คณะซอ “ดาวรุ่งเชียงใหม่” : ประวัติและพัฒนาการการแสดงซอ
THE SAW TROUPE "DAO RUNG CHIANG MAI": HISTORY AND DEVELOPMENT OF SAW PERFORMANCE

คณิเทพ ปิตุภูมินาค* KHANITHEP PITUPUMNAK*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่และพัฒนาการของการซอโดยใช้คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามแนวทางปรากฏการณ์วิทยาเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์จากผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่จำนวน 5 คน ร่วมกับการสังเกตและข้อมูลจากเอกสาร ผลการวิจัยนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ 1) ประวัติการก่อตั้งคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ 2) พัฒนาการด้านการซอด้าน ได้แก่ ซอเข้าปี่ ซอเข้าปี่จุมและซึง ซอสตริง คาราโอเกะ ด้านการนำเสนอ ได้แก่ นำเสนอแบบดั้งเดิม ละครซอ ซอรุ่นเล็ก และด้านพื้นที่การนำเสนอ ได้แก่ ซอบนผาม ซอผ่านการบันทึกเสียง ซอออกวิค ซอผ่านรายการวิทยุ และซอผ่านระบบออนไลน์ ทั้งนี้ แม้การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นในหลายมิติแต่การแสดงของคณะซอยังคงรักษาวิธีการซอแบบดั้งเดิมควบคู่ไปกับการซอแบบใหม่ อีกทั้งยังสามารถดำรงอยู่ได้อย่างลงตัวในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

คำสำคัญ : การแสดงซอ/ พัฒนาการการซอ/ ดนตรีพื้นเมืองเหนือ/ คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่

---

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, khanithep@gmail.com.
*Assistant Professor, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, khanithep@gmail.com.

Received 11/06/2563, Revised 29/07/2564, Accepted 02/08/2564

ABSTRACT

The study aims to explore the development of Saw (traditional singing performance of Northern Thailand), using the Saw troupe "Dao Rung Chiang Mai" as a case study. In conducting this study, the author employed the phenomenological method and conduct in-depth interviews with 5 people who share a relationship with the troupe. The author also collected data through relevant documents and observations. The result of the study revealed these two aspects: 1) The establishment of the troupe, and 2) The development of Saw in various aspects which are musical (sing with Pee Jum, Pee Jum and Sueng, western music style, and Karaoke), presentation (traditional way, perform as drama, and young performers), and performance space (on stage, recordings, performance tour, radio shows, and on the internet) Even though many things have changed, the troupe still preserves the traditional way along with adopting new performances to present together; which made them survive the new social norms.

Keywords: Saw Performance/ Development of Saw/ Northern Thai folk music/ The Saw troupe "Dao Rung Chiang Mai"

บทนำ

ซอ คือ การขับโต้ตอบระหว่างชายกับหญิงการแสดงซอในวัฒนธรรมล้านนาตะวันตก (เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง) นิยมซอเข้ากับปี่จุมและซึง ล้านนาตะวันออก (แพร่ น่าน) นิยมซอเข้ากับสะล้อและปินหรือพิน (ซึง)[1] การแสดงซอปรากฏในเอกสารประวัติศาสตร์หลายชิ้นการปรากฏอยู่ของคำว่า “ซอ” ล้วนสะท้อนให้เห็นความนิยมและบทบาทด้านการให้ความบันเทิงแก่สังคมล้านนานอกจากนี้ยังปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงซอในรูปแบบตำนานและเรื่องเล่าซึ่งสืบทอดกันมาแบบมุขปาฐะทั้งที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางโลก ในเชิงประจักษ์การแสดงซอปรากฏอยู่ในรูปแบบมหรสพทั้งในงานเทศกาลหรือกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชน ในกิจกรรมเพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวของภาครัฐ และในพื้นที่สื่อมวลชนอย่างวิทยุและโทรทัศน์ รวมถึงสื่อออนไลน์ในหลายช่องทาง

อนึ่ง วัฒนธรรมล้านนารวมถึงการแสดงซอตกอยู่ในสภาวะการเผชิญหน้ากับความเปลี่ยนแปลงทั้งทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์และการแสดงซอ เช่น การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่จากศิลปินไปเป็นปราชญ์ชาวบ้านหรือครูภูมิปัญญา การปรับรูปแบบการแสดงและการผสมผสานดนตรีสมัยนิยมเข้ากับการแสดงซอ การปรับบทซอและภาษาที่ใช้ซอให้ทันสมัย เป็นต้น[2] นอกจากการเปลี่ยนแปลงด้านตัวดนตรีและการแสดงแล้ว การซอยังมีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่จากการแสดงเพื่อความบันเทิงไปสู่ทำหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับการประชาสัมพันธ์และรณรงค์ในโอกาสต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีบทบาทในการเป็นตัวแทน หรือเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒธรรมโดยได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐอีกด้วย[3]ความเปลี่ยนแปลงทำให้การแสดงซอปรับตัวทั้งในด้านดนตรี ด้านรูปแบบการแสดง ด้านเนื้อหา ด้านภาษา ด้านการแต่งกาย รวมถึงด้านการบริหารจัดการ ทั้งนี้นักวิชาการแบ่งการแสดงซอออกเป็นยุคเพื่อแสดงให้เห็นผลจากการเปลี่ยนแปลงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น การแบ่งยุคของรุจพร ประชาเดชสุวัฒน์[4] แบ่งการแสดงซอออกเป็นซอบะเก่า หรือ ซอแบบเก่าหรือซอสมัยโบราณ (ก่อนพ.ศ. 2500) ซอบะก๋าง หรือ ซอสมัยกลาง (พ.ศ. 2500-พ.ศ. 2535) และ ซอสมัย หรือ ซอสมัยใหม่ หรือ ซอสตริง (พ.ศ. 2535-ปัจจุบัน) หรือ การแบ่งยุคการแสดงซอออกเป็น 3 ยุค ของ จิราพร ขุนศรี[5] ได้แก่ ยุคซอแบบดั้งเดิม (โบราณ-พ.ศ. 2519) ยุคซอปะทะสื่อมวลชน (พ.ศ. 2520-พ.ศ. 2535) และ ยุคซอแบบประยุกต์ (พ.ศ. 2536-ปัจจุบัน)

อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เห็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนบนฐานคิดทางดนตรีและการแสดง ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาการแสดงซอในมุมมองของความเปลี่ยนแปลง การปรับตัว และพัฒนาการที่เกิดขึ้นอันนำไปสู่การทำความเข้าใจประวัติความเป็นมาของพัฒนาการซอที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยเลือกคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษาเนื่องด้วยตลอดระยะเวลากว่า 50 ปีที่ผ่านมากระทั่งปัจจุบัน คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ผ่านการเปลี่ยนแปลงและปรับตัวตามยุคสมัยมาหลายรูปแบบ อีกทั้งเป็นคณะซอที่มีผลงานการแสดงสดและการบันทึกเสียงเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง รวมถึงการได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติในโอกาสต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องอีกด้วย

วัตถุประสงค์

1) เพื่อศึกษาประวัติของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่

2) เพื่อศึกษาการพัฒนาการแสดงซอโดยใช้คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษา

---

1. สนั่น ธรรมธิ, *นาฏดุริยการล้านนา* (เชียงใหม่ : สุเทพการพิมพ์, 2550), 131.
2. พัชรินทร์ คณะนัย, “การปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่เพื่อการดำรงอยู่ของซอท่ามกลางบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง : กรณีศึกษาคณะซออำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่,” *พิฆเนศวร์สาร* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 29.
3. ฉัตรวลี ทองคำ และคณะ, “ดนตรีพื้นบ้านกับการเป็นแหล่งเรียนรู้ของจังหวัดน่าน,” *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่* ปีที่ 6, ฉบับที่ 4 (มีนาคม-เมษายน 2557): 105.
4. รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, *ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยพายัพ, 2539), 98.
5. จิราพร ขุนศรี, “เพลงซอล้านนาพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย กับการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในยุคโลกาภิวัตน์สื่อ,” *วารสารวิทยาการจัดการมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย* ปีที่ 9, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 27.

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ตามแนวทางปรากฏการณ์วิทยาเพื่อมุ่งศึกษาเรื่องราวประวัติของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่และพัฒนาการแสดงซอจากประสบการณ์ของผู้ให้ข้อมูลผู้วิจัยเลือกผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจงเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงประเด็น[6] ได้แก่ นางประไพ สุริยะมล (ผู้ก่อตั้ง หัวหน้าคณะ และช่างซอ) นางเอื้องคำ รัตนกูล (ช่างซอ) นายวิทวัส ทิโน (ผู้จัดการคณะปัจจุบัน ช่างปี่) นายภูริวัฒน์ เขนย (ช่างซอ) นางสาวอารีรัตน์ กุมมารี (ช่างซอ) และผู้ฟังในงานแสดงต่าง ๆ ทั้งนี้ คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เป็นคณะซอที่ก่อตั้งและยังคงดำรงอยู่นับตั้งแต่ พ.ศ. 2513 ถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก ผนวกกับการสังเกตและข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ โดยรวบรวมข้อมูลวิจัยในช่วงเดือนมกราคม ถึง เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2562 จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาประเด็นหลัก (theme) ประเด็นรอง (sub-theme) และนำเสนอรายละเอียดของประเด็นดังกล่าว อย่างไรก็ตาม งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลเฉพาะกลุ่มจึงไม่มีคุณสมบัติการสามัญการ (generalization)

ผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์ข้อมูลทำให้ได้ผลการศึกษาโดยนำเสนอประเด็นหลักและประเด็นรอง ดังนี้

คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ : การก่อตั้งและการดำรงอยู่

การเกิดขึ้นและดำรงอยู่ของคณะซอขึ้นอยู่กับการจัดการและการ “เรียก” หรือ เชิญศิลปินมาแสดงร่วมกัน งานแสดงซอแต่ละครั้งอาจมีช่างซอ ช่างปี่ และช่างเครื่องเสียงสลับสับเปลี่ยนกันไป แต่การแสดงนั้น ๆ นำเสนอภายใต้ชื่อคณะ การสลับสับเปลี่ยนช่างปี่และช่างซอมีปัจจัยหลายประการ เช่น ความต้องการของผู้ว่าจ้าง ช่างปี่หรือช่างซอสามารถร่วมแสดงได้ (ไม่ติดงานอื่น) เป็นต้น ในทางกลับกัน ช่างปี่และช่างซอ สามารถร่วมงานและแสดงภายใต้ชื่อคณะอื่นได้เช่นกัน ดังนั้น ความเป็นคณะซอจึงขึ้นอยู่กับหัวหน้าคณะหรือผู้จัดการคณะ (ภาคกลางเรียก โต้โผ หรือ ตั๋วโผ) ทั้งนี้ ชื่อเสียงของคณะซอขึ้นอยู่กับการคัดเลือกศิลปินและการควบคุมคุณภาพโดยหัวหน้าคณะนั่นเอง

ก่อร่างสร้างตัว

คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ เริ่มก่อร่างสร้างตัวขึ้นราว พ.ศ. 2513 โดยมีนางประไพ สุริยมล หรือชื่อในวงการซอคือ แสงเอ้ย ป่าดำ (ผู้วิจัยใช้สรรพนามเรียกนางประไพ ว่า แม่แสงเอ้ยตลอดบทความวิจัยนี้) เป็นผู้รวบรวมสมาชิกและบริหารจัดการคณะซอ ทั้งนี้ การเรียนซอของแม่แสงเอ้ยส่งผลต่อความเข้าใจและแนวทางปฏิบัติในการสร้างคณะซออย่างมาก แม่แสงเอ้ยเริ่มฝึกหัดซอด้วยตนเองจากการฟังแผ่นเสียงจนสามารถซอได้อย่างไพเราะ ถูกต้อง และแม่นยำ กระทั่งอายุราว 13 ปี จึงมีโอกาสเริ่มเรียนซอกับพ่อจั๋นติ๊บ สามหลัง หรือ นายจันทร์ทิพย์ เรือนรักเรา จากนั้นจึงได้เรียนซอกับพ่อครูแม่ครูอีกหลายคน ในช่วงการเรียนซอนั้น แม่แสงเอ้ยต้องติดต่อพ่อครูแม่ครูไปเรียนรู้และซึมซับบรรยากาศและวิธีการในการแสดงซอจากบริบทจริง กระทั่งพ่อครูเห็นว่าสามารถซอได้แล้วจึงเริ่มให้แสดงบนผาม (เวทีแสดง) ในฐานะลูกศิษย์และช่างซอหน้าใหม่ งานแสดงส่วนใหญ่ของแม่แสงเอ้ยมาจากการรับงานผ่านพ่อจั๋นติ๊บซึ่งมีชื่อเสียงและเครือข่ายอยู่แล้ว ในบางโอกาสแม่แสงเอ้ยรับงานแสดงเองซึ่งเป็นการแสดงในบริเวณใกล้เคียงกับหมู่บ้านซึ่งรู้จักคุ้นเคยกัน แม่แสงเอ้ยกล่าวว่า *“ตามบ้านเหนือบ้านใต้ (หมู่บ้านใกล้เคียง) มีงาน เป็นก็จ้างไป จ้างกัน 300 มันมาตึงป้อจาย (ผู้ชาย/ช่างซอฝ่ายชาย เรียกว่าคู่ถ้อง[7]) แหมคน...แต่ก่อนที่หมู่บ้านมีช่างปี่ 2-3 คน กลางคืนก็ไปซ้อมซอกัน”*[8] กระทั่งเริ่มมีชื่อเสียงและเครือข่าย สามารถรับงานโดยตรงได้ จึงเริ่มตั้งเป็นคณะซอ

6. John W. Creswell, *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008), 214.

7. คู่ถ้อง หมายถึง ช่าง (ขับ) ซอ ฝ่ายชายหรือหญิงที่เป็นคู่ซอตอบโต้กัน

8. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.

"แสงศิลปิน" สู่ "ดาวรุ่งเชียงใหม่"

เมื่อสามารถรวบรวมสมาชิกและสร้างเครือข่ายได้จึงตั้งเป็นคณะซอ ช่วงแรกตั้งชื่อคณะซอว่า “คณะแสงศิลปิน” แล้วเพิ่มเติมภายหลังเป็น “คณะแสงศิลปิน (ดาวรุ่ง)” คำว่า “ดาวรุ่ง” มีที่มาจากการร่วมงานกับบริษัทเสรีวัฒน์ซึ่งเป็นบริษัทผลิตและจำหน่ายยา “สตรีดาวรุ่ง” บริษัทเสรีวัฒน์ได้ว่าจ้างคณะซอของแม่แสงเอ้ยผลิตละครซอสำหรับการกระจายเสียงผ่านคลื่นวิทยุแล้วแทรกโฆษณาจำหน่ายยาไว้ในช่วงต้นการแสดง รายการวิทยุดังกล่าวกระจายเสียงไปทั่วภาคเหนือและมีผู้ติดตามฟังละครซอจำนวนมาก และเพื่อให้ผู้ฟังจดจำชื่อคณะซอนี้ได้จึงใช้คำว่าดาวรุ่งซึ่งมาจาก “ยาสตรีดาวรุ่ง” เข้ามาประกอบในชื่อคณะซอด้วย

ผู้ว่าจ้างพิจารณาจากช่างซอ

ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของการว่าจ้างการแสดงซอ คือ ผู้ว่าจ้างมักพิจารณาเลือกช่างซอเป็นหลัก ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าภาพมักเจาะจงว่าต้องการฟังซอจากช่างซอคนไหนหรือคู่ไหนและมักกำหนดตัวช่างซอมาก่อนว่าจ้าง ทั้งนี้ ผู้ว่าจ้างอาจกำหนดตัวช่างซอทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย หรือ กำหนดเฉพาะบางฝ่ายให้หาคู่ถ้องมาเอง บางครั้งแม่แสงเอ้ยอาจเสนอชื่อช่างซอหลายคนให้ผู้ว่าจ้างได้เลือกว่าต้องการฟังซอคนไหนหรือคู่ไหน ดังนั้นการมีเครือข่ายช่างซอและการมีคู่ถ้องหลายคนทำให้คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่สามารถรับงานได้หลากหลายมากขึ้น แม่แสงเอ้ยกล่าวเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า *“เจ้าภาพบางทีเขาก็เจาะจงคนนั้นคนนี้ เป็นมาหาซอ เขาอาจถามว่า ช่างซอคู่ถ้องมีใผ่พ่อง (มีใครบ้าง) เราก็บอกคนนั้นคนนี้ เขาก็จะเลือก”*[9] การเจาะจงเลือกช่างซอแสดงให้เห็นว่าชื่อเสียงของช่างซอสำคัญกว่าชื่อของคณะซอ และเป็นการตอกย้ำว่าคณะซอเป็นเพียงกลุ่มคนที่เน้นการบริหารจัดการแสดงเท่านั้น ส่วนคณะซอจะมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในหมู่คนฟังหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับคุณภาพที่หัวหน้าคณะจะจัดสรรและรักษาไว้ได้อย่างต่อเนื่องหรือไม่นั่นเอง

เครื่องขยายเสียง

นอกจากเครือข่ายช่างซอและช่างปี่แล้ว กลุ่มเครื่องเสียงเป็นอีกเครือข่ายหนึ่งที่สำคัญเนื่องจากคุณภาพการขยายเสียงส่งผลต่อคุณภาพการแสดง กลุ่มเครื่องเสียงต้องสามารถปรับเสียงให้สมดุลเพื่อเสียงที่มีคุณภาพตามที่คณะซอต้องการ แม่แสงเอ้ยกล่าวว่า *“แต่ก่อนเครื่องเสียงจะอยู่กับเจ้าภาพ เขาก็เล่นให้มันดัง มาระยะหลัง ๆ นี้ มันต้องเลือก หื้อมาอยู่ในคอนโทรล (control) ของเรา ให้ได้ดั่งใจ ไปบางงานเครื่องเสียงบ่าดี หวานอมขมกลืน มันดีสำหรับเขามันบ่อดีสำหรับเรา”*[10] ความใส่ใจเรื่องเครื่องเสียงที่ใช้ขยายเสียงการแสดงซอสะท้อนให้เห็นความใส่ใจในคุณภาพของการแสดงที่ไม่เพียงอยู่ที่ช่างซอและช่างปี่เท่านั้น แต่ต้องนับรวมเครื่องขยายเสียงและ “ช่างเครื่องเสียง” ที่เข้าใจธรรมชาติของเสียงโดยรวมและเสียงเฉพาะของการแสดงซอด้วย

สัญญาจ้าง

อดีตที่ผ่านมา การรับงานแสดงของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ต้องประสานงานกับผู้ว่าจ้างอย่างเป็นทางการโดยการทำ “สัญญาจ้าง” ซึ่งเป็นสัญญาที่ร่างขึ้นให้กับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่โดยเฉพาะ สัญญาดังกล่าวร่างขึ้นโดย “สำนักงานทนายประวิน” โดยเป็นข้อตกลงเกี่ยวกับวันเวลาในการแสดง ราคาว่าจ้าง การรับผิดชอบในการจัดหาระบบแสง ระบบเสียง และการเดินทาง การวางมัดจำเงิน และเงื่อนไขการผิดสัญญาจ้าง อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันการรับงานไม่ได้มีการทำสัญญาอย่างแต่ก่อน บางงานใช้ความไว้วางใจซึ่งกันและกันระหว่างผู้ว่าจ้างกับคณะซอซึ่งมีการว่าจ้างกันเป็นประจำทุกปี ในขณะที่บางครั้งอาจมีการจ่ายค่ามัดจำด้วยการโอนเงินไว้ก่อนส่วนหนึ่งและถือเอาข้อความจากโปรแกรม line ซึ่งเป็น application สำหรับสนทนาเป็นวิธีในการสื่อสารและถือเป็นสัญญาไปในตัว คุณภาพการแสดง

9. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.
10. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.

คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ภายใต้การบริหารจัดการโดยแม่แสงเอ้ยยังคงดำรงอยู่นับแต่อดีตถึงปัจจุบัน ด้วยคำว่า “คุณภาพ” แม่แสงเอ้ยเน้นย้ำและให้ความสำคัญกับคุณภาพการแสดงอย่างยิ่ง แม่แสงเอ้ยต้องคัดเลือกทั้งช่างปี่ ช่างซอ และช่างเครื่องเสียงที่ดีสุดเพื่อให้การแสดงเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์และถูกใจผู้ฟังที่มีความคาดหวังมากที่สุด แม่แสงเอ้ยกล่าวว่า *“ช่างปี่สำคัญ ต้องเน้นที่ผลงาน เอาคนที่ดีที่สุดที่สามารถทำให้งานเราราบรื่น เราได้ปี่ดีไปได้คู่ถ้องดีไปเฮาก็ม่วน คนฟังก็ม่วน ทำให้อยู่ได้มาเรื่อย ๆ ”*[11] ปัจจุบันผู้ฟังจำนวนมากมีพฤติกรรมการฟังซอเปลี่ยนไป เช่น นิยมช่างซอที่เน้นความสนุกสนานและความหนุ่มสาวของช่างซอ คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ปรับตัวให้สอดคล้องกับความนิยมของคนฟังในขณะที่ยังคงพยายามรักษาคุณภาพให้ได้มาตรฐาน ดังจะเห็นได้จากความนิยมการฟังซอของชาวบ้านในพื้นที่ต่าง ๆ ได้ว่าจ้างคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ไปแสดงทุกปี และจากการสอบถามผู้ฟัง ยังคงได้รับการยืนยันว่าซอคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่คือคณะซอที่มีคุณภาพและน่าฟังที่สุดคณะหนึ่ง

ส่งต่อคณะซอสู่คนรุ่นใหม่

ปัจจุบันนี้ (พ.ศ. 2562) แม่แสงเอ้ยอายุ 70 ปี แม้ว่าพละกำลังในการแสดงจะยังคงอยู่อย่างเต็มเปี่ยม แต่กำลังในการบริหารจัดการคณะซอย่อมเสื่อมถอยไปตามกาลเวลา ที่ผ่านมาคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่มีแม่แสงเอ้ยเป็นผู้จัดการในทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นการจัดหาช่างซอ ช่างปี่ การต่อรองราคา รวมไปถึงการกำกับการแสดงต่าง ๆ แต่ในปัจจุบัน การบริหารจัดการได้ส่งต่อให้กับคนรุ่นใหม่ดำเนินการและบริหารจัดการ แม่แสงเอ้ยกล่าวว่า *“ตอนนี้ก็ให้น้องรอน (วิทวัส ทิโน) นี่ละ คนเฒ่าก็บ่าค่อยเน้ตแล้ว (ไม่ค่อยเก่งแล้ว) จะสวะมือ (วางมือ/ปล่อยมือ) ไปแล้ว บังรอนจัดการหมดละ”*[12] การส่งต่อการบริหารจัดการคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่จากแม่แสงเอ้ยสู่คนรุ่นใหม่ เป็นสิ่งสะท้อนสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่จะยังคงดำรงอยู่ต่อไปได้อีกตราบใดที่ยังมีคนฟัง คนว่าจ้าง และคนจัดการ

พัฒนาการ “ซอ” ของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่

พัฒนาการของการแสดงซอไม่อาจแบ่งแยกเป็นยุคหรือกำหนดช่วงเวลาได้อย่างชัดเจน เนื่องจากในขณะที่เกิดการซอรูปแบบใหม่ การซอในรูปแบบดั้งเดิมยังคงอยู่และยังเป็นที่นิยม การเกิดซอรูปแบบใหม่ไม่ได้ทำให้การซอรูปแบบเดิมสูญหายไป ในขณะเดียวกัน การซอรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นอาจหายไปในขณะที่การซอแบบดั้งเดิมยังคงดำรงอยู่ได้ การนำเสนอพัฒนาการของการแสดงซอ ผู้วิจัยนำเสนอทั้งในแง่ตัวดนตรี การนำเสนอการแสดง และพื้นที่การแสดง อนึ่ง พัฒนาการที่นำเสนอต่อไปนี้ไม่ใช่เอกลักษณ์ของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เพียงคณะเดียว แต่รูปแบบการซอที่แพร่กระจายโดยทั่วไป แต่ผู้วิจัยเลือกศึกษาและเก็บข้อมูลจากเฉพาะคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษาเท่านั้น

พัฒนาการด้านรูปแบบทางดนตรีประกอบการซอ

การปรับเปลี่ยนดนตรีประกอบการซอของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่มีพัฒนาการ ดังนี้

1) การซอเข้าปี่ คือ การขับซอโดยมีวงปี่จุ่ม (ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่แม่ ปี่เล็กหรือปี่ตัด) เป็นดนตรีประกอบ ทั้งนี้การผลิตปี่ที่ใช้บรรเลงมีความสำคัญอย่างยิ่ง กล่าวคือ การผลิตปี่ให้เหมาะกับช่วงเสียง (range) ของช่างซอ สล่า (ช่าง) ทำปี่จุมต้องให้ช่างซอมาซอให้ฟังเพื่อกำหนดระดับเสียง (key) ของปี่ให้พอดีกับช่วงเสียงของช่างซอ ดังนั้น ช่วงเสียงของปี่จึงไม่ตายตัวขึ้นอยู่กับช่างซอ ทั้งนี้ ช่างปี่อาจมีปี่หลายจุมเพื่อใช้ในช่วงเวลาที่ช่างซอเหนื่อยล้าจากการแสดงต่อเนื่องและจำเป็นต้องขับซอด้วยเสียงที่ต่ำลง การซอเข้ากับปี่จุม ช่างซอมีอิสระที่จะเริ่มซอช่วงไหนของทำนองปี่ก็ได้ หมายความว่า ช่างซอไม่จำเป็นต้องรอจังหวะหรือทำนองเพื่อเริ่มซอแต่สามารถเริ่มซอได้ตลอดเวลาที่ช่างปี่กำลังบรรเลงอยู่ และช่างปี่มีหน้าที่ต้องบรรเลงปี่ให้สอดคล้องกับช่างซอโดยการลัดเข้าทำนองหรือขึ้นทำนองใหม่ เพื่อตามช่างซอได้ทันที นั่นแสดงให้เห็นอิสระของรูปแบบการซอเข้ากับปี่และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างปี่ในการที่

11. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.
12. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.

บรรเลงตามช่างซออย่างทันท่วงที ปัจจุบัน การซอเข้าปี่ไม่เป็นที่นิยมแล้ว เนื่องด้วยการซอเข้าปี่และซึงทำให้เกิดรูปแบบการซอที่ลงตัวกว่า อีกทั้งช่างปี่ปัจจุบันไม่ถนัดเป่าปี่จุมตามช่างซออย่างในอดีตจึงทำให้การซอเข้าปี่ลดความนิยมไป

2) ซอเข้าปี่และซึง การเพิ่มซึงเข้ามาร่วมบรรเลงกับปี่จุมเพื่อประกอบการซอเป็นการประสมวงที่เกิดขึ้นมาราว พ.ศ. 2513-พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา การเข้ามาประสมวงของซึงวิธีการบรรเลงปี่ และวิธีการการซอต้องปรับเปลี่ยนด้วย กล่าวคือ การใช้ซึงทำให้เกิดการควบคุมจังหวะและลูกตกของทำนองซอที่ชัดเจนซึ่งส่งผลให้ช่างซอต้องรอท่อนเพลงหรือวลีเพลงให้มาถึงแล้วจึงเริ่มซอเพื่อให้เข้าจังหวะและทำนอง อนึ่ง ข้อมูลจากการบอกเล่าของพ่อครูก๋วนดา เชียงตา และพ่อครูอุ่นเรือน หงษ์ทอง ซึ่งเป็นบุคคลร่วมสมัยและร่วมเหตุการณ์การนำซึงเข้ามาร่วมในวงปี่จุมประกอบการซอ (เล่าผ่านนายวิทวัส ทิโท) พอสรุปได้ว่า ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2513-พ.ศ. 2514 พ่ออินถา ไชยวุฒิ เป็นผู้นำซึงเข้ามามีบทบาทในการผลิตละครซอและโฆษณาขายยา โดยใช้บรรเลงสลับช่วงการบรรยายสรรพคุณยาและใช้บรรเลงประกอบช่วงที่ตัวละครมีบทสนทนาในการแสดงละครซอ เมื่อพ่ออินถานำซึงมาบรรเลงในรายการวิทยุจึงคิดนำมาบรรเลงทำนองซอร่วมกับปี่จุมจึงเกิดการทดลองขึ้นและได้ผลเป็นที่น่าพอใจ หลังจากนั้นผู้ฟังเกิดความคุ้นเคยกับเสียงวงปี่จุมที่มีเสียงซึงประกอบ เมื่อมีการจ้างงานออกไปแสดงสดซึ่งปกติใช้วงปี่จุม 4 บรรเลงประกอบ ทำให้ผู้ฟังเริ่มถามว่าเหตุใดจึงไม่มีซึงมาร่วมบรรเลงอย่างในรายการวิทยุ จึงทำให้จำเป็นต้องเพิ่มนักดนตรีเล่นซึงเข้าไปด้วย รวมนักดนตรีทั้งหมด 5 คน คือ ผู้บรรเลงปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่เล็ก ปี่แม่ และซึง ต่อมาเพื่อให้ค่าจ้างนักดนตรีคุ้มค่าจึงจำเป็นต้องตัดสิ่งไม่จำเป็นออก คือ ปี่แม่ กอปรกับซึงใช้แทนปี่แม่ได้เพราะมีเสียงต่ำเหมือนกัน จึงตัดปี่แม่ออกไป อย่างไรก็ตาม เรื่องราวของซึงที่ใช้ประกอบในวงปี่จุมยังมีข้อมูลด้านอื่นที่อธิบายการเข้ามาของซึง อาทิ ซึงได้เข้ามาในวงปี่จุมโดย พ่ออำนวย กลำพัด ซึ่งมีวงดนตรีพื้นเมืองและการซอออกรายการวิทยุอยู่แล้ว นอกจากนี้ ยังมีการนำซึงผสมวงกับสะล้อและการซอแล้วบันทึกแผ่นเสียงก่อนช่วง พ.ศ. 2460[13] ทั้งนี้ มีความเห็นทางวิชาการว่าเป็นเพียงการทดลองเพื่อให้เกิดการประสมวงเพื่อบันทึกเสียงเท่านั้นและในยุคแผ่นเสียงแทบไม่มีอิทธิพลต่อการเผยแพร่การซอในวงกว้างเนื่องจากการเล่นแผ่นเสียงจำกัดอยู่เฉพาะกลุ่มผู้มีทุนทรัพย์ที่สามารถซื้อหามาฟังได้เท่านั้น ปัจจุบันนี้ ปี่จุมและซึงเป็นดนตรีประกอบการซอหลักที่ใช้ในคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่รวมถึงคณะซออื่น ๆ ถือเป็นรูปแบบมาตรฐานที่นิยมใช้กัน ในขณะเดียวกันก็มีการปรับปรุงรูปแบบซึงให้มีขนาดใหญ่กว่าปกติเพื่อให้ได้เสียงทุ้มต่ำเพื่อความสมดุลของเสียงในการบรรเลงด้วย

3) ซอสตริง เป็นการซอที่ปรับรูปแบบทางดนตรีตามความนิยมของผู้ฟังที่นิยมดนตรีลูกทุ่ง ซอสตริงเริ่มพัฒนาขึ้นตั้งแต่ราว พ.ศ. 2523-พ.ศ. 2524 ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกแบบวงลูกทุ่งมาบรรเลงประกอบการซอ การซอในรูปแบบนี้ มักเป็นการซอในช่วงท้ายของการแสดง ข้อมูลจากคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่พบว่าพ่อก๋วนดา เชียงตา (ซึ่งเป็นสมาชิกคนหนึ่งของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ เป็นทั้งช่างปี่และช่างซอ) ในขณะที่เป็นช่างปี่ในคณะซอ “สายธารา” ท่านได้ซื้อเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดขนาดเล็กยี่ห้อคาซิโอมาทดลองเล่นร่วมกับพ่อเทพธารา ปัญญามานะ (นักแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมืองชื่อดัง) นำมาทดลองเล่นเป็นทำนองซอต่าง ๆ และเริ่มมีการแกะเพลงประเภทเพลงลูกทุ่งหรือเพลงตลาดกระทั่งสามารถนำมาแสดงบนผามในช่วงที่ช่างซอและช่างปี่พักได้ พ่อก๋วนดาและพ่อเทพธาราได้พัฒนาวงดนตรีแบบซอสตริงกระทั่งสามารถรับงานแสดงได้ในชื่อคณะ “ลูกทุ่งฮิมดอย" อีกทั้งคณะซอสายธารามีการบันทึกเสียงซอสตริงออกจำหน่ายและเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุด้วย รูปแบบซอสตริงจึงขยายความนิยมออกไป

สำหรับซอสตริงของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่นั้นสามารถรับงานแสดงได้ด้วยความช่วยเหลือของพ่อก๋วนดา เมื่อคณะดาวรุ่งเชียงใหม่รับงานแสดงที่เจ้าภาพต้องการซอสตริงร่วมแสดงด้วย แม่แสงเอ้ยต้องเชิญพ่อก๋วนดา

13. สงกรานต์ สมจันทร์, *ประวัติดนตรีล้านนา* (กรุงเทพฯ : จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์, 2559), 154.

มาช่วยดำเนินการเสมอ ภายหลังแม่แสงเอ้ยลงทุนซื้อคีย์บอร์ดมาไว้ประจำที่คณะ และให้นายประสิทธิ วงฉายา (ช่างปี่ก้อยประจำวง) หัดเล่นคีย์บอร์ด

บทบาทสำคัญของซอสตริง นอกจากสร้างความสนุกสนานในช่วงท้ายของการแสดงซอแล้ว ยังเป็นช่วงเวลาและพื้นที่ที่ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างคณะซอกับผู้ฟังในอีกช่องทางหนึ่ง ผู้ฟังสามารถร่วมเต้นหรือขอเพลงจากช่างซอได้ และอาจใช้ซอสตริงเป็นการแสดงปิดท้าย หรือการซอลาหรือขอบคุณเจ้าภาพด้วย ทั้งนี้ แม้ซอสตริงจะมีลักษณะทางดนตรีเป็นดนตรีตะวันตก แต่จะเห็นได้ว่าซอสตริงไม่ได้ทำให้การซอแบบดั้งเดิมสูญหายหรือเปลี่ยนรูปแบบแต่อย่างใด การซอยังคงใช้วงปี่จุมและซึง ส่วนซอสตริงนั้นใช้แสดงในช่วงท้ายของการแสดงเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น

4) คาราโอเกะ การแสดงซอ (ร้องเพลง) บนผามซอโดยใช้ดนตรีจากโปรแกรมคาราโอเกะบรรเลงประกอบมุ่งเน้นความสนุกสนานและความสะดวกในการจัดการเรื่องเครื่องดนตรี วิทวัส ทิโน[14] ให้ข้อมูลว่า เดิมทีการซอจะมีช่วงพักการแสดง ด้วยความนึกสนุกของศิลปินจึงนำคาราโอเกะในคอมพิวเตอร์มาร้อง ต่อมา ผู้ฟังอาจขอให้ช่างซอร้องเพลงลูกทุ่งให้ฟัง โดยเฉพาะช่วงท้ายของการแสดง คาราโอเกะจึงกลายเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องมี ซึ่งสอดคล้องกับภูริวัฒน์ เขนย[15] ช่างซอคนหนึ่งของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ซึ่งกล่าวว่า *“ต้องมีร้องเพลงตอนท้าย เป็นคาราโอเกะ... ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพ”*

จากข้อมูลข้างต้น การแสดงซอมีพัฒนาด้านรูปแบบดนตรีพอสมควร การปรับเปลี่ยนนี้ส่งผลต่อสีสันของเสียง อรรถรสการฟัง และวิธีการขับซอ อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นการปรับตัวของศิลปินในฐานะผู้ทดลองสร้างสรรค์โดยคำนึงถึงความนิยมของผู้ฟังเป็นข้อพิจารณา การปรับเปลี่ยนดังกล่าวไม่ได้ทำให้การซอแบบดั้งเดิมสูญหาย แต่ส่งผลให้คณะซอสามารถดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน

พัฒนาการด้านรูปแบบการแสดงซอ

คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่มีพัฒนาการด้านรูปแบบการแสดงซอ ดังนี้

1) การซอแบบดั้งเดิม คือ การซอคู่ชายหญิงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต การซอแบบดั้งเดิมมีทั้งการซอตามบทซอที่ประพันธ์ขึ้นและการซอแบบด้นการซอแบบที่ประพันธ์ขึ้นมีใช้ในหลายโอกาส เช่น การซอขึ้นบ้านใหม่ การซองานบวช เป็นต้น แม้การซอเหล่านี้จะมีการประพันธ์บทซอไว้ล่วงหน้า แต่ช่างซอสามารถเพิ่มเนื้อหาที่เข้ากับบริบทของงานนั้นเข้าไปได้ การซอแบบดั้งเดิมอีกประเภทหนึ่งคือ การซอโต้วาที อาจเป็นการถกเถียงกันหรือการทายปริศนา รวมถึงการเกี้ยวกันของช่างซอชาย-หญิงซึ่งต้องใช้ปฏิภาณในการด้นบทซอเพื่อโต้ตอบอีกฝ่าย

2) ละครซอ พัฒนาการมาจาก “ซอยกเรื่อง” ซึ่งพัฒนาการมาจากซอคู่ที่ซอเป็นเรื่องราว ซอยกเรื่องมีเรื่องราวชวนติดตามและมีการซอและพากย์เป็นตัวละครต่าง ๆ เริ่มแรก การซอยกเรื่องนำเสนอเรื่องราวสั้น ๆ และมีแกนเรื่อง (plot) เกี่ยวกับความรักความหึงหวง ในช่วงนี้ยังไม่มีการตกแต่งฉากหรือการแต่งตัวเพื่อสวมบทบาทแต่อย่างใด เอื้องคำ รัตนกูล (ผู้วิจัยจะใช้สรรพนามเรียกท่านว่าแม่เอื้องคำตลอดบทความ) ช่างซอคนหนึ่งที่ร่วมงานกับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ กล่าวเกี่ยวกับซอยกเรื่องว่า *“ซอตวยอู้ตวย (ซอ-พูด สลับกัน) น้ำตาเมียหลวง มีแสดง 3 คน แต่ก็ยังไม่เป็นละครแต้ ซอยาวแล้วหยุดอู้ แต่อู้บ่าเมิน อู้กำเดียว ปี่ก็ยังเล่นไปอยู่”*[16] จากนั้นเริ่มพัฒนารูปแบบให้เป็นละครซอ โดยการขยายเรื่องราวและการแสดง เริ่มมีการเพิ่มฉาก และเวทีขยายใหญ่ขึ้น ใช้ช่างซอจำนวนมาก อาจมีช่างซอ 4-8 คน มีการแต่งตัวเพื่อสวมบทบาทต่าง ๆ มีการกำกับการแสดงและกำหนดบทบาทให้นักแสดงแต่ละคน ทั้งนี้ ผู้จัดการวงซึ่งทำหน้าที่ผู้กำกับด้วยต้องรู้ว่าช่างซอคนไหนจะสามารถรับบทอะไรจึงจะเหมาะสมโดยพิจารณาจากบุคลิกและหน้าตาแล้วคัดเลือกให้เหมาะสมกับบทนั้น

14. วิทวัส ทิโน, “การซอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 1 พฤษภาคม 2562.
15. ภูริวัฒน์ เขนย, “การซอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 6 พฤษภาคม 2562.
16. เอื้องคำ รัตนกูล, “ละครซอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 12 มิถุนายน 2562.

เรื่องราวที่นำเสนอในละครซอมีความหลากหลายและได้มาจากหลายแหล่ง เช่น วรรณกรรมท้องถิ่น คติธรรม รวมถึงการคิดโครงเรื่องขึ้นมาเอง บทละครในการแสดงไม่ได้มีการกำหนดตายตัว แต่มีโครงเรื่องที่ชัดเจน ช่างซอทุกคนต้องดำเนินเรื่องไปตามโครงเรื่องที่วางไว้ บางครั้งช่างซอสามารถเสริมเนื้อหาเข้าไปได้เพื่อให้เรื่องราวน่าสนใจยิ่งขึ้น แม่แสงเอ้ยกล่าวเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า *"จะมีสมุดน้อย ๆ จดไว้ วันนี้เรื่องอะไร ใครจะแสดงเป็นตัวอะไร...เนื้อเรื่องมีหน่อยเดียว ก็เสริมกันไป ช่างซอพวกนี้จะเก่งกันแล้ว คำใดดีก็เอามาช่วยกัน"*[17]

ด้านทำนองซอที่ใช้ในการขับไม่จำกัดทำนองขึ้นอยู่กับความสามารถของช่างซอ และความเหมาะสมของบทบาท บางครั้งช่างซอที่ยังไม่เก่งอาจเลือกเอาทำนองง่ายมาซอ หรือช่างซออาจเลือกทำนองตามอารมณ์ของเนื้อเรื่อง เช่น บทเศร้าใช้ทำนองอื่อ การซอทำนองต่าง ๆ ไม่มีลำดับ สามารถสลับไปมาได้เพื่อให้การซอน่าสนใจและผู้ฟังสามารถติดตามได้อย่างต่อเนื่อง

อนึ่ง การริเริ่มละครซอยังไม่มีข้อยุติว่าใครเป็นผู้ริเริ่ม แม่เอื้องคำกล่าวเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า *"บางคนก็ว่าพ่ออำนวย (อำนวย กลำพัด) บางคนก็ว่าแม่สม (จันทร์สม สายธารา)"*[18] ทั้งนี้ งานศึกษาของสิริกร ไชยมากล่าวว่า "นายอำนวย กลำพัดได้เป็นผู้ริเริ่มละครซอออกอากาศทางวิทยุเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2503 มีชื่อคณะ *"สามปอยหลวง" ซึ่งได้ความนิยมมาก และได้พัฒนาการจากการนั่งซอมาเป็นยืนซอมีเวทีมีฉากคล้ายการแสดงลิเกจนเกิดละครซอขึ้นอีกหลายคณะในเวลาต่อมา"*[19] ละครซอซึ่งพัฒนามากจากการซอยกเรื่อง ถือเป็นพัฒนาการสำคัญของการซอที่ขยายและปรับเปลี่ยนทั้งด้านเนื้อหา จำนวนช่างซอ รูปแบบการแสดง และพื้นที่การแสดงที่แตกต่างออกไปจากรูปแบบดั้งเดิม ละครซอเป็นที่นิยมมากเนื่องจากการเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุ ปัจจุบันละครซอของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ไม่ได้รับงานแสดงแล้วเนื่องจากความยุ่งยากในการบริหารจัดการโดยเฉพาะ เรื่องการจัดหานักแสดงหรือช่างซอที่มีความสามารถสูงที่สามารถแสดงร่วมกันได้ อย่างไรก็ตาม ยังคงมีคณะซอบางคณะที่สามารถจัดการแสดงซอในรูปแบบละครอยู่ในปัจจุบัน

3) ซอรุ่นเล็ก หรือบางครั้งเรียกว่า "คู่น่อย" (คู่น้อย) หรือ คู่เล็ก เป็นช่างซอวัยหนุ่ม-สาว การแสดงของช่างซอรุ่นเล็กมักเป็นการแสดงช่วงบ่ายซึ่งเป็นการแสดงต่อจากช่างซอ "รุ่นใหญ่" (อาวุโส) ในช่วงเช้า (ทั้งนี้การแสดงซอในอดีตใช้ช่างซอเพียงคู่เดียวตลอดการแสดงทั้งภาคเช้าและภาคบ่าย) การซอในช่วงเช้าเป็นการซอในรูปแบบดั้งเดิมและมีเนื้อหาทางธรรมหรือเนื้อหาที่สอดคล้องกับงาน ส่วนช่วงบ่ายเน้นการซอเพื่อความสนุกสนานและมีสาระทางโลกรวมถึงการเกี้ยวพาราสีกัน โต้วาทีหรือใช้คำซอสองแง่สองง่าม ดังที่ ภูริวัฒน์ เขนยกล่าวว่า *"ช่วงบ่ายจะเป็นเนื้อหาทางโลก เป็นการโต้วาที เป็นการพูดคุย ตอนเช้าจะเป็นธรรมะ เป็นเรื่องเป็นราว สร้างสีสัน แซวกันเถียงกัน"*[20] ช่างซอรุ่นเล็กของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ในอดีต เช่น พงษ์เพ็ชร เล้าสมบูรณ์ เอื้องคำ รัตนกูล เป็นต้น และช่างซอรุ่นเล็กในปัจจุบัน คือ นายภูริวัฒน์ เขนย หรือชื่อในวงการซอ เรวัฒน์ ไชยปราการ และ นางสาวอารีรัตน์ กุมมารี หรือ คำป้อ ดอยหล่อ (ทั้งภูริวัฒน์ และอารีรัตน์รับราชการครู)

ภูริวัฒน์เข้ามาร่วมคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ด้วยการฝากฝังของแม่ครูขันแก้ว เมืองฝาง เพื่อให้แม่แสงเอ้ยสนับสนุนการประกอบอาชีพช่างซอ ทั้งนี้ ภูริวัฒน์เห็นว่าการฝึกซอในปัจจุบันไม่ได้มุ่งเป้าหมายเพื่อการเป็นอาชีพอย่างแต่ก่อนแต่ฝึกเพื่อการอนุรักษ์ แต่เมื่อเรียนจนสามารถแสดงซอได้และเกิดความรักในการซออีกทั้งยังเห็นช่องทางจึงยึดเป็นอาชีพ ส่วนอารีรัตน์ เป็นลูกศิษย์โดยตรงของแม่แสงเอ้ย อารีรัตน์สนใจการซอมาตั้งแต่เด็กจากการฟังรายการวิทยุของคลื่น วปถ. 2 เชียงใหม่ กระทั่งได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมการซอกับแม่แสงเอ้ยกระทั่งสามารถซอได้ดีแล้วและอารีรัตน์เห็นว่าตนสนใจที่จะเดินทางสายศิลปินช่างซออย่างจริงจัง จึงเริ่มฝึกแสดงจริงในฐานะศิลปินช่างซออาชีพโดย

17. ประไพ สุริยะมล, "ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่," สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.
18. เอื้องคำ รัตนกูล, "ละครซอ," สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 12 มิถุนายน 2562.
19. สิริกร ไชยมา, *ซอ : เพลงพื้นบ้านล้านนาภูมิปัญญาชาวเหนือ* (แพร่ : แพร่ไทยอุตสาหกรรมการพิมพ์, 2546), 11.
20. ภูริวัฒน์ เขนย, "การซอเข้ากับคาราโอเกะ," สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 6 พฤษภาคม 2562.

ได้รับการดูแลและขัดเกลาจากแม่แสงเอ้ยและนายวิทวัสซึ่งถือว่าเป็นรุ่นพี่ในคณะ ทั้งนี้ การเรียนซอปัจจุบัน ผู้เรียนจะยังไม่มีคู่ถ้องของตนเองเหมือนในอดีตที่พ่อครูแม่ครูจะจัดหาคู่ถ้องหรือช่างซอที่จะซอคู่กันแล้วฝึกไปด้วยกันทำให้เมื่อภูริวัฒน์เข้ามาอยู่ในคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่และแม่ครูแสงเอ้ยมีลูกศิษย์อยู่แล้วคนนึ่งจึงได้จับคู่กัน

ช่างซอรุ่นเล็กปรากฏขึ้นเมื่อพ่อครูแม่ครูมีลูกศิษย์และต้องการฝึกให้ลูกศิษย์สามารถแสดงบทผามซอต่อหน้าผู้ฟังได้ จึงมีการสลับให้ช่างซอรุ่นใหม่ได้แสดงเพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ไปพร้อมกับการเริ่มสร้างชื่อเสียงให้ผู้ฟังได้รู้จักมากขึ้นและถือเป็นการ “แจ้งเกิด” ทำให้มีการจ้างงานต่อ ภูริวัฒน์กล่าวเกี่ยวกับการสั่งสมประสบการณ์ว่า *“คนฝึกใหม่ ๆ ถ้าเขาไม่มีโอกาสในการฝึกบนเวที แล้วเขาจะเก่งไปข้างหน้าได้อย่างไร”*[21] การซอรุ่นเล็กในช่วงบ่ายมีบทบาทชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อปรากฏนโยบายของภาครัฐเกี่ยวกับการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมโดยเยาวชนหรือคนรุ่นใหม่ ทั้งนี้ ในมุมมองของการ แสดงจำเป็นต้องพิจารณาถึงความคาดหวังของผู้ฟังกับความสามารถในการแสดงของช่างซอหน้าใหม่ด้วย พ่อครูแม่ครูอาจต้องแสดงเจตจำนงต่อผู้ฟังก่อนการแสดงว่าช่างซอรุ่นเล็กนี้เป็นช่างซอฝึกหัด และขอให้ผู้ฟังให้โอกาสให้ช่างซอรุ่นใหม่ได้ซอให้ฟัง แม่เอื้องคำกล่าวว่า*“จะเอาละอ่อนซอบางทีเราต้องออกตัวไว้ก่อน ว่าคนเฒ่าหมู่นี้เดี๋ยวตายไป เอาจะได้ฟังรุ่นนี้แทน ม่วนบ่อม่วนก็ขอให้สนับสนุน”*[22] อย่างไรก็ตาม ช่างซอรุ่นเล็กจำเป็นต้องแสดงให้ถึงระดับและเป็นที่ยอมรับว่ามีคุณภาพ เนื่องจากผู้ฟังบางกลุ่มยังคงคาดหวังการแสดงที่มีคุณภาพอยู่

นอกจากปัจจัยเรื่องนโยบายการอนุรักษ์และการฝึกประสบการณ์ให้แก่ลูกศิษย์แล้ว การแสดงของช่างซอรุ่นเล็กยังได้รับแรงกระตุ้นจากพฤติกรรมการฟังซอของคนฟังด้วย กล่าวคือ คนฟังปัจจุบัน ไม่เน้นฟังการซอเป็นเรื่องราวยาว ๆ อีกทั้งยังเป็นคนกลุ่มวัยกลางคนที่เน้นความสนุกสนานดังที่แม่เอื้องคำกล่าวว่า *“คนฟังซอเดี๋ยวนี้เป็นวัยกลางคน คนเฒ่าก็บ่อค่อยมี หรือมีก็มางานไม่ค่อยไหว คนฟังก็เป็นแม่บ้านพ่อบ้าน พวกนี้เขาชอบคนหนุ่ม”*[23] สอดคล้องกับภูริวัฒน์ที่เห็นว่าช่างซอรุ่นเล็กเป็นที่นิยม ผู้ว่าจ้างบางรายระบุและเน้นว่าต้องมีช่างซอรุ่นเล็กแสดงด้วยในช่วงบ่าย เพื่อให้การแสดงในงานนั้น ๆ มีความสนุกสนาน มีการแทรกมุขตลกต่าง ๆ ผ่านการพูดคุยระหว่างการซอ ทำให้ผู้ฟังไม่รู้สึกเบื่อ

จากที่กล่าวมา พัฒนาการด้านรูปแบบการแสดงซอเริ่มจากการซอแบบดั้งเดิมซึ่งเป็นการซอคู่เดียวตลอดทั้งวัน พัฒนามาสู่การซอยกเรื่องและละครซอ และการซอของช่างซอรุ่นเล็กซึ่งกลายเป็นที่นิยม ทั้งนี้รูปแบบที่เปลี่ยนไปได้รับการพัฒนาจากวิธีการซอแบบดั้งเดิมและทำให้การนำเสนอมีความน่าสนใจและแปลกใหม่ยิ่งขึ้นซึ่งทำให้การแสดงซอยังคงได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน

พัฒนาการด้านพื้นที่การนำเสนอการแสดงซอ

คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่มีพัฒนาการด้านพื้นที่การนำเสนอการแสดงซอ ดังนี้

1) ซอผาม เป็นการซอรูปแบบดั้งเดิมที่มีมาตั้งแต่อดีตและยังคงได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน ผาม หรือ ผามซอ (เวที) เป็นพื้นที่สำหรับการแสดงและเป็นพื้นที่ในการเรียนรู้ความเป็นมืออาชีพของลูกศิษย์และช่างซอรุ่นใหม่ พ่อครูแม่ครูจะพาลูกศิษย์ไปสังเกตการณ์แสดงโดยให้นั่งสังเกตการณ์อยู่บนผามซอ ลูกศิษย์จะได้เห็นทั้งการแสดงของพ่อครูแม่ครู เห็นช่างปี่ เห็นผู้ฟัง เห็นเหตุการณ์และปฏิสัมพันธ์ระหว่างช่างซอและผู้ฟัง รวมถึงได้เห็นบรรยายกาศโดยรอบ ผามซอจึงถือเป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้และการหล่อหลอมอัตลักษณ์ของช่างซอที่สำคัญ อีกทั้ง ผามซอยังเป็นพื้นที่ใช้ประกอบพิธีไหว้ครู ซึ่งช่างซอจะเริ่มไหว้ครูหลังจากซอช่วงเช้าเสร็จอีกด้วย

การแสดงซอบนผามเป็นการแสดงในชุมชนหรือเป็นสื่อชุมชนซึ่งเป็นรูปแบบพื้นที่การแสดงที่ต่างออกไปจากพื้นที่สื่อมวลชนอย่างวิทยุ/โทรทัศน์[24] ผามซอเป็นพื้นที่ที่คณะซอและผู้ฟังมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันของคณะซอและผู้ฟัง ช่างซออาจด้นบทซอให้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับผู้ฟังขณะนั้น ในขณะที่ผู้ฟังสามารถมอบรางวัล เข้ามาพูดคุย ออก

21. ภูริวัฒน์ เขนย, “การซอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 6 พฤษภาคม 2562.
22. เอื้องคำ รัตนกูล, “ละครซอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 12 มิถุนายน 2562.
23. เอื้องคำ รัตนกูล, “ละครซอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 12 มิถุนายน 2562.

มาเต้นรำ หรือขอเพลงจากช่างซอที่หน้าผามซอได้ และโดยปกติผามซอจะตั้งอยู่บริเวณด้านหน้าที่จัดงาน เช่น หน้าวัด เพื่อให้เป็นพื้นที่ที่เห็นได้ชัดและแสดงถึงความครึกครื้นของงาน จะเห็นได้ว่า ผามซอเป็นพื้นที่ที่สำคัญ เป็นทั้งพื้นที่การแสดง พื้นที่การเรียนรู้ พื้นที่การปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คน และเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของช่างซอที่ยังคงดำรงอยู่ในปัจจุบัน และเป็นที่นิยมไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าพื้นที่การแสดงอื่น ๆ

2) การบันทึกเสียงซอ เกิดขึ้นก่อน พ.ศ. 2460 โดยห้างรัตนมาลา กรุงเทพฯ ซึ่งมีการบันทึกเสียงซอทำนองต่าง ๆ อาทิ ทำนองเงี้ยว ทำนองตั้งเชียงใหม่ ทำนองอื่น ทำนองจะปุ และทำนองพม่า[25] สำหรับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ได้บันทึกเสียงเพื่อจำหน่ายครั้งแรกราวต้นทศวรรษ 2520 ซึ่งเป็นการบันทึกเสียงบนเทปคาสเซ็ท ได้แก่ ชุดเกี้ยวสาวถามทรัพย์ ชุดสัพเพเหระหลานสอนปู่ ชุดผัวเผดเมียยักษ์ ชุดแอ่วสาวบ่าเก่า และชุดดาปอยลูกแก้ว นอกจากนี้ การบันทึกเสียงของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ ยังเกิดขึ้นในรูปแบบการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ผ่านคลื่นวิทยุและสื่อออนไลน์ ซึ่งปัจจุบันนี้ การแสดงซอของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ (และอีกหลายคณะ) มีการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงเพื่อเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์กันอย่างกว้างขวาง

การบันทึกเสียงซอทำให้เกิดพื้นที่นำเสนอใหม่ที่ไม่จำกัดเฉพาะการแสดงในชุมชนหรือการแสดงบนผามซอ อย่างที่ผ่านมา ผู้ฟังสามารถซื้อหา เก็บสะสม และฟังซ้ำได้ และทำให้การแสดงซอแพร่กระจายออกไปอย่างกว้างขวาง นอกจากนี้ อิทธิพลสำคัญของการบันทึกเสียงซอคือ มีการเรียนรู้วิธีการซอและการเป่าปี่จุมของศิลปินรุ่นใหม่ผ่านการ “แกะเทป” ของศิลปินที่บันทึกเสียง การเรียนรู้ดังกล่าวยังเป็นที่ยอมรับของครู กล่าวคือ ลูกศิษย์บางคนเรียนรู้จากเทปที่ครูได้บันทึกไว้ เมื่อมีโอกาส จึงตั้งขันขอเป็นศิษย์กับครูคนนั้นภายหลัง[26]

3) การซอออกวีก หรือ การออกแสดงในพื้นที่ต่าง ๆ ลักษณะคล้ายการทัวร์คอนเสิร์ต โดยทั่วไป การจ้างงานซอมักจะว่าจ้างกันในช่วงเทศกาลออกพรรษาซึ่งเป็นช่วงของการกิจกรรมทางศาสนาและงานบุญต่าง ๆ ดังนั้น ช่วงเทศกาลเข้าพรรษาจึงเป็นช่วง “ว่างงาน” ของคณะซอ ในช่วงเวลาว่างงานแสดงนี้เหล่าศิลปินหรือคณะซอจะออกแสดงตามพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการหารายได้เพิ่มเติม และถือเป็นการฝึกฝนให้ช่างซอรุ่นใหม่ไปในตัว การซอออกวีกถูกจัดขึ้นโดยผู้รับเหมาจัดงาน โดยผู้รับเหมาจัดงานจะเป็นผู้จัดการเรื่องสถานที่ วัน และเวลาในการแสดง การแสดงที่คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ไปนำไปแสดง คือ ละครซอ ปัจจุบันนี้ไม่มีการซอออกวีกแล้วเนื่องจากผู้ฟังสามารถเข้าถึงการฟังซอได้จากการบันทึกเสียง วิทยุ และสื่อออนไลน์

4) รายการวิทยุ เป็นพื้นที่สำคัญของการเผยแพร่การซอ เนื่องจากการกระจายเสียงสามารถส่งสัญญาณไปได้ไกลและผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้ง่าย สำหรับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ รายการวิทยุถือเป็นพื้นที่สำคัญในการเผยแพร่ผลงานการแสดงละครซอโดยเริ่มตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2512 โดยมีห้างขายยาเสรีวัฒน์เป็นผู้สนับสนุน (ทั้งนี้ ก่อนหน้าคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่จะผลิตละครซอออกรายการวิทยุ คณะซอสายธาราของแม่จันทร์สม สายธาราได้ทำการแสดงละครซอให้กับบริษัทเสรีวัฒน์มาก่อน) ละครซอผ่านรายการวิทยุเป็นกลยุทธเพื่อส่งเสริมการขายสินค้าโดยเฉพาะอย่างยิ่งสินค้าประเภทยา หรือ “ซอขายยา” คือ การแสดงละครซอที่เริ่มต้นด้วยการโฆษณาขายยา

การกระจายเสียงละครซอในระบบ AM ส่งสัญญาณไปทั่วภาคเหนือ เริ่มต้นจากการประกาศนำเสนอหรือโฆษณาขายยาก่อน ในเสียงโฆษณานั้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับชื่อยี่ห้อยา (ยาผงแดงกาหมาป่า และยาสตรีดาวรุ่งกาหมาป่า) สรรพคุณยา ชื่อละครที่จะนำเสนอในวันนั้น ๆ ระหว่างการโฆษณานั้นมีดนตรีประกอบเป็นดนตรีพื้นเมือง เสียงปี่และเสียงซึง จากนั้นจึงจะนำเข้าสู่เรื่องราวที่จะนำเสนอเป็นละครซอ[27]

---

24. จิราพร ขุนศรี, “เพลงซอล้านนาพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย กับการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในยุคโลกาภิวัตสื่อ,” *วารสารวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย* ปีที่ 9, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 28.

25. สงกรานต์ สมจันทร์, *ประวัติดนตรีล้านนา* (กรุงเทพฯ : จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์, 2559), 154.

26. คณิเทพ ปิตุภูมินาค, *“อัตลักษณ์ครูดนตรีพื้นเมืองเหนือ กรณีศึกษา พ่อครูมานพ ยาระณะ พ่อครูอุ่นเรือน หงษ์ทอง และครู บุญยิ่ง กันธวงค์”* (รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2557), 54.

27. สามารถฟังตัวอย่างเสียงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=4L2AEFUxXPg&t=5s

ละครซอขายยาผ่านรายการวิทยุเป็นที่นิยม มีผู้ฟังติดตามจำนวนมาก แม้ในปัจจุบันกลุ่มผู้ฟังที่มีอายุในช่วงเวลานั้นยังมีความทรงจำเกี่ยวกับละครซอที่มาพร้อมการโฆษณาขายยาของคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่อยู่ ตัวชี้วัดอย่างหนึ่งถึงความนิยมละครซอผ่านรายการวิทยุคือ จำนวนละครซอที่ผลิตออกมา แม่แสงเอ้ยให้ข้อมูลว่าเมื่อนับรวมละครซอที่ทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุไว้ได้ราว 500 เรื่อง เรื่องหนึ่ง ๆ มีราว 20 ตอน ตอนละประมาณ 30 นาที ทั้งนี้ ละครซอที่ซอผ่านรายการวิทยุไม่จำเป็นต้องมีช่างซอครบทุกตัวละคร ช่างซอหนึ่งคนอาจแสดงได้หลายตัวละครซึ่งแม่แสงเอ้ยในฐานะผู้กำกับจะเป็นผู้กำหนดและจดรายละเอียดเกี่ยวกับช่างซอและตัวละครต่าง ๆ ไว้เพื่อไม่ให้เกิดความสับสน

ในการผลิตละครซอเพื่อเผยแพร่ผ่านคลื่นวิทยุ คณะดาวรุ่งเชียงใหม่ใช้เทปคาสเซ็ทบันทึกเสียงโดยมีแม่แสงเอ้ยเป็นผู้ควบคุมการผลิตในทุกขั้นตอน ทั้งการคิดเรื่องที่จะนำมาผลิตละครซอ การประสานงานกับช่างซอและช่างปี่ การบันทึกเสียง การตัดต่อ การแต่งเสียงหรือมิกส์เสียง การควบคุมเวลา แม่แสงเอ้ยให้ข้อมูลว่า *“มันอยู่ในเฮาหมด แม่เอ้ยจะเป็นคนจับเวลา โฆษณา เปิดเทป...ซอผิด ก็ต้องจับเวลา แล้วไปต่อเทป ทีแรกการส่งให้สถานี มันจะให้เราส่งให้ด้วย แต่เราก็ว่า ส่งเอาเองเต๊อะ”*[28] ในการผลิตละครซอนี้ แม่แสงเอ้ยมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง อีกทั้งยังสามารถสร้างชื่อเสียงและผลกำไรให้กับ “นายห้าง” ได้เป็นอย่างดีทำให้นายห้างมีดำริที่จะให้แม่แสงเอ้ยลงนามในสัญญาเพื่อให้เป็นช่างซอประจำและผลิตละครซอให้กับบริษัทเสรีวัฒน์เพียงแห่งเดียว แต่แม่แสงเอ้ยไม่รับข้อเสนอนี้ดังที่กล่าวว่า *“เสรีวัฒน์ให้ช่างซอทำหนังสือสัญญา ว่าจะอยู่กี่ปีกี่ปี ผูกมัดตัวช่างซอไว้...เจ้าก็ว่าเจ้าบ่อใจ้ลูกน้องไผ เจ้าเป็นอิสระ ถ้านายห้างเต็มใจจ้างเจ้า เจ้าก็เต็มใจทำให้”*[29]

วิทยุ เป็นพื้นที่สำคัญอย่างยิ่งในการเผยแพร่การแสดงละครซอซึ่งมีอิทธิพลต่อผู้ฟังและความนิยมซอไปทั่วภาคเหนือ อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่ทำให้คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่มีชื่อเสียงอย่างมาก และจากความนิยมที่ได้รับจากผู้ฟังนี้เอง ส่งผลให้การว่าจ้างไปแสดงในที่ต่าง ๆ ในช่วงเวลานั้นเน้นการแสดงละครซอเป็นหลัก

5) เผยแพร่ผ่านระบบออนไลน์ เป็นช่องทางหนึ่งที่สำคัญและมีอิทธิพลอย่างมากในการเผยแพร่การแสดงซอ คือ เผยแพร่ผ่านอินเทอร์เน็ตในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น youtube.com หรือ facebook.com การเผยแพร่ดังกล่าว มีทั้งการบันทึกการแสดงสด การถ่ายทอดสด รวมถึงการซอที่มีการบันทึกเสียงไว้นานแล้วและนำกลับมาเผยแพร่ใหม่ในช่องทางดังกล่าว การแสดงซอที่นำเสนอบนระบบออนไลน์มีทั้งการแสดงที่ผ่านมาและได้บันทึกไว้ การแสดงสดในที่ต่าง ๆ รวมถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่เพื่อการบันทึกเสียงเท่านั้น การเผยแพร่ผลงานแสดงผ่านระบบออนไลน์ มีนายวิทวัสเป็นผู้จัดการอัพโหลดข้อมูลการแสดงต่าง ๆ ไว้ในระบบ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการนี้ทำให้การเข้าถึงของผู้ฟังเป็นไปด้วยความสะดวก ผู้ฟังสามารถเข้าถึงการแสดงได้ทุกที่ทุกเวลา นอกจากนี้ ยังเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญในการรวบรวมการแสดงซอทำให้ผู้สนใจทั้งเพื่อความบันเทิง เพื่อการศึกษา และเพื่อวิชาการเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ

จากที่นำเสนอมาจะเห็นได้ว่า พื้นที่การนำเสนอการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคสมัย ในขณะเดียวกัน แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องพื้นที่การแสดง แต่พื้นที่การแสดงแบบดั้งเดิมหรือการแสดงในชุมชนยังคงอยู่และยังคงเป็นที่นิยมในปัจจุบัน แต่มีการปรับวิธีการแสดงซอให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า แม้การซอจะมีการเปลี่ยนแปลงไปในหลายรูปแบบและหลายพื้นที่ แต่ยังคงรักษาลักษณะดั้งเดิมไปพร้อมกับการปรับตัวที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปได้

28. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.
29. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 9 มิถุนายน 2562.

สรุป และอภิปรายผล

บทความวิจัยนี้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวประวัติและการดำรงอยู่ของคณะดาวรุ่งเชียงใหม่ และพัฒนาการของการแสดงซอ 1) ด้านดนตรี ได้แก่ ซอเข้าปี่ ซอเข้าปี่และซึง ซอสตริง และซอประกอบคาราโอเกะ 2) ด้านรูปแบบการแสดง ได้แก่ ซอแบบดั้งเดิม ละครซอ และซอรุ่นเล็ก และ 3) พื้นที่การนำเสนอ ได้แก่ ซอผาม การบันทึกเสียง รายการวิทยุ และสื่อออนไลน์ พัฒนาการด้านต่าง ๆ มีปัจจัยหลายประการที่ส่งผล อาทิ ความต้องของศิลปิน ความนิยมของคนฟัง ความก้าวหน้าของเทคโนโลยี นโยบายรัฐ รวมถึงความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมือง พัฒนาการที่เกิดขึ้นทำให้เกิดรูปแบบมาตรฐานของการแสดงซอและส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะซอ ทั้งนี้ พัฒนาการหรือความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดการเปลี่ยนแปลงดนตรีของ Bruno Nettl[30] ที่กล่าวว่าการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีมี 4 รูปแบบคือ 1) ผู้คนในท้องถิ่นละทิ้งวัฒนธรรมเดิมแล้วไปหาสิ่งใหม่ 2) เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงในระบบดนตรี แต่ยังเห็นรูปแบบเก่า 3) ดนตรีแบบดั้งเดิมยังคงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง และ 4) การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากรูปแบบดนตรีและการร้องที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงความสามารถของตนได้ จะเห็นได้ว่า การเปลี่ยนแปลงของการแสดงซอเกิดขึ้นทั้งในรูปแบบที่ 23 และ 4 อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาที่ผ่านได้มีแบ่งพัฒนาการของการซอออกเป็นระยะและชี้ให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นส่งผลทำให้วิธีการซอแบบดั้งเดิมค่อย ๆ สูญหายไป แต่จากผลการวิจัยข้างต้นจะเห็นได้ว่า ทั้งนี้แม้การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นในหลายมิติแต่คณะซอยังคงรักษาวิธีการซอแบบดั้งเดิมไปพร้อมกับการใช้การซอแบบใหม่ในการแสดง อีกทั้งยังสามารถดำรงอยู่ได้อย่างลงตัวในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป นอกจากนี้ ผลการวิจัยยังสะท้อนให้เห็นทัศนคติของช่างซอทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ กล่าวคือ ในอดีตช่างซอรุ่นเก่ามุ่งฝึกซอเพื่อเป็นอาชีพและไม่มีแนวคิดการอนุรักษ์กระทั่งเกิดกระแสท้องถิ่นนิยม ในขณะที่ช่างซอรุ่นใหม่เริ่มการฝึกซอเพื่อการอนุรักษ์แต่ได้รับการขัดเกลาให้เป็นช่างซอมืออาชีพโดยช่างซอรุ่นเก่า นั่นทำให้เกิดการดำรงอยู่ของการซอที่ไม่ได้เป็นเพียงการอนุรักษ์เท่านั้นแต่สามารถใช้เป็นอาชีพได้ด้วย

ผู้วิจัยหวังว่า เนื้อหาในบทความนี้จะสามารถเป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับการแสดงซอทั้งในมิติของประวัติศาสตร์ วิธีการแสดง การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี พัฒนาการเพลงคำเมือง รวมถึงองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับสังคม วัฒนธรรม และการดำรงอยู่ของการซอ และผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานชิ้นนี้จะเป็นข้อมูลหนึ่งที่จะประกอบสร้างเป็นชุดความรู้ของการแสดงซอและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการศึกษาเรียนรู้หรือการอนุรักษ์ต่อไปได้

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

30. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 2005), 278-279.

บรรณานุกรม

คณิเทพ ปิตุภูมินาค. *“อัตลักษณ์ครูดนตรีพื้นเมืองเหนือกรณีศึกษา พ่อครูมานพ ยาระณะ พ่อครูอุ่นเรือน หงษ์ทอง และครูบุญยิ่ง กันธวงค์.”* รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2557.

จิราพร ขุนศรี. “เพลงซอล้านนาพื้นบ้านจังหวัดเชียงราย กับการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในยุคโลกาภิวัตน์สื่อ.” *วารสารวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย* ปีที่ 9, เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 24-60.

ฉัตรวลี ทองคำ และคณะ. “ดนตรีพื้นบ้านกับการเป็นแหล่งเรียนรู้ของจังหวัดน่าน.” *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่* ปีที่ 6, เล่มที่ 4 (มีนาคม-เมษายน 2557): 94-109.

ประไพ สุริยะมล. “ประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค. 9 มิถุนายน 2562.

พัชรินทร์ คณะนัย. “การปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่เพื่อการดำรงอยู่ของซอท่ามกลางบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง: กรณีศึกษาคณะซออำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่.” *วารสารพิฆเนศวร์สาร* ปีที่ 8, เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 25-32.

ภูริวัฒน์ เขนย. “การซอเข้ากับคาราโอเกะ.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค. 6 พฤษภาคม 2562.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. *ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยพายัพ, 2539.

วิทวัส ทิโน. “การซอเข้ากับคาราโอเกะ.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค. 1 พฤษภาคม 2562.

สิริกร ไชยมา. *ซอ : เพลงพื้นบ้านล้านนาภูมิปัญญาชาวเหนือ.* แพร่ : แพร่ไทยอุตสาหกรรมการพิมพ์, 2546.

สงกรานต์ สมจันทร์. *ประวัติดนตรีล้านนา.* กรุงเทพฯ : จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์, 2559.

สนั่น ธรรมธิ. นาฏดุริยการล้านนา. เชียงใหม่ : สุเทพการพิมพ์, 2550.

เอื้องคำ รัตนกูล. “ละครซอ.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมินาค. 12 มิถุนายน 2562.

Creswell, John W. *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.