

บทที่ 2

“ซอล่องน่าน” กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม

“...การซอ คือ การร้อง เป็นฉบับของปี่นบ้านปี่นเมือง ของปี่นบ้านเมืองน่าน

ตะกอนมีปี่นเหี้ยเลาหนึ่ง มีสะล้ออันหนึ่ง ก็ติดกัน กี่ว่ากันไป...”

(คำผาย นุปีง, 2553. เทปบันทึกการ “พินิจนคร” ตอน ศิลปะอารยะสกุลน่าน

อสังการงานสละหัดดาเทพ ออกอากาศเมื่อวันที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2553)

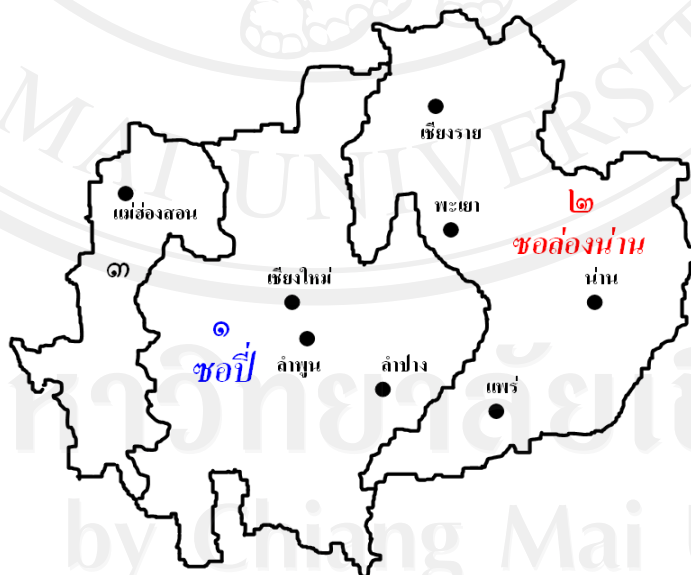
เมื่อพูดถึงดนตรีภาคเหนือ ในความเข้าใจของคนทั่วไปก็คงหนีไม่พ้นคำอธิบายรวมๆ อย่างคำว่า “สะล้อ ซอ ซึง” ไปเป็นแน่ เพราะชุดคำดังกล่าวได้กลายไปเป็น ชุดภาพตัวแทนการมอง และรับรู้ดนตรีภาคเหนือโดยทั้งหมด ซึ่งในความเป็นจริงแล้วดนตรีภาคเหนือไม่ได้มีเพียง “สะล้อ ซอ ซึง” เท่านั้น เพราะยังมีบรรดาประเภทดนตรีอื่นๆ อีกหลากหลาย อาทิ วงกลองแบบต่างๆ วงปี่พาทย์-ฆ้อง แ่น (คล้ายปี่ชวา) เปียะ ฯลฯ (สนั่น ธรรมธิ, 2550) และยิ่งไปกว่านั้น หลายคนทั้งคนนอกท้องถิ่นและคนในท้องถิ่นภาคเหนือเองก็ยังมีชุดความเข้าใจที่ผิด โดยคิดว่าทั้งสะล้อ ซอ ซึง จัดอยู่ใน “จำพวกเดียวกัน” ซึ่งหมายความว่าถึง “เครื่องดนตรี” เพราะแท้จริงแล้วถึงแม้ “สะล้อ” กับ “ซึง” คือเครื่องดนตรี แต่ “ซอ” กลับไม่ใช่ชนิดของเครื่องดนตรีเหมือนดังที่เข้าใจกัน

“ซอ” ของภาคเหนือในที่นี้ หรือในคำว่า “สะล้อ ซอ ซึง” ก็คือ ไม่ได้เป็นเครื่องดนตรี เช่นเดียวกับ “ซอฮู้” หรือ “ซอด้าง” เลยแต่อย่างใด แต่การซอเป็นนาฏดนตรีแขนงหนึ่งที่อาศัยการขับขาน (sing) เป็นหลัก โดยลักษณะของซอนั้น คือ เพลงพื้นบ้านที่ใช้การขับร้อง โดยนำเอาเหตุการณ์ที่พบเห็นหรือประสบการณ์ต่างๆ มาขับร้องและจัดให้อยู่ในรูปทำนองต่างๆ ที่ไพเราะ (มณี พยอมยงค์, 2529: 169) โดยอยู่ในลักษณะเพลงปฏิพากย์ มี “นักร้อง” ที่เรียกว่า “ช่างซอ” ทำหน้าที่ขับร้อง และถ้าหากร้องตอบได้กันระหว่างช่างซอชาย-หญิง จะเรียกว่า “คู่ถ้อง” (ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนากุล, 2523) การร้องซอมักใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ เช่น จำพวกปี่จุม สะล้อ ซึง เป็นต้น ซึ่งพบโดยทั่วไปในภาคเหนือตอนบน¹³ อันได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย แพร่ น่าน บางส่วนของจังหวัดสุโขทัย ตาก และอุดรดิตถ์ (สิริกร ไชยมา, 2543: 3)

¹³ ถึงแม้พื้นที่ “จังหวัดแม่ฮ่องสอน” จะถูกจัดอยู่ในเขตท้องถิ่นจังหวัดภาคเหนือตอนบน แต่นักวิชาการวัฒนธรรมได้จัดให้พื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนเป็นอีกเขตวัฒนธรรมหนึ่ง เพราะความเฉพาะตัวทางวัฒนธรรมที่พื้นที่ดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมไทใหญ่และชนกลุ่มน้อยในพื้นที่เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น ในด้านวัฒนธรรมศึกษา “แม่ฮ่องสอน” จึงควรถูกแยกพิจารณาต่างหาก (ธีรยุทธ ขวงศรี, 2540: 47)

“ซอ” ถึงแม้จะเป็นเพลงพื้นบ้านภาคเหนือตอนบนที่จัดอยู่ในประเภทเดียวกับ “คำว” “จ้อย” และ “กะโลง” แต่ความแตกต่างของการประพันธ์ทั้ง 4 ชนิดก็มีอยู่ นั่นคือ “คำว” และ “จ้อย” จัดอยู่ในลักษณะการประพันธ์แบบเดียวกัน เพียงแต่คำวเป็นการพูดหรืออ่านธรรมดาโดยไม่ได้มีการนำมาขับเข้าทำนองเสนาะเหมือนจ้อย โดยทำนองที่ใช้ในการขับจ้อยที่เอื้อนวิงวอนไปอย่างช้าๆ อาจจะบรรเลงดนตรีประกอบหรือไม่ก็ได้ สำหรับ “กะโลง” หรือ “โคลง” เป็นทำนองเสนาะเช่นเดียวกับคำวหรือจ้อย แต่จะมีทำนองลีลาการขับที่เรียกว่า “อ้อกะโลง” (สนั่น ธรรมธิ และ ประพัฒน์ ชัยชนะ, 2554) ซึ่งการขับ “จ้อย” “คำว” และ “กะโลง” ส่วนใหญ่มักมีจังหวะช้ากว่าการขับซอ ซึ่งเป็นการขับร้องที่เร้าอารมณ์ความรู้สึกและเน้นความบันเทิงสนุกสนานกว่า

แต่กระนั้นก็ตาม “ซอ” ในภาคเหนือก็ไม่ได้มีความเป็นเอกภาพในแง่รูปแบบเสียงที่เดียว เพราะในแต่ละพื้นที่ก็มีลักษณะรูปแบบที่แตกต่างกันไป ซึ่ง ชิริยุทธ ยวงศรี (2540) ได้แบ่งลักษณะของซอภาคเหนือตามพื้นที่ที่พบออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ อันได้แก่ ซอที่ใช้วงปี่จุมในการบรรเลงประกอบการขับ หรือที่เรียกว่า “ซอปี่” หรือ “ซอเชียงใหม่” พบในพื้นที่ “ล้านนาตะวันตก” อันได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เชียงใหม่ และซอที่ใช้สะล้อและซึง(หรือที่ชาวเมื่อน่านเรียกว่า ปี่ณ) ในการบรรเลงประกอบ ซึ่งเรียกว่า “ซอล่องน่าน” พบในพื้นที่ “ล้านนาตะวันออก” อันประกอบไปด้วยจังหวัดน่าน แพร่ บางส่วนของจังหวัดพะเยา เชียงราย อุตรดิตถ์ (อำเภอลับแล) โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดน่าน ส่วนพื้นที่ที่ใกล้เคียงกับเชียงใหม่ ลำปาง พะเยา ก็จะมีลักษณะคล้ายกับพื้นที่ “ซอปี่” (ชิริยุทธ ยวงศรี, 2540: 47-55)



ภาพ 2.1 แผนที่แสดงเขตพื้นที่ของซอภาคเหนือทั้ง 2 ประเภท
(ดัดแปลงจาก ชิริยุทธ ยวงศรี, 2540: 48)

การนำเสนอภาพตัวแทนของศิลปวัฒนธรรมภาคเหนือ ไม่ว่าจะเป็นทางการผลิตภาพลักษณ์เพื่อการท่องเที่ยวหรือในทางวิชาการก็ตาม มักจะเน้นไปที่ภาพของศิลปวัฒนธรรม “กลาง” โดยเฉพาะ “แบบเชียงใหม่” จึงพลอยทำให้หลายคนเข้าใจว่าภาพของความเป็น “เชียงใหม่” ดังกล่าว ก็คือภาพความเป็น “ล้านนา” หรือความเป็นภาคเหนือทั้งหมด ดังนั้น ในเบื้องต้นที่สุดของวัตถุประสงค์งานศึกษานี้ ผู้ศึกษาต้องการที่จะชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างหลากหลายของศิลปะพื้นบ้านภาคเหนือ ที่มากกว่าการด่วนสรุปเพียงแค่ภาพตัวแทนความเป็น “ล้านนาแบบเชียงใหม่” โดยถ่ายทอดผ่านเรื่องราวของ “ซอล่องน่าน” และยังพยายามชี้ให้เห็นพลวัตในทางวัฒนธรรมของศิลปะพื้นบ้าน เพื่อหลีกเลี่ยงการสร้างภาพเข้าใจแบบเหมารวมและแข็งความสารัตถะจนขาดความเข้าใจเชื่อมโยงไปถึงมิติการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

“ซอล่องน่าน” มีชื่อเรียกหลายชื่อ บ้างก็เรียก “ซอน่าน” หรือ “ซอเมืองน่าน” บ้างก็เรียก “ซอแพร่” หรือบางที่ก็เรียก “ซอเข้าซิ่ง” (สิริกกร ไชยมา, 2543: 14) ฯลฯ แต่ทุกชื่อล้วนหมายถึงสิ่งๆ เดียวกัน นั่นคือ เพลงพื้นบ้านภาคเหนือประเภทหนึ่งที่นิยมขับกันในห้องดินทางตะวันออกของภาคเหนือ และจะหนาแน่นในจังหวัดน่านและแพร่ ดังนั้น ตลอดงานศึกษาชิ้นนี้ ผู้ศึกษาจะใช้คำว่า “ซอล่องน่าน” เพียงคำเดียว เพราะป้องกันการสับสนและยังเป็นการทำให้เกิดความเป็นเอกภาพในแง่ข้อมูล ทั้งคำว่า “ซอล่องน่าน” ยังใช้เรียกกันในวงกว้างและเป็นที่เข้าใจโดยตรงกัน และเหตุผลอีกประการหนึ่งที่ผู้ศึกษาเลือกใช้คำว่า “ซอล่องน่าน” แทนการใช้ชื่อเรียกอื่นๆ นั้นก็เพราะว่า การใช้ชื่ออย่างเช่น “ซอน่าน” หรือ “ซอเมืองน่าน” หรือ “ซอแพร่” ถึงแม้จะเป็นภาษาถิ่นที่คนเฉพาะกลุ่มเรียกกัน แต่มันดูเหมือนเป็นการระบุที่เจาะจงเกินไปและเกรงว่าผู้อ่านจะเข้าใจผิดคิดว่าเป็นวัฒนธรรมเฉพาะพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง เพราะซอล่องน่านไม่ได้พบแค่จังหวัดน่านหรือแพร่เพียงเท่านั้น แต่ยังกระจายไปในที่อื่นๆ อีก เช่น พะเยา เชียงราย ลำปาง รวมทั้งบางครั้งก็พบได้ในเชียงใหม่ หรือแม้แต่การใช้คำว่า “ซอเข้าซิ่ง” ก็อาจก่อให้เกิดความสับสน เพราะซอล่องน่านในปัจจุบันไม่ได้มีแค่เฉพาะ “ซิ่ง” เพียงอย่างเดียวเหมือนในอดีตอีกต่อไป (สัมภาษณ์ อินส่วย มุลทา, 2555)

จากชื่อ “ซอล่องน่าน” คำว่า “ล่องน่าน” สามารถตีความหมายออกได้หลายทิศทาง อาทิ หมายถึงการซอที่ไหลล่องไปตามแม่น้ำน่าน หรือถ้าเทียบกับภาษาถิ่นเหนือแล้ว “ล่อง” ในที่นี้อาจหมายความรวมถึง เทียวไป ตระเวนไป แพร่ขยายไป เช่นเดียวกับคำว่า “ล่องกอง” ที่หมายถึงการตระเวนหรือขยายไปตามทาง (สัมภาษณ์ สมเจตน์ วิมลเกษม, 2556) ดังนั้น คำว่า “ล่องน่าน” ในที่นี้จึงอาจหมายถึงการใช้เรียกแขนงต่างๆ ศิลปะที่มีอยู่ในอาณาบริเวณนี้ ไม่จำเป็นต้องอธิบายโดยยึดกับขอบเขตเส้นพรมแดนของ “จังหวัดน่าน” เท่านั้น เช่นเดียวกับนาฏดนตรีประเภทอื่นๆ ได้แก่ ฟ้อนล่องน่าน วงกลอง(ระบำ)ล่องน่าน หรือวงแนล่องน่าน ซึ่งก็พบกระจายอยู่ทั่วไปในภาคเหนือ เพียงแต่จะพบหนาแน่นมากในพื้นที่ “เมืองน่าน” และ “ล้านนาตะวันออก” เท่านั้น

2.1 “ชอล่องน่าน” กับมิติทางประวัติศาสตร์

2.1.1 ข้อมูลและข้อจำกัดในการศึกษาที่มาของชอล่องน่าน

การศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของ “ชอล่องน่าน” ในมิติของทางประวัติศาสตร์นั้นดูเหมือนจะเป็นเรื่องยาก เพราะไม่ปรากฏหลักฐานหรือข้อมูลในทางโบราณคดีเชิงประจักษ์ที่ชัดเจน จึงน่าจะเป็นการสืบกันมาในลักษณะวัฒนธรรมมุขปาฐะหรือปากต่อปาก ก็เห็นจะมีเพียงแต่คำบอกเล่าของคนในพื้นที่ซึ่งมีอยู่อย่างหลากหลายกระแสหลายที่มา ตัวอย่างเช่นคำบอกเล่าที่ว่า การขับชอ (ล่องน่าน) มีจุดเริ่มต้นจากการบูชาเลี้ยงผี เช่น ผีบ้าน ผีเมือง ผีเรือน ผีครู ผีปู่ย่า ผีป่า ผีทุ่งนา เป็นต้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความเชื่อชาวเหนือที่เชื่อว่าการบูชาผีจะก่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์และอยู่เย็นเป็นสุข โดยในการอัญเชิญผีลงมารับเครื่องสังเวยนั้น จะมีการกล่าวโองการซึ่งมีเนื้อหาว่าพื้นที่ใดเพราะเพราะพริ้ง มีเสียงสูงต่ำคล้องจองกัน ก่อให้เกิดความประทับใจในท่วงทำนองดังกล่าว จนพัฒนาไปสู่การแต่งเนื้อร้องและทำนองต่างๆ เข้ามา จนกลายเป็นการขับร้องชอในที่สุด (ไชยลังกา เครือเสน อ่างใน สิริกร ไชยมา, 2543: 6-7) ในแง่นี้ การขับชอ(ล่องน่าน)จึงมีที่มาจากวัตรปฏิบัติเกี่ยวกับความเชื่อ และมีระบบคุณค่าของความ “ศักดิ์สิทธิ์” อยู่ในวัฒนธรรม

ส่วนจากคำบอกเล่าของช่างชอรุ่นใหม่ ผู้ที่สนใจในประวัติศาสตร์ของชออยู่ไม่น้อย อย่างฉัตรชัย ชันทะบุตร ได้เล่าถึงประวัติของชอล่องน่านในหลายกระแส เรื่องแรก คือ “ชอล่องน่าน” เมื่อก่อนก็คือการขับชอที่ใช้เครื่องดนตรีเช่นเดียวกันกับการชอทั่วๆ ไปในภาคเหนือ แต่เนื่องด้วยภูมิภาคล้านนาตะวันออกเป็นพื้นที่ที่ไม่ค่อยพบไม้จำพวกไผ่ที่จะเอามาสร้างเครื่องดนตรีประกอบชอ(เหมือนปี่จุมของชอทางเชียงใหม่) ช่างชอแถบเมืองแพร่-น่านจึงหลีกเลี่ยงแล้วหันใช้เครื่องดนตรีที่มีความถาวรทนกว่า อันได้แก่ สะล้อและปี่ฉิ่ง ซึ่งทำจากไม้ มาใช้ในเล่นประกอบการขับชอแทน ประกอบกับทำนองที่เป็นที่นิยมเล่นกันในแถบนี้ก็คือทำนองดาคน่าน ลับแล ดาดแพร่ ฯลฯ จึงทำให้กลายมาเป็นรูปแบบการชอล่องน่านดังที่พบเห็นเป็นมาตรฐานกันในปัจจุบัน และอีกเรื่องหนึ่งจากผู้เล่าคนเดียวกันที่บอกว่า เจ้าเมืองน่านสมัยก่อนไม่โปรดวิธีการเล่นเครื่องดนตรีประกอบ เช่น ปี่จุม ที่เกิดน้ำลายเประเปื้อนเวลาแสดงต่อหน้าเจ้านายชั้นสูง จึงสั่งให้นำเครื่องดนตรีชนิดนี้ออก จนเหลือแต่ปี่ฉิ่งกับสะล้อและกลายเป็นรูปแบบชอล่องน่านที่เห็นกันในปัจจุบัน (สัมภาษณ์ ฉัตรชัย ชันทะบุตร, 2555)

ส่วนคำบอกเล่าและบทชอของพ่อครูคำผาย นุปีง ช่างชอล่องน่านและศิลปินแห่งชาติ สาขากาพย์แสดงพื้นบ้าน-การขับชอ พ.ศ. 2538 กลับเล่าว่า ชอล่องน่านมีประวัติความเป็นมาเกี่ยวข้องกับการสร้าง “เมืองน่าน” ในอดีต กล่าวคือ เมื่อครั้งสมัยพญาการเมือง ขณะนั้นครองราชย์อยู่ที่เมืองวรรณคร (อ.ปัว จ.น่าน ในปัจจุบัน) มีคำรที่จะย้ายเมืองโดยมาสร้างเมืองใหม่ที่ภูเพียงแช่แห้ง (แถบวัดพระธาตุแช่แห้งในปัจจุบัน) โดยทำการต่อแพขึ้น 7 ลำ เพื่อขนไพร่ฟ้าประชาชนล่อง

แม่น้ำน่านลงไปยังที่หมาย และหนึ่งในแพ้นั้นก็เป็นแพขบวนของนักดนตรีที่ร้องรำทำเพลงมาตลอดทาง โดยมีช่างซอชื่อ “ปู่คำมา” กับ “ย่าคำบี่” ร้องพรรณนาบรรยายถึงความรู้สึกอาลัยอาวรณ์ที่จากบ้านเกิดเมืองนอนมา พร้อมทั้งบรรยายความงดงามสองฝั่งแม่น้ำน่าน จนทำให้ผู้คนสองฝั่งแม่น้ำน่านนั้น เมื่อพบเห็นการจับซอดังกล่าวจึงพากันเรียกว่า “ซอล่องน่าน” นับแต่นั้นเป็นต้นมา (สัมภานันท์ คำผาย นุปีง, 2555 และ คำผาย นุปีง และ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2540) ซึ่งสอดคล้องกับส่วนหนึ่งจากพงสาวดารเมืองน่าน (ฉบับพระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดช) ที่ระบุถึงการย้ายเมืองจากวรนครลงมาสร้างเมืองใหม่ในสมัยพญาการเมือง ในปี พ.ศ. 1902 และมีการแต่งตั้งพระบรมสารีริกธาตุด้วยคนตรีเพื่อมาสร้างยังภูเพียงแช่แห้ง (สุริยพงษ์ผริตเดช, 2461) ความว่า

“... เมื่อพระยาการเมืองได้ยิมนหาเถรเจ้าสันนั้น ก็มีความชื่นชมยินดีแล้ว พระยาก็ยกปาวพลนิกายทั้งหลาย แลเสนาอำมาตย์ทั้งหมดแล้ว ก็นิมนต์หาเถรลงไปด้วยตน ก็ให้นำเอาพระธาตุเจ้ามาแต่เมืองปัว ก็หื้อส่งเสพด้วยตริยคนตรี ๕ จำพวก แห่นำเอาพระธาตุเจ้าไปที่ภูเพียงแช่แห้งนั้นแล้วก็ตั้งทัพจอดอยู่ที่นั่น...”

