บทที่ 3
อิทธิพลทางสังคมและวัฒนธรรมกับพลวัตรูปลักษณ์ “ซอล่องน่าน”

โลกของ “ดนตรี” แม้จะดูเป็นเรื่องของภวังค์อารมณ์ ท่วงทำนองความรู้สึก ศาสตร์แห่งเสียง หรือความละมุนนุ่มลึกของพลังในตัวศิลปิน ฯลฯ แต่วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้กำลังจะทำเห็นอีกมุมหนึ่งที่เพิ่มเติมของการศึกษาดนตรี โดยชี้ให้เห็นว่า ศิลปะหรือดนตรีใดๆ จะไม่มีทางเกิดขึ้นได้เลย หากปราศจากผู้สร้างสรรค์ที่เป็นตัว “มนุษย์” ซึ่งแน่นอนที่สุดว่า มนุษย์ก็ต้องเกี่ยวข้องกับความเป็นสังคม หากสังคมเกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างหนึ่งอย่างใดก็ย่อมส่งผลต่อรูปลักษณ์ของงานศิลปะหรือดนตรีไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ดังนั้น การศึกษาวิเคราะห์ “ดนตรี” จะดูแห้งแล้งทันที หากไม่วางเคียงมิติในทางสังคมพิจารณาควบคู่ไปด้วย

ถึงแม้เรื่องราวการนำเสนอ “ซอล่องน่าน” ในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จะไม่ใช่งานศึกษาที่เน้นหนักวิเคราะห์ไปในทางดนตรีวิทยาก็ตาม แต่จุดแข็งของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้พยายามจะเสนอ ก็คือ เป็นการเชื่อมโยงให้เห็นความเกี่ยวของระหว่างดนตรีพื้นบ้านอย่าง “ซอล่องน่าน” กับพลวัตที่ดำเนินอยู่บนจังหวะขึ้นลงทางสังคมและวัฒนธรรม หรือเป็นการทำให้ “ดนตรี” มีชีวิตทางสังคม ทั้งยังพบเห็นวิถีการวิพากษ์เพื่อชวนคิดให้เห็นถึง ‘อีกแง่มุมหนึ่ง’ ของปรากฏการณ์ผ่านวิทยานิพนธ์ “ซอล่องน่าน” ชิ้นนี้ ซึ่งผู้ศึกษาก็หวังว่า คงจะเป็นการช่วยสั่งสมและต่อยอดองค์ความรู้ทางวิชาการให้กับงานศึกษาอื่นๆ ในลักษณะนี้ต่อไปไม่มากก็น้อย

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการพูดถึง “ซอล่องน่าน” ในบทนี้ จะเป็นการอุทิศเพื่อพิจารณาถึงแทบทุกมิติของรูปลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นในด้านรูปแบบ (form) เนื้อหา (content) การแสดง (performance) และรวมไปถึงความเป็นศิลปิน (artist) แต่เป้าหมายของผู้ศึกษาไม่ได้เพียงต้องการจะชี้แจงให้เห็นถึงรายละเอียดเนื้อหาของตัววัฒนธรรมเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ต้องพิจารณาวางเคียงไปกับสภาวะการเปลี่ยนแปลง อันหมายถึงอิทธิพลทางสังคมที่มีผลต่อการก่อกำเนิด คงอยู่ และปรับตัวของตัววัฒนธรรมนั้นด้วย ดังนั้น ในบทที่ 3 นี้ จะแบ่งพิจารณาออกเป็น 2 ส่วน โดยส่วนแรกจะเป็นการให้ความสำคัญกับรายละเอียดที่เป็นองค์ประกอบในทางดนตรี และส่วนที่สองจะพิจารณาถึงกระบวนการก่อรูป “ความเป็นศิลปิน” ทั้งในมิติของบุคคลและเครือข่ายองค์กร ทั้งนี้ผู้ศึกษาจะสอดแทรก “เสียง” หรือมุมมองของบรรดาศิลปิน อันเป็นการเปิดพื้นที่ในทางทัศนะความคิดของพวกเขาเหล่านั้นต่อการมองความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับ “ซอล่องน่าน” ซึ่งเป็นตัววัฒนธรรมที่พวกเขานั้นได้รังสรรค์ขึ้นเอง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3.1 ส่วนประกอบทั่วไปในทางดนตรีของ “ซอล่องน่าน”

อย่างไรก็ดี ถึงแม้ประเด็นของการศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้เขียนจะมุ่งไปยังการศึกษาถึงปัจจัยในทางสังคมที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่าง “ซอล่องน่าน” แต่เนื่องด้วย “ซอล่องน่าน” ไม่ใช่เพลงพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมที่อยู่ในความเข้าใจร่วมของคนโดยทั่วไป ประกอบกับความต้องการของผู้ให้ข้อมูลเองที่อยากให้เห็นข้อมูลที่ออกจาก “ปาก” ของตนปรากฏลงไปในงานศึกษานี้ ซึ่งเป็นข้อมูล “ตรง” ของผู้ให้ข้อมูลเอง ด้วยเหตุนี้ ผู้ศึกษาจึงต้องมีการกล่าวถึงเนื้อหาในส่วนนี้ให้ละเอียดที่สุดเท่าที่จะทำได้ ทั้งยังเป็นการปูพื้นความเข้าใจก่อนนำไปสู่การฉายภาพใหญ่ในการวิเคราะห์บทต่อๆ ไป

3.1.1 ทำนองซอหลัก

ทำนองซอ หรือ ระบำซอ สำหรับการขับซอล่องน่านนั้น มีความแตกต่างจากทำนองซอที่ขับกันในทางซอปี่หรือซอเชียงใหม่อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการเลือกใช้ทำนองหรือระบำหลักหรือประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง แต่ก็มีทำนองบางทำนองที่ยังคล้ายกับซอปี่อยู่บ้าง ซึ่งทำนองหรือระบำที่ใช้ในการขับซอล่องน่านเท่าที่ผู้ศึกษาได้ทำการรวบรวมข้อมูล มีทั้งหมดดังนี้

1. ทำนองดาดน่าน หรือดาดเมือง หรือดาดเมืองน่าน (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2555) ถือว่าเป็นทำนองพื้นหรือระบำหลักของซอล่องน่านที่จะขาดเสียไม่ได้ เพราะก่อนจะมีการเปลี่ยนทำนองซอ อย่างไรก็ตาม ก็จะต้องมีทำนองซอดาดน่านเป็นทำนองตั้งต้นเสมอ ระบำดาดน่านเป็นทำนองซอโบราณที่ไม่ปรากฏหลักฐานของผู้แต่ง ซึ่งเหตุที่ชื่อว่า “ดาดน่าน” นั้น อาจจะเนื่องจากว่าทำนองซอนี้นิยมขับกันมากในภูมิภาคนี้ โดยเฉพาะในเมืองน่าน ซอทำนองดาดน่านจะให้อารมณ์ราบเรียบ หนักแน่น และลื่นไหล จึงนิยมใช้ขับซอในเนื้อหาที่มีลักษณะเล่าเรื่องหรือต้องการความเป็นลำดับตอน

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองดาดน่าน</u>[33] (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- - - ด	ร ม ร ซ	- ม ล ซ	- ซ - ด	- - - ร	- ด ฟ ซ	- ฟ ล ซ	- ซ ด ฟ
- - ร ด	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ซ ร ฟ	- - ซ ล	- ด - ร	- ร - ด	- ฟ - ซ
- - - ซ	- - ร ม	- - ร ด	- ล - ซ	- - - ม	ซ ล ม ซ	- - ร ม	- - ร ด
- - - ด	ร ม ร ซ	- ล ม ซ	- ซ ร ม	- - ร ด	- - ร ม	- ซ ม ร	ด ลฺ - ด

[33] โน้ตดนตรีทั้งหมดที่นำมาใช้ในวิทยานิพนธ์นี้เป็นการใช้ประกอบเนื้อหาเพื่อให้รู้จักความแตกต่างของทำนองดนตรีพอสังเขปเบื้องต้นเท่านั้น ทั้งนี้ ผู้ศึกษายังไม่แนะนำให้ใช้หากจะนำไปเล่นประกอบการขับซอจริงๆ ซึ่งมีความซับซ้อนและยืดหยุ่นกว่าโครงสร้างโน้ตดนตรีดังกล่าวนี้มาก ดังนั้น หากจะใช้บรรเลงเพื่อประกอบการซอจริง จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องเรียนรู้ถึงเทคนิคดนตรีของซอล่องน่านเพิ่มเติม

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

2. ทำนองลับแล หรือลับแลง[34] ถือว่าเป็นทำนองหรือระบำหลักของซอล่องน่านปัจจุบัน ซึ่งมักนิยมขับต่อจากทำนองดาดน่าน ที่มาของซอทำนองนี้มีข้อมูลอยู่สองกระแสด้วยกัน กระแสแรก คือ ซอทำนองนี้ควรต้องเรียกว่า “ลับแล” เพราะเป็นทำนองซอที่พ่อครูไชยลังกา เครือเสน ไปพบเมื่อครั้งไปแสดงซอยังพื้นที่ อ.ลับแล จ.อุตรดิตถ์ ในสมัยวัยหนุ่ม และได้ช่วยกันสืบจำกันมาเพื่อนำมาปรับประยุกต์ให้เข้ากับซอล่องน่านของเมืองน่านเดิม (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555) ส่วนกระแสที่สอง คือ ซอทำนองนี้น่าจะใช้ขับซออย่างแพร่หลายมาก่อนยุคพ่อครูไชยลังกาเสียด้วยซ้ำ เพียงแต่ไม่ใช่ทำนองหลักเช่นปัจจุบัน โดยในอดีตเป็นทำนองที่มักจะใช้ซอในคราวเมื่อช่างซอจะยุติการซอสั้นๆ เพียงไม่กี่บท และด้วยลักษณะทำนองที่สลับสูงต่ำชัดเจน พร้อมทั้งให้อารมณ์รำพันอาลัยอาวรณ์ จึงมักนิยมใช้ซอในเนื้อหาที่ออดอ้อนและรำพึงรำพัน เช่น การกล่าวลา การฮ่ำ (รำพัน) หาคนที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งก็มักตรงกับเวลาตอนแลง(ตอนเย็นหรือหัวค่ำ) ดังนั้น จึงทำให้เรียกซอทำนองนี้ว่า “ลับแลง” (สัมภาษณ์ วานิต คำเรือง, 2556) แต่อย่างไรก็ตาม ทั้งทำนองดาดน่านและทำนองลับแลมีการแบ่งจังหวะและฉันทลักษณ์วรรคตอนที่แทบจะเหมือนกัน ดังนั้นจึงสามารถใช้บทซอเดียวกันเลือกขับได้ทั้งสองทำนอง

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองลับแล หรือ ลับแลง</u> (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- - - ด	- - ท ซ	- ด ท ซ	- - ท ด	- - ม ฟ	ซ ด ท ซ	- ด ท ซ	ท ซ ด ฟ
- - - -	ม ด ท ซ	- ด ท ซ	ท ซ ด ฟ	- - ม ด	ซ ด ม ฟ	ซ ฟ ม ด	- ด ท ซ
- - - -	ท ซ ฟ ม	- - - ฟ	ซ ม ฟ ซ	- ด ท ซ	ท ซ ด ฟ	- ม ฟ ซ	ด ฟ ม ด
- - ม ฟ	ซ ด ท ซ	- ด ท ซ	ท ซ ด ฟ	- ม ฟ ซ	- ท ด ร	- - - ท	ด ร ท ด
- - - -	ร ด ท ซ	- - - ท	ด ซ ท ด				

<u>ตัวอย่างบทซอ</u> (ที่สามารถขับได้ทั้งทำนองดาดน่าน และ ทำนองลับแล)

⊙ สาวจี๋แม่ฮ้างแม่ร่างงามสวย จัดแจ๋งแป๋งตวยบายศรีมาตั้ง
เก็บมายายของหลายห้องหลายจั๊น งามเลิศล้ำบายศรีนมแมว
ประดับดอกไม้ขึ้นไว้เป๋นแถว บายศรีนมแมวประดับหยั่นหย้อง
มาลาของหอมเกสรดอกไม้

(คำแปล – บรรดาหญิงสาวได้ช่วยกันจัดแต่งบายศรีด้วยดอกไม้นานาพันธุ์ ดูลดหลั่นหลายชั้นงามตา (แปลโดยผู้ศึกษา))

(เมืองดี เทพประสิทธิ์. ซอสู่ขวัญบายศรี, 2519)

[34] บ้างก็เรียกทำนองลับแลนี้ว่า “ทำนองล่องน่าน” (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3. ทำนองดาดแพร่ หรือ ซอเหลี้ยง เป็นทำนองที่มักใช้ขับเพียงระยะสั้นๆ สำหรับการซอล่องน่าน มักใช้เฉพาะตอนตั้งบทซอเพียงเล็กน้อย หรือใช้คั่นระหว่างซอเพื่อไม่ให้เกิดความจำเจ ไม่นิยมใช้ในการซอลำดับเหตุการณ์หรือเรื่องราวยาวๆ เพราะซอทำนองนี้จะสื่อแก่นสาระได้น้อย และเต็มไปด้วยโวหารยืดยาวที่ “นานฮู้เรื่อง” (กว่าจะรู้เรื่องก็ใช้เวลานาน) (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) เหตุที่ได้ชื่อว่า “ดาดแพร่” สันนิษฐานกันว่าน่าจะเป็นทำนองซอที่เกิดขึ้นในพื้นที่จังหวัดแพร่ โดยการดัดแปลงให้เพี้ยนจากซอทำนอง “ละม้าย” ที่ใช้ในการซอปี่หรือซอเชียงใหม่ เพราะมีการแบ่งจังหวะวรรคตอนและฉันลักษณ์ที่คล้ายกัน (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2555)

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองดาดแพร่ หรือซอเหลี้ยง</u>[35] (ที่มา: ชัชชัย ภูคอง, 2556)

- - - ซ	- - ด ล	- ซ ด ฟ	- - ซ ล	- ด - ร	- - ฟ ซ	- ฟ ล ซ	- ด ร ด
- - - ด	- ร ด ล	- ซ ด ร	- - ฟ ซ	- ด - ร	- - ฟ ซ	- ฟ ล ซ	ด ร ด ฟ
- - - ฟ	- ร ด ล	- ซ ด ล	- - ฟ ด	- ฟ ด ร	- - ฟ ซ	- ฟ ล ซ	- - ด ร
- - - ร	- ด ล ซ	- ด - ร	- - ฟ ซ	- ฟ ท ซ	- ด ร ด	- - - ด	- - ฟ ซ
- - ท ซ	- - ฟ ม	- ด ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	- - ท ซ	- - ท ฟ	- - ท ซ	- - ท ด̣
- - ด ม	- - ฟ ซ	- ฟ ท ซ	ด ฟ ม ด	- ม ด ซ	ฟ ซ ท ด	- - ม ฟ	- ม ฟ ด
- ม ฟ ซ	- ม ท ซ	- ด ม ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ ด ล	- ด - ร	- ฟ ด ร
- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ด ร ด	- - - ด	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	

4. ทำนองหล่ำก๋าง หรือหลามก๋าง หรือทำนองจะปุ (สัมภาษณ์ ฉัตรชัย ขันทะบุตร, 2555) เป็นทำนองซอที่มีลักษณะและการใช้เช่นเดียวกับทำนองดาดแพร่ เพียงแต่จะใช้เสียงที่เพี้ยนต่ำ ซอทำนองนี้จะซอคู่กับทำนองดาดแพร่หรือไม่ก็ได้ หรือบางครั้งของการแสดงซอก็อาจไม่พบการซอทำนองนี้เลย นอกจากนี้ ทำนองหล่ำก๋างยังสามารถใช้บทซอเดียวกับทำนองดาดแพร่ได้ด้วย

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองหล่ำก๋าง หรือจะปุ</u> (ที่มา: ชัชชัย ภูคอง, 2556)

- - - ซ	- - ด̣ ล	- ซ ด ม	- - ซ ล	- - - ซ	- ด - ล	ด ม ซ ล	- ซ ด ร
- - - ร	- ฟ - ฟ	- ร - ร	- ม - ซ	- - - ม	- - ล ซ	- ม ซ ล	- ซ ด ร

[35] ในกรณีของโน้ตเพลงทำนองดาดแพร่ และหล่ำก๋าง(หรือจะปุ)นี้ ทั้งผู้ศึกษาและผู้ให้ข้อมูลยังไม่แนะนำให้ใช้เป็นมาตรฐานสำหรับบรรเลง เพราะทั้งสองทำนองนี้มีความอ่อนไหวมาก ที่ยกมานี้คือเพื่อให้เห็นถึงหน้าตาของ “เสียง” พอสังเขปของทำนองซอเหล่านี้เท่านั้น

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

- - - ร	- ฟ - ฟ	- ร - ร	- ม - ซ	- - - ม	- - ล ซ	- ม ซ ล	- ซ ด ร
- - - ซ	- ด ำ - ล	- ม ซ ล	- ซ ด ร	- - ม ซ	ล ซ - ด	- - - ด	- ม - ซ
- - - ซ	- ล ซ ม	- ล ซ ม	ล ม ซ ล	- - - ซ	- ด ำ - ล	- ซ ด ม	- - ซ ล
- - - ม	- ซ - ล	- ซ ด ำ ล	- ซ ด ร	- - - ร	- ฟ - ฟ	- ร - ร	- ม - ซ
- - - ม	- - ล ซ	- ม ซ ล	- ซ ด ร	- - - ม	- - ซ ล	- ซ ด ล	- ซ ด ร
- - ม ซ	- - ด ร	- ม ซ ร	- ซ ฺ ด	- - - ด	- ซ - ล	ด ล ซ ม	ซ ร ม ซ

ตัวอย่างบทซอ (ที่สามารถขับได้ทั้งทำนองดาดแพร่ และ ทำนองหล่ำก๋าง)

⊙ ตี้ได้มาจ๋ำแล้วยังมาหยอก หอมป้อมหม่ากอกมาเด็ดยอดกิ๋นป๋าย
อู้บ่ดอกนายบ่าหยอกบ่ดาย ฮักษาน้ำลายไว้กิ๋นกับข้าว
วันนี้มาถามสายต๋ำ ตั้งใจ๋มาป๊ะกั๋นแต่เจ๊า
ได้มาถามญิงนางข้าเจ้า น้องเหน้าจะไข บรร...ยาย...
ได้มาถามสมพรน้องรัก ได้เอิ้นปากตั๊กแต๊ตั๊กนักหนอ
วันนี้เจ้าได้มาซอ แม่ไหมแพรตอถามนายน้องหล้า
อี่นายน้องรักจักเล่าไขจ๋ำ ได้ตั้งใจ๋มาป๊ะอ้ายปี้หน้อย

(คำแปล – เป็นบทที่สาวบอกกับหนุ่มว่าดีใจยิ่งแล้วที่ได้มาพบปะพูดคุยด้วย (แปลโดยผู้ศึกษา))

(กุหลาบ ศรีทะแก้ว. ซอแซวสาวเคิ้น, ม.ป.ป.)

ทั้งนี้ ลักษณะอีกอย่างหนึ่งของทำนองดาดแพร่และซอหล่ำก๋างก็คือ นักดนตรีจะไม่สามารถสร้างแบบแผนของเสียงดนตรีได้ชัดเจนเหมือนกับทำนองซออื่นๆ การถ่ายทอดในลักษณะระบบโน้ตดนตรีสากลจึงต้องมีความระวังเป็นพิเศษมากกว่าทำนองอื่นๆ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) เพราะจังหวะและการขึ้น-ลงของท่วงทำนองจะถูกกำหนดโดยสุนทรียะของช่างซอเป็นหลัก ซึ่งในแต่ละรอบก็จะไม่เหมือนกัน ดังนั้นเพื่อให้การแสดงซอนั้นออกมาดี นักดนตรีที่เล่นดนตรีประกอบซอจำเป็นต้องเล่นตามจังหวะและการขึ้นลงเสียงของช่างซอให้ได้ หรือ “ดนตรี” ต้องตาม “ช่างซอ” นั่นเอง

5. ทำนองปั่นฝ้าย เป็นทำนองที่นิยมใช้ซอในเนื้อหาที่แน่นอน นั่นคือ เรื่องราวเกี่ยวกับลำดับขั้นตอนการทอผ้าฝ้าย นับตั้งแต่การแผ้วถางที่ เผาไร่ ดายหญ้า หว่านเมล็ดฝ้าย ล้อมรั้ว

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

จนกระทั่งเก็บฝ้ายนำมาทอผ้า ซึ่งจะลงรายละเอียดลึกถึงขั้นตอนการทอในทุกขั้นตอน (ประจักษ์ กาวี, ม.ป.ป.) โดยทั่วไปไม่นิยมนำซอนี้มาใช้ดันเรื่องราวเหมือนกับทำนองดาดน่านหรือลับแล แต่อาจจะตัดตอนบางส่วนมาสลับเพื่อซอสร้างเปลี่ยนบรรยากาศการแสดง ซึ่งในปัจจุบันพบว่า มีการนำมาซอขับคั่นเวลาและในระหว่างการฟ้อนแง้นอีกด้วย (กุหลาบ ศรีทะแก้ว และคณะ, 2555) ซอทำนองนี้มีข้อถกเถียงในเรื่องจุดกำเนิดอยู่หลายกระแส บ้างก็บอกว่าเป็นทำนองซอของ*เมืองน่าน*ที่มีมาแต่สมัยโบราณที่ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง บ้างก็บอกว่าเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นโดยพ่อครูไชยลังกา เครือเสน (สิริกร ไชยมา, 2543: 45) หรือบางหลักฐานก็เสนอว่าน่าจะมาจากทำนองเพลงไทยเดิม “ชักใบ” ที่มีอยู่ก่อนหน้านี้แล้ว เพียงแต่พ่อครูไชยลังกานั้นนำมาประยุกต์และประพันธ์คำซอประกอบขึ้น ฯลฯ แต่ทั้งนี้ ซอทำนองปั่นฝ้ายก็ได้รับความนิยมอยู่ไม่น้อยสำหรับวงซอล่องน่านและมักพบมีการสร้างสีสันด้วยการแสดงเป็นละครซอประกอบอีกด้วย

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองปั่นฝ้าย</u> (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- - ฟ ร	ด ล̣ - ด	- - - ร	ฟ ล ซ ฟ	- - - ซ	ล ซ ฟ ร	- - ซ ฟ	- ร ฟ ด

- - - -	- ร ด ล	- - ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- - - -	- ล ซ ด̣	- - ร̣ ด̣	- ล ด̣ ซ

- ล ด̣ ซ	ล ซ ฟ ร	- - ซ ฟ	- ร ฟ ด				

<u>ตัวอย่างบางบทของซอทำนองปั่นฝ้าย</u>

... เก็บฝ้ายดอกขาวออนจอน เก็บฝ้ายดอกขาวออนจอน มาเต๊อะแม่อี่มอน
เก็บฝ้ายดอกใหญ่ ... เก็บใส่ไต่ลงใส่ในถง จะเอาไปปั่งขาถงปอหวาก ...
เอ่อ เอ่อ เออ เอ้อ เออ เออ... เอ๊อ เออ เอ่อ ตากฝ้ายเหียก่อน... ตากไว้ซักสองสามวัน ตากไว้ซักสองสามวัน เอาแม่อี่ผันไซ้ฝ้ายเหียก่อน...

(คำแปล – ...จะชวนน้องไปเก็บดอกฝ้ายดอกใหญ่สีขาวละมุน เก็บใส่จนล้นถุงก็จะนำไปตาก ตากไว้สักสองสามวัน จึงนำฝ้ายมาคัดแยกขนาด...(แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอปั่นฝ้าย, ม.ป.ป.)

6. ทำนองเสเลเมา หรือ เงี้ยวเสเลเมา เป็นหนึ่งในทำนองของซอล่องน่านที่ได้รับอิทธิพลจากเงี้ยวหรือพม่า ซึ่งคล้ายกับทำนองเงี้ยวในซอปี่ทางเชียงใหม่ แต่จะต่างกันตรงจังหวะและทำนองการเดินขับซอเล็กน้อย (คำผาย นุปิง, ม.ป.ป.) ซึ่งสำหรับการแสดงซอทั่วไปนั้น ทำนองเสเลเมามักจะถูกใช้เป็นทำนองรองเพื่อคั่นเวลาเพียงระยะสั้นๆ พอเป็นพิธีเท่านั้น

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนอง(เงี้ยว)เสเลเมา (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

ด ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ทฺ ด ร	- - - -
ด ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ร ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ทฺ ด ร	- - - -
ฟ ร ด ท	- - ด ำ ซ	- - ท ด ำ	- - - ท	ด ำ ร ำ ท ด ำ	- - ท ร ำ	ด ำ ท ล ซ	- - - ท
- ด ำ - ร ำ	- ด ำ - ท	ด ำ ท ล ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	- - - -

ตัวอย่างบทซอทำนองเสเลเมา

⊙ เส.. เลเมา อ้ายหยังมาเมา... อี่.. น้อง...

เวลาฝนตกก้อยยังฟ้าฮ้อง มาคิดถึงอี่น้องเจ้ามอนตาขำ

ฟังเต๊อะเจ้าแม่ก้อนคำปั๊บ ข้าจะเอิ้นปากตั๊กนอกกำในกำ

นา...เจ้าแม่นา วันนี้แล้วกาสมพรนายเฮย...

ว่าน้องสมพรก้อยยังคนงาม ได้มาเป๋นกู้ต๋ามก้อยยังแห่งห้อย

กับอ้ายป้อจายปี้หน้อย เสียกะ กอละนะ นายเฮย....

... ป๋ายใบ วันนี้แล้วและเจ้าแม่ก๋งสายไหม

ข้าจะจ๋าร่ำไรละตวยไปเหียก่อน...

(คำแปล – เป็นบทที่ฝ่ายชายกล่าวเกี้ยวฝ่ายหญิง โดยรำพันว่า "ยามฝนตกฟ้าร้องพี่ก็คิดแต่น้องสมพร(ชื่อฝ่ายหญิง) วันนี้จะขอเกี้ยวนางสักหน่อย" (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอเทวทูตทั้งห้า, ม.ป.ป.)

7. ทำนองอื่อ ทำนองนี้มักจะนิยมใช้ขับบทซอแยกต่างหาก ไม่ค่อยปรากฏซอร่วมกับทำนองซอหลักมากนัก และมักนิยมขับในเนื้อหาซออันได้แก่ ซอดาววีไก่หน้อย (นิทานเรื่องดาวลูกไก่) ซอเทวทูตทั้งห้า ฯลฯ (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองอื่อ (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- - ซฺ ม	- - - ร	ม ร ด ลฺ	- - - -	- ซฺ - ร	- - - ม	ร ม ด ลฺ	- - ซฺ ม
- ร - ด	- - - -	- ร ม ซ	- - - -	- ล ซ ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ ซ ล	- ซ - ร
- - ม ซ	- - ม ร	ม ร ซ ด	- ร ม ซ	- - ม ซ	- ด ร ม	ร ด ร ม	- ร ด ลฺ
- - ซฺ ม	ร ซ ม ร	ด ลฺ ซฺ ด	- - ม ซฺ	- - - -			

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

<u>ตัวอย่างบทซอทำนองอื่อ</u>

⊙ ยามเมื่อไก่เข้าเล้าเข้าลัง แม่เอาปีกปก...หางห่ม
แม่กั๋วหมอกเหมย...ตกจุ้ม แม่กั๋วลูกเต้า... หนาวเย็น
ย้อนยังตั๋ว...ลูกหน้อย แม่แสนต่ำก้อย...หมองเข็ญ
แม่กั๋วมีก๋ำรม...มีเวร มากั๋วจ่อนเห็นมาปะเข้าใส่

⊙ จะไปแอ่วนอกบ้านนอกจอง กั๋วฮุ้งก๋ำจะมาปะเข้าใส่
บ่มีไผเกิ้ด... ไผไล่ บ่เหมือนแม่เจ้า...ยังมี
หื้อผ่อเอา...เต๊อะเจ้า จะไปโศกเศร้า... โศกี๋
หื้อลูกเจ้าอยู่ดี... กิ๋นดี จะไปเขี่ยเก๊าปู...เก๊าหมาก

(คำแปล – เป็นตอนหนึ่งจากนิทานเรื่องดาวลูกไก่ ซึ่งเป็นตอนที่แม่ไก่กำลังสั่งเสียกับลูกของมันทั้ง 6 ตัว เพราะจะถูกฆ่าเพื่อทำอาหารถวายพระในวันรุ่งขึ้น โดยแม่ไก่รำพันว่า "ต่อนี้ไปไม่มีแม่ดูแลเอาปีกห่มพวกเจ้าตอนเข้าเล้านอนอีกแล้ว ลูกก็ยังน้อย แม่กลัวว่าจะมีพังพอนมีอีเห็นมาทำร้ายพวกเจ้า พวกเจ้าก็อย่าไปเที่ยวเตร็ดเตร่ไกล แม่กลัวนกเหยี่ยวนกกาจะมาพบเข้า ไม่มีแม่คอยไล่คอยปกป้องเจ้าแล้วนะ อย่าโศกเศร้าไปเลยลูก! ไม่มีแม่ก็อย่าเกเรไปคุ้ยเขี่ยสวนครัวเจ้าของบ้านล่ะ "(แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอดาววีไก่หน้อย, ม.ป.ป.)

8. ทำนองพระลอ[36] เป็นทำนองรองอีกทำนองหนึ่งที่นิยมซอกัน สำหรับซอล่องน่านแล้วจะนิยมแยกจากเนื้อหาการซอหลัก นั่นเป็นเพราะว่ามีการขับแต่เนื้อหาเฉพาะเรื่อง "พระลอ" โดยเฉพาะตอนพระลอเดินดงลัดป่าไม้จากเมืองแมนสรวงมายังเมืองสรอง (คำผาย นุปิง, ม.ป.ป.) จึงทำให้ทางเมืองน่านนิยมเรียกซอทำนองนี้ว่า "ซอพระลอ" ซึ่งมีการนำมาซอคั่นเวลาและประกอบในระหว่างแสดงการฟ้อนแง้นอีกด้วย

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองพระลอ</u> (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- - - ซ	- ม - ล	- - ซ ด	- ร ม ซ	- - - ม	- - ซ ล	- - ม ซ	ล ด ร ม

- - - -	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	ร ด ร ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- - - -	- ซ ด ล

[36] เป็นทำนองเดียวกับ ละครซอน้อยไจยา ที่ประพันธ์โดยท้าวสุนทรพจนกิจ (บุญมา สุคันธกุล)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

- - ซ ม	- - ซ ล	ม ซ ซ ซ	- ด - ร	- ร - ม	ซ ม ร ด	- ด - ล	ด ซ ล ด

ล ร ด ล	ด ซ ล ด	ล ร ด ล	ด ซ ล ด	- ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ		

<u>ตัวอย่างบทซอทำนองพระลอ</u>

⊙ เข้าป่าไม้ไปบ่นานเหิง ไปถึงเสรีปูเขาใหญ่กว้าง
ลิงวอกค่างแบ่วบ่างนางนี ไปได้งินเสียงผีฮ้องคางข้อยข้อย
ผีโพงดงเสียงขงบ่หน้อย ผีอี่ค่อยจ่างถ่อมตวยหลัง แฮดและกว๋างกระติงละโว่
เสียงจ๊างโขงฮ้องคางโอ้โอ้ มาหักไม้ดู่... ฮิมตาง
ยามเมื่อพระลอได้หนีออกบ้าน จะเข้าดงป่า... ไม้... ใหญ่...
(คำแปล – เป็นตอนพระลอเดินดงมาถึงภูเขาเสรี มีแต่ลิง ค่าง บ่าง ชะนี มีผีป่าผีเขาส่งเสียงร้องก้องป่า มีทั้งแรด กวาง กระทิง ช้าง ส่งเสียงอยู่เต็มป่า... (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอพระลอเดินดง, ม.ป.ป.)

9. ทำนองพม่า (เมืองน่าน) ซึ่งก็คล้ายกับทำนองซอพม่าของทางเชียงใหม่ แต่สำหรับซอล่องน่านแล้วจะนิยมขับเฉพาะบทเกี้ยวสาวที่เรียกว่า “ต๊ะโต๋งเต๋ง” ประจักษ์ กาวี ได้เล่าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของซอทำนองนี้ว่าได้เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์เมืองน่าน กล่าวคือ เมื่อครั้งอดีต เจ้าเมืองน่านมีความประสงค์ที่จะไล่ชาวม่านหรือพม่าที่เข้ามาตั้งรกรากอยู่ในเขตเวียงน่าน โดยออกอุบายให้สร้างพระธาตุแข่งกัน ซึ่งเจ้าเมืองน่านจะยกเมืองให้พม่าหากชาวพม่าสร้างพระธาตุชนะ โดยพระธาตุที่ชาวพื้นเมืองน่านสร้างคือพระธาตุช้างค้ำ ปัจจุบันอยู่ในวัดพระธาตุช้างค้ำ ส่วนพระธาตุที่ชาวพม่าสร้างคือพระธาตุวัดสวนตาล ซึ่งพอครบกำหนดเวลาปรากฏว่าชาวน่านได้สร้างพระธาตุเสร็จก่อน ชาวพม่าจึงต้องทำตามข้อตกลง และในวันคืนที่มีการฉลองพระธาตุของชาวเมืองน่านนั่นเองก็มีการขับซอเป็นมหรสพ ชาวพม่าก็มาขอร่วมซอด้วย และได้ขับซอเป็นทำนองที่แปลกหู ภายหลังจึงมีการสืบต่อโดยใช้ชื่อว่า “ซอพม่า” (ประจักษ์ กาวี, ม.ป.ป.) ซึ่งลักษณะเรื่องเล่านี้ดูเหมือนจะเป็นนิยายอิงประวัติศาสตร์มากกว่าข้อเท็จจริงเชิงประวัติศาสตร์

<u>ตัวอย่างโน้ตเพลงบรรเลงทำนองพม่า (ต๊ะโต๋งเต๋ง)</u> (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- - - ร	- ฟ - ล	- - - -	- ด - ร	- - - ฟ	- ซ ล ด	- - - -	- ล ซ ฟ

- ซ - ด	- - ร ม	- ร - ซ	- ม ด ร	- ม ร ด	ร ม ร ซ	- - ร ม	ร ด ซ ร

- - - -	- ด - ล	- - - -	- ด - ร	- - ฟ ร	- ด - ฟ	- - - -	- ซ - ล

- - ซ ด	- - ล ร	- - - ล	ด ล ซ ฟ	- - ซ ด	- - ร ม	- ร - ด	ร ม ด ร

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

<u>ตัวอย่างบทซอทำนองพม่า (ต๊ะโต๋งเต๋ง)</u>

⊙ หลอนว่าต๊ะ..โต๋งเต๋ง จิงดาฟังคนนักเลง อ้ายจะออกซอเพลงเป็นระบำพม่า
หลอนอี่น้องจักเหน็บดอกข่า ปี้หน้อยจะวางดอกขิง
จะขดตั๋วไหล... เข้าปิง ล่ะปี้หมายเอาคิง เอาคิงซ้อนข้าง

⊙ หลอนมารักแม่ใบหน้ากว้าง อี่น้องจะเอา... ไม่เอา
หัวใจ๋อ้าย... ตึงเมา กับแม่ญิงเลา ญิงเลาแก้มเกลี้ยง

⊙ หัวใจ๋อ้าย...บ่เสี้ยง กับแม่เนื้ออ่อน...ทองแดง
หลอนมาฮัก...มาแปง กับตั๋วอ้ายปี้นิดหน้อยหนึ่งเนอ...
(คำแปล – "วันนี้พี่ (ผู้ชาย) จะขอร้องซอเป็นทำนองพม่า... พี่อยากจะขยับตัวไหลเข้าใกล้ๆ น้อง วันนี้ได้มาพบรักน้อง...หัวใจพี่รู้สึกผูกพันกับน้อง อยากให้น้องรักพี่สักนิดก็ยังดี" (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอพม่าเกี้ยวสาว, ม.ป.ป.)

10. ทำนองเจ้าสุวัตร-นางบัวคำ (บ้างก็เรียกทำนอง นางบัวคำ หรือพม่านางบัวคำ)เป็นทำนองที่คล้ายกับทำนองพม่าต๊ะ โต๋งเต๋งข้างต้น เพียงแต่มีจุดแตกต่างกันเล็กน้อยเรื่องจังหวะ ซึ่งสาเหตุที่ชื่อทำนองเจ้าสุวัตร-นางบัวคำนี้ ก็เนื่องมาจากนิยมใช้ซอในเนื้อหาธรรมะนิทานเรื่องเจ้าสุวัตรและนางบัวคำ (คำผาย นุปิง, ม.ป.ป.) ซึ่งนิยมขับแยกจากทำนองหลักเช่นเดียวกับทำนองพม่าหรือทำนองพระลอ

<u>ตัวอย่างโน้ตดนตรีบรรเลงทำนองเจ้าสุวัตร-นางบัวคำ</u> (ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด์	- - ซ ล	ซ ฟ ล ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด์	- - ซ ล	ซ ฟ ล ซ
- - - -	ด์ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ร ด ร	- - - -	ฟ ฟ ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	- ร ด ร
- - ฟ ซ	- ร ฟ ด	- - ท ซ	ท ร์ ด์ ท	- - ซ ท	ซ ท ด์ ร์	- ท ด์ ร์	ท ร์ ด์ ท
- ล ซ ฟ	- - ซ ล	- ซ - ด์	- ล - ซ				

<u>ตัวอย่างบทซอทำนองเจ้าสุวัตร-นางบัวคำ</u>

⊙ อู้กั๋นศาลาวันนั้นเมื่ออั้น ตั๋วนางน้องจั๊นไขบอกปิตา
ก็น้องได้จ๋านี้ก็ยังได้อู้ กับเจ้ากลิ่นจู๊สุวัตรหน่อไท้

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

⊙ ส่วนพระฤาษีต่านก็เล็งหันได้ จึงยอยกให้เขาเป๋นตัวกรรม
ส่วนนางบัวคำเมื่อป๋างก่อนอั้น ต่านไม่กีดกันยกหื้อเป๋นเมียแปง
(คำแปล – จากตอนหนึ่งของธรรมะนิทานเรื่องเจ้าสุวัตร นางบัวคำ เป็นตอนที่เจ้าสุวัตรได้มาขอนางบัวคำกับพระฤาษีเพื่อไปเป็นภรรยา ซึ่งพระฤาษีก็ไม่ได้กีดกันและยกนางบัวคำซึ่งเป็นบุตรบุญธรรมให้กับเจ้าสุวัตรไป (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอเจ้าสุวัตร นางบัวคำ, ม.ป.ป.)

โดยในการขับหรือแสดงซอล่องน่านโดยทั่วไป โดยเฉพาะการ “ซอเก็บ” หรือซอด้น ก็มักจะเน้นที่การใช้ทำนองหลักอย่าง “ดาดน่าน” และ “ลับแล” เป็นสำคัญ รองลงมาก็เป็นทำนองดาดแพร่ หล่ำก๋าง เสเลเมา และอื่อ ส่วนทำนองอื่นๆ อย่างปั่นฝ้าย พม่า พระลอ หรือเจ้าสุวัตรฯ มักจะไม่ค่อยนิยมนำมาใช้ซอด้น ส่วนใหญ่มักจะซอในเนื้อหาเฉพาะดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ในขณะทำการแสดงซอสำหรับวงซอล่องน่าน หากมีการเปลี่ยนทำนองซอ จะนิยมเปลี่ยนโดยทันทีขณะทำการแสดงอย่างไม่มีการพักยก หรือที่เรียกว่า “ก๋าย” หรือกลายทำนองไปโดยให้เชื่อมต่อเป็นเนื้อเดียวกัน ซึ่งจะค่อนข้างง่ายต่อช่างซอในกรณีที่ทำนองซอมีจังหวะวรรคซอเหมือนกัน เช่น ดาดน่านกับลับแล หรือดาดแพร่กับหล่ำก๋าง เป็นต้น เพราะไม่มีการเปลี่ยนแปลงฉันทลักษณ์ของซอไปมาก และเมื่อศิลปินซอมีความประสงค์ที่จะเปลี่ยนทำนองซอ “ช่างซอ” จะเป็นผู้กำหนดว่าจะเปลี่ยนหรือไม่เปลี่ยนอย่างไร อาจจะเปลี่ยนสดๆ กลางคันระหว่างขับซอก็ได้ ซึ่งนักดนตรีต้องฟังและเล่นดนตรีตามทำนองซอนั้น หรือไม่ก็จะมีการส่ง “ซิก” หรือสัญญาณจากช่างซอไปยังนักดนตรี เช่น หากช่างซอชู “หนึ่งนิ้ว” ก็จะหมายถึงให้กลายทำนอง “ดาดน่าน” หากชู “สองนิ้ว” ก็หมายถึงทำนอง “ลับแล” หรือชู “สามนิ้ว” ก็หมายถึงทำนอง “ดาดแพร่” เป็นต้นหรืออาจจะบอกไปตรงๆ ว่าต้องการทำนองไหน (สัมภาษณ์ ประดิษฐ์ เสนจอม, 2555) ดังนั้น ซอจะ “ม่วน” หรือ “บ่ม่วน” ก็จะขึ้นอยู่กับไหวพริบและการสร้างสรรค์ของช่างซอเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ “ช่างซอ” จึงเป็นผู้ที่มีบทบาทหลักในวงซอล่องน่าน เพราะนอกจากจะมีอำนาจในการบรรยายเรื่องราวต่างๆ ผ่านการซอแล้ว ยังเป็นผู้กำหนดทิศทางการแสดงในเรื่องลำดับทำนองซออีกด้วย

สำหรับทำนองเพลงพื้นบ้านอื่นๆ อันได้แก่ ปราสาทไหว แม่หม้ายก้อม แม่หม้ายเครือ กล่อมนางนอน เขมรปากท่อ ฤาษีหลงถ้ำ ปุ๊มเป้ง ฯลฯ จะไม่ใช้ในการขับซอนั้น เพลงเหล่านี้สำหรับวงซอล่องน่านแล้วจะนิยมเล่นประกอบการไหว้ครูซอก่อนทำการแสดง เล่นคลอสำหรับละครซอและประกอบการฟ้อนแง้น (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) ถึงกระนั้นก็ตามก็ยังพบว่า ทำนองซอบางทำนอง เช่น ปั่นฝ้าย พระลอ พม่า เจ้าสุวัตรฯ หลายครั้งก็ไม่ได้ใช้ในการขับซอด้น หรือถึงขับ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เนื้อหาก็อาจจะไม่มีความเกี่ยวข้องกับซอทำนองหลัก เป็นต้นว่ามีการใช้ทำนองซอเหล่านี้ประกอบระหว่างการฟ้อนแง้นเช่นเดียวกับการใช้ทำนองเพลงข้างต้น

3.1.2. ส่วนประกอบของบทขับซอ

ส่วนประกอบของซอล่องน่านที่ขับแสดงในแต่ละครั้งนั้น สามารถแบ่งออกเป็นส่วนๆ เพื่อให้ง่ายต่อการสร้างความเข้าใจได้เป็นส่วนๆ ดังต่อไปนี้

ส่วนแรก คือ "***ส่วนหัว***" หรือ การขึ้นซอ โดยจะเรียกกันว่า "การตั้งซอ" โดยทั่วไปของธรรมเนียมการซอล่องน่านนั้นจะนิยมตั้งซออยู่ลักษณะใหญ่ๆ ด้วยกัน ลักษณะแรกคือ**การตั้งละม้าย** หรือ**ละม้ายเชียงแสน** มักใช้คู่กับทำนองซอดาดน่าน กล่าวคือ หากมีการตั้งละม้ายเชียงแสนก็จะนิยมต่อด้วยซอดาดน่านทันที ซึ่งคำซอละม้ายเชียงแสนก็จะประยุกต์มาจากโวหารหรือสำนวนล้านนาโบราณที่อยู่ในพับสาหรือ "เครือซอ" แต่เพื่อให้เกิดความเป็นเอกลักษณ์ ช่างซอแต่ละคนมักจะพยายามหาบทซอละม้ายเชียงแสนเป็นบทที่ใช้ประจำตัว เช่น ส่วนตัวของพ่อคำผาย นุปิง บทละม้ายที่มักใช้ตั้งซอบ่อยๆ คือ "โสมคะนิง" "เสียงแมงว้างแมงใย" "เข็มเล่มเดียว" เป็นต้น

ตัวอย่างบทตั้งซอละม้ายเชียงแสน

โสม... คะนิง ยามน้ำแม่ปิง แม่วัง ยม น่าน... นองใส
น้องเหย... ยามเมื่อลมปั๊ดเสยเจยใบ หยังมาม่วนงันใจ...น้อเจ้าปี้น้อง
จะเก็บกำใยเข้าไว้ในห้อง.. ยามเมื่อปี้น้อง...มาฟัง
ยังบทบาทนี้ก็จะเล่าไขปั๋น จะไขระบำต่อไปอย่างนั้น...

(คำผาย นุปิง. ซอเกี้ยวใส่ผี, ม.ป.ป.)

เสียง... แมงว้างแมงใย มันอยู่ดงไพร มันจับกิ่งไม้ต๋าย...ขาน...
น้องเหย...บทบาทนี้จะไขกำงาม จุ่งฟังเต๊อะหนา...เจ้านายปี้น้อง
จะเก็บกำใยเข้าไว้ในห้อง.. ยามเมื่อปี้น้อง... มีงาน
ว่าสิบนิ้วนบก่ายเก้ายอสาน เคารพคัวตานวงวานปี้น้อง...

(คำผาย นุปิง. ซอดาปอย, ม.ป.ป.)

ทั้งนี้ บทละม้ายเชียงแสนก็ไม่ได้มีความไม่แน่นอนในแต่ละโอกาสการแสดง เพราะช่างซอจะบิดเนื้อหาตรงบทต่อเพื่อให้เชื่อมกับเนื้อหาหลักของแต่ละงาน ตัวอย่างเช่นพ่อคำผายเอง ถึงแม้จะตั้งบทละม้าย "โสมคะนิง" เหมือนกัน แต่เนื้อหาที่ตามมาหลังจากนั้นอาจจะมีการเพี้ยนไป

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ได้ตลอด ขึ้นอยู่กับว่างานนั้นเป็นงานอะไร งานมงคลหรืออวมงคล ด้วยเหตุนี้ บทละม้ายเชียงแสนในบางโอกาสอาจจะไม่ใช่เนื้อหาเดียวกับซอหลัก แต่เป็นเพียงการอารัมภบทเกริ่นก่อนการซอ

การตั้งซออีกลักษณะหนึ่งในการซอล่องน่าน คือ **การตั้งจะปุ** หรือ**ตั้งหล่ำก๋าง** หรือ**ตั้งดาดแพร่** ซึ่งมีลักษณะเกริ่นนำก่อนเข้าเนื้อหาเช่นเดียวกับบทละม้ายเชียงแสน ทั้งยังมีความไม่แน่นอนของจังหวะวรรคตอนเช่นเดียวกัน เพราะความสั้น-ยาวของการตั้งซอจะขึ้นอยู่การขับของช่างซอ แต่การตั้งจะปุมักจะใช้ทำนองต่อเป็นทำนองซอหล่ำก๋างและดาดแพร่ อาจจะพบได้ทั้งรูปแบบการตั้งซอตั้งแต่ต้นงาน หรือการตั้งซอหลังจากพักยกการซอระหว่างงาน

<u>ตัวอย่างบทตั้งซอจะปุ หรือตั้งหล่ำก๋าง หรือตั้งดาดแพร่</u>

หลอน... แม่ญิง... ต๋ายเป๋นเสือ เจ้าสะบันงาเครือยังบ่หนีไก๋เหล่า
อ้ายปี้ต๋ายเป๋นงูเห่า ตึงบ่หนีจากคัน..นาสูง...
... เจ้าเหย
หลอนแม่ญิงน้องต๋ายเป๋นเสือ เจ้าสะบันงาเคือยังบ่หนีไก๋เหล่า
อ้ายปี้ต๋ายเป๋นงูเห่า ยังบ่หนีจากสูงล่ะไปตางคันนา
หลอนนายมอนเจ้าแม่ก้อนคำปั๊บ ตั๋วนายน้องรักจะไปดักต๋ายขาน
จะไปจุ๊ปี้หน้อยกิ๋นปลา อ้ายคนบ่งามกลั๋วคอค้างก้าง
นี้...แหละนอ...นอ...แหละนาย
...จะจวนเอาแม่เขนก๋ม ลั่นป้อง อี่น้องก้อยแป๋ง...ใจ๋หนิม...

(คำผาย นุปิง. ซอถามปัญหา, ม.ป.ป.)

หลอน... บ่าเดวพอศอสองปันห้าร้อยป๋าย หมู่เฮาตังหลายจะไปลืมจะไปละ
หื้อหมั่นทำบุญยังเป๊กตุ๊บวชพระ ขอจะไปละตางพระศาส..สนา...เจ้าเหย
บ่าเด่วพอศอสองปันห้าร้อยป๋าย หมู่เฮาตังหลายจะไปลืมจะไปละ
หื้อหมั่นทำบุญยังเป๊กตุ๊บวชพระ ขอจะไปละตางพระศาสนา
ศาสนากลั๋วมันจะสุดส้อย กบเขียดน้อยจะไล่กิ๋นงูสิง
ป้อจายหม่าเด่วไว้ทรงผมเหมือนแม่ยิง กั๋วน้ำยมน้ำปิงมันจักไหลล่องใต้...
...จะจวนเอาแม่สีเหลือง...เข้าหมิ้น มาเป๋นกู้... เตียมต๋น

(สมศักดิ์ ปินะสุ. ซอเกี้ยวสาว, ม.ป.ป.)

นอกจากนี้ บทตั้งซอยังมีการสร้างสรรค์ใหม่ที่นอกเหนือจากโวหารโบราณ ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาเหตุการณ์บ้านเมืองอันเป็นที่น่าสนใจในขณะเวลานั้น หรือการสะท้อนปรากฏการณ์

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ทางสังคมและวัฒนธรรมอื่นๆ ลงมาเป็นบทซอตั้ง เช่น บทตั้งซอเหตุการณ์สึนามิที่ประเทศไทยที่แต่งโดยพ่ออินสน เดือนเป็ง (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555) บทตั้งซอเกี่ยวกับเหตุการณ์สงครามระหว่างสหรัฐอเมริกากับอิรักช่วง พ.ศ. 2546 หรือบทตั้งซอที่มีเนื้อหา (กึ๋ง) ล้อเลียนความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมในปัจจุบัน เป็นต้น

<u>ตัวอย่างบทตั้งซอที่มีการสร้างสรรค์ใหม่โดยอิงอยู่กับเหตุการณ์ตามยุคสมัย</u>

หลอน... มานึกถึงวันที่ซาวหกธันวา สองปันห้าร้อยสี่สิบเจ็ด
นึกถึงกระบี่ พังงา ภูเก็ต ตี้เกิดแผ่น...ดินไหว...
น้องเหย... พอมาถึงวันที่ซาวสามพฤษภาปี๋สี่เก้าก็ตกใจ
ปี้น้องเมืองแป้ อุตรดิตถ์ สุโขทัย... ก็มาตุ๊กข์ใจ๋ยิ่งร้าย
จับใส่บางคนมาละครอบครัวเป๋นหม้าย พ่องก็มาต๋ายตึงสอง...ผัวเมีย
พ่องมาละลูกหน้อยป้อมป้อมปี๋ปี๋ พ่องก็ได้ละหนีตึงป้ออุ๊ยแม่อุ๊ย...

(อินสน เดือนเป็ง. ซอลำดับขึ้นบ้านใหม่, ม.ป.ป.)

หลอน... พอย่างเข้าปี พอศอสองปันห้าร้อยสี่สิบหก
ประธานาธิบดีจอร์จบุช ก็ได้ขนอาวุธไปกล่มอิรักจนพินาศ...ฉิบหาย...
เจ้าเห้ย... จ๋นซัดดัมอยู่บ่ได้ หลบหนีไป แล้วก็ไปอยู่ไหน ยังบ่หมีใผสู้
จ๋นปล่อยทหารปากั๋นลุกสู้ เลือดนองอยู่เหนือแผ่นดิน
กลับมาเมืองไทยได้ถึงนายกทักษิณ ท่านจะปรับแผ่นดินเอาจ๋นเกลี้ยงม้อยม้อย...

(สมศักดิ์ ปินะสุ. ซอถามปัญหา, ม.ป.ป.)

หลอน... ฟังไป ฟังละอ่อนสมัยมันร้องเพลงไทยบ่จ้าง
ปากั๋นไปฝึกร้องเพลงฝรั่ง มาเลียนแบบเสียงไมเคิล... แจ็คสัน...เจ้าเหย
หลอน ฟังไป ฟังละอ่อนสมัยฟังไปก็น่าคิด
มาเรียนภาษาอังกฤษ แล้วมาลืมภาษาไทย
การยก..มือไหว้ หันท่าจะสูญหาย
มีแต่มือขึ้นบ๊ายบาย ใส่ป้ออุ๊ยแม่อุ๊ย... เสีย ยังตี้
นี้แหละนอ...น้อง...แหละนาย
มันจะไปต๋าม...สมัย ต๋ามยุค
แม้แต่จะไถนายังมีก่ารถตุ๊กตุ๊ก บ่มีควายจะลากไถ
ซักสิบกว่าปี๋ รับรองผ่อละอ่อน..สมัย จะบ่สู้จักควายตี้เป๋นใจ๊ลากง่อน

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

แล้วจะจวนเอาแม่คอเหนียง...ตังปี้น...

หลอน... กันอี่น้องต๋ายไปกล๋ายเป๋นหวายจ๋อมตอง... ยองดิน

ข้านี้จำเป๋นจะตัดแป๋งโซ่แข้งจ๊าง...

เป๋นว่าต๋อซากไม้ปะเสือซากส้าม ข้าจะลัดกาดห่าง ผก...ยิง

หลอน..แม่ญิงกันน้องว่าแต๊ ไปยังมีแต๊ ปี้จะยกหม่าแฮ่มาเป๋นแม่หม่าหิน

ปี้นขุดน้ำบ่อยังก็ตวยหม่าดิน แล้วจะจวนแม่ยิง

แม่ต๋ำพลอยนิลมาซอตวยเจ๊าเจ๊า...

(สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

โดยปกติแล้วจะพบว่าการตั้งซอจะเป็นหน้าที่ของช่างซอชายเท่านั้น ไม่พบการตั้งซอในลักษณะนี้กับช่างซอหญิง ช่างซอชายจะเป็นฝ่ายเริ่มซอก่อนแล้วจึงส่งให้ช่างซอหญิงตาม แต่กระนั้นก็ตาม ซอล่องน่านในปัจจุบันพบว่ามีการตั้งซอที่หลากหลายไม่เพียงแต่การตั้งละม้ายเชียงแสนและตั้งจะปุเท่านั้น หรือบางครั้งก็ไม่พบการตั้งซอเลยหากการซอนั้นไม่ได้ต้องการความเป็นทางการเท่าใดนัก เช่น การ “ซอป๊อด” หรือซอเล่นทั่วไป เป็นต้น จึงกล่าวได้ว่า การตั้งซอเป็นเพียงการเกริ่นนำเพื่อเข้าสู่เนื้อหา หากแต่ไม่ได้มีความหมายในทางพิธีกรรมเหมือนเช่นการไหว้ครูซอ

ส่วนต่อมาของการซอคือ “**ส่วนกลาง**” หรือเนื้อหาของการซอ ซึ่งก็ต้องขึ้นอยู่กับประเภทของงานว่าเป็นงานอะไร โดยช่างซอก็จะขับด้นบรรยายไปตามนั้น อาทิ งานมงคลจำพวกปอยบวชนาค ก็จะเป็นการซอลำดับอานิสงส์และความหมาย “คัวตาน” หรือเครื่องไทยทานทั้งหลายในงาน หรืองานขึ้นบ้านใหม่ก็จะเป็นการลำดับส่วนประกอบของบ้าน หรืออย่างการทำบุญหาคนตายหรือ “ตานสังฆ์” (ทำบุญเถ้ากระดูก) ก็จะรำพันหาผู้ที่ล่วงลับ ฯลฯ แต่แทบทุกงานจะต้องมีการซอบนบานไหว้สถานที่เป็นอันดับแรก โดยนับตั้งแต่การไหว้ผีสางเทพยดา ท้าวทั้งสี่ (ท้าวจตุโลกบาล) และพระรัตนตรัย เพื่ออัญเชิญให้มาปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกไปจากพิธีและเพื่อสิริมงคลตลอดจนถึงทักทายแนะนำตัวและแสดงความเคารพต่อเจ้าภาพและแขกเหรื่อในงาน

การขับด้นเนื้อหาของซอล่องน่านนั้น ช่างซอจะใช้ทำนองดาดน่านกับทำนองลับแลเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากสามารถใช้สื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพกว่าทำนองอื่นๆ รองลงมาก็ได้แก่ดาดแพร่ หล่ำก๋าง และเสเลเมาเพื่อตัดบทเปลี่ยนบรรยากาศ ส่วนใหญ่ของการซอลำดับที่โต้ตอบระหว่างคู่ถ้องแล้ว หนึ่งบทซอมักสื่อถึงความหมายเพียงหนึ่งอย่างเท่านั้น (สัมภาษณ์ วานิต คำเรือง, 2556) เช่น การซออานิสงส์บวชนาคที่มักถามกันเรื่องความหมายของเครื่องไทยทาน ดังตัวอย่างบทซอต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

คำผาย ⊙ คนมาฮอมสาดคนมาฮอมหมอน ฮอมบัตรฮอมซองคนละเล็กละน้อย
พ่องฮอมใบซาวพ่องก็ฮอมใบร้อย เงินยำเงินย่อยอานิสงส์เต้าใด
ว่าก๋ารฮอมปอยของแหมล้านนา สืบกั๋นมาแต่เก๊าแต่ต้น
ก๋ารสร้างกุศลวันนี้อย่างนั้น

ศรีพัน ⊙ พ่องก็มาฮอมสาดพ่องก็มาฮอมหมอน ฮอมบัตรฮอมซองคนละเล็กละน้อย
พ่องก็ฮอมใบซาวพ่องก็ป๋าวแบงค์ร้อย ป้อจี๋ดอกสร้อยล้วนแต่เจ๋ตนา
มีอานิสงส์สี่กับเจ้าขา มูลละศรัทธาในจองในบ้าน
ฮ่วมกิ๋นฮ่วมตานกับเจ้าท่านไท้

(คำผาย นุปิง และ สร้อย คิดดี. ซอดาปอย, ม.ป.ป.)

ซึ่งความหมายของบทซอข้างต้นก็คือ ฝ่ายชาย (คำผาย) ถามว่า บรรดาคนที่มาช่วยบริจาคเงินหรือเครื่องไทยทานพวกเสื่อพวกหมอน คนเหล่านี้จะได้อานิสงส์เท่าไหร่? ฝ่ายหญิง (ศรีพัน) ก็ตอบว่า ได้อานิสงส์คนละ 4 กับหินสีมา ดังนั้น การที่จะด้นประกอบขึ้นเป็นซอแต่ละบท ช่างซอล่องน่านนอกจากจะต้องมีความรู้ในรายละเอียดต่างๆ ของงานแต่ละประเภทแล้ว ยังต้องทราบและมีไหวพริบในการนำเอา "**กำหม่าเก่า**" หรือกลุ่มคำ หรือสร้อยโวหารโบราณต่างๆ มาประติดประต่อกันให้คล้องจองลงตามบท อาจจะมีความหมายเกี่ยวหรือไม่เกี่ยวกันเนื้อหาหลักของซอบทนั้นก็ได้ แต่ถ้าไม่เกี่ยวก็ไม่ควรนอกเรื่องจนเกินไปเพราะจะให้เนื้อหาของซอบทนั้นเสียรูป

<u>ตัวอย่างการใช้ "กำหม่าเก่า" หรือสำนวนโวหารโบราณ</u>

⊙ <u>ว่าเสียมคมหนาจะใส่ด้ามหื้อหนัก</u> เปิ้นว่าผ้าปกตักจะตอบกุณผ้าอ้อม
ตี้แม่เอาปกละตี้แม่เอาห้อม เอากะหล้อมลูกน้อยกิ๋นนม
สมัยแต่ก่อนเน้อป้อฝ้าไหลหลง เลี้ยงลูกด้วยนมยามเมื่อเฮาหน้อยหน้อย
กึ๊ดของดาปอยมารอคอยแต่เจ๊า

(สมศรี อุปะทะ. ซอดาปอย, ม.ป.ป.)

(คำแปล –ผ้าคลุมตักพระนาคในการบวชนาคนั้น มีความหมายประหนึ่งผ้าอ้อม ที่แม่ใช้เอาคล้องให้พระนาคยามเด็กได้กินนม (แปลโดยผู้ศึกษา))

⊙ ตั๋วเป๋นแม่ฮ้างแม่บ้านแม่เฮียน <u>จิบอกไฟเจียนจ่างเลียนเข้าบ้าน</u>
กันเป๋นแม่เฮียนอ้ายจะปึ๊กไปบ้าน กั๋นเป๋นแม่ฮ้างอ้ายจะเมียโตย
จะถามน้องรักกอยยังคนสวย เหมือน<u>กันน้ำบวยไหลโตยน้ำหม้อ</u>

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

น้องมานั่งซอวันนี้อย่างนั้น

(คำผาย นุปิง. ซอเกี้ยวสาว, ม.ป.ป.)

(คำแปล –น้องเป็นแม่ม่ายหรือมีสามีแล้ว? ถ้ามีสามีพี่ก็ลากลับ แต่ถ้าเป็นแม่ม่ายพี่ก็จะขอจีบ (แปลโดยผู้ศึกษา))

⊙ เปิ้นว่าสีปั๋งไปตางหม่าสุก กันอี่น้องสุบกุบจักใส่หย่องบนหัว
ข้ามน้ำเลี้กเจ้าก็เปิ่งบุญขัว แม่ป๊านซ้อนบัวแม่หลัวซุนดุ้น
กันอู้บ่ถูกวันพูกก้อยขืน เขาว่าจิ๋นแฮมคืนบ่ใส่เกื๋อจ้างเน่า
สามตุ๊บเจ็ดว่าสิบเอ็ดตุ๊บเก้า บ่าขี้เบ้าบ่หนี...ดอนทราย

ปี้น้องมีปอยเฮาก็ได้มาจ้วย เขาว่าแมงบ้งก้วยใหญ่แล้วเป๋นหาน
หลอนผ่อเต๊อะจ้องอ้อยมาขันอันนั้น ของตานทำบุญแม่เจ้า
วันนี้ปะจ่างซอเมา อ้ายจะฮูดจะเหลาศรีคำน้องไท้

(คำแปล – วันนี้เจ้าภาพมีงานก็ได้มาซอช่วยสร้างสีสัน และได้มาซอกับช่างซอคู่ถ้อง(ศรีคำ) (แปลโดยผู้ศึกษา))

(จรูญ ราหุรักษ์. ซอดาปอยลูกแก้ว, ม.ป.ป.)

หมายเหตุ คำที่ขีดเส้นใต้คือ “กำหม่าเก่า” หรือสำนวนโวหารโบราณ

ดังตัวอย่างบทซอที่ยกมา จะเห็นว่า “กำหม่าเก่า” ทำหน้าที่หลายอย่างในการซอล่องน่าน ประการแรกคือ เป็นคำที่ใช้อุปมาอุปไมยแทนการเปรียบเทียบต่างๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะและเร้าอารมณ์ ได้แก่ คำว่า “ป้อฝ้าไหลหลง” หมายถึง ผู้ชายหรือคู่ถ้องชาย “แม่ป๊านซ้อนบัว” และ “แม่หลัวซุนดุ้น” ก็หมายถึง ผู้หญิงหรือคู่ถ้องชาย หรือสำนวน “เหมือนกันน้ำบวยไหลตวยน้ำหม้อ” ในบทเกี้ยวสาวของพ่อคำผาย อันหมายถึงกระบวยตักน้ำที่คู่กับหม้อน้ำของคนเหนือสมัยก่อน ก็เปรียบได้กับความรักที่เกิดขึ้นระหว่างพี่(ผู้ชาย)กับน้องสาว ฯลฯ ประการต่อมาคือ ทำหน้าที่เชื่อมคำซอในกรณีที่คำนั้นหาสัมผัสลงยาก หรือช่างซอคิดคำยังไม่ได้ในขณะนั้น ซึ่งอาจไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาซอในบทนั้นเลย เช่นสำนวน “จิบอกไฟเจียนมันจ่างเลียนเข้าบ้าน” ที่แปลว่า ถ้าจุดประทัดจรวดอาจจะพุ่งเข้าบ้านได้ ซึ่งก็ไม่เกี่ยวอะไรเลยกับบทซอเกี้ยวสาว หรือสำนวน “เสียมคมหนาจะใส่ด้ามหื้อหนัก” ที่แปลว่าการใส่คมเสียมกับด้ามเสียม ก็ไม่เกี่ยวอะไรกับบทลำดับเครื่องไทยทานบวชนาค ฯลฯ ดังนั้น “กำหม่าเก่า” ในบทซอล่องน่านแต่ละบทก็คือ “อะไหล่ของซอ” ที่ทำให้บทซอมีการเดินและเร้าสัมผัสที่สละสลวยมากขึ้น ซึ่งจุดนี้เองที่ถือว่าเป็น “จุดเด่น” ของซอล่องน่านอย่างหนึ่ง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เพราะหากเปรียบเทียบกับซอทางเชียงใหม่แล้ว โวหารหรือสำนวนเหล่านี้จะมีการใช้ในบทซอน้อยกว่า (สัมภาษณ์ ธนพงษ์ หมื่นแสน, 2555)

อนึ่ง การเดินสัมผัสของบทซอล่องน่านจะอาศัยการคล้องจองของ “เสียง” เป็นสำคัญ ไม่ได้เน้นสระ วรรณยุกต์ หรือตัวสะกดเช่นเดียวกับโครงสร้างการประพันธ์ฉันท์ กาพย์ หรือกลอนแบบ “หลักภาษาไทย (กลาง)” ตลอดจนช่างซอสามารถใส่ลูกเล่นของบทซอให้เกินวรรคเกินตอนได้ ในแต่ละทำนองจึงไม่มีแบบแผนฉันทลักษณ์ที่ตายตัว ดังนั้น ซอล่องน่านจึงมีความยืดหยุ่นในเรื่องโครงสร้างไวยากรณ์ของบทซออยู่มาก

<u>ตัวอย่างบทซอล่องน่านที่ใช้การสัมผัสโดยเสียงและซอเกินวรรคตอนปกติ</u>

⊙ คนจะบวชอานิสงส์เต้าใด คนตี๋เป๊กเต้าใดน้อเจ้า
มาเป๋นลูกศิษย์ของพระพุทธเจ้า มีอานิสงส์เต้าใดจานาง
จะเอิ้นปากตั๊กจะไปดักเสียงขาน ก๋ารปอยก๋ารลามวันนี้เจ้าข้า
หื้อน้อยก้อยเตสะนาวันนี้อย่างนั้น
(คำแปล – คนที่บวชเป็นเณรและบวชเป็นพระจะได้อานิสงส์อย่างละเท่าไหร่? (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอดาปอย, ม.ป.ป.)

⊙ ยกเอามาบายศรีงามดีมาตั้ง งามเลิศล้ำบ่อต่ำบ่อสูง ประดับดอกอูนสูนดอกซ้อนซ่อ
ดอกสาระปีเป็นจี๋เป็นจ้อ ตั้งดอกซอมพอสีเหลืองซอนแดง
ดอกเอื้องไข่ม้อนดอกแก้วหัวแหวน หางหงส์ซอนแซมและดอกคำใต้
ดอกเกี๋ยงพาใยใส่ขึ้นหลายจั้น
(คำแปล – บายศรีประดับด้วยดอกไม้นานาพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็นดอกอูน ดอกพุดซ้อน ดอกสารภี ดอกยูงทอง ดอกเอื้อง ดอกพิกุล ดอกหางหงส์ ดอกกระถิน ดอกลำเจียก (แปลโดยผู้ศึกษา))

(เมืองดี เทพประสิทธิ์. ซอสู่ขวัญบายศรี, 2519)

ส่วนประกอบ “**ส่วนท้าย**” ของตัวซอนั้น ก็คือ บทส่งท้าย ก่อนการ “วางซอ” หรือ “ลงซอ” หรือจบซอ โดยการซอบทส่งท้ายในแต่ละประเภทงานนั้น ช่างซอมักจะซอในเนื้อหาที่เป็นการขอบคุณผู้ชมและเจ้าภาพ และรำพันวิงวอนที่จะจากลา ตลอดจนฝากเนื้อฝากตัวสำหรับการว่าจ้างมาซอในคราวต่อไป ตัวอย่างเช่น ในซอปอยบวชนาค ซอขึ้นบ้านใหม่ ซอปอยข้าวสังฆ์ เป็นต้น และในบางงานก็จะพบว่าในช่วงท้ายของการแสดงซอก็จะมีการร่วมเล่นระหว่างผู้ชมกับคณะศิลปินซอ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เป็นต้นว่าการฟ้อนรำร่วมกัน การซอขอเงินสินน้ำใจ การลงไปบีบนวดให้กับผู้ร่วมงานของช่างซอ ฯลฯ ทั้งนี้ก็ต้องขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของประเภทงานด้วย

<u>ตัวอย่างบทส่งท้ายการซอ</u>

๏ ตะวันค่ำแล้วลงมาสอยสอย ตะวันลับดอยภูเขาม่อนแก้ว
สมศักดิ์ลำดวนจะขอลาก่อนแล้ว วันหน้าจะมาแอ่วถ้ามีก๋ารมีงาน
วันนี้บ่ต๊า..วันหน้าปะกั๋น สุขสามประก๋ารเหมือนกั๋นตั๋วหน้า
ป๋ังกำจ๋าบทนี้ยอบย้าว...

แลนอ... ก้อยเลยลงซอยั๊งก่อนเต๊อะนอ ปี้น้อง...
(คำแปล – ตอนนี้ก็ถึงเวลาเย็นมากแล้ว ตะวันก็ลับดอยไปแล้ว พวกเรา (ช่างซอ) สมศักดิ์ กับ ลำดวน จะขอลาก่อนแล้ว ทั้งนี้ก็ขอให้พี่น้องทั้งหลายมีความสุขเหมือนกันทั่วหน้า คราวหน้าค่อยเจอกันใหม่ (แปลโดยผู้ศึกษา))

(สมศักดิ์ ปินะสุ. ซอเกี้ยวสาว, ม.ป.ป.)

นอกจากนี้ ยังมีส่วนประกอบการซอที่นอกเหนือจากเนื้อการซอ อันได้แก่ การแสดงอื่นๆ เช่น การขับจ๊อย (ซึ่งอาจมีทั้งจ๊อยระหว่างพักยกซอ หรือการจ๊อยกล่าวลาในตอนท้ายของซอ) การฟ้อนแอ่นและฟ้อนแง้น การร้องเพลง และละครซอตามแต่โอกาสงาน เป็นต้น

3.1.3. เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับซอ

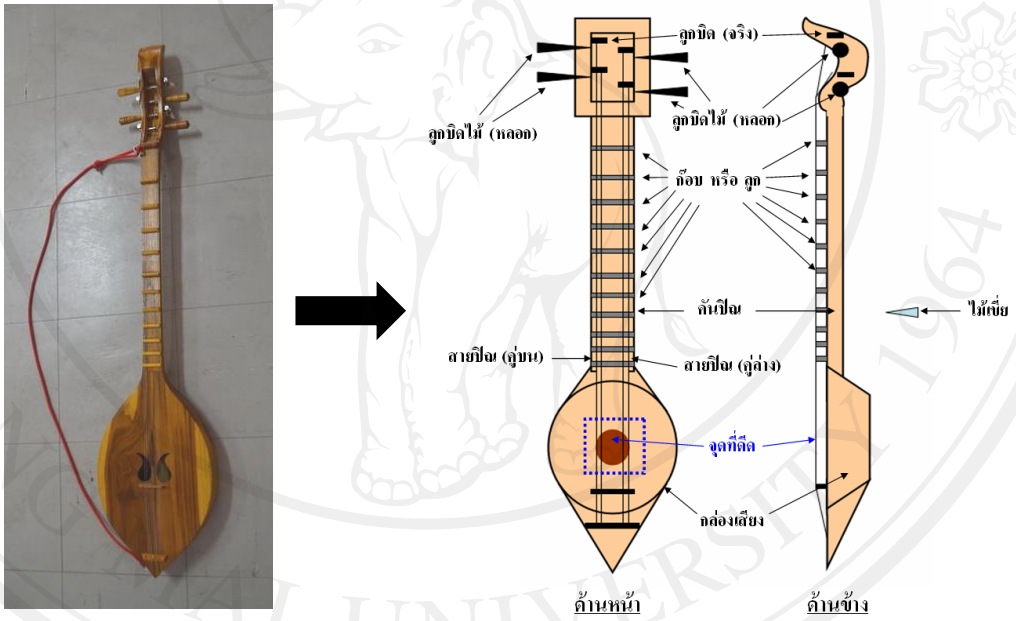
เครื่องดนตรีหลักที่ใช้เล่นประกอบในวงซอล่องน่านนั้นมีความแตกต่างจากซอทางเชียงใหม่อย่างชัดเจน กล่าวคือ ในขณะที่ซอทางเชียงใหม่จะใช้วงปี่จุมซึ่งเป็นเครื่องเป่า แต่สำหรับซอล่องน่านจะใช้ “ปิ๋ณ” กับ “สะล้อ” เป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ถึงแม้ว่าซอล่องน่านจะบรรเลงเพลงเดียวกันกับทำนองซอปี่หรือซอเชียงใหม่ แต่เสียงดนตรีที่ได้ก็ย่อมมีความต่างกัน อันเนื่องมาจากประเภทเครื่องดนตรี ตลอดจนถึงเทคนิคและข้อจำกัดของเครื่องดนตรีที่ทำให้ซอทั้งสองประเภทมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

“***ปิ๋ณ***”[37] เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้การดีด มีลักษณะเหมือน “ซึง” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของทางภาคเหนือ แท้จริงแล้ว “ปิ๋ณ” ก็คือ “ซึงลูกสี่” ที่มีขนาดใหญ่กว่าซึงปกติ(หรือซึงลูกสาม) มีความยาวประมาณ 1 เมตร และมีลักษณะการเล่นที่ต่างจากซึงทั่วไปอย่างเห็นได้ชัด

[37] การออกเสียง “ปิ๋ณ” ถึงแม้ว่าจะคล้ายกับ “พิณ” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดเหมือนกันของภาคอิสาน แต่ก็ไม่ได้มีลักษณะเหมือนกันเสียทีเดียว เพราะ “ปิ๋ณ” จะมีลักษณะที่คล้าย (หรือเหมือน) กับ “ซึง” ของภาคเหนือมากกว่า (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

(สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2555) เครื่องดนตรีปิณนิยมจะทำจากไม้ จำพวกไม้ประดู่และไม้สัก โดยการทำเป็นคันสำหรับขึงสายเพื่อดีดจำนวน 4 สาย แบ่งเป็นสายบนและสายล่างอย่างละ 2 สาย และตัวปิณจะทำเป็นกล่องเพื่อสะท้อนเสียงจากการดีดให้ดังขึ้น สายของปิณในปัจจุบันนิยมใช้ “สายกีตาร์สายสอง” มาขึงเป็นสายเนื่องจากมีความคงทนและให้เสียงที่หนักแน่น ส่วน “ไม้เขี่ย” หรือที่ดีดจะใช้วัสดุใดทำก็ได้ แต่ส่วนใหญ่นิยมทำเป็นแผ่นขนาดเล็กปลายค่อนข้างแหลมจากพลาสติกแข็ง(คล้ายปิ๊กดีดกีตาร์) การไล่ระดับเสียงจะใช้วิธีกดสายให้เข้า “ลูก” หรือนมซึ่งมีอยู่บนคันปิณแล้วจึงดีด ซึ่งลูกของปิณแต่ละลูกก็จะให้ระดับเสียงที่ต่างกัน และจะให้น้ำหนักการเล่นอยู่ที่สายล่างเป็นสำคัญ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)โดยทั่วไปสำหรับวงซอล่องน่านมักจะใช้ปิณอย่างน้อย 1-2 เลา ในการเล่นประกอบ



ภาพ 3.1 “ปิณ” หรือซึงลูกสี่ ที่ใช้ในวงซอล่องน่าน

ปิณ ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักสำหรับวงซอล่องน่านที่จะขาดเสียไม่ได้ เพราะนอกจากปิณจะทำให้เกิดเสียงและทำนองเพลงแล้ว ปิณยังทำหน้าที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะให้กับซออีกด้วย ซึ่งในสมัยก่อนนั้น การซอโดยเฉพาะซอล่องน่านก็ใช้แค่ปิณหรือซึงบรรเลงเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หรือเป็นลักษณะของการ “ซอเข้าปิณ” โดยการใช้สะล้อมาสีประกอบนั้นเพิ่งมีในภายหลัง (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) และถึงแม้ว่าปิณจะเล่นโดยการดีด แต่การที่จะดีดให้ไพเราะหรือตามลูกเล่นการซอ (โดยช่างซอ) ให้ทันก็จำเป็นต้องมีเทคนิคหรือลูกเล่นในการดีดพอสมควร ทั้งนี้นักเล่นปิณก็ต้องมีประสบการณ์และรู้จักสร้างสรรค์ลายการเล่นของตนเอง พ่ออินส่วย มูลทา อายุ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

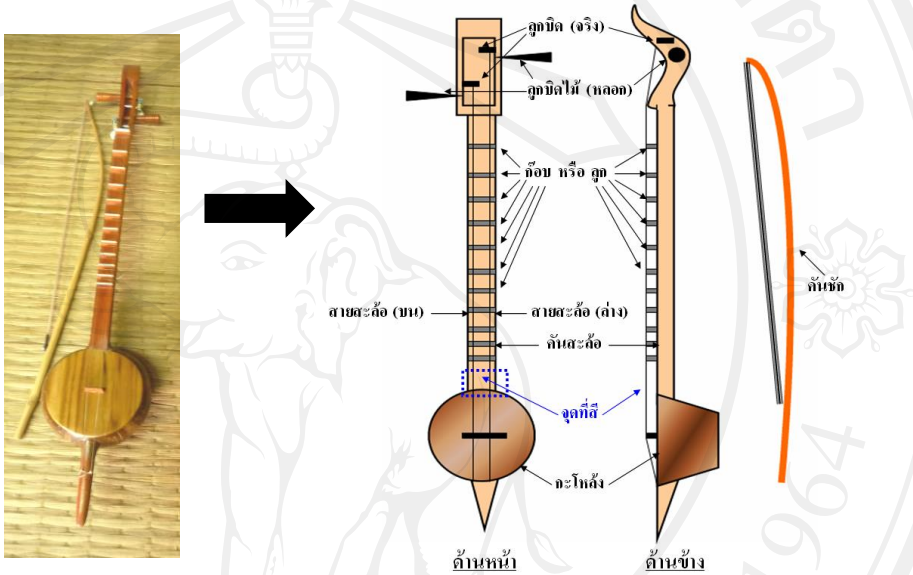
52 ปี นักดนตรีพื้นเมืองชาวอำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน ผู้มีประสบการณ์การเล่นดนตรีประกอบการซอล่องน่านมากว่าครึ่งค่อนชีวิต ได้เล่าให้ฟังเกี่ยวกับวิวัฒนาการการเล่นปิณประกอบซอว่า ในอดีตการเล่นปิณยังมีเทคนิคน้อยมากหากเทียบกับปัจจุบัน การดีดส่วนใหญ่ยังนิยมดีดขึ้นลงธรรมดา ไม่มีลูกเล่นที่ซับซ้อน นักเล่นปิณแต่ละคนก็จะมีลายการดีดเป็นตัวของตัวเอง ซึ่งไม่สามารถถ่ายทอดกันอย่างตรงไปตรงมาได้ ต้องอาศัยวิธีสังเกตแบบ “ครูพักลักจำ” เป็นหลัก โดยส่วนตัวพ่ออินส่วยเอง เมื่อครั้งเริ่มเล่นปิณแรกๆ ก็อาศัยวิธีการสังเกตจากนักเล่นปิณรุ่นก่อนๆ มีการสั่งสมเทคนิคทั้งจากประสบการณ์ที่เคยเล่นเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงอย่างพิณอิสาน และจากที่ค้นพบด้วยตัวเองระหว่างออกงานดีดปิณประกอบซอ เช่น เทคนิค “*ขะต๊อกหางไหน่*” (“*กระตุกหางกระแต*” - ประมาณว่าเป็นการเพิ่มลูกตวัดการดีดต่อเติมเพื่อให้ลวดลายเพลงฟังดูพริ้วและลื่นไหลขึ้น) ฯลฯ ทั้งยังมีการผสมผสาน ประยุกต์ และพลิกแพลงเอาเทคนิคการเล่นจากนักดนตรีพื้นเมืองคนอื่นๆ มา (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2556) จนทำให้พ่ออินส่วยมีลายการดีดที่ตกผลึกจนเป็นลายเฉพาะตัวและเป็นที่ยอมรับจากนักเล่นปิณคนอื่นๆ ในรุ่นต่อมา

เมื่อพูดถึงนักดนตรีพื้นเมืองอย่างพ่ออินส่วย มูลทา แล้ว ถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญต่อวงการซอล่องน่านในปัจจุบันคนหนึ่งเลยก็ว่าได้ เพราะนอกจากฝีไม้ลายมือการเล่นดนตรีที่เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปของนักดนตรีวงซอล่องน่านแล้ว ยังทรงอิทธิพลต่อรูปแบบซอล่องน่านโดยเฉพาะการเป็นต้นแบบของการเล่นดนตรีประกอบซอ จะเห็นได้จากนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในวงการซอล่องน่านหลายคนในยุคหลัง ก็พยายามยึดลายการเล่นแบบพ่ออินส่วยนี้ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) ซึ่งครั้งหนึ่งพ่ออินส่วยก็เคยเล่นดนตรีและสร้างผลงานฝากให้กับคณะซอล่องน่านของพ่อคำผาย นุปิง ในช่วงก่อนที่พ่อคำผายจะได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติ และยังเคยเล่นให้กับคณะสีมา หลวงฤทธิ์ จนกระทั่งปัจจุบัน ก็ยังรับเล่นให้กับคณะซอล่องน่านต่างๆ โดยเฉพาะกับคณะซออรุณศิลป์ บ้านซาวหลวง อำเภอเมืองน่าน (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2555)

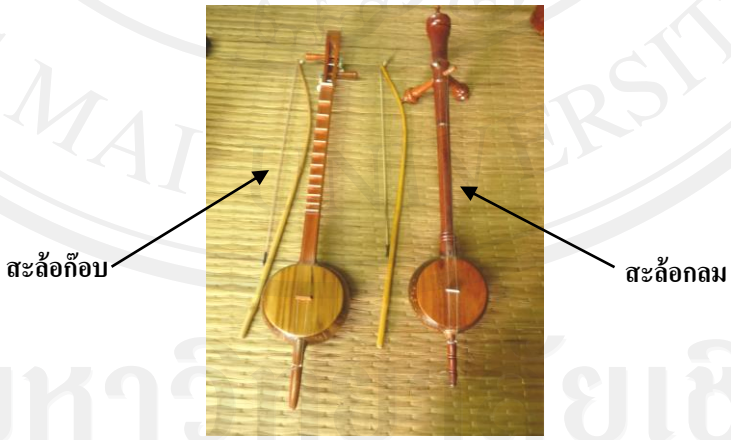
อีกเครื่องดนตรีหนึ่งที่สำคัญของซอล่องน่านในปัจจุบัน นั่นคือ “***สะล้อ***” หรือ “***สายล้อ***” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงโดยการสีคล้ายกับซออู้หรือซอด้วง มีความสูงประมาณ 70 เซนติเมตร สะล้อจะทำจากไม้เพื่อเป็นคันและใช้กะลามะพร้าวเป็นกล่องสะท้อนเสียง สายสำหรับสีจะใช้สายลวดหรือสายกีตาร์สายสองขึงกับคันสี 2 สาย ส่วนคันสีจะใช้มัดเอ็นแล้วขึงด้วยไม้ให้ตึงเป็นคันมีลักษณะโค้ง และถึงแม้ว่าสะล้อของวงซอล่องน่านเมื่อดูภาพรวมแล้วก็จะเหมือนสะล้อโดยทั่วไปของภาคเหนือ แต่ในระดับรายละเอียดแล้วจะพบว่า สะล้อสำหรับซอล่องน่านมีการดัดแปลงให้แตกต่างจากสะล้อทั่วไป กล่าวคือ สะล้อสำหรับวงซอล่องน่านจะเรียกว่า “สะล้อก๊อบ” หรือสะล้อที่มี “ลูก” หรือนมหนุนสายลวดไว้เพื่อไล่ระดับเสียงคล้ายกับปิณ ซึ่งต่างจาก “สะล้อกลม” หรือสะล้อโดยทั่วไปที่จะไม่มี “ก๊อบ” ทำให้สะล้อก๊อบไล่คีย์เสียงดนตรีไม่เหมือนกับสะล้อทั่วไปเลย ซึ่ง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

สำหรับสะล้อก๊อบจะให้น้ำหนักการเล่นกับสายล่าง (หรือสายซ้ายมือเมื่อหันด้านกะโหล้งหรือกะโหลกสะล้อก๊อบเข้าหาตัว) เป็นสำคัญ ต่างกับสะล้อกลมซึ่งให้น้ำหนักกับทั้งสองสายเหมือนกัน โดยหน้าที่ของสะล้อในวงซอล่องน่านจะเล่นเพื่อให้ดนตรีประกอบซอฟังดูกลมกล่อม เป็นทำนองและนุ่มนวลไม่แข็งกระด้าง แต่จะไม่ทำหน้าที่คุมจังหวะเช่นเดียวกับปิณ ดังนั้นถ้าหากไม่มีสะล้อจริงๆ ก็ยังสามารถใช้ปิณเพียงอย่างเดียวดีดประกอบซอได้ ซึ่งโดยทั่วไปจะใช้สะล้อเพียง 1 ลูก สำหรับบรรเลงประกอบซอล่องน่าน (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2555)



ภาพ 3.2 สะล้อก๊อบ และองค์ประกอบของสะล้อก๊อบ



ภาพ 3.3 ความแตกต่างระหว่าง “สะล้อก๊อบ” กับ “สะล้อกลม”

ที่มาของ “สะล้อก๊อบ” หรือสะล้อสำหรับวงซอล่องน่านนั้น พ่ออินส่วย มูลทา นักดนตรีพื้นเมือง ได้เล่าให้ฟังว่า เดิมทีก็เกิดจากการดัดแปลงจากสะล้อกลมทั่วไปให้เกิดความ “ง่าย” ในการเล่น และเพื่อให้ “เร็ว” ทันกับการขับซอ ทั้งยังเกิดความแม่นยำในแง่ระดับเสียง เพราะการมี

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

“ก๊อบ” หรือนมนั้นจะช่วยกำหนดมาตรฐานให้กับเสียงสะล้อให้มีความแน่นอนให้มากที่สุด นั่นเพราะว่าซอล่องน่านนั้นมักจะใช้เวลาแสดงยาวนานร่วมหลายชั่วโมง อาจมีการเปลี่ยนจังหวะและทำนองกันอยู่บ่อยครั้ง ซึ่งทำให้เสี่ยงต่อการเพี้ยนของเสียงดนตรีได้ พ่ออินส่วยได้เล่าถึงจุดกำเนิดของสะล้อก๊อบนั้นว่า เกิดจากความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของนักดนตรีพื้นเมืองชาวจังหวัดแพร่ (ชาวตำบลวังหงส์ อำเภอเมืองแพร่) ที่ต้องการดัดแปลงสะล้อที่ง่ายต่อการเล่นและกำหนดเสียง จึงได้ประดิษฐ์สะล้อมีก๊อบขึ้นใช้ แล้วจึงแพร่หลายในวงการซอล่องน่านในเวลาต่อมา ส่วนเส้นใยสำหรับใช้สีในอดีตที่เคยใช้เส้นขนหางม้าและใยต๋าว (ชก) ก็เปลี่ยนมาใช้เอ็นยางแทน แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ถึงจะเป็นสะล้อก๊อบที่จับเสียงได้ง่ายขึ้น แต่หากจะเล่นให้ไพเราะแล้วก็จำเป็นต้องมีเทคนิคและลูกเล่นไม่แพ้กับการดีดปิณ ซึ่งไม่สามารถถ่ายทอดโดยการสอนกันได้ตรงๆ

เครื่องดนตรีในวงซอล่องน่านในอดีตจะใช้สายที่ทำมาจากทองเหลืองและใช้หมุดที่ทำจากไม้ในการขึงสาย แต่เนื่องจากสายทองเหลืองจะไม่มีความคงทน ขาดง่ายหากใช้ไปนานๆ บางครั้งก็ขาดขณะทำการแสดงอยู่ ตลอดจนปัญหาของหมุดไม้ที่ต้องชุบน้ำกลึงสายตลอด ทำให้เกิดความล่าช้าเมื่อต้องทำการแสดงซอที่ใช้เวลานานๆ ทั้งยังทำให้เสียบรรยากาศและเกิดความไม่ต่อเนื่อง ด้วยเหตุนี้ ปิณและสะล้อในยุคหลังๆ จึงมีการประดิษฐ์และออกแบบส่วนประกอบใหม่เพื่อให้เหมาะสำหรับเล่นประกอบซอเป็นเวลานาน โดยเฉพาะในปัจจุบันที่การแสดงซอล่องน่านมีลักษณะเป็นการซอเชิงพาณิชย์มากขึ้น นับตั้งแต่การเปลี่ยนจากสายทองเหลืองมาใช้สายกีตาร์สายสองเพื่อทำเป็นสายสำหรับดีดและสี การใช้ลูกบิดแบบลูกบิดกีตาร์มาใช้บิดขึงสายแทนหมุดไม้ การเพิ่มเครื่องดนตรีกำกับจังหวะอื่นๆ เช่นฉิ่งและกลอง ตลอดจนถึงการติด “คอนแท็ค” หรืออุปกรณ์ขยายเสียงกับเครื่องดนตรีเพื่อต่อเข้ากับลำโพงขยายเสียงเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งการติด “คอนแท็ค” นี้ก็เพื่อตัดปัญหาเรื่องความดัง-เบาของเสียงดนตรีแทนการจ่อกับไมโครโฟน ซึ่งจะเกิดความลำบากหากนักดนตรีต้องการเปลี่ยนอิริยาบถท่านั่งเพราะจะต้องเสียเวลาติดตั้งวางไมโครโฟนใหม่ ซึ่งถือได้ว่า “พ่ออินส่วย มูลทา” เป็นบุคคลสำคัญที่เริ่มต้นการสร้างสรรค์ “นวัตกรรมใหม่” ของเครื่องดนตรีประกอบซอล่องน่านในปัจจุบัน (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

นอกจากพ่ออินส่วยจะมีความสามารถด้านการเล่นดนตรีประกอบซอล่องน่านอย่างหาตัวจับได้ยากแล้ว พ่ออินส่วยยังสามารถประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองจำพวกปิณและสะล้อได้อีกด้วย ทั้งยังเป็นผู้ผลิตปิณและสะล้อจำหน่ายรายใหญ่ท่านหนึ่งในย่านจังหวัดแพร่และน่าน ตลอดจนคุณภาพของเครื่องดนตรีอันเป็นที่ยอมรับในแวดวงซอล่องน่าน จนมีคำพูดออกมาว่า “*ถ้าหากอยากได้ปิณและสะล้อซักตัว ต้องปิณกับสะล้อพ่ออินส่วยกับพ่อหนานรุณ*[38] *เท่านั้น*” (สัมภาษณ์ ฉัตรจา

[38] หมายถึง พ่ออรุณศิลป์ ดวงมูล ซึ่งนอกจากท่านจะเป็นช่างซอล่องน่านแล้ว ท่านยังเป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองจำพวกสะล้อและปิณสำหรับวงซอล่องน่านอีกด้วย

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ศรัณย์รัตน์วรา, 2555) ซึ่งทักษะการสร้างสรรค์ ประดิษฐ์ และดัดแปลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองของพ่ออินส่วยนั้น ก็เกิดขึ้นจากการสังเกตและการลองผิดลองถูกอยู่หลายครั้ง พ่ออินส่วยเล่าให้ฟังว่ากว่าจะได้เป็นปิณกับสะล้ออย่างปัจจุบันก็พบเจออุปสรรคหลายอย่างอยู่เหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคุณภาพของเครื่องดนตรีที่ได้ไม่ตรงกับความต้องการในตอนแรก และเรื่องการถูกโจมตีจากกลุ่มนักดนตรีหัวอนุรักษ์ว่าเป็นการทำลายเก่าโบราณ ซึ่งพ่ออินส่วยเองกลับเห็นว่าไม่ใช่เรื่องการทำลายเนื่องด้วยปัจจัยยุคสมัยที่ทำให้เกิดความจำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงและสร้างสรรค์ของใหม่ๆ ออกมา สิ่งใดใช้ได้ก็ให้คงอยู่ สิ่งใดที่สามารถเปลี่ยนได้ก็แค่ปรับ เช่นเรื่องหมุดไม้ที่เปลี่ยนมาเป็นลูกบิดแบบกีตาร์ก็ยังคงไว้ แต่เอาไว้ประดับเพื่อส่งสัญญาณว่าไม่ได้ละทิ้งของเก่า ไม่ได้มีหน้าที่ในการปรับหรือควบคุมเสียงแต่อย่างใด ฯลฯ ดังนั้นจึงไม่ใช่การเปลี่ยนใหม่หมด มิเช่นนั้นก็จะ “บ่ตันกิ๋น” หรือช้าไม่ทันรายอื่นๆ (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2555) ซึ่งรวมเวลาที่พ่ออินส่วยเริ่มเอาดีทางด้านประดิษฐ์เครื่องดนตรีมาจนกระทั่งถึงปัจจุบันก็ยาวนานกว่า 30 ปี

การเป็นผู้ผลิตและจำหน่ายปิณกับสะล้อรายสำคัญของพ่ออินส่วยนี่เอง ที่ด้านหนึ่งก็เป็นการกำหนดรูปแบบและสร้างมาตรฐานหรือตัวแบบให้กับเครื่องดนตรีของซอล่องน่านในระดับกว้างไปในตัว นักดนตรีพื้นเมืองอย่าง “*หนานเอ็ม*” หรือชัชชัย ภูคอง ได้เล่าให้ฟังว่า ในสมัยก่อนนั้นเครื่องดนตรีพื้นเมืองจะมีความหลากหลายในแง่ของรูปลักษณ์ เสียง และลายการเล่น เพราะว่านักดนตรีสมัยก่อนจะนิยมทำเครื่องดนตรีด้วยตัวเอง เครื่องดนตรีที่ได้จึงเป็นไปตามความต้องการและความพึงพอใจของนักดนตรีแต่ละคน แต่ทุกวันนี้โดยเฉพาะในเมืองน่านและพื้นที่ใกล้เคียงจะนิยมใช้ปิณกับสะล้อจากพ่ออินส่วยเป็นหลัก เพราะว่านักดนตรีรุ่นใหม่มักจะสนใจแต่ลายการเล่นเป็นส่วนใหญ่ หรือคนที่สนใจการขับซอก็สนใจแต่ด้านนั้นอย่างเดียว ไม่ค่อยมีคนสนใจเรื่องค์ประกอบของเครื่องดนตรีสักเท่าไหร่ นักดนตรีรุ่นใหม่หลายคนจึงไม่ค่อยมีความรู้เกี่ยวกับการประดิษฐ์เครื่องดนตรีด้วยตัวเอง ดังนั้น เวลาเครื่องดนตรีมีปัญหาก็มักจะเอามาให้พ่ออินส่วยช่วยดูและแก้ไขให้ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

กระนั้นก็ตาม ถึงแม้ว่าพ่ออินส่วยจะถือได้ว่าเป็นต้นแบบในทางดนตรีของซอล่องน่านในหลายๆ มิติ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่านักดนตรีซอล่องน่านทุกคนจะยึดตามพ่ออินส่วยหมดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องลายการเล่นที่ยังพบว่ามีความแตกต่างกันอยู่ เช่น ลายการเล่นสะล้อแบบบ้านม่วงใหม่ (นาปัง) แบบในเวียงน่าน แบบเมืองแพร่ แบบท่าวังผา-ปัว เป็นต้น (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) ทั้งนี้ก็ต้องขึ้นอยู่กับว่านักดนตรีจะเลือกเล่นตาม/ไม่ตามหรือผสมผสานเอาลายการเล่นแบบไหนมาเป็นลายการเล่นของตัวเอง ซึ่งนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในวงการซอล่องน่านปัจจุบันที่พอรวบรวมได้ก็มีหลายคน ส่วนใหญ่จะอยู่ในพื้นที่จังหวัดน่านและแพร่ อาทิ พ่ออินส่วย มูลทา, พ่ออรุณศิลป์ ดวงมูล, วิเศษ แก้วศรีวงศ์, ประดิษฐ์ เสนจอม, สายัณห์ ฝั้นหมื่น, ชัชชัย ภูคอง, เกษมศักดิ์

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ดีพิชัย, วานิต คำเรือง, กฤษดากร สุจาคำ ฯลฯ หรือรุ่นก่อนหน้านี้ (ของเมืองน่าน) ก็ได้แก่ พ่อทำนอง,พ่อเลื่อน, พ่อเชียร, พ่อทองก่ำ, พ่อบุญ, พ่อสมคิด, พ่อหมื่น ฯลฯ

3.1.4. เนื้อหาการขับซอ

เนื้อหาของการขับซอล่องน่านในปัจจุบันมีหลายลักษณะ ขึ้นอยู่กับประเภทและชนิดของบริบทงาน ซึ่งช่างซอจำเป็นต้องรู้เกี่ยวกับเรื่องราวและรายละเอียด “ขั้นลึก” ต่างๆในงานแต่ละประเภท ตลอดจนมีไหวพริบในการหยิบสรรคำมาประกอบกันจนได้ออกมาแต่ละบทซอ ซึ่งเนื้อหาการขับซอสามารถแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ดังนี้

1. ซอล่องน่านในงานประเพณี หมายถึง ซอที่ใช้ในเทศกาลหรือวาระงานต่างๆ อันเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของคนโดยทั่วไป หรือเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับพลวัตของชีวิตคน ซึ่งมีทั้งงานมงคลและอวมงคล ได้แก่

- ซอปอยบวชนาค หรือ งานบวชพระ ซึ่งมีทั้งปอยบวชพระ(หรือ “เป๊กตุ๊” หรือ การอุปสมบทภิกษุ) และปอยบวชเณร (หรือ การบรรพชาสามเณร) โดยมักจะมีการซอใน “วันห้างวันดา” หรือวันฉลองสมโภชพระนาคก่อนจะนุ่งผ้าเหลืองในวันรุ่งขึ้น เนื้อหาในการขับซอก็จะมีตั้งแต่การ “ลำดับคัวตาน” หรือเล่าบรรยายความหมายของเครื่องไทยทานในงานบุญ เช่น ขันข้าว สำรับไทยทาน สำรับผ้าไตร ลูกส้มของหวาน ของประกอบพิธีกรรม อันได้แก่ ที่นอน หมอน มุ้ง ปลาแห้ง กล้วย มะพร้าว เป็นต้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นความหมายเกี่ยวกับแม่และการเลี้ยงลูก แล้วก็จะมีการ “ลำดับอานิสงส์” หรือ การบรรยายถึงอานิสงส์ผลบุญจากการทำกิจกรรมต่างๆ ในงานบวช เช่น ผู้ที่โกนหัวบวช การบริจาคสิ่งของและเงิน การเตรียมปะรำพิธี การเตรียมเครื่องสำรับไทยทานและบายศรี การแต่งตัวพระนาค การเตรียมอาหารเลี้ยงแขก การร่วมขบวนแห่พระนาค เป็นต้น โดยจะวัดอานิสงส์ที่ได้เป็น “*กับหินสีมา*” เช่น ผู้ที่มาช่วยเตรียมอาหารเลี้ยงแขกและเตรียมปะรำพิธี ได้อานิสงส์คนละ 4 กับหินสีมา (คำผาย นุปิง และคณะ, ม.ป.ป.) การซอถึงประวัติ/ตำนานการบวชพระ การ “ฮ่ำพระคุณแม่” หรือการพรรณนาพระคุณแม่ที่ได้เลี้ยงดูทนุถนอมพระนาคมาตั้งแต่ยังน้อย ตลอดจนการ “สู่ขวัญพระนาค” หรือเรียกพระขวัญให้มาอยู่กับตัวพระนาค ซึ่งอาจซอประกอบการมัดมือพระนาคหรือซอในขั้นตอนพิธีบายศรีสู่ขวัญ (และมักพบมีการเล่นเรียกค่าไถ่ตัวพระนาค หรือการขอประกันตัวพระนาคเป็นเงินจากพ่อ(ออก)แม่(ออก)ของพระนาคอีกด้วย)

<u>ตัวอย่างบทซอในงานปอยบวชนาค</u>

⊙ ว่าก๋ารตั้งตูบกอยยังตั้งผาม ตั้งปอยตั้งลามก็เอาจิตใจ๋มาตั้ง
ดาปอยดาลามบ่เป๋นฟ้าวเป๋นฟั่ง เอาจิตใจ๋มาตั้งจะเป๋นปอยเป๋นลาม
เป๋นตั้งใจ๋แล้วยังบ่หนบ่ถอย เอาหยังเป๋นปอยต่อไปน้องหล้า

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

น้องก้อยไขกำจ๋าวันนี้อย่างนั้น

(คำแปล – การทำบุญในงานปอยบวชนาค ไม่ว่าจะเป็นการทำปะรำพิธีใดๆ ทุกคนก็ล้วนเอา "จิตใจ" มาทำบุญก่อนทั้งสิ้น จะถามคู่ถ้องว่าอะไรคือ "ตัวปอย" หรืองานบุญวันนี้? (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอดาปอย, ม.ป.ป.)

- ซอขึ้นเฮียน(บ้าน)ใหม่ หรือ การทำบุญขึ้นบ้านใหม่ เนื้อหาในการขับซอก็จะมีตั้งแต่การ "ลำดับ" หรือพรรณนาความหมายและความสำคัญของส่วนประกอบบ้าน เช่น เสาบ้าน ประตู ขื่อ คาน ชานบ้าน บันได เป็นต้น รวมถึงพรรณนาถึงลำดับการสร้างบ้าน นับตั้งแต่การหาไม้ การว่าจ้างช่าง การลงเสาเอก การขึ้นโครง จนสำเร็จเป็นตัวบ้าน ตลอดจนการอวยพรเจ้าบ้านให้อยู่เย็นเป็นสุขในบ้านหลังใหม่

<u>ตัวอย่างบทซอในงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่</u>

⊙ หน่อก้วยหน่ออ้อยของมีความหมาย จะบอกหื้อนายแม่สายฟ้าฮ้อง
มามัดติดเสาน้อตั๋วกู้อ้อน จะบอกนาฏน้องจื้อว่าขันทอง
หน่อก้วยหน่ออ้อยหมายถึงหน่อเงินหน่อคำ จะแก้ไขปั๋นโตยไปดั่งอี้
แม่เหมยธานีใจ๋ดีย้าวย้าว

(คำแปล – พี่จะน้องขันทอง(คู่ถ้อง)ว่าหน่อกล้วยหน่ออ้อยมันมีความหมายว่าเป็นหน่อเงินหน่อทอง เขามามัดติดเสาบ้านใหม่ เพื่อต่อไปวันข้างหน้าเจ้าบ้านจะได้มีแต่เงินแต่ทองไหลมาเทมา (แปลโดยผู้ศึกษา))

(ลำดวน สุวรรณภูคำ. ซอขึ้นบ้านใหม่, ม.ป.ป.)

- ซอทำบุญปอยข้าวสังฆ์ หรือการทำบุญหาคนตาย ซึ่งก็จะมีการ "ตานสังฆ์" หรือทำบุญเถ้ากระดูกผู้ที่ล่วงลับ (บางที่ก็เรียกทำบุญร้อยวัน) เนื้อหาการขับซอก็จะเป็นการพรรณนาถึงผู้ที่ล่วงลับไปแล้วและขอเชิญมารับของที่ทำบุญไปให้ ตลอดจนการพรรณนาถึงความทุกข์ต่างๆ ของมนุษย์เกี่ยวกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ซึ่งส่วนใหญ่นิยมใช้ทำนองลับแลเป็นหลัก

<u>ตัวอย่างบทซอทำบุญหาคนตาย</u>

⊙ มรณะความต๋ายมีหลายประก๋าร ต๋ายก็มต๋ายมานต๋ายเกิดลูกหน้อย
พ่องก็ต๋ายเป๋นปีพ่องก็ต๋ายเป๋นง่อย บางพ่องต๋ายห้อยแขวนคอ
จับลางคนต๋ายกับมือหมอ น้ำยาบ่ปอเลยรอบ่ได้
เลยดับจิตต๋ายจากใต้ลุ่มฟ้า

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

(คำแปล – การตายมีหลายอย่าง บางคนก็ตายทั้งกลม ตายเพราะเหนื่อย ตาย เพราะไม่สมประกอบ ผูกคอตาย ตายคามือหมอ ฯลฯ (แปลโดยผู้ศึกษา))

(สมศักดิ์ ปินะสุ. ซอตานหาคนตาย, ม.ป.ป.)

- ซอในงานบุญทางศาสนา อันได้แก่ งานทอดผ้าป่า ทอดกฐิน หรืองานกิ๋นเข้าสลาก (ถวายสลากภัตต์) เนื้อหาการซอก็จะเป็นการเล่าถึงประวัติหรือตำนานเกี่ยวกับงานดังกล่าว ตลอดจนถึงการลำดับหรือบรรยายสภาพงาน ส่วนงานอื่นๆ เช่น งานฉลองสมโภชศาสนสถาน งานฉลองพัดยศ ฯลฯ ก็จะเป็นการบรรยายสภาพทั่วไปของงาน และอาจมีการลำดับอานิสงส์บ้างตามความเหมาะสม

<u>ตัวอย่างบทซอเกี่ยวกับการฉลองสมโภชศาสนสถาน</u>

⊙ ว่าก๋ารสร้างโบสถ์สร้างกุฏิวิหาร ก็เป๋นป๋าเวณีก๋ารทำบุญน้อเจ้า
ปี้น้องเจ้านายอาวอาน้าเจ้า ก็ตางผู้แก่ผู้เฒ่าตี้ได้มาเหงี่ยงหูฟัง
กันสร้างเสร็จแล้วเขาจะกิ๋นจะตาน ตานโบสถ์วิหารกุฏิเจ้าข้า
พร้อมด้วยศาลาทุกอย่างอย่างนั้น

(คำแปล – เมื่อสร้างโบสถ์ วิหาร กุฏิ หรือศาลาต่างๆ ก็จะมีการฉลองสมโภชศาสนสถาน (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง. ซอทำบุญประเพณี, ม.ป.ป.)

- ซองานแต่งงาน ก็จะพรรณนาเกี่ยวกับความสุขของคู่บ่าวสาว และอวยพรให้กับคู่บ่าวสาวในการใช้ชีวิตคู่ต่อจากนี้ ซึ่งในบางท้องที่ของจังหวัดน่านมักจะพบการจัดงานแต่งงานคู่กับงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ซึ่งก็คือเรือนหอของคู่บ่าวสาวนั่นเอง (สัมภาษณ์ ฉัตรจา ศรัณย์รัตน์วรา, 2555)

- ซองานศพ ซึ่งปัจจุบันถือว่าพบน้อยมากสำหรับกรณีที่เจ้าภาพมีความเต็มใจในการคณะซอเพื่อไปซอในงานศพ แต่อาจพบบ้างในกรณีที่มิตรสหายในวงการซอเสียชีวิต ก็อาจมีการไปซอเป็นการไว้อาลัย (สัมภาษณ์ ฉัตรชัย ขันทะบุตร, 2556) ซึ่งเนื้อหาในการซอก็จะเป็นการวิงวอนหาผู้ล่วงลับเช่นเดียวกับซอทำบุญหาคนตาย

แต่อีกลักษณะหนึ่งของการซอตานหาคนตาย ก็คือการทำบุญเป็นเงินหาคนตาย โดยผู้ถวายหรือผู้ตานจะนำเงินหรือปัจจัยมาพร้อมกับเขียนหมายตาน (คล้ายจดหมายน้อย) ว่าต้องการถวายปัจจัยนี้ไปยังผู้ล่วงลับชื่อว่าอะไร แล้วจึงนำมาและกับการให้ช่างซอเป็นผู้ถ่ายทอดโดยขับเป็นซอ ซึ่งจะพบการซอตานหาคนตายลักษณะนี้แทรกอยู่แทบทุกงาน นับตั้งแต่งานขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญประเพณี ไปจนถึงงานแต่งงาน

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

นอกจากนี้ยังมีการซอในทางพิธีกรรมอื่นๆ เช่น ซอในงานฟ้อนผี ซอเชิญผีมาเข้าทรง ซอรับครูในพิธีแบ่งครูซอ หรือซอในงานไหว้ครูประจำปี เป็นต้น

2. ซอล่องน่านเบ็ดเตล็ดอื่นๆ เป็นการซอที่ไม่เป็นทางการ(พิธีการแบบชาวบ้าน) หรือไม่ในเชิงพิธีกรรมเหมือนซอประเภทแรก ซึ่งก็เป็นการซอ(เล่น)ในเรื่องราวจิปาฐะทั่วไป ได้แก่

- ซอเกี้ยวสาว หรือ เกี้ยวใส่ผี เป็นการซอในเนื้อหาเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว โดยมีเนื้อหานับตั้งแต่การแซวสาว การสืบถามชื่อ บ้านเกิด วงศาคณาญาติระหว่างกัน ทรัพย์สินสมบัติส่วนตัว ตลอดจนการไล่ลำดับเสีย (ใส่) เงินค่าผีที่มีการโต้คารมระหว่างกันทั้งสองฝ่าย อันแสดงให้เห็นไหวพริบคมคายของช่างซอทั้งชายและหญิงที่โต้ตอบกันไปมาอย่างออกรสออกชาติ ซึ่งถ้าฝ่ายหญิงตกลงก็จะพากันไปถามฤกษ์งามยามดีที่จะแต่งงานกับพ่ออาจารย์หรือพ่อหมอ แต่ถ้าฝ่ายหญิงไม่ตกลงหรือไม่ก็เกิดปัญหาอื่นๆ ขัดขวาง เช่น พ่อหมอหูตึง ผู้ใหญ่ทางบ้านฝ่ายหญิงกีดกัน ฝ่ายชายไม่มีเงินมาสู่ขอ เป็นต้น ก็จะกลายเป็นการปะทะฝีปากการซอระหว่างกัน ซึ่งแต่ละตอนก็จะมีมุกตลก และมีเรื่อง “สองแง่สามง่าม” สอดแทรกอยู่ตลอด

การซอเกี้ยวสาวดังกล่าวมิได้หมายถึงการซอจีบสาวในวิถีชีวิตจริง เพราะในสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปนั้นไม่เอื้อต่อการใช้ซอเกี้ยวสาวในลักษณะนี้ ก็อาจจะคงอยู่ในรูปแบบละครซอที่เป็นการซอหยอกเล่น และมักจะพบการซอนี้ในตอน “ล้างผาม” หรือหลังจากการซอที่เป็นพิธีการต่างๆ เสร็จสิ้นลง

<u>ตัวอย่างบทซอเกี้ยวสาว หรือ ซอเกี้ยวใส่ผี</u>

สมพร ⊙ ปี้ไข่ได้น้องบ้านปี้มีหยัง เบี้ยหอยเงินคำไฮ่นาต๋ำก้า
เป๋นของการันไปยังน้องหล้า บ่ยกต่ำจ๊ามีหยังอันใด
จะนับเป๋นสร้อยแล้วยังเป๋นแหวน สายลอมแปง...อย่างอั้น
ปี้ต้องการคนบ่งามอย่างน้อง

คำผาย ⊙ ปี้เป๋นคนตุ๊กปี้เป๋นคนจ๋น ละเวเหหนเป๋นคนอยากกั้น
บ่มีข้าวของเงินคำอย่างนั้น จะมาขอหมั้น...ญิงนาง
ปี้บ่มีทรัพย์สมบัติหลักฐาน แต่ไข่ได้นาง...ว่าอั้น
แม่ม่อนตาขำในวันนี้แล้ว

(คำแปล – สมพร – “พี่อยากได้น้องเป็นเมีย บ้านพี่มีทรัพย์สมบัติอันใดมาเป็นของการันตี ไร่นาเรือกสวนหรือ แก้วแหวนเงินทอง ?” คำผาย – “พี่เป็นคนจน ไม่มีทรัพย์สมบัติอันใด แต่ก็อยากได้น้องเป็นเมีย (แปลโดยผู้ศึกษา))

(กุหลาบ ศรีทะแก้ว และ คำผาย นุปิง. ซอเกี้ยวใส่ผี, ม.ป.ป.)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

- ซอถามปัญหา หรือ การทายปัญหาทั่วไป โดยมีทั้งเรื่องในทางโลกและทางธรรม และอาจมีลูกเล่นของคำถามที่เอนไปทาง “สองแง่สามง่าม” เพื่อสร้างสีสัน การซอถามปัญหาถึงแม้ว่าจะส่วนหนึ่งจะเป็นการใช้เชาวน์และไหวพริบในการตอบคำถาม (เช่น การเลี่ยงที่จะตอบ) แต่กระนั้นก็ตาม หากจะซอโต้ตอบกันอย่างมีความลื่นไหล ช่างซอจำเป็นต้องรู้คำถาม-คำตอบมาก่อน ซึ่งก็ได้มาจาก “ปั๊กกะตืน” หรือพับสา รวมทั้งประสบการณ์การรับรู้ที่ผ่านมา

<u>ตัวอย่างบทซอถามปัญหา</u>

คำผาย ⊙ ข้าคนฮู้ถามน้องคนหลวก หัวเป๋นบักที่แม่ญิงชอบก๋ำ
ตึงเมื่อคืนเมื่อวันหัวหยังจาเจ้า
ข้าจักถามนายข้าจักถามเจ้า ในวันนี้เล่าเจ้าตอบมาป๋น
หัวเป๋นบักแม่ญิงชอบก๋ำ ตึงเมื่อคืนตึงเมื่อวันหัวหยังน้องหล้า
หื้อเจ้าแก้ป๋ญหาบทนี้อย่างนั้น

สมพร ⊙ หัวเป๋นบักแม่ญิงชอบก๋ำ ตึงเมื่อคืนตึงเมื่อวันกาผายปี้เจ้า
น้องว่าหัวไม้กานหาบน้ำหาบข้าว ก๋ำตึงเมื่อเจ๊าก๋ำตึงเมื่อแลง
น้องว่าหัวไม้กานแม่ญิงชอบก๋ำ จะบอกหื้อฟังหาบน้ำหาบข้าว
ตั้งใจ๋เอาในวันนี้แล้ว

(คำแปล – คำผาย – ข้าจะถามน้องว่า “หัวอะไรคล้ายจุกยื่น ที่ผู้หญิงชอบถือทั้งคืนทั้งวัน?” สมพร – “น้องว่า หัวไม้คานหาบที่ผู้หญิงใช้หาบน้ำหาบข้าวทั้งเช้าทั้งเย็น” (แปลโดยผู้ศึกษา))

(คำผาย นุปิง และ กุหลาบ ศรีทะแก้ว. ซอถามปัญหา, ม.ป.ป.)

3. ซอในลักษณะอื่นๆ นอกจากประเภทซอที่ดูเหมือนเนื้อหาเป็นคนละขั้วกัน อย่างซอทางพิธีการประเพณีและซอเล่นเบ็ดเตล็ด “สองแง่สามง่าม” แล้ว ปัจจุบันยังปรากฏเนื้อหาซอล่องน่านในรูปแบบอื่นๆ ที่หลากหลายอีกมาก เช่น ละครซอ ซอประวัติสถานที่ ซอในงานขันโตก ซอประสัมพันธ์เชิญชวนท่องเที่ยว ซอโฆษณาสินค้า ซอในเนื้อหาทางการเมืองไทย ซอรณรงค์ต่างๆ ซอในขบวนแห่ ซอในงานวัฒนธรรมระดับชาติ เป็นต้น ซึ่งการเพิ่มขึ้นของเนื้อหาซอที่หลากหลายในปัจจุบันนี้เอง ที่เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นว่า “หน้าที่” ของการซอ และ “ตัวกระทำ(Actors)” ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการซอได้เพิ่มมากขึ้น ซึ่งแผ่ขยายไปมากกว่าเรื่องของความบันเทิงในระดับวิถีชาวบ้าน

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3.1.5. การแสดงประกอบซอ

นอกจากการขับซอในเนื้อหาของงานแต่ละประเภทแล้ว การแสดงซอล่องน่านแต่ละครั้งในปัจจุบัน ยังมีการแสดงประกอบซออื่นๆ อีก ซึ่งผู้ศึกษารวบรวมได้ดังนี้

1. การฟ้อน หรือ การรำ ซึ่งเป็นการแสดงประกอบซอที่จะทำหลังจากช่างซอวางซอแล้ว โดยมีทั้งแสดงคั่นระหว่างขับซอเป็นระยะๆ หรือในตอนจบซอท้ายสุด วัตถุประสงค์ของการฟ้อนคือการผ่อนคลายอิริยาบถของช่างซอหลังจากการนั่งซอเป็นเวลานาน ทั้งยังเป็นการสร้างสีสันให้งานดูครื้นเครง ซึ่งอาจมีการร่วมฟ้อนระหว่างศิลปินซอและคนในงานด้วย การฟ้อนที่แสดงประกอบการซอล่องน่านมีหลายลักษณะด้วยกัน นับตั้งแต่การนั่งฟ้อน ยืนฟ้อนธรรมดา ฟ้อนแอ่น หรือไปถึงการฟ้อนแง้น

การฟ้อนสำหรับวงซอล่องน่านไม่ว่าจะฟ้อนลักษณะไหนก็ตาม จะไม่มีการกำหนดท่าที่แน่นอนตายตัว ก็คือการจีบมือหรือผายมือไปมา ลายการฟ้อนจึงขึ้นอยู่กับอารมณ์ของศิลปินซอแต่ละคน ซึ่งฟ้อนได้ทั้งชายและหญิง สำหรับการ **“ฟ้อนแอ่น”** และ **“ฟ้อนแง้น”** นั้นจะมีลักษณะที่พิเศษกว่าการฟ้อนธรรมดา กล่าวคือ จะมีการแอ่นตัวของผู้ฟ้อนลงไปด้านหลัง ซึ่งถ้าเป็นการ “ฟ้อนแอ่น” ก็จะเพียงแอ่นตัวให้ทรงยืนอยู่ได้ แต่ถ้า “ฟ้อนแง้น” แล้ว ผู้ฟ้อนต้องแอ่นหลังคล้ายเป็นรูปสะพานโค้งจนจรดพื้น โดยส่วนมากการฟ้อนแง้นมักใช้ฟ้อนเพื่อคาบธนบัตรที่เป็นสินน้ำใจจากเจ้าภาพและผู้ชม โดยมากมักจะให้ผู้หญิงเป็นผู้ฟ้อน และถือเป็นธรรมเนียมที่วงซอล่องน่านทุกวงจำเป็นต้องมีการ “ฟ้อนแง้น” แสดงประกอบในการซอทุกครั้งเสมอ

กำเนิดการฟ้อนแอ่นและฟ้อนแง้นนั้นเกิดขึ้นจากความบังเอิญในวงซอของพ่อครูคำผาย นุปิง เมื่อสมัยพ่อคำผายอายุได้ประมาณสัก 30 กว่าปี (ราวทศวรรษ 2490 - 2500) พ่อคำผายเล่าให้ฟังว่า โดยธรรมเนียมของการขับซอล่องน่านนั้น ศิลปินซอจะนั่งขับซอกับพื้นราบธรรมดาอย่างเช่นใต้ถุนบ้าน หรือซอบนเสื่อปูกับพื้น ไม่ได้ยกเป็นผามหรือปะรำสูงเหมือนกับการซอทางเชียงใหม่ ประกอบกับการที่ไม่มีเครื่องขยายเสียงในอดีต ผู้ชมจึงมานั่งฟังรายรอบอย่างใกล้ชิดกับศิลปินซอนั้นเพื่อให้ได้ยินได้ฟังการขับซอ และเมื่อผู้คนมานั่งดูกันมากๆ ผู้ชมที่นั่งด้านหลังจึงไม่เห็นและไม่ได้ยินช่างซอ ช่างซอจึงจำเป็นต้องมีการแสดงท่าทางเคลื่อนไหวต่างๆ เพื่อให้คนได้เห็นโดยทั่วกัน โดยในตอนแรกก็เป็นการนั่งฟ้อน ต่อมาจึงลุกขึ้นฟ้อน แล้วจึงเริ่มแอ่นตัวไปเรื่อยๆ และด้วยสภาพสังคมสมัยก่อนที่จะมี “ขี้เหล้า” หรือผู้ชมที่เมาสุราได้ที่(ส่วนมากเป็นผู้ชาย)ก็พากันมาฟ้อนรำวงด้วย และมีการเชียร์ให้ช่างซอหญิงฟ้อนแอ่นตัวลงเรื่อยๆ บ้างก็ล้มหงายหลังกลางงาน บ้างก็สามารถแอ่นได้เรื่อยๆ จนกระทั่งจรดคาบพื้นสามารถใช้ปากคาบธนบัตรได้ (หรือถ้าเป็นพวกเหรียญบาทและเหรียญสลึงก็จะมัดกับเทียน) คนชมก็ส่งเสียงโห่ร้องด้วยความสนุกสนาน หลังจากนั้นต่อมา พ่อคำผายจึงเล็งเห็นว่า การฟ้อนนี้เองที่สามารถทำเงินให้กับลูกวงเพิ่มขึ้น เพราะลำพังแค่

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เงินค่าขั้นตั้งซอและเงินจ้างก็ได้ค่อนข้างน้อยอยู่แล้ว (เฉลี่ยแล้วไม่ถึงสิบบาทต่อคนในสมัยนั้น) พ่อคำผายจึงให้ช่างซอผู้หญิงในวงมาหัดโค้งฟ้อนแง้นให้ได้จนหมดทุกคน (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) จนได้กลายเป็นที่นิยมและเป็นธรรมเนียมที่ทำกันอย่างแพร่หลายในวงซอล่องน่านอื่นๆ ด้วยเหตุนี้ ฟ้อนแง้นเลยกลายเป็นการแสดงที่ต้องแสดงคู่กับการซอล่องน่านตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา



ภาพ 3.4 การฟ้อนแง้นประกอบการแสดงซอในปัจจุบัน
(จากการแสดงซอของคณะอรุณศิลป์ ในงานปอยบวชนาค ณ บ้านสันปู่สี อ.สอง จ.แพร่ วันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2556)

การฟ้อนแง้นในสมัยอดีตมีความแตกต่างจากปัจจุบันมาก ดังคำสัมภาษณ์ของช่างซอหญิงรุ่นลายครามอย่าง สมศรี อุปะทะ วัย 46 ปี หรือชื่อในวงการซอคือ “แสงดาว บ่อสวก” หรือ “แสงดาว เมืองน่าน” ที่เล่าว่า ในสมัยก่อนนั้นช่างฟ้อนแง้นก็คือคนเดียวกับช่างซอหญิง ซึ่งการที่ช่างซอหญิงคนใดจะมีคนมาว่าจ้างให้ไปซอด้วย สิ่งหลักๆ ที่หัวหน้าวงจะพิจารณาคือเรื่องน้ำเสียง ความมีไหวพริบ วัย และต้องฟ้อนแง้นเป็น ซึ่งเธอเองก็ถือว่าเป็นช่างซอหญิงรุ่นท้ายๆ ที่ทั้งซอได้และฟ้อนแง้นเป็น เพราะในยุคหลังๆ ประมาณสิบกว่าปีมานี้ จะเห็นว่าช่างซอหญิงมักจะเป็นคนละคนกับช่างฟ้อน (สัมภาษณ์ สมศรี อุปะทะ, 2555) ด้วยความที่ช่างซอหญิงรุ่นเก่าที่สังขารเริ่มโรยราอันไม่เอื้อต่อการฟ้อนแง้น กอปรกับช่างซอหญิงเยาวชนรุ่นใหม่ที่สนใจการซอมีจำนวนน้อยลง (แต่ช่างซอชายรุ่นใหม่กลับมีมากขึ้น) อันเนื่องมาจากซอนั้นฝึกหัดยากกว่าการฟ้อน และด้วยความที่วง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ซอล่องน่านจะขาดการฟ้อนแง้นเสียมิได้ จึงจำเป็นต้องใช้ “ช่างฟ้อนหญิงสาวรุ่น” ที่ถึงแม้จะซอไม่เป็นเลยติดวงซอไว้ไปทำการแสดงด้วยอย่างน้อยหนึ่งคนทุกครั้ง[39] (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

เพลงที่ใช้สำหรับการฟ้อน มักเป็นเพลงบรรเลงเปล่าๆ ที่แยกต่างหากจากทำนองซอหลัก อันได้แก่ เพลงปราสาทไหว แม่หม้ายก้อม แม่หม้ายเครือ กล่อมนางนอน เขมรปากท่อ ฤาษีหลงถ้ำ ปุ๊มเป้ง ฯลฯ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) หรืออาจใช้การขับซอ เช่น ซอปั่นฝ้าย ซอเจ้าสุวัตร-นางบัวคำ ซอพระลอ เป็นต้น มาประกอบการฟ้อนด้วย ตัวอย่างเช่นการซอปั่นฝ้ายที่จะมีการฟ้อนเป็นท่าทางประกอบตามเนื้อหา นับตั้งแต่การอีดฝ้าย คัดฝ้าย ยิงกระสวยฝ้าย ทอฝ้าย เป็นต้น ซึ่งหน้าที่หลักๆ ของการมีฟ้อนในวงซอล่องน่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการ “ฟ้อนแง้น” ก็คือ เป็นการเร้าความน่าสนใจไม่ใช่เพียงแสดงให้ผู้ชมชมเท่านั้น แต่ยังเป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์อยากเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงนั้นด้วย และสำคัญที่สุด ก็เพื่อจะนำไปสู่การได้ทิปหรือเงินเพิ่มให้กับวงซอนอกเหนือจากเงินค่าจ้างและเงินขันตั้งซอ

นัยของการฟ้อนแง้นโดย “ผู้หญิง” ในการแสดงซอล่องน่านนั้นมีมากไปกว่าการอวดความอ่อนช้อยที่แสดงถึงการฝึกฝนมาอย่างเข้มแข็ง อีกฟากหนึ่งเมื่อการแสดงซอล่องน่านนั้นอยู่ในงานและพิธีกรรมระดับวิถีชุมชน ความอ่อนช้อยของร่างกายผู้หญิง ณ ขณะทำการแอ่นตัวลงนั้นกลับเป็นเรื่องของการเมืองเรื่องร่างกาย (Body politic) อย่างการบรรจุความหมายทางเพศเอาไว้ กล่าวคือ ศิลปินซอหญิงใช้ “ร่างกาย” ขณะฟ้อนแง้นในการสร้างพลังเสน่ห์ทางเพศ (Sex appeal) เพื่อดึงสายตาการจับจ้องทั้งหลายให้มาอยู่ที่ตน และด้วยท่วงท่าอันอวดโฉมสรีระดังกล่าว จึงเป็นการเร้าความรู้สึกพร้อมกับเชื้อเชิญบรรดา “ขี้เหล้า” โดยเฉพาะผู้ชายในงานให้เข้ามาร่วมฟ้อนรำด้วย (ที่จะมาพร้อมกับเงินทิป) และยิ่งบรรดา “เฒ่าหัวงู” ทั้งหลายก็มักใช้โอกาสนี้เป็นการเข้าใกล้ประชิดตัวสาวรุ่นไปด้วย ด้วยเหตุนี้ การฟ้อนแง้นของ “ผู้หญิง” จึงเท่ากับเป็นตัวชูโรงให้การแสดงซอล่องน่านมีอรรถรสดูไม่จืดชืด (โดยเฉพาะในการแสดงซอแบบพื้นบ้าน)

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้หน้าที่ของผู้หญิงอาจจะไม่ค่อยเด่นในการแสดงปฏิภาณไหวพริบเท่าใดนัก (เพราะช่างซอชายจะเป็นฝ่ายนำตลอด) แต่ก็พบว่า ศิลปินซอหญิงเองก็มีการใช้พื้นที่ “ร่างกาย” ผ่านการฟ้อนแง้นในการต่อรองเพื่อเพิ่มความสำคัญให้กับบทบาทตนในวงซอเช่นกัน กล่าวคือ ศิลปินซอหญิงหรือช่างฟ้อนใช้ฟ้อนแง้นเพื่อให้ตนกลายเป็น “คนสำคัญ” ที่ช่วยทำรายได้เพิ่มให้วง โดยเป็นไปในลักษณะแลกเปลี่ยนที่ว่า “*ถ้าไค่อยากหันฟ้อนแง้น ก็ต้องเอาสตังค์มาวางหื้อแง้นก้าบเจ้า*” (ถ้าคนดูอยากเห็นฟ้อนแง้น ก็ต้องเอาเงินมาแลก โดยเอามาวางให้แอ่นคาบค่ะ) และถ้า

[39] แต่ถึงกระนั้นก็ตาม ก็มิได้หมายความว่าจะไม่พบการฟ้อนแง้นที่เป็นผู้ชายเลย เพียงแต่ว่าการฟ้อนแง้นของผู้ชายมักจะไม่ใช่ช่างฟ้อนต่างหากเหมือนฝ่ายหญิง อาจเป็นสมาชิกในวงคนอื่นๆ ที่สามารถฟ้อนได้ เช่น นักดนตรี หรือ ช่างซอชาย แต่ส่วนใหญ่ไม่ค่อยเห็นเนื่องจากไม่อ่อนช้อยในสายตาคนชมเหมือนการฟ้อนแง้นของฝ่ายหญิง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ยิ่งวงไหนที่มีข้อตกลงแบ่งเงินแบบนำยอดทั้งหมดมาหารเฉลี่ยเท่าๆ กัน วงนั้นจะให้ความสำคัญกับ “ผู้หญิง” เป็นพิเศษ ในฐานะตัวดึงดูดแขก (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) นั่นเป็นที่มาว่าทำไมวงซอล่องน่านถึงขาด “ผู้หญิง” และ “ฟ้อนแง้น” ไปเสียไม่ได้ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ด้านหนึ่งการทำเช่นนี้ของศิลปินซออาจจะถูกมองว่าเป็นการขายหน้าตาเรือนร่างก็ตาม แต่ในความหมายของตัวศิลปินซอ (หญิง) แล้วกลับตีความว่า “*มันบ่ไจ่สำคัญแหน่ เฮายะเพราะมันม่วน บ่มีเฮาเขาก็บ่จิม่วน เขาก็อยู่บ่จิได้*” (ไม่ต้องไปคิดอะไรมากกับคำครหา ที่เราแสดงไปก็เพื่อความบันเทิง ถ้าไม่มีเราคนดูก็ไม่สนุก ขาดเราไปเงินที่ได้ก็น้อยตาม สุดท้ายก็อยู่ไม่ได้) เพราะ ณ ขณะทำการแสดงนั้น ทุกคนไม่ว่าจะเป็นศิลปินหรือผู้ชมต่างก็อยู่ในภวังค์ของความบันเทิงของซอ ทำให้ไม่มีใครทันตระหนักถึงเรื่องศีลธรรมหรือจารีตว่าทางเพศว่าด้วยเรื่องชาย-หญิง ในแง่นี้ ซอล่องน่านจึงเป็นปริมณฑลที่อยู่นอกเหนือจากการควบคุมโดยบรรทัดฐานของสังคมปกติด้วย

นอกจากนี้ ไม่เพียงฟ้อน (แง้น) จะทำหน้าที่เป็น “ฉลาก” หนึ่งคู่กับซอล่องน่านเท่านั้น แต่ภายใต้บรรยากาศการสร้างจุดขายทางวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวปัจจุบัน นาฏยลีลาอัน*ประหลาด*ของ “ฟ้อนแง้น” ยังได้กลายเป็น “สัญลักษณ์” หนึ่งของ “เมืองน่าน” ในฐานะ “นาฏศิลป์แห่งถิ่นฐานเมืองน่าน” ไปด้วย ทำให้อีกฟากหนึ่งของ “ฟ้อนแง้น” ได้ถูกนำมาจัดแสดงต่างหากจากวงซอล่องน่าน ทางหนึ่งก็เพื่อต้องการขจัด*ความหยาบดิบ*ในแบบวัฒนธรรมชาวบ้านที่ถูกมองว่าเป็นปัญหาต่อ*ความดีงามทางวัฒนธรรม* จึงมีความพยายามที่จะนำฟ้อนแง้นไปจัดระเบียบเป็นกระบวนท่ารำต่างๆ เช่นเดียวกับฟ้อนหรือระบำอื่นๆ ที่มีแบบแผนตายตัว

2. การขับจ๊อย ซึ่งคนทั่วไปมักเข้าใจรวมๆ ว่าเป็นการขับซอชนิดหนึ่ง แต่ถ้าหากจะแยกให้ดี สิ่งที่เรียกว่าการขับจ๊อย ก็คือ การขับลำนำที่จะเดินทำนองช้ากว่าการซอมาก มีจังหวะการเอื้อนขึ้นลง และมีลักษณะวิงวอนออดอ้อนมากกว่า อาจจะมีการใช้ดนตรีพื้นเมืองประกอบหรือไม่ก็ได้ บทขับจ๊อยก็มีระบบฉันลักษณ์อย่างเดียวกับ “ค่าว” หรือเป็นการนำบท “ค่าว” มาขับใส่ท่วงทำนองนั่นเอง ซึ่งมีทั้งจ๊อยด้นสดหรือจ๊อยที่มีโครงบทไว้อยู่แล้ว เช่น จ๊อยเข้าดงป่าไม้ จ๊อยแสนวิตกสั่งลา เป็นต้น (สัมภาษณ์ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2555) โดยส่วนใหญ่การขับจ๊อยในวงซอล่องน่านมักจะใช้คั่นจังหวะและใช้ตอนกล่าวลาในตอนเสร็จสิ้นการซอ ซึ่งถ้าเป็นจ๊อยสิ้นสุดการซอมักจะลงท้ายจ๊อยนั้นว่า “...*ศรีศรีสะบันงาโยง มาบานหล่ำป๋ายต้นเซิง* ..(นามผู้ขับจ๊อย)..*จะหน่องลงเทิ้งเนิ้ง กั๋วดอกบ่ากังบ้านนี้จะโป่ง*..” อันมีความหมายว่า “*ขอสิ้นสุดการแสดงทั้งหมด เพราะกลัวว่าผู้ชมจะเบื่อหน่ายหรือพลอยเกลียด (ผู้ขับจ๊อย) ไปด้วย*” (แปลโดยผู้ศึกษา) แต่ทั้งนี้ การขับจ๊อยกับการซอยังไม่ค่อยพบบ่อยเหมือนกับการฟ้อน เพราะในบางครั้งช่างซออาจจะลืม หรือสุดแล้วแต่ความเหมาะสมกับสถานการณ์การซอขณะนั้นๆ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

<u>ตัวอย่างบทจ๊อยสั่งลา “แสนตี้วิตก”</u>

... แสนตี้วิตก... หัวออกแตกม้าง ผ่อดูด่าวจ้าง เข้าฝ้าป้อมเหมย แสนตี้แปงเกย...เลยบ่หันหน้า.... มันเป๋นไผไหน... ตัดก๋รรมเวรข้า ได้เวทนาต่ำก้อย น้องก็ดึดถึงหา... น้ำต๋าปอย้อย บ่มีหว่างแห้งซักวัน บัดเดวเด่วนี้ เลยบ่ได้หันสะหลีคิงป๋น... ไปไหนจาเจ้า...

(คำแปล – แสนโศกเศร้าหมองใจ ปวดร้าวระทม มองไปทางไหนก็มีแต่หมอกเหมย จากคนรู้จักก็กลับจะลากัน เวรกรรมอะไรเล่าที่มาบั่นทอน น้องนึกถึงแล้วน้ำตาก็ไหลตลอด ที่จะต้องไม่ได้เห็นหน้ากัน (แปลโดยผู้ศึกษา))

(กุหลาบ ศรีทะแก้ว. จ๊อยแสนวิตก, 2555)

3. การร้องเพลง ซึ่งเพลงที่ร้องส่วนใหญ่ก็ได้แก่เพลงลูกทุ่งไทยเก่าๆ และเพลงลูกทุ่งคำเมือง (หรือเพลงลูกทุ่งภาษาเหนือ) การร้องเพลงประกอบการแสดงซอไม่ใช่เป็นการร้องในเชิงแสดงโชว์เหมือนคอนเสิร์ต แต่เป็นการร้องในลักษณะเดียวกับซอ (เช่นเรื่องการใช้เสียงและดนตรีประกอบ) มักใช้คั่นขับซอในช่วงที่ต้องการให้งานมีความครึกครื้น หรือยามเมื่ออารมณ์ของทั้งคนซอและคนชมสนุกสนานหรือ “เมา” จนได้ที่ หรือบางครั้งช่างซอก็ร้องตามความต้องการของผู้ชมและเจ้าภาพที่มาร้องขอ ซึ่งการร้องเพลงประกอบซอโดยส่วนใหญ่จะไม่ปรากฏในช่วงลำดับซอพิธีและซอที่ต้องการความเป็นทางการ แต่จะปรากฏในช่วงเล่น “ล้างผาม” หรือช่วงหลังจากซอลำดับพิธีการเสร็จสิ้น

4. การเล่นละครซอ หรือการเล่นซอตามบทบาทสมมุติที่มีโครงเรื่องแบบละครตั้งแต่ต้นจนจบ โดยจะเลือกเล่นประเภทตามความเหมาะสมของช่วงงาน และขนาดการว่าจ้างที่ตกลงกับเจ้าภาพแล้ว ถ้าหากเป็นละครซอในตอนลำดับซอพิธีการ ก็อาจจะมีการเล่นเกี่ยวกับ “เรื่องออกในธรรม” หรือนิทานชาดก เช่น หมาขนคำ ดาววีไก่หน้อย เจ้าสุวัตร-นางบัวคำ เป็นต้น หรือถ้าเป็นละครซอในช่วงเล่น “ล้างผาม” ก็จะเป็นเรื่องราววิถีชีวิต “ชาวบ้านชนบท” ทั่วไปหรือเรื่องราวเบ็ดเคล็ดอื่นๆ และก็มักจะสอดแทรกเรื่องในเชิงชู้สาวและเรื่องเพศ “สองแง่สามง่าม” รวมอยู่ด้วย เช่น เมียน้อยเมียหลวง เต๋โจ-ยาโม ซอจีบสาว หรือละครซอที่มีเนื้อหาแอบอิงสะท้อนความขัดแย้งระหว่างเจ้าหน้าที่รัฐกับชาวบ้านในทำนองเดียวกับซอเก็บนก (เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิช, 2546) อย่างซอเก็บเห็ด (สัมภาษณ์ กุหลาบ ศรีทะแก้ว, 2555) เป็นต้น (ดูเพิ่มเติมได้ใน บทที่ 4: “ซอล่องน่าน” กับการกลายเป็นสินค้าในบริบทการผลิตและบริโภคสมัยนิยม)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3.2 กระบวนการทางสังคมและวัฒนธรรมในการสร้างตัวตน “ศิลปินซอ”

3.2.1 ตำแหน่งและหน้าที่ในวงซอ

การที่จะประกอบขึ้นเป็นวงซอล่องน่านสักวงหรือคณะหนึ่ง ก็จะต้องมีศิลปินซอหลายคนที่ทำหน้าที่แตกต่างกันออกไป ดังต่อไปนี้

1. ช่างซอ หมายถึง “ผู้ที่ขับซอเป็น” (คำว่า “ช่าง” “จ้าง” หรือ “จ่าง” ในภาคเหนือหมายถึง “ทำได้ ทำเป็น” ดังนั้นผู้ที่ซอเป็น ก็คือ “ช่างซอ” แต่ถ้าพูดในสำเนียงน่าน จะออกเสียงว่า “จ่างซอ” - ผู้ศึกษา) คือผู้ที่มีความเชี่ยวชาญขับกลอนเป็นภาษาพื้นเมืองภาคเหนือให้เป็นท่วงทำนองต่างๆ ซึ่งมีช่างซอมีชายและช่างซอหญิง โดยปกติในวงซอล่องน่านหากทำการแสดงแต่ละครั้งหนึ่งๆ มักจะใช้ช่างซอประมาณ 2-5 คน ซึ่งจะแบ่งเป็นช่างซอที่เป็นคู่หลักและที่เหลือเป็นลูกคู่ประกอบ (อาจจะเป็นบรรดาลูกศิษย์ลูกหาที่ติดตามไปด้วยเพื่อเรียนรู้การขับซอ) ช่างซอเมื่อมีการซอตอบโต้กันจะเรียกว่า “ซอถ้อง” ซึ่งผู้ที่ตอบโต้ด้วยจะเรียกว่า “คู่ถ้อง” หรือคู่เจรจา ซึ่งธรรมเนียมของซอล่องน่านจะใช้ช่างซอชาย 1 คน ถ้องต่อช่างซอหญิงราว 1-2 คน แต่ถ้าหากซอเพียงคนเดียว (ซึ่งส่วนใหญ่คือช่างซอชาย) จะเรียกว่า “ซอโตน (โทน)” หรือ “ซอป๊อด” ก็ได้ (สัมภาษณ์ ธนพงษ์ หมื่นแสน, 2555)

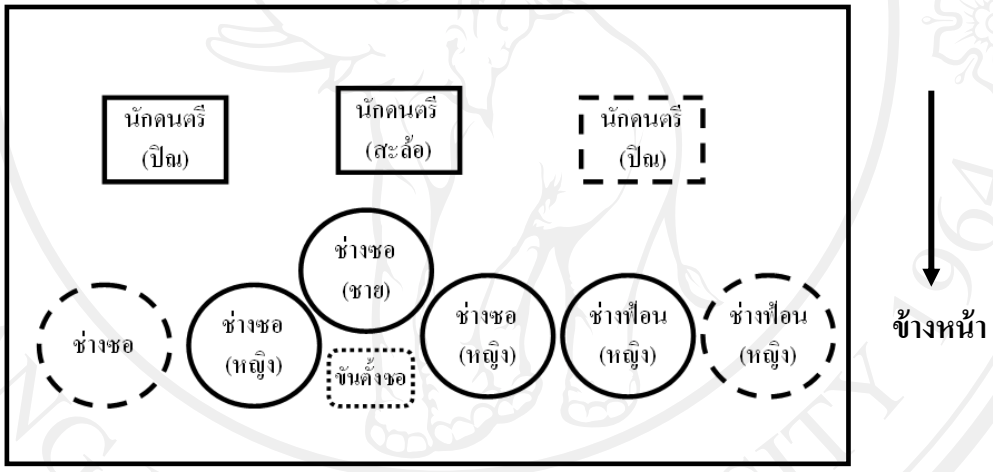
ตำแหน่ง “ช่างซอ” ของวงซอล่องน่านมีทั้งความเหมือนและแตกต่างจากตำแหน่ง “นักร้อง” กล่าวคือ ช่างซอกับนักร้องมีความเหมือนกันตรงที่ว่า เป็นผู้ร้องผู้ขับขานหลักให้เป็นทำนองต่างๆ ส่วนความต่างก็คือ เพลงที่นักร้องได้ร้องนั้น เป็นบทเพลงที่มีการร้อยเรียงสัมผัสและทำนองไว้ก่อนหน้าที่จะมีการนำมาใช้ร้องจริง ทั้งยังมีส่วนของดนตรีที่เป็นระบบกว่า ซึ่งต่างกับช่างซอตรงที่ว่า เพลงที่ช่างซอขับไม่ได้มีการร้อยเรียงสัมผัสไว้ก่อน หากแต่เป็นการ “แหม่” หรือ “ด้นประดิษฐ์” บทสัมผัส ณ ขณะที่ขับร้อง จึงจำเป็นต้องอาศัยความเชี่ยวชาญจากประสบการณ์และปฏิภาณไหวพริบส่วนตัวพอสมควร ซึ่งการ “แหม่” ประกอบเป็นบทซอของช่างซอสดๆ นั้น จึงทำให้นักดนตรีจำเป็นต้อง “ด้น” การเล่นดนตรีประกอบตาม ไม่สามารถจัดเป็นระบบโน้ตที่แน่นอนเหมือนดนตรีสากลได้ ด้วยเหตุนี้ “ช่างซอ” กับ “นักร้อง” จึงไม่เหมือนกันเสียทีเดียว เพราะการเล่นซอ คือการเล่นเพลงที่อยู่ในชุดความรู้ของความเป็น “พื้นบ้าน” ที่ยึดความเป็นแบบแผนน้อยกว่าการเล่นดนตรีสากลสมัยใหม่ (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2553)

2. นักดนตรีพื้นเมือง คือ ผู้ที่ทำหน้าที่เล่นดนตรีประกอบซอ โดยจะมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองอยู่ 2 ชนิดเป็นหลัก นั่นคือ ปิณกับสะล้อ ซึ่งโดยปกติจะใช้มือปิณ 1-2 คน และมือสะล้ออีก 1 คน โดยทั่วไปของการซอล่องน่าน นักดนตรีพื้นเมืองไม่สามารถเล่นดนตรีโดยแยกต่างหากจากการซอได้ เพราะช่างซออาจมีลูกเล่นลูกขับที่ไม่คาดคิดเกิดขึ้นได้เสมอ ดังนั้นนักดนตรีจำเป็นต้องเล่นให้ล้อตามการซอตลอด จึงทำให้ความเป็นระบบของคีย์ดนตรีในแต่ทำนอง “ไม่มีความ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

แน่นอน" เมื่อเทียบกับการซอประเภทอื่น โดยเฉพาะการซอของทางเชียงใหม่ (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2555)

3. ช่างฟ้อน หรือ ช่างฟ้อนแง้น ก็คือผู้ที่ทำหน้าที่ฟ้อนเมื่อคราวถึงโอกาสการฟ้อนในการแสดงซอล่องน่าน ช่างฟ้อนของวงซอล่องน่านในสมัยปัจจุบันเริ่มแยกส่วนกลายเป็นคนละคนกับช่างซอหญิง เนื่องจากการลดลงของช่างซอหญิงที่เป็นสาววัยรุ่น และวัยของช่างซอหญิงรุ่นก่อนๆ ที่เริ่มโรยราไป (สัมภาษณ์ สมศรี อุปะทะ, 2555) จึงทำให้ต้องมีช่างฟ้อนที่เป็นสาวรุ่นสมัยใหม่มาชดเชย นอกจากนี้ยังทำหน้าที่ในเชิงการเร้าความน่าสนใจให้กับการแสดงซอ ไม่ว่าจะเป็นการพูดจาเชื้อเชิญแขกร่วมงานด้วยอัธยาศัยอันดี การสร้างสัมพันธภาพด้วยวิธีอื่น เช่น การบีบ-นวดให้กับผู้ชมที่มาชม ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการ "หารายได้เพิ่ม" หรือเงินทิปให้กับวงซอนอกเหนือจากเงินค่าตัวว่าจ้างนั่นเอง



ภาพ 3.5 องค์ประกอบของวงซอล่องน่าน (ตำแหน่งขณะนั่งทำการแสดงซอ)

3.2.2 ความเป็นคณะซอ

"คณะซอ" เป็นรูปแบบการจัดองค์กรเพื่อออกรับงานแสดงของวงซอล่องน่านในปัจจุบัน โดยสมาชิกก็คือศิลปินซอล่องน่านแต่ละตำแหน่ง นับตั้งแต่ช่างซอ นักดนตรี และช่างฟ้อน หรืออาจมีลูกวงที่เป็นลูกศิษย์ติดตามมาด้วยแล้วแต่วาระโอกาส แต่ถึงแม้ว่าจะได้ชื่อว่า "คณะซอ" แต่สมาชิกภายในวงกลับไม่มีความแน่นอนที่จะสังกัดวงซอนั้นๆ ตลอด ขนาดของวงซอจะเล็กหรือใหญ่ขึ้นอยู่กับประเภทงาน จำนวนเวลา และค่าจ้างที่เจ้าภาพได้ว่าจ้างให้ไปแสดง ซึ่งสามารถขยับขยายได้ตามวาระโอกาส

ความเป็น "คณะซอ" สำหรับการแสดงซอล่องน่านไม่ใช่เรื่องใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นแต่อย่างใด เพียงแต่รูปแบบและหน้าที่ของการจัดองค์กรแบบ "คณะซอ" ในอดีตนั้นอาจจะไม่เหมือนดังเช่น

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ในปัจจุบันเสียทีเดียว กล่าวคือ ในอดีตการรวมตัวกันเป็นคณะซอจะกระทำเมื่อต้องออกงานแสดงเฉพาะกิจเฉพาะงานไป โดยเฉพาะเมื่อต้องออกไปแสดงในต่างชุมชนตามแต่การว่าจ้าง แต่กระนั้นก็ตาม จุดประสงค์หลักของการแสดงอาจจะไม่ใช่มุ่งไปที่ตัวเงินหรือสิ่งของที่จะได้ตอบแทนเพียงอย่างเดียว และถ้ายิ่งเป็นการซอในละแวกชุมชนเดียวกันแล้วสิ่งที่ได้ตอบแทนจะยิ่งน้อย เพราะในบางงานในชุมชนอาจจะไม่มีค่าจ้างตอบแทนจากผู้ว่าจ้างเลย แต่เป็นการตบปากรับคำเพื่อแสดงน้ำใจ (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) คณะซอในยุคแรกๆ จึงยังไม่มีชื่อคณะอย่างเป็นทางการ อาจเรียกคณะตามชื่อของช่างซอที่เป็นตัวเอกของวง ในแง่นี้ “คณะซอ” จึงหมายถึงวงซอนั่นเอง และตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา คณะซอล่องน่านโดยเฉพาะในเมืองน่านเริ่มเป็นไปในลักษณะของ “คณะละคร (troupe)” ซึ่งสอดรับกับจุดประสงค์การออกงานที่เป็นไปในเชิงพาณิชย์มากขึ้น อาทิ เกิดการ “ออกก่า” หรือตั้งกฎระเบียบข้อปฏิบัติต่างๆ (โดยเฉพาะเรื่องการแบ่งค่าตอบแทน)ระหว่างออกงานของสมาชิกภายในวง การตั้งชื่อคณะซออย่างเป็นทางการ รวมทั้งการแข่งขันสร้างชื่อเสียงในระดับกว้างโดยการผลิตผลงานในรูปแบบต่างๆ นอกเหนืองานจากงานแสดง เช่น แผ่นเสียง เทปคลาสเสท และวิดีโอซีดี เป็นต้น ซึ่งคณะซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงจนติดตลาดระดับภาคเหนือคณะแรกๆ (ก่อนทศวรรษ 2530) ของเมืองน่านก็คือ “คณะซอคำผาย เมืองน่าน” นั่นเอง

จากคำบอกเล่าของ “อุ๊ยผาย” เกี่ยวกับ “**คณะซอคำผาย เมืองน่าน**” อุ๊ยผายเล่าว่า คณะซอของอุ๊ยผายคณะนี้เริ่มก่อตั้งขึ้นเมื่อราวหลัง พ.ศ. 2480 หรือนับจากแยกตัวลาจากอุ๊ยไจยมาเพื่อตั้งคณะซอเป็นของตัวเองหลังจากเรียนซอกับอุ๊ยไจยเป็นเวลา 7 ปี แต่กว่าจะเป็นรูปเป็นร่างที่เป็นคณะซอเพื่อรับงานแสดงจริงๆ ก็ใช้เวลานานจนล่วงเวลาเข้าสู่ราวต้นทศวรรษ 2500 ในระยะแรกของการตั้งคณะซอของอุ๊ยผายจะเป็นการไปร่วมแสดงกับศิลปินท่านอื่นๆ โดยเฉพาะกับศิษย์รุ่นน้องที่ไปร่ำเรียนซอมาด้วยกัน ประกอบกับการที่ชื่อเสียงของอุ๊ยผายในขณะนั้นยังไม่เป็นที่รู้จักในวงกว้างมากนัก จึงทำให้ “คณะซอคำผาย เมืองน่าน” ในช่วงก่อนทศวรรษ 2500 ยังเป็นคณะที่ไม่เป็นทางการมากนัก อุ๊ยผายเล่าเกี่ยวกับความแตกต่างของการแสดงซอระหว่างภายในเมืองน่านกับนอกเมืองน่านว่า การแสดงซอในเมืองน่านช่วงราวทศวรรษ 2480 – 2500 มักจะได้ค่าตอบแทนต่ำกว่างานนอกเมืองน่านหลายเท่า โดยเฉลี่ยแล้วจะได้เงินตอบแทนคนละ 5 บาทบ้าง 2 บาทบ้าง หรือไม่ได้สักบาทเลยก็มี ซึ่งต่างกับการซอนอกเมืองน่าน เป็นต้นว่าจังหวัดแพร่หรือลำปาง ที่มักได้อย่างน้อยๆ ก็คนละราวๆ 10 กว่าบาท เพราะส่วนใหญ่เป็นการว่าจ้างไปซอ (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555 และ บิน นุปิง, 2555) ทั้งนี้เพราะว่างานภายในชุมชนนั้นศิลปินไม่อาจเรียกค่าตัวสูงๆ ได้เหมือนกับการจ้างไปซอนอกพื้นที่ เพราะความเกรงใจในฐานะของกัลยาณมิตรระหว่างศิลปินกับเจ้าของงานที่เป็นคนในชุมชน ประกอบกับจำนวนศิลปินซอที่มีหนาแน่นในพื้นที่เมืองน่านอันทำให้มีตัวเลือกที่หลากหลาย การแสดงซอส่วนหนึ่งจึงมีลักษณะเป็นการ “ซอฮอม” หรือการซอสมทบงาน อันถือว่า

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เป็นการออกแรงช่วยงานวิธีหนึ่งที่ศิลปินซอจะทำได้ ทั้งยังเป็นการ “แผ้วถาง” หนทางด้วยการสร้างฐานชื่อเสียงของคณะก่อนที่จะขยับสู่งานซอระดับใหญ่และระดับนอกพื้นที่

คณะซอคำผาย เมืองน่าน หลังจากก่อตั้งอย่างเป็นทางการและรับงานแสดงซอตั้งแต่ทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา ก็มีชื่อเสียงอย่างรวดเร็วแพร่หลายทั่วภาคเหนือตอนบน ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นเพราะคณะคำผายเริ่มรับงานแสดงซอต่างจังหวัดมากขึ้น เช่น เคยรับงานซอโฆษณาขายยาให้กับห้างขายยาแพร่ฟาร์มาซี จังหวัดแพร่ นานอยู่ 5 ปี และเคยซอโฆษณาให้กับห้างชัยสินพาณิชย์ จังหวัดลำปาง นานถึง 6 ปี เป็นต้น ทั้งยังมีช่างซอในคณะที่มีลีลาขับซอสนุกชวนฟังและมีน้ำเสียงไพเราะ โดยเฉพาะช่างซอหญิง นับตั้งแต่ “แม่จั๋นสม” “แม่ศรีคำ” และ “แม่สมพร(กุหลาบ)” ฯลฯ ประกอบกับมีผลงานวางจำหน่ายในรูปแบบสื่อสมัยใหม่จำพวกม้วนเทปคลาสเสท ซึ่งไม่เพียงแต่ทำให้ชื่อเสียงของคณะซอคำผายโด่งดังเท่านั้น ยังทำให้มี “ลูกศิษย์” เข้ามาเรียนซอ ทั้งที่ต้องการสืบสานเอาแบบอย่างและอยากตั้งคณะซอหากินเป็นอาชีพพอกพูนมากขึ้น ทำให้มีศิลปินซอคนอื่นๆ มายืดโยงอยู่ร่วมออกงานกับคณะ จึงพลอยทำให้ศิลปินในคณะมีตัวเลือกเพื่อสลับกันออกงานที่มากขึ้นตามไปด้วย จนชื่อคณะซอคำผายในช่วงทศวรรษ 2510 – 2530 กลายเป็นคณะซอที่ใหญ่จนแทบจะ “ผูกขาด” ด้านการแสดงซอล่องน่านในภาคเหนือตอนบนเพียงคณะเดียวของเมืองน่านเท่านั้น (มนัส ฟูอินหลง, 2528 อ้างใน สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534: 49)

การที่คณะซอคำผาย เมืองน่าน กลายเป็นคณะซอที่ใหญ่ จึงทำให้อุ๊ยผาย ในฐานะหัวหน้าคณะและ “พ่อครู” ในขณะนั้น จำเป็นต้องจัดระเบียบองค์กรให้กับคณะซอเพื่อให้มีแบบแผน เพื่อสามารถดูแลสมาชิกได้ทั่วถึงไม่ลำบาก และเพื่อป้องกันความขัดแย้งที่จะเกิดระหว่างศิลปิน ด้วยการ “*ออกก่า*” หรือตั้งกฎขึ้นในหลายส่วน อาทิ กฎของการรับลูกศิษย์ (ดูรายละเอียดใน กิจชัย ส่องเนตร, 2541: 19) กฎระเบียบว่าด้วยการรับช่างซอหญิงและการดูแลศิลปินซอหญิงในกรณีที่เป็นสาววัยรุ่น[40] ข้อตกลงว่าด้วยการจัดคิวงานก่อน-หลัง การรับงานใน-นอกจังหวัด และส่วนสำคัญก็คือข้อตกลงว่าด้วยการตกลงแบ่งค่าตอบแทนที่ต้องแบ่งอย่างยุติธรรมกับสมาชิกทุกคนในวงที่ไปแสดงในงานนั้นๆ[41] เพราะความขัดแย้งระหว่างศิลปินซอส่วนใหญ่แล้ว มักหนีไม่พ้นเรื่องการตกลงเรื่องการแบ่งค่าตอบแทนที่ไม่เป็นธรรม ผู้ที่มีอำนาจในการจัดสรรปันส่วนค่าตอบแทนก็คือหัวหน้าวง หากหัวหน้าวงหรือคณะแบ่งค่าตอบแทนไม่เป็นธรรม หรือเป็นไปในทำนองเอารัดเอา

[40] ทั้งนี้ เพราะสาววัยรุ่นมักมี ‘ขี้เหล้า’ ผู้ชายมากระเซ้าเย้าแหย่มาก หรือพ่อแม่ทางบ้านก็ไม่สู้ดีที่จะให้ออกแสดงเช่นนี้ จึงจำเป็นต้องดูแลเป็นพิเศษ หรือถ้ามีแฟนก็ยิ่งเกิดการหึงหวงและอาจมีเรื่องตามมาทีหลัง อุ๊ยผายจึงเลี่ยงและตัดปัญหาโดยการเอา ‘แม่ฮ้าง’ หรือหญิงที่มีประสบการณ์ครองเรือนแล้วมาเป็นสมาชิก (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

[41] ตามธรรมเนียมการแบ่งเงินของอุ๊ยผาย จะแบ่งให้เท่าๆ กันทั้งเงินค่าจ้างและทิปกับสมาชิกทุกคน และถ้าหากเหลือจำนวนเงินที่หารไม่ลงตัว ก็จะปัดให้นักดนตรีเสีย เพราะถือว่าอย่างน้อยก็ ‘มือบ่ได้ยั้ง’ หรือเล่นอยู่ตลอดไม่ได้หยุด (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เปรียบสมาชิก ศิลปินลูกวงหลายคนจึงไม่อาจทนทำงานร่วมต่อไปได้ และบ่อยครั้งที่จะต้องลาออกจากวง หรือถึงขั้นแตกคอหมางใจกัน (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) ดังนั้น หัวหน้าคณะซอในปัจจุบันหลายคณะที่แสดงซอในเชิงพาณิชย์ จึงมีการระวังเรื่องนี้เป็นอย่างมากด้วยการมีกฎระเบียบว่าด้วยส่วนแบ่งในลักษณะเดียวกันนี้ เพราะไม่เพียงแต่จะเสียสมาชิกศิลปินในวงไปเท่านั้น ยังนำมาสู่การเสียชื่อเสียงอันเนื่องจากการเล่าบอกกันปากต่อปากอีกด้วย

นับตั้งแต่ทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน พบว่าในเมืองน่านมีจำนวนคณะซอทั้งน้อยและใหญ่เพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัดและต่อเนื่อง จากการคาดคะเนประมาณการก็อยู่สักประมาณเกือบ 20 คณะ (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2556) ส่วนหนึ่งเป็นเพราะการยุติบทบาทในการแสดงซอของคณะคำผายที่ทำให้ลูกศิษย์ซอออกมาตั้งคณะซอแข่งขันกันเอง และพลอยทำให้คณะซอเล็กๆ ที่มีอยู่เดิมได้มีพื้นที่ในวงการซอและเป็นที่รู้จักมากขึ้น รวมไปถึงเกิดคณะซอเยาวชนคนรุ่นใหม่มากขึ้นอีกด้วย ทั้งนี้ การตั้งชื่อคณะซอล่องน่านส่วนใหญ่ มักนิยมตั้งชื่อจากหัวหน้าคณะซอ ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือผู้ที่อยู่ในตำแหน่งช่างซอ เช่น คณะคำผาย เมืองน่าน คณะอรุณศิลป์ คณะสมศักดิ์ ช่อแก้ว คณะสีมา (ถนอม) หลวงฤทธิ์ คณะทองรุณ (พะเยา) เป็นต้น แต่ก็มีบ้างที่ตั้งชื่อเป็นอย่างอื่น เช่น คณะเสียงสวรรค์ (หัวหน้าวงคืออินสน เดือนเป็ง) เป็นต้น

หากเปรียบเทียบรูปแบบองค์กร “คณะซอ” ของซอล่องน่านกับคณะการแสดงอื่นๆ แล้วก็จะพบความแตกต่างกันอยู่หลายจุด ประการแรก คณะซอถึงแม้จะมีการออกแบบกฎระเบียบ แต่ก็เป็นเพียงกฎระเบียบชั่วขณะร่วมงานแสดงกัน จึงไม่ได้ที่มีการวางตำแหน่งอำนาจของสมาชิกไว้อย่างชัดเจน ประการต่อมาคือ สมาชิกของคณะซอปัจจุบันไม่ได้มีความจำเป็นที่ทุกคนจะต้องร่วมงานหรือใช้ชีวิตอยู่ด้วยกันตลอด ซึ่งต่างกับรูปแบบคณะแสดงอื่นเช่นคณะลิเกที่มีตำแหน่งโต้โผ หรือหัวหน้าวงชัดเจน ซึ่งคอยดูแลชีวิตความเป็นอยู่ของลูกวงไม่เพียงเฉพาะแต่ขณะรับงานแสดง แต่ยังต้องดูแลถึงความเป็นอยู่ “หลังม่าน” ของบรรดานักแสดงด้วย (สุริยา สมุทรคุปติ์, 2541: 156-159) ประการสุดท้าย ด้วยความที่คณะซอเป็นการรวมตัวของศิลปินซอแบบเฉพาะกิจ จึงพลอยทำให้สมาชิกของคณะซอนั้นๆ ไม่มีความตายตัวด้วย นั่นคือ เกิดการสลับสับเปลี่ยนแวะเวียนศิลปินหน้าเก่า-ใหม่ไปเรื่อยๆ ขึ้นอยู่กับความพอใจของศิลปินว่าอยากร่วมงานกับใคร หรือในบางกรณีที่อาจมีการเปลี่ยนตัวศิลปิน ก็จะมีการไปขอหยิบยืมศิลปินคนอื่นๆ ที่อยู่ในเครือข่ายความรู้จักเดียวกันมาขอช่วย ลักษณะความยืดหยุ่นของสมาชิกนี้พบได้ทั้งคณะซอในอดีตและปัจจุบัน อันสะท้อนให้เห็นถึงร่องรอยของความเป็น “พื้นบ้าน” หรือการจัดองค์กรแบบเดิมอยู่ ซึ่งหากเปรียบเทียบกับรูปแบบของคณะการแสดงแบบใหม่อื่นๆ เช่น คณะลิเก คณะวงดนตรีลูกทุ่ง คณะหมอลำซิ่ง หรือแม้กระทั่งคณะละครซอของทางเชียงใหม่บางคณะ คณะซอล่องน่านส่วนมากยังถือว่ามีการจัดองค์กรที่ “หลวม” กว่ามาก

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ถึงแม้ความเป็นคณะซอระหว่างคณะซอล่องน่านในอดีตกับปัจจุบันจะมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะเรื่องของการจัดองค์กร ความเป็นคณะซอในเชิงพาณิชย์ หรือการเกิดขึ้นของ “ละครซอ” ที่สะท้อนนัยของการแสดงเพื่อเป็นอาชีพ แต่ถึงกระนั้น ความเป็นคณะซอในปัจจุบันก็ไม่ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบชนิดที่สลัดคราบเดิมออกไปอย่างสิ้นเชิง ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกำลังอยู่บนวิถีแห่งการเปลี่ยนผ่านที่ผสมผสานเรื่องราวทั้ง “ยุคเก่า” และ “ยุคใหม่” เข้าไว้ด้วยกัน อาทิ ถึงแม้จะเป็นการซอเชิงพาณิชย์แต่ก็มีคณะซอหลายคณะที่ยังมี “ซอฮอม” อยู่ โดยเฉพาะการไปร่วมช่วยแสดงในหมู่วงศ์วานน้องพี่ที่รู้จัก ซึ่งอาจจะเรียกค่าตัวไม่สูงมาก แม้แต่การแสดง “ละครซอ” ที่ส่วนใหญ่มิได้จงใจจะผูกเรื่องราวให้ซับซ้อนหรือทำให้เด่นไปกว่าการซอลำดับในการแสดงซอแต่ละครั้ง หรือแม้กระทั่งเรื่องการขยับขยายขนาดของวง และการเกิด-ยุบของคณะซอที่มีเรื่อยๆ ขึ้นอยู่กับความพร้อมและอารมณ์ของศิลปินที่อยากตั้งคณะรับงาน ฯลฯ

อย่างไรก็ดี ก็ต้องยอมรับอย่างหนึ่งว่า ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้คณะซอล่องน่านพื้นบ้านไม่กลายรูปแบบจนเป็นคณะแสดงขนาดใหญ่เหมือนกับคณะแสดงอื่นๆ ส่วนหนึ่งก็เพราะว่า ตลาดคนฟังซอล่องน่านยังถือว่าแคบเมื่อเทียบมหรสพอย่างอื่น เช่น ลิเก วงซอสตริง (เพลงลูกทุ่งคำเมือง) หรือวงดนตรีลูกทุ่งสามช่าอื่นๆ เพราะคณะแสดงเหล่านั้นสามารถเข้าถึงรสนิยมของคนได้แทบทุกพื้นที่ (ในไทย) และแทบทุกวัย ไม่เหมือนกับซอล่องน่านที่ฟังรู้เรื่องและเข้าใจเฉพาะคนบางกลุ่มบางพื้นที่ (เฉพาะในภาคเหนือ) บางกลุ่มวัย (โดยเฉพาะคนสูงวัย) ทั้งนี้ยังเป็นการวิเคราะห์ความเป็นคณะซอล่องน่านในปัจจุบันสมัยเท่านั้น ซึ่งเป็นไปได้ว่าในอนาคต หากซอล่องน่านมีปรับรูปโฉมการแสดงเพื่อตอบรับกับยุคสมัยและขยายกลุ่มเป้าหมายคนฟังให้มากขึ้น คณะซอล่องน่านก็อาจเติบโตและพัฒนาเป็นคณะแสดงเชิง **“อาชีพ”** มากกว่านี้ ตลอดจนอาจทำให้ “ซอล่องน่าน” กลายเป็นการแสดงแบบวัฒนธรรมกระแสนิยมก็เป็นได้

3.2.3 ปฏิทินการแสดงซอในรอบปี

“ถ้าบ่มีงานก็บ่ได้มาปะ บ่มีธุระก็บ่ได้หันหน้ากั๋น บ่ไจ่มาตึงวันน้อตั๋วท่านเจ้า”

จากตัวอย่างบทซอที่มักได้ยินในแทบทุกงานดังกล่าวข้างต้น ได้สะท้อนให้เห็นว่า การแสดงซอล่องน่านมักมีความเกี่ยวข้องในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของงานสำคัญต่างๆ เสมอ ด้วยเหตุนี้งานแสดงซอในรอบปีหนึ่งๆ จึงสัมพันธ์กับช่วงเวลาการจัดงานประเพณีและเทศกาลต่างๆ ด้วยเช่นกัน โดยประเภทของงานแสดงซอสามารถแบ่งใหญ่ๆ ออกเป็น 2 ประเภท โดยประเภทแรกก็ได้แก่ **งานประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวัฏจักรชีวิตและวิถีชุมชน** ซึ่งก็แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะอีกเช่นกัน นั่นคือ งานประเพณีที่มีช่วงเวลาการจัดที่แน่นอน เช่น งานบวชพระ งานถวายกฐิน งานถวายผ้าป่า

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

งานถวายสลากภัตต์ งานปอยหลวง เป็นต้น ส่วนอีกลักษณะคือ งานประเพณีที่มีช่วงเวลาการจัดไม่แน่นอน ซึ่งขึ้นอยู่กับการหาฤกษ์งามยามดีตามความเชื่อ เช่น งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานทำบุญร้อยวัน หรืองานปอยข้าวสังฆ์ (ทำบุญหาคนตาย) เป็นต้น โดยผู้ว่าจ้างงานส่วนใหญ่มักเป็นเจ้าของงานที่มีสถานภาพเป็นชาวบ้านธรรมดาในระดับเดียวศิลปินซอ และส่วนใหญ่ก็อยู่ในพื้นที่จังหวัดน่านและจังหวัดข้างเคียง ได้แก่ แพร่ พะเยา ลำปาง เชียงราย อุตรดิตถ์ และยังรวมไปถึงกรุงเทพมหานครด้วย[42]

ตาราง 3.1 ช่วงเวลาโดยประมาณของประเภทงานการแสดงซอล่องน่านในรอบหนึ่งปี

เดือน	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.
ประเภทของงาน			งานบวช									
	งานกฐิน									งานกฐิน		
	งานผ้าป่า								งานผ้าป่า			
										งานสลากภัตต์		
	งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่, งานแต่งงาน (แล้วแต่ฤกษ์)											
		ปอยหลวง										
	งานทำบุญร้อยวัน และ ปอยข้าวสังฆ์ (ไม่แน่นอน)											
									แข่งเรือ			
	งานอื่นๆ ได้แก่ งานจากสภาวัฒนธรรม, งานจากศูนย์ท่องเที่ยว ฯลฯ (ไม่แน่นอน)											

หมายเหตุ เป็นการประมาณการโดยคร่าวๆ จากข้อมูลส่วนใหญ่ บางงานบางกรณีอาจจะไม่ตรงกับปฏิทินการแสดงซอข้างต้นนี้ก็ได้

อย่างไรก็ตาม ถ้าหากสังเกตช่วงเวลาของงานแสดงตามตาราง 3.1 แล้วจะเห็นว่า งานประเพณีชุมชนที่จัดส่วนมากมักจะเว้นช่วงจัดในฤดูฝน หรือราวเดือนมิถุนายน – กันยายน ซึ่งชาวบ้านจะเรียกช่วงเวลาดังกล่าวนี้ว่า “**เข้าหน้าเวียกหน้าก๋าร**” หรือช่วงที่มีการทำงานหลัก ซึ่งก็เป็นช่วงที่ตรงกับการทำนาปี[43] ทั้งนี้เพราะอาชีพหลักของคนส่วนใหญ่ในพื้นที่ภาคเหนือที่มีมาแต่เดิมก็

[42] ส่วนมากเป็นงานของคนภาคเหนือที่ไปตั้งถิ่นฐานยังกรุงเทพมหานคร เช่น งานตานก๋วยสลากวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ราชวรวิหาร งานตานก๋วยสลากวัดทุ่งสาธิต (วัดวชิรธรรมสาธิตวรวิหาร) เขตพระโขนง เป็นต้น

[43] การทำนาปี หมายถึง การทำนาที่รอน้ำในช่วงฤดูฝน ถือว่าเป็นการทำนาหลักในปีหนึ่งๆ ซึ่งในบางพื้นที่อาจมีการทำนามากกว่า 1 ครั้ง หรือมากกว่าการทำนาปี ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยที่เอื้อหนุนในพื้นที่นั้นๆ แต่สำหรับพื้นที่ของ “ซอล่องน่าน” อย่างจังหวัดน่านนั้น พบว่ามีข้อจำกัดทางด้านภูมิศาสตร์ นั่นคือ พื้นที่ส่วนมากของจังหวัดเป็นภูเขาและที่ราบสูง พื้นที่ราบสำหรับทำนาดำจึงมีน้อย ประกอบกับระบบชลประทานที่มักเกิดปัญหาเมื่อถึงฤดูแล้ง โดยเฉพาะพื้นที่สูงที่น้ำท่ามักไม่เพียงพอในการทำนา การทำนาส่วนใหญ่ในเมืองน่านจึงทำได้แค่ช่วงหน้าฝนหรือแค่นาปีเท่านั้น (สัมภาษณ์ ศรีทร ดวงมูล, 2556)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

คืออาชีพเกษตรกรรมการทำนา (Anan Ganjanapan, 1989) ดังนั้น ไม่ว่าจะชาวบ้านส่วนใหญ่หรือศิลปินซอที่ยังประกอบอาชีพเกษตรกรรมนี้ก็ต้องหันกลับไปยึดอาชีพหลักกันในช่วงเวลานี้ และถึงแม้ว่าศิลปินซอบางคนจะไม่ได้ประกอบอาชีพทำนา แต่ทุกคนต่างก็มีอาชีพหลักอื่นๆ ที่ต่างกันไป เช่น ทำไร่ทำสวน รับจ้าง ค้าขาย ข้าราชการ เป็นต้น ซึ่งจากข้อมูลที่ผู้ศึกษาได้สัมภาษณ์มาก็ยังไม่มีศิลปินซอคนไหนที่กล้าพูดได้อย่างเต็มปากเลยว่า "**ซอ คือ อาชีพหลัก**" แต่ศิลปินซอแทบทุกคนจะบอกเป็นเสียงเดียวกันว่า การแสดงซอเป็นเพียง "ส่วนเติมเต็ม" ให้กับรายได้ในช่วงที่เว้นว่างจากอาชีพหลักเท่านั้น เพราะถึงแม้การแสดงซอจะสอดคล้องกับช่วงเวลาเทศกาลประเพณีที่แน่นอน แต่ก็ไม่ได้หมายความว่างานจะถูกป้อนสู่ตัวศิลปินตลอด ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของศิลปินและความพึงพอใจของผู้ว่าจ้างอีกทีหนึ่ง

งานแสดงซอประเภทที่สอง คือ งานอื่นๆ ที่**ไม่ได้เป็นงานเกี่ยวกับจารีตประเพณีของชุมชน** ยกตัวอย่างเช่น งานนำเสนอวัฒนธรรมจำพวกเวทีนิทรรศการ เสวนา ถนนสายวัฒนธรรม เวทีประกวดซอ งานขันโตก งานแสดงประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยว ฯลฯ โดยงานแสดงซอประเภทนี้กำลังเริ่มมีขึ้นอย่างหนาแน่นในช่วงระยะเกือบสิบกว่าปีมานี้ (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2556) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มีการตื่นตัวในเรื่องการอนุรักษ์ฟื้นฟูวัฒนธรรมพื้นบ้านและการท่องเที่ยวกันอย่างแพร่หลาย ดังนั้น ผู้ว่าจ้างหรือผู้จัดหางานแสดงประเภทนี้จึงมักมาจากระดับหน่วยงานหรือองค์กรใหญ่ๆ เช่น สมาคมศิลปินพื้นบ้าน สภาวัฒนธรรม หน่วยงานเกี่ยวกับการท่องเที่ยวของจังหวัด นักวิชาการหรือนักอนุรักษ์วัฒนธรรม เป็นต้น

ประเภทงานแสดงซอที่หลากหลายไม่เพียงเป็นงานที่เกี่ยวกับจารีตประเพณีชุมชนหรืองานตามช่วงเวลาที่แน่นอนนี้เอง ที่ทางหนึ่งก็เป็นผลดีกับศิลปินซอ นั่นคือ เป็นการเพิ่มช่องทางเสริมรายได้นอกเหนือจากงานแสดงตามเทศกาลประจำปี (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2556) เพราะอย่างน้อยก็ชดเชยรายได้จากอาชีพหลักก็ไม่เพียงพอในบางครั้ง หรือแม้กระทั่งลดความขัดแย้งระหว่างคณะซอ อันเนื่องมาจากความต้องการงานแสดงซอที่มีมากขึ้น ทำให้คณะซอแต่ละคณะมีงานแสดงป้อนเข้ามามากขึ้น และไม่ต้องไปเสนอราคาค่าตัวที่ตัดกันเอง แต่กระนั้นก็ตาม ก็ยังมีศิลปินซอส่วนหนึ่งที่ให้ความเห็นว่า งานอื่นๆ โดยเฉพาะงานในลักษณะการจัดแสดงวัฒนธรรมที่บ่อยและพร่ำเพรื่อเกินไป จริงอยู่ที่ว่างานเหล่านี้มีส่วนเพิ่มรายได้ให้กับศิลปินซอ แต่ถ้ามองอีกมุมหนึ่งก็เป็นการ "ลดทอนคุณค่า" และ "จิตวิญญาณ" ของซอล่องน่านให้กลายเป็นเพียง "สินค้าวัฒนธรรม" ที่ผู้คนสามารถเข้าถึงและรับชมได้ง่ายขึ้นโดยไม่ต้องไปเสียเงินและเวลาไปว่าจ้างมาแสดงโดยตัวเอง ทั้งยังเป็นการเพิ่มภาระให้กับศิลปินซอเองที่ได้ไม่คุ้มเสียโดยใช่เหตุ ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ศิลปินซอบางกลุ่มเลือกที่จะปฏิเสธที่จะรับแสดงงานในลักษณะนี้ด้วย

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3.2.4 การถ่ายทอดความเป็นศิลปินจาก “ครู” สู่ “ศิษย์”

การถ่ายทอดความเป็น “ศิลปิน” ถือเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดของซอล่องน่านเลยก็ว่าได้ เพราะนอกจากจะทำให้ตัวซอล่องน่านเกิดการผลิตซ้ำสืบต่อจนสามารถดำรงอยู่ข้ามยุคข้ามสมัยมาได้แล้ว ยังเป็นการปูทางให้เกิดการสร้างหรือต่อเติมตัววัฒนธรรมอันเนื่องจากความสร้างสรรค์ของศิลปินที่สั่งสมในแต่ละยุคสมัยอีกด้วย ซึ่งกระบวนการถ่ายทอดความเป็น “ศิลปิน” จากครูสู่ศิษย์มีรูปแบบที่ผันแปรตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างน่าสนใจ โดยแยกพิจารณาได้ดังนี้

1. การเรียนขับซอ

การเรียนซอในสมัยก่อน โดยเฉพาะในยุคของ “อุ๊ยไจย” หรือ พ่อครูไชยลังกา เครือเสน เป็นการเรียนรู้จากสภาพความเป็น “โหล่ง” หรือ ชุมชนที่เต็มไปด้วยคนเจ้าสำบัดสำนวน อันเนื่องมาจากค่านิยมการยอมรับคนเจ้าบทเจ้ากลอนในฐานะ “คนเก่ง” (สัมภาษณ์ เสกสรร เวียงนาคเกริกโกวิทย์, 2555) ซึ่งคนที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านโวหารนี้มีอยู่หลายรูปแบบไม่จำกัดอยู่แค่ว่าการเป็นช่างซอ เช่น นักประพันธ์ อาจารย์ (ผู้นำพิธีกรรม) หมอขวัญ หมอเมือง หน้อย-หนาน เป็นต้น และจะเป็นคนเดียวกับช่างซอหรือไม่ก็ได้ ดังเช่นตัวอย่างของพ่อเมืองดี เทพประสิทธิ์ นักประพันธ์และผู้เชี่ยวชาญในศิลปะการแสดงพื้นเมืองหลายแขนงชาวอำเภอเวียงสาผู้ล่วงลับ ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้ชื่อว่าเป็น “พ่อครู” ของแม่ลำดวน สุวรรณภูคำ หรือ “ลำดวน เมืองแพร่” ช่างซอหญิงผู้โด่งดังในยุคปัจจุบัน ก็เป็นบุคคลที่ไม่ได้มีความเชี่ยวชาญในด้านการขับขานมากนัก แต่ท่านกลับมีความเชี่ยวชาญด้านกวีนิพนธ์ จึงสามารถแต่งคำซอและสอนซอให้กับแม่ลำดวนจนเป็นช่างซอได้ (สัมภาษณ์ ลำดวน สุวรรณภูคำ, 2556) ฉะนั้นจึงเหมือนกับว่า การเป็น “ช่างซอ” คือการตกผลึกความรู้ศาสตร์ด้านกวีโวหารอันมาจากสภาพสังคม ผนวกกับการรู้จักศิลปะด้านท่วงทำนอง จนกลายเป็นความเชี่ยวชาญในด้านการขับขาน และกลายมาเป็น “ช่างซอ” ในที่สุด

อย่างไรก็ตาม ตั้งแต่ยุคอุ๊ยไจยเป็นต้นมา หรือราวทศวรรษที่ 2470 รูปแบบการเรียนซอเริ่มกลายเป็นลักษณะของ “**ครู-ศิษย์**” เริ่มเกิดคำว่า “พ่อครู”[44] ขึ้นในวงการซอ ซึ่งคำว่า “พ่อครู” นี้เอง ก็เกิดขึ้นจากความมีชื่อเสียงของช่างซอผู้นั้น กับการถูกให้ความเคารพนับถือในฐานะผู้รู้ หรือ “ครู” เพราะหากช่างซอคนไหนไม่มีชื่อเสียงหรือซอไม่ได้เรื่อง ก็ย่อมไม่มีใครคนไหนอยากไปเรียนซอด้วย แต่การเรียนซอในช่วงสมัยดังกล่าว ไม่ได้เป็นการเรียนที่ศิษย์จะมาตั้งต้นเริ่มใหม่ทั้งหมด โดยยังพบลักษณะก้ำกึ่งแบบการเรียนจากสภาพสังคมก่อนหน้านี้อยู่ กล่าวคือ ผู้เรียนซอจะมีพื้นฐานการขับซออยู่ก่อนหน้านี้แล้วไม่มากก็น้อย เพียงแต่การมาเรียนกับพ่อครูซอก็เพื่อเก็บเกี่ยวเทคนิค

[44] ในช่วงเวลานั้น ยังไม่ปรากฏข้อมูลการเรียนในลักษณะนี้กับ “แม่ครู” หรือช่างซอผู้หญิง เพราะบทบาทของช่างซอหญิงที่ยังถูกมองจากสังคมในแง่ลบอยู่ ขนาดช่างซอหญิงหลายคนก็มาเรียนกับ “พ่อครู” หรือกับช่างซอชายที่มีชื่อเสียงอย่างอุ๊ยผายและอุ๊ยไจย

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

โวหาร การเอื้อนเสียง การใช้เสียงซอ ตลอดจนลีลาการแสดงซอขั้นสูง ซึ่งส่วนใหญ่แล้ว “พ่อครู” จะเป็นผู้ที่ไปพบศิษย์เองขณะไปทำการแสดงซอยังที่ต่างๆ และเป็นผู้ทาบทามให้ลูกศิษย์คนนั้นๆ ไปเรียนกับพ่อครูเอง (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

ถึงแม้ว่าจะเป็นรูปแบบการเรียนซอในลักษณะ “ครู-ศิษย์” แต่ก็ไม่ได้เป็นการสอนในลักษณะอบรมหรือบรรยายตรงๆ (Academic Teaching) กลับเป็นการเรียนในลักษณะ “**ครูพักลักจำ**” โดยการให้ลูกศิษย์มาอยู่อาศัยที่บ้านของพ่อครู แล้วให้ติดตามพ่อครูไปแสดงซอยังที่ต่างๆ จนกระทั่งไปร่วมออกงานแสดงซอด้วยกัน เหตุที่ต้องมาอาศัยกับพ่อครูนั้นก็เพราะการคมนาคมไปกลับในสมัยก่อนทำได้ลำบาก จึงใช้การเดินเท้าเป็นส่วนใหญ่ “ที่ใกล้ในสมัยนี้ก็อาจเป็นที่ไกลในสมัยก่อน” (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555) ในตอนระยะแรกๆ ของการฝึกนั้น ลูกศิษย์อาจจะไม่ได้รับอนุญาตให้แสดงซอเสียทีเดียว อาจจะติดตามไปเป็น “ลูกหาบ” คอยปรนนิบัติพ่อครูเล็กๆ น้อยๆ โดยในช่วงเวลาที่ติดตามไปนี้เอง ลูกศิษย์จะต้องสังเกตและเก็บเกี่ยวกลวิธีเทคนิคต่างๆ เกี่ยวกับการแสดงทั้งหมดด้วยตัวเอง รวมถึงในช่วงเวลาที่ไม่มีการแสดงซออย่างฤดูทำนา ก็จะต้องมาเป็นแรงงานเสมือนเป็นสมาชิกในครอบครัวของพ่อครู ได้แก่ ช่วยเลี้ยงควาย ช่วยทำนา หาฟืน ตักน้ำ หาผัก หาปลา นึ่งข้าว ทำครัว ทำความสะอาดบ้าน ฯลฯ โดยในช่วงนี้พ่อครูอาจจะให้ลองถ้องหรือซอโต้ตอบกับพ่อครู หรือโต้ตอบกันเองระหว่างลูกศิษย์เพื่อเป็นการฝึกฝน ทำเช่นนี้อยู่หลายปี บางคนก็สามปี บางคนก็ห้าปี ขึ้นอยู่กับความพอใจของลูกศิษย์และดุลยพินิจของพ่อครูที่จะให้ลูกศิษย์แยกตัวไปซอเป็นอิสระ ซึ่งเมื่อประมาณช่วงทศวรรษ 2500 ก็ยังพบวิธีการสอนเช่นนี้อยู่ และเฉพาะที่บ้านของ “อุ๊ยไจย” เองมีลูกศิษย์ที่มาอาศัยอยู่กินด้วยเพื่อเรียนซอถึงเกือบสิบคน (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

ลักษณะการเรียนซอแบบที่ลูกศิษย์ไปอาศัยด้วยที่บ้านพ่อครูเป็นแรมปีดังกล่าว นอกจากจะเป็นรูปแบบที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพทางชุมชนบ้านเรือนภาคเหนือในอดีตแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นรูปแบบการถ่ายโอนแลกเปลี่ยนแรงงานภาคการเกษตรในสมัยก่อนอีกรูปแบบหนึ่ง นอกเหนือจากการแต่งงานและการเอามื้อเอาวัน (รังสรรค์ จันต๊ะ, 2552) ซึ่งนอกจากพ่อครูจะต้องให้วิชาความรู้แก่ศิษย์เพื่อแลกกับแรงงานภาคการเกษตรที่ศิษย์มอบให้แล้ว ในบางครั้งครอบครัวของพ่อครูก็ต้องดูศิษย์เปรียบประหนึ่งเป็นสมาชิกในครอบครัวคนหนึ่ง หรือเปรียบเหมือนลูกหลานคนหนึ่ง ดังตอนหนึ่งของคำบอกเล่าแม่บิน นุปิง ภรรยาของ “อุ๊ยผาย” หรือ พ่อครูคำผาย นุปิง ที่เล่าถึงการดูแลลูกศิษย์ที่เข้ามาเรียนซอกับอุ๊ยผายในอดีตว่า (สัมภาษณ์ บิน นุปิง, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

" สมัยนั้นหนา สมศักดิ์[45] กับ สีมา[46] มาอยู่เฮียนซอตวย ตะเมื่อหน้อยๆ ละเป๋นละอ่อนเหีย ใจ๊ไปเลี้ยงควาย เป๋นว่าปากั๋นไปเล่นน้ำน่านต้าปู๋น แม่ถุได้เอาค้อนแส้ไปไล่เหิบเอา... เปิ่นมาอยู่บ้านเฮาเนาะ เฮาก็เลี้ยงเปิ่นเหมือนลูกนะเนาะ... เขาใหญ่มา เขาไข่บวช อุ๊ยก็ไปบวชหื้อเขาเหีย เขาแต่งงานอุ๊ยยังไปซอหื้ออยู่หว่ะ..."

(คำแปล - สมัยก่อน สมศักดิ์ กับ สีมา สมัยมาเรียนซอกับพ่อคำผายเมื่อยังเป็นเด็ก พ่อคำผายก็ใช้ให้ไปเลี้ยงควาย แต่แทนที่จะไปดูควาย กลับพากันเถลไถลไปเล่นที่ท่าแม่น้ำน่าน แม่บินก็ได้เอาไม้เรียวไปไล่กลับมาบ้าน กลัวว่าจะโดนน้ำพัดไป... เขามาอยู่บ้านเรา เราก็ต้องเลี้ยงเขาเหมือนลูก เมื่อพวกเขาโตขึ้นเขาอยากบวชพ่อคำผายก็ไปทำพิธีให้เขา ทั้งยังตอนแต่งงานพ่อคำผายก็ยังไปซอในงานแต่งงานของพวกเขา... (แปลโดยผู้ศึกษา))

ในสมัยที่ "อุ๊ยผาย" เดินทางไปเรียนซอกับ "อุ๊ยไจย" ที่บ้านมงคล (ในเวียงน่าน) ประมาณปี พ.ศ. 2480 อุ๊ยไจยก็ใช้วิธีการสอนแบบ "ครูพักลักจำ" ดังกล่าว ซึ่งวิธีการสอนซอเช่นนี้ "อุ๊ยผาย" ก็ได้นำมาใช้สอนต่อเรื่อยมาจนกระทั่งตั้งคณะซอเองเมื่อ พ.ศ. 2505 (อรายันต์ เลาสัตย์, 2526: 59) ก็ยังใช้วิธีนี้อยู่ นั่นคือ "อุ๊ยผาย" จะพาลูกศิษย์ไปออกงานแล้วให้นั่งติดตามด้วยใกล้ๆ เพื่อสังเกตเทคนิคต่างๆ ได้แก่ รู้การลากเสียงขึ้นลง เก็บคำซอได้มาก มีจังหวะ เรียงร้อยโวหาร ฯลฯ เมื่อนานวันเข้าก็จะลองยื่นไมโครโฟนให้ "*เอ๊าะ.. มึงลองว่าผ่อกะ!* " (อ๊ะ... เอ็งลองซอดูสิ!) จากนั้นก็จะฝึกฝนเช่นนี้กับศิษย์ไปเรื่อยๆ จนกระทั่งซอได้ช่ำชอง (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) ซึ่งในเวลาต่อมาก็ยังพบอีกว่า พ่อครูบางคนก็อาจมีการแต่งคำซอและเขียนเป็นลายลักษณ์อักษรให้ศิษย์เก็บไว้ใช้ด้วย โดยเฉพาะศิษย์รุ่นหลังๆ ที่มีการหมายมั่นปั้นมือว่าจะให้เป็น "ช่างซอมืออาชีพ" อย่างเช่น "อุ๊ยไจย" ได้เขียนคำซอ (บางส่วน) ให้กับลูกศิษย์อย่างพ่ออินสน เดือนเป็ง และพ่อหนานอรุณศิลป์ ดวงมูล เป็นต้น (สัมภาษณ์ อินสน เดือนเป็ง, 2555)

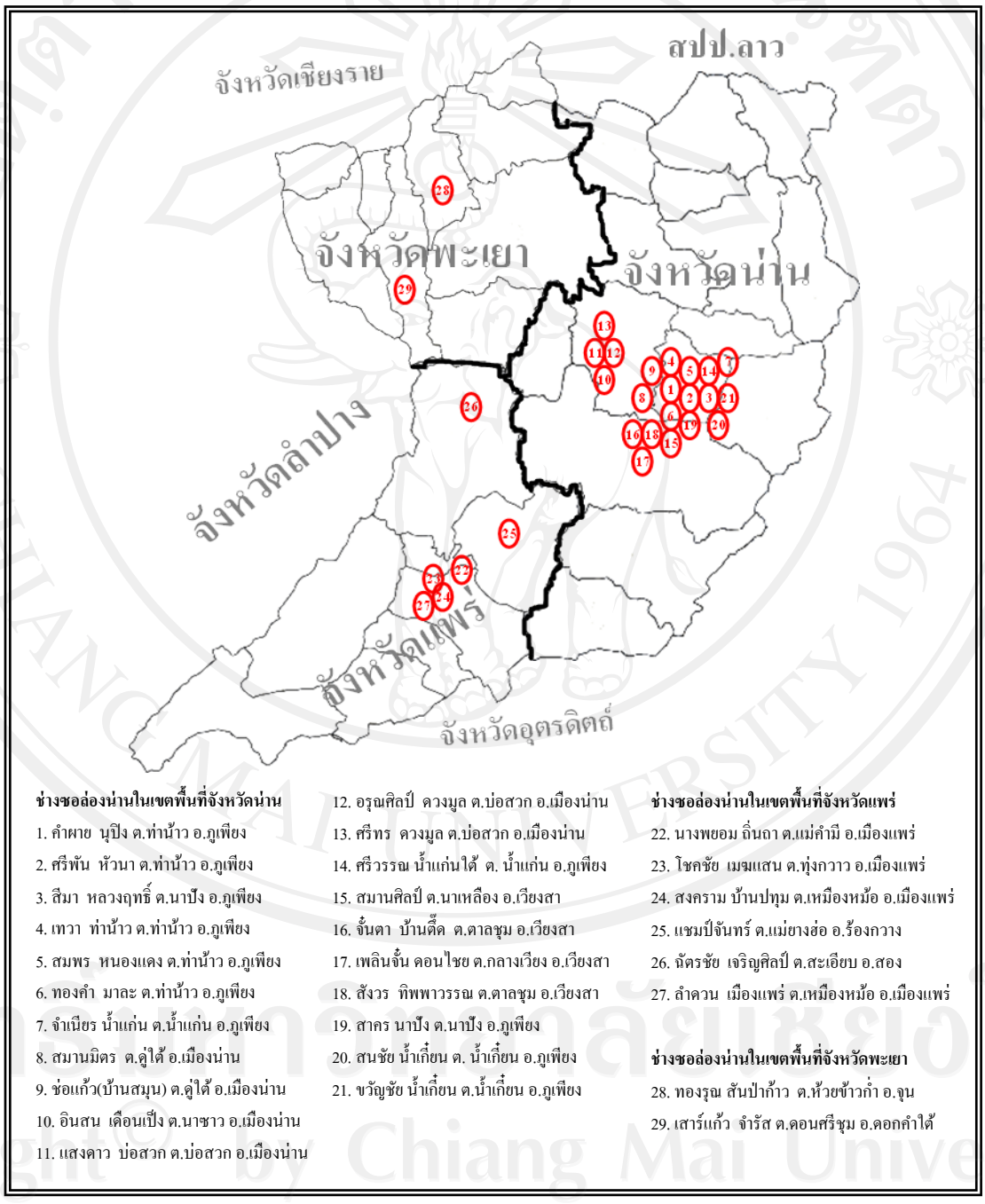
มีข้อสังเกตอีกอย่างหนึ่งว่า ลูกศิษย์ที่จะไปอยู่อาศัยที่บ้านพ่อครูเพื่อเรียนซอนั้น ส่วนใหญ่จะเป็น "ผู้ชาย" โดยทั้งหมด และครูซอก็ยังเป็นผู้ชาย ส่วนน้อยเท่านั้นที่พบเป็นผู้หญิง เพราะผู้หญิงมีข้อจำกัดในด้านค่านิยมจารีตเกี่ยวกับการเรียนซอ โดยจะถูกมองว่าไม่งามหากนอกบ้านไปไหนไกลๆ นานๆ เพราะโดยจารีตจะขีดพื้นที่ผู้หญิงให้อยู่กับบ้าน แม้แต่การเรียนซอเองผู้หญิงก็จะไม่ถูกให้การยอมรับเท่าผู้ชาย ซ้ำยังถูกมองว่าเป็นผู้หญิงไม่เรียบร้อย ไม่รักนวลสงวนตัว ฯลฯ บาง

[45] หมายถึง พ่อสมศักดิ์ ปินะสุ ช่างซอล่องน่านเมืองแพร่ ผู้ล่วงลับ

[46] หมายถึง พ่อสีมา หรือ ถนอม หลวงฤทธิ์ ช่างซอล่องน่าน บ้านม่วงใหม่ ต.นาปัง อ.ภูเพียง จ.น่าน

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

รายถึงกับแอบมาเรียนเพื่อไม่ให้ทางบ้านรู้ ด้วยเหตุนี้การเรียนซอของผู้หญิงจึงไม่ใช่รูปแบบที่ผู้หญิงมาอยู่บ้านพ่อครู แต่จะเป็นการติดตามพ่อครูไปแสดงซอตามงานต่างๆ แทน โดยพ่อครูจะไป “เอิ้น” หรือเรียกตัวที่บ้านแล้วก็ไปด้วยกัน เพราะฉะนั้นแล้วจึงทำให้ช่างซอหญิงในสมัยก่อนยิ่งมีความกระจุกตัวอยู่ละแวกชุมชนเดียวกับบ้านของพ่อครู (และแม่ครู)



ช่างซอล่องน่านในเขตพื้นที่จังหวัดน่าน

1. คำผาย นุปิง ต.ท่าน้าว อ.ภูเพียง
2. ศรีพัน หัวนา ต.ท่าน้าว อ.ภูเพียง
3. สีมา หลวงฤทธิ์ ต.นาปัง อ.ภูเพียง
4. เทวา ท่าน้าว ต.ท่าน้าว อ.ภูเพียง
5. สมพร หนองแดง ต.ท่าน้าว อ.ภูเพียง
6. ทองคำ มาละ ต.ท่าน้าว อ.ภูเพียง
7. จำเนียร น้ำแก่น ต.น้ำแก่น อ.ภูเพียง
8. สมานมิตร ต.ดู่ใต้ อ.เมืองน่าน
9. ช่อแก้ว(บ้านสมุน) ต.ดู่ใต้ อ.เมืองน่าน
10. อินสน เดือนเป็ง ต.นาซาว อ.เมืองน่าน
11. แสงดาว บ่อสวก ต.บ่อสวก อ.เมืองน่าน
12. อรุณศิลป์ ดวงมูล ต.บ่อสวก อ.เมืองน่าน
13. ศรีทร ดวงมูล ต.บ่อสวก อ.เมืองน่าน
14. ศรีวรรณ น้ำแก่นใต้ ต. น้ำแก่น อ.ภูเพียง
15. สมานศิลป์ ต.นาเหลือง อ.เวียงสา
16. จั๋นตา บ้านต็ด ต.ตาลชุม อ.เวียงสา
17. เพลินจั๋น ดอนไชย ต.กลางเวียง อ.เวียงสา
18. สังวร ทิพพาวรรณ ต.ตาลชุม อ.เวียงสา
19. สาคร นาปัง ต.นาปัง อ.ภูเพียง
20. สนชัย น้ำเกี๋ยน ต. น้ำเกี๋ยน อ.ภูเพียง
21. ขวัญชัย น้ำเกี๋ยน ต.น้ำเกี๋ยน อ.ภูเพียง

ช่างซอล่องน่านในเขตพื้นที่จังหวัดแพร่

22. นางพยอม ถิ่นถา ต.แม่คำมี อ.เมืองแพร่
23. โชคชัย เมฆแสน ต.ทุ่งกวาว อ.เมืองแพร่
24. สงคราม บ้านปทุม ต.เหมืองหม้อ อ.เมืองแพร่
25. แชมป์จันทร์ ต.แม่ยางฮ่อ อ.ร้องกวาง
26. ฉัตรชัย เจริญศิลป์ ต.สะเอียบ อ.สอง
27. ลำดวน เมืองแพร่ ต.เหมืองหม้อ อ.เมืองแพร่

ช่างซอล่องน่านในเขตพื้นที่จังหวัดพะเยา

28. ทองรุณ สันป่าก้าว ต.ห้วยข้าวก่ำ อ.จุน
29. เสาร์แก้ว จำรัส ต.ดอนศรีชุม อ.ดอกคำใต้

ภาพ 3.6 แสดงที่อยู่พอสังเขปของช่างซอล่องน่าน(บางส่วน)ที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน ซึ่งจะหนาแน่นมากโดยเฉพาะในเขตจังหวัดน่าน (มีทั้งที่เป็นชื่อจริงและชื่อในวงการ)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

สาเหตุอีกประการหนึ่งที่มีผลทำให้ช่างซอล่องน่านในอดีตมีความหนาแน่นกระจุกในเมืองน่านเป็นส่วนใหญ่ ก็เนื่องด้วยสภาพภูมิศาสตร์ของจังหวัดน่านที่เต็มไปด้วยภูเขาถึง 4 ใน 7 ของพื้นที่ทั้งหมด ทำให้เป็นเหมือนปราการธรรมชาติที่ปิดกั้นตัวจังหวัดน่านออกจากโลกภายนอก (กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร สำนักงานจังหวัดน่าน, ม.ป.ป.) ทำให้สภาพจังหวัดน่านช่วงก่อน พ.ศ. 2500 เป็นช่วงที่การเข้าถึงของความเจริญทางกายภาพและเทคโนโลยีการสื่อสารมีความจำกัดกว่าหลายพื้นที่ในภาคเหนือ การติดต่อคมนาคมมีความเข้มข้นในวงจำกัด คือเฉพาะในจังหวัดน่านเอง และดีที่สุดก็คือระหว่างจังหวัดเช่น แพร่ ถนนหนทางไม่มีความสะดวกสบายเท่าสมัยนี้ มีแต่ทางเดินล้อ (เกวียน) และใช้เท้าเดินเป็นส่วนใหญ่ จึงมีผลทำให้ช่างซอ โดยเฉพาะช่างซอที่มีชื่อเสียง “ข้อน” หรือกระจุกตัวอยู่แต่ในเมืองน่าน เมืองสา และเมืองแพร่เป็นส่วนมาก

ก่อนการปวารณาตัวเป็นศิษย์เพื่อเรียนซอทั้งสมัยก่อนและปัจจุบัน จะมีพิธีกรรมที่เรียกว่า “**การกิ๋นอ้อ**” หรือ การเอาอ้อ ซึ่งก็คือการกินน้ำผึ้งจากปล้องอ้อ โดยพ่อครูซอจะเอาน้ำผึ้งใส่ในกระบอกอ้อยาวประมาณ 5-6 นิ้ว แล้วเป่ามนต์คาถา จากนั้นจึงให้ลูกศิษย์ที่เรียนซอจนหมดก่อนที่จะบีบหรือกัดกระบอกอ้อให้แตกแล้วโยนทิ้งข้ามหัวไป ประเภทการกินอ้อมีอยู่ 4 ประเภท ได้แก่ อ้อจำ อ้อพูด อ้อมหาเสน่ห์ และอ้อผญ๋า (สิริกร ไชยมา, 2543: 42-43) ซึ่งสำหรับการซอแล้วมักจะเป็น“**การกิ๋นอ้อผญ๋า**” (ผญ๋า หมายถึง สติปัญญา) เพราะเชื่อว่าจะช่วยเสริมสร้างสติปัญญาเฉลียวฉลาด และเกิดการจดจำ(คำซอ)ได้เป็นอย่างดี ดังนั้น “อ้อผญ๋า” ในปัจจุบันจึงไม่ได้จำกัดเป็นการกินเพื่อเรียนซอเท่านั้น เพราะเด็กนักเรียนที่กำลังเรียนหนังสืออยู่หลายคนก็มากินอ้อผญ๋านี้ด้วย (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) แต่ “การกิ๋นอ้อผญ๋า” ยังไม่เพียงพอสำหรับคนที่จะเป็นช่างซออย่างเต็มตัว ต้องทำพิธีขออนุญาตจากครูซอเสียก่อน เรียกว่า “**การแบ่งครูซอ**” เพื่อขอแบ่งความเป็นครูจากครูซอของตนเอง (สิริกร ไชยมา, 2543: 36)

“**การแบ่งครูซอ**” หรือ การรับ “ขันครูซอ” สำหรับธรรมเนียมของการเรียนซอล่องน่านนั้น พ่อครูจะแบ่งให้ลูกศิษย์ที่มีท่าที่แน่วแน่ว่าจะเอาดีทางการซอ และก็ต้องซอได้เก่งพอสมควรเพื่อที่จะสอนซอให้กับลูกศิษย์ต่อไป ซึ่งลูกศิษย์แต่ละคนก็ได้ไม่เท่ากันเป็นธรรมดา เครื่องบูชาใน “ขันครูซอ” พื้นฐานหลักๆ ก็จะเหมือนกับขันตั้งซอ อาจมีเพิ่มเติมบางอย่างแล้วแต่ที่แล้วแต่กรณี (ดูเพิ่มเติมในบทที่ 2: “ขันตั้งซอ” กับ “ค่าจ้าง” ฯ) ซึ่งความหมายของ “ครูซอ” ในที่นี้ก็คือ สิ่งอันเป็นที่เคารพยึดเหนี่ยวจิตใจของช่างซอทั้งในรูปแบบของความศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ (Supernatural) และตัวบุคคล โดยไม่ได้เจาะจงว่าเป็นผีหรือครูตนหรือคนใดเป็นพิเศษ แต่มักเรียกรวมๆ ว่า “*ครูเก๊าครูป๋ายครูต๋ายครูยัง*” ซึ่งนิยมยกบูชาไว้บน “เจ๊าะ” หรือหิ้งแขวน เรียกว่า “หิ้งผีครู”

หน้าที่สำคัญของการแบ่งครูซอก็คือ เป็นการสืบทอดศิลปะการซอผ่านการสืบทอด “ความเป็นครู” โดยให้ลูกศิษย์เห็นถึงคุณค่าและเคารพต่อจิตวิญญาณในทางศิลป์ของตน ให้ใช้การ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ซอไปในทางที่เป็นประโยชน์ในด้านสัมมาชีพโดยไม่ก่อให้เกิดความเดือดร้อนต่อผู้อื่น (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2556) หรือในประเด็นของปัจเจกบุคคล ก็คือเกิดที่พึ่งเพื่อปลอบประโลมทางจิตใจและสามารถอธิบายต่อตนเองได้กรณีที่เกิดความผิดพลาดหรืออุปสรรคกับตัวเอง อาทิ คิดคำซอไม่ออก ซอผิด ซอไม่ได้ดั่งใจ ปวดหัว เจ็บคอ งานแสดงซอติดต่อเข้ามาน้อย ฯลฯ โดยเชื่อมมูลเหตุและทางออกของปัญหาทั้งหมดเข้ากับเรื่อง “ครูซอ” นอกจากนี้ ยังเป็นการสร้างสัมพันธ์ในลักษณะ “สำนัก” โดยเริ่มจากการสร้างเครือข่ายระหว่างครูกับศิษย์ อันจะมีประโยชน์ในการทำมาหากินบนเส้นทางการซอนี้ และการแสดงความกตัญญูต่อครูซอก็ทำได้โดยการ “เลี้ยงผีครู” ซึ่งมักจะทำในวาระสำคัญๆ เช่น ปีใหม่เมือง (สงกรานต์) ช่วงก่อนเข้าพรรษา เป็นต้น โดยธรรมเนียมเดิมจะเลี้ยงเพียงเครื่องเซ่น “เหล้าไหไก่คู่” และทำที่บ้านใครบ้านมันเท่านั้น (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2556) เพราะเหตุนี้ จึงไม่ค่อยพบเห็นพิธีเลี้ยงครูที่จัดอย่างเอิกเหริกในบรรดาศิลปินซอล่องน่าน (โดยเฉพาะในเมืองน่าน) เท่าใดนัก

ในประเด็นเกี่ยวกับการตั้งชื่อศิลปินซอล่องน่าน ส่วนใหญ่แล้วคนมักรู้จักศิลปินซอผ่าน “**ชื่อในวงการ**” มากกว่า ซึ่งบางชื่อก็ไม่ใช่ชื่อจริงๆ แต่เป็นชื่อที่ตั้งขึ้นใหม่ ตัวอย่างเช่น “อุ๊ยผาย” ที่ชื่อจริงๆ คือ “ผาย” พยางค์เดียว แต่เติม “คำ” เข้าไป (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) หรือบางส่วนก็ใช้ชื่อจริงๆ ไปเลย ขึ้นอยู่กับว่าชื่อนั้นสามารถเอื้อต่อการ ‘เล่น’ ในภาษาซอได้ดีแค่ไหน เป็นต้นว่าเป็นชื่อที่ลงสัมผัสง่าย เช่น แสงดาว ลำดวน แสงเดือน สมพร ฯลฯ หรือเป็นชื่อที่เอื้อต่อการเล่นคำ เช่น คำผาย-ผายคำ, ศรีคำ-คำศรี, ศรีนวล-นวลศรี เป็นต้น ซึ่งอาจจะตั้งเองหรือครูตั้งให้ ทั้งในส่วนของ “สร้อย” หรือนามสกุลต่อท้ายที่ส่วนมากเป็นชื่อของหมู่บ้าน ตำบล อำเภอ หรือจังหวัดที่ศิลปินคนนั้นอาศัย เช่น คำผาย เมืองน่าน, สมพร หนองแดง, แสงดาว บ่อสวก, สีมา ม่วงใหม่, ลำดวน เมืองแพร่ ฯลฯ ทั้งนี้เพราะในสมัยก่อนที่การติดต่อว่าจ้างซอเป็นไปอย่างลำบาก ผู้ว่าจ้างจำเป็นต้องเดินทางมาติดต่อถึงยังบ้านของศิลปินซอเท่านั้น การเอาชื่อชุมชนต่อท้ายก็เป็นไปเพื่อเหตุผลที่ว่าให้ผู้ที่ต้องการว่าจ้างติดต่อตามตัวได้ง่าย จนเป็นธรรมเนียมมาถึงยุคหลังๆ นอกจากนี้ สำหรับในเรื่องการที่ช่างซอนำชื่อถิ่นที่อยู่มาตั้งเป็นนามสกุลของตัวเองนั้น ยังได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งจากธรรมเนียมการตั้งชื่อนักร้องของภาคกลางสมัยก่อน (สัมภาษณ์ โชคชัย เมฆแสน, 2556) อย่างเช่น ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, ศรคีรี ศรีประจวบ หรือ ชาย เมืองสิงห์ เป็นต้น

หากเมื่อพิจารณาถึงทักษะทางดนตรีของ “พ่อครู” รุ่นแรกๆ อย่าง “อุ๊ยไจย” จะพบว่า ไม่เพียงแต่อุ๊ยไจยจะมีทักษะในด้านการขับซอเท่านั้น ทักษะทางด้านดนตรีพื้นเมืองของอุ๊ยไจยก็มีเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีประกอบซออย่างปิณ-สะล้อ หรือทักษะเครื่องดนตรีสำหรับวงปี่พาทย์อื่นๆ เช่น ระนาดและปี่ (บทสัมภาษณ์ ไชยลังกา เครือเสน, ม.ป.ป.) ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับ “อุ๊ยผาย” ซึ่งเป็น “พ่อครู” รุ่น “ลูกศิษย์” ของอุ๊ยไจย อุ๊ยผายกลับมีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านมากกว่า คือ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

สามารถซอได้อย่างเดียว ไม่ใช่ทำได้หมดทุกอย่างเหมือนดังที่ข้อมูลของหน่วยงานทางวัฒนธรรมบางหน่วยงานพยายามจะนำเสนอ แต่ถึงแม้อุ๊ยผายจะไม่มีความชำนาญในด้านการเล่นดนตรี แต่อุ๊ยแกก็สามารถจำแนกเสียงดนตรีได้ ว่าเสียงไหนเข้าไม่เข้าซอ เสียงไหนเสียงสูง-ต่ำ หรือเพี้ยนอย่างไร (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2555) ทั้งนี้ การที่ศิลปินจะเลือกว่าจะเอาดีในทักษะใด มันก็ขึ้นอยู่กับ “การเลือก” ที่มาความชอบความสนใจของศิลปินแต่ละคน และในขณะเดียวกันศิลปิน(สมัยก่อน)ก็มีสิทธิ์ที่จะดัดแปลงปรับเปลี่ยนรูปลักษณ์ให้เป็นไปตามความต้องการของตนเอง หรือปรับเพื่อให้สอดคล้องกับเงื่อนไขทางสังคมที่กำลังเผชิญไปตามยุคเวลา

การที่ช่างซอรุ่นเก่าหลายคนเข้าใจว่ามีอยู่ช่วงเวลาหนึ่ง โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 2500 – 2510 ที่ช่างซอล่องน่านเหลือจำนวนน้อยจนเกือบจะสูญหายไป (สัมภาษณ์ ทิวา สารแก้ว, 2556) แท้จริงอาจจะไม่ใช่การร่อยหรอในเชิงปริมาณจำนวนหรือทักษะ เพราะหากพิจารณาจากคำสัมภาษณ์ของช่างซอในยุคนั้นหลายคนแล้วก็ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าจำนวนผู้ที่ซอเป็นมีขนาดลดลงแต่อย่างใด ช่างซอหลายคนที่ผ่านยุคนั้นมาก็ยังมาเปิดคณะซอในปัจจุบันก็มีหลายท่าน ดังนั้นจึงวิเคราะห์ต่อไปได้อีกว่า สังกัป (concept) ของ “ช่างซอ” ที่กำลังถูกพูดถึงนี้ น่าจะไม่ได้หมายถึงผู้ที่มีทักษะโวหารหรือการขับซอในชุมชนโดยทั่วไปในสมัยนั้น แต่น่าจะหมายถึงผู้ที่เป็น “**ศิลปินซอมืออาชีพ**” ที่ออกงานเป็นคณะใหญ่ๆ อันเป็นความหมายที่เป็นปัจจุบันสมัย ซึ่งปรากฏลักษณะเช่นนี้ในสมัยก่อนเพียงไม่กี่คณะ ดังนั้น เมื่อเปรียบเทียบ “ช่างซอ” ระหว่างอดีตกับปัจจุบันก็จะเห็นความต่างกันตรงที่ว่า ช่างซอในอดีตไม่ได้มี “ความเป็นศิลปิน” ที่มีนัยเฉพาะด้านเหมือนกับช่างซอปัจจุบัน สถานะของช่างซอทั่วไปในอดีตจึงไม่ได้โดดเด่น ทั้งยังถูกจัดความสัมพันธ์ให้อยู่ในระนาบเดียวกับคนอื่นๆ ในสังคม ซึ่งต่างกับการมอง “ช่างซอ” ในปัจจุบัน ที่มีการ “เน้น” หรือให้ความหมายต่อทักษะการขับซอนั้นจนโดดเด่นขึ้นมา จึงทำให้ “ความเป็นศิลปิน” ของช่างซอในปัจจุบันมีนัยความหมายของความเป็นผู้เชี่ยวชาญ (expert) และมืออาชีพ (professional)

เมื่อกลับมาที่เรื่องการถ่ายทอดความเป็นศิลปินซอ ถึงแม้ว่าปัจจุบันจะมีการผลิตซ้ำความเป็นศิลปินในลักษณะ “ครู-ศิษย์” อยู่ แต่ก็ไม่ได้เป็นไปในรูปแบบเดิมอีกแล้ว โดยลูกศิษย์ไม่จำเป็นต้องไปอาศัยอยู่ด้วยที่บ้านพ่อครู (แม่ครู) อันเนื่องจากการติดต่อคมนมคมสะดวกสบายกว่าในอดีตมาก ทั้งยังนวัตกรรมเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เอื้อต่อการติดตามผลงานของศิลปินซอได้ง่าย ไม่ต้องติดตามครูซอไปยังทุกที่ที่ไปแสดง ได้แก่ ซอในรูปแบบเทปคลาสเสท แผ่นวีซีดี (VCD) วีดีโอ (Video) ที่เริ่มมีการทำออกมาขายกันอย่างแพร่หลาย ตลอดจนมีการสอนในเชิงวิชาการ (academic) เช่น การบรรยายอบรม หรือแม้แต่เกิดการแทรกลงในวิชาจำพวกท้องถิ่นศึกษาของบางโรงเรียน โดยเฉพาะโรงเรียนในเขตจังหวัดน่าน พลวัตที่เกิดขึ้นไม่เพียงแต่จะเกิดกับรูปแบบการเรียนซอเท่านั้น ระบบความคิดของช่างซอที่มีต่อการจัดการตัวซอล่องน่าน โดยเฉพาะศิลปินซอรุ่นใหม่อายุ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

สัก 30-40 ปีก็มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย[47] นั่นคือ มีความพยายามทำให้ซอล่องน่านมีความเป็นระเบียบแผนรูปธรรมที่จับต้องได้มากขึ้น เป็นต้นว่าเริ่มมีการจดบันทึกคำซอเป็น “ปั๊กกะตืน” หรือ “ตำรา” สำหรับเรียนมากขึ้น การจัดระเบียบผังฉันทลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งนั่นก็สอดรับรูปแบบการเรียนซอที่เปลี่ยนไปจนดูคล้ายกับรูปแบบ “การเรียนในโรงเรียน (School Study)”

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงทำให้ชวนตั้งคำถามว่า แล้วระบบ “ครู-ศิษย์” จะสำคัญอะไร ถ้าหาก “ศิษย์” สามารถเรียนซอได้โดยไม่จำเป็นต้องมาเจอหน้าครูซอด้วยซ้ำ? คำตอบเบื้องต้นที่ได้เผยออกมาให้เห็นข้อย้อนแย้งอย่างน่าสนใจ กล่าวคือ ระบบ “ครู-ศิษย์” กลับมีความเข้มแข็งอย่างมีนัยสำคัญ และยิ่งถ้าหากครูซอคนนั้นมีชื่อเสียงมากๆ ก็จะยิ่งทรงอิทธิพลในฐานะเป็น “เจ้าสำนัก” ความ “เคารพนับถือ” ที่ศิษย์มีให้กับบุคคลที่เป็นแบบอย่างทางการซอกลายเป็นสร้างสายสำนัก (โดยไม่รู้ตัว) ตลอดจนเกิดการแปลงความหมายของพิธีกรรมอย่าง “อ้อผญ๋า” และ “ขันครู” ให้ผูกโยงความศักดิ์สิทธิ์ไปสู่ตัวบุคคลที่เป็นเจ้าสำนัก จนกลายเป็น “ความศักดิ์สิทธิ์ของครูซอ” แทน จึงทำให้เกิดปรากฏการณ์ที่ **“ศิษย์” ต้องมี “ครู”** ที่หมายถึงครูที่เป็นบุคคล ไม่ว่าคนนั้นจะเริ่มเรียนซอจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์อะไรก็ตาม หากจะก้าวขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของวงการซอ(ล่องน่าน)แล้ว ก็ต้องหาทางยึดโยงกับศิลปินซอที่เป็นตัวบุคคลให้ได้ไม่ทางไหนก็ทางหนึ่ง ลักษณะเช่นนี้ได้กลายเป็นความเข้มแข็งทางขนบ “จารีต” อย่างหนึ่ง ที่ศิษย์ซอทุกคนจำเป็นต้องปฏิบัติ หากไม่ปฏิบัติตามก็จะโดนเบียดขับครหาจากบรรดา “ศิษย์มีครู” (บางคน)

2. การเรียนดนตรีพื้นเมือง

การเรียนดนตรีในสมัยก่อนก็ใช้วิธีเรียนเช่นเดียวกับการเรียนซอ นั่นคือใช้วิธีสังเกตและปฏิบัติตามแบบ “ครูพักลักจำ” และยิ่งถ้าผู้สอนเป็นคนเดียวกับช่างซอ ก็อาจจะได้ทักษะทั้งสองอย่างไปพร้อมๆ กัน แต่ส่วนใหญ่ในปัจจุบันแล้วมักจะเรียนแยกไปตามความสนใจ เป็นผลให้นักดนตรีพื้นเมืองหลายคนไม่มีทักษะทางด้านขับซอ นอกจากนี้สัดส่วนจำนวนของนักดนตรีพื้นเมืองยังถือว่ามีน้อยกว่าจำนวนช่างซอมาก แต่ก็ไม่ได้เป็นปัญหาเมื่อคราวจะออกงานหรือทำการแสดง เพราะมักจะมีการไปหยิบยืมนักดนตรีจากต่างชุมชนต่างหมู่บ้านมาช่วยเล่นให้ ซึ่งดนตรีพื้นเมืองในที่นี้จะหมายถึงดนตรีที่ใช้กับวงซอล่องน่านเป็นหลัก นั่นคือ “ปิณ” กับ “สะล้อ”

วิธีเรียนแบบ “ครูพักลักจำ” สำหรับการเรียนดนตรีพื้นเมืองนั้น ไม่จำเป็นจะต้องไปพักอยู่บ้านของผู้สอนเช่นเดียวกับการเรียนซอ เว้นเสียจากว่าต้องการจะเรียนซอด้วย และก็ไม่จำเป็นว่าจะต้องติดตามผู้สอนไปแสดงยังที่ต่างๆ นอกจากว่าผู้เรียนต้องการจะดูการเล่นจริงๆ หรือบางครั้งก็

---

[47] ดังกรณีหนึ่งจากคำบอกเล่าของอุ๊ยผาย มีอยู่ว่า มีลูกศิษย์ท่านหนึ่งเคยมาเรียนซอกับพ่อครูคำผายในช่วง พ.ศ.2520 กว่าๆ ซึ่งอุ๊ยผายก็สอนซอแบบวิธีเดิมตามธรรมเนียมแบบ “ครูพักลักจำ” แต่ลูกศิษย์คนนั้นกลับรู้สึกว่าตัวเอง “ไม่ได้อะไรเลย” เป็นเพราะลูกศิษย์ผู้นั้นไม่ถนัดและไม่อดทนกับการเรียนการสอนซอตามแบบวิธีดั้งเดิมดังกล่าว จึงอยู่ได้แค่ 3 เดือน แล้วก็ขอลากลับไป (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

อาจลักจำจากนักดนตรีคนอื่นๆ ซึ่งดูยืดหยุ่นกว่าการเรียนขับซอมาก เพราะโอกาสที่เหมาะสมสำหรับการซอหาได้ไม่บ่อยเหมือนการเล่นดนตรี เพราะต้องรอโอกาสอันเหมาะสม(เช่น ซอที่มีเนื้อหารำพันหาคนตาย หรือเชิญเทพยดา ถ้าจะซอพร่ำเพรื่อนักก็ดูไม่เหมาะ) ในขณะที่ดนตรีจะเล่นเมื่อใดที่ไหนก็ได้ โดยลักษณะการเรียนดนตรีดังกล่าวจะเป็นการสังเกตการเล่นดนตรีจากผู้สอน นับตั้งแต่การจับเสียง ทำนองเพลง ลีลาการเล่น จังหวะ เทคนิค ลูกเล่นลูกตวัด รวมทั้งเรื่องระดับ “เสียง” ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุด เพราะในสมัยก่อนไม่มีการบันทึกโน้ตดนตรีให้เป็นลายลักษณ์อักษร การเล่นดนตรีพื้นเมืองส่วนใหญ่จะเป็นไปตาม “อารมณ์” ผู้เล่นซึ่งมีความชำนาญในการไล่ระดับเสียงอย่างแม่นยำ การเรียนดนตรีพื้นเมืองส่วนใหญ่จึงเน้นการเรียนจากการจำ “เสียง” เป็นหลัก (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

นักดนตรีพื้นเมืองวัย 29 ปี อย่าง “*หนานเอ็ม*” หรือที่ผู้ศึกษามักเรียกว่า “*พี่หนาน*” ได้เล่าให้ฟังเกี่ยวกับการเรียนดนตรีพื้นเมืองสมัยก่อนว่า ส่วนตัว “พี่หนาน” เองเรียนกับพ่ออุ๊ย ชื่อ “อุ๊ยสม ศรีทะแก้ว” (ซึ่งก็เป็นญาติกับแม่กุหลาบ ศรีทะแก้ว ช่างซอหญิงอดีตคู่ถ้องอุ๊ยผายที่โด่งดัง) ตั้งแต่สมัย ป. 4 โดยเกิดจากความสนใจของพี่หนานเอง ตกค่ำมาหลังเลิกเรียน พี่หนานจะสะพายปิณน้อยอันหนึ่งไปรบเร้าให้อุ๊ยสมช่วยสอนให้ การสอนของอุ๊ยสมไม่ได้สอนแบบจับมือเล่น แต่จะเป็นการเล่นให้ดู เล่นไปเรื่อยๆ แล้วให้พี่หนาน “จำเสียง” เอาไปเล่นตาม เล่นเพลงซ้ำเก่าซ้ำใหม่ไปเรื่อยๆ บางเพลงก็เล่นเป็นร้อยๆ รอบต่อวันก็เคยมี หน้าหนาวบางทีก็สอนเล่นตอนขณะผิงไฟ เล่นผิดค่อยมาตามเก็บในรอบต่อไป จนกระทั่งจำเสียงจำทำนองของเพลงนั้นได้ แล้วจึงเริ่มหัดเพลงใหม่ ทำเช่นนี้จนกว่าจะชำนาญ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) ซึ่งรูปแบบการเรียนของพี่หนานเอ็มนั้นก็คล้ายๆ กับประสบการณ์ของมือสะล้อระดับพระกาฬอย่าง “พี่หนานเศษ” หรือวิเศษ แก้วศรีวงศ์ ผู้ซึ่งเคยเล่นดนตรีประกอบซอให้วงอุ๊ยผายอยู่ในระยะหนึ่งก่อนที่อุ๊ยผายจะวางงานซอเนื่องจากสังขารอันโรยรา ปัจจุบันพี่หนานเศษเป็นนักดนตรีอิสระที่ไปเล่นกับวงซอวงใดก็ได้แล้วแต่ว่าหัวหน้าวงจะมาชวน แต่ที่จะไปบ่อยๆ ที่สุดก็จะไปกับคณะซอพ่อหนานอรุณศิลป์ บ้านซาวหลวง อำเภอเมืองน่าน พี่หนานเศษเล่าเกี่ยวกับการเรียนดนตรีของตนว่า เริ่มแรกทีเดียวก็เล่นกับบรรดาพ่ออุ๊ยแถวๆ บ้าน พอดีว่าอุ๊ยผายมาเห็นฝีไม้ลายมือ เลยชวนมาเล่นในคณะของอุ๊ยผายด้วย (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2555) แต่อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้ก็ไม่ได้จบเพียงแค่นั้น นักดนตรีพื้นเมืองทั้งสองคนตอบเป็นเสียงเดียวกันว่า สิ่งที่สำคัญกว่านั้นคือสิ่งที่ตามมาตอนหลัง อันหมายถึงประสบการณ์การเล่นออกงานกับวงซอ ซึ่งในจุดนี้เองที่นักดนตรีจะพบกับเทคนิคใหม่ๆ ของนักดนตรีคนอื่นๆ เพราะนักดนตรีแต่ละคนที่มาจากต่างที่ต่างถิ่นมักจะมีเอกลักษณ์ลายการเล่นเฉพาะตัว รวมทั้งอาจเกิดการค้นพบเทคนิคการเล่นด้วยตัวเอง แล้วจึงค่อยๆ สั่งสมจนกลายเป็นลายการเล่นเฉพาะตัว (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2556)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

“นักดนตรีพื้นเมือง” ทั้งในอดีตและปัจจุบันไม่ได้สถานะโดดเด่นอะไรเมื่อเทียบกับ “ช่างซอ” เพราะปัจจุบัน “ช่างซอ” จะเป็นทำหน้าที่เป็นตัวแทนนำเสนอภาพของทั้งวง สังเกตได้จากเวลาจะตั้งชื่อคณะซอก็ไม่นิยมที่จะนำชื่อนักดนตรีไปตั้งเป็นชื่อวง ส่วนมากจะใช้ชื่อหัวหน้าวงซึ่งเป็นช่างซอนั่นเอง ในเรื่องระนาบความสัมพันธ์ของนักดนตรีพื้นเมืองกับสมาชิกคนอื่นๆ ในชุมชนที่ยิ่งในสมัยก่อนด้วยแล้วก็ยิ่งไม่ต่างอะไรกับการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนทั่วไป หรือไม่ได้ถูกมองว่า “เก่ง” ในลักษณะผู้มีความรู้เหมือนกับช่างซอแต่อย่างใด แต่จะมองว่าเป็นผู้ที่ชำนาญเฉพาะการเล่นดนตรีแค่นั้น ซึ่งก็ไม่ได้แปลกอะไร เพราะความสามารถที่คนในสมัยก่อนจะยกย่องกันต้องเป็นความสามารถที่ก่อให้เกิดผลในทางงอกเงย เช่น ทำนาเก่ง หาเงินเก่ง ค้าขายเก่ง เดินทางเก่ง เป็นต้น ความสามารถในทางดนตรีจึงแทบจะถูกมองข้ามหรือไม่มีการ “เน้น” ให้โดดเด่น คนที่จะเรียนดนตรีส่วนมากก็เกิดจากใจรักและความสนใจเท่านั้น (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

อนึ่ง หากตั้งขอสังเกตเกี่ยวกับ “เพศ” ของนักดนตรีพื้นเมืองวงซอล่องน่านแล้วพบว่าไม่ปรากฏนักดนตรีที่เป็น “ผู้หญิง” เลย ไม่ว่าจะสมัยนี้หรือสมัยก่อน (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2555) ซึ่งเมื่อหากเทียบกับช่างซอแล้วก็ยังมีผู้หญิงอยู่ ทั้งนี้เป็นเพราะว่าศิลปะแขนงนี้ถูกขีดเส้นโดยขนบและสังคมไว้ว่า “เหมาะสมกับผู้ชาย” เท่านั้น เพราะถ้าหากพิจารณาถึงการวางสถานะช่างซอหญิงในสมัยก่อนแล้วก็ยิ่งสนับสนุนเหตุผลดังกล่าวได้เป็นอย่างดี พื้นที่ผู้หญิง “กุลสตรี” ในสังคมชนบทจารีตถูกจำกัดแค่พื้นที่ในบ้าน ได้แก่ ช่วยงานบ้าน หาเลี้ยงครอบครัว สงบเสงี่ยม เคารพสามี (ผู้ชาย) เพราะถือว่าเป็นเพศที่มี “บุญ” เหนือกว่า ทั้งยังมีเรื่องการ “เสียผี” เข้ามาเกี่ยวข้อง ฯลฯ (อรพิน สร้อยญาณะ, 2554) ด้วยเหตุนี้ ศิลปะการแสดงพวกดนตรีและการขับขานที่ต้องหน้าออกตาเหล่านี้จึงถือว่าเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับภาพอุดมคติของผู้หญิงยุคจารีตสมัยก่อน ผู้หญิงคนใดฝ่าฝืนก็มักจะถูกติฉินและพลอยถูกมองในแง่ไม่ดี ดังนั้น การที่ผู้หญิง “กล้า” มาเป็นช่างซอ ในอีกด้านหนึ่งจึงเป็นการพยายามต่อรองหรือตอกกลับกับการขีดภาพลักษณ์ “ผู้หญิง” ดังกล่าว

พิธีกรรมในขั้นตอนการเรียนดนตรีพื้นเมืองไม่มีความซับซ้อนและมากเท่ากับการเรียนซอ เป็นต้นว่าไม่จำเป็นต้องมีการ “กิ๋นอ้อผญ๋า” หรือที่มีอยู่ก็แทบจะไม่มีความเข้มงวดเลย พิธีกรรมอย่างเช่นการยกขันครูเพื่อเริ่มเรียน[48]อาจจะทำหรือไม่ทำก็ได้ ขึ้นอยู่กับความศรัทธา ความเชื่อตลอดจนขึ้นอยู่กับความนับถือที่ลูกศิษย์มีต่อตัวครูผู้สอน และการยกขันตั้งไหว้ครูก่อนเริ่มทำการแสดงก็ไม่จำเป็นต้องมี เพราะถือว่าเป็นขันตั้งเดียวกับการไหว้ครูซอ อีกจุดหนึ่งที่น่าสนใจสำหรับประเด็น “ครู-ศิษย์” ในทางดนตรีพื้นเมืองของวงซอล่องน่าน นั่นคือ ไม่พบการอ้างครูหรือการอ้าง

[48] ขันครูของการสู่ขันครูเรียนดนตรีพื้นเมือง (สะล้อ และ ปิ๊ด สำหรับวงซอล่องน่าน) มีเหมือนกับ “ขันตั้งซอ” ทุกอย่าง มีเพียงแค่จำนวนเงินปัจจัยที่ต่างกัน นั่นคือ ในขณะที่ “ขันตั้งซอ” จะใช้เงินปัจจัยจำนวน 36 บาท แต่สำหรับขันครูดนตรีจะใช้จำนวน 32 บาท (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

จารีตสำนักที่ชัดเจนเหมือนกับการเรียนซอ ครูที่เป็นบุคคลไม่ได้ถูกยกสถานะให้มี “ความศักดิ์สิทธิ์” ในลักษณะเดียวกับครูซอ ซึ่งส่วนหนึ่งก็สืบเนื่องจากการไม่มีพิธีกรรมในทางครูที่เคร่งครัดมาตั้งแต่ต้น และเมื่อเทียบกับ “ช่างซอ” แล้ว นักดนตรีส่วนมากยังไม่มีการถูก “ขีดเน้นความสำคัญ (Highlight)” ให้ใครโดดเด่นเป็นพิเศษกว่าใครในทางศิลปิน นักดนตรีแต่ละที่แต่ละคนก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างกันไป ถึงจะมีก็มีเพียงแค่การยึดเป็นบุคคลที่ถือเป็นแบบอย่างในเรื่องลายการเล่น ตัวอย่างเช่น ลายการเล่นแบบพ่ออินส่วย มูลทา ลายสะล้อแบบพี่หนานเศษ ลายสะล้อแบบพ่อทองก่ำ บ้านม่วงใหม่ (นาปัง) เป็นต้น (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

การเริ่มฝึกเล่นดนตรีเพื่อประกอบวงซอล่องน่านนั้น ผู้เรียนจะเริ่มจากการเล่นเครื่องดนตรีสะล้อหรือปิ๊ดชนิดใดก่อนก็ได้ขึ้นอยู่ความชอบและความถนัด และถึงแม้ประเภทของเครื่องดนตรีจะมีวิธีเล่นไม่เหมือนกัน แต่การไล่ระดับเสียงระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสองจะไล่ในระดับเดียวกัน โดยมีการใช้ “ก๊อบ” หรือลูกในการเทียบแบ่งเสียง จึงเป็นการง่ายสำหรับผู้ฝึกที่เมื่อเล่นเครื่องดนตรีอย่างหนึ่งเป็นแล้วก็จะเกิดพื้นฐานที่ส่งต่อสำหรับเล่นเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่ง แต่สำหรับส่วนตัว “พี่หนานเอ็ม” ที่ ณ ปัจจุบันได้กลายมาเป็น “ครู” ให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่หลายคน เห็นว่า การเรียนดนตรีพื้นเมืองของซอล่องน่านควรเริ่มจากเรียนปิ๊ดก่อน เพราะการดีดปิ๊ดจะกดแล้วดีดเป็นคำต่อคำ เสียงต่อเสียงไป ไม่มีลูกเล่นเยอะเหมือนกันสีสะล้อที่ไม่เพียงแต่จะต้องกดลูกและชักคันสีแล้ว ก็ต้องสีให้เสียงออกมานุ่มเป็นเนื้อเดียวกันด้วย นักดนตรีบางคนที่เก่งแล้วอาจชักคันสีเพียงครั้งเดียวแล้วได้เสียงออกมาหลายระดับ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

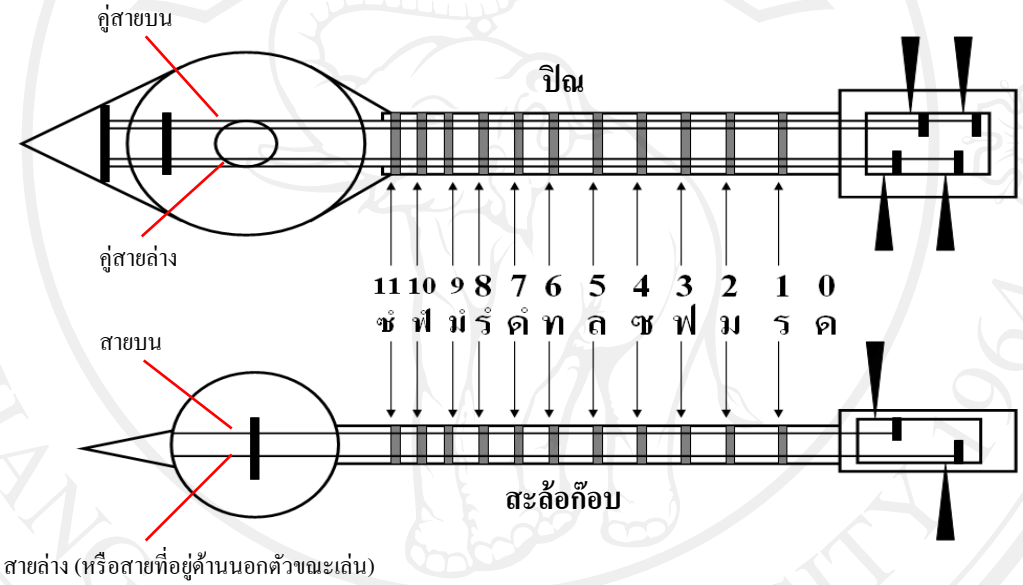
รูปแบบการถ่ายทอดความรู้ในทางดนตรีของซอล่องน่านปัจจุบันเปลี่ยนแปลงจากเดิมไปมาก ในช่วงระยะเกือบสิบกว่าปีมานี้ นักดนตรีรุ่นใหม่ที่ผันตัวขึ้นมาเป็นผู้สอนได้คิดแบบแผนทางดนตรีใหม่ๆ ขึ้นมาเพื่อให้ง่ายต่อการสอนเด็กรุ่นใหม่ อย่างเช่นเรื่องระบบโน้ตเพลง ซึ่ง “พี่หนานเศษ” ถือว่าเป็นคนแรกๆ ที่ได้ถอดระบบโน้ตดนตรีของสะล้อก๊อบและปิ๊ดโดยเทียบจากระบบโน้ตดนตรีสากลแบบ “โด เร มี ฟา ซอล” กลายเป็น “**ระบบเสียงแบบตัวเลข**” ที่เทียบตาม “ก๊อบ” หรือลูกของเครื่องดนตรีทั้งสะล้อก๊อบและปิ๊ด[49] (สัมภาษณ์ วิเศษ แก้วศรีวงศ์, 2555) ดังนี้

- ก๊อบที่ 1 แทนเสียง “เร” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 1
- ก๊อบที่ 2 แทนเสียง “มี” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 2
- ก๊อบที่ 3 แทนเสียง “ฟา” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 3
- ก๊อบที่ 4 แทนเสียง “ซอล” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 4

[49] ถึงแม้จะใช้การเทียบเสียงดนตรีพื้นเมืองดังกล่าวเข้ากับการตั้งเสียงแบบโน้ตดนตรีสากล แต่เสียง (Tones) ของดนตรีพื้นเมืองดังกล่าวก็ไม่ได้มีช่องห่างของระดับเสียง (Octave) ที่สม่ำเสมอเท่ากับบันไดเสียงแบบดนตรีสากล (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2553: 44) การจัดระบบเสียงของดนตรีพื้นเมืองที่ได้จึงเป็นการอาศัยฐานคิดแบบดนตรีตะวันตกแล้วนำไปมองดนตรีพื้นบ้านเท่านั้น

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

- ก๊อบที่ 5 แทนเสียง “ลา” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 5
- ก๊อบที่ 6 แทนเสียง “ที” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 6
- ก๊อบที่ 7 แทนเสียง “โด(สูง)” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 7
- ก๊อบที่ 8 แทนเสียง “เร(สูง)” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 8
- ก๊อบที่ 9 แทนเสียง “มี(สูง)” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 9
- ก๊อบที่ 10 แทนเสียง “ฟา(สูง)” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 10
- ก๊อบที่ 11 แทนเสียง “ซอล(สูง)” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 11
- ปล่อยก๊อบ แทนเสียง “โด” ใช้สัญลักษณ์ตัวเลข 0



ภาพ 3.7 : การเทียบระดับเสียงของเครื่องดนตรี “สะล้อ” และ “ปิณ” ด้วยตัวเลข

เมื่อนำทำนองซอและเพลงพื้นเมืองต่างๆ มาถอดให้เป็นโน้ตดนตรีที่แทนด้วยตัวเลขดังกล่าวแล้ว ก็จะได้เป็น “โน้ตเพลง (Song)” ที่สามารถบันทึกได้เป็นลายลักษณ์อักษร ทั้งยังง่ายต่อการนำมาถ่ายทอดให้กับเด็กรุ่นหลังที่ “ไม่คุ้นชิน” กับการเรียนในลักษณะสังเกต “ครูพักลักจำ” แบบเก่า อย่างไรก็ตามถึงแม้จะมีการแบ่งระดับเสียงตาม “ก๊อบ” ออกเป็นถึง 11 ลูก 12 เสียง แต่เมื่อบรรเลงจริงๆ แล้วมักใช้เสียงแค่ 0-8 หรือ 9 เท่านั้น (9-10 เสียง) ลูกที่เหลือจะใช้ในกรณีที่ต้องใช้ลูกเล่นเสียงสูงเท่านั้น ซึ่งไม่ค่อยพบเห็นบ่อยนัก (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) เพราะส่วนใหญ่นักดนตรีที่แตกฉานและชำนาญในการเล่นจริงๆ เท่านั้นที่จะรู้จักการปรับใช้ประโยชน์จากลูกที่เกินมา (ก๊อบที่ 10-12)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

<u>ตัวอย่างทำนองเพลงที่ถอดด้วยระบบโน้ตดนตรีแบบตัวเลข</u>

เพลง ดาดน่าน หรือ ดาดเมือง หรือ ดาดเมืองน่าน (ทำนองซอ)

- - - 0	1 2 1 4	- 2 5 4	- 4 - 0	- - - 1	- 0 3 4	- 3 5 4	- 4 0 3
- - 1 0	- 3 - 4	- 3 5 4	- 4 1 3	- - 4 5	- 0 - 1	- 1 - 0	- 3 - 4
- - - 4	- - 1 2	- - 1 0	- 5 - 4	- - - 2	4 5 2 4	- - 1 2	- - 1 0
- - - 0	1 2 1 4	- 5 2 4	- 4 1 2	- - 1 0	- - 1 2	- 4 2 1	0 1 - 0

เพลง ลับแล หรือ ลับแลง (ทำนองซอ)

- - - 7	- - 6 4	- 7 6 4	- - 6 0	- - 2 3	4 0 6 4	- 7 6 4	6 4 0 3
- - - -	2 0 6 4	- 7 6 4	6 4 0 3	- - 2 0	4 0 2 3	4 3 2 0	- 7 6 4
- - - -	6 4 3 2	- - - 3	4 2 3 4	- 7 6 4	6 4 0 3	- 2 3 4	0 3 2 0
- - 2 3	4 0 6 4	- 7 6 4	6 4 0 3	- 2 3 4	- 6 7 8	- - - 6	7 8 6 7
- - - -	8 7 6 4	- - - 6	7 4 6 7				

เพลง กล่อมนางนอน (บรรเลง)

- - - 1	3 0 1 3	- - - 4	5 4 7 5	- - - -	7 0 - 1	- - 3 4	3 5 4 3
- - - -	5 4 3 1	- - - 0	3 1 0 5	- - - 4	5 4 7 5	- - - 7	8 5 7 8
- - - -	- 5 7 8	- - 5 7	- 5 4 3				

เพลง ฤๅษีหลงถ้ำ (บรรเลง)

- - - -	- 5 4 3	- 0 - 3	4 5 3 4	- - - -	3 5 3 4	3 5 3 4	5 0 1 2
- - - -	1 0 1 2	4 5 4 2	4 2 1 0	- - - 6	- 7 - 7	8 6 7 8	6 7 7 7
- 6 7 8	7 6 5 4	- 4 - 6	7 8 7 4	- 4 - 6	7 8 6 7		

(ที่มา: เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

หากเมื่อพิจารณาถึงระดับรายละเอียดของการตั้งเสียงโดยแบ่งเป็นก๊อบของเครื่องดนตรีทั้งสองแล้ว ยังพบอีกว่า น้ำหนักและความสำคัญของการตั้งสายทั้งสะล้อก๊อบและปิณจะให้ความสำคัญของการใช้ “สาย” เครื่องดนตรีไม่เท่ากัน โดยสาย (คู่) ล่างสำหรับดีดและสี (เมื่อวางเครื่องดนตรีอยู่ในแนวการเล่นเดียวกัน โปรดดูรูป 3.7 ประกอบ) จะเป็น (คู่) สายที่มีความสำคัญที่สุด เพราะเสียงที่เกิดจากสาย (คู่) ล่างนี้จะใช้เป็นเสียงหลักของทำนองดนตรี ส่วนสาย (คู่) บนที่ถึงแม้จะมีการไล่เสียงในลักษณะเดียวกัน แต่มักจะให้เสียงที่ต่ำกว่าซึ่งจะเอาใช้ในกรณีที่ศิลปินต้องการสร้างเสียงที่ต่ำสะท้อนพึมๆ (drone)[50] ดังนั้น ตัวโน้ตทั้งหมดที่ได้กล่าวมาข้างต้นจึงหมายถึง **เสียงที่เกิดจากสาย(คู่)ล่างนี้ทั้งหมด** สาย (คู่) บนจะเป็นสายที่ศิลปินจะใช้ประโยชน์ในกรณีที่ตนรู้จักการสร้างสรรค์ลูกเล่นงานดนตรีด้วยตัวเองเป็น ด้วยเหตุนี้ ศิลปินหลายคน โดยเฉพาะศิลปินที่เพิ่งหัดเล่นใหม่ๆ จะถูกแนะนำให้เลี่ยงการใช้สาย (คู่) บนไปก่อน ถึงขนาดที่ว่าบางครั้งต้องรื้อสายบนทิ้งออกก่อนขณะฝึกซ้อมเพราะทำให้เกิดเสียงรบกวนเมื่อเล่นผิดหรือดีดไปโดนใส่ (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังการออกแบบและตั้งเสียงของเครื่องดนตรีเช่นนี้ก็เพื่อให้เอื้อต่อการใช้ประโยชน์โดยเฉพาะในเชิงการถ่ายทอดและเชิงพานิชย์ กล่าวคือ การเน้นน้ำหนักไปที่ (คู่) สายใดสายหนึ่งเป็นพิเศษหรือการทำก๊อบขึ้นมาเพื่อกำหนดความสม่ำเสมอคงที่ของเสียงนี้ ก็เพราะศิลปินต้องการตัดตอนความยุ่งยากซับซ้อนลงไปให้มากที่สุดโดยไม่ให้เสียรูปของเสียงและทางดนตรี ก็เพื่อให้เกิดความง่าย ความรวดเร็วในการสอน รวมถึงเกิดความคล่องตัวขณะเล่นประกอบการซอ เป็นต้นว่าหากทำให้สะล้อเป็นเหมือนดังสะล้อกลมทั่วไปที่ไม่มีทั้งก๊อบและการเน้นความสำคัญไปที่สายใดสายหนึ่ง นักดนตรีก็จะต้องสีพลิกไปพลิกมา ทำให้เสี่ยงต่อการจับเสียงที่เพี้ยนไปจากเดิม ฯลฯ (สัมภาษณ์ อินส่วย มูลทา, 2556) ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ศิลปินซอล่องน่านเกิดการดัดแปลงเครื่องดนตรีให้เหมาะกับการใช้งานไปตามบริบทเงื่อนไขแห่งยุคสมัย

เมื่อพูดถึงขั้นตอนการฝึกเล่นดนตรี “พี่หนานเอ็ม” ได้เสนอถึงวิธีการฝึกในแบบฉบับของเขา คือ ตอนแรกก็ให้ควรฝึกเล่นธรรมดาตาม “โน้ตเพลง” ไปก่อน ยังไม่ต้องกังวลเรื่องลูกเล่นหรือความถูกผิด ขอแค่เพียงพยายามจำโน้ตให้ได้ จับเครื่องดนตรีให้ถูกวิธี จับก๊อบหรือลูกให้แม่น (คือจับสายเหนือก๊อบเล็กน้อยแล้วกดเพื่อให้สายพาดโดนก๊อบแล้วจึงดีดหรือสีให้เกิดเสียง) และประคองจังหวะให้สม่ำเสมอกัน เล่นแบบนี้ไปซ้ำๆ เรื่อยๆ ก็จะชินมือและเป็นเอง ถึงถ้าหากต้องการฝึก “ขั้นสูง” กว่านี้ ก็ต้องอาศัยการเรียนรู้เทคนิคลูกเล่นต่างๆ นับไปถือรายละเอียดยิบย่อย ตั้งแต่การ

[50] สำหรับการถอดเป็นโน้ตดนตรีตามสัญลักษณ์สากล เสียงที่เกิดจากสายบนของทั้งปิณและสะล้อนี้ จะใช้สัญลักษณ์ “จุด” ห้อยล่างตัวโน้ตเหล่านั้น เพื่อบอกว่า เสียงนี้เป็นเสียงต่ำและได้จากเสียงสาย(คู่)บนเท่านั้น เช่น ด̣ , ร̣ , ม̣ , ฟ̣ (คือ โดต่ำ, เรต่ำ, มีต่ำ, ฟาต่ำ) เป็นต้น (สัมภาษณ์ เกษมศักดิ์ ดีพิชัย, 2556)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ชักคันสีสะล้อ การจับไม้เขี่ยปิณ ทิศทางการวางเครื่องดนตรีขณะเล่น การสร้างสรรค์โน้ตเพลงเพิ่มเติมบนทางทำนองหลัก ฯลฯ ซึ่งอาจจะค้นพบสิ่งเหล่านี้ได้โดยตัวเอง หรือจากการสังเกตจากนักดนตรีคนอื่นๆ ทั้งในในเบื้องต้นของการฝึก "พี่หนานเอ็ม" จึงต้องเล่นพร้อมๆ กับศิษย์ไปด้วยเพื่อให้ลูกศิษย์เรียนรู้เกร็ดเล็กๆ น้อยๆ เหล่านั้นได้ด้วยตัวเอง (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

อย่างไรก็ตาม การเรียนดนตรีพื้นเมืองในรูปแบบโน้ตดนตรีสากลยังอยู่ในวงจำกัด หรืออยู่ในแวดวงนักดนตรีพื้นเมืองรุ่นใหม่ที่มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีสมัยใหม่เท่านั้น นักดนตรีรุ่นเก่าอย่าง “รุ่นพ่ออุ๊ย” หรือแม้แต่รุ่นปัจจุบันที่ไม่มีความเข้าใจ (perception) เช่นนี้ก็ไม่สามารถถ่ายทอดในลักษณะดังกล่าวได้ ตังอย่างเช่น ลูกศิษย์ “พี่หนานเอ็ม” คนหนึ่ง ที่มาขอเรียนดนตรีกับพี่หนานทั้งๆ ที่พ่อของตนก็เป็นนักดนตรีพื้นเมือง ทั้งนี้เพราะว่าพ่อของเขาไม่สามารถสอนให้เข้าใจเหมือนกับการเรียนดนตรีสมัยใหม่ได้ หรือแม้แต่นักดนตรีรุ่นใหม่บางคนก็ไม่สามารถอธิบายดนตรีที่เล่นออกมาเป็นตัวโน้ตได้ เพราะตัวเขาเองก็ผ่านการเรียนจากการ “ฟังเสียง” และแบบ “ครูพักลักจำ” มา (สัมภาษณ์ วานิต คำเรือง, 2556) และถึงแม้ว่าการเรียนดนตรีพื้นเมืองแบบโน้ตดนตรีสากลจะเกิดความง่ายแค่ไหนก็ตาม แต่ก็มีข้อจำกัดหลายประการ เหตุที่เป็นเช่นนี้คือ เพลงบางเพลงทำนองซอบางทำนองไม่สามารถสร้างระเบียบแบบโน้ตดนตรีดังกล่าวได้ ตัวอย่างเช่น ทำนองซอดาดแพร่และซอหล่ำก๋างที่ต้องอาศัยอารมณ์สุนทรียะและจังหวะการขับของช่างซอเป็นหลัก (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555) และถึงแม้ผู้ที่ยึดการฝึกเช่นนี้จะสามารถเล่น “บรรเลง” เป็นเพลงๆ ได้ แต่ก็อาจทำให้มีปัญหาในระยะยาว กล่าวคือ จะเล่นประกอบกับวงซอได้ไม่ดีเท่ากับผู้ที่ผ่านการฝึกจากวิธีเรียนแบบเดิม เพราะการเล่นกับวงซอต้องอาศัยการสั่งสมทักษะทางดนตรีและลูกเล่นเทคนิคขั้นสูงมาก ดังนั้น ถ้าหากผู้ที่ผ่านการเรียนแบบโน้ตดนตรีสมัยใหม่นี้ต้องการจะเล่นกับวงซอจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องหาทางเรียนรู้เก็บเกี่ยวเทคนิคต่างๆ เหล่านั้นไม่ทางไหนก็ทางหนึ่ง เป็นต้นว่าใช้วิธีอัดวิดีโอ (Video) ลายการเล่นของผู้สอนแล้วนำไปศึกษาเอง หรือหาโอกาสติดตามไปเล่นด้วยกับวงซอเมื่อครั้งมีงานในวาระต่างๆ (สัมภาษณ์ ฉัตรจา ศรัณย์รัตน์วรา, 2555) ในแง่นี้จึงเห็นได้ว่ารูปแบบการสอนดนตรีแบบใหม่ที่เริ่มจาก “โน้ตเพลง” ถึงแม้ดูเหมือนมีระบบระเบียบ ทั้งยังทำให้เรียนรู้และถ่ายทอดได้ง่ายนั้น กลับไม่สามารถทดแทนประสิทธิภาพของวิธีการสอนที่เริ่มจากการ “จำเสียง” แบบเดิมได้ทั้งหมด และตราบใดที่ยังไม่มีวิธีการสอนดนตรีพื้นเมืองแบบใดที่มาอุดช่องโหว่ดังกล่าวได้ รูปแบบการสอนแบบวิธีสังเกตแล้วเรียนรู้ด้วยตัวเองจึงยังสำคัญอยู่

3.2.5 เครือข่ายของศิลปินซอล่องน่านในภาคเหนือ

เครือข่ายของศิลปิน “ซอล่องน่าน” ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเครือข่ายที่เป็นทางการเช่นสมาคมหรือองค์กร แต่จะหมายถึง เครือข่ายที่สถาปนาขึ้นจากอาณาบริเวณของความสัมพันธ์

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

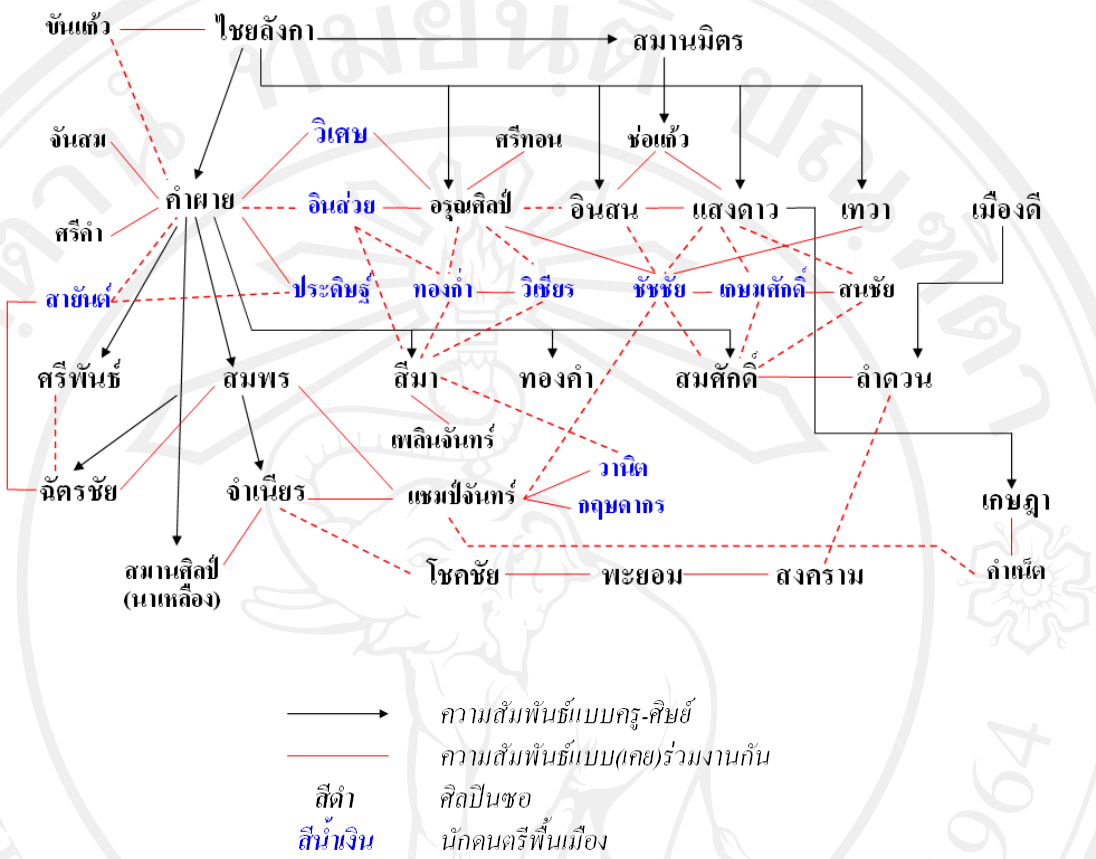
ระหว่างบรรดาศิลปิน “ซอล่องน่าน” ในพื้นที่ภาคเหนือ ซึ่งโยงใย “เติง” หรือถึงกันในลักษณะความสัมพันธ์ครู-ศิษย์ การ (เคย) ร่วมงานกัน ตลอดจนถึงความรู้จักมักคุ้นและการติดต่อไปมาหาสู่ระหว่างกัน และด้วยศิลปินซอล่องน่านส่วนใหญ่ที่มักจะกระจุกตัวกันใน “เมืองน่าน” จึงทำให้การสำรวจถึงเครือข่ายของศิลปินซอล่องน่านแค่เฉพาะในเมืองน่านสามารถทำได้ง่าย และถือว่าอยู่ในระดับที่ค่อนข้างครอบคลุม

การเกิดขึ้นของเครือข่ายความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินซอล่องน่านสามารถเกิดขึ้นได้หลายปัจจัย แต่ปัจจัยหลักที่มีผลต่อการกำหนดขอบข่ายความสัมพันธ์ดังกล่าว นั่นคือ ความสัมพันธ์แบบ “ครู-ศิษย์” ซึ่งความสัมพันธ์ในลักษณะนี้จะก่อให้เกิดการยึดโยงอย่างเหนียวแน่น อันเกิดจากความเคารพที่ศิษย์มีต่อครู ทั้งยังก่อให้เกิดการยึดโยงระหว่างศิษย์และศิษย์ในลักษณะ “ศิษย์ร่วมสำนัก” อีกด้วย และยิ่งหาก “ครู” ในสายสำนักไหนมีความสัมพันธ์โยงใยถึงกัน ก็พลอยทำให้ “ศิษย์” ในสายนั้นๆ โยงใยถึงกันตามไปด้วย ตัวอย่างเช่น ระหว่างพ่อครูอย่าง “อุ๊ยไจย” และ “อุ๊ยผาย” ที่ต่างฝ่ายต่างก็มีลูกศิษย์ (ที่มีชื่อเสียง) จำนวนมาก และพ่อครูทั้งสองยังมีความสัมพันธ์กันแบบ “ครู-ศิษย์” ก็ยิ่งทำให้ศิษย์ทั้งสองครูนั้น “เติง” หรือขยายเครือข่ายศิลปินเชื่อมโยงกัน และมีแนวโน้มเป็นความสัมพันธ์ในทางที่ดี ซึ่งทั้งนี้ต้องถือได้ว่า เครือข่ายของศิลปินซอล่องน่านที่ใหญ่ที่สุดทั้งในเมืองน่านและภาคเหนือขณะนี้ ก็คือศิลปินซอสาย “**ไชยลังกา-คำผาย**” นี่เอง

ปัจจัยต่อมาที่ทำให้เกิดเครือข่ายศิลปินซอที่ซับซ้อน นั่นคือ การได้มีโอกาสได้พบปะร่วมงานกันระหว่างศิลปินทางใดทางหนึ่ง เช่น การเคยร่วมวงกัน เคยซอโต้ตอบกัน[51] การได้พบเห็นฝีไม้ลายมือกันเมื่อครั้งเดินทางไปแสดงซอต่างถิ่น เป็นต้น ซึ่งไม่เพียงแค่หมายถึงช่างซอที่มาจากต่างสายต่างสำนักเท่านั้น แต่นักดนตรีพื้นเมืองซึ่งส่วนใหญ่จะฝึกต่างหากและไม่มีสายสำนักที่ชัดเจนเหมือนสายซออย่าง “ไชยลังกา-คำผาย” ก็ถูกกวาดเชื่อมเข้ามาร่วมในเครือข่ายความสัมพันธ์ด้วย และอาจมีปฏิสัมพันธ์กว้างข้ามไปถึงอีกสายสกุลซอหนึ่งอย่างซอปี่หรือซอเชียงใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบรรดาศิลปินซอล่องน่านที่เป็นเยาวชนรุ่นใหม่ๆ

[51] ในบางกรณี หากเจ้าภาพหรือผู้ว่าคณะซอเองก็มีอำนาจในการกำหนดว่า อยากเห็นคณะไหน หรืออยากจ้างศิลปินซอคนใดบ้างมาแสดงในงานของตน ซึ่งเจ้าภาพจะเป็นฝ่ายจัดการเอง ดังนั้น ในกรณีที่เจ้าภาพเป็นผู้กำหนดศิลปินให้มาประสมวงกันเองนี้ บางครั้งก็อาจเป็นครั้งแรกที่ศิลปินเหล่านั้นได้มาร่วมงานกัน และทำให้ศิลปินซอจากต่างที่ต่างสายสำนักเหล่ามาพบเจอกัน จนก่อให้เกิดสัมพันธภาพใหม่ๆ ระหว่างศิลปินซอ (สัมภาษณ์ โชคชัย เมฆแสน, 2556)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved



ภาพ 3.8 จำลองเครือข่ายความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนของศิลปินซอล่องน่าน(ในภาคเหนือ)พอสังเขป

ประโยชน์ที่สำคัญอันดับแรกสุดของการมีความสัมพันธ์ในลักษณะเครือข่ายของศิลปินซอดังกล่าวก็คือประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ กล่าวคือ ศิลปินสามารถดึงเอาศิลปินอื่นๆ ที่รู้จักมาประกอบเป็นวงและคณะซอล่องน่านได้ และเนื่องจากในบางกรณีศิลปินซอตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งเกิดขาดไป หัวหน้าวงก็สามารถชักชวนหรือเรียกเอาตัวศิลปินคนอื่นๆ ที่รู้จักและสามารถเล่นในตำแหน่งนั้นได้มาช่วยเสริม (สัมภาษณ์ คำผาย นุปิง, 2555) ทั้งยังเกิดการกระจายงานให้ศิลปินคนอื่นๆ ในกรณีที่ศิลปินผู้นั้นรับงานซ้ำซ้อนหรือไปแสดงไม่ได้ (สัมภาษณ์ อรุณศิลป์ ดวงมูล, 2556) นอกจากนี้ความสัมพันธ์อันดีระหว่างศิลปินยังช่วยลดความปัญหาขัดแย้งได้ แต่กระนั้นก็ตามบ่อยครั้งที่พบว่ามีการทำ “สงครามเย็น” ระหว่างศิลปินซอด้วยกันเอง ซึ่งก็เกิดจากหลายสาเหตุ อาทิ มีการเขม่นเรื่องฝีไม้ลายมือของกันและกัน มีการตัดราคาค่าจ้างระหว่างคณะ เกิดความไม่ลงรอยในการแบ่งค่าตอบแทน จุดยืนของแนวทางงานศิลปะที่ต่างกัน ฯลฯ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความตึงเครียดและยังนำไปสู่การยุติความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินได้ด้วย (สัมภาษณ์ ชัชชัย ภูคอง, 2555)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

การก่อตั้งเครือข่ายอย่างเป็นทางการในลักษณะองค์กรอย่าง “**สมาคมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดน่าน**” ก็เป็นอีกหนึ่งความพยายามหนึ่งที่จะลดความตึงเครียดและความขัดแย้งระหว่างศิลปินพื้นบ้านไม่เพียงแต่ศิลปินซอล่องน่านเท่านั้น โดยการรวบรวมรายชื่อศิลปินพื้นบ้านแขนงต่างๆ และยกระดับเป็นหน่วยงานนิติบุคคลเพื่อหวังใจว่าจะให้เกิดความสมานสามัคคีของศิลปินและเพื่อให้เกิดความเป็นปึกแผ่นของศิลปวัฒนธรรมเมืองน่านผ่านการจรรโลงรักษา (สมาคมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดน่าน, 2555) แต่กระนั้นก็ตาม เมื่อพิจารณาถึงในทางปฏิบัติแล้ว การจัดตั้งสมาคมศิลปินพื้นบ้านนี้ก็ยังเกิดอุปสรรคและข้อจำกัดอยู่มาก เช่น ยังอยู่ในระยะเริ่มต้นของการดำเนินงานที่ยังไม่สามารถรวบรวมศิลปินเพื่อเข้ามาอยู่ในองค์กรได้ เนื่องจากความไม่ลงรอยกันของผลประโยชน์และอุดมการณ์ เป็นต้น ซึ่งโดยสรุปก็คือ สมาคมฯ ยังไม่สามารถอุดรอยร้าวความสัมพันธ์ของศิลปินซอดังกล่าวได้มีประสิทธิภาพเท่าที่ควร (สัมภาษณ์ เกรียงไกร ชัยคำ, 2556)

นอกเหนือจากนี้ ยังเกิดเครือข่ายศิลปินซอบนพื้นที่ “สื่อสมัยใหม่” อื่นๆ อย่างอินเตอร์เน็ต เช่น เฟสบุ๊ค (Facebook) ที่เป็นทั้งพื้นที่แลกเปลี่ยนแสดงผลงานระหว่างกัน ซึ่งทำให้กลายเป็นเครือข่ายที่ก่อให้เกิดประโยชน์ในลักษณะการสร้างสัมพันธภาพระหว่างศิลปินทางธุรกิจ แต่อย่างไรก็ตาม พื้นที่สื่อออนไลน์ดังกล่าวก็ยังเป็นแค่ช่องทางพบปะระหว่างศิลปินซอและผู้สนใจที่มีกำลังและความสามารถในการเข้าถึงและใช้อินเตอร์เน็ตเท่านั้น

อันที่จริง ความขัดแย้งหรือการแบ่งฝักฝ่ายไม่ใช่เรื่องใหม่เลยแต่อย่างใด แต่มันเป็นปกติธรรมดาที่จะมีการห้ำหั่นในเชิงการแสดงภูมิรู้และอวดผลงานระหว่างกัน บ่อยครั้งที่วิกฤติดังกล่าวถูกคลี่คลายไปในทางที่ดี และก็มีอยู่เช่นกันที่ความขัดแย้งได้รุนแรงหยั่งรากถึงรุ่นศิษย์ต่อศิษย์ แต่ส่วนใหญ่มักจะเป็นความขัดแย้งรายปัจเจกบุคคลมากกว่า อย่างไรก็ตาม ความขัดแย้งระหว่างศิลปินส่วนใหญ่กลับไม่ได้ถูกแสดงออกตรงๆ ในลักษณะการเผชิญหน้า อาจจะเนื่องเพราะว่าศิลปินก็ต้องการรักษาเครดิตหรือชื่อเสียงในทางที่ดีของตนเองไว้ หรือไม่ต้องการให้เกิดความขัดแย้งที่รุนแรง แต่ทว่ามันได้ถูกเก็บและปลดปล่อยให้เห็นแบบอ้อมๆ ผ่าน “**รูปลักษณ์**” ของงานศิลปะที่ศิลปินเหล่านั้นได้สรรสร้างขึ้น และก็ไม่ใช่เรื่องความขัดแย้งดังกล่าวแค่เรื่องเดียวด้วย “รูปลักษณ์” งานศิลปะอย่างซอล่องน่านยังสะท้อนให้เห็นประเด็นทางสังคมอื่นๆ ที่หลากหลาย อันสัมพันธ์กับตัวศิลปินผู้ผลิตผลงานไว้อย่างน่าสนใจดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

3.3 สรุป

แม้ “ซอล่องน่าน” ที่พบเห็นโดยส่วนมากในปัจจุบันจะถือว่าเป็นรูปแบบที่ค่อนข้าง “นิ่ง” เพราะเกิดจากกระแสการพยายามอ้างอิงถึงรูปแบบที่เป็น “มาตรฐาน” หากแต่ว่ากว่าที่จะมาถึงทุกวันนี้ “ซอล่องน่าน” ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด ทั้งยังได้เก็บเอา ‘ร่องรอย’ การ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เปลี่ยนแปลงแห่งยุคสมัยที่ได้เคลื่อนผ่านนั้นมาด้วย ซึ่งสะท้อนเห็นถึงศักยภาพทางความคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปินซอที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับจังหวะทางสังคม เงื่อนงำของพลวัตทางสังคมเหล่านั้นได้สอดแทรกปรากฏเป็นหลักฐานให้เห็นในแทบทุกมิติของซอล่องน่านปัจจุบัน นับตั้งแต่เรื่องส่วนประกอบทางดนตรี เช่น ทำนอง เนื้อหาซอ เครื่องดนตรี การสร้างสรรค์การแสดงประกอบต่างๆ ตลอดจนถึงมิติของกระบวนการผลิตตัวตนศิลปิน อย่างการถ่ายทอดจากครูสู่ศิษย์ การจัดองค์กรแบบวง/คณะซอ และการจัดเครือข่ายความสัมพันธ์ของศิลปิน ฯลฯ

"ซอล่องน่าน" ในภาคส่วนสังคมจารีต ไม่ใช่การแสดงที่แยกส่วนมาเพื่อเป้าหมายความบันเทิงเพียงอย่างเดียว (Entertainment for itself) แต่มักจะเป็นส่วนหนึ่งของงานหรือพิธีกรรมอื่นๆ ของชุมชนเสมอ โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับลำดับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมเกษตรกรรม อย่างงานบวช ขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานทำบุญหาคนตาย ฯลฯ ความบันเทิงของซอล่องน่านจึงไม่สามารถเกิดขึ้นได้สมบูรณ์หากขาดปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ซึ่งเมื่อประกอบกับการไม่มีธรรมเนียมใช้เวทีแสดงที่ใหญ่โต จึงทำให้ข้อจำกัดเรื่องระยะห่างทางกายภาพระหว่างศิลปินกับผู้ชมมีความเลือนราง และทำให้ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ ณ ขณะทำการแสดงกับศิลปินอย่างประชิดตัว ส่งผลทำให้ช่องว่างระหว่างความสัมพันธ์แคบลง ซึ่งจุดนี้เองที่ทำให้ซอล่องน่านต่างกับการแสดงอื่นๆ อย่างลิเก หรือหมอลำเวทีใหญ่ ที่ไม่เปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้าไปเป็น "เจ้าของ" หรือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงอย่างใกล้ชิด นอกจากนี้ เนื้อหาการแสดงและสัญญะที่เข้าใกล้ความหมายเรื่องเพศและความก้าวร้าวรุนแรงนี้ ไม่ได้ถูกถือสาว่าเป็นเรื่องอุบาทว์หรือหยาบโลนเลยแต่อย่างใด แต่กลับเป็นเรื่องความบันเทิงที่ยิ่งมีมากเท่าใดก็ยิ่งเร้าความสนุกมากเท่านั้น(ถึงจะไม่เป็นที่ต้องตาคนเฒ่าคนแก่บางคน) ดังนั้น "ซอล่องน่าน" จึงเป็นปริมณฑลที่สามารถปลดปล่อยอารมณ์และพฤติกรรมสามานย์พื้นฐานของมนุษย์ได้ โดยไม่ถูกพลังแห่งบรรทัดฐานมากระทำลงโทษ

รูปโฉม "ซอล่องน่าน" ก่อนเกิดการพยายามจัดระเบียบด้วยกรอบการสร้างมาตรฐาน (Standardization) แบบ "จารีตใหม่" เผยให้เห็นถึงเสน่ห์ของความ *'เรียบง่าย'* และความยืดหยุ่น (flexibility) ที่อ่อนด้วยแรงกระทำจากความเป็นแบบแผน ศิลปินซอมีอิสระเชิงสัมพัทธ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะการด้น (improvise) ทั้งในเรื่องดนตรีและการขับซอบทซอจากอารมณ์และความรู้สึกสุนทรีย์เฉพาะหน้าของศิลปินทั้งหมดขณะทำการแสดง จึงทำให้เนื้อหาซอมีความผันแปรไปตามสถานการณ์ได้ง่าย ชนิดที่ว่า "*ว่าสิบรอบ ก็บ่เหมือนกั๋นสิบรอบ*" หรือตัวอย่างที่ซอบางทำนองที่นักดนตรีไม่สามารถเล่นได้โดยต่างหากเมื่อปราศจากช่างซอเป็นผู้ขับ ซึ่งวิธีการฝึกหัด (apprenticeship) แบบ "ครูพักลักจำ" มีส่วนอย่างมากในการเปิดโอกาสให้ศิลปินมีอิสระ "*เลือกสรร*" *ค้นหา* และ*สั่งสม*ประสบการณ์หรือเทคนิคใหม่ๆ ด้วยตนเอง ทั้งนี้ก็เพื่อให้ตกผลึกและ

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

นำมาประกอบสร้างเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีในแบบของตน ซึ่งสำคัญต่อศิลปินมากโดยเฉพาะการใช้เพื่อประโยชน์ทางชื่อเสียงและเศรษฐกิจ

แม้รูปแบบของ “ซอล่องน่าน” ที่กำลังกล่าวถึงในบทนี้จะถูกนำเสนอจากงานวิชาการทำนองเดียวกันนี้โดยเน้นย้ำไปที่ความเป็น “พื้นบ้าน” ที่ปราศจากซึ่งการเปลี่ยนแปลงใดๆ แต่หากวิเคราะห์ในงานศึกษานี้ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า สิ่งที่ว่ากันว่าเป็นรูปแบบ “พื้นบ้าน” ของซอล่องน่านเหล่านั้น แท้จริงแล้วกลับเต็มไปด้วยพลวัตและการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะอิทธิพลความผกผันทางเศรษฐกิจที่ปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นตัวแปรสำคัญที่ทำให้การปรับเปลี่ยนและผลิตนวัตกรรมทางดนตรี เพราะศิลปินซอในฐานะปุถุชนคนหนึ่งในสังคมก็ย่อมหนีไม่พ้นที่จะคิดถึงเรื่องปากท้องของตนเป็นธรรมดา การประยุกต์ผลงานของตนเพื่อให้ตรงกับรสนิยมแห่งยุคสมัยเพื่อแลกกับความอยู่รอดจึงไม่ใช่เรื่องแปลกหรือเรื่องที่น่าตำหนิแต่อย่างใด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ศิลปินมีการสร้างสรรค์กลยุทธ์ต่างๆ เพื่อเรียกเงินเข้ากระเป๋า นับตั้งแต่การดัดแปลงเครื่องดนตรี การประดิษฐ์เนื้อหาซอให้หลากหลายไม่จำเจ การเพิ่มการแสดงเรียก ‘ทิป’ จากผู้ชมอย่างการร้องเพลงประกอบ การใช้ความงามของสรีระผู้หญิงเพื่อต่อรองบทบาททางเศรษฐกิจภายในวงอย่างการฟ้อนแง้น หรือการพะเน้าพะนอด้วยคำพูดและกิริยาอย่างการนวดเฟ้นให้ผู้ชม ฯลฯ

นอกจากนี้ ในเรื่องการจัดองค์กรและความสามารถของศิลปินก็พบว่า “ซอล่องน่าน” ในสมัยก่อนไม่ได้มีการแบ่งความชำนาญเฉพาะด้าน (Specialization) ของศิลปินที่เข้มข้นตามตรรกะคิดแบบแยกส่วนในยุคสมัยใหม่ กล่าวคือ ศิลปินซอในอดีตเรียนซอโดยไม่ได้มุ่งเน้นเพื่อต้องการเป็นศิลปินตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งโดยเฉพาะ (ที่เข้มข้น) จะเห็นได้จากศิลปินซอรุ่นเก่าๆ หลายคนที่สามารถเล่นได้ทุกตำแหน่ง ช่างซอกับนักดนตรีอาจเป็นคนเดียวกัน ไม่มีการแบ่งช่างซอหญิงให้เป็นคนละคนกับช่างฟ้อนแง้น ไม่แยกแบบแผนคำซอออกเป็นแต่ละทำนองชัดเจน(คำซอเดียวใช้ได้กับหลายทำนอง)ไม่แยกระหว่างนักดนตรีกับ “สล่า” หรือช่างทำเครื่องดนตรี ไม่แยกระหว่างผู้ประพันธ์กับนักร้อง รวมไปถึงไม่แยกแม้กระทั่งระหว่างช่างซอกับหมอพิธีกรรม ฯลฯ แต่ถึงแม้ว่าศิลปินซอล่องน่านรุ่นใหม่ในปัจจุบันจะมีแนวโน้มแบ่งแยกความชำนาญเฉพาะด้านไปแล้ว แต่ศิลปินอีกส่วนหนึ่งที่ยังไม่เถรตรงในความสามารถออกเป็นด้านๆ นี้เอง ที่พลอยทำให้เกิดความเลื่อนไหลกับระบบความเป็นคณะซอ (troupe) ในปัจจุบัน นั่นคือยังไม่เป็นการจัดองค์กรที่มีแบบแผนความเข้มงวด (rigid) มากนัก

เนื่องด้วยลักษณะทางดนตรีของซอล่องน่านที่มีโครงบทยืดหยุ่นลื่นไหลนี่เอง ทำให้ศิลปินซอสามารถปรับเปลี่ยนซอล่องน่านให้สอดคล้องเข้ากับสถานการณ์และบริบททางสังคมใหม่ๆ ได้เสมอ ซึ่ง ‘เนื้อหาบทซอ’ ถือว่าเป็นส่วนที่พบเห็นการเปลี่ยนแปลงนี้ได้ดีที่สุด เพราะนอกจากบทซอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพิธีกรรมอันเป็นวิถีชีวิตของคนแล้ว ก็ยังพบเห็นการผลิตบทซอที่

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

มีเนื้อหาร่วมสมัยออกมาให้เห็นอย่างต่อเนื่อง อาทิ การหยิบจับเหตุการณ์บ้านเมืองสำคัญที่เกิดที่อื่นมาเป็นบทซอ ซอเพื่อใช้ในงานประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยว ฯลฯ นั่นเท่ากับพิสูจน์ให้เห็นถึงอิทธิพลของการรับรู้เหตุการณ์แห่งยุคสมัยอันครอบคลุมเรื่องราวกว้างกว่าระดับชุมชน ซึ่งมีผลต่อความคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปินในการผลิตงานดนตรีออกมา

เมื่อพูดถึงที่มาของการสร้างมาตรฐานของ “ซอล่องน่าน” เรื่อง*วัฒนธรรมดนตรีแบบสมัยนิยม* ก็ถือว่ามีส่วนสำคัญต่อการปรับรูปลักษณ์ทางดนตรีของซอล่องน่านให้เกิดความมีระบบเยี่ยงแบบดนตรีสากล อย่างเช่นการนำเอาเครื่องเสียงสมัยใหม่มาดัดแปลงผสมรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งกับการแสดง หรือที่เห็นได้ชัดอีกจุดหนึ่งก็คือการปรับเปลี่ยนรูปแบบการถ่ายทอดความเป็นศิลปิน เช่น รูปแบบการเรียนที่อิง ‘การเรียน’ ตามห้องเรียนตามสถานศึกษาในปัจจุบัน การนำเอาเทคโนโลยีสื่อสมัยใหม่ที่สะดวกมาช่วยในการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี การใช้ระบบโน้ตดนตรีที่อิงความเป็นสากล เป็นต้น

ถึงแม้ทางหนึ่งการพยายามสร้างมาตรฐานเหล่านี้จะทำให้ “ซอล่องน่าน” เกิดระเบียบแบบแผนกลุ่มก้อน ที่ทำให้ ‘ง่าย’ ต่อการกำหนดทิศทางสืบทอดและอนุรักษ์ แต่อีกทางหนึ่งมันกลับบ่อนเซาะทำลายมิติ ‘จิตวิญญาณ’ ของซอล่องน่าน โดยเป็นการพรากส่วนของศิลปะให้ออกจากเรื่องของความรู้สึกและอารมณ์ของศิลปิน ความยืดหยุ่นของซอล่องน่านที่นำมาซึ่งความพลิ้วไหวในทางดนตรีถูกแช่แข็งแทนด้วยเบ้าแบบที่แข็งทื่อ ทั้งยังเป็นการปิดช่องทางการแสดงออกถึงอิสระเชิงสัมพัทธ์ซึ่งเป็นเจตจำนงทางอารมณ์และความรู้สึกของศิลปิน ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ศิลปินซอที่เรียนซอจากวิดีโอหรือเทป หรือเรียนดนตรีแบบท่องโน้ต ‘*ยาก*’ ที่จะเรียนรู้ถึงการสร้างสรรค์รูปโฉมงานซอที่มาจากพลังภายในตัวเอง เพราะความเป็น ‘ระเบียบ’ ไม่สามารถแทนที่หรือส่งผ่านความละมุ่นนุ่มลึกของ ‘ชีวิต’ ซอล่องน่านได้ นั่นจึงเป็นที่มาว่า ทำไมจึงยังพบลักษณะการถ่ายทอดแบบเดิมที่ควบคู่ไปกับการถ่ายทอดในแบบของความเป็นมาตรฐาน

อย่างไรก็ดี “ซอล่องน่าน” ถึงแม้จะมีพลวัตทางด้านรูปแบบมาตลอด แต่ทำไมในปัจจุบันถึงมีหลายคนยังมีการพยายามอ้างอิงถึง*มาตรฐาน ต้นตำรับ* หรือความมีอยู่ของ*รากดั้งเดิม* ? หนทางของคำตอบเบื้องต้นเผยให้เห็นในรูปลักษณ์ที่ถูกผลิตหลังทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ที่เริ่มชะลอตัวโดยยึดกับรูปแบบ “ล่าสุด” ก่อนหน้านี้อย่างเห็นได้ชัด แม้ว่าซอล่องน่านในปัจจุบันจะมีการเติบโตในแง่ของปริมาณทั้งความเข้มข้นในการผลิตผลงานและจำนวนศิลปิน แต่ในแง่ของการพัฒนาสร้างสรรค์นวัตกรรมใหม่ๆ กลับมีน้อย ศิลปินหลายคนยอมรับว่า*ไม่กล้า*ที่จะต่อเติมเพราะกลัวแรงดีดกลับจากร้อยแปดทิศ (อย่างดีที่สุดก็กล้าแค่ในงานระดับชุมชนจริงๆ) แต่ศิลปินหลายคนก็ยื่นอกรับอย่างเต็มภาคภูมิว่า นี่คือ “*จารีต*” อันสื่อนัยถึงการมีอยู่ (หรือมีขึ้น) ของแบบแผนปฏิบัติซึ่งนั่นได้นำมาสู่คำถาม (ที่ควรหาคำตอบ) ตามมาที่ว่า เพราะอะไรเล่าที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เช่นนั้น? ความเป็นสมัยใหม่หรือโลกาภิวัตน์ควรจะกระตุ้นให้เกิดการผสมผสานใหม่ๆ ตามทฤษฎี (ว่าด้วยโลกาภิวัตน์กระแสหลัก) ไม่ใช่หรือ? ทำไมความเป็น '*จารีต*' ในทางดนตรีจึงมีความรุนแรงขึ้น? *กรอบจารีต*ที่กำลังพูดถึงนี้มาจากไหน? และทำไมศิลปินซอ "ส่วนหนึ่ง" จึงกลับเป็นฝ่ายผลิตซ้ำ '*กรอบจารีต*' เหล่านั้นเสียเอง ?

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved