

สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

วิทยานิพนธ์
ของ
สรวิชัย วิเศษ

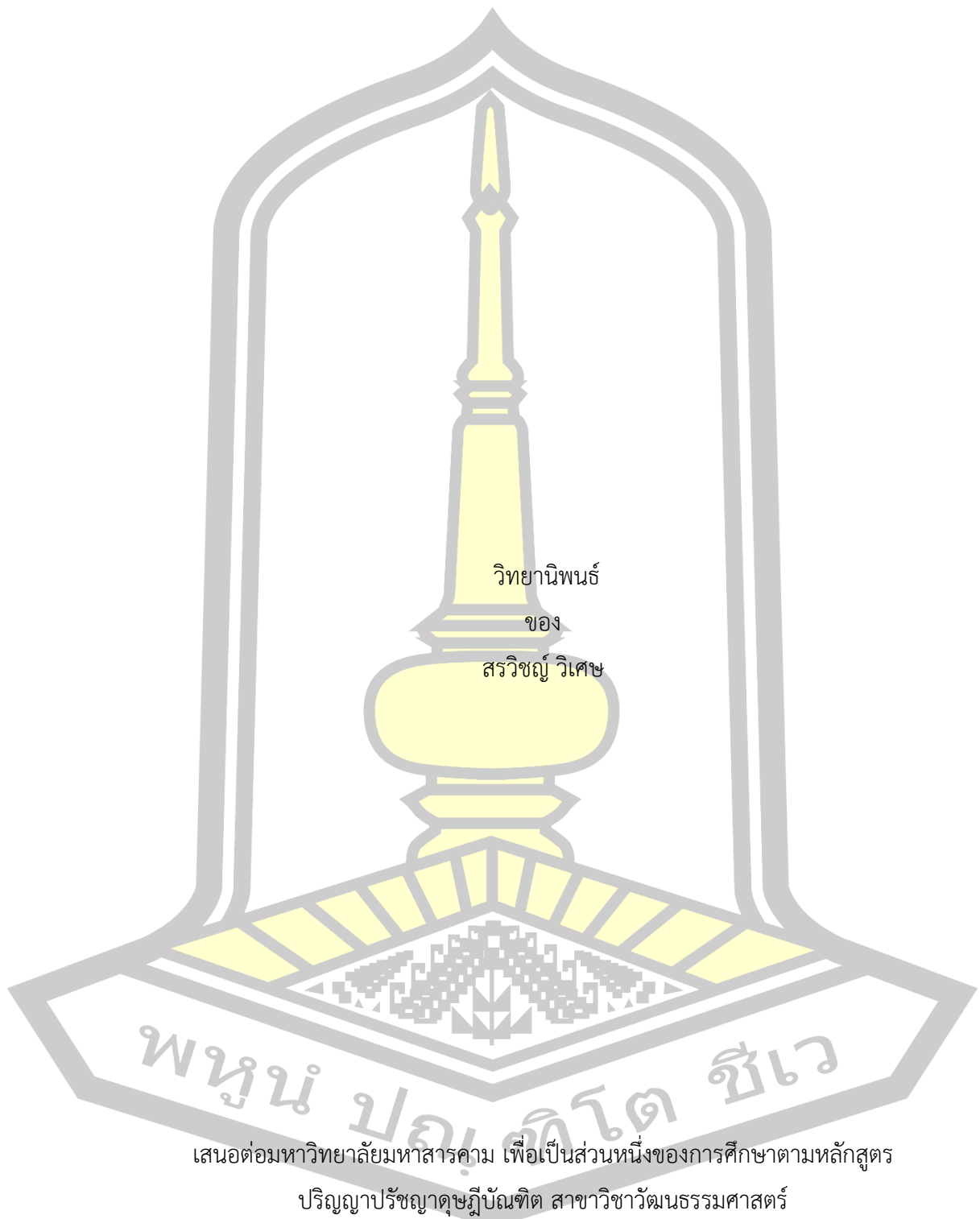
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์

ธันวาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล



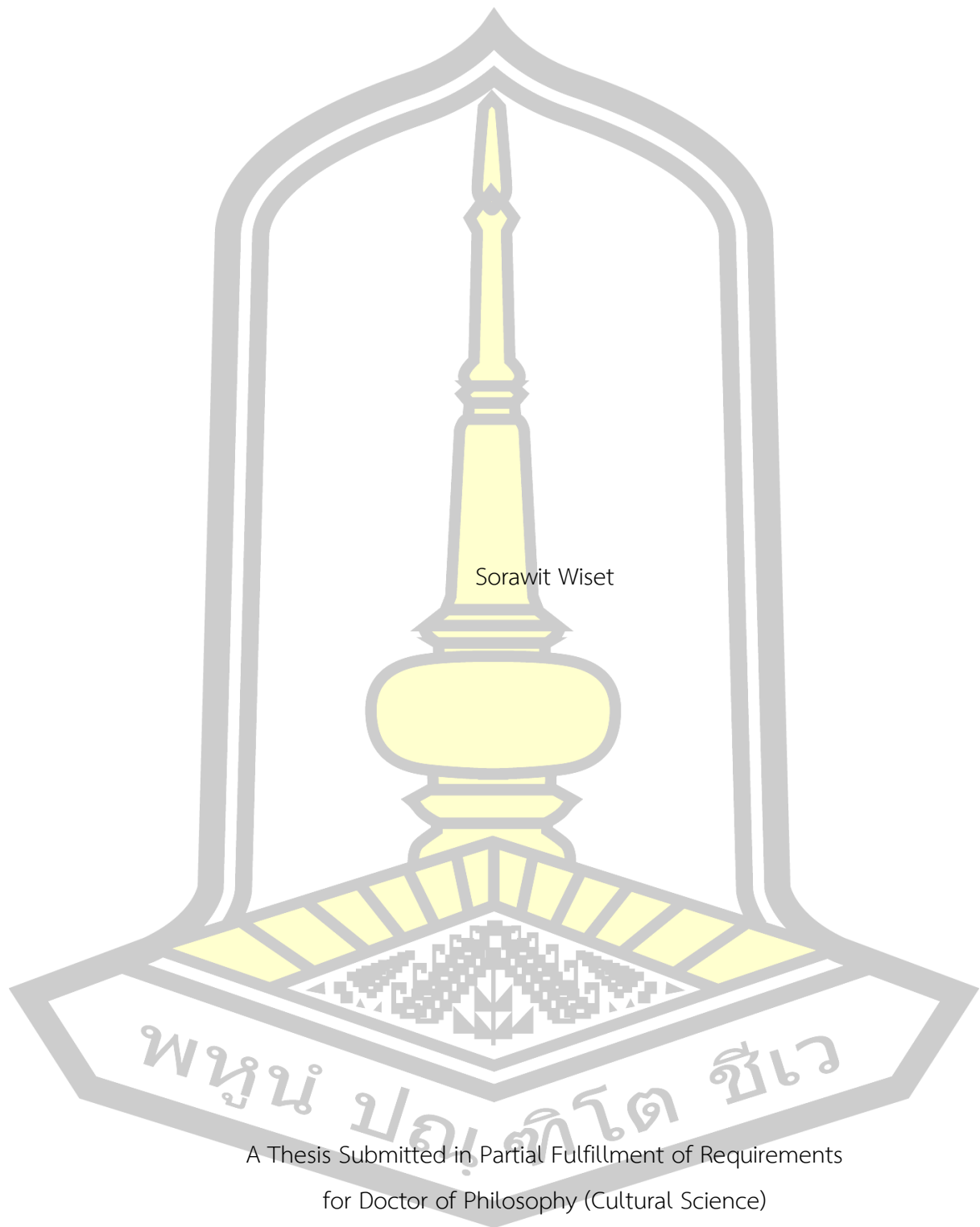
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์

ธันวาคม 2566

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Aesthetics of MorLam Ruang Tor Glon in Ubon Style



Sorawit Wiset

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements
for Doctor of Philosophy (Cultural Science)

December 2023

Copyright of Mahasarakham University



คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายสรวิชัย วิเศษ แล้ว
เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชา
วัฒนธรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ประธานกรรมการ

(ผศ. ดร. กิตติสันต์ ศรีรักษา)

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รศ. ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง)

กรรมการ

(รศ. ดร. ศาสตรา เหล่าอรรคยะ)

กรรมการ

(อ. ดร. สมคิด สุขเอิบ)

กรรมการ

(อ. ดร. บุญสม ยอดมาลี)

มหาวิทยาลัยขอนแก่นให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

(ผศ. ดร. พิระ พันธุ์ท้าว)

(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรม

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ศาสตร์

ชื่อเรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
 ผู้วิจัย สรวิชัย วิเศษ
 อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. สิริศักดิ์ จำปาแดง
 ปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชา วัฒนธรรมศาสตร์
 มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปีที่พิมพ์ 2566

บทคัดย่อ

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีคุณค่า การวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมาย เพื่อศึกษาองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เพื่อศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และเพื่อศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยเลือกพื้นที่วิจัยแบบเจาะจง ได้แก่ อุบลราชธานี ยโสธร ร้อยเอ็ด อำนาจเจริญ มุกดาหาร นครพนม และศรีสะเกษ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต การสนทนากลุ่ม และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก กลุ่มผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติและกลุ่มบุคคลทั่วไป วิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย และนำเสนอผลการวิจัยโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ ผลการวิจัย พบว่า

หมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยแบ่งออกเป็น 4 ยุค 1) ยุคเก่าก่อน พ.ศ. 2480 เป็นยุคที่หมอลำพื้นและหมอลำกลอนได้รับความนิยมสูงสุด 2) ยุคการเปลี่ยนแปลง เป็นยุคที่ก่อกำเนิดหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล 3) ยุคหมอลำยุคใหม่ เป็นยุคที่ก่อกำเนิดหมอลำเพลิน 4) ยุคหมอลำรูปแบบใหม่ เป็นยุคที่ก่อกำเนิดหมอลำซิ่ง หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอนนายทองคำ เพ็งดี และนางฉวีวรรณ พันธุ เป็นผู้ก่อตั้งหมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะแรก ชื่อ คณะรังสิมันต์ ใช้ทำนอง “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ และใช้ทำนองลำเต้ยเป็นทำนองเสริม ต่อมาได้รับเอาวัฒนธรรมลิเก และดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน นำเอาเทคโนโลยีแสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง และใช้สื่อวิทยุกระจายเสียงเข้ามาช่วยโฆษณาประชาสัมพันธ์ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย คณะหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังได้แก่ คณะเพชรอุบล คณะซูปเปอร์ศรีอุบล คณะลูกแม่มูล และคณะโขงซิมูล สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) สุนทรียภาพด้านทำนองลำ แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง คือ ทำนองประจำคณะ และทำนองเสริม 2) สุนทรียภาพด้านกลอนลำ หมอลำคณะรังสิมันต์

ใช้กลอนลำต้นสด ส่วนหมอลำคณะอื่น ๆ ใช้กลอนลำประพันธ์ทั้งเรื่อง และ 3) สุนทรีภาพด้านวิธีการลำ ลำทำนองอุบลจะขึ้นต้นด้วยการโอ้ มักจะมีคำว่า “โอ้ย ฟ้าแอ้ย บัดนี้ แล้วบัดนี้ มาบัดนี้” เป็นท่วงทำนองที่ช้า เศร้า มีการเอื้อนเสียงยาวและสูง และมีการใช้ลูกคอเป็นระลอก

โดยสรุป สุนทรีภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล สามารถนำไปอ้างอิงเชิงวิชาการ และเป็นข้อมูลในเชิงอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรม เป็นประโยชน์ต่อสังคมด้านวรรณกรรม วรรณคดี คำสอน การถ่ายทอดวัฒนธรรม ภาษา และการประกอบอาชีพ และหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นธุรกิจบันเทิงแขนงหนึ่ง สามารถช่วยสร้างงาน ช่วยกระจายรายได้ และช่วยลดปัญหาของสังคมได้อย่างดียิ่ง ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

คำสำคัญ : สุนทรีภาพ, หมอลำ, หมอลำเรื่องต่อกลอน, กลอนลำทำนองอุบล



TITLE	Aesthetics of MorLam Ruang Tor Glon in Ubon Style		
AUTHOR	Sorawit Wiset		
ADVISORS	Associate Professor Sithisak Jupadaeng , Ph.D.		
DEGREE	Doctor of Philosophy	MAJOR	Cultural Science
UNIVERSITY	Maharakham University	YEAR	2023

ABSTRACT

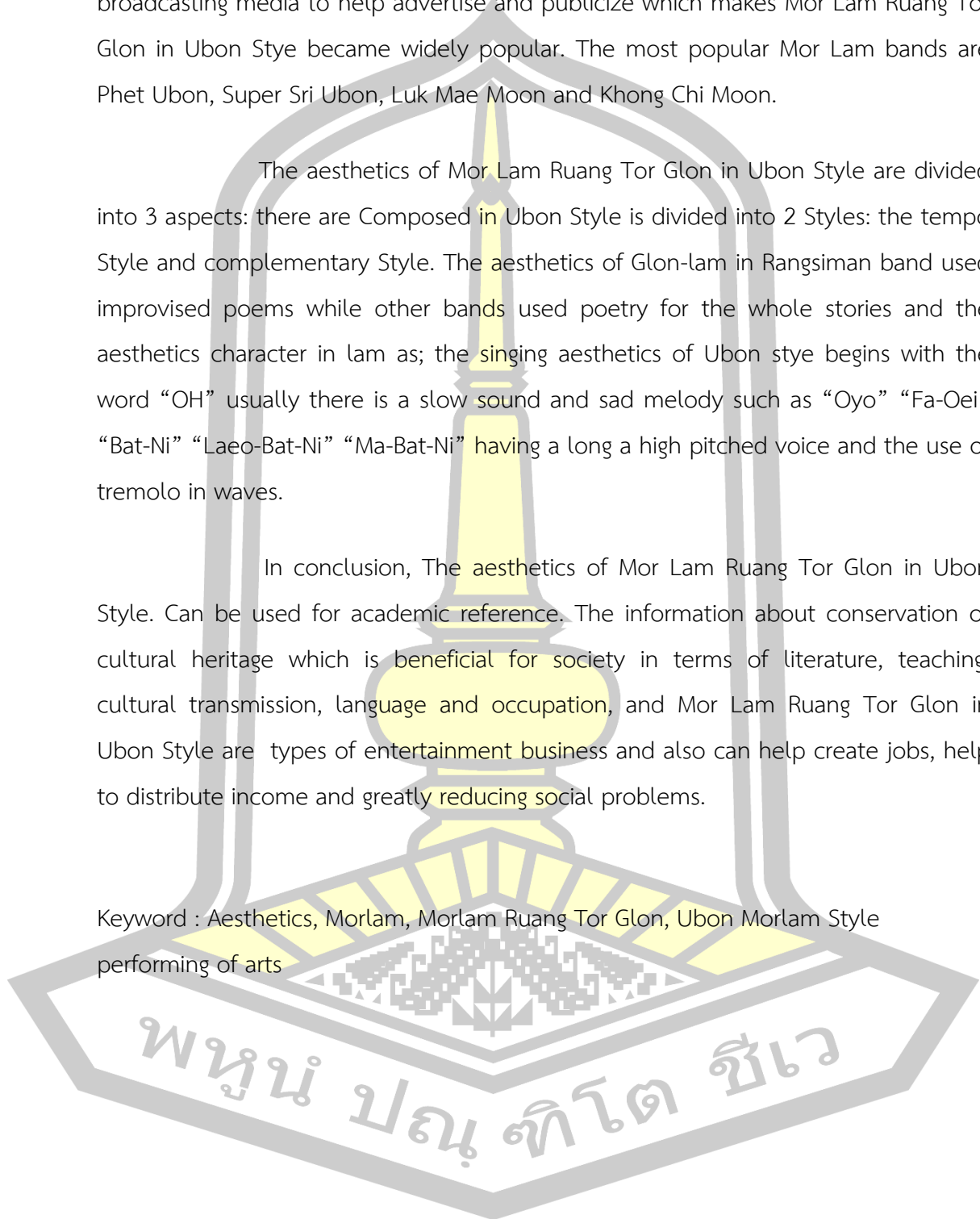
Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style is a valuable of traditional performing of arts. The objectives of this research aimed to study the knowledge of Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style. To study the development and changes of Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style and to study the aesthetics of Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style. The researcher collected data from the document study and Field Study; by selecting the research areas in a specific way, namely Ubon Ratchathani, Yasothon, Amnat Charoen, Mukdahan, Nakhon Phanom, Sisaket and Roi Et. The tools used for data collection consisted of surveys, Interview form, observation form, Focused Group Guideline and in-depth interview. The informant group consisted of Key Informants, Casual Informants and General Informants. The data analysis were purpose and descriptive analysis. The results of the research revealed that Mor Lam in Ubon Ratchathani Province. There are developments and changes according to the era; divided into 4 eras. 1) The old era before 1937. It was the era when Mor Lam Phuen and Mor Lam glon were the most popular. 2) The era of change, it was the era that created Mor Lam Mu or Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style. 3) The new Mor Lam Era, it was the era that created Mo Lam Ploen and 4) the new style of Mor Lam, it was the era that created Mo Lam Sing. Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style was evolved from Mor Lam Phuen and Mor Lam Klon. Mr. Thongkham Pengdee and Mrs. Chaweewan Phanthu were the founders of Mor Lam Moo or first of Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style; Name Rangsiman, has to used the Style of "Mueang Ubon" as the Style of the band and used Lam Toey Style was a complementary Style, later adopted the Li Ke culture and western music to

mix Bring Technology, light and sound to help there showing, And using radio broadcasting media to help advertise and publicize which makes Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style became widely popular. The most popular Mor Lam bands are Phet Ubon, Super Sri Ubon, Luk Mae Moon and Khong Chi Moon.

The aesthetics of Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style are divided into 3 aspects: there are Composed in Ubon Style is divided into 2 Styles: the tempo Style and complementary Style. The aesthetics of Glon-lam in Rangsiman band used improvised poems while other bands used poetry for the whole stories and the aesthetics character in lam as; the singing aesthetics of Ubon style begins with the word “OH” usually there is a slow sound and sad melody such as “Oyo” “Fa-Oei” “Bat-Ni” “Laeo-Bat-Ni” “Ma-Bat-Ni” having a long a high pitched voice and the use of tremolo in waves.

In conclusion, The aesthetics of Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style. Can be used for academic reference. The information about conservation of cultural heritage which is beneficial for society in terms of literature, teaching, cultural transmission, language and occupation, and Mor Lam Ruang Tor Glon in Ubon Style are types of entertainment business and also can help create jobs, help to distribute income and greatly reducing social problems.

Keyword : Aesthetics, Morlam, Morlam Ruang Tor Glon, Ubon Morlam Style performing of arts



กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความอนุเคราะห์อย่างยิ่งจาก รองศาสตราจารย์ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.กิตติสันต์

ศรียรรักษ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศาสตรา เหล่าอรรค
อาจารย์ ดร.สมคิด สุขเอิบ อาจารย์ ดร.บุญสม ยอดมาลี กรรมการ ที่ให้ข้อเสนอแนะและตรวจแก้ไข

ข้อบกพร่องจนสำเร็จด้วยดี

ขอขอบคุณ นางฉวีวรรณ พันธุ และนายฉลาด ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ขอขอบคุณหัวหน้าคณะและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับหมอลำคณะรังสิตมนต์ คณะเพชรอุบล คณะ ชูเปเปอร์ศรีอุบล คณะลูกแม่มูล และคณะโขงชีมูล ขอขอบคุณศิลปินหมอลำ นักประพันธ์กลอนลำ หมอ แคน และเจ้าของห้องบันทึกเสียงที่ให้การสนับสนุนและอนุเคราะห์ ข้อมูลในการทำวิจัย

ขอขอบคุณ นางศศิธร วิเศษ ภรรยา นายจิรวัฒน์ วิเศษ และนายจิรวิทย์ วิเศษ บุตร ที่เป็น กำลังใจด้วยดีเสมอมา ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชิลิกา วรรณจันทร์ ที่ให้คำแนะนำ และ ช่วยเหลือในการทำวิจัย ขอขอบคุณเพื่อน ๆ หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมและการ ออกแบบ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม รุ่น 22 ทุกคน ขอขอบคุณคณะครูโรงเรียนบ้านหนองปรือน้อย สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาบุรีรัมย์ เขต 1 ทุกคน ที่ให้กำลังใจด้วยดีเสมอมา

คุณค่าและประโยชน์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอบูชาพระคุณบิดามารดา บรพจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่านที่ให้ความรู้ ความคิด อบรมสั่งสอนให้มีปัญญาและคุณธรรม เป็นเครื่องชี้นำไปสู่ ความสำเร็จในการดำเนินชีวิตมาตราบนานเท่านาน

สรวิษฐ์ วิเศษ



สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ฉ
กิตติกรรมประกาศ.....	ช
สารบัญ.....	ฌ
สารบัญตาราง.....	ฉ
สารบัญภาพประกอบ.....	ฌ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	5
คำถามของการวิจัย.....	6
ความสำคัญของการวิจัย.....	6
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	7
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสาน.....	8
องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล.....	19
นโยบายด้านวัฒนธรรม.....	82
บริบทพื้นที่การวิจัย.....	87
ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	111
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	121
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	146

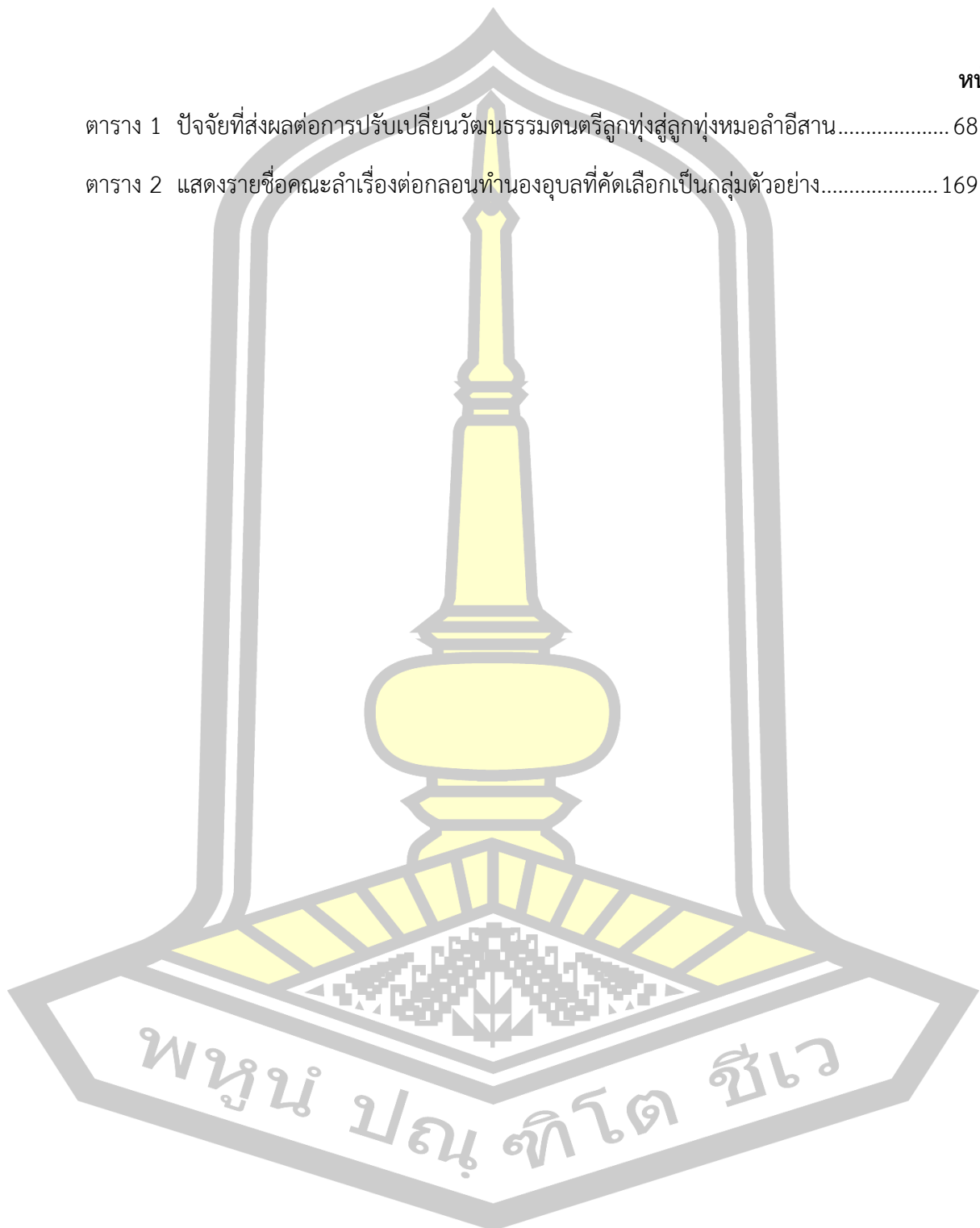
ขอบเขตการวิจัย.....	146
วิธีดำเนินการวิจัย	148
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	154
ตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล.....	154
ตอนที่ 2 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล.....	168
ตอนที่ 3 ศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล	222
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	241
ความมุ่งหมายของการวิจัย	241
สรุปผล.....	241
ตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล	241
ตอนที่ 2 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลยุคพัฒนา	243
ตอนที่ 3 ศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล	247
อภิปรายผล.....	250
ข้อเสนอแนะ	259
บรรณานุกรม.....	261
ภาคผนวก.....	271
ประวัติผู้เขียน.....	309



สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรีลูกทุ่งสู่ลูกทุ่งหมอลำอีสาน.....	68
ตาราง 2	แสดงรายชื่อคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลที่คัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง.....	169



สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล	7
ภาพประกอบ 2 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดอุบลราชธานี.....	90
ภาพประกอบ 3 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดยโสธร.....	95
ภาพประกอบ 4 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดมุกดาหาร.....	97
ภาพประกอบ 5 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดอำนาจเจริญ.....	103
ภาพประกอบ 6 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดนครพนม.....	106
ภาพประกอบ 7 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดศรีสะเกษ	108
ภาพประกอบ 8 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดร้อยเอ็ด.....	110
ภาพประกอบ 9 สัมภาษณ์ นางฉวีวรรณ พันธุ์ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติสาขา ศิลปะการแสดง (หมอลำ).....	156
ภาพประกอบ 10 สัมภาษณ์ นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ).....	158
ภาพประกอบ 11 นางฉวีวรรณ พันธุ์ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการ แสดง (หมอลำ).....	170
ภาพประกอบ 12 นายทองคำ เพ็งดี หรือ หมอลำทองคำ เพ็งดี ศิลปินมรดกอีสาน สาขา ศิลปะการแสดง (ลำเรื่อง).....	171
ภาพประกอบ 13 ภาพการแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะรังสิมันต์	173
ภาพประกอบ 14 นางฉวีวรรณ พันธุ์ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการ แสดง (หมอลำ).....	181
ภาพประกอบ 15 ภาพหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะเพชรอุบล	183
ภาพประกอบ 16 นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะ การแสดง (หมอลำ).....	193

ภาพประกอบ 17 หมอลำประสิทธิ์ นามศรี พระเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบล หมอลำเดือนเพ็ญ เด่นนภา นางเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบล	193
ภาพประกอบ 18 ภาพถ่าย “พี่อ้ายกับน้องเมีย” เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุดของคณะ ซูปเปอร์ศรีอุบล	195
ภาพประกอบ 19 หมอลำประสิทธิ์ นามศรี อดีตพระเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบลบ้านเลขที่ 85 หมู่ที่ 19 บ้านแจนแลน ตำบลหนองเชียงทูน อำเภอลำดวน จังหวัดศรีสะเกษ.....	203
ภาพประกอบ 20 นายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำ“ลุยอีสาน” ครูหมอลำและพระเอกคนแรกของ คณะลูกแม่มูล.....	204
ภาพประกอบ 21 หมอลำลุยอีสาน กับ หมอลำลำภู เพชรวิมาน พระเอกและนางเอกคนแรกหมอลำ คณะลูกแม่มูล.....	205
ภาพประกอบ 22 นายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำลุยอีสาน ครูหมอลำและพระเอกหมอลำคนแรก ของคณะลูกแม่มูล	213
ภาพประกอบ 23 นายสินชัย ภูมิลา หรือ หมอลำ “สินชัยน้อย ภูมิมาลา” หัวหน้าคณะหมอลำเรื่อง ต่อกลอนทำนองอุบล “คณะโขงชีมูล”	213
ภาพประกอบ 24 หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะโขงชีมูล	214
ภาพประกอบ 25 สัมภาษณ์ สินชัย ภูมิลา หรือ สินชัยน้อย ภูมิมาลา หัวหน้าคณะ “โขงชีมูล” ณ ห้อง บันทึกเสียง ไร่ เร็คคอร์ด จังหวัดอุบลราชธานี.....	221
ภาพประกอบ 26 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน นางเอกหมอลำ คนแรกของคณะวังสีม้นต์	297
ภาพประกอบ 27 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม) พระเอก หมอลำคนแรกของคณะเพชรอุบล	297
ภาพประกอบ 28 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางทองนาง คุณไชย หรือ หมอลำอังกนางค์ คุณไชย นางเอกหมอลำ คณะเพชรอุบล.....	298
ภาพประกอบ 29 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม หมอลำอังกนาง คุณไชยและหมอลำ อุดร วงศ์คุณ บ้านเลขที่ 343 หมู่ที่ 19 บ้านลือคำหาญ ต.แสนสุข อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี.....	298
ภาพประกอบ 30 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายศิลป์ชัย ภูมิลา (หมอลำสินชัยน้อย ภูมิมาลา) พระเอกหมอลำ คนแรกของคณะโขงชีมูล	299

ภาพประกอบ 31 ผู้วิจัยสัมภาษณ์หมอลำละม้ายน้อย โขงชีมูล นางเอกหมอลำคนแรกของคณะโขงชีมูล	299
ภาพประกอบ 32 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางตฤณดา เพ็งดี ลูกสาวของหมอลำทองคำ เพ็ง ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำคณะรังสิมันต์	300
ภาพประกอบ 33 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางเพ็ญศรี บุญเลิศสว่าง หรือ หมอลำเพ็ญศรี แดงระวี ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล	300
ภาพประกอบ 34 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายคำพอง บุญอ้อย “หมอลำลุยอีสาน” พระเอกหมอลำคนแรกของคณะลูกแม่มูล	301
ภาพประกอบ 35 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ ส.อ.เติม ชีร์โคตร “พ่อจำ จำแจ่ว” หัวหน้าคณะหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลคณะขวัญอุบล	301
ภาพประกอบ 36 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายประสิทธิ์ นามศรี “หมอลำประสิทธิ์ นามศรี” หัวหน้าคณะซูปเปอร์ศรีอุบล	302
ภาพประกอบ 37 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายประสงค์ นามศรี “หมอลำประสงค์ นามศรี” (พระรอง) คณะซูปเปอร์ศรีอุบล	302
ภาพประกอบ 38 ผู้วิจัยติดตามรับชมการแสดงหมอลำดอกจันทร์ ปันรุรัตน์ หมอลำโฉมไสว แสนทวีสุขและหมอลำเพ็ญณี แดงระวี	303
ภาพประกอบ 39 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายอานนท์ สุขใจ (หมอลำผู้ใหญ่บ้าน)	303
ภาพประกอบ 40 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายธวัชชัย รัตนกุล “ห้องบันทึกลีลาเสียงคนหลังฉาก” นายบุญกอง พิลาสุข นักประพันธ์กลอนลำ	304
ภาพประกอบ 41 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายสมาน ดวงเนตร “ห้องบันทึกลีลาเรีคคอร์ด”	304
ภาพประกอบ 42 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายรุ่งโรจน์ บุญเลิศสว่าง “หมอลำแคนสา” หมอลำเพ็ญศรี แดงระวี	305
ภาพประกอบ 43 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายบุญกอง พิลาสุข และนายเชิด แสงกล้า นักประพันธ์กลอนลำ	305
ภาพประกอบ 44 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายบุญกอง พิลาสุข นักประพันธ์กลอนลำ และนายประมวล สำเภา พระเอกหมอลำคณะลูกแม่มูล	306

ภาพประกอบ 45 ผู้วิจัยติดตามผลงานการแสดงและสัมภาษณ์ นายสมจิตร มีทองขาว หรือ หมอลำสมจิตร ศรีประไพ.....	306
ภาพประกอบ 46 ผู้วิจัยติดตามผลงานการแสดงและสัมภาษณ์ นายทองอินทร์ คุณมี หรือ หมอลำทองอินทร์ คุณมี.....	307
ภาพประกอบ 47 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายพงศ์ศักดิ์ ยอดมาลี “หมอแคนแต้ม” และนายบุญกอง พิลาสุนักประพันธ์กลอนลำ.....	307
ภาพประกอบ 48 ผู้วิจัยติดตามชมการแสดงของคณะโขงขี้มูลและสัมภาษณ์ นายผมยง วรรณดร “พ่อใหญ่ไก่อ้าเก่า”	308
ภาพประกอบ 49 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายโกสุม ลาวัลย์ “หมอลำโกศลน้อย ลาวัลย์” พระเอกหมอลำคณะหงส์ฟ้ามหาราชบุรี	308



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

หมอลำเป็นศิลปะการแสดงที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน เป็นที่นิยมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมดนตรีอีสานมาเป็นเวลาช้านาน และเป็นส่วนหนึ่งในวิถียุณทั้งห้าของชาวอีสาน ได้แก่ ลาบ ข้าวเหนียว ส้มตำ หมอลำ หมอแคน ซึ่งได้มีมานานนับร้อยปีแล้ว (อุดม บัวศรี, 2528) อีกทั้งยังได้มีการพัฒนาการให้เห็นต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

วิวัฒนาการของหมอลำได้สะท้อนให้เห็นการหลอมรวมทางด้านความรู้ ความสามารถ ความคิด และความเชื่อของภูมิปัญญาคนอีสาน กลั่นกรอง และสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานด้านศิลปะการแสดงหมอลำ ซึ่งจะได้จากการลำแบบดั้งเดิมนั้น หมอลำจะลำเพียงคนเดียว เล่นที่หน้าบ้าน ฟังสาวดาร์ และตำนาน ทำนองเสียงเป็นตัวละครชาย หญิง เด็กและคนแก่ เหมือนกับการพากย์ภาพยนตร์ เรียกว่า หมอลำพื้น ต่อมาได้มีการพัฒนาเป็นการลำที่ใช้ชายจริงหญิงแท้ หมอลำชายรับบทเป็นตัวละครชายทุกตัว และหมอลำหญิงรับบทเป็นตัวละครหญิงทุกตัว เรียกว่า หมอลำคู่ หรือหมอลำกลอน ได้พัฒนากลอนลำเป็นกลอนพัฒนา คติคำสอนและการเกี่ยวพาราสี (ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์, 2530) และต่อมามีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงหมอลำขึ้นเรื่อย ๆ จากการลำคนเดียว พัฒนาเป็นการลำ 2 คน 3 คน หรือมากกว่า และมีตัวละครเพิ่มขึ้น เรียกว่า “หมอลำหมู่” หรือ “หมอลำเรื่องต่อกลอน” ซึ่งเป็นหมอลำที่มีมานานแล้ว แต่ยังไม่สมบูรณ์แบบ เนื่องจากยังขาดการฝึกหัดและถ่ายทอดอย่างจริงจัง และหมอลำเรื่องต่อกลอนได้มาสมบูรณ์แบบ เมื่อปี พ.ศ.2485 โดยหมอลำชาวขอนแก่น 3 คน คือ หมอลำทองคำ บ้านสีถาน อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น หมอลำคำกลอง บ้านกุดบกเห็ด อำเภอพล จังหวัดขอนแก่น และหมอลำอิน บ้านเหล่านาคี อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น ได้มีการฝึกหัดหมอลำเรื่องต่อกลอนกันอย่างจริงจัง และขยายขอบเขตออกไปอย่างรวดเร็ว (โสภิตสุตาอนันตรักษ์, 2534 : 24) ซึ่งในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ได้มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากล และได้นำแบบอย่างการแสดงของลิเกในภาคกลาง เข้ามาปรับใช้ในการแสดงอีกด้วย

หมอลำเรื่องต่อกลอนได้นำแบบอย่างการแต่งกายมาจากลิเกของภาคกลาง และนำแบบอย่างการลำมาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอน ประกอบด้วยผู้แสดงประมาณ 12-30 คน และเป็นหมอลำที่ยังได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน ได้นำเอาเครื่องดนตรีอีสาน คือ พิณ เข้ามาผสมผสานเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ กลองชุด กีตาร์ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด ทรัมเป็ต หมอลำเรื่องต่อกลอน คือ หมอลำที่นำ

กลอนลำมาผูกเป็นเรื่องเป็นกลอน มีการสมมติตัวพระ ตัวนาง ใช้คำผญาตอบโต้ และการเกี่ยวพาราสี ลักษณะการลำจะเน้นการให้ข้อคิดและคติสอนใจ เรื่องราวที่ใช้แสดงอาจนำมาจากนิทานพื้นบ้านอีสาน หรือดัดแปลงให้เข้ากับชีวิตความเป็นอยู่ของคนในปัจจุบัน ซึ่งผู้แสดงหมอลำจะต้องท่องกลอนลำให้ขึ้นใจ เนื่องจากกลอนลำของผู้แสดงแต่ละคน จะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน ไม่สามารถต้นหรือเดากกลอนลำได้ เพราะจะทำให้ไม่สัมพันธ์กับหมอลำคนอื่น (อาทิตย์ คำหงษ์ศา, 2555)

หมอลำเรื่องต่อกลอนได้รับความนิยมสูงในช่วงปี พ.ศ. 2490-2510 และได้มีคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก ทำให้เกิดสำเนียงและทำนองลำเพิ่มขึ้นมากมาย ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ได้รับความนิยม ได้แก่ ทำนองขอนแก่น ทำนองกาฬสินธุ์-สาคู และทำนองอุบล (สุพล เนสุสินธุ์, 2550) และหลังจากนั้นหมอลำเรื่องต่อกลอนได้รับอิทธิพลจากกระแสดนตรีลูกทุ่ง ชาวอีสานได้หันไปสนใจเพลงลูกทุ่งมากกว่าหมอลำ ส่งผลให้ทั้งเพลงลูกทุ่งและนักร้องลูกทุ่งได้เกิดขึ้นมากมาย โดยเฉพาะกลุ่มคนหนุ่มสาวได้ให้ความสนใจเพลงลูกทุ่งมากเป็นพิเศษ คณะหมอลำจึงได้มีการปรับปรุงรูปแบบการแสดง เพื่อความอยู่รอดและความคงอยู่ของศิลปะการแสดงหมอลำ โดยได้นำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน มีการแสดงคอนเสิร์ตเพลงลูกทุ่งก่อนการแสดงหมอลำเพื่อเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม และศิลปินหมอลำหลายคนได้พัฒนาตนเอง และก้าวเดินออกจากคณะหมอลำไปเป็นนักร้องลูกทุ่งอย่างเต็มตัว (สุวิทย์ อาชีวศึกษาศาสตร์, 2535)

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้รับการพัฒนาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอน เกิดขึ้นในยุค “หมอลำยุคปรับปรุงเปลี่ยนแปลง” (พ.ศ. 2480-2512) ของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี ได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดง มีการผสมผสานการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่น เช่น ลิเก และนำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสานการแสดง ปรับเปลี่ยนการแต่งกายของหมอลำ และนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาช่วย เช่น แสง สี เสียง เป็นต้น เป็นยุคที่หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลโด่งดัง และได้รับความนิยมแพร่หลาย เนื่องจากการใช้สื่อวิทยุช่วยเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ โดยมีหมอลำหรือเจ้าของสำนักงานหมอลำเป็นโฆษกสถานีวิทยุ คณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลที่มีชื่อเสียง ได้แก่ คณะรังสัจธรรม คณะเพชรอุบล คณะซูปเปอร์ศรีอุบล คณะลูกแม่มูล และคณะโขงชีมูล เป็นต้น

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นทำนองลำที่ช้า เศร้า มีการเอื้อนเสียงที่ยาว และสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอเป็นระลอกระลอก และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งจังหวะ ทำนอง การเอื้อนเสียง เป็นต้นเอกลักษณ์เฉพาะของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คือ ปกติการลำโดยทั่วไป จะมีการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้นลำและตอนลงท้ายเท่านั้น แต่หมอลำทำนองอุบลสามารถเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอในตอนกลางของการลำได้ โดยระบุหรือไม่ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้ลำ แต่ไม่ควรมากเกินไป อัตลักษณ์ที่โดดเด่นของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

คือ จะขึ้นต้นด้วย “โอ” และมักจะมีคำว่า ฟ้าเอ๋ย แล้วบัดนี้ มาบัดนี้ พ่อผมเอ๋ย พ่อเอ๋ยพ่อ แม่ผมเอ๋ย แม่เอ๋ยแม่ หลานนางเอ๋ย นางเอ๋ยนาง เต๋อพี่น้อง เต๋อพ่อเต๋อ เต๋อแม่เต๋อ นี่แหละ ฟันแล้ว เป็นต้น

หมอลำที่จะลำทำนองอุบลได้ไพเราะ ต้องเป็นผู้ที่มีเสียงดีและมีลมหายใจยาว เนื่องจากทำนองอุบลเป็นทำนองที่ช้าและเศร้า จึงทำให้คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองลำอื่น นำเอาทำนองอุบลไปใช้ลำลาก่อนที่จะเลิกทำการแสดง (ปริญา แปรอด. 2544 : 74-75) ต่อมาได้นำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน นำเทคโนโลยี แสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง ปัจจัยด้านเศรษฐกิจได้เข้ามามีส่วนสำคัญ และทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และความเป็นอยู่ของคนอีสานความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ และสังคม ได้ส่งผลกระทบต่อหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวอีสานที่เคยใช้ “แคน” เป็นเครื่องดนตรีประกอบต้องปรับเปลี่ยนผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีสากล รวมทั้งบทขับร้อง (ลำ) และบทเจรจา ก็ได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ได้แก่ 1) ปัจจัยทางด้านเทคโนโลยี หมอลำจะต้องมีระบบแสงสีเสียง ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ทันสมัยและเร้าใจผู้ชม 2) ปัจจัยด้านการเข้ามาของอาเยะธรรมตะวันตก การแสดงหมอลำที่เคยเริ่มต้นด้วยการทักทายกับผู้ชม แนะนำตัวเอง และเริ่มเข้าเนื้อเรื่อง ต้องปรับเปลี่ยนเป็นการเดินโซ่ทางเครื่องเหมือนวงดนตรีลูกทุ่ง และมีวีวีวีประกอบการร้องเพลง 3) ปัจจัยทางสังคม คณะหมอลำที่แสดงได้ดี มีการทุ่มทุนพัฒนางาน และใช้เครื่องดนตรีที่ทันสมัยก็จะได้รับความนิยมสูง 4) ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจเงินได้เป็นปัจจัยสำคัญ ทำให้หมอลำกลายเป็นธุรกิจความบันเทิงแบบครบวงจร ปรับเปลี่ยนการแสดงจากเพื่อความบันเทิงสนุกสนาน เป็นการแสดงเพื่ออาชีพและการแข่งขันการทำมาหากิน ที่แฝงอยู่ในรูปความบันเทิง (สุกิจ พลประดม, 2538)

ปัจจุบันคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้ประสบปัญหาในเรื่องค่าใช้จ่าย และการบริหารจัดการวง กล่าวคือ ประสบปัญหาในเรื่องการจัดการ ผู้แสดง บทบาทของผู้แสดง เวลาแสดง การแต่งกาย เวทีที่ใช้แสดง ฟ้าฉาก ดนตรี เครื่องเสียงไม่ได้มาตรฐาน บทกลอนแต่งไม่ประณีตฟังแล้วไม่ติดใจ หากกลอนลำที่สำคัญได้ยาก และไม่ค่อยมีคนมาฝึกหัดเป็นหมอลำ ซึ่งล้วนแต่เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้คณะหมอลำยุบวง คงเหลืออยู่เฉพาะคณะหมอลำที่มีชื่อเสียง มีต้นทุนในการพัฒนางาน และรูปแบบการแสดงที่ดึงดูดความสนใจให้ผู้ชมได้ติดตามชม และนอกจากนั้นปัจจัยความล้มเหลวของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลอาจมีสาเหตุเนื่องมาจาก 1) หัวหน้าคณะและผู้แสดงหลักมีปัญหาด้านสุขภาพ อ่อนแอ ไม่เข้มแข็ง เจ็บป่วยไม่สามารถทำการแสดงได้ 2) ฐานะทางการเงินของคณะไม่ดี จ่ายค่าตอบแทนทีมงานน้อย งบประมาณปรับปรุงวงไม่มี และขาดการฝึกซ้อม ทำให้ไม่ได้รับความนิยมจากผู้ชม 3) วิสัยทัศน์ของหัวหน้าคณะแคบไม่มองการณ์ไกล ไม่รับฟังความคิดเห็นของคนอื่น และ 4) ความไม่ซื่อตรงต่อเจ้าภาพ เช่น การเดินทางไปแสดงล่าช้าและการแสดงเล็กเร็วกว่าที่

ควร ทำให้ได้รับความนิยมาจากผู้ว่าจ้างน้อย ไม่มีงานแสดง และต้องยุบคณะในที่สุด (ทวี ถาวร, 2541)

ฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินหมอลำรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ. 2549 ได้กล่าวว่า ปัจจุบันคณะหมอลำส่วนใหญ่ได้หันไปเน้นการแสดงแบบคอนเสิร์ตหมอลำ และคนรุ่นใหม่ไม่นิยมฟังหมอลำ ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของคนอีสาน เริ่มหายไปจากชุมชนและสังคมของคนอีสาน ศิลปินหมอลำรุ่นใหม่สนใจที่จะสืบสานหมอลำเรื่องต่อกลอนน้อย และหมอลำที่เป็นต้นแบบด้านการอนุรักษ์และสืบสานหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลได้เริ่มเหลือน้อยลง ส่วนหนึ่งได้หันไปประกอบอาชีพอื่น ยังคงเหลืออยู่เฉพาะหมอลำรุ่นเก่าที่เริ่มมีอายุมากแล้ว ที่ยังพอเป็นต้นแบบด้านอนุรักษ์และสืบสาน การลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล (แบบดั้งเดิม) ได้ดี (ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม, 2563: สัมภาษณ์)

จากประเด็นปัญหาและข้อจำกัดของหมอลำเรื่องต่อกลอนดังกล่าวข้างต้น กระทรวงวัฒนธรรม ในฐานะที่มีบทบาทหน้าที่โดยตรงเกี่ยวกับการอนุรักษ์ พัฒนาและสืบสานมรดกทางวัฒนธรรม ได้กำหนดจุดเน้นการดำเนินงานที่สำคัญของกระทรวงวัฒนธรรม เพื่อเป็นแนวทางการพัฒนาและสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมไว้ 3 ประการ ได้แก่ 1) การเทิดทูนสถาบันชาติ ศาสนาพระมหากษัตริย์ และการอนุรักษ์และพัฒนาและสืบสานมรดกทางศิลปและวัฒนธรรม 2) สร้างคนดีและสังคมด้วยมิติทางวัฒนธรรม และ 3) การส่งเสริมอัตลักษณ์ไทยและความเป็นไทย และได้ส่งเสริมและสนับสนุนศิลปินทุกแขนง โดยยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินและปรับปรุงสวัสดิการศิลปินแห่งชาติ ให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ปัจจุบัน รวมทั้งการส่งเสริมอาชีพเพื่อสร้างงานสร้างรายได้ให้แก่ศิลปิน (กระทรวงวัฒนธรรม, 2561) นอกจากนั้นได้มีนักการศึกษา นักปราชญ์พื้นบ้านอีสาน ศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียง และผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำเรื่องต่อกลอน ได้ให้ความสนใจเพื่อศึกษารูปแบบและแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ศึกษาอัตลักษณ์ จุดเด่น จุดด้อย เพื่ออนุรักษ์และสืบสานให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวอีสานตลอดไป เช่น ชัยนาถ มาเพชร (2545) ได้ศึกษาภูมิปัญญาทางคีตศิลป์ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย อาทิตย์ คำหงษ์ศา (2555) ได้ศึกษาการศึกษาทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง พร ยงดี (2555) ได้ศึกษาอัตลักษณ์การลำของศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ในประเทศไทย และหิรัญ เสนาพรหม (2559) ได้ศึกษาการพัฒนาศิลปะการแสดงจากนิทานกลอนลำเรื่องนางนกระยางขาว ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คือ ความบันเทิงพื้นบ้านที่อยู่คู่กับชาวอีสาน และได้รับความนิยมาเป็นเวลาช้านาน ความโดดเด่นด้านการแสดงหน้าเวที ซึ่งประกอบด้วย องค์ประกอบของการลำ และศิลป์ด้านการแสดงของหมอลำ ได้ทำให้ศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลได้รับความนิยม และมีชื่อเสียงโด่งดังมาแล้วในอดีต และศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลที่ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ได้แก่ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน

“ราชินีหมอลำ” นางเอกหมอลำคณะรังสิมันต์ ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ.2536 และ นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม พระเอกหมอลำ คณะเพชรอุบล ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ปี พ.ศ. 2549 แต่ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยี ด้านการรับเข้ามาของอารยธรรมตะวันตก ด้านสังคม และด้านเศรษฐกิจ ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ต้องมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงเพื่อความอยู่รอด และเพื่อความคงอยู่ของมรดกทางวัฒนธรรมของชาวอีสาน คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล หลายคณะ เริ่มหายไปจากชุมชนและสังคมของคนอีสาน (พร ยงดี, 2555)

ผลจากความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ได้ก่อให้เกิดปัญหาและอุปสรรคมากมายต่อการคงอยู่ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ พบว่า อัตลักษณ์ที่โดดเด่นของทำนองลำ กลอนลำและวิธีการลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้ส่งเสริมและสนับสนุนให้ศิลปินหมอลำประสบผลสำเร็จ ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) และจากการสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พบว่า หมอลำรุ่นเก่าที่เริ่มมีอายุมากแล้ว สามารถเป็นต้นแบบด้านอนุรักษ์และสืบสานรูปแบบการลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล (แบบดั้งเดิม) ได้ดี ทำให้เกิดแนวคิดและแนวทางการพัฒนา

ดังนั้น ผู้วิจัยในฐานะที่เคยได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ได้ตระหนักถึงความสำคัญในการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าของคนอีสานให้คงอยู่ตลอดไป จึงมีความสนใจที่จะศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และได้กำหนดบริบทพื้นที่การวิจัยในจังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดที่มีศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลที่ได้คัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง โดยมุ่งเน้นการศึกษาเกี่ยวกับองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ศึกษาพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผลการวิจัยในครั้งนี้จะเป็นข้อเสนอแนะและแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และทำนองอื่น เพื่อให้เป็นสื่อพื้นบ้านอีสาน ช่วยส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดความงามแก่สังคม และเป็นมรดกอันล้ำค่าทางวัฒนธรรมของชาวอีสานต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
2. ศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
3. ศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

คำถามของการวิจัย

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเป็นอย่างไร
2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเป็นอย่างไร
3. สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

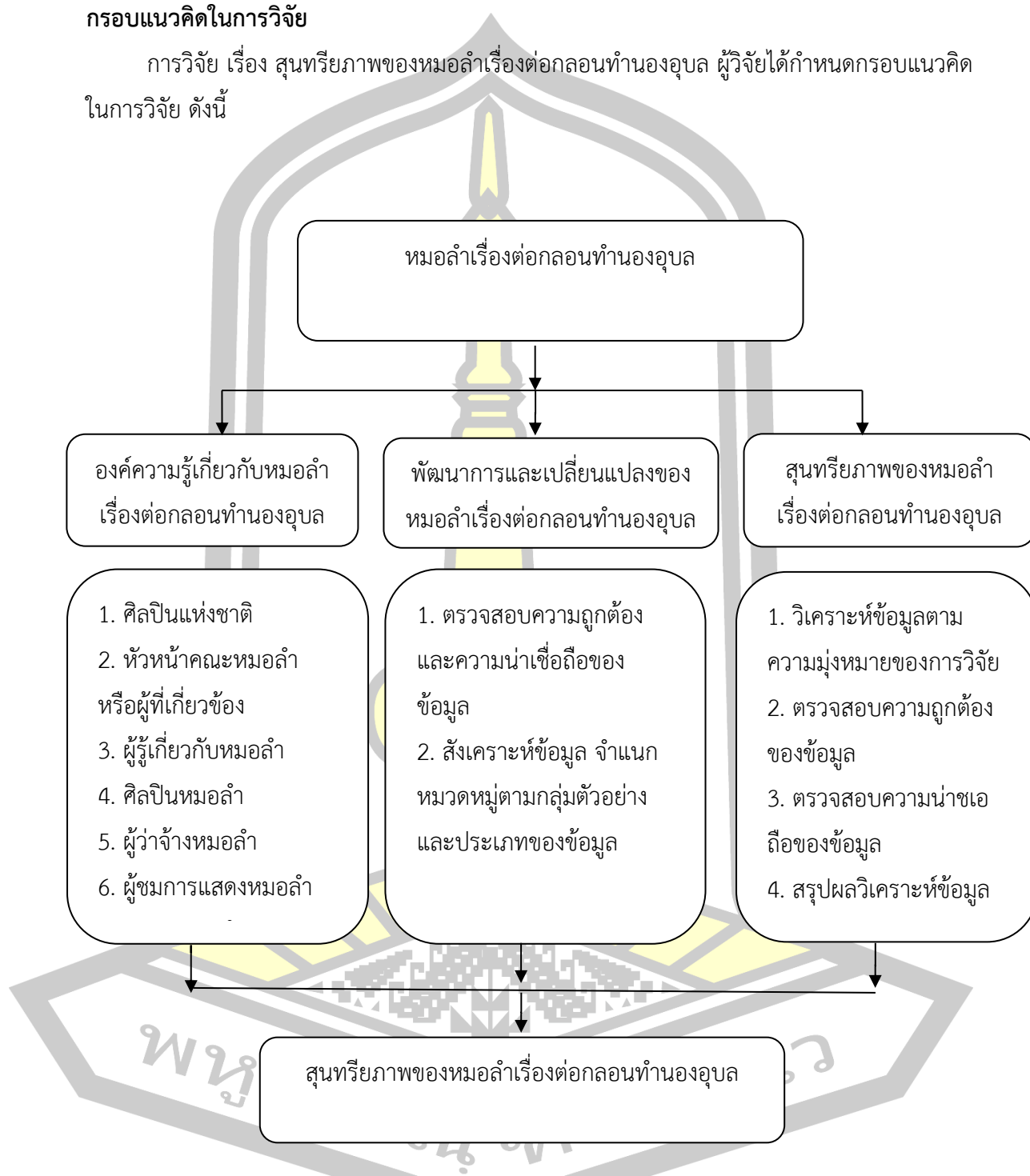
1. ทำให้ทราบองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
2. ทำให้ทราบพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
3. ทำให้ทราบสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. หมอลำ หมายถึง ผู้ความชำนาญหรือเชี่ยวชาญด้านการขับร้องหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
2. ทำนองลำ หมายถึง สังกาต หรือ วาดลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
3. หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล หมายถึง หมอลำทำนองอุบลที่แสดงเป็นหมู่คณะ โดยนำเอาเรื่องราวที่เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านหรือชาดก มาประพันธ์เป็นกลอนลำให้มีความต่อเนื่องสัมพันธ์เป็นเรื่องเดียวกัน ผู้แสดงแต่ละคนต้องท่องกลอนลำของตนให้ขึ้นใจ ไม่สามารถค้นหรือเดากลอนลำได้ เพราะจะไม่สัมพันธ์กับผู้แสดงคนอื่น รูปแบบการแสดงมีฉาก เวที มีการแต่งกายสวยงาม และได้ นำเอาแคน และเครื่องดนตรีสากล เช่น กลองชุด กีตาร์ เบส และคีย์บอร์ด เข้ามาผสมผสานประกอบการแสดง
4. สุนทรียภาพ หมายถึง ความรู้สึกประทับใจและซาบซึ้งในทำนองลำ วิธีการลำ และกลอนลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
5. พัฒนาการและเปลี่ยนแปลง หมายถึง การปรับเปลี่ยนที่ดีขึ้นของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล อันเนื่องมาจากการยอมรับทางวัฒนธรรมและความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และความเป็นอยู่ของคนอีสาน

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังนี้



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยได้นำเสนอตามลำดับดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสาน
2. องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
3. นโยบายด้านวัฒนธรรม
4. บริบทพื้นที่วิจัย
5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
 - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
 - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสาน

1. กลุ่มชาติพันธุ์ของคนอีสาน

ภาคอีสาน หรือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นภูมิภาคหนึ่งของประเทศไทย ที่ตั้งอยู่บนแอ่งโคราชและแอ่งสกลนคร ประชากรภาคอีสานทั้ง 20 จังหวัด ส่วนใหญ่จะมีอัตลักษณ์บ้านคองเมือง และยึดถือประเพณีท้องถิ่นที่เรียกว่า “ฮีตสิบสอง” ร่วมกัน แต่ยังมีบางส่วนที่ยึดถือแตกต่างออกไป เพราะชาวอีสานประกอบด้วยหลายกลุ่มวัฒนธรรม ภาษาพูด วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี เฉพาะถิ่น เฉพาะเผ่าพันธุ์ บางกลุ่มวัฒนธรรมมีภาษาพูดใกล้เคียงกับภาษามาตรฐานของไทย โดยเฉพาะกลุ่มไทยลาว ชนกลุ่มนี้ถือว่าใช้ภาษาไทยถิ่นสาขาหนึ่ง ได้แก่ ไทยย้อ ภูไทย ไทยลาว ไทยแสก รวมทั้งไทยโคราชด้วย แต่บางกลุ่มวัฒนธรรมมีภาษาพูดต่างไปจากภาษาไทยโดยสิ้นเชิง ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมเขมร ส่วย แม้ว่าหัวเมืองที่พูดภาษาเขมรและภาษาส่วย อยู่ในอำนาจรัฐบาลกลางมาหลายศตวรรษ แต่การที่รัฐบาลกลางหรือราชธานีไทยปกครองแบบหลวม ๆ เป็นปัจจัยหนึ่งที่ยังคงไว้ในวัฒนธรรมท้องถิ่นภาษาพูดของชนเผ่า (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, 2542)

หากพิจารณาถึงการรวมกลุ่มเป็นชุมชนของประชากรอีสาน ที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันนั้น พบว่า ชนกลุ่มที่ใช้ภาษาเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน หรือมีวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน จะรวมตัวอยู่ในเมืองเดียวกัน เช่น กลุ่มที่พูดภาษาไทยถิ่น (ไทย-ลาว ภูไทย ไทยย้อ) รวมตัวอยู่กลุ่มเดียวกัน กลุ่มที่พูด

ภาษาเขมร มอญ (เขมร ส่วย-กูย) รวมตัวอยู่ในหัวเมืองเดียวกัน เช่น สุรินทร์ ศรีสะเกษ บุรีรัมย์ นอกจากนี้อาจมีชนกลุ่มน้อยอื่น ๆ ตั้งชุมชนแทรกอยู่บ้างในหัวเมืองนั้น ๆ

อิทธิพลจากส่วนกลางได้แผ่เข้าสู่อีสาน ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้ปฏิรูปการปกครองหัวเมือง ปี พ.ศ. 2436 ได้ส่งข้าหลวงเทศาภิบาลเข้าไปควบคุมเจ้าเมืองในหัวเมืองภาคอีสาน และในขณะเดียวกันการติดต่อระหว่างภาคอีสานกับกรุงเทพฯ ใกล้ชิดกันขึ้น เมื่อเส้นทางรถไฟถึงจังหวัดนครราชสีมาในปี พ.ศ. 2443 นอกจากนั้นรัชกาลที่ 5 พระองค์ยังได้พยายามให้ชาวอีสานได้เรียนหนังสือไทยอย่างจริงจัง (ก่อนหน้านี้ชาวอีสานเรียนหนังสือของท้องถิ่น คือ อักษรไทยน้อยและอักษรตัวธรรม) โดยได้ขยายโรงเรียนหลวงสำหรับราษฎรไปยังหัวเมืองต่าง ๆ และในปี พ.ศ. 2464 (รัชกาลที่ 6) ได้ประกาศใช้พระราชบัญญัติการประถมศึกษา ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ชาวอีสานสามารถพูดภาษาไทยมาตรฐาน ชาวอีสานส่วนใหญ่พูดได้ 2 ภาษา คือ ภาษาชนกลุ่มน้อยหรือภาษาถิ่นของตน และภาษาไทยมาตรฐาน ดังนั้น การพิจารณาตัดสินแบ่งชนกลุ่มในภาคอีสานจะยึดภาษาถิ่นเป็นเกณฑ์ และสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้ (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, 2542)

1.1 กลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาว

กลุ่มไทยลาวหรือทั่วไปเรียกว่า ชาวอีสาน เป็นกลุ่มที่ใหญ่ที่สุดและมีประชากรมากที่สุด ในภาคอีสาน ชนกลุ่มนี้ชาวภาคกลางเรียกว่า ลาว เพราะเหตุว่ามีภาษาพูดเป็นภาษาเดียวกับลาว ในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว แต่ในความจริงแล้วเป็นภาษาไทยสาขาหนึ่ง ทำความเข้าใจก่อนว่า ชาวอีสานและชาวลาวในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวนั้น เรียกตัวเองว่า ไท หรือไทย แปลว่า คน หรือ ชาว ทั้งสิ้น เช่น ไทเวียง ไทหลวงพระบาง ไทร้อยเอ็ด ไทขอนแก่น เป็นต้น ชาวไทยภาคกลางเรียกกลุ่มชนไทยที่เสียงเพี้ยนเหนือ ไม่เหมือนกับคนไทยภาคกลางว่า ลาวซึ่งเป็นความเข้าใจผิดกันมานาน เช่นเดียวกับภาคเหนือ และชาวไทยสิบสองปันนา รวมทั้งชาวไทยในรัฐฉานของพม่าต่างเรียกตนเองว่า ไท (ออกเสียงว่า ไต) เช่น ไทลื้อ ไทยอง ไทเจิน ไทใหญ่ เป็นต้น ซึ่งมีความหมายว่า คน ส่วนคำต่อท้ายหมายถึง ชื่อเมือง หรือ ชื่อกลุ่ม เช่น ไทยอง คือ คนเมืองยอง ไทเจิน คือ คนเมืองเจิน เป็นต้น

การตั้งบ้านเรือนเพื่อเป็นที่อยู่อาศัยของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวไทยลาว โดยทั่วไปมีได้ทุนสูง เพื่อทำกิจกรรม ได้แก่ เก็บเครื่องมือทำนา ทอผ้า เป็นคอกวัว คอกควาย และเป็นที่พักผ่อนส่วนหนึ่งบนบ้านมีห้องนอนสำหรับหัวหน้าครอบครัว มีห้องสำหรับลูกสาว ห้องโถงสำหรับรับแขก และเป็นที่หลับนอนของลูกชาย ต่อบ้านออกไปเป็นครัวหรือทำอาหารได้ทุนบ้าน สำหรับยุ้งฉาง หรือ เล้าใส่ข้าวเปลือก สร้างไว้ไม่ห่างไกลจากบ้าน มักเป็นได้ทุนสูงเป็นที่นั่งพักผ่อน เก็บเครื่องมือใช้การเกษตร และเก็บเกี่ยวเงิน บริเวณรอบบ้านมีสวนหม่อน พืชผักสวนครัว และเป็นที่อาศัยของสัตว์เลี้ยง เช่น เป็ด ไก่ หรือ เก็บฟางเพื่อไว้เป็นอาหารวัว ควายได้กินในฤดูทำนา (สมคิด พรหมจักษ์ และ

คณะ, 2546) ชาวไทยลาวเลือกสภาพพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ สามารถใช้เป็นแหล่งทำพิธีกรรมทางศาสนา และเป็นแหล่งอาหารของคนในชุมชน ในสภาพภูมินิเวศน์ที่แตกต่างกัน ผืนป่าที่อยู่ทางทิศตะวันออก หรือ ทางด้านหน้าถูกเลือกให้เป็นดอนปู่ตา เนื่องจากการตั้งถิ่นฐานของชาวอีสานเลือกพื้นที่ป่าสำหรับตั้งศาลปู่ตา เพราะเชื่อว่าผีบรรพบุรุษของหมู่บ้านช่วยคุ้มครองคนในหมู่บ้าน ชาวบ้านมีข้อห้ามไม่ให้ผู้ใดยึดครอง พื้นที่บริเวณดอนปู่ตาเป็นกรรมสิทธิ์ส่วนตัวโดยเด็ดขาด และห้ามตัดไม้ทำลายป่าล่าสัตว์ เพราะถือเป็นเขตอภัยทาน ป่าดอนปู่ตาถือเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน กลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาวมีทุนทางธรรมชาติที่เป็นป่าอุดมสมบูรณ์ ส่วนใหญ่เป็นป่าเต็งรัง หรือ ที่ชาวบ้านเรียกว่าป่าโคก หรือ ป่าแดง แบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ประเภทแรก ป่าเพื่อการอนุรักษ์ หรือ ป่าวัฒนธรรม ประกอบด้วย ป่าดอนปู่ตา ป่าช้า ประเภทที่สอง ป่าเพื่อการใช้สอย หรือ ป่าชุมชน ประกอบด้วยป่าชุมชน ป่าทำเลเลี้ยงสัตว์ และป่าหัวไร่ปลายนา (ทักษิณา ไกรราช, 2549)

อาหารของชาวไทยลาวไม่แตกต่างจากจังหวัดอื่น ๆ มีการรับประทานข้าวเหนียว ข้าวเจ้ารับประทานบ้างเป็นบางครั้ง กับข้าวมีปลาจ่อม ปลาร้า มีแปรรูปเป็นปลาร้าบอง แจ่วบอง อาหารอื่น ๆ มี ลาบ ก้อย เนื้อย่าง ส้มตำ เดิมอาหารได้จากป่าใกล้หมู่บ้าน เช่น หน่อไม้ กบ เขียด ปู ปลา เห็ด ผักที่เกิดขึ้นในป่า ปัจจุบันสภาพป่ากลายเป็นทุ่งนา สัตว์ป่าและพืชผักได้หมดตามไปกับธรรมชาติด้วย ชาวบ้านได้หันไปรับประทานอาหารที่ซื้อมาจากตลาด ด้านประเพณีของชาวไทยลาว ที่เกี่ยวกับชีวิต เช่น ประเพณีทำบุญวันเกิด ประเพณีทำบุญและการรักษาคนไข้ ประเพณีการอุปสมบท ประเพณีทำบุญอุทิศให้แก่ผู้ตาย ประเพณีเกี่ยวกับการละเล่น ได้แก่ หมอลำ ทำบุญบั้งไฟ ทำบุญเทศน์มหาชาติ ทำบุญข้าวประดับดิน ทำบุญออกพรรษา เข้าพรรษา ทอดผ้าป่า ทอดกฐิน บายศรีสู่ขวัญ ตลอดจน ฮีตสงฆ์ ลอยกระทง และสงกรานต์ ประเพณีเหล่านี้มีประโยชน์ เพราะเป็นการแสดงออกทางน้ำใจ เป็นพลังแห่งความคิด และจิตใจ ก่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่บ้าน ทำให้ความสัมพันธ์ภายในหมู่บ้าน ทำให้คุ้นเคยกัน ส่งผลดีทางด้านเศรษฐกิจชุมชน และการจัดกลุ่มกิจกรรม ตลอดทั้งด้านการปกครอง การละเล่นและประเพณียังได้สะท้อนถึง การพัฒนาทางด้านความคิด และจิตใจของคนไทยลาวอีกด้วย (สมคิด พรหมจ้อย และคณะ, 2546)

ไทยลาวมีรากฐานความเชื่อเรื่องผีผสมผสานกับศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ เชื่อว่าร่างกายประกอบด้วยส่วนของร่างกายและจิตใจ ร่างกายประกอบด้วยธาตุ 4 ได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ มีขวัญ 32 ขวัญ ถ้าขวัญหายทำให้เจ็บป่วย นอกจากนี้ยังเชื่อว่า คนและธรรมชาติมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์อาศัยอยู่ และคอยปกป้องคุ้มครอง ผีดีจะลงโทษหากผู้ใดไม่ปฏิบัติตามฮีตคอง ส่วนผีร้ายจะทำร้ายหากไม่พอใจ หรือบุคคลนั้นอาจอยู่ในช่วงมีเคราะห์ ดวงชะตาตก หากเจ็บป่วยด้วยสาเหตุนี้ ต้องทำพิธีสะเดาะเคราะห์ สำหรับกรณีที่ไม่สามารถรักษาความเจ็บป่วยให้หายได้ ถูกอธิบายว่าเป็นเรื่องของบุญกรรม ต้องแก้ด้วยการสะสมความดี และทำจิตใจให้สงบ

ระบบการดูแลสุขภาพมี 3 ส่วน ได้แก่ การดูแลสุขภาพแบบสามัญชน การดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้าน และการดูแลสุขภาพแบบวิชาชีพ หมอพื้นบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาวที่มีแนวโน้มดำรงอยู่ได้ คือ หมอธรรม หมอพระ หมอยาสมุนไพร หมอกระดูก และหมอนวด หมอพื้นบ้านกลุ่มนี้มีความเข้าใจลักษณะผู้ป่วยรอบด้าน โดยอาศัยการวินิจฉัยโรคที่เป็นความรู้ดั้งเดิม คือ อธิบายสาเหตุการเกิดโรคว่ามาจากธาตุ และบำบัดรักษาด้วยวิธีการที่ผสมผสาน รวมทั้งการบำบัดด้วยพิธีกรรม ทำให้ชาวบ้านเกิดความเชื่อมั่นในการบำบัดรักษา รวมทั้งความสัมพันธ์ของผู้เป็นหมอกับผู้ป่วย ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ประการสำคัญ คือ สามารถเข้าถึงการบริการได้โดยง่าย ไม่ยุ่งยากซับซ้อน (ทักษิณา ไกรราช, 2549)

ชาวอีสานกลุ่มไทยลาวเป็นชนกลุ่มใหญ่ ที่มีประชากรมากที่สุดในภาคอีสาน เป็นกลุ่มชนหนึ่งที่มีโครงสร้างทางวัฒนธรรมหลัก เหมือนกันกับไทย ทั้งทางด้านภาษา ศาสนา ความเชื่อ และจารีตประเพณี แต่ชาวอีสานกลุ่มไทยลาวจะมีวัฒนธรรมแยกย่อยที่แตกต่างกันไปในแต่ละกลุ่มชนท้องถิ่น ได้แก่ การตั้งบ้านเรือนเพื่อเป็นที่อยู่อาศัย การเลือกสภาพพื้นที่อยู่อาศัย อาหารการกิน ความเชื่อและการดูแลสุขภาพ

1.2 กลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมร

กลุ่มชนไทยเขมรใช้ภาษาตระกูลมอญ-เขมร ตั้งภูมิลำเนาอยู่ทางตอนล่างของภาคอีสาน ในพงศาวดารไทย เรียกว่า หัวเมืองเขมรป่าดง แต่ชาวท้องถิ่นเรียกว่า เขมร์เลอ (แปลว่า เขมรสูง) มีภาษาต่างไปจากเขมรต่ำหรือเขมรกรอม (เขมรในประเทศกัมพูชา) บ้าง เพราะเป็นภาษาเขมรท้องถิ่น ในพงศาวดารไทยรู้จักเขมรป่าดงมาตั้งแต่สมเด็จพระนารายณ์ ที่ส่งพระยายมราช (สังข์) มาครองเมืองนครราชสีมา แต่ดูเหมือนว่ากรุงศรีอยุธยายังไม่ได้เข้าครอบครองหัวเมืองเขมรป่าดงอย่างชัดเจนนัก ในสมัยพระที่นั่งสุริยามรินทร์ ช้างเผือกได้แตกโรงหนีเข้าป่า มาทางภาคอีสานตอนล่าง เขตเมืองพิมาย กรุงศรีอยุธยาได้ส่งเสนาบดีติดตามช้างเผือกมาถึงจังหวัดสุรินทร์ในปัจจุบัน หัวหน้าชุมชนกุย ได้ช่วยติดตามช้างเผือกจนสำเร็จ ได้รับความดีความชอบแต่งตั้งเป็นหลวง และภายหลังได้เลื่อนเป็นพระเจ้าเมืองที่ตั้งตนเป็นหัวหน้า คือ เชียงสี เชียงปุม เชียงมะ เชียงขัน เป็นพระศรีนครเดาเมืองรัตนบุรี ได้ยกบ้านกุดหวายเป็นเมืองพระสุรินทร์ภักดีศรีณรงค์ ยกบ้านคูปะทายสมันต์เป็นเมืองพระสังฆะบุรี (เมืองสังฆะ) ยกบ้านอัจจะปะเป็นเมือง และพระไกรภักดีศรีนครลำดวน เมืองขุขันธ์ ยกบ้านดวนเป็นเมือง ภายหลังกลุ่มเขมรเข้ามาแต่งงานกับบุตรหลานเจ้าเมืองกุย วัฒนธรรมเขมรแข็งแกร่งกว่ากุย เป็นสาเหตุหนึ่งที่ชาวเมืองนิยมพูดภาษาเขมรมากขึ้น เมื่อปี พ.ศ. 2353 ออกญาเดโชเจ้าเมืองกำแพงสวายในกัมพูชา ได้พาสมัครพรรคพวกหนีภัยการเมืองเข้ามา บุตรีของออกญาเดโชได้แต่งงานกับลูกหลาน เจ้าเมืองสังฆะ เป็นส่วนหนึ่งที่ชาวเขมรเข้ามามีอิทธิพลในเมืองกุย และขุนนางเขมรที่ติดตามมากับออกญาเดโช ส่วนนางดาบมาดไว ธิดาหัวหน้าเขมรอพยพ ตั้งหลักแหล่งที่เมืองตะลุง (อำเภอประโคนชัย) เป็นภรรยาเจ้าเมืองสุรินทร์ บางคนเข้ามาอยู่ที่เมืองสุรินทร์แต่งงานกับบุตรหลานขุนนาง

สุรินทร์ เป็นสาเหตุทำให้เจ้ากวย (ส่วย) หรือ ลูกหลานเจ้าเมืองรับภาษาเขมรจากชาวเขมรที่อพยพมา ปัจจุบันประชาชนที่อาศัยอยู่ในเมืองสุรินทร์ อำเภอสังขะ อำเภอปราสาท และอำเภออื่น ๆ มักพูดภาษาเขมร และชาวเขมรโดยทั่วไป จะตั้งบ้านเรือนอยู่เป็นพวก ภายใต้การปกครองของรัฐบาลไทย และปฏิบัติตามกฎหมายไทย ปัจจุบันชาวไทยเขมรสามารถพูดภาษาไทย และสามารถผสมผสานวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ร่วมกันกับกลุ่มชาวไทยลาว ไทยโคราช และชาวจีนได้เป็นอย่างดี มีการนับถือศาสนาพุทธเป็นหลัก เช่นเดียวกับชาวไทยทั่วไป วัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อได้บ่งบอกถึงอิทธิพลทางความเชื่อในการนับถือผี สอดคล้องกับสภาพพื้นที่ทางธรรมชาติ สิ่งที่ปรากฏให้เห็นชัด คือ การมีศาลปู่ตาประจำหนองน้ำ เพราะน้ำมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตประจำวันที่ช่วยหล่อเลี้ยงชีวิต อันเป็นจุดกำเนิดปัจจัยสี่ ได้แก่ ที่อยู่อาศัย อาหาร เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรค ผีป่า ผีน้ำเป็นภาพที่ปรากฏสะท้อนออกมาว่า เป็นผู้คุ้มครองชีวิต และสังคมของชาวบ้าน ด้านศาสนาพราหมณ์เป็นประเพณีหนึ่งที่ชาวไทยเขมรได้ถือปฏิบัติมาจนปัจจุบัน ผสมผสานกับวิถีชีวิตส่วนมาก ได้แก่ การเกิด การเจ็บ การอุปสมบทและการตาย สะท้อนให้เห็นว่าไทยเขมรอีสานใต้ ได้ถือปฏิบัติวัฒนธรรมอันล้ำค่าแต่ดั้งเดิม และได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา (สมคิด พรหมจ้อย และคณะ, 2546)

ชาวไทยเขมรมีความเชื่อว่า ผีบรรพบุรุษประจำตระกูล หมายถึง พ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย หรือญาติผู้ใหญ่ของตนที่ล่วงลับไปแล้ว ชาวบ้านเรียกรวมกันว่า ผียายตา หรือ ภาษาท้องถิ่นเรียกว่า ขโมจตาโย ดวงวิญญาณอาจไม่ไปไหน ยังอาศัยอยู่บนบ้านเรือนเดิมของตน เรียกว่า ผีบ้าน ผีเรือน ผีพ่อ ผีแม่ ผีตา ผียาย เป็นต้น คอยปกป้องรักษาลูกหลานให้อยู่ดีกินดี ให้อยู่รอดปลอดภัยจากอันตรายทั้งปวง ผีหรือวิญญาณมีทั้งผีดีผีร้าย มีความต้องการ มีความอยากเหมือนบุคคลทั่วไป ดังนั้น จึงต้องมีการเซ่นไหว้อย่างสม่ำเสมอ ผีจึงเกื้อกูลให้อยู่เย็นเป็นสุข ความสัมพันธ์ระหว่างคนกับผีหรือพลังเหนือธรรมชาติ จึงถูกจัดวางในลักษณะเกื้อกูลกัน กลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมรมีความเชื่อเรื่องผีเข้มแข็ง มีช่วงชั้นหรือระดับชั้นมาก สังเกตได้จากการให้ความสำคัญกับการจัดพิธีกรรมต่าง ๆ ที่จัดขึ้นเป็นประจำ ได้แก่ พิธีไหว้ครูกำเนิด พิธีกีดสือก บั้งก๊อกจมอบ พิธีกอร์เซาะกำป้อจ และพิธีแซนโดนตา เสมือนหนึ่งว่าผีเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ที่อยู่รอบตัวที่สามารถสัมผัสได้ และเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต (ทักษิณา ไกรราช, 2549)

กลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมรมีศิลปหัตถกรรมที่สืบทอดมายาวนาน ที่โดดเด่นมี 2 ชนิด คือ การทอผ้าไหมชาวสุรินทร์เชื้อสายเขมร มีศิลปะการทอผ้าไหมประณีตกว่าที่อื่น แม้กระทั่งเส้นไหมที่สาวออกมาจากรังไหม สามารถขายได้แพงกว่าเส้นไหมจากจังหวัดอื่น เนื่องจากเป็นเส้นไหมที่เล็กกว่า เรียกว่า การเตรียมเส้นไหมก่อนถึงการทอผ้าไหมนั้น มีกรรมวิธีที่ยาวมาก ผ้าไหมที่ทอมีมากมาย เช่น การทอผ้าโล่รัง ผ้ายกดอก ผ้าจกและผ้าไหมมัดหมี่ ทอเป็นศิลปะลายต้นไม้ ลายรูปสัตว์ ลายดอกไม้ ผ้าปูชนิดต่าง ๆ เครื่องประดับเงิน คือ การทำลูกประคำเงิน ประคำทอง (ประเก้อม) มีลักษณะเป็นลูกกลม ๆ แกะเป็นลวดลายชนิดต่าง ๆ เช่น ลายดอกไม้ ลายพระอาทิตย์ ลายใบไม้ เชื่อ

ว่าเครื่องประดับชนิดนี้ น่าจะเกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการเผยแพร่ทางวัฒนธรรมของอินเดีย เมื่อประมาณ 2,000 ปีมาแล้ว แต่ประเพณีของชาวไทยเขมรมีศิลปะลวดลายสวยงามกว่า เพราะเกิดขึ้นที่หลังและได้มีการดัดแปลงสู่สิ่งที่ดีกว่า นอกจากนั้นชาวไทยเขมรมีวัฒนธรรมประเพณี ที่แตกต่างจากจังหวัดอื่น เช่น ประเพณีรำตรุษ (ตริด) กันตริ้ม ลูตอันเร โจฉะมมวด (การรักษาคนป่วย) การแห่นาค เป็นต้น ประเพณีเหล่านี้ล้วนมีความแตกต่างจากที่อื่น เนื่องจากดินแดนแห่งนี้ได้ปลอดจากการรุกรานของต่างชาติเป็นเวลานาน จึงไม่ถูกทำลายทางวัฒนธรรม (ศิริ ผาสุก และคณะ, 2536)

กลุ่มชนไทยเขมร หรือ กลุ่มวัฒนธรรมมอญเขมร ตั้งภูมิลำเนาอยู่ทางตอนล่างของภาคอีสาน ชาวท้องถิ่นเรียกตนเองว่า เขมร์เลอ มีภาษาเขมรเป็นภาษาพูด สามารถพูดภาษาไทยและสามารถผสมผสานวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ร่วมกันกับกลุ่มชาวไทยอื่นได้เป็นอย่างดี นับถือศาสนาพุทธ มีวัฒนธรรมประเพณีและความเชื่อ นับถือผีเสมือนหนึ่งผู้คุ้มครองชีวิต นอกจากนั้นด้านศิลปหัตถกรรมยังได้มีการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่โดดเด่น 2 ชนิด ได้แก่ การทอผ้าไหม และเครื่องประดับเงิน ซึ่งเป็นศิลปหัตถกรรมที่มีลวดลายที่สวยงามมาก

1.3 กลุ่มชาติพันธุ์ไทยโคราช

ชาวไทยโคราช เป็นชนกลุ่มหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับผู้คนบริเวณทิวเขาพนมดงรักมาแต่อดีต และมีการถ่ายทอดความรู้วิถีชีวิตต่อกัน เมืองนครราชสีมาได้ปรากฏชื่อในกฎมณเฑียรบาลครั้งแรก ชื่อนี้มาจากคำว่า นคร+ราช+สีมา หมายถึง นครที่เป็นชายขอบของอาณาจักร (สยาม) แต่ชาวบ้านเรียกสั้น ๆ ว่า ครราช (อ่านว่า คอนราด) แล้วเพี้ยนเป็น โคราช เมืองนครราชสีมา เอกลักษณ์ของลาลูแบร์ ทูตฝรั่งเศสที่เข้ามาเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์ พ.ศ. 2199-2231 ณ กรุงศรีอยุธยา บอกว่าเป็นเมืองชายแดนที่อยู่ติดกับพรมแดนลาว แสดงว่าอาณาเขตของลาวสมัยนั้น อยู่ลึกเข้ามาชนแดนเมืองนครราชสีมา ดังคำบอกไว้ในนิราศหนองคาย ว่าพันเมืองพินายออกไปถึงลำสะแทกก็เป็นเขตเมืองลาว ดังนี้ “ก็เสร็จข้ามแม่น้ำลำสะแทก เป็นลำแยกจากมูลศุูนย์กระแสน้ำเขตแดนพินายเมืองขำเรืองแล เข้าแขวงแควเมืองลาวชาวอริญ” แสดงว่าพรมแดนเมืองนครราชสีมาจริง ๆ แล้วอยู่ตรงลำสะแทกเหนือเมืองพินายนี้เอง (สายพิน แก้วงามประเสริฐ, 2538)

ไทยโคราช เป็นกลุ่มที่ใช้ภาษาไทยภาคกลาง เพียงแต่สำเนียงเพี้ยนเหนือเท่านั้น มีคำภาษาไทยลาวปะปนอยู่บ้างเล็กน้อย น้ำเสียงค่อนข้างห้วนสั้น (กร่อนเสียง) เช่น อ้าย (อะไร) อ้ายเหย (อะไรหนอ) ตูถั่ว (ตูด) ตะจัน (จนกระทั่ง) ละกอ (มะละกอ) บางคำใช้ภาษาอีสานปะปน เช่น ดีกั่ว (ดีกว่า) กีก (ไป) กำดัน (ทำหาย) ปอมก่า (กึ่งก่า) จักแหล่ว (ไม่รู้) คำพื้นฐานทั่วไปตรงกับคำในภาคกลาง ชาวโคราชจะมีสำเนียงที่แปร่ง สังเกตได้จากเสียงเอกโทค่อนข้างไขว้ ๆ กันอยู่ คำว่าเงินบาท พูดว่า เงินบ้ำท คำว่า เสือ คนโคราชออกสำเนียงว่า เสือ จนทำให้เข้าใจว่า หมายถึง เสือที่ปูกับพื้น (สายพิน แก้วงามประเสริฐ, 2538 : 282-285) (สายพิน แก้วงามประเสริฐ, 2538)

ไทยโคราช ตั้งภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา (ยกเว้น บางอำเภอที่มีชาวไทยลาวมากกว่า เช่น อำเภอบัวใหญ่ อำเภอสูงเนิน) จังหวัดบุรีรัมย์ เช่น อำเภอนางรอง อำเภอละหานทราย อำเภอหนองกี่ อำเภอเมือง อำเภอลำปลายมาศ และจังหวัดชัยภูมิ เช่น อำเภอบำเหน็จณรงค์ อำเภอจัตุรัส ไทยโคราชใช้ตัวอักษรไทยเหมือนภาคกลางมาแต่สมัยโบราณ ตั้งหมู่บ้านเป็นกลุ่ม แตกต่างจากภาคกลาง ที่นิยมตั้งหมู่บ้านตามลำน้ำ มีวัดเป็นสถาบันหลักของหมู่บ้าน ไม่ค่อยนับถือผี วิญญาณ เหมือนกลุ่มวัฒนธรรมไทยลาวและเขมร จารีตประเพณียึดแนวภาคกลาง อาจมีส่วนปลีกย่อยต่างออกไป บ้านเรือนสร้างได้สูง หน้าจั่วแบบเรือนไทย การแต่งกาย ชายนุ่งผ้าโจงกระเบน เสื้อคอกลมไม่ผ่าอก หญิงนุ่งผ้าโจงกระเบนเช่นเดียวกัน ไม่นิยมนุ่งผ้าซิ่น อาหารหลัก คือน้ำพริก อาจมีเครื่องจิ้มแบบลาว (เท่าที่ทำได้) อาหารพิเศษอื่น ๆ คล้ายกับอาหารไทยภาคกลาง นิยมรับประทานข้าวจ้าว การละเล่นสำคัญของชาวโคราช คือ เพลงโคราช มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ ร้องเกี่ยวกันระหว่างหญิงชาย ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ คนร้องจะตบมือบางครั้งเพื่อให้จังหวะ ส่วนดนตรีชาวโคราชนิยมวงปี่พาทย์ ไม่นิยมวงแคน การแสดงที่สำคัญ คือ ลิเก(ธวัชชัย สาครินทร์, 2542)

คนทั่วไปมักเข้าใจว่าชาวโคราชใช้ภาษาอีสาน จึงเรียกว่า ลาวโคราช แท้ที่จริงแล้วพูดภาษาไทยภาคกลาง ชาวอีสานเรียกชาวโคราชว่า ไทยบ้าง ไทยโคราชบ้าง ไทยเบ้งหรือไทยดั่งบ้าง ชาวโคราชส่วนใหญ่ตั้งบ้านเรือนอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดชัยภูมิ ไม่นับถือผี วิญญาณ จารีตประเพณียึดแนวภาคกลาง แต่มีบางส่วนปลีกย่อยต่างออกไป

2. วัฒนธรรมของชาวอีสาน

คนอีสานมีวัฒนธรรมที่เจริญรุ่งเรืองมาเป็นเวลานาน ได้มีการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมหลายกระแส ทั้งวัฒนธรรมเขมร วัฒนธรรมไทยลาว ได้รับอิทธิพลทางด้านความเชื่อทั้งจากศาสนาพุทธ และศาสนาฮินดู อีกทั้งยังเคยเป็นที่อยู่อาศัยของผู้คนหลายเชื้อชาติ ได้แก่ ไทยกูย ไทยเขมร ไทยลาว ไทยโคราช แต่ผู้คนหลายเชื้อชาติทั้งหมดนี้ ได้หล่อหลอมจิตใจอย่างกลมกลืนให้เป็นวัฒนธรรมอันหนึ่งอันเดียวกัน วัฒนธรรมของคนอีสานสร้างคนให้เป็นคน สร้างคนให้ละจากความโลภ ความโกรธ และความหลง ให้ทุกคนทำคุณงามความดี เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ มีชีวิตมีคงอยู่เรียกว่า ฮีตสิบสองคองสิบสี่ ฮีตสิบสองของคนอีสานที่ว่าไว้ตามลักษณะสิบสองเดือน แต่ละเดือนมีงานประเพณีเป็นกฎเกณฑ์กติกาสังคมวางไว้ ตั้งแต่สังคัมบรรพบุรุษ มาสืบทอดปฏิบัติต่อเนื่องจากบรรพบุรุษ ชัดเจนรูปแบบวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับวิถีชีวิต นำมาเป็นแนวทางดำเนินชีวิตของกลุ่มสังคมที่มีคุณภาพอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข

ฮีตสิบสอง คือ ประเพณีที่ปฏิบัติสืบทอดมาแต่โบราณตลอด 12 เดือนของชุมชนในภาคอีสาน ในแต่ละเดือนบอกแนวปฏิบัติไว้ ดังนี้ (มนตรี โคตรคันทา, 2550)

1. เดือนเจียง (เดือนอ้าย) ฮีตหนึ่งนั้น “นิมนต์สังฆเจ้าเข้ากรรม ชาวบ้านเลี้ยงผี แกนและผีต่าง เล็งเดือนเจียงเข้ากลายมาแถมถ่าย ผูกหมูสังฆเจ้าก็เตรียมเข้าอยู่กรรม มั่นหาธรรม เนียมมาตั้งแต่ก่อน อย่าได้ละห่างเว้นเซ็นสีช่องแล่นนำแท้แล้ว” บุญเข้ากรรม เป็นเดือนที่พระสงฆ์ เข้ากรรม (ปริวาสกรรม) เพื่อให้พระสงฆ์ผู้กระทำผิดได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์ เป็นการฝึกจิตสำนึก ถึงความบกพร่องของตน และมุ่งประพฤติดนให้ถูกต้องตามพระธรรมวินัยต่อไป ทางด้านฆราวาสมี การทำบุญเลี้ยงผีต่าง ๆ

2. เดือนยี่ ฮีตหนึ่งนั้น “พอแต่เดือนยี่ได้ล้าล่วงมาถึง ให้พากันหาฟืนสูกนโหมไว้ อย่าได้โลคองนี้ มันสิสูญเสียเปล่า ข้าวและของหมูนั่นเสียหายเสียบ่ยัง จงให้ฟังคองนี้แนวกลอนเฮาบอก อย่าเอาไคดอกแท้เจ็นฮ้ายแล่นถึงเจ้าเอย” หลังการเก็บเกี่ยวทำบุญคุณข้าวหรือบุญคุณลาน นิมนต์ พระสวดมนต์เย็น เพื่อเป็นมงคลแก่ข้าวเปลือก รุ่งเช้าเมื่อพระฉันเช้าแล้วทำพิธีสู่ขวัญข้าว นอกจากนี้ ชาวบ้านเตรียมเก็บสะสมฟืนไว้หุงต้มที่บ้าน ดังคำโบราณว่า “เล็งฤดูเดือนยี่มาฮอดแล้ว ให้นิมนต์ พระสงฆ์องค์เจ้ามาตั้งสวดมงคลคุณเอาบุญคุณข้าว เตรียมเข้าป่าหาไม้เฮ็ดฮัวเฮ็ดฟืนไว้นั่นก่อน อย่าได้ หลงลืมถิ่น ฮีตของเก่าเฮาเด้อ”

3. เดือนสาม ฮีตหนึ่งนั้น “เล็งเมื่อเดือนสามได้ จงพากันจี่ข้าวจีไปถวายสังฆเจ้า เอาแท้มูบุญ กุศลยังสินำคำตามเฮามือละคาบ หากธรรมเนียมจั้งซึ่มันแท้แต่นาน ให้ทำบุญไปทุก บ้านทุกที่เอาบุญพ่อเอย คองหากเคยมีมาแต่ปางปฐมพุ้น อย่าพากันโลถิมประเพณีตั้งแต่เก่า บ้านเมืองเฮาสีเศร้า ภัยฮ้ายสิแล่นตาม ในมือเพ็ง (วันเพ็ญ เดือนสาม) มีการทำบุญข้าวจีและบุญ มาฆบูชา” การทำบุญข้าวจี เริ่มต้นเช้าโดยใช้ข้าวเหนียวปั้นใส่น้ำอ้อย นำไปจี่บนไฟอ่อนแล้วชุบด้วย ไข่ เมื่อสุกแล้วนำไปถวายพระ ดังความว่า “พอถึงเดือนสามคล้อย เจ้าหัวคอยปั้นข้าวจี ปั้นข้าวจีใส่ น้ำอ้อย จวนน้อยเซ็ดน้ำตา”

4. เดือนสี่ ฮีตหนึ่งนั้น “พอถึงเดือนสี่ได้ให้เก็บดอกบุปผา มาลาดวงหอมสู่คน เก็บไว้ อย่าได้โลหนิเว้นแนวกองตั้งแต่เก่า ไฟทั้งหลายสิแล่นเข้าเฝ้าบ้านสิเสื่อมสูญ ให้ฝูงชาวเฮาแท้ อย่าโลคอง ตั้งแต่ก่อน มันสิหมองเศร้าเมืองบ้านสิทุกข์จนแท้แล้ว” ทำบุญพระเวสฟิงเทศน์มหาชาติ มูลเหตุเนื่องมาจากพระคัมภีร์มัลลยหิมินและมัลลยแสนว่า ถ้าผู้ใดปรารถนาพบพระศรีอริยเมตไตรย หรือเข้าถึงศาสนาของพระพุทธองค์แล้ว จงอย่าฆ่าบิดามารดา สมณะ พราหมณาจารย์ อย่ายุ่งให้ พระสงฆ์แตกสามัคคีกัน ให้อุตสาห์ฟิงเทศนาเรื่องพระมหาเวสสันดรชาดก ให้จบสิ้นภายในวันเดียว ใน งานบุญนี้มักมีผู้นำของมาถวายพระซึ่งเรียกว่า กัณฑ์หลอน หรือถ้าถวายเจาะจงเฉพาะพระนักเทศน์ที่ ตนนิมนต์มา ก็เรียกว่า กัณฑ์จอบ เพราะต้องแอบซุ่มดูให้แน่เสียก่อนว่าใช่พระรูปที่ถวาย เฉพาะเจาะจงหรือไม่

5. เดือนห้า ฮีตหนึ่งนั้น “เล็งเดือนห้าได้พวกไพร่ชาวเมือง จงพากันสร้งน้ำซัดสี พุทธรูป ให้ทำทุกวัดแท้อย่าโลม้างห่างเสีย ให้พากันทำแท้ ๆ ไผ่ ๆ บ่ได้ว่า ทุกท้าวทิปแผ่นหล้าให้ทำแท้

สู่คน จังสิสุขยังล้นทำถึกคำสอนถือฮึดคงควรถือแต่ปฐมพัน” ตรุษสงกรานต์ หรือ บุญสงน้ำ การสงน้ำมีการรดน้ำพระพุทธรูป พระสงฆ์ ผู้หลักผู้ใหญ่ ด้วยน้ำอบน้ำหอมเพื่อขอขมาและขอพร เป็นประเพณีอันดีงามที่ควรรักษาไว้ มีการทำบุญถวายทาน การทำบุญสงน้ำกำหนดเอาวันขึ้น 15 ค่ำเดือนห้า บางที่เรียกว่า บุญเดือนห้า ถือเป็นเดือนสำคัญเพราะเป็นเดือนเริ่มต้นปีใหม่ไทย

6. เดือนหก ฮึดหนึ่งนั้น “ถึงเดือนหกแล้วให้น้ำเอาน้ำวาริสรงโสภ สดพระพุทธรูปเหนือได้สู่กาย อย่าได้ละเบี่ยงบายปิดป้ายหายหยุด มันสิสุขเสียศรีต่ำไปมือหน้า จงพากันทำแท่นแวคองฮึดเก่า เอาบุญไปเรื่อย ๆ อย่าถอยหน้าหากเสีย” เดือนหกทำบุญบั้งไฟ และบุญวันวิสาขบูชา การทำบุญบั้งไฟเพื่อขอฝน และมีงานบวชนาคพร้อมกันด้วย การทำบุญเดือนหกเป็นงานสำคัญก่อนการทানা หมู่บ้านใกล้เคียงนำเอาบั้งไฟมาจุดประชันขันแข่งกัน หมู่บ้านที่รับเป็นเจ้าภาพจัดอาหาร และเหล้ายามาเลี้ยง โดยไม่คิดมูลค่า เมื่อถึงเวลาดังขบวนแห่บั้งไฟและรำเซิ้งออกไป ญลานที่จุดบั้งไฟ การเซิ้งกระทำด้วยความสนุกสนาน ไม่มีการทะเลาะวิวาท คำเซิ้งและการแสดงประกอบออกไปในเรื่องเพศ แต่ก็ไม่ได้ถือสาหรือคิดเป็นเรื่องหยาบคายแต่อย่างใด ประเพณีบุญบั้งไฟที่ยิ่งใหญ่สามารถไปชมได้ที่จังหวัดยโสธร ช่วงต้นเดือนพฤษภาคมของทุกปี ส่วนการทำบุญวิสาขบูชา นั้นจะมีการทำบุญเลี้ยงพระ ฟังเทศน์ และช่วงเย็นมีการเวียนเทียนเช่นเดียวกับภาคอื่น ๆ

7. เดือนเจ็ด ฮึดหนึ่งนั้น “พอเมื่อเดือนเจ็ดแล้วจงพากันบูชาราช ผุ่งหมู่เทพเหล่านั้นบูชาแท้สู่กาย ตลอดไปฮอดอ้าย อ้ายกะใหญ่่มเหล็ก ทั้งหลักเมืองสู่หนบูชาเจ้า พากันเอาใจตั้งทำตามฮึดเก่า นิมนต์สังฆเจ้าชำระแท้สวดมนต์ ให้ฝูงคนเมืองนั้นทำกันอย่าได้ห่าง สูตรชำระเมืองอย่าค่าง สิเสียเศร้าต่ำศูนย์ ทุกข์สิแล่นวุ่น ๆ มาโฮมใส่เต็มเมือง มันสิเคื่องคำขัดต่ำลงศูนย์เศร้า ให้เจ้าทำตามนี้ แนวเฮาสักกล่าว จังสิสุขอยู่สร้างสวรรค์ฟ้าแก่งกัน ทุกข์หมื่นฮ้อยชั้นบมีว่าพาน ปานกับเมืองสวรรค์ สุขแก่งกันเทียมได้” เดือนเจ็ดทำบุญชำระ (ล้าง) หรือบุญบูชาบรรพบุรุษ มีการเซิ้งสรวงหลักเมือง หลักบ้าน ปู่ตา ผิดาแฮก ผีเมือง เป็นการทำบุญเพื่อระลึกถึงผู้มีพระคุณ

8. เดือนแปด ฮึดหนึ่งนั้น “พอถึงเดือนแปดได้ล้าลวงมาถึง ผุ่งหมู่สิ่งไหนคุณเข้าวัดสาจำจ้อย ทำตามฮอยของเจ้าพระโคตมทำก่อน บ่ทะเลอนเลิกล้างทำแท้สู่กายแล้ว จงพากันผ่ายหาของไปเททอด ทำทานไปอย่าได้คร้านเอาไว้หมู่บุญ สิเป็นของหนุนเจ้าไปเทิงอากาศ สู่สวรรค์ป้อนด้วยบุญนี้ส่งไป ผื่นจึงตรัสบอกไว้ฮึดเก่าคงหลัง อย่าขาดได้ไปแท้สู่คน โอกาสนี้ผื่นให้เที่ยวชอกคันชุดกันขุมบุญ เอาทุนไปกายหน้า เมื่อตายไปแล้วเป็นแนวนำเฮาขึ้นบันไดทองเที่ยวท่อง ขึ้นสู่ห้องชั้นฟ้าสวรรค์พ้นอยู่เย็น ผุ่งหมู่วิบากเว้นบมีว่าสิมาพาล เนาว์วิมานแสนทุกข์หายบมาใกล้” เดือนแปดทำบุญเข้าพรรษา เป็นประเพณีทางพุทธศาสนาโดยตรง คล้ายกับทางภาคอื่นของประเทศไทย เช่น มีการทำบุญตักบาตร ถวายภัตตาหารแด่พระภิกษุสงฆ์สามเณร มีการฟังธรรมเทศนาตอนบ่าย ชาวบ้านหล่อเทียนใหญ่ถวายเป็นพุทธบูชา และเก็บไว้ตลอดพรรษา การนำไปถวายวัดมีขบวนแห่ฟ้อนรำเพื่อให้เกิดความคึกคักสนุกสนาน ประเพณีแห่เทียนพรรษาที่ยิ่งใหญ่ ต้องเป็นที่จังหวัดอุบลราชธานี

9. เดือนเก้า ฮีตหนึ่งนั้น “พอถึงเดือนเก้าแล้วเป็นกลางแห่งวัสกาล ผู้ประชาชนชาวเมือง ก็เล่าเตรียมตัวพร้อม พวกกันทานยังข้าว ประดับดินกินก่อน ทายกทานให้เจ้าพระสงฆ์พร้อมอยู่ภายใน ทำจังขัปปัยยถึงขบปัมา พระราชาในเมืองก็จัดทำแนวนี ฮีตหากมาแล้ววางลงให้ถือต่อ

จำไว้เด้อพ่อเฒ่า หลานเว้ากล่าวจา” ทำบุญข้าวประดับดิน เป็นการทำบุญเพื่ออุทิศส่วนบุญให้แก่ญาติผู้ล่วงลับ เพื่อบูชาผีบรรพบุรุษและผีไร้ญาติ โดยชาวบ้านทำการจัดอาหาร ได้แก่ ข้าว ของหวาน หนากพลู บุหรี่ ห่อด้วยใบตองกล้วย ร้อยเป็นพวง เตรียมไว้ถวายพระช่วงเลี้ยงเพล บางพื้นที่อาจนำห่อข้าวน้อย เหล้า บุหรี่ แล้วนำไปวางหรือแขวนไว้ตามต้นไม้ หรือในที่ใดที่หนึ่ง พร้อมทั้งกล่าวเชิญวิญญาณของบรรพบุรุษ และญาติมิตรที่ล่วงลับไป มารับส่วนกุศลในครั้งนี้ ต่อมาใช้วิธีการรดน้ำหลังการถวายภัตตาหารพระสงฆ์แทน

10. เดือนสิบ ฮีตหนึ่งนั้น “เมื่อถึงเดือนสิบแล้วทายกทอดบวยบาน เบิกพลีทำทานต่อมาสองข้า ข้าวสากนำไปให้สังโฆทานทอด พวกกันหวังยอดแก้วนิพพานพุ่มพุ่มที่สูง ผูกหมูลุงอาปัคณาเนื่องนมส่ง ศรีธาลงทอดไว้ทานให้แม่ไป อุทิศให้ฝูงเปรตเปโต พวกกันโมนานาสู่คนจนเกลี้ยง” เดือนสิบทำบุญข้าวสากหรือข้าวสาก (สากภัตร) ตรงกับวันเพ็ญเดือนสิบ ผู้ถวายเขียนชื่อของตนลงในภาชนะที่ใส่ของทาน และเขียนชื่อลงในบาตร ภิกษุสามเณรรูปใดจับได้สากของใคร ผู้นั้นเข้าไปถวายของ เมื่อพระฉันเสร็จแล้ว มีการฟังเทศน์ เป็นการอุทิศให้แก่ผู้ตายเช่นเดียวกับบุญข้าวประดับดิน

11. เดือนสิบเอ็ด ฮีตหนึ่งนั้น “ถึงเดือนสิบเอ็ดแล้วก็เป้นแนวทางป่องเป็นช่องของพระเจ้าเคยเข้าแล้วอย่าเขา “เดือนสิบเอ็ดทำบุญออกพรรษา ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนสิบเอ็ด พระสงฆ์แสดงอาบัติทำการบวราณา คือ การเปิดโอกาสให้ว่ากล่าวตักเตือนกันได้ ต่อมาเจ้าอาวาสหรือพระผู้ใหญ่ให้โอวาทเตือนพระสงฆ์ให้ปฏิบัติตนอย่างผู้ทรงศีลเป็นอันเสร็จพิธี พอตกกลางคืนมีการจุดประทีปโคมไฟ นำไปแขวนไว้ตามต้นไม้หรือตามริมรั้ววัด จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบุญจุดประทีปจังหวัดนครพนม มีประเพณีการไหลเรือไฟ ตกแต่งด้วยตะเกียงน้ำมันก๊าดเป็นรูปต่าง ๆ สวยงามกลางลำน้ำโขง

12. เดือนสิบสอง ฮีตหนึ่งนั้น “เดือนสิบสองมาแล้วลมวอยหนาวสั่น เดือนนี้หนาวสั่น บ่คือแต่หลัง ในเดือนนี้เพิ่นว่าให้ลงทอดพวยเฮือ ช่วนกันบูชาผูนาคอนาค เนาวโนพันชื่อว่า อุซุพะนาโค เนาวโนพันแผ่นสิบห้าสกุลบอกไว้บูชาให้ส่งสะการจงทำให้ทุกบ้านบูชาทานนาโค แล้วลงโมนาดอมขึ้นชมกันเล่น กลางเว็นกลางคืนให้ระงมกันขับเสพจึงสิสุขอยู่สร้างสบายเนื่ออยู่เย็น ทุกข์ทั้งหลายหลีกเว้นหนีห่างบ่มีพาล ของสามานย์ทั้งปวงบ่ได้มีมาใกล้ ไผ่ผู้ทำตามนี้เจริญขึ้นยิ่ง ๆ ทุกสิ่งบ่ไฮ้ ทั้งข้าวหมู่ของกรรมบ่ได้ถึต้องลำบากในตัว โลดบ่มีมัวหมองอย่างใดพอดิ มีแต่สุขสิล้นครองคนสนุกยิ่ง อดในหลังป่องนี้เด้อเจ้าแก่ชรา” เดือนสิบสองเป็นเดือนส่งท้ายปีเก่าตามคติเดิมมีการทำบุญ

กองกฐิน เริ่มตั้งแต่วันแรมหนึ่งค่ำเดือนสิบเอ็ดถึงกลางเดือนสิบสอง แต่ชาวอีสานครั้งก่อนนิยมเริ่มทำบุญทอดกฐินตั้งแต่ข้างขึ้นเดือนสิบสอง เรียกว่า บุญเดือนสิบสอง สำหรับประชาชนที่อาศัยอยู่ตามริมฝั่งน้ำใหญ่ เช่น แม่น้ำโขง แม่น้ำมูล แม่น้ำชี มีการจัดสงฆ์ (แข่งเรือ) เพื่อระลึกถึงอุสสุภณาคัดคำกลอนข้างต้น บางแห่งทำบุญดอกฝ้าย เพื่อใช้ทอเป็นผ้าห่มกันหนาวถวายพระเถร มีพลูตะไลจุดด้วย บางแห่งทำบุญโพนจุกลูกสาว นิยมทำกันมากในสมัยก่อน

คองสิบสี่ คลอง (ครรลอง) คือ แบบแผนหรือแนวทางดำเนินชีวิต ซึ่งคล้าย ๆ กับคำในภาษาอังกฤษว่า “Way of life” แต่คองในที่นี้มุ่งไปทางศีลธรรมประเพณีที่ถูกผิดมากกว่าด้านอาชีพ เห็นตรงกับภาคกลางว่า ทำนองคลองธรรมนั่นเอง ชาวอีสานออกเสียงคลองเป็นคอง ไม่มีควบกล้า เช่น ถ้าทำไม่ถูกผู้ใหญ่ท่านจะเตือนว่า เอ็ดบ่แม่นคอง หรือว่า เอ็ดให้ถึกฮึดถึกคอง เป็นต้นฉบับของท่านเจ้าพระอริยานุวัตร มีคำฮิดนำหน้าด้วย คือ ฮิดเจ้าคองขุน ฮิดท้าวคองเพี้ย ฮิดไพร่คองนา รวมถึง ฮิดบ้านคองเมือง ฮิดปู่คองย่า ฮิดตาคลองยาย ฮิดพ่อคองแม่ ฮิดไ้คองเขย ฮิดป้าคองลุงฮิดลูกคองหลาน ฮิดเจ้าคองแก่ ฮิดปีคองเดือน ฮิดไฮ่คองนา และฮิดวัดคองสงฆ์

คลองสิบสี่ หมายถึง ครองธรรม 14 อย่าง เป็นกรอบหรือแนวทางที่ใช้ปฏิบัติระหว่างกันของผู้ปกครองกับผู้ใต้ปกครอง พระสงฆ์และบุคคลทั่วไป เพื่อความสงบสุขร่มเย็นของบ้านเมือง คลองสิบสี่มีหลายแบบหลายประเภท ดังนี้

แบบที่ 1 กล่าวถึงผู้เกี่ยวข้องครองครัวในสังคมตลอดจนผู้ที่หน้าที่ปกครองบ้านเมือง

แบบที่ 2 กล่าวถึงหลักการที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติในการปกครองบ้านเมือง และข้อที่ประชาชนควรปฏิบัติต่อพระมหากษัตริย์และจารีตประเพณีที่พึงปฏิบัติให้บ้านเมืองเป็นสุข

แบบที่ 3 กล่าวถึงพระธรรมที่พระราชทานเพื่อยึดถือปฏิบัติและเน้นหนักให้ประชาชนปฏิบัติตามจารีตประเพณี และข้อที่คนในครอบครัวพึงปฏิบัติต่อกัน

แบบที่ 4 กล่าวถึงไปแนวทาง ฮิดบ้านครองเมือง คือ การดำเนินการปกครองบ้านเมืองเพื่อให้บ้านเมืองอยู่เป็นสุขและปฏิบัติตามประเพณี

สรุปได้ว่า ฮิดสิบสอง คองสิบสี่ คือ ระบบสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น มิใช่ระบบที่เกิดขึ้นโดยสัญชาตญาณ แต่เป็นสิ่งที่มนุษย์ต้องเรียนรู้ เพราะเป็นส่วนสำคัญของความเป็นมนุษย์ที่อาศัยอยู่ในสังคมเดียวกัน มีความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง สิ่งที่แยกสังคมหนึ่งแตกต่างจากสังคมหนึ่ง คือ วัฒนธรรม วัฒนธรรมเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคมและจิตใจของมนุษย์ เป็นสิ่งที่ช่วยประสาน และผูกมัดคนไว้ในสังคมเดียวกัน ทำให้โครงสร้างทางสังคมคงอยู่ และส่งผ่านแนวปฏิบัติที่ดีงามเป็นที่ยอมรับ ความผูกพันด้านจิตใจสู่สังคมข้างเคียงได้อีกด้วย มรดกอันล้ำค่าในบริเวณอีสานใต้ที่ตกทอดสู่ลูกหลานในปัจจุบัน เช่น ปราสาทหิน และศาสนสถานเทวาลัยที่ยิ่งใหญ่สวยงามที่สุดในยุค

เดียวกัน คือ ปราสาทหินพนมรุ้ง ปราสาทศีขรภูมิ ปราสาทสระกำแพงใหญ่ ปราสาทหินพิมาย ปราสาทเมืองต่ำ เป็นต้น ด้านชุมชนโบราณเคยเป็นที่ตั้งของชุมชนที่อยู่อาศัยกันอย่างหนาแน่น ประมาณ 1,000-2,000 ปี ปัจจุบันสามารถพิจารณาได้จากคูน้ำ คันดินล้อมรอบเป็นทรงกลมตามหมู่บ้านต่าง ๆ ในเขตลุ่มแม่น้ำ

ภาษา วรรณกรรม มีประชากรพูดภาษาหลายภาษาสผสมผสานกัน แม้แต่หมู่บ้านเดียวกันมีพูดทั้งภาษาเขมร ลาว และไทยโคราช ภาษาเหล่านี้ได้ตกมาสู่ลูกหลาน พิจารณาได้จากภาษาพูดประจำวัน สิ่งสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตชาวนา หมอลำ ภาษาพูดประจำวันที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน และมีการจารึกในแผ่นศิลา ด้านขนบธรรมเนียมประเพณีบริเวณภาคอีสานใต้ เป็นเขตที่มีขนบธรรมเนียมประเพณีมากมาย คือ การละเล่น การแสดงพื้นบ้าน พิจารณาได้จากงานประเพณีขึ้นเขาพนมรุ้ง ประเพณีหมกรรมว่าวอีสาน ประเพณีบุญบั้งไฟ ประเพณีแห่เทียนพรรษา และประเพณีแข่งขันเรือยาวประจำปี เป็นต้น นอกจากนี้สถาบันการศึกษา มีการจัดกิจกรรมแสดง ชี้ให้เห็นลักษณะของวัฒนธรรม โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ สุรินทร์ นครราชสีมาและอุบลราชธานี มีศูนย์วัฒนธรรมอีสานใต้เพื่ออนุรักษ์ส่งเสริมพัฒนาและเผยแพร่วัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านของท้องถิ่น โดยนำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้คนในท้องถิ่นได้เกิดความรัก ความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่น โดยการอาศัยศิลปวัฒนธรรม ประเพณี เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ สิ่งสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของชาวบ้านเป็นอย่างดี ได้แก่ การแสดงพื้นบ้านมีหมอลำ เจริญ กันตรึม เพลงโคราช วัฒนธรรมทางหัตถกรรมพื้นบ้าน เช่น การทำบายศรี การทอผ้าสาวไหม การแกะสลักเครื่องเงิน เครื่องทองเหลือง และแกะสลักหิน เป็นต้น

องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1. ประวัติและพัฒนาการของหมอลำเรื่องต่อกลอน

หมอลำ มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน และเป็นที่ยินยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของดนตรีอีสานมาช้านาน หมอลำเป็นส่วนหนึ่งในวิญญานทั้งห้าของชาวอีสานอัน ได้แก่ ลาบ ข้าวเหนียว ส้มตำ หมอลำ หมอแคน ซึ่งมีมานานนับร้อยปีแล้ว มีการพัฒนาที่สอดคล้องกับการแลกเปลี่ยนทางสังคมมาโดยตลอด (อุดม บัวศรี, 2528) แต่เดิมหมอลำเป็นการแสดงที่ผู้คนเอาใจใส่น้อยบางท้องถิ่นถือว่า หมอลำเป็นการเดินกินลำกินไม่ยากคบหาสมาคมด้วย แต่บางท้องถิ่นก็ตอบรับว่าหมอลำเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแสดงศิลปะของชาวอีสาน ต่อมาหมอลำได้กลายเป็นอาชีพและมีอิทธิพลต่อสังคม

1.1 ความหมายของหมอลำ

1.1.1 ความหมายของคำว่า “หมอ”

คำว่า “หมอ” เป็นคำที่ใช้เรียกบุคคลผู้ที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะด้านที่มีความชำนาญหรือเชี่ยวชาญ คำว่า “หมอลำ” มาจากคำว่า “หมอ” กับคำว่า “ลำ” เมื่อรวมกันแล้วสรุปได้ว่า “หมอลำ” หมายถึง ผู้ชำนาญการขับ (ร้อง) ตามบทวรรณกรรม (ลำ) หรืออาจกล่าวได้ว่า หมายถึง ผู้ชำนาญการขับร้องเพลงพื้นบ้านภาคอีสาน ดังนั้น คำว่า “หมอ” จึงมีความหมายว่า ผู้ที่มีความชำนาญหรือเชี่ยวชาญ

ปรีชา พิณทอง (2525) ได้อธิบาย คำว่า “หมอ” ในหนังสือสารานุกรมภาษาไทย อีสาน-ไทย-อังกฤษ ว่า หมายถึง ผู้รู้ ผู้ชำนาญ ผู้รักษาโรค เช่น

หมอมอ หมายถึง ผู้รู้และชำนาญในการทำนายโชคชะตาราศี
 หมอธรรม หมายถึง ผู้รู้และชำนาญในการใช้เวทมนต์และไสยศาสตร์
 หมอสูตร หมายถึง ผู้รู้และชำนาญในการทำบุญพิธีสวดขวัญหรือสวดขวัญ
 หมอยา หมายถึง ผู้รู้และชำนาญในการปรุงยาสมุนไพร เพื่อรักษาโรค
 หมอมวย หมายถึง ผู้ชำนาญในการชกมวย
 หมอปี หมายถึง ผู้ชำนาญในการเป่าปี
 หมอแคน หมายถึง ผู้ชำนาญในการเป่าแคน

จากความหมายที่ได้กล่าวมา นับว่าใกล้เคียงกับคำว่า “ช่าง” หมายถึง “ผู้ชำนาญในการฝีมือหรือศิลปะอย่างใดอย่างหนึ่ง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525) เช่น

ช่างบั้งไฟ หมายถึง ผู้ชำนาญในการทำบั้งไฟ
 ช่างเหล็ก หมายถึง ผู้ชำนาญในการตีเหล็ก
 ช่างไม้ หมายถึง ผู้ชำนาญในการทำไม้สำเร็จรูป
 ช่างแคน หมายถึง ผู้ชำนาญในการทำแคน

เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า “หมอ” ใช้สำหรับ “ผู้ใช้” ส่วน “ช่าง” ใช้สำหรับ “ผู้ทำ” เช่น

“ช่างแคน” หมายถึง ผู้ชำนาญในการทำแคน
 “หมอแคน” หมายถึง ผู้ชำนาญในการใช้แคน

สรุปได้ว่า คำว่า “หมอ” เป็นคำที่ใช้เรียกบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ ความชำนาญหรือเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน

1.1.1 ความหมายของคำว่า “หมอ”

คำว่า “หมอ” เป็นคำที่ใช้เรียกบุคคลผู้ที่มีความรู้ความสามารถเฉพาะด้านที่มี

1.1.2 ความหมายของคำว่า “ลำ”

คำว่า “ลำ” เป็นคำที่ใช้ต่อเนื่องมาจาก คำว่า “เลา” (เล่า) ในภาษาอีสาน หมายถึง การนำเอาเรื่องเก่าที่ผ่านไปแล้วกลับมาเล่าซ้ำอีก อาจเป็นการทบทวนการเล่านิทานโดยการ

ใส่ทำนองเข้าไปด้วย เรียกว่า “ลำ” นักวิชาการหลายท่านได้ให้ข้อสันนิษฐานว่า “ลำ” น่าจะมาจากคำว่า “ลำนำ” ซึ่ง “ลำนำ” ไม่ปรากฏในจารึกของหนังสือผูกอีสาน แต่คำว่า “ลำ” พบเขียนหรือจารึกไว้ในใบลานหลายผูก การพูดกลอนฉญาโต้ตอบกันของชาวอีสาน นิยม เรียกว่า “จ่ายฉญา” แต่ถ้าจ่ายฉญาเป็นทำนองเรียกว่า “ลำฉญา” คำว่า “ลำ” ก็คือ การนำกลอนมาร้องเป็นทำนอง ซึ่งมีหลายรูปแบบหลายสำเนียง

พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (ปุ่น.ณโก ธีร์) (2507) ได้ให้ความหมายคำว่า “ลำ” ว่าเป็นคำที่ใช้ต่อเนื่องมาจากคำว่า “เลา” (เล่า) ในภาษาอีสานหมายถึง

1. เป็นนาม หมายความว่า สิ่งที่มีสัณฐานยาว และโดยมากกลม เช่น ลำต้นไม้ ลำไผ่ ลำตัว ลำแข้ง ลำขา ลำแขน ลำคอ ลำห้วย และลำคลอง เป็นต้น

2. เป็นวิเศษณ์ เช่น ที่เรียกกันว่าปลายบาทสังขยาหรือลักษณะนาม เช่น เอื้อ 2 ลำ และไม้ไผ่ 4 ลำ เป็นต้น

3. เป็นกิริยา แปลว่า ขับ ร้อง เช่น ลำให้ฟังสักกลอนแต่ เขามาหาไปลำบุญ กฐินจังแม่นลำม่วน เป็นต้น ในความหมายนี้เป็นนามก็ได้ เช่น ครูลำ คนลำ หมอลำ คำลำ ความลำ กลอนลำ ลำเกี้ยว ลำเดินดง ลำเต้ย ลำยาว ลำลองของ ลำโจทย์ ลำถาม ลำแข่งกลอน ลำพั่น และลำคร้ว เป็นต้น

พระอริยานุวัตร เขมจารี พระอริยานุวัตร เขมจารี (2528) ได้อธิบายไว้ว่า “ลำ” แปลว่า “ยาว” กล่าวคือ ตำนานหรือนิทานในคัมภีร์ใดมีเรื่องหรือเนื้อความยาว เรียกว่า “ลำ” เช่น ลำกาละเกต ลำสินไซ ลำคัชนาม ลำไก่อแก้ว ลำพระเจ้าสิบชาติ และลำพระเวสสันดรชาดก เป็นต้น

จารุบุตร เรื่องสุวรรณ (2526) ได้ให้ความหมายที่มีความสอดคล้องกันว่า “ลำ” เป็นคำลักษณะนาม ซึ่งแสดงถึงลักษณะความยาว เช่น ไม้ไผ่نب่จำนวนเป็นลำ วรรณกรรมสำคัญของชาวอีสานมักมีความยาว จึงเรียกชื่อดังตัวอย่าง เช่น กาละเกตลำหนึ่ง สังข์ศิลป์ชัยลำหนึ่ง เป็นต้น

พรชัย ศรีสารคาม (2521) อธิบายว่า “ลำ” หมายถึง นิทานที่เป็นวรรณคดีของชาวอีสานที่จารึกหรือจารลงบนผิวไม้ไผ่ทั้งลำ เรียกว่า หนังสือเจียง และอธิบายเพิ่มเติมว่าด้วยเหตุที่วรรณคดีเรื่องหนึ่งอาจต้องใช้ไม้ไผ่ทั้งลำหรือหลายลำสำหรับจารึก เมื่อจารึกเสร็จก็ตัดออกเป็นปล้องแล้วมัดไว้เฉพาะแต่ละลำแต่ละเรื่อง เช่น ลำนี้จำปาสี่ต้น ลำนั้นผาแดงนางไอ่ แทนที่จะเรียกเป็นเรื่องก็เรียกเป็น “ลำ” ตามลักษณะนามของไม้ไผ่ที่นำมาจารึก ต่อมาได้มีการเปลี่ยนจากไม้ไผ่มาใช้ใบลานแทน เพื่อให้เกิดความสะดวกในการจารึกและการเก็บรักษา โดยนำเอาใบลานมาจารึกทั้งสองหน้า เมื่อจารึกได้แต่ละตอนก็เจาะรูร้อยเชือกไว้จนกว่าจะจบเรื่อง เรียกว่า “ผูก” บางเรื่องอาจจะมีหลายผูกรวมกันเข้า แต่ยังเรียกว่า 1 ลำตามความหมายเดิม ดังนั้น วรรณคดีเก่าของอีสานจึงมีคำว่า “ลำ” นำหน้าทุกเรื่อง เช่น ลำกาละเกต ลำชูลุนางอ้ว ลำท้าวกำกาดำ และลำไก่อแก้วหอมฮู้ เป็นต้น

สำเร็จ คำโหม่ง (2538) กล่าวไว้ว่า “ลำ” ความหมายเดิมเป็นคำลักษณะนามใช้เรียกจำนวนหนังสือ ตรงกับคำว่า “เล่ม” ในภาษาไทยภาคกลาง หนังสือของไทยลาวแบบดั้งเดิมเป็นหนังสือที่จารึกอักษรลงบนแผ่นใบของต้นลาน (ปาล์มชนิดหนึ่ง) เรียกการจารึกอักษรว่า “การจาร” ใบลาน เมื่อจารึกเสร็จแล้วก็ร้อยและผูกรวมกันด้วยเชือก เรียกหนังสือ 1 มัดว่าเป็นหนังสือ 1 ผูก และเนื่องจากการเก็บรักษาหนังสือ ผู้นั้นนิยมเก็บไว้ในกลักที่ทำจากกระบอก “ลำไม้ไผ่” ลักษณะนามของหนังสือผูกจึงกลายเป็นคำว่า “ลำ” ตามลำไม้ไผ่ที่ใช้ทำเป็นกลักเก็บหนังสือผู้นั้น

จากที่กล่าวข้างต้น คำว่า “ลำ” มีความหมายเกี่ยวข้องกับหนังสือคัมภีร์ในพระพุทธศาสนาในแง่ที่เป็นลักษณะนามและคำกริยา กล่าวคือ

1. ลำ เป็นคำลักษณะนามแสดงถึง ความยาวของเรื่องราวที่จารึกไว้ในหนังสือหรือคัมภีร์ในพระพุทธศาสนาซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาดก หนังสือเหล่านี้จึงถูกเรียกว่า “ลำ” เช่น ลำมหาเวสสันดร ชาดกหรือมหาเวสสันดรชาดก 1 ลำ เป็นต้น

2. ลำ เป็นคำกริยา หมายถึง การขับริ่องเพลงพื้นบ้านของชาวอีสาน ทั้งนี้ เกิดจากการนำเอาหนังสือหรือคัมภีร์ในพระพุทธศาสนาที่เรียกว่า “ลำ” มาอ่านหรือขับริ่องเป็นทำนอง หรือเรียกรวมกันว่า “ขับริ่องลำ” ต่อมาเกิดการตัดเสียง (Clipping words) เพราะผู้พูดเกียจคร้านที่จะพูดให้เต็มคำ เมื่อแสดงออกเป็นที่รับรู้และเข้าใจแล้ว (หลวงบุญมานพพานิชย์, 2537) จากคำว่า “ขับริ่องลำ” จึงเหลือเพียงคำว่า “ลำ” โดยปริยาย

1.1.3 ความหมายของคำว่า “หมอลำ”

ได้มีผู้ให้ความหมายและคำจำกัดความของคำว่า “หมอลำ” ไว้หลายอย่างและความหมายที่น่าสนใจมี ดังนี้

บุญกว้าง วาทยธธา (2524) ได้ให้ความหมายในเอกสารสมณานตริพื้นบ้าน ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม ว่า หมอลำเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอ่านแล้วจดจำเรื่องราวในหนังสือผูกได้ จึงถูกเชิญให้ไปอ่านหรือเล่าเรื่องราว เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัย จำปาสีต้น การเกิด

เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526 : 1-15) เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526) ให้ความหมายว่า หมอลำ หมายถึง ผู้ชำนาญในการร้องหรือลำ ซึ่งคำว่า “ลำ” หมายถึง ร้องหรือการร้องในภาษาอีสาน

ไพบูลย์ แวงเงิน (2534) ให้ความหมายว่า หมอลำ หมายถึง ผู้มีความสามารถในการขับริ่องหรือขับริ่องคำกลอนลำ ให้เกิดทำนองและจังหวะที่ไพเราะเพราะพริ้ง

ธรรมจักร พรหมพ้วย (2544) ได้กล่าวถึงที่มาและความหมายของ “หมอลำ” ไว้ว่า คำว่า “หมอลำ” ประกอบด้วยคำ 2 คำ คือ หมอ และ ลำ

คำว่า หมอ หมายถึง ผู้รู้หรือผู้เชี่ยวชาญในวิชาสาขาใดสาขาหนึ่ง เช่น หมอยา หมายถึง ผู้เชี่ยวชาญในการใช้ยา หมอมอ หมอโหร หมอทวย หมอเลขหรือหมอสุฮา (โหรา) หมายถึง ผู้ชำนาญในการทำนายโชคชะตาราศี หมอน้ำมนต์ หมายถึง ผู้ชำนาญการในการทำน้ำมนต์ หมอสูตร หมายถึง ผู้เชี่ยวชาญในการสูตร เช่น สูตรขวัญ หมอธรรม หมายถึง ผู้ชำนาญการในการใช้คาถาสะเดาะเคราะห์ ปราบหรือขับไล่ผีให้หนีไป เป็นต้น

ส่วนคำว่า “ลำ” นั้น ผู้รู้บางท่านได้สันนิษฐานไว้ ดังนี้

การสันนิษฐานที่บอกว่า “ลำ” เป็นคำลักษณะนามใช้เรียกสิ่งที่มีลักษณะยาว เช่น ลำไผ่ ลำพร้าว ลำตาลหรือลำน้ำ เช่น ลำโพง ลำชี ลำมูล เป็นต้น เนื่องจากนิทานพื้นบ้าน หรือวรรณกรรมอีสานเป็นเรื่องที่ยืดยาว คนทั้งหลายจึงเรียก “วรรณกรรม” เหล่านี้ว่า “ลำ” เช่น ลำสังข์ศิลป์ชัย ลำกาฬเกศ ลำสีนมนโนรา ลำแดงอ่อน ลำขูลูนางอ้ว เป็นต้น หากผู้ใดมีความชำนาญในการจดจำหรือท่องจำเนื้อหาของนิทานหรือวรรณกรรมเหล่านี้ได้ บุคคลผู้นั้นก็ได้ชื่อว่าเป็นหมอลำ

การสันนิษฐานอีกแนวทางหนึ่งเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “ลำ” มีว่าเดิมทีนั้น วรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้านอีสาน นิยมจารหรือบันทึกไว้ในใบลานหรือบนดิวไม้ไผ่ (ผิวไม้ไผ่) หรือลำไม้ไผ่ ฉะนั้น นิทานพื้นบ้านเหล่านี้จึงมีคำว่า “ลำ” นำหน้า

การสันนิษฐานทั้งสองแนวนี้ ก็น่าจะเป็นเช่นนั้น แต่หากวิเคราะห์จากข้อมูลหรือหลักฐานที่พบอยู่ในท้องถิ่นของคนไทย คำว่า “ลำ” นี้ ก็น่าจะมีที่มาต่างไปจากนี้ กล่าวคือ ในท้องถิ่นภาคเหนือของไทยและภาคเหนือของลาว ใช้คำว่าขับแทน “ลำ” เช่น ขับซอ ขับเซียงขวาง ขับหลวงพระบาง เป็นต้น ส่วนในภาคอีสานของไทยและภาคใต้ของลาวใช้คำว่า “ลำ” เช่น ลำผีฟ้า ลำพัน ลำกลอน ลำหมู่ ลำเพลิน ลำซิ่ง ลำสัน ลำยาว ลำต่อง ลำอ่านหนังสือ ลำสีพันดอน ลำโสม ลำมหาชัย ลำคอนสวน ลำสาละวิน ลำตัง หวายและลำบ้านซอก เป็นต้น ส่วนในภาคกลางของไทย เดิมใช้คำว่า “ขับลำนำ” และคำว่า “ลำ” นั้น ก็นิยมใช้เป็นคำนำหน้าสำหรับเรียกชื่อเพลงไทยเดิม เช่น ลำสร้อยสน ลำพัดชา และลำนางนาค เป็นต้น

หลักฐานเหล่านี้มีปรากฏในตำนานมโหรีปีพาทย์ของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ต่อมาได้เปลี่ยนมาเป็นร้องหรือขับร้องอย่างในปัจจุบัน ฉะนั้น คำว่า ลำสังข์ศิลป์ชัย ลำกาฬเกศ ลำสีนมนโนรา ที่เป็นชื่อของวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานก็ดี เพราะคำว่า ลำสร้อยสน ลำพัดชา หรือลำนางนาคก็ดี น่าจะหมายถึง ลำนำ มากกว่าที่จะหมายถึง ความยาว เพราะวรรณกรรมอีสาน หรือเพลงไทยเดิมเหล่านี้ ใช้สำหรับเป็นลำนำหรือทำนอง หรือที่ทางภาคกลางเรียกว่า “ขับลำนำ” นั่นเอง

คำเต็มที่ถูกต้องควรเป็นลำนำสังข์ศิลป์ชัย ลำนำกาฬเกศ ลำนำสีนมนโนรา ลำนำสร้อยสน ลำนำพัดชาและลำนางนาค ส่วนการละเล่นพื้นบ้านอีสานในกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ ได้แบ่งออกได้เป็นหลายอย่าง เช่น การละเล่นที่เป็นการแข่งขันหรือเกมส์กีฬา เช่น การเล่นหึ่ง การเล่นหมากเก็บ การเล่นโยกเชก การเล่นหมากลิ้ การช่วงเฮือ และการเสี่ยงกลอง เป็นต้น การละเล่นที่

เกี่ยวกับประเพณีหรือพิธีกรรมไม่น่าจะเรียกว่า “การละเล่น” ควรเรียกว่า การประกอบพิธีกรรม เช่น ลำผีฟ้า เฆ้งบั้งไฟและพิธีเสี่ยงเซียมซี เป็นต้น การละเล่นที่เป็นมหรสพหรือเพื่อความบันเทิง ได้แก่ การบรรเลงดนตรี เช่น การเป่าแคน การตีพิณ การเป่าหุ่หรือเป่าโหวต ส่วนการละเล่นที่เป็นมหรสพที่สำคัญที่สุด ของกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำก็คือ “หมอลำ” นั่นเอง

“ลำ” หรือ “การขับลำ” ของมนุษย์สมัยโบราณมีเนื้อหาสั้น บางทีมีเนื้อหาอยู่เพียงไม่กี่ประโยค เช่น 2-3 ประโยคเท่านั้น แต่ขับลำวกไปวนมาได้จนถึงครั้งก่อนวันก็มี ทั้งนี้ เพราะลักษณะสังคมยังเป็นเผ่าพันธุ์กลุ่มเล็กที่สัญจรรวดเร็ว ต่อเมื่อมีความก้าวหน้าทางสังคม การขับลำยุคแรกใช้รับทำด้วยกระบอกไม้ไผ่หรือซีกไม้ไผ่ เป็นเครื่องเคาะจังหวะ ดังมีร่องรอยเหลืออยู่ในกลุ่มชนเผ่าภูมิกาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของจีนทุกวันนี้ ที่มีการละเล่นโดยใช้กระบอกไม้ไผ่ มีขนาดปล้องเดียวสองอันมาตีกระทบกัน ประกอบจังหวะขับลำและตระกูลไทย-ลาว ชาวอีสานมีไม้สองอันเรียกว่า กั๊บแก๊บ ตีกระทบประกอบจังหวะขับลำ ประเพณีลำได้แพร่หลายอยู่แถวลาวใต้ ตั้งแต่เวียงจันทน์ลงไป รวมถึงท้องถิ่นอีสานของไทยด้วย และมีการเรียกคนลำว่า “หมอลำ” และเรียกคนเป่าแคนว่า “หมอแคน” (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) ดังนั้น คำว่า “หมอลำ” จึงเป็นคำพูดติดปากกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ

สมัยโบราณการศึกษาของชาวบ้านจะเริ่มต้นจากวัด เป็นผู้เล่าเรียนสืบทอดเรื่องราวทางศาสนา และวรรณคดี จึงได้มีการจารึกลงไว้ในใบลาน คือ มีการเขียนตัวหนังสือธรรม หนังสือขอม บรรยายเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้น ลงไว้ในใบลานเป็นเล่มมากบ้างน้อยบ้าง ขึ้นอยู่กับความยาวของเนื้อเรื่อง การเรียนหนังสือในสมัยก่อนใช้วิธีจำตัวหนังสือแบบนกขุนทอง คือ หัดอ่านคำศัพท์ เป็นคำอ่านทบทวนไปมาจนจบเล่ม ผู้มีความจำดีจะสามารถจดจำเรื่องราวได้มาก เรียกว่าท่องได้จนขึ้นใจ แล้วนำเรื่องราวที่จำได้มาเล่าสู่คนอื่นฟัง ลักษณะของตำราในสมัยโบราณนั้น เป็นหนังสือผูกใบลาน วิธีเก็บหนังสือเหล่านี้คนโบราณ ใช้วิธีการนำเอาลำไม้ไผ่มาทะลุปล้อง แล้วสอดหนังสือไว้ข้างในมีฝาปิดอย่างดี และเรียกหนังสือว่า “หนึ่งลำ” ใครที่สามารถจำเรื่องราวในหนังสือ “หนึ่งลำ” ได้ ชาวบ้านเรียกว่า “หมอลำ” (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2526) ดังนั้น คำว่า “หมอลำ” ในสมัยก่อนจึงหมายถึงคนที่สามารถจำเรื่องราวหรือนิทานในหนังสือ “หนึ่งลำ” ได้เป็นอย่างดีและสามารถเล่าเรื่องที่จำได้ให้ชาวบ้านฟังได้

จากความหมายของคำว่า “หมอ” และคำว่า “ลำ” ที่กล่าวมาข้างต้นเมื่อรวมความกันแล้ว สรุปได้ว่า “หมอลำ” หมายถึง ผู้ชำนาญการขับ (ร้อง) ตามบทวรรณกรรม (ลำ) หรืออาจกล่าวเพื่อให้เข้าใจง่ายว่าผู้ชำนาญการขับร้องเพลงพื้นบ้านภาคอีสาน

1.2 ประวัติความเป็นมาของหมอลำ

หมอลำ ถือว่าเป็นศิลปะการแสดงของชาวอีสานที่เกิดจากความรู้ ความคิด ความเชื่อความสามารถ ความชัดเจนนั้น ก็คือ “ภูมิปัญญา” ของคนอีสาน ที่สร้างสรรค์ผลงาน

ศิลปวัฒนธรรมการแสดงและได้มีการปรับเปลี่ยน เพื่อให้สอดคล้องกับความจำเป็นและความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา “หมอลำ” จึงเป็นมหรสพที่มีพัฒนาการควบคู่กับสังคมอีสาน เมื่อสภาพสังคมอีสานเปลี่ยนแปลงไป รูปแบบและเนื้อหาของการแสดงหมอลำก็ต้องเปลี่ยนแปลงไปด้วย จึงทำให้หมอลำมีพัฒนาการตามยุคตามสมัยเรื่อยมา

กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ คือ กลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดและมีประชากรอาศัยอยู่ในทุกจังหวัดของภาคอีสาน ลักษณะเด่นทางวัฒนธรรมของชนกลุ่มนี้ คือ พูดภาษาไทย-ลาว ผู้หญิงนุ่งผ้าถุงแบบธรรมดา ไม่มีหางหรือโจงกระเบน กินข้าวเหนียวปลาร้า มีแคนเป็นเครื่องดนตรีเอก และมีหมอลำเป็นการละเล่นที่สำคัญที่สุด (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2526) ความเป็นมาของหมอลำนั้น สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะ ดังนี้