(สุริยพงษ์ผริตเดช, พระเจ้า, 2461. ประชุมพงสาวดาร ภาคที่ 10 ตอนต้น
เรื่องราวขงต้ปกรณ พงสาวดารเมืองน่าน : ฉบับพระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดช
พระเจ้านครน่านให้แต่งไว้สำหรับบ้านเมือง.: 48; เน้นโดยผู้ศึกษา)

ถึงแม้ว่าเรื่องเล่าประวัติของซอล่องน่านในแบบฉบับ “ปู่คำมา-ย่าคำบี่” จะถูกรองรับด้วยเรื่องประวัติศาสตร์เมืองน่านอย่างพงสาวดารก็ตาม แต่ก็มีข้อกังขาอยู่ไม่น้อย อาทิ “ซอล่องน่าน” และ “ปู่คำมา-ย่าคำบี่” ไม่ได้ถูกระบุลงไปอย่างชัดเจนในพงสาวดาร เป็นเพียงการนิยามไว้กว้างๆ ด้วยคำว่า “ตริยคนตรี ๕ จำพวก” ซึ่งอาจจะไม่ได้หมายความว่ารวมถึงซอล่องน่านก็เป็นได้ รวมทั้งเรื่องเล่าของ “ปู่คำมา-ย่าคำบี่” ก็เป็นเรื่องเล่าในท้องถิ่นเมืองน่านอันมีอยู่แต่เดิมแล้วที่เล่าสืบกันปากต่อปาก จึงยากที่จะพิสูจน์ถึงการมีตัวตนอยู่จริงของทั้งสองบุคคล (สัมภานันท์ วานิต คำเรือง, 2556) และยังไม่นับถึงเรื่องที่พงสาวดารนี้แต่งขึ้นหลังจากการย้ายเมืองดังกล่าวเป็นเวลานานมาก นอกจากนี้ การพูดถึงรูปแบบ “ซอล่องน่าน” ในชุดประวัติดังกล่าวนี้ มักยกรูปแบบซอล่องน่านที่เป็นรูปแบบปัจจุบันสมัย ซึ่งถ้าพิจารณาให้เห็นถึงพลวัตของซอล่องน่านแล้ว ก็จะพบว่าซอล่องน่านในอดีตก็ไม่ได้มีรูปแบบเหมือนปัจจุบัน แต่กระนั้นก็ตามชุดประวัติศาสตร์นี้ก็กลับได้รับการ “ผลิตซ้ำ” มากที่สุดอย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะผ่านงานทางจิตศิลป์อย่างซอประวัติเมืองน่าน (คำผาย นุปีง

และ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2540) ผ่านงานจิตรกรรมอย่างจิตรกรรมวัดมิ่งเมือง หรือแม้กระทั่งในทางงานวิชาการที่ศึกษาและรวบรวมเกี่ยวกับชอล่องน่านก่อนหน้านี้

อย่างไรก็ตาม ประเด็นหลักวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ไม่ได้ต้องการที่พิสูจน์ถึงจุดกำเนิดของชอล่องน่านที่ว่า “แท้จริง” แล้วคืออะไร หรือไม่ได้โจมตีว่าเรื่องเล่าเกี่ยวกับที่มาเรื่องใดเป็นเรื่องจริงหรือไม่จริง แต่สิ่งที่จะศึกษาคือ ต้องการจะนำเสนอให้เห็นว่า “เรื่องเล่า” เหล่านั้นได้เกี่ยวโยงให้เห็นถึงประเด็นทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างไร? เพราะเมื่อรวบรวมข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์แล้วก็จะย้อนไปไม่ไกลเกินกว่าช่วงสมัยรัชกาลที่ 6-7 โดยเริ่มจากการพูดถึงทำนอง “ขอพระลอ” ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระราชชายาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่ได้เสด็จนิวัติเชียงใหม่หลังจากรัชกาลที่ 5 ได้เสด็จสวรรคต ซึ่งคุณูปการของพระราชชายา ที่มีต่ออนุศิลป์พื้นถิ่นเหนือก็คือ ท่านได้ทรงจัดหมวดหมู่ให้กับนาฏศิลป์พื้นบ้านให้มีความเป็นระบบระเบียบมากขึ้นเพื่อป้องกันการสูญหาย โดยได้ความคิดจากการจัดในนาฏศิลป์ราชสำนักของสยาม (นพวรรณ ธรรมสิทธิ์, 2551: 85-89) ซึ่งในประเด็น “ขอพระลอ” ก็คือ ท่านทรงโปรดให้ทำวสุนทรพจน์กิจ (บุญมา สุกันธกุล) (พ.ศ. 2406-2480) แต่งละครขอเรื่อง “น้อยใจยา” โดยใช้ขอทำนอง “พระลอ” หรือ “พระลอล่องน่าน” อันเป็นทำนองเดียวกับทำนองพระลอที่นิยมเล่นในวงชอล่องน่านปัจจุบัน¹⁴ (มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2553: 49) ดังนั้น ในจุดนี้เองที่อาจเป็นเบาะแสตั้งต้นในการสืบหาเกี่ยวข้องเพื่อค้นหาข้อมูลในทางประวัติศาสตร์ของ “ชอล่องน่าน”

หากพิจารณาบริบทการเมืองการปกครองในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5-6 พื้นที่ภาคเหนือถูกรวมเป็นส่วนหนึ่งของสยามและถูกแบ่งออกเป็น 2 มณฑล ตามรูปแบบการปกครองรวมศูนย์อำนาจแบบมณฑลเทศาภิบาล นั่นคือ “มณฑลพายัพ” ซึ่งก็คือหัวเมืองตะวันตก และ “มณฑลมหาสารคาม” อันได้แก่พื้นที่หัวเมืองตะวันออก เช่น เมืองน่าน เมืองแพร่ เมืองนครลำปาง¹⁵ เป็นต้น ถึงแม้ว่าหัวเมืองใหญ่ๆ อย่างเชียงใหม่ แพร่ และน่าน จะมีเจ้าผู้ครองนครอยู่ก็ตาม แต่ก็ถูกลดอำนาจทางการเมืองและให้ขึ้นกับสยามในทุกทาง¹⁶ ทำให้ระบบคิดแบบ “สยาม” ได้เข้ามามีอิทธิพลในภาคเหนือแทบทุกมิติ ไม่เว้นแม้กระทั่งในเรื่องการจัดการศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะการมี

¹⁴ อย่างไรก็ตาม ก็ไม่สามารถอ้างได้ว่า “ทำนองขอพระลอ” เป็นทำนองที่มาของชอล่องน่านหรือมาจากภูมิภาคล้านนาตะวันออก เพราะไม่มีหลักฐานยืนยันใดๆ มายืนยันคำกล่าวดังกล่าว นอกจากชื่อทำนองที่อาจต่อท้ายด้วยคำว่า “ล่องน่าน” ในบางครั้งของการเรียก (มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2553: 49)

¹⁵ อ้างอิง ราชกิจจานุเบกษา “ประกาศเลิกมณฑลเพ็ชรบูรณ์เข้าเป็นเมืองในมณฑลพิษณุโลกแลแยกมณฑลพายัพเป็นมณฑลมหาสารคาม แล มณฑลพายัพ รวมเรียกว่า มณฑลภาคพายัพ มีตำแหน่งอุปราชเป็นผู้ตรวจตรากำกับราชการ” พ.ศ. 2458 เล่ม 32 หน้า 201

¹⁶ ถึงแม้หัวเมืองน่านในสมัยรัชกาลที่ 5-6 จะไม่ได้มีความสัมพันธ์กับสยามเช่นเดียวกับทางเชียงใหม่ เนื่องจาก “หม่อมเจ้าศรีพรหมา” (เจ้าศรี น่าน) บุตรเจ้าเมืองน่านขณะนั้น ปฏิเสธรับหมั้นจากรัชกาลที่ 5 หรือไม่ขอเป็นเหมือนดังกรณีพระราชชายาเจ้าดารารัศมี แต่ขออยู่ในอุปการะเช่นบุตรบุญธรรมแทน ความสัมพันธ์เมืองน่านกับสยามจึงไม่มีฐานะเป็นเมืองขึ้นดั่งเช่นเชียงใหม่ (สุลักษณ์ ศิวรักษ์, 25: (20))

นาฏศิลป์ประจำคุ้มหลวงเช่นเดียวกับนาฏศิลป์ราชสำนักสยาม โดยนัยแล้วก็เป็นการพยายามนำเสนอตนให้เป็นที่รู้ว่า หัวเมืองเหนือแต่ละเมืองนั้นไม่ใช่ “บ้านป่า” ที่ไม่มีอารยธรรม โดยเฉพาะเป็นการโต้กลับภาพลักษณ์ “ลาว” ในสายตาของชาวสยามขณะนั้น (จิรัชดิ สันติยศ, 2551)

เมื่อกลับมาที่เรื่อง “ซอล่องน่าน” แล้ว ก็พบว่า พื้นที่ที่พบข้อมูลทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับ “ซอล่องน่าน” เป็นกลุ่มก้อนที่สุด คือ จังหวัดน่าน โดยเฉพาะในเขตตอนกลางของจังหวัด (ได้แก่ อำเภอเมืองน่าน เวียงสา ภูเพียง และท่าวังผา) อันเนื่องจากพบเบาะแสที่น่าสนใจหลายประการ ได้แก่ หลักฐานเชิงโบราณคดี จำนวนของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับซอล่องน่านโดยตรงที่มีมาก ทั้งยังเป็นแหล่งที่ได้ชื่อว่าเป็น “ศูนย์กลาง” ของรูปแบบซอล่องน่านในภาคเหนือปัจจุบัน ดังนั้น ผู้ศึกษาจึงเลือกที่จะเริ่มต้นจากข้อมูลในพื้นที่ “เมืองน่าน” นี้ ก่อนที่ฉายภาพกว้างให้เข้าใจซอล่องน่านในพื้นที่และประเด็นอื่นๆ ต่อไป

2.1.2 “ซอล่องน่าน” สมบัติของ “เจ้านาย” หรือ “ชาวบ้านชาวเมือง” ?

ในช่วงสมัยประมาณรัชกาลที่ 5-7 ถึงแม้ว่าเมืองน่านจะเป็นเมืองที่มีคุ้มหลวงหรือหอคำเช่นเดียวกับเมืองเชียงใหม่ แต่เรื่องนาฏศิลป์ประจำคุ้มกลับไม่ได้เป็นหน่วยงานที่ชัดเจนเหมือนกับคุ้มหลวงเมืองเชียงใหม่ กล่าวคือ ในขณะที่คุ้มหลวงเชียงใหม่มีช่างฟ้อนประจำคุ้มหลวง เมืองน่านกลับไม่มีช่างฟ้อนคุ้มหลวงในลักษณะนั้น แต่เมื่อมีงานหรือมีแขกบ้านแขกเมืองคนสำคัญมาเยือน ข้าราชการบริพารก็จะมีการฝึกซ้อมการแสดงเพื่อไปแสดงต้อนรับ (สถาบันการพลศึกษา วิทยาเขตลำปาง, มปป.) ดังนั้น หลักฐานเรื่องนาฏศิลป์ราชสำนักของเมืองน่านจึงไม่มีความชัดเจนนักหากเทียบกับกรณีของคุ้มหลวงเมืองเชียงใหม่ ซึ่งมีการจัดแบบแผนที่ริเริ่มโดยพระราชยาเจ้าดารารัศมี



ภาพ 2.2 เจ้ามหาพรหมสุรธาดา ฟ้อนล่องน่านบนเรือประเพณี ถวายแด่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า

บริพัตรสุโขมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เมื่อครั้งมาตรวจราชการที่เมืองน่าน พ.ศ. 2460

(ที่มา: จากหนังสือ “เมืองน่าน...อดีตที่คุณอาจไม่เคยรู้”, 2551: 84)

ด้วยเหตุนี้ จึงไม่มีหลักฐานโดยตรงชี้ให้เห็นถึงการมีตัวตนอยู่ของ “ซอล่องน่าน” ในยุคนั้น เห็นจะมีเพียงแต่งานศิลปะโบราณคดี และคำบอกเล่าของคนพื้นถิ่นเขตเมืองน่าน¹⁷ ที่อาจมีความเกี่ยวข้องไปถึง ตัวอย่างเช่น งานศิลปะอย่างจิตรกรรมวัดภูมินทร์ ที่สันนิษฐานว่าวาดขึ้นโดย “สล่า” หรือช่างวาดภาพของกลุ่มหลวงชื่อ “หนาน (ทิด) บัวผัน” (วินัย ปราบริปู, 2552) ที่ได้ถ่ายทอดเรื่องราวของ “คันธกุมารชาดก” ทั้งยังสะท้อนสภาพเศรษฐกิจ ขนบการแต่งกาย สภาพสังคมและวัฒนธรรม ตลอดจนสภาพบ้านเมืองของในเวียงน่านราวทศวรรษ 2430-2440¹⁸ ซึ่งในบรรดาภาพจิตรกรรมเหล่านั้นเอง ก็มีภาพคล้ายการเล่นดนตรี สันนิษฐานว่าเป็นการเล่นดนตรีในวัง อยู่ทางฝั่งซ้ายของประตูวิหารทางทิศตะวันออก บนภาพมีข้อความภาษาล้านนาเขียนกำกับไว้ว่า “พวกรูปีพาดขุรรคอรทังขมวธร” (พวกรูปีพาดขุรรคอรทังมวธ - อ่านว่า พวกรูปีพาทย์ขุนละครทังมวธ) และมีเครื่องดนตรีอันหนึ่งมีรูปร่างคล้ายกับซึงหรือปิ่นที่ใช้กับวงซอล่องน่านปัจจุบัน แต่หาได้มีลักษณะการขับร้องเช่นซอล่องน่านเหมือนในปัจจุบัน ไม่ จึงอาจเป็นไปได้หลายทางว่า “ซอล่องน่าน” อาจยังไม่แพร่หลายในเมืองน่านขณะนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับชนชั้นสูง หรืออีกทางหนึ่งก็อาจจะมีการขับซออยู่ เพียงแต่ไม่ได้เรียกว่าซอล่องน่าน หรือยังไม่มีรูปแบบเหมือนกับซอล่องน่านเช่นในปัจจุบัน ฯลฯ แต่ทั้งนี้ภาพจิตรกรรมนี้ก็ยังไม่ใช่หลักฐานที่เพียงพอเสียทีเดียวในการยืนยันข้อเสนอดังกล่าว หรือแม้แต่ว่าจะยืนยันการมีอยู่ของ “ซอล่องน่าน” ในอดีตเมื่อร้อยกว่าปีก่อน



ภาพ 2.3 ตอนหนึ่งของจิตรกรรมวัดภูมินทร์ อ.เมืองน่าน จ.น่าน ที่วาดเกี่ยวกับการแสดงดนตรี

¹⁷ ความหมายของคำว่า “เมืองน่าน” ในที่นี้ มีความต่างจากคำว่า “จังหวัดน่าน” เพราะไม่ได้หมายถึงพื้นที่ของจังหวัดน่านโดยรวม แต่หมายถึงเฉพาะชุมชนบริเวณอำเภอเมืองน่านและอำเภอภูเพียง ริมสองฝั่งแม่น้ำน่าน และพื้นที่รอบๆ ใกล้เคียง เนื่องจากคนพื้นถิ่นไม่ได้มีความเข้าใจ (perception) มโนทัศน์เขตแดนแบบรัฐชาติสมัยใหม่ แต่ละพื้นที่แต่ละอำเภอในจังหวัดน่านก็จะเรียกเป็น “เมือง” แต่ละเมืองไป เช่น เมืองน่าน เมืองสา (ย่านตัวเมืองอำเภอเวียงสา) เมืองปัว (ย่านอำเภอท่าวังผา-อำเภอปัว) เป็นต้น

¹⁸ ช่วงเวลาที่สันนิษฐานว่าวาดจิตรกรรมคือ พ.ศ. 2432 – 2443 (บางหลักฐานก็เป็น พ.ศ. 2446) ซึ่งอยู่ในราวสมัยพระเจ้าอนันตวรฤทธิเดช แห่งเมืองน่าน (วินัย ปราบริปู, 2552) หรือเทียบได้กับสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ของไทย

เมื่อหากพิจารณาข้อมูลในส่วนที่เป็นเรื่องเล่าของคนในเมืองน่านที่เกี่ยวกับ “ซอล่องน่าน” แล้ว ถึงแม้จะพูดถึง “ซอล่องน่าน” อย่างค่อนข้างชัดเจนก็ตาม แต่ก็ไม่สามารถย้อนได้ไปไกลกว่าทศวรรษที่ 2470 หรือราวรัชกาลที่ 7 โดยบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับข้อมูลส่วนนี้ก็ได้แก่ “ช่างซอ” และ ผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากเจ้านายชั้นสูงในคุ้มหลวงเมืองน่าน ซึ่งจากคำบอกเล่าของพ่ออินสนเดือนเป็ง ช่างซอวัยกลางคน ลูกศิษย์ของ “อ้ายใจย” หรือพ่อไชยลังกา เครือเสน ช่างซอเมืองน่านรุ่นแรกๆ ที่มีการกล่าวถึง ได้เล่าว่า เจ้าราชบุตร (หมอกฟ้า ณ น่าน) บุตรเจ้าผู้ครองนครน่านองค์สุดท้าย¹⁹ ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการอุปถัมภ์ช่วยเหลือช่างซอล่องน่านในสมัยนั้นหลายคน โดยมีอยู่ครั้งหนึ่งที่เจ้าราชบุตรมีรับสั่งให้ไปประกันตัวช่างซอท่านหนึ่งขณะที่อยู่ระหว่างต้องโทษคดีในเรือนจำ²⁰ เพื่อออกมาร่วมซอในงานฉลองรัฐธรรมนูญปลายปี พ.ศ. 2475 – ต้นปี พ.ศ. 2476 เพราะงานฉลองต่างๆ ของชาวเมืองขณะนั้นจะต้องขาด “ซอ” ไม่ได้ (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

