การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน

นายสิทธิรัตน์ ภู่แก้ว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2550
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

COURTSHIP DANCE OF MOHLUMKLON

Mr. Sittirat Pookaew

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2007

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน
โดย	นายสิทธิรัตน์ ภู่แก้ว
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	อาจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร. ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สวภา เวชสุรักษ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์พนิดา บุญทองขาว)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว : การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน (COURTSHIP DANCE OF MOHLUM KLON) อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก : อาจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, 239 หน้า

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาท องค์ประกอบ และกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว โดยศึกษาเฉพาะการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วิธีวิจัยใช้การศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการแสดง การสาธิตจากหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และการฝึกหัดของผู้วิจัย

ผลการศึกษาพบว่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนเลียนแบบและดัดแปลงจากท่าทางในประเพณีเล่นสาว ฟ้อนเกี้ยวอยู่ในยกที่ 3 ช่วงลำเกี้ยว ท่าฟ้อนเป็นการสื่อถึงการหยอกเย้าของชายและหญิงตามความหมายของกลอนเกี้ยว ท่าฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมการฟ้อนและการเกี้ยวพาราสีโดยถ่ายทอดผ่านหมอลำกลอน

ฟ้อนเกี้ยว คือ การฟ้อนที่ฝ่ายชายเข้าประชิดตัวฝ่ายหญิงเพื่อฉวยโอกาสจับต้องของสงวน มีจำนวน 9 กระบวนท่า คือ ท่าวาดมือ ท่าจก-ปัด ท่าบัวคว่ำบัวหงาย ท่าจก-ปิด ท่าเกี้ยวล่าง ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ ท่าวาดมือ-ป้องข้าง ท่ายึกไหล่ และท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอก ลักษณะท่าฟ้อนมีความเป็นอิสระสูง ไม่มีข้อกำหนดตายตัว ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนได้ตามความพึงพอใจซึ่งขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของผู้ฟ้อน ลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อน คือ การย่อน การโหย่น การยึกไหล่ และการถกเท้า จังหวะของการฟ้อนเป็นการสะดุ้งตัวขึ้นตามทำนองของแคน

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี เป็นการแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของบรรพชนอีสานที่สามารถถ่ายทอดความรักและอารมณ์ทางเพศในรูปแบบนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน ปัจจุบันการฟ้อนเกี้ยวเข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษา มีการกำหนดรูปแบบด้วยหลักนาฏยศิลป์ราชสำนัก ทำให้ลักษณะเฉพาะของฟ้อนเกี้ยวต่างจากของเดิม สมควรให้มีการอนุรักษ์การฟ้อนเกี้ยวแบบพื้นบ้านนี้สืบไป

ภาควิชานาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2550

4986861135 : MAJOR THAI DANCE

KEY WORD: COURTSHIP DANCE OF MOHLUMKLON

SITTIRAT POOKAEW : COURTSHIP DANCE OF MOHLUMKLON.

THESIS ADVISOR : ANUKOON ROTJANASUKSOMBOON, Ph.D., 239 pp.

This thesis aims at studying the history, functions, performance elements and the courtship dance which is a part of Mohlum Klon at Ubolratchathani province. Research methodollogy includes documentary, interviewing, observation of actual performances and demonstrations by dance experts. And researcher's practice with the dancers.

The research finds that the courtship dance of Mohlum Klon derived from the courtship tradition of the northeast people. It exists as the third part of Mohlum Klon performance. Male and female dance together to depict the courtship gestures and mannerism in the northeast dance style.

Fon Keo or courtship dance is a set of nine dance series showing male approaches female by attempting to touch her prohibited parts while female is trying to avoid him. Dancers can improvise as they wish within the northeast style while Khaen music is playing.

Fon Keo of Mohlum Klon at Ubolratchathani is an art of transforming traditional courtship equipped with the expression of love and sensuality into a exquisite dance form. This dance is now being trained in many dance institutes but the form is void of improvisation. And with the addition of classical style made it different from that of the local form which should be well preserved.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department Dance Student's signature.....

Field of study Thai Dance Advisor's signature.....

Academic year 2007

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์จากผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่สละเวลาอันมีค่าให้คำปรึกษาและคำแนะนำในการวิจัย ตลอดจนตรวจสอบแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความเอาใจใส่ตลอดมา รวมทั้งคณะกรรมการทุกท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุษห์รักษ์ รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวภา เวชสุรักษ์ และอาจารย์พนิดา บุญทองขาว ที่ให้คำแนะนำในการวิจัยเป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ที่อนุเคราะห์ข้อมูลและถ่ายทอดท่าฟ้อนเกี้ยวแก่ผู้วิจัย ตลอดทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีรพงศ์ เสนไสย อาจารย์ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์อุรารมย์ จันทมาลา อาจารย์ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร อาจารย์รัตติยา โกมินทรชาติ และอาจารย์นฤบดินทร์ สาลีพันธ์ ที่อนุเคราะห์ข้อมูล ให้คำปรึกษาและให้กำลังใจมาโดยตลอด

ขอขอบคุณพี่ ๆ ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ปีการศึกษา 2549 ที่กรุณาให้ความช่วยเหลือ แนะนำ และให้กำลังใจซึ่งกันและกันมาตลอดเวลาศึกษา ขอขอบคุณกัลยาณมิตรและผู้มีส่วนร่วมในการศึกษาครั้งนี้ทุกท่านที่ผู้วิจัยมิได้เอ่ยนามไว้ในที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และญาติพี่น้องครอบครัว “ภู่แก้ว” ทุกท่านที่ให้กำลังและสนับสนุนทุนทรัพย์มาตลอดจนสำเร็จการศึกษา อนึ่ง คุณประโยชน์ที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยขอน้อมบูชาแก่บรรพชนอีสานและบูรพาจารย์ทุกท่านที่ได้สร้างสรรค์ศาสตร์ความรู้และอบรมถ่ายทอดแก่ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

สารบัญแผนภูมิ..... ฏ

บทที่

1. บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 6

1.3 ขอบเขตของการวิจัย..... 6

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย..... 7

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 11

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 12

2. วัฒนธรรมอีสาน..... 13

2.1 วัฒนธรรมการฟ้อน..... 14

2.1.1 ความหมายของฟ้อนอีสาน..... 14

2.1.2 ความเป็นมาของฟ้อนอีสาน..... 17

2.1.3 พัฒนาการของฟ้อนอีสาน..... 26

2.2 วัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี..... 60

2.3 วัฒนธรรมการแสดงหมอลำ..... 68

2.3.1 ความหมายของหมอลำ..... 68

2.3.2 ความเป็นมาของหมอลำ..... 70

2.3.3 ประเภทของหมอลำ..... 75

หน้า

2.4 หมอลำกลอน..... 86
2.4.1 ความเป็นมาของหมอลำกลอน..... 86
2.4.2 พัฒนาการของหมอลำกลอน..... 90
2.4.3 ประเภทของหมอลำกลอน..... 95
3. ฟ้อนในการแสดงหมอลำ..... 103
3.1 ฟ้อนในการแสดงหมอลำ..... 103
3.2 องค์ประกอบของหมอลำกลอน..... 114
3.3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน..... 126
4. กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี..... 146
4.1 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี..... 146
4.2 การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี..... 161
4.2.1 สาเหตุของการฟ้อนเกี้ยว..... 161
4.2.2 ที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว..... 163
4.2.3 องค์ประกอบของการฟ้อนเกี้ยว..... 164
4.2.4 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว..... 166
4.2.5 ขนบในการฟ้อนเกี้ยว..... 179
5. สรุปผลและข้อเสนอแนะ..... 184
- สรุปผล..... 184
- ข้อเสนอแนะ..... 197
รายการอ้างอิง..... 198
ภาคผนวก..... 202
ภาคผนวก ก ประวัติและผลงานของหมอลำเคน ดาเหลา..... 203
ภาคผนวก ข ประวัติและผลงานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ..... 212
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 227

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

1. ฮีตสิบสองที่มีขบวนแห่และปรากฏฟ้อนอีสานในขบวนแห่..... 44
2. ลำดับการจ่ายผญาเกี้ยวและการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี..... 135
3. ชื่อท่าฟ้อนเกี้ยว..... 149
4. ท่าฟ้อนที่หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงฟ้อนเหมือนกันและฟ้อนต่างกัน..... 160
5. ท่าฟ้อนที่เคลื่อนที่ได้และท่าฟ้อนที่ต้องหยุดอยู่กับที่..... 160

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1. ภาพเขียนสีที่เพิงผาเขาจันทร์งาม 28
2. ภาพลายเส้นแสดงลวดลายบนกลองมโหระทึก 29
3. หมอลำผีฟ้าที่จังหวัดร้อยเอ็ด 35
4. ฟ้อนในพิธีฆ่านกหัสดีลิงค์ 36
5. ฟ้อนในขบวนแห่เทศกาลดอกฝ้ายบานที่เมืองเลย 47
6. ฟ้อนในขบวนแห่เทศกาลดอกฝ้ายบานที่เมืองเลย 48
7. เซิ้งบั้งไฟ 49
8. การฟ้อนของหมอลำกลอนในปัจจุบัน (พ.ศ. 2550) 107
9. การแสดงหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์ (พ.ศ. 2508) 108
10. การเต้นรำของหางเครื่องคณะรังสิมันต์ (พ.ศ. 2510) 109
11. การฟ้อนของหมอลำเพลิน (พ.ศ. 2544) 111
12. การเต้นรำของหางเครื่องหมอลำเพลิน (พ.ศ. 2544) 111
13. แคน 121
14. การแต่งกายของหมอลำกลอน (พ.ศ. 2521) 123
15. การแต่งกายของหมอลำกลอน (พ.ศ. 2550) 124
16. ฟ้อนแม่บทอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ 140
17. ท่าวาดมือ 150
18. ท่าจก-ปัด 151
19. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย 152
20. ท่าจก-ปิด 153
21. ท่าเกี้ยวล่าง 154
22. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ 155
23. ท่าวาดมือ-ป้องข้าง 156
24. ท่ายึกไหล่ 157
25. ท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอกล่อ 158

หน้า

26. การฟ้อนโน้มหน้าของหมอลำเคน ดาเหลา..... 167
27. การฟ้อนโน้มหน้าของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ..... 167
28. การยึกไหล่ของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง..... 168
29. การใช้นิ้วมือในการฟ้อนเกี้ยว..... 169
30. แสดงระดับของมือที่ไม่เท่ากัน..... 170
31. แสดงระดับของมือที่เท่ากัน..... 170
32. การวาดแขนวาดมือ..... 171
33. การถกเท้าของหมอลำเคน ดาเหลา..... 172
34. การถกเท้าของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ..... 173
35. การใช้ขาและเท้า..... 174
36. การเดินวนเป็นวงกลม..... 175
37. การฟ้อนหันหน้าเข้าหากัน..... 176
38. การฟ้อนเข้าข้างลำตัว..... 177
39. การใช้สายตา..... 178
40. การป้องกันตัวของหมอลำฝ่ายหญิง..... 180

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ หน้า

1. ความเป็นมาและพัฒนาการของหมอลำ..... 85
2. ความเป็นมาและพัฒนาการของหมอลำกลอน..... 94

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

หมอลำ เป็นศิลปวัฒนธรรมอันสูงค่าของชาวอีสานและดำรงอยู่คู่ชาวอีสานมาอย่างยาวนาน จนไม่อาจจะแยกหมอลำออกจากวิถีชีวิตของชาวอีสานได้ ความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับชาวอีสานมีมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังมีคำกล่าวว่า หมอลำเป็นส่วนหนึ่งในวิญญาณห้าของชาวอีสานอันได้แก่ ลาบ ข้าวเหนียว ส้มตำ หมอลำ และหมอแคน[1]

หมอลำมีคุณค่าและความสำคัญในทางสังคมเป็นอย่างมาก เนื่องจากหมอลำเป็นเครื่องสะท้อนและเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของคนอีสานมาช้านาน อีกทั้งหมอลำยังเป็นศูนย์รวมศิลปะอันล้ำค่าหลายด้าน เช่น วรรณศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ ซึ่งผสมผสานกันอย่างลงตัว ด้วยเหตุนี้หมอลำจึงกลายเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นที่นิยมของชาวอีสานเป็นอย่างมาก

หากกล่าวถึงต้นกำเนิดและที่มาของหมอลำคงยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจน แต่จากข้อมูลเบื้องต้นทำให้ทราบว่าหมอลำมีมากว่าร้อยปีแล้ว ในช่วงเวลาที่ยาวนานนี้หมอลำมีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงและพัฒนาส่วนต่าง ๆ ตามกาลเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป ในการนี้ถือเป็นวิวัฒนาการของหมอลำที่มีมาอย่างต่อเนื่องและเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้หมอลำมีรูปแบบที่หลากหลาย ศิลปินหมอลำและนักวิชาการจึงจัดแบ่งประเภทหมอลำตามหลักการของแต่ละบุคคล เช่น แบ่งตามทำนองลำ แบ่งตามบทบาทและหน้าที่ แบ่งตามรูปแบบการแสดง เป็นต้น ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอยึดหลักการแบ่งประเภทของหมอลำตามรูปแบบการแสดงซึ่งแบ่งได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำผีฟ้า

---

[1] อุดม บัวศรี, “หมอลำพื้น,” มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 4 (2 สิงหาคม 2528): 88-93.

หมอลำกลอน เป็นหมอลำอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมสูงสุดจากชาวอีสานในช่วงเวลาประมาณ 40-50 ปีก่อน (ระหว่าง พ.ศ. 2500-2510)[2] หมอลำกลอนมีลักษณะเป็นการประชันความสามารถในการใช้คำกลอนโต้ตอบกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง คำกลอนที่ใช้ลำมีเนื้อหาหลากหลายทั้งเรื่องศาสนา วรรณกรรม ตำนาน ความเชื่อ ประเพณี การศึกษา เหตุการณ์ปัจจุบัน และรวมไปถึงเรื่องกามารมณ์ โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง

หากพิจารณาถึงความเป็นมาของหมอลำกลอนนั้นคงยังหาข้อยุติไม่ได้ เนื่องจากผลการศึกษามีความแตกต่างกันไปตามแต่ทรรศนะของนักวิชาการ ซึ่งต่างก็มีความน่าจะเป็นไปได้ทั้งสิ้น

รูปแบบการแสดงหมอลำกลอน สามารถแบ่งได้เป็น 5 ยก[3] (หมอลำกลอนเรียกแต่ละช่วงการแสดงเป็น “ยก”) ดังนี้

ยกที่ 1 ลำไหว้ครูและแนะนำตนเอง ในยกนี้เป็นการลำบูชาครูบาอาจารย์ เพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลแก่ตัวหมอลำเอง และถือเป็นจารีตที่ต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัด จากนั้นก็จะแนะนำตนเองว่าเป็นใคร มาจากไหน เพื่อให้ผู้ชมรู้จักตนเอง ช่วงนี้ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง ถึง 1 ชั่งโมง 30 นาที

ยกที่ 2 ลำประกาศศรัทธา เป็นการพรรณนาคุณงามความดีของเจ้าภาพที่ว่าจ้างทำการแสดง และกล่าวถึงความเป็นมาของงานนั้น ๆ จบยกด้วยการสนทนาทำความรู้จักกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง ใช้เวลาประมาณ 1 – 2 ชั่วโมง

ยกที่ 3 ลำเกี้ยว เป็นการลำโอ้โลมเกี้ยวพาราสี ซึ่งมักเป็นกลอนที่มีความหมายสองแง่สองง่ามและกามารมณ์เป็นส่วนใหญ่ จากนั้นจะยุติการลำเพื่อฟ้อนเกี้ยวกันประกอบทำนองแคน โดยลีลาการฟ้อนที่รุกไล่ ลวนลามจะจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง ส่วนฝ่ายหญิงก็ต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการฟ้อนปัดป้องเพื่อป้องกันตนเองจากการถูกลวนลาม ฟ้อนเกี้ยวเช่นนี้ประมาณ 5-10 นาที แล้วค่อยเริ่มลำเกี้ยวและฟ้อนเกี้ยวกันใหม่ ใช้เวลาประมาณ 2 – 3 ชั่วโมง ซึ่งเป็นยกที่ยาวที่สุด

---

[2] สัมภาษณ์ ฉวีวรรณ ดำเนิน, ศิลปินแห่งชาติปี 2536 สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ), 21 สิงหาคม 2549.

[3] ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, “การฟ้อนอีสาน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 49-50.

ยกที่ 4 ลำทั่วไป หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะสลับกันอวดความสามารถในการลำและการฟ้อนตามแต่ที่ตนถนัด เนื้อหาของการลำเป็นเรื่องทั่วไป ใช้เวลาประมาณ 2 ชั่วโมง

ยกที่ 5 ลำลา เป็นการร่ำลาผู้ชมด้วยทำนองลำยาว ซึ่งมีทำนองช้า ซึ้ง สะอึกสะอื้น เพื่อเรียกความน่าสงสาร ความเห็นใจ และความนิยมก่อนสิ้นสุดการแสดง ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง

จากการแสดงทั้ง 5 ยก พบว่า จุดเด่นของหมอลำกลอนอยู่ที่ยกที่ 3 ลำเกี้ยว เนื่องจากการแสดงทั้ง 5 ยกนั้นเป็นเพียงการลำด้วยคำกลอนเนื้อหาต่าง ๆ ไม่มีการฟ้อนประกอบมากนัก แต่ในยกที่ 3 นั้นมีการฟ้อนเกี้ยวประกอบอยู่ด้วยอีกทั้งยังเป็นยกที่ยาวที่สุด ผู้ชมจะได้สุนทรียรสจากการฟ้อนมากกว่ายกอื่น ๆ ประกอบกับในยกนี้เนื้อหาของกลอนลำเป็นเรื่องเพศและกามารมณ์ สื่อความหมายสองแง่สองง่าม สร้างความบันเทิงเป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชม ซึ่งผู้ชมยังได้ร่วมลุ้นกับการฟ้อนเกี้ยวอันเป็นสิ่งที่สร้างความตื่นเต้นให้ผู้ชมได้เป็นอย่างยิ่ง

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน เป็นการสื่อเจตนารมณ์ของฝ่ายชายที่ต้องการจะจับต้องของสงวนของฝ่ายหญิง โดยฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายรุกไล่ เล้าโลม และลวนลาม กล่าวคือ ในขณะที่สายตาจดจ้องกันอยู่นั้น มือที่ฟ้อนอยู่ข้างล่างก็จะฉวยโอกาสจับต้องของสงวนแบบไม่ให้ฝ่ายหญิงตั้งตัวได้ การฟ้อนลักษณะนี้เรียกว่า “ฟ้อนจก” หรือ “ท่าจก” และฝ่ายหญิงก็จะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการฟ้อนปัดป้องเพื่อป้องกันตนจากการถูกลวนลาม เมื่อตนรอดพ้นจากการถูกลวนลามได้ก็จะมีลีลาในการเยาะเย้ยและท้าทายให้ฝ่ายชายรุกไล่ตนเองใหม่อีกครั้ง

ท่าจก* เป็นอีกกระบวนท่าหนึ่งในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนแต่มีความโดดเด่นเป็นพิเศษมากกว่าท่าฟ้อนเกี้ยวอื่น ๆ เนื่องจากเป็นท่าฟ้อนเกี้ยวที่ผู้ชมจะคอยลุ้นอย่างใจจดใจจ่อว่าหมอลำฝ่ายชายจะเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงได้หรือไม่ และหมอลำฝ่ายหญิงจะป้องกันตนเองได้สำเร็จหรือไม่ ซึ่งท่าฟ้อนเกี้ยวนี้จะเรียกเสียงเชียร์จากผู้ชมได้เป็นอย่างดี และการฟ้อนเกี้ยวนี้เป็นหัวใจสำคัญในการแสดงหมอลำกลอน ซึ่งถือเป็นเสน่ห์ของหมอลำกลอนเลยก็ว่าได้

---

* ท่าจก คืออีกกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน โดยฝ่ายชายจะพยายามที่จะล้วงมือเข้าไปจับต้องของสงวนของหมอลำฝ่ายหญิง

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้มิได้มุ่งเน้นเฉพาะความสนุกสนานเพียงอย่างเดียว หากแต่ยังแฝงไว้ซึ่งความงาม ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีอันดีงามในการเกี้ยวพาราสีและการละเล่นของหนุ่มสาวชาวอีสาน ซึ่งจะเห็นได้จากขณะที่หมอลำฝ่ายชายแสดงท่าทางหยอกเย้าในทีสองแง่สองง่าม หมอลำฝ่ายหญิงก็พยายามที่จะปัดป้องมือของฝ่ายชายออกและหลีกเลี่ยงการบุกรุก ลวนลามของฝ่ายชายตลอดเวลา ซึ่งถือเป็นจารีตของสตรีอีสานที่จะไม่ให้ชายหนุ่มถูกเนื้อต้องตัวก่อนการแต่งงานเป็นอันขาด ในส่วนนี้จึงมีความสอดคล้องกับคำกล่าวที่ว่า หมอลำคือภาพสะท้อนของวัฒนธรรมอีสาน

จากความเป็นมาดังกล่าวคงแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการฟ้อนเกี้ยวที่ปรากฏอยู่ในการแสดงหมอลำกลอน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงและเป็นเสน่ห์ที่ดึงดูดผู้ชมได้เป็นอย่างดี และหากกล่าวไปแล้ว การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนคงเปรียบได้กับการเข้าพระเข้านางในบทอัศจรรย์ของละครไทย ซึ่งมีความหมายสื่อในเชิงสังวาส หากแต่ต่างกันในรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงบางส่วน

เนื่องจากหมอลำกลอนได้รับความนิยมแพร่หลายในภาคอีสาน จึงทำให้มีการแบ่งหมอลำกลอนออกเป็นหลายกลุ่มโดยเรียกชื่อตามท้องถิ่นนั้น ๆ และแต่ละท้องถิ่นก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวต่างกันออกไป ซึ่งในการแสดงหมอลำนั้นใช้คำว่า “วาด” (มาจากคำว่า วาดลำ หรือ วาดฟ้อน) แทนคำว่า กลุ่ม แนวทาง ลีลาเฉพาะ เช่น วาดขอนแก่น วาดสารคาม วาดพุทธไธสง และวาดภูเขียว มีจังหวะและทำนองในการลำและฟ้อนระดับปานกลางไม่ช้าและไม่เร็ว วาดกาฬสินธุ์ มีจังหวะและทำนองในการลำและฟ้อนที่ค่อนข้างเร็ว และวาดอุบลราชธานี มีจังหวะและทำนองในการลำและฟ้อนที่ค่อนข้างช้า นุ่มนวล

ในจำนวนนี้หมอลำกลอนที่มีความโดดเด่นด้านการฟ้อนมากที่สุด คือ วาดอุบลราชธานี ทั้งนี้อาจมีสาเหตุมาจากหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นหมอลำกลอนที่มีความเก่าแก่ที่สุด มีท่วงทำนองในการลำที่ค่อนข้างช้า นุ่มนวล จึงสามารถฟ้อนประกอบได้โดยง่าย อีกทั้งหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานียังคงยึดหลักการแสดงแบบโบราณและรักษาขนบธรรมเนียมในการแสดงอย่างเคร่งครัด ไม่ปรับเปลี่ยนรูปแบบตามสมัยนิยมอย่างหมอลำกลอนวาดอื่น ๆ และที่สำคัญยังคงสืบทอดท่าฟ้อนเกี้ยวจากรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งโดยยึดรูปแบบดั้งเดิมเป็นหลัก การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงมีความน่าสนใจที่จะทำการศึกษา เพื่ออนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่

หากกล่าวถึงศิลปินหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของชาวอีสานโดยทั่วไปมีอยู่หลายท่าน แต่ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาจากศิลปินหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี 2 ท่าน ได้แก่ หมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติปี 2534 สาขาศิลปะการแสดง

(หมอลำ) และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติปี 2536 สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) ซึ่งทั้งสองท่านเป็นศิลปินหมอลำที่ถูกจับคู่ให้ทำการแสดงร่วมกันบ่อยครั้ง และถือเป็นสุดยอดของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

หมอลำเคน ดาเหลา เป็นศิลปินหมอลำฝ่ายชายที่มีสายเลือดเป็นชาวอุบลราชธานีโดยกำเนิด มากด้วยความสามารถในการแสดงหมอลำหลายประเภท แต่ที่สำคัญและเด่นชัดที่สุด คือ หมอลำกลอน หมอลำเคนมีรูปแบบการใช้น้ำเสียงที่ประทับใจผู้ฟัง สามารถลำได้ทั้งทางสั้น ทางยาว ลำเต้ย และลำเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ รวมถึงผญา[4] อีสานด้วย ซึ่งกลอนที่ใช้ลำนั้น หมอลำเคนเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นเอง คำกลอนจึงเฉียบคม ลึกซึ้ง กินใจผู้ฟัง และยังสอดแทรกสาระความรู้ไว้ในความบันเทิงนั้นด้วย และที่สำคัญไปกว่านั้น คือ ความสามารถในการ วาดฟ้อนที่ถือเป็นแบบฉบับเฉพาะตัว ลีลาการวาดฟ้อนของหมอลำเคนเป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความเร้าใจ น่าตื่นเต้น โดยเฉพาะ “ท่าจก” ซึ่งถือเป็นท่าเฉพาะตัวของหมอลำเคน หมอลำเคนจึงเป็นหมอลำชั้นครูและเป็นต้นแบบของหมอลำรุ่นต่อ ๆ มา

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นศิลปินหมอลำฝ่ายหญิงที่มีสายเลือดเป็นชาวอุบลราชธานีโดยกำเนิด มีชื่อเสียงและมีผลงานโดดเด่นมาอย่างต่อเนื่อง เป็นศิลปินหมอลำที่สามารถประพันธ์กลอนลำได้เองและกลอนลำนั้นก็ประทับใจผู้ฟังเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นกลอนลำที่ใช้คำได้ลึกซึ้ง กินใจ และเมื่อนำมาประกอบกับเสียงลำที่ก้องกังวาน ยิ่งสร้างความไพเราะมากขึ้น ส่วนด้านการวาดฟ้อนหมอลำฉวีวรรณมีลีลาการวาดฟ้อนที่งดงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ด้วยวงแขนที่ทอดกว้างและการเคลื่อนไหวที่สง่างามจึงทำให้ท่าฟ้อนของท่านเป็นที่ยอมรับของชาวอีสานและในวงการศึกษาทางนาฏยศิลป์ อีกทั้งท่าฟ้อนของท่านยังเป็นที่มาของฟ้อนแม่บทอีสานซึ่งเป็นต้นแบบในการฟ้อนอีสานชุดอื่น ๆ

ด้วยความรู้ความสามารถในการแสดงหมอลำ ทั้งการขับลำและวาดฟ้อนอันมีรูปแบบที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของหมอลำทั้งสองท่าน คือ หมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ จึงทำให้ท่านทั้งสองได้รับความนิยมจากชาวอีสานตลอดจนความเคารพนับถือให้เป็นหมอลำชั้นครูและเป็นหมอลำอาวุโสของภาคอีสาน และสำคัญเป็นอย่างยิ่งคือการได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

---

[4] ผญา หมายถึง คำกลอน สำนวน คติ สุภาษิต ที่กล่าวเป็นภาษถิ่น สามารถแบ่งได้หลายประเภท เช่น ผญาสั่งสอน ผญาความรู้ ผญาทายคำ ผญาขำขัน ผญาเกี้ยวพาราสี เป็นต้น

จากเหตุผลดังที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการฟ้อนเกี้ยวในการแสดงหมอลำกลอนที่ถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของการแสดงหมอลำกลอน เป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาครั้งนี้ โดยผู้วิจัยจะทำการศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน ซึ่งศึกษาเฉพาะวาดอุบลราชธานี ด้วยเหตุผลที่ว่าเป็นหมอลำกลอนที่เก่าแก่ที่สุด คงรูปแบบดั้งเดิมมากที่สุด อีกทั้งปัจจุบันหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีได้รับความนิยมน้อยลงจนใกล้ที่จะสูญหายไป และอีกประการหนึ่งคือศิลปินหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีต่างก็อายุมาก ผู้วิจัยเกรงว่าท่าฟ้อนเกี้ยวที่งดงามและทรงคุณค่าเหล่านั้นอาจจะสูญหายไป จึงเลือกศิลปินหมอลำชั้นครู 2 ท่าน ได้แก่ หมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นกรณีศึกษาในการวิจัยครั้งนี้ เพื่อแสดงให้เห็นว่าหมอลำเป็นเครื่องสะท้อนวัฒนธรรมอีสาน ซึ่งแฝงไว้ด้วยขนบธรรมเนียม จารีตและประเพณีต่าง ๆ เพื่อประจักษ์แก่สังคมไทย

อนึ่ง ผู้วิจัยต้องการที่จะศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว และวิเคราะห์เพื่อให้ทราบถึงกลวิธีในการเกี้ยวพาราสีตามแบบฉบับของการแสดงพื้นบ้านอีสาน ทั้งนี้ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า รายงานการวิจัยเล่มนี้จักเป็นประโยชน์แก่ผู้ศึกษาและสังคม ในด้านวิชาการ วรรณกรรม นาฏยศิลป์ และศิลปวัฒนธรรมสืบไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 ศึกษาความเป็นมาและบทบาทการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

1.2.2 ศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบและกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

1.3 ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาเฉพาะการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี โดยศึกษาจากหมอลำเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ) และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ) ระหว่าง พ.ศ. 2549-2550

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1.4.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ได้แก่

- จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ภูมิหลังอีสาน. ใน นาฏกรรมอีสาน, หน้า 1-9. กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์, 2537. ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของชนเผ่าอีสานในรูปแบบของนิทานปรัมปราว่าเกิดจากผลน้ำเต้าวิเศษซึ่งเกี่ยวข้องกับความเป็นมาฟ้อนอีสานด้วย

- จารุวรรณ ธรรมวัตร. ผญาบทกวีของชาวบ้าน. กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์จิตภัณฑ์การพิมพ์, 2526. อธิบายประเพณีการเกี้ยวพาราสีของชาวอีสาน ตลอดจนรูปแบบและลักษณะของผญาแบบต่าง

- ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน. มหาสารคาม: ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532. กล่าวถึงความเป็นมา บทบาทหน้าที่และลักษณะของฟ้อนอีสาน

- ชุมเดช เดชพิมล. หมอลำกลอน. รายงานการศึกษาวิชาไทยคดี 501 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2526. (เอกสารไม่ตีพิมพ์) อธิบายความเป็นมา รูปแบบ องค์ประกอบ และวิธีการแสดงหมอลำกลอน

- ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากูล. การศึกษาเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน. กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2532. ศึกษาความเป็นมา รูปแบบ และวิธีการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวอีสาน

- บุญเกิด พิมพ์วรเมธากุล, รวบรวมและเรียบเรียง. ประเพณีโบราณและเกร็ดโบราณคดีไทอีสาน. ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิยา, 2544. รวบรวมประเพณีฮีตสิบสองของชาวอีสานที่ปรากฏจากอดีตสู่ปัจจุบัน และรวมถึงประเพณีการเกี้ยวพาราสีของชาวอีสานด้วย

- พนอ กำเนิดการญจน์. อีสานโฮแซว. อุดรธานี: ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูอุดรธานี, 2525. อธิบายการนำฟ้อนอีสานเข้าสู่ราชสำนัก และแนวคิดในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนอีสานตามแบบของอาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์

- พีรพงศ์ เสนไสย. สายธารแห่งฟ้อนอีสาน. ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547. ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา และรูปแบบของฟ้อนอีสานในแต่ละกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มท่าฟ้อนผีฟ้า กลุ่มท่าฟ้อนหมอลำ กลุ่มท่าฟ้อนชนเผ่า และกลุ่มท่าฟ้อนในสถานศึกษา

- ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. การฟ้อนอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539. ศึกษาฟ้อนที่ปรากฏในสังคมอีสาน ตลอดจนรูปแบบและอัตลักษณ์ของฟ้อนอีสานในแต่ละประเภท

- เยาวภา ดำเนตร. วิถีชีวิตของชาวอีสานจากกลอนลำทางยาวของลำกลอน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2536. อธิบายความหมาย ความเป็นมา ประเภท รูปแบบ และวิธีการแสดงหมอลำแต่ละประเภท

- ศิราภรณ์ ปทุมวัน. บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542. อธิบายความหมาย ความเป็นมา ประเภท รูปแบบ และวิธีการแสดงหมอลำแต่ละประเภท

- สนอง คลังพระศรี. หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541. ศึกษาพัฒนาการของหมอลำกลอนสู่หมอลำซิ่ง รูปแบบและปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลง

- สุขสันติ แวงวรรณ. หมอลำกกขาขาว. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539. ศึกษาความเป็นมา รูปแบบ องค์ประกอบ และวิธีการแสดงหมอลำกกขาขาว อันเป็นหมอลำอีกประเภทหนึ่งที่พัฒนามาจากหมอลำหมู่

- สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532. อธิบายความเป็นมา ความสำคัญ ตลอดจนลักษณะของฟ้อนอีสานในสมัยดึกดำบรรพ์

- สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. คนซิ่งอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน. นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544. ศึกษาความเป็นมา พัฒนาการ และกลวิธีการแสดงหมอลำซิ่ง ซึ่งเป็นหมอลำที่พัฒนามาจากหมอลำกลอน

- เสงี่ยม บึงไสย. บทบาทของหมอลำกลอนด้านการเมือง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2533. อธิบายความหมาย ความเป็นมา ประเภท รูปแบบ และวิธีการแสดงหมอลำแต่ละประเภท

- อุดม บัวศรี. หมอลำพื้น. มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 4(สิงหาคม 2528): 88-93. ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา ลักษณะ และวิธีการแสดงหมำลำพื้น

- โอสถ บุตรมารศรี. ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538. อธิบายความหมาย ความเป็นมา ประเภท รูปแบบ และวิธีการแสดงหมอลำแต่ละประเภท

1.4.2 การสัมภาษณ์และการสาธิตการฟ้อนเกี้ยวจากหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

1.4.3 สัมภาษณ์บุคคลที่ศึกษาและดำเนินการเกี่ยวกับฟ้อนอีสาน ได้แก่

- ผู้ช่วยศาตราจารย์พีรพงศ์ เสนไสย ประธานกลุ่มสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

- อาจารย์รัตติยา โกมินทรชาติ รองคณบดีฝ่ายกิจการนิสิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

- อาจารย์นฤบดินทร์ สาลีพันธ์ อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์พื้นบ้าน สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

- อาจารย์ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์ไทย สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

- ผู้ช่วยศาตราจารย์วีณา วีสเพ็ญ อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.4.4 การสังเกตการแสดงจากสื่อบันทึกการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีของหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

1.4.5 การฝึกหัดของผู้วิจัย

จากนั้นนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาแยกเป็นหมวดหมู่และวิเคราะห์ แล้วนำเสนอข้อมูลและผลการวิเคราะห์ โดยแบ่งเป็นบทต่าง ๆ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 วัฒนธรรมอีสาน

2.1 วัฒนธรรมการฟ้อน

2.1.1 ความหมายของฟ้อนอีสาน

2.1.2 ความเป็นมาของฟ้อนอีสาน

2.1.3 พัฒนาการของฟ้อนอีสาน

2.2 วัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี

2.3 วัฒนธรรมการแสดงหมอลำ

2.3.1 ความหมายของหมอลำ

2.3.2 ความเป็นมาของหมอลำ

2.3.3 ประเภทของหมอลำ

2.4 หมอลำกลอน

2.4.1 ความเป็นมาของหมอลำกลอน

2.4.2 พัฒนาการของหมอลำกลอน

2.4.3 ประเภทของหมอลำกลอน

บทที่ 3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำ

3.1 ฟ้อนในการแสดงหมอลำ

3.2 องค์ประกอบของหมอลำกลอน

3.3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

4.1 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

4.2 การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

4.2.1 สาเหตุของการฟ้อนเกี้ยว

4.2.2 ที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว

4.2.3 องค์ประกอบของการฟ้อนเกี้ยว

4.2.4 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว

4.2.5 ขนบในการฟ้อนเกี้ยว

บทที่ 5 สรุปผลและข้อเสนอแนะ

- สรุปผล
- ข้อเสนอแนะ

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก ประวัติและผลงานของหมอลำเคน ดาเหลา

ภาคผนวก ข ประวัติและผลงานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

ฟ้อนเกี้ยว หมายถึง การฟ้อนระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยฝ่ายชายมีเจตนารมณ์ในการเล้าโลม รุกไล่ เพื่อลวนลามจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง และฝ่ายหญิงต้องพยายามเอาตัวรอดจากการถูกลวนลาม เมื่อรอดพ้นได้ก็จะมีการเยาะเย้ยและท้าทายให้มีการรุกไล่อีกครั้ง

วาดอุบลราชธานี หมายถึง การแสดงหมอลำกลอนที่เป็นแบบเฉพาะของจังหวัดอุบลราชธานี

วาดลำ หมายถึง การเปล่งเสียงร้องเป็นทำนองและภาษาอีสานซึ่งเป็นแบบเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นในภาคอีสาน

วาดฟ้อน หมายถึง การแสดงท่าทางเคลื่อนไหวประกอบจังหวะ คำร้อง หรือทำนองที่เป็นลักษณะของชาวอีสาน

ท่าจก เป็นภาษาถิ่นอีสาน หมายถึง ท่าฟ้อนของหมอลำฝ่ายชายที่พยายามจะสอดหรือล้วงมือเข้าไปในผ้าถุงของหมอลำฝ่ายหญิงเพื่อจับต้องของสงวนแบบเฉียบพลันโดยไม่ให้ตั้งตัว

1.6 ประโยชนที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ได้องค์ความรู้ทางนาฏยลักษณ์และแบบแผนการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมของชาวอีสานอย่างเป็นระบบ

1.6.2 เป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสานด้านการแสดงพื้นบ้าน รวมทั้งยังเป็นการเทิดเกียรติคุณศิลปินพื้นบ้านอีสานอีกด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

วัฒนธรรมอีสาน

การศึกษาเรื่องการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่ามีหลายส่วนที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาครั้งนี้ และแต่ละส่วนนั้นต่างเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและการวิเคราะห์ในบทต่อไป แต่เนื่องจากภาคอีสานสามารถแบ่งเขตพื้นที่ตามลักษณะทางกายภาพได้เป็น 2 เขต คือ อีสานเหนือและอีสานใต้ อีกทั้งภาคอีสานยังประกอบด้วยกลุ่มชนต่าง ๆ มากมายจึงส่งผลให้วัฒนธรรมความเป็นอยู่มีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก แต่ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงเฉพาะเขตอีสานเหนือ ซึ่งมีกลุ่มชนไทลาวเป็นกลุ่มชนที่มีจำนวนมากที่สุด นับเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน ผู้วิจัยจึงรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับวัฒนธรรมเพื่อสร้างความเข้าใจและเป็นฐานข้อมูลประกอบการศึกษา โดยแยกเป็นหัวข้อตามลำดับดังนี้

2.1 วัฒนธรรมการฟ้อน

2.1.1 ความหมายของฟ้อนอีสาน

2.1.2 ความเป็นมาของฟ้อนอีสาน

2.1.3 พัฒนาการของฟ้อนอีสาน

2.2 วัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี

2.3 วัฒนธรรมการแสดงหมอลำ

2.3.1 ความหมายของหมอลำ

2.3.2 ความเป็นมาของหมอลำ

2.3.3 ประเภทของหมอลำ

2.4 หมอลำกลอน

2.4.1 ความเป็นมาของหมอลำกลอน

2.4.2 พัฒนาการของหมอลำกลอน

2.4.3 ประเภทของหมอลำกลอน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1 วัฒนธรรมการฟ้อน

วัฒนธรรมการฟ้อนเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สะท้อนวิถีชีวิตอันเรียบง่ายของชาวอีสาน ลักษณะที่ปรากฏในการฟ้อนแสดงความเป็นตัวตนของชาวอีสานได้เป็นอย่างดี การฟ้อนของชาวอีสานไม่ได้เป็นเพียงการแสดงออกถึงความรื่นเริงเพียงเท่านั้น หากแต่ฟ้อนอีสานยังมีความสัมพันธ์กับการดำรงชีวิตของชาวอีสานอีกด้วย ซึ่งทำให้ทราบว่าฟ้อนอีสานมีบทบาทสำคัญในสังคมอีสานเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงขออธิบายเกี่ยวกับฟ้อนอีสานตามลำดับดังนี้

2.1.1 ความหมายของฟ้อนอีสาน

ฟ้อนอีสาน เป็นคำประสมระหว่างคำว่า ฟ้อน และ อีสาน (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายความหมายของคำว่าฟ้อน ดังนี้

ฟ้อน เป็นคำที่มีความหมายคล้ายกับคำว่า ระบำ รำ ซึ่งนักวิชาการได้ให้นิยามของคำว่าฟ้อนไว้มากมายและมีความแตกต่างกันบ้าง ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมความหมายของคำว่าฟ้อนตามแนวความคิดของนักวิชาการท่านต่าง ๆ ดังนี้

ฟ้อน เป็นคำกลาง ๆ ที่ส่วนใหญ่ใช้แทนคำว่าระบำ รำ เต้น ในภาคเหนือและภาคอีสาน เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนภูไท[1]

ฟ้อน เป็นการละเล่นชนิดหนึ่ง ซึ่งมีอยู่ทางภาคเหนือ ฟ้อนนี้จะมีรูปลักษณะการฟ้อนที่เป็นหมวดหมู่ และอาศัยความพร้อมเพรียงเป็นหลักเกณฑ์ การฟ้อนมักจะใช้ท่าฟ้อนท่าหนึ่ง ๆ ให้เห็นอยู่นานพอสมควร การดูฟ้อนนั้นจะต้องดูความพร้อมเพรียง ดูท่ารำกับจังหวะต้องประสานสอดคล้องกันไป ดูจังหวะที่สะดุ้งขึ้นลง ดูการอ่อนโยนเคลื่อนไหวไปมาด้วยลีลาที่เชื่องช้า[2]

ฟ้อน คือ ศิลปะของการรำที่ประกอบด้วยผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป ซึ่งจัดอยู่ในประเภทระบำหรือรำ แต่คำว่าฟ้อนใช้กับการแสดงทางภาคเหนือเป็นหลัก เป็นการแสดงที่มีความสวยงามของลีลาท่ารำอันอ่อนช้อยงดงาม เพลงร้องและทำนองดนตรีมีความไพเราะ ฟ้อนเป็นการ

---

[1] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์, (กรุงเทพ ฯ: บริษัท ด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2547), หน้า 13.

[2] กรมศิลปากร, รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม, (กรุงเทพ ฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545), หน้า 14-16.

แสดงพื้นเมืองที่มีลักษณะการแต่งกาย เพลงร้อง เพลงดนตรีตามภาษาท้องถิ่นหรือตามเชื้อชาติ ซึ่งมีปรากฏอยู่ทางภาคเหนือ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ[3]

ฟ้อน มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า เต้น ระบำ รำ เซิ้ง ซึ่งเป็นท่วงลีลาแห่งนาฏศิลป์ไทย ความหมายโดยส่วนรวมหมายถึง ศิลปะการแสดงหรือการประดิดประดอยกิริยาท่าทางต่าง ๆ Acting Action เช่น อาจเป็นการเคลื่อนไหวกาย แขน ขา มือ เท้าให้งดงาม มีลีลาพร้อมด้วยความรู้สึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจ ตามท่วงทำนองดนตรีหรือบทขับร้อง ซึ่งอาจเทียบเคียงคำว่าเต้น ระบำ รำ ฟ้อน เซิ้ง เหล่านี้ได้กับคำว่า Dance ในภาษาอังกฤษ[4]

นอกจากนี้ธนิต อยู่โพธิ์ ยังกล่าวไว้ว่า ระบำ ย่อมรวมเอาฟ้อนและเซิ้งเข้าไว้ด้วย เพราะวิธีการแสดงมีลักษณะคล้ายกัน หากแต่แยกให้เห็นความแตกต่างของท้องถิ่น วิธีร่ายรำตลอดจนการแต่งกายตามประเพณีนิยมเท่านั้น คำว่าฟ้อนและเซิ้งเป็นระบำประเภทพื้นเมือง แต่งกายตามลักษณะของแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ ประกอบด้วยเพลงที่มีทำนองและบทร้องเป็นภาษาถิ่น เช่น ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนแพน ฟ้อนสาวไหม เซิ้งสวิง เซิ้งกระหยัง เซิ้งกระติ๊บ[5]

จากคำนิยามที่นักวิชาการได้ให้ไว้ดังข้างต้น จะเห็นได้ว่า ฟ้อน มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่าระบำ รำ และเซิ้ง โดยเฉพาะคำว่าเซิ้งนี้เองที่มักสื่อความหมายและใช้แทนคำว่าฟ้อนในภาคอีสานเสมอ ๆ เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้วิจัยจึงขออธิบายความหมายของคำว่า “เซิ้ง” ร่วมด้วยอีกคำหนึ่ง เพื่อใช้ประกอบการอธิบายความหมายของคำว่าฟ้อน ดังนี้

เซิ้ง คือ ศิลปะการแสดงพื้นบ้านทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ลักษณะของการแสดงจะสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น ขนบจารีตประเพณี วิถีชีวิตของกลุ่มชน ตลอดจนการประกอบอาชีพ ที่มีจุดประสงค์ในการแสดงเพื่อความสนุกสนาน เช่น เซิ้งสวิง เซิ้งโปงลาง เซิ้งตังหวาย เซิ้งกะโป๋ เซิ้งอีสาน[6]

---

[3] กรมศิลปากร, ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน, (กรุงเทพ ฯ: บริษัท ไทภูมิพับลิชชิ่ง จำกัด, 2549), หน้า 38.

[4] สุมิตร เทพวงษ์, สารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน, (กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, มปป.), หน้า 4.

[5] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย, (กรุงเทพ ฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2516), หน้า 2.

[6] กรมศิลปากร, ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน, (กรุงเทพ ฯ: บริษัท ไทภูมิพับลิชชิ่ง จำกัด, 2549), หน้า 38.

เซิ้ง มีที่มาจากภาคอีสาน ความจริงเซิ้งมีมานาน แต่ไม่ค่อยจะนิยมกัน มาจนกระทั่งถึงสมัยปัจจุบัน เซิ้งได้เข้ามามีบทบาทแพร่หลายอยู่ในภาคกลาง และได้เป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นการแสดงอีกแบบหนึ่งซึ่งนิยมกันอยู่[7]

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นชาวอีสานโดยกำเนิด ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า ชาวอีสานมักใช้คำว่าฟ้อนในความหมายของคำว่ารำหรือระบำ ส่วนคำว่าเซิ้งมักมีความหมายไปในทางขับร้องที่มีการฟ้อนประกอบด้วย เช่น เซิ้งบั้งไฟ คือ การขับร้องทำนองและกลอนที่เป็นภาษาถิ่นอีสานแล้วมีการฟ้อนประกอบการขับร้องนั้น เป็นต้น แต่โดยทั่วไปคนส่วนใหญ่มักใช้คำว่าเซิ้งในความหมายของคำว่าฟ้อน เพราะมีความเข้าใจว่าเซิ้งหมายถึงการฟ้อนของภาคอีสานทุกชนิด ในประเด็นนี้ ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ อธิบายและให้ความรู้ไว้ว่า เซิ้งนั้นนิยมใช้ในงานบุญบั้งไฟ การเซิ้งบั้งไฟเป็นการฟ้อนประกอบการขับกาพย์เซิ้ง การฟ้อนแต่เดิมเป็นเพียงการฟ้อนขึ้นลงตามจังหวะช้า ๆ ของกลองตุ้ม พางฮาด หรือในบางครั้งก็มีโทนประกอบ นิยมเซิ้งกันเป็นกลุ่ม ตั้งแต่ 3-4 คนขึ้นไป คำว่าเซิ้งจึงกลายเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป[8]

หากจะกล่าวถึงความต่างของคำว่าฟ้อนและเซิ้งจะเห็นได้อย่างชัดเจนเมื่อมีการนำไปพูดกล่าวคือ หากผู้พูดเป็นชาวอีสานมักจะพูดว่า “ฟ้อนให้เบิ่งแหน่” หมายถึง รำให้ดูหน่อย แต่หากผู้พูดเป็นชาวภาคกลางมักจะพูดว่า “เซิ้งให้ดูหน่อย” นั่นหมายถึง รำให้ดูหน่อย ทั้งนี้เป็นผลมาจากความเข้าใจที่บิดเบือนจากความเป็นจริงและเป็นความนิยมที่แผ่ขยายอยู่ในวงกว้าง ซึ่งเหตุที่ทำให้คำว่าเซิ้งเป็นที่รู้จักและเคยชินของคนทั่วไปมีอยู่ว่า ครั้งหนึ่งเมื่อ พ.ศ. 2507 สมเด็จพระนางยูเลียน่าและเจ้าหญิงปิทริกซ์ (ราชินีประเทศเนเทอร์แลนด์) เสด็จเยือนประเทศไทยในฐานะพระราชอาคันตุกะ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ จึงทรงมีรับสั่งให้จัดการแสดงพื้นบ้านอีสานเพื่อใช้ในการต้อนรับ ในครั้งนั้นอาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ได้จัดการแสดงของภาคอีสานชุดหนึ่ง โดยให้ผู้แสดงทุกคนแต่งตัวนุ่งซิ่นห่มผ้าสไบ เกล้าผมสูงและนำกระติบข้าวห้อยทางไหล่ขวา สาเหตุของการนำกระติบข้าวมาใช้ในการแสดงเพราะเห็นว่ากระติบข้าวเป็นสัญลักษณ์ของชาวอีสาน การแสดงครั้งแรกนั้นใช้ชื่อชุดว่า “เซิ้งอีสาน” เมื่อมีข่าวแพร่กระจายออกไปว่าเซิ้งอีสานเป็นชุดการแสดงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จ

---

[7] กรมศิลปากร, รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม, (กรุงเทพ ฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545), หน้า 14-16.

[8] ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน, (มหาสารคาม: ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532), หน้า 5-7.

พระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถมีรับสั่งให้จัดขึ้น หน่วยงาน องค์กร และผู้สนใจจึงนำไปจัดแสดงตามอย่างบ้าง โดยเปลี่ยนชื่อการแสดงใหม่ว่า “เซิ้งกระติบ” ซึ่งถือเอาการห้อยกระติบข้าวเป็นสำคัญ นับแต่นั้นเป็นต้นมาจึงเกิดความนิยมในการแสดงพื้นบ้านอีสาน และมีความเข้าใจว่า เซิ้งคือการแสดงประจำท้องถิ่นภาคอีสาน[9]

แต่หากในความเป็นจริงแล้วฟ้อนและเซิ้งก็มีความแตกต่างกันอยู่มาก ทั้งในเรื่องของความหมาย ลักษณะ และการใช้ ซึ่งเห็นได้จากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานจะใช้คำว่าฟ้อนในความหมายของการรำ แต่ไม่ปรากฏคำว่าเซิ้งในความหมายของการรำเลย เช่น ระทวยฟ้อน ยามยามฟ้อน กินรีหย่องฟ้อน นางกะลิงฟ้อน ฟ้อนหย่อนขา แอะแอ่นฟ้อน เป็นต้น อย่างไรก็ตามในปัจจุบันคนทั่วไปก็ยังเข้าใจและนิยมใช้คำว่า ฟ้อน และ เซิ้ง ร่วมกันซึ่งมีความหมายไปในทางเดียวกันกับคำว่าระบำและรำ

จากการศึกษาในข้างต้นผู้วิจัยจึงสรุปความหมายของคำว่า ฟ้อนอีสาน หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ให้เป็นท่าทางตามแบบเฉพาะของชาวอีสาน โดยสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่น อันประกอบด้วยท่าฟ้อน เพลงร้อง ดนตรี และการแต่งกาย

2.1.2 ความเป็นมาของฟ้อนอีสาน

ความเป็นของฟ้อนอีสานเป็นประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่นักวิชาการหลาย ๆ ท่านให้ความสนใจทำการศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์จากหลักฐานที่ปรากฏในที่ต่าง ๆ แต่ก็ยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจน เป็นเพียงการสันนิษฐานเพียงเท่านั้น ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากเพียงใด แต่ก็ไม่มีเครื่องมือหรือหลักฐานใดที่สามารถระบุได้ว่า ฟ้อนอีสานเกิดขึ้นในสมัยใด และเกิดขึ้นจากชนกลุ่มใด อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะไม่มีข้อสรุปเกี่ยวกับความเป็นมาของฟ้อนอีสาน แต่ก็ยังมีข้อมูลและหลักฐานทางประวัติศาสตร์บางส่วนที่ทำให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นมาของฟ้อนอีสานอยู่บ้าง ซึ่งเมื่อนักวิชาการนำข้อมูลและหลักฐานดังกล่าวมาทำการวิเคราะห์จึงพอที่จะเห็นเค้าโครงหรือที่มาของฟ้อนอีสานได้บ้าง ก่อนที่จะได้กล่าวถึงความเป็นมาของฟ้อนอีสานอย่างลึกซึ้งนั้น ผู้วิจัยขอกล่าวถึงความเป็นมาและพัฒนาการของการฟ้อนรำทั่วไปตามที่นักวิชาการและผู้รู้ได้ทำการศึกษาและอธิบายไว้ ดังนี้

---

[9] พนอ กำเนิดกาญจน์, อีสานโฮแซว, (อุดรธานี: ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูอุดรธานี, 2525), หน้า 4-8.

เครือจิต ศรีบุญนาค ได้ศึกษากำเนิดของศิลปะการฟ้อนรำและอธิบายไว้ว่า การฟ้อนรำมีมูลเหตุการเกิดอยู่ 3 ประการ ดังนี้[10]

1. หากยึดหลักการของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จะอธิบายความเป็นมาของการฟ้อนรำได้ว่า การฟ้อนรำเกิดจากการที่มนุษย์ต้องการแสดงอารมณ์ที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติให้ปรากฏออกมา โดยมีจุดประสงค์เพื่อการสื่อความหมายเป็นสำคัญ กำเนิดของการฟ้อนรำมีวิวัฒนาการในขั้นแรกคือมนุษย์แสดงอารมณ์ออกมาตามธรรมชาติเมื่อเวลามีความสุขก็แสดงอาการโลดเต้น สนุกสนานหรือหัวเราะ ตบมือ ฯลฯ เมื่อเวลามีความทุกข์ก็แสดงกิริยาเศร้าโศกเสียใจหรือร้องไห้ออกมา เป็นต้น ซึ่งกิริยาเหล่านี้นับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำ ส่วนขั้นที่สองนั้นคือมนุษย์ใช้กิริยาเป็นเครื่องสื่อความหมายให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น ถ้าจะแสดงความเสน่หาก็ทำกิริยายิ้มแย้มกรีดกราย จะแสดงความรื่นเริงบันเทิงใจก็ขับร้องฟ้อนรำ จึงเกิดแบบแผนท่าทางที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ ขั้นที่สามคือมนุษย์ได้เลือกเอากิริยาท่าทางซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการฟ้อนรำให้ต้องตาติดใจคนจึงเกิดกระบวนการฟ้อนรำขึ้น จนกลายเป็นท่วงทีลีลาการฟ้อนรำที่งดงาม มีลักษณะเป็น “นาฏภาษา” หรือ “ภาษานาฏศิลป์” ที่สามารถสื่อความหมายด้วยศิลปะแห่งการแสดงท่าทางที่งดงาม การฟ้อนรำพื้นเมืองจึงกำเนิดในมนุษย์ทุกชาติทุกภาษามีเอกลักษณ์ที่สะท้อนถึงขนบธรรมเนียม ประเพณีต่างกันไปตามแต่สภาพของสังคมนั้น ๆ

2. เกิดจากการที่มนุษย์ต้องการเอาชนะธรรมชาติด้วยวิธีต่าง ๆ ซึ่งนำไปสู่การปฏิบัติเพื่อบูชาสิ่งที่ตนเคารพตามลัทธิศาสนาของตน ในสมัยก่อนมนุษย์ยังไม่มีความรู้เรื่องปรากฏการณ์ธรรมชาติ เมื่อเกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น แผ่นดินไหว น้ำท่วม ภูเขาไฟระเบิด ฯลฯ จึงเกิดความหวั่นกลัวภัยธรรมชาติไม่ทราบว่าจะแก้ไขประการใด มนุษย์จึงคิดเอาใจธรรมชาติซึ่งมีอำนาจดลบันดาลให้เกิดภัยพิบัติต่าง ๆ ต้องเคารพสักการบูชา นับเป็นจุดเริ่มต้นของการนับถือธรรมชาติ ต่อมามนุษย์คิดว่าในธรรมชาตินำจะมีเทพเจ้า ผู้มีอำนาจมีฤทธิ์เดชเมื่อไม่พอใจมนุษย์ก็สามารถดลบันดาลให้เกิดภัยพิบัติได้ จึงมีการเซ่นสรวงบูชาเทพเจ้าต่าง ๆ เพื่อให้เทพเจ้าพอใจไม่ลงโทษหรือผ่อนหนักให้เป็นเบา การเซ่นสรวงบูชาเริ่มต้นจากการอธิษฐานในตอนแรกก็เป็นถ้อยคำธรรมดาต่อมาก็ประดิษฐ์คิดแต่งถ้อยคำให้ไพเราะยิ่งขึ้นจนเกิดเป็นคำประพันธ์ประเภทต่าง ๆ มีทำนองกำกับกลายเป็นบทเพลงที่ไพเราะเพื่อให้เทพเจ้าพอใจจึงเกิดการร้องขึ้น และเพื่อให้เทพเจ้าเกิด

---

[10] เครือจิต ศรีบุญนาค, “การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2534), หน้า 32-34.

ความพอใจมากยิ่งขึ้นจึงมีการฟ้อนรำถวายเพื่อให้เป็นที่พอใจแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ ความเชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ ภูตผี ปีศาจ ตลอดจนเทพเจ้าต่าง ๆ ต่อมาวิวัฒนาการเป็นลัทธิศาสนาต่าง ๆ การร้องรำจึงสืบเนื่องไปสู่การบูชาสิ่งที่มนุษย์เคารพนับถือในลัทธิศาสนานั้น การขับร้อง ระบำ รำเต้น เพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ย่อมมีการคิดประดิษฐ์ปรุงแต่งให้สวยงามยิ่งขึ้นและยังใช้เป็นสิ่งประกอบพิธีสำคัญอื่น ๆ ด้วย

3. เกิดจากการที่มนุษย์คิดประดิษฐ์หาเครื่องบันเทิงใจ หลังจากหยุดพักจากภารกิจประจำวันเริ่มแรกอาจเป็นการเล่านิทาน นิยายต่าง ๆ โดยอาศัยประวัติของคนจริง ๆ สถานที่หรือเหตุการณ์แปลก ๆ ต่อมาก็ดัดแปลงปรับปรุงขึ้น มีการนำเอาดนตรีมาประกอบ เครื่องดนตรีก็ประดิษฐ์ขึ้นจากธรรมชาติหรือสิ่งที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน เช่น เอาหนังสัตว์มาทำเครื่องตี (กลอง) เอาไม้ไผ่อ้อมาทำเครื่องเป่า เช่น หืน ขลุ่ย ปี่ เอากะลามะพร้าวและเอ็นสัตว์มาทำเครื่องสี (ซอ) เครื่องดีด (พิณ ซึง) เป็นต้น มีการใส่ท่วงทำนองให้ไพเราะขึ้น แสดงอารมณ์สะเทือนใจต่าง ๆ ภายหลังจึงแสดงท่าทางประกอบเป็นการร่ายรำ เช่น การเต้นรำรอบกองไฟของชาวป่าชาวเขา การแสดงความรื่นเริงหลังจากเก็บเกี่ยวพืชพันธุ์ธัญญาหาร เช่น การเล่นเพลงพื้นเมืองต่าง ๆ อาทิ เพลงสงฟาง เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ ตลอดจนรำพื้นเมือง เช่น เซิ้งสวิง เซิ้งกระติบข้าว รำสาก (เรือมอันเร)

วาสนา บันทุปา กล่าวถึงกำเนิดแห่งการฟ้อนรำว่า[11] การฟ้อนรำในยุคแรก ๆ ของมนุษย์นั้นเกิดจากความเชื่อทางศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นพื้นฐาน ดังนั้นกลุ่มชนจึงมีการเฉลิมฉลองให้เกิดความปลอดภัยแก่ชีวิตเพราะต้องเกี่ยวข้องกับการเกิดการตาย ระบบความเชื่อจากผี พุทธ พราหมณ์ และความเชื่อดั้งเดิมจึงผสมกลมกลืนเข้ามามีส่วนกำหนดค่านิยม ประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ จึงเป็นบ่อเกิดแห่งการละเล่น ระบำ รำฟ้อน หรือการฟ้อนรำในกลุ่มชนนั้น

สุจิตต์ วงษ์เทศ ให้ความรู้เกี่ยวกับการฟ้อนรำว่า[12] ร่องรอยดึกดำบรรพ์ของการฟ้อนเต้นมีเค้ามูลบางประการอยู่ในบรรดาภาพเขียนสีบนผนังถ้ำ เช่น ในถ้ำรูปที่เขาเขียว ตำบลลุ่มสุ่ม

---

[11] วาสนา บันทุปา, “ฟ้อนซวยมืออีสาน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2534), หน้า 52.

[12] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม, (กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532), หน้า 77-78.

อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งเป็นภาพเขียนสีที่แสดงรูปคนจับมือกันเป็นแถวจำนวน 49 คน มีเครื่องแสดงเพศทั้งหญิงและชาย ลักษณะดังกล่าวนี้ย่อมแสดงเหตุการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งไม่ใช่ปกติ แต่ควรจะเป็นเรื่องของการละเล่นในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนั้นยังมีภาพเขียนแสดงรูปคนยุคดึกดำบรรพ์ในที่อื่น ๆ อีก เช่น ที่เขาจันทน์งาม อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา ที่ถ้ำคน วัดพระบาทบัวบก และที่บ้านติ้ว ตำบลเมืองพาน อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ซึ่งล้วนเป็นภาพกลุ่มคนน่องโตเดินเป็นแถว ๆ ส่วนภาพเขียนสีที่ภูปลาร้า จังหวัดอุทัยธานี มีภาพคนแสดงท่าทางคล้ายกำลังเต้นฟ้อนอยู่ด้วย

ภาพเขียนสีบนผนังถ้ำเหล่านี้ มีความหมายอย่างยิ่งต่อวิถีชีวิตของคนในระบบความเชื่อยุคดึกดำบรรพ์ เพราะถ้ำหรือเพิงผาที่มีภาพเขียนอยู่ด้วยย่อมเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งอาจเทียบได้กับศาสนสถานของผู้คนและบ้านเมืองในสมัยหลัง ๆ ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมหรือศาสนกิจ กิริยาของผู้คนที่อยู่บนภาพเขียนเหล่านี้ส่วนมากเป็นเรื่องของการทำมาหากิน การล่าสัตว์ หรือกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตด้านอื่น ๆ แต่บางส่วนของภาพมีผู้คนบางกลุ่มแสดงท่าทางพิเศษที่แตกต่างไปจากกลุ่มอื่น ๆ ซึ่งอาจพิจารณาเปรียบเทียบกับลักษณะการละเล่นในประเพณีของบรรดากลุ่มชนเผ่าพันธุ์ต่าง ๆ ที่ยังสืบเนื่องมา

ความเป็นมาของการฟ้อนรำตามความรู้ในข้างต้นนั้นสังเกตได้ว่า การฟ้อนรำเกิดขึ้นด้วยสาเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ 1. สัญชาติญาณของมนุษย์ และ 2. ความเชื่อ ซึ่งเมื่อผู้วิจัยนำความรู้จากข้างต้นนั้นมาพิจารณาให้สอดคล้องกับความเป็นมาของฟ้อนอีสาน ผู้วิจัยจึงตั้งสมมุติฐานเกี่ยวกับความเป็นมาของฟ้อนอีสานในชั้นต้นนี้ว่า ฟ้อนอีสานน่าจะมีกำเนิดและพัฒนาการมาจากสัญชาติญาณพื้นฐานของมนุษย์เป็นสาเหตุประการหนึ่ง ส่วนสาเหตุอีกประการหนึ่งก็น่าจะ สืบเนื่องมาจากความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน โดยเฉพาะในประการที่สองนี้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นพ้องด้วยเป็นอย่างมาก เพราะความรู้และความคิดเห็นจากการสัมภาษณ์นักวิชาการหรือผู้รู้ทางด้านฟ้อนอีสาน ได้แก่ ผศ. พีรพงศ์ เสนไสย[13] อาจารย์รัตติยา โกมินทรชาติ[14]

---

[13] สัมภาษณ์ พีรพงศ์ เสนไสย, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และประธานกลุ่มสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 14 กุมภาพันธ์ 2551.

[14] สัมภาษณ์ รัตติยา โกมินทรชาติ, รองคณบดีฝ่ายกิจการนิสิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 14 กุมภาพันธ์ 2551.

อาจารย์นฤบดินทร์ สาลีพันธ์[15] อาจารย์ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร[16] และ ผศ. วีณา วีสเพ็ญ[17] ต่างให้ความคิดเห็นพ้องกันว่าฟ้อนอีสานน่าจะมีสาเหตุมาจากความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน

เมื่อกล่าวถึงความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสานผู้วิจัยเกิดข้อสงสัยว่า ความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสานนั้นประกอบด้วยความเชื่อเรื่องใดบ้าง สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบและคาดว่าน่าจะเป็นคำตอบของคำถามนี้ได้นั้นคือ ความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติ เพราะในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นชาวอีสานโดยกำเนิด ทำให้ผู้วิจัยมีโอกาสได้สัมผัสและเข้าใจในวิถีชีวิตของชาวอีสานมาโดยตลอด ถึงแม้ว่าความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสานจะค่อย ๆ เลือนหายไปจนในปัจจุบันนี้มีโอกาสพบเห็นน้อยครั้ง แต่ก็ยังคงมีให้พบเห็นอยู่บ้าง ซึ่งความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและอิทธิพลของชาติตะวันตกนั้นไม่สามารถที่จะกลืนความเชื่อดั้งเดิมนี้ได้อย่างแน่นอน ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสานที่เห็นว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับความเป็นมาของฟ้อนอีสาน ซึ่งพบว่ามีอยู่หลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของฟ้อนอีสานซึ่งผู้วิจัยจะลำดับการนำเสนอดังนี้

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษางานเขียนของจารุบุตร เรืองสุวรรณ ที่ได้อธิบายถึงความเป็นมาของชาติพันธุ์ชาวอีสานในรูปแบบของนิทานปรัมปราที่เนื้อหาบางส่วนน่าจะเป็นข้อมูลในการศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาของฟ้อนอีสานได้บ้าง ซึ่งมีเรื่องราวอยู่ว่า[18]

> ขุนทั้งสาม ได้แก่ ปู่ลาวเชิง ขุนเค้ก ขุนคาน ขออนุมัติต่อแถนเพื่อลากลับมาอยู่เมืองมนุษย์ตามเดิมโดยอ้างเหตุผลว่า “ข่อยอยู่เมืองบนกะบ่แก่น แล่นเมืองฟ้ากะบ่เป็น” (อยู่บนสวรรค์อย่างไม่เป็นสุข) พระยาแถนก็อนุมัติให้อพยพลงมาอยู่ “นาบ่อนน้อยอ้อยหนู” และให้ควายลงมาไถนาด้วย อันเป็นเหตุให้คนไทยมีควายไถนาเป็นปฐม ต่อมาควายตัวนี้ตายจึงเกิดต้นน้ำเต้าขึ้นที่ซากศพ ต้นน้ำเต้าดังกล่าวมีผลน้ำเต้าที่ใหญ่เหลือประมาณผลหนึ่งชาวอีสานเรียกว่าน้ำเต้าปุ้ง เมื่อโตเต็มที่ก็ได้ยินเสียงคนอยู่ในนั้นเป็นจำนวนมาก ขุน

---

[15] สัมภาษณ์ นฤบดินทร์ สาลีพันธ์, อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์พื้นบ้าน สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 29 กุมภาพันธ์ 2551.

[16] สัมภาษณ์ ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร, อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์ไทย สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 29 กุมภาพันธ์ 2551.

[17] สัมภาษณ์ วีณา วีสเพ็ญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, 29 กุมภาพันธ์ 2551.

[18] จารุบุตร เรืองสุวรรณ, “ภูมิหลังอีสาน,” ใน นาฏกรรมอีสาน, กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร (กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์, 2537), หน้า 3-4.

ทั้งสามจึงเอาเหล็กซีแดง (เหล็กแหลมที่เผาไฟจนแดง) เจาะรูเพื่อให้คนออกมา 2 รู คือ พวกไทลมกับไทสีซึ่งเป็นพวกที่มีผิวเนื้อดำคล้ำเนื่องจากถูกรมควันเวลาเจาะกลายเป็นบรรพบุรุษของพวกข่า ขอม เขมร มอญ ซึ่งกลุ่มนี้เป็นบรรพบุรุษรุ่นพี่ แต่คนในน้ำเต้าปุ้งยังไม่หมดเพียงแค่นั้นยังมีคนอยู่ในน้ำเต้าปุ้งอีกมากมาย เมื่อเป็นเช่นนั้นขุนทั้งสามจึงหาสิ่วมาเจาะให้คนออกมาเพิ่มอีก 2 รู พวกที่ออกมารุ่นหลังนี้ออกมาจากรูสิ่วไม่ถูกรมควันจึงมีผิวกายขาวกว่าคนรุ่นแรก คนรุ่นนี้ได้แก่พวกไทเลิง ไทลอ ไทควง กลายเป็นบรรพบุรุษของคนลาว คนไทย และคนญวน ภายหลังเมื่อมีคนออกมาจากน้ำเต้าปุ้งเป็นจำนวนมากขุนทั้งสามก็พยายามที่จะสอนวิชาชีพในการทำนา การต่ำหูกทอผ้า สอนให้เป็นสามีภรรยากัน แต่กระนั้นก็ไม่สามารถปกครองให้สงบเรียบร้อยได้จึงได้ไปอุทธรณ์ต่อพญาแถน พญาแถนจึงส่งขุนครูขุนครองมาปกครองแต่ก็ไม่เป็นการสำเร็จ พญาแถนจึงต้องส่งขุนบูลม (ประวัติศาสตร์ไทยเรียกว่า ขุนบรม) ลงมาปกครองอีกครั้ง ขุนบูลมมีความคิดที่จะให้ผู้คนเหล่านั้นอยู่อย่างเป็นสุขจึงอ้อนวอนขอต่อพญาแถน ท่านจึงส่งให้พระวิษนุกรรมลงมาสอนให้ผู้คนทำไร่ทำนา ปลูกข้าวปลูกผักไว้รับประทาน และรู้จักทอผ้าไว้ทำเป็นเครื่องนุ่งห่ม นอกจากนี้พญาแถนจะอำนวยความสะดวกในการทำมาหากินแล้ว ยังหวังจะสร้าง “เครื่องอันจักเล่นจักหัวและเสพรำคำขับทั้งมวล” จึงได้สั่งให้ศรีคันธพะเทวดา (น่าจะหมายถึง คันธรรมเทวดา[19]) ลงมาสอนให้คนเหล่านี้ให้ทำการดนตรี *“เฮ็ดฆ้อง (ทำฆ้อง) กลองกรับ ปี่พาทย์ พิณเพี๊ยะ เพลงกลอน ขับฟ้อนฮ่อนนะสิ่งสว่างละเมงละมางทั้งมวลถ้วนแล”* ผู้คนจึงอยู่กันอย่างสงบสุขสืบมา

จากนิทานปรัมปราเกี่ยวกับความเป็นมาของชาติพันธุ์ชาวอีสานที่เชื่อกันว่า เผ่าพันธุ์ชาวอีสานเกิดจากน้ำเต้าปุ้งที่พญาแถนบันดาลลงมา และพญาแถนเองที่เป็นผู้ดลบันดาลอาชีพ การทำมาหากิน ตลอดจนเครื่องบันเทิงทั้งการดนตรีและการฟ้อนรำให้แก่ชาวอีสาน ดังนั้นชาวอีสานจึงให้ความเคารพและกราบไหว้บูชาพญาแถนด้วยศรัทธาอันแรงกล้า

ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วว่า แถน คือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวอีสานให้ความเคารพนับถือเป็นอย่างมาก ซึ่งแถนในความเชื่อของชาวอีสานนี้มิได้มีเพียงองค์เดียวเพราะในความเชื่อของชาวอีสานนั้นแถนยังหมายถึงเทวดา ซึ่งเทวดานั้นมีหลายองค์และแต่ละองค์ก็มีหน้าที่และอำนาจ

---

[19] จารุวรรณ ธรรมวัตร, คติชาวบ้านอีสาน, (กรุงเทพ ฯ: อักษรวัฒนาการพิมพ์, 2526), หน้า 26.

แตกต่างกันไป[20] ซึ่งบางครั้งแถนนี้ก็มีชื่อเรียกที่แตกต่างกันออกไปมากมาย เช่น พญาแถน ผีแถน แถนหลวง ผีไท้ หรือผีฟ้า เป็นต้น อย่างไรก็ตามไม่ว่าแถนจะมีกี่ชื่อกี่องค์แต่ในความเชื่อของชาวอีสาน หากกล่าวถึงแถนนั้นหมายถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์สูงสุดของชาวอีสานที่เป็นผู้ให้กำเนิดและดลบันดาลชะตาชีวิตของชาวอีสาน

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติในความคิดของชาวอีสานนั้นนอกจากแถนที่หมายถึงเทวดา ยังมีผีฟ้าอีกคำหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อของชาวอีสานเป็นอย่างมาก ซึ่งเห็นได้จากพิธีกรรมที่สืบเนื่องมาจากความเชื่อเกี่ยวกับผีฟ้า นั้นคือ พิธีลำผีฟ้า ซึ่งเป็นอีกพิธีกรรมหนึ่งมีจุดประสงค์เพื่อรักษาคนเจ็บไข้ได้ป่วย โดยมีความเชื่อว่าการเจ็บป่วยนั้นเกิดจากการดลบันดาลของผีฟ้าที่ไม่พอใจในการประพฤติปฏิบัติตนของคนนั้น ๆ จึงจัดพิธีลำผีฟ้าเพื่อเป็นการไต่ถามว่าคนป่วยนั้นทำผิดอะไรและจะให้ทำอย่างไรเพื่อเป็นการขอขมาต่อผีฟ้า ซึ่งในประเด็นนี้ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ ได้ศึกษาและอธิบายให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อในลัทธิภูตผีเทวดาอันเป็นบ่อเกิดแห่งฟ้อนอีสานว่า ความเชื่อในพุทธศาสนาได้แผ่เข้าสู่อีสานโดยผ่านลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ในขณะที่ศาสนาฮินดูได้เคลื่อนเข้าสู่ดินแดนแถบนี้ผ่านทางปากแม่น้ำโขงสู่อาณาจักรขอมโบราณ และได้เริ่มมีการผสมผสานกลมกลืนนับแต่พุทธศตวรรษที่ 12 เป็นต้นมา โดยอาจกล่าวได้ว่าสิ่งนี้ได้กลายมาเป็นศาสนาของชาวบ้านท้องถิ่นอีสานในที่สุด ซึ่งชาวบ้านในแถบลุ่มแม่น้ำโขงยังยึดมั่นกับศาสนาของชาวบ้านอย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะลัทธิความเชื่อในเรื่องภูตผีวิญญาณ จะเห็นได้จากการกำหนดรูปแบบความคิดของชาวอีสานที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ ยังผูกพันกับภูตผีวิญญาณและพุทธศาสนาแบบชาวบ้าน ความเชื่อดังกล่าวเป็นคติความเชื่อที่มีความหมายต่อการดำรงชีวิตมนุษย์ทั้งในระดับครอบครัว ระดับหมู่บ้าน และระดับรัฐ ข้อมูลท้องถิ่นด้านภาษา วรรณกรรม พิธีกรรม ตลอดจนแบบแผนในการดำรงชีวิตของชาวอีสาน โดยเฉพาะหลักฐานทางพุทธศาสนาไม่สามารถตอบสนองความต้องการทางใจหรือไม่สามารถเป็นที่พึ่งทางใจในขณะที่เกิดภัยพิบัติซึ่งเกิดจากธรรมชาติ เช่น น้ำท่วมฉับพลัน ความแห้งแล้งอย่างแสนสาหัส หรือความหนาวเย็นในฤดูหนาวได้ ชาวอีสานจึงหันไปพึ่งพาเทวดาฟ้าดินภูตผีวิญญาณ อันได้แก่ ผีฟ้า ผีแถน ผีปู่ตา ผีตาแฮก ตลอดจนผีมเหศักดิ์หลักเมือง

---

[20] ศิราภรณ์ ปทุมวัน, “บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542), หน้า 27.

เมื่อชาวอีสานยึดมั่นในลัทธิภูติผีวิญญาณเสมอมา ฉะนั้นจึงพบว่าได้มีพิธีกรรมจำนวนมากที่พยายามติดต่อกับวิญญาณโดยผ่านกระจ้ำหรือหมอจ้ำ และมีการเซ่นสรวงบวงพลีเพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของวิญญาณเหล่านั้น กระจ้ำต้องสาทยายเวทย์มนต์ซึ่งมีการผูกสัมผัสเป็นบทร้อยกรองขับเห่ เพื่อพรรณนาเนื้อความที่วิงวอนหรือเพื่อขับไล่กลุ่มวิญญาณสิ่งศักดิ์สิทธ์ คำวิงวอนเหล่านี้ได้พัฒนามาเป็นเพลงในพิธีกรรม การพัฒนาของบทพรรณนาต่าง ๆ ในพิธีกรรมแบบค่อยเป็นค่อยไปจึงได้มีการนำเครื่องดนตรีมาประกอบหรือมีการฟ้อนมาช่วย เช่น พิธีฟ้อนผีฟ้าในการรักษาผู้ป่วย โส้ทั่งบั้ง แสกเต้นสาก หรือแม้แต่การเซิ้งบั้งไฟ โดยเฉพาะหมอลำซึ่งการลำเป็นการขับลำนำไปตามทำนองท้องถิ่น โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ ดังนั้น ดนตรีและการฟ้อนของภาคอีสานที่เป็นของดั้งเดิมนั้น ส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนอันสืบเนื่องมาจากพิธีกรรม หรืออีกลักษณะหนึ่งเป็นการรื่นเริงหลังฤดูการเก็บเกี่ยว หรือมีความสำเร็จในการประกอบอาชีพ เช่น การล่าสัตว์ การเพาะปลูก ย่อมมีการขอบคุณวิญญาณหรือเทพเจ้าที่ช่วยอำนวยให้เกิดผลดีดังกล่าว[21]

หากความเป็นมาของฟ้อนอีสานเป็นไปตามดังที่นักวิชาการสันนิษฐานว่า ความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวกับผีฟ้าผีแถนเป็นบ่อเกิดของการฟ้อนอีสาน จึงอาจกล่าวได้ว่า รากเหง้าของฟ้อนอีสานดั้งเดิมนั้นเกิดจากการฟ้อนผีฟ้านางเทียม ซึ่งเป็นฟ้อนที่มาจากพิธีกรรมตามวิถีของชาวอีสาน[22] ฟ้อนผีฟ้านางเทียมในที่นี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นฟ้อนในการลำผีฟ้านั่นเอง

จากความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของการฟ้อนอีสานดังที่ได้รวบรวมมาในข้างต้นนี้ สร้างองค์ความรู้แก่ผู้วิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาของการฟ้อนอีสานซึ่งแยกได้ 2 ประเด็นดังนี้

1. ฟ้อนอีสานเกิดจากสัญชาติญาณของมนุษย์ที่แสดงออกมาเป็นท่าทางธรรมชาติซึ่งบ่งบอกถึงอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของมนุษย์ ในประเด็นนี้สามารถอธิบายให้เข้าใจได้โดยง่ายว่า มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่ประกอบขึ้นด้วยร่างกายและจิตใจ ร่างกายของมนุษย์จะเคลื่อนไหวไปตามการสั่งการของจิตใจ เมื่อใดที่จิตใจเกิดอารมณ์หรือความรู้สึกก็จะส่งผลให้ร่างกายเคลื่อนไหวหรือกระทำการตามที่จิตใจต้องการ เช่น เมื่อดีใจก็จะปรบมือ โลดเต้นกระโดดไปมา เมื่อเสียใจก็จะร้องไห้ฟูมฟาย เป็นต้น กล่าวโดยรวมได้ว่าเมื่อใดที่มนุษย์เกิดอารมณ์ความรู้สึกทั้งทุกขเวทนาหรือสุขเวทนาก็จะมีการแสดงออกมาเป็นท่าทางกริยาธรรมชาติ ที่

---

[21] ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน, (มหาสารคาม: ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532), หน้า 3-4.

[22] พีรพงศ์ เสนไสย, สายธารแห่งฟ้อนอีสาน, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547), หน้า 11.