ประการแรก หมอลำน่าจะเริ่มต้นจากวัด สาเหตุเนื่องจากในสมัยโบราณการศึกษาของชาวบ้านเริ่มจากวัด โดยมีพระสงฆ์ (ครูบาอาจารย์ ยาคู ยาชา อ้ายจั่ว) เป็นผู้ศึกษาเล่าเรียนสืบทอดกันมา เรื่องราวทางศาสนา และวรรณคดีต่าง ๆ ได้มีการจารึกลงในใบลาน คือ มีการจารึก (เขียน) ตัวหนังสือธรรม หนังสือขอม บรรยายเรื่องราวต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้น ลงไว้ในใบลานเป็นจบ ๆ (เล่ม) มากบ้างน้อยบ้างตามแต่เนื้อเรื่องสั้นยาว การเขียนหนังสือในสมัยก่อนใช้วิธีการจำตัวหนังสือแบบนกขุนทอง คือ หัดอ่านเป็นคำ ๆ (ศัพท์) อ่านทบทวนไปมาจนจบเล่มหรือผูกนั้น ๆ ผู้มีความจำดีจะสามารถจดจำเรื่องราวต่าง ๆ ได้มาก เรียกว่า ท่องได้จนขึ้นใจ แล้ก็นำเรื่องราวที่จำได้มาเล่าสู่คนอื่นฟัง ลักษณะของตำราในสมัยโบราณนั้นเป็นหนังสือผูกใบลาน วิธีเก็บรักษาหนังสือคนโบราณ ใช้วิธีเอาไม้ไผ่มาทะลุปล้องแล้วสอดหนังสือไว้ข้างใน มีฝาปิดอย่างมิดชิด เรียกว่า “หนังสือหนึ่งลำ” ใครก็ตามสามารถท่องจำเรื่องราวในหนังสือหนึ่งลำได้นั้น เรียกว่า “หมอลำ” (คนลำ) เมื่อไปเล่านิทานในหนังสือวรรณคดีให้คนฟังเขาเรียกว่า “หมอลำ” ดังนั้น หมอลำที่แสดงศิลปการลำในทุกวันนี้ คงถือกำเนิดมาจากวัด ซึ่งคนลำนั้นเป็นผู้ที่สามารถลำเรื่องราวได้จากวรรณคดีหรือหนังสือผูกนั่นเอง

ประการที่สอง หมอลำน่าจะเริ่มต้นจากการสร้างความบันเทิงในงานประเพณีหรือการทำบุญ สาเหตุเนื่องจากในสมัยแรกนั้นสันนิษฐานว่า หมอลำ คงจะมีการแสดงในงานของชาวบ้านในละแวกบ้านใกล้ ๆ กับบ้านที่หมอลำอาศัยอยู่ เมื่อมีงานสำคัญ เช่น งานงันเฮือนดี (งานคนตาย) งานทำบุญบ้าน งานเทศกาลประจำปีหรืองานมงคลต่าง ๆ เป็นเพราะว่าผู้ที่มีความรู้ความสามารถจดจำเรื่องราวต่าง ๆ ในวรรณคดี ได้รับเชิญให้มาเล่านิทานให้ชาวบ้านฟัง เพื่อความสนุกสนานและความบันเทิง เช่น เวลามีคนตาย เจ้าภาพก็เชิญมาเล่านิทานให้ฟัง เพื่อบรรเทาความโศกเศร้าให้แก่ญาติพี่น้องของผู้ตาย ครั้งแรกคงเล่าด้วยภาษาพูดธรรมดา ต่อมาเมื่อผู้นิยมมากขึ้น จึงมีผู้คิดผูกถ้อยคำให้เป็นร้อยกรอง เพื่อให้หน้าฟังและมีความไพเราะ เรื่องที่เล่ามักจะเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัย นางผมหมอม กำพรว้าไก่แก้ว เป็นต้น ชาวบ้านจะเกิดความรู้สึกตื่นเต้นไป

ตามท้องเรื่องที่เราเล่า หมอลำจึงกลายเป็นดาราขวัญใจไปในงานมงคล และงานอวมงคลต่าง ๆ ที่มีในหมู่บ้านในสมัยแรก ๆ คงไม่มีสินจ้างรางวัลอะไรมากนัก ถ้ามีคงเป็นค่าค้าย่อ หรือค่ายกครูเป็นสินน้ำใจ เช่น ผ้าขาวผืน เงินเฟื้อง เงินสตางค์แดง หรืออาจจะเป็นของมีค่า ที่เจ้าภาพมอบให้เป็นสินน้ำใจเล็กน้อย เรียกว่า “ค้าย” ในขั้นแรกคงจะเรียกว่า “หมอลำพื้น” คือ เป็นการเล่าเรื่องราวตามพงศาวดารบ้าง ประวัติศาสตร์นิยายปรัมปราบ้าง เนื่องจากการเล่าเรื่องราวพื้นบ้านของตน ดังนั้น หมอลำที่สร้างความบันเทิงในทุกวันนี้ น่าจะเริ่มต้นจากการสร้างความบันเทิงในงานประเพณี หรือการทำบุญ

ประการสุดท้าย หมอลำน่าจะเริ่มต้นจากการประกอบพิธีกรรมด้วยความเชื่อเรื่องผีสงเทวดา สาเหตุเนื่องจากในสมัยก่อนนั้น เมื่อคนในหมู่บ้านเกิดการเจ็บป่วย ญาติพี่น้องจะไปดูหมอประจำหมู่บ้าน เรียกว่า หมอมอ หรือ หมอโหร หรือ หมอส่อง หมอก็จะแนะนำให้ไปหาหมอลำผีฟ้าไปรักษา (หมอลำผีฟ้าเป็นหมอลำที่ใช้ล่ำรักษาคณใช้ ล่ำเป็นคณะใช้แคนเป่าประกอบ) เมื่อผีฟ้าเข้าสิงหมอลำแล้ว ญาติพี่น้องก็จะรีบสอบถามเอาข้อมูลต่าง ๆ ที่สำคัญ คือ สาเหตุและวิธีการแก้ไขตลอดจนรับอาสาที่จะปฏิบัติตามทุกประการ สาเหตุที่พบบ่อย ๆ คือ ญาติพี่น้องทะเลาะกัน ทำลายทรัพย์สิน ฆาตกรรม หรือผีอื่น ๆ ไม่ทำบุญหาบรรพบุรุษ เป็นต้น หมอลำผีฟ้าบางที่ เรียกว่า หมอลำไทเทิง หรือ หมอลำผีแถน หมอลำผีฟ้าส่วนมากเป็นผู้หญิง และผู้หญิงเป็นหัวหน้า แต่เวลาลำต้องนั่งไสร้แต่งตัวเป็นชาย ดังนั้น หมอลำน่าจะเริ่มต้นจากการประกอบพิธีกรรมด้านความเชื่อผีสงเทวดา

ไพบุลย์ แพงเงิน (2534) ได้กล่าวถึง ประวัติและความเป็นมาของ “หมอลำ” ว่า มีข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของหมอลำ แบ่งออกเป็น 4 ทาง ดังนี้

1. หมอลำพัฒนามาจากลัทธิบูชาแถนหรือผีฟ้า

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2530) สันนิษฐานว่า หมอลำ น่าจะเกิดจากพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับผีฟ้าพญาแถน และผีบรรพบุรุษ เพราะมีหลักฐานที่ปรากฏในตำนานหรือนิทานว่า พญาแถนผู้ที่เป็นใหญ่ในสวรรค์ เห็นลูกหลานที่ส่งลงมาเกิดในเมืองมนุษย์ เกิดประสบเคราะห์กรรมเจ็บไข้ได้ป่วย พญาแถนจึงสั่งสอนแนะนำว่า ถ้ามีคนเจ็บคนป่วยให้แต่งเครื่องบูชาพญาแถน ปู ยา ตายาย และบรรพบุรุษ แล้วให้พูดจาด้วยถ้อยคำที่งดงาม ไพเราะ เมื่อนั้นพญาแถนจะลงมาช่วยรักษาด้วยเหตุนี้ จึงทำให้เกิดล่ำเพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บ แล้วเรียกกันแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นว่า ล่ำทรง ล่ำส่อง ล่ำผีไท่ ล่ำผีแถนและล่ำผีฟ้า ซึ่งถือว่าเป็นต้นกำเนิดการล่ำ ฉะนั้น ผู้ล่ำจึงเรียกว่า หมอ คือ หมอลำ

2. หมอลำพัฒนามาจากการอ่านหนังสือ

ทองมาก จันทะลือ (2553) สันนิษฐานว่า คำว่า “ล่ำ” ได้มาจากพูดตามหนังสือที่เรียกว่า “หนังสือเจียง” ซึ่งทำมาจากไม้ไผ่ กล่าวคือ คนสมัยนั้นไม่มีสมุด ดินสอ จึงใช้ล่ำไม้ไผ่แทนกระดาษ โดยการใช้ของแหลม (เหล็กจาร) มาขีดเขียนเป็นตัวหนังสือแล้วเรียกหนังสือนี้ว่า

“ลำ” ต่อมาได้นำมาอ่านกระทั่งบางคนสามารถท่องจำได้ โดยไม่ต้องอ่านตามหนังสือจึงเรียกกันว่า “หมอลำ” (หมอลำพูด) ต่อมาเมื่อมีงาน เช่น งานศพ (งานเฮือนตี่) และงานบุญก็มีคนเชิญไปพูดเรื่องที่น่าสนใจ เช่น เรื่องลำ สังข์ศิลป์ชัย และลำไถแก้วหมอลำ เป็นต้น หมอลำกับหมอลำแคน ซึ่งมีคนเชิญไปในงานร่วมกันเสมอ จึงพูดประสานเข้ากับเสียงแคนเนื่องจากความชำนาญ ในที่สุดก็เรียกว่า หมอลำ-หมอลำแคน

3. หมอลำพัฒนามาจากการเทศน์และอ่านหนังสือของพระสงฆ์

อุดม บัวศรี (2535)สันนิษฐานว่า หมอลำน่าจะมาจากการเทศน์ และการอ่านหนังสือของพระสงฆ์ โดยเฉพาะลำทางยาวนั้นใช้กลอนแบบเดียวกับเทศน์ ต่างกันเฉพาะการเอื้อนเสียง ทอดเสียงและเล่นเสียงตอนลงเท่านั้น ส่วนลำยาวและลำเตี้ยนั้นเป็นการแต่งเสริมขึ้นใหม่คือ ลำเตี้ยนำมาจากบทพญา ลำยาวนำมาจากบทเจรจา บทสนทนา แต่แต่งเติมใส่สัมผัสเข้าไปก็จะไพเราะยิ่งขึ้น จึงเห็นได้ชัดเจนว่า หมอลำ ก็คือบทบาทใหม่ของนักเทศน์ ในลีลาที่ให้ความบันเทิง และในภาพของฆราวาสที่มีลูกเล่นแพรวพราว เราจึงมักจะเห็นว่าการเทศน์ลำนี้สัมพันธ์เวียนกันอยู่เป็นวงจรตลอด คือ คนแต่งกลอนมักเป็นพระหรือผู้ที่เคยบวชเรียนมาแล้ว

4. หมอลำพัฒนามาจากการเกี่ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2528) กล่าวไว้ว่า การใช้เวลาของเกษตรกรในสังคมกสิกรรมโดยทั่วไป ในตอนกลางวันจะเป็นเวลาทำงานหนัก ตอนกลางคืนเป็นการทำงานเบาหรือเป็นเวลาพักผ่อน ในฤดูหนาวหลังการเก็บเกี่ยว ตอนกลางคืนสาวชาวชนบทต่างมาชุมนุมลงช่วงชิงฝ้าย คำว่า “ช่วง” หมายถึง ลาน หรือบริเวณที่ว่างเป็นลานบ้าน หรือลานวัดก็ได้ ที่สามารถใช้ประโยชน์ในการชุมนุมประกอบกิจกรรมตามธรรมเนียมท้องถิ่น กล่าวคือ เมื่อถึงเวลาเย็น สาวในละแวกเดียวกันจะมาทำงานรวมกันที่ลานบ้านของใครคนใดคนหนึ่ง โดยนั่งล้อมกองไฟ ปั่นฝ้าย หมุนถักเป็นโอกาสที่ได้คุยสาวหรือหยอกสาว บางคนจะเป่าแคน ดัดพิณ และคุยสาวคุ่ม หากพอใจสาวใดเป็นพิเศษ ก็สนทนาโต้ตอบกันด้วยโวหารที่ไพเราะ มีความหมายที่ลึกซึ้ง พุดผญา หรือจ่ายผญาเกี่ยว ต่อมาได้มีการนำผญาเกี่ยวไปขับโต้ตอบกัน เกิดเป็นลำกลอน และลำผญามีรูปแบบการเกี่ยวสาวในลานช่วงอยู่มาก คือ หมอลำนั่งลำไม่ยืนเหมือนหมอลำประเภทอื่น

สรุปได้ว่า หมอลำมีประวัติความเป็นมาและพัฒนาการเกิดขึ้นได้หลายลักษณะ กล่าวคือ เกิดจากการอ่านหนังสือ เกิดจากวัดจากการเทศน์ของพระสงฆ์ เกิดจากพิธีและกรรมความเชื่อ และเกิดจากงานบุญและการสร้างความบันเทิง ต่อมาได้นำเอาแคนมาเป่าเป็นดนตรี ได้คิดหาชุดหมอลำมาสวมใส่เวลาลำ เพื่อดึงดูดความสนใจผู้ฟังและสร้างเวทีให้ลำ เมื่อมีคนลำมากขึ้นก็มีการแข่งขันกันในด้านกลอนว่าใครจะเสียงดีมีคนติดตามมากกว่ากัน ลำเรื่องได้มากกว่ากันน่าสนใจกว่า จึงทำให้เกิดมีการประชันกลอนขึ้น หมอลำคนใดมีความรอบรู้เรื่องราวต่าง ๆ ได้มาก ก็ชนะฝ่ายตรงข้ามไปเป็นการลำโจทย์ ลำแก้ ในยุคแรกทำให้หมอลำมีการชวนขวายเป็นทกลอนลำมากขึ้น เพื่อนำมาโต้ตอบกับ

ฝ่ายตรงกันข้าม บางครั้งเวลาแสดงหมอลำก็จะซักถามปัญหากันหนัก ๆ ถ้าใครแพ้ลงเวทีหนีไปเลยก็มี ส่วนกลอนลำนั้นผู้ลำนั้กแต่งขึ้นเอง โดยอาศัยการจดจำจากหนังสือ หรือจากประสบการณ์ที่ได้รับ

1.3 ประเภทของหมอลำ

การลำมีอยู่หลายประเภท มีผู้สนใจศึกษาเกี่ยวกับเรื่องหมอลำได้แบ่งประเภทของหมอลำตามรูปแบบการแสดง วิธีการขับร้องหรือวัตถุประสงค์ที่แปลกแตกต่างกันออกไป ดังนี้

กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์) (กรมศิลปากร, 2520)แบ่งประเภทของหมอลำออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่

1. หมอลำเรื่องต่อกลอน
2. หมอลำกลอน
3. หมอลำเพลิน
4. หมอลำประยุกต์
5. หมอลำผีฟ้า

เจริญชัย ชนไฟโรจน์ (2526) ได้แบ่งประเภทของหมอลำตามขั้นตอนวิวัฒนาการ และลักษณะเฉพาะอย่างของหมอลำได้ 5 ประเภท ดังนี้

1. หมอลำพื้น คือ ผู้ลำผู้ชายที่ลำเกี่ยวกับเรื่องนิทาน
2. หมอลำกลอน คือ หมอลำผู้หญิง ผู้ชาย ลำเกี่ยวกับเรื่องราวของความรักโต้ตอบกัน
3. หมอลำหมู่ เป็นคณะหมอลำที่ลำเป็นเรื่องซึ่งใช้ทำนองร้องที่สนุกสนาน
4. หมอลำเพลิน เป็นคณะหมอลำที่ลำเป็นเรื่องซึ่งใช้ทำนองร้องที่สนุกสนาน
5. หมอลำผีฟ้า เป็นคณะหมอลำที่ลำเพื่อการรักษาคนเจ็บไข้

อุดม บัวศรี (2526) กล่าวว่า คนที่ชำนาญในการลำก็อาจต้องใช้กลอนในทำนองที่ต่างกันแล้วแต่ใครจะถนัดหรือแล้วแต่ยุคใดเป็นการลำแบบใด โอกาสที่จะได้ลำในยุคเดียวกันก็มีน้อย ได้แบ่งประเภทของหมอลำแบ่งยุคสมัย ดังนี้

1. หมอลำพื้น หมายถึง หมอลำเรื่องนิทาน ตำนานชาดก พุทธทำนายตลอดจนเรื่องเล่าอันอาจโน้มน้าวจิตใจคนให้โน้มเอียง เชื่อถือไปตามกลอนลำนั้นได้

2. หมอลำคู่ คือ หมอลำที่เป็นชายหนึ่ง หญิงหนึ่ง ลำคู่กัน แข่งกันหรือประชันกัน

3. หมอลำหมู่ คือ หมอลำที่ลำกันเป็นหมู่คณะ ลำเป็นเรื่องราว มีคนลำมาก มีดนตรีเพิ่มนอกจากแคนตัวเดียวและมีบพเจรจา

โดยสรุปอาจกล่าวได้ว่า การแบ่งประเภทของหมอลำนั้นแบ่งตามรูปแบบการแสดง วิธีการขับร้อง ยุคสมัยและวัตถุประสงค์ที่แปลกแตกต่างกันออกไป ผู้วิจัยขอกล่าวถึงรายละเอียดตามวิวัฒนาการของหมอลำ ซึ่งอิทธิพลต่อวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของชาวอีสานในปัจจุบัน สามารถแบ่งประเภทของหมอลำได้ ดังนี้

1.3.1 หมอลำพื้น

หมอลำพื้น ถือว่าเป็นหมอลำที่เก่าแก่ที่สุด ซึ่งไม่มีใครทราบว่าหมอลำพื้นเกิดขึ้นเมื่อใด แต่คนรุ่นเก่าเล่าให้ฟังว่า หมอลำพื้นนั้นเริ่มมีในภาคอีสาน ตั้งแต่สมัยคนอีสานรับเอาพระพุทธศาสนาเข้ามาเคารพนับถือ จากคำยืนยันของเจริญชัย ชนไฟโรจน์ ให้เหตุผลว่า เนื่องจากกลอนลำดั้งเดิมเป็นเรื่องราวชาดกทั้งสิ้น (เจริญชัย ชนไฟโรจน์. 2526 ข : 2-3) ลักษณะทั่วไปของหมอลำพื้นได้อธิบายไว้ว่า หมอลำพื้นมักใส่เสื้อกางเกงขายาวสีขาว เรื่องที่ใช้ลำส่วนใหญ่เป็นเรื่องชาดก ลำตั้งแต่เวลาสองทุ่มจนถึงหกโมงเช้า เนื่องจากเรื่องที่น่ามาลำมีเนื้อหาหรือเรื่องยาวมาก เช่น ท้าวกาละเกด ท้าวสีทน นางแดงอ่อน นางสิบสอง เป็นต้น และนอกจากนั้นได้มีผู้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับหมอลำพื้น ดังนี้

สุกิจ พลประถม (2538) อธิบายว่า หมอลำพื้น บางทีเรียกว่า ลำเรื่อง หรือลำนิทาน เป็นการเล่านิทาน เช่น นิทานปรัมปรา หรือนิทานประวัติศาสตร์ แต่ที่นิยมมากที่สุด คือ นิทานชาดก ใช้ผู้ลำเพียงคนเดียว ใช้แคนลายใหญ่หรือลายน้อยสอดคล้องกับระดับเสียงสูงต่ำของผู้ลำ หมอลำพื้นถือว่าเป็นหมอลำที่เก่าแก่ที่สุด ซึ่งไม่มีใครทราบว่าหมอลำพื้นเกิดขึ้นเมื่อใด แต่คนรุ่นเก่าเล่าให้ฟังว่า หมอลำพื้นเริ่มมีในภาคอีสาน ตั้งแต่คนอีสานรับเอาพระพุทธศาสนาเข้ามาเคารพนับถือ คำว่าลำพื้น หมายถึง การลำเกี่ยวกับเรื่องราว หรือ เป็นการเล่าเรื่องราว เป็นการแสดงหมอลำแบบง่าย ไม่มีพิธีรีตองมากนัก แสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน สมัยก่อนเพียงแค่จุดได้ตามลานบ้าน ไม่มีเครื่องขยายเสียงและเวที เพียงแต่ใช้แคร่ไม้ไผ่หรือยกพื้นสูงขึ้นเล็กน้อย ก็สามารถแสดงหมอลำพื้นได้ และแสดงได้ทุกเรื่อง

สำเริง คำโหมง (2538) อธิบายว่า หมอลำพื้นลำคนเดียวโดยสวมบทบาทเป็นทั้งพระเอก นางเอก ตัวโกง ตัวตลกและตัวประกอบ อุปกรณ์สำคัญที่ใช้ช่วยเปลี่ยนบทบาทของหมอลำ คือ ผ้าขาวม้า หรือ ผ้าสไบ นอกจากนี้ยังใช้ผ้าขาวม้าสมมุติเป็นม้า เป็นเรือ เป็นช้าง เป็นอาวุธหรือเครื่องมือเครื่องใช้ การแสดงลำพื้นมักแสดงบนพื้นเสมอกับผู้ชมผู้ฟัง นั่งวงรอบบริเวณที่ใช้เป็นเวที อาจมีเสาไม้ผูกตะเกียง ชี้ได้หรือหลอดไฟให้แสงสว่างอยู่ที่มุมใดมุมหนึ่ง สิ่งที่หมอลำพื้นพัฒนามาจากการอ่านหนังสือ ก็คือเน้นการแสดงลีลาการเล่าเรื่อง ทั้งน้ำเสียง และการแสดงท่าทางประกอบ

นอกจากนี้เครื่องดนตรี คือ แคน ก็มีความชัดเจนขึ้นในฐานะเป็นองค์ประกอบสำคัญ ซึ่งได้เกิดขึ้นในภายหลัง ลำพีนเป็นการลำเกี่ยวกับเรื่องราวทั่วไป ผู้แสดงเป็นผู้ชายเพียงคนเดียว แสดงบทบาททั่วไปตลอดเรื่อง ใช้แคนเป่าประกอบด้วย “ลายใหญ่” การแสดงเป็นแบบเรียบง่ายบนเวทีทำด้วยแคร่ ไม่มีเครื่องขยายเสียง เวที ฉาก แสงและสี

1.3.2 หมอลำกลอน

หมอลำกลอน เป็นการแสดงที่ร้องโต้ตอบระหว่างชาย-หญิง โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลักในการเป่าประกอบ จารุบุตร เรื่องสุวรรณ (2520 : 25-26) กล่าวถึง ลำกลอนว่าเป็นการลำที่ผูกเรื่องขึ้นใหม่ให้ทันกับเหตุการณ์ โดยยึดคำประพันธ์ตามแบบดั้งเดิม

ประเทือง คล้ายสุวรรณ (2528) ได้กล่าวถึง หมอลำกลอนว่า เป็นหมอลำที่ขับเรื่องยาว โดยดัดแปลงรายละเอียดของเนื้อหาใหม่ แต่คงใจความสำคัญของเรื่องเอาไว้ บทลำที่แต่งขึ้นมุ่งหมายและความไพเราะเป็นสำคัญ บางทีเรียกว่าลำคู่ เพราะจะลำ 2 คน อาจเป็นชายทั้งคู่ หรือหญิงกับชาย ลักษณะกลอนลำที่ใช้ลำ เช่น ลำเกี้ยว ลำโจทย์แก้ ลำเต้ย ลำชิงชู้และกลอนเบ็ดเตล็ด

สุกิจ พลประถม (2538) อธิบายว่า ลำกลอน เป็นการขับร้องเพลงพื้นถิ่นของชาวอีสาน โดยหมอลำกลอนเป็นหมอลำที่ลำตามบทร้อยกรองหรือกลอนลำ ที่จดจำมาจากครูผู้แต่งกลอน หรือจากการบันทึกเสียง หมอลำกลอนเริ่มเป็นที่รู้จักของผู้ฟังมากขึ้น ขณะที่หมอลำพื้นเริ่มเสื่อมลง และในปัจจุบันนี้ไม่มีการแสดงหมอลำพื้นเป็นมหรสพในงานบุญเลย

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์ (2542) อธิบายว่า “ลำกลอน” เป็นการแสดงโต้ตอบกันระหว่างคู่ลำ ใช้สมโภชงานมหรสพ โดยการท่องจำกลอนลำ เนื้อหาผู้ลำต้องมีปฏิภาณไหวพริบ น้ำเสียงไพเราะ และรูปร่างสวยงาม ลำกลอนมี 3 ทำนอง คือ ทำนองทางสั้น ทำนองทางยาว และทำนองลำเต้ย ประเภทลำกลอนมี 7 ประเภท คือ

1. ลำเกี้ยว เป็นการแสดงการลำเกี้ยวพาราสีกัน มีหมอลำคู่ชายหญิง และหมอแคน 1 คน หรือ 2 คน
2. ลำโจทย์แก้ เป็นการลำถามตอบกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายกับหมอลำฝ่ายหญิง เน้นการให้ความรู้
3. ลำสามเกลอ เป็นการลำถามตอบ กันแบบลำโจทย์แก้
4. ลำชิงชู้ เป็นการลำชิงรักหักสวาทระหว่างหมอลำชาย 2 คน หญิง 1 คน
5. ลำสามสิ่งหิ้งนาง เป็นการลำที่มีหมอลำฝ่ายชาย 3 คน ผลัดกันเกี้ยวหมอลำหญิง 1 คน ใช้หมอแคน 2-4 คน
6. ลำก๊ับก๊ับ เป็นการลำเกี้ยวกันที่เอาก๊ับก๊ับ (กรับ) มาตีประกอบจังหวะกับการลำทางสั้น โดยตัวหมอลำเองเป็นทั้งผู้ลำและเคาะตีกับก๊ับ ร่ายรำเข้าจังหวะกับเสียงลำ และเสียงแคน

7. ลำซิ่ง เป็นการเอาลำกลอนมาประยุกต์ ให้เข้ากับดนตรีสมัยใหม่ให้เกิดจังหวะที่รวดเร็วเร้าใจ และสนุกสนาน

ธรรมจักร พรหมพัว (2544) กล่าวถึง หมอลำกลอนมีพัฒนาการมาจากลำพื้นพัฒนาเป็นการร้องโต้ตอบกันเป็นคู่ มีการถามตอบปัญหาเอาแพะชนะกันอย่างจริงจัง ซึ่งหมอลำแต่ละคนก็มีกลอนของตัวเองที่เรียกว่า กลอนสด กลอนเท้าหรือกลอนดำ เพื่อให้คู่ต่อสู้เคียดแค้น หากฝ่ายใดยอมก็ถือว่าต้องพ่ายแพ้ลงจากเวทีไป

ทินกร อัตไพบูลย์ (2550) กล่าวถึง ลำคู่หรือลำกลอนเป็นการลำที่มีหมอลำชายหญิงสองคนลำสลับกันมีเครื่องดนตรีประกอบ คือ แคนการลำมีทั้งลำเรื่องนิทานโบราณคดีอีสานเรียกว่า ลำเรื่องต่อกลอน ลำทวย (ทวยโจทย์) ปัญหา ผู้ลำต้องมีปฏิภาณไหวพริบดีสามารถตอบโต้ยกเหตุผลมาหักล้างฝ่ายตรงข้ามได้ ต่อมามีการเพิ่มผู้ลำขึ้นอีกหนึ่งคนอาจเป็นชายหรือหญิงก็ได้ การลำเปลี่ยนเป็นเรื่องชิงรักหักสวาทขาดชู้ขาดผัว เรียกว่า ลำซิ่งซู้ หมอลำกลอนเป็นการลำของหมอลำ โดยใช้กลอนลำ 3 อย่างเป็นหลัก คือ กลอนร่าย กลอนตัด กลอนเงื่อน โดยทั่วไปมีผู้แสดง 2 คน คือ หมอลำฝ่ายหญิง และหมอลำฝ่ายชาย

1.3.3 หมอลำหมู่

หมอลำหมู่เป็นหมอลำที่ใช้ผู้แสดงหลายคนแสดงเป็นเรื่องราวนิทานพื้นบ้านหรือเรื่องราวที่ผูกขึ้น โดยสมมุติตนเป็นตัวละครในท้องเรื่องมีฉากประกอบ แต่งกายคล้ายลิเก ดำเนินเรื่องอย่างลิเกแต่ร้องเป็นหมอลำ

สุกิจ พลประถม (2538) กล่าวถึง การแสดงหมอลำหมู่เป็นการแสดงของหมอลำหลายคน เมื่อเปรียบเทียบกับการแสดงหมอลำพื้นที่มีหมอลำเพียงคนเดียว หรือหมอลำกลอนที่มีหมอลำ 2-4 คน ลำหมู่ หมายถึง การแสดงการลำด้วยหมอลำหลายคนหรือที่เรียกว่า “เป็นคณะ” เป็นการแสดงที่มีเรื่องราว มีตัวละคร (หมอลำ) แสดงบทบาทในท้องเรื่อง ใช้กลอนลำบรรยายเรื่องราว บางทีถูกเรียกว่า “หมอลำเรื่องต่อกลอน” สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นจากการนำเอารูปแบบการแสดงของลำพื้นกับการแสดงลิเกของภาคกลางมาผสมผสานกัน และพัฒนารูปแบบการแสดงมาตามกระแสความต้องการของผู้ชม เช่น บางคณะเน้นการลำการแสดงทางด้านการเล่นเพลงประกอบดนตรีสากลมากขึ้นจนพัฒนาไปจนกลายเป็นวงดนตรีลูกทุ่ง แต่บางคณะก็เน้นการลำตามกลอนลำ แสดงให้สมจริงตามบทบาทการแสดง

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2540) กล่าวว่า หมอลำที่ประยุกต์พัฒนาการตามกระแสสังคมเพื่อรักษาตลาด คือ หมอลำหมู่ ยุคแรกของการแสดงหมอลำหมู่ คือ ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงลิเกในด้านเครื่องแต่งกาย จึงเรียกว่า “ลิเกลาว” ต่อมาสังคมนิยมเพลงลูกทุ่ง หมอลำหมู่จึงปรับปรุงรูปแบบการแสดง ให้ผสมผสานกับการแสดงดนตรีลูกทุ่ง เกิดเป็นลูกทุ่งหมอลำ ลำสลับกับการร้องเพลงลูกทุ่ง การแสดงตลกหน้าเวทีเลียนแบบ

ดนตรีลูกทุ่งทุกระเบียดนิ้ว มีการปรับทำพ็อนเป็นการเดินตามจังหวะเพลง มีการโชว์ทางเครื่อง มีการใช้เครื่องดนตรีสากล เช่น ออร์แกน กีตาร์ เบส กลองชุด ทรัมเป็ต

ธรรมจักร พรหมพ้วย (2544) กล่าวถึง หมอลำหนุ่มมาจากหมอลำพื้น เพิ่มผู้ลำมากขึ้นเล่นเป็นเรื่องราว โดยให้คนแสดงเป็นตัวละครแต่งกายตามลักษณะตัวละครบ้าง เรียกว่า หมอลำเวียงหรือหมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นการแสดงที่เคร่งครัดต่อวิธีการแสดงและบทบาทมากที่สุด

ทินกร อัดไพบูลย์ (2550) กล่าวถึง ลำหนุ่ม เป็นการลำที่มีผู้แสดงเพิ่มมากขึ้นจนเกือบครบตามจำนวนตัวละครที่มีในเรื่อง มีเครื่องดนตรีประกอบเพิ่มมากขึ้น เช่น พิณ (ซุง) กลอง การลำมี 2 แนวทาง คือ ลำเวียง เป็นการลำแบบลำกลอน หมอลำแสดงเป็นตัวละครตามบทบาทในเรื่องการดำเนินเรื่องค่อนข้างช้า แต่ก็ได้อรรถรสของละครพื้นบ้านหมอลำได้ใช้พรสวรรค์ของตัวเองในการลำ ทั้งทางด้านเสียงร้องปฏิภาณไหวพริบ และความจำเป็นที่นิยมในหมู่ผู้สูงอายุ หมอลำหนุ่มเป็นการแสดงหมอลำหลายคน แต่ละคนแสดงตามบทบาทในท้องเรื่อง เรื่องที่แสดงมักเป็นเรื่องราววรรณกรรมอีสานหรือชาดก แต่ปัจจุบันเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ ใช้แคนเป่าประกอบการลำ และใช้เครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดงด้วย

1.3.4 หมอลำเพลิน

หมอลำเพลินเป็นหมอลำที่มีทำนองลำรวดเร็วคึกคักเร้าใจเรียกว่า ทำนองลำเพลิน มีการพ็อนในขณะลำ และพ็อนสลับลำการแต่งกายคล้ายลิเก ฝ่ายหญิงสวมกระโปรงสั้นหรือแต่งกายตามสมัยนิยม

ปรีชา พรหมแสน (2526) ได้เขียนในรายงานว่า หมอลำเพลินเป็นหมอลำหมู่ประเภทหนึ่ง แต่ลำในลีลาจังหวะที่เร้าใจโลดโผน หมอลำฝ่ายหญิงนุ่งกระโปรงสั้นเหนือเข่า

สุกิจ พลประถม (2538) กล่าวถึง หมอลำเพลิน ว่าเป็นการแสดงของหมอลำคณะที่มีการประยุกต์ และวิวัฒนาการการลำมาจากลำเรื่องต่อกลอน หรือหมอลำหนุ่ม ซึ่งกลอนลำเพลินไม่เน้นสาระของกลอนลำ แต่เน้นจังหวะลีลาที่กระชับฉับไวของการลำ จึงทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ที่สนุกสนานซึ่งถูกใจวัยรุ่นหนุ่มสาว สาวหมอลำที่แต่งกายด้วยชุดกระโปรงสั้นแบบทันสมัย ซึ่งบางครั้งชาวบ้านเรียก หมอลำเพลิน ว่า “หมอลำก๊กขาว”

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์ (2542) อธิบายไว้ว่า หมอลำเพลิน เป็นการลำที่มีวิวัฒนาการมาจากลำเรื่องต่อกลอนอีกทีหนึ่ง โดยประยุกต์ลักษณะการแสดงให้คล้ายเข้าหาการแสดงของมหรสพอื่นที่กำลังเป็นที่ชื่นชอบของประชาชน เช่น

1. ทำนองลำและจังหวะลำได้รับอิทธิพลจากเพลงป๊อป เพลงร๊าว และเพลงลูกทุ่งไทยภาคกลาง

2. การดำเนินเรื่องทำให้กระชับรวดเร็วคล้ายกับภาพยนตร์ โดยตัดทำร้ายรำและการลำที่แสดงออกถึงความงดงามอย่างประณีตแต่เย็นเยือก

3. การแต่งกายได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงร่าวงหรือหางเครื่อง (ผู้เต้นรำประกอบ) ของวงดนตรีลูกทุ่ง คือ นุ่งน้อยห่มน้อย

4. ดนตรีบรรเลงคลอได้รับอิทธิพลมาจากวงดนตรีร็อค คือ เปลี่ยนจากการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ไปเป็นการใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าจำพวกกีตาร์ คีย์บอร์ดและกลองชุด การแสดงลำเพลินต้องแสดงบนเวทีที่มีฉากหลังเช่นเดียวกันกับการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน แต่ไม่พิธีพิถันเรื่องฉาก ปลอ่ยตัวละครออกมาลำ และการเจรจาดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว ส่วนใหญ่จะยืนลำ และเจรจายืนหน้าไมโครโฟน ซึ่งแขวนห้อยลงมาจากราวกึ่งกลางเวที เนื้อเรื่องของกลอนลำอาจไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องนิทานหรือนิยายที่กำลังแสดงอยู่ก็ได้ กล่าวคือ หมอลำอาจคัดเอากลอนลำเพลินที่กำลังเป็นที่นิยมหรือกำลังโฆษณาamlำก็ได้ แต่พอถึงบทเจรจาต้องเจรจาเพื่อดำเนินเรื่องว่าตนสมทบบาทอะไร กำลังทำอะไร สรุปว่า ลำเพลินเดินเรื่องด้วยบทเจรจา แต่กลอนลำอาจออกนอกเรื่องก็ได้

ธรรมจักร พรหมพวย (2544) กล่าวถึง หมอลำเพลินถือเป็นหมอลำหมู่ชนิดหนึ่ง แต่เป็นทำนองที่เย็นเยื่อ เป็นการลำทางยาวแต่มาใช้ทำนองลำที่คึกคักเร้าใจ เพื่อก่อให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินเป็นสำคัญ ใช้เครื่องดนตรี พิณ แคนและกลองชุดเป็นหลัก ต่อมาพัฒนามาใช้วงดนตรีลูกทุ่งแทน นิยมใช้กลองตลัดหรือกลองแทรกตามความสามารถ และเชว้ปัญญาของผู้แสดง

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง (2548) กล่าวว่า หมอลำเพลินเป็นหมอลำหมู่ที่ใช้ทำนองลำที่ครึกครื้นสนุกสนาน การลำเพลินมี 2 ทำนอง ทำนองเร็วสำหรับเดินเรื่อง บางทีเรียกว่า ทำนองลำเดินหรือลำเดินกลอน ส่วนทำนองช้าเรียกว่า ทำนองลำเพลิน นางเอกหมอลำเพลินนิยมนุ่งกระโปรงสั้น เน้นเรื่องการเดินเป็นสำคัญ มีเครื่องดนตรีประกอบ คือ แคน พิณและกลองชุด ต่อมาทั้งหมอลำหมู่แบบลำเวียง และลำหมู่แบบลำเพลิน ได้นำเอาวงดนตรีลูกทุ่งมาแสดงเป็นส่วนหนึ่งของหมอลำหมู่ โดยช่วงแรกแสดงดนตรีลูกทุ่งมีหางเครื่องเดินประกอบ จากเวลาสามทุ่มไปจนถึงเที่ยงคืน หลังจากนั้นเป็นการแสดงหมอลำ หมอลำเพลินเป็นหมอลำที่ประยุกต์การแสดงจากหมอลำหมู่ ใช้ทำนองลำเพลินประกอบการแสดง โดยกลอนลำเน้นที่จังหวะลีลาสนุกสนานของดนตรีมากกว่าเนื้อหาสาระของกลอนลำ การแต่งกายหมอลำหญิงนุ่งกระโปรงสั้น ใช้แคน พิณและเครื่องดนตรีสากลประกอบการลำ

1.3.5 หมอลำซิ่ง

หมอลำซิ่ง เป็นการแสดงลำกลอนประยุกต์ มีการผสมผสานระหว่างการลำกับการร้องเพลงโดยมีเครื่องดนตรีสากลบรรเลงประกอบ มีการเต้นรำของหางเครื่องและมีท่าเต้นที่สนุกสนานเร้าใจ

ประสาธ สายด้วง (2535)ได้กล่าวรายงานถึง หมอลำซิ่ง ศิลปินพื้นบ้านอีสานประยุกต์ว่า หมอลำศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานก่อกำเนิดมาตั้งแต่ยุคใด ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน แต่ได้สันนิษฐานว่า เกิดมาหลายชั่วอายุคนแล้ว ในยุคแรกหมอลำเป็นหมอลำพื้น ลำอยู่กับพื้นดิน มีผู้ชายคนเดียว ลำใส่แคนเนื้อหาสาระลำเป็นเรื่องนิทานพื้นบ้าน ลำตลอดทั้งคืน ต่อมาได้พัฒนามาเป็น

หมอลำคู่ มีชายจริงหญิงแท้ลำไส่ดนตรี คือ แคน เหมือนเดิมแต่เนื้อหาของกลอนลำประกอบไปด้วย เรื่องราวประวัติศาสตร์ เรื่องบาปบุญคุณโทษ เรื่องการบ้านการเมือง การเกี่ยวพาราสี แทรกมุขตลก ขึ้นอยู่กับการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าของหมอลำแต่ละคน หมอลำคู่รุ่นเก่าที่มีชื่อเสียง ได้แก่ เคน ดา เหลา (เคนสุด) ทองมาก จันทะลือ (อุทา) ทองคำ เพ็งดี ฉวีวรรณ ดำเนิน สมาน หงษา บานเย็น รากแก่น เดชา นิตะอินทร์ หนูรงค์ ไชยพรรค ต่อมาหมอลำคู่ได้ประยุกต์มาเป็นหมอลำซิ่ง ซึ่งก็เหมือนหมอลำคู่ทุกอย่าง เพียงแต่นำเอากลองชุด กีตาร์ เบส มาเพิ่มเข้ากับดนตรีแคนดั้งเดิม เนื้อหาสาระการลำผิดแผกจากหมอลำคู่ ตรงที่มีการแทรกการร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำ เพลงลูกทุ่งเข้ามาผสมผสาน มีการเดินรำประกอบวงดนตรีและสลับการลำ หมอลำซิ่งที่ได้รับความนิยมจากคนฟัง หมอลำฝ่ายชายต้องรูปหล่อเสียงดี หมอลำฝ่ายหญิงต้องหน้าตาสวยระดับนางเอกหนังไทย เป็นโสดเสียงดี เดินรำยั่วยวนคนฟังได้ดี กลอนลำต้องสนุกสนานแทรกมุขตลก แทรกคำสองแง่สองง่าม สามารถร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำ เพลงลูกทุ่งได้หลายสไตล์ ในอดีตหมอลำคู่ได้รับความสนใจเฉพาะคนเฒ่าคนแก่ แต่เมื่อดัดแปลงมาเป็นหมอลำซิ่ง บรรดาวัยรุ่นทั้งหญิงชาย ได้หันมาให้ความสนใจ ผิดจากหน้ามือเป็นหลังมือ

ไพบุลย์ เมฆพยัพ (2536) ได้ให้นิยามศัพท์ หมอลำซิ่ง หมายถึง การแสดงของหมอลำกลอนที่นำเอาเครื่องดนตรีที่นอกเหนือจากแคน ได้แก่ กลองชุด เบส พิณไฟฟ้า มาบรรเลงประกอบการลำ มีท่าเต้นที่สนุกสนาน เร้าใจ ประกอบกับการลำสมัยใหม่

ธรรมจักร พรหมพัว (2544) กล่าวว่า เมื่อลำกลอนเกิดขบเซาเพราะมีคู่แข่งเช่น ภาพยนตร์ ลำหมู ลำเพลินและดนตรีลูกทุ่ง หมอลำจึงต้องประยุกต์เอาเพลงลูกทุ่งเข้ามาผสมผสาน นำกลองชุดมาตีให้จังหวะ และประกอบกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ชาวอีสานเข้ามาอยู่ในเมืองหลวงมากขึ้น สัมผัสกับเพลงลูกทุ่งและลูกกรุงหลากหลาย เมื่อกลับสู่บ้านเกิดก็ขอเพลงเหล่านี้จากหมอลำ หมอลำจึงต้องพัฒนาสามารถเล่นเพลงลูกทุ่งเหล่านี้ให้ได้ตามคำขอด้วยหมอลำซิ่งแพร่หลายอย่างรวดเร็ว เพราะจังหวะที่เร้าร้อน จนกลายเป็นตระกูลหมอลำใหม่ขึ้น มีคนนิยมทั่วทั้งอีสานอย่างเป็นประวัติการณ์

ทินกร อัดไพบุลย์ (2550) กล่าวถึง หมอลำซิ่ง หลังจากที่มีหมอลำคู่ และหมอลำเพลินค่อยเสื่อมความนิยมลงไป อันเนื่องมาจากการก้าวเข้ามาของเทคโนโลยี วิทย์ โทรทัศน์ทำให้ดนตรีสดริงเข้ามาแทรกในวิถีชีวิตของชาวอีสาน ความนิยมชมการแสดงหมอลำค่อนข้างลดลงอย่างเห็นได้ชัดเจน จนเกิดความวิตกกังวลกันมาก ในกลุ่มนักอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน แต่แล้วมนต์ขลังของหมอลำได้กลับมาอีกครั้ง ด้วยรูปแบบที่สะท้อนวงการหมอลำ เรียกว่า หมอลำซิ่ง เป็นวิวัฒนาการของการลำคู่ เพราะใช้หมอลำ 2-3 คน ใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมให้จังหวะ เหมือนหมอลำเพลินมีหางเครื่องเหมือนดนตรีลูกทุ่ง กลอนลำสนุกสนาน จังหวะอันเร้าใจ ทำให้ได้รับความนิยมอย่างรวดเร็ว จนกระทั่งระบาดไปสู่การแสดงพื้นบ้านอย่างอื่น ทำให้ต้องประยุกต์ปรับตัว เช่น

เพลงโคราช ต้องกลายมาเป็นเพลงโคราชซึ่ง กันตรึมก็กลายมาเป็นกันตรึมร็อค หนังสือปราโมทัย (หนังสืออีสาน) ต้องกลายเป็นปราโมทัยซึ่ง ถึงกับมีการจัดประกวดแข่งขัน บันทึกเทปโทรทัศน์ ออกจำหน่ายกันอย่างแพร่หลาย จนได้มีบางท่านถึงกับกล่าวว่า “หมอลำไม่มีวันตายจากลมหายใจชาวอีสาน” หมอลำซึ่ง เป็นการปรับเปลี่ยนจากหมอลำกลอนมาเป็นหมอลำแบบใหม่ โดยการนำเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทวงสตริง เข้ามาผสมประกอบการเล่นที่เร้าใจ

1.3.6 ลำเต้ย

คำว่า “ลำเต้ย” ประกอบด้วยคำสองคำ คือ “ลำ” กับ “เต้ย”

คำว่า “ลำ” ในภาษาอีสาน หมายถึง การขับร้องด้วยทำนอง และภาษาพื้นบ้านอีสาน โดยมีแคนเป่าประกอบกับทางประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวใช้คำว่า “ลำ” ในความหมายเดียวกัน เช่น ลำสีพันดอน ลำคอนสะหวัน ลำสาละวัน แต่ส่วนทางตอนเหนือของลาวเรียกการขับร้องว่า “ขับ” เช่น ขับทุ่มหลวงพระบาง ขับจิม (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์, 2521)

ส่วนคำว่า “เต้ย” มีความหมาย 2 อย่าง คือ “เต้ย” หมายถึง ทำนองลำชนิดหนึ่งมีชื่อเรียกตามที่อยู่ของผู้ลำ เช่น เต้ยพม่า เต้ยมอญ เต้ยหัวโนนตาล และ “เต้ย” หมายถึง พุดเกี้ยวถ้าไปพุดเกี้ยวสาว เรียกไปเต้ยสาว

ลำเต้ย หมายถึง การขับร้องหรือการลำเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหญิงชาย ลำเต้ยมีทำนองลำแบบหนึ่ง ที่มีการเอื้อนเสียงเป็นช่วงตอน แต่ละท่อนมักมีทำนองเพี้ยนกันไป เช่น เต้ยพม่า เต้ยหัวโนนตาล เต้ยคอนสวรรค์ เต้ยชัยภูมิ เป็นต้น ลำเต้ย เป็นการลำที่เพิ่งเกิดขึ้นมาใหม่ ในปัจจุบันนี้ยังใช้ลำเต้ยในการแสดงการลำโดยทั่วไป หลังจากการลำทางยาวของหมอลำกลอนฝ่ายชายจบลง ก็ต่อท้ายด้วยการลำทางยาวของหมอลำฝ่ายหญิง และหลังจากนั้นฝ่ายหญิงก็ต่อด้วยลำเต้ยจากเนื้อหาของกลอนลำเต้ย แสดงให้เห็นว่าลำเต้ยจะลำเป็นตอนสุดท้ายของการลำอย่างแน่นอน(สุกิจ พลประถม, 2538)

ทรงวิทย์ ตลประสิทธิ์ (2530) เขียนบทความเรื่อง “ลำทางสั้น ทางยาว ล่องโง้งแล้วเฮมาเต้ยใส่กัน” สรุปได้ว่า หมอลำมีวิวัฒนาการมาเป็นลำเต้ยโดยเริ่มจากลำพื้น ลำกลอน ลำหมู่ และลำเพลิน การลำกลอนมีรูปแบบและวิธีการเล่น ที่ได้รับความนิยมอยู่ในภาคอีสานมาจนถึงปัจจุบัน การลำกลอนลำอยู่ 3 ทำนอง ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย ปัจจุบันได้นำลำเต้ยมาประยุกต์เป็นเพลงลูกทุ่ง เช่น เต้ยสาวจันทร์ก้องโกบ ของพรศักดิ์ ส่องแสง ลำเต้ย เป็นทำนองของชาวอีสาน ใช้ลำเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว หมอลำมักลำเต้ยต่อท้ายการลำทางยาวและลำลาหลังจากจบการแสดงหมอลำ

1.4 หมอลำกับสังคมอีสาน

หมอลำเป็นมหรสพที่มีวิวัฒนาการควบคู่กับสังคมอีสาน เมื่อสภาพสังคมอีสานเปลี่ยนไป รูปแบบและเนื้อหาของการแสดงหมอลำก็เปลี่ยนไปด้วย การเปลี่ยนแปลงของศิลปะการแสดงหมอลำ ทั้งที่เป็นเชิงอนุรักษ์และพัฒนาการอนุรักษ์ เป็นการอนุรักษ์เฉพาะส่วนที่เป็นประโยชน์ เป็นที่ชื่นชม ยอมรับของผู้ฟังผู้ชม ขณะเดียวกันก็มีการปรับประยุกต์หรือต่อเติมเสริมสร้างสิ่งที่ดั้งเดิม เรียกว่า “การพัฒนา”

ธรรมจักร พรหมพัว (2544) กล่าวถึง ขบวนการเหล่านี้เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาในศิลปะการแสดงหมอลำ หมอลำเกิดจากการเล่านิทาน ในสมัยก่อนพ่อ แม่หรือปู่ ย่า ตา ยาย นิยมเล่านิทานให้ลูกหลานฟัง เพื่อความสนุกสนาน เพลิดเพลินหรือเพื่อเป็นเครื่องกล่อมเกลาคิดใจของเด็กให้เป็นผู้มีพฤติกรรมที่ดีงามมีสัมมาคารวะ มีความขยันอดทนไม่โหดเหี้ยม ไม่ก้าวร้าว ไม่เห็นแก่ตัว ไม่เอาแต่ใจตนเอง จนเป็นผลให้คนอีสานเป็นผู้ตั้งอยู่ในคุณธรรม มีความเมตตากรุณาต่อผู้อื่น การเล่านิทานนั้นสามารถทำได้ 2 รูปแบบ แบบที่หนึ่งเป็นการเล่านิทานแบบการส่วนตัว ผู้หลักผู้ใหญ่ที่มีเมตตาแก่ลูกหลาน โดยเล่าที่บ้านของตนเอง อาจจะเป็นบนบ้าน ลานบ้านหรือตามบริเวณที่ทำงานในตอนกลางวัน หรือตอนเย็นเมื่อว่างจากงาน แต่ที่นิยมมากที่สุด คือ หลังจากรับประทานอาหารเย็น และหมดภาระงานประจำวัน และก่อนนอนเด็กจะรีบเร่งให้ผู้ใหญ่เล่านิทานให้ฟัง ตามช่วงเวลาที่เหมาะสมหรือสัญญากันไว้ เมื่อเด็กอยากฟังนิทาน ผู้ใหญ่ก็จะขอร้องเด็กให้ประพฤติปฏิบัติในสิ่งที่ดีงาม เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนกับการเล่านิทาน เป็นการเน้นย้ำให้เด็กได้มีโอกาสสั่งสมความดีงามเพิ่มเติม จากที่ได้รับจากเนื้อหาสาระของนิทานที่ได้ฟัง การเล่านิทานที่เป็นทางการนั้น นิยมเล่ากันเนื่องในงาน “งานเฮือนดี” กล่าวคือเมื่อมีคนตายญาติพี่น้องจะมาร่วมประชุม ช่วยงานที่บ้านของผู้ตายในเวลากลางคืนประมาณ 3 คืน เพื่อเป็นเพื่อนแก้เหงาแก่สมาชิกของครอบครัวนั้น เจ้าภาพนิยมไปติดต่อผู้ชำนาญในการอ่านหนังสือใบลาน ซึ่งเป็นนิทานชาดก เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัย เรื่องท้าวสุริวงศ์ เรื่องจำปาสีตัน มาอ่านให้ผู้ร่วมงานฟัง เนื่องจากหนังสือเหล่านี้เป็นคำประพันธ์ที่ไพเราะ ถ้อยคำสละสลวย มีจังหวะลีลาที่ประทับใจผู้ฟัง บางขณะผู้อ่านอาจทำเสียงสะอึกสะอื้น หรือใสอารมณ์ให้ผู้ฟังสะท้อนอารมณ์ จนต่อมาทำนองอ่านหนังสือนี้ได้กลายมาเป็นทำนองลำทางยาวของหมอลำพื้น และหมอลำกลอน ซึ่งเรียกว่า ลำอ่านหนังสือ และใช้แคนเป่าประกอบจะเกิดเป็นหมอลำพื้น

สรุปได้ว่าวิถีการดำเนินชีวิตแบบดั้งเดิมของคนอีสาน พ่อ แม่หรือปู่ ย่า ตา ยาย นิยมเล่านิทานให้ลูกหลานฟัง จนเป็นผลให้คนอีสานเป็นผู้ตั้งอยู่ในคุณธรรม มีความเมตตากรุณาต่อผู้อื่น วิวัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเล่านิทานให้เด็กฟังได้พัฒนาไปสู่การอ่านหนังสือใบลาน ซึ่งต่อมาได้กลายมาเป็นทำนองลำทางยาวของหมอลำพื้นและหมอลำกลอน โดยใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีเป่าประกอบ

1.5 บทบาทของหมอลำ

คนอีสานรุ่นเก่ามีความภาคภูมิใจในศิลปะการละเล่นพื้นบ้าน คือ หมอลำ หมอแคน เช่นเดียวกับคนภาคกลางภาคภูมิใจในศิลปะเพลงไทยเดิมและเพลงพื้นบ้าน หมอลำ หมอแคน เป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ทั้งในด้านบันเทิงด้านความรู้ในการดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณี ีตครอง และนอกจากนั้นยังเป็นแหล่งที่สร้างไหวพริบปฏิภาณให้แก่ชาวบ้าน ที่สามารถนำไปปรับใช้ ในชีวิตประจำวันได้เป็นอย่างดี (บุญเลิศ จันทร, 2531) หมอลำจึงมีบทบาทให้ความบันเทิงและให้ความรู้ไปในตัว หมอลำมีบทบาทต่อชุมชนอีสานมาทุกยุคทุกสมัย หมอลำมีบทบาทสำคัญอยู่ 2 ประการ คือ

1. บทบาทด้านพิธีกรรม คือ หมอลำผีฟ้า มีบทบาทโดยตรงด้านการผ่อนคลายความตึงเครียดในสังคม การควบคุมพฤติกรรมสังคมให้เป็นไปตามบรรทัดฐาน สร้างเอกภาพในการอยู่ร่วมกันในกลุ่มชนที่นับถือผีฟ้าตัวเดียวกัน ส่งเสริมดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นบางอย่างมีบทบาทในการลดช่องว่างระหว่างวิถีชีวิตแบบเก่า และแบบใหม่บางส่วน

2. บทบาทด้านมหรสพ มีบทบาทโดยตรงในด้านความบันเทิง ให้การศึกษา เผยแพร่ศาสนา และปกป้องรักษาบรรทัดฐานของสังคม สร้างเอกภาพทางการเมือง ความคิด เครื่องสื่อสารชาวบ้าน บทบาทด้านมหรสพที่แฝงเร้น คือ บทบาทผ่อนคลาย ความเก้บกด ความคับข้องใจ อันเกิดจากกรอบสังคม ปัญหาในการดำเนินชีวิต นอกจากนี้ยังทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามความเปลี่ยนแปลงในสังคมอีสาน (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2528)

หมอลำ มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน และเป็นที่ยินยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของดนตรีอีสานมาช้านาน หมอลำเป็นส่วนหนึ่งในวิญญูณทั้งห้าของชาวอีสานอัน ได้แก่ ลาบ ข้าวเหนียว ส้มตำ หมอลำ หมอแคน (อุดม บัวศรี, 2528) ซึ่งมานานแล้วนับร้อยปีมีการพัฒนาที่สอดคล้องกับการแลกเปลี่ยนทางสังคมมาโดยตลอด ในอดีตหมอลำเป็นการแสดงที่มีคนเอาใจใส่น้อย บางท้องถิ่นถือว่าหมอลำเป็นการเต็นกินลำกีน ไม่อยากคบหาสมาคมด้วย บางท้องถิ่นก็ตอบรับว่า หมอลำเป็นผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสาน ต่อมาหมอลำได้กลายเป็นอาชีพและมีอิทธิพลต่อสังคม

จิราวัลย์ ชาเหลา (2546) ได้ศึกษาวิจัย กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดศิลปะการแสดงของหมอลำ พบว่า หมอลำมีอิทธิพลต่อสังคม ดังนี้

1. ให้ความบันเทิงในฐานะที่เป็นมหรสพอย่างหนึ่ง ที่ชาวบ้านนิยมนำจ้างหมอลำไปแสดงในงานที่สำคัญ เช่น งานบวช งานศพ งานกฐิน ผ้าป่า ขึ้นบ้านใหม่ หากงานใดไม่มีหมอลำไปแสดงถือว่างานนั้นไม่ใหญ่จริง เจ้าภาพไม่ร่ำรวยพอ เมื่อมีงานเทศกาลก็นำเงินส่วนหนึ่งไปว่าจ้างหมอลามาเสพพัน โดยเฉพาะ หมอลำจึงให้ความบันเทิงเป็นหลักใหญ่

2. ให้การศึกษาในด้านจริยธรรม การสั่งสอนในรูปแบบหมอลำ ผู้ฟังได้คิดตาม และนำไปปฏิบัติ เช่น นิทานชาดก นิทานกลอนสอนใจ คำบรรยายพระธรรมคำสอนคติโลกศรัทธา

3. ทำหน้าที่เป็นสื่อสารมวลชน เป็นปากเสียงช่วยเหลือรัฐบาลในการพัฒนาประเทศ โดยการให้ข่าวความเคลื่อนไหวในทางบริหารงานของรัฐบาล ในด้านการพัฒนาชุมชน และ

ยังเป็นกระบอกเสียงทางการเมือง ช่วยเผยแพร่ประชาธิปไตย และแก้ปัญหาที่สำคัญ เช่น กลอนลำเผยแพร่การทำงานของรัฐบาล

4. ศิลปะการแสดงหมอลำ มีส่วนอนุรักษ์วรรณกรรมพื้นเมืองและส่งเสริมให้แพร่หลาย ยิ่งขึ้น ในการแสดงหมอลำผู้แสดงได้นำนิทานชาดก วรรณกรรมคำสอน วรรณกรรมนิทาน ซึ่งเป็นมรดกทางวรรณกรรมของชาวพื้นเมืองไปแต่งเป็นกลอนลำ มีการรักษาเนื้อเรื่องตามแบบเดิมเอาไว้ เพียงแต่นำไปเขียนให้เหมาะสมแก่การแสดง เมื่อหมอลำนำวรรณกรรมเรื่องใดไปแต่ง เพื่อแสดงประชาชนทั้งที่รู้หนังสือ และอ่านหนังสือไม่ออกก็มีโอกาสได้รับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับวรรณกรรมเรื่องนั้น เป็นการอนุรักษ์นิทาน และวรรณกรรมมิให้สูญหายไปจากความสนใจ และความทรงจำของชาวบ้าน

หมอลำนับได้ว่าเป็นมรดกที่นิยมแพร่หลายในอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้มีวิวัฒนาการตามลำดับความนิยมแต่ละช่วงเวลาขึ้นอยู่กับค่านิยมของคนในสังคม ซึ่งค่านิยมนี้ได้รับปัจจัยทางวัฒนธรรมต่างถิ่น หรือวัฒนธรรมภายนอก มักส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนรูปแบบ และวิธีการแสดง เช่น มีการเปลี่ยนแปลงทำนองร้อง มีการเปลี่ยนแปลงภาษา มีการเปลี่ยนแปลงบทวรรณกรรมที่ใช้แสดง มีการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง (2548) ได้ทำการศึกษาบทบาทของหมอลำในการแก้ปัญหาสังคม พบว่า หมอลำมีบทบาทต่อสังคม 3 ประการ คือ

1. บทบาทด้านความบันเทิง สังคมอีสานในอดีต และปัจจุบันยึดถือจารีต 12 เดือน (ฮีต 12) และในจำนวน 12 เดือนนั้นมียานบุญประจำเดือน ซึ่งแต่ละเทศกาลนั้นใช้เวลา 1-3 วัน ขณะประกอบพิธีกรรมมีมหรสพสมโภชตอนกลางวันหรือกลางคืน และดูเหมือนว่าให้ความสำคัญเป็นพิเศษ เป็นส่วนหนึ่งของการจัดงาน ช่วงเวลาที่เหมาะสมในการใช้มหรสพสมโภช (เงิน) ส่วนใหญ่เป็นเวลากลางคืน เนื่องจากว่างเว้นจากกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เป็นเวลาพักผ่อนมหรสพที่ชาวอีสานนิยมมากที่สุด คือ หมอลำ จุดประสงค์หลักของการแสดงหมอลำ คือ การนำความบันเทิงมาสู่ผู้ชม และผู้ฟัง ซึ่งความบันเทิงนั้นแฝงอารมณ์ไว้หลายรูปแบบ เช่น อารมณ์ที่เกิดจังหวะและทำนองลำ ซึ่งมีทั้งมตื้นเตื้น กระฉับกระเฉง ความรัก ความอาลัย อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ ซึ่งอารมณ์เหล่านี้เกิดจากจังหวะการลำ และภาษาที่ใช้ลำ ตลอดจนทำนองการเอื้อนบทกลอน

2. บทบาทการให้ความรู้ สารที่ได้จากการฟังหมอลำ จึงเป็นสิ่งที่ซึมซับให้กับผู้ฟังหมอลำ มีความรู้ด้านธรรมะ รู้จารีตประเพณี รู้หลักปฏิบัติในการครองชีพ (ฮึด 12 ครอง 14) และผู้รับรู้ความเคลื่อนไหวของเหตุการณ์บ้านเมือง แม้กระทั่งเรื่องเพศศึกษา ซึ่งเป็นสิ่งไม่มีสอนอย่างเป็นทางการในระบบในอดีตนั้น เรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องปกปิด รับรู้และถ่ายทอดจากกลุ่มเดียวกัน หรือเพศเดียวกัน ขณะที่ในวงหมอลำนั้น นำเรื่องเพศขึ้นมาพูดคุยล้อเลียนอย่างสนุกสนาน โดยใช้ศิลปะการใช้คำเปรียบเทียบกับกลอนลำที่แต่งส่วนใหญ่ ไม่ใช่คำที่โจ่งแจ้ง แต่แฝงด้วยความหมายโดยนัย

3. บทบาทด้านพิธีกรรม หมอลำประเภทนี้ มีบทบาทก็ต่อเมื่อเกิดวิกฤตการณ์ของชุมชน เช่น โรคภัยไข้เจ็บที่เกิดขึ้นในชุมชน เป็นต้น ผู้ที่มีความเชื่อถือ เชื่อว่าโรคภัยที่เกิดขึ้นมีต้นเหตุจากภูติผี ตามความเชื่อของชาวอีสาน ผีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ผีดี และผีร้าย ผีดีหรือเรียกว่า ผีฟ้า ผีไท้ ผีแถน เป็นต้น ผีเหล่านี้มีหน้าที่ช่วยเหลือคนเมื่อเกิดภัย ไม่ว่าจะเป็นภัยพิบัติทางธรรมชาติ หรือ การเจ็บไข้ได้ป่วยผู้คนก็มักเชิญผีฟ้าทั้งหลายมาช่วย ส่วนผีร้ายชาวอีสานมองว่าผีเหล่านี้ สร้างความวิบัติให้หรือเป็นอุปสรรคต่อการดำรงชีวิต บทบาทของผีฟ้าช่วยควบคุมในสิ่งที่เข้าใจว่าไม่ดี หมอลำประเภทนี้มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น หมอลำผีฟ้า หมอลำส่อง หมอลำทรง หมอลำเหยา มะมั่วด เหล่านี้มีวัตถุประสงค์คล้ายกัน การประกอบพิธีจะมีการเตรียมเครื่องบูชา ที่เรียกว่า “คาย” ซึ่งผีฟ้าแต่ละคณะแตกต่างกันออกไปตามแต่ละคณะหมอลำกำหนดคาย ส่วนใหญ่ที่พบคือ ข้าวสาร ไข่ไก่ ดอกไม้ เทียน ผ้าขาว เหล้าขาว แป้ง หวี เงิน เครื่องใช้ของผู้ป่วยและเครื่องประภทภาชนะที่จำเป็นในการประกอบพิธี เครื่องดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการลำ คือ แคน โดยเป่าทำนองช้า เช่น ลายใหญ่แบบโบราณ หรือบางครั้งเป่าเร่งจังหวะตามท่วงทำนองการร่ายรำของกลุ่มผู้ประกอบพิธี ถ้าหากเป็นหมอลำเหยา หรือหมอลำเหยา มีเครื่องดนตรีเข้ามาประกอบอีกหลายชิ้น เช่น ปี่ กู่แคน ซอด้วง ฆ้อง กลอง พิณ เป็นต้น ถึงแม้ว่าหมอลำผีฟ้า ไม่ใช่ภาษาที่สละสลวยทั้งหมดก็ตาม แต่สาระเกี่ยวกับการสร้างสมานฉันท์ระหว่างญาติพี่น้อง โดยหมอลำทำหน้าที่เป็นสื่อกลางสร้างความอบอุ่น ความมั่นใจ และให้กำลังใจแก่ผู้ป่วย นอกจากนี้ยังมีทำนองที่ไพเราะของการขับร้องประกอบกับเสียงดนตรี โดยทั่วไปเนื้อหาของลำหมอลำผีฟ้า ไม่ได้แต่งบทร้องไว้ตายตัว มีการด้น ซึ่งคำสัมผัสในเนื้อร้องปรับไปตามสถานการณ์ เนื้อหาของกลอนลำ ส่วนใหญ่เป็นการอ้อนวอน เพื่อให้ผีฟ้าลงมาช่วยชี้ทางหรือรักษา กรณีผีฟ้าชี้ว่ามีทำผิดในวงเครือญาติพี่น้อง ผีฟ้าจะบอกวิธีแก้ อีกแง่มุมหนึ่งเป็นการสร้างสัมพันธ์ภาพให้เกิดขึ้น ระหว่างญาติพี่น้อง หรือในบางครั้งอาจบอกวิธีรักษาโดยบอกชื่อหมอยาหมอธรรม ตามแต่สามารถชี้แนะได้

วิธีรักษาของหมอลำผีฟ้า อาจมองได้ว่าเป็นการแก้วิกฤตการณ์ ในเรื่องของ การบำบัดทางจิต ทั้งที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบัน เหตุการณ์ในอนาคต ที่ผ่านมานับได้ว่าหมอลำประเภทนี้ได้มีบทบาทต่อการปัญหาของชุมชนได้เป็นอย่างดี ปัจจุบันถึงแม้มีสิ่งที่มีมนุษย์พึ่งพาได้หลายอย่าง แต่หมอลำผีฟ้า ก็ยังคงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่นับว่าเป็นความหวัง สำหรับสร้างกำลังใจอันนำไปสู่ความ

มีเสถียรภาพในการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน ดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ ในด้านสร้างความบันเทิง และด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อดังนั้น ไม่ว่าที่ใดที่มนุษย์อาศัยอยู่ย่อมมีดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมของสังคม ดนตรีของแต่ละท้องถิ่นย่อมแตกต่างกันออกไป ตามสภาพแวดล้อมชีวิตความเป็นอยู่ และความคิดสร้างสรรค์ของสังคม

สรุปได้ว่าหมอลำมีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน และเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของดนตรีอีสานมาช้านาน บทบาทที่โดดเด่นและประจักษ์ชัดชัดของหมอลำ ได้แก่ ด้านความบันเทิง เป็นมหรสพเสพหนังที่ชาวบ้านนิยมว่าจ้างไปแสดง ในงานที่สำคัญ ให้ความรู้ด้านจริยธรรม ซึ่งการสั่งสอนในรูปแบบหมอลำ ผู้ฟังได้ติดตามและสามารถนำไปปฏิบัติในชีวิตประจำวันได้เป็นอย่างดี หมอลำทำหน้าที่เป็นสื่อสารมวลชนเป็นปากเสียงช่วยเหลือรัฐบาลในการพัฒนาประเทศ และศิลปะการแสดงหมอลำยังมีส่วนได้อนุรักษวัฒนธรรมพื้นเมืองและเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ให้คงอยู่เป็นมรดกของชาวอีสานตลอดไป

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนของหมอลำเรื่องต่อกลอน

2.1 ความเป็นมาของหมอลำเรื่องต่อกลอน

หมอลำหรือการลำ คงจะมีมาแต่ดึกดำบรรพ์ แต่จะหาหลักฐานว่าเกิดขึ้นเมื่อใดยังไม่ปรากฏชัด สันนิษฐานได้ว่าเป็นธรรมชาติของมนุษย์ที่จะต้องมีการขับร้องตามภาษาของตน ประกอบกับชาวอีสาน มีวรรณคดีแพร่หลายอยู่มาก จนถึงกับจารึกเรื่องราวต่าง ๆ ไว้เป็นคำกลอนเรียกว่า “คัมภีร์” (กรมศิลปากร, 2520) คนไทยภาคกลางรู้จัก หมอลำ จากคำว่า แอ่วลาว หรือ ลาวแคน โดยสันนิษฐานว่า หมอลำเป็นศิลปะการร้องรำของชาวลาวและของราษฎรทั้งสองฝั่งแม่น้ำโขง (ฝั่งลาวและฝั่งไทย) เรื่องราวเกี่ยวกับหมอลำหรือแอ่วลาว ได้มีหลักฐานบันทึกไว้ว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดแคนและหมอลำเป็นอันมาก (บุญเลิศ จันทร, 2531) เมื่อมีแขกเมืองเข้ามาเฝ้า เช่น หมอปลัดเล และภรรยา เป็นต้น พระองค์ก็ทรงเป่าแคนด้วยพระองค์เองอย่างไพเราะ และทรงให้คนใช้เข้ามาร้องหมอลำเพื่อแสดงการต้อนรับ (ไพบุลย์ แสงเงิน, 2534) ยิ่งไปกว่านั้น ยังมีเจ้านายอื่น ๆ เช่น กรมหลวงวงษาธิราชสนิท เป็นต้น พากันโปรดการเล่นหมอลำด้วย จนเป็นเหตุให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่พอพระทัยเป็นอย่างยิ่ง จนกระทั่ง พ.ศ. 2409 พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โกลั้จะเสด็จสวรรคต พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงออกประกาศห้าม มิให้เล่นหมอลำในพระราชกิจจานุเบกษา โดยทรงอ้างว่าการเล่นหมอลำเป็นการเล่นของ “ข้า” (หมายถึง ชาวบ้าน หรือคนชั้นต่ำ) หากเล่นหมอลำแล้วจะทำให้เร่ร่อนเสียหาย

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พบเรื่องราวการละเล่นหมอลำอีกครั้งหนึ่ง กล่าวคือ เมื่อ พ.ศ. 2436-2453 พระบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ พระอนุชาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับอยู่ที่เมืองอุบลราชธานี ได้ทรงสนับสนุนศิลปะการแสดงพื้นเมือง เช่น เปิดโอกาสให้หมอลำ หมอแคน ตลอดจนละครรำเมือง

สุรินทร์ ไปเล่นในงานเฉลิมพระชนมพรรษา ณ พุทฺธิเมือง กลางเมืองอุบลราชธานีเป็นประจำ (ไพบุลย์ แพงเงิน, 2534) นั้นแสดงให้เห็นว่าการเล่นหมอลำได้รับการยอมรับอีกครั้ง นอกจากการร้องตามที่กล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีการนำภาษาพูดที่คล้องจองกันมาใช้ในหมอลำ คือ พูดให้มีคำ ตงโตย หรือ โตงโตย ซึ่งหมายถึงบทร้อยกรองสั้น ๆ ที่นำมาแทรกข้างหน้า หรือข้างหลังในการสนทนาหรือเล่านิทาน เพื่อให้เกิดความน่าฟัง (โสภิตสุตา อนันตรักษ์, 2534) ตัวอย่างเช่น ตงโตย ทุกข์นอก 7 อย่าง คำว่า ทุกข์นอก 7 อย่าง นี้หมายถึง ความทุกข์ที่เกิดจากสาเหตุภายนอก 7 ประการ ซึ่งเป็นการยกประเด็นการสนทนาในเรื่องความทุกข์ก่อนที่จะมีการอธิบายรายละเอียด ดังนี้

1. ทุกข์ เพราะลูกตายเสีย
2. ทุกข์ เพราะเมียตายจาก
3. ทุกข์ เพราะพรากญาติพี่น้องห่างไกล
4. ทุกข์ เพราะลงไปไทยค้าจั่วต่าง
5. ทุกข์ เพราะผิวเมียฮ้างจากกัน
6. ทุกข์ เพราะไปนอนวันไกลพี่น้อง
7. ทุกข์ เพราะปวดท้องขึ้นเมื่อยามฝนริน

คำว่า ตงโตย อยู่ในตัวอย่างนี้ คือ คำว่า ทุกข์ เป็นการเสนอประเด็นการพูดในเรื่องที่เกี่ยวกับความทุกข์ในใจ โดยมีสาเหตุของความทุกข์มาจากภายนอก 7 ประการ คือลูกตาย เมียตาย ห่างไกลญาติพี่น้อง ไปค้าขายต่างถิ่น หย่าร้าง ไปทำงานห่างบ้าน (ห่างพี่น้อง) ปวดอุจจาระตอนฝนตก นอกจากตัวอย่างตงโตยทุกข์นอก 7 อย่างแล้ว ยังมีตัวอย่างของตงโตยอีกประเด็นหนึ่ง คือ ตงโตยแก้ปริศนา 19 อย่าง คำว่า แก้ปริศนา 19 อย่าง หมายถึง คนแก้ 19 แบบ ดังนี้

1. แก้วหุหาย	2. แก่ตายดอก
3. แก่หยอกหลาน	4. แก่หาญป่า
5. แก่จำแห่	6. แก่แก้ว
7. แก่กระดุก	8. แก่กระดาษ
9. แก่แดด	10. แก่แรด
11. แก่ลม	12. แก่ฟัก
13. แก่แพง	14. แก่แต่ง
15. แก่เต้า	16. แก่เข้าตำรา
17. แก่ทาน	18. แก่ศีล
19. แก่ภาวนา	

คำตงโตยในตัวอย่างนี้ คือ คำว่า แก่ โดยแยกประเภทของคนแก้ออกเป็น 19 ประเภท อย่างปริศนาเพื่อกระตุ้นให้ผู้ฟังอยากรู้ และต้องการฟังการอธิบายต่อ ผู้ฟังไม่สามารถเข้าใจ

ตรงโดยได้ในทันทีที่ฟัง การแต่งตั้งโดย ไม่มีการบังคับจำนวนบทและจำนวนคำในแต่ละวรรค การสัมผัสก็ไม่มีแบบแผนที่ตายตัว

ต่อมาตงโดยได้มีวิวัฒนาการเป็นรูปแบบที่เรียกว่า ยาบ หรือ คำยาบ หรือ ยาบว่า ซึ่งเป็นถ้อยคำสั้น ๆ ที่ตกแต่งแล้วนำมาใช้พูดเพื่อให้ไพเราะ คมคาย กินใจหรือขบขัน แล้วแต่จุดประสงค์ของผู้พูด การแต่งมีการบังคับจำนวนบท ละจำนวนคำในแต่ละวรรคบ้าง แต่การสัมผัสไม่มีแบบแผนที่ตายตัว ตัวอย่าง เช่น

ทุกบ่มีเสื้อผ้า ผาเือนดีพอหรืออยู่

ทุกบ่มีเข้าอยู่เล่า สีนอนลื้ออยู่จ้งได้

เือน หมายถึง บ้าน เล้า หมายถึง ฉางข้าว ถี้ หมายถึง หลบ จ้งได้ หมายถึง อย่างไรก็ตาม) ถ้อยคำที่ยกมาเป็นคำยาบที่ผู้พูดมีจุดประสงค์เพื่อให้เป็นคติสอนใจว่าถึงแม้ไม่มีเสื้อผ้า ก็ยังหลบอยู่ในบ้านได้ แต่ถ้าไม่มีอาหารที่จะกินแล้ว เราจะสามารถดำรงชีวิตต่อไปได้

ต่อมา ยาบ หรือ คำยาบ หรือ ยาบว่า ได้วิวัฒนาการมาเป็นฉญา คำว่า ฉญา นี้หมายถึง คำคม หรือ ภาษิต โดยรากเดิมของศัพท์นี้มาจากภาษาสันสกฤตว่า ปรัชญา แต่ไทยและลาวโบราณตัดใช้เพียง ปรญา เช่นเดียวกับคำว่า อาชญา ใช้เพียง อาญา ภาษาลาวไม่มีตัว ร ใช้ตัว ฮ แทน ดังนั้น จึงเป็น ปส หรือ ปห และเป็น ผ ในภาษาพูด ปรญา จึงเป็น ผญา เช่นเดียวกับ เปรด เป็น เปต ปราบ เป็น ผาบ ปะรำ เป็น ผาม เป็นต้น (ไพบูลย์ แพงเงิน. 2534 : 111) คนอีสานรู้จักวิธีการแต่งฉญามาตั้งแต่เมื่อใด ยังไม่มีหลักฐานยืนยันแน่ชัด แต่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการรู้จักคำ และความหมายของภาษาบาลีสันสกฤต ที่เผยแพร่เข้ามาพร้อมกับอิทธิพลของศาสนา (สำลี รักสุทธี, 2543) เมื่อมีคำและความหมายของคำมากขึ้น คนมักพูดหรือนำคำมาติดต่อกันให้มีความสละสลวยมากขึ้น มีการใช้คำคล้องจองให้สัมผัสเพื่อความไพเราะ จดจำง่าย ให้คิดเตือนใจ สั่งสอน หรือการเสียดสีเปรียบเทียบ คนอีสานใช้ฉญาในจุดประสงค์ต่าง ๆ เช่น การเกี่ยวพาราสี การประกอบพิธีกรรม (ไล่ผี แห่นางแมว แห่บั้งไฟ) ตำรา (ตำราหมอดู ตำรายารักษาโรค ตำราประกอบอาชีพ ตำราของนักเทศน์) เป็นต้น ตัวอย่างเช่น

“บุญเฮานี้มันหากมาเทียมช้างเสมอเงาเทียมแวน แสนสียงอาบน้ำเงานั้น กับอาบนํ้า แมนว่าเฮาป็นขึ้นเทิงบนต้นไม้ใหญ่ เาก็ดติดต่อกันตามชนอยู่บ่เฮา แมนสียงชูดหม่นชนดิน ึ่งกัน เากะกระทำเวียกสร้างเสมอแท้ดั่งกัน แมนว่าเฮาสีเล่นลายละครพ็อนแอ่น เากะแอะแอ่นพ็อนทำได้ดั่ง อันนั้นฉันได้แท้บุญเฮาได้สร้างก่อ หากติดต่อดั่งเทียมช้างอยู่ดั่งเงา (วงศ์สะอาด., 2540) (แวน หมายถึง กระจัก เเทิง หมายถึง บน ช้างบน ช่น หมายถึง อาศัย เฮา หมายถึง หยุต หยุตพัก หม่น หมายถึง บุกหรือดันไปข้างหน้า ้ง หมายถึง จัด จ้าง ก่น หมายถึง ชูด ชูดค้อย เวียก หมายถึง งาน กะ หมายถึง ก็ แอะแอ่น หมายถึง ไค้ง งอ)

ผญาบทนี้ให้คิดสอใจในเรื่องของกรรม โดยอุปมาว่ากรรมเปรียบเสมือนเงาที่ติดตามตัวเราไปตลอดเวลา ไม่ว่าเราจะทำสิ่งใดเงาก็ติดตามกระทำสิ่งนั้นเช่นเดียวกับเรา กรรมก็เช่นกัน บุคคลใดสร้างกรรมต่าง ๆ เอาไว้ บุคคลนั้นก็ย่อมได้รับผลของกรรมนั้น

จะเห็นได้ว่าผญาใช้ถ้อยคำที่แตกต่างขึ้นด้วยภูมิปัญญาชาวอีสานที่เฉียบแหลม มีความหมายลึกซึ้งในเชิงเปรียบเทียบลักษณะคำประพันธ์ของผญา มีรูปแบบที่ค่อนข้างชัดเจนว่า ตง โดย และ ค่ายาบ ลักษณะคำประพันธ์ของผญาเป็นร้อยกรอง มีลักษณะคล้ายร้อยของภาคกลาง แต่บางทีก็คล้ายโคลงกาพย์หรือกลอน ที่เป็นเช่นนี้เพราะลักษณะขยจะมีจำนวนคำในวรรคไม่แน่นอน การสัมผัสก็ไม่ตายตัว

ผญา แบ่งได้ 7 หมวด คือ หมวดเกี้ยวสาว หมวดภาษิต หมวดคำสอนหรือคำแนะนำ หมวดคำถาม หมวดคำตลก หมวดธรรม และหมวดปัญหา ต่อมานำเอาเรื่องราวต่าง ๆ เช่น นิทานพื้นบ้าน นิทานชาดก เป็นต้น มาแต่งเป็นร้อยกรองโดยใช้ลักษณะคำประพันธ์ของผญา เพื่อให้การเล่าเรื่องมีความไพเราะ จดจำง่าย และกระตุ้น ความตั้งใจฟังของผู้ฟัง

ต่อมาได้มีการนำเอาเรื่องราวต่าง ๆ ที่แต่งเป็นผญามาขับร้องด้วยสำเนียง และทำนองสูง ๆ ต่ำ ๆ ประกอบกับเสียงแคน ทำให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น จึงเรียกผญานี้ว่า กลอนลำ จึงทำให้เกิดการลำพื้นขึ้น คำว่า พื้น คือ เรื่องราวหรือนิทาน ดังนั้น หมอลำพื้นจึงหมายถึง หมอลำที่ลำเพียงคนเดียวโดยลำเป็นเรื่องราว หมอลำพื้นเป็นหมอลำที่เก่าแก่ ไม่มีใครสามารถบอกได้ว่าหมอลำพื้นเกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อใด น่าจะมีขึ้นตั้งแต่คนอีสานรับเอาพุทธศาสนาเข้ามา โดยเรื่องทั้งหมดที่หมอลำนำมาใช้ลำจะเป็นเรื่องนิทานชาดกต่าง ๆ หมอลำพื้นส่วนมากมักจะเป็นผู้ชาย เพราะว่าผู้ชายมีโอกาสได้ศึกษาเล่าเรียนจากพระที่วัดมากกว่า ดนตรีที่ใช้ประกอบการลำพื้น คือ แคลน (บุญเลิศ จันทร , 2531)

หลังจากนั้นได้มีผู้คิดดัดแปลงวิธีการแสดงหมอลำพื้น จากการลำนิทานเพียงคนเดียว มาเป็นการลำ 2 คน เรียกว่า “หมอลำกลอน” ประกอบด้วย หมอลำฝ่ายชาย หมอลำฝ่ายหญิง และหมอแคน ท่วงทำนองกระชับกว่าลำพื้น และไม่เน้นการลำเป็นนิทาน หมอลำกลอนเป็นการลำที่มีลักษณะโต้ตอบปัญหา หรือการเกี้ยวพาราสี การเกี้ยวพาราสีนี้ทำให้เกิดการพัฒนาารูปแบบการลำขึ้น โดยเพิ่มหมอลำฝ่ายชายอีก 1 คน เป็นการลำ 3 คน ซึ่งเป็นหมอลำชาย 2 คน หมอลำหญิง 1 คน และหมอแคนการลำประเภทนี้เรียกว่า การลำชิงชู้ โดยผู้ชายจะต้องแสดงออกถึงความเก่ง ความร่าเริงความหล่อ เพื่อให้ฝ่ายหญิงตัดสินใจเลือกไว้เป็นคนรัก โดยส่วนมากแล้วหมอลำผู้ชายคนหนึ่งแสดงบทบาทเป็นพ่อค้าหรือข้าราชการ ส่วนหมอลำผู้ชายอีกคนหนึ่งแสดงบทบาทเป็นชาวนา โดยต่างฝ่ายต่างยกข้อดีของตัวเองให้หมอลำฝ่ายหญิงเป็นเครื่องตัดสินใจ

จำนวนผู้แสดงหมอลำได้เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จากการลำคนเดียว มาเป็นการลำ 2 คน 3 คน หรือมากกว่า โดยมีตัวละครเพิ่มขึ้นซึ่งเรียกว่า หมอลำหมู่ หมอลำหมู่เป็นหมอลำที่มีมานาน

แล้ว แต่ยังไม่สมบูรณ์แบบ เนื่องจากการไม่มีการฝึกหัดและถ่ายทอดอย่างจริงจัง มาสมบูรณ์แบบเมื่อ พ.ศ. 2485 โดยหมอลำชาวขอนแก่น 3 คน คือ หมอลำทองคำ บ้านสีฐาน อำเภอมือเมือง จังหวัดขอนแก่น หมอลำคำกลอง บ้านกุดบกเห็ด อำเภอฟล จังหวัดขอนแก่น และหมอลำอิน บ้านเหล่านาดี อำเภอมือเมืองจังหวัดขอนแก่น มีการฝึกหัดลำหมูกันอย่างจริงจัง แล้วได้ขยายขอบเขตออกไปอย่างรวดเร็ว (ไศยโกศล อดิเรก, 2534)

หมอลำหมู้ได้แบบอย่างการแต่งกายมาจากลิเกของภาคกลาง และได้แบบอย่างการลำจากลำพื้นและลำกลอน หมอลำหมู้ประกอบด้วยผู้แสดงประมาณ 12 ถึง 30 หมอลำหมู้สามารถแยกออกได้เป็นหมอลำเวียง และหมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำเวียง คือ การรำที่มีทำนองแบบลาวเวียง (เวียงจันทน์) ซึ่งเป็นทำนองการลำแบบลาว เอื้อนยาวเป็นช่วง ๆ เรื่องที่ใช้ลำเป็นเรื่องเกี่ยวกับนิทานของอีสาน ที่รู้จักกันดี เช่น ผาแดงนางไอ่ จำปาสีตัน ขูลุนางอ้าว เป็นต้น หมอลำเวียงได้รับความนิยมมากในสมัยก่อน การลำใช้ตัวละครเป็นตัวดำเนินเรื่อง การแต่งกายคล้ายลิเก บางที่เรียกว่า ลิเกลาวแต่ไม่นิยมสวมขลุ่ย (กรมศิลปากร, 2520) เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ คือ แคน และ กลองทอม

หมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำหมู้ที่ได้รับความนิยมในขณะนี้ โดยเรื่องและลักษณะการแสดงเป็นเช่นเดียวกับหมอลำเวียง แต่มีการนำเอาเครื่องดนตรีอีสาน เช่น พิณ และ ดนตรีสากล เข้ามาเพิ่ม เช่น กลองชุด กีตาร์ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด การที่เรียกว่า หมอลำเรื่องต่อกลอน นั้นเนื่องจากกลอนลำของผู้แสดงแต่ละคน ต้องมีความสำคัญต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน โดยหมอลำต้องท่องบทกลอนลำให้ขึ้นใจ ไม่สามารถค้นหรือเดากลอนลำได้ เพราะจะไม่สัมพันธ์กับหมอลำคนอื่น ตัวละครประกอบด้วย พระเอก นางเอก ตัวอิจฉา ตัวตลก เสนาอำมาตย์ พระญาติ พระสงฆ์ และ ตัวประกอบอื่น ๆ

2.2 ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอน

ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนแบ่งตามลักษณะการใช้ได้ 2 แบบ เวลาแสดงหมอลำ แต่ละคณะจะใช้ทำนองการลำทั้ง 2 แบบนี้สลับกันไปจนเสร็จสิ้นการแสดง ทำนองลำทั้ง 2 แบบคือ

2.2.1 ทำนองประจำคณะ

เป็นทำนองที่คณะหมอลำแต่ละคณะใช้ลำอยู่ประจำ ถือเป็นทำนองหลัก และเป็นเอกลักษณ์ประจำคณะ บางที่เรียกว่า ทำนองลำทางยาว เป็นทำนองที่แสดงออกถึงอารมณ์เศร้า โศก มีการเอื้อนยาว จังหวะลีลาค่อนข้างช้า (ธวัช ภูมโนทก, 2537) ปัจจุบันนี้หมอลำเรื่องต่อกลอน บางคณะมีทำนองประจำคณะได้หลายทำนองแต่ไม่เป็นที่นิยมนัก

ทำนองรำประจำคณะของหมอลำเรื่องต่อกลอน เรียกว่า “สังวาด” หรือ “วาดลำ” แต่นิยมเรียกสั้น ๆ ว่า “วาด” (พรทิพย์ ชังธาดา, 2539) ผู้วิจัยได้ศึกษาสุนทรีภาพของหมอ

ลำเรื่องต่อกลอน ซึ่งได้จากเครือข่ายอินเทอร์เน็ต พบว่า ทำนองลำประจำคณะของหมอลำเรื่องต่อกลอนมีลักษณะแตกต่างกัน ดังนี้

1. ทำนองลำอุบล

หมอลำทำนองอุบลเป็นทำนองลำที่ช้า เศร้า มีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับใช้ลูกคอเป็นระลอกกระลอก ทำนองอุบลมีเอกลักษณ์เฉพาะ คือ ปกติการลำโดยทั่วไปจะมีการเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้นลำและตอนลงท้ายเท่านั้น แต่ทำนองอุบลนี้สามารถเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอได้ในตอนกลางของการลำ โดยระบุหรือไม่ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้ลำ แต่ไม่มากเกินไป ส่วนมากจะมีประมาณ 1-2 ครั้ง สำหรับการลำ 2 นาที ผู้ที่ลำทำนองอุบลได้ไพเราะ ต้องเป็นผู้ที่มีเสียงดีและมีลมหายใจที่ยาว เนื่องจากทำนองอุบลเป็นทำนองที่ช้าและเศร้าจึงทำให้คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองลำอื่น นำเอาทำนองอุบลไปใช้ลำลาก่อนจะเลิกการแสดงคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีชื่อเสียงโดยใช้ทำนองอุบล ได้แก่ คณะรังสิมันต์ ของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน และหมอลำทองคำ เพ็งดี (ปัจจุบันยุบคณะแล้ว) คณะเพชรอุบล ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม สำหรับการวิจัยเรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้นำกลอนลำของศิลปินหมอลำที่เป็นกลุ่มตัวอย่างมาศึกษา ตัวอย่างกลอนลำทำนองอุบล

โอ้ย.../ลมเอ๋ยลมยามแล้ง/ สะแบงบาน/ปิ่นแล้วปิ่น (ได้หละนาง...)

(มาบัดนี้) ลมพัดดอกสะแบงหัน/ย่านแต่ใจนาฏนึ่ง /แมนเปลี่ยนแปลง/ได้หละนาง (เอื้อนเสียง)

(มาบัดนี้) ตกถึงยามฤดูแล้ง สะแบงบานทางบ้านพี่ กอไม้สีลมพัดต้องเสียงก้องสนั่นหู แสนคิดฮอดยอด้ขู ยามอยู่ห่าง (น้อ) ไกลกัน (พุ่นแล้ว) สะแบงบานลมพัด ปิ่นหมุนลงพื้น สุดสีผืนทนได้ อุกภายในหัวใจพี่ (นางเอ๋ยนาง) ในอุราอายนี้ ฮนฮอนบ่พ่อนเบาเคนิงน่าน้องเจ้าเรื่องเก่า (น้อ) คราวหลัง (พุ่นแล้ว) มันยังฝังใจ สีจงบ่า (เต๋อ) จิตรอาย

คำที่ชายเคยเฝ้า (โอ้ย) นางสาวเบ็ดขุสิ่ง/คำเอ๋ย ความที่หญิงบอกนั้นยังจำหมั่นแม่นบ่มาย นื่องว่าน้องฮักอาย ชายบอกฮัก (น้อ) จอมขวัญ (พุ่นแล้ว) ที่สองเฮาสัญญากัน พี่ลืมนแต่คราวพุ่น เคยนอนหนุนตักน้อง จาคอมเว้าอ้อมอ้อม (หล่านางเอ๋ย) สองใจเฮาพรว้าพร้อม หลอมเข้าแมนใส่กัน อดีตก่อนเก่านั้น ยังคอยหวนบอกหัวใจ (น้อหละหล่า) ดนปานได้บ่โล่ลืมน ต้มเต็มในขวงพี่

ฮักคนดีแฟนอาย ฝังใจบ่คลายเสื่อม (ดอกคำเอ๋ย) เปิดหัวใจให้น้อง บ่เหลือแท้ให้แก่เฝ้า อ้ายยังจำจื้อได้ แต่คราวก่อนอยู่เถียงนา ดอกมันปลาแหนบหู ให้แก่นางแต่ตอนนั้น ขะยอมบานมาฮ้อย มาลัยหอมจำได้บ่..อ้ายคล่องคอให้น้อง ปานนางฟ้าบัดนี้แนม อ้ายนั้นยังได้ดื่มด่ำมสะแบงดอกพวมบาน เามาसानเป็นมงกุฎ ใส่หัวให้นางเจ้า

สุขสองเฮาคราวนั้น วิจารณ์ทองบ่ทันท้อ ลืมนแล้วบ่ยอด้ขู บัดลาฮ้างดอกห่างกันนับแต่น้องจากบ้าน กะนาล่อง (น้อ) หลายปี บ่เห็นมีเงาสาว ชาวคราวบ่อเห็นซ้ำ หรือลืมนคำเคย

ว่า จักกันแต่คราวก่อน สีมานาตอนโคกป่าหว่า เฝียงนายน้อยบัดถ่างมี สีมอดิตตั้งแต่ก็ ถ่มความเก่า (ดอก) เฮาสอง บ่เหลียวมองคนคอย..สิจ่อยตายหละได้เจ้า

สัญญาเฮาคงฮ้าง คอยหานางบ่เห็นยัง นางเจ้าไกลห่างอ้าย ผันฝ้ายดอก หน่ายหนีคำว่าฮักแต่ก็ คงสิ้นท่าหละน้อสาว ภาพความหลังสองเฮา (ดอก) เก่าโดนจนลืมนั้นใจถวิลถึง เจ้า บ่เห็นเงาอดีตผ่าน ยามเบิ่งดอกสะแบงบาน ทรมาณเท็งตอกย้ำ ประหารซ้ำ แม่นบ่ปาน/ได้หละนาง (เอื้อนเสียง)

2) ทำนองซอนแก่น

หมอลำทำนองซอนแก่นเป็นทำนองลำที่มีลีลากระชั้น มีจังหวะเร็วกว่าทำนองอุบล ไม่มีการเกริ่นที่เรียกว่า “โอ” ตอนก่อนจะลำ และไม่นิยมลงท้ายก่อนจบกลอน ระหว่างการลำไม่มีการเอื้อน โดยการเล่นลูกคอเหมือนกับทำนองอุบล เวลาจบกลอนรำใช้วิธีลดระดับเสียงให้ต่ำลง การทำนองซอนแก่น ผู้ลำต้องเป็นผู้ที่มีระดับเสียงสูงพอสมควรโดยเฉพาะหมอลำผู้ชาย นอกจากเป็นผู้ที่มีระดับเสียงสูงแล้ว ยังต้องมีเสียงที่แหลม ไม่นิยมเสียงท้าว คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ใช้ทำนองซอนแก่นเป็นทำนองหลัก จะเน้นการแสดงออกทางด้านหน้าตามากกว่าการลำ

คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีชื่อเสียงโดยใช้ทำนองซอนแก่น ได้แก่ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คณะระเปียบวาทะศิลป์ คณะประถมนันเทิงศิลป์ คณะสมจิตร บ่อทอง และคณะแก่นนครบันเทิงศิลป์ เป็นต้น

ตัวอย่างกลอนลำทำนองซอนแก่น

“สาวคำแพงเป็นสาวน้อย หัวใจลอยพอบานว่า
เป็นสาวมาขาดคู่กลิ้ง คือหญิงเกี้ยวพราญ
เห็นชายงามบ่มาผ่าย ชายคนดีบ่มาแห้ว
ย่านหลายเต้ ย่านแต่เฒ่าค้ำบ้าน คนสิเว้าว่าฮุ่มฮอม
อุปมาเกคือตอกลางน้ำ กามางยล่อซีไส
จักว่าคู่อินางน้อง สิไปค้ำอยู่ไส
หนักหัวใจปานหินก้อน แว่นคอแค้นจอล่อ
ปานได้น้อ จังสิได้มาพบพ้อ ครั้นเห็นท้าวบ่าวผู้ดี../มาทางพี่”

3) ทำนองกาฬสินธุ์-สารคาม

เป็นทำนองลำที่มีลีลาเชื่องช้าและหนักแน่น มีการเกริ่นหรือเรียกว่า “โอ” ตอนก่อนจะลำบ้าง แต่ส่วนใหญ่แล้วตอนลำจะขึ้นต้นด้วย “สร้อยคำ” เช่นคำว่า มาบัดนี้ ในตอนนี้เวลานี้ นางเอียนาง แม่เอี่ยมแม่ เป็นต้น ระหว่างการลำไม่มีการเอื้อนโดยการเล่นลูกคอ และไม่มีการลงท้ายก่อนจบกลอนเหมือนทำนองอุบล ลำทำนองกาฬสินธุ์-สารคาม เป็นทำนองที่ลำง่ายกว่าทำนองอุบล และทำนองซอนแก่น เพราะกลอนลำทำนองกาฬสินธุ์จะกำหนดเสียงในแต่ละวรรค อย่างชัดเจน

ยกเว้น วรรคสุดท้ายของกลอน (วรรคจบกลอน) โดย 1 บทมี 4 วรรค เหมือนทำนองอื่น ๆ และ 4 วรรคนี้มีทำนองเหมือนกัน ยกเว้น 2 คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 เสียงจะยกสูงขึ้น และ 2 คำสุดท้ายของ วรรค 4 ระดับเสียงจะลดลง การลำवादกาฬสินธุ์ หรือ ทำนองกาฬสินธุ์ ผู้ลำต้องเป็นผู้ที่มีระดับเสียงต่ำพอสมควร โดยเฉพาะหมอลำผู้ชายนอกจากเป็นผู้มีระดับเสียงต่ำแล้ว ยังต้องมีเสียงที่ใหญ่และห้าว คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ใช้ทำนองกาฬสินธุ์เป็นทำนองหลัก จะเน้นการลำสลับกับการเจรจา

คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีชื่อเสียงโดยใช้ทำนองกาฬสินธุ์ ได้แก่ คณะฟ้าสีครามคณะเด่นนภากาฬสินธุ์ คณะดอกฟ้าสารคาม คณะศิลปินภูไทย วีระพงษ์ วงศ์ศิลป์ คณะเพชรโพหนอง และคณะดาวหลักเมือง เป็นต้น

ตัวอย่างกลอนลำทำนองกาฬสินธุ์-สารคาม

“ละมabitนี้ วสันต์ดลาล้านบุญภูณินกะมาผ่า
พอแต่ออกพรรษา พอแต่ลาพระเจ้าฮวงข้าวกะกองเหลียง
หันมาบ้นบ้ายเบื่อง บ้างกะเรื่องราวไกล
เกินไกลกันทรวงใน ไกลบไกลกะมากัน
แม่น้ำโขงขวางคั่น ลาวเวียงจันทน์ได้แยกฝ่าย
ถากน้ำตาลาวไทย ไหลลงไปในน้ำ เห็นฮอยข้าตาดึงโขง
บัดนี้หันมาอวยไค้ง หันมาต่งนิทานสา
บให้เสียเวลา ท่านผู้ฟังที่มาจ้อง
ฮัวกีนกล้านสิขมคือหนอง หรือซิเผ็ดคือน้ำแจ่ว
ฟังปลาย่างกินแมว มันสิเหลือบหละก้าง
คอยฟังบ้น แม่นบ่อนดี สีเลว ๆ (อ้อย...เด้น้อ)”

2.2.2 ทำนองเสริม

ทำนองเสริม คือ ทำนองที่ใช้สอดแทรกทำนองประจำคณะ ใช้เมื่อผู้แสดงเข้าออกจาก และใช้กับเหตุการณ์ที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ เช่น การชมสวน การเล่นน้ำ การทำบุญ ประเพณี การเกี่ยวพาราสี เป็นต้น นอกจากนั้นหมอลำเรื่องต่อกลอน ยังใช้ทำนองเสริมเปลี่ยนบรรยากาศให้กับคนดู เนื่องจากทำนองเสริมมีจังหวะที่กระชับ สนุกสนาน ส่วนมากไม่มีการเอื้อนเสียง ใช้เครื่องดนตรีทั้งหมดที่มีในคณะบรรเลงประกอบ ในขณะที่ทำนองหลักใช้เฉพาะแคนเท่านั้น (บางคณะใช้ซออุ้มบรรเลงประกอบด้วย แต่ไม่เป็นที่นิยม) เนื้อหาสาระของกลอนลำทำนองเสริมนี้ จะสอดคล้องหรือไม่สอดคล้องกับเรื่องแสดงก็ได้ ลำทำนองเสริมประกอบด้วย

1) ทำนองลำเดิน เป็นทำนองลำที่มีมาคู่กับหมอลำหมุก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอน เมื่อครั้งที่ยังเป็นหมอลำหมุก่อนนั้น หากมีการรำเดินก็จะใช้แคนและกลองทอมเป็นดนตรีประกอบ ทำนองลำเดินแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ ลำเดินขอนแก่น ใช้กับคณะ

หมอลำเรื่องต่อกลอน ที่ใช้ทำนองขอนแก่นเป็นทำนองประจำคณะ ดำเนินกาฬสินธุ์ ใช้กับคณะหมอลำเรื่องต่อกลอน ที่ใช้ทำนองกาฬสินธุ์เป็นทำนองประจำคณะ ปัจจุบันหมอลำเรื่องต่อกลอนแต่ละคณะ และลำเดินอุบล ใช้กับคณะหมอลำเรื่องต่อกลอน ที่ใช้ทำนองเมืองอุบลเป็นทำนองประจำคณะ ปัจจุบันสามารถใช้ลำเดินทั้ง 3 แบบนี้ได้ โดยไม่ต้องคำนึงว่าใช้ทำนองใดเป็นทำนองหลัก

2) ทำนองลำเพลิน ปกติแล้วลำเพลินเป็นรูปแบบการลำอีกประเภทหนึ่ง เหมือนกับหมอลำเรื่องต่อกลอน เวลาประกาศชื่อคณะก็นิยมระบุรูปแบบเข้าไปด้วย เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนคณะรุ่งทิวาอำเภอนายศิลป์ หมอลำเพลินคณะจุ่มจิมรุ่งลำเพลิน หมอลำเรื่องต่อกลอนคณะเพชรส่องแสง หมอลำเพลินคณะดวงใจกาฬสินธุ์ เป็นต้น ทำนองลำเพลินมีทั้งทำนองหลัก และทำนองเสริม แต่หมอลำเรื่องต่อกลอนใช้เพียงทำนองลำเพลินที่เป็นทำนองเสริมเท่านั้น ทำนองลำเพลินเป็นทำนองที่มีจังหวะเร็วสนุกสนาน ไม่มีการเอื้อนเสียง ให้ความครื้นเครงกับลีลาการเดิน ซึ่งเป็นทำนองที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงลูกทุ่งและเพลงไทยสากล (พรทิพย์ ชังธาดา, 2539)

3) ทำนองลำแพน เป็นทำนองการรำที่มีลักษณะเดียวกันกับทำนองลำเพลิน โดยมีทั้งทำนองหลัก และทำนองเสริม แต่ทำนองลำแพนมีลีลาที่เร้าใจกว่า เนื่องจากมีระดับเสียงสูงกว่า และเสียงต่ำกว่า ในขณะที่ทำนองลำเพลินมีระดับเสียงอยู่ในระดับกลาง ๆ ตอนที่เสียงสูงก็ไม่สูงมาก เสียงต่ำก็ไม่ต่ำมาก

4) ทำนองเต้ย เป็นกลอนลำที่มีทำนองสั้น กระฉับกระเฉง ไม่มีเอื้อน เป็นทำนองลำที่แสดงอารมณ์รื่นเริงอ่อนหวาน และสนุกสนาน จึงได้นำทำนองลำเต้ยไปใช้ในการเกี่ยวพาราสี เช่น

“ชาย : วันนี้มาเจอคนสวย รูปร่างสัวยอายุก็ปี บอกหน่อยนะ
คนดีแพนน้องมีหรือยัง

หญิง : อยากจะบอกดัง ๆ แพนน้องยังไม่มี อายุน้องยี่สิบปี ยังโดด
เดี่ยวเดียวดาย

ชาย : เงินทองเป็นของนอกกาย แต่น้ำใจหายากแล้น ชีวิตที่เป็น
คนจนขออุปหน้امنได้ไหมคนดี

หญิง : ลองมาจับคู่สิ ถ้าอยากเห็นดีผู้ชายกะล่อน จะได้บสั่งสอน
ผู้ชายกะล่อนหาเอากำไร” (เด็ยหยิกแกมหยอกของสมาน หงสา และเทียมจันทร์ ดารารัตน์)

บางครั้งหมอลำเรื่องต่อกลอน ใช้ทำนองลำเต้ยในการเสนอเนื้อหาเฉพาะเรื่อง เช่น การบรรยายธรรมชาติ การบรรยายเกี่ยวกับการเล่นน้ำ (ของนางเอก) การอำลา ตอนปิดการแสดง เป็นต้น ทำนองลำเต้ยมี 4 แบบ คือ เต้ยโขง เต้ยพม่า เตยธรรมดาและเต้ยหัวโนนตาล

5) ทำนองรำแบบอื่น ๆ เป็นทำนองลำที่หมอลำเรื่องต่อกลอน นำมาใช้ลำเป็นทำนองเสริม แต่นิยมใช้ไม่มากนัก เช่น ลำภูไท ซึ่งมี 2 รูปแบบ คือ ลำภูไทแบบสกลนครและลำภูไทแบบกาฬสินธุ์ ลำตั้งหวาย (ลำถวายแผนหรือเทวดา) ลำคอนสวรรค์ (อำเภอกอนสวรรค์จังหวัดชัยภูมิ)

เป็นต้น

6) เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกทุ่งไม่ได้จัดเป็นการลำ แต่หมอลำเรื่องต่อกลอนก็นิยมนำบทเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมหรือมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับเรื่องราว และเหตุการณ์ที่กำลังแสดงโดยนำมาร้องสลับกับการแสดง

2.3 เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่หมอลำเรื่องต่อกลอนนำมาใช้ในการแสดงนั้น เป็นเรื่องที่ทำให้ความสนุกสนาน และให้ข้อคิดคติธรรมไปพร้อม ๆ กัน ถ้าเป็นการแสดงหน้าเวที ผู้ชมจะให้ความสำคัญกับรูปแบบ และลีลาการแสดงมากกว่าต้องการทราบ หรือติดตามเนื้อเรื่อง

เนื่องจากว่าเป็นเรื่องที่รู้จักกันทั่วไปอยู่แล้ว เรื่องที่แต่งขึ้นจะเป็นเรื่องราวที่ไม่ซับซ้อน เป็นเรื่องที่ใกล้ตัวผู้ชมคุ้นเคยกับเรื่องราวต่าง ๆ ดี เช่น เรื่องราวที่เกี่ยวกับสามีไปทำงานต่างประเทศแล้วภรรยามีชู้ เรื่องราวที่เกี่ยวกับพ่อตากับลูกเขย แม่สามีกับลูกสะใภ้ ผู้ชมสามารถคาดเดาเหตุการณ์ของเรื่องราวได้

ส่วนการแสดงที่ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงนั้น ผู้ฟังให้ความสำคัญทั้งกลอนลำ การใช้เสียง ท่วงทำนองและเรื่องราวที่ใช้ลำ เรื่องที่หมอลำเรื่องต่อกลอนใช้แสดงหรือใช้ลำ คือ เรื่องต่อไปนี้

2.3.1 เรื่องจากนิทานชาดกและวรรณคดี เช่น พระเจ้าชาตศัตรู เวสสันดรชาดก เตมียไ้ องค์กริมล สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน กามนิวาสิณฐี

2.3.2 เรื่องจากนิทานพื้นบ้าน มีทั้งนิทานพื้นบ้านทั่วไป และนิทานพื้นบ้านอีสาน เรื่องที่รู้จักกันโดยทั่วไป เช่น กลองข้าวน้อยมาแม่ ขูลูนางอ้ว ผาแดงนางไอ่ แก้วหน้าม้า ลีลาวดี กำไลมาศ นางคำกลอง ศรีธนมโนราห์ นกกระยางขาว

2.3.3 เรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ เป็นเรื่องที่ชี้ให้เห็นถึง สภาพทางสังคมในปัจจุบัน มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นตัวอย่างในการปฏิบัติตน ชี้ให้เห็นถึงความดีและความไม่ดีที่ชัดเจน โดยอาศัยเรื่องราวที่ใกล้ตัว ซึ่งการตั้งชื่อเรื่องส่วนใหญ่จะตั้งให้เป็นสำนวน เช่น คนทุกซึกได้ดีคนมีได้นั่งให้ ดีจังเห็น همینจังฮู้ แม้ย่าปากไวสะใภ้ปากม่อ ลูกเขยยกค้าช้างลูกเขยหล่าต่อนกทา ฮั่วกินกล้าปลายากินแมว นาหวานข้าวสาวหวานคู่ หญิงสองร่างนางสองชาติ เป็นต้น บางเรื่องก็ตั้งชื่อเรื่องแบบธรรมดา เช่น เงินจางนางจร นักโทษประหาร มหาภินัน บาบบ่แพ้บุญ หยาดน้ำตาเมียหลวง อำนาจเงินอำนาจรัก สองตองปากปลาแดก ชายสามโบสถ์ สะใภ้คลองมูล เป็นต้น

2.4 บทหมอลำเรื่องต่อกลอน

สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งในการแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอน คือ “บท” ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญในการดำเนินเรื่องของหมอลำเรื่องต่อกลอนแต่ละคณะ จะมีเรื่องประจำคณะ สามารถทำได้หลายเรื่องโดยเปลี่ยนเรื่องลำปีละเรื่อง ส่วนมากเวลาจ้าง ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าภาพไม่ได้กำหนดเรื่อง แต่ถ้าหากเจ้าภาพกำหนดเรื่อง ต้องเป็นเรื่องที่คณะหมอลำมีความพร้อมที่จะแสดงได้ นั่นหมายถึงเป็นเรื่องที่คณะหมอลำใช้ลำมาแล้ว ถึงแม้ว่าจะเปลี่ยนไปลำเรื่องอื่นก็ยังเป็นเรื่องที่ต้องการของผู้ว่าจ้างอยู่

การเปลี่ยนเรื่องที่ใช้ลำนั้น หัวหน้าคณะเป็นผู้กำหนดเรื่องและทำนองลำ จากนั้นจึงวางลำดับการแสดงว่า เรื่องที่กำหนดขึ้นนั้น มีการเปลี่ยนเรื่องสำหรับการแสดงอย่างไร กำหนดตัวละคร กำหนดบทบาทของตัวเอก กำหนดว่าตอนใดควรแทรกตัวตลก แล้วจึงประพันธ์เป็นบทหมอลำซึ่งประกอบด้วย บทบรรยาย บทลำ และบทเจรจา หัวหน้าคณะเป็นผู้ประพันธ์เองหรือจ้างผู้ที่มีความสามารถในการประพันธ์บทหมอลำก็ได้ ผู้ประพันธ์บทหมอลำเป็นผู้ที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการถ่ายทอดความรู้และแนวคิดต่าง ๆ เป็นผู้ที่มีความอดทน และมีประสบการณ์สูง เข้าใจในท่วงทำนองการลำ มีความรู้รอบตัวดี มีความสามารถในการใช้ภาษาที่กินใจ ผู้ประพันธ์บทหมอลำในสมัยก่อนมักเป็นผู้ที่ผ่านการบวชเณรหรือบวชพระ มีความชำนาญในเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาและชาดกต่าง ๆ แล้วนำมาแต่งเป็นบทหมอลำ นำเอาคำภาษาบาลีสันสกฤตมาประกอบในกลอนลำด้วย ส่วนผู้ประพันธ์บทหมอลำในปัจจุบัน เป็นบุคคลธรรมดาที่มีความสนใจและความชอบเป็นแรงบันดาลใจในการแต่งบทหมอลำ อาศัยการฟังและการฝึกฝนเอง

ค่าจ้างประพันธ์บทหมอลำแต่ละบท ประมาณ 3,000-5,000 บาท ความยาวของบทหมอลำขึ้นกับระยะเวลาในการแสดง คือ การแสดงเพื่อบันเทิงใช้เวลาประมาณ 4 ชั่วโมง และบทนี้เมื่อใช้แสดงสดหน้าเวทีจะใช้เวลาประมาณ 6-8 ชั่วโมง ที่เป็นเช่นนั้นเพราะบทหมอลำที่ใช้บันเทิงเสียง จะมีเพียงบทของผู้แสดงที่เป็นตัวละครหลัก ๆ เท่านั้น แต่การแสดงหน้าเวทีมีลีลาแสดงประกอบการลำ มีการเพิ่มบทบาทของผู้แสดงในบทรอง บทของตัวตลก บทของตัวประกอบต่าง ๆ และมีการลำเสริมสำหรับการเข้าออกฉากของผู้แสดง รวมถึงการลำลา เพื่อให้การแสดงหน้าเวทีสมจริงน่าติดตาม ทำให้ใช้ระยะเวลาในการแสดงมาก

การแสดงเพื่อการบันเทิงเสียงในห้องบันเทิงเสียงนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่หมอลำต้องอ่านบทเพื่อป้องกันความผิดพลาด โดยเฉพาะตัวละครหลักต้องลำไปตามบทที่เขียนไว้ ยกเว้น ตัวประกอบอื่น เช่น ตัวตลก ซึ่งไม่มีการระบุบทบาทการแสดงไว้ในบท เพราะมีบทน้อยมาก เนื่องจากเป็นการแสดงเพื่อการบันเทิงเสียงไม่เน้นบทบาทของตัวประกอบ หมอลำทุกคนต้องท่องจำบทให้ขึ้นใจ เพื่อแสดงสดหน้าเวทีซึ่งมีผู้แสดงอื่น ๆ มากมายร่วมแสดงด้วย โดยผู้แสดงร่วมอื่น ๆ ไม่ได้กำหนดไว้ในบท และหมอลำแต่ละคนต้องใช้ไหวพริบ ความรู้รอบตัว ความชำนาญในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า และประสบการณ์เป็นอย่างสูงในการแสดงร่วมกันหน้าเวที

2.5 โอกาสแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอน

การแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนแต่ละคณะส่วนมากอยู่ในช่วงออกพรรษา ได้แก่ งานกฐิน งานผ้าป่า งานบุญต่าง ๆ นอกจากนั้นยังมีงานเทศกาลประจำปี งานประจำจังหวัด และงานฉลองต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งที่อยู่ในช่วงพรรษา และช่วงหลังออกพรรษา คณะหมอลำส่วนใหญ่จะหยุดพักวงในช่วงเข้าพรรษา เนื่องจากในช่วงเข้าพรรษามีผู้ว่าจ้าง และเป็นช่วงฤดูฝนเป็นอุปสรรคต่อการแสดงที่ต้องแสดงกลางแจ้ง ขณะเดียวกันหมอลำแต่ละคนต้องทำนาทำไร่ซึ่งเป็นอาชีพหลัก การแสดงหมอลำเป็นงานอดิเรกหรืออาชีพรอง หัวหน้าคณะใช้เวลาช่วงนี้ปรับปรุงคณะของตนให้ดียิ่งขึ้น เช่น การเตรียมเรื่องที่จะใช้แสดง การเตรียมบทหมอลำ การเตรียมเครื่องแต่งกาย การซ่อมแซมฉาก ระบบไฟ ระบบเสียง และเครื่องดนตรี มีการซ้อมบทลำ และซ้อมท่าเต้นของหางเครื่องเป็นครั้งคราว โดยหัวหน้าคณะเป็นผู้นัด

ปัจจุบันมีผู้นิยมแสดงหมอลำเป็นอาชีพหลักมากขึ้น ซึ่งมักเป็นหมอลำคณะใหญ่ ๆ ทำให้ต้องมีการแสดงหมอลำตลอดปีไม่เว้นช่วงหรือพักวง หมอลำแต่ละคณะต้องหางานเอง หากไม่มีผู้ว่าจ้าง มาจ้างก็ต้องออกแสดงเอง ดังที่เรียกว่างานล้อมผ้า (งานอ้อมผ้า) เป็นการเปิดการแสดงที่ใช้ผ้าหรือถุงปุ๋ยเย็บติดกันเป็นผืนใหญ่ ล้อมบริเวณพื้นที่ทำการแสดง แล้วเก็บค่าผ่านประตูจากผู้ชม งานล้อมผ้าบางครั้งคณะหมอลำไม่ต้องไปออกงานล้อมผ้าเอง เพราะมีผู้จัดงานเตรียมงานหรือสถานที่เอาไว้แล้ว ผู้จัดงานจะเป็นผู้โฆษณางาน ถึงวันงานก็ให้คณะหมอลำมาเปิดทำการแสดง ผลประโยชน์มี 2 ลักษณะ คือ แบ่งเปอร์เซ็นต์ค่าผ่านประตูกันระหว่างผู้จัดการกับคณะหมอลำ และผู้จัดเป็นผู้จ้างให้คณะหมอลำออกงานล้อมผ้าในราคาที่ตกลงกันไว้ ซึ่งราคานี้จะต่ำกว่าราคาที่คณะหมอลำรับงานแสดง (ฉวีวรรณ ดำเนิน, 2563: สัมภาษณ์)

หมอลำบางคณะมีฐานะยากจน ไม่มีชื่อเสียงเป็นคณะเล็กคือมีสมาชิกประมาณ 20 คน ต้องออกไปแสดงตามท้องที่หรือหมู่บ้านต่าง ๆ เพื่อขอรับบริจาคเงินหรือข้าว ทั้งข้าวสารและข้าวเปลือก หมอลำประเภทนี้เรียกว่า “หมอลำขอข้าว” โดยหมอลำประเภทนี้เมื่อไปถึงสถานที่ หรือ หมู่บ้านที่จะเปิดแสดงต้องขออนุญาตเจ้าของสถานที่ก่อน หากต้องการแสดงที่ศาลากลางศาลาประจำหมู่บ้าน หรือที่เรียกว่า “ศาลากลางบ้าน” ก็ไปขออนุญาตกับผู้ใหญ่บ้าน หากเป็นวัดก็ขออนุญาตกับเจ้าอาวาส หากเป็นโรงเรียนก็ขออนุญาตกับครูใหญ่ โดยปกติบุคคลเหล่านี้จะขออนุญาต จากนั้นคณะหมอลำจึงใช้เครื่องขยายเสียงในการประชาสัมพันธ์การแสดงของตัวเอง แล้วเปิดการแสดงในช่วงเวลาประมาณ 20.00 น. เลิกประมาณ 24.00 น. รุ่งเช้าจึงออกมารับบริจาคเงินหรือข้าวตามบ้านเรือนต่าง ๆ (ฉลาดน้อย สงเสริม, 2563: สัมภาษณ์)

2.6 ขั้นตอนการแสดง

การแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนสมัยก่อน เริ่มจากผู้แสดงแต่งตัวเรียบง่าย หัวหน้าคณะจะทำการไหว้ครูซึ่งประกอบด้วย ขันธ 5 ขันธ 8 เหล้า ไช 1 ฟอง ผ้าขาว 1 วา ผ้าถุง (ผ้าซิ่น) 1 ผืน แป้งผัดหน้า น้ำมันทาผม และเงินขึ้นครู 5 บาท 6 บาท หรือ 12 บาท ก็ได้ (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2528) เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้ว หัวหน้าคณะจะแจกเหล้าให้ดื่ม จากนั้นดนตรีบรรเลงโหมโรง พร้อมทั้งจะแสดง

ช่วงแรก เริ่มโดยการให้หมอลำฝ่ายหญิงออกมารำยาว หัวหน้าคณะประกาศชื่อเรื่องและเล่าเนื้อเรื่องย่อ

ช่วงที่สอง เริ่มการแสดงโดยผู้แสดงออกมาแสดงตามลำดับของเนื้อเรื่อง มีการลำการเจรจาประกอบกับการฟ้อนรำของผู้แสดง

ช่วงสุดท้าย เป็นการลำลา เป็นการให้ศิลปินให้พรผู้ชมหรือเจ้าภาพ ถือเป็นการกล่าวลา จบด้วยการลำเต้ย

สำหรับการแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนในปัจจุบัน เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างเป็นผู้จัดเครื่องบูชาครูไว้ให้ตามที่คณะหมอลำได้กล่าวไว้ เครื่องบูชาครูคล้ายกับของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนสมัยก่อน แตกต่างกันตรงที่มีการบูชาเพิ่มจากเดิม คือ เงินขึ้นครูเพิ่มเป็น 12.50 บาท 24 บาท 25.50 บาท หรือ 29 บาท หวี กระเจก ดอกไม้ 5 คู่ หรือ 8 คู่ เทียนเล่มเล็ก 5 คู่ เทียนเล่มใหญ่ 1 คู่ รูป 1 ห่อ ผ้าขาววา (เป็นภาษาพูดหมายถึงผ้าสีขาวที่มีความยาว 3 วา 5 วา หรือ 9 วา) ลิปสติก น้ำอัดลมสีแดงหรือสีเหลือง 4 ขวด หรือใช้น้ำมันมะพร้าวอ่อนก็ได้ บุหรี่ 1 ซอง โดยหัวหน้าคณะไหว้ก่อน จากนั้นผู้แสดงที่แต่งตัวแต่งหน้าเสร็จ จึงเข้ามาไหว้ (โคกิตสุตา อนันตรักษ์, 2534) จากนั้นผู้แสดงจะคุกเข่าขอขมาผู้อาวุโส ผู้กำกับแสดงหรือหัวหน้าคณะ ตลอดจนการไหว้ขอมาซึ่งกันและกัน หากบทบาทการแสดงต้องมีการล่องเินทางกายและวาจา หลังจากการไหว้ครูเสร็จแล้ว จึงเริ่มการแสดง โดยผู้แสดงฝ่ายชายเป็นผู้เชิญธงชาติและพระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ออกมายืนหน้าเวที ดนตรีบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี จากนั้นวงดนตรีประจำคณะบรรเลงเพลงเพื่อเปิดวง (เปิดการแสดง) นักร้องชายหญิงออกมาร้องเพลงลูกทุ่งและไทยสากลที่ได้รับความนิยม ทางเครื่องออกเต็นประกอบเพลง เมื่อได้เวลาแสดงการลำเรื่อง หัวหน้าคณะหรือโฆษกคณะ กล่าวเปิดการแสดงโดยโฆษกคณะ และสถานที่ติดต่อบอกชื่อเรื่อง บอกลักษณะของเรื่องว่าเป็นอย่างไร ใครรับบทอะไรบ้าง แล้วจึงเข้าสู่การแสดง โดยมีทั้งกลอนลำ บทเจรจาและการบรรยายสลับกันไปจนจบเรื่อง ช่วงสุดท้ายเป็นการลำลา โดยพระเอกหรือนางเอกส่วนมากนิยมให้นางเอกเป็นผู้ลำ การลำลาเป็นการให้ศิลปินให้พรผู้ชม หรือเจ้าภาพ ถือเป็นการกล่าวลา จบด้วยการรำเต้ย

2.7 การแต่งกายของหมอลำเรื่องต่อกลอน

การแต่งกายของหมอลำเรื่องต่อกลอนได้รับอิทธิพลมาจากลิเก มีการประดับเสื้อผ้าที่สวยงาม มีสีสันและลวดลายที่เข้ากับสมัยนิยม เครื่องแต่งกายของหมอลำเรื่องต่อกลอนมี 2 ลักษณะคือ

2.7.1 เครื่องแต่งกายแบบปกติ เป็นเครื่องแต่งกายมาตรฐานของหมอลำเรื่องต่อกลอนโดยทั่วไป ซึ่งได้รับอิทธิพลจากลิเก

ฝ่ายชาย : แต่งกายด้วยเสื้อรัดรูปที่ประดับด้วยด้ายเงินด้ายทองและเพชรเทียม นิยมใช้เสื้อแขนสั้น คอกลม คอเล็ก หรือ คอปกก็ได้ แล้วสวมเสื้อกั๊กที่มีลวดลายประดับเพชรเทียมทับ สำหรับกางเกง เป็นกางเกงขาสามส่วน ซึ่งส่วนมากเป็นสีดำ แล้วใส่โจงกระเบนทับ ภายในโจงกระเบนมีโครงลวดช่วยพยุงกลีบผ้านุ่ง บางคณะโพกหัวด้วยผ้าประดับด้วยด้ายเงินด้ายทอง มีขนนกยูงประดับ ไว้ด้านหลัง สวมถุงเท้าสีขาวยาวถึงเข่า นิยมสวมรองเท้าเพื่อความสวยงามและสุขภาพเรียบร้อย ต่างจากลิเกที่ไม่นิยมสวมรองเท้า เพราะถือว่าการดูหมิ่นครู ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ ก็เหมือนกับลิเกทุกประการ

ฝ่ายหญิง : จะแต่งกายด้วยชุดไทยจักรีไทยเรือนต้น ไทยประยุกต์ และชุดไทยอีสาน บางคณะใช้เสื้อแขนกระบอกหมสไบผ้าถุงยาว (ถ้าใช้ผ้าถุงสั้นก็ในระดับหัวเข่า) ประดับด้วยด้ายเงิน ด้ายทองและเพชรเทียมประดับศีรษะด้วยปิ่นมงกุฎเพชร ดอกไม้ ไม่นิยมสวมชฎา ต้มหู สายสร้อย เข็มขัด สวมถุงน่อง รองเท้าส้นสูง หมอลำเรื่องต่อกลอนบางคณะฝ่ายหญิงจะแต่งกายด้วยชุดราตรียาวเหมือนชุดลิเก เครื่องประดับอื่น ๆ เหมือนกับลิเกทุกประการ

เครื่องแต่งกายของหมอลำเรื่องต่อกลอน ชุดของผู้แสดงหลัก ๆ เช่น พระเอก พระรอง พระราชา พ่อ ตัวโกง มีลักษณะที่คล้ายกันโดยรวม ไม่มีความแตกต่างอะไรให้เห็นเด่นชัด การแต่งกายไม่เป็นสิ่งที่บ่งบอกว่าใครรับบทใด ผู้แสดงฝ่ายหญิงก็เช่นกัน

2.7.2 เครื่องแต่งกายตามเนื้อเรื่อง

เป็นชุดที่ผู้แสดงต้องใส่ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง เช่น ชุดพระสงฆ์ และพระฤๅษี เครื่องแบบทหาร ตำรวจ ชุดทำไร่ทำนา เป็นต้น เพื่อให้ผู้แสดงกลมกลืนกับเนื้อเรื่องในตอนนั้น ๆ ถ้าเป็นตัวละครหลัก เช่น พระเอกนางเอกพระราชา อาจมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายตามเนื้อเรื่องได้หลายชุด สำหรับตัวตลกหรือตัวประกอบอื่น ๆ ก็ใช้เครื่องแต่งกายตามเนื้อเรื่อง โดยเฉพาะตัวตลก มีการแต่งกายที่แหวกแนวจากคนอื่น ๆ เช่น การใช้สีสันของเสื้อผ้าให้ตัดกันอย่างฉูดฉาด ใส่เสื้อผ้า ที่มีขนาดเล็กเกินไปหรือใหญ่เกินไป ไม่เหมาะสมกับรูปร่าง การแต่งตัวไม่เรียบร้อย การแต่งตัวเป็นผู้หญิงของตัวตลกชาย เป็นต้น

การแต่งหน้าของหมอลำเรื่องต่อกลอนมีการแต่งหน้าเหมือนกับลิเก โดยจะเน้นที่ใบหน้าให้ขาวด้วยแป้งรองพื้น ทาแก้มสีแดงอ่อน ๆ แล้วใช้แป้งฝุ่นทาทัพอีกที เขียนคิ้วโก่ง แรเงาสันจมูกให้ดูโต่งเป็นสัน ทาปากแดง ทาเปลือกตาทาสีเขียวหรือสีน้ำเงินออกฟ้า สำหรับหมอลำ

ลำชาย ทาสีม่วง หรือสีน้ำเงินออกฟ้า สำหรับหมอลำหญิงติดขนตาปลอมทั้งเปลือกตาบนและเปลือกตาล่าง สำหรับตัวตลกก็มีวิธีการแต่งหน้าแบบให้แหวกแนวออกไป เพื่อให้คนดูหัวเราะ เช่น เขียนหวดแบบฮิตเลอร์ ทาปากหนาเกินขอบริมฝีปาก มีไฝเม็ดใหญ่ ปะแป้ง ทาขอบตาดำสนิท แต่งหน้าคล้าย ๆ ผี ผู้แสดงฝ่ายชายแต่งหน้าเป็นผู้หญิงหรือผู้หญิงสูงอายุ เป็นต้น

2.8 ผู้แสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน

การแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน หากแสดงหน้าเวทีก็จะมีรูปแบบการแสดงแตกต่างไปจากการแสดงเพื่อบันทึกเสียง สำหรับการกระจายเสียงทางสถานีวิทยุกระจายเสียง การแสดงหน้าเวทีจะมีจำนวนผู้แสดงประมาณ 10-15 คน เน้นลีลาการแสดงให้สมจริงสมจัง ถูกใจคนดูมากกว่าที่จะเล่นไปตามบทที่เขียนไว้ มีการแสดงหรือมีคำพูดที่ไม่ได้กำหนดไว้ในบทมาก มีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงในบทต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมผู้แสดงในบทหลัก ๆ ให้เด่นขึ้น เช่น มีตัวโกงเพิ่มขึ้น มีผู้ช่วยพระเอก นางเอกหลายคน มีตัวประกอบต่าง ๆ จำพวกตัวตลก ทหาร เสนาอำมาตย์ เพิ่มขึ้น

2.9 ฉากประกอบการแสดง

องค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่ง สำหรับการแสดงหน้าเวทีของหมอลำเรื่องต่อกลอน คือ ฉาก ซึ่งเป็นการช่วยประดับเวทีให้สวยงาม ทำให้การแสดงสมจริงสมจังและมีชีวิตชีวามากขึ้น นอกจากนั้น ฉากยังช่วยกันไม่ให้ผู้ชมเห็นผู้แสดงที่อยู่หลังเวทีได้อีกด้วย ฉากที่หมอลำเรื่องต่อกลอน ใช้โดยทั่วไปจะมีขนาด 6 เมตร สูง 3 เมตร และผ้าม่านกว้าง 1 เมตร ฉากทุกฉากจะเป็นภาพที่มีความลึกทุกเส้นรวมกัน ตรงกลางฉากเป็นจุดศูนย์กลางตา ฉากของหมอลำเรื่องต่อกลอนมี 3 แบบ คือ

2.9.1 ฉากเป็น หมายถึง การใช้ฉากหลายฉากเป็นเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับเนื้อเรื่อง เช่น ฉากท้องพระโรง ฉากป่าไม้ ฉากบ้าน ฉากท้องทุ่ง เป็นต้น โดยมีการเปลี่ยนฉากอย่างน้อย 3 ฉาก

2.9.2 ฉากตาย หมายถึง การใช้มีฉากเดียวไม่มีการเปลี่ยนฉากที่นิยมกันมาก คือ ฉากท้องพระโรง รองลงมา คือ ฉากป่าไม้

2.9.3 ไม่ใช่ฉาก ในปัจจุบันรูปแบบของการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนได้เปลี่ยนไปเป็น“การแสดงคอนเสิร์ตหมอลำเรื่องต่อกลอน” ซึ่งไม่ใช่ฉาก เนื่องจากต้องการความแปลกใหม่ในการแสดงและอาศัยวงดนตรีประจำคณะ ระบบไฟแสงสีที่ทันสมัย และการจัดเวทีสวยงามแทนฉาก

2.10 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงหน้าเวทีของหมอลำเรื่องต่อกลอน มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องใช้อุปกรณ์การแสดง เพื่อให้การแสดงนั้นมีความสมบูรณ์ อุปกรณ์ประกอบการแสดงของลำเรื่องต่อกลอน ประกอบด้วย

2.10.1 แทนหรือเตียง เป็นแท่นหรือเตียงขนาดเล็ก กว้างประมาณ 0.8 เมตร ยาว 1-1.8 เมตร สูง 0.6 เมตร วางไว้กลางเวทีห่างจาก ประมาณ 1 เมตร มักทาสีแดงมีลวดลาย หรือไม่มีก็ได้ หากมีลวดลายก็จะใช้สีทองในการทำลวดลายนั้น แทนหรือเตียงใช้สำหรับเป็นที่นั่ง ที่นอน โดยสมมุติเป็นบัลลังก์ พื้นของบ้าน โขดหินเป็นที่พักอื่น ๆ เพื่อประกอบการแสดง นอกจากนั้น ยังมีหมอนอิงรูปสามเหลี่ยมวางไว้บนแท่นด้วย

2.10.2 อาวุธ อาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงไม่ใช่ของจริง เป็นของทำเลียนแบบ ส่วนมากทำจากไม้ และบางครั้งใช้ของเล่นเด็ก เช่น ปืน มีด ดาบ เป็นต้น

2.10.3 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบอาชีพ มักเป็นอุปกรณ์เกี่ยวกับการเกษตร เช่น จอบ เสียม สวิง แห ไม้พาย นอกจากนั้นยังมีอุปกรณ์อย่างอื่นจำพวกบาตรพระ ตาลปัตร เรือแจว หากเป็นคณะใหญ่มีเวทีที่กว้าง ก็อาจใช้ของจริงมาประกอบ เช่น รถเข็น รถมอเตอร์ไซด์

2.10.4 ระบบเสียง คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนมีระบบเครื่องเสียงเป็นของตัวเอง สมัยก่อนใช้ไมโครโฟนแบบแขวนตัวเดียว ซึ่งมีความไวเสียงมาก โดยจะแขวนไว้กลางเวที ปัจจุบันใช้ไมโครโฟนแบบธรรมดา ถ้าคณะใดมีฐานะทางเศรษฐกิจดีก็ใช้ไมโครโฟนแบบไร้สายหรือที่เรียกว่า “ไมค์ลอย” ที่มีราคาสูง คุณภาพเสียงดี ๆ แทน

2.10.5 เวทีและระบบแสงสี หมอลำเรื่องต่อกลอนในปัจจุบันมีหลายคณะ วิธีการลำและการแสดงมีความแตกต่างกันบ้าง แต่สิ่งที่หมอลำแต่ละคณะแข่งขันกัน คือ การมีเวทีที่ใหญ่ ระบบไฟที่สวยงาม เพื่อให้เป็นไปตามความต้องการของผู้ชม ดังนั้น แต่ละคณะจึงต้องลงทุนสูง ในการจัดหาเวทีและระบบไฟมาใช้ในการแสดง ถ้าเป็นคณะเล็ก ๆ เศรษฐกิจไม่ดี ก็ใช้วิธีการเช่าแทน (ปริญญา ป้องรอด, 2544)

2.11 ปัจจัยที่ทำให้การแสดงหมอลำเปลี่ยนแปลง

2.11.1 ปัจจัยทางเทคโนโลยี

การแสดงออกเพื่อความบันเทิง (สันทนาการ) ในสังคมปัจจุบันได้นำเอาอุปกรณ์สมัยใหม่เข้ามาแทรก เพื่อเป็นตัวเพิ่มความสนใจแก่ผู้ชมมากขึ้น เช่น การแสดงดนตรี ลูกทุ่ง การแสดงคอนเสิร์ต แม้กระทั่งการประกวดร้องเพลงตามงานวัด หมอลำก็รับเอาเทคโนโลยีเขามาตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคม หมอลำจำเป็นต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม เทคโนโลยีต่าง ๆ ที่หมอลำนำมาใช้ประกอบการเล่นหมอลำ เช่น เครื่องดนตรี เดิมกล่าวมาแล้วว่า เครื่องดนตรีที่ใช้กับหมอลำมีแคนเท่านั้น แต่ปัจจุบันหมอลำได้นำเอาเครื่องดนตรีตามแบบทางตะวันตกมาใช้ เช่น แซกโซโฟน กีตาร์ ทรัมเป็ต กลองชุด เบส ฯลฯ เครื่องดนตรีเหล่านี้มีเสียงเร้าใจ แปลกใหม่ น่าตื่นเต้นสำหรับผู้ชม แต่แคนก็ยังมียุทธบาทสำคัญอยู่ ไม่แพ้เครื่องดนตรีเหล่านี้เหมือนกัน ระบบแสงเสียง สมัยก่อนเมื่อมีการแสดงหมอลำ ถ้าแสดงในตอนกลางคืนก็มักจะใช้ขี้ได้ (ไฟกระบอง) ถ้าพัฒนามาหน่อยก็ใช้ตะเกียงเจ้าพายุ หรือไม่ก็เครื่องปั่นไฟฟ้าซึ่งตงเติมน้ำมันบ่อย ๆ ระบบเสียงก็ไม่เร้าใจ คือ

มักจะมีลำโพง 1 คู่ ไมโครโฟน 1 อัน แต่เดิมนั้นหมอลำมี ระบบแสง สี เสียง เหมือนกับวงดนตรีสากลทั่วไป มีไฟกระพริบระยิบระยับ ไฟสปอร์ตไลท์ ลำโพงหลายขนาดทั้งที่มีเสียงทุ้ม เบา ตามความต้องการ เอาเฉพาะเครื่องดนตรี และระบบแสงเสียงต้องใช้รถบรรทุกหลายคันทีเดียว