จากคำให้สัมภาษณ์ของ “เจ้าป้า” หรือ เจ้าสมปรารถนา ณ น่าน ผู้ดูแลคุ้มเจ้าราชบุตร (หมอกฟ้า ณ น่าน) โดยมีศักดิ์เป็นหลานของเจ้าราชบุตร เล่าให้ฟังเกี่ยวกับนาฏศิลป์เมืองน่านในสมัยสิ้นสุดรัชกาลสุดท้ายของเจ้าผู้ครองนครน่าน (เจ้ามหาพรหมสุรธาดา) ซึ่งตรงกับช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 หรือสมัยปลายรัชกาลที่ 7 ซึ่งเจ้าสมปรารถนายืนยันว่า นาฏศิลป์คุ้มหลวงเมืองน่านไม่ได้มีความเป็นระบบเหมือนนาฏศิลป์คุ้มหลวงเชียงใหม่ หน้าที่ในการจัดการศิลปะแต่ละแขนงไม่ได้อยู่ที่คุ้มหลวง แต่กลับอยู่ที่ชาวบ้านชาวเมืองทั่วไป เพราะเจ้านายเมืองน่านมักจะให้ความสนใจไปที่การทำนุบำรุงวัดและพระพุทธศาสนามากกว่า มีบ้างที่เจ้านายชั้นสูงจะอุปถัมภ์ศิลปิน แต่ก็อุปถัมภ์ในฐานะผู้ปกครอง ซึ่งศิลปะเหล่านั้นก็นิยมเสพโดยทั่วไปทั้งชาวบ้านและเจ้านายชั้นสูง โดยงานเฉลิมฉลองทั่วไปในสมัยนั้นไม่ว่าจะเป็นงานในระดับเจ้านายชั้นสูงหรือระดับชาวบ้าน ต่างก็มีมหรสพการแสดงจำพวกฟ้อน ขับซอ มวย ฯลฯ เหมือนๆ กัน แล้วแต่ความเหมาะสม ซึ่งก็หามาแสดงจากศิลปินที่เป็นชาวบ้านทั้งในและนอกเวียงน่านนี่เอง แต่โดยส่วนตัวของเจ้าราชบุตรแล้ว เจ้าป้าเล่าว่า มหรสพที่เจ้าราชบุตรทรงโปรดปรานเป็นพิเศษนั่นคือ “มวย” ซึ่งโปรดมากกว่ามหรสพอื่นๆ (สัมภาษณ์ เจ้าสมปรารถนา ณ น่าน, 2556)

ดังนั้น จึงสามารถสรุปภาพรวมของสถานการณ์ “ซอล่องน่าน” อันรวมไปถึงศิลปะพื้นบ้านแขนงอื่นๆ ในเมืองน่านราวสมัยรัชกาลที่ 6 ถึงต้นรัชกาลที่ 9 หรือประมาณยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ว่า เป็น “สมบัติร่วม” ที่ทั้งเจ้านายชั้นสูงของเมืองน่านและชาวเมืองน่านต่างก็มีบทบาทในฐานะผู้สืบทอดจะไม่ต่างกัน บทบาทหลักในการทำนุบำรุงและผลิตงานศิลปะก็

¹⁹ หมอกฟ้า ณ น่าน หรือ เจ้าราชบุตรนครน่าน เป็นบุตรของเจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่านองค์สุดท้าย กับเจ้าศรีโสภณ ณ น่าน มีชีวิตอยู่ในช่วง พ.ศ. 2423 – 2501 (ASTV ผู้จัดการออนไลน์, 2554)

²⁰ เป็นที่มาของบทซอ “ซอเรือนจำ” (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

ยังคงเป็นของ “สล่า” หรือช่างฝีมือ ที่ส่วนใหญ่คือชาวบ้านชาวเมืองธรรมดาทั่วไป ซึ่งการที่ “ซอ ล่องน่าน” ได้รับใช้ในทุกชนชั้นนี้ สะท้อนให้เห็นว่า “ศิลปินซอ” เป็นสถานะหนึ่งที่สังคมเมืองน่าน ในอดีตให้ความสำคัญร่วมกัน

2.1.3 การปรากฏตัวขึ้นของ “ช่างซอล่องน่าน”

ข้อมูลของ “ช่างซอล่องน่าน” ของเมืองน่านยุคเก่าๆ มีข้อมูลปรากฏในช่วงราวทศวรรษ ที่ 2470 เป็นต้นมา ซึ่งก็ได้จากคำบอกเล่าของช่างซอรุ่นหลังๆ ที่ได้ไปร่ำเรียนวิชาซอกับบุคคล เหล่านั้น ช่างซอเมืองน่านที่มีชื่อเสียงและถือว่าเป็น “รุ่นบุกเบิก” ของซอล่องน่านในสมัยนั้นก็มี หลายท่าน ได้แก่ อู๋โยโยหรือพ่อไชยลังกา พ่ออู๋สุข (ชาวเวียงสา) พ่อหน้อยกั้น (บ้านนาข่อย) พ่อ หนานวงศ์ (บ้านพันตัน) แม่จันแก้ว (บ้านเมืองจิง) ฯลฯ (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555) แต่ผู้ที่มี ผลงานโดดเด่นเป็นที่ถูกกล่าวถึงมากที่สุด ตลอดจนมีลูกศิษย์ลูกหาที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันจำนวน มาก คือ พ่อครูไชยลังกา เครือเสน หรือที่บรรดาช่างซอลูกศิษย์จะเรียกกันว่า “อู๋โยโย”²¹

“อู๋โยโย” หรือ พ่อครูไชยลังกา เครือเสน มีชีวิตอยู่ในช่วง พ.ศ. 2447 – 2535 และมี ผลงานโดดเด่นอยู่ในช่วงกลางรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา (สิริกร ไชยมา, 2543: 45-46) เป็นชาวบ้าน มงคล ปัจจุบันอยู่ในเขตตำบลในเวียง อำเภอเมืองน่าน และเนื่องจาก “อู๋โยโย” ได้เสียชีวิตไปกว่า ยี่สิบปีแล้ว ทำให้การศึกษาประวัติและผลงาน มักได้จากงานเอกสารและคำบอกเล่าของช่างซอลูก ศิษย์เป็นส่วนใหญ่ “อู๋โยโย” ถือได้ว่าเป็น “พ่อครูเก่า (พ่อครูต้นกำเนิด) ของซอล่องน่าน” ใน ปัจจุบันเลยก็ว่าได้ และนอกจากอู๋โยโยจะมีความสามารถในการขับซอแล้ว ท่านยังสามารถเล่น เครื่องดนตรีอื่นๆ ได้อีก เช่น สะล้อ ปิณ ปี่ ขลุ่ย ระนาด (ปี่ด) เป็นต้น (บทสัมภาษณ์ ไชยลังกา เครือเสน, ม.ป.ป.) ซึ่ง “อู๋โยโย” ถือว่าเป็นศิลปินซอ “คนแรกของภาคเหนือ” ที่ได้รับรางวัล “ศิลปิน แห่งชาติ” ในปี พ.ศ. 2530 สาขาการศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน)

จากบทสัมภาษณ์ “อู๋โยโย” (อ้างแล้ว, ม.ป.ป.) เกี่ยวกับการเรียนซอ อู๋โยโยไม่สามารถ ระบุได้ว่าเรียนซอกับครูคนไหนคนใด แต่เป็นในลักษณะการเรียนรู้จากสภาพสังคมแล้วจึงดกผลึก เนื่องด้วยค่านิยมของคนท้องถิ่นในอดีตของคนในแถบนี้ จะยอมรับผู้ที่คงแก่เรียนทั้งหลาย เช่น หน้อยหรือหนาน (ทิด) ที่ผ่านการบวชเรียนมา รวมทั้งนักปราชญ์ที่มีลำดับสาแหรกมากมาย เพราะจะ ถือว่าบุคคลเหล่านี้เป็น “คนเก่ง” และเมื่อใครๆ ก็อยากเป็น “คนเก่ง” จึงทำให้คนแถบนี้ในอดีต พยายามจะเป็น “คนเจ้าค่าเจ้าเคื่อ (คนเจ้าบทเจ้ากลอน)” กันมาก จนชนิดที่ว่าจับใครมาได้

²¹ ผู้ศึกษาขอเลือกใช้คำว่า “อู๋โยโย” เช่นเดียวกับที่บรรดาลูกศิษย์ในวงการซอล่องน่านใช้เรียก แทนการใช้คำว่า พ่อครูไชยลังกา เครือเสน เพราะถึงแม้ว่า “อู๋โยโย” จะแปลว่า “ปู่ ย่า ตา ยาย” แต่ ณ บริบทนี้ “อู๋โยโย” หมายถึง ชายสูงอายุชื่อโยโย ไม่ได้เจาะจงว่าจะเป็น ปู่ หรือ ตา แต่ อย่างไรก็ดี การใช้คำว่า “อู๋โยโย” นี้ ก็มีนัยในเชิงเคารพนับถือความอาวุโส เปรียบเสมือนว่าเขาคือนั้นเป็นคนในวงตระกูลของตนเอง

โวหารกันก็ย่อมทำได้ง่ายกว่าสมัยนี้มาก (สัมภาษณ์ เสกสรรค์ เวียงนาเกริกโกวิท, 2555) และการที่มีบุคคลใดจะถูกยอมรับจนขนานนามว่า “ช่างชอ” ได้นั้น แสดงว่าบุคคลนั้นไม่เพียงแต่มีความสามารถในด้านโวหารเท่านั้น แต่ยังต้องมีความสามารถด้าน “การขับร้องถ่ายทอด” ที่โดดเด่นกว่าคนอื่นๆ ในละแวกนั้น เช่นเดียวกับกรณีของอ้ายใจ (ดูเพิ่มเติมในหัวข้อ “ชอล่องน่าน” กับ “ศิลปินแห่งชาติ” ในบทเดียวกัน)

หลังจากยุคช่างชอรุ่นบุกเบิกอย่าง “อ้ายใจ” แล้ว ก็มีผู้ที่รับช่วงต่อสืบทอดการชอ ในนามของ “ชอล่องน่าน” เรื่อยมา ซึ่งช่างชอคนสำคัญอีกท่านหนึ่ง นั่นคือ “อ้ายผาย” หรือ พ่อคำผาย นุปีง ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2538 สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน- การขับชอ) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของอ้ายใจอีกคนหนึ่ง que ประสบความสำเร็จอย่างมากในด้านการขับชอ “อ้ายผาย” หรือพ่อคำผายมีผลงานที่โดดเด่นตั้งแต่ทศวรรษที่ 2480 เป็นต้นมา เป็นบุคคลที่ถือว่า “ชุบชีวิต” ให้กับชอล่องน่าน และได้สร้างความเปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาลให้กับวงการชอล่องน่าน ทั้งยังเป็นผู้ที่ทรงอิทธิพลต่อรูปแบบการแสดงชอล่องน่านของภาคเหนือทั้งหมดในปัจจุบันอีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น การ “ฟ้อนเงี้ยว” ที่หลายคนเข้าใจว่ามีมาควบคู่กับชอล่องน่านแต่เดิมนั้น แท้จริงมีจุดเริ่มต้นจากวงชอของอ้ายคำผายนี่เอง เมื่อประมาณเกือบ 60 ปีที่ผ่านมาเอง (สัมภาษณ์ คำผาย นุปีง, 2555) (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน บทที่ 3: การแสดงประกอบชอ)

ช่างชอล่องน่านส่วนใหญ่ที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน ไม่ว่าจะทั้งในพื้นที่จังหวัดน่าน แพร่ พะเยา เชียงราย รวมทั้งลำปาง มักมีความเกี่ยวข้องกับ “อ้ายใจ” และ “อ้ายผาย” ในฐานะศิษย์ร่วมสำนักแทบเหมือนกันทั้งสิ้น เช่น ช่างชอล่องน่านเมื่อน่านอย่าง พ่ออรุณศิลป์ ดวงมูล หรือ พ่ออินสน เดือนเป็ง ก็เป็นลูกศิษย์ร่วมสำนักของอ้ายใจ พ่อสมศักดิ์ ปินะสุ (สมศักดิ์ ช่อแก้ว) เมืองแพร่ หรือ พ่อจรรยา ราหุรักษ์ (ทองรุณ สันป่าแก้ว) เมืองจุน หรือแม้กระทั่งช่างชอผู้หญิงอย่างแม่กุหลาบ ศรีทะแก้ว เมืองน่าน (สมพร หนองแดง) ก็ถือว่าเป็นลูกศิษย์อ้ายผายคนหนึ่งด้วยเช่นกัน

2.1.4 อดีต กับ ตำแหน่งแห่งที่ของ “ชอล่องน่าน” ในสังคม

“ชอล่องน่าน” จัดได้ว่าเป็นมหรสพการละเล่นอย่างหนึ่ง ที่ในอดีตนิยมใช้เล่นประกอบงานหรือวาระสำคัญๆ ต่างๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล อันเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตประจำวัน เช่น ปอยบวชลูกแก้ว (บวชนาค) ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน งานหาคนตายหรือทำบุญร้อยวัน (ปอยข้าวสังข์) งานศพ การสมโภชศาสนาสถาน งานกฐิน ผ้าป่า เป็นต้น โดยเป็นการเล่นประกอบทั้งวันหรือตามความเหมาะสม หรือบางทีก็มีการเล่นจนดึกจนสว่างเลยทีเดียว (สัมภาษณ์ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2555) ซึ่งงานโดยมากจะนิยมจัดกันในช่วงเสร็จสิ้นจากการทำนาปี

หรือช่วงออกพรรษาถึงช่วงสิ้นสุดหน้าแล้งในอีกปีหนึ่ง (ราวเดือนพฤษภาคม – มิถุนายน) (สัมภาษณ์ คำผาย นุปีง, 2555) ไม่ได้บอวยวาระเหมือนการชอที่พบในยุคปัจจุบัน

ถึงแม้ว่าช่างชอจะถูกยอมรับในฐานะที่เป็น “คนเก่ง” คนหนึ่ง เพราะเป็นคนที่มีความรู้ มีพญา (ปัญญา) มีไหวพริบ ทั้งยังมีความสามารถในการไถหารลำดับสำนวน แต่ชุมชนหรือชาวบ้านทั่วไปกลับไม่ได้มองว่าช่างชอหรือศิลปินชอคือ “นักแสดง” หรือบุคคลที่มีสถานะทางสังคมโดดเด่นกว่าใครแต่อย่างใด ศิลปินชอสำหรับชุมชนในอดีตจะถูกจัดความสัมพันธ์ให้อยู่ในระนาบเดียวกับสมาชิกคนอื่นๆ ในชุมชน หรือเป็นเพียงสมาชิกคนหนึ่งของสังคม เพราะในอดีตศิลปินชอเอง(รวมถึงศิลปินบางท่านในปัจจุบัน) ก็เป็นชาวบ้านคนหนึ่งที่ทำมาหากินด้วยอาชีพเกษตรกรรมทำนาเช่นเดียวกับคนอื่นๆ ในยามปกติ (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555) แต่จะมีความสำคัญเพียงเมื่อคราวที่มีวาระงานที่ต้องการศิลปินชอไปแสดงเท่านั้น

นอกจากนี้ การจัดวางตำแหน่งแห่งที่อยู่ในระนาบเดียวกับคนอื่นๆ ในชุมชน ยังสะท้อนผ่านให้เห็นในการจัดเวทีสำหรับการแสดง กล่าวคือ การแสดงชอล่องน่านในสมัยก่อน (รวมถึงสมัยนี้ด้วย) ช่างชอและนักดนตรีจะแสดงบนลานพื้นธรรมดา นั่งบนเสื่อเรียบๆ ง่ายๆ ไม่ได้มีการยกเวทีสูงเหมือนมหรสพอื่นๆ บางครั้งก็แสดงบนลานใต้ถุนบ้าน ทั้งนี้เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมคนอื่นๆ เข้ามานั่งล้อมวงชมใกล้ชิดๆ (เนื่องจากยังไม่มีเครื่องขยายเสียง) ทั้งยังสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงนั้นได้ โดยเฉพาะการฟ้อนและร่ายร่วมกัน (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูทอง, 2555) ซึ่งลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึง “เส้นแบ่ง” ระหว่างศิลปินชอกับผู้ชมไม่มีความห่างกันนัก และปัจจุบันก็ยังพบเห็นอยู่ทั่วไป โดยเฉพาะการแสดงชอล่องน่านในงานระดับชุมชนที่ไม่เป็นทางการ เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ หรืองานบวชนาคในบางแห่ง



ภาพ 2.4 การแสดงชอล่องน่านในงานรื่นเริงระดับชุมชน ถ่ายราวช่วงสามสิบปีที่ผ่านมา (จะสังเกตเห็นการร่วมเล่นระหว่างผู้ชมและศิลปินอย่างใกล้ชิด) เอื้อเฟื้อภาพโดย ภูหลาบ ศรีทะแก้ว

กล่าวได้ว่า หน้าที่ของช่างชอล่องน่านที่มีต่อชุมชนในสมัยก่อนนั้น นอกจากจะเป็นผู้สร้างสีสันให้กับงานต่างๆ ตามวาระแล้ว ในขณะเดียวกันภายใต้ท่วงทำนองอันรื่นรมย์ของการขับชอนั้น ช่างชอลก็ยังทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ โดยเฉพาะเรื่องศาสนาและความเชื่อในระดับ “ภาษา” ของชาวบ้านอีกด้วย นั่นหมายความว่า ช่างชอลจำเป็นต้องมีความรู้ในเรื่องดังกล่าวให้แตกฉานด้วย ช่างชอลชายส่วนใหญ่ในอดีตจึงได้แก่ “หน้อย” และ “หนาน”²² (ทิด) ที่เคยผ่านการบวชเรียนมาแล้ว และก็ไม่ไ้ว่า “หน้อย” หรือ “หนาน” ทุกคนจะเป็นช่างชอลได้ เพราะต้องขึ้นอยู่กับความ “หุม” หรือความมีใจรักและสนใจของแต่ละบุคคลอีกที

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ช่างชอลสมัยก่อนจะถูกยอมรับในฐานะ “คนเก่ง” หรือปราชญ์ผู้มีภูมิรู้ แต่อีกด้าน การเป็น “ช่างชอล” ก็มีวาทะที่จะโดนตีตราจากสังคมว่าเป็นพวก “เด่นกินรำกิน” “พวกลักเพศ” การเป็นช่างชอลระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงก็มีความไม่เท่าเทียมทางเพศอยู่บ้าง เพราะถ้าหากยังพิจารณาถึงในอีกระดับแล้วก็ยังพบอีกว่า “ช่างชอลชาย” กับ “ช่างชอลหญิง” ไม่ได้ถูกยอมรับให้มีความเท่าเทียมทางเพศสภาพ (gender) ในระดับเดียวกัน นั่นคือ ศิลปินชอลหญิงสมัยก่อนจะติดอยู่กับภาพในแง่ลบอยู่ไม่ก็ภาพ อาทิ เป็นผู้หญิงที่ไม่มีความเรียบร้อย ไม่อยู่ในรอยจาริต ไม่รักนวลสงวนตัว ไม่อยู่กับเหย้ากับเรือน ฯลฯ เพราะการที่ผู้หญิงคนหนึ่งจะขึ้นมานั่งชอลโต้ตอบกับผู้ชายได้ต้องมีความกล้าในระดับหนึ่ง ตลอดจนเนื่องจากการแสดงชอลแต่ละครั้ง จะเป็นการจะเปิดโอกาสให้ผู้ชมที่เป็นผู้ชายเข้ามามีส่วนร่วมในวงแสดง ซึ่งอาจมีการถึงเนื้อถึงตัวกันบ้าง และการไปนอนค้างอ้างแรมเมื่อไปทำการชอลที่ใช้ระยะเวลาแสดงนาน (สัมภาษณ์ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2555) จึงอาจทำให้สังคมหรือชุมชนมองช่างชอลผู้หญิงค่อนข้างติดในภาพแง่ลบ และถ้าหากช่างชอลผู้หญิงนั้นไม่เป็น “แม่ฮ้างแม่ مأาย” หรือมีประสบการณ์การครองเรือนมาก่อน หรือไม่มีจุดเด่นในการขับชอลด้านไหนด้านหนึ่ง (เช่น น้ำเสียง ลำบดสำนวนคมคาย เป็นต้น) ก็ที่ยังโดนกักขังภาพลักษณ์แง่ลบนั้นมากยิ่งขึ้น ดังนั้นช่างชอลผู้หญิงสมัยก่อนที่ในระยะฝึกหัดจึงหนีไม่พ้นการถูกมองในภาพลักษณ์ดังกล่าว และหากผู้หญิงวัยรุ่นคนใดที่มีใจรักการขับชอลต้องไปแอบเรียนโดยไม่ให้พ่อแม่รู้ เพราะจะโดนต่อว่าและถูกมองในแง่ไม่ดี ผู้ที่เรียนชอลได้คือผู้ที่ครอบครัวได้อนุญาตแล้ว (สัมภาษณ์ สมศรี อุปะทะ, 2556) ด้วยเหตุนี้ จึงส่งผลให้ช่างชอลหญิงในยุคหลังๆ ไม่ได้ขยายจำนวนเหมือนช่างชอลชาย ถึงแม้ว่าการตีตราภาพลักษณ์แง่ลบจะไม่รุนแรงเหมือนสังคมยุคจาริตก็ตาม ซึ่งที่เห็นชอลส่วนมากก็จะเป็นบรรดา “ดาวค้างฟ้า” หรือช่างชอลหญิงที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่อดีต

²² คำว่า “หน้อย” หรือ “หนาน” หมายถึง ทิด หรือผู้ที่ผ่านการบวชจำพรรษามาแล้วลาสิกขาออกมาเป็นฆราวาส ซึ่งในภาษาไทยภาคกลางไม่ได้แบ่งระดับของการบวช จะใช้คำว่า “ทิด” เป็นคำเดียว แต่สำหรับภาคเหนือ “หน้อย” จะใช้เรียกผู้ที่ผ่านการบวชระดับบรรพชาเป็นเณร เช่น หน้อยใจ หน้อยสุข เป็นต้น แต่ “หนาน” จะใช้เรียกผู้ที่ผ่านการบวชระดับอุปสมบทเป็นพระ เช่น หนานเอี่ยม หนานเศษ เป็นต้น

2.1.5 ซอล่องน่านในสังคมจารีต กับ การสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม

จากคำบอกเล่าของช่างชอหลายท่านเกี่ยวกับรูปแบบซอล่องน่านในอดีต ทำให้รู้อีกอย่างว่า ซอล่องน่านไม่ได้มีความเป็นเอกภาพในแง่รูปแบบการแสดง ทั้งในเรื่องลีลาการจับชอและลายการเล่นดนตรี เพราะถึงแม้จะมีจุดร่วมที่เป็น “ทางหลัก” ของงานดนตรี แต่ศิลปินแต่ละคนทั้งช่างชอและนักดนตรีต่างก็มีเอกลักษณ์ในเชิงเทคนิคการแสดงเป็นของตัวเอง ศิลปินมีอิสระเสรีที่จะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เพิ่มเติม ทำให้รายละเอียดของ “ซอล่องน่าน” ในแต่ละชุมชนก็มีความหลากหลายแตกต่างกันไป

ถึงแม้การซอล่องน่านจะมีการบูชาครูชอในเชิงพิธีกรรม แต่ในส่วนของขนบการจับชอแต่เดิมนั้น ถือว่ามีความยืดหยุ่นมาก นับตั้งแต่การไม่มีผังฉันทลักษณ์และการแสดงที่ตายตัว ทำให้ช่างชอต่อเติมคำชอและการแสดงอื่นๆ ลงไปได้อย่างเสรี การชอถ้องที่อีกฝ่ายหนึ่งสามารถชอสวนพล้นขึ้นมาในขณะนั้นได้โดยไม่จำเป็นต้องรอให้อีกฝ่ายหนึ่งชอให้ครบบท ฯลฯ (สัมภาษณ์ วานิด คำเรือง, 2556) ซึ่งปัจจุบันก็ยังครองรอยสิ่งเหล่านี้ให้เห็นอยู่ในหลายๆ ส่วนของการแสดง ตัวอย่างการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินชอในอดีตด้านการจับชอก็อย่างเช่น การสร้างสรรค์บทชอ “ปั่นฝ้าย” โดยอ้อยใจ (ลังกา) (สิริกร ไชยมา, 2543: 20) การประพันธ์บทชอพม่า “ตะโด้งเต้ง” และการให้กำเนิดการ “ฟ้อนเงี้ยว” โดยพ่อคำผาย นูบิง (สัมภาษณ์ วานิด คำเรือง, 2556) หรือการชอที่แบ่งจังหวะวรรคตอนที่เหมือนช่างชอทั่วไปของพ่ออินสน เดือนเป็ง การสอดแทรกมุขตลก การชอได้ 2 เสียง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นความกล้าและความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินในการประดิษฐ์นวัตกรรมใหม่ๆ ให้กับวงการชอ ทั้งยังเป็นการสร้างความโดดเด่นหรือ “พื้นที่” ในทางการดนตรีซึ่งจะเป็นข้อดีในทางชื่อเสียงให้กับตัวศิลปินผู้นั้นอีกด้วย

สำหรับส่วนของดนตรีประกอบชอสมัยก่อน ยังพบว่ามีหลากหลายมาก ไม่ว่าจะเป็นลายการเล่นและรูปลักษณ์เครื่องดนตรี เพราะนักดนตรีสมัยก่อนนิยมทำเครื่องดนตรีกันเอง กอปรกับการไม่มีรูปแบบที่เป็น “มาตรฐานกลาง” มากำหนด จึงทำให้การไล่ระดับเสียงหรือลีลาการเล่นก็จะขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของนักดนตรีแต่ละคน และถึงแม้ว่าจะเล่นเพลงเดียวกัน แต่นักดนตรีแต่ละคน แต่ละท้องถิ่นก็จะมีท่วงทำนองการเล่นที่แตกต่างกันไป ทำให้ช่างชอมีทางเลือกที่หลากหลายที่จะเลือกนักดนตรีคนใดมาเล่นประกบด้วย นักดนตรีด้วยกันเองก็มีทางเลือกที่จะตามลายการเล่นแบบไหนก็ได้ และท้ายที่สุดคือคนชมที่มีทางเลือกกว่าจะเลือกรับชม/ฟังลายการเล่นแบบไหน ของศิลปินคนใด ก็ได้ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูทอง, 2555) ซึ่งปัจจุบันโดยเฉพาะในเมืองน่าน ก็ยังสามารถพบลายการเล่นดนตรีประกอบชอที่หลากหลายในลักษณะดังกล่าวอยู่มากพอสมควร

ปัจจัยที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมของซอล่องน่านในอดีตนั้นมีอยู่หลายด้านด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสภาพสังคมและขนบธรรมเนียมการแสดงที่ผลักดันให้ศิลปินสร้างเอกลักษณ์

และนวัตกรรมดนตรีใหม่ๆ ให้กับตนเอง เรื่องกระบวนการสืบทอดที่ในสมัยก่อนจะเรียนจากวิธี “ครูพักลักจำ” จึงเปิดโอกาสให้เกิดการเลือกสรรและประดิษฐ์สร้างตัววัฒนธรรมโดยตัวศิลปินเอง ทั้งยังไม่มีกำหนด “มาตรฐานทางวัฒนธรรม (Standard of culture)” ของชอล่องน่าน เพราะตัว “มาตรฐาน” นี้เอง ถึงแม้ทางหนึ่งมันจะทำให้เกิดความระเบียบและแบบแผน แต่อีกทางหนึ่งมันก็เป็นตัวมาจำกัดความคิดของศิลปินที่จะสร้างสรรค์งานแปลกๆ ใหม่ๆ ออกมา ซึ่งในปัจจุบันพบว่ามีการพยายามสร้างมาตรฐาน (Standardization) ให้กับชอล่องน่านในระนาบต่างๆ และที่น่าสนใจก็คือการสร้างมาตรฐานของวงการชอล่องน่านในรูปแบบ “การสร้างจารีตใหม่”

ข้อข้อแย้งอย่างหนึ่งเกี่ยวกับการมองสังคมจารีตกับการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น นั่นคือ เรามักคิดว่าสังคมจารีตสมัยก่อนเป็นสังคมที่ยึดธรรมเนียมประเพณีนิยม แต่ที่จริงแล้วก็ไม่ได้เป็นเช่นนั้นทุกเรื่อง และโดยเฉพาะเรื่องศิลปะอย่างชอล่องน่านนี้กลับสะท้อนให้เห็นเป็นอย่างดีว่าสังคมสมัยก่อนยึดหยุ่นในเรื่องนี้มาก ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับยุคปัจจุบัน ในระยะตั้งแต่ช่วง 20-30 ปีที่ผ่านมา พบว่าการแสดงชอล่องน่านเริ่มมีความหยุดนิ่งในแง่การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอ (สัมภาษณ์ วานิต คำเรือง, 2556) เนื่องจากเริ่มมีการจัดระเบียบชอล่องน่านในหลายส่วน โดยศิลปินเพื่อให้มีแบบแผนมากขึ้นในลักษณะการแข่ง อาจจะมีตัวโดยไม่รู้ตัวก็ตาม เช่น การจัดประเภททำนองชอล่องน่าน ทำนองฟ้อนที่ชัดเจน ระเบียบการขับชอล่องน่าน เครื่องดนตรี เป็นต้น ตลอดจนยังมีการบรรจุระบบคุณค่าความ “ศักดิ์สิทธิ์” จนกลายเป็น “จารีต” ซึ่ง “จารีต (ใหม่)” นี้เองที่เป็นเหมือนกรอบต่างๆ ที่ควบคุมไม่ให้เกิดการทำ “ผิดฮึด” หรือผิดขนบชอล่องน่าน (ใหม่) และหากศิลปินคนใดที่มีสร้างสรรค์จนขัดหรือแย้งกับ “จารีต (ใหม่)” นั้นก็จะถูกครหาจากศิลปินหัวอนุรักษ์นิยม ตัวอย่างเช่น “ทำนองดาตแพร่ไม่ควรใช้ในชอล่องน่านให้บ่อยนัก เพราะนี่คือ “ชอล่องน่าน” นะ ไม่ใช่ชอล่องแพร่!” ฯลฯ ซึ่งนั่นสะท้อนให้เห็นว่า สภาพสังคมที่เต็มไปด้วยเทคโนโลยีทันสมัยอย่างยุคปัจจุบันอันน่าจะเอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์นวัตกรรมทางศิลปะใหม่ๆ ในความรู้สึกคนทั่วไป แต่กลับมีความลึกลับของการยึดระบบ “จารีต(ใหม่)” และบางทีก็เข้มข้นกว่าในยุคจารีตเสียด้วยซ้ำ โดยเฉพาะบรรดาศิลปินบางกลุ่ม (ทั้งรุ่นเก่าและใหม่) ที่พยายามสร้างแก่นแท้มที่เป็นระเบียบให้กับตัววัฒนธรรมอย่างชอล่องน่าน

2.1.6 “ขันตั้งชอล่อง” กับ “คำจ้าง”: จุดเปลี่ยน “ชอล่องน่าน” สู่อการแสดงในเชิงพาณิชย์ ?

หลากหลายงานศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมชุมชนนิยมมักได้ข้อสรุปในประเด็นเกี่ยวกับเศรษฐกิจและวัฒนธรรมของชุมชนจารีตในชนบทออกมาทำนองเดียวกันว่า ชาวบ้านมีการผลิตแบบเกษตรกรรมพออยู่พอกินเป็นหลัก ไม่นับเศรษฐกิจเชิงพาณิชย์ ประเพณีและศิลปวัฒนธรรมจึงเป็นเรื่องของภูมิปัญญาที่ยึดโยงผู้คนในชุมชนผืนดินรวมกันอย่างเป็นเอกภาพและสันติสุข ฯลฯ และ

มักสรุปว่า “ทุนนิยม” เป็นตัวบ่อนทำลายการพึ่งพิงตัวเองให้หายไป ทั้งยังส่งผลต่อระบบวัฒนธรรมให้ผันตามการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว (ยุคติ มุกดาวิจิตร, 2548: 31) อย่างไรก็ตาม นั้นกลับไม่ใช่คำตอบสำเร็จรูปที่เพียงพอเพื่อมาอธิบายเรื่องของ “ชอล่องน่าน” เพราะคำถามที่เกิดขึ้นในหัวผู้ศึกษาคือ “ชอล่องน่าน” แต่เดิมมันไม่เกี่ยวกับเรื่องเชิงพาณิชย์เลยจริงหรือ? เพราะในเมื่อ “ชอล่องน่าน” เองก็ไม่ใช่ปัจจัยหลักอะไรที่สำคัญต่อการดำรงชีวิตเช่นเดียวกับอาหารหรือเสื้อผ้า แล้วอะไรเล่าที่เป็นพลังขับเคลื่อนสำคัญให้ชอล่องน่านเกิดการผลิตซ้ำต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ?

จุดเริ่มต้นเพื่อหาคำตอบในเรื่องนี้ คงต้องเริ่มที่ประสบการณ์ของศิลปินชอรุ่นเก่าๆ อย่าง “อ้อยผาย” ซึ่งอ้อยผายเองก็ได้เล่าให้ฟังว่า เมื่ออดีตในละแวกชุมชนบ้านอ้อยผาย (บ้านหัวนา ตำบลท่าน้าว) ราว 60-70 ปีก่อน ยังเป็นสังคมแบบชนบทอยู่มาก (ซึ่งปัจจุบันอ้อยผายก็ยังเห็นว่าเป็นชนบทอยู่) บ้านเรือนไม่ปลูกถั่วเหมือนสมัยนี้ ถนนหนทางยังเป็นทางลื้อ (เกวียน) อยู่ การเดินทางอาศัยการเดินเป็นส่วนใหญ่ และถึงแม้ความเป็นอยู่ของคนส่วนใหญ่จะอิงกับรายได้ที่มาจากภาคการเกษตรโดยเฉพาะการทำนาเป็นหลัก แต่สำหรับคนส่วนน้อยอย่างอ้อยผายแล้วกลับมีรายได้เข้ามาตลอด ไม่เว้นแม้กระทั่งช่วงเว้นจากการทำนา ซึ่งนั่นก็มาจากการไปตระเวนแสดงชอล่องน่านที่ต่าง ๆ นานา

อ้อยผายเล่าว่า เหตุผลเริ่มแรกที่สุดที่ก้าวเข้ามาในวงการชอล่องน่านนี้ก็คือ “ใจหุ้ม” หรือมีใจรักในศิลปะแขนงนี้ ซึ่งอ้อยผายเห็นและซึมซับมาตั้งแต่เล็กๆ จากการไปเที่ยวชมเวลาที่มีแสดงชอล่องน่านที่ต่างๆ ในหมู่บ้าน เช่น บวชพระ หรือขึ้นบ้านใหม่ โดยส่วนใหญ่จะ “หา” หรือว่าจ้างศิลปินชอล่องน่านจากหมู่บ้านมาแสดง อ้อยผายจึงตัดสินใจไปเรียนชอล่องน่านกับอ้อยผายที่บ้านมงคลเมื่อตอนอายุ 13 ปี ส่วนเหตุผลนอกเหนือจากนี้ก็คือ ให้ได้มาเพื่อวิชาติดตัว อันจะนำไปใช้ประโยชน์ในวันข้างหน้า ซึ่งประโยชน์ในที่นี้ก็คือประโยชน์ในการใช้เพื่อประกอบสัมมาชีพ

แต่ไหนแต่ไรมา อ้อยผายเล่าว่า การแสดงชอล่องน่านก็คือเรื่องการ “หา” หรือว่าจ้างไปชอล่องน่าน โดยจะว่าจ้างในหลายลักษณะ อย่างเช่น ว่าจ้างในลักษณะ “ชอล่องน่าน” สำหรับกรณีที่ผู้ว่าจ้างมีสินจ้างไม่มาก ก็จะขอให้ศิลปินชอล่องน่านไปร่วมแสดงเพื่อ “บ่ให้งานง่อม” หรือไม่ให้งานดูเจียมเหงามา (หมายความว่ายังมีคำตอบแทนอยู่แต่มีไม่มาก) และว่าจ้างในรูปแบบปกติที่มีคำตอบแทนเนื่องจากงานผู้ว่าจ้างต้องการสมัยศึกดำรงภรณ์ก่อนนั้นเมื่อยังไม่มีสินจ้างในรูปแบบ “เงิน” ใช้กันอย่างแพร่หลาย คำตอบแทนที่ผู้ว่าจ้างจะให้กับศิลปินชอล่องน่านในรูปแบบสิ่งของปัจจัยใช้สอย หรือที่เรียกว่า “ขันตั้งชอล่องน่าน” (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

“ขันตั้งชอล่องน่าน” สำหรับชอล่องน่านจะประกอบด้วยสิ่งของปัจจัยต่างๆ ได้แก่ หมากหัวพลูมัด (หมากและพลู) เทียน (8 คู่) เหล้า (1 ขวด) บุหรี่ รูป (8 คู่) ข้าวสาร (พอประมาณ) ผ้าขาว-ผ้าแดง (ตัดพอประมาณ) ดอกไม้มงคล โดยเฉพาะดอกไม้สีแดง และอาจเพิ่มปัจจัยเงินอีก 36 บาท โดยภาพรวม

จะถือว่า “ขันตั้งขอ” ของชอล่องน่านจะมีปัจจัยต่างๆ ในขันที่น้อยกว่าขนบของทางชอปีหรือชอเชียงใหม่มาก (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูทอง, 2555) ซึ่งในทางพิธีกรรม “ขันตั้งขอ” จะมีไว้สำหรับไหว้ครูขอในการแสดงขอหนึ่งๆ โดยผู้ว่าจ้างจะเป็นฝ่ายเตรียมไว้ให้ศิลปินขอ ซึ่งการใช้จะต่างกับขันตั้งอีกประเภทหนึ่ง ที่เรียกว่า “ขันครูขอ” หรือ “ขันตั้งครูขอ” (ดูรายละเอียดของ “ขันครูขอ” ได้ในบทที่ 3: การถ่ายทอดความเป็นศิลปินจาก “ครู” สู่ “ศิษย์”) ส่วนในทางการใช้ประโยชน์ของขันตั้งขอนั้น แต่เดิมก็คือสิ่งตอบแทนที่ผู้ว่าจ้างจะให้กับศิลปินขอ เพื่อให้พาเอาไปใช้สอยในชีวิตประจำวันทั้งสิ้นไม่ใช่แค่ความขลังอย่างเดียว เช่น หมากและพลูก็เอาไปไว้เคี้ยว บุหรี่ก็นำไปสูบ เหล้าก็นำไปดื่ม ข้าวสารก็นำไปนั่งรับประทาน เทียนก็นำไว้จุดยามค่ำคืน ส่วนผ้าขาว-ผ้าแดงก็เก็บไว้ใช้รวมกันเป็นผ้าผืนใหญ่ไว้ใช้นุ่งห่ม เป็นต้น (สัมภาษณ์ วานิต คำเรือง, 2556)



ภาพ 2.5 ขันตั้งขอ สำหรับชอล่องน่านในปัจจุบัน

ในปัจจุบัน รูปลักษณะของขันตั้งขอเปลี่ยนไปจากเดิมมาก เป็นต้นว่าของหลายๆ อย่างก็ลดขนาดลง ปัจจัยแต่ละชนิดใส่อย่างละนิดละหน่อยพอเป็นพิธี เพราะผู้ว่าจ้างไปเน้นหนักที่การให้ค่าจ้างที่เป็น “เงิน” แทน (สัมภาษณ์ คำผาย นุปีง, 2555) อู๊ยผาย และอู๊ยบิน (ภรรยาของอู๊ยผาย) เล่าว่า เมื่อประมาณ 50-60 ปีก่อน การแสดงขอภายในเมืองน่านไม่ค่อยได้เงินมากนัก ได้งานละเพียงไม่กี่สิบบาท หรือหากดีหน่อยถ้านั้นมีการ “ตานหื้อจ้างขอ” หรือมอบน้ำใจให้อีกเล็กๆ น้อยๆ จากผู้ชม ก็จะได้เพิ่มเป็นเงินแดงหรือเงินเหรียญสลึงอีกไม่กี่บาท และยังเปรียบเทียบกับงานแสดงที่ไกลๆ อย่างเขตจังหวัดแพร่ พะเยา หรือลำปางในช่วงเวลาเดียวกัน ถือว่างานนอกพื้นที่เมืองน่านดังกล่าวมักจะได้เงินมากกว่ามาก ถึงขนาดที่ว่า “ตั้งค์แดง (เหรียญสลึง) นี่ตั้งบ่เกยหัน หันก่าตั้งค์ใบบาทเป็นอย่ามั่ว” ทั้งนี้สาเหตุเพราะในพื้นที่นอกเมืองน่านเหล่านั้น “เข็ม” หรือหาศิลปินขอที่มีฝีมือยาก เลยจำเป็นต้องมาหาจ้างแหล่งที่มีศิลปินชอนานแน่นอย่างเมืองน่าน ทำให้ต้องเพิ่มค่า

เดินทางให้กับศิลปินขอ และการที่เมืองน่านเป็น “โมงจางซอ” หรือมีศิลปินขอจำนวนมากนี้เอง ก็ทำให้ผู้ฟังในเมืองน่านมีตัวเลือกที่มากตาม ทำให้ศิลปินขอที่ “เต็ง” หรือรู้จักกันเป็นเครือข่ายเดียวกันต้องกระจายงานให้พรรคพวกที่ไม่มีงาน เพื่อรักษาความสัมพันธ์ที่ติดบนเครือข่าย และหลายคนก็จำเป็นต้องตัดราคาค่าจ้างกันเองเพื่อให้ได้งาน (สัมภาษณ์ คำผาย นุปีง และ บิน นุปีง, 2555) ประกอบกับเศรษฐกิจของหลายเมืองในยุคนั้นเช่นแพร่ หรือลำปาง ที่มีขนาดโตกว่าเมืองน่าน การใช้จ่ายและค่าครองชีพจึงมีความคล่องตัวกว่าเมืองน่านมาก (สัมภาษณ์ สมเจตน์ วิมลเกษม, 2556) ทำให้ศิลปินขอหลายคนนิยมรับงานแสดงนอกพื้นที่เมืองน่าน

ศิลปินขอเดินสายการแสดง ‘หกเหนือล่องใต้’ มาแต่เดิมอยู่แล้ว ส่วนใหญ่หากเป็นงานแสดงในจังหวัดแถบอำเภอเมืองน่าน เวียงสา บ้านหลวง แม่จริม หรือท่าวังผา ก็จะอาศัยการเดินทางระหว่างทางเมื่อพบเจอผู้คนที่ถือโอกาสเอาของเช่น ผัก ของป่า ของแห้ง ไปขายด้วยเพื่อเติมหนุนค่าเดินทาง และยังมีการสอนขอให้กับผู้สนใจระหว่างทางไปด้วย แต่พอมาในยุค 60 ปีที่แล้วนี้ ศิลปินขอเริ่มรับงานข้ามจังหวัด การเดินทางเริ่มอาศัยยานพาหนะ เช่น รถจักรยาน มอเตอร์ไซด์ และเช่าเหมารถบรรทุกที่เรียกว่า ‘รถคอกหมู’ ซึ่งศิลปินที่หากินข้ามจังหวัดในยุคแรกๆ ก็คือคณะของอู้อยู่ใจและอู้อยู่ผาย (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555) ซึ่งสร้างชื่อเสียงจนติดตลาดนอกเมืองน่านในยุคนั้น และโดยเฉพาะ “คณะคำผาย เมืองน่าน” ดังคำนิยมที่ว่า “สุดยอดของซอล่องน่าน ต้องยกให้ซอลคณะคำผายเท่านั้น!” (ครูภูมิปัญญา, 2554)

แต่กระนั้นก็ตาม หากพิจารณาถึงสถานการณ์ซอภายในเมืองน่านในช่วงเวลานั้น กลับพบว่า เมื่อเกิดศิลปินขอระดับ “ใหญ่” ที่มีผลงานและชื่อเสียงติดตลาดทั้งในและนอกจังหวัดดังกล่าว ซึ่งก็มีเพียง 2-3 คณะใหญ่ ทำให้ศิลปินขอระดับ “เล็ก” ที่รับงานในชุมชนไม่มีพื้นที่ในตลาดเหมือนศิลปินขอเหล่านั้น บางคนก็ตัดสินใจไปขอร่วมวงกับคณะใหญ่ๆ ดังกล่าว แต่หลายคนก็ตัดสินใจล้มเลิกและพักทำมาหากินกับการขอในช่วงนั้นไป และเมื่อประกอบกับความกดดันทางสังคมเรื่องอื่นๆ ได้แก่ สถานะที่ถูกมองจากบางมุมว่า “เดินกินรำกิน” เป็นอาชีพที่ทำรายได้ไม่มาก (ยิ่งในบริบทเมืองน่านยิ่งได้น้อย) ไม่เป็นกอบเป็นกำเหมือนทำนา ตลอดจนภาพในด้านลบของการเป็นช่างซอหญิง ฯลฯ จึงนำมาสู่จำนวนที่ลดลงของศิลปินซอล่องน่านในเมืองน่าน อันเป็นช่วงที่ถือว่าวิกฤต “ขาดลง” ที่สุดของซอล่องน่านในราวทศวรรษที่ 2500-2510 (สัมภาษณ์ ทิพา สารแก้ว, 2556)

ซอล่องน่านกลับมาเฟื่องฟูอีกครั้งตั้งแต่ราวทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมา พร้อมๆ กับการขยายตัวของศิลปินขอในรูปแบบคณะขอ (troupe) ที่ในปัจจุบันมีมากเกือบ 20 คณะ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเกิดการชี้ให้เห็นความสำคัญของซอล่องน่านโดยนโยบายวัฒนธรรมของรัฐบาล เป็นต้นว่ามีการมอบรางวัลความสำเร็จตำแหน่ง “ศิลปินแห่งชาติ” ให้กับอู้อยู่ใจและอู้อยู่ผาย จนกลายเป็นบุคคล

ที่มีชื่อเสียง (ดูรายละเอียดในบทเดียวกัน หัวข้อ “ซอล่องน่าน” กับความเป็น “ศิลปินแห่งชาติ”) ซึ่งนั่นก็นำมาสู่ความเปลี่ยนแปลงในเรื่องค่าตอบแทนศิลปินซอล่องน่าน โดยมีการเพิ่ม “ค่าจ้าง” ที่เป็นตัวเงินต่างหากนอกเหนือจากของใน “ขันตั้งขอ” ซึ่งในเมืองน่าน ณ ปัจจุบัน มีการว่าจ้างไปซอล่องน่าน ค่าจ้างขั้นต่ำตั้งแต่ประมาณ 3,000 – 20,000 บาทขึ้นไป แล้วแต่ชนิดงาน ระยะเวลา และระยะทางของสถานที่ที่จะไปทำการแสดงขอ (สัมภาษณ์ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2555) และก็เป็นธรรมดาอีกเช่นกันที่การแสดงซอล่องน่านในเมืองน่านจะคิดค่าจ้างน้อยกว่านอกพื้นที่ ด้วยเหตุนี้จึงนำไปสู่ “ยุครุ่งเรือง” ของซอล่องน่านอีกครั้ง ซึ่งคณะซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงในเมืองน่านจนกระทั่งปัจจุบันก็ได้แก่ คณะอรุณศิลป์ (บ้านชาวหลวง) คณะสีมา หลวงฤทธิ์ (บ้านม่วงใหม่) คณะเสียงสวรรค์ (อินสวนเดือนเป็ง บ้านสะไมย์) คณะซ่อแก้ว (บ้านสมุน) คณะสมานศิลป์ (บ้านนาเหลียง) ฯลฯ²³ หรืออย่างน้อยนอกเมืองน่านก็พบเช่นเดียวกัน อันได้แก่ คณะฉัตรชัย เจริญศิลป์ (แพร่) คณะแซมบีจันทร์ (แพร่) คณะทองรุณ (พะเยา) คณะดาวรุ่งโกศศิลป์ (แพร่) ฯลฯ²⁴

ถึงแม้จะดูเหมือนว่า การเน้นเรื่องค่าตอบแทนที่เปลี่ยนจาก “ขันตั้งขอ” มาเป็น “ค่าจ้าง” นั้น จะทำให้การแสดงซอล่องน่านไปเป็นเพื่อเชิงพาณิชย์อย่างชัดเจนมากขึ้น แต่หากพิจารณาเปรียบเทียบในเรื่องนี้ก็จะเห็นว่า หน้าที่ของซอล่องน่านต่อศิลปินในช่วงยุคก่อนที่ทุนนิยมจะเบ่งบานนั้นก็เต็มไปด้วยบรรยากาศเชิงพาณิชย์มาแต่ไหนแต่ไรแล้ว ไม่ว่าจะจ้างด้วยสิ่งของ จ้างด้วยตัวเงิน หรือการเดินสายรับจ้างแสดงตามที่ต่างๆ ที่จริงแล้วมันก็เกี่ยวพันกับเรื่องประโยชน์ทางเศรษฐกิจเหมือนกันทั้งสิ้น ถึงแม้จะไม่เข้มข้นและรวดเร็วก็ตาม ดังนั้น คำอธิบายหรือกลุ่มงานศึกษาที่มองสังคมจารีตชนบทก่อนทุนนิยมว่า “สมบูรณ์แบบ” เพราะปราศจากซึ่งแรงจูงใจเชิงพาณิชย์นั้น จึงดูเหมือนวาดฝันไปไกลเกินข้อเท็จจริง นอกจากนี้ ถึงแม้ว่า “ค่าจ้าง” ในปัจจุบันจะมีความสำคัญมากกว่า “ขันตั้งขอ” โดยเฉพาะเรื่องการเป็นอมิสสินจ้างตอบแทน แต่ “ขันตั้งขอ” ก็ไม่ได้หายไปจากการแสดงขอในแต่ละครั้ง เพราะหน้าที่ในด้านสัญญา “ความศักดิ์สิทธิ์” ที่ยังตอบโจทย์ในการเป็นที่ยึดเหนี่ยวทางความรู้สึก ความเชื่อ และอารมณ์ต่อศิลปินซอล่องน่านนั้นยังคงอยู่ ด้วยเหตุนี้ ถึงแม้ “ขันตั้งขอ” จะมีขนาดลดลงหรือเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม แต่อย่างน้อยที่สุดก็ต้องมีของในขันตั้งขอให้ครบทุกอย่าง เพื่อคงเป็นสัญญาและสื่อความหมายในทางพิธีกรรมของการแสดงขอ

²³ ณ ช่วงเวลาที่ผู้ศึกษาทำการเก็บข้อมูล (พ.ศ. 2554 - 2556) คณะซอล่องน่าน “คำผาย เมืองน่าน” ของอุ้ยผาย หรือพ่อคำผาย นุปีง นั้น ได้ยุติการทำการแสดงขอไปนานแล้ว เนื่องจากความซบเซาของอุ้ยผายเอง

²⁴ ณ ช่วงเวลาการตีพิมพ์วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ คณะซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงของจังหวัดแพร่อย่าง “คณะสมศักดิ์ ซ่อแก้ว” หรือ “สมศักดิ์-ลำควน” ไม่มีแล้ว เนื่องจากพ่อสมศักดิ์ ปินะสุ หัวหน่าว ได้เสียชีวิตลงเมื่อกลางเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2555 ด้วยวัย 62 ปี

2.1.7 พลวัตบทบาทและหน้าที่ของ “ชอล่องน่าน”

บทบาทและหน้าที่หลักๆ ของชอล่องน่านก็เหมือนเช่นเดียวกับมหรสพพื้นบ้านอื่นๆ เช่น หมอลำของอีสาน หรือโนราของภาคใต้ นั่นคือ บทบาทในการสร้างความบันเทิงแก่ผู้คน สร้างสีสันและความครื้นเครงให้แก่งานและผู้ร่วมงานที่มีการแสดงขอ อาทิ งานบวชนาค งานฉลองและงานมงคลต่างๆ ด้วยเหตุที่ชอล่องน่านยังตอบโจทย์หลักในส่วนนี้ของสังคมอยู่ จึงทำให้การแสดงชอยังคงดำรงต่อไปได้ โดยเฉพาะการดำรงอยู่ควบคู่กับวิถีชีวิตในสังคมเกษตรกรรม (จิตพล กันตวิงส์, 2555) ดังกล่าวไว้ว่า “มีปอย แต่ไม่มีขอ มันก็บ่เปิง” (มีงานแต่ไม่มีแสดงขอ ก็ไม่สมบูรณ์แบบ) แต่กระนั้นก็ตาม “ชอล่องน่าน” ในฐานะมหรสพพื้นบ้านกลับไม่ได้มีหน้าที่เพียงด้านการบันเทิงของผู้คนและชุมชนเท่านั้น หน้าที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือการส่งผ่านหรือขยายขอบข่าย “ความรู้” ผู้รับฟังในแบบฉบับที่เป็นภาษาอันมีท่วงทำนอง ซึ่ง “ความรู้” ในที่นี้หมายถึงเรื่องราวที่เป็นขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ โดยส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธและความเชื่อของชุมชน เพราะข้อเท็จจริงอย่างหนึ่งของ “ชอภาคเหนือ” ก็คือจะสัมพันธ์และสอดคล้องกับศาสนาและความเชื่ออย่างใกล้ชิด เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นตัวสร้างสรรค์ให้เกิดเนื้อหา ภาษา และสำนวนตลอดจนหล่อหลอมทั้งในเรื่องอุดมการณ์ ค่านิยม โลกทัศน์ และมโนทัศน์ต่างๆ ลงมายังตัวศิลปิน ดังนั้น ชอจึงมีหน้าที่ในการ “บรรจุ” เอาระบบคุณค่านามธรรมต่างๆ เหล่านั้นของผู้คนลงไปในตัวชอด้วย (สิริกร ไชยมา, 2543: 64) อย่างไรก็ตาม การที่ “ศิลปินชอ” มีสถานะที่ยังกำกวมระหว่าง “คนดิบ” หรือฆราวาสทั่วไป กับ “คนสุก” ซึ่งหมายถึง ผู้ที่เกี่ยวข้องหรือผ่านทางธรรมและศาสนา มา จึงทำให้เกิดการพบเห็นการปะทะสังสรรค์กันระหว่างอุดมการณ์ “ทางโลก” และ “ทางธรรม” ของชุมชนอย่างน่าสนใจ ดังนั้น “ชอ” ในมิตินี้จึงมีความสำคัญในฐานะที่เป็นกุญแจไขไปสู่การทำความเข้าใจเกี่ยวกับวิถีชุมชนในระนาบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาในทางสังคมวิทยา วัฒนธรรมศึกษา มานุษยวิทยา ภาษาศาสตร์ชาติพันธุ์วิทยา หรือสัตวศาสตร์อีกด้วย

ข้อมูลจากการศึกษา “ชอล่องน่าน” อีกอย่างหนึ่งก็คือ ชอล่องน่านมีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในชุมชน เพราะชอล่องน่านได้ทำหน้าที่ “บันทึก” เรื่องราวของยุคสมัยในแต่ละช่วงที่ศิลปินได้ผ่านพบมา กล่าวคือ ด้วยความที่ชอล่องน่านเป็นเพลงพื้นบ้านที่มี “คั่น” เนื้อหาที่ไม่หยุดนิ่งแน่นอน บ่อยครั้งที่พบว่า ศิลปินชอมีการนำชอมาปรับเพื่อนำเสนอเนื้อหาที่เป็นประเด็นร่วมสมัย ตลอดจนถึงสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดของศิลปินเองที่มีต่อเหตุการณ์/การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ตัวอย่างเช่น คำชอที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ภัยพิบัติต่างๆ ที่เกิดขึ้นในประเทศ ชอที่มีเนื้อหาสนับสนุน/ให้กำลังใจผู้นำประเทศ ชอที่มีเนื้อหาเสียดสีค่านิยมวัยรุ่นสมัยใหม่ หรืออย่างใน “เมื่อน่าน” เอง ที่ครั้งหนึ่ง ที่มีการนำชอล่องน่านมาปรับใช้

เพื่อเป็น “เครื่องมือ” สำหรับการสร้างจิตสำนึกเพื่อแข่งขันมวลชนในพื้นที่จากลัทธิคอมมิวนิสต์²⁵ ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 – ต้นทศวรรษ 2520 จนประสบความสำเร็จ (ประจักษ์ กวี, ม.ป.ป.) ซึ่งในประเด็นนี้ก็ได้อธิบายให้เห็นเป็นอย่างดีว่า “ซอล่องน่าน” ล้วนมีความสัมพันธ์กับบริบทการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในระดับกว้างกว่าชุมชนอยู่เสมอ ซึ่งนั่นก็นำไปสู่พลวัตในด้านรูปลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของ “ซอล่องน่าน” อย่างไม่หยุดนิ่งด้วย

อีกเรื่องหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่า “ซอล่องน่าน” ในปัจจุบันมีบทบาทและหน้าที่สำคัญอย่างมากโดยเฉพาะในทางเศรษฐกิจ กล่าวคือ สำหรับศิลปินขอล่องน่านเอง ถึงแม้การแสดงจะไม่ได้สร้างเม็ดเงินรายได้ให้กับศิลปินที่มากเท่ากับอาชีพหลักอย่างเกษตรกรรมก็ตาม แต่การแสดงก็สามารถจุนเจือรายได้จำนวนหนึ่งแก่ศิลปินในช่วงที่พักจากการทำเกษตรกรรม และด้วยความที่ “ศิลปินขอล” ก็มีความเป็นอยู่เช่นเดียวกับคนทั่วไปในชุมชนที่ต่างก็ดิ้นรนหาเช้ากินค่ำเหมือนกัน ซึ่งต่างกับจาก “หน้าม่าน” ที่ดูราวเหมือนดั่ง “ดารา” ในละครที่ไม่ลำบากและมีเพียบพร้อมพูนสุขในทุกด้าน ประกอบเกิดการขยายตัวอย่างมากของศิลปินซอล่องน่านรุ่นต่างๆ ในปัจจุบันนั้น ยิ่งทำให้เกิดภาวะการแข่งขันในเชิงพาณิชย์ ในเมื่อ “เงิน” เป็นปัจจัยหลักในการใช้ชีวิตของศิลปินขอลที่ไม่ต่างจากคนอื่นๆ ดังนั้น “ซอล่องน่าน” ในประเด็นนี้จึงมีบทบาทและหน้าที่เสมือนเป็น “เครื่องมือทำมาหากิน” ของศิลปินขอลด้วย อนึ่ง ในยุคปัจจุบันยังพบอีกว่า ไม่เพียงแต่ศิลปินขอลเท่านั้นที่จะได้ประโยชน์ในทางเศรษฐกิจจากการแสดงโดยตรง ภาคส่วนอื่นๆ ที่ไม่ใช่ศิลปินก็มีการนำซอล่องน่านไปใช้เป็น “เครื่องมือ” หนึ่งเพื่อประโยชน์ในทางเศรษฐกิจของตนด้วย นับตั้งแต่ห้างร้านบริษัทต่างๆ หน่วยงานวัฒนธรรม หน่วยงานการท่องเที่ยว บริษัทค่ายเพลงท้องถิ่น ตลอดจนการใช้ประโยชน์ในเรื่องการเมืองท้องถิ่น ฯลฯ ซึ่งนั่นแสดงให้เห็นว่า “ซอล่องน่าน” โดยเฉพาะในยุคปัจจุบันนั้น มีบทบาทและหน้าที่สำคัญต่อบุคคลอื่นๆ ที่หลากหลาย ไม่เพียงแต่ต่อตัว “ศิลปินขอล” เท่านั้น ทั้งยังมีความเชื่อมโยงกับมิติทางสังคมอื่นๆ ที่ไกลกว่าเดิมมาก จนไม่อาจอธิบายได้เพียงว่า “ซอล่องน่าน” เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นแค่ในระดับชุมชนหรือระดับภาคเหนืออีกต่อไป

²⁵ ในประเด็นบทบาทซอล่องน่านกับการ “บันทึก” เรื่องราวแห่งยุคสมัยนี้ ในยุคสมัยที่มีการแข่งขันมวลชนจากลัทธิคอมมิวนิสต์ในจังหวัดน่าน ในขณะที่ฝ่ายรัฐบาลไทยจะใช้ “ซอล่องน่าน” ในลักษณะที่เป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือในการปฏิบัติการจิตวิทยามวลชนเพื่อขยายแนวร่วม แต่อีกฝ่ายหนึ่งที่เป็นแนวร่วมของพรรคคอมมิวนิสต์ที่เป็นคนในพื้นที่ ก็มีการใช้ “ซอล่องน่าน” ในลักษณะของวรรณกรรมที่จารึกและเชิดชูวีรกรรมของสหายร่วมอุดมการณ์ ตัวอย่างเช่น จากบทซอล่องน่านบทหนึ่งที่แต่งขึ้นเกี่ยวกับเหตุการณ์การปะทะกันระหว่างกองกำลังพรรคคอมมิวนิสต์และกองกำลังจากรัฐบาลไทย ที่มีชื่อว่า “ยุทธการห้วยหลักลาย” ตอนหนึ่งว่า “ศัตรูหมูนั่น ขึ้นมาป็นปาย ขึ้นห้วยหลักลาย น้ามาเตือนได้...” (จันทนา พงษ์ทะเล, 2536: 105) ซึ่งนั่นก็สะท้อนให้เห็นว่า “ซอล่องน่าน” เป็นวัฒนธรรมที่อยู่ในความเข้าใจร่วมของคนแถบนี้ และสามารถที่จะถูกจัดวางสถานะและความหมายไปในทิศทางอื่นๆ ได้ ตามแต่เงื่อนไขและบริบททางสังคมที่ล้อมล้อมอยู่

การที่ “ซอล่งน่าน” ยังคง “มีชีวิต” หรือมีความสำคัญอยู่ ก็เพราะว่า “ซอล่งน่าน” นั้นยังรับใช้สังคมอยู่ ซึ่งบทบาท หน้าที่ และความสำคัญของซอล่งน่านในแต่ละยุคสมัยก็ถูกจัดวางในทิศทางต่างกันไป ทั้งนี้เพราะนอกเหนือจากปัจจัยความแตกต่างด้านบริบทสังคมในแต่ละช่วงเวลาแล้ว ผู้ใช้ อันหมายถึง “ตัวกระทำ” ต่างๆ ที่เข้าร่วมกำหนดหรือใช้ประโยชน์จากซอล่งน่าน ก็มีส่วนสำคัญต่อการจัดวางหน้าที่และความสำคัญของซอล่งน่านที่หลากหลายอย่างมีพลวัต ด้วยเหตุนี้ การศึกษาเพียงอธิบายรายละเอียดตัววัฒนธรรม “ซอล่งน่าน” มิติเดียวคงจะไม่เพียงพอ เพราะท้ายที่สุดแล้วเราไม่อาจแยกพิจารณาศิลปะให้ขาดจาก “คน” อันหมายถึงผู้สร้างสรรค์งานศิลปะและสังคมที่แวดล้อมตัวศิลปะนั้นไปได้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมอง “ซอล่งน่าน” ให้ “มีชีวิต” หรือเข้าใจถึงตำแหน่งแห่งที่ของตัวศิลปะแขนงนี้ที่สัมพันธ์กับมิติทางสังคมอื่นๆ ดังที่จะได้กล่าวต่อไปในวิทยานิพนธ์นี้

2.2 “ซอล่งน่าน” กับบริบทสังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัย

2.2.1. จาก “เพลงพื้นบ้าน” สู่อำเภอ “มรดกท้องถิ่น”: “ซอล่งน่าน” ภายใต้การจัดการของนโยบายวัฒนธรรมรัฐไทย

ความสำคัญของ “ศิลปวัฒนธรรม” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น” ไม่ได้เป็นเพียงแค่สิ่งที่แสดงถึงความเฉพาะเจาะจงเพื่อใช้จำแนกทำความเข้าใจ “คน” ออกเป็นกลุ่มต่างๆ หรือพื้นที่ต่างๆ เท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องบ่งชี้เพื่อนำมาอธิบายอัตลักษณ์หรือประกอบสร้างนิยาม “ตัวตน” ซึ่งเป็นไปในลักษณะการอ้างถึง “รากเหง้า” และ “ความมีอยู่จริง” ของกลุ่มหรือพื้นที่ของตน ยกตัวอย่างจากสิ่งที่เรียกว่า “ศิลปวัฒนธรรมไทย” ก็มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสิ่งบ่งชี้ถึงความเป็น “ไทย” ตลอดจนบ่งบอกถึงการมีอยู่ของอัตลักษณ์และตัวตน “คนไทย” โดยเฉพาะประเด็นที่สัมพันธ์กับความมั่นคงของความเป็นชาติ แต่ทว่าในปัจจุบัน สิ่งทั้งหลายฝ่ายมองว่าเป็นปัญหาใหญ่กำลังเกิดขึ้นกับศิลปวัฒนธรรมในที่ต่างๆ นั่นคือ เกิดการ “พร่าเลือน” ด้านเอกลักษณ์อันเนื่องมาจากอิทธิพลของกระบวนการโลกาภิวัตน์ที่ทำให้เกิดการเลือกรับปรับผสมอยู่ตลอด มีผลทำให้ลักษณะเฉพาะของศิลปวัฒนธรรม ‘สูญสลาย’ จนไม่สามารถอ้างได้อย่างเต็มภาคภูมิว่าสิ่งเหล่านี้เป็นของตนเองโดย “ดั้งเดิม” อย่าง “แท้จริง”

การเล็งเห็นถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรม ผนวกกับสถานการณ์ที่ถูกมองว่าเป็น “ปัญหา” คุกคามศิลปวัฒนธรรมในยุคปัจจุบันดังกล่าว รัฐไทยในฐานะศูนย์รวมอำนาจที่มีหน้าที่บริหารจัดการความเป็นไปภายในรัฐ จึงได้พยายามหามาตรการจัดการกับเรื่องศิลปวัฒนธรรมนี้

ด้วย²⁶ โดยสิ่งที่รัฐไทยทำ คือ การจัดตั้งองค์กรเพื่อจัดการดูแล ซึ่งหน่วยงานรัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบโดยตรงก็คือ “กระทรวงวัฒนธรรม (Ministry of Culture)” ซึ่งเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2545 อันประกอบด้วยหน่วยงานย่อยอื่นๆ ที่กระจายหน้าที่ในการดูแล จัดการ ใ้ระวังฟื้นฟู ตลอดจนถึงส่งเสริมทำนุบำรุงให้เกิดการอนุรักษ์สืบทอดคุณค่าอันเป็น “มรดกแห่งแผ่นดิน” โดยให้ครอบคลุมในศิลปะและวัฒนธรรมในทุกแขนงทุกระดับของประเทศ (สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม, 2556) พร้อมกับการตราเป็นกฎหมายเพื่อรองรับอำนาจหน้าที่การจัดการ

เมื่อพูดถึงศิลปวัฒนธรรมระดับภูมิภาคและท้องถิ่น หน่วยงานย่อยของกระทรวงวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องโดยตรงในเรื่องนี้คือ “สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ”²⁷ โดยมีกฎหมายที่เป็นเหมือนแผนแม่บทเพื่อกำกับขอบเขตและภาระหน้าที่ของหน่วยงานอย่าง “พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2553” ที่ตราไว้อย่างเป็นทางการเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งในการดูแลจัดการศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นดังกล่าว คณะกรรมการวัฒนธรรมฯ ต้องกระจายอำนาจลงสู่ระดับท้องถิ่นในรูปแบบการจัดตั้ง “สภาวัฒนธรรม” ขึ้นในระดับต่างๆ นับตั้งแต่สภาวัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สภาวัฒนธรรมจังหวัด อำเภอ และตำบล ตามลำดับ²⁸ เพื่อให้ดูแลจัดการวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นไปอย่างทั่วถึงและมีประสิทธิภาพ ทั้งยังจัดให้มีการสนับสนุนและเชิดชูเกียรติบุคคลที่ทำคุณประโยชน์ในทางวัฒนธรรมอย่างการคัดเลือก “ศิลปินแห่งชาติ” และตำแหน่งผู้ทรงคุณวุฒิทางวัฒนธรรมอื่นๆ อีกด้วย²⁹

หากเมื่อกล่าวถึงเพลงและดนตรีพื้นบ้านอย่าง “ซอล่องน่าน” ซึ่งก็ถือว่าเป็นแขนงหนึ่งของศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น และก็ยังเข้าข่ายการเฝ้าระวังตามนโยบายวัฒนธรรมของรัฐไทยนี้ด้วย กล่าวคือ ด้วยลักษณะของ “ซอล่องน่าน” ที่ยังมีกลิ่นอายของความเป็นพื้นบ้านพื้นถิ่นปรากฏอยู่ในรูปลักษณะ ดังนั้นในสายตาของหน่วยงานหรือนักอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น “ซอล่องน่าน” จึงถูกจัดให้เป็น “ศิลปะ” ประเภทหนึ่งอันเป็น “มรดกท้องถิ่น” ที่ตกทอดกันมาอย่างช้านาน ทั้งยังเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึง “เอกลักษณ์” เฉพาะถิ่น ซึ่งสัมพันธ์ต่อการ “สูญสลาย” อันเนื่องมาจากปัจจัยแทรกซ้อนต่างๆ ในปัจจุบัน จำเป็นอย่างยิ่งที่หน่วยงานหรือผู้เกี่ยวข้องต้องหาทาง “อนุรักษ์สืบทอด”

²⁶ การเกิดขึ้นของหน่วยงานและนโยบายจัดการวัฒนธรรมของชาติยังมีส่วนผลักดันสำคัญจากบทบัญญัติในรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พ.ศ. 2550 ซึ่งเป็นวาระสืบเนื่องมาจากรัฐธรรมนูญฉบับก่อนหน้า (พ.ศ. 2540) ดังในมาตรา 80 (6) แห่งรัฐธรรมนูญไทยฉบับ พ.ศ. 2550 ที่กำหนดว่ารัฐจะต้องดำเนินการส่งเสริมและสนับสนุนความรู้รักสามัคคีและการเรียนรู้ ปลูกจิตสำนึกและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณีของชาติ ตลอดจนค่านิยมอันดีงาม และภูมิปัญญาท้องถิ่น

²⁷ เปลี่ยนชื่อจาก “กรมส่งเสริมวัฒนธรรม” เดิม (อ้างอิง ใน “พระราชบัญญัติปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม (ฉบับที่ 8) พ.ศ. 2553”)

²⁸ อ้างใน “พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2553” ส่วนที่ 2 ว่าด้วยเรื่อง “สภาวัฒนธรรม”

²⁹ อ้างแล้ว (ส่วนที่ 2 “สภาวัฒนธรรม” หมวดที่ 3 “การยกย่องเชิดชูเกียรติ”)

เอาไว้ด้วยเหตุนี้ สิ่งที่หน่วยงานวัฒนธรรมทำก็คือการกำหนดยุทธศาสตร์ว่าด้วยการอนุรักษ์ “ตัววัฒนธรรม” ในทุกวิถีทาง ทั้งการพยายามให้สอดคล้องเนื้อหาเกี่ยวกับท้องถิ่นศึกษาและดนตรีพื้นเมืองลงไปเป็นหลักสูตรการเรียนของโรงเรียนในท้องถิ่น การจัดงานประเภท “ลานวัฒนธรรม” และการประกวดแสดงขอ การจัดให้มีการแสดงซอล่องน่านเพื่อให้ประชาชนทั่วไปเข้าชม ตลอดจนผลักดันให้เกิดปฏิกิริยาบุคคลโดยเฉพาะ “ศิลปินแห่งชาติ” และตำแหน่งผู้ทรงคุณวุฒิทางวัฒนธรรมอื่นๆ เพื่อให้ได้เชิดชูเกียรติ ซึ่งตัวอย่างหน่วยงานที่มีการดำเนินนโยบายวัฒนธรรมในลักษณะดังกล่าวที่เป็นรูปธรรมก็ได้แก่ สภาวัฒนธรรมในระดับต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในจังหวัดน่านและจังหวัดแพร่

สิ่งที่ไม่สามารถปฏิเสธได้อีกอย่างหนึ่ง นั่นคือ ความโดดเด่นเฉพาะถิ่นของศิลปวัฒนธรรมนั้นมีความเกี่ยวพันต่อประโยชน์ในทางเศรษฐกิจ ทั้งต่อท้องถิ่นเองและต่อภาพรวมของประเทศ ด้วยเหตุนี้ ไม่เพียงแต่หน่วยงานวัฒนธรรมเท่านั้นที่เข้ามาเป็นห่วงเป็นใยต่อสถานการณ์ “ซอล่องน่าน” อีกภาคส่วนสำคัญอย่างการท่องเที่ยวก็เข้ามามีบทบาทต่อการกำหนดทิศทางการอนุรักษ์ “ซอล่องน่าน” ดังกล่าวด้วย โดยการ “อนุรักษ์” ในความหมายของการท่องเที่ยว คือการประชาสัมพันธ์เผยแพร่ให้เห็นถึงความโดดเด่นใน “เอกลักษณ์” เฉพาะของ “ซอล่องน่าน” ซึ่งมักจะกระทำควบคู่ไปกับการประกอบสร้างลักษณะเฉพาะถิ่นอื่นๆ เป็นต้นว่า การนำเสนอถึงที่มาของ “ซอล่องน่าน” ที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์การสร้างเมืองน่าน หรือเป็นนาฏลีลาแห่ง “เมืองน่าน” ที่พบได้ที่นี้เพียงแห่งเดียวในประเทศไทยและในโลก (ไทยพีบีเอส, 2553) หรือการพยายามทำให้ “ซอล่องน่าน” กลายเป็น “ฉลาก” หนึ่งหนึ่งของ “ความเป็นเมืองน่าน” เช่นเดียวกับภาพจิตรกรรม ‘ปู่ม่านย่าม่าน’ ที่วัดภูมินทร์ ฯลฯ

แต่กระนั้นก็ตาม ความน่าสนใจไม่เพียงอยู่ที่ว่ามีหน่วยงานของรัฐอย่างสภาวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวเท่านั้นที่เข้ามามีบทบาทในการร่วมกำหนดนโยบายวัฒนธรรม จนทำให้ “เพลงพื้นบ้าน” อย่าง “ซอล่องน่าน” กลายเป็น “มรดกท้องถิ่น” เท่านั้น หากแต่ยังเปิดโอกาสให้ผู้คนในภาคส่วนอื่นๆ ที่ต่างก็เล็งเห็นคุณค่าของ “ซอล่องน่าน” ได้มีพื้นที่สำหรับกำหนดทิศทางการจัดการดูแล ไม่ว่าจะเป็นผู้คนที่อยู่ในสถานะ “กึ่งรัฐ กึ่งคนท้องถิ่น” “กึ่งรัฐ กึ่งศิลปิน” คนในท้องถิ่น หรือแม้กระทั่งตัวศิลปินเองก็ตามที่บางส่วนก็เริ่มตระหนักในคุณค่าของซอล่องน่านตามมุมมองแบบรัฐ ฯลฯ ซึ่งนั่นได้นำมาสู่ปรากฏการณ์การผลิตซ้ำ (reproduce) และการ “อนุรักษ์” ซอล่องน่าน ที่ยิ่งทวีความซับซ้อนในเรื่องปัจจัยทางสังคมที่เกี่ยวข้องขึ้นหลายเท่า ทั้งยังเกิดความ “ย้อนแย้ง” ขึ้นในหลายมิติและหลายระนาบความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์ ที่ไม่อาจสรุปได้เพียงว่า เป็นเพียงการเผชิญหน้าแบบคู่ตรงกันข้ามระหว่าง “รัฐ” กับ “ท้องถิ่น”

2.2.2 “ชอล่องน่าน” กับความเป็น “ศิลปินแห่งชาติ”

“ศิลปินแห่งชาติ” ในความหมายของหน่วยงานวัฒนธรรมรัฐไทย คือ บุคคลที่เป็นปราชญ์ที่มีความรู้ความสามารถในการอุทิศตนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานในด้านศิลปะจนเป็น “มรดกทางวัฒนธรรม” ที่ล้ำค่าของชาติ จึงสมควรแก่การเชิดชูเกียรติไว้ในตำแหน่ง “ศิลปินของชาติ” ทั้งนี้เพื่อเป็นการสรรหา ส่งเสริมสนับสนุน และช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีคุณค่าของแผ่นดินไทย (วิกิพีเดีย, 2556) แต่การที่ศิลปินผู้หนึ่งผู้ใดจะได้รับการยกย่องขึ้นเป็น “ศิลปินแห่งชาติ” ได้นั้น ศิลปินผู้นั้นต้องแสดงความสามารถและพัฒนาผลงานวัฒนธรรมออกมาจนเป็นที่ยอมรับของวงการ ตลอดจนเชื่อมโยงผลงานศิลปะนั้นโดยเป็นไปเพื่อประโยชน์ของรัฐ โดยเทียบตามหลักเกณฑ์การคัดเลือกและคุณสมบัติที่สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรมกำหนดไว้³⁰ ซึ่งการให้รางวัลศิลปินแห่งชาติจะจัดขึ้นเป็นประจำทุกปีครอบคลุมศิลปะแขนงต่างๆ ได้แก่ วรรณศิลป์ ทศนศิลป์ และศิลปะการแสดง โดยมีขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2527 (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2549)

สำหรับวงการ “ชอล่องน่าน” แล้ว ก็มีบุคคลที่ได้รับการยกย่องโดยรัฐไทยขึ้นเป็น “ศิลปินแห่งชาติ” ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันทั้งหมด 2 ท่าน นั่นคือ “พ่อไชยลังกา เครือเสน” (พ.ศ. 2447-2535) หรือที่ผู้ศึกษาเรียกว่า “อู๋ไชย” ศิลปินชอล่องน่านผู้ล่วงลับ ซึ่งได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้าน) เมื่อปี พ.ศ. 2530 และ “อู๋ผาย” หรือ “พ่อคำผายนุปีง” ปัจจุบันอายุ 89 ปี ช่างชอล่องน่านที่ถือได้ว่าเป็น “พ่อครู” คนสำคัญของวงการชอล่องน่านในเมืองน่านและภาคเหนือ โดยอู๋ผายได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติในสาขาศิลปะการแสดง(การแสดงพื้นบ้าน-ขับชอ) ในปี พ.ศ. 2538 (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2555)

³⁰ คุรยละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ กฎกระทรวงกำหนดสาขา คุณสมบัติ หลักเกณฑ์ และวิธีการคัดเลือกและประโยชน์ตอบแทนของศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555



ภาพ 2.6 พ่อครูไชยลังกา เครือเสน (ซ้าย) และพ่อครูคำผาย นุปีง (ขวา)

(ภาพจากหนังสือ “111 คนดนตรี” ของ สุกกรี เจริญสุข, 2546)

สิ่งที่ถือได้ว่าเป็นผลงานอันโดดเด่น ตลอดจนเป็นคุณูปการอันสำคัญของ “ศิลปินแห่งชาติ” ทั้ง 2 ท่านต่อการชอ์ล่งน่าน ก็คือการสร้างสรรค์ “นวัตกรรมใหม่ (New Innovation)” ในทางวัฒนธรรมให้เกิดขึ้นกับชอ์ล่งน่าน โดยเริ่มจากพ่อไชยลังกา หรืออ๊วยใจ ศิลปินชอ์ระดับพ่อครูชาวบ้านมงคล (ตำบลในเวียง) ผู้ซึ่งมีความสามารถและเชี่ยวชาญทางด้านการเล่นเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่หลากหลาย ทั้งยังเป็นหัวหน้าคณะดนตรีพื้นเมือง “ไชยมงคล” เมื่อครั้งมีชีวิตอยู่ ถึงแม้ว่าปัจจุบันอ๊วยใจจะถึงแก่กรรมไปนานร่วมยี่สิบปีแล้ว แต่ผลงานชิ้นสำคัญยังถูกกล่าวขวัญกันในบรรดาลูกศิษย์ลูกหาอย่างต่อเนื่อง โดยจากคำสัมภาษณ์ของศิลปินชอ์หลายท่านให้ข้อมูลตรงกันว่า อ๊วยใจเป็นผู้ประดิษฐ์และคิดค้น ‘ทำนองชอ์ลับแล’ หรือ ‘ลับแลง’ โดยเป็นการดัดแปลงจากทำนองเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมของเมืองลับแล (ในจังหวัดอุตรดิตถ์ในปัจจุบัน) เมื่อครั้งเดินทางไปแสดงชอ์ยังพื้นที่ดังกล่าว และช่วยกันจำเอามาแล้วดัดแปลงเอาคำชอ์ใส่ โดยให้มีจังหวะวรรคตอนเหมือนกับชอ์ทำนองคาคำน่านที่มีอยู่แต่เดิม จนกลายมาเป็นทำนองชอ์หลักของการแสดงชอ์ล่งน่านในปัจจุบัน (สัมภาษณ์ คำผาย นุปีง, 2555, อินสน เตือนเป็ง, 2555 และ อินส่วย มูลทา, 2555)

ถึงแม้ว่าอ๊วยใจจะได้รับรางวัล ‘ศิลปินแห่งชาติ’ ในสาขาที่ไม่ใช่การขับชอ์โดยตรงเหมือนเช่นอ๊วยผาย แต่ความสามารถในทางชอ์ของอ๊วยใจก็ไม่ได้ยิ่งหย่อนไปกว่าความสามารถในทางดนตรีเลย เพราะตัวอ๊วยใจเองก็ได้ชื่อว่าเป็น “บรมครูแห่งชอ์ล่งน่าน” ท่านหนึ่งที่มีลูกศิษย์เป็นช่างชอ์มีชื่อเสียงหลายคน โดยหนึ่งในนั้นก็คือ ‘อ๊วยผาย’ ซึ่งได้รับรางวัล ‘ศิลปินแห่งชาติ’ คนต่อมา ความโดดเด่นของอ๊วยใจในทางชอ์นั้นถูกเล่าต่อกันมาอย่างหนาหู ไม่ว่าจะเป็นการเป็นผู้ริเริ่มประดิษฐ์คำชอ์ใส่ทำนองเพลงพื้นบ้านจนกลายมาเป็นชอ์พื้นบ้านที่มีชื่อเสียง (สัมภาษณ์

สมเจตน์ วิมลเกษม, 2556) การรู้จักสร้างสรรค์คำชอบทใหม่ ๆ เรื่องใหม่ ๆ ไว้ให้ลูกศิษย์เป็นจำนวนมาก หรือแม้แต่เอกลักษณ์ด้านการจับข้อที่มักแทรกลูกเล่นลูกหยอกได้อย่างคมคายสนุกสนาน รวมทั้งความมีไหวพริบในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า ณ ขณะทำการชอจนเป็นที่ประทับใจ ยกตัวอย่างเช่นมีอยู่ครั้งหนึ่งขณะที่เจ้าราชบุตร (หมอกฟ้า ณ น่าน) ได้พาอัยโยไปชอในงานสมโภชวัดพระธาตุช้างค้ำวรวิหาร จังหวัดน่าน ครั้งนั้นช่างชอฝ่ายหญิงได้ชอถามเกี่ยวกับเพศของรูปปั้นช้างที่ล้อมอยู่ที่ฐานพระธาตุช้างค้ำ ซึ่งแน่นอนว่ามันไม่มีเพศเพราะมันเป็นปูนปั้น เจ้าราชบุตรเลยเป็นกังวลว่าอัยโยจะแก้ปัญหาอย่างไร ทันใดนั้นอัยโยจึงชอตอบไปว่า “**พระธาตุช้างค้ำมีช้างตัวสี่ตัว ช้างหันแต่หางหัวเข้าหันหางกัน...**” (พระธาตุช้างค้ำมีช้างค้ำ 24 ตัว ช้างเห็นแต่หัวไม่เห็นกัน จึงไม่รู้ว่าเป็นเพศอะไร) เป็นเหตุให้เจ้าราชบุตรและผู้คนในงาน “เหิด” หรือระเบิดหัวเราะ ลั่นด้วยความพอใจในความสามารถของอัยโยดังกล่าว (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

อีกครั้งหนึ่งเมื่อคราวไปชอที่บ้านเชิงคอยแห่งหนึ่งที่จังหวัดแพร่ มีคนมาทำอัยโยคนหนึ่งชื่อ “ลุงยัง” ทำให้ชอเรียงชื่อตนและลูกของตนเป็นชอให้ได้ เพราะชื่อลูกตัวเองนั้นลงสัมผัสชอยาก อันได้แก่ “บ้ำโนนะ³¹ (ไอ้โนนะ)” กับ “บ้ำอจ (ไอ้อจ)” และถ้าทำได้จะชอเลี้ยง “เหล้า สามห้าขวดเขียว(เหล้ากลั่นในสมัยนั้น)” ซึ่งอัยโยก็รับคำทำ และชอออกไปว่า

๑ **นิกว่าลูกหลานไฟหน้าขาวโงะโละ แต่เป็นบ้ำโนนะลูกยังตื่นธาตุ**

นิกว่าลูกหลานไฟหน้าชื่อจาดลาด แต่เป็นบ้ำอจลูกยังตื่นคอย...

ซึ่งยังไม่ทันจะจบบทชอ “ลุงยัง” ถึงกับตะโกนด้วยความพอใจออกมาว่า “เอ้อว...เดวก่อน เดวไปชอเหล้าหื้อน้อยโยเกิน! (บ๊ะ...ไปชอเหล้าให้ทิดโยก่อนนะ!)” นอกจากนี้ยังมีเหตุการณ์อื่นที่แสดงถึงความมีไหวพริบที่เฉียบคมในการชอของอัยโย เช่น เหตุการณ์ชอชวนผู้ร่วมงานปอยบวชนาครีบหนีฝั่งแตกร้างที่อยู่ใกล้ๆ เพราะนกเหยี่ยวมาตีกินรัง ระหว่างที่กำลังทำพิธีเรียกขวัญพระนาคเป็นต้น (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

ส่วน ‘ศิลปินแห่งชาติ’ อีกท่านหนึ่งก็คือ ‘อัยผาย’ หรือพ่อครูคำผาย ศิลปินชอคนสำคัญแห่งบ้านห้วยนา (ตำบลท่าน้ำ อำเภอกู่เพียง) ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็น “ช่างชอล่องน่านแห่งศตวรรษ” และถือว่าเป็นบุคคลที่มีคุณูปการอย่างใหญ่หลวงโดยตรงต่อวงการชอล่องน่านในปัจจุบัน อัยผายได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติในสาขากวีจับชอโดยตรง เนื่องมาจากจุดเด่นในทางการจับชอ อาทิ น้ำเสียงที่ไพเราะเป็นเอกลักษณ์ การมีสำนวนปฏิกิริยาที่ฉะฉาน หรือการมีความรู้ที่กว้างขวางในเรื่องต่างๆ จนสามารถชอขยายความจากเนื้อหาเพียงเล็กน้อยได้นานหลายชั่วโมง (กิจชัย ส่องเนตร,

³¹ คำว่า “บ้ำ” ในภาษาพื้นเมืองภาคเหนือ เป็นคำเรียกหน้าชื่อผู้ชาย ให้อารมณ์เหมือนกับคำว่า “ไอ้” หรือ “เจ้า” เช่น บ้ำปู้ด ซึ่งแปลว่า “ไอ้พุท หรือ เจ้าพุท” เนื่องด้วยสำเนียงเสียงของแถบจังหวัดน่านที่นิยมขึ้นเสียงสูงเป็น “บ้ำ” แต่ให้เข้าใจว่าหมายความว่า “ไอ้” หรือ “เจ้า” เช่นเดียวกับคำว่า “บ้ำ”

2547: 20) ทั้งยังมีผลงานการชออย่างต่อเนื่องมานานร่วมเจ็ดสิบปี นอกจากนี้ยังเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการก่อให้เกิดพลวัตของรูปแบบและความหมายของชอล่องน่านจากการที่เป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์ เผยแพร่ และพัฒนาปรับปรุงการแสดงชออย่างต่อเนื่อง และถึงแม้ผู้ขายจะถูกรับรู้ในฐานะศิลปินชอล่องน่านที่โด่งดัง แต่ผู้ขายกลับไม่มีความชำนาญในการเล่นดนตรีพื้นเมือง อันเนื่องจากการขับชอมากกว่า (สัมภาษณ์ คำผาย นุปีง, 2555) แต่ถึงกระนั้นผู้ขายก็สามารถแยกแยะเสียงของเครื่องดนตรีประกอบชอได้ว่าเสียงไหนเหมาะสมหรือเพี้ยนต่ำ-สูงอย่างไร

ผลงานการสร้างสรรค์ในทางชอที่มีต้นกำเนิดจาก (คณะของ) ผู้ขายนั้น มีผลอย่างมากต่อการกำหนดรูปแบบการแสดงชอล่องน่านในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นการริเริ่มการ ‘พ็อนแง้น’ ซึ่งพัฒนาจากการพ็อนนั้งเพื่อคลายอิริยาบถของช่างชอแต่เดิม จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงชอล่องน่านในปัจจุบัน หรือการนำเพลงลูกทุ่งมาสอดแทรกร้องขณะทำการชอ (ซึ่งปัจจุบันยังคงพบเห็นบ้างในการแสดงชอระดับงานชุมชน) หรือแม้แต่ความสามารถในการประยุกต์เนื้อหาชอให้เข้ากับสถานการณ์งานต่างๆ ได้ตามบริบทและยุคสมัย ดังเช่นที่เคยนำคณะชอออกแสดงตามหมู่บ้านต่างๆ ในจังหวัดน่านและภาคเหนือ โดยเป็นการร่วมปฏิบัติงานกับทางราชการด้านมวลชนสัมพันธ์ และจิตวิทยาเพื่อต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์เมื่อประมาณสามสิบปีมาแล้ว (กิจชัย ส่องเนตร, 2547: 21) และหากเมื่อเทียบระหว่างบทบาทผู้ขายกับผู้ขายที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงในวงการชอล่องน่านแล้ว ดูเหมือนว่าผู้ขายจะมีอิทธิพลในการควบคุมหรือกำหนดทิศทางการเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นมากกว่า ทั้งนี้เพราะว่าผู้ขายมีผลงานที่โดดเด่นในทางชอชอล่องน่านโดยตรง ทั้งยังโดดเด่นอยู่ในช่วงเวลาที่มีการตื่นตัวเรื่องกระแสท้องถิ่นนิยมตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา จึงทำให้เกิดการสอรับกันระหว่างเรื่อง “ศิลปินแห่งชาติ” ของรัฐกับการผลิตซ้ำ “ชอล่องน่าน” ในบริบทของการประกอบสร้างภาพลักษณ์ “เมืองน่าน” ในช่วงเวลาดังกล่าว เป็นผลทำให้ผลงานและนวัตกรรมสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมของผู้ขาย ได้ถูกยึดจนกลายเป็น “ตัวแบบ” ของชอล่องน่านไปด้วย

ถึงแม้ว่าวัตถุประสงค์หลักของการให้รางวัลศิลปินแห่งชาติแก่ศิลปินผู้สร้างสรรค์และทำนุบำรุงศิลปะแขนงต่างๆ จะเป็นไปเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนศิลปิน ซึ่งรวมถึงการสงวนและอนุรักษ์สืบทอดศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าต่อแผ่นดิน แต่ในอีกทางหนึ่งก็เป็นการเปิดโอกาสให้บรรดาลูกศิษย์และคนอื่นๆ เข้ามาให้การยกย่องและจัดเน้นให้มีความสำคัญกับตัวศิลปินผู้นั้นจนกลายเป็น “สถาบัน” หนึ่ง ซึ่งรูปธรรมของปรากฏการณ์ดังกล่าวก็อย่างเช่น การขนานนามศิลปินว่า “พ่อครู” หรือ “บรมครู” ซึ่งมีนัยของการให้ความเคารพนับถือ หรือแม้แต่การยกย่องผลงานศิลปินจนมีชื่อเสียง การที่ศิลปินหลายท่านพยายามยึดโยงความสัมพันธ์กับตัว “ศิลปินแห่งชาติ” ไม่ลักษณะไหนก็ลักษณะหนึ่ง เช่น เป็นครู-ศิษย์ เป็นศิษย์ร่วมสำนัก เป็นเพื่อนร่วมงาน ฯลฯ ซึ่งหากสิ่งเหล่านี้ได้ถูกผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็น “กรอบตัวแบบ” ของแขนงศิลปะนั้น ผลของการได้

“กรอบตัวแบบ” ดังกล่าวก็คือการมีแบบแผนของตัวศิลปะที่ง่ายต่อการกำหนดทิศทางการอนุรักษ์ สืบทอด แต่ในทางกลับกันหากมีการยึดตัวแบบจนกลายเป็น “จารีต (ใหม่)” โดยเฉพาะศิลปะ พื้นบ้านที่จะมีกระบวนการ ‘บรรจุ’ ความศักดิ์สิทธิ์ผ่านพิธีกรรมลงไปจนมีอาจลวงละเมิดได้ การ สร้างสรรค์ใหม่ๆ ที่จะเกิดกับตัววัฒนธรรมนั้นก็อาจเป็นไปได้ยาก อันเนื่องมาจากการเกรงว่าเมื่อ คิดหรือประยุกต์ให้ต่างออกไปแล้วจะ “ผิดทางครู” หรือไม่ให้การเคารพครู

2.2.3. “ซอล่งน่าน” บนพื้นที่สื่อสมัยใหม่

บทบาทที่สำคัญประการหนึ่งของ “ซอล่งน่าน” ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว คือ เป็นตัวกลาง ในการสื่อสารส่งผ่านความรู้หรือเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นในชุมชน ในรูปแบบของ “สื่อพื้นบ้าน (Folk media)” ซึ่งทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกับสื่อมวลชนปัจจุบัน (สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534: 3) โดยมี ศิลปินขอเป็นผู้ทำหน้าที่ลำเลียงถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นออกสู่ผู้คนอย่างเข้าถึงอารมณ์และจิตใจ ซึ่งในสังคมจารีตหรือสมัยอดีตที่มีข้อจำกัดในหลายๆ ด้านมักจะพบว่า “ซอล่งน่าน” ในรูปแบบ สื่อมวลชนพื้นบ้าน จะมีวิธีการถ่ายทอดกันในลักษณะจำกันแบบปากต่อปาก หรืออย่างมากก็อาจมี การจารไว้ในพิ้นสา โดยเฉพาะกับเรื่องราวที่เป็นประโยชน์ต่อชุมชน

เนื่องด้วยสภาพการณ์การพัฒนาเทคโนโลยีระดับโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วใน ช่วงเวลาครึ่งก่อนศตวรรษที่ผ่านมา ส่งผลต่อการพัฒนาเทคโนโลยีด้านการสื่อสาร จนทำให้เกิด วิธีการเผยแพร่ข้อมูลหรือเรื่องราวต่างๆ ที่หลากหลายและรวดเร็วมากขึ้น “ซอล่งน่าน” เองใน ฐานะของสื่อก็มีการพยายามปรับประยุกต์ตัวเอง จาก “สื่อพื้นบ้าน” โดยให้เข้ามาอยู่ในจุด เดียวกับพลวัตเทคโนโลยีการสื่อสารที่เกิดขึ้นนั้นด้วย แต่ทั้งนี้ก็ไม่ได้หมายความว่าวิธีการ ถ่ายทอดพื้นบ้านแบบเดิมจะหายไปหรือถูกแทนที่ เพราะในระดับรายละเอียด ผู้ศึกษากลับพบ ลักษณะการถ่ายทอดแบบสังคมจารีตที่คงอยู่โดยควบคู่ไปกับความหลากหลายของวิธีการถ่ายทอด แบบใหม่ รวมไปถึงวัตถุประสงค์ของการสื่อสารที่ยังคงมีบทบาทในการขยายขอบข่ายความรู้สู่ ผู้คนอื่นๆ แต่ทว่าในพื้นที่สื่อสมัยใหม่จะพบวัตถุประสงค์ในด้านอื่นๆ ควบคู่ไปด้วย อาทิ เรื่อง ประโยชน์ในทางเศรษฐกิจในระดับต่างๆ ที่เริ่มเห็นอย่างชัดเจนขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการมุ่งการนำเสนอ ถึงอัตลักษณ์ของซอล่งน่านแก่บุคคลทั่วไป การประชาสัมพันธ์เพื่อหาตลาดผู้ฟังของตัวศิลปินเอง หรือแม้แต่การประชาสัมพันธ์เพื่อผลประโยชน์ต่อท้องถิ่นในด้านอื่นๆ ฯลฯ

“ซอล่งน่าน” ในพื้นที่สื่อสมัยใหม่มีพัฒนาการของรูปแบบเรื่อยมาตั้งแต่ราชว่ ง ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา โดยจะเริ่มเห็นซอล่งน่านที่อัดลงแผ่นเสียงและเทปคลาสเซต เช่นเดียวกับผลงานเพลงอื่นๆ อย่างเพลงลูกทุ่งหรือลูกกรุง แผ่นเสียงซอล่งน่านในยุคแรกๆ ก็ ได้แก่ แผ่นเสียงตราฟ้าม่วย ตรากระด่ายบิน ตราสุนัขฟังเครื่องเล่นเสียง ตราพระเจดีย์ ฯลฯ ซึ่งการอัด

แผ่นเสียงและเทปจะกระทำโดยว่าจ้างช่างขอที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นลงไปอัดเสียงยังห้างหุ้นส่วนซึ่งส่วนใหญ่มาจากกรุงเทพฯ ผลงานชอล่องน่านในรูปแบบแผ่นเสียงและเทปในช่วง พ.ศ. 2500 – 2530 ส่วนใหญ่เป็นผลงานของคณะขอ “คำผาย เมืองน่าน” แต่เนื่องด้วยขอที่เป็นเทปคลาสเสทมีราคาสูงกว่า ชาวบ้านส่วนใหญ่จึงนิยมซื้อในรูปแบบเทปมาฟังกันอย่างแพร่หลายในวงกว้าง ซึ่งถ้าหากงานไหนที่เจ้าภาพไม่มีทุนทรัพย์เพียงพอที่จะจ้างคณะขอมาแสดง ก็จะอาศัยวิธีการเปิดเทปขอจับกลุ่มสร้างความบันเทิงแก่ผู้ร่วมงานได้อีกทางหนึ่ง (สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534: 23)

ในช่วงทศวรรษ 2520 – 2530 เป็นต้นมา “ชอล่องน่าน” รวมทั้งศิลปะพื้นบ้านจำพวกเพลงทั้งหมดของภาคเหนือได้ถูกนำเสนอในวงกว้างผ่านช่องทางสื่อมวลชนแบบใหม่มากขึ้น นับตั้งแต่การจัดแสดงศิลปะพื้นบ้านจำพวกขอ ละครขอ และจัดประกวดขอในรายการทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 จังหวัดลำปาง³² หรือการเผยแพร่ในทางคลื่นวิทยุ เช่น เคยมีรายการขอทางวิทยุของสถานีวิทยุ 914 อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย ที่เปิดเฉพาะชอล่องน่านโดยตรง และในสถานีวิทยุหลายที่ในหลายจังหวัด ได้แก่ ลำปาง พะเยาแพร่ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่จังหวัดน่านซึ่งพบหนาแน่นที่สุด นอกจากนี้ยังเคยมีการนำ “ชอล่องน่าน” มาแสดงในรูปแบบของ “คอนเสิร์ต” ซึ่งก็ยังทำให้คนนอกท้องถิ่นไม่เพียงแต่เฉพาะภาคเหนือตอนบน ได้รับรู้ถึงเพลงพื้นบ้านที่เรียกว่า “ชอล่องน่าน” นี้มากขึ้น ตัวอย่างเช่น การแสดงชอล่องน่านของคณะคำผาย เมืองน่าน ในคอนเสิร์ต “จรัล มโนเพ็ชร ม่านไหมโยหมอก ครั้งที่ 2” เมื่อปี พ.ศ. 2533 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เป็นต้น

“ชอล่องน่าน” ในรูปแบบวัสดุสื่อสมัยใหม่ได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้ชื่นชอบในการฟังขอ จนมีการพัฒนารูปแบบสื่อมาอย่างต่อเนื่องเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัย จากแผ่นเสียงและเทปคลาสเสทสู่แผ่นซีดี (CD) ทั้งที่เป็นเสียงและภาพแบบวิดีโอ (Video) ซึ่งตั้งแต่ราวปลายทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา พบว่ามีผลงานชอล่องน่านในรูปแบบแผ่นซีดีและวิดีโอหรือวีซีดี (VCD) ออกมาจำนวนมาก ซึ่งเป็นทั้งผลงานขอจากคณะต่างๆ อย่างคณะคำผาย เมืองน่าน และคณะขอเกิดใหม่อื่นๆ ทั้งในจังหวัดน่านและจังหวัดใกล้เคียง โดยขอในรูปแบบวัสดุสื่อสมัยใหม่ส่วนใหญ่จะเป็นลิขสิทธิ์ของบริษัทแผ่นเสียงและเทปใหญ่ๆ เช่น สหกงเสง โซนิค (Sonic) เป็นต้น พร้อมกันนี้ในเรื่องของรูปแบบขอ ก็ยังเกิดประเภทของขอที่มีความร่วมสมัยอย่าง “ขอสดริง” ด้วย ซึ่งเวลาต่อมาได้นำมาผลิต(ซ้ำ)ใหม่จนกลายเป็นแนวเพลงที่มีความนิยมกันในระดับวัฒนธรรมมวลชน (ดูเพิ่มเติมในบทที่ 4: “ละครขอ” “ขอสดริง” และ “ขอชิง”)

³² “สถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง” เคยเป็นสถานีวิทยุโทรทัศน์แม่ข่ายในส่วนภูมิภาคโดยกรมประชาสัมพันธ์ ที่ออกอากาศแพร่ภาพทั่วภาคเหนือตอนบน โดยเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 แต่ปัจจุบันได้โอนย้ายแม่ข่ายไปยังสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 11 จังหวัดเชียงใหม่ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543

ในปัจจุบันยังพบว่า “ซอล่องน่าน” ไม่เพียงแต่จะปรากฏในวัสดุสื่อจำพวกแผ่นเสียง หรือวีซีดีเท่านั้น แต่ยังสามารถแพร่กระจายไปยังสื่ออิเล็กทรอนิกส์จำพวกอินเทอร์เน็ต (internet) อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบเว็บไซต์ (website) ที่เกี่ยวกับซอลโดยตรง หรือในเว็บไซต์ชื่อดังที่เผยแพร่จำพวก วิดีโอโดยตรงอย่าง youtube.com ก็ยังมีวิดีโอเกี่ยวกับ “ซอล่องน่าน” มากเกินร้อยกว่าเรื่อง และแม้กระทั่งในชุมชนทางสังคมออนไลน์ที่เป็นที่นิยมในปัจจุบันอย่างเฟซบุ๊ก (Facebook) ก็มีการพูดถึงซอล่องน่านในรูปแบบต่างๆ เช่น เพลงเกี่ยวกับซอล่องน่านโดยตรง กลุ่มชมรมอย่าง “เรารักพ่อครู คำผาย นุปิง” หรือ “สมาคมซอล่องน่าน แพร่ น่าน พะเยา” ที่เป็นทั้งจุดนัดพบของศิลปินและผู้สนใจซอล่องน่าน และเป็นทั้งช่องทางการเผยแพร่ผลงานซอล่องน่านอีกด้วย ดังนั้น ในเบื้องต้นจึงชี้ให้เห็นว่า ศิลปะการแสดงพื้นบ้านอย่าง “ซอล่องน่าน” นั้น ไม่ได้เป็นเพียงเรื่องราวระดับชุมชนที่ “ปิด” อีกต่อไป อย่างน้อยที่สุดก็จะเห็นว่า “ซอล่องน่าน” ได้เข้าไปสร้างพื้นที่ในแทบทุกช่องทาง สื่อตามยุคสมัยได้อย่างลงตัว ซึ่งนอกจากจะเป็นการทำให้ซอล่องน่านได้ประจักษ์ตัวเองผ่านกาลเวลามาและสามารถคงอยู่ได้ในทุกบริบทการเปลี่ยนแปลงแล้ว “ซอล่องน่าน” ในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ยังทำให้ “ง่าย” ต่อการเก็บรวบรวมข้อมูลสำหรับการศึกษาวิจัย “ง่าย” ต่อผู้ฟัง/ผู้สนใจในการเข้าถึง และรวมไปถึง “ง่าย” ต่อการถ่ายทอดความเป็นศิลปินอีกด้วย

สิ่งที่ชวนน่ากังขาอย่างหนึ่งว่า ท่ามกลางความหวาดวิตกของหลายฝ่ายที่มองว่า “ซอล่องน่าน” อาจถูกลบเลือนหายไปตามกาลสมัยเวลา ตามตรรกะ “ของใหม่ ย่อมมาแทน ของเก่า” ประกอบกับปัจจัยอื่นๆ เป็นต้นว่า คนรุ่นเก่า ที่ถือได้ว่าเป็นผู้ฟังเป้าหมายก็เริ่มมีจำนวนลดลงเนื่องจากล้มหายตายจากไปบ้างแล้ว หรือแม้ว่าซอล่องน่านจะหาฟังได้ง่ายจากสื่อสมัยใหม่ประเภทต่างๆ ซึ่งดูเหมือนว่าศิลปินซอลจะถูกลดความสำคัญลง ฯลฯ แต่ด้วยเหตุใด? “ซอล่องน่าน” ยังสามารถผลิตซ้ำและดำรงอยู่ได้ ทั้งยังมีแนวโน้มที่ขยายตัวมากกว่าแต่เดิมเสียด้วยซ้ำ? ซึ่งกลับสวนทางกับสมมุติฐานที่ควรจะเป็น ส่วนหนึ่งนั้นได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า “ซอล่องน่าน” ปรับเปลี่ยนและจัดวางตัวเองให้เข้ากับพลวัตยุคสมัยที่กำลังเปลี่ยนแปลงไป แต่กระนั้นก็ตาม การพิจารณาถึงพลวัตการผลิตซ้ำซอล่องน่านนี้จำเป็นต้องต้ององค์ประกอบของปรากฏการณ์ในหลายๆ ส่วน ทั้งที่เป็นรายละเอียดของตัววัฒนธรรม ศิลปินผู้สร้างสรรค์ บริบทและเงื่อนไขทางสังคมที่กำลังเป็นไป รวมไปถึงผู้คนอื่นๆ ที่เข้าร่วมร่วมสัมพันธ์ในปรากฏการณ์นี้ เพื่อให้เกิดการวิเคราะห์และทำความเข้าใจครอบคลุมและสะสางให้เห็นถึงความซับซ้อนให้ได้มากที่สุดนั่นเอง ซึ่งจะได้นำกล่าวในส่วนต่อไปของวิทยานิพนธ์

2.3 สรุป

อันที่จริงแล้ว “ชอล่องน่าน” ก็คือประเภทของเพลงพื้นบ้านปักษ์ใต้หนึ่งที่พบกระจายอยู่ทั่วไปในภาคเหนือ แต่จะพบหนาแน่นที่สุดคือพื้นที่จังหวัดน่าน ทั้งในเรื่องเครือข่ายศิลปินและความเข้มข้นของการผลิตซ้ำ เป็นผลให้ข้อมูลที่ชัดเจนส่วนใหญ่จะได้จากพื้นที่ “เมืองน่าน”

ความเป็นมาในทางประวัติศาสตร์ของชอล่องน่านมีแหล่งข้อมูลที่ค่อนข้างจำกัดจำเขี่ย ถึงแม้จะเป็นข้อมูลจากแหล่งในเมืองน่านเองก็ตาม เนื่องจากการบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรโดยตรงชัดเจน ข้อมูลที่อ้างถึงส่วนใหญ่จึงมักเป็นเรื่องเล่าหรือตำนานที่สืบทอดปากต่อปากในท้องถิ่น ซึ่งตำนานที่น่าสนใจและถูกผลิตซ้ำมากที่สุด คือ ชุดตำนาน “ปู่คำมา ย่าคำปี่” ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวโยง “เมืองน่าน” อย่างประวัติศาสตร์การก่อตั้งเมืองน่านอย่างมีนัยสำคัญ

ความชัดเจนของข้อมูลว่าด้วยเรื่องที่มา เริ่มปรากฏขึ้นโดยอ้างอิงถึงช่วงเวลาตั้งแต่ทศวรรษ 2460-70 เป็นต้นมา เกี่ยวโยงไปพร้อมๆ กับการปรากฏตัวของ 2 ปุชนิยบุคคลสำคัญของวงการชอล่องน่าน อย่าง “พ่อไชยลังกา เครือเสน” และ “พ่อคำผาย นุปีง” ที่เป็นศิลปินชอล่องน่านที่มีชื่อเสียงกว้างไกลครอบคลุมทั้งในและนอกท้องถิ่นเมืองน่านชนิดที่หาใคร(ในยุคนี้)เปรียบได้ยาก ที่ต่อมาได้รับรางวัล “ศิลปินแห่งชาติ” จากหน่วยงานวัฒนธรรมของไทยในทศวรรษ 2530 ซึ่งได้นำมาสู่ความตื่นตัวของทั้งท้องถิ่น ศิลปิน และรัฐที่หันมาให้ความสนใจให้ความสำคัญ “ชอล่องน่าน” มากยิ่งขึ้น

“ชอล่องน่าน” ในอดีตดำเนินและเติบโตควบคู่กับวิถีชีวิตของผู้คนในภาคเกษตรกรรม และบางครั้งก็พบว่า ‘เจ้านาย’ ระดับสูงของเมืองน่านในอดีตก็บริโภคชอล่องน่านเพื่อความบันเทิงในลักษณะเดียวกับชาวบ้านชาวเมืองทั่วไป ดังนั้น ตำแหน่งแห่งที่ของทั้งชอล่องน่านและศิลปินชอล่องน่านจะโดดเด่นและสำคัญก็ต่อเมื่อถึงฤดูออกงานที่ต้องการออกไปแสดง แต่จะอยู่ในระนาบเดียวกับคนทั่วไปเมื่อต้องอยู่ในวิถีสวนชนปกติ หรือในบางทีก็ถูกครหาด้วยซ้ำ โดยเฉพาะศิลปิน “ผู้หญิง” ที่อีกด้านหนึ่งจะถูกกักขังภาพลักษณ์ในด้านลบ อันเนื่องจากการสวนทางกับกรอบจารีตว่าด้วยเรื่องเพศวิถีที่ยังทรงพลังอยู่

การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของชอล่องน่านนอกจากจะเป็นเรื่องของจิตวิญญาณและรู้สึกรักในศิลปะอันผลักดันให้เกิดตัวตนศิลปินชอล่องน่านแล้ว ยังสัมพันธ์อยู่บนเรื่องของเศรษฐกิจมาตั้งแต่อดีต ก่อนทุนนิยมจะเบ่งบาน สะท้อนให้เห็นได้จากการเรียกค่าตอบแทนในรูปแบบสินจ้าง และการสร้างเอกลักษณ์ประจำตัวของศิลปินชอล่องน่านแต่ละคน เพื่อเหตุผลในด้านชื่อเสียงและการตลาด และถึงแม้ชอล่องน่านในอดีตจะผูกโยงกับความเชื่อ พิธีกรรม และความศักดิ์สิทธิ์ อาทิ บูชาผีครูชอล่องน่าน มนต์อ้อผญา ฯลฯ แต่ขนบจารีตเหล่านั้นกลับไม่ได้ตรึงกรอบการสร้างสรรคผลงานของศิลปินเอาไว้ วิธีการเรียนแบบครูพักลักจำ เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ศิลปินชอล่องน่านเกิดการตกผลึกความรู้

ได้ด้วยตัวเอง ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมของศิลปินขอในรูปแบบต่างๆ ทั้งดัดแปลง ต่อเติม หรือลดรูป เพื่อให้ได้แบบฉบับของงานที่เป็นตัวเอง ดังนั้น ในยุคทศวรรษ 2470-2530 จึงถือว่าเป็นยุคที่มีการพัฒนารูปแบบชอล่งน่านกันอย่างเข้มข้น

สิ่งที่น่าสนใจของการผลิตซ้ำชอล่งน่านในยุคต่อหลังๆ โดยเฉพาะหลังจากทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา นั่นคือ เกิดการผลิตชอล่งน่านออกมากันอย่างเข้มข้น ทั้งยังปรากฏในหลากหลายช่องทางของสื่อสมัยใหม่อย่างวัสดุพวกแถบเสียง และวิดีโอบนโลกออนไลน์ ซึ่งในขณะเดียวกัน ก็เกิดช่องว่างระหว่างคำนิยาม “ชอล่งน่าน” ที่จับเกี่ยวกันอย่างน้อยคือระหว่างศิลปินขอและนโยบายวัฒนธรรมบนความสัมพันธ์เชิงอำนาจแบบรัฐกับท้องถิ่น เบื้องต้นได้สะท้อนให้เห็นต่างๆ ผ่านผลลัพธ์ที่ตกผลึกออกมา อย่างเช่น ผลงานขอที่ผลิตออกสื่อแม้จะมีมากแต่ก็ไม่หลากหลาย เนื่องจากการเกิดขึ้นของ ‘กรอบมาตรฐาน’ บางๆ ที่มีพลังในการชี้ถูกชี้ผิดให้กับแนวทางการขอของศิลปินยุคหลังๆ พร้อมกับอีกด้านหนึ่งของขบวนการสร้างสรรค์ที่มีมาแต่ก่อนเดิมแต่กลับถูกนิยามว่า ‘แหกกรอบ’ ฯลฯ

ข้อพิสูจน์ทั้งหมดได้ชี้ให้เห็นว่า การจะทำความเข้าใจวิวัฒนาการของศิลปะพื้นบ้านอย่างชอล่งน่าน ก็ต้องพิจารณาถึงเงื่อนไขทางสังคมที่ชอล่งน่านได้ดำเนินขับเคลื่อนผ่านด้วยอย่างใดก็ตาม จากข้อมูลระดับรายละเอียดที่ผู้ศึกษาได้เดินทางเที่ยวเหนือล่องใต้หมั่นเพียรสะสมเป็นระยะเวลาปีกว่านั้น ได้ทำให้ผู้ศึกษาต้องหมั่นเตือนตัวเองอยู่เสมอว่า การอธิบายหรือเข้าใจวนเวียนแค่เพียงเรื่องชั่วอำนาจอย่างรัฐกับท้องถิ่นนั้นยังเป็นการด่วนสรุปเกินไป ทั้งยังลดทอนความซับซ้อนทั้งในแง่ของสาเหตุและรูปแบบอันควรจะถ่ายทอดของปรากฏการณ์นี้ลงไปมาก ดังนั้น เนื้อหาเพียงบทเดียวคงไม่พอที่จะฉายภาพให้เห็นถึงความซับซ้อนที่ว่านี้ ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาจะได้ค่อยๆ สะสางคลี่คลายให้เห็นในบทวิเคราะห์ลำดับถัดไป