บ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจขณะนั้น ซึ่งต่อมากริยาท่าทางการเคลื่อนที่เป็นสามัญลักษณะเช่นนี้ถูกเลียนแบบแล้วนำมาปรับใช้ในโอกาสอื่น ๆ เช่น เมื่อเล่าถึงเหตุการณ์ที่สร้างอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ที่ผ่านมาแล้วก็จะเลียนแบบท่าทางที่ตนแสดงออกในช่วงเวลานั้น ๆ ด้วยจุดประสงค์ที่ต้องการสื่อความหมายให้ผู้ฟังหรือผู้รับสารมีความเข้าใจให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เป็นต้น ในกาลต่อมาท่าทางธรรมชาติเหล่านี้คงมีการปรับปรุงให้เกิดความงามตามความคิดและความต้องการของตนจึงกลายเป็นการฟ้อนรำสืบมา

2. ฟ้อนอีสานเกิดจากความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน กล่าวคือ เมื่อครั้งอดีตกาลชาวอีสานยังไม่เข้าใจในปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น ความแห้งแล้ง น้ำท่วม อากาศหนาวเย็น การเจ็บไข้ได้ป่วย ตลอดจนการตาย ซึ่งในขณะนั้นยังไม่มีใครที่จะสามารถอธิบายได้ถึงสาเหตุของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เกิดขึ้น ประกอบกับช่วงเวลาดังกล่าวนั้นยังไม่มีศาสนาใดแพร่เข้ามาสู่ดินแดนแห่งนี้ ชาวอีสานยังไม่มีเครื่องยึดเหนี่ยวทางด้านจิตใจ ยังคงยึดถืออยู่กับลัทธิความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีเทวดา อันได้แก่ แถน ผีฟ้า ผีไท้ เป็นต้น เมื่อต้องเผชิญกับเหตุการณ์ทางธรรมชาติเหล่านี้ที่ตนไม่เข้าใจก็เกิดความหวาดกลัวเป็นอย่างมาก ส่งผลให้ชาวอีสานคิดค้นวิธีการที่จะติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติที่ตนนับถือ วิธีการที่ชาวอีสานใช้ในการติดต่อสื่อสารเริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียงเป็นคำพูดอ้อนวอนขอความเมตตา แล้วค่อยพัฒนาตามลำดับมีการสอดแทรกทำนองและผูกคำให้มีสัมผัสคล้องจองกัน สร้างระดับเสียงสูงต่ำมีความไพเราะและสละสลวยในสำนวนมากขึ้นกลายเป็นเพลงในพิธีกรรมซึ่งพัฒนามาเป็นหมอลำในเวลาต่อมา ในขณะเดียวกันไม่เพียงแต่การสื่อสารด้วยคำพูดแต่ยังมีการสื่อสารผ่านทางร่างกาย โดยมีการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการอ้อนวอน เช่น การก้มศีรษะลงกับพื้น การประนมมือ การส่งแขนทั้งสองข้างขึ้นเหนือศีรษะ เป็นต้น ลักษณะการเคลื่อนไหวเหล่านี้คงถูกนำมาประกอบการอ้อนวอนขอความเมตตาจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติที่ตนนับถือ ซึ่งการเคลื่อนไหวเหล่านี้ถือเป็นต้นแบบหรือเป็นเค้าโครงของการฟ้อนในยุคดึกดำบรรพ์ ไม่เพียงเท่านั้นเมื่อชาวอีสานได้รับความอุดมสมบูรณ์ ความสะดวกสบายในวิถีชีวิต ร่างกายแข็งไม่เจ็บไข้ได้ป่วยไม่ประสบกับภัยธรรมชาติ ก็เกิดความเข้าใจว่าวิธีการต่าง ๆ ที่ตนเคยกระทำไปนั้นสร้างความพึงพอใจแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือ จึงต้องมีการขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในความเมตตาที่บันดาลความสุขให้กับตน จึงเกิดเป็นพิธีการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยวิธีการเดิม คือ การขับร้องและฟ้อนรำ อีกประเด็นหนึ่งที่แฝงอยู่ในการนี้ คือ เป็นการแสดงความดีใจเมื่อจิตใจเป็นสุขอย่างยิ่ง และถือเป็นการรื่นเริงบันเทิงประกอบควบคู่กันไป

2.1.3 พัฒนาการของฟ้อนอีสาน

ผู้วิจัยได้อธิบายความเป็นมาของฟ้อนอีสานให้ทราบโดยละเอียดแล้ว ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงความเป็นไปของฟ้อนอีสานนั้นหมายถึงพัฒนาการของฟ้อนอีสานนั้นเอง เมื่อฟ้อนอีสานเกิดขึ้นแล้วก็มีการเปลี่ยนแปลงไปตามความเจริญหรือพัฒนาการทางด้านสมองและอารมณ์ของมนุษย์ จากท่าทางการเคลื่อนไหวที่เรียบง่ายก็เริ่มมีความสลับซับซ้อนขึ้นเป็นลำดับ จากอดีตสู่ปัจจุบันฟ้อนอีสานมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง ดังที่ผู้วิจัยจะได้ให้รายละเอียดต่อไปว่า ฟ้อนอีสาน เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีลักษณะเฉพาะในแบบฉบับของชาวอีสาน ซึ่งแม้แต่ในภาคอีสานนี้เองก็ยังมีลักษณะการฟ้อนที่แตกต่างกันออกไปตามท้องที่ต่าง ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ ความนิยมของท้องถิ่นนั้น ๆ ตลอดจนสมัยนิยมในช่วงเวลานั้น ๆ ซึ่งถ้าจะพิจารณาให้เห็นชัดว่าฟ้อนอีสานมีพัฒนาการอย่างไร ผู้วิจัยจึงของแบ่งการนำเสนอพัฒนาการของฟ้อนอีสานออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ฟ้อนอีสานในอดีต และฟ้อนอีสานในปัจจุบัน

ฟ้อนอีสานในอดีต

สืบแต่เมื่อฟ้อนอีสานเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกไม่ว่าจะเป็นยุคใดสมัยใดยังไม่มีบทสรุปที่ชัดเจน ระยะเวลาที่ผ่านมาหลายร้อยหลายพันปีแสดงให้เห็นว่าฟ้อนมีความสำคัญในทุกยุคทุกสมัย เพราะไม่ว่าจะเป็นยุคใดสมัยใดต่างมีหลักฐานทำให้ทราบว่าช่วงเวลานั้น ๆ ปรากฏการฟ้อนอย่างแน่นอนอีกทั้งบางหลักฐานยังบอกถึงลักษณะของท่าฟ้อนที่ใช้ในช่วงเวลานั้น ๆ ด้วย หนึ่งในหลักฐานที่ค้นพบที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวการฟ้อนของมนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ได้เป็นอย่างดี คือ จิตรกรรมฝาผนังถ้ำและจิตรกรรมตามหน้าผาต่าง ๆ ภาพจิตรกรรมเหล่านี้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับฟ้อนอีสานตลอดทั้งบอกเล่าลักษณะท่าฟ้อนของมนุษย์ในสมัยนั้นได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏนั้นเป็นเสมือนกุญแจที่ไขปริศนาต่าง ๆ ให้แก่นักวิชาการที่ทำการศึกษาด้านฟ้อนอีสาน แม้ว่าภาพจิตรกรรมจะเป็นเพียงภาพนิ่งแต่เมื่อนำไปประกอบกับหลักฐานอื่น ๆ ตลอดจนข้อสันนิษฐานหรือข้อคิดเห็นของนักวิชาการจึงทำให้ทราบได้ว่าฟ้อนอีสานในสมัยดึกดำบรรพ์น่าจะมีลักษณะท่าฟ้อนอย่างไร ซึ่งเมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาจึงพบว่า ฟ้อนอีสานในอดีตมีลักษณะที่แตกต่างจากฟ้อนอีสานในปัจจุบันเป็นอย่างมากดังจะได้ให้รายละเอียดต่อไปว่า

ฟ้อนอีสานในอดีต หมายถึง ฟ้อนอีสานที่เคยเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ผ่านมาแล้วเป็นเวลาช้านาน นับตั้งแต่เมื่อครั้งแรกที่เกิดขึ้นในยุคดึกดำบรรพ์ ล่วงมาถึงยุคประวัติศาสตร์ ตลอดจนคาบเกี่ยวในช่วงยุคปัจจุบัน ซึ่งฟ้อนอีสานในอดีตที่ผู้วิจัยกำลังกล่าวถึงนี้จะต้องมีลักษณะเป็นการ

ฟ้อนด้วยสัญชาติญาณพื้นฐานของมนุษย์โดยไม่มีการปรุงแต่งให้เกิดความงามใด ๆ ทั้งสิ้น การศึกษาฟ้อนอีสานในอดีตนั้นมีจุดประสงค์เพื่อให้ทราบถึงลักษณะของฟ้อนอีสานในอดีตว่าเป็นอย่างไร มีรูปแบบลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างไร เพื่อนำไปประมวลเป็นพัฒนาการของฟ้อนอีสานในส่วนต่อไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอนำเสนอลักษณะท่าทางการฟ้อนอีสานในอดีต ดังนี้

หากพิจารณาถึงลักษณะของฟ้อนอีสานแบบดั้งเดิมในยุคดึกดำบรรพ์ สิ่งที่เป็นหลักฐานที่ดีที่สุดและชัดเจนที่สุด ที่สามารถอธิบายและยืนยันให้เห็นถึงลักษณะของฟ้อนอีสานแบบดั้งเดิมในยุคดึกดำบรรพ์คงหนีไม่พ้นภาพเขียนสีในถ้ำต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาคอีสาน ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างภาพเขียนสีที่เพิงผาเขาจันทร์งาม อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา จากภาพเขียนสีที่ปรากฏนั้น เป็นภาพคนที่แสดงอาการต่างไปจากวิถีชีวิตปกติของคน กล่าวคือ โดยปกติภาพเขียนสีที่ปรากฏมักจะเป็นการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับการดำรงชีวิตต่าง ๆ เช่น การล่าสัตว์ในรูปแบบต่าง ๆ เป็นต้น แต่ภาพเขียนสีที่ผู้วิจัยกล่าวถึงนี้ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงการล่าสัตว์ในรูปแบบใดเลย แต่เป็นการแสดงท่าทางที่มากกว่าธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่ากลุ่มคนในภาพนั้นน่าจะกำลังยกแขนเป็นวงกว้างระดับเหนือศีรษะ ในขณะที่กระโดดยกตัวเองให้ลอยสูงจากพื้นดิน เพราะลักษณะของการเขียนเท้านั้นต่างจากภาพอื่น ๆ ที่เป็นการยืนอยู่บนพื้นดิน แต่ภาพที่ผู้วิจัยกล่าวถึงนี้ ลักษณะของปลายเท้าไม่ได้วางราบอยู่บนพื้นดิน ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าน่าจะกระโดดลอยตัวจากพื้นดินเป็นแน่ ผู้วิจัยยังคงมีข้อสันนิษฐานต่อไปอีกว่า การแสดงท่าทางอย่างนี้น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติ กล่าวคือ อาจจะเป็นการอ้อนวอนขอความเมตตา หรืออาจจะเป็นการแสดงความดีใจหลังจากที่ได้รับความสุขสบายตามที่ตนอ้อนวอนขอก็เป็นได้

นอกจากนี้ยังมีหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่สามารถบอกได้ว่าลักษณะของการฟ้อนในยุคดึกดำบรรพ์มีลักษณะเป็นอย่างไร ผู้วิจัยกำลังจะกล่าวถึงลวดลายบนกลองมโหระทึกยุคโลหะซึ่งขุดค้นพบที่เมืองดองซอน ประเทศเวียดนาม จากลวดลายดังกล่าวแสดงให้เห็นเป็นรูปคนกำลังเป่าแคนและมีช่างฟ้อนอย่างน้อย 2 คน กำลังทำท่าทางคล้ายกับกางแขนฟ้อนครึ่งข้อทั้งสองข้าง ท่าทางคล้ายฟ้อนแคน หมอแคนและช่างฟ้อนแต่งกายเหมือน ๆ กันคล้ายกับนุ่งผ้าหรือเปลือกไม้ยาวกรอมเกือบจรดพื้น มีเทริดขนนกสวมหัวแลดูสูง[23] ลวดลายที่ปรากฏนี้นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงลักษณะของการฟ้อนของคนในอดีตแล้ว ยังแสดงให้เห็นอีกว่าการฟ้อนจะต้องมีการดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบ ซึ่งอาจจะเป็นเพียงการสร้างจังหวะหรือทำนองก็ได้

---

[23] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม, (กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532), หน้า 78.

ภาพที่ 1 ภาพเขียนสีที่เพิงผาเขาจันทร์งาม อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา
ที่มา : หนังสือร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม[24]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[24] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม, (กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532), หน้า 81.

ภาพที่ 2 ภาพลายเส้นแสดงลวดลายบนกลองมโหระทึกยุคโลหะซึ่งขุดค้นพบที่เมืองดองซอน ประเทศเวียดนาม

ที่มา : หนังสือร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม[25]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[25] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม, (กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532), หน้า 85.

หลักฐานที่ผู้วิจัยนำมากล่าวอ้างในชั้นต้นนี้ คงพอจะสะท้อนลักษณะของฟ้อนในยุคดึกดำบรรพ์ได้บ้าง ซึ่งท่าทางการฟ้อนในยุคดึกดำบรรพ์ที่ปรากฏนั้นมีลักษณะเป็นท่าทางที่แสดงออกมาจากอารมณ์ความรู้สึกภายในจิตใจ เป็นสามัญลักษณะของกริยาท่าทางของคนที่แสดงออกมาอย่างเรียบง่าย มิได้มีการปรุงแต่งใด ๆ

หลักฐานอีกอย่างหนึ่งที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของฟ้อนอีสานในอดีตได้เป็นอย่างดี คือ วรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน ชาวอีสานมีการประพันธ์สรรสร้างวรรณกรรมหลากหลายรูปแบบ หลากหลายเรื่องราว เพื่อใช้ตามวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น เป็นนิทานบันเทิงใจ เป็นนิทานแสดงตำนาน หรือเป็นนิทานสอนใจ เป็นต้น วรรณกรรมอีสานเหล่านี้มีที่มาหรือมูลเหตุในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ส่วนหนึ่งมาจากเรื่องราวของกลุ่มคนในช่วงเวลานั้น ๆ ซึ่งเห็นได้จากการที่วรรณกรรมแต่ละเรื่องมักจะสะท้อนวิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณี หรือแม้แต่การละเล่น ซึ่งวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานสามารถถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นผ่านทางตัวอักษรที่บรรยายจนเกิดภาพอย่างชัดเจน วรรณกรรมพื้นบ้านอีสานหลาย ๆ เรื่องได้กล่าวถึงและบรรยายลักษณะของฟ้อนอีสานได้อย่างชัดเจน ยกตัวอย่างเช่น[26]

วรรณกรรมเรื่องผาแดงนางไอ่ กล่าวถึงการฟ้อนอีสานมากที่สุด เช่น

“หมอลำพร้อม *หมอแคน<u>ฟ้อนแอ่น</u>*
พากัน<u>แอะแอ่นฟ้อน</u> *ลำย้อนโจทก์กัน*
ปานสวรรค์หนห้อง *เมืองทองพระอินทร์อยู่*
ดูดิ่งคนมากล้น *สนแล้ว แอ่วสาว*
ฝูงหมู่ชาวสีแก้ว *สาวงามมีมาก*
เขาหากตกแต่งเอ้ *<u>ตัวฟ้อนค่องกัน</u>”*

“ฟ้อนแอ่น” หรือ “แอะแอ่นฟ้อน” เป็นลักษณะการฟ้อนที่โน้มตัวไปข้างหน้าหรือเอนตัวไปข้างหลัง

อีกบทหนึ่งกล่าวว่า

---

[26] ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, <u>ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน</u>, (มหาสารคาม: ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532), หน้า 22-24.

"ลางพ่อเหน็บเตี่ยวจัว คึงข้อหมอมวย
เขากะพากันไกล แกว่งแขนแพนฟ้อน"

"แกว่งแขนแพนฟ้อน" เป็นลักษณะการฟ้อนที่ส่งแขนทั้งสองข้างไปข้างหลังลำตัว เลียนแบบมาจากการลำแพนของนกยูง

วรรณกรรมเรื่องพญาคันคาก กล่าวถึงฟ้อนอีสานว่า

"ฟังยินครื้น ๆ ก้อง เสียงเสพดนตรี พุ้นเยอ
คิงกลมงาม อ่อนทั่วระทวยฟ้อน
บูชาเจ้า พระองค์หลวงซ้องพระเนตร
สรรพสิ่งพร้อม เขาหลิ่นชื่นชม"

"อ่อนทั่วระทวยฟ้อน" เป็นลักษณะการฟ้อนที่ทำตัวอ่อนโอนเอนลำตัวไปมาคล้ายว่าไม่มีการทรงตัว

อีกบทหนึ่งกล่าวว่า

"หลิงเบ่งยาบยาบฟ้อน ฝูงหมู่นางกะลิงพุ้นเยอ
คิงกลมงาม แอ่นมือทั้งฟ้อน"

"ยาบยาบฟ้อน" เป็นลักษณะการฟ้อนที่พร้อมเพรียงกัน

วรรณกรรมเรื่องสังข์ศิลปชัย มีกลอนบทหนึ่งกล่าวถึงลักษณะการฟ้อนว่า

"ฟังยินซุงพาดพร้อม ปนมีแกมแก
นางกะลิงประดับ แกว่งแพนเฟื่อยฟ้อน
เสียงสันแก้ว กินนะรีฮ้องฮ่ำ"

"แกว่งแพนเฟื่อยฟ้อน" เป็นลักษณะการฟ้อนที่ปล่อยแขนลงข้างลำตัวแล้วแกว่งแขนทั้งสองข้างสลับไปมา

จากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน ดังที่ได้ยกมาเป็นตัวอย่างในข้างต้นนี้คงสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของฟ้อนอีสานในอดีตได้หลายประการ เช่น การฟ้อนอีสานที่ผู้ฟ้อนสามารถปล่อยตัวได้ตามอิสระไม่จำเป็นต้องทรงตัวตรง การแกว่งแขนไปมาอย่างไร้ทิศทาง หรือแม้แต่การฟ้อนที่พร้อมเพรียงกันก็ตาม ซึ่งลักษณะการฟ้อนเหล่านี้ยังสามารถพบเห็นได้ในฟ้อนอีสานในปัจจุบันได้บางส่วนซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวในส่วนต่อไป แต่ลักษณะอย่างหนึ่งที่ปรากฏพ้องกันกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ดังที่ผู้วิจัยกล่าวอ้างไปแล้วนั้น คือ ความเป็นอิสระของท่าฟ้อน ไม่มีการระบุหรือกำหนดลักษณะท่าฟ้อนที่ตายตัว ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า ฟ้อนอีสานในอดีตเป็นการแสดงกิริยาอาการเพื่อแสดงความรู้สึกภายในออกมาเป็นท่าทางด้วยการเคลื่อนไหว ขยับแขนมือและเท้าไปตามอิสระตามความรู้สึกในขณะนั้น[27]

ฟ้อนอีสานในปัจจุบัน

ด้วยกาลเวลาที่ดำเนินไปอย่างไม่หยุดนิ่งส่งผลให้ฟ้อนอีสานมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปตามยุคสมัย พัฒนาการด้านสมอง สติอารมณ์ และปัญญา ความเจริญทางเทคโนโลยีล้วนแต่เป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เมื่อฟ้อนอีสานพัฒนามาสู่ยุคปัจจุบันจึงทำให้เกิดความแปลกใหม่ หลากหลาย และซับซ้อนขึ้นตามลำดับ

ฟ้อนอีสานในปัจจุบัน หมายถึง ฟ้อนอีสานที่ยังคงปรากฏให้พบเห็นอยู่ในช่วงเวลานี้ (พ.ศ. 2551) ซึ่งฟ้อนอีสานในปัจจุบันที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงนี้แบ่งได้เป็น 4 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ ฟ้อนในพิธีกรรม ฟ้อนในขบวนแห่ ฟ้อนในสถานศึกษา และฟ้อนในการแสดงหมอลำ

ฟ้อนในพิธีกรรม

หากย้อนไปในอดีตกาลดินแดนอีสานยังไม่มีศาสนาใดแผ่เข้ามาเป็นที่พึ่งทางใจ ไม่มีเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ และยังไม่มีสิ่งจรรโลงใจ เมื่อเป็นเช่นนั้นชาวอีสานจึงหันไปนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติทั้งในรูปแบบของเทวดาหรือภูตผี เช่น แถน พญาแถน ผีแถน แถนหลวง ผีไท้ ผีเทิง ผีฟ้า ผีบรรพบุรุษ ผีตาแฮก ผีปู่ตา จ้าวมเหศักดิ์หลักเมือง เป็นต้น ไม่เพียงเท่านี้สิ่งที่เป็นธรรมชาติที่มีลักษณะแปลกแตกต่างจากสภาพทั่วไปชาวอีสานก็ยังให้ความ

---

[27] พีรพงศ์ เสนไสย, <u>สายธารแห่งฟ้อนอีสาน</u>, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547), หน้า 14.

เคารพนับถือกราบไหว้บูชา เช่น จอมปลวก ต้นไม้ใหญ่ ต้นไม้ที่รูปร่างแปลกตา สัตว์ที่ลักษณะผิดปกติ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้กลายเป็นลัทธิความเชื่อที่ครอบงำจิตใจของชาวอีสานมาโดยตลอดนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของชาวอีสานเป็นอย่างมาก ส่งผลให้ชาวอีสานมีพิธีกรรมและประเพณีที่สอดคล้องกับความเชื่อซึ่งเป็นแบบฉบับของชาวอีสาน

พิธีกรรมของชาวอีสานมีอยู่มากมายหลายพิธีกรรม แต่ละพิธีกรรมมีรูปแบบขั้นตอนองค์ประกอบที่แตกต่างกันไป หรือแม้แต่พิธีกรรมเดียวกันแต่อยู่ต่างพื้นที่ก็ยังเรียกชื่อและปฏิบัติต่างกันด้วย แต่พิธีกรรมีที่ผู้วิจัยเห็นว่าในพื้นที่ต่าง ๆ ชุมชน หมู่บ้าน ทุกพื้นที่ต่างมีคล้ายกัน คือ พิธีกรรมลำผีฟ้า

พิธีลำผีฟ้า เป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อรักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วยของคนในชุมชน เมื่อใดที่มีคนเจ็บป่วยแล้วรักษาด้วยวิทยาทางการแพทย์แผนปัจจุบันไม่หาย หรือหายแล้วเป็นอีกเจ็บป่วยอยู่เป็นประจำ ชาวบ้านมักจะทำการรักษาด้วยพิธีกรรมลำผีฟ้าเพราะมีความเชื่อว่าคนป่วยนั้นอาจจะไปทำการไม่ดีผิดต่อศีลธรรมจนทำให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ไม่พอใจ หรืออาจจะเป็นเพราะคนในครอบครัวทะเลาะแบะแว้งกันผีบรรพบุรุษเกิดความไม่พอใจจึงทำให้เจ็บป่วย เป็นต้น

พิธีลำผีฟ้าจะเริ่มต้นด้วยการจัดเตรียมคาย* ประกอบด้วย

- ขัน 5 (ดอกไม้ธูปและเทียนอย่างละ 5 คู่)
- บายศรีสู่ขวัญ
- ไข่ไก่ 1 ฟอง
- เงิน 4 บาท
- ข้าวสาร
- เหล้า
- ผ้าซิ่น (ผ้าถุง)
- หวี 1 อัน
- แป้ง 1 กระป๋อง
- กระจก

จากนั้นก็เริ่มพิธีด้วยการเชิญให้ผีฟ้าลงมาประทับร่างของหมอลำผีฟ้าที่เป็นหญิงวัยกลางคนประมาณ 40 ปีขึ้นไป การกล่าวคำเชิญผีฟ้านี้มีลักษณะเป็นคำกลอนที่ผูกต่อกัน

---

* คาย เป็นภาษาอีสานหมายถึง เครื่องเซ่นสังเวย ซึ่งในแต่ละท้องที่แต่งคายต่างกันแล้วแต่ผู้ประกอบพิธี

ลักษณะคล้ายกับการขับลำของหมอลำเนื้อหาเป็นการเชิญชวนให้ผีฟ้าลงมาจากสรวงสวรรค์ชั้นฟ้าเพื่อรักษาอาการเจ็บไข้ เมื่อผีฟ้าลงมาประทับร่างแล้วหมอลำผีฟ้าจะมีอาการตัวเกร็ง สั่น จากนั้นอาการท่าทางก็จะเปลี่ยนไปคล้ายว่าไม่ใช่ตัวของหมอลำผีฟ้า ซึ่งสังเกตได้จากกิริยาท่าทางที่เปลี่ยนไป บ่งบอกให้ทราบได้ว่ากลายเป็นชายชราด้วยน้ำเสียงตลอดจนท่าทางที่ดูขึงขังองอาจ จากนั้นผีฟ้าจะทำการไต่ถามอาการเจ็บป่วยจากคนป่วยด้วยการลำ ลำจบแต่ละครั้งก็จะฟ้อนเดินวนไปรอบตัวผู้ป่วย ซึ่งในการฟ้อนนี้บรรดาลูกศิษย์ของหมอลำผีฟ้าก็จะร่วมฟ้อนไปด้วยเป็นหมู่คณะ ปฏิบัติเช่นนี้ประมาณ 3-4 รอบ ตามแต่หมอลำผีฟ้าจะกระทำ

ท่าฟ้อนที่ปรากฏในพิธีลำผีฟ้ามีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ ไม่สามารถบอกทิศทางหรืออาการของท่าฟ้อนได้เลย ลักษณะท่าฟ้อนท่าพบมีทั้งการกระโดดสองเท้า กระโดดเท้าเดียว ยกขาไปข้างหน้า ส่งเท้าไปข้างหลัง ย่อเข่า ม้วนมือ ตบมือ เป็นต้น การเคลื่อนไหวร่างกายต่อเนื่องกันไปไม่มีหยุดนิ่ง ไม่พบว่าระดับท่าฟ้อนคงที่ อีกทั้งอาการของผู้ฟ้อนยังอยู่ในอาการกึ่งหลับกึ่งตื่น คล้ายคนที่สติไม่สมประดี หรืออาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะท่าฟ้อนที่คล้ายคลึงกับท่าฟ้อนของคนสมัยก่อนที่เคลื่อนไหวไปตามสัญชาติญาณนั้นเอง

พิธีลำผีฟ้าจะทำให้ทราบสาเหตุของการเจ็บป่วยและวิธีแก้ไข ซึ่งหมอลำผีฟ้าจะเป็นผู้บอกกล่าวให้ทราบ เพื่อให้ผู้ป่วยและญาติพี่น้องดำเนินการต่อไป สาเหตุของการเจ็บป่วยโดยส่วนใหญ่มักจะเกิดจากการทะเลาะกันของคนในครอบครัว ผีฟ้าก็จะแนะนำให้คืนดีกันและแต่งแก้เสียเคราะห์เสียเข็ญตามแต่ละกรณี อนึ่ง พิธีลำผีฟ้านี้เป็นการรักษาเชิงจิตเวชเพราะเป็นการสร้างกำลังใจให้ผู้ป่วยสามารถต่อสู้กับอาการซึมเศร้าไม่สบายใจ กล่าวคือ ในพิธีลำผีฟ้านั้นบรรดาญาติพี่น้องของผู้ป่วยจะมารวมตัวกันอย่างพร้อมหน้าพร้อมตา ส่วนของหมอลำผีฟ้าก็จะมีกลุ่มลูกศิษย์เป็นหมู่คณะ สร้างบรรยากาศให้ดูอบอุ่นมีความรักความห่วงใยกันอย่างสุดซึ้ง จึงเป็นการสร้างกำลังใจให้ผู้ป่วยได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ยังมีเสียงแคนและการลำที่เร้าอารมณ์ของผู้ป่วยให้คึกคักสนุกสนานร่วมด้วยจนบางครั้งผู้ป่วยอาจลุกขึ้นฟ้อนตามหมอลำผีฟ้า เมื่อผู้ป่วยสัมผัสได้ถึงความห่วงหาอาทรของญาติมิตรและครื้นเครงไปกับการฟ้อนการลำจึงทำให้ผู้ป่วยมีกำลังใจที่แข็งแรง เมื่อรักษาต่อด้วยวิทยาการแพทย์แผนปัจจุบันก็ทำให้หายจากอาการป่วยได้เป็นอย่างรวดเร็ว

พิธีลำผีฟ้านี้นอกจากจะประกอบเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยซึ่งประกอบได้เรื่อย ๆ ไม่ระบุช่วงเวลาแล้วยังมีการประกอบพิธีลำผีฟ้าอีกลักษณะหนึ่งที่จะต้องจัดขึ้นเป็นประจำทุกปีซึ่งถือเป็นงานใหญ่ของชาวบ้านในชุมชนอีสานเรียกว่า “งานเลี้ยงผีฟ้า” ในการเลี้ยงผีฟ้าประจำปีผู้ที่หายจากการรักษาของผีฟ้าจะต้องมาร่วมพิธีเป็นประจำทุกปี หาดอกไม้เครื่องเซ่นมาบูชาผีฟ้าตลอดจนฟ้อนรำให้ผีฟ้าดู ซึ่งท่าทางในการฟ้อนคล้ายกับการฟ้อนผีฟ้าในการรักษาผู้ป่วย

ภาพที่ 3 หมอลำผีฟ้าที่จังหวัดร้อยเอ็ด กำลังลำและฟ้อนเพื่อรักษาผู้ป่วย ตัวของหมอลำผีฟ้าคือผู้หญิงคนซ้ายมือ สวมเสื้อแขนกระบอกสีดำ นุ่งโสร่ง ผูกเอวพาดบ่า และโพกศีรษะด้วยผ้าสีขาว มีดาบ หมอน และเครื่องคายวางอยู่ที่พื้น ส่วนผู้ฟ้อนอีกคนหนึ่งเป็นบริวารในพิธีซึ่งจะร่วมลำและฟ้อนไปกับผีฟ้า

ที่มา : หนังสือเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน[28]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[28] ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากูล, การศึกษาเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน, (กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2532), หน้า 163.

นอกจากนี้ยังมีพิธีกรรมอื่น ๆ อีกที่ปรากฏการฟ้อนประกอบด้วย เช่น ฟ้อนในพิธีฆ่านกหัสดีลิงค์ซึ่งเป็นพิธีการทำศพของเจ้าฟ้าเจ้านายตามความเชื่อของชาวอีสาน ฟ้อนในพิธีบวงสรวงมเหศักดิ์ หลักเมืองซึ่งเป็นการบวงสรวงผีที่ทำการปกปักรักษาบ้านเมืองตามความเชื่อของชาวอีสาน เป็นต้น ลักษณะพิธีกรรมและท่าฟ้อนในพิธีกรรมมีความคล้ายคลึงกันทั้งหมด คือ พิธีกรรมเริ่มต้นด้วยการเชิญผีมาประทับร่างแล้วค่อยฟ้อนรำด้วยอาการกึ่งหลับกึ่งตื่น ฟ้อนอย่างเป็นอิสระ ไม่มีท่านิ่ง เคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่สามารถระบุทิศทางหรืออาการของท่าฟ้อนได้ ซึ่งฟ้อนในพิธีกรรม ต่าง ๆ ของชาวอีสานนี้ล้วนแต่มีลักษณะเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 4 ฟ้อนในพิธีฆ่านกหัสดีลิงค์ เนื่องในงานศพ ดร. คำหมา แสงงาม ที่จังหวัดอุบลราชธานี พ.ศ. 2533 ฟ้อนโดยคุณยายมณีจันทร์ ผ่องศีล ซึ่งแต่งกายด้วยเสื้อแขนกระบอกสีขาวต่อชายขอบให้ย่นเล็กน้อย นุ่งผ้าถุงยาวสีม่วงอ่อน ห่มสไบและโพกศีรษะด้วยผ้าสีแดง สวมหมวกปีกกลมทับผ้าโพกศีรษะ

ที่มา : หนังสือเบิ่งประเพณีบ้านข้อย[29]

[29] เจริญ ตันมหาพราน, เบิ่งประเพณีบ้านข้อย, (กรุงเทพ ฯ: ธารบัวแก้ว, 2541), หน้า 14.

ฟ้อนในขบวนแห่

ชาวอีสานมีขนบจารีตในการดำเนินชีวิตอย่างเคร่งครัด ขนบจารีตเหล่านี้เป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิตว่าควรจะประพฤติปฏิบัติตนอย่างไรเพื่อความเป็นสุขทั้งแก่ตนเองและผู้อื่น ขนบจารีตของชาวอีสานนี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตตั้งแต่แรกเกิดจนตาย ดังนั้นการดำเนินชีวิตของชาวอีสานจึงเป็นเสมือนการเดินตามเส้นทางที่บรรพชนขีดเขียนไว้ให้ ขนบจารีตที่ชาวอีสานยึดถือปฏิบัติสามารถแยกได้ 2 ลักษณะ คือ ฮีตสิบสอง และ คองสิบสี่

คองสิบสี่ หมายถึง บทบังคับที่ทุกคนในสังคมตั้งแต่พระเจ้าแผ่นดิน เสนาอำมาตย์ ตลอดจนประชาชนพลเมืองทุกคนต้องประพฤติปฏิบัติต่อกันตามตำแหน่งฐานะในสังคม[30] ซึ่งในส่วนนี้มิได้ก่อให้เกิดการฟ้อนแต่อย่างใดผู้วิจัยจึงไม่ขอให้รายละเอียดอื่น ๆ

ฮีตสิบสอง เป็นคำที่ประสมจากคำสองคำ คือ ฮีต และ สิบสอง

ฮีต เป็นคำภาษาถิ่นอีสานกร่อนมาจากคำว่า “จาฮีต” โดยมีรากศัพท์มาจากคำในภาษาบาลีว่า “จาริตต” เมื่อไทยนำมาใช้กลายเสียงเป็น “จารีต” ซึ่งชาวอีสานออกเสียงว่า “จาฮีต” แล้วกร่อนคำกร่อนเสียงเหลือเพียงคำว่า “ฮีต” ซึ่งมีความหมายว่าประเพณีที่ถือสืบต่อกันมานาน

สิบสอง ในที่นี้หมายถึงจำนวนเดือนทั้งสิบสองเดือนของไทย ได้แก่ มกราคม กุมภาพันธ์ มีนาคม เมษายน พฤษภาคม มิถุนายน กรกฎาคม สิงหาคม กันยายน ตุลาคม พฤศจิกายน และธันวาคม

เมื่อนำคำทั้งสองมารวมกันเกิดคำว่า “ฮีตสิบสอง” หมายถึง ประเพณีทั้งสิบสองเดือนที่สืบต่อกันมานาน ซึ่งในแต่ละเดือนมีประเพณีและสิ่งที่จะต้องปฏิบัติ ดังต่อไปนี้

<u>เดือนเจียง (เดือนอ้าย)*</u> : <u>บุญเข้ากรรม</u>

บุญเข้ากรรมเป็นกิจกรรมของสงฆ์ เรียกว่า “เข้าปริวาสกรรม” โดยให้ภิกษุสงฆ์ที่ต้องอาบัติ (กระทำผิด) สังฆาทิเสส ได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์ เพื่อเป็นการฝึกจิตสำนึกถึงความบกพร่องของตน แล้วปรับตัวประพฤติตนให้ถูกต้องตามพระวินัย พิธีเข้าปริวาสกรรม

---

[30] บุญเกิด พิมพ์วรเมธากุล, รวบรวมและเรียบเรียง. <u>ประเพณีโบราณและเกร็ดโบราณคดีไทอีสาน</u>, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิยา, 2544), หน้า 1.

* ตามระบบการนับเดือนของชาวอีสาน นับเอาเดือนธันวาคมเป็นเดือนเจียง, เดือนอ้าย หมายถึง เดือนแรก แล้วลำดับไปตามเดือนถัดไป สิ้นสุดที่เดือนพฤศจิกายนเป็นเดือนสิบสอง ซึ่งช่วงเวลาของเดือนเหล่านี้อาจคาบเกี่ยวกันอยู่บ้าง

กำหนดไว้ 9 ราตรี กำหนดให้พักอยู่ในสถานที่สงบ ไม่มีคนพลุกพล่าน (อาจเป็นบริเวณวัดก็ได้) โดยมีกุฏิชั่วคราวเป็นหลัง ๆ พระภิกษุที่เข้าปริวาสกรรมคราวหนึ่ง ๆ จะมีจำนวนเท่าใดก็ได้ แต่ต้องบอกจำนวนพระภิกษุสงฆ์จำนวน 4 รูปไว้ก่อนว่าตนเองจะเข้ากรรม และเมื่อถึงเวลาออกกรรมจะมี พระสงฆ์ 20 รูป มารับออกกรรม เรียกว่า สวดอัพภาณ แปลว่า รับกลับเข้าพวก พิธีทำบุญเข้ากรรมไม่ถือว่าเป็นการล้างบาป แต่เป็นการปวารณาตนว่าจะไม่กระทำผิดอีก แท้จริงแล้วบุญเข้ากรรมเป็นกิจของสงฆ์ แต่หน้าที่ของชาวพุทธในช่วงบุญเข้ากรรมนี้ คือ การหาข้าวของเครื่องอุปโภค บริโภคถวายพระ เชื่อว่าจะได้บุญมากกว่าการทำบุญตักบาตรทั่วไป

<u>เดือนยี่ : บุญคูนลาน</u>

การทำบุญคูนลานจะทำเมื่อเก็บเกี่ยวข้าวจากท้องนาแล้ว ในพิธีทำบุญคูนลานนี้จะมีการทำบุญตักบาตรเลี้ยงพระประพรมน้ำพระพุทธมนต์แก่ชาวบ้าน ลานข้าว ที่นา และตอข้าว บริเวณใกล้ลานข้าวซึ่งถือว่าเป็นสิริมงคล ทำให้ข้าวในนาอุดมสมบูรณ์ เจ้าของนาจะอยู่เป็นสุข ฝนตกต้องตามฤดูกาล ข้าวกล้าจะงอกงามและได้ผลดีในปีต่อไป เมื่อเสร็จพิธีทำบุญคูนลานข้าวแล้วชาวบ้านจะขนข้าวใส่ยุ้งและเชิญขวัญข้าว คือ แม่โพสพไปยังยุ้งข้าวและทำพิธีสู่ขวัญข้าวกับสู่ขวัญเล้า (ยุ้ง) ข้าวเพื่อเป็นสิริมงคลต่อไป

<u>เดือนสาม : บุญข้าวจี่</u>

ข้าวจี่ คือ ข้าวเหนียวนึ่งให้สุกแล้วปั้นเป็นก้อนโตประมาณเท่าไข่เป็ดขนาดใหญ่ ทาเกลือ โดยรอบ เสียบไม้ย่างไฟพอประมาณ จากนั้นนำมาทาไข่ไก่หรือไข่เป็ดนำกลับไปย่างให้ไข่สุกอีกที บางครั้งอาจใส่น้ำอ้อยปึกข้างในข้าวเหนียวด้วยก็ได้

มูลเหตุที่มีการทำข้าวจี่ เนื่องมาจากสมัยพุทธกาลมีนางทาสชื่อ ปุณณทาสี ได้นำแป้งข้าวจี่ซึ่งเป็นอาหารที่คนยากจนกินเป็นประจำไปถวายพระพุทธเจ้า พลางคิดว่าขนมแป้งข้าวจี่เป็นเพียงขนมของทาสที่ต้อยต่ำพระพุทธองค์คงไม่ฉัน ซึ่งพระพุทธเจ้าทรงหยั่งรู้จิตใจของนางจึงทรงฉันแป้งข้าวจี่ต่อหน้านางทำให้เกิดความปีติยินดีครั้นตายไปก็ได้ขึ้นสวรรค์ ชาวอีสานจึงได้แบบอย่างในการทำแป้งข้าวจี่กลายเป็นบุญข้าวจี่สืบมาในปัจจุบัน เมื่อถึงช่วงบุญข้าวจี่ชาวบ้านจะทำข้าวจี่เพื่อตักบาตรแก่พระสงฆ์ ตลอดจนแจกจ่ายไปตามบ้านใกล้เรือนเคียงเพื่อเป็นการแสดงความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความมีน้ำใจซึ่งกันและกัน นอกจากนี้ในเดือนสามยังมีบุญมาฆบูชาซึ่งเป็นความเชื่อทางพุทธศาสนาชาวบ้านก็ได้ปฏิบัติตามด้วย โดยการร่วมกันทำบุญตักบาตรในตอนเช้าตอนค่ำจะมีการเวียนเทียนรอบพระอุโบสถ

เดือนสี่ : บุญพระเวส (บุญพระเวสสันดรหรือบุญมหาชาติ)

บุญพระเวส ออกเสียงว่า “ผะ-เหวด” เป็นสำเนียงของชาวอีสานที่เพี้ยนเสียงมาจากคำว่า พระเวส ซึ่งหมายถึงพระเวสสันดร การทำบุญเผวดเป็นการทำบุญและฟังเทศน์เรื่องพระเวสสันดรชาดก หรือเทศน์มหาชาติซึ่งมีจำนวน 13 กัณฑ์ ทั้งนี้เพื่อเป็นการรำลึกถึงพระเวสสันดร ผู้ซึ่งบำเพ็ญบารมีอันยิ่งใหญ่ด้วยการให้ทานหรือทานบารมีในชาติสุดท้าย ก่อนที่จะมาเสวยชาติและตรัสรู้เป็นเป็นพระพุทธเจ้า บุญพระเวสเป็นงานบุญที่ยิ่งใหญ่ของชาวอีสาน นิยมทำกันทุกหมู่บ้าน ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติทั้ง 13 กัณฑ์จบภายในวันเดียว อานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอาริยเมตตรัย ซึ่งเป็นยุคแห่งความสุข ความสมบูรณ์ตามพุทธคติที่มีมาแต่ครั้งพุทธกาล

บุญเผวดนี้ถือเป็นงานบุญที่ยิ่งใหญ่ของชาวอีสานเป็นอย่างมาก ดังนั้นในงานบุญนี้จึงมีขั้นตอนการจัดเตรียมค่อนข้างนานตลอดทั้งลำดับพิธีการก็ยุ่งยากแต่ชาวอีสานก็ปฏิบัติอย่างไม่ขาดตกบกพร่อง โดยเริ่มจากการจัดตกแต่งสถานที่ จัดเตรียมเครื่องบูชา ได้แก่ หมาก เมี่ยง เทียน ธูป ปืน ดาบ ข้าวตอก เมื่อถึงวันโฮม (วันรวมคือวันแรกของงาน) ก็จะนิมนต์พระอุปคุตมาประดิษฐานที่หอข้างศาลาโรงธรรมตั้งแต่เช้ามืด พอตกบ่ายคล้อยไปหาเย็นประมาณ 16.00 นาฬิกา ก็จะมีการแห่พระเวสเข้าเมือง

การแห่พระเวสเข้าเมือง หมายถึง การจำลองเรื่องราวในพุทธประวัติว่าพระเวสสันดรและนางมัทรีกลับเข้าสู่พระนคร ในขบวนแห่จะประกอบด้วยพระพุทธรูปที่จำลองถึงพระเวสสันดร ผ้าเผวดที่เป็นผ้าผืนยาวกว่า 50 วา วาดภาพเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพระเวสสันดรชาดก คณะกลองยาว และชาวบ้านที่ต่างถือดอกไม้มาร่วมแห่กันอย่างพร้อมเพรียง ชาวบ้านบางกลุ่มอาจออกท่าทางฟ้อนรำประกอบกลองยาวบ้างก็ได้ เมื่อถึงเวลาหัวค่ำจะมีการเทศน์พระมาลัยหมื่นมาลัยแสน ตกดึกก็มีมหรสพอย่างครบครันทั้งภาพยนตร์และหมอลำ

เมื่อถึงเวลาจวนเช้าก็จะมีการแห่ข้าวพันก้อน หมายถึง การปั้นข้าวเหนียวขนาดเท่าหัวแม่มือจำนวน 1,000 ก้อน ซึ่งนับเท่ากับจำนวนของพระคาถาในเรื่องราวพุทธประวัติเพื่อไปวางตามจุดต่าง ๆ ภายในวัด ระหว่างที่แห่ข้าวพันก้อนนั้นกลองยาวก็จะบรรเลงสร้างบรรยากาศสนุกสนานไปตามประสาชาวบ้าน เมื่อเสร็จสิ้นการแห่ข้าวพันก้อนก็เป็นช่วงเวลาแห่งการฟังเทศน์มหาชาติซึ่งชาวอีสานถือว่าได้บุญมากหากฟังจบครบทั้ง 13 กัณฑ์ ซึ่งต้องใช้เวลาตลอดทั้งวันอาจถึงทั้งคืนด้วยก็เป็นได้

เดือนห้า : บุญสรงน้ำ (บุญสงกรานต์)

บุญสรงน้ำเป็นการทำบุญวันขึ้นปีใหม่ของไทยแต่โบราณ นิยมทำในเดือนห้า เริ่มตั้งแต่วันที่ 13 เมษายนถึงวันที่ 15 เมษายน คำว่า สงกรานต์ เป็นคำสันสกฤต แปลว่า ผ่าน หรือเคลื่อนย้ายเข้าไป ในที่นี้หมายถึง พระอาทิตย์ผ่านหรือเคลื่อนย้ายเข้าไปในจักรราศีหนึ่ง เป็นเดือนที่เริ่มต้นปีใหม่ การทำบุญสงกรานต์จะมีพิธีสรงน้ำพระพุทธรูป พระสงฆ์ ผู้ใหญ่ ผู้เฒ่าผู้แก่ นอกจากนี้ชาวบ้านจะทำบุญตักบาตร ก่อพระเจดีย์ทรายและมีการละเล่นสาดน้ำกันอย่างสนุกสนานตลอดทั้ง 3 วัน บางพื้นที่อาจจัดเป็นประเพณีประจำจังหวัดอย่างยิ่งใหญ่ มีขบวนแห่จำลองพิธีเชิญศีรษะของ ท้าวกบิลพรหมและพระพุทธรูปเพื่อให้ชาวบ้านได้สรงน้ำโดยแห่ไปรอบหมู่บ้าน บางท้องที่อาจมีประเพณีแห่ดอกไม้ร่วมในบุญสรงน้ำนี้ด้วย คือ การเอาดอกไม้มาผูกติดกับไม้ไผ่ที่หุ้มด้วย กาบกล้วยหรือหญ้าคาตลอดจนนำเครื่องไทยทานต่าง ๆ มาผูกรวมกันเพื่อแห่ไปถวายที่วัด

เดือนหก : บุญบั้งไฟ

บุญบั้งไฟเป็นงานบุญสำคัญของชาวอีสานก่อนลงมือทำนา ด้วยความเชื่อว่าเป็นการขอฝนเพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ข้าวกล้าในนาอุดมสมบูรณ์ ประชาชนอยู่อย่างมีความสุข ในงานจะมีการแห่บั้งไฟ และจุดบั้งไฟเพราะเชื่อว่าเป็นการส่งสัญญาณขึ้นไปบอกพญาแถนให้ส่งน้ำฝนลงมา ระหว่างที่มีการจุดบั้งไฟชาวบ้านจะมีการฟ้อนเซิ้งอย่างสนุกสนาน การทำบุญบั้งไฟนับเป็นการชุมนุมที่สำคัญของคนในท้องถิ่นที่มาร่วมงานบุญกันอย่างสนุกสนานเต็มที่ มีการนำสัญลักษณ์ทางเพศมาล้อเลียนในขบวนแห่บั้งไฟ โดยไม่ถือว่าเป็นเรื่องหยาบคาย

เดือนเจ็ด : บุญซำฮะ (บุญชำระ)

บุญซำฮะ เป็นการทำบุญเพื่อชำระล้างสิ่งที่ไม่ดีเป็นเสนียดจัญไรจะทำให้เกิดความเดือดร้อนแก่บ้านเมือง เป็นการปัดเป่าความชั่วร้ายให้ออกจากหมู่บ้าน ชาวบ้านจะพากันเก็บกวาดบ้านเรือนให้เรียบร้อย เป็นการทำความสะอาดครั้งใหญ่ในรอบปี สิ่งที่ไม่ดีทั้งหลายให้ขจัดออกไป เพื่อความเป็นอยู่ที่ดีของทุกคนในหมู่บ้าน มูลเหตุที่มีการทำบุญซำฮะ เนื่องมาจากสมัยพุทธกาลมีโรคห่า (อหิวาตกโรค) ระบาด มีผู้คนล้มตายเป็นจำนวนมากที่เมืองไพศาลี พระพุทธเจ้าจึงได้เสด็จมาโปรดทำให้เกิดฝนห่าใหญ่มาชำระบ้านเมือง มีการสวดปัดรังควานและประพรมน้ำพระพุทธมนต์ตามหมู่บ้าน และแก่ชาวบ้านเพื่อความเป็นสิริมงคล นอกจากทำบุญซำฮะแล้วยังมีการทำพิธีบูชา ผีบรรพบุรุษ ผีบ้าน ผีเมือง ผีปู่ตา ผีตาแฮก(ผีประจำไร่นา) และเซ่นสรวงหลักเมืองเพื่อเป็นการระลึกถึงผู้มีพระคุณเพื่อให้เป็นเมืองสงบสุข

เดือนแปด : บุญเข้าพรรษา

การเข้าพรรษาเป็นกิจของภิกษุสามเณรที่จะต้องอยู่ประจำในวัดใดวัดหนึ่งตลอด 3 เดือน กำหนดเอาตั้งแต่วันแรม 1 ค่ำ เดือน 8 ถึงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ห้ามมิให้ภิกษุสามเณรไปพักคืนแรมที่อื่น การทำบุญเข้าพรรษาเป็นประเพณีทางศาสนาโดยตรง จึงคล้ายกับภาคอื่น ๆ ในประเทศไทย ในพิธีจะมีการทำบุญตักบาตร ถวายภัตราหารแด่พระภิกษุ สามเณร มีการแสดงธรรมเทศนา อีกทั้งชาวบ้านจะหล่อเทียนขนาดใหญ่ถวายวัดเป็นพุทธบูชาและเก็บไว้ตลอดพรรษา การทำเทียนถวายวัดในช่วงเทศกาลเข้าพรรษา มีความเชื่อแต่โบราณว่า หากใครทำเทียนถวายวัดเมื่อเกิดชาติใหม่ผู้นั้นจะได้เสวยสุข หากมิได้ขึ้นสวรรค์แต่เกิดบนโลกมนุษย์ผู้นั้นจะมีความเฉลียวฉลาด มีสติปัญญาไหวพริบเป็นเลิศ ประดุจแสงเทียนอันสว่างไสว การนำเทียนพรรษาไปถวายวัดชาวบ้านก็จะจัดริ้วขบวนฟ้อนรำกันอย่างสนุกสนานเพื่อเดินทางเอาเทียนไปถวายวัด ถือเป็นอีกโอกาสหนึ่งที่ชาวบ้านได้มีการรวมกลุ่มพบปะสังสรรค์กัน

เดือนเก้า : บุญข้าวประดับดิน

บุญข้าวประดับดินเป็นการทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติมิตรที่ล่วงลับไปแล้ว เมื่อถึงวันแรม 14 ค่ำเดือน 9 ชาวบ้านจะพากันทำข้าวปลาอาหารคาวหวานพร้อมหมากพลูตั้งแต่เช้ามืดห่อใส่ใบตอง เรียกว่า “ข้าวประดับดิน” นำไปวางไว้ตามโคนต้นไม้ในบริเวณวัดเพื่อให้ผู้ที่ล่วงลับไปแล้วนั้นมากิน เพราะเชื่อว่าในช่วงเดือนเก้าผู้ที่ล่วงลับไปแล้วจะได้รับการปลดปล่อยให้ออกมาท่องเที่ยวได้ ในพิธีบุญข้าวประดับดิน ชาวบ้านจะวางข้าวประดับดินไว้พร้อมจุดเทียนบอกกล่าวให้ดวงวิญญาณที่ล่วงลับไปแล้วมารับเอาอาหารและส่วนบุญนี้ พร้อมกันนั้นก็จัดเตรียมข้าวปลาอาหารไปทำบุญตักบาตรถวายทานแด่พระภิกษุสามเณร สมาทานศีล ฟังเทศน์และกรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลในครั้งนี้ให้ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว

เดือนสิบ : บุญข้าวสาก

บุญข้าวสากหรือสลากภัต นิยมทำในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนสิบ เป็นการทำบุญเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้วอีกวาระหนึ่งซึ่งต่อเนื่องจากพิธีในเดือนเก้าเพราะถือว่าเป็นการทำบุญส่งผู้ที่ล่วงลับไปแล้วที่ได้ออกมาท่องเที่ยวให้กลับสู่ดินแดนของตน โดยชาวบ้านจะเตรียมอาหารชนิดต่าง ๆ ใส่ภาชนะหรือห่อด้วยใบตองหรือใส่ชะลอม นำไปถวายแด่พระภิกษุสามเณร โดยวิธีการถวายจะต่างไปจากการถวายทั่วไป กล่าวคือ จะเขียนชื่อพระภิกษุสามเณรลงเป็นสลากเพื่อจับขึ้นมาเป็นชื่อใครก็นำไปถวายพระรูปนั้น นอกจากนี้ยังต้องนำห่อข้าวสากไปวางไว้บริเวณวัดพร้อมจุดเทียนและบอกให้ญาติมิตรที่ล่วงลับไปแล้วมารับอาหารและผลบุญที่อุทิศให้

เดือนสิบเอ็ด : บุญออกพรรษา

บุญออกพรรษาจัดทำในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 เป็นการทำบุญที่สืบเนื่องมาจากบุญเข้าพรรษาในเดือนแปด พระภิกษุสามเณรได้เข้าพรรษาเป็นเวลานาน 3 เดือน ดังนั้น ในวันที่ครบกำหนดพระภิกษุสามเณรจะมารวมกันทำพิธีออกวัสสาปวารณา ชาวบ้านถือว่าเป็นวันสำคัญและเป็นระยะที่ชาวบ้านหมดภาระในการทำนาทำไร่ อากาศในช่วงนี้จะเย็นสบายจึงถือโอกาสมาร่วมกันทำบุญ มีการทำบุญตักบาตร ถวายภัตราหารแด่พระภิกษุสามเณร มีการกวนข้าวทิพย์ถวายรับศีล สวดมนต์ฟังเทศน์ และถวายผ้าจำนำพรรษา ตอนค่ำจะมีการจุดประทีปโคมไฟในบริเวณวัดและหน้าบ้าน บางท้องถิ่นจะมีการถวายต้นผาสาดเผิ้งหรือปราสาทผึ้ง บางท้องถิ่นอยู่ใกล้บริเวณแม่น้ำจะมีการไหลเรือไฟ (ล่องเฮือไฟ) เพื่อเป็นการบูชาคารวะแม่คงคา บางแห่งมีการแข่งเรือยาวเพื่อความสนุกสนานและสามัคคีร่วมกันในงานเดียวกันอีกด้วย

เดือนสิบสอง : บุญกฐิน

บุญกฐิน เป็นการถวายผ้าจีวรแด่พระสงฆ์ที่จำพรรษาครบ 3 เดือน งานบุญนี้มีระยะเวลาทำตั้งแต่วันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 จนถึงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12 มูลเหตุที่มีการทำบุญกฐินนั้น มีเรื่องเล่าว่า มีพระภิกษุจำนวนหนึ่งได้เดินทางไปเฝ้าพระพุทธเจ้า ระหว่างการเดินทางนั้นยังเป็นช่วงฝนตกและระยะทางไกลจึงทำให้ผ้าจีวรของพระภิกษุเหล่านั้นเปียกน้ำเปรอะเปื้อนโคลนไม่สามารถหาผ้าผลัดเปลี่ยนได้ พระพุทธเจ้าได้เห็นถึงความยากลำบากนั้น จึงมีพุทธบัญญัติให้ภิกษุแสวงหาผ้าและรับผ้ากฐินได้เป็นเวลาหนึ่งเดือนหลังออกพรรษาชาวบ้านจึงได้จัดผ้าจีวรนำมาถวายพระภิกษุในช่วงเวลาดังกล่าว จนกลายเป็นประเพณีทำบุญกฐินมาจวบจนถึงปัจจุบัน ก่อนการทำบุญกฐินเจ้าภาพจะต้องจองวัดและกำหนดวันทอดกฐินล่วงหน้า เตรียมผ้าไตรจีวรพร้อมอัฐบริขารและเครื่องไทยทาน มีการบอกบุญแก่ญาติมิตร ตอนเช้าในพิธีจะมีขบวนแห่กฐินเพื่อนำไปทอดที่วัดและแห่กฐินเวียนประทักษิณรอบอุโบสถ 3 รอบ จึงทำพิธีถวายผ้ากฐิน นอกจากนี้อาจมีการทำจุลกฐินหรือกฐินแล่นซึ่งเป็นการทำผ้ากฐินจากปุยฝ้ายจนสามารถนำไปทอดให้เสร็จภายใน 24 ชั่วโมง นับแต่เวลาเริ่มทำเชื่อว่าจะได้บุญมากกว่าอย่างอื่น

เป็นที่น่าสังเกตว่าฮีตสิบสองล้วนแต่เป็นงานบุญที่เกี่ยวข้องกับวัดทั้งสิ้นแสดงให้เห็นว่าอิทธิพลความเชื่อเรื่องภูตผีมีบทบาทน้อยลง เพราะพระพุทธศาสนาเข้ามาแทนที่ความเชื่อดั้งเดิมที่เคยมีมาแต่ก็มิได้ละทิ้งความเชื่อดั้งเดิมเสียทั้งหมดยังคงไว้บางส่วน โดยปรับเปลี่ยนให้พ้องกับหลักการและแนวปฏิบัติของพุทธศาสนิกชน ซึ่งแต่เดิมความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีก็มิได้ขัดกับหลักการในพระพุทธศาสนาแต่อย่างใด

จากรายละเอียดของฮีตสิบสองทำให้ทราบว่า การจัดงานบุญประเพณีของชาวอีสานในแต่ละครั้งสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมตลอดจนวิถีชีวิตของชาวอีสานได้เป็นอย่างดี ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความสามัคคี ความกตัญญู เป็นสิ่งที่ไม่เคยลบเลือนไปจากสังคมอีสานแม้ในปัจจุบันความเจริญทางเทคโนโลยีจะแปรสภาพสังคมชนบทให้เป็นสังคมเมืองแล้วก็ตาม แต่ชาวอีสานก็ไม่เคยลดละประเพณีดั้งเดิมที่มีมา เมื่อถึงเวลาที่กำหนดไว้ก็จะจัดงานบุญงานประเพณีตามเดิมอย่างที่เคยสืบทอดต่อกันมา ทุกครั้งที่มีการจัดงานบุญประเพณีต่าง ๆ สิ่งที่ปรากฏคือความสนุกสนานรื่นเริงตามประสาของชาวชนบท

ในฐานะที่ผู้วิจัยเติบโตมาในสังคมอีสาน ผู้วิจัยได้สัมผัสและมีส่วนร่วมกับฮีตสิบสองมาโดยตลอดจึงมองเห็นและจดจำขั้นตอน วิธีปฏิบัติ ตลอดจนบรรยากาศของแต่ละประเพณีได้เป็นอย่างดี สิ่งหนึ่งที่อยู่ในความทรงจำของผู้วิจัยมาโดยตลอดคือบรรยากาศแห่งความสุขสนุกสนาน การฟ้อนรำกันอย่างม่วนซื่น* ประกอบดนตรีพื้นบ้านที่เป็นสิ่งที่ขาดเสียไม่ได้ในทุกประเพณี ซึ่งผู้วิจัยขอกล่าวถึงบรรยากาศในงานบุญประเพณีโดยสรุปว่า ฮีตสิบสองเป็นประเพณีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวัดวาอารามก็จริงอยู่ แต่ด้วยธรรมชาติของมนุษย์ทั่วไปที่รวมถึงชาวอีสานด้วยนั้น เมื่อจัดงานบุญต่าง ๆ เสร็จสิ้นภารกิจภายในวัดแล้ว บางครั้งก็จะมีการรวมกลุ่มกันพบปะสังสรรค์กันตามประสาสังคมเครือญาติที่ค่อนข้างสนิทสนมกัน มีความผูกพันรักใคร่ปรองดอง การรวมกลุ่มดังกล่าวนำมาซึ่งการดื่มสุราหรือเครื่องดื่มที่มีแอลกอฮอล์หรือแม้แต่ของหมักดองด้วยภูมิปัญญาชาวบ้านที่มีฤทธิ์ทำให้มึนเมา เช่น ข้าวหมาก (ข้าวเหนียวที่นำมาหมักจนมีฤทธิ์ทำให้ผู้รับประทานเกิดอาการมึนเมา) สาโทหรือเหล้าโท (ข้าวที่หมักอย่างยาวนานแล้วแยกเอาข้าวออกเหลือเพียงน้ำ) อุ (เหล้าไหของชาวภูไท) เป็นต้น เมื่อเกิดอาการมึนเมาแล้วถูกกระตุ้นด้วยเสียงเพลงเสียงดนตรีไม่ว่าจะเป็นพื้นบ้านหรือสากลต่างก็เกิดอารมณ์สนุกสนานฟ้อนรำอย่างไม่เขินอาย ปลดปล่อยอารมณ์ไปสุดขั้วของความสุข ไม่เพียงแต่ผู้ที่มึนเมาเท่านั้นที่ออกท่าทางฟ้อนเต้นไปตามเสียงดนตรี ผู้ที่ร่วมวงสังสรรค์หรือผู้พบเห็นบรรยากาศแห่งความสุขสนุกสนานเช่นนั้นก็ร่วมวงฟ้อนเต้นร่วมกันไปด้วย เพราะโดยพื้นฐานทางอารมณ์ของชาวอีสานเป็นผู้ที่รักสนุกสนานร่าเริง เบิกบาน เมื่อมีสิ่งเร้าอย่างเสียงดนตรีแล้วจึงเป็นเรื่องปกติที่จะต้องออกท่าทางฟ้อนรำบ้าง บรรยากาศที่ผู้วิจัยบรรยายมานี้สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในสังคมอีสานเพราะทุก ๆ ประเพณีก็มักจะมีการรวมกลุ่มสังสรรค์เป็นประจำ ซึ่งการฟ้อนในลักษณะนี้เป็นไปอย่างอิสระ ไม่มีรูปแบบตายตัว ส่วนมากท่าทางการเคลื่อนไหวคล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ เพราะเป็นการฟ้อนรำที่เป็นไปตามสัญชาติญาณของมนุษย์มิได้มีการปรับแต่งให้สวยงาม

---

* ม่วนซื่น เป็นภาษาอีสาน หมายถึง ความสนุกสนานรื่นเริง

ฟ้อนอีกประเภทหนึ่งที่ผู้วิจัยพบเห็นในงานประเพณีของชาวอีสานซึ่งไม่น้อยไปกว่าการฟ้อนอย่างม่วนซื่นระหว่างการสังสรรค์ของชาวบ้าน คือ การฟ้อนในขบวนแห่ประเพณี ซึ่งจากฮีตสิบสองนี้มีประเพณีที่มีขบวนแห่อยู่หลายประเพณี ดังนี้

เดือนที่	**ประเพณี**	**ขบวนแห่**	**ฟ้อนที่ปรากฏในขบวนแห่**
เดือนอ้าย	บุญเข้ากรรม	-	-
เดือนสอง	บุญคูนลาน	-	-
เดือนสาม	บุญข้าวจี่	-	-
เดือนสี่	บุญเผวด	แห่เผวดเข้าเมือง แห่ข้าวพันก้อน	ฟ้อนโก๋ยมือ ฟ้อนกลองยาว
เดือนห้า	บุญสรงน้ำ	แห่พระพุทธรูป แห่นางสงกรานต์ แห่ดอกไม้	ฟ้อนกลองยาว
เดือนหก	บุญบั้งไฟ	แห่บั้งไฟ	เซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนกลองตุ้ม ฟ้อนซวยมือ
เดือนเจ็ด	บุญซำฮะ	-	-
เดือนแปด	บุญเข้าพรรษา	แห่เทียนพรรษา	ฟ้อนกลองยาว
เดือนเก้า	บุญข้าวประดับดิน	-	-
เดือนสิบ	บุญข้าวสาก	-	-
เดือนสิบเอ็ด	บุญออกพรรษา	แห่ปราสาทผึ้ง	ฟ้อนกลองยาว
เดือนสิบสอง	บุญกฐิน	แห่ผ้ากฐิน	ฟ้อนกลองยาว

ตารางที่ 1 ฮีตสิบสองที่มีขบวนแห่และปรากฏฟ้อนอีสานในขบวนแห่

ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากฮีตสิบสองแล้วชาวอีสานยังมีประเพณีอื่น ๆ อีกที่มีการจัดขบวนแห่ประกอบในการจัดงาน เช่น บุญผ้าป่าจะมีการแห่ผ้าป่าไปถวายที่วัด บุญแห่นางแมวเป็นบุญที่จัดขึ้นเพื่อขอฝนโดยการแห่แมวดำไปรอบหมู่บ้าน เป็นต้น

ประเด็นสำคัญของการศึกษาที่ผู้วิจัยกำลังจะนำเสนอยู่ที่การฟ้อนในขบวนแห่ของชาวอีสานนี้เอง เพราะทุก ๆ ขบวนแห่ที่ปรากฏในประเพณีของชาวอีสานล้วนแต่มีการฟ้อนประกอบด้วยอย่างชนิดที่ขาดไม่ได้เลยแม้แต่ครั้งเดียว ผู้วิจัยขอกล่าวย้อนหลังไปในอดีตอีกว่าปกติแล้วในการจัดงานบุญประเพณีของชาวอีสานแต่ละครั้งมักจะเป็นบรรยากาศแห่งความสุขสนุกสนาน สิ่งที่ใช้ในการสร้างบรรยากาศแบบนั้นก็คือเสียงเพลงเสียงดนตรี กลองยาวเป็นแหล่งกำเนิดเสียงเพลงเสียงดนตรีอันดับแรกที่ชาวอีสานจะจัดหามาประกอบในขบวนแห่แต่ละครั้ง เมื่อมีเสียงกลองยาวขับขานชาวบ้านก็ต้องออกท่าทางฟ้อนรำประกอบเสมอ ๆ ดังนั้นภาพของการฟ้อนในขบวนแห่จึงชัดเจนขึ้นตามลำดับ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าบรรยากาศการฟ้อนของชาวบ้านในขบวนแห่อย่างนี้น่าจะเป็นที่มาแห่งการฟ้อนอย่างสวยงามเป็นระเบียบของฟ้อนในขบวนแห่ปัจจุบัน

ฟ้อนในขบวนแห่ในสมัยอดีตเป็นการฟ้อนของชาวบ้านที่มาร่วมงานบุญที่จัดขึ้น ฟ้อนระหว่างที่แห่ไปรอบหมู่บ้านหรือแห่ไปทำบุญที่วัด ผู้ฟ้อนที่เป็นชาวบ้านนี้คงแต่งกายตามอย่างชาวบ้านทั่วไปแต่อาจจะงามกว่าการแต่งกายในชีวิตประจำวัน เพราะงานบุญถือเป็นโอกาสสำคัญอีกอย่างหนึ่งของชาวอีสาน เสื้อผ้าที่ตัดเย็บจากผ้าไหมที่ทอขึ้นด้วยตนเองหรืออาจจะเป็นผ้าไหมที่ทอขึ้นในหมู่บ้านเป็นสิ่งที่ชาวบ้านนำมาสวมใส่ในโอกาสสำคัญวันงาน ระหว่างที่แห่ก็ฟ้อนกันไปอย่างสนุกสนาน ลักษณะท่าฟ้อนคงเป็นตามอย่างสัญชาติญาณของมนุษย์ ไม่ได้มีความสลับซับซ้อนแต่อย่างใด แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่ยากจะอธิบายได้ เพราะเป็นการเคลื่อนไหวอย่างเป็นอิสระ ท่าทางที่แสดงออกเป็นการยกแขน ยกขา ม้วนมือไปมา พร้อมทั้งกับเดินแห่ไปตามกันเป็นขบวน ไม่มีการจัดเรียงลำดับแถว ผู้ฟ้อนสามารถเดินเปลี่ยนตำแหน่งไปได้เรื่อย ๆ แต่ยังคงอยู่ในบริเวณที่เดินขบวนเป็นแถวตอนลึก

ต่อมาเมื่อเห็นว่าฟ้อนในขบวนแห่ต่าง ๆ เหล่านั้นสร้างความสุขสนุกสนานอีกทั้งชาวบ้านให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี กลุ่มผู้นำของชุมชนหรือหมู่บ้านจึงคิดหารูปแบบของการฟ้อนในขบวนแห่ให้มีความงามมากขึ้น กล่าวคือ มีความตั้งใจที่จะทำการฟ้อนเป็นสำคัญอีกทั้งยังแฝงความหมายให้การฟ้อนนั้นเป็นพุทธบูชา โดยเริ่มต้นจากการแต่งกายของผู้ฟ้อนที่สรรหาเสื้อผ้าให้สวยงามมากเป็นพิเศษ ทั้งรูปแบบและวิธีการนุ่งห่มก็ดัดแปลงตามแต่ต้องการเกิดความแปลกใหม่ ประดับตกแต่งร่างกายด้วยเครื่องประดับที่หาได้ในท้องถิ่น ตกแต่งทรงผมให้สวยงามทัดดอกไม้ตลอดจนแต่งหน้าด้วยเครื่องสำอางตามแต่ที่จะหาได้ โดยหวังว่าการแต่งกายที่สวยงามนี้จะช่วย

เพิ่มสีสันให้ขบวนแห่ เมื่อปรับปรุงการแต่งกายให้วิจิตรงดงามแล้ว การฟ้อนอย่างเป็นอิสระก็ต้องลดบทบาทลงไป กลายเป็นการฟ้อนที่ค่อนข้างตั้งใจมากขึ้น พยายามคิดหาท่าทางที่เห็นว่าสวยงาม แต่ยังคงเป็นท่าทางที่เรียบง่ายไม่วุ่นวาย ไม่ซับซ้อน สามารถนัดแนะหรือบอกกล่าวให้ผู้ฟ้อนคนอื่น ๆ ทำตามอย่างกันได้ เพราะมุ่งหวังว่าผู้ฟ้อนแต่ละคนจะต้องทำท่าทางให้คล้ายคลึงกัน เริ่มมีการนัดหมายรวมกลุ่มกันเพื่อทำการฝึกซ้อมท่าฟ้อนแต่ไม่เคร่งครัดจริงจัง เป็นเพียงการบอกให้ทราบท่าทางล่วงหน้าเท่านั้น ตลอดจนการนัดหมายเกี่ยวกับการแต่งกายเพื่อให้รูปทรง สีสัน เป็นไปในลักษณะที่คล้ายกัน

การฟ้อนในช่วงเวลาที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานี้เป็นช่วงเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการฟ้อนในขบวนแห่ เพราะจากการฟ้อนที่เป็นอิสระต่างคนต่างฟ้อน เริ่มมีการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนแบบง่ายเพื่อให้ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนได้ร่วมกันในจำนวนหมู่มาก การฟ้อนเน้นการทำซ้ำเห็นได้จากท่าฟ้อนหนึ่ง ๆ จะฟ้อนเป็นเวลานานประมาณ 3-4 นาทีแล้วค่อยเปลี่ยนท่าไม่มีการกำหนดว่าจะต้องทำกี่ครั้ง ส่วนใหญ่มักจะมีผู้นำฟ้อนอยู่ที่ต้นขบวน ผู้ฟ้อนอื่น ๆ จะอยู่ลำดับถัดไปในลักษณะของแถวตอนลึกโดยมิได้เรียงลำดับความสูงหรือขนาดรูปร่างของผู้ฟ้อน ใครอยากยืนอยู่ลำดับใดก็ได้ อาจจะเป็นแถวเรียงหน้าตับละ 2, 3, 4, หรือ 5 คนก็ได้ขึ้นอยู่กับจำนวนของผู้ฟ้อนว่ามากน้อยเพียงใด การเปลี่ยนท่าฟ้อนก็อาศัยการสังเกตจากผู้นำฟ้อนว่าเปลี่ยนเมื่อใดแล้วฟ้อนต่อด้วยท่าใด

การฟ้อนในขบวนแห่ยังไม่หยุดการเปลี่ยนแปลงเพียงเท่านั้นยังเกิดการพัฒนาต่อเนื่องมาสู่อีกขั้นหนึ่ง กล่าวคือ การแต่งกายมีความวิจิตรงดงามแปลกใหม่มากขึ้นเป็นลำดับ เช่น เสื้อที่เคยสวมใส่ตัวปล่อยก็ตัดเย็บให้เข้ารูปพอดีตัวเน้นให้เห็นสัดส่วน นุ่งผ้าถุงให้สั้นขึ้นไปเพื่ออวดเรียวขา เครื่องประดับเน้นให้เกิดความแวววาวสะท้อนแสง เป็นต้น ตลอดจนลักษณะท่าทางการฟ้อนก็มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น จากท่าฟ้อนที่ทำสลับซ้ายขวาด้วยจังหวะ 1-2 เพิ่มเป็น 1-4 หรือ 1-8 จากท่าฟ้อนที่เป็นวลีสั้น ๆ เริ่มนำวลีเหล่านั้นมาเรียงต่อกันจนท่าฟ้อนหนึ่ง ๆ มีความยาวมากขึ้นหลากหลายมากขึ้น เช่น ยกขา หมุนตัว ลุกนั่ง สลับที่ เป็นต้น มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงซึ่งก็เป็นงานหัตถกรรมที่หาได้ในท้องถิ่น เช่น หมวก พัด กระด้ง ตะกร้า เป็นต้น การเปลี่ยนท่าฟ้อนใช้การส่งสัญญาณโดยให้ผู้นำฟ้อนเป่านกหวีด โดยตกลงทำความเข้าใจร่วมกันว่าการเป่านกหวีดครั้งแรกหมายถึงการเลิกฟ้อนท่าที่กำลังฟ้อนอยู่แต่ให้ย่ำเท้าสลับซ้ายขวาปล่อยแขนลงข้างลำตัว เมื่อได้ยินการเป่านกหวีดซ้ำเป็นครั้งที่สองจึงเริ่มฟ้อนท่าต่อไป ซึ่งทำในลักษณะอย่างนี้ทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนท่าฟ้อน

ภาพที่ 5 ฟ้อนในขบวนแห่เทศกาลดอกฝ้ายบานที่เมืองเลย จังหวัดเลย ไม่ทราบปี พ.ศ. ผู้ฟ้อนเป็นเยาวชนในท้องถิ่นแต่งกายด้วยผ้าขาวม้าพาดบ่าเป็นสไบ นุ่งผ้าถุงสั้นกรอมเข่า สวมรองเท้าขณะฟ้อน มีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ที่มา : หนังสือบันทึกประเพณีไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ[31]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[31] สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร, บันทึกประเพณีไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, (กรุงเทพ ฯ: บริษัทสามัคคีสาร (ดอกหญ้า) จำกัด (มหาชน), 2537), หน้า 59.

ภาพที่ 6 ฟ้อนในขบวนแห่เทศกาลดอกฝ้ายบานที่เมืองเลย จังหวัดเลย ไม่ทราบปี พ.ศ. ผู้ฟ้อนเป็นหญิงล้วน แต่งกายด้วยเสื้อแขนยาวคอแหลมสีดำมีขลิบสีแดงบริเวณคอ ต้นแขน และปลายแขน สวมกระโปรงกึ่งบานสีดำยาวถึงกลางน่องมีขลิบสีแดงตรงขอบชายล่าง และหนือขึ้นมาอีก 2 แถบ ลักษณะเครื่องแต่งกายอย่างนี้น่าจะเป็นเครื่องแต่งกายของกลุ่มชนเผ่าพื้นเมืองของจังหวัดเลย ซึ่งไม่ได้ระบุไว้ โพกศีรษะด้วยผ้าสีแดงแล้วพันทับด้วยผ้าสีดำ ใส่สร้อยคอที่มีลักษณะเป็นโลหะกลมสีเงิน มีดอกฝ้ายสีขาวประดับอยู่ที่หลัง สวมรองเท้ารัดส้นสีดำ ในมือผู้ฟ้อนถือดอกไม้ประดิษฐ์สีขาวเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ที่มา : หนังสือบันทึกประเพณีไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ[32]

---

[32] สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร, บันทึกประเพณีไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, (กรุงเทพ ฯ: บริษัทสามัคคีสาร (ดอกหญ้า) จำกัด (มหาชน), 2537), หน้า 56.

ภาพที่ 7 “เซิ้งบั้งไฟ” ในขบวนแห่บั้งไฟของจังหวัดยโสธร ไม่ทราบปี พ.ศ. ผู้ฟ้อนเป็นผู้หญิงล้วน ยืนเรียงเป็นแถวตอนลึก 3 แถว มีผู้นำฟ้อน 1 คน ผู้ฟ้อนอื่น ๆ แต่งกายด้วยเสื้อแขนกระบอกสีชมพูเข้ม นุ่งผ้าถุงสั้นกรอมเข่ามีเชิงสีดำ พาดบ่าด้วยผ้าสีเหลือง เกล้าผมมวยประดับด้วยดอกไม้สีเหลือง ไม่สวมรองเท้า ส่วนผู้นำฟ้อนใส่เกาะอกสีเหลือบทอง นุ่งผ้าถุงสั้นกรอมเข่าสีเดียวกันกับเกาะอก พาดบ่าด้วยสไบสีทอง คาดเข็มขัดทองอย่างเครื่องประดับนาฏศิลป์ไทย เกล้าผมมวยประดับด้วยไหมพรมที่มัดเป็นดอกสีเหลือง เป่านกหวีดเป็นการส่งสัญญาณในการเปลี่ยนท่าฟ้อน

ที่มา : หนังสือบุญบั้งไฟยโสธร[33]

[33] ยูร กมลเสรีรัตน์, <u>บุญบั้งไฟยโสธร</u>, (กรุงเทพ ฯ: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2546), หน้า 98.

ปัจจุบันการฟ้อนในขบวนแห่มีความแตกต่างจากการฟ้อนในยุคดั้งเดิมเป็นอย่างมาก ความแปลกใหม่ที่คงดำเนินมายิ่งทวีมากขึ้นเรื่อย ๆ จนเห็นได้อย่างชัดเจน มีการจัดระเบียบแบบแผนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนในขบวนแห่อย่างเป็นกิจลักษณะ โดยเห็นได้จากการแต่งกายของผู้ฟ้อนในขบวนแห่ในยุคปัจจุบันมีความวิจิตรพิสดารมากขึ้นด้วยการตัดเย็บจากผ้าหรือวัสดุที่ผลิตด้วยใยสังเคราะห์ รูปทรงก็แปลกตาจนบางครั้งอาจเรียกได้ว่าพิสดาร เช่น สวมเสื้อแขนกุดหรือเสื้อเกาะอก นุ่งผ้าถุงเหนือเข่า ใส่ผ้าถุงมีจีบหน้านาง เป็นต้น เครื่องประดับเน้นที่ความแวววาวเลื่อมระยับสะท้อนแสงหรือบางครั้งอาจใช้เครื่องประดับจากการแสดงนาฏศิลป์ภาคกลางที่เป็นสีทอง ลักษณะการแต่งกายเช่นนี้อาจอนุมานได้ว่ามีความแตกต่างจากวิถีชีวิตชาวอีสานเป็นอย่างมาก สอดแทรกวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้าไปปะปนกับวัฒนธรรมอีสานผสมผสานกับจินตนาการที่มากเกินความจำเป็น

ลักษณะการฟ้อนในขบวนแห่ยุคปัจจุบันก็มีความแปลกใหม่ไม่น้อยไปกว่าด้านเครื่องแต่งกาย ซึ่งเห็นได้จากการจัดเรียงลำดับส่วนสูงและขนาดรูปร่างของผู้ฟ้อน ปรับปรุงท่าฟ้อนให้ซับซ้อนพิสดาร เพิ่มระดับความยากของท่ามากขึ้นด้วยการนำหลาย ๆ วลีท่ามาเรียงต่อกันจนบางท่าต้องนับจังหวะเป็น 1-16 เลยทีเดียว แปรแถวแปรขบวนอย่างซับซ้อน มีทั้งแถววงกลม แถวหน้ากระดาน แถวเฉียง แถวสลับฟันปลา แบ่งแถวนั่งและยืน เข้าพรูในแบบต่าง ๆ เป็นต้น ลำดับท่าฟ้อนให้คงที่และตายตัว กำหนดระดับของมือ เท้า และการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างชัดเจน ระบุจำนวนครั้งของท่าฟ้อนเพื่อในเวลาฟ้อนจะได้เปลี่ยนท่าได้อย่างพร้อมเพรียงกัน โดยไม่จำเป็นต้องส่งสัญญาณด้วยการเป่านกหวีด อาจจะมีผู้ฟ้อนนำหรือไม่มีก็ได้เนื่องจากผู้ฟ้อนแต่ละคนฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี ซึ่งหมายถึงว่าก่อนการฟ้อนในแต่ละครั้งมีการนัดหมายรวมกลุ่มกันเพื่อทำการฝึกซ้อมการฟ้อนอย่างเคร่งครัดจริงจัง

ดังที่ผู้วิจัยได้บรรยายมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการด้านการฟ้อนในขบวนแห่ของชาวอีสานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้น น่าจะมีสาเหตุอยู่หลายประการ ดังนี้

1. ชาวบ้านมีจินตนาการ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ที่จะคิดประดิษฐ์หาสิ่งที่แปลกใหม่ให้เป็นไปตามต้องการของผู้สร้างงาน ยึดเอาจินตนาการ ความต้องการ ความพึงพอใจของผู้สร้างงานเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยยังหมายรวมถึงการเลียนแบบจากสิ่งที่เป็นธรรมชาติที่ชาวบ้านพบเห็นนำมาปรับใช้ตามจินตนาการของตนซึ่งแสดงออกมาให้เห็นทั้งด้านการแต่งกาย เช่น นกเป็นสัตว์ปีกก็หาผ้ามาติดที่บ่าทิ้งชายผ้าไปด้านหลังแทนปีกนก เป็นต้น และด้านท่าฟ้อน เช่น การส่งจีบไปข้างหลังแทนการลำแพนของนกยูง การกางแขนออกข้างลำตัวระดับไหล่แล้วยืนย่อเข่ายืดเข่าสลับไปมาแทนการเหินบินของหงส์ เป็นต้น

2. ชาวบ้านมีการศึกษาและประสบการณ์มากขึ้น เนื่องจากความเจริญด้านการศึกษาที่สอนให้ชาวบ้านสามารถคิดสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ได้มากว่าเดิม ทั้งนี้ยังมีการเรียนการสอนที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ฟ้อนรำโดยตรง ซึ่งการเรียนการสอนนาฏศิลป์นี้เป็นหลักการแสดงของภาคกลางอย่างราชสำนัก ชาวบ้านที่ได้รับการศึกษามาได้พบเห็นสิ่งต่าง ๆ ที่ชุมชนตนไม่มีก็นำมาปรับใช้ เช่น แต่งกายคล้ายการแสดงของภาคกลาง เครื่องประดับเป็นสีทอง มีการจีบ ตั้งวง และระบุกำหนดท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อเป็นมาตรฐานเดียวกันโดยใช้หลักการของนาฏศิลป์ราชสำนักเป็นต้นแบบ ส่งผลให้ฟ้อนอีสานที่เคยเป็นอิสระนั้นมีมาตรฐานแบบแผนกำหนดรูปแบบตายตัวซึ่งเป็นอิทธิพลทางการเรียนการสอนนาฏศิลป์ที่ผู้สร้างงานนำมาปรับใช้กับฟ้อนอีสาน อนึ่งฟ้อนในขบวนแห่ที่ปรากฏในงานประเพณีเหล่านี้ถูกจัดขึ้นเป็นประจำทุกปีและในแต่ละรอบปีก็มีโอกาสฟ้อนอยู่บ่อยครั้ง เป็นโอกาสที่ชาวบ้านจะได้พบเห็นการฟ้อนจากกลุ่มอื่นหรือชุมชนอื่น จึงเกิดการเลียนแบบหรือนำมาปรับใช้ตามกระบวนการคิดในแบบฉบับของตนเอง

3. ความเจริญทางเทคโนโลยีและการแพร่หลายทางวัฒนธรรมมีอิทธิพลต่อท่าทางการฟ้อนในขบวนแห กล่าวคือ ในปัจจุบันความเจริญทางเทคโนโลยี เช่น วิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ เป็นต้น ได้แพร่เข้าสู่สังคมอีสานอย่างทั่วถึงแทบทุกหลังคาเรือนที่มีสื่อเทคโนโลยีเหล่านี้ ซึ่งสื่อที่ผู้วิจัยกล่าวมานี้ได้นำเสนอเกี่ยวกับวัฒนธรรมของชุมชนหรือชาติอื่น ๆ ชาวอีสานมีโลกทัศน์ที่กว้างขึ้นก็รับเอาอิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาตินั้น ๆ มาประยุกต์ให้เข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง เช่น การสวมกระโปรงสั้นของชาติตะวันตกทำให้ผู้ฟ้อนนุ่งผ้าถุงสั้นตามอย่าง เป็นต้น

4. วัตถุประสงค์ของการฟ้อนในขบวนแห่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ แต่เดิมนั้นการฟ้อนในขบวนแห่เป็นการฟ้อนด้วยอารมณ์สนุกสนาน สร้างความเพลิดเพลิน อีกทั้งยังแฝงวัตถุประสงค์ถือเอาฟ้อนนั้นเป็นพุทธบูชา การเคลื่อนไหวร่างกายและการแต่งกายเป็นไปด้วยความเรียบง่ายไม่ซับซ้อนแสดงออกตามอัตภาพที่เป็นอยู่ คิดอย่างไรทำอย่างนั้น มีอย่างไรใส่อย่างนั้น เพราะถือว่าเป็นสิ่งที่ดีที่สุดที่ตนทำได้หาได้ แต่ในปัจจุบันหน่วยงานราชการ องค์กรทั้งภาครัฐบาลและเอกชนต่างให้การสนับสนุนการจัดงานประเพณีต่าง ๆ ของชาวบ้าน การฟ้อนในขบวนแห่จึงมีการเปลี่ยนแปลงไปเพราะมีเงินทุนสนับสนุนไม่ได้เป็นไปตามอัตภาพของชาวบ้านตามอย่างที่เป็นมา อีกทั้งการฟ้อนในขบวนแห่ยังกลายเป็นอีกส่วนหนึ่งของการประชาสัมพันธ์งานนั้น ๆ เพราะมักจะนำเสนอให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของงานด้วยการฟ้อนที่ใช้ผู้ฟ้อนเป็นจำนวนมากมาเป็นจุดที่สร้างความน่าสนใจเพื่อดึงดูดให้ประชาชนไปร่วมงานและท่องเที่ยวจังหวัดที่จัดงาน ตลอดจนในงานประเพณีแต่ละครั้งยังนิยมจัดการประกวดประชันขันแข่งฟ้อนอีสานเพื่อชิงรางวัล ไม่ว่าจะเป็นถ้วยรางวัล โล่ หรือแม้แต่เงินรางวัลซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนแต่เป็นสิ่งที่หน่วยงานทั้งภาครัฐบาลและเอกชนให้การสนับสนุนอย่างเต็มที่ แม้ว่าการสนับสนุนดังกล่าวจะทำให้

วัตถุประสงค์ของการฟ้อนอีสานในขบวนแห่เปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่สิ่งหนึ่งที่แฝงอยู่และถือเป็นข้อดีต่อชุมชน คือ การจัดกิจกรรมต่าง ๆ ในงานบุญประเพณีของชาวบ้านเหล่านี้เป็นสิ่งที่สร้างเสริมให้ชุมชนมีความสมัครสมานสามัคคี สร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ตลอดจนสร้างรายได้ให้สู่ชุมชน

ปัจจุบันงานบุญประเพณีของชาวอีสานเป็นส่วนหนึ่งของแผนพัฒนาเศรษฐกิจ ทั้งภาครัฐบาลและเอกชนต่างให้การสนับสนุนเป็นอย่างดี ทำให้งานมีความยิ่งใหญ่น่าสนใจมากขึ้น ส่งผลให้ฟ้อนอีสานในขบวนแห่มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย เช่น งานแห่เทียนพรรษาของจังหวัดอุบลราชธานี งานบุญบั้งไฟของจังหวัดยโสธร งานแห่ปราสาทผึ้งของจังหวัดสกลนคร งานบุญเผวดของจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นต้น

ฟ้อนในสถานศึกษา

ปัจจุบันฟ้อนอีสานมิได้จำเพาะอยู่แต่ในกลุ่มชาวบ้านอีกต่อไป เพราะได้มีการจัดตั้งสถานศึกษาที่ทำการเรียนการสอนเกี่ยวกับนาฏศิลป์การฟ้อนรำทั้งแบบมาตรฐานราชสำนักและแบบพื้นบ้าน ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงสถานศึกษาที่ทำการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสาน ซึ่งมีอยู่ดังนี้

1. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
2. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
3. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
4. วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
5. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
6. โรงเรียนประถมศึกษาและมัธยมศึกษา

<u>สถาบันราชภัฏอุดรธานี</u>

สถาบันราชภัฏอุดรธานีเป็นสถานศึกษาระดับอุดมศึกษา เปิดทำการเรียนการสอนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2466 ในฐานะโรงเรียนฝึกหัดครูอุดรธานีแล้วยกระดับเป็น วิทยาลัยครูอุดรธานี สถาบันราชภัฏอุดรธานี และในปัจจุบันได้รับการยกระดับเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ในอดีตมิได้มีการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์โดยตรงแต่เป็นเพียงกิจกรรมชมรมหรือชุมนุมที่เปิดโอกาสให้นักเรียนที่สนใจด้านศิลปวัฒนธรรมได้แสดงออก ได้ทำกิจกรรมที่ตนชื่นชอบ อีกทั้งยัง

เป็นการอนุรักษ์และสืบสานการแสดงพื้นบ้านอีสาน ต่อมาภายหลังจึงได้จัดทำหลักสูตรนาฏศิลป์เพื่อทำการเรียนการสอนโดยตรง

หากกล่าวถึงมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานีแล้วจะไม่กล่าวถึงบุคคลที่เป็นผู้บุกเบิกวางรากฐานงานฟ้อนอีสานในสถานที่นี้คงเห็นจะเป็นเรื่องที่ไม่สมควร ซึ่งผู้วิจัยกำลังจะกล่าวถึงอาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์

อาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ เป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานีเมื่อครั้งในอดีต เป็นผู้บุกเบิกก่อตั้งและงานรากฐานด้านฟ้อนอีสานในสถานที่นี้ ตลอดจนดูแลและดำเนินการจนงานฟ้อนอีสานรุ่งเรืองมาเป็นอย่างดี ถ่ายทอดฟ้อนอีสานและรวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ในรูปแบบฟ้อนอีสานที่เป็นแบบฉบับของตนเอง เป็นสิ่งที่สร้างชื่อเสียงให้ท่านเป็นที่รู้จักและยอมรับของคนทั่วไป[34] และยังเป็นบุคคลแรกที่ผลักดันให้ฟ้อนอีสานมีบทบาทและความสำคัญในราชสำนักตลอดจนแพร่กระจายไปสู่ภูมิภาคอื่น ๆ

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของอาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ มีจำนวนมากกว่า 50 ชุด เช่น เซิ้งชาวประมง เซิ้งนกยูง เซิ้งหมี่ขิด เซิ้งเก้าเผ่า เซิ้งข้าวปุ้น เซิ้งกะโป๋ เซิ้งนางแมว เซิ้งหมวก เซิ้งผ้าขาวม้า เซิ้งพญานาค เป็นต้น โดยที่ท่านมีแนวความคิดในการประดิษฐ์ชุดฟ้อนที่เป็นระบบระเบียบซึ่งนับว่าเป็นกลวิธีที่นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันน่าเอาเป็นแบบอย่าง

ปัจจุบันมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานียังคงเปิดทำการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสาน โดยจัดทำหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ซึ่งแบ่งเป็น 2 สาขาวิชา คือ สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ และสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะคุรุศาสตร์ ซึ่งทั้งสองสาขาวิชาต่างก็พัฒนางานด้านฟ้อนอีสานตามแนวนโยบายที่จะอนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมด้านฟ้อนอีสานให้คงอยู่สืบไป

<u>มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี</u>

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานีเป็นสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาอีกแห่งหนึ่งที่ทำการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสาน นับตั้งแต่พ.ศ. 2458 เป็นต้นมา โดยเริ่มต้นจากโรงเรียนฝึกหัดครู วิทยาลัยครูอุบลราชธานี สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี และในปัจจุบันได้รับการยกระดับเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

---

[34] พีรพงศ์ เสนไสย, <u>สายธารแห่งฟ้อนอีสาน</u>, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547), หน้า 153-154.

กระบวนการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสานในมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานีมีลักษณะคล้ายคลึงกับการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสานของมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี คือ มีหลักสูตรนาฏศิลป์แบ่งเป็น 2 สาขาวิชา คือ สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ และสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะคุรุศาสตร์ ซึ่งทั้งสองสาขาวิชาต่างมีทั้งหลักการอนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ควบคู่กันไป

ผลงานด้านฟ้อนอีสานของมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานีต่างเป็นที่รู้จักและยอมรับของคนทั่วไป แต่ที่โดดเด่นมากที่สุดเห็นจะเป็นวงโปงลางของมหาวิทยาลัยที่ใช้ชื่อว่า “วงโปงลางสังข์เงิน” ซึ่งควบคุมโดยอาจารย์ทินกร อัตไพบูลย์ อาจารย์ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์ และคณะ โดยสร้างเอกลักษณ์ของวงโปงลางวงนี้ให้แตกต่างไปจากวงโปงลางทั่วไป ตรงที่การแขวนผืนโปงลางโดยเอาลูกโปงลางที่มีขนาดสั้นที่สุดไว้ข้างบนแล้วเรียงลงมาหาลูกโปงลางที่มีขนาดยาวที่สุด ซึ่งทั่วไปมักจะแขวนผืนโปงลางโดยการเอาลูกโปงลางที่มีขนาดยาวที่สุดไว้ด้านบน ส่วนด้านของผลงานฟ้อนอีสานก็มีอยู่เป็นจำนวนมากทั้งที่เป็นแนวอนุรักษ์ ได้แก่ ฟ้อนตังหวายอุบลราชธานี ฟ้อนกลองตุ้ม ฟ้อนบายศรี ลำเพลินอุบลราชธานี เรือมศรีไผทสมันต์ เป็นต้น และผลงานฟ้อนอีสานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ได้แก่ ฟ้อนผีไท้ฟ้อน กินระบือ ฟ้อนเจ็ดเผ่า เป็นต้น

<u>มหาวิทยาลัยมหาสารคาม</u>

มหาวิทยาลัยมหาสารคามเป็นสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาอีกแห่งหนึ่ง แต่เดิมมีฐานะเป็นวิทยาลัยวิชาการ ยกระดับเป็นมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม และในปัจจุบันได้เปลี่ยนชื่อเป็นมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ฟ้อนอีสานในมหาวิทยาลัยมหาสารคามเริ่มต้นจากการรวมกลุ่มกันของนิสิตผู้มีความสนใจในศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานทั้งด้านดนตรีและการฟ้อนรำ จึงก่อตั้งเป็นชมรมนาฏศิลป์และดนตรีพื้นเมือง (วงแคน) มีผลงานการแสดงอย่างมากมายโดยยึดชุดฟ้อนของวิทยาลัยครูอุดรธานีเป็นต้นแบบ[35] ในจำนวนชุดการแสดงมีทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิมและสร้างสรรค์มีทั้งสิ้น 15 ชุดฟ้อน ได้แก่

1. รำบายศรี
2. เซิ้งกระติบ

[35] พีรพงศ์ เสนไสย, <u>สายธารแห่งฟ้อนอีสาน</u>, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547), หน้า 172.

3. รำศรีโคตรบูรณ์
4. เต้นตั๊กแตน (กะโน้บติงตอง)
5. รำโปงลาง
6. รำแพรวา
7. ฟ้อนภูไท
8. รำกลองยาว
9. เซิ้งสวิง
10. รำบ้านเชียง
11. รำตังหวาย
12. รำสาละวัน
13. ฟ้อนกลองตุ้ม
14. ฟ้อนอุบล
15. รำผีฟ้า

นอกจากชมรมนาฏศิลป์และดนตรี (วงแคน) ที่เป็นการรวมกลุ่มของนิสิตเพื่อทำเป็นกิจกรรมระหว่างเรียนแล้ว มหาวิทยาลัยมหาสารคามยังเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนเฉพาะทางด้านการฟ้อนขึ้นในปี พ.ศ. 2540 โดยใช้ชื่อหลักสูตรนาฏยศิลป์พื้นบ้าน(อีสาน) สังกัดภาควิชานาฏยศิลป์ (ปัจจุบันเป็นกลุ่มสาขาวิชาศิลปะการแสดง) คณะศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นหลักสูตรที่มุ่งเน้นสร้างนาฏยบัณฑิตที่มีความรู้ความสามารถทางด้านฟ้อนอีสานในเชิงอนุรักษ์และสร้างสรรค์

สืบเนื่องมาถึงปัจจุบันฟ้อนอีสานในมหาวิทยาลัยมหาสารคามยังคงดำเนินการมาอย่างต่อเนื่องทั้งสองส่วน ซึ่งแต่ละส่วนต่างก็มีหลักการเช่นเดียวกันคือหลักการด้านอนุรักษ์และสร้างสรรค์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด</u>

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเป็นสถานศึกษาที่สังกัดกรมศิลปากร เปิดทำการเรียนการสอนตั้งแต่ พ.ศ. 2522 เป็นต้นมา แต่เดิมมีตั้งแต่ระดับชั้นต้น (มัธยมศึกษาปีที่ 1) จนถึงระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปวส.) ปัจจุบันมีการปรับปรุงหลักสูตรการเรียนการสอนและขยายระดับวุฒิการศึกษาถึงระดับปริญญาตรี

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเป็นสถานศึกษาอีกแห่งหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญด้านฟ้อนอีสานเป็นอย่างมาก เนื่องจากหลักการและหน้าที่ของวิทยาลัยที่ระบุไว้อย่างชัดเจนว่า จะต้องอนุรักษ์ ส่งเสริม และเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติทางดนตรีนาฏศิลป์ไทยและพื้นบ้าน อีกทั้งยังต้องกระตุ้นให้ประชาชนในท้องถิ่นเกิดความรักความหวงแหนเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกของชาติ ดังนั้น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดจึงทุ่มเทอย่างจริงจังเพื่อให้สอดคล้องกับแนวนโยบาย เป็นเหตุให้เกิดการแสดงพื้นบ้านอีสานหลากหลายชุด โดยมีทั้งที่รวบรวมจากของเดิมและสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น

1. ฟ้อนกลองตุ้ม
2. ฟ้อนศรีโครตบูรณ์
3. ฟ้อนตังหวาย
4. ฟ้อนดึงครกดึงสาก
5. เซิ้งนางด้ง
6. ฟ้อนหมากกั๊บแก้บลำเพลิน
7. ฟ้อนสังข์สินไชย
8. ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ
9. ฟ้อนเต้ยเกี้ยว
10. ฟ้อนโหวด
11. ฟ้อนสาละวัน
12. ฟ้อนเก็บขิด ฯลฯ

เมื่อกล่าวถึงฟ้อนอีสานในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผู้วิจัยขอกล่าวถึงบุคคลที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการฟ้อนอีสานเป็นอย่างมากอีกท่านหนึ่ง คือ อาจารย์ฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติปี 2536 สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) บุคคลท่านนี้เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่ทำหน้าที่ในการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ฟ้อนอีสาน ตลอดจนผลักดันและยกระดับให้ฟ้อนอีสานเป็นที่รู้จักและยอมรับของคนทั่วไป

อาจารย์ฉวีวรรณ พันธุ เป็นหมอลำที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดเชิญให้มาเป็นอาจารย์พิเศษ เพื่อถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องพื้นบ้าน (หมอลำ) และการฟ้อนอีสาน นอกจากภาระงานด้านการสอนแล้วอาจารย์ฉวีวรรณยังมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ควบคู่กันไป ซึ่งผลงานของท่านมีอยู่มากมายหลายชุด เช่น ฟ้อนเต้ยเกี้ยว ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนสาละวัน เป็นต้น แต่ชุดฟ้อนที่ถือว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่สร้างชื่อเสียงให้กับท่าน คือ

ฟ้อนแม่บทอีสาน ซึ่งเป็นชุดฟ้อนที่รวบรวมเอาท่าฟ้อนของหมอลำกลอนมาเรียงร้อยต่อกันจำนวน 48 ท่า กลายเป็นชุดฟ้อนอีสานที่สถาบันการศึกษา วิทยาลัย โรงเรียนทุกระดับชั้นทั้งภาครัฐบาลและเอกชนต่างให้ความสนใจฝึกซ้อม ถ่ายทอด และเผยแพร่กันทั่วไป อีกทั้งยังนำมาเป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนในการแสดงชุดอื่น ๆ

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นสถานศึกษาสังกัดกรมศิลปากรอีกแห่งหนึ่งก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2525 มีลักษณะการเรียนการสอนตลอดจนหลักการและหน้าที่เช่นเดียวกับวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ดังนั้น วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงเป็นอีกสถานศึกษาหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญด้านฟ้อนอีสาน

ผลงานฟ้อนอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในอดีตช่วงเริ่มต้นได้รับอิทธิพลด้านการฟ้อนจากวิทยาลัยครูมหาสารคาม (ปัจจุบันเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม) และมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม (ปัจจุบันเป็นมหาวิทยาลัยมหาสารคาม) เนื่องจากอาจารย์ผู้สอน คือ อาจารย์มาลินี แก้วเงิน สำเร็จการศึกษาจากสถานศึกษาทั้งสองแห่ง ดังนั้นฟ้อนอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในช่วงเริ่มต้นจึงเป็นชุดฟ้อนที่อาจารย์มาลินีได้รับการถ่ายทอดมา เมื่อสำเร็จการศึกษาจึงนำมาถ่ายทอดต่อศิษย์อีกขั้นหนึ่ง[36]

ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มีผลงานนาฏยประดิษย์ที่เป็นที่รู้จักและยอมรับของคนทั่วไปอย่างมากมายหลากหลายชุด เช่น

1. ฟ้อนไทภูพาน
2. เซิ้งครกมอง
3. รำพัด
4. รำไทภูเขา
5. เซิ้งกะโป๋
6. เซิ้งแหย่ไข่มดแดง
7. ระบำพนมรุ้ง
8. รำแพรวากาฬสินธุ์

---

[36] พีรพงศ์ เสนไสย, สายธารแห่งฟ้อนอีสาน, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547), หน้า 298.

9. รำสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน
10. รำนารีศรีอีสาน
11. เซิ้งโปง
12. ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล ฯลฯ

โรงเรียนประถมศึกษาและมัธยมศึกษา

นอกจากสถาบันที่ทำการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสานโดยตรงดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ในภาคอีสานยังมีโรงเรียนระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาทั้งภาครัฐบาลและเอกชนต่างก็ให้ความสำคัญกับการฟ้อนอีสานเป็นอย่างมาก ซึ่งเห็นได้จากในแต่ละโรงเรียนมักจัดตั้งชมรมหรือชุมนุมนาฏศิลป์เพื่อเป็นอีกส่วนหนึ่งที่จะสนับสนุนให้นักเรียนที่มีความสนใจและความสามารถด้านนาฏศิลป์ได้แสดงออกในสิ่งที่ถูกต้องเหมาะสม เป็นการส่งเสริมให้นักเรียนกล้าแสดงออก รู้จักใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น เมื่อถึงวาระโอกาสสำคัญที่โรงเรียนจัดกิจกรรมขึ้นนักเรียนที่มีความสนใจและความสามารถด้านนาฏศิลป์ก็จะได้รับโอกาสให้ทำการแสดงฟ้อนอีสานได้อย่างเต็มที่ ซึ่งถือเป็นการปลูกฝังคุณลักษณะนิสัยและจิตสำนึกให้เกิดความรักและหวงแหนศิลปะการแสดงพื้นบ้าน โรงเรียนประถมศึกษาและมัธยมศึกษาเหล่านี้มิได้ทำหน้าที่ในการอนุรักษ์และสืบสานเพียงเท่านั้น หากแต่ยังประดิษฐ์คิดค้นชุดฟ้อนอีสานขึ้นใหม่ตามแต่วาระโอกาสต่าง ๆ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากพิธีกรรม ประเพณี ความเชื่อ หรือแม้แต่ผลิตภัณฑ์พื้นบ้านของชุมชน นำมาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นชุดฟ้อนที่สะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น เช่น “ฟ้อนสรภัญ” โดยโรงเรียนนารีนุกูล จังหวัดอุบลราชธานี “ฟ้อนจำปาศรี” โดยโรงเรียนนาดูนประชาสรรพ์ จังหวัดมหาสารคาม “ฟ้อนบายศรีนาค” โดยโรงเรียนชุมชนโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย เป็นต้น

จากรายละเอียดข้างต้นนี้ทำให้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า ฟ้อนอีสานเข้าไปสู่ระบบการศึกษาโดยแนวนโยบายของรัฐบาลซึ่งเป็นแผนการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ สถานศึกษาเหล่านี้จึงตอบรับแนวนโยบายดังกล่าว ด้วยการจัดกิจกรรมชมรม ชุมนุม ตลอดจนหลักสูตรการเรียนการสอนด้านฟ้อนอีสาน เพื่อให้เป็นไปตามแนวนโยบายของรัฐบาลที่ต้องการให้เกิดภาระงาน 2 ลักษณะ คือ

1. การอนุรักษ์และสืบสานฟ้อนอีสานให้คงอยู่
2. การสร้างสรรค์และเผยแพร่ฟ้อนอีสานให้แพร่หลายกระจายสู่สาธารณชน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงขอใช้หลักการและพันธกิจดังกล่าวเป็นเกณฑ์การจำแนกประเภทของฟ้อนอีสานในสถานศึกษา ซึ่งสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ ฟ้อนอีสานเชิงอนุรักษ์ และฟ้อนอีสานเชิงสร้างสรรค์

ฟ้อนอีสานเชิงอนุรักษ์ หมายถึง ฟ้อนอีสานที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้ารวบรวมฟ้อนอีสานดั้งเดิมที่มีอยู่แล้วในชุมชน บันทึกเป็นภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว และเป็นลายลักษณ์อักษร ทำการฝึกซ้อมและเผยแพร่ เพื่อให้ฟ้อนอีสานชุดดั้งเดิมนั้นคงรูปแบบและเอกลักษณ์ดั้งเดิมเป็นสำคัญ เช่น ฟ้อนภูไท ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนสาละวัน ฟ้อนไทพวน ฟ้อนกลองตุ้ม ฟ้อนซวยมือเซิ้งบั้งไฟ เป็นต้น

ฟ้อนอีสานเชิงสร้างสรรค์ หมายถึง ฟ้อนอีสานที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ตลอดจนการพบเห็นสิ่งที่อยู่รอบตัว นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นชุดฟ้อนอีสาน เช่น ฟ้อนโหวด ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ฟ้อนสาวเอ้ดอกคูน เป็นต้น อนึ่งผู้วิจัยขออธิบายต่อไปว่า ฟ้อนอีสานเชิงสร้างสรรค์นี้สามารถปรับเปลี่ยนไปเป็นฟ้อนอีสานเชิงอนุรักษ์ได้ แต่ต้องอาศัยเวลาเป็นตัวแปรเพราะงานสร้างสรรค์ของคนรุ่นหนึ่งเมื่อเกิดการถ่ายทอดไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งซึ่งต้องใช้ระยะเวลายาวนาน แต่หากงานสร้างสรรค์ชุดนั้นสามารถดำเนินอยู่ได้ ปรากฏอยู่ในสังคมของคนรุ่นต่อไปก็จะถือว่าฟ้อนชุดนั้นกลายเป็นฟ้อนเชิงอนุรักษ์ของคนรุ่นหลัง

จากสิ่งที่กล่าวมาในข้างต้นนี้คงทำให้ทราบถึงสถานภาพของฟ้อนอีสานในสถานศึกษาได้บ้าง ซึ่งจะเห็นได้ว่า สถานศึกษาในปัจจุบันมีระบบการจัดการเกี่ยวกับฟ้อนอีสานที่ทำให้ฟ้อนอีสานมีระบบระเบียบแบบแผนมากขึ้น สร้างมาตรฐานตลอดจนลำดับ กำหนด ระบุท่าฟ้อนให้มีความชัดเจน เพื่อให้ง่ายต่อการถ่ายทอดและวัดผลประเมินผลทางการเรียนการสอน ทั้งนี้ ฟ้อนอีสานในสถานศึกษาเป็นการดำเนินการด้วยบุคคลที่ได้รับการศึกษาทางนาฏศิลป์ไทยเป็นส่วนใหญ่ บุคคลเหล่านี้จึงนำหลักการของนาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้กับฟ้อนอีสาน ส่งผลให้มีทั้งข้อดีและข้อเสีย ข้อดีคือฟ้อนอีสานมีมาตรฐานแบบแผน ส่วนข้อเสียคือฟ้อนอีสานขาดความเป็นอิสระ

ฟ้อนในการแสดงหมอลำ

หมอลำเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานอีกประเภทหนึ่ง มีลักษณะเป็นการขับร้องด้วยกลอนลำที่เป็นภาษาถิ่นด้วยทำนองต่าง ๆ ที่เป็นแบบเฉพาะของชาวอีสาน ในระหว่างที่ขับลำอยู่นั้นมีการฟ้อนออกลีลาท่าทางประกอบร่วมด้วย บางครั้งหมอลำจึงถูกจัดให้อยู่ในประเภทของ

เพลงร้องพื้นบ้านอีสาน[37] อย่างไรก็ตามไม่ว่าหมอลำจะเป็นการแสดงหรือเป็นเพลงร้องพื้นบ้าน แต่หมอลำก็เป็นสิ่งที่ชาวอีสานนิยมเป็นอย่างมากและถือว่าเป็นสิ่งที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวอีสานมาโดยตลอดตั้งครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน

หมอลำสามารถแบ่งได้หลายประเภทแต่ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงหมอลำเพียง 5 ประเภท คือ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ซึ่งแต่ละประเภทมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน รวมถึงการฟ้อนในหมอลำแต่ละประเภทนั้นก็แตกต่างกันด้วย ซึ่งผู้วิจัยจะได้ให้รายละเอียดในส่วนต่อไป แต่ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงเพียงภาพโดยรวมของฟ้อนที่ปรากฏอยู่ในหมอลำว่ามีลักษณะการฟ้อนอย่างเป็นอิสระเฉกเช่นเดียวกับการฟ้อนในพิธีกรรม แต่มีความสลับซับซ้อน ประณีต และหลากหลายกว่า เพราะเป็นการฟ้อนที่ผู้ฟ้อนมีความตั้งอกตั้งใจมากขึ้นกว่าเดิม ไม่ได้ปล่อยอารมณ์ไปตามอย่างการเคลื่อนไหวตามสัญชาติญาณ มีการปรับแต่งท่าฟ้อนตามแต่ที่ผู้ฟ้อนจะสามารถคิดประดิษฐ์และฟ้อนได้ อีกทั้งยังมีการวางแผน ออกแบบ กำหนด ระบุรายละเอียดเกี่ยวกับท่าฟ้อนล่วงหน้า ทำการฝึกซ้อมจนสามารถฟ้อนได้อย่างชำนาญ แต่รูปแบบทั้งหมดนี้ก็ไม่ได้เป็นการกำหนดที่ตายตัว สามารถลดหย่อนแก้ไขปรับปรุงได้ตามความเหมาะสมในแต่ละกรณี ซึ่งผู้วิจัยจะได้ให้รายละเอียดในบทต่อไป

2.2 วัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี

ภาคอีสานเป็นอีกภาคหนึ่งที่มีความสมบูรณ์ทางด้านวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก นอกจากวัฒนธรรมด้านการฟ้อนดังที่ผู้วิจัยได้ให้รายละเอียดมาแล้วยังมีวัฒนธรรมอีกหลายด้านที่ต่างมีความสำคัญในการดำเนินชีวิตของชาวอีสานด้วยเช่นกัน แต่วัฒนธรรมที่ผู้วิจัยกำลังจะกล่าวถึงต่อไปนี้เป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาครั้งนี้ คือ วัฒนธรรมการเลือกคู่ครองของชาวอีสาน อันเป็นแนวทางไปสู่การเกี้ยวพาราสีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเป็นอย่างมาก

ด้วยสภาพสังคมอีสานที่ถูกกำหนดแบบแผนไว้อย่างชัดเจน ชาวอีสานทุกคนล้วนยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด อันได้แก่ ฮีตสิบสองคองสิบสี่ คำว่า ฮีตสิบสอง หมายถึง ประเพณีที่ต้องปฏิบัติทั้งสิบสองเดือน ส่วนคำว่า คองสิบสี่ หมายถึง แนวปฏิบัติหรือขนบที่ทุกคนในสังคมต้องปฏิบัติต่อกันตามสถานภาพทางสังคมซึ่งมีอยู่ 14 ประการ นอกจากนี้ยังมีขนบจารีตต่าง ๆ อีกมากมายที่เป็นสิ่งหล่อหลอมให้ชาวอีสานกลายเป็นผู้ที่มีวัฒนธรรม

---

[37] สุมิตร เทพวงษ์, นาฏศิลป์ไทย : นาฏศิลป์สำหรับครูประถม, (กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2541), หน้า 124.

ตลอดช่วงชีวิตของชาวอีสานมีขนบจารีต ประเพณี และพิธีกรรมเกี่ยวข้องด้วยเสมอตั้งแต่แรกเกิดจนถึงตาย ขนบจารีตของการเลือกคู่ครองเป็นอีกขนบจารีตหนึ่งที่ชาวอีสานถือปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่ครั้งบรรพชน เพราะการเลือกคู่จะนำไปสู่การสมรสมีครอบครัว การเปลี่ยนสถานภาพทางสังคมเช่นนี้เป็นสิ่งที่ชาวอีสานให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะหลังจากการเลือกคู่ครองจนเกิดการสมรสกันแล้วสตรีอีสานจะหมดความเป็นอิสระต้องดูแลผู้เป็นสามีเป็นอย่างดีซึ่งรวมถึงครอบครัวของฝ่ายสามีด้วย การเลือกคู่ครองที่ผิดจะทำให้สตรีเกิดความรู้สึกเสมือนตกอยู่ในนรกซึ่งเป็นสิ่งที่สตรีอีสานหวาดกลัว ดังนั้นในขณะที่สตรีมีโอกาสเลือกคู่ครองก็จะต้องทำการเลือกเฟ้นอย่างพินิจพิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งคู่ครองคู่ชีวิตที่ดีที่สุด

การเลือกคู่ครองของชาวอีสานในอดีตเป็นสิ่งที่มิได้กระทำกันได้บ่อยครั้ง เนื่องจากจะสามารถทำการเลือกคู่ครองได้เฉพาะในโอกาสที่สำคัญเพียงเท่านั้น กล่าวคือ โอกาสที่ชายหนุ่มและหญิงสาวจะได้พบปะกัน ทำความรู้จัก และสานต่อความสัมพันธ์ไปสู่การเป็นสามีภรรยามีอยู่น้อยมาก อีกทั้งในแต่ละครั้งก็จะต้องอยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของผู้หลักผู้ใหญ่ มิได้กระทำกันในที่รโหฐานเป็นการส่วนตัว

โอกาสที่ชายหนุ่มและหญิงสาวจะได้พบปะกันเพื่อทำการเกี้ยวพาราสีซึ่งถือเป็นประเพณีในการเลือกคู่ครองของชาวอีสานนี้ เรียกว่า การเล่นสาว[38] ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าการเล่นสาวนี้มิได้เกิดขึ้นบ่อยครั้งนัก ซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นเฉพาะในโอกาสสำคัญเท่านั้นที่พ่อแม่ฝ่ายหญิงจะเปิดโอกาสให้ลูกสาวได้ทำการเลือกคู่ครองหรือเปิดโอกาสให้หนุ่ม ๆ ได้ทำการเล่นสาวที่เป็นลูกสาวของตนเอง ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอกล่าวถึงโอกาสที่ชาวอีสานจะได้ทำการเล่นสาว ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงเฉพาะการเล่นสาวในกลุ่มของวัฒนธรรมไทลาวเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยพบว่าการเล่นสาวของชาวอีสานเกิดขึ้นได้ในโอกาสต่าง ๆ ดังนี้

1. ประเพณีลงข่วง
2. ประเพณีตำข้าว
3. ประเพณีลงแขก
4. ประเพณีประจำปีหรืองานบุญสำคัญ

---

[38] ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากูล, <u>การศึกษาเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน</u>, (กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2532), หน้า 33.

ประเพณีลงข่วง

คำว่า “ข่วง” เป็นภาษาอีสาน หมายถึง บริเวณบ้านหรือลานบ้าน ประเพณีลงข่วงเป็นปะเพณีที่พวกสาว ๆ ชาวชนบททำงานเป็นกลุ่มในเวลากลางคืน โดยปกติมักจะเป็นหน้าหนาวคือหลังจากการเก็บเกี่ยวข้าวแล้วอันเป็นเวลาที่ลานบ้านแห้งและชาวบ้านว่างจากงานในท้องนา พอตกตอนเย็นต่างคนต่างก็หาฟืนมาก่อไฟร่วมกันซึ่งฟืนที่ใช้ก่อกองไฟนี้มักจะเป็นฟืนที่ทำจากไม้ไผ่แห้ง ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า หลัว[39] แล้วนั่งล้อมวงรอบกองไฟ ปั่นฝ้ายคุยกันไปเหมือนเป็นสโมสรของหนุ่มสาวชาวชนบท เรื่องที่คุยกันบ้างก็เป็นเรื่องส่วนตัว เรื่องชาวบ้าน และเรื่องปัญหาใจแล้วแต่ใครจะนึกออก เรื่องที่หนีไม่พ้นคือเรื่องนินทาผู้ชาย ที่ลานบ้านที่จะใช้เสื่อปูนั่งหรืออาจจะทำดีหน่อยด้วยการปลูกเป็นร้านเตี้ย ๆ สูงประมาณ 2 ฟุต เตรียมหมากพลู บุหรี่ ขันน้ำดื่มไว้พร้อม เมื่อมีดอกไม้ย่อมไม่ไร้แมลงเช่นเดียวกับมีหญิงสาวก็ย่อมต้องมีชายหนุ่ม การลงข่วงจึงเป็นที่ชื่นชอบของบ่าวสาวยิ่งนักเพราะจะได้ลงเล่นสาว ชายหนุ่มจะดีดพิณเป่าแคนไปจีบสาวตามลานบ้านที่มีการลงข่วง เสียงพิณเสียงแคนจะทำให้สาว ๆ สนใจ ดังนั้นหนุ่ม ๆ จึงเฝ้าฝึกฝนการเป่าแคนดีดพิณให้ชำนาญเพื่อมัดใจสาว ทำให้คิดประดิษฐ์ท่วงทำนองในการเป่าแคนที่เรียกว่า ลายแคน ๘นมากมาย เช่น ลานสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย ลายส้อยใหญ่ ลายส้อยน้อย ลายยาว ลายแมงภู่ตอมดอก เป็นต้น ซึ่งเป็นท่วงทำนองที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของถิ่นอีสาน ความรักของหนุ่มสาวอีสานจึงเป็นบ่อเกิดของดนตรีและกวีชาวบ้าน เสียงแคนเสียงพิณจะเป็นสัญญาณบอกให้พ่อแม่และหญิงสาวทราบว่ามีชายหนุ่มจะมาเล่นสาว ซึ่งพ่อแม่ก็จะปล่อยให้ลูกสาวเป็นอิสระเพื่อเปิดโอกาสให้หนุ่มสาวได้ศึกษากันไปด้วย ช่วงเวลาในการลงข่วงจะยาวนานถึง 4- 5 เดือน ระยะนี้ใครจะชอบพอกันหรือคุยกับใคร พ่อแม่ก็ไม่ว่าแต่จะล่วงเกินกันไม่ได้เป็นอันขาดซึ่งถือเป็นเรื่องร้ายแรงเลยทีเดียว ในสมัยโบราณนั้นหนุ่มสาวจะเกี้ยวกันด้วยผญาซึ่งเรียกว่า “จ่ายผญา” ปัจจุบันการลงข่วงค่อนข้างจะหายากเพราะอาชีพการทอผ้าลดลง ชาวบ้านหันไปใช้ผ้าจากโรงงานมากขึ้นหนุ่มสาวสมัยนี้จึงไม่ได้ลงข่วงและจ่ายผญากันอีกต่อไป เมื่อโลกเจริญขึ้นวิธีการเล่นสาวคุยสาวก็พัฒนาไปในรูปแบบใหม่[40]

---

[39] บุญเกิด พิมพ์วรเมธากุล, รวบรวมและเรียบเรียง. ประเพณีโบราณและเกร็ดโบราณคดีไทอีสาน, (ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิยา, 2544), หน้า 203.

[40] จารุวรรณ ธรรมวัตร, ผญาบทกวีของชาวบ้าน, (กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์จิตภัณฑ์การพิมพ์, 2526), หน้า 2.

ประเพณีตำข้าว

การตำข้าวเป็นงานประจำวันประเภทหนึ่งของสตรีอีสานที่สำคัญพอ ๆ กับการตักน้ำ จึงมักพูดรวมกันเสมอว่า ตักน้ำตำข้าว อันเป็นงานหลักของสตรี เครื่องมือที่ใช้ในการตำข้าว คือ ครกกระเดื่องหรือที่เรียกกันว่า “ครกมอง” ส่วนมากชาวอีสานจะทำครกมองไว้ที่ข้าง ๆ ยุ้งข้าว โดยต่อหลังคาลงมาเพื่อกันแดดกันฝน เรียกว่า เทิบมอง มูลเหตุที่นิยมทำครกมองไว้ที่ข้าง ๆ ยุ้งข้าวเพราะจะได้สะดวกในการตักข้าวเปลือกจากยุ้งมาตำ ครกมองเป็นเครื่องทุ่นแรงอย่างดีในการทำข้าวเปลือกให้เป็นข้าวสารแต่ก็มีขั้นตอนที่ยุ่งยากอยู่พอสมควร

การตำข้าวของชาวอีสานมักจะตำกันในตอนเช้าตรู่หรือตอนกลางคืนโดยเฉพาะอย่างยิ่งคืนเดือนหงาย ก่อนตำข้าวจะตักข้าวเปลือกใส่กระบุงเสียก่อน นำไปที่ครกมองพร้อมด้วยอุปกรณ์ต่าง ๆ การตำข้าวแต่ละครั้งจะตำสำหรับทานในวันเดียวเท่านั้น สตรีนางใดตำข้าวเก่งจะทราบได้ด้วยจังหวะของครกอันสม่ำเสมอชวนฟัง หากใครตำข้าวไม่เป็นจังหวะของครกจะไม่สม่ำเสมอทำให้ข้าวหักเมล็ดไม่สวย

ช่วงเวลาในการตำข้าวนี้หนุ่มสาวจะถือเป็นนาทีทองที่จะได้เล่นสาว สาวใดมีรูปงามก็จะมีหนุ่ม ๆ ขันอาสามาตำข้าวให้โดยไม่เปลืองแรง ซึ่งลักษณะวิธีการเล่นสาวก็คล้ายกับการเล่นสาวในประเพณีลงข่วงเพียงแต่หญิงสาวเปลี่ยนกิจกรรมจาการลงข่วงมาเป็นการตำข้าวเท่านั้นเอง

ประเพณีลงแขก

ประเพณีลงแขกเป็นประเพณีที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพวัฒนธรรมของสังคมชนบทที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กัน มีความสนิทสนมเห็นอกเห็นใจกัน ในกรณีที่ชาวบ้านมีงานที่ต้องใช้คนจำนวนมากทำเพื่อเร่งให้เสร็จในวันเดียว ซึ่งลำพังสมาชิกในครอบครัวไม่อาจทำได้ เจ้าของงานก็จะขอแรงเพื่อนบ้านมาช่วย วิธีการเช่นนี้เรียกว่า “ลงแขก” งานลงแขกเป็นงานที่สนุกเพราะชาวบ้านจะไปรวมตัวกันช่วยกันทำงานโดยไม่เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย ประเพณีลงแขกเท่าที่ทำกันอยู่นั้นมีอยู่ 3 ประเภท คือ

1. ลงแขกขอแรง คือ คนอื่นสมัครใจมาช่วยตามขอร้องเมื่อช่วยเสร็จแล้วก็กลับบ้านไปไม่มีอะไรที่จะต้องตอบแทนกัน เจ้าของงานเป็นเพียงต้องเลี้ยงดูข้าวปลาอาหารแขกอย่างมากสองมื้อเท่านั้น

2. ลงแขกลงแรง คือ แลกเปลี่ยนแรงงานกัน เมื่อถึงคราวงานของคนที่มาช่วยตนก็จะต้องตอบแทนด้วยการไปช่วยเขบ้าง

3. ลงแขกอาสา เป็นเรื่องของชายหนุ่มที่คอยหาโอกาสขันอาสาไปทำงานบ้านหญิงที่ตนรัก ถ้าบ้านฝ่ายหญิงมีงานอะไรที่ต้องใช้แรงงานคนเป็นจำนวนมากก็จะขันอาสาไป โดยชักชวนเพื่อนฝูงรุ่นราวคราวเดียวกันให้มาช่วย งานที่ต้องใช้ช่างผู้ชำนาญมาช่วยทำหรือเป็นหัวหน้า เจ้าของงานก็ต้องจ่ายค่าตอบแทนเป็นค่ากำนัลบ้าง คือ เงินค่ากำนัลครูเล็ก ๆ น้อย ๆ พร้อมกับของอื่น ๆ เช่น ดอกไม้ ธูป เทียน หมากพลู และกล้วยเป็นต้น ซึ่งใส่ไว้ในขันหรือพาน

อย่างไรก็ตามประเพณีการลงแขกจะทำได้ทั้งในงานส่วนตัวและส่วนรวม เช่น สร้างโบสถ์ สร้างสะพาน สร้างถนน สร้างโรงเรียน สร้างวัด เกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น ซึ่งระหว่างที่ทำงานร่วมกันไปนั้น หนุ่มสาวก็จะมีโอกาสได้ทำความรู้จัก พูดคุยกันไปตามประสา ซึ่งลักษณะการพูดคุยก็คงคล้ายกับการเล่นสาวในประเพณีลงข่วงและการตำข้าวนั้นเอง[41]

ประเพณีประจำปีหรืองานบุญสำคัญ

ด้วยชาวอีสานมีฮีตคองที่ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดจึงมีการจัดงานบุญประเพณีที่สำคัญ ๆ อยู่บ่อยครั้ง เช่น ประเพณีบุญบั้งไฟ บุญเข้าพรรษา บุญกฐิน บุญผ้าป่า เป็นต้น งานบุญประเพณีประจำปีเหล่านี้เป็นงานบุญที่สำคัญของชาวอีสาน ซึ่งต้องมีการจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ในการจัดงานจะต้องใช้เวลเตรียมงานเป็นเวลาหลายวัน อีกทั้งยังต้องขอความร่วมมือ ความช่วยเหลือจากคนในหมู่บ้าน ดังนั้นจึงเป็นอีกโอกาสหนึ่งที่หนุ่มสาวจะได้พบปะพูดคุยกันมีการเล่นสาวตามแต่จะสบโอกาส ด้วยการถามไถ่พูดคุยกันเป็นผญาคล้ายกับการเล่นสาวในประเพณีอื่น ๆ ที่กล่าวมาแล้ว

การเล่นสาวของชาวอีสานนี้ถือเป็นวัฒนธรรมประเพณีอันดีงามที่กำหนดแนวทางให้ประพฤติปฏิบัติ หนุ่มสาวชาวอีสานจะไม่กระทำการที่นอกเหนือจากที่ฮีตคองกำหนดไว้ในขนบการเล่นสาว การเล่นสาวนี้นอกจากจะเป็นการของการพบปะพูดคุยของหนุ่มสาวภายในหมู่บ้านแล้ว ยังมีการเล่นสาวอื่นที่มาจากต่างบ้านต่างชุมชนอีก 2 ลักษณะ คือ เล่นสาวไทแขกและเล่นสาวต่างบ้าน

เล่นสาวไทแขก คือ การที่สาวต่างบ้านมานอนค้างอ้างแรมในหมู่บ้านของชายหนุ่ม สาวคนนั้นอาจมาคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ ซึ่งสาวกลุ่มนี้ว่าสาวไทแขก ด้วยเหตุมาในหมู่บ้านนี้อาจจะมาเยี่ยมญาติพี่น้องของตน เมื่อหนุ่ม ๆ ในหมู่บ้านรู้ว่ามีสาวไทแขกเข้ามาพักที่บ้านเรือนหลัง

---

[41] จารุวรรณ ธรรมวัตร, ผญาบทกวีของชาวบ้าน, (กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์จิตภัณฑ์การพิมพ์, 2526), หน้า 8-11.

ใด ก็จะพากันยกขบวนไปบ้านนั้นเพื่อพูดคุยเล่นสาวไทแขก โดยเริ่มจากหลังรับประทานอาหารเย็นแล้วหนุ่ม ๆ ก็จะพากันเล่นสาวไทแขกด้วยการถามไถ่สารทุกข์สุกดิบ ซึ่งสาวไทแขกก็ต้องพูดคุยกับหนุ่ม ๆ นั้นโดยไม่แสดงอาการรังเกียจรังงอนแต่อย่างใด แต่ถ้าเหน็ดเหนื่อยจากการเดินจนมิอาจฝืนทนคุยได้อีก ก็ต้องใช้วาจาที่สุภาพบอกกล่าวแก่หนุ่ม ซึ่งหนุ่ม ๆ ก็จะเห็นใจแล้วแยกย้ายลงเรือนและกลับบ้านตนเอง

เล่นสาวต่างบ้าน ถ้าบังเอิญว่าสาวทั้งหมู่บ้านของตนไม่มีสาวใดที่ต้องตาต้องใจ หนุ่ม ๆ ก็มีสิทธิ์ที่จะไปเล่นสาวต่างบ้าน ซึ่งหนุ่มในหมู่บ้านที่มีหนุ่มต่างบ้านไปเล่นสาวก็จะไม่ขัดข้องแต่ประการใด เพราะหากเป็นในโอกาสของตนที่ต้องการไปเล่นสาวต่างบ้านก็จะได้ไม่มีการขัดขวางกัน ซึ่งกลุ่มหนุ่ม ๆ นี้มักจะทำความรู้จักกันไว้ (ผูกเสี่ยว) เพื่อเป็นการเพิ่มสัมพันธไมตรี

จากประเพณีการเล่นสาวดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ มีข้อสังเกตอย่างหนึ่งว่า การพูดคุยสนทนาของหนุ่มสาวมักใช้ในลักษณะของผญา ซึ่งผญาที่ใช้ในการเล่นสาวนี้ เรียกว่า ผญาเกี้ยว ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอให้รายละเอียดเกี่ยวกับผญา ดังนี้

ผญาตรงกับคำว่า “ปรัชญา” ในภาษาสันสกฤต และคำว่า “ปัญญา” ในภาษาบาลี แต่เนื่องจากภาษาถิ่นอีสานใช้ตัว ผ แทน ปร และ ปล เช่น คำว่า เปรต อีสานใช้คำว่า เผต คำว่าปรา เป็นผาบ ประโยชน์เป็นผะโยชน์ ประเทศเป็นผะเทศ โปรดเป็นโผด ผิดแปลกเป็นผิดแผก ปราสาทเป็นผาสาท เป็นต้น ซึ่งคำว่าผญามีความหมายแปลว่าปัญญาหรือความรู้ อันมีลักษณะเป็นคำพูดที่เป็นต้องใช้ไหวพริบ สติปัญญา และอารมณ์ในการพูดการกล่าว ซึ่งสามารถแบ่งได้หลายประเภท เช่น ผญาภาษิต ผญาอวยพร ผญาคำทวย ผญาเกี้ยว เป็นต้น

ผญาเกี้ยว หมายถึง คำพูดคล้องจองของชาวอีสานที่มีเนื้อหากล่าวถึงความรัก ความพิศวาส และความใคร่ โดยกล่าวแบบอ้อมค้อมเลียบเคียง เป็นเชิงเปรียบเทียบ อุปมาอุปไมย ไม่ใช้คำพูดที่มีความหมายตรงตัว มักแฝงความหมายไว้ให้ผู้ฟังคิดตาม ใช้เฉพาะในการเล่นสาวซึ่งเป็นประเพณีของชาวอีสาน ซึ่งการกล่าวผญาเกี้ยวกันอย่างนี้ชาวอีสานเรียกว่า “จ่ายผญา” มีลำดับขั้นตอนระบุไว้อย่างชัดเจนแบ่งได้ 3 ขั้นตอน[42] คือ การเกริ่นทักทาย การถามและเผยความในใจ และการกล่าวลา

1. ขั้นการเกริ่นทักทาย เมื่อเริ่มต้นจ่ายผญาหนุ่มมักจะเป็นฝ่ายกล่าวทักทายสาวก่อน หรือบางครั้งสาวอาจจะเป็นฝ่ายทักทายหนุ่มก่อนก็ได้ เนื้อความในการกล่าวทักทายนั้นจะมี

---

[42] ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากูล, การศึกษาเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน, (กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2532), หน้า 123-132.

ลักษณะเป็นการเกริ่นความก่อนที่จะแสดงฝีปากในการเกี้ยวพาราสีต่อไป การกล่าวคำทักทายนั้นมีอยู่หลายลักษณะหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับสถานการณ์หรือโอกาสในการพบปะกัน

2. ขั้นการถามและเผยความในใจ หลังจากทักทายกันแล้ว ก็จะเป็นการกล่าวถึงจุดประสงค์ของการมาพบปะพูดคุยกัน ซึ่งก็คือการเผยความในใจมุ่งให้ทราบว่าจะทำการเกี้ยวพาราสีกัน ลักษณะของเนื้อความในผญาเกี้ยวอีสานจะเป็นการบอกสาเหตุของการพูดคุย ถามถึงคนรักของอีกฝ่ายหนึ่งเพื่อเป็นการหยั่งเชิงดูว่ามีคนรักแล้วหรือยัง การยกยอความงาม การถ่อมตัว การเสนอความรักหรือทอดไมตรี การกล่าวตอบสนองหรือกล่าวปฏิเสธ การกล่าวในทำนองไม่เชื่อว่าอีกฝ่ายหนึ่งพูดจริง การยืนยันในความรักหรือความจริงใจต่ออีกฝ่ายหนึ่ง เป็นต้น บทสนทนาจะแสดงถึงการหยอกล้อ เหน็บแนม ตัดพ้อต่อว่า รุกหรือยั่วเย้าให้อีกฝ่ายหนึ่งจนต่อถ้อยคำที่จะตอบได้ ซึ่งการจ่ายผญาเกี้ยวในที่ประชุมชนนี้จะมีลักษณะเป็นบทปฏิพากย์ ที่ทำให้ผู้อื่นที่ได้ฟังเกิดความสนุกสนานเฮฮาร่วมไปด้วย

3. ขั้นการกล่าวลา การจ่ายผญาเกี้ยวจะดำเนินอยู่ในระยะหนึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถในการใช้คารมตอบโต้กัน ระหว่างนั้นก็แสดงท่าทางอาการหยอกเย้ากันไปด้วย เมื่อสมควรแก่เวลาแล้วก็จะต้องกล่าวคำอำลากัน ซึ่งเนื้อความในตอนท้ายนี้ก็จะเป็นการแสดงความรู้สึกเสียดายที่จะต้องจากกัน หากทั้งสองฝ่ายมีใจให้กันก็จะแสดงความอาลัยอาวรณ์ต่อกันอย่างสุดซึ้ง

การเล่นสาวนอกจากใช้ผญาเกี้ยวในการพูดจาสนทนากันแล้วยังมีอีกสิ่งหนึ่งที่เป็นสิ่งสำคัญอย่างขาดไปไม่ได้ คือ เครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงเพลง ซึ่งจากที่ศึกษามาทั้งหมดนี้ พบว่าการเล่นสาวของชาวอีสานมีเครื่องดนตรีอยู่ 2 ชนิด คือ พิณ และ แคน เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ถูกนำมาบรรเลงด้วยการดีดและเป่าเพื่อให้เกิดเสียง เกิดทำนอง เข้ากับจังหวะของการจ่ายผญาเกี้ยวกัน อีกทั้งยังใช้บรรเลงระหว่างที่หนุ่มเดินทางไปหาสาวตามบ้าน เพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้สาวทราบว่ากำลังมีหนุ่มเดินทางมาบ้านตนเอง สาวจะได้เตรียมตัวต้อนรับขับสู้ พ่อแม่ก็จะได้ปล่อยโอกาสให้ทำการรู้จักกันโดยปลีกตัวไปอยู่ห่างออกไปอีก

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า ประเพณีการเล่นสาวนับเป็นโอกาสอันดีที่หนุ่มสาวได้พบปะพูดคุยกันเป็นถูกต้องตามจารีต เป็นบรรยากาศแห่งความชื่นมื่น สุขกายสุขใจ ร่างกายและจิตใจได้ผ่อนคลายอย่างเต็มที่ อีกทั้งยังได้พบปะพูดคุยกับคนที่ตนชื่นชอบคงเป็นความรู้สึกที่ชาวอีสานยากจะลืมเลือน การพูดคุยที่มีความงามทางภาษา มีเสียงสูงต่ำทำให้เกิดจังหวะประสานไปกับเสียงแคนหรือพิณที่บรรเลงเคล้าคลอกันไป คงทำให้หนุ่มสาวในบริเวณนั้นสนุกสนานเป็นอย่างมาก ซึ่งอาจจะนำมาซึ่งการฟ้อนรำร่วมกันก็เป็นได้

แต่จากการศึกษาข้อมูลทางเอกสารและตำราต่าง ๆ มิได้มีการกล่าวถึงการฟ้อนรำในประเพณีเล่นสาวแต่อย่างใดเลยแม้แต่ฉบับเดียว ผู้วิจัยจึงได้สอบถามจากผู้รู้* ทำให้ทราบว่า แต่เดิมการเล่นสาวของชาวอีสานไม่มีการฟ้อนที่เป็นท่าทางตายตัว ไม่มีการฟ้อนที่เป็นกิจลักษณะ ไม่มีการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องจนเป็นกระบวนท่า แต่เป็นเพียงการออกท่าทางให้สอดคล้องสัมพันธ์กับเนื้อความของผญา เช่น กล่าวถึงดวงจันทร์ก็ชี้ที่ดวงจันทร์บนท้องฟ้า กล่าวถึงตัวเองก็เอามือวางทาบที่กลางอก เป็นต้น ท่าทางอีกอย่างหนึ่งที่ปรากฏในการเล่นสาว คือ ท่าทางหยอกเย้า เล้าโลม ทำเป็นทีเล่นทีจริง คล้ายว่าจะแตะเนื้อต้องตัวสาว ซึ่งเป็นเพียงท่าทางที่สมมุติขึ้น มิได้มีจุดประสงค์จะล่วงเกินสาวอย่างจริงจัง เมื่อฝ่ายสาวเห็นท่าทางอย่างนั้นก็จะแสดงออาการเขินอายบ่ายเบี่ยงและปัดป้องไปตามแต่ตนจะทำได้ ซึ่งทั้งหนุ่มสาวต่างก็ทราบดีอยู่แล้วว่าสิ่งที่เกิดขึ้นนี้เป็นเพียงการหยอกเย้าเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน แต่บางทีการหยอกเย้าด้วยท่าทางอย่างนี้ก็แฝงไว้ด้วยความรู้สึกของชายหนุ่มที่ต้องการจะฉวยโอกาสจับมือหรือจับแก้มสาวอยู่บ้างซึ่งก็เป็นเพียงโอกาสเล็ก ๆ น้อย ๆ มิได้กระทำการล่วงเกินมากไปกว่านี้ เพราะจุดประสงค์หลักอยู่ที่การสานต่อความรู้สึกความสัมพันธ์อันดีจนพัฒนากลายเป็นคู่สามีภรรยาจึงไม่กล้าที่จะกระทำการอื่น ๆ ที่เป็นการล่วงเกินสาว อนึ่งการถูกเนื้อต้องตัวของหนุ่มสาวในวัฒนธรรมไทลาวมิได้เป็นความผิดร้ายแรงมากนักเพราะเป็นความบังเอิญที่เกิดจากการหยอกเย้า อีกทั้งสภาพการณ์ดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ยังเกิดขึ้นภายในสายตาของพ่อแม่ญาติผู้ใหญ่ของฝ่ายสาวมิได้ทำการนอกลู่นอกทาง กระทำการสองต่อสอง หรืออยู่ในที่ลับตาแต่อย่างใด ดังนั้น การประพฤติปฏิบัติจึงไม่เป็นการผิดฮีตคอง

อย่างไรก็ตามแม้ว่าในประเพณีเล่นสาวของชาวอีสานจะไม่มีการฟ้อนอย่างเป็นกิจลักษณะแต่รูปแบบ ลักษณะ ตลอดจนบรรยากาศของประเพณีเล่นสาวในวิถีชีวิตของชาวอีสานนี้ถูกเลียนแบบนำไปประยุกต์ปรับปรุงให้เกิดการแสดงประเภทอื่น ๆ โดยยังคงกระบวนการตามที่ได้กล่าวให้ทราบไปแล้ว ตัวอย่างเช่น หมอลำกลอน หมอลำผญา ตลอดจนชุดฟ้อนต่าง ๆ เช่น ฟ้อนเต้ยเกี้ยว ฟ้อนเต้ยหัวโนนตาล เป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนั้นผู้วิจัยจึงได้นำหลักการ รูปแบบ และลักษณะต่าง ๆ ตลอดจนขั้นตอนของการเล่นสาวมาพินิจพิเคราะห์ ประกอบกับการสอบถามจากผู้รู้ว่าการเล่นสาวในอดีตคล้ายกับการแสดงประเภทใดในปัจจุบัน ซึ่งผู้รู้แต่ละท่านต่างให้ความคิดเห็นตรงกันว่าหมอลำกลอนมีลักษณะคล้ายกับการเล่นสาวมากที่สุด ซึ่งผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาและให้รายละเอียดในส่วนต่อไป

---

* ผู้รู้ในที่นี้ ประกอบด้วย ผศ.วีณา วีสเพ็ญ หมอลำฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ)และหมอลำเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ)

2.3 วัฒนธรรมการแสดงหมอลำ

วัฒนธรรมด้านการแสดงของชาวอีสานเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ในการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน โดยเฉพาะหมอลำเป็นการแสดงที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมของชาวอีสานมาเป็นเวลานานจนกลายเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของชาวอีสาน ผู้วิจัยจึงขอให้รายละเอียดเกี่ยวกับหมอลำเพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจและนำไปใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนต่อไป โดยผู้วิจัยขอแยกให้รายละเอียดตามหัวข้อดังต่อไปนี้

2.3.1 ความหมายของหมอลำ

คำว่า “หมอลำ” เป็นคำที่ผู้รู้หลายท่านให้ความสนใจทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลไว้มากมาย ซึ่งแต่ละท่านต่างให้ความหมายของคำว่าหมอลำไว้แตกต่างกัน ดังนั้น เพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับหมอลำ ผู้วิจัยจึงขออธิบายความหมายของคำว่าหมอลำ ดังนี้

หมอลำ เป็นคำประสมระหว่างคำว่า “หมอ” และคำว่า “ลำ”

หมอ ในภาษาอีสานมีความหมาย ดังนี้

- ผู้รู้ ผู้ชำนาญ ผู้รักษาโรค[43]
- ผู้ชำนาญด้านใดด้านหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น หมอผี หมอมอ (หมอดู) หมอตำแย (คนทำคลอด) หมอสูตร (คนทำขวัญ) เป็นต้น[44]
- เป็นสรรพนามแทนคำว่า เขาที่เป็นผู้ชาย เช่น หมอนั่น (ผู้ชายคนนั้น) หมอนี่ (นายคนนี้) เป็นต้น[45]

---

[43] ปรีชา พิณทอง, สารานุกรมภาษาอีสาน-ไทย-อังกฤษ (2532): 869.

[44] เจริญชัย ชนไพโรจน์, “หมอลำ,” วารสารวิทยาลัยวิชาการศึกษามหาสารคาม 1(มิถุนายน-สิงหาคม 2516): 1.

[45] จารุวรรณ ธรรมวัตร, บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ, (มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2528), หน้า 89.

ลำ ในภาษาอีสานมีความหมาย ดังนี้

- เป็นคำนามของสิ่งของที่มีลักษณะยาวเรียวกลม เช่น ลำไม้ไผ่ ลำอ้อย เป็นต้น
- เป็นลักษณะนาม เช่น ไม้ไผ่ 1 ลำ เรือ 2 ลำ เป็นต้น
- เป็นคำเรียกหนังสือผูก ซึ่งเป็นวรรณคดีเรื่องยาวที่เป็นคำกลอน เช่น ลำสังข์ศิลป์ชัย ลำพระเวสสันดร เป็นต้น[46]
- การขับร้องด้วยทำนองและภาษาถิ่นอีสาน โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ[47]

เมื่อนำคำทั้งสองมาประสมกันจึงเกิดความหมายใหม่ ซึ่งมีนักวิชาการหลายท่านที่ให้ความหมายของคำว่าหมอลำไว้ต่างกัน ดังนี้

- หมอลำ หมายถึง ผู้มีความชำนาญในการขับลำนำหรือขับร้องด้วยทำนองและภาษาถิ่นอีสานอันมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ[48]
- หมอลำ หมายถึง ผู้ที่มีความชำนาญในการลำ การฟ้อน[49]
- หมอลำ หมายถึง การร้องเป็นทำนองตามกลอนในหนังสือผูก คนที่จำคำกลอนในลำต่าง ๆได้ และไปแสดงในงานบุญต่าง ๆ [50]
- หมอลำ หมายถึง ผู้มีความรู้ ความชำนาญในการขับร้องหรือลำด้วยบทร้องเป็นภาษาอีสานที่เรียกว่ากลอนลำ และมีดนตรีประกอบการขับร้องหรือลำคือ แคน[51]

---

[46] ศิราภรณ์ ปทุมวัน, "บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542), หน้า 22.

[47] เยาวภา ดำเนตร, "วิถีชีวิตของชาวอีสานจากกลอนลำทางยาวของลำกลอน," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2536), หน้า 21.

[48] เรื่องเดียวกัน, หน้า 21.

[49] อุดม บัวศรี, "หมอลำพื้น," มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 4(2 สิงหาคม 2528): 88-93.

[50] จารุบุตร เรืองสุวรรณ, ของดีอีสาน, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศาสนา, 2520), หน้า 26.

[51] โอสถ บุตรมารศรี, "ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 22.

- หมอลำ หมายถึง ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการขับลำนำหรือขับร้องโดยการท่องจำจากกลอนลำ หรือบทกลอนที่มีผู้ประพันธ์ขึ้นเป็นภาษาถิ่นอีสาน มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ[52]

- หมอลำ หมายถึง ผู้ชำนาญการขับ (ร้อง) ตามบทวรรณกรรม (ลำ) หรือผู้ชำนาญการขับร้องเพลงพื้นบ้านภาคอีสาน[53]

จากความหมายของคำว่า หมอ ลำ และหมอลำดังที่ได้รวบรวมมาในข้างต้นจึงสรุปได้ว่า

หมอ หมายถึง ผู้มีความรู้ความสามารถเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง

ลำ หมายถึง การแสดงของภาคอีสานประเภทหนึ่ง มีลักษณะเป็นการขับร้องด้วยทำนองและภาษาถิ่นอีสาน โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ

เมื่อนำคำทั้งสองมารวมกันจึงเกิดคำว่า หมอลำ ซึ่งหมายถึง ผู้มีความรู้ ความสามารถและความชำนาญในการขับร้องด้วยทำนองและภาษาถิ่นอีสานที่ประพันธ์เป็นกลอนลำ อีกทั้งยังสามารถฟ้อนประกอบการขับร้องนั้น โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง อนึ่งยังหมายถึงการแสดงที่หมอลำเป็นผู้แสดงหลักอีกด้วย

2.3.2 ความเป็นมาของหมอลำ

หมอลำเป็นการแสดงที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลานาน แต่ไม่สามารถระบุได้ว่าหมอลำเกิดขึ้นในยุคใดสมัยใด หากแต่เป็นเพียงข้อสันนิษฐานของผู้รู้และนักวิชาการเพียงเท่านั้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการรวบรวมความเป็นมาของหมอลำ ซึ่งแบ่งได้เป็น 2 แนว[54] คือ แนวตำนาน และแนวมานุษยวิทยาวัฒนธรรม

---

[52] บัณฑิตวงศ์ ทองกลม, “ชีวิตและผลงานของหมอลำทองมาก จันทะลือ,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542), หน้า 47-48.

[53] สนอง คลังพระศรี, “หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541), หน้า 30.

[54] สุขสันติ แวงวรรณ, “หมอลำกกขาขาว,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 6.

แนวตำนาน

ความเป็นมาของหมอลำตามแนวตำนานนี้เป็นความเชื่อของผู้รู้แต่ละท่าน ซึ่งสุขสันติ แวงวรรณ ได้ทำการรวบรวมมาไว้ 4 เรื่อง ดังนี้[55]

1. หมอลำสุวรรณ ทบแก่น เล่าว่า เมื่อพระพรหมลงมาสร้างโลกพระยาแถนผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ได้มอบควายเขาสั้น ๆ ให้ขุนบรมปฐมกษัตริย์นำมาเลี้ยงที่เกาะแก้วดอนจันทน์ เมืองเวียงจันทน์ ครั้งนั้นขุนสิ่ว ขุนซี ขันลอ สามพี่น้องออกท่องเที่ยวแสวงหาทำเลที่เหมาะสมในการตั้งถิ่นฐานได้พิจารณาเห็นว่าเกาะแก้วดอนจันทน์เป็นชัยภูมิที่เหมาะสมจึงทำมาหากินปลูกสร้างบ้านเรือนที่นั่นโดยการทำนาทำไร่ ครั้นอยู่มาครบเจ็ดปีเจ็ดเดือน ควายที่พระยาแถนให้มาใช้เป็นแรงงานไถนาตายลงเกิดมีน้ำเต้าหลุดออกมาจากรูจมูกใบโตเท่าภูเขา เรียกว่า น้ำเต้าปุ้ง ขุนทั้งสามจึงใช้เหล็กซี เจาะน้ำเต้าให้แตกมีผู้คนและสัตว์เลี้ยงมากมายออกมาจากน้ำเต้า ผู้คนที่ออกมามีทั้งผิวขาว ผิวเหลือง ในจำนวนนี้มีหมอลำออกมาด้วยชื่อว่า นางหนูเพและนายปากกว้าง ทั้งสองจึงทำการลำสมโภชที่ลานบ้านขุนบรมโดยมีท้าวแสนปมเป็นหมอแคน ต่อมาคนเหล่านั้นได้ฝึกหัดเป่าแคนจากท้าวแสนปมและหัดลำจากนางหนูเพและนายปากกว้าง จึงได้เกิดหมอลำตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

2. หมอลำเคน ดาเหลา เล่าว่า เมื่อสมัยพระยาแถนเป็นใหญ่บนสวรรค์ ปู่เยอส่งลูกหลานไต่เครือเขากาด ลงมาในเมืองดินซึ่งขณะนั้นยังไม่มีมนุษย์ เมื่อลูกหลานของปู่เยอมาอยู่ในเมืองดิน ในระยะต่อมาเกิดเจ็บไข้ได้ป่วยจึงได้ไต่เครือเขากาดไปขอความช่วยเหลือจากพระยาแถนบนสวรรค์ พระยาแถนแนะนำว่าเมื่อใดที่เจ็บไข้ได้ป่วยจงแต่งขันดอกไม้ระลึกถึงปู่เยอและย่าเยอความเจ็บป่วยก็จะหายไป นับจากนั้นมาเมื่อใดที่เจ็บป่วยมนุษย์จึงแต่งขันดอกไม้แดงตั้งจิตระลึกถึงปู่เยอและย่อเยอแล้วอ้อนวอนด้วยคำพูดที่อ่อนหวานไพเราะจึงได้เกิดการลำตั้งแต่นั้นมา

3. หมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง เล่าว่า ในยุคปฐมกัลป์ยังไม่มีดนตรีในเมืองมนุษย์มีนายพรานคนหนึ่งชื่อนายพรานไท มีอาชีพล่าเนื้อ วันหนึ่งได้ไปล่าเนื้อในป่าแล้วเผลอนอนหลับอยู่ที่โคนต้นไม้แล้วฝันว่า พระอินทร์เนรมิตเสียงขึ้นสี่เสียงในจำนวนนี้เสียงหนึ่งไพเราะจับใจมาก เมื่อตื่นขึ้นจึงพยายามประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพื่อเลียนเสียงในความฝัน ครั้งแรกได้ตัดไม้กู่มาปิดเหลือช่องว่างเป็นรูแล้วเป่าจึงเกิดเป็นขลุ่ยแต่ก็ไม่ถูกใจ จึงตัดไม้ประดู่เป็นท่อน ๆ นำมาเคาะเกิด

---

[55] สุขสันติ แวงวรรณ, “หมอลำกกขาขาว,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 7.

เป็นเสียงกลายเป็นโปงลาง ถึงกระนั้นก็ยังไม่ถูกใจจึงเกิดท้อใจแล้วม่อยหลับไปอีกครั้ง พระอินทร์จึงเนรมิตลิ้นแคนสอดไว้ที่ลำไม้ประดู่ที่นายพรานตัดมากองไว้ เมื่อตื่นขึ้นนายพรานเห็นเลยลองหยิบมาเป่าดูรู้สึกพอใจเป็นอย่างมากจึงทำขึ้นอีกหลายอัน ความไพเราะของแคนได้ยินไปถึงพระกรรณของกษัตริย์เมืองพาราณสี ซึ่งป่วยเป็นเวลานานเกิดความสนุกสนานและหายป่วยทันที ต่อมานายพรานจึงให้ภรรยาร้องประกอบเสียงแคน ภรรยาร้องขึ้นว่า “โอละนอ” จึงเกิดเป็นธรรมเนียมลำประกอบเสียงแคนแต่นั้นสืบมา

4. หมอลำศรี ยอดเก่ง เล่าว่า ปางเมื่อพระโพธิสัตว์เสวยชาติเป็นพระเวสสันดรนั้น ได้ถือกำเนิดในครรภ์ของพระนางผุสดีทรงมีสหชาติ คือ ช้างปัจจัยนาเคนทร์ ซึ่งมีอิทธิฤทธิ์บันดาลให้ฝนตกได้ ต่อมาเมืองกลิงคราชเกิดความแห้งแล้งอาณาปราชาราษฎร์จึงส่งพราหมณ์แปดคนมาขอช้างจากพระเวสสันดร ด้วยพระเมตตาพระองค์จึงยกให้ทำให้ประชาชนโกรธแค้นไล่พระเวสสันดรออกจากเมือง พระเวสสันดร นางมัทรี กัณหาและชาลี จึงเสด็จไปประทับที่เขาวงกต เวลาผ่านไปประชาชนจึงได้พร้อมใจกันเดินทางไปเชิญพระเวสสันดรกลับมาครองราชย์ ในขบวนเสด็จกลับนั้นด้วยความยินดีประชาชนก็ได้ฟ้อนรำร้องเพลง เป่าแคนเป็นที่สนุกสนาน ครั้งนั้นเองทำให้เกิดการละเล่นหมอลำขึ้น

แนวมานุษยวิทยาวัฒนธรรม

ความเป็นมาของหมอลำตามแนวมานุษยวิทยาวัฒนธรรมนี้มีนักวิชาการหลายท่านทำการศึกษาและให้ความรู้ไว้อย่างหลากหลาย ดังนี้

เจริญชัย ชนไพโรจน์ ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของการลำว่า การลำ เป็นการขับร้องเพลงชาวบ้านซึ่งถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของชาวอีสานที่มีมานานแล้ว แต่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใด สันนิษฐานว่าการลำได้แนวคิดมาจากการเล่านิทาน ซึ่งใช้วิธีท่องจำเป็นหลัก โดยคนเล่านี้จะท่องจำเรื่องราวต่างๆ ในหนังสือผูกแล้วนำมาเล่าให้คนอื่นฟังอย่างสนุกสนานในงานต่าง ๆ เช่น งานงันเฮือนดี (งานศพ) หรืองานมงคล ต่าง ๆ ซึ่งแรก ๆ คงเล่าด้วยถ้อยคำที่เป็นภาษาพูดธรรมดา ต่อมาเมื่อมีผู้นิยมมากขึ้นจึงมีผู้คิดผูกถ้อยคำให้เป็นร้อยกรองเพื่อให้น่าฟังและมีความไพเราะ หรือยกบทกลอนมาจากหนังสือผูกจน ผู้ฟังสามารถจดจำไปเล่าต่อได้ ต่อมาก็มีผู้เล่านิทานในลักษณะเป็นการขับลำนำด้วยทำนองและลีลาอันไพเราะ เช่นเดียวกับการขับเสภาของภาคกลาง ซึ่งมีต้นเค้ามาจากการเล่านิทานเช่นกัน แต่การเล่านิทานของชาวอีสานนั้นเมื่อเกิดมีทำนองขึ้นก็มีผู้นำเอาแคนมาเป่าประกอบ และมีการ ปรับปรุงฝึกฝนลีลาการพูด โดยการใส่อารมณ์ ท่าทาง ให้เหมาะสมกับบทที่จะพูด เช่น บทรัก บทโศก บทโกรธ เป็นต้น ซึ่ง

การแสดงจะมีหมอลำเพียงคนเดียว และจะแสดงทุกบทบาทตามท้องเรื่อง ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง การลำแบบเล่านิทานนี้ เรียกว่า “ลำพื้น” ซึ่งเป็นการลำที่เกิดขึ้นก่อนการลำประเภทอื่นทั้งหมด[56]

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ แสดงทัศนคติเกี่ยวกับกำเนิดของหมอลำไว้ว่า สาเหตุแห่งการเกิดหมอลำมี 3 ประการ ดังนี้[57]

1. หมอลำน่าจะเกิดจากความเชื่อเรื่อง “ผีฟ้า ผีแถน และผีบรรพบุรุษ” ซึ่งชาวบ้านเชื่อกันว่า ผีเหล่านี้มีอำนาจเหนือธรรมชาติสามารถบันดาลให้เกิดภัยธรรมชาติและความเจ็บป่วยแก่มนุษย์ได้ มนุษย์จึงได้จัดพิธีกรรมรักษาผู้ป่วยตามวิธีการของหมอผี คือ การลำผีฟ้า ลำส่อง ลำทรง ต่อมาได้พัฒนาการลำมาเป็น “ลำพื้น” และ “ลำกลอน” ตามลำดับ

2. หมอลำเกิดจากการอ่านหนังสือผูก หนังสือผูก คือ วรรณกรรมพื้นบ้านที่จารลงในใบลาน เรื่องราวที่จารึกอาจเป็นชาดก หรือนิทานพื้นบ้านที่สนุกสนาน เช่น การะเกด สังข์สินชัย กำพร้าผีน้อย เสียวสวาสดิ์ เป็นต้น

ธรรมเนียมการอ่านหนังสือผูกของชาวอีสานนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ความบันเทิงใจหรือเป็นมหรสพของชุมชน ผู้ที่อ่านหนังสือผูกคือ ผู้ที่ผ่านการเล่าเรียนอ่านเขียนจากวัดสามารถอ่านหนังสือได้อย่างแตกฉานไพเราะ บางคนสามารถท่องจำเรื่องราวได้โดยไม่ต้องอาศัยต้นฉบับ โอกาสในการอ่านหนังสือผูกนั้นอาจจะในงานบุญทั่วไป งานงันหม้อกรรมหรืองันเฮือนดีก็ได้ งานงันเฮือนดีคือการสมโภชศพ ชาวอีสานเรียกบ้านที่มีศพตั้งว่าเฮือนดีเพื่อให้เป็นมงคลนาม เมื่อมีผู้ถึงแก่กรรมก็จะประกอบพิธีทางศาสนาอยู่หลายวัน ตอนกลางคืนชาวบ้านทั้งหลายจะมาช่วยเจ้าภาพจัดเตรียมงานและมาอยู่เป็นเพื่อนมิให้เจ้าภาพเหงาและเศร้าจนเกินไป เพื่อให้ความสนุกสนานจึงนำหนังสือผูกมาอ่านสู่กันฟัง ผู้อ่านจะมีเสียงไพเราะ วิธีอ่านจะอ่านคนเดียวหรืออ่านเข้าคู่กันสองคนก็ได้ ทำนองอ่านคล้ายทำนองเสนาะแต่สำเนียงเป็นภาษาถิ่นอีสาน

ส่วนการงันหม้อกรรม คือการสมโภชสตรี ในระหว่างอยู่ไฟหลังการคลอดบุตร เมื่อแม่บ้านของครัวเรือนใดให้กำเนิดผู้สืบสกุลหลังการคลอดต้องอยู่ไฟประมาณ 7-15 วัน เพื่อให้มดลูกเข้าอู่ตามสภาพปกติ ตอนกลางคืนเพื่อนบ้านจะมาเยี่ยมแสดงความยินดีและอยู่เป็นเพื่อนจึงมีการจับกลุ่มฟังนิทานจากหนังสือผูก ความนิยมฟังการอ่านหนังสือผู้นั้นเองทำให้เกิดการพัฒนาวิธีอ่านให้น่าสนใจโดยคิดทำนองอ่านให้แปลก และคิดวิธีการแสดงประกอบเนื้อร้อง ใน

---

[56] เจริญชัย ชนไพโรจน์, “หมอลำ,” วารสารวิทยาลัยวิชาการศึกษามหาสารคาม 1(มิถุนายน-สิงหาคม 2516): 90.

[57] ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์, “เฮามาเต้ยใส่กัน,” ฟ้าสีทอง 12,139(พฤษภาคม 2530): 108.

ยุคแรกผู้อ่านมีเพียงคนเดียวแสดงตามบทบาทคนเดียว โดยมีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์ มีเสียงแคนเป็นดนตรีประกอบเกิดเป็นการแสดงเรียกว่า “ลำพื้น”

3. เกิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว หนุ่มสาวชาวอีสานมีอิสรภาพตามสมควรในการเลือกคู่ครอง และศึกษาอุปนิสัยใจคอคู่หมายก่อนที่จะแต่งงาน โดยทั่วไปการใช้เวลาของเกษตรกรในสังคมกสิกรรมตอนกลางวันเป็นเวลาทำงานหนัก ตอนกลางคืนหนุ่มสาวชาวอีสานจะมีการชุมนุมลงข่วง เข็นฝ้าย

คำว่า “ข่วง” หมายถึง ลาน หรือบริเวณที่ว่างจะเป็นลานบ้านหรือวัดก็ได้สามารถใช้ประโยชน์ในการชุมนุมประกอบกิจกรรมตามธรรมเนียมท้องถิ่น เมื่อถึงเวลาเย็นสาว ๆ ในละแวกเดียวกันจะทำงานร่วมกันที่ลานบ้านของใครคนใดคนหนึ่ง โดยนั่งล้อมกองไฟ ปั่นฝ้าย หนุ่ม ๆ ถือโอกาสดีที่จะมาคุยสาวหรือหยอกสาว หนุ่ม ๆ จะเป่าแคนดีดพิณและคุยสาวคุ้มต่าง ๆ หากพอใจสาวใดเป็นพิเศษจะสนทนาโต้ตอบกันด้วยโวหารที่ไพเราะมีความหมายลึกซึ้งเรียกว่าพูดผญา ต่อมามีการนำผญาเกี้ยวไปขับลำนำโต้ตอบกันเกิดเป็นลำกลอนและลำผญา การลำผญามีรูปแบบการเกี้ยวสาวในลานข่วง อยู่มากคือ หมอลำจะนั่งลำไม่ยืนลำเหมือนหมอลำประเภทอื่น

โอกาสในการจ่ายผญาของหนุ่มสาวมิได้จำกัดเพียงการลงข่วงเข็นฝ้ายเท่านั้น การลงแขกเกี่ยวข้าว การเกี้ยวสาวตำข้าวที่ครกมอง การเกี้ยวสาวตามตูบตามปะรำในงานนักขัตฤกษ์ก็เป็นโอกาสทองของหนุ่มสาวในการเกี้ยวพาราสีกัน

จารุวรรณ ธรรมวัตร อธิบายไว้ว่า สาเหตุของการลำมีอยู่ 3 ประการ ดังนี้[58]

1. เกิดจากพิธีกรรมบำบัดโรคภัยไข้เจ็บ และพิธีกรรมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ทางการเกษตร เช่น ลำผีฟ้า ลำส่อง ลำทรง ซึ่งการลำในกลุ่มนี้เกิดจากความเชื่อในเรื่องผีฟ้า ผีแถน การลำจึงมีบทบาทในฐานะพิธีกรรมเพื่อผ่อนคลายความบีบคั้นของปัจเจกชนและสังคม ต่อมาได้มีการพัฒนาการลำมาเป็น “ลำพื้น” และ “ลำกลอน” ตามลำดับ

2. เกิดจากการอ่านหนังสือผูก หนังสือผูกคือ วรรณกรรมพื้นบ้านที่จารลงในใบลาน เรื่องราวที่อาจเป็นชาดกหรือนิทานพื้นบ้านที่สนุกสนาน เช่น การะเกด เสียวสวาสดิ์ ซึ่งธรรมเนียมการอ่านหนังสือผูกใบลานนี้คนโบราณจะนำเอาไม้ไผ่มาทะลุปล้องแล้วสอดหนังสือไว้ข้างใน

---

[58] จารุวรรณ ธรรมวัตร, บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ, (มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2528), หน้า 40-41.

มีฝาปิดมิดชิด เรียกหนังสือว่า “หนึ่งลำ” จึงใช้เรียกผู้ที่สามารถอ่านเรื่องในหนังสือผูกหนึ่งลำว่า “หมอลำ”

3. เกิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวในโอกาสต่าง ๆ โดยลักษณะการเกี้ยวพาราสีจะเป็นการ “พูดผญา” หรือ “จ่ายผญา” ต่อมานำเอาการจ่ายผญาไปลำเป็นการ “ลำผญา” หรือ “ลำกลอน” โดยเกี้ยวพาราสีกันในลานลงข่วง ใช้วิธีนั่งลำไม่ยืนลำเหมือนลำประเภทอื่น

จากการศึกษาความเป็นมาของหมอลำทั้งแนวตำนานและแนวมานุษยวิทยาวัฒนธรรม สามารถสรุปได้ว่า หมอลำน่าจะมีสาเหตุการเกิดอยู่ 3 ประการ คือ

1. หมอลำเกิดจากความเชื่อและพิธีกรรม เนื่องจากชาวอีสานมีความเชื่อในเรื่องการบูชาผีฟ้า ผีแถน หรือภูตผีต่าง ๆ เมื่อใดที่ต้องการติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ก็จะจัดพิธีกรรมตามความเชื่อ โดยใช้กลอนลำเป็นสื่อกลางในการอ้อนวอนและบูชา เพื่อให้บันดาลความอุดมสมบูรณ์ ฟ้าฝนตกต้องตามฤดูกาล รวมถึงการรักษาโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ เมื่อผลของพิธีกรรมเป็นที่น่าพอใจจึงเกิดความคิดใหม่ ๆ ที่จะผสมผสานการฟ้อนให้สอดคล้องกับการขับลำ จึงเกิดเป็นธรรมเนียมนิยมที่ใช้การลำและการฟ้อนเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์

2. หมอลำเกิดจากมหรสพโบราณ กล่าวคือ การอ่านหนังสือผูกนิทานพื้นบ้านเป็นมหรสพที่ชาวอีสานนิยมแสดงทั้งในงานมงคลและอวมงคล แรกเริ่มการอ่านหนังสือผูกคือการอ่านนิทานที่จารึกลงบนใบลานที่นำมาผูกติดกัน จากนั้นจึงสอดแทรกทำนอง จังหวะ และอารมณ์ประกอบเรื่องราว สร้างความน่าตื่นเต้นและน่าติดตามให้ผู้ชมผู้ฟังจนเป็นที่นิยมในภายหลัง ต่อมาไม่นิยมการอ่านหนังสือผูกจึงเปลี่ยนมาใช้วิธีท่องจำและแสดงเป็นบทบาทสมมุติตามท้องเรื่องด้วยคนเพียงคนเดียวจึงเกิดเป็น “หมอลำพื้น” ซึ่งเป็นหมอลำชนิดแรกที่เกิดขึ้น

3. หมอลำเกิดจากการละเล่นพื้นบ้าน ตามจารีตประเพณีของชาวอีสานการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวมักจะกระทำในระหว่างที่ลงข่วง ซึ่งเป็นโอกาสที่หนุ่มสาวได้พบปะกัน การสนทนาเจรจามักร้อยเรียงให้เป็นบทเป็นกลอน ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า ผญา เพื่อให้เกิดความงามทางภาษาและสร้างจังหวะทำนองในการกล่าว ต่อมาจึงเริ่มมีการเป่าแคนประกอบการกล่าวผญาและปรับเปลี่ยนรูปแบบจนกลายเป็นหมอลำกลอนในที่สุด

2.3.3 ประเภทของหมอลำ

หมอลำสามารถแบ่งได้หลายประเภท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับหลักการที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการพิจารณา เช่น

จารุวรรณ ธรรมวัตร แบ่งหมอลำตามบทบาทต่อกลุ่มชนอีสานได้ 2 ประเภท[59] คือ

1. หมอลำในบทบาทของพิธีกรรม ได้แก่ ลำผีฟ้า ลำส่อง ลำทรง
2. หมอลำในบทบาทของมหรสพ ได้แก่ ลำกลอน ลำเรื่องต่อกลอน ลำเพลิน

อุดม บัวศรี แบ่งประเภทหมอลำตามยุคสมัยได้ 3 ประเภท[60] คือ

1. หมอลำพื้น
2. หมอลำคู่
3. หมอลำหมู่

กรมศิลปากร แบ่งประเภทของหมอลำออกเป็น 5 ประเภท[61] คือ

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

เนื่องจากการแบ่งประเภทของหมอลำมีอยู่มากมาย ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยขอยึดหลักการแบ่งประเภทของหมอลำโดยใช้รูปแบบการแสดงเป็นหลักเกณฑ์ในการแบ่งประเภทของหมอลำ ซึ่งสามารถแบ่งได้ 5 ประเภท[62] คือ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน

---

[59] จารุวรรณ ธรรมวัตร, บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ, (มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2528), หน้า 44.