2.11.2 ปัจจัยจากอารยธรรมตะวันตก

การแสดงหมอลำ เมื่อถึงเวลาทำการแสดงก็จะเริ่มต้นทักทายกับผู้ชม แนะนำตัวเอง จากนั้นก็เริ่มเขาเนื้อเรื่องเลย แต่ปัจจุบันก่อนการแสดงจะต้องมีการเดินโชว์เหมือนวงดนตรี มีริ้วขบวนประกอบการร้องเพลง ลีลาการเดินตามแบบดิสโก้เทคก็มี จังหวะเร็ว ท่วงทำนองการรำก็เร็วขึ้น โดยเฉพาะลำเพลินจะมีมากที่สุด บางครั้งการรำจะแทรกเพลงลูกทุ่งเขาไป

2.11.3 ปัจจัยทางสังคม

ความนิยม เนื่องจากปัจจุบันหมอลำมีหลายวง ในจังหวัดต่าง ๆ ทางภาคอีสาน ถ้าหมอลำคณะไหนแสดงดี มีผลงานเป็นที่ยอมรับของผู้ชม ก็หมายถึงต้องมียานแสดงอยู่เรื่อย ๆ ฉะนั้นหมอลำคณะต่าง ๆ จึงต้องปรับปรุงด้านต่าง ๆ เพื่อเอาใจผู้ชม คณะหมอลำที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน ได้แก่ คณะประจักษ์ศิลปาคม คณะระบือบัวบาทศิลป์ คณะศิลปินภูไท วีระพงษ์ วงศ์ศิลป์ เป็นต้น

ภาพยนตร์ก็เป็นผลกระทบอันหนึ่งต่อความนิยมของผู้ชม กล่าวคือเนื้อหา และเทคนิคการเสนอความบันเทิงจะต่างจากหมอลำ ทั้งระบบแสง สี เสียง ความรวดเร็วของการดำเนินเรื่อง ชาวอีสานจึงเริ่มหันไปสนใจภาพยนตร์มากกว่าหมอลำ ทำให้แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงระบบการแสดงของหมอลำจำเป็นต้องปรับให้เข้ากับความต้องการของผู้ชม เป็นระบบการทำงานที่ทันสมัย

2.11.4 ปัจจัยทางเศรษฐกิจ

ปัจจุบันเศรษฐกิจของประเทศไทยเป็นระบบการแลกเปลี่ยนด้วยเงินเป็นสำคัญ ผลจากเศรษฐกิจที่เน้นความสำคัญของเงินเป็นหลัก ทำให้หมอลำมีผู้ยึดปฏิบัติเป็นอาชีพ มีสำนักงานมีนายทุนอยู่เบื้องหลัง ในช่วงที่ว่างงานจากงานเทศกาล คณะหมอลำจะออกตระเวนแสดงตามหมู่บ้านโดยเก็บเงินค่าผ่านประตู การแสดงหมอลำจึงเปลี่ยนจากการเล่นเพื่อความบันเทิงโดยตรงมาเป็นเพื่อการแข่งขันทำมาหากินโดยแฝงมาในรูปความบันเทิง

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งจะเกิดจากการติดต่อกับชุมชนภายนอกและการเปลี่ยนแปลงภายใน ล้วนมีผลต่อการแสดงหมอลำ จนเป็นภาวการณ์ที่น่าจะพิจารณาหน่วยงานของรัฐบาลที่เกี่ยวข้องกับการรักษามรดกวัฒนธรรมของชาติ น่าจะพิจารณาหน่วยงานของรัฐบาลที่เกี่ยวข้องกับการรักษามรดก วัฒนธรรมของชาติ น่าจะมีการศึกษาหาแนวทางการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านอันดีเหล่านี้ ไว้ก่อนที่จะสูญหายไป (พรชัย เขียวสาคร, 2536)

3. พัฒนาการของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี

หมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี ได้แบ่งพัฒนาการของหมอลำออกเป็น 4 ระยะ
ดังนี้

1. หมอลำยุคโบราณ (ก่อน พ.ศ. 2480)

หมอลำยุคโบราณมี 2 ประเภท คือ หมอลำพื้นและหมอลำกลอน ซึ่งใช้ผู้แสดงเพียง 1-2 คน ลำประกอบดนตรีเพียงเพียงชนิดเดียว คือ แคน เนื้อเรื่องที่ใช้ลำแสดงออกถึงเรื่องราว และวิธีการดำเนินชีวิต ทักษะของคนในชุมชนท้องถิ่น การแต่งกาย การลำ การพ่อนเป็นรูปแบบง่าย ไม่มีความสลับซับซ้อน ความน่าสนใจอยู่ที่การใช้ความรู้ ความสามารถและพรสวรรค์เฉพาะตัวของหมอลำ เรื่องที่หมอลำพื้นลำนำมาจากหนังสือ ผูกเป็นนิทานวรรณคดีพื้นบ้าน ชาดก ลำพื้นเกิดจากประเพณีการเทศน์ของพระสงฆ์ และประเพณีการอ่านหนังสือผูกของชาวบ้านในงานที่เกี่ยวข้องกับการเกิด (งานกรรม) และการตาย (งานเฮือนติ) (ศิริชัย เสนาพรหม, 2559)

หมอลำกลอนชาวบ้าน เรียกว่า หมอลำคู่ เนื่องจากใช้แสดง 2 คน ในลักษณะการประชันความรู้ ปัญญาและไหวพริบ เพื่อให้รู้แพ้รู้ชนะ เนื้อหาของหมอลำกลอนครอบคลุมความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรม ชาวอีสานได้ใช้เป็นบรรทัดฐานในการดำเนินชีวิต ลำกลอนจึงเป็นแหล่งสะสม การถ่ายทอดภูมิปัญญาชาวบ้าน จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง และหมอลำกลอนได้รับการยกย่องว่าเป็นปราชญ์ที่มีความรู้ความสามารถของสังคม มีกำเนิดจากวัด ลักษณะรูปแบบการแสดงคล้าย ๆ กับการเทศน์แบบโจทย์แก้แปดถาม หรือเทศน์แบบปุจฉา-วิสัชนา และการเทศน์ลำเล้าเรื่องนิทาน ตำนาน ชาดก จึงกล่าวได้ว่า วัดเป็นแหล่งฝึกหัดหมอลำ โดยมีพระสงฆ์เป็นผู้สอนและผู้ประพันธ์กลอน ถ่ายทอดภูมิปัญญา ความรู้ เนื้อหาการแสดง และเกิดจากประเพณีการเกี่ยวสาว โดยใช้ถ้อยคำที่มีคารมคมคาย หรือ “ผญา”

ยุคก่อนปี พ.ศ. 2480 วัดเป็นแหล่งสำคัญในการถ่ายทอดภูมิปัญญา หมอลำข้อจำกัดที่มีพระสงฆ์เป็นครู คือ ทำให้ผู้หญิงไม่สามารถศึกษาเล่าเรียนได้เหมือนผู้ชาย ดังนั้น หมอลำผู้หญิงจึงมีน้อยและก่อนปี พ.ศ. 2480 มีหมอลำผู้หญิง 2-3 คน ที่มีชื่อเสียง คือ หมอลำจอมศรี บรรลุศิลป์ ลักษณะการลำส่วนใหญ่จะเป็นการประชันกัน ระหว่างหมอลำชายกับชาย นาน ๆ ครั้งจะได้ประชันกันกับหมอลำหญิง

เนื้อหาของหมอลำมีทั้งทางโลกและทางธรรม ซึ่งเป็นบรรทัดฐาน เป็นฮีตคองประเพณีในการดำเนินชีวิต ทำให้หมอลำกลอนเป็นคนอีกรุ่นหนึ่ง ที่ทำหน้าที่เป็นหลักในการให้ความบันเทิง แต่ก็ไม่แฝงการถ่ายทอดภูมิปัญญา ขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมแก่ชุมชนไปในตัว

2. หมอลำยุคปรับปรุงเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2480-2512)

เป็นยุคหมอลำที่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ทั้งในรูปแบบการแสดง ซึ่งก่อให้เกิดหมอลำประเภทใหม่ขึ้น มีการผสมผสานรูปแบบการแสดง โดยมีรูปแบบการแสดงพื้นบ้าน

ภาคอื่นมาผสมผสาน เช่น ลิเก เอาดนตรีพื้นบ้านดนตรีตะวันตกบางชิ้นมาประกอบการแสดง การพัฒนารูปแบบการแต่งกายหมอลำ มีการเอาเทคโนโลยีใหม่มาช่วย เช่น แสง สี เสียง เป็นต้น ในยุคนี้หมอลำมีความโด่งดัง และเป็นที่นิยมแพร่หลายจากการใช้สื่อ คือ วิทยุ ในการเผยแพร่ผลงานหมอลำ โดยมีหมอลำหรือเจ้าของสำนักงานหมอลำเป็นโฆษกสถานีวิทยุ

3. หมอลำยุคใหม่ (พ.ศ. 2512-2532)

หมอลำยุคใหม่เป็นหมอลำที่ผ่านการผสมผสาน จากวัฒนธรรมหลากหลาย ทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคอื่นและวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลบ่าเข้าสู่ภาคอีสาน ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านและประเพณีต่าง ๆ ตลอดจนการดำเนินชีวิตของคนอีสาน

หมอลำยุคนี้เป็นยุคแห่งการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง ใช้เทคนิคทางด้านแสง สี เสียง ตลอดทั้งการแต่งกายของหมอลำ เป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองของหมอลำหนุ่ม หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอน ส่วนหมอลำกลอนก็มีการจัดตั้งสำนักงาน มีหมอลำเป็นโฆษกสถานีวิทยุ บันทึกเทปหมอลำขายเข้าไปมีส่วนร่วม เพื่อเป็นกระบอกเสียงของรัฐในการดำเนินงานด้านมวลชน ไม่ว่าจะเป็นการต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ การเลือกตั้ง การดำเนินนโยบายทางด้านสาธารณสุขมูลฐานของกระทรวงสาธารณสุข ในช่วงนี้มีหน่วยงานของรัฐ ไม่ว่าจะเป็นสถานศึกษาของท้องถิ่น ได้เข้ามาศึกษาและร่วมหาทางอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านแขนงนี้

การแสดงหมอลำมีลักษณะเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงมากขึ้น คนดูเพียงต้องการผ่อนคลายและสนุกสนานจากการชม สังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยน ทำให้หมอลำไม่ใช่เป็นแค่ภูมิปัญญา ของชาวอีสาน เหมือนเช่นก่อนปี พ.ศ. 2580 แต่หมอลำได้ดำเนินธุรกิจเต็มรูปแบบ เจ้าภาพเพียงจ่ายเงินหมอลำจะจัดหาทุกสิ่ง เริ่มตั้งแต่ค่ายอ้อของหมอลำ เวที แสงสีเสียง มีการจัดการในรูปแบบองค์กรธุรกิจ และการจัดสรรบทบาทหน้าที่กันชัดเจนมากขึ้น

หมอลำรูปแบบใหม่ คือ หมอลำเพลิน หรือ หมอลำกขาขาว ได้รับความนิยมแพร่หลายในภาคอีสาน โดยเฉพาะจังหวัดอุบลราชธานี การแสดงหมอลำเพลินมีรูปแบบการแสดงแบบดนตรีลูกทุ่ง เป็นลักษณะของดนตรีลูกทุ่งหมอลำ หมอลำคณะแรกที่เริ่มต้นการลำแบบลำเพลิน คือ คณะรังสีมันต์ โดยนำดนตรีสากล เช่น กลองชาโดว์ กลองชุด เบส ออร์แกน แซกโซโฟน และทรัมเป็ตเข้ามาผสมผสาน จังหวะของลำเพลินรวดเร็ว สนุกสนาน เมื่อหมอลำออกแสดงจะร้องเพลงหรือกลอนลำ และจะเดินไปด้วย เนื้อเรื่องเป็นแบบพื้นบ้านและร่วมสมัย การแต่งกายและวัฒนธรรมของหมอลำเพลินพัฒนาเป็นแบบชาวกู้ง หมอลำหนุ่มหรือหมอลำเรื่องต่อกลอนก็มีการปรับตัว แต่ยังพยายามรักษา การแสดงแบบดั้งเดิม เช่น การลำพยายามรักษาเนื้อหาและบทร้อง ความสวยงามของลีลาการฟ้อนที่อ่อนช้อย การแต่งกายหรูหราอลังการ เนื้อหา ก็เป็นการแสดงพื้นบ้าน เช่น กล่องข้าว น้อยฆ่าแม่ ยากินปลิง คนลืมหูลืมตา เป็นต้น แต่ราคาค่าจ้างแพงกว่าหมอลำเพลิน

4. หมอลำยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2532-ปัจจุบัน)

สังคมเศรษฐกิจของคนอีสานปรับสู่ยุคทุนนิยม ความสัมพันธ์ระบบเครือญาติ และการผูกเสี่ยวเจือจาง เป็นสังคมที่ผลิตเพื่อขาย ยึดถือกำไรขาดทุน มีการตัดถนนเข้าสู่หมู่บ้าน ถนน และสายไฟนำความเจริญและวัฒนธรรมแบบคนเมืองมาสู่หมู่บ้าน ชาวบ้านเริ่มต้องการหม้อหุงข้าว ตู้เย็น พัดลม โทรทัศน์สี เริ่มเป็นหนี้ ธ.ก.ส. และหนี้ในระบบ ศิลปะการแสดงหมอลำพัฒนารูปแบบ จากหมอลำกลอน นำเอารูปแบบหมอลำหมู่ และรูปแบบวงดนตรีลูกทุ่งมาปรับเปลี่ยนเป็นหมอลำซิ่ง ซึ่งสามารถเผยแพร่เข้าสู่ตลาดและได้รับความนิยมจากตลาดการจ้างงานอย่างรวดเร็ว เป็นหมอลำที่มี ส่วนแบ่งในการจ้างงานสูง เนื่องจากรูปแบบการแสดงที่สนุกสนาน คึกคัก เร้าใจ ราคาเหมาะสมที่จะ สามารถว่าจ้างมาเสพฟังได้ ขณะเดียวกันการเริ่มต้นของหมอลำซิ่ง ถือว่าเป็นการเสื่อมสลายของหมอลำกลอน เนื่องจากคนดูไม่นิยมหมอลำกลอน และรูปแบบการแสดงของหมอลำกลอนเป็นหมอลำที่จะ ลำให้สนุกสนาน เร้าใจและเป็นน่าสนใจได้ จะต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตัว หรือพรสวรรค์ของ หมอลำแต่ละคน รวมทั้งการฝึกฝนและประสบการณ์ที่สร้างสมมาเป็นเวลายาวนานหลายปี

หมอลำซิ่ง มีการแสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2529 โดยหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง นำการแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ บันทึกเสียงด้วยกลองยาวและดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์ เบส ออร์แกน บทกลอนที่ใช้ลำมีเนื้อหาจำนวนกลอนเหมือนคำกลอน แต่มีระดับเสียงสูงขึ้น จังหวะรวดเร็ว ขึ้น และคึกคักเร้าใจ การแสดงใช้หมอลำ 2 คน คือ หมอลำชายและหญิง หมอลำสายนต์ จิตรธรรม ได้เป็นผู้เริ่มต้นปรับปรุงหมอลำกลอนเป็นขนาดที่กะทัดรัดของหมอลำซิ่ง และหมอลำซิ่งเป็นหมอลำที่ ผู้ดูและผู้ฟังมีปฏิสัมพันธ์ ได้ตอบกันตลอด ลำซิ่งเป็นจังหวะคึกคัก และตัวของหมอลำเองขณะที่ลำก็ พุดซักชวนให้คนดูฟ้อน เดินหน้าเวที ราคาว่าจ้างก็ถูกกว่าหมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน เน้น ความสนุกสนานเป็นหลักและคนดูก็มีทุกวัย ตั้งแต่วัยรุ่นจนถึงวัยผู้ใหญ่ รายได้ดี หนุ่มสาวได้หันมา สนใจฝึกหัดหมอลำซิ่งมากขึ้น

4. การปรับปรุงและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

4.1 การปรับปรุงทางวัฒนธรรม

การสืบทอดและการปรับปรุงทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา เพราะวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แสดงถึงความเจริญ การปรับเปลี่ยนพัฒนาเป็นการปรับตัวให้สมสมัย ทั้งนี้ ผู้รับวัฒนธรรมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมต้องเป็นผู้ปรับปรุงวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งได้มีผู้ให้ ความหมายของคำว่า “ปรับปรุง” ไว้ ดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน (2525) ได้ให้ความหมาย การปรับปรุง มาจากคำ 2 คำ ได้แก่ ปรับปรุงและผ่อนปรน ปรับปรุง หมายถึง แก้ไขให้เรียบร้อยยิ่งขึ้นผ่อนปรน หมายถึง แบ่ง หนักให้เป็นเบา เอาไปที่ละน้อย ขยับขยายให้เบาบางลง เมื่อนำคำว่า ปรับปรุงและผ่อนปรนมา รวมกัน จึงเป็น “ปรับปรุง” หมายถึง การปรับและการผ่อนปรนสิ่งที่ถือปฏิบัติให้ดีขึ้น และค่อยๆ ลด ความเคร่งครัดลงมา

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2550) ได้กล่าวถึง การปรับปรุง ทางวัฒนธรรม คือ การผสมผสานประเพณีให้เหมาะสมกลมกลืนกัน ให้อยู่ร่วมกันได้ในสังคมเดียวกัน เช่น ระหว่างวัฒนธรรมเก่ากับวัฒนธรรมใหม่ ระหว่างวัฒนธรรมเมืองกับวัฒนธรรมบ้าน นอกจากนั้น การปรับปรุงทางวัฒนธรรมยังหมายถึง การที่บุคคลมีความสามารถในการปรับปรุงตนเอง สิ่งแวดล้อมสังคม ไปสู่สิ่งที่ดีขึ้น เจริญขึ้น ซึ่งสอดคล้องทั้งของเดิมและของใหม่ ประชาชนรวมทั้งเด็กและเยาวชนควรรู้จักและเข้าใจมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทย โดยเฉพาะศิลปะ ความเชื่อ ประเพณีค่านิยมต่าง ๆ อย่างละเอียดลึกซึ้ง รู้ถึงเหตุและผล ความเป็นมา รู้จักเลือกสรรปรับปรุงให้เหมาะสม ตรงตามสภาพเดิมและสภาพใหม่ทางสังคม เราควรเรียนรู้สภาพปัจจุบันของสังคมให้มากที่สุด เรียนรู้ในสิ่งที่ถูกต้อง และเป็นจริง เพื่อจะได้เป็นพื้นฐานในการสร้างอนาคต ที่ผ่านมานั้นเราเรียนรายละเอียดของประวัติศาสตร์มาก แต่ละเลยปัจจุบัน ส่วนอนาคตนั้นแทบไม่คำนึงถึง

ประเวศ วะสี (2544) ได้กล่าวว่า ถ้าวัฒนธรรมหมายถึงการดำรงอยู่ร่วมกันอย่างได้ดุลยภาพระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ และมนุษย์กับธรรมชาติ วัฒนธรรมก็คือปัจจัยพื้นฐานของการพัฒนาอย่างยั่งยืน ดังนั้น การเรียนรู้เชิงวัฒนธรรม จึงเป็นการเรียนรู้วิถีชีวิตโดยการใช้ชีวิตร่วมกันเป็นตัวตั้ง ต้องเรียนรู้หลาย ๆ อย่างไปพร้อม ๆ กันอย่างบูรณาการ จึงเห็นได้ว่าคนสมัยก่อนมีวัฒนธรรมแบบชุมชน คนกระจุยอยู่ตามวัฒนธรรม เป็นวัฒนธรรมขนาดเล็ก ปัจจุบันผู้คนมาจากมากมายหลายแห่ง กลายเป็นชุมชนขนาดใหญ่แบบโลกาภิวัตน์ คนจึงจำเป็นต้องมีสำนึกใหม่ ซึ่งการที่จะเป็นอย่างนั้นได้จะต้องมีโลกทัศน์และความคิดใหม่ จะต้องมองคนทั้งโลกเป็นหนึ่งเดียวกัน

จำนง อติพัฒนสิทธิ์ และคณะ (2545) ได้กล่าวว่า การปรับปรุงทางวัฒนธรรม (Acculturation) หมายถึง สภาวะการณ์หนึ่งของวัฒนธรรม ที่เกิดจากวัฒนธรรมต่างสังคม เข้ามากระทบกัน โดยการที่บุคคลต่างวัฒนธรรมเข้ามาติดต่อกัน และมีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ในระบบวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มหนึ่งหรือทั้งสองกลุ่ม การปรับปรุงทางวัฒนธรรมจะเกิดขึ้นในสภาวะแห่งความอดคล้อง (Strain to Consistency) เป็นจุดที่เกิดพอดีหรือสมดุลกัน

(Haviland, 1978) ได้อธิบายเกี่ยวกับการปรับปรุงว่า เป็นการปรับปรุงตนเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อมหนึ่ง ๆ สังคมที่แตกต่างกัน แม้จะมีสภาพแวดล้อมที่คล้ายคลึงกัน แต่ผู้คนก็มีความคิดและการปรับตัวไม่เหมือนกัน เพราะการใช้ชีวิตอยู่ในสังคมย่อมมีปัญหาจากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกัน แต่ผู้คนก็มีวัฒนธรรมของตนเพื่อที่จะแก้ปัญหานั้น ๆ ดังนั้น วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะมีกระบวนการสร้างพฤติกรรมของคน เพื่อให้สามารถปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม ถ้าเป็นสังคมที่สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่เป็นป่าเป็นเขา ผู้คนใช้ชีวิตอย่างเรียบง่าย ไม่พิถีพิถันในเรื่องความสะดวก ถ้าเมื่อใดมีผู้คนเพิ่มขึ้น พฤติกรรมการอยู่อย่างง่ายก็เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงทางด้านต่าง ๆ ทั้งจากภายในและการหลั่งไหลมาจากสังคมภายนอก มีส่วนทำให้วัฒนธรรมต้อง

เปลี่ยนแปลงไปเพื่อตอบสนองความต้องการของสมาชิกของสังคม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา ทั้งนี้ถ้าหากสิ่งที่มีอยู่เดิมมีของใหม่ที่ให้ประโยชน์มากกว่าเข้ามาแทนที่ ผู้ใช้อาจเลือกใช้ของใหม่แทน เป็นต้น

Kottak (1979) ได้กล่าวถึงการปรับปรนทางวัฒนธรรมว่า มีความสำคัญต่อสังคมมนุษย์มาโดยตลอด โดยเฉพาะต่อวิวัฒนาการของสังคมมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นวิถีชีวิตหรือวัฒนธรรม เพื่ออยู่รอดในชีวิตประจำวัน ทั้งนี้เพราะสภาพเศรษฐกิจและสังคมต่างก็เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

เฟื่องฟ้า ลัษณณี (2545b) ได้กล่าวว่า การปรับปรนทางวัฒนธรรม ด้านประเพณีหลั่สื่งกาลค้ำ ของชาวไทยใหญ่ ปัจจุบันได้ปรับปรนเข้ากับประเพณีชาวไทยพื้นเมืองด้วยการทอดถวายผากฐินในพิธีเดียวกัน โดยนำผ้าสังกาสหรือผ้าไตรจีวรที่ได้เตรียมไว้มาจัดแบ่งให้เพิ่มขึ้น ซึ่งแต่เดิมชาวไทยใหญ่จัดถวายผากฐิน ได้เตรียมผ้าไตรอย่างน้อย 3 ชุดขึ้นไป เพื่อถวายให้กับพระสงฆ์เป็นประธานและคู่สวดอีก 2 ไตร การถวายผากฐินเป็นคตินิยมของชาวไทยพื้นเมืองที่เชื่อว่ามีอานิสงฆ์มากทำให้ได้อุปกรณ์เป็นบริวารและบริวารภิกษุอีกจำนวนมาก สอนประเพณีเกี่ยวกับการตาย เดิมในสังคมชาวไทยใหญ่มีข้อห้ามตามความเชื่อเรื่องการตายที่ว่าชาวไทยใหญ่ที่เสียชีวิต นอกหมู่บ้านจะด้วยสาเหตุใดก็ตามญาตินำศพกลับเข้ามาในหมู่บ้าน หรือนำศพผ่านกลางหมู่บ้านไม่ได้และจะต้องฝังศพ ณ ที่ผู้ตายเสียชีวิตเท่านั้น ปัจจุบันได้ปรับปรนพิธีการทำศพแบบดั้งเดิมมาเป็นการฌาปนกิจศพตามแบบของชาวไทยพื้นเมืองและมีการปรับปรนความเชื่อในการฝังศพมาเป็นการเผาแทน

นิยพรรณ วรณศิริ (2550) ได้กล่าวว่า การปรับปรนทางวัฒนธรรมใหม่ (Acculturation) โดยมีสาเหตุดังต่อไปนี้

1. การรวมตัวของสองวัฒนธรรม ซึ่งจะเกิดขึ้นเมื่อวัฒนธรรมทั้งสองสูญเสียแบบแผนของตัวเองไป
2. การรวมตัวของสองวัฒนธรรมโดยจำยอมเนื่องจากการสูญเสียเอกราช
3. การมีฐานะภาพเป็นวัฒนธรรมย่อยที่ขาดศักดิ์ศรี ไม่มีหลักยึดเหนี่ยวมากนัก เช่น วัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อย เป็นต้น เจ้าของจึงหันไปประพฤติปฏิบัติตามวัฒนธรรมของผู้อื่นที่ได้รับการยอมรับมากกว่า
4. เมื่อใดก็ตามที่วัฒนธรรมเริ่มสูญเสียส่วนประกอบต่าง ๆ จนไม่สามารถทำหน้าที่ของมันได้ การรวมตัวกับวัฒนธรรมอื่นจะเกิดขึ้นตามมาเสมอ
5. เกิดศรัทธาและนิยมชมชอบในวัฒนธรรมใหม่ อันเนื่องมาจากความแปลกใหม่

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2545) ได้กล่าวว่า การปรับปรนเป็นการที่เราเอาสิ่งที่ได้อยู่แล้วในอดีตมาผสมผสานเข้ากับสิ่งที่เหมาะสมที่เลือกเฟ้นจากภายนอกเพื่อปรับให้ทันกับการเปลี่ยนแปลงของโลก ปัจจัยที่สาเหตุของการปรับปรน มีอยู่ 8 ประการ 1. ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ 2. ปัจจัยทางชีวภาพ 3. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ 4. ปัจจัยทางการศึกษา 5. ปัจจัยทางวัฒนธรรม 6. ปัจจัยทางศาสนา 7. ปัจจัยทางด้านความเจริญก้าวหน้าด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี 8. ปัจจัยทางด้านความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมอื่น

พิมุข ชาญธนะวัฒน์ (2546) ได้กล่าวว่า การปรับปรนเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม หมายถึง สภาพของสังคมและวัฒนธรรมทุกแห่งย่อมจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวที่เป็นพลวัต อยู่ตลอดเวลา ซึ่งเกิดจากปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายในนั้น ๆ การปรับปรนเปลี่ยนแปลงจะมีผลกระทบต่อวิถีชีวิตของสมาชิกในชุมชนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผลกระทบที่เกิดขึ้นจะมีทั้งด้านบวกและด้านลบ การปรับปรนเปลี่ยนแปลงทางด้านประเพณี พิธีกรรมและความเชื่อโดยการผ่อนผันกฎเกณฑ์ จารีตบางประการที่ไม่เหมาะสม ที่จะเข้ากับสภาพปัจจุบัน การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ยังได้มีการประยุกต์ใช้วัสดุสิ่งของอุปโภคบริโภคที่สามารถใช้ได้ และนำเข้ามาใช้เพื่อความสะดวกสบาย นอกจากนั้นยังมีการยอมรับประเพณี กิจกรรมบางอย่างจากสังคมไทย และสังคมตะวันตกเข้ามาปฏิบัติ เช่น การจัดงานวันเด็ก การจัดงานฉลองปีใหม่ และการจัดงานลอยกระทง ซึ่งถือว่าเป็นการคล้อยตามวัฒนธรรมที่คนไทยนิยมปฏิบัติกันมากขึ้น

พัชรา กิจปฐมมงคล (2547) ได้กล่าวว่า การปรับปรนด้านประเพณีพิธีกรรมของคนไทยเชื้อสายจีน ในรอบบปและรอบชีวิตตามความเชื่อทางศาสนาที่มีการผสมผสานกันระหว่างศาสนาพุทธมหายาน ลัทธิขงจื้อ ลัทธิเต๋า พร้อมกับการบูชาบรรพบุรุษและการนับถือเจ้า เมื่อเวลาผ่านไปหลายชั่วอายุคน ความเชื่อแบบดั้งเดิมย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ทำให้เกิดการปรับปรนพิธีการนั้น ๆ ตามมารูปแบบของพิธีกรรมและขั้นตอนตามความเชื่อเดิมเปลี่ยนไป มีการลดขั้นตอนการปฏิบัติลง เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมสังคมและวัฒนธรรมไทย จึงเกิดการปรับปรนพิธีกรรมต่าง ๆ ของวัฒนธรรมจีนขึ้น

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2544) ได้กล่าวว่า การปรับปรนทางวัฒนธรรมหมายความว่าวัฒนธรรมเป็นมรดกตกทอดกลุ่มชนมาโดยตลอด ไม่ว่ายุคสมัยใดการต่อสู้เพื่อปรับปรนทางวัฒนธรรม ให้เข้ากับปัญหาความจำเป็นใหม่ ๆ ทางเศรษฐกิจ สังคม และเทคนิควิทยาที่ทุกคนมีส่วนร่วมทุกคนในสังคมเป็นเจ้าของวัฒนธรรม รัฐหรือหน่วยงานราชการหาใช่เจ้าของเป็นผู้กำหนดวัฒนธรรมจะต้องเป็นผู้ส่งเสริมดูแลวิถีทางให้การพัฒนาวัฒนธรรมเป็นไปอย่างถูกต้องเหมาะสมบนพื้นฐานที่มีอยู่เดิม และเหมาะสมกับความจำเป็นใหม่ ๆ ในปัจจุบันและอนาคต

สรุปได้ว่า การปรับปรนทางวัฒนธรรม เป็นการปรับและการผ่อนปรนสิ่งที่ถือปฏิบัติให้ดีขึ้นและค่อย ๆ ลดความเคร่งครัดลงมา โดยการปรับปรนเปลี่ยนแปลงทางด้านประเพณี พิธีกรรม

และความเชื่อโดยการผ่อนผันกฎเกณฑ์ จารีต บางประการที่ไม่เหมาะสมที่จะใช้กับสภาพปัจจุบัน และในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ก็มีการประยุกต์ใช้วัสดุของอุปโภคบริโภคที่สามารถหาได้ในปัจจุบัน

เขามาเพื่อความสะดวกสบาย นอกจากนี้ยังมีการยอมรับประเพณีกิจกรรมบางอย่างจากสังคมไทยและสังคมภายนอกเขามาปฏิบัติด้วย

4.2 การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

การเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งสำคัญต่อลักษณะของวัฒนธรรมของมนุษย์ ถ้าปราศจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมแล้ว วัฒนธรรมก็ไม่สามารถพัฒนาขึ้นมาได้ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนใหญ่ จึงนำไปสู่ความเจริญทางวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามมนุษย์ทำการเปลี่ยนแปลงสิ่งต่าง ๆ หลาย ๆ ด้านนั้น ล้วนต้องการเปลี่ยนแปลงไปสู่การพัฒนาให้ดีขึ้นกว่าเดิมทั้งสิ้น

สุริชัย หวันแก้ว (2549) ได้แยกการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

1. การเปลี่ยนแปลงจากภายใน (Endogenous Change) เช่น การประดิษฐ์คิดค้นวิธีการผลิตใหม่ขึ้นในสังคมนั่นเอง การต่อสู้ขัดแย้งระหว่างกลุ่มและกระบวนการในสังคม การริเริ่มการเปลี่ยนแปลงจากชนชั้นนำ เป็นต้น

2. การเปลี่ยนแปลงจากภายนอก (Exogenous Change) อย่างเช่น การรับเอาเทคโนโลยีหรือสิ่งประดิษฐ์มาจากภายนอก การล่าอาณานิคม ซึ่งบางกรณีการเปลี่ยนแปลงที่มาจากภายนอกอาจเกิดขึ้นโดยความสมัครใจของผู้คนในสังคม หรือบางครั้งอาจโดยการใช้กำลังบีบบังคับ

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุমানราชชน) (2515) กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม ไม่ว่าจะในแง่ใดลักษณะใดจะเป็นไปอย่างเชื่องช้าหรือรวดเร็ว ก็ขึ้นอยู่กับการสังสรรค์วัฒนธรรม (Acculturation) คือ การที่วัฒนธรรมต่างสังคมมากระทบกัน ว่าจะมีมากหรือน้อยและมีความรุนแรงเพียงใด นอกจากนั้นในสังคมมนุษย์อาจมีการรับวัฒนธรรมบางส่วน มาจากสังคมข้างเคียงได้แต่ทั้งนี้บางส่วนของวัฒนธรรมที่รับมานั้นไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคม และมีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ จนในที่สุดวัฒนธรรมที่รับมาจากสังคมอื่นกลายเป็นวัฒนธรรมของสังคมนั้นการรับเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาในระยะแรก อาจเรียกว่าเป็นการยืมวัฒนธรรม แต่เมื่อนาน ๆ ไปการยืมก็จะกลายเป็นการรับ การยืมวัฒนธรรมและการรับวัฒนธรรม เป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมยังมีความเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เปรียบเสมือนกับเชือกสองเส้นที่ถูกนำมาพันเป็นเกลียวคู่กัน หรือเหรียญสองด้าน ซึ่งเป็นคนละส่วนคนละด้านกันแต่ก็มีการเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่น ดังที่ Kroeber ได้กล่าวไว้ว่า สังคมและ

วัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบซึ่งกันและกัน เช่นเดียวกับกระดาษสองหน้าของกระดาษแผ่นเดียว วัฒนธรรมแต่ละแห่งย่อมเกี่ยวข้องกับสังคมของตนโดยอัตโนมัติ (ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์, 2521)

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์ (2521 : 20) อธิบายว่า การศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น จำเป็นต้องศึกษาทั้งด้านสังคมและวัฒนธรรม เพราะไม่ใช่แต่เพียงว่าทั้งสองเรื่องมีอิทธิพลต่อกันและกันเท่านั้น แต่ความสัมพันธ์ระหว่างระบบทั้งสองก็ซับซ้อน การรวมแนวความคิดทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งสองอย่างเข้าไว้ด้วยกัน จึงเป็นเรื่องจำเป็น เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม รวมเอาการเปลี่ยนแปลงในวิธีการที่มนุษย์ใช้ เพื่อให้บรรลุถึงความต้องการของเขา การเปลี่ยนแปลงในด้านหนึ่งย่อมขึ้นอยู่กับการเปลี่ยนแปลงในด้านอื่น ๆ

4.2.1 สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม มีดังต่อไปนี้

1. เกิดการเปลี่ยนแปลงในสิ่งแวดล้อมขึ้นซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมโดยตรง เช่น การเปลี่ยนแปลงทางภูมิประเทศและภูมิอากาศการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจและการเมือง เป็นต้น

2. การเบียดเบียนในความเข้าใจ จำเจ ซึ่งเป็นเรื่องของจิตวิทยา และเป็นเรื่องปกติและเป็นธรรมชาติของมนุษย์ที่เกิดขึ้นได้เสมอกับทุกคนในสังคม

3. การอพยพโยกย้ายถิ่น เป็นการเปลี่ยนแปลงที่อยู่อาศัยอย่างถาวรด้วยสาเหตุจากการแต่งงานกับคนต่างสังคม การอาชีพ ภัยธรรมชาติและสาเหตุทางการเมือง เช่น เกิดศึกสงครามทำให้คนต้องอพยพหนีภัย เป็นต้น

4. การติดต่อกับคนต่างสังคม แล้วรับเอาแนวความคิดใหม่ ๆ และพฤติกรรมใหม่ ๆ มาใช้ เช่น การไปศึกษาต่อ ไปท่องเที่ยวและทำการค้าขายกับคนต่างสังคม เป็นต้น

อานนท์ อาภาภิรม (2525) ได้กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีสาเหตุดังนี้

1. การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ ได้แก่ สภาพของดินฟ้าอากาศซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ เช่น ความเสื่อมคุณภาพของเนื้อดิน น้ำท่วม ลมพายุ ความแห้งแล้ง และความหนาวจัด การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติดังกล่าวกระตุ้นให้มนุษย์ประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ เพื่อควบคุมการผันแปรเปลี่ยนแปลงดังกล่าว เช่น ผลิตปุ๋ย เพื่อให้เนื้อดินอุดมสมบูรณ์ สร้างเขื่อนกั้นน้ำท่วม และประดิษฐ์เครื่องปรับอากาศ อันทำให้วิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไป

2. การเปลี่ยนแปลงของสิ่งแวดล้อมทางสังคม สังคมมนุษย์ย่อมไม่อยู่คงที่ (Static) มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอยู่ตลอดเวลา เช่น จำนวนประชากรเพิ่มมากขึ้น มีการแข่งขัน การประกอบอาชีพสูงขึ้น ตลอดจนการขัดแย้งระหว่างชนชั้น (Class Conflict) เพิ่มมากขึ้น อันเป็นปัญหาทางสังคม มนุษย์จึงต้องหาวิธีการและสร้างระเบียบปฏิบัติเพื่อแก้ไขปัญหาข้อยุ่งยากดังกล่าว เช่น

สร้างระบบสังคมนิยม (Socialism) ขึ้นมาเพื่อการแก้ไขช่องว่างระหว่างชนชั้น ดังนั้น วัฒนธรรมของมนุษย์ย่อมเปลี่ยนแปลงไปด้วย

3. การแลกเปลี่ยนหยาบยืมวัฒนธรรม มนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ได้มีการติดต่อสื่อสารอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันนี้การคมนาคมติดต่อกระทำได้โดยสะดวก รวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงหยาบยืมวัฒนธรรมจึงเป็นไปอย่างกว้างขวาง และมักจะปรากฏว่ามนุษย์ในสังคมที่กำลังพัฒนานิยมหยาบยืมวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญแล้ว (Advanced Society) คือ สังคมตะวันตก เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน และสหรัฐอเมริกา ตัวอย่างเช่น สังคมไทย ได้หยาบยืมวัฒนธรรมตะวันตกมาใช้อย่างหลายอย่าง เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และฟุตบอล เป็นต้น

4.2.2 ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

1. ขบวนการทางจิตวิทยา ขบวนการทางจิตวิทยาที่จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมีหลายขั้นตอน ขั้นตอนที่สำคัญ ได้แก่ ขั้นตอนการรับรู้ (perceiving) แบ่งเป็น 2 ระบบ คือ ระบบการรับรู้โดยไม่รู้ตัว (subliminal perception) และ การรับรู้ที่รู้ตัว (marginal perception)

2. ประสบการณ์ที่ผ่านมานานจนลืมไปแล้ว ในบางครั้งได้ผ่านประสบการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งนานมาแล้วจนลืมนึกถึง แต่จะมีผลต่อพฤติกรรมโดยบุคคลนั้นไม่รู้ตัว เมื่อถึงเวลาหนึ่งก็อาจแสดงออกมาโดยคิดว่ามันคือพฤติกรรมที่เพิ่งจะเกิดขึ้น แท้จริงแล้วมันเป็นพฤติกรรมที่รับมาจากสถานการณ์ในอดีต หรือบางครั้งอาจจะใช้ความคิดเห็นของคนอื่นมาโต้แย้งกัน แล้วคิดว่าเป็นเหตุผลของตนเอง โดยมักจะลืมไปว่าเป็นเรื่องที่เคยได้ยินมาก่อน ในบางครั้งก็ลอกเลียนรูปแบบพฤติกรรมทางสังคมมาเป็นของตนและมักจะลืมไปว่าเป็นส่วนที่รับมาจากผู้อื่น การเปลี่ยนแปลงวิถีการดำเนินชีวิตในสังคมและวัฒนธรรมโดยได้มีการนำมาดัดแปลงให้เข้ากับยุคสมัยเพื่อความเหมาะสมในแต่ละสถานการณ์ และสภาพแวดล้อมทำให้เกิดมีพฤติกรรมปรับปรุงมาใช้ในสังคมหลากหลายมากขึ้น

3. การเรียนรู้ การเรียนรู้ประสบการณ์ต่าง ๆ และการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์แวดล้อม เป็นมูลเหตุเบื้องต้นที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม คนเราอาจจะไม่ตั้งใจที่จะเรียนรู้รูปแบบของวัฒนธรรมของผู้อื่น แต่ก็มักจะปฏิบัติตามเงื่อนไขของสังคมอยู่เสมอด้วย การเรียนรู้ สิ่งแปลกใหม่และประพฤติปฏิบัติตาม การปฏิบัติซ้ำ ๆ การสังเกตการณ์และการเรียนหรือการศึกษาโดยตรงเป็นที่มาของการเรียนรู้สังคมและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง

4. การเปลี่ยนแปลงนิสัย กิจวัตรหรือพฤติกรรมโดยอัตโนมัติ ถ้าจะสังเกตดูให้ดี จะเห็นได้ว่าผู้คนที่ได้มีการศึกษา มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาพฤติกรรม กิจวัตรและนิสัยโดยไม่รู้ตัวอยู่ทุกเวลาในที่ นั่นก็คือได้มีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมเกิดขึ้น

5. การเลียนแบบ คนเรามักจะมีการเลียนแบบกันอย่างไม่ตั้งใจอยู่เสมอ กล่าวคือ จะมีการเลียนแบบท่าทาง สำนวนพูดจา การแต่งกาย ฯลฯ ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นโดยไม่ได้มีการเรียนรู้แบบอย่างมาก่อน การเลียนแบบเป็นเรื่องของบุคคลและกลุ่ม เป็นการรับเอาวัฒนธรรมใหม่ ๆ มาใช้

6. ความคิดเห็น เป็นข้อสันนิษฐานหรือการเสนอความเห็นและการเปรียบเทียบเรื่องใดเรื่องหนึ่งให้ผู้อื่นฟัง การเสนอความคิดเห็น ต่อสาธารณะทำให้ผู้อื่นติดตามคล้อยตามจะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทัศนคติ ความเชื่อ ความรู้ และค่านิยมของผู้คนได้

7. การโยกย้ายถิ่น ก็เป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงได้ การโยกย้ายที่อยู่อาศัยไปยังแหล่งใหม่ ต้องมีการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องเข้ากับสถานที่ใหม่ และกลุ่มคนใหม่ที่บุคคลย้ายเข้าไปอยู่ด้วย การเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมจะเกิดขึ้นเพื่อให้คนกลุ่มใหม่ยอมรับเข้าพวก และจะไปมีผลให้วัฒนธรรมของผู้ที่ย้ายมาใหม่เกิดการเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อยจนเป็นที่สังเกตเห็นได้ในที่สุด

8. สภาวะจิตไร้สำนึก จะบงการพฤติกรรมโดยอัตโนมัติ สภาวะการณ์เช่นนี้ เกิดจากความเคยชินในกฎระเบียบต่าง ๆ ของสังคมที่ฝังใจคนมาแต่เล็กแต่น้อย จึงมักกระทำการใด ๆ ไปโดยอัตโนมัติและไม่รู้ตัว สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นในตัวของคนุญชย์เองโดยไม่รู้ตัวและเป็นกลไกหนึ่ง ที่สนับสนุนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมพื้นฐานต่าง ๆ การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเองนี้ จะเป็นไปได้ อยู่น้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับอัตราความแข็งแรงหรือความอ่อนแอของวัฒนธรรมนั้น ๆ ค่านิยมของประชาชนนั้นเปลี่ยนยากมาก ต้องอาศัยระยะเวลายาวนาน เพราะบุคคลได้สั่งสมค่านิยมของตนมาเป็นเวลานานก่อนการเปลี่ยนแปลงแบบไม่รู้ตัว เป็นการเปลี่ยนแปลงค่านิยมของบุคคล จะค่อย ๆ เปลี่ยนไปทีละน้อย

9) การสร้างความรู้สึกร่วมและความผูกพันทางสังคม ความรู้สึกร่วมและความผูกพันทางสังคมทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมขึ้นได้ ทั้งนี้เป็นเพราะพฤติกรรมของกลุ่มสังคมที่มีการรับอารมณ์ และแสดงออกทางอารมณ์ร่วมกัน ความรู้สึกร่วมเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมได้ง่ายและรวดเร็ว ความผูกพันในสังคมเกิดมาจากขบวนการจิตวิทยาสังคม หรือขบวนการทางความคิดที่ได้รับการผลักดันจากบรรทัดฐาน การรวมกลุ่ม ความคาดหวัง ความกดดันในสังคม ฯลฯ สิ่งเหล่านี้คือขบวนการทางจิตวิทยาสังคม ซึ่งเป็นโครงสร้างหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ปฏิกริยาการตอบโต้กันทางสังคมจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมของบุคคลได้ เพราะคนทุกคนต้องปรับตัวให้เข้ากับผู้อื่นเสมอ

4.2.3 รูปแบบและองค์ประกอบที่สำคัญของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

1. ทัศนคติ เป็นตัวกำหนดนิสัย บุคลิกและท่าที ในการแสดงออกของบุคคล ทัศนคติที่ก่อตัวในตัวบุคคลในช่วงเวลาอันยาวนาน จะติดฝังแน่น และยากต่อการถอดถอน

เปลี่ยนแปลง แต่ก็สามารถจะถูกเปลี่ยนแปลงได้ซึ่งจะง่ายหรือยาก ช้าหรือเร็ว ขึ้นอยู่กับตัวแปรร่วมหลาย ๆ เช่น ขบวนการปลูกฝังวัฒนธรรมในช่วงเยาว์วัย (enculturation) กลุ่มที่บุคคลสังกัด ผู้นำกลุ่มนวัตกรรมที่ถูกนำมาสาธิต ฯลฯ อย่างไรก็ตาม การอยู่ร่วมกันในสังคมเดียวกันจะมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติของบุคคลมากทีเดียวเพราะคนจำเป็นต้องอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มและพึ่งพาอาศัยกัน ฉะนั้นการปรับตัวให้คล้อยตาม

2. ค่านิยม ค่านิยมเป็นส่วนประกอบสำคัญทางสังคม การต้องการความมีชื่อเสียงหรือ ความต้องการความนับหน้าถือตา ทำให้คนให้คุณค่ากับสิ่งที่จะเป็นปัจจัยสำหรับสร้างชื่อเสียงและหน้าตาให้ตน คนจะให้คุณค่าแก่สิ่งใดมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับวัตถุนั้น ๆ ค่านิยมจึงเป็นองค์ประกอบของวัฒนธรรมและไม่มีกฎเกณฑ์กำหนดในการให้คุณค่าของตัวค่านิยม มันเป็นสิ่งที่มีความในตัวเองและเป็นขบวนการขึ้นนะ และกำหนดท่าทีและทิศทางของพฤติกรรมกลุ่ม เพราะฉะนั้น ในการเปลี่ยนแปลงค่านิยมจะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในสังคมด้วย

3. บรรทัดฐานและพันธะทางสังคม บรรทัดฐานและพันธะทางสังคม คือแนวทางที่สังคมวางไว้ให้สมาชิกในสังคม ได้ประพฤติปฏิบัติเป็นแนวเดียวกัน เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยของสังคม

4.2.4 การจัดระบบและการรักษารูปแบบวัฒนธรรม

โดยทั่วไปบุคคลมีความรู้ในการจัดรูปแบบทางวัฒนธรรมค่อนข้างจะจำกัด บางคนใช้วิธีการสังเกต แล้วทำความเข้าใจแต่ไม่เคยนำมาปฏิบัติ รูปแบบของพฤติกรรมเป็นเรื่องของนามธรรม อารมณ์และจิตใจ มาฮอทคา (Machotka) ได้แบ่งลักษณะของรูปแบบทางวัฒนธรรมที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงออกได้เป็น 4 กลุ่ม ดังนี้ (นิยพรรณ วรณศิริ, 2550)

1. รูปแบบที่เกิดจากความคิด เช่น การสังเกตจากการได้พบเห็นสิ่งต่างๆ แล้วนำความคิดนั้นมาปะติดปะต่อกันเข้า จนสามารถเข้าใจเหตุการณ์ได้เป็นเรื่องราว ซึ่งก็คือการสร้างทฤษฎีจากการสรุปเหตุการณ์ มาเป็นข้อเท็จจริงนั่นเอง รูปแบบของวัฒนธรรมที่เกิดมาจากการคิดนี้เปลี่ยนแปลงได้ช้ามาก

2. รูปแบบของวัฒนธรรมที่เกิดจากพฤติกรรม (หรือวัฒนธรรม) เช่น รูปแบบของการใช้ภาษาและการหากิน เป็นต้น รูปแบบนี้เปลี่ยนแปลงได้เร็ว

3. รูปแบบของวัฒนธรรมที่เกิดจากบุคลิกภาพเฉพาะตัวโดยตัวเองเป็นผู้กำหนดแนวทางและประพฤติปฏิบัติเอง แต่อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสามารถทำได้เป็นรายบุคคลเมื่อบุคคลนั้น ๆ มีการศึกษาสูงขึ้น

4. รูปแบบของวัฒนธรรมที่เกิดจากลักษณะเฉพาะกลุ่ม เช่น ชนกลุ่มน้อยที่ใช้รูปแบบวัฒนธรรมหรือพฤติกรรมของตนเองและไม่เหมือนใคร คนกลุ่มนี้มักจะสูญเสียวัฒนธรรมของตนไปในที่สุด เพราะการยึดติดรูปแบบวัฒนธรรมของกลุ่มทำให้เสียประโยชน์ทาง

เศรษฐกิจและสังคมเมื่อพิจารณาทั้ง 4 รูปแบบข้างต้น จะเห็นว่ารูปแบบที่สำคัญต่อการสงวนรักษาวัฒนธรรม ก็คือ รูปแบบที่ 2 3 และ 4 โดยเฉพาะรูปแบบที่ 2 นั้นจะเป็นโครงสร้างพื้นฐานสำหรับการสงวนรักษาวัฒนธรรม แต่รูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 เป็นพื้นฐานของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม รูปแบบทางวัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบในการดำรงอยู่ของกลุ่มชน เป็นตัวบ่งชี้ว่ากลุ่มยังคงอยู่หรือไม่รูปแบบทางวัฒนธรรมนั้นจะมีการพัฒนาไปทางใดก็ได้ และการพัฒนานั้นจะเกิดที่โครงสร้างสำคัญ ๆ เช่น การเรียนรู้ พฤติกรรม อุปนิสัยและอื่น ๆ ซึ่งเป็นองค์ประกอบของรูปแบบพฤติกรรมของมนุษย์ความอยู่รอดทางวัฒนธรรมจึงขึ้นอยู่กับองค์ประกอบเหล่านี้ทั้งสิ้นและองค์ประกอบดังกล่าวคือรูปแบบของวัฒนธรรมนั่นเอง

4.3 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรี

วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงหมอลำในภาคอีสาน มีการปรับเปลี่ยน เพื่อความอยู่รอดมาโดยตลอด สาเหตุที่เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงสามารถที่จะสรุปตารางได้ ดังนี้(สนอง คลังพระศรี, 2541)

ตาราง 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรีลูกทุ่งสู่ลูกทุ่งหมอลำอีสาน

ลำดับ ที่	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการ ปรับเปลี่ยน	สาเหตุ
1.	ด้านภูมิศาสตร์	1. ลักษณะภูมิประเทศเขตวัฒนธรรมและเนื้อหา กลอนลำ2. ปัญหาการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ทำกิน : ช่องทางการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของ หมอลำ
2.	ด้านระบบความเชื่อ	1. การเปลี่ยนแปลงระบบความเชื่อจากการนับถือผี มาสูการนับถือพุทธ : ที่มาของชาดก “ลำ” ต่าง ๆ 2. เทคนิคลำหาเวสสันดรชาดก: แบบอย่างของ หมอลำในปัจจุบัน 3. การคลี่คลายของระบบความเชื่อ: ความ หลากหลายของรูปแบบการแสดงหมอลำ

ลำดับ ที่	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการ ปรับเปลี่ยน	สาเหตุ
3.	ด้านประวัติศาสตร์	อิทธิพลทางการเมืองการปกครอง : ผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีโดยรวมของหมอลำในภาคอีสาน - ความสัมพันธ์ทางการเมืองระหว่างอาณาจักร : การรับพระพุทธศาสนาและกำเนิดของหมอลำ - ผลกระทบจากการเมืองหลังปี พ.ศ. 2322 : กำเนิดหมอลำอาชีพ - ผลกระทบจากการเมืองช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ปี พ.ศ. 2475 : การเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีและการแสดงหมอลำ - การผสมผสานวัฒนธรรมของกลุ่มประชากรเผ่าต่าง ๆ ในภาคอีสาน : อิทธิพลของภาษาอีสานและภาษากลอนลำ
4.	ด้านเศรษฐกิจ	1. การเปลี่ยนแปลงการผลิตเพื่อยังชีพมาสู่การผลิตเพื่อการค้า : กำเนิดหมอลำอาชีพ - การพัฒนาเส้นทางคมนาคม : ช่องทางการเปิดรับเศรษฐกิจแบบใหม่ - การอพยพเข้ามาของพ่อค้าชาวจีน : ผลกระทบต่อวัฒนธรรมความบันเทิงในภาคอีสาน - อาชีพหมอลำ การผสมผสานรูปแบบความบันเทิงที่หลากหลาย - การพัฒนาเศรษฐกิจหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองปี พ.ศ. 2475 : ความหลากหลายของรูปแบบดนตรีและการแสดงหมอลำ - แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 พ.ศ.2504 : การขยายตัวของธุรกิจหมอลำของรูปแบบดนตรีและการแสดงหมอลำ

ลำดับ ที่	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการ ปรับเปลี่ยน	สาเหตุ
		2. การอพยพแรงงาน : สื่อนำแฟชั่นและรสนิยม แบบใหม่มาสู่ชาวอีสานและหมอลำ
5.	ด้านวัฒนธรรม	1. การปะทะระหว่างวัฒนธรรมหมู่บ้านกับ วัฒนธรรมจากภายนอก : การผสมผสานรูปแบบ ดนตรีและการแสดงหมอลำให้หลากหลาย 2. ความขัดแย้งและการโยกย้ายวัฒนธรรมของ ตนเอง ที่มาของความนิยมหมอลำซิ่ง
6.	ด้านค่านิยม	1. ค่านิยมทางด้านความเชื่อ : กำเนิดและการ คลี่คลายของรูปแบบดนตรีและการแสดง 2. ค่านิยมทางด้านการเมือง : การเปลี่ยนแปลงใน ด้านรูปแบบและเนื้อหากลอนลำ 3. ค่านิยมทางด้านเศรษฐกิจ : วัฒนธรรมบริโภค แบบใหม่และความหลากหลายของรูปแบบดนตรี และการแสดงหมอลำ
7.	การแข่งขันด้านการตลาด	- ระหว่างหมอลำและมหรสพประเภทอื่น โดยเฉพาะความบันเทิงแบบใหม่ ทำให้หมอลำมี รูปแบบที่หลากหลายและทันสมัยอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดซึ่ง หมายถึงผู้ฟัง
8.	ด้านการศึกษา	1. การเปลี่ยนแปลงระบบการศึกษา : กำเนิดหมอลำอาชีพ ผู้ชาย : เรียนหนังสือที่วัด ขับ/ลำ ผู้หญิง : เรียนหนังสือที่โรงเรียน ขับ/คำผญา 2. หมอลำซิ่ง : ทางเลือกในการประกอบอาชีพ สำหรับผู้ด้อยโอกาสทางการศึกษา
9.	ด้านการใช้เทคโนโลยี	- การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ทำให้การแสดงมีความ ตื่นตาตื่นใจ ทำให้มองเห็นในเวลากลางคืน ฟังเสียง ได้ชัดเจน

ลำดับ ที่	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการ ปรับเปลี่ยน	สาเหตุ
		- นำเทคโนโลยีมาปรับใช้กับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ทำให้เสียงดังไพเราะ สามารถควบคุมเสียงได้
10.	ด้านดนตรีและการแสดง	1. ระบบเสียงของแคน : ความทันสมัย 2. หมอลำ : ความสามารถในการปรับตัว

จากที่กล่าวมาข้างต้นพอจะสรุปได้ว่ากระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำเกิดจากหลายปัจจัยที่เกี่ยวพันกันอย่างสลับซับซ้อน แต่ที่เป็นปัจจัยสำคัญเบื้องต้น คือ การแผ่ขยายอำนาจเข้าไปมีบทบาทของรัฐบาลกลาง ที่ได้นำเอาวัฒนธรรมแบบใหม่เข้าไปผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิม ทำให้ชาวอีสานต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในทุก ๆ ด้าน และส่งผลให้หมอลำ ซึ่งเป็นความบันเทิงที่พัฒนามาจากประเพณีความเชื่อ คือ ประเพณีอ่านหนังสือ และการขับในประเพณีลงช่วง ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงใหม่ เพื่อให้เข้ากับบรรยากาศ และค่านิยมใหม่ โดยการเลียนแบบมหรสพ ที่แพร่เข้ามาจากภายนอก เช่น ภาพยนตร์ ลิเก เพลงร่ำวง และเพลงลูกทุ่ง เป็นต้น กระทั่งมีหมอลำ ประเภทต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมาย และระบบเสียงแคนที่สามารถปรับสอดคล้องกับความบันเทิงแบบใหม่ ได้อย่างกลมกลืน ทำให้หมอลำกลายเป็นมหรสพที่มีความทันสมัยอยู่เสมอ ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของหมอลำซึ่ง ที่ได้นำเอาวัฒนธรรมดนตรีแบบเดิม คือ เอาแคนมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีแบบใหม่ คือ วงสตริง ทำให้ชาวอีสานหันมานิยมมหรสพพื้นบ้าน ประเภทหมอลำ โดยเฉพาะหมอลำกลอนเสื่อมความนิยมลง กลับคืนมามีบทบาทต่อสังคม และวัฒนธรรมอีสานอีกครั้ง การปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีและการแสดงหมอลำซึ่ง จึงช่วยสะท้อนให้เห็นบรรยากาศ และค่านิยมใหม่ของชาวอีสานเป็นอย่างดี เหมือนกับการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่งหมอลำอีสานที่มีการนำเอาการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่งมาประยุกต์ ผสมผสานบูรณาการกับการแสดงของหมอลำหมู่ ซึ่งในขณะนี้กำลังเป็นที่ชื่นชอบของชาวอีสานและชาวไทยทั่วไป

สรุปได้ว่า แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมได้มีผู้รู้เสนอแนะไว้อย่างแตกต่างกันหลากหลายมุมมอง เป็นเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์และมีลักษณะเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา สาเหตุสำคัญของการเปลี่ยนแปลงนั้นมาจากปัจจัย 2 ประการ คือ ปัจจัยภายในชุมชนและปัจจัยภายนอกชุมชน ผลการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมย่อมจะส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของสมาชิกในชุมชน อาจเกิดประโยชน์ หรือเป็นโทษในชุมชนก็ได้ตามสถานการณ์ และเวลาที่แตกต่างกันของชุมชนแต่ละแห่ง

5. สุนทรียภาพ

5.1 ความหมายของคำว่า “สุนทรียภาพ”

“สุนทรียภาพ” (Aesthetics) หมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งทั้งามไพเราะหรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือศิลปะ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2548 : 16) ความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าดังกล่าวนี้ย่อมจะเจริญเติบโตได้โดยประสบการณ์ หรือการศึกษาอบรม ฝึกฝน จนเป็นอุปนิสัยเกิดขึ้นเป็นรสนิยม (Taste) ขึ้นตามตัวบุคคล

“สุนทรียภาพ” หรือ สุนทรีย เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาหนึ่ง ลักษณะของอารมณ์หรือความรู้สึก เราใช้ภาษาต่อไปนี้แทนความรู้สึกจริง ๆ ของเรา ซึ่งได้ความหมายไม่เท่าที่เราารู้สึกจริง ๆ เช่น คำตอบต่อไปนี้

- o พอใจ (Interested)
- o ไม่พอใจ (Disinterested)
- o เพลิดเพลินใจ (Pleasure)
- o ทุกข์ใจ (Unpleasure)
- o กินใจ (Empathy)

อารมณ์หรือความรู้สึกดังกล่าวนี้จะพาให้เกิดอาการลืมหืม (Attention Span) และเปลือใจ (Psychical Distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรีย หรือ สุนทรียภาพที่ว่า สุนทรียภาพ เป็นความรู้สึกจากการรับรู้ที่บริสุทธิ์ในห้วงเวลาหนึ่งนั้น ขออ้างนักปรัชญาชื่อ เอมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) ชาวเยอรมันที่กล่าวว่า “บางครั้งเราก็มีความรู้สึกมีความสุข เพื่อความสุขเท่านั้น” แปลความหมายได้ว่าเป็นความรู้สึกพอใจในอารมณ์ โดยไม่หวังผลตอบแทนใด ๆ ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ จอห์น ฮอสเปอร์ (John Hospers) ที่ว่า สุนทรียภาพ “เป็นลักษณะของประสบการณ์ที่ไม่มีผลในทางปฏิบัติ” นั่นก็หมายความว่า เมื่อเรามีสุนทรียภาพกับดอกกุหลาบเพราะเราเห็นความงามของมัน ดอกกุหลาบที่เบ่งบานอยู่กับต้นทำให้เราพอใจ เพลิดเพลิน ปิติปราโมทย์ มีความสุข ถ้าเราเด็ดดอกกุหลาบนั้นไปขาย แสดงว่าเราไม่ได้มีสุนทรียภาพ เพราะเราชอบดอกกุหลาบนั้นเพียงเพื่อจะขายเอาเงินเท่านั้น เป็นการชอบที่ไม่บริสุทธิ์ใจ เพราะผลที่ตามมาคือการทำลาย การที่จะตัดสินใจว่าใครมีสุนทรียภาพ หรือใครไม่มีสุนทรียภาพ ทานว่าให้พิจารณาที่ค่าในตัวหรือค่านอกตัวของสิ่งนั้น ถ้าบุคคลมองเห็นค่าในตัวของวัตถุนั้นแสดงว่า มีสุนทรียภาพ ในทางตรงกันข้ามถ้าบุคคลนั้นมองเห็นค่านอกตัวของวัตถุมากกว่าค่าในตัวก็แสดงว่าบุคคลนั้นไม่มีสุนทรียภาพ

ยกตัวอย่าง ความงามของหญิงสาว เรามองเห็นหญิงสาวแล้วพอใจจนเปลือใจ เพราะได้มองเห็นสัดส่วนในตัวหญิงสาวว่าช่างพอเหมาะไปหมด (ค่าในตัว) ถึงกับเปลืออุทานว่า “เธอช่างงดงามอะไรเช่นนั้น” อย่างนี้เรียกว่า มีสุนทรียภาพ เพราะเห็นค่าในตัวของหญิง แต่ถ้าในทางตรงกันข้าม เมื่อเรามองเห็นหญิงสาวแล้วคิดต่อไปว่า ถ้าเอาไปขายจะได้ราคาดี อย่างนี้เรียกว่า ไม่มีสุนทรียภาพ เพราะมองไม่เห็นค่าในตัว แต่กลับไปเห็นค่านอกตัว คือ เงิน หรือเห็นหญิงงามแล้ว

เกิดความใคร่ขึ้นมาแสดงว่าเห็นค่านอกตัว คือ กามารมณ์ จัดว่าไม่มีสุนทรียภาพเช่นกัน (ทวีเกียรติ ไชยงยศ, 2528)

สุนทรียภาพ (Aesthetics) เป็นคำในภาษากรีก (เดิม) หมายถึง การรับรู้ทางความรู้สึก (Sense Perception) จนกระทั่งในศตวรรษที่ 18 บวมการเทน (Buamgarten) นักปรัชญาชาวเยอรมันได้ให้ความหมายใหม่ หมายถึง การรับรู้และชื่นชมความงาม เป็นที่ทราบดีว่าสุนทรียภาพเป็นเรื่องของอัตวิสัย (Subjective) แต่ละคนย่อมให้คุณค่าสุนทรียภาพแตกต่างกันไป (Whittick Arnold, 1974) ดังเช่นความหมายของสุนทรียภาพในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ได้ให้ความหมายของสุนทรียภาพว่า หมายถึง ความเข้าใจ และความรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525)

ความหมายทั่วไป คำว่า สุนทรียภาพ มักจะใช้ร่วมกับคำว่า ความสวยงาม (Beauty) แม้ว่าความสวยงามเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพ แต่ในสาขาวิชานี้ ถือว่าสุนทรียภาพมีความหมายกว้างและครอบคลุมมากกว่า กล่าวคือ นักสุนทรียศึกษามีความเห็นว่าคุณค่าสุนทรียภาพอาจไม่ใช่ความสวยงามเพียงอย่างเดียว ความเศร้าโศก (Tragic) ความน่าเกลียด (Ugly) ความขบขัน (Comic) และความน่าพิศวง (Sublime) ก็ทำให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ได้เช่นเดียวกัน (ฐานิศวรร เจริญพงศ์, 2543) รวมถึงลักษณะของอารมณ์หรือความรู้สึกน่าสนใจ (Interested) ความไม่น่าสนใจ (Disinterested) ความเพลิดเพลินใจ (Pleasure) กินใจ (Empathy) สีสัน (Attention Span) (ทวีเกียรติ ไชยงยศ, 2528)

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน (2539) กล่าวว่า “สุนทรียภาพ” คือ ความปรากฏออกมาในทางที่ดี งดงาม บรรเจิด บรรจง ไพเราะเพราะพริ้งอย่างสง่างาม และประณีตเรียบร้อย

วงศ์เดือน สุขบาง (2524) กล่าวว่า “สุนทรียภาพ” หมายถึง คุณค่าทางด้านความงามของวรรณคดี ได้แก่ ความงดงาม ความไพเราะของคำ ความและสำนวนโวหาร ซึ่งกวีใช้คำได้เหมาะสม ทั้งในด้านความหมาย เสียงสัทและจังหวะทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจ และเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

ธิดา โมสิกรัตน์ (2526) กล่าวว่า “สุนทรียภาพ” หมายถึง ความงามในวรรณคดีอาจเป็นความงามในภาษา เช่น การใช้ถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะ ความงามในเนื้อหาซึ่งตัวละครมีบทบาทประทับใจ เรื่องราวสนุกสนานชวนติดตาม และความงามด้วยจินตนาการ ผู้อ่านอ่านแล้วเกิดอารมณ์นึกคิดไปตามรสแห่งวรรณคดี อารมณ์หรือความรู้สึกดังกล่าวนี้ จะพาให้เกิดอาการลืมนั่น (Attention Span) และเพลินใจ (Psychical Distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรียหรือสุนทรียภาพ

สุนทรียภาพเป็นความรู้สึกจากการรับรู้ที่บริสุทธิ์ในห้วงเวลาหนึ่ง นักปรัชญาชื่อ อิมมานูเอลคานท์ (Immanuel Kant) ชาวเยอรมัน ได้กล่าวว่า บางครั้งเราก็มีความรู้สึกมี

ความสุข เพื่อความสุขเท่านั้นแปลความหมายได้ว่า เป็นความรู้สึกพอใจในอารมณ์ โดยไม่หวังผลตอบแทน สอดคล้องกับคำกล่าว ของ จอห์น ฮอสเปอร์ (John Hospers) ที่ว่าสุนทรียภาพเป็นลักษณะของประสบการณ์ที่ไม่มีผลในทางปฏิบัติ (ทวีเกียรติ ไชยงยศ, 2528)

บุญยงค์ เกศเทศ (2526) กล่าวว่า “สุนทรียภาพ” หมายถึง ความงามในด้านภาษาอันเกิดจากลีลาในการใช้ถ้อยคำ สำนวนโวหารทำให้เกิดความหมาย และเสียงที่เหมาะสมไพเราะ

วราภรณ์ บำรุงกุล (2527) กล่าวว่า “สุนทรียภาพ” คือ ความงามอันลุ่มลึกมีทั้งความไพเราะ ความงดงามของภาษาและสามารถกระทบอารมณ์ผู้อ่านให้เกิดความซาบซึ้งประทับใจ

วันเนาว์ ยูเค็น (2542) กล่าวว่า ความงามหรือสุนทรียภาพ ในวรรณคดีสร้างความรู้สึกให้เกิดความประทับใจในวรรณคดีเป็นความกินใจ สุนทรียภาพในวรรณคดี ได้แก่ สุนทรียภาพในคำ สุนทรียภาพในความ และสุนทรียภาพในรูปแบบ

สรุปได้ว่า สุนทรียภาพ คือ ความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจได้ และรู้สึกได้ หรือ เป็นความรู้สึกและความเข้าใจของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติ หรืองานศิลปะ

5.2 ประสบการณ์ทางสุนทรียะ

สุนทรียะเป็นเรื่องของการเรียนรู้การสร้างประสบการณ์ โดยอาศัยความรู้ประกอบ มีขั้นตอนที่ควรคำนึง ดังนี้ (สุวิทย์ มูลคำ และคณะ, 2549)

5.2.1 ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องมีความศรัทธาต่องานศิลปะ ความตั้งใจหรือความศรัทธามีความจำเป็นอย่างยิ่งในการเข้าถึงงานศิลปะ และในขณะเดียวกันความตั้งใจที่ไรศรัทธาเป็นการปิดกั้นสุนทรียะของศิลปะตั้งแต่แรก

5.2.2 ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยการรับรู้ การรับรู้เป็นความรู้ที่จะรู้ว่สิ่งนั้นคืออะไร คุณภาพดีไหมและมีความเกี่ยวพันกันอย่างไร เป็นเรื่องของความรู้ไม่ใช่เรื่องของความจำ หรือจินตนาการ การรับรู้เป็นการรวมความรู้สึกทั้งภายนอกและภายในที่มีผลต่อสิ่งเร้า นำมาสร้างเป็นความคิดรวบยอดต่องานศิลปะ ซึ่งสามารถแยกออกเป็นขั้นตอนได้ว่าเป็นความรู้สึก และการหยั่งรู้เป็นการสร้างมโนภาพ

5.2.3 ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความกินใจหรือประทับใจ การสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้น อารมณ์ที่กระทบต่องานศิลปะสามารถแยกออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ สภาพของจิตที่เปลี่ยนไปกับความรู้สึกที่สนองต่อจิตเกิดขึ้นตามลำดับต่อมา ความกินใจต่อเหตุการณ์และเสียงที่ได้ยินทั้งเหตุการณ์และเสียงที่กินใจ จะจารึกจดจำไว้ในสมอง ถ้ามีโอกาสหวนกลับมาความกินใจที่เคยจดจำไว้จะปรากฏขึ้นในความรู้สึก

5.2.4 ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความรู้ การเรียนรู้ของคนต้องอาศัยประสบการณ์ และสุนทรียะเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ ความรู้ความเข้าใจเป็นประสบการณ์ที่สามารถแยกแยะหรือวิเคราะห์การนำมาประติดประต่อหรือการสังเคราะห์ การสรุปรวบยอดการจัดหมวดหมู่หรือแม้แต่ การประเมินผล สิ่งเหล่านี้อาศัยประสบการณ์ความรู้ความเข้าใจเป็นสำคัญ

5.2.5 ประสบการณ์ทางสุนทรียะต้องอาศัยความเข้าใจ วัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบของศิลปะ เพราะศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม การที่เราเข้าใจวัฒนธรรมเป็นผลให้เราเข้าใจศิลปะอีกโสดหนึ่งด้วย เพราะศิลปะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งย่อมเหมาะกับชนกลุ่มนั้น

5.3 องค์ประกอบประสบการณ์สุนทรียะ

ทวีเกียรติ ไชยงยศ (2528) กล่าวถึง ประสบการณ์สุนทรียะ มีองค์ประกอบดังนี้

1. ความรู้สึกทางประสาทสัมผัส เราได้รับความรู้สึกทางประสาทสัมผัสของเสียงและแสง โดยทางหูและทางตา และถ้าปราศจากการรับรู้ทางประสาทสัมผัสเช่นนั้น ประสบการณ์สุนทรียะก็เป็นไปไม่ได้

2. อารมณ์ อารมณ์ที่เป็นสุขหรืออารมณ์เศร้าจะมาสู่เราได้ โดยวิธีการทางประสาทสัมผัส เช่น ดนตรี เสียงที่อ่อนนุ่ม และยาวนานจะสร้างความรู้สึกที่เศร้าแก่ผู้ฟัง

3. ความหมาย ในบางครั้งความหมายที่เด่นชัดจะมาสู่เราได้ โดยทางเสียงหรือคำเป็นความจริงและถูกต้องทางวรรณคดี เพราะในวรรณคดีนั้นคำเป็นสื่อแห่งความหมายมาสู่เรา งานทางศิลปะนั้นเปลี่ยนแปลงได้บนพื้นฐานแห่งความหมายที่สื่อมาสู่เรา

4. ความรู้สึก ประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นมิใช่สิ่งที่แห้งผาก แต่เป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความรู้สึกในกรณีของภาพเขียนลอกแบบธรรมชาติ เราได้ประสบการณ์แห่งความรู้สึกที่เหมือนกันเช่นเดียวกับที่เราได้ประสบการณ์ เมื่อเราเห็นวัตถุที่แท้จริงที่ถูกลอกเลียนแบบนั้น

5. ตัวบุคคล ประการสุดท้าย ตัวของบุคคลเองกลายเป็นผู้ชี้ขาดการรับรู้ประสบการณ์สุนทรียะ และเริ่มเข้าร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสิ่งสุนทรียะนั้น แต่การเข้าร่วมนั้นตัวบุคคลไม่รู้เลยว่าตัวเองกำลังเข้าร่วมกับสิ่งสุนทรียะนั้นสภาวะทั่วไปการรับรู้ทางตา การมองเห็น (จักขุวิญญาณ) และทางหู การได้ยินเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้น ที่เป็นสิ่งสำคัญในประสบการณ์สุนทรียะ ซึ่งนักสุนทรียศาสตร์ให้เหตุผล ดังนี้

1. ในสภาวะปกติแล้วการสื่อความหมายแห่งความรู้ เราจะใช้เฉพาะการรับรู้ทางตาการเห็น (จักขุวิญญาณ) และทางหูการฟังเสียง (โสตวิญญาณ) เท่านั้น และสำหรับการสื่อความหมายทางประสบการณ์ทางสุนทรียะก็เช่นกันจะใช้การรับรู้เพียง 2 ทาง คือ (1) ทางตา (จักขุวิญญาณ) (2) ทางหู (โสตวิญญาณ) เท่านั้น

2. ในกรณีแห่งการเห็นและการฟังนั้น มืองค์ประกอบที่พึงพิจารณา ระหว่างผู้รับรู้คุณค่า และวัตถุแห่งการรับรู้คุณค่า แต่องค์ประกอบนี้มีได้มีในกรณีแห่งประสาทสัมผัส แห่งการรับรู้รู้อย่างอื่น

3. ความประทับใจที่ได้รับโดยทางตาและทางหูมีความเข้มข้นมาก มัน คงอยู่ในใจเราได้เป็นเวลานานและสามารถเรียกคืนได้อีก แม้กาลเวลาผ่านพ้นไปนานแล้ว แต่กรณี เช่นนี้มิได้เกี่ยวเนื่องกับประสาทสัมผัสแห่งการรับรู้อื่น ความประทับใจที่ได้รับโดยทางประสาทสัมผัส แห่งการรับรู้อื่นนั้นคงอยู่ได้ไม่นาน ดังนั้น การรับรู้ทางตา (จักขุวิญญาณ) และทางหู (โสตวิญญาณ) เท่านั้นที่เป็นส่วนสำคัญในประสบการณ์สุนทรียะ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541)

5.4 สุนทรียะในดนตรีและเพลง

สุนทรียะในดนตรี หมายถึง ความรู้สึกซาบซึ้งในดนตรี (Aesthetic Appreciation) เป็นผลอันเกิดจากปัญญาเชิงคุณภาพที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าในดนตรีหรือเพลง อัน เกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์สุนทรียะในดนตรีหรือเพลง ความเฉียบไวในการรับรู้และเข้าใจทั้งในระดับ อารมณ์รู้สึกและระดับซาบซึ้งกินใจ

มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2546) ได้กล่าวถึง สุนทรียะในดนตรีและเพลง ดังนี้

1. มูลฐานหรือปัจจัยศิลปะในดนตรี คือ เสียง (Tone) เสียงที่เป็นระบบ แน่นอน(Conventional Sound) และเสียงที่ไม่เป็นระบบ (Non-Conventional Sound) เสียงที่เป็น ระบบแน่นอน ได้แก่ เสียงดนตรี (Tone, Organized Sound) เสียงดังกล่าวมีคุณลักษณะที่ หลากหลาย(Characteristic of sound) ขึ้นอยู่กับชนิดของเครื่องกำเนิดเสียงหรือเครื่องดนตรี (Music Instruments) และเสียงยังมีคุณสมบัติอื่น เช่น ระดับเสียง (Pitch) ความยาวเสียง (Duration) จังหวะของเสียง (Rhythm) ความเข้มของเสียง (Intensity) สำหรับเสียงร้องของมนุษย์ (Human Singing Voice) จัดว่าเป็นเสียง Tone จำแนกได้ 4 ระดับ คือ โซปราโน (Soprano) และอัล โต (Alto) มีระดับเสียงสูงเป็นเสียงขับร้องของผู้หญิง เทเนอร์ (Tenor) และเบส (Bass) มีระดับเสียง ต่ำเป็นเสียงขับร้องของผู้ชาย ทั้งผู้หญิงและผู้ชายอาจมีระดับเสียงที่คาบเกี่ยวกันได้ ในระดับกลาง

2. หลักการทางดนตรี คือ ทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ดนตรี เป็นหน้าที่ของนักประพันธ์ดนตรีหรือนักแต่งเพลง บทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นจัดเป็นศิลปวัตถุอย่างหนึ่ง ประกอบไปด้วยสัญลักษณ์ทางดนตรี เมื่อนำไปบรรเลงโดยนักร้องและนักดนตรีก็จะส่งผลให้เกิดความ เพลิดเพลินแก่ผู้ฟัง เป็นสุนทรียะทางดนตรี หลักการจัดเรียบเรียงดนตรี (Arrange) อาศัยปัจจัย ศิลปะ คือ เสียง (Tone) และเวลา (Time) มาจัดความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

3. องค์ประกอบสำหรับโครงสร้างของดนตรี (Relational Elements) ได้แก่ จังหวะทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) รูปพรรณ (Texture) และรูปแบบ (Form) ทางดนตรี ทั้งหมดนี้ยังไม่เพียงพอที่จะทำให้ดนตรีหรือเพลงมีความสมบูรณ์แบบ ต้องอาศัย

สีสัน (Tone color) ความเร็วจังหวะ (Tempo) และลักษณะของเสียง (Characteristic of Sound) เข้าช่วย โครงสร้างดนตรีจึงสมบูรณ์แบบ (Articulatory Element) ธาตุปัจจัยที่ทำให้ดนตรีสมบูรณ์

4. เอกภาพในดนตรีหรือเพลง เกิดจากปัจจัยและองค์ประกอบที่เป็นไปตามกฎเกณฑ์และหลักการทางดนตรีทางการได้ยิน ก่อให้เกิดความลงตัวเหมาะสมในการจัดวางเรียบเรียง บรรเลงหรือขับร้องทำให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพ (Imagination) ในการบรรเลงจึงต้องมีสัดส่วนและสมดุลเกิดขึ้นในดนตรี

5.5 สุนทรียะในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

มูลฐานและหลักการทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ หมายถึง การรำ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรีประกอบกัน และยังหมายถึง การแสดงละครที่อาศัยการรำ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรี ที่มีลักษณะสอดคล้องไปตามสภาพอารมณ์รู้สึกของการแสดงในนาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะการพ้อนรำที่ประณีตงดงาม มีความเป็นระเบียบแบบแผนมูลฐาน และหลักการทางนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดงมีองค์ประกอบ มโน พิสุทธิตนนานนท (2540 : 96-97 (มโน พิสุทธิตนนานนท, 2546) ดังนี้

1. เรือนร่างมนุษย์ (ผู้แสดง) (Human Body) จัดเป็นมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะที่สำคัญของนาฏลักษณะเรือนร่างมนุษย์ จัดเป็นวัตถุทางสุนทรียะ (Aesthetic Object) อย่างหนึ่ง โดยคุณลักษณะหน้าตาดีมีความเอิบอิ่มสมบูรณ์ได้สัดส่วนและมีพละกำลัง และสมรรถนะเหมาะสมกับลีลาเคลื่อนไหว เต้นรำ นอกจากนี้ยังต้องเสริมด้วยการแต่งตัว และเครื่องแต่งตัวที่เหมาะสมพิถีพิถัน โดยจะต้องออกแบบสร้างสรรค์เป็นพิเศษเสริมสร้างลักษณะของนักแสดงให้มีความสง่างามโดดเด่น หรือเป็นการเน้นปริมาตร และสัดส่วนของสรีระมนุษย์จัดว่ามีความงามอยู่แล้ว

2. เสียง (Tone) หมายถึง ดนตรีหรือบทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นสำหรับนำมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดง มีความเป็นพิเศษเหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบและลีลาแห่งนาฏลักษณะ อารมณ์ในดนตรี หรือเพลงต้องผสมผสานเป็นหนึ่งเดียวกับอารมณ์อันสุนทรีย์ในนาฏลักษณะ อารมณ์ในดนตรีหรือเพลงต้องผสมผสานเป็นหนึ่งเดียว กับอารมณ์อันสุนทรีย์ในนาฏลักษณะ และลีลาเคลื่อนไหว

3. การเคลื่อนไหว (Movement) เป็นมิติทางการเห็นที่ตั้งอยู่บนเงื่อนไขหรือพื้นฐานของเวลา (Time) เทหะ (Space) และทิศทาง เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่จิตใจประดิษฐ์ ประดิษฐ์แต่งเพื่อให้มีระบบและมีผลต่อการรับรู้ทางการเห็นที่ต่อเนื่อง มีคุณสมบัติทางความงามที่รุ่มร่า กระตุ้นอารมณ์รู้สึกของผู้ชมได้ดี

4. บทเพลงหรือบทขับร้อง ในส่วนที่เป็นเรื่องราวมีความหมายช่วยให้อารมณ์รู้สึกของผู้ชมได้สัมผัสถึงคุณค่าความหมาย และจินตภาพของลีลาท่าเต้นหรือการแสดงนั้น บทเพลง

หรือบทขับร้องต้องมีลักษณะบูรณาภาพกับนาฏลีลาหรือศิลปะการแสดงมีความสัมพันธ์กลมกลืนกันเป็นเอกภาพ

5. เวที ฉาก ระบบแสงและเสียง เป็นปัจจัยหรือองค์ประกอบที่ช่วยสร้างเสริมให้นาฏศิลป์มีความสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น นาฏศิลป์ร่วมสมัยประเภทโอบเดอรัน ดานซ และศิลปะการแสดงแบบจินตลีลาที่อาศัยนาฏศิลป์ เป็นจุดเด่น (Dominance) มากกว่นือหา เรื่องราวจะจัดฉาก จัดเวที แสง และเสียง รวมทั้งการจัดวางตัวผู้แสดงให้อยู่ในรูปแบบที่ได้ค่าน้ำหนักสมดุลกัน (ซ้าย-ขวา) ปัจจุบันระบบแสงมีการพัฒนาและมีความสำคัญมาก

5.6 เอกภาพทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

เอกภาพ หมายถึง ความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะในนาฏศิลป์ ทั้งที่เป็นปัจจัยหลักและปัจจัยที่เป็นส่วนสร้างเสริมให้นาฏศิลป์หรือศิลปะการแสดงมีความสมบูรณ์แห่งบูรณาการของมูลฐานเหล่านั้น ความมีเอกภาพจึงเป็นหลักการสำคัญเอกภาพในตัวผู้แสดงที่เป็นกลุ่มร่วมแสดงด้วยกัน มีความสัมพันธ์สอดคล้องกลมกลืนของลีลาเคลื่อนไหว ท่าเต้น ท่ารำ อาจมีลีลาเคลื่อนไหวที่จัดวางให้ขัดแย้งกันบ้าง เพื่อให้เกิดความหลากหลายไม่ซ้ำซ้อนกันเกินไป แต่ความมีเอกภาพในลักษณะโดยรวมจำเป็นต้องมี (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2546)

5.7 สุนทรียรสในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

เป็นสุนทรียรสที่ผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่อง การปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดง ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็น และการขานรับทางสุนทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหวสอดคล้องด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดการเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงามรุ่มรวย (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหว ช่วยให้ผู้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตามความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง จะพิจารณากันที่จังหวะลีลา และการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับผัสสะ (Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) ก่อให้เกิดจินตนาการ และสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะ งามซึ่งในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง ซึ่งบูรณาการไปกับความหมาย และจินตภาพอันงดงามหรือกระทบอารมณ์รู้สึก ตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ และนักแสดงเหล่านั้น (มโน พิสุทธิรัตนานนท์. 2540 : 98)

5.8 ประโยชน์ของสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นศาสตร์อันลึกซึ้ง เป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจของมนุษย์มนุษย์จำเป็นต้องศึกษา เพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูง เพื่อประโยชน์ในการแสวงหา

ความสุขทางใจ และเพื่อเข้าถึงศิลปะทุกประเภทที่มนุษย์เราเกี่ยวข้องโดยหลีกเลี่ยงไม่ได้ การเข้าถึงศิลปะนั้นได้รับประโยชน์หลายประการด้วยกัน (ทวีเกียรติ ไชยงยศ, 2528) กล่าวไว้ ดังนี้

1. ได้รับรสความงามอมตะทางศิลปะ ซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่า ได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดา

2. ความงามศิลปะจะฝังแน่นโดยความทรงจำ ไม่ลืมเลือนง่าย ๆ

3. ศิลปะทำให้มนุษย์เรามีความเห็นร่วมกัน ทำให้จิตใจผูกพันต่อกัน คนที่มีอารมณ์ มีรสนิยมตรงกัน จะมีความเข้าใจ และจะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกว่าสิ่งอื่น วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูง จะมีจุดโน้มน้าวใจให้เราเข้าใจถึงคุณงามความดีบางอย่าง ซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แล้วก็ยิ่งได้รับรสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้น และพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย

6. องค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอด

สำหรับประสบการณ์ หรือ ความรู้ที่มนุษย์ถ่ายทอดแก่กันในสังคมหรือชุมชน อาจสรุปได้ 2 ด้าน (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2545)

1. ด้านที่เกี่ยวข้องกับความรู้ความชำนาญในการทำมาหากิน

เป็นการถ่ายทอดและการเรียนรู้ ที่ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่สามารถมองเห็นได้ หรือ จับต้องได้ เป็นการเรียนรู้ในการทำไร่ ทำนา หรือการทำตามอาชีพพ่อแม่เป็นส่วนใหญ่ เช่น พ่อแม่มีอาชีพทำนา ก็จะพาครอบครัวออกไปเรียนรู้จากของจริงที่ทำอยู่ ซึ่งการเรียนรู้นั้นอาจจะไม่รู้ตัวว่าได้เรียนรู้ การไถนา การคราด การดำหรือการเก็บเกี่ยวข้าว แต่สิ่งเหล่านี้เป็นวิธีการเรียนรู้ ที่มีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน

2. ด้านที่เป็นอุดมการณ์หรือวัฒนธรรม

การถ่ายทอดความรู้ด้านนี้ อาจจะเป็นสิ่งที่จับต้องได้หรือบางอย่างมองไม่เห็น ไม่สามารถจับต้องได้ การยอมรับของสังคมซึ่งเป็นด้านอุดมการณ์ หรือวัฒนธรรมการศึกษานั้น ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวแน่นอน ยิ่งยืดยุ่นทุกยุคทุกสมัย ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ตามบริบทและสถานะของสังคมในแต่ละชุมชน แต่อุดมการณ์และวัฒนธรรม จะมีแก่นแท้ที่แสดงให้เห็นคุณค่า ความเจริญและศักดิ์ศรีของชุมชนนั้น ๆ จึงมีการถ่ายทอดความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งอาจจะเป็นความเชื่อ ศาสนา ภาษา การทำมาหากิน ศิลปะและการแสดงออก ในรูปแบบต่าง ๆ ล้วนมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงขององค์ประกอบอื่นในสังคมหรือชุมชนนั้น เช่น พิธีกรรมทางศาสนา ประเพณี คติชาวบ้าน การละเล่นเพลงพื้นบ้าน การสร้างบ้าน การเลี้ยงดู เป็นต้น ซึ่งมีความกลมกลืนกับสภาพท้องถิ่น ทรัพยากร และสภาพสังคม ความสอดคล้องและการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป จึงทำให้คนไทยสมัยก่อนดำเนินชีวิตอย่างสงบสุข กลมกลืนกับธรรมชาติ และมีลักษณะเด่นของวัฒนธรรมไทย การถ่ายทอดภูมิปัญญาอีสาน การถ่ายทอดความรู้ของชาวอีสาน ที่สืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งมายังคนอีกรุ่นหนึ่งนั้น มีหลายวิธีขึ้นอยู่กับกลุ่มเป้าหมายและเนื้อหาสาระที่

ต้องการสื่อสาร วิธีการถ่ายทอดความรู้แก่เด็ก มีลักษณะแตกต่างจากผู้ใหญ่ คือ ต้องง่ายไม่ซับซ้อน สนุกสนานและดึงดูดใจ เช่น การละเล่น การเล่านิทาน และการลงมือทำ เช่น การเล่นเกมปริศนา การเล่านิทาน (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2540)

การเล่นเกมปริศนา เกิดจากวิสัยทัศน์ของมนุษย์ที่ชอบซักถาม โดยเฉพาะวัยเด็ก เป็นช่วงของการเรียนรู้รอบตัว เช่น การเรียนรู้ร่างกาย เรียนรู้ถ้อยคำ เรียนรู้ปรากฏการณ์ธรรมชาติ ลักษณะของพืชและสัตว์ การผูกปริศนานั้น ผู้ใหญ่จะเรียงร้อยถ้อยคำลึกลับจนให้เสียและงงหะ เลือกลงถ้อยคำ เลียนเสียงธรรมชาติ คำที่เปรียบเทียบให้เข้าใจ เพื่อสร้างแรงดึงดูดใจให้เด็กจดจำง่าย เช่น ใหญ่แล้วขาว ยาวแล้วสั้น แม่นหยั่ง (คำตอบ คือ เส้นผม) อ้อล้อท่อโป่มือ ไปทั่วทุ่ง แม่นหยั่ง (คำตอบ คือ ลูกตา)

การเล่านิทาน เป็นวิธีการถ่ายทอดความรู้ โดยอาศัยความสนุกจากตัวละคร จากเหตุการณ์ในท้องเรื่อง การเล่านิทานมีหลายประเภท เช่น นิทานสำหรับเด็กจะมีขนาดสั้น ตัวละครมีทั้งมนุษย์และสัตว์ เนื้อหาเป็นเรื่องสร้างเสริมนิสัย และบุคลิกภาพที่สังคมปรารถนา เมื่อเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ซึ่งเป็นวัยทำงาน วัฒนธรรมอีสานมีวิธีถ่ายทอดภูมิปัญญาหลายรูปแบบ เช่น วิธีบอกเล่า พิธีสู่ขวัญ พิธีทางพระพุทธศาสนา พิธีกรรม การถ่ายทอดภูมิปัญญาด้วยวิธีการบอกเล่า ช่วยเพิ่มพูนความรู้จากการฟัง และเป็นการรวมกลุ่มกันทางสังคมเพื่อท างานร่วมกันหรือช่วยเหลือกัน ผู้เล่าคือ ผู้อาวุโส หรือผู้ที่มี ความรอบรู้ ซึ่งเล่าในโอกาสพิเศษ เช่น งานศพ และพิธีอยู่ไฟ

วิธีถ่ายทอดภูมิปัญญาอีสานมีรูปแบบหลากหลาย ตามเนื้อหาและกลุ่มเป้าหมาย วิธีที่นิยมมาก คือ การบอกเล่า การประกอบพิธีกรรม การแสดงมหรสพ ซึ่งทุกวิธีแอบอิงอยู่กับศรัทธาในอำนาจ ศักดิ์สิทธิ์ ศรัทธาในพระพุทธศาสนา ไม่นิยมขบวนการเรียนรู้ที่ขาดศรัทธารองรับแบบแผนการเรียนรู้ แต่ละชุมชนอาจเหมือนกัน หรือต่างกันเป็นธรรมดาโลก แต่ศอกนาฏกรรมในวงการศึกษาไทย คือ การไม่ศึกษาตนเอง เป้าหมายการศึกษาจึงไม่อาจรับใช้คนส่วนใหญ่ เป้าหมายของการศึกษาในวัฒนธรรมอีสาน เน้นเรื่องความรู้สงเคราะห์ตน สงเคราะห์ชุมชน ทั้งสองอย่างต้องสัมพันธ์กันอย่างเป็นเหตุเป็นผล การรู้จริง รู้อย่างถ่องแท้จึงจะเกิดประโยชน์ต่อตนเองและคนอื่น เช่น เหยียนให้สุด ขุดให้ถึง เป็นทรายกะให้เป็นทรายแท้ หินแอ้อย่ามาปน แม่นลืมีความรู้เต็มพุงเพียงปาก สอนโตเองได้ไผ่สียงว่าดี ครั้นได้นั่งแท่นแก้วอาสนาสูง อย่าลืมขายทุกขันธ์โพนเกาอื่น

การถ่ายทอดวิชาความรู้และศิลปวิทยาการพิเศษเฉพาะทาง เช่น การรักษาโรคพื้นบ้านการแสดงพื้นบ้าน ครูอาจารย์นอกจากจะดูว่าผู้ที่ต้องการเรียนวิชานั้น มีพรสวรรค์หรือมีภูมิปัญญานำมาเรียนรู้หรือไม่ ยังต้องดูภูมิธรรมของผู้ที่จะมาเป็นศิษย์อีกด้วย ศิลปะพื้นบ้านในหมู่ผู้ที่ทรงทั้งภูมิธรรม และภูมิปัญญาเท่านั้น วิชาความรู้พื้นบ้านจึงเป็นของสูง ที่แม้ว่าจะมีเงินก็ไม่อาจซื้อกันได้ (สุรเชษฐ เวชชพิทักษ์, 2533)

การถ่ายทอดความรู้ของชุมชน หมายถึง กระบวนการรวม (Total Process) กระบวนการหนึ่งซึ่งเป็นแหล่งที่ปัจเจกบุคคล ได้อาศัยพัฒนาบุคลิกภาพของตน และเป็นแหล่งที่เขาสืบเรียน หรือ ผูกพันการเป็นสมาชิกของสังคม (Social Actor) ที่กล่าวว่า เป็นกระบวนการรวม เพราะกระบวนการนี้รวมกระบวนการหลายอย่างเข้าไว้ด้วยกัน เช่น กระบวนการเรียนรู้ภาษา ค่านิยมบรรทัดฐานของสังคม ความเชื่อ อาชีพ และเทคโนโลยีต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งมีวิธีถ่ายทอดความรู้หรือวิธีการของสังคมประภคิต มี 2 ประเภท คือ การอบรมโดยตรง (Direct Socialization) เป็นการถ่ายทอดที่เป็นทางการ มีการกำหนดเนื้อหาไว้เป็นการแน่นอน และการอบรมโดยอ้อม (Indirect Socialization) เป็นการถ่ายทอดที่ไม่เป็นทางการ เกิดจากการได้เห็นได้ฟังตามธรรมชาติ (สุพัตรา สุภาพ. 2516 : 56-59) และสังคมประภคิตมีความมุ่งหมาย 4 ประการ คือ

1. เพื่อปลูกฝังระเบียบวินัย
2. เพื่อปลูกฝังความมุ่งหวัง
3. เพื่อสอนให้รู้จักบทบาททางสังคม
4. เพื่อสอนให้เกิดทักษะ

ผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ในชุมชน คือ ครอบครัว กลุ่มเพื่อนโรงเรียน และกลุ่มอาชีพ โดยมีครอบครัวเป็นหน่วยที่สำคัญที่สุด (จางง อติวัฒนสิทธิ์ และคณะ, 2545) การถ่ายทอดความรู้ภายในครอบครัวมีความสำคัญกับลูกมาก การที่ลูกได้ทำงานร่วมกับพ่อแม่ นั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะเป็นการพัฒนาทั้งปัญญา ทักษะ และอารมณ์ด้วย แต่น่าเสียดายที่เดี๋ยวนี้อาชีพใหม่ ๆ เกิดขึ้นทำให้ชีวิตพ่อแม่ต้องแยกจากกัน (ประเวศ วสี. 2532 : 23) สังคมไทยและโลกจะปรับเปลี่ยนสู่วัฒนธรรมการเรียนรู้ ซึ่งมีลักษณะ 5 ประการ (ประเวศ วสี. 2534 : 4) คือ

1. มีฉันทะในความรู้
2. มีความสามารถในการแสวงหาความรู้
3. มีการใช้ความรู้ในการดำรงชีวิตและการทำงาน
4. เกิดประโยชน์จากการใช้ความรู้

มีการถ่ายโอนบทบาทในการถ่ายทอดความรู้ในสังคม เมื่อมีระบบโรงเรียน โรงเรียนจะเข้ามาทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้แทนครอบครัวและชุมชน เปรียบเทียบการสอนในโรงเรียนกับการเรียนในบ้านและวัด ในยุคเดียวกัน พบว่า บ้านและวัดลดความสำคัญในการถ่ายทอดลงไปมาก ประชาชนส่วนหนึ่งให้ความไว้วางใจกับการเรียนการสอนในโรงเรียน จนเลิกถ่ายทอดวิชาชีพ หรือความรู้ดั้งเดิมในครอบครัวให้สมาชิกรุ่นหลัง แต่อย่างไรก็ตามการถ่ายทอดด้านจริยธรรม ศีลธรรม ครอบครัวก็ยังมืบทบาทมากกว่าการสอนในโรงเรียน (ชูเกียรติ ลิสุวรรณ์, 2535)

การถ่ายทอดความรู้ การเรียนรู้จากการทำจริง ได้พัฒนาต่อมาจนเป็นการส่งต่อ (Transmission) แต่คนรุ่นหลัง ด้วยการสาคิตวิธีการสั่งสอนด้วยการบอกเล่า (Oral Tradition)

ในรูปแบบของเพลงกล่อมเด็ก คำพังเพย สุภาษิตและสร้างความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์ (Literary Tradition) ซึ่งโดยทั่วไปการถ่ายทอดภูมิปัญญาพื้นบ้าน ของชาวบ้านทุกภูมิภาคจะนิยม 2 วิธี วิธีแรกคือ สาทิวิธีและการสอนเป็นวาจา ในกรณีที่เป็นการสืบทอดวิชาการระดับที่มีความซับซ้อน หรือลึกซึ้ง จึงจะใช้วิธีลายลักษณ์ในรูปแบบของตำรา เช่น ยา ตำรายา ตำราปลูกบ้าน ตำราโหราศาสตร์ หรือ ผูกเป็นวรรณกรรมคำสอน คำดัดเตือน ภาษิต คู่มือ แผนที่ และตำนานนิทาน สุดแต่จะสะดวกและจะเห็นว่าสอดคล้องกับพื้นฐานของชาวบ้าน การถ่ายทอดทั้งโดยวาจา และลายลักษณ์หรือการสืบทอดก็ไม่มีอะไรตายตัว แต่จะปรับเปลี่ยนไปตามเหตุปัจจัย ที่อยู่ในการรับรู้ของคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ในบางกรณีความรู้ที่สั่งสมไว้ ก็ถดถอยหรือสูญหายได้ (เอกวิทย์ ณ ถลาง, 2540)

นโยบายด้านวัฒนธรรม

1. วัฒนธรรมกับกฎหมายสูงสุดของประเทศ

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2560 ได้กำหนดเจตนารมณ์ และเนื้องาน สิทธิหน้าที่ไว้ชัดเจนหลายมาตราที่เป็นเรื่องวัฒนธรรม ได้แก่

มาตรา 4 กำหนดเนื้องานอันเป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่มวลมนุษยชาติยอมรับนับถือซึ่งกันและกัน ได้แก่ ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ สิทธิ เสรีภาพ และความเสมอภาคของบุคคล ย่อมได้รับความคุ้มครอง ปวงชนชาวไทยย่อมได้รับความคุ้มครองตามรัฐธรรมนูญเสมอกัน

มาตรา 43 กำหนดให้เรื่องวัฒนธรรมเป็น สิทธิ ของบุคคลและชุมชนมีสิทธิอนุรักษ์ฟื้นฟู หรือส่งเสริมภูมิปัญญา ศิลปะ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม และจารีตประเพณี อันดีงามทั้งของท้องถิ่นและของชาติ

มาตรา 50 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นหน้าที่ของบุคคลที่มีหน้าที่ร่วมมือ และสนับสนุนการอนุรักษ์และคุ้มครองสิ่งแวดล้อม ทรัพยากรธรรมชาติ ความหลากหลาย ทางชีวภาพ รวมทั้งมรดกทางวัฒนธรรม

มาตรา 57 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นหน้าที่ของรัฐที่รัฐต้อง อนุรักษ์ ฟื้นฟูและส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม และจารีตประเพณีอันดีงามของท้องถิ่นและของชาติ และจัดให้มีพื้นที่สาธารณะสำหรับกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งส่งเสริมและสนับสนุนให้ประชาชน ชุมชน และองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น ได้ใช้สิทธิและมีส่วนร่วมในการดำเนินการด้วย

มาตรา 70 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นแนวนโยบายแห่งรัฐ รัฐพึงส่งเสริมและให้ความคุ้มครองชาวไทยกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ให้มีสิทธิดำรงชีวิต ในสังคมตามวัฒนธรรมประเพณี และวิถีชีวิตดั้งเดิมตามความสมัครใจได้อย่างสงบสุข ไม่ถูกรบกวน ทั้งนี้ เท่าที่ไม่เป็นการขัดต่อความสงบเรียบร้อย หรือศีลธรรมอันดีของประชาชน หรือเป็นอันตราย ต่อความมั่นคงของรัฐ หรือสุขภาพอนามัย

มาตรา 250 กำหนดให้งานวัฒนธรรมเป็นหน้าที่ขององค์กรปกครองท้องถิ่น ที่ต้องมีหน้าที่และอำนาจดูแลและจัดทำบริการสาธารณะ และกิจกรรมสาธารณะเพื่อประโยชน์ของประชาชนในท้องถิ่นตามหลักการพัฒนาอย่างยั่งยืน รวมทั้งส่งเสริมและสนับสนุนการจัดการศึกษาให้แก่ประชาชนในท้องถิ่น (นคร พจนรพงษ์, 2560)

2. นโยบายทางวัฒนธรรมของกระทรวงวัฒนธรรม

2.1 นโยบาย แนวทางและจุดเน้นการดำเนินงานของกระทรวงวัฒนธรรม

ใช้แนวนโยบาย แนวทางและจุดเน้นการดำเนินงานของกระทรวงวัฒนธรรมตามอำนาจหน้าที่ ภารกิจและยุทธศาสตร์ของกระทรวงวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับนโยบายรัฐบาลด้านวัฒนธรรม ที่ได้แถลงไว้ต่อสภานิติบัญญัติแห่งชาติ เมื่อวันที่ 12 กันยายน 2557 โดยยึดกรอบนโยบายและแนวทางการดำเนินงานของรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมที่เคยมอบไว้ให้กับผู้บริหารระดับสูงของกระทรวงวัฒนธรรม ในวันที่เข้ารับตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม แห่งชาติ เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2557 ณ ห้องประชุม 1 ชั้น 19 กระทรวงวัฒนธรรม และตามที่ได้มอบไว้เพิ่มเติมปีงบประมาณ 2558 ปีงบประมาณ 2559 ปีงบประมาณ 2560 และปีงบประมาณ 2561 ดังนี้

2.1.1 กรอบนโยบาย จะดำเนินงานให้กระทรวงวัฒนธรรมเป็นองค์กรขับเคลื่อนประเทศชาติในมิติทางวัฒนธรรม 3 มิติ (มอบไว้เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2557) ประกอบด้วย

1. สร้างคนดีและสังคมดีด้วยมิติทางวัฒนธรรม โดยปลูกฝัง ส่งเสริม และพัฒนาสังคมไทยให้เป็นสังคมที่มีความสุข บนพื้นฐานค่านิยมแห่งความเป็นไทย 12 ประการ (ตามนโยบายหัวหน้าคณะรักษาความสงบแห่งชาติ)

2. สร้างรายได้และสังคมอยู่ดีกินดี มีความมั่นคงด้วยทุนและทรัพยากรทางวัฒนธรรม โดยการสร้างความอยู่ดีมีสุข การกินดีอยู่ดี นำรายได้ที่ยั่งยืนสู่ครัวเรือน ท้องถิ่น ประเทศชาติ จากการท่องเที่ยว สินค้าและบริการทางวัฒนธรรมและสินค้าจากภูมิปัญญาไทย

3. สร้างเสริมเกียรติภูมิ ภาพลักษณ์ และความสัมพันธ์ที่ดีของประเทศ ด้วยมิติทางวัฒนธรรม โดยการสร้างความภาคภูมิใจในความเป็นไทยของผู้คนในชาติ

2.1.2 แนวทางการทำงาน

1. สานต่องานเดิม โดยดำเนินงานตามกรอบนโยบายและแนวทางการดำเนินงานในปีงบประมาณ พ.ศ. 2558 ปีงบประมาณ พ.ศ. 2559 ปีงบประมาณ พ.ศ. 2560 และปีงบประมาณ พ.ศ. 2561 ตามที่ได้มอบหมายไว้ให้แก่ผู้บริหารระดับสูงกระทรวงวัฒนธรรม

2. ริเริ่มงานใหม่ โดยให้ความสำคัญกับการดำเนินงานในลักษณะการบูรณาการเชิงยุทธศาสตร์ทั้งในส่วนกลางและในพื้นที่ โดยยึดร่างทางกรอบยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี (พ.ศ. 2558-2577) แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) นโยบายความ

มั่นคงแห่งชาติ (พ.ศ. 2558-2564) และนโยบายรัฐบาล รวมทั้งข้อสั่งการของรัฐมนตรีและหัวหน้า
คณะรักษาความสงบแห่งชาติ

2.2 จุดเน้นการดำเนินงานประจำปีงบประมาณ 2562

การจัดทำงบประมาณรายจ่ายประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562 มีจุดเน้นการ
ดำเนินงานของกระทรวงวัฒนธรรมที่สำคัญ ดังนี้

2.2.1 การเทิดทูนสถาบันชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์ และการอนุรักษ์
พัฒนาและสืบสานมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรม

1. ดำเนินงานตามแนวทางพระราชดำริ พระบรมราโชวาท พระราชดำรัส
และส่งเสริมการนำปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียงสู่การปฏิบัติ

2. อุปถัมภ์คุ้มครองศาสนาและส่งเสริมการนำหลักธรรมทางศาสนามาใช้
ในชีวิตประจำวัน

3. อนุรักษ์ พัฒนาและสืบสานมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรม

2.2.2 สร้างคนดีและสังคมดีด้วยมิติทางวัฒนธรรม

1. ส่งเสริมคุณธรรมตามแผนแม่บทส่งเสริมคุณธรรมแห่งชาติ โดยการ
เสริมสร้างชุมชน องค์การและหน่วยงานคุณธรรม ส่งเสริมการพัฒนาและรับรองมาตรฐานคุณธรรม
แห่งชาติขยายผลสวดมนต์ข้ามปีทั้งในประเทศและต่างประเทศ

2. ปลูกฝังศีลธรรม คุณธรรมและจริยธรรม ตามหลักคำสอนศาสนา ผ่าน
สถาบันทางสังคมทุกระดับ เริ่มตั้งแต่ระดับครอบครัว ชุมชน สถานศึกษา สื่อมวลชน สถาบันอาชีพ
และอื่น ๆ

3. การเสริมสร้างค่านิยมหลักของคนไทย 12 ประการ รวมถึงเสริมสร้าง
ภูมิคุ้มกันทางสังคมและเสริมสร้างคุณธรรม จริยธรรม

4) สนับสนุนให้เด็กและเยาวชนสามารถแสดงนาฏศิลป์หรือเล่นดนตรี
อย่างน้อย 1 อย่าง

2.2.3 การส่งเสริมอัตลักษณ์ไทยและความเป็นไทย

1. ส่งเสริมการเรียนรู้ด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์
ท้องถิ่นและประวัติศาสตร์ไทย ผ่านสื่อและกิจกรรมต่าง ๆ

2. รณรงค์ส่งเสริมความเป็นไทยตามนโยบายของรัฐบาล เพื่อสร้างเสริม
ความเป็นไทยสู่ประชาชน ประเทศสมาชิกอาเซียนและทั่วโลก 3 ระดับ ได้แก่

(1) วิถีถิ่น วิถีไทย เพื่อส่งเสริมความเป็นไทยให้ประชาชนชาวไทย มี
จิตสำนึกและพฤติกรรมการนิยมความเป็นไทยในชีวิตประจำวันเพิ่มมากขึ้น เช่น ยิ้ม ไหว้ สวัสดี

ขอบคุณ ขอโทษวินัย น้ำใจไมตรี อาหารพื้นบ้าน ประเพณี การแสดง และดนตรีพื้นบ้าน ผ้า การแต่งกายพื้นบ้านภาษาไทย ภาษาถิ่น

(2) วัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมอาเซียน เพื่อส่งเสริมความเป็นไทย รวมถึงร่วมมือ เชื่อมโยง และแลกเปลี่ยนเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมที่เป็นมรดกร่วมของชาวอาเซียน อาทิ ประเพณีร่วมของอาเซียน เช่น สงกรานต์ ลอยกระทง การแสดงอาเซียน เช่น หุ่น โขน (รามายณะ) หนังใหญ่ ผ้าการแต่งกาย อาหาร วรรณกรรม ภาษา กิจกรรมทางศาสนา และภาพยนตร์

(3) มรดกไทย มรดกโลก เพื่อส่งเสริมความเป็นไทยสู่นานาชาติทั่วโลก อาทิ มวยไทย อาหารไทย การแสดงโขนไทย ผ้า และการแต่งกายแบบไทย การขึ้นทะเบียนมรดกโลกและภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม นวดแผนไทย สปา สมุนไพรไทยและภาพยนตร์ โดยรณรงค์ผ่านการจัดกิจกรรมสื่อต่าง ๆ

2.2.4 สร้างรายได้และสังคมอยู่ดีกินดี โดยการนำทุน มรดกและทรัพยากรทางวัฒนธรรมมาต่อยอดและสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มรายได้ทางเศรษฐกิจ

- 1) ส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์และทีวีทัศน์
- 2) ส่งเสริมการพัฒนาสินค้าและบริการทางวัฒนธรรม
- 3) พัฒนาศักยภาพแหล่งท่องเที่ยวและชุมชนทางวัฒนธรรม
- 4) พัฒนาพื้นที่แหล่งโบราณสถานและแหล่งโบราณคดี เพื่อเป็นแหล่งการเรียนรู้และแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม
- 5) ส่งเสริมกิจกรรมประเพณี หรือเทศกาลสำคัญเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว และการสร้างรายได้จากทุนและทรัพยากรทางวัฒนธรรม
- 6) ส่งเสริมและสนับสนุนศิลปินทุกแขนงโดยยกย่อง เชิดชูเกียรติศิลปินและปรับปรุงสวัสดิการศิลปินแห่งชาติ ให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน รวมทั้งส่งเสริมอาชีพเพื่อสร้างงานสร้างรายได้ให้แก่ศิลปิน
- 7) พัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อก้าวสู่สังคมเศรษฐกิจดิจิทัล รวมทั้งสนับสนุนการนำทุนและทรัพยากรทางวัฒนธรรมมาต่อยอด เพื่อสร้างสรรค์สังคมและเพิ่มรายได้ทางเศรษฐกิจ

2.2.5 เสริมสร้างเกียรติภูมิ ภาพลักษณ์และความสัมพันธ์ที่ดีของประเทศด้วยมิติทางวัฒนธรรม

- 1) เชื่อมโยงและพัฒนาความร่วมมือทางวัฒนธรรมกับสมาชิกอาเซียน และนานาชาติทั้งในระดับทวิภาคีและพหุภาคี รวมทั้งนำมิติศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม เสริมสร้างสัมพันธ์มิตรระหว่างสมาชิกอาเซียนและนานาชาติ

2) ผลิตสื่อเผยแพร่ เพื่อส่งเสริมกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรม และนำความเป็นไทยสู่สากล โดยดำเนินงานทั้งเชิงรับและเชิงรุก

3) ผลิตสื่อเผยแพร่ จัดคณะนักแสดงและส่งเสริมกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ภาพลักษณ์ไทยภายในประเทศในโอกาสต่าง ๆ เช่น การต้อนรับแขก การจัดการประชุมสัมมนา นิทรรศการ ฯลฯ

2.2.6 การส่งเสริมพัฒนาการศึกษาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรม

- 1) พัฒนาคุณภาพและมาตรฐานการจัดการศึกษาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรม
- 2) ส่งเสริมการปฏิรูปการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมทั้งระบบทุกกระบวนการ

2.2.7 พัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรม

- 1) พัฒนาพื้นที่ทางวัฒนธรรมให้เป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมทั้งระดับท้องถิ่น ระดับชาติและระดับนานาชาติ
- 2) พัฒนาสื่อ คลังสื่อและแหล่งเรียนรู้ดิจิทัลด้านศิลปวัฒนธรรม เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม เช่น Digital Museum Digital Archives Digital Library
- 3) ปรับปรุงระบบการบริการหน่วยงานภายนอกและประชาชน (e-Service) ระบบเครือข่ายทางวัฒนธรรม และระบบบริการเบ็ดเสร็จจุดเดียว (One Stop Service) ระบบบริหารข้อมูลการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ที่มีฐานข้อมูลและองค์ความรู้ที่ถูกต้อง ทันสมัย นำเสนอผ่านสื่อสมัยใหม่ที่มีความสะดวก คล่องตัว น่าสนใจ และเข้าถึงได้ง่าย เช่น QR code AR code Application และสามารถชำระค่าบริการต่าง ๆ ผ่านระบบ e-Payment

2.2.8 ส่งเสริมการแก้ไขปัญหาและพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยใช้มิติทางวัฒนธรรม

- 1) ส่งเสริมอัตลักษณ์และสังคมพหุวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับบริบทสังคมของจังหวัดชายแดนภาคใต้
- 2) ส่งเสริมการใช้มิติทางศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม เพื่อแก้ไขปัญหาและพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้ในทุกด้าน

2.2.9 การพัฒนาสมรรถนะองค์กร และศักยภาพภาคีเครือข่ายทางวัฒนธรรม

- 1) พัฒนากฎหมายและกฎระเบียบที่เกี่ยวข้อง เพื่อส่งเสริมสนับสนุนการดำเนินงานทางศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม

- 2) พัฒนาโครงสร้างองค์กรและบุคลากรเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการดำเนินงาน
- 3) ส่งเสริมสนับสนุนพัฒนาศักยภาพและบูรณาการการดำเนินงานร่วมกับภาคีเครือข่ายทางวัฒนธรรมอย่างเป็นรูปธรรมและมีประสิทธิภาพ
- 4) เสริมสร้างและพัฒนาภาคีอื่น ๆ เพื่อส่งเสริมสนับสนุนงานวัฒนธรรม อาทิ มาตรการภาษี มาตรการด้านงบประมาณและกองทุน มาตรการความรับผิดชอบต่อสังคม และสิ่งแวดล้อมขององค์กร (CSR)
- 5) ส่งเสริมการวิจัยและพัฒนานวัตกรรมการดำเนินงานทางวัฒนธรรม
- 6) ส่งเสริมการป้องกันและปราบปรามการทุจริตและประพฤติมิชอบ (กระทรวงวัฒนธรรม, 2561)

บริบทพื้นที่การวิจัย

พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมอีสาน ได้มีการพัฒนาเป็นเวลานาน และได้มีการเปลี่ยนแปลงตามสถานการณ์ทางสังคมอย่างต่อเนื่อง สุจิตต์ วงษเทศ (2532 : 190-207) สุจิตต์ วงษเทศ (2532) กล่าวว่า ไม่น้อยกว่า 5,000 ปมาแล้ว คนยุคแรกของอีสาน ได้ตั้งหลักแหล่งเป็นชุมชนและหมู่บ้านขึ้นก่อนที่อื่นต่อมาผู้คนเหล่านี้ได้รู้จักการเพาะปลูก และการเลี้ยงสัตว์เพื่อไว้ใช้สอยและเป็นพาหนะ มีการติดต่อแลกเปลี่ยนสิ่งของกับกลุ่มชนที่อยู่ห่างไกล มีความสามารถในการถลุงและหล่อโลหะขึ้นใช้เป็นเครื่องประดับ และทำเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีพ คนยุคแรกได้แยกกันอยู่เป็นกลุ่ม ทั้งในแอ่งสกลนคร และในแอ่งโคราช โดยแต่ละกลุ่มมีรูปแบบทางวัฒนธรรมเป็นของตนเอง การตั้งถิ่นฐานในภาคอีสาน มักเลือกทำเลที่เคยเป็นเมืองหรือเคยเป็นชุมชนมาก่อน โดยดูจากซากคูน้ำคันดิน และซากศาสนสถานที่ยังเหลืออยู่ บางแห่งก็สร้างศาสนสถานขึ้นใหม่ ทับลงไปบนศาสนสถานเก่า บูรณปฏิสังขรณ์และดัดแปลงของเก่าให้เป็นพุทธสถานที่ตนเคารพนับถือ ต่อจากนั้นก็ผูกนิทานขึ้นมาอธิบายสถานที่เก่าแก่นั้น บางเรื่องก็ดึงมาจากนิทานชาดก บางเรื่องก็ปรับปรุงใหม่

นอกจากจะมีวรรณกรรมติดมาจากถิ่นกำเนิดแล้ว กลุ่มชนเหล่านี้ยังสืบทอดสำนึกทางวรรณกรรม และสร้างสรรค์วัฒนธรรมของตนเองขึ้นมาใหม่ โดยรวบรวมนิทานที่มีมาก่อนในรวมเข้าด้วยกัน แล้วเพิ่มเติมเพื่ออธิบายสถานที่ให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมที่อาศัยอยู่ เช่น อรุโณธธาตุ ผาแดงนางไอ่ เป็นต้น

วรรณกรรมร้อยกรองของอีสานที่เป็นลายลักษณ์อักษร มีกำเนิดอยู่ที่คำขับลำอันศักดิ์สิทธิ์ของชาวบ้านมาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ ขับและลำเป็นการละเล่นดั้งเดิมของชาวสยาม ในตระกูลไทย-ลาว ที่มีความหมายเดียวกันมาแต่ยุคเริ่มแรก คือ การเปล่งเสียงและถ้อยคำเป็นทำนองอย่างเสรี มี

ความยาวไม่แน่นอน โดยเน้นถ้อยคำเป็นหลักนำทำนอง มักเล่นในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ก่อน เช่น ลำ
ลงช่วงผีฟ้า ลำมหาชาติ เป็นต้น ภายหลังจึงเล่นได้ตอบระหว่างหญิง-ชาย การขับลำของมนุษย์ยุคดึก
ดำบรรพ์ จะมีเนื้อหาสั้นบางที่มีเนื้อหาอยู่เพียงไม่กี่ประโยค เช่น 2-3 ประโยคเท่านั้น แต่ขับลำวกไป
เวียนมาได้จนถึงค่อนข้างวันครั้งวันก็มี ทั้งนี้เพราะลักษณะสังคมเป็นแบบเผ่าพันธุ์กลุ่มเล็กที่สัญจรเร่ร่อน
ต่อเมื่อมีความก้าวหน้าทางสังคมมากขึ้น เนื้อหาของเพลงขึ้นลำก็ค่อยขยายยาวออกไปตาม
ความก้าวหน้าทางสังคม เช่น กลุ่มชนบทพื้นที่ทุ่งราบย่อมมีเนื้อหาเพลงขับลำยืดยาวออกไปมากกว่า
เนื่องจากมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากกว่ากลุ่มชนในหุบเขา หรือกลุ่มชนที่ยังเร่ร่อนอยู่ เมื่อมี
บันทึกคำขับลำเป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือ ซึ่งหนังสือเหล่านี้ก็มีได้มีไว้เพื่อให้คนทั่วไปอ่านเล่น
อย่างทุกวันนี้ หากเป็นเอกสารศักดิ์สิทธิ์สำหรับพอมดมอผีหรือ ช่างขับและหมอลำใช้ขับหรือลำใน
พิธีกรรมเท่านั้น ครั้นรับแบบแผนพระพุทธศาสนา และมีการแต่งเรื่องจากชาดก เป็นคำขับลำเพื่อ
เผยแพร่พระพุทธศาสนาแล้ว เรื่องราวเหล่านั้นก็มีได้มีขึ้นเพื่อให้คนทั่วไปอ่านเล่นเป็นนิยาย แต่มีไว้
เพื่อให้พระภิกษุหรือนักสวด นักเทศน์ใช้สวดให้ประชาชนฟังด้วยลีลา และมีทำนองในการสวด

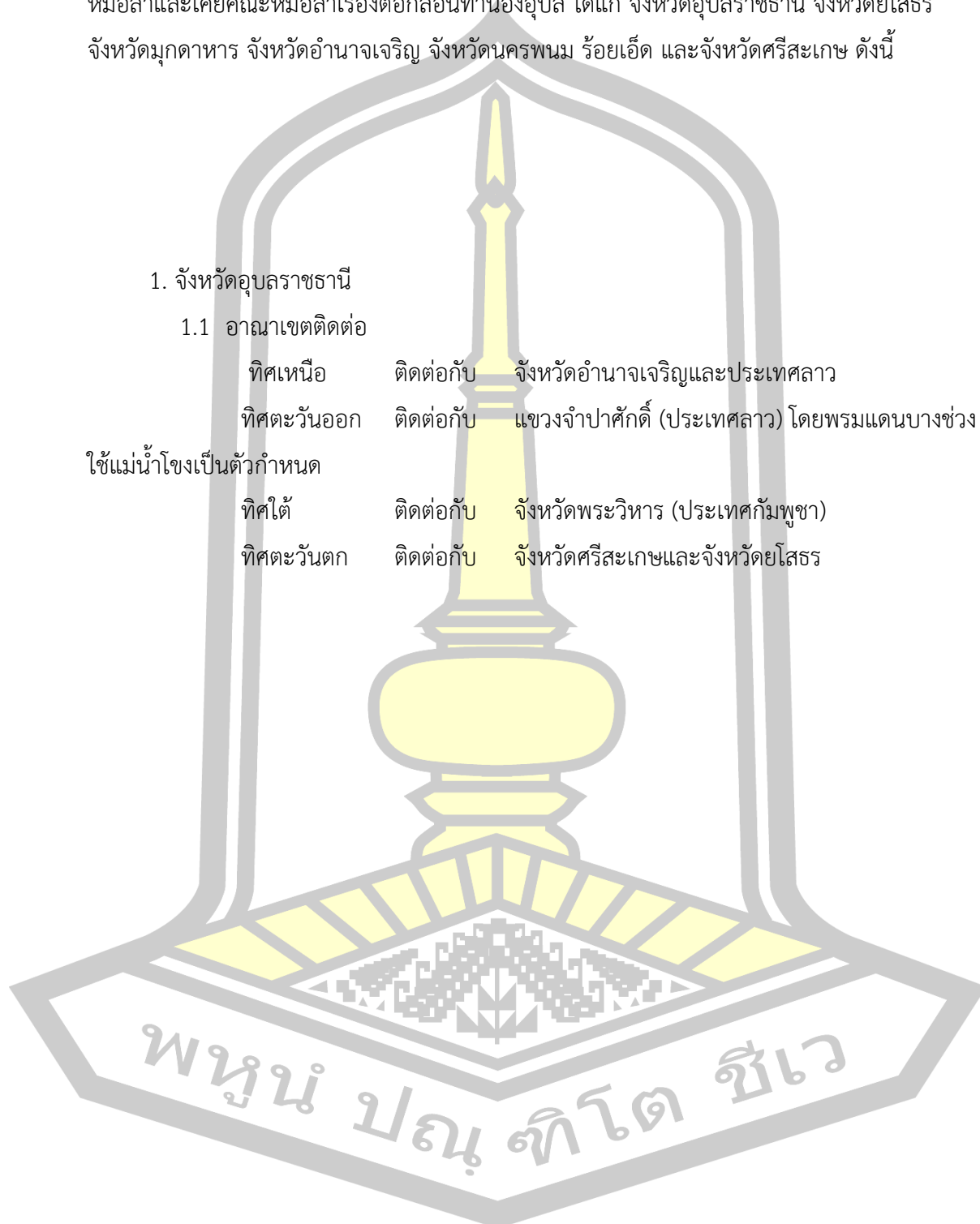
ดังนั้น วรรณกรรมประเภทร้อยกรองของชาวอีสานสมัยก่อน เกือบทั้งหมดจึงแต่งเป็นร้อย
กรอง เพื่อใช้ลำสวด ลำเชิงทำนองตายตัว การขับลำยุคแรกใช้รับทำด้วยกระบอกลำไมไผ่ หรือซีกไม้ไผ่
เป็นเครื่องเคาะจังหวะ ดังมีร่องรอยเหลืออยู่ในกลุ่มชนเผ่าภูมิลำเนาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทางตอนใต้
ของจีน ที่มีการละเล่นใช้กระบอกลำไมไผ่ขนาดปล้องเดียว สองอันมาตีกระทบกันประกอบจังหวะขับลำ
และตระกูลไทย-ลาว มีไม้สองอันเรียกว่า กีบแก๊บ ตีกระทบประกอบจังหวะลำ (เรียกว่า หมอลำกีบ
แก๊บ) สิ่งเหล่านี้เป็นต้นเค้าของประเพณีที่เรียกกันภายหลังว่า ขับไม้และขับเสภา ดังนั้น คำว่า ขับ
ที่เคยเรียกกันมาแต่เดิมเริ่มถูกแทนที่ด้วย คำว่า หมอ แสดงว่าชาวบ้านเริ่มสนใจความสามารถเฉพาะ
บุคคลมากกว่าความเป็นกลุ่ม ดังนั้น “ขับลำ” จึงกลายเป็น “หมอลำ” และในที่สุดคำว่า “ลำ” ซึ่งแต่
เดิมนั้น หมายถึง หนังสือก็ได้กลายเป็นคำกริยาแทนคำว่า “ขับ” ที่เรียกกันมาแต่โบราณ เมื่อผู้ชำนาญ
ในการอ่านหนังสือกลายเป็นหมอลำ ชาวบ้านจึงเรียกหมอลำที่พัฒนาการมาจากการอ่านหนังสือว่า
“หมอลำพื้น” สิ่งที่หมอลำพื้นพัฒนาการมาจากการอ่านหนังสือก็คือ เน้นแสดงลีลาการเล่าเรื่อง ทั้ง
โดยน้ำเสียงและท่วงท่าประกอบ นอกจากนี้เครื่องดนตรี คือ แคน ก็มีความชัดเจนขึ้นในฐานะเป็น
องค์ประกอบสำคัญของหมอลำ ซึ่งเกิดขึ้นภายหลัง หมอลำพื้นพัฒนามาเป็นหมอลำคู่หรือลำโจทยักษ์แก่
และหมอลำกลอน ต่อมาได้มีการพัฒนาหมอลำพื้นขึ้นเป็นหมอลำแบบใหม่ เรียกว่า หมอลำไท่ควัว
เพราะเวลาเดินทางไปแสดงจะต้องยกเครื่องใช้ไม้สอยไปกันเหมือนพวกไท่ควัว หลังจากนั้นก็เรียกชื่อ
ใหม่ว่า “ลำหมู” เพราะใช้หมอลำหรือผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ภายหลังเรียกชื่อว่า “หมอลำเรื่องต่อ
กลอน” หมอลำและผู้แสดงแต่ละคนต้องสวมบทบาทของตัวละครในเรื่องคนละบทบาท ทำนองลำ
หรือवादลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน มีอยู่ 3 ทำนอง ได้แก่ ทำนอง
ขอนแก่น ทำนองกาฬสินธุ์-สาคู และทำนองอุบล สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษา

สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล โดยกำหนดบริบทพื้นที่การวิจัยในจังหวัดที่มีศิลป
หมอลำและเคยคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดยโสธร
จังหวัดมุกดาหาร จังหวัดอำนาจเจริญ จังหวัดนครพนม ร้อยเอ็ด และจังหวัดศรีสะเกษ ดังนี้

1. จังหวัดอุบลราชธานี

1.1 อาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดอำนาจเจริญและประเทศลาว
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	แขวงจำปาศักดิ์ (ประเทศลาว) โดยพรมแดนบางช่วง ใช้แม่น้ำโขงเป็นตัวกำหนด
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดพระวิหาร (ประเทศกัมพูชา)
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดศรีสะเกษและจังหวัดยโสธร





ภาพประกอบ 2 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดอุบลราชธานี

1.2 ประวัติความเป็นมา

อุบลราชธานี เป็นจังหวัดขนาดใหญ่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง ซึ่งตั้งอยู่ทางตะวันออกเฉียงสุดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือและของประเทศไทย มีประชากรถึง 1,869,633 ล้านคน ทั้งยังเป็นตำบลที่ตั้งของเส้นเวลาหลักของประเทศ ที่เส้นแวง 105 องศาตะวันออก โดยเป็นจังหวัดแรกที่ได้เห็นดวงอาทิตย์ก่อนพื้นที่อื่น ๆ ของประเทศไทย สามารถชมปรากฏการณ์ตะวันอ้อมโขง ในช่วงฤดูหนาว ช่วงก่อนสิ้นปีและปีใหม่ และยังมีภาษาถิ่น วัฒนธรรมและประเพณีที่โดดเด่น คือ ประเพณีแห่เทียนพรรษา ณ พุทธมณฑลอุบลราชธานี และมีสถานที่ท่องเที่ยวทางธรรมชาติอีกมากมาย

1.2.1 สมัยอยุธยาและธนบุรี

เมื่อปีพุทธศักราช 2201-2228 เกิดวิกฤติทางการเมืองในนครเชียงใหม่ เพราะกลุ่มจีนฮ่อ ธงขาว ยกกำลังปล้นเมืองเจ้านครเชียงใหม่ คือ เจ้าอินทกุมาร เจ้านางจันทกุมารี และเจ้าปางคำ ได้อพยพไพร่พลมาขอพึ่งบารมีพระเจ้าสุริยวงศาธรรมิกราชของเวียงจันทน์ จึงโปรดให้นำไพร่พลไปตั้งเมืองที่หนองบัวลุ่มภู (ปัจจุบันเป็นจังหวัดหนองบัวลำภู) โดยตั้งชื่อเมืองว่า "นครเขื่อนขันธ์กาบแก้วบัวบาน"

ต่อมาพระเจ้าสุริยวงศาธรรมิกราช ให้เจ้าปางคำเสกสมรสกับพระราชนัดดา มีโอรส คือ เจ้าพระตา (เจ้าพระวรปิตา) เจ้าพระวอ (เจ้าพระวรราชภักดี) ซึ่งมีความสำคัญต่อเมืองอุบลราชธานีอย่างยิ่ง เพราะต่อมา ปีพุทธศักราช 2314 เกิดสงครามระหว่างเวียงจันทน์กับเมืองหนองบัวลุ่มภู โดยพระเจ้าสิริบุญสาร พระเจ้าแผ่นดินอาณาจักรล้านช้างเวียงจันทน์ เกิดความขัดแย้งกับเจ้าพระตา เจ้าพระวอ เรื่องตำแหน่งเจ้าอุปราช เพราะพระเจ้าสิริบุญสารยกตำแหน่งนี้ให้กับเจ้าดวงหน้า (น้องชาย) แทนที่จะยกให้เจ้าพระตา เจ้าพระวอ ตามที่ได้ตกลงกันไว้ จากการที่ให้ความช่วยเหลือเจ้าสิริบุญสาร ทั้งในการให้ที่พักพิงหลบภัย ที่เมืองหนองบัวลุ่มภูนานกว่าสิบปี และการช่วยยกทัพไปตีล้านช้างเวียงจันทน์จากเจ้านอง (น้องชายต่างบิดาของเจ้าชมพู เป็นลูกของพี่ชายพระเจ้าสุริยวงศาธรรมิกราช) จนเจ้าสิริบุญสารได้นำเมือง และเหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การที่เจ้าสิริบุญสารมีความระแวงเมืองหนองบัวลุ่มภู เนื่องจากเจ้าพระตา และเจ้าพระวอ เป็นเชื้อเครือญาติกับพระเจ้าล้านช้างหลวงพระบาง (เจ้ากิงสิราช) ซึ่งมีสายเลือดไหลเมืองเชียงใหม่สืบสองปันนาเหมือนกัน และเคยช่วยเหลือกันมาเมื่อคราวที่เกิดการแย่งชิงราชบัลลังก์ในล้านช้างเวียงจันทน์ เจ้าพระตา เจ้าพระวอ ได้พาเจ้ากิงสิราชและเจ้าอินทโสมไปหลบภัยที่เมืองลำ เมืองพงสิบสองปันนา ทั้งล้านช้างหลวงพระบาง และล้านช้างเวียงจันทน์ก็เป็นอริกัน จึงต้องตัดกำลังด้วยการตีเมืองหนองบัวลุ่มภู โดยเจ้าสิริบุญสารได้ขอบุตรธิดาของเจ้าพระตา เจ้าพระวอ ไปเป็นนางห้ามและนางสนม (นัยว่าเพื่อเป็นตัวประกัน) แต่เจ้าพระตา เจ้าพระวอ ไม่ยอมยกให้ ทำให้เจ้าสิริบุญสารใช้เรื่องนี้เป็นข้ออ้างยกกองทัพมาตีเมืองหนองบัวลุ่มภู เจ้าพระตา เจ้าพระวอ ยกกองทัพออกต่อสู้จนกองทัพเวียงจันทน์ต้องพ่ายกลับไปหลายครั้ง

สงครามระหว่างเวียงจันทน์กับเมืองหนองบัวลุ่มภู ต่อสู้กันเวลายาวนานถึง 3 ปี ไม่มีผลแพ้ชนะกัน พระเจ้าสิริบุญสารได้ส่งทูตไปขอกองทัพพม่าที่เมืองนครเชียงใหม่ ให้มาช่วยตีเมืองหนองบัวลุ่มภู โดยมีเงื่อนไขเวียงจันทน์ยอมเป็นเมืองขึ้นของพม่า กองทัพพม่าที่เมืองเชียงใหม่ จึงให้หม่องระแง คุมกองทัพมาช่วยเจ้าสิริบุญสารรบ เมื่อฝ่ายเจ้าพระตาทราบข่าวศึก คณะคนเกลือกำลังที่จะด่านศึกกองทัพใหญ่กว่าไว้ได้ จึงให้เจ้าคำโฮ เจ้าคำซุย เจ้าคำ เจ้าคำสิงห์ พาไพร่พล คนชรา เด็กผู้หญิง พร้อมพระสงฆ์ อพยพมุ่งหน้าไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ เพื่อหาที่สร้างบ้านแปลงเมืองใหม่ ไว้รอท่า หากแพ้สงคราม จะได้อพยพติดตามมาอยู่ด้วย

โดยแรกได้มาตั้งเมืองที่บ้านสิงห์โคก บ้านสิงห์ท่า (ปัจจุบันคือจังหวัดยโสธร) การสู้รบในครั้งสุดท้าย เจ้าพระตาถึงแก่ความตายในสนามรบ เจ้าพระวอผู้เป็นบุตรชายคนโต พร้อมด้วยพี่น้อง

คือ นางอุสา นางสีดา นางแสนสีชาต นางแพงแสน เจ้าคำผง เจ้าทิตพรหมและนางเหมือนตาได้หลบหนีออกจากเมืองมารับเสบียงอาหารจากบ้านสิงห์โคก สิงห์ท่า แล้วผ่านลงไปตั้งเมืองที่ “ดอนมดแดง” พร้อมขอพึ่งพระเจ้าองค์หลวงไชยกุมารแห่งนครจำปาศักดิ์ ฝ่ายเจ้าสิริบุญสารทราบข่าวการตั้งเมืองใหม่ จึงให้อัคขาทำทอง และพญาสุโผ ยกกองทัพมาตี เจ้าพระวอสู้ไม่ได้และเสียชีวิตในสนามรบ เจ้าคำผงผู้น้องจึงขึ้นเป็นหัวหน้ากลุ่ม และมีใบบอกลงไปตั้งเมืองนครราชสีมาและกรุงธนบุรี เพื่อขอพึ่งบารมีพระเจ้ากรุงธนบุรี ซึ่งให้เจ้าพระยาจักรี (ทองด้วง) และเจ้าพระยาสุรสีห์ (บุญมา) ยกกองทัพมาช่วยเจ้าคำผง ด้านพญาสุโผรู้ข่าวศึกของเจ้ากรุงธนบุรี จึงสั่งถอยทัพกลับเวียงจันทน์ เจ้าพระยาจักรี และเจ้าพระยาสุรสีห์ ได้เดินทัพติดตามทัพเวียงจันทน์ จนสามารถเข้ายึดเมืองได้สำเร็จ จึงได้อัญเชิญพระแก้วมรกต พร้อมคุมตัวเจ้าสิริบุญสารไปกรุงธนบุรี ส่วนเจ้าคำผงหลังเสร็จศึกได้กลับไปตั้งเมืองอยู่ที่ “ดอนมดแดง” เหมือนเดิม

จนกระทั่งปีพุทธศักราช 2319 เกิดน้ำท่วมใหญ่ เจ้าคำผงจึงอพยพไพร่พลไปอยู่ที่ดอนห้วยแระแม (ปัจจุบัน คือ บ้านท่าบ่อ) รोजनน้ำลดแล้ว จึงหาทำเลที่ตั้งเมืองใหม่ ที่ตำบลบ้านร้างเรียกว่า ดงอู่ ผังริมฝั่งแม่น้ำมูลอันเป็นที่ตั้งของจังหวัดอุบลราชธานีในปัจจุบัน พร้อมกับได้สร้างพระอารามหลวงขึ้นเป็นวัดแรก

