Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

การก่อรูปของลำกลอนวาดอุบล*

Formation of Ubon-Style Lam Klon

พรสวรรค์ พรดอนก่อ (Phonsawan Phondonko)**
วุฒิพงษ์ โรจน์เขษมศรี (Vuthipong Roadkasemsri)***
ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (Pattamavadee Chansuwan)****

บทคัดย่อ

การศึกษาเชิงคุณภาพนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อบรรยายและอธิบายการก่อรูปของลำกลอนวาดอุบล เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์ (Documentary Study) ร่วมกับการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล (Interview) และการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ใช้วิธีวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงคุณภาพและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ผลการวิจัยพบว่าการลำกลอนวาดอุบลพัฒนาขึ้นมาจากการลำแบบดั้งเดิมคือการลำพื้นและลำโต้ตอบปฏิพากย์ และน่าจะมีการก่อรูปจนกลายเป็นกระบวนแบบ (Style) เฉพาะถิ่น ขึ้นในช่วงปีพ.ศ.2436-2453 จากเงื่อนไขของการส่งเสริมและการประกวดที่จัดขึ้นโดยผู้ปกครองจากส่วนกลางในขณะนั้นและผลการศึกษาครั้งนี้สามารถใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการของหมอลำตลอดจนเป็นแนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้องต่อไป

คำสำคัญ: หมอลำ, ศิลปะการแสดง, อุบลราชธานี

---

*บทความนี้เป็นส่วนงานของวิทยานิพนธ์เรื่อง วาทหมอลำอีสาน
This article is a part of a thesis named “Style of Morlumlsan Folk Performance”.

**นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
Ph.D. student, Doctor of Philosophy Program in Fine and Applied Arts Research, Mahasarakham University.
*** อาจารย์ ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
Lecturer, Faculty of Fine and Applied Arts, Mahasarakham University.
**** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
Assist.professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Mahasarakham University.

Abstract

This Qualitative Research aimed to describe and explain the formation of Ubon-Style Lam Klon. Data were gathering from Documentary Study, Interview and Content Analysis. The Qualitative Data Analysis was used and used the Descriptive Analysis to present the data. The qualitative education founded that the Ubon-Style Lam Klon developed from Lam Phoen and Lam Chotkae. The formation transferred to the style of each endemic since 1893 – 1910 according to the encouragement and the contest that supported from the central government. The findings can be used as a guideline for historical studies, the development of Mor Lam and as a basis for further related research.

Keywords: Morlum, Performing Art, Ubon Ratchathani

บทนำ

การขับลำเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่พูดภาษาตระกูลไท-ลาวตลอดทั้งสองฝั่งลำน้ำโขง ในทรรศนะของนักดนตรีวิทยา (Musicologist) เช่น เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526) มองว่า การขับลำเป็นศิลปะการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงก็เป็นไปเพื่อรับใช้สังคม มีส่วนร่วมและผูกพันกับวิถีชีวิตของสังคมอีสานมาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบ ขนบธรรมเนียมอันถือปฏิบัติสืบต่อกันมา วัฒนธรรม พิธีกรรม กระทั่งวิถีชีวิตหากพิจารณาการขับลำด้วยสายตาของนักคติชนวิทยาแล้ว ก็ย่อมจะเห็นว่าเป็นเพลงพื้นบ้าน (Folk song) ที่ชาวบ้านแต่ละท้องถิ่นคิดประดิษฐ์แบบแผนการร้องของตนตามความนิยมและสำเนียงภาษาพูดที่แตกต่างกันไปทั้งยังเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral literature) ที่สามารถถ่ายทอดปรัชญาความนึกคิดของชาวบ้านหรือกลุ่มชนได้อย่างใกล้เคียงความเป็นจริงที่สุด เนื่องจากเป็นผลผลิตทางความคิดที่ผ่านกระบวนการกลั่นกรองน้อยกว่าวรรณกรรมมุขปาฐะประเภทอื่นเพลงพื้นบ้านนั้นถือเป็นทั้งการแสดงและเป็นวรรณกรรม อาจเรียกรวมกันได้ว่าเป็นวรรณกรรมการแสดง เนื่องจากการแสดงเพลงพื้นบ้านก็คือการนำเอาเนื้อหาจากวรรณกรรมท้องถิ่น ประเภทอื่นๆนั่นเองมาถ่ายทอด โดยการขับร้อง หรือขับลำ ซึ่งอาจมีดนตรีประกอบหรือไม่มีก็ได้ (สุกัญญา สุจฉายา, 2545; ประคอง นิมมานเหมินท์, 2545) หมอลำจึงสัมพันธ์กับวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์เพราะหมอลำถูกสร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองการดำรงชีวิตของมนุษย์ ทั้งการอ้อนวอนบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การเกี้ยวพาราสี การถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมือง การประชาสัมพันธ์ให้ความรู้ การดำรงรักษาอัตลักษณ์หรือตัวตนของศิลปิน หรือไม่ว่าจะอยู่ในสถานะใด หมอลำก็ปรับตัว เปลี่ยนแปลง เลื่อนไหลอย่างเป็นพลวัตมาโดยตลอด

หมอลำยังแตกแขนงออกเป็นหลายประเภทเหมือนแม่น้ำที่แตกสาขาเป็นลำน้ำสายย่อย ดังจะเห็นว่าเมื่อลองสำรวจชื่อเรียกประเภทหมอลำที่พบอยู่ทั่วภูมิภาคลุ่มน้ำโขงนั้น ก็มีอยู่อย่างหลากหลาย เช่น หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน หมอลำซิ่ง หมอลำเรื่องต่อกลอน หรือแม้แต่การเรียกชื่อตามถิ่นกำเนิด สถานที่ และเผ่าพันธุ์ของผู้ขับลำ เช่น ลำตังหวาย (บ้านตั่งหวายสปป.ลาว) ลำบ้านซอก (บ้านซอก

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

สปป.ลาว) ลำสีพันดอน (เมืองโขงสปป.ลาว) ลำคอนสวรรค์ (แขวงสะหวันนะเขตสปป.ลาว) ลำสาละวัน (แขวงสาละวันสปป.ลาว) ลำเต้ยหัวดอนตาล (อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร) ลำผู้ไท ขับพวน เป็นต้น จนกล่าวได้ว่าที่ไหนมีคนไท-ลาว ที่นั่นย่อมมีเสียงลำ-เสียงแคนอยู่ด้วยเสมอ อย่างไรก็ตามหากจะมุ่งพิจารณาเฉพาะการลำที่เปรียบได้เป็นลำน้ำสายหลักของวัฒนธรรมการลำในภาคอีสานของประเทศไทย เราอาจถือได้ว่า “ลำกลอน” เป็นการลำที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน และมีพัฒนาการจนถึงขั้นกลายเป็น “วาดลำ” หรือกระบวนแบบ (Style) สำคัญ ที่สามารถจัดจำแนกได้ตามสำเนียง ลีลาในการลำ ลูกคอ และจังหวะในการลำที่เป็นแบบเฉพาะท้องถิ่นคือ วาดอุบล วาดขอนแก่น วาดกาฬสินธุ์ วาดสารคาม วาดภูเขียว (อำเภอภูเขียว จังหวัดชัยภูมิ) วาดพุทไธสง (อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์) (สุกัญญา สุจฉายา, 2545 ; สนอง คลังพระศรี, 2554) การดำเนินตามกระบวนแบบหรือวาดลำนี้ผู้ที่เป็นหมอลำจำเป็นต้องใช้เวลาเรียนและฝึกฝนสำนวนการลำและต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ ความจำดี มีพลังเสียง มีปฏิภาณไหวพริบ แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ผู้จะเป็นหมอลำจะต้องใช้ความสามารถส่วนตัว เพราะกลอนลำมีหลายประเภทตามลักษณะเนื้อหา อันได้แก่เนื้อหาทางด้านศาสนา และความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยม คติธรรม วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การศึกษา เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ภูมิศาสตร์ และสภาพแวดล้อม(อิศเรศ ดลเพ็ญ, 2559)

ในบรรดาวาดลำกลอนที่กล่าวมาข้างต้น ลำกลอนวาดอุบล ถือได้ว่าเป็นกระบวนแบบการลำที่ได้รับการยอมรับว่ามีความไพเราะ มีระเบียบแบบแผน เนิบช้า ชัดถ้อยชัดคำ และได้รับความนิยมจากผู้ชมผู้ฟังอย่างกว้างขวาง ในขณะเดียวกันก็มีการพัฒนา ปรับปรน ไปตามบริบททางสังคม การเมือง วัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัยมาโดยตลอดสนอง คลังพระศรี (2554) เป็นนักวิชาการผู้หนึ่งที่ตั้งข้อสังเกตว่า ลำกลอนวาดอุบล มีลักษณะแบบอย่างการลำที่มีแบบแผนชัดเจน คือ เน้นจังหวัดช้าเนิบ ศัพท์ท้องถิ่นว่า “ลำโหญ่นๆ” เน้นเสนอบทกลอนความรู้เป็นหลัก ที่สำคัญคือไม่นิยม “ลำญ่าว” เป็นจังหวะเดินกลอนในช่วงเดินดงและเดินนิทานเหมือนกับลำกลอนวาดขอนแก่น หากแต่จังหวะเดินกลอนของกลอนลำวาดอุบลนั้น มีอยู่แบบเดียวและเป็นทำนองเดียวกับลำทางสั้นประเภทอื่นๆ เช่น ลำเกี้ยว เป็นต้น คือใช้ทำนองลำทางสั้นเป็นหลักโดยตลอด สนอง คลังพระศรี (2554) ยังระบุว่า“ลำกลอนวาดอุบล ถือเป็นเอกลักษณ์เด่นประจำเมืองอุบลราชธานีโดยแท้ กล่าวคือ การลำในท้องถิ่นอื่นใด หากลำตามรูปแบบดังกล่าวนี้กล่าวได้ว่าเป็นหมอลำกลอนวาดอุบล เพราะมีแบบแผนกำหนดไว้ชัดเจน นอกจากนี้หมอลำกลอนวาดอุบลยังเป็นต้นตำหรับเผยแพร่ทำนองลำเต้ยไปสู่ท้องถิ่นอื่นๆ เมื่อช่วงประมาณปี พ.ศ.2486 เพราะแต่ก่อนหมอลำวาดอื่นไม่ได้ออกเต้ย ใช้แต่ลำทางสั้นและลำล่องทางยาวเท่านั้น”

ลำกลอนวาดอุบล ยังนับว่าเป็นกระบวนแบบที่ได้รับความนิยมจากผู้ฟังมาอย่างยาวนาน หมอลำกลอนวาดอุบลหลายท่านมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมาตั้งแต่อดีต เช่น หมอลำทองลา สายแวว หมอลำอัมพร สง่าจิตต์ หมอลำนาคแก้ว แสนทวีสุข หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข หมอลำบุญยัง สุภาพ หมอลำเหล่านี้นอกจากจะได้รับความนิยมว่าจ้างไปแสดงยังที่ต่างๆแล้ว ยังได้รับการบันทึกเสียงเผยแพร่อีกด้วย จึงทำให้ลำกลอนวาดอุบลได้รับการเผยแพร่ออกสู่วงกว้างกว่าหมอลำวาดอื่นๆ จนกระทั่งเมื่อรัฐได้กำหนดนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงทำให้เกิดโครงการศิลปินแห่งชาติ ภายใต้กรอบคิดที่ว่า ศิลปินแห่งชาติ นับเป็นทรัพยากรบุคคลสำคัญทางด้านศิลปะ ที่ได้สืบสานงานศิลปะ ของชาติให้เชื่อมโยงจากอดีตมาสู่ปัจจุบันเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในอดีต ให้มีความรุ่งโรจน์สืบไปยังอนาคตข้างหน้า โดยมีสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) เป็นหน่วยงานที่

รับผิดชอบ ได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ มาตั้งแต่ ปีพ.ศ.2527กล่าวเฉพาะสาขาศิลปะการแสดง นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2529 เป็นต้นมา มีหมอลำได้รับคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติมาแล้วจำนวน 6 ท่าน คือ หมอลำทองมาก จันทะลือ (ปี2529) หมอลำเคน ดาเหลา (ปี2534) หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน (ปี2536) หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย (ปี 2540) หมอลำป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม (ปี2548) หมอลำบานเย็น รากแก่น (ปี2556) เป็นที่น่าสังเกตว่านับตั้งแต่การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติมา หมอลำที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติทั้งหมดล้วนแล้วแต่เป็นหมอลำวาดอุบล การที่หมอลำวาดอุบลได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติก็พลอยทำให้ลำกลอนวาดอุบลได้รับการยอมรับในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมของชาติ และจึงเท่ากับว่าเป็นการตอกย้ำภาพว่าหมอลำกลอนวาดอุบลคือหมอลำในฝ่ายของการอนุรักษ์วัฒนธรรมแห่งชาติให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

การที่ลำกลอนวาดอุบล มีกระบวนแบบ(Style) อันเป็นอัตลักษณ์นั้น ย่อมมีกระบวนการก่อรูปมาโดยลำดับ อย่างไรก็ดีจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องพบว่า ยังไม่มีคำอธิบายในเชิงทฤษฎีว่าหมอลำกลอนวาดอุบลมีการก่อรูปจนกระทั่งกลายมาเป็นกระบวนแบบสำคัญในปัจจุบันได้อย่างไร ดังนั้นในบทความนี้จะอธิบายถึงการก่อรูปของลำกลอนวาดอุบล โดยอาศัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์เท่าที่จะสืบค้นได้ในปัจจุบัน เพื่อประโยชน์ในการทำความเข้าใจลำกลอนวาดอุบล ในฐานะที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติแขนงหนึ่ง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่ออธิบายการก่อรูปของลำกลอนวาดอุบล

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เป็นวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ออกแบบการวิจัยโดยใช้แนวทางการวิจัยศิลปกรรมศาสตร์ซึ่งเกิดจากการผนึกผสานของแกนร่วมในศาสตร์ 4 ด้าน คือ ศิลปะปฏิบัติ ประวัติศาสตร์ศิลป์ ศิลปะวิจารณ์และสุนทรียศาสตร์ (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, 2543) ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการเก็บข้อมูลจากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์ (Documentary Study) ร่วมกับการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล (Interview) และการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) เพื่อให้บรรลุตามความมุ่งหมายของการวิจัย ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ ข้อมูลทั้งหมดที่เกี่ยวกับลำกลอนวาดอุบล ข้อมูลดังกล่าวอาจอยู่ในรูปของเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย ทั้งที่ตีพิมพ์และเป็นฉบับลายมือเขียน หรืออยู่ในรูปไฟล์เสียงกลอนลำ ไฟล์ภาพ ไฟล์วิดีโอ หรือข้อมูลที่เป็นตัวบุคคล (Key Informants) เช่น หมอลำ นักแต่งกลอนลำ ผู้เกี่ยวข้อง นักวิจัย นักวิชาการ ผู้รู้เกี่ยวกับกับวาดหมอลำอีสาน โดยการเลือกกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยนั้นผู้วิจัยใช้วิธีเลือกแบบเจาะจงหรือยึดความมุ่งหมายของการวิจัยเป็นหลัก (Purposive Sampling) ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงคุณภาพและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

กรอบแนวคิดของการศึกษา

การศึกษาเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับการก่อรูปของลำกลอนวาดอุบลผู้วิจัยได้อาศัยแนวคิดทางศิลปกรรมศาสตร์เป็นพื้นฐานของการวางกรอบแนวคิด โดยมองว่า หมอลำเป็นศิลปะการแสดงแบบหนึ่ง ที่มีการพัฒนาก่อรูปจนกระทั่งกลายเป็นกระบวนแบบ (Style) ที่เรียกว่า “วาด” ต่างๆ ดังนั้นการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ดังกล่าว จึงต้องทำความเข้าใจวาดลำและหมอลำ ในฐานะเป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ซึ่งย่อมมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเป็นตัวกำกับ ชี้นำ หรือทำให้เปลี่ยนแปลง แปรผันไปตามแต่ละมิติของเวลาและสถานที่ (Time & Space) ผู้วิจัยได้อาศัยแนวคิดสุนทรียศาสตร์ ของ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (2543) ซึ่งได้อธิบายว่า “สุนทรียศาสตร์” (Aesthetics) เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความนิยมในความงาม เกิดขึ้นจากความพึงพอใจที่เกิดขึ้นจากการรับรู้ เกิดจากการนำเอาสื่อต่างๆทางศิลปะมาผสมผสานกันตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปโดยจัดเป็นศาสตร์ย่อยภายใต้คุณวิทยา (Axiology) ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องของคุณค่าและค่านิยม อันเป็นเรื่องของทัศนคติ (Affective) โดยคุณค่าหรือค่านิยมถือเป็นเรื่องเฉพาะตน แต่ละคน แต่ละสังคม หรือแต่ละกลุ่มชน ที่ถูกหล่อหลอมด้วยบริบทและปทัสถานด้านต่างๆ แตกต่างกัน ทั้งยังสัมพันธ์กับศาสตร์ย่อยอื่นๆคือ จริยศาสตร์ (Ethnic) สังคม-การเมือง (Sociopolitical)ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ได้สรุปว่าวิชาสุนทรียศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่ลุ่มลึกและกว้างขวาง ด้วยเป็นศาสตร์ที่พยายามจะอธิบายและแสวงหาคำตอบของปัญหา อันอุบัติขึ้นมาจากความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับความพึงพอใจอันหลากหลายของมนุษย์ ซึ่งมีวิถีและลีลาของชีวิตที่แตกต่างกันดังนั้นคุณค่าทางความงาม ย่อมมิอาจจะนำเอาคุณค่าหรือความพึงพอใจในความงามจากทัศนะของคนหนึ่งไปประเมินค่าเปรียบเทียบกับความพึงพอใจในความงามของผู้อื่นได้ ด้วยเหตุผลที่ว่า ความงามเป็นคุณค่าเฉพาะบุคคล นั่นเอง

ในสุนทรียศาสตร์มีทฤษฎีสำคัญมากทฤษฎีหนึ่งของโลกศิลปะ คือ ทฤษฎีการแสดงออกซึ่งความรู้สึก (Theory of Expression)กล่าวคือ เมื่อเรารับรู้วัตถุศิลปะ นอกจากเราจะพบเห็น “การเลียนแบบ” และ “รูปทรง” แล้ว สิ่งสำคัญสิ่งหนึ่งที่เราได้รับจากการรับรู้วัตถุศิลปะคือ “อารมณ์” หรือ “ความรู้สึก” ซึ่งเป็นสิ่งที่ซ่อนเร้นอยู่ในตัวมนุษย์ (จิตวิสัย) หรือวัตถุศิลปะ (วัตถุวิสัย) โดยอารมณ์เป็นเป้าหมายในการแสดงออกซึ่งความรู้สึกของศิลปิน อารมณ์และความรู้สึกเกิดขึ้นจากการที่ศิลปินได้สร้างผลงานศิลปะ ให้มีคุณสมบัติให้มีความสามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึกของผู้รับรู้ จากข้อเท็จจริงดังกล่าว ทำให้นักสุนทรียศาสตร์หลายคนเชื่อว่าศิลปะคือการแสดงออกซึ่งความรู้สึก (Art as Expression) หรือเป้าหมายในการสร้างงานศิลปะก็เพื่อแสดงออกซึ่งความรู้สึกนั่นเอง

อย่างไรก็ดีศิลปะย่อมสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอย่างหลีกหนีไปมิได้ ศิลปินเมื่อสร้างงานศิลปะขึ้นมาก็ย่อมสร้างขึ้นภายใต้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่หล่อหลอมให้ศิลปินแสดงผลงานออกมาในรูปแบบต่างๆ ดังนั้นการจะทำความเข้าใจถึงความงานและความหมายของงานศิลปะให้ได้อย่างลึกซึ้งนั้นจำเป็นต้องเข้าใจถึงบริบทของสังคมและวัฒนธรรมในช่วงเวลาและสถานที่ที่ศิลปินนั้นได้สร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นมาด้วยในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงมองว่าลำกลอนวาดอุบลซึ่งได้ก่อรูปขึ้นเป็นกระบวนแบบหนึ่งของงานศิลปะโดยเฉพาะ วาดอุบล นั้น มิได้ก่อกำเนิดขึ้นอย่างลอยๆ หากทว่ามีการก่อรูปขึ้นมา และพัฒนาไปตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่น มีการให้ความหมาย ช่วงชิงพื้นที่ อย่างมีพลวัตมาโดยตลอด

ผลการวิจัย

1) ก่อนจะเป็นลำกลอนวาดอุบล

การขับลำ ขับร้อง เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับอารยธรรมของมนุษย์มาช้านาน ไม่ว่ามนุษย์จะตั้งถิ่นฐานอยู่แห่งหนใดก็ย่อมพบได้ทั้งสิ้น ต่างแต่ว่ารูปแบบและเนื้อหานั้นย่อมขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมและสังคมของแต่ละกลุ่มไป สำหรับในวัฒนธรรมไท-ลาวนั้น เราพบคำว่า “ขับ ลำ ฮ้อง/ร้อง เซิ้ง” ซึ่งล้วนแต่บ่งชี้ถึงการใช้เสียงเอื้อนเอ่ยเป็นท่วงทำนองทั้งสิ้น เช่น ขับทุ้ม ขับงึม ลำสาละวัน ลำตั่งหวาย ลำพื้น ร้องสรภัญญ์ เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางด้ง เซิ้งนางแมว หลักฐานลายลักษณ์เก่าแก่ที่สุดที่กล่าวถึงเรื่องนี้ คือจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ.1835 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 18-20 ซึ่งมีข้อความว่า

“เสียงพาด เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อนเลื้อน”

โดยคำว่า “เลื้อน” ซึ่งปัจจุบันไม่มีการใช้แล้วนั้น หมายถึง เสียงร้องหรืออ่านเป็นทำนองเสนาะนั่นแสดงให้เห็นว่าคนที่พูดภาษาตระกูลไท มีการ ขับ เลื้อน มาไม่ต่ำกว่า 700 ปีแล้ว (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2549)

สำหรับคำว่า “ลำ” ในบริบทของภาคอีสานนั้นตามสารานุกรมภาษาอีสาน-ไทย-อังกฤษ ของปรีชา พิณทอง (2532) มีความหมาย คือ

“หนังสือใบลานที่จารด้วยตัวธรรมหรือตัวไทยน้อย เรียก หนังสือลำ เป็นเรื่องยาวๆ เช่น ลำสุริยวงศ์ ลำพระเวส ลำศิลป์ชัย ลำหน้าผากไกลกระด้น ลำแตงอ่อน ลำกาลเกต ลำจำปาสี่ต้น”

“การขับร้องอย่างหนึ่ง มีดนตรีคือแคนเป็นเครื่องประกอบ เรียก ลำ มีหลายอย่างต่างๆกัน”

คำว่า “ลำ” นี้ยังปรากฏการใช้ในภาคกลางในบริบทของการขับร้องรูปแบบต่างๆ เช่น สักวาลำลาวเล็ก สักวาลำแขกลพบุรี และสักวาลำแปะ ร้องลำล่องเรือ และร้องลำรอบก้อย ร้องลำนำมโหรี ขับเสภาร้องลำต่างๆ ร้องละครลำต่างๆร้องลำดอกสร้อยสักวา ร้องลำมโหรี ลำจระเข้หางยาว ร้องลำทะแย ร้องลำนางนาค พัดชา ร้องลำชมดง ร้องลำชมโฉม สนอง คลังพระศรี (2541) นักวิชาการด้านดนตรีศึกษามีความเห็นว่า คำว่า “ลำ” ในภาคกลาง หมายถึง เพลงหรือทำนองขับ (ร้อง) ที่ใช้ประกอบการละเล่นที่เป็นเรื่องราว เช่น ดอกสร้อย สักระวา มโหรี เสภา ละคร และสวดมาลัยในงานศพ เป็นต้น ส่วน ลำนำ หมายถึง ทำนองอันเกิดจากการสัมผัสกันของเสียงหรือคำในบทกลอนที่ใช้ขับร้อง โดยนัยนี้ คำว่า “ลำนำ” จึงเป็นส่วนประกอบคำว่า “ลำ” ซึ่งไม่เพียงแต่หมายถึง ทำนองสำหรับขับหรือร้องเท่านั้น แต่ยังหมายถึงเรื่องหรือบทวรรณกรรมที่นำมาขับร้องด้วย เมื่อเทียบความหมายของคำว่า “ลำ” ในภาคกลางกับอีสานแล้ว พบว่า มีความหมายใกล้เคียงกัน กล่าวคือ “ลำ” หมายถึง เพลงหรือทำนองขับ (ร้อง) ที่ใช้ประกอบในการละเล่นหรือแสดงเป็นเรื่องราว เพียงแต่การขับในภาคอีสาน เรียกว่า “ลำ” และไม่ได้กำหนดเป็นทำนอง (เพลง) ไว้อย่างแน่ชัด คงยึดแต่เพียงจังหวะและท่วงทำนองที่เกิดจากการสัมผัสกันของถ้อยคำเป็นหลักสำคัญเท่านั้น

สนอง คลังพระศรี (2541) ยังเห็นว่า “ขับ” น่าจะเป็นคำเรียกการเปล่งเสียงร้องเป็นทำนองมาก่อนคำว่า “ลำ” หรือ “หมอลำ” ซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง คือ หลังจากเกิดประเพณีนิยมบันทึกหรือแปลคัมภีร์ในพระพุทธศาสนา คือประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 (หลังพ.ศ.1900) โดยให้เหตุผลว่าเอกสารโบราณของไทยในยุคต้นของของการใช้อักษรไทในการจดบันทึกเรื่องราวเมื่อ 700 ปีที่ผ่านมา เช่น จารึกพ่อขุนรามคำแหง ไตรภูมิพระ

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ร่วง ลิลิตพระลอ นิทานท้าวฮุ่งขุนเจือง ไม่ปรากฏคำว่า “ลำ” อย่างชัดเจน มีแต่คำว่า “ขับ” ทั้งสิ้น เหตุที่คำว่า “ลำ” มีความหมายว่าขับร้องดังที่เข้าใจในปัจจุบัน น่าจะเกิดขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงระบบความเชื่อจากการนับถือผีมานับถือพระพุทธศาสนาของกลุ่มไท-ลาว ซึ่งเริ่มมาตั้งแต่สมัยพระเจ้าฟ้างุ้ม กษัตริย์แห่งอาณาจักรล้านช้าง (พ.ศ.1846-1915) ร่วมสมัยกับอาณาจักรสุโขทัย ได้รับพระพุทธศาสนามาจากเมืองพระนคร ของเขมร ประมาณปีพ.ศ.1902 เข้ามาผนวกกับความเชื่อเรื่องผี แถนที่มีมาแต่เดิม ต่อมาในสมัยพระเจ้าวิชุลราช การรพระพุทธศาสนาของล้านช้างเจริญรุ่งเรืองมาก มีการแปลคัมภีร์ภาษาบาลีออกเป็นภาษาท้องถิ่น นักปราชญ์ทางพุทธศาสนาจึงได้นำเรื่องราวนิทานพื้นถิ่นซึ่งแต่เดิมเป็นมุขปาฐะมาดัดแปลงแต่งเป็นร้อยกรองให้กลายเป็นชาดกนอกนิบาต เช่น สินไชย พระลัก พระลาม จำปาสี่ต้น และบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือใบลาน การนำเอาหนังสือชาดกนิทานซึ่งมีลักษณะนามเป็น “ลำ” มาอ่านหรือขับสู่กันฟังจึงเกิดขึ้นเป็นประเพณีสืบมา เพราะมักพบคำว่า “อ่าน” และ “ขับลำ” ในวรรณกรรมโบราณ เช่น “ฟังพากย์ข้อเคยฮู้อ่านเจียง” (ท้าวฮุ่ง ขุนเจือง) “เสพรำ[ลำ] คำขับ” (พงศาวดารล้านช้าง) “ขับเพลงลำพร้อมปี่” (ลำพระเวส) เป็นต้น แต่ต่อมาได้ตัดเสียงให้สั้น (Clipping Words) จากคำว่า “ขับลำ” จึงตัดเหลือเพียงคำว่า “ลำ” และกลายเป็นคำกริยา หมายถึง ขับร้องไปโดยปริยาย เพราะอิทธิพลของพระพุทธศาสนาที่เข้ามามีบทบาทเหนือการนับถือแถนหรือผีฟ้าในภายหลังนั่นเอง โดยผู้ชำนาญการขับร้อง ตามบทวรรณกรรม(ลำ)ประเภทต่างๆนั้น เรียกว่า “หมอลำ”

วาดลำอีสาน ซึ่งทุกวันนี้เราสามารถจำแนกแยะแยะได้ว่า เป็นวาดอุบล วาดขอนแก่น วาดสารคาม วาดกาฬสินธุ์ เหล่านี้ ล้วนแต่มีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากอดีต แต่การจะชี้ชัดลงไปว่าเกิดขึ้น ณ วัน เวลาใด ใครเป็นต้นคิด ย่อมเป็นเรื่องที่ยากจะบอกได้ ทั้งนี้เนื่องจาก “ลำ” นั้นมีลักษณะร่วมในความเป็นวรรณกรรมท้องถิ่น คือ (สุกัญญา สุจฉายา, 2545; ประคอง นิมมานเหมินท์, 2545) (1)มีกำเนิดไม่แน่นอน (2)เป็นงานของชาวบ้าน ถ่ายทอดโดยปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่นิยมจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร (3)เป็นของกลุ่มชนชาวบ้านร่วมกันถ่ายทอดหรืออย่างน้อยเคยฟังและรู้จัก (4)ส่วนใหญ่มีเนื้อหาหรือทำนองไม่ตายตัว (5)ส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย

ความเป็นมาของต้นกำเนิดการลำนั้น ไม่ชัดเจนเช่นเดียวกับต้นกำเนิดของเพลงพื้นบ้านอื่นๆของคนที่พูดภาษาตระกูลไทดังนั้นการกล่าวถึงต้นกำเนิดของการดนตรี การขับลำของคนไท จึงถูกอธิบายด้วยตำนานปรัมปรา โดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับแถน ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาว ก่อนการรับพุทธศาสนา ในพงศาวดารล้านช้าง (กรมศิลปากร, 2506) ได้กล่าวถึงตอนที่พญาแถนหลวงได้ให้ชาวแถนทั้งหลายลงมาสร้างเครื่องเล่นและเครื่องดนตรีแก่มนุษย์โลก ดังความว่า

“..เมื่อนั้น พระยาแถนเล่าถามว่า เครื่องอันจักเล่นจักหัว และเสพ**รำ[ลำ]คำขับ**ทั้งมวลนั้นยังได้แต่งแปงไว้แก่เขาไป่ ยามนั้นแถนแพนจึงว่า เครื่องฝูงนั้นย้อยไป่ได้แต่งแปงกาย เมื่อนั้นพระยาแถนหลวงจึงให้ศรีคันธพะเทวดา ลาลงมามาบอกสอนคนทั้งหลายให้เฮ็ดฆ้องกลองกรับเจแวงปี่พาทย์พิณเพี้ยะ **เพลงกลอน** ได้สอนให้ดนตรีทั้งมวล และเล่าบอกส่วนครูอัน**ขับ**ฟ้อนฮ่อนนะสิ่งสว่าง ระเมงละมางทั้งมวลถ้วนหน้า ก็จิ่งเมื้อเล่าเมื้อไหว้แก่พระยาแถนหลวงชุประการนั้นแล...”

จากร่องรอยดังกล่าวทำให้สันนิษฐานได้ว่า การขับลำ ขับร้อง ซึ่งเป็นอีกต้นธารหนึ่งวิวัฒนาการเป็นการลำดังเช่นในปัจจุบัน คงทำหน้าที่ในเชิงพิธีกรรมบูชาแถนหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาก่อนจะคลี่คลายเป็นเรื่องของความบันเทิง แม้กระนั้นในบางชุมชนก็ยังสืบทอดการขับลำในพิธีกรรมบูชาแถน ผีบรรพบุรุษดังเช่นที่เคยทำมาในอดีตเอาไว้อย่างเหนียวแน่น เช่นการลงไท้ ลงแถน การเลี้ยงข่วงเลี้ยงปีตามประเพณี หรือในบางท้องถิ่นก็เรียกผู้ทำพิธีติดต่อกับแถนว่า “หมอลำผีฟ้า”นั่นเอง

อย่างไรก็ดีในมุมมองของนักคติชนวิทยา เช่น สุกัญญา สุจฉายา (2545) ได้สันนิษฐานว่า หมอลำมีพัฒนาการมาจากประเพณี 2 ทาง คือ การเกี้ยวพาของหนุ่มสาว และการเล่านิทานเพลงที่มีที่มาจากการเกี้ยวพาขอหนุ่มสาว มักจะเป็นเพลงที่มีเนื้อหาสั้นๆ ร้องโต้ตอบกันระหว่างหนุ่มสาว เพื่อแสดงปฏิภาณไหวพริบ เช่น ลำผู้ไท ลำเต้ย ลำสีพันดอน เป็นต้น บำเพ็ญ ณ อุบล (2535) ได้เล่าถึงประเพณีลงข่วงของชาวอุบลฯในอดีตว่า “ส่วนมากจะมีการลงข่วงในหน้าหนาวประมาณสองทุ่ม สาวๆก็จะไปรวมเข็นฝ้ายกันที่ข่วง และก็เป็นเวลาที่หนุ่มๆว่างจากงานก็จะไปเกี้ยวสาวตามข่วงต่างๆตามที่ตนพอใจ โดยหนุ่มๆจะมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองติดตัวเล่นไปด้วย เช่น แคน พิณ ซุง เมื่อไปถึงข่วงก็นั่งคุยกันไป สาวๆก็เข็นฝ้ายไป บางทีหนึ่งก็ช่วยปั่นฝ้ายหรือม้วนฝ้ายให้สาวๆไปพลางๆ พื้นบ้านเรียกว่าไปเล่นสาว” ส่วนเพลงที่พัฒนามาจากการเล่านิทานมักที่มีลักษณะขับลำเนื้อหายาวเป็นเรื่องราวหรือนิทานต่างๆ เช่น ลำพื้นหรือลำอ่านหนังสือเนื่องจากเลียนแบบทำนองการเทศน์ชาดกของพระ

ประคอง นิมมานเหมินท์ (2544) ราชบัณฑิตด้านวรรณกรรม อธิบายว่า คนไทส่วนใหญ่รับรสวรรณคดีจากการฟัง เพราะผู้ที่อ่านออกเสียงได้มีจำนวนจำกัด การอ่านวรรณกรรมสู่กันฟังมีขึ้นในหลายโอกาส เช่น ในยามว่าง ในงานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ และงานศพ วรรณกรรมที่นำมาอ่านมีเนื้อหาหลายหลาก มีทั้งเป็นนิทาน เป็นตำนาน และเป็นคำสอน วรรณกรรมเหล่านี้ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นร้อยกรอง โดยเห็นด้วยกับข้อเสนอของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่เสนอว่า กาพย์กลอนของชนชาติไท แต่เดิม มี 2 ลักษณะ คือ กาพย์กลอนประเภทถือสัมผัสเป็นหลักอย่างหนึ่ง และประเภทถือจังหวะน้ำหนักและระดับเสียงเป็นหลักอย่างหนึ่ง กาพย์กลอนสองประเภทดังกล่าวนั้นก่อให้เกิดลักษณะที่ 3 ขึ้น คือ กาพย์กลอนประเภทที่ถือทั้งเสียงสัมผัส จังหวะ น้ำหนัก และระดับเสียงเป็นหลักร่วมกัน ในวรรณคดีของชาวบ้านมักมีความยืดหยุ่นทั้งในด้านจำนวนคำ ตำแหน่งเสียงสูงต่ำและสัมผัส ลักษณะคำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายโคลงและร่ายพบในวรรณคดีของคนไทหลายกลุ่ม แสดงว่าคำประพันธ์ 2 ประเภทนี้น่าจะเป็นคำประพันธ์ดั้งเดิมของชนเผ่าไท

สำหรับกลอนลำนั้นแท้แล้วก็คือคำประพันธ์ประเภทโคลงแบบหนึ่ง เรียกว่าโคลงสาร ซึ่งเป็นคำประพันธ์ชนิดหนึ่งที่กวีอีสานโบราณนิยมนำมาแต่งวรรณกรรมอย่างแพร่หลายมากที่สุด โดยเฉพาะวรรณกรรมเรื่องยาว สำหรับอ่านเป็นทำนองเสนาะตามท่วงทำนองของภาษาอีสาน หรือสำหรับเทศน์สวด หรืออ่านเป็นข้อสอนใจและเพื่อความบันเทิงใจในโอกาสต่างๆ เช่น งานงันเฮือนดี (งานศพ) งานทำบุญต่างๆ รวมถึงใช้แต่งเป็นผญาหรือภาษิตของคนอีสานด้วย นับว่าเป็นฉันลักษณ์เก่าแก่ของชนชาติไท โดยวรรณกรรมที่แต่งด้วยโคลงที่มีอายุเก่าแก่ที่สุด และเป็นเรื่องยาวยิ่งใหญ่ที่สุดในลุ่มน้ำโขงก็คือ เรื่องท้าวฮุ่ง ขุนเจือง ซึ่งเป็นมหากาพย์เป็นวรรณคดีที่เล่าเรื่องวีรบุรุษด้วยภาษาโบราณอย่างยิ่ง นับว่าโบราณกว่าวรรณคดีเรื่องใดๆ ในอีสาน สันนิษฐานว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างในพุทธศตวรรษที่ 12-17 ในช่วงเวลาที่อิทธิพลขอมยังรุ่งโรจน์ในเขตตอนใต้ของ

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ลาวและดินแดนข้างเคียง โดยจิตร ภูมิศักดิ์ (2524) สันนิษฐานว่ามหากาพย์นี้ถูกเขียนขึ้นในอาณาจักรล้านช้างโบราณ อย่างช้าที่สุดปลายพุทธศตวรรษที่19 นั่นคืออยู่ในยุคเดียวกับการสร้างกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างน้อย เนื่องจากสำนวนที่ใช้ในท้าวฮุ่ง ขุนเจืองมีที่ตรงและใกล้เคียงกับสำนวนในศิลาจารึกครั้งสุโขทัย (กลางพุทธศตวรรษที่ 19-20) และตรงกับสำนวนครั้งต้นอยุธยาในวรรณคดีไทยภาคกลางมากทีเดียว โดยฉบับลายลักษณ์ที่สมบูรณ์ที่สุดได้มาจากเมืองอุบลราชธานี จากเหตุผลในเชิงวรรณคดีศึกษาเช่นนี้ จึงพอจะอนุมานได้ว่าการขับลำด้วยท่วงทำนองต่างๆเพื่อเล่านิทานน่าจะมีมาอย่างน้อยเกิน 600 ปี ขึ้นไป และในมหากาพย์ท้าวฮุ่งขุนเจือง ก็มีหลายตอนที่บรรยายถึงการ “ขับ” ในพิธี “ลงข่วง”หรือ “เต้าข่วง”ตามความเชื่อเรื่องแถน ดังนี้

“สว่าๆก้องทุกที่ มะฮามขวาง
ฮมๆชาวเชียงคือก่าวหัว หุมย้อม
นางใยส้อย เสียงหวาน **ขับ**ข่วง
เขาก็พรมปี่พ้อมหลายก้อง ก่อมเสียง” (ดวงเดือน บุนยาวง, 2540)

จากที่ยกมาแสดงให้เห็นว่าการทำพิธีติดต่อกับแถนจะต้องใช้ “นางใย”เป็น“ล่าม”ผู้ประกอบพิธีมา “ขับ” ประสานเข้ากับเสียงปี่หรือเสียงแคน ซึ่งนี่เองก็น่าจะเป็นต้นธารของการลำในยุคต่อมา

ส่วนพ่อใหญ่พิมพ์ รัตนคุณสาส์น ปราชญ์ด้านวรรณกรรมอีสาน ผู้ได้รับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวรรณกรรม จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ในปี 2529 อธิบายว่าการลำแบบดั้งเดิมที่สุดเรียกว่า “ลำพื้น” มาจากการพูดหรืออ่านตามหนังสือ บางคนจำเก่งไม่ต้องใช้หนังสือ เรื่องที่พูดมีหลายเรื่อง ตั้งแต่ผญาภาษิตสั่งสอน เรื่องตลกทั้งตลกลามกและตลกขบขัน จนถึงเล่าเรื่องราวในประวัติศาสตร์ เล่านิทานให้กันฟัง เวลามีงานจะเชิญหมอเว้าหรือนักพูดนั้นมาพูดให้ฟัง ต่อมามีคนคิดแคนเข้ามาประสานเสียง เวลามีงานหมอเว้ากับหมอแคนก็จะไปด้วยกัน หมอลำหรือหมอเว้าที่โด่งดังชอบเว้าเรื่อง ผีบุญ โดยนำมาจากหนังสือพงศาวดารของเวียงจันทน์ ลำพื้นอีกแบบหนึ่งมาจากการอ่านหนังสือผูกในงันเฮือนดี (งานศพ) และงันเข้ากรม (อยู่ไฟ) คนสมัยก่อนไม่นิยมเล่นการพนันในงานดังกล่าวแต่ชอบฟังนิทาน จึงมีการนำเอาหนังสือผูกมาอ่านให้ฟัง ทำนองการอ่านเลียนแบบการอ่านหนังสือของพระ เรียกกันว่า ลำอ่านหนังสือบ้าง ลำพื้นบ้าง ต่อมามีการแสดงท่าทางประกอบโดยหมอลำคนเดียว แสดงบาทเป็นตัวละครทุกตัว โดยมีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์สำคัญ ถ้าใช้ผ้าขาวม้าพาดบ่าแสดงว่าเป็นผู้เฒ่า เอามาเฉวียงบ่าแสดงว่าเป็นตัวนาง เอามาทำเปลเห่กล่อมลูกก็ได้ หมอลำพื้นส่วนใหญ่เป็นชาย นิยมแสดงเรื่อง จำปาสี่ต้น จักษิณพรหมริน (สุกัญญา สุจฉายา, 2545)

การเล่าเรื่องยาวๆด้วยทำนองต่างๆ จากหนังสือใบลาน ย่อมเป็นหน้าที่ของผู้ชายที่เคยผ่านการบวชเรียนมาก่อน เพราะสามารถอ่านตัวอักษรโบราณได้ และสามารถอ่านเป็นทำนองคล้ายการสวดได้ ต่างแต่ว่าเป็นเรื่องราววรรณคดี ประวัติศาสตร์ บำเพ็ญ ณ อุบล (2535)เล่าถึงภาพการงันเฮือนดีของชาวอุบลฯในอดีตเอาไว้ว่า “หนุ่มใดชอบอ่านหนังสือผูกเจ้าภาพก็จะจัดหาหนังสือผูกไว้ให้อ่าน ผู้เฒ่าผู้แก่ก็จะพากันนั่งฟังอ่านหนังสือผูกจนดึก เหมือนกับเป็นการคอยดูหนุ่มๆสาวๆไม่ให้มีการผิดประเพณีกันได้ หนังสือที่ชอบอ่านก็มีหนังสือผูกเรื่องสินไชย กาฬเกษ จำปาสี่ต้น ผมหอม แตงอ่อน วรรณพราหมณ์ ท้าวก่ำกาดำ ผีน้อย บางทีก็อ่านพงศาวดารพื้นเมืองที่

เรียกว่าบั้งจุ้ม วัฒนธรรมในเรื่องเฮือนดีนี้เวลานี้หมดไปแล้ว เพราะหากเกิดการตายขึ้น ส่วนมากก็จะไปตั้งที่วัดแบบกรุงเทพฯ”

การเล่าเรื่องยาวๆด้วยทำนองต่างๆ จากหนังสือใบลาน ย่อมเป็นหน้าที่ของผู้ชายที่เคยผ่านการบวชเรียนมาก่อน เพราะสามารถอ่านตัวอักษรโบราณได้ และสามารถอ่านเป็นทำนองคล้ายการสวดได้ ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าหมอลำพื้นมีทำนองที่เป็นพื้นฐานเดียวกับการสวดเทศน์ชาดกของพระโดยเฉพาะการเทศน์ “พระเวสส์” หรือมหาชาติทำนองอีสาน แต่เป็นการข้ามข้อจำกัดของการเทศน์ ซึ่งพระภิกษุมีข้อห้ามตามพระธรรมวินัย เช่น “ภิกษุไม่พึงสวดพระธรรมด้วยทำนองยาวคล้ายเพลงขับรูปใดสวด ต้องอาบัติทุกกฎฯ” (พระไตรปิฎก เล่มที่ 7 พระวินัยปิฎก เล่มที่ 7 จุลวรรค ภาค 2) หรือ “อันภิกษุไม่พึงนั่งไกวแขนในละแวกบ้าน พึงนั่งประคองแขน. ภิกษุใดอาศัยความไม่เอื้อเฟื้อ นั่งแกว่งไกวแขนในละแวกบ้าน แสดงท่ากรีดกราย ต้องอาบัติทุกกฎ” (พระไตรปิฎก เล่มที่ 2 พระวินัยปิฎก เล่มที่ 2 มหาวิภังค์ ภาค 2) เป็นต้น ทำให้การเทศน์ไม่สามารถสร้างทำนองได้หลากหลาย หรือแสดงกริยาท่าทาง บทบาทตามตัวละครได้ ดังนั้นเมื่อพระภิกษุผู้มีความสามารถในการเทศน์ “ทำนองวัด” สึกออกมา จึงสามารถพลิกแพลงสร้าง “ทำนองบ้าน” ที่หลากหลายในแง่ของการเล่นเสียง เอื้อน ใส่อารมณ์ พร้อมทั้งแสดงลีลา ท่าทางต่างๆได้อย่างอิสระ ข้ามขอบเขตของพระธรรมวินัยได้ ดังจะเห็นว่าในยุคแรกๆหมอลำพื้นใช้ผ้าขาวม้าเป็นเครื่องมือแสดงบทบาทเป็นท้าวพญา นางเอก พระเอก เสนา หรือใช้ขี่สมมติแทนม้า ก่อนจะพัฒนามาเป็นหมอลำพื้นตั้งแต่สองคนขึ้นไปสวมบทบาทเป็นตัวละครต่างๆ

2) การก่อรูปของลำกลอนวาดอุบล

สำหรับการก่อรูปของวาดลำอีสานในพื้นที่เมืองอุบลราชธานี ในยุคแรกเริ่มคงมีลักษณะเช่นเดียวกับในพื้นที่วัฒนธรรมไท-ลาวอื่นๆ คือมาจากประเพณีการเล่านิทาน และการเกี้ยวพาราสี ยังมิได้พัฒนาไปจนกลายเป็นเพลงพื้นบ้านที่เป็นการแสดง ซึ่งหมายถึงเพลงพื้นบ้านที่มีลักษณะการร้องการเล่นเป็นการแสดง (Performance) มีการสมมติบทบาท ผูกเรื่องเป็นชุด ทำให้การร้องยืดยาวขึ้น ดังนั้นผู้ร้องต้องมีคุณสมบัติที่เหนือกว่าชาวบ้านทั่วๆไป ทั้งในแง่ความจำดี มีปฏิภาณไหวพริบ น้ำเสียงดี บุคลิกภาพดี จึงทำให้เกิดการแบ่งแยกระหว่างกลุ่มคนร้องและคนฟังขึ้นเมื่อมีงานที่ต้องการความบันเทิงเจ้าภาพมักจะว่าจ้างคนเหล่านี้มาเล่นโต้คารมประชันกัน เกิดการรับงานและว่าจ้างด้วยเงินมากขึ้น ซึ่งเป็นพัฒนาการอีกขั้นจากการเป็นเพลงของกลุ่มชนกลายมาเป็นเพลงการแสดงและเพลงอาชีพในที่สุด (สุกัญญา สุจฉายา, 2545)

อย่างไรก็ดีหลักฐานที่แสดงถึงการลำ “วาดอุบล” นั้น ยังขาดหลักฐานที่บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อย่างชัดเจน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เก่าแก่ชิ้นหนึ่งซึ่งแสดงให้เห็นว่าคนเมืองอุบลฯมีการขับลำ เป่าแคน ก็คือ “ฮูปแต้ม” หรือจิตรกรรมฝาผนัง ที่หอพระบาท วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งสร้างขึ้นในราวปลายรัชกาลที่ 3 ถึงต้นรัชกาลที่ 4 (พ.ศ.2380-2400)

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ภาพการขับลำ เป่าแคน ฟ้อน ในฮูปแต้มหอพระบาท วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มา: ผู้วิจัยถ่ายภาพเมื่อ วันที่ 25 เมษายน พ.ศ.2559

จากภาพจะเห็นว่าเป็นรูปกลุ่มบุคคลกำลังขับลำและฟ้อนรำอย่างสนุกสนานรื่นเริง โดยหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง หันหน้าโต้ตอบกัน คล้ายกับรูปแบบที่ยังสืบทอดมาในปัจจุบันในการแสดงของหมอลำกลอน จากภาพสามารถตั้งข้อสังเกตได้ว่าหมอลำฝ่ายชายกำลังขับลำอยู่ โดยมีหมอแคนเป่าประกอบการลำ ส่วนหมอลำฝ่ายหญิงกำลังฟ้อนประกอบและมีลูกคู่คอยปรบมือให้จังหวะ ในฝั่งหมอลำฝ่ายชายก็มีชายคนหนึ่งกำลังฟ้อนอย่างสนุกสนานเช่นกัน แสดงว่าในขณะนั้นอาจเป็นการลำกลอนเดิน หรือลำทางสั้นซึ่งมีจังหวะ กระชับฉับไวเร้าใจก็เป็นไปได้ หรือหากมองอีกแง่มุมหนึ่ง ก็อาจเป็นการขับลำตามแบบการเกี้ยวพาราสี คือ ลำโต้ตอบถามข่าวแบบเพลงปฏิพากย์ เช่น ลำเต้ยลำผญา ที่ยังคงสืบทอดให้เห็นถึงปัจจุบันก็ย่อมเป็นไปได้ เพราะฮูปแต้มนี้ไม่สามารถบันทึกเสียงให้ได้ยินได้นั่นเอง

นอกจากนี้ยังมีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า การละเล่นขับลำทั้งแบบลำพื้นอันมาจากประเพณีการอ่านหนังสือ และลำปฏิพากย์โต้ตอบกันอันมาจากประเพณีเกี้ยวสาว ซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมกันของชนกลุ่มที่พูดภาษาตระกูลไทลาวได้แพร่หลายไปจนถึงภาคกลางของไทย ดังปรากฏหลักฐานว่าอย่างน้อยในช่วงรัชกาลที่ 4 การละเล่นขับลำประกอบแคน ที่เรียกว่า “แอ่วลาวเป่าแคน” นั้นเป็นที่นิยมชมชอบแพร่หลายไปทุกชนชั้น นับตั้งแต่เจ้าฟ้าเจ้านายไปจนถึงไพร่ มาก่อน พ.ศ. 2379 จนกระทั่งต้องมีประกาศรัชกาลที่ 4 เรื่องห้ามมิให้เล่นแอ่วลาว ไว้เมื่อวันศุกร์เดือน 12 แรม 14 ค่ำปีฉลูดังนั้นแล้วจึงน่าจะเชื่อได้ว่า ความนิยมหมอลำ ซึ่งทางภาคกลางเรียกว่า “แอ่วลาว” หรือ “ลาวแคน” นั้น มีมาก่อนปี พ.ศ.2379 มาแล้วสิบปีเป็นอย่างน้อย ดังคำในประกาศฯ ว่า “ตั้งแต่พากันเล่นลาวแคนมาอย่างเดียว ก็กว่าสิบปีมาแล้ว”

การลำที่มีลักษณะเป็นการแสดงน่าจะเริ่มขึ้นอย่างน้อยในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 ดังเค้าเงื่อนจากการประกาศห้ามแอ่วลาวเป่าแคนดังที่กล่าวมาแล้ว และน่าจะมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงเป็นลำอีกลักษณะหนึ่งที่มีการตัดเอากลอนลำบางกลอนจากเรื่องยาว หรือแต่งกลอนลำขึ้นใหม่สั้นๆ เปลี่ยนจากการลำเล่านิทานเพียงคนเดียวมาเป็นการลำ 2 คน ซักถามปัญหาโต้ตอบระหว่างกันเพื่อแสดงภูมิปัญญาปฏิภาณ ไหวพริบ เรียกว่า “ลำโจทย์แก้” ลักษณะคล้ายกับการเทศน์สองธรรมาสน์ กลอนที่ใช้ลำได้แก่ ประวัติศาสตร์ ธรรมะ เกี้ยวพาราสี เย้ยยอก แม้จะยังไม่พบหลักฐานที่บันทึกเอาไว้เป็นลายลักษณ์อักษรชัดเจนว่าลำกลอนเกิดขึ้นเมื่อใดก็ตาม

อย่างไรก็ดีการลำกลอนวาดอุบล น่าจะก่อรูปจนกลายเป็นขนบที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันในช่วงที่เปลี่ยนจากรัฐจารีตเข้าสู่ระบบการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล ซึ่งระบบเศรษฐกิจเมืองอุบลฯในขณะนั้นได้เข้าสู่ระบบตลาดก่อนบ้านเมืองอื่นๆ (ธนัญชัย รสจันทร์,2550) และอาจเป็นไปได้ว่าหมอลำที่เป็นอาชีพน่าจะเริ่มขึ้นในช่วงนี้ โดยเฉพาะจุดเปลี่ยนสำคัญในคราวที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ ทรงประทับอยู่ที่เมืองอุบลราชธานีในระหว่าง พ.ศ.2436-2453 ในฐานะข้าหลวงต่างพระองค์สำเร็จราชการมณฑลอีสานดังหลักฐานที่ประทิน ใจชอบ เล่าไว้ในข้อเขียนเรื่อง “พระกรณียกิจของพลตรีกรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ ข้าหลวงต่างพระองค์ผู้สำเร็จราชการมณฑลลาวกาว” ความตอนหนึ่งว่า “...งานเฉลิมพระชนมพรรษา บางปีก็จัดในบริเวณศาลากลางเก่า บางปีก็จัดบริเวณทุ่งศรีเมืองมหรสพที่ออกหน้าออกตาในสมัยนั้นคือ ละครรำเมืองสุรินทร์เรียกว่า “ละครเขมร” หมอลำแคนเมืองอุบลฯ ยโสธร แม่ยายของผู้เขียนเป็นญาติกับญาพ่อหลวงวัฒนวงศ์โทนุบล (โทน สุวรรณกูฎ) อดีตนายอำเภอขุขันธ์...เล่าให้ฟังหลายครั้งว่า เสด็จในกรมฯ สนพระทัยในการฟังลำบางครั้งพระองค์ก็เสด็จไประทับนั่งฟัง คนไหนลำเก่งพระองค์ก็ประทานรางวัล และทราบไปอีกว่า นอกจากสนพระทัยแล้ว พระองค์ก็ส่งเสริมอีก ให้กรมการอำเภอต่างๆ คัดเลือกหมอลำชายหญิงประจำท้องที่มาประกวดประชันกันในงานเฉลิมพระชนมพรรษา มีการแต่งตั้งคณะกรรมการขึ้นตัดสิน คนไหนชนะเลิศก็ประทานรางวัล ยกเว้นภาษีอากรให้ (คือเงินรัชชูปการคนละ 4 บาท) ถือเป็นหมอลำหลวง...” (ประสิทธิ์ เครือสิงห์, 2523)

สอดคล้องกับที่ไพบูลย์ แพงเงิน (2534) ระบุว่าในปีพ.ศ.2443 มีงานพระราชกุศลในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตร ที่กรุงเทพพระมหานคร ได้มีการสมโภชด้วยการแต่งวัด แต่งพระพุทธรูป เครื่องโต๊ะหมู่บูชา เป็นที่ครึกครื้นละลานตา ที่ร้านของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ได้มีการ “ออกหีบเพลงชาวตะวันออกเฉียงเหนือให้ดู” ซึ่งน่าจะหมายถึงกระบอกเสียง แบบเครื่องโมโนกราฟ และน่าจะเป็นหลักฐานการบันทึกเสียงเพลงพื้นบ้านอีสานไว้เป็นครั้งแรก

จากหลักฐานดังที่ยกมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในขณะนั้น มีการส่งเสริมจากชนชั้นปกครองซึ่งเป็นเจ้านายจากราชสำนักสยาม ได้เข้ามาอุปถัมภ์การแสดงพื้นบ้าน โดยมีการประกวดประชันกัน มีรางวัล พร้อมมีเกียรติยศเป็น “หมอลำหลวง” ซึ่งถือเป็นเรื่องที่ไม่เคยมีในสมัยรัฐจารีต และนี่เองคงเป็นเงื่อนไขสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้การลำแบบดั้งเดิมที่เป็นลำพื้นและลำโต้ตอบปฏิพากย์แบบดั้งเดิม ถูกพัฒนาปรับปรุงโดยผสมผสานส่วนที่เป็นการเล่านิทานของหมอลำพื้น กับการโต้ตอบเกี้ยวพาราสีถามข่าวแบบการลำปฏิพากย์ กลายมาเป็นหมอลำกลอนที่มีส่วนผสมทั้งสองแบบ รวมถึงการสร้างระเบียบแบบแผนโครงสร้างชัดเจนขึ้น กล่าวคือ มีกลอนไหว้ครู แล้วจึงจะเข้าเรื่อง ซึ่งมีตั้งแต่การผูกเรื่องธรรมมะ ประวัติศาสตร์ ตำนาน ถามปัญหา-แก้ปัญหาเกี้ยวพา

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ราสี เป็นยกๆ รวมถึงการลำอำลาเป็นการปิดท้าย ซึ่งในทางคติชนวิทยาเห็นว่าเป็นพัฒนาการในขั้นที่สูงกว่าเพลงพื้นบ้านที่เป็นเพียงการละเล่นในเทศกาล ที่ไม่มีโครงสร้างอย่างชัดเจน

จากผลการศึกษาของนักวิชาการหลายท่านเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงหมอลำกลอนในอดีต (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2540 ; สนอง คลังพระศรี, 2541; พรสรวง เถาว์ทวี, 2543) ร่วมกับประสบการณ์ของผู้วิจัยที่เคยสัมภาษณ์และรับฟังข้อมูลเรื่องราวจากศิลปินแห่งชาติและหมอลำอาวุโสทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้ว เช่น หมอลำเคน ดาเหลา หมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน หมอลำป. ฉลาดน้อย หมอลำบานเย็น รากแก่น หมอลำบุญช่วง เด่นดวง หมอลำทองเจริญ ดาเหลา หมอลำอังคนางค์ คุณไชย สามารถสรุปลักษณะการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลฯแบบดั้งเดิมได้คือการว่าจ้างหมอลำมักเป็นการว่าจ้างมาเพื่อ “ประชัน”กัน คล้ายกับการชกมวย หรือชนไก่ โดยเลือกหมอลำที่มีชื่อเสียงสองฝ่าย อาจเป็น ชาย-หญิง หรือ ชาย-ชาย มาลำคู่ประชันกัน แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่ายังไม่ปรากฏการว่าจ้างหมอลำหญิงมาประชันหมอลำหญิงแต่อย่างใด ทั้งนี้น่าจะเป็นไปได้ว่าในยุคนั้นหมอลำหญิงมีจำนวนน้อย เพียงแค่จะนำมาประชันกับหมอลำชายก็ยังมีจำกัด ในระยะแรกนั้นจึงเป็นการลำประชายหมอลำชายกับชายมากกว่า นานๆครั้งจะมีหมอลำหญิงประชันชาย ในบางท้องถิ่นการลำประชันกันไม่ได้มีการให้ค่าจ้างค่าตัว หากแต่เป็นเงินเดิมพันที่มอบให้กับหมอลำที่ชนะการประชัน แต่ในบางท้องถิ่นก็มีการให้เงินค่าจ้างหมอลำแต่ละฝ่าย ส่วนผู้ที่ไปจ้างมาก็ต่างถือหางฝ่ายของตน ผู้ชมที่ชื่นชอบหมอลำคนไหนก็พนันขันต่อกันว่าหมอลำฝ่ายใดจะชนะกันเลยทีเดียว นั่นแสดงให้เห็นว่าการแสดงหมอลำในยุคก่อนนั้นเป็นการแข่งขันประชันโดยอาศัยปฏิภาณไหวพริบ และวาดศิลป์เอาแพ้เอาชนะกันอย่างจริงจัง

การแสดงหมอลำมักเลือกลานกว้าง ซึ่งจุผู้คนได้จำนวนมาก อาจเป็นข่วงบ้าน หรือลานวัดตามแต่จะเห็นสมควร แล้วปลูกเวทีการแสดง เรียกว่า “ผาม” หรือ “ฮ้าน” เป็นเวทีสี่เหลี่ยม คล้ายเวทีมวยยกสูงขึ้นมีเสามัดไต้เพื่อจุดให้แสงสว่างไว้ 4 มุม อาจตกแต่งเวทีด้วยทางมะพร้าว การลำแต่ก่อนไม่มีไมโครโฟนหรือเครื่องขยายเสียง มีเพียงเสียงหมอลำกับเสียงแคนขับกล่อมคนฟังเท่านั้น ก่อนแสดงหมอลำจะทำพิธี “ยกอ้อยยอครู” หรือไหว้ครูตามแบบฉบับที่ตนเรียนมา เพื่อสร้างขวัญกำลังใจก่อนการแสดง พิธียกอ้อยยอครูจะกระทำพิธีในที่สงบเงียบและมิดชิด ไม่ประกอบพิธียกอ้อยยอครูใกล้กัน เมื่อยกอ้อยยอครูเสร็จเวลาประมาณ 3 ทุ่ม หมอลำจะเข้าผามลำ หมอลำฝ่ายไหนจะลำขึ้นก่อนก็ได้แล้วแต่ข้อตกลงกัน แต่ในกรณีที่ชายลำประชันกับชาย จะให้ผู้ที่อายุมากกว่าลำก่อนถือเป็นการให้เกียรติตามลำดับอาวุโส ถ้าชายกับหญิงลำประชันกันส่วนมากแล้วจะให้ผู้ชายลำก่อน อาจถือคติว่าชายเป็นช้างเท้าหน้าหรือผู้นำก็เป็นไปได้ หมอลำกลอนต้องลำตลอดคืนประมาณ 8 ชั่วโมง คือตั้งแต่ 21:00-05:00 น. ของวันรุ่งขึ้น การแสดงแต่ละครั้งแบ่งออกเป็น “ยก” ดังนี้

ยกที่ 1ลำไหว้ครู หมอลำคนแรกลำไหว้ครูและแนะนำตนเอง จากนั้นหมอลำคนที่ 2 ก็จะลำในลักษณะเดียวกัน โดยมากมักจะเป็นการขึ้นต้นโดยคารวะพระรัตนตรัยแล้วอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆมาปกปักรักษา ป้องกันไม่ให้ใครกระทำไม่ดีด้วยคุณไสย์มนต์ดำ หรือทำให้การลำไม่ราบรื่น ขอให้ประสบความสำเร็จ

ยกที่ 2ลำประกาศศรัทธา หมอลำคนแรกลำกลอนประกาศศรัทธา คือ กลอนที่กล่าวถึงชื่อเจ้าภาพและงานที่จัดขึ้น วัตถุประสงค์ของการจัดงาน ตลอดจนพรรณนาถึงคุณความดีของเจ้าภาพ กล่าวถึงระเบียบวิธีการฟังลำและประโยชน์จากการฟังลำ นอกจากนี้บทกลอนยังกล่าวถึงจารีตประเพณีของคนในสังคม ตอนท้าย

ของกลอนลำถามประวัติของหมอลำคนที่2 หมอลำคนที่2 จะลำกลอนประกาศศรัทธา ตอบคำถามหมอลำคนที่1 จบลงด้วยการถามประวัติฝ่ายคู่ลำ

ยกที่3ลำเกี้ยว เป็นการประชันคารมกันระหว่างหมอลำทั้งคู่ในเชิงเกี้ยวพาราสี ถ้าเป็นการลำของหมอลำชายกับหญิง กลอนลำจะมีเนื้อหาเป็นการเกี้ยวพาราสีฝ่ายคู่ลำ รวมถึงเย้ยหยันประชดประชันกันด้วยเรื่องราวทางเพศในลักษณะที่เกินจริงและกล่าวอย่างโจ่งแจ้ง เผ็ดร้อน ตลกขบขันสนุกสนาน ถ้าเป็นหมอลำชายประชันหมอลำชายก็จะเป็นลักษณะประชันแข่งกลอนลำเกี้ยว ในลักษณะว่าตนไปเกี้ยวสาวอย่างไร มีทีเด็ดอะไรให้ผู้หญิงชอบ และมักตั้งโจทย์คำถามในการไปเกี้ยวสาวทดสอบภูมิรู้ในการเกี้ยวสาวแต่ละประเภท

ยกที่4ลำคดีโลกคดีธรรม เพื่อประชันปัญญา ปฏิภาณไหวพริบ ผลัดกันถามกันตอบจนรู้แพ้รู้ชนะ เนื้อหาอาจกล่าวถึงปริศนาธรรม ฮีตสิบสองคลองสิบสี่ นิทาน ตำนานประวัติศาสตร์ ประเพณีงานบุญที่เจ้าภาพจัดขึ้น การลำในยกที่ 4 ถือเป็นช่วงเข้มข้นสูงสุดของการแสดง เพราะถ้าใครชนะก็หมายถึงความภาคภูมิใจ ถ้าใครแพ้ก็หมายถึงความเสื่อมเสียชื่อเสียงและศักดิ์ศรี กล่าวกันว่าในสมัยก่อน ถ้าหากลำแก้โจทย์ไม่ได้จะรู้สึกอับอายขายหน้าประชาชนมาก

ยกที่5 ลำลา เมื่อถึงยกสุดท้ายนี้จะเป็นเป็นการลำถึงสภาพสังคมปัจจุบัน เหตุการณ์ที่กำลังน่าสนใจ เมื่อจบกลอนนี้ก็จะลำอำลาเจ้าภาพ หรือศรัทธา ลำเดินดงแกมเกี้ยวให้ผู้ฟัง ในลักษณะการชวนไปบ้านหมอลำ แสดงความอาลัยอาวรณ์ที่ต้องจากเจ้าภาพและผู้ฟังไป บอกกล่าวถึงบ้านและถิ่นพำนัก เชิญชวนไปเยี่ยมยามถามข่าว เชิญชวนว่าหากมีงานบุญอย่าลืมไปติดต่อว่าจ้างให้มาช่วยเสพงันอีกครั้ง

ผู้วิจัยขอตั้งข้อสังเกตว่ามีร่องรอยบางอย่างที่อาจจะมีที่มาจากการมีพระดำริส่งเสริมหมอลำในยุคก่อนนั้น คือ การที่ลำกลอน “วาดอุบล” มีลักษณะที่เป็นแบบแผน มีโครงสร้างขึ้นต้น เนื้อความ ลงท้าย อย่างชัดเจนนั้น และกลายเป็นขนสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนั้น ส่วนหนึ่งอาจจะเกิดขึ้นจากการที่หมอลำในเมืองอุบลราชธานีในยุคเสด็จในกรมทรงอุปถัมภ์สนับสนุนศิลปะการแสดงพื้นเมือง ต้องปรับตัวจากความเป็นศิลปะแบบดั้งเดิม (Primitive art) มาเป็นศิลปะการแสดง (Performance art) เพื่อการประกวดประขันชิงรางวัล “ยกเว้นภาษีอากร” ซึ่งต้องทำให้ดีเด่นเหนือคู่แข่งเป็นพิเศษ ภายใต้เงื่อนไขของเวลาที่แข่งขัน และเมื่อต้องมาแสดงในงานสำคัญเช่นงานเฉลิมพระชนมพรรษา ณ ทุ่งศรีเมือง ที่มีผู้ชมผู้ฟังเป็นเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ ข้าราชการพลเรือน ทหาร ประชาชนหมู่มาก ก็ยิ่งทำให้ต้องปรับให้การแสดงมีอรรถรสที่หลากหลาย ดึงดูดใจกว่าการลำพื้น หรือลำโต้ตอบเกี้ยวพาราสีตามแบบดั้งเดิมที่มีคนฟังจำกัดในวงแคบ

ยิ่งไปกว่านั้นในฐานะที่เป็น “หมอลำหลวง” ซึ่งเป็นเกียรติยศพิเศษ ย่อมทำให้หมอลำต้องมีหน้าที่รับใช้เจ้านายตามระบบการปกครองแบบใหม่ และรับเอารสนิยม ทัศนคติบางประการที่เห็นว่าเป็นความเจริญจากกรุงเทพฯเจ้ามาผสมผสานกับภูมิปัญญาดั้งเดิมของตน จนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะของเมืองอุบลราชธานีไปในที่สุดลักษณะดังกล่าวนี้จะเห็นได้ในกรณีของงานศิลปกรรมอื่นๆ เช่น ผ้าทอ ซึ่งเสด็จในกรมทรงให้ช่างทอเมืองอุบลฯทอผ้า “เยียรบับลาว” ขึ้นทูลเกล้าฯถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยนำเอาเทคนิควิธีภูมิปัญญาดั้งเดิมของช่างท้องถิ่น มาทอผ้าซึ่งมีสี รูปแบบและวิธีการใช้งานเป็นแบบราชสำนัก ซึ่งแต่เดิมไม่เคยมีในท้องถิ่นมาก่อน ปรากฏการณ์เช่นนี้จึงทำให้งานศิลปวัฒนธรรมของเมืองอุบลราชธานี มีส่วนผสมของวัฒนธรรม

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

แบบดั้งเดิมของท้องถิ่น ราชสำนักจำปาศักดิ์ และราชสำนักสยาม ผสมกลมกลืนกันจนเป็นเนื้อเดียวกัน (วิศปัตย์ ชัยช่วย, 2558)

นอกจากนี้หากจะอนุมานจากหลักฐานที่ยกมาข้างต้นที่ว่า ในปีพ.ศ.2443 มีงานพระราชกุศลในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตร ที่ร้านของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ได้มีการ “ออกหีบเพลงชาวตะวันออกเฉียงเหนือให้ดู” ก็น่าจะอนุมานได้ว่ามีการบันทึกเสียงหมอลำชาวอุบลราชธานีไปเผยแพร่ให้ชาวกรุงเทพฯได้ฟัง การบันทึกเสียงลงกระบอกเสียงในยุคนั้นคงไม่สามารถบันทึกเสียงกลอนลำขนาดยาวแบบลำพื้นได้แน่ อาจเป็นการบันทึกกลอนลำทางสั้นหรือทางยาวแบบใดแบบหนึ่ง ซึ่งในการลำกลอนแล้วสามารถทำให้จบเนื้อความได้ภายในกลอนเดียวได้ การที่หมอลำกลอนมีลักษณะเป็นการรวมกลอนหลายๆแบบมาลำ ก็อาจเป็นผลจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การปกครองและเทคโนโลยีที่เมืองอุบลราชธานีเป็นเมืองในภาคอีสานที่ได้รับผลกระทบจากการเข้ามาปกครองโดยราชสำนักสยามโดยตรงก่อนพื้นที่อื่นๆ

จากข้อมูลข้างต้นมีข้อสังเกตว่าในยุคนี้เกิดหมอลำหญิงขึ้นแล้วซึ่งก่อนหน้านี้การลำพื้นยังเป็นหน้าที่ของผู้ชายที่อ่านออกเขียนได้ด้วยการผ่านระบบการบวชเรียนมาก่อนเท่านั้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการลำเริ่มมีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นภายในครอบครัว โดยบิดาหรือญาติฝ่ายชายเป็นผู้ถ่ายทอดให้กับผู้หญิงในครอบครัว ดังนั้นหมอลำผู้หญิงจึงมักเป็นบุตรของหมอลำหรือมีญาติพี่น้องเป็นหมอลำ หมอลำหญิงหลายคนเมื่อมีชื่อเสียงโด่งดังก็มักจะมีลูกศิษย์จะเข้ามาสมัครเรียนที่บ้านทั้งชายและหญิง เช่นหมอลำทอง หรือแม่ทองสามสาว หมอลำหญิงซึ่งมีชื่อเสียงโด่งดังมากที่สุดของเมืองอุบลฯมีลูกศิษย์มาฝากตัวเรียนลำมากมายในยุคหนึ่ง ปรากฏการณ์นี้เป็นโอกาสที่หญิงในชุมชนจะสามารถสร้างชื่อเสียงและฐานะด้วยตนเองโดยไม่ต้องพึ่งพาฝ่ายชายซึ่งไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในสังคมรัฐจารีต

อีกองค์ประกอบหนึ่งที่ส่งผลต่อการเติบโตและพัฒนาของวาดหมอลำเมืองอุบลฯก็คือ การศึกษา ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีว่า เมืองอุบลราชธานี ได้ชื่อว่าเป็น “ถิ่นไทยนักปราชญ์” เนื่องจากมีวัดที่เป็นศูนย์กลางการศึกษาพระพุทธศาสนา ภาษา ศิลปะวิทยาการที่มีชื่อเสียงหลายสำนัก พระสงฆ์ชาวอุบลฯหลายรูปได้เดินทางไปศึกษายังกรุงเทพฯ และนำความรู้กลับมาวางรากฐานการศึกษาที่อุบลฯ มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเกิดวัดธรรมยุตินิกายแห่งแรกในภาคอีสาน คือ วัดสุปัฏนาราม ในปีพ.ศ.2396และเป็นที่ก่อกำเนิดโรงเรียนอุบลวิทยาคม ซึ่งเป็นสถานศึกษาในระบบแห่งแรกของอุบลราชธานี ในปีพ.ศ.2439 เปิดสอนทั้งแผนกภาษาบาลีและภาษาไทย ทำให้เกิดผู้ที่มีความรู้ในทางคดีโลกและคดีธรรม อันเป็นข้อมูลที่ถูกนำมาใช้ในการนำมาเขียนเป็นกลอนลำตามไปด้วย การศึกษาจึงเป็นเงื่อนไขสำคัญที่ทำให้เกิดผู้ประพันธ์กลอนลำที่สนับสนุนหมอลำซึ่งกำลังขยายตัวไปพร้อมๆกัน หลักฐานประการหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือ พระเถระผู้ใหญ่ซึ่งมีบทบาททางการศึกษาของเมืองอุบลฯ คือ เจ้าประคุณพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ก็เป็นผู้ที่มีความสามารถในการประพันธ์โคลงสารหรือกลอนลำได้อย่างยอดเยี่ยมผู้หนึ่ง

ดังนั้นอาจสรุปได้ว่าการลำกลอนวาดอุบลพัฒนาขึ้นมาจากการลำแบบดั้งเดิมคือการลำพื้นและลำโต้ตอบปฏิพากย์ และน่าจะมีการก่อรูปจนกลายเป็นกระบวนแบบ (Style) เฉพาะถิ่น ขึ้นในช่วงปีพ.ศ.2436-2453 จากเงื่อนไขของการส่งเสริมและการประกวดที่จัดขึ้นโดยผู้ปกครองจากส่วนกลางในขณะนั้น

ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ยังไม่ได้กล่าวถึงว่าภายหลังที่ลำกลอนวาดอุบลได้ก่อรูปขึ้นเป็นกระบวนแบบสำคัญแล้ว ได้ปรับเปลี่ยน พัฒนา หรือส่งอิทธิพลต่อการลำประเภทอื่นอย่างไร เช่น ลำเรื่องต่อกลอน ลำซิ่ง เป็นต้น ซึ่งในทางวิชาการยังต้องการคำอธิบายนี้ จึงควรที่จะมีการศึกษาในประเด็นดังกล่าวต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. (2506).**พงศาวดารล้านช้าง ประชุมพงศาวดาร เล่ม 2**. กรุงเทพฯ:องค์การค้าของคุรุสภา.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2540).**ภูมิปัญญาหมอลำเอก : ความรุ่งโรจน์ของอดีตกับปัญหาของหมอลำในปัจจุบัน.** มหาสารคาม : อาศรมวิจัย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

จิตร ภูมิศักดิ์. (2524).**โองการแช่งน้ำ และ ข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทยลุ่มน้ำเจ้าพระยา**. กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

ดวงเดือน บุนยาวง. (2540). **แนวคิดและฮีตคองท้าวฮุ่ง ท้าวเจือง.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ธนัญชัย รสจันทร์. (2550). “สภาพเศรษฐกิจของเมืองอุบลราชธานี ระหว่าง พ.ศ. 2335-ทศวรรษที่ 2460.” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

บำเพ็ญ ณ อุบล. (2535). “เล่าเรื่องเมืองอุบล” ใน **อุบลราชธานี: อดีต ปัจจุบัน และอนาคต**, 202ข-222ข. อุบลราชธานี: วิทยาลัยครูอุบลราชธานี.

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2544). “ร้อยกรองกับคนไท” ใน **ท่วงทำนองร้อยกรองไทย ในอุษาคเนย์**, 308-312. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2545). นิทานพื้นบ้านศึกษา. กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ เครือสิงห์. (2523). “พระกรณียกิจในด้านอื่นๆ” ใน **พระประวัติและพระกรณียกิจ พลตรี พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพหม่อมเจ้าหญิง บุญจิราธร (ชุมพล) จุฑาธุช ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส 24 มิถุนายน 2523**, 162-193. กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์.

ปรีชา พิณทอง. (2532). **สารานุกรมภาษาอีสาน-ไทย-อังกฤษ**. อุบลราชธานี : โรงพิมพ์ศิริธรรม.

พรสรวง เถาว์ทวี. (2543). “พัฒนาการของหมอลำในเมืองอุบลราชธานี.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ไพบูลย์ แพงเงิน. (2534).**กลอนลำ ภูมิปัญญาของอีสาน.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิศปัตย์ ชัยช่วย. (2558).“แนวทางการจัดการสารสนเทศคลังสะสมผ้าในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอุบลราชธานี” **Veridian E-Journal, Slipakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ**, 8,2 (พฤษภาคม-สิงหาคม): 2422-2437.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2543). **สุนทรียศาสตร์ในทัศนศิลป์**. มหาสารคาม : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2549). **ฐานข้อมูลจารึกในประเทศไทย.** เข้าถึงเมื่อ 24 กันยายน 2559. เข้าถึงได้จาก http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/

สนอง คลังพระศรี. (2541). “หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

สนอง คลังพระศรี. (2554).“หมอแคน: ภูมิรู้และภูมิปัญญาเชิงคีตศิลป์กับการสืบสารมรดกทางวัฒนธรรม” ใน **ฮีตฮอยหมอลำ: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม**, 70-82. ขอนแก่น: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

สุกัญญา สุจฉายา. (2545). **เพลงพื้นบ้านศึกษา.**กรุงเทพฯ : ศูนย์คติชนวิทยาร่วมกับโครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อิศเรศ ดลเพ็ญ. (2559) “หมอลำ การแสดงพื้นบ้านอีสาน: ขุมทรัพย์แห่งความรู้และความบันเทิง.”**บัณฑิตศึกษามนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**, 5, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม): 56-71.