[60] อุดม บัวศรี, "หมอลำพื้น," มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 4(2สิงหาคม 2528): 88-93.

[61] กรมศิลปากร, การละเล่นพื้นเมืองภาคอีสาน (หมอลำ-หมอแคน), (กรุงเทพ ฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2522), หน้า 12-15.

[62] เจริญชัย ชนไพโรจน์, ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน, (มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526), หน้า 21.

หมอลำผีฟ้า

หมอลำผีฟ้าเป็นการลำที่ทำหน้าที่ติดต่อสื่อสารกับผีฟ้า บางท้องที่เรียกการลำผีฟ้าว่า ลำไทเทิง ซึ่งหมายถึงการลำที่ติดต่อกับผีที่อยู่เบื้องบน บางท้องที่อาจเรียกว่า หมอลำผีแถน ซึ่งหมายถึงการลำที่ติดต่อกับผีแถนผู้ซึ่งเป็นใหญ่ในเมืองฟ้าตามความเชื่อของชาวอีสาน[63] การลำผีฟ้านี้เป็นการลำที่มีจุดประสงค์เพื่ออ้อนวอนผีสางเทวดาให้ช่วยรักษาคนไข้ คนป่วย ตามความเชื่อของชาวอีสาน ซึ่งเชื่อว่า การลำผีฟ้าจะสามารถช่วยรักษาผู้ป่วยได้ โดยสังเกตจากการอ้อนวอนผีฟ้าในขณะที่ลำนั้นในบางช่วงผู้ป่วยจะลุกขึ้นมาฟ้อนร่วมกับผู้ลำแสดงว่าผีฟ้าได้นำเอาขวัญของผู้ป่วยที่นำไปกักขังไว้มาคืนแก่ผู้ป่วยนั่นเอง[64]

บางครั้งหมอลำผีฟ้านี้ได้รวมเอาลำส่องและลำทรงเข้าไว้ในกระบวนเดียวกันด้วย กล่าวคือ ลำส่องเป็นการลำเพื่อใช้สมาธิส่องหาสาเหตุของการเจ็บไข้ ส่วนลำทรงเป็นลำอัญเชิญเทพยดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ลงมาประทับทรงในตัวผู้ลำเพื่อจะได้พูดจาบอกเหตุที่ทำให้ป่วยไข้นั้น แล้วหมอลำผีฟ้าจึงจะเป็นผู้รักษาไข้ตามสาเหตุที่ทราบนั้น ดังนั้น การลำทั้ง 3 ประเภทนี้จึงจัดเป็นกระบวนเดียวกัน ซึ่งบางทีก็ใช้ผู้ลำคนเดียวกัน บางทีก็เป็นผู้ลำละคน และบางครั้งอาจจะไม่ต้องลำดับกระบวนครบทุกลำตามที่กล่าวมาแล้วก็ได้

เป็นที่น่าสังเกตว่าหมอลำผีฟ้ามีเฉพาะผู้หญิงเท่านั้น แต่เมื่อมีการทำพิธีตัวหมอลำผีฟ้าที่เป็นผู้หญิงนั้นจะมีลักษณะท่าทีที่เป็นชาย น้ำเสียง กริยามารยาท ล้วนแสดงออกให้เห็นว่าเป็นชาย อีกทั้งในยามปกตินั้นหมอลำผีฟ้าก็เป็นหญิงชราทั่วไป ไม่ดื่มสุรา ไม่สูบหรี่ แต่เมื่อทำพิธีกลับสามารถดื่มสุราได้จำนวนมาก สูบบุหรี่หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ยาเส้น ได้หลายมวนซึ่งเป็นที่น่าแปลกใจยิ่งนัก

การรักษาไข้ด้วยการลำผีฟ้านี้นับว่าเป็นการรักษาแบบจิตเวชและแบบกายภาพบำบัด กล่าวคือ พิธีกรรมในการรักษาจะทำให้คนไข้เกิดความเชื่อมั่นว่าตนจะหายป่วยและเกิดความอบอุ่นในใจเมื่อเห็นญาติพี่น้องและบริวารผีฟ้ามาเยี่ยมตนเป็นจำนวนมาก เมื่อเป็นเช่นนั้นผู้ป่วยก็ย่อมเกิดกำลังใจจึงจะส่งผลให้ร่างกายแข็งแรงขึ้นเป็นลำดับจนหายป่วยในที่สุด ประกอบกับเสียง

---

[63] เจริญชัย ชนไพโรจน์, <u>ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน,</u> (มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526), หน้า 27.

[64] โอสถ บุตรมารศรี, "ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 29.

แคนเสียงลำและการฟ้อนของคณะลำผีฟ้าจะทำให้ผู้ป่วยเกิดความสนุกสนานลุกขึ้นมาร่วมฟ้อนนั้น จัดว่าเป็นการรักษาแบบกายภาพบำบัดได้อีกทางหนึ่งเมื่อพลังกายและกำลังใจเกิดขึ้นในตัวคนป่วย โอกาสที่จะหายป่วยไข้ย่อมมีมากขึ้น เมื่อนำหมอยาหรือแพทย์แผนปัจจุบันมารักษาต่อก็ย่อมหายเป็นปกติในที่สุด และเมื่อหายป่วยแล้วบุคคลนั้นก็จะกลายเป็นบริวารของผีฟ้า ถ้ามีการลำผีฟ้าในชุมชนที่ตนอยู่จะต้องนำดอกไม้ธูปเทียนไปร่วมบูชาผีฟ้าและแสดงฟ้อนรำร่วมด้วยทุกครั้งไป

ปัจจุบันเมื่อวิทยาศาสตร์การแพทย์เจริญขึ้น การลำผีฟ้ามีบทบาทต่อชุมชนน้อยลง ไม่เป็นที่นิยมแต่ก็ยังเหลืออยู่บ้างในชุมชนชนบทอีสานบางท้องที่

<u>หมอลำพื้น</u>

หมอลำพื้นเป็นหมอลำประเภทหนึ่งที่นักวิชาการหลาย ๆ ท่านสันนิษฐานว่าเป็นหมอลำที่เก่าแก่ที่สุดและเป็นต้นแบบของหมอลำประเภทอื่น ๆ ต่อมาในภายหลัง[65] หมอลำพื้นมีลักษณะการลำเป็นเรื่องนิทาน คำว่า “พื้น” ในภาษาอีสาน หมายถึง เรื่องราว เช่น พื้นเวียงจันทร์ หมายถึง เรื่องที่เกี่ยวกับเมืองเวียงจันทน์ เป็นต้น ลักษณะการลำของลำพื้นจะเป็นการลำโดยคนคนเดียว มีหมอแคนเป่าแคนประสานเสียง เรื่องที่นำมาลำเป็นนิทานพื้นบ้านหรือวรรณคดีพื้นบ้าน เช่น เรื่องการะเกด เรื่องสังข์สินไช เรื่องจำปาสี่ต้น เรื่องท้าวหมาหยุย เป็นต้น ซึ่งเรื่องที่นำมาลำส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องที่คนส่วนมากชอบ ซึ่งเมื่อเวลาที่จะมีการลำหมอลำจะถามชาวบ้านก่อนว่าต้องการให้ลำเรื่องใด หมอลำก็จะลำในเรื่องที่ผู้ฟังต้องการให้ลำ หมอลำพื้นส่วนใหญ่มักเป็นผู้ที่เคยบวชมาก่อนและเป็นพระนักเทศน์ จึงทำให้สามารถจดจำเรื่องราวของนิทานได้มากฉะนั้นเมื่อผู้ฟังต้องการให้ลำเรื่องใด หมอลำจึงสามารถลำได้ตามความต้องการของผู้ฟัง

การแสดงลำพื้นมิได้กำหนดเฉพาะชายเท่านั้น เท่าที่ปรากฏหญิงแสดงด้วยก็มี ในการแสดงแต่ละครั้งอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงมีเพียงผ้าขาวม้าผืนเดียว ผ้าขาวม้าที่ใช้นั้นหมอลำจะประกอบอากัปกิริยาของตัวละครในเรื่องที่กำลังลำอยู่ในขณะนั้น เช่น ผ้าขาวม้าพาดบ่าในลักษณะสไบเฉียงแสดงว่าเป็นผู้หญิง เป็นต้น ผู้ฟังลำพื้นส่วนใหญ่จะเป็นคนสูงอายุ และนิยมฟังเพื่อจับเอานิทานไปเล่าให้ลูกหลานฟัง ทำนองที่ใช้ในลำพื้นจะเป็นทำนองค่อนข้างช้าโดยมีทำนอง

---

[65] โอสถ บุตรมารศรี, “ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 24.

หลักคือทำนองลำสั้นโบราณ แคนที่ใช้เป่าประกอบการลำจะใช้แคนเก้า ซึ่งมีเสียงทุ้มต่ำ โดยเป่าลายใหญ่แบบโบราณ หรือลายใหญ่แบบเก่าหรือลายเฒ่าเก่า

ลักษณะของลำพื้นสามารถแบ่งได้ 3 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 กลอนลำทางยาว ใช้ลำตอนไหว้ครู เกริ่น และการดำเนินเรื่อง

ลักษณะที่ 2 การเจรจาธรรมดา ใช้ในการเชื่อมโยงเรื่อง

ลักษณะที่ 3 กลอนลำทางสั้น ใช้ในการเดินทางของตัวละคร

ในการลำพื้นมีสิ่งที่น่าสังเกต คือ ไม่มีการลำเต้ยเลย การสร้างความสนุกสนานของการลำจะขึ้นอยู่กับบทบาทของผู้แสดงในแต่ละบทของตัวละครในท้องเรื่อง เป็นสิ่งที่สร้างอารมณ์แก่ผู้ชมผู้ฟัง ปัจจุบันการแสดงลำพื้นได้สูญหายไปหมดแล้ว

<u>หมอลำกลอน</u>

หมอลำกลอนเป็นหมอลำที่ใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน โต้ตอบกันไปมาด้วยการขับลำทำนองต่าง ๆ โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ด้วยจำนวนผู้แสดงเพียง 2 คนนั้นบางทีจึงเรียกหมอลำกลอนนี้ว่า หมอลำคู่[66]

ความเป็นมาของหมอลำกลอนยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจน บ้างก็ว่ามีวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้น บ้างก็ว่าเกิดขึ้นพร้อม ๆ กับหมอลำพื้นเพราะหมอลำกลอนมีวิธีการแสดงไปอีกแบบหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากหมอลำพื้นอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ โดยทั่วไปหมอลำพื้นจะลำเล่านิทานไปตามท้องเรื่อง แต่หมอลำกลอนจะเป็นการชิงไหวชิงพริบในการโต้ตอบและเกี้ยวพาราสี

หมอลำกลอนยุคแรกนิยมกลอนโจทย์แก้ (ถาม-ตอบ) ด้วยความรู้ต่าง ๆ เช่น นิทาน ธรรมะ จารีตประเพณี เป็นต้น ผู้แสดงเป็นผู้ชายทั้งคู่ การลำประเภทนี้นับต้องใช้ความสามารถมากที่สุด หมอลำต้องมีความรู้กว้างขวางถึงกับต้องเรียนด้านมูลกัจจายนะพระธรรมบทเลยทีเดียว ต่อมามีการลำโดยหมอลำผู้หญิงด้วย แต่เนื้อหาก็ยังเป็นการถาม – การตอบกันด้านความรู้อยู่และเพิ่มการเกี้ยวกันขึ้น ผู้ฟังสนุกสนานเห็นความสมจริงสมจังมากขึ้น ทำให้สมัยต่อมานิยมฟังกลอนเกี้ยวเป็นหลัก ส่วนกลอนเกี่ยวกับความรู้เป็นอันหมดความนิยมไปช่วงหนึ่ง

---

[66] โอสถ บุตรมารศรี, “ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 28.

ในช่วงที่ผู้ฟังนิยมลำเกี้ยวมีเพียงหมอลำชายและหญิง ส่วนประเภทชายทั้งคู่ก็หายไป แต่ต่อมาเห็นว่าการลำเกี้ยวอย่างเดียวไม่เป็นสาระนัก จึงมีการนำกลอนนิทานธรรมะตลอดจนความรู้ด้านอื่น ๆ อย่างไม่มีขอบเขต เช่น ประวัติศาสตร์ ข่าวสารบ้านเมือง การปกครอง เป็นต้น มาผสมผสานกันเข้าทำให้กลอนลำมีเนื้อหาที่หลากหลาย จึงเป็นที่นิยมตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบันนี้

โดยทั่วไปแล้วในการแสดงหมอลำกลอนแต่ละครั้ง เจ้าภาพผู้จัดงานมักจะว่าจ้างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมาจากคนละจังหวัด คนละอำเภอ บางคู่ไม่เคยเห็นหน้ากันมาก่อนเลย แต่ก็สามารถลำโต้ตอบกันได้จนสว่าง ซึ่งต่างจากการแสดงประเภทอื่น ๆ ที่ผู้แสดงจะอยู่ในคณะเดียวกัน นัดแนะกันมาก่อน ดังนั้น ผู้แสดงหมอลำกลอนจึงต้องเป็นผู้ที่มีไหวพริบปฏิภาณในการว่ากลอนสดเป็นอย่างดี จึงจะสามารถทำให้ตนได้รับความนิยมจากผู้ฟัง

<u>หมอลำหมู่</u>

หมอลำหมู่เป็นหมอลำที่เพิ่งมีการคิดค้นรูปแบบการแสดงขึ้นใหม่ในภายหลัง สืบเนื่องมาจากหมอลำกลอนที่เคยเป็นที่นิยมอยู่นั้นเริ่มเสื่อมความนิยมลง จึงมีการคิดค้น สอดแทรกผสมผสานรูปแบบการแสดงแนวใหม่เข้าไป ยกตัวอย่างเช่น เพิ่มจำนวนผู้แสดง แสดงเป็นเรื่องราว เพิ่มดนตรีสากลเข้าไปประกอบการแสดง มีการร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำ เป็นต้น ด้วยเหตุผลที่เพิ่มผู้แสดงให้มีจำนวนมากขึ้นจึงเรียกหมอลำประเภทนี้ว่า หมอลำหมู่ ซึ่งคำว่าหมู่ในภาษาอีสาน หมายถึง เพื่อนหรือจำนวนที่ค่อนข้างมากจัดเป็นกลุ่ม ๆ

รูปแบบการแสดงของหมอลำหมู่ จะทำการแสดงเป็นเรื่องราวคล้ายกับละครหรือลิเกในภาคกลาง กล่าวคือ ต้องมีฉาก เวที ตัวละครแต่งตัวด้วยเลื่อมระยับ มีตัวพระ ตัวนาง ตัวผู้ร้าย ตัวตลก และตัวประกอบ แต่สิ่งที่ต่างออกไป คือ การลำที่ใช้ภาษาอีสานและการเจรจาด้วยภาษาอีสาน ตลอดถึงท่วงทำนองและการเอื้อนเสียง[67] บางครั้งจึงเรียกหมอลำหมู่นี้ว่าลิเกลาว และแม้ในภาคอีสานเองก็ยังเรียกหมอลำหมู่แตกต่างกันไปตามแต่ละท้องที่ เช่น ลำเรื่อง ลำเรื่องต่อกลอน ลำเวียง เป็นต้น ลักษณะสำคัญของการแสดงหมอลำหมู่นอกจากจะอยู่ที่การขับลำด้วยทำนองที่หลากลายแล้ว ยังอยู่ที่การแสดงตามบทบาทของผู้แสดงที่มุ่งให้เห็นถึงความสมจริงตามท้องเรื่อง ซึ่งถือเป็นพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งของการแสดงหมอลำ

---

[67] โอสถ บุตรมารศรี, "ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 25.

วรรณกรรมที่หมอลำหมู่นิยมนำมาแสดงเป็นเรื่องราวส่วนใหญ่เป็นนิทานพื้นบ้านอีสานและวรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน เช่น นางแตงอ่อน สีทนมโนราห์ ท้าวก่ำกาดำ เป็นต้น ต่อมามีการแต่งเรื่องขึ้นใหม่เพื่อนำมาแสดง เช่น น้ำตาเมียหลวง ย่ากินปลิง นอกจากนี้ยังมีการนำผญามาแต่งให้เป็นเรื่องราว เช่น แม่ฮ้างสามผัวเจ้าหัวสามโบสถ์ ปลาโตเดียวเน่าคับข้อง ซื่อท่อช้างฮ่างท่อแมว เป็นต้น โดยดำเนินเรื่องตามความหมายของผญานั้น ๆ หรือสะท้อนผญานั้น เป็นต้น ซึ่งเรื่องราวที่นำมาแสดงมักจะสะท้อนเรื่องราวบางช่วงของสังคมในแต่ละยุคสมัยด้วย

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงหมอลำหมู่ที่สำคัญที่สุด คือ แคน พิณ หรือซุง ซอ โทน ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น ต่อมาได้วิวัฒนาการตามยุคตามสมัย มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้าไปอีก เช่น กลองชุด ออร์แกน กีตาร์ เบส แซกโซโฟน โดยนำเอาดนตรีสากลมาประยุกต์เข้ากับดนตรีแบบเก่าที่เคยใช้มา ในยุคหลัง ๆ มักจะใช้การแสดงแบบวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการแสดงด้วย กล่าวคือ ในช่วงการแสดงหัวค่ำจะเล่นดนตรีลูกทุ่งมีหางเครื่อง มีการร้องเพลง ตอนดึก ๆ จึงจะเริ่มการแสดงหมอลำตามท้องเรื่อง จะเห็นได้ว่าดนตรีหมอลำกับเพลงลูกทุ่งมีความกลมกลืนกันเป็นอย่างดี และเป็นที่นิยมของประชาชนทั่วไป

ส่วนทำนองลำที่ใช้ในหมอลำหมู่ คือ ทำนองลำทางยาวของลำกลอน แต่ต่างกันบ้างเนื่องมาจากอารมณ์ในการแสดงหมอลำหมู่และหมอลำกลอนนั้นแตกต่างกันนั่นเอง หมอลำหมู่เน้นการดำเนินเรื่องและสร้างอารมณ์สะเทือนใจไปตามบทบาทในท้องเรื่อง จึงทำให้มีท่วงทำนองและลีลาต่างจากหมอลำกลอน นอกจากลำทางยาวที่ใช้ดำเนินเรื่องเป็นหลักแล้ว หมอลำหมู่ยังมีการลำทำนองเดินดง ทำนองเต้ยแบบต่าง ๆ แทรกอีกด้วย เช่น เต้ยโขง เต้ยพม่า เต้ยธรรมดา และเต้ยหัวโนนตาล เป็นต้น โดยเฉพาะเต้ยหัวโนนตาลหรือเต้ยหมากงิ้วตองต้อนเป็นทำนองเชื่องช้าอ่อนหวาน ทิ้งจังหวะเป็นห้วง ๆ คล้ายกับจังหวะการแกว่งของลูกนุ่น (หมากงิ้ว) เมื่อเวลาลมพัด ทำนองนี้ใช้ลำตอนที่นางเอกและพระเอกเกี้ยวพาราสีกันจนตกลงแต่งงานกัน ทั้งคู่จะเอามือปะสานกันแล้วแกว่งไกวเป็นจังหวะพร้อมกับการลำ ถือว่าเป็นท่วงทำนองลำและลีลาการฟ้อนที่สร้างความประทับใจแก่ผู้ฟังเป็นอย่างมาก ในยุคปัจจุบันหมอลำหมู่จะใช้กลอนลำที่ได้รับความนิยมของผู้ฟังจากแผ่นเสียงมาเป็นกลอนลำประกอบการแสดง

<u>หมอลำเพลิน</u>

หมอลำเพลิน เป็นการหมอลำที่วิวัฒนาการมาจากหมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องช่วงแรกๆ คณะหมอลำเพลินนิยมแสดงเรื่องแก้วหน้าม้า โดยได้วิวัฒนาการทางด้านกลอนลำตามจังหวะและทำนองเพลงรำวงเกิดเป็นทำนองลำแบบใหม่ที่คึกคัก เร้าใจ สนุกสนาน เรียกว่า

“ทำนองลำเพลิน” จากการที่หมอลำคณะต่างๆ นิยมลำเรื่องแก้วหน้าม้า จึงนิยมเรียกลำเพลินว่า “ลำอีแก้วหน้าม้า”[68] นอกจากนี้ผู้รู้หลายท่านได้กล่าวถึงหมอลำเพลินว่า ในช่วงแรกนั้นมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “หมอลำกกขาขาว” เพราะเหตุที่ผู้แสดงหญิงมักสวมกระโปรงสั้น ๆ เพื่ออวดต้นขา

การแต่งกายของหมอลำเพลิน หมอลำฝ่ายชายแต่งตัวคล้าย ๆ หมอลำหมู่ ส่วนการแต่งกายของหมอลำฝ่ายหญิงสมัยที่เป็นลำแก้วหน้าม้าก็นุ่งกระโปรงยาวเสมอเข่า ต่อมานิยมนุ่งกระโปรงสั้น ๆ และนุ่งกางเกงขาสั้นไว้ข้างใน ตัวละครทุกตัวแต่งกายเหมือนกันหมดคล้ายผู้เต้นหางเครื่องในวงดนตรีลูกทุ่งในปัจจุบัน

การแสดงหมอลำเพลินไม่มีเนื้อหาสาระมากนัก แต่จะให้ความหลากหลายของการแสดงอยู่ที่การขับลำและการฟ้อนเป็นส่วนใหญ่ซึ่งดูคล้ายหางเครื่องลูกทุ่ง แตกต่างกันที่ว่าหมอลำเพลินจะฟ้อนไปไม่ได้เต้นแบบหางเครื่อง ทำนองลำที่ใช้เรียกว่า ทำนองลำเพลิน ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย พิณ แคน ซอ ฉิ่ง ฉาบ กลอง แต่ต่อมาได้มีการเพิ่มกลองชุด กีตาร์เบส ออร์แกน แบบวงดนตรีลูกทุ่ง

เนื่องจากปัจจุบันมีระบบเสียงที่ทันสมัย ดังนั้นหมอลำเพลินจึงเลียนแบบวงดนตรีลูกทุ่ง คือ มีการบรรเลงดนตรีก่อนการแสดงหมอลำ และมีการเต้นประกอบ เรียกว่า หางเครื่อง ในยุคนี้จุดมุ่งหมายในการแสดงหมอลำเพลินจะถือเป็นรองมาจากการแสดงของวงดนตรีก่อนการขับลำ ผู้ว่าจ้างจะคำนึงถึงเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงของแต่ละคณะเป็นอันดับแรก ด้วยเหตุนี้หมอลำเพลินจึงไม่เป็นที่นิยมของคนรุ่นเก่า แต่กลับเป็นที่นิยมของวัยรุ่นเพราะให้จังหวะที่เร็วทันใจ มีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว และประการสำคัญ คือ หมอลำเพลินสามารถประยุกต์การแสดงให้เป็นรูปแบบเฉพาะของตนได้ง่าย การเปลี่ยนแปลงของหมอลำเพลินนี้ได้เป็นต้นแบบของการแสดงอีกแบบหนึ่ง คือ ดนตรีลูกทุ่งแบบอีสาน หรือเพลงลูกทุ่งแบบอีสาน ซึ่งมีลักษณะทั่วไปคือมีดนตรีสากลแบบวงลูกทุ่งทั่วไป แต่ทำนองในการร้องเป็นทำนองลำเพลินปนทำนองเพลงลูกทุ่งและเนื้อร้องก็เป็นภาษากลางปนภาษาอีสาน

จากการศึกษาหมอลำทั้ง 5 ประเภทตามที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนั้น คงทำให้ทราบถึงรูปแบบและลักษณะโดยรวมของหมอลำแต่ละประเภท ที่มีรูปแบบและลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละยุคสมัยและความนิยมของผู้ชมในเวลานั้น ๆ

---

[68] โอสถ บุตรมารศรี, “ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 27.

หากมองย้อนกลับไปในอดีตสมัยดึกดำบรรพ์เมื่อครั้งที่มนุษย์ยังไม่มีความเจริญทางด้านสมอง ความไม่เข้าใจในปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดเพลงในพิธีกรรมที่ใช้ติดต่อสื่อสารกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ ซึ่งเพลงในพิธีกรรมนี้เองที่นักวิชาการสันนิษฐานว่าเป็นที่มาของหมอลำในปัจจุบัน เมื่อแรกเริ่มนั้นการลำคงใช้เฉพาะในการติดต่อสื่อสารกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติเพียงเท่านั้น มีจุดมุ่งหมายในเชิงพิธีกรรมเป็นสำคัญ แต่ต่อมาเมื่อมนุษย์มีความเจริญทางสมองมากขึ้น รู้จักสร้างสุนทรีย์ทางอารมณ์ สามารถใช้ศิลปะเป็นเครื่องบำบัดความทุกข์ทางอารมณ์ได้จึงนำเพลงในพิธีกรรมหรือหมอลำนั้นมาช่วยผ่อนคลายความตึงเครียด และพัฒนาเพลงในพิธีกรรมให้มีรูปแบบที่หลากหลายเพื่อสนองต่อความต้องการของตน นับแต่นั้นเป็นต้นมาเพลงในพิธีกรรมหรือหมอลำนั้นก็มีรูปแบบที่หลากหลายแตกต่างกันไป และไม่จำเพาะที่จะใช้ในพิธีกรรมเพียงเท่านั้นหากแต่ยังนำมาสนองความต้องการความบันเทิงของมนุษย์อีกด้วย ดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่า มนุษย์มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องซึ่งสัมพันธ์กับวิถีชีวิตที่ซับซ้อนขึ้นตามลำดับ รู้จักหาเครื่องผ่อนคลายความตึงเครียดเพื่อสนองต่อความต้องการความบันเทิงให้แก่ตนเอง โดยการปรับใช้สิ่งที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ดังที่ได้เรียนให้ทราบไปแล้วว่า หมอลำเกิดจากเพลงในพิธีกรรมและพัฒนามาเป็นเครื่องบันเทิงที่ใช้สนองความต้องการของมนุษย์ นั้นหมายถึงว่าหมอลำมีวัตถุประสงค์ในการแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย มีบทบาทและหน้าที่ต่างไปจากเดิมจึงแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของหมอลำเมื่อครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นเพื่อเป็นการแสดงให้เห็นว่าหมอลำมีพัฒนาการตามลำดับจากอดีตสู่ปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงแบ่งบทบาทของหมอลำออกเป็น 2 บทบาท คือ หมอลำในบทบาทพิธีกรรม และหมอลำในบทบาทมหรสพ

<u>หมอลำในบทบาทพิธีกรรม</u>

หมอลำในบทบาทนี้ ได้แก่ หมอลำผีฟ้า เนื่องจากหมอลำผีฟ้ามีวัตถุประสงค์ของการลำเชิงพิธีกรรม เป็นต้นว่า การรักษาผู้ป่วย การพยากรณ์เหตุการณ์ล่วงหน้า ตลอดจนการเซ่นสรวงบวงพลีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งผีฟ้า ผีแถน หรือผีบรรพบุรุษ ล้วนแต่มีลำดับขั้นตอนและรูปแบบการลำเชิงพิธีกรรม มุ่งสร้างขวัญและกำลังใจให้พัฒนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางใจไปในที่สุด

หากพิจารณาถึงพัฒนาการของหมอลำในบทบาทพิธีกรรม ผู้วิจัยมีข้อสันนิษฐานว่า น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเชื่อในเรื่องผีฟ้าผีแถนและสิ่งเหนือธรรมชาติ มนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ยังไม่เข้าใจในปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ จึงเชื่อว่าทุกขภัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเป็นผลมาจากการดลบันดาลของผีฟ้าผีแถน เมื่อเป็นเช่นนั้นมนุษย์จึงคิดหาวิธีการที่จะทำการติดต่อสื่อสาร

กับผีฟ้าผีแถน เกิดการสวดอ้อนวอนด้วยคำพูดที่ร้อยเรียงอย่างสละสลวย และพัฒนามาเป็นเพลงในพิธีกรรมหรือหมอลำในพิธีกรรมต่าง ๆ นั่นเอง

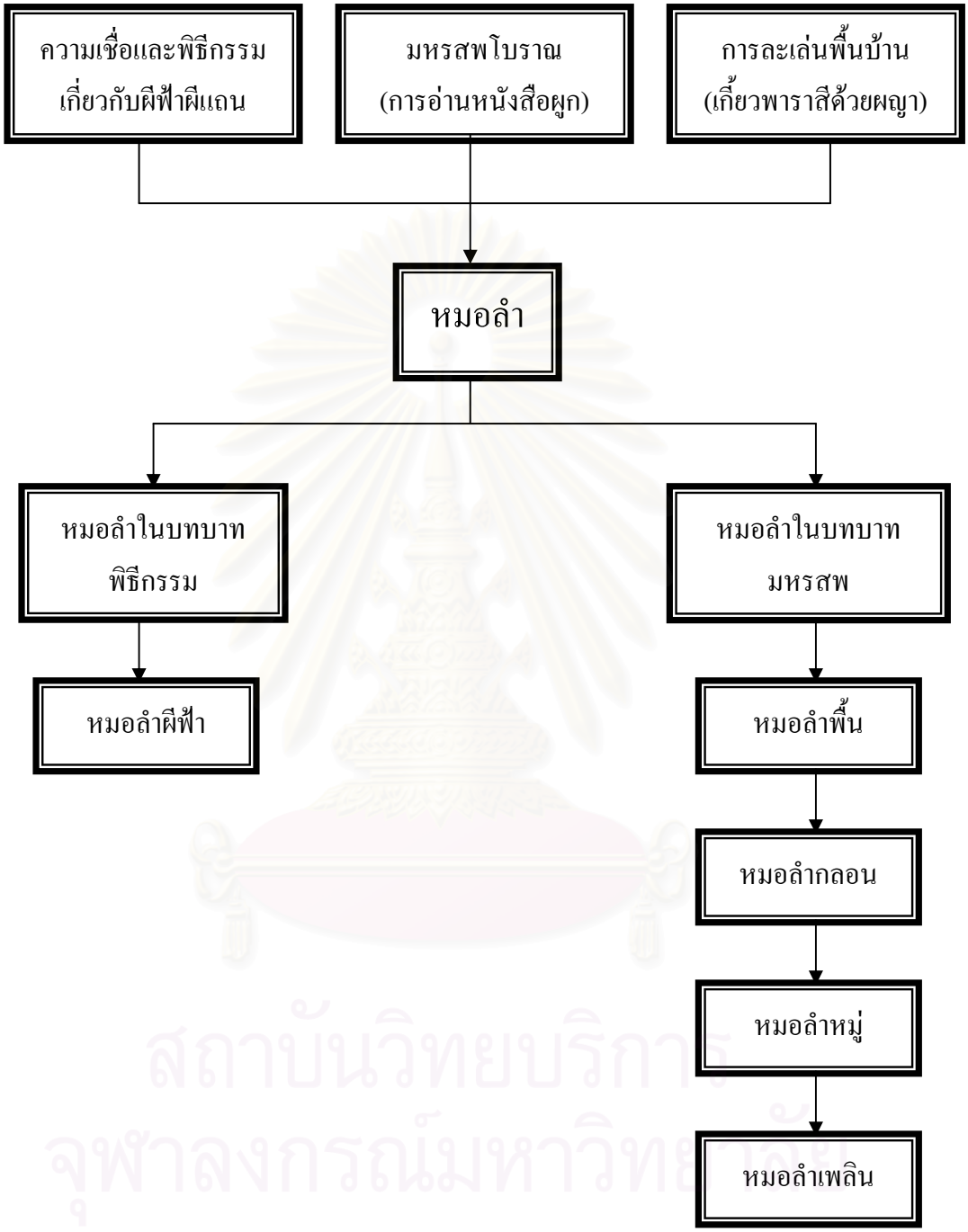
ปัจจุบันหมอลำในบทบาทพิธีกรรมเสื่อมความนิยมลงมากเต็มที แต่ก็ยังคงปรากฏให้พบเห็นอยู่บ้างในชุมชนชนบท ทั้งนี้มีปัจจัยในการเสื่อมหลายประการ เช่น การเพิ่มคุณภาพชีวิตด้วยการศึกษา ความเจริญทางด้านการแพทย์ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เป็นต้น

หมอลำในบทบาทมหรสพ

หมอลำในบทบาทนี้ ได้แก่ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ซึ่งหมอลำทั้ง 4 ประเภทที่กล่าวมานี้มีวัตถุประสงค์ของการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงใจแก่ผู้ชมผู้ฟังเป็นสำคัญ อาจสอดแทรกสาระและความรู้ไว้บ้างซึ่งผสมผสานมากับความบันเทิง

หากพิจารณาถึงลำดับพัฒนาการของหมอลำในบทบาทนี้ จะพบว่า หมอลำมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามยุคสมัยและความนิยมของผู้ชม ซึ่งเห็นได้จากหมอลำพื้นที่แสดงเพียงคนเดียว ก็มีการเพิ่มผู้แสดงเป็นสองคนมีการโต้ตอบกันด้วยกลอนลำกลายเป็นหมอลำกลอน หลังจากนั้นก็เพิ่มผู้แสดงขึ้นอีกเป็นจำนวนมากแล้วแสดงเป็นเรื่องราวกลายเป็นหมอลำหมู่ เมื่อเรื่องราวที่นำมาแสดงเกิดความจำเจก็เพิ่มการขับร้องเพลงลูกทุ่งประกอบการแสดงนั้น อีกทั้งยังผสมผสานเพลงลูกท่งเข้าไว้กับการขับลำจนกลายเป็นทำนองลำเพลิน จึงเกิดเป็นหมอลำเพลินในที่สุด ดังที่ได้กล่าวมานี้เองเป็นความนิยมของผู้ชมในแต่ละยุคสมัยซึ่งหมอลำได้มีการคิดปรับปรุงเพื่อสนองความต้องการของผู้ชม

นอกจากนี้ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยียังมีส่วนสำคัญในการพัฒนาหมอลำในบทบาทมหรสพเป็นอย่างมาก กล่าวคือ เมื่อมีความเจริญก้าวหน้าทั้งทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยี ก็จะส่งผลกระทบต่อการแสดงหมอลำด้วยเสมอ ๆ ซึ่งเห็นได้จากเมื่อสังคมไทยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก เช่น เพลงร้อง ดนตรี การแต่งกาย หรือแม้แต่ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เช่น เทคนิคแสงเสียง เวที ฉาก วัฒนธรรมและความเจริญก้าวหน้าเหล่านี้ถูกนำมาปรับใช้กับการแสดงของหมอลำ ผลส่งให้องค์ประกอบและรูปแบบการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไป มีความทันสมัยมากขึ้น เพราะหวังว่าจะเป็นที่นิยมของสังคม แต่หากจะกล่าวไปแล้วรูปแบบที่แปลกใหม่ที่เกิดขึ้นตามสมัยนิยมนี้มักจะดำรงอยู่ได้เพียงช่วงเวลาหนึ่ง เมื่อมีวัฒนธรรมใหม่เกิดขึ้น มีความเจริญทางเทคโนโลยีที่ก้าวล้ำไปอีก หมอลำก็จะพัฒนาปรับเปลี่ยนตามไปเช่นกัน ซึ่งเป็นเช่นนี้มาโดยตลอด อนึ่งรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนไปนั้นบางครั้งเป็นที่นิยมของผู้ชม และบางครั้งก็ไม่เป็นที่นิยม เมื่อไม่เป็นที่นิยมก็จะเสื่อมสลายและหายไปในที่สุด



แผนภูมิที่ 1 แสดงความเป็นมาและพัฒนาการของหมอลำ

ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4 หมอลำกลอน

ในส่วนที่ผ่านมาเป็นรายละเอียดเกี่ยวกับวัฒนธรรมการฟ้อน วัฒนธรรมการเกี่ยวพาราสี และวัฒนธรรมการแสดงหมอลำซึ่งล้วนแต่เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวอีสาน โดยเฉพาะหมอลำเป็นการแสดงที่หลอมรวมวัฒนธรรมหลายด้านเข้าไว้ด้วยกันซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมการฟ้อนและการเกี้ยวพาราสีด้วย จากการศึกษาหมอลำทั้ง 5 ประเภท คือ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ทำให้ทราบว่าหมอลำที่หลอมรวมการฟ้อนอีสานและการเกี้ยวพาราสีเข้าไว้ด้วยกันอย่างชัดเจนที่สุด คือ หมอลำกลอน ดังนั้น เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์ในบทต่อไปผู้วิจัยจึงขอให้รายละเอียดเกี่ยวกับหมอลำกลอนโดยแบ่งหัวข้อตามลำดับดังนี้

2.4.1 ความเป็นมาของหมอลำกลอน

หมอลำกลอน เป็นหมอลำอีกประเภทหนึ่งซึ่งมีลักษณะเป็นการโต้ตอบกันของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงด้วยกลอนลำที่เป็นภาษาถิ่นอีสาน โดยถ่ายทอดด้วยการเปล่งเสียงร้องเป็นทำนองพื้นบ้านอีสาน อันประกอบด้วยทำนองลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย มีการฟ้อนประกอบเป็นช่วง ๆ และมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง

หากกล่าวถึงความเป็นมาของหมอลำกลอน คงยังเป็นเรื่องที่นักวิชาการและผู้สนใจทำการศึกษาอยู่เป็นจำนวนมาก เนื่องจากผลการศึกษาหลาย ๆ ฉบับ ยังไม่สามารถสรุปได้อย่างแน่ชัดว่าหมอลำกลอนมีความเป็นมาอย่างไร หากแต่เป็นเพียงข้อสันนิษฐานในขั้นต้นเพียงเท่านั้น ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมผลการศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาของหมอลำกลอนที่มีอยู่หลากหลายสำนวน ดังต่อไปนี้

โอสถ บุตรมารศรี ให้ความเห็นเกี่ยวกับความเป็นมาของหมอลำกลอนไว้ว่า[69] หมอลำกลอนเป็นการผสมผสานของศิลปะ 3 แขนง ได้แก่

---

[69] โอสถ บุตรมารศรี, "ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 30-31.

1. กำเนิดจากหมอลำพื้น

หมอลำพื้นถือเป็นหมอลำที่กำเนิดเป็นอันดับแรกของลำทุกประเภท และได้มีวิวัฒนาการมาเรื่อย ๆ กล่าวคือ จากการลำคนเดียวก็เปลี่ยนเป็นการลำ 2 คน คือ หมอลำชายกับชาย หมอลำหญิงกับชาย หรือหญิงกับหญิง แต่ที่นิยมมากที่สุดคือหมอลำชายกับหญิง โดยในระยะเริ่มต้นนี้การลำยังลำเฉพาะนิทานธรรมะ นิทานพื้นบ้าน หรือตำนาน ถึงแม้ว่าจะเพิ่มจำนวนคนลำแล้วก็ตามแต่ก็ยังลำเป็นเรื่องเดียวกันหากแต่แบ่งบทกันลำตามเพศของตัวละคร คือ หมอลำชายก็ลำเป็นตัวละครชายทุกตัวในเรื่อง หมอลำหญิงก็ลำเป็นตัวละครหญิงทุกตัวในเรื่องเช่นเดียวกัน การลำในลักษณะนี้จึงเรียกว่าหมอลำคู่ ซึ่งถือเป็นจุดกำเนิดของหมอลำกลอนในเวลาต่อมา

2. กำเนิดจากการเทศน์โจทย์

การเทศน์โจทย์ เป็นวิธีการสอนธรรมะของพระภิกษุในพุทธศาสนาครั้งพุทธกาล รูปแบบการสอนมีลักษณะเป็นการสนทนาแบบถามตอบปัญหาธรรม เพราะพุทธบริษัทกราบทูลถามปัญหาธรรมกับพระพุทธเจ้า หรือสาวกกับสาวกถามปัญหากัน การเทศน์โจทย์เป็นการเทศน์ระหว่างพระสงฆ์ตั้งแต่ 2 รูปขึ้นไป แนวการเทศน์นั้นจะมุ่งถ่ายทอดเนื้อหาทางธรรมะสู่ประชาชนเพื่อให้เกิดความซาบซึ้งถึงคำสอนของพุทธศาสนา ซึ่งเป็นรูปแบบที่มุ่งให้ผู้ฟังไม่เกิดความเบื่อหน่ายต่อการฟัง แทนที่จะฟังพระเพียงรูปเดียวเทศน์ จากรูปแบบดังกล่าวนี้ หมอลำกลอนได้นำเอาเนื้อหาการเทศน์โจทย์มาใช้ถามตอบกันเป็นการประชันภูมิปัญญาของกันและกัน ซึ่งหมอลำที่มีภูมิปัญญามากจะสามารถตั้งคำถามและสามารถตอบคำถามของคู่ลำได้ดีกว่า จึงจะได้รับการกล่าวขวัญจากผู้ฟังและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก การลำโจทย์แก้ในลักษณะนี้เกิดขึ้นครั้งแรกที่จังหวัดขอนแก่น เนื้อหาสาระที่หมอลำนำมาลำเป็นเรื่องเกี่ยวกับสาระทั้งทางคดีโลกและคดีธรรม

3. กำเนิดจากการเกี้ยวพาราสี

การเกี้ยวพาราสีตามธรรมเนียมของชาวอีสานในสมัยโบราณ นิยมเกี้ยวพาราสีกันโดยการจ่ายผญา* ซึ่งเป็นถ้อยคำไพเราะด้วยคำเปรียบเทียบ มีเนื้อหาสาระในเชิงรัก คำสองแง่สองง่าม และมีสัมผัสคล้องจองกันอย่างสละสลวย ซึ่งเรียกผญานี้ว่า ผญาเกี้ยว ในการจ่ายผญาเกี้ยวนี้เองหมอลำกลอนได้นำรูปแบบไปปรับใช้ในการแสดงตามขั้นตอนการลำของตน โดยรูปแบบการลำจะเป็นการสมมุติว่าหมอลำทั้งคู่กำลังเกี้ยวพาราสีเพื่อขอความรักกัน และดำเนินเรื่องไปจนจนกระทั่งทั้งคู่ได้อยู่ร่วมกัน การลำเกี้ยวในลักษณะนี้เกิดขึ้นครั้งแรกที่จังหวัดอุบลราชธานีและยังคงสืบทอดในเขตพื้นที่นี้เป็นส่วนใหญ่

---

* ผญา หมายถึง คำกลอน สำนวน คติ สุภาษิต ที่กล่าวเป็นภาษถิ่น สามารถแบ่งได้หลายประเภท เช่น ผญาสั่งสอน ผญาความรู้ ผญาทายคำ ผญาขำขัน ผญาเกี้ยวพาราสี เป็นต้น

เยาวภา ดำเนตร อธิบายถึงความเป็นมาของหมอลำกลอนว่า[70] หมอลำกลอนพัฒนามาจากการเทศน์โจทย์ของพระสงฆ์และการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ดังมีรายละเอียดดังนี้

การเทศน์โจทย์เป็นการเทศน์ระหว่างพระสงฆ์ 2 รูป หรือ หลาย ๆ รูป เป็นการสอนธรรมะในแบบที่เรียกว่า ปุจฉา วิสัชนา มีลักษณะเป็นการสนทนาถามตอบปัญหา หรือเรื่องราวต่าง ๆ ทางศาสนาและจริยธรรม ซึ่งถือว่าเป็นการถ่ายทอดเนื้อหาไปสู่ผู้ฟังในลักษณะถามตอบ มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ประชาชนรู้ซึ้งถึงคำสั่งสอน ซึ่งหมอลำได้นำรูปแบบการถามตอบแบบเทศน์โจทย์ของพระสงฆ์มาลำ เรียกว่า ลำโจทย์แก้ ซึ่งเป็นการลำถามตอบกันของหมอลำ ในช่วงที่การลำโจทย์แก้กำลังได้รับความนิยมอยู่นั้น ได้เกิดการลำในลักษณะเดียวกันกับการลำโจทย์แก้ขึ้น คือ ลำชิงชู้และลำสามเกลอ ซึ่งเป็นการลำปะทะคารมเพื่อช่วงชิงหญิงสาวหรือคู่รัก การลำชิงชู้และลำสามเกลอนี้ได้รับความนิยมไม่นานก็เสื่อมความนิยม เนื่องจากเกิดลำชนิดใหม่ขึ้น คือ ลำเกี้ยว

การลำเกี้ยวเกิดจากการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว เป็นการพูดเพื่อขอความรักและฝากรักของหนุ่มสาว คำที่ใช้เกี้ยวพาราสีกันเรียกว่า ผญาเกี้ยว ซึ่งเป็นคำพูดที่มีความหมายในเชิงเปรียบเทียบ ประกอบด้วยถ้อยคำอันหลักแหลมลึกซึ้งแทรกอยู่เสมอ ผู้ฟังจะต้องคอยตีความหมายอยู่ตลอดเวลา

ศิราภรณ์ ปทุมวัน แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความเป็นมาของหมอลำกลอนว่า[71] หนุ่มสาวชาวอีสานมีอิสรภาพตามสมควรในการเลือกคู่ครอง สามารถศึกษาอุปนิสัยใจคอคู่หมายก่อนที่จะแต่งงาน โดยทั่วไปการใช้เวลาของเกษตรกรในสังคมกสิกรรม ตอนกลางวันเป็นเวลาทำงานหนัก ตอนกลางคืนหนุ่มสาวชาวอีสานจะมีการชุมนุมลงข่วง คำว่า “ข่วง” หมายถึง ลาน หรือบริเวณที่ว่างจะเป็นลานบ้านหรือวัดก็ได้ สามารถใช้ประโยชน์ในการชุมนุมประกอบกิจกรรมตามธรรมเนียมท้องถิ่น เมื่อถึงเวลาเย็นสาว ๆ ในละแวกเดียวกันจะทำงานร่วมกันที่ลานบ้านของใครคนใดคนหนึ่ง โดยนั่งล้อมกองไฟปั่นฝ้าย หนุ่ม ๆ ก็ถือเป็นโอกาสดีที่จะมาพูดคุยกับสาวหรือหยอกสาว หนุ่ม ๆ จะเป่าแคนหรือดีดพิณเพื่อคุยกับสาวจากบ้านต่าง ๆ หากพอใจสาวคนใดเป็นพิเศษก็จะ

---

[70] เยาวภา ดำเนตร, “วิถีชีวิตของชาวอีสานจากกลอนลำทางยาวของลำกลอน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2536), หน้า 30-31.

[71] ศิราภรณ์ ปทุมวัน, “บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542), หน้า 24.

สนทนาโต้ตอบกันเป็นโวหารที่ไพเราะมีความหมายลึกซึ้ง ซึ่งเรียกว่า ผญา ต่อมามีการนำผญาเกี้ยวนี้ไปขับเป็นลำนำโต้ตอบกันจึงเกิดเป็นลำกลอนและลำผญา

นอกจากนี้ยังมีรายงานการศึกษาเรื่องหมอลำกลอน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในรายวิชาไทยคดีของชุมเดช เดชพิมล[72] ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับความเป็นมาและวิวัฒนาการของหมอลำกลอนซึ่งต่างไปจากสำนวนอื่น ๆ ว่า

> หมอลำกลอนมีมานานแล้วแต่โบราณ ตั้งแต่ช่วง 100 ปีขึ้นไปนั้นหมอลำพื้นกำลังเป็นที่นิยมและแพร่หลายมากกว่า หมอลำกลอนจะวิวัฒนาการมาจากหมอลำพื้นหรือไม่นั้นไม่มีหลักฐานยืนยันได้ อาจจะมีมาพร้อมกันก็ได้ เพราะหมอลำกลอนก็มีท่วงทำนองและวิธีการแสดงไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากหมอลำพื้นอย่างเห็นได้ชัด จะมีส่วนเกี่ยวโยงกันก็แต่เฉพาะในด้านความเป็นมาของลำโจทย์แก้และกลอนเกี้ยว (เกี้ยวพาราสี) เท่านั้น ที่ว่าหมอลำกลอนต่างจากหมอลำพื้นก็คือ โดยทั่ว ๆ ไปหมอลำพื้นจะลำเล่านิทานไปตามท้องเรื่อง แต่หลอลำกลอนจะเป็นการชิงไหวชิงพริบในการพูดโต้ตอบ (คล้ายโต้วาที) และเกี้ยวพาราสี เป็นต้น หมอลำกลอนยุคแรก ๆ นิยมกลอนโจทย์แก้ (ถาม - ตอบ) ด้วยความรู้ต่าง ๆ เช่น นิทานธรรมะ จารีตประเพณี หมอลำมักจะเป็นผู้ชายทั้งคู่ หมอลำประเภทนี้นับว่าผู้ลำจะต้องใช้ความสามารถเป็นอย่างมากและหมอลำประเภทนี้ยังเล่นยากมากที่สุด ผู้ลำต้องมีความรู้กว้างขวางถึงกับต้องเรียนมูลกัจจายนะพระธรรมบทกันเลยทีเดียว ต่อมามีหมอลำผู้หญิงขึ้น โดยเนื้อหาก็ยังเป็นการถาม – ตอบกันด้านความรู้อยู่และเพิ่มการเกี้ยวกันอย่างออกรสขึ้นมา ผู้ฟังสนุกสนานเห็นสมจริงสมจัง ทำให้สมัยต่อมานิยมฟังกลอนเกี้ยวเป็นพื้น เรื่องความรู้เป็นอันหมดความนิยมไปช่วงหนึ่ง สมัยลำเกี้ยวก็มีเพียงหมอลำชายหนึ่งหญิงหนึ่ง ส่วนประเภทชายทั้งคู่ก็หายไป ลำเกี้ยวนี้หมอลำเรียกว่า “เกี้ยวเรื่อง” หมายถึง ผูกเรื่องให้ลำเกี้ยวกันตั้งแต่สมัยเป็นเด็กนักเรียนหรือไปเลี้ยงวัวเลี้ยงควายด้วยกัน จนกระทั่งออกโรงเรียนเป็นหนุ่มเป็นสาว ตกลงแต่งงานกัน มีการสู่ขวัญบ่าวสาว และจบลงที่พาเมียไปเยี่ยมพ่อแม่ ดังกลอนว่า *“ได้กันแล้วสิพาเมียไปยามย่า หาบกะต่าโหย่น ๆ ตามก้นบ่าวพี่ชาย”* (แต่งงานกันแล้วจะพาภรรยาไปเยี่ยมแม่สามี ถือตะกร้าเดินตามสามี)

---

[72] ชุมเดช เดชพิมล, “หมอลำกลอน,” (รายงานการศึกษาวิชาไทยคดี 501 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2526), หน้า 1. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

สมัยต่อมาผู้ฟังเห็นว่าไม่เป็นสาระนักถ้าจะมีแต่กลอนเกี้ยวอย่างเดียว จึงมีการฟื้นความรู้ นิทาน ธรรมะ ตลอดจนความรู้อื่น ๆ อีกอย่างไม่มีขอบเขต เช่น ประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ข่าวสารบ้านเมือง การปกครอง เป็นต้น เป็นอันว่าตั้งแต่นั้นมาหมอลำกลอนก็มีเนื้อหาครบทุกรสมาจนถึงปัจจุบันนี้ และที่เรียกว่าหมอลำกลอนนั้นก็เพราะเอากลอนมาโต้ตอบกัน ซึ่งนิยมชายหญิงเท่านั้นจึงจะเรียกว่า หมอลำกลอน

จากความเป็นมาของหมอลำกลอนดังที่ปรากฏในข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่า หมอลำกลอนเกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่าง หมอลำพื้น การเทศน์โจทย์แก้ของพระสงฆ์ และการละเล่นเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว โดยนำเอาแคนมาเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง จากนั้นก็มีการปรับเปลี่ยน แก้ไข ปรับปรุงรูปแบบการแสดงและการฟ้อนให้เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมตามกาลสมัยจนกลายเป็นที่นิยมของชาวอีสานในช่วงเวลาหนึ่ง

2.4.2 พัฒนาการของหมอลำกลอน

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า หมอลำกลอนเป็นการผสมผสานระหว่างหมอลำพื้น การเทศน์โจทย์แก้ของพระสงฆ์ และการละเล่นเกี้ยวพาราสี นับจากอดีตจนถึงปัจจุบันหมอลำกลอนมีความเป็นมามากกว่า 100 ปี ระยะเวลาที่ยาวนานผ่านมาหลายยุคหลายสมัย ส่งผลให้หมอลำกลอนมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบในการแสดงไปตามสมัยนิยมเพื่อให้เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมผู้ฟัง ซึ่งถือเป็นพัฒนาการของหมอลำกลอนที่มีมาอย่างต่อเนื่อง ดังที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาถึงการปรับปรุงและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับหมอลำกลอน จึงแบ่งพัฒนาการของหมอลำกลอนออกเป็น 3 ระยะ คือ 1. หมอลำกลอนระยะเริ่มต้น (หมอลำกลอนดั้งเดิม) 2. หมอลำกลอนระยะปรับปรุง และ 3. หมอลำกลอนระยะอนุรักษ์และพัฒนา

1. หมอลำกลอนระยะเริ่มต้น (หมอลำกลอนดั้งเดิม) ในที่นี้ผู้วิจัยหมายรวมตั้งแต่หมอลำกลอนเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกจนถึงก่อนการเพิ่มจำนวนผู้แสดงให้มากกว่า 2 คน หมอลำกลอนในระยะเริ่มต้นแต่เดิมนั้นเชื่อว่าพัฒนามาจากหมอลำพื้นซึ่งเป็นการลำเล่าเรื่องราวต่าง ๆ เช่น ตำนาน นิทานพื้นบ้าน หรือนิทานชาดก ส่วนใหญ่ใช้ผู้แสดงเป็นชายเพียงคนเดียว มีผ้าขาวม้าและแคนประกอบการแสดง ลักษณะการแสดงแบบนี้นิยมแพร่หลายอยู่ในระยะเวลาหนึ่งก็เสื่อมลง จึงเกิดการแสดงที่มีลักษณะคล้ายกับหมอลำพื้นขึ้นเพียงแต่เพิ่มจำนวนผู้แสดงเป็น 2 คน เป็นชายกับชาย ชายกับหญิง หรือหญิงกับหญิงก็ได้ ซึ่งยังคงเป็นการเล่าเรื่องหรือนิทานเช่นเดิม เพียงแต่

แบ่งกลอนสลับกันลำ ต่อมานิยมแสดงเฉพาะหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เนื้อหาของกลอนลำเริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น ทั้งเรื่องทางโลกและทางธรรม เช่น ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ การศึกษา ศาสนา วรรณกรรม ประเพณี ความรัก เป็นต้น หมอลำกลอนในลักษณะนี้บางครั้งเรียกว่า ลำคู่[73] ซึ่งเป็นที่นิยมของชาวอีสานเป็นอย่างมาก เนื่องจากการชมหมอลำกลอนในแต่ละครั้งจะได้รับทั้งความรู้จากกลอนลำและความบันเทิงจากการฟ้อนที่มีอยู่ประปรายในการแสดงแต่ยังไม่มีความโดดเด่นมากนัก

2. หมอลำกลอนระยะปรับปรุง หมายถึง หมอลำกลอนที่มีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงจากดั้งเดิม อยู่ระหว่าง พ.ศ. 2490 ถึงปัจจุบัน[74](พ.ศ. 2550) ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยพบหมอลำกลอนในระยะปรับปรุง 3 ประเภท ได้แก่ หมอลำชิงชู้ หมอลำสามเกลอ และหมอลำซิ่ง

<u>หมอลำชิงชู้</u>

หมอลำชิงชู้เป็นหมอลำกลอนอีกประเภทหนึ่งมีผู้แสดง 3 คน คือ หมอลำชาย 2 คน หมอลำหญิง 1 คน และร่วมด้วยหมอแคน 1 คน ลักษณะการลำจะเป็นการมุ่งเสนอเนื้อหาที่เกิดจากการขัดแย้งกันในเรื่องของความรัก โดยสมมติให้ฝ่ายชายซึ่งมี 2 คน รักผู้หญิงคนเดียวกัน ชายคนหนึ่งจะเป็นคนรวย (อาจสมมติให้เป็นพ่อค้า) และชายอีกคนหนึ่งจะเป็นคนจน (อาจสมมติให้เป็นชาวนา) ลักษณะการแย่งชิงผู้หญิงคนเดียวกันนี้เองที่เรียกว่า ชิงชู้ ซึ่งทั้งฝ่ายพ่อค้าและชาวนาต้องแสดงความสามารถในเรื่องวาทะ โวหาร ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกันอย่างเต็มที่ ต่างฝ่ายต่างก็ยกเอาส่วนดีของตนมาอวดฝ่ายหญิง ในขณะเดียวกันก็พยายามหาความไม่ดี ข้อบกพร่องของอีกฝ่ายหนึ่งมาบอกให้ฝ่ายหญิงทราบ เพื่อให้ฝ่ายหญิงนั้นใจอ่อนและหันมารับรักตนในที่สุด สำหรับฝ่ายหญิงนั้นในระยะแรกก็ต้องแสดงว่าตนเป็นกลาง ไม่เข้าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ส่วนใหญ่มักจะเอนเอียงเข้ากับฝ่ายคนรวยก่อนแล้วจึงหันกลับมารับรักฝ่ายคนจน และตกลงแต่งงานกันในตอนท้าย ปัจจุบันหมอลำชิงชู้ไม่ได้รับความนิยมจึงเสื่อมไป

---

[73] สมพงษ์ บุตรโรจน์, “หมอลำ,” ใน <u>งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 13</u>, (มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์, 2532), หน้า 33.

[74] สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ, <u>คนซิ่งอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน</u>, (นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544), หน้า 82.

หมอลำสามเกลอ

หมอลำสามเกลอเป็นหมอลำชิงชู้อีกแบบหนึ่ง บางทีเรียกว่า ลำสามสิงห์ชิงนาง เป็นการลำที่ประกอบด้วยผู้ชาย 3 คน ผู้หญิง 1 คน ผู้ชายทั้งสามจะสมมติตนเองเป็นชาวนา พ่อค้า และข้าราชการ ซึ่งผู้ชายทั้งสามคนต่างก็หลงรักผู้หญิงคนเดียวกัน ในการลำแต่ละคนจะยกข้อดีของตนมาให้ฝ่ายหญิงรับรู้ และจะยกข้อเสียของคนอื่นเพื่อทับถมให้เป็นผู้ที่ด้อยกว่าตนเอง ส่วนฝ่ายหญิงก็พยายามสอบถามแต่ละฝ่ายถึงความดีความงามเพื่อให้เกิดความแน่ในก่อนที่จะตกลงปลงใจแต่งงานด้วย ในที่สุดมักจะลงเอยด้วยการตัดสินใจเลือกชาวนาเป็นคู่รักของตน ลักษณะการลำโดยทั่วไปจะเหมือนกับหมอลำชิงชู้ มีความแตกต่างเพียงจำนวนผู้แสดงที่เพิ่มฝ่ายชายให้มากขึ้นอีกหนึ่งคน

หมอลำซิ่ง

หมอลำซิ่งเป็นหมอลำกลอนในรูปแบบของการผสมผสานระหว่างการลำกลอนกับดนตรีและจังหวะใหม่ ๆ อันเป็นการพัฒนากลวิธีการแสดงของหมอลำ ซึ่งขั้นตอนของการแสดงและการเสนอเนื้อหาสาระจะเหมือนลำกลอนธรรมดา ในขณะเดียวกันก็จะนำเอาเพลงลูกทุ่งหรือเพลงหมอลำที่ได้รับความนิยมในขณะนั้นเข้ามาแทรก เพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น ส่วนดนตรีประกอบนอกจากจะมีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลักแล้ว ลำซิ่งยังมีการนำเอากลองชุด เบส กีต้าร์หรือพิณ เข้ามาประกอบด้วย สาเหตุที่มีการพัฒนาหมอลำกลอนธรรมดาให้เป็นหมอลำซิ่งมีอยู่ว่า ในปัจจุบันหมอลำกลอนธรรมดามักไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร และกลุ่มผู้ฟังก็เป็นเพียงกลุ่มผู้มีอายุสูง ส่วนคนรุ่นหนุ่มรุ่นสาวมักไม่สนใจ หมอลำจึงได้นำเอาเพลงลูกทุ่งหรือเพลงหมอลำที่กำลังได้รับความนิยมเข้ามาแทรก โดยมีเครื่องดนตรีสากลประกอบจังหวะทำให้เกิดความครึกครื้นมากขึ้น สิ่งหนึ่งที่เป็นการดึงดูดผู้ฟังได้เป็นอย่างดี คือ การมีหางเครื่องประกอบ ส่วนตัวหมอลำเองก็ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการลำและการเต้นประกอบด้วย ดังนั้นหมอลำซิ่งจึงมักเป็นผู้ที่มีอายุน้อย ประสบการณ์ในการลำไม่ต้องมากนักก็สามารถแสดงได้ตลอดทั้งคืน เพราะมุ่งการร้องเพลงและเพลงหมอลำแนวใหม่แทนการลำ

หากพิจารณาหมอลำกลอนในระยะปรับปรุงนี้จะเห็นได้ว่าหมอลำกลอนถูกพัฒนาไปใน 2 ลักษณะ คือ หมอลำกลอนในลักษณะละคร และหมอลำกลอนในลักษณะเพลงร้อง

หมอลำกลอนในลักษณะละครนั้นผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากหมอลำหมู่ สืบเนื่องมาจากในระยะหลังนี้หมอลำกลอนเริ่มเสื่อมความนิยมลง ตัวหมอลำจึงคิดหารูปแบบการแสดงใหม่ ๆ เพื่อดึงความสนใจของผู้ชม แต่หากจะเปลี่ยนรูปแบบใหม่เสียหมดก็

อาจจะไม่สู้ดีนักเนื่องจากตนเองมีพื้นฐานของหมอลำกลอนมาจึงนำรูปแบบนั้นไปผสมผสานกับหมอลำหมู่ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมอยู่ในขณะนั้น จึงทำให้เกิดหมอลำกลอนในลักษณะของละครขึ้น 2 ประเภท คือ หมอลำชิงชู้ และหมอลำสามสิงห์ชิงนาง

ส่วนหมอลำกลอนในลักษณะเพลงร้อง คือ หมอลำซิ่ง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในลำดับต่อมาจากหมอลำกลอนในลักษณะละคร เพราะน่าจะได้รับอิทธิพลจากหมอลำเพลินซึ่งเกิดขึ้นหลังหมอลำหมู่ ลักษณะของหมอลำกลอนในลักษณะเพลงร้องเป็นการผสมผสานระหว่างหมอลำกลอนเข้ากับการร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำ อีกทั้งยังเน้นที่การโชว์ลีลาท่าทางการเต้นของหางเครื่องซึ่งเป็นลักษณะเด่นของหมอลำเพลินที่มักจะร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำประกอบการเต้นรำของหางเครื่องก่อนการดำเนินเรื่องราว ความต่างของหมอลำเพลินและหมอลำซิ่งอยู่ที่หมอลำเพลินดำเนินเรื่องราวแต่หมอลำซิ่งเป็นเพียงการโต้ตอบกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ส่วนการเต้นของหางเครื่องและดนตรีประกอบการแสดงมีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก

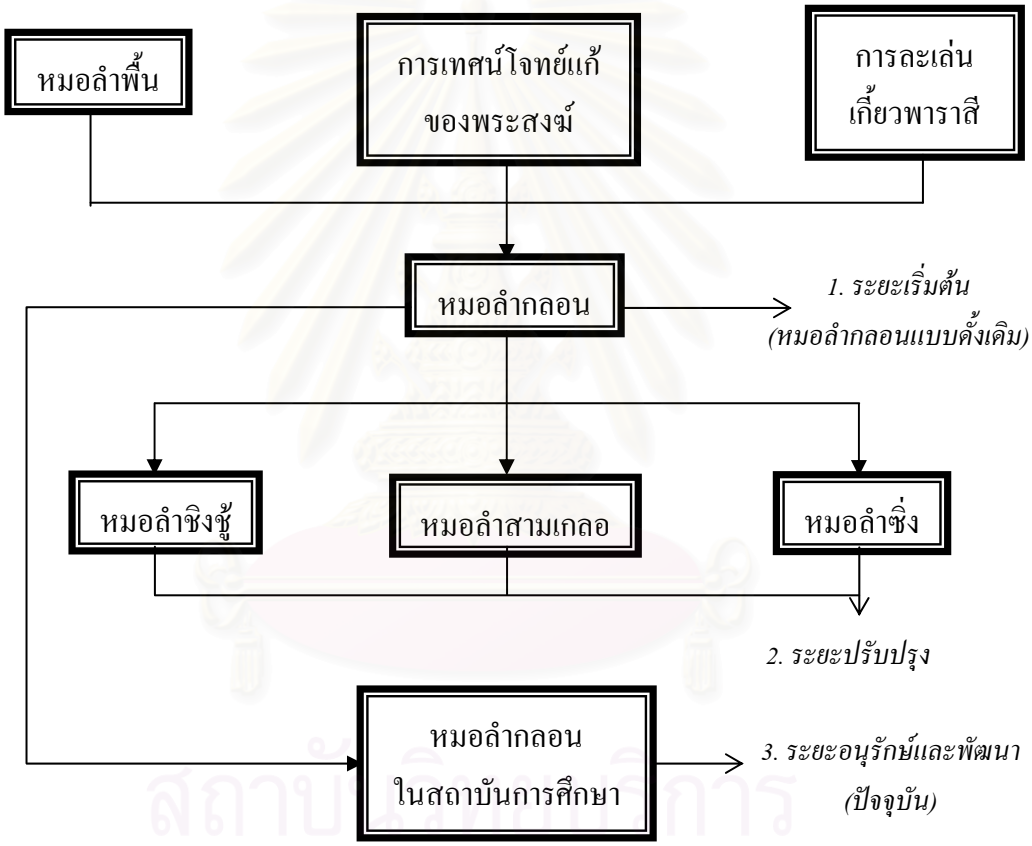
ปัจจุบันหมอลำชิงชู้และหมอลำสามเกลอ (หมอลำสามสิงห์ชิงนาง) ไม่ปรากฏให้พบเห็นแล้ว แต่หมอลำซิ่งยังคงมีการว่าจ้างให้ทำการแสดงอยู่บ้าง

3. หมอลำกลอนระยะอนุรักษ์และพัฒนา (ปัจจุบัน) ด้วยระยะเวลาที่ผ่านมาอย่างยาวนาน หมอลำกลอนมีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยมคงอยู่ได้เพียงช่วงเวลาหนึ่งก็เสื่อมความนิยมลงตามกาลเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป ในปัจจุบันหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมมีให้พบเห็นน้อยมาก เนื่องจากหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมมีความเชื่องช้า ไม่น่าตื่นเต้น ความนิยมว่าจ้างให้ทำการแสดงจึงลดลงเป็นอย่างมาก หากแต่ที่ยังคงมีให้พบเห็นนั้นส่วนใหญ่มักเป็นการสาธิตประกอบการบรรยาย รูปแบบการแสดงเป็นแบบตัดตอน โดยมีจุดประสงค์เพื่อหวังจะสืบทอดและอนุรักษ์หมอลำกลอนแบบดั้งเดิมให้คงอยู่เพียงเท่านั้น

ปัจจุบันหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมอยู่ในความสนใจของสถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่าง ๆ ในภาคอีสาน แต่ละสถาบันมีแนวนโยบายที่จะอนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมให้คงอยู่สืบไป โดยมีการศึกษาค้นคว้าและจัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับการแสดงหมอลำกลอนแบบดั้งเดิม มีการเชิญศิลปินหมอลำกลอนรุ่นครู รุ่นอาวุโส ไปถ่ายทอดการแสดงหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมไว้เพราะเกรงจะสูญหาย การศึกษาในรูปแบบดังกล่าวนี้จึงเป็นการจัดระบบหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมให้มีรูปแบบเป็นมาตรฐานเพื่อการถ่ายทอดและประเมินผล ผลเสียที่เกิดตามมา คือ ลักษณะเฉพาะของความเป็นพื้นบ้านอีสานลบเลือนหายไปทั้งการขับลำและการวาดฟ้อน มีการผสมผสานความเป็นราชสำนักลงไป โดยซึมซับผ่านทางผู้ฝึกซ้อมและผู้ควบคุมซึ่งส่วนใหญ่ล้วนแต่เป็นผู้ที่ได้รับการศึกษาในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

อย่างไรก็ตามแม้ว่าลักษณะเฉพาะของความเป็นพื้นบ้านอีสานจะขาดหายไปบ้าง แต่ก็ยังนับว่าเป็นการดีที่ได้มีการอนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมให้คงอยู่ แต่จะเป็นการดียิ่งขึ้นหากมีความชัดเจนในลักษณะเฉพาะของความเป็นพื้นบ้านอีสานทั้งการขับลำและวาดฟ้อน

จากการศึกษาพัฒนาการของหมอลำกลอน สามารถแสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 2 แสดงความเป็นมาและพัฒนาการของหมอลำกลอน

ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4.3 ประเภทของหมอลำกลอน

เนื่องจากหมอลำกลอนเป็นที่นิยมอยู่ทั่วไปในภาคอีสาน ถึงแม้ว่าจะเป็นการแสดงหมอลำกลอนแบบเดียวกันก็ตามแต่หากอยู่ต่างพื้นที่กันก็ย่อมมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ตามความนิยมของแต่ละท้องที่ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการแบ่งกลุ่มเพื่อจำแนกหมอลำกลอนออกตามท้องถิ่น โดยใช้ชื่อของท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นชื่อของกลุ่มหรือแบบฉบับทางการแสดง ซึ่งชาวอีสานใช้คำ “วาด” แทนคำว่าแบบหรือทาง ซึ่งมีความหมายใช้ได้ทั้งวาดลำและวาดฟ้อน

เป็นที่น่าสังเกตว่า ชาวอีสานใช้คำว่า “วาด” ทั้งในเชิงวาดลำและวาดฟ้อน แต่ก็ยังมีนักวิชาการได้ให้ความรู้ไว้ว่า หากในเชิงการลำควรใช้คำว่า “วาท” เพราะน่าจะกร่อนมาจากคำว่า ”วาทะ” ซึ่งหมายถึงการพูดจา การใช้คารม[75] แต่ถึงกระนั้นด้วยความนิยมและความเคยชินของคนทั่วไปก็ใช้คำว่า “วาด” ทั้งในเชิงวาดลำและวาดฟ้อนอยู่ โดยให้เหตุผลว่า “วาดลำ” ก็คือการวาดลวดลาย เส้นสาย ให้เป็นศิลปะด้วยการใช้เสียงขับร้อง ส่วน “วาดฟ้อน” ก็คือการวาดลวดลายให้เกิดเป็นศิลปะด้วยการใช้ร่างกาย แขน และขา เคลื่อนไหวไปมา ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้จึงขอยึดธรรมเนียมนิยมของชาวอีสานและตัวหมอลำเป็นหลัก จากการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าหมอลำกลอนสามารถแบ่งได้เป็นวาดต่าง ๆ ดังนี้[76]

1. วาดอุบลราชธานี หรือทำนองอุบลราชธานี เป็นท่วงทำนองที่ค่อนข้างช้าอ่อนหวาน นุ่มนวล มีจังหวะเบา ๆ เนิบนาบไม่กระชั้น ทั้งนี้เป็นผลมาจากชาวอุบลราชธานีมีสำเนียงและจังหวะในการพูดที่ค่อนข้างช้า มักใช้น้ำเสียงที่นุ่มสุขุม ไม่นิยมการพูดจาที่รวดเร็วกระชับ หรือรวบคำ อีกประการหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของวาดอุบลราชธานี คือ การโอ่ลำ หมายถึง การขึ้นต้นของกลอนลำแต่ละกลอนมักจะโอ่ด้วยคำว่า “โอ่....โอ....ฟ้าเอ๋ยฟ้า” และมักจะมีคำสร้อยคำเสริมประกอบด้วยเสมอ เช่น “แล้วบัดนี้” “พ่อผมเอ้ย” “แม่ผมเอ้ย” “ศรัทธาเอ้ย” เป็นต้น ทั้งนี้เป็นผลมาจากชาวอุบลราชธานีมักพูดคำสร้อยคำเสริมอย่างนี้จนเป็นนิสัย เช่น หากจะถามว่ากินข้าวหรือยัง โดยปกติชาวอีสานทั่วไปจะพูดว่า “กินข้าวแล้วยัง” แต่หากเป็นชาวอุบลราชธานีจะนิยมพูดว่า “กินข้าวแล้วยังล่ะลูกเอ๊ย” หรือ “กินข้าวแล้วยังล่ะ

---

[75] ประมวล พิมพ์เสน, หมอลำหมู่วาทขอนแก่น, (ขอนแก่น: หจก. ขอนแก่นการพิมพ์, 2539), หน้า 4.

[76] เสงี่ยม บึงไสย, “บทบาทของหมอลำกลอนด้านการเมือง,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2533), หน้า 32-33.

ลูกหล่า" เป็นต้น คำว่า "ลูกเอ๊ย" หรือ "ลูกหล่า" เป็นคำสร้อยคำเสริมที่ชาวอุบลราชธานีสอดแทรกเข้าไปในประโยค ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า วาดอุบลราชธานีเป็นวาดลำที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตัวตนของชาวอุบลราชธานีได้เป็นอย่างดี ความนิยมของวาดอุบลราชธานีไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในจังหวัดอุบลราชธานีเพียงเท่านั้น หากแต่วาดอุบลราชธานีได้กระจายเป็นวงกว้างไปทั่วภาคอีสาน

2. วาดขอนแก่น หรือทำนองขอนแก่น เป็นทำนองที่มีจังหวะเร็ว กระชั้น เร้าใจ ส่วนมากมักจะขึ้นต้นกลอนลำว่า "บัดนี้" (ออกเสียงเป็นบัดหนึ่ง) แล้วตามด้วยกลอนลำที่มีจังหวะลีลาเร็ว กระชั้น เสียงไม่ค่อยนุ่นนวล ทั้งนี้เป็นผลมาจากชาวขอนแก่นมีสำเนียงการพูดที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ มักพูดรวบคำ เมื่อชาวขอนแก่นขับลำจึงสะท้อนเอกลักษณ์ดังกล่าวออกมาทางการขับลำด้วย เนื่องจากวาดขอนแก่นมีจังหวะทำนองที่รวดเร็วจึงส่งผลให้การแสดงออกส่วนมากเน้นที่ท่าทางสีหน้า แววตา เพื่อให้สอดคล้องไปกับจังหวะทำนองของการลำ วาดขอนแก่นเป็นที่นิยมกันมากในจังหวัดขอนแก่นและจังหวัดใกล้เคียง

3. วาดพุทธไธสง หรือทำนองพุทไธสง เป็นทำนองลำที่เกิดขึ้นในอำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นทำนองลำที่รวดเร็ว ใช้ลำเมื่อต้องการดำเนินเรื่องต่าง ๆ อย่างรวบรัด ซึ่งไม่เป็นที่นิยมในวงกว้าง

4. วาดภูเขียว หรือทำนองลำภูเขียว เป็นทำนองลำที่เกิดขึ้นในอำเภอภูเขียว จังหวัดชัยภูมิ เป็นทำนองลำที่ไพเราะ อ่อนหวาน เหมาะสำหรับการลำเกี้ยวมากที่สุด แต่ถึงกระนั้นก็ยังไม่เป็นที่นิยมในวงกว้าง

จากประเภทของหมอลำกลอนดังที่ได้แบ่งเป็นวาดต่าง ๆ หนึ่งในจำนวนนั้น หมอลำกลอนวาดที่มีทำนองนุ่มนวลเชื่องช้า คือ วาดอุบลราชธานี ซึ่งหากกล่าวถึงความนิยมและการแพร่หลายในภาคอีสานนั้นหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีก็เป็นที่นิยมและแพร่หลายมากกว่าวาดอื่น ๆ เนื่องจากวาดอุบลราชธานีเป็นวาดที่เก่าแก่เพราะเกิดขึ้นก่อนวาดอื่น ๆ และเป็นต้นแบบของหมอลำกลอนแต่ลำวาด[77] ดังนั้นการศึกษาการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนในครั้งนี้จึงขอกล่าวถึงและทำการศึกษาเฉพาะวาดอุบลราชธานี

---

[77] โอสถ บุตรมารศรี, "ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 31.