ต่อมา พ.ศ. 2322 พระเจ้ากรุงธนบุรี โปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาราชสุภาวดี เชิญทองตราขึ้นมามาตั้งเป็นเมืองอุบลราชธานี พร้อมให้เจ้าคำผงเป็นเจ้าเมืองในราชทินนาม "พระประทุมราชวงศา" เจ้าทิตพรหมเป็นพระอุปฮาด เจ้าคำเป็นราชวงศ์ เจ้าสุตดาเป็นราชบุตร โดยเป็นคณะอาญาสี่ชุดแรกของเมืองอุบลราชธานี

1.1.2 สมัยรัตนโกสินทร์

จนถึงกาลเปลี่ยนแผ่นดินปีพุทธศักราช 2334 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เกิดขบถอ้ายเชียงแก้ว เขาโอง ยกกำลังมาตีเมืองนครจำปาศักดิ์ เจ้าฝ่ายหน้าผู้น้องพระประทุมราชวงศา ได้ยกกำลังไปรบ สามารถจับอ้ายเชียงแก้วได้ และทำการประหารชีวิตที่บริเวณแก่งตะนะ

ในปีถัดมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาเมืองอุบลขึ้นเป็นเมืองประเทศราช แต่งตั้งให้พระประทุมราชวงศาเป็นพระประทุมวรราชสุริยวงศ์ (คำผง) เจ้าครองเมือง เมืองอุบลราชธานีศรีวนาลัยประเทศราช พระราชทานพระสุพรรณบัตร และเครื่องยศเจ้าเมืองประเทศราช พร้อมทำพิธีสถาปนาถือน้ำพิพัฒน์สัตยา เมื่อวันที่ 8 เดือน 8 แรม 13 ค่ำ จุลศักราช 1154 ปีชวด จัตวาศก ตรงกับวันที่ 16 กรกฎาคม 2335 โดยเป็นเจ้าเมืองคนแรกของอุบลราชธานี ถึงปี 2338 พระพรหมวรราชสุริยวงศ์ (ทิตพรหม) น้องชายเจ้าพระประทุม จึงได้รับแต่งตั้งเป็นเจ้าเมืองอุบลราชธานีคนต่อมา รวมมีเจ้าเมืองอุบลราชธานีที่พระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งทั้งสิ้น 4 ท่าน

ภายหลังการก่อตั้งเมืองอุบลราชธานีแล้ว ก็ได้มีการตั้งเมืองสำคัญในเขตปกครองของ จังหวัดอุบลราชธานี ขึ้นอีกหลายเมือง เช่น

ปี พ.ศ. 2357 โปรดฯให้ตั้งบ้านโคกพนมเปญ เป็นเมืองเขมราฐธานี

ปี พ.ศ. 2366 ยกบ้านนาค้อขึ้นเป็นเมืองโขงเจียม (โขงเจียม) โดยขึ้นกับนครจำปาศักดิ์

ปี พ.ศ. 2388 ในรัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ยกบ้านช่องนางให้เป็นเมือง เสนางคนิคม ยกบ้านน้ำโดมใหญ่ขึ้นเป็นเมืองเดชอุดม ให้หลวงอภัยเป็นหลวงยกบัตร หลวงมหาไทย เป็นหลวงปลัด ตั้งหลวงธิเบศร์เป็นพระศรีสุระ เป็นเจ้าเมืองรักษาราชการแขวงเมืองเดชอุดม

ปี พ.ศ. 2390 ตั้งบ้านดงกระซุหรือบ้านไร่ ขึ้นเป็นเมืองบัวกัน ต่อมาได้เปลี่ยนมาเป็น เมืองบัวบุญทริก หรืออำเภอบูญทริกในปัจจุบัน

ปี พ.ศ. 2401 ตั้งบ้านค้อใหญ่ ให้เป็นเมือง ขอตั้งท้าวจันทบรม เป็นพระอมรอำนาจ เป็นเจ้าเมือง ตั้งท้าวบุตรตะเป็นอุปฮาด ให้ท้าวสิงหราชเป็นราชวงศ์ ท้าวสุริโยเป็นราชบุตร รักษา ราชการเมืองอำนาจเจริญขึ้นกับเมืองเขมราฐ

ปี พ.ศ. 2406 ในรัชกาลที่ 4 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านกว้างลำชะโดเป็น เมืองพิบูลมังสาหาร ตั้งท้าวธรรมกิตติกา (จุมมณี) เป็นพระบำรุงราษฎร์ เป็นเจ้าเมือง และให้ตั้งบ้าน สะพือเป็นเมืองตระการพิซผล ตั้งท้าวสุริยวงษ์ เป็นพระอมรดลใจ เป็นเจ้าเมือง

ปี พ.ศ. 2422 ในรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านท่ายักษ์เป็นเมืองขามนมนมณฑล และให้ตั้งบ้านเหล่า (บ้านพระเหลา) เป็นเมืองพนานิคม

ปี พ.ศ. 2423 โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านนาบอนจอ เป็นเมืองวารินชำราบ

ปี พ.ศ. 2424 โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านจันลานาโดม เป็นเมืองโดมประดิษฐ์ (ปัจจุบัน เป็นหมู่บ้านที่อำเภอน้ำยืน)

ปี พ.ศ. 2425 โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านทีเป็นเมืองเกษมสีมา ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนเป็น อำเภอม่วงสามสิบนั่นเอง

อุบลราชธานี จึงเป็นเมืองที่มีเขตการปกครองอย่างกว้างขวางที่สุด ทางด้าน ตะวันออกของภาคอีสานตอนล่างครอบคลุมที่ราบและแม่น้ำสายสำคัญของภาคอีสานถึง 3 สาย ได้แก่ แม่น้ำชี แม่น้ำมูล และแม่น้ำโขง อีกทั้งยังมีแม่น้ำสายเล็ก ๆ ที่มีกำเนิดจากเทือกเขาในพื้นที่ เช่น ลำเซบก ลำเซบาย ลำโดมใหญ่ เป็นต้น นางอุบล วังเจริญไพศาล นายยกเทศมลตรี แม่น้ำทั้งหลายเหล่านี้ ไหลผ่านที่ราบทางด้านเหนือและทางด้านใต้ ทอดเป็นแนวยาวสู่ปากแม่น้ำมูลและแม่น้ำโขง ยังความอุดมสมบูรณ์ให้แก่พื้นที่ในบริเวณแถบนี้ทั้งหมด ทำให้เกิดสภาวะแวดล้อมที่เหมาะสมกับการดำรงชีวิตของมนุษย์และสัตว์มาตั้งแต่โบราณกาล

ชาชนานี้ก็ได้ถูกแบ่งและยกฐานะอำเภอขึ้นเป็นจังหวัด กล่าวคือ ปี
และอำเภอใกล้เคียงเป็นจังหวัดยโสธร ปี 2536 ได้ถูกแบ่งอีกครั้ง
และอำเภอใกล้เคียงเป็นจังหวัดอำนาจเจริญ ปัจจุบันจังหวัดอุบลราชธานี
มีประชากรลำดับที่ 3 ของประเทศ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี)
ประวัติของวัด
ที่ตั้งและอาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดมุกดาหาร
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	จังหวัดอำนาจเจริญ และจังหวัดบึงกาฬ
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดศรีสะเกษ
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดร้อยเอ็ด

2.2 ที่ตั้งและอาณาเขตติดต่อ

ทิสเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดมุกดาหาร
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	จังหวัดอำนาจเจริญ และจังหวัดอุบลราชธานี
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดศรีสะเกษ
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดร้อยเอ็ด



ภาพประกอบ 3 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดยโสธร

2.1 ประวัติความเป็นมา

เมือง ยโสธร เป็นดินแดนอันอุดมสมบูรณ์ริมฝั่งแม่น้ำชี ได้ชื่อว่าเมืองบังไฟ เป็นดินแดนที่มีอดีตอันล้ำค่าและยาวนานกว่า 200 ปี ยโสธร มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานเกี่ยวพันกับเมืองหนองบัวลุมภู นครเขื่อนขันธ์กาบแก้วบัวบาน และเกี่ยวพันกับเมืองอุบลราชธานี ในเขตพื้นที่จังหวัดยโสธร ได้พบร่องรอยการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์

จากยุคประวัติศาสตร์ต่อเนื่องกันมาจนถึงยุคปัจจุบัน ชุมชนโบราณส่วนใหญ่ตั้งอยู่ในเขตทุ่งราบโล่ง หรือ บริเวณขอบชายทุ่ง ติดกับพื้นที่โคกและป่า ได้แก่ชุมชนโบราณชายขอบทุ่งกุลาร้องไห้ ในเขตอำเภอมหาชนะชัย และอำเภอค้อวัง เช่น ชุมชนโบราณบ้านหัวเมือง บ้านคูเมือง บ้านคูสองชั้นในเขตอำเภอมหาชนะชัย ชุมชนโบราณบ้านน้ำอ้อม บ้านโนนแพง บ้านหมากมาย บ้านโนนเมือง บ้านแซ่ ในเขตอำเภอค้อวัง

ประมาณปีพุทธศักราช 2314 พระเจ้าตาก เจ้าพระวอ เสนาบดีเก่านครเวียงจันทน์อพยพครอบครัวและบริวารหนีมาเพื่อตั้งรกรากใหม่ เนื่องจากไม่พอใจเจ้านครคนใหม่ โดยใช้ชื่อเมืองใหม่ว่าเมืองหนองบัวลุมภู ขณะเดียวกัน พระเจ้าศิริบุญสาร ซึ่งเป็นเจ้านครเวียงจันทน์อยู่เกิดหวาดระแวงจึงยกกองทัพจากนครเวียงจันทน์มาปราบปราม พระเจ้าตากถูกข้าศึกยิงด้วยอาวุธปืน และฟันด้วยดาบจนถึงแก่พิราลัยในทีรบ เจ้าพระวอ เจ้าคำผงและเจ้าฝ่ายหน้าผู้เป็นน้องทั้งสองของเจ้าพระวอ อีกทั้งเจ้าน้ำเต้า เจ้าทิตรมได้ยกทัพฝ่าหนีออกจากเมืองหนองบัวลุมภูไปพึ่งพาบารมีเจ้านครจำปาศักดิ์ ขบวนทัพของเจ้าพระวอได้เดินทางตามลุ่มน้ำชี มาพบกับเจ้าคำสุผู้ปกครอง บ้านสิงห์ท่า (ปัจจุบัน คือ จังหวัดยโสธร) ภายหลังต่อมาเจ้าพระวอดำริว่าหากอยู่กับเจ้าคำสุแล้ว ถ้าเวียงจันทน์ยกทัพมาก็จะเป็นการลำบาก และจะเกิดศึกสงครามกันต่อไป เมื่อประชุมตกลงกันแล้วจึงได้พาไพร่พลอพยพลงไปตามลำน้ำมูล และสร้างเมืองใหม่ที่ดอนวังทองเขตนครจำปาศักดิ์ ตามรับสั่งของพระเจ้าองค์หลวงเจ้านครจำปาศักดิ์ โดยเจ้าพระวอให้ชุดก่อสร้างค่ายขึ้นเรียกว่าค่ายบ้านดู่บ้านแก

พ.ศ. 2354 เจ้าพระยาพิชัยราชขัตติยวงศาถึงแก่พิราลัย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดให้เจ้าหนู หลานเจ้านครจำปาศักดิ์ ครองนครจำปาศักดิ์สืบไป ฝ่ายเจ้าราชวงศ์สิงห์บุตรเจ้าพระยาพิชัยราชขัตติยวงศา กลับมาอยู่บ้านเดิม คือ บ้านสิงห์ท่า และได้นำเอาอัฐิของเจ้าพระยาพิชัยราชขัตติยวงศา กลับมาด้วย แนนามาก่อเจดีย์บรรจุไว้ที่วัดมหาธาตุ ใกล้กับพระธาตุพระอานนท์ซึ่งยังปรากฏอยู่จนปัจจุบัน

พ.ศ. 2357 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ยกบ้านสิงห์ท่าขึ้นเป็นเมือง และพระราชทานนามว่า เมืองยศสุนทร ให้เจ้าราชวงศ์สิงห์เป็นเจ้าครองเมืองมีราชทินนามว่า พระสุนทรราชวงศา เป็นเจ้าเมืองคนแรกของเมืองยโสธร (คำว่า ยศสุนทร ต่อมา

ได้กลายเป็นยะโสธร มีความหมายว่า ทรงไว้ซึ่งยศ แต่การเขียนหรือการเรียกสั้น ๆ “ยะโส” ไม่เป็นที่ไพเราะหูและไม่เป็นมงคลนาม ร.ต.ท.พวง ศรีบุญลือ นายอำเภอยะโสธร (พ.ศ. 2500 – 2513) ได้มีหนังสือขอให้เขียนชื่อเสียใหม่เป็น “ยะโสธร” และได้รับอนุญาตจากกระทรวงมหาดไทย โดยความเห็นชอบของราชบัณฑิตยสถานให้เปลี่ยนได้ และใช้มาจนบัดนี้

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อเกิดศึกเจ้าอนุวงศ์เวียงจันทน์ เมืองยะโสธรก็ได้รับเกณฑ์เข้าร่วมศึกครั้งนี้ด้วยได้ชัยชนะ ได้รับพระราชทานเชลยเมืองเวียงจันทน์ 500 ครอบครัว และพระราชทานปืนใหญ่ไว้สำหรับเมืองหนึ่งกระบอกชื่อว่า ปืนนางป้อม ยังปรากฏอยู่ที่ศาลหลักเมืองยะโสธรมาจนถึงปัจจุบัน

เมื่อพระสุนทรราชวงศาเห็นว่าได้เป็นเจ้าเมืองแล้ว ได้นำศิลาจากบ้านแก่งหินงม มาสร้างพระพุทธรูปจำลอง แล้วสร้างวัดป่าอัมพวัน และวัดกลางศรีไตรภูมิไว้เป็นวัดคู่เมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อปี พ.ศ. 2417 ได้เกิดศึกฮ่อยกกำลังมาตีเมืองหนองคาย เมืองยะโสธรถูกเกณฑ์ให้ยกกำลังไปสมทบ กองทัพจากกรุงเทพ ฯ เป็นจำนวน 500 คน ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2426 พวกฮ่อได้ยกกำลังมาตั้งอยู่ที่ทุ่งเชียงคำ เมืองยะโสธรได้รับเกณฑ์ให้เอากำลังช้างม้าโคต่าง ๆ ไปเป็นพาหนะบรรทุกเสบียงไปเลี้ยงกองทัพ

พ.ศ. 2433 สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการจัดการปกครองใหม่ หัวเมืองอีสานชั้นเอก โท ตริและจัตวา ถูกรวมเข้าด้วยกันเรียกว่า กอง สำหรับเมืองยะโสธรถูกรวมเข้าอยู่ในหัวเมืองฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือ มีข้าหลวงตั้งกองว่าราชการอยู่ที่เมืองอุบล ประกอบด้วยหัวเมือง 12 หัวเมือง คือ อุบลราชธานี กาฬสินธุ์ สุวรรณภูมิ มหาสารคาม ร้อยเอ็ด ภูแล่นช้าง กมลาไสย เขมราฐ นongสองคอนดอนดง ยะโสธร และศรีสะเกษ ซึ่งขึ้นตรงต่อกรุงเทพฯ

ในปี พ.ศ. 2436 เกิดกรณีพิพาทระหว่างไทยกับฝรั่งเศส ฝรั่งเศสได้ยกกำลังจากเมืองญวนมาตีเมืองสมโบกของไทย เมืองยะโสธรได้ถูกเกณฑ์ให้ไปช่วยรักษาเขตแดน โดยนำกำลังไปสมทบกองทัพจากกรุงเทพ ฯ สามกองทัพ กองทัพละ 1,000 คน

พ.ศ. 2443 ได้ยุบเลิกมณฑลอีสาน เมืองยะโสธรได้รวมเข้ากับเมืองอุบล โดยแยกออกเป็น 2 อำเภอ คือ อำเภออุทัยยะโสธร ภายหลังเป็นอำเภอ คำเขื่อนแก้ว และอำเภอประจิมยะโสธร ภายหลังเป็นอำเภอยะโสธร

ใน ปี พ.ศ. 2456 ได้เปลี่ยนชื่ออำเภออุทัยยะโสธร เป็นอำเภอคำเขื่อนแก้ว เปลี่ยนชื่ออำเภอประจิมยะโสธร เป็นอำเภอยะโสธร เมืองยะโสธร จึงลดฐานะจากเมืองมาเป็นอำเภอ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

พ.ศ. 2494 กระทรวงมหาดไทยได้ริเริ่มขอตั้งอำเภอยะโสธรขึ้นเป็นจังหวัด จนกระทั่งถึงวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2515 จึงได้มีประกาศคณะปฏิวัติ ฉบับที่ 70 ตั้งอำเภอยะโสธรขึ้นเป็นจังหวัดยะโสธร

โดยมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 1 มีนาคม 2515 แยกอำเภอยโสธร อำเภอคำเขื่อนแก้ว อำเภอมหาชนะชัย อำเภอป่าติ้ว อำเภอเลิงนกทา และอำเภอภูคุดชุม ของจังหวัดอุบลราชธานี รวมกันเป็นจังหวัดยโสธรจังหวัดที่ 71 ของประเทศไทย (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดยโสธร, 2562)

3.จังหวัดมุกดาหาร

3.1 ที่ตั้งและอาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดสกลนครและจังหวัดนครพนม
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	แขวงสุวรรณเขตประเทศลาวโดยมีแม่น้ำโขงกั้นพรมแดน
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดอำนาจเจริญ จังหวัดยโสธร และจังหวัดร้อยเอ็ด
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดกาฬสินธุ์



ภาพประกอบ 4 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดมุกดาหาร

3.2 ประวัติความเป็นมา

... ครั้นโบราณกาลเริ่มมีการบันทึกไว้ว่า เมืองเวียงจันทร์เกิดความวุ่นวาย คือ พระเจ้ากรุงศรีสัตนาคนหุต ได้สวรรคต จึงมีการแย่งชิงการขึ้นครองราชย์ และพระยาเมืองแสนกระทำการได้สำเร็จ ทำให้พระมเหสีของพระเจ้ากรุงศรีสัตนาคนหุตคนก่อน ได้อพยพและได้นำโอรส 2 พระองค์ คือ เจ้าองค์หล่อ และเจ้าองค์หน่อ มาอาศัยกันพระครูโพนเสม็ด และในช่วงนั้นพระครูโพนเสม็ดมีผู้คนนับถือเป็นจำนวนมาก พระยาเมืองแสนทราบข่าวว่า พระครูโพนเสม็ด ได้ให้ที่พักอาศัยโอรสทั้งสอง และมีกำลังพลเป็นของตัวเอง เกรงว่าจะเป็นภัยมาถึงตัวเอง จึงได้ยกทัพไปตี พระครูโพนเสม็ดจึงได้รวบรวมพล พาพระโอรสทั้งสองหนีไป และให้กระจายกันอยู่ตามที่ต่าง ๆ ของภาคอีสาน (ดินแดนไทย)

พระครูเสม็ดได้อพยพลงมาทางตอนล่างของแม่น้ำโขงและได้บูรณะพระธาตุพนม ต่อมาได้เคลื่อนมาที่นครจำปาศักดิ์บุรีศรี และได้ให้พระหน่อกุมารเป็นกษัตริย์ ถวายนามว่า เจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูร และเปลี่ยนชื่อเมืองเป็น นครจำปาศักดิ์ พ.ศ. 2256 และได้แต่งตั้งเจ้าสุริยวงส์ เป็นเจ้าเมืองโพนสิม

..... เจ้าจันทรสुरิยวงษ์และพรรคพวกได้ตั้งรกรากอยู่ที่บ้านหลวงโพนสิม ใกล้พระธาตุอิงฮังทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง (ดินแดนลาว) ต่อมาอีกหลายสิบปี ท่านได้ถึงแก่กรรม เจ้าจันทกนิริ ผู้เป็นบุตร ได้เป็นหัวหน้าปกครองต่อมา จนถึง พ.ศ. 2310 ได้มีนายพรานคนหนึ่งข้ามโขงมาทางฝั่งขวาแม่น้ำโขง ตรงปากห้วยบังมุก ได้พบเมืองร้าง วัดร้างและพบต้นตาล 7 ยอดอยู่ริมฝั่งโขง เห็นว่าเป็นทำเลที่อุดมสมบูรณ์กว่าดินแดนทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง อีกทั้งในแม่น้ำโขงตรงปากห้วยบังมุกมีปลาชุมชุมอีกด้วย จึงกลับไปรายงานให้เจ้าจันทกนิริหัวหน้าทราบ เจ้าจันทกนิริได้พาพรรคพวกข้ามโขงมาดูก็นึกว่าเป็นทำเลที่ตั้งเมืองโบราณมาก่อน และเป็นทำเลที่อุดมสมบูรณ์กว่าทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง จึงได้พากันอพยพจากบ้านหลวงโพนสิม มาตั้งบ้านเรือนอยู่ทางฝั่งขวาแม่น้ำโขงตรงปากห้วยบังมุก

..... เมื่อเริ่มหักร้างถางพงเพื่อตั้งเมืองขึ้นใหม่ ได้พบพระพุทธรูป 2 องค์อยู่ใต้ต้นโพธิ์ริมฝั่งโขง พระพุทธรูปองค์ใหญ่เป็นพระพุทธรูปก่ออิฐถือปูน ส่วนพระพุทธรูปองค์เล็กเป็นพระพุทธรูปโลหะหล่อด้วยเหล็กเนื้อดี จึงได้พร้อมกันสร้างวัดขึ้นใหม่ในบริเวณวัดร้างริมฝั่งโขง และขนานนามวัดที่สร้างขึ้นใหม่นี้ว่า วัดศรีมงคล (ศรีมงคล) และได้ก่อสร้างกุฏิวิหารขึ้นในบริเวณวัดพร้อมกับได้อัญเชิญพระพุทธรูปทั้งสององค์ที่อยู่ใต้ต้นโพธิ์ริมฝั่งโขง ขึ้นไปประดิษฐานบนพระวิหารของวัด ต่อมาปรากฏว่าพระพุทธรูปโลหะ (องค์เล็ก) เกิดปาฏิหาริย์กลับลงไปประดิษฐานอยู่ใต้ต้นโพธิ์ที่ตั้งเดิมอีกถึง 3-4 ครั้ง ในที่สุดพระพุทธรูปองค์เล็กนั้นก็ค่อยๆ จมหายลงไปได้ดิน คงเห็นแต่ยอดพระเศียรโผล่ขึ้นมาให้เห็นอยู่ใต้ต้นโพธิ์ริมฝั่งโขง จึงได้พร้อมกันสร้างแท่นสักการะบูชาครอบไว้บริเวณนั้น และขนานนามพระพุทธรูปองค์นั้นว่า พระหลุมเหล็ก ปัจจุบันบริเวณที่พระหลุมเหล็กจมดิน ได้ถูกกระแสน้ำเซาะตลิ่ง

โขงพังลงไปหมดแล้ว (คงเหลือแต่แท่นสักการะบูชาที่ยกเข้ามาเก็บรักษาไว้หน้าพระวิหารของวัดศรีมงคลใต้ในปัจจุบัน)

..... ส่วนพระพุทธรูปองค์ใหญ่ที่ก่ออิฐถือปูนและได้อัญเชิญขึ้นไปประดิษฐานอยู่บนพระวิหารของวัดศรีมงคล ขวามือเมืองได้ขนานนามว่า “พระเจ้าองค์หลวง” เป็นพระประธานของวัดศรีมงคล ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนนามเป็น วัดศรีมงคลใต้ ตลอดมาจนถึงปัจจุบันเป็นพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองตลอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

..... เมื่อครั้งตั้งเมืองขึ้นใหม่ ในเวลากลางคืน ได้มีผู้พบเห็นแก้วดวงหนึ่งสีสดใสเปล่งแสงเป็นประกายแวววาวเสด็จ(ลอย) ออกจากต้นตาล 7 ยอดริมฝั่งโขง ล่องลอยไปตามลำน้ำโขงแทบทุกคืน จวบจนใกล้รุ่งสว่างแก้วดวงนั้นจึงเสด็จ(ลอย) กลับมาที่ต้นตาล 7 ยอด เจ้าจันทกนิริจึงได้ขนานนามแก้วศุภนิมิตดวงนี้ว่า แก้วมุกดาหาร เพราะตั้งเมืองขึ้นริมฝั่งโขงตรงปากห้วยบังมุกอีกทั้งได้มีผู้พบเห็นไข่มุก อยู่ในหอยกาบ(หอยก็) ในลำน้ำโขงอีกด้วย เจ้าจันทกนิริจึงให้ขนานนามเมืองที่ตั้งขึ้นใหม่นี้ว่า เมืองมุกดาหาร ตั้งแต่เดือน 4 ปีกุน จุลศักราช 1132(พ.ศ.2313) อาณาเขตเมืองมุกดาหารครอบคลุมทั้งสองฝั่งแม่น้ำโขงจนจรดแดนญวน (รวมเขตของแขวงสุวรรณเขตของดินแดนลาวด้วย)

..... ครั้นถึงสมัยกรุงธนบุรี เมื่อพระเจ้าตากสินมหาราช ได้แผ่แสนยานุภาพขึ้นมาถึงแถบลุ่มแม่น้ำโขง จนถึง พ.ศ. 2321 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระยามหากษัตริย์ศึกฯ และเจ้าพระยาจักรียกกองทัพขึ้นมาตามลำน้ำโขง เพื่อปราบปรามและรวบรวมหัวเมืองใหญ่น้อยในสองฝั่งแม่น้ำโขงให้รวมอยู่ในขอบเขตของกรุงธนบุรี และได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งให้ เจ้าจันทกนิริ เป็น พระยาจันทริศสุราชอุปราชามันธาตุราช เจ้าเมืองมุกดาหารคนแรกและได้พระราชทานนามเมืองว่า เมืองมุกดาหาร

..... ครั้นถึง สมัยกรุงธนบุรี (ราวปี พ.ศ. 2321) สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ได้โปรดเกล้าฯ ในการปราบหัวเมืองต่าง ๆ ทั้งเวียงจันทน์และนครจำปาศักดิ์ และได้รวบรวมเมืองให้เป็นปึกแผ่นพระราชทานนามให้เป็นชื่อเมืองมุกดาหาร และต่อมาเมืองมุกดาหารได้ขึ้นตรงต่อกรุงเทพ อาณาเขตเมืองมุกดาหารในตอนนั้นมีขนาดใหญ่เทียบเท่ากับมณฑลหนึ่ง มีพื้นที่ของทั้งสองฝั่งแม่น้ำโขงไปจนถึงเมืองญวน รวมสุวรรณเขตด้วย อยู่ภายใต้ขอบเขตของกรุงเทพมหานคร สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ได้ทรงแต่งตั้งให้เจ้าจันทกนิริเป็นพระยาจันทริศสุราชอุปราชามันธาตุราช ครองเมืองมุกดาหารและเป็นเจ้าเมืองคนแรก โดยมีการปกครองตามแบบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของล้านช้าง คือมีตำแหน่ง อุปฮาด ราชวงศ์ ราชบุตร และผู้ช่วยราชการในการปกครองเมือง มีกรมการเมืองในการว่าราชการงานต่าง ๆ เช่น

- เมืองแสนว่าราชการฝ่ายเหนือ
- เมืองจันทว่าราชการฝ่ายใต้- เมืองกลางว่าราชการหนังสือ
- เมืองขวา เมืองซ้าย คู่มือกองทัพ

– ชาเนตร เก็บรักษาหนังสือ

เจ้าเมืองและกรมการการเมืองบางตำแหน่ง เป็นทั้งแม่ทัพ เป็นตำรวจ เป็นผู้พิพากษา ไม่มีเงินเดือน จึงต้องเก็บส่วยอากรเข้าคลังเมือง ส่วนหนึ่งจะเก็บไปที่กรุงเทพมหานคร ส่วนที่เหลือจะแบ่งกับตามตำแหน่ง เมืองมุกดาหารได้เก็บส่วยจากชาวนครพนมคนละ 2 บาทต่อปี จากการลักเลข (การสำรวจสำมะโนครัว) พ.ศ. 2502 มีชาวนครพนมถึง 8 พันคนมีมากกว่า เมืองอุบลและขอนแก่น หากไม่มีส่วยก็ต้องหาสิ่งของพื้นบ้านหรือของป่า เช่น ฝ้าย งาช้าง นอแรด หนังสัตว์ หมากเหม่ง เขา กวาง การเก็บภาษีก็เก็บสมัยนั้น เช่น ยาสูบ มี 100 ส่วนชัก 10 ส่วน เกลือมี 100 ส่วนชัก 10 ส่วน ปราบึก มี 24 ชัก 8 เสียภาษีฝิ่น 2 ตำลึง

..... ในสมัยรัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2369 เมืองเจ้าอนุวงศ์แห่งกรุงเวียงจันทน์ยกทัพไปกวาดต้อนผู้คน จนถึงเมืองนครราชสีมา เพื่อกวาดต้อนไปยังเมืองเวียงจันทน์ ตอนนั้นเองกองทัพจากกรุงเทพมหานคร ได้มาปราบ และได้เกณฑ์เมืองหนองคาย นครพนม มุกดาหาร เขมราฐ ยโสธร อุบลราชธานี ข้ามโขง ไปกวาดต้อนผู้คน คือ พวกภูไทย ข่า กะโซ่ กะเลิง แส็ก ย้อ จากเมืองวัง เมืองเซโปน เมืองพิน เมืองนอง จดจนเขตแดนญวน ให้มาตั้งบ้านเมืองอยู่ในฝั่งแม่น้ำโขงตะวันตก เข้ามาอยู่ในท้องที่เมืองมุกดาหาร นครพนม สกลนคร จึงทำให้เมืองมุกดาหารมีกลุ่มชาติพันธุ์ หลายเผ่าพันธุ์มาจนถึงปัจจุบัน

..... สำหรับอาณาเขตสมัยนั้น ทิศเหนือ ติดกับเขตเมืองนครพนม เขตแดนที่หน้าองค์พระธาตุพนม มีเมืองขึ้นคือ เมืองหนองสูง เมืองพาลุภกรภูมิ ทางฝั่งโขงตะวันออก มีเมืองวังอ่างคำ เมืองโซโปน เมืองพิน เมืองนอง จนจดเขตเวียดนาม

..... ในสมัยรัชการที่ 4 ได้ทรงโปรดเกล้าฯ สถาปนาให้เจ้าหนู โอรสเจ้าอุปราช(ติสละ) จากราชวงศ์เวียงจันทน์ซึ่งรับราชการอยู่กรุงเทพ เป็นเจ้าจันทเขตสุริยวงศ์ ดำรงรัฐสีมามุกดาหาราธิบดี เป็นเจ้าเมืองมุกดาหาร (พ.ศ. 2408-2412) ถวายราชบรรณาการต้นไม้เงินต้นไม้ทองแก่กรุงเทพมหานคร เป็นประเพณีประจำทุกปีเปรียบเสมือนประเทศราช

..... ต่อมาองค์การศาสนาคริสต์โดยบาทหลวงโปรดมาจากกรุงเทพฯ ได้ส่งบาทหลวงชาเวียร์ เคโก้ มาเผยแผ่ตามหัวเมืองในภาคอีสาน โดยเฉพาะหัวเมืองสองฝั่งโขงเป็นครั้งแรก ได้ตั้งวัดศาสนาคริสต์ที่อุบลราชธานี เมื่อปี พ.ศ. 2424 ในสมัยราชที่ 5 และต่อมาได้ตั้งวัดศาสนาคริสต์ ที่บ้านสองคอน ริมฝั่งโขงในเขตเมืองมุกดาหาร ในพ.ศ. 2428

..... บรรพบุรุษของเมืองมุกดาหารมีการออกศึกและป้องกันอาณาเขตในหลายครั้งเมื่อ พ.ศ. 2429 เมืองญวนได้พ่ายแพ้แก่ฝรั่งเศส และได้ตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส พระเจ้าแผ่นดินญวน คือ เจ้าฟ้าฟาทามิงเวียนเทียน ซึ่งยังทรงพระเยาว์พร้อมด้วยผู้สำเร็จราชการ และไพร่พลอีกเป็นจำนวนมาก ได้อพยพหลบหนีฝรั่งเศสเข้ามาในเขตอาณาจักรไทยทางเมืองลาวกาว (ลาวบ่าว) เข้ามาทางด่านดิ่งยะเหลา เมืองเซโปน ซึ่งเป็นเขตแดนมุกดาหาร พระยามหาอำมาตย์ธิบดี (หรุ่น ศรีเพ็ญ) ข้าหลวงใหญ่และแม่ทัพไทย ได้ยกกำลังขึ้นมามาตั้งอยู่ ณ เขมราฐแล้วสั่งให้กองทัพ เมืองเขมราฐ เมือง

มุกดาหาร เมืองนครพนม เมืองสกลนคร ยกทัพไปสกัดกั้นไม่ให้พระเจ้าแผ่นดินญวน และไพร่พล ล่วงล้ำเข้ามา แต่ยังมีชาวญวนบางกลุ่มที่ข้ามโขงมาสาวามีภักดี และตั้งเมืองอยู่ในเขตแดนเมือง มุกดาหาร นครพนม สกลนคร เป็นครั้งแรก

..... และอีกครั้งหนึ่ง เมืองมุกดาหารได้เกณฑ์ไพร่พล ไปสู้รบในกรณีปราบฮ่อที่ทุ่งเชียงคำ(ทุ่ง ไหหิน) ทางฝั่งโขงตะวันออก เมื่อ พ.ศ. 2428 เมืองมุกดาหารได้เกณฑ์ไพร่พล 249 คน ช้าง 4 เชือก ม้า 10 ตัว โคต่าง 80 ตัว ปืนคาบศิลา 285 กระบอก ดินดำ 20 ชั่ง กระสุน 1,300 ลูก เรือ 20 ลำ ข้าวเปลือก 1,500 ถัง หลังจากปราบฮ่อสำเร็จ ไพร่พลของมุกดาหาร ได้ถูกกระสุนตาย 10 คน สูญ หาย 13 คน เสือกัดตาย 4 คน ตายเจ็บไข้ 72 รวม 99 คน ช้าง 4 เชือก เหลืออยู่ครบ มา 10 ตัว ตาย 2 ตัว โคต่างตาย 50 ตัว

..... ต่อมา มีการแบ่งการปกครองภาคอีสานเป็นสองส่วน และได้แต่งตั้ง พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นประจักษ์ศิลปาคม ให้ปกครองและตั้งกองทัพนครหลวงลาวพวน มีกองทัพบัญชาอยู่ที่ หนองคาย มีอำนาจเมืองหนองคาย หล่มสักดี ไชยบุรี ท่าอุเทน นครพนม สกลนคร หนองหาน กุมหา ลัย โพนพิสัย ขอนแก่น และเมืองมุกดาหาร รวมทั้งในฝั่งโขงตะวันออก คือ เมืองเชียงขวาง คำ เกิด คำม่วน บริคณทนิคม ส่วนของอีสานใต้ โปร่งเกล้าฯ ให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพสิทธิ ประสงค์เป็นข้าหลวงต่างพระองค์สำเร็จราชการหัวเมืองลาวกาว ตั้งกองบัญชาการอยู่ที่เมือง อุบลราชธานี

..... ในสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2436 รศ. 112 ฝรั่งเศสได้บุกยึดดินแดนฝั่งโขงตะวันออกซึ่ง ตอนนั้นเป็นเขตแห่งราชอาณาจักรไทย โดยอ้างว่าดินแดนฝั่งโขงตะวันออกเป็นดินแดนของญวน ได้ ขับไล่ ไพร่พลเมืองมุกดาหารที่ด่าน เมืองเซโปน เมืองวัง ให้ออกมาพ้นฝั่งโขงตะวันออก ตอนนั้นเมือง มุกดาหารต้องเสียดินแดน 3 ใน 4 ส่วน ฝั่งโขงตะวันออกให้กับฝรั่งเศส เหลือแต่เพียงฝั่งตะวันตก

..... จากเหตุการณ์นี้ จึงได้ก่อตั้งตำรวจภูธรขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อราชอาณาจักรไทยต้องเสีย ดินแดนทางฝั่งตะวันออกให้แก่ฝรั่งเศสแล้ว มีสัญญาว่าห้ามมิให้ตั้งกองทัพบกหรือว่าเขตของทหารใกล้ กว่า 25 กิโลเมตรจากทางฝั่งริมโขง ทางฝ่ายไทยเลยมีการตั้งตำรวจภูธรขึ้น สามารถที่จะถืออาวุธ เช่นเดียวกับทหาร แตกต่างไปจากตำรวจนครบาลซึ่งไม่ได้ถืออาวุธ และประจำการตามหัวเมืองริมฝั่ง โขง เช่น หนองคาย สกลนคร มุกดาหาร และนครพนม

เมืองมุกดาหารในอดีตนั้น มีเจ้าเมืองทั้งหมด 7 ท่าน ดังนี้

1. พระยาจักรีศรีราชอนุปราชามันธาตุ (เจ้าจันทรินทร์) พ.ศ. 2313 – 2347
2. พระยาจักรีศรีวิวงษ์ (กิง)
3. พระยาจักรีศรีวิวงษ์ (พรหม)
4. เจ้าจันทเทพสุริยวงศ์ดำรงรัฐสมามุกดาหารราชินิธิ (เจ้าหนู)
5. พระยาจักรีศรีวิวงษ์ (คำ)

6. พระยาจักร์สุริยวงษ์ (บุญเฮ้า)

7. พระยาศศิวงษ์ประวัติ (เมฆ จัทรสาขา)

ต่อมาได้มีการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชการที่ 5 ได้ยกเลิกธรรมเนียมประเพณีของการปกครองแบบดั้งเดิม เปลี่ยนมาเป็นการปกครองเป็นผู้ว่าราชการจังหวัดและมีเงินเดือน และได้ทรงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้ราชวงศ์ (แสง) เป็นพระจันทรเทพสุริยวงษา และเป็นผู้ว่าราชการเมืองมุกดาหารคนแรกและคนสุดท้าย (พ.ศ. 2442-2449) หลังจากนั้นได้เปลี่ยนแปลงการปกครองในรูปแบบต่าง ๆ หลายครั้ง จนถูกยุบเป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดนครพนม

..... มุกดาหารเคยเป็น”เมือง”มาก่อนถึง 173 ปี ก่อนถูกยุบเป็นอำเภอเมืองมุกดาหาร ขึ้นกับเมืองนครพนม แล้วได้เปิดที่ว่าการอำเภอเมืองมุกดาหาร 1 ตุลาคม พ.ศ.2450 จนถึง พ.ศ.2459 กระทรวงมหาดไทยได้ประกาศให้เปลี่ยนคำว่าเมืองเป็นจังหวัด ให้เหมือนกันหมดทั่วราชอาณาจักร ตามประกาศกระทรวงมหาดไทย ลงวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ.2459(ราชกิจจานุเบกษา) พ.ศ.2459 เมืองนครพนม จึงเปลี่ยนเป็นจังหวัดนครพนม และอำเภอเมืองมุกดาหาร ก็เปลี่ยนเป็นอำเภอมุกดาหาร ขึ้นกับจังหวัดนครพนม ในการปกครองของมณฑลอุดร

..... พ.ศ. 2525 รัฐบาลได้ออกพระราชบัญญัติจัดตั้งจังหวัดมุกดาหาร พ.ศ. 2525 ยกฐานะอำเภอเมืองมุกดาหารเป็นจังหวัด ตั้งแต่วันที่ 27 กันยายน 2525 และเป็นจังหวัดมุกดาหารถึงปัจจุบัน (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดมุกดาหาร, 2562)

4. จังหวัดอำนาจเจริญ

4.1 ที่ตั้งและอาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดยโสธรและจังหวัดมุกดาหาร
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	ประเทศลาว (แม่น้ำโขงคั่น) และจังหวัดอุบลราชธานี
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดอุบลราชธานี
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดยโสธร

พูน ปณ จิต ชีเว



ภาพประกอบ 5 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดอำนาจเจริญ

4.2 ประวัติความเป็นมา

อำนาจเจริญ เป็นจังหวัดในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง มีประวัติศาสตร์มาอย่างยาวนานจากการค้นพบแหล่งชุมชนโบราณ โบราณสถาน และโบราณวัตถุตามที่กรมศิลปากรค้นพบและสันนิษฐานไว้ตามหลักฐานทางโบราณคดี (ใบเสมาอายุราว 1,000 ปี) และได้ตั้งเป็นเมืองมานานหลายร้อยปี ได้รับการจัดตั้งขึ้นเป็นจังหวัดเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2536 พร้อมกับจังหวัดหนองบัวลำภูและจังหวัดสระแก้ว เดิมเป็นอำเภอในจังหวัดอุบลราชธานี ประกอบด้วยอำเภออำนาจเจริญ (ปัจจุบันคืออำเภอเมืองอำนาจเจริญ) อำเภอขามเฒ่า อำเภอปทุมราชวงศา อำเภอพนา อำเภอหัวตะพาน อำเภอเสนางคนิคม และกิ่งอำเภอลืออำนาจ (ปัจจุบันคืออำเภอลืออำนาจ) คำว่า “อำนาจเจริญ” เป็นภาษาเขมร มีความหมายตามตัว คือ อำนาจเจริญ เมืองที่มีสมญานามว่า เมืองข้าวหอมโอชา ถิ่นเสมาพันปี

ในปี พ.ศ. 2357 เจ้าพระพรหมวรราชสุริยวงศ์ เจ้าเมืองอุบลราชธานีคนที่ 2 (ต้นสายสกุล "พรหมวงศานนท์ ") ได้มีใบบอกลงไปกราบทูลพระกรุณาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ขอพระราชทานตั้งบ้านโคกก่งดงพะเนียง เป็นเมืองเขมราชธานี พระบาทสมเด็จพระพุทธ

เลิศหล้านภาลัย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ยกฐานะบ้านโคกก่งดงพะเนียงขึ้นเป็นเมือง ตามที่ พระพรหมวรราชสุริยวงศากราบทูล และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าอุปราช (กำ) พระโอรสเจ้า พระวอ เป็นที่พระเทพวงศา (กำ) (2357-2369)

ในปี พ.ศ. 2369 เกิดศึกระหว่างกรุงเทพมหานครกับกองทัพเจ้าอนุวงศ์ เจ้านคร จำปาศักดิ์ได้ยกทัพมายึดเมืองเขมราฐราชธานี ขอให้พระเทพวงศา (กำ) เข้าเป็นพวกด้วย แต่พระเทพ วงศาไม่ยอมจึงถูกประหารชีวิต พระเทพวงศา (กำ) มีบุตร 4 คน บุตรชายคนหนึ่ง คือพระเทพวงศา (บุญจันทร์) มีบุตรชาย 2 คน คือ ท้าวบุญสิงห์และท้าวบุญชัย ต่อมาท้าวบุญสิงห์ได้เป็นเจ้าเมือง เขมราฐราชธานี มียศเป็นพระเทพวงศา (บุญสิงห์) มีบุตรชาย 2 คน คือ ท้าวเสือและท้าวพวย ต่อมา ท้าวพวยได้รับการแต่งตั้งเป็นท้าวขัตติยะ และเป็นเจ้าเมืองเขมราฐราชธานีลำดับที่ 5 ตำแหน่ง พระเทพวงศา (พวย) ส่วนท้าวเสือได้รับยศเป็นท้าวจันทบุษมหรือจันทบรม

ในปี พ.ศ. 2401 ท้าวจันทบรม (เสือ) ได้มีใบบกราบบังคมทูลทรงกรุณาทราบ ขอยก ฐานะบ้านค้อใหญ่ (ปัจจุบันอยู่ในท้องที่อำเภอสิเกาอำนาจ) ขึ้นเป็นเมือง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ยกฐานะบ้านค้อใหญ่ขึ้นเป็นเมือง พระราชทานนามว่า เมืองอำนาจเจริญ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งให้ท้าวจันทบรม (เสือ) บุตร พระเทพวงศา (บุญสิงห์) เจ้าผู้ครองเมืองเขมราฐราชธานี องค์ที่ 4 มีศักดิ์เป็นเหลนเจ้าพระวรราช ภักดี เจ้าผู้ครองนครเขื่อนขันธ์กาบแก้วบัวบาน พระองค์ที่ 3 อันสืบมาจากราชวงศ์สุวรรณปางคำ เป็น ที่พระอมรอำนาจ (เสือ) ต้นสายสกุลอมรสิน และอมรสิงห์ ดังปรากฏตราสารตั้งเจ้าเมืองอำนาจเจริญ เมืองอำนาจเจริญจึงได้รับการสถาปนาเป็นเมืองตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงปฏิรูปการปกครองให้ เข้าสู่ระบบการบริหารราชการแผ่นดินแบบยุโรปตามแบบสากล เป็นเทศาภิบาล เมื่อ พ.ศ. 2429- 2454 โดยยกเลิกการปกครองแบบเดิมที่ให้มีเจ้าเมือง อุปราช ราชวงศ์ และราชบุตร ที่เรียกว่า อาญา สี่ นับแต่ปี พ.ศ. 2429-2454 ได้ยกเลิกการปกครองแบบเก่า คือ ยกเลิกตำแหน่งอาญาสี่สืบสกุลใน การเป็นเจ้าเมืองนั้นเสีย จัดให้ข้าราชการจากราชสำนักในกรุงเทพมหานครมาปกครอง เปลี่ยนชื่อ ตำแหน่งผู้ปกครองจากเจ้าเมืองมาเป็นผู้ว่าราชการเมืองแทน และปรับปรุงการปกครองหัวเมือง มณฑลอีสาน จึงยุบเมืองเล็กเมืองน้อยรวมเป็นเมืองใหญ่ ยุบเมืองเป็นอำเภอ เช่น

เมืองเขมราฐราชธานี เมืองยศสุนทร (ยโสธร) เมืองฟ้าหยาด (มหาชนะชัย)

เมืองลุมพุก (คำเขื่อนแก้ว) เมืองขุหลุ (ตระการพืชผล)

เมืองอำนาจเจริญ ไปขึ้นการปกครองกับเมืองอุบลราชธานี ตั้งแต่นั้นเป็น

ต้นมา

อำเภออำนาจเจริญ จึงได้แต่งตั้งนายอำเภอปกครอง นายอำเภอคนแรก คือ รอง อำมาตย์โทหลวงเอนกอำนาจ (เป้ย สุวรรณภูมิ) พ.ศ. 2454-2459 ต่อมาประมาณ พ.ศ. 2459 ย้ายตัว

อำเภอจากที่เดิม (บ้านค้อ บ้านอำนาจ อำเภอสิ้ออำนาจในปัจจุบัน) มาตั้ง ณ ตำบลบุง ซึ่งเป็นที่ตั้งเมืองในปัจจุบัน ตามคำแนะนำของพระยาสุนทรพิพิธเมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเลขาธิการมณฑลอีสาน ได้เดินทางมาตรวจราชการโดยใช้เกวียนเป็นพาหนะ มีความเห็นว่าหากย้ายอำเภอมาตั้งใหม่ที่บ้านบุงซึ่งเป็นชุมชนและชุมทางสี่แยกระหว่างเมืองอุบลราชธานีกับมุกดาหาร และเมืองเขมราฐกับเมืองยศ (ยโสธร) โดยคาดว่าจะมีความเจริญยิ่ง ๆ ขึ้นไปในอนาคต โดยใช้ชื่อว่า อำเภอบุง เสนอแนะย้ายพร้อมกับอำเภอเดชอุดม ย้ายจากเมืองซุนธุ์ (ในเขตจังหวัดศรีสะเกษปัจจุบัน) มาขึ้นกับจังหวัดอุบลราชธานี และยุบเมืองอำนาจเจริญเดิมเป็นตำบลชื่อว่าตำบลอำนาจ ซึ่งชาวบ้านนิยมเรียกว่า "เมืองอำนาจน้อย" อยู่ในเขตท้องที่อำเภอสิ้ออำนาจในปัจจุบัน ต่อมาในปี พ.ศ. 2482 จึงเปลี่ยนชื่อจากอำเภอบุงเป็น "อำเภออำนาจเจริญ" ขึ้นการปกครองกับจังหวัดอุบลราชธานี

ต่อมาได้มีพระราชบัญญัติจัดตั้งจังหวัดอำนาจเจริญ พุทธศักราช 2536 ซึ่งมีผลบังคับตั้งแต่วันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2536 ตรงกับวันพุธ แรม 3 ค่ำ เดือน 12 ปีระกา ให้แยกอำเภออำนาจเจริญ อำเภอขามเฒ่า อำเภอปทุมราชวงศา อำเภอพนา อำเภอหัวตะพาน อำเภอเสนางคนิคม และกิ่งอำเภอสิ้ออำนาจ (ปัจจุบันอำเภอสิ้ออำนาจ) รวม 6 อำเภอ 1 กิ่งอำเภอ ออกจากการปกครองของจังหวัดอุบลราชธานี รวมขึ้นเป็นจังหวัดใหม่ชื่อว่า จังหวัดอำนาจเจริญ เป็นจังหวัดลำดับที่ 76 ของประเทศไทยยกฐานะอำเภออำนาจเจริญเป็นอำเภอเมืองอำนาจเจริญ (ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ หน้า 4-5-6 เล่ม 110 ตอนที่ 125 ลงวันที่ 2 กันยายน 2536) (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอำนาจเจริญ, 2562)

5. จังหวัดนครพนม

5.1 อาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	อำเภอเซกา จังหวัดหนองคาย
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	แขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวโดยมีแม่น้ำโขงเป็นเส้นแนวกันพรมแดน
ทิศใต้	ติดต่อกับ	อำเภอดงหลวง และอำเภอห้วยใหญ่ จังหวัดมุกดาหาร
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	อำเภอกุสุมาลย์ อำเภออากาศอำนวย และอำเภอเมืองสกลนคร จังหวัดสกลนคร



ภาพประกอบ 6 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดนครพนม

5.2 ประวัติความเป็นมา

จังหวัดนครพนม เป็นจังหวัดเล็ก ๆ ริมฝั่งแม่น้ำโขง ในดินแดนที่ราบสูง อดีตเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรศรีโคตรบูรอันรุ่งเรือง แรกทีเดียวตัวเมืองตั้งอยู่ทางฝั่งซ้ายของลำน้ำโขง (ฝั่งลาว) บริเวณทางใต้ปากเซบั้งไฟ ตรงข้ามกับอำเภอพระธาตุพนมในปัจจุบัน ตามอุรังคนิทานหรือตำนานพระธาตุพนม (พิสดาร) ของพระธรรมราชาผู้ทรงอดีตเจ้าอาวาสวัดพระธาตุพนม ได้เรียบเรียงไว้ตอนหนึ่งว่า สมัยพุทธกาลพระพุทธเจ้าได้เสด็จมาโปรดสัตว์ที่แคว้นศรีโคตรบูร มีพุทธทำนายว่าเมื่อพระองค์ปรินิพพานไปแล้วเมืองศรีโคตรบูรจะย้ายไปตั้งที่ป่าไม้รวก มีนามว่า “เมืองมรุกขนคร” ซึ่งสันนิษฐานกันว่าหมายถึง เมืองที่อยู่ใตเงไม้รวก ตามสภาพภูมิประเทศที่สร้างบ้านแปงเมืองนั่นเอง

ประมาณ พ.ศ.500 สมัยพญาสุมิตรธรรม ผู้ครองเมืองมรุกขนคร เป็นกษัตริย์ผู้มีจิตศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาอย่างแรงกล้า มีการบูรณะพระธาตุพนมขึ้นเป็นครั้งแรก โดยก่อพระลานอุบมุง ชั้นที่ 1 และชั้นที่ 2 แล้วสร้างกำแพงล้อมรอบ มีงานฉลองสมโภชอย่างมโหฬาร ซึ่งพระอัฐมราชได้แสดงปาฏิหาริย์อัศจรรย์ยิ่ง ทำให้พญาสุมิตรธรรมบังเกิดความปีติโสมนัสมาก นอกจากถวายทรัพย์สินมีค่ามากมายเป็นพุทธบูชาแล้ว ยังมอบหมายให้หมู่บ้านทั้ง 7 แห่งในเขตแดนนั้น เป็นผู้ดูแลรักษา องค์พระธาตุ หลังจากพญาสุมิตรธรรม มีผู้ครองนครต่อมาอีก 2 พระองค์ ก็เกิดเหตุอาเพศแก่อาณาจักรศรีโคตรบูรณ จนกลายเป็นเมืองร้าง กระทั่งถึงปี พ.ศ.1800 เจ้าศรีโคตรบูรณได้สร้างเมืองมรุกขนคร ขึ้นใหม่ทางตอนใต้ของเมืองท่าแขก บนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง

ใน พ.ศ. 2057 สมัยพระเจ้านครหลวงพิชิตทศพิศราชธานีศรีโคตรบูรณ ได้เปลี่ยนชื่อเมืองใหม่กลายเป็น เมืองศรีโคตรบูรณ ตรงตามชื่ออาณาจักรเดิม ในสมัยนี้ยังมีการบูรณปฏิสังขรณ์พระธาตุพนมเรื่อยมาจนถึง พ.ศ.2280 พระธรรมราชาเจ้าเมืองศรีโคตรบูรณองค์สุดท้าย ได้ย้ายเมืองมาตั้งบนฝั่งขวา (ฝั่งไทย) เยื้องเมืองเก่าไปทางเหนือแล้วขนานนามเมืองใหม่ว่า “เมืองนคร” จากนั้นมีการโยกย้ายชุมชนเมืองอีกหลายครั้ง

พ.ศ.2321 ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ได้ย้ายเมืองมาตั้งที่บ้านหนองจันทร์ ห่างขึ้นไปทางเหนือ 52 กิโลเมตร

ในปี พ.ศ. 2333 รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมืองนครก็ได้ขอขึ้นตรงต่อกรุงเทพมหานคร พระองค์ทรงพระราชทานนามใหม่ว่า “นครพนม” ชื่อนครพนมนั้นมีข้อสันนิษฐานประการหนึ่งว่า เมืองนครเคยเป็นเมืองลูกหลวงมาก่อน และมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ จึงได้ใช้ชื่อว่า “นคร” ส่วนคำว่า “พนม” ก็มาจากพระธาตุพนม ปุชนิยสถานที่อยู่คู่บ้านคูเมืองมาช้านาน หรืออีกนัยหนึ่งเดิม คือ เมืองมรุกขนคร ตั้งอยู่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงในบริเวณที่มีภูเขาสลับซับซ้อน จึงนำคำว่า “พนม” ซึ่งแปลว่า ภูเขา มาใช้ คำว่า นครพนม จึงหมายความว่า เมืองแห่งภูเขา นั่นเอง

6. จังหวัดศรีสะเกษ

6.1 อาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดยโสธรและร้อยเอ็ด
ทิศใต้	ติดต่อกับ	ประเทศกัมพูชาประชาธิปไตย โดยมีเทือกเขาตรงรักเป็นแนวกันเขตแดน
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดสุรินทร์
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	จังหวัดอุบลราชธานี



ภาพประกอบ 7 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดศรีสะเกษ

6.2 ประวัติความเป็นมา

ศรีสะเกษ เป็นจังหวัดหนึ่งในภาคอีสานตอนล่าง ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน เคยเป็นชุมชนที่มีอารยธรรมรุ่งเรืองมานับพันปี นับตั้งแต่สมัยขอมเรืองอำนาจ และมีชนเผ่าต่าง ๆ อพยพมาตั้งรกรากในบริเวณนี้ ได้แก่ ส่วย ลาว เขมร และเยอ ศรีสะเกษเดิมเรียกกันว่า เมืองขุขันธ์ เมืองเก่าตั้งอยู่ที่บริเวณบ้านปราสาทสี่เหลี่ยมดงลำดวน ตำบลดงใหญ่ อำเภอวังหินในปัจจุบันได้รับการยกฐานะขึ้นเป็นเมืองเมื่อปี พ.ศ. 2302 สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีหลวงแก้วสุวรรณ ซึ่งได้รับบรรดาศักดิ์เป็นพระยาไกรภักดีเป็นเจ้าเมืองคนแรก ล่วงถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ย้ายเมืองขุขันธ์มาอยู่ที่บ้านเมือง

เก่า ตำบลเมืองเหนือ อำเภอเมืองศรีสะเกษในปัจจุบัน แต่ยังคงใช้ชื่อว่าเมืองขุขันธ์จนถึงปี พ.ศ. 2481 จึงเปลี่ยนเป็น “จังหวัดศรีสะเกษ” ตั้งแต่นั้นมา

จังหวัดศรีสะเกษ ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประชากรส่วนใหญ่พูดภาษาล้านช้าง ภาษาเขมร (เขมรสูง) และภาษากวย (กวย, โกย, ส่วย)

จังหวัดศรีสะเกษ เริ่มขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เมื่อ พ.ศ. 2302 สมเด็จพระเจ้าเอกทัศ โปรดให้ยกบ้านปราสาทสี่เหลี่ยมดงลำดวนขึ้นเป็นเมืองนครลำดวน ต่อมาเมืองนครลำดวนเกิดภาวะขาดแคลนน้ำจึงโปรดเกล้าฯ ให้เทศารวไปจัดตั้งเมืองใหม่ที่ริมหนองแตระ ห่างจากเมืองเดิมไปทางใต้ เมืองใหม่เรียกว่า “เมืองขุขันธ์” หรือ “เมืองคูขันธ์” ซึ่งได้แก่ อำเภอขุขันธ์ในปัจจุบัน

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯ ให้แยกบ้านโนนสามขาสะก้างออกจากเมืองขุขันธ์ แล้วตั้งเป็นเมืองใหม่เรียกว่า เมืองศรีสะเกศ ครั้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2455) จึงโปรดให้รวมบ้านเมืองขุขันธ์ เมืองศรีสะเกศ และเมืองเดชอุดม เข้าเป็นเมืองเดียวกันเรียก “เมืองขุขันธ์” ซึ่งต่อมาในปี พ.ศ. 2459 ได้มีประกาศกระทรวงมหาดไทย เรื่อง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนคำว่า “เมือง” เรียกว่า “จังหวัด” ลงวันที่ 19 พฤษภาคม ปีนั้นเอง เมืองขุขันธ์จึงเรียกชื่อใหม่เป็น “จังหวัดขุขันธ์”

ครั้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร ในวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2481 คณะผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ได้ตราพระราชกฤษฎีกาเปลี่ยนนามจังหวัดและอำเภอบางแห่ง พุทธศักราช 2481 มาตรา 3 (ให้เปลี่ยนชื่อ “จังหวัดขุขันธ์” เป็น จังหวัดศรีสะเกษ (เดิมในพระราชกฤษฎีกาสะกดว่า “ศรีสะเกษ”) นับแต่นั้นมา ทั้งนี้ พระราชกฤษฎีกาดังกล่าว มีผลใช้บังคับตั้งแต่วันที่ 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2481 (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ, 2562)

7. จังหวัดร้อยเอ็ด

7.1 อาณาเขตติดต่อ

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดกาฬสินธุ์และจังหวัดมุกดาหาร
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษ
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดมหาสารคาม

เมืองอยู่จริงถึงร้อยเอ็ดประตู ซึ่งการตั้งชื่อเพื่อแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองผ่านการมีประตูเมืองจำนวนมากนั้น น่าจะได้รับอิทธิพลหรือแบบอย่างมาจากเมือง หรือ อาณาจักรที่เคยรุ่งเรืองในสมัยโบราณ อย่างทวารวดีซึ่งมีความหมายว่าเมืองที่มีประตูล้อมรอบเป็นกำแพง หรือ อย่างเมืองหงสาวดีที่มีประตูเมืองรายล้อมกำแพงเมืองอยู่สี่ประตู ซึ่งแต่ละประตุนั้นจะตั้งชื่อตามเมืองขึ้นของตน เช่น เชียงใหม่ อโยธยา นครราชสีมา เป็นต้น

นอกจากนั้นการตั้งชื่อเมืองให้ดูยิ่งใหญ่เกินจริง เพื่อความเป็นสิริมงคลก็ถือเป็นธรรมดาของการตั้งชื่อเมือง หรือ อาณาจักรในสมัยโบราณ ส่วนข้อสันนิษฐานที่ว่าเมืองร้อยเอ็ดน่าจะมีเพียงสิบเอ็ดหัวเมือง อันเนื่องมาจากการเขียนจำนวนตามแบบภาษาลาวโบราณ โดยเลขสิบเอ็ดจะประกอบไปด้วยเลขสิบกับเลขหนึ่ง ($10+1=101$) ทำให้เกิดการอ่านที่ผิดเพี้ยนเป็นคำว่า ร้อยเอ็ด นั้น น่าจะเป็นสมมุติฐานที่คลาดเคลื่อน เพราะจากการตรวจสอบข้อความตัวอักษรธรรมในต้นฉบับใบลาน เรื่องอุรังคธาตุไม่ปรากฏว่ามีจุดไหนที่เขียนชื่อ เมืองร้อยเอ็ดเป็นตัวเลข แต่กลับมีการเขียนถึงเมืองร้อยเอ็ดเป็นตัวอักษรทุกจุด (มีทั้งหมด 59 จุด) และไม่มีข้อความตอนใดที่บรรยายแจกแจงรายชื่อหัวเมืองทั้ง 11 แห่ง (อ่านเพิ่มเติมที่ ร้อยเอ็ด คือ ร้อยเอ็ด มิใช่สิบเอ็ด หรือ $10 + 1$ โดย สุวัฒน์ ลิขจร)

ประกอบกับตามธรรมดาของการตั้งชื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะคนหรือเมืองนั้น จะต้องมีการออกเสียงก่อนถึงจะมีการเขียนเป็นตัวอักษรหรือตัวเลข ซึ่งหากชื่อเมืองแต่เดิมชื่อว่าเมืองสิบเอ็ดประตู แล้ว จึงมีการจารึกชื่อเป็นตัวเลขอย่าง 101 นั้น คำว่าสิบเอ็ดก็น่าจะออกเสียงเพี้ยนจนมาเป็นคำว่า ร้อยเอ็ดอย่างในปัจจุบันได้ ดังนั้น ชื่อเมืองร้อยเอ็ด หรือ เมืองร้อยเอ็ดประตูจึงน่าจะเป็นชื่อเมืองที่มีมาอยู่แต่แรกเริ่มดังปรากฏในหลักฐานสำคัญ คือ ตำนานอุรังคธาตุฉบับกรมศิลปากร

สรุปความหมาย ก็คือ มีคำ 2 คำที่ต้องทำความเข้าใจ คำแรก คือคำว่า ร้อยเอ็ด แปลว่า จำนวนที่มากมายจนนับไม่ถ้วน และ อีกคำหนึ่ง ก็คือ คำว่า เมืองร้อยเอ็ดประตู ซึ่งมีนักวิชาการ ได้ตีความว่าน่าจะหมายถึง ทวารวดี เพราะ ทวาร แปลว่า ช่อง, รู, ประตู วดี หรือ วดี แปลว่า เขต หรือ ร้ว ทวารดี จึงแปลว่า เมืองที่มีประตูเป็นร้ว ซึ่งเปรียบเทียบแล้วน่าจะมีความหมายที่ใกล้เคียงกับคำว่าเมืองร้อยเอ็ดประตูในที่สุด (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดร้อยเอ็ด, 2562)

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีหลัก

1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่นำมาเป็นกรอบในการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ในครั้งนี้ ได้แก่

1.1.1 ทฤษฎีแห่งความงาม (Theory of Beauty)

เรื่องที่ถูกเถียงกันมากในทางสุนทรียศาสตร์อีกอย่างหนึ่ง คือ ตำแหน่งของความงามหรือว่าความงามอยู่ที่ไหน (ทวิเกียรติ ไชยยังยศ, 2528) กล่าวถึง ความงามนั้นไม่ว่าจะเป็น

จิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยก็ยังคงเป็นเรื่องที่ให้ความเห็นไม่ตรงกัน และทัศนะที่แตกต่างกันของนักสุนทรียศาสตร์เหล่านั้น ก็ก่อให้เกิดทฤษฎีทางความงามขึ้นหลายทฤษฎี ดังนี้

1) ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุแล้วแต่มีความงามในตัวของตัวเอง เช่น สวย เพราะสี สัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ท่านหนึ่ง ก็คือ อริสโตเติล (Aristotle. 384-322 b.c.) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริงโดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์ สุนทรียธาตุมีมาตรการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้น ความงามของวัตถุจึงเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สี สัน สัตสวณที่ประกอบกันเข้าอย่างกลมกลืน มีความสมดุล จึงถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุนั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ

2) ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน แนวคิดตามทฤษฎีนี้ กล่าวคือ การที่เรามองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใด จิตจะเป็นตัวกำหนดความงามเพลโต (Plato 472-347 B.C.) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของ ความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในโลกจินตนาการ (World of Idea) เขาเชื่อว่า ความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนด ส่วนความคิดนั้นอยู่ในห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือ จิตต้องสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้น สิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใด ย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้น ความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งแสดงถึงคุณค่าตามมา

3) ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงามไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิง และก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทัศนะนี้ก็นับว่ามีส่วนถูกต้อง อยู่ที่ยกยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุ มีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าทางสุนทรียะ แต่เราก็ต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั่นเอง ที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงามหรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะ เพราะฉะนั้น การที่จะอธิบายว่า ความงาม คือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก

1.1.2 ทฤษฎีสุขารมณ์หรือดินิยม (Pleasure Theory) or (Hedonism)

ทฤษฎีนี้ คือ ลัทธิทางปรัชญาจริยะที่ถือเอาความพึงพอใจเฉพาะหน้า เป็นจุดหมายของชีวิต คนฉลาดย่อมกอบโกยความพึงพอใจทุกโอกาส (กิริติ บุญเจือ. 2522 : 211) ทฤษฎีนี้มีประวัติยาวนาน (ไพฑูรย์ พัฒนาใหญ่ยิ่ง. 2541 : 18-21) ซึ่งเกิดจากวิถีทางปรัชญาธรรมชาติ ความเพลิดเพลินมีคุณค่าทางบวก ขณะที่ความปวดร้าวหรือความไม่น่าเพลิดเพลินมีค่าทางลบ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แตกต่างจากคุณค่าอื่น เช่น แตกต่างจากคุณค่าทางจริยศาสตร์ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ถือว่าเป็นความเพลิดเพลินภายใน ซึ่งเป็นความชอบของแต่ละบุคคล คุณค่าทาง

สุนทรียศาสตร์มีลักษณะตรงไปตรงมา ตรงข้ามกับที่เป็นสื่อหรือคุณค่าทางปฏิบัติจริง ทางสุนทรียศาสตร์เป็นหนทางค้นหาความเพลิดเพลินและความพอใจ ทฤษฎีนี้มีนักสุนทรียศาสตร์คนสำคัญ เช่น ยอช ชันตายานา (George Santayana) นักธรรมชาตินิยมชาวสเปน ผู้เสนอทฤษฎีสุนทรียธรรมของชันตายานา (Santayana's Version of The Pleasure Theory) เป็นทฤษฎีที่เริ่มบันทึกและทดลองสอน ณ มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด งานสอนชิ้นนี้ของเขาได้ปรากฏในหนังสือ เรื่อง ความรู้สึกเรื่องความงาม (The Sense of Beauty) บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับ ทฤษฎีธรรมชาตินิยม และได้แบ่งเนื้อหาเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ความงามของวัตถุ (Materials of Beauty) รูปแบบ (Form) และการสำแดงพลังอารมณ์ (Expression)

1.1.3 ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ (The Expression Theory)

การแสดงออกทางอารมณ์ เป็นการนำไปสู่การเคลื่อนไหวทางศิลปะ (ไพฑูริย์พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541) กล่าวถึง อี เอฟ คาร์ริตต์ (E.F. Carritt) ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือ ทฤษฎีความงาม (Theory of Beauty) เมื่อ ค.ศ. 1914 และอาร์ จี คอลลิงวูด (R.G. Collingwood) ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือหลักของศิลปะ (The Principles of Art) เมื่อ ค.ศ. 1938 ว่า ผลงานด้านศิลปะ คือ การแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปินเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยเฉพาะเผยแพร่กับผู้ที่มีความต้องการทางด้านศิลปะ ทฤษฎีความเหมือนกันของผู้รู้เอง และการแสดงออกทางอารมณ์นั้น มีผู้มีความคิดต่างออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มหนึ่งเน้นความสำคัญเรื่องการรู้เองของคุณภาพ นำไปสู่สุนทรียภาพแบบบริบท อีกกลุ่มหนึ่งให้ความสำคัญเรื่องการแสดงออกทางอารมณ์ที่นำไปสู่การเคลื่อนไหวทางศิลปะ การใช้พลังอารมณ์ของศิลปินเพื่อปลุกและสื่ออารมณ์ แล้วรวบรวมลงไปในงานด้านศิลปะนั้น เฟลโด อาริสโตเติล รวมทั้งนักวาทยศิลป์ชาวกรีก และชาวโรมันท่านอื่นได้สังเกตมานานแล้ว สิ่งนี้อาจเป็นสิ่งใหม่ คือ การสร้างทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ขึ้นใหม่ทั้งหมด เลโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) นักเขียนและนักปรัชญาชาวรัสเซีย ได้เสนอแนวคิดของท่านไว้ในหนังสือชื่อศิลปะ คืออะไร (What is Art?) เมื่อ ค.ศ. 1893 ก่อนสาธุศิษย์ของ โครเช จะนำแนวคิดนี้ขึ้นมาพิจารณา โดยท่านได้อธิบายเรื่องราวศิลปะที่ให้ประสบการณ์สุนทรีย์กับมนุษย์ ด้านคุณธรรมและอารมณ์เสรีทางศาสนาที่ปราศจากกามตัณหา งานศิลปะที่แท้จริงตามที่ศนะของท่าน คือ งานที่สามารถทำให้ผู้อื่นคล้อยตามอย่างเต็มที่ กับอารมณ์ของศิลปินที่อยู่ในผลงานศิลปะนั้น

จากแนวคิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์เป็นแนวทางการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้ 3 แนวทาง ได้แก่

1. สุนทรียภาพด้านทำนองลำ

ทำนองลำประจำคณะของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เรียกว่า “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ยเด่นอยู่ หละฟ้าเอ้ย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น สุนทรียภาพด้านทำนองลำจะ

เกิดขึ้นได้เมื่อมีการบรรจุกานองลำในกลอนลำได้อย่างถูกต้อง ผู้ลำต้องลำได้ไพเราะ ความไพเราะของ กานองลำอยู่ที่ การใส่อารมณ์ได้ตรงกับกานองลำ อักษรชะตเจน แบ่งวรรคตอนในการลำถูกต้อง ที่สำคัญผู้แสดงหมอลำต้องเสียงดี ลำได้ไพเราะสัมพันธ์กับการแสดงดนตรี และถ้าเป็นการลำในช่วงการ แสดง ต้องได้อารมณ์ตามบทอย่างแท้จริง ฟังแล้วเกิดสุนทรียภาพรับรู้ได้ในความไพเราะ เกิดการ ยอมรับและรู้สึกคล้อยตาม

2. สุนทรียภาพด้านกลอนลำ

ความไพเราะของกลอนลำทำให้เกิดสุนทรียภาพ คือ ไพเราะด้านเนื้อหา การใช้ คำ สัมผัส และกลมกลืนตรงกับเนื้อหาของเรื่องที่เล่าแสดง กลอนลำของลำเรื่องต่อกลอนกานองอุบล เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำทั่วไป สอดแทรกคติธรรมคำสอน และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการแสดงใน ท้องเรื่อง กลอนลำที่ดีต้องสามารถทำให้ผู้แสดงนำไปใช้ลำได้อย่างไพเราะและทำท่าทางประกอบขณะ ลำได้อย่างสวยงาม ดูแล้วไม่รวบรัด ไม่ลู่กลิ้งกลน สุนทรียภาพด้านกลอนลำเกิดขึ้นได้ต้องประสาน กลมกลืนกับการฟ้อน บทบาทของผู้แสดง การใช้คำเหมาะสมกับการส่งเสียงในการลำ ผู้ฟังฟังแล้ว เกิดความรู้สึกคล้อยตาม

3. สุนทรียภาพด้านวิธีการลำกานองอุบล

สุนทรียภาพวิธีการลำกานองอุบล คือ การเอื้อนเสียง และการใช้ลูกคอเป็นระลอก เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของลำเรื่องต่อกลอนกานองอุบล และเป็นความสามารถที่โดดเด่นเฉพาะ ของ หมอลำกานองอุบล สุนทรียภาพด้านวิธีการลำกานองกานองอุบลจะเกิดขึ้นได้ ผู้แสดงหมอลำต้องเสียงดี มีลมหายใจที่ยาว มีความสามารถด้านการใช้ลูกคอ ใช้จังหวะเสียงสูงต่ำได้เหมาะสม อักษรชะตเจน การเว้นวรรคตอนในการลำถูกต้อง ฟังแล้วเกิดสุนทรียภาพ รับรู้ได้ในความไพเราะ เกิดการยอมรับ และรู้สึกคล้อยตาม

1.2 ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ (Structural Functionalism)

สังคมและวัฒนธรรมมีลักษณะสำคัญประการหนึ่ง คือ การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมบางครั้งทำให้สมาชิกในสังคมละเมิดกฎระเบียบ หรือบรรทัด ฐานทางสังคม เกิดความไร้ระเบียบทางสังคม (Social Disorganization) ขึ้น ทำให้สังคมไม่ปกติสุข สมาชิกไม่สามารถดำเนินชีวิตของตนได้ และสังคมไม่อาจดำรงอยู่ได้ ต้องมีการจัดระเบียบสังคม โดย การจัดให้มีกฎเกณฑ์ ข้อบังคับ หรือบรรทัดฐานทางสังคม (Social Organization Theory) เป็น ทฤษฎีที่มุ่งศึกษา และวิเคราะห์สังคมในด้านการจัดระเบียบทางสังคม โดยพิจารณาถึงลักษณะของ สังคม สาเหตุการเกิดระเบียบและสิ่งที่ทำให้มนุษย์ยอมรับกฎเกณฑ์ของสังคมเป็นสำคัญ พาสัน (Parsons) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน มีบทบาทสำคัญมากเกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ ผลงานที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดังกล่าว ปรากฏในหนังสือ Essays in Sociological theory (1954) กับ

The Social System 1951 พาสัน ได้ให้ข้อสมมุติเกี่ยวกับสังคมว่า การที่มนุษย์เข้าไปอยู่ในสังคมและสังคมมีการจัดระเบียบขึ้นมา มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อระบบสังคม ดังนี้ (สนธยา พลศรี, 2545)

1.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับองค์การสังคม

สังคมเป็นระบบ ประกอบด้วย ระบบย่อยหลายระบบ การที่มนุษย์เข้าไปอยู่ในสังคม และสังคมมีการจัดระเบียบขึ้น เนื่องจากสมาชิกในสังคมนั้น มีความสนใจเข้าไปทำกิจกรรมต่าง ๆ ในสังคมนั้น การกระทำ (Action) มีความสำคัญยิ่งต่อระบบสังคม การกระทำ คือ การกระทำระหว่าง ผู้กระทำ (Actor) เป้าหมาย (Goals) วิธีการต่าง ๆ ที่ผู้กระทำเลือกใช้เพื่อบรรลุเป้าหมาย ตัวกำหนดเชิงบรรทัดฐาน คือ บรรทัดฐานทางสังคม ค่านิยม และความคิดต่าง ๆ ที่ผู้กระทำนำมาพิจารณาประกอบการในการเลือกวิธีการเพื่อบรรลุเป้าหมาย การกระทำระหว่างผู้กระทำหรือความสัมพันธ์ที่สมาชิกมีต่อการวิเคราะห์บุคคลต่าง ๆ ในสังคมและเกิดเป็นระบบขึ้นนั้น มีเงื่อนไขสำคัญ 2 ประการ คือ

- 1) ผู้กระทำต้องมีแรงจูงใจที่จะทำตามสถานภาพและบทบาทของตน
- 2) ระบบสังคมต้องพยายามหลีกเลี่ยงความขัดแย้งหรือพฤติกรรมเบี่ยงเบนจาก

สังคม

1.1.2 แนวความคิดเรื่องระบบการกระทำ

ระบบการกระทำเกิดขึ้นจากการที่ผู้กระทำ แสดงบทบาทตามสถานภาพที่ดำรงอยู่ ซึ่งสถานภาพเหล่านี้จะประสานสัมพันธ์กันในรูปแบบของระบบต่าง ๆ ดังนั้น หน่วยการกระทำจึงมีฐานะเป็นระบบการกระทำระหว่างกัน ซึ่งการกระทำนี้ก็คือ การแสดงบทบาทของผู้กระทำนั่นเอง ระบบการกระทำระหว่างกัน ประกอบด้วยผู้กระทำจำนวนมาก ซึ่งมีสถานภาพและบทบาทที่ร่วมกัน เรียกว่า ระบบสังคมภายใต้กฎระเบียบหรือบรรทัดฐานทางสังคม ค่านิยม ความเชื่อ และความคิดต่าง เข้ามาพิจารณาด้วย

- 1) ระบบย่อยของสังคม ระบบสังคมประกอบด้วยระบบย่อยหลายระบบที่สำคัญ

คือ

- (1) ระบบบุคลิกภาพ ได้แก่ ระบบการกระทำระหว่างกันของสมาชิกใน
- (2) ระบบวัฒนธรรม ได้แก่ กฎเกณฑ์การปฏิบัติทางสังคม
- (3) ระบบอินทรีย์ ได้แก่ กรรมพันธุ์และกระบวนการทางชีวภาพ
- (4) ระบบสังคม เป็นระบบที่เกิดจากการรวมกันของระบบย่อย ๆ ข้างต้น

2) ความต้องการจำเป็นเชิงหน้าที่ (Functional Requisite) ระบบสังคมจะดำรงอยู่ได้นั้น ต้องบูรณาการความต้องการจำเป็นของระบบย่อย ๆ เหล่านี้และการบูรณาการของระบบสังคมจะเกิดขึ้นได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการจำเป็นเชิงหน้าที่ 2 ประการ คือ

(1) ระบบสังคมต้องมีคนจำนวนมากพอที่จะแสดงบทบาทต่าง ๆ ตามที่ระบบต้องการ

(2) ระบบสังคมจะต้องไม่เกิดแบบแผนวัฒนธรรมที่ไม่รักษาความเป็นระเบียบเรียบร้อย และไม่บังคับให้คนต้องการทำในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เพราะจะทำให้เกิดพฤติกรรมเบี่ยงเบน และความขัดแย้งขึ้น

3) การรักษาระเบียบของระบบสังคม ตั้งอยู่บนพื้นฐานของสมมุติฐานต่อไปนี้

(1) ระบบต่าง ๆ มีคุณลักษณะของความเป็นระเบียบ และการพึ่งพาอาศัยกันของส่วนต่าง ๆ

(2) ระบบต่าง ๆ มีแนวโน้มไปสู่การดำรงรักษาไว้ซึ่งความเป็นระเบียบของตัวเอง หรือดุลภาพ

(3) ระบบมีทั้งลักษณะที่สถิต คือ ไม่เปลี่ยนแปลง และลักษณะพลวัต คือ การเปลี่ยนแปลงก็ได้

(4) ลักษณะหนึ่งของระบบมีอิทธิพลต่อรูปลักษณะที่ปรากฏในส่วนอื่น ๆ ของระบบ

(5) ระบบต่าง ๆ จะรักษาพรมแดนต่าง ๆ ต่อสภาพแวดล้อมเอาไว้

(6) พื้นฐานที่จำเป็นต่อสภาวะดุลภาพของระบบ คือ กระบวนการแบ่งสรรและบูรณาการ

(7) ระบบต่าง ๆ มีแนวโน้มไปสู่การดำรงไว้ซึ่งตนเอง เกี่ยวข้องกับการรักษาไว้ซึ่งพรมแดนและความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ ที่มีต่อส่วนรวม การควบคุมความแตกต่างด้านสภาพแวดล้อม และการควบคุมแนวโน้มของการเปลี่ยนระบบจากภายใน

4) แบบแผนของตัวแปร (Pattern Variables) สิ่งสำคัญที่บุคคลปฏิบัติตามบรรทัดฐาน สถานภาพ และบทบาทในระบบสังคมได้ในสถานการณ์ต่าง ๆ นั้นต้องมีค่านิยมหรือแนวความคิด ความเชื่อที่ได้ยึดเหนี่ยวผูกพันระหว่างบุคคลในสังคม

5) กระบวนการทางสังคม นอกจากแบบแผนของตัวแปรต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นการที่สมาชิกในสังคมได้กระทำระหว่างกัน

6) ลักษณะที่สำคัญของระบบสังคมเห็นได้ว่าระบบสังคม ประกอบด้วยสถาบันต่าง ๆ สถาบันครอบครัวเป็นสถาบันพื้นฐานสำคัญที่ถ่ายทอดบุคลิกภาพ อบรมสั่งสอนบทบาทจนมีสภาวะเปลี่ยนเป็นสถาบันขึ้น การกระทำของบุคคลในสังคมจะต้องมีความสนใจเพื่อมุ่งไปสู่เป้าหมายด้วยวิธีการต่าง ๆ ซึ่งผู้กระทำจะต้องมีระบบความเชื่อ ค่านิยมที่เป็นแนวทางไปสู่เป้าหมายนั้น

1.1.3 แนวความคิดเรื่องความจำเป็นพื้นฐานของระบบสังคม มีดังนี้

- 1) ระบบสังคมต้องมีเป้าหมายและดำเนินไปเพื่อบรรลุเป้าหมายเพื่อความอยู่รอดของสังคม
- 2) ระบบสังคมต้องมีการปรับตัว การปรับตัวมีความจำเป็นและสำคัญต่อความสัมพันธ์ระหว่างกันมาก จึงต้องคิดหาเทคนิควิธีต่าง ๆ ที่จะบรรลุเป้าหมายของสังคมและเสริมพลังต่าง ๆ ภายในระบบให้ดีขึ้น
- 3) ระบบสังคม จะต้องมีการบูรณาการรวมหน่วย หรือผสมผสาน เข้าด้วยกันเพื่อสร้างความเข้าใจระบบ ช่วยให้มีการทำงานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง
- 4) ระบบสังคมจะต้องมีการจัดการกับความตึงเครียดโดยใช้กฎระเบียบต่าง ๆ เพื่อให้สังคมมีดุลยภาพ

สรุปได้ว่า ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ มุ่งศึกษาวิเคราะห์สังคมในด้านการจัดระเบียบสังคม โดยพิจารณาถึงลักษณะของสังคม สาเหตุการเกิดระเบียบและสิ่งที่ทำให้มนุษย์ยอมรับกฎเกณฑ์ของสังคมเป็นสำคัญ สังคมประกอบด้วยระบบย่อย ๆ หลายระบบ การเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรมในการกระทำกิจกรรมต่าง ๆ นั้น มีความสำคัญยิ่งต่อระบบสังคม เพื่อมุ่งไปสู่เป้าหมายของผู้กระทำตามระบบความเชื่อ ค่านิยม เพื่อช่วยให้มีการทำงานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง เสริมพลังต่าง ๆ ในระบบให้ดีขึ้น ทำให้สังคมมีดุลยภาพ และอยู่รอดปลอดภัย

1.3 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (The Diffusion Theory of Cultural)

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เจ้าของทฤษฎี คือ ราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton ค.ศ. 1893-1953) นักมนุษยวิทยาชาวอเมริกัน (สนธยา พลศรี. 2545 : 164-165)

1.3.1 สำคัญ ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เชื่อว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยเกิดจากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมรวมกัน และต่างแพร่กระจายวัฒนธรรมไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรมขึ้นสังคมที่เจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าได้ และในทำนองเดียวกัน สังคมที่ด้อยกว่า อาจไม่รับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่แล้ว เกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามามากกว่า เกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นใหม่ขึ้นเองในสังคม หรือถ้ามี มักเกิดจากการนำสิ่งใหม่ ๆ จากภายนอก เข้ามาผสมผสานกับของที่มีอยู่ก่อน แล้วเป็นของใหม่ ที่ไม่เคยมีมาก่อน จะเห็นได้จากในสังคมอเมริกัน ซึ่งมีศักยภาพในด้านการประดิษฐ์คิดค้นสูง

1.3.2 การนำทฤษฎีไปใช้ในการพัฒนาชุมชน ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาชุมชนได้ดังนี้

- 1) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมเกิดจากสาเหตุสำคัญ คือ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากภายนอกสังคม ถ้าหาก

จะนำมาใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาชุมชน คือ การขยายผลของชุมชนที่ประสบความสำเร็จโดยใช้ชุมชนที่ประสบความสำเร็จในการพัฒนา เป็นแบบอย่างหรือเป็นแรงจูงใจ กระตุ้นให้ชุมชนที่ยังไม่ประสบความสำเร็จในการพัฒนา เกิดการตื่นตัว และสมาชิกร่วมกันพัฒนาชุมชนของตนเอง

2) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดจากการติดต่อสื่อสารระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมกัน ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการพัฒนาชุมชนได้โดยต้องจัดให้มีระบบการติดต่อสื่อสารทั้งภายในชุมชน และชุมชนอื่นอย่างมีประสิทธิภาพ รวมทั้งการสร้างเครือข่ายชุมชนกับชุมชนต่าง ๆ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้และการพัฒนาร่วมกัน

3) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า ในกระบวนการแพร่วัฒนธรรมนั้นสังคมที่มีวัฒนธรรมด้อยกว่า อาจรับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญก้าวหน้ากว่าหรือไม่ก็ได้ ซึ่งเป็นประโยชน์ในการดำเนินงานพัฒนาชุมชน เพราะทำให้ทราบการขยายผลการพัฒนาจากชุมชนที่ประสบความสำเร็จและพัฒนาไปสู่ชุมชนที่ยังไม่ประสบความสำเร็จนั้น ไม่ได้ผลเสมอไปจึงต้องนำวิธีการพัฒนาชุมชนอื่น ๆ มาใช้ด้วย จึงประสบความสำเร็จ

4) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า สังคมที่มีความเจริญก้าวหน้ามากกว่าอาจรับวัฒนธรรมของสังคมที่ด้อยกว่าได้ นับว่าเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาชุมชน เพราะทำให้ทราบว่าชุมชนมีการพัฒนาแล้ว หรือมีระดับการพัฒนาที่สูงขึ้น เมื่อมีการติดต่อสื่อสารกับสังคมที่มีระดับการพัฒนาต่ำกว่า อาจรับวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตเข้าไปใช้ในชุมชนของตน ทำให้เกิดปัญหาและอุปสรรคในการพัฒนาชุมชนขึ้นได้ ดังนั้น จึงต้องมีการป้องกันการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในรูปแบบดังกล่าวไว้ล่วงหน้า

5) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม พบว่า ได้พัฒนาทฤษฎีไปเป็นทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรม ซึ่งมีเนื้อหาสาระเพิ่มมากขึ้น และเป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ดำเนินงานพัฒนาชุมชนมากขึ้น

สรุปได้ว่า ทฤษฎีการแพร่กระจายของรอล์ฟ ลินตัน ได้สนใจศึกษาข้อมูลที่เป็นวัฒนธรรมนอกเหนือจากการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทางวัฒนธรรมแล้ว ยังสนใจศึกษาวัฒนธรรมรวมของท้องถิ่นและมีหลักเกณฑ์ในการศึกษาวิจัย ความรู้ เทคนิคใหม่ๆ สิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยสำคัญกว่าการสร้างทฤษฎี เมื่อทำการวิจัยเสร็จสิ้นจึงได้ความรู้ใหม่ มีวัฒนธรรมเป็นที่ยอมรับ นั่นคือยอดปรารถนาของท้องถิ่น เชื่อว่า สังคมแต่ละสังคมมีลักษณะเฉพาะตัวเอง การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการติดต่อสื่อสารและแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

2. ทฤษฎีเสริม

2.1 ทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์ (Symbolic Interaction Theory)

สังคมเกิดขึ้นได้ ต้องมีการกระทำระหว่างกันในกลุ่มสมาชิกที่เข้ามาประกอบกัน เป็นสังคม (Human Interaction) การกระทำระหว่างกันของบุคคล นอกจากทำให้บุคคลเกิดการรับรู้ตัวคนที่ได้กล่าวมาแล้วในเบื้องต้น ยังเป็นลักษณะของการตีความสัญลักษณ์ที่บุคคลอื่นแสดงออกมาแล้วแสดงโต้ตอบโดยวัตถุหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ วัตถุทางกายภาพ (Physical object) วัตถุทางสังคม (Social Object) วัตถุทางนามธรรม (Abstract Object) วัตถุหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ เหล่านี้ บุคคลเรียนรู้ได้โดยการกระทำระหว่างกันทางสังคมกับบุคคลอื่น เกิดการรับรู้ตัวตน (Self) ในลักษณะต่าง ๆ และนำมาตีความเมื่อเข้าร่วมสัมพันธ์กับบุคคลอื่น ๆ แล้วแสดงการกระทำโต้ตอบออกไป กุชงค์ กุณพลบุตร (2538 : 89) โดยสอดคล้องกับกรอบแนวคิดของ เฮอริเบิร์ต บลูเมอร์ ดังนี้

2.1.1 เน้นในเรื่องธรรมชาติของการกระทำระหว่างกัน (Nature of Interaction) ในสังคมมนุษย์

2.1.2 เน้นเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมทำให้บุคคลเกิดการเรียนรู้ตน และโลกทัศน์ต่าง ๆ และในความสัมพันธ์นี้บุคคลตีความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่บุคคลอื่น ๆ แสดงออกมาแล้วแสดงพฤติกรรมโต้ตอบออกไป

2.1.3 พัฒนาแนวความคิดจากนักทฤษฎีหลายคน เช่น จอร์จ เฮอเบิร์ต มิด (G.H. Mead) จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) วิลเลียม เจมส์ (William James) วิลเลียม ไอแซค โทมัส (W.I. Thomas) และชาร์ล ฮอร์ตตัน กูลีย์ (Charles H. Cooley) เชื่อว่า การกระทำระหว่างกันทางสังคมทำให้บุคคลรับรู้บทบาทและก่อให้เกิดกลุ่มอ้างอิง สามารถนำมาเป็นแบบอย่างผ่านความหมายของสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ที่ปรากฏออกมาและนำมาขยายโดยกระบวนการตีความในลักษณะต่าง ๆ ของสังคม ชุมชน มีใจความ

ของความหมายของสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ที่ปรากฏออกมา ความหมายของสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์รับรู้เกิดจากการที่มนุษย์ได้มีการกระทำระหว่างกันทางสังคมกับบุคคลอื่น ความหมายต่าง ๆ เหล่านี้ บุคคลนำมาขยายโดยกระบวนการตีความในลักษณะต่าง ๆ ปัญหาของทฤษฎีสัมพันธ์สัญลักษณ์ คือ การวิจัยเป็นสิ่งที่ทำได้ยากในการวัดตัวแปรด้านต่าง ๆ หรือในการทดสอบทฤษฎี ทั้งนี้เพราะตัวแปรส่วนใหญ่จำเป็นและเกี่ยวข้องกับเรื่องการตีความเรื่องของจิตใจ ดังนั้น ทฤษฎีที่สร้างขึ้นมีเหตุผลในแง่ของการอธิบาย การกระทำระหว่างกันทางสังคม แต่ยังคงคลุมเครือและเป็นที่น่าสงสัยในด้านระเบียบวิธีวิจัย การดำเนินการเพื่อหาคำอธิบายสัญลักษณ์ที่สัมพันธ์ตรงตามเนื้อหา แบบอย่าง การยอมรับ การถ่ายทอด การเชื่อมโยง เป็นสิ่งที่ต้องใช้ความพยายาม ให้ความสำคัญ

สรุปได้ว่า แนวคิดสัญลักษณ์สัมพันธ์ คือ แนวคิดที่ยึดโยงการกระทำของมนุษย์ในสังคม โดยนำแนวทางความเป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติ ในวิถีชีวิต เป็นเครื่องกลมเกลียวความรู้ ทักษะ

เทคนิค วิธีการ ภูมิปัญญา พัฒนาเป็นรูปแบบหลากหลายมีคุณค่า มีความหมาย เป็นเอกลักษณ์เป็นที่ยอมรับในหมู่คณะ และสังคมโดยรวม

2.2 ทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียง (Sufficient Economic Theory)

เศรษฐกิจพอเพียงเป็นปรัชญาชี้ถึงแนวทางการดำรงอยู่ และปฏิบัติตนของประชาชนในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับครอบครัว ระดับชุมชน จนถึงระดับรัฐ ทั้งในการพัฒนาและบริหารประเทศให้ดำเนินไปในทางสายกลาง โดยเฉพาะการพัฒนาเศรษฐกิจ เพื่อให้ก้าวทันต่อโลกยุคโลกาภิวัตน์

ความพอเพียง หมายถึง ความพอประมาณ ความมีเหตุผล รวมถึงความจำเป็นที่จะต้องมีระบบภูมิคุ้มกันในตัวที่ดีพอสมควรต่อการมีผลกระทบ อันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงทั้งภายนอก และภายใน ทั้งที่จะต้องอาศัยความรู้ ความรอบคอบ และความระมัดระวังอย่างยิ่ง ในการนำวิชาการมาใช้ในการวางแผน ดำเนินการทุกขั้นตอน และขณะเดียวกันจะต้องเสริมสร้างพื้นฐานจิตใจของคนในชาติ โดยเฉพาะเจ้าหน้าที่ของรัฐ นักทฤษฎี และนักธุรกิจในทุกระดับให้มีสำนึกในคุณธรรม ความซื่อสัตย์ ให้มีความรอบรู้ที่เหมาะสม ดำเนินชีวิตด้วยความอดทน ความเพียร มีสติปัญญาและความรอบคอบ เพื่อให้สมดุลพร้อมต่อการรองรับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและกว้างขวางทั้งด้านวัตถุ สังคม สิ่งแวดล้อมและวัฒนธรรมจากโลกภายนอกได้เป็นอย่างดี เป็นทฤษฎีที่ให้ความสำคัญของมนุษย์ทุกคน (สุนัย เศรษฐบุญสร้าง, 2549)

ทั้งนี้เพราะกระบวนการทัศน์ของเศรษฐกิจพอเพียง มุ่งไปที่การพิจารณาตรง “มูลค่าของต้นทุนแรงงาน” เป็นแกนของกรอบการวิเคราะห์ โดยดูว่าจะหาทางลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงของผู้คนให้เหลือน้อยที่สุด เข้าใกล้ต้นทุนแรงงานหรือความพอเพียงขั้นพื้นฐานที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตได้อย่างไร การลดระดับความต้องการส่วนเกินความพอเพียง ตามนัยแห่งทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียง คือ มีความพอประมาณมีเหตุผล และมีระบบภูมิคุ้มกันที่ดี โดยสอดคล้องกลมกลืนกับเงื่อนไขทางจิตวิทยาที่ควบคุมอยู่เบื้องหลังพฤติกรรมของผู้คนในสังคม จากแนวคิด ทฤษฎีเศรษฐกิจพอเพียงที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ การพัฒนาเครือข่ายหมอลำเพื่ออนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรม ได้ 3 แนวทาง ได้แก่

1. ลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงให้น้อยลงจากระดับที่เป็นอยู่ โดยอาศัยการเปรียบเทียบกับความโลภ ความต้องการส่วนเกิน
2. ลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียงให้เท่ากักระดับของแรงงาน โดยอาศัยเทียบเคียงกับค่าแรงเฉลี่ยในตลาดแรงงาน ตามความรู้ ความสามารถ
3. ลดความต้องการส่วนเกินความพอเพียง ให้ต่ำกว่าระดับมูลค่าของแรงงาน จนเข้าใกล้ความพอเพียงขั้นพื้นฐานที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต ความต้องการของมนุษย์ประกอบขึ้นจากความต้องการ 2 ส่วน คือ ความต้องการขั้นพื้นฐานที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต เช่น ความต้องการ

บริโภคปัจจัยอย่างพอเพียง เพื่อให้มีชีวิตและริเริ่มงานที่จะทำงานได้กับความต้องการส่วนเกินความจำเป็นหรือเกินจากความพอเพียงขั้นพื้นฐาน

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 งานวิจัยภายในประเทศ

1.1 งานวิจัยเกี่ยวกับสุนทรียภาพ

วีรวัฒน์ อินทรพร (2548) ได้ศึกษาสุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย : การสืบทอดและการสร้างสรรค์ ผลการศึกษา พบว่า กวีในแต่ละสมัยได้สืบทอดและสร้างสรรค์สุนทรียภาพของการแต่งโคลง ดังนี้ 1) ในระดับเสียง ได้แก่ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ทำยบาท การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะและเสียงสัมผัสสระ 2) ในระดับคำ ได้แก่ การเล่นคำพ้อง และการเล่นคำด้วยการซ้ำคำ 3) การใช้สำนวนโวหาร เห็นได้อย่างชัดเจนว่า กวีได้สืบทอดขนบการใช้สำนวนโวหารในการรจนาโคลงจากกวีในสมัยก่อนหน้า แต่ทั้งนี้กวีก็ได้มุ่งเลียนแบบเพียงอย่างเดียว แต่ยังได้พัฒนาสำนวนโวหารจากโคลงโบราณ ให้มีลักษณะเฉพาะของกวีแต่ละคน เพื่อให้โคลงมีรสแปลกใหม่ ทั้งในด้านรสคำและรสความ ความไพเราะและความคมคายของโคลงที่สืบทอดและสร้างสรรค์ มีความสอดคล้องกับลักษณะธรรมชาติของภาษาไทยเป็นอย่างมาก เนื่องจากโคลงเป็นคำประพันธ์ที่เป็นของคนไทย กวีจึงใช้ประโยชน์จากลักษณะเด่นของภาษาไทยเพื่อสร้างสรรค์สุนทรียภาพ นับตั้งแต่การแต่งโคลงในวรรณคดีโบราณเรื่อยมาจนถึงการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

วารุณี โชคเพิ่มพูนสุข (2555) ได้ศึกษาวิวัฒนาการและสุนทรียภาพของเพลงแปลงไทย ผลการศึกษา พบว่า ยุคของเพลงแปลงสามารถแบ่งออกเป็น 4 ช่วงเวลา ได้แก่ ยุคที่ 1 ยุคอิทธิพลตะวันตกเข้ามามีบทบาท (พ.ศ. 2495-2520) เป็นยุคที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นผลพวงมาจากภาวะของสงครามต่าง ๆ ยุคที่ 2 ยุคเพลงสตริงครองเมือง (พ.ศ. 2521-2530) ยังคงได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมาโดยต่อเนื่อง วงดนตรีแบบสตริงคอมโบรวมทั้งแนวดนตรีดิสโก้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ยุคที่ 3 ยุครุทกกิจเพลงและลิขสิทธิ์ทางปัญญา (พ.ศ. 2531-2545) เรื่องลิขสิทธิ์เป็นเรื่องที่จริงจังขึ้นมาก ธุรกิจเพลงเป็นระบบมากขึ้น มุ่งผลประโยชน์ทางธุรกิจเป็นสำคัญ ยุคที่ 4 ยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2546-2554) ยุคแห่งความผสมผสานความหลากหลาย สื่ออินเทอร์เน็ตได้เข้ามามีบทบาทในสังคมด้านต่าง ๆ มากขึ้น ซึ่งในแต่ละยุคสมัยนั้นจะมีการแสดงออกที่แตกต่างกันไปตามปัจจัย ได้แก่ 1) บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 2) บริบททางแวดวงดนตรีและสื่อ 3) ศิลปินเพลงแปลงและผลงาน และ 4) แนวเพลงอันเป็นวัฒนธรรมนิยมของยุคสมัย โดยมีวิวัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด อีกทั้งประเด็นของสุนทรียภาพที่ปรากฏขึ้นในเพลงแปลงในทุกยุคสมัย ได้เกิดมาจาก (1) สุนทรียภาพจากภาษาในเพลงแปลง อันประกอบไปด้วย

(1.1) การเลียนลอสำเนียงเดิมในงานเพลงต้นฉบับ และ (1.2.) ฉันทลักษณ์หรือลูกเล่นทางภาษา (2) สุนทรียภาพจากกรสในเพลงแปลง มีทั้งรสแห่งความขบขัน และรสแห่งความรัก และ (3) สุนทรียภาพที่เกิดจากองค์ประกอบอื่น ๆ ของเพลงแปลง ล้วนแล้วแต่เป็นการเพิ่มสีสันทางดนตรีต่าง ๆ ลงไปในทำนองเพลงต้นฉบับเดิม โดยสุนทรียภาพในเพลงแปลงแต่ละยุคมีหัวใจสำคัญอยู่ที่การล้อเลียนกับงานต้นฉบับและแสดงออกแตกต่างกันไปตามแต่ละยุคสมัย

อังคณา ศิริวัฒน์ (2555) ได้ศึกษาสุนทรียภาพในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ผลการศึกษา พบว่า สุนทรียภาพในคำของบทโขนเกิดจากการสัมผัสพยัญชนะมี 7 ประเภท และสัมผัสสระมี 6 ประเภท การสัมผัสที่พบมากที่สุด คือ การสัมผัสพยัญชนะแบบคู่และสัมผัสสระแบบเคียง

ส่วนสุนทรียภาพในคำรองลงมา คือ การสัมผัสพยัญชนะแบบเทียบคู่ ส่วนการสรรคำที่พบมากที่สุด คือการใช้คำหลากหลาย การเล่นคำที่พบมาก คือ การซ้ำคำ ส่วนสุนทรียภาพในความที่เกิดจากการใช้ภาพพจน์ ที่พบมากที่สุด คือ อุปมา รองลงมา คือ นามนัย โวหารที่พบมากที่สุด คือ บรรยายโวหาร รองลงมา คือ พรรณนาโวหาร ส่วนวรรณคดีทางสันสกฤตมีครบทั้ง 9 รส วรรณคดีที่พบมากที่สุด คือ รุทรส รองลงมา คือ อัปภุตรส ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบวรรณศิลป์ระหว่างบทโขนแบบโบราณกับบทโขนแบบปัจจุบัน พบว่า ด้านเนื้อเรื่อง บทโขนโบราณดำเนินเรื่องตามคัมภีร์รามายณะของพระวาลมิกิพรหมฤषี ฉบับภาษาอังกฤษ บทโขนปัจจุบันดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 6 ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์มาจากรามายณะฉบับสันสกฤต จึงมีความแตกต่างกันในชื่อของตัวละคร บทบาทและเนื้อเรื่องบางช่วงบางตอนของบทโขนปัจจุบัน มีการปรับเปลี่ยนถ้อยคำ สำนวน ลักษณะคำประพันธ์ ย่อเนื้อเรื่องให้กระชับขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มบทรำ บทตลก และสอดแทรกความรู้ด้านสุนทรียภาพ บทโขนโบราณมีการใช้สัมผัสพยัญชนะ 6 แบบ สัมผัสสระ 5 แบบ มีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ มีการสรรคำด้วยการใช้คำหลากหลาย เล่นคำด้วยการใช้คำซ้ำ การซ้ำคำ การใช้คำสลับที่ การใช้คำพ้องภาพพจน์โวหารมี 4 แบบ และรสวรรณคดีมี 7 รส ส่วนบทโขนปัจจุบันมีการใช้สัมผัสพยัญชนะ 7 แบบ สัมผัสสระ 5 แบบ มีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ การสรรคำด้วยการใช้คำหลากหลาย การเล่นคำด้วยการใช้คำซ้ำ การซ้ำคำการใช้

ราตรี ศรีวิไล (2554) ได้ศึกษาสุนทรียภาพในกลอนลำของหมอลำกลอน : องค์ประกอบและปัจจัยเกื้อหนุนต่อการสร้างสรรค์ ผลการศึกษา พบว่า กลอนลำเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะช่วยให้หมอลำมีชื่อเสียง และเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ฟัง องค์ประกอบทางสุนทรียภาพในกลอนลำของหมอลำกลอนประกอบด้วย 1) ด้านเนื้อหา ได้แก่ เรื่องความรัก ความเชื่อ คำสอน ความงามของธรรมชาติ วิถีชีวิต และขนบธรรมเนียมประเพณี 2) ด้านรูปแบบหรือฉันทลักษณ์ของกลอนลำ ได้แก่ กลอนร่าย กลอนกาพย์ กลอนเย็น และกลอนเพลง 3) ด้านศิลปะในการใช้ถ้อยคำ ได้แก่ การใช้ถ้อยคำที่สื่อความหมายได้ตรง ชัดเจน กระชับ การใช้คำสัมผัส คำอุปมาอุปไมย คำสุภาพศิต คำคม และโวหารที่ก่อให้เกิดความสะเทือนอารมณ์แก่ผู้อ่านหรือผู้ฟัง ปัจจัยที่เกื้อหนุนต่อการสร้างสรรค์

กลอนลำที่มีสุนทรียภาพนั้น ผู้แต่งกลอนลำจะต้องมีความรู้และทักษะ 3 ด้าน คือ ด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบและฉันทลักษณ์ และด้านศิลปะในการใช้ถ้อยคำ ซึ่งความรู้และทักษะทั้ง 3 ด้านนี้นักแต่งกลอนลำแต่ละคนจะได้รับการสั่งสมประสบการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิต ได้แก่ ได้แก่ 1) การศึกษาเล่าเรียนทั้งนอกระบบและในระบบโรงเรียน 2) การมีอาชีพศิลปินหมอลำ 3) ประสบการณ์พิเศษในชีวิต 4) การเรียนรู้จากครู 5) การมีประสบการณ์ทางภาษา วรรณกรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีจากการบวชเรียน 6) การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง 7) การมีใจรักและขยันหมั่นเพียรด้านการแต่งกลอน และ 8) ความรักในการอ่าน การคิด การสังเกตและการฝึกฝนของนักแต่งกลอนลำ

บัญชา เกียรติจรุงพันธ์ (2557) ได้ศึกษา สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา ผลการศึกษา พบว่า ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของสรภัญญ์อีสาน ด้านบทกลอนมีทั้งไม่ทราบแหล่งที่มา และได้มาจากบุคคลหรือองค์กร มีรูปแบบของฉันทลักษณ์ที่นิยม คือ คล้ายกาพย์ยานี เนื้อหา 5 หมวดหมู่ ได้แก่ พุทธประวัติ หัวข้อธรรมะ พระโพธิสัตว์ กิจกรรมในโอกาสต่าง ๆ การแนะนำ การลา ส่วนรูปแบบของท่วงทำนองสรภัญญ์ พบข้อสันนิษฐานว่ามาจาก 5 แห่ง คือ จากทำนองสวดของพราหมณ์ ของพุทธศาสนา เพลงกล่อมลูก ตามรูปแบบคณะสงฆ์ และดนตรีเดิมของอีสาน ด้านการแต่งกาย ท่าทาง พิธีกรรมและเครื่องประกอบพิธีกรรม รวมทั้งด้านการสืบสาน มีทั้งที่ปฏิบัติตามประเพณีเดิมและประยุกต์ ในด้านสุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสาน พบว่า มีความงามที่เรียบง่ายตามสภาพที่มีอยู่และเป็นอยู่ งามที่ใช้ภูมิปัญญามาปรับใช้ทำให้มีลักษณะเฉพาะ งามที่ไม่แบ่งแยกอย่างชัดเจนระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม และงามที่มีความหลากหลาย มีอิสระในการสร้างสรรค์และแสดงออก ส่วนสุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา พบว่า ดำเนินไปบนฐานของความงาม 3 มิติ ได้แก่ มิติด้านเนื้อหา คือ มีเนื้อหาบริสุทธิ์ มิติด้านลำดับการปฏิบัติ คือ มีศีล มีสมาธิ มีปัญญา และมีคุณค่าต่อชีวิต คือ เป็นที่พึงให้ประโยชน์ และชี้แนะหน้าที่

ภาณุ สรวยสุวรรณ (2555) ได้ศึกษาการวิเคราะห์สุนทรียภาพในพระพุทธรูปสุโขทัยด้วยหลักการทางทัศนศิลป์ ผลการศึกษา พบว่า การวิเคราะห์คุณสมบัติที่ประจักษ์ได้ด้วยการมองเห็นจากพระพุทธรูปสุโขทัย ได้แบ่งขั้นตอนการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นตอนที่ 1 การพรรณนาภาพรวมของพระพุทธรูปสุโขทัย ได้นำเนื้อหาการพรรณนาถึงความงามของพระพุทธรูปสุโขทัย ซึ่งกล่าวโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นข้อมูลเบื้องต้น

ขั้นตอนที่ 2 เทียบเคียงเนื้อหาจากการพรรณนาร่วมกับการวิเคราะห์คุณสมบัติทางทัศนศิลป์ที่สามารถรับรู้ได้ทางสายตา และขั้นตอนที่ 3 การแปลความหมายพระพุทธรูปสุโขทัย จากเนื้อหาการพรรณนาคุณสมบัติทางทัศนศิลป์และลักษณะทางอุดมคติประกอบร่วมกัน ผลสรุปของการวิจัยจะเป็นตัวอย่างและแนวทางที่ชี้ให้เห็นว่า เนื้อหาจากการพรรณนาคุณค่าและ

ความงดงามในพระพุทธรูปสุโขทัยนั้น ถ้านำคุณลักษณะทางทัศนศิลป์และลักษณะทางอุดมคติมาพิจารณาประกอบรวมด้วยกัน จะทำให้สามารถเข้าใจความหมายเชิงคุณค่าและความงามของพระพุทธรูปสุโขทัยได้ดียิ่งขึ้น

ยอดชาย พรหมอินทร์ (2558) ได้ศึกษาสุนทรียภาพจากจิตรกรรมสีน้ำมัน ทิวทัศน์แหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ผลการศึกษา พบว่า แสงและสีเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ต้องใช้ความฉับไวในการบันทึกแสงสีบรรยากาศขณะนั้นให้ถูกต้อง ยึดหลักทฤษฎีสีและธรรมชาติเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการถ่ายทอด จึงต้องใช้เทคนิคการระบายสีอย่างรวดเร็ว ฉับพลันจนเกิดรอยแปรงขึ้นอย่างชัดเจน เพื่อเป็นการสร้างสุนทรียะตลอดจนรวบรวมหลักฐานข้อมูลทางการศึกษา บันทึกความประทับใจต่อสิ่งแวดล้อมและแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม กระตุ้นให้เกิดจิตสำนึกในการมีส่วนร่วมในการศึกษาเรียนรู้อย่างเป็นระบบ สืบทอดการอนุรักษ์แหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและธรรมชาติ โดยศึกษาตั้งแต่ความรู้ทั่วไปตลอดจนวัสดุอุปกรณ์ในการเขียนภาพจิตรกรรม รวมถึงขั้นตอนกระบวนการตั้งแต่การเตรียมเฟรม การร่างภาพ การระบายสีทิวทัศน์ วิเคราะห์ถึงวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมแต่ละขั้นตอน ทำให้เกิดความประทับใจ สร้างการเผยแพร่แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ครอบคลุมทั้งการเผยแพร่ข้อมูล องค์ความรู้ คุณค่าความงาม และยกระดับจิตใจของคนในสังคม

นิราศ ศรีขาวรส (2559) ได้ศึกษาพระพุทธรูปไม้ : สุนทรียภาพและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนในเมืองหลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์. ผลการศึกษา พบว่า สุนทรียภาพพระพุทธรูปไม้ในเมืองหลวงพระบางเกิดจากช่าง 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 กลุ่มช่างหลวง มีความสุนทรียภาพเป็นประติมากรรมขนาดใหญ่สร้างจากไม้หลาย ๆ ชิ้นด้วยการเข้าเดือย ทำเป็นพระทรงเครื่องแบบอุดมคติ ประดับลวดลายด้วยการแกะสลัก กระจกสี และหล่อด้วยตะกั่ว เป็นลายกนกแบบต่าง ๆ ลงรักปิดทอง กลุ่มที่ 2 กลุ่มช่างราษฎร์ มีรูปแบบขนาดเล็กเป็นอิสระ เรียบง่าย สร้างจากไม้ชิ้นเดียว กลุ่มที่ 3 กลุ่มช่างสมัยใหม่ มีรูปแบบผลิตซ้ำและรูปแบบใหม่จากระสนิยมของนักท่องเที่ยว ระบบการศึกษาแบบโลกตะวันตก ความเจริญก้าวหน้าทันสมัยของเทคโนโลยี วิทยาศาสตร์ ข้อมูลข่าวสารและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ส่วนด้านความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตในกระแสโลกาภิวัตน์นั้น พบว่า มีทั้งด้านสังคม การเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ ความเชื่อ ศิลปะและวัฒนธรรม ประโยชน์ใช้สอยสถาบันการศึกษาและสถาบันอื่น ๆ ความสัมพันธ์ดังกล่าวได้ส่งผลต่อสุนทรียภาพรูปแบบและปริมาณของพระพุทธรูปไม้ในเมืองหลวงพระบางในปัจจุบันและอนาคต

ทักษิณา สุขพัทธี (2559) ได้ศึกษาสุนทรียภาพในมิติแห่งศิลปะละครซีรีส์ พระพุทธรูปเจ้ามหาศาสดาโลก ผลการศึกษา พบว่า ละครซีรีส์ฟอร์มใหญ่มหาภาพพระพุทธรูปเจ้ามหาศาสดาโลกซีรีส์ของประเทศอินเดีย ได้สร้างความประทับใจแก่ชาวไทยที่ได้รับชม บทของเรื่องเป็น

พระพุทธรูปประวัติของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าดำเนินไปจนถึงปรีณิพพาน มีลัทธิธรรมแทรกอยู่มากมาย โดยสร้างมาจากประวัติพระพุทธรเจ้าและมุ่งให้เห็นความเป็นมาในสมัยพุทธกาล เช่น วัดเวฬุวัน กรุงกบิลพัสดุ์ สถานที่ต่าง ๆ พระประยูรญาติของพระพุทธเจ้า ให้แนวคิดในทางธรรมะแฝงคติ การผลิตนี้เริ่มตั้งแต่การเขียนบทภาพยนตร์ การกำกับการแสดง การถ่ายทำภาพยนตร์ การตัดต่อ ทั้งนี้อาศัยจินตนาการของผู้กำกับเทคโนโลยีดิจิทัลมีเดีย ตลอดจนเทคนิคต่าง ๆ ให้ฉากตัวละคร มุมกล้องและการกำกับ ภาพ แสงสี เสียง ผสมผสานกับหลักการทางศิลปะเป็นสำคัญ ผลผลิตที่ได้จึงสร้างคุณค่าทางค่านิยมและความศรัทธาแก่ผู้รับชม จะเห็นได้ว่ากว่าจะมาภาพยนตร์ที่สร้างค่านิยม และเปลี่ยนศรัทธาของผู้คนสักเรื่อง นอกจากสร้างภาพยนตร์เป็นแล้ว ต้องลงลึกในรายละเอียดต่าง ๆ ผู้เขียนมีจุดมุ่งหมายในการนำเสนอ คือ 1) อธิบายและนำเสนอมุมมองในเสน่ห์ของภาพยนตร์พระพุทธเจ้ามหาศาสดาโลกด้านองค์ประกอบการออกแบบ 2) ด้านหลักการออกแบบในละครซีรีส์พระพุทธเจ้ามหาศาสดาโลก 3) ฉากประทับใจและสะท้อนใจในแต่ละฉากที่แฝงคติ

พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ (2561) ได้ศึกษาสุนทรียภาพในระบำโบราณคดี. ผลการศึกษา พบว่า ระบำโบราณคดี เป็นผลงานชิ้นเอกประเภทระบำที่กรมศิลปากรได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยมีความมุ่งหมายในการบอกเล่าเรื่องราวโบราณคดีจำนวน 5 ยุคสมัย ได้แก่ ทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน และสุโขทัย ผ่านรูปแบบการแสดงระบำ โดยอ้างอิงหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี เป็นระบำที่มีสุนทรียภาพในการแสดงด้วยความงดงามที่ลงตัว ปรากฏแก่สายตาและโสตประสาทของผู้ชม สุนทรียภาพในการแสดงของระบำโบราณคดีสามารถวิเคราะห์ได้จาก 5 ด้าน ได้แก่ 1) กระบวนท่ารำที่มีความงดงามและได้ต้นแบบจากภาพจำหลักรูปปั้นทางโบราณคดีตามยุคสมัยต่าง ๆ 2) รูปแบบการแปรแถวที่มีความสวยงามหลากหลาย 3) ความงามของผู้แสดงที่ผ่านการคัดเลือกให้ใกล้เคียงกับเชื้อชาติและบุคคลในยุคโบราณ 4) บทเพลงดนตรีที่มีท่วงทำนองอันไพเราะรวมทั้งสร้างบรรยากาศให้รำลึกถึง ยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ และ 5) เครื่องแต่งกายที่จำลองมาจากเครื่องแต่งกายสตรีที่พบตามศิลปะโบราณวัตถุยุคต่าง ๆ ปัจจัยทั้ง 5 ประการล้วนแล้วแต่ส่งเสริมให้เกิดความงดงามให้แก่ระบำโบราณคดี เป็นชุดระบำสำคัญที่บรรจุลงในหลักสูตรการศึกษา และเป็นต้นแบบงานสร้างสรรค์ในรูปแบบระบำเชิงประวัติศาสตร์ทางนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า สุนทรียภาพเป็นความเข้าใจและความรู้สึกของบุคคลที่มีต่อความงาม ซึ่งให้เห็นคุณค่าและความงดงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ ซึ่งได้มีการนำไปประยุกต์ใช้กับงานวิจัยหลายสาขาวิชา สุนทรียภาพเป็นความงามอันลุ่มลึกทั้งความไพเราะและความงดงามของศิลปะการแสดง ที่สามารถกระทบอารมณ์ของผู้ชม ให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้งและประทับใจ คงจะเป็นประโยชน์และแนวทางกับการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลได้อย่างดียิ่ง

1.2 งานวิจัยเกี่ยวกับหมอลำ

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง (2548) ได้ศึกษาบทบาทของหมอลำในการแก้ไขปัญหาสังคม ผลการศึกษา พบว่า 1) แรงผลักดันที่ทำให้มีการใช้สื่อกลอนลำเกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอีสานอย่างรวดเร็วหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 อันเนื่องมาจากนโยบายพัฒนาเศรษฐกิจที่ภาครัฐกำหนด ทำให้สังคมอีสานประสบภาวะเดือดร้อนในด้านสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง มีการอพยพย้ายถิ่น ไปทำงานในขนาดเมืองใหญ่ ขาดการจัดบริการการศึกษา ขาดการบริการสาธารณสุข มูลฐาน 2) บทบาทของหมอลำในการแก้ปัญหาสังคม ได้แต่งกลอนลำรณรงค์เกี่ยวกับการส่งเสริมความมั่นคงของประเทศ ลำต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์และส่งเสริมประชาธิปไตย รณรงค์ให้ประชาชนสนใจการศึกษา รณรงค์ควบคุมจำนวนประชากร การควบคุมโรคติดต่อ และการส่งเสริมการออกกำลังกาย ด้านการแก้ไขปัญหาสิ่งแวดล้อม รณรงค์อนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ และการกำจัดสิ่งปฏิกูลในชุมชน รณรงค์การป้องกันและแก้ไขปัญหายาเสพติด 3) ผลของการรณรงค์กับการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและพฤติกรรมของผู้รับสื่อกลอนลำ ด้านความมั่นคงทางการเมืองการปกครอง เป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยให้ลัทธิคอมมิวนิสต์หมดไปจากสังคมไทย ด้านสาธารณสุข การรณรงค์ ควบคุมประชากร ทำให้ประชาชนเข้าใจเกี่ยวกับการคุมกำเนิด และการวางแผนครอบครัวด้านสุขอนามัยประชาชนเข้าใจวิธีการดูแลสุขภาพมากขึ้น ด้านทรัพยากรธรรมชาติมีการตื่นตัวมากขึ้น และด้านการป้องกันและแก้ไขปัญหายาเสพติดได้ผลบางส่วน ซึ่งต้องใช้มาตรการทางกฎหมายควบคู่กันไป

กิตติศักดิ์ แสนประดิษฐ์ (2552) ได้ศึกษาแนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสาน เพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ ผลการศึกษา พบว่าประวัติความเป็นมาของลำเรื่องต่อกลอน มีวิวัฒนาการมาจากลำพื้น ต่อมาได้มีการประยุกต์เข้ากับการแสดงลิเก เป็นการแสดงแบบใหม่เรียกว่า หมอลำหมู่ หรือลำเรื่องต่อกลอน มีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงมากขึ้น แต่งกายเหมือนลิเก มีเวทีและมีฉาก การดำเนินเรื่องเหมือนลิเกมีบทเจรจาเป็นภาษาพื้นบ้านอีสาน เครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ แคน พิณ ซอ และกลองโทน ต่อมาได้พัฒนาศักยภาพในรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมในเรื่องที่แสดงตัวบุคคล เทคนิคการแสดงตลอดจนการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ ช่วยให้มีสีสันการแสดงที่ตื่นตา ตื่นใจ และดนตรีประกอบได้ปรับเป็นจังหวะเร้าใจ เพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมในปัจจุบัน องค์ประกอบของการแสดงลำเรื่องต่อกลอน ประกอบด้วย ผู้แสดงหมอลำ สมาชิกคณะหมอลำ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะกลอนลำ วาดลำ เรื่องที่ใช้แสดงการแต่งกาย และแต่งหน้า โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง สำนักงานหมอลำ การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง เวที ฉากหรือผ้าฉาก ป้ายชื่อคณะหมอลำ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้าง ศักยภาพการแสดงในปัจจุบันได้ส่งผลทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนเป็นผู้นำทางความคิดของคนในท้องถิ่น ก่อให้เกิดศักยภาพด้านความบันเทิง เป็นการแสดงที่นำความบันเทิงมาสู่ผู้ชม การแสดงด้าน

การศึกษามีบทบาทให้ความรู้ให้แนวคิดในการดำเนินชีวิตจากการฟังลำ ด้านวัฒนธรรมมีส่วนในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งการรักษาขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีมิให้สูญหายไปจากความสนใจ และความทรงจำ ด้านค่านิยมหมอลำเป็นมรดกที่ได้รับการยอมรับ และมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวอีสานอย่างแนบแน่น ด้านสื่อมวลชนเป็นการส่งเสริมสนับสนุนอาชีพหมอลำ ด้านการตลาดผู้ชมการแสดงเป็นตลาดที่คณะหมอลำต้องปรับปรุง รูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมการแสดงด้านเศรษฐกิจมีการปรับตัว ให้เข้ากับยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลง เป็นการผลิตเพื่อการขาย โดยมีผลตอบแทน คือ กำไรด้านเทคโนโลยีการใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยให้สีสันการแสดงตื่นตาตื่นใจ ด้านดนตรีและการแสดงเป็นการปรับเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมและการเปลี่ยนแปลงของสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับชาวอีสาน จึงเป็นไปอย่างแนบแน่นยาวนาน อาจกล่าวได้ว่า หมอลำ คือ ส่วนหนึ่งของชีวิตชาวอีสาน แนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงลำเรื่องต่อกลอนที่เหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน พัฒนาศักยภาพตามองค์ประกอบของการแสดงเพื่อให้เกิดความทันสมัยอยู่เสมอ มีการปรับเปลี่ยนให้ทันยุคทันเหตุการณ์ ทั้งในด้านวัสดุอุปกรณ์ ศิลปะการแสดง เรื่องที่ใช้แสดงตัวบุคคล และเทคนิคการนำเสนอ

นำใจ อุทรักษ์ (2553) ได้ศึกษาการศึกษาและแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสาน พบว่า หมอลำเกิดจากการนำกลอนลำมาผูกเป็นเรื่องราว หรือนิทานพัฒนามาจากลำพื้น ทำนองลำมี 3 ทำนองหลัก คือ ทำนองอุบล ทำนองขอนแก่น ทำนองกาฬสินธุ์ลำเรื่องต่อกลอนเกิดจากการผสมผสานระหว่างลำพื้นอีสานกับลิเกของภาคกลาง โดยนำเอาเรื่องราวมาแสดงจากนิทานพื้นบ้าน นิทานชาดกและนิยายที่แต่งขึ้นใหม่ ผู้แสดงมีน้อยเฉพาะผู้แสดงหลักของเรื่อง รับเอาแบบอย่างด้านการแต่งกาย จาก เวที มาผสมผสานกับศิลปะพื้นบ้านอีสาน ด้านการแสดงมีการดัดแปลงจากลำพื้นเป็นลำหมู่ หรือลำเรื่องต่อกลอนมีพัฒนาการที่ชัดเจนในปี พ.ศ.2485 แบ่งพัฒนาออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ปี พ.ศ. 2510-2520 ลำหมู่หรือลำเรื่องได้รับอิทธิพลจากกระแสลูกทุ่ง มีการนำเพลงลูกทุ่งมาแสดงประกอบลำเรื่อง ช่วงที่ 2 ปี พ.ศ. 2521-2539 กระแสความนิยมลำเรื่องลดลงเนื่องจากวัฒนธรรมเปลี่ยนไป และช่วงที่ 3 พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน คณะหมอลำได้ปรับปรุงรูปแบบการแสดงของคณะแบ่งออกเป็นสองช่วง ช่วงแรกเป็นการแสดงดนตรี เพลงและหางเครื่อง ช่วงที่สองเป็นการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน แต่ละคณะพยายามกระตุ้นผู้ชมให้สนใจการแสดงลำเรื่องต่อกลอน โดยปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้น่าสนใจ แนวทางการพัฒนาและปรับปรุงด้านรูปแบบการแสดงโดยรวม โดยเน้นการแสดงศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ด้านการแต่งกายในการแสดง ด้านการจัดเวทีแสง สีเสียง ด้านวรรณกรรมคำกลอน โดยเน้นการประพันธ์ คำกลอน ดนตรี และทำนองลำ ด้านการแสดงหางเครื่อง ด้านการบริหารจัดการวงและด้านการบริหารจัดการรายได้

พร ยงดี (2555) ได้ศึกษาอัตลักษณ์การลำของศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ในประเทศไทย ผลการศึกษา พบว่า องค์ประกอบและศิลปะการลำของศิลปินหมอลำทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ 1) หมอลำเคน ดาเหลา มีเสียงทุ้ม มีปฏิภาณในการแต่งกลอนและด้นกลอนสดลักษณะกลอนลำเป็นกลอนลำเกี่ยวและกลอนศีลธรรม แต่นิยมแต่งกลอนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราสี ส่วนท่าพ็อนประกอบการแสดงเป็นท่าพ็อนเกี่ยวและท่าพ็อนอิสระ เวลาแสดงนิยมแต่งกายด้วยชุดสากลนิยมหรือชุดไทยพระราชทาน 2) หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน มีน้ำเสียงไพเราะ ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนสะท้อนชีวิตและกลอนศีลธรรม สามารถสื่อความหมายและเรื่องราวได้อย่างไพเราะ ทำให้ผู้ฟังซาบซึ้งเกิดอารมณ์คล้อยตาม มีท่าพ็อนเกี่ยวและท่าพ็อนอิสระซึ่งเป็นการใช้ท่าทางของคนและสัตว์มาประกอบท่าพ็อน เวลาแสดงนิยมแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสาน นุ่งผ้าไหมและหม่อสไบ 3) หมอลำ ป. ฉลาดน้อย สงเสริม มีน้ำเสียงกังวาน ชัดเจน ขึ้นเสียงสูงได้อย่างไพเราะสามารถรองเข้ากับแคนได้ทุกประเภท กลอนลำใช้คำพื้นบ้าน ทำให้ผู้ฟังเข้าใจง่าย เนื้อหาของกลอนลำเกี่ยวกับวรรณกรรมและคติคำสอน เครื่องแต่งกายตามโอกาส เช่น ชุดสุท ผุดไทยพระราชทาน นอกจากนี้ยัง พบว่า ศิลปินหมอลำทั้ง 3 ท่าน มีอัตลักษณ์เฉพาะเป็นของตนเอง ดังนี้ 1) หมอลำเคน ดาเหลา มีท่าทางเจ้าชู้เสียงทุ้มกังวานกระแสเสียงใหญ่ กลอนลำเรื่องเพศและกามารมณ์มีท่าพ็อนจนเป็นท่าพ็อนเกี่ยวเวลาแสดง 2) หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ท่าทางสง่ามีความเป็นนางเอก มีความสง่างามและนุ่มนวล สามารถใช้ลูกคอ 11 ชั้น เอื้อนได้หลากหลายไม่ซ้ำกัน สอนกลอนลำจะสะท้อนชีวิตและธรรมชาติ มีท้าวตพ็อนธรรมชาติที่พลิ้วไหว อ่อนช้อย 3) หมอลำ ป. ฉลาดน้อย สงเสริม สามารถเอื้อนจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง โดยไม่เพี้ยนเสียงและสามารถลำได้นาน สอนกลอนลำเน้นอารมณ์ตัวละคร สามารถสื่อความรู้สึกทางด้านอารมณ์ให้ผู้ฟังไม่เบื่อหน่าย ใช้น้ำเสียงเลียนแบบเสียงตัวละครในเรื่องได้ทุกตัวละคร และมีเทคนิคการนำเสนอให้ผู้ชม เกิดความสนุกสนานตลกขบขันด้วยคำพูดและท่าทาง

อาทิตย์ คำหงษ์ศา (2555) ได้ศึกษาการศึกษาทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง ผลการศึกษา พบว่า หมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง มีการนำทำนองลำที่มีอยู่ในท้องถิ่นของภาคอีสานมาใช้ในการแสดง มีอยู่เป็น 7 ทำนอง คือ 1) ลำทางยาว 2) ลำเต้ย 3) ลำเดิน 4) ลำเพลิน 5) ลำแพน 6) ลำซิ่ง และ 7) เพลงลูกทุ่ง โดยแต่ละคณะจะเลือกเอาทำนองที่เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดง การแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนแต่ละครั้งใช้เวลา 5-8 ชั่วโมง จึงทำให้มีการใช้ทำนองลำที่ซ้ำ ๆ กันในการแสดง เนื้อหาของกลอนลำบางทำนองไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่แสดงก็ได้ เว้นแต่ทำนองลำทางยาวเท่านั้นที่มีเนื้อหาจำเพาะเจาะจงที่ต้องสอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่แสดง เกี่ยวกับทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง พบว่า ทำนองลำ เกิด จากองค์ประกอบ 2 อย่าง คือ ระบบเสียงของถ้อยคำและฉันท

ลักษณะของกลอนลำ ซึ่งเป็นสำเนียงเสียงภาษาถิ่น ทำนองของแต่ละบทก็จะคล้ายคลึงกันระบบเสียงที่ใช้มี 5 เสียงที่เรียกเป็นศัพท์ทางดนตรีสากลว่า “เพนตะโทนิค” ในการลำอาจจะมีการเอื้อนเสียงตามสำเนียงภาษาถิ่นของหมอลำแต่ละคน

สุระศักดิ์ หวานแท้ (2555) ได้ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชียงสุทรียศาสตร์ ผลการศึกษา พบว่า แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์มีแนวคิด 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) กลุ่มอัตวิสัย เชื่อว่าความงามขึ้นอยู่กับจิตใจของเรา โดยถือว่าคุณค่าทางสุนทรียะ คือ คุณสมบัติของจิต 2) กลุ่มวัตถุนิยม เชื่อว่าคุณค่าสุนทรียะเป็นคุณสมบัติแรกเริ่มเดิมทีของวัตถุเอง 3) กลุ่มสัมพัทธ์นิยม เชื่อว่าสุนทรียะเป็นคุณสมบัติทั้งสองระหว่างจิตกับวัตถุ และพบว่าทฤษฎีตะวันตกที่สำคัญ 3 ทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีการเลียนแบบ ทฤษฎีรูปทรง ทฤษฎีการแสดงออก และทฤษฎีตะวันออกที่สำคัญ 3 ทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีระสา ทฤษฎีอุตระภาวะ ทฤษฎีพุทธิปัญญา ผลการศึกษาประวัติของหมอลำเคน ดาเหลาได้ทราบว่า บทบาทหน้าที่สำคัญมี 5 ประการคือ 1) เป็นหมอลำอาชีพ 2) เป็นนักประพันธ์กลอนลำ 3) เป็นครูสอนลำกลอนทั่วไป 4) เป็นผู้ให้ความบันเทิงและช่วยเหลือสังคม 5) เป็นศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2534 สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) และจากการวิเคราะห์อรรถภาวะรสสุนทรียารมณ์ที่ปรากฏในกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา พบว่า มีอรรถภาวะรสอยู่ 9 ลักษณะ ดังนี้ 1) สิ่งคารส (รสแห่งความรัก) ความปรารถนายินดีในรักของชายหญิง 2) หัสสรส (รสแห่งความขบขัน) ความเบิกบานใจ 3) กรุณารส (รสแห่งความโศก) ความเศร้าสะเทือนใจ 4) รุทธรส (รสแห่งความโกรธ) ความเป็นเดือดเป็นแค้น 5) วีรรส (รสแห่งความกล้าหาญ) ความไม่กลัวเกรง 6) ภยานกรส (รสแห่งความกลัว) ความตระหนกตกใจ 7) วิภังกรส (รสแห่งความเกลียด) ความไม่ปรารถนายินดี 8) อัปภูตรส (รสแห่งความพิศวง) ความงงววยอัสจรรยใจ 9) สันตรส (รสแห่งความสงบ) ความระงับอรรถภาวะรสทั้งหลายที่ปรากฏในกลอนลำ จึงเป็นสุนทรียารมณ์ที่เป็นอรรถรสต่อผู้สดับ

วุฒินันท์ สุพร (2556) ได้ศึกษาหมอลำ : กรณีศึกษาหมอลำจุมทอง เสียงเสนห ผลการศึกษา พบว่า หมอลำจุมทอง เสียงเสนห มีความสามารถในการแสดงหมอลำ สิ่งที่ทำให้หมอลำจุมทอง เสียงเสนหประสบความสำเร็จในการแสดง คือ 1) ด้านวรรณศิลป์ เป็นหมอลำที่มีความรู้และความสามารถในการใช้ภาษา ไม่ว่าจะเป็นการใช้ภาษาถิ่นอีสาน ภาษาไทยกลาง และเนื้อหาของกลอนลำมีเอกลักษณ์เฉพาะตน มีความไพเราะและแตกต่างจากหมอลำท่านอื่น 2) ด้านจังหวะและท่วงทำนองในการลำ จนได้รับฉายาว่า “เสียงเสนห” 3) ดนขบ เป็นหมอลำที่มีความประพจน์ที่ยึดขนบธรรมเนียมประเพณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการแสดงหมอลำที่ดี ซึ่งเปรียบเสมือนกระจกที่สะท้อนให้เห็นถึงคุณงามความดี และยังส่งผลให้หมอลำจุมทอง เสียงเสนห ได้รับความนิยมขึ้นชอบจากผู้ชมเป็นอย่างมาก 4) ด้านศิลปะการแสดง มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตนทั้งด้านवादพ้องลำรวมทั้งท่าแม่บท ทาพ้องอิสระและवादลำ (ทำนองลำ) โดยสะท้อนให้เห็นถึงผลงานที่ได้รับรางวัลอย่างมากมาย

อธิกมาส ศรีโพนทอง (2557) ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดการแสดงด้านหมอลำของหมอลำสมลี อาจวิชัย ผลการศึกษา พบว่า นายสมลี อาจวิชัย เริ่มเป็นหมอลำครั้งแรกเมื่ออายุ 11 ปี ในรูปแบบการลำแบบลำภูไท ในตอนนั้นได้รับบทเป็นพระเอก วิธีการลำก็ลำเป็นเนื้อเรื่องคล้ายกับหมอลำหมูในปัจจุบัน ในสมัยนั้นเรียกลำแบบนี้ว่า ลิเกลำ โดยลำเรื่องสุริวงค์ สารีกาลันทอง เวลาต่อมาได้รับงานแสดงเพียงลำพัง โดยเป็นการลำแบบลำภูไทหนาน โดยรับงานบุญต่าง ๆ เช่น งานแจกข้าว ทำบุญบ้าน ลำตั้งแต่หัวค่ำจนสว่าง ในช่วง พ.ศ. 2497 ได้รับเงินแสดงวันละ 20 บาท พออายุเข้าสู่วัยกลางคน ยังดำรงตำแหน่งเป็นผู้ใหญ่บ้าน หมอเหยา ผู้นำทางศาสนา วิทยากรปราชญ์ชาวบ้าน ปัจจุบันก็ยังคงเป็นผู้อนุรักษ์สืบสานหมอลำ วัฒนธรรมประเพณีของชนเผ่าชาวภูไทตลอดไป กระบวนการถ่ายทอดการแสดงหมอลำของหมอลำสมลี อาจวิชัย พบว่า ได้รับการถ่ายทอดจากบิดาหมอลำสมลี อาจวิชัยได้เป็นวิทยากรด้านหมอลำภูไทให้กับหน่วยงาน การศึกษาต่าง ๆ ที่ลูกหลานควรได้รับการสืบทอด การยกอ้อยอครู การแต่งกายของตัวละคร ได้บ่งบอกถึงสภาพพออ่อนโยนเหมาะสมกับสถานการณ์ เครื่องดนตรี การพ่อนรำสวยงาม

สุริยพงษ์ บุญโกลม (2559) ได้ศึกษาวิธีการขับร้องหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ผลการศึกษา พบว่า ระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ การแสดงเฉพาะกิจ การแสดงครึ่งคืนและการแสดงทั้งคืน โดยจะมีความแตกต่างกัน คือ การแสดงเฉพาะกิจ ผู้ว่าจ้างจะมาติดต่อการแสดงเพื่อแสดงในงานต่าง ๆ เป็นการเฉพาะ ไม่แสดงเป็นเรื่องราว อาจเป็นการว่าจ้างเพื่อแสดงในตอนใดตอนหนึ่ง ส่วนการลำแบบครึ่งคืนและเต็มคืนนั้นหมอลำจะแสดงไปจนถึงเวลาประมาณเที่ยงคืนและทั้งคืนตามลำดับขั้นตอน การแสดงหมอลำประกอบด้วย การลำบทกลอนลำไหว้ครู การลำกลอนลำเกี่ยวกับเจ้าภาพหรือกลอนลำยอศรัทธา ซึ่งเป็นกลอนลำที่แต่งขึ้นเฉพาะสำหรับงานนั้น ๆ การลำบทกลอนลำแนะนำตัว การลำบทเกี่ยวพาราสี การลำกลอนลำที่แสดงเรื่องราวและการลำลา กลวิธีการร้องหมอลำกลอน จากการศึกษากลอนลำทางยาวตามน้องหัวอีสาน มีลักษณะเป็นลำทางยาวหรือลำล่อง และพบว่า กลวิธีการร้อง คือ การปิดท้ายเสียง การร้องเลียนเสียงธรรมชาติ การใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์ การเอื้อนโดยใช้ลูกคอ และการร้องโดยใช้คำพิเศษ และการใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์เป็นกลวิธีที่พบมากที่สุด

