Ratchaphruek Journal Vol.19 No.2 (May - August 2021) 120-129
วารสารราชพฤกษ์ ปีที่ 19 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม - สิงหาคม 2564) 120-129

นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานนายทองจันทร์ สังฆะมณี

Choreography of I-San Dance of Thongchan Sungkhamanee

สมฤดี ชำนิ [1,], สุขสันติ แวงวรรณ [2] และนิวัฒน์ สุขประเสริฐ [3]*
Somruedee Chamni [1,], Suksanit Wangwan [2] and Niwat Sukprasirt [3]*

รับบทความ 25 มกราคม 2564 แก้ไข 2 มีนาคม 2564
ตอบรับ 8 เมษายน 2564
Received 25 January 2021 Revised 2 March 2021
Accepted 8 April 2021

บทคัดย่อ

วิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน และเพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ศิลปินพื้นบ้านชาวร้อยเอ็ด โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วย การศึกษาเอกสาร การสังเกต การสัมภาษณ์ โดยได้คัดเลือกชุดการแสดงสำหรับการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนจำนวน 3 ชุด คือ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวายและเซิ้งบั้งไฟ ผลการวิจัยพบว่า นายทองจันทร์ สังฆะมณี (2482-2545) เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานการสร้างสรรค์ฟ้อนอีสานให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา) รวมทั้งสิ้นจำนวน 34 ชุดการแสดง ประกอบด้วยประเพณีท้องถิ่น นิทานพื้นบ้าน วิถีชีวิตชุมชน และชนเผ่า ในด้านอัตลักษณ์ฟ้อนอีสานนายทองจันทร์ สังฆะมณี พบว่า อัตลักษณ์การฟ้อนส่วนบุคคลของนายทองจันทร์ สังฆะมณีมีลีลา การฟ้อนแบบ “ผู้เมีย” ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ “ก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง” โดยส่วนมากยึดรูปแบบการคิดท่าฟ้อนที่ประยุกต์มาจาก “นาฏยจารีตเดิม” ที่มีอยู่ในวิถีชีวิตของชาวอีสาน

คำสำคัญ: นาฏยประดิษฐ์ ฟ้อนอีสาน นายทองจันทร์ สังฆะมณี

[1,] นักศึกษาปริญญาโท สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ 10200*
[1,] M.Ed., Student in Thai Performing Art, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok 10200 Thailand*
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ 10200
[2] Assistant Professor Dr., Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok 10200 Thailand
[3] อาจารย์ ดร. สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ 10200
[3] Dr., Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok 10200 Thailand
**Corresponding author, e-mail: annchomni1039@gmail.com*

ABSTRACT

The research aims to study the biography of Mr. Thongchan Sungkhamanee and to examine the choreography of the I-san dances which were created by him, then to analyze the unique styles of the I-san dances. The research used mix-qualitative research methods such as documentary research, fieldwork, observation, and interview. The famous I-san dances included Fon Konsawan, Fon Tangwai, and Seng Bungfia, which were collected for the data analysis. The study found that Mr. Thongchan Sangkhamanee (1939-2002) was a well-known artist and played an important role in the foundation of Isan dance creation for the College of Dramatic Arts in the Northeast (RoiEt College of Dramatic Arts, Kalasin College of Dramatic Arts, and Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts), a total of 34 sets. The performances consist of local traditions, folk tales, ways of life, and communities and tribes. In terms of Isan dance identity of Mr. Thongchan Sangkhamanee, he was found that his identity of dance had a unique “Male-Female” dance style, such as “Bending the whole body, move the whole hand, and turn up the back of the curve”. Most of them were created with applying from “the traditional dances” that exist in the way of life of the Isan villagers.

Keywords: Choreography, I-San Dance, Thongchan Sungkhamanee

บทนำ

นาฏศิลป์อีสาน นาฏกรรมอีสาน เป็นคำใหม่ที่เกิดขึ้นสำหรับใช้ในวงการศึกษาที่เป็นทางการ โดยสื่อความหมายแทนคำว่า “ฟ้อนลำ” ของชาวอีสานตอนเหนือ และคำว่า “เรือม” ของทางอีสานใต้ หากพิจารณาทางด้านประวัติและพัฒนาการของการเกิดนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน จะพบว่า ฟ้อนอีสานที่ปรากฏในปัจจุบันล้วนเกี่ยวข้องกับบุคคลและสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อาทิ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ในหนังสือ “นาฏกรรมอีสาน” ได้จัดกลุ่มนาฏกรรมอีสานไว้ 6 ประเภท คือ 1) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อ 2) นาฏกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมพื้นบ้าน 3) นาฏกรรมที่เกิดจากประเพณีมรดกของท้องถิ่น 4) นาฏกรรมที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ 5) นาฏกรรมที่เกิดจากลักษณะการประกอบอาชีพและ 6) นาฏกรรมที่เกิดจากการละเล่นของชุมชน (กรมศิลปากร, 2534, น. 22) ตัวอย่างเช่น ฟ้อนไหลเรือไฟ ฟ้อนดึงครกดึงสาก ฟ้อนเซิ้งข้องเซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย ฟ้อนโก๋ยมือ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย เซิ้งบั้งไฟ เป็นต้น ชุดการแสดงดังกล่าวเป็นผลงานการประดิษฐ์ท่าฟ้อนโดย นายทองจันทร์ สังฆะมณี ศิลปินพื้นบ้านของจังหวัดร้อยเอ็ด ครูสอนฟ้อนอีสานคนแรกของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ทั้งที่คิดขึ้นเองและร่วมสร้างชุดการแสดงกับศิลปินท่านอื่น อาทิ นางฉวีวรรณพันธุ นายทองคำ ไทยกล้า นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และนายจีรพลเพชรสม (ฉวีวรรณ พันธุ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 30 พฤศจิกายน 2563)

นายทองจันทร์ สังฆะมณี (2482-2545) เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสานที่ได้รับการยอมรับจากนักวิชาการว่า เป็นผู้ที่มีความรู้และเชี่ยวชาญในด้าน “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” และเป็นบุคคลที่มีบทบาทในการบุกเบิกทางวิชาการศิลปะการแสดง ได้สร้างสรรค์ฟ้อนอีสานในระหว่างที่สอนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดตั้งแต่ปี พ.ศ.2524 ได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์หลายรุ่นและเจริญก้าวหน้าเป็นครูอาจารย์ในสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ตัวอย่างผลงานที่ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ เช่น ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนบายศรี ฟ้อนเก็บฝ้าย ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนเต้ยเดือนห้า ฟ้อนแถบลาน ฟ้อนแมงตับเต่า ฟ้อนสาวหลอก ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์

ฟ้อนโก๋ยมือ เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งทำนา เป็นต้น (ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 14 สิงหาคม 2562) จากผลงานข้างต้นนับได้ว่านายทองจันทร์ เป็นทั้งผู้บุกเบิกและผู้สร้างสรรค์ฟ้อนอีสานให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในยุคก่อตั้งผลงานหลายชุดสะท้อนถึงกระบวนการสร้างสรรค์ที่นำมาจากรากฐานของภูมิปัญญาท้องถิ่นทั้งในเชิงอนุรักษ์และสร้างสรรค์ ในวาระสุดท้ายของชีวิตนายทองจันทร์ได้อุปสมบทเมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2540 ต่อมาได้มรณภาพวันที่ 30 เมษายน 2545

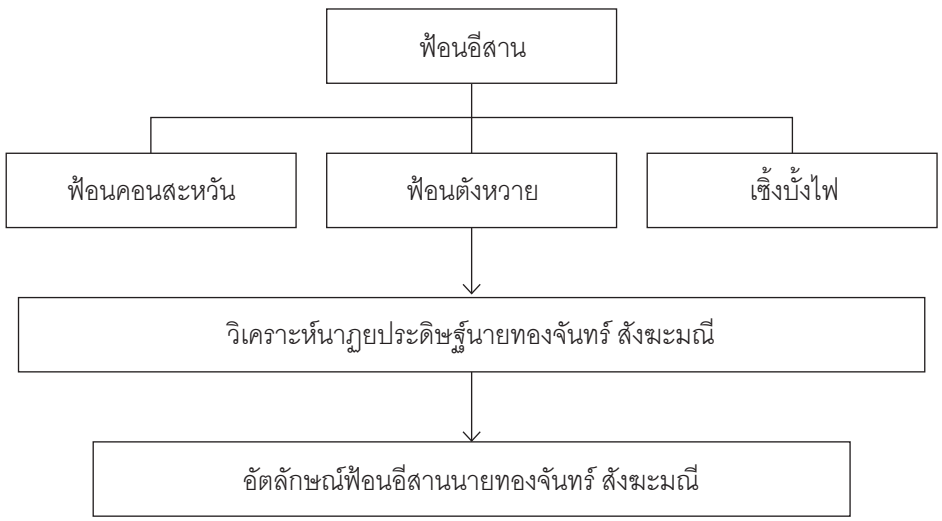
ระหว่างปีพุทธศักราช 2548-2554 ขณะที่ผู้วิจัยศึกษาอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้มีโอกาสศึกษาและต่อท่าฟ้อนซึ่งเป็นชุดการแสดงที่นายทองจันทร์ได้ประดิษฐ์ขึ้นจาก ครูพรยงดี และครูธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ ซึ่งเป็นผู้ที่ได้ต่อท่าฟ้อนอีสานโดยตรงจากนายทองจันทร์ ประสบการณ์ดังกล่าวนี้ทำให้ผู้วิจัยตระหนักว่านาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์เป็นชุดการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นแรงบันดาลใจให้ศึกษาในเชิงลึก เพื่อขยายความรู้และหาคำตอบเกี่ยวกับเอกลักษณ์และความสวยงามของท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์จากข้อมูลที่กล่าวในข้างต้นทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจ และเล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาผลงาน “นาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน” ของนายทองจันทร์ในเชิงองค์ความรู้ต้นแบบ ต่อวงการศึกษาฟ้อนอีสาน ที่ยังคงมีการถ่ายทอดอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมุ่งศึกษาประวัติชีวิต ผลงาน อัตลักษณ์ท่าฟ้อนเพื่อแสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ผ่านผลงานที่ยังคงได้รับความนิยมและสืบทอดในปัจจุบัน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี
2. เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ได้ดำเนินตามหลักการ “นาฏยประดิษฐ์ (Choreography)” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 225) ที่สอดคล้องกับคำสำคัญของงานวิจัย คือ นาฏยประดิษฐ์ การวิเคราะห์นาฏยประดิษฐ์วัฒนธรรมอีสาน ประวัติบุคคล โดยมีคำถามที่ช่วยกำหนดกรอบความคิด 2 คำถามหลัก คือ 1) นายทองจันทร์ มีประวัติ และผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสานเป็นอย่างไร 2) อัตลักษณ์และกระบวนท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์เป็นอย่างไรจากการวิเคราะห์ผ่านฟ้อนอีสานที่สำคัญจำนวน 3 ชุดการแสดง คือ ฟ้อนคอนสะหวันฟ้อนตังหวาย เซิ้งบั้งไฟ



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

ได้ดำเนินการวิจัยตามกรอบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ประกอบด้วย กลุ่มเป้าหมายของการวิจัยการเก็บข้อมูลภาคสนามการสังเกต การสัมภาษณ์ การวิเคราะห์ข้อมูล การสรุปและรายงานผลการวิจัย ตามรายละเอียดดังนี้

1. **กลุ่มเป้าหมายของการวิจัย**

ได้เลือกชุดการแสดงแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) จำนวน 3 ชุด การแสดง คือ ฟ้อนคอนสะหวัน ฟ้อนตังหวาย และเซิ้งบั้งไฟ สำหรับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นบุคคล กำหนดตามกรอบสามเส้า (Triangulation) กลุ่มแรก ผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำ คือ นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) กลุ่มที่สองผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี คือ นายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) นายจีรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน กลุ่มที่สาม ผู้เชี่ยวชาญด้านฟ้อนอีสาน ได้แก่นางพร ยงดี นางธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์นางดารณี จันทมิไชยนายชัยณรงค์ ต้นสุข

2. **เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย**

ประกอบด้วยแบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ โดยได้กำหนดกรอบจากคำถามงานวิจัยและกรอบวัตถุประสงค์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) ได้นำไปใช้สำหรับศึกษาท่าฟ้อนในขณะที่การสัมภาษณ์ได้ใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกรายบุคคล (In-dept interview) ทั้งส่วนบุคคลและการสนทนากลุ่ม (Focus group) กรอบคำถามที่สร้างขึ้นได้ผ่านการตรวจสอบคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญก่อนแล้วจึงนำไปใช้เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล

3. **การเก็บรวบรวมข้อมูล**

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลได้ดำเนินการสองส่วน คือ ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร เป็นการศึกษา ค้นคว้าเอกสาร ทั้งที่เป็นหลักฐานในขั้นปฐมภูมิ (Primary source) และทุติยภูมิ (Secondary source) และการศึกษาข้อมูลภาคสนาม จากสามสถาบัน ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

4. **การวิเคราะห์ข้อมูล**

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร (Documentary research) การเก็บข้อมูลสนาม (Field work) และการสนทนาแบบกลุ่ม (Focus group) โดยได้วิเคราะห์ข้อมูลให้เป็นไปตามกรอบวัตถุประสงค์หลักที่ได้ตั้งไว้สองประเด็น คือ การศึกษาประวัติและผลงาน การวิเคราะห์อัตลักษณ์ฟ้อนอีสาน ตามลำดับดังนี้ 1) การวิเคราะห์ประวัติและผลงาน การประดิษฐ์ท่าฟ้อนจากข้อมูลการทบทวนวรรณกรรม และการสัมภาษณ์ 2) การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ท่าฟ้อนของนายทองจันทร์ กระทำโดยการศึกษาเอกสารขั้นปฐมภูมิ (Primary source) ที่เป็นสมุดบันทึกส่วนตัว ภาพถ่ายของนายทองจันทร์ รวมทั้งข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคล และการสนทนาแบบกลุ่ม มาสรุปข้อมูลทั้งหมดได้นำมาจัดระบบ เรียบเรียง และวิเคราะห์สรุปเป็นรายงานการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติและผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ฟ้อนอีสาน

นายทองจันทร์ สังฆะมณี เกิดเมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2482 ที่อยู่เลขที่ 31 หมู่ที่ 16 บ้านโนนเมือง ตำบลเหนือเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด บิดาชื่อนายมา สังฆะมณี มารดาชื่อนางแป สังฆะมณี มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 2 คน คือ นายคำ สังฆะมณี พี่ชาย และนางงาม ภักดีโชติ พี่สาวนายทองจันทร์ได้รับการเลี้ยงดูตามวิถีชีวิตชนบทอีสานในจังหวัดร้อยเอ็ด ศึกษาจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านโนนเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด เป็นผู้มีนิสัยรักการเรียนรู้และได้ใช้ชีวิตในท่ามกลางชุมชนที่แวดล้อมไปด้วยวัฒนธรรมหมอลำ ทำให้นายทองจันทร์มีความสนใจเรื่องหมอลำและการฟ้อนมาตั้งแต่เด็ก เมื่อโตขึ้นจึงได้ตัดสินใจเดินทางเพื่อหาความรู้จากประสบการณ์ตรงด้วยตัวเองจากหมอลำและผู้ที่มีความเชี่ยวชาญ ตัวอย่างเช่น การไปอยู่กับ คณะหมอลำหมู่ที่มีชื่อเสียงในภาคอีสานสามารถแสดงหมอลำ เรื่องต่อกลอน รับบทบาทของตัวโกง นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสเดินทาง

ไปแสดงหมอลำที่ชุมชน ในแขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และได้รับถ่ายทอดท่าฟ้อนคอนสะหวันจากนางเตาะท่าฟ้อนตังหวาย จากชาวบ้านตังหวาย และท่าฟ้อนศรีทันดร จากชาวบ้านเมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว อีกด้วย ประสบการณ์ดังกล่าวสะท้อนถึง ความรักและทุ่มเททั้งแรงกายและแรงใจเพื่อการเรียนรู้เกี่ยวกับหมอลำ ทั้งรูปแบบการฟ้อนของชุมชนที่อยู่ในฝั่งลาวและการฟ้อนที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นอีสานในฝั่งไทย ภายใต้ความคล้ายคลึงทางวัฒนธรรมของชุมชนในลุ่มน้ำโขงระหว่างชุมชนในอีสานของไทย และชุมชนในประเทศ ทำให้นายทองจันทร์ สามารถเรียนรู้การฟ้อนของทั้งสองฝั่งได้เป็นอย่างดี การสั่งสมประสบการณ์นี้ได้เป็นพื้นฐานให้นายทองจันทร์ สามารถต่อยอดความรู้ประดิษฐ์เป็นท่าฟ้อนอีสานขึ้นใหม่ได้เป็นจำนวนมากในช่วงชีวิตการทำงานได้เข้าร่วมเป็นนักแสดงอาชีพหลายคณะ เช่น น.บันเทิง ป.สามัคคี พ.เพียรศิลป์ ส.บุญมาศิลป์ ร้อยเอ็ดเนรมิต และคณะขวัญใจกาฬสินธุ์ ด้วยการรับบทการแสดงหมอลำเป็นตัวโกง หลังจากนั้นได้รับเชิญให้ถ่ายทอดท่าฟ้อน ในฐานะ “ครู” ให้กับนักเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ในระหว่างปี พ.ศ. 2524-2539 ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาที่เกิดการพัฒนาชุดการแสดงฟ้อนอีสาน รวมทั้งการสร้างลูกศิษย์ที่มีความรู้ความสามารถหลายคนได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ได้รับรางวัลพระราชทานสมเด็จนางพญาจิตรลดา จากพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์ศิลปาชีพกุดนาขาม ในพระบรมราชินูปถัมภ์ ก่อนที่จะอุปสมบทในปี พ.ศ. 2540

จากบันทึกส่วนตัวการสร้างสรรค์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของนายทองจันทร์ได้ถ่ายทอดให้กับคณะครูและนักเรียนในขณะปฏิบัติงานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ รวบรวมได้ทั้งสิ้น 34 ชุดการแสดง ประกอบด้วย 1) เซิ้งนางด้ง 2) เซิ้งบั้งไฟ 3) เซิ้งสวิง 4) ฟ้อนกาเต้นก้อน 5) ฟ้อนเก็บฝ้าย 6) แก้วหน้าม้า 7) ฟ้อนครกมอง 8) ฟ้อนคอนสะหวัน 9) ฟ้อนชวยมือ 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 34) เรือมอันเร แต่ในอีกความเห็นหนึ่งได้เสนอว่า ฟ้อนเต้ยเกี้ยวและฟ้อนสาละวัน เป็นชุดการแสดงที่เกิดขึ้นหลังจากที่นายทองจันทร์ สังฆะมณี เสียชีวิตแล้ว (ฉวีวรรณ พันธุ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 30 พฤศจิกายน 2563)

2. อัตลักษณ์ฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี

มุ่งหาคำตอบในสองประเด็น คือ ท่าฟ้อนและภาษาที่ใช้อธิบายท่าฟ้อน ที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ของนายทองจันทร์ ผลการวิเคราะห์สรุปได้ดังนี้

2.1 ฟ้อนคอนสะหวัน เป็นชุดการแสดงที่นายทองจันทร์ ได้รับถ่ายทอดมาจากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมื่อครั้งที่นายทองจันทร์ไปแสดงหมอลำที่ประเทศลาว ชื่อชุดการแสดง “คอนสะหวัน” มาจากชื่อของแขวง “สุวรรณเขต” จากบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ได้ระบุท่าฟ้อนคอนสะหวัน ที่เป็นท่าฟ้อนต้นแบบ จำนวน 10 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคน ภาษาที่ใช้บันทึกเป็นภาษาถิ่นอีสาน แตกต่างจากคำศัพท์ ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ได้แก่ ท่าที่ 1: แขนเหยียด มือชอยตั้ง ตะโพก ท่าที่ 2: มือเกี้ยวตั้งวงบน ขายืนแตะเข้าแตะออก ท่าที่ 3: มือเกี้ยวตวัดบนสองมือ มือเกี้ยวแปะหัวเข่า ท่าที่ 4: มือเกี้ยวตวัดบน มือหนึ่งเกี้ยวข้างหลัง ขาเหลื่อมกัน ท่าที่ 5: วาดมือเกี้ยวบนป้ายซ้ายเอียงขวา 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 ยกขา

ส่ายไปส่ายมา จากการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนคอนสะหวัน สามารถอธิบายอัตลักษณ์ของท่าฟ้อนตามการเคลื่อนไหวของสรีระร่างกายโดยสรุปได้ดังนี้ ศีรษะ มีลักษณะการเอียงศีรษะซ้าย-ขวา ก้ม-เงย ที่มากกว่าการรำแบบนาฏศิลป์ไทย ไหล่ มีการกดไหล่ ซ้าย-ขวา ตีไหล่เข้า-ออก แขน เป็นการวาดแขน กางแขน งอแขนโค้ง ไม่หนีบรักแร้ มือ มีการตั้งวง การเดาะข้อมือ การม้วนจีบ และการจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้จะไม่ติดกัน ลำตัว จะมีการโน้มตัวก้มตามธรรมชาติ ไม่ดันหลังแล้วแหงนตัวขึ้นให้หลังแอ่นโค้ง สะโพกจะทิ้งน้ำหนักไปตามลำตัวและขาที่ย่ำ ไม่สะบัดและไม่หมุนสะโพกบิดมีการยักสะโพกขึ้นลงอย่างนุ่มนวลตามจังหวะ เข่า มีการย่อและยืดเข่า ในการฟ้อนจะไม่มีการใช้จังหวะเข่า และเท้า การย่ำเท้าจะย่ำอย่างนุ่มนวล ไม่กระแทกและย่ำเท้าไม่มีเสียง การแตะเท้าจะแตะโดยใช้จมูกเท้าในการแตะไม่ใช้ปลายเท้าหรือปลายนิ้วหัวแม่เท้าในการแตะในภาพรวมของท่าฟ้อนคอนสะหวันสื่อถึงหญิงสาวที่ได้ขอพร-รับพร ซึ่งแสดงออกถึงความอ่อนน้อม และความอ่อนหวานของนักแสดง การแสดงในชุดนี้เป็นการฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้ฟ้อนเปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

2.2 ฟ้อนตังหวาย นายทองจันทร์ได้ไปต่อท่ารำจากชุมชนในแขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และได้บันทึกเป็นลายมือ ระบุท่าฟ้อนตังหวายที่เป็นท่าฟ้อนต้นแบบ จำนวน 9 ท่า โดยได้ร่างภาพลายเส้นรูปคน ภาษาที่ใช้บันทึกเป็นภาษาถิ่นอีสานที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ได้แก่ ท่าที่ 1: เกี้ยวคว่ำมือลงแบะย่ำ 5 ครั้ง เดิน 5 ครั้ง ท่าที่ 2: มือเกี้ยวตั้งวงบนขาเตะ ท่าที่ 3: มือตั้งวงระดับไหล่แล้วปี้นกลับมาหงายมือระดับคาง ช่วงคอเท้าตบ ท่าที่ 4: แขนป้ายมือจีบลงไม่ติดกันมือหนึ่งหักหงาย ท่าที่ 5: มือเกี้ยวตั้งวงมือกอดอก ในมือขวาทับซ้าย ท่าที่ 6: มือเกี้ยวตวัดตั้งวงสูงเดินออกข้าง ท่าที่ 7: มือขวาแบะออกหงาย ท่าที่ 8: ก้มลงมือเกี้ยวแบะออกยืนขึ้นมือเกี้ยวตวัดบน ท่าที่ 9: ส่ายมือระดับตะโพกจากการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตังหวาย สามารถอธิบายอัตลักษณ์ของท่าฟ้อนตามการเคลื่อนไหวของสรีระร่างกายโดยสรุปได้ดังนี้ ศีรษะ มีลักษณะการเอียงศีรษะซ้าย-ขวา ก้ม-เงย ที่มากกว่าการรำแบบนาฏศิลป์ไทย ไหล่ มีการกดไหล่ ซ้าย-ขวา แขนเป็นการวาดแขน กางแขน งอแขนโค้ง ไม่หนีบรักแร้มือ มีการตั้งวง การม้วนจีบ และการจีบนั้นนิ้วหัวแม่มือจะไม่ติดกันกับนิ้วชี้ ลำตัวจะมีการโน้มตัวก้มตามธรรมชาติ ไม่ดันหลัง และยืดลำตัวตรง สะโพกจะทิ้งน้ำหนักไปตามลำตัวและขาที่ย่ำ ไม่สะบัด และไม่หมุนสะโพกบิดเข่า มีการย่อและยืดเข่า ในการฟ้อนจะไม่มีการใช้จังหวะเข่า และเท้า การย่ำเท้าจะลงเต็มเท้า ไม่กระแทก และย่ำเท้าไม่มีเสียง การแตะเท้าจะแตะโดยใช้จมูกเท้าในการแตะไม่ใช้ปลายเท้าหรือปลายนิ้วหัวแม่เท้าในการแตะ เมื่อแตะแล้วจะดีดเท้าขึ้นสูง การตบเท้าจะเปิดปลายนิ้ว และจมูกเท้าแล้วตบลงพื้นเข้ากับจังหวะ ในภาพรวมของท่าฟ้อนตังหวายเป็นกระบวนท่าฟ้อนที่เป็นแม่ท่า พื้นฐานที่สามารถปฏิบัติได้ง่ายไม่มีการเปลี่ยนท่าที่ซับซ้อน ในปัจจุบันเป็นชุดการแสดงที่นำมาถ่ายทอดในสถานศึกษา และจัดแสดงกันอย่างแพร่หลาย การแสดงในชุดนี้เป็นการฟ้อนตามทำนองเพลงไม่ได้ฟ้อนเปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

2.3 เซิ้งบั้งไฟ เป็นชุดการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงประเพณี “บุญบั้งไฟ” ของชุมชนชาวอีสานประเทศไทยและประเทศลาว การสร้างชุดการแสดงเกิดมาจากการริเริ่มของนายจีรพล เพชรสม นายทองจันทร์ ได้มีโอกาสช่วยนายจีรพล ปรับปรุง ประดิษฐ์ เรียบเรียงท่าฟ้อนขึ้นใหม่ โดยมีบทบาทในการเป็นผู้ร่วมช่วยสร้างสรรค์ จากบันทึกลายมือของนายทองจันทร์ ได้ระบุท่าเซิ้งบั้งไฟจำนวน 15 ท่า โดยแบ่งเป็นสองช่วง คือ เซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) จำนวน 7 ท่า และเซิ้งบั้งไฟ เมืองผาโพง (เมืองผาแดง) จำนวน 8 ท่า ภาษาที่ใช้บันทึกเป็นภาษาถิ่นอีสาน ที่เป็นภาษาเฉพาะซึ่งแตกต่างจากคำศัพท์ หรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในทางวิชาการปัจจุบัน ได้แก่ เซิ้งบั้งไฟ เมืองหนองหาน (เมืองนางไอ่) จำนวน 7 ท่า ท่าที่ 1: มือหนึ่งจับร่มมือหนึ่งป้ายบนวาดลงป้ายข้าง ท่าที่ 2: ก้มลงมือแปะหัวเข่ายืนขึ้นแบกร่มมือหนึ่งเกี้ยวตั้งวง ท่าที่ 3: ก้มลงมือหนึ่งแปะหัวเข่ามือหนึ่งจับแบกร่มเดิน ท่าที่ 4: มือเกี้ยวตวัดบนมือแขนตึงเกี้ยวตวัด ท่าที่ 5: มือล่างเกี้ยวตวัดระดับตะโพก

ขาแตะแบะออก ท่าที่ 6: มือจับร่มเหนือศีรษะวาดลงไปออกข้างปล่อยกีบหลัง ท่าที่ 7: ยืนยกร่มมือหนึ่งเท้าเอว ขาแตะหน้า 2 หลัง 2 แล้วออกข้าง 2 เชิ้งบั้งไฟ เมืองผาโพง (เมืองผาแดง) จำนวน 8 ท่า ท่าที่ 1: แขนตรงมือตั้งวงระดับไหล่มือหนึ่งแบะออก ท่าที่ 2: มือเกี้ยวป้ายตั้งวงขยับขาตาม ท่าที่ 3: มือเกี้ยวตั้งวงมือหนึ่งระดับใต้ศอกขาเตะออกข้างหน้า 2 ครั้ง ท่าที่ 4: มือเกี้ยวตั้งวงเดินข้าง 2 สลับกันซ้ายและขวา ท่าที่ 5: มือเกี้ยวตวัดตั้งวงเตะขาออกข้างหน้า 2 ครั้ง ท่าที่ 6: มือตั้งวงออกข้างแล้วกระดกข้อ 3 ชั้นเล่นเอว ท่าที่ 7: มือตั้งวงกระดกข้อมือระดับตะโพกยกขาครึ่งแข่งเล่นเอว ท่าที่ 8: มือป้ายข้างแขนวาดป้ายออกข้างระดับตะโพกจากการวิเคราะห์กระบวนท่าเชิ้งบั้งไฟสามารถอธิบายอัตลักษณ์ของท่าเชิ้งตามการเคลื่อนไหวของสรีระร่างกายโดยสรุปได้ดังนี้ ศีรษะ มีลักษณะการเอียงศีรษะซ้าย-ขวา ก้ม-เงย ที่มากกว่าการรำแบบนาฏศิลป์ไทย ไหล่ มีการกดไหล่ ซ้าย-ขวา ตีไหล่เข้า-ออก แขน เป็นการวาดแขน กางแขน งอแขนโค้ง ไม่หนีบรักแร้ มือ มีการตั้งวง การจีบ การม้วนจีบ และการเดาะข้อมือ ลำตัว มีการโน้มตัวก้มตามธรรมชาติ ไม่ดันหลัง แล้วแหงนตัวขึ้นให้หลังแอ่นโค้ง และยืดลำตัวตรง สะโพกจะทิ้งน้ำหนักไปตามลำตัวและขาที่ย่ำ ไม่สะบัด ไม่หมุนสะโพกบิดและมีการยักสะโพกขึ้นลงตามจังหวะ เข่า มีการย่อและยืดเข่า และเท้า การย่ำเท้าจะลงเต็มเท้า ไม่กระแทก และย่ำเท้าไม่มีเสียง การแตะเท้าจะแตะโดยใช้จมูกเท้าในการแตะไม่ใช้ปลายเท้าหรือปลายนิ้วหัวแม่เท้าในการแตะ เมื่อแตะแล้วจะดีดเท้าขึ้นสูงมีการแตะเท้าไว้แล้วสะบัดข้อเท้าออกตามจังหวะ การงอขาแล้วเตะเท้าออกมาด้านหน้าจะปล่อยน้ำหนักเท้าไปตามธรรมชาติ ไม่เกร็งปลายนิ้วเท้าหรือดันปลายนิ้วเท้าขึ้น การยกเท้าจะยกขึ้นครึ่งแข้งและไม่ดันปลายนิ้วเท้า และการตบเท้าจะปลายนิ้ว และเปิดจมูกเท้าขึ้นแล้วตบลงพื้นเข้ากับจังหวะ ในภาพรวมของท่าเชิ้งบั้งไฟเป็นกระบวนท่าที่สื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริงของชาวบ้าน ท่าฟ้อนเป็นท่าพื้นฐานที่สามารถปฏิบัติง่ายไม่มีการเปลี่ยนท่าที่ซับซ้อน เน้นการใช้สะโพก และเท้าเป็นหลัก ในการแสดงชุดนี้มีการถืออุปกรณ์ คือ ร่ม เมืองหนองหาน และสวมเล็บ 1 นิ้ว เมืองผาพง การฟ้อนในชุดนี้จะฟ้อนตามทำนองเพลง ไม่ได้เปลี่ยนท่าไปตามคำร้อง และท่าฟ้อนสามารถปรับจังหวะได้ตามความเหมาะสมของโอกาสที่นำไปแสดง

ภาพที่ 2 ฟ้อนคอนสะหวัน

ภาพที่ 3 ฟ้อนตังหวาย

ภาพที่ 4 ท่าเชิ้งบั้งไฟ

ที่มา: บุญเสริม แก่นประกอบ (2536)

จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของท่าฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สามารถกล่าวสรุปลักษณะที่โดดเด่นของการเคลื่อนไหวร่างกาย ตามการแบ่งสรีระทั้ง 8 ส่วน โดยสรุปได้ดังนี้

1. ศีรษะ มีลักษณะการเอียงศีรษะซ้าย-ขวา ก้ม-เงย ไปตามธรรมชาติไม่เกร็งลำคอ

2. ไหล่ มีการกดไหล่ ซ้าย-ขวา ตีไหล่เข้า-ออก เป็นไปตามธรรมชาติ

3. แขน การวาดแขนจะไปสุดแขนทั้งด้านหน้า ด้านหลัง และด้านข้าง การงอแขนโค้งจะวงกว้างไม่หนีบรักแร้

4. มือ การตั้งวงนิ้วทั้ง 4 เรียงชิดติดกันดันนิ้วให้อ่อน งอนิ้วหัวแม่มือมาด้านหน้า การจีบนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้จะไม่ติดกัน นิ้วที่เหลือเหยียดตึงกรีดนิ้วเรียงกัน การม้วนจีบจะม้วนเข้า ออกตามธรรมชาติ

5. ลำตัว จะมีการโน้มตัวก้มตามธรรมชาติ ไม่ดันหลังแล้วแหงนตัวขึ้นให้หลังแอ่นโค้ง

6. สะโพกจะทิ้งน้ำหนักไปตามลำตัวและขาที่ย่ำไม่สะบัด ไม่หมุนสะโพกบิดมีการยักสะโพกขึ้นลงตามจังหวะของแต่ละทำนองเพลง

7. เข่า มีการย่อและยืดเข่าไปตามธรรมชาติ ตามคำพูดของชาวอีสาน คือ “ย่อลง อ่อน ๆ” โดยไม่เกร็งเข่าให้มีจังหวะที่แข็ง

8. เท้า การย่ำจะลงเต็มเท้า ไม่กระแทก ไม่มีเสียง ย่ำอย่างนุ่มนวล การแตะจะใช้จมูกเท้าในการแตะ ไม่ใช้ปลายเท้าหรือปลายนิ้วหัวแม่เท้าในการแตะ และแตะข้างจมูกเท้าเมื่อแตะแล้วจะดีดเท้าขึ้นสูง การยกเท้าจะยกขึ้นครึ่งแข้ง ไม่ดันปลายนิ้วเท้า

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของสรีระร่างกายทั้ง 8 ส่วน ในเชิงคุณลักษณะของท่าฟ้อนจากมุมมองนักวิชาการและศิลปินผู้มีความใกล้ชิดกับนายทองจันทร์ ได้ลงความเห็นสอดคล้องกันว่า เอกลักษณ์ที่โดดเด่นที่เป็นลักษณะเฉพาะของนายทองจันทร์ สังฆะมณี แบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนของแนวคิดการสร้างสรรค์ และส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะของการฟ้อน ส่วนที่เป็นแนวคิดนั้น นายทองจันทร์ จะหยิบเอาเอกลักษณ์บางอย่างทางวัฒนธรรมอีสานมาเป็นแนวทาง เช่น ความเชื่อ นิทานตำนาน กริยาท่าทาง อาการ การดำเนินชีวิตของชาวอีสานมาปรับใช้พร้อมกับนำประสบการณ์การและความสามารถส่วนตัวในการเป็นหมอลำมาสร้างชุดการแสดง สำหรับส่วนที่สอง ลักษณะเฉพาะของการฟ้อน อาจใช้คำนิยามที่เป็นภาษาพูดของท้องถิ่นอีสานแบบเข้าใจง่ายได้ว่า ฟ้อนแบบ “ผู้เมีย” มาเป็นคำแทน “อัตลักษณ์ของนายทองจันทร์” หมายถึง ลักษณะการฟ้อนกึ่งชาย-หญิงในคนเดียวกัน โดยท่าที่ปฏิบัติออกมานั้นอาจจะดูอ่อนช้อยมากกว่าการฟ้อนของผู้หญิง และดูอ่อนหวานมากกว่าการฟ้อนของผู้ชาย หากพิจารณาลงไปถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของบุคคล ที่นายทองจันทร์แสดงออกมานั้น คือ มีการจัดสรีระร่างกายและการเคลื่อนไหวที่ลงตัว กระบวนท่าฟ้อนต่าง ๆ ล้วนเป็นท่าฟ้อนสำหรับผู้หญิงที่มีลักษณะเฉพาะ คือ ฟ้อนแบบ “ก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง” ซึ่งลักษณะทั้งสามส่วนนี้เป็นคุณลักษณะในเชิงคุณภาพโดยรวมที่แสดงถึงการฟ้อนที่เป็น “ตัวตน” ของนายทองจันทร์ที่คนทั่วไปยอมรับว่า “ฟ้อนงาม” ตามแบบนายทองจันทร์ สังฆะมณี

อภิปรายผล

1. ประสบการณ์และบทบาทผู้วางรากฐานฟ้อนอีสาน

จากประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับฟ้อนอีสานของนายทองจันทร์ สังฆะมณี ผู้เป็นศิลปินพื้นบ้านของจังหวัดร้อยเอ็ด และเป็นบุคคลสำคัญที่ได้คิดค้นและประดิษฐ์ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2524-2539 เป็นต้นมา รวบรวมได้ทั้งสิ้น 34 ชุดการแสดงดังที่ได้กล่าวถึงในข้างต้น นับได้ว่า นายทองจันทร์ เป็นศิลปินพื้นบ้านอีสานอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทในการบุกเบิกและวางรากฐานทางด้านการสร้างสรรค์การฟ้อนอีสาน ที่ยังคงถ่ายทอดในสถาบันการศึกษาหลายแห่งมาจนปัจจุบัน สำหรับในประเด็นเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนของนายทองจันทร์ ทุกชุดการแสดงได้มีที่มาจากท่าฟ้อนเดิมที่มีรากฐานมาจากของเก่าจากชุมชน โดยมิได้คิดท่าฟ้อนขึ้นใหม่อย่างไร้รากดังข้อมูลที่ได้ไปศึกษาท่าฟ้อนคอนสะหวันดั้งเดิม จากนางเตาะ แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

การศึกษาท่าฟ้อนตังหวายดั้งเดิม จากชาวบ้านหมู่บ้านตังหวาย แขวงสุวรรณเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว การศึกษาท่าฟ้อนศรีทันดร จากชาวบ้านเมืองปากเซ แขวงจำปาศักดิ์สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวเป็นต้น เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่านายทองจันทร์ให้ความสำคัญและเคารพในความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมของชุมชน ดังนั้นอัตลักษณ์ฟ้อนอีสานจึงถูกแสดงออกจากการนำ “ความเชื่อวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นมาสร้างเป็นการแสดง” ซึ่งสอดคล้องกับสุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ (2543) ที่สรุปวิธีการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลีว่า “สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ประสบการณ์ในชีวิตที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์จากแหล่งต่าง ๆ” ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการ “การค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์” ของ คำลา มุสิกา (2558) ที่ได้สรุปแนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลางในเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อีสาน ที่มีรากฐานมาจากภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่ได้กระทำทั้งในเรื่องการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อีสานไปพร้อมกัน เพราะฉะนั้นท่าฟ้อนที่เป็นผลงานการประดิษฐ์ของนายทองจันทร์จึงมีพื้นฐานมาจากท่าฟ้อนที่มีต้นเค้าที่มาจากวิถีชีวิตของชุมชน อย่างแท้จริง โดยที่มิได้มีความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยแบบส่วนกลางเข้าไปผสมผสาน

2. **อัตลักษณ์บุคคลสู่การสร้างสรรค์ฟ้อนอีสาน**

เมื่อพิจารณาแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์บุคคล (Personal identity) (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2561, น. 6) ซึ่งอัตลักษณ์ส่วนบุคคลนั้นเป็นการนิยามปัจเจกจากสายตาคนอื่น พฤติกรรม วิถีดำเนินชีวิต ทัศนคติและการแสดงออกที่บ่งบอกความเป็นตัวตนที่แตกต่างจากผู้อื่น ในขณะเดียวกันยังหมายถึงการ “นิยามตนเอง” ของบุคคลในการเป็น “ตัวเรา” ในท่ามกลางสังคม จากการศึกษาชุดการแสดงที่เป็นผลงานประดิษฐ์ท่าฟ้อนของนายทองจันทร์ พบว่า อัตลักษณ์บุคคล (Personal identity) ของนายทองจันทร์ผู้มีบุคลิกภาพคล้ายกรียาอาการของผู้หญิง มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนที่เน้นความอ่อนช้อยสวยงาม เมื่อวิเคราะห์คุณลักษณะของการเคลื่อนไหวร่ายกายทั้ง 8 ส่วนแล้ว สามารถใช้คำที่สื่อถึงอัตลักษณ์การฟ้อนส่วนบุคคลของนายทองจันทร์ คือ การฟ้อนแบบ “ก้มสุดตัว ฟ้อนสุดแขน แหงนหลังโค้ง”ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ผสมผสานกับอัตลักษณ์ส่วนตัวในเรื่อง “การใช้ภาษาอีสาน” กำหนดชื่อท่าฟ้อนที่ตนคิดประดิษฐ์ขึ้น รวมถึงการอธิบายท่าฟ้อนผสมผสานทั้งภาษาไทยกลางและภาษาถิ่นอีสาน ซึ่งสะท้อนให้เห็นความเป็น “ตัวเรา” “ตัวฉัน” ของนายทองจันทร์ที่เชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ทางสังคม (Social identity) (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2561, น. 6) ในฐานะ “คนอีสาน” การสอนท่าฟ้อนให้กับลูกศิษย์มักใช้ “ภาษาอีสาน” สื่อสารและอธิบายการเคลื่อนไหวของร่างกาย ในกรณีนี้อัตลักษณ์ส่วนบุคคล ที่เกิดจากความเป็น “ตัวเรา” ทั้งมุมมองของการนิยามตนเอง และถูกนิยามโดยผู้อื่นจึงครบทั้งสองมิติได้อย่างเด่นชัด ถึงแม้ในขณะสอนท่าฟ้อนอีสานให้กับนักเรียนบางกรณีอาจจะใช้ “คำไทยกลาง” หรือ “นาฏยศัพท์” มาแทนได้ แต่ก็ไม่สามารถนำคำไทยกลางมาแทนที่คำอีสานได้ เนื่องจากความหมาย อารมณ์ความรู้สึกของภาษาไทยมีข้อจำกัดมากกว่าการใช้ภาษาอีสาน

จากการศึกษาเอกสารในขั้นปฐมภูมิ (Primary source) คือ ภาพถ่าย สมุดบันทึกส่วนตัว ของนายทองจันทร์ รวมถึงการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ช่วยให้เข้าใจลักษณะเฉพาะของบุคคลในเรื่องบุคลิกภาพได้อีกทางหนึ่งที่สะท้อนถึงความเป็นตัวตนที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของการสร้างสรรค์คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสาน ของนายทองจันทร์ คือ เป็นผู้ที่ได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมหมอลำโดยที่ไม่มีประสบการณ์ในการเรียนนาฏศิลป์ไทยแบบขนบ จึงทำให้ลีลาท่าฟ้อนของนายทองจันทร์ มีความเป็นพื้นถิ่นอีสานอย่างชัดเจน เมื่อนำหลักการวิเคราะห์ท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์พื้นเมืองของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) มาวิเคราะห์ลงรายละเอียดการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายการเคลื่อนไหว 8 ตำแหน่งคือ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว สะโพก เข่า เท้าทำให้เห็นความชัดเจนในการเคลื่อนไหวร่างกายสำหรับการฟ้อนอีสาน เป็นรูปแบบการคิดที่ประยุกต์จาก “นาฏยจารีตเดิม” ตามแนวคิดของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) คือ อาศัยเพียงเอกลักษณ์บางอย่างของการฟ้อนอย่างหมอลำ ฟ้อนแบบชาวบ้าน มาผสมผสานคิดประดิษฐ์เป็นฟ้อนอีสานชุดใหม่ ที่ยังคงมีร่องรอย

ของการเคลื่อนไหวร่างกายแบบฟ้อนอีสาน สำหรับประเด็นสุดท้าย ผลการศึกษาได้ข้อสรุปว่า “ท่าฟ้อนอีสาน ภาษาอีสาน ภูมิหลังทางวัฒนธรรมท้องถิ่น” เป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กันที่ทำให้สามารถเห็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของชุดการแสดง ที่จะสังเกตได้ว่า ท่าฟ้อนอีสานแต่ละชุดในภาพรวมส่วนมากจะมีท่าอัตลักษณ์เฉพาะของชุดการแสดง ดังเช่นเซิ้งบั้งไฟ ที่การย่ำเท้าของผู้แสดงจะมีเพียงการย่ำเท้าเคลื่อนไหวไปข้างหน้า สอดคล้องกับการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของขบวนแห่บั้งไฟของชาวบ้าน เช่น “ท่าขาเตะหน้า” (ท่าที่ 7 เมืองนางไอ่) ในมุมมองที่เกี่ยวข้องกัน คำว่า “ขาเตะหน้า” เป็นคำที่นายทองจันทร์จดบันทึกส่วนตัวใช้อธิบายการเคลื่อนไหวร่างกาย เป็นภาษาสื่อสารทั่วไปและเข้าใจง่าย โดยมิต้องประดิษฐ์สร้างคำใหม่สำหรับเรียกชื่อท่าฟ้อน ประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับ พีรพงศ์ เสนไสย (2539, บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่องนายประดิษฐ์ ของพนอ กำเนิดกาญจน์ โดยสรุปว่า ผลงานประดิษฐ์ด้านนาฏยศิลป์อีสานของพนอ สะท้อนถึงวัฒนธรรมอีสานในหลายส่วน โดยมีเอกลักษณ์เฉพาะที่สอดคล้องกับการประดิษฐ์ท่าฟ้อน ของนายทองจันทร์ คือ “จีบและพลิ้วนิ้วมือขณะเคลื่อนมือ” “วาดวงแขนอย่างอิสระ” และเน้นการเคลื่อนไหวที่เน้น “จังหวะเข่า” ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่พบจากท่าฟ้อนอีสานที่คิดประดิษฐ์โดยนายทองจันทร์ สังฆะมณี เช่นเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

ในมุมมองเรื่องการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยจึงขอเสนอว่าการศึกษานาฏยประดิษฐ์ที่ไม่ว่าจะมีต้นทางมาจากภูมิภาคใดของประเทศไทย ภาษาท่าและภาษาถิ่นเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยควรให้ความสำคัญ ที่จะสามารถสะท้อนตัวตนและอัตลักษณ์เฉพาะบางอย่างของการแสดงได้ ในฐานะตัวแทนทางความคิดของบุคคลหรือชุมชน

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 จากผลวิจัยได้พบว่าชื่อท่าฟ้อนจำนวนมากมีการใช้คำเรียกที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งแตกต่างจากภาษานาฏยศัพท์ในทางวิชาการ ในประเด็นนี้ สามารถนำไปเป็นมุมมองสำหรับขยายประเด็นในการศึกษาความสัมพันธ์ของท่าฟ้อนกับภาษาท้องถิ่นได้

2.2 จากการศึกษาได้พบว่า ชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นต้องอาศัยรากฐานทางวัฒนธรรมท้องถิ่นมาเป็นแนวทางการสร้างท่าฟ้อน นับเป็นต้นแบบสำคัญสำหรับการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หรือนาฏยประดิษฐ์พื้นเมืองต่อไป

เอกสารอ้างอิง

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

คำลา มุสิกา. (2558). *แนวความคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์อีสานในวงโปงลาง* (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

ฉวีวรรณ พันธุ. (2563), *การสื่อสารระหว่างบุคคล,* 30 พฤศจิกายน 2563.

ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์. (2562), *การสื่อสารระหว่างบุคคล,* 14 สิงหาคม 2562.

บุญเสริม แก่นประกอบ. (2536). *นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน.* (สมุดบันทึกส่วนบุคคล).

พีรพงศ์ เสนไสย. (2539). *นาฏยประดิษฐ์ของ พนอ กำเนิดกาญจน์* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ. (2543). *นาฏยประดิษฐ์ของ ประทิน พวงสำลี* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2555). *นาฏยทฤษฎี 1/10.* สืบค้นเมื่อ 4 สิงหาคม 2562, จาก http://surapone.blogspot.com/2013/06/blog-post_11.html.

_____. (2556). *นาฏยทฤษฎี 2/10 โพเอติกาของ อริสโตเติล.* สืบค้นเมื่อ 4 สิงหาคม 2562, จาก http://surapone.blogspot.com/2013/06/aristotle_11.html.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2561).*อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด* (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.