สรุป

ภาคอีสานสามารถแบ่งเขตพื้นที่ได้ 2 เขต คือ อีสานเหนือและอีสานใต้ ในพื้นที่ทั้งสองเขตประกอบด้วยกลุ่มชนหลากหลายเผ่าพันธุ์ แต่กลุ่มชนที่มีจำนวนมากที่สุด คือ กลุ่มชนไทลาว ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองและเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน กลุ่มชนไทลาวมีวัฒนธรรมประเพณีที่หลากหลายซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวถึงดังนี้

1. วัฒนธรรมการฟ้อน เป็นวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมอื่น ๆ ซึ่งในการศึกษานี้ผู้วิจัยใช้คำว่า ฟ้อนอีสาน ซึ่งหมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ให้เป็นท่าทางตามแบบฉบับของชาวอีสาน โดยสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่น อันประกอบด้วยท่าฟ้อน เพลงร้อง ดนตรี และการแต่งกาย ซึ่งข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับความเป็นมาของฟ้อนอีสานมีอยู่ 2 ประการ คือ 1. เกิดขึ้นจากท่าทางการเคลื่อนไหวที่มาจากสัญชาติญาณ กลายเป็นกิริยาสามัญลักษณะ เช่น ตบมือ กระโดด ยกขา กระทืบเท้า เป็นต้น เมื่อนำการเคลื่อนไหวเหล่านี้มาเรียงร้อยต่อกันจึงเกิดเป็นท่าฟ้อนอย่างง่าย 2. เกิดจากการเคลื่อนไหวร่างกายในพิธีกรรมตามความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน กล่าวคือ แต่เดิมชาวอีสานนับถือสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ ทำให้เกิดพิธีกรรมที่ใช้ในการติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น ในพิธีกรรมที่ประกอบมีการสวดอ้อนวอนตลอดจนมีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบต่าง ๆ เช่น การเอามือประสานกันที่กลางอก การก้มศีรษะลงกับพื้น การกระโดด การม้วนมือไปมา เป็นต้น ท่าทางการเคลื่อนไหวดังกล่าวจึงพัฒนามาเป็นท่าทางการฟ้อนของชาวอีสานในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตามเมื่อฟ้อนอีสานอุบัติขึ้นมาแล้วก็ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังมีการปรับปรุง แก้ไข เพิ่มเติม ซึ่งถือเป็นการพัฒนาการฟ้อนอีสานขึ้นตามลำดับ ซึ่งพัฒนาการของฟ้อนอีสานนี้สามารถแยกอธิบายได้เป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรกในอดีตนั้นฟ้อนอีสานยังคงมีลักษณะคล้ายกับการเคลื่อนไหวร่างกายในสมัยดึกดำบรรพ์ กล่าวคือ เป็นเพียงการเคลื่อนไหวไปมาของร่างกายที่แสดงออกตามอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟ้อนโดยมิได้มีการปรับแต่งให้เกิดความงาม ส่วนช่วงที่สองเป็นฟ้อนอีสานในปัจจุบันซึ่งพบว่าฟ้อนอีสานสามารถพบเห็นได้ในวิถีชีวิตของชาวอีสานและกระจายอยู่ทั่วไปในภาคอีสาน ฟ้อนอีสานในปัจจุบันนี้ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่

ฟ้อนในพิธีกรรม เป็นการฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากความเชื่อของชาวอีสานที่ยังคงปรากฏอยู่บ้างในสังคมอีสาน แต่เดิมสังคมอีสานยึดถือความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีเมื่อพระพุทธศาสนาเผยแผ่เข้ามาในสังคมอีสาน ความเชื่อดั้งเดิมก็มิได้สูญหายไปแต่ถูกปรับใช้ให้ผสมผสานกันอย่างแยกไม่ออกว่าสิ่งใดเป็นความเชื่อทางพุทธศาสนาหรือสิ่งใดเป็นความเชื่อดั้งเดิม พิธีกรรมที่สืบ

เนื่องมาจากความเชื่อดั้งเดิมนี้เองเป็นอีกแหล่งหนึ่งที่ทำให้พบเห็นฟ้อนอีสานแบบดั้งเดิมมากที่สุด เช่น พิธีลำผีฟ้า พิธีฆ่านกหัสดีลิงค์ พิธีบวงสรวงศาลหลักเมือง เป็นต้น ฟ้อนอีสานที่ปรากฏในพิธีกรรมเหล่านี้มีลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวคล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์สมัยดึกดำบรรพ์ เป็นการเคลื่อนไหวไปมาอย่างเป็นอิสระ ไม่สามารถระบุท่าทางของการฟ้อนได้เนื่องจากเป็นการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ไม่มีท่าหยุดนิ่ง จึงไม่สามารถบอกได้ว่าการฟ้อนนั้นมีท่าใดบ้าง

ฟ้อนในขบวนแห่ เป็นการฟ้อนที่มีพัฒนาการอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากชาวอีสานมีวิถีชีวิตที่ยึดติดอยู่กับฮีตสิบสองและฮีตอื่น ๆ แต่ละฮีตจะมีประเพณีการปฏิบัติที่แตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่คล้ายคลึงกัน คือ มักมีขบวนแห่ต่าง ๆ และในแต่ละขบวนแห่มักจะมีการฟ้อนรำอย่างสนุกสนานร่วมด้วยเสมอ เช่น เดือนสี่จัดบุญเผวดมีขบวนแห่พระเวสเข้าเมืองใช้ฟ้อนโก๋ยมือประกอบในขบวนแห่ เดือนหกจัดบุญบั้งไฟมีขบวนแห่บั้งไฟใช้เซิ้งบั้งไฟประกอบในขบวนแห่ เดือนแปดจัดบุญเข้าพรรษาใช้ฟ้อนกลองยาวประกอบในขบวนแห่ เป็นต้น ฟ้อนในขบวนแห่เหล่านี้แต่เดิมเป็นการฟ้อนด้วยความสนุกสนานซึ่งแฝงความหมายเป็นพุทธบูชา ตั้งใจแสดงออกตามอัตภาพที่เป็นอยู่ ต่อมาเริ่มมีการจัดระบบทำให้ฟ้อนในขบวนแห่มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่สาเหตุสำคัญที่ส่งผลให้ฟ้อนในขบวนแห่เปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก มีสาเหตุมาจากการสนับสนุนจากหน่วยงานทั้งภาครัฐบาลและเอกชนที่ต้องการนำเอาฟ้อนในขบวนแห่มาเป็นจุดดึงดูดความสนใจให้ประชาชนมาร่วมงานประเพณี ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและการท่องเที่ยว อีกทั้งการสนับสนุนดังกล่าวยังนำมาซึ่งการประกวดประชันขันแข่งการฟ้อนเพื่อชิงรางวัล เมื่อวัตถุประสงค์ของการฟ้อนในขบวนแห่เปลี่ยนแปลงไปจึงส่งผลให้รูปแบบและลักษณะของการฟ้อนนั้นเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย มีความแปลกใหม่และน่าสนใจมากขึ้น สร้างความตระการตาให้กับผู้ชมเป็นอย่างมาก

ฟ้อนในสถานศึกษา เป็นการฟ้อนที่ดำเนินอยู่ในสถานศึกษาต่าง ๆ ทั้งของภาครัฐบาลและเอกชนที่ต่างมีแนวนโยบายในการอนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ จึงทำให้ฟ้อนอีสานมีการจัดระบบแบบแผนสร้างมาตรฐาน เพื่อให้สะดวกในการถ่ายทอดและวัดผลประเมินผลการเรียนการสอน ฟ้อนอีสานในสถานศึกษาสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ฟ้อนอีสานเชิงอนุรักษ์ เช่น ฟ้อนภูไท ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนกลองตุ้ม ฟ้อนสาละวัน เป็นต้น และฟ้อนอีสานเชิงสร้างสรรค์ เช่น ฟ้อนโหวด ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ เป็นต้น ฟ้อนอีสานในสถานศึกษาเหล่านี้มีทั้งข้อดีและข้อเสีย กล่าวคือ ข้อดีเป็นการอนุรักษ์สืบสานและเผยแพร่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมให้คงอยู่ในรูปแบบวิชาการ แต่ข้อเสียก็มีเช่นกันคือฟ้อนอีสานถูกกำหนดด้วยแบบแผนที่สถานศึกษาสร้างขึ้น ทำให้ฟ้อนอีสานขาดความเป็นอิสระเพราะถูกกำหนดด้วยมาตรฐานทางการศึกษาซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นมาตรฐานที่ได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ราชสำนัก

มีการกำหนดท่าทางอย่างชัดเจน ตายตัว ซึ่งขัดกับความเป็นพื้นบ้านที่เน้นความเป็นอิสระเป็นสำคัญ

ฟ้อนในการแสดงหมอลำ เป็นการฟ้อนอีกกลุ่มหนึ่งที่พบเห็นได้โดยง่ายในวิถีชีวิตของชาวอีสาน เนื่องจากหมอลำเป็นการแสดงที่มีความสัมพันธ์กับชาวอีสานเป็นอย่างมาก เห็นได้จากทุกงานบุญประเพณีของชาวอีสานมักว่าจ้างให้หมอลำเป็นมหรสพในงานนั้น ๆ เสมอ หมอลำจึงเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน และกลายเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน การฟ้อนที่ประกอบอยู่ในการแสดงหมอลำส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนที่ใช้สื่อความหมายไปตามกลอนลำ กล่าวคือ การฟ้อนนั้นมุ่งที่จะถ่ายทอดความหมายของกลอนลำผ่านทางร่างกายอีกทางหนึ่งเพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังเข้าใจและมองเห็นภาพเกี่ยวกับสิ่งที่หมอลำกำลังกล่าวถึงอยู่ในขณะนั้น

2. วัฒนธรรมการเลือกคู่ครอง เป็นวัฒนธรรมที่ชาวอีสานให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นการตัดสินใจระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวที่จะดำเนินชีวิตร่วมกันในฐานะสามีภรรยาและพัฒนาไปสู่ระบบครอบครัวซึ่งเป็นพื้นฐานของสังคม วัฒนธรรมการเลือกคู่ครองของชาวอีสานเป็นที่มาของประเพณีเล่นสาว คือ ประเพณีเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวซึ่งชาวอีสานถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลานาน การเล่นสาวเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาวที่จะได้รู้จักกันและพัฒนาความสัมพันธ์ตามความพึงพอใจของตนเองโดยมีพ่อแม่ญาติผู้ใหญ่ดูแลควบคุมอย่างใกล้ชิด เพื่อป้องกันการประพฤติผิดประเพณี การเล่นสาวสามารถเกิดขึ้นได้ในโอกาสต่าง ๆ 4 โอกาส คือ

การเล่นสาวในประเพณีลงข่วง เป็นการเล่นสาวในขณะที่ฝ่ายหญิงรวมตัวกันทำกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งในข่วงบ้าน (บริเวณบ้าน) ส่วนมากมักเป็นกิจกรรมเกี่ยวกับการทอผ้า ชายหนุ่มจะมาพูดคุยทำความรู้จักกันตามประสาตลอดจนอาสาช่วยงานตามที่ตนจะทำได้

การเล่นสาวในประเพณีตำข้าว เป็นการเล่นสาวในขณะที่ฝ่ายหญิงกำลังตำข้าวอันเป็นหน้าที่หลักอีกอย่างหนึ่งของสตรีอีสานที่จะต้องทำงานบ้านซึ่งรวมถึงการหุงหาอาหาร ในขณะที่ตำข้าวเปลือกให้กลายเป็นข้าวสารจึงเป็นอีกช่วงเวลาหนึ่งที่ชายหนุ่มจะได้แสดงน้ำใจออกแรงตำข้าวแทนหญิงสาวเพื่อแสดงความรู้สึกที่ดีต่อกัน

การเล่นสาวในประเพณีลงแขก เป็นการเล่นสาวในขณะที่มีกิจกรรมร่วมกันในครัวเรือนใดครัวเรือนหนึ่ง เช่น ลงแขกเกี่ยวข้าว ลงแขกสร้างศาลา ลงแขกสร้างสะพาน เป็นต้น ในระหว่างที่ทำงานไปนั้นหนุ่มสาวก็จะได้ทำความรู้จักพูดคุยกันหรือบอกกล่าวความรู้สึกต่าง ๆ

การเล่นสาวในประเพณีประจำปีหรืองานบุญสำคัญ เป็นการเล่นสาวในขณะจัดเตรียมงานหรือขณะร่วมงานบุญประเพณีที่จัดขึ้นในชุมชน ซึ่งหนุ่มสาวจะได้พูดคุยกันสร้างความรู้สึกที่ดีต่อกัน

การเล่นสาวในทุกโอกาสมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ ใช้ผญาเกี้ยวในการเจรจาพูดคุยกันและใช้แคนหรือพิณบรรเลงประกอบการจ่ายผญาเกี้ยวซึ่งสร้างบรรยายกาศให้สนุกสนานเป็นอย่างมาก

3. วัฒนธรรมการแสดง เป็นวัฒนธรรมที่ชาวอีสานใช้สร้างความบันเทิงผ่อนคลายความตึงเครียดความเหน็ดเหนื่อยจากการดำเนินชีวิตประจำวัน ในกลุ่มชนไทลาวมีวัฒนธรรมการแสดงที่สำคัญจนกลายเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่สำคัญของภาคอีสาน คือ หมอลำ อันเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่หลอมรวมวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ารวมกัน ได้แก่ วัฒนธรรมการฟ้อน วัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี วัฒนธรรมการดนตรี วัฒนธรรมทางภาษา วัฒนธรรมการแต่งกาย เป็นต้น

หมอลำ หมายถึง ผู้มีความรู้ ความสามารถและความชำนาญในการขับร้องด้วยทำนองและภาษาถิ่นอีสานที่ประพันธ์เป็นกลอนลำ อีกทั้งยังสามารถฟ้อนประกอบการขับร้องนั้นโดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง อนึ่งยังหมายถึงการแสดงที่หมอลำเป็นผู้แสดงหลักอีกด้วย สาเหตุของการเกิดหมอลำยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนแต่มีความเป็นไปได้อยู่ 3 ประการ คือ

1. หมอลำเกิดจากความเชื่อและพิธีกรรม เนื่องจากชาวอีสานมีความเชื่อในเรื่องการบูชาผีฟ้า ผีแถน หรือภูตผีต่าง ๆ เมื่อใดที่ต้องการติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ก็จะจัดพิธีกรรมตามความเชื่อ โดยใช้กลอนลำเป็นสื่อกลางในการอ้อนวอนและบูชา เพื่อให้บันดาลความอุดมสมบูรณ์ ฟ้าฝนตกต้องตามฤดูกาล รวมถึงการรักษาโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ เมื่อผลของพิธีกรรมเป็นที่น่าพอใจจึงเกิดความคิดใหม่ ๆ ที่จะผสมผสานการฟ้อนให้สอดคล้องกับการขับลำ จึงเกิดเป็นธรรมเนียมนิยมที่ใช้การลำและการฟ้อนเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์

2. หมอลำเกิดจากมหรสพโบราณ กล่าวคือ การอ่านหนังสือผูกนิทานพื้นบ้านเป็นมหรสพที่ชาวอีสานนิยมแสดงทั้งในงานมงคลและอวมงคล แรกเริ่มการอ่านหนังสือผูกคือการอ่านนิทานที่จารึกลงบนใบลานที่นำมาผูกติดกัน จากนั้นจึงสอดแทรกทำนอง จังหวะ และอารมณ์ประกอบเรื่องราว สร้างความน่าตื่นเต้นและน่าติดตามให้ผู้ชมผู้ฟังจนเป็นที่นิยมในภายหลัง ต่อมาไม่นิยมการอ่านหนังสือผูกจึงเปลี่ยนมาใช้วิธีท่องจำและแสดงเป็นบทบาทสมมุติตามท้องเรื่องด้วยคนเพียงคนเดียวจึงเกิดเป็น “หมอลำพื้น” ซึ่งเป็นหมอลำชนิดแรกที่เกิดขึ้น

3. หมอลำเกิดจากการละเล่นพื้นบ้าน ตามจารีตประเพณีของชาวอีสานการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวมักจะกระทำในระหว่างที่ลงข่วง ซึ่งเป็นโอกาสที่หนุ่มสาวได้พบปะกัน การสนทนาเจรจามักร้อยเรียงให้เป็นบทเป็นกลอน ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า ผญา เพื่อให้เกิดความงามทางภาษาและสร้างจังหวะทำนองในการกล่าว ต่อมาจึงเริ่มมีการเป่าแคนประกอบการกล่าวผญาและปรับเปลี่ยนรูปแบบจนกลายเป็นหมอลำกลอนในที่สุด

หมอลำสามารถจำแนกตามรูปแบบการแสดงได้ 5 ประเภท คือ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน

หมอลำผีฟ้า เป็นหมอลำที่ใช้ในการรักษาผู้ป่วย สืบเนื่องจากความเชื่อของชาวอีสานที่ว่าการเจ็บป่วยเกิดจากการดลบันดาลของภูตผี จึงต้องอัญเชิญผีฟ้ามาทำการรักษาอาการเจ็บป่วยนั้น ๆ โดยใช้กลอนลำและการฟ้อนเป็นเครื่องบำบัด มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบตลอดพิธี หมอลำผีฟ้าเป็นหญิงวัยกลางคนทำหน้าที่เป็นร่างทรงให้ผีฟ้าลงมาทำการรักษา โดยเริ่มต้นจากการสอบถามสาเหตุการป่วยและบอกวิธีแก้ไข อนึ่งหมอลำผีฟ้าเป็นการรักษาเชิงจิตเวช เพราะการเจ็บป่วยส่วนใหญ่มักมีสาเหตุมาจากการขัดแย้งของคนในครอบครัว ผีฟ้าจะเป็นผู้ประสานความเข้าใจสร้างความรักความอบอุ่นให้เกิดภายในครอบครัว เมื่อผู้ป่วยมีกำลังใจที่ดีขึ้นจึงสามารถรักษาให้หายได้ด้วยยาแผนปัจจุบัน

หมอลำพื้น เป็นหมอลำเล่าเรื่องราว นิทาน ตำนานโดยตัวหมอลำเพียงคนเดียว ส่วนใหญ่มักเป็นชายที่ผ่านการบวชเรียนมา มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง แต่เดิมเป็นการอ่านหนังสือผูกซึ่งเป็นมหรสพดั้งเดิมของชาวอีสานต่อมามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นการท่องจำและสอดแทรกทำนองในการเล่าเรื่อง ตลอดจนออกท่าทางประกอบไปตามท้องเรื่อง โดยมีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์การแสดง

หมอลำกลอน เป็นหมอลำที่พัฒนามาจากหมอลำพื้น โดยการเพิ่มผู้แสดงเป็น 2 คน ส่วนใหญ่มักเป็นชายและหญิง โต้ตอบกันด้วยกลอนลำเนื้อหาต่าง ๆ เช่น วรรณกรรม การศึกษาศาสนา เป็นต้น ต่อมานิยมโต้ตอบกันเฉพาะกลอนเกี้ยวซึ่งเป็นกลอนที่กล่าวถึงความรักความพิศวาสและมีการฟ้อนประกอบการแสดงเป็นช่วง ๆ มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง

หมอลำหมู่ เป็นหมอลำที่แสดงเป็นเรื่องราวซึ่งได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกของภาคกลาง ผู้แสดงจะแสดงไปตามบทบาทของตัวละคร แต่งกายตามฐานะของตัวละคร วรรณกรรมที่นำมาแสดงเป็นนิทานพื้นบ้าน เช่น จำปาสี่ต้น แก้วหน้าม้า ผาแดงนางไอ่ เป็นต้น ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน พิณ กลอง บางครั้งสอดแทรกดนตรีสากล เช่น กีต้าร์ กลองชุด อิเล็กโทนร่วมด้วย

หมอลำเพลิน เป็นหมอลำที่พัฒนามาจากหมอลำหมู่ โดยการเพิ่มจำนวนผู้แสดงให้มากขึ้น ปรับเปลี่ยนทำนองในการลำให้สนุกสนานด้วยการเร่งจังหวะให้กระชับรวดเร็วเร้าใจ ทั้งนี้หมอลำเพลินยังได้ผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกเข้าไว้ด้วยหลายส่วน เช่น การแต่งกายของผู้แสดงหญิงนิยมนุ่งกระโปรงสั้น ร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำหรือเพลงสตริงแทนการขับลำ ออกท่าทางการเต้นรำแบบตะวันตก ใช้เครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดง

เมื่อทำการศึกษาหมอลำทั้ง 5 ประเภทแล้วทำให้ทราบว่าหมอลำที่หลอมรวมวัฒนธรรมการฟ้อนและการเกี้ยวพาราสีเข้าไว้ด้วยกันอย่างชัดเจนที่สุด คือ หมอลำกลอน

หมอลำกลอน คือ หมอลำที่มีลักษณะเป็นการตอบโต้ของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงด้วยกลอนลำเนื้อหาต่าง ๆ มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง มีการฟ้อนประกอบการแสดงเป็นช่วง ๆ ความเป็นมาของหมอลำกลอนเป็นเพียงการสันนิษฐานว่าเกิดจากการผสมผสานระหว่าง หมอลำพื้น การเทศน์โจทย์แก้ของพระสงฆ์ และการละเล่นเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว (การเล่นสาว) โดยการนำเอาแคนมาเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง จากนั้นก็มีการปรับเปลี่ยน แก้ไข ปรับปรุงรูปแบบการแสดงและสอดแทรกการฟ้อนเข้าไปในการแสดง เพื่อให้เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมตามกาลสมัยจนกลายเป็นที่นิยมของชาวอีสานในช่วงเวลาหนึ่ง

หมอลำกลอนมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด พัฒนาการของหมอลำกลอนเหล่านี้เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ตลอดจนความนิยมของประชาชนในขณะนั้น หมอลำกลอนจึงต้องปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ในขณะนั้น ซึ่งสามารถแบ่งพัฒนาการของหมอลำกลอนได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรกหมอลำกลอนพัฒนาไปสู่รูปแบบละคร ทำให้เกิดหมอลำชิงชู้และหมอลำสามสิงห์ชิงนาง (หมอลำสามเกลอ) ส่วนที่สองเป็นพัฒนาการไปสู่รูปแบบเพลงร้อง ทำให้เกิดหมอลำซิ่ง ถึงแม้ว่าหมอลำกลอนจะมีการเปลี่ยนแปลงไปเพียงใด แต่หมอลำกลอนบางกลุ่มก็ยังคงสืบทอดอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมไว้เป็นอย่างดี

เนื่องจากหมอลำกลอนเป็นที่นิยมโดยทั่วไปในภาคอีสานจึงทำให้หมอลำกลอนในแต่ละท้องที่มีความแตกต่างกันตามสภาพและความนิยมของแต่ละท้องที่ ลักษณะรูปแบบความต่างของหมอลำกลอนทำให้เกิดหมอลำกลอนแยกออกเป็นหลายประเภท ซึ่งภาษาอีสานใช้คำว่า “วาด” อันกร่อนคำมาจากวาดลำวาดฟ้อน สามารถจำแนกโดยใช้พื้นที่เป็นเกณฑ์การแบ่งได้ 4 วาด คือ วาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น วาดพุทไธสง และวาดภูเขียว ในจำนวนทั้งสี่วาดนี้วาดที่เก่าแก่ที่สุดและเป็นต้นแบบของวาดอื่น ๆ คือ วาดอุบลราชธานี

บทที่ 3

ฟ้อนในการแสดงหมอลำ

จากรายละเอียดเกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสานดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวในส่วนที่ผ่านมา ทำให้ทราบว่า หมอลำเป็นการแสดงที่หลอมรวมบูรณาการวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้ารวมกัน และหมอลำกลอนเป็นหมอลำที่บูรณาการวัฒนธรรมการฟ้อนและการเกี้ยวพาราสีเข้าไว้ด้วยกันอย่างชัดเจนที่สุด การฟ้อนและการเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในการแสดงหมอลำกลอนเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันทรงค่าของชาวอีสานที่สืบทอดกันมาแต่ครั้งโบราณกาล ในการนี้ผู้วิจัยจึงขอให้รายละเอียดเกี่ยวกับการฟ้อนในการแสดงหมอลำ เพื่อแสดงให้เห็นว่าหมอลำเป็นศูนย์รวมวัฒนธรรมของชาวอีสานอย่างแท้จริง ซึ่งผู้วิจัยขอแยกให้รายละเอียดตามหัวข้อดังต่อไปนี้

3.1 ฟ้อนในการแสดงหมอลำ

3.2 องค์ประกอบของหมอลำกลอน

3.3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน

3.1 ฟ้อนในการแสดงหมอลำ

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่านับแต่อดีตสู่ปัจจุบันนั้นหมอลำมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง แต่ไม่ว่าการพัฒนาจะเป็นไปในทิศทางใด หมอลำก็ยังคงต้องปรากฏการฟ้อนอยู่เช่นเดิม อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบการแสดงตามยุคสมัยนิยมในช่วงเวลานั้น ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับการฟ้อนในการแสดงหมอลำ ผู้วิจัยจึงขออธิบายถึงฟ้อนในการแสดงหมอลำทั้ง 5 ประเภท ได้แก่

3.1.1 ฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้า

3.1.2 ฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้น

3.1.3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน (ปรากฏฟ้อนเกี้ยว)

3.1.4 ฟ้อนในการแสดงหมอลำหมู่ (ปรากฏฟ้อนเกี้ยว)

3.1.5 ฟ้อนในการแสดงหมอลำเพลิน (ปรากฏฟ้อนเกี้ยว)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1.1 ฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้า

การฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้านี้เชื่อกันว่าเป็นการฟ้อนที่เก่าแก่ที่สุด หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นจุดกำเนิดหรือเป็นรากเหง้าแห่งฟ้อนอีสานเลยก็ว่าได้ สืบเนื่องจากความไม่เข้าใจในปรากฏการณ์ทางธรรมชาติตลอดจนการเจ็บไข้ได้ป่วยทำให้เกิดความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี โดยเฉพาะผีฟ้าผีแถนที่ถือเป็นใหญ่ในโลกสวรรค์นั้นเป็นที่มาของพิธีกรรมบูชาผีฟ้าผีแถน เกิดเป็นหมอลำผีฟ้าและในหมอลำผีฟ้านี้เองที่เป็นต้นกำเนิดของการฟ้อน

การฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้ามีลักษณะเป็นการฟ้อนในเชิงพิธีกรรม ผู้แสดงหรือผู้ฟ้อนจะทำการประกอบพิธีตามลำดับ คือ ลำเชิญผีฟ้าลงมาประทับยังร่างของตน เมื่อผีฟ้าลงมาประทับแล้วผู้แสดงหรือผู้ฟ้อนก็จะอยู่ในอาการคล้ายคนไม่รู้สึกตัว ไม่มีสติสมประดี กึ่งหลับกึ่งตื่น มีท่าทางตลอดจนกริยามารยาทที่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ โดยส่วนใหญ่ผู้ฟ้อนผีฟ้าเป็นผู้หญิง แต่เมื่อมีการเชิญผีฟ้ามาประทับร่างแล้วผู้ฟ้อนจะมีลักษณะท่าทางกลายเป็นชาย น้ำเสียงคำแทนตัว และท่าทางต่าง ๆ แสดงให้เห็นว่าเป็นชาย จากสตรีที่ท่าทางสงบเรียบร้อยจะกลับกลายเป็นชายชราในทันที ซึ่งชาวอีสานมักเรียกว่า “ปู่”

เมื่อผู้ฟ้อนกลายเป็นปู่โดยสมบูรณ์แล้ว ปู่ก็จะเริ่มต้นด้วยการลำสอบถามสาเหตุของอาการที่เจ็บไข้ เรียกว่า “ลำส่อง” การลำในช่วงนี้จะมีการฟ้อนประกอบอยู่บ้างแต่ไม่ชัดเจน เนื่องจากมีเพียงการวาดแขนไปมา ทั้งหน้าลำตัว ข้างลำตัว หรือหลังลำตัว ตลอดจนการยกท่วมศีรษะเพียงเท่านั้น ทิ้งน้ำหนักตัวลงเป็นห้วง ๆ ตามจังหวะของเสียงแคนที่ใช้ประกอบการลำ เมื่อลำจนทราบสาเหตุของอาการแล้วก็จะเริ่มทำการฟ้อนเพื่อรักษา เรียกว่า “ลำปัว” โดยการฟ้อนในลักษณะเช่นเดิม แต่ออกลวดลายมากขึ้น การวาดแขนไปมาจะกระทำด้วยความอิสระไม่มีรูปแบบตามตัว แล้วแต่ผู้ฟ้อนจะกระทำตามความสามารถหรือตามสภาพจิตใจจะแสดงออกมา การเคลื่อนไหวร่างกายก็ชัดเจนขึ้น ลำตัวโน้มไปข้างหน้าเล็กน้อย มีการย่อเข่าดีดเท้าไปข้างหลังแล้วก้าวไปข้างหน้าในทุก ๆ จังหวะที่จะเคลื่อนที่ ซึ่งจะต้องเดินวนไปรอบ ๆ ผู้ป่วย บางทีก็เปลี่ยนเป็นการปรบมือบ้าง เปลี่ยนเป็นกระโดดบ้าง ตลอดจนการถือดาบกวัดแกว่งไปมาบ้าง สับเปลี่ยนไปตามสภาพจิตใจของผู้ฟ้อน

หากจะกล่าวเพื่อให้ชัดเจนในลักษณะท่าฟ้อนของหมอลำผีฟ้า อาจกล่าวได้ว่า เป็นการฟ้อนในขณะที่ผู้ฟ้อนไม่รู้สึกตัว ไม่มีสติ คล้ายคนกึ่งหลับกึ่งตื่น ท่าฟ้อนมีความเป็นอิสระสูงมาก ไม่มีรูปแบบตายตัว ท่าทางที่ปรากฏบ่อยครั้งคือการวาดแขนไปมารอบทิศทาง สะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะของเสียงแคนที่ใช้ประกอบการฟ้อน

3.1.2 ฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้น

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าหมอลำพื้นเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว ส่วนใหญ่ผู้แสดงเป็นชาย ลำเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านอีสาน แล้วออกท่าทางประกอบการลำตามแต่จะสามารถทำได้ โดยมีผ้าขาวม้าเพียงผืนเดียวเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง และมีแคนเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงคลอไปกับการลำ

เมื่อหมอลำเริ่มทำการแสดงด้วยการลำไปตามท้องเรื่องนั้น ๆ หากกล่าวถึงตัวละครตัวใดก็จะสมมุติตนว่าเป็นตัวละครนั้น ๆ น้ำเสียงที่ใช้ลำ ตลอดจนกริยาท่าทางก็จะสอดคล้องสัมพันธ์กันไป เพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามว่าหมอลำเป็นตัวละครนั้น ๆ จริง เช่น หากกล่าวถึงตัวนางเอกของเรื่อง ผู้แสดงก็จะลำด้วยน้ำเสียงที่เล็กลง นุ่มลง บีบเสียงให้สูงขึ้นคล้ายว่าเป็นเสียงของสตรี ออกท่าทางให้อ้อนแอ้น กระบิดกระบวยนวยนาฏ สร้างจริตให้เหมือนสตรี ย่อเข่าหนีบขาชิดกัน วาดแขนไปมาด้วยลีลาที่อ่อนหวาน เชื่องช้า อีกทั้งยังใช้ผ้าขาวม้ามาห่มตัวแทนสไบเฉียงที่สตรีนิยมห่มกายอีกด้วย เป็นต้น ผู้แสดงก็จะปฏิบัติเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนจบเนื้อเรื่อง โดยสับเปลี่ยนท่าทางไปตามตัวละครในเนื้อเรื่อง

การฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้นมีลักษณะท่าฟ้อนที่ค่อนข้างซับซ้อนมากขึ้นจากท่าฟ้อนของหมอลำผีฟ้า มีความตั้งใจในการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนมากกว่าฟ้อนในหมอลำผีฟ้าที่ฟ้อนไปโดยไม่รู้สึกตัว ผู้แสดงหมอลำพื้นพยายามที่จะออกท่าทางในการฟ้อนให้สวยงามอย่างสุดความสามารถของตน แม้ว่าการฟ้อนนั้นจะไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีท่าฟ้อนที่ระบุไว้อย่างชัดเจน แต่จุดประสงค์ของการฟ้อนในหมอลำพื้นนั้นมุ่งที่จะสื่อความหมายออกมาในท่าฟ้อนโดยที่ท่าฟ้อนนั้นมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับกลอนลำ เช่น กล่าวถึงตัวเราก็ใช้มือชี้ที่หน้าอก กล่าวถึงความรักก็ใช้มือประสานกันที่หน้าอก กล่าวถึงอีกเมืองหนึ่งก็ชี้นิ้วไปข้างหน้า เป็นต้น[1] ท่าทางเหล่านี้สามารถสื่อสารกับผู้ชมผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ซึ่งอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าท่าฟ้อนของหมอลำพื้นขึ้นอยู่กับกลอนลำเป็นสำคัญ

นอกจากการฟ้อนที่ประกอบอยู่ในเรื่องราวแล้วยังมีการฟ้อนคั่นระหว่างที่หมอลำพักแต่ละช่วงอีกด้วย กล่าวคือ เมื่อผู้แสดงลำได้ระยะหนึ่งก็จะพักการใช้เสียงด้วยการออกท่าทางประกอบเสียงแคน โดยการย่อเข่าสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะของแคน ช้าบ้าง เร็วบ้าง ตามแต่หมอลำจะฟ้อน วาดแขนไปมาอย่างเป็นอิสระไร้ทิศทาง ปฏิบัติเช่นนี้ระยะหนึ่งก็กลับไปลำตามท้องเรื่อง

---

[1] สัมภาษณ์ เคน ดาเหลา, ศิลปินแห่งชาติ, 6 กันยายน 2550.

3.1.3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน

หมอลำกลอนหรือหมอลำคู่ เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นชายและหญิงลำโต้ตอบกันไปมา โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง หมอลำกลอนจะมีรูปแบบการแสดงเป็นลำดับขั้นตอนที่ค่อนข้างชัดเจนว่าช่วงใดแสดงอย่างไร การลำและการฟ้อนจะเป็นแบบใด ลำดับการแสดงจะเป็นตัวกำหนด ซึ่งเป็นพัฒนาการในด้านรูปแบบการแสดงของหมอลำ

ในขณะที่ผู้แสดงกำลังลำอยู่นั้นก็จะออกลีลาท่าทางด้วยการวาดแขนไปมาอย่างเป็นอิสระ ไม่มีรูปแบบตายตัว ไม่มีการเคลื่อนที่ ใช้การยืนแล้วย่อเข่าขึ้นลงหรือตบเท้าตามจังหวะของแคนเป็นสำคัญ ไม่นิยมที่จะวาดแขนบ่อยนักในขณะที่ลำ เพราะเกรงว่าจะรบกวนการใช้เสียง ในขณะเดียวกันหมอลำอีกฝ่ายหนึ่งก็จะต้องออกลีลาท่าทางที่มากกว่าเพราะยังไม่ได้ลำ ด้วยการวาดแขนไปมาอย่างเป็นอิสระ เคลื่อนที่ไปโดยรอบ แล้วก็จะผลัดเปลี่ยนกันอย่างนี้ไปเรื่อย ๆ จากนั้นเมื่อถึงช่วงของการฟ้อนเกี้ยวก็จะออกท่าทางการฟ้อนร่วมกันอย่างเต็มรูปแบบ เมื่อฟ้อนได้ในระยะหนึ่งก็จะกลับมาลำโต้ตอบกันตามเดิม กระทำเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนสิ้นสุดการแสดง[2]

การฟ้อนของหมอลำกลอนที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ การฟ้อนร่วมกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง มีลักษณะเป็นการฟ้อนเกี้ยวพาราสี แสดงออกซึ่งเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่ต้องการจะเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด แล้วฉวยโอกาสนั้นจับต้องลานลามตามแต่จะทำได้ ซึ่งหมอลำฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงและป้องกันตัวให้ตนรอดพ้นจากการล่วงล้ำดังกล่าว

ลักษณะท่าฟ้อนที่พบเห็น เป็นการวาดมือไปมาอย่างเป็นอิสระ โดยการยกมือและแขนให้ทอดไปข้างหน้าลำตัวแล้ววาดมือออกข้างลำตัวในระดับคิ้วหรือเหนือศีรษะเล็กน้อย เมื่อวาดไปถึงข้างลำตัวก็จะพลิกข้อมือแล้วดึงมือข้างนั้นไปไว้ที่หน้าลำตัว ปฏิบัติเช่นนี้ทั้งสองข้าง ในขณะที่วาดมือไปมานั้นก็จะย่อเข่าทิ้งน้ำหนักตัวลงตามเสียงแคน ซึ่งไม่สามารถระบุความถี่ของการย่อเข่านั้นได้ เนื่องจากขึ้นอยู่กับความสามารถและความพึงพอใจของหมอลำ ท่าฟ้อนดังกล่าวนี้เป็นท่าฟ้อนที่หมอลำกลอนใช้ฟ้อนบ่อยที่สุด ใช้ฟ้อนในขณะที่ลำก็ได้และยังใช้ในขณะที่ฟ้อนเกี้ยวก็ได้ โดยใช้เป็นท่าเชื่อมจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีท่าฟ้อนอื่น ๆ อีกมากมายที่ใช้ในการฟ้อนเกี้ยว ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบจากกริยาของมนุษย์ทั่วไป เช่น การโอบไหล่ของฝ่ายชาย ฝ่ายหญิงก็ต้องปัดมือฝ่ายชายออก การล้วงมือจะจับหน้าอกฝ่ายหญิงก็ต้องตีมือฝ่ายชาย เป็นต้น

---

[2] สัมภาษณ์ ฉวีวรรณ พันธุ, ศิลปินแห่งชาติ, 25 สิงหาคม 2550.

สิ่งที่น่าสังเกตในการฟ้อนของหมอลำกลอนนั้นคือ การฟ้อนเริ่มมีลีลาท่าทางที่เป็นกระบวนมากขึ้น มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น ถึงแม้ว่าจะไม่มีท่าทางที่เป็นแบบแผนตายตัว ไม่มีการระบุหรือกำหนดลำดับท่าที่ชัดเจน สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความพึงพอใจและความสามารถของผู้ฟ้อน ซึ่งหมอลำกลอนส่วนใหญ่มักจะฟ้อนท่าที่ตนใช้ฟ้อนจนเคยชิน โดยท่าฟ้อนนั้นจะต้องเป็นท่าที่ผู้ชมผู้ฟังให้ความสนใจคือฟ้อนแล้วจะต้องได้รับเสียงปรบมือ

ภาพที่ 8 การฟ้อนของหมอลำกลอนในปัจจุบัน (พ.ศ. 2550)
โดยหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ
ที่มา : ผู้วิจัย

3.1.4 ฟ้อนในการแสดงหมอลำหมู่

การแสดงหมอลำหมู่เป็นการแสดงที่เป็นเรื่องราวคล้ายกับละครหรือลิเกของภาคกลาง ผู้แสดงประกอบด้วยตัวละครต่าง ๆ ตามท้องเรื่องนั้น ๆ เช่น พระเอก นางเอก ตัวพ่อ ตัวแม่ ตัวตลก เป็นต้น แต่เดิมการแสดงหมอลำหมู่เริ่มต้นตามเนื้อเรื่อง โดยให้ตัวละครในเรื่องนั้น ๆ เป็นคนเปิดเรื่องแล้วค่อยดำเนินเรื่องไปตามสมควร ส่วนใหญ่ในขณะที่ผู้แสดงกำลังลำอยู่นั้นก็จะออกท่าทางการฟ้อนให้เหมาะสมสอดคล้องกับความหมายของเนื้อหาที่ตนกำลังลำอยู่ เพื่อเป็นการ

สื่อสารให้ผู้ชมผู้ฟังเกิดความเข้าใจในกลอนลำมากขึ้น สร้างความเข้าใจในเนื้อหาของกลอนลำโดยใช้ร่างกายเป็นตัวสื่อสาร เช่น กล่าวถึงความรักก็เอามือประสานไว้ที่อก กล่าวถึงเรือก็ทำท่าคล้ายว่ากำลังพายเรือ เป็นต้น การฟ้อนในลักษณะนี้มีความคล้ายคลึงกับหมอลำพื้นและหมอลำกลอนดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

แต่เนื่องจากว่าการแสดงหมอลำหมู่ให้ความสำคัญในการดำเนินเรื่อง มุ่งสร้างความสมจริงในบทบาทของตัวละครมากกว่าการฟ้อน ดังนั้นการฟ้อนจึงไม่มีความสำคัญเท่าใดนัก บางทีผู้แสดงก็ไม่จำเป็นต้องฟ้อนเลยก็ได้ เพราะให้ออกท่าทางเป็นกริยาทั่วไปในการดำเนินชีวิตจริง การฟ้อนจึงปรากฏน้อยมากในการแสดงหมอลำหมู่ ยังคงมีให้เห็นอยู่บ้างแต่ไม่ได้โดดเด่นเท่าการออกท่าทางที่สมจริงตามท้องเรื่อง

ภาพที่ 9 การแสดงหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์ (พ.ศ. 2508)
แสดงเพื่อการเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ กรมประชาสัมพันธ์ จังหวัดขอนแก่น
หมอลำฉวีวรรณ พันธุ (คนที่ 2 นับจากขวามือกำลังถูกประคองแขนให้ลุกขึ้นยืน)
แสดงเป็นนางเอก

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในเวลาต่อมาอิทธิพลตะวันตกและความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีส่งผลให้การแสดงหมอลำหมู่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามยุคสมัย กล่าวคือ แต่เดิมเปิดเรื่องด้วยตัวละคร ก็เปลี่ยนมาเป็นก่อนการแสดงจะต้องมีการขับร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำพร้อมกับโชว์ลีลาท่าเต้นของหางเครื่องที่ออกท่าทางตามอิทธิพลตะวันตก เช่น การส่ายสะโพก การสะบัดไหล่ การเตะเท้า เป็นต้น จากนั้นจึงเริ่มเรื่องตามเดิมซึ่งนับว่าเป็นพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งของหมอลำ

ภาพที่ 10 การเต้นรำของหางเครื่องคณะรังสิมันต์ (พ.ศ. 2510)
ผู้แสดงสวมเสื้อแขนกระบอกคอกลม นุ่งผ้าถุงมีเชิงสั้นเหนือเข่า
ใส่ถุงน่องสีเนื้อ กำลังออกท่าทางฟ้อนกึ่งเต้นขณะทำการแสดง
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1.5 ฟ้อนในการแสดงหมอลำเพลิน

หมอลำเพลินเป็นการแสดงที่ได้ปรับปรุงรูปแบบมาจากหมอลำหมู่ กล่าวคือ รูปแบบการแสดงและลำดับการแสดงมีความคล้ายคลึงกันมาก แต่ต่างกันที่ทำนองหลักในการลำ หมอลำเพลินนอกจากจะใช้ทำนองทั่วไปในการลำ เช่น ทำนองลำทางสั้น ทำนองลำทางยาว ทำนองลำเต้ยต่าง ๆ แล้ว หมอลำเพลินยังมีทำนองที่คิดค้นขึ้นใหม่เพื่อใช้เฉพาะในการแสดงอีกด้วย คือ ทำนองลำเพลิน หรือ ทำนองเดินดง ซึ่งเป็นทำนองที่สนุกสนาน รวดเร็ว สร้างความเร้าใจให้ผู้ชมผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ทำนองลำเพลินนี้จะเริ่มต้นด้วยการเกริ่นแล้วเดินกลอนด้วยทำนองที่ค่อนข้างเร็ว ผู้ฟังจึงเกิดอารมณ์สนุกสนานคล้อยตามทำนองลำเพลิน

ท่าฟ้อนที่ใช้ในการแสดงหมอลำเพลินเป็นท่าฟ้อนที่สอดคล้องกับทำนองลำ กล่าวคือ เมื่อทำนองการลำที่ช้าหายไปการลำด้วยทำนองที่ค่อนข้างเร็วเข้ามาแทนที่ การฟ้อนก็ต้องรวดเร็วตามทำนองนั้น ๆ บางครั้งท่าฟ้อนก็เป็นการผสมผสานระหว่างท่าฟ้อนอีสานกับท่าเต้นของหางเครื่องเกิดเป็นท่าฟ้อนที่เป็นแบบฉบับของหมอลำเพลิน อีกประการหนึ่งคือทำนองลำเพลินนั้นบ้างก็เรียกว่าลำเดินดง หมายถึง การลำที่เนื้อหากล่าวถึงการเดินทางของตัวละครในท้องเรื่อง เช่น ท้าวสินชัยเดินดง ท้าวสีทนเดินดง เป็นต้น ในระหว่างที่ลำเดินดงนั้นจะปรากฏการฟ้อนเดินดง หมายถึง การฟ้อนที่แสดงท่าทางการเดินทางของตัวละคร มักมีลีลาท่าทางการฟ้อนเป็นการเคลื่อนไหวไปมาอย่างรวดเร็ว มีการเดินหน้าแล้วถอยหลังอยู่บ่อยครั้ง เพื่อแสดงให้เห็นการเคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง ในระหว่างที่ฟ้อนนั้นอาจจะฟ้อนเฉพาะตัวเอกหรือฟ้อนพร้อมกับตัวละครอื่น ๆ ก็ได้ และในระหว่างการแสดงนั้นก็มักจะมีการขับร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำประกอบท้องเรื่องอีกด้วย ซึ่งบางครั้งหางเครื่องอาจจะออกมาเต้นประกอบก็ได้ หรืออาจจะให้ตัวละครในท้องเรื่องนั้น ๆ ออกท่าทางการฟ้อนกึ่งเต้นรำประกอบไปด้วยก็ได้ โดยเน้นให้เกิดความพร้อมเพียงกันเป็นสำคัญ

การแสดงหมอลำเพลินนอกจากจะมีการฟ้อนแล้วยังมีการโชว์ลีลาท่าเต้นของหางเครื่องที่กลายเป็นส่วนสำคัญของการแสดงอีกด้วย กล่าวคือ ก่อนการแสดงเป็นเรื่องราวนั้นจะมีการเปิดวงด้วยการร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำประกอบการโชว์ลีลาท่าทางการเต้นของหางเครื่องที่ได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตก ความยิ่งใหญ่ตระการตาของการแสดงในช่วงเปิดวงนี้กลายเป็นจุดเด่นและถือเป็นจุดขายของคณะหมอลำเพลิน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้ชมนิยมฟังเพลงลูกทุ่งมากกว่าหมอลำ ประกอบกับการขับร้องนั้นมีหางเครื่องจำนวนมากมาออกท่าทางก็ยิ่งสร้างความสนุกสนานให้ผู้ชมมากขึ้น

ภาพที่ 11 การฟ้อนของหมอลำเพลิน (พ.ศ. 2544)
โดยคณะระเบียบวาทศิลป์ จังหวัดขอนแก่น
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ภาพที่ 12 การเต้นรำของหางเครื่องก่อนการแสดงหมอลำเพลิน (พ.ศ. 2544)
โดยคณะระเบียบวาทศิลป์ จังหวัดขอนแก่น
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

จากการฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภท ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นทำให้ทราบว่า ท่าฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภทมีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก คือ มีความเป็นอิสระสูง ไม่มีกำหนดที่ตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนหรือเลือกใช้ได้ตามความสามารถและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน อนึ่งท่าฟ้อนที่พบว่าปรากฏอยู่ในหมอลำทุกประเภท คือ การยกมือขึ้นหน้าลำตัวแล้ววาดผ่านหน้าลำตัวไปข้างลำตัวในระดับคิ้วหรือเหนือศีรษะเล็กน้อย จากนั้นพลิกข้อมือลงแล้วดึงกลับมาหน้าลำตัว ปฏิบัติเช่นนี้กับแขนทั้งสองข้าง ในขณะเดียวกันก็จะย่อเข่าและสะดุ้งตัวขึ้นตามทำนองแคน โดยไม่ระบุความถี่ของการสะดุ้งตัวนั้นขึ้นอยู่กับตัวหมอลำ นอกจากนี้ยังมีการออกท่าทางตามความหมายของกลอนลำ เช่น กล่าวถึงตัวเองก็ชี้เข้าที่กลางอก กล่าวถึงความรักก็เอามือประสานไว้ที่หน้าอก เป็นต้น ท่าฟ้อนในลักษณะที่กล่าวมานี้ปรากฏให้เห็นในหมอลำทุกประเภท ซึ่งถือเป็นท่าฟ้อนพื้นฐานของหมอลำทั่วไป ส่วนท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นที่สุดอยู่ที่ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนและหมอลำเพลิน

ท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์ของหมอลำกลอน คือ การฟ้อนเกี้ยวพาราสีระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ซึ่งเป็นการฟ้อนที่แสดงเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่ต้องการเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้มากที่สุด แล้วฉวยโอกาสจับต้องลวนลามตามแต่จะทำได้ ส่วนหมอลำฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงและป้องกันตัวเองจากการล่วงล้ำของหมอลำฝ่ายชาย การฟ้อนในลักษณะนี้เป็นการฟ้อนที่แสดงออกซึ่งไหวพริบของผู้ฟ้อน เป็นการฟ้อนแบบไม่ได้นัดหมาย ความประณีตของท่าฟ้อนจึงไม่มากนัก

ท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์ของหมอลำเพลิน คือ การฟ้อนเดินดงของตัวละคร เป็นท่าฟ้อนที่จะต้องเคลื่อนไหวไปมาอย่างรวดเร็ว มีการเคลื่อนที่ไปโดยรอบเพื่อบอกให้ทราบว่าตัวละครกำลังเดินทางจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง

หากจะแบ่งประเภทของการฟ้อนในหมอลำทั้ง 5 ประเภท ผู้วิจัยขอยึดจำนวนผู้ฟ้อนเป็นหลักในการแบ่งซึ่งสามารถแบ่งได้ 4 ประเภท ดังนี้

1. การฟ้อนเดี่ยว การฟ้อนในลักษณะนี้หมายถึงการฟ้อนคนเดียว ไม่ว่าจะเป็นการฟ้อนในขณะที่กำลังลำ การฟ้อนประกอบเสียงแคน หรือแม้แต่การฟ้อนในขณะที่ผู้แสดงอื่นลำอยู่ก็ตาม การฟ้อนเดี่ยวนี้ปรากฏอยู่ในการแสดงหมอลำทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นหมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ต่างก็มีการฟ้อนเดี่ยวด้วยกันทั้งนั้น

2. การฟ้อนคู่ มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การฟ้อนคู่ระหว่างผู้ฟ้อนเพศเดียวกัน และการฟ้อนคู่ระหว่างผู้ฟ้อนต่างเพศ

การฟ้อนคู่ระหว่างผู้ฟ้อนเพศเดียวกัน หมายถึง การฟ้อนร่วมกันของผู้ฟ้อนเพศชายกับชาย หรือเพศหญิงกับหญิง การฟ้อนในลักษณะนี้จะปรากฏในการแสดงหมอลำที่ดำเนินเป็นเรื่องราว ได้แก่ หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน กล่าวคือ หากเนื้อเรื่องกล่าวถึงตัวละครที่เป็นแม่และลูกสาวกำลังจะเดินทางไปยังอุทยานดอกไม้ก็จะปรากฏการฟ้อนคู่ในลักษณะนี้ การฟ้อนคู่นี้ท่าฟ้อนระหว่างคนสองคนอาจเหมือนหรือต่างกันขึ้นอยู่กับการออกแบบการแสดง ความเหมาะสม และความสามารถของผู้ฟ้อนว่าจะกระทำไปในลักษณะใด เหมือนหรือต่างกันอย่างไร ซึ่งก็ไม่ได้มีการกำหนดไว้อย่างตายตัว

การฟ้อนคู่ระหว่างผู้ฟ้อนต่างเพศ หมายถึง การฟ้อนร่วมกันของผู้ฟ้อนต่างเพศ คือ ชายและหญิง การฟ้อนในลักษณะนี้จะต้องไม่สื่อไปในลักษณะของสัมพันธ์ชู้สาว แต่อาจจะเป็นการกระทำกิจกรรมร่วมกันของผู้แสดงต่างเพศก็ได้ เช่น แม่กับลูกชายกำลังเกี่ยวข้าวอยู่ในท้องนา ซึ่งท่าฟ้อนในลักษณะนี้อาจจะมีความเหมือนหรือต่างกันก็ได้ เพราะไม่ได้มีรูปแบบที่กำหนดไว้ตายตัว การฟ้อนคู่ในลักษณะนี้ปรากฏในการแสดงหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน

3. การฟ้อนเกี้ยว มีลักษณะคล้ายการฟ้อนคู่ระหว่างผู้ฟ้อนต่างเพศ แต่การฟ้อนเกี้ยวนี้ผู้วิจัยระบุว่าวัตถุประสงค์ของการฟ้อนเกี้ยวจะต้องเป็นไปในลักษณะของการเกี้ยวพาราสี แสดงความสัมพันธ์ของผู้ฟ้อนในเชิงชู้สาว ด้วยท่าทางที่สื่อความหมายในเชิงหยอกเย้า รุกไล่ อาจจะเป็นการฟ้อนระหว่างชายหนุ่มหญิงสาว สามีภรรยา หรือพระเอกนางเอกก็ได้ ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงหมอลำ 3 ประเภท คือ หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน อาจมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง คือ การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลินเป็นการฟ้อนเกี้ยวที่ต้องการสื่อความหมายในทางความรักที่สวยงาม ท่าฟ้อนเกี้ยวมีการออกแบบและฝึกซ้อมไว้ล่วงหน้าจนเกิดความชำนาญ การฟ้อนเกี้ยวจึงมีความประณีตและมีความสัมพันธ์กันระหว่างผู้ฟ้อนอยู่มาก ตรงกันข้ามการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนเป็นการฟ้อนในเชิงชู้สาวก็จริงอยู่ แต่ไม่ได้มุ่งเน้นให้เกิดความประณีตเหมือนอย่างการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน เนื่องจากการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้เป็นการแสดงออกซึ่งความสามารถในการฟ้อนเชิงรุก เชิงรับ แสดงไหวพริบในการปัดป้องและการเอาตัวรอดจากการบุกรุกของฝ่ายชาย จึงไม่เกิดความประณีตในการฟ้อนสักเท่าใดนัก อีกทั้งการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้ยังเป็นการฟ้อนแบบฉับพลัน ไม่มีการนัดหมายล่วงหน้า ความสัมพันธ์ระหว่างคู่ฟ้อนจึงน้อยมากเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน

4. การฟ้อนหมู่ ในที่นี้ผู้วิจัยไม่ได้หมายรวมถึงการแสดงของหางเครื่อง แต่ยึดผู้แสดงหมอลำเป็นสำคัญ ดังนั้น การฟ้อนหมู่ในที่นี้จึงหมายถึงการฟ้อนร่วมกันของผู้แสดงหมอลำเป็นจำนวนมากทั้งเพศชายและหญิง ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วการฟ้อนในลักษณะนี้เน้นที่ความพร้อมเพียงเป็นสำคัญ การฟ้อนหมู่นี้จึงปรากฏเฉพาะในการแสดงหมอลำเพลินเพียงเท่านั้น

จากการจัดประเภทของฟ้อนในการแสดงหมอลำนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า ส่วนที่เป็นหลักสำคัญของการศึกษาอยู่ที่ประเภทฟ้อนเกี้ยวซึ่งพบในการแสดงหมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ถึงแม้ว่าหมอลำทั้งสามประเภทนี้จะปรากฏการฟ้อนเกี้ยวคล้ายกันแต่หากพิจารณาในรายละเอียดจะพบว่ามีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก เนื่องจากการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลินเป็นการฟ้อนเกี้ยวโดยมีการฝึกซ้อมร่วมกันเป็นอย่างดีก่อนทำการแสดง หากแต่การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนเป็นการฟ้อนเกี้ยวโดยไม่ได้ฝึกซ้อมร่วมกันต่างคนต่างฝึกซ้อมมาเพื่อประชันกันโดยเฉพาะ ท่าทางที่ใช้ในการฟ้อนก็แตกต่างกันอยู่ไม่น้อย ตลอดจนความประณีตของท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนก็ค่อนข้างน้อยกว่าท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน นอกจากนี้หากพิจารณาถึงรูปแบบการแสดงของหมอลำกลอนโดยนำไปประมวลกับประเพณีการเล่นสาวจะเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกันเป็นอย่างมากซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยจะได้ลงรายละเอียดในส่วนต่อไป

3.2 องค์ประกอบของหมอลำกลอน

หมอลำกลอนเป็นการแสดงที่ต้องมีองค์ประกอบหลายส่วนจึงจะทำให้การแสดงเป็นไปอย่างสมบูรณ์ซึ่งจะส่งผลไปสู่ความสมบูรณ์ของการฟ้อนเกี้ยวที่ประกอบอยู่ในการแสดงหมอลำกลอนด้วย โดยปกติแล้วหมอลำกลอนทุกวาดล้วนแต่มีองค์ประกอบของการแสดงที่คล้ายคลึงกัน หากแต่จะแตกต่างกันบ้างก็เพียงเล็กน้อย ทั้งนี้ในส่วนที่แตกต่างนั้นเป็นผลมาจากการสร้างลักษณะเฉพาะของหมอลำกลอนแต่ละวาด ซึ่งเป็นการนำความนิยมและลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นสอดแทรกลงไปในการแสดง หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีก็เช่นเดียวกันที่มีการสอดแทรกความนิยมและลักษณะเฉพาะของชาวอุบลราชธานีผสมผสานลงไปในหมอลำกลอนเพื่อให้เป็นการแสดงจำเพาะของท้องถิ่นตน ซึ่งผู้วิจัยจะนำให้ทราบรายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับองค์ประกอบหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีอันประกอบด้วย ผู้แสดง กลอนลำ ทำนองลำ ดนตรีประกอบการแสดง การแต่งกาย เวที โอกาสที่แสดง และค่าตอบแทน

ผู้แสดง

ผู้แสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีประกอบด้วย

- หมอลำฝ่ายชาย จำนวน 1 คน
- หมอลำฝ่ายหญิง จำนวน 1 คน
- หมอแคน จำนวน 1-2 คน

หมอลำกลอนฝ่ายชายและฝ่ายหญิง คือ ผู้ที่ถ่ายทอดกลอนลำต่าง ๆ และดำเนินการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจวบจนสิ้นสุดการแสดง หมอลำกลอนจะต้องได้รับการสั่งสอนจากครูและฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จนเกิดความเชี่ยวชาญและชำนาญในการแสดง จึงจะสามารถทำการแสดงได้เป็นที่ประทับใจผู้ชมผู้ฟัง ซึ่งหมอลำกลอนที่ดีควรมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้[3]

- กระแสเสียงดี เป็นที่แน่นอนว่าศิลปินหมอลำจะต้องมีกระแสเสียงที่ไพเราะ เนื่องจากการแสดงหมอลำกลอนนั้น มีจุดเด่นอยู่ที่การขับลำ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องมีพรสวรรค์ในการใช้เสียงเป็นอย่างมากและจะต้องมีการฝึกฝนเทคนิคการใช้เสียงในลักษณะต่าง ๆ เพื่อใช้ในการถ่ายทอดกลอนลำออกมาเป็นทำนองผ่านกระแสเสียงนั้น โดยส่วนใหญ่แล้วผู้แสดงหมอลำกลอนมักจะมีโทนเสียงในระดับต่ำแต่ต้องมีความนุ่มในเนื้อเสียง หมอลำบางท่านอาจมีกระแสเสียงแหบแห้งเล็กน้อยแต่ต้องไม่มากจนเกินไป บางครั้งเสียงที่แหบแห้งนั้นก็กลายเป็นเสน่ห์ของหมอลำไปโดยปริยาย ส่วนเทคนิคที่สำคัญในการใช้เสียงนั้นคือการเอื้อนเสียงหรือที่นิยมเรียกว่าลูกคอ เป็นเทคนิคการใช้เสียงที่ต้องฝึกฝนเป็นเวลานานจนเกิดความชำนาญ หมอลำแต่ละท่านจะมีลูกคอที่แตกต่างกันออกไป บางท่านมีมากบางท่านมีน้อยนั้นขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และการฝึกฝน แต่บางครั้งลูกคอเหล่านี้ก็เป็นเพียงส่วนประกอบปลีกย่อย หากหมอลำท่านใดรู้ว่าตนมีลูกคอน้อยชั้นก็ต้องหาลูกเล่นอย่างอื่นในการใช้เสียงมาทดแทนลูกคอ ซึ่งอาจใช้การสะอื้นหรือการลากเสียงมาช่วยแทนลูกคอก็เป็นได้ ซึ่งทั้งนี้ถือเป็นเทคนิคและลักษณะเฉพาะบุคคล

- บุคลิกภาพดี ผู้ที่มีอาชีพเป็นหมอลำกลอนก็เปรียบได้กับการเป็นศิลปินในวงการแสดงทั่วไปที่ต้องมีรูปร่างและบุคลิกภาพที่ดี เนื่องจากผู้ชมผู้ฟังก็มักจะนิยมศิลปินที่มีรูปร่างและบุคลิกภาพที่ดีซึ่งถือเป็นเรื่องปกติของคนทั่วไป เพราะก่อนที่จะได้ฟังการขับลำจากหมอลำโอกาสแรกของการแสดงอยู่ที่การปรากฏตัวบนเวที หากศิลปินหมอลำมีรูปร่างและบุคลิกภาพที่ดีก็

[3] สัมภาษณ์ ฉวีวรรณ พันธุ, ศิลปินแห่งชาติ, 25 สิงหาคม 2550.

มักจะได้รับความชื่นชมไปกว่าครึ่งแล้ว และยิ่งมีกระแสเสียงที่ไพเราะร่วมด้วยก็ยิ่งจะเป็นที่นิยมของผู้ชมผู้ฟังเป็นอย่างมาก

- ความจำดี ศิลปินหมอลำกลอนจะต้องมีความจำเป็นเลิศ เนื่องจากต้องจดจำกลอนลำจำนวนมากเพื่อใช้ในการแสดง แต่ลำกลอนลำนั้นต่างก็มีความยาวอย่างน้อยหนึ่งหน้ากระดาษ และข้อความหรือคำที่ใช้ในการประพันธ์นั้นมักมีความสลับซับซ้อนมีความงามทางวรรณกรรมซึ่งยากแก่จดจำแต่ตัวหมอลำก็จำเป็นต้องจดจำให้ได้เพื่อตนจะได้เอาชนะอีกฝ่ายหนึ่ง ในการแสดงหมอลำกลอนแต่ละครั้งผู้แสดงจำเป็นต้องจดจำกลอนลำให้ได้อย่างน้อย 80-100 คำกลอน จึงจะเพียงพอในการแสดงแต่ละครั้ง

- ปฏิภาณไหวพริบดี เนื่องจากการแสดงหมอลำกลอนเป็นการประชันความสามารถในการใช้คำกลอนโต้ตอบกันไปมาระหว่างหมอลำกลอนฝ่ายชายและฝ่ายหญิง บางครั้งคำกลอนที่จดจำมาไม่สามารถใช้ตอบโต้กลอนลำของอีกฝ่ายหนึ่งได้ ก็จำเป็นจะต้องมีการด้นกลอนสด* เพื่อใช้ในการประชันขันแข่งหมายจะเอาชนะอีกฝ่ายหนึ่งด้วยคำกลอนให้จงได้ซึ่งถือเป็นการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่ศิลปินหมอลำกลอนจะต้องประสบอยู่ทุกครั้งไป

- มีความรู้ดี หมอลำกลอนต้องมีการด้นกลอนสดอยู่บ่อยครั้ง ประการสำคัญที่มีส่วนร่วมในการด้นกลอนสดนั้นคือการมีความรู้ที่รอบด้าน รู้ทั้งเรื่องทางโลกและทางธรรมะ ซึ่งหมอลำจะต้องขวนขวายหาความรู้อยู่อย่างไม่รู้จักจบจักสิ้น ต้องใฝ่ศึกษาหาความรู้อยู่ตลอดเวลาเพื่อจะได้นำความรู้นั้นมาใช้ในการด้นกลอนสด

- วาดฟ้อนดี เป็นที่ทราบอยู่แล้วว่าหมอลำเป็นศูนย์รวมของศิลปะหลากหลายแขนงทั้งคีตศิลป์ วรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และอีกแขนงหนึ่งนั้นคือ นาฏยศิลป์ การวาดฟ้อนเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่แฝงอยู่ในการแสดงหมอลำกลอน เป็นทักษะอีกอย่างหนึ่งที่ศิลปินหมอลำกลอนพึงมีอยู่ในตัว ถึงแม้ว่าหมอลำกลอนจะเน้นที่การใช้คำกลอนก็ตามแต่ก็ไม่ควรมองข้ามความสามารถในการวาดฟ้อนเพราะการวาดฟ้อนก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่สร้างบรรยากาศในการแสดงให้น่าตื่นเต้นและน่าติดตาม ดังนั้น ศิลปินหมอลำกลอนจึงควรมีทักษะในการวาดฟ้อนบ้าง เพื่อให้องค์ประกอบทางการแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

- สุภาพอ่อนโยน มีมนุษยสัมพันธ์ เพราะหมอลำจะต้องมีการติดต่อกับคนจำนวนมากการมีมารยาททางสังคมที่ดี สุภาพอ่อนโยน อ่อนน้อมถ่อมตน จึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ศิลปินหมอลำพึงมี เพื่อสร้างความนิยมให้แก่ตนเอง

---

* ด้นกลอนสด หมายถึง การคิดคำกลอนขึ้นใหม่โดยเฉียบพลัน โดยไม่มีการประพันธ์ไว้ล่วงหน้า

- มีระเบียบวินัย โดยปกติแล้วระเบียบวินัยถือเป็นสิ่งสำคัญในการดำเนินชีวิตของคนทั่วไป แต่ระเบียบวินัยของศิลปินหมอลำจะต้องมีมากกว่าคนทั่วไปอีกเท่าตัวหนึ่ง เนื่องจากการแสดงหมอลำถือเป็นการว่าจ้างและเป็นงานบริการอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งผู้ว่าจ้างหรือผู้รับบริการก็ย่อมต้องการการทำงานหรือการบริการที่มีประสิทธิภาพจึงจะนำมาซึ่งความประทับใจ ดังนั้นศิลปินหมอลำจึงต้องมีระเบียบวินัยทั้งในตนเองและในหน้าที่การงาน อันประกอบด้วย การตรงต่อเวลา ซื่อสัตย์สุจริต ไม่คดโกง ขยันหมั่นเพียร มุ่งมั่นตั้งใจ อดทน ทั้งนี้ยังรวมไปถึงการมีศีลธรรมจรรยาในการครองตนอีกด้วย

หมอแคน คือ ผู้ที่มีความชำนาญในการเป่าแคน ซึ่งเป็นอีกส่วนประกอบหนึ่งที่จะสร้างความสมบูรณ์ให้การแสดง เพราะหากขาดหมอแคนไปการแสดงหมอลำกลอนก็คงไม่สามารถดำเนินไปได้อย่างแน่นอน เนื่องจากหมอลำกลอนเป็นการแสดงที่องค์ประกอบทุกส่วนต้องเอื้อต่อกันและสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี การแสดงหมอลำกลอนจะใช้หมอแคนจำนวน 1-2 คน กล่าวคือศิลปินหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงอาจใช้หมอแคนส่วนตัวฝ่ายละหนึ่งคน หรือหมอลำทั้งสองฝ่ายอาจใช้หมอแคนเพียงคนเดียวก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมตามปัจจัยที่มีส่วนร่วมอื่น ๆ เช่น ระดับเสียงของหมอลำทั้งสองฝ่ายนั้นไม่เท่ากันจำเป็นต้องใช้แคนสองเต้าจึงต้องใช้หมอแคนสองคนหรืออาจใช้เพียงคนเดียวก็ได้เพียงสลับแคนไปมา อีกประเด็นหนึ่งที่หมอลำมีระดับเสียงเท่ากันแต่มีหมอแคนประจำตัวก็สามารถแยกใช้หมอแคนเป็นสองคนก็ได้ ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับโอกาสและค่าตอบแทนในการว่าจ้างทำการแสดงแต่ละครั้ง หากมีมากก็อาจใช้หมอแคนสองคนหรือหากมีน้อยก็ใช้เพียงคนเดียว ซึ่งการใช้หมอแคนเพียงคนเดียวนั้นถือเป็นภาระงานที่ค่อนข้างหนักเอาการอยู่ทีเดียว เนื่องจากจะไม่มีเวลาในการพักเหนื่อยเลยเพราะต้องเป่าประกอบการขับลำของหมอลำทั้งสองฝ่าย ดังนั้น หมอแคนจึงต้องมีความสามารถในการเป่าแคนเป็นอย่างมาก สามารถจดจำทำนองและจังหวะของลายเพลงที่ใช้ในการแสดงอย่างแม่นยำ สามารถควบคุมจังหวะได้อย่างสม่ำเสมอจึงจะทำให้การแสดงหมอลำกลอนดำเนินไปอย่างราบรื่น เพราะความสัมพันธ์ระหว่างเสียงแคนและเสียงขับลำเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงหมอลำกลอน นอกจากนี้หมอแคนยังต้องมีลีลาเฉพาะตัวด้วยการเคลื่อนไหวไปมาประกอบกับจังหวะที่ตนเองเป่าเพื่อเพิ่มสีสันให้กับการแสดง อนึ่งหมอแคนที่จะประสบความสำเร็จทางการแสดงนั้นต้องปฏิบัติตามข้อห้ามหรือที่ภาษาอีสานเรียกว่า ข้อขะลำ อย่างเคร่งครัดดังนี้[4]

- หมอแคนจะไม่เป่าแคนเล่นจะต้องเอาจริงและเอาใจใส่
- ต้องเก็บแคนไว้ในที่เหมาะสม จะวางไว้บนพื้นไม่ได้

[4] สัมภาษณ์ เคน ดาเหลา, ศิลปินแห่งชาติ, 7 กันยายน 2550.

- ไม่นั่งบนแคนหรือเดินข้ามแคน
- ไม่ใช้แคนกระทุ้งสิ่งต่าง ๆ และไม่ใช้แคนต่างไม้หาบคอน

กลอนลำ

หมอลำกลอนทุกวาดล้วนแต่ต้องใช้คำกลอนในการแสดง หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีก็เช่นเดียวกันที่ใช้กลอนลำเป็นส่วนประกอบสำคัญในการแสดง สามารถแบ่งตามลักษณะเนื้อหาของกลอนลำได้ 8 ประเภท[5] ได้แก่

1. กลอนเกี้ยว หมายถึง กลอนลำที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับเรื่องความรัก ความคิดถึงและความพิศวาสแทรกอยู่ ใช้ลำเพื่อเกี้ยวพาราสีระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

2. กลอนนิทาน หมายถึง กลอนลำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน เช่น ผาแดงนางไอ่ ขูลูนางอั้ว การะเกด สังข์ศิลป์ชัย ฯลฯ และนิทานชาดกต่าง ๆ เช่น พระเวสสันดรชาดก เตมีย์ชาดก เป็นต้น

3. กลอนศีลธรรม หมายถึง กลอนลำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศีลธรรม จริยธรรม เป็นกลอนลำที่เป็นคติสอนใจหรือข้อประพฤติปฏิบัติที่เหมาะสมแก่ผู้ฟัง

4. กลอนพรรณนาธรรมชาติ หมายถึง กลอนลำที่เป็นบทชมธรรมชาติ บางทีเรียกว่า กลอนลำเดินหรือกลอนเดินดง เช่น บทชมแม่น้ำ ชมนก ชมป่าเขา เป็นต้น กลอนในลักษณะนี้มีลักษณะคล้ายกันกับกลอนนิราศในวรรณคดีไทย

5. กลอนวิชาการ หมายถึง กลอนลำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรู้ทางวิชาการด้านต่าง ๆ เช่น ภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง เป็นต้น

6. กลอนสาด หมายถึง กลอนตัดพ้อต่อว่า อิจฉาริษยา ด่าว่า

7. กลอนเชิน หมายถึง กลอนตลก สนุกสนาน เพลิดเพลิน ใช้ภาษาตลกคะนอง

8. กลอนโจทย์-แก้ หมายถึง กลอนที่มีการถาม- ตอบ แก้ปัญหา ซึ่งเป็นการแสดงความรู้ความฉลาด ชิงไหวชิงพริบ

---

[5] บัณฑิตวงศ์ ทองกลม, "ชีวิตและผลงานของหมอลำทองมาก จันทะลือ," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542), หน้า 96-97.

ทำนองลำ

การแสดงหมอลำกลอนบางครั้งถูกจัดให้อยู่ในประเภทของเพลงพื้นบ้าน ดังนั้นเรื่องของทำนองเพลงที่ใช้ขับลำจึงเป็นองค์ประกอบอีกส่วนหนึ่งที่ค่อนข้างมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่ากลอนลำเลยทีเดียว

ทำนองลำ ในที่นี้หมายถึง ท่วงทำนองที่ใช้ในการขับลำหรือร้องออกมาเป็นเพลงอย่างภาคกลาง ทำนองลำที่ใช้ในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีที่ถือเป็นทำนองหลัก มีอยู่ 3 ทำนอง[6] ดังนี้

1. ลำทางสั้น เป็นท่วงทำนองการลำที่เดินกลอนอย่างรวดเร็ว กระชับ ไม่มีการเอื้อนเสียง ยกเว้นในตอนที่เกริ่นลำหรือตอนขึ้นลำ นิยมใช้สำหรับการบรรยายเนื้อความที่ต้องการความรวดเร็วไม่ยืดเยื้อ โดยมุ่งถึงเนื้อหาสาระของคำกลอนเป็นสำคัญมากกว่าที่จะมุ่งเอาความไพเราะเพราะพริ้ง ในบางครั้งหมอลำจะใช้ลำคละกันไปกับคำพูดที่เป็นประโยคคำพูดธรรมดา ซึ่งไม่มีทำนอง เป็นลักษณะของกลอนด้นปนกับคำพูด ส่วนใหญ่มักใช้ลำทางสั้นในคำกลอนที่เป็นการตอบปัญหาหรือสอบถามปัญหา เล่าประวัติ นิทานวรรณคดี ตลอดจนบรรยายเนื้อความทางคดีโลกหรือคดีธรรม

2. ลำทางยาวหรือลำล่อง เป็นทำนองลำที่สมกับชื่อของคำกลอน กล่าวคือ เป็นคำกลอนที่มีทำนองช้า อ่อนโยน เพราะมีการเอื้อนเสียงเพื่อให้เกิดความไพเราะจับใจผู้ฟัง เป็นการบรรยายหรือพรรณนาสภาพของธรรมชาติ เช่น แม่น้ำ ภูเขา ทะเล ความรัก การพลัดพราก ความแห้งแล้ง ความน่าเวทนา เป็นต้น ซึ่งในบางครั้งเราเรียกลำทางยาวนี้ว่า “ลำล่อง” ก็อาจจะเนื่องมาจากกลอนในทำนองนี้มักจะใช้เป็นกลอนบรรยายความงามของแม่น้ำลำคลอง ซึ่งเป็นการพรรณนาสภาพตั้งแต่ต้นแม่น้ำเรื่อยลงมาจนถึงปลายน้ำ อันมีความหมายว่าเป็นการไหลล่องน้ำหรือตามน้ำนั่นเอง หรืออาจจะเป็นเพราะว่าลีลาของกลอนลำทำนองนี้มีความเลื่อนไหล พรั่งพรูติดต่อกันออกมาอย่างไพเราะเพราะพริ้ง ไม่ขาดสาย เปรียบประดุจสายน้ำที่ไหลเรื่อยจากที่สูงลงสู่ที่ต่ำ ซึ่งก็ใกล้เคียงกับความหมายของคำว่าล่องก็อาจเป็นได้ จึงเรียกว่าลำล่องอีกชื่อหนึ่ง จากลีลาการเอื้อนเสียงที่เนิบนาบอย่างไพเราะ อ่อนโยน ประกอบกับทำนองเสียงแคนลายเอ่ยใหญ่หรือเอ่ยน้อย ที่มีระดับเสียงต่ำนี้ ย่อมพอเพียงที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกตื้นตันใจ ประทับใจไปกับเนื้อความในกลอนลำดังกล่าว บางคนก็อาจถึงกับน้ำตาคลอเลยทีเดียว ชวนให้คิดถึงอดีต ความรัก

---

[6] ไพบูลย์ แพงเงิน, กลอนลำภูมิปัญญาของอีสาน, (กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2534), หน้า 44-110.

คนรักซึ่งอยู่ห่างไกลหรือตายจากกันไปแล้ว หรือในกรณีที่เป็นการบรรยายความงามทางธรรมชาติก็จะเกิดมโนภาพขึ้นมาภายในใจคล้อยตามไปกับเนื้อความในกลอนลำ ด้วยเหตุนี้ หมอลำจึงมักจะใช้กลอนลำทางยาวนี้สลับเป็นช่วง ๆ หรือในตอนจากลาเมื่อจะจบการแสดง เพื่อเป็นการลดความตึงเครียดอันเนื่องมาจากเนื้อความในการลำทางสั้น หรือเพื่อสร้างความประทับใจก่อนจาก ซึ่งจะช่วยให้ผู้ฟังได้จดจำหมอลำท่านนั้น ๆ ได้อย่างไม่รู้ลืม

3. ลำเต้ย เป็นทำนองที่มีจังหวะรวดเร็ว คึกคัก มีชีวิตชีวา ส่วนมากใช้ในการลำโต้ตอบกันระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เนื้อหาของลำเต้ยมีทั้งเชิงเกี้ยวพาราสี หยอกเย้า ตลกขบขัน ซึ่งในทำนองลำเต้ยนี้ยังสามารถแบ่งเป็นเต้ยแบบต่าง ๆ อีก 4 ทำนอง ได้แก่ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า และเต้ยหัวโนนตาล

3.1 เต้ยธรรมดา เป็นทำนองลำที่เชื่อว่าเกิดขึ้นก่อนเต้ยทำนองอื่น ๆ ทั้งสิ้น สำเนียงที่ใช้ลำนั้นจะออกเป็นสำเนียงลาวโดยตลอด

3.2 เต้ยโขง เป็นทำนองลำเต้ยที่มีสำเนียงไทยภาคกลาง ซึ่งเชื่อกันว่าเกิดมาจากหมอลำกลอน ต่อมาได้มีการนำทำนองลำเต้ยโขงนี้มาร้องเป็นเพลงไทยสากลและเพลงลูกทุ่งจนเป็นที่คุ้นหูและเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายของคนทั่วไป

3.3 เต้ยพม่า เป็นทำนองลำเต้ยที่มีสำเนียงไทยภาคกลางเช่นเดียวกับทำนองลำเต้ยโขง เพียงแต่ต่างกันเล็กน้อยในท่วงทำนอง สาเหตุที่ได้ชื่อว่าเต้ยพม่าก็เนื่องมาจากการตัดเอาบางท่วงทำนองในเพลงพม่ารำขวานมาใช้นั่นเอง จึงเกิดเป็นทำนองลำเต้ยชนิดนี้ขึ้นซึ่งเป็นทำนองที่เกิดขึ้นในสมัยปัจจุบันเมื่อไม่นานมานี้เอง

3.4 เต้ยหัวโนนตาลหรือเต้ยหัวดอนตาล ทำนองลำเต้ยทำนองนี้กล่าวกันว่าเป็นทำนองเฉพาะของหมอลำในเขตท้องที่อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร จึงมักเรียกเต้ยนี้อีกอย่างว่า “เต้ยดอนตาล” ตามที่มาของทำนองลำ แต่เดิมเต้ยทำนองนี้นิยมเล่นกันในวงหมอลำหมู่ภายหลังหมอลำกลอนได้นำมาใช้ในการแสดง เนื่องเป็นทำนองลำเต้ยที่มีความอ่อนหวาน สำหรับลายแคนที่ใช้ลงท้ายนั้นมักใช้ลายสุดสะแนน โป้ซ้าย หรือลายสร้อย สำเนียงที่ใช้ในลำทำนองนี้เป็นสำเนียงอีสานแท้

ดนตรีประกอบการแสดง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหมอลำกลอนมีเพียงชิ้นเดียว คือ แคน

แคน หมายถึง เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานชนิดหนึ่งใช้ปากเป่า ทำด้วยไม้กู่แคนเป็นตระกูลไม้ไผ่ เป็นชนิดเดียวกันกับไม้ซาง ใช้ 6 ลำ 14 ลำ 16 ลำ 18 ลำ ตามแต่ละขนาด

ของแคนประกอบกันเข้าข้างละเท่า ๆ กัน เจาะรูนับทุกลำมีเต้าอยู่ตรงกลาง มีลิ้นทำด้วยเงินหรือทองเหลือง

การนำแคนมาเป่าเป็นเพลงชาวอีสานเรียกว่า “ลาย” ดังนั้น เพลงที่ใช้แคนบรรเลงจึงเรียกว่า “ลายแคน” หมอแคนส่วนใหญ่มักไม่บันทึกโน้ตลายแคนไว้ แต่จะใช้วิธีการจดจำทำนองตามที่ตนเคยได้ยินได้ฟังมา ดังนั้น ลายแคนหนึ่งลายที่เป่าโดยหมอแคนสองคนก็จะมีความแตกต่างกันออกไป หรือแม้แต่หมอแคนคนเดียวแต่เป่าต่างโอกาสกันก็ย่อมมีความต่างอย่างแน่นอน[7]

ภาพที่ 13 แคน
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[7] สุกิจ พลประถม, “การเป่าแคนแบบพื้นบ้านอีสาน,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2536), หน้า 30-31.