กันต์ สกุลโพน (2560) ได้ศึกษาศิลปะการดนตรีของหมอลำบุญมา การะกุล ผลการศึกษา พบว่า หมอลำบุญมา การะกุล เกิดเมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2488 ที่บ้านนาหมอม้า อำเภอมือง จังหวัดอำนาจเจริญ บิดาชื่อนายสุรินทร์ การะกุล มารดาชื่อนางพูน พุ่มผล หมอลำบุญมาได้เรียนการสืบทอดก่อนที่จะเรียนลำ เริ่มเรียนสืบทอดกับครูบุญเลิศ ปกป้อง ตั้งแต่อายุ 13 ปี เมื่อสืบทอดชำนาญแล้วจึงเริ่มเรียนลำกับครูแก้ว คะโสภา โดยมีแม่เป็นผู้ช่วยสอนอีกคน เมื่อสืบทอดและลำได้ดีจึงฝึกหัดแต่งกลอนลำ และเมื่อฝึกได้ดีแล้วจึงเริ่มออกเดินทางไปในที่ต่าง ๆ เพื่อทำการแสดงทั้งลำและสืบทอด มีการถูกเชิญให้แสดงร่วมกับคณะหมอลำใหญ่บ้างเป็นบางครั้งคราว ปี พ.ศ. 2514 เป็นช่วงเวลา

หมอลำบุญมา การะกุล ได้เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดัง และเป็นที่รู้จักของประชาชนมากที่สุด เนื่องจากได้มีโอกาสล่าออกอากาศที่สถานีวิทยุกระจายเสียง จ.ส.3 ร้อยเอ็ด โดยมีโฆษกไพบุลย์ ชมพูคำ เป็นผู้จัดรายการ กลอนลำที่ประทับใจผู้ฟังที่สุดในขณะนั้นคือ “กลอนไล่สถานีรถไฟจากอุบลราชธานีถึงกรุงเทพมหานคร” ศิลปะการด้นลำของหมอลำบุญมา การะกุล มีลักษณะเฉพาะตัว คือ 1) การสังสมประสบการณ์เรียนรู้ลำ ได้เรียนรู้จากครู เมื่อชำนาญในกลอนแล้วจึงเพิ่มคำกลอนและข้อมูลใหม่แทรกลงในกลอนเก่าที่ได้ฟังมาหรือกลอนสดที่แต่งขึ้นในขณะนั้น 2) การเรียนรู้โดยจำจากการบอกเล่าของคนอื่น ๆ และได้ยินได้ฟังแล้วมานำเพิ่มเติมปรับปรุงและฝึกฝน 3) หมอลำบุญมาเก่งในการใช้คำเชื่อมตากลางกลอนเพื่อให้กลอนลื่นไหล 4) หมอลำบุญมามีศิลปะการขมวดท่ายกลอนแบบง่าย ๆ แต่มีเสน่ห์ หมอลำบุญมา การะกุล เป็นหมอลำที่มีพรสวรรค์ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ในการลำกลอนและสืบทอดประกอบด้วยตนเองได้เป็นเลิศ จึงทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจและมีน้อยคนนักที่จะสามารถทำได้

ณัฐภูมิ อุ๋นทร (2560) ได้ศึกษาเทคนิควิธีการลำของหมอลำฉลาด ส่งเสริม (ป.ฉลาดน้อย) ผลการศึกษา พบว่า เทคนิควิธีการลำทำนองอุบลของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย สามารถแยกออกเป็น 24 เทคนิควิธี และยังพบว่า หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ได้นำเทคนิคที่ได้จากการประดิษฐ์การเอื้อนมาใช้ในการลำทำนองอุบลได้อย่างสละสลวย ไม่ว่าจะเป็นการเกริ่น การเดินกลอนและการจบกลอน และยังมีลีลาในการเปล่งเสียงที่โดดเด่นจากคีย์และกลับมาคีย์เดิมได้โดยไม่เพี้ยนเสียง โดยมีวิธีการเอื้อนเสียงทั้งหมด 30 เสียง ส่วนสุนทรีภาพของการลำทำนองอุบลของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย สามารถแบ่งออกได้ 7 ลักษณะอารมณ์ คือ รัก โศกเศร้า อาลัยอาวรณ์ โกรธ ตื่นเต้นดีใจ น้อยเนื้อต่ำใจ และห่วงใย การถ่ายทอดอารมณ์เหล่านี้เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ในการลำตามลักษณะการประพันธ์ ทำนองลำทางยาวในบทเน้นคำและลากเสียงให้ยาว สื่อความรู้สึกทางอารมณ์ได้ดี

ศิริชัย ทัพขวา (2560) ได้ศึกษาการพัฒนารูปแบบการแสดงหมอลำหมู่เชิงธุรกิจ ผลการศึกษา พบว่า แนวทางในการพัฒนาหมอลำหมู่เชิงธุรกิจควรปฏิบัติ ดังนี้ 1) ด้านการแสดงควรปรับเปลี่ยนและประยุกต์วัฒนธรรมการแสดงที่มีอยู่เดิม ให้เข้ากับสมัยใหม่มากขึ้น เพื่อสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ให้แก่มุข 2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียงปรับเวทีให้เข้ากับฉากแต่ละฉากที่แสดง ฉากแต่ละฉากให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดงง่ายต่อการเก็บ 3) ด้านวรรณกรรมคำกลอนผู้ประพันธ์บทกลอน และศิลปินนักแสดงควรจะนำวรรณกรรมคำกลอนพื้นบ้านอีสานมาไขแสดง เรื่องที่นำมาแสดงควรสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ตามจารีตประเพณี สื่อถึงผู้ชมผู้ฟังเพื่อให้เกิดความสมัครสมานสามัคคี มีความเมตตากรุณาในสังคมอีสาน 4) ด้านดนตรีและทำนองลำ แนวทางการพัฒนาการแสดงหมอลำเรื่องตลกกลอนในเรื่องดนตรีที่นำมาประกอบ การขับร้องควรจะบูรณาการระหว่างเครื่องดนตรี

พื้นบ้านอีสานและเครื่องดนตรีสากล และอนุรักษ์ทำนองความเป็นอีสานไว้ 5) ด้านพัฒนาการแสดงทางเครื่องการพัฒนาแบบทำเต็น หัวใจหลัก คือ ครูผู้สอนต้องเข้าใจหลักของวัฒนธรรมร่วมสมัย และมีการพลิกแพลงได้อยู่ตลอดเวลาให้เข้ากับสถานการณ์ 6) ดานบริหารจัดการวงมีการแบ่งหน้าที่ในวง ได้แก่ หัวหน้าฝ่ายอาหาร หัวหน้าฝ่ายนักดนตรี หัวหน้ากรงหมอลำ ฝ่ายเวทีไฟฟ้าแสงสีเสียง เพื่อให้วงมีการแบ่งอำนาจหน้าที่บริหารจัดการแต่ละฝ่ายอย่างมีประสิทธิภาพ ง่ายต่อการควบคุม เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยในวง 7) ด้านการบริหารรายได้มีการบริหารจัดการรายได้ที่ทันสมัย ควรนำเทคโนโลยีสารสนเทศมาประยุกต์เข้ากับการบริหารรายได้ของวง ควรการบันทึกข้อมูลรายรับรายจ่ายในแต่ละงาน ต่อเดือน ต่อปี และ 8) ด้านอื่น ๆ การพัฒนาเพื่อสร้างความเหมาะสม ในด้านการแต่งตัวของหมอลำเรื่องตอกลอนและการอนุรักษ์พหุศิลปวัตถุที่ทรงคุณค่าให้อยู่คู่กับสังคมอีสานอย่างสง่างาม ควรจะสร้างสรรค์และนำไปใช้ให้เหมาะสมกับการแสดง แนวทางในการพัฒนาดังกล่าวนี เป็นการแนะนำจากผู้วิจัยที่นำปัญหาที่แต่ละคณะพบเจอนั้น มาหาแนวทางแก้ไขในเบื้องต้น แต่ในทางปฏิบัตินั้น ด้วยประสบการณ์ในการทำคณะหมอลำมานานของผู้บริหารหัวหน้าคณะหมอลำ คงมีทางออกในการแก้ปัญหาที่ติดอยู่แล้ว

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวข้อง พบว่า หมอลำเรื่องตอกลอนมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวอีสาน และเป็นที่ยอมรับมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคมได้ส่งผลกระทบต่อการค้าอยู่ของหมอลำเรื่องตอกลอน หมอลำหลายคนต้องปิดฉากและยุบวงเนื่องจากมีปัญหาเรื่องการบริหารและการจัดการวง และได้มีนักการศึกษาและผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำเรื่องตอกลอน ให้ความสนใจที่จะศึกษาเพื่อหารูปแบบและแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องตอกลอน เพื่อให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวอีสานตลอดไป ความงามอันล้ำค่าของศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องตอกลอน และข้อค้นพบจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง คงจะเป็นแนวทางที่ถูกต้องและเพียงพอกับการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนอง ได้อย่างดียิ่ง

1.3 งานวิจัยเกี่ยวกับการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลง

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2540) ได้ศึกษา การสืบทอดและปรับปรุงวัฒนธรรมไทยในการเมือง ผลการศึกษา พบว่า การปรับปรุงทางวัฒนธรรมเป็นมรดกตกทอดของกลุ่มชนมาโดยตลอดไม่ว่ายุคใดสมัยใด การต่อสู้เพื่อปรับปรุงวัฒนธรรมให้เข้ากับปัญหาความจำเป็นใหม่ ๆ ทางเศรษฐกิจ สังคม และเทคนิควิทยาที่ทุกคนมีส่วนร่วม ทุกคนในสังคมเป็นเจ้าของ รัฐหรือหน่วยงานราชการหาใช่เจ้าของเป็นผู้กำหนดวัฒนธรรมไม่ แต่จะต้องเป็นผู้ส่งเสริมดูแลวิถีทางให้การพัฒนาวัฒนธรรมเป็นไปอย่างถูกต้องเหมาะสมบนพื้นฐานที่มีอยู่ดั้งเดิม เหมาะสมกับความจำเป็นใหม่ ๆ ในปัจจุบันและอนาคต

เฟื่องฟ้า ลัษมณี (2545a) ได้ศึกษาเรื่อง การปรับปรนวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่หมู่บ้านนาหวาย ตำบลเมืองมะ อำเภอยางตลาด จังหวัดชัยภูมิ ผลการศึกษา พบว่า ด้านสภาพชีวิตและความเป็นอยู่ ของชาวไทยใหญ่ที่หมู่บ้านนาหวาย เป็นสภาพชีวิตของคนต่างถิ่นที่อพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาอยู่ปะปนกับชาวไทยพื้นเมือง อาศัยอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ ดำรงชีพด้วยการค้าขาย และการรับจ้างขายแรงงาน มีการผสมผสานวิถีชีวิตประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับครอบครัวให้เข้ากับชาวไทยพื้นเมือง ได้แก่ ประเพณีการเกิด การแต่งงาน ส่วนงานศพชาวไทยใหญ่นั้นนิยมฝังศพ แต่ปัจจุบันได้ปรับปรนมาเป็นการเผาตามแบบอย่างชาวไทยพื้นเมือง ด้านการรักษาพยาบาลเดิมใช้สมุนไพรจากพื้นบ้าน ปัจจุบันไปรับการรักษาจากโรงพยาบาลตามแบบสมัยใหม่ ด้านการแต่งกายเดิมมีวัฒนธรรมการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวไทยใหญ่ ปัจจุบันส่วนใหญ่แต่งกายแบบชาวไทยพื้นเมือง ด้านภาษา ยังคงพูดภาษาไทยใหญ่อยู่ แต่เรียนรู้ภาษาไทยพื้นเมืองและภาษาไทยภาคกลางบ้าง แม้ว่าวิถีชีวิตภายนอกของชาวไทยใหญ่จะปรับปรนผสมผสานกับวิถีชีวิตชาวไทยพื้นเมืองเป็นส่วนใหญ่ แต่ในส่วนของการเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรมยังคงรักษาจารีตประเพณีของชาวไทยใหญ่ไว้ ปัจจัยที่ทำให้ต้องมีการปรับปรนวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่ให้เข้ากับชาวไทยพื้นเมือง คือ การที่ชาวไทยใหญ่ได้เข้ามาอยู่ในสังคม หรือสิ่งแวดล้อมใหม่ จึงจำเป็นต้องทำให้มีการปรับปรนวิถีชีวิต และประเพณีใหม่ เพื่อจะได้อยู่ด้วยกันโดยให้ความแตกต่างกันน้อยที่สุด นอกจากนั้นการเข้ามาอาศัยอยู่ในสังคมใหม่ มีกฎระเบียบของสังคมใหม่ที่ต้องปฏิบัติตาม ทำให้ต้องมีการปรับปรนสภาพวิถีชีวิตและการเป็นอยู่ไปโดยปริยาย ส่วนด้านการขายแรงงานในประเทศไทย แม้ว่าชาวไทยใหญ่จะต้องทำงานหนักกว่า ได้ค่าจ้างต่ำกว่าชาวไทยพื้นเมือง แต่ชาวไทยใหญ่มีความพอใจกับค่าแรงที่ได้รับเพราะเมื่อเปรียบเทียบกับสภาพชีวิตที่ถูกกดขี่ และได้ค่าแรงที่ต่ำมาก หรือไม่ได้เลย ในขณะที่อยู่ในประเทศสหภาพพม่า ทำให้ชาวไทยใหญ่ในหมู่บ้านนาหวายนิยมการขายแรงงานมาก ผลกระทบจากการปรับปรนวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่ที่หมู่บ้านนาหวายแบ่งเป็น 2 ประเด็น คือ ด้านการเสริมสร้าง และด้านการทำลาย ด้านการเสริมสร้าง ทำให้ชุมชนมีระบบแบบแผนภายใต้กฎเกณฑ์ของสังคมใหม่ ชาวไทยใหญ่มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นกว่าเดิม สามารถใช้ชีวิตได้อย่างสงบสุข มีการสืบสานและฟื้นฟูประเพณีพิธีกรรมบางอย่าง ทุกครอบครัวมีฐานะความเป็นอยู่ดีขึ้น เด็ก ๆ มีโอกาสได้เรียนหนังสือในโรงเรียนของรัฐบาล สามารถนำความรู้กลับไปพัฒนาชุมชนบ้านนาหวาย ส่วนผลกระทบด้านทำลาย ชาวไทยใหญ่ได้สูญเสียเอกลักษณ์บางอย่างที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีกรรมของชาวไทยใหญ่ เช่น การแต่งกาย การเปลี่ยนแปลงขั้นตอนของพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น งานศพ งานแต่งงาน งานบวช ฯลฯ

พิมุข ชาญธนะวัฒน์ (2546) ได้ศึกษาการปรับปรนเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวไทยใหญ่ : กรณีศึกษาชาวไทยใหญ่หมู่บ้านถ้ำลอด อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน ผลการศึกษา พบว่า สภาพสังคมและวัฒนธรรมทุกแห่งจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวที่เป็นพลวัต (Dynamic) อยู่ตลอดเวลา ซึ่งเกิดจากปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอกของ

สังคมชุมชนนั้น ๆ การปรับปรนเปลี่ยนแปลง ได้มีผลกระทบต่อวิถีชีวิตของสมาชิกในชุมชนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งผลกระทบที่เกิดขึ้นนั้นจะมีทั้งด้านบวกและด้านลบ โดยการปรับปรนเปลี่ยนแปลง ทางด้านประเพณี พิธีกรรม และความเชื่อโดยการผ่อนผันกฎเกณฑ์และจารีตบางประการ ที่ไม่เหมาะสมที่จะใช้กับสภาพปัจจุบันลง และในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ก็มีการประยุกต์ใช้วัสดุ สิ่งของอุปโภคบริโภค ที่สามารถหาได้ในปัจจุบันเข้ามาใช้เพื่อความสะดวกสบาย และยังมีการยอมรับ ประเพณี กิจกรรมบางอย่างจากสังคมไทยและสังคมตะวันตกเข้ามาปฏิบัติด้วย เช่น การจัดงานวันเด็ก การจัดงานฉลองปีใหม่ และการจัดงานลอยกระทง ซึ่งถือเป็นการคล้อยตามวัฒนธรรมที่คนไทยนิยม ปฏิบัติกันมากขึ้น

พัชรา กิจปฐมมงคล (2547) ได้ศึกษา พิธีกรรมของคนไทยเชื้อสายจีนในเขตเทศบาล นครนครปฐม ผลการศึกษา พบว่า การปรับปรนประเพณีพิธีกรรมของคนไทยเชื้อสายจีนในรอบปีและรอบชีวิตตามความเชื่อทางศาสนา ที่ผสมผสานกันระหว่างศาสนาพุทธมหายาน ลัทธิขงจื้อ ลัทธิเต๋า พร้อมกับการบูชาบรรพบุรุษและการนับถือเทพเจ้า เมื่อเวลาผ่านไปหลายชั่วอายุคน ความเชื่อดั้งเดิม ย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนพิธีกรรมนั้น ๆ ตามมา รูปแบบของพิธีกรรมและ ขั้นตอนตามความเชื่อเดิมเปลี่ยนไป มีการลดขั้นตอนการปฏิบัติลงเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคม และวัฒนธรรมไทย จึงเกิดการปรับปรนพิธีกรรมต่าง ๆ ของวัฒนธรรมจีนขึ้น

กอบแก้ว ศิริกุล (2551) ได้ศึกษาการตั้งถิ่นฐานและการปรับปรนทางวัฒนธรรมของ คนไทยเชื้อสายจีน เพื่อสร้างสังคมเข้มแข็งในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผลการศึกษา พบว่า คนไทยเชื้อสายจีน ส่วนใหญ่ที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกาฬสินธุ์ เป็นจีนแต้จิ๋ว อพยพมาจากเมืองซัวเถาประเทศจีน สาเหตุเนื่องจากปัญหาภัยสงครามในประเทศ ทำให้คนจีนอพยพเข้ามาในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก และมีบางส่วนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน จังหวัดกาฬสินธุ์ อาศัยอยู่บริเวณถนนโสมพมิตร และถนนพ ขาว ประกอบอาชีพการค้าขาย และไร่แรงงาน เมื่อมีฐานะทางเศรษฐกิจดีขึ้นก็ขยายกิจการออกไป อำเภอสุมเด็จ และอำเภอกุฉินารายณ์ เป็นการอพยพเพื่อขยายกิจการทางการค้าของตระกูล การค้า ขายเป็นอดีตอาชีพส่วนใหญ่เป็นการรับซื้อของป่า สามารถสร้างฐานะจนกลายมาเป็นผู้นำ ทางเศรษฐกิจของจังหวัดกาฬสินธุ์ คนจีนที่อพยพเข้ามาได้นำขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของตน เข้ามาปฏิบัติภายในกลุ่มคนจีน ต่อมาจึงได้มีการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการดำรงชีวิตบางอย่างให้เข้า กับคนในท้องถิ่นได้ จนกระทั่งเกิดการผสมกลมกลืนกันทางวัฒนธรรมระหว่างคนไทย เชื้อสายจีนกับ ชาวไทยลาว ชาวไทยยอ และชาวผู้ไทยใน 6 ด้าน คือ 1) ด้านครอบครัวเครือญาติ คนไทยเชื้อสายจีน นิยมที่จะแต่งงานกับชาวผู้ไทยมากกว่าชาวไทยยอ และชาวไทยลาว เพราะมีพื้นฐานคล้ายคลึงกับชาว ผู้ไทย สามารถปรับปรนวิถีชีวิตให้อยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข 2) ด้านการเมืองและการปกครอง คน ไทยเชื้อสายจีนสามารถทำงานร่วมกับชาวไทยลาว ชาวผู้ไทยและชาวไทยยอ เพราะมีความสำนึกรัก ในถิ่นเกิด ต้องการที่จะพัฒนาชุมชนให้ดีขึ้นเหมือนกัน 3) ด้านความเชื่อและศาสนา คนไทยเชื้อสาย

จีนกับชาวไทยลาว ชาวผู้ไทยและชาวไทยย้อมมีพื้นฐานความเชื่อเหมือนกัน สามารถปรับปรนเข้าหากันได้ เช่น เทศกาลตรุษจีน คนไทยเชื้อสายจีนมีการบูชาเทพเจ้า บูชาบรรพบุรุษ ทำบุญตักบาตรตามประเพณีไทย 4) ด้านรักษาสุขภาพ คนไทยเชื้อสายจีนกับชาวไทยลาว ชาวผู้ไทยและชาวไทยย้อม มีการรักษาสุขภาพด้วยสมุนไพร สามารถปรับปรนโดยการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ด้านสมุนไพร เพื่อนำมาทำยารักษาสุขภาพ 5) ด้านการศึกษา คนไทยเชื้อสายจีนมีความเฉลียวฉลาดกว่าชาวไทยลาว ชาวผู้ไทยและชาวไทยย้อม สามารถปรับปรนโดยการสั่งสอนให้บุตรตั้งใจเล่าเรียน ขยันอดทน และ 6) ด้านเศรษฐกิจ คนไทยเชื้อสายจีนมีความขยันขันแข็งทำมาหากินมากกว่ากลุ่มชนอื่น เป็นแบบอย่างที่ดีจนเป็นที่ยอมรับในสังคม และทำให้ชาวไทยลาว ชาวไทยย้อมและชาวผู้ไทยสามารถปรับปรนพฤติกรรมความขยัน อดทนและซื่อสัตย์ในการประกอบอาชีพเหมือนคนไทยเชื้อสายจีน

เสาวภา ศักยพันธ์ (2554) ได้ศึกษาการปรับปรนและการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอาหารไทลื้อในเขตล้านนา ผลการศึกษา พบว่า อาหารไทลื้อในเขตล้านนา มีแหล่งวัตถุดิบ จากพืชผักที่ปลูกในไร่ นา และใช้เนื้อสัตว์จากห้วยหนอง คลองบึง เช่น ปลา กุ้ง หอย ปูนา การรับประทานสัตว์ใหญ่ เช่น เนื้อหมู จะใช้วิธีการซื้อจากตลาด ไม่นิยมรับประทานเนื้อวัวและเนื้อควาย วิธีการปรุงอาหารใช้วิธีง่าย ๆ ซึ่งคล้ายคลึงกับกับชาวไทยอื่น ๆ การรับประทานอาหารในครอบครัว ลูกหลานจะให้เกียรติผู้อาวุโสสูงสุดในครอบครัว คือ ปู่ ย่า ตา ยาย อาหารไทลื้อที่มีความแตกต่างกันใน 2 พื้นที่ ได้แก่ อำเภอเชียงคำ มีแอ่งและ แต่แอ่งดอยสะเก็ดไม่รู้จักแอ่งและ ขณะเดียวกันในแอ่งดอยสะเก็ดมีแกงผักกาด ซึ่งชาวไทลื้อในอำเภอเชียงคำก็ไม่รู้จัก อย่างไรก็ตามทั้ง 2 พื้นที่มีอาหารไทลื้อดั้งเดิมที่เหมือนกัน ได้แก่ น้ำปู น้ำผัก น้ำหนั และข้าวแคบที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชาวไทลื้อ อาหารที่นำไปทำบุญในพิธีกรรมที่วัด ได้แก่ ห่อนึ่ง ขนมจ็อก แกงฮังเล และจิ้นทอด ส่วนอาหารที่ใช้ในพิธีกรรมอื่น ๆ ได้แก่ ไก่ต้มทั้งตัว ข้าวเหนียว และกล้วยน้ำหว่า อาหารที่ใช้ในพิธีเลี้ยงเจ้าพ่อบรรพบุรุษของชาวไทลื้อ ได้แก่ หมูดำทั้งตัว ความเชื่อเกี่ยวกับอาหารจำแนกได้ 2 กลุ่ม คือความเชื่อของบุคคลทั่วไป และความเชื่อเฉพาะกลุ่มผู้ที่นับถือเวทย์มนต์คาถา การวิเคราะห์คุณค่าทางโภชนาการพบว่า อาหารที่ให้ปริมาณพลังงานสูง ได้แก่ น้ำปู อาหารที่ให้ปริมาณคาร์โบไฮเดรตสูง ได้แก่ แอ่งและอาหารที่ให้ปริมาณโปรตีนสูง ได้แก่ แกงปู อาหารที่ให้ปริมาณไขมันสูง ได้แก่ แกงปู อาหารที่ให้ปริมาณวิตามิน เอ สูง ได้แก่ แอ่งและ และอาหารที่ให้ปริมาณแคลเซียมสูง ได้แก่ น้ำปูอาหารไทลื้อในเขตล้านนา มีต้นกำเนิดจากดินแดนสิบสองปันนา เมื่อมีการอพยพโยกย้ายด้วยเหตุผลหลาย ๆ ประการ ทำให้การเดินทางเข้าสู่ล้านนากระจัดกระจายแยกย้ายไปอยู่ในหลายจังหวัด และการอพยพจากดินแดนสิบสองปันนา มีการอพยพมาจากหลายเมือง จึงมีผลต่อการนำอาหารหรือเมล็ดพันธุ์พืชติดตัวมา กลุ่มชาวไทลื้อบางพื้นที่ในล้านนา อาจจะไม่มีการรับประทานอาหารบางชนิด หรืออาหารบางอย่างถูกกลืนกลายเป็นเข้ากับวัฒนธรรมใหม่เพื่อให้ตนเองอยู่รอด แต่ชาวไทลื้อในเขตล้านนายังมีเอกลักษณ์ของอาหารไทลื้อหลายชนิดติดตัวอยู่ แม้เวลาจะผ่านพ้นไปหลายร้อยปีแล้วก็ตาม

Huynh Van Phuc (2554) ได้ศึกษาจากมุสลิมในเวียดนามหลังนโยบายโดยเมย การปรับปรุงวิถีชีวิตทางเศรษฐกิจ ศาสนปฏิบัติและชาติพันธุ์ ผลการศึกษา พบว่า ด้านวิถีชีวิต ทางด้านเศรษฐกิจเมื่อรัฐบาลเวียดนามดำเนินนโยบายโดยเมย ระบบเศรษฐกิจการตลาดได้เข้ามา ส่งผลทำให้อาชีพดั้งเดิมของคนจาม เช่น การประมง ทอผ้าและค้าขายได้รับผลกระทบ อาชีพประมง และทอผ้า ไม่สามารถยืนหยัดในระบบเศรษฐกิจการตลาดใหม่ได้ ชาวจามหันมาปรับตัวเข้ากับตลาด โดยประกอบอาชีพการค้าขายทางไกลเป็นหลัก วิถีเศรษฐกิจใหม่ได้มีการปรับปรุงรูปแบบและกลไก การตลาด ชาวจามไม่ได้เป็นเจ้าของเครื่องมือการผลิตและปัจจัยในการผลิต อาศัยเงินตรา ประสบกา รณการค้าเชิงชีพ ภูมิภาคไหวพริบและความสัมพันธ์ทางสังคมเป็นทุนในการดำรงชีพ วิถีชีวิตเศรษฐกิจ ใหม่ทำให้ชีวิตทางเศรษฐกิจของชาวจามกลุ่มหนึ่งดีขึ้นได้ แต่คนส่วนใหญ่ต้องดิ้นรนหารายได้มาก ยิ่งขึ้น และส่งผลต่อโครงสร้างทางสังคมของสังคมชุมชนอีกด้วย ด้านศาสนปฏิบัติ ชาวจามกลุ่มหนึ่งได้ ปรับเปลี่ยนศาสนปฏิบัติตามแนวทางวาฮาบี ชุมชนถูกแบ่งเป็น 2 กลุ่ม และมีรูปแบบปฏิบัติศาสนาที่ แตกต่างกัน เกิดปัญหาความขัดแย้งในระบบความสัมพันธ์ทางสังคมของชุมชน ต่อมาได้มีการปรับ บรณโดยมีระบบความสัมพันธ์พื้นฐานดั้งเดิม พิธีกรรมชีวิตเป็นพื้นที่ทางสังคมได้ฟื้นฟูสัมพันธ์กลับคืนมา ใหม่ หลังการดำเนินนโยบายโดยเมย พรหมแดนประเทศได้เปิดให้ชาวจาม ได้เชื่อมสัมพันธ์กับกลุ่มชาว จามที่อพยพไปอยู่ที่ต่างประเทศและกลุ่มชาวมุสลิมโลก ทำให้พื้นที่การปฏิบัติศาสนาของชาวจาม ขยายกว้างยิ่งขึ้น ถึงแม้ชาวจามจะแยกพื้นที่ปฏิบัติศาสนาออกเป็น 2 นิคม แต่ก็ยังรักษา ความสัมพันธ์ทางสังคมซึ่งกันและกัน ด้านชาติพันธุ์สัมพันธ์ภายในบริบทรัฐชาติ ชาวจามมีความทรง จาร่วมกับชาวบ้านในท้องถิ่นและรัฐบาล ในการต่อสู้ชาติตั้งแต่ปี ค.ศ. 1975 หลังจากประเทศได้ สถาปนาความเป็นเอกภาพ รัฐบาลเวียดนามได้มีสิ่งอำนวยความสะดวกในการดูแลกลุ่มชาติพันธุ์จาม ทั้งในด้านเศรษฐกิจ ชีวิตความเป็นอยู่ และสังคมวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น ด้านเศรษฐกิจแม้รัฐบาลได้ พยายามให้การช่วยเหลือแต่ยังขาดประสิทธิผล ส่วนด้านสังคมวัฒนธรรมรัฐบาลเวียดนามได้ให้ ความสำคัญกับความหลากหลายทางวัฒนธรรม สนับสนุนให้มีการเชิดชูวัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อย ขณะเดียวกันรัฐได้พยายามรณรงค์ให้กลุ่มชาติพันธุ์ละทิ้งวัฒนธรรมบางประการ ที่รัฐบาลคิดว่าล้าหลัง และกีดขวางการพัฒนาของสังคม

กมลฉัตร ปทุมศรี (2557) ได้ศึกษาแรงงานต่างด้าวชาวพม่า : รูปแบบการปรับปรุงน โดยมิติทางวัฒนธรรม เพื่อพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมชายฝั่งทะเลภาคกลาง ผลการศึกษาพบว่า รูปแบบการปรับปรุงการดำเนินตามมิติทางวัฒนธรรมของแรงงานต่างด้าวชาวพม่ามี 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบด้านค่าตอบแทน 2) รูปแบบด้านสภาพการทำงาน 3) รูปแบบด้านความมั่นคงในอาชีพ 4) รูปแบบความก้าวหน้าในการทำงาน และ 5) รูปแบบด้านสุขอนามัยและความปลอดภัย วิถีชีวิตของ แรงงานต่างด้าวชาวพม่า ได้มีการปรับปรุงโดยมิติทางวัฒนธรรมทั้ง 5 ด้าน แรงงานเหล่านี้มีส่วน สำคัญต่อการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของชายฝั่งทะเลภาคกลางเป็นอย่างมาก การปรับปรุงวิถีชีวิต

ทำให้แรงงานต่างด้าวมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น มีรายได้เพียงพอที่จะทำให้ตนเองและครอบครัวมีความสุขได้

วรินทร์ชญา ภูติพรสวัสดิ์ (2558) ได้ศึกษาวัฒนธรรมการให้บริการ : แนวทางการปรับปรุงเพื่อการแข่งขันทางธุรกิจ เครื่องซักผ้าหยอดเหรียญของชุมชนจังหวัดขอนแก่น ผลการศึกษาพบว่า 1) ความเป็นมาของวัฒนธรรมการให้บริการเครื่องซักผ้าหยอดเหรียญของชุมชนจังหวัดขอนแก่นนั้น ได้มีการบริการซักผ้าด้วยมือพร้อมกับมีบริการรับจ้างรีดมานานกว่า 30 ปีมาแล้ว ได้พัฒนาการบริการมาเป็นการบริการรับจ้างซักอบรีดเสื้อผ้า ผ้าห่ม ผ้าคลุมเตียง ด้วยเครื่องซักผ้าแบบธรรมดา ผ่านเครื่องเดียวขนาด 3.5 กิโลกรัมขึ้นไป การบริการซักผ้าหยอดเหรียญเริ่มให้บริการประมาณปี พ.ศ. 2543 โดยเป็นการบริการซักแบบหยอดเหรียญอย่างเดียว ผู้มารับบริการนำผ้าไปตากที่ห้องพักตนเอง ต่อมาได้พัฒนาการบริการเครื่องขนาดใหญ่ผ่าหน้าและเครื่องอบผ้ารับจ้างหยอดเหรียญประมาณ 5 กิโลกรัมขึ้นไป ซึ่งลูกค้าจะเป็นนักศึกษา ผู้มีงานทำ คนมีครอบครัว หรือมาทำงานในพื้นที่จังหวัดขอนแก่น ที่พักในชุมชนหนองแวง บ้านกอกและโนนม่วง 2) สภาพปัจจุบันและปัญหาวัฒนธรรมการให้บริการเครื่องซักผ้าหยอดเหรียญ ได้มีการแข่งขันกันทำธุรกิจและความพร้อมของการบริการลูกค้า หรือความมีมาตรฐานของร้านที่ให้บริการ ปัญหาที่พบ คือ ร้านเปิดให้บริการส่วนใหญ่ไม่มีคนเฝ้าร้าน ขาดแผ่นป้ายแนะนำขั้นตอนใช้บริการ บริเวณร้านคับแคบ ตกแต่งร้านไม่สวยงาม เครื่องบริการซักผ้าไม่สะอาด เป็นต้น 3) แนวทางการปรับปรุงวัฒนธรรมการให้บริการเครื่องซักผ้าหยอดเหรียญ คนซักเสื้อผ้าส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาและคนทำงานที่ต้องการความสะดวกสบาย และความสะอาด เครื่องซักผ้าหยอดเหรียญในปัจจุบันส่วนใหญ่ทันสมัย มีบริการรับจ้างตากและรีดด้วย และมีธุรกิจหยอดเหรียญอื่น ๆ ในร้านซักผ้าหยอดเหรียญไว้บริการลูกค้าด้วย เช่น ตู้น้ำหยอดเหรียญ เต็มเงินโทรศัพท์หยอดเหรียญ และซังน้ำหนักหยอดเหรียญ

สุนทร พรรณรัตน์ (2558) ได้ศึกษาเหวียด เกี่ยว : อัตลักษณ์และกระบวนการปรับปรุงในการดำเนินชีวิตในภาคอีสาน ผลการศึกษา พบว่า ชาวเวียดนามอพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยสาเหตุมาจากถูกกวาดต้อนเข้ามาอยู่ในฐานะเชลยศึก และอพยพเข้ามาเพื่อลี้ภัยทางการเมืองและศาสนา เวียดนามที่ลี้ภัยทางการเมืองและศาสนาเดินทางเข้ามาโดยผ่านประเทศลาว และมาอาศัยอยู่ในบริเวณฝงแม่น้ำโขง ที่เมืองท่าอุเทน ไชยบุรี หนองคาย นครพนม นบือตีสานาพุทธและศาสนาคริสต์ ชาวเหวียด เกี่ยวที่อาศัยอยู่ในภาคอีสานแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ เหวียด เกี่ยว เกา และเหวียด เกี่ยว อพยพ มีการสร้างบ้านเป็นกระต๊อบ กระโจมหรือโรงนา ฝาसानด้วยไม้ไผ่ ฉาบปูน พื้นอัดด้วยดิน บางกลุ่มสร้างบ้านเป็นตึกแถวประตูด้านหน้าเป็นบานพับ หรือเพี้ยม การแต่งกายคล้ายกับคนจีน นุ่งกางเกงขายาวทั้งชายหญิง เสื้อผ้าข้างยาวคลุมเข่า พูดภาษาเวียดนามรับประทานอาหารที่มีรสจัด มีผักเป็นเครื่องเคียง นบือตีสานาพุทธและศาสนาคริสต์ เชื่อในเรื่องผี วิญญาณ สิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ มีการเคารพนับถือเทพเจ้า มีการทรงเจ้า ร่างทรง มีประเพณีพิธี

กรรมการแต่งงานและพิธีศพที่เป็นของตนเอง การดำเนินชีวิตของชาวเหวียด เกี่ยวในภาคอีสาน ปัจจุบันมีการตั้งบ้านเรือนเป็นอาคารพาณิชย์ ตึกแถว สร้างบ้านตามสมัยนิยม มีการพูดภาษาเวียดนาม ภาษาไทย ภาษาไทยอีสาน และภาษาต่างประเทศ แต่งกายตามสมัยนิยม นิยมแต่งชุดประจำชาติ คือ ชุดอ่าว หล่วย ตามเทศกาลรื่นเริง รับประทานอาหารเวียดนาม อาหารไทย อาหารไทยอีสาน อาหารจีน และอาหารฝรั่ง นับถือศาสนาพุทธ และศาสนาคริสต์ เชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผี วิญญาณ มีการทวงเงาเช่าร่างทวง มีประเพณีปีใหม่ญวนหรือตรุษญวน พิธีงเด็ก พิธีกรรมงานศพ ปัญหาที่พบ คือ บ้านเรือนแบบเก่าเริ่มหายไป คนรุ่นใหม่ไม่พูดภาษาเวียดนาม มีการแต่งกายตามสมัยนิยม ชุดอ่าว หล่วย นำไปใช้ในเทศกาลอื่น มีการดัดแปลง ตกแต่งใหม่มีความทันสมัยเพิ่มขึ้น ไม่นิยมรับประทานอาหารเวียดนาม มีการแยกกลุ่มทำกิจกรรมเกี่ยวกับศาสนาระหว่างพุทธกับศาสนาคริสต์ เชื่อในเรื่องภูตผีปีศาจ บูชาเทพเจ้าทำให้สังคมไม่ยอมรับ ว่าเป็นสิ่งไร้สาระ การทวงเงา ร่างทวงเริ่มสูญหายไปไม่มีผู้สืบทอด มีการจัดประเพณีเฉพาะกลุ่มของตัวเอง สังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนไป ทำให้รับประเพณีของชาติอื่นเขามาผสมกับประเพณีดั้งเดิม อัตลักษณ์และกระบวนการปรับปรนในการดำเนินชีวิตของชาวเหวียด เกี่ยว ในภาคอีสานพบว่า มีการสร้างบ้านเรือนที่พักอาศัยให้เหมือนคนไทย พูดภาษาไทย และภาษาท้องถิ่น แต่งกายเป็นคนไทย รับประทานอาหารไทยและไทยอีสาน ทำบุญใส่บาตรตามศาสนาพุทธ เข้าร่วมประเพณีและพิธีกรรมกับชาวไทยอีสาน เพื่อให้การดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างผสมกลมกลืน

Jing Lu (2558.) ได้ศึกษารูปแบบการปรับปรนวัฒนธรรมองค์กรเพื่อการสื่อสารวัฒนธรรมไทย-จีน ของห้องเรียนขงจื้อในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล ผลการศึกษา พบว่ารูปแบบการปรับปรนวัฒนธรรมองค์กรเพื่อการสื่อสารวัฒนธรรมไทย-จีน ของห้องเรียนขงจื้อในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล เป็นรูปแบบเชิงอธิบาย (Semantic Model) เกี่ยวกับวิธีการปรับปรนวัฒนธรรมองค์กรที่ได้จากบทเรียน วิธีการปรับปรนวัฒนธรรมองค์กรในอดีตและแนวทางการแก้ปัญหาวัฒนธรรมองค์กรและสื่อสารวัฒนธรรมไทย-จีนที่เป็นไปได้ ประกอบด้วยความสำเร็จ 3 เป้าหมาย คือห้องเรียนมีวัฒนธรรมองค์กรเฉพาะของตนที่ชัดเจน กระบวนการปรับปรนวัฒนธรรมองค์กรเพื่อการสื่อสารวัฒนธรรมไทย-จีนเป็นรูปธรรม บุคลากรมีความเป็นอยู่ที่ดีและผูกพันต่อองค์กร เครือข่ายร่วมแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมด้วยความภาคภูมิใจและมีความรู้ความเข้าใจในวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมจีนอย่างถูกต้อง

พุทธินันทน บุญเรือง (2561) ได้ศึกษาการปรับปรนทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจของชุมชนท้องถิ่น ในอำเภอบ้านโคก จังหวัดอุดรธานี ต่อการเปิดจุดผ่านแดนถาวร ชองภู ภายใตกระแสการพัฒนาในอนุภูมิภาคลุ่มน้ำโขง ผลการศึกษา พบว่า สภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจของคนในท้องถิ่นต่อการเกิดขึ้นของจุดผ่านแดนถาวรชองภู รวมทุกด้าน อยู่ในระดับปานกลาง การเปลี่ยนแปลงรูปแบบโครงสร้างทางสังคมและพฤติกรรมทางสังคมในภาพรวมอยู่

ในระดับปานกลาง การเปลี่ยนแปลงแบบแผนทางวัฒนธรรม ความคิด ความเชื่อ คตินิยม ประเพณี ในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ลักษณะการปรับปรุงทางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรมของชุมชนท้องถิ่นต่อการเปิดจุดผ่านแดนถาวรของภูู ชุมชนท้องถิ่นมีการปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปทำให้ส่งผลกระทบทางธุรกิจการค้าระหว่างประเทศ ชุมชนท้องถิ่นชายแดนมีความคิดเห็นว่า ผลกระทบทางธุรกิจการค้าระหว่างประเทศ ต่อการเตรียมสู่ประชาคมอาเซียนของชุมชนท้องถิ่นชายแดน อยู่ในระดับปานกลาง ในมุมมองของเจ้าหน้าที่ภาครัฐที่เกี่ยวข้องกับการค้าชายแดน เห็นว่าผลกระทบทางธุรกิจการค้าระหว่างประเทศต่อการเตรียมสู่ประชาคมอาเซียน ทั้งด้านลักษณะอาชีพและรายได้ การถือครองที่ดิน เป็นต้น ปัจจัยที่ส่งผลการเปลี่ยนแปลง พบว่า ตัวแปรอิสระที่ศึกษาทั้งหมด 9 ชุด มีเพียง 6 ชุดเท่านั้น คือ ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ (Economy) ปัจจัยด้านทัศนคติที่มีต่อวัฒนธรรม (Attitude) ปัจจัยด้านสังคม (Social) ปัจจัยด้านวัฒนธรรม (Culture) ปัจจัยด้านนิเวศวิทยา (Ecology) และปัจจัยด้านประชากร (Popular) ที่สามารถอธิบายการผันแปรของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจของคนในท้องถิ่นต่อการเกิดขึ้นของจุดผ่านแดนถาวรของภูู ดนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และ แนวทางในการแก้ไขปัญหาของสวนราชการและคนในท้องถิ่นต่อการเกิดขึ้นของจุดผ่านแดนถาวรของภูู หน่วยงานภาครัฐและองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น ชุมชนท้องถิ่นและหน่วยงานเอกชนมีแนวทางในการแก้ไขปัญหาแบบเชื่อมโยง 4 ด้าน ได้แก่ การเชื่อมโยงทางกายภาพ (Physical linkage) การเชื่อมโยงทรัพยากรมนุษย์ (Human linkage) การเชื่อมโยงทางเศรษฐกิจ (Economic linkage) การเชื่อมโยงทางการเมือง (Political linkage)จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจในปัจจุบัน เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรม เพื่อให้เกิดการพัฒนา ผลสมกลมกลืนทางสังคมและวัฒนธรรม และใช้ชีวิตร่วมกันได้อย่างมีความสุข และข้อค้นพบจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงคงจะเป็นประโยชน์และแนวทางกับการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนอง ได้อย่างดียิ่ง

6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

Carkin Gary Bryden (1985) ได้ศึกษาถึง : รูปแบบของละครที่มีชื่อเสียงที่สุดของประเทศไทยและบทบาทในสังคมไทย ผลการศึกษา พบว่า ลิเกเป็นรูปแบบของละครที่มีชื่อเสียงที่สุดในประเทศไทย มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาหลายศตวรรษ มีการประยุกต์และเปลี่ยนแปลง ได้รับความนิยมแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน มีการผสมผสานระหว่างศิลปะและวรรณกรรมกรีกและโรมัน ที่มีรูปแบบคลาสสิกและความเป็นแบบพื้นเมืองของละครพอนรำของไทย ธรรมชาติของการแสดงลิเก และสิ่งที่ทำให้เขาทั้งหลายพอใจ คำบรรยายเกี่ยวกับสภาพแวดล้อม บริบทที่เกิดขึ้นในการแสดงลิเก เช่นเดียวกับธรรมชาติของพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน การวิเคราะห์โครงเรื่อง

ลิเก และแก่นของเรื่องแสดงให้เห็นการรวมตัวกันทำพิธีกรรมทางศาสนา เป็นสิ่งที่ค้นหาได้โดยผ่านสัญลักษณ์ สิ่งที่เป็นสถาบันกษัตริย์ของไทย และสถาบันที่สืบทอดเกี่ยวกับประเพณีของสังคมและวัฒนธรรมไทย องค์ประกอบของการแสดงลิเกและเครื่องบ่งชี้สัญลักษณ์ คำบรรยาย สถานที่พักสำหรับการแสดง ฉากบนเวทีละคร ดนตรี เพลง การเคลื่อนไหวและการฟ้อนรำ บทสนทนาและบทพูดคนเดียว ลักษณะนิสัยของตัวละคร เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้าทำทาทอง เป็นเอกลักษณ์ที่แพร่หลายทั่วประเทศ สารสำคัญของลิเก การพูดหรือการแต่งเพลง แบบที่ไม่ได้เตรียมการมาก่อน การแสดง เป็นส่วนประกอบที่จำเป็นที่สุด ในการแสดงลิเก การสร้างเรื่องราวรายละเอียด บททั่วไป ความเกี่ยวข้องกันระหว่างโครงสร้างของลิเก และโครงสร้างของสังคมไทยเป็นสิ่ง

Compton Caral J (1979) ได้ศึกษาองค์ประกอบของการลำสีทันดอนในด้านฉันทลักษณ์ ภาษา เนื้อหาและจังหวะ ผลการศึกษา พบว่า ด้านฉันทลักษณ์ กล่าวถึงระดับเสียง ลักษณะสัมผัสของลำสีทันดอน ด้านภาษาได้กล่าวถึงการใช้คำสร้อย คำเสริม การใช้คำเชื่อม ด้านเนื้อหาได้เปรียบเทียบเนื้อหาของกลอนลำระหว่างกลอนตัดกับกลอนแปด และด้านจังหวะ พบว่าจังหวะมีส่วนสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ นอกจากนี้ผู้เขียนยังกล่าวถึง รูปแบบการลำของหมอลำสีทันดอนว่าเป็นการลำสลับกันระหว่างชายกับหญิงจนกระทั่งจบการแสดง

Douglas Gavin Duncan (2002) ได้ศึกษาการให้การสนับสนุนของภาครัฐในการสืบทอดประเพณีด้านดนตรีของชาวเมียนมาร์ ในอดีต 10 ปีล่วงมาแล้ว คณะบุคคลที่ยึดอำนาจการปกครองโดยการรัฐประหาร ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลของสหภาพพม่า ได้เริ่มต้นโครงการโดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมซึ่งเป็นมรดกสืบทอดต่อกันมานานมาก และมีการร่วมกันในระดับนานาชาติ ซึ่งการรวมตัวกันครั้งนี้ ประกอบด้วย มหาวิทยาลัยวัฒนธรรม มีการเริ่มต้นศิลปะแห่งการแสดงที่มีการแข่งขันทุกปี และมีการดำเนินการออกแบบโดยได้มาตรฐานเพื่อเป็นเอกภาพ และ Notate 500 ปีมาแล้ว แต่ละโครงการรัฐบาลให้การสนับสนุนอย่างเต็มที่ เห็นความสำคัญ และให้ความสนใจ รัฐบาลกดดันชาวพม่าโดยให้อำนาจรัฐบีบบังคับทางการเงิน วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกตรวจสอบโครงการเกี่ยวกับวัฒนธรรม เป็นการจุดแสงสว่างการนำเสนอการตรวจสอบลัทธิเผด็จการเพื่อความชอบด้วยกฎหมาย จะเป็นสิ่งแสดงให้เห็นว่าอำนาจหน้าที่ของรัฐที่สนับสนุนนี้ เพื่ออนาคตทางการเมืองแน่นอน ประกาศแห่งชาติด้านการเมืองสิ้นสุดลง และเฉพาะบางส่วนเท่านั้นที่สนับสนุนประเพณีและนักดนตรีของเขาหลายเท่า สนับสนุนด้านตรงข้ามอย่างมีเหตุผล ซึ่งพิจารณาความสำคัญของการเป็นนักดนตรีมีอาชีพ บางส่วนของผลประโยชน์จากโครงการยิ่งใหญ่กว่านั้น และบางส่วนของพวกเขาเกือบขาดทุน กล่าวกันอย่างไม่เปิดเผยระบบอุปถัมภ์เป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงประเพณีด้านดนตรีของประเทศ

Merriam Alan P (1964) ได้ศึกษาดนตรีเป็นสัญลักษณ์ทางพฤติกรรม ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งของสังคม เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ และเพื่อสนองความต้องการ

การของสังคมดนตรี จึงเป็นเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมของสังคมได้ จังหวะและท่วงทำนองของเสียงดนตรี สามารถสื่อความหมายและบอกถึงอารมณ์ได้ด้วย และได้กล่าวถึงเรื่องเฉพาะในด้านที่เป็นพื้นฐานสาขามานุษยวิทยา ดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) งานภาคสนาม ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับวิธีการวิเคราะห์ทางดนตรี และการฝึกในสาขาอื่นที่เกี่ยวข้องกับวิชาดนตรี จากความคิดรวบยอดของเมอร์เรียมที่ได้พยายามรวบรวมงานค้นคว้าวิจัยกว่า 15 ปี ประสบการณ์การสอนในสาขามานุษยวิทยาทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะมานุษยดุริยางควิทยา ส่วนสำคัญของหนังสือเล่มนี้จะเน้นเรื่องการศึกษาในตัวดนตรีโดยเฉพาะ เช่น การศึกษาคำร้องของเพลง (Song Text) และความสัมพันธ์ของดนตรีกับด้านอื่น เช่น งานศิลปะ ประวัติของวัฒนธรรม อิทธิพลของวัฒนธรรม (Cultural Dynamics) ทำให้เราสามารถนำเอาวิธีการประยุกต์ใช้ศึกษาดนตรีของชนเผ่าใดเผ่าหนึ่ง ในรูปของการใช้ดนตรีในฐานะเทคนิคอันหนึ่ง เพื่อสร้างความเข้าใจและการสร้างขึ้นมาใหม่ของวัฒนธรรม

Miller Terry Ellis (1977) ได้ศึกษาดนตรีตะวันตกในธุรกิจดนตรีของประเทศไทย ผลการศึกษา พบว่า ธุรกิจดนตรีในกรุงเทพมหานครได้ขยายตลาดออกไปสู่หัวเมืองในชนบททั่วทุกภาคของประเทศไทย เป็นผลทำให้เกิดดนตรีชนิดใหม่ขึ้นมา ในปี 1963 (พ.ศ. 2506) ดนตรีชนิดใหม่เริ่มปรากฏขึ้นมามีลักษณะของเพลงลูกกรุง เป็นดนตรีสมัยใหม่ เนื้อร้องเป็นภาษาภาคกลาง ค่อนข้างจะละเอียดอ่อน และสละสลวยดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบใช้เครื่องดนตรีของทางตะวันตกและใช้สไตลตามแบบอย่างดนตรีทางอเมริกาและยุโรป ดนตรีอีกชนิดหนึ่ง คือ เพลงลูกทุ่ง มีลักษณะเด่นในเรื่องของการใช้คำประพันธ์อย่างง่าย ให้ความรู้สึกโดยตรงและไม่เป็นลักษณะของชาวกรุง เป็นลักษณะของทุ่งนามากกว่า เนื้อหาส่วนใหญ่กล่าวถึงชีวิตของคนทั่วไปโดยเฉพาะชาวนา

สำหรับสไตลของการขับร้องนั้น นักประพันธ์เพลงลูกทุ่งซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนกรุงเทพฯ ได้เอาแบบการขับร้องเพลงพื้นบ้านของหลายภาคมาไขรวมกัน ทั้งสไตลการขับร้องแบบหมอลำกลอน และหมอลำหมู่ ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องจะใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่น หรือไม่ก็ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลง เพลงพื้นบ้านของทางภาคอีสานที่นิยมนำไปใช้มากที่สุด ได้แก่ บทเพลงทำนองเต้ยโขง มีนักร้องหมอลำกลอน และหมอลำเพลินเป็นจำนวนมากที่ประสบผลสำเร็จ การไปเสี่ยงโชคกับการร้องเพลงลูกทุ่งในกรุงเทพฯ เช่น สมัย อ่อนวงศ์ จัดว่าเป็นผู้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการนำแคนมาบรรเลงใส่ในเพลงลูกทุ่งประกอบภาพยนตร์ นักประพันธ์เพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสานหลายคน ได้นำเอาสไตลของดนตรีท้องถิ่นที่เด่น มาสร้างงานบทประพันธ์ยอดฮิตในเพลงลูกทุ่งมากมาย และได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหมอลำและพัฒนาการของหมอลำ สันนิษฐานว่าหมอลำพื้นกำเนิดขึ้นก่อน แล้วพัฒนามาเป็นลำกลอน ลำหมู่ (ลิเกลาว) และหมอลำเพลินตามลำดับ ในส่วนที่เกี่ยวกับลำเต้ย ผู้วิจัยกล่าวถึงลำเต้ยว่าแบ่งเป็น 4 ประเภท ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวโนนตาล

Miller Terry Ellis (1998) ได้ศึกษาลำเพลิน (Lam Phern) ผลการศึกษา พบว่า ป 1940 หมอลำเพลินเริ่มเสื่อมลง หมอลำเพลินมีวิวัฒนาการมาจากลำเรื่องตกลอน เป็นการแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น ทำวาระเกด ทาวสุริวงศ แต่เมืองเวียงจันทน์เป็นการแสดงเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของประเทศลาวและเวียงจันทน์มีชื่อเรียกว่า ลำเรื่อง (ลำเอียง) นักแสดงจะเปลี่ยนชุดตามเนื้อเรื่องในแต่ละฉาก ใช้แคนลายใหญ่และลายน้อยเป่าประกอบลำกลอน ได้รับความนิยมน้อยลง และในปี 1980 ลำกลอนเป็นที่นิยมแพร่หลายของคนอีสาน การแสดงมีชาย 1 คน หญิง 1 คน รองโต้ตอบกันโดยหมอลำฝ่ายหญิงจะมีอาญยังน้อย หมอลำฝ่ายชายจะอายุวัยกลางคนก็ได้ มีแคนเป่าประกอบ มีการเกี่ยวพาราสีกัน กลอนลำจะเกี่ยวข้องกับภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วรรณคดีและบางครั้งก็เป็นกลอนไม่สุภาพเกี่ยวกับเรื่องเพศบ้าง การลำจะประสบผลสำเร็จได้จะต้องประกอบด้วย 3 ส่วน คือ 1) ความโดดเด่นในเรื่องเสียง มีน้ำเสียงไพเราะ 2) จังหวะเสียงสัมผัส และ 3) เนื้อหากลอนลำ ลำกลอนเริ่มจากการลำทางสั้นโดยมีแคนเป่าประกอบตามจังหวะ การลำของหมอลำชาวอีสานนิยมว่าจ้างหมอลำกลอนไปสมโภชงานประเพณีของคนอีสาน ลำซิ่ง (Lam Sing) เป็นการลำประกอบเสียงดนตรี มีกีตาร์เบส พิณ กลองชุด ลำซิ่งเป็นลำที่พัฒนารูปแบบมาจากลำกลอนवादขอนแก่น ประกอบด้วย 4 ทำนอง คือ ทำนองทางสั้น ทำนองทางยาว ทำนองลำเดิน และทำนองลำเตี้ย เป็นลำที่ได้รับความนิยมมากในยุคปัจจุบัน นำเพลงลูกทุ่งสตริงที่ทันสมัยมาผสมผสานประกอบการแสดง มีทำนองที่เร็วเร้าใจเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ซึ่งเป็นผลให้วัฒนธรรมการลำมั่วหมอง หมอลำหมู (Lam Mu) มีมาตั้งแต่ปี 1950 ลำหมูพัฒนาขึ้นโดยการสร้างเวที มีฉากประกอบด้านหลังเวที ไขแสงไฟเข้าช่วย การแต่งตัวใช้รูปแบบการแต่งตัวของลิเก เขามาผสมผสานมีแคนเป่าประกอบการแสดง ต่อมาในปี 1970 มีการใช้กลองชุดประกอบกับเพลงสตริงลูกทุ่งมากกว่าการใช้ลำทางยาว (Lam Thang Yoa) เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องเกี่ยวกับเทพนิยายพระพุทธรเจ้าและนิทาน หมอลำคณะหนึ่งจะประกอบด้วยคนทั้งหมด โดยเฉลี่ย 24 คน ประกอบด้วย นักแสดงชาย หญิง นักดนตรี ตัวตลก พระเอก นางเอกผู้ร้าย บิดา มารดา ลำหมู เล่นตามเนื้อเรื่อง เนื้อหาที่กำหนดไว้เป็นเนื้อเรื่อง เมื่อเสร็จท้องไร่ ท้องนาคนหนุ่มสาวก็หาโอกาสมาฟังหมอลำเพื่อความบันเทิงสนุกสนาน ในปี 1980 หมอลำหมูเริ่มประสบความล้มเหลว เนื่องจากคนนิยมหันมาฟังเพลงป๊อป ลูกทุ่ง ลูกกรุง และมีทางเครื่องมาแทนประกอบกับการแสดงของวงดนตรี ทำให้วัยรุ่นนิยมและสนใจมากยิ่งขึ้น ลำผีฟ้า (Lam Phi Fa) คนไทยสมัยก่อนมีความเชื่อเรื่องผีसांगเทวดา ไสยศาสตร์ โดยมีมนุษย์เป็นร่างทรงติดต่อกับผีหรือโลกไสยศาสตร์ มีดนตรีประกอบการลำโดยมีหมอลำฝ่ายหญิงเป็นผู้ลำประกอบหมอลำแคนฝ่ายชาย เรียกว่า การลำผีฟ้า ซึ่งเป็นการลำเพื่อรักษาเยียวยาคนป่วยด้วยวิธีทางไสยศาสตร์

Peseye Vivee Kenileno (2004) ได้ศึกษาการพัฒนาการอ่านบทสวดสรรเสริญของท้องถิ่นสำหรับโบสถ์ของผู้ทำพิธีล้างบาปลัทธิในภาคตะวันออกเฉียงเหนือประเทศอินเดีย

: กรณีศึกษาในโบสถ์แอ่งกามี ลัทธินาภา ผลการศึกษา พบว่า ชาวนาภาอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย และเป็นส่วนหนึ่งของประชากรกว่า 60 ล้านคนของประเทศ ซึ่งอาศัยอยู่ทางแยกของ 3 ประเทศ คือ จีน อินเดีย และพม่า เป็นเวลาไม่ต่ำกว่า 1,000 ปี มีการเปลี่ยนแปลงจากความเป็นชาวนาภาสู่การเป็นคริสต์เห็นได้จากการประกาศแห่งชาติ ที่มีการเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิงด้านประวัติศาสตร์ของพวกเขา ผู้ทำพิธีชาวอเมริกัน ผู้เผยแพร่ศาสนาเข้ามาครั้งแรก โดยใช้บทเพลงที่มีความเกี่ยวกับศาสนา การปลดปล่อยก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 1830 ผู้เผยแพร่ศาสนามีการสั่งสอนเรื่องราวของพระเยซู และคำสอนของท่านอย่างยิ่งใหญ่ ด้วยความศรัทธาและความเลื่อมใสได้มีการแผ่ขยายออกไปเป็นวงกว้าง และเพิ่มมากขึ้น อยู่ภายใต้กรอบของเพลงและบทสวดที่สรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าชาวนาภา มีความรักอย่างรุนแรงเกี่ยวกับดนตรีและมีความอุดมสมบูรณ์ มีมรดกที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมเพลงแบบชาวบ้าน นอกจากนี้ยังเป็นสิ่งสำคัญของชาวคริสต์ ความเลื่อมใสด้านดนตรีสำนวนตะวันตก ในขณะเดียวกันการครอบครองเป็นสิ่งที่ต้องสงสัยหรือการแสดงความจริงใจสำนวนแบบชาวบ้าน อย่างไรก็ตามเพลงพื้นเมืองมีพื้นฐานมาจากสำนวนชาวบ้าน เริ่มต้นมีความก้าวหน้าและได้รับการยอมรับในกลุ่มนาภาที่นับถือศาสนาคริสต์ในกลุ่มสังคมเดียวกันเท่านั้น เช่นเดียวกับการนิยมเพลงตะวันตก การรวบรวมเพลงบูชาของชาวคริสต์ เป็นสิ่งซึ่งพอจะทำให้มีความหวังในอนาคตได้

Prescott John E (1986) ได้ศึกษาสภาพแวดล้อมเป็นสื่อกลางของความเกี่ยวพัน ยุทธวิธีและการแสดง ผลการศึกษา พบว่า สภาพแวดล้อมที่แสดงถึงเหตุปัจจัยสำคัญในความเปลี่ยนแปลง ความเกี่ยวพันระหว่างยุทธวิธีและการแสดง เปลี่ยนแปลงความเข้มข้นหรือรูปแบบของความเกี่ยวพันระหว่างยุทธวิธีและการแสดง ที่ศึกษาการถดถอยการวิเคราะห์และการวิเคราะห์กลุ่มย่อยเป็นการแสดง โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากธุรกิจ 1,638 หน่วย ใน PIMS ด้วยข้อมูลระหว่างปี ค.ศ. 1978-1981 ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า กลยุทธ์ที่ใช้ปรับเปลี่ยนยอด 40% ที่เปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ สภาพแวดล้อมมีผลเพียง 2% และจากเวลาไม่มีนัยสำคัญ ทั้งนี้ยังพบว่าสภาพแวดล้อมได้สนับสนุนและเป็นหนึ่งในกลยุทธ์ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแต่ไม่ใช่รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างกลยุทธ์และการแสดง

White Roderick E. and Richard G. Hamermesh (1981) ได้ศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับธุรกิจการแสดง ผลการศึกษา พบว่า เป็นเรื่องยากที่จะได้รับคำตอบที่นาพอใจ ต่อคำถามด้านปัจจัยที่ศึกษาด้านระดับของธุรกิจการแสดง ในแหล่งวิจัยอิสระมากมาย ที่พยายามจะอธิบายด้านธุรกิจการแสดง พยายามที่จะอธิบายธุรกิจด้านการแสดง มีปัจจัยที่มักจะมีความแตกต่างกัน การใช้การอธิบายด้วยกรอบแนวคิดที่แตกต่างกัน และหลากหลายทางภาษาและการศึกษาในองค์กรต่าง ๆ ที่แตกต่างกัน แบบอย่างการจัดการแสดงได้รับการปรับปรุงที่เหลื่อมล้ำผสมผสาน และอธิบายในตัวแปรร่วมจากองค์กรธุรกิจแบบอุตสาหกรรม ทฤษฎีขององค์กรและนโยบายด้านธุรกิจ เป็นต้นว่าค่า

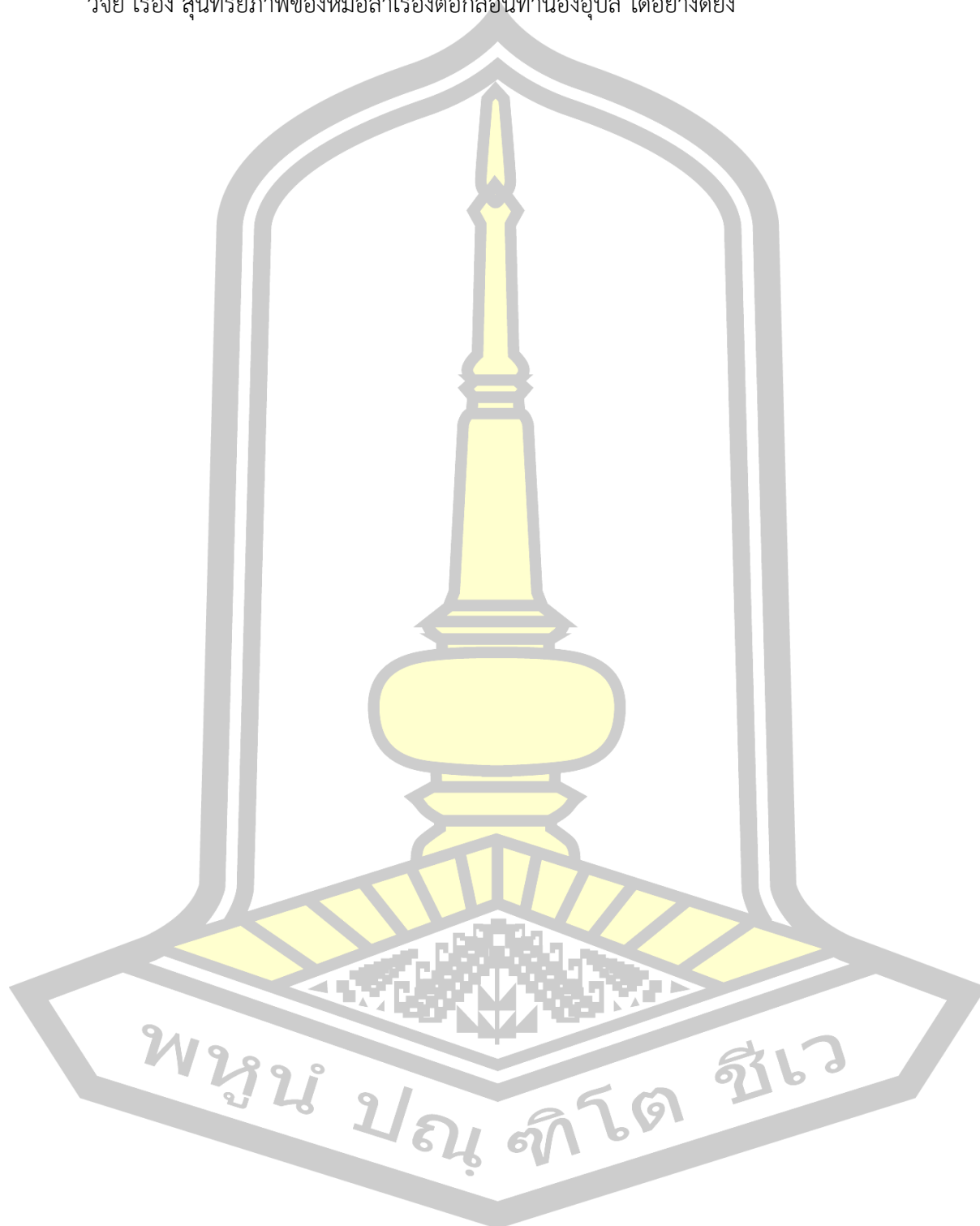
ทางด้านธุรกิจ อุตสาหกรรมด้านสิ่งแวดล้อม แผนกลยุทธ์และโครงสร้าง ต้นแบบได้ทำงานในรูปของการทดสอบความอย่างละเอียด โดยการใช้หลักการธุรกิจเป็นหน่วยวิเคราะห์ และการใช้กรอบแนวคิดด้านกลยุทธ์และบริบทของโครงสร้างซึ่งตอบสนองต่อระบบธุรกิจ มันเป็นสิ่งที่ได้นำไปสู่เงื่อนไขการประเมินค่าอุตสาหกรรมที่แตกต่างกัน และสภาวะการแข่งขันในขณะที่การศึกษาผลกระทบของแผนกลยุทธ์และบริบทของโครงสร้าง

Willis Alan (1994) ได้ศึกษาการปฏิบัติการแสดงในด้านส่งเสริมและสนับสนุน ผลการศึกษา พบว่า งานวรรณกรรมและการปฏิบัติด้านการแสดงจำนวนมาก จะให้ความสนใจไปที่ความต้องการด้านการจัดการ ทั้งนี้เพื่อเป็นการยกระดับขึ้น โดยความต้องการด้านผู้ร่วมลงทุนและบุคคลภายนอกอื่น ๆ ที่สนใจมีส่วนร่วม โดยปราศจากการสนใจในการยึดมั่นต่อข้อมูลการตอบรับด้านการแสดงที่เป็นที่ต้องการของผู้จัดการเครื่องมือ ด้านข้อมูลโดยทั่วไปที่หาได้เพื่อกำหนดรูปลักษณ์ที่หลากหลาย ด้านการแสดงที่เป็นส่วนส่งเสริมสนับสนุนต่อผู้จัดการฝ่ายและผู้จัดการตรง คือ การประเมินความถูกต้องยุติธรรมและระเบียบ ด้านรายได้และตัวบ่งชี้ด้านการแสดงและระเบียบการชี้แจง เปิดเผยมุมมองที่สำคัญ 4 ประการ คือ การเงิน ลูกคา การบริหารธุรกิจภายใน และการปรับเปลี่ยนและการเรียนรู้ในอีกขอบข่าย 2 ประการของการแสดง คือ พบว่า บริษัทเริ่มที่เพิ่มความสนใจด้านทัศนคติและสวนของแผนกลยุทธ์ ด้านสภาพแวดล้อมและด้านความเป็นมนุษย์ ด้านความจำเป็นในความร่วมมือด้านการให้ความร่วมมือด้านการแสดงที่ยังต้องการ ในหลาย ๆ สิ่งที่ต้องมีขึ้นรวมทั้งการรวมเอาความสำคัญด้านข้อกำหนดด้านการแสดงที่จำเป็นต้องรับรู้อย่างเข้าใจ

Venkatraman N (1987) ได้ศึกษาระบบการจัดการด้านธุรกิจการแสดง ผลการศึกษาพบว่า มาตรการด้านเศรษฐกิจ ด้านธุรกิจการแสดง (BEP) เป็นสิ่งที่ต้องติดตามให้ทันต่อสถานการณ์ เนื่องจากเป็นสิ่งที่แสดงถึงระบบการจัดการ ต้องนำมาเป็นเหตุเป็นผลต่อการพัฒนาระบบการจัดการ มีการกำหนดคุณภาพด้านมาตรการในการจัดการหรือไม่ มีระบบการขายที่มีความหลากหลาย มีการนำระบบการลงทุนเข้ามาใช้ในการจัดการ และการพัฒนาการกำหนดค่าแรงขั้นต่ำและการใช้ความเอาใจใส่ในการจัดการ จะทำให้มีการจัดระดับความระดับของหลอมรวม 2 มาตรการ คือ ข้อมูลจากบริษัทหลัก และข้อมูลวางแผนลำดับที่สองบริษัท จากการใช้อิงประกอบด้านทรัพยากรภายนอกที่เกิดขึ้น การใช้วิธีการ Multi Trait, Multi Method (MTMM) และการวิเคราะห์ด้วยระบบ Confirmatory Factor Analysis (CFA) ในสาเหตุของ CFA และ MTMM

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า วรรณกรรมและศิลปะการแสดงพื้นบ้านของประเทศต่าง ๆ ได้เป็นที่สนใจของนักการศึกษาและนักวิจัยชาวต่างชาติ โดยเฉพาะศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทย ลิเกและหมอลำเรื่องต่อกลอน (ลำหู่) ส่วนหนึ่งของงานวิจัยได้ชี้ให้เห็นการพัฒนาการปรับปรนและเปลี่ยนแปลงด้านการแต่งกายและรูปแบบการแสดงจากลิเกมาสู่ลิเก (ลาว) คือ หมอลำเรื่องต่อกลอน เพื่ออนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่คู่สังคมอีสานตลอดไปและข้อ

ค้นพบจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องอีกหลายประการ คงจะเป็นแนวทางและเป็นประโยชน์ต่อการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้อย่างดียิ่ง



บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย

- 1.1 เนื้อหา
- 1.2 วิธีการวิจัย
- 1.3 พื้นที่วิจัย
- 1.4 ระยะเวลาในการวิจัย
- 1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2. วิธีดำเนินการวิจัย

- 2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
- 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
- 2.3 การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล
- 2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขอบเขตการวิจัย ดังนี้

1. เนื้อหา

- 1.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
- 1.2 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
- 1.3 สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

2. วิธีการวิจัย

วิธีการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม แล้วนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย

3. พื้นที่วิจัย

พื้นที่วิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้ดำเนินการสำรวจข้อมูลจากศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) และผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และเลือกจังหวัดที่มีศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นพื้นที่วิจัย ได้แก่ อุบลราชธานี ยโสธร นครพนม ศรีสะเกษ อำนาจเจริญ มุกดาหาร และร้อยเอ็ด

4. ระยะเวลาในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระยะเวลาในการวิจัยตั้งแต่วันที่ พฤศจิกายน 2563 ถึง เมษายน 2564

5. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

5.1 ประชากร

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล หัวหน้าคณะหมอลำหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดอุบลราชธานี ยโสธร ศรีสะเกษ ร้อยเอ็ด มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ดอำนาจเจริญ และนครพนม

5.2 กลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล หัวหน้าคณะหมอลำหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ประกอบด้วย ศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล นักประพันธ์กลอนลำ หมอแคน เจ้าของห้องบันทึกเสียงหมอลำ ผู้ว่าจ้างหมอลำผู้ชมการแสดงหมอลำ ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดที่เป็นพื้นที่วิจัย ได้แก่ อุบลราชธานี ยโสธร ศรีสะเกษ ร้อยเอ็ด อำนาจเจริญ มุกดาหาร และนครพนม โดยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

5.2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) หมายถึง กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล รวม 10 คน ดังนี้

- 1) นางฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ)
- 2) นายฉลาด ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ)
- 3) ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล จำนวน 8 คน

5.2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) หมายถึง กลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล รวม 22 คน ดังนี้

- 1) หัวหน้าคณะหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับคณะหมอลำ จำนวน 5 คน
- 2) ศิลปินหมอลำ จำนวน 10 คน
- 3) นักประพันธ์กลอนลำ จำนวน 3 คน
- 4) หมอแคน จำนวน 2 คน
- 5) เจ้าของห้องบันทึกเสียงหมอลำ จำนวน 2 คน

5.2.3 กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) หมายถึง กลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล รวม 36 คน ดังนี้

- 1) ผู้ว่าจ้างหมอลำ จำนวน 6 คน
- 2) ผู้ชมการแสดงหมอลำทั่วไป จำนวน 30 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการตามวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Inventory) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไป คณะหมอลำ หัวหน้าคณะหมอลำหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับคณะหมอลำ ผู้ให้ข้อมูลเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) จำนวน 2 ท่าน ได้แก่ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ ฉวีวรรณ ดำเนิน และนายฉลาด ส่งเสริม หรือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม แบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ ชื่อสกุล ชื่อหมอลำ วันเดือนปีเกิด ภูมิลำเนาเดิมที่อยู่ปัจจุบัน ประวัติการศึกษา สถานภาพทางครอบครัว อาชีพปัจจุบัน บทบาททางสังคมประสบการณ์ที่ประทับใจ เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ เป็นต้น

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับชื่อคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ ชื่อคณะหมอลำ สถานที่ตั้งคณะหมอลำ ชื่อหัวหน้าคณะหมอลำ ชื่อพระเอกหมอลำ ชื่อนางเอกหมอลำ โทรศัพท์ เป็นต้น

ตอนที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้รู้และผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ ผู้รู้ นักประพันธ์กลอนลำ และหมอแคน

1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interviews) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป แบ่งออกเป็น 3 ฉบับ ดังนี้

1.2.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) ชุดที่ 1 ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) จำนวน 2 ท่าน คือ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ ฉวีวรรณ ดำเนิน และ นายฉลาด ส่งเสริม หรือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ผู้รู้และผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ แบ่งออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ ชื่อสกุล วันเดือนปีเกิด อายุ โทรศัพท์ ภูมิลำเนา (เดิม)ที่อยู่ปัจจุบัน ประวัติการศึกษา ชีวิตวัยเด็ก สถานภาพทางครัว อาชีพ ปัจจุบัน บทบาททางสังคม เป็นต้น

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอน

ตอนที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ตอนที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1.2.2 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) ชุดที่ 2 ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ที่คัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างโดยการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive sampling) ตามขอบเขตของงานวิจัย ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ หัวหน้าคณะหมอลำ ศิลปินหมอลำ ผู้รู้ และผู้เกี่ยวข้องกับคณะหมอลำ แบ่งออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ ชื่อสกุล วันเดือนปีเกิด อายุ โทรศัพท์ ภูมิลำเนา (เดิม)ประวัติการศึกษา ชีวิตวัยเด็ก สถานภาพทางครอบครัว ที่อยู่ปัจจุบัน อาชีพ หลักของครอบครัว อาชีพเสริม บทบาททางสังคม เป็นต้น

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะหมอลำ

ตอนที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำ ได้แก่ ด้านรูปแบบการแสดง ด้านการจัดเวที ฟ้าฉาก ระบบไฟ แสง สี เสียง ด้านการแสดงทางเครื่องด้านการบริหารจัดการวง ด้านการบริหารจัดการรายได้ โอกาสการแสดง และด้านอื่นๆ เป็นต้น

1.2.3 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Unstructured Interview) ชุดที่ 3 ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป แบ่งออกเป็น 5 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ ชื่อสกุล ชื่อหมอลำ วันเดือนปีเกิด อายุ สถานภาพ ภูมิลำเนา (เดิม) ที่อยู่ปัจจุบัน ประวัติการศึกษา สถานภาพทางครอบครัว อาชีพหลัก ของครอบครัวอาชีพเสริม บทบาททางสังคม เป็นต้น

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการเข้าสู่วงการหมอลำเรื่องต่อกลอน ทำนองอุบล ได้แก่ ประวัติการเข้าสู่วงการหมอลำ ประวัติการเข้าสู่วงการหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ความสามารถพิเศษ ประสบการณ์ที่ประทับใจ เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ ผลงานที่ปรากฏต่อสาธารณชน และอื่น ๆ เป็นต้น

ตอนที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอน ทำนองอุบล ได้แก่ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอน พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล องค์ประกอบของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ตอนที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ ประวัติของหัวหน้าคณะหรือผู้รู้เกี่ยวกับคณะหมอลำ ประวัติความเป็นมาของคณะหมอลำ และพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำ

ตอนที่ 5 ข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอน ทำนองอุบล ได้แก่ สุนทรียภาพด้านทำนองลำ สุนทรียภาพด้านกลอนลำ และสุนทรียภาพด้านวิธีการลำ

1.3 แบบสังเกต (Observation) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป แบ่งออกเป็น 2 ฉบับ ดังนี้

1.3.1 แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ชุดที่ 1 ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ สภาพบริบททั่วไป วิถีชีวิตของประชาชนในชุมชน วิถีชีวิตของหมอลำ กิจกรรมประกอบการสังเกต และอื่น ๆ เป็นต้น

1.3.2 แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ชุดที่ 2 ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการรับชมการแสดงของคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำ สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พฤติกรรมการรับชมการแสดงของผู้ชม กิจกรรมประกอบการสังเกต และอื่น ๆ เป็นต้น

1.4 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview Guideline) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ องค์ความรู้

เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป

1.5 การสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้แก่ องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล จุดเด่น จุดด้อย และจุดที่ควรได้รับการอนุรักษ์และสืบสาน โดยกำหนดจำนวนและขนาดกลุ่มสนทนา 5-10 คน ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ได้ยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย และสามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ (ธีรภูมิ เอกะกุล, 2544) ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร เป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้หรือที่มีการศึกษาไว้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอน พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ทำนองลำ สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล โดยทำการค้นคว้าจากเอกสารชั้นที่ 1 และชั้นที่ 2 จากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ อินเทอร์เน็ต ประชาชนและบุคคล เป็นต้น

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลโดยการสำรวจ (Inventory) การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview Guideline) และการสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline) ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

2.2.1 ใช้เทคนิคการสำรวจ (Inventory) เก็บรวบรวมข้อมูลจากศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) จำนวน 2 ท่าน ได้แก่ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ ฉวีวรรณ ดำเนิน และนายฉลาด สงเสริม หรือ ป.ฉลาดน้อย สงเสริม เกี่ยวกับข้อมูลทั่วไป คณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้รู้และผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

2.2.2 ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์ (Interviews) เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ กลุ่มบุคคลทั่วไป เกี่ยวกับพัฒนาการของหมอลำเรื่องต่อกลอน ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนพัฒนาการของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

2.3 ใช้เทคนิคการสังเกต (Observation) เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ตามขอบเขตของการวิจัย ได้แก่ เนื้อหาสาระจากการสังเกต วิถีชีวิตของประชาชนในชุมชน อาชีพ กิจกรรม วิถีชีวิตของหมอลำ การแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และการรับชมการแสดงหมอลำ

2.4 ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview Guideline) เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป ตามกรอบแนวคิดในการวิจัย ได้แก่ องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

2.5 ใช้เทคนิคการสนทนากลุ่ม (Focused Group) เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป เกี่ยวกับองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล จุดเด่น จุดด้อย และจุดที่ควรได้รับการอนุรักษ์และสืบสาน โดยกำหนดจำนวนและขนาดกลุ่มสนทนา 5-10

3. การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 การจัดกระทำต่อข้อมูล

3.1.1 นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากเครื่องมือที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ซึ่งประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ แบบการสังเกต แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก และการสนทนากลุ่ม มาตรวจสอบความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย หากพบว่าข้อมูลส่วนใดไม่สมบูรณ์ จะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมตามความเหมาะสม

3.1.2 นำข้อมูลที่รวบรวมไว้มาสังเคราะห์ จำแนกหมวดหมู่ตามกลุ่มตัวอย่าง และประเภทของข้อมูล

3.1.3 สรุปและสังเคราะห์ข้อมูลตามหมวดหมู่ของกลุ่มตัวอย่างและประเภทของข้อมูล

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลตามวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

3.2.1 วิเคราะห์ข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย โดยแยกวิเคราะห์เชิงคุณภาพ (Descriptive Analysis)

3.2.2 ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล โดยใช้เทคนิคการตรวจสอบข้อมูลแบบ 3 เสา (Data Triangulation) และตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยวิธี Investigator Triangulation โดยนำข้อมูลที่ศึกษาได้ไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลอีกครั้ง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Methodological Triangulation) ได้แก่ การแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่าง (สุภางค์ จันทวานิช, 2542) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า ดังนี้

1) ด้านข้อมูล (Data Triangulation) ดังนี้

(1) ด้านสถานที่ ใช้การรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน มาจากแหล่งต่างกัน ได้แก่ หมู่บ้านหรือชุมชนในแต่ละพื้นที่ เป็นต้น

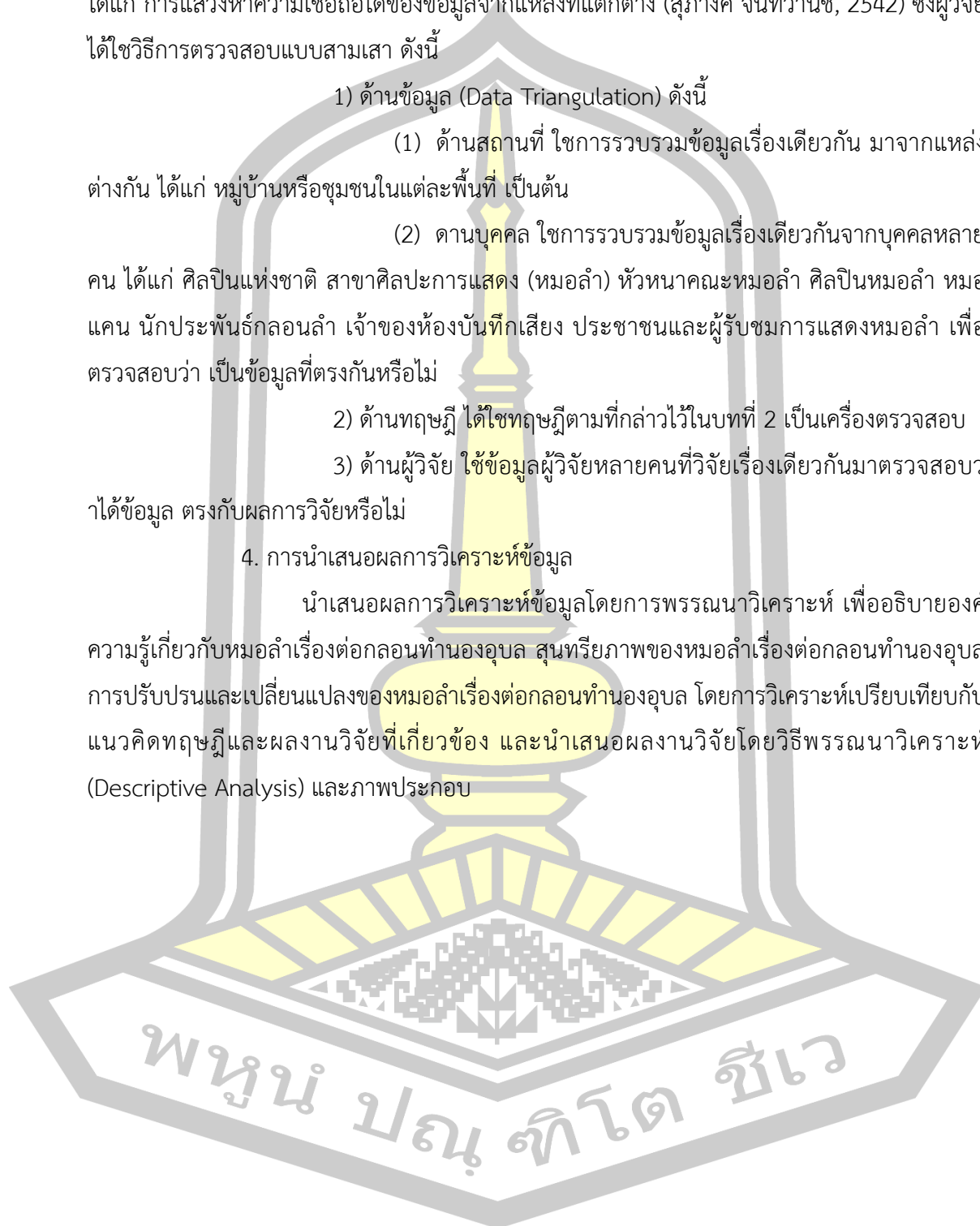
(2) ดานบุคคล ใช้การรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันจากบุคคลหลายคน ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) หัวหน้าคณะหมอลำ ศิลปินหมอลำ หมอแคน นักประพันธ์กลอนลำ เจ้าของห้องบันทึกเสียง ประชาชนและผู้รับชมการแสดงหมอลำ เพื่อตรวจสอบว่า เป็นข้อมูลที่ตรงกันหรือไม่

2) ด้านทฤษฎี ได้ใช้ทฤษฎีตามที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 เป็นเครื่องตรวจสอบ

3) ด้านผู้วิจัย ใช้ข้อมูลผู้วิจัยหลายคนที่วิจัยเรื่องเดียวกันมาตรวจสอบว่าได้ข้อมูล ตรงกับผลการวิจัยหรือไม่

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ เพื่ออธิบายองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล สุนทรีภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล การปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล โดยการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับแนวคิดทฤษฎีและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอผลงานวิจัยโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และภาพประกอบ



บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร (Document) และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Filed Study) โดยใช้เทคนิคการสำรวจ การสัมภาษณ์ การสังเกต การสัมภาษณ์เชิงลึก และการสนทนากลุ่ม เพื่อนำข้อมูลมาตอบความมุ่งหมายของการวิจัย และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ตามลำดับ ดังนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ตอนที่ 2 ศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ตอนที่ 3 ศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

การขับร้องประเภทหมอลำไม่ปรากฏว่าเริ่มต้นเมื่อใด แต่จากภาพหลักฐานวัฒนธรรมต้องซอนบนหน้ากลองสำริด ภาพคนเป่าแคนและคนพ้อนรำ กำหนดอายุได้ 3,000-2,500 ปี (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2543) คำว่า ขับ มักใช้กันบริเวณลุ่มน้ำโขงตอนบน ส่วนคำว่า ลำ มักใช้บริเวณลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลางและตอนล่าง สหิศักดิ์ จำปาแดง กล้า ศรีเพชร และศิริพันธ์ ศรีฟ้า (2563) กล่าวว่า ศิลปะการแสดงหมอลำมีวิวัฒนาการที่ยาวนาน มีการแลกเปลี่ยน และการหยิบยืมวัฒนธรรม ทำให้หมอลำมีวิวัฒนาการตามลำดับ หมอลำบางประเภทที่พัฒนาขึ้น ก็มีการสูญหายไป เนื่องจากไม่ตอบสนองต่อค่านิยมหรือไม่มีการปรับตัวจึงลดความนิยมลง จากการเก็บรวบรวมข้อมูล หมอลำแบ่งกลุ่มออกเป็นหมอลำประเภทที่ไม่เป็นละคร ประกอบด้วย หมอลำกลอน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า หมอลำคู่ หมอลำแคนเดี่ยว เน้นการนำเสนอความรู้ทางโลก ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม ข้อปฏิบัติ ข้อมูลข่าวสารทางธรรม ศีลธรรม จริยธรรม จรรยา มารยาท ต่อมาหมอลำชนิดนี้ได้วิวัฒนาการมาเป็นหมอลำกลอนซึ่ง หรือ หมอลำซึ่ง อีกประเภทหนึ่ง คือ ประเภทที่เป็นละคร การแสดงหลักจะนำวรรณกรรมทางศาสนา และวรรณกรรมท้องถิ่น ตลอดจนนำบทละครสมัยมาเป็นเนื้อหาในการแสดง และมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ประกอบด้วย หมอลำพื้น หมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำเพลิน หมอลำสินไซ และหมอลำเบ็ดเตล็ดเริ่มหายไป

หมอลำเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่ให้ความบันเทิงเป็นทำนองและหมวดหมู่ และที่มีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง จึงแบ่งหมอลำออกได้หลายประเภท สมัยโบราณชาวอีสานนิยมฟังนิทาน และมีการเพิ่มทำนองลำ เรียกว่า ทำนองอ่านหนังสือ เมื่อนำแคนมาเป่าประกอบ เรียกว่า ลำพื้น และเมื่อประมาณ พ.ศ. 2482-2484 ลิเกจากนครราชสีมาได้แพร่กระจายเข้ามา ได้มีการผสมกลมกลืนด้านการแต่งกาย

ดนตรี เวที และการแสดงออกฉาก หมอลำหมู่แบ่งเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำเพลิน หรือ หมอลำกษาขาว ลำเรื่องต่อกลอนสมัยแรกเรียกว่า ลำหมู่ เพราะแสดงเป็นหมู่คณะ เนื้อของกลอนลำจะอยู่กับตัวแสดงหลัก ต่อมาเมื่อต้องการให้การดำเนินเรื่องให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น จึงแต่งกลอนประกอบแต่ละฉาก และเรียกใหม่ว่า ลำเรื่องต่อกลอน ซึ่งสำเนียงลำจะแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น เช่น ทำนองขอนแก่น ทำนองกาฬสินธุ์-สาคู และทำนองอุบล

หมอลำเป็นมหรสพที่มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงควบคู่อยู่กับสังคมอีสานมาเป็นเวลาช้านาน ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ได้ส่งผลทำให้สังคมและความเป็นอยู่ของคนอีสานเปลี่ยนแปลงไป รูปแบบการแสดงหมอลำจึงได้มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยเรื่อยมา ทั้งด้านการนำเสนอ เนื้อหาสาระและเรื่องที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบด้วย พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอน พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และองค์ประกอบของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ดังนี้

1. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอน

หมอลำเรื่องต่อกลอน ไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใด เกิดขึ้นที่ไหน ใครเป็นผู้คิดค้นและริเริ่มเป็นคนแรก เนื่องจากไม่มีการบันทึกหลักฐานไว้เป็นลายลักษณ์อักษร จากการศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอน พอสรุปพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนได้ดังนี้

หมอลำเรื่องต่อกลอนมีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้น การแสดงของหมอลำพื้นจะใช้ผู้แสดงหรือผู้ลำเพียงคนเดียว เป็นการลำเล่าเรื่องตามพงศาวดาร ประวัติศาสตร์ นิทานชาดก นิยาย ปรัมปรา ลำเล่าเรื่องพื้นเพของตน และหมอลำพื้นตามประวัติการลำแต่เดิมนั้น ไม่มีพิธีรีตองอะไรมากมายนัก ช่วงเวลาที่แสดงอาจเป็นเวลากลางวันหรือกลางคืน แต่ถ้าเป็นเวลากลางคืนจะจุดได้ตามลานบ้าน และมีแคร่ให้ผู้แสดงหรือผู้ลำนั่ง อุปกรณ์ที่ใช้แสดงมีเพียงผ้าขาวม้า (ผ้าด้าย) ผืนเดียว ผู้ลำจะเอาผ้าขาวม้าพาดเฉียงไหล่ แล้วก็สมมติตามท้องเรื่องให้ตนเองเป็นกษัตริย์ เสนาอำมาตย์ ผู้ร้ายและตัวตลก ผ้าขาวม้าจะเป็นอุปกรณ์สารพัดประโยชน์ เช่น เล่าเรื่องถึงตอนที่มีการขี่ม้า ผู้ลำจะเอาผ้าขาวม้ามาพับเสมือนเป็นตัวม้าแล้วก็ทำท่าขี่ไป เล่าถึงตอนที่ผู้หญิงคลอดลูก ผู้ลำก็จะมวนผ้าขาวม้าให้เป็นทารกแรกเกิด อุมใส่ดักแล้วทำปากประกอบเสียงร้องอุแวของเด็ก และเมื่อเล่าถึงตอนที่มีการขี่เรือก็จะสอดผ้าขาวม้าเข้าหว่างขา ทำเสมือนกำลังขี่เรือ ผู้ฟังก็สนุกสนานตามไปด้วย ต่อมาหมอลำพื้นได้มีการนำเอาแคนเข้ามาประกอบการแสดง โดยใช้แคนเป่าคลอคู่ไปกับการลำ (บุญกว้าง วาทยุทธา, 2524)

ประมาณ ป.พ.ศ. 2475-2485 ลิเกโคราช (นครราชสีมา) ได้แผ่ขยายวงกว้างในภาคอีสาน คนอีสานเห็นว่าเป็นของแปลกจึงหันมานิยมลิเกมากกว่าหมอลำ ตามหมู่บ้านต่าง ๆ ได้พากัน

ฝึกหัดลิเก มีการว่าจ้างครูลิเกมาเป็นครูผู้ฝึกสอน แต่ลิเกก็อยู่ได้ไม่นานเพราะผู้แสดงไม่สันทัดในภาษาไทยกลางไม่ค่อยคุ้นเคยกับเครื่องดนตรีปาทาย และลิเกไม่นิยมลำ แต่เน้นการเจรจา คนพงเกิด ความเบื่อหน่าย (อุดม บัวศรี, 2526) ต่อมาได้มีการพัฒนาจากลิเกไทยมาเป็นลิเกลาว มีบทร้องเป็นกลอนลิเก มีดนตรีเป็นเครื่องปาทาย การดำเนินเรื่องเหมือนลิเก แต่บทเจรจายเป็นภาษาพื้นเมือง (ภาษาอีสาน) ปนกับภาษาไทยกลาง แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเช่นกัน และต่อมาได้มีผู้นำเอาหมอลำพื้นมาประยุกต์เข้ากับการแสดงลิเก และเกิดเป็นศิลปะการแสดงหมอลำแบบใหม่เรียกว่า ลำหู่ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดง เพิ่มจำนวนผู้แสดงมากขึ้น แต่งกายแบบลิเก มีเวที มีฉากและดำเนินเรื่องเหมือนลิเก แต่บทเจรจาและลำเป็นภาษาพื้นบ้านอีสาน เครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ แคน พิณ ซอ และกลองโทน

หมอลำเรื่องตอกลอน คือ หมอลำหู่แบบเดิม ที่ได้วิวัฒนาการมาตามยุคตามสมัย และมีชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น ลำหู่ ลำหู่แบบธรรมดา ลำเรื่อง และลำเวียง การเรียกชื่อว่า ลำหู่ เพราะความเคยชินที่มีการเรียกชื่อนี้มาแต่เดิม การเรียกชื่อว่า ลำหู่แบบธรรมดา เพราะต้องการบ่งให้เห็นความชัดเจนระหว่างหมอลำหู่กับหมอลำเพลิน และการเรียกชื่อว่า ลำเวียง เพราะเป็นการลำที่ชาวเวียงจันทน์ชื่นชอบในทำนองการลำ เป็นการลำยาวอ่านหนังสือ มีคติสอนใจ และมีการแสดงเป็นเรื่องราว ลำหู่ หรือ หมอลำเรื่องตอกลอน หมายถึง การแสดงการลำด้วยหมอลำหลายคน หรือที่เรียกว่าเป็นคณะ แต่ละคนแสดงตามบทบาทในท้องเรื่อง และเรื่องที่ใช้แสดงเป็นเรื่องราววรรณกรรมอีสาน หรือ ชาดก ปัจจุบันได้มีเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่โดยใช้แคนเป่าประกอบการลำ และใช้เครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดง เป็นการแสดงที่มีเรื่องราว มีตัวละครแสดงบทบาทในท้องเรื่อง และใช้กลอนลำบรรยายเรื่องราว (ฉวีวรรณ ดำเนิน, 2563: สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ 9 สัมภาษณ์ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติสาขา
ศิลปะการแสดง (หมอลำ)

หมอลำเรื่องตกลอนมีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้น หลังจากหมอลำพื้นได้รับความนิยมในยุคสมัยหนึ่งก็เสื่อมความนิยมลง เพราะลำพื้นส่วนหนึ่งได้พัฒนาไปเป็นลำโจทยักษ์แก๊ และหมอลำกลอน ต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2490 ได้มีผู้คิดปรับปรุงลำพื้นขึ้นเป็นหมอลำรูปแบบใหม่ โดยนายคำดี สารผล ซึ่งเป็นชาวจังหวัดขอนแก่น และเป็นนายกสมาคมหมอลำภาคอีสานในขณะนั้น หมอลำคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ ได้เกิดขึ้นจากแนวความคิดของนายคำดี สารผล ที่ได้ไปเห็นการละเล่นที่โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ได้นำมาดัดแปลงรูปแบบการแสดงหมอลำพื้นให้มีผู้แสดงหลายคน มีตัวพระ ตัวนาง และเลียนแบบลีเกของภาคกลาง เรียกในตอนแรกว่า ลีกลาว ต่อมาเรียกว่า ลำไทศรีว เพราะเวลาเดินทางไปแสดงจะยกเครื่องใช้ไม้สอยไปกันเหมือนพวกไทศรีว และไปกันมากแบบครอบครัว การแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ได้แพร่กระจายออกไปหลายแห่ง เช่น จังหวัดเลย เรียกว่า ลำแมงตับเต่า เรียกตามเพลงที่ร้องออกมา จากนั้นได้เรียกว่า ลำหมู เพราะเป็นหมู่คณะ มีสมาชิกจำนวนมาก และเรียกว่า ลำเรื่อง เพราะเนื้อหาที่ใช้ลำเป็นเรื่องที่นำมาจากนิทานพื้นบ้าน และเรียกว่า ลำเรื่องตกลอน เพราะมีการแต่งกลอนลำให้มีเนื้อหาและเป็นฉากต่อเรื่อง ลำเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านอีสานหรือชาดก มีการแสดงเป็นหมู่คณะ รูปแบบการแสดงมีฉากและเวที ตัวละครแต่งตัวสวยงาม การลำมีท่วงทำนองและการเอื้อนเสียง ตัวพระและตัวนางมีการลำแบบตกลอน กลอนลำมีสัมผัสคล้องจอง และสอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงตั้งแต่ต้นจนจบ หมอลำเรื่องตกลอนคณะแรก คือ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ กลองโทน แคน ฉิ่ง และฉาบ ต่อมาได้นำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน เรียกว่า ลำประยุกต์ การลำของหมอลำหมูแต่เดิมนั้น ผู้แสดงจะลำกลอนต้นสดเป็นเรื่องราวในนิทานที่ใช้แสดง ต่อมาได้มีการแต่งกลอนลำให้หมอลำท่องจำและใช้ลำ เมื่อหมอลำคนหนึ่งลำจบกลอนลำ หมอลำคนต่อมาก็จะลำกลอนลำของตนต่อไป จึงเรียกว่า ลำเรื่องตกลอน และผู้ที่เรียกว่าลำเรื่องตกลอนคนแรก คือ นายทองลือ แสนทวีสุข หัวหน้าคณะรังสีมันต์ และต่อมาจึงเรียกลำหมูแบบเดิมว่า ลำเรื่องตกลอน มาจนถึงปัจจุบัน (ฉลาดน้อย ส่งเสริม, 2563: สัมภาษณ์)

สรุปได้ว่า หมอลำเรื่องตกลอน ได้มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้น ซึ่งใช้ผู้แสดงหรือผู้ลำเพียงคนเดียว หลังจากหมอลำพื้นได้เสื่อมความนิยมลง ประมาณปี พ.ศ. 2490 นายคำดี สารผล เป็นชาวจังหวัดขอนแก่น และเป็นนายกสมาคมหมอลำภาคอีสานในขณะนั้น ได้ไปเห็นการละเล่นที่โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร และได้นำมาดัดแปลงรูปแบบการแสดงของหมอลำพื้นให้มีผู้แสดงหลายคน ทำให้เกิดศิลปะการแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ เรียกว่า ลำหมู มีตัวพระตัวนาง แต่งกายแบบลีเก มีฉากและเวที และมีการแสดงเหมือนลีเก แต่บทเจรจาและการลำเป็นภาษาพื้นบ้านอีสาน หมอลำหมูแต่เดิมนั้นจะใช้กลอนลำต้นสด และต่อมาได้มีการแต่งกลอนลำให้ผู้แสดงหมอลำแต่ละคนท่องจำและใช้ลำ เมื่อหมอลำคนหนึ่งลำจบ หมอลำคนต่อมาก็จะลำกลอนลำของตนต่อเนื่องกันไป จึงได้

เรียกการลำในลักษณะนี้ว่า “ลำเรื่องตอกลอน” และหมอลำเรื่องตอกลอนคณะแรก คือ หมอลำคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์



ภาพประกอบ 10 สัมภาษณ์ นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (หมอลำ)

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี

หมอลำเป็นมหรสพที่อยู่ควบคู่จังหวัดอุบลราชธานีและสังคมอีสานมาเป็นเวลานาน ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ส่งผลทำให้หมอลำในจังหวัดอุบลราชธานีได้มีการพัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยเรื่อยมา จากการศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำสรุปได้ว่า พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี แบ่งออกเป็น 4 ยุค ดังนี้

2.1 หมอลำยุคเก่าก่อน พ.ศ. 2480

หมอลำยุคเก่าก่อน พ.ศ. 2480 ในจังหวัดอุบลราชธานี แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ หมอลำพื้น และหมอลำกลอน มีผู้แสดง 1-2 คน และใช้แคนเป่าประกอบการแสดง เนื้อหาที่ใช้ลำนั้นแสดงออกถึงเรื่องราว วิธีการดำเนินชีวิตและข้อคิดให้กับคนในชุมชนและท้องถิ่น การแต่งกาย การลำ และการฟ้อนเป็นแบบเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน เน้นความความรู้ความสามารถ และพรสวรรค์เฉพาะตัวของหมอลำ เรื่องที่ใช้ลำนำมาจากหนังสือ ผูก นิทาน วรรณคดีพื้นบ้าน และชาดก หมอลำพื้นเกิดจากประเพณีการเทศน์ของพระสงฆ์ และประเพณีการอ่านหนังสือผูกของชาวบ้านในงานที่เกี่ยวข้องกับการเกิด (งานกรรม) และการตาย (งานเฮือนดี) (หิรัญ เสนาพรหม, 2559) ส่วนหมอลำกลอน ชาวบ้านนิยมเรียกว่า หมอลำคู่ เนื่องจากใช้ผู้แสดง 2 คน ซึ่งเป็นการแสดงในลักษณะการประชันความรู้ความสามารถ ปัญญาและไหวพริบ ให้รู้แพ้รู้ชนะ เนื้อหาที่หมอลำกลอนใช้ลำ จะ

ครอบคลุมทั้งความรู้ทางโลกและทางธรรม ชาวอีสานใช้เป็นบรรทัดฐานในการดำเนินชีวิต หมอลำกลอนจึงเป็นแหล่งสะสม และการถ่ายทอดภูมิปัญญาชาวบ้าน จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง หมอลำกลอนจึงได้รับการยกย่องว่า เป็นปราชญ์ผู้รู้ของสังคม หมอลำกลอนมีกำเนิดมาจากวัด เพราะรูปแบบการแสดงคล้าย ๆ กับการเทศน์แบบโจทย์แก้แปดถาม หรือการเทศน์แบบปฐกวิสัชนา การเทศน์ลำเล้าเรื่อง นิทาน ตำนานและชาดก มีวัดเป็นแหล่งฝึกหัดหมอลำกลอน มีพระสงฆ์เป็นครูผู้สอน ประพันธ์กลอนลำและถ่ายทอดภูมิปัญญาและเนื้อหาที่ใช้ในการแสดงให้กับหมอลำ นอกจากนั้นยังเชื่อว่าหมอลำกลอนเกิดจากประเพณี การเกี่ยวสาว สังเกตได้จากการใช้ถ้อยคำที่มีคารมคมคาย หรือที่เรียกว่า ผญา

สรุปได้ว่าหมอลำยุคเก่าก่อน พ.ศ. 2480 ในจังหวัดอุบลราชธานี แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ หมอลำพื้น และหมอลำกลอน มีผู้แสดง 1-2 คน ใช้แคนเป่าประกอบการแสดง มีกำเนิดมาจากวัด มีพระสงฆ์เป็นครูผู้สอน ผู้ประพันธ์กลอนลำและผู้ถ่ายทอดภูมิปัญญาและเนื้อหาที่ใช้ในการแสดงให้กับหมอลำ

2.2 หมอลำยุคการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2480-2512)

หมอลำยุคการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง เป็นยุคที่วัฒนธรรมและศิลปะการแสดง พื้นบ้านของภาคอื่นได้ไหลบ่าเข้าสู่ภาคอีสาน ได้ก่อให้เกิดหมอลำรูปแบบใหม่ เรียกว่า หมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำนำเอาศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่นเข้ามาผสมผสาน เช่น ลิเกภาคกลาง นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน ปรับเปลี่ยนการแต่งกายของหมอลำเหมือนลิเก นำเทคโนโลยีสมัยใหม่ แสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง และใช้สื่อวิทยุกระจายเสียงเข้าช่วยเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงของหมอลำ หมอลำในยุคนี้จึงเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

2.3 หมอลำยุคใหม่ (พ.ศ. 2512-2532)

หมอลำยุคใหม่เป็นหมอลำที่ผ่านการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคอื่น และวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลบ่าเข้าสู่ภาคอีสาน ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม ประเพณี และความเป็นอยู่ ตลอดทั้งการดำเนินชีวิตของคนอีสาน หมอลำในยุคนี้จึงเป็นยุคที่มีการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง การใช้เทคนิคทางด้านแสง สี เสียง และการแต่งกายของหมอลำ เป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองของหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอน มีการจัดตั้งสำนักงานหมอลำ มีการบันทึกเสียงลำ และโฆษณาประชาสัมพันธ์ทางสื่อวิทยุกระจายเสียง โดยมีหมอลำหรือเจ้าของสำนักงานหมอลำเป็นโฆษกสถานีวิทยุ นอกจากนั้นหมอลำชายยังได้เข้าไปมีบทบาท และมีส่วนร่วมเป็นกระบอกเสียงของรัฐ ในการดำเนินงานด้านสื่อสารมวลชน ไม่ว่าจะเป็นด้านการต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ การเลือกตั้ง การดำเนินนโยบายทางด้านสาธารณสุขมูลฐานของ

กระทรวงสาธารณสุข จึงทำให้หน่วยงานของรัฐ องค์กร หรือสถานศึกษาในท้องถิ่นได้ให้ความสนใจ เข้ามาศึกษาเรียนรู้ และร่วมอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านแขนงนี้ไว้

ทำนองลำเรื่องแบบอุบล มีนายทองคำ เพ็งดีหรือหมอลำทอง เพ็งดี เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในการขับร้องที่เป็นเลิศ สามารถถ่ายทอดความสามารถ ทั้งน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ และบทบาทการแสดงที่เป็นแบบฉบับของตน สร้างความประทับใจต่อสาธารณชนมากที่สุดในวงการหมอลำของภาคอีสาน ยกที่จะหาใครเทียบเคียงได้ โดยเฉพาะได้จับคู่กับหมอลำวีรธร ดำเนิน เริ่มฉายแววประกายศิลป์ออกมาอย่างเด่นชัด และในปี พ.ศ. 2502 ได้บันทึกเสียงหมอลำกลอนครั้งแรกคู่กับหมอลำวีรธร ดำเนิน หลังจากนั้นก็ได้แสดงร่วมกันมาโดยตลอด จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2507 ได้ร่วมก่อตั้งวงหมอลำหมู่ ชื่อ คณะรังสีกันต์ และได้รับการตอบรับจากประชาชนอย่างล้นหลามทำให้คณะรังสีกันต์มีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมสูงสุดในประวัติศาสตร์วงการหมอลำภาคอีสานในยุคสมัยนั้น และยังสามารถกระจายความนิยมออกไปทั่วประเทศ จากการลำออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ จนได้รับการบันทึกแผ่นเสียง และเทปโทรทัศน์ โดยบริษัทลิเวอร์ราเตอร์ และบริษัทอังกฤษตรางู ผลงานที่สร้างชื่อเสียงและเป็นตำนานของคณะรังสีกันต์ คือ พระสุธนโนราห์ นางแตงอ่อน และจำปาสีตัน และกลอนลำทำนองอุบล หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้เป็นแบบอย่างคิดค้นให้เกิดลำทำนองอุบล จนได้มีการสืบทอดมาในภายหลัง

การแสดงหมอลำในยุคนี้ เริ่มเป็นการแสดงที่มีลักษณะเพื่อความบันเทิงมากขึ้น คนดูเพียงต้องการผ่อนคลาย และสนุกสนานจากการรับชม หมอลำไม่ใช่เป็นแค่กลุ่มคนที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดภูมิปัญญาชาวบ้าน เหมือนหมอลำยุคก่อนปี พ.ศ. 2480 แต่หมอลำได้มีการดำเนินธุรกิจเต็มรูปแบบ เจ้าภาพเพียงจ่ายเงินหมอลำจะจัดหาให้ได้ทุกอย่าง ตั้งแต่ค้าย้อ ฉาก เวที แสง สี เสียง มีการจัดการในรูปแบบองค์กรธุรกิจ และจัดแบ่งบทบาทหน้าที่รับผิดชอบที่ชัดเจน หมอลำยุคใหม่ คือ หมอลำเพลิน หรือ หมอลำกกาชาว ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน โดยเฉพาะจังหวัดอุบลราชธานี การแสดงของหมอลำเพลินมีรูปแบบการแสดงแบบดนตรีลูกทุ่ง เป็นลักษณะของดนตรีลูกทุ่งหมอลำ หมอลำคณะแรกที่เริ่มต้นการลำแบบลำเพลิน คือ คณะรังสีกันต์ โดยนำดนตรีสากล เช่น กลองชาโดว์ กลองชุด เบส ออร์แกน แซกโซโฟน และทรัมเป็ต เข้ามาผสมผสาน จังหวะลำเพลินจะรวดเร็วและสนุกสนาน เริ่มต้นการแสดงด้วยการร้องเพลงหรือกลอนลำ และการเต้นประกอบจังหวะดนตรี เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงเป็นแบบพื้นบ้านร่วมสมัย การแต่งกายและวัฒนธรรมของหมอลำเพลินได้พัฒนาเป็นแบบชาวกู๋

สรุปได้ว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคอื่น และวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลบ่าเข้าสู่ภาคอีสาน ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม ประเพณี และความเป็นอยู่ ตลอดทั้งการดำเนินชีวิตของคนอีสาน รูปแบบการแสดงหมอลำเริ่มเปลี่ยนเป็นเพื่อความบันเทิงมากขึ้น คนดูเพียงต้องการผ่อนคลาย และสนุกสนานกับการรับชม หมอลำไม่ใช่เป็นแค่กลุ่มคนที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดภูมิ

ปัญญาชาวบ้าน เหมือนหมอลำยุคก่อน แต่หมอลำได้มีการดำเนินธุรกิจเต็มรูปแบบ เจ้าภาพเพียงจ่ายเงินหมอลำจะจัดทำให้ได้ทุกอย่าง มีการจัดการในรูปแบบองค์กรธุรกิจ และจัดแบ่งบทบาทหน้าที่รับผิดชอบที่ชัดเจน หมอลำยุคใหม่ คือ หมอลำเพลิน หรือ หมอลำก๊กกขชาว ได้รับคามนิยมอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน และหมอลำเพลินมีรูปแบบการแสดงแบบวงดนตรีลูกทุ่ง หมอลำเพลินคณะแรก คือ คณะวังสีม้นต์ ได้นำดนตรีสากล เช่น กลองชาโดว์ กลองชุด เบส ออร์แกน แซกโซโฟน และทรัมเป็ต เข้ามาผสมผสานจังหวะลำเพลินจะรวดเร็วและสนุกสนาน เริ่มต้นการแสดงด้วยการร้องเพลงหรือกลอนลำ และการเดินประกอบจังหวะดนตรี เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงเป็นแบบพื้นบ้านร่วมสมัย การแต่งกายและวัฒนธรรมของหมอลำเพลินได้พัฒนาเป็นแบบชาวกรุง

2.4 หมอลำยุคปัจจุบัน (พ.ศ.2532-ปัจจุบัน)

เศรษฐกิจและสังคมของคนอีสานได้ปรับเข้าสู่ยุคทุนนิยม ความสัมพันธ์แบบดั้งเดิม ระบบเครือญาติ และการผูกเสี่ยวเริ่มทลายหาย เป็นสังคมที่ผลิตเพื่อขาย ยึดถือกำไรขาดทุน มีการตัดถนนเข้าสู่หมู่บ้าน ถนนและสายไฟฟ้าได้นำความเจริญและวัฒนธรรมแบบคนเมืองมาสู่หมู่บ้าน ชาวบ้านเริ่มต้องการหมอลำหนุ่มๆ ดุเย็น พัดลม โทรทัศน์สี เริ่มเป็นหนี้ ธ.ก.ส. และหนี้ในระบบ ศิลปะการแสดงหมอลำได้พัฒนารูปแบบการแสดงหมอลำกลอน โดยนำเอารูปแบบหมอลำหมู่ และรูปแบบวงดนตรีลูกทุ่งมาปรับเปลี่ยนเป็นหมอลำซิ่ง ซึ่งสามารถเผยแพร่เข้าสู่ตลาดและได้รับความนิยมจากตลาดการจ้างงานอย่างรวดเร็ว เป็นหมอลำที่มีส่วนแบ่งในการจ้างงานสูง มีรูปแบบการแสดงที่คึกคัก เร้าใจ และสนุกสนาน ราคาค่าจ้างเหมาะสม และสามารถว่าจ้างมาเสพเงินได้ ขณะเดียวกัน การเริ่มต้นของหมอลำซิ่ง ถือว่าเป็นยุคการเสื่อมสลายของหมอลำกลอน เนื่องจากคนรุ่นใหม่ไม่นิยมหมอลำกลอน และหมอลำกลอนจะลำให้สนุกสนาน เร้าใจ และเป็นที่น่าสนใจได้นั้น จะต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตัว หรือ พรสวรรค์ของหมอลำแต่ละคน การฝึกฝน และประสบการณ์ที่สร้างสมมาหลายปี

หมอลำซิ่ง มีการแสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2529 โดยหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง ได้นำการแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ บันทึกเสียงด้วยกลองยาวและดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์ เบส ออร์แกน บทกลอนที่ใช้ลำมีเนื้อหาจำนวนกลอนเหมือนคำกลอน แต่มีระดับเสียงสูงขึ้น จังหวะเร็วขึ้น คึกคักและเร้าใจ รูปแบบการแสดงใช้หมอลำ 2 คน คือ หมอลำชายและหญิง หมอลำสายนต์ จิตรธรรม ได้เป็นผู้ริเริ่มปรับปรุงหมอลำกลอนเป็นหมอลำซิ่งที่มีขนาดกะทัดรัด และหมอลำซิ่งเป็นหมอลำที่หมอลำและผู้ฟังมีปฏิสัมพันธ์โต้ตอบกันตลอด ลำซิ่งเป็นจังหวะคึกคัก และตัวของหมอลำเองขณะที่ลำก็พูดชักชวนให้คนดูฟ้อน เดินหน้าเวที ราคาค่าจ้างถูกกว่าหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอน เน้นความสนุกสนาน คนดูมีทุกเพศทุกวัย ตั้งแต่วัยรุ่นจนถึง วัยผู้ใหญ่ รายได้ดี หนุ่มสาวได้หันมาสนใจฝึกหัดหมอลำซิ่งมากขึ้น

สรุปได้ว่า เศรษฐกิจและสังคมของคนอีสานยุคทุนนิยม ได้ส่งผลกระทบต่อการว่าจ้างหมอลำมาเสพพัน ชาวบ้านต้องการหม้อหุงข้าว ตู้เย็น พัดลม โทรทัศน์สี เริ่มเป็นหนี้ ธ.ก.ส. และหนี้นอกระบบ คนรุ่นใหม่ไม่นิยมหมอลำกลอน หมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง ได้นำเสนอการแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ เรียกว่า หมอลำซิ่ง และได้ทำการแสดงครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2529 บันทึกเสียงด้วยกลองยาวและดนตรีตะวันตก ได้แก่ กีตาร์ เบส ออร์แกน กลอนลำที่ใช้เน้นระดับเสียงสูงขึ้น จังหวะเร็วขึ้น คึกคัก เร้าใจ และสนุกสนาน รูปแบบการแสดงหมอลำซิ่งใช้หมอลำ 2 คน คือ หมอลำชายและหมอลำหญิง และหมอลำสาयนต์ จิตรธรรม ได้เป็นผู้ริเริ่มปรับปรุงหมอลำกลอนให้เป็นหมอลำซิ่งที่มีขนาดกะทัดรัดลง หมอลำซิ่งเป็นหมอลำที่มีปฏิสัมพันธ์ตอบโต้กับผู้ฟังตลอดการแสดง หมอลำซิ่งเน้นจังหวะคึกคัก จะพูดชักชวนให้คนดูปรบมือ ฟ้อน และเต้นหน้าเวทีตลอดเวลา แตกต่างจากหมอลำ เรื่องตลกกลอน และราคาค่าจ้างก็ถูกกว่า เน้นความสนุกสนาน คนดูมีทุกเพศทุกวัย ตั้งแต่วัยรุ่นจนถึงวัยผู้ใหญ่ เป็นหมอลำที่รายได้ดี หนุ่มสาวจึงให้ความสนใจและหันมาฝึกหัดหมอลำซิ่งมากขึ้น

3. ทำนองลำของหมอลำเรื่องตลกกลอนทำนองอุบล

ทำนองลำหรือवादลำ เกิดจากสำเนียงการพูดที่แตกต่างกัน จึงทำให้เกิดทำนองลำหรือवादลำที่แตกต่างกันออกไป จากการศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องตลกกลอนทำนองอุบล สรุปได้ว่าทำนองลำของหมอลำเรื่องตลกกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 แบบ ดังนี้

3.1 ทำนองประจำคณะ

เป็นทำนองที่คณะหมอลำใช้ลำประจำ เป็นทำนองหลักและเป็นเอกลักษณ์ของคณะ บางคนเรียกว่า ลำทางยาว เป็นทำนองลำที่แสดงออกถึงอารมณ์เศร้าโศก มีการเอื้อนยาว จังหวะลีลา ค่อนข้างชา ลำเรื่องตลกกลอนทำนองอุบลบางคณะมีทำนองลำประจำคณะหลายทำนอง แต่ไม่เป็นที่นิยมทำนองลำประจำคณะของลำเรื่องตลกกลอนทำนองอุบล เรียกว่า สังวาดหรือवादลำ แต่นิยมเรียกว่า วาด เพราะเป็นภาษาที่หมอลำไซ้ขบรอง คือ ภาษาท้องถิ่นอีสาน เป็นภาษาของกลุ่มวัฒนธรรมที่มีขนาดใหญ่ และแผ่กระจายอยู่ในหลายจังหวัดของภาคอีสาน ได้แก่ หนองคาย กาฬสินธุ์ ขอนแก่น อุดรธานี เลย ยโสธร มหาสารคาม ร้อยเอ็ด นครพนม มุกดาหาร สกลนคร หนองบัวลำภู อุบลราชธานี อำนาจเจริญ และชัยภูมิ จะมีภาษาพูดที่มีสำเนียงแตกต่างกัน จึงทำให้เกิดทำนองลำ

ทำนองอุบลหรือทำนองเมืองอุบล หมายถึง สังวาดหรือवादลำ หรือทำนองลำของหมอลำเรื่องตลกกลอนทำนองอุบล มีจุดเด่นอยู่ที่การใช้เสียง การใช้ลูกคอ และขั้นตอนการลำด้วยกลอนโอ มักจะมีคำว่า “โอ้ย ฟาเอ้ย บัดนี้ แลวบัดนี้ มาบัดนี้” เป็นท่วงทำนองที่ชา เศรา และมีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอเป็นระลอก เอกลักษณ์เฉพาะของทำนองอุบล คือ การเอื้อนเสียง ปกติการลำโดยทั่วไปมักจะมีการเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้นและตอนลงท้ายเท่านั้น แต่ทำนองอุบลจะเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอได้ทุกตอนของการลำ ระบุหรือไม่

ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้ลำ ผู้ที่จะลำทำนองอุบลได้ไพเราะต่องเป็นผู้ที่มีเสียงดี และมีลมหายใจที่ยาว เนื่องจากทำนองอุบลเป็นทำนองลำที่ช้าและเศร้า คณะลำเรื่องตลกกลอนทำนองอื่น นิยมนำเอากลอนลำทำนองอุบล ไปใช้เป็นกลอนลำสำหรับผู้ชมก่อนเลิกทำการแสดง

ตัวอย่างกลอนลำทำนองอุบล

โอย...(เอื้อนเสียง)

ฟ้าเอยฟ้าของโหยน ยืนยอโยนกังโกบสอง (दैหละนาง)

(แล้วบัดนี้) บุญปมีสิบเห็นหน้าน้อง เอาเสียงฮ้องส่งพนาง/ส่งพนาง...(เอื้อนเสียง)

แล้วบัดนี้ เทื่อนี้ ป.ฉลาดน้อย สิดีทอหงาแฟน (दैหละน้อง)

หาจากแดนเมืองเหนือ สิล่องลงเมืองใต้

หาเมืองไทยกะจนเกียง ไดยินเสียงอ้ายวอนวอน

แถวกรุงเทพพระมหานคร พิกะวอนวอนเ็น สihan้องกะบ่มี...

(ฉลาด สงเสริม. 2563, สัมภาษณ์)

โอ..โอ/โอย...(เอื้อนเสียง)

(ฟ้าเอ๋ย) ฟ้าฮ้องตั้ง ข้ามเขาบึงไปเชียงใหม่

ตมาฮอดคลองไผ่ ฟ้าเป็นสิดัม ๆ หัวใจน้อง

ห้วงแต่แฟน ห่วงแต่แฟน...(เอื้อนเสียง)

(เอื้ออันนี้) หละพ่อแม่เอ๋ย เมษายนกายไปแล้ว พฤษภาผัดมาต่อ

ฝนตกลงจัก ๆ จัน ใบหญ้ากะปงมา..

พวกชวานากะเตรียมไว้ ทั่วโลกบาคา

ฝนเชือกไว้สิดันดอกฮุดนา...

(ฉวีวรรณ ดำเนิน, 2563: สัมภาษณ์)

3.2 ทำนองเสริม คือ ทำนองที่ใช้สอดแทรกทำนองประจำคณะ เมื่อผู้แสดงฟ้อนเข้าฉากและฟ้อนออกฉาก หรือใช้กับฉากที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ เช่น การชมสวน การเล่นน้ำ ทำบุญประเพณี การเกี่ยวพาราสี เป็นต้น นอกจากนั้นยังใช้ทำนองเสริมเปลี่ยนบรรยากาศให้กับผู้ชมเป็นจังหวะที่เร็วกระชับ และสนุกสนาน ไม่มีการเอื้อนเสียง ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ส่วนทำนองหลักหรือทำนองประจำคณะจะใช้เฉพาะแคนเท่านั้น บางคณะมีซอประกอบด้วย แต่ไม่เป็นที่นิยม เนื้อหาสาระของกลอนลำทำนองเสริม จะสอดคล้องหรือไม่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องก็ได้ ลำทำนองเสริมประกอบด้วย

3.2.1 ทำนองลำเดิน เป็นทำนองลำที่มีมากับหมอลำหมู่ ก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นหมอลำเรื่องตกลอน สมัยที่เป็นหมอลำหมู่ การลำเดินจะใช้แคน และกลองทอมเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ทำนองลำเดินแบ่งออกเป็น 3 แบบ ได้แก่ ลำเดินอุบล จะใช้กับหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล ลำเดินขอนแก่น จะใช้กับหมอลำเรื่องตกลอนทำนองขอนแก่น และลำเดินกาฬสินธุ์ จะใช้กับหมอลำเรื่องตกลอนทำนองกาฬสินธุ์ แต่ในปัจจุบันหมอลำเรื่องตกลอนทุกคณะสามารถใช้ลำเดินทั้ง 3 แบบนี้ได้ โดยไม่ต้องคำนึงว่าใช้ทำนองใดเป็นทำนองลำประจำคณะ

3.2.2 ทำนองลำเพลิน ลำเพลินเป็นรูปแบบการลำอีกประเภทหนึ่งเหมือนกับหมอลำเรื่องตกลอน เวลาประกาศรายชื่อคณะหมอลำ นิยมระบุรูปแบบเข้าไปด้วย ทำนองลำเพลินมีทั้งทำนองหลักและทำนองเสริม แต่หมอลำเรื่องตกลอนจะใช้ลำเพลินเฉพาะเป็นทำนองเสริมเท่านั้น ทำนองลำเพลินเป็นทำนองลำที่มีจังหวะเร็ว ครั้นเครื่อง สนุกสนาน ไม่มีการเอื้อนเสียง

3.2.3 ทำนองลำแพน เป็นทำนองลำที่มีลักษณะเดียวกันกับทำนองลำเพลิน เป็นได้ทั้งทำนองหลักและทำนองเสริม แต่ทำนองลำแพนมีลีลาที่เร้าใจกว่า ระดับเสียงสูงกว่า และเสียงต่ำกว่า หมอลำเรื่องตกลอนจะใช้ทำนองลำแพนเฉพาะที่เป็นทำนองเสริมเท่านั้น

3.2.4 ทำนองลำเต้ย เป็นกลอนลำที่มีทำนองสั้น กระฉับกระเฉง ไม่มีการเอื้อนเสียงเป็นทำนองลำที่แสดงอารมณ์ ครั้นเครื่อง อ่อนหวาน และสนุกสนาน นิยมใช้ลำเต้ยในช่วงการเกี้ยวพาราสีหมอลำเรื่องตกลอนก็นิยมใช้ลำเต้ยเสนอเนื้อหาเฉพาะเรื่อง เช่น บรรยายธรรมชาติ บรรยายเกี่ยวกับการเล่น (ของนางเอก) และอำลาผู้ชมตอนปิดการแสดง เป็นต้น ทำนองลำเต้ยแบ่งออกเป็น 4 แบบ ได้แก่ เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยธรรมดา และเต้ยหัวโนนตาล

3.2.5 ทำนองลำแบบอื่น นอกจากทำนองลำเดิน ทำนองลำเพลิน ทำนองลำแพน และทำนองลำเต้ยแล้ว ยังมีทำนองลำแบบอื่นอีกที่หมอลำเรื่องตกลอนนิยมนำมาใช้ลำเป็นทำนองเสริม เช่น ลำภูไทย (ลำภูไทยแบบสกลนคร และลำภูไทยแบบกาฬสินธุ์) ลำดั่งหวาย (ลำถวาย ถ้วนหรือเทวดา) ลำคอนสวรรค์ (อำเภอคอนสวรรค์ จังหวัดชัยภูมิ) เป็นต้น

3.2.6 เพลงลูกทุ่ง ไม่ได้จัดเป็นการลำ แต่หมอลำเรื่องตกลอนนิยมนำบทเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยม หรือ มีเนื้อหาที่สอดคล้องกับเรื่องและเหตุการณ์ที่กำลังแสดง มารองสลับประกอบการแสดง (กวีศิลปวิชัย เมืองจันทร์, 2549)

สรุปได้ว่าทำนองลำของหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ทำนองลำประจำคณะและทำนองเสริม ทำนองลำประจำคณะเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทำนอง “เมืองอุบล” ใช้ลำในเรื่องที่ใช้แสดง ส่วนทำนองเสริมใช้สอดแทรกทำนองลำประจำคณะ ใช้เมื่อผู้แสดงพออน

เข้าฉากและฟ้อนออกฉาก และใช้กับเหตุการณ์ที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ เช่น แก้ววง ฉากโศกเศร้า ้วยรุ่นขอร้อง

4. องค์ประกอบของการแสดงหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล

หมอลำถือว่าเป็นรูปแบบวัฒนธรรมอันดีงามทางภาคอีสานของประเทศไทย จากการศึกษาเอกสารและสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำ สรุปได้ว่าหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบลมีองค์ประกอบที่สำคัญ 24 ประการ ดังนี้

4.1 ผู้แสดงหมอลำ

คณะลำเรื่องตกลอนทำนองอุบลแต่ละคณะจะมีผู้แสดงหมอลำประมาณ 15-20 คน รับบทบาทการแสดงตามเรื่องที่ใช้แสดง ได้แก่ พระเอก นางเอก กษัตริย์ มเหสี เสนาอำมาตย์ พ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ยาย และตัวประกอบอื่น

4.2 สมาชิกในคณะลำเรื่องตกลอน

สมาชิกในคณะลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล ประกอบด้วย หัวหน้าคณะหมอลำ ครูหมอลำ ผู้ประพันธ์กลอนลำ โฆษก ผู้กำกับการแสดงหมอลำ ผู้แสดงทางเครื่อง นักดนตรี คอวอย และพนักงานขับรถ

4.3 กฎระเบียบของคณะ

คณะลำเรื่องตกลอน จะมีกฎระเบียบของคณะ ซึ่งหัวหน้าคณะเป็นผู้กำหนด เพื่อให้สมาชิกในคณะหมอลำมีระเบียบวินัยและมีแนวปฏิบัติภายใต้กฎระเบียบกติกาเดียวกัน

4.4 การไหวครู

หมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล ก่อนที่จะทำการแสดงจะต้องไหวครู ก่อนทุกครั้ง การไหวครู นิยมเรียกว่า การตั้งคายออ เพื่อเป็นการระลึกถึงคุณครูอาจารย์ที่ได้สั่งสอนวิชาหมอลำให้ ตลอดทั้งเป็นการบูชาคุณพระรัตนตรัย คุณบิดามารดา คุณผู้มีพระคุณทั้งหลาย และการไหวครูยังเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่สมาชิกของคณะหมอลำ ให้ปกป้องคุ้มครอง ไม่ให้มีปัญหาและอุปสรรคในขณะทำการแสดง

4.5 ขั้นตอนการแสดง

ขั้นตอนการแสดงของหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงเริ่มเปิดดวง หรือที่นิยมกันเรียกว่า ออกสเด็จ ไขเวลาในการแสดงประมาณ 2-3 ชั่วโมง และช่วงการแสดงหมอลำ เป็นการแสดงตามเรื่องที่ใช้แสดงในแต่ละงาน

4.6 ผู้แต่งกลอนลำ

ผู้แต่งกลอนลำหรือผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ บุคคลที่มีความรอบรู้ และมีความสามารถ ด้านการประพันธ์กลอนลำเรื่องต่อกลอน เป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากหัวหน้าคณะ และครูหมอลำผู้แต่งกลอนลำส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่มีความชื่นชอบหมอลำ และเคยเป็นหมอลำมาก่อน มีประสบการณ์ และความชอบเป็นพิเศษ พยายามฝึกฝนตนเองด้านการแต่งกลอนลำ จนเป็นที่นิยม ได้รับการยอมรับและมีชื่อเสียงด้านการแต่งกลอนลำ

4.7 กลอนลำ

กลอนลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ กลอนตายหรือกลอนลำในเรื่องที่แสดง และกลอนตลาดหรือกลอนลำทั่วไป ซึ่งผู้แสดงหมอลำในยุคปัจจุบันนิยมนำมาใช้ในช่วงลำเดินออกจาก และลำเตี้ยเข้าฉาก

4.8 ลักษณะกลอนลำ

ลักษณะกลอนลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ กลอนดำเนินเรื่องที่ใช้แสดง และกลอนที่ใช้ลำเพื่อพ้อนเข้าและออกจาก กลอนดำเนินเรื่องประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กับ กลอนลำในเรื่อง กลอนลำนำเรื่องจะใช้ลำเข้าฉากการแสดง เนื้อหาสาระของกลอนลำส่วนใหญ่จะเป็นคติธรรมคำสอน วิถีชีวิตคนอีสาน การทำบุญทำทาน นโยบายของรัฐบาล แนะนำสถานที่ท่องเที่ยว เป็นต้น และกลอนลำในเรื่องจะลำต่อจากกลอนลำนำเรื่องเพื่อดำเนินเรื่องที่กำลังแสดง เนื้อหาสาระของกลอนลำจะเกี่ยวข้องกับเรื่องที่กำลังแสดง ส่วนกลอนลำที่ใช้ลำเพื่อพ้อนเข้าฉากและพ้อนออกจาก การลำออกจาก เรียกว่า ลำสับฉาก ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบทำนองลำเดินหรือลำเพลิน ประมาณ 1-3 กลอน ผู้แสดงพ้อนออกจาก และการลำออกจาก เรียกว่า เตี้ยออกจาก ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบทำนองลำตาย ประมาณ 1-3 กลอน ผู้แสดงพ้อนเข้าฉาก

4.9 ทำนองลำ

ทำนองลำ เกิดจากสำเนียงการพูดที่แตกต่างกัน จึงทำให้เกิดทำนองลำหรือवादลำที่แตกต่างกันออกไป นิยมเรียกตามสำเนียงของคนในท้องถิ่น ทำนองลำที่นิยมในปัจจุบัน ได้แก่ ทำนองอุบลราชธานี ทำนองขอนแก่น และทำนองกาฬสินธุ์-มหาสารคาม ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ทำนองลำประจำคณะ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทำนองเมืองอุบล ใช้ลำเพื่อดำเนินเรื่องที่ใช้แสดง และทำนองเสริม ใช้ลำพ้อนเข้าฉากและพ้อนออกจาก

4.10 เรื่องที่ใช้แสดง

เรื่องที่ใช้แสดงส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่มาจากนิทานพื้นบ้าน นิทานชาดก และเรื่องที่แต่งขึ้นเอง จากเรื่องราวชาวบ้านที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน เช่น พี่อ้ายกับน้องเมีย ลูกคนทุกข์บวชได้ดีลูกคนมีบวชได้บาป

4.11 การแต่งกาย

การแต่งกายของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล แบบเป็น 2 ลักษณะ คือ การแต่งกายของหมอลำ กับ การแต่งกายของหางเครื่อง

4.12 โอกาสแสดง

หมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล สามารถแสดงได้ในทุกงาน

4.13 สถานที่แสดง

สถานที่แสดงหรือที่ทำการแสดง เจ้าภาพจะเป็นผู้กำหนดให้ เพื่อติดตั้งเวที ระบบไฟฟ้า แสง สี เสียง สวมมากจะเป็นภายในบริเวณวัด สนามฟุตบอล โรงเรียน สำนักงาน อ.บ.ต. บริเวณทางแยกใกล้บ้านเจ้าภาพ

4.14 สำนักงานหมอลำ

สำนักงานหมอลำ เป็นสถานที่ติดต่อว่าจ้างหมอลำและส่งเสริมหมอลำ จะรับงานแสดงให้คณะหมอลำในสังกัด โดยมีค่าตอบแทนร้อยละ 10 ของราคาว่าจ้าง

4.15 การว่าจ้าง

การว่าจ้างสามารถติดต่อว่าจ้างได้หลายวิธี ทั้งติดต่อว่าจ้างที่บ้านพักหมอลำ สำนักงานหมอลำ และติดต่อว่าจ้างผ่านสำนักงานหมอลำ

4.16 การเดินทางไปแสดง

เมื่อถึงวันแสดง สมาชิกและทีมงานลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลจะมารวมกันที่บ้านพักหมอลำ ออกเดินทางโดยใช้พาหนะรถยนต์

4.17 การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง

การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง เมื่อเดินทางไปถึงสถานที่แสดง ทีมงานคอนวอย และ สมาชิกของคณะหมอลำจะช่วยกันขนของอุปกรณ์การแสดงลงจากรถ ทำการติดตั้งอุปกรณ์ทุกอย่างที่ใช้ในการแสดง และทำการทดลองเครื่องเสียง ไฟฟ้า และเครื่องดนตรี

4.18 เวที

เวทีที่ใช้ในปัจจุบันเป็นเวทีลอย เป็นเวทีที่สะดวกต่อการเคลื่อนย้าย มีอยู่ 3 แบบ ได้แก่ แบบชั้นเดียว แบบ 2 ชั้น และแบบ 3 ชั้น แต่ส่วนมากนิยมใช้เวทีลอยแบบ 2 ชั้น

4.19 ฉากหรือผาฉาก

ฉากหรือผาฉากที่หมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลนิยมใช้ มีอยู่ 2 แบบ ได้แก่ ผาฉากแบบฉากเดียว จะติดตั้งไว้ด้านหลังเวที และผาฉากแบบซักรอกสลับจะติดตั้งไว้กลางเวที

4.20 ปายชื่อคณะหมอลำ

ปายชื่อคณะหมอลำ ในปัจจุบันนิยมใช้ป้ายอิงค์เจ็ท มีสีและลวดลาย ตกแต่งสวยงามเป็นส่วนหนึ่งของฉากและป้ายไม้อัดใช้คั่นระหว่างผู้แสดงกับนักดนตรี โดยวางด้านหน้านักดนตรี

4.21 ดนตรี

ดนตรีที่หมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลใช้ในปัจจุบันส่วนใหญ่จะใช้ดนตรีสากล ได้แก่ กลองชุด กีตาร์ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด กลองทอมบา กลุ่มเครื่องเป่า ได้แก่ แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ ทัมโบรีน และดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ในปัจจุบัน คือ แคน ซอ

4.22 เครื่องเสียง

เครื่องเสียงในปัจจุบันใช้เครื่องเสียงชุดใหญ่ ขนาด 1,500 วัตต์ขึ้นไป ตู้ลำโพงจะใช้ตู้ลำโพงขนาดใหญ่ เรียกว่า ตุกระแทก วางซ้อนกันหลายตัว

4.23 ไฟฟ้า

ระบบไฟฟ้าที่ใช้ในปัจจุบัน ได้แก่ ไฟส่องสว่าง สวมมากใช้ไฟสปอร์ตไลท์ ไฟรางทำมาจากหลอดนีออนสี และไฟราวเป็นไฟประดับแบบแขวน

4.24. ค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้าง

อัตราค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้างของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล แต่ละคณะแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับกับชื่อเสียงของคณะ นอกจากนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของงาน สถานที่ที่ไปแสดง และความสัมพันธ์ระหว่างผู้ว่าจ้างกับหัวหน้าคณะหมอลำ ส่วนการจ่ายค่าจ้าง จ่ายตามบทบาทหน้าที่และชื่อเสียงของศิลปิน

สรุปได้ว่า องค์ประกอบ 24 ประการของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล คือ องค์ประกอบที่คณะหมอลำใช้ในวางแผนและการบริหารจัดการวง เพื่อให้สามารถกำกับ ติดตาม และดูแลงานทุกฝ่ายของคณะหมอลำ ให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ นำไปสู่การบริการที่ประทับใจของผู้ว่าจ้างงาน และสามารถพัฒนางานไปสู่ความเป็นมาตรฐาน ตลอดทั้งเป็นวัฒนธรรมอันดีงามของหมอลำภาคอีสาน

ตอนที่ 2 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

นับตั้งแต่หมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี ได้พัฒนาสู่หมอลำรูปแบบใหม่ ได้ก่อกำเนิดวงหมอลำหมู่ หรือหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลขึ้นคณะแรก ชื่อ คณะรังสิมันต์ ต่อมาหมอลำได้รับ

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่นและนำเอาดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านปรับเปลี่ยนการแต่งกายของหมอลำเหมือนลิเกทำให้คณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเกิดขึ้นใหม่เป็นจำนวนมากเพื่อเป็นทางเลือกใหม่ให้กับเจ้าภาพได้ว่าจ้างไปฉลองและเสพงันได้อย่างหลากหลาย นอกจากนั้นยังได้เน้นการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง นำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่ เวที แสง สีเสียงเข้ามาช่วยในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลจึงได้รับเสียงตอบรับจากผู้ชมอย่างล้นหลาม การวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามและสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้นำเสนอรายชื่อคณะหมอลำในที่ประชุมการสนทนากลุ่ม (Focused Group) ขอคำแนะนำและข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการคัดเลือกคณะหมอลำเพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างตามขอบข่ายของงานวิจัย เมื่อวันที่ 16 เดือน กันยายน พ.ศ. 2562 ณ ห้องบันทึกเสียงไม้เรียวคอร์ด อำเภวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี ประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) นายฉลาด ส่งเสริม หรือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม และผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล จำนวน 8 คน สรุปได้ว่าหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 3 ยุค ได้แก่ ยุคเริ่มต้น ยุคพัฒนา และยุคปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะหมอลำเพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างตามขอบข่ายของงานวิจัย โดยใช้วิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive sampling) ดังแสดงตาราง 2

ตาราง 2 แสดงรายชื่อคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลที่คัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง

ลำดับที่	ชื่อยุคหมอลำ	ชื่อคณะหมอลำที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง	หมายเหตุ
1	ยุคเริ่มต้น	คณะรังสีมันต์	
2	ยุคพัฒนา	คณะเพชรอุบล คณะซูปเปอร์ศรีอุบล	
3	ยุคปัจจุบัน	คณะลูกแม่มูล คณะโขงซิมูล	

1. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคเริ่มต้น

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคเริ่มต้น ได้มีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงมาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอน ซึ่งมีผู้แสดง 1-2 คน ใช้แคนเป่าประกอบการแสดง และในปี พ.ศ. 2507 นายทองคำ เพ็งดี หรือหมอลำทองคำ เพ็งดี ได้ร่วมกับ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ก่อตั้งวงหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะแรก ชื่อ คณะรังสีมันต์ ใช้ผู้แสดงจำนวน 8-10 คน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน กลองโทน ฉาบและ

ฉิ่ง ซึ่งในการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะรังสี มนต์เป็นกลุ่มตัวอย่าง และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลประกอบด้วย ประวัตินางฉวีวรรณ พันธุหรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ประวัตินายทองคำ เพ็งดี หรือ หมอลำทองคำ เพ็งดี ประวัติหมอลำคณะรังสี มนต์ และพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะรังสีมนต์ ดังนี้



ภาพประกอบ 11 นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการ แสดง (หมอลำ)

1.1 คณะรังสีมนต์

1.1.1 ประวัติ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน

นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ได้กล่าวว่า ภูมิลำเนาเดิม เกิดที่บ้านหนองไผ่ ตำบลสร้างท่อน้อย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี เกิดเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม 2488 บิดาชื่อ นายขาลี ดำเนิน มารดาชื่อ นางแก้ว ดำเนิน มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 6 คน ชาย 4 คน หญิง 2 คน มีพี่น้องที่เป็นศิลปินหมอลำ 1 คน คือ รังสี ดำเนิน ชีวิตในวัยเด็กอยากเป็นครู แต่พ่อกับแม่อยากให้เป็นหมอลำ ได้เริ่มฝึกหัดหมอลำตั้งแต่สมัยเรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 สำเร็จการศึกษาสูงสุดชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 และได้ไปฝึกหัดเรียนลำที่เวียงจันทน์ โดยไปพักอาศัยอยู่กับพี่สาวต่างมารดาที่เวียงจันทน์สมัยสงครามกองแล กลับมาอยู่เมืองไทยตอนอายุ 15 ปี

สถานภาพทางครอบครัว สมรสกับ นายโกมินทร์ พันธุ มีบุตร 2 คน ชาย

1 คน หญิง 1 คน

ที่อยู่ปัจจุบัน พักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 344 หมู่บ้านสันติธานี ตำบลรอบ
เมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

ผลงานที่ประทับใจ คือ ศรีธนมโนรา จำปาสีตัน นางแตงอ่อน

กลอนลำที่ประทับใจ คือ ชีวิตชาวนา อาลาทุ่งรวงทอง วิถีชีวิต ราชนีดอก

หญ้า



ภาพประกอบ 12 นายทองคำ เพ็งดี หรือ หมอลำทองคำ เพ็งดี ศิลปินมรดกอีสาน สาขา
ศิลปะการแสดง (ลำเรื่อง)

1.1.2 ประวัติ นายทองคำ เพ็งดี หรือ หมอลำทองคำ เพ็งดี

นายทองคำ เพ็งดี หรือ หมอลำทองคำ เพ็งดี เกิดเมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม
2471 ที่บ้านตากแดด ตำบลตากแดด อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี เป็นบุตรของพ่อปาด
เพ็งดี กับแม่เป เพ็งดี จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนบ้านตากแดด ในช่วงที่บวชเป็น
พระภิกษุได้ศึกษาเกี่ยวกับกลอนลำและวรรณกรรมอีสาน และบวชได้ 1 พรรษา ก็ลาสิกขาไปอาศัยอยู่
กับหมอลำคณะต่าง ๆ ในจังหวัดอุบลราชธานี หมอลำทองคำ เพ็งดี เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการ
ขับร้องหมอลำที่เป็นเลิศ สามารถถ่ายทอดความสามารถทั้งในด้านน้ำเสียงที่มีเอกลักษณ์ ตลอดทั้ง
บทบาทการแสดงที่เป็นแบบฉบับของตน สร้างความประทับใจต่อสาธารณชนมากที่สุดในวงการหมอลำ
ของภาคอีสาน และยากที่จะหาใครเทียบเคียงได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าได้จับคู่กับหมอลำฉวีวรรณ
ดำเนิน ต่อมาได้ฉายแววประดาศิลปินออกมาอย่างเด่นชัด และในปี พ.ศ. 2502 ได้บันทึกเสียงหมอลำ

ลำกลอนเป็นครั้งแรก โดยลำคู่กับหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน และหลังจากนั้นก็ได้ออกงานแสดงร่วมกันมาโดยตลอด

ปี พ.ศ. 2507 หมอลำทองคำ เพ็งดี กับ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ ชื่อ คณะรังสีมันต์ ซึ่งเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะแรก ได้รับเสียงตอบรับจากประชาชนอย่างล้นหลาม โด่งดังและเป็นที่นิยมสูงสุดในประวัติศาสตร์หมอลำของอีสานในยุคนั้น นอกจากนั้นยังได้กระจายความนิยมออกไปทั่วประเทศ ได้ลำออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ ได้บันทึกแผ่นเสียงและเทปโทรทัศน์ โดยการสนับสนุนของบริษัท ลิเวอร์ราเตอร์ และบริษัทอังกฤษตรางู

ผลงานที่ประทับใจ คือ ศรีธนมโนราห์ จำปาสี่ต้น นางแตงอ่อน และท้าวกำกาดำ

ผลงานลำล่องที่ประทับใจ ได้แก่ สารพัดอาชีวะ ชมนรก น้ำตาฝัว กลอนอวยพร ไก่แสนรู้ สาวบ้านนาเข้ากรุง เป็นต้น

หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้เป็นผู้ค้นคิดรูปแบบการลำ เน้นการเล่นลูกคอหลายชั้น ชวนให้ผู้ฟังชื่นชอบและคล้อยตาม เป็นความคิดสร้างสรรค์ที่ต้องการให้เป็นแบบฉบับเฉพาะของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล นอกจากนั้นยังมีความสามารถพิเศษอีกอย่างหนึ่งที่แฟนหมอลำในยุคนั้นรู้จักกันดี คือ การเลียนแบบเสียงสัตว์ชนิดต่าง ๆ ได้เหมือนจริง โดยเฉพาะเสียงนกเขาขัน จนได้รับฉายาว่า นกเขาขัน ซึ่งเป็นเสียงที่ใช้ประกอบการลำฉากเดินชมป่า เป็นมนต์เสน่ห์อีกอย่างหนึ่งของศิลปินยอดนิยมตลอดกาล

หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้สมรสกับนางจุมมณี เพ็งดี มีบุตรธิดาด้วยกัน 5 คน ชาย 4 คน และหญิง 1 คน ที่อยู่ปัจจุบัน 59 หมู่ที่ 5 บ้านสว่าง ตำบลเขื่องใน อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี และในปี พ.ศ. 2537 หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้เสียชีวิตลงท่ามกลางความเศร้าโศกเสียใจของบรรดามิตรหมอลำและแฟนหมอลำ รวมถึงชาวอีสานที่ได้ทราบข่าว แต่สิ่งที่ท่านได้ฝากไว้ให้กับแผ่นดินถิ่นอีสาน คือ มรดกหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล จึงสมควรสืบสานและถ่ายทอดให้คงไว้สืบไป

หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นมรดกอีสาน สาขา ศิลปะการแสดง (ลำเรื่อง) ประจำปีพุทธศักราช 2550 จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น

ผลงานที่ประทับใจ คือ ศรีธนมโนราห์ จำปาสี่ต้น นางแตงอ่อน

กลอนลำที่ประทับใจ คือ ลำล่องชุดสาวอีสานหลงกรุง ลำล่องชุดชีวิตหมอลำชีวิตครูลำล่องชุดน้ำตาฝัว อาลัยพระธาตุ และลำล่องสังลา เป็นต้น

1.1.3 ประวัติหมอลำคณะรังสีมันต์

นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ได้กล่าวว่า เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2507 “แม่หวิ” ได้ร่วมกับ “พ่ออ้วน” นายทองคำ เพ็งดี หรือ หมอลำทองคำ เพ็งดี ซึ่งมีภูมิลำเนาเดิม เกิดที่บ้านตากแดด ตำบลตากแดด อำเภอดงรัก จังหวัดอุบลราชธานี ก่อตั้งวงหมอลำหมู่หรือหมอลำเร่ต่อกลอนทำนองอุบล คณะแรก ชื่อ คณะรังสีมันต์ ได้มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอน เรียกกันในสมัยนั้นว่า ลำทางยาวได้แยกตั้งวงหมอลำหมู่ออกมา เพื่อให้เห็นความแตกต่างทั้งทำนองลำ การสัมผัส และห้องลำ โดยใช้สำนักงานหมอลำอาจารย์ทองหล่อ แสนทวีสุข ตั้งอยู่ใกล้วัดเลียบ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี เป็นสถานที่ตั้งคณะรังสีมันต์ เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรก คือ นางแตงอ่อน กลอนลำที่ใช้ลำเป็นกลอนตันสด ใช้ผู้แสดงจำนวน 8-10 คน ตัวละครหลัก คือ หมอลำทองคำ เพ็งดี และ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนินเป็นทั้งตัวพระ ตัวนาง และตัวตลก ส่วนผู้แสดงคนอื่น ๆ จะเข้ามาแจมเพียงเสียงพูดแสดงเป็นเสียงพ่อ เสียงแม่ และตัวละครอื่น ไม่มีกลอนลำหน้าเวที เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน กลองโทน ฉาบ และฉิ่ง หมอแคนคนแรกของคณะรังสีมันต์ คือ หมอแคนสมใจ นิ ลบลัน รูปแบบการแสดงเป็นการแสดงสด ไม่มีทางเครื่อง รับงานแสดงครั้งแรกที่อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา ชุดแต่งกายหมอลำใช้ชุดราตรี (ซื้อจากปั๊เบ้) และได้รับค่าจ้าง 20,000 บาท

หมอลำทองคำ เพ็งดี และ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้เป็นผู้คิดค้นการลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เน้นการเล่นลูกคอหลายชั้น ชวนให้ผู้ฟังรู้สึกคล้อยตาม อันเป็นความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่ต้องการให้เกิดเป็นแบบฉบับเฉพาะของหมอลำอุบล ความสามารถพิเศษของหมอลำทองคำ เพ็งดี ที่แฟนหมอลำในยุคนั้นรู้จักกันดี คือ การเลียนเสียงสัตว์ชนิดต่าง ๆ ได้เหมือนจริง โดยเฉพาะเสียงนกเขาขัน จนได้รับฉายาว่า นกเขาขัน ซึ่งใช้เป็นเสียงประกอบการลำฉากเดินชมป่า อันเป็นมนต์เสน่ห์อย่างหนึ่งของศิลปินยอดเยี่ยมตลอดกาล และได้รับเสียงตอบรับจากประชาชนอย่างล้นหลาม ทำให้คณะรังสีมันต์โด่งดังเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง



ภาพประกอบ 13 ภาพการแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะรังสิมันต์

1.1.4 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะรังสิมันต์

นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ได้กล่าวว่า “แม่หวิ” หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นนางเอกคนแรกของหมอลำคณะรังสิมันต์ และพระเอกคนแรก คือ “พ่ออ้วน” หมอลำทองคำ เพ็งดี ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ คณะแรก ชื่อ คณะรังสิมันต์ ที่เรียกว่า หมอลำหมู่ เพราะมีผู้แสดงหลายคนและกลอนลำที่ใช้ลำเป็นกลอนด้นสด ซึ่งเป็นพรสวรรค์และความสามารถเฉพาะตนของคู่พระคู่นางทั้ง 2 คน ส่วนผู้แสดงคนอื่นที่แสดงเป็นพ่อ เป็นแม่ และเป็นตัวละครอื่น ๆ จะใช้เพียงเสียงพูดเพื่อให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและสนุกสนาน ส่วนคณะหมอลำที่เกิดขึ้นในภายหลัง จะมีครูหมอลำแต่งกลอนลำให้ผู้แสดงท่องจำ เมื่อผู้แสดงคนแรกลำจบ ผู้แสดงคนต่อมาก็จะลำกลอนลำของตนต่อเนื่องกันไป จึงเรียกว่า หมอลำเรื่องต่อกลอน พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะรังสิมันต์ พอสรุปได้ดังนี้

1) ด้านรูปแบบการแสดง

รูปแบบการแสดงยุคเริ่มต้น คณะรังสิมันต์ใช้ผู้แสดงหมอลำประมาณ 7-8 คน หมอลำทองคำ เพ็งดี และ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นทั้งตัวพระตัวนาง และตัวตลก ส่วนผู้แสดงคนอื่นจะเข้ามาแจมเพียงเสียงพูด เช่น เสียงพ่อ เสียงแม่และเสียงตัวละครอื่น ไม่มีกลอนลำหน้าเวที เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน กลองโทน ฉาบ และฉิ่ง รูปแบบการแสดงเป็นการแสดงสด ไม่มีทางเครื่อง หมอแคนคนแรก คือ ทองจันทร์ ศรีชัย เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ นางแตงอ่อน หมอลำทองคำ เพ็งดี รับบทเป็น ท้าวจักริมท้าววงศ์ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน รับบทเป็น นางแตงอ่อน ใช้ทำนองลำเมืองอุบล เป็นทำนองลำประจำคณะ และทำนองเสริม ใช้ลำเพลินสอดแทรกทำนองลำประจำคณะ ในจังหวะต้องการให้ครึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนด้นสด ลำดับขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ยกอ้อยยอครู เปิดวงด้วยการร้องเพลงประมาณ 5-6 เพลง (ไม่มีทางเครื่อง) และการแสดงหมอลำ ต่อมาได้มีการพัฒนา เพิ่มเรื่องที่ใช้แสดงเพื่อสนองความต้องการของเจ้าภาพและให้สอดคล้องกับงานที่ว่าจ้าง ได้แก่ ท้าวกาดำ พระเวสสันดร ชาดก ท้าวกระเกต ท้าวกำกาดำ จำปาสีตัน ขุนเท็งขุนเทือง ศรีธนมโนราห์ ชื่อท่อนข้างร่างทอมั่ว เป็นต้น

เรื่องที่ได้รับคามนิยมสูงสุด คือ ศรีธนมโนราห์ นิทานพื้นบ้านอีสาน เรื่อง “ศรีธนมโนรา” ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ ลำด้วยกลอนด้นสดทั้งเรื่อง สรุปเนื้อเรื่องโดยย่อ ดังนี้

กาลครั้งหนึ่งนานมาแล้ว มีราชาอาณาจักรที่อุดมสมบูรณ์แห่งหนึ่ง ชื่อว่า "นครเปงจาน" ปกครองโดยกษัตริย์ผู้ทรงอยู่ในทศพิธราชธรรมทรงพระนามว่า "แสงอาทิตย์" พระองค์ทรงมีพระมเหสีพระนามว่า "แม่จันทา" และทรงมีพระโอรสพระนามว่า "ศรีธน" เมื่อพระกุมารเจริญวัยก็มีความเฉลียวฉลาดและพระรูปโฉมงดงามยากที่จะหาราชกุมารในแว่นแคว้นอื่นเทียบเคียงได้ วันหนึ่งขณะที่ศรีธนกำลังเดินชมสวนดอกไม้กับอำมาตย์ "จ๋อง" ได้พบกับพราหมณ์นำนางมโนราห์เข้ามาถวาย และเมื่อศรีธนได้ทราบความจริงว่า มโนราห์ คือ ธิดาองค์สุดท้ายของพญาไกรเศกแก้ว กับ แม่ไกรสี นครภูเงิน เขาไกรลาส มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน ทุก ๆ 7 วัน พี่น้องทั้ง 7 คน จะมาลงเล่นน้ำที่สระอนาคต และมโนราห์ไม่สามารถหนีบ่วงบาศของพราหมณ์ที่เหวี่ยงมาคล้องได้ ทันทีที่ศรีธนกับนางมโนราห์ได้พบกัน ก็มีจิตรักใคร่ด้วยเคยเป็นคู่ บุญบารมีกันมาแต่ชาติปางก่อน พระราชาและพระราชินีต่างก็รักใคร่และเอ็นดูนางมโนราห์ เพราะนางมีพระสิริโฉมงดงาม และมีการอบรมอย่างขัตติยนารีมาเป็นอย่างดี และได้จัดพิธีอภิเษกสมรสอย่างเอิกเกริกให้กับทั้งสองพระองค์

ฝ่ายบุโรหิตรู้สึกโกรธนางมโนราห์ เพราะตัวเขาเองก็มีลูกสาวและต้องการให้อภิเษกสมรสกับศรีธน นางมโนราห์ได้ทำให้ความฝันของเขาสลาย จึงคอยโอกาสที่จะแก้แค้นนาง จึงได้ไปคบคิดวางแผนกับเจ้าเมืองปัจจันตนคร ให้ยกทัพมาตีนครเปงจาน และบุโรหิตได้ทูลเสนอให้ศรีธนกัณฑ์ออกขับไล่ผู้รุกรานเพื่อปกป้องพระนคร ด้วยวิธีนี้เขาก็จะได้กำจัดมโนราห์ออกไปเสียให้พ้นทางได้

ส่วนพระเจ้าแสงอาทิตย์ ทรงพระสรวินว่ามียักษ์ตนหนึ่งเข้ามาในพระราชวัง และพยายามจะควักเอาดวงตาของพระองค์ แต่พระองค์ก็ทรงสะดุ้งตื่นจากบรรทม บุโรหิตเจ้าเล่ห์ได้โอกาสที่จะกำจัดนางมโนราห์ออกไปให้พ้นทางของบุตรสาวตน จึงทำนายความฝันว่า ข้าศึกจะเข้ามาในพระราชวัง และประหารพระองค์ ประชาชนจะพากันเดือดร้อนทุกหย่อมหญ้า และเมืองหลวงจะถูกเผาจนหมดสิ้น เมื่อพระเจ้าแสงอาทิตย์ได้ฟังดังนั้นก็ทรงตกใจ ทรงรับสั่งให้หาทางแก้ไข โดยด่วน บุโรหิตจึงกราบทูลว่า ดวงชะตาบ้านเมืองไม่ดี ต้องใช้สัตว์สองเท้าและสี่เท้ามาทำพิธีสังเวยบูชาบุญ เพื่อสะเดาะเคราะห์บ้านเมือง จึงจะอยู่รอดปลอดภัย ขณะเดียวกันคนสนิทของบุโรหิตก็เข้ามากราบทูล ลวงพระราชวาทย์พหลวาทที่ศรีธนกัณฑ์ได้ถูกข้าศึกตีพ่ายแพ้แล้ว เพื่อเป็นการปิดเป่าล้างร้าย บุโรหิตจึงได้กราบทูลว่า ถ้าจะให้พิธีมีความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น จำเป็นต้องใช้สัตว์ทั้งมนุษย์ทั้งนก คือ นางมโนราห์ จะเป็นการบูชาบุญที่ดียิ่ง พระราชาและพระราชินีพยายามแนะนำให้บุโรหิตเปลี่ยนไปใช้สัตว์อื่น แต่เขาก็กังขืนกรานเช่นเดิม ทั้งสองพระองค์รู้สึกสงสารนางมโนราห์เป็นอย่างยิ่ง และทรงคาดเดาไม่ถูกว่าพระโอรสจะรู้สึกเช่นไร เมื่อกลับจากทัพแล้วไม่พบภรรยาสุดที่รักของตน

พิธีบูชาบุญ พระเจ้าแสงอาทิตย์ทรงให้ก่อไฟตามทีบุโรหิตเสนอ แล้วให้ทหารไปทูลเชิญนางมโนราห์มาเข้าพิธีบูชาบุญ นางมโนราห์ผู้นำสงสารได้แต่ร่ำไห้ คร่ำครวญถึงพระบิดาพระมารดา และศรีธนมามีของนาง ขณะนั้นนางมโนราห์ได้สติและเกิดความคิดที่จะหนีจากการ

ถูกกระทำ จึงทูลขอให้ได้ร่ำถวายเป็นครั้งสุดท้าย เพราะนางเป็นกษัตริย์ที่รักด้านการร่ำรำ หลังจากได้รับอนุญาตแล้ว นางจึงขอปีกและหางมาสวมใส่ แล้วนางก็ออกร่ำรำด้วยท่วงท่าอันงดงามท่ามกลางฝูงชนอันเนื่องแน่น ขณะที่ทุกคนกำลังเพลิดเพลินอยู่กับการเฝ้าดูการร่ำรำอันงดงามอยู่นั้น นางมโนราห์ก็ได้โอกาสหนี โดยบินขึ้นสู่ท้องฟ้า และมุ่งหน้าไปยังภูเขากโรลาศ ท่ามกลางความตกตะลึงของฝูงชน

ฝ่ายศรีธนหลังจากชนะศึกแล้ว ก็ยกทัพกลับพระนคร ไม่พบภรรยาสุดที่รักก็โศกเศร้าเสียใจ และทุกข์ทรมานยิ่งนัก ภายหลังจากพระองค์ได้สืบทราบความจริง ก็สั่งให้ประหารชีวิตบุโรหิตชั่วนั้นเสีย และได้ทูลลาพระบิดาและพระมารดาออกตามหานางโนราห์ แม้ทั้งสองพระองค์จะทรงห้าม แต่ก็ไม่เป็นผล ศรีธนายินกรานที่จะเสด็จไป และไม่อาจจะมีชีวิตอยู่ได้โดยปราศจากนางมโนราห์

ศรีธนให้พราณบุญเป็นผู้นำทางไปจนถึงสระอนดาต เข้าไปนมัสการพระฤๅษีกัสปะ และพระฤๅษีได้ทูลให้พระองค์ทราบว่า นางมโนราห์ได้แวมะมาหาตนและได้สั่งไว้ว่า ถ้าหากพระองค์เดินทางออกตามหานางก็ให้ล้มเลิกเสีย เพราะว่าหนทางลำบากและอันตรายมาก แต่ศรีธนายินกรานที่จะออกตามเมียรัก พระฤๅษีจึงได้มอบผ้ากัมพลกับแหวนที่มโนราห์ฝากไว้ คืนให้กับศรีธนตามที่นางมโนราห์ขอร้อง เมื่อได้เห็นของสองสิ่งนั้น ศรีธนก็โศกเศร้าเสียใจถึงกับร่ำไห้ออกมา พระฤๅษีรู้สึกสงสารศรีธน และก็บอกพระองค์ว่า นี่คือผลบุญกรรมในอดีตชาติ ทำให้ทั้งคู่ต้องพลัดพรากจากกัน และพระฤๅษีได้มอบผลยาวิเศษ พร้อมกับชี้ทางให้ไปตามหานางมโนราห์

ศรีธนออกเดินทางเพียงลำพัง โดยไม่ต้องการความช่วยเหลือของพราณบุญผ่านป่าใหญ่ทึบ ซึ่งมนุษย์ไม่สามารถจะผ่านไปได้ มีผลไม้มากมายซึ่งล้วนแล้วแต่มีพิษ ด้วยความช่วยเหลือของลูกลิง ศรีธนก็เสวยผลไม้ตามที่ลูกลิงกินได้จึงปลอดภัย เมื่อมาถึงป่าหยาบก็ไม่สามารถจะผ่านไปได้ เพราะล้วนแล้วแต่มีหนามพิษ ศรีธนจึงใช้ผ้ากัมพลห่มแล้วนอนนิ่ง ๆ นกหัสดีลิงค์เข้าใจว่าศรีธนเป็นอาหาร จึงคาบพระองค์ไปไว้ในรังบนยอดไม้ แล้วออกไปหาอาหารเพิ่มอีก ศรีธนจึงได้โอกาสหนีแต่ยังหวั่นพระทัยว่า จะมีอะไรอยู่เบื้องหน้าอีก หลังจากที่เดินทางมาได้พักหนึ่ง ก็ไม่สามารถไปต่อได้อีก เพราะมีภูเขายนต์สองลูกเคลื่อนเข้ากระทบกันอยู่ตลอดเวลา ไม่เปิดช่องว่างให้พระองค์ข้ามไปได้ จึงรำยมนต์ที่พระฤๅษีให้มา พระองค์ก็สามารถข้ามไปได้โดยง่าย และได้เดินทางมาถึงป่าอีกแห่งหนึ่งซึ่งเต็มไปด้วยพิษและสัตว์มีพิษ พระองค์จึงใช้ยาผงวิเศษขโมยกาย เมื่อผ่านป่าพิษแล้วก็มาพบที่อยู่ของนกยักษ์ พระองค์จึงได้เข้าไปอยู่ในโพรงไม้ใหญ่และรอจนถึงเวลาค่ำ ได้ยินนกยักษ์ผัวเมียคุยกันเรื่องได้รับเชิญให้ไปร่วมพิธีล้างกลืนสาบมนุษย์ให้กับนางมโนราห์ ซึ่งจะมีขึ้นในวันรุ่งขึ้น พิธีนี้จัดให้มีขึ้นหลังจากมโนราห์ได้ออกจากบ้านและกลับมาถึงบ้านเมืองครบ 7 ปี 7 เดือน 7 วัน หลังจากได้ยินนกทั้งคู่วางแผน ศรีธนก็ปีนขึ้นไปในรังนกและซ่อนตัวอยู่ในขนนกตัวหนึ่ง รอเวลาให้นกบินไปยังภูเขากโรลาศ

เมื่อนกมาถึงสวนอุทยาน ศรีธนจึงได้ออกจากชนนิก ไปซ่อนตัวอยู่ในพุ่มไม้ ได้เห็นเหล่านางกิริยกำลังตักน้ำจากสระโนนดาต ไปสร่งसनนให้กับนางมโนราห์ ศรีธนได้อาแหวนใส่ลงในหม้อน้ำ เมื่อนางมโนราห์ได้เห็นแหวนก็จำได้ นางก็รู้ทันทีว่าศรีธนสามีของนางได้เดินทางมาถึงเขาไกรลาสแล้ว นางมีความยินดียิ่งนัก จึงได้ออกตามหาพระองค์ ในที่สุดทั้งคู่ก็ได้พบกัน นางมโนราห์ได้พาศรีธนเข้ามายังปราสาทของนาง พระเจ้าไกรเศศแก้วและพระมเหสีทรงทราบข่าว ทรงเห็นใจศรีธนที่มีรักต่อนางมโนราห์ มิฉะนั้นคงไม่ตัดสินใจเดินทางมาไกลท่ามกลางอันตรายนานับประการ พระองค์ทรงคิดว่าชายหนุ่มผู้นี้ต้องมีความเป็นอัจฉริยะ และมีความสามารถเป็นพิเศษแน่ ๆ แต่ศรีธนต้องทดสอบความรักที่มีต่อธิดาของพระองค์ก่อน

ครั้นเมื่อถึงวันทดสอบ ท้าวไกรเศศแก้ว ได้ทรงรับสั่งให้มีการทดสอบศรีธนถึง 3 ครั้ง ครั้งที่ 1 ได้สั่งให้ทหารนำก้อนหินมาตั้งทับกันสูงเท่ากับภูเขา แล้วให้ศรีธนกยกให้ขึ้น ศรีธนได้อธิษฐานขอพระแม่ธรณีช่วยคลบนดาล จนสามารถยกก้อนหินนั้นได้ ครั้งที่ 2 สั่งให้ชาวเมืองจัดสำหรับอาหารจำนวน 100 สำหรับ แล้วให้ศรีธนเลือกสำหรับที่เป็นของนางมโนราห์ ศรีธนได้อธิษฐานขอพระอินทร์ให้ช่วยคลบนดาล และสามารถเลือกสำหรับอาหารที่เป็นของนางมโนราห์ได้อย่างถูกต้อง ครั้งที่ 3 สั่งให้ทหารสร้างปราสาท 7 ห้อง และให้หญิงสาว 7 คน เข้าไปอยู่ในปราสาทไม่ให้เห็นตัวคนให้ยื่นมือเฉพาะนิ้วชี้ออกมา ให้ศรีธนเดินไปจับนิ้วมือของนางมโนราห์ เพื่อให้ความรักของพระองค์สมหวังพระอินทร์จึงลงมาช่วย โดยการกระซิบบอกว่า ถ้านางใดมีแมลงวันทองบินมาจับที่นิ้วมือ นางนั้นคือพระชายาของพระองค์ ศรีธนายินดียิ่งนัก มองเห็นแมลงวันเกาะอยู่นิ้วมือของนางมโนราห์ จึงรีบดึงมือของนางมาทันที ท้าวไกรเศศแก้ว และทุกคนต่างก็มีความยินดียิ่งนักที่ได้เห็นทั้งคู่สวมกอดกัน พิธีอภิเษกสมรสอันยิ่งใหญ่จึงได้จัดให้ทั้งสองพระองค์อีกครั้งหนึ่ง

หลังจากพิธีอภิเษกสมรสแล้วเสร็จ ศรีธนกก็ทูลขอพระราชานุญาตจากท้าวไกรเศศแก้ว ให้พระองค์และนางมโนราห์กลับไปเยี่ยมบ้านเมือง และบิดามารดาของพระองค์บ้าง ท้าวไกรเศศแก้วทรงอนุญาต และร่วมเสด็จไปยังเมืองเปงจานนครด้วย ท้าวไกรเศศแก้วได้พบกับพระบิดาของศรีธน โดยกษัตริย์ทั้งสองพระองค์ทรงแลกเปลี่ยนของขวัญ และร่วมเป็นพระสหายกันตั้งแต่นั้น หลังจากประทับอยู่ในพระราชวัง 7 วัน ท้าวไกรเศศแก้วได้ลาธิดาของพระองค์และทุกคน เดินทางกลับนครของพระองค์ ภายหลังศรีธนได้ขึ้นครองราชสมบัติแทนพระบิดา พระองค์ได้ปกครองบ้านเมืองด้วยทศพิธราชธรรม และใช้ชีวิตร่วมกับนางมโนราห์อย่างมีความสุข จนกระทั่งวาระสุดท้ายแห่งพระชนม์ชีพของพระองค์

รูปแบบการของคณะรังสีมันต์

รูปแบบการแสดงเริ่มต้นด้วยโฆษกบรรยายกล่าวนำเรื่อง แนะนำผู้แสดงหมอลำ และเชิญชมการแสดง ดังนี้

“ลำเรื่องต่อกลอนคณะรังสิมันต์ เสนอนิทานพื้นบ้านโบราณดั้งเดิม เรื่อง ศรีธน มโนราห์ นำแสดงโดย ทองคำ เพ็งดี ฉวีวรรณ ดำเนิน จากนั้นเชิญชมรับฟังได้แล้วครับ”

ฉากที่ 1 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำทองคำ เพ็งดี รับบทเป็น “ศรีธน” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า ศรีธน อยู่นครเปงจาน เป็นลูกชายคนเดียวของพ่อแสงอาทิตย์กับแม่จันทา “ได้เวลาต้องไปขอลาพ่อกับแม่ไปชมสวนดอกไม้แล้ว”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 1

เสียงแคนบรรเลง ศรีธนเดินออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง ศรีธนโอ้ลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนนำเรื่อง “การสร้างความดี” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง การบูชาพระรัตนตรัย การบูชาคุณบิดามารดา การหลงมัวเมาในสิ่งของมีค่า สังขารไม่เที่ยง การสร้าง ความดีและการทำบุญ จากนั้นจะเป็นการพูดสมมุติตามท้องเรื่อง พูดจบเสียงแคนบรรเลง ศรีธน โอ้ลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนในเรื่อง “ลาพ่อกับแม่ไปชมสวนดอกไม้” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง การขออนุญาตพ่อกับแม่ออกจากเมืองไปชมสวนดอกไม้ และคำอวยพรพ่อกับแม่ เมื่อจบเสียงลำ ศรีธนพูดของลาพ่อกับแม่ไปชมสวนดอกไม้ จากนั้นเสียงแคนบรรเลง ศรีธนโอ้ลำ กลอนที่ 3 เป็นกลอน ลำในเรื่อง “ศรีธนฝันต่าง” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ความฝันของศรีธน การชมสวน ดอกไม้ ฉากนี้จบด้วยเสียงแคนบรรเลง ศรีธนเดินเข้าฉาก

ฉากที่ 2 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน รับบทเป็น “มโนราห์” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า มโนราห์ อยู่นครภูเงิน เขาไกรลาส เป็นลูกคนสุดท้ายของพ่อ ไกรเทศแก้ว กับแม่ไคสี มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน และทุก 7 วันจะไปลงเล่นน้ำที่สระโนนดาต “ได้เวลา ต้องไปขอลาพ่อกับแม่ไปเล่นน้ำแล้ว”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 2

เสียงแคนบรรเลง มโนราห์ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอ้ลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “มโนราห์เข้าเฝ้าพ่อกับแม่” เนื้อหาสาระของกลอนลำ ได้กล่าวถึง เรื่องราวของนางมโนราห์ เล่นน้ำ และเข้าเฝ้าพ่อกับแม่ จากนั้นเป็นการพูดสมมุติตาม ท้องเรื่อง นางมโนราห์แนะนำตัว และได้เวลาไปเข้าเฝ้าพ่อกับแม่ พูดจบเสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอ้ ลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ขอไปเล่นน้ำ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง มโนราห์กับพี่ ทั้ง 6 คน ขอลาพ่อกับแม่ไปเล่นน้ำ ต่อด้วยมโนราห์โอ้ลำกลอนที่ 3 เป็นกลอนลำในเรื่อง “มโนราห์ฝัน แปลก” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง มโนราห์เล่าความฝันให้พ่อกับแม่ฟัง จากนั้นมโนราห์ได้ ขอลาพ่อกับแม่ไปเล่นน้ำ ต่อด้วยเสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอ้ลำกลอนที่ 4 เป็นกลอนลำดำเนินเรื่อง “ลาพ่อกับแม่ไปเล่นน้ำ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึงการลาพ่อกับแม่ไปเล่นน้ำ เสียงแคน บรรเลง ฉากนี้จบด้วยมโนราห์กับพี่ทั้ง 6 คน ลำเพลินเข้าฉาก

ฉากที่ 3 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน รับบทเป็น “มโนราห์ลงเล่นน้ำ”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 3

เสียงแคนบรรเลง มโนราห์กับพี่ทั้ง 6 คน ลำเพลินออกฉาก “ตีกลองน้ำ” จากนั้นเสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอดลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “มโนลาเล่นน้ำ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง มโนราห์ลงเล่นน้ำในสระอนาคต ส่วนพี่ 6 คนนั่งรออยู่บนฝั่ง และต่อด้วยลำเพลิน “แก้วหน้าม้า” จากนั้นเป็นเสียงบรรยายเรื่อง “พรานบุญดักบ่วงมโนราห์” เสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอดลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “มโนราห์ติดบ่วงพรานบุญ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง มโนราห์ลงเล่นน้ำในสระอนาคตแล้วติดบ่วงของพรานบุญ อ้อนวอนขอให้พี่ช่วย เสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอดลำกลอนที่ 3 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ลาพี่” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง คิดถึงพ่อกับแม่ ฝากบอกพ่อกับแม่ด้วยว่ามโนราห์ติดบ่วงพราน ฝ่าแพรสีแดงที่เคยใส่ กลับบ้านหาพ่อกับแม่ไม่ได้แล้ว สุดท้ายได้ขอลาพี่ทุกคน ฉากนี้จบด้วยเสียงแคนบรรเลง มโนราห์กับพรานบุญเดินเข้าฉาก

ฉากที่ 4 เป็นบทบาทการแสดงของศรีธน รับบทชมสวนดอกไม้กับอำมาตย์ “จ๋อง”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 4

เสียงแคนบรรเลง ศรีธนโอดลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ศรีธนายากมีคู่ซ้อ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง การเดินทางถึงสวนดอกไม้ ความสวยงามของดอกไม้คิดอยากมีคู่ซ้อ จากนั้นศรีธนพูดกับจ๋อง “นกเขายังมีคู่” พูดจบเสียงแคนบรรเลง ศรีธนโอดลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ศรีธนคะนิงซู้คู่บ่มี” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึงศรีธนคิดอยากมีคู่ซ้อ เป็นเพราะกรรมใดหนอ ที่ทำให้ต้องพลัดพรากจากเนื้อคู่ เมื่อจบเสียงลำเป็นเสียงบรรยายเรื่อง และตามด้วยเสียงพูดของศรีธนกับพรานบุญ จากนั้นพรานบุญได้ถวายมโนราห์ให้เป็นมเหสีของศรีธน เสียงแคนบรรเลง ศรีธนโอดลำกลอนที่ 3 เป็นกลอนลำในเรื่อง “งามหลายได้” เนื้อหาสาระของกลอนลำ ได้กล่าวถึง การชื่นชมความงามของมโนราห์ ขอให้มโนราห์บอกพี่ ชื่ออะไร บ้านอยู่ไหน มีจุดประสงค์ใด จึงได้มาลงเล่นน้ำในสระอนาคต เมื่อเสียงแคนบรรเลง มโนราห์โอดลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “มโนราห์ตอบพี่” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง มโนราห์ได้เล่าเรื่องตามที่ศรีธนายากรู้ ได้แก่ ชื่อ บ้าน พ่อแม่และพี่น้อง 7 คน ขอให้พี่ส่งสารแล้วส่งน้องกลับบ้านกลับเมือง ฉากนี้จบด้วยเสียงแคนบรรเลง ศรีธน มโนราห์ จ๋องและพรานบุญเดินเข้าฉาก

2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

การรับงานแสดงหมอลำในช่วงแรก เจ้าภาพหรือวัดจะจัดเตรียมเวทีและเครื่องเสียงไว้รอ บางวัดจะสร้างเวทีมาตรฐานไว้ประจำวัด เพื่อจัดมหรสพงานประเพณีต่าง ๆ ต่อมาได้สร้างเวทีและซื้อเครื่องเสียงระดับมาตรฐานเป็นของตนเอง ส่วนระบบไฟฟ้าและเครื่องปั่นไฟฟ้าใช้วิธีการจ้าง

เหมาเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงแต่เดิมนั้นใช้ แคน กลองโพน ฉาบ และฉิ่ง ต่อมาวงดนตรี “คณะจุฬารัตน์” จากกรุงเทพมหานคร ได้ออกเดินสายมาแสดงที่จังหวัดกาฬสินธุ์ ได้ทะเลาะกันและวงแตก ไม่กลับบ้านและมาขออาศัยอยู่ด้วย ทำให้หมอลำคณะรังสิมันต์เป็นหมอลำคณะแรกที่นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานการแสดง ได้แก่ กีตาร์ เบส ออร์แกน ทำให้มีโฆษกประจำคณะ และมีนักดนตรีเพิ่มขึ้น ช่วยสร้างสีสัน เพิ่มจังหวะลำเพลินมัน ๆ เร้าใจ สนุกสนาน และทำให้หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน มีผลงานประเภทเพลงลูกทุ่งปรากฏต่อสื่อสาธารณะ ได้แก่ ชีวิตชาวนา วิถีชีวิต อาสาทุ่งรวงทอง เป็นต้น

3) ด้านการแสดงทางเครื่อง

จุดเด่นของการแสดงของหมอลำคณะรังสิมันต์ คือ เน้นเสียงดี เน้นพรสวรรค์ และความสามารถของผู้แสดง ไม่เน้นความงาม จนกระทั่งได้หลอมรวมกับวงดนตรี “จุฬาลักษณ์” และเข้ามาอาศัยอยู่ด้วยกัน สามเป็นโฆษก เป็นนักดนตรี ภรรยาเป็นทางเครื่อง เลี้ยงดูกันแบบครอบครัว จุดเริ่มต้นของการมีทางเครื่อง คือ รับงานแสดงที่จังหวัดยโสธร ได้เห็นการแสดงของทางเครื่องวงดนตรี ไหวพจน์ เพชรสุพรรณ ทำให้เกิดแนวความคิดว่าเราน่าจะทำได้ จึงได้พัฒนาภรรยาของนักดนตรี “วงจุฬารัตน์” ซึ่งเคยเป็นทางเครื่อง ให้เป็นทางเครื่องของคณะ ทำให้เป็น “รังสิมันต์สมบูรณ์แบบ” ชุดแต่งกายของทางเครื่องใช้ชุดกีฬาของจีน และชุดอ่าวใหญ่ของเวียดนาม ได้ออกรับงานแสดงครั้งแรกที่จังหวัดชัยภูมิ ประชันทางเครื่องกับวงดนตรี ไหวพจน์ เพชรสุพรรณ จึงเป็นจุดเริ่มต้นการใช้ทางเครื่องเปิดวงเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

4) ด้านการบริหารจัดการวง

การบริหารจัดการวงในช่วงแรกเป็นการบริหารจัดการแบบครอบครัว อยู่ด้วยกันแบบพ่อแม่ ลูก ภายหลังคณะหมอลำรังสิมันต์เป็นครอบครัวที่ใหญ่ขึ้น จำนวนสมาชิกมากขึ้นจึงได้พัฒนารูปแบบการบริหารจัดการ โดยมีพ่อโกมินทร์ พันธุ เป็นผู้บริหารจัดการ ฉวีวรรณ ดำเนิน กับทองคำ เพ็งดี และคนอื่นเป็นหมอลำ มีฝ่ายนักดนตรี ฝ่ายเวทีและเครื่องเสียง ฝ่ายทางเครื่องและการแต่งตัว

5) ด้านการบริหารจัดการรายได้

หมอลำคณะรังสิมันต์เป็นหมอลำที่ดูแลกันแบบของครอบครัว นักแสดงบางคนอยู่ด้วยกันตั้งแต่ก่อตั้งวง พวกเขาเหล่านี้ถือเป็นปูชนียบุคคลที่มีคุณค่า การจัดสรรปันส่วนของรายได้ให้ได้มากพอสมควร ภายหลังเมื่อครอบครัวรังสิมันต์มีจำนวนลูกหลานเพิ่มมากขึ้น พ่อโกมินทร์ พันธุ เป็นผู้บริหารจัดการด้านรายได้ทั้งหมด จ่ายค่าเหนื่อยตามบทบาทหน้าที่ เหลือจากนั้นจะเป็นค่าใช้จ่ายด้านการเลี้ยงดู คณะรังสิมันต์รับงานแสดงครั้งแรกรับค่าจ้าง 20,000 บาท ค่าจ้างถูกแพงขึ้นอยู่กักระยะทาง และจำนวนวันที่แสดง ค่าจ้างที่เคยรับแพงที่สุด 50,000 บาทต่องาน

6) ด้านอื่น ๆ

การเดินทางไปแสดงในงานต่าง ๆ เริ่มต้นจากเหมารถบรรทุก 4 ล้อ จากตลาดแค จังหวัดสระบุรี มาอยู่อาศัยอยู่ด้วยเป็นประจำ ค่าจ้างเป็นรายวัน ๆ ละ 300 บาท ต่อมาได้ซื้อรถบัสคันใหม่จากจังหวัดขอนแก่น เป็นรถประจำคณะสำหรับพานักแสดงและนักดนตรีการเดินทางไปแสดงในงานต่าง ๆ



ภาพประกอบ 14 นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ)

สรุปได้ว่า คณะรังสิมันต์ ได้มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอน ซึ่งเรียกกันในสมัยนั้นว่า ลำทางยาว โดย หมอลำทองคำ เพ็งดี กับ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะแรกเมื่อ ปี พ.ศ. 2507 ได้แยกออกมาตั้งวงหมอลำหมู่ เพื่อให้เห็นความแตกต่างทั้งทำนองลำ การสัมผัส และห้องลำ โดยใช้สำนักงานหมอลำอาจารย์ทองลือ แสนทวีสุข ตั้งอยู่ใกล้วัดเลียบ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี เป็นสถานที่ตั้งคณะรังสิมันต์ เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรก คือ นางแตงอ่อน กลอนลำที่ใช้ลำเป็นกลอนตันสด ใช้ผู้แสดงจำนวน 8-10 คน ตัวละครหลัก คือ หมอลำทองคำ เพ็งดี และ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นทั้งตัวพระ ตัวนาง และตัวตลก ส่วนผู้แสดงคนอื่น ๆ จะเข้ามาแจมเพียงเสียงพูด แสดงเป็นเสียงพ่อ เสียงแม่ และตัวละครอื่น ไม่มีกลอนลำหน้าเวที เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน กลองโทน ฉาบ และฉิ่ง หมอแคน

คนแรกของคณะรังสีมันต์ คือ หมอแคนสมใจ นิลลัน รูปแบบการแสดงเป็นการแสดงสด ไม่มีทางเครื่อง รับงานแสดงครั้งแรกที่อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา

หมอลำคณะรังสีมันต์ ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ และใช้ลำเพลิน เป็นทำนองเสริมสอดแทรกทำนองลำประจำคณะ เรื่องที่ใช้แสดงเป็นนิทานพื้นบ้าน ช่วงจังหวะการลำเข้าฉากและลำออกฉากจะใช้แคนบรรเลงประกอบแสดง ส่วนจังหวะลำเพลินจะใช้เครื่องดนตรีครบชุด ได้แก่ แคน กลองโทน ฉาบ และฉิ่ง

พัฒนาการและเปลี่ยนแปลงมีจุดเริ่มต้นจากการหลอมรวมกับวงดนตรี “จุฬารัตน์” จากกรุงเทพมหานคร ทำให้คณะรังสีมันต์เป็นหมอลำคณะแรก ที่นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานการแสดง มีโฆษกประจำคณะและมีนักดนตรี จุดเริ่มต้นของการแสดงของทางเครื่องคือ การพัฒนารายาของนักดนตรี “วงจุฬารัตน์” ซึ่งเคยเป็นทางเครื่องมาก่อน ให้เป็นทางเครื่องหมอลำ คณะรังสีมันต์ ทำให้กลายเป็น “รังสีมันต์สมบูรณ์แบบ” ชุดแต่งกายของทางเครื่องใช้ชุดที่ฟ้าของจีน และชุดอ่าวใหญ่ของเวียดนาม ได้ออกรับงานแสดงครั้งแรกที่จังหวัดชัยภูมิ ประชันทางเครื่องกับวงดนตรี ไวพจน์ เพชรสุพรรณ จึงเป็นจุดเริ่มต้นการใช้ทางเครื่องเปิดวงเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

รูปแบบการแสดงของคณะรังสีมันต์ คือ ยกอ้อยอครู เปิดวงโชว์การแสดงของทางเครื่อง และการแสดงหมอลำ

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคพัฒนา

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคพัฒนา รูปแบบการบริหารจัดการวงในช่วงเริ่มต้นส่วนใหญ่จะยึดตามคณะหมอลำที่เป็นแบบฉบับ คือ คณะรังสีมันต์ คณะหมอลำมีเพียงฉาก เวที และเครื่องเสียง วัดหรือเจ้าภาพจะเป็นผู้จัดเตรียมไว้ให้ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงที่เริ่มแตกต่างจากหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลในยุคเริ่มต้น คือ เรื่องที่ใช้แสดง กลอนลำเป็นกลอนประพันธ์ตลอดทั้งเรื่อง ใช้ดนตรีพื้นบ้านบรรเลงประกอบการแสดง จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2522 หมอลำได้รับเอาศิลปะการแสดงของภาคอื่นเข้ามาผสมผสาน นำเอาดนตรีพื้นบ้านผสมผสานเข้ากับดนตรีตะวันตก และเน้นการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง นำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่ เวที แสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง ใช้สื่อวิทยุกระจายเสียงโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงลำเรื่องต่อกลอน ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลมีชื่อเสียงโด่งดัง ได้รับเสียงตอบรับจากผู้ชมอย่างล้นหลาม การวิจัย เรื่องสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างตามขอบข่ายของงานวิจัย โดยใช้วิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive sampling) จำนวน 2 คณะ ได้แก่ คณะเพชรอุบล และคณะซูปเปอร์ศรีอุบล และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลประกอบด้วย ประวัติหัวหน้าคณะหรือศิลปินผู้ร่วมก่อตั้งคณะหมอลำ ประวัติคณะหมอลำ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำ ดังนี้



ภาพประกอบ 15 ภาพหมอลำเรื่องต๋องกลอนทำนองอุบลคณะเพชรอุบล

2.1 คณะเพชรอุบล

2.1.1 ประวัติของนายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม

นายฉลาด ส่งเสริมหรือหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม เกิดเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2490 เป็นบุตรของพ่อโก่น ส่งเสริม กับ แม่จันทร์ ส่งเสริม มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 7 คน ชาย 4 คนและหญิง 3 คน ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนบ้านหนองบ่อ ตำบลหนองบ่อ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี หลังจากสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ได้บวชเป็นสามเณรที่วัดบูรพาพิสัย (วัดบ้านหนองบ่อ) ศึกษาพระธรรมวินัย บาลีไวยากรณ์ อักษรขอม และฝึกเทศน์เสียงตามงานบุญมหาชาติ ปี พ.ศ. 2505 ขณะที่เป็นสามเณรได้ฝึกร้องหมอลำตามเสียงทางวิทยุ ว.ป.ก.6 ตามแนวเสียงของหมอลำทองคำ เพ็งดีและหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน โดยเฉพาะล่ำล่งนิทานพื้นบ้าน เรื่อง นางแตงอ่อน และในปี พ.ศ. 2506 ได้ลาสิกขาบท และไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของอาจารย์สุวรรณ ตั้งทอง ฝึกลำกลอน (ลำทางสั้น) และลำคู่ ฝึกได้ 4 เดือนไม่เกิดความชำนาญ เพราะต้องท่องกลอนลำยาวมาก จึงหยุดพักไประยะหนึ่ง จากนั้นได้หันมาฝึกหัดหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต๋องกลอนทำนองอุบล ดังนี้

พ.ศ. 2507 ได้ประกอบอาชีพหมอลำ ด้วยการฝึกหัดการลำครั้งแรกกับคณะหมอลำ ก.สำราญศิลป์ โดยมีอาจารย์กิ่ง ธิมา เป็นผู้ฝึกหัดให้เป็นระยะเวลา 1 ปี จนสามารถผลิตผลงานด้านการแสดงและสามารถแต่งกลอนลำได้

พ.ศ. 2508 ได้ย้ายไปเป็นหมอลำอยู่กับ “คณะ ส.สมนึกศิลป์” บ้านหนองคู ตำบลหนองฮาง อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี

พ.ศ. 2512 ตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเอง ชื่อ คณะ ป.ฉลาดน้อย รุ่งเรืองศิลป์ ใช้เวลาในการฝึกซ้อมและเตรียมวงอยู่ 2 ปี ไม่มีคนจ้างเลยยุบคณะ

พ.ศ. 2514 ได้ย้ายไปอยู่คณะอุบลพัฒนา โดยมี อังคนางค์ คุณไชย เป็นนางเอก บันทึกเสียงลำ รื่อง นางประกายแก้ว นางนกระยางขาว ท้าวกำกาดำ จนได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไป

พ.ศ. 2518 ได้ตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเองอีกครั้ง ชื่อ “คณะเพชรอุบล” รับงานแสดงหมอลำทั่วประเทศ แสดงเป็นพระเอกหมอลำ นางเอกหมอลำคนแรกของคณะ คือ โฉมไสว แสนทวีสุข มีชื่อเสียงและรุ่งเรืองที่สุด จนถึง พ.ศ. 2530 ได้หยุดพักคณะเพื่อรอจังหวะการผลิตผลงานชุดใหม่

นายฉลาด ส่งเสริม หรือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม เป็นศิลปินหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีความโดดเด่น เป็นที่รู้จักในด้านน้ำเสียงที่ก้องกังวาลแจ่มใส คำร้องมีการใช้คำเลียนเสียงธรรมชาติ และเป็นแบบฉบับเฉพาะตน ยากที่คนอื่นจะลอกเลียนแบบได้ โดยเฉพาะความสามารถด้านการแต่งกลอนลำทำนองเมืองอุบล จะนำเอาสิ่งแวดล้อม ธรรมชาติตามท้องถิ่น เช่น ดิน ลม ฟ้า อากาศ ต้นไม้ มาแต่งเป็นกลอนลำ กลอนลำแต่ละกลอนจะมีคติสอนใจผู้ฟังอยู่เสมอ ซึ่งถือว่าเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างแท้จริง เป็นหมอลำที่สามารถร้องหมอลำได้หลายประเภท ทั้งลำยาว ลำเพลิน และลำเรื่องต่อกลอน

ผลงานลำเรื่องต่อกลอนที่มีชื่อเสียง ได้แก่ นางนกระยางขาว พระเวสสันดรชาดก ท้าวกำกาดำ พุทธประวัติตอนสีหธัตถะกุมารออกบวช องค์ลีมาลสำนักบาป นางนกระจอกน้อย ผาแดงนางไอ่ ลูกเขยไทยสะใภ้ลาว เพลงรักบุญบังไฟ เป็นต้น

สถานภาพทางครอบครัว สมรสกับนางสมบูรณ์ ส่งเสริม มีบุตร 3 คน ชาย 1 คน หญิง 2 คนคือ นายอดิชาติ ส่งเสริม นางสาววาสนา ส่งเสริม และนางสาวจรรวรณ์ ส่งเสริม

ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 454-456 ถนนแจ้งสนิท ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ

พ.ศ. 2515 ได้รับโล่รางวัลทองคำฝั่งเพชร การประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอน รื่อง นางนกระยางขาว ของกรมประชาสัมพันธ์ ณ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 จังหวัดขอนแก่น

พ.ศ. 2533 ได้รับโล่รางวัล ตัวประกอบฝ่ายชายยอดเยี่ยม ในการประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอน จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

พ.ศ. 2534 ได้รับเกียรติบัตรจากกระทรวงสาธารณสุข ในนามสื่อมวลชนและศิลปินท้องถิ่นส่งเสริมโครงการณรงค์ค่อีสานไม่กินปลาดิบ 17 จังหวัดในภาคอีสาน

พ.ศ. 2534 ได้รับเกียรติบัตรจากจังหวัดอุบลราชธานี ในนามศิลปินผู้สนับสนุนการผลิตเทปเพลงหมอลำอุบลราชธานี 200 ปี

พ.ศ. 2538 ได้รับเกียรติบัตรจากจังหวัดศรีสะเกษ เป็นผู้สนับสนุนโครงการคาราวานอีสานไม่กินปลาดิบ

พ.ศ. 2542 ได้รับเกียรติบัตรกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในงานศิลปกรรมนักเรียน การประกวดแข่งขันวิชาการ วิชาสีพเฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ

พ.ศ. 2544 ได้รับโล่เชิดชูเกียรติคุณ เป็นศิลปินดีเด่นของจังหวัดอุบลราชธานี สาขาศิลปะการแสดง ประจำปี 2544

พ.ศ. 2545 ได้รับโล่รางวัลประกาศเกียรติคุณ ยอดฝีมือหมอลำที่คงคุณภาพผลงานและสามารถทำเงิน ประสบความสำเร็จจากรายการเกมทำเงิน สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5

พ.ศ. 2547 ได้รับเชิดชูเกียรติสุดยอดศิลปินพื้นบ้านอีสานประเภทลำเรื่องต่อกลอน ในโอกาสฉลอง 40 ปี มหาวิทยาลัยขอนแก่น

พ.ศ. 2547 ได้รับโล่เชิดชูเกียรติผู้สร้างสรรค์ผลงานดีเด่น ด้านศิลปวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง ของสถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พ.ศ. 2547 ได้รับโล่ประกาศเกียรติคุณผู้ส่งเสริมอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย จากหนังสือพิมพ์สื่อสารธุรกิจ

พ.ศ. 2547 ได้รับเข็มเชิดชูเกียรติของมูลนิธิอัฐมราชานุสรณ์ในพระบรมราชูปถัมภ์ จากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร

พ.ศ. 2548 ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ผลงานหมอลำที่ประทับใจ คือ นกกระยางขาว นางแตงอ่อน และท้าวกำกาดำ กลอนลำที่ประทับใจ คือ ตามน้องทั่วอีสาน อวยพรปีใหม่ เดือนสาว เป็นต้น เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ นางนกกระยางขาว

2.1.2 ประวัติหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะ "คณะเพชรอุบล"

นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ได้กล่าวว่า ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนบ้านหนองบ่อ ตำบลหนองบ่อ อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี ก่อนที่จะได้ก่อตั้งหมอลำคณะเพชรอุบล เคยไปอยู่กับหมอลำหลายคณะ คณะแรก คือ คณะ ก.สำราญศิลป์ ต่อมาได้ย้ายไปอยู่กับคณะ ส.สมนึกศิลป์ ได้ตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเอง ชื่อคณะ ป.ฉลาดน้อย รุ่งเรืองศิลป์ ตั้งได้ 2 ปีไม่มีคนจ้างเลยยุบคณะ ได้ไปอยู่กับคณะอุบลพัฒนาที่จังหวัดขอนแก่น โดยมีอังกาบ คุณไชย สไบแพรว บัวสด เป็นนางเอกประจำคณะ อยู่กับคณะอุบลพัฒนาได้หลายปี จนเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง และในปี พ.ศ. 2518 ได้ตั้ง

คณะหมอลำเป็นของตนเองอีกครั้ง คือ คณะเพชรอุบล สถานที่ตั้งสำนักงานหมอลำ บ้านเลขที่ 454/456 ถนนแจ้งสนิท ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

การบริหารจัดการวงและการออกแบบการแสดงได้ยึดตามแนวทางครูหมอลำทองคำ เพ็งดี และ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน โดยมีอาจารย์ดวงจันทร์น้อย หรือ นายดวง ว่างสา ลุน เป็นครูหมอลำ และผู้ประพันธ์กลอนลำ พระเอกหมอลำคนแรก คือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม และ นางเอกหมอลำคนแรก คือ โฉมไสว แสนทวีสุข เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ สายแนนนาแก่น

ปี พ.ศ. 2521 คณะเพชรอุบล เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง ผลงานลำลองที่เผยแพร่ออกทางสื่อสาธารณะ ได้แก่ ตามน้องทั่วอีสาน อวยพรปีใหม่ เดือนสาว เป็นต้น และเรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ นางนกระยางขาว และท้าวกำกาดำ (ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม, 2563: สัมภาษณ์)

2.1.3 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะเพชรอุบล

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะเพชรอุบล ได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2518 สถานที่ตั้งสำนักงานหมอลำคณะ บ้านเลขที่ 454/456 ถนนแจ้งสนิท ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี โดยมีอาจารย์ดวงจันทร์น้อย หรือ พ่อดวง ว่างสา ลุน เป็นครูหมอลำและ ผู้ประพันธ์กลอนลำ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำ “คณะเพชรอุบล” พอสรุปได้ ดังนี้

1) ด้านรูปแบบการแสดง

พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบการแสดงของหมอลำ “คณะเพชรอุบล” ช่วงเริ่มต้นใช้ผู้แสดงหมอลำประมาณ 20-30 คน หมอแคนคนแรกของคณะ คือ ทองจันทร์ ศรีชัย เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ สายแนนนาแก่น ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม รับบทแสดงเป็น “เซียงสงกา” และ โฉมไสว แสนทวีสุข รับบทแสดงเป็น “คำไข” ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็น ทำนองลำประจำคณะอาจารย์ดวงจันทร์น้อย หรือ พ่อดวง ว่างสา ลุน เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำและเป็นผู้กำกับการแสดง ขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ยกอ้อยยอครู ร้องเพลงเปิดวง ประมาณ 5-6 เพลง (ไม่มีหางเครื่อง) และแสดงหมอลำ ลักษณะกลอนลำ เป็นกลอนประพันธ์ตาม ท้องเรื่อง สอดแทรกคุณธรรมและคำสอน บทบาทการแสดงประกอบด้วย หมอแคน พระเอก พระรอง นางเอก นางรอง พ่อและแม่ เมื่อผู้แสดงได้รับกลอนลำตามบทบาทก็จะท่องกลอนลำ จากนั้นผู้แสดง จะมาฝึกซ้อมร่วมกัน ฝึกซ้อมประกอบดนตรีเสมือนการแสดงจริง ต่อมาได้เพิ่มเรื่องที่ใช้แสดง เพื่อตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพ และให้สอดคล้องกับลักษณะงานที่ว่าจ้าง ได้แก่ นางนกระยางขาว ท้าวกำกาดำ ท้าวเต่าคำ พระเวสสันดรชาดก กำฟ้าผีน้อย ก่องข้าวน้อยฆ่าแม่ นกกระจอกน้อย ท้าวสุวรรณหงส์ สังข์สินชัย องค์ลีมาลสำนักบาป อยากให้เพ็นตายโตตาย เขยไทยสะใภ้ลาว น้ำตาสา ลาวผู้บ่าวไทย ศรีธนมโนราห์ แก้วหน้าม้า แม่เฒ่าอภัยริยเศรษฐีมั่งได้ และนางพม่อม เป็นต้น เรื่องที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ นางนกระยางขาว

นิทานพื้นบ้านอีสาน เรื่อง “นางนกระยางขาว” ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย สรุปรื้อเรื่องโดยย่อ

กาลครั้งหนึ่งนานมาแล้ว ณ เมืองอจลคาม แห่งแคว้นมคธ ท้าวมขมาณพ มีภรรยาอยู่ 4 คน คือ สุธรรมา สุนันทา สุจิตรา และสุชาดา มขมาณพเป็นคนชอบทำบุญสุนทาน และมีบริวาร 32 คน ภรรยาและบริวารของมขมาณพทั้ง 32 คน ก็ชอบทำบุญด้วย แต่เมียคนที่ 4 คือ สุชาดา ชอบแต่งตัว ไม่ชอบทำบุญกับพวกพี่ ๆ เพราะนางถือว่าสามีทำ ภรรยาก็ก็นับบุญเหมือนกัน ครึ่งหนึ่งมขมาณพได้สร้างศาลา เพื่อให้คนได้พักอาศัย นางสุธรรมา ได้ร่วมสร้างซ้อฟ้าประดับศาลา นางสุนันทา สร้างสระน้ำให้คนได้ลงอาบ และนางสุจิตรา สร้างสวนดอกไม้ ส่วนสุชาดา ไม่ได้ทำอะไรเลย

จนกระทั่งมขมาณพและภรรยา พร้อมทั้งเพื่อน 32 คนสิ้นอายุไข ได้ไปเกิดบนสวรรค์ชั้นดาวดึง ชื่อ ท้าวมขมาพมหาเทพ (พระอินทร์) ได้ดำริหานางสุชาดาผู้เป็นภรรยาคนที่ 4 ของตนได้เล็งทิพยเนตรเห็น “นางสุชาดา” เกิดเป็นนกระยางขาว กำลังหาปลาอยู่ในแม่น้ำ ดูหน้าตาของนางแล้วน่าสมเพชเวทนายิ่งนัก จึงดำริลงไปยังทางสว่างให้แก่นางนกระยางขาว พระองค์ได้แปลงเป็นนกระยางตัวผู้ลงไปหานางสุชาดา กล่าวคำเทศนาสั่งสอนนางให้รู้จักบาบุญ รู้จักรักษาศีลห้า เมื่อนางได้ฟังดวงตาสว่าง สมาทานศีลห้าบริสุทธิ แม้กระทั่งปลาเป็นนางก็ไม่กิน กินเฉพาะปลาตายเป็นอาหาร ต่อมาเมื่อนางสิ้นอายุไข ได้เกิดเป็นลูกสาวช่างตีหม้อ นางได้เข้าวัดฟังธรรม สมาทานศีลห้า ทำบุญ บำเพ็ญภาวนา และเมื่อสิ้นอายุไขได้ไปเกิดเป็นลูกสาวของพระเจ้าไอสุร แห่งเขาพระสุเมรุ พระเจ้าไอสุรทรงรักและชื่นชมในคุณงามความดีของลูกสาวยิ่งนัก ชอบทำบุญ พระองค์อยากให้ลูกสาวได้แต่งงาน จึงได้ให้เสนามาตย์ ตีกลอง ร้องป่าว ประกาศหาเจ้าชายจากหัวเมืองต่างๆ มาเข้าพิธีเลือกคู่ พระอินทร์ได้ทราบเรื่อง จึงได้แปลงเป็นชายชรา เข้าร่วมพิธีเลือกคู่ในครั้งนี้ด้วย นางสุชาดาได้มองเห็น และรู้ว่าเป็นพระอินทร์ จึงได้คล่องพวงมาลัย เลือกชายชราเป็นคู่ครอง และเข้าพิธีแต่งงาน เมื่อสิ้นอายุไข นางสุชาดา ได้กลับขึ้นสวรรค์ไปเป็นมเหสีองค์ที่ 4 ของพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึง

รูปแบบการแสดงของคณะเพชรอุบล

เริ่มต้นด้วยโฆษกประจำคณะประกาศกล่าวนำเรื่อง แนะนำผู้แสดง หมอลำ และเชิญชวนให้ผู้ชมรับชมการแสดง ดังนี้

“เอ้อ..มาฟังเรื่อง หมอลำดีสิเริ่มเรื่อง สิได้ติดต่อเรื่อง เรื่องเค้าต่อนิทาน ลูกหลานราวชาวคณะเพชรอุบล นำโดย ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม อังคนางค์ คุณไชย พร้อมทีมงาน กราบคารวะพี่น้องในท้องเรื่อง นางนกระยางขาว ซึ่งเป็นนิทานเก่าดั้งเดิม ตันตำหรับนางนกระยางขาวนั้น สิเป็นจังได้แน่ ให้พี่น้องฟังเรื่องกันไป ให้พระคุณท่านได้มาพบกับมขมาณพ ซึ่งเป็น

ชาวอจลคาม แห่งแคว้นมคธ ติดตามรับชม โดย ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม เป็นผู้แสดง ขอเชิญรับชม รับฟังได้แล้วครับ..”

ฉากที่ 1 เป็นบทบาทการแสดงของ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม รับบทเป็น “มขมาณพ” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า ชื่อ มขมาณพ เป็นชาวอจลคาม แห่งแคว้นมคธ มีภรรยาอยู่ 4 คน คือ สุธรรมา สุนันทา สุจิตรา และสุซาดา มีบริวาร 32 คน มขมาณพเป็นคนชอบทำบุญสุนทาน “บัดนี้ได้เวลาแล้วจะชวนบริวารทั้ง 32 คนไปทำบุญสักก่อน”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 1

เสียงแคนบรรเลง มขมาณพ ออกมาขึ้นหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคน บรรเลง มขมาณพโผล่จากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “สมมุตินามเป็นมขมาณพ” เนื้อหาสาระของ กลอนลำได้กล่าวถึง สมมุตินามเป็นมขมาณพ ประชากรเมืองมคธ เมียเทียมช้าง ศีลธรรม และการ ทำบุญ จากนั้นเป็นการพูดสมมุตินามตามท้องเรื่อง มีนามว่า มขมาณพ ฉากนี้จบด้วยเสียงแคนบรรเลง มขมาณพเดินเข้าฉาก

ฉากที่ 2 เป็นบทบาทการแสดงของ มุกดา เมืองนคร รับบทเป็น “สุธรรมา” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า สุธรรมา เป็นเมียคนที่ 1 ของมขมาณพ “อยากทำบุญร่วมกับพี่ มขมาณพ”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 2

เสียงแคนบรรเลง สุธรรมา ออกมาขึ้นหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคน บรรเลง สุธรรมาโผล่จากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ศรัทธาสร้างทำบุญทำทาน” เนื้อหาสาระของ กลอนลำได้กล่าวถึงบุญที่นางเคยสร้าง การทำบุญ ผลของบุญที่ได้กระทำ คำสอนแต่โบราณ ชื่อเสียง เรียงนาม และครุหมอลำ จากนั้นจะเป็นการพูดสมมุตินามตามท้องเรื่อง มีนามว่า สุธรรมา เป็นเมียคน ที่ 1 ของมขมาณพ มขมาณพชอบทำบุญ “บัดนี้ได้เวลาแล้วต้องไปทำบุญร่วมกับพี่สักก่อน” ฉากนี้จบ ด้วยเสียงแคนบรรเลง สุธรรมาเดินเข้าฉาก

ฉากที่ 3 เป็นบทบาทการแสดงของ อังคนางค์ คุณไชย รับบทเป็น “สุซาดา” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า สุซาดา เป็นเมียที่ 4 ของมขมาณพ “ได้เวลาที่ต้องไปหาพี่มขมาณพแล้ว”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 3

เสียงแคนบรรเลง สุซาดา ออกมาขึ้นหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคน บรรเลง สุซาดาโผล่จากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง “อารัมภบทก่อนสืล้า” เนื้อหาสาระของกลอน ลำได้กล่าวถึง ศรัทธาจ้างหมอลำ ครุหมอลำ กราบไหว้ครูก่อนจะลำ การพัฒนาบ้านเมืองของรัฐบาล เชิญชวนให้ไปเที่ยวบึงแก่นนคร เชื้อนอุปถัมภ์ จากนั้นเป็นการพูดสมมุตินามตามท้องเรื่อง มีนามว่า สุซาดา เป็นเมียคนที่ 4 ของมขมาณพ พูดจบเสียงแคนบรรเลง สุซาดาโผล่จากลอนที่ 2 เป็นกลอนลำ นำเรื่อง “ขอให้เสียงดีบัดยามฮ้องโอล้า” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง จอมธรรมคุณประเสริฐ

ความโชคดีที่ได้เกิดมาพบศาสนา ขอให้ได้ฟังบารมีพระศรีสรรเพชญ์ กราบไหว้หน่อพุทธโธ และขอให้เสียงดีเมื่อได้ออกทำลำ จบด้วยเสียงแคนบรรเลง สุชาติาเดินเข้าฉาก

ฉากที่ 4 เป็นบทบาทการแสดงของ ป.ฉลาด น้อย ส่งเสริม ออกมาเชิญชวนบริวาร มาณพ 32 คน มาร่วมปรึกษาหารือ เรื่อง ขุดน้ำบ่อก่อสร้างศาลา

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 4

เสียงแคนบรรเลง มขมานพ ออกมานั่งหน้าเวที เสียงแคนบรรเลง มขมานพโอ้ลากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำในเรื่อง “อยากก่อสร้างศาลา” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึงเมียทั้ง 4 คน ความดีงาม การร่วมไม้ร่วมมือ การทำบุญสร้างศาลา และบริวารทั้ง 32 คน เมื่อจบเสียงแคน มขมานพได้เรียกบริวารทั้ง 32 คน มาร่วมปรึกษาหารือ บริวารซักถามความประสงค์ของมขมานพ จากนั้นเสียงแคนบรรเลง มขมานพโอ้ลากลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “เชิญชวนทำบุญสร้างศาลา” เนื้อหาสาระของกลอนลำ ได้กล่าวถึง การปรึกษาหารือบริวารทั้ง 32 คน เกี่ยวกับการสร้างศาลาให้คนได้พักอาศัย เมื่อจบเสียงลำ บริวารทั้ง 32 คน ได้ตอบตกลง เห็นดีเห็นงาม และขอร่วมสร้างศาลากับมขมานพ จากนั้นเสียงแคนบรรเลง มขมานพโอ้ลากลอนที่ 3 เป็นกลอนลำในเรื่อง “อานิสสร่วมสร้างก่อสร้างศาลา” เนื้อหาสาระของกลอนลำ ได้กล่าวถึง การหาช่างมาสร้างศาลา การเริ่มก่อสร้างศาลา อานิสสร่วมสร้างศาลา ฉากนี้จบด้วยเสียงแคนบรรเลง มขมานพ และบริวารทั้ง 32 คน เดินเข้าฉาก

2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

ช่วงเริ่มต้นของคณะเพชรอุบล แสง สี เสียงมีเป็นของตนเอง ส่วนเวทีเจ้าภาพหรือวัดจะเป็นผู้จัดเตรียมไว้ให้ บางวัดสร้างเวทีมาตรฐานไว้ประจำวัด เพื่อใช้จัดกิจกรรม และงานประเพณีต่าง ๆ คณะเพชรอุบลมีเพียงฉากตามท้องเรื่องที่ใช้แสดง และนำไปติดตั้งบนเวที ปี พ.ศ. 2522 หมอลำได้มีการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง คณะเพชรอุบลได้สร้างเวทีมาตรฐานเป็นของตนเอง มีทั้งเวทีชุดเล็กและเวทีชุดใหญ่ เพื่อให้สอดคล้องกับงานและสถานที่การติดตั้งเวที มีเครื่องเสียงคุณภาพมาตรฐานเป็นของตนเอง มีฉากสำเร็จรูปเป็นฉากไม้อัด เพื่อใช้ประกอบและติดตั้งหน้าเวที สะดวกต่อการติดตั้ง การเคลื่อนย้าย และการเก็บรักษา มีผ้าฉากปรับเปลี่ยนเปลี่ยนเนื้อหา ต่อมาได้มีการพัฒนาระบบฉากหน้าเวที ปรับเปลี่ยนเป็นฉากแบบทันสมัย สวยงาม ประดับตกแต่งด้วยฉากไม้อัดและผ้าสี ออกแบบและพัฒนาทุกปีที่รับงานแสดง

3) ด้านการแสดงของทางเครื่อง

ช่วงเริ่มต้นของคณะเพชรอุบล การเปิดวงไม่มีการแสดงของทางเครื่อง ต่อมาได้เห็นว่า การเปิดวงก่อนการแสดงหมอลำ น่าจะมีโชว์ทางเครื่อง ได้เริ่มจากผู้แสดงหมอลำ ทั้งเต็นทั้งลำ สอนท่าเต้นกันเอง ใช้ผู้แสดงชุดละ 3-4 คน เป็นการเรียกน้ำย่อยให้ตื่นตื้นเร้าใจ และเปิดตัวผู้แสดงให้ผู้ชมได้เห็น โชว์ท่าเต้นที่พร้อมเพรียง การแต่งตัวและชุดการแสดงที่สวยงาม ต่อมา

ความต้องการของเจ้าภาพ และสังคมอีสานได้เปลี่ยนไป การเปิดวงของหมอลำได้ปรับเปลี่ยนเป็นช่วงการแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ เอาใจวัยรุ่น ฟังหมอลำไม่เป็น เอาเด่นอย่างเดียว คณะเพชรอุบลได้พัฒนารูปแบบการแสดง โดยการจ้างหางเครื่อง ซึ่งวิธีการจ้างนั้นมีทั้งจ้างคนมาพร้อมชุด และจ้างแบบคัดเลือกคนเช่าชุดให้ ใช้ผู้แสดงประมาณ 30-40 คน มีฝ่ายจัดการหางเครื่องเป็นผู้ดูแล การฝึกซ้อมประกอบดนตรี ชุดการแสดงของหางเครื่องจะสลับผลัดเปลี่ยนขึ้นเวทีประมาณ 10-15 เพลง และหางเครื่องจะเข้ามามีบทบาทอีกครั้ง ในช่วงการลำเต้ยเข้าฉากของหมอลำ แต่ใช้ผู้แสดงน้อยกว่าช่วงการเปิดวง สลับผลัดเปลี่ยนออกมาเต้นและฟ้อนประกอบการแสดงหมอลำ ตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงสิ้นสุดการแสดงหมอลำ

4) ด้านการบริหารจัดการวง

การบริหารจัดการวง มีรูปแบบการบริหารจัดการแบบครอบครัว อยู่ด้วยกันแบบพี่น้อง เป็นครอบครัวเดียวกัน ช่วงเริ่มต้นของคณะเพชรอุบล มีจำนวนสมาชิกในครอบครัวประมาณ 20-30 คน พักอาศัยอยู่สำนักงานบ้านพักหมอลำด้วยกัน อาจารย์ดวงจันทร์น้อย และ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ทำหน้าที่เป็นพี่และเป็นพ่อของครอบครัว ต่อมาคณะเพชรอุบลได้กลายเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ สมาชิกในครอบครัวประมาณ 70-80 คน ได้พัฒนารูปแบบการบริหารจัดการวง โดยแบ่งออกเป็นฝ่าย ได้แก่ ฝ่ายยานพาหนะและขนส่ง ฝ่ายเวทีและเครื่องเสียง ฝ่ายเครื่องแต่งกายฝ่ายผู้แสดงหางเครื่อง ฝ่ายนักร้องนักดนตรี และฝ่ายหมอลำ มีผู้กำกับของแต่ละฝ่ายเป็นผู้ดูแล

5) ด้านการบริหารจัดการรายได้

การรับงานแสดงในช่วงเริ่มต้น รับค่าจ้างประมาณ 10,000-12,000 บาท ปี พ.ศ. 2521 คณะเพชรอุบลเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง ศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงจำนวนมากได้เข้ามาสังกัด ทำให้เพชรอุบลมีนิทานพื้นบ้านหรือเรื่องที่ใช้แสดงเพิ่มมากขึ้น เพชรอุบลได้พัฒนางานเป็นวงหมอลำขนาดใหญ่มีผู้แสดง 70-80 คน มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลายทำให้ได้รับความนิยมและเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม รับค่าจ้างงานประมาณ 150,000-170,000 บาท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความยากลำบากของการเดินทาง ระยะทาง และความต้องการของเจ้าภาพ การบริหารจัดการรายได้จ่ายตามบทบาทหน้าที่ความรับผิดชอบ และควมมีชื่อเสียง เช่น ศิลปินหมอลำทั่วไปคนละ 5,000 บาท ศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียง ค่าตัวคนละ 10,000-20,000 บาท หางเครื่องคนละ 500 บาท หางเครื่องเต้นประกอบการแสดงหมอลำคนละ 1,000 บาท ผู้แสดงตัวประกอบคนละ 1,000 บาท ตัวตลกคนละ 2,000 บาท และนักดนตรีคนละ 500-800 บาท

6) ด้านโอกาสการแสดง

การรับงานแสดงส่วนใหญ่จะเป็นช่วงหลังออกพรรษา ช่วงเข้าพรรษาจะเป็นช่วงพักง ให้นักแสดงพักผ่อน กลับบ้าน หลังจากออกพรรษาจะเป็นงานบุญกฐิน งานปีขึ้นใหม่

งานบุญประเพณีประจำปี งานบุญพะเหวด และเทศน์มหาชาติ งานผ้าป่าสามัคคี งานวันสงกรานต์ งานอุปสมบท เป็นต้นความรักและศรัทธาในเสียงลำของพระเอกหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปิน หมอลำคู่พระคู่นาง และนิทานพื้นบ้านที่ใช้ในการแสดง ทำให้โอกาสด้านการรับงานแสดงมีสูง การโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงลำเรื่องต่อกลอนทางสื่อสถานีวิทยุ ประกอบกับคณะเพชรอุบล เป็นขนาดใหญ่ มีรูปแบบการแสดงหลากหลาย และอลังการ ค่าว่าจ้างก็ไม่ต่ำและสูงเกินไป สามารถว่าจ้างไปเสฟงันได้ ประกอบกับมีสำนักงานรับงานหมอลำในทุกจังหวัด ทำให้คณะเพชรอุบลได้รับโอกาสการว่าจ้างงานค่อนข้างสูง และเจ้าภาพบางคนเดินทางไปติดต่อว่าจ้างงานด้วยตนเองที่บ้านพัก สำนักงานหมอลำ

7) ด้านสถานที่แสดง

การเดินทางไปแสดงใช้วิธีสอบถามเจ้าภาพที่มาว่าจ้างงาน สอบถามจาก หัวหน้าสำนักงานที่เป็นนายหน้ารับงานแสดงในแต่ละจังหวัด จากนั้นก็เขียนเส้นทางและแผนที่การเดินทาง เพื่อความประหยัดและปลอดภัยในการเดินทาง วัดหรือหมู่บ้านที่เคยรับงาน จะจำได้แม่นยำ ไม่จำเป็นต้องสอบถามเรื่องการเดินทาง นอกจากนั้นได้สอบถามเส้นทางและสถานที่แสดงโดยผ่าน บริการทางโทรเลข โทรศัพท์หยอดเหรียญตู้ประจำหมู่บ้าน

8) การเดินทางไปแสดง

คณะเพชรอุบลมีรถบัสบริการรับส่งนักแสดงของตนเอง 1 คัน ส่วนรถบรรทุกเครื่องเสียง เวที แสง สี เสียง และอุปกรณ์ ใช้วิธีจ้างเหมาบริการ จ้างเหมาแบบประจำ หากินร่วมกัน และค่าจ้างเหมาคิดกันงานต่องาน

9) การโฆษณาประชาสัมพันธ์

คณะเพชรอุบล ได้โฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ผ่านทางวิทยุกระจายเสียง ประชาสัมพันธ์และนำเสนอผลงานลำเรื่องต่อกลอนของคณะ การติดต่อว่าจ้างงานและการประชาสัมพันธ์ความเคลื่อนไหวเกี่ยวกับการแสดงของคณะในแต่ละวัน รายการวิทยุที่รับงานโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้กับคณะเพชรอุบล มีเกือบทุกจังหวัดในภาคอีสาน รายการที่ได้รับความนิยมและแฟนหมอลำติดตามรับฟังเป็นจำนวนมาก ได้แก่ สถานีวิทยุตำ อารดิน สถานีวิทยุ จส.6 มหาหิง ไพโรสินธ์ สถานีวิทยุวิทยุรัย วังษ์ไกร สถานีวิทยุกกตาลคู่ สถานีวิทยุ จส.4 ยโสธร และสำนักงานสิงห์โตทอง เป็นต้น

10) ด้านอื่น ๆ

การแต่งกายของผู้แสดงชาย ได้แก่ พระเอก พระรอง และพ่อพญา ช่วงเริ่มต้นการแต่งกายใส่ชุดกางเกงสามส่วน ใส่เสื้อสีเดียวกับกางเกง และมีเสื้อกั๊กคลุม มีชุดากเพชรสวมที่ศีรษะและได้เข้า ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นใส่ชุดโจงกระเบน และการแต่งกายตามบทบาทในท้องเรื่อง ส่วนการแต่งกายของผู้แสดงหญิง ได้แก่ นางเอก นางรอง และแม่พญา ใช้การแต่งกายแบบชุดไทย

จักรี และการแต่งกายตามท้องเรื่อง ต่อมาประมาณ ปี พ.ศ. 2530 ได้ปรับเปลี่ยนชุดแต่งกาย ผู้แสดงชายได้เปลี่ยนเป็นชุดประดับเพชรเหมือนลิเก ส่วนผู้แสดงหญิงได้เปลี่ยนชุดเป็นใส่กระโปรงเหมือนลิเก ได้สั่งตัดชุดลิเกประดับเพชร และแต่งกายชุดลิเกขึ้นแสดงหมอลำเรื่องแรก คือ สายแนนนาแก่น

สรุปได้ว่า คณะเพชรอุบลในช่วงเริ่มต้น ได้ยึดคณะรังสิมันต์เป็นแนวทางในการพัฒนาแสดง ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง รูปแบบการแสดงจากเรื่อง นางนกรัษยงขาว เริ่มต้นด้วยเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำออกมาขึ้นหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโถ่ลากลอนที่ 1 จากนั้นจะเป็นการพูดสมมุติตามท้องเรื่อง พูดจบเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโถ่ลากลอนที่ 2 และจบด้วยเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำเดินเข้าฉาก เป็นการแสดงที่เน้นความไพเราะด้านเสียงลำของคู่พระคู่นาง และความไพเราะเสียงแคนบรรเลงประกอบการแสดง ประมาณปี พ.ศ. 2521 คณะเพชรอุบล เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง เรื่องที่ใช้แสดงหลายเรื่องได้รับเสียงตอบรับจากเจ้าภาพระดับดีมาก โดยเฉพาะเรื่อง นางนกรัษยงขาว ได้รับความนิยมสูงสุด ความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมและความเป็นอยู่ของชาวอีสาน ตลอดจนการแข่งขันทางด้านรูปแบบการแสดงของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสาน คณะเพชรอุบลได้พัฒนางานให้เป็นคณะหมอลำขนาดใหญ่ มีผู้แสดงประมาณ 70-80 คน ซึ่งประกอบด้วย หางเครื่อง นักร้อง นักดนตรี หมอลำ และตัวประกอบอื่น ได้เพิ่มเรื่องที่ใช้แสดงให้มากขึ้น และได้เพิ่มศิลปินคู่พระคู่นางเพื่อให้ความร่วมมือ และสามารถรับงานแสดงได้ตามความต้องการของเจ้าภาพ พระเอกหมอลำ ได้แก่ ประหยัด นามศรี นิคมน้อย อุทธสิงห์ ป.ประยุทธ์ วิไลศรี สำเภา ภูใหญ่ ขวัญฟ้า ดุจประยูร คมถวิล เวียงอุบล และสินชัยน้อย ภูมิมาลา นางเอกหมอลำ ได้แก่ เพ็ญศรี แดงระวี ดอกจันทร์ ปิ่นธรัตน์ อังคนางค์ คุณไชย สไบแพรว บัวสด ขวัญใจ ภาณารมย์ และบัวหลั่น เพชรอุบล ได้พัฒนารูปแบบการแสดงหน้าเวที เริ่มจากการเปิดวงด้วยการโซ้หางเครื่องทั้งหมด ใช้ผู้แสดงหางเครื่องประมาณ 20-30 คน จากนั้นจะเป็นการร้องเพลงมีหางเครื่องเดินโซ้ความสวยงามเป็นชุด ๆ ประมาณ 10-15 เพลง และเข้าสู่ขั้นตอนการแสดงหมอลำ ความแปลกใหม่ที่พบ คือ มีการใช้ดนตรีบรรเลงและร้องเพลงออกมาจากหน้าเวที และในช่วงลำเต้ยฟ้อนเข้าฉากก็ใช้ดนตรีบรรเลงแทนเสียงแคน จะมีหางเครื่องหรือผู้แสดงประกอบอื่น ๆ ออกมาเต้นและฟ้อนเข้าฉาก

พูน ปณ จิต ชีว



ภาพประกอบ 16 นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ)



ภาพประกอบ 17 หมอลำประสิทธิ์ นามศรี พระเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบล หมอลำเดือนเพ็ญ เด่นนภา นางเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบล

2.2 คณะซูปเปอร์ศรีอุบล

2.2.1 ประวัติของประสิทธิ์ นามศรี หรือ หมอลำประสิทธิ์ นามศรี

นายประสิทธิ์ นามศรีหรือหมอลำประสิทธิ์ นามศรี เกิดเมื่อวันที่ 9 มีนาคม พ.ศ. 2502 เป็นบุตรของพ่อเป้ง นามศรี กับ แม่นิด นามศรี ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนบ้านฝักกระยา ตำบลยางโกลน อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานีมีพี่น้องร่วมบิดามารดา 8 คน ชาย 7 คน และหญิง 1 คน มีบุตรธิดา จำนวน 8 คน ดังนี้

1. นายประดิษฐ์ นามศรี (หมอลำกลอน)

2. นายประหยัด นามศรี (พระเอกหมอลำ)
3. นางปราณี นามศรี (หางเครื่อง)
4. นายประสิทธิ์ นามศรี (นักดนตรี,พระเอกหมอลำ)
5. นายประณีต นามศรี (พระเอกรอง)
6. นายประยงค์ นามศรี (นักดนตรี)
7. นายประสงค์ นามศรี (พระเอกรอง)
8. นายประมิตร นามศรี (นักร้อง,คุมเครื่องเสียง)

หลังจากสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ได้ติดตามพี่ชาย คือ ประหยัด นามศรี ไปอยู่กับหมอลำคณะ ส.สมนึกศิลป์ ได้มีโอกาสศึกษาเรียนรู้และฝึกหัดด้านดนตรี พัฒนาความสามารถจนได้เป็นนักร้องและนักดนตรีประจำคณะ ต่อมาได้ย้ายไปอยู่กับหมอลำคณะ อุบลพัฒนาที่จังหวัดขอนแก่น และคณะเพชรอุบล ประมาณปี พ.ศ. 2520 ได้ออกจากคณะเพชรอุบล ร่วมกันก่อตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเอง ชื่อ คณะศรีอุบล โดยมี ประหยัด นามศรี เป็นหัวหน้าคณะ และเป็นครูหมอลำ พระเอกหมอลำคนแรก คือ ประหยัด นามศรี และนางเอกหมอลำคนแรก คือ นฤมล บุญเกื้อ เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ ค่อยอดค่อยเย็นจั่งสิได้ตอนคำ ต่อมาในปี พ.ศ. 2521 ได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น “คณะซูปเปอร์ศรีอุบล”

ประสิทธิ์ นามศรี ได้ทำหน้าที่เป็นนักร้องและนักดนตรี หน้าที่ประจำ คือ ตีกลองชุดและเล่นอิเล็กทรอนิกส์สลับผลัดเปลี่ยนกัน และได้มีโอกาสศึกษาเรียนรู้ด้านการบริหารจัดการ จากนั้นได้เริ่มฝึกหัดด้านการแสดงหมอลำ รับบทเป็นตัวประกอบและเป็นพระรองตามลำดับ

ในปี พ.ศ.2525 คณะซูปเปอร์ศรีอุบล ได้ประสบอุบัติเหตุรถชนกันที่สี่แยกบ้านบ่อ อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ประหยัด นามศรี หรือ ป.ประหยัด นามศรี พระเอก และหัวหน้าคณะซูปเปอร์ศรีอุบล และประณีต นามศรี พระรอง เสียชีวิตในที่เกิดเหตุ คณะซูปเปอร์ศรีอุบลได้หยุดพักงไประยะหนึ่ง จากนั้นจึงได้รวบรวมญาติพี่น้องและทีมงานสืบสานคณะซูปเปอร์ศรีอุบลต่อจากพี่ชาย เรื่องที่ใช้แสดง คือ ค่อยอดค่อยเย็นจั่งสิได้ตอนคำ เชียงช่องแม่คำ นางฟ้าถูกสาบ กุหลาบมีหนาม เมียสามม้ามแตก แสงทุกข์แสงซ้ำ ซ้ำ ๆ ได้พริ้งเลื่องงาม และพี่อ้ายกับน้องเมีย เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ พี่อ้ายกับน้องเมีย

สถานภาพทางครอบครัว สมรสกับนางหนูคล้าย นามศรี หรือ เดือนเพ็ญ เด่นนภา นางเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบล มีบุตรด้วยกัน 2 คน คือ นางสาวเจษฎา นามศรี และนางสาวประภาวดี นามศรี และมีบุตรที่สืบสานทางด้านศิลปะการแสดงหมอลำ 1 คน คือ นางสาวประภาวดี นามศรี เป็นหมอลำซิ่ง มีนามว่า ไบเตย ประภาวดีนามศรี

ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 85 หมู่ที่ 19 บ้านแจนแลน ตำบลหนอง
เซียงทูล อำเภอลำปาง จังหวัดศรีสะเกษ



ภาพประกอบ 18ภาพถ่าย “พี่อ้ายกับน้องเมีย” เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุดของคณะ
ซูปเปอร์ศรีอุบล

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของคณะหมอลำ "คณะซูปเปอร์ศรีอุบล"

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะซูปเปอร์ศรีอุบล ตั้งอยู่
บ้านเลขที่ 162 หมู่ที่ 2 บ้านผักกระยา ตำบลยางโย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี โดยมี
ประหยัด นามศรี เป็นหัวหน้าคณะ เป็นคณะหมอลำที่เกิดจากครอบครัวหมอลำ กล่าวคือ พ่อเป้ง นามศรี
เป็นหมอแคน และ แม่นิด นามศรี เป็นหมอลำกลอน จุดเริ่มต้นของคณะซูปเปอร์ศรีอุบล เกิดจาก พ่อ
เป้ง นามศรีกับ แม่นิด นามศรี ได้ส่งลูกชาย 2 คน คือ ประดิษฐ์ นามศรี และประหยัด นามศรี ไป
ฝึกหัดหมอลำกลอน โดยนำไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของหมอลำเคน ดาเหล้า หลังจากนั้น ประหยัด นาม
ศรี ได้ก้าวเข้าสู่วงการหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะแรก คือ คณะ ส.สมนึกศิลป์ คณะอุบลพัฒนา และ
คณะเพชรอุบล โดยได้ร่วมงานอยู่กับคณะเพชรอุบล บ.ฉลาดน้อย ส่งเสริม เป็นเวลา 2 ปี จึงได้
ออกมาตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเองชื่อ คณะศรีอุบล โดย ประหยัด นามศรี เป็นพระเอกและ
หัวหน้าคณะและ นฤมล บุญเกื้อ เป็นนางเอก เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ ค่อยอดค่อยเย็นจั่งสิได้
ตอนคำ ในปี พ.ศ. 2521 ได้เข้าร่วมประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสานที่สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4
ขอนแก่น ได้รับการยกย่องชมเชยจากคณะกรรมการว่าเป็นคณะหมอลำวงใหญ่ การแสดงออกหน้า
เวทีทำได้ดี มีมาตรฐาน น่าจะเปลี่ยนชื่อคณะเป็น “คณะซูปเปอร์ศรีอุบล” เพื่อให้ยิ่งใหญ่สอดคล้องกับ
ผลงานการแสดงหน้าเวที จึงได้เปลี่ยนชื่อคณะจากคณะศรีอุบลเป็น “คณะซูปเปอร์ศรีอุบล” ตั้งแต่นั้น

เป็นต้นมา และด้วยรูปแบบการแสดงและทำนองลำตามแบบฉบับของประยัต นามศรี หรือ ป. ประยัต นามศรี ทำให้คณะซุบเปอร์ศรีอุบล มีชื่อเสียงโด่งดัง และได้รับเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม

นายประสิทธิ์ นามศรี ได้กล่าวว่า ในปี พ.ศ.2525 คณะซุบเปอร์ศรีอุบล ได้ประสบอุบัติเหตุรถชนกันที่สี่แยกบ้านบ่อ อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ทำให้ประยัต นามศรี หรือ ป.ประยัต นามศรี พระเอกและหัวหน้าคณะซุบเปอร์ศรีอุบล และประณีต นามศรี พระรองเสียชีวิตในที่เกิดเหตุ ประสิทธิ์ นามศรี จึงได้สานต่อคณะซุบเปอร์ศรีอุบลต่อจากพี่ชาย มีรายละเอียดข้อมูลของคณะ ดังนี้ (ประสิทธิ์ นามศรี, 2564: สัมภาษณ์)

หัวหน้าคณะ คือ ประสิทธิ์ นามศรี

ครูหมอลำประจำคณะ คือ ประสิทธิ์ นามศรี

ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อ.สมภาร และ ท.กวีสีฟ้า

พระเอกของคณะ คือ ประสิทธิ์ นามศรี และประสงค์ นามศรี

นางเอกของคณะ คือ เดือนเพ็ญ เต่นนภา และนารี ทยราชภูร์

เรื่องที่ใช้แสดง คือ ค่อยอดค่อยเย็นจั่งสิดีได้ออนคำ เขียงช่องแม่คำ นางฟ้า ลูกสาวกุหลาบมีหนาม เมียสามม้ามแต่ก แอ่งทุกข์แอ่งซำ ซำ ๆ ได้พริ้งเลื่องงาม และพี่อ้ายกับน้องเมีย เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ พี่อ้ายกับน้องเมีย

ผลงานที่ประทับใจ คือ รางวัลรองชนะเลิศการประกวดหมอลำเมืองดอกบัว ณ วัดหนองบัว อำเภอมือง จังหวัดอุบลราชธานี และรางวัลชนะเลิศการประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสาน ณ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 จังหวัดขอนแก่น

2.2.3 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะซุบเปอร์ศรีอุบล

คณะซุบเปอร์ศรีอุบล เป็นหมอลำที่มีจุดเริ่มต้นจากครอบครัวหมอลำตระกูล นามศรี ประกอบกับประสบการณ์และพรสวรรค์ของ ป.ประยัต นามศรีหรือประยัต นามศรี ได้ก่อตั้งคณะศรีอุบล และพัฒนาสู่คณะซุบเปอร์ศรีอุบล มีชื่อเสียงโด่งดังและได้รับเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม

1) ด้านรูปแบบการแสดง

คณะซุบเปอร์ศรีอุบล ได้เกิดขึ้นในช่วงที่หมอลำรับเอาวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงของภาคอื่นเข้ามาผสมผสาน ทั้งด้านการแต่งกายและรูปแบบการแสดง ตลอดทั้งได้นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประกอบการแสดง เพื่อให้น่าสมัยและดึงดูดความสนใจของผู้ชม การออกแบบการแสดงในช่วงช่วงเริ่มต้น ใช้ผู้แสดงประมาณ 40-50 คน ประยัต นามศรี เป็นทั้งหัวหน้าคณะและครูหมอลำ เป็นผู้กำกับการแสดงหมอลำด้วยตนเอง เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ ค่อยอดค่อยเย็นจั่งสิดีได้ออนคำ หมอลำประยัต นามศรี รับบทเป็นพระเอก และนฤมล บุญแก้ว รับบท

เป็นนางเอก ขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ยกอ้อยยอครู เปิดวงโชว์การแสดงของทางเครื่อง และการแสดงหมอลำ ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนประพันธ์ตามท้องเรื่อง และผู้แสดงประกอบด้วย หมอแคน พระเอก พระรอง นางเอก นางรอง พ่อ แม่ และผู้แสดงประกอบอื่น เมื่อผู้แสดงแต่ละคนได้รับกลอนลำ จะท่องกลอนและจำให้ได้ภายในระยะเวลาที่กำหนด ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ ผู้แสดงทุกคนจะมาฝึกซ้อมร่วมกัน ฝึกซ้อมประกอบดนตรีให้เป็นเรื่องราวและสุดท้าย คือ การบันทึกเสียง และนำออกโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานการลำทางวิทยุกระจายเสียง เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ พี่อ้ายกับน้องเมีย

นิทานพื้นบ้านอีสาน เรื่อง “พี่อ้ายกับน้องเมีย” ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์รามสูร สรุปรื้อเรื่องโดยย่อ ดังนี้

กันยา เป็นลูกสาวของพ่อจันดี กับ แม่บักคา มีน้องสาว ชื่อว่า วาสนา อยู่บ้านดอนกลอย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี สมบัติ เป็นลูกชายคนเดียวของแม่หนู อยู่บ้านน้ำอ้อม กันยา ได้ตกลงหมายหมั้นว่าจะแต่งงานกับสมบัติ หลังจากสมบัติได้ลาสิกขาบท ต่อมาหลังจากออกพรรษาแล้ว ทั้งสองก็ได้แต่งงานกัน และได้มาอยู่กินด้วยกันที่บ้านของกันยา จนวันเวลาได้ผ่านพ้นไปเกือบปี อยู่มาวันหนึ่งขณะกันยากำลังตั้งท้องใกล้คลอด สมบัติได้ออกไปหว่านแห และได้ขอให้วาสนาซึ่งเป็นน้องเมียไปช่วยพายเรือ “พี่อ้ายกับน้องเมีย” ก็แอบชอบพอกันและได้ลักลอบได้เสียกัน จนกระทั่งกันยาได้คลอดลูกเป็นผู้ชาย และอยู่มาวันหนึ่งพ่อจันดีกับแม่บักคาได้รู้ว่า ลูกเขย คือ สมบัติได้ลักลอบมีอะไรกับวาสนา จึงได้บอกเล่าแก่สืบนคนคนเฒ่าคนแก่ในหมู่บ้าน มาพูดคุยและรับรู้ วาสนาเกรงว่าจะได้เป็นเมียรองของกันยา จึงได้ออกอุบายให้สมบัติพาหนีไปอยู่บ้านน้ำอ้อมกับแม่หนู และต่อมาแม่หนูได้รู้ว่า สมบัติลูกชายของตนประพฤติดุชฉู้ ลักลอบมีสัมพันธ์กับน้องเมีย จึงได้ไล่ทั้ง 2 คนออกจากบ้าน ทั้งสมบัติและวาสนาได้หนีจากบ้านแม่หนู มาอาศัยอยู่กินด้วยกันที่เสียงแดง

รูปแบบการแสดงของคณะซูปเปอร์ศรีอุบล

รูปแบบการแสดงเริ่มต้นด้วยโฆษกประจำคณะกล่าวนำและแนะนำผู้แสดงหมอลำ ดังนี้

“หลังจากพี่น้องฟังเพลงแล้ว ก็มาฟังลำต่อ กินข้าวเหนียว แล้วมากินข้าวจ้าว ผสมเข้าใส่กัน มื้อนี้คณะซูปเปอร์ศรีอุบล สิลำให้พี่น้องฟังในท้องเรื่องพี่อ้ายกับน้องเมีย ประสิทธิ์ นามศรี รับบทเป็นสมบัติ และนารี ทหาราชบุรี รับบทเป็นกันยา ฉากแรกของการแสดง ท่านสืได้พบกับพ่อจันดี ขอเชิญรับชมรับฟังได้แล้วครับ...”

ฉากที่ 1 เป็นบทบาทการแสดงของ สายทอง ลาหาญ รับบทเป็น “พ่อจันดี” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า “พ่อจันดี” อยู่บ้านดอนกลอย

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 1

เสียงแคนบรรเลง พ่อจันดี ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง พ่อจันดีโอ้ล้ากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง “อุบัติเหตุของ คณะซูปเปอร์ศรีอุบล” จากนั้นเป็นการสมมุติตามท้องเรื่องมีนามว่า พ่อจันดี เมียมีนามว่า แม่บักคา และมีลูกสาว 2 คน มีนามว่า กัลยา กับ วาสนา อยู่บ้านดอนกลอย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง พ่อจันดีลำเต้ยฟ้อนเข้าฉาก

ฉากที่ 2 เป็นบทบาทการแสดงของ นารี ทหาราชูร์ รับบทเป็น “กัลยา” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า กัลยา อยู่บ้านดอนกลอย และเป็นผู้เริ่มลำนำเข้าสู่เรื่อง “พี่อ้ายกับน้องเมีย”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 2

เสียงแคนบรรเลง กัลยา ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง กัลยาโอ้ล้ากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง “กลับมาแล้วซูปเปอร์ศรีอุบล” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ชื่อเสียงการลำที่ผ่านมา ขอบคุณแฟนหมอลำ ซูปเปอร์ศรีอุบลกลับมาแล้ว ขอให้แฟนหมอลำช่วยเชียร์เป็นกำลังใจ ขอให้คุณครูบาอาจารย์มาปกป้องรักษา จากนั้นเป็นการสมมุติตามท้องเรื่อง มีนามว่า กัลยา เป็นลูกสาวของพ่อจันดีกับแม่บักคา มีน้องสาวมีนามว่า วาสนา กัลยาได้รับหมั้นกับพี่สมบัติ ตอนนี้อยู่วัด พี่สมบัติลาสิกขาออกมาวันไหนก็จะได้แต่งงานกัน “บัดนี้ได้เวลาแล้วสิไปปรึกษาพ่อกับแม่สักก่อน” พุดจบเสียงแคนบรรเลง กัลยาโอ้ล้ากลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “พี่อ้ายกับน้องเมีย” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ผู้ประพันธ์กลอนลำ การออกอากาศเรื่องพี่อ้ายกับน้องเมีย ฝากแฟนหมอลำติดตาม ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง กัลยาลำเต้ยฟ้อนเข้าฉาก

ฉากที่ 3 เป็นบทบาทการแสดงของ เดือนเพ็ญ เค้นนภา รับบทเป็น “วาสนา” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า “วาสนา” อยู่บ้านดอนกลอย

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 3

เสียงแคนบรรเลง วาสนา ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง วาสนาโอ้ล้ากลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง “รับประกันความพอใจ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง สวัสดิ์แฟนหมอลำ หมอลำมีหลายอย่าง ซูปเปอร์ศรีอุบลกลับมาแล้วจะลำให้สมราคาค่าจ้าง จากนั้นเป็นการสมมุติตามท้องเรื่อง มีนามว่า วาสนา เป็นลูกสาวของพ่อจันดีกับแม่บักคา และมีพี่สาวอยู่ 1 คน มีนามว่า กัลยา ออกพรรษานี้พี่กัลยาจะได้แต่งงานกับพี่สมบัติ “มือนี้ได้เวลาแล้วต้องไปพบพ่อกับแม่และพี่สาวสักก่อน” พุดจบเสียงแคนบรรเลง วาสนาโอ้ล้ากลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ฮึดคงประเพณี” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ศาสนาเริ่มเสื่อม ฮึดคงประเพณี สังคมเริ่มวุ่นวาย คนจะผิดลูกผิดเมียคนอื่น ลูกหลานไม่เชื่อฟังคำสั่งสอน ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง วาสนาลำเต้ยฟ้อนเข้าฉาก

ฉากที่ 4 เป็นบทบาทการแสดงของ ประสิทธิ์ นามศรี รับบทเป็น “สมบัติ” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า “สมบัติ” ทิดสีกใหม่ เป็นลูกชายของแม่หนูอยู่บ้านน้ำอ้อม

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 4

เสียงแคนบรรเลง สมบัติ ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง สมบัติโวล่ากลอนที่ 1 เป็นกลอนนำเรื่อง “ศรีอุบลยังอยู่” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ผู้ประพันธ์กลอนลำ สวัสดิ์แพนหมอลำ ศรีอุบลยังอยู่ ขอบคุณแพนหมอลำ ขอฝากผลงาน และจะไม่ ลืมพี่น้องที่สนับสนุน จากนั้นจะเป็นการพูดสมมุตินามตามท้องเรื่อง มีนามว่า สมบัติ “ทิดสีกใหม่” เป็นลูกชายของแม่หนูกำพร้าพ่อ อยู่บ้านน้ำอ้อม อีก 3 วันจะได้แต่งงาน... “มือนี่จะไปขออนุญาตแม่ ไปส่งข่าวแพนสาวจ๊กนอย” พูดจบเสียงแคนบรรเลง สมบัติโวล่ากลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ฟัง เสียงฮ้องสีสองเห็น” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง น้องเมียวัยรุ่น พี่อ้ายพาน้องเมียออกทุ่ง มลทินมัวหมอง ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง สมบัติลำเต้ยพ่อนเข้าฉาก

2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

การรับงานแสดงหมอลำในช่วงเริ่มต้น เจ้าภาพหรือวัดจะจัดเตรียมเวทีไว้ รอ บางวัดสร้างเวทีมาตรฐานประจำวัด เพื่อใช้จัดกิจกรรม มหรสพและงานประเพณีต่าง ๆ คณะ ชุบเปอร์ศรีอุบลติดตั้งฉากหน้าเวที ซึ่งเป็นฉากแบบไม้อัดสะดวกต่อการติดตั้งและเคลื่อนย้าย และมีผ้า ฉากเลื่อนปรับเปลี่ยนตามท้องเรื่องที่แสดง ส่วนระบบไฟฟ้าและเครื่องเสียงใช้วิธีเช่าเหมาประจำ ต่อมาสภาพเศรษฐกิจและสังคมอีสานได้เปลี่ยนแปลงไป คณะชุบเปอร์ศรีอุบลได้พัฒนาวงเพื่อให้สอดคล้อง กับการเปลี่ยนแปลง และสามารถสนองตอบความต้องการของเจ้าภาพ ได้สร้างเวทีมาตรฐานเป็น ของตนเอง เป็นเวทีแบบคอนเสิร์ตความยาว 15 เมตร ระบบฉากหน้าเวทีปรับเปลี่ยนเป็นแบบทันสมัย สวยงาม ประดับตกแต่งด้วยฉากไม้อัดและผ้าสี ออกแบบและพัฒนาตามปีที่รับงาน และเมื่อถึงช่วง การแสดงหมอลำจะมีผ้าฉากเลื่อนปรับเปลี่ยนตามเนื้อเรื่องที่ใช้แสดง ระบบไฟฟ้า แสง สี เสียง ทันสมัย ได้จัดซื้อเป็นของตนเอง มีฝ่ายคอนวอยรับผิดชอบดูแล พร้อมติดตั้งและเคลื่อนย้าย

3) ด้านการแสดงของทางเครื่อง

ชุบเปอร์ศรีอุบล ใช้การแสดงของทางเครื่องเปิดวงก่อนการแสดงหมอลำ ใช้ผู้แสดงประมาณ 10-20 คน เป็นช่วงการเรียกน้ำย่อยให้ตื่นตื่น เร้าใจ เปิดตัวผู้แสดงทั้งหมดของ คณะให้ผู้ชมได้เห็น และโชว์ชุดการแสดงที่สวยงามของทางเครื่อง ต่อมาความต้องการของเจ้าภาพ และสังคมอีสานได้เปลี่ยนแปลงไป ช่วงการเปิดวงของหมอลำได้ถูกเปลี่ยนให้เป็นช่วงการแสดงสำหรับ คนรุ่นใหม่ เอาใจวัยรุ่น ฟังหมอลำไม่เป็น เอาเด่นอย่างเดียว คณะชุบเปอร์ศรีอุบลได้จ้างครูฝึกมาจาก ขอนแก่น เพื่อฝึกและพัฒนาชุดการแสดงของทางเครื่อง ใช้จำนวนผู้แสดงประมาณ 40-50 คน ฝึกซ้อมประกอบดนตรี และใช้เวลาการฝึกซ้อมเป็นเดือนก่อนออกรับงาน ชุดการแสดงของทางเครื่อง จะสลับผลัดเปลี่ยนและเต้นรวิวประกอบเพลงประมาณ 25-30 เพลง และเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่

และทันตามยุคสมัย คณะซุเปอร์ศรีอุบลได้นำเอาทางเครื่องเข้ามาเล่นประกอบการแสดงในช่วงร้องเพลงออกฉาก และลำเต้ยเข้าฉาก แต่ใช้จำนวนผู้แสดงน้อยกว่าช่วงการการเต้นเปิดวง สลับผลัดเปลี่ยนกันออกมาเล่นประกอบการแสดงหมอลำ ตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงสิ้นสุดการแสดงหมอลำ

4) ด้านการบริหารจัดการวง

การบริหารจัดการวงในช่วงเริ่มต้นมีรูปแบบการบริหารจัดการวงแบบครอบครัว อยู่ด้วยกันแบบพี่น้องครอบครัวเดียวกัน โดย ประหยัด นามศรี เป็นผู้บริหารจัดการวงทั้งหมด ต่อมาซุเปอร์ศรีอุบลได้กลายเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ สมาชิกในครอบครัว 140-150 คน จึงได้พัฒนารูปแบบการบริหารจัดการ โดยแบ่งออกเป็นฝ่าย ได้แก่ ฝ่ายยานพาหนะและขนส่ง ฝ่ายเวทีและเครื่องเสียง ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฝ่ายผู้แสดงทางเครื่อง ฝ่ายนักร้องนักดนตรี ฝ่ายหมอลำและตลก มีผู้ช่วยดูแลแต่ละฝ่าย กฎระเบียบของคณะ คือ ห้ามมั่วสุมในคณะ โดยเฉพาะเรื่องชู้สาว ให้อยู่กันแบบพี่น้อง รักและสามัคคีกันเหมือนลูกพ่อแม่เดียวกัน ถ้าเกิดความรักชอบพอกัน ให้บอกหัวหน้าคณะจะไปสู่ขอให้ มีการประชุมเพื่อแก้ปัญหาและพัฒนาวงกำหนดให้มีการประชุม 2-3 ครั้งต่อเดือน และสุดท้ายเรื่องการอยู่กิน ได้ยึดหลักความมีระเบียบและพร้อมเพรียง

5) ด้านการบริหารจัดการรายได้

การว่าจ้างงานและรับงานแสดงในช่วงเริ่มต้น คณะซุเปอร์ศรีอุบล รับค่าจ้างประมาณ 5,000-7,000 บาท ต่อมาคณะได้เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง ได้รับความนิยมและเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม คณะซุเปอร์ศรีอุบลได้พัฒนางานเป็นคณะหมอลำขนาดใหญ่ มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลายและอลังการขึ้น รับค่าจ้างประมาณ 150,000-170,000 บาท ขึ้นอยู่กับความยากลำบากของการเดินทาง ระยะทาง และความต้องการของเจ้าภาพ ส่วนการบริหารจัดการรายได้ จ่ายตามหน้าที่ความรับผิดชอบ และความสามารถ เช่น หมอลำคนละ 1,000 บาท ตัวตลกและตัวประกอบคนละ 800 บาท ทางเครื่องคนละ 500 บาท นักดนตรีคนละ 800 บาท โดยมีหัวหน้าแต่ละฝ่ายเป็นผู้ดูแล ทำหน้าที่เบิกจ่ายและบริหารจัดการเรื่องรายได้

6) ด้านโอกาสการแสดง

สำนักงานที่ตั้งคณะซุเปอร์ศรีอุบล ตั้งอยู่บ้านกระยา หมู่ที่ 2 ตำบลยาโย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอำนาจเจริญ โอกาสการรับงานแสดงส่วนใหญ่เกิดจากความรักและศรัทธาในเสียงลำของพระเอกหมอลำ ป.ประหยัด นามศรี ต่อมาคณะลำเรื่องต่อกลอนได้เน้นการพัฒนาและการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง การโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงของหมอลำทางสื่อวิทยุ ประกอบกับคณะซุเปอร์ศรีอุบลได้พัฒนาคณะหมอลำเป็นวงขนาดใหญ่ มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลายและอลังการ ค่าว่าจ้างไม่สูงและต่ำเกินไป เจ้าภาพสามารถว่าจ้างไปเสพเงินได้ และได้ขยายสำนักงานหมอลำไปตลาดว่าจ้างงาน สำนักงานธุรกิจบันเทิง มหาสารคาม สำนักงานธุรกิจ

บันเทิง ขอนแก่น และตัวแทนสำนักงานหมอลำทุกจังหวัดในภาคอีสาน ทำให้คณะซูปเปอร์ศรีอุบล ได้รับโอกาสในการว่าจ้างงานสูง

7) สถานที่แสดง

บ้านเจ้าภาพหรือหมู่บ้านต้องเดินทางไปแสดง ได้สอบถามเจ้าภาพที่มาว่าจ้างงาน สอบถามจากหัวหน้าสำนักงานที่เป็นนายหน้ารับงานแสดงในแต่ละจังหวัด จากนั้นก็เขียนเส้นทางและแผนที่การเดินทาง เพื่อความประหยัดและปลอดภัย เดินทางถึงบ้านเจ้าภาพได้เร็วที่สุด ได้สอบถามเส้นทางและสถานที่แสดงโดยใช้บริการทางโทรเลข โทรศัพท์หอยอดเหรียญสาธารณะตามหมู่บ้าน

8) การเดินทางไปแสดง

คณะซูปเปอร์ศรีอุบลเคยมีเหตุการณ์ที่เป็นความทรงจำไม่ลืม คือ รถชนกันที่แยกบ้านบ่อ อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ รถบัสที่เคยมีรับส่งนักดนตรีและแสดงนักแสดงพังเสียหายย่อยยับไปทั้งคัน คณะซูปเปอร์ศรีอุบลเหลือเพียงรถบรรทุก 6 ล้อ 1 คัน การเดินทางของนักแสดง ประกอบด้วย หมอลำ หางเครื่อง นักดนตรี ตัวประกอบและตัวตลก เพื่อความสะดวกและปลอดภัยในการเดินทาง ได้ใช้วิธีเช่าเหมาบริการรถบัส 1 คัน ส่วนการบรรทุกเวที เครื่องเสียง และอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้จ้างเหมา รถบรรทุก 6 ล้อ 1 คัน และรถบรรทุก 10 ล้อ 1 คัน ฝ่ายคอนวอยจะเป็นผู้ดูแล เป็นการเช่าแบบเช่าประจำ หากินร่วมกัน คิดค่าจ้างเหมางานต่องาน

9) การโฆษณาประชาสัมพันธ์

คณะซูปเปอร์ศรีอุบล ได้จ้างโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดงหมอลำทางวิทยุกระจายเสียง สารการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ประกอบด้วย นำเสนอผลงานลำเรื่องต่อกลอน ของคณะ การติดต่อว่าจ้างงานแสดง และการประชาสัมพันธ์ความเคลื่อนไหวเกี่ยวกับการแสดงของคณะ รายการวิทยุที่รับงานโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้กับคณะซูปเปอร์ศรีอุบล ที่ได้รับความนิยม แฟนหมอลำติดตามเป็นจำนวนมาก ได้แก่ สำนักงานหมอลำแม่บุญโฮม มหาหิง โพรสน์ สุพัฒน์ โปรโมชั่น บุญยัง คำลอย และเดื่อ แดนลำดวน

10) ด้านอื่น ๆ

ด้านการแต่งกายของหมอลำ ในช่วงเริ่มต้นที่เป็น “ศรีอุบล” หมอลำชาย พระเอก พระรองและพ่อพญา แต่งกายด้วยชุดกางเกงสามส่วน ใส่เสื้อสีเดียวกับกางเกง และมีเสื้อกั๊กคลุม มีผ้ากาบเพชรสามที่ศีรษะและใต้เข่า การแต่งกายของผู้แสดงหญิง ได้แก่ นางเอก นางรองและแม่พญา ใช้การแต่งกายแบบชุดไทยจักรี และการแต่งกายตามท้องเรื่อง ประมาณ ปี พ.ศ. 2530 คณะซูปเปอร์ศรีอุบล ได้รับเอาวัฒนธรรมการแต่งกายของลิเกโคราชเข้ามาผสมผสาน ได้สั่งตัดชุดลิเกจากบ้านหนองจบก อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา เป็นชุดแต่งกายของหมอลำ ชุดละ 10,000 บาท และหมอลำได้แต่งกายชุดลิเกประดับเพชร ขึ้นเวทีทำการแสดงหมอลำเรื่องแรก คือ ค่อยอดค่อยเย็น

จึงได้ตอนคำ

สรุปได้ว่า คณะซูปเปอร์ศรีอุบล ได้เกิดจากครอบครัวหมอลำตระกูลนามศรี โดยลูกชายคนที่ 2 ประหยัด นามศรี ได้เป็นหมอลำคนแรก สังกัดคณะ ส.สมนึกศิลป์ จากนั้นได้ไปอยู่กับคณะอุบลพัฒนาและคณะเพชรอุบล ในปี พ.ศ. 2520 ได้ออกจากคณะเพชรอุบลมาก่อตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเอง ชื่อ คณะศรีอุบล และต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น “ซูปเปอร์ศรีอุบล” ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองลำประจำคณะ ใช้ลำเต้ยและเพลงหรือกลอนตลาดเป็นทำนองเสริม ในช่วงเริ่มต้นของคณะซูปเปอร์ศรีอุบล รูปแบบการแสดงเริ่มต้นด้วยเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโกลอนที่ 1 (กลอนลำนำเรื่อง) จากนั้นจะเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง เมื่อพูดจบเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโกลอนที่ 2 (กลอนลำดำเนินเรื่อง) และจบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง ผู้แสดงหมอลำลำเต้ยพ้อนเข้าฉาก

ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อคณะซูปเปอร์ศรีอุบล คือ ในปี พ.ศ. 2525 หมอลำประหยัด นามศรี ได้ประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต หมอลำประสิทธิ์ นามศรี ลูกชายคนที่ 4 ได้สานต่อคณะซูปเปอร์ศรีอุบลต่อจากพี่ชาย ประกอบกับเป็นช่วงที่วัฒนธรรมตะวันตกและศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่นได้ไหลบ่าเข้าสู่ภาคอีสาน และหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เน้นการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง หมอลำประสิทธิ์ นามศรี ได้พัฒนาและเปลี่ยนแปลงคณะซูปเปอร์ศรีอุบลเป็นวงหมอลำขนาดใหญ่ มีจำนวนสมาชิกในครอบครัวประมาณ 140-150 คน จำรูญสอนเดินทางเครื่องมาจากขอนแก่น รูปแบบการแสดงหน้าเวทีเริ่มด้วยการเปิดวง โห่การแสดงของทางเครื่อง และเปิดตัวผู้แสดงทั้งหมด ใช้ผู้แสดงทางเครื่องประมาณ 40-50 คน จากนั้นจะเป็นร้องเพลงโห่ความอลังการของทางเครื่องประมาณ 30 เพลง และจบด้วยการแสดงหมอลำ

คณะซูปเปอร์ศรีอุบล เป็นหมอลำคณะแรกที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการเข้าและออกฉากหน้าเวที จากเดิมใช้แคนบรรเลง เปลี่ยนเป็นใช้ดนตรีบรรเลง ผู้แสดงหมอลำร้องเพลงหรือกลอนตลาดและลำเต้ยเข้าฉาก กล่าวคือ โฆษกกล่าวนำเข้าสู่เรื่อง แนะนำศิลปินหมอลำ ดนตรีบรรเลง ผู้แสดงหมอลำร้องเพลงหรือกลอนตลาดพ้อนออกฉากหน้าเวที ดนตรีบรรเลงจบ สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโกลอนลำที่ 1 ต่อด้วยสมมุติตามท้องเรื่อง พูดจบเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโกลอนลำที่ 2 ลำจบดนตรีบรรเลง หมอลำร้องเพลงหรือกลอนตลาด หรือลำเต้ยพ้อนเข้าฉาก



ภาพประกอบ 19 หมอลำประสิทธิ์ นามศรี อดีตพระเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบลบ้านเลขที่ 85 หมู่ที่ 19 บ้านแจนแลน ตำบลหนองเชียงทูน อำเภอลำดวน จังหวัดศรีสะเกษ

3. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคปัจจุบัน

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะถอดแบบการบริหารจัดการมาจากคณะหมอลำที่มีชื่อเสียง เช่น คณะเพชรอุบลและคณะซูปเปอร์ศรีอุบล เป็นคณะหมอลำที่เกิดขึ้นในยุคสมัยหมอลำยุคใหม่ มีอุปกรณ์และสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ทันสมัย และเป็นยุคที่ก่อกำเนิดหมอลำยุคใหม่ คือ หมอลำชิง และคนอีสานยุคใหม่ได้หันไปสนใจและชื่นชอบการแสดงของหมอลำชิง เพราะรูปแบบการแสดงเน้นจังหวะตื้นเต้น เร้าใจ และสนุกสนาน ราคาจ้างถูกกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน การพัฒนารูปแบบการแสดงจึงเน้นเพื่อการแข่งขันกับหมอลำชิง เพื่อเป็นทางเลือกใหม่สำหรับเจ้าภาพ และการแบ่งตลาดการว่าจ้างงาน การวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้คัดเลือกคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างตามขอบข่ายของงานวิจัย โดยใช้วิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive sampling) จำนวน 2 คณะ ได้แก่ คณะลูกแม่มูล และ คณะโขงสีมูล และนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบด้วย ประวัติหัวหน้าคณะหรือศิลปินผู้ร่วมก่อตั้งคณะหมอลำ ประวัติคณะหมอลำ และ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำ ดังนี้



ภาพประกอบ 20 นายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำ “ลุยอีสาน” ครูหมอลำและพระเอกคนแรกของ
คณะลูกแม่มูล

3.1 คณะลูกแม่มูล

3.1.1 ประวัตินายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำ “ลุยอีสาน”

นายคำพอง บุญอ้อย หรือ “ลุยอีสาน” เกิดเมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2497 ปัจจุบันอายุ 68 ปี เป็นบุตรของพ่อผุย บุญอ้อย แม่สวน บุญอ้อย มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 10 คน ชาย 4 คน และหญิง 6 คน ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนบ้านทุ่งพาย ตำบลหัวช้าง อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ หลังจากสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ได้เข้าสู่วงการหมอลำครั้งแรกโดยการฝึกหัดหมอลำคู่ (หมอลำกลอน) กับครูหมอลำพ่อสุกัน กับ แม่หนูแก้ว บ้านหนองดุม ตำบลหัวช้าง อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ แต่หมอลำคู่มีการว่าจ้างงานแสดงน้อย พ่อวินัย (บ้านหนองดุม) จึงได้แนะนำให้เข้าสู่วงการหมอลำหมู่กับอาจารย์สมานน้อย แผ่นดินทอง และมีอาจารย์จำปี เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำ เป็นครูหมอลำมาจากจังหวัดยโสธร หมอลำหมู่คณะแรกที่สังกัด คือ คณะสีพนมทอง (บ้านหนองดุม) ได้รับบทแรกเป็นตัวโง่ ต่อมาได้รับการยอมรับให้รับบทเป็นพระเอกของคณะสีพนมทอง จากนั้นได้ไปสังกัดคณะเหรียญฟ้าพัฒนา บ้านหนองตมะ อำเภอเมือง จังหวัดศรีสะเกษ และสุดท้าย คือ คณะลูกแม่มูล ทำหน้าที่เป็นครูหมอลำ ผู้กำกับการแสดง และรับบทบาทเป็นพระเอกหมอลำคณะลูกแม่มูล ด้วยประสบการณ์และผลงานจึงได้รับการยกย่อง และได้รับสมญานามว่า หมอลำ “ลุยอีสาน”

นายคำพอง บุญอ้อย หรือหมอลำ “ลุยอีสาน” ได้สมรสกับแม่หนูเวียง บุญอ้อย ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 126 หมู่ที่ 8 บ้านสระสมิง ตำบลสระสมิง อำเภวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี ประกอบอาชีพหลัก คือ ทำนา และอาชีพเสริม คือ หมอลำ



ภาพประกอบ 21 หมอลำลุยอีสาน กับ หมอลำลำภู เพชรวิมาน พระเอกและนางเอกคนแรกหมอลำคณะลูกแม่มูล

3.1.2 ประวัติหมอลำเรื่องต่อกลอน "คณะลูกแม่มูล"

นายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำลุยอีสาน ได้กล่าวว่า พ่อสเถิต ณ อุบล หรือ อ่อง บ้านราษฎร์สำราญ กับ พ่อจารย์ดวน หัวหน้าคณะหมอลำ ป.ลำดวน ได้ร่วมกันตั้ง คณะลูกแม่มูล ในช่วงเริ่มต้นของคณะลูกแม่มูล สถานที่ตั้ง คือ บ้านท่าสมบุรณ์ ตำบลท่าลาด อำเภวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี จากนั้นได้มีความคิดเห็นร่วมกันว่า พ่อสมาน ผิวฝูย เป็นผู้มีฐานะทางครอบครัว มีเงินทุนเพียงพอที่จะดูแลและสนับสนุนหมอลำคณะลูกแม่มูลให้โตงโตยได้ จึงได้ยกให้ พ่อสมาน ผิวฝูย เป็นหัวหน้าคณะ และดูแลหมอลำคณะลูกแม่มูล สำนักงานหมอลำคณะลูกแม่มูล ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 98 หมู่ที่ 11 บ้านท่าเจริญ ตำบลท่าลาด อำเภวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี โดยมีนายคำพอง บุญอ้อย หรือหมอลำลุยอีสาน เป็นครูหมอลำ พ่อทันใจหวาน เป็นผู้แต่งกลอนลำ ดำไม้เดิม เป็นโฆษกประจำคณะ แต้ม ยอดมาลี เป็นหมอแคน

พระเอกหมอลำคนแรกของคณะลูกแม่มูล คือ หมอลำลุยอีสาน ต่อมาได้เพิ่มอีก 2 คน คือ อ้อด เพชรินทร์ และประมวล สำเภา ส่วนนางเอกคนแรกของคณะลูกแม่มูล คือ ลำภู เพชรวิมาน ต่อมาได้เพิ่มอีก 4 คน คือ นฤมล บุญเกื้อ ทิพย์อักษร โพธิ์เมือง สมใจ คุณคง และสำราญ หวานใจ เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรก คือ หนุมเรือนแพ และได้รับค่าจ้าง 3,000 บาท

เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ ตาบอดกอดไม้เท้า

3.1.3 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะลูกแม่มูล

พ่อคำพอง บุญอ้อยหรือหมอลำลุยอีสาน ได้กล่าวว่า ได้ร่วมก่อตั้งหมอลำคณะลูกแม่มูล ทำหน้าที่เป็นครูหมอลำและเป็นพระเอกคนแรกของคณะลูกแม่มูล ได้ออกแบบและกำกับบทการแสดงด้วยตนเองทุกขั้นตอน เป็นคณะหมอลำที่ก่อตั้งขึ้นในยุคที่หมอลำมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาแล้ว อุปกรณ์และเครื่องอำนวยความสะดวกต่าง ๆ เริ่มทันสมัย หมอลำคณะลูกแม่มูลได้มีพัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลงพอสมควรได้ดังนี้

1) ด้านรูปแบบการแสดง

หมอลำคณะลูกแม่มูล สถานที่ตั้งคณะอยู่บ้านท่าเจริญ ตำบลท่าลาด อำเภอวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี ช่วงเริ่มต้นคณะลูกแม่มูลใช้ผู้แสดงหมอลำประมาณ 10-20 คน พ่อสมาน ผิวนุ้ย เป็นหัวหน้าคณะ พ่อทันใจหวาน เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำ ดำไม้เดิม เป็นโฆษกประจำคณะ หมอแคนคนแรก คือ หมอแคนแต้ม ยอดมาลี และนายคำพอง บุญอ้อยหรือหมอลำลุยอีสาน ทำหน้าที่เป็นครูหมอลำและผู้กำกับการแสดง การแสดงหมอลำของคณะลูกแม่มูลแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 ยกอ้อยยอครู ขั้นตอนที่ 2 เป็ดวงโซ่หางเครื่องและร้องเพลง ประมาณ 8-10 เพลง และขั้นตอนที่ 3 แสดงหมอลำ เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ หนุมเรือนแพ โดย พระเอกลุยอีสาน รับบทเป็น“แพ” และนางเอกลำภู เพชรวิมาน รับบทการแสดงเป็น “ลินดา” ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนประพันธ์ตามท้องเรื่อง สอดแทรกคุณธรรมและคำสอน ประพันธ์โดย พ่อทันใจหวาน ผู้แสดงหมอลำประกอบด้วย หมอแคน พระเอก พระรอง นางเอก นางรอง พ่อ และแม่

พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะลูกแม่มูล เริ่มจากการฝึกซ้อม ผู้แสดงฝึกเข้าทำนองลำ โดยใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ ท่องกลอนลำตามบทบาทที่ได้รับ ฝึกซ้อมตามท้องเรื่อง ฝึกซ้อมประกอบดนตรีเสมือนการแสดงจริง และสุดท้ายคือ การบันทึกเสียง นำเรื่องที่ใช้แสดงหรือผลงานการแสดงออก กาศ เผยแพร่โฆษณาทางสถานีวิทยุกระจายเสียง คณะลูกแม่มูลเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง และมีงานแสดงเข้ามาอย่างต่อเนื่อง จึงได้พัฒนารูปแบบการแสดง เพื่อให้สอดคล้องกับงานแสดงและความต้องการของเจ้าภาพโดยได้เพิ่มศิลปินหมอลำและตัวประกอบ เพิ่มพระเอกใหม่ 2 คน คือ อ้อด เพชรินทร์ และประมวล สำเภา เพิ่มนางเอกใหม่ 4 คน คือ นฤมล บุญเกื้อ ทิพย์อักษร โพธิ์เมือง สมใจ คุณคง และสำราญ หวานใจ เพิ่มเรื่องที่ใช้แสดง ได้แก่ น้ำตาแม่กลอง วิญญาณแม่การิน มหาโจรปล้นข้าวหอ ฟังความเมียเสียพี่น้อง ตามบอดกอดไม้

เท่า ลูกชายใหญ่เป็นนายร้อยลูกขายน้อยเป็นผู้พิพากษาศิษย์ล้างครุ เตมีย์ใบ้ นางอรพิน ขุนเท็งขุน
เทือง สังสินไชย พระคุณของพ่อ หุดสามเปา เป็นต้น

เรื่องที่ได้รับคามนิยมสูงสุด คือ ตาบอดกอดไม้เท่า นิทานพื้นบ้านอีสาน
เรื่อง “ตาบอดกอดไม้เท่า” ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ พ่อทันใจหวาน สรุปรเนื้อเรื่องโดยย่อ ดังนี้

ณ เมืองโกสัมพี ผู้ปกครองนคร คือ พ่อโกทัน แม่จันทรา มีลูกชาย 2
คน คือ แก้วมงคล กับ แก้วกุมาร แก้วมงคลเป็นลูกของพ่อโกทันกับแม่ต่างมารดา ส่วนแก้วกุมารเป็น
ลูกของพ่อโกทันกับแม่จันทรา แก้วกุมารได้พิการตาบอดทั้ง 2 ข้างมาตั้งแต่เกิด วันหนึ่งพ่อโกทันกับ
แม่จันทราได้ออกจากเมืองพาราณสี ไปเยี่ยมตายายซึ่งป่วยที่เมืองเปงจาน ได้ฝากแก้วมงคลให้ดูแล
น้องแก้วกุมาร ทันทีบิดามารดาได้เดินทางออกจากเมือง แก้วมงคลได้ออกอุบายขับไล่น้องชาย แก้ว
กุมาร ออกจากเมือง ด้วยหมายว่าจะขึ้นครองนครแทนบิดาเพียงผู้เดียว ให้แก้วกุมารถอดชุดเครื่อง
ทรงกุมารแห่งนครโกสัมพีออกทั้งหมด ให้สวมใส่ชุดคนขอทาน มือถือจานและไม้เท้าเดินออกจากรนคร
โกสัมพี และตั้งชื่อใหม่ให้ว่า “ฝัน”

วันเวลาผ่านไป 3 วัน พ่อโกทันกับแม่จันทราได้เดินทางกลับจาก
เมืองเปงจาน แก้วมงคล ได้กราบทูลบิดามารดาว่า แก้วกุมารดื้อบอกไม่เชื่อฟัง ลงเล่นน้ำและจม
หายไป ตนได้สั่งให้เสนาอามาตค้นหาอย่างไรก็ไม่เจอ พ่อโกทันกับแม่จันทราได้ทราบเรื่อง ทรง
โศกเศร้าเสียใจยิ่งนัก จึงไปที่แม่น้ำได้เห็นชุดเครื่องทรงของแก้วกุมาร จึงคิดว่าแก้วกุมารได้เสียชีวิต
แล้ว

“ฝัน” หรือ แก้วกุมาร ได้ออกจากบ้านเดินขอทาน เพื่อเลี้ยงชีพไปวัน ๆ
ได้มาพบกับ “ยาว” ซึ่งเป็นคนขอทานพิการตาบอด 1 ข้าง เมื่อยาวได้เห็นฝันก็รู้สึกสงสาร ทั้งสองจึงได้
เป็นเพื่อนรักกัน ออกขอทานหากินด้วยกัน ดูแลและช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

กล่าวถึง ศรีอำพร มีน้องสาว 1 คน ชื่อ สุมาลี ซึ่งเป็นลูกสาวของพระเจ้า
พรหมทัต ผู้ปกครองนครพาราณสี ทั้งสองได้ขอลาพ่อไปชมสวน สุมาลีได้พบกับคนขอทานพิการตา
บอดรู้สึกสงสาร เงินทองที่มีก็ซื้อกินหมดแล้ว จึงได้มอบแหวนประจำตระกูลให้กับฝัน เอาไว้ขาย ซื้อ
กินเพื่อประทังชีวิตต่อมาพระเจ้าพรหมทัตได้ข่าวประกาศเลือกคู่ให้กับลูกสาว เจ้าชายหัวเมืองต่าง ๆ
เข้าร่วมพิธีเลือกคู่ของศรีอำพรกับสุมาลี ศรีอำพรเลือกคู่ได้เป็นที่พอพระทัยของพระเจ้าพรหมทัตยิ่ง
นัก ส่วนสุมาลีได้เอามาลียไปคล้องคอคนขอทานพิการตาบอด คือ “ฝัน” ไม่เป็นที่พอใจของพระเจ้า
พรหมทัต จึงได้ขับไล่ทั้งสองออกจากเมืองพาราณสี

สุมาลี ฝัน และยาว ได้ไปพักอาศัยอยู่ด้วยกันที่กระท่อมกลางป่า จนสุมาลี
ตั้งท้องได้ 8 เดือน ส่วนแก้วมงคล เจ้าชายแห่งเมืองโกสัมพี หลังจากพลาดโอกาสกับการเลือกคู่ ได้
ออกติดตาม และแย่งชิงสุมาลีไปจาก “ฝัน” มาอยู่ด้วยกันที่เมืองโกสัมพี สุมาลีได้บอกความจริงกับ
พระเจ้าโกทันว่า เธอมีสามีแล้ว เป็นคนพิการตาบอด ชื่อว่า “ฝัน” พระเจ้าโกทันทราบเรื่องก็รู้สึก

สงสาร จึงได้ให้ทหารส่งสุมาลีไปพักอาศัยกับ “ยายบัว” ที่กระท่อมกลางป่า สุมาลีได้คลอเคลียเป็น
ผู้ชายในระหว่างทาง และทหารได้นำลูกของสุมาลีไปทิ้งไว้กลางป่า นายพรานได้มาพบเห็นเด็กทารกก็
รู้สึกสงสาร จึงได้นำไปทูลถวายพระเจ้าพรหมทัต สุมาลีได้ยอมรับชะตากรรมอาศัยอยู่กับยายบัวกลาง
ป่า จนวันเวลาผ่านไป 18 ปี สุมาลีก็ได้พบกับลูกชาย ชื่อ เจ้าชายภัยกิจ

ส่วนฝั่งผู้เป็นสามีของสุมาลี ได้ออกขอทานกับยายเพื่อนรัก ตามที่ชะตา
กรรมลิขิต ได้พักนอนอยู่ใต้ต้นไม้กลางป่า พระอินทราเทวราชผู้เป็นปราชญ์ในเมืองแมนแดนสวรรค์
ได้ส่งญาณลงมาเห็นองค์พระโพธิสัตว์แก้วกumar หรือ “ฝั่ง” สมควรที่จะได้สิ้นเวรสิ้นกรรม จึงได้ให้
ดวงวิญญาณแม่ผู้บังเกิดของฝั่ง ลอยลงมา นำน้ำเต้าแก้วมาหยอดใส่เต้า นำเสื้อผ้าอาภรณ์และเครื่อง
ทรงมามอบให้ฝั่ง และเมื่อฝั่งได้ตื่นขึ้นมาพร้อมกับการมองเห็นแสงสว่างอันสดใส สร้างความดีใจ
ให้กับฝั่งยิ่งนัก ฝั่งกับยายจึงได้ชวนกันออกตามหาสุมาลีที่เมืองพาราณสี และสุดท้ายของนิทานเรื่องนี้
คือ เจ้าชายภัยกิจได้ออกบวชเพื่อตอบแทนคุณของบิดามารดา

รูปแบบการแสดงของคณะลูกแม่มุล

เริ่มต้นด้วยโฆษกบรรยาย กล่าวนำเรื่อง แนะนำผู้แสดงหมอลำ และเชิญ
ชมการแสดง ดังนี้

“ลำเรื่องต่อกลอนคณะลูกแม่มุล เสนอนิทานพื้นบ้านโบราณดั้งเดิม เรื่อง
....ตาบอดกอดไม้เท้า นำแสดงโดย ลุยอีสาน นฤมล บุญแก้ว จากนั้นเชิญม่วนได้แล้วครับ...”

