มวิชาศิลปะการแสดงพื้นฐานในหลักสูตรระดับปริญญาตรี หรือระดับอื่น ๆ

3.3.2 นำผลการวิจัยไปเป็นแนวทางการอนุรักษ์การแสดงภูมิปัญญาท้องถิ่นต่าง ๆ

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2534). **นาฏกรรมอีสาน.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ครูแซ็ก. (ม.ป.ป.). **แผนที่อีสาน**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 4 สิงหาคม 2562 จาก https://sites.google.com/site/chawanwitapinan/phaenthi-phakh-tawan-xxk cheiyng-henux

คำลา มุสิกา. (2558). **แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

จิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ. (2553) **รำดีดไท: การวิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านอีสาน.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ชัยณรงค์ ต้นสุข. (2549). **นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ทองจันทร์ สังฆะมณี. (2536). **หนังสือรวบรวมผลงานการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน.** ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

ธรากร จันทนะสาโร. (2555). นาฏยประดิษฐ์ CHOREOGRAPHY. **วารสารวิชาการ มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์,** 14(2), 152-157.

ธวัช ปุณโณทก. (2547). **ประวัติหัวเมืองอีสานตอนล่าง.** กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

นริศรา ศรีสุพล. (2556). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ พื้นเมืองจากวรรณกรรมเรื่องอุสา บารสใน บริบทวัฒนธรรม.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี, อุดรธานี.

บุญเสริม แก่นประกอบ. (2536). **นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน.** ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2552). **พุทธศาสนาในปัจจุบัน**. พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. (2539). **การฟ้อนอีสาน.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). **หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2552). **อีสาน.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 4 สิงหาคม 2562 จาก http://www.royin.go.th/?knowledges.

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ. (2543). **นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2555)**. นาฏยทฤษฎี 1/10**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 4 สิงหาคม 2562 จาก http://surapone.blogspot.com/2013/06/blog-post_11.html

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2556). **นาฏยทฤษฎี 2/10 โพเอติกา ของอริสโตเติล**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 4 สิงหาคม 2562 จาก http://surapone.blogspot.com/2013/06/aristotle_11.html.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2557). นาฏยทฤษฎี. **วารสารราชบัณฑิตยสถาน,** 39(3), 104-110

อดิศักดิ์ สาศิริ. **ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 เมษายน 2562 จาก http://www.isan.clubs.chula.ac.th/webboard/?transaction=post_view.php&room_no=0&id_main=756&star=0

บุคลานุกรม

แก้วตาสถิต ถวิลหวัง. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และการแสดงพื้นบ้านอีสาน. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 ธันวาคม 2562.

งาม (สังฆะมณี) ภักดีโชค. ชาวบ้านบ้านโนนเมือง อำเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 27 ตุลาคม 2563.

จีรพล เพชรสม. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 25 ตุลาคม 2563.

ฉวีวรรณ พันธุ . ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงหมอลำ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 27 ตุลาคม 2562 และ 27 ตุลาคม 2563.

ชัยณรงค์ ต้นสุข. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และการแสดงพื้นบ้านอีสาน. วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 26 ตุลาคม 2563 และ 22 เมษายน 2564.

ดารณี จันทวิไชย. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 4 ตุลาคม 2562.

ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านอีสาน. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 26 ตุลาคม 2563.

ธิดารัตน์ ชนะพันธ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 ตุลาคม 2562.

ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 กรกฎาคม 2563.

บุญเสริม แก่นประกอบ. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 มกราคม 2564.

ปรเมศวร์ โพธิ์คล้าย. อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 3 ตุลาคม 2562.

พร ยงดี. ครูวิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 26 ตุลาคม 2563.

พรสวรรค์ พรดอนก่อ. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย และขับร้องหมอลำ. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 ตุลาคม 2562.

วีระพร มีบุญ. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย กรุงเทพมหานคร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 ธันวาคม 2562.

ศิราภรณ์ ลินดาพรประเสริฐ. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 4 ตุลาคม 2562.

สีแสง ศีรษะ. ชาวบ้านบ้านป่าม่วง หมู่ 10 ตำบลเมืองคง อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) สมฤดี ชำนิ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 ธันวาคม 2560.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
การเก็บข้อมูลภาคสนาม การสนทนากลุ่ม

ภาพที่ 12 นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาธิตกระบวนท่าฟ้อน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 13 นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาธิตท่าส่ายแขน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 14 การสัมภาษณ์ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 15 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ ตรวจสอบโน้ตเพลง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 16 การสัมภาษณ์ นายจีรพล เพชรสม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 17 นายจีรพล เพชรสม ตรวจสอบการแสดงและการแต่งกาย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 18 การสัมภาษณ์ นายบุญเสริม แก่นประกอบ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 19 นายบุญเสริม แก่นประกอบ ให้ข้อมูลเพิ่มเติม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 20 การสัมภาษณ์ นางงาม ภัคดีโชค

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 21 การสัมภาษณ์ วิระพร มีบุญ

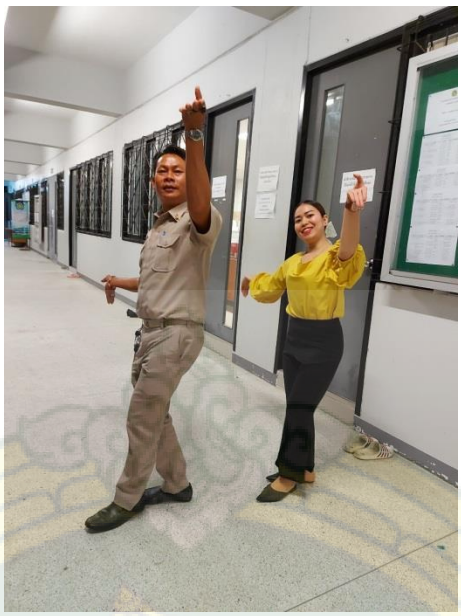
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 22 นางพร ยงดี ตรวจสอบเนื้อประกอบการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 23 การสัมภาษณ์ นางพร ยงดี

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 24 นายชัยนรงค์ ต้นสุข สาธิตกระบวนท่าฟ้อน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 25 นายชัยนรงค์ ต้นสุข ตรวจสอบกระบวนท่าฟ้อน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 26 นางดารณี จันทมิชัย และนางธิดารัตน์ ชนะพัน ตรวจสอบกระบวนท่าฟ้อน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 27 นางดารณี จันทมิชัย และนางธิดารัตน์ ชนะพัน สาธิตกระบวนท่าฟ้อน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 28 นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ ตรวจสอบเนื้อเพลงประกอบการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 29 การสัมภาษณ์ นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 30 การนำเสนอข้อมูลในการสนทนากลุ่มย่อย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 31 ผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลเพิ่มเติม ในการสนทนากลุ่มย่อย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ข

ภาพ นายทองจันทร์ สังฆะมณี

ภาพที่ 32 กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน
ที่มา: บุญเสริม แก่นประกอบ (2536)

ภาพที่ 33 กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย (สะหวันนะเขต)

ที่มา: บุญเสริม แก่นประกอบ (2536)

ภาพที่ 34 กระบวนท่าเชิ้งบั้งไฟ
ที่มา: บุญเสริม แก่นประกอบ (2536)

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล นางสาวสมฤดี ชำนิ

วันเดือนปีเกิด 09 พฤษภาคม 2536

สถานที่เกิด โรงพยาบาล อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ

ที่อยู่ 44 หมู่ 10 ตำบลเมืองคง อำเภอราศีไศล จังหวัดศรีสะเกษ 33160

ตำแหน่ง อาจารย์

สถานที่ทำงาน โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์)

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2550	มัธยมศึกษาปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
พ.ศ. 2553	มัธยมศึกษาปีที่ 6 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
พ.ศ. 2559	ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2564	ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์