ฟ้อนเกี้ยว : นาฏยลักษณ์และกลวิธีในการแสดงหมอลำกลอน*

COURTSHIP DANCE: DANCE AND STRATEGIES IN PERFORMING MOR LAM KLON

ฐปนี ภูมิพันธุ์[1]
Tapanee Pumipuntu[1]
วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์[1]
Roi-Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute[1]
Email : tapanee_nan@hotmail.com

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องฟ้อนเกี้ยว : นาฏยลักษณ์และกลวิธีในการแสดงหมอลำกลอน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอน 2) เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอน 3) เพื่อศึกษากลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอน วิธีการศึกษาจากเอกสารและเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตและสัมภาษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้รู้ จำนวน 11 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติ จำนวน 6 คน และกลุ่มบุคคลทั่วไป 30 คน แล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า หมอลำกลอนมีต้นกำเนิดมาจากหมอลำพื้นซึ่งเป็นหมอลำที่เก่าแก่ การเทศน์โจทย์ของพระสงฆ์ และการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวอีสานโดยมีองค์ประกอบในการแสดงอยู่ 8 องค์ประกอบ ได้แก่ ผู้แสดง ทำนองลำ กลอนลำ เครื่องดนตรี การแต่งกาย เวที โอกาสในการแสดง ขั้นตอนการแสดง นาฏยลักษณ์ การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีลักษณะที่ช้าเรียบร้อยและนุ่มนวล เน้นสุนทรียภาพ เรียกได้ว่าเป็นทางหวาน มีท่าฟ้อน 8 ท่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดขอนแก่นมีจังหวะลวดลายออกลิงออกค่าง มีความสนุกเร้าใจเรียกได้ว่าเป็นทางดุมีท่าฟ้อน 15 ท่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดพุทไธสงมีลีลาท่าทางการฟ้อนมีความรวดเร็วโลดโผน และเน้นพลังเรียกได้ว่าเป็นทางห้าวมีท่าฟ้อน 16 ท่า เป็นการฟ้อนที่สร้างความรื่นเริงบันเทิงใจ ความสุขความพอใจให้แก่ผู้ชม กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงทักษะ ความรู้ ความสามารถ และไหวพริบปฏิภาณของผู้ฟ้อน 2 คน ความงดงามของการฟ้อนเกี้ยวไม่ได้อยู่ที่ความพร้อมเพรียงแต่อยู่ที่ความสัมพันธ์ของท่วงทีลีลา จังหวะ ทิศทางการเคลื่อนที่ การเคลื่อนไหวร่างกาย รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของคู่ฟ้อนที่แสดงออกมาได้อย่างสมจริง สามารถดึงดูดให้ผู้ชมเข้าถึงอรรถรสในการแสดงได้ กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวมีทั้งหมด 5 ลักษณะ ได้แก่ กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อดูชั้นเชิงของคู่ฟ้อน กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อเข้าประกบคู่ กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อแสดงท่ารุก-รับ กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่ออวดฝีมือ และกลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อประชันขันแข่ง ที่เกิดจากภูมิปัญญาอันเป็นแบบอย่างการฟ้อนเกี้ยวของนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน

คำสำคัญ : ฟ้อนเกี้ยว; นาฏยลักษณ์; กลวิธี; การแสดงหมอลำกลอน

*Received: December 25, 2022; Revised: February 13, 2023; Accepted: February 14, 2023

ABSTRACT

This is a qualitative research study that explores Fon-kaew, also known as the Courtship dance, and its role in the performance of Mor Lam Klon. The study has three objectives to investigate the origins and components of Mor Lam Klon performances, to examine the characteristics of the Courtship dance, and to study the techniques used in the dance. To gather data, the research team conducted document analysis, fieldwork observations, and interviews. They used observation and interview forms as data collection tools and recruited 11 knowledgeable participants, 6 performers, and 30 members of the general public as their sample. The data was analyzed using phenomenological analysis.

The study found that Mor Lam Klon originated from traditional Mor Lam, which involved religious questioning by monks and Courtship dance performances by young men and women from the Isan region. The Mor Lam Klon performances consist of eight components, including performers, melody, lyrics, musical instruments, costumes, stage, performance opportunities, and procedures. The Courtship dance technique used in Mor Lam Klon varies depending on the region. In Ubon Ratchathani, the dance is characterized by a slow and graceful style that emphasizes gentleness and sweetness, with eight movements. In Khon Kaen, the dance has a lively and cheerful rhythm with playful gestures and 15 movements. In Phuthaisong, the dance has a fast and powerful rhythm with vigorous and wild movements, featuring 16 movements. The techniques used in the Courtship dance serve to create an enjoyable and entertaining atmosphere for the audience while showcasing the performers' skills, knowledge, and improvisational abilities. The beauty of the dance is not solely reliant on technical proficiency but also on the relationship between the performers, the rhythm, the direction of movement, body gestures, and the genuine expression of emotions conveyed by the duo. The study identifies five main styles of Courtship dance: dance strategies to showcase performers' skills, dance strategies to court one another, dance strategies to demonstrate aggressive and defensive postures, dance strategies to show off one's talents, and dance strategies for competitive purposes. These styles are rooted in the wisdom and exemplary art of the Courtship dance in Northeastern Thailand.

Keywords : Courtship dance; The essence of classical dance; Strategies; Mor Lam Klon performance

1. ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

หมอลำเป็นมหรสพพื้นบ้านที่มีความสำคัญของชาวอีสาน คำว่า “ลำ” หมายความว่า “ขับร้อง” มาจากคำเดิมว่า “ขับลำนำ” ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมกลุ่มหมอลำหมอแคนที่นิยมแพร่หลายในอีสาน หมอลำหากลำดับวิวัฒนาการตามเงื่อนไขของเวลามีดังนี้ ลำพื้น ลำโจทย์แก้ ลำกลอน ลำชิงชู้ ลำเรื่องต่อกลอน ลำเพลิน ลำซิ่ง ซึ่งหากจะจัดหมวดหมู่หรือประเภทของหมอลำในภาคอีสาน ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้เก็บรวบรวมข้อมูลและอธิบายไว้ตามทัศนคติมุมมองที่แตกต่างกันออกไป (สิทธิศักดิ์ จำปาแดง, 2554) การจัดหมวดหมู่ของหมอลำในภาคอีสานมีทั้งหมด 5 ประเภทหลักๆ ดังนี้ 1. หมอลำพื้น 2. หมอลำกลอน หรือหมอลำคู่ 3. หมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน 4. หมอลำพิธีกรรม หรือชาวอีสานจะเรียกว่า หมอลำทรง หรือหมอลำผีฟ้า 5. หมอลำท้องถิ่น (ฉวีวรรณ ดำเนิน, 2565) ในประเภทของหมอลำทั้ง 5 ประเภทที่กล่าวมาข้างต้นนี้ นับว่าหมอลำกลอนคือหมอลำอีกประเภทหนึ่งที่มีอัตลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่น โดยผู้ที่เป็นศิลปินนอกจากจะเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงไพเราะแล้ว ยังจะต้องเป็นผู้มีความรอบรู้ทั้งทางคดีโลก คดีธรรม ประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมถึงองค์ความรู้ต่าง ๆ ทำนองการลำได้แก่ ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2558) การแสดงแต่ละครั้งแบ่งออกเป็น 4 ยก ดังนี้ ยกที่ 1 ลำไหว้ครู ยกที่ 2 ลำประกาศศรัทธา ยกที่ 3 ลำเกี้ยว ยกที่ 4 ลำคดีโลกคดีธรรม เพื่อประชันปัญญา ปฏิภาณไหวพริบ ยกที่ 5 ลำลา (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, 2560) เราอาจถือได้ว่า “ลำกลอน” เป็นการลำที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน และมีพัฒนาการจนถึงขั้นกลายเป็น “วาดลำ” หรือ กระบวนแบบ (Style) สำคัญที่สามารถจำแนกได้ตามสำเนียง ลีลาในการลำลูกคอ และจังหวะในการลำที่เป็นแบบเฉพาะท้องถิ่น คือ วาดอุบล วาดขอนแก่น วาดกาฬสินธุ์ วาดสารคาม วาดภูเขียว (อำเภอภูเขียว จังหวัดชัยภูมิ) วาดพุทไธสง (อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์) (สุกัญญา สุจฉายา, 2545)

วาดฟ้อน ถือเป็นลักษณะสำคัญในทางนาฏศิลป์ของชาวไทยในกลุ่มวัฒนธรรมแบบล้านนาและล้านช้าง ซึ่งวาดฟ้อนนั้นเป็นคุณลักษณะพิเศษเฉพาะที่แสดงออกถึงท่วงท่าที่มีรูปแบบในทางนาฏศิลป์พื้นเมืองอันมีแบบแผนดั้งเดิมอันเดียวกันหรือมีความคล้ายคลึงกันของกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาและล้านช้าง โดยถือเป็นรากเหง้าที่สำคัญของนาฏศิลป์ไทย ลักษณะการวาดฟ้อนของกลุ่มชนต่าง ๆ นั้นมีรูปแบบและมีกระบวนทรรศนะที่มาในการสร้างสรรค์ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตน วาดฟ้อนและนาฏศิลป์ทุกประเภทจึงสามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ภูมิปัญญา ความเชื่อ และวัฒนธรรมประเพณีของกลุ่มชนต่างๆ นั้นได้เป็นอย่างดี (Hall Sturat, 1990)

วาดอุบลราชธานีถือได้ว่าเป็นวาดครูมีลักษณะที่ช้าเรียบร้อย สวยงาม และนุ่มนวล เน้นสุนทรียภาพ ไม่มีการกระโดดโลดเต้นหรือมีกิริยาอาการที่ผาดโผน ถ้าเรียกทางก็จะได้แก่ทางหวาน มีแต่ความงามไม่มีลวดลายต่างๆ แต่ท่าฟ้อนมีกระบวนท่าที่มีแบบแผน ชัดเจน มีความสลับซับซ้อนของท่าทาง ส่วนใหญ่เป็นท่าฟ้อนที่มาจากวิถีชีวิตและธรรมชาติของคนอีสาน เช่น ท่าฟ้อนที่เลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ ท่าที่มาจากวรรณกรรม ทั้งนี้ ต้องฟังทำนองแคนของอุบลเป็นหลัก (ฉวีวรรณ ดำเนิน, 2565) ท่าฟ้อนในการลำวาดขอนแก่นมีจังหวะลวดลายออกลิงออกค่างไปต่างๆ มีความสนุกเร้าใจ ตื่นเต้นอาจเรียกได้ว่า เป็นทางดุ ปัจจุบันท่าฟ้อนวาดขอนแก่นได้รับความนิยมแพร่หลายมาก หมอลำได้ดัดแปลงแต่งเติมเอาท่าฟ้อนใหม่ๆ มาผสมผสาน ได้แก่ ท่าลำสินไซ มีฟ้อนเกี้ยว มีฟ้อนผู้ไท มีรำตังหวาย แม้แต่พม่ารำขวาน ซึ่งเป็นการฟ้อนรำแบบไทยกลางก็นำมาสอดแทรกไว้อย่างสนิท

(ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร, 2565) ส่วนจังหวะการลำและการฟ้อนของหมอลำกลอนในกลุ่มวาด พุทไธสง มีจังหวะการลำที่กระชับ ลีลาการลำกลอนจะสม่ำเสมอไปเรื่อย ๆ แต่ไม่เร็วมาก มีวาดการลำที่เรียกว่า “ไวบ่ฟ้าว ช้าบ่เยิ่น” ลีลาท่าทางการฟ้อนมีการวาดมือไปอย่างอิสระและมีการยืดยุบเข่าทิ้งน้ำหนักตัวลงตามจังหวะของเสียงแคนที่มีความถี่และกระชับตามท่วงทำนองของการลำ กล่าวคือ การลำมีจังหวะเร็วกระชับเหมือนกับภาษาพูดของคนในท้องถิ่น ส่วนการฟ้อนมีการสอดแทรกท่าทางการฟ้อนจากหมอลำประเภทอื่นๆ เข้ามาผสมผสาน เช่น ท่าฟ้อนลำเพลิน ท่าเซิ้ง ท่ารำพม่ารำขวัญ มาผสมผสานกันเพื่อให้เกิดความหลากหลาย (จรัส ลาดนอก, 2565) การฟ้อนของหมอลำกลอนที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ การฟ้อนร่วมกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง มีลักษณะเป็นการเกี้ยวพาราสี แสดงออกซึ่งเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่ต้องการจะเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุดและฉวยโอกาสนั้นจับต้องลวนลามตามแต่จะทำได้ ซึ่งหมอลำฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงและป้องกันตัวให้ตนรอดพ้นจากการล่วงล้ำดังกล่าว (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2550)

แต่ในปัจจุบันภายใต้กระแสการเปลี่ยนแปลงโดยเฉพาะความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีมีความทันสมัยมากยิ่งขึ้น ทำให้หมอลำกลอนแบบดั้งเดิมมีการปรับรูปแบบหรือขนบการแสดงไปเป็นหมอลำซิ่ง ดังจะเห็นได้จากมีการนำเพลงสตริง เพลงสากลที่มีจังหวะเร้าใจมาผสมผสานกับการแสดงมากขึ้น เพื่อให้เห็นที่นิยมของผู้ชมผู้ฟังในยุคสมัยใหม่นี้ จนเป็นที่มาของคำว่า “หมอลำกลอนและหมอลำซิ่งสมัยใหม่” (เสียงชัย สาสีเสาร์, 2564) ถึงแม้ว่าในปัจจุบันการฟ้อนเกี้ยวได้เข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษา มีการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานในรูปแบบการเกี้ยวพาราสีเกิดขึ้นมาหลายชุด มีการกำหนดรูปแบบด้วยหลักนาฏยศิลป์ราชสำนัก ทำให้ลักษณะของการฟ้อนเกี้ยวแตกต่างจากเดิม เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลายจนไม่สามารถแสดงตัวตนและสะท้อนสุนทรียะความงามแบบอีสานได้ ซึ่งแท้จริงแล้วการฟ้อนคู่ถือได้ว่ามีความยากกว่าการฟ้อนเดี่ยว เนื่องจากการฟ้อนคู่เป็นการอวดฝีมือของผู้ฟ้อน 2 คน ที่ต้องมีลักษณะการฟ้อนที่สอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างชายและหญิง โดยกระบวนท่าฟ้อนคู่เป็นการแสดงออกถึงชั้นเชิงของผู้ฟ้อนที่ต้องอาศัยช่วงจังหวะและทิศทางที่มีเทคนิคของท่วงที ลีลา จังหวะ การเชื่อมโยงเรียงร้อยกระบวนท่าในการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีระดับและองศา ที่ทำให้การฟ้อนเข้าคู่เกิดความงดงามและมีความสมบูรณ์ตามรูปแบบการฟ้อนเกี้ยวของอีสาน ซึ่งทั่วไปอาจจะมองว่าการฟ้อนเข้าคู่ของอีสานมีความเป็นอิสระ แต่ความเป็นจริงแล้วการฟ้อนเกี้ยวนั้นมีระบบและมีหลักการในการปฏิบัติ ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวยังไม่ได้ถูกนำมาอธิบายเป็นหลักการทางนาฏยศิลป์ให้เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษากระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น และวาดพุทไธสง ด้วยการนำมาอธิบายโดยผ่านแนวคิดและทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ ทำให้เกิดหลักการและกลวิธีในการฟ้อนเกี้ยวที่มาจากภูมิปัญญาของชาวอีสานที่แท้จริง เพื่อเป็นแบบอย่างหรือแนวทางที่สามารถนำไปต่อยอดพัฒนาการฟ้อนพื้นเมืองอีสานที่เป็นการฟ้อนเกี้ยวระหว่างชายและหญิงให้มีรูปแบบที่ชัดเจนมากขึ้น และเพื่อเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการฟ้อนดั้งเดิมไม่ให้สูญหายหรือเปลี่ยนแปลงไปกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ อันจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการการศึกษาและวงการหมอลำกลอน สืบทอดไว้ให้ดำรงอยู่เป็นมรดกอันทรงคุณค่าของชุมชนอีสาน และวัฒนธรรมอันดีงามของชาติสืบไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอน

2.2 เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น และวาดพุทไธสง

2.3 เพื่อศึกษากลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น และวาดพุทไธสง

3. ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

3.1 ทำให้ทราบถึงความเป็นมาและองค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอน

3.2 ทำให้ทราบถึงนาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น และวาดพุทไธสง

3.3 ทำให้ทราบถึงกลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น และวาดพุทไธสง

4. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวมรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอีกทั้งการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยกำหนดกรอบและขั้นตอนของระเบียบวิธีวิจัยดังนี้

ประชากรกลุ่มตัวอย่างในการวิจัย 1) กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ (1) ดร.ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการสดง (หมอลำ) ประจำปี 2536 (2) นายฉลาด ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปี พ.ศ.2548 (3) นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปี พ.ศ.2562 (4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการ แสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปี พ.ศ.2556 (5) รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ ผู้เชี่ยวชาญทาง ด้านนาฏศิลป์ไทย อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (6) รองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทะมาลา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (7) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น (8) ผู้ช่วยศาสตราจารย์พร ยงดี อาจารย์สาขาคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (9) ผู้ชวยศาสตราจารย์ ดร.มนูศักดิ์ เรืองเดช ผู้อำนวยการสำนักวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี (10) อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล อาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (11) ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ อาจารย์สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ 2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informant) ได้แก่ (1) หมอลำวิไล ถามะพันธุ์ (2) หมอลำอำนาจ แผงงาม (3) หมอลำจำนงค์ ฤๅชา (4) หมอลำกฤษณา บุญแสน (5) หมอลำ บุญจันทร์ ข้าวเม่าอ่อน (6) หมอลำสุวรรณ ปากคม 3) กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ประกอบด้วย กลุ่มศิลปินหมอลำกลอน และนักเรียน นักศึกษา ประชาชน ที่ปฏิบัติทางด้านการแสดงหมอลำกลอนและกลุ่ม

ผู้ชมหมอลำกลอน โดยใช้วิธีแบบเจาะจง (Purpose Informants) ประกอบด้วยศิลปินหมอลำกลอน ประชาชน นักเรียน นักศึกษา จำนวน 30 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ 1) แบบสำรวจ เพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่ที่ทำการวิจัย 2) แบบสัมภาษณ์ ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง 3) แบบสังเกต ได้แก่ แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบสังเกตไม่มีส่วนร่วม

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามการวิจัยครั้งนี้ ใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักประกอบด้วยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง สัมภาษณ์ผู้รู้ เพื่อให้ทราบถึงข้อมูลเพื่อนำมาสังเคราะห์ วิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบของการวิจัย โดยการสัมภาษณ์ทุกครั้งผู้วิจัยจะติดต่อทางโทรศัพท์ไปยังผู้ให้ข้อมูลเพื่อนัดหมายการสัมภาษณ์ เมื่อผู้ให้ข้อมูลได้ทำการตอบรับแล้ว ผู้วิจัยจึงเดินทางไปสัมภาษณ์เก็บข้อมูลตามวันและเวลาที่นัดหมายถ้าผู้ให้ข้อมูลเป็นส่วนราชการ ผู้วิจัยจะทำหนังสือบันทึกข้อความที่ออกโดยต้นสังกัด คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เพื่อให้การเก็บข้อมูลทุกครั้งจะได้เป็นไปด้วยความเรียบร้อย

การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยจัดกระทำข้อมูลโดยการนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ การสังเกต มาตรวจสอบ ความถูกต้อง และจัดกลุ่มของข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัยการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้นำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยใช้เทคนิคการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation Technique) และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis)

5. ผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง ฟ้อนเกี้ยว : นาฏยลักษณ์และกลวิธีในการแสดงหมอลำกลอน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูล ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

5.1 ความเป็นมาและองค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอน

5.1.1 ความเป็นมาของหมอลำกลอนทั้ง 3 วาด พัฒนามาจากหมอลำพื้น เกิดจากการพัฒนาจากการลำคนเดียว เป็นการลำสองคน และเริ่มมีการลำโต้ตอบกัน เมื่อมีการโต้ตอบกันผู้ชมมีความสนุกสนานมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคู่หมอลำชายกับหญิง ซึ่งมีการลำโต้ตอบกันลักษณะเกี้ยวพาราสี ทำให้ผู้ชมเกิดความชื่นชอบและกลายมาเป็นหมอลำกลอนที่ได้รับความนิยมมาจนบัดนี้ พัฒนามาจากการเทศน์ เกิดเป็นแนวคิดทำให้เกิด หมอลำกลอนขึ้นมาโดยการนำเอาลักษณะการตั้งโจทย์กระทู้ของพระที่ถามปัญหาธรรมะกันมาเป็นแบบอย่างในการลำตอบปัญหา ชิงไหวชิงพริบกัน พัฒนามาจากการเกี้ยวพาราสี ในอดีตชายและหญิงมีการเกี้ยวพาราสีกัน ฝ่ายชายจะมีการใช้สำนวนต่างๆ เกี้ยวพาราสีฝ่ายหญิง มีการใช้คำสองแง่สองง่าม หรือคำพูดที่แสดงถึงความรัก การเกี้ยวพาราสีนี้เองอาจเป็นต้นกำเนิดของหมอลำกลอน

5.1.2 องค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอน ผู้ที่จะเป็นหมอลำกลอนโดยสมบูรณ์นั้นจะต้องประกอบด้วย กลอนลำดี เนื้อหาดี มีสุนทรียภาพ เสียงลำดี วาดลำดี เสียงแคนดี วาดแคนดี ก่อให้เกิดสุนทรียภาพ สร้างความประทับใจแก่ผู้ฟัง ทำให้ผู้ฟังเกิดความรื่นเริงบันเทิงใจตลอดคืนโดยไม่เบื่อหน่ายองค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอนมีทั้งหมด 8 องค์ประกอบ ดังนี้ 1) ผู้แสดงหมอลำกลอนประกอบด้วยหมอลำฝ่ายชาย หมอลำฝ่ายหญิง และหมอแคน 2 คน 2) ทำนองลำ หมอลำ

กลอนวาดอุบลราชธานีประกอบด้วยลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ยหมอลำกลอนวาดขอนแก่นและหมอลำกลอนวาดพุทไธสง ประกอบด้วย ลำทางสั้น ลำหย่าวหรือเดินกลอน ลำยาว และลำเต้ย 3) กลอนลำ แบ่งตามลักษณะของเนื้อหาคำประพันธ์ได้ 9 ประเภท คือ กลอนไหว้ครู กลอนประกาศศรัทธา กลอนเกี้ยว กลอนสาด กลอนนิทาน กลอนเดินดง กลอนประวัติศาสตร์ กลอนฟ้อน กลอนโจทย์-แก้ แปล ถาม 4) เครื่องดนตรี ประกอบด้วย แคน เพียงชิ้นเดียว 5) การแต่งกาย หมอลำกลอนมีการแต่งกายอยู่ 3 แบบ คือ ชุดพื้นเมืองอีสานอนุรักษ์ ชุดพื้นเมืองอีสานประยุกต์ และชุดสากลตามสมัยนิยม 6) เวที ปัจจุบันหมอลำกลอนสามารถแสดงได้ทุกเวที โดยไม่ได้ยึดติดที่รูปแบบของเวที 7) โอกาสในการแสดง หมอลำกลอนสามารถแสดงได้ทั้งงานมงคล และงานอวมงคล 8) ขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือการยกอ้อยอครูและช่วงลำดับของการแสดงเรียกว่า “ยก” หรือ “ตาด”

5.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอน

5.2.1 นาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

1) กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี ปรากฏในการลำยกที่ 3 มีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนุ่มนวล ไม่มีการใช้พลังที่หนักหน่วงถึงแม้จะแสดงกิริยาท่าทางในลักษณะปัดป้องหรือการวิ่งรุกไล่ก็ยังคงความอ่อนหวานและนุ่มนวลเสมอ เนื่องจากหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีการควบคุมการถ่ายน้ำหนักตัวให้เคลื่อนไปอย่างช้าๆ และย่อเข่าตลอดเวลาขณะที่มีการเคลื่อนที่ การวาดมือและแขนมีองศาที่กว้างออกจากลำตัว ทำให้ท่าฟ้อนมีความสง่างามและประณีต รวมทั้งการเชื่อมกระบวนท่าฟ้อนมีความต่อเนื่องและเลื่อนไหลของกระบวนท่าฟ้อนที่มีความเป็นอิสระมีกระบวนท่าฟ้อนทั้งหมด 8 กระบวนท่า ดังนี้ หมอลำฝ่ายชาย (หมอลำวิไล ถามะพันธุ์) มีทั้งหมด 8 กระบวนท่า ได้แก่ ท่าม่ายกัน ท่าโบกคว่ำโบกหงาย ท่าเข้าคู่ ท่าเกี้ยวบน ท่าเกี้ยวข้าง ท่าต้อนสาวเข้ามุม - ท่าพรมนิ้วหลอก ท่าจก - ท่าปัดป้อง และท่าม้วนมือ

2) การเคลื่อนไหวร่างกายของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้การใช้ศีรษะและสายตา เป็นการเอียงศีรษะแบบธรรมชาติโดยที่ไม่เกร็งต้นคอมีการเอียงไปทางด้านซ้ายและขวาไม่มีการเหวี่ยงศีรษะสัมพันธ์กับการใช้ใบหน้าท่าทางของศีรษะ การใช้ลำตัว มีการทรงตัวให้มีความสมดุลขณะปฏิบัติท่าฟ้อน การใช้ลำตัวมีการแอ่นตัวและก้มตัว ด้วยการค่อยๆ ถ่ายน้ำตัวตัวไปอย่างช้า ๆ ทำให้การถ่ายน้ำหนักตัวมีความเบาลอย การใช้แขนให้มีองศาที่กว้างออกจากลำตัว ด้วยวิธีการกางแขนที่วาดออกไปข้างลำตัวให้ตึงจนสุดแขน โดยจะใช้พลังงานกล้ามเนื้อส่วนแขนในการเคลื่อนไหวที่ต้องให้แขนตึงอยู่เสมอขณะที่ปฏิบัติท่าฟ้อน ความงามของท่าฟ้อนจึงอยู่ที่การจัดวางระดับของแขนให้กว้างและห่างออกจากลำตัวมากที่สุด การใช้เท้าและขา มีจังหวะการย่ำที่มีความนุ่มนวล พลิ้วไหว ด้วยการย่อเข่าลงพอประมาณ

3) ทิศทางการเคลื่อนที่ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีที่ปรากฏในการฟ้อนเกี้ยวมีทั้งหมด 4 ทิศทาง ได้แก่ (1) การฟ้อนเป็นวงกลม (2) การฟ้อนเดินหน้า - ถอยหลัง (3) การฟ้อนหันหน้าเข้าหา (4) การฟ้อนเข้าข้าง

5.2.2 นาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดขอนแก่น

1) กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของวาดขอนแก่น จะปรากฏในการลำยกที่ 2 หลังจากการลำกลอนประกาศศรัทธา หมอลำจะลำกลอนที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับความรัก ความเสน่ห์หา หรือเรียกว่า “ลำเกี้ยว มีท่วงท่าลีลาการฟ้อนที่หลากหลายขึ้นอยู่กับทำนองแคนหรือลายแคนจะเป็นผู้เป่า

ให้หมอลำฟ้อน การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดขอนแก่นมีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจนมีกระบวนท่าฟ้อนทั้งหมด 15 กระบวนท่า ได้แก่ ท่าฟ้อนธรรมดา - ท่าปลากระเดิดลอดขอน ท่าเชิด - ท่านาคเกี้ยวเกล้า ท่าเข้าคู่เดินหน้า - ถอยหลัง ท่าเกี่ยวแขน ท่าเข้าโอบ - ท่าแหวกมือ ท่าจก - ท่าปกป้อง ท่านั่งโอบ - ท่าปิดตัว ท่าสาวน้อยลงทุ่ง ท่าพม่ารำขวาน ท่าคล้องแขน ท่าฟ้อนสินไชท่าที่ 1 ท่าฟ้อนสินไชท่าที่ 2 ท่าฟ้อนสินไชท่าที่ 3 ท่าจก - ท่ามะเหงก ท่าตั้งรับ - ท่าแทงเข่า

2) ทิศทางการเคลื่อนที่ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดขอนแก่นที่ปรากฏในการฟ้อนเกี้ยวมีทั้งหมด 5 ทิศทาง ได้แก่ (1) การฟ้อนเป็นวงกลม (2) การฟ้อนเป็นวงกลมแบบรุกไล่ (3) การฟ้อนเดินหน้าถอยหลัง 4 ทิศ (4) การฟ้อนหันหน้าเข้าหากัน (5) การฟ้อนเข้าข้าง

5.2.3 นาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดพุทไธสง

1) กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของวาดพุทไธสงปรากฏในการลำยกที่ 3 เป็นกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวที่มีความหลากหลายส่วนใหญ่เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบมาจากวิถีชีวิตและท่าฟ้อนของหมอลำประเภทอื่นๆ เข้ามาผสมผสาน เช่น ท่าฟ้อนหมอลำหมู่ ท่าฟ้อนหมอลำสินไช เป็นต้น มีกระบวนท่าฟ้อนทั้งหมด 18 กระบวนท่า ดังนี้ หมอลำฝ่ายชาย (หมอลำบุญจันทร์ ข้าวเม่าอ่อน) มีทั้งหมด 16 กระบวนท่า ได้แก่ ได้แก่ ท่าฟ้อนม่ายเกี้ยวกัน ท่าเข้าคู่ ท่าหลีกแม่เฒ่า ท่าเข้าโอบ - ท่าแหวกมือ ท่าจก - ท่ามะเหงก ท่าสวมกอด - ท่าหยิกไหล่ลายมวย ท่าเตี้ยนั่ง ท่านั่งส่อง - ท่าปัดป้อง ท่าออกระบำ ท่าม้วนมือเดียว ท่าม้วนสองมือ ท่าฟ้อนสินไชท่าที่ 1 ท่าฟ้อนสินไชท่าที่ 2 ท่าฟ้อนสินไชท่าที่ 3 ท่าไล่ครุบ - ท่าหลบหลีก ท่าจก - ท่าปัดมือ

2) การเคลื่อนไหวร่างกายของหมอลำกลอนวาดพุทไธสง ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้ การใช้ศีรษะและสายตา การใช้สายตามีความเป็นอิสระขึ้นอยู่กับลีลาท่าทางการฟ้อนของผู้ฟ้อน แต่ในช่วงที่มีการฟ้อนเกี้ยวหมอลำทั้งสองฝ่ายจะจับจ้องกันตลอดเวลา การใช้ลำตัว มีการโน้มตัวสลับกับการก้มตัวในการปฏิบัติท่าฟ้อนในช่วงที่เน้นความประณีตงดงาม เป็นการถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าหน้าและเปิดส้นเท้าหลัง โดยเหยียดลำตัวไปข้างหน้า ประมาณ 20-30 องศา การวาดแขนและของฝ่ายชายมีท่าทางการใช้แขนตึงและงอแขน ตลอดจนการวาดแขนให้กว้างออกจากลำตัวและวาดแขนเข้าหาลำตัว ฝ่ายหญิง เป็นการส่งแขนข้างใดข้างหนึ่งขึ้นเหนือศีรษะ ส่วนแขนอีกข้างหนึ่งทิ้งลงด้านล่างของลำตัว การเคลื่อนไหวของแขนทั้งสองข้างมีการถ่ายเทน้ำหนักสลับกันให้มีการเคลื่อนไหวขึ้น-ลงอย่างสัมพันธ์กัน การใช้เท้าและขา มีจังหวะการย่ำเท้าในอัตราที่รวดเร็วตามจังหวะของแคนและทำนองลำเพื่อให้การเคลื่อนไหวดูกระฉับกระเฉง

3) ทิศทางการเคลื่อนที่ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดพุทไธสงที่ปรากฏในการฟ้อนเกี้ยวมีทั้งหมด 4 ทิศทาง ได้แก่ (1) การฟ้อนเป็นวงกลม (2) การฟ้อนหันหน้าเข้าหาคู่ฟ้อน (3) การฟ้อนเดินหน้า-ถอยหลัง 2 ทิศ (4) การฟ้อนเข้าคู่วนเป็นวงกลม

5.3 กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอน

5.3.1 กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่นและวาดพุทไธสง

1) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

1.1) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อดูชั้นเชิงของคู่ฟ้อน เน้นการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกผ่านการใช้สายตาเป็นการนำความรู้สึกของอารมณ์ภายใต้จิตใจออกมาถ่ายทอดผ่านทางการ

ใช้สายตาโดยเฉพาะฝ่ายชายมีการยักคิ้วหลิ่วตาแสดงความเจ้าชู้และความเสน่หาต่อฝ่ายหญิง ท่าฟ้อนมักใช้ท่าอิสระแต่จะเน้นที่การเคลื่อนที่วนกันเป็นวงกลม

1.2) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อเข้าประกบคู่ ฝ่ายหญิงจะเฉียงตัว 45 องศาเพื่อให้ฝ่ายชายสามารถเข้าเหลื่อมซ้อนได้ง่าย ฝ่ายชายจะยืนเยื้องอยู่ด้านหลังของฝ่ายหญิงเสมอเพื่อให้เห็นท่ารำที่ชัดเจนและไม่ซ้อนตัวบังกัน เคลื่อนที่เดินหน้าถอยหลังโดยฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายนำ การย่ำเท้าจะย่อเข่าทั้งสองข้างไว้เสมอเพื่อให้การเคลื่อนไหวมีความนุ่มนวล ส่วนการใช้มือและแขนของทั้งสองฝ่ายจะมีระดับที่ต่างกัน ระดับแขนของฝ่ายชายจะสูงและกว้างกว่าฝ่ายหญิง

1.3) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อแสดงท่ารุก-รับ ก่อนการปฏิบัติท่ารุก-รับ ฝ่ายชายจะเคลื่อนที่เข้าหาฝ่ายหญิงยืนอยู่กับที่ในลักษณะท่าใดท่าหนึ่งแล้วค่อย ๆ ย่อตัวลง ฝ่ายหญิงจะถอนเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหลังเปลี่ยนทิศทางการหันตัวเพื่อหลบฝ่ายชายและเพิ่มระยะให้ห่างกัน ก่อนการปฏิบัติท่ารุก-รับ หมอลำฝ่ายชายจะเคลื่อนที่เข้าหาฝ่ายหญิงด้วยความนุ่มนวล วิธีการปฏิบัติท่าจกของฝ่ายชายจะต้องย่อ ตัวลงให้ต่ำแล้วโน้มตัวเข้าหาฝ่ายหญิงก่อนการปฏิบัติท่าจก เป็นการจัดระเบียบร่างกายในการทรงตัว การสอดมือจะต้องปฏิบัติด้วยความรวดเร็วและใช้มืออีกข้างป้องที่ศีรษะเพื่อป้องกันการโต้ตอบของฝ่ายหญิง วิธีการปฏิบัติท่าปัดป้องของฝ่ายหญิงจะยืนห่างจากฝ่ายชายและเฉียงตัวทำมุม 45 องศา ย่อเข่าลงให้ต่ำกว่าฝ่ายชายเพื่อปิดกั้นช่องทางการสอดมือ ใช้มือป้องด้านบนและด้านล่างของลำตัว มือที่ป้องด้านบนจะพรมนิ้วและมือด้านล่างจะส่ายไปมาตลอดเวลาเพื่อให้สามารถปัดมือฝ่ายชายออกได้ทันท่วงที

1.4) การฟ้อนเกี้ยวเพื่ออวดฝีมือ การอวดความงดงามของท่าฟ้อน จะปฏิบัติโดยไม่มีการเคลื่อนที่ หมอลำทั้งสองจะยืนในท่าที่ตนถนัดเพื่อให้เห็นการวาดมือและการวาดแขนที่ชัดเจนและมักจะฟ้อนด้วยท่าที่เป็นกระบวนหรือแม่ท่าหลัก

1.5) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อประชันขันแข่ง หมอลำทั้งสองฝ่ายจะสังเกตกิริยาอาการของฝ่ายตรงข้ามเพื่อแสดงท่าทางที่สอดคล้องประสานกัน อีกฝ่ายจะปฏิบัติท่าทางไปตามกิริยาท่าทางนั้นๆ เพื่ออวดทักษะของตนที่สามารถปฏิบัติท่าฟ้อนตามอีกฝ่ายได้โดยฉับพลัน

2) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดขอนแก่น

2.1) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อดูชั้นเชิงของคู่ฟ้อน ปฏิบัติท่าฟ้อนอยู่กับที่ไม่นิยมการเคลื่อนที่ โดยใช้วิธีกระทบส้นเท้าเพื่อกำกับจังหวะให้การใช้มือและเท้ามีความสัมพันธ์กัน กระบวนท่าฟ้อนของทั้งสองฝ่ายจะมีความแตกต่างกัน เพื่อดูท่าทีและชั้นเชิงของคู่ฟ้อน

2.2) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อเข้าประกบคู่ ฝ่ายหญิงจะเฉียงตัว 45 องศา ให้ฝ่ายชายสามารถเหลื่อมซ้อนได้ง่ายและลำตัวไม่บดบังซ้อนกัน ทำให้การมองเห็นลีลาท่าฟ้อนที่ชัดเจน แขนและมือของฝ่ายชายจะอยู่ระดับที่สูงกว่าฝ่ายหญิงเสมอ ความสูงต่ำของระดับวงของมือและแขนที่ลดหลั่นกันจะเพิ่มให้กระบวนท่าฟ้อนสวยงามมากขึ้นประกอบกับการเคลื่อนที่โดยการเดินหน้าและถอยหลังเพื่อให้ท่าที่แสดงออกมามีความสัมพันธ์กลมกลืนกันระหว่างคู่เกี้ยวมากขึ้น การเคลื่อนที่มีความรวดเร็วแต่มีความนุ่มนวลโดยใช้วิธีการย่อเข่าทั้งสองข้าง

2.3) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อแสดงท่ารุก-รับ ปรากฏมี 2 แบบ คือ แบบการจก-ปัด : วิธีการทำท่าจกของฝ่ายชายจะยืนทรงตัวด้านข้างฝ่ายหญิงแล้วโน้มตัวเอียงไปด้านหน้า พร้อมกับย่อเข่าลงให้ระดับตัวต่ำกว่าฝ่ายหญิงเพื่อสามารถเข้าประชิดตัวของฝ่ายหญิงและทำการสัมผัสจับต้องได้

ง่ายขึ้น ฝ่ายหญิงใช้ฝ่ามือคว่ำลงปิดร่างกายทั้งด้านบนและด้านล่างซึ่งเป็นท่าเฉพาะตัวในการตั้งรับการรุกล้ำของฝ่ายชาย เมื่อฝ่ายชายสอดมือเข้ามาฝ่ายหญิงจะปัดมือฝ่ายชายออกโดยใช้สันมือตีไปที่มือของฝ่ายชาย แบบการนั่งโอบและการปิดตัว : ทั้งสองฝ่ายย่อตัวลงนั่งกับพื้นฝ่ายชายจะเหยียดขาออกไปด้านข้างเป็นการปิดกั้นฝ่ายหญิงไม่ให้หลบหนี ฝ่ายหญิงจะยกตัวขึ้นสูงกว่าฝ่ายชายเมื่อฝ่ายชายโน้มตัวเข้ามาใกล้ ฝ่ายหญิงจะรีบเฉียงตัวหลบแบบกะทันหันเพื่อเหวี่ยงไหล่โต้ตอบฝ่ายชาย แบบการโอบหรือเล้าโลม : ท่าโอบหรือท่าเล้าโลม เป็นการปฏิบัติท่าที่เน้นความสัมพันธ์ของการใช้มือและเข่าที่ต้องสอดรับกัน มีวิธีการโน้มตัวเข้าหากัน โดยฝ่ายชายจะโน้มมากกว่าฝ่ายหญิงเพื่อให้เกิดจุดต่างและองศาที่พองามส่งผลให้ท่ากระบวนท่ามีความงดงาม

2.4) การฟ้อนเกี้ยวเพื่ออวดฝีมือ เน้นการปฏิบัติท่าทางร่วมกันระหว่างคู่ฟ้อนโดยใช้อวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายให้เคลื่อนไหวสัมพันธ์กัน เช่น การใช้ไขว้มือกัน การปฏิบัติท่าทางเดียวกัน การเคลื่อนที่เข้าและออกให้มีจังหวะสัมพันธ์กัน เป็นต้น ซึ่งท่าทางดังกล่าวจะปฏิบัติด้วยความพิถีพิถันและประณีตเพื่ออวดฝีไม้ลายมือ

2.5) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อประชันขันแข่ง ในการเอนตัวไปด้านหลัง หมอลำทั้งสองฝ่ายจะใช้วิธีตั้งส้นเท้าไว้ข้างหนึ่งแล้วพับส้นเท้าอีกข้างลงราบไปกับพื้น เป็นวิธีที่ทำให้สามารถปฏิบัติท่าเอนตัวไปได้อย่างดงามการปรับส้นเท้าทั้งสองข้างไม่ให้อยู่ในลักษณะเดียวกัน เป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่ทำให้ผู้ฟ้อนสามารถเอนตัวได้มากกว่าปกติและสามารถยืดตัวขึ้นได้โดยไม่ทำให้สูญเสียการทรงตัว เป็นการสร้างความสมดุลให้กับร่างกาย

3) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดพุทไธสง

3.1) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อดูชั้นเชิงของคู่ฟ้อน ดูชั้นเชิงด้วยการเดินวนเป็นวงกลมสายตาทั้งสองฝ่ายจับจ้องกันตลอดเวลา ฝ่ายหญิงจะใช้ท่าฟ้อนที่เป็นท่าปิดกั้นร่างกายของตนเองเพื่อปิดกั้นฝ่ายชายไม่ให้เข้าถึงตัวได้ ส่วนฝ่ายชายมีลักษณะการก้าวเท้าเป็นวงกว้าง เป็นวิธีการกระชับพื้นที่ของฝ่ายหญิงให้เข้าไปอยู่ในมุมใดมุมหนึ่งของเวทีเพื่อสามารถเข้าถึงตัวได้ง่าย

3.2) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อเข้าประกบคู่ การเข้าคู่ผู้ฟ้อนทั้งสองฝ่ายจะยืนเหลื่อมซ้อนกันโดยเฉียงลำตัวทำมุมกับเวทีประมาณ 45 องศา วงมือของฝ่ายชายจะมีลักษณะกว้างและอยู่ในระดับที่สูงกว่าฝ่ายหญิง โดยให้มือและแขนด้านหน้าขนานกันเพื่อให้ร่างกายของทั้งสองฝ่ายมีความสัมพันธ์กัน ส่วนการเคลื่อนที่ฝ่ายหญิงจะเป็นฝ่ายนำไปในทิศทางต่าง ๆ การเคลื่อนที่มีความรวดเร็วและหนักหน่วงทำให้การเคลื่อนไหวมีความกระฉับกระเฉง

3.3) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อแสดงท่ารุก-รับ ปรากฏมี 2 รูปแบบ คือ แบบยืนรุก-รับด้วยการจก-ปัด และการโอบหรือเล้าโลม และแบบนั่งรุก-รับด้วยการนั่งส่อง แบบยืนจก-ปัด : ซึ่งการจกของฝ่ายชายจะมุ่งเน้นจกที่ส่วนล่างของฝ่ายหญิง ฝ่ายชายจึงย่อตัวลงมากกว่าฝ่ายหญิงเพื่อให้สามารถปฏิบัติท่าจกได้ง่าย การจกของฝ่ายชายจะใช้การตะแคงฝ่ามือแล้วสอดเข้าหาฝ่ายหญิงด้วยความเร็ว ฝ่ายหญิงจะป้องกันตัวเองโดยการถอนเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหลังเพื่อเป็นการหลบหลีกฝ่ายชาย และใช้มือปัดป้องมือของฝ่ายชายและตอบโต้ด้วยหมัด แบบการโอบหรือเล้าโลม : ฝ่ายชายจะใช้หลังแขนเข้าโอบกอดฝ่ายหญิงด้วยการพลิกแขน เพื่อให้เห็นท่วงท่าของการฟ้อนในการเกี้ยวพาราสี ฝ่ายหญิงจะใช้แขนทั้งสองข้างกันมือของฝ่ายชายออก โดยวิธีการกำมือและเกร็งกล้ามเนื้อแขนเพื่อให้มือมีกำลังในการรองรับแรงของฝ่ายชาย แบบการนั่งส่อง : เป็นการเกี้ยวในลักษณะพิเศษ ทั้ง

สองฝ่ายจะย่อเข่าลงในลักษณะการนั่งคุกเข่าโดยฝ่ายชายจะตั้งเข้าไว้ข้างหนึ่งเพื่อให้สามารถโย้ตัวเข้าใกล้ฝ่ายหญิงเพื่อทำการมองหรือส่องดูร่างกายฝ่ายหญิงได้สะดวก

3.4) การฟ้อนเกี้ยวเพื่ออวดฝีมือ เม็ดพลายของการฟ้อนเพื่ออวดฝีมือขึ้นอยู่ที่ความ สามารถในการปฏิบัติท่าฟ้อนตามฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่ปฏิบัติก่อนได้ทันท่วงที โดยไม่ได้มีการนัดหมายกันล่วงหน้ามาก่อน

3.5) การฟ้อนเกี้ยวเพื่อประชันขันแข่ง เน้นที่การประชันลีลาของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงโดยใช้กลเม็ดเฉพาะตัวแสดงออกมาให้ฝ่ายตรงข้ามได้เห็นถึงความสามารถของตนเอง เช่น การเอนตัวไปด้าน หลังเพื่อวัดความสามารถของคู่ฟ้อน

6. อภิปรายผลการวิจัย

6.1 ความเป็นมาของหมอลำกลอนพัฒนามาจากการลำพื้นเป็นการลำคนเดียวต่อมาเป็นการลำสองคน และเริ่มมีการลำโต้ตอบกัน เมื่อมีการโต้ตอบกันผู้ชมมีความสนุกสนานมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคู่หมอลำชายกับหญิง การเทศน์โจทย์การเทศน์ดังกล่าวเกิดเป็นแนวคิดทำให้เกิดหมอลำกลอนขึ้นมาโดยการนำเอาลักษณะการตั้งโจทย์กระทู้ของพระที่ถามปัญหาธรรมะกันมาเป็นแบบอย่างในการลำตอบปัญหา ชิงไหวชิงพริบกัน และการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวอีสานหนุ่มๆ จะเป่าแคนหรือดีดพิณเพื่อคุยกับสาวจากบ้านต่างๆ หากพอใจสาวคนใดเป็นพิเศษก็จะสนทนาโต้ตอบกันเป็นโวหารที่ไพเราะมีความหมายลึกซึ่ง ซึ่งเรียกว่า ผญา ต่อมามีการนำผญาเกี้ยวนี้ไปลำนำโต้ตอบกันจึงเป็นลำกลอน ซึ่งสอดคล้องกับ โอสถ บุตรมารศรี (2538) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของหมอลำกลอนไว้ว่า หมอลำกลอนเป็นการผสมผสานของศิลปะ 3 แขนง ได้แก่ กำเนิดจากหมอลำพื้น กำเนิดจากการเทศน์โจทย์ และกำเนิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว

6.2 องค์ประกอบในการแสดงหมอลำกลอนประกอบไปด้วย ผู้แสดงได้แก่ หมอลำชาย หมอลำหญิง และหมอแคน 2 คน ทำนองลำ ลำทางสั้น ลำย่าว ลำทางยาว และลำเต้ย กลอนลำแบ่งตามเนื้อหาได้ 9 ประเภท ท่าฟ้อนประกอบไปด้วยท่าฟ้อนเกี้ยวและท่าฟ้อนอิสระ เครื่องดนตรีประกอบด้วยแคนเพียงชิ้นเดียว การแต่งกายมีการแต่งกาย 3 แบบ คือ ชุดพื้นเมืองอีสานอนุรักษ์ ชุดพื้นเมืองอีสานประยุกต์ และชุดสากลตามสมัยนิยม เวทีแสดงได้ทุกรูปแบบ โอกาสในการแสดงมีทั้งงานมงคลและงานอวมงคล และขั้นตอนการแสดงประกอบด้วยการยกอ้อยอครูและช่วงลำดับการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว (2550) ได้อธิบายว่า หมอลำกลอนทุกวาดมีรูปแบบการแสดงที่คล้ายคลึงกันแต่ต่างกันในรายละเอียดเพียงบางส่วน ซึ่งเกิดขึ้นจากสภาพท้องถิ่นและความนิยมของคนในท้องถิ่น เช่น คนขอนแก่นพูดเร็ว หมอลำกลอนวาดขอนแก่นก็ลำในทำนองที่ค่อนข้างเร็วกระชับ ส่วนคนอุบลราชธานีพูดช้ามีคำสร้อยคำเสริมหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงลำในทำนองที่ค่อนข้างช้าลากหางเสียง เป็นต้น ส่วนองค์ประกอบอื่นๆ ทั่วไปก็คล้ายคลึงกัน

6.3 นาฏยลักษณ์การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนทั้ง 3 วาด มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ได้แก่ หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีลักษณะที่ช้าเรียบร้อย สวยงาม และนุ่มนวล เน้นสุนทรียภาพ ไม่มีการกระโดดโลดเต้นหรือมีกิริยาอาการที่ผาดโผนอาจเรียกได้ว่าเป็นทางหวาน หมอลำกลอนวาดขอนแก่น มีจังหวะลวดลายออกลิงออกค่างไปต่างๆ มีความสนุกเร้าใจ ตื่นเต้นอาจเรียกได้ว่า เป็นทางดุ หมอลำกลอนวาดพุทไธสง มีวาดการลำที่เรียกว่า “ไวบ่ฟ้าว ช้าบ่เยิ่น” ลีลาท่าทางการฟ้อนมีความ

รวดเร็ว โลดโผน กระชับและเน้นพลังตามอัตราจังหวะของท่วงทำนองการลำ เรียกได้ว่า เป็นทางห้าว (สนุกครื้นเครง) ซึ่งสอดคล้องกับ (Hall Sturat, 1990) ได้กล่าวไว้ว่า วาดฟ้อน ถือเป็นลักษณะสำคัญในทางนาฏศิลป์ของชาวไทยในกลุ่มวัฒนธรรมแบบล้านนาและล้านช้าง ซึ่งวาดฟ้อนนั้นเป็นคุณลักษณะพิเศษเฉพาะที่แสดงออกถึงท่วงท่าที่มีรูปแบบในทางนาฏศิลป์พื้นเมืองอันมีแบบแผนดั้งเดิมอันเดียวกันหรือมีความคล้ายคลึงกันของกลุ่มวัฒนธรรมล้านนาและล้านช้าง โดยถือเป็นรากเหง้าที่สำคัญของนาฏศิลป์ไทย ลักษณะการวาดฟ้อนของกลุ่มชนต่างๆ นั้นมีรูปแบบและมีกระบวนทรรศนะที่มาในการสร้างสรรค์ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตน วาดฟ้อนและนาฏศิลป์ทุกประเภทจึงสามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ภูมิปัญญา ความเชื่อ และวัฒนธรรม ประเพณีของกลุ่มชนต่างๆ นั้นได้เป็นอย่างดี

6.4 กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนทั้ง 3 วาด เป็นการแสดงลีลาท่าทางเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงทักษะ ความรู้ ความสามารถ และไหวพริบปฏิภาณในการปฏิบัติท่าฟ้อนระหว่างผู้ฟ้อน 2 คน ความงดงามของการฟ้อนเกี้ยวของอีสานไม่ได้อยู่ที่ความพร้อมเพรียง แต่ขึ้นอยู่กับความสอดคล้องและความสัมพันธ์ระหว่างคู่ฟ้อนฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้การฟ้อนเกี้ยวเกิดสุนทรียะความงามและทำให้การแสดงดูมีความสมจริงมากขึ้น อีกทั้งการรู้ช่วงจังหวะรับส่งหรือจังหวะรุกรับกัน ที่ต้องอาศัยความเข้าใจซึ่งกันและกันระหว่างผู้ฟ้อนในการลำดับกระบวนท่าฟ้อนให้มีความน่าสนใจและน่าติดตามและการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างคู่เกี้ยวเป็นการสังเกตกิริยาอาการของคู่ฟ้อนเพื่อแสดงท่าทางให้มีความสอดคล้องประสานกันโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบและการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า เช่น เมื่อฝ่ายชายเข้าประชิดตัวฝ่ายหญิงเพื่อทำท่าจก ฝ่ายหญิงจะต้องมีปฏิกิริยาที่ว่องไวเพื่อปัดป้องตนเองให้รอดพ้นจากการรุกล้ำของฝ่ายชาย หรือเมื่อจบบทกลอนลำเกี้ยวฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะเดินวนเป็นวงกลมไปพร้อมกัน เมื่อปฏิบัติท่าเข้าคู่ฝ่ายหญิงจะเฉียงตัวเพื่อให้ฝ่ายชายเข้าซ้อนตัวและฝ่ายชายจะกางแขนให้กว้างกว่าฝ่ายหญิงเพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่สามารถที่จะเข้าโอบลำตัวของฝ่ายหญิงได้ เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับ เครือจิตร ศรีบุญนาค (2554) ได้อธิบายถึงท่าฟ้อนของหมอลำกลอนเอาไว้ว่า ท่าฟ้อนหมอลำกลอนเป็นท่าฟ้อนอิสระไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว จึงทำให้การฟ้อนมีหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับผู้ฟ้อนจะใส่ลีลาท่าทางประกอบจังหวะดนตรีให้ลงตัว ซึ่งแสดงให้เห็นความสามารถ ประสบการณ์และความชำนาญในการฟ้อนของหมอลำมีมากน้อยเพียงใด

นอกจากนี้การแสดงอารมณ์ความรู้สึกยังเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้การฟ้อนเกี้ยวเกิดความสมบูรณ์ สามารถดึงดูดให้ผู้ชมเข้าถึงอรรถรสในการแสดง การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนทั้ง 3 วาด ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เกิดจากการแสดงออกถึงการเล่นหยอกล้อ เกี้ยวพาราสี ชิงดีชิงเด่น กระประชันขันแข่งกัน และที่สำคัญที่สุดคือ การสร้างความรื่นเริงบันเทิงใจ ความสุขความพอใจที่ผู้ชมปรารถนา ดังนั้น การสื่ออารมณ์จำเป็นจะต้องแสดงออกไปพร้อมกับการปฏิบัติท่าฟ้อนและแสดงออกในทุกทางให้เกิดความชัดเจน เช่น เมื่อฝ่ายชายฉวยโอกาสจับต้องร่างกาย ฝ่ายหญิงต้องแสดงสีหน้าท่าทางไม่พอใจและต้องโต้ตอบกลับไปทันที หรือการฟ้อนม่ายเพื่อดูชั้นเชิงของคู่ฟ้อนทั้งสองฝ่ายจะต้องใช้สายตาจับจ้องกันตลอดเวลา และถ่ายทอดอารมณ์ความรัก ความเสน่หา และความต้องการเข้าใกล้ชิดกับฝ่ายหญิง เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับ ทองพูล มุขรักษ์ (2557) ได้อธิบายถึงการฟ้อนเกี้ยวหรือฟ้อนแม่บท เป็นท่าฟ้อนที่แสดงลักษณะท่าทางเจตนารมณ์ของฝ่ายชายที่หมายจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงเพื่อฉวยโอกาสที่จะลวนลามจับเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ซึ่งฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงปกป้องลักษณะเฉพาะ

ของท่าฟ้อนเกี้ยวหรือท่าฟ้อนแม่บทมีลักษณะขาและเท้าที่พบมากคือการย่ำเท้า ยืนยืดยุบตามจังหวะ ฝ่ายชายใช้การยืน สองเท้า ฝ่ายหญิงใช้การก้าวไขว้ แขนและมือใช้การกดนิ้วแล้วม้วนข้อมือเข้าหาตนเองระหว่างที่ฟ้อนจะพรมนิ้วเสมอ และให้อิสระในการวาดมือ

7. องค์ความรู้ใหม่

นาฏยลักษณ์และกลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น และวาดพุทไธสง มีความแตกต่างกันตามลักษณะเฉพาะของการฟ้อนในแต่ละวาด ทั้งกระบวนท่าฟ้อน ท่วงทีลีลา จังหวะ ทิศทางการเคลื่อนที่ การเคลื่อนไหวร่างกาย และกลวิธีในการปฏิบัติท่าฟ้อน รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์การแสดงออก ที่ทำให้การฟ้อนเกี้ยวเกิดความงดงาม สามารถแสดงให้เห็นถึงความรู้ ความสามารถของหมอลำกลอน และสะท้อนให้เห็นถึงทักษะพื้นฐานต่างๆ ที่เป็นลักษณะเฉพาะในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนทั้ง 3 วาด ที่แฝงไปด้วยกลวิธีในการแสดงซึ่งเป็นเทคนิคพิเศษที่เกิดจากการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ และการสั่งสมประสบการณ์ที่ยาวนานจากการแสดงบนเวที ส่งผลทำให้เกิดทักษะในการปฏิบัติกระบวนท่าฟ้อนจนสามารถพัฒนามาเป็นกลวิธีในการฟ้อนในแบบฉบับของตนเอง กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวจำแนกได้ตามลักษณะการฟ้อนเกี้ยว ดังนี้

1) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อดูชั้นเชิงของคู่ฟ้อน ทั้งสองฝ่ายเอียงลำตัวและศีรษะเข้าหาคู่ฟ้อนขณะที่เดินวนกันเพื่อดึงดูดความสนใจของฝ่ายตรงข้ามและการถ่ายทอดอารมณ์ดูสมจริงมากขึ้น ฝ่ายชายวาดมือและแขนให้กว้างออกจากลำตัว เพื่อท่าทางดูสง่างามและยิ่งใหญ่ เพื่อกระชับพื้นที่ให้สามารถเข้าประชิดตัวฝ่ายหญิงได้ง่ายขึ้น ส่วนฝ่ายหญิงวาดมือและแขนให้อยู่ในตำแหน่งด้านหน้าของลำตัว หรือใช้กระบวนท่าฟ้อนที่เป็นท่าปิดกั้นร่างกาย เพื่อป้องกันการเข้ามารุกล้ำของฝ่ายชาย เคลื่อนที่วนกันเป็นวงกลมเพื่อสังเกตดูกิริยาอาการและชั้นเชิงของฝ่ายตรงข้าม โดยให้ฝ่ายชายเดินวนขึ้นด้านหน้าและฝ่ายหญิงเดินวนลงด้านหลังก่อนเสมอ ใช้สายตาจับจ้องกันตลอดเวลา

2) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อเข้าประกบคู่ ฝ่ายชายตำแหน่งของการเหลื่อมซ้อนในการเข้าคู่จะต้องอยู่ในระดับ 45 องศา และโน้มตัวเข้าใกล้ชิดฝ่ายหญิง การใช้มือและแขนจะต้องอยู่ในระดับที่สูงและกว้างกว่าฝ่ายหญิง เพื่อที่จะสามารถเข้าโอบลำตัวของฝ่ายหญิงได้อย่างงดงาม ส่วนฝ่ายหญิงตำแหน่งของการเหลื่อมซ้อนในการเข้าคู่จะต้องอยู่ในระดับ 45 องศา ฝ่ายหญิงสามารถใช้มือฟ้อนมือเดียวหรือสองมือก็ได้ตามความเหมาะสม ถ้าในกรณีฟ้อนมือเดียว มืออีกข้างหนึ่งจะใช้เตรียมตั้งรับการรุกล้ำของฝ่ายชายที่ฉวยโอกาสสัมผัสจับต้องในทีเผลอ โดยตั้งมือไว้ด้านข้างลำตัว การฟ้อนเข้าคู่จำเป็นต้องมีการเคลื่อนที่เพื่อแสดงท่าทางที่สอดคล้องประสานกัน และสร้างความหลากหลายให้ปรากฏในการฟ้อนเกี้ยว ทิศทางที่ใช้ในการเคลื่อนที่ประกอบด้วย การเคลื่อนที่เดินหน้า-ถอยหลังซึ่งสามารถทำได้ 4 ทิศทาง และการเดินวนเป็นวงกลมไปพร้อมกัน

3) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อแสดงท่ารุก-รับ ฝ่ายชายหันหน้าเข้าหาฝ่ายหญิง หยุดยืนอยู่กับที่ในลักษณะท่าใดท่าหนึ่ง แล้วค่อยๆ ย่อเข่าลง ให้ระดับตัวต่ำกว่าฝ่ายหญิง ใช้มือข้างที่ถนัดสอดเข้าหาฝ่ายหญิงการเคลื่อนไหวของมือที่ใช้จกจะต้องมีความรวดเร็วในการสอดและดึงมือกลับทันทีเพื่อหลบการโต้ตอบของฝ่ายหญิง ส่วนมืออีกข้างใช้ป้องที่ศีรษะของตนเองไว้ตลอดเวลา ใช้จังหวะการรับส่งกันระหว่างคู่ฟ้อน ไม่ยึดจังหวะของแคน ส่วนฝ่ายหญิงหันหน้าเข้าหาฝ่ายชาย หยุดยืนอยู่กับที่ในลักษณะท่าใดท่าหนึ่ง แล้วค่อยๆ ย่อเข่าลงพร้อมกับถอนเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหลัง ใช้วิธีแบมือหรือกำ

หมัดในการปกป้องร่างกายโดยให้มือข้างหนึ่งอยู่ด้านบน และมืออีกข้างอยู่ด้านล่าง มือที่อยู่ด้านบนจะพรมนิ้วและมือที่อยู่ด้านล่างจะส่ายมือไว้ตลอดเวลาเพื่อเตรียมพร้อมที่จะปัดมือฝ่ายชายและต้องมีปฏิกิริยาที่ว่องไว เมื่อฝ่ายชายฉวยโอกาสโดยที่ไม่ทันตั้งตัวฝ่ายหญิงจะใช้การลงโทษด้วยวิธีการตบตีหรือใช้มะเหงกโขลกไปที่ศีรษะของฝ่ายชาย

4) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่ออวดฝีมือ มุ่งเน้นลีลาท่าทางการฟ้อนที่งดงามเพื่ออวดฝีมือของผู้ฟ้อนที่ต้องอาศัยทักษะความชำนาญและประสบการณ์ของผู้ฟ้อน ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคู่ฟ้อนโดยใช้ท่าฟ้อนที่ปฏิบัติร่วมกัน ส่วนเม็ดพลายอีกอย่างหนึ่งของการฟ้อนคือการปฏิบัติท่าฟ้อนตามฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่ปฏิบัติก่อนได้อย่างทันท่วงทีและแม่นยำ โดยต่างฝ่ายต่างนำเอากระบวนท่าที่ตนเองถนัดมาโอ้อวดกันด้วยการสลับสับเปลี่ยนกันไปเรื่อยๆ เน้นสุนทรียะความงามของท่าฟ้อนเป็นหลักโดยสามารถปฏิบัติในลักษณะการเข้าคู่ ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านท่าทางของการฟ้อน มีการโต้ตอบอารมณ์กันระหว่างชายและหญิง

5) กลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเพื่อประชันขันแข่ง เป็นการฟ้อนที่ต้องอาศัยทักษะความคล่องแคล่วและความสามารถเฉพาะตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่างๆ ในลักษณะใดลักษณะหนึ่งมาจากกระบวนท่าฟ้อนที่ตนได้ร่ำเรียนมา หรือท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำประเภทต่างๆ มาใช้ประชันกัน เช่น การฟ้อนท่าสินไซที่มีการเอนลำตัวไปด้านหลังให้เหมือนการทำท่าสะพานโค้ง ด้วยเทคนิคเฉพาะของตนเองให้ฝ่ายตรงข้ามและผู้ชมได้เห็นถึงความสามารถของตนเอง สามารถเคลื่อนที่ได้อย่างอิสระทุกทิศทางขึ้นอยู่กับกระบวนท่าฟ้อนหรือความต้องการของผู้ฟ้อนในขณะนั้น ส่วนใหญ่จะปฏิบัติท่าทางอยู่กับที่เพื่อให้เห็นความชัดเจนของกระบวนท่าฟ้อน ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านท่าทางของการฟ้อน มีการโต้ตอบอารมณ์กันระหว่างชายและหญิง

8. ข้อเสนอแนะ

8.1 ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

8.1.1 การฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอน อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่เกิดจากภูมิปัญญาของบรรพชนชาวอีสานที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ ในปัจจุบันมีศิลปินหมอลำกลอนที่มีองค์ความรู้และความสามารถในการปฏิบัติท่าฟ้อนเกี้ยวมีจำนวนน้อยซึ่งแต่ละท่านล้วนเป็นผู้สูงวัย หน่วยงานของภาครัฐและหน่วยงานด้านการศึกษาควรมีการเก็บรวบรวมองค์ความรู้เพื่ออนุรักษ์และพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้นี้ไว้เป็นแบบอย่างและมีการถ่ายทอดสู่เยาวชนและกลุ่มศิลปินหมอลำกลอนรุ่นใหม่

8.2 ข้อเสนอสำหรับผู้ปฏิบัติ

8.2.1 ฟ้อนเกี้ยว : นาฏยลักษณ์และกลวิธีในการแสดงหมอลำกลอน เป็นการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของการฟ้อนเกี้ยว การเคลื่อนไหวร่างกาย รูปแบบการฟ้อน แล้วนำมาเรียบเรียงอธิบายให้เห็นภาพอย่างละเอียดชัดเจน สามารถเป็นองค์ความรู้ที่นำไปพัฒนาต่อยอด หรือเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานในรูปแบบการฟ้อนคู่ และสามารถนำไปเป็นแบบแผนในการต่อยอดฝึกหัดในการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาได้ตั้งแต่ระดับพื้นฐานถึงระดับอุดมศึกษา

8.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

8.3.1 การวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นการอธิบายกลวิธีการฟ้อนเกี้ยวในรูปแบบลายลักษณ์อักษรและเป็นแบบอย่างทางความคิด ควรมีการนำเอาผลการวิจัยมาปรับทำเป็นเชิงปฏิบัติในรูปแบบสื่อที่สามารถปฏิบัติให้ดูและสามารถปฏิบัติตามได้ ซึ่งสามารถใช้เป็นสื่อในการเรียนการสอนที่มีความทันสมัยและเป็นคุณประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานในอนาคตต่อไป

9. บรรณานุกรม

ขวัญแก้ว ดำรงคศิริ. (2539). **ผลการใช้กิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะโดยเน้นจุดประสงค์ที่มีต่อความพร้อมทางด้านร่างกายของเด็กปฐมวัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาปฐมวัย. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เครือจิตร ศรีบุญนาค. (2554). **ตำรานาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน.** โครงการจัดทำตำราและงานวิจัยเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. สุรินทร์ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

จรัส ลาดนอก ผู้ให้สัมภาษณ์. 4 กันยายน 2565. ณ ปะรำพิธี หน้าที่ว่าการอำเภอ จังหวัดมหาสารคาม

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2558). **หมอลำหมอแคน : ภูมิปัญญาพื้นบ้านที่เปรียบดั่งแก้วสารพัดนึกของชาวอีสาน.** มหาสารคาม : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ฉวีวรรณ พันธุ ผู้ให้สัมภาษณ์. 10 ตุลาคม 2565. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ประจำปีพุทธศักราช 2536. ณ ปะรำพิธี หน้าที่ว่าการอำเภอ จังหวัดมหาสารคาม

ทองพูล มุขรักษ์. (2557). กระบวนท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี. **วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.** 5(2). (185-194).

พรสวรรค์ พรดอนก่อ. (2560). **วาดหมอลำอีสาน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร ผู้ให้สัมภาษณ์. 22 ตุลาคม 2565. ณ ปะรำพิธี หน้าที่ว่าการอำเภอ จังหวัดมหาสารคาม

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. (2550) **การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย. คณะศิลปกรรมศาสตร์ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. (2554). **วรรณคดีอีสานวิวัฒนาการสู่วรรณกรรมกลอนลำ.** มหาสารคาม : โครงการสัมมนาระดับภูมิภาคเพื่อสร้างเครือข่ายความร่วมมือด้านการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมประเภทเอกสารโบราณในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.

สุกัญญา สุจฉายา. (2545). **เพลงพื้นบ้านศึกษา.** กรุงเทพฯ : ศูนย์คติชนวิทยาร่วมกับโครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสียงชัย สาสีเสาร์. (2564). **เพศวิถีในวรรณกรรมคำสอยของหมอลำกลอนและหมอลำซิ่งร่วมสมัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

โอสถ บุตรมารศรี. (2538). **ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคนดาเหลา.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

Hall, Sturat. (1990). **Cultural Identity and Diaspora In J. Rutherford (Ed.), Identity: Community, Culture, Difference.** London : Lawrence & Wishart.