ฉากที่ 1 เป็นบทบาทการแสดงของ ประมวล สำเภา รับบทเป็นแก้ว
มวงคล ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า “แก้วมวงคล” อยู่นครโกสัมพี เป็นลูกของพ่อโกทัน ส่วนมารดานั้นได้
ตายจากไปตั้งแต่วัยเด็ก มีน้องชาย 1 คน มีนาม แก้วกumar เป็นคนพิการตาบอดทั้ง 2 ข้างมาแต่
กำเนิด “บัดนี้ได้เวลาแล้วต้องพาน้องไปหาพ่อกับแม่สักก่อน”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 1

เสียงแคนบรรเลง แก้วมวงคล ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคน
บรรเลง แก้วมวงคลโอ้กลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง “คน 2 คนมีตาเดียว” เนื้อหาสาระของกลอน
ลำได้กล่าวถึง “นิทานพื้นบ้านที่คณะลูกแม่มุลนำมาใช้แสดง” จากนั้นเป็นการสนมูตินามตามท้องเรื่อง
ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง แก้วมวงคลลำเต้ยพ่อนเข้าฉาก

ฉากที่ 2 เป็นบทบาทการแสดงของ ลุยอีสาน รับบทเป็นแก้วกumar ออกมา
แนะนำตัว มีนามว่า แก้วกumar” อยู่นครโกสัมพี เป็นลูกของพ่อโกทันกับแม่จัทรา พิการตาบอดทั้ง
2 ข้างมาแต่กำเนิด มีพี่ต่างมารดาอยู่ 1 คน ชื่อ แก้วมวงคล ทุกวันจะถูกพี่แก้วมวงคลกล่าวให้ร้ายและ
ลงโทษอยู่เป็นประจำ

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 2

เสียงแคนบรรเลง แก้วกุมาร ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง แก้วมงคลโอลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง “ไหว้บูชาครู” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ขอให้คุณครูบาอาจารย์มาปกป้องดูแล อย่าให้การลำในคืนนี้ติดขัด จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง พุดจบเสียงแคนบรรเลง แก้วกุมารโอลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “แก้วกุมารปวดร้าว” เนื้อหา สาระของกลอนลำได้กล่าวถึง “แก้วกุมารถูกแก้วมงคลกลั่น” ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง แก้ว มงคลลำกับแก้วกุมารลำเต้ยพ้อนเข้าฉาก

ฉากที่ 3 เป็นบทบาทการแสดงของ นฤมล บุญเกื้อ รับบทเป็นสุมาลี ออกมา แนะนำตัว มีนามว่า สุมาลี อยู่นครพาราณสี เป็นลูกของพ่อพรหมทัต ส่วนคุณแม่ได้ล้มหายตายจากไป นานแล้ว มีพี่สาวอยู่ 1 คน มีนามว่า ศรีอัมพร “บัดนี้ได้เวลาแล้วจะต้องพาพี่ศรีอัมพรไปลาพ่อไปชม สวนดอกไม้”

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 3

เสียงแคนบรรเลง สุมาลีเดินออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคน บรรเลง สุมาลีโอลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง “ไหว้บูชาครู” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้ กล่าวถึง ยังจำนางเอกเก่าณฤมล บุญเกื้อ ได้บ่ จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง เสียงแคนบรรเลง สุมาลีโอลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “ให้อยู่ดีเด้อ” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง สุมาลี ลาพ่อไปชมสวน และอวยพรให้พ่ออยู่ดีมีสุข ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรีบรรเลง สุมาลีกับศรีอัมพรลำเต้ย พ้อนเข้าฉาก

ฉากที่ 4 เป็นบทบาทการแสดงของลุยอีสาน รับบทการแสดง “ยาวพบฝัน” ยาวออกมาแนะนำตัว มีนามว่า “ยาว” เป็นคนตาบอด 1 ข้าง มีอาชีพขอทาน

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 4

เสียงแคนบรรเลง ยาว ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม ยาวพุดแนะนำ ตัวเองมีนามว่า “ยาว” เป็นคนตาบอดขอทาน เสียงแคนบรรเลง ฝันโอลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำใน เรื่อง “คนตาบอดขอทาน” เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ถูกแก้วมงคลขับไล่ออกจากบ้าน มีอ ถือไม้เท้าเดินขอทานอยู่ข้างถนน จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง ขอทานตาบอด 2 คนมาพบกัน และได้เป็นเพื่อนกัน เสียงแคนบรรเลง ฝันโอลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง “เสียวจูงเสียว” เนื้อหา สาระของกลอนลำได้กล่าวถึง เสียวยาวถือไม้เท้าจูงเสียวฝันออกเดินขอทาน ฉากนี้จบด้วยเสียงดนตรี บรรเลง ฝันกับยาวลำเต้ยพ้อนออกฉาก

2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

คณะลูกแม่มูลในยุคเริ่มต้น ระบบแสง สี เสียง ใช้วิธีเช่ายังไม่มีเป็นของ ตนเองส่วนเวทีทางวัดหรือเจ้าภาพจะเป็นผู้จัดเตรียม วัดส่วนใหญ่จะมีเวทีมาตรฐานเพื่อใช้จัดกิจกรรม มหรสป และงานบุญประเพณีต่าง ๆ คณะลูกแม่มูลจะมีเพียงฉากตามท้องเรื่องที่ใช้แสดง และนำไป

ติดตั้งบนเวที ต่อมาคณะหมอลำได้มีการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง ประกอบกับคณะลูกแม่มุลได้เริ่มมีชื่อเสียงติดตลาด จึงได้สร้างเวทีมาตรฐาน จัดซื้อระบบไฟและเครื่องเสียงเป็นของตนเองมีทั้งเวทีชุดเล็ก และเวทีชุดใหญ่ เพื่อให้สอดคล้องกับงานและสถานที่รับงานแสดง จัดทำฉากเวทีและป้ายสำเร็จรูป ทันสมัย พร้อมติดตั้งหน้าเวที สะดวกต่อการติดตั้งและเคลื่อนย้าย และง่ายต่อการเก็บรักษา ฝ้าฉากสามารถปรับเลื่อนและเปลี่ยนฉากได้ตามจังหวะในท้องเรื่องที่กำลังแสดง ได้จัดซื้อเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ให้ทันสมัย เช่น กลองชุด แคนซึกเบส และแอ็คโคเดียน เป็นต้น

3) ด้านการแสดงทางเครื่อง

การแสดงของทางเครื่องได้มีมาตั้งแต่เริ่มก่อตั้งคณะลูกแม่มุล แต่มีจำนวนไม่มาก ใช้ผู้แสดงชุดละ 4-6 คน สอนทำเต้นกันเอง ผู้แสดงหมอลำเป็นทั้งนักร้องและทางเครื่องไปในตัว เป็นการเรียกน้ำย่อยให้ตื่นตื้นเร้าใจ และเปิดตัวผู้แสดง ต่อมาคณะลูกแม่มุล ได้พัฒนาการแสดงทางเครื่อง เนื่องจากความต้องการของเจ้าภาพและค่านิยมของคนอีสานได้เปลี่ยนไป การเปิดวงของหมอลำได้ถูกเปลี่ยนเป็นช่วงการแสดงสำหรับวัยรุ่นและคนรุ่นใหม่ เป็นช่วงเอาใจวัยรุ่นที่ฟังหมอลำไม่เป็น คณะลูกแม่มุลได้จ้างครู ผู้ฝึกสอนทางเครื่อง จากวงดนตรีลูกทุ่งสายัณห์ สัญญา ฝึกชุดการแสดงทางเครื่องประมาณ 30-40 คน มีผู้จัดการฝ่ายทางเครื่องเป็นผู้ดูแล ฝึกซ้อมประกอบดนตรี สลับผลัดเปลี่ยนขึ้นเวทีตามเสียงเพลง ประมาณ 10-20 เพลง และได้นำทางเครื่องเข้ามาเต้นดึงดูดความสนใจและแก้แค้นในช่วงรับชมการแสดงหมอลำ ในจังหวะร้องเพลงออกฉากและลำเต้ยเข้าฉาก ทางเครื่องจะสลับผลัดเปลี่ยนกันออกมาเต้นและพ็อน จนสิ้นสุดการแสดงหมอลำ

4) ด้านการบริหารจัดการวง

การบริหารจัดการวง พ่อสมาน ผิวผุย เป็นผู้บริหารจัดการทั้งหมด คณะลูกแม่มุล เริ่มต้นจากมีจำนวนสมาชิกเพียง 10-20 คน พักอยู่บ้านพักหมอลำด้วยกัน รูปแบบการบริหารจัดการวง พ่อทันใจหวาน เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำ ดำไม้เดิม เป็นโฆษกประจำคณะ แต้ม ยอดมาลี เป็นหมอแคน นายคำพอง บุญอ้อยหรือลุยอีสาน ทำหน้าที่เป็นครูหมอและออกแบบการแสดง ต่อมาคณะลูกแม่มุลได้กลายเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ จำนวนสมาชิกในครอบครัว 50-60 คน ได้แบ่งการดูแลออกเป็นฝ่าย ได้แก่ ฝ่ายหมอลำ ฝ่ายทางเครื่อง ฝ่ายดนตรี ฝ่ายเวที แสง สีและเครื่องเสียง ฝ่ายพาหนะและการขนส่ง มีหัวหน้ากำกับแต่ละฝ่าย ดูแล

5) ด้านการบริหารจัดการรายได้

คณะลูกแม่มุล รับงานแสดงครั้งแรกได้รับค่าจ้าง 3,000 บาท โฆษกสถานีวิทยุนายสายันห์ ใจหาญ เป็นผู้รับงานแสดง เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ หนุ่มเรือนแพ พระเอก และนางเอกได้รับค่าตัวคนละ 200 บาท ต่อมาคณะลูกแม่มุลเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง ศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงหลายคน ได้เข้ามาสังกัดคณะลูกแม่มุล เรื่องที่ใช้แสดงได้มีความหลากหลายและเพิ่มมากขึ้น ทำให้คณะลูกแม่มุลกลายเป็นวงหมอลำขนาดใหญ่มีผู้แสดง 50-60 คน มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลาย

ได้รับความนิยมและเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม ค่าว่าจ้างงานได้เพิ่มขึ้นประมาณ 50,000-70,000 บาท ขึ้นอยู่กับความยากลำบากของการเดินทาง ระยะทาง และความต้องการของเจ้าภาพ การบริหารจัดการรายได้ จ่ายตามบทบาทหน้าที่ ความสามารถและชื่อเสียง เช่น ศิลปินหมอลำทั่วไปคนละ 1,000 บาท ศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียง ค่าตัวคนละ 2,000-3,000 บาท ทางเครื่องคนละ 300 บาท ทางเครื่องที่เด่นประกอบการแสดงหมอลำคนละ 500 บาท นักแสดงตัวประกอบคนละ 500 บาท ตัวตลกคนละ 800 บาท นักดนตรีคนละ 500-800 บาท

6) ด้านโอกาสการแสดง

คณะลูกแม่มูลจะปิดพิทวงในช่วงเข้าพรรษา การรับงานแสดงจะเป็นช่วงหลังออกพรรษา เช่น งานบุญกฐิน งานขึ้นปีใหม่ งานบุญประเพณี งานบุญผะเหวดและเทศน์มหาชาติ งานผ้าป่าสามัคคี งานวันสงกรานต์ งานอุปสมบท และงานมหรสพต่าง ๆ ผู้ว่าจ้างจะติดตามผลงานการแสดงลำเรื่องต่อกลอนทางสถานีวิทยุ เป็นคณะหมอลำวงขนาดใหญ่ มีรูปแบบการแสดงหลากหลาย ค่าว่าจ้างงานไม่สูง และไม่ต่ำเกินไป สามารถติดต่อว่าจ้างไปเสฟงันได้ ประกอบกับมีสำนักงานหมอลำเพื่อรับงานแสดงหมอลำ ไปสู่ตลาดการว่าจ้างงานทุกจังหวัดในภาคอีสาน จึงทำให้คณะลูกแม่มูลได้รับโอกาสในการว่าจ้างงานสูง เจ้าภาพบางคนได้เดินทางมาติดต่อว่าจ้างงานที่บ้านพักสำนักงานหมอลำด้วยตนเอง

7) การเดินทางไปแสดง

การเดินทางไปแสดงใช้วิธีสอบถามเจ้าภาพว่าจ้างงาน สอบถามจากหัวหน้าสำนักงานที่เป็นนายหน้ารับงานแสดง จากนั้นก็เขียนแผนที่และเส้นทาง เพื่อความสะดวกและปลอดภัยในการเดินทาง พาหนะที่ใช้เดินทางคณะลูกแม่มูลเริ่มต้นจากการเช่า คิดค่าจ้างเหมาเป็นงาน หลังจากที่มีผลงานการแสดง เรื่อง ตาบอดกอดไม้เท้า เริ่มออกอากาศทางสถานีวิทยุ และใช้เป็นเรื่องแสดง ทำให้คณะลูกแม่มูลเริ่มมีชื่อเสียง และมีงานว่าจ้างเข้ามาอย่างต่อเนื่อง คณะลูกแม่มูลจึงได้จัดซื้อรถบรรทุกส่งนักแสดง จัดซื้อรถบรรทุกเวที เครื่องเสียงและอุปกรณ์เป็นของตนเอง

8) การโฆษณาประชาสัมพันธ์

คณะลูกแม่มูล ได้โฆษณาประชาสัมพันธ์ผ่านทางสถานีวิทยุกระจายเสียง โดยนำเสนอผลงานลำเรื่องต่อกลอน การติดต่อว่าจ้างงาน และการรับงานแสดงของคณะในแต่ละวัน สถานีวิทยุที่รับงานโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้กับคณะลูกแม่มูลมีเกือบทุกจังหวัดในภาคอีสาน เช่น สถานีวิทยุคำอารดิน สถานีวิทยุกองทัพภาคที่ 2 วารินชำราบ สถานีวิทยุ จส.6 มหาหิง โพรสินธ์ สถานีวิทยุวิบูลย์ วงษ์ไกร สถานีวิทยุ จส.4 ยโสธร สำนักงานสิงห์โตทอง สถานีวิทยุ จส.5 ชัยภูมิ สถานีวิทยุเสียงอดิสรหล่มสัก เป็นต้น

9) ด้านอื่น ๆ

การแต่งกายของผู้แสดงชาย ได้แก่ พระเอก พระรอง และพ่อพญา ในช่วงเริ่มต้นใส่ชุดกางเกงสามส่วน เสื้อสีเดียวกับกางเกง มีเสื้อกั๊กคลุม มีชุดกากเพชรสวมศีรษะและได้เข้าคณะลูกแม่มุลเป็นหมอลำคณะแรกที่ได้ปรับเปลี่ยนการแต่งกายเป็นชุดโจงกระเบน และแต่งกายตามบทบาทในท้องเรื่อง ส่วนการแต่งกายของผู้แสดงหญิง ได้แก่ นางเอก นางรองและแม่พญา ใช้การแต่งกายแบบชุดไทยจักรี และแต่งกายตามท้องเรื่อง

สรุปได้ว่า คณะลูกแม่มุลในช่วงเริ่มต้นมีสมาชิกในครอบครัวประมาณ 10-20 คน อุปกรณ์และเครื่องอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ไม่มีเป็นของตนเองใช้วิธีเช่าทั้งหมด เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ หนุมเรื่อนแพ ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองลำประจำคณะ และใช้ลำเต้ยเป็นท่อนนำเสริม หลังจากผลงานลำเรื่องต่อกลอน เรื่อง ตาบอดกอดไม้เท้าได้ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง ทำให้คณะลูกแม่มุลเริ่มมีชื่อเสียง คณะลูกแม่มุล เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดังและได้รับเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม เพราะเรื่องที่ใช้แสดง 3 เรื่อง ได้แก่ ศิษย์ล้างครุ หูดสามเปา และตามบอดกอดไม้เท้า รูปแบบการพัฒนา คือ ท่องกลอนลำ ผึกซ้อม บันทึกลำเสียงลำ และนำเสนอผลงานทางสถานีวิทยุกระจายเสียง โดยไม่เมืองเดิม ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ได้ส่งผลต่อความเป็นอยู่และค่านิยมของคนอีสาน คนรุ่นใหม่หันไปชื่นชอบวงดนตรีลูกทุ่งมากกว่าหมอลำ คณะลูกแม่มุลในยุคใหม่ จึงได้ให้ความสนใจกับการพัฒนารูปแบบการแสดง ได้พัฒนางานให้เป็นคณะหมอลำขนาดใหญ่ มีผู้แสดงประมาณ 50-60 คน ประกอบด้วย หางเครื่อง นักร้อง นักดนตรี หมอลำ และตัวประกอบอื่น เจ้าภาพที่ว่าจ้างคณะลูกแม่มุลไปแสดง เสมือนหนึ่งได้ทั้งวงดนตรีและคณะหมอลำ และได้เพิ่มศิลปินหมอลำ คู่พระคู่นาง เพื่อให้การแสดงมีหลากหลายอารมณ์และบทบาท พร้อมทั้งจะรับงานแสดงได้ทุกเรื่องที่ใช้แสดง และตามที่เจ้าภาพต้องการ พระเอกหมอลำที่เพิ่มเข้ามา คือ อ๊อด เพชรินทร์ และประมวล สำเภา นางเอกหมอลำที่เพิ่มเข้ามา คือ นฤมล บุญแก้ว ทิพย์อักษร โพธิ์เมือง สมใจ คุณคง และสำราญ หวานใจ รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ เปิดวงด้วยการโชว์หางเครื่องทั้งหมด จากนั้นเป็นการร้องเพลงมีหางเครื่องเดินโชว์ความสวยงามผลัดเปลี่ยนเป็นชุด ๆ ประมาณ 10-20 เพลง และสุดท้ายเข้าสู่การแสดงหมอลำ

ความแปลกใหม่ที่พบ คือ การใช้ดนตรีบรรเลงและร้องเพลงออกฉากหน้าเวที ในช่วงร้องเพลงและเต้ยเข้าฉาก จะใช้ดนตรีบรรเลงและมีหางเครื่องหรือผู้แสดงประกอบอื่น ๆ ออกมาเต้นและพ้อนพาคู่พระคู่นางเข้าฉาก



ภาพประกอบ 22 นายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำลุยอีสาน ครูหมอลำและพระเอกหมอลำคนแรก
ของคณะลูกแม่มูล



ภาพประกอบ 23 นายสินชัย ภูมิลำ หรือ หมอลำ “สินชัยน้อย ภูมิลำ” หัวหน้าคณะหมอลำเรื่อง
ต่อกลอนทำนองอุบล “คณะโขงชีมูล”

3.2 คณะโขงชีมูล

3.2.1 ประวัติของนายสินชัย ภูมิลำหรือหมอลำสินชัยน้อย ภูมิลำ

นายสินชัย ภูมิลำ หรือ สินชัยน้อย ภูมิลำ เกิดเมื่อวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2518 ปัจจุบันอายุ 48 ปี เป็นบุตรของพ่อลา ภูมิลำ แม่อำคา ภูมิลำ มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 7 คน ชาย 5 คน และหญิง 2 คน ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนบ้านนาโคกน้อย ตำบลบางทราย อำเภอมือง จังหวัดมุกดาหาร หลังจากสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ได้ติดตามมุกดา เมืองนคร หรือ แม่

สมบูรณ์ ส่งเสริม ซึ่งเป็นน้องสาวของแม่ มาอยู่กับวงหมอลำคณะเพชรอุบล งานแรกที่เริ่มต้น คือ ช่วยงานคอนวอย จากนั้นได้เรียนรู้และช่วยงานทุกอย่างในคณะเพชรอุบล ติดตามคณะเพชรอุบลไปทุกที่มีงานแสดง และได้ก้าวขึ้นสู่เวทีหมอลำครั้งแรกในฐานะนักร้องนักแสดงของคณะเพชรอุบล ได้เริ่มฉายแววของการเป็นศิลปิน จนเป็นที่ยอมรับและได้รับคำชื่นชมจาก ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) หัวหน้าคณะเพชรอุบล จึงได้รับโอกาสได้ฝึกหัดหมอลำ โดยเริ่มต้นจากเป็นผู้แสดงตัวประกอบ พัฒนาขึ้นเป็นพระรอง และต่อมาได้รับบทแสดงเป็นพระเอก

ปี พ.ศ.2540 ได้รับบทแสดงเป็นพระเอกหมอลำครั้งแรก เรื่องที่ใช้แสดงคือ อยากให้เพิ่นตายโตตาย สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา รับบทเป็น “บุพเพ” เพี้ยศรี แดงระวี รับบทเป็น “ลำพู” ได้บันทึกเสียงผลงานลำเรื่องต่อกลอนออกอากาศทางสถานีวิทยุเรื่อง เตเมยไ้บ่ ทำให้แฟนหมอลำเริ่มรู้จัก สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา ต่อมาได้บันทึกเสียง เรื่อง นางผมหอม และผาแดงนางไอ่ ได้รับเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม และทำให้ สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา มีชื่อเสียงโด่งดัง ได้รับบทเป็นพระเอกคณะเพชรอุบล และร่วมสร้างร่วมสืบสาน และอยู่กับคณะเพชรอุบลอีกหลายปี จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2550 จึงได้ก่อตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเอง ชื่อ คณะโขงซิมูล

สถานภาพทางครอบครัว นายสิ้นชัย ภูมิลา หรือ สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา ได้สมรสกับนางเล็ก ภูมิลา มีบุตรด้วยกัน 3 คน คือ นางสาวภัทราพร ภูมิลา นางสาวพัชรพร ภูมิลา และนายทศพร ภูมิลา ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 12 บ้านชัยศรี ตำบลหนองแขว อำเภอบ้านแพง จังหวัดนครพนม ประกอบอาชีพหลัก คือ ศิลปินหมอลำ อาชีพเสริม คือ เกษตรกรรม



ภาพประกอบ 24 หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะโขงซิมูล

3.2.2 ประวัติหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะ คณะโขงซิมูล

นายสินชัย ภูมิลา หรือ หมอลำสินชัยน้อย ภูมิมาลา ได้กล่าวว่า คณะโขงซิมูล ได้ก่อตั้งเมื่อ ปี พ.ศ.2550 สำนักงานหมอลำตั้งอยู่บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 12 บ้านชัยศรี ตำบลหนองแขว อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดนครพนม โดย นายสินชัย ภูมิลา หรือ สินชัยน้อย ภูมิมาลา เป็นหัวหน้าคณะและเป็นผู้ออกแบบการแสดง ครูหมอลำประจำคณะ คือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม และผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย

คำว่า “โขงซิมูล” หมายถึง การหลอมรวมศิลปินหมอลำ เพชรเม็ดงาม และสิ่งที่ดีงามของวงการหมอลำเมืองอุบล เข้ามาอยู่ด้วยกันเป็นหนึ่งเดียว เสมือนหนึ่งแม่น้ำ 3 สาย คือ แม่น้ำโขง แม่น้ำชี และแม่น้ำมูล ไหลมาบรรจบกันที่จังหวัดอุบลราชธานี พระเอกหมอลำคนแรกของคณะโขงซิมูล คือ สินชัยน้อย ภูมิมาลา นางเอกหมอลำคนแรก คือ ละม้ายน้อย โขงซิมูล เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรก คือ ท้าวกำกาดำ รับค่าจ้าง 50,000 บาท

เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ นางแตงอ่อน และนางนกกระยางขาว

3.2.3 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะโขงซิมูล

นายสินชัย ภูมิลา หรือ หมอลำสินชัยน้อย ภูมิมาลา ได้กล่าวว่า คณะโขงซิมูลเกิดขึ้นในยุคสมัยหมอลำยุคใหม่ เป็นยุคที่อุปกรณ์และเครื่องอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ทันสมัย และเป็นยุคที่ก่อกำเนิด หมอลำชิง คนอีสานยุคใหม่หันไปสนใจและชื่นชอบการแสดงของหมอลำชิง เพราะรูปแบบการแสดงที่เน้นจังหวะตื้นเต้น เร้าใจ และสนุกสนาน ราคาค่าจ้างมาเสพพันถูกกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน ดังนั้น พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะโขงซิมูล จึงเน้นการพัฒนาด้านรูปแบบการแสดงเพื่อการแข่งขัน ให้เป็นทางเลือกใหม่สำหรับเจ้าภาพ และการแบ่งตลาดการว่าจ้างงานจากหมอลำยุคใหม่ ดังนี้

1) ด้านรูปแบบการแสดง

หมอลำคณะโขงซิมูล สถานที่ตั้งคณะหมอลำอยู่บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 12 บ้านชัยศรี ตำบลหนองแขว อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดนครพนม คณะโขงซิมูลในช่วงเริ่มต้นใช้ผู้แสดงหมอลำประมาณ 10-20 คน นายสินชัย ภูมิลา หรือ หมอลำสินชัยน้อย ภูมิมาลา เป็นหัวหน้าคณะ พ่อ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) เป็นครูหมอลำ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำ นายผมยง วรรณดร หรือ พ่อใหญ่ไก่อ เจ้าเก่าเป็นโฆษกประจำคณะ หมอแคนคนแรกของคณะ คือ หมอแคนทองจันทร์ ศรีชัย สินชัยน้อย ภูมิมาลา เป็นพระเอก และละม้ายน้อย โขงซิมูล เป็นนางเอก ทำนองลำประจำคณะ คือ ทำนองเมืองอุบล ใช้เพลงหรือกลอนตลาด ลำเต้ย ลำแพน และลำเพลินเป็นทำนองลำเสริม ขั้นตอนการแสดงหมอลำของคณะโขงซิมูลแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ยกอ้อยยอครู เปิดวงด้วยการเดินโชว์ความสวยงามของการแสดงทาง

เครื่อง ร้องเพลงต่อเนื่องประมาณ 10-20 เพลง และเข้าสู่งการแสดงหมอลำ เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับ ความนิยมสูงสุด คือ นางแตงอ่อน สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา รับบทเป็น “ท้าวจักริมหวางค์” และละมัย น้อย โขงชีมูล รับบทเป็น “นางแตงอ่อน” ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนประพันธ์ตามท้องเรื่อง สอดแทรกคุณธรรมและคำสอน ประพันธ์โดยอาจารย์ดวงจันทร์น้อย บทบาทการแสดงหมอลำ ประกอบด้วย หมอแคน พระเอก พระรอง นางเอก นางรอง พ่อ และแม่ การพัฒนารูปแบบการแสดง หมอลำของคณะโขงชีมูล เริ่มจากการท่องกลอนลำตามบทบาทที่ได้รับ ฝึกซ้อมร่วมกัน ฝึกซ้อม ประกอบดนตรีเสมือนการแสดงจริง และบันทึกเสียง นำเรื่องที่ใช้แสดงและผลงานการแสดง ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง คณะโขงชีมูลเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง และมีงานแสดงเข้ามา อย่างต่อเนื่อง ได้พัฒนาและปรับปรุงรูปแบบการแสดงไม่หยุดนิ่ง สามารถหลอมรวมวงเล็กหรือวงใหญ่ ได้ตามความต้องการของเจ้าภาพ ได้เพิ่มศิลปินหมอลำและผู้แสดงตัวประกอบเพิ่มพระเอกใหม่ 3 คน คือ โกศลน้อย ลาวัลย์ สายทอง ลาหาญ และทองคำน้อย พิงบาร์มี เพิ่มนางเอกใหม่ 4 คน คือ มุกดา เมืองนคร นื่องเบนซ์ บ้านแพง มะลิวัลย์ โขงชีมูล อัมพร โขงชีมูลและนุชจรี โขงชีมูล และเพิ่มเรื่อง ที่ใช้แสดงอีกหลายเรื่อง ได้แก่ นางนกระยางขาว ท้าวกำกาดำ พระเวสสันดรชาดก ผาแดงนางไอ่ พุทธประวัติตอนสิทธัตถะกุมารออกบวช องค์ลีมาลสำนักบาป นางนกระจอกน้อย ลูกเขยไทยสะใภ้ ลาว เพลงรักบุญบังไฟ เป็นต้น

เรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ นางแตงอ่อน นิทานพื้นบ้านอีสาน เรื่อง “นางแตงอ่อน”ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์ วงสาหลุน สรุปเนื้อเรื่อง โดยย่อ ดังนี้

ณ เมืองนครศรี ท้าวจักริมหวางค์ ผู้ปกครองเมืองต่อจากบิดา มารดา ท้าวจักริมหวางค์ขึ้นชอบกัฬาชนไก่ วันหนึ่งได้ออกไปต่อไก่ในป่ากับขุนเครือ ขุนคาน ขุนแบงค์ และท้าวพุ่มงู และได้อิดาจรเซ้ ชื่อ นางแตงอ่อน ผู้มีรูปกายเป็นมนุษย์มาเป็นมเหสี ต่อมาท้าวจักริมหวางค์ได้ไปคล้องช้างในป่า นางแตงอ่อนได้ประสูติพระโอรส นางถูกมวลหม่มเหสีทั้งหลายเปลี่ยนพระโอรสของนางเป็นจรเซ้ส่วนพระโอรสจริงเอาไปลอยน้ำ เทพธิดาได้มาพบจึงนำไปเลี้ยงไว้บนสวรรค์ และตั้งชื่อว่า “สุริยน” ส่วนนางแตงอ่อนถูกสามีขับไล่ออกจากเมือง เพราะประสูติโอรสเป็นจรเซ้ นางแตงอ่อนกลับไปอยู่เมืองบาดาล พบกับพี่น้องทั้ง 3 คน คือ กุมภา กุมภีร์ และกรกันต์ เมื่อกุมภารู้ข่าว ด้วยความรักและสงสารน้องสาวตน ได้มอบนครบาดาลให้กรกันต์เป็นผู้ปกครอง ส่วนตนกับนางแตงอ่อน ได้บวชเป็นฤาษีเพื่อศึกษาวิชาไว้แก้แค้นท้าวจักริมหวางค์

ส่วนท้าวสุริยนญาณได้ศึกษาวิชาต่าง ๆ และได้ลงจากสวรรค์ออกมาตามหามารดาตน พบว่ามารดาถูกยักษ์ลักพาตัวไป ได้ต่อสู้กับยักษ์จนได้ชัยชนะ สุริยนจึงได้พามารดา กลับบ้านกลับเมืองท้าวจักริมหวางค์จึงได้ทราบความจริงว่านางแตงอ่อนถูกใส่ร้าย สุริยนคือลูกของตน พ่อแม่ลูกได้พบกัน และทั้งสามคนได้อยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

รูปแบบการแสดงของคณะโฆงซิมูล

รูปแบบการแสดงเริ่มต้นด้วยโฆงกประจำคณะ กล่าวนำเรื่อง แนะนำผู้แสดง หมอลำ และเชิญชมการแสดง ดังนี้

“บัดนี้หันมาหน้าเวที ฟังเสียงเว้านำฟังลำพร้อม วิชกรปฐมเริ่ม บทคำกลอนเปิดผ้าม่านวิชาการละเล่น ชุมทางเครื่องไปพักเซา มาถึงตอนผู้เฒ่า ศรัทธาพ่อผู้ไปจ้อง จ้างหมอลำมางันเผื่ออยากฟังสติ เรื่อง หลานขอเรียงตอนต้น สนธยาพอฮู้วาง โฆงซิมูล สิ้นชัยน้อยเพิ่นผู้สร้าง เอาคำร้องส่งมา โฆงซิมูลเด้อแม่ป้าหมอลำสำในวงการ ภาคอีสานเคยยอมรับ ได้ยกยอปอปั้น มื่อนี้เอานิทานม่วนขึ้นมาแสดงให้พี่น้องได้ฟัง ได้ม่วน ได้ชื่นกัน เอานิทานวรรณคดีโบราณมาเล่น ให้ลูกหลานเฮาได้ฟังกันนำ ในเรื่องจักรีมหาวงศ์ “นางแตงอ่อน” เหตุการณ์นิทานสิเป็นไปจังได้นั้น ให้พระคุณท่านได้มาฟังนิทาน วรรณคดีโบราณ ขอเชิญรับชมรับฟังได้แล้วครับ”

ฉากที่ 1 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำ สายทอง ลาหาญ รับบทเป็น “กรกันต์” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า กรกันต์ อยู่นครใต้พื้นบาดาล เป็นลูกชายของพ่อกุมพลกับแม่ทองแดง มีพี่ 3 คน คนที่ 1 มีนามว่า กุมภา คนที่ 2 มีนามว่า แตงอ่อน และคนที่ 3 มีนามว่า กุมภีร์ ตนและพี่ชายทั้ง 2 คน เป็นจระเข้ ยกเว้น แตงอ่อนที่เป็นมนุษย์

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 1

แคนบรรเลง โฆงกประจำคณะ กล่าวนำเรื่อง แนะนำผู้แสดง กรกันต์ ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง กรกันต์ โอ้ลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ให้ยึดมั่นในสถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ขอภัยผู้ชม ท่านผู้รู้ นักปราชญ์บัณฑิต และมวลมิตรทั้งหลายเพื่อคำเว้าบ่ม่วนหูหรือกลอนลำแปดเปื้อน จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง เมื่อพูดจบเสียงแคนบรรเลง กรกันต์ โอ้ลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำนำเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ขอภัยแฟนหมอลำที่รอชมการแสดง ฉากนี้จบด้วยลำเพลิน ดนตรีบรรเลง กรกันต์พ็อนเข้าฉาก

ฉากที่ 2 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำ ละมัยน้อย โฆงซิมูล รับบทเป็น “นางแตงอ่อน” ออกมาแนะนำตัวว่า มีนามว่า แตงอ่อน อยู่นครใต้พื้นบาดาล เป็นลูกของพ่อกุมพลกับแม่ทองแดง มีพี่ 1 คน มีนามว่า กุมภา และมีน้องชายอีก 2 คน มีนามว่า กุมภีร์ และกรกันต์ พี่และน้องทั้ง 2 คน เป็นจระเข้ ยกเว้น แตงอ่อนที่เป็นมนุษย์

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 2

เสียงแคนบรรเลง โฆงกบรรยายกล่าวนำเรื่อง และแนะนำผู้แสดง นางแตงอ่อน ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง นางแตงอ่อน โอ้ลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ขอภัยศรัทธาจ้างที่หมอลำได้ขึ้นแสดงซ้ำจากนั้นเป็น

สมมุติตามท้องเรื่อง พุดจบเสียงแคนบรรเลง แต่งอ่อนโอ้ลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำนำเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง เห็นคนล้มอย่าได้ข้าม ฉากนี้จบด้วยลำเพลิน ดนตรีบรรเลง แต่งอ่อนพ็อนเข้าฉาก

ฉากที่ 3 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำทองคำน้อย พิงบาร์มี รับบทเป็น “กุ่มภา” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า กุ่มภา อยู่นครใต้พื้นบาดาล เป็นลูกของพ่อกุ่มพลกับแม่ทองแดง ท่านทั้งสองได้ล้มหายตายจาก ได้ครอบครองนครบาดาลต่อจากพ่อกับแม่ และดูแลน้องอีก 3 คน คือ แต่งอ่อน กุมภีร์ และกรกันต์ น้องแต่งอ่อนเพียงคนเดียวที่เป็นมนุษย์ นอกนั้นเป็นจระเข้ทั้งหมด

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 3

เสียงแคนบรรเลง โฆษกบรรยายกล่าวนำเรื่อง และแนะนำผู้แสดง กุ่มภา ออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง กุ่มภา โอ้ลำกลอนที่ 1 เป็นกลอนลำนำเรื่อง เนื้อหา สาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ชีวิตของหมอลำหาลำกิน จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง พุดจบ เสียงดนตรีบรรเลง กรกันต์ แต่งอ่อน และกุมภีร์ ลำเต้ยออกฉากมาหา กุ่มภา ขอลาขึ้นไปเที่ยวเมือง มนุษย์ จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง เสียงแคนบรรเลง กุ่มภาโอ้ลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำใน เรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง “การถือศีล สร้างภาวนา ทำทาน สร้างความดี ฉากนี้จบ ด้วยลำเพลิน ลำดนตรีบรรเลง กรกันต์ แต่งอ่อนและกุมภีร์ พ็อนเข้าฉาก

ฉากที่ 4 เป็นบทบาทการแสดงของหมอลำ สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา รับบทเป็น “จักรีมหาวงศ์” ออกมาแนะนำตัว มีนามว่า จักรีมหาวงศ์ เป็นกษัตริย์หนุ่ม พ่อกับแม่ได้ล้มหายตาย จาก อยู่กับขุนคาน ขุนเคื่อ ท้าวพุ่มภู และขุนแบงค์ ชอบกีฬาชนไก่ และทุกวันถ้วน 7 จะต้องออกไป ต่อไก่ที่ป่าเป็นประจำ

ลำดับขั้นตอนการออกฉากที่ 4

เสียงแคนบรรเลง โฆษกบรรยายกล่าวนำเรื่อง และแนะนำผู้แสดง จักรีมหาวงศ์ เดินออกมายืนหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง จักรีมหาวงศ์โอ้ลำกลอนที่ 1 เป็นกลอน ลำนำเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง คุณพระรัตนตรัย และบุญคุณของพ่อแม่ จากนั้นเป็น สมมุติตามท้องเรื่อง พุดจบเสียงแคนบรรเลง จักรีมหาวงศ์โอ้ลำกลอนที่ 2 เป็นกลอนลำในเรื่อง เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง เกรกรรมแต่ปางก่อนได้มาเกิดเป็นจักรีมหาวงศ์ ฉากนี้จบด้วยลำ เพลิน ดนตรีบรรเลง จักรีมหาวงศ์พ็อนเข้าฉาก

2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

คณะโจงชิมูล เป็นคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคใหม่ ด้าน การจัดเวทีและระบบแสง สี เสียง ตลอดทั้งการขนส่งเวทีและอุปกรณ์ ใช้วิธีเช่าเหมาบริการเบิกจ่าย ค่าจ้างทีมงานต่องาน ความยิ่งใหญ่อยู่ลั้งการสามารถจัดให้ได้ตามกำลังทุนทรัพย์ และความต้องการ ของเจ้าภาพ

3) ด้านการแสดงทางเครื่อง

ด้านการแสดงของทางเครื่อง คณะโฆงซิมูล ได้จัดจ้างเหมาแบบประจำ จากภายนอก จำนวน 2 ชุด เน้นบุคลิกภาพ รูปร่างหน้าตา และชุดการแต่งกายที่ดึงดูดความสนใจ ผู้แสดงทางเครื่องยุคใหม่ จะมีกลุ่มผู้ฝึกสอนและฝึกซ้อมทีมงานเพื่อรับงานการแสดงด้านนี้โดยเฉพาะ

4) ด้านการบริหารจัดการวง

การบริหารจัดการวง สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา หัวหน้าคณะเป็นผู้บริหารจัดการวง คณะโฆงซิมูล มีจำนวนผู้แสดงหมอลำประมาณ 15-20 คน มีสำรองเผื่อเหลือเผื่อขาด ประมาณ 1-2 คน เน้นผู้แสดงหมอลำมืออาชีพ มีความรับผิดชอบในตัวเอง ซื่อสัตย์ ยอมรับฟัง ข้อเสนอแนะ และนำไปปรับปรุงแก้ไข สามารถรับบทบาทการแสดงในเรื่องที่ใช้แสดงได้อย่างมีคุณภาพ ทีมงานด้านอื่น ๆ เช่น เวที ระบบไฟ แสง สี เสียง ทีมงานทางเครื่อง นักดนตรี และการขนส่ง ใช้วิธีจ้างเหมาบริการแบบประจำ หากินร่วมกันตลอดปีของการแสดงหมอลำ คิดค่าบริการจ้างเหมาแบบหักจ่ายเป็นงาน

5) ด้านการบริหารจัดการรายได้

คณะโฆงซิมูล รับงานแสดงครั้งแรกค่าว่าจ้างประมาณ 50,000-60,000 บาทเรื่องแรกที่ใช้แสดง คือ ท้าวกำกาดำ ต่อมาคณะโฆงซิมูลเริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง ผู้แสดงหมอลำที่มีชื่อเสียงหลายคนได้เข้ามาสังกัด ทำให้คณะโฆงซิมูลมีความหลากหลายในเรื่องที่ใช้แสดง เริ่มเป็นวงหมอลำขนาดใหญ่ มีผู้แสดง 40-50 คน ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงหน้าเวที เพื่อตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพ ประกอบกับคู่พระคู่นาง คือ สิ้นชัยน้อย ภูมิมาลา และละมัยน้อย โฆงซิมูล มีผลงานลำลองที่เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ทางสถานีวิทยุกระจายเสียง และทางช่อง You Tube ส่งผลทำให้คณะโฆงซิมูลได้รับความนิยมและเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม ราคาว่าจ้างการแสดงได้เพิ่มขึ้นเป็น 100,000-200,000 บาท แต่ขึ้นอยู่กับการเดินทาง ระยะทางและความต้องการของเจ้าภาพ การบริหารจัดการรายได้ จ่ายตามบทบาทหน้าที่ ความสามารถ และชื่อเสียงของผู้แสดงหมอลำ เช่น ผู้แสดงหมอลำทั่วไปคนละ 1,000 บาท ผู้แสดงหมอลำที่มีชื่อเสียงคนละ 3,000-4,000 บาท ผู้แสดงทางเครื่องจัดจ้างมาร่วมงานจำนวน 2 ชุด ราคาว่าจ้างชุดละ 12,000 บาท นักแสดงตัวประกอบคนละ 1,000 บาท ตัวตลกคนละ 800 บาท และนักดนตรีคนละ 500-800 บาท

6) ด้านโอกาสการแสดง

สำนักงานหมอลำคณะโฆงซิมูล ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 12 บ้านชัยศรี ตำบลหนองแวง อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดนครพนม คณะโฆงซิมูลจะปิดพักวงการแสดงในช่วงเข้าพรรษาการรับงานแสดงจะเป็นช่วงหลังจากออกพรรษา เช่น งานบุญกฐิน งานขึ้นปีใหม่ งานบุญประเพณีประจำปี งานบุญพะเวดและเทศน์มหาชาติ งานผ้าป่าสามัคคี งานวันสงกรานต์ งานอุปสมบท และงานมหรสพทั่วไป

7) การโฆษณาประชาสัมพันธ์ผลงานลำเรื่องต่อกลอนของคณะโขนงูมิลจะให้บริการทางสื่อสถานีวิทยุกระจายเสียง เครือข่ายอินเทอร์เน็ต และทางช่อง You Tube

8) การเดินทางไปแสดง ใช้บริการจ้างเหมาแบบประจำ ส่วนวิธีการเดินทางใช้วิธีสอบถามข้อมูลจากเจ้าภาพผู้ว่าจ้างงาน สอบถามหัวหน้าสำนักงานนายหน้ารับงานแสดง จากนั้นเขียนแผนที่และเส้นทางการเดินทาง เพื่อความประหยัดและความปลอดภัยในการเดินทาง บางหมู่บ้านที่เคยรับงานแสดงเป็นประจำทุกปี ไม่จำเป็นต้องสอบถามเรื่องการเดินทาง นอกจากนั้นช่องทางการติดต่อสื่อสารในยุคปัจจุบัน ใช้โทรศัพท์มือถือ สามารถติดต่อประสานงานได้อย่างถูกต้องและรวดเร็ว

9) พาหนะการเดินทางไปแสดง คณะโขนงูมิลได้ใช้วิธีจ้างเหมาบริการแบบประจำ คิดค่าจ้างเหมาเป็นงาน ทั้งการรับส่งผู้แสดงหมอลำ และการขนส่งเวทีและอุปกรณ์

11) ด้านอื่น ๆ

การแต่งกายของผู้แสดงชาย ได้แก่ พระเอก พระรอง และพ่อพญา แต่งกายด้วยชุดแต่งกายประดับเพชรเหมือนลิเก ส่วนผู้แสดงตัวประกอบ ได้แก่ ขุนคาน ขุนเคือ ท้าวพุ่มภู และขุนแบงค์ แต่งกายตามบทบาทในท้องเรื่อง และผู้แสดงหญิง ได้แก่ นางเอก นางรอง แม่พญา และตัวประกอบอื่น ๆ แต่งกายด้วยชุดผ้าไทย

สรุปได้ว่า รูปแบบการแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล “คณะโขนงูมิล” เริ่มต้นด้วยเสียงแคนบรรเลง โฆษกบรรยายและกล่าวนำเรื่อง ผู้แสดงหมอลำออกมาขึ้นหน้าเวที สวัสดิ์ผู้ชม เสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโอลำกลอนที่ 1 จากนั้นเป็นสมมุติตามท้องเรื่อง เมื่อพูดจบเสียงแคนบรรเลง ผู้แสดงหมอลำโอลำกลอนที่ 2 และจบด้วยลำเพลิน ดนตรีบรรเลง ผู้แสดงหมอลำฟ้อนเข้าฉาก

คณะโขนงูมิล เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง และได้รับเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำอย่างล้นหลาม เพราะเรื่องที่แสดง 3 เรื่อง ได้แก่ นางนกรัษเวยขาว ท้าวกำกาดำ และนางแต่งอ่อน รูปแบบการแสดง ประกอบด้วย การฝึกซ้อม การบันทึกเสียง และนำออกอากาศสถานีวิทยุกระจายเสียง และเครือข่ายอินเทอร์เน็ต ต่อมาประเทศไทยได้ก้าวเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ กระแสความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและเทคโนโลยี ได้ส่งผลกระทบต่อความเป็นอยู่และค่านิยมของคนอีสาน หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เริ่มได้รับความนิยมลดน้อยถอยลง คนรุ่นใหม่หันไปให้ความสนใจหมอลำยุคใหม่ คือ หมอลำซิ่ง มากกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำที่ใช้ผู้แสดงชายหญิงเพียง 2 คน นำเครื่องดนตรีที่ทันสมัย เทคโนโลยี แสง สี เสียง เข้ามาผสมผสาน มีทางเครื่องดนตรีประกอบการเล่น จังหวะดนตรีครึกครื้น เร้าใจ สนุกสนาน และราคาค่าว่าจ้างถูกกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน ขณะเดียวกันหมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นคณะหมอลำวงใหญ่พัก อาศัยอยู่บ้านพักหมอลำ อยู่กินกันแบบครอบครัว เหมือนพี่น้องพ่อแม่เดียวกัน หัวหน้าคณะหมอลำเป็นผู้แบกรับค่าใช้จ่ายทั้งหมด การ

ว่าจ้างงานแสดงได้เริ่มลดน้อยถอยลง ไม่สามารถรับงานแสดงในราคาว่าจ้างของหมอลำยุคใหม่ได้ จึงเป็นเหตุปัจจัยที่ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลที่มีชื่อโด่งดังหลายคน ต้องยุบคณะและปิดฉากการแสดง

คณะโขงชิมูล ได้เน้นการพัฒนางานให้เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนยุคใหม่มีรูปแบบการแสดงที่ตอบสนองความต้องการของเจ้าภาพได้ทุกกรณี มีผู้แสดงประมาณ 40-50 คน ประกอบด้วย หางเครื่อง นักร้อง นักดนตรี หมอลำ และผู้แสดงตัวประกอบ สามารถปรับลดและเพิ่มขนาดของคณะได้ตามทุนทรัพย์และความต้องการของเจ้าภาพ ผลงานการแสดงของคณะโขงชิมูล เสมือนหนึ่งได้ทั้งคณะหมอลำและวงดนตรี มีการคัดสรรคัลลิดินหมอลำที่มีชื่อเสียง และมีน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เพิ่มคัลลิดินหมอลำคู่พระคู่นางที่มีประสิทธิภาพ และมีความสามารถด้านบทบาทการแสดง เพื่อให้เกิดความหลากหลายและพร้อมรับงานแสดง

ความแปลกใหม่ที่พบ จากการสังเกตการแสดง เรื่อง “นางแตงอ่อน” ของคณะโขงชิมูล คือ ขั้นตอนการเปิดวงจะเป็นการโชว์การแสดงของหางเครื่องชุดใหญ่ ร้องเพลงประกอบการแสดงของหางเครื่อง สลับผลัดเปลี่ยนโชว์ความสวยงามและออกฉากเป็นชุด ๆ ประมาณ 10-20 เพลง และขั้นตอนการแสดงหมอลำ ช่วงการฟ้อนเข้าฉากผู้แสดงหมอลำจะใช้ลำเพลิน ลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด ประมาณ 1-3 กลอน ดนตรีบรรเลงและฟ้อนเข้าฉาก บทนางแตงอ่อนออกฉากมาหา กุมภภาพเพื่อขอลาขึ้นไปเมืองมนุษย์ และบทอื่นอีกหลายบท ผู้แสดงจะใช้ลำเพลิน หรือกลอนตลาด ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงลำเต้ยออกฉาก ประมาณ 1-3 กลอน คณะโขงชิมูลใช้จังหวะเร็ว ครึกครื้นเร้าใจ และสนุกสนาน ทำให้กลุ่มวัยรุ่นและผู้ชมหมอลำได้เต้นและร่วมสนุกหน้าเวที ตามช่วงจังหวะการแสดง นอกจากนั้นการแสดงหมอลำตามบทในท้องเรื่อง ผู้แสดงตัวประกอบได้ใช้คำพูดสอดแทรกสร้างบรรยากาศทำให้ผู้ชมตกขบขัน



ภาพประกอบ 25 สัมภาษณ์ สินชัย ภูมิลา หรือ สินชัยน้อย ภูมาลา หัวหน้าคณะ “โขงชิมูล” ณ ห้องบันทึกเสียง ไร่ ไร่คอร์ด จังหวัดอุบลราชธานี

ตอนที่ 3 ศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

1. สุนทรียภาพด้านทำนองลำ

สุนทรียภาพด้านทำนองลำของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง ดังนี้

1.1 ทำนองประจำคณะ

เป็นทำนองที่คณะหมอลำใช้ลำประจำ เป็นทำนองหลักและเป็นเอกลักษณ์ของคณะ บางคนเรียกว่า สุนทรียภาพทางยาว ซึ่งเป็นสุนทรียภาพที่แสดงออกถึงอารมณ์เศร้าโศก มีการเอื้อนยาว จังหวะลีลาค่อนข้างช้า หมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลบางคณะ มีทำนองประจำคณะได้หลายทำนอง แต่ไม่เป็นที่นิยมมากนัก สุนทรียภาพประจำคณะของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบลเรียกว่า สังวต หรือ วาดลำ แต่นิยมเรียกว่า วาด เพราะภาษาที่หมอลำใช้ขับร้อง คือ ภาษาทองถิ่นอีสาน ซึ่งเป็นภาษาของกลุ่มวัฒนธรรมที่มีขนาดใหญ่ที่สุด แผ่กระจายอยู่ในหลายจังหวัดของภาคอีสาน ได้แก่ หนองคาย กาฬสินธุ์ ขอนแก่น อุดรธานี เลย ยโสธร มหาสารคาม ร้อยเอ็ด นครพนม มุกดาหาร หนองบัวลำภู สกลนคร อำนาจเจริญ และอุบลราชธานี มีภาษาพูดที่มีสำเนียงแตกต่างกัน จึงทำให้เกิดสุนทรียภาพ และเป็นสุนทรียภาพประจำคณะ

วาดอุบลราชธานีหรือทำนองอุบลราชธานี หมายถึง ลีลาหรือทำนองการลำของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล มีจุดเด่นที่เน้นการใช้เสียง การใช้ลูกคอ ขึ้นต้นด้วย โอ และมักจะมีคำว่า ฟาเอ๋ย แลวบัดนี้ พอผมเอ๋ย แม่ผมเอ๋ย นี่แหลว เป็นท่วงทำนองที่ช้า เศร้า และมีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอเป็นระลอก ทำนองอุบลมีเอกลักษณ์เฉพาะ คือ ปกติการลำโดยทั่วไปมักจะมีการเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้นของการลำ และตอนลงท้ายเท่านั้น แต่ทำนองอุบลจะเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอได้ตอนกลางของการลำ ระบุหรือไม่ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับความพอใจ ความสามารถ และประสบการณ์ของผู้ลำ แต่ไม่มากเกินไป สวมมากจะมี 1-2 ครั้ง ผู้ที่จะลำทำนองอุบลได้ไพเราะต้องเป็นผู้ที่มีเสียงดี และมีลมหายใจยาว เนื่องจากทำนองอุบลเป็นสุนทรียภาพที่ช้า และเศร้า จึงทำให้คณะหมอลำเรื่องตอกลอนที่ไซทำนองอื่น นำเอาทำนองอุบลไปใช้ในการลำมาก่อนเลิกการแสดง

ตัวอย่างลอนลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

โอ้ย...(เอื้อนเสียง)

ฟาเอ๋ย ฟาฮองโหยน ยืนงอยโพนกั้งโอบส่อง (ได้หละนาง)

(แล้วบัดนี้) บุญบมี สิบเห็นหน้าน้อง เอาเสียงฮ้อง ส่งพนาง (ส่งพนาง) (เอื้อนเสียง)

(แล้วบัดนี้) เพื่อนี้ ป.ฉลาดน้อย สิดำท่งหาแพน (ดื้อหละน้อง)
หาจากแดนเมืองเหนือ สิล่องลงเมืองใต้ หาเมืองไทยกะจนเกียจ ได้ยินเสียง
อ้ายวอนว่อน..แถวกรุงเทพพระมหานคร พี่กะวอน วอนเอิ้น สihan้องกะบ่มี (ฉลาดน้อย ส่งเสริม,
2563: สัมภาษณ์)

โอ..โอ/โอ้ย..(เอื้อนเสียง)
ฟ้าเอ๋ย ฟ้าฮ้องตั้ง ข้ามเขาบึงไปเชียงใหม่ ตกมาฮอดคลองไผ่ ฟ้าเป็นสีคิม ๆ
หัวใจน้อง
ห้วงแต่แพน..(ห้วงแต่แพน..)(เอื้อนเสียง)
เอ้อ..(อันนี้หละพ่อแม่เอ๋ย..)
เมษายนกายไปแล้ว พฤษภาผัดมาต่อ ฝนตกลงจ๊าก ๆ จัน ใบหญ้ากะป่งมา
พวกชาวนา กะเตียมไว้ ทั้งไถกับคาค ผันเชือกไว้ สิดำตัน (ดอก) ฮุดนา
(ฉวีวรรณ ดำเนิน, 2563: สัมภาษณ์)

1.2 ทำนองเสริม คือ ทำนองที่ไขสอดแทรกทำนองประจำคณะ ใช้เมื่อผู้แสดงเข้าฉากและออกฉาก และใช้กับเหตุการณ์ที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ เช่น การชมสวน การเล่นน้ำ ทำบุญประเพณี การเกี่ยวพาราสี เป็นต้น นอกจากนั้นยังใช้ทำนองเสริมเปลี่ยนบรรยากาศให้กับคนดูเนื่องจากมีจังหวะที่กระชับ สนุกสนาน สวนมากไม่มีการเอื้อนเสียง ใช้เครื่องดนตรีทั้งหมดที่มีในคณะบรรเลงประกอบ ในขณะที่ทำนองหลักใช้เฉพาะแคนเท่านั้น บางคณะไขซออู้ประกอบด้วย แต่ไม่เป็นที่นิยม เนื้อหาสาระของกลอนลำทำนองเสริมจะสอดคลองหรือไม่สอดคลองกับเนื้อเรื่องก็ได้ ลำทำนองเสริมประกอบด้วย

1.2.1 สุนทรีภาพลำเดิน เป็นทำนองการลำที่มีมาคู่กับหมอลำหมู ก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นลำเรื่องตกลอน เมื่อครั้งที่ยังเป็นลำหมูนั้น หากมีการลำเดินก็จะใช้แคน และกลองทอมเป็นดนตรีประกอบทำนอง ลำเดินแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ ลำเดินอุบล ไขกับคณะลำเรื่องตกลอนที่ใช้ทำนองอุบลเป็นทำนองประจำคณะ ลำเดินขอนแก่น ไขกับคณะหมอลำเรื่องตกลอนที่ใช้ทำนองขอนแก่นเป็นทำนองประจำคณะ และลำเดินกาฬสินธุ์ ไขกับคณะหมอลำเรื่องตกลอนที่ใช้ทำนองกาฬสินธุ์เป็นทำนองลำประจำคณะ ปัจจุบันหมอลำเรื่องตกลอนทุกคณะสามารถใช้ลำเดินทั้ง 3 แบบนี้ได้ โดยไม่ต้องคำนึงว่าใช้ทำนองใดเป็นทำนองประจำคณะ

1.2.2 สุนทรีภาพลำเพลิน ลำเพลินเป็นรูปแบบการลำอีกประเภทหนึ่ง เหมือนกับหมอลำเรื่องตกลอน เวลาประกาศชื่อคณะก็นิยมระบุรูปแบบเข้าไปด้วย สุนทรีภาพลำเพลินมีทั้งทำนองหลักและทำนองเสริม แต่ลำเรื่องตกลอนใช้เพียงสุนทรีภาพลำเพลินที่เป็นทำนองเสริมเท่านั้น โดยสุนทรีภาพลำเพลินเป็นทำนองที่มีจังหวะเร็วสนุกสนาน ไม่มีการเอื้อนเสียง ให้ความครื้นเครงกับลีลาการเต้น สุนทรีภาพลำเพลินได้รับอิทธิพลมาจากเพลงลูกทุ่ง และเพลงสากล

1.2.3 สุนทรีภาพลำแพน เป็นสุนทรีภาพที่มีลักษณะเดียวกันกับสุนทรีภาพลำเพลิน โดยมีทั้งทำนองหลักและทำนองเสริม แต่สุนทรีภาพลำแพนมีลีลาที่เร้าใจกว่า เนื่องจากมีระดับเสียงสูงกว่าและต่ำกว่า ในขณะที่สุนทรีภาพลำเพลินมีระดับเสียงระดับกลาง ตอนที่ระดับเสียงสูงก็ไม่สูงมาก และระดับเสียงต่ำก็ไม่ต่ำมาก

1.2.4 สุนทรีภาพลำเต้ย เป็นกลอนลำที่มีทำนองสั้น กระฉับกระเฉงไม่มีการเอื้อนเป็นสุนทรีภาพที่แสดงถึงอารมณ์รื่นเริง อ่อนหวานและสนุกสนาน จึงนิยมใช้สุนทรีภาพลำเต้ยในการเกี่ยวพาราสี บางครั้งหมอลำเรื่องตกลอนก็ใช้สุนทรีภาพลำเต้ยในการเสนอเนื้อหาเฉพาะเรื่อง เช่น การบรรยายธรรมชาติ การบรรยายเกี่ยวกับการเล่น (ของนางเอก) การลำลาตอนปิดการแสดง เป็นต้น สุนทรีภาพลำเต้ย มี 4 แบบ คือ เต้ยโขง เต้ยพมา เตยธรรมดา และเตยหัวโนนตาล

1.2.5 สุนทรีภาพแบบอื่น นอกจากสุนทรีภาพลำเดิน สุนทรีภาพลำเพลิน สุนทรีภาพลำแพน และสุนทรีภาพลำเต้ยแล้ว ยังมีสุนทรีภาพแบบอื่นอีกที่หมอลำเรื่องตกลอนนำมาใช้ลำเป็นทำนองเสริม แต่ไม่เป็นที่นิยมมากนัก เช่น ลำภูไทย ซึ่งมี 2 แบบ คือ ลำภูไทยแบบสกลนคร และลำภูไทยแบบกาฬสินธุ์ ลำตั้งห้วย (ลำถวายแด่นหรือเทวดา) ลำคอนสวรรค์ (อำเภอกอนสวรรค์ จังหวัดชัยภูมิ) เป็นต้น

1.2.6 เพลงลูกทุ่ง ไม่ได้จัดเป็นการลำแต่หมอลำเรื่องตกลอนก็นิยมนำบทเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยม หรือมีเนื้อหาสอดคล้องกับเรื่องราว และเหตุการณ์ที่กำลังแสดง โดยนำมาร้องสลับกับการแสดง(กวีลีลาปวิชัย เมืองจันทร์, 2549)

สรุปได้ว่า สุนทรีภาพด้านทำนองลำของลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง คือ ทำนองลำประจำคณะ จะใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เอกลักษณะเฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ยเด้น้อ หละฟ้าเอ้ย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น เป็นทำนองลำที่ช้า เศร้า และมีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอเป็นระลอก การลำโดยทั่วไปจะเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้น และตอนลงท้ายของการลำเท่านั้น แต่ลำทำนองอุบลจะเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอได้ตลอดทั้งกลอนลำ จะระบุหรือไม่ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้ลำ แต่ไม่ควรมากเกินไป ส่วนทำนองเสริม คือ ทำนองลำที่ใช้ลำสอดแทรกทำนองลำประจำคณะ ใช้ลำในช่วงฟ้อนออกจาก ฟ้อนเข้าฉาก และจังหวะหรือเหตุการณ์การพิเศษ เช่น ผู้ชมวงแหวนหวานอน ปัจจุบันนิยมใช้ลำเพลิน ลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด และลำเต้ย ซึ่งขึ้นอยู่กับ

ประสบการณ์ และความสามารถของผู้แสดงหมอลำที่จะเลือกใช้ และใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบเน้นจังหวะเร็ว ครึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

2. สุนทรียภาพด้านกลอนลำ

2.1 คณะรังสีมันต์

ลักษณะกลอนลำ

กลอนลำที่ใช้ลำในเรื่อง “ศรีธนมโนราห์” เป็นกลอนลำแบบต้นสดตลอดทั้งเรื่องลักษณะกลอนลำประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเพลิน ดังนี้

กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำที่ศรีธนใช้ออกฉากแรกของการแสดง มีเพียง 1 กลอน คือ “การสร้างความดี” นอกนั้นจะเป็นกลอนลำดำเนินเรื่องทั้งหมด ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนที่สวดแทรกคุณธรรมและคำสอน สอนให้รู้จักเคารพและบูชาคุณพระรัตนตรัย คุณของบิดามารดาไม่ให้หลงใหลในเครื่องประดับและสิ่งของที่มีค่า ความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของสังขาร ให้หมั่นสร้างความดี และการทำบุญ เป็นต้น

กลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำในเรื่อง ลักษณะกลอนลำเป็นเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทบาทการแสดงในเรื่อง ศรีธนมโนราห์ เช่น ศรีธนลาพอกับแม่ไปชมสวนดอกไม้ มโนราห์เข้าเฝ้าพอกับแม่ มโนราห์ลาพอกับแม่ไปเล่นน้ำ เป็นต้น

กลอนลำเพลิน การแสดงเรื่อง ศรีธนมโนราห์ พบว่า มีการนำลำเพลินมาใช้ประกอบเป็นทำนองเสริมอยู่ 3 ครั้ง คือ ตอนที่บินออกจากบ้าน ตอนที่ลงเล่นน้ำ และตอนที่กำลังเล่นน้ำ

ตัวอย่างกลอนลำดำเนินเรื่อง “ศรีธนมโนราห์”

1.กลอนลำของ “ศรีธน” (ทองคำ เพ็งดี)

โอโย..โอโฮะโอโย ฮี้อี้/ฮี้อี้/ฮี้อี้/ โอโฮะ/โอโฮะโอโย

ฟ้าเอ๋ย/ฟ้าฮ้องข่วม/เสียงโยน ๆ ดังส่ง

หละฟ้าเอ๋ย/ฟ้าฮ้องส่ง/เสียงตัมพุ่นตัมพี้

ศรีธนคิดฮอดซู้/น้ำตาย้อย../โลดย่วนอง..(โลดย่วนอง) (เอื้อนเสียง)

(อันนี้) นับแต่ได้/นางนาฏมโนราห์/ มาเป็นเมีย/อยู่เซยชมซ้อน

ปากกันสุข/กะเสริมสร้าง/ครองนครตุมไผ่/จึงแล้ว../ พอกับแม่ยกให้/มโนน้อง

เป็นคู่ครอง

ส่วนนาฏน้อง/นางนาฏมโนราห์/ ฟังเพิ่มเติมคำสอน/ปอนพระนาง/นางน้อง..

ให้จำเด้อ../นวลน้องมโนทอง/เมียมิ่ง (นางเอ๋ย) คอยจำจื่อไว้/คำข้อที่สืสอน

มา
ธรรมดาเป็นยี่งู้/เือนสามน้ำสี่ (เด้อคำ) ทั้งสิริแปดข้อ/พระธรรมเจ้า/เพิ่นกล่าว

เือนสามนั้น/คือเือนหยั่ง/เจ้าฮู้บ/ น้ำสี่นั้น/นี่คือน้ำ (ดอก) สิ่งได้
เือนสามนั้น/กะคือหนึ่ง/เือนนอน/ สองเือนคร้ว/จื่อจำเดื่อน้อง
สาม/เือนผมของเหล่า/มโนราห์นางนาฏ/ ให้ค่อยสระ/ค่อยล้าง/ทาพู่โลดกลั่น

หอม
น้ำสี่นั้น/กะคือหนึ่งน้ำกิน/ สองน้ำใช้/สามน้ำปูน
สีน้ำใจของเหล่า/มโนราห์ผุดผ่อง/ ยามเมื่อมี/พีน้อง/มาเยี่ยม (ดอก) แวยาม
อย่าไปติง/ตังเต้น/กลางเือน/ให้ค่อยอย่าง../ ให้ค่อยถก/ค่อยทั้น/ขาก้าว/นี่ค่อย

เดิน
หลัวและพิน/อย่าสิเอา/ฮองนั่ง/พีเต้อ/ เชื่อนั่งต่ำ/เจ้าอย่าได้/นั่งสูง
เชื้อลุดา/ให้เจ้าอย่า/ปานแก้ว../ ยามศรีธน/บอกแล้ว/ พระนางน้อง/ให้จื่อจำ (คำ

เอ๋ย)
อันนี้เป็นคำเฒ่า/โบราณกาล/ท่านสอนสั่ง/ แม่นว่าเป็นหยั่งๆ/ขอให้จำจื่อไว้/คำ

ข้อบ่อนฟีสอน
อย่าแสมงอน/อย่าสิเป็นยี่งู้/พาที่พูดได้ง่าย/เดื่อนาง
การสิไปสิมา/การสิยกย้าย/พระนางน้องให้เบิ่งเขา
(อันนี้) ศรีจันทร์เจ้า/นางนาฏ/มโนราห์/ ฟังคำผัว/จื่อจำเอาไว้
ยามกินข้าว/ผัวแพงกินก่อน/ ได้สามคำ/นางจ้งซ้อน/คำข้าวโลดปอนลง
ยามนอนนั้น/ให้ผัวแพง/นอนก่อน (เด้อคำ) ตื่นขึ้นเด็ก/และลูกเข้า/หุงข้าวโลด

แต่งพา
คั้นแมนดาดีถ้วน/สมควรพอแล้วซุบ/สลุบลงย่อ ๆ
มโนน้องให้จื่อจำ/เด้อคำ..เอ๋ย (เอื้อนเสียง)

2. กลอนลำของ “มโนราห์” (ฉวีวรรณ ดำเนิน)

โอ้..โอ้..โอ้ย../โอ้ย..ละนอ..เออะ...ออย/เอ้อ..เอ้ย

ฟ้าเอ๋ย/ฟ้าฮ้องค่อย/ เสียงโยน ๆ ดังไกล

เป็นหยั่งเต้/ส่งปไปฮ้องไกล/หัวคันใด/ทางบ้านน้อง/นอนฮ้า

เสียงฟ้าฮ้อง/หน้าพุ่น/หน้าพี/ฉวีวรรณ..คิดฮอดซู้..

ได้หลงโล่../โอ้แต่ลำ../โอ้แต่ลำ..(เอื้อนเสียง)

เอ้อ../อันนี้หละ/พ่อแม่เอ๋ย..

หลานสืบทอด/ยกเรื่อง/ปางเมื่อในนิทาน/ จากถึงนางมโนราห์/กะอยู่ไกลทางพี่
 พะนางเนาในท้อง/ภูเงินไกรลาส/ พระยาไกรเกษแก้ว/เป็นเจ้าพ่ออินาง
 เจ็ดอ่อนน้อย/มีปีกกับหาง/ สามารถบินบนหอ/เจ็ดจิลยเอ็งฟ้า
 (อันนี้) นางนงหล้า/มโนราห์ลูกหล้าพ่อ../ คั่นพ่อแม่ฮักน้อย/เหนือกำกั้วสุคน
 เจ็ดวันที/นางเคยไปลาเจ้า/เหนือหัวพ่อกับแม่
 นางเคยไปเล่นน้ำ/ สระกว้าง/แม่นใหญ่หลวง
 ยามเมื่อแลง/ลงคล้อย/ถอยลงมันต่ำ/ ตะเวนคำ/ลับป่าไม้/เจ็ดน้อย/จิ้งค้อยมา
 มือนี่มาย ๆ หน้า/ขึ้นสู่โง้งหลวง/ ว่าสิไปหาพระ/พ่อแม่คิง/จอมเจ้า
 เอาตนเข้า/หอฮอง/พระที่นั่ง/ พ่อแต่มาฮอดแล้ว/วันทาน้อม..
 แม่นั่งลง..(แม่นั่งลง) (เอื้อนเสียง)

สุนทรียภาพ

สุนทรียภาพของกลอนลำที่ใช้ในเรื่อง ศรีธนมโนราห์ เป็นกลอนลำแบบคันสด ประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่องและกลอนลำเพลิน ลักษณะกลอนลำ กลอนลำนำเรื่องและกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก เอกลักษณะเฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย ฟ้าย่อย อันนี้ อันนี้หละพ่อแม่เอ๋ย เป็นต้น ส่วนกลอนลำเพลินเป็นทำนองลำเสริม ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านบรรเลง สอดแทรกเน้นจังหวะ คึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

2.2 คณะเพชรอุบล

ลักษณะกลอนลำ

กลอนลำที่ใช้ลำในเรื่อง “นกระยางขาว” เป็นกลอนลำแบบกลอนประพันธ์ตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งประพันธ์โดยอาจารย์ดวงจันทร์น้อย ลักษณะกลอนลำประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง ดังนี้

กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำออกฉาก เช่น “สมมุตินามเป็นมขมานพ” เป็นกลอนลำของท้าวมขมานพ เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง สมมุตินามเป็นมขมานพ ประชากรเมืองมคร เมียเทียมช้าง ศีลธรรม และการทำบุญสุนทาน และ “อารัมภบทก่อนลีลา” เป็นกลอนลำของนางสุชาดา เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง ศรีท้าวจางหมอลำ ครูหมอลำ กราบไหว้ครูก่อนจะลำ การพัฒนาบ้านเมืองของรัฐบาล เชิญชวนให้ไปเที่ยวบึงแก่นนคร เชื้อนอุบลรัตน์

กลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำในเรื่อง ลักษณะกลอนลำเป็นเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทบาทการแสดงในเรื่อง นางนกรัษยางขาว เช่น “ศรัทธาสร้างทำบุญทำทาน” เป็นกลอนลำของนางสุธรรมา เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง บุญที่นางเคยสร้าง การทำบุญ ผลของบุญที่ได้กระทำ คำสอนแต่โบราณ และ “อยากก่อสร้างศาลา” เป็นกลอนลำของท้าวมหามานพ เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึง เมียทั้ง 4 คน ความดั่งม การร่วมไม้ร่วมมือ การทำบุญสร้างศาลา และบริวารทั้ง 32 คน

กลอนลำเดี่ยว กลอนลำเดี่ยวของคณะเพชรอุบล มีการใช้อยู่ 2 ลักษณะ คือ เดี่ยวออกฉาก และเดี่ยวเข้าฉาก ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ลักษณะกลอนลำขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เป็นจังหวะที่คึกครื้น สนุกสนาน และเร้าใจ ใช้ประมาณ 1-3 กลอนลำ กลอนลำเดี่ยวที่นิยมใช้มี 4 แบบ ได้แก่ เดี่ยวโขง เดี่ยวพม่า เดี่ยวธรรมดา และเดี่ยวหัวโนนตาล

ตัวอย่างกลอนลำในเรื่อง “นางนกรัษยางขาว”

1. กลอนลำของผู้แสดง “มขมานพ” (ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม)

โอโย..โอโสะโอโย/ฮีเออ...เอ๋ย (เอื้อนเสียง)

(ฟ้าเอ๋ย) ฟ้าฮ้องข่ม.../โอ้อย่าลืมนวม.../พี่หลาดสั่ง./โอ้ได้หะนาง..

โอ้ได้หะนาง..

(แล้วบัดนี้) บัดว่าฟ้าฮ้องสั่ง.../เสียงตึงพุ้นตึงพี่/ พี่หมอลำ/ฉลาดน้อย..

อยากเห็นหน้า.../ท่านผู้ฟัง.../ท่านผู้ฟัง...(เอื้อนเสียง)

น้อง..

(แล้วบัดนี้)/ต่อแต่นี้/ขอเสนอเรื่อง.../สิเดินกลอน.../แต่คาวก่อน/น้องพี่

แต่คาวตอนอดีตเบื้อง/สิเรื่องพันต่อนิทาน..

มขมานพท่าน/ ตั้งแต่ก่อน...(เด้อ) ปางปฐม (พุ่นแหลว)

ตัวกระผมขอสมมุติ/สิไสนาม...(น้อง) ไปตามเค้า..

สมมุติเอาผมนี้.../สิติดัง (น้อง) เป็นชื่อ.../

คือ/มขมานพท้าว (โอ้ย) คาวครึ่งเมื่อสมัย.../

อันว่าใน/มคตแคว้น/แดนถิ่น...(เด้อ) ดินนคร (นี่แหลว)

ประชากร/สุขสำราญ/สิขึ้นบาน...(น้อง) เสมอล้วน...

2. กลอนลำของผู้แสดง “สุชาดา” (อังคนางค์ คุณไชย)

โอ...โอ้/โอโย...(เอื้อนเสียง)

(หละฟ้าเอ๋ย) ฟ้าย้องโกะ/หละฟ้า/ไ้อ้ย/เด้น้อ../ฟ้า..ฮ้องกง/
 ฟ้าย้อง/แต่ปากช่อง../เสียงมันตะ/เติลตุ้ม../อยากคุมอ้าย../ เข้าบ่อน
 นอน..(เออะ..เอ๋ย)

อยากคุมอ้าย..(เออะ..เอ๋ย) เข้าบ่อนนอน..(เออะ..เอ๋ย) (เอื้อนเสียง)
 (อันนี้หละพ่อแม่เอ๋ย) อรหังอันว่าข้า/ขอวันทาก้มกราบ
 ยอมมือแปใส่เกล้า/ขอไหว้ท่านผู้ฟัง
 มื้อนี้/อังคางคั่น้อง/สาวหมอลำ../มาออกท่า
 เพราะศรัทธา/พวกหมู่เจ้า/ ไปเฝ้า/ให้ชอยงาน..
 พวกหมู่หลาน/กะจิงได้/พร้อมหมู่/มาโฮมบุญ
 อุบลพัฒนา/พร้อมพูน/ผู้เป็นครูเค้า
 สอนลูกศิษย์/มาหลายร้อย../หากินฮ้องแอ้ว
 หนูอังคางค์/เป็นลูกน้อง/ขอไหว้ก่อนสילה..(เออะ..เอ๋ย)

สุนทรียภาพ

สุนทรียภาพของกลอนลำที่ใช้ในเรื่องนางนกระยางขาว ประกอบด้วย กลอนลำนำ
 เรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำ กลอนลำนำเรื่องและกลอนลำในเรื่อง เป็น
 กลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย เป็นกลอนลำที่ใช้ทำนองลำ
 ประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนและซอบรรเลง
 ประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า ไ้อ้ย หละฟ้าเอ๋ย มาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ พุนแหละ เป็น
 ต้น ส่วนกลอนลำเดี่ยวเป็นทำนองลำเสริม และใช้เครื่องดนตรีบรรเลง ใช้เฉพาะเดี่ยวเข้าฉาก
 ลักษณะกลอนลำขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะคึกครื้น เร้า
 ใจ และสนุกสนาน

2.3 คณะซูปเปอร์ศรีอุบล

ลักษณะกลอนลำ

กลอนลำที่ใช้ลำในเรื่อง พ้ายกับน้องเมีย เป็นกลอนลำแบบกลอนประพันธ์
 ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์รามสูร ลักษณะกลอนลำประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง
 กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเดี่ยว ดังนี้

กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำออกฉาก เช่น “พ่อจันตือออก
 ฉาก” เป็นกลอนลำของพ่อจันตี่ เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึงอุบัติเหตุของคณะซูปเปอร์ศรี
 อุบล และ “กลับมาแล้วซูปเปอร์ศรีอุบล” เป็นกลอนลำของกัลยา เนื้อหาสาระของกลอนลำได้

กล่าวถึง ชื่อเสียงการลำของคณะซูปเปอร์ศรีอุบลที่ผ่านมา ขอขอบคุณแฟนหมอลำ ซูปเปอร์ศรีอุบลกลับมาแล้ว ขอให้แฟนหมอลำช่วยเชียร์เป็นกำลังใจ และขอให้คุณครูบาอาจารย์มาปกป้องรักษา เป็นต้น

กลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำในเรื่อง ลักษณะกลอนลำเป็นเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทบาทการแสดงในเรื่องที่อ้ายกับน้องเมีย เช่น ส่งข่าวแฟนสาวว่าสึกแล้ว พาน้องเมียไปช่วยพายุเรือ และ ปลาบู่ เป็นต้น

กลอนลำเดี่ยว การลำเดี่ยวของคณะซูปเปอร์ศรีอุบล มีการใช้อยู่ 2 ลักษณะ คือ การเดี่ยวออกมา และการเดี่ยวเข้ามา ใช้ดนตรีบรรเลง ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนลำเดี่ยว ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะคึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน ใช้ประมาณ 1-3 กลอนลำ กลอนลำเดี่ยวที่นิยมนำมาใช้มี 4 แบบ ได้แก่ เตยโขง เตยพม่า เตยธรรมดา และเตยหัวโนนตาล

ตัวอย่างกลอนลำในเรื่อง “พี่อ้ายกับน้องเมีย” คณะซูปเปอร์ศรีอุบล

1. กลอนลำของผู้แสดง “สมบัติ”

โอ้ย..ฟ้าเอ๋ย..ฟ้าฮ้องโยน..อี/เสียง..โยน ๆ ฟ้าฮ้องส่ง../น้องหละนาง..
(มาบัดนี้) บัดว่าฟ้าฮ้องส่ง../เสียง..ตั้งพุ้นตั้งพี่/พี่หมอลำ../คิดฮอดน้อง/
อยากเห็นหน้า.. หมอมพนาง../หมอมพนาง../โอ๊ะโอ้ย..อี/อี้อี้ๆ (เอื้อนเสียง)
(มาบัดนี้) ฟังคดีคัมภีร์ฮ้อน/น้องชายอ่อน/ได้ลงทุน..(นี่แหลว)
รามสูรได้เขียนมา/เรื่องพี่เขย (น้อ) กับน้ำ
ฟังกันมาบ่จบเลื่อง/ทางแผ่นเสียงได้เสียงใหม่
ให้หน้าใจพวกพี่น้อง/ฟังเสียงฮ้อง../สีสองเห็น
(อันนี้) ผมผู้เป็นพี่อ้าย/ลิบปายเอือนนอน (นี่แหลว)
ผู้มีวหลงอาวรณ์/นำบ่การน่านวัน/
น้องเมียพมวัยรุ่น/เป็นสาวมาราคีขุน
สีเสียมูลแต่เค้า/หลงความเว้าได้เป่ามนต์..

2. กลอนลำของผู้แสดง “กัญญา”

โอ้..โอ../โอ้/ โอ้ย..อี..
(หละฟ้าเอ๋ย) หละจิงว่าฟ้า/ฮ้องแล้ง..
ไพชาดเมียนอนแปง../จดหมายแจ้งดอกส่งข่าว..
หละสาวสมบอง../ขอฝากเสียงยาว

บอกบ่าวทางไกลและใกล้/ โผนอนว่าง..
 ให้สั่งจอง../ให้สั่งจอง../เดินอ.เออะเออ..(เอื้อนเสียง)
 (อันนี้แหละ) สาวกันยา../ในอุราเคื่องขุน
 ย่านแต่บุญสมพาน../บ่สมชู้ผู้เคยหมาย
 ย่านแต่ชายหน้าหน้า/บ่หมายร่วมบัดแต่งงาน..
 มารดาถามได้แต่อึ้ง/ บ่อยากเอ่ยเผยความใน..
 แนวรักชายจนเปิดใจ (อี..เอ้ย) เลยคิดไปหลายด้าน..
 ย่านชายลื้มความแ้ว/ผิดสัญญา../กับเฒ่าแก่..
 ใจของชายย่านบ่แน/ย่านแพหล่ม/อยู่เคื่องวัง..
 มาวันนี้/แม่นจิงได้/ใจยังหวัง.ต่อตั้ง/นำคำกล่าวสัญญารัก (เดินอ..
 คงประจักษ์ความจริง../บัดฮ่างานสิมาใกล้..
 ใจของแพนสิฝังแน่น/หรือใจแพนสิเลี้ยวหล่าย
 ออกพรรษาคงสิได้ (น้อ) พบอ้าย../คันตี้ย้าย/คันตี้ย้าย..สิส่องเห็น..
 คันตี้ย้าย../สิส่องเห็น../กรรมมีเวร..โอย..(เอื้อนเสียง)

สุนทรียภาพ

สุนทรียภาพของกลอนลำที่ใช้ในเรื่อง พี่อ้ายกับน้องเมีย ประกอบด้วย กลอนลำนำ
 เรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเต้ย ลักษณะกลอนลำ กลอนลำนำเรื่องและกลอนลำในเรื่อง เป็น
 กลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์รามสูร เป็นกลอนที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ
 “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์
 เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอย มาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น ส่วนกลอนลำเต้ย เป็น
 ทำนองลำเสริม ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ใช้เต้ยเข้าฉากและเต้ยออกฉาก ลักษณะกลอนลำ
 ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะคึกครื้น เร้าใจ และ
 สนุกสนาน

2.4 คณะลูกแม่มูล

ลักษณะกลอนลำ

กลอนลำที่ใช้ลำในเรื่อง “ตาบอดกอดไม้เท้า” เป็นกลอนลำแบบกลอน
 ประพันธ์ตลอดทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ทันใจหวาน ลักษณะกลอนลำ ประกอบด้วย
 กลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง ดังนี้

กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำออกจาก เช่น “คน 2 คนมีตาเดียว” เป็นกลอนลำของประมวล สำเภา รับบทเป็นแก้วมงคล เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวนำเข้าสู่นิทานพื้นบ้านที่คณะลูกแม่มุลนำมาใช้แสดง “ไหว้บูชาครู” เป็นกลอนลำของนฤมล บุญเกื้อ รับบทเป็นสุมาลี เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึงยังจำนางเอกแก่นฤมล บุญเกื้อ ได้บ่ เป็นต้น

กลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่ผู้แสดงใช้ลำในเรื่อง ลักษณะกลอนลำเป็นเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทบาทการแสดงในเรื่องตาดอกดอไม้เท้า เช่น “แก้วกุมารปวดร้าว” เป็นกลอนลำของหมอลำลุยอีสาน รับบทเป็นแก้วกุมาร เนื้อหาสาระของกลอนลำ ได้กล่าวถึงแก้วกุมารถูกแก้วมงคลกลั่น “ให้อยู่ดีได้อ” เป็นกลอนลำของของนฤมล บุญเกื้อ รับบทเป็นสุมาลี เนื้อหาสาระของกลอนลำได้กล่าวถึงสุมาลีลาพ่อไปชมสวนและอวยพรให้พ่ออยู่ดีมีสุข เป็นต้น

กลอนลำเต้ย การลำเต้ยของคณะลูกแม่มุล มีการใช้อยู่ 2 ลักษณะ คือ การเต้ยออกจาก และการเต้ยเข้าฉาก ใช้ดนตรีบรรเลง ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนลำเต้ย ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะคึกครื้น เร้าใจและสนุกสนาน ใช้ประมาณ 1-3 กลอนลำ กลอนลำเต้ยที่นิยมนำมาใช้มี 4 แบบ ได้แก่ เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยธรรมดา และเต้ยหัวโนนตาล

ตัวอย่างกลอนลำในเรื่อง “ตาดอกดอไม้เท้า” คณะลูกแม่มุล

1. กลอนลำของผู้แสดง “แก้วกุมาร” (หมอลำลุยอีสาน)

(โอ้ย..) ฝนเอ๋ยฝน../เพิ่นว่า..ฝนเดือนเก้า/เอาลมหนาว/เข้ามาผ่าน../เด
อหละนาง..อี

(หละมาบัดนี้..) พี่หมอลำ../ออกมาขึ้น../อยู่หน้าต่าง
เห็นแต่ซู้เพิ่น (เอ๋ย) หละเห็นแต่แพน../(น้อ) เพิ่นเอ๋ย
บัตว่าซู้บักอ้าย../สืไปฝ่าย../มายผู้ได้ (เดอหละนาง) อี/อี..อี (เอื้อนเสียง).
(มาบัดนี้) คงสิมหมู่เว้า/เฮานี้ชื่อ..หมอฝืน (นี่แหละ)
มาเห็นกันกลางทาง../ระหว่างเฮาสองกำ
ขอไปนังกันบ้อ../หมอยาวสิพาเที่ยว
ตกลงเป็นเสี้ยวแก้ว/บัวงัถิม (ดอก) เค็งทาง
เฮาพิการสองข้าง/ไต้นันบอดตาเดียว/อย่าใจเลี้ยวเปิดหน่วย
บุญของเฮามีหลาย/คงบ่ตายทองแห้ง/สหายแก้วฮักแพง
พาเฮาแยงไปหน้า/ใกล้สิถึงคาเม/เสียงหมาบ้านหอนเห่า
หละเสี้ยวจูงเสี้ยว/จิงสิคือ../เอามือจับไม้เท้า../เฮาสีได้..อี
แม่น่างน่า../กรรมมีเวร..อี/อี..โอะโอะ..(เอื้อนเสียง)

เจ้า

2. กลอนลำของผู้แสดง “สุมาลี” (นฤมล บุญเกิด)

(โอยหล่น้อ) หละบ้านเอ๋ย../เพิ่นว่าบ้าน/เมืองชุม..

เป็นด้วย/บุญพระบารมี/ของพระบาทสมเด็จพระราชา../พำพ้อม

ถนอมคุ้ม/ไฟฟ้า/ประชาเชื้อ..(เออ..เอ๋ย) จังอยู่เย็น..(เออะ..เอ๋ย)

ประชาเชื้อ..(เอื้อ..เอื้อ) จังอยู่เย็น..(เอ๋ย..เออ) โอ้ย..อี..อี (เอื้อนเสียง)

(หละมาบัดนี้) พ่อว่าตามใจแหล่ว/ลีเอาไฟ/มาเป็นคู่

แล้วแต่ทางสุมาลี../ลีเอาไฟพ้อบห้าม (โอ้ย) ถามแล้วช่วยชื่นใจ..

ถือเอาพวงมาลัย../แล่นใส่ชาย/ผุ่ยให้/ผุ่มานั่งทำฟังเสียง..

หละพีฝน..(เออ...เอ๋ย) หละพีฝนเอ๋ย/คงบ่ยังว่าเคื่องคิด../ว่าอินนางสิจอง

มันสิสุขหรือเศร้า/เป็นแนวได้/กะแล้วแต่../

(โอยเด็น้อ) สุมาลีถือฮักแท้/แต่เพียงอ้าย/ผุ่ซื้อฝน..

หละแม่น/สิตาบอดอัน/บ่เห็นสูง/พอยอมจุง (ดอกพีเอ๋ย..)

บ่ไผ่สูงคือเขา../จั่งคิดเอาทนได้

ถือมาลัยมาสวมคล้อง../คอพีฝน/คนหยันแย้ (บ้าย..เบย..)

(โอยเด็น้อ) สุมาลีมักจั่งซี้..(โอ้ย) ไผ่สีย้อย..เอย

กะช่างตาม..(อี..อี) กะช่าง/ตาม..โอะโอะโอ้..(เอื้อนเสียง)

สุนทรียภาพ

สุนทรียภาพของกลอนลำที่ใช้ในเรื่อง ตาบอดทอดไม้เท้า ประกอบด้วยกลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำ กลอนลำนำเรื่องและกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ทันใจหวาน เป็นกลอนที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบเอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอยเด็น้อ หละฟ้าเอ๋ย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหล่ว อันนี้แหล่ว เป็นต้น ส่วนกลอนลำเดี่ยว เป็นทำนองลำเสริม ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ใช้เดี่ยวเข้าฉากและเต้ยออกฉาก ลักษณะกลอนลำขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำเน้นจังหวะเร็ว คึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

2.5 คณะโฆษณาลำ

ลักษณะกลอนลำ

กลอนลำที่ใช้ลำในเรื่อง “นางแต่งอ่อน” เป็นกลอนลำแบบกลอนประพันธ์ ตลอดทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์ วงศ์สาธิต ลักษณะกลอนลำ ประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเพลินพ้องเข้าและออกฉาก ลักษณะกลอนลำมีดังนี้

กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำทั่วไป สอดแทรกคติธรรมและคำสอน เนื้อหาสาระที่นิยมใช้ ได้แก่ แนะนำนิทานพื้นบ้านที่ใช้แสดง ขอให้คุณครูบาอาจารย์ช่วยปกปักรักษา ยังจำหมอลำคนนี้ได้ ชีวิตของหมอลำ คุณงามความดี คติคำสอน และการทำบุญ เป็นต้น

กลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการแสดงในท้องเรื่อง นางแต่งอ่อน เช่น แต่งอ่อนลาที่กุมภมาขึ้นไปเมืองมนุษย์ ชาติภูมิหลังของจักริมหวางค์ จักริมหวางค์ ออกต่อไก่ เป็นต้น

กลอนลำเพลิน คณะโฆษณาลำมีการใช้ลำเพลินอยู่ 2 ลักษณะ คือ ใช้กลอนลำเพลินพ้องออกฉากและพ้องเข้าฉาก ใช้ดนตรีบรรเลง ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนลำทั่วไป ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะคึกคัก สนุกสนาน และเข้าใจ ประมาณ 1-3 กลอนลำ

ตัวอย่างกลอนลำในเรื่อง “นางแต่งอ่อน” คณะโฆษณาลำ

1. กลอนลำของผู้แสดง “จักริมหวางค์” (สินชัยน้อย ภูมิมาลา)

โอ้ย..(ฟ้าเอ๋ย) ฟ้าฮ้องโค้ง/โฆษณาลำ..มาแล้วท่าน/เดี๋ยยนาง..

(มาบัดนี้) สินชัยน้อย/มาอวยวาม../ขอเชิญชวน (เต๋อ) พี่น้อง/พากันย่อง..

แม่นช้อยกัน/แสนลำพัน/อ้อ/อ้อ...อ้อ/ไอ้ย่นอ..(เอื่อนเสียง)

(อันนี้) แต่งนางเอ๋ย../พี่ชื่อนอนน่าน้อง/จักคืนสืได้บ่ (ดอกคำเอ๋ย..)

ตื่นมือเข้าวันหน้าพี่จิงแวง../เพื่อบเสียความเว้า/สัจจะกันให้มันแก่น (ดอก

คำเอ๋ย)

มันแน่นดั่งแป้น/ตะปูย่องเข้าใส่กัน/ทางกำนันกำนัน/ดอกคือดั่งมโนหมาย..

คันพี่ชายหนีไป/ย่านแต่เอา (ดอก) ผัวช้อน/คันว่าไปหนีเจ้า../ย่านคำแพง

น้องมีไหม

แต่นางเอ๋ย../แต่นางเอ๋ย../แต่นางเอ๋ย/นาฏไท้ให้เอาช้อน..

พี่บ่ขึ้น/แต่นาง../อ้อ../ไอ้ย่นอ..(เอื่อนเสียง)

2. กลอนลำของผู้แสดง “แต่งอ่อน” (ละม้ายน้อย โขงชีมูล)

โอ้...โอ้/โอ๊ะ...โอ้ย/ละน้อ...

บุญเอ๋ย../บุญเคยร่วม/จึงมารวม/พ้อกันใหม่..

หละคงเป็นบุญชาติก่อน/เคยเฮ็ดไว้..อี.../จึงมาร่วม../ แม่นฮ่วมกัน..

เออะ...เอ๋ย/

จึงมาร่วม../แม่นฮ่วมบุญ../โอ้ยเต๋น้อ..เออะ...เอ๋ย/น้อ...โอ๊ะโอ้/โอ๊ะโอ้ย..ละ

นา

(อันนี้) หละพีเอ๋ยพี่../นี่หละน้อเผินว่า/คาดสี้ได้/บินมาคือนกเงา (พี่เอ๋ย..)

คาดบ่ได้/บินเจียดงนกยาง

เป็นเพราะบุญเฮาสร้าง/ ศีลทานแต่ชาติก่อน..

คาดสี้ได้/อยู่ซ้อน/กะโอมต้อน/เข้าใส่กัน

จักกรี (เออ..เอ๋ย) คั่นแม่นถ่าจั้งซ้น/ คั่นแม่นฮ้ายมกน้อง/ไปบอกแม่มาขอ

(เด้อพี่เอ๋ย..)

มาขอเอาแต่งทอง/ไปอยู่เนาเฮียงซ้อน

เงินบ่มีกะตามถ่อน/บ่มีหยังกะตามซาง (พี่ชายเอ๋ย..)

เอาแต่ซันดอกไม้/เอาแต่เทียนรูปได้/มาให้ว่าหยัง..

แต่งนางบ่ดีฮ้าย../แนวได้บ่ดีพี่ (พี่ชายเอ๋ย..)

แต่งนางฮักฮูปฮ้าย../เสมอด้าม..(เออ/เออ..เอ๋ย..(เอื้อนเสียง)

แม่นดั่งทอง../(เออะ..เอ๋ย)

สุนทรีภาพ

สุนทรีภาพของกลอนลำที่ใช้ในเรื่อง นางแต่งอ่อน ประกอบด้วยกลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำ กลอนลำนำเรื่องและกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอน ประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย เป็นกลอนที่ใช้ทำนองลำประจำ คณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ยเต๋น้อ หละฟ้าเอ๋ย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น ใช้กลอนลำเพลिन กลอนลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด และกลอนลำเดี่ยว เป็น ทำนองลำเสริม ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ใช้ตอนพ่อนเข้าฉากและพ่อนออกจาก ฉาก ลักษณะกลอน ลำขึ้นอยู่กับการประสพการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำเน้นจังหวะเร็ว ครึกครื้น ไร่ใจ และ สนุกสนาน

3. สุนทรียภาพด้านวิธีการลำทำนองอุบล

สุนทรียภาพวิธีการลำทำนองอุบล ได้มีการเอื้อนเสียงที่หลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นการเอื้อนในสุนทรียภาพทำนองต่าง ๆ รวมทั้งการเอื้อนเสียงในทำนองการเทศน์แหล่อีสาน นำมาปรับประยุกต์ให้เป็นสุนทรียภาพวิธีการลำ ซึ่งได้เอกลักษณ์เฉพาะของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และเป็นความสามารถที่โดดเด่นเฉพาะของหมอลำทำนองอุบลที่ใช้ในการเอื้อนเสียงลำ ดังนี้

1. เสียง โอ	16. เสียง เอ่อ
2. เสียง โอ๋	17. เสียง เอื้อ
3. เสียง โอ้	18. เสียง เอื้อ
4. เสียง โอ๊	19. เสียง เฮอ
5. เสียง โอั	20. เสียง เอ
6. เสียง โอะ	21. เสียง เอ๋
7. เสียง โอะะ	22. เสียง เอ้
8. เสียง อี	23. เสียง อี
9. เสียง อี๊	24. เสียง อี
10. เสียง อี้	25. เสียง ออ
11. เสียง ฮี	26. เสียง อ่อ
12. เสียง อา	27. เสียง อ้อ
13. เสียง ฮา	28. เสียง เอาะ
14. เสียง อา	29. เสียง อ้อย
15. เสียง เออ	30. เสียง โอ้ย

จากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพและวิธีการลำของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล พบว่า สุนทรียภาพด้านวิธีการลำ ไม่ว่าจะเป็นกลอนลำหรือการเอื้อนเสียง สามารถบรรยายสุนทรียภาพวิธีการเอื้อนเสียงลำได้ ดังนี้

1. สุนทรียภาพการครั้นเสียง

การครั่นเสียง หมายถึง การทำเสียงร้องให้สะดุด สะเทือน เพื่อให้เกิดความไพเราะ สุนทรียภาพการครั่นเสียงจะมีในทุก ๆ สุนทรียภาพ หากไม่มีการครั่นเสียงก็จะทำให้ขาดความไพเราะ

2. สุนทรียภาพการกระทบเสียง

การกระทบเสียง หมายถึง การทำให้คำร้องคำเดียว หรือ พยางค์เดียวให้ออกเป็นหลายพยางค์ เช่น คำว่า “นี่” เมื่อร้องจะเป็น “นี่-อิ-อี” หรือ คำว่า “โอ้ย” เมื่อร้องจะเป็น “โอ้ -โฮ - โฮย” เป็นต้น

3. สุนทรียภาพการเน้นเสียง

การเน้นเสียงในการเอื้อนเสียงลำ ส่วนมากจะมีในทุกสุนทรียภาพ เช่นเดียวกับการครั่นเสียง ถ้าต้องการให้เกิดความชัดเจนในคำร้อง หรือการเอื้อนทำนองร้องให้ชัดเจน เป็นบางคำที่ใช้ให้เกิดความไพเราะ แต่จะไม่ใช้ตลอดทั้งกลอนลำ

4. สุนทรียภาพการประคบเสียง

การประคบเสียง หมายถึง การใช้เสียงและคำหนักแน่น ไม่โพล่งดังมากเกินไป

5. สุนทรียภาพการกล่อมเสียง

การกล่อมเสียงเป็นสุนทรียภาพอย่างหนึ่งที่หมอลำ ป.ฉลาดน้อยส่งเสริม ทำให้เสียงนวล ราบรื่น หรือเป็นการทำเสียงให้เนียน ในการเปล่งเสียงแต่ละครั้ง ในแต่ละกลอนลำจะมีความแตกต่างกัน การกล่อมเสียง คือ คำใดหรือเสียงใดที่ต้องการกล่อมเสียงต้องค่อย ๆ ออกเสียงไม่ให้สะดุด ให้ฟังนุ่มหูรื่นหู

6. สุนทรียภาพการกลิ้งเสียง

การกลิ้งเสียงนั้นเป็นสุนทรียภาพหนึ่งในการลำ จะคล้าย ๆ กับการกล่อมเสียง แต่การกลิ้งเสียงจะทำเร็วกว่า ในการลำนี้เอื้อนกลอนที่ต้องการให้เกิดความไพเราะเหมาะสม ออกเสียงให้ราบรื่นไม่สะดุด แต่กระชับชัดเจน มีลีลา การออกเสียงที่ยาวเคลื่อนไหวตั้งแต่ออกเสียงจนจบคำ ได้ไพเราะราบรื่น คล้ายกับทำเสียงให้กลิ้งไปจนถึงที่สุดของเอื้อนกลอนหรือการเอื้อน

7. สุนทรียภาพการกลืนเสียง

สุนทรียภาพการกลืนเสียง เวลาลำในบางตอนที่ต้องหุบปาก แล้วกลืนเสียงที่ลำนั้น ลงไปในคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ การกลืนเสียงนี้ต้องใช้เวลาในการฝึกฝนพอสมควร ถึงจะกลืนได้อย่างแนบเนียน และใช้ในบางตอนของการลำเท่านั้น

8. สุนทรียภาพการขยักเสียง

สุนทรียภาพการขยักเสียงนั้น เป็นการทำเสียงขึ้นและลงจากนาสิกกับเสียงแท้ให้กลมกลืนกันจึงจะเกิดความไพเราะ

9. สุนทรียภาพการคงเสียง การคงเสียง แบ่งได้ 2 ชนิด คือ

9.1 การคงเสียงขึ้น สุนทรียภาพการคงเสียง ที่เรียกว่าคงขึ้นนั้นต้องใช้เสียงสูง โดยไล่เสียงจากต่ำขึ้นไป เน้นให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากจะพบในการลำลอง ลำเรื่องที่แสดงถึงความโศกเศร้าของตัวละคร

9.2 การคงเสียงลง สุนทรียภาพการคงเสียงลงนั้น จะไล่เสียงจากสูงลงมาหาเสียงต่ำ เน้นให้เกิดความไพเราะเช่นเดียวกัน

10. สุนทรียภาพการซ่อนเสียง

การซ่อนเสียงนั้นทำได้ยากมากต้องค่อย ๆ เปลี่ยนเสียงให้ได้อารมณ์ตามบทบาทของกลอนลำ โดยออกเสียงดังและเสียงเบาให้ได้พอเหมาะพอดี ผสมกับการเน้นเนือกลอนไปด้วย

11. สุนทรียภาพการปั้นเสียงหรือปั้นคำ

สุนทรียภาพการปั้นเสียงหรือปั้นคำนั้น คือ การออกเสียงหรือเปลี่ยนเสียงในกลอนลำ หรือการเอื้อนเสียง ให้ค่อย ๆ ชัดเจนขึ้น โดยต้องค่อย ๆ เปลี่ยนเสียงออกช้า ๆ จนชัดเจนในที่สุด

12. สุนทรียภาพการปรับเสียง

สุนทรียภาพการปรับเสียง คือ การเปลี่ยนเสียงเอื้อนในบทกลอนลำต่าง ๆ ค่อย ๆ เปลี่ยน และสะดุดเสียงเพียงเบา ๆ เฉพาะในบางตอนที่ต้องการให้เกิดความไพเราะ

13. สุนทรียภาพการโปรยเสียง

สุนทรียภาพการโปรยเสียง คือ การเน้นการออกเสียงเอื้อนที่ต้องอ่อย ๆ ผ่อนน้ำเสียงออกมาช้า ๆ ในการเอื้อนและออกเนือกลอน การโปรยเสียงมักจะมีมากในกลุ่มกลอนลำที่สื่ออารมณ์รัก

14. สุนทรียภาพการผ่อนเสียง

สุนทรียภาพการผ่อนเสียงนั้น ต้องออกเสียงแรกให้ดังแล้วค่อย ๆ ผ่อนให้เบาลง แต่เสียงไม่เพี้ยนไปจากเดิม ยังคงถูกต้องตามสุนทรียภาพ ในการลำนั้นมีสุนทรียภาพการผ่อนเสียงเพื่อให้เกิดความไพเราะในหลาย ๆ สุนทรียภาพ

15. สุนทรียภาพการม้วนเสียง

การม้วนเสียง เป็นการเอื้อนขมวดให้กระชับในบางตอนของทำนองลำ บางกลอนก็มีมาก บางกลอนก็ไม่มีเลย

16. สุนทรียภาพการโยกเสียง

สุนทรียภาพการโยกเสียง เป็นลีลาการลำที่มีการเปลี่ยนเสียงลำที่มีอยู่ในสุนทรียภาพ จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง แล้วกลับมาลำเสียงเดิมอีกครั้ง โดยค่อย ๆ ปล่อยเสียงอย่างช้า ๆ มีการผ่อนบ้างให้เกิดความไพเราะนุ่มนวลฟัง

17. สุนทรียภาพการโยนเสียง

สุนทรียภาพการโยนเสียง หมายถึง การลำในช่วงเนื้อกลอนและการเอื้อนเสียงลำ เน้นไปที่น้ำเสียงที่หนัก กระทบเสียงในบางตอน ต้องสังเกตลีลาสุนทรียภาพความหนักเบา ช่วงจังหวะ ให้พอเหมาะสมพอดี

18. สุนทรียภาพการรวบเสียง

สุนทรียภาพการรวบเสียง หมายถึงการรวบเสียง 2 เสียง หรือ 3 เสียงเข้าด้วยกัน โดยไม่ให้สะดุด ให้เกิดความราบรื่น นุ่มนวล

19. สุนทรียภาพการทำเสียงหนัก

เสียงเบาสุนทรียภาพการทำเสียงหนัก เสียงเบา นั้น จะมีอยู่ในการลำทุกสุนทรียภาพทำได้ง่ายมาก คือเสียงหนักต้องทำเสียงให้ดัง บางครั้งต้องกระแทกเสียง ส่วนเสียงเบาก็เปล่งเสียงออกมาเบา ๆ ซึ่งต้องให้เอื้อนเสียงให้ออกมาตามลีลาและอารมณ์ของการลำ

20. สุนทรียภาพการทำทางเสียง

ทางเสียง คือ การออกเสียงเนื้อกลอน แล้วต่อด้วยการเอื้อนเสียงต่อท้ายเนื้อกลอน ซึ่งจะพบมากในหลาย ๆ กลอนลำของหมอลำ ป. ฉลาดน้อย ส่งเสริม

21. สุนทรียภาพการโหนเสียง

การโหนเสียงนั้นต้องแปลงเสียงให้สูง ๆ คล้าย ๆ เสียงจะไม่ถึง แต่ดันให้ถึงเสียง ลำหรือโหนไปให้ถึง สุนทรียภาพแบบนี้มีไม่ค่อยมากนักในการลำทั่วไป

22. สุนทรียภาพการอมเสียง

สุนทรียภาพการอมเสียง หมายถึง การลำที่มีช่วงการเอื้อนเสียงต่อเนื่องแล้วหุบปากแต่ยังมีเสียงเอื้อนอยู่ เรียกว่าการอมเสียง

23. สุนทรียภาพการสะบัดเสียง

การสะบัดเสียงจะมีอยู่ตอนท้ายของการเอื้อนเสียง เพื่อให้เกิดความไพเราะ ลากเสียงเอื้อนยาวและสะบัด มีอยู่ในหลายกลอนลำ

24. สุนทรียภาพการเล่นคำสร้อย

การเล่นคำสร้อยนั้น ในกลอนลำทุกกลอนลำ จะมีการเติมคำเพิ่ม หรือแทรกคำในกลอนลำขณะที่กำลังลำอยู่เสมอไป เช่น แล้วบัดนี้ นี่แหละ พ่อแม่เอ๋ย ดอกหน้า นี้น้ำ เป็นต้น กระบวนการถ่ายทอดการลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

และนอกจากนั้นกระบวนการถ่ายทอดหรือเทคนิควิธีการลำทำนองอุบล พบว่าประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ดังนี้

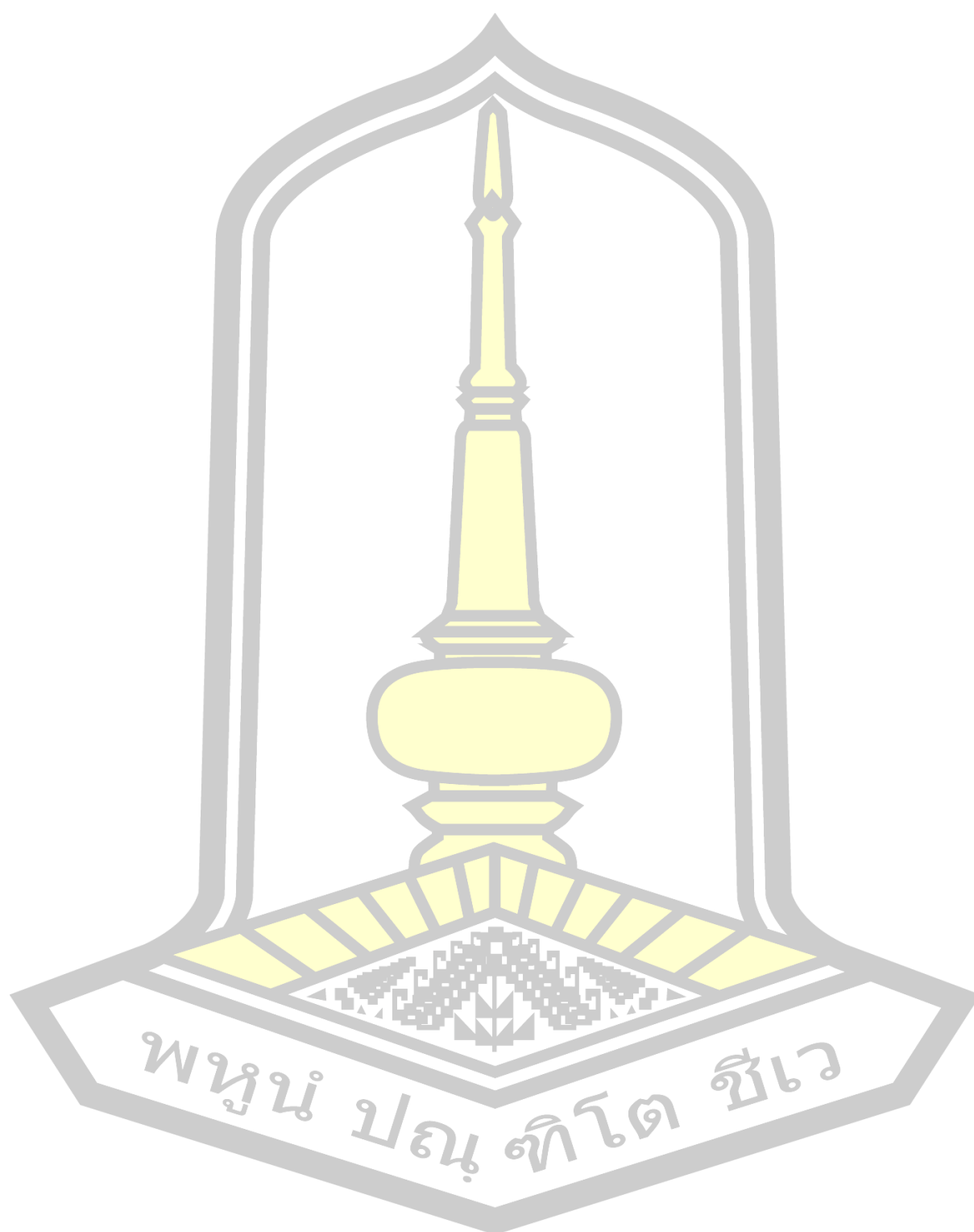
1. การรับลูกศิษย์และทดสอบความสามารถเบื้องต้น การรับลูกศิษย์ไม่ได้มีการคัดเลือกลูกศิษย์ แต่จะรับสอนล่ำให้ทุกคนที่มีใจรักและมีความต้องการที่อยากจะเรียนล่ำ เนื่องจากอยากให้โอกาสในการเข้าถึงศิลปะการแสดงหมอลำในทุก ๆ คน

2. การท่องจำกลอนล่ำ กระบวนการท่องจำกลอนล่ำ ครูหมอลำจะการศึกษากลอนล่ำให้เข้าใจด้วยตัวเองก่อน จึงมอบหมายให้ลูกศิษย์นำกลอนล่ำไปท่องจำ โดยที่ยังไม่ล่ำใส่ท่วงทำนอง เน้นการจดจำคำกลอนล่ำให้แม่นยำ การออกเสียงคำในกลอนล่ำให้ชัด ฉะนั้น มีหลักในการท่องจำกลอนล่ำ 2 ประการ คือ 1) ถูกต้อง หมายถึง ออกเสียงคำในกลอนล่ำแต่ละคำให้ถูกต้องออกเสียงตามสำเนียงภาษาอีสาน เพื่อให้ความหมายที่ถูกต้องของคำกลอนและภาษาอีสานที่เป็นเอกลักษณ์ 2) แบ่งท่อง หมายถึง การท่องจำกลอนล่ำด้วยวิธีการแบ่งกลอนล่ำเป็นท่อน ๆ แล้วท่องจำ

3. การฝึกท่วงทำนอง การฝึกท่วงทำนองเป็นกระบวนการที่ทำให้กลอนล่ำธรรมดาเป็นกลอนล่ำที่มีทำนอง จังหวะในกลอนล่ำแต่ละกลอนจะมีท่วงทำนองแตกต่างกัน ต้องอาศัยหมอแคนเป็นผู้ช่วยเทียบระดับเสียงให้ถูกต้อง การถ่ายทอดท่วงทำนองล่ำจะใช้วิธีสาธิตการล่ำให้ดูเป็นตัวอย่างก่อน แล้วจึงเริ่มถ่ายทอดท่วงทำนอง ด้วยวิธีการออกเสียง เน้นการเอื้อนเสียง และการใช้ลูกคอ การฝึกท่วงทำนองเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยความอดทน เพราะต้องออกเสียงคำกลอนแต่ละคำให้ถูกต้อง ชัดเจน

สรุป กระบวนการถ่ายทอดวิธีการล่ำของล่ำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน คือ การรับลูกศิษย์ที่มีใจรักในด้านเสียงร้องเสียงล่ำ การท่องจำกลอนล่ำโดยครูหมอลำจะศึกษากลอนล่ำให้เข้าใจด้วยตัวเองก่อน แล้วจึงเป็นมอบหมายให้ลูกศิษย์นำกลอนล่ำไปท่องจำ และการฝึกท่วงทำนองเป็นกระบวนการที่จะทำให้การท่องกลอนล่ำธรรมดาให้เป็นกลอนล่ำที่มีทำนองและจังหวะ





บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัย ดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล
3. เพื่อศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

สรุปผล

จากการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัย ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ดังนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1.1 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอน

หมอลำเรื่องต่อกลอน ได้มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้น ใช้ผู้แสดงหรือผู้ลำเพียงคนเดียว หลังจากที่หมอลำพื้นได้เสื่อมความนิยมลง ประมาณปี พ.ศ. 2490 นายคำดี สารผล เป็นชาวจังหวัดขอนแก่น และเป็นนายกสมาคมหมอลำภาคอีสานในขณะนั้น ได้ไปเห็นการละเล่นที่โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ได้นำมาดัดแปลงรูปแบบการแสดงของหมอลำพื้นให้มีผู้แสดงหลายคน ทำให้เกิดศิลปะการแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ เรียกว่า ลำหมู มีตัวพระตัวนาง มีการแต่งกายแบบลิเก มีฉากและเวที และมีการแสดงเหมือนลิเก แต่บทเจรจาและการลำเป็นภาษาพื้นบ้านอีสานหมอลำหมูแต่เดิมนั้น จะใช้กลอนลำตนสด และต่อมาได้มีการแต่งกลอนลำให้ผู้แสดงหมอลำท่องจำและใช้ลำ เมื่อหมอลำคนหนึ่งลำจบ หมอลำคนต่อมาก็จะลำกลอนลำของตนต่อเนื่องกันไป จึงได้เรียกการลำแบบนี้ว่า “ลำเรื่องต่อกลอน” และหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะแรก คือ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์

1.2 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี

หมอลำเป็นมหรสพที่อยู่ควบคู่สังคมอีสานมาเป็นเวลาช้านาน ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ส่งผลทำให้หมอลำในจังหวัดอุบลราชธานีได้มีการพัฒนา และการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยเรื่อยมา แบ่งออกเป็น 4 ยุค ประกอบด้วย

1) หมอลำยุคเก่าก่อน พ.ศ. 2480 แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ หมอลำพื้น และหมอลำกลอน มีผู้แสดง 1-2 คน ใช้แคนเป่าประกอบมีกำเนิดมาจากวัด พระสงฆ์เป็นครูสอน ประพันธ์กลอนลำ ถ่ายทอดภูมิปัญญา และเนื้อหาที่ใช้แสดงเนื้อหาของกลอนลำมีทั้งทางโลกและทางธรรม ฮีตคองประเพณี และการดำเนินชีวิตของคนอีสาน

2) หมอลำยุคการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2480-2512) เป็นยุคที่หมอลำรับเอาวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคอื่นเข้ามาผสมผสาน ทำให้เกิดหมอลำรูปแบบใหม่ และในปี พ.ศ. 2507 หมอลำทองคำ เพ็งดี และหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล คณะแรก ชื่อ คณะรังสิมันต์ ได้รับเสียงตอบรับจากประชาชนอย่างล้นหลาม ต่อมาได้ปรับเปลี่ยนการแต่งกายเหมือนลิเก นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน นำเทคโนโลยีสมัยใหม่ แสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง และใช้สื่อวิทยุกระจายเสียง เข้าช่วยเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดง ทำให้เป็นยุคทองของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

3) หมอลำยุคใหม่ (พ.ศ. 2512-2532) เป็นยุคที่หมอลำได้ผ่านการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม ประเพณี และความเป็นอยู่ ตลอดทั้งการดำเนินชีวิตของคนอีสาน ค่านิยมและรูปแบบการแสดงของหมอลำยุคใหม่ได้เปลี่ยนไป เน้นเพื่อการบันเทิงมากขึ้น คนดูเพียงต้องการผ่อนคลาย และสนุกสนานกับการรับชม หมอลำได้มีการดำเนินธุรกิจเต็มรูปแบบ เจ้าภาพเพียงจ่ายเงิน หมอลำจัดหาให้ได้ทุกอย่าง หมอลำยุคใหม่คือ หมอลำเพลิน หรือ หมอลำก๊กขาว และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย หมอลำเพลินคณะแรกคือ คณะรังสิมันต์ มีรูปแบบการแสดงคล้ายวงดนตรีลูกทุ่ง เน้นจังหวะรวดเร็ว และสนุกสนาน

4) หมอลำยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2532-ปัจจุบัน) เป็นยุคที่คนรุ่นใหม่ไม่นิยมหมอลำกลอน หมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง ได้นำเสนอหมอลำรูปแบบใหม่ เรียกว่า หมอลำซิ่ง ใช้หมอลำ 2 คน คือ หมอลำชายและหญิง ทำการแสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2529 บันทึกเสียงด้วยกลองยาว และดนตรีตะวันตก เน้นเสียงสูง จังหวะเร็ว คึกคัก เร้าใจ และสนุกสนาน และหมอลำสายนต์ จิตรธรรม ได้เป็นผู้ริเริ่มปรับปรุงหมอลำกลอนให้เป็นหมอลำซิ่งที่มีขนาดกะทัดรัดลง หมอลำซิ่งเป็นหมอลำที่มีปฏิสัมพันธ์ตอบโต้กับผู้ฟังให้มีส่วนร่วมหน้าเวที คำจ๊างถูกกว่าหมอลำหมู่ หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน คนดูมีทุกเพศทุกวัย ตั้งแต่วัยรุ่นจนถึงวัยผู้ใหญ่ เป็นหมอลำที่รายได้ดี หนุ่มสาวจึงสนใจและหันไปฝึกหัดหมอลำซิ่งมากขึ้น

1.3 ทำนองลำของหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล

ความแตกต่างของสำเนียงภาษา ทำให้เกิดทำนองลำหรือวาดลำที่แตกต่างกันออกไป ทำนองลำของหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง ประกอบด้วย

1) ทำนองลำประจำคณะ เป็นทำนองหลักและเป็นเอกลักษณ์ของคณะ ลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล เรียกว่า สังวาท หรือ วาด เป็นทำนองที่แสดงออกถึงอารมณ์เศร้าโศก มีการเอื้อนเสียงยาว จังหวะ ลีลาและค่อนข้างช้า เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทำนองเมืองอุบล มีจุดเด่นที่เน้นการใช้เสียง การใช้ลูกคอ และขึ้นต้นการลำด้วยกลอนโอ มักจะมีคำว่า โอ้ย พาเอ้ย บัดนี้ แลวบัดนี้ มาบัดนี้ เป็นท่วงทำนองที่ช้า เศร้า มีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอเป็นระลอก เอกลักษณ์เฉพาะของทำนองอุบล คือ การเอื้อนเสียง ปกติการลำโดยทั่วไปมักจะมีการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้น และตอนลงท้าย แต่ทำนองอุบลจะเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอได้ทุกช่วงของกลอนลำ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และความสามารถของผู้ลำ

2) ทำนองเสริม คือ ทำนองที่ใสสอดแทรกทำนองประจำคณะ ใช้ประกอบการฟ้อนเข้าและออกฉาก เข้ากับเหตุการณ์ที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ และใช้เปลี่ยนบรรยากาศให้กับผู้ชมเมื่อมีอากาศว่างเหงาหวานอน มีจังหวะเร็ว กระชับ สนุกสนาน ไม่มีการเอื้อนเสียง ใช้ดนตรีบรรเลง ทำนองเสริมประกอบด้วย (1) ทำนองลำเดิน (2) ทำนองลำเพลิน (3) ทำนองลำแพน (4) ทำนองลำเต้ย (5) ทำนองลำแบบอื่น และ (6) เพลงลูกทุ่ง

1.4 องค์ประกอบของการแสดงหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบล

องค์ประกอบที่สำคัญหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบลมี 24 ประการ ประกอบด้วย 1) ผู้แสดงหมอลำ 2) สมาชิกในคณะลำเรื่องตกลอน 3) กฎระเบียบของคณะ 4) การไหว้ครู 5) ขั้นตอนการแสดง 6) ผู้แต่งกลอนลำ 7) กลอนลำ 8) ลักษณะกลอนลำ 9) ทำนองลำ 10) เรื่องที่ใช้แสดง 11) การแต่งกาย 12) โอกาสแสดง 13) สถานที่แสดง 14) สำนักงานหมอลำ 15) การว่าจ้าง 16) การเดินทางไปแสดง 17) การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง 18) เวที 19) ฉากหรือผาฉาก 20) ป้ายชื่อคณะหมอลำ 21) ดนตรี 22) เครื่องเสียง 23) ไฟฟ้า และ 24) ค่าจ้างและการจ่ายค่าจ้าง

ตอนที่ 2 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะลำเรื่องตกลอนทำนองอุบลยุคพัฒนา

2.1 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบลยุคเริ่มต้น

คณะรังสิมันต์ คณะรังสิมันต์ได้มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้นและหมอลำกลอน ในปี พ.ศ. 2507 หมอลำทองคำ เพ็งดี กับ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ หรือหมอลำเรื่องตกลอนทำนองอุบลขึ้นคณะแรก ชื่อ คณะรังสิมันต์ เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรก คือนางแตงอ่อน กลอนลำที่ใช้ลำเป็นกลอนต้นสด มีผู้แสดงจำนวน 8-10 คน ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล”

เป็นทำนองประจำคณะ และใช้ลำเพลินเป็นทำนองเสริมสอดแทรกทำนองลำประจำคณะ พัฒนาการ และเปลี่ยนแปลงของคณะรังสิมันต์ มีจุดเริ่มต้นจากการหลอมรวมกับวงดนตรี “จุฬารัตน์” ทำให้คณะ รังสิมันต์เป็นหมอลำคณะแรก ที่นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานการแสดง มีโฆษกประจำคณะ มีนักดนตรี และมีหางเครื่องซึ่งเป็นภรรยาของนักดนตรี ทำให้กลายเป็น “รังสิมันต์สมบูรณ์แบบ” รูปแบบการแสดงของคณะรังสิมันต์ คือ ยกอ้อยยอครู เป็ดวงโซ่การแสดงของหางเครื่องและการแสดงหมอลำ

2.2.1 คณะเพชรอุบล คณะเพชรอุบลได้ก่อตั้งเมื่อ ปี พ.ศ. 2518 นายฉลาด ส่งเสริม หรือหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม เป็นหัวหน้าคณะ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย หรือ นายดวง วังสาหลุน เป็นครูหมอลำและผู้ประพันธ์กลอนลำ หมอแคนคนแรก คือ ทองจันทร์ ศรชัย เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ สายแนนนาแก่น ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ และใช้ลำเต้ยเป็นทำนองลำเสริม พระเอกคนแรก คือ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม และนางเอกคนแรก คือ โฉมไสว แสนทวีสุข ใช้ผู้แสดงประมาณ 20-30 คน รูปแบบการแสดงแบ่งออก 3 ขั้นตอน ได้แก่ ยกอ้อยยอครู ร้องเพลง เป็ดวงประมาณ 5-6 เพลง (ไม่มีหางเครื่อง) และการแสดงหมอลำ ลักษณะกลอนลำ เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย ช่วงเริ่มต้นของคณะเพชรอุบล มีเพียงฉากตามท้องเรื่องที่ใช้แสดง ยังไม่มีเวทีเป็นของตนเอง ในปี พ.ศ. 2522 หมอลำเรื่องต่อกลอน ทำนองอุบลได้มีการแข่งขันด้านรูปแบบการแสดง คณะเพชรอุบลจึงได้สร้างเวทีมาตรฐานเป็นของตนเอง จัดซื้อเครื่องเสียงเป็นของตนเอง รูปแบบการแสดงเริ่มจากการเปิดวงด้วยการโซ่หางเครื่องซึ่งเป็นหมอลำ ทั้งเต้ยทั้งลำ สอนท่าเต้นกันเอง ใช้ผู้แสดงชุดละ 3-4 คน คณะเพชรอุบลได้พัฒนางานเป็นคณะหมอลำขนาดใหญ่ มีผู้แสดงประมาณ 70-80 คน ประกอบด้วย หางเครื่อง นักร้อง นักดนตรี หมอลำ และตัวประกอบ เพิ่มเรื่องที่ใช้แสดง และเพิ่มศิลปินคู่พระคู่นาง เพื่อให้สามารถรับงานแสดงได้หลากหลาย ตรงตามความต้องการของเจ้าภาพ พัฒนารูปแบบการแสดงหน้าเวที เริ่มจากการเปิดวงด้วยการโซ่หางเครื่องทั้งหมด ใช้ผู้แสดงหางเครื่องประมาณ 20-30 คน หลังจากนั้นเป็นการร้องเพลงมีหางเครื่องเด่นโซ่ความสวยงามเป็นชุด ๆ ประมาณ 10-15 เพลง และเข้าสู่ขั้นตอนการแสดงหมอลำ คณะเพชรอุบลมีชื่อเสียงโด่งดัง จากผลงานลำลองของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม เผยแพร่ ออกทางสื่อสาธารณะ ได้แก่ ตามนักร้องทั่วอีสาน อวยพรปีใหม่ เตือนสาว และเรื่องที่ใช้แสดงที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือ นางนกรัษยาขาว ความแปลกใหม่ที่พบ คือ ช่วงการออกฉากและเข้าฉาก ใช้ดนตรีบรรเลงแทนเสียงแคน

2.2.2 คณะซูปเปอร์ศรีอุบล คณะซูปเปอร์ศรีอุบลตั้งอยู่บ้านเลขที่ 162 หมู่ที่ 2 บ้านผักกระยา ตำบลยางโย อำเภอม่วงสามสิบ จังหวัดอุบลราชธานี หมอลำประหยัด นามศรี เป็นครูหมอลำและเป็นหัวหน้า เป็นคณะหมอลำที่เกิดจากครอบครัวหมอลำ “นามศรี” พ่อเป่ง นามศรี เป็นหมอแคน และแม่นิด นามศรี เป็นหมอลำกลอน คณะซูปเปอร์ศรีอุบลได้มีจุดเริ่มต้นมาจากพ่อเป่ง นามศรี

กับแม่นิต นามศรี ได้ส่งลูกชาย 2 คน คือ ประดิษฐ์ นามศรี และประหยัด นามศรี ไปฝึกหัดหมอลำ กลอนกับหมอลำเคน ดาเหล่า และประหยัด นามศรี ได้ก้าวเข้าสู่วงการหมอลำเรื่องต่อกลอน คณะ ส. สมนึกศิลป์ ต่อมาได้ไปอยู่กับคณะอุบลพัฒนา และคณะเพชรอุบล จากนั้นได้ตั้งคณะหมอลำเป็นของตนเอง ชื่อ คณะศรีอุบล ประหยัด นามศรี เป็นพระเอกคนแรก และนฤมล บุญเกื้อ เป็นนางเอกคนแรก เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ ค่อยอดค่อยเย็นจั่งสิได้ตอนค่ำ ปี พ.ศ. 2521 ได้เข้าร่วมประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสาน ที่สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 ขอนแก่น ได้รับคำชมเชยจากคณะกรรมการว่าเป็นหมอลำวงใหญ่ การแสดงออกหน้าเวทีทำได้ดีมีมาตรฐาน น่าจะเปลี่ยนชื่อคณะเป็น “คณะซุเปอร์ศรีอุบล” เพื่อให้ยิ่งใหญ่สอดคล้องกับผลงานการแสดงหน้าเวที จึงได้เปลี่ยนชื่อคณะจากคณะศรีอุบลเป็นคณะซุเปอร์ศรีอุบล ในปี พ.ศ.2525 คณะซุเปอร์ศรีอุบล ได้ประสบอุบัติเหตุรถชนกันที่สี่แยกบ้านบ่อ อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ประหยัด นามศรี พระเอก และประณีต นามศรี พรรอง ได้เสียชีวิตในที่เกิดเหตุ ประสิทธิ์ นามศรี น้องชายคนที่ 4 ได้สืบสานคณะซุเปอร์ศรีอุบลต่อจากพี่ชาย โดยหมอลำประสิทธิ์ นามศรี เป็นครูหมอลำ และหัวหน้าคณะ อาจารย์สมภาร และ ท.กวีสีฟ้า เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำ ประสิทธิ์ นามศรี และประสงค์ นามศรี เป็นพระเอก เดือนเพ็ญ เต็นนภาและนารี ทยราชภู่ เป็นนางเอก ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ และใช้ลำเต้ยเป็นทำนองเสริม

ช่วงเริ่มต้นคณะซุเปอร์ศรีอุบลมีเพียงผ้าฉาก เจ้าภาพหรือวัดเตรียมเวทีไว้รองรับไฟฟ้าและเครื่องเสียงใช้วิธีเช่าเหมาประจำ ใช้ผู้แสดงประมาณ 40-50 คน ต่อมาหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ได้เน้นการแข่งขันรูปแบบการแสดงหน้าเวที ได้สร้างเวทีมาตรฐานเป็นของตนเอง ปรับเปลี่ยนระบบฉากหน้าเวทีให้ทันสมัย และจัดซื้อระบบไฟฟ้า แสง สี เสียงที่ทันสมัยเป็นของตนเอง พัฒนาซุเปอร์ศรีอุบลเป็นวงขนาดใหญ่ มีจำนวนผู้แสดง 140-150 คน จำลองสอนเดินทางเครื่องมาจากจังหวัดขอนแก่น การแสดงหน้าเวทีเริ่มด้วยการเปิดวง เน้นการแสดงของหางเครื่อง และเปิดตัวผู้แสดงทั้งหมด ใช้ผู้แสดงหางเครื่องประมาณ 40-50 คน จากนั้นเป็นการร้องเพลงเด่นโชว์ความอลังการของหางเครื่องประมาณ 30 เพลง และจบด้วยการแสดงหมอลำ ความแปลกใหม่ที่พบ คือเป็นหมอลำคณะแรกที่ใช้เพลงหรือกลอนตลาด ใช้ดนตรีบรรเลงแทนการใช้แคน ในช่วงที่ผู้แสดงออกฉากหน้าเวที และในช่วงที่ลำเต้ยเข้าฉาก

2.3 พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลยุคปัจจุบัน

2.3.1 คณะลูกแม่มูล พ่อสถิติ ณ อุบล หรือ อุง บ้านราชภู่สำราญ กับ พ่อจารย์ ดวน หัวหน้าคณะ ป.ลำดวน ได้ร่วมกันตั้งคณะลูกแม่มูล ที่บ้านท่าสมบุรณ์ ตำบลท่าลาด อำเภวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี ต่อมาได้มอบให้ พ่อสมาน ผิวผุย เป็นหัวหน้าคณะ และดูแลหมอลำคณะลูกแม่มูลได้ตั้งสำนักงานหมอลำใหม่ที่บ้านเลขที่ 98 หมู่ที่ 11 บ้านท่าเจริญ ตำบลท่าลาด อำเภวาริน

ข้าราชการ จังหวัดอุบลราชธานี มีนายคำพอง บุญอ้อย หรือ หมอลำลุยอีสาน เป็นครูหมอลำ พ่อทันใจ หวาน เป็นผู้แต่งกลอนลำ คำไม้เดิม เป็นโฆษกประจำคณะ และ แต้ม ยอดมาลี เป็นหมอแคน

ลูกแม่มูลในช่วงเริ่มต้น มีสมาชิกผู้แสดงประมาณ 10-20 คน อุปกรณ์และเครื่องอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ไม่มีเป็นของตนเอง ใช้วิธีเช่าทั้งหมด เรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ หนุ่มเรือนแพ หมอลำลุยอีสาน รับบทเป็น “แพ” และหมอลำลำภู เพชรวิมาน รับบทเป็น “ลินดา” ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ประพันธ์โดย พ่อทันใจหวาน ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองลำประจำคณะ และใช้ลำเต้ยเป็นท่อนนำเสริม ต่อมาค่านิยมของคนอีสานได้เปลี่ยนแปลงไป คนรุ่นใหม่หันไปชื่นชอบวงดนตรีลูกทุ่งมากกว่าหมอลำ คณะลูกแม่มูลยุคใหม่ได้พัฒนารูปแบบการแสดง และเป็นคณะหมอลำขนาดใหญ่ มีผู้แสดง 50-60 คน จำลองสอนเต้ยทางเครื่องมาจากวงดนตรีลูกทุ่ง สายันต์ สัญญา เจ้าภาพที่ว่าจ้างคณะลูกแม่มูลไปแสดง เสมือนหนึ่งได้ทั้งวงดนตรีและคณะหมอลำได้เพิ่มศิลปินหมอลำ เพิ่มเรื่องที่ใช้แสดง ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงหน้าเวทีแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ เปิดวงด้วยการโชว์ทางเครื่องและผู้แสดงทั้งหมด ต่อด้วยร้องเพลงประกอบการแสดงของทางเครื่องผลัดเปลี่ยนเป็นชุด ๆ ประมาณ 10-20 เพลง และการแสดงหมอลำ ความแปลกใหม่ที่พบคือ ใช้ดนตรีบรรเลงแทนการใช้แคน ในช่วงร้องเพลงออกฉากหน้าเวที และในช่วงลำเต้ยเข้าฉาก มีทางเครื่องหรือผู้แสดงประกอบอื่น ๆ ออกมาเต้นประกอบการออกฉากและการฟ้อนพาคู่พระคู่นางเข้าฉาก