ลายแคนที่ถือเป็นลายหลักหรือลายแม่บท มี 6 ลาย ซึ่งแยกเป็น 2 ทาง ได้แก่

1. ทำนองทางสั้น ประกอบด้วย
   - ลายสุดสะแนน
   - ลายโป้ซ้ายหรือลายติดสูด
   - ลายส้อย

2. ทำนองทางยาว ประกอบด้วย
   - ลายใหญ่
   - ลายน้อย
   - ลายเซ

การแต่งกาย

ในอดีตหมอลำกลอนฝ่ายหญิงนิยมนุ่งผ้าถุงหมี่หรือขิด เสื้อแขนกระบอก ไว้ผมมวยทัดดอกไม้ สวมร้องเท้ามีส้น สูงประมาณ 2-3 นิ้ว หมอลำกลอนฝ่ายชายนิยมนุ่งโสร่งไหม เสื้อม่อฮ่อม และผูกเอวด้วยผ้าขาวม้า สวมร้องเท้าตามสมควร ส่วนหมอแคนแต่งกายคล้ายกับหมอลำฝ่ายชาย แต่ในเวลาต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายให้เข้ากับยุคสมัย คือ หมอลำกลอนฝ่ายหญิงแต่งกายด้วยชุดพื้นบ้านที่เป็นแบบกึ่งสมัยนิยม แต่ยังคงเอกลักษณ์ความเป็นอีสานตามแต่ความเหมาะสมและองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น เวลา สถานที่ โอกาส เป็นต้น ส่วนฝ่ายชายและหมอแคนก็สวมใส่ชุดสากลตามแบบฝรั่งหรือชุดอีสานที่เป็นกึ่งสมัยนิยม เช่น สวมเสื้อคอตั้งแขนสั้นหรือแขนยาว นุ่งกางเกงขายาว คาดเอวด้วยผ้าพื้นเมือง เป็นต้น สวมร้องเท้าตามความเหมาะสม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 14 การแต่งกายหมอลำกลอนฝ่ายชายและฝ่ายหญิง (พ.ศ. 2521) หมอลำฝ่ายชายโดยหมอลำเคน ดาเหลา สวมเสื้อหม้อฮ่อมคอกลมแขนสั้น นุ่งโสร่ง ใช้ผ้าขาวม้าคาดเอว หมอลำฝ่ายหญิงโดยหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สวมเสื้อแขนกระบอกคอกลมสีครีม นุ่งผ้าถุงมีเชิงสีแดง ห่มสไบขิดสีแดง

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ภาพที่ 15 การแต่งกายหมอลำกลอนฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง และหมอแคน (พ.ศ. 2550)

- หมอลำฝ่ายชายโดยหมอลำเคน ดาเหลา สวมเสื้อมีปกแขนสั้นตัดเย็บด้วยผ้าไหมสีน้ำตาลเข้ม นุ่งกางเกงขายาวสีกรมท่า สวมรองเท้าหนังสีดำ
- หมอลำฝ่ายหญิงโดยหมอลำฉวีวรรณ พันธุ สวมเสื้อแขนกระบอกคอกลมสีเหลืองตัดเย็บด้วยผ้าไหม นุ่งผ้าถุงไหมสีน้ำตาลเข้ม ห่มสไบไหมสีน้ำตาลสลับดำ สวมรองเท้าคัชชูสีน้ำตาล
- หมอแคนโดยนายเคนชัย แคนอีสาน สวมเสื้อมีปกแขนสั้นสีเหลือง นุ่งกางเกงขายาวสีดำ เอาเสื้อเข้าข้างในคาดเข็มขัดหนัง สวมรองเท้าหนังสีดำ

ที่มา : ผู้วิจัย

เวที

การแสดงหมอลำกลอนแต่เดิมนั้นสามารถแสดงได้ทั่วไปไม่จำเป็นต้องมีเวที พื้นที่ที่ใช้แสดงอาจจะเป็นลานบ้านหรือลานวัดก็ได้ แต่ต่อมาได้มีการจัดเตรียมเวทีแบบง่าย ๆ แล้วแต่จะจัดหาได้หรือที่ภาษาอีสาน เรียกว่า “ฮ้านหมอลำ” ที่ปลูกสร้างโดยยกพื้นให้สูงขึ้นด้วยการใช้ถังน้ำมันรองเป็นเสาพื้นแล้วปูทับด้วยไม้กระดาน ไม่มีฉากกั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ฟังสามารถดูได้ทุกด้านทุกมุม สามารถมองเห็นโดยทั่วกัน ปัจจุบันหมอลำกลอนสามารถเล่นได้ในทุกเวที ไม่ว่าเวทีนั้นจะมีรูปแบบใดก็ตาม

โอกาสที่แสดง

การแสดงหมอลำกลอนส่วนมากนิยมแสดงเพื่อความบันเทิง ดังนั้นจึงมักจะแสดงในเทศกาลประจำท้องถิ่น เช่น งานทอดผ้าป่า งานทำบุญอุทิศส่วนกุศลแก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว งานบุญผะเวสหรือบุญมหาชาติ งานเข้าพรรษา งานออกพรรษา งานทอดกฐิน เป็นต้น เมื่อหมดงานเทศกาลประจำปีต่าง ๆ แล้วก็จะงดทำการแสดงชั่วคราวเพื่อทำไร่ไถนาตามปกติวิถีชีวิตของชาวอีสาน นอกจากเทศกาลประจำปีแล้ว งานในวาระสำคัญต่าง ๆ ก็เป็นอีกโอกาสหนึ่งที่หมอลำกลอนจะได้ทำการแสดง เช่น งานฉลองสมโภชต่าง ๆ งานวันเกิด งานขึ้นบ้านใหม่ งานฉลองโบสถ์วิหารหรืองานฉลองอาคารเรียน ซึ่งสามารถแสดงได้ทั้งตอนกลางวันและกลางคืน

นอกจากนี้หมอลำกลอนยังมีโอกาสร่วมรณรงค์ประชาสัมพันธ์ให้แก่หน่วยงานของรัฐและเอกชน เพราะหมอลำกลอนได้เผยแพร่บอกกล่าวให้ผู้ฟังได้เข้าใจเหตุการณ์ความเป็นไปของบ้านเมือง อาจเรียกได้ว่าหมอลำกลอนเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษานอกระบบในอดีตของอีสาน เนื่องจากหมอลำกลอนได้เผยแพร่ความรู้ศิลปวัฒนธรรมสามารถนำเสนอความรู้ในรูปแบบของความบันเทิง เช่น โครงการรณรงค์การเลือกตั้ง โครงการอีสานไม่กินปลาดิบ โครงการอีสานเขียว โครงการป้องกันโรคเอดส์ เป็นต้น

หมอลำกลอนมิได้ทำการแสดงสดเพียงเท่านั้น หากแต่ยังมีการบันทึกเป็นแผ่นเสียง เทปคาสเซ็ท หรือบันทึกการแสดงสดในรูปแบบวีดิทัศน์ เพื่อเผยแพร่ทางสถานีวิทยุกระจายเสียงและสถานีโทรทัศน์ตามแต่ละโอกาส

อนึ่ง หากกล่าวโดยง่ายก็คือหมอลำกลอนสามารถแสดงได้ทุกโอกาสทุกเวลา ยกเว้นช่วงฤดูฝนที่จะงดรับงานแสดงเพื่อประกอบอาชีพเกษตรกรรม

ค่าตอบแทน

ในอดีตการแสดงหมอลำกลอนเป็นเพียงการช่วยเหลือกันในโอกาสพิเศษต่าง ๆ จึงไม่มีค่าจ้างค่าตอบแทนใด ๆ หากมีก็จะเป็นสิ่งของเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น ข้าวสาร ผัก ผลไม้ เสื้อผ้า เป็นต้น ต่อมาเมื่อหมอลำกลอนเป็นที่นิยมเริ่มมีการว่าจ้างให้ทำการแสดงจึงมีการเรียกเก็บค่าตอบแทนตามสภาพเศรษฐกิจและค่าของเงินในยุคนั้น ๆ คือ เริ่มมีการว่าจ้างด้วยค่าตอบแทนเพียง 200-500 บาทต่อคืน และในช่วงที่หมอลำกลอนเป็นที่นิยมมากที่สุดค่าตอบแทนก็สูงขึ้นด้วย ซึ่งอยู่ประมาณ 25,000-50,000 บาทต่อคืน ทั้งนี้ค่าตอบแทนของหมอลำกลอนจะประมาณจากความนิยมและชื่อเสียงในตัวหมอลำท่านนั้น ๆ

ปัจจุบันค่าตอบแทนของหมอลำกลอนไม่สามารถระบุได้ เนื่องจากไม่เป็นที่นิยมว่าจ้างให้ทำการแสดงเหมือนในอดีต การแสดงในปัจจุบันเป็นเพียงการสาธิตประกอบอยู่ในการบรรยายเพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์เท่านั้น บางครั้งหมอลำกลอนอาวุโสจึงไม่นิยมเรียกเก็บค่าตอบแทนหากแต่ยินดีที่จะสาธิตและบรรยายโดยไม่เรียกเก็บค่าตอบแทนใด ๆ

3.3 ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

หมอลำกลอนสามารถแบ่งตามพื้นที่ได้หลายวาด เช่น วาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น วาดพุทไธสง วาดภูเขียว เป็นต้น แต่ละวาดมีขั้นตอนการแสดงตลอดจนกระบวนท่าฟ้อนที่คล้ายคลึงกัน แต่ในจำนวนนี้หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นวาดที่เก่าแก่ที่สุด เป็นที่นิยมแพร่หลายทั่วภาคอีสาน อีกทั้งยังเป็นต้นแบบของหมอลำกลอนวาดอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงจะศึกษาเฉพาะกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี แต่ก่อนที่จะได้ทำการศึกษากระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวผู้วิจัยขอกล่าวถึงขั้นตอนในการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีที่ดำเนินไปอย่างเป็นระบบแบบแผน มีขนบจารีตในการแสดงที่ต้องประพฤติปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด ทั้งนี้ในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานียังปรากฏการฟ้อนอยู่เป็นช่วง ๆ ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายประกอบร่วมไปกับลำดับขั้นตอนการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี เพื่อให้เห็นว่าฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีนั้นประกอบอยู่ตรงส่วนใดบ้าง และในแต่ละส่วนที่ประกอบนั้นมีลักษณะอย่างไร ซึ่งผู้วิจัยจะลำดับขั้นตอนการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีโดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

3.3.1 การไหว้ครู

3.3.2 การแสดง

3.3.1 การไหว้ครู

โดยปกติแล้วหมอลำทุกประเภทต้องมีการไหว้ครูก่อนทำการแสดงทุกครั้งไป หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีก็เช่นกันที่จะต้องไหว้ครูก่อนการแสดงเสมอ ๆ ซึ่งถือเป็นจารีตที่ยึดปฏิบัติอย่างเคร่งครัด การไหว้ครูนี้ในทางหมอลำเรียกว่า “ยกคายอ้อ” หรือ “ยกครู” ซึ่งคำว่า “คาย” อีกความหมายหนึ่งยังหมายถึงอุปกรณ์ที่ใช้ในการไหว้ครู อันประกอบด้วย

- ขัน 5 , ขัน 8 (ได้แก่ ดอกไม้ ธูป และเทียน อย่างละ 5 หรือ 8 คู่)
- เหล้าขาว 1 ก้อง (ขวด)
- ไข่ต้ม 1 ฟอง
- แป้ง 1 กระป๋องน้ำ
- กระจกเงา 1 บาน
- หวี 1 อัน
- มันทาผม 1 ขวด
- ผ้าฉุง 1 ผืน
- ผ้าขาวม้า 1 ผืน
- ค่าคายหรือเงินกำนัลครู จำนวนเท่าใดก็ได้ตามแต่สูตรของหมอลำแต่ละท่าน แต่โดยส่วนใหญ่ใช้จำนวน 12 บาท

ในการว่าจ้างทำการแสดงแต่ละครั้งเจ้าภาพจะเป็นผู้จัดเตรียมคายอ้อไว้ให้หมอลำทั้งหมด เมื่อหมอลำเดินทางมาถึงก็จะทำการยกคายอ้อตามขั้นตอนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครู ซึ่งจะต้องปฏิบัติด้วยใจอันตั้งมั่นและสมาธิอันแรงกล้าคายอ้อจึงจะสำเร็จ การวัดว่าคายอ้อดีหรือไม่นั้นวัดได้จากความสำเร็จในการแสดงแต่ละครั้ง กล่าวคือ หากผู้ชมผู้ฟังประทับมีเสียงปรบมือจำนวนมาก ได้ค่าตอบแทนพิเศษมาก โต้ตอบกลอนลำได้ทันไหวทันพริบ นั้นหมายถึงคายอ้อดี ภาษาอีสานเรียกว่า “คายอ้อขึ้น”

หลังจากสิ้นสุดการแสดงแล้วหมอลำจะต้องทำการลาครูหรือลาขันธ์ โดยจะมีคาถาคำสูตรเพื่อใช้ในการนี้ ซึ่งก็จะต่างกันไปตามแต่สูตรของหมอลำแต่ละท่าน สิ่งของที่อยู่ในคายอ้อจะถูนำไปทำประโยชน์ต่าง ๆ เช่น ไข่ไก่นำไปให้แม่ไก่ฟัก ธูปเทียนต้องนำไปจุดไหว้พระ เงินค่าคายให้นำไปทำบุญหรือซื้อของตักบาตร เป็นต้น หรืออีกประการหนึ่งถ้าหากเจ้าภาพต้องการที่จะเอาถ้าฉุงหรือผ้าขาวม้าคืน ก็จะต้องทำการไถ่คืนด้วนเงิน 1 บาท เป็นต้น

หากพิจารณาถึงจุดประสงค์ของการไหว้ครูก็เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง ให้การลำนั้นได้ดีไม่มีอุปสรรค อีกนัยหนึ่งศิลปินหมอลำทั้งหลายเชื่อว่าการคายอ้อนี้เป็นการเสริมสร้างบารมีมหาเสน่ห์ คือ ให้ผู้ชมชื่นชอบและประทับใจการแสดงของตนนั่นเอง

3.3.2 การแสดง

การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีนิยมทำการแสดงตลอดทั้งคืน เริ่มตั้งแต่เวลาประมาณ 21.00 น. ถึงเวลารุ่งเช้าหรือฟ้าสาง เหตุที่ต้องใช้คำนี้ก็เพราะว่าไม่สามารถระบุเวลาเลิกการแสดงได้ เนื่องจากพระอาทิตย์ขึ้นไม่เป็นเวลาแน่นอนจึงใช้การสังเกตสภาพทั่วไปว่าหากเริ่มมีแสงสว่างจากพระอาทิตย์ในยามเช้าจึงเลิกทำการแสดง เพราะเหตุที่หมอลำกลอนจะต้องทำการแสดงเป็นเวลานาน จึงมีการแบ่งการแสดงออกเป็นช่วง ๆ เพื่อให้การแสดงมีความหลากหลายผู้ชมผู้ฟังจะได้ไม่เกิดความเบื่อหน่าย สามารถแบ่งได้เป็น 5 ยกการแสดง ช่วงการแสดงของหมอลำกลอน เรียกว่า “ยก”) ได้แก่

ยกที่ 1 ลำไหว้ครู
ยกที่ 2 ลำประกาศศรัทธา
ยกที่ 3 ลำเกี้ยว
ยกที่ 4 ลำทั่วไป
ยกที่ 5 ลำลา

ยกที่ 1 ลำไหว้ครู

การลำไหว้ครู เป็นการลำทางสั้นด้วยกลอนลำที่มีเนื้อหาและความหมายถึงการไหว้ครู เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ตนตลอดจนไหว้คุณพระรัตนตรัย เทพยดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ให้มาคุ้มครองปกป้องตนให้พ้นจากภยันตราย การลำไหว้ครูนี้โดย ส่วนใหญ่มักจะให้หมอฝ่ายชายเป็นผู้ลำก่อนแล้วให้หมอลำฝ่ายหญิงลำทีหลัง แต่ในบางกรณีที่เกิดความจำเป็นหรือมีเหตุขัดข้องไม่พร้อมด้วยประการใด ก็จะอนุโลมให้หมอลำฝ่ายหญิงลำไหว้ครูก่อนก็ได้

เมื่อไหว้ครูเสร็จแล้วหมอลำแต่ละฝ่ายก็จะทำการแนะนำตนเองด้วยกลอนลำบอกให้ทราบว่าตนชื่ออะไร เป็นใคร มาจากไหน มีข้อดีอย่างไร มีลักษณะเด่นตรงไหน ก็ว่ากันไปตามแต่ที่จัดเตรียมคำกลอนมา ซึ่งหมอลำทั้งสองฝ่ายก็จะสลับกันลำในลักษณะเดียวกันนี้ บางครั้ง

ก็จะมีรูปแบบการนำเสนอด้วยการสนทนาถามตอบกันซึ่งก็สามารถทำได้ ซึ่งใช้เวลาประมาณคนละ 30 นาที รวมเวลาในยกที่ 1 นี้ ประมาณ 1 ชั่วโมง

การฟ้อนที่ปรากฏในช่วงที่นี้ หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมักจะฟ้อนในท่าทางที่คล้ายคลึงกัน คือ เป็นเพียงการประนมมือไหว้ที่อก การชี้นิ้วที่ศีรษะ การวาดแขนไปมาหน้าลำตัวและข้างลำตัว ในขณะที่กำลังลำอยู่นั้นไม่นิยมที่จะเคลื่อนไหวมากนักและไม่มีการเคลื่อนที่เลย มีเพียงการยืนย่อและยืดเข่า สะดุ้งตัวขึ้น และตบเท้าร่วมด้วยเพียงเท่านั้น

ยกที่ 2 ลำประกาศศรัทธา

การลำประกาศศรัทธา เป็นการลำทางสั้นด้วยกลอนลำที่มีเนื้อหาบรรยายถึงคุณงามความดีของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง ที่ได้จัดงานนั้น ๆ แล้วว่าจ้างตนมาทำการแสดง อีกความหมายหนึ่งหมายถึงกลอนลำขอบคุณเจ้าภาพที่ให้การสนับสนุนอุปการะตนว่าจ้างให้ตนมาทำการแสดงนั่นเอง หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะสลับกันลำขอบคุณหรือประกาศศรัทธานี้จนครบกระบวนที่จัดเตรียมมา จากนั้นก็จะอธิบายพรรณนาถึงงานที่ตนมาร่วมนี้ว่าเป็นงานอะไร มีความเป็นมาอย่างมีวัตถุประสงค์อย่างไร และมีอานิสงส์หรือคุณประโยชน์อย่างไร ยกตัวอย่างเช่น หากงานนั้นเป็นงานบวช ก็จะเล่าความเป็นมาของการบวชที่ปรากฏอยู่ในนิทานโบราณหรือพระตรัยปิฎก แล้วบอกให้ทราบว่าการบวชมีวัตถุประสงค์อย่างไร และมีอานิสงส์ผลบุญอย่างไร

รูปแบบการนำเสนอในยกนี้จะเป็นการถามตอบเพื่อให้เกิดการประลองความรู้ที่หมอลำแต่ละฝ่ายศึกษามา หากหมอลำฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไม่ได้ศึกษาหรือเตรียมกลอนลำมาก็จะเกิดการด้นกลอนสดเพื่อให้เรื่องดำเนินต่อไปได้ การถามตอบจะดำเนินไปเรื่อย ๆ ตามแต่ประเด็นที่หมอลำจะตั้งหรือหยิบยกขึ้นมา การลำในยกนี้ใช้เวลามากพอสมควรประมาณ 1-2 ชั่วโมง เนื่องจากยังเป็นช่วงหัวค่ำไม่ดึกมากกลุ่มผู้ชมมีเยาวชนรวมอยู่ด้วย ลำยกนี้จึงเน้นที่จะให้ความรู้เป็นส่วนสำคัญที่สุด

การฟ้อนในช่วงนี้ ก็ยังคงมีลักษณะคล้ายกันกับช่วงที่ผ่านมา คือ หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงฟ้อนในท่าลักษณะเดียวกัน ปรากฏเพียงการวาดมือไปมา การผายมือ การชี้นิ้ว เป็นต้น การเคลื่อนไหวร่างกายในขณะที่กำลังลำก็ไม่มากนัก มีเพียงการยืนย่อยืดเข่า สะดุ้งตัวขึ้นและตบเท้าร่วมด้วย แต่อีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่ได้ลำจะออกลีลาท่าทางการฟ้อนที่มากขึ้น บางครั้งก็ทำท่าให้สอดคล้องกับเรื่องที่กำลังลำอยู่ เช่น ลำถึงเรื่องนกก็จะกางแขนออกข้างลำตัวระดับไหล่ เพื่อแสดงท่าทางที่คล้ายนกบิน เดินวนไปมาไม่อยู่นิ่ง หรือกล่าวได้ว่าในยกนี้มีการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างเห็นได้ชัด มีการเคลื่อนที่ไปมารอบทิศทาง

ยกที่ 3 ลำเกี้ยว

การลำเกี้ยว คือ การลำด้วยกลอนลำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักความพิศวาส และรวมไปถึงความใคร่ความต้องการทางเพศด้วย ยกนี้หมอลำฝ่ายชายจะเป็นผู้เริ่มต้นก่อนด้วยการชมโฉมว่าฝ่ายหญิงมีความงามเป็นที่ถูกอกถูกใจ ต้องการที่จะเป็นคู่ครอง เป็นเจ้าของ หรือถึงขั้นเป็นสามีภรรยากัน โดยยกข้อดีข้อเด่นของตนมานำเสนอ เพื่อให้ฝ่ายหญิงเกิดความคล้อยตาม เมื่อฝ่ายหญิงได้ฟังเช่นนั้นก็จะต้องขัดเขินแล้วว่ากลอนลำตอบโต้ไปด้วยความเขินอายบ่ายเบี่ยงไปตามสมควร จากนั้นฝ่ายชายก็จะแสดงความต้องการในตัวฝ่ายหญิงด้วยการลำกลอนที่ว่าด้วยการโอ้โลมเย้าแหย่ สองแง่สองง่าม มีความหมายไปในเชิงสังวาส ถึงตรงนี้ฝ่ายหญิงสามารถตอบกลอนไปได้ 2 ลักษณะ คือ ตอบในเชิงขัดเขินไม่เห็นด้วยหรือจะตอบตกลงเห็นด้วยตามอย่างที่ฝ่ายชายว่ามาก็ได้แล้วแต่จะดำเนินเรื่องราวไป เมื่อเกี้ยวพาราสีกันด้วยกลอนลำเป็นเวลาพอสมควรแล้วก็จะต้องฟ้อนเกี้ยวกัน เพื่อให้เป็นไปตามเนื้อเรื่องที่ดำเนินมา การฟ้อนเกี้ยวนี้จะใช้เวลาไม่นานนักประมาณ 5-10 นาที

การฟ้อนเกี้ยว หมายถึง การฟ้อนที่แสดงเจตนารมณ์ของฝ่ายชายที่หมายจะเข้าให้ถึงตัวฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด เพื่อฉวยโอกาสลวนลามจับเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ตลอดจนบุกรุกจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง ซึ่งฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงปัดป้องเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงเกินดังกล่าว

เมื่อการฟ้อนเกี้ยวสิ้นสุดลง ก็จะเริ่มลำแก้กลอนกันใหม่อีกครั้ง แต่ทำนองจะถูกเปลี่ยนแปลงไปใช้ทำนองลำทางยาวประมาณคนละ 2-3 กลอนลำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและข้อตกลงของตัวหมอลำ เมื่อครบตามที่ตกลงแล้วก็จะเปลี่ยนทำนองลำอีกครั้งไปเป็นทำนองเต้ย ไม่ว่าจะเป็นเต้ยธรรมดา เต้ยโขง เต้ยพม่า หรือเต้ยหัวโนนตาลก็ได้ ซึ่งเนื้อหายังคงอยู่ในเรื่องของความรัก ความพิศวาสอีกเช่นเดิม แล้วตอนท้ายของทำนองลำเต้ยนี้หมอลำอาจจะฟ้อนเกี้ยวกันอีกครั้งก็ได้หรืออาจจะไม่ฟ้อนก็ได้ กระบวนการแสดงดังที่ได้กล่าวมานี้ถือเป็น “1 ลง” เมื่อสิ้นสุดการลำลงที่ 1 แล้ว ก็จะกลับไปเริ่มต้นตั้งแต่ลำทางสั้น มาเป็นฟ้อนเกี้ยว ลำทางยาว และลำเต้ย อย่างนี้ไปเรื่อย ๆ ซึ่งในแต่ละคืนที่ทำการแสดงนั้นจะแสดงประมาณ 3-4 ลง หรือมากน้อยกว่านั้นก็ได้ขึ้นอยู่กับเวลาในการแสดงและข้อตกลงกับเจ้าภาพ

เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างชัดเจนว่ากลอนเกี้ยวมีลักษณะเนื้อหาเป็นอย่างไร เหตุใดจึงต้องทำการฟ้อนเกี้ยวประกอบไปกับกลอนลำ ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างกลอนเกี้ยวของหมอลำเคน ดาเหลา ประกอบการอธิบาย

กลอนเกี้ยว

หมอลำเคน ดาเหลา

การลำเกี้ยวศรีภูมิเดิมเริ่มเกี่ยว
เจ้าเบิ้ยเกิ้ยเจ้าผู้นอนเทิงเกยยิ้มเป้ยหัวอะเห่ย
นางซิเอาเป็นซู้หรือซิเอาเป็นผัวบอกอ้ายสาตี้หล่า
ตั้งแต่เว็นพี่กะเว้าเดิกมาพี่กะออด
พอมาเห็นพี่ล่ะดั้นดินดั่นดั่นดันดัน
เจ้าผู้ผมดัดแล้วแอวกลมบั้นท้ายล่าม
ลิปสติกแต้มซ้ำพิสบแห่งแดงฮวน
หอมน้ำมันคองก้าทาผมลมส่ง
เกือบแม่นยืนบ่จั้งสิล้มท่วนทั้งหงาย
เทวดาลงมาย้อมหรือแม่นทองในเตาวาดเจ้าเกินเคี่ยม
หัวใจพี่มันหากเต้นตุ้มต้ามยามพี่หล่ำแลหลิง
อรทัยใบหน้าคือเดือนเพ็ญสิบห้าค่ำ
แก้วแก่นต้นสาวทางเมืองอุบลซอกค้นหาเบิ่ง
ฟังสิลำวาดเกี้ยวจังหวะเต้ยหล่มเลย
อยากเป็นเขยอีแม่เจ้าสิเอาอ้ายแน่บ่หนู
บอกกันสาแต่อยู่นี่หนีแล้วสิคิดเห็น
ขอขอดมักแต่เจ้าจนข้าวบ่อยากกิน
หัวใจอัดใจตันหวิ่งเวละเซล้ม
เสื้อยกทรงล้มล่ามงามโก้บาดโอ่ลำ
หน้ากะนวลฟองเม็ดฝุ่นหมากนาวขาวนิ่ม
ถือแต่อายกลิ่นฟังหอมกุ้มเข้าใส่ดัง
ตายนำนางคนสวยอ่วยคืนมาจ้อง
เทียมตาไววาดยิ้มตีคิ้วผัดแห่งงาม
สวยจริง ๆ จัง ๆ สั่งเป็นบ่เคยพ้อ
งามเอาสาเลิศล้ำบ่เคยพ้อหน่อคน
หาผู้งามสำเจ้าเซาท่อนพี่บ่เห็น

เป็นที่น่าสังเกตว่ากลอนลำในยกที่ 3 นี้ก็เป็นกลอนลำที่เป็นการยกยอความงามของฝ่ายหญิง ขอความรักเพื่อหวังจะได้เป็นคู่ครองกันซึ่งก็เป็นเรื่องปกติของการเกี้ยวพาราสี นอกจากกลอนเกี้ยวที่ผู้วิจัยยกมาเป็นตัวอย่างในข้างต้นนั้นยังมีกลอนเกี้ยวอื่น ๆ อีกหลายบทซึ่งบางบทก็มีเนื้อหาที่ลึกซึ้งในเรื่องเพศมากกว่านี้ แสดงออกถึงความหมายในเชิงกามารมณ์อยู่บ้างสื่อไปในทางสองแง่สองง่ามบ้าง ซึ่งก็เป็นธรรมดาของการแสดงพื้นบ้านที่จะมีเรื่องเหล่านี้ปะปนอยู่ด้วย แต่ยังเป็นการดีที่หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีไม่ได้ใช้คำตรงตัวอย่างชัดเจน กลับพยายามหลีกเลี่ยงคำเหล่านี้เพื่อไม่ให้เป็นที่หยาบคายมากนัก ทั้งนี้ก็ไม่สามารถที่จะตัดกลอนลำดังกล่าวออกไปได้ เพราะกลอนลำดังกล่าวก็เป็นการสร้างความบันเทิงใจให้ผู้ชมผู้ฟังอยู่บ้าง ดังนั้นหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงมักลำกลอนในลักษณะนี้ในช่วงเวลาที่ดึกพอสมควรแล้ว เพราะเยาวชนที่ร่วมชมอยู่นั้นได้แยกย้ายไปพักผ่อนนอนหลับเสียหมดแล้ว คงเหลือเฉพาะกลุ่มผู้ใหญ่และผู้สูงอายุ หมอลำจึงสามารถลำด้วยกลอนเช่นนี้ได้

การฟ้อนในยกที่ 3 นี้มีทั้งการลำเดี่ยวอย่างยกที่ผ่านมาที่เป็นเพียงการวาดมือไปมา ม้วนข้อมือเข้าหาตัวเอง เคลื่อนที่ไปได้รอบทิศทาง และยังมีการฟ้อนเกี้ยวซึ่งเป็นการออกท่าทางการฟ้อนอย่างเต็มที่ ซึ่งผู้วิจัยจะได้ให้รายละเอียดในส่วนต่อไป

ยกที่ 4 ลำทั่วไป

การลำทั่วไปเป็นการลำด้วยกลอนลำที่มีเนื้อหาหลากหลาย เช่น วรรณกรรม ศาสนา การศึกษา เป็นต้น ไม่สามารถระบุเนื้อหาสาระได้ชัดเจน เพราะการลำในยกนี้เป็นการแสดงความรู้และปฏิภาณไหวพริบของหมอลำทั้งสองฝ่าย โดยที่ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะเป็นผู้เปิดประเด็นในการลำ ด้วยการลำกลอนเรื่องใดเรื่องหนึ่งขึ้นมาแล้วบรรยายความไปสักระยะหนึ่ง จากนั้นจะหยุดถามอีกฝ่ายว่ามีความรู้เกี่ยวกับเรื่องที่ฟังไปนั้นหรือไม่ หากรู้ให้อธิบายเป็นกลอนลำต่อจากที่ตนลำไปแล้ว ช่วงนี้ผู้ฟังจะคอยฟังและคอยจับประเด็นดูว่าหมอลำอีกฝ่ายหนึ่งจะสามารถแก้กลอนลำของอีกฝ่ายหนึ่งได้หรือไม่ หากแก้กลอนลำได้ ก็จะยกเรื่องอื่นขึ้นมาลำเพื่อเปิดเป็นประเด็นต่อไปให้อีกฝ่ายหนึ่งอธิบายต่อ ผู้ที่สามารถแก้กลอนลำได้อย่างถูกต้องและถูกอกถูกใจผู้ชมก็จะได้รับคำยกย่องและความนิยมจากผู้ชมแต่หากไม่สามารถแก้กลอนลำได้ก็จะถูกอีกฝ่ายหนึ่งต่อว่าต่อขานอย่างรุนแรง และความนิยมในตัวหมอลำท่านนั้นก็จะเสื่อมลงหากเกิดกรณีเช่นนี้บ่อย ๆ

การลำในยกนี้ผู้ฟังจะได้รับความรู้มากเป็นพิเศษ เนื่องจากหมอลำมักจะนำเรื่องราวที่เกี่ยวกับความรู้ด้านต่าง ๆ มาลำโต้ตอบกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องทางโลกที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภูมิศาสตร์ วรรณคดี นิทานพื้นบ้าน ตำนาน ความเชื่อ หรือจะเป็นทางธรรมะที่เกี่ยวกับพระธรรมวินัย ศีลธรรมจรรยา กฎแห่งกรรม หรืออื่น ๆ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าหมอลำเป็นอีกสื่อหนึ่งที่สามารถให้ความรู้แก่ผู้ชมในรูปแบบของความบันเทิงก็เป็นได้

ทำนองที่ใช้ลำในช่วงนี้พบว่ามีทั้งลำทางสั้นและลำทางยาวผสมผสานกันไปตามแต่กลอนลำที่หมอลำจัดเตรียมมา แต่โดยส่วนใหญ่ทำนองลำในยกนี้มักจะใช้ทำนองลำทางยาว เนื่องจากหมอลำต้องการลดความตึงเครียดที่เกิดขึ้นจากการชมการแสดงในยกที่ผ่านมา อีกทั้งลำทางยาวสามารถให้รายละเอียดเกี่ยวกับความรู้ได้มากกว่าลำทางสั้น เพราะทำนองลำทางยาวมีความกว้างของทำนองมากกว่าลำทางสั้น เนื้อคำที่ใช้จึงจะเพียงพอสำหรับการอธิบายความ อนึ่งลำทางยาวสามารถด้นกลอนสดได้ง่ายกว่าลำทางสั้นเพราะระหว่างที่ขับลำอยู่นั้นจะมีจังหวะช้าและมีเวลาในการคิดมากกว่าลำทางสั้น

การฟ้อนที่ปรากฏในยกนี้เป็นเพียงการออกท่าทางไปตามเนื้อหาของกลอนลำ ยก มือ ม้วนมือ ชี้นิ้ว พรมนิ้ว ยกขา เป็นต้น แล้วแต่หมอลำจะลำเรื่องใดเนื้อหากล่าวถึงสิ่งใด มีความหมายอย่างไร ก็ออกท่าทางไปอย่างนั้น

ยกที่ 5 ลำลา

เมื่อการแสดงดำเนินมาจนถึงตอนท้ายของการแสดง ก่อนที่จะสิ้นสุดยุติการแสดง หมอลำก็จะต้องลำลา เพื่อเป็นการบอกกล่าวแก่ผู้ชมผู้ฟังว่าการแสดงกำลังจะสิ้นสุดลง ทุกคนจะต้องแยกย้ายกลับบ้านเพื่อไปประกอบกิจกรรมตามวิถีชีวิตประจำวัน โดยส่วนใหญ่จะเป็นช่วงเวลาใกล้สว่างหรือถึงเวลาเลิกจ้างตามสัญญากับเจ้าภาพ การลำลาในตอนท้ายเช่นนนี้บางครั้งเรียกกันว่า “ลำบั้นออนซอน” (ทึ่งจนน่าเสียดาย) หรือ “บั้นค่อนสิแจ้ง” (เวลาใกล้เช้า) โดยปกติแล้วหมอลำทั้งสองฝ่ายจะสลับกันบรรยายความรู้สึกก่อนจากลากันด้วยทำนองลำทางยาว ซึ่งมีทำนองช้า สะอึกสะอื้น มีเสียงเอื้อนที่ไพเราะจับใจผู้ฟัง อีกทั้งยังกล่าวของคุณเจ้าภาพและผู้ชมที่ให้การสนับสนุนตนในการแสดงครั้งนี้ จากนั้นอาจจะเปลี่ยนไปใช้ทำนองลำเต้ยแบบต่าง ๆ เป็นการเร่งจังหวะของการลำให้เร็วขึ้นนิดหน่อยเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมรู้สึกสดชื่นกระปี้กระเป่า คลายความเหนื่อยล้าจากการชมการแสดงที่เป็นเวลานานพร้อมที่จะเดินทางกลับบ้าน และส่งท้ายให้ผู้ฟังด้วยการอวยพร การลำเต้ยแบบนี้ภาษาอีสานเรียกว่า “เต้ยลา” ซึ่งนั่นหมายถึง การลำทำนองเต้ยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการร่ำลาและอวยพร ด้วยทำนองที่ค่อนข้างเร็วและคึกคักสนุกสนาน หมอลำจึงมักจะทำการฟ้อนเกี้ยวร่วมกันอีกครั้งและเชิญชวนให้ผู้ชมร่วมฟ้อนรำไปพร้อมกันอย่างสนุกสนานในช่วงสุดท้ายนี้

จากรูปแบบการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นนี้ หากพิจารณาจะพบว่า การแสดงในแต่ละช่วงให้ความสำคัญกับการโต้ตอบกันด้วยกลอนลำของหมอลำทั้งสองฝ่ายมากที่สุด ในขณะที่หมอลำขับลำอยู่นั้นจะมีการฟ้อนน้อยมากหรือแทบไม่ฟ้อนเลย เพราะท่าทางที่ใช้ประกอบขณะขับลำนั้นเป็นเพียงการยกมือ วาดมือ ม้วนมือ หรือชี้นิ้ว เพียงเท่านั้น ไม่ปรากฏกระบวนท่าฟ้อนใด ๆ หากแต่หมอลำอีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่ได้ขับลำจะเป็นผู้ฟ้อนประกอบทำนองลำของหมอลำอีกฝ่ายหนึ่ง ซึ่งท่าฟ้อนเหล่านั้นก็เป็นเพียงการฟ้อนไปตามทำนองของแคนไม่ได้สื่อความหมายใด ๆ ผ่านทางท่าฟ้อน ส่วนการฟ้อนที่ค่อนข้างจะเป็นกระบวนกว่าตอนอื่น ๆ คือ การฟ้อนในช่วงยกที่ 3 ซึ่งเป็นยกที่เนื้อหากลอนลำกล่าวถึงความรักความใคร่หรือเรียกว่ากลอนเกี้ยวในทำนองลำทางสั้นและทำนองลำเต้ย การฟ้อนในช่วงนี้เป็นอาการรุกไล่ของ

หมอลำฝ่ายชาย ส่วนฝ่ายหญิงเป็นผู้รับและปัดป้องตนเองตามความสามารถ และการฟ้อนอีกช่วงหนึ่งปรากฏอยู่ในยกสุดท้ายคือลำลาซึ่งเป็นการกล่าวคำอำลาผู้ชมผู้ฟังก่อนที่จะยุติการแสดง การฟ้อนมีลักษณะคล้ายกับการฟ้อนเกี้ยวในยกที่ 3

จากองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีดังที่ได้ศึกษามานี้ ผู้วิจัยพิจารณาลักษณะเฉพาะเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีได้ ดังนี้

1. หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีนุ่มนวลเชื่องช้าในทำนองของการขับลำและวาดฟ้อน เนื่องจากหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นหมอลำวาดที่ถือกำเนิดในเขตพื้นที่จังหวัดอุบลราชธานี โดยลักษณะพื้นฐานของชาวอุบลราชธานีเป็นคนสุภาพอ่อนน้อม กิริยามารยาท การพูดจามีความนุ่มนวลเชื่องช้าค่อยเป็นค่อยไป จึงส่งผลให้การแสดงออกทางวัฒนธรรมมีความสอดคล้องกับลักษณะพื้นฐานของคนในท้องถิ่น หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงสะท้อนให้เห็นลักษณะพื้นฐานดังกล่าวมาแล้ว คือ กลอนลำ ทำนองและการวาดฟ้อนมีความเชื่องช้า ไม่กระชั้น ความนุ่มนวลเชื่องช้านี้เองจึงกลายเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นที่สุดของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

2. หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีใช้กลอนลำที่ไม่หยาบโลน โดยทั่วไปหมอลำกลอนให้ความสำคัญกับกลอนลำที่ใช้ในการแสดงเป็นอย่างมากอยู่แล้ว กลอนลำที่ใช้ในการแสดงสามารถแบ่งเนื้อหาได้หลายประเภท เช่น กลอนเกี้ยว กลอนนิทาน กลอนศีลธรรม กลอนเดินดง กลอนสาด กลอนวิชาการ เป็นต้น กลอนลำเหล่านี้มีเนื้อหาสาระแตกต่างกันไปตามแต่ละประเภท หากแต่ประเด็นสำคัญอีกส่วนหนึ่งในการแสดงหมอลำกลอนอยู่ที่กลอนเกี้ยว ซึ่งเนื้อหาในกลอนเกี้ยวนี้จะสื่อถึงความรัก ความพิศวาส ตลอดจนเรื่องกามารมณ์ เรื่องเพศ สื่อความหมายสองแง่สองง่าม หมอลำกลอนวาดอื่น ๆ อาจใช้คำตรง ๆ เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจและเป็นที่ถึงอกถึงใจของผู้ชมบางคน แต่ในทางตรงกันข้ามหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีกลับหลีกเลี่ยงกลอนลำที่ใช้คำตรง ๆ และพยายามหากลอนลำที่มีความหมายในเชิงเดียวกันแต่ใช้คำอื่นมาทดแทน เพื่อให้การสื่อความหมายเป็นเพียงเรื่องสองแง่สองง่าม ไม่ลามกหยาบโลน หรือหากหลีกเลี่ยงไม่ได้จริง ๆ ก็จะไม่ออกเสียงในคำนั้น ๆ คือเว้นเสียงไว้เพื่อข้ามคำนั้นไป เพราะถือว่าเป็นความเข้าใจร่วมกันระหว่างหมอลำกับผู้ชม

3. หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีคงรูปแบบดั้งเดิมไม่เปลี่ยนแปลงตามสมัยนิยม ในยุคปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลกระทบต่อการดำรงชีวิตของคนไทยเป็นอย่างมาก วัฒนธรรมตะวันตกและความเจริญทางเทคโนโลยีมีบทบาทสำคัญในชีวิตประจำวัน ส่งผลทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมบางอย่างถูกปรับเปลี่ยนไปบ้างตามสมัยนิยม หากแต่การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีกลับยังยึดรูปแบบดั้งเดิมเป็นสำคัญ ไม่ปรับเปลี่ยนไปตามสมัยนิยม เนื่องจากต้องการ

ที่จะรักษาวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมไว้ ตัวอย่างเช่น การแต่งกายยังคงแต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง เครื่องดนตรีประกอบยังคงใช้แคนเพียงอย่างเดียวไม่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้าไปประกอบการแสดง การแสดงยังคงใช้กลอนลำเป็นหลักไม่มีการขับร้องเพลงลูกทุ่งแบบคอนเสิร์ตอย่างหมอลำประเภทอื่น ๆ เป็นต้น

4. หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีการฟ้อนอย่างเป็นกระบวน เนื่องจากหมอลำกลอนให้ความสำคัญกับกลอนลำมากที่สุด จึงทำให้องค์ประกอบด้านการวาดฟ้อนค่อนข้างขาดความสำคัญ หากแต่ในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีให้ความสำคัญในการวาดฟ้อนมากกว่าวาดอื่น ๆ อยู่บ้าง ซึ่งเห็นได้จากการเรียนลำนั้น ครูผู้สอนจะถ่ายทอดการขับลำควบคู่ไปกับการวาดฟ้อน ซึ่งต้องฝึกอย่างจริงจังทั้งสองอย่าง ดังนั้น การวาดฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ประกอบอยู่ในการแสดง ถึงแม้ว่าการวาดฟ้อนนี้จะไม่มีรูปแบบมาตรฐานตายตัว แต่ก็มีกระบวนที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ซึ่งหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีทุกคนจะต้องฝึกหัดและสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบลักษณะการแสดงตลอดจนองค์ประกอบอื่น ๆ ของการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีทำให้ทราบว่า ลักษณะรูปแบบทั้งหมดดังที่ได้ศึกษานี้มีความคล้ายคลึงกับการเล่นสาวของชาวอีสานเป็นอย่างมาก กล่าวคือ ลำดับขั้นตอนในการจ่ายผญาเกี้ยวและลำดับขั้นตอนการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีลำดับขั้นตอนที่ดำเนินไปอย่างเดียวกันทั้งหมดซึ่งแสดงให้เห็นได้ดังตาราง

การจ่ายผญาเกี้ยว	**หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี**
1. ขั้นเกริ่นทักทาย	ยกที่ 1 ลำไหว้ครูและแนะนำตัว
2. ขั้นเผยความในใจหรือจ่ายผญาเกี้ยว	ยกที่ 3 ลำเกี้ยว
3. ขั้นกล่าวอำลา	ยกที่ 5 ลำลา

ตารางที่ 2 ลำดับการจ่ายผญาเกี้ยวของชาวอีสานและ
การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางจะเห็นได้ว่าการจ่ายผญาเกี้ยวและหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีลำดับขั้นตอนที่คล้ายคลึงกันมาก เมื่อผู้วิจัยพิจารณาประกอบกับความเป็นมาของหมอลำกลอนดังที่ได้ให้รายละเอียดไปแล้วนั้น สามารถสรุปได้ว่า หมอลำกลอนได้รับอิทธิพลทางการแสดงมาจากวัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสีหรือประเพณีเล่นสาวซึ่งใช้การจ่ายผญาในการสื่อสารกันของหนุ่มสาวชาวอีสาน ลำดับขั้นตอนของการจ่ายผญาและการแสดงหมอลำกลอนมีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก หากแต่แตกต่างกันตรงที่การเล่นสาวในวิถีชีวิตของชาวอีสานใช้ผญาในการเกี้ยว ส่วนในหมอลำกลอนใช้กลอนลำในการเกี้ยว และในการแสดงหมอลำกลอนมีการฟ้อนเกี้ยวแต่ในการเล่นสาวไม่มีการฟ้อนเกี้ยวแต่เป็นเพียงท่าทางการหยอกเย้ากันของหนุ่มสาว ซึ่งทั้งสองส่วนนี้มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบเช่นเดียวกัน หรืออาจกล่าวให้เข้าใจโดยง่ายว่า การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นการจำลองประเพณีการเล่นสาวในวิถีชีวิตของชาวอีสาน แต่ได้มีการปรับปรุง สอดแทรกและ เพิ่มเติมรายละเอียดบางส่วนให้มากขึ้นเพราะเป็นกลวิธีทางการแสดง ซึ่งสิ่งที่เพิ่มเติมเข้าไปที่ผู้วิจัยหมายถึงนี้ คือ การฟ้อน

จากการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีดังที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมานี้พบว่า หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีการฟ้อนอยู่เป็นช่วง ๆ ประกอบควบคู่ไปกับการขับลำ ซึ้งสามารถแบ่งประเภทของการฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีได้ 2 ประเภท คือ ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ และฟ้อนเกี้ยว

ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ

ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ หมายถึง ท่าฟ้อนที่หมอลำแต่ละท่านใช้ฟ้อนในขณะที่ขับลำอยู่หรือเป็นท่าฟ้อนที่หมอลำใช้ฟ้อนเพื่ออวดความสามารถด้านการฟ้อนในช่วงที่เป็นการลำทั่วไป ซึ่งหมอลำแต่ละท่านจะมีจำนวนท่าฟ้อนและลักษณะท่าฟ้อนที่แตกต่างกันออกไป แต่โดยส่วนใหญ่มักจะมีท่าทางที่คล้ายคลึงกันแต่อาจจะต่างกันบ้างเพียงในรายละเอียดของท่า เช่น ระดับมือ การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนัก การเอียงศีรษะ การใช้มือ เป็นต้น โดยเฉพาะกลุ่มหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจะมีท่าฟ้อนอิสระประจำตัวทุกคน ซึ่งรวมถึงหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ด้วย

การฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีโดยส่วนใหญ่มักเป็นการฟ้อนประกอบกลอนลำทางสั้น เนื้อหาของกลอนลำขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของหมอลำว่าจะผูกเอาเรื่องใดมานำเสนอ เมื่อกลอนลำกล่าวถึงสิ่งที่สามารถทำท่าทางประกอบด้วยได้ หมอลำก็จะออกท่าฟ้อนตามความหมายที่ต้องการสื่อให้เห็นภาพ เช่น นกบิน ก็ทำท่ากางแขนออกข้างลำตัว

ช้าง ก็ยกแขนขึ้นเหนือศีรษะแกว่งไปมาแทนการชูงวง เป็นต้น บางครั้งอาจจะขับลำไปก่อนแล้วทิ้งช่วงแคนไว้เพื่อออกท่าทางย้อนหลังตามความหมายของกลอนลำนั้น ๆ ก็ได้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของหมอลำ

ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่าฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ มาเป็นตัวอย่างเพื่อให้เข้าใจและมองเห็นถึงลักษณะท่าฟ้อนอิสระของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีอย่างชัดเจน สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกที่จะนำท่าฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณมาเป็นตัวอย่างก็เพราะว่า ฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณเป็นท่าฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากหมอลำชั้นครูหลาย ๆ ท่าน เช่น หมอลำเคน ดาเหลา หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข หมอลำชาลี ตู้แตก เป็นต้น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าท่าฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณเป็นศูนย์รวมของท่าฟ้อนอิสระของหมอลำชั้นครูเลยก็ว่าได้ นอกจากท่าฟ้อนอิสระที่ได้รับการถ่ายทอดมานี้หมอลำฉวีวรรณยังได้คิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ตามจินตนาการของท่านร่วมด้วย โดยท่านเลียนแบบและดัดแปลงจากสิ่งที่อยู่รอบตัวไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติ หรือวิถีชีวิตของชาวอีสานที่ท่านพบเห็น เมื่อท่านได้มาทำการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดท่านจึงได้รวบรวมท่าฟ้อนอิสระที่ท่านเคยใช้ทำการแสดงทั้งหมดนั้นมาเรียงร้อยต่อกันและให้ชื่อชุดฟ้อนนี้ว่า “ฟ้อนแม่บทอีสาน” ซึ่งมีจำนวนท่าฟ้อนทั้งหมด 48 ท่า นับเป็นจำนวนท่าฟ้อนอิสระที่มากกว่าท่าฟ้อนอิสระของหมอลำท่านอื่น ๆ เช่น หมอลำเคน ดาเหลา จำนวน 32 ท่า หมอลำจันทร์เพ็ญ นิตะอินทร์ จำนวน 32 ท่า หมอลำเปลี่ยน วิมลสุข จำนวน 32 ท่า หมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข จำนวน 10 ท่า[8] เป็นต้น ฟ้อนแม่บทอีสานของหมอลำฉวีวรรณมีจำนวน 48 ท่า ซึ่งมีเนื้อร้องดังต่อไปนี้

<u>เนื้อร้องฟ้อนแม่บทอีสาน</u>

แม่นว่านอนายจั่งว่าฟังเด้อท่านทุกท่านที่รอฟัง บางทีกลอนบ่จังสิออกเป็นลายฟ้อนทั้งโหยะย้อนตามกลอนฟ้อนแอ่น ฟังเสียงแคนจ้าว ๆ ยกขึ้นใส่มือ ท่าหนึ่งนั้นคือพระนารายณ์ยกแขน สีกาย ๆ ออกพรหมสี่หน้า เพิ่นเอิ้นว่าทศกัณฐ์โลมนางน้องมณโฑเอวบางสาวลูบหลังลูบไหล่ นี่ท่าใหม่ย่างไปย่างมาฮอดบ่หนีไกลป่าเพิ่นเอิ้นช้างเทียมแม่ ยกมือขึ้นแก่แด่ท่าช้างชูงวงคือจั่งเอามือควงข้างพุ้นข้างพี้ ทำทรงนี่เอียงกายโหยะหย่อนเอิ้นว่ากาเต้นก้อนลงย้อนแน่เฮา เข้าท่า

---

[8] พิมพ์ทอง ภูโสภา, “ท่าฟ้อนหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538), หน้า 37-41.

นี่หยิกไหล่ลายมวย มีทั้งนวยทั้งแข็งคู่กันไปพร้อม ไผกะยอมจั่งว่านอเฮาแล้วมวยไทยออกท่าขนมต้มผู้ให้ลายตั้งท่ามวย กวยขาซ้ายปัดป่ายทางหลัง บ่มีกลัวเกรงหยังท่ารำแนวนี้ ฟังทางนี้ยังมีอีกท่าใหม่ ท่ามวยไทยกะแล้วผัดยังแฮ้งหย่อนขา ท่าต่อมาเอิ้นว่ากาตากปีก ฟ้อนจั่งซี้เอิ้นหลีกแม่เมีย ให้ลูกเขยไปแน่เอาไม้แหย่ไปนำข้อยสิไปฟังลำขอทางไปแน่ คอยท่าฟังเด้อแม่ลมพัดตีนภูเสียงมันดังวู่ ๆ เอิ้นลมพัดพร้าว หนาว ๆ เนื้อคือเสือออกเหล่า ฟ้อนจั่งซี้ท่าเต่าลงหนอง ฟ้อนจั่งซี้ตีกลองกินเหล้าเทิงเมาเทิงฟ้อนนำกันกินม่วน ดังห่วน ๆ แห่บุญบั้งไฟ ฟ้อนกะฟ้อนบ่ไกลเอิ้นคนขาแหย่ง ยกมือขึ้นแป่งแส่งตาขำตีงัวเกินเป็นตาอยากหัวตาขำออกท่า ฟังสิว่าท่าใหม่ยังมีจั่งสิดีบ่ดียังมีท่าใหม่ ท่านี้ควายเถิกใหญ่แล่นเข้าซนกัน เทิงดึงเทิงดันหลังขดหลังโก่ง ท่านี้สาวลงท่งแกว่งแขนนวยนายมีเทิงเอียงเทิงอายบัดผู้สาวลงท่ง ท่าเฮ็ดหลังโก่งเกี่ยวข้าวในนาคือจั่งคนงมปลาหลังขดหลังโก่ง

ลำกลอนฟ้อนยังมีอีกต่อ คอยฟังเด้อพ่อท่าตุ่นเข้าฮู้ ท่าต่อมาเอิ้นพิเภกถวยครูเฮ็ดมือแนวนี้มีลายฟ้อนหลายอันฟ้อนคู่ เอิ้นว่าฟ้อนเกี้ยวซู้วนอ้อมใส่กัน ท่าฟ้อนนั้นออกท่าวางแขนเอิ้นว่ายูงรำแพนแอ่นแขนเลยฟ้อน เทิงโหยะย้อนคือแหลวบินเวิ่น เขาเอิ้นว่าแหลวเซิ่นเอาไก่น้อยสอยได้เวิ่นหนี ฟ้อนจั่งซี้ทำท่าสวย ๆ ทำทรงสีนวย ๆ เอิ้นสาวปะแป้งเถิงยามแล้งเขาว่าลำเลี้ยงข่วงคือจั่งคนป่วงบ้าเดินหน้าย่างไว ลำเลี้ยงไห้ลงข่วงเป็นฝูงเกินสนุกนอลุงท่าฟ้อนแนวนี้มีเสียงพร้อมคือพายเฮือส่วง ยามน้ำล่วงหน้าเดือนสิบสองฟังเสียงฉาบเสียงกลอนดังมาแปดแป่งฟังสิแบ่งท่าฟ้อนออกไปเฮ็ดมือสีไว ๆ ฟ้อนกวยจับอู่ ฟ้อนจั่งซี้ฟ้อนปู่สิงหลานเป็นตาน่าสงสารเทิงฮึกเทิงฮ่อน ฟังเบิ่งก่อนท่าผู้เฒ่าฟังธรรมปากกะจ่มไปนำมุบมู้มุบมับพอปานว่าเพิ่นนับผิดแต่หลับตา ท่าต่อมาฟ้อนหมอลำคู่ไปฮอดหมู่ลำหมู่เอิ้นว่าลำเพลิน นุ่งกระโปรงเขิน ๆ เทิงลำเทิงเต้นเห็นไหมท่านลำเพลินออกท่า ยกขาขึ้นท่านี้กระดกซ้ายและขวามือไขว่คว้ายกอยู่เทิงบนเขาเอิ้นหงส์บินวนเทิงฟ้า หลับตาฟ้อนเดินสามถอยสี่คันแม่นฟ้อนท่านี้เมาเหล้าบ่ส่วงเซา ท่านี้เจ้าผู้เฒ่านั่งผิงไฟฮอดบ่หนีไปไกลแล้วยกมือขึ้นข่าง ยกมือขึ้นแล้วกะย่างถอยไปถอยมาเทิงเล่นหูเล่นตาเขาเอิ้นลิงหลอกเจ้า ฟังฉันเว้าเขาว่าลำสักสุ่มฮอดบ่เอามือจุ่มสักสุ่มหาปลา ท่าต่อมาเขาเอิ้นเจียจับไม้ใต้อุ่มหมากเล็บแมว เทิงขาเทิงแอวสักกะวันตำข้าว ยามตอนเช้าสักกะวันเหยียบย่ำท่าเฮ็ดหัวต่ำ ๆ กันขึ้นสูง ๆ ท่านี้เด้อคุณลุงงมปลาในน้ำยามงมได้หักคอยัดใส่ เอามายัดใส่ข้องอยู่หนองน้ำทุ่งนาฟ้อนท่านี้นกกระเจ่าบินวนตามันเหลียวหาปลาอยู่ทุ่งนาหนองม่วง ท่านี้นวลน้องกินรีชมดอกออกมาชมเที่ยวเล่นดอกไม้กลิ่นหอม พร้อมว่าแล้วท่าใหม่ยังมีนี้คือคนเข็นไหมแก่งไวทางนี้หรือเข็นฝ้ายเดือนหงายลงข่วงพวกผู้สาวสำน้อยคอยผู้บ่าวมา ท่านี้สาวแม่ฮ้างลงท่งถือหวิงไปเก็บหอยเก็บปูพ่องหาเอากุ้ง เก็บหวิงได้เอาลงไปแก่งตักข้างขวาข้างซ้ายหากุ้งอยู่หนอง ท่านี้เด้อพี่น้องคือฮ่องไถนา นี้คือลุงทิดสาไถนาหนองม่วง เทิงฮึดเทิงเซือกกะฟาดไปนำปากกะจ่มพึมพำลุงลาวเมื่อย

ฟ้อนบ่เมื่อย นี้คือจ้อลายมวยแล้วยกมือขึ้นถวยเวทีสี่ข้าง ท่าเฮ็ดมือห่าง ๆ นี้นับเงินตราผู้นั่นบาทหนึ่ง ผู้ฟังบาทหนึ่ง ให้หมอแคนบาทหนึ่ง ท่ากู้จู้กึ้งจึ้งนี้คือหนุมานเทิงหมอบเทิงคลานยอแหวนถวยไท้ เห็นหรือไม่หนุมานถวยแหวนลำฟ้อนแนวใหม่ ได้เลียงไล่ท่าฟ้อนคือแข่แก่งหางฮอดบ่ได้หยับย่างไปไสแก่งหางไปหางมาทางฟ้อน แนวนี้มีลายฟ้อนมโนราห์ฟ้อนหมู่ แต่นางอยู่บ่ได้บินเจื้อยเว่นหนี ฟ้อนจั่งซี้ท่าอุ่นมโนราห์ พรรณนาเป็นตอนบ่อนพอฟังได้ จำเอาไว้ฟ้อนมีหลายท่าความเป็นมาจั่งซี้จำไว้อย่าหลง[9]

ฟ้อนแม่บทอีสานของหมอลำฉวีวรรณได้เผยแพร่ไปสู่โรงเรียนต่าง ๆ ตลอดจนหน่วยงานทั้งภาครัฐบาลและเอกชน เป็นที่รู้จักและยอมรับว่าเป็นท่าฟ้อนที่แปลกตาน่าสนใจจึงทำให้ฟ้อนแม่บทอีสานกลายเป็นฟ้อนที่สร้างชื่อเสียงให้หมอลำฉวีวรรณเป็นอย่างมาก ไม่เพียงเฉพาะท่าฟ้อนที่แปลกตาแต่ความคล้องจองสอดสัมผัสและความเร้าใจของทำนองลำทางสั้นที่ใช้ขับลำประกอบนั้นเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้ฟ้อนแม่บทอีสานสร้างความประทับใจให้กับผู้พบเห็นได้เป็นอย่างดี สิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นจากการฟ้อนแม่บทอีสานของหมอลำฉวีวรรณ คือ หมอลำฉวีวรรณได้รับการถ่ายทอดท่าฟ้อนจากหมอลำชั้นครูหลายท่าน ประกอบกับท่านมีโอกาสทำงานในวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดได้พบเห็นท่าทางการฟ้อนที่งดงามอย่างราชสำนัก อาจเป็นไปได้ว่าท่านอาจจะนำท่าฟ้อนของหมอลำมาผสมผสานปรุงแต่งให้เกิดความงามด้วยลีลาของนาฏศิลป์ราชสำนักจึงทำให้ฟ้อนแม่บทอีสานของท่านมีเอกลักษณ์โดดเด่นจากฟ้อนอิสระของหมอลำท่านอื่น ๆ

แต่ในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีโดยทั่วไปก็ไม่ได้ทำการฟ้อนอิสระอย่างต่อเนื่องเป็นจำนวนท่ามากขนาดนี้ อาจจะฟ้อนบ้างประมาณ 8-10 ท่า หรือมากน้อยกว่านั้นขึ้นอยู่กับแต่ละกรณี การเรียงลำดับท่าก็ไม่ได้กำหนดระบุตายตัว สามารถฟ้อนท่าใดก่อนหลังก็ได้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของหมอลำ ส่วนท่าฟ้อนอิสระของหมอลำฉวีวรรณที่นำมาเรียงร้อยเป็นฟ้อนแม่บทอีสานนี้เป็นเพียงการรวบรวมมาเพื่อให้สะดวกแก่การถ่ายทอด บันทึก และเผยแพร่ ซึ่งเป็นผลมาจากการจัดระบบทางการศึกษาเกี่ยวกับฟ้อนอีสาน

[9] สัมภาษณ์ ฉวีวรรณ พันธุ, ศิลปินแห่งชาติ, 7 กันยายน 2550.

ภาพที่ 16 ฟ้อนแม่บทอีสานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ
"ท่ากาตากปีก"
ที่มา : ผู้วิจัย

ฟ้อนเกี้ยว

ฟ้อนเกี้ยว เป็นท่าฟ้อนที่มีลักษณะท่าทางแสดงเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่หมายจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด เพื่อฉวยโอกาสทำการลวนลามจับเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิงตลอดจนบุกรุกล่วงล้ำจับต้องของสงวน ซึ่งฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงปัดป้องพยายามเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงเกินดังกล่าว ซึ่งปรากฏท่าฟ้อนเกี้ยวลักษณะนี้ในยกที่ 3 ซึ่งเป็นการลำกลอนเกี้ยวเพียงเท่านั้น รายละเอียดของการฟ้อนเกี้ยวนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวในบทต่อไป

สรุป

หมอลำเป็นการแสดงที่บูรณาการวัฒนธรรมหลาย ๆ ด้านเข้ารวมกัน ซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมการฟ้อนและวัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสีด้วย จากหมอลำทั้ง 5 ประเภท ได้แก่ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ล้วนปรากฏการฟ้อนด้วยกันทั้งนั้น หากแต่มีความแตกต่างกันไปตามรูปแบบลักษณะการแสดงหมอลำแต่ละประเภท ดังนี้

ฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้า เป็นการฟ้อนโดยหญิงร่างทรงผีฟ้าพร้อมด้วยคณะ มีแคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการฟ้อน ลักษณะการฟ้อนของหมอลำผีฟ้ามีทั้งการฟ้อนเดี่ยวของหมอลำผีฟ้า และการฟ้อนพร้อมกันกับหมู่คณะ ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นท่าอิสระไม่มีรูปแบบกำหนดตายตัว ไม่มีท่าหยุดนิ่งจึงไม่สามารถบอกระบุระดับท่าทางและอาการของท่าฟ้อนได้ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการฟ้อนที่คล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ ลักษณะท่าฟ้อนที่ปรากฏ คือ การม้วนมือ วาดมือ ตบมือ ยกขาไปข้างหน้า ยกขาไปข้างหลัง กระโดดเท้าเดียวและสองเท้า ในขณะที่ฟ้อนผู้ฟ้อนจะอยู่ในอาการกึ่งหลับกึ่งตื่นไม่รู้สึกตัวอันเป็นผลมาจากการเชิญผีฟ้ามาประทับร่างเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

ฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้น เป็นการฟ้อนประกอบการลำเล่าเรื่อง มีแคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการฟ้อน ลักษณะการฟ้อนของหมอลำพื้นเป็นการออกท่าทางตามความหมายของกลอนลำที่กำลังกล่าวถึง เช่น กล่าวถึงตัวเองก็เอามือวางทาบที่กลางอก กล่าวถึงนกก็กางแขนออกข้างลำตัวแสดงเป็นท่านกบิน กล่าวถึงอดีตก็เอามือชี้ไปข้างหลัง เป็นต้น ทั้งนี้ยังมีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการออกท่าทางด้วย เช่น ทำผ้าขาวม้าเป็นเด็กทารก ใช้ผ้าขาวม้ามาห่มแทนสไบเมื่อต้องแสดงเป็นผู้หญิง เป็นต้น การฟ้อนของหมอลำพื้นนี้ไม่ได้มีความประณีตเท่าใดนักเป็นท่าทางการฟ้อนที่เรียบง่ายไม่สลับซับซ้อน เพราะต้องการเพียงสื่อความหมายตามกลอนลำโดยถ่ายทอดผ่านทางร่างกายให้ผู้ชมมองเห็นภาพและเข้าใจกลอนลำมากขึ้น

ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน เป็นการฟ้อนของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง มีแคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ลักษณะการฟ้อนมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ฟ้อนในขณะที่ลำ เป็นการฟ้อนสื่อความหมายตามกลอนลำคล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้น ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการฟ้อนคู่ร่วมกันมีลักษณะเป็นการฟ้อนรุกไล่โดยฝ่ายชายจะต้องเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้มากที่สุดส่วนฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงให้พ้นจากการรุกไล่ดังกล่าว ท่าทางที่ปรากฏคล้ายกับกิริยาสามัญของคนทั่วไป เช่น การสอดมือไปเปิดกระโปรง การปัดป้องบ่ายเบี่ยง เป็นต้น หากแต่มีการปรับแต่งท่าทางให้ประณีตมากขึ้นและสอดคล้องกับทำนองแคน

ฟ้อนในการแสดงหมอลำหมู่ เป็นการฟ้อนที่คล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้นและหมอลำกลอนคือเป็นการฟ้อนสื่อความหมายตามกลอนลำ หากแต่หมอลำหมู่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการฟ้อนเท่าใดนักเพราะให้ความสำคัญกับการออกท่าทางที่เป็นธรรมชาติทั่วไปของมนุษย์ เช่น การเดิน การนั่ง การยิ้ม การร้องไห้ เป็นต้น หรือแสดงออกด้วยน้ำเสียง สีหน้า แววตา จนบางครั้งแทบจะไม่ปรากฏการฟ้อนเลยก็ว่าได้ อาจจะมีเพียงตอนเดินออกจากฉากและเดินเข้าฉากเล็กน้อยเพียงเท่านั้น นอกจากนี้หมอลำหมู่ยังนำท่าฟ้อนมาผสมผสานกับการเต้นแบบสากลเพื่อประกอบเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงด้วย

ฟ้อนในการแสดงหมอลำเพลิน เป็นการฟ้อนที่คล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้น หมอลำกลอน และหมอลำหมู่ คือ เป็นการฟ้อนสื่อความหมายตามกลอนลำ แต่จุดเด่นของการฟ้อนของหมอลำเพลินอยู่ที่ความรวดเร็วในการฟ้อน การเคลื่อนที่ไปโดยรอบเวที และการใช้ร่างกายที่แปลกตา เช่น การยักไหล่ การส่ายสะโพก การสะบัดมือ เป็นต้น ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากทำนองลำเพลิน (ทำนองเดินดง) เป็นทำนองที่รวดเร็ว เร้าใจ สนุกสนาน หมอลำเพลินจึงต้องออกท่าฟ้อนให้สัมพันธ์กับทำนอง อีกทั้งหมอลำเพลินได้สอดแทรกท่าทางการเต้นรำอย่างตะวันตกเข้าไปจึงทำให้มีการเคลื่อนไหวร่างกายที่แปลกตากว่าการฟ้อนของหมอลำประเภทอื่น นอกจากนี้ยังมีการเต้นรำแบบสากลประกอบเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงด้วยเช่นเดียวกับหมอลำหมู่

จากการฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภทปรากฏลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นอยู่ 2 ประการ คือ ประการแรกหมอลำทุกประเภทต้องใช้ท่าวาดมือเสมอ ท่าวาดมือเป็นการยกมือขึ้นหน้าลำตัวแล้วเคลื่อนออกไปข้างลำตัวระดับไหล่ไม่เกินศีรษะแล้วดึงมือนั้นกลับเข้ามาหาตัวเองทำสลับทั้งมือซ้ายและมือขวา ประการที่สองหมอลำทุกประเภทจะสะดุ้งตัวขึ้นตามทำนองแคนแต่ไม่สามารถระบุความถี่ของการสะดุ้งได้เนื่องจากเป็นความพึงพอใจของหมอลำแต่ละคน อย่างไรก็ตามการฟ้อนในการแสดงหมอลำล้วนมีความสำคัญในการแสดงหมอลำทุกประเภทซึ่งสามารถแบ่งการฟ้อนในการแสดงหมอลำได้ 4 ประเภท คือ ฟ้อนเดี่ยว ฟ้อนคู่ ฟ้อนเกี้ยว และฟ้อนหมู่

ฟ้อนเดี่ยวเป็นการฟ้อนโดยหมอลำเพียงคนเดียวพบในการแสดงหมอลำทุกประเภท ฟ้อนคู่เป็นการฟ้อนร่วมกันของหมอลำสองคนอาจจะเป็นชายกับชาย หญิงกับหญิง หรือชายกับหญิงก็ได้พบในการแสดงหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน ฟ้อนหมู่เป็นการฟ้อนโดยหมอลำจำนวนมากกว่าสองคนขึ้นไปพบได้ในการแสดงหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน ส่วนการฟ้อนเกี้ยวเป็นการฟ้อนระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยมีวัตถุประสงค์ของการฟ้อนในลักษณะของการเกี้ยวพาราสี แสดงความสัมพันธ์ของผู้ฟ้อนในเชิงชู้สาว ด้วยท่าทางสื่อความหมายในเชิงหยอกเย้ารุกไล่ ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงหมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน อาจมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง คือ การฟ้อนเกี้ยว

ของหมอลำหมู่และหมอลำเพลินเป็นการฟ้อนเกี้ยวที่ต้องการสื่อความหมายในทางความรักที่สวยงาม ท่าฟ้อนเกี้ยวมีการออกแบบและฝึกซ้อมไว้ล่วงหน้าจนเกิดความชำนาญ การฟ้อนเกี้ยวจึงมีความประณีตและมีความสัมพันธ์กันระหว่างผู้ฟ้อนอยู่มาก ตรงกันข้ามการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนเป็นการฟ้อนในเชิงชู้สาวก็จริงอยู่ แต่ไม่ได้มุ่งเน้นให้เกิดความประณีตเหมือนอย่างการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน เนื่องจากการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้เป็นการแสดงออกซึ่งความสามารถในการฟ้อนเชิงรุก เชิงรับ แสดงไหวพริบในการปัดป้องและการเอาตัวรอดจากการบุกรุกของฝ่ายชาย จึงไม่เกิดความประณีตในการฟ้อนสักเท่าใดนัก อีกทั้งการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้ยังเป็นการฟ้อนแบบฉับพลัน ไม่มีการนัดหมายล่วงหน้า ความสัมพันธ์ระหว่างคู่ฟ้อนจึงน้อยมากเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าหมอลำเป็นการแสดงที่หลอมรวมวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของชาวอีสานเข้าไว้ด้วยกัน ในจำนวนหมอลำทั้ง 5 ประเภท ได้แก่ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน ปรากฏว่าหมอลำกลอนเป็นหมอลำที่หลอมรวมวัฒนธรรมการฟ้อนและวัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสีอย่างชัดเจนที่สุด อันเป็นประการสำคัญที่ผู้วิจัยกำลังศึกษา

เนื่องจากหมอลำกลอนเป็นที่นิยมทั่วไปในภาคอีสาน แต่ละท้องที่จึงสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงให้เป็นแบบฉบับของท้องถิ่นนั้น ๆ จึงทำให้เกิดหมอลำกลอนวาดต่าง ๆ เช่น วาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น วาดพุทไธสง วาดภูเขียว เป็นต้น ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเนื่องจากเป็นหมอลำกลอนวาดที่เก่าแก่ที่สุด มีความแพร่หลายกระจายไปทั่วภาคอีสาน เป็นที่นิยมของชาวอีสานเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังเป็นต้นแบบของหมอลำกลอนวาดอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในภายหลัง หมอลำกลอนทุกวาดมีรูปแบบการแสดงที่คล้ายคลึงกันแต่ต่างกันในรายละเอียดเพียงบางส่วน ซึ่งเกิดขึ้นจากสภาพของท้องถิ่นและความนิยมของคนในท้องถิ่น เช่น คนขอนแก่นนิยมพูดเร็ว หมอลำกลอนวาดขอนแก่นก็ลำในทำนองที่ค่อนข้างเร็วกระชับ ส่วนคนอุบลราชธานีพูดช้ามีคำสร้อยคำเสริมหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงลำในทำนองที่ค่อนข้างช้าลากหางเสียง เป็นต้น ส่วนองค์ประกอบอื่น ๆ ทั่วไปก็คล้ายคลึงกันดังนี้

1. ผู้แสดง หมายถึงตัวหมอลำและหมอแคน
2. กลอนลำ แบ่งตามเนื้อหาของกลอนลำได้ 8 ประเภท ได้แก่ กลอนเกี้ยว กลอนนิทาน กลอนศีลธรรม กลอนพรรณนาธรรมชาติ กลอนวิชาการ กลอนสาด กลอนเขิน กลอนโจทย์แก้
3. ทำนองลำ ได้แก่ ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย

4. แคน เป็นดนตรีประกอบการแสดงเพียงชิ้นเดียว
5. การแต่งกาย แต่เดิมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองต่อมาแต่งกายตามสมัยนิยม
6. เวที เป็นแบบง่าย ๆ ยกพื้นสูง ไม่มีฉากหลัง มีเสา 4 ต้น มองเห็นได้รอบด้าน
7. โอกาส สามารถทำการแสดงได้ทุกโอกาส ยกเว้นฤดูเกษตรกรรม
8. ค่าตอบแทน แรกเริ่มไม่มีค่าตอบแทน ต่อมาเรียกเก็บตามสภาพเศรษฐกิจ

การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีต่างจากวาดอื่น ๆ ตรงที่หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีทำนองลำที่ค่อนข้างช้า ใช้กลอนลำสุภาพไม่หยาบโลน คงรูปแบบการแสดงดั้งเดิม ซึ่งหมายรวมถึงลำดับขั้นตอนการแสดงและการฟ้อนที่ประกอบอยู่ในการแสดงด้วย ลำดับการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีสามารถแบ่งได้เป็น 5 ยกการแสดง ดังนี้

ยกที่ 1 ลำไหว้ครู
ยกที่ 2 ลำประกาศศรัทธา
ยกที่ 3 ลำเกี้ยว
ยกที่ 4 ลำทั่วไป
ยกที่ 5 ลำลา

จากการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีทั้ง 5 ยก พบว่า โดยส่วนใหญ่ความสำคัญของการแสดงอยู่ที่การโต้ตอบด้วยกลอนลำของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง การฟ้อนเป็นเพียงส่วนประกอบที่มิได้มีความโดดเด่นเท่าใดนัก ในขณะที่หมอลำขับลำอยู่นั้นจะมีการฟ้อนน้อยมากหรือแทบไม่ฟ้อนเลย เพราะท่าทางที่ใช้ประกอบขณะขับลำนั้นเป็นเพียงการยกมือวาดมือ ม้วนมือ หรือชี้นิ้ว เพียงเท่านั้น ไม่ปรากฏท่าฟ้อนใด ๆ หากแต่หมอลำอีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่ได้ขับลำจะเป็นผู้ฟ้อนประกอบทำนองลำของหมอลำอีกฝ่ายหนึ่ง ซึ่งท่าฟ้อนเหล่านั้นก็เป็นเพียงการฟ้อนไปตามทำนองของแคนไม่ได้สื่อความหมายใด ๆ ผ่านทางท่าฟ้อน ถึงว่าการฟ้อนจะไม่ใช่ส่วนประกอบสำคัญในยกการแสดงอื่น ๆ แต่ก็เป็นสิ่งที่ขาดไปเสียไม่ได้ ตรงกันข้ามกับยกที่ 3 ลำเกี้ยว ที่ให้ความสำคัญกับการฟ้อนเกี้ยวเป็นอย่างมาก ดังนั้นในการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงสามารถแบ่งท่าฟ้อนที่ใช้ฟ้อนได้ 2 ประเภท คือ ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ และฟ้อนเกี้ยว

ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ หมายถึง ท่าฟ้อนที่หมอลำแต่ละท่านใช้ฟ้อนในขณะที่ขับลำอยู่หรือเป็นท่าฟ้อนที่หมอลำใช้ฟ้อนเพื่ออวดความสามารถด้านการฟ้อนในช่วงที่เป็นการลำทั่วไป ซึ่งหมอลำแต่ละท่านจะมีจำนวนท่าฟ้อนและลักษณะท่าฟ้อนที่แตกต่างกันออกไป แต่โดยส่วนใหญ่

มักจะมีท่าทางที่คล้ายคลึงกันแต่อาจจะต่างกันบ้างเพียงในรายละเอียดของท่า เช่น ระดับมือ การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนัก การเอียงศีรษะ การใช้มือ เป็นต้น โดยเฉพาะกลุ่มหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจะมีท่าฟ้อนอิสระประจำตัวทุกคน ซึ่งรวมถึงหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ด้วย ท่าฟ้อนอิสระนี้ส่วนใหญ่เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบมาจากธรรมชาตินำมาดัดแปลงตามจินตนาการและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน สามารถเลือกฟ้อนท่าใดก่อนหลังก็ได้จำนวนกี่ท่าก็ได้ ขึ้นอยู่กับแต่ละกรณี เป็นการฟ้อนที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

ฟ้อนเกี้ยว หมายถึง การฟ้อนร่วมกันของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่มีลักษณะท่าทางแสดงเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่หมายจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุดเพื่อฉวยโอกาสทำการลวนลามจับเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ตลอดจนบุกรุกล่วงล้ำจับต้องของสงวน ซึ่งฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงปัดป้องพยายามเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงเกินดังกล่าว ซึ่งปรากฏท่าฟ้อนเกี้ยวลักษณะนี้ในยกที่ 3 ซึ่งเป็นการลำกลอนเกี้ยวเนื้อหากล่าวถึงความรักความพิศวาส

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

ในการศึกษาการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาตามหัวข้อดังต่อไปนี้

4.1 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

4.2 การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นที่จะทำการวิเคราะห์ ดังนี้

4.2.1 สาเหตุของการฟ้อนเกี้ยว

4.2.2 ที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว

4.2.3 องค์ประกอบของการฟ้อนเกี้ยว

4.2.4 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

- การใช้ศีรษะ
- การใช้ลำตัว
- การใช้แขนและมือ
- การใช้ขาและเท้า
- การเคลื่อนที่
- ทิศทาง
- การใช้สายตา
- การใช้อารมณ์

4.2.5 ขนบในการฟ้อนเกี้ยว

4.1 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นหมอลำกลอนที่คงรูปแบบดั้งเดิมไว้มากที่สุด ไม่นิยมที่จะปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เป็นไปตามสมัยนิยม อนึ่ง นอกจากรูปแบบการแสดงที่คงไว้นั้น ยังรวมถึงกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวที่ประกอบอยู่ในการแสดงด้วย

ปัจจุบันหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีที่เป็นแบบดั้งเดิม ในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึง หมอลำกลอนที่ดำเนินการแสดงตามลำดับขั้นตอนต่าง ๆ ทั้ง 5 ยก ยึดทำนองและกลอนลำแบบ

อุบลราชธานีเป็นหลักโดยไม่สอดแทรกหรือปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น ปรากฏอยู่น้อยมาก เนื่องจากตัวหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีส่วนใหญ่ล้วนแต่สูงอายุจึงไม่นิยมที่จะทำการแสดง ในจำนวนหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีที่สูงอายุนั้นปรากฏชื่อของหมอลำชั้นครูที่มีชื่อเสียงทั้งด้านการขับลำและการวาดฟ้อนอยู่ 2 ท่าน ซึ่งผู้วิจัยเลือกที่จำทำการรวบรวมและศึกษากระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวจากหมอลำทั้งสองท่าน คือ หมอลำเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ) และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ)

จากการสัมภาษณ์หมอลำทั้งสองท่านทำให้ทราบว่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีถูกถ่ายทอดมาพร้อมกับการขับลำ กล่าวคือ ผู้ที่จะเป็นหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจะต้องมีความสามารถทั้งด้านการขับลำและการวาดฟ้อน ในกรณีของหมอลำเคน ดาเหลา ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวมาจากหมอลำคง ดาเหลา ผู้เป็นพี่ชายที่ประกอบอาชีพหมอลำกลอนที่มีชื่อเสียงในอดีต ส่วนหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนมาจากหมอลำชาลีผู้เป็นบิดา นำมาประกอบร่วมกับรับการถ่ายทอดและสังเกตการท่าฟ้อนของหมอลำท่านอื่น ๆ แต่ที่ยึดเป็นหลัก คือ ท่าฟ้อนของหมอลำคำปุ่น ฟุ้งสุข หมอลำกลอนรุ่นครูที่มีชื่อเสียงในอดีต

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมและศึกษากระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี จากตัวหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีรุ่นอาวุโสทั้งสองท่าน พบว่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีปรากฏอยู่ในยกที่ 3 ลำเกี้ยว เนื้อหาของกลอนลำกล่าวถึงความรักความพิศวาส หลังจากที่เกี้ยวกันด้วยกลอนลำแล้วประมาณ 4-6 บท ก็จะทำการฟ้อนเกี้ยว โดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีที่เป่าเป็นทำนองประกอบการฟ้อน การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีสามารถแบ่งได้เป็น 2 กรณี คือ การฟ้อนเกี้ยวโดยมิได้นัดหมาย และการฟ้อนเกี้ยวโดยนัดหมาย

การฟ้อนเกี้ยวโดยมิได้นัดหมาย หมายถึง การฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำกลอนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงไม่ได้ทำการนัดหมายการลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า ทั้งนี้มีสาเหตุมาจากการแสดงหมอลำกลอนโดยทั่วไปนั้นนิยมจ้างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมาจากคนละที่ เมื่อหมอลำทั้งสองฝ่ายไม่รู้จักคุ้นเคยกันจึงไม่นิยมที่จะนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า เมื่อเป็นเช่นนี้ท่าฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นการแสดงออกซึ่งปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำเอง ที่หมอลำฝ่ายชายพยายามจะรุกไล่เข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงเพื่อจับต้องของสงวน ส่วนฝ่ายหญิงก็จะต้องหลบหลีกเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการรุกไล่นั้น การฟ้อนในกรณีนี้ให้ความสำคัญในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำมากกว่าความประณีตของท่าฟ้อน และที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือผู้ชมจะได้ร่วมลุ้นไปกับการฟ้อนในลักษณะนี้ด้วย

การฟ้อนเกี้ยวโดยนัดหมาย หมายถึง การฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำกลอนทั้งสองฝ่ายได้ทำการนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า เมื่อทำการฟ้อนเกี้ยวกันก็จะฟ้อนไปตามลำดับท่าที่นัดหมายไว้ การฟ้อนในรูปแบบนี้ให้ความสำคัญกับความประณีตของท่าฟ้อนมากกว่าการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำ

ในการศึกษากระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีในครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่า มีกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวทั้งหมดจำนวน 9 กระบวนท่า ซึ่งเป็นกระบวนท่าที่หมอลำทั้งสองท่านใช้ฟ้อนบ่อยที่สุด ในจำนวนทั้ง 9 กระบวนท่านี้ หมอลำทั้งสองท่านเรียกชื่อกระบวนท่าที่ใช้ในการฟ้อนตรงกันอยู่ 4 กระบวนท่า คือ

1. ท่าวาดมือ
2. ท่าจก-ปัด
3. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย
4. ท่าจก-ปัด

ผู้วิจัยได้สอบถามถึงที่มาของชื่อท่าฟ้อนทั้งสี่กระบวนท่าจึงทราบว่า เป็นชื่อท่าฟ้อนที่หมอลำทั้งสองท่านตกลงเรียกร่วมกัน โดยเรียกตามลักษณะและวิธีปฏิบัติท่าฟ้อนนั้น ๆ เช่น เมื่อฝ่ายชายพยายามจะสอดมือมาเปิดกระโปรงฝ่ายหญิงก็ต้องปัดมือฝ่ายชายออก การปฏิบัติลักษณะนี้จึงให้ชื่อท่าฟ้อนว่า ท่าจก-ปัด เป็นต้น ส่วนอีก 5 กระบวนท่าไม่มีชื่อเรียก แต่ใช้การปฏิบัติท่าฟ้อนให้ดู ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าโดยส่วนใหญ่ฝ่ายหญิงจะเป็นผู้ฟ้อนนำแล้วฝ่ายชายก็จะฟ้อนตาม ในจำนวนท่าฟ้อนทั้ง 5 กระบวนท่าที่ไม่มีชื่อเรียกนี้ ผู้วิจัยได้เรียกชื่อท่าตามลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อเป็นการจัดระบบในการบันทึกท่าฟ้อน โดยกำหนดชื่อท่าเฉพาะ ดังนี้

1. ท่าเกี้ยวล่าง
2. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ
3. ท่าวาดมือ-ป้องข้าง
4. ท่ายึกไหล่
5. ท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอกล่อ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าฟ้อนที่หมอลำเรียกชื่อท่าตรงกัน	ท่าฟ้อนที่ผู้วิจัยกำหนดชื่อท่าขึ้นใหม่
1. ท่าวาดมือ	1. ท่าเกี้ยวล่าง
2. ท่าจก-ปัด	2. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ
3. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย	3. ท่าวาดมือ-ป้องข้าง
4. ท่าจก-ปิด	4. ท่ายึกไหล่
	5. ท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอกล่อ

ตารางที่ 3 ชื่อท่าฟ้อนเกี้ยว
ของหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ
ที่มา : ผู้วิจัย

การลำดับกระบวนท่าฟ้อนทั้ง 9 กระบวนท่านี้ ไม่มีการกำหนดก่อนหลังสามารถฟ้อนท่าใดก็ได้ตามความพึงพอใจของผู้ฟ้อน อีกทั้งยังขึ้นอยู่กับสถานการณ์ในตอนนั้นว่าควรจะฟ้อนท่าใดต่อไป ประกอบกับกลวิธีในการฟ้อนที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์จึงเกิดเป็นแนวทางเพื่อให้ตนเอาชนะคู่ฟ้อนได้ ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะได้ทำการบันทึกท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนตามหลักวิชาการนาฏยศิลป์ต่อไป

<u>ศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการอธิบายท่าฟ้อน</u>

โหย่น หมายถึง การส่ายสะโพกในลักษณะกึ่งม้วนเอวเป็นเลขแปดอารบิกแนวนอน

ย่อน หมายถึง การยอเข่าขึ้นลงอย่างต่อเนื่องตามจังหวะหรือทำนองเพลง

ยึก หมายถึง การยก สะบัด ตี หรือยัก เช่น ยึกไหล่คือการตีไหล่ดันไหล่ขึ้นลงหรือไปข้างหน้าลักษณะคล้ายกับการยักไหล่ เป็นต้น

ถกเท้า หมายถึง การยกเท้าส่งไปข้างหลังเล็กน้อยแล้วก้าวเท้าข้างนั้นไปข้างหน้า ในขณะเดียวกันขาอีกข้างหนึ่งจะต้องงอพอประมาณจะพยุงตัวในขณะที่ยกเท้าได้ ทำในลักษณะนี้กับเท้าทั้งสองข้างเพื่อใช้ในการเคลื่อนที่ ซึ่งมักปฏิบัติร่วมกับการย่อน และหากผู้ฟ้อนเป็นผู้หญิงอาจจะปฏิบัติร่วมกับการโหย่นด้วยก็ได้

1. ท่าวาดมือ (ชื่อท่าที่หมอลำเรียก)

ท่าวาดมือ เป็นท่าฟ้อนที่หมอลำฟ้อนบ่อยที่สุด มักฟ้อนในช่วงที่ขับลำอยู่ ส่วนในการฟ้อนเกี้ยวจะฟ้อนเพื่อเชื่อมจากท่าหนึ่งสู่อีกท่าหนึ่งซึ่งใช้ฟ้อนได้ทั้งเมื่อหยุดอยู่กับที่และฟ้อนในขณะที่เดินก็ได้

ภาพที่ 17 ท่าวาดมือ

ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีปฏิบัติ	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	* ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าฟ้อนฝ่ายชาย แต่ในขณะที่เดินให้เพิ่มการโหย่นร่วมด้วย
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	
มือ	กางแขนออกข้างลำตัว ยื่นไปข้างหน้าเล็กน้อย พรมนิ้วมือบ้างแต่ไม่ตลอดเวลา แล้วม้วนข้อมือเพื่อพลิกฝ่ามือให้หงายและคว่ำสลับกันไปมา	
เท้า	ถกเท้าเดินย่อนไปเรื่อย ๆ	
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน แล้วเดินวนเป็นวงกลมเพื่อสลับที่กัน โดยมองตากันตลอดเวลา	

2. ชาย – ท่าจก / หญิง – ท่าปัด

ท่าจก – ปัด เป็นท่าฟ้อนที่ผู้ฟ้อนจะปฏิบัติเมื่อได้จังหวะหยุดอยู่กับที่ ฝ่ายชายจะพยายามสอดมือเข้าไปจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง ส่วนฝ่ายหญิงจะต้องปัดป้องเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงเกินดังกล่าว

ภาพที่ 18 ท่าจก-ปัด
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	ปล่อยตามอิสระ
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา
มือ	เมื่อได้โอกาสต้องพยายามสอดมือข้างหาตัวฝ่ายหญิงให้ได้ทันที คล้ายจะเปิดกระโปรงฝ่ายหญิงจึงเรียกท่าฟ้อนนี้ว่า “ท่าจก”	เมื่อฝ่ายชายทำท่าจก ฝ่ายหญิงต้องปัดมือของฝ่ายชายออกให้ทันท่วงที โดยยังพรมนิ้วมือบ้างตามแต่จะทำได้ ซึ่งเรียกท่าฟ้อนนี้ว่า “ท่าปัด” (ปัดสองมือก็ได้)
เท้า	ก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักอยู่บนขาทั้งสองข้าง ย่อนตามทำนองแคน	ก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักตัวอยู่ที่ขาที่ก้าวไปข้างหน้า เปิดส้นเท้าหลัง ย่อนตามทำนองแคน
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา

3. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย

ท่าบัวคว่ำบัวหงาย เป็นอีกท่าฟ้อนหนึ่งที่ผู้ฟ้อนจะฟ้อนเพื่อเชื่อมจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง มักฟ้อนในขณะที่ต้องเดินเคลื่อนที่

ภาพที่ 19 ท่าบัวคว่ำบัวหงาย
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	* ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าฟ้อนฝ่ายชาย แต่ในขณะที่เดินให้เพิ่มการโหย่นร่วมด้วย
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	
มือ	กางแขนออกข้างลำตัว ยื่นไปข้างหน้าเล็กน้อย ระดับไหล่ถึงศีรษะ พรมนิ้วบ้างแต่ไม่ตลอดเวลา แล้วลดระดับมือลงมาระดับเอว พร้อมทั้งพลิกฝ่ามือทั้งสองข้างให้คว่ำลง	
เท้า	ถกเท้าเดินย่อนไปเรื่อย ๆ	
ทิศทาง	หันหน้าตรงเข้าหาผู้ชม	

4. ชาย – ท่าจก / หญิง – ท่าปิด

ท่าจก – ปิด เป็นท่าฟ้อนที่ผู้ฟ้อนจะปฏิบัติก็ต่อเมื่อได้จังหวะหยุดอยู่กับที่ ฝ่ายชายจะพยายามสอดมือเข้าไปจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง ซึ่งฝ่ายหญิงต้องปิดผ้าถุงไว้เพื่อไม่ให้ฝ่ายชายล่วงเกินได้สำเร็จ

ภาพที่ 20 ท่าจก-ปิด
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	ปล่อยตามอิสระ
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา
มือ	ยื่นมือทั้งสองไปข้างหน้าเล็กน้อย พรมนิ้วตามสมควร พลิกฝ่ามือให้หงายและคว่ำสลับไปมา แล้วฉวยโอกาสทำท่าจก	มือทั้งสองข้างประสานกันวางที่บริเวณหัวเข่าหรือหน้าขา
เท้า	ก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า ให้ชิดตัวฝ่ายหญิงให้มากที่สุด น้ำหนักอยู่บนขาทั้งสองข้าง ย่อนตามทำนองแคน	ยืนด้วยเท้าทั้งสองข้าง น้ำหนักตัวอยู่ตรงกลาง ย่อเข่าลงเล็กน้อย
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา	หันข้างให้ฝ่ายชาย มองตากันตลอดเวลา

5. ท่าเกี้ยวล่าง (ผู้วิจัยกำหนดให้)

ท่าเกี้ยวล่าง มีลักษณะเป็นการม้วนข้อมือเข้าหาตนเอง ความกว้างของวงที่ม้วนมือไม่กว้างนัก อยู่ระดับเอวลงไปถึงเข่า บางครั้งอาจฟ้อนท่านี้ก่อนเชื่อมเข้าสู่ท่าจก – ปัดหรือจก – ปิด

ภาพที่ 21 ท่าเกี้ยวล่าง
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	* ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าฟ้อนฝ่ายชาย แต่ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งไขว้ไปข้างหน้าเปิดส้นเท้าหลังเล็กน้อย
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	
มือ	ยื่นไปข้างหน้าลำตัวเล็กน้อย ระดับหน้าต้นขา พรมนิ้วมือบ้างแต่ไม่ตลอดเวลา แล้วคว่ำฝ่ามือทั้งสองลง สลับระดับให้ฝ่ามือทั้งสองข้างสูงต่ำไม่เท่ากัน	
เท้า	ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักอยู่บนขาทั้งสองข้าง ย่อนตามทำนองแคน	
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา	

6. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ

ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ เป็นท่าฟ้อนที่สามารถฟ้อนได้ในขณะที่เดินเคลื่อนที่ บางครั้งอาจดูเหมือนว่าฝ่ายชายกำลังจะโอบหลังฝ่ายหญิง มักใช้เชื่อมท่าฟ้อนจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง

ภาพที่ 22 ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	* ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าฟ้อนฝ่ายชาย โดยเหลื่อมอยู่ข้างหน้าฝ่ายชายเล็กน้อย และเพิ่มการโหย่นในขณะที่เดิน
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	
มือ	กางแขนออกข้างลำตัว ยื่นไปข้างหน้าเล็กน้อย มือทั้งสองข้างระดับไม่เท่ากัน คือ มือบนอยู่ระดับไหล่ถึงศีรษะ โดยหงายฝ่ามือขึ้น ส่วนมือล่างอยู่ระดับเอว ในลักษณะคว่ำฝ่ามือลง ขณะที่เปลี่ยนระดับมือนั้นจะกดนิ้วชี้ลงหรือพรมนิ้วก็ได้ตามแต่ความถนัด	
เท้า	ถกเท้าเดินย่อนไปเรื่อย ๆ	
ทิศทาง	เดินวนรอบเวทีหรือเดินหน้าแล้วถอยหลัง	

7. ชาย-ท่าวาดมือ/หญิง-ท่าป้องข้าง

ท่าวาดมือ – ป้องข้าง เป็นท่าฟ้อนที่ผู้ฟ้อนจะต้องหยุดอยู่กับที่ ฝ่ายชายวาดแขนกว้างเป็นวงล้อมตัวฝ่ายหญิงคล้ายจะโอบตัวฝ่ายหญิง ส่วนฝ่ายหญิงจะต้องป้องกันตนเองด้วยการวาดแขนออกข้างลำตัวป้องกันการโอบกอดของฝ่ายชาย

ภาพที่ 23 ท่าวาดมือ-ป้องข้าง
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	ปล่อยตามอิสระ
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา
มือ	กางแขนออกข้างลำตัว ยื่นไปข้างหน้าเล็กน้อยให้อยู่ในลักษณะกำลังจะเข้าโอบตัวฝ่ายหญิง พรมนิ้วตามสมควร พลิกฝ่ามือให้หงายและคว่ำสลับไปมา	ทำท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือแต่เลื่อนตำแหน่งของมือไปอยู่ข้างลำตัว เพื่อป้องกันไม่ให้ฝ่ายชายเข้ามาโอบตัวเองได้
เท้า	ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักอยู่บนขาทั้งสองข้าง ย่อนตามทำนองแคน	ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักตัวอยู่ที่ขาที่ก้าวไปข้างหน้า เปิดส้นเท้าหลัง ย่อนตามทำนองแคน
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา	หันข้างให้ฝ่ายชายมองตากันตลอดเวลา

8. ท่ายึกไหล่

ท่ายึกไหล่ เป็นท่าฟ้อนที่ผู้ฟ้อนจะต้องหยุดอยู่กับที่ ลักษณะท่าฟ้อนเปรียบเสมือนการเยาะเย้ยหรือท้าทายให้มีการฟ้อนเกี้ยวกันต่อไปหรือให้มีการรุกไล่ของฝ่ายชายครั้งใหม่

ภาพที่ 24 ท่ายึกไหล่
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	ปล่อยตามอิสระ
ลำตัว	เอนตัวไปข้างหลังประมาณ 10-20 องศา ตีไหล่ไปข้างหน้าเล็กน้อย	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 20-30 องศา ตีไหล่ไปข้างหน้าเล็กน้อย
มือ	กางแขนออกข้างลำตัว ยื่นไปข้างหน้าเล็กน้อย พรมนิ้วตามสมควร พลิกฝ่ามือให้หงายและคว่ำสลับไปมา	กางแขนออกข้างลำตัว ยื่นไปข้างหน้าระดับเอว ตั้งข้อมือทั้งสองข้างขึ้น พรมนิ้วตามสมควร
เท้า	ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักอยู่บนขาทั้งสองข้าง ย่อนตามทำนองแคน	ก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า น้ำหนักตัวอยู่ที่ขาที่ก้าวไปข้างหน้า เปิดส้นเท้าหลัง ย่อนตามทำนองแคน
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา

9. ชาย-ท่าวาดมือ/หญิง-ท่าพรมนิ้วหลอกล่อ

ท่าวาดมือ – พรมนิ้วหลอกล่อ เป็นท่าฟ้อนที่ผู้ฟ้อนจะต้องหยุดอยู่กับที่ ลักษณะท่าฟ้อนฝ่ายชายดูชั้นเชิงว่าจะรุกไล่อย่างไร ฝ่ายหญิงจะหลอกล่อพรางตาฝ่ายชายด้วยการพรมนิ้ว คล้ายว่าหลอกล่อให้ฝ่ายชายสับสนในการเข้าถึงตัวและยังเป็นการเยาะเย้ยฝ่ายชายหากทำการจกไม่สำเร็จ

ภาพที่ 25 ท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอกล่อ
ที่มา : ผู้วิจัย

คำอธิบาย	ท่าฟ้อนฝ่ายชาย	ท่าฟ้อนฝ่ายหญิง
ศีรษะ	ปล่อยตามอิสระ	ปล่อยตามอิสระ
ลำตัว	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา	โน้มไปข้างหน้าประมาณ 10-20 องศา
มือ	ยื่นมือทั้งสองข้างไปข้างหน้าเล็กน้อย พรมนิ้วตามสมควร พลิกฝ่ามือให้หงายและคว่ำสลับไปมา เพื่อหลอกล่อหาโอกาสที่จะทำท่าจก	ยื่นแขนไปข้างหน้าลำตัว พรมนิ้ว สลับระดับของฝ่ามือให้สูงต่ำไม่เท่ากัน หากฝ่ายชายจะทำท่าจก ฝ่ายหญิงก็จะทำท่าคล้ายว่าจะตบหน้าฝ่ายชายด้วยหลังมือ
เท้า	ก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า ย่อนตามทำนองแคน	ยืนงอเข่าข้างใดข้างหนึ่ง ย่อนตามทำนองแคน
ทิศทาง	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา	หันหน้าเข้าหากัน มองตากันตลอดเวลา

จากการรวบรวมกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีดังข้างต้นนั้น พบว่า กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีจำนวนทั้งหมด 9 ท่า มีจำนวนเพียง 4 กระบวนท่าที่สามารถระบุชื่อท่าได้ ส่วนที่เหลืออีก 5 กระบวนท่า ไม่มีชื่อท่า เวลาที่จะทำการนัดหมายท่าฟ้อนจะใช้การสาธิตให้ดูแล้วให้อีกฝ่ายหนึ่งทำตาม ส่วนใหญ่หมอลำฝ่ายหญิงมักจะเป็นผู้สาธิตท่าฟ้อนก่อนแล้วให้ฝ่ายชายฟ้อนตาม ซึ่งกระบวนท่าฟ้อนเหล่านี้เป็นการฟ้อนด้วยความเคยชินและความเข้าใจร่วมกันของผู้ฟ้อนทั้งสองคนจึงไม่มีชื่อเรียกท่าฟ้อน แต่ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดชื่อท่าเพื่อเป็นการจัดลำดับข้อมูลในการบันทึกท่าฟ้อน อนึ่ง เนื่องจากการถ่ายทอดท่าฟ้อนเกี้ยวของ หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีใช้วิธีการสังเกต และจดจำเพื่อเลียนแบบทำตามให้เหมือนครูให้มากที่สุด ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร จึงไม่มีการระบุชื่อท่าไว้อย่างชัดเจน ส่วนชื่อท่าที่ปรากฏในการศึกษาครั้งนี้จำนวน 4 กระบวนท่า คือ ท่าวาดมือ ท่าจก-ปัด ท่าบัวคว่ำบัวหงาย และท่าจก-ปิด เป็นชื่อท่าที่ศิลปินทั้งสองท่านใช้ในการนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวที่เคยใช้ฟ้อนร่วมกัน ซึ่งเรียกตามลักษณะของท่าฟ้อนนั้น ๆ ดังนั้นในกระบวนท่าเดียวกันนี้ที่หมอลำท่านอื่นใช้ฟ้อน ก็อาจจะไม่ได้เรียกชื่อท่าตามที่ระบุไว้ในข้างต้น เพราะหมอลำแต่ละท่านก็จะบัญญัติชื่อท่าฟ้อนตามความนิยมของตนเอง

ในกระบวนท่าฟ้อนทั้ง 9 กระบวนท่า สามารถแบ่งได้ 2 หลักการ คือ 1. หลักความเหมือนความต่างของท่าฟ้อนระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง 2. หลักการเคลื่อนที่

หากจะจำแนกท่าฟ้อนทั้ง 9 กระบวนท่าตามหลักความเหมือนความต่างของท่าฟ้อนระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง จะพบว่า การฟ้อนของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงนั้นบางกระบวนท่าฟ้อนด้วยท่าเดียวกัน และบางกระบวนท่าก็แตกต่างกัน ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าฟ้อนที่ฟ้อนเหมือนกัน	ท่าฟ้อนที่ฟ้อนต่างกัน
1. ท่าวาดมือ 2. ท่าเกี้ยวล่าง 3. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย 4. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ 5. ท่ายึกไหล่	1. ท่าจก - ปัด 2. ท่าวาดมือ - ป้องข้าง 3. ท่าจก - ปิด 4. ท่าวาดมือ - พรมนิ้วหลอกล่อ

ตารางที่ 4 ท่าฟ้อนที่หมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงฟ้อนเหมือนกันและฟ้อนต่างกัน
ที่มา : ผู้วิจัย

แต่หากจะจำแนกตามหลักการเคลื่อนที่ พบว่า ในกระบวนท่าฟ้อนทั้ง 9 กระบวนท่านั้น บางท่าสามารถฟ้อนได้ในขณะที่เดิน แต่บางท่าต้องหยุดอยู่กับที่เพื่อฟ้อนท่านั้น ๆ ก่อนแล้วค่อยเคลื่อนที่ต่อไปได้ ซึ่งแบ่งได้ดังนี้

ท่าฟ้อนที่เคลื่อนที่ได้	ท่าฟ้อนอยู่กับที่
1. ท่าวาดมือ 2. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย 3. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ	1. ท่าเกี้ยวล่าง 2. ท่าจก - ปัด 3. ท่าวาดมือ - ป้องข้าง 4. ท่ายึกไหล่ 5. ท่าจก - ปิด 6. ท่าวาดมือ - พรมนิ้วหลอกล่อ

ตารางที่ 5 ท่าฟ้อนที่เคลื่อนที่ได้และท่าฟ้อนที่ต้องหยุดอยู่กับที่
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีในแต่ละครั้งไม่จำเป็นที่จะต้องฟ้อนครบทั้ง 9 กระบวนท่าก็ได้ จะฟ้อนกี่กระบวนท่าหรือกระบวนท่าละกี่ครั้งก็ได้ ขึ้นอยู่กับปัจจัยและองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น เวลา สถานที่ ความพร้อมของร่างกาย เป็นต้น แต่ในส่วนนี้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการฟ้อนเกี้ยวในแต่ละครั้งสิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ผู้ฟ้อน กล่าวคือ ผู้ฟ้อนจะต้องมีความรู้สึกสนุกสนาน อยากจะฟ้อนอยากจะออกลีลาท่าทางต่าง ๆ ซึ่งเป็นอารมณ์ภายในจิตใจ โดยปกติแล้วผู้ที่ประกอบอาชีพหมอลำจะต้องมีความชื่นชอบและรักในเสียงเพลง รักการแสดงออกอยู่เป็นพื้น เมื่อได้ยินเสียงแคนประกอบกับกลอนลำที่มีเนื้อหากล่าวถึงความรักหรือที่เรียกว่ากลอนเกี้ยว ก็จะบังเกิดความรู้สึกคล้อยตามว่าตนกำลังมีความรัก และกำลังหยอกล้อกันกับคู่ของตน เมื่อความรู้สึกภายในจิตใจเป็นเช่นนั้นจึงส่งผลให้เกิดการฟ้อนที่แสดงออกตามความรู้สึกกลายเป็นการฟ้อนเกี้ยวดังที่ปรากฏ

ส่วนการลำดับกระบวนท่าฟ้อนก็เช่นเดียวกันสามารถฟ้อนกระบวนท่าใดก่อนหลังก็ได้ ไม่มีลำดับกระบวนท่าที่ตายตัว ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าน่าจะขึ้นอยู่กับความสามารถ กลวิธีประกอบกับประสบการณ์ในการแสดงเป็นสำคัญ เนื่องจากการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นการประชันทั้งในด้านการลำและการฟ้อน การฟ้อนในเชิงรุกเชิงรับอย่างนี้ต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญจึงจะเกิดกลวิธีหรือรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว เพราะหมอลำกลอนแต่ละคนก็จะมีกระบวนท่าฟ้อนที่แตกต่างกัน เมื่อนำมาประมวลรวมกับประสบการณ์ที่ได้รับจากการแสดงก็จะกลายเป็นทักษะในตัวหมอลำนั้น และเมื่อทำการแสดงครั้งต่อไปก็จะรู้วิธีการฟ้อนที่จะได้มาซึ่งการตอบรับและความชื่นชอบจากผู้ชม รู้ว่าควรลำดับกระบวนท่าใดก่อนหลังจึงจะเอาชนะคู่ฟ้อนได้ ดังนั้น ในการลำดับกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงขึ้นอยู่กับความสามารถ กลวิธี และประสบการณ์ของผู้ฟ้อน

4.2 การวิเคราะห์กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

ผู้วิจัยจักขอทำการวิเคราะห์ตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

4.2.1 สาเหตุของการฟ้อนเกี้ยว

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีน่าจะมีสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการฟ้อนเกี้ยวอยู่หลายประการ ซึ่งผู้วิจัยจะแยกอธิบายดังนี้

- กลอนเกี้ยวทำให้เกิดการฟ้อนเกี้ยว กล่าวคือ การฟ้อนเกี้ยวปรากฏอยู่ในการแสดงยกที่ 3 ลำเกี้ยว ซึ่งกลอนลำในยกนี้เป็นกลอนลำที่มีเนื้อหากล่าวถึงความรักความพิศวาส ในทางการแสดงจะมีการสมมุติเรื่องราวว่า หมอลำฝ่ายชายมีความพึงพอใจ หลงใหล จนถึงขั้นหลงรักในตัวหมอลำฝ่ายหญิง หรือบางครั้งอาจจะสมมุติว่าทั้งคู่เป็นสามีภรรยากัน ดังนั้นกลอนลำจึงมีเนื้อหาสาระไปในเรื่องความรัก ความพิศวาส และรวมไปถึงเรื่องกามารมณ์ สองแง่สองง่าม กลอนลำจะดำเนินไปตามเรื่องราวที่หมอลำทั้งสองสมมุติขึ้นมา โดยโต้ตอบกันด้วยกลอนลำประมาณ 4-6 กลอนลำ ตอนท้ายของกลอนลำมักจะลงท้ายด้วยคำว่า *"มาลงฟ้อนเข้าใส่กัน มาลงฟ้อนเข้าใส่กันล่ะนา"* เมื่อกลอนลำลงท้ายเช่นนี้ จึงเกิดการฟ้อนเกี้ยวขึ้นเพื่อให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างสมบูรณ์และสอดคล้องกับการแสดง

- หมอลำใช้การฟ้อนเกี้ยวบรรเทาความตึงเครียดความเมื่อยล้าของผู้ชมผู้ฟัง กล่าวคือ การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีนิยมเริ่มทำการแสดงเวลาประมาณ 20.30 – 21.00 นาฬิกาเป็นต้นไป การแสดงจะดำเนินไปตามขั้นตอนต่าง ๆ และเข้าสู่การแสดงในยกที่ 3 เวลาประมาณเที่ยงคืน ด้วยระยะเวลานานกว่า 2-3 ชั่วโมง ที่ทำการแสดงมาอาจสร้างความตึงเครียดจากการฟังลำในเนื้อหาต่าง ๆ และอาจเกิดความเมื่อยล้าจากการนั่งชมเป็นเวลานาน หมอลำจึงทำการฟ้อนเกี้ยวเพื่อบรรเทาความตึงเครียดและความเมื่อยล้าของผู้ชมผู้ฟัง เนื่องจากการฟ้อนเกี้ยวเป็นการฟ้อนที่ผู้ชมผู้ฟังจะได้ร่วมลุ้นไปกับการฟ้อนว่าหมอลำฝ่ายชายจะเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงได้หรือไม่ ฝ่ายหญิงจะเอาตัวรอดจากการรุกไล่ของฝ่ายชายได้หรือไม่ ความรู้สึกร่วมลุ้นเช่นนี้คงบรรเทาผ่อนคลายความตึงเครียดและความเมื่อยล้าของผู้ผู้ฟังได้บ้าง และอีกกรณีหนึ่งในยกที่ 5 ลำลา หมอลำอาจจะใช้การฟ้อนเกี้ยวอีกครั้งหนึ่งเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมผู้ฟังรู้สึกสดชื่นตื่นตัวก่อนแยกย้ายไปทำภารกิจประจำวัน กล่าวคือ ในยกที่ 5 การลำลาจะลำด้วยทำนองลำทางยาว มีทำนองเชื่องช้าสะอึกสะอื้นสร้างอารมณ์ที่ค่อนข้างโศกเศร้า เมื่อประกอบกับการนั่งชมการแสดงเป็นเวลานานตั้งแต่หัวค่ำจนถึงฟ้าสางนั้นย่อมสร้างความเมื่อยล้าให้กับผู้ชมเป็นอย่างแน่นอน ตัวหมอลำกลอนจึงสอดแทรกทำนองลำเต้ยเข้าไปเพื่อลดอาการเหล่านั้น เพราะทำนองลำเต้ยเป็นทำนองที่ค่อนข้างเร็ว สามารถสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชมได้บ้าง ดังนั้น เมื่อกลอนลำมีจังหวะที่เร็วเร้าใจสนุกสนานอย่างนี้แล้วจึงมีการฟ้อนเกี้ยวประกอบร่วมด้วย เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้มากขึ้นอีก ทั้งนี้ตัวหมอลำกลอนยังเชิญชวนให้ผู้ชมลุกขึ้นฟ้อนร่วมกันในตอนท้ายนี้ ก่อนที่จะได้แยกย้ายกันกลับบ้านเพื่อไปประกอบกิจวัตรประจำวันของแต่ละคน

- หมอลำกลอนใช้การฟ้อนเกี้ยวเพื่อเป็นการพักการใช้เสียงของตนเอง กล่าวคือ หมอลำกลอนจะต้องโต้ตอบกันด้วยกลอนลำเป็นเวลานานตลอดทั้งคืน การใช้เสียงในการขับลำเช่นนี้สร้างความเหน็ดเหนื่อยให้กับหมอลำอยู่ไม่น้อย การฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่หมอ

ลำจะได้พักการใช้เสียง ตลอดจนคิดหากลอนลำที่จะลำโต้ตอบกันในช่วงต่อไป แต่กระนั้นหมอลำก็ไม่นิยมที่จะทำการฟ้อนเกี้ยวบ่อยนัก เพราะการฟ้อนเกี้ยวแต่ละครั้งต้องใช้พลังงานในการฟ้อนเป็นอย่างมาก หากฟ้อนเกี้ยวบ่อยครั้งจะทำให้หมอลำเหนื่อยหอบไม่สามารถทำการแสดงต่อไปได้

- ฟ้อนเกี้ยวเป็นการสร้างความนิยมในตัวหมอลำ กล่าวคือ นอกเหนือจากความสามารถในการขับลำ การโต้ตอบกันด้วยกลอนลำของหมอลำทั้งสองฝ่ายที่จะสร้างความนิยมในตัวหมอลำ ส่งผลให้มีการว่าจ้างทำการแสดงแล้วนำมาซึ่งชื่อเสียงและรายได้ การฟ้อนเกี้ยวก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่จะสร้างความนิยมและเป็นทางไปสู่การว่าจ้างให้เกิดรายได้ด้วยเช่นกัน การฟ้อนเกี้ยวนอกจากจะเป็นการแสดงความสามารถที่หลากหลายในตัวหมอลำยังเป็นการแสดงออกซึ่งปฏิภาณไหวพริบของหมอลำด้วยกลวิธีการฟ้อนในรูปแบบต่าง ๆ ที่หมอลำนำมาประชันกันอย่างถึงอกถึงใจ ซึ่งหากฝ่ายใดเอาชนะคู่ฟ้อนได้ผู้ชมก็จะชื่นชอบให้กำลังใจด้วยการปรบมือตลอดจนให้เงินรางวัลหรือของมีค่าเล็ก ๆ น้อย ๆ ความสามารถด้านการฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่จะสร้างความนิยมในตัวหมอลำอันนำมาซึ่งชื่อเสียงและรายได้

4.2.2 ที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว

จากความเป็นมาของหมอลำกลอนที่ว่าส่วนหนึ่งเกิดจากการเกี้ยวพาราสีด้วยผญาเกี้ยวของหนุ่มสาวชาวอีสานหรือที่เรียกว่า การเล่นสาว เป็นส่วนหนึ่งที่ส่งผลต่อรูปแบบการแสดงหมอลำกลอน ทั้งนี้ผู้วิจัยยังมีความคิดเห็นว่าการเล่นสาวก็น่าจะเป็นที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวที่ใช้ในการแสดงหมอลำกลอนด้วยอย่างแน่นอน เพราะสังเกตได้ว่า กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากกิริยาสามัญของมนุษย์ กล่าวคือ การเล่นสาวไม่มีกระบวนท่าฟ้อนใดเลย หากแต่มีเพียงการหยอกเย้าเล้าโลม หยอกล้อทีเล่นทีจริง ตลอดจนการฉวยโอกาสจับต้องร่างกายฝ่ายหญิงตามแต่จะทำได้ กิริยาท่าทางเหล่านี้น่าจะเป็นที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวเป็นแน่ เพราะหากพิจารณาท่าทางในการเล่นสาวและกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวล้วนแต่มีความคล้ายคลึงกัน เช่น การที่ฝ่ายชายหยอกล้อด้วยการฉวยโอกาสเปิดชายผ้าถุงฝ่ายหญิงซึ่งฝ่ายหญิงต้องปัดป้องมือฝ่ายชายคล้ายกับท่าจก – ปัด และ จก – ปิด การโถมตัวเข้ากอดฝ่ายหญิงซึ่งฝ่ายหญิงจะต้องบ่ายเบี่ยงหลบหลีก คล้ายกับท่าวาดมือ – ป้องข้าง การที่ฝ่ายหญิงเยาะเย้ยฝ่ายชายเมื่อฝ่ายชายทำการหยอกเย้าไม่สำเร็จด้วยการสะบัดไหล่ส่ายหน้า คล้ายกับท่ายึกไหล่ เป็นต้น หรืออาจกล่าวได้ว่าท่าทางในการเล่นสาวและกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวต่างกันตรงที่กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวมีความประณีตสลับซับซ้อนมากกว่า เนื่องจากเป็นท่าทางที่ใช้ฟ้อนในการแสดงหมอลำซึ่งเป็นสิ่งสร้างความ

บันเทิงใจผ่อนคลายความตึงเครียดจึงต้องคิดประดิษฐ์ท่าทางให้ประณีตงดงามมากกว่าท่าทางธรรมชาติ

4.2.3 องค์ประกอบของการฟ้อนเกี้ยว

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีองค์ประกอบสำคัญอยู่ 2 ประการ คือ ผู้ฟ้อน (ผู้แสดง) และทำนองแคน

ผู้ฟ้อน

หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีผู้แสดงเพียงสองคน คือ หมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำทั้งสองคนเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ที่ต้องการหยอกเย้าเล้าโลม โดยแสดงออกให้เห็นว่าหมอลำฝ่ายชายมีเจตนารมณ์ที่จะเข้าให้ถึงตัวฝ่ายหญิงเพื่อลวนลามตามแต่ตนจะทำได้ ส่วนฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงและปกป้องตัวเองจากการล่วงล้ำนั้น ซึ่งหมอลำทั้งสองฝ่ายจะใช้ท่าฟ้อนที่ตนฝึกฝนมาเป็นอย่างดีเพื่อเอาชนะคู่ฟ้อนให้ได้

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า การฟ้อนเกี้ยวนอกจากจะเกิดจากกลอนลำที่กล่าวถึงความรักความพิศวาสแล้ว ยังต้องประกอบกับอารมณ์ที่ผู้แสดงรู้สึกร่วมไปด้วย กล่าวคือ เมื่อกลอนลำมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักความพิศวาส หมอลำมีความรู้สึกคล้อยตามไปกับกลอนลำนั้น รู้สึกสนุกสนานอยากจะแสดงออกให้เห็นว่าตนกำลังสนุกสนานจริง ๆ ก็ออกท่าทางต่าง ๆ ซึ่งเป็นท่าที่คิดว่าสนุกสนานเต็มที่โดยเอาความรู้สึกของตนเป็นเกณฑ์ และยิ่งได้ยินเสียงแคนที่เป็นเครื่องดนตรีสำคัญของชาวอีสานก็ยิ่งสร้างความสนุกสนานมากขึ้น จึงปลดปล่อยอารมณ์ไปตามความรู้สึกภายในจิตใจที่กำลังเป็นสุข

อนึ่ง ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า ผู้ฟ้อนที่จะทำการฟ้อนเกี้ยวได้เป็นอย่างดีนั้นหมายถึงว่า ฝ่ายชายเข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงได้มากที่สุด หรือฝ่ายหญิงหลีกเลี่ยงการล่วงล้ำได้มากที่สุดนั้นมีสาเหตุอยู่ 2 ประการ คือ การฝึกฝน และ ประสบการณ์

ก่อนที่หมอลำกลอนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะได้ก้าวขึ้นมาทำการแสดงบนเวทีจะต้องได้รับการถ่ายทอดการขับลำและการฟ้อนจากครูมาเป็นอย่างดี เมื่อได้รับการถ่ายทอดมาแล้วตัวหมอลำก็จะต้องขยันและตั้งใจฝึกซ้อมทั้งการขับลำและการฟ้อนนั้นให้เกิดความชำนาญเพื่อจะได้นำไปใช้ในการแสดง การฟ้อนเกี้ยวไม่ได้ขึ้นอยู่กับการฝึกฝนเพียงเท่านั้นหากแต่ต้องประกอบกับประสบการณ์ที่สั่งสมไปตามกาลเวลา ประสบการณ์เหล่านี้เมื่อสั่งสมมากขึ้นเรื่อย ๆ ก็จะกลายเป็นกลวิธีที่จะทำให้ตนเอาชนะคู่ฟ้อนได้

ทั้งนี้ผู้วิจัยยังมีความคิดเห็นเพิ่มเติมอีกว่า ลักษณะท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานียังเป็นการสะท้อนให้เห็นลักษณะนิสัยใจคอของผู้ฟ้อนได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ หมอลำฝ่ายชายที่มีนิสัยเจ้าชู้ ขี้เล่น เป็นเจ้าเล่ห์มีชั้นเชิงจะสามารถทำการฟ้อนเกี้ยวได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีพลังความเจ้าชู้มาจากจิตใจ มีความประสงค์ด้วยอารมณ์ของตนเองประกอบกับจุดประสงค์ของการแสดงที่ผสมผสานกัน จากการฟ้อนที่เป็นทีเล่นทีจริงบางครั้งก็แฝงไว้ซึ่งการฉวยโอกาสตามความรู้สึกของผู้ฟ้อนฝ่ายชายร่วมด้วย จึงทำให้การแสดงสมจริงสมจังดูแล้วไม่ขัดกับความรู้สึกของผู้ชม ส่วนหมอลำฝ่ายหญิงก็เช่นเดียวกันด้วยความรักนวลสงวนตัวซึ่งเป็นขนบของสตรีอีสานทำให้ฝ่ายหญิงพยายามเอาตัวรอดจากการรุกไล่ ไม่เห็นดีเห็นงามกับการล่วงเกินของฝ่ายชาย จึงสอดคล้องกับขนบจารีตของสตรีอีสาน และยังสอดคล้องกับความรู้สึกของผู้ฟ้อนด้วยว่าไม่อยากให้ผู้อื่นที่ไม่ใช่คู่ครองของตนเองจับต้องลวนลาม เพราะถือว่าเป็นการขัดต่อศีลธรรมจรรยาและจารีตในการครองเรือนอีกด้วย

<u>ทำนองแคน</u>

แคน เป็นเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวที่ใช้ประกอบการแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี ซึ่งใช้ประกอบทั้งการขับลำและการฟ้อนเกี้ยว ในส่วนของการขับลำแคนจะเป่าสอดประสานไปกับเสียงลำที่หมอลำขับออกมาโดยเสียงขับลำและเสียงแคนจะต้องอยู่ในระดับเสียงเดียวกันกลมกลืนกันจึงจะเกิดความไพเราะน่าฟัง แต่ในส่วนของการฟ้อนเกี้ยวแคนจะเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างทำนองประกอบการฟ้อน ซึ่งเป็นที่น่าแปลกใจว่าแคนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป่าเป็นทำนองได้เพียงอย่างเดียว แต่ไม่สามารถสร้างจังหวะหน้าทับได้อย่างเครื่องกำกับจังหวะอย่างกลอง แต่ถึงกระนั้นหมอลำก็ยังฟ้อนประกอบได้อย่างน่าอัศจรรย์ใจ ด้วยการสร้างจังหวะในใจด้วยตนเองโดยกำหนดจังหวะของแคนตามความพึงพอใจของตนเอง ซึ่งอาจจะสม่ำเสมอหรือไม่ก็ได้

ทำนองแคนที่ใช้ประกอบการฟ้อนเกี้ยวเป็นทำนองทางสั้น มีจังหวะค่อนข้างเร็วกระชั้น สร้างความสนุกสนานให้หมอลำและผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ทำนองแคนจะมีเสียงหนักเบาคละเคล้ากันไปตามแต่หมอแคนจะเป่าออกมา หมอลำจะต้องจดจำทำนองแคนได้เป็นอย่างดีจึงจะสามารถฟ้อนได้เหมาะสมกับทำนองแคน และในทางที่เอื้อต่อกันหมอแคนก็จะต้องสังเกตท่าฟ้อนด้วยว่าควรจะเน้นเสียงหนักตอนใดผ่อนเสียงเบาตอนใด แต่ประการสำคัญอยู่ที่หมอแคนจะต้องสลับเสียงหนักเบาให้ถี่กระชั้นเพื่อสร้างความตื่นเต้นในตอนที่หมอลำทำท่าจก ทำนองแคนลักษณะนี้ เรียกว่า “แคนจ้าว” หมายถึง การสลับเสียงหนักเบาด้วยความถี่กระชั้นสร้างความตื่นเต้นและสนุกสนาน

4.2.4 กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยว แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

การใช้ศีรษะ

จากกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวทั้ง 9 ท่า ไม่ปรากฏท่าฟ้อนใดที่ระบุการเอียงศีรษะอย่างชัดเจน หากแต่ให้ความอิสระในการเอียงศีรษะในทุกกระบวนท่า ผู้ฟ้อนสามารถเอียงศีรษะไปข้างใดก็ได้ แต่ในหลักการความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหวร่างกายผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีให้ความสำคัญกับการใช้สายตาเป็นอย่างมาก สายตาจะต้องจดจ้องที่คู่ฟ้อนตลอดเวลา ไม่ว่าจะเคลื่อนไปในทิศทางใด สายตาก็จะยังจดจ้องอยู่ที่คู่ฟ้อน เมื่อเป็นเช่นนี้การเอียงศีรษะจึงควรมีความสัมพันธ์กับการมองคู่ฟ้อน กล่าวคือ

- หากคู่ฟ้อนอยู่ทางซ้าย ก็ควรจะเอียงศีรษะไปทางขวา เพื่อที่จะสามารถมองคู่ฟ้อนได้
- หากคู่ฟ้อนอยู่ทางขวา ก็ควรจะเอียงศีรษะไปทางซ้าย เพื่อที่จะสามารถมองคู่ฟ้อนได้

การใช้ลำตัว

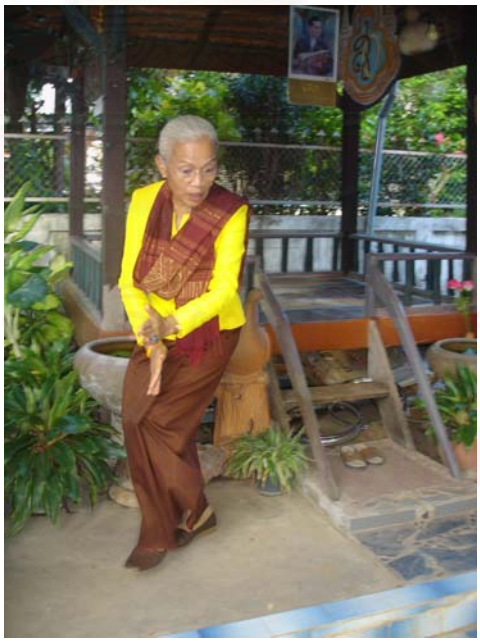
การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีลักษณะการใช้ลำตัว ดังนี้

- โน้มลำตัวไปข้างหน้า การโน้มลำตัวไปข้างหน้าของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นลักษณะการใช้ลำตัวที่พบมากที่สุด กล่าวคือ พบการโน้มลำตัวไปข้างหน้าในทุกท่าฟ้อนเลยก็ว่าได้ การโน้มลำตัวไปข้างหน้าจะมีองศาเพียงเล็กน้อย คือ อยู่ระหว่าง 10-30 องศา เพียงเท่านั้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพร้อมทางร่างกายของผู้ฟ้อน ศิลปินทั้งสองท่านกล่าวว่า หากเมื่อครั้งที่ร่างกายยังแข็งแรงอาจจะโน้มลำตัวไปข้างหน้ามากกว่านี้ในบางท่า

- เอนลำตัวไปข้างหลัง เป็นการใช้ลำตัวที่ปรากฏน้อยมาก คือ ปรากฏอยู่ในท่ายึกไหล่เพียงท่าเดียว องศาของการเอนตัวไปข้างหลังก็เท่ากับการโน้มตัวไปข้างหน้าประมาณ 10-30 องศา ส่วนเหตุผลของการเอนตัวไปข้างหลังก็เช่นเดียวกัน คือ ขึ้นอยู่กับความพร้อมของร่างกาย

ภาพที่ 26 การฟ้อนโน้มหน้าของหมอลำเคน ดาเหลา

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 27 การฟ้อนโน้มหน้าของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ผู้วิจัย

- ยึกไหล่ คือ การดันไหล่หรือสะบัดไหล่ให้ทั้งสองข้างสลับตำแหน่งไปมา การยึกไหล่นี้พบมากในท่าฟ้อนฝ่ายชาย ทั้งนี้อาจมีสาเหตุมาจากที่ว่าต้องการแสดงออกถึงความเจ้าชู้ขี้เล่นของฝ่ายชายก็เป็นได้ ซึ่งก็ดูจะเป็นการเพิ่มลูกเล่นและลีลาให้ท่าฟ้อนได้มากพอสมควร ในส่วนของฝ่ายหญิงไม่ปรากฏการยึกไหล่บ่อยนัก แต่ที่เด่นชัดที่สุด คือ ท่ายึกไหล่ที่ปฏิบัติร่วมกันทั้งสองคน ทั้งนี้ที่ฝ่ายหญิงฟ้อนท่ายึกไหล่นี้เพื่อเป็นการเยาะเย้ยที่ฝ่ายชายกระทำการล่วงล้ำไม่สำเร็จและเป็นการท้าทายให้ฝ่ายชายเริ่มกระทำการล่วงล้ำครั้งต่อไป

ภาพที่ 28 การยึกไหล่ของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้แขนและมือ

- การพรมนิ้ว หมายถึง การกระดิกนิ้วมือให้ขึ้นและลงในอัตราที่ค่อนข้างเร็ว จากการฟ้อนนี้พบว่า ใช้การพรมนิ้วในทุกท่าฟ้อนและมักพรมนิ้วอยู่เรื่อย ๆ แต่ไม่ถึงกับพรมนิ้วอยู่ตลอดเวลา ซึ่งใช้ฟ้อนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

- ใช้การกดนิ้วชี้ลงแล้วม้วนข้อมือเข้าหาตัวเอง ในกรณีนี้มักใช้ในการเชื่อมท่าฟ้อนหรือการเปลี่ยนระดับของมือทั้งสองข้าง ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีนี้ใช้การกดนิ้วชี้ลงแล้วม้วนข้อมือเข้าตัวเองในระหว่างที่จะเปลี่ยนจากท่าหนึ่งไปสู่ท่าหนึ่ง หรือการเปลี่ยนระดับของมือให้สูงหรือต่ำในตำแหน่งที่ต่างกัน จากการศึกษาจะสังเกตได้ว่าในขณะที่กดนิ้วชี้ลงนั้น นิ้วหัวแม่มือจะถูกกดตามลงไปด้วยแต่จะไม่จรดกับนิ้วชี้ ส่วนนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยจะถูกเรียงลำดับให้ห่างกันไปตามสมควร การใช้มือในลักษณะนี้พบในท่าฟ้อนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

- ระดับของมือทั้งสองข้างจะไม่เท่ากัน ในขณะที่ฟ้อนเกี้ยวกันนั้นระดับของมือทั้งสองข้างมักจะไม่อยู่ระดับเดียวกัน ยกเว้นท่าฟ้อนบัวคว่ำบัวหงาย ระดับมือทั้งสองข้างจะเท่ากัน

ภาพที่ 29 การใช้นิ้วมือในการฟ้อน
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 30 แสดงระดับของมือที่ไม่เท่ากัน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 31 แสดงระดับของมือที่เท่ากัน (ท่าบัวคว่ำบัวหงาย)

ที่มา : ผู้วิจัย

- นิยมม้วนมือเข้าหาตัวเอง ในท่าฟ้อนทั้งหมดที่ศึกษา พบว่า การม้วนมือจะม้วนข้อมือเข้าหาตัวเองทุกท่าฟ้อน

- การวาดแขนวาดมือมีความเป็นอิสระ ไม่มีข้อบังคับตายตัว ผู้ฟ้อนสามารถวาดแขนและวาดมือไปอย่างอิสระ จะวาดแขนไปข้างลำตัว หน้าลำตัว หรือส่งไปหลังลำตัวก็ได้ ข้อมือและฝ่ามือก็เช่นเดียวกัน สามารถตั้งขึ้นหรือจะหักลงก็ได้ตามแต่ความถนัดและความพอใจของผู้ฟ้อน ทั้งนี้การวางตำแหน่งของฝ่ามือปรากกฏอยู่ 3 ลักษณะ คือ การหงายฝ่ามือ การคว่ำฝ่ามือ และการตะแคงฝ่ามือ

ภาพที่ 32 การวาดแขนวาดมือ

ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้ขาและเท้า

- การถกเท้า เป็นอาการที่ผู้ฟ้อนจะปฏิบัติทุกครั้งที่จะทำการก้าวเท้าไปข้างหน้า กล่าวคือ ก่อนที่จะก้าวเท้าเดินไปข้างหน้านั้น ผู้ฟ้อนจะยกเท้าขึ้นประมาณ 20-30 เซนติเมตร หรือระดับกลางหน้าแข้งของขาอีกข้างหนึ่ง พร้อมกันนั้นจะส่งข้อเท้าไปข้างหลังเล็กน้อยแล้วดีดน่องไปข้างหน้า เพื่อก้าวเท้าและวางเท้าในที่สุด ซึ่งการถกเท้านี้พบทั้งในท่าฟ้อนฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

ภาพที่ 33 การถกเท้าของหมอลำเคน ดาเหลา
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 34 การถกเท้าของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ
ที่มา : ผู้วิจัย

- การยืนย่อเข่า 2 ข้าง เป็นท่าฟ้อนที่ปรากฏเฉพาะในท่าฟ้อนของหมอลำฝ่ายชาย ลักษณะของท่าเป็นการยืนด้วยเท้าทั้งสองข้าง วางเท้าห่างกันประมาณ 30 เซนติเมตร ให้เท้าข้างใดข้างหนึ่งอยู่ข้างหน้า ย่อเข่าลงพอประมาณตามสมควรในแต่ละครั้ง น้ำหนักอยู่บนเท้าทั้งสองข้าง ไม่ค่อนไปที่เท้าใดเท้าหนึ่ง

- การก้าวไขว้ เป็นการใช้ขาและเท้าที่ปรากฏเฉพาะในท่าฟ้อนของหมอลำฝ่ายหญิง เมื่อต้องปฏิบัติท่าฟ้อนอยู่กับที่ ลักษณะของท่าฟ้อนท่านี้ คือ การก้าวขาข้างใดข้างหนึ่งให้ไขว้ขาอีกข้างหนึ่ง โดยประมาณความห่างของเท้าทั้งสองข้างให้สามารถทรงตัวอยู่ได้ น้ำหนักตกอยู่ที่เท้าที่ก้าวไปข้างหน้า เปิดส้นเท้าหลัง เพื่อช่วยในการทรงตัว การก้าวเท้าเช่นนี้จะส่งผลต่อการใช้ลำตัวคือ ลำตัวมักจะโน้มไปข้างหน้าเสมอ

ภาพที่ 35 การใช้ขาและเท้า
ที่มา : ผู้วิจัย

การเคลื่อนที่

- ย่อน หมายถึง การย่อเข่าพอประมาณ สะดุ้งขึ้นตามทำนองแคน ให้เข่ามีทั้งจังหวะย่อและยืดในจังหวะที่ต่อเนื่องกันแล้วก้าวเท้าสลับซ้ายขวาไปเรื่อย ๆ การย่อนนี้เป็นอาการที่จะใช้อยู่ตลอดเวลาทั้งในขณะที่ยืนฟ้อนอยู่กับที่และในขณะที่ที่เดินฟ้อน การเคลื่อนที่นี้เป็นผลมาจากการใช้ขาและเท้าดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ผู้วิจัยจะได้อธิบายเพิ่มเติมว่า การเคลื่อนที่ของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจะเคลื่อนที่ด้วยการย่อเข่าไว้ตลอดเวลา ไม่ปรากฏท่าฟ้อนใดเลยที่ยืนยืดเข่าในขณะที่ฟ้อน พร้อมกันนั้นในการเคลื่อนที่มักจะใช้จังหวะตัวเพื่อสร้างความสัมพันธ์ให้กับร่างกาย ซึ่งการย่อนนี้พบทั้งในท่าฟ้อนของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

- โหย่น หมายถึง ลักษณะการเดินส่ายสะโพกไปมา เพื่อให้เกิดความพริ้วไหว ซึ่งพบเฉพาะในท่าฟ้อนของหมอลำฝ่ายหญิงเท่านั้น

ทิศทาง

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีสามารถแบ่งทิศทางที่ปรากฏได้ดังนี้

- เดินวนเป็นวงกลม ลักษณะของทิศทางแบบนี้มักใช้ประกอบกับท่าเชื่อม เพื่อรอที่จะฟ้อนเกี้ยวท่าต่อไป การเดินสามารถเดินเป็นวงกลมเต็มรอบแล้วฟ้อนท่าต่อไปก็ได้หรืออาจจะเดินเพียงครึ่งรอบแล้วกลับตัวเดินมาที่จุดเดิมเพื่อฟ้อนท่าต่อไปหรือเดินเพียงครึ่งรอบแล้วฟ้อนท่าต่อไปเลยก็ได้ ระหว่างที่เดินวนกันอยู่นั้นหน้าของหมอลำทั้งสองจะสลับกันคนละข้าง

ภาพที่ 36 การเดินวนเป็นวงกลม
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การฟ้อนหน้าตรง หมายถึง การฟ้อนที่ผู้ฟ้อนทั้งสองคนยืนข้างกัน หันหน้าเข้าหาผู้ชม แล้วฟ้อนด้วยท่าเดียวกันหรือคนละท่าก็ได้ เช่น ท่าบัวคว่ำบัวหงาย ท่าม้วนมือล่างหรือท่าเกี้ยวล่าง เป็นต้น

- การฟ้อนหันหน้าเข้าหากัน หมายถึง การฟ้อนที่ผู้ฟ้อนทั้งสองคนหันหน้าเข้าหากัน แล้วฟ้อนท่าใดท่าหนึ่งร่วมกัน ทิศทางในลักษณะนี้สามารถฟ้อนได้ทั้งท่าที่อยู่กับที่และท่าฟ้อนที่ต้องเคลื่อนที่

ภาพที่ 37 การฟ้อนหันหน้าเข้าหากัน

ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การฟ้อนเข้าข้าง หมายถึง การฟ้อนที่ผู้ฟ้อนทั้งสองคนมีทิศทางที่แตกต่างกัน เช่น คนหนึ่งหันหน้าเข้าหาผู้ชม ส่วนอีกคนหนึ่งหันข้างให้ผู้ชม เป็นต้น ทิศทางการฟ้อนเข้าข้างอย่างนี้ส่วนใหญ่ฝ่ายหญิงจะเป็นผู้หันหน้าตรงเข้าหาผู้ชมหรือเฉียงตัวเพียงเล็กน้อย ส่วนฝ่ายชายจะเป็นผู้ที่ฟ้อนเข้าด้านข้างเสมอ ทิศทางในลักษณะนี้สามารถฟ้อนได้ทั้งท่าฟ้อนที่อยู่กับที่และท่าฟ้อนที่ต้องเคลื่อนที่

ภาพที่ 38 การฟ้อนเข้าข้างลำตัว
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้สายตา

- ในการฟ้อนเกี้ยวนี้การใช้สายตาเป็นสิ่งสำคัญมาก ผู้ฟ้อนทั้งสองจะต้องจดจ้องกันอยู่ตลอดเวลา เนื่องจากฝ่ายชายก็จะต้องจ้องเพื่อรอหาโอกาสที่จะทำท่าจก ส่วนฝ่ายหญิงก็จะต้องจ้องฝ่ายชายเพื่อป้องกันการฉวยโอกาสนั้น แม้แต่ในเวลาที่หันหลังให้กันยังต้องคอยหันกลับมามองกันไว้ไม่ให้คลาดสายตา

ภาพที่ 39 การใช้สายตา
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้อารมณ์

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีอารมณ์ที่ปรากฏระหว่างฟ้อนอยู่ตลอดเวลา ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าอารมณ์ในขณะที่ฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีและอารมณ์ในขณะออกท่าทางในการเล่นสาวมีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก เนื่องจากอารมณ์ในขณะที่ออกท่าทางในการเล่นสาวนั้นทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงต่างมีความรู้สึกที่ดีต่อกัน ต่างฝ่ายต่างมีความรักใคร่ชอบพอกัน การหยอกเย้าเล้าโลมของฝ่ายชายเป็นการแสดงความต้องการที่จะได้ฝ่ายหญิงมาเป็นคู่ครองซึ่งฝ่ายหญิงเองจะต้องปัดป้องบ่ายเบี่ยงหรือหลีกเลี่ยงเท่าที่จะทำได้ แต่ในความเป็นจริงแล้วฝ่ายหญิงเองก็มีความประสงค์อย่างนั้นเช่นกันเพียงแต่ไม่สามารถแสดงออกมาได้อย่างชัดเจนจำต้องข่มความรู้สึกไว้ภายในการปัดป้องจึงไม่ได้เป็นไปอย่างจริงจัง แต่อารมณ์ในการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นอารมณ์ของการประชันขันแข่งช่วงชิงเอาชนะคู่ฟ้อน ไม่ได้เป็นอารมณ์แห่งความรักใคร่ชอบพออย่างในการเล่นสาว หากแต่อารมณ์ของการประชันขันแข่งนี้ก็ไม่ได้จริงจังถึงขั้นเอาเป็นเอาตายแต่ก็มีส่วนอยู่บ้าง เนื่องจากมีปัจจัยของการว่าจ้างร่วมด้วย กล่าวคือ ฝ่ายที่เอาชนะคู่ฟ้อนได้จะได้รับความนิยมนำมาซึ่งชื่อเสียงและเงินทองซึ่งเป็นจุดประสงค์หลักของการประกอบอาชีพหมอลำ ในขณะที่ฟ้อนเกี้ยวกันนั้นหมอลำจะไม่แสดงอารมณ์ขอองการประชันขันแข่งออกมาแต่จะแสร้งทำเป็นเหมือนว่ากำลังหยอกล้อกันเพื่อสร้างความบันเทิงใจให้แก่ผู้ชม ซึ่งในความเป็นจริงนั้นแฝงอารมณ์ของการประชันขันแข่งร่วมด้วย

4.2.5 ขนบในการฟ้อนเกี้ยว

โดยขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีของชาวอีสาน ห้ามมิให้ชายหนุ่มและหญิงสาวถูกเนื้อต้องตัวกันหากยังมิใช่สามีภรรยาที่ผ่านพิธีแต่งงานที่ถูกต้องตามประเพณี จากขนบความเชื่อนี้ส่งผลให้การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีขนบจารีตในการฟ้อนอย่างเคร่งครัด คือ ผู้ฟ้อนห้ามถูกเนื้อต้องตัวกัน จะสังเกตได้ว่า เมื่อใดที่ผู้ฟ้อนฝ่ายชายพยายามที่จะฉวยโอกาสเข้าถึงตัวผู้ฟ้อนฝ่ายหญิง ผู้ฟ้อนฝ่ายหญิงจะต้องป้องกันตัวด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น เอามือไปฟ้อนในทางที่ฝ่ายชายจะเข้าหา หรือฟ้อนมือเดียวส่วนอีกมือนั้นจะต้องตั้งเป็นวงกันฝ่ายชายไว้ เป็นต้น แต่เมื่อใดที่ฝ่ายชายได้โอกาสเข้าหาฝ่ายหญิงได้โดยไม่ทันตั้งตัว ฝ่ายหญิงก็จะลงโทษฝ่ายชายอย่างรุนแรง ด้วยการตบตีฝ่ายชายไปตามกรณี ซึ่งก็เป็นอาการปกติของคนทั่วไป ที่มักแสดงออกเมื่อถึงคราวจำเป็น แต่เดิมการลงโทษฝ่ายชายมักเป็นการงอนิ้วมือให้ข้อนิ้วมือโผล่ออกมา (มะเง็ก) แล้ว

เอาส่วนนั้นโขลกไปที่ศีรษะของฝ่ายชาย ต่อมาหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเห็นว่า กิริยาเช่นนั้นไม่สุภาพ ไม่สมควรที่จะใช้ในการแสดง จึงเปลี่ยนมาเป็นการแบฝ่ามือแล้วตีแทนท่าเดิม ซึ่งก็คล้ายกับการตบหน้าด้วยหลังฝ่ามือนั่นเอง

ภาพที่ 40 การป้องกันตัวของฝ่ายหญิง
ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุป

ฟ้อนเกี้ยว หมายถึง การฟ้อนร่วมกันของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยหมอลำฝ่ายชายแสดงเจตนารมณ์ที่หมายจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด และฉวยโอกาสลวนลามจับเนื้อต้องตัวตลอดจนจับต้องของสงวนฝ่ายหญิง ซึ่งฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงปัดป้องเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงเกินดังกล่าว

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีปรากฏในยกที่ 3 ลำเกี้ยว ซึ่งเป็นกลอนลำที่มีเนื้อหากล่าวถึงความรักความพิศวาสตลอดจนความใคร่เชิงกามารมณ์ การฟ้อนเกี้ยวของ

หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีสามารถแบ่งได้เป็น 2 กรณี คือ การฟ้อนเกี้ยวโดยมิได้นัดหมาย และการฟ้อนเกี้ยวโดยนัดหมาย

การฟ้อนเกี้ยวโดยมิได้นัดหมาย หมายถึง การฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำกลอนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงไม่ได้ทำการนัดหมายการลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า ทั้งนี้มีสาเหตุมาจากการแสดงหมอลำกลอนโดยทั่วไปนั้นนิยมจ้างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมาจากคนละที่ เมื่อหมอลำทั้งสองฝ่ายไม่รู้จักคุ้นเคยกันจึงไม่นิยมที่จะนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า เมื่อเป็นเช่นนี้ท่าฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นการแสดงออกซึ่งปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำเอง ที่หมอลำฝ่ายชายพยายามจะรุกไล่เข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงเพื่อจับต้องของสงวน ส่วนฝ่ายหญิงก็จะต้องหลบหลีกเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการรุกไล่นั้น การฟ้อนในกรณีนี้ให้ความสำคัญในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำมากกว่าความประณีตของท่าฟ้อน

การฟ้อนเกี้ยวโดยนัดหมาย หมายถึง การฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำกลอนทั้งสองฝ่ายได้ทำการนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า เมื่อทำการฟ้อนเกี้ยวกันก็จะฟ้อนไปตามลำดับท่าที่นัดหมายไว้ การฟ้อนในรูปแบบนี้ให้ความสำคัญกับความประณีตของท่าฟ้อนมากกว่าการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำ

กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ) และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ) มีจำนวนทั้งสิ้น 9 กระบวนท่า เป็นท่าที่มีชื่อเรียกซึ่งหมอลำทั้งสองท่านเรียกตรงกันจำนวน 4 กระบวนท่า ได้แก่

1. ท่าวาดมือ
2. ท่าจก-ปัด
3. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย
4. ท่าจก-ปิด

ส่วนอีก 5 กระบวนท่าไม่มีชื่อเรียกท่าฟ้อน ผู้วิจัยจึงได้กำหนดชื่อท่าฟ้อนทั้งห้ากระบวนท่า โดยเรียกชื่อท่าตามลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อเป็นการจัดระบบในการบันทึกท่าฟ้อน ได้แก่

5. ท่าเกี้ยวล่าง
6. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ
7. ท่าวาดมือ-ป้องข้าง
8. ท่ายึกไหล่
9. ท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอกล่อ

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นการฟ้อนที่ไม่เคร่งครัดในวิธีปฏิบัติ ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนอย่างไรก็ได้โดยยึดถือเค้าโครงของท่าฟ้อนตามที่ได้รับการถ่ายทอดมาเป็นสำคัญ ส่วนรายละเอียดของท่าฟ้อนสามารถปรับปรุงแก้ไขได้ตามความสามารถและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน ในการฟ้อนแต่ละครั้งไม่จำเป็นต้องฟ้อนจนครบทั้ง 9 กระบวนท่าก็ได้ จะเลือกฟ้อนกี่กระบวนท่าหรือกระบวนท่าละกี่ครั้งก็ได้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในแต่ละโอกาสแต่ละปัจจัย

ที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวมาจากท่าทางที่ปรากฏในการเล่นสาว กล่าวคือ กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากกิริยาสามัญของมนุษย์ ถึงแม้ว่าการเล่นสาวจะไม่มีกระบวนท่าฟ้อนใดเลย มีเพียงการหยอกเย้าเล้าโลม หยอกล้อทีเล่นทีจริง ตลอดจนการฉวยโอกาสจับต้องร่างกายฝ่ายหญิงตามแต่จะทำได้ กิริยาท่าทางเหล่านี้ถูกนำมาปรับใช้ในการฟ้อนเกี้ยวโดยตัวหมอลำ ซึ่งดัดแปลงท่าทางให้มีความประณีตสลับซับซ้อนมากกว่าเดิม เนื่องจากเป็นท่าทางที่ใช้ฟ้อนในการแสดงหมอลำซึ่งเป็นสิ่งสร้างความบันเทิงใจผ่อนคลายความตึงเครียดจึงต้องคิดประดิษฐ์ท่าทางให้ประณีตงดงามมากกว่าท่าทางธรรมชาติ

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นการฟ้อนที่อาศัยปัจจัยหลายอย่าง กล่าวคือ การฟ้อนเกี้ยวจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีการลำด้วยกลอนเกี้ยวที่เนื้อหากล่าวถึงความรักความใคร่ ประกอบกับเสียงแคนที่คลอเคล้ากันไปจึงเร้าอารมณ์ให้หมอลำเกิดความรู้สึกคล้อยตามเสมือนว่าตนเป็นคนรักกันอย่างที่แสดงอยู่จึงทำการฟ้อนเกี้ยวเพื่อปลดปล่อยอารมณ์ไปตามความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ อีกทั้งการฟ้อนเกี้ยวนี้ยังแฝงไว้ด้วยจุดประสงค์อื่น ๆ อีกด้วย เช่น เป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดความเมื่อยล้าของผู้ชมผู้ฟัง เป็นการพักการใช้เสียงของหมอลำ เป็นการอวดความสามารถด้านการฟ้อนซึ่งสะท้อนให้เห็นอุปนิสัยใจคอของหมอลำ กล่าวคือ หมอลำฝ่ายชายที่มีความเจ้าชู้มีชั้นเชิงก็จะจริงจังกับการฟ้อนเกี้ยวเป็นพิเศษเพราะจะได้จับต้องลวนลามฝ่ายหญิงอย่างไม่น่าเกลียด ซึ่งฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงบ่ายเบี่ยงไปตามที่ตนจะทำได้ ไม่เห็นดีเห็นงามกับการกระทำล่วงเกินซึ่งพ้องกับขนบจารีตของสตรีอีสานที่รักนวลสงวนตัว

ลักษณะของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวเป็นท่าทางที่มีความเป็นอิสระสูง ไม่มีกำหนดท่าทางที่ชัดเจนตายตัว ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนอย่างไรก็ได้ตามความสามารถและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน แต่โดยส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นท่าฟ้อนเดิม ๆ อย่างที่ได้รับการถ่ายทอดมาซึ่งใช้ฟ้อนจนเกิดความเคยชินและพัฒนามาเป็นกลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเฉพาะตัวที่นำไปสู่การเอาชนะคู่ฟ้อน

ลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อนที่ปรากฏในการฟ้อนสามารถแบ่งได้ ดังนี้

- ศีรษะ ปล่อยตามอิสระ ไม่ระบุทิศทางการเอียง
- ลำตัว โน้มไปข้างหน้า เอนไปข้างหลัง และการยึกไหล่

- มือ ใช้การกดนิ้วชี้ลงแล้วม้วนข้อมือเข้าหาตนเอง ระหว่างที่ฟ้อนจะพรมนิ้วเสมอ และให้อิสระในการวาดแขนวาดมือ

- ขาและเท้า ที่พบมากคือการถกเท้า ฝ่ายชายใช้การยืนสองเท้าและหญิงใช้การก้าวไขว้ในการฟ้อนอยู่กับที่

- การเคลื่อนที่ ใช้การย่อนคือย่อเข่าสะดุ้งตัวตามทำนองแคนตลอดเวลา ฝ่ายหญิงมักโหย่นสะโพกเวลาเดิน

- ทิศทาง สามารถเดินไปได้โดยรอบในลักษณะของวงกลมหรือเดินหน้าถอยหลัง หน้าตรง หันข้าง และหันเข้าคู่

- การใช้สายตา จะต้องจดจ้องกันอยู่ตลอดเวลา

- อารมณ์ในการฟ้อน เป็นอารมณ์สมมุติของผู้รุกไล่และผู้รับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผล

การศึกษาภายใต้หัวข้อ “การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาท องค์ประกอบ และท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน โดยศึกษาเฉพาะการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี วิธีวิจัยใช้การศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แสดง และการสาธิตจากหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และการฝึกหัดของผู้วิจัย ซึ่งสามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

ภาคอีสานสามารถแบ่งเขตพื้นที่ได้ 2 เขต คือ อีสานเหนือและอีสานใต้ ในพื้นที่ทั้งสองเขตประกอบด้วยกลุ่มชนหลากหลายเผ่าพันธุ์ แต่กลุ่มชนที่มีจำนวนมากที่สุด คือ กลุ่มชนไทลาว ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองและเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน กลุ่มชนไทลาวมีวัฒนธรรมประเพณีที่หลากหลายซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวถึง 3 วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมการฟ้อน วัฒนธรรมการเลือกคู่ครอง และวัฒนธรรมการแสดง

1. วัฒนธรรมการฟ้อน เป็นวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมอื่น ๆ ซึ่งในการศึกษานี้ผู้วิจัยใช้คำว่า ฟ้อนอีสาน ซึ่งหมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายส่วนต่าง ๆ ให้เป็นท่าทางตามแบบฉบับของชาวอีสาน โดยสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่น อันประกอบด้วยท่าฟ้อน เพลงร้อง ดนตรี และการแต่งกาย ซึ่งข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับความเป็นมาของฟ้อนอีสานมีอยู่ 2 ประการ คือ 1. เกิดจากท่าทางการเคลื่อนไหวที่มาจากสัญชาติญาณกลายเป็นกิริยาสามัญลักษณะ เช่น ตบมือ กระโดด ยกขา กระทืบเท้า เป็นต้น เมื่อนำการเคลื่อนไหวเหล่านี้มาเรียงร้อยต่อกันจึงเกิดเป็นท่าฟ้อนอย่างง่าย 2. เกิดจากการเคลื่อนไหวร่างกายในพิธีกรรมตามความเชื่อดั้งเดิมของชาวอีสาน กล่าวคือ แต่เดิมชาวอีสานนับถือสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ ทำให้เกิดพิธีกรรมที่ใช้ในการติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น ในพิธีกรรมที่ประกอบมีการสวดอ้อนวอนตลอดจนมีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบต่าง ๆ เช่น การเอามือประสานกันที่กลางอก การก้มศีรษะลงกับพื้น การกระโดด การม้วนมือไปมา เป็นต้น ท่าทางการเคลื่อนไหวดังกล่าวจึงพัฒนามาเป็นท่าทางการฟ้อนของชาวอีสานในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตามเมื่อฟ้อนอีสานอุบัติขึ้นมาแล้วก็ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังมีการปรับปรุง แก้ไข เพิ่มเติม ซึ่งถือเป็นการพัฒนาการฟ้อนอีสานขึ้นตามลำดับ ซึ่งพัฒนาการของฟ้อนอีสานนี้สามารถแยกอธิบายได้เป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรกฟ้อนอีสานในอดีตนั้นยังคงมีลักษณะคล้ายกับการเคลื่อนไหวร่างกายในสมัยดึกดำบรรพ์ กล่าวคือ เป็นเพียงการเคลื่อนไหวไปมาของร่างกายที่แสดงออกตามอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟ้อนโดยมิได้มีการปรับแต่งให้เกิดความงาม ส่วนช่วงที่สองเป็นฟ้อนอีสานในปัจจุบันซึ่งพบว่าฟ้อนอีสานสามารถพบเห็นได้ในวิถีชีวิตของชาวอีสานและกระจายอยู่ทั่วไปในภาคอีสาน ฟ้อนอีสานในปัจจุบันนี้ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่

ฟ้อนในพิธีกรรม เป็นการฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากความเชื่อของชาวอีสานที่ยังคงปรากฏอยู่บ้างในสังคมอีสาน แต่เดิมสังคมอีสานยึดถือความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีเมื่อพระพุทธศาสนาเผยแผ่เข้ามาในสังคมอีสาน ความเชื่อดั้งเดิมก็มิได้สูญหายไปแต่ถูกปรับใช้ให้ผสมผสานกันอย่างแยกไม่ออกว่าสิ่งใดเป็นความเชื่อทางพุทธศาสนาหรือสิ่งใดเป็นความเชื่อดั้งเดิม พิธีกรรมที่สืบเนื่องมาจากความเชื่อดั้งเดิมนี้เองเป็นอีกแหล่งหนึ่งที่ทำให้พบเห็นฟ้อนอีสานแบบดั้งเดิมมากที่สุด เช่น พิธีลำผีฟ้า พิธีฆ่านกหัสดีลิงค์ พิธีบวงสรวงศาลหลักเมือง เป็นต้น ฟ้อนอีสานที่ปรากฏในพิธีกรรมเหล่านี้มีลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวคล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์สมัยดึกดำบรรพ์ เป็นการเคลื่อนไหวไปมาอย่างเป็นอิสระ ไม่สามารถระบุท่าทางของการฟ้อนได้เนื่องจากเป็นการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ไม่มีท่าหยุดนิ่ง จึงไม่สามารถบอกได้ว่าการฟ้อนนั้นมีท่าใดบ้าง

ฟ้อนในขบวนแห่ เป็นการฟ้อนที่มีพัฒนาการอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากชาวอีสานมีวิถีชีวิตที่ยึดติดอยู่กับฮีตสิบสองและฮีตอื่น ๆ แต่ละฮีตจะมีประเพณีการปฏิบัติที่แตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่คล้ายคลึงกัน คือ มักมีขบวนแห่ต่าง ๆ และในแต่ละขบวนแห่มักจะมีการฟ้อนรำอย่างสนุกสนานร่วมด้วยเสมอ เช่น เดือนสี่จัดบุญเผวดมีขบวนแห่พระเวสเข้าเมืองใช้ฟ้อนโก๋ยมือประกอบในขบวนแห่ เดือนหกจัดบุญบั้งไฟมีขบวนแห่บั้งไฟใช้เซิ้งบั้งไฟประกอบในขบวนแห่ เดือนแปดจัดบุญเข้าพรรษาใช้ฟ้อนกลองยาวประกอบในขบวนแห่ เป็นต้น ฟ้อนในขบวนแห่เหล่านี้แต่เดิมเป็นการฟ้อนด้วยความสนุกสนานซึ่งแฝงความหมายเป็นพุทธบูชา ตั้งใจแสดงออกตามอัตภาพที่เป็นอยู่ ต่อมาเริ่มมีการจัดระบบทำให้ฟ้อนในขบวนแห่มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่สาเหตุสำคัญที่ส่งผลให้ฟ้อนในขบวนแห่เปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก มีสาเหตุมาจากการสนับสนุนจากหน่วยงานทั้งภาครัฐบาลและเอกชนที่ต้องการนำเอาฟ้อนในขบวนแห่มาเป็นจุดดึงดูดความสนใจให้ประชาชนมาร่วมงานประเพณี ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและการท่องเที่ยว อีกทั้งการสนับสนุนดังกล่าวยังนำมาซึ่งการประกวดประชันขันแข่งการฟ้อนเพื่อชิงรางวัล เมื่อวัตถุประสงค์ของการฟ้อนในขบวนแห่เปลี่ยนแปลงไปจึงส่งผลให้รูปแบบและ

ลักษณะของการฟ้อนนั้นเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย มีความแปลกใหม่และน่าสนใจมากขึ้น สร้างความตระการตาให้กับผู้ชมเป็นอย่างมาก

ฟ้อนในสถานศึกษา เป็นการฟ้อนที่ดำเนินอยู่ในสถานศึกษาต่าง ๆ ทั้งของภาครัฐบาลและเอกชนที่ต่างมีแนวนโยบายในการอนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ จึงทำให้ฟ้อนอีสานมีการจัดระบบแบบแผนสร้างมาตรฐาน เพื่อให้สะดวกในการถ่ายทอดและวัดผลประเมินผลการเรียนการสอน ฟ้อนอีสานในสถานศึกษาสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ฟ้อนอีสานเชิงอนุรักษ์ เช่น ฟ้อนภูไท ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนกลองตุ้ม ฟ้อนสาละวัน เป็นต้น และฟ้อนอีสานเชิงสร้างสรรค์ เช่น ฟ้อนโหวด ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ เป็นต้น ฟ้อนอีสานในสถานศึกษาเหล่านี้มีทั้งข้อดีและข้อเสีย กล่าวคือ ข้อดีเป็นการอนุรักษ์สืบสานและเผยแพร่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดั้งเดิมให้คงอยู่ในรูปแบบวิชาการ แต่ข้อเสียก็มีเช่นกันคือฟ้อนอีสานถูกกำหนดด้วยแบบแผนที่สถานศึกษาสร้างขึ้น ทำให้ฟ้อนอีสานขาดความเป็นอิสระเพราะถูกกำหนดด้วยมาตรฐานทางการศึกษาซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นมาตรฐานที่ได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ราชสำนัก มีการกำหนดท่าทางอย่างชัดเจน ตายตัว ซึ่งขัดกับความเป็นพื้นบ้านที่เน้นความเป็นอิสระเป็นสำคัญ

ฟ้อนในการแสดงหมอลำ เป็นการฟ้อนอีกกลุ่มหนึ่งที่พบเห็นได้โดยง่ายในวิถีชีวิตของชาวอีสาน เนื่องจากหมอลำเป็นการแสดงที่มีความสัมพันธ์กับชาวอีสานเป็นอย่างมาก เห็นได้จากทุกงานบุญประเพณีของชาวอีสานมักว่าจ้างให้หมอลำเป็นมหรสพในงานนั้น ๆ เสมอ หมอลำจึงเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน และกลายเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่ใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน การฟ้อนที่ประกอบอยู่ในการแสดงหมอลำส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนที่ใช้สื่อความหมายไปตามกลอนลำ กล่าวคือ การฟ้อนนั้นมุ่งที่จะถ่ายทอดความหมายของกลอนลำผ่านทางร่างกายอีกทางหนึ่งเพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังเข้าใจและมองเห็นภาพเกี่ยวกับสิ่งที่หมอลำกำลังกล่าวถึงอยู่ในขณะนั้น

2. วัฒนธรรมการเลือกคู่ครอง เป็นวัฒนธรรมที่ชาวอีสานให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นการตัดสินใจระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวที่จะดำเนินชีวิตร่วมกันในฐานะสามีภรรยาและพัฒนาไปสู่ระบบครอบครัวซึ่งเป็นพื้นฐานของสังคม วัฒนธรรมการเลือกคู่ครองของชาวอีสานเป็นที่มาของประเพณีเล่นสาว คือ ประเพณีเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวซึ่งชาวอีสานถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลานาน การเล่นสาวเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาวที่จะได้รู้จักกันและพัฒนาความสัมพันธ์ตามความพึงพอใจของตนเองโดยมีพ่อแม่ญาติผู้ใหญ่ดูแลควบคุมอย่างใกล้ชิด เพื่อป้องกันการประพฤติผิดประเพณี การเล่นสาวสามารถเกิดขึ้นได้ในโอกาสต่าง ๆ 4 โอกาส คือ

การเล่นสาวในประเพณีลงข่วง เป็นการเล่นสาวในขณะที่ฝ่ายหญิงรวมตัวกันทำกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งในข่วงบ้าน (บริเวณบ้าน) ส่วนมากมักเป็นกิจกรรมเกี่ยวกับการทอผ้า ชายหนุ่มจะมาพูดคุยทำความรู้จักกันตามประสาตลอดจนอาสาช่วยงานตามที่ตนจะทำได้

การเล่นสาวในประเพณีตำข้าว เป็นการเล่นสาวในขณะที่ฝ่ายหญิงกำลังตำข้าวอันเป็นหน้าที่หลักอีกอย่างหนึ่งของสตรีอีสานที่จะต้องทำงานบ้านซึ่งรวมถึงการหุงหาอาหาร ในขณะที่ตำข้าวเปลือกให้กลายเป็นข้าวสารจึงเป็นอีกช่วงเวลาหนึ่งที่ชายหนุ่มจะได้แสดงน้ำใจออกแรงตำข้าวแทนหญิงสาวเพื่อแสดงความรู้สึกที่ดีต่อกัน

การเล่นสาวในประเพณีลงแขก เป็นการเล่นสาวในขณะที่มีกิจกรรมร่วมกันในครัวเรือนใดครัวเรือนหนึ่ง เช่น ลงแขกเกี่ยวข้าว ลงแขกสร้างศาลา ลงแขกสร้างสะพาน เป็นต้น ในระหว่างที่ทำงานไปนั้นหนุ่มสาวก็จะได้ทำความรู้จักพูดคุยกันหรือบอกกล่าวความรู้สึกต่าง ๆ

การเล่นสาวในประเพณีประจำปีหรืองานบุญสำคัญ เป็นการเล่นสาวในขณะจัดเตรียมงานหรือขณะร่วมงานบุญประเพณีที่จัดขึ้นในชุมชน ซึ่งหนุ่มสาวจะได้พูดคุยกันสร้างความรู้สึกที่ดีต่อกัน

การเล่นสาวในทุกโอกาสมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ ใช้ผญาเกี้ยวในการเจรจาพูดคุยกันและใช้แคนหรือพิณบรรเลงประกอบการจ่ายผญาเกี้ยวซึ่งสร้างบรรยายกาศให้สนุกสนานรื่นเริง

3. วัฒนธรรมการแสดง เป็นวัฒนธรรมที่ชาวอีสานใช้สร้างความบันเทิงผ่อนคลายความตึงเครียดความเหน็ดเหนื่อยจากการดำเนินชีวิตประจำวัน ในกลุ่มชนไทลาวมีวัฒนธรรมการแสดงที่สำคัญจนกลายเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่สำคัญของภาคอีสาน คือ หมอลำ อันเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่หลอมรวมวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ารวมกัน ได้แก่ วัฒนธรรมการฟ้อน วัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี วัฒนธรรมการดนตรี วัฒนธรรมทางภาษา วัฒนธรรมการแต่งกาย เป็นต้น

หมอลำ หมายถึง ผู้มีความรู้ ความสามารถและความชำนาญในการขับร้องด้วยทำนองและภาษาถิ่นอีสานที่ประพันธ์เป็นกลอนลำ อีกทั้งยังสามารถฟ้อนประกอบการขับร้องนั้นโดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง อนึ่งยังหมายถึงการแสดงที่หมอลำเป็นผู้แสดงหลักอีกด้วย สาเหตุของการเกิดหมอลำยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนแต่มีความเป็นไปได้อยู่ 3 ประการ คือ

1. หมอลำเกิดจากความเชื่อและพิธีกรรม เนื่องจากชาวอีสานมีความเชื่อในเรื่องการบูชาผีฟ้า ผีแถน หรือภูตผีต่าง ๆ เมื่อใดที่ต้องการติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ก็จะจัดพิธีกรรมตามความเชื่อ โดยใช้กลอนลำเป็นสื่อกลางในการอ้อนวอนและบูชา เพื่อให้บันดาลความอุดมสมบูรณ์ ฟ้าฝนตกต้องตามฤดูกาล รวมถึงการรักษาโรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ เมื่อผลของพิธีกรรม

เป็นที่น่าพอใจจึงเกิดความคิดใหม่ ๆ ที่จะผสมผสานการฟ้อนให้สอดคล้องกับการขับลำ จึงเกิดเป็นธรรมเนียมนิยมที่ใช้การลำและการฟ้อนเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์

2. หมอลำเกิดจากมหรสพโบราณ กล่าวคือ การอ่านหนังสือผูกนิทานพื้นบ้านเป็นมหรสพที่ชาวอีสานนิยมแสดงทั้งในงานมงคลและอวมงคล แรกเริ่มการอ่านหนังสือผูกคือการอ่านนิทานที่จารึกลงบนใบลานที่นำมาผูกติดกัน จากนั้นจึงสอดแทรกทำนอง จังหวะ และอารมณ์ประกอบเรื่องราว สร้างความน่าตื่นเต้นและน่าติดตามให้ผู้ชมผู้ฟังจนเป็นที่นิยมในภายหลัง ต่อมาไม่นิยมการอ่านหนังสือผูกจึงเปลี่ยนมาใช้วิธีท่องจำและแสดงเป็นบทบาทสมมุติตามท้องเรื่องด้วยคนเพียงคนเดียวจึงเกิดเป็น “หมอลำพื้น” ซึ่งเป็นหมอลำชนิดแรกที่เกิดขึ้น

3. หมอลำเกิดจากการละเล่นพื้นบ้าน ตามจารีตประเพณีของชาวอีสานการ เกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวมักจะกระทำในระหว่างที่ลงข่วง ซึ่งเป็นโอกาสที่หนุ่มสาวได้พบปะกัน การสนทนาเจรจามักร้อยเรียงให้เป็นบทเป็นกลอน ซึ่งชาวอีสานเรียกว่า ผญา เพื่อให้เกิดความงามทางภาษาและสร้างจังหวะทำนองในการกล่าว ต่อมาจึงเริ่มมีการเป่าแคนประกอบการกล่าวผญาและปรับเปลี่ยนรูปแบบจนกลายเป็นหมอลำกลอนในที่สุด

หมอลำสามารถจำแนกตามรูปแบบการแสดงได้ 5 ประเภท คือ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน

หมอลำผีฟ้า เป็นหมอลำที่ใช้ในการรักษาผู้ป่วย สืบเนื่องจากความเชื่อของชาวอีสานที่ว่าการเจ็บป่วยเกิดจากการดลบันดาลของภูตผี จึงต้องอัญเชิญผีฟ้ามาทำการรักษาอาการเจ็บป่วยนั้น ๆ โดยใช้กลอนลำและการฟ้อนเป็นเครื่องบำบัด มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบตลอดพิธี หมอลำผีฟ้าเป็นหญิงวัยกลางคนทำหน้าที่เป็นร่างทรงให้ผีฟ้าลงมาทำการรักษา โดยเริ่มต้นจากการสอบถามสาเหตุการป่วยและบอกวิธีแก้ไข อนึ่งหมอลำผีฟ้าเป็นการรักษาเชิงจิตเวช เพราะการเจ็บป่วยส่วนใหญ่มักมีสาเหตุมาจากการขัดแย้งของคนในครอบครัว ผีฟ้าจะเป็นผู้ประสานความเข้าใจสร้างความรักความอบอุ่นให้เกิดภายในครอบครัว เมื่อผู้ป่วยมีกำลังใจที่ดีขึ้นจึงสามารถรักษาให้หายได้ด้วยยาแผนปัจจุบัน

หมอลำพื้น เป็นหมอลำเล่าเรื่องราว นิทาน ตำนานโดยตัวหมอลำเพียงคนเดียว ส่วนใหญ่มักเป็นชายที่ผ่านการบวชเรียนมา มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง แต่เดิมเป็นการอ่านหนังสือผูกซึ่งเป็นมหรสพดั้งเดิมของชาวอีสานต่อมามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นการท่องจำและสอดแทรกทำนองในการเล่าเรื่อง ตลอดจนออกท่าทางประกอบไปตามท้องเรื่อง โดยมีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์การแสดง

หมอลำกลอน เป็นหมอลำที่พัฒนามาจากหมอลำพื้น โดยการเพิ่มผู้แสดงเป็น 2 คน ส่วนใหญ่มักเป็นชายและหญิง โต้ตอบกันด้วยกลอนลำเนื้อหาต่าง ๆ เช่น วรรณกรรม การศึกษา ศาสนา เป็นต้น ต่อมานิยมโต้ตอบกันเฉพาะกลอนเกี้ยวซึ่งเป็นกลอนที่กล่าวถึงความรักความพิศวาสและมีการฟ้อนประกอบการแสดงเป็นช่วง ๆ มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง

หมอลำหมู่ เป็นหมอลำที่แสดงเป็นเรื่องราวซึ่งได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกของภาคกลาง ผู้แสดงจะแสดงไปตามบทบาทของตัวละคร แต่งกายตามฐานะของตัวละคร วรรณกรรมที่นำมาแสดงเป็นนิทานพื้นบ้าน เช่น จำปาสี่ต้น แก้วหน้าม้า ผาแดงนางไอ่ เป็นต้น ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน พิณ กลอง บางครั้งสอดแทรกดนตรีสากล เช่น กีต้าร์ กลองชุด อิเล็กโทนร่วมด้วย

หมอลำเพลิน เป็นหมอลำที่พัฒนามาจากหมอลำหมู่ โดยการเพิ่มจำนวนผู้แสดงให้มากขึ้น ปรับเปลี่ยนทำนองในการลำให้สนุกสนานด้วยการเร่งจังหวะให้กระชับรวดเร็วเร้าใจ ทั้งนี้หมอลำเพลินยังได้ผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกเข้าไว้ด้วยหลายส่วน เช่น การแต่งกายของผู้แสดงหญิงนิยมนุ่งกระโปรงสั้น ร้องเพลงลูกทุ่งหมอลำหรือเพลงสตริงแทนการขับลำ ออกท่าทางการเต้นรำแบบตะวันตก ใช้เครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดง

เมื่อหมอลำเป็นศูนย์รวมวัฒนธรรมอีสานซึ่งหมายรวมถึงวัฒนธรรมการฟ้อนด้วยแล้ว ความหลากหลายทางวัฒนธรรมด้านการฟ้อนในการแสดงหมอลำจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้ชมจะได้พบเห็นในการแสดงหมอลำทุกประเภท ซึ่งล้วนแต่มีลักษณะท่าทางการฟ้อนที่แตกต่างกัน ดังนี้

ฟ้อนในการแสดงหมอลำผีฟ้า เป็นการฟ้อนโดยหญิงร่างทรงผีฟ้าพร้อมด้วยคณะ มีแคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการฟ้อน ลักษณะการฟ้อนของหมอลำผีฟ้ามีทั้งการฟ้อนเดี่ยวของหมอลำผีฟ้า และการฟ้อนพร้อมกันกับหมู่คณะ ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นท่าอิสระไม่มีรูปแบบกำหนดตายตัว ไม่มีท่าหยุดนิ่งจึงไม่สามารถบอกระบุระดับท่าทางและอาการของท่าฟ้อนได้ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการฟ้อนที่คล้ายกับการฟ้อนของมนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ ลักษณะท่าฟ้อนที่ปรากฏ คือ การม้วนมือ วาดมือ ตบมือ ยกขาไปข้างหน้า ยกขาไปข้างหลัง กระโดดเท้าเดียวและสองเท้า ในขณะที่ฟ้อนผู้ฟ้อนจะอยู่ในอาการกึ่งหลับกึ่งตื่นไม่รู้สึกตัวอันเป็นผลมาจากการเชิญผีฟ้ามาประทับร่างเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย

ฟ้อนในการแสดงหมอลำพื้น เป็นการฟ้อนประกอบการลำเล่าเรื่อง มีแคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการฟ้อน ลักษณะการฟ้อนของหมอลำพื้นเป็นการออกท่าทางตามความหมายของกลอนลำที่กำลังกล่าวถึง เช่น กล่าวถึงตัวเองก็เอามือวางทาบที่กลางอก กล่าวถึงนกก็กางแขนออกข้างลำตัวแสดงเป็นท่านกบิน กล่าวถึงอดีตก็เอามือชี้ไปข้างหลัง เป็นต้น ทั้งนี้ยัง

มีผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการออกท่าทางด้วย เช่น ทำผ้าขาวม้าเป็นเด็กทารก ใช้ผ้าขาวม้ามาห่มแทนสไบเมื่อต้องแสดงเป็นผู้หญิง เป็นต้น การฟ้อนของหมอลำพื้นนี้ไม่ได้มีความประณีตเท่าใดนักเป็นท่าทางการฟ้อนที่เรียบง่ายไม่สลับซับซ้อน เพราะต้องการเพียงสื่อความหมายตามกลอนลำโดยถ่ายทอดผ่านทางร่างกายให้ผู้ชมมองเห็นภาพและเข้าใจกลอนลำมากขึ้น

ฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน เป็นการฟ้อนของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง มีแคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ลักษณะการฟ้อนมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ฟ้อนในขณะที่ลำ เป็นการฟ้อนสื่อความหมายตามกลอนลำคล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้น ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการฟ้อนคู่ร่วมกันมีลักษณะเป็นการฟ้อนรุกไล่โดยฝ่ายชายจะต้องเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้มากที่สุดส่วนฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงให้พ้นจากการรุกไล่ดังกล่าว ท่าทางที่ปรากฏคล้ายกับกิริยาสามัญของคนทั่วไป เช่น การสอดมือไปเปิดกระโปรง การปัดป้องบ่ายเบี่ยง เป็นต้น หากแต่มีการปรับแต่งท่าทางให้ประณีตมากขึ้นและสอดคล้องกับทำนองแคน

ฟ้อนในการแสดงหมอลำหมู่ เป็นการฟ้อนที่คล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้นและหมอลำกลอนคือเป็นการฟ้อนสื่อความหมายตามกลอนลำ หากแต่หมอลำหมู่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการฟ้อนเท่าใดนักเพราะให้ความสำคัญกับการออกท่าทางที่เป็นธรรมชาติทั่วไปของมนุษย์ เช่น การเดิน การนั่ง การยิ้ม การร้องไห้ เป็นต้น หรือแสดงออกด้วยน้ำเสียง สีหน้า แววตา จนบางครั้งแทบจะไม่ปรากฏการฟ้อนเลยก็ว่าได้ อาจจะมีเพียงตอนเดินออกจากฉากและเดินเข้าฉากเล็กน้อยเพียงเท่านั้น นอกจากนี้หมอลำหมู่ยังนำท่าฟ้อนมาผสมผสานกับการเต้นแบบสากลเพื่อประกอบเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงด้วย

ฟ้อนในการแสดงหมอลำเพลิน เป็นการฟ้อนที่คล้ายกับการฟ้อนของหมอลำพื้น หมอลำกลอน และหมอลำหมู่ คือ เป็นการฟ้อนสื่อความหมายตามกลอนลำ แต่จุดเด่นของการฟ้อนของหมอลำเพลินอยู่ที่ความรวดเร็วในการฟ้อน การเคลื่อนที่ไปโดยรอบเวที และการใช้ร่างกายที่แปลกตา เช่น การยักไหล่ การส่ายสะโพก การสะบัดมือ เป็นต้น ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากทำนองลำเพลิน (ทำนองเดินดง) เป็นทำนองที่รวดเร็ว เร้าใจ สนุกสนาน หมอลำเพลินจึงต้องออกท่าฟ้อนให้สัมพันธ์กับทำนอง อีกทั้งหมอลำเพลินได้สอดแทรกท่าทางการเต้นรำอย่างตะวันตกเข้าไปจึงทำให้มีการเคลื่อนไหวร่างกายที่แปลกตากว่าการฟ้อนของหมอลำประเภทอื่น นอกจากนี้ยังมีการเต้นรำแบบสากลประกอบเพลงร้องที่ใช้ในการแสดงด้วยเช่นเดียวกับหมอลำหมู่

จากการศึกษาการฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภทปรากฏลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อนที่โดดเด่นอยู่ 2 ประการ คือ ประการแรกหมอลำทุกประเภทต้องใช้ท่าวาดมือเสมอ ท่าวาดมือเป็นการ

ยกมือขึ้นหน้าลำตัวแล้วเคลื่อนออกไปข้างลำตัวระดับไหล่ไม่เกินศีรษะแล้วดึงมือนั้นกลับเข้ามาหาตัวเองทำสลับทั้งมือซ้ายและมือขวา ประการที่สองหมอลำทุกประเภทจะสะดุ้งตัวขึ้นตามทำนองแคนแต่ไม่สามารถระบุความถี่ของการสะดุ้งได้เนื่องจากเป็นความพึงพอใจของหมอลำแต่ละคน อย่างไรก็ตามการฟ้อนในการแสดงหมอลำล้วนมีความสำคัญในการแสดงหมอลำทุกประเภทซึ่งสามารถแบ่งการฟ้อนในการแสดงหมอลำได้ 4 ประเภท คือ ฟ้อนเดี่ยว ฟ้อนคู่ ฟ้อนหมู่ และฟ้อนเกี้ยว

ฟ้อนเดี่ยวเป็นการฟ้อนโดยหมอลำเพียงคนเดียวพบในการแสดงหมอลำทุกประเภท ฟ้อนคู่เป็นการฟ้อนร่วมกันของหมอลำสองคนอาจจะเป็นชายกับชาย หญิงกับหญิง หรือชายกับหญิงก็ได้พบในการแสดงหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน ฟ้อนหมู่เป็นการฟ้อนโดยหมอลำจำนวนมากกว่าสองคนขึ้นไปพบได้ในการแสดงหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน ส่วนการฟ้อนเกี้ยวเป็นการฟ้อนระหว่างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยมีวัตถุประสงค์ของการฟ้อนในลักษณะของการเกี้ยวพาราสี แสดงความสัมพันธ์ของผู้ฟ้อนในเชิงชู้สาว ด้วยท่าทางสื่อความหมายในเชิงหยอกเย้ารุกไล่ ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงหมอลำ 3 ประเภท คือ หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน อาจมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง คือ การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลินเป็นการฟ้อนเกี้ยวที่ต้องการสื่อความหมายในทางความรักที่สวยงาม ท่าฟ้อนเกี้ยวมีการออกแบบและฝึกซ้อมไว้ล่วงหน้าจนเกิดความชำนาญ การฟ้อนเกี้ยวจึงมีความประณีตและมีความสัมพันธ์กันระหว่างผู้ฟ้อนอยู่มาก ตรงกันข้ามการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนเป็นการฟ้อนในเชิงชู้สาวก็จริงอยู่ แต่ไม่ได้มุ่งเน้นให้เกิดความประณีตเหมือนอย่างการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน เนื่องจากการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้เป็นการแสดงออกซึ่งความสามารถในการฟ้อนเชิงรุก เชิงรับ แสดงไหวพริบในการปัดป้องและการเอาตัวรอดจากการบุกรุกของฝ่ายชาย จึงไม่เกิดความประณีตในการฟ้อนสักเท่าใดนัก อีกทั้งการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนนี้ยังเป็นการฟ้อนแบบฉับพลัน ไม่มีการนัดหมายล่วงหน้า ความสัมพันธ์ระหว่างคู่ฟ้อนจึงน้อยมากเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำหมู่และหมอลำเพลิน

เมื่อนำความเป็นมา ลักษณะการแสดงและการฟ้อนของหมอลำทั้ง 5 ประเภท ได้แก่ หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำเพลิน มาประมวลรวมกับความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมการฟ้อนและวัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสี ทำให้ทราบว่า หมอลำที่สะท้อนวัฒนธรรมการฟ้อนและวัฒนธรรมการเกี้ยวพาราสีของชาวอีสานได้มากที่สุด คือ หมอลำกลอน

หมอลำกลอน คือ หมอลำที่มีลักษณะเป็นการตอบโต้ของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงด้วยกลอนลำเนื้อหาต่าง ๆ มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง มีการฟ้อนประกอบการแสดงเป็นช่วง ๆ ความเป็นมาของหมอลำกลอนเป็นเพียงการสันนิษฐานว่าเกิดจากการผสมผสานระหว่าง หมอลำพื้น การเทศน์โจทย์แก้ของพระสงฆ์ และการละเล่นเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว (การเล่นสาว) โดยการนำเอาแคนมาเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง จากนั้นก็มีการปรับเปลี่ยน แก้ไข ปรับปรุงรูปแบบการแสดงและสอดแทรกการฟ้อนเข้าไปในการแสดง เพื่อให้เป็นที่ถูกอกถูกใจผู้ชมตามกาลสมัยจนกลายเป็นที่นิยมของชาวอีสานในช่วงเวลาหนึ่ง

หมอลำกลอนมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด พัฒนาการของหมอลำกลอนเหล่านี้เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ตลอดจนความนิยมของประชาชนในขณะนั้น หมอลำกลอนจึงต้องปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ในขณะนั้น ซึ่งสามารถแบ่งพัฒนาการของหมอลำกลอนได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรกหมอลำกลอนพัฒนาไปสู่รูปแบบละคร ทำให้เกิดหมอลำชิงชู้และหมอลำสามสิงห์ชิงนาง (หมอลำสามเกลอ) ส่วนที่สองเป็นพัฒนาการไปสู้รูปแบบเพลงร้อง ทำให้เกิดหมอลำซิ่ง ถึงแม้ว่าหมอลำกลอนจะมีการเปลี่ยนแปลงไปเพียงใด แต่หมอลำกลอนบางกลุ่มก็ยังคงสืบทอดอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมไว้เป็นอย่างดี

เนื่องจากหมอลำกลอนเป็นที่นิยมโดยทั่วไปในภาคอีสานจึงทำให้หมอลำกลอนในแต่ละท้องที่มีความแตกต่างกันตามสภาพและความนิยมของแต่ละท้องที่ ลักษณะรูปแบบความต่างของหมอลำกลอนทำให้เกิดหมอลำกลอนแยกออกเป็นหลายประเภท ซึ่งภาษาอีสานใช้คำว่า “วาด” อันกร่อนคำมาจากวาดลำวาดฟ้อน สามารถจำแนกโดยใช้พื้นที่เป็นเกณฑ์การแบ่งได้ 4 วาด คือ วาดอุบลราชธานี วาดขอนแก่น วาดพุทไธสง และวาดภูเขียว ในจำนวนทั้งสี่วาดนี้วาดที่เก่าแก่ที่สุดและเป็นต้นแบบของวาดอื่น ๆ คือ วาดอุบลราชธานี

หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นหมอลำกลอนอีกประเภทหนึ่งที่ถูกจัดแบ่งโดยอาศัยรูปแบบการแสดงและพื้นที่ท้องถิ่นเป็นหลักในการจัดแบ่ง หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นหมอลำกลอนวาดที่เก่าแก่ที่สุด มีความแพร่หลายกระจายไปทั่วภาคอีสาน เป็นที่นิยมของชาวอีสานเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังเป็นต้นแบบของหมอลำกลอนวาดอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในภายหลัง หมอลำกลอนทุกวาดมีรูปแบบการแสดงที่คล้ายคลึงกันแต่ต่างกันในรายละเอียดเพียงบางส่วน ซึ่งเกิดขึ้นจากสภาพของท้องถิ่นและความนิยมของคนในท้องถิ่น เช่น คนขอนแก่นนิยมพูดเร็ว หมอลำกลอนวาดขอนแก่นก็ลำในทำนองที่ค่อนข้างเร็วกระชับ ส่วนคนอุบลราชธานีพูดช้ามีคำสร้อยคำเสริมหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจึงลำในทำนองที่ค่อนข้างช้าลากหางเสียง เป็นต้น ส่วนองค์ประกอบอื่น ๆ ทั่วไปก็คล้ายคลึงกัน ดังนี้

1. ผู้แสดง หมายถึงตัวหมอลำและหมอแคน
2. กลอนลำ แบ่งตามเนื้อหาของกลอนลำได้ 8 ประเภท ได้แก่ กลอนเกี้ยว กลอนนิทาน กลอนศีลธรรม กลอนพรรณนาธรรมชาติ กลอนวิชาการ กลอนสาด กลอนเชิน กลอนโจทย์แก้
3. ทำนองลำ ได้แก่ ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย
4. แคน เป็นดนตรีประกอบการแสดงเพียงชิ้นเดียว
5. การแต่งกาย แต่เดิมแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองต่อมาแต่งกายตามสมัยนิยม
6. เวที เป็นแบบง่าย ๆ ยกพื้นสูง ไม่มีฉากหลัง มีเสา 4 ต้น มองเห็นได้รอบด้าน
7. โอกาส สามารถทำการแสดงได้ทุกโอกาส ยกเว้นฤดูเกษตรกรรม
8. ค่าตอบแทน แรกเริ่มไม่มีค่าตอบแทน ต่อมาเรียกเก็บตามสภาพเศรษฐกิจ

การแสดงหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีต่างจากวาดอื่น ๆ ตรงที่หมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีมีทำนองลำที่ค่อนข้างช้า ใช้กลอนลำสุภาพไม่หยาบโลน คงรูปแบบการแสดงดั้งเดิม ซึ่งหมายรวมถึงลำดับขั้นตอนการแสดงและการฟ้อนที่ประกอบอยู่ในการแสดงด้วย ลำดับการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีสามารถแบ่งได้เป็น 5 ยกการแสดง ดังนี้

ยกที่ 1 ลำไหว้ครู
ยกที่ 2 ลำประกาศศรัทธา
ยกที่ 3 ลำเกี้ยว
ยกที่ 4 ลำทั่วไป
ยกที่ 5 ลำลา

จากการแสดงของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีทั้ง 5 ยก พบว่า โดยส่วนใหญ่ความสำคัญของการแสดงอยู่ที่การโต้ตอบด้วยกลอนลำของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง การฟ้อนเป็นเพียงส่วนประกอบที่มิได้มีความโดดเด่นเท่าใดนัก ในขณะที่หมอลำขับลำอยู่นั้นจะมีการฟ้อนน้อยมากหรือแทบไม่ฟ้อนเลย เพราะท่าทางที่ใช้ประกอบขณะขับลำนั้นเป็นเพียงการยกมือ วาดมือ ม้วนมือ หรือชี้นิ้ว เพียงเท่านั้น ไม่ปรากฏท่าฟ้อนใด ๆ หากแต่หมอลำอีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่ได้ขับลำจะเป็นผู้ฟ้อนประกอบทำนองลำของหมอลำอีกฝ่ายหนึ่ง ซึ่งท่าฟ้อนเหล่านั้นก็เป็นเพียงการฟ้อนไปตามทำนองของแคนไม่ได้สื่อความหมายใด ๆ ผ่านทางท่าฟ้อน ถึงว่าการฟ้อนจะไม่ใช่ส่วนประกอบสำคัญในยกการแสดงอื่น ๆ แต่ก็เป็นสิ่งที่ขาดไปเสียไม่ได้ ตรงกันข้ามกับยกที่ 3 ลำเกี้ยว ที่ให้ความสำคัญกับการฟ้อนเกี้ยวเป็นอย่างมาก ดังนั้นในการแสดงหมอลำกลอนวาด

อุบลราชธานีจึงสามารถแบ่งท่าฟ้อนที่ใช้ฟ้อนได้ 2 ประเภท คือ ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ และฟ้อนเกี้ยว

ฟ้อนเดี่ยวหรือฟ้อนอิสระ หมายถึง ท่าฟ้อนที่หมอลำแต่ละท่านใช้ฟ้อนในขณะที่ขับลำอยู่ หรือเป็นท่าฟ้อนที่หมอลำใช้ฟ้อนเพื่ออวดความสามารถด้านการฟ้อนในช่วงที่เป็นการลำทั่วไป ซึ่งหมอลำแต่ละท่านจะมีจำนวนท่าฟ้อนและลักษณะท่าฟ้อนที่แตกต่างกันออกไป แต่โดยส่วนใหญ่มักจะมีท่าทางที่คล้ายคลึงกันแต่อาจจะต่างกันบ้างเพียงในรายละเอียดของท่า เช่น ระดับมือ การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนัก การเอียงศีรษะ การใช้มือ เป็นต้น โดยเฉพาะกลุ่มหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีจะมีท่าฟ้อนอิสระประจำตัวทุกคน ซึ่งรวมถึงหมอลำเคน ดาเหลา และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ด้วย ท่าฟ้อนอิสระนี้ส่วนใหญ่เป็นท่าฟ้อนที่เลียนแบบมาจากธรรมชาตินำมาดัดแปลงตามจินตนาการและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน สามารถเลือกฟ้อนท่าใดก่อนหลังก็ได้ จำนวนกี่ท่าก็ได้ ขึ้นอยู่กับแต่ละกรณี เป็นการฟ้อนที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

ฟ้อนเกี้ยว หมายถึง การฟ้อนร่วมกันของหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่มีลักษณะท่าทางแสดงเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่หมายจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงให้ได้มากที่สุด เพื่อฉวยโอกาสทำการลวนลามจับเนื้อต้องตัวฝ่ายหญิง ตลอดจนบุกรุกล่วงล้ำจับต้องของสงวน ซึ่งฝ่ายหญิงต้องหลีกเลี่ยงปัดป้องพยายามเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการล่วงเกินดังกล่าว ซึ่งปรากฏท่าฟ้อนเกี้ยวลักษณะนี้ในยกที่ 3 ซึ่งเป็นการลำกลอนเกี้ยวเนื้อหากล่าวถึงความรักความพิศวาส

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีปรากฏในยกที่ 3 ลำเกี้ยว ซึ่งเป็นกลอนลำที่มีเนื้อหากล่าวถึงความรักความพิศวาสตลอดจนความใคร่เชิงกามารมณ์ การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีสามารถแบ่งได้เป็น 2 กรณี คือ การฟ้อนเกี้ยวโดยมิได้นัดหมายและการฟ้อนเกี้ยวโดยนัดหมาย

การฟ้อนเกี้ยวโดยมิได้นัดหมาย หมายถึง การฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำกลอนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงไม่ได้ทำการนัดหมายการลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า ทั้งนี้มีสาเหตุมาจากการแสดงหมอลำกลอนโดยทั่วไปนั้นนิยมจ้างหมอลำฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมาจากคนละที่ เมื่อหมอลำทั้งสองฝ่ายไม่รู้จักคุ้นเคยกันจึงไม่นิยมที่จะนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า เมื่อเป็นเช่นนี้ท่าฟ้อนเกี้ยวจึงเป็นการแสดงออกซึ่งปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำเอง ที่หมอลำฝ่ายชายพยายามจะรุกไล่เข้าถึงตัวหมอลำฝ่ายหญิงเพื่อจับต้องของสงวน ส่วนฝ่ายหญิงก็จะต้องหลบหลีกเอาตัวเองให้รอดพ้นจากการรุกไล่นั้น การฟ้อนในกรณีนี้ให้ความสำคัญในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำมากกว่าความประณีตของท่าฟ้อน

การฟ้อนเกี้ยวโดยนัดหมาย หมายถึง การฟ้อนเกี้ยวที่หมอลำกลอนทั้งสองฝ่ายได้ทำการนัดหมายลำดับกระบวนท่าฟ้อนไว้ล่วงหน้า เมื่อทำการฟ้อนเกี้ยวกันก็จะฟ้อนไปตามลำดับท่าที่

นัดหมายไว้ การฟ้อนในรูปแบบนี้ให้ความสำคัญกับความประณีตของท่าฟ้อนมากกว่าการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวหมอลำ

กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของหมอลำเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ) และหมอลำฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ) มีจำนวนทั้งสิ้น 9 กระบวนท่า เป็นท่าที่มีชื่อเรียกซึ่งหมอลำทั้งสองท่านเรียกตรงกันจำนวน 4 กระบวนท่า ได้แก่

1. ท่าวาดมือ
2. ท่าจก-ปัด
3. ท่าบัวคว่ำบัวหงาย
4. ท่าจก-ปิด

ส่วนอีก 5 กระบวนท่าไม่มีชื่อเรียกท่าฟ้อน ผู้วิจัยจึงได้กำหนดชื่อท่าฟ้อนทั้งห้ากระบวนท่า โดยเรียกชื่อท่าตามลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อเป็นการจัดระบบในการบันทึกท่าฟ้อน ได้แก่

5. ท่าเกี้ยวล่าง
6. ท่าบัวคว่ำบัวหงายสลับมือ
7. ท่าวาดมือ-ป้องข้าง
8. ท่ายึกไหล่
9. ท่าวาดมือ-พรมนิ้วหลอกล่อ

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นการฟ้อนที่ไม่เคร่งครัดในวิธีปฏิบัติ ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนอย่างไรก็ได้โดยยึดถือเค้าโครงของท่าฟ้อนตามที่ได้รับการถ่ายทอดมาเป็นสำคัญ ส่วนรายละเอียดของท่าฟ้อนสามารถปรับปรุงแก้ไขได้ตามความสามารถและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน ในการฟ้อนแต่ละครั้งไม่จำเป็นต้องฟ้อนจนครบทั้ง 9 กระบวนท่าก็ได้ จะเลือกฟ้อนกี่กระบวนท่าหรือกระบวนท่าละกี่ครั้งก็ได้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในแต่ละโอกาสแต่ละปัจจัย

ที่มาของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวมาจากท่าทางที่ปรากฏในการเล่นสาว กล่าวคือ กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากกิริยาสามัญของมนุษย์ ถึงแม้ว่าการเล่นสาวจะไม่มีกระบวนท่าฟ้อนใดเลย มีเพียงการหยอกเย้าเล้าโลม หยอกล้อทีเล่นทีจริง ตลอดจนการฉวยโอกาสจับต้องร่างกายฝ่ายหญิงตามแต่จะทำได้ กิริยาท่าทางเหล่านี้ถูกนำมาปรับใช้ในการฟ้อนเกี้ยวโดยตัวหมอลำ ซึ่งดัดแปลงท่าทางให้มีความประณีตสลับซับซ้อนมากกว่าเดิม เนื่องจากเป็นท่าทางที่ใช้

ฟ้อนในการแสดงหมอลำซึ่งเป็นสิ่งสร้างความบันเทิงใจผ่อนคลายความตึงเครียดจึงต้องคิดประดิษฐ์ท่าทางให้ประณีตงดงามมากกว่าท่าทางธรรมชาติ

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีเป็นการฟ้อนที่อาศัยปัจจัยหลายอย่าง กล่าวคือ การฟ้อนเกี้ยวจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีการลำด้วยกลอนเกี้ยวที่เนื้อหากล่าวถึงความรักความใคร่ ประกอบกับเสียงแคนที่คลอเคล้ากันไปจึงเร้าอารมณ์ให้หมอลำเกิดความรู้สึกคล้อยตามเสมือนว่าตนเป็นคนรักกันอย่างที่แสดงอยู่จึงทำการฟ้อนเกี้ยวเพื่อปลดปล่อยอารมณ์ไปตามความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ อีกทั้งการฟ้อนเกี้ยวนี้ยังแฝงไว้ด้วยจุดประสงค์อื่น ๆ อีกด้วย เช่น เป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดความเมื่อยล้าของผู้ชมผู้ฟัง เป็นการพักการใช้เสียงของหมอลำ เป็นการอวดความสามารถด้านการฟ้อนซึ่งสะท้อนให้เห็นอุปนิสัยใจคอของหมอลำ กล่าวคือ หมอลำฝ่ายชายที่มีความเจ้าชู้มีชั้นเชิงก็จะจริงจังกับการฟ้อนเกี้ยวเป็นพิเศษเพราะจะได้จับต้องลวนลามฝ่ายหญิงอย่างไม่น่าเกลียด ซึ่งฝ่ายหญิงก็ต้องหลีกเลี่ยงบ่ายเบี่ยงไปตามที่ตนจะทำได้ ไม่เห็นดีเห็นงามกับการกระทำล่วงเกินซึ่งพ้องกับขนบจารีตของสตรีอีสานที่รักนวลสงวนตัว

ลักษณะของกระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวเป็นท่าทางที่มีความเป็นอิสระสูง ไม่มีกำหนดท่าทางที่ชัดเจนตายตัว ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนอย่างไรก็ได้ตามความสามารถและความพึงพอใจของผู้ฟ้อน แต่โดยส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นท่าฟ้อนเดิม ๆ อย่างที่ได้รับการถ่ายทอดมาซึ่งใช้ฟ้อนจนเกิดความเคยชินและพัฒนามาเป็นกลวิธีการฟ้อนเกี้ยวเฉพาะตัวที่นำไปสู่การเอาชนะคู่ฟ้อน

ลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อนที่ปรากฏสามารถแบ่งได้ ดังนี้

- ศีรษะ ปล่อยตามอิสระ ไม่ระบุทิศทางการเอียง
- ลำตัว โน้มไปข้างหน้า เอนไปข้างหลัง และการยืกไหล่
- มือ ใช้การกดนิ้วชี้ลงแล้วม้วนข้อมือเข้าหาตนเอง ระหว่างที่ฟ้อนจะพรมนิ้วเสมอและให้อิสระในการวาดแขนวาดมือ
- ขาและเท้า ที่พบมากคือการถกเท้า ฝ่ายชายใช้การยืนสองเท้าและหญิงใช้การก้าวไขว้ในการฟ้อนอยู่กับที่
- การเคลื่อนที่ ใช้การย่อนคือย่อเข่าสะดุ้งตัวตามทำนองแคนตลอดเวลา ฝ่ายหญิงมักโหย่นสะโพกเวลาเดิน
- ทิศทาง สามารถเดินไปได้โดยรอบในลักษณะของวงกลมหรือเดินหน้าถอยหลังหน้าตรง หันข้าง และหันเข้าคู่
- การใช้สายตา จะต้องจดจ้องกันอยู่ตลอดเวลา
- การใช้อารมณ์ในการฟ้อน เป็นอารมณ์สมมุติของผู้รุกไล่และผู้รับ

ผลการศึกษาการฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานีครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรรพชนอีสานที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ตลอดจนกิริยาท่าทางของชายหนุ่มและหญิงสาวที่มีความรักต่อกันและที่ลึกซึ้งไปกว่านั้น คือ การนำเสนอความต้องการทางเพศซึ่งเป็นจิตใต้สำนึกของมนุษย์ทั่วไป เป็นปกติวิสัยสำหรับการดำรงเผ่าพันธุ์ โดยสอดแทรกผสมผสานจินตนาการทางนาฏยศิลป์เข้าไปจนพัฒนากลายเป็นนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสานที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบทอด

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาเกี่ยวกับฟ้อนในหมอลำประเภทต่าง ๆ มีอยู่น้อยมาก ควรได้มีการศึกษารวบรวม และจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบระเบียบทางวิชาการ เพื่อเผยแพร่แก่สาธารณชน ซึ่งควรดำเนินการอย่างเร่งด่วน เนื่องจากในปัจจุบันศิลปินหมอลำรุ่นครูล้วนแต่สูงอายุมากแล้ว เกรงว่าศิลปะการแสดงอันทรงคุณค่าเหล่านั้นจะสูญหายไปพร้อมกับศิลปิน

2. การอธิบายเกี่ยวกับการฟ้อนพื้นบ้านเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนและยากที่จะนำเสนอ เนื่องจากการฟ้อนพื้นบ้านเป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่มีลักษณะกฎเกณฑ์ตายตัว ไม่มีการหยุดนิ่งจึงไม่สามารถที่จะบอกอาการของท่าฟ้อนได้ อีกทั้งการเคลื่อนไหวของฟ้อนพื้นบ้านไม่สามารถที่จะเอาหลักการทางนาฏยศิลป์ไทยเข้าไปเป็นตัวกำหนดได้จึงยากที่จะอธิบายให้เข้าใจได้ ดังนั้น ผู้ที่ศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนพื้นบ้านจึงควรทำความเข้าใจกับศัพท์เฉพาะในแบบที่ชาวบ้านใช้จริง เมื่อนำเสนอก็ควรคงศัพท์เฉพาะนั้นไว้ ไม่ควรเปลี่ยนแปลงหรือหาศัพท์อื่นมาทดแทน เพราะจะทำให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนไม่ตรงกับความเป็นจริง

3. ปัจจุบันการฟ้อนเกี้ยวเข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษา มีการกำหนดรูปแบบการฟ้อนโดยใช้หลักการนาฏยศิลป์ราชสำนักซึ่งเป็นการขัดกับลักษณะเฉพาะของฟ้อนอีสานที่มีความเป็นอิสระสูง ส่งผลให้การฟ้อนเกี้ยวในสถานศึกษามีลักษณะต่างจากของเดิม แต่หากลดหลักการดังกล่าวได้ก็จะทำให้การฟ้อนเกี้ยวมีความคล้ายคลึงกับของเดิม

รายการอ้างอิง

เคน ดาเหลา. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 6 กันยายน และ 7 กันยายน 2550.

เครือจิต ศรีบุญนาค. การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 2534.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. ภูมิหลังอีสาน. ใน นาฏกรรมอีสาน, หน้า 1-9. กาฬสินธุ์: ประสานการพิมพ์, 2537.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. คติชาวบ้านอีสาน. กรุงเทพ ฯ: อักษรวัฒนาการพิมพ์, 2526.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. ผญาบทกวีของชาวบ้าน. กาฬสินธุ์: โรงพิมพ์จิตภัณฑ์การพิมพ์, 2526.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ. มหาสารคาม: สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2528.

เจริญ ตันมหาพราน. เบิ่งประเพณีบ้านข้อย. กรุงเทพ ฯ: ธารบัวแก้ว, 2541.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. หมอลำ. วารสารวิทยาลัยวิชาการศึกษามหาสารคาม 1(มิถุนายน-สิงหาคม 2516): 87-98.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. การละเล่นพื้นเมืองของชาวอีสาน. ขอนแก่น: โรงพิมพ์รุ่งเกียรติ, 2518.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2526.

ฉวีวรรณ พันธุ. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 25 สิงหาคม และ 7 กันยายน 2550.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน. มหาสารคาม: ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532.

ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. คู่มือการอบรมนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน. กรุงเทพ ฯ: สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2535.

ชุมเดช เดชพิมล. หมอลำกลอน. รายงานการศึกษาวิชาไทยคดี 501 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2526. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. เฮามาเต้ยใส่กัน. ฟ้าสีทอง 12,139(พฤษภาคม 2530): 108-114.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากูล. การศึกษาเปรียบเทียบคำอู้บ่าวอู้สาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน. กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2532.

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพ ฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2516.

นฤบดินทร์ สาลีพันธ์. อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์พื้นบ้าน สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์, 29 กุมภาพันธ์ 2551.

บัณฑิตวงศ์ ทองกลม. ชีวิตและผลงานของหมอลำทองมาก จันทะลือ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542.

บุญเกิด พิมพ์วรเมธากุล, รวบรวมและเรียบเรียง. ประเพณีโบราณและเกร็ดโบราณคดีไทอีสาน. ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิยา, 2544.

ประมวล พิมพ์เสน. หมอลำหมู่วาทขอนแก่น. ขอนแก่น: หจก. ขอนแก่นการพิมพ์, 2539.

ปรีชา พิณทอง. สารานุกรมภาษาอีสาน-ไทย-อังกฤษ. (2532): 869.

พนอ กำเนิดการญจน์. อีสานโฮแซว. อุดรธานี: ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูอุดรธานี, 2525.

พิมพ์ทอง ภูโสภา. ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2533.

พีรพงศ์ เสนไสย. สายธารแห่งฟ้อนอีสาน. ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2547.

พีรพงศ์ เสนไสย. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และประธานกลุ่มสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2551.

ไพบูลย์ แพงเงิน. กลอนลำภูมิปัญญาของอีสาน. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2534.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. การฟ้อนอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์ไทย สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์, 29 กุมภาพันธ์ 2551.

ยูร กมลเสรีรัตน์. บุญบั้งไฟยโสธร. กรุงเทพ ฯ: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2546.

เยาวภา ดำเนตร. วิถีชีวิตของชาวอีสานจากกลอนลำทางยาวของลำกลอน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2536.

รัตติยา โกมินทรชาติ. รองคณบดีฝ่ายกิจการนิสิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาสารคาม. สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2551.

วาสนา บันทุปา. ฟ้อนซวยมืออีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2534.

วีณา วีสเพ็ญ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 29 กุมภาพันธ์ 2551.

ศิราภรณ์ ปทุมวัน. บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2542.

ศิลปากร, กรม. การละเล่นพื้นเมืองภาคอีสาน(หมอลำ-หมอแคน). กรุงเทพ ฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2522.

ศิลปากร, กรม. รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม. กรุงเทพ ฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

ศิลปากร, กรม. ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน. กรุงเทพ ฯ: บริษัท ไทภูมิ พับลิซซิ่ง จำกัด, 2549.

สนอง คลังพระศรี. หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.

สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร. บันทึกประเพณีไทย ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. กรุงเทพ ฯ: บริษัท สามัคคีสาร (ดอกหญ้า) จำกัด (มหาชน), 2537.

สมพงษ์ บุตรโรจน์. หมอลำ. ใน งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 13. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์, 2532.

สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. บทบาทของหมอลำในการแก้ปัญหาสังคม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2548.

สุกิจ พลประถม. การเป่าแคนแบบพื้นบ้านอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2536.

สุขสันติ แวงวรรณ. หมอลำกกขาขาว. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532.

สุมิตร เทพวงษ์. สารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน. กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, มปป.

สุมิตร เทพวงษ์. นาฏศิลป์ไทย : นาฏศิลป์สำหรับครูประถม. กรุงเทพ ฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2541.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพ ฯ: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2547.

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. คนซิ่งอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน. นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544.

เสงี่ยม บึงไสย. บทบาทของหมอลำกลอนด้านการเมือง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2533.

อุดม บัวศรี. หมอลำพื้น. มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 4(สิงหาคม 2528): 88-93.

โอสถ บุตรมารศรี. ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2538.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

ประวัติและผลงานของ
หมอลำเคน ดาเหลา (ศิลปินแห่งชาติ)

หมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติปี 2534
สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ)
ที่มา : ผู้วิจัย (บันทึกจากภาพถ่าย)

ประวัติส่วนตัว

หมอลำเคน ดาเ หลา มีเชื้อสายเป็นชาวอุบลราชธานีโดยกำเนิด เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2473 ที่บ้านหนองเต่า อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี บิดาชื่อ นายโฮ่ ดาเหลา มารดาชื่อ นางจันแดง ดาเหลา มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน เป็นชาย 3 คน เป็นหญิง 4 คน

หมอลำเคน ดาเหลา สมรสกับภรรยาและมีบุตรร่วมกัน ดังนี้

ภรรยาคนที่ 1 นางเบ็ญ คำไม มีบุตรร่วมกัน 3 คน ได้แก่

1. นางชื่นจิต การบุญ อาชีพรับราชการครู
2. นางประเสริฐศรี หิรัญมาพร อาชีพรับราชการครู
3. นายทรงศิลป์ ดาเหลา อาชีพข้าราชการกรมราชทัณฑ์

ภรรยาคนที่ 2 นางพูนทรัพย์ ผาลา มีบุตรร่วมกัน 1 คน ได้แก่

1. นายพยุงศักดิ์ ดาเหลา อาชีพพนักงานรัฐวิสาหกิจ

ภรรยาคนที่ 3 นางคำภา ฤทธิทิศ (หมอลำคำภา) มีบุตรร่วมกัน 6 คน ได้แก่

1. นางสาวดารณี ดาเหลา อาชีพศิลปินนักร้อง
2. นายเริงชัย ดาเหลา อาชีพพนักงานรัฐวิสาหกิจ
3. นางสาวดวงธิดา ดาเหลา อาชีพพนักงานสายการบินไทย
4. นายยอดชาย ดาเหลา อาชีพพนักงานรัฐวิสาหกิจ
5. นางสาวประกายแก้ว ดาเหลา อาชีพรับราชการ
6. นางสาวแววตา ดาเหลา อาชีพรับราชการ

ภรรยาคนที่ 4 (คนปัจจุบัน) นางบุญเพ็ง ไฝผิวชัย (หมอลำบุญเพ็ง) ไม่มีบุตรร่วมกัน

ประวัติการศึกษา

หมอลำเคน ดาเหลา สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านหนองเต่า อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี จากนั้นได้รับการถ่ายทอดการแสดงหมอลำจากหมอลำคง ดาเหลา ผู้เป็นพี่ชายซึ่งขณะนั้ นเป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนในระแวกบ้าน ด้วยความที่มีใจรักในศิลปะแห่งการขับร้องกอปรกับพรสวรรค์ที่มีอยู่ในตัวส่งผลให้หมอลำเคน สามารถจดจำกลอนลำ ท่าทางและลีลา ทั้งในการขับลำและวาดฟ้อนจากพี่ชายได้อย่างรวดเร็ว จนสามารถรับงานแสดงได้ในระยะเวลาอันสั้น

ประวัติการทำงาน

1. เป็นหมอลำรับจ้างแสดงทั่วไปตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 จนถึงปัจจุบัน
2. เปิดโรงเรียนสอนหมอลำที่บ้านหนองเต่า อ. ตระการพืชผล และ อ. เมือง จ. อุบลราชธานี ระหว่าง พ.ศ. 2498-2509 จากนั้นในปี พ.ศ. 2528 ได้ย้ายมาเปิดที่ ต. ในเมือง อ. ในเมือง จ. ขอนแก่น
3. เป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษให้กับหน่วยงาน องค์กร และสถาบันต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ตลอดทั้งนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป

เรื่องราวในชีวิต

หมอลำเคน ดาเหลา เกิดมาในครอบครัวฐานะปานกลาง บิดามารดามีอาชีพทำนา ชีวิตในวัยเด็กของหมอลำเคนจึงเป็นไปตามอย่างชาวชนบททั่วไปในภาคอีสาน คือ ชีวิตมีความผูกพันอยู่กับท้องไร่ท้องนา มีวิถีชีวิตอย่างเรียบง่าย ด้วยสภาพครอบครัวที่ผูกพันกันนี้ทำให้หมอลำเคนมีโอกาสพบเห็นและเรียนรู้การแสดงหมอลำจากหมอลำคง ผู้เป็นพี่ชายแท้ ๆ ซึ่งขณะนั้นเป็นหมอลำที่เริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนในพื้นที่ใกล้เคียง จวบจนกระทั่งหมอลำเคนสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 แล้ว หมอลำเคนไม่ได้ศึกษาต่อจึงออกมาประกอบอาชีพเกษตรกรในท้องถิ่น อีกทั้งยังรับการถ่ายทอดการแสดงหมอลำจากพี่ชายอย่างต่อเนื่อง ด้วยพรสวรรค์ที่มีมาตั้งแต่กำเนิดกอปรกับความตั้งใจในการศึกษาและความมุ่งมั่นจริงจังกับการแสดงหมอลำ แววของความเป็นศิลปินจึงแสดงออกมาเรื่อย ๆ และชัดเจนในที่สุด กล่าวคือ เมื่อหมอลำคงผู้เป็นพี่ชายนั้นได้เสียชีวิตลงอย่างกะทันหัน หมอลำเคนผู้เป็นน้องที่ได้รับการถ่ายทอดก็ ต้องออกทำการแสดงแทนพี่ชายอย่างไม่ทันตั้งตัว ด้วยวัยเพียง 16 ปีของหมอลำเคนถือว่าเป็นเด็กมากในการแสดงหมอลำแต่วัยและความสามารถด้านการแสดงหมอลำก็ดูจะขัดกันอย่างมาก เนื่องจากหมอลำเคนสามารถทำการแสดงแทนพี่ชายได้เป็นอย่างดี จนได้รับคำชมเชยจากผู้ชมในเวลาอันรวดเร็ว

การแสดงหมอลำของหมอลำเคนในระยะแรกนี้เป็นเพียงการแสดงตามที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพี่ชาย โดยอาศัยการสังเกต การเลียนแบบ และการจดจำเป็นส่วนใหญ่ แต่ด้วยสติปัญญาอันเฉียบแหลมและความจำเป็นเลิศ ทำให้หมอลำเคนสามารถจดจำทั้งทักษะการขับลำและทักษะการวาดฟ้อนได้เป็นอย่างดี ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของศิลปินหมอลำ ความเชื่อมั่นในตนเองกลายเป็นแรงผลักดันให้หมอลำเคนกล้าที่จะรับงานแสดงอย่างมากมาย โดยไม่เคยเกรงกลัวคู่ต่อสู้ในการประชันกลอนลำเลย แม้ว่าตนจะมีอายุและประสบการณ์น้อยกว่าก็ตาม สิ่งสำคัญ

ที่หมอลำเคนใช้เป็ นอาวุธในการประชันกลอนลำมาโดยตลอด คือ ปฏิภาณไหวพริบในการด้นกลอนสด (คิดคำกลอนขึ้นใหม่ในเวลาฉับพลัน) ซึ่งคำกลอนที่คิดขึ้นมาใหม่นั้นก็สามารถเอาชนะคู่ลำและชนะใจผู้ชมได้อย่างถึงอกถึงใจ ประชาชนจึงยอมรับในความสามารถของหมอลำเคนและขนานนามให้หมอลำเคนว่า “หมอลำเคนฮุด” ซึ่งมีความหมายว่า เด็ดเดี่ยว มุทะลุ ดุดัน ไม่เกรงกลัว กล้าหาญ ฉายานี้จึงนำมาซึ่งความนิยมและชื่อเสียงอันโด่งดังไปทั่วภาคอีสาน

ผลงาน

หมอลำเคนได้สร้างผลงานในด้านต่าง ๆ ไว้มากมาย แต่ในช่วงเวลาที่ผ่านมานั้นไม่ได้ทำการจดบันทึกจึงทำให้ยากที่จะรวบร วมได้เสียทั้งหมด ในที่นี้ผู้วิจัยจึงขอรวบรวมมานำเสนอเพียงบางส่วนเท่านั้น ซึ่งแยกเป็นประเภท ดังนี้

1. ผลงานการแสดง

หมอลำเคนเริ่มต้นชีวิตการเป็นศิลปินหมอลำด้วยวัยเพียง 16 ปี ระยะเวลากว่า 60 ปีที่ผ่านมานี้หมอลำเคนได้มีโอกาสทำการแสดงหมอลำในเกือบทุกพื้นที่ ของภาคอีสานและภาค อื่น ๆ ของประเทศไทย อีกทั้งยังมีโอกาสได้ทำการแสดงในต่างประเทศอีกด้วย ผลงานการแสดงของหมอลำเคนจึงมีทั้งในลักษณะของการว่าจ้างและการบำเพ็ญประโยชน์เพื่อสังคม เช่น

- ผลงานการแสดงในประเทศ

- พ.ศ. 2489 เริ่มรับงานแสดงหมอลำทั่วไป

- พ.ศ. 2502 บันทึกแผ่นเสียงครั้งแรก ชุด สุนทรภู่ โดยบริษัทกมลสุโกศล

- พ.ศ. 2504 บันทึกแผ่นเสียงคู่กับหมอลำคำภา หมอลำบุญเพ็ง หมอลำบุญยัง หมอลำวังสถาน หมอลำอ่อนศรี และหมอลำทองคำ โดยบริษัทคาเธ่ย์

- พ.ศ. 2509 ช่วยงานราชการโดยการลำเชิญชวนให้ผู้หลงผิดกลับใจ

- พ.ศ. 2515 บันทึกแผ่นเสียงคู่กับหมอลำคำภาและหมอลำบุญเพ็งจำนวน 6 ชุด โดยบริษัทเสียงสยาม

- พ.ศ. 2521 บันทึกแผ่นเสียงให้กับบริษัทเสียงสยาม บริษัทโอเดียน และบริษัทกรุงไทย

- พ.ศ. 2529 ช่วยงานของหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน และ รวมถึงการเผยแพร่การแสดงหมอลำเพื่อออกอากาศในรายการออนซอนอีสาน ทางสถานีโทรทัศน์ของศูนย์วัฒนธรรมอีสาน

- พ.ศ. 2531 ช่วยงานส่งเสริมเผยแพร่วัฒนธรรมของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดขอนแก่นและศูนย์วัฒนธรรมอีสานอย่างต่อเนื่องเป็นประจำ

- พ.ศ. 2534 ร่วมถ่ายทำสารคดีเพื่ อเผยแพร่ทางโทรทัศน์ในรายการเบิ่งอีสาน ของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 ขอนแก่น และช่อง 11 กรมประชาสัมพันธ์

ร่วมถ่ายทำสารคดีที่ราบสูงแล ะร่วม รายการ โลกสลับสี ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5

หมอลำเคน ดาเหลา ขณะทำการแสดงร่วมกับหมอลำฉวีวรรณ พันธุ

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ผลงานการแสดงต่างประเทศ

- พ.ศ. 2527 ได้รับเชิญไปเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานคู่กับหมอลำฉวีวรรณ ณ ประเทศญี่ปุ่น โดยการเชิญของมูลนิธิวัฒนธรรมร่วมกับบริษัท ASK ของประเทศญี่ปุ่น เป็นเวลา 1 เดือน ในการนี้สิ่งที่ได้รับความนิยมสูงสุด คือการฟ้อนแม่บท 32 ท่า ซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่ถูกนำมาศึกษาและพัฒนาในเวลาต่อมา

2. ผลงานการเป็นวิทยากรและกรรมการ

ด้วยความรู้ความสามารถของหมอลำเคนทำให้ท่านได้รับการเชิญให้ไปเป็นวิทยากรและกรรมการในหลาย ๆ โอกาส และหลายสถาบันทั้งภาครัฐและเอกชน โดยการบรรยายประกอบการสาธิต เช่น ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดขอนแก่น มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และอื่น ๆ นอกจากนี้ท่านยังให้ความรู้แก่นักเรียน นักศึกษา เพื่อนำไปประกอบการทำรายงาน งานวิจัย และวิทยานิพนธ์

3. ผลงานการประพันธ์กลอนลำ

หมอลำเคนมีความสามารถในการประพันธ์กลอนลำได้เป็นอย่างดี กลอนลำที่ประพันธ์ขึ้นนี้ล้วนแต่เป็นกลอนที่มีเนื้อหาสาระที่ดีให้ความรู้ ปลุกฝังคุณธรรมและจริยธรรมสร้างสรรค์สังคม ซึ่งสามารถรวบรวมได้จำนวน 146 คำกลอน โดยแบ่งเนื้อหาเป็น 6 ด้าน ดังนี้

3.1 ด้านการเมืองการปกครอง จำนวน 12 คำกลอน เช่น กลอนคนไทยรักชาติ กลอนนักเลงขาสั้น กลอนปัญหาค้างเมือง กลอนการเมืองกับการเลือกตั้ง เป็นต้น

3.2 ด้านเศรษฐกิจ จำนวน 16 คำกลอน เช่น กลอนค่าของแพงเงินน้อย 1-2 กลอนขยันทำงาน กลอนชวนทำการเกษตร กลอนพัฒนาการเกษตร 1-2 เป็นต้น

3.3 ด้านศาสนาและความเชื่อ จำนวน 43 คำกลอน เช่น กลอนสายมิ่งสายแนน กลอนบาปทุนบุญเป็นการ กลอนพระสุทโธนาค กลอนนิทานอุปคุต เป็นต้น

3.4 ด้านการศึกษา จำนวน 19 คำกลอน เช่น กลอนปราบปรามยาเสพติด กลอนอีสานเขียว 1-2 กลอนอีสานบ่กินปลาดิบ เป็นต้น

3.5 ด้านขนบธรรมเนียมประเพณี จำนวน 16 คำกลอน เช่น กลอนไหว้ครู กลอนสุภาษิตสอนคน กลอนสอนแม่ลูกอ่อน กลอนเตือนพ่อบ้าน เป็นต้น

3.6 ด้านการดำเนินชีวิต จำนวน 40 คำกลอน เช่น กลอนเกี้ยวเมียเขา กลอนชิงชัย กลอนคนตื่นแสงสี กลอนงิ้วต่องต้อน เป็นต้น

4. ผลงานในรูปสื่อ

หมอลำเคนถือได้ว่าเป็นหมอลำที่ได้ทำการบันทึกแผ่นเสียงมากที่สุด จึงได้ฉายาว่า “ราชาแผ่นเสียงทองคำ ” ผลงานแต่ละชุดล้วนได้รับความนิยมจากชาวอีสานเป็นอย่างมาก แต่ผลงานที่ได้รับความนิยมสูงสุดเห็นจะเป็นกลอนลำทางยาว ชุด แตงสังหารสาว ซึ่งผลงานแต่ละชุดนั้นก็ได้รับการว่าจ้างจากหลายบริษัท เช่น บริษัทกมลสุโกศล บริษัทเสียงสยาม บริษัทคาเธ่ย์ บริษัทโอเดียน บริษัทกรุงไทย เป็นต้น

รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

- พ.ศ. 2531 ได้รับยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
- พ.ศ. 2533 ดำรงตำแหน่งนายกสหพันธ์สมาคมหมอลำแห่งประเทศไทย
- พ.ศ. 2534 ได้รับเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ)

หมอลำเคน ดาเหลา รับโล่เกียรติคุณจาก ฯพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์
ที่มา : ผู้วิจัย (บันทึกจากภาพถ่าย)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โล่เกียรติคุณต่าง ๆ ที่หมอลำเคน ดาเหลาได้รับ
ที่มา : ผู้วิจัย

คุณลักษณะเด่นเฉพาะตัว

หมอลำเคนมีความโดดเด่นเฉพาะตัวหลายประการ ดังที่ผู้วิจัยจะได้อธิบายดังนี้

- เป็นผู้มีบุคลิกภาพดี ไม่ว่ารูปร่างหน้าตาที่หล่อเหลามาแต่วัยหนุ่มรวมทั้งบุคลิกภาพการวางตัวที่สุภาพควรแก่การเคารพนับถือของบรรดาลูกศิษย์และคนทั่วไป

- มีน้ำเสียงไพเราะกังวาน ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของศิลปินหมอลำ

- มีปฏิภาณไหวพริบดี สามารถด้นกลอนสดได้ การด้นกลอนสดนี้หมายถึงการขับลำกลอนออกมาโดยฉับพลันไม่มีการแต่งไว้ล่วงหน้า ซึ่งถือเป็นความยากในการแสดงหมอลำกลอน แต่เป็นส่วนที่เรียกความนิยมจากประชาชนเนื่องจากหมอลำเคนสามารถด้นกลอนสดได้เป็นอย่างดีด้วยสำนวนที่เฉียบคม

- มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ หมอลำเคนสามารถสร้างสรรค์ท่ าฟ้อนแบบอีสานได้โดยไม่ใช้ท่าฟ้อนราชสำนัก ท่าฟ้อนที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้ เรียกว่า “ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน 32 ท่า” ล้วนแต่เป็นท่าฟ้อนที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจากจินตนาการของท่านเองเสียทั้งหมด ท่าฟ้อนเป็นการเลียนแบบธรรมชาติไม่มีอิทธิพลของท่ารำกรมศิลปากรแต่อย่างใด ซึ่ งถือเป็นท่าฟ้อนที่ควรศึกษาเป็นอย่างยิ่งและสามารถนำไปเป็นต้นแบบของท่าฟ้อนชุดอื่น ๆ

ชีวิตปัจจุบัน

ปัจจุบันหมอลำเคน ดาเหลา อายุ 77 ปี อาศัยที่บ้านที่ 528/155 อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น แม้ว่าวัยจะสูงเพียงใดแต่ภาระงานก็มิได้ลดหย่อนลงแต่อย่างใด หากแต่ ยิ่งมากขึ้นจนเวลาพักผ่อนน้อยลง ถึงกระนั้นหมอลำเคนก็ไม่เคยปฏิเสธภาระงานที่ได้รับเชิญและขอความอนุเคราะห์ แม้งานว่าจ้างทำการแสดงจะไม่ค่อยมีแล้ว แต่ภาระสำคัญกว่านั้น คือ การเป็นวิทยากรให้ความรู้แก่นักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจให้กับหน่วยงาน สถาบัน และองค์ กรทั้งภาครัฐและเอกชน ซึ่งท่านมีความยินดีและหวังเป็นอย่างยิ่งว่าท่านคงจะเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานประเภทหมอลำให้คงอยู่สืบไป

หมอลำเคน ดาเหลา ที่บ้านพักในปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข.

ประวัติและผลงานของ
หมอลำฉวีวรรณ พันธุ (ศิลปินแห่งชาติ)

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ศิลปินแห่งชาติปี 2536
สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ)
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติส่วนตัว

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เดิมชื่อ ฉวี ดำเนิน เกิดเมื่อวันพุธที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2488 ปีระกา ที่บ้านหนองไหล ตำบลสร้างก่อน้อย อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอุบลราชธานี ปัจจุบัน อำเภอหัวตะพานขึ้นต่อจังหวัดอำนาจเจริญ บิดาชื่อ นายชาลี ดำเนิน มารดาชื่อ นางแก้ว ดำเนิน หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เป็นบุตรคนที่ 3 ในพี่น้องจำนวน 6 คน

หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน สมรสกับนายโกมินทร์ พันธุ เมื่อ พ.ศ. 2511 มีบุตรธิดาร่วมกัน 2 คน ได้แก่

1. นายพลาญชัย พันธุ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ปัจจุบันทำงานอยู่ที่บริษัท ปูนซีเมนต์ไทย จำกัด

2. นางสาวพิสมัย พันธุ จบการศึกษาระดับปริญญาโท จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปัจจุบันรับราชการครูที่โรงเรียนศึกษาสงเคราะห์ อ. ธวัชบุรี จ. ร้อยเอ็ด

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ พร้อมครอบครัว
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ประวัติการศึกษา

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีประวัติการศึกษาตามลำดับ ดังนี้

- จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านหนองไหล ตำบลสร้างก่อน้อย อำเภอหัวตะพาน จังหวัดอุบลราชธานี เมื่อปี พ.ศ. 2498
- จบการศึกษาชั้นมัธยม จากสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมื่อปี พ.ศ. 2504

ประวัติการทำงาน

1. เป็นหมอลำรับจ้างแสดงทั่วไปตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 จนถึงปัจจุบัน
2. รับราชการตำแหน่งลูกจ้างชั่วคราววิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522-2546
3. ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานของกรมศิลปากร มีหน้าที่จัดทำโครงร่างหลักสูตรและดูแลการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปในเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือทั้ง 3 แห่ง ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
4. เป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 จนถึงปัจจุบัน

เรื่องราวในชีวิต

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ถือกำเนิดมาในชุมชนชนบทห่างไกลจากตัวเมือง ประกอบกับระยะเวลาดังกล่าวประเทศไทยกำลังประสบวิกฤตการณ์สงครามมหาเอเชียบูรพา และสงครามโลกครั้งที่ 2 การดำรงชีวิตของชุมชนชนบทจึงค่อนข้างยากลำบาก ครอบครัวในชนบทจึงต้องดิ้นรนต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของตนเอง ถึงแม้ว่าบิดาของหมอลำฉวีวรรณจะมีอาชีพเป็นหมอลำก็ตาม แต่นั่นก็มิได้หมายความว่าครอบครัวของท่านจะมีความสุขความสบาย เพราะในระยะเวลานั้นการว่าจ้างหมอลำไปแสดงมิได้เป็นที่นิยม รายได้ของหมอลำจึงไม่สู้ดีนัก บิดาและมารดาของหมอลำฉวีวรรณจึงจำเป็นต้องประกอบอาชีพอื่นเพื่อเลี้ยงครอบครัวด้วย คือ การทำนาและทอผ้า

หมอลำฉวีวรรณมีชีวิตและความเป็นอยู่แบบลูกชาวนาในชนบทโดยทั่วไป คือ เมื่อถึงฤดูกาลทำนาต้องช่วยบิดาและพี่ชายทำนา พอว่างเว้นจากการทำนาก็ต้องช่วยมารดาทอผ้า หน้าที่สำคัญที่บิด าและมารดามอบหมายให้หมอลำฉวีวรรณ คือ การทำงานบ้าน ทั้งกวาดถู ตักน้ำ

ทำกับข้าว งานเหล่านี้ดูจะเป็นภาระที่หนักเกินกว่าเด็กผู้หญิงสักคนจะทำได้ แต่หมอลำฉวีวรรณก็ยินดีที่จะทำเพราะเห็นว่าเป็นหน้าที่ที่ตนได้รับมอบหมาย

ไม่เพียงแต่งานบ้านเท่านั้นที่หมอลำฉวีวรรณ ได้รับมอบหมาย หากแต่เสร็จสิ้นงานบ้านแล้ว ท่านยังต้องเลี้ยงควายอีก 3 ตัว ซึ่งมีพี่ชายเป็นผู้ดูแล ด้วยความซุกซนตามประสาเด็กท่านจึงตกจากหลังควายอยู่บ่อยครั้ง ในขณะที่ปล่อยควายไปกินหญ้าท่านต้องถอนต้นกล้าและหาบคอนกล้า เพื่อนำไปปลูกในนาซึ่งอยู่ห่างพอสมควร งานที่ท่านทำทั้งหมดนี้สร้างความเหน็ดเหนื่อยยิ่งนัก แต่ท่านก็ไม่เคยปริปากบ่นเลย เพราะคำสอนของบิดามารดาที่ว่า “ต้องอดทน”

ในเวลาเย็นหลังจากทำนา บิดาก็จะสอนให้หมอลำฉวีวรรณอ่าน เขียน และท่องกลอนลำ แต่หากวันใดฝนตกท่านก็ต้องออกไปจับสัตว์ เช่น เขียด อึ่งอ่าง ปู และปลา เพื่อนำมาเป็นอาหาร

เมื่อว่างเว้นจากการทำนามารดาก็จะสอนให้ทอผ้าฝ้ายและผ้าไหม ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมของสตรีอีสาน จากนั้นเมื่อเข้าสู่ฤดูกาลเก็บเกี่ยวท่านก็ต้องเกี่ยวข้าว มัดข้าว และหาบมัดข้าว ซึ่งเป็นวิถีชีวิตของชาวนาโดยแท้

ชีวิตของหมอ ลำฉวีวรรณต้องตรากตรำมาตลอด ท่านจึงมีความผูกพันกับธรรมชาติ ท้องไร่ท้องนาเป็นพิเศษ เมื่อพ้นจากฤดูกาลทำนาทุกคนในครอบครัวมีเวลาว่างจึงได้อยู่พร้อมกันมากขึ้น ในช่วงนี้เองบิดาได้สั่งสอนให้ท่านรู้จักขนบธรรมเนียม ประเพณี และมารยาทของกุลสตรีอีสาน อีกทั้งยังถ่าย ทอดพื้นฐานการลำให้เพราะต้องการให้ลูกมีอาชีพหมอลำ โดยสอนลูกว่า “ลูกหมอลำกะต้องเป็นหมอลำ ซิเป็นครูมันบ่แม่น ” (ลูกหมอลำก็ต้องเป็นหมอลำ จะเป็นครูไปไม่ได้) ดังนั้น ความใฝ่ฝันที่อยากจะเป็นครูของท่านก็ต้องสลายไปโดยปริยาย

เมื่อเป็นดังเช่นกล่าวมาข้างต้น หม อลำฉวีวรรณจึงเริ่มเรียนรู้พื้นฐานการลำอย่างจริงจัง โดยมีบิดาเป็นผู้ถ่ายทอด เวลาผ่านไปหลายปีหมอลำฉวีวรรณสามารถลำทางสั้น ทางยาว และลำเกี้ยวได้แล้วบิดาก็ส่งให้ไปเรียนลำอื่น ๆ เพิ่มเติมจากครูหมอลำหลายท่าน ตลอดจนไปฝึกหัดหมอลำกับพี่สาวต่างมารดาที่นครเวียงจันทน์ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิไตยประชาชนลาว และในครั้งนั้นเองที่หมอลำฉวีวรรณมีชื่อเสียงแพร่หลายเป็นอย่างมาก

หมอลำฉวีวรรณสามารถแสดงหมอลำได้ หลายประเภท ทั้งหมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน หมอลำเรื่องต่อกลอน และอื่น ๆ ซึ่งหมอลำฝ่ายชายที่ถือว่าเป็นคู่ขวัญกับหมอลำฉวีวรรณ คือ หมอลำทองคำ เพ็งดี นอกจากนี้ก็ยังมีอีกหลายท่าน เช่น หมอลำเคน ดาเหลา , หมอลำบุญมี หย่าชาลี, หมอลำวิเชียร ทอนทอง, และหมอลำทองจันทร์ คำพานิช เป็นต้น

กว่าหมอลำฉวีวรรณจะมีความรู้ความสามารถด้านวิชาชีพหมอลำนี้ ท่านต้องศึกษาจากครูหมอลำหลายท่า น เช่น หมอลำทองลือ แสนทวีสุข , หมอลำ คำภา ฤทธิ์เพ็ง , หมอลำ พวงคูณ หมอลำ บุญเพ็ง ไฝผิวชัย, หมอลำสีเทา และอื่น ๆ อีกหลายท่าน ด้วยพรสวรรค์กอปรกับความ

ตั้งใจจริงทำให้ท่านกลายเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักและยอมรับของคนทั่วไปอย่างต่อเนื่องกว่า 50 ปี

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ เมื่อเริ่มแสดงหมอลำ
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ผลงาน

1. ผลงานการแสดง

- ผลงานการแสดงในประเทศ รวบรวมได้ดังนี้

- พ.ศ. 2507 บริษัทลีเวอร์บราเธอร์ประเทศไทย จำกัด ว่าจ้างให้ออกอากาศตามสถานีวิทยุกระจายเสียงทั่วประเทศ

ก่อตั้งหมอลำคณะรังสิมันต์ ตระเวนแสดงทั่วทุกภาค

- พ.ศ. 2509 บันทึกแผ่นเสียงกับบริษัททองคำเสียงสยาม ที่ห้องบันทึกเสียงกมลสุโกศล

ประกวดหมอลำเรื่องต่อกลอนที่สถานีวิทยุโทรทัศน์ช่อง 4 กรมประชาสัมพันธ์ ได้รับรางวัลชนะเลิศโล่ห์ทองคำฝังเพชร และได้รับขนานนามจากสื่อมวลชนและประชาชนทั่วไปว่า “ราชินีหมอลำ”

- พ.ศ. 2526 ร้องเพลงรำวงสาละวันถวายพระบาทสมเด็จพระเ จ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้ าพระบรมราชินีนาถ และเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ณ พระตำหนักภูพานราชนิเวศน์

- พ.ศ. 2529 ร่วมแสดงภาพยนตร์ไทย เรื่อง "ราชินีดอกหญ้า" ของบริษัทสีบุญเรืองฟิล์ม จำกัด โดยเป็นเรื่องราวที่จำลองชีวิตของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ และภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลดีเด่นในงานประกวดภาพยนตร์

- พ.ศ. 2530 ร้องเพลงรำวงร่วมกับวงดุริยางค์ทหารเรือถวายเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ณ ตำหนักภูพานราชนิเวศน์

- พ.ศ. 2532 ทำการแสดงและ ลำถวายพน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ที่จังหวัดสุโขทัย

- พ.ศ. 2534 ทำการแสดงและ ลำถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ในงานศิลปวัฒนธรรม 4 ภาค ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

- พ.ศ. 2535 ทำการแสดงและ ลำถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ เขื่อนสิรินธร จังหวัดอุบลราชธานี

- พ.ศ. 2539 ร่วมแสดงในงานเฉลิมฉลองพระราชพิธีกาญจนาภิเษกครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ณ บริเวณถนนราชดำเนิน โดนสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

ร่วมถ่ายทำสารคดีความเป็นอยู่ของคนภาคอีสาน กับบริษัท ยูแทคฟิล์มแอนด์โปรดักชั่น จำกัด ณ ปราสาทเขาพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

ร่วมแสดงในรายการ "รวมใจถวายชัย ธ ครองไทย 50 ปี" ชุดศิลปวัฒนธรรม ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ทั่วประเทศ โดยสำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี

- พ.ศ. 2540 ร่วมแสดงในการแสดงแสงเสียง ชุด "วิมายนาฏการ" ในเทศกาลเที่ยวเมืองพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

- พ.ศ. 2542 ร่วมแสดงคอนเสริตกับศิลปินลูกทุ่งหมอลำบานเย็น รากแก่น ในรายการคอนเสริตเวทีไทย ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9

- พ.ศ. 2545 เป็นนักแสดงกิตติมศักดิ์ในการแสดงวรรณกรรมพื้นบ้าน ชุด "รอยยาตราจำปาศรี" เฉลิมฉลองครบรอบ 35 ปี มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

การแสดงของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

- ผลงานการแสดงต่างประเทศ รวบรวมได้ดังนี้

- พ.ศ. 2527 ได้รับเชิญจากศูนย์วัฒนธรรมญี่ปุ่นไปเผยแพร่การแสดงพื้นบ้านเป็นเวลา 1 เดือน ณ ประเทศญี่ปุ่น

- พ.ศ. 2531 ได้รับเชิญจากศูนย์วัฒนธรร มแห่งประเทศไทยไปเผยแพร่ดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ณ ประเทศเยอรมันนีและประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นเวลา 1 เดือน

ได้รับเชิญจากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยไปแสดงเผยแพร่ดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ณ ประเทศออสเตรเลียและประเทศนิวซีแลนด์ เป็นเวลา 15 วัน

- พ.ศ. 2532 ได้รับเชิญ จากกรมแรงงาน กระทรวงมหาดไทย แสดงปลอบขวัญแรงงานไทยในประเทศสิงคโปร์ เป็นเวลา 1 สัปดาห์

- พ.ศ. 2533 ตามเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ไปแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม ณ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

- พ.ศ. 2535 ได้รับเชิญจากประเทศญี่ปุ่น เข้าร่วมแสดงงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านเอเชีย ครั้งที่ 3 ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

- พ.ศ. 2537 ได้รับเชิญจากคณะละคร Hono ของประเทศญี่ปุ่นไปแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมการแสดงละครเวที ณ ประเทศญี่ปุ่น

- พ.ศ. 2539 ได้รับเชิญจากวัดลาวพุทธวงศ์ กรุงวอชิงตัน เพื่อแสดงหมอลำให้ประชาชนชาวลาวในประเทศสหรัฐอเมริกาชมเป็นเวลา 1 เดือน

- พ.ศ. 2541 ได้รับเชิญจากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ณ ประเทศอินเดีย เป็นเวลา 15 วัน

2. ผลงานการเป็นวิทยากรและกรรมการ

จากความรู้ความสามารถของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ซึ่งสะท้อนให้เห็นได้จากผลงานที่ โดดเด่นต่อเนื่องตลอดระยะเวลากว่า 50 ปี เป็นสาเหตุให้หมอลำฉวีวรรณได้รับเชิญจากสถาบันองค์กร และหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐบาลและเอกชน ไปเป็นวิทยากรเพื่อให้ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน อี กทั้งยังเป็นกรรมการพิจารณางานที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานอย่างมากมาย สถาบันที่หมอลำฉวีวรรณเคยได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรและกรรมการ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยมหาสารคาม สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรร มอีสานมหาสารคาม ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมขอนแก่น สถาบันราชภัฏในภาคอีสาน เป็นต้น

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ สาธิตท่าฟ้อนร่วมกับ
ศ. กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

3. ผลงานวิชาการ

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ มีผลงานทางวิชาการ ดังนี้

- เป็นผู้คิดค้นทำนองลำแบบใหม่ที่เรียกว่า “ทำนองเมืองอุบล” ซึ่งเป็นทำนองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของจังหวัดอุบลราชธานี

- เป็นผู้ร่างแนวทางในการจัดทำหลักสูตรการเรียนการสอนฟ้อนพื้นเมืองให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปในภาคตะวันออกเฉียงเหนือทั้ง 3 แห่ง ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

- เป็นผู้ประดิษฐ์ท่าฟ้อนแม่บทอีสาน 48 ท่า ประกอบบทกลอนลำ ซึ่งใช้เป็นแม่แบบของท่าฟ้อนอีสานมาจนถึงปัจจุบัน

- ร่วมประดิษฐ์ท่าฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และถ่ายทอดให้กับคณะครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไป เช่น ฟ้อนเต้ยเกี้ยว ฟ้อนมโนราห์ ตังหวาย ศรีโครตบูรณ์ แมงตับเต่า กระทบสาก เป็นต้น

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ ชุด เต้ยเกี้ยว

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

4. ผลงานการประพันธ์กลอนลำ

- ประเภทกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เช่น ลำยาวประเพณีชาวไทยพุทธยามรุ่งอรุณ ลำยาวชีวิตเต้นกินรำกิน ลำยาวชีวิตชาวนา เป็นต้น
- ประเภทกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม เช่น ลำยาวสุดสาครตามหาพ่อ ลำยาวพระลอตามไก่ ลำยาวพระยาพานฆ่าขายหอม เป็นต้น
- ประเภทกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ประเพณี และศาสนา เช่น ลำยาวราหูอมจันทร์ ลำยาวพระสารีบุตรลาพระพุทธเจ้าเข้าสู่นิพพาน เป็นต้น
- ประเภทกลอนลำที่เกี่ยวข้องกับตำนานและประวัตศาสตร์ เช่น ลำยาวพระธาตุย่างกุ้ง ลำยาวท้าวสุรนารี ลำยาวพระพุทธบาทสระบุรี ลำยาวประวัติภูพาน เป็นต้น
- ประเภทกลอนลำเบ็ดเตล็ด เช่น ลำยาวรณรงค์ต่อต้านการซื้อเสียง ลำยาวการปกครองระบอบประชาธิปไตย ลำยาววิถีชีวิตแบบประชาธิปไตย เป็นต้น

5. ผลงานในรูปสื่อ

ในช่วงระยะเวลาที่หมอลำฉวีวรรณ พันธุ ได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไป ท่านถูกทาบทามจากบริษัทต่าง ๆ ให้ทำการบันทึกผลงานในรูปสื่อไว้มากมาย เช่น บริษัทกมลสุโกศล บริษัทเสียงสยาม บริษัทคาเซ่ย์ บริษัทโอเดียน บริษัทกรุงไทย เป็นต้น

ผลงานของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ในรูปสื่อต่าง ๆ

ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

ด้วยความรู้ความสามารถอันหลากหลายของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ ทำให้ท่านได้รับ การยอมรับและยกย่องจากหน่วยงาน องค์กร สถาบัน และประชาชนทั่วไป ซึ่งสามารถรวบรวมรางวัลและเกียรติคุณต่าง ๆ ที่ท่านได้รับ ดังต่อไปนี้

- พ.ศ. 2514 ได้รับโล่ชนะเลิศการประกวดหมอลำงานเจ้าพ่อพระยาแล จังหวัดชัยภูมิ
- พ.ศ. 2522 ได้รับโล่เกียรตินิยมการประกวดหมอลำงานทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
- พ.ศ. 2527 ได้รับเกียรติบัตรจากศูนย์วัฒนธรรมญี่ปุ่น ในการออกแบบท่าฟ้อน ชุดรำแม่บทอีสาน 48 ท่า
- พ.ศ. 2528 ได้รับโล่ศิลปินดีเด่นของภาคอีสาน จากสำนักนายกรัฐมนตรี
- พ.ศ. 2529 ได้รับโล่เกียรติคุณจากคณะกรรมการส่งเสริมประสานงานเยาวชนแห่งชาติ รางวัลการผลิตสื่อดีเด่นเพื่อเยาวชน ประเภทสื่อพื้นบ้าน
- พ.ศ. 2532 ได้รับโล่เกียรติคุณจากกระทรวง สาธารณสุข ในฐานะผู้สนับสนุนโครงการอีสานไม่กินปลาดิบ
- พ.ศ. 2533 ได้รับถ้วยรางวัลเกียรติยศการประกวดหมอลำอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม จากกระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและสิ่งแวดล้อม
- พ.ศ. 2535 ได้รับเกียรติบัตรจาก C.I.O.H.F.T.F. งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านเอเชีย ครั้งที่ 3 ณ ประเทศญี่ปุ่น
- พ.ศ. 2535 ได้รับยกย่องเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
- พ.ศ. 2535 ได้รับยกย่องเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม จากสถาบันวิจัยศิลปและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- พ.ศ. 2536 ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นจตุรภาภรณ์มงกุฎไทย ในฐานะได้รับเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ) จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
- พ.ศ. 2537 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากโรงเรียนเมืองกาฬสินธุ์ ในฐานะผู้ให้การสนับสนุนกิจกรรมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานดีเด่น

- พ.ศ. 2542 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากสำนักงานเทศบาลเมืองร้อยเอ็ด ในฐานะผู้สนับสนุนหมอลำสมโภชงานประเพณีสมมาน้ำคืนเพ็งเส็งประทีป

- พ.ศ. 2542 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดร้อยเอ็ด ในฐานะเป็นกรรมการตัดสินการประกวดหมอลำซิ่งนักเรียนชิงชนะเลิศระดับจังหวัด

- พ.ศ. 2543 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากจังหวัดอำนาจเจริญ ในฐานะเป็นบุคคลที่บำเพ็ญประโยชน์และสร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดสมควรยกย่องให้เป็น "คนดีศรีอำนาจเจริญ"

- พ.ศ. 2544 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด กรมศิลปากร ในฐานะผู้สนับสนุนการจัดงานวันอนุรักษ์มรดกไทย

- พ.ศ. 2545 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากสถาบันราชภัฏอุบลราชธานี ในการเป็นวิทยากรอภิปรายให้ความรู้เชิงวิชาการ เรื่อง "เยาวชนกับการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน"

- พ.ศ. 2545 ได้รับโล่รางวัลจากสโมสรโรตารี่มุกดาหารและชมรมสื่อมวลชน จังหวัดมุกดาหาร ในฐานะผู้สนับสนุนการจัดหาทุนสมทบโครงการจักรยานแด่น้องผู้ห่างไกลโรงเรียน

- พ.ศ. 2546 ได้รับเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณจากสถาบันราชภัฏมหาสารคาม ในฐานะผู้เข้าร่วมกิจกรรมโครงการพัฒนาคุณธรรม จริยธรรม และโครงการผ้าป่าช่วยชาติ โดยพระธรรมวิสุทธิมงคล (หลวงตามหาบัว ญาณสัมปันโน)

- พ.ศ. 2547 ได้รับโล่เชิดชูเกียรติสุดยอดศิลปินอีสานในวาระ 40 ปี มหาวิทยาลัยขอนแก่น จาก ฯพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ประธานองคมนตรี

- พ.ศ. 2547 ได้รับโล่ประกาศเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษาร่วมกับมหาวิทยาลัยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในฐานะครอบครัวดีเด่น

- พ.ศ. 2548 ได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามราชกุมารี ในสาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

หมอลำฉวีวรรณ พันธุ รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในฐานะ
ได้รับเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หมอลำ)
ที่มา : ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

คุณลักษณะเด่นเฉพาะตัว

ตลอดระยะเวลากว่า 50 ปีในการเป็นศิลปินของหมอลำฉวีวรรณ พันธุ หมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับและเป็นที่นิยมของคนทั่วไปอย่างต่อเนื่อง นั่นเป็นเครื่องหมายที่บ่งชี้ให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ ตลอดจนการประพฤติปฏิบัติตนที่ดีงามสมควรแก่การยึดเป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิต สิ่งที่ผู้วิจัยกล่าวมานี้สะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะเด่นเฉพาะตัวของท่าน ดังนี้

1. เป็นผู้มีบุคลิกภาพสง่างาม รูปร่างสูงโปร่ง หน้าตาดี กริยานุ่มนวล งามสง่าสมวัย วาจาสุภาพอ่อนน้อม ลีลาวาดฟ้อนงดงาม มีแบบฉบับเป็นของตนเอง

2. มีความสามารถในวิชาชีพหมอลำ ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

- กระแสเสียงไพเราะ ก้องกังวาล ชัดเจน ซึ่งเกิดจากการร้องเต็มเสียงมิใช่ตะโกน ระดับเสียงดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ ไม่เพี้ยน และมีลูกคอละเอียดถึง 11 ชั้น

- คำร้อง ท่านสามารถประพันธ์กลอนลำที่มีความหมายลึกซึ้งกินใจผู้ฟัง ใช้การเลียนเสียงธรรมชาติเพื่อสร้างบรรยากาศในการแสดง อีกทั้งยังใช้น้ำเสียงแบบต่าง ๆ ให้เข้ากับเนื้อเรื่องที่แสดง ความนุ่มนวลในกลอนลำสัมพันธ์กับเนื้อเรื่องส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

- การเอื้อน ท่านมีเสียงเอื้อนที่ไพเราะ เสียงสระชัดเจน สามารถเอื้อนได้ยาวนานโดยเสียงไม่ขาด แสดงให้เห็นถึงพลังเสียงและการกำหนดลมหายใจที่ดี

- จังหวะ สามารถดำเนินทำนองการเอนเสียงให้ควบคู่ไปกับจังหวะของกลอนลำและเสียงดนตรีอย่างสม่ำเสมอทำให้เกิดสุนทรียภาพแก่ผู้ฟัง และมีเทคนิคพิเศษในการเล่นลูกคอที่สะกดผู้ฟังได้

3. เชาว์ปัญญาดี เฉลียวฉลาด มีความรู้ความสามารถในการแต่งกลอนลำได้ถูกต้องตามแบบฉันทลักษณ์อีสาน อีกทั้งยังสามารถด้นกลอนสดได้ในสถานการณ์ เร่งด่วนโดยไม่ติดขัด ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่โดดเด่นที่สุด ซึ่งไม่อาจจะหาหมอลำคนใดมาเทียบได้

4. มีปฏิภาณไหวพริบ สามารถแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าและทุก ๆ ปัญหาที่เกิดขึ้นได้เป็นอย่างดี โดยไม่มีข้อผิดพลาด

5. ขยัน อดทน ตั้งใจพยายามเล่าเรียน ฝึกฝ นการฟ้อนรำ และขับร้องหมอลำมาแต่เยาว์วัย จนเกิดความชำนาญ โดยไม่ย่อท้อต่ออุปสรรค แม้แต่ในปัจจุบันก็ยังคงปฏิบัติเช่นเดิม คือ ฝึกซ้อมตนเองอยู่ตลอดเวลาและก่อนทำการแสดงทุกครั้ง

6. มีความมุ่งมั่นในการทำงานทุกอย่าง ทำให้ประสบความสำเร็จเป็นแบบอย่างที่ ดีให้กับศิลปินรุ่นหลัง ตลอดจนลูกศิษย์ทุกคน

7. เป็นผู้ใฝ่รู้ เสาะแสวงหาความรู้เพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา ติดตามสถานการณ์ความเคลื่อนไหวของยุคปัจจุบัน จึงส่งผลให้กลอนลำของท่านทันยุคทันสมัย และเป็นกลอนลำที่อยู่ในเหตุการณ์ปัจจุบัน

8. มีคุณธรรม ศีลธรรมจรรยา ซื่อสัตย์สุจริต ตรงต่อเวลา รักษาคำพูด ไม่คดโกง ไม่เอาเปรียบผู้อื่น อุทิศตนเพื่อประโยชน์แก่สาธารณชนอยู่เสมอ

9. มีมนุษยสัมพันธ์ ยิ้มแย้มเบิกบาน มีอารมณ์ขัน เข้ากับผู้อื่นได้ง่าย ไม่ถือตัว มีน้ำใจ เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่

ชีวิตปัจจุบัน

ปัจจุบันหมอลำฉวีวรรณ พันธุ อายุ 60 ปี อาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ 5/1 ซอยแจ้งสนิท 15 ถนนแจ้งสนิท ตำบลในเมือง อำเภอเมืองอุบลราชธานี จังหวัดอุบลราชธานี รหัสไปรษณีย์ 34000 ท่านยังคงทำหน้าที่ศิลปินผู้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน และครูผู้สั่งสอน อบ รม ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับศิษย์รุ่นแล้วรุ่นเล่า โดยภาระที่เพิ่มขึ้น คือ การได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้เชี่ยวชาญของกรมศิลปากร มีหน้าที่ในการดูแลควบคุมการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปในเขตภาค

ตะวันออกเฉียงเหนือทั้ง 3 แห่ง ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา อีกทั้งยังเป็นวิทยากรให้กับสถาบัน องค์กร และหน่วยงานต่าง ๆ อยู่เสมอ ถึงแม้ว่าอายุจะมากขึ้น และสุขภาพก็ไม่สู้จะแข็งแรงนักแต่ก็ไม่ย่อท้อ

ตลอดระยะเวลากว่า 50 ปี บนเส้นทางการเป็นศิลปินหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่นิยมของประชาชนอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนการปฏิบัติหน้าที่ของครูผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงพื้นบ้านอีสาน หมอลำฉวีวรรณได้ประพฤติปฏิบัติตามบทบาทและหน้าที่ของตนอย่างเต็มความสามารถ อีกทั้งยังครองตนอยู่ในขนบจารีตประเพณีที่ดีงามมาโดยตลอด สมควรแก่การยึดถือเป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิต บรรดาลูกศิษย์และคนทั่วไปจึงมักพากันเรียกท่านว่า “แม่หวี” ซึ่งแสดงออกถึงความเคารพรักในตัวท่าน

ปัจจุบันงานใหญ่ในชีวิตขณะนี้อีกงานหนึ่ง คือ การอุทิศตนเพื่อศาสนา ด้วยการบันทึกเทปกลอนลำในการสอนธรรมมะให้กับพุทธศาส นิกชน และยังบำเพ็ญประโยชน์แก่สาธารณกุศลในรูปแบบต่าง ๆ โดยอาศัยพรสวรรค์พิเศษของตน ผสมผสานกับภาระหน้าที่ทางสังคมก่อให้เกิดคุณประโยชน์อันอเนกอนันต์ สมเกียรติ สมศักดิ์ และสมภูมิปัญญาแห่งศิลปินแห่งชาติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสิทธิรัตน์ ภู่แก้ว เกิดวันอังคารที่ 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2526 ภูมิลำเนาจังหวัดมหาสารคาม สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีปีการศึกษา 2549 วิชาเอกนาฏยศิลป์ไทย สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และปีการศึกษา 2550 เข้าศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย