19 มิ.ย. 2545

ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปิง

บูรณพันธุ์ ใจหล้า

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2545

ISBN 974-04-1131-2

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วพ
บ741ซ
2545
น.2

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปิง

.....

นายบูรณพันธุ์ ใจหล้า

ผู้วิจัย

.....

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ.,M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

นายสนอง คลังพระศรี ศป.บ.,ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

นางวิภา คงคากุล

B.A.,M.Mus.,Ed.D.(Music Education)

ประธานกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปิง

ได้รับพิจารณาอนุมัติให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2545

.....

นายบูรณพันธุ์ ใจหล้า

ผู้วิจัย

.....

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์

กศ.บ.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ.,MM

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

นายอนันต์ สบฤกษ์ กศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

นายสนอง คลังพระศรี ศศบ.,ศศม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A.(Music)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาจากศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ อาจารย์สนอง คลังพระศรี อาจารย์อานันท์ สบฤกษ์ ที่ได้ให้ความรู้ตลอดทั้งปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ เป็นอย่างดีตลอดเวลาที่ดำเนินการวิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอบพระคุณพ่อคำผาย นุปิง รวมทั้งสมาชิกในคณะทุกท่านและศิลปินพื้นบ้านทุกท่านในจังหวัดน่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม ที่ให้ความรู้แก่ผู้วิจัยอย่างไม่ปิดบัง

ขอบคุณเพื่อน ๆ นักศึกษาปริญญาโท สาขาวิชาดนตรี ที่ให้คำปรึกษาตลอดมา เพื่อน ๆ ทั้งเก่าและใหม่ทุกท่านที่คอยให้กำลังใจและความช่วยเหลือตลอดมา

ขอขอบพระคุณบิดามารดา และบุพการีทุกท่าน ที่ให้การสนับสนุนทั้งทุนทรัพย์และกำลังใจจนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี และขอขอบคุณทุกท่านที่ไม่ได้กล่าวนามมา ณ ที่นี้ ที่ช่วยเหลืองานวิจัยฉบับนี้ให้สำเร็จ

บูรณพันธุ์ ใจหล้า

Copyright by Mahidol University

4237127 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี: ศศ.ม. (ดนตรี)
คำสำคัญ : ซอ / ซอล่องน่าน / วิเคราะห์ทำนอง / ดาดน่าน

บูรณพันธุ์ ใจหล้า : ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปิง (SAW LONG NAN, A TRADITIONAL VOCAL MUSIC : CASE STUDY OF KHAMPHAI NUPING) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : อุดม อรุณรัตน์ กศ.บ. อนรรฆ จรัณยานนท์ ค.บ., M.M. สนอง คลังพระศรี ศศบ., ศศม., 171 หน้า. ISBN 974-04-1131-2

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงลักษณะของทำนองซอและบทบาทหน้าที่ของซอล่องน่านที่มีต่อสังคมชาวจังหวัดน่าน โดยเลือกศึกษาคณะของนายคำผาย นุปิง ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ซอล่องน่าน คือชื่อเรียกทำนองซอทำนองหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์และมีความนิยมมากในพื้นที่จังหวัดน่านและจังหวัดใกล้เคียงโดยมีศูนย์กลางและต้นกำเนิดของทำนองอยู่ที่จังหวัดน่าน

ผลการวิจัยพบว่า ซอล่องน่านมีบทบาทหน้าที่ในการแสดงในงานต่าง ๆ โดยเฉพาะงานอุปสมบท ซอล่องน่านมีหน้าที่เป็นสื่อในการประชาสัมพันธ์สิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานพร้อมทั้งให้ความบันเทิงและความรู้แก่แขกที่มาร่วมงานหรือรับฟังซอ

ในด้านทำนองการขับร้องของซอล่องน่านจะใช้ทำนองดาดน่านในการซอเป็นหลักในการแสดง ซึ่งมีลักษณะของทำนองในแต่ละท่อนวนกลับไปกลับมาในทำนองเดิมโดยจะมีการเปลี่ยนแต่เฉพาะเนื้อหาที่ใช้การซอซึ่งมีฉันท์ลักษณ์ในการซอเป็นหลัก

ผลการวิเคราะห์ทำนองพบว่า ในลักษณะของทำนองการขับร้องซอในทำนองดาดน่านในแต่ละประโยคมีลักษณะการดำเนินทำนองที่คล้ายกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งในประโยคทั้งหมดของในทำนองในแต่ละวรรคมักจะมีลักษณะการจบของทำนองในแต่ละประโยคส่วนใหญ่ที่เหมือนกัน

Copyright by Mahidol University

4237127 MSMS/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (Music)
KEY WORDS : SAW/SAW LONG NAN/ANaAIYSIS of MEIODIC PATTERN / DAD NAN

BURANAPAN JAILA : SAW LONG NAN: A TRADITIONAL VOCAL MUSIC : CASE STUDY OF KHAMPHAI NUPING, THESIS ADVISORY : UDOM AR00NRATANA ANAK CHARANYNONDA,B.E., M.M., SANONG PHRAKLANGSRI, B.FA., M.FA., 171 PAGES

This research looks at the characteristics of the melodic pattern and the role of Saw Long Nan in the local social context. Study focused on Khamphai Nuping and his troupe, using a qualitative research method of investigation

Saw Long Nan is the name of a melodic pattern that is unique and popular in Nan and neighboring provinces. This song originated in Nan and remains closely identified with its birthplace.

The study found that Saw Long Nan has an important social role as it is traditionally performed at religious and ceremonial functions, especially Buddhist ordination ceremonies. Today Saw Long Nan is also a souvce of information about the function where it is performed, as well as being a form of entertainment.

The most basic melodic pattern of Saw Long Nan is Dad Nan, which is the staple of most performances. Dad Nan is marked by continuous repetition of the same patterns of notes accompanying vocal text that has an established syntax.

Analysis of vocal pattern of Dad Nan showed a strong similarity in all four measures of each of the two parts. Generally, every measure in the same part ends on the same note.

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ..... ค

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

บทที่ 1. บทนำ..... 1

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 3

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 3

1.4 ขอบเขตของการศึกษา..... 3

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น..... 3

1.6 นิยามศัพทเฉพาะ..... 3

บทที่ 2. การทบทวนวรรณกรรม..... 5

2.1 ทฤษฎีในการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา..... 5

2.2 ทฤษฎีแนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี..... 7

2.3 ทฤษฎีแนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน..... 9

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....11

2.5 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....13

2.6 ประวัติและความหมายของ “ซอ” 22

บทที่ 3. วิธีดำเนินการวิจัย..... 30

3.1 การเลือกบุคคลในการศึกษา..... 30

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 32

3.3 การจัดกระทำข้อมูล..... 34

3.4วิธีการที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 34

3.5 วิธีวิเคราะห์ข้อมูล..... 38

บทที่ 4. ซอล่องน่าน..... 41

4.1 ประวัติความเป็นมา..... 41

4.2 องค์ประกอบสำคัญของการซอ..... 45

Copyright by Mahidol University

สารบัญ(ต่อ)

หน้า

บทที่4 (ต่อ)

4.3 พิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการซอ..... 67

4.5 ความสัมพันธ์และบทบาทหน้าที่ของการแสดงต่อสังคม..... 70

บทที่ 5. วิเคราะห์ซอล่องน่าน..... 72

5.1 ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะฉันท์ลักษณ์ที่ใช้ในการซอ..... 73

5.2 ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองทางดนตรีของการซอ..... 77

บทที่ 6. สรุปผลการวิจัย..... 120

6.1 สรุปผลการวิจัย..... 120

6.2 อภิปรายผลการวิจัย..... 121

6.3 ข้อเสนอแนะ..... 123

บรรณานุกรม..... 125

บุคลากรนุกรม..... 128

ภาคผนวก..... 130

Executive Summary..... 157

ประวัติผู้วิจัย..... 171

Copyright by Mahidol University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ศิลปวัฒนธรรมของชาวล้านนามีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและประเพณีความเชื่อทางไสยศาสตร์และโหราศาสตร์ โดยสะท้อนออกมาในภาพลักษณ์ต่าง ๆ สามารถพบเห็นได้ในรูปของศิลปะและพิธีกรรมในปัจจุบัน เช่น ภาพจิตรกรรมตามผนังภายในโบสถ์วิหารวัด การทำพิธีสู่ขวัญ การเลี้ยงผีเจ้าที่ ผีเจ้าปู่เจ้าย่าและเทวดา ประเพณีการบวช เป็นต้น เหล่านี้ล้วนแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนา

สภาพสังคมของชาวล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นสังคมที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ศิลปวัฒนธรรมความเชื่อต่าง ๆ ได้ถูกถ่ายทอดมาสู่ชนรุ่นหลัง ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาและสืบทอดโดยวิธีการต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นแบบลายลักษณ์อักษรและวิธีการสืบทอดกันแบบปากต่อปากหรือที่เรียกว่า "มุขปาฐะ" อย่างไรก็ตามหลักฐานเหล่านี้ ส่วนใหญ่ยังขาดความสมบูรณ์แบบและความชัดเจนโดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักฐานที่ถ่ายทอดกันโดยการเล่าเรื่อง สาเหตุมาจากคนในแต่ละรุ่น ยุคสมัยย่อมมีการแปรเปลี่ยนสถานะตามสภาพแวดล้อมและสังคมที่มีการพัฒนาการอยู่ตลอดเวลาอาจทำให้เรื่องได้รับการสั่งสมและสั่งสอนมาจากคนรุ่นก่อนนั้น ขาดความสมบูรณ์แบบ

การถ่ายทอดสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นแบบมุขปาฐะในล้านนานั้นมีอยู่ไม่มากนักโดยผ่านทางกิจกรรมและประเพณีที่เป็นกิจวัตรประจำวันในวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวล้านนา ดังนี้

1. การถ่ายทอดโดยตรงจากการสั่งสอนของผู้อาวุโส ไม่ว่าจะเป็นพ่อแม่ ปู่ย่าตายาย ผู้เฒ่าผู้แก่ในชุมชน

2.การถ่ายทอดโดยการเทศนาธรรมของพระภิกษุสงฆ์ ในการเทศนานั้นอาจจะเล่าเรื่องเป็นนิทาน หรือ "ร่ายค่าว" เป็นทำนองในเรื่องราวต่าง ๆ เนื้อหาในที่นี้อาจจะมีความหมายแฝงอยู่ในคำที่เป็นสุภาษิต เรียกว่า คติธรรม

3. การถ่ายทอดโดยผ่านกิจกรรมบันเทิงประเภทเพลงพื้นบ้าน ได้แก่ เพลงกล่อมลูก ค่าว ซึ่งมีอยู่สองอย่างคือ 1. ค่าวจ๊อย 2. ค่าวซอ นอกจากนี้ยังมีการถ่ายทอดที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมบายศรีพิธีสู่ขวัญ รวมถึงเรื่องของการใช้คาถาอาคมอีกด้วย

ถ้าหากกล่าวในส่วนกิจกรรมบันเทิง "ซอ" นับว่าเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีความสำคัญและเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวล้านนา ใช้สำหรับถ่ายทอดเรื่องราวโดยการร้องเป็นทำนองภาษา

Copyright by Mahidol University

ถิ่น อาจจะเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ท้องถิ่น นิทาน สภาพสังคมทั้งในอดีตและปัจจุบัน และวิถีชีวิตของชาวล้านนา

ด้วยเหตุที่สังคมล้านนาประกอบด้วยผู้คนหลายเผ่าพันธุ์ และมีวิถีการดำรงอยู่แตกต่างกัน แม้ว่าโดยพื้นฐานทางวัฒนธรรม หลายอย่างจะเหมือนกัน แต่โดยสภาพความเป็นจริงย่อมมีความแตกต่างกันไปตามพื้นที่สภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม ปัจจุบันนักวิชาการจึงได้แบ่งเขตศิลปวัฒนธรรมประเพณีของภาคเหนือออกเป็น 3 พื้นที่ใหญ่ ๆ ได้แก่

เขตที่ 1 ประกอบไปด้วยจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่

เขตที่ 2 ประกอบด้วยจังหวัดน่าน แพร่ และบางส่วนของจังหวัดเชียงราย พะเยา และอำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์ ส่วนที่ใกล้เคียงกับเชียงใหม่ ลำปาง พะเยา ก็จะมีลักษณะใกล้เคียงกับเขตที่ 1 มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดน่าน

เขตที่ 3 ได้แก่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน เพียงจังหวัดเดียว (ธีรยุทธ ยวงศรี,2540:47)

ความแตกต่างดังกล่าวนี้ย่อมรวมถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับซอด้วย เนื่องเพราะซอเป็นการขับร้องอย่างหนึ่งที่ให้ความบันเทิงและเป็นส่วนสำคัญในประเพณีต่าง ๆ ของชาวล้านนา การแสดงซอในแต่ละพื้นที่ในเขตภาคเหนือ ส่วนใหญ่มีลักษณะคล้ายกันในส่วนของการแสดงและท่วงทำนองที่ใช้ในการซอ แต่ในบางเขตพื้นที่ก็มีความแตกต่างกันอยู่บ้าง เนื่องเพราะมีองค์ประกอบเป็นลักษณะเฉพาะของตัวเอง เช่น เชียงใหม่นิยมใช้ซึงและปี่จุมบรรเลงประกอบการซอ ส่วนแพร่และน่านนิยมใช้ "ปิน" (ซึงหรือพิณ) กับสะล้อบรรเลงประสมวงกัน นอกจากเครื่องดนตรีแตกต่างกันแล้ว ทำนองและสำเนียงภาษาที่ใช้ในการแสดงซอยังแตกต่างกันอีกด้วย

ซอในพื้นที่จังหวัดน่าน ถือว่าเป็นศูนย์กลางศิลปวัฒนธรรมเขตที่ 2 ในล้านนา ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ศิลปินผู้ให้ข้อมูลเบื้องต้นพบว่า หลายคนมักเรียกซอสำเนียงเมืองน่านว่า " ซอล่องน่าน" เป็นชื่อที่คนทั่วไปเรียกติดปากกัน หมายถึง ลักษณะเฉพาะของซอที่แสดงอยู่ในเขตพื้นที่จังหวัดน่านซึ่งเป็นชื่อที่นิยมเรียกขานกันของบุคคลทั่วไปในภาคเหนือที่มีความรู้เรื่องของของซอในล้านนาส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มคนที่ค่อนข้างมีอายุและสามารถฟังและเข้าใจความหมายในการซอได้เป็นอย่างดี

ด้วยเพราะความแตกต่าง และความไม่ชัดเจนในส่วนของทำนองและการแสดงนี้เอง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจและต้องการที่จะศึกษาทำนอง "ซอล่องน่าน" ในการแสดงของคณะนายคำผาย นุปิง ว่ามีลักษณะเฉพาะทางดนตรีและการแสดงอย่างไร เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาทำนองซอในลักษณะอื่น ๆ ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านของคนไทยให้คงอยู่ตลอดไป

Copyright by Mahidol University

1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทของซอล่องน่านที่มีต่อสังคมชาวจังหวัดน่าน
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองซอล่องน่านที่ใช้ประกอบการซอ

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงบทบาทของซอล่องน่านที่มีต่อสังคมชาวจังหวัดน่าน
2. ทำให้ทราบถึงโครงสร้างและแนวการดำเนินทำนองของการซอล่องน่าน
3. ผลการศึกษาสามารถนำไปเป็นข้อมูล เพื่อใช้ในการศึกษาเกี่ยวกับทำนองซอและการขับร้องลักษณะอื่นภายในภาคเหนือหรือที่อื่น ๆ ต่อไป

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยอาศัยขอบเขตพื้นที่การแสดงซอของคณะนายคำผาย นุปิงเป็นหลักในการวิเคราะห์ พร้อมกับนำข้อมูลจากคณะอื่นมาตรวจสอบ เพื่อให้ได้ข้อมูลรอบด้าน โดยศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ.2543ถึงพ.ศ.2544

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1 . ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์เฉพาะ การขับร้องโดยศิลปินหัวหน้าคณะซอ นายคำผาย นุปิง

2 . ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักที่มีความสำคัญต่อลักษณะการแสดงของคณะนายคำผาย นุปิง เท่านั้น

3. บทเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยอาศัยข้อมูลจากงานภาคสนาม เป็นหลักและใช้วิธีถอดและบันทึกโน้ตตามแบบดนตรีสากล (Music Transcription) สำหรับศึกษาวิเคราะห์เพื่อเป็นหลักในการประมาณค่าของระดับเสียงจริง

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

ซอ หมายถึง การขับร้องเพลงพื้นบ้านล้านนา

ซอล่องน่าน หมายถึง ชื่อของลักษณะของซอที่เป็นแบบฉบับมาจากเมืองน่าน

ต้องซอ หมายถึง การร้องโต้ตอบซึ่งกันและกัน

คำซอ หมายถึง ลักษณะของประโยคในการซอหนึ่งประโยคคือ หนึ่งคำซอ

Copyright by Mahidol University

โครงสร้างเพลง หมายถึง รูปแบบของบทเพลง อาจแบ่งวรรคหรือท่อนก็ได้

เนื้อร้อง หมายถึง เนื้อเพลงที่บ่งบอกถึงเนื้อหาความหมายของเพลงอาจนำมาจากเรื่องหรือวรรณกรรม เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ผู้แต่งร้องขึ้นเอง

บันไดเสียง หมายถึง ลักษณะของระดับเสียงที่เรียงกันตามพิสัยของเสียง

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ลักษณะขององค์ประกอบของดนตรีที่ปรากฏอยู่ภายในบทเพลง

Copyright by Mahidol University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาเรื่องของซอล่องน่าน:กรณีศึกษาลักษณะเฉพาะการดำเนินทำนองซอล่องน่าน คณะนายคำผาย นุปิงในที่นี้เป็นการศึกษาดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับสังคมของมนุษย์ บทนี้ผู้วิจัยได้สำรวจเอกสารและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นประโยชน์ในการกำหนดแนวคิดในการศึกษา ซึ่งจำแนกออกเป็นหัวข้อดังนี้

2.1 ทฤษฎีในการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

การศึกษาทางดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาชีวิตของชาวบ้าน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้คนทั่วไปซึ่งอยู่กันเป็นชุมชน ต่างสถานที่กัน กลุ่มคนเหล่านี้มีความเป็นอยู่เฉพาะตัว แตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็นเรื่องขนบธรรม เนียมประเพณี ความเชื่อ ทักษะในการสร้างสรรค์ ภาษาและการละเล่น พิธีกรรม การแสดง การก่อสร้าง การฝีมือ ตลอดจนดนตรีและศิลปะการแสดง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้รับการสืบทอดต่อ ๆ กันมาโดยการสั่งสอนกันแบบปากต่อปาก โดยไม่มีรูปแบบและกฎเกณฑ์ที่ตายตัว

การวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยามีลักษณะเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีลักษณะสำคัญคือ การปฏิบัติงานภาคสนาม หมายถึงการเก็บข้อมูลปฐมภูมิจากพื้นที่ที่ต้องการศึกษา โดยเลือกแหล่งศึกษาที่เป็นชุมชน การวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาได้นำเอาหลักการของมานุษยวิทยามาใช้ ดังนั้นการวิจัยจึงไม่ได้มุ่งศึกษาตัวดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่ต้องศึกษาบริบทของดนตรีด้วย

สิ่งที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา คือ กรณีที่เป็นข้อมูลทั่วไป ศึกษาทางมานุษยวิทยาของกลุ่มชนที่เราศึกษา ซึ่งจะเน้นในเรื่องของชาติพันธุ์วรรณา (Ethnogrraphy) และชาติพันธุ์วิทยา (Etnology) มากกว่ามานุษยวิทยา (Anthropology) เช่น การรวบรวมข้อมูลจากการออกภาคสนาม (Fieldwork) โดยการทำการบันทึกพฤติกรรมต่าง ๆ ศึกษาวัฒนธรรม ศึกษาความสัมพันธ์ของบุคคล เช่น ระบบเครือญาติ สถานที่ตั้ง สภาพทางภูมิศาสตร์ของพื้นที่ เป็นต้น ในกรณีที่ต้องการข้อมูลทางมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้องกับตัวดนตรีศึกษา บริบทของดนตรี (Musical Context) คือการศึกษาบริบทของดนตรีที่มีต่อสังคมนั้น ๆ

นอกจากนี้ยังมีผู้ที่ได้กล่าวถึงแนวการศึกษาทางด้านมานุษยดนตรีวิทยาโดยผู้วิจัยได้ศึกษามาดังนี้

Copyright by Mahidol University

อานันท์ นาคคง (อ้างถึงในเอกสารประกอบการเรียนวิชามานุษยดนตรีวิทยา, 2540) ได้กล่าวไว้ว่า มานุษยดนตรีวิทยาเป็นการวิเคราะห์วิจารณ์เกี่ยวกับผลผลิตของมานุษทางวัฒนธรรม คือ หมายความว่าให้ความสนใจทั้งผลผลิตและผู้ผลิต "นักมานุษย-ดนตรีวิทยา" มีความสนใจทั้งสิ่งที่นักมานุษยดนตรีวิทยาและนักสังคมวิทยาสนใจศึกษาค้นคว้า ในกรณีที่เข้าไปศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีของมนุษย์ จำเป็นที่จะต้องมีความรู้เรื่องดนตรีเสียก่อน เพื่อที่จะได้เข้าใจในด้านความสัมพันธ์ของดนตรีและวัฒนธรรมได้ดีขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากดนตรีเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะ เป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Unique) ซึ่งดำรงอยู่ได้เฉพาะเมื่อมีการใช้รวมกันระหว่างผู้คนในสังคม ไม่ใช่เฉพาะตัวดนตรีเองเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ใน 3 แง่มุม โดยมีวิธีการเทคนิคระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาคือ
ความคิดรวบยอดทางดนตรีได้แก่การศึกษาในด้านเทคนิควิธีการของดนตรีในสาขา
วิชานี้

การศึกษาความสัมพันธ์เกี่ยวกับดนตรีได้แก่ การศึกษาดนตรีในแง่พฤติกรรมของสังคม ได้แก่การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง "มานุษยดนตรีวิทยา" กับ "มานุษยวิทยา" และ "วิทยาศาสตร์" ซึ่งจะเป็นผลทำให้ นักมานุษยดนตรีวิทยาค้นหาคำตอบและแสวงหาความรู้เกี่ยวกับดนตรีกับมนุษย์และสังคม ผลก็คือการศึกษาด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์มากกว่าวิธีการทางศิลปศาสตร์

3. ศึกษาลักษณะเฉพาะของตัวดนตรี เป็นการศึกษาหาความรู้เพื่อความรู้ในสิ่งนั้น ๆ หรือเพื่อการปฏิบัติในสิ่งนั้น (เพื่อรู้จักดนตรีของกลุ่มชนหรือเพื่อที่จะเล่นดนตรีของเขา)

Bruno Nettl (1964 อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงวศิลป์, 2540:) กล่าวว่า การวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยามีการทำงาน 2 อย่างคือ การออกภาคสนาม ได้แก่ การเก็บข้อมูลปฐมภูมิและการหาประสบการณ์ตรง และงานที่โต๊ะทำงาน ได้แก่ การบันทึกโน้ต การเรียบเรียงข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และการสรุปผลการศึกษา งานภาคสนามเป็นงานที่ยุ่งยากซับซ้อน ในสถานการณ์ที่มีการผสมผสานระหว่างงานวิจัยและสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้ทั้งวิธีการทางวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์ควบคู่กันไป ผลและเป้าหมายของการออกภาคสนามมิใช่เพียงการได้มาซึ่งข้อมูลที่บันทึกไว้ในรูปแบบต่าง ๆ กันเท่านั้น แต่ต้องคำนึงถึงประสิทธภาพของผู้ทำการวิจัยภาคสนามและความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่นที่ศึกษาด้วย

Alan Merriam (1964:6) ได้สรุปเกี่ยวกับระเบียบวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาไว้ในหนังสือ Anthropology of music ว่าวิชามานุษยดนตรีวิทยามีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรมและผลิตกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์เป็นวิธีการที่ต้องใช้ทั้งงานภาคสนามและห้องทดลองการปฏิบัติการจริง ๆ ถูกกำหนดโดยผลของการปฏิบัติงานภาคสนามเทคนิคของการปฏิบัติการและวิธีการปฏิบัติงานภาคสนามเป็นสิ่งจำเป็นมากความแตกต่างระหว่างเทคนิคการปฏิบัติการภาคสนาม

Copyright by Mahidol University

กับวิธีการปฏิบัติก็คือ เทคนิคงานสนามเป็นการดำเนินงานในรายละเอียดในการเก็บข้อมูลต่าง ๆ และวิธีทำงานสนามเป็นการใช้ทฤษฎีหลักเป็นฐานรองรับเทคนิคงานสนามนั่นเอง ดังนั้นผู้วิจัยต้องมีความรู้ในทฤษฎีการวิจัยโดยทั่ว ๆ ไปเสียก่อน

จากวิธีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาที่ผู้วิจัยได้ศึกษามานี้พอสรุปได้ว่า วิธีการศึกษาในด้านมานุษยดนตรีวิทยานั้นจำเป็นที่จะต้องเน้นศึกษาตัวของดนตรีและบริบทหรือสิ่งที่อยู่รอบตัวดนตรีว่ามีผลซึ่งกันและกันอย่างไร ในการศึกษาผู้วิจัยจะต้องออกภาคสนามและเข้าไปสำรวจสังเกตการณ์ในดนตรีที่มีอิทธิพลเกี่ยวข้องกับการดำรงวีชีวิตของมนุษย์ในกลุ่มชนหรือชุมชนนั้นแล้วเก็บรายละเอียดทุกอย่างที่ต้องศึกษาคือศึกษาตัวของดนตรีโดยตรงแล้วทำการศึกษาสภาพทั่วไปที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไม่ว่าจะเป็นนักดนตรี, เครื่องดนตรี, ผู้ฟังดนตรี เป็นต้น

ในวิธีการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยานี้ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาในเรื่องของซอล่องน่านซึ่งเป็นประเพณีและกิจกรรมที่ให้ความบันเทิงพร้อมทั้งประชาสัมพันธ์เรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชุมชน ผู้วิจัยมุ่งที่ศึกษาในตัวดนตรีคือลักษณะการขับร้องของศิลปินว่ามีทำนองในการขับร้องต่าง ๆ อย่างไรพร้อมทั้งศึกษาถึงขั้นตอนในการแสดงและผู้ชมว่ามีความเกี่ยวข้องและรู้สึกนึกคิดยังไงในตัวดนตรีที่มีบทบาทต่องานที่มีเรื่องราวของซอเข้าไปเกี่ยวข้อง

2.2 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

ในการศึกษาผู้ศึกษาได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกและดนตรีพื้นบ้าน สิ่งที่เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์หลักที่สำคัญ ได้แก่ การศึกษาบันไดเสียงและระยะเสียงขั้นคู่ ส่วนด้านการศึกษาวิเคราะห์เพลงร้องนั้น สิ่งที่ต้องการให้ความสำคัญในการวิเคราะห์คือ เรื่องทำนองเพลงและเนื้อหาของเพลง เพราะส่วนสำคัญที่นำมา ซึ่งเป็นการบ่งบอกถึงรายละเอียดของเพลงนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกและการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านดังนี้

Mentle Hood (อ้างถึงในอรวรรณ บรรจงศิลป์, 2540: 7) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ดนตรีตะวันออกและได้ให้แนวคิดว่า ทำนองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากกว่าแนวประสาน เนื่องจากดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างของดนตรีในลักษณะแนวนอน มิใช่แนวตั้ง และในการศึกษาแนวทำนองที่จำเป็นต้องศึกษาบันไดเสียงของเพลง ซึ่งหมายถึงการแยกแยะเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง เพื่อให้ได้มาซึ่ง Theoretical Scale ทั้งนี้เพราะบันไดเสียงของแต่ละเพลงเกิดขึ้นจากเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงนั้น นอกจากนี้เขายังเพิ่มเติมอีกว่าการศึกษาเรื่ององค์ประกอบเสียงสำคัญในบทเพลงที่เรียงลำดับ ซึ่งเรียกว่าบันไดเสียงและเสียงจริงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง การศึกษาบันไดเสียงมี

Copyright by Mahidol University

ความสำคัญในการให้เข้าใจถึงแบบ Style ของเพลง และลักษณะของกลุ่มเพลง (Norm of style) ต่าง ๆ

Allen M. Garrett (1958:14) ได้กล่าวถึงเรื่องของ Musical Idea And Musical Style ในหนังสือ An Introduction to Research in Music ว่าการศึกษารูปแบบหรือลักษณะดนตรีเป็นสิ่งสำคัญประการแรกของการศึกษาดนตรีวิทยา เพราะในความแตกต่างเหล่านั้นมีลักษณะเป็นนามธรรม มีอิทธิพลของความคิดแต่งเป็นตัวกำหนด และเมื่อแต่งขึ้นแล้วการสื่อความให้ผู้ฟังเข้าใจมีมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับประสบการณ์ฟังของผู้ฟัง เช่น ผู้แต่งแต่งขึ้นตามสถานที่และเวลาที่กำหนดเนื้อเรื่องผู้ฟังที่สามารถเกิดความเข้าใจได้ดีในระดับลึกคือ ชาวบ้านที่อยู่อาศัยบริเวณนั้น หรือผู้แต่งมีความเชื่อพื้นฐานเกี่ยวกับธรรมชาติสามารถสื่อความได้มากกว่า 1 อย่าง เป็นต้น

Alen Lomax (อ้างถึงในอรวรรณ บรรจงศิลป์, 2540) ได้เสนอผลงานที่รวบรวมลักษณะของเพลงจากชุมชนทั้งหมด 233 ชุมชน จากการศึกษาพบว่ารูปแบบของเพลงสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ 1. แบบ A เป็นลักษณะการร้องคนเดียว มีการใช้จังหวะและทำนองซับซ้อน การร้องอ่านออกเสียงมีความแม่นยำถูกต้องกว่า ลักษณะการร้องเดี่ยวนี้พบได้จากวัฒนธรรมตะวันออกไกลหรือที่ที่มาอำนาจทางการเมืองสูง 2. แบบ B ลักษณะการร้องหมู่การประสานเสียงมีหลายระดับ จังหวะและทำนองเพลงจะเรียบง่ายธรรมดา ไม่มีการปรับแต่งมากและมีการออกเสียงคลุมเครือ จากการศึกษาของ Lomax เป็นเพียงการสุ่มเท่านั้น ที่จริงการแบ่งลักษณะเพลงออกเป็น 2 ส่วน ไม่สามารถใช้อ้างอิงได้ทุกครั้งไป เพราะนอกเหนือจากพื้นที่ที่เขาทำการสำรวจยังมีกลุ่มที่แตกต่างกันตามลักษณะที่เขากำหนดด้วย

สุกรี เจริญสุข (2538:43) ได้กล่าวถึงทำนองเพลงของเพลงพื้นบ้านว่า ทำนองเพลงพื้นบ้านนั้นประกอบด้วยระบบเสียงที่เรียกกันว่า Mode หรือ Scale สำหรับความหมายในภาษาไทยนั้นพระเจนดุริยางค์ได้แปลไว้ว่า “บันไดเสียง” อย่างไรก็ตามคำว่า Scale ก็มีความหมายว่าระบบเสียงของดนตรีตะวันตก โดยนำเสียงมาเรียงกันเหมือนขั้นบันไดมี A B C D E F G ทั้งหมด 7 ขั้นด้วยกัน

เพลงพื้นบ้านไม่อยู่ในเกณฑ์ความหมายของ Scale แต่ประการใด แต่ก็มีบันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) มีความใกล้เคียงกับเพลงพื้นบ้านมาก ที่พบมากในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีเสียงเรียงกัน 5 เสียงได้แก่ C D E G A

จากการศึกษาทบทวนเอกสารตำราและงานที่เกี่ยวข้องทั้งหมดเกี่ยวกับวิธีการวิเคราะห์ดนตรี ทั้งที่เป็นการวิเคราะห์แบบตะวันตกและไม่ใช่ดนตรีตะวันตก สิ่งที่เป็นแนวการวิเคราะห์หลักที่สำคัญ ได้แก่การศึกษาบันไดเสียงขั้นคู่ ส่วนด้านการศึกษาวิเคราะห์เพลงร้องนั้น สิ่งที่ต้องให้ความสำคัญในการวิเคราะห์คือ ทำนองเพลง เพราะเป็นส่วนสำคัญที่นำมาซึ่งบ่งบอกลักษณะรายละเอียดภายในเพลงนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี นอกจากทำนองแล้วภาษาก็ยังมีส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งในการ

Copyright by Mahidol University

ศึกษาเพลงพื้นบ้าน เพราะว่าการใช้ภาษาและเนื้อหาในการร้องเพลงพื้นบ้านนั้นมีการสัมผัสที่เป็นฉันทลักษณ์และเป็นผลทำให้การใช้ภาษาในการร้องนั้น อาจมีความหมายแอบแฝงและอาจมีศัพท์ที่ร้องเชื่อมคำในประโยคแต่ไม่มีความหมายก็อาจเป็นได้

2.3 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

การศึกษาเพลงพื้นบ้านมีความจำเป็นที่ต้องศึกษาเรื่องของสิ่งแวดล้อมของกลุ่มสังคมนั้น ๆ เพื่อให้เข้าใจเรื่องเกี่ยวกับอิทธิพลที่มีต่อการดำรงชีวิตตั้งแต่การเกิดจนการตาย เช่น วัฒนธรรม ความเชื่อ พิธีกรรม หรือปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของวิถีชีวิต เป็นสำคัญเพราะสิ่งที่ชาวบ้านแสดงออกให้เห็นด้านต่าง ๆ นั้นเกิดจากความเชื่อภายในจิตใจที่ต่างกัน ทำให้ผลของการแสดงออกแตกต่างในรูปแบบของการกระทำที่ต่างลักษณะกัน เนื้อหาของเพลงพื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับวิถีและความเชื่อของมนุษย์ เป็นบ่อเกิดของการละเล่นเพลงแต่ละชุมชนซึ่งแตกต่างกัน สามารถสื่อให้เห็นภาพลักษณ์ต่าง ๆ ที่เกิดจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว สามารถเชื่อมโยงสภาพความเป็นอยู่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาขณะนั้นได้ชัดเจนและใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด นิยามศัพท์เพลงพื้นบ้านมักมีความเกี่ยวพันธ์และคล้ายคลึงกับดนตรีพื้นบ้านอย่างชนิดที่เรียกว่าแยกกันไม่ออก ยังมีผู้นิยามไว้ต่างกันขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในด้านต่าง ๆ เช่น เวลา สถานที่ สภาพแวดล้อมทางสังคม แนวคิดและการศึกษาเพลงพื้นบ้านที่มีผู้กล่าวไว้คือ

ประไพศรี สงวนวงศ์ (2532:4) ได้กล่าวไว้ว่า "ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีแสดงออกถึงความรู้สำนึกคิดความเชื่อ อารมณ์และนิสัยใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านสามารถเข้าถึงจิตใจของชาวบ้านและเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านมากกว่าดนตรีประเภทอื่น เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้าน ให้ความรู้ ความบันเทิงใจ ความรู้ที่สำคัญได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับการดำเนินชีวิตทั้งในด้านการประกอบอาชีพ เศรษฐกิจ การสังคมความเป็นอยู่ การอบรมสั่งสอนให้ปฏิบัติตามจารีตประเพณี ความเชื่อ ฯลฯ การศึกษาดนตรีพื้นบ้านเป็นการศึกษาแนวคิด ความเชื่อ นิสัยใจคอตลอดจนการดำรงชีวิตของชาวบ้าน เป็นลักษณะเฉพาะของพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่น"

สุกรี เจริญสุข (2538: 37) กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านว่า "เมื่อพูดถึงเพลงพื้นบ้านกันแล้ว ชื่อก็บอกแล้วว่าเป็นเพลงของชาวบ้าน เพลงหรือดนตรีที่มีความหมายเดียวกัน หมายถึงการร้องรำทำเพลงของชาวบ้าน ที่ไม่ใช่การร้องรำทำเพลงของชาวเมืองและไม่ใช่การร้องรำทำเพลงของราชสำนัก"

มนตรี ตราโมท (2540: 52) ได้กล่าวถึงเรื่องเพลงพื้นเมืองในหนังสือการละเล่นของไทยไว้ว่า "เพลงที่เรียกว่าเพลงพื้นเมือง หมายถึงเพลงของชาวบ้านในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็

Copyright by Mahidol University

ประดิษฐ์แบบแผนการร้องเพลงของตนไปตามความนิยมและสำเนียงภาษาพูดที่เพี้ยนแปร่งต่างกัน เพลงแบบนี้นิยมร้องกันในเทศกาล หรืองานที่ชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านมาร่วมรื่นเริงกันเป็นครั้งคราว เช่น ตรุษสงกรานต์ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และการลงแขกลงแรงอันในกิจอันเป็นอาชีพ เช่น เกี่ยวข้าวนวดข้าวเป็นต้น...เพลงเหล่านี้ได้ฝังตัวติดอยู่ในความทรงจำของชาวเมืองต่อกันลงมาเป็นชั้น ๆ อย่าง แน่นแฟ้นตามถิ่นที่อยู่นั้น ๆ จึงเรียกว่าเพลงพื้นเมือง"

สุกัญญา สุจฉายา(2543:10) ได้สรุปลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไว้ดังนี้

ดนตรีพื้นบ้านคือ เสียงดนตรีที่ถ่านทอดกันมาตามประเพณีมุขปาฐะ เรียนรู้ผ่านการฟังมามากกว่าการอ่านดนตรีพื้นบ้านเป็นสมบัติของชาวบ้านเป็นเพลงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ใหม่ของกลุ่มหน้าที่ของดนตรีไม่ได้เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ แต่เกี่ยวเนื่องกับกิจกรรมอื่น เช่น พิธีกรรม การทำงานการเต้นรำ ฯลฯ ในสังคมไชาวบ้านตั้งแต่ดั้งเดิมดนตรีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในพิธีกรรมและพิธีต่าง ๆ เสมอ ดนตรีพื้นบ้านนั้นตั้งขึ้นฉับพลันทันทีจากปฏิภาณของผู้เล่น โดยไม่มีการเขียนโน้ตเพลง ซึ่งต่างไปจากดนตรีซึ่งเล่นเพลงทั่วไป ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงร้องที่ร้องเสียงเดียว(Monophony) บ้างก็มีดนตรีบรรเลงตามด้วย เครื่องดนตรีที่บรรเลงตามหรือคลอตามไปนี้ ทางยุโรปแต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ พิณ (Harp) เป็นต้น ส่วนของไทยเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ภาคกลางใช้ฉิ่ง กรับโทน ภาคใต้ใช้ทับโหม่ง เป็นหลัก ภาคเหนือใช้ปี่ให้จังหวะ และภาคอีสานใช้แคนในด้านทำนอง ดนตรีพื้นบ้านเพลงดียวกันอาจมีความแตกต่างของทำนองไปได้หลายทางไม่สามารถแบ่งรูปแบบที่เป็นต้นตอและถือเป็นแบบแผนได้ เช่น เพลงพวงมาลัยของภาคกลาง ชาวอยุธยาร้องไปทำนองหนึ่ง

สุมาลี นิมมานนุภาพ (2535: 137) ได้ให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า "ดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน หมายถึงเพลงของคนที่อยู่ในสังคมชนบท ที่มีอาชีพกสิกรรมเป็นหลัก มีทั้งที่เป็นเพลงร้องคนเดียว ร้องโต้ตอบกัน ร้องหมู่....เป็นเพลงที่สืบทอดกันมาปากต่อปากโดยไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เล่นกันเพื่อความบันเทิง ผ่อนคลายความเหนื่ดเหนื่อยจากงานในไร่นา เพื่อเป็นการแสดงความรักของชายหญิง เพื่อพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อเห่กล่อม เพลงเหล่านี้จะร้องกันเป็นภาษาถิ่น มีท่วงทำนองตลอดจนบทร้อง ท่าทาง เครื่องดนตรี ที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นต่าง ๆ"

จากการศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้านดังกล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า เพลงพื้นบ้าน หมายถึง เพลงขับร้องและเพลงบรรเลงของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น ที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ส่วนใหญ่มักเกิดจากปฏิภาณของตัวศิลปิน ที่เรียกว่า "ปฏิภาณกวี" ในการศึกษาเพลงพื้นบ้านจำเป็นที่ต้องมีความเข้าใจในเรื่องของภาษาของชาวบ้านที่เราได้ทำการศึกษาเนื่องจากภาษาเป็นตัวสำคัญในการสื่อให้เกิดเพลงขึ้นโดยการระบายความคิดที่มีอยู่ในใจที่ได้ประสบมาจากชีวิตระจำวันของชาวบ้าน นอกจากนี้เรายังสามารถเห็นได้ว่าดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้อง

Copyright by Mahidol University

กับวิถีชีวิตกับมนุษย์ในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยตรงเพราะฉะนั้นดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับการดำรงชีวิตของมนุษย์ของแต่ละท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นการสั่งสอนในเรื่องของขนบธรรมเนียมประเพณีที่สั่งสอนกันโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อในการถ่ายทอดสั่งสอนแทนที่จะใช้การสอนโดยการใช้คำพูดโดยตรง

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับซอล่องน่านนั้น สามารถจำแนกเอกสารหรืองานวิจัยเหล่านี้ออกได้เป็น 2 พวกใหญ่ ๆ พวกแรกเป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของ ซอล่องน่าน ซึ่งประกอบด้วยเอกสารที่กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเมืองน่านซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของซอล่องน่านและเอกสารที่มีผู้กล่าวถึงความเป็นมาของซอล่องน่าน พวกที่สองเป็นเอกสารที่เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยาและดนตรีวิทยา ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

2.4.1 เอกสารและตำราที่กล่าวถึงเรื่องราวของซอ

มณี พยอมยงค์ (2529:125) ได้กล่าวถึงเรื่องราวของประเพณีศิลปวัฒธรรมในท้องที่ต่าง ๆ ของภาคเหนือ รวมถึงเรื่องราวและความหมายของซอ, จ้อย, ค่าวในลักษณะต่าง ๆ และได้กล่าวถึงเรื่องลักษณะของซอในพื้นที่จังหวัดน่านว่า เป็นซอที่มีลักษณะของทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะทำนองล่องน่านและทำนองปั่นฝ้ายเป็นทำนองซอที่รู้จักกันทั้งภาคเหนือ

ธีรยุทธ ยวงศรี (2540:47-52) ได้กล่าวถึงซอในล้านนาในเขตพื้นที่ต่าง ๆ ในภาคเหนือซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 เขตพื้นที่ใหญ่ ๆ คือเขตพื้นที่ที่ 1 เชียงใหม่, ลำพูน, ลำปาง มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ เขตพื้นที่ที่ 2 คือ น่าน, แพร่, เชียงราย, พะเยา มีศูนย์กลางอยู่ที่น่าน เขตพื้นที่ที่ 3 คือ แม่ฮ่องสอนจังหวัดเดียว

ประจักษ์ กาวี (2540) เอกสารประกอบการเรียนวิชาภูมิปัญญาท้องถิ่น เนื้อหาในเอกสารกล่าวถึงเรื่องราวทั่วไปของซอ เช่น ทำนองที่ใช้ในการซอ, ลักษณะของวงซอ, ช่างซอ, เนื้อหาที่ใช้ซอเป็นต้น

ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนจังหวัดน่าน (2528) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของซอล่องน่าน และลักษณะของทำนองซอที่นิยมในการซอ

สิริกร ไชยมา (2543) ได้นำเสนอลักษณะทั่วไปของซอในภาคเหนือ เนื้อหากล่าวถึงลักษณะของทำนองที่ใช้ซอ, พิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง, ประวัติความเป็นมา, ศิลปินซอที่มีชื่อเสียง, เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการซอ, เนื้อหาที่ใช้ซอบางทำนองเป็นต้น

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2544) บทความกล่าวถึงลักษณะทั่วไปของดนตรีน่านในที่นี้รวมเรื่องของซอและทำนองซอของทางจังหวัดด้วย

Copyright by Mahidol University

สมเจตน์ วิมลเกษม (2542:61-66) ได้กล่าวถึงศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดน่านตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและภาพลักษณ์ในชีวิตที่ผูกพันกับพุทธศาสนาของคนเมืองน่าน และที่สำคัญของบทความนี้คือได้กล่าวถึงเรื่องราวของคร่าวฮ่ำ จ้อย เพลงซอที่เป็นเอกลักษณ์ของเมืองน่านโดยตรง

โรมอน ซันโตร์ (1995:245-246) ได้กล่าวถึงเรื่องของเพลงร้องในล้านนาคือซอ โดยได้แบ่งลักษณะซอออกเป็น 2 แบบ คือ 1. แบบของซอทางเชียงใหม่ 2. แบบของซอทางจังหวัดน่าน ทั้ง 2 แบบนี้มีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป

2.4.2 เอกสารเชิงมานุษยดนตรีและดนตรีวิทยา

2.4.2.1 บทความทางวิชาการ

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2529:9-10) เป็นบทความที่กล่าวถึง องค์ประกอบของดนตรีและสิ่งที่ขาดหายไปในการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน โดยปัญหาหลักในบทความนี้เน้นถึงการศึกษาดนตรีพื้นบ้านที่นำเสนอออกมาในรูปแบบของคำร้องในเพลงพื้นบ้านแล้วก็บอกว่าเป็นทำนอง (2531:46-52) บทความทางวารสารถนนที่กล่าวถึงขั้นตอนการปฏิบัติงานภาคสนามในการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน โดยเสนอในวิธีการเก็บข้อมูลด้วยเครื่องมือประเภทวัสดุ และวิธีการเก็บข้อมูลที่เป็นบริบทรวมถึงงานสืบเนื่องเมื่อกลับมาจากงานภาคสนาม (2531:1-7) คือบทความที่เสนองานศึกษาค้นคว้าเรื่องของอิทธิพลของสังคมที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของซอล้านนาในปัจจุบัน (2536:186-199) กล่าวถึงข้อสังเกตุบางประการเกี่ยวกับคำซอล้านนาในปัจจุบัน

มานพ เมืองพร้าว (2531:1-19) กล่าวถึงลักษณะของเครือซอในทำนองต่าง ๆ ที่มีการสัมผัสคำโดยทำนองซอในลักษณะส่วนใหญ่เป็นทำนองซอของทางจังหวัดเชียงใหม่

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ (2536:320-337) กล่าวถึงการศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมมุขปาฐะล้านนา

สุวรรณ เกรียงไกรเท็ชร์ (2531:1-7) กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านกับกระบวนการอบรมทางสังคม เนื้อหาเน้นเพลงเด็กกับกระบวนการอบรมทางสังคมในวัยเยาว์

ศิราพร ฐิตะฐาน (2531:1-7) กล่าวถึงมานุษยกับการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้าน บทความนี้แบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกจะพูดถึงความสนใจของนักมานุษยวิทยากับวัฒนธรรม วิธีการมองและวิธีการศึกษาวัฒนธรรมในฐานที่เป็นระบบวิถีชีวิตของมนุษย์ และส่วนที่สองจะพูดถึงวิธีการที่นักมานุษยดนตรีวิทยาศึกษาศิลปะพื้นบ้าน ซึ่งจะเป็นการยกตัวอย่างงานทางมานุษยวิทยาศึกษาศิลปะและการละเล่นพื้นบ้าน

Copyright by Mahidol University

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล (2531:1-14) กล่าวถึงเพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนารวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อและพิธีกรรม เนื้อหาของบทความนี้พยายามยกตัวอย่างเพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนามาเป็นกรณีศึกษาเพื่อจะชี้ให้เห็นว่าสิ่งเหล่านี้ผูกพันธ์อยู่กับความเชื่อและพิธีกรรมวิถีชีวิตพื้นบ้านของชาวล้านนาตั้งแต่อดีตเป็นต้นมา

2.4.2.2 เอกสารการวิจัยและวิทยานิพนธ์

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (1989) ได้ศึกษาเรื่องของซอที่เกี่ยวข้องกับประเพณีของคนเมืองในภาคเหนือ ในการศึกษาตัวดนตรีเน้นศึกษาซอของทางเชียงใหม่เป็นหลัก

สมฤทธิ์ ลือชัย (2534) ได้ศึกษาเรื่องความตระหนักของช่างซอในบทบาทนักสื่อสารเพื่อการพัฒนาชนบท โดยเนื้อหาในการศึกษาเน้นช่างซอในจังหวัดเชียงใหม่

ในการศึกษาเรื่องราวของซอล่องน่านซึ่งมีความเป็นมาและลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมมีความเป็นเอกลักษ์ของทางจังหวัดน่านโดยเฉพาะ ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องศึกษาเรื่องราวประวัติความเป็นมาและภูมิหลังทางวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ของจังหวัดน่านที่มีความเกี่ยวข้องกับซอในจังหวัดน่านดังนี้

2.4 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 ภูมิหลังทางวัฒนธรรมของจังหวัดน่าน

2.4.1.1 ประวัติและความเป็นมาของจังหวัดน่าน

จังหวัดน่านเป็นเมืองโบราณเมืองหนึ่งของล้านนาตะวันออกที่มีประวัติปรากฏอยู่หลายอย่างที่น่าเชื่อถือได้จากจารึกในรูปแบบของใบลาน เช่นประวัติการสร้างพระธาตุแช่แห้ง, ประวัติของเจ้าผู้ครองนครตั้งแต่อดีตที่ปรากฏในพงศวดารเมืองน่านเป็นต้น จากการศึกษาตั้งแต่อดีตมามีบันทึกที่กล่าวถึงเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับดนตรีนั้นน้อยมากจึงเป็นการยากที่จะหาหลักฐานที่มายืนยันว่าตั้งแต่โบราณหรือตามพงศวดารเมืองน่านนั้นมีการใช้ดนตรีในลักษณะใดบ้าง จากการศึกษาของผู้วิจัยได้รวบรวมศึกษาเอกสารที่กล่าวถึงเรื่องราวความเป็นมาของเมืองน่านพอสรุปออกมาได้ว่าตามพงศาวดารเมืองน่านกล่าวเมื่อราว พ.ศ.1825 เมืองน่าน มีประวัติสืบเนื่องมาจากเมืองโบราณ 3 ยุคด้วยกันคือ

1) ยุคเมืองปัว หรือ วรนคร

ตามประวัติความเป็นมากล่าวว่าเมื่อราว พ.ศ. 1825 พญาภูคา เจ้าเมืองย่าง ซึ่งเป็นต้นตระกูลภูคา เจ้าเมืองย่าง ตั้งอยู่ตอนใต้ของดภูเขาตำบลศิลาเพชร อำเภอปัว ในปัจจุบัน พญาภูคามีราชบุตรบุญธรรม 2 องค์ คือ ขุนนุ่น และขุนฟอง พญาภูคาได้สร้างเมืองใหม่แห่งหนึ่งขึ้นเพื่อให้เป็นชัยภูมิที่

Copyright by Mahidol University

ดี ขนานนามว่า "เมืองวรนคร" สถาปนาขุนฟองขึ้นเป็นเจ้าเมืองครองนคร ส่วนขุนนุ่นไปครองเมืองจันทบุรี ซึ่งเข้าใจว่าเป็นเมืองเวียงจันทร์ ของประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยลาวในปัจจุบัน

เมื่อ พ.ศ. 1825 ตรงกับสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช แห่งกรุงสุโขทัยเจ้าผู้ครองตามลำดับดังนี้

1. ขุนฟอง (พ.ศ.1825-1840) เป็นราชบุตรบุญธรรมของพญาภูคา
2. พญาเก้าเถื่อนกับพระนางปีนคำ (พ.ศ.1841-1861) เป็นโอรสของขุนฟอง ภายหลังได้ครองเมืองย่างและได้นางคำปีนเป็นชายา ต่อมาได้เสียเมืองแก่พญางำเมือง เจ้าเมืองพะเยา จนพระนางคำปีนหนีเข้าป่าในขณะทรงพระครรภ์
3. พญางำเมือง (พ.ศ.1861 – 1865) เจ้าเมืองพะเยา ซึ่งตีเมืองวรนครได้ในสมัยพระนางปีนคำ
4. เจ้าอาบป้อมกับนางอั้วสิม (พ.ศ.1865) นางอั้วสิม เป็นเมืองวรนครพระชายาของพญางำเมืองและราชบุตรของนาง คือ เจ้าอาบป้อม ทั้งสองได้ครองเมืองวรนครแทนพญางำเมือง ซึ่งกลับไปครองเมืองพะเยา
5. ขุนใส่ยศ (พ.ศ.1865-1983) เป็นราชบุตรของนางคำปีน และราชบุตรบุญธรรมของพญางำเมือง ต่อมาอภิเษกกับพระนางอั้วสิมและคบคิดกันแข็งเมือง พญางำเมืองยกมาปราบแต่ไม่สำเร็จเพราะเห็นแก่เจ้าอาบป้อมซึ่งเป็นราชบุตร ส่วนขุนใส่ยศต่อมาภายหลังได้สถาปนาตนเองขึ้นเป็น "พญาผานอง" ครองเมืองวรนคร
6. ขุนใส (พ.ศ.1890-1896) เป็นราชบุตรองเล็กของพญาผานอง
7. พญาการเมือง (พ.ศ.1896-1902) เป็นราชบุตรองค์ใหญ่ของพญาผานอง ในสมัยนี้ได้สัมพันธ์ไมตรีกับกรุงสุโขทัย พ.ศ.1896 ( )

2) ยุคภูเพียงแช่แห้ง

พญาการเมืองเจ้าเมืองวรนครมีความสัมพันธ์ไมตรีกับกรุงสุโขทัย พ.ศ. 1896 ได้ช่วยงานพุทธศาสนา ได้ชอบพอกับพญาโสปัตติกันตี ได้ช่วยงานวัดหลวงอภัย แล้วได้รับพระธรรมสาริกธาตุ 7 องค์ พระพิมพ์ทองคำ 20 องค์ พระพิมพ์ทองคำ 20 องค์ พระพิมพ์เงิน 20 องค์ นำมาปรึกษากับพระมหาเถระเจ้าธรรมบาล ซึ่งได้บรรจุไว้ที่ดอยภูเพียงแช่แห้ง ต่อมาเมืองวรนครมีคนมากขึ้น เมืองจึงขยายขึ้นต่อไปไม่ได้อีกแล้ว พญาการเมืองจึงย้ายเมืองมาตั้งที่ดอยภูเพียงแช่แห้ง

เจ้าผู้ครองนครภูเพียงแช่แห้ง มีดังนี้

พญาการเมือง (พ.ศ. 1902-1906) ครองเมืองได้นานถึง 5 ปี

Copyright by Mahidol University

พญาผากอง (พ.ศ.1906-1911) เป็นราชบุตรของพญาการเมืองครองเมืองได้ 6 ปี ก็ย้ายเมืองมาตั้งอยู่ที่ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำน่านที่บ้านห้วยได้ คือ ที่ตั้งจังหวัดน่านปัจจุบันยุคเมืองน่าน พญากองครองเมืองภูเพียงแช่แห้งได้เพียง 6 ปี แม่น้ำน่านที่ไหลผ่านเกิดการเปลี่ยนแปลงทางเดิน บ้านเมืองแห้งแล้งกันดารน้ำ ประชาชนเดือดร้อนพญาผากองจึงย้ายเมืองมาตั้งที่บ้านห้วยได้ ทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำน่าน ปรากฏตามพงศาวดารว่าสร้างขึ้นราว พ.ศ. 1911 พญาผากองได้ครองเมืองนานถึง 21 ปี ก็ถึงแก่พิราลัย ต่อมาพญามงคลวรยศ เป็นเจ้าครองเมืองน่าน จึงมาร่วมเข้ากับกรุงรัตนโกสินทร์รวมเป็นอาณาจักรไทยด้วยกัน และยังคงดำรงพระยศเป็นเจ้ามีฐานะเป็นเจ้านครประเทศราชเช่นเดียวกับนครอื่น ๆ ในล้านนา ตั้งแต่นั้นมานครน่านจึงมีเจ้าครองนครสืบต่อกันมาจนกระทั่งเลิกตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครน่าน ในสมัยรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยถือเป็นอาณาจักรเดียวกันมีพระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงเป็นประมุขของสยามประเทศแต่เพียงพระองค์เดียว

3) ยุคเมืองน่านขึ้นกับกรุงรัตนโกสินทร์

ในยุคที่เมืองน่านขึ้นกับกรุงรัตนโกสินทร์นั้นมีเจ้าผู้ครองนครซึ่งได้รับแต่งตั้งจากพระมหากษัตริย์แห่ราชวงศ์ดังนี้

พญาอัตถวรปัญโญ (พ.ศ.2329-2353) ได้รับการแต่งตั้งจากพระบทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ เป็นหลานของพญามงคลวรยศ ต่อมาได้รับสถาปนาเป็นสมเด็จเจ้าฟ้าเมืองน่าน เมื่อ พ.ศ.2348 ได้สร้างพระพุทธเจ้าทันใจ และได้บูรณะปฏิสังขรณ์วัดแช่แห้ง ได้เพิ่มอัครเพิ่มธาตุ อีก 2 ชั้น รวม4 ชั้น และได้สร้างวิหารวัดบุญยืน อำเภอเวียงสา และพระพุทธรูปยืน ท่านได้ประกอบคุณงามความดีหลายประการจนได้พระราชทานรางวัลจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ญาสมุนเทวราช (พ.ศ.2353-2368) เดิมมีพระนามว่า “ สมณะ ” เป็นน้องพญามงคลวรยะ และเป็นน้าของพญาอัตถวรปัญโญ เป็นเจ้าครองเมืองน่าน ใน พ.ศ.2360 เกิดน้ำท่วมเมืองน่าน พญาสมุนเทวราชจึงย้ายเมืองไปอยู่เมืองใหม่ พ.ศ.2362 ครองเมืองน่านได้นานถึง 15 ปี

พญามหายศ (พ.ศ.2368-2379) เป็นราชบุตรของพญาอัตถวรปัญโญ เป็นเจ้าครองนครน่าน ในสมัยรัชกาลที่ 3 ครองเมืองน่านนาน 10 ปี

พญาอชิตวงศ์ (พ.ศ. 2379-2381) เป็นราชบุตรของพญาสมุนเทวราช เป็นเจ้าครองนครน่านในสมัยรัชการที่ 3

พญามหายศ (พ.ศ.2395-2436) เป็นราชบุตรเจ้านางเลิศ ซึ่งเป็นราชธิดาของพญาติ๋มมหาวงศ์ ครองเมืองน่านได้ 13 ปี

พญาอนันตยศ (พ.ศ.2393-2436) เป็นราชบุตรเจ้าฟ้าเมืองแก้ว เป็นเจ้าครองนครน่านใน

Copyright by Mahidol University

สมัยรัชกาลที่ 4 ทรงสถาปณาเจ้าอนันตวรฤทธิเดชา ครองเมืองน่านได้นานถึง 42 ปีเจ้าสุริยพงษ์ (พ.ศ.2436-2461) เป็นเจ้าครองนครน่าน ในสมัยรัชกาลที่ 5 และทรงสถาปณาเป็นเจ้าสุริยพงษ์ ผลิตเดชกุลเชษฐ์มหัตไชยนันบุรีมหาราชวงธิบดี เมื่อ พ.ศ.2446เจ้ามหาพรมสุรธาดา (พ.ศ.2461-2475) เป็นราชบุตรของเจ้าสุริยพงษ์ เป็นผู้ครองนคร
น่านในสมัยรัชกาลที่ 6 ถึงแก่พิราลัย เมื่อ พ.ศ.2474

ทั้งหมดนี้เป็นรายนามของเจ้าผู้ครองนครน่านในยุคที่มาขึ้นอยู่กับกรุงรัตนโกสินทร์ หลังจากปี พ.ศ.2474 เจ้ามหาพรมสุรธาราได้ถึงแก่พิราลัยแล้ว พ.ศ.2475 ได้มีการยุบเจ้าราชวงศ์น่านโดยประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย

จากการนำเสนอในเรื่องราวแต่ละยุคของเมืองน่านนั้นสามารถสังเกตุได้ว่าเมืองน่านนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนเจ้าผู้ครองนครบ่อยครั้ง ในยุควรนครหรือเมืองปัวนี้มีการย้ายเมืองมาที่ดอยภูเพียงแช่แห้งในการย้ายเมืองนี้เองมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวและประวัติความเป็นมาของซอล่องน่านซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดในบทที่ 4 ต่อไป

2.4.1.2 ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของจังหวัดน่าน

ในการศึกษาเก็บข้อมูลเรื่องของซอล่องน่านในครั้งนี้ลักษณะของภูมิศาสตร์ในพื้นที่จังหวัดน่านเป็นข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องที่สำคัญในด้านการหาข้อมูลส่วนหนึ่งเพราะข้อมูลเหล่านี้ได้นำเข้าสู่การค้นหาเส้นทางในการออกภาคสนามเพื่อการเก็บข้อมูลที่บ้านของศิลปินซอในแต่ละคณะที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดน่านได้

ทำเลที่ตั้งและขนาด

จังหวัดน่าน เป็นจังหวัดชายแดนตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันออกของภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย มีรูปร่างวงรีจากเหนือมาใต้ ตั้งอยู่ระหว่างเส้นละติจูดที่ 18 องศา 46 ลิปดา 47 ฟิลิปดาเหนือ และลองติจูด 100องศา 46 ลิปดา 40 ฟิลิปดา ตะวันออก จังหวัดน่านมีพื้นที่ 11,472.072 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 7,170,045 ไร่ มีพื้นที่ราบสำหรับทำการเกษตรกรรมร้อยละ 12.6 หรือประมาณ 900,071 ไร่ พื้นที่ส่วนใหญ่มีลักษณะสูงชันเป็นภูเขาถึงร้อยละ 86 หรือประมาณ 6,273,639 ไร่ ตั้งอยู่สูงจากระดับน้ำทะเลปานกลางประมาณ 2,115 เมตร ซึ่งเป็นระดับเหมาะสำหรับการปลูกไม้ยืนต้นประเภทส้มเขียวหวาน , มะขาม , มะม่วงและลำไย

จังหวัดน่าน ห่างจากกรุงเทพมหานครโดยทางรถยนต์ ประมาณ 668 กิโลเมตร ใช้เวลาเดินทางประมาณ 8-10 ชั่วโมง

Copyright by Mahidol University

อาณาเขตโดยรอบจังหวัดน่าน

ทิศเหนือ ติดต่อกับเขตเศรษฐกิจพิเศษเมืองเชียงฮ่อนและเมืองหง สา สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดอุตรดิตถ์ และจังหวัดแพร่

ทิศตะวันออก ติดต่อกับแขวงไชยบุรีของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว

ทิศตะวันตก ติดต่อกับจังหวัดแพร่ และจังหวัดพะเยา

เขตการปกครอง

จังหวัดน่านแบ่งเขตการปกครอง (ปี พ.ศ.2541) ออกเป็น 14 อำเภอ กับ 1 กิ่งอำเภอประกอบด้วย

1. อำเภอทุ่งช้าง
2. อำเภอเฉลิมพระเกียรติ
3. อำเภอบ่อเกลือ
4. อำเภอสองแคว
5. อำเภอเชียงกลาง
6. อำเภอปัว
7. อำเภอท่าวังผา
8. อำเภอเมืองน่าน
9. อำเภอแม่จริม
10. อำเภอสันติสุข
11. อำเภอบ้านหลวง
12. อำเภอเวียงสา
13. อำเภอนาน้อย
14. อำเภอนาหมื่น
15. กิ่งอำเภอภูเพียง

นอกจากนี้จังหวัดน่านยังมีลักษณะภูมิอากาศเป็นแบบฝนเมืองร้อนเฉพาะฤดู แบ่งเป็น 3 ฤดู เช่นเดียวกับจังหวัดในภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย แต่เนื่องในปัจจุบันป่าไม้ได้ถูกทำลายไปมากจึงมีผลต่อสภาพอากาศที่เปลี่ยนได้ง่าย โดยเฉพาะฤดูฝนมักจะไม่ตกต้องตามฤดูกาลฤดูร้อนมักจะร้อนจัด ลักษณะอากาศโดยทั่วไปมีดังนี้

Copyright by Mahidol University

ฤดูร้อน เริ่มตั้งแต่เดือน มีนาคมถึงกลางเดือนพฤษภาคม อากาศจะร้อนและแห้งแล้งมีอุณหภูมิสูงสุด วัดได้ 39.8 องศาเซลเซียส ในเดือนพฤษภาคม

ฤดูหนาว เริ่มตั้งแต่เดือน ตุลาคมถึงเดือนกุมภาพันธ์หนาวจัดในเดือนธันวาคม อุณหภูมิต่ำสุด 8.6 องศาเซลเซียส

ฤดูฝนเริ่ม ตั้งแต่เดือน พฤษภาคม ถึงเดือนกันยายนปริมาณน้ำฝนมากที่สุดในเดือนสิงหาคม วัดได้ 1,432.10 มม.

2.4.1.3 ประเพณีและวัฒนธรรมของจังหวัดน่าน

จังหวัดน่าน เป็นเมืองที่มีศิลปวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นและแตกต่างไปจากจังหวัดอื่น ๆ ในเขตภาคเหนือ ความเจริญในด้านต่าง ๆ ที่ตกทอดมาสู่คนรุ่นหลัง บางครั้งได้รับความเจริญที่ได้ถ่ายทอดมาจากท้องถิ่นอื่นบ้าง แต่ก็มีการผสมผสานกับความเจริญอยู่แล้วนำไปใช้ให้เหมาะสม เมื่อพิจารณาถึงศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของจังหวัดน่านจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ และจดหมายเหตุต่าง ๆ ที่ได้กล่าวถึงการรับความเจริญก้าวหน้าจากท้องถิ่นอื่น ๆ มาปรับใช้ พอกล่าวได้ เช่น วัฒนธรรมทางการเมือง ด้านการปกครอง และศิลปะการหล่อพระพุทธรูปจังหวัดน่าน ซึ่งได้แบบมาจากสุโขทัย ส่วนประเพณีการแห่บั้งไฟนั้น เป็นประเพณีที่พร้อมกับการเข้ามาปกครองของพระเจ้าติโลกราชเจ้าเมืองเชียงใหม่ ปี พ.ศ.1993 ศิลปะและประเพณีต่าง ๆ ของจังหวัดน่านที่ปรากฏมาตราบจนทุกวันนี้เป็นสิ่งที่น่านทำการศึกษาค้นคว้าอย่างยิ่งซึ่งบางประเพณีก็มีชอเข้าไปเกี่ยวข้องและมีความสำคัญอย่างยิ่งในด้านองค์ประกอบของงานประเพณีแต่บางประเพณีก็ไม่มีชอเข้าไปเกี่ยวข้องเลย ประเพณีที่น่าสนใจที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวจังหวัดน่านตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับจังหวัดน่านมีอยู่ด้วยกันดังนี้คือ

ประเพณีการแห่บั้งไฟ

การแห่บั้งไฟของจังหวัดน่านเป็นประเพณีสืบทอดกันมานานตามพงศวดารเมืองน่าน กล่าวว่าครั้งพญาการเมืองเจ้าผู้ครองนครน่าน ได้โปรดสมโภชเฉลิมฉลองพระธาตุแช่แห้งครั้งแรก โดยทรงก่อสร้างพระเจดีย์พระบรมสารีกธาตุไว้ที่ดอยภูเพียงแช่แห้ง ครั้งนั้นมีประชนชนจัดทำบั้งไฟแห่นำไปเป็นพุทธบูชามากมาย การจุดบั้งไฟในครั้งนั้นกล่าวกันว่าเป็นเวลานานถึง 7 วัน 7 คืน จึงหมดด้วยเหตุนี้ เมื่อมีงานสำคัญประจำปี ชาวบ้านจึงนิยมแห่บั้งไฟนำไปจุดเป็นพุทธบูชาตลอดมา การแห่บั้งไฟมีขนาดใหญ่ขึ้นในสมัยยังมีเจ้าผู้ครองนครพระองค์จะต้องไปเป็นผู้นำราษฎร โดยต้องมีบั้งไฟส่วนพระองค์อย่างน้อย 3 กระบอกใหญ่กว่าของราษฎร และต้องไปเป็นประธาน ณ ปรางที่พัก คอยประธานรางวัลขบวนแห่บั้งไฟของแต่ละคณะศรัทธาวัดต่าง ๆ จะมีการประกวดประชันกัน มีกลองยาว ฉิ่ง ฉับ ฆ้องโมง ใหญ่เล็กหลาย ๆ ลูกตามลำดับ ตีประสานเสียงกันอย่างเพราะพริ้ง มีนักร่ายรำ

Copyright by Mahidol University

เข้ากับจังหวะม้องกลองเป็นระเบียบสวยงามมาก การแห่บั้งไฟในปัจจุบันนี้ไม่ค่อยมีการจัดขึ้นบ่อยนักแต่ในงานเทศกาลแห่บั้งไฟนี้ในบางงานก็จะมีการชอที่ให้ความบันเทิงประกอบงานเพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่งานมากยิ่งขึ้นด้วย

ประเพณีการแข่งเรือ

การแข่งเรือของจังหวัดน่าน เป็นประเพณีเก่าแก่สืบทอดกันมานาน เริ่มมาตั้งแต่สมัยใดไม่มีหลักฐานปรากฏอย่างแน่ชัด การแข่งเรือนิยมจัดขึ้นในงาน "ถวายสลากภัตร" ภาษาทางภาคเหนือเรียกว่า "ตานก๋วยสลาก" หรืองานทอดกฐินพระราชทานลักษณะการแข่งเรือจะมีลักษณะแตกต่างจากเรือแข่งทางภาคกลาง ตัวเรือใช้ไม้ซุงทั้งท่อนมาขุด ส่วนหัวเรือจะทำงอนสูงขึ้นเหมือนกับพญานาคชูคอ หัวจะแกะสลักเป็นหัวพญานาคชูคอสง่า อ้าปากเขี้ยวโง้ว น่านเกรงขาม ตาแดงโปน หางก็เป็นหางพญานาคงอนสูงติดภู่ห้อย หัวและหางตลอดลำตัวติดกระจกสลักลายวิจิตรลงรักปิดทองแลดูแวววาว ตรงหัวเรือปักธงประจำหมู่บ้านหลากสีสวยงามขนาดของเรือแข่ง มี 3 ขนาด คือ เรือเล็กมีฝีพายประมาณ 30 คน เรือกลงมีฝีพายประมาณ 30-40 คน เรือใหญ่มีฝีพายประมาณ 50-60 คน ฝีพายจะนั้งเป็นคู่ ๆ สำหรับหัวท้ายเรือจะยืนก่อนการเข้าแข่งขันเรือแต่ละลำต่างนำเรือของตนพายไปตามตะลิ่งบ้างกลางลำน้ำบ้างเพื่อวัดฝีมีและความพร้อมเพรียงของฝีพายให้ประชาชนดู แต่ละหมู่บ้านจะมีเรือประเภทสวยงามส่งเข้าประกวดด้วย แต่ละลำมีม้อง กลอง ฉิ