2.3.2 คณะโขงซิมูล คณะโขงซิมูลได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ.2550 สำนักงานหมอลำตั้งอยู่บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 12 บ้านชัยศรี ตำบลหนองแวง อำเภอบ้านแพง จังหวัดนครพนม นายสินชัย ภูมิลา หรือ หมอลำสินชัยน้อย ภูมิมาลา เป็นหัวหน้าคณะ หมอลำ ปณลาดน้อย ส่งเสริมเป็นครูหมอลำ และอาจารย์ดวงจันทร์น้อย เป็นผู้ประพันธ์กลอนลำ นายผมยง วรรณดร หรือ พ่อใหญ่ไก่อเจ้าเก่า เป็นโฆษกประจำคณะ หมอแคนคนแรกของคณะ คือ หมอแคนทองจันทร์ ศรีชัย พระเอกคนแรกคือ สินชัยน้อย ภูมิมาลา นางเอกคนแรกคือ ละมัยน้อย โขงซิมูล เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรกคือ ท้าวก่ากาดำ คณะโขงซิมูลเกิดขึ้นในยุค หมอลำชิง คนอีสานยุคใหม่หันไปสนใจและชื่นชอบการแสดงของหมอลำชิง เพราะมีรูปแบบการแสดงที่เน้นจังหวะตื้นเต้น เร้าใจ และสนุกสนาน ราคาค่าจ้างถูกกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน คณะโขงซิมูลได้เน้นพัฒนารูปแบบการแสดงเพื่อแข่งขันกับหมอลำชิง และเป็นทางเลือกใหม่สำหรับเจ้าภาพ ช่วงเริ่มต้นใช้ผู้แสดงประมาณ 10-20 คน ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองประจำคณะ ใช้เพลงหรือกลอนตลาด ลำเต้ย ลำแพนและลำเพลิน เป็นทำนองลำเสริมเรื่องที่ใช้แสดงเรื่องแรก คือ นางแตงอ่อน สินชัยน้อย ภูมิมาลา รับบทเป็น “ท้าวจักริมท้าว” และละมัยน้อย โขงซิมูล รับบทเป็น “แตงอ่อน” ลักษณะกลอนลำเป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย

คณะโชนงซิมูล เริ่มมีชื่อเสียงโด่งดัง ได้รับเสียงตอบรับจากแฟนหมอลำจากเรื่องที่ใช้แสดง 3 เรื่อง ได้แก่ นางนกรกระยางขาว ท้าวกำกาดำ และนางแตงอ่อน ได้พัฒนางานเป็นคณะลำเรื่องต่อกลอนขนาดใหญ่ ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของเจ้าภาพทุกกรณี ใช้ผู้แสดงประมาณ 40-50 คน สามารถปรับลดและเพิ่มขนาดของคณะตามทุนทรัพย์และความต้องการเจ้าภาพเสมือนหนึ่งได้ทั้งคณะหมอลำและวงดนตรี รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือการเปิดวง โชว์ความสวยงามของทางเครื่องทั้งหมด จากนั้นร้องเพลงประกอบการแสดงทางเครื่อง สลับผลัดเปลี่ยนโชว์ความสวยงามและออกฉากเป็นชุด ๆ ประมาณ 10-20 เพลง และการแสดงหมอลำ

ความแปลกใหม่ที่พบ คือ ช่วงจังหวะการพ้อนเข้าฉากและพ้อนออกฉาก ผู้แสดงจะใช้เพลงหรือกลอนตลาด ลำเพลิน ลำแพน และลำเต้ย ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง เน้นจังหวะเร็ว ครึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน ทำให้กลุ่มวัยรุ่นและผู้ชมได้เต้นและร่วมสนุกหน้าเวที ตามช่วงจังหวะการแสดง และนอกจากนั้นในช่วงการแสดงหมอลำ ผู้แสดงตัวประกอบได้ใช้คำพูดสอดแทรกสร้างบรรยากาศ ทำให้ผู้ชมหัวเราะ ชอบใจ ตลกขบขัน

ตอนที่ 3 ศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

3.1 สุนทรียภาพด้านทำนองลำ

สรุปได้ว่า สุนทรียภาพด้านทำนองลำของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง คือ ทำนองลำประจำคณะ จะใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ยเด่น้อ หละฟ้าเอ้ย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น เป็นทำนองลำที่ช้า เศร้า และมีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอกเป็นระลอก การลำโดยทั่วไปจะเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอกเฉพาะตอนเริ่มต้น และตอนลงท้ายของการลำเท่านั้น แต่ลำทำนองอุบลจะเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอกได้ตลอดทั้งกลอนลำ จะระบุหรือไม่ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้ลำ แต่ไม่ควรมากเกินไป ส่วนทำนองเสริม คือ ทำนองลำที่ใช้ลำสอดแทรกทำนองลำประจำคณะ ใช้ลำในช่วงพ้อนออกฉาก พ้อนเข้าฉาก และจังหวะหรือเหตุการณ์การพิเศษ เช่น ผู้ชมวงแหวนหาวนอน ปัจจุบันนิยมใช้ลำเพลิน ลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด และลำเต้ย ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำที่จะเลือกใช้ และใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ เน้นจังหวะเร็ว ครึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

3.2 สุนทรียภาพด้านกลอนลำ

3.2.1 คณะรังสิมันต์ สุนทรียภาพของกลอนลำเรื่อง ศรีธนมโนราห์ เป็นกลอนลำแบบต้นสด ประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเพลิน ลักษณะกลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการ

เอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย ฟ่า เอ้ย อันนี้ อันนี้หะพ่อแม่เอ้ย เป็นต้น ส่วนกลอนลำเพลิน เป็นกลอนลำทำนอง เสริม ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านบรรเลงประกอบ สอดแทรกเน้นจังหวะคึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

3.2.2 คณะเพชรอุบล สุนทรีภาพของกลอนลำจากเรื่อง นางนกรัษยงขาว ประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย เป็นกลอนลำที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และการใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนและซอบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะคือ จะมีคำว่า โอ้ย หะฟ่าเอ้ย มาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ ฟุ่นแหละ เป็นต้น ส่วนกลอนลำเดี่ยวเป็นทำนองลำเสริม และใช้เครื่องดนตรีบรรเลง ใช้เฉพาะเดี่ยวเข้าฉาก ลักษณะกลอนลำขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำเน้นจังหวะคึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

3.2.3 คณะซูปเปอร์ศรีอุบล สุนทรีภาพของกลอนลำจากเรื่อง พี่อ้ายกับน้องเมีย ประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง เพลงหรือกลอนตลาด และลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์รามสูร เป็นกลอนลำที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และการใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย มาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น ส่วนเพลงหรือกลอนตลาด และลำเดี่ยวเป็นทำนองลำเสริม ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ใช้ร้องหรือเดี่ยวฟ้อนเข้าฉากและฟ้อนออกจาก ลักษณะกลอนลำขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะคึกครื้น เร้าใจและสนุกสนาน

3.2.4 คณะลูกแม่มูล สุนทรีภาพของกลอนลำที่ใช้ในเรื่อง ตาบอดทอดไม้เท้า ประกอบด้วย กลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง เพลงและกลอนลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ทันใจหวาน เป็นกลอนลำที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมืองอุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ยเด้น้อ หะฟ่าเอ้ย มาบัดนี้ หะมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น ส่วนเพลงและกลอนลำเดี่ยว เป็นทำนองลำเสริมใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ใช้ร้องตอนออกจากและเดี่ยวเข้าฉาก ลักษณะกลอนลำขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะเร็ว คึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

3.2.5 คณะโขงขี้มูล สุนทรีภาพของกลอนลำจากเรื่อง นางแตงอ่อน ประกอบด้วยกลอนลำนำเรื่อง กลอนลำในเรื่อง และกลอนลำเพลิน กลอนลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด และลำเดี่ยว ลักษณะกลอนลำนำเรื่อง และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ผู้ประพันธ์กลอนลำ คือ อาจารย์ดวงจันทร์น้อย เป็นกลอนลำที่ใช้ทำนองลำประจำคณะ “ทำนองเมือง

อุบล” เน้นการเอื้อนเสียง และใช้ลูกคอเป็นระลอก ใช้แคนบรรเลงประกอบ เอกลักษณ์เฉพาะคือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ยเด้น้อ หละฟ้าเอ้ย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น ใช้กลอนลำเพลิน กลอนลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด และลำเต้ย เป็นทำนองลำเสริม ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการฟ้อนเข้าฉาก และฟ้อนออกฉาก ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ เน้นจังหวะเร็ว ครึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน

3.3 สุนทรียภาพด้านวิธีการลำทำนองอุบล

สุนทรียภาพวิธีการลำทำนองอุบล ได้มีการเอื้อนเสียงที่หลากหลายลักษณะ ไม่ที่จะเป็นการเอื้อนในสุนทรียภาพทำนองต่าง ๆ รวมทั้งการเอื้อนเสียงในทำนองการเทศน์แหล่อีสาน นำมาปรับประยุกต์ให้เป็นสุนทรียภาพวิธีการลำ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และเป็นความสามารถอันโดดเด่นเฉพาะ ของหมอลำทำนองอุบล ที่ใช้ในการเอื้อนเสียงลำประกอบด้วย 1) เสียง โอ 2) เสียง โอ้ 3) เสียง โอ๊ 4) เสียง โอ๋ 5) เสียง โอ 6) เสียง โอะ 7) เสียง โอะ 8) เสียง อี 9) เสียง ฮี 10) เสียง อี 11) เสียง ฮี 12) เสียง อา 13) เสียง ฮา 14) เสียง อ่า 15) เสียง เออ 16) เสียง เอ่อ 17) เสียง เอ้อ 18) เสียง เอ๋อ 19) เสียง เฮอ 20) เสียง เอ 21) เสียง เอ่ 22) เสียง เอ๋ 23) เสียง อี 24) เสียง ฮี 25) เสียง ออ 26) เสียง อ่อ 27) เสียง อ้อ 28) เสียง เอาะ 29) เสียง อ้อย และ 30) เสียง โอ้ย

นอกจากนั้นสุนทรียภาพด้านวิธีการลำ พบว่า ลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลสามารถเอื้อนเสียงลำได้อีก 24 วิธี ประกอบด้วย 1) สุนทรียภาพการครั้นเสียง 2) สุนทรียภาพการกระทบเสียง 3) สุนทรียภาพการเน้นเสียง 4) สุนทรียภาพการประคบเสียง 5) สุนทรียภาพการกล่อมเสียง 6) สุนทรียภาพการกลิ้งเสียง 7) สุนทรียภาพการกลืนเสียง 8) สุนทรียภาพการขยักเสียง 9) สุนทรียภาพการควงเสียง 10) สุนทรียภาพการซ้อนเสียง 11) สุนทรียภาพการปั่นเสียงหรือปั่นคำ 12) สุนทรียภาพการปรับเสียง 13) สุนทรียภาพการโปรยเสียง 14) สุนทรียภาพการผ่อนเสียง 15) สุนทรียภาพการม้วนเสียง 16) สุนทรียภาพการโยกเสียง 17) สุนทรียภาพการโยนเสียง 18) สุนทรียภาพการรวบเสียง 19) สุนทรียภาพการทำเสียงหนัก 20) สุนทรียภาพการทำหางเสียง 21) สุนทรียภาพการโหนเสียง 22) สุนทรียภาพการอมเสียง 23) สุนทรียภาพการสับเสียง และ 24) สุนทรียภาพการเล่นคำสร้อย

และจากการศึกษาสุนทรียภาพด้านวิธีการลำทำนองอุบลยัง พบว่า กระบวนการถ่ายทอดหรือเทคนิควิธีการลำทำนองอุบล มี 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การรับลูกศิษย์และทดสอบความสามารถเบื้องต้น ไม่ได้มีการคัดเลือกลูกศิษย์ รับสอนลำให้ทุกคนที่มีใจรัก และต้องการอยากเรียนลำ 2) การท่องจำกลอนลำ ครูหมอลำจะการศึกษากลอนลำให้เข้าใจ ก่อนที่จะให้ลูกศิษย์นำไปท่องจำ มีหลักในการท่องจำกลอนลำ 2 ประการ คือ ถูกต้อง หมายถึง ออกเสียงคำในกลอนลำตามสำเนียงภาษาอีสานได้ถูกต้อง ชัดเจน และแบ่งท่อน หมายถึง การท่องจำกลอนลำด้วยวิธีการแบ่ง

กลอนลำเป็นท่อน ๆ แล้วท่องจำ 3) การฝึกท่วงทำนอง เป็นการทำให้กลอนลำธรรมดาเป็นกลอนลำที่มีทำนองและมีจังหวะ โดยหมอแคนเป็นผู้ช่วยเทียบระดับเสียงให้ถูกต้อง และกระบวนการถ่ายทอดวิธีการลำจะใช้วิธีสาธิตการลำให้ดูเป็นตัวอย่าง แล้วให้ลูกศิษย์ฝึกร้องตาม

อภิปรายผล

ผลการวิจัย เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ประเด็นการวิจัยที่พบสามารถนำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. องค์ความรู้ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคมได้ส่งผลทำให้หมอลำในจังหวัดอุบลราชธานีมีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย แบ่งออกเป็น 4 ยุค ประกอบด้วย 1) หมอลำยุคเก่าก่อน พ.ศ. 2480 เป็นยุคของหมอลำพื้นและหมอลำกลอน มีผู้แสดง 1-2 คน ใช้แคนเป่าประกอบ เกิดจากวัดมีพระสงฆ์เป็นครูสอน ประพันธ์กลอนลำและถ่ายทอดภูมิปัญญาและเนื้อหาที่ใช้แสดง เนื้อหาของการลำมีทั้งทางโลกและทางธรรม ฮิตคงประเพณี และการดำเนินชีวิตของคนอีสาน 2) หมอลำยุคการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2480-2512) เป็นยุคที่หมอลำรับเอาวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคอื่นเข้ามาผสมผสาน ทำให้เกิดหมอลำรูปแบบใหม่ ในปี พ.ศ. 2507 หมอลำทองคำ เพ็งดี และหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ขึ้นคณะแรก ชื่อ คณะรังสิมันต์ ที่เรียกว่า หมอลำหมู่ เพราะมีผู้แสดงหลายคน นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน นำเทคโนโลยีสมัยใหม่ แสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง ปรับเปลี่ยนการแต่งกายเหมือนลิเก และใช้สื่อวิทยุกระจายเสียงเข้าช่วยเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ผลงานการแสดง ทำให้เป็นยุคทองของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล 3) หมอลำยุคใหม่ (พ.ศ. 2512-2532) เป็นยุคที่หมอลำได้ผ่านการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย หมอลำยุคใหม่ คือ หมอลำเฟลิ้น หรือ หมอลำก๊กขาว รูปแบบการแสดงคล้ายวงดนตรีลูกทุ่ง เน้นจังหวะรวดเร็ว สนุกสนาน และ 4) หมอลำยุคปัจจุบัน (พ.ศ. 2532-ปัจจุบัน) เป็นยุคที่พัฒนาหมอลำกลอนให้เป็นหมอลำรูปแบบใหม่ เรียกว่า หมอลำชิง ใช้หมอลำ 2 คน คือ หมอลำชายและหญิง ใช้ดนตรีพื้นบ้านผสมผสานกับดนตรีตะวันตก เน้นเสียงสูง จังหวะเร็ว คึกคัก เร้าใจ และสนุกสนาน สอดคล้องกับงานวิจัยของ Merriam Alan P (1964) ที่ได้ศึกษาดนตรีเป็นสัญลักษณ์ทางพฤติกรรม ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งของสังคม เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ และเพื่อสนองความต้องการของสังคม ดนตรีจึงเป็นเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมของสังคม จังหวะและท่วงทำนองของเสียงดนตรี สามารถสื่อความหมายและบอกถึงอารมณ์ได้ด้วย สอดคล้องกับงานวิจัยของ Miller Terry Ellis (1977) ได้ศึกษาลำเฟลิ้น (Lam Phloen) ผลการศึกษา พบว่า ปี 1940 หมอลำเฟลิ้นเริ่มเสื่อมลง หมอลำเฟลิ้นมีวิวัฒนาการมาจากลำเรื่องต่อกลอน เป็นการแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับประเพณี

วัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น ท้าวการะเกด ท้าวสุริยวงศ์ ใช้แคนลายใหญ่และลายน้อย เป่าประกอบลำกลอน ได้รับความนิยมน้อยลง และในปี 1980 ลำกลอนเป็นที่นิยมแพร่หลายของคนอีสาน การแสดงมีชาย 1 คน หญิง 1 คน ร้องโต้ตอบกันโดยหมอลำฝ่ายหญิงจะมีอาญยังน้อย หมอลำฝ่ายชายจะอายุวัย กลางคนก็ได้ มีแคนเป่าประกอบ มีการเกี่ยวพาราสีกัน กลอนลำจะเกี่ยวข้องกับภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วรรณคดีและบางครั้งก็เป็นกลอนไม่สุภาพเกี่ยวกับเรื่องเพศบ้าง การลำจะประสบผลสำเร็จได้จะต้องประกอบด้วย 3 ส่วน คือ 1) ความโดดเด่นในเรื่องเสียง มีน้ำเสียงไพเราะ 2) จังหวะเสียงสัมผัส และ 3) เนื้อหากลอนลำ ลำกลอนเริ่มจากการลำทางสั้นโดยมีแคนเป่าประกอบตามจังหวะ การลำของหมอลำชาวอีสานนิยมว่าจ้างหมอลำกลอนไปสมโภชน์งานประเพณีของคนอีสาน ลำซิ่ง (Lam Sing) เป็นการลำประกอบเสียงดนตรีมีกีตาร์ เบส พิณ กลองชุด ลำซิ่งเป็นลำที่พัฒนารูปแบบมาจากลำกลอนवादขอนแก่น ประกอบด้วย 4 ทำนอง คือ ทำนองทางสั้น ทำนองทางยาว ทำนองลำเดิน และทำนองลำเตี้ย เป็นลำที่ได้รับความนิยมมากในยุคปัจจุบัน นำเพลงลูกทุ่งสตริงที่ทันสมัยมาผสมผสานประกอบการแสดง มีทำนองที่เร้าใจเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ซึ่งเป็นผลให้ วัฒนธรรมการลำมั่วหมอง หมอลำหมู (Lam Mu) มีมาตั้งแต่ปี 1950 ลำหมูพัฒนาขึ้นโดยการสร้างเวที มีฉากประกอบด้านหลังเวที ไขแสงไฟเข้าช่วย การแต่งตัวใช้รูปแบบการแต่งตัวของลิเก เขามาผสมผสานมีแคนเป่าประกอบการแสดง ต่อมาในปี 1970 มีการใช้กลองชุดประกอบกับเพลงสตริงลูกทุ่งมากกว่าการใช้ลำทางยาว (Lam Thang Yao) เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องเกี่ยวกับเทพนิยาย พระพุทธเจ้า และนิทาน หมอลำคณะหนึ่งจะประกอบด้วยคนทั้งหมด โดยเฉลี่ย 24 คน ประกอบด้วย นักแสดงชาย หญิง นักดนตรี ตัวตลก พระเอก นางเอกผู้ร้าย บิดา มารดา ลำหมู เล่นตามเนื้อเรื่อง เนื้อหาที่กำหนดไว้เป็นเรื่อง เมื่อเสร็จทองไร่ทองนาคนหนุ่มสาวก็หาโอกาสมาฟังหมอลำเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน ในปี 1980 หมอลำหมูเริ่มประสบความล้มเหลว เนื่องจากคนนิยมหันมาฟังเพลงป๊อป ลูกทุ่ง ลูกกรุง และมีหางเครื่องมาเต้นประกอบกับการแสดงของวงดนตรี ทำให้วัยรุ่นนิยมและสนใจมากยิ่งขึ้น ลำผีฟ้า (Lam Phi Fa) คนไทยสมัยก่อนมีความเชื่อเรื่องผีสามเทวดา ไสยศาสตร์ โดยมีมนุษย์เป็นร่างทรงติดต่อกับผีหรือโลกไสยศาสตร์ มีดนตรีประกอบการลำโดยมีหมอลำฝ่ายหญิงเป็นผู้ลำประกอบหมอลำ แคน ฝ่ายชาย เรียกว่า การลำผีฟ้า ซึ่งเป็นการลำเพื่อรักษาเยียวยาคนป่วยด้วยวิธีทางไสยศาสตร์

สอดคล้องกับทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรม หมอลำจะได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางต้องเป็นไปตามหลักทฤษฎีวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ ต้องยึดหลักว่าวัฒนธรรม คือ ความคิดและพฤติกรรมที่ติดตัวบุคคล ไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะตามไปถึงที่นั่น ดังนั้น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

1. หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เช่น ไม่มีภูเขาสูง ทะเลกว้าง ทะเลทราย หิมะ ป่าทึบ เป็นต้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว การแพร่กระจายของหมอลำในระยะแรก คงเกี่ยวเนื่องกับค่านิยมทางศิลปะทั้งในพื้นที่

อีสาน กำแพงทางธรรมชาติไม่มีผลมากนัก สามารถติดต่อสื่อสารกันได้ จึงทำให้วัฒนธรรมลิเกเข้ามาผสมกลมกลืนกับหมอลำ กลายเป็นการแสดงรูปแบบใหม่ และแพร่กระจายไปสู่ถิ่นอื่น ๆ อีกครั้ง

2. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การที่ผู้คนต้องเดินทางติดต่อไปมาหาสู่กันส่วนมากเนื่องมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องการไปเที่ยวเตร่ดูสิ่งแปลกใหม่ แต่ก็ต้องมีเงินทองจึงจะไปเที่ยวถิ่นอื่นได้ คนที่มีเศรษฐกิจดี จึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้ สำหรับด้านเศรษฐกิจนับว่าเป็นแรงผลักดันหลัก นับตั้งแต่มีการแลกเปลี่ยนทางเศรษฐกิจของชุมชนอีสาน คณะลำเรื่องต่อกลอนอาศัยฐานเศรษฐกิจแบบดั้งเดิม คือ เมื่อแรกก่อตั้งจะออกแสดงเพื่อแลกเปลี่ยนกับเงินหรือข้าว เมื่อคณะหมอลำฝึกความชำนาญจากกระบวนนี้พร้อมกัน ทุนส่วนหนึ่งที่ได้มาก็จะใช้ในการปรับปรุงสิ่งที่จำเป็นในวง คณะลำเรื่องต่อกลอนที่มีความยิ่งใหญ่ และซับซ้อนต่างก็ขึ้นอยู่กับระบบเศรษฐกิจทั้งนั้น

3. ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การสนใจไปแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรมใหม่และความรู้เป็นต้น การไปศึกษาถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยตรง การรู้จักใคร่ และการแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมปฏิบัติตามพิธีกรรมทางศาสนา และการอพยพโยกย้ายถิ่นเพราะเกิดภัยทางสังคม เช่น เกิดสงครามและความขัดแย้ง การประสพภัยธรรมชาติ เช่น ข้าวยาก หนักแพง แห้งแล้ง และการยึดครองโดยผู้รุกราน เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น สำหรับประเด็นนี้คงขึ้นอยู่กับบริบททางสังคม ชนต่างถิ่น เช่น ชาวโคราชนำลิเกเข้ามาเผยแพร่ในอีสานตอนกลางสมัยนั้น คงเกี่ยวข้องกับการทำมาหากินจนเจือ ครอบครัวย้ายมาอาศัยในอีสานรับเอา แล้วนำมาปรับปรุงให้เข้ากับค่านิยมของตนเอง

4. การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ถนนดี พาหนะสำหรับการโดยสาร และการเดินทางในระยะทางไม่ไกลเกินไปนัก ล้วนแล้วแต่เป็นการเร่งการแพร่กระจายที่ดีอีกด้วย สำหรับปัจจัยนี้มีผลต่อการแพร่กระจายค่านิยม ในการชมหมอลำเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นที่รู้จักทั้งในประเทศและต่างประเทศ รวมทั้งสื่อมีหลายประเภททำให้หมอลำแพร่กระจายอย่างกว้างขวาง

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล มีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้น และหมอลำกลอน ใช้ผู้แสดง 1-2 คน ลักษณะการลำเป็นการเล่าเรื่องราว นิทานชาดก และนิทานพื้นบ้าน บทประพันธ์เป็นร้อยกรองอีสาน ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีเป่าประกอบ เทศกาลที่แสดง คือ งานบุญ และซบกล่อมเฝ้าผู้คลอดลูกอยู่ไฟ เรียกว่า จันทม้อกรรม รวมทั้งงานศพ เมื่อเฝ้าศพแล้ว จะมีการเจริญพระพุทธมนต์ 3 วัน หลังจากนั้นจะมีการละเล่น เรียกว่า จันทม้อดี หมอลำทองคำ เพ็งดีและหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้ร่วมกันก่อตั้งวงหมอลำหมู่ หรือ หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ขึ้นคณะแรก ชื่อ คณะรังสมันต์

ใช้ผู้แสดง 8-10 คน ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ได้แก่ แคน กลองโทน ฉาบ และฉิ่ง เรื่องที่ใช้แสดงครั้งแรก คือ นางแดงอ่อน กลอนลำที่ใช้ลำเป็นกลอนลำแบบต้นสด ใช้ทำนองลำเมืองอุบลเป็นทำนองลำประจำคณะ และใช้ทำนองลำเพลินเป็นทำนองเสริม รูปแบบการแสดงยุคเริ่มต้น หมอลำทองคำ เพ็งดี และ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน เป็นทั้งตัวพระตัวนาง และตัวตลก ส่วนผู้แสดงคนอื่นจะเข้ามาแจมเพียงเสียงพูด เช่น เสียงพ่อ เสียงแม่ และเสียงตัวละครอื่น ไม่มีกลอนลำหน้าเวที ลำดับขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ยกอ้อยอครุ เปิดวงด้วยการร้องเพลงประมาณ 5-6 เพลง (ไม่มีหางเครื่อง) และการแสดงหมอลำ ต่อมาหมอลำได้รับเอาวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่นและรับเอาดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน คณะรังสิมันต์ได้หลอมรวมกับวงดนตรี “จุฬาลักษณ์” ทำให้มีโฆษก มีนักดนตรี และมีหางเครื่องซึ่งเป็นภรรยาของนักดนตรีทำให้เป็น “รังสิมันต์สมบูรณ์แบบ” และเป็นคณะลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะแรกที่ใช้ดนตรีตะวันตกบรรเลงประกอบการแสดง ชุดแต่งกายของหางเครื่องใช้ชุดกิ๊พ้าของจีน และชุดอาวใหญ่ ต่อมาหมอลำได้รับเอาวัฒนธรรมลิเกเข้ามาผสมผสาน ปรับเปลี่ยนการแต่งกายของหมอลำคล้ายลิเก มีฉากและเวที หมอลำยุคใหม่เน้นการแข่งขันรูปแบบการแสดงหน้าเวที นำเทคโนโลยีสมัยใหม่ แสง สี เสียง เข้ามาช่วยในการแสดง เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม และการแบ่งตลาดการว่าจ้างงาน หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ใช้กลอนลำแบบกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง ใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เป็นทำนองลำประจำคณะ ใช้ทำนองลำเพลิน ลำเดินและลำเตี้ยเป็นทำนองลำเสริม ได้รับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงหน้าเวที ได้แก่ การเปิดวงด้วยการโชว์ความอลังการหางเครื่อง และเปิดตัวผู้แสดงหมอลำทั้งหมดของคณะ จากนั้นจะเป็นการร้องเพลงประกอบการเดินโชว์ของหางเครื่อง ประมาณ 15-20 เพลง และจบด้วยการแสดงหมอลำ ส่วนขั้นตอนการแสดงหมอลำ ความแปลกใหม่ที่พบ คือ การฟ้อนออกฉากและฟ้อนเข้าฉาก จะใช้ดนตรีบรรเลงแทนเสียงแคน และใช้เพลงหรือกลอนตลาด ลำเพลิน ลำเดิน ลำแพน และลำเตี้ย แล้วแต่ความสามารถของผู้แสดง ประมาณ 1-3 เพลง มีหางเครื่องและผู้แสดงอื่น ออกมาเต้นสับฉาก เพื่อกะตุ้นผู้ชมให้สนใจการแสดงลำเรื่องต่อกลอน ผู้ว่าจ้างเสมือนหนึ่งได้ทั้งคณะหมอลำและวงดนตรีมาเสพงาน สอดคล้องกับงานวิจัยของ Carlin Gary Bryden (1985) ได้ทำวิจัยเรื่อง ลิเก : รูปแบบของละครที่มีชื่อเสียงที่สุดของประเทศไทยและบทบาทในสังคมไทย ผลการวิจัย พบว่า ลิเกมีวิวัฒนาการมาจากเพลงสวดของชาวมุสลิม ต่อมาเรียกว่า ดิเก ยี่เก หรือ ดิเกอร์ บทพูดหรือบทเจรจาของลิเกไม่มีการเตรียมมาก่อน การพรรณนาลักษณะท่าทาง เป็นของต่างชาติ มีการผสมผสานกันระหว่างศิลปะและวรรณกรรมกรีกและโรมันที่มีรูปแบบคลาสสิก และความเป็นแบบพื้นเมืองของละครฟ้อนรำของไทย ลิเกได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาหลายศตวรรษ มีการประยุกต์และเปลี่ยนแปลง และได้รับความนิยมแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน

สอดคล้องกับงานวิจัยของ นำใจ อุทรักษ์ (2553) ที่ได้ศึกษา การศึกษาและแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสาน ผลการศึกษา พบว่า ลำเรื่องต่อกลอนเกิดจากการ

ผสมผสานระหว่างลำพินอีสานกับลิเกของภาคกลาง โดยนำเอาเรื่องราวมาแสดงจากนิทานพื้นบ้าน นิทานชาดก และนิยายที่แต่งขึ้นใหม่ รับเอาแบบอย่างด้านการแต่งกาย ฉาก เวที มาผสมผสานกับ ศิลปะพื้นบ้านอีสาน ด้านการแสดงมีการดัดแปลงจากลำพินเป็นลำหมูหรือลำเรื่องต่อกลอน มี พัฒนาการที่ชัดเจนในปี พ.ศ.2485 แบ่งพัฒนาออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ปี พ.ศ. 2510-2520 ลำหมู หรือลำเรื่องต่อกลอนได้รับอิทธิพลจากกระแสเพลงลูกทุ่ง และมีการนำเพลงลูกทุ่งมาประกอบการ แสดง ช่วงที่ 2 ปี พ.ศ. 2521-2539 กระแสความนิยมลำเรื่องลดลง เนื่องจากวัฒนธรรมเปลี่ยนไป และช่วงที่ 3 พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน คณะหมอลำได้ปรับรูปแบบการแสดงของคณะ แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกเป็นการแสดงดนตรี เพลงและทางเครื่อง ช่วงที่สองเป็นการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน แต่ละ คณะพยายามกระตุ้นผู้ชม ให้สนใจการแสดงลำเรื่องต่อกลอน โดยปรับรูปแบบการแสดงให้น่าสนใจ แนวทางการพัฒนาและปรับปรุงด้านรูปแบบการแสดงโดยรวม โดยเน้นการแสดงศิลปะวัฒนธรรม ท้องถิ่น ด้านการแต่งกาย ด้านการจัดเวที แสง สีเสียง ด้านวรรณกรรมคำกลอน โดยเน้นการประพันธ์ คำกลอน ดนตรี และทำนองลำ ด้านการแสดงทางเครื่อง ด้านการบริหารจัดการวงและด้านการ บริหารจัดการรายได้

สอดคล้องกับงานวิจัยของ กิตติศักดิ์ แสนประดิษฐ์ (2552) ได้ศึกษาแนวทางการพัฒนา ศักยภาพการแสดงลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสาน เพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและ เศรษฐกิจ ผลการศึกษา พบว่า ประวัติความเป็นมาของลำเรื่องต่อกลอนมีวิวัฒนาการมาจากลำพิน ต่อมาได้มีการประยุกต์เข้ากับการแสดงลิเก เป็นการแสดงแบบใหม่ เรียกว่า หมอลำหมู หรือ ลำเรื่อง ต่อกลอน มีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงมากขึ้น แต่งกายเหมือนลิเก มีเวทีและมีฉาก ดำเนินเรื่องเหมือนลิเก มีบทเจรจาเป็นภาษาพื้นบ้านอีสาน เครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ แคน พิณ ซอ และกลองโทน ต่อมา ได้พัฒนาศักยภาพในรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม ในเรื่องที่แสดงตัวบุคคล เทคนิคการแสดง ตลอดจนการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ ช่วยให้มีสีสันการแสดงที่ตื่นตา ตื่นใจ และดนตรี ประกอบได้ปรับเป็นจังหวะเร้าใจ เพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมในปัจจุบัน องค์ประกอบของการ แสดงลำเรื่องต่อกลอน ประกอบด้วย ผู้แสดงหมอลำ สมาชิกคณะหมอลำ กฎระเบียบ การไหว้ครู ขึ้นตอนการแสดง ผู้แต่งกลอนลำ กลอนลำ ลักษณะกลอนลำ วาดลำ เรื่องที่ใช้แสดงการแต่งกาย และ แต่งหน้า โอกาสที่แสดง สถานที่แสดง สำนักงานหมอลำ การว่าจ้าง การเดินทางไปแสดง การติดตั้ง อุปกรณ์การแสดง เวที ฉากหรือผ้าฉาก ป้ายชื่อคณะหมอลำ ดนตรี เครื่องเสียง ไฟฟ้า ค่าจ้างและการ จ่ายค่าจ้าง ศักยภาพการแสดงในปัจจุบันได้ส่งผลทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนเป็นผู้นำทางความคิดของ คนในท้องถิ่น ก่อให้เกิดศักยภาพด้านความบันเทิง เป็นการแสดงที่นำความบันเทิงมาสู่ผู้ชม การแสดง ด้านการศึกษามีบทบาทให้ความรู้ ให้แนวคิดในการดำเนินชีวิตจากการฟังลำด้านวัฒนธรรม มีส่วนใน การอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ศิลปะวัฒนธรรม รวมทั้งรักษาขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีมิให้สูญ หายไปจากความสนใจ และความทรงจำ ด้านค่านิยมหมอลำเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยม และมี

ความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวอีสานอย่างแนบแน่น ด้านสื่อมวลชนเป็นการส่งเสริมสนับสนุนอาชีพหมอลำ ด้านการตลาดผู้ชมการแสดงเป็นตลาดที่คณะหมอลำต้องปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม การแสดงด้านเศรษฐกิจมีการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลง เป็นการผลิตเพื่อการขาย โดยมีผลตอบแทน คือ กำไร ด้านเทคโนโลยี การใช้เทคโนโลยีแบบใหม่ช่วยให้สีสันการแสดงตื่นตาตื่นใจ ด้านดนตรีและการแสดงเป็นการปรับเพื่อให้สอดคล้องกับค่านิยมและการเปลี่ยนแปลงของสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับชาวอีสาน จึงเป็นไปอย่างแนบแน่นยาวนาน อาจกล่าวได้ว่า หมอลำ คือ ส่วนหนึ่งของชีวิตชาวอีสาน แนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงลำเรื่องต่อกลอนที่เหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน พัฒนาศักยภาพตามองค์ประกอบของการแสดง เพื่อให้เกิดความทันสมัยอยู่เสมอ มีการปรับเปลี่ยนให้ทันยุคทันเหตุการณ์ ทั้งในด้านวัสดุอุปกรณ์ ศิลปะการแสดง เรื่องที่ใช้แสดงตัวบุคคล และเทคนิคการนำเสนอ

ศิริชัย ทัพขวา (2560) ได้ศึกษาการพัฒนารูปแบบการแสดงหมอลำหมู่เชิงธุรกิจ ผลการศึกษา พบว่า แนวทางในการพัฒนาหมอลำหมู่เชิงธุรกิจควรปฏิบัติ ดังนี้ 1) ด้านการแสดงควรปรับเปลี่ยนและประยุกต์วัฒนธรรมการแสดงที่มีอยู่เดิม ให้เข้ากับสมัยใหม่มากขึ้น เพื่อสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ให้แก่มวลผู้ชม 2) ด้านการจัดเวที แสง สี เสียงปรับเวทีให้เข้ากับฉากแต่ละฉากที่แสดง ฉากแต่ละฉากให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดงง่ายต่อการเก็บ 3) ด้านวรรณกรรมคำกลอนผู้ประพันธ์บทกลอน และศิลปินนักแสดงควรจะนำวรรณกรรมคำกลอนพื้นบ้านอีสานมาไขแสดง เรื่องที่นำมาแสดงควรสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ตามจารีตประเพณี สื่อถึงผู้ชมผู้ฟังเพื่อให้เกิดความสมัครงานสามัคคี มีความเมตตากรุณาในสังคมอีสาน 4) ด้านดนตรีและทำนองลำ แนวทางการพัฒนาการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนในเรื่องดนตรีที่นำมาประกอบ การขับร้องควรจะบูรณาการระหว่างเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานและเครื่องดนตรีสากล และอนุรักษ์ทำนองความเป็นอีสานไว้ 5) ด้านพัฒนาการแสดงทางเครื่องการพัฒนาแบบทำเต็น หัวใจหลัก คือ ครูผู้สอนต้องเข้าใจหลักของวัฒนธรรมร่วมสมัย และมีการพลิกแพลงได้อยู่ตลอดเวลาให้เข้ากับสถานการณ์ 6) ด้านบริหารจัดการควรมีการแบ่งหน้าที่ในวง ได้แก่ หัวหน้าฝ่ายอาหาร หัวหน้าฝ่ายนักดนตรี หัวหน้านักร้องหมอลำ ฝ่ายเวทีไฟฟ้าแสงสีเสียง เพื่อให้งานมีการแบ่งอำนาจหน้าที่บริหารจัดการแต่ละฝ่ายอย่างมีประสิทธิภาพ ง่ายต่อการควบคุม เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยในวง 7) ด้านการบริหารรายได้มีการบริหารจัดการรายได้ที่ทันสมัย ควรนำเทคโนโลยีสารสนเทศมาประยุกต์เข้ากับการบริหารรายได้ของวง ควรการบันทึกข้อมูลรายรับรายจ่ายในแต่ละงาน ต่อเดือน ต่อปี และ 8) ด้านอื่น ๆ การพัฒนาเพื่อสร้างความเหมาะสม ในด้านการแต่งตัวของหมอลำเรื่องต่อกลอนและการอนุรักษ์พันธุ์ศิลปวัตถุที่ทรงคุณค่าให้อยู่คู่กับสังคมอีสานอย่างสง่างาม ควรจะสร้างสรรค์และนำไปใช้ให้เหมาะสมกับการแสดง แนวทางในการพัฒนาดังกล่าวนี้นี้ เป็นการแนะนำจากผู้วิจัยที่นำปัญหาที่แต่ละคณะพบเจอนั้น มาหาแนวทางแก้ไขในเบื้องต้น แต่

ในทางปฏิบัตินั้น ด้วยประสบการณ์ในการทำคณะหมอลำมานานของผู้บริหารหัวหน้าคณะหมอลำ คงมีทางออกในการแก้ปัญหาที่ดีอยู่แล้ว

สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ (Structural Functionalism) สังคมและวัฒนธรรมมีลักษณะสำคัญประการหนึ่ง คือ การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พาสัน (Parsons) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน มีบทบาทสำคัญมากเกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ ได้ให้ข้อสมมุติเกี่ยวกับสังคมว่า การที่มนุษย์เข้าไปอยู่ในสังคมและสังคมมีการจัดระเบียบขึ้นมา แนวความคิดเรื่องความจำเป็นพื้นฐานของระบบสังคมมีดังนี้ (สนธยา พลศรี, 2545 : 186) (สนธยา พลศรี, 2545)

1. ระบบสังคมต้องมีเป้าหมายและดำเนินไปเพื่อบรรลุเป้าหมาย เพื่อความอยู่รอดของสังคม
2. ระบบสังคมต้องมีการปรับตัว การปรับตัวมีความจำเป็นและสำคัญต่อความสัมพันธ์ระหว่างกันมาก จึงต้องคิดหาเทคนิควิธีต่าง ๆ ที่จะบรรลุเป้าหมายของสังคมและเสริมพลังต่าง ๆ ภายในระบบให้ดีขึ้น
3. ระบบสังคมจะต้องมีการบูรณาการรวมหน่วยหรือผสมผสานส่วนต่าง ๆ เข้าด้วยกันเพื่อสร้างความเข้าใจระบบ ช่วยให้มีการทำงานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง
4. ระบบสังคมจะต้องมีการจัดการกับความตึงเครียดโดยใช้กฎระเบียบต่าง ๆ เพื่อให้สังคมมีคุณภาพ

สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีสุขารมณ์หรืออตินิยม (Pleasure Theory or Hedonism) ยอช ซันตายานา (George Santayana) นักธรรมชาตินิยมชาวสเปน ผู้เสนอทฤษฎีสุขารมณ์ของซันตายานา (Santayana's Version of The Pleasure Theory) เป็นทฤษฎีลัทธิทางปรัชญาจริยะที่ถือเอาความพึงพอใจเฉพาะหน้า เป็นจุดหมายของชีวิต คนฉลาดย่อมกอบโกยความพึงพอใจทุกโอกาส (กิริติ บุญเจือ, 2522) ความเพลิดเพลินมีคุณค่าทางบวก ขณะที่ความปวดร้าวหรือความไม่น่าเพลิดเพลินมีค่าทางลบ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แตกต่างจากคุณค่าอื่น เช่น ความแตกต่างจากคุณค่าทางจริยศาสตร์ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ถือว่าเป็นความเพลิดเพลินภายใน ซึ่งเป็นความชอบของแต่ละบุคคล คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มีลักษณะตรงไปตรงมา ตรงข้ามกับที่เป็นสื่อหรือคุณค่าทางปฏิบัติจริง ทางสุนทรียศาสตร์เป็นหนทางค้นหาความเพลิดเพลินและความพอใจ (ไพฑูรย์ พัฒนใหญ่ยิ่ง, 2541 : 18-21) (ไพฑูรย์ พัฒนใหญ่ยิ่ง, 2541)

3. สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

สุนทรียภาพด้านทำนองลำของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง คือ ทำนองลำประจำคณะ จะใช้ทำนองลำ “เมืองอุบล” เอกลักษณ์เฉพาะ คือ จะมีคำว่า โอ้ย โอ้ย เต็น้อย หละฟ้าอ้าย มาบัดนี้ หละมาบัดนี้ แล้วบัดนี้ นี่แหละ อันนี้แหละ เป็นต้น เป็นทำนองลำที่ช้า เศร้า และมีการเอื้อนเสียงที่ยาวและสูง ประกอบกับการใช้ลูกคอเป็นระลอก การลำโดยทั่วไปจะเอื้อน

เสียงและใช้ลูกคอเฉพาะตอนเริ่มต้น และตอนลงท้ายของการลำเท่านั้น แต่ลำทำนองอุบลจะเอื้อนเสียงและใช้ลูกคอได้ตลอดทั้งกลอนลำ จะระบุหรือไม่ระบุไว้ในบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของผู้ลำ แต่ไม่ควรมากเกินไป ส่วนทำนองเสริม คือ ทำนองลำที่ใช้ลำสอดแทรกทำนองลำประจำคณะ ใช้ลำในช่วงพ็อนออกฉากและพ็อนเข้าฉาก เพื่อกระตุ้นผู้ชมให้สนใจในการแสดงลำเรื่องต่อกลอน ปัจจุบันนิยมใช้ลำเพลิน ลำแพน เพลงหรือกลอนตลาด และลำเต้ย ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และความสามารถของผู้แสดงหมอลำ และใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ เน้นจังหวะเร็ว ครึกครื้น เร้าใจ และสนุกสนาน สอดคล้องกับงานวิจัยของ Compton (1979 : 134-165) ได้ศึกษาองค์ประกอบของการลำสี่ท่อนในด้านฉันทลักษณ์ ภาษา เนื้อหาและจังหวะ ผลการศึกษาพบว่า ด้านฉันทลักษณ์ กล่าวถึงระดับเสียง ลักษณะสัมผัสของลำสี่ท่อน ด้านภาษาได้กล่าวถึงการใช้คำสร้อย คำเสริม การใช้คำเชื่อม ด้านเนื้อหาได้เปรียบเทียบเนื้อหาของกลอนลำระหว่างกลอนตัดกับกลอนเถื่อน และด้านจังหวะพบว่า จังหวะมีส่วนสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ สอดคล้องกับงานวิจัยของ อาทิตย์ คำหงษ์ศา (2555) ได้ศึกษาการศึกษาทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง ผลการศึกษา พบว่า หมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง มีการนำทำนองลำที่มีอยู่ในท้องถิ่นของภาคอีสานมาใช้ในการแสดง มีอยู่เป็น 7 ทำนอง คือ ลำทางยาว ลำเต้ย ลำเดิน ลำเพลิน ลำแพน ลำซิ่ง และเพลงลูกทุ่ง

3.2 สุนทรียภาพด้านกลอนลำ ความไพเราะของกลอนลำทำให้เกิดสุนทรียภาพ คือ ไพเราะด้านเนื้อหา การใช้คำ สัมผัส และกลมกลืนตรงกับเนื้อหาของเรื่องที่ใช้แสดง กลอนลำของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล เป็นกลอนประพันธ์ทั้งเรื่อง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ กลอนลำนำเรื่อง เป็นกลอนลำทั่วไป สอดแทรกคติธรรมคำสอน และกลอนลำในเรื่อง เป็นกลอนลำที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการแสดงในท้องเรื่อง กลอนลำที่ดีต้องสามารถทำให้ผู้แสดงนำไปใช้ลำได้อย่างไพเราะและทำท่าทางประกอบขณะลำได้อย่างสวยงาม ดูแล้วไม่รวบรัด ไม่ลูกลี้ลูกลก สุนทรียภาพด้านกลอนลำเกิดขึ้นได้ต้องประสาน กลมกลืนกับการพ็อน บทบาทของผู้แสดง การใช้คำเหมาะสมกับการส่งสำเนียงในการลำ ผู้ฟังฟังแล้วเกิดความรู้สึกคล้อยตาม สอดคล้องกับงานวิจัยของ ราตรี ศรีวิไล (2554) ที่ได้ทำการศึกษาสุนทรียภาพในกลอนลำของหมอลำกลอน : องค์ประกอบและปัจจัยเกื้อหนุนต่อการสร้างสรรค์ ผลการศึกษา พบว่า กลอนลำเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะช่วยให้หมอลำมีชื่อเสียงและเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ฟัง องค์ประกอบทางสุนทรียภาพในกลอนลำของหมอลำกลอนประกอบด้วยด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบหรือฉันทลักษณ์ และด้านศิลปะในการใช้ถ้อยคำ

3.3 สุนทรียภาพด้านวิธีการลำทำนองอุบล สุนทรียภาพวิธีการลำทำนองอุบล คือ การเอื้อนเสียง และการใช้ลูกคอเป็นระลอก เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล และเป็นความสามารถที่โดดเด่นเฉพาะ ของหมอลำทำนองอุบล สุนทรียภาพด้านวิธีลำทำนองทำนองอุบลจะเกิดขึ้นได้ ผู้แสดงหมอลำต้องเสียงดี มีลมหายใจที่ยาว มีความสามารถด้านการใช้ลูกคอ ใช้

จังหวะเสียงสูงต่ำได้เหมาะสม อักขระชัดเจนการเว้นวรรคตอนในการลำลูกต้อง ฟังแล้วเกิดสุนทริยภาพ รับรู้ได้ในความไพเราะ เกิดการยอมรับและรู้สึกคล้อยตาม สอดคล้องกับงานวิจัยของ สุริยพงษ์ บุญโกลม (2559) ที่ได้ศึกษาวิธีการขับร้องหมอลำกลอนของ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ผลการศึกษา พบว่า ระเบียบวิธีการแสดงหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ การแสดงเฉพาะกิจ การแสดงครั้งคืนและการแสดงทั้งคืน โดยจะมีความแตกต่างกัน คือ การแสดงเฉพาะกิจ ผู้ว่าจ้างจะมาติดต่อการแสดงเพื่อแสดงในงานต่าง ๆ เป็นการเฉพาะ ไม่แสดงเป็นเรื่องราว อาจเป็นการว่าจ้างเพื่อแสดงในตอนใดตอนหนึ่ง ส่วนการลำแบบครั้งคืนและเต็มคืนนั้น หมอลำจะแสดงไปจนถึงเวลาประมาณเที่ยงคืนและทั้งคืนตามลำดับขั้นตอน การแสดงหมอลำประกอบด้วย การลำบทกลอนลำไหว้ครู การลำกลอนลำเกี่ยวกับเจ้าภาพหรือกลอนลำยอศรัทธา ซึ่งเป็นกลอนลำที่แต่งขึ้นเฉพาะสำหรับงานนั้น ๆ การลำดัดบทกลอนลำแนะนำตัว การลำบทเกี่ยวพาราสี การลำกลอนลำที่แสดงเรื่องราว และการลำลา กลวิธีการร้องหมอลำกลอน จากการศึกษากลอนลำทางยาวตามน้องทั่วอีสาน มีลักษณะเป็นลำทางยาวหรือลำล่อง และพบว่า กลวิธีการร้อง คือ การปิดท้ายเสียง การร้องเลียนเสียงธรรมชาติ การใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์ การเอื้อนโดยใช้ลูกคอ และการร้องโดยใช้คำพิเศษ และการใช้น้ำเสียงเพื่อสื่ออารมณ์เป็นกลวิธีที่พบมากที่สุด

สอดคล้องกับงานวิจัยของ ณัฐวุฒิ อุ่นทร (2560) ที่ได้ศึกษาเทคนิควิธีการลำของหมอลำฉลาด ส่งเสริม (ป.ฉลาดน้อย) ผลการศึกษา พบว่า เทคนิควิธีการลำทำนองอุบลของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย สามารถแยกออกเป็น 24 เทคนิควิธี และยังพบว่า หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ได้นำเทคนิคที่ได้จากการประดิษฐ์การเอื้อนมาใช้ในการลำทำนองอุบลได้อย่างสละสลวย ไม่ว่าจะเป็นการเกริ่น การเดินกลอนและการจบกลอน และยังมีลีลาในการเปล่งเสียงที่โดดเด่นจากคีย์และกลับมาคีย์เดิมได้โดยไม่เพี้ยนเสียง โดยมีวิธีการเอื้อนเสียงทั้งหมด 30 เสียง ส่วนสุนทริยภาพของการลำทำนองอุบลของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย สามารถแบ่งออกได้ 7 ลักษณะอารมณ์ คือ รัก โศกเศร้า อาลัยอาวรณ์ โกรธ ตื่นเต้นดีใจ น้อยเนื้อต่ำใจ และหวั่นใย การถ่ายทอดอารมณ์เหล่านี้เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ในการลำตามลักษณะการประพันธ์ ทำนองลำทางยาวในบทเน้นคำและลากเสียงให้ยาวสื่อความรู้สึกทางอารมณ์ได้ดี

สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีสุนทริยศาสตร์ Alexander Gottlieb Baumgarten (1772) กล่าวว่า เป็นการศึกษาเชิงปรัชญาเกี่ยวกับความรู้สึกของมนุษย์ ซึ่งแยกออกจากทฤษฎีความรู้หรือ ญาณวิทยา (Epistemology หรือ Theory of Knowledge เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา สุนทริยนิยม คุณลักษณะซึ่งนับว่าเป็นศาสตร์อันลึกซึ้ง เป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจของมนุษย์ โดยเฉพาะมนุษย์จำเป็นต้องศึกษาเพื่อปรับปรุงตนเอง ให้เป็นมีรสนิยมสูงการเขาถึงศิลปะนั้น ได้รับประโยชน์หลายประการ ดังนี้

1. ได้รับรสความงามอมตะทางศิลปะ ซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่า ได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดาจากกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมหมอลำ หมอแคน มีความอมตะทาง

ศิลปะ เพราะแทรกอยู่ในจิตใจสำนึกของชาวอีสาน ด้วยความที่มีรากเหง้าและความเป็นมายาวนาน ทำให้หมอลำปรับตัวได้ดีเทียบกับการแสดงอย่างอื่น

2. ความงามศิลปะจะฝังแน่นด้วยความทรงจำ ไม่ลืมเลือนง่าย ความงามหลายดานของการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ทำให้สามารถดึงดูดผู้ชมได้ดี โดยการผูกเรื่องที่ใช่แสดงเป็นสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของผู้ชมได้

3. ศิลปะทำให้นุชนุชเรามีความเห็นร่วมกัน ทำให้จิตใจผูกพันต่อกัน คนที่มีอารมณ์มีรสนิยมตรงกัน จะมีความเข้าใจจะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกว่าสิ่งอื่น วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูง จะมีจุดโน้มน้าวใจเราเข้าใจถึงคุณงามความดีบางอย่าง ซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แล้วก็ยิ่งได้รับ รสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้น และพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย การที่หมอลำอยู่ได้จนถึงปัจจุบันเนื่องผู้ชมและผู้ฟังผู้มีความรู้สึกเป็นพวกเดียวกัน มีค่านิยมและรสนิยมอย่างเดียวกัน และศิลปะการแสดงของหมอลำเป็นศิลปะชั้นสูง สามารถโน้มน้าวจิตใจได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยทำให้มีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้

1.1 หมอลำเรื่องต่อกลอนเป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต สภาพความเป็นอยู่ นิสัยใจคอ และวัฒนธรรมที่ดั่งามของชาวอีสาน ควรส่งเสริมสนับสนุนให้มีการจัดทำเป็นหลักสูตรท้องถิ่นในสถานศึกษา เพื่ออนุรักษ์และสืบสานให้คงอยู่คู่สังคมอีสานตลอดไป

1.2 ศิลปินหมอลำ คือ กลุ่มบุคคลที่สามารถอนุรักษ์และสืบสานการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนให้คงอยู่ได้อย่างมีคุณค่า ควรส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดความรักในศิลปะการแสดงของตน และอุทิศตนเพื่อสร้างผลงานใหม่มีคุณภาพและเชื่อมโยงกับงานการแสดงให้เป็นส่วนหนึ่งของสังคม เช่น ลำลองที่มาของผ้า ลำลองเชิญเที่ยวบุรีรัมย์ ปัญหา น้ำท่วม ปัญหาโรคติดต่อโควิด-19 เป็นต้น

1.4 ควรส่งเสริมสนับสนุนให้มีการประกวดแข่งขันการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนให้ได้รับความนิยมนระดับภาค ระดับชาติ และนานาชาติ

1.5 ควรส่งเสริมสนับสนุนให้มีการโฆษณาประชาสัมพันธ์ และเผยแพร่ผลงานการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนทางสื่อโทรทัศน์ วิทยุกระจายเสียง และเครือข่ายอินเทอร์เน็ตอย่างต่อเนื่อง

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ทำนองลำเมืองอุบล เรียกว่า วาด หรือ สังวาด วาดลำที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับแบ่งออกเป็น 3 วาด ได้แก่ วาด ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม วาด ป.ประหยัด นามศรี และวาดคมถวิล เวียงอุบล

ควรศึกษาเปรียบเทียบสุนทรียภาพของวัดลำทั้ง 3 วัด ให้เห็นความแตกต่างจุดเด่น จุดด้อยและเพื่อหาแนวทางการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างเหมาะสมต่อไป

2.2 ควรศึกษาแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องตอกลอนให้สามารถดำรงอยู่คู่สังคมอีสาน

2.3 ควรศึกษารูปแบบการแสดงของคณะลำเรื่องตอกลอนที่มีผลงานการแสดงต่อเนื่องและมีชื่อเสียงในปัจจุบัน

2.4 ควรศึกษารูปแบบการบริหารจัดการวงของคณะลำเรื่องตอกลอนที่มีผลงานการแสดงต่อเนื่องและมีชื่อเสียงในปัจจุบัน

2.5 ควรศึกษาสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอื่น และในแง่มุมต่าง ๆ



บรรณานุกรม



บรรณานุกรม

- กมลฉัตร ปทุมศรี. (2557). รายงานต่างด้าวชาวพม : รูปแบบการปรับปรนโดยมิติทางวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมชายฝั่งทะเลภาคกลาง. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- กรมศิลปากร. (2520). การเล่นพื้นเมืองภาคอีสาน (หมอลำ-หมอแคน). กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์.
- กระทรวงวัฒนธรรม. (2561). เอกสารประกอบการประชุมหารือความร่วมมือเพื่อขับเคลื่อนงานด้านวัฒนธรรมและติดตามการดำเนินงานของสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ วัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักนโยบายและยุทธศาสตร์ กระทรวงวัฒนธรรม.
- กวีลีปปริชญ เมืองจันทร์. (2549). ภูมิปัญญาการสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนคณะแสงคอคำ. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- กอแก้ว ศิริกุล. (2551). การตั้งถิ่นฐานและการปรับปรนทางวัฒนธรรมของคนไทยเชื้อสายจีนเพื่อสร้างสังคมเข้มแข็งในจังหวัดกาฬสินธุ์. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- กันต์ สกุลโพน. (2560). ชีวิตและผลงานของหมอลำบุญมา การะกุล. (วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- กิตติศักดิ์ แสนประดิษฐ์. (2552). แนวทางการพัฒนาศักยภาพการแสดงลำเรื่องต่อกลอนภาคอีสานเพื่อความเหมาะสมกับสภาพทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- กิริติ บุญเจือ. (2522). สารานุกรมปรัชญา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- จำนง อติวัฒนสิทธิ์ และคณะ. (2545). สังคมวิทยา. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- จารุบุตร เรื่องสุวรรณ. (2526). เชิดชูเกียรติ พลน้า จารุบุตร เรื่องสุวรรณ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2526). หมอลำ. วารสารวัฒนธรรมไทย, 22(2), 49-54.
- จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2528). รายงานการวิจัยเรื่องบทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2540). ภูมิปัญญาหมอลำเอกความรุ่งโรจน์ของอดีตกับปัญหาของหมอลำในปัจจุบัน. มหาสารคาม: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

- จิราวัลย์ ชาเหลา. (2546). กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดศิลปะการแสดงของหมอลำอาชีพ. (วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- เจริญชัย ชนไฟโรจน์. (2526). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- ชัยนาถ มาเพ็ชร. (2545). ภูมิปัญญาทางศิลปศิลป์ของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย. (การศึกษาค้นคว้าอิสระ). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- ชูเกียรติ ลิสุวรรณ์. (2535). ระบบการเรียนรู้ ที่มีอยู่ในท้องถิ่นภาคเหนือ. เชียงใหม่: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- ฐานิสร์ เจริญพงศ์. (2543). เกี่ยวกับสุนทรียภาพในทฤษฎีสถาปัตยกรรม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัฐภูมิ อุ๋นทร. (2560). เทคนิควิธีการลำของหมอลำฉลาด ส่งเสริม (ป.ฉลาดน้อย). วารสารศิลปกรรมศาสตร์, 7(1), 67-83.
- ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. (2530). ลำทางสั้น ทางยาวและลองโขงแล้วเฮามาเต้ยใส่กัน. วารสารฟ้าเมืองหลวง, 1(139), 108-114.
- ทวี ถาวโร. (2541). การสร้างงานและการกระจายรายได้ของหมอลำ. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ทวีเกียรติ ไชยงยศ. (2528). สุนทรียะทางทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต.
- ทองมาก จันทะลือ. (2553). ฃญาอีสาน. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.
- ทักษิณา ไกรราช. (2549). มิติทางวัฒนธรรมการดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ในภาคอีสาน. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- ทักษิณา สุขพัทธ์. (2559). สุนทรียภาพในมิติแห่งศิลปะละครซีรี่ส์พระพุทเจ้ามหาศาสดาโลก. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 1(3), 1-15.
- ทินกร อัดไพบูลย์. (2550). หมอลำเมืองอุบลราชธานี. . อุบลราชธานี: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี
- ธรรมจักร พรหมพัว. (2544). หมอลำ. อุบลราชธานี: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี.
- ธวัช ปุณโณทก. (2537). วรรณกรรมภาคอีสาน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- ธวัชชัย สาครินทร์. (2542). นครราชสีมาโคราชบ้านเรา. กรุงเทพฯ: มังกรการพิมพ์.
- ธิดา โมสิกรัตน์. (2526). สุนทรียภาพทางภาษา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- ธีรภูมิ เอกะกุล. (2544). ระเบียบวิธีการวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์. (วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, อุบลราชธานี.

- นคร พจนวรวงษ์. (2560). รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2560. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วน จำกัด พิมพ์อักษร.
- นำใจ อุทริกษ์. (2553). การศึกษาและแนวทางการพัฒนาหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสาน. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2545). คำมีคม: ว่าด้วยภาษา วัฒนธรรม และอำนาจ. กรุงเทพฯ: มติชน.
- นิยพวรรณ วรรณศิริ. (2550). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: เอ็กซ์เปอร์เน็ท.
- นิราศ ศรีขาวรส. (2559). พระพุทธรูปไม้ : สุนทรียภาพและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนในเมืองหลวงพระบางสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ขอนแก่น.
- บัญชา เกียรติจรุงพันธ์. (2557). สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ขอนแก่น.
- บุญกว้าง วาทยธธา. (2524). ประวัติความเป็นมาของหมอลำกลอน. เอกสารสัมมนาเพลงพื้นบ้าน, 1(1), 19-25.
- บุญยงค์ เกศเทศ. (2526). ประวัติศาสตร์วรรณกรรม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- บุญเลิศ จันท. (2531). แคน ดนตรีพื้นเมืองอีสาน. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ประเทือง คล้ายสุบรรณ. (2528). ร้อยกรองชาวบ้าน. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ประเวช วะสี. (2544). ธรรมชาติ จินตนาการ ความงาม มิตรภาพ ปัญญา. กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน.
- ประสาธ สายด้วง. (2535). หมอลำซึ่ง ศิลปะพื้นบ้านอีสานประยุกต์. มติชน, 1(3), 19.
- ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. (2539). ภาษากับความคิด. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- ปริญญา ป้องรอด. (2544). การวิเคราะห์บทประพันธ์ของหมอลำเรื่องต่อกลอน. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ.
- ปรีชา พรหมแสน. (2526). หมอลำ: ลำเพลิน. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- ปรีชา พิณทอง. (2525). สารานุกรมภาษาอีสาน-ไทย-อังกฤษ. อุบลราชธานี: โรงพิมพ์ศิริธรรม.
- ผ่องพันธ์ มณีรัตน์. (2521). การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พร ยงดี. (2555). อัตลักษณ์การลำของศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ในประเทศไทย. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- พรชัย เขียวสาคุ. (2536). ลำเพลินบ้านแพง ตำบลแพง อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- พรชัย ศรีสารคาม. (2521). ลำเต้ย. ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์.

- พรทิพย์ ชังธาดา. (2539). วรรณกรรมท้องถิ่น. กรุงเทพฯ: สวีรียาจารย์.
- พระอริยานุวัตร เขมจารี. (2528). ลีปสุญ. มหาสารคาม: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดมหาสารคาม
วิทยาลัยครูมหาสารคาม
- พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (ปฺณ.ณโก ธีร). (2507). แคน. กรุงเทพฯ: บุญส่งการพิมพ์.
- พัชรา กิจปฐมมงคล. (2547). พิธีกรรมของคนไทยเชื้อสายจีนในเขตเทศบาลนครปฐม.
(วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, นครปฐม.
- พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. (2561). สุนทรียภาพในระบอบโบราณคดี. วารสารจันทร์เกษมสาร, 24(3),
9-17.
- พิมุข ชาญธนวัฒน์. (2546). การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวไทยใหญ่ :
กรณีศึกษาชาวไทยใหญ่มุขบ้านถ้ำลอด อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน. (วิทยานิพนธ์
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, เชียงใหม่.
- พุทธินันท์ บุญเรือง. (2561). การปรับปรุงทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจของชุมชนท้องถิ่นใน
อำเภอบ้านโคก จังหวัดอุดรธานี ต่อการเปิดจุดผ่านแดนถาวรของภูตู ภายใต้กระแสการ
พัฒนาในอนุภูมิภาคกลุ่มน้ำโขง. วารสารบัณฑิตศึกษาปริทรรศน์ มจร.วิทยาเขตแพร่, 4(1),
2.
- ไพฑูรย์ พัฒนาใหญ่ยิ่ง. (2541). สุนทรียศาสตร์: แนวคิดทฤษฎีการพัฒนา. กรุงเทพฯ: เสมาธรรม.
- ไพฑูรย์ แพงเงิน. (2534). กลอนลำภูมิจึงญาของดีอีสาน. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ไพฑูรย์ เมฆพยัพ. (2536). รายงานการศึกษาวิชชาโลกทัศน์ของชาวไทยในท้องถิ่น หมอลำซึ่ง.
มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- เฟื่องฟ้า ลัษมณี. (2545a). การปรับปรุงวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่มุขบ้านนาหวาย ตำบลเมืองมะ
อำเภอยางตลาด จังหวัดเชียงใหม่. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). สถาบันราชภัฏ
เชียงใหม่, เชียงใหม่.
- เฟื่องฟ้า ลัษมณี. (2545b). การปรับปรุงวิถีชีวิตของชาวไทยใหญ่: กรณีศึกษามุขบ้านนาหวาย ตำบล
เมืองนะ อำเภอยางตลาด จังหวัดเชียงใหม่. เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัยสถาบันราชภัฏ
เชียงใหม่.
- ภานุ สรวายสุวรรณ. (2555). การวิเคราะห์สุนทรียภาพในพระพุทธรูปสุโขทัยด้วยหลักการทาง
ทัศนศิลป์. วารสาร *Veridian E-Journal*, 12(1), 17 - 40.
- มนตรี โคตรคันทา. (2550). ฮิตสิบสอง. กรุงเทพฯ: โครงการพระราชดำริ ส่งเสริมการศึกษา.
- มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์. (2542). สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคอีสาน
เล่มที่ 14. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์.

- ยอดชาย พรหมอินทร์. (2558). สุนทรียภาพจากจิตรกรรมสีน้ำมัน ทิวทัศน์แหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา. วารสารปาริชาติ มหาวิทยาลัยทักษิณ, 1(2), 35-118.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.
- ราตรี ศรีวิไล. (2554). สุนทรียภาพในกลอนลำของหมอลำกลอน: องค์ประกอบและปัจจัยเกื้อหนุนต่อการสร้างสรรค์. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- วงศ์เดือน สุขบาง. (2524). การศึกษาพระปฐมสมโพธิกถาในแนวสุนทรียะ. (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- วงศ์สะอาด., ศ. (2540). ตำราโหราศาสตร์อีสาน. ขอนแก่น: คลังนันทธรรม.
- วรารณ บำรุงกุล. (2527). สุนทรียภาพภาษาผ่านร้อยกรอง. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก.
- วรินทร์ชญา ภูติพรสวัสดิ์. (2558). วัฒนธรรมการให้บริการ: แนวทางการปรับปรุงเพื่อการแข่งขันทางธุรกิจ เครื่องซักผ้าหยอดเหรียญของชุมชนจังหวัดขอนแก่น. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- วันเนาว์ ยูเคน. (2542). นิทานคือชีวิต. กรุงเทพฯ: องค์การคำครุสภา.
- วารุณี โชคเพิ่มพูนสุข. (2555). วิวัฒนาการและสุนทรียภาพของเพลงแปลงไทย. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.
- วีรวัฒน์ อินทรพร. (2548). สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสืบทอดและการสร้างสรรค์. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.
- วุฒินันท์ สุพร. (2556). หมอลำ: กรณีศึกษาหมอลำจุมทอง เสียงเสนห. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ขอนแก่น.
- ศิริ ผาสุก และคณะ. (2536). สุรินทร์: มรดกโลกทางวัฒนธรรมในประเทศไทย. สุรินทร์: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์.
- ศิริชัย ทัพขวา. (2560). การพัฒนารูปแบบการแสดงหมอลำหมู่เชิงธุรกิจ. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์. (2521). ลำเต้ย. วารสารศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์, 1(2), 39-45.
- ไศภิตสุดา อนันตรักษ์. (2534). การวิเคราะห์เรื่องต่อกลอน. (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, กรุงเทพฯ.
- สนธยา พลศรี. (2545). ทฤษฎีและหลักการพัฒนาชุมชน. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สนอง คลังพระศรี. (2541). หมอลำชิง: กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำใน
ภาคอีสาน กรุงเทพฯ.: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมคิด พรหมจ้อย และคณะ. (2546). เศรษฐกิจชุมชนหมู่บ้านอีสานใต้. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

สายพิน แก้วงามประเสริฐ. (2538). ภาพลักษณ์ท้าวสุรนารีในประวัติศาสตร์ไทย. (วิทยานิพนธ์
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2550). กรณีตัวอย่างการศึกษาและพัฒนา
กระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรม
แห่งชาติ.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดมุกดาหาร. (2562). ประวัติเมืองมุกดาหาร. มุกดาหาร: สำนักงาน
วัฒนธรรมจังหวัดมุกดาหาร.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดยโสธร. (2562). ประวัติเมืองยโสธร. ยโสธร: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด
ยโสธร.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดร้อยเอ็ด. (2562). ประวัติเมืองร้อยเอ็ด. ร้อยเอ็ด: สำนักงานวัฒนธรรม
จังหวัดร้อยเอ็ด.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ. (2562). ประวัติเมืองศรีสะเกษ. ศรีสะเกษ: สำนักงาน
วัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอำนาจเจริญ. (2562). ประวัติเมืองอำนาจเจริญ.อำนาจเจริญ:
สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอำนาจเจริญ.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี. (2562). ประวัติเมืองอุบลราชธานี. อุบลราชธานี:
สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานี,

สำเร็จ คำโหมง. (2538). ดนตรีอีสาน. มหาสารคาม: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราช
ภัฏมหาสารคาม.

สำลี รักสุทธี. (2543). ศิล: สูดยอวินัยศาสนาพุทธ. กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. (2548). บทบาทของหมอลำในการแก้ปัญหาสังคม. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎี
บัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง กล้า ศรีเพชร และศิริินทร์ ศิริฟ้า. (2563). ลำทำนองอีสาน: กระบวนการถ่ายทอด
องค์ความรู้เพื่อสืบทอดศิลปะการแสดงหมอลำ. มหาสารคาม: คณะวัฒนธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัย.

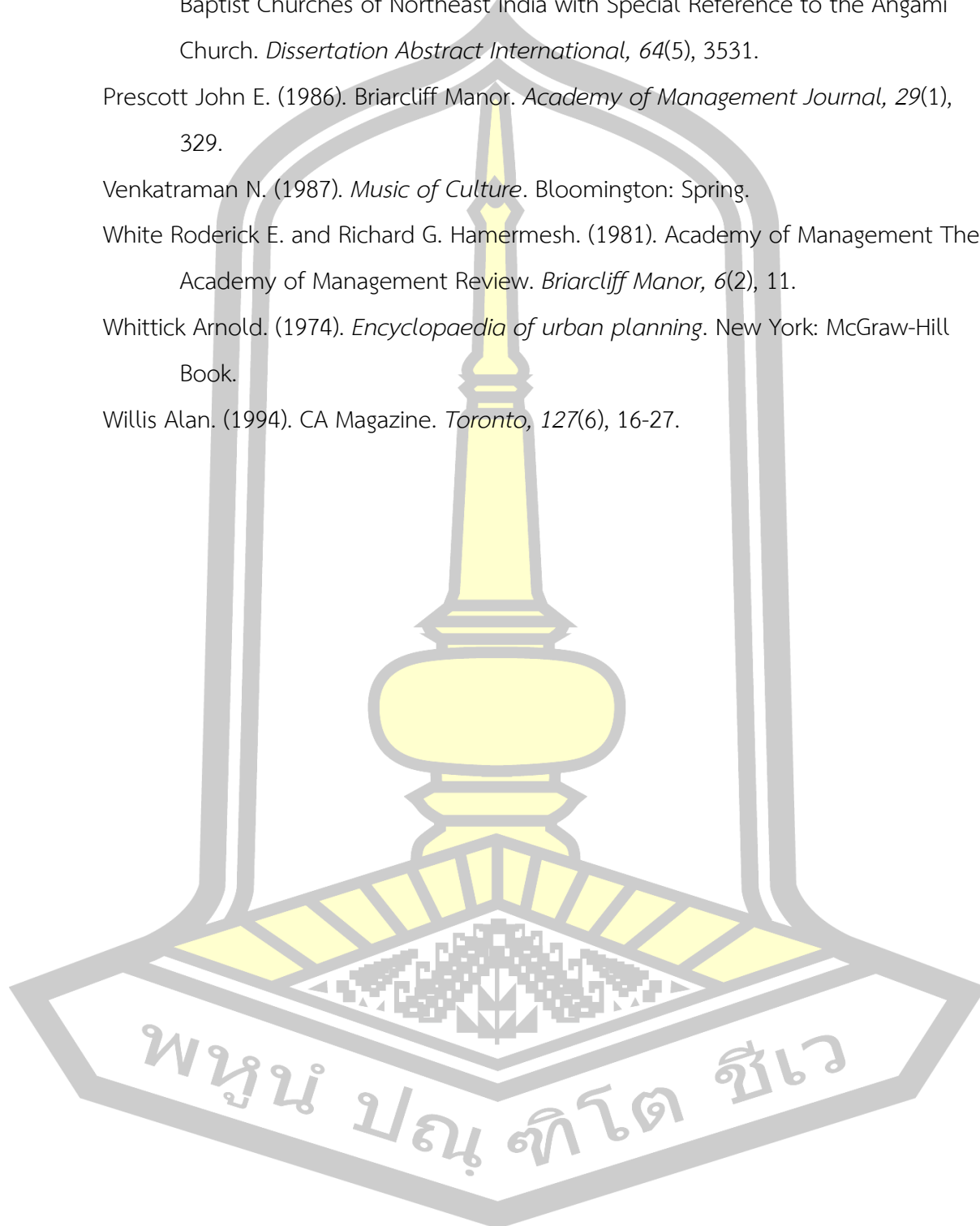
สุกิจ พลประถม. (2538). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน (คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัย
ราชภัฏอุดรธานี). อุดรธานี: มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

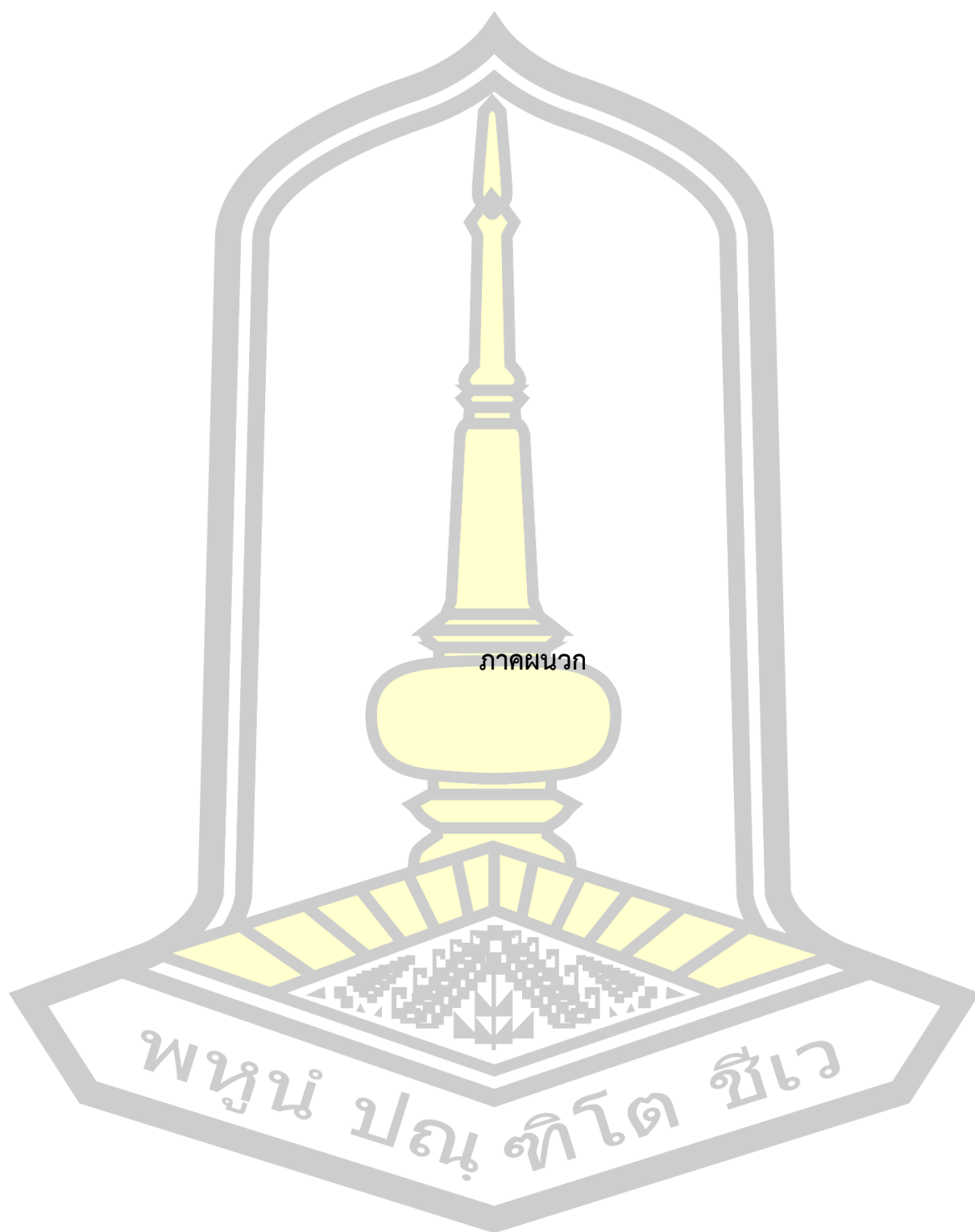
สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2530). คนไทยอยู่ที่ไหนบ้าง. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). วัฒนธรรมพื้นบ้าน: กรณีอีสาน. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2543). พลังลาวชาวอีสาน. กรุงเทพฯ: มติชน.
- สุนทร พรหมรัตน์. (2558). เหวียด เกี่ยว: อัตลักษณ์และกระบวนการปรับปรนในการดำเนินชีวิตในภาคอีสาน. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- สุนัย เศรษฐบุญสร้าง. (2549). แนวทางปฏิบัติ 7 ขั้น สู่วิถีเศรษฐกิจพอเพียง: จากแนวปฏิบัติสู่แนวคิดทางทฤษฎีของเศรษฐกิจพอเพียง. กรุงเทพฯ: มูลนิธิวิถีสุข.
- สุภากร จันทวานิช. (2542). วิจัยเชิงคุณภาพ. กรุงเทพฯ: ด้านสุทธาการพิมพ์.
- สุรเชษฐ เวชพิทักษ์. (2533). รากฐานแห่งชีวิต: วัฒนธรรมชนบทกับการพัฒนา. กรุงเทพฯ: อิมพริ้นติ้ง.
- สุรพล เนสุสินธุ์. (2550). พัฒนาการการแสดงหมอลำเรื่องตกลอนทำนองขอนแก่น คณะระเบียบวาทะศิลป์ จังหวัดขอนแก่น. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- สุรวิทย์ อาชีวศึกษาคม. (2535). หมอลำชิง. สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์(38), 36-38.
- สุระศักดิ์ หวานแท้. (2555). ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชียงสุนทริยศาสตร์. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ขอนแก่น.
- สุริชัย หวันแก้ว. (2549). การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: ด้านสุทธาการพิมพ์.
- สุริพงษ์ บุญโกล. (2559). วิธีการขับร้องหมอลำกลอนของหมอลำ ป.ฉลาดน้อย. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.
- สุวิทย์ มูลคำ และคณะ. (2549). การเขียนแผนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นการคิด. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.
- เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชชน). (2515). คำของวรรณคดี. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.
- เสาวภา ศักยพันธ์. (2554). การปรับปรนและการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอาหารไทลื้อในเขตล้านนา. กรุงเทพฯ: การส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.
- หลวงบุญยมาโนพพาณิษฐ์. (2537). ภาษาและหนังสือ. กรุงเทพฯ: พระนคร.
- หิรัญ เสนาพรหม. (2559). การพัฒนาศิลปะการแสดงจากนิทานกลอนลำเรื่องนางนกระยางขาวของหมอลำ ป. ฉลาดน้อย. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, 9(1), 20-28.
- อภิมาส ศรีโพทอง. (2557). กระบวนการถ่ายทอดการแสดงด้านหมอลำของหมอลำสมลี อาจวิชัย. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

- อังคณา ศิริวัฒน์. (2555). สุนทรียภาพในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, เชียงใหม่.
- อาทิตย์ คำหงษ์ศา. (2555). การศึกษาทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนในภาคอีสานตอนกลาง. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- อานนท์ อาภาภิรม. (2525). สังคม วัฒนธรรม และ ประเพณีไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- อุดม บัวศรี. (2526). หมอลำ-หมอแคน. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย.
- อุดม บัวศรี. (2528). วัฒนธรรมอีสาน. ขอนแก่น: ภาควิชามนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- อุดม บัวศรี. (2535). หมอลำ: บทบาทต่อสังคม. ขอนแก่น: ศูนย์ราชการจังหวัดขอนแก่น.
- เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2540). การสืบทอดและปรับปรุงวัฒนธรรมไทยในการเมือง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สยาม.
- เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2544). ภูมิปัญญาชาวบ้านสี่ภูมิภาค: วิถีชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ของชาวบ้านไทย กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา.
- Alexander Gottlieb Baumgarten. (1972). *Parallax Art Fair*. Chicago: Grafiati.
- Carkin Gary Bryden. (1985). Likay : The Thai Popular Theater Form and its Function Within Thai Society. *Dissertation Abstracts International*, 45(3), 3482.
- Compton Caral J. (1979). *Courting Poetry in Laos: A Textual and Linguistic Analysis*. New York: Northern Illinois Center for Southeast Asian studies.
- Douglas Gavin Duncan. (2002). State Patronage of Burmese Traditional Music. *Dissertation Abstracts International*, 62(3), 2622.
- Huynh Van Phuc. (2554). จามมูสลิมในเวียดนามหลังนโยบายโดยเมเย การปรับปรนวิถีชีวิตทางเศรษฐกิจศาสนปฏิบัติและชาติพันธุ์สัมพันธ์. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- Jing Lu. (2558.). รูปแบบการปรับปรนวัฒนธรรมองค์กรเพื่อการสื่อสารวัฒนธรรมไทย-จีน ของห้องเรียนขงจื้อในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- Merriam Alan P. (1964). *Anthropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Miller Terry Ellis. (1977). Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand. *Dissertation Abstracts International*, 38(6), 1730.
- Miller Terry Ellis. (1998). *Southeast Asia*. New York: Garland Publishing.

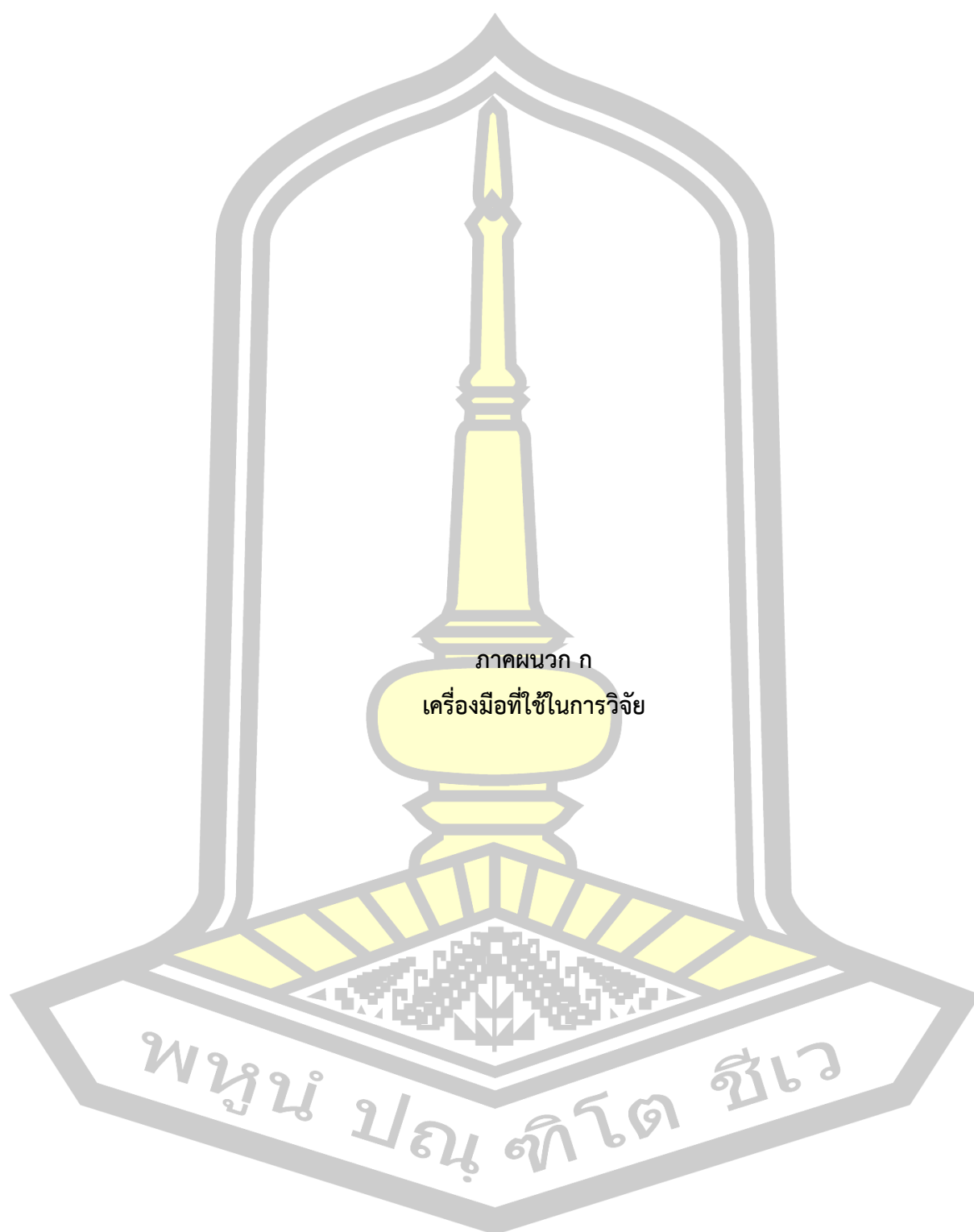
- Peseye Vivee Kenileno. (2004). Developing an Indigenous Hymnody for the Naga Baptist Churches of Northeast India with Special Reference to the Angami Church. *Dissertation Abstract International*, 64(5), 3531.
- Prescott John E. (1986). Briarcliff Manor. *Academy of Management Journal*, 29(1), 329.
- Venkatraman N. (1987). *Music of Culture*. Bloomington: Spring.
- White Roderick E. and Richard G. Hamermesh. (1981). Academy of Management The Academy of Management Review. *Briarcliff Manor*, 6(2), 11.
- Whittick Arnold. (1974). *Encyclopaedia of urban planning*. New York: McGraw-Hill Book.
- Willis Alan. (1994). CA Magazine. *Toronto*, 127(6), 16-27.





ภาคผนวก

พูนํ ปณํ จิต ชีเว



แบบสำรวจ

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

แบบสำรวจฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลจากศิลปินแห่งชาติ

สาขาศิลปการแสดง (หมอลำ)

วันเดือนปีที่สำรวจข้อมูล

.....

สถานที่สำรวจข้อมูล

.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ชื่อ.....สกุล.....
2. ชื่อหมอลำ.....
3. เกิดวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....อายุ.....ป
4. ภูมิลำเนาเดิม.....
5. ที่อยู่ปัจจุบัน.....
6. ประวัติการศึกษา.....
7. สถานภาพทางครอบครัว.....
8. อาชีพปัจจุบัน.....
9. บทบาททางสังคม.....
10. ประสบการณ์ที่ประทับใจ.....
11. เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับชื่อคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ขอให้คุณแนะนำคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล ที่มีชื่อเสียง สามารถติดตามผลงาน และศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับคณะหมอลำได้

1. ชื่อคณะ.....
- สถานที่ตั้งคณะหมอลำ.....
- ชื่อหัวหน้าคณะ.....
- ชื่อพระเอก.....
- ชื่อนางเอก.....

โทรศัพท์.....

2. ชื่อคณะ.....

สถานที่ตั้งคณะหมอลำ.....

ชื่อหัวหน้าคณะ.....

ชื่อพระเอก.....

ชื่อนางเอก.....

โทรศัพท์.....

3. ชื่อคณะ.....

สถานที่ตั้งคณะหมอลำ.....

ชื่อหัวหน้าคณะ.....

ชื่อพระเอก.....

ชื่อนางเอก.....

โทรศัพท์.....

4. ชื่อคณะ.....

สถานที่ตั้งคณะหมอลำ.....

ชื่อหัวหน้าคณะ.....

ชื่อพระเอก.....

ชื่อนางเอก.....

โทรศัพท์.....

ตอนที่ 3 ข้อมูลผู้รู้และผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1. ขอให้ท่านแนะนำผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1.1 ชื่อผู้รู้.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

1.2 ชื่อผู้รู้.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

1.3 ชื่อผู้รู้.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

1.4 ชื่อผู้รู้.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

2. ขอให้ท่านแนะนำนักประพันธ์กลอนลำที่มีชื่อเสียงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

2.1 ชื่อนักประพันธ์กลอนลำ.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

2.2 ชื่อนักประพันธ์กลอนลำ.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

2.3 ชื่อนักประพันธ์กลอนลำ.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

3. ขอให้ท่านแนะนำหมอแคนที่มีชื่อเสียงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

3.1 ชื่อหมอแคน.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

3.2 ชื่อหมอแคน.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

ประสบการณ์และความสามารถ.....

โทรศัพท์.....

ผู้สำรวจ..... (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสำรวจ..... (ผู้ช่วยวิจัย)

แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (ชุดที่ 1)
(Unstructured Interview)

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอน พัฒนาการของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

☐ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ☐ ผู้รู้และผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....

วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ชื่อ.....สกุล.....

วันเดือนปีเกิด.....อายุ.....ปี

โทรศัพท์.....

2. บิดาชื่อ.....อาชีพ.....

มารดาชื่อ.....อาชีพ.....

จำนวนพี่น้อง.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

พี่น้องที่เป็นศิลปินหมอลำ.....

3. ภูมิลำเนา (เดิม).....

4. ประวัติการศึกษา.....

5. ชีวิตวัยเด็ก.....

6. สถานภาพทางครัว.....

จำนวนบุตร.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

บุตรที่เป็นศิลปินหมอลำ..... 7. ที่

อยู่ปัจจุบัน.....

8. อาชีพปัจจุบัน.....

9. บทบาททางสังคม.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลองค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอน.....

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี.....
3. ทำนองลำของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล.....
4. องค์ประกอบของการแสดงหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล.....

ตอนที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

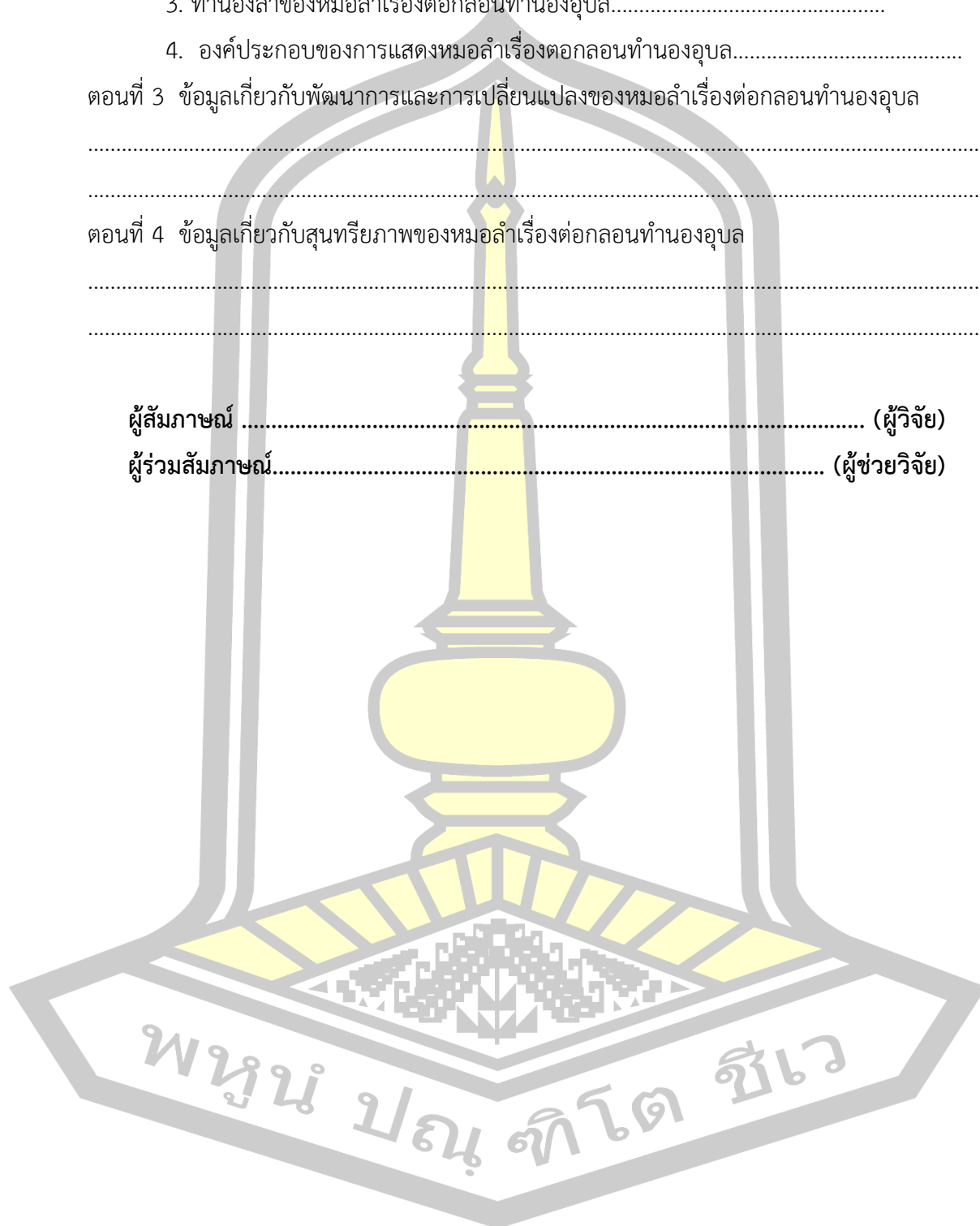
.....

ตอนที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

.....

ผู้สัมภาษณ์ (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสัมภาษณ์..... (ผู้ช่วยวิจัย)



แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (ชุดที่ 2)

(Structured Interview)

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของคณะลำ

เรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

☐ หัวหน้าคณะหมอลำ

☐ ศิลปินหมอลำ

☐ ผู้รู้และผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....

วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ชื่อ.....สกุล.....

วันเดือนปีเกิด.....อายุ.....ปี

โทรศัพท์.....

2. บิดาชื่อ.....อาชีพ.....

มารดาชื่อ.....อาชีพ.....

จำนวนพี่น้อง.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

พี่น้องที่เป็นศิลปินหมอลำ.....

3. ภูมิลำเนา (เดิม).....

4. ประวัติการศึกษา.....

5. ชีวิตวัยเด็ก.....

6. สถานภาพทางครัว.....

จำนวนบุตร.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

บุตรที่เป็นศิลปินหมอลำ..... 7. ที่

อยู่ปัจจุบัน.....

8. อาชีพหลักของครอบครัว คือ.....

อาชีพเสริม คือ.....

9. บทบาททางสังคม.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของหมอลำคณะ

.....

.....

ตอนที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะ.....

1. ด้านรูปแบบการแสดง

.....

2. ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

.....

3. ด้านการแสดงของหางเครื่อง

.....

4. ด้านการบริหารจัดการวง

.....

5. ด้านการบริหารจัดการรายได้

.....

6. โอกาสการแสดง

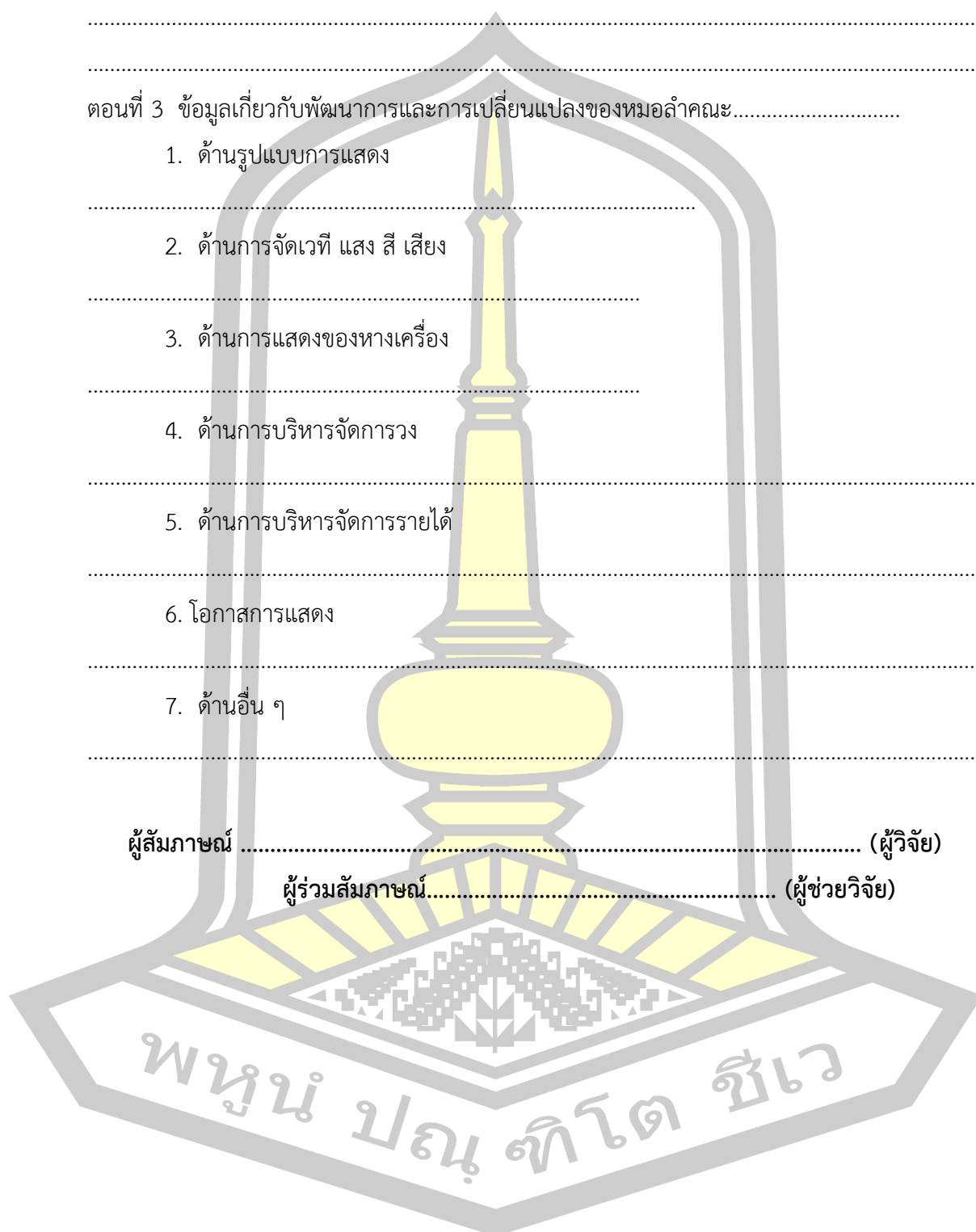
.....

7. ด้านอื่น ๆ

.....

ผู้สัมภาษณ์ (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสัมภาษณ์..... (ผู้ช่วยวิจัย)



แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ชุดที่ 3

(Structured Interview)

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

☐

กลุ่มผู้รู้

☐

กลุ่มผู้ปฏิบัติ

☐

กลุ่มบุคคลทั่วไป

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....

วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

..

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

1. ชื่อ.....สกุล.....

ชื่อหมอลำ.....

วันเดือนปีเกิด.....อายุ.....ปี

สถานภาพ.....โทรศัพท์.....

2. บิดาชื่อ.....อาชีพ.....

มารดาชื่อ.....อาชีพ.....

จำนวนพี่น้อง.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

พี่น้องที่เป็นศิลปินหมอลำ.....

3. ภูมิลำเนา (เดิม).....

4. ที่อยู่ปัจจุบัน.....

5. ประวัติการศึกษา.....

6. ชีวิตวัยเด็ก

.....

7. สถานภาพทางครอบครัว.....

จำนวนบุตร.....คน ชาย.....คน หญิง.....คน

บุตรที่เป็นศิลปินหมอลำ.....

8. อาชีพหลักของครอบครัว คือ.....

อาชีพเสริม คือ.....

9. บทบาททางสังคม.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการเข้าสู่วงการหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

1. ประวัติการเข้าสู่วงการหมอลำ.....
 เข้าสู่วงการหมอลำครั้งแรก เมื่อ.....
 ผู้แนะนำเข้าสู่วงการ คือ.....
 ประเภทหมอลำ.....
2. ประวัติการเข้าสู่วงการหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล
 - 2.1 ครูหมอลำ คือ.....
 - 2.2 วิธีการถ่ายทอด.....
 - 2.3 คณะหมอลำที่เคยสังกัด.....
 - 2.4 หัวหน้าคณะหมอลำชื่อ.....
 - 2.5 ตัวละครที่เคยแสดง.....
 - 2.6 ผู้ถ่ายทอดด้านบุคลิกภาพการเป็นศิลปินหมอลำ คือ.....
 - 2.7 ผู้ถ่ายทอดด้านท่าฟ้อนและท่าทางประกอบการแสดงหมอลำ คือ.....
 - 2.8 ผู้ถ่ายทอดด้านการลำ คือ.....
 - 2.9 ผู้แต่งกลอนลำ คือ.....
 - 2.10 ผู้บรรเลงดนตรี คือ.....
3. ความสามารถพิเศษ.....
4. ประสบการณ์ที่ประทับใจ.....
5. เกียรติคุณและรางวัลที่ได้รับ.....
6. ผลงานที่ปรากฏต่อสาธารณชน
 (ระบุ).....
7. อื่น ๆ
 (ระบุ).....

ตอนที่ 3 องค์ความรู้เกี่ยวกับองค์ความรู้ของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

1. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องตอกลอน

.....

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในจังหวัดอุบลราชธานี

.....

3. ทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอน

4. องค์ประกอบของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

ตอนที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

1. ประวัติของหัวหน้าคณะหรือผู้รู้เกี่ยวกับคณะหมอลำ

2. ประวัติของคณะหมอลำ

3. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะ

ตอนที่ 5 ข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

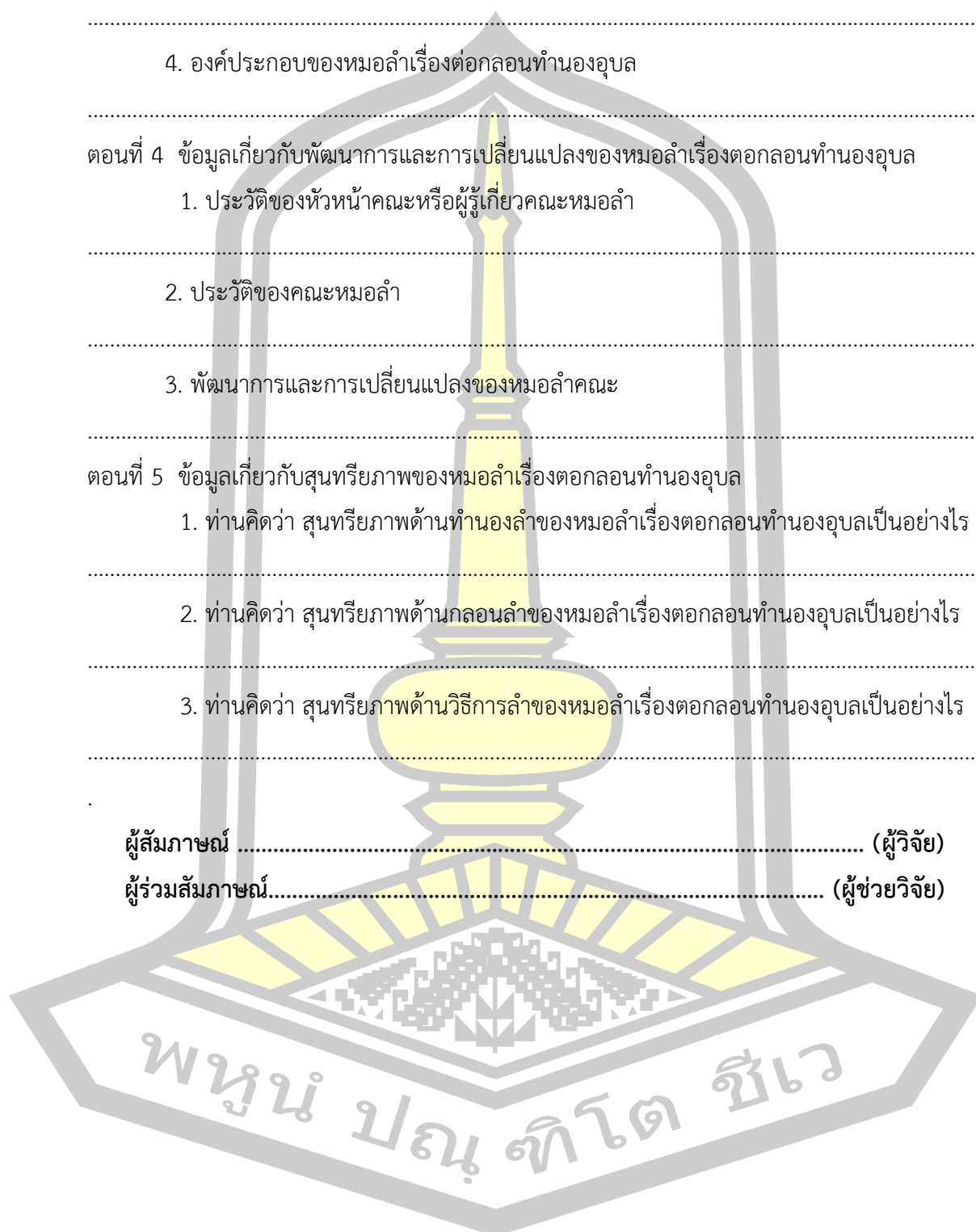
1. ท่านคิดว่า สุนทรียภาพด้านทำนองลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเป็นอย่างไร

2. ท่านคิดว่า สุนทรียภาพด้านกลอนลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเป็นอย่างไร

3. ท่านคิดว่า สุนทรียภาพด้านวิธีการลำของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลเป็นอย่างไร

ผู้สัมภาษณ์ (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสัมภาษณ์..... (ผู้ช่วยวิจัย)



แบบสังเกต (ชุดที่ 1)
(Participant Observation)

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

แบบสังเกตฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของศิลปินหมอลำ

กลุ่มผู้รู้ ☐ กลุ่มผู้ปฏิบัติ ☐ กลุ่มบุคคลทั่วไป ☐

ชื่อผู้ให้สังเกต.....

ที่อยู่ปัจจุบัน.....

วันเดือนปีที่สังเกต.....

กิจกรรมที่สังเกต

1. สภาพบริบททั่วไป

1.1 ลักษณะภูมิประเทศ.....

1.2 ที่อยู่อาศัย.....

1.3 การคมนาคม

1.4 สภาพภูมิอากาศ

1.5 การศึกษา

1.7 การสาธารณสุขในครัวเรือน.....

2. วิถีชีวิตของประชาชนในชุมชน อาชีพ กิจกรรม.....

3. วิถีชีวิตของหมอลำ.....

4. กิจกรรมประกอบการสังเกต

- ถ่ายภาพ.....

- ถ่ายวิดีโอ.....

- สัมภาษณ์.....

- จัดบันทึก.....

5. อื่น ๆ

ผู้สังเกต (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสังเกต (ผู้ช่วยวิจัย)

แบบสังเกต (ชุดที่ 2)
(Non-Participant Observation)

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

แบบสังเกตฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงหน้าเวทีของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

☐ กลุ่มผู้รู้

☐ กลุ่มผู้ปฏิบัติ

☐ กลุ่มบุคคลทั่วไป

ชื่อคณะหมอลำที่สังเกต.....

สถานที่สังเกต.....

วันเดือนปีที่สังเกต.....

เนื้อหาสาระของการสังเกต

1. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของคณะหมอลำเป็นอย่างไร

1.1 ด้านรูปแบบการแสดง.....

.....

1.2 ด้านการจัดเวที แสง สี เสียง

.....

1.3 ด้านการแสดงของทางเครื่อง

.....

1.4 ด้านการบริหารจัดการวง

.....

1.5 ด้านการบริหารจัดการรายได้

.....

1.6 โอกาสการแสดง

.....

1.7 ด้านอื่นๆ

.....

2. สุนทรีภาพของหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล

2.1 สุนทรีภาพด้านทำนองลำ

2.2 สุนทรีภาพด้านกลอนลำ

2.3 สุนทรีภาพด้านกลอนลำ

3. พฤติกรรมการรับชมการแสดงหมอลำ

4. กิจกรรมประกอบการสังเกต

- ถ่ายภาพ
- ถ่ายวิดีโอ
- สัมภาษณ์
- จัดบันทึก

5. อื่น ๆ

ผู้สังเกต (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสังเกต (ผู้ช่วยวิจัย)

พูน ปณ จิตโต ชีเว

แบบสนทนากลุ่ม (Focused Group Guideline)

เรื่อง สุทธวิธีศาสตร์ของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

แบบสนทนากลุ่มฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป

1. ประเด็นการสนทนากลุ่ม

2. วัน เวลา สถานที่ สนทนากลุ่ม

3. ผู้ร่วมสนทนา

5. ผู้ดำเนินการสนทนากลุ่ม

6. ผู้บันทึกการสนทนากลุ่ม

7. วัสดุอุปกรณ์ในการสนทนากลุ่ม

9. อื่นๆ

ผู้ดำเนินการ..... (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมดำเนินการ..... (ผู้ช่วยวิจัย)

แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก
(In-depth interview Guideline)

เรื่อง สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

☐

กลุ่มผู้รู้

☐

กลุ่มผู้ปฏิบัติ

☐

บุกลุ่มคคลทั่วไป

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.....

วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

.....

2. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

.....

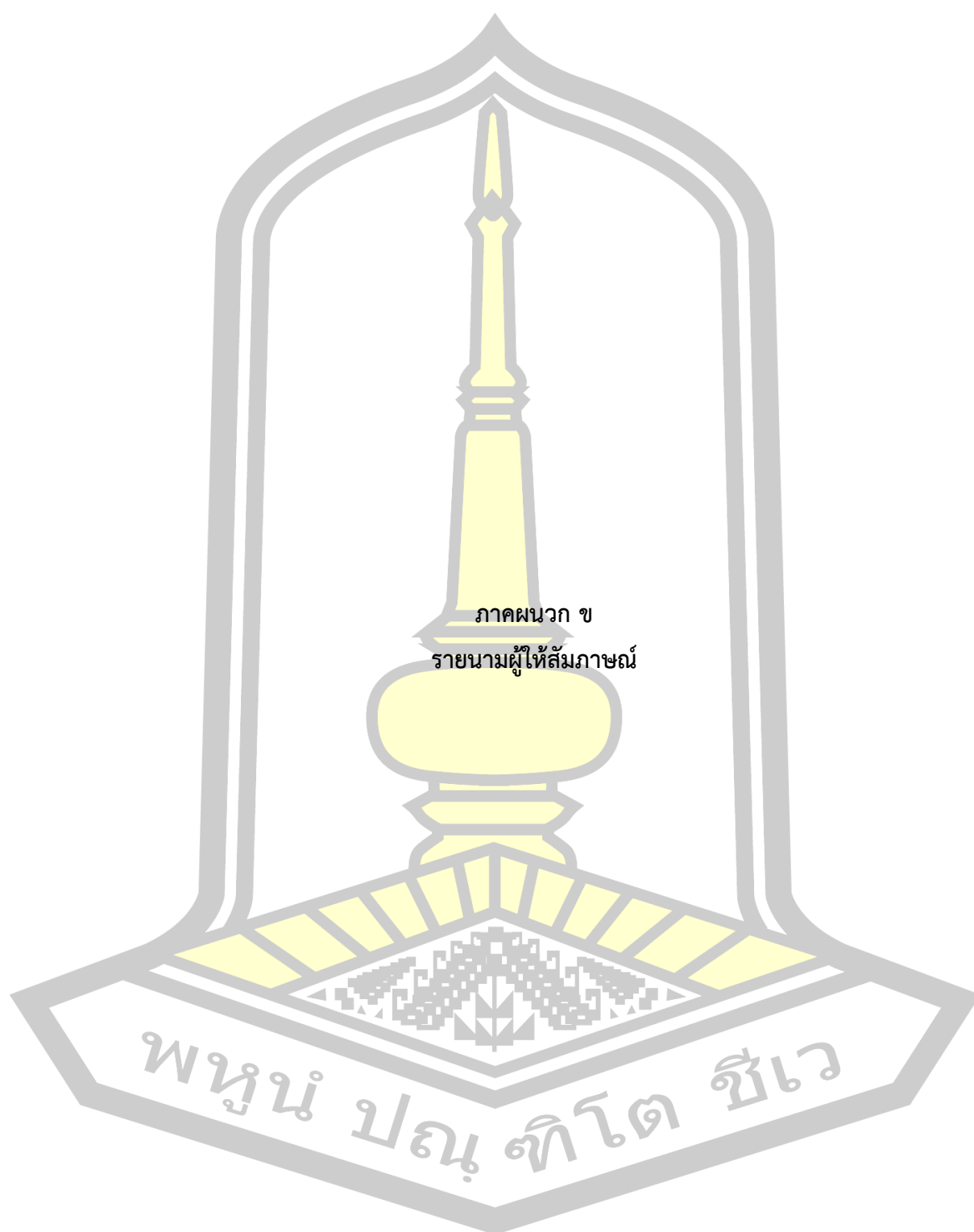
3. สุนทรียภาพของหมอลำเรื่องตอกลอนทำนองอุบล

.....

ผู้สัมภาษณ์ (ผู้วิจัย)

ผู้ร่วมสัมภาษณ์..... (ผู้ช่วยวิจัย)





นางฉวีวรรณ พันธุ (หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน) นางเอกหมอลำคณะรังสิมันต์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 344 หมู่บ้านสันติธานี ต.รอบเมือง อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2563

นางตฤณดา เพ็งดี (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 59 หมู่ที่ 5 บ้านสว่าง ต.เชียงโน อ.เชียงโน จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม 2563

นายฉลาด ส่งเสริม (หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม) พระเอกหมอลำคณะเพชรอุบล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 454/456 ถ.แจ้งสนิท ต.ในเมือง อ.เมือง จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม 2563

นางทองนาง คุณไชย (หมอลำอังกนงค์ คุณไชย) นางเอกหมอลำคณะเพชรอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 152 หมู่ที่ 8 ต.โคกสาร อ.ชานุมาร จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2563

นายประสิทธิ์ นามศรี (หมอลำประสิทธิ์ นามศรี) หัวหน้าคณะซูปเปอร์ศรีอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 162 หมู่ที่ 2 บ้านผักกระยา ต.ยางโย อ.ม่วงสามสิบ จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 19 สิงหาคม 2564

นางหนูเวียง พละศักดิ์ (หมอลำหนูเวียง) นางเอกหมอลำคณะซูปเปอร์ศรีอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 126 หมู่ที่ 8 บ้านสระสมิง ต.สระสมิง อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม 2564

นายประยุทธ์ วิไลศรี (หมอลำ ป.ประยุทธ์ วิไลศรี) พระเอกหมอลำคณะขวัญอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 64 หมู่ที่ 6 บ้านหนองโน ต.โพนทอง อ.เสนางคนิคม จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 16 สิงหาคม 2563

นางสุพิศ ภาณุรมย์ (หมอลำขวัญใจ ภาณุรมย์) นางเอกหมอลำคณะขวัญอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 68 หมู่ที่ 3 บ้านสร้างท่อใน ต.สร้างถ่อ อ.หัวตะพาน จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม 2563

ส.อ.เต็ม ธีรโคตร (พ่อจำ จำแฉ่ว) หัวหน้าคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบลคณะขวัญอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 41 หมู่ที่ 13 ต.หนองเมือง อ.ม่วงสามสิบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม 2564

นายคำพอง บุญอ้อย (หมอลำลุยอีสาน) พระเอกหมอลำคณะลูกแม่มูล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 126 หมู่ที่ 8 บ้านสระสมิง ต.สระสมิง อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม 2564

นางเพ็ญศรี บุญเลิศสว่าง (หมอลำเพ็ญศรี แดงระวี) นางเอกหมอลำคณะลูกแม่มูลเป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 16 หมู่ที่ 7 บ้านโนนงาม ต.เมืองศรีโค อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม 2563

นางบุญหนา โพนแก้ว (หมอลำพิกุลทอง โพนแก้ว) นางเอกหมอลำคณะคมถวิล เวียงอุบลเป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 63 หมู่ที่ 9 บ้านโพนงอย ต.คูซอด อ.เมือง จ.ศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม 2563

นายโกสุม ลาวัลย์ (หมอลำโกศลน้อย ลาวัลย์) พระเอกหมอลำคณะหงส์ฟ้ามหาราชบุรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 41 หมู่ที่ 3 บ้านไพบูลย์ ต.หนองช้างใหญ่ อ.ม่วงสามสิบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 2563

นางดอกจันทร์ วังสาสุน (หมอลำดอกจันทร์ ปันธุ์รัตน์) นางเอกหมอลำคณะหงส์ฟ้ามหาราชบุรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 16 หมู่ที่ 2 บ้านป่ากุงน้อย ต.ลาดควาย อ.ศรีเมืองใหม่ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2563

นายผมยง วรรณดร ((ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ)) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 75 หมู่ที่ 8 บ้านหัวตะพาน ต.หัวตะพาน อ.หัวตะพาน จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 10 กันยายน 2564

นางบัวหลัน สังฆะพันธ์ (หมอลำบัวหลันน้อย เพชรอุบล) นางเอกหมอลำคณะเพชรอุบล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 247 หมู่ที่ 7 บ้านก่อโน ต.แสนสุข อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 27 กันยายน 2563

นายศิลป์ชัย ภูมิลา (หมอลำสินชัยน้อย ภูมิลา) พระเอกหมอลำคณะโขงซิมูล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 119 หมู่ที่ 11 บ้านชัยศรี ต.หนองแวง อ.บ้านแพง จ.นครพนม เมื่อวันที่ 20 กันยายน 2563

นางหนูมัย ชินสิทธิ์ (หมอลำละมัยน้อย โขงซิมูล) นางเอกหมอลำคณะโขงซิมูล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 33/1 หมู่ที่ 8 บ้านหนองงูเหลือม ต.เค็งใหญ่ อ.หัวตะพาน จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 10 กันยายน 2563

นายสาย ลาหาญ (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 30 หมู่ที่ 3 บ้านโคกพระ ต.นาป่าแขง อ.ปทุมราชวงศา จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2563

นายอานนท์ สุขใจ (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ)) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 48 หมู่ที่ 10 บ้านใหม่พัฒนา ต.สร้างถ่อน้อย อ.หัวตะพาน จ.อำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 10 กันยายน 2563

นายสมจิตร มีทองขาว (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ บ้านเสาเล้า หมู่ที่ 12 ต.นาสว่าง อ.เดชอุดม จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 14 กันยายน 2563

นายทองอินทร์ คุณมี (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 43 หมู่ที่ 17 บ้านหมากมาย ต.กลาง อ.เดชอุดม จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 14 กันยายน 2563

นายอุดร วงศ์คุณ (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 343 หมู่ที่ 19 บ้านลือคำหาญ ต.แสนสุข อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2563

นายบุญกอง พิลาสุข (ผู้ประพันธ์กลอนลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 101 หมู่ที่ 1 บ้านบก ต.โนนผึ้ง อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2563

นายเชิด แสงกล้า (ผู้ประพันธ์กลอนลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 26 หมู่ที่ 7 บ้านค้อวัง ต.ค้อวัง อ.ค้อวัง จ.ยโสธร เมื่อวันที่ 19 กันยายน 2563

นายจรรยาชัย ดั่งทอง (ผู้ประพันธ์กลอนลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 72 หมู่ที่ 4 บ้านสำโรง ต.โพ้นทัน อ.คำเขื่อนแก้ว จ.ยโสธร เมื่อวันที่ 19 กันยายน 2563

นายรุ่งโรจน์ บุญเลิศสว่าง (ผู้เกี่ยวข้องกับหมอลำ) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ, เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 16 หมู่ที่ 7 บ้านโนนงาม ต.เมืองศรีโค อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม 2563

นายเอกชัย โพพิลา (หมอแคนใหม่ เมืองอุบล) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 279 หมู่ที่ 1 บ้านหนองพอก ต.โคกขำระ อ.ทุ่งศรีอุดม จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 18 กันยายน 2563

นายพงศ์ศักดิ์ ยอดมาลี (หมอแคนแต้ม) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 161 หมู่ที่ 8 บ้านน้ำคำ ต.ห้วยชะbung อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 16 กันยายน 2563

นายธวัชชัย รัตนกุล (ห้องบันทึกเสียงคนหลังฉาก) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 168 หมู่ที่ 1 บ้านหมากมี ต.กระโสบ อ.เมือง จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 18 กันยายน 2563

นายสมาน ดวงเนตร (ห้องบันทึกไฟ ไร่คอร์ด) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 207 หมู่ที่ 15 บ้านหาดออก ต.แสน อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 16 กันยายน 2563

นายประมวล สำเภา (หมอลำประมวล สำเภา) พระเอกหมอลำคณะลูกแม่มูล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ เป็นผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 65 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ต.คันไร่ อ.สิรินธร จ.อุบลราชธานี เมื่อวันที่ 20 กันยายน 2563

นายบุญยศ ไชยพันธ์. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 32 บ้านดั่ง หมู่ที่ 1 ตำบลดั่ง อำเภอกุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2564

นางจวน ศิริเวช. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 102 บ้านดั่ง หมู่ที่ 1 ตำบลดั่ง อำเภอกุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2564

นางศิริณา ศิริเวช. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 151 บ้านดั่ง หมู่ที่ 1 ตำบลดั่ง อำเภอกุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2564

นางเนตรนภา ลาภจิตร. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 46 บ้านดั่ง หมู่ที่ 1 ตำบลดั่ง อำเภอกุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2564

นางสาวปัทมา ศรีหวาด. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 31 บ้านดั่ง หมู่ที่ 1 ตำบลดั่ง อำเภอกุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2564

นายไพบูลย์ ขำขันมะลี. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 252 หมู่ที่ 10 บ้านข่าใหญ่ ตำบลหนองผือ อำเภอยะรัง จ.ร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2564

นายวีรพงษ์ พิษสิงห์. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 175 หมู่ที่ 10 บ้านข่าใหญ่ ตำบลหนองผือ อำเภอยะรัง จ.ร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2564

นายสุรพงษ์ วิทยา. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 53 หมู่ที่ 3 บ้านข่าใหญ่ ตำบลหนองผือ อำเภอยะรัง จ.ร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2564

นายสกลิต โกสาทอง. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 125 หมู่ที่ 10 บ้านท่าใหญ่ ตำบลหนองผือ อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2564

นางทองสา สิ้นจักร. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 105 หมู่ที่ 10 บ้านท่าใหญ่ ตำบลหนองผือ อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2564

นายสุกัล กิจเกียรติ. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 124 หมู่ที่ 2 บ้านหนองเล็ง ตำบลแคนน้อย อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2564

นายเชิดชัย โภคสวัสดิ์. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 91 หมู่ที่ 2 บ้านหนองเล็ง ตำบลแคนน้อย อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2564

นายคำไพรมณ์ ผิวพ่อง. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 56 หมู่ที่ 3 บ้านหนองเล็ง ตำบลแคนน้อย อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2564

นางสิริรัตน์ สรสิงห์. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 24 หมู่ที่ 3 บ้านหนองเล็ง ตำบลแคนน้อย อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2564

นายชุมพล มุขสิทธิ์. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 124 หมู่ที่ 2 บ้านหนองเล็ง ตำบลแคนน้อย อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2564

นางสุทิน หินกอง. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 91 หมู่ที่ 8 บ้านศรีสมบุญ ตำบลขามเฒ่า อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2564

นายประชุม พิกุล. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 54 หมู่ที่ 8 บ้านศรีสมบุญ ตำบลขามเฒ่า อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2564

นายชาติชาย พิกุล. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 157 หมู่ที่ 5 บ้านศรีสมบุญ ตำบลขามเฒ่า อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2564

นายทรงศิลป์ พิกุล. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 87 หมู่ที่ 5 บ้านศรีสมบูรณ์ ตำบลชานุมาน อำเภอชานุมาน จังหวัดอำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2564

นางสิรินาถ แก้วโท. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 333 หมู่ที่ 8 บ้านศรีสมบูรณ์ ตำบลชานุมาน อำเภอชานุมาน จังหวัดอำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2564

นายสิริศักดิ์ เรือนงาม. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 83 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ตำบลคันไร่ อำเภอสรินธร จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2564

นางนิยม คับพวง. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 121 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ตำบลคันไร่ อำเภอสรินธร จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2564

นางพุดรา เมืองมูล. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 74 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ตำบลคันไร่ อำเภอสรินธร จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2564

นายสมัคร สมตน. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 182 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ตำบลคันไร่ อำเภอสรินธร จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2564

นายจำรัส พูนเพิ่ม. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 53 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ตำบลคันไร่ อำเภอสรินธร จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2564

ร.อ.สมบูรณ์ โลบญ. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 369 หมู่ที่ 30 ตำบลเมืองเดช อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2563

นายบุญสงค์ ศรีนวล. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 124 หมู่ที่ 22 ตำบลเมืองเดช อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2563

นายเหรียญทอง สัมฤทธิ์. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 301 หมู่ที่ 30 ตำบลเมืองเดช อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2563

นายสมพร บุญยั้ง. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 243 หมู่ที่ 21 ตำบลเมืองเดช อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2563

นายบุญมา วิบุล. (ผู้ชมการแสดง) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 210 หมู่ที่ 30 ตำบลเมืองเดช อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2563

นางฉวีวรรณ สำเภา. (ผู้ว่าจ้างหมอลำ) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 65 หมู่ที่ 13 บ้านโคกศรีสรค์ ตำบลคันไร่ อำเภอสรินธร จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2564

นางประภาพร ทาเสนาะ. (ผู้ว่าจ้างหมอลำ) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 247 หมู่ที่ 21 ตำบลเมืองเดช อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2563

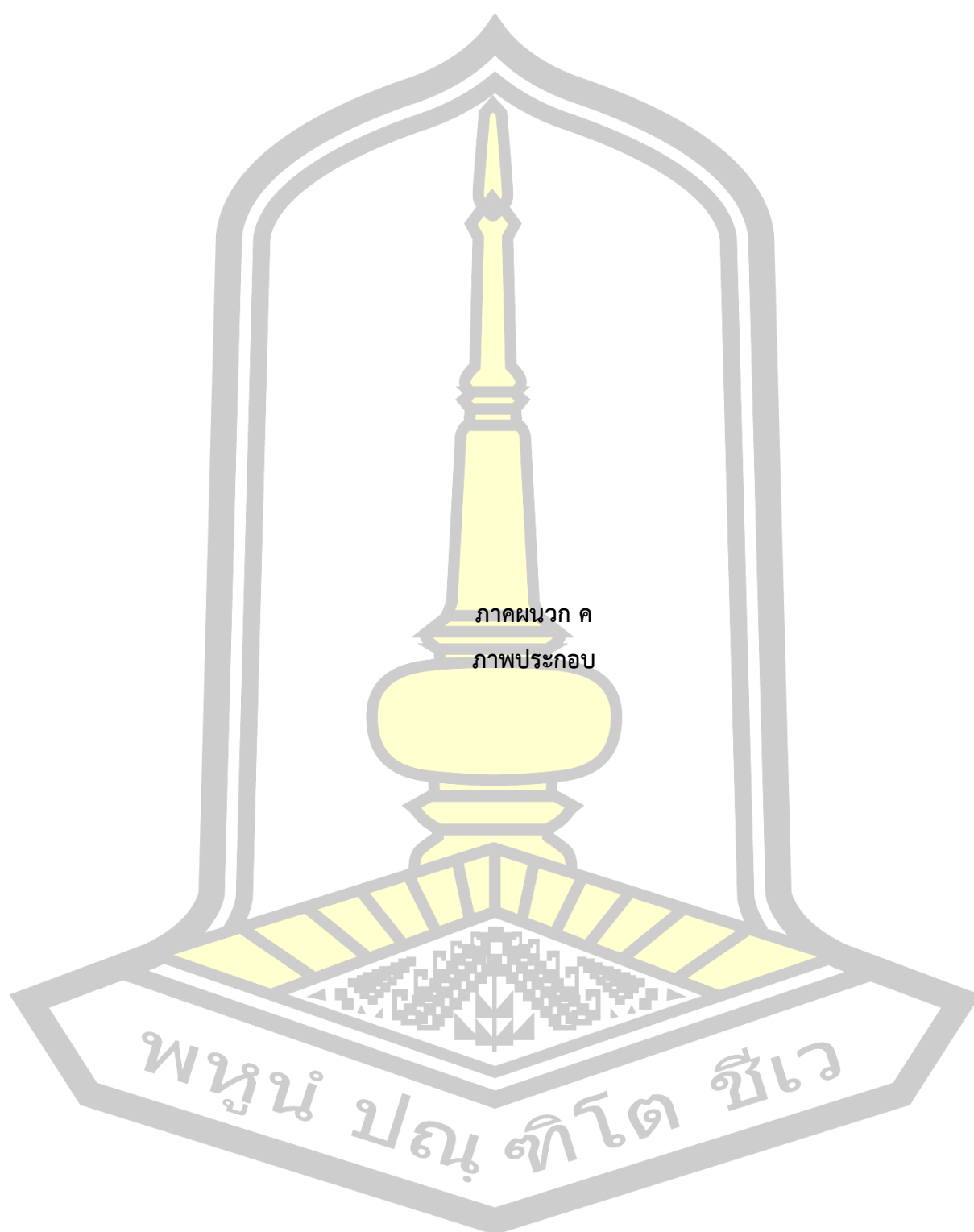
นายเชียวชาญ พิกุล. (ผู้ว่าจ้างหมอลำ) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 254 หมู่ที่ 5 บ้านศรีสมบุรณ์ ตำบลขานูมาน อำเภอขานูมาน จังหวัดอำนาจเจริญ เมื่อวันที่ 30 มกราคม 2564

นายณรงค์ วิทยา. (ผู้ว่าจ้างหมอลำ) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 125 หมู่ที่ 10 บ้านข่าใหญ่ ตำบลหนองผือ อำเภอจตุรพักตรพิมาน จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 1 มกราคม 2564

นายเทียนชัย ชัยพันธ์. (ผู้ชมว่าจ้างหมอลำ) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 134 บ้านแต่ หมู่ที่ 1 ตำบลแต่ อำเภออุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2564

นายคำบน กิจเกียรติ. (ผู้ว่าจ้างหมอลำ) ผู้ให้สัมภาษณ์, นายสรวิชัย วิเศษ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 124 หมู่ที่ 2 บ้านหนองเล็ง ตำบลแคนน้อย อำเภอคำเขื่อนแก้ว จังหวัดยโสธร เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2564







ภาพประกอบ 26 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางฉวีวรรณ พันธุ หรือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน นางเอกหมอลำ
คนแรกของคณะรังสิมันต์



ภาพประกอบ 27 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายฉลาด ส่งเสริม หรือ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม) พระเอก
หมอลำคนแรกของคณะเพชรอุบล

พูน ปณ ทิโต ชเว



ภาพประกอบ 28 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางทองนาง คุณไชย หรือ หมอลำอังคณางค์ คุณไชย นางเอกหมอลำคณะเพชรอุบล



ภาพประกอบ 29 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม หมอลำอังคณางค์ คุณไชยและหมอลำอุดร วงศ์คุณ บ้านเลขที่ 343 หมู่ที่ 19 บ้านลือคำหาญ ต.แสนสุข อ.วารินชำราบ จ.อุบลราชธานี



ภาพประกอบ 30 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายศิลป์ชัย ภูมิลา (หมอลำสินชัยน้อย ภูมิมาลา) พระเอกหมอลำ
คนแรกของคณะโขงชีมูล



ภาพประกอบ 31 ผู้วิจัยสัมภาษณ์หมอลำละม้ายน้อย โขงชีมูล นางเอกหมอลำคนแรกของคณะโขงชีมูล





ภาพประกอบ 32 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางตฤณฯ เฟื่องดี ลูกสาวของหมอลำทองคำ เฟื่อง ผู้เกี่ยวข้องกับ
หมอลำคณะรังสีมันต์



ภาพประกอบ 33 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นางเพ็ญศรี บุญเลิศสว่าง หรือ หมอลำเพ็ญศรี แดงระวี ผู้รู้เกี่ยวกับ
หมอลำเรื่องต่อกลอนทำนองอุบล



ภาพประกอบ 34 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายคำพอง บุญอ้อย “หมอลำลุยอีสาน” พระเอกหมอลำคนแรก
ของคณะลูกแม่มูล



ภาพประกอบ 35 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ ส.อ.เต็ม ชีโรไตร “พ่อจำ จำแจ่ว” หัวหน้าคณะหมอลำเรื่องต่อ
กลอนทำนองอุบลคณะขวัญอุบล

พูน ปณ จิตโต ชีเว



ภาพประกอบ 36 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายประสิทธิ์ นามศรี “หมอลำประสิทธิ์ นามศรี” หัวหน้าคณะ
ซูปเปอร์ศรีอุบล



ภาพประกอบ 37 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายประสงค์ นามศรี “หมอลำประสงค์ นามศรี” (พระรอง) คณะ
ซูปเปอร์ศรีอุบล



ภาพประกอบ 38 ผู้วิจัยติดตามรับชมการแสดงหมอลำดอกจันทร์ ปิ่นรุ้งตัน หมอลำโฉมไสว แสนทวี
สุขและหมอลำเพ็ญณี แดงระวี



ภาพประกอบ 39 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายอานนท์ สุขใจ (หมอลำผู้ใหญ่บ้าน)

พหุ ประถม ๓๖



ภาพประกอบ 40 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายรัชชัย รัตนกุล “ห้องบันทึกเสียงคนหลังฉาก” นายบุญกอง พิลาสุข นักประพันธ์กลอนลำ



ภาพประกอบ 41 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายสมาน ดวงเนตร “ห้องบันทึกไฟ เร็คคอร์ด”

พูน ปณ ทัต ชเว



ภาพประกอบ 42 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายรุ่งโรจน์ บุญเลิศสว่าง “หมอลำแคนสา” หมอลำเพ็ญศรี แดงระวี



ภาพประกอบ 43 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายบุญกอง พิลาสุข และนายเชิด แสงกล้า นักประพันธ์กลอนลำ

พูน ปณ ทิโต ชีเว



ภาพประกอบ 44 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายบุญกอง พิลาสุข นักประพันธ์กลอนลำ และนายประมวล
สำเภา พระเอกหมอลำคณะลูกแม่มูล



ภาพประกอบ 45 ผู้วิจัยติดตามผลงานการแสดงและสัมภาษณ์ นายสมจิตร มีทองขาว หรือ หมอลำ
สมจิตร ศรีประไพ

พูน ปณ จิต ชีเว



ภาพประกอบ 46 ผู้วิจัยติดตามผลงานการแสดงและสัมภาษณ์ นายทองอินทร์ คุณมี หรือ หมอลำ
ทองอินทร์ คุณมี



ภาพประกอบ 47 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายพงศ์ศักดิ์ ยอดมาลี “หมอแคนแต้ม” และนายบุญทอง พิลาสุข
นักประพันธ์กลอนลำ



ภาพประกอบ 48 ผู้วิจัยติดตามชมการแสดงของคณะโขงซิมูลและสัมภาษณ์ นายผมยง วรรณดร “พ่อใหญ่ไก่อ้าเก่า”



ภาพประกอบ 49 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายโกสุม ลาวัลย์ “หมอลำโกศลน้อย ลาวัลย์” พระเอกหมอลำคณะหงส์ฟ้ามหาราชบุรี

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายสรวิชญ์ วิเศษ
วันเกิด	วันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2506
สถานที่เกิด	อำเภอเมืองบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 209 หมู่ที่ 11 ตำบลชุมเห็ด อำเภอเมืองบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์ 31000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ผู้อำนวยการโรงเรียน
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนบ้านหนองปรือน้อย หมู่ที่ 9 ตำบลสวายจิก อำเภอเมืองบุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์ รหัสไปรษณีย์ 31000
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2528 ปริญญาการศึกษาบัณฑิต (ค.บ.) สาขาวิชาเทคโนโลยีการศึกษา วิทยาลัยครูบุรีรัมย์ พ.ศ.2536 ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาวิชาเทคโนโลยี การศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม พ.ศ.2566 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ทุนวิจัย	-
ผลงานวิจัย	-

พูน ปณ ภิโต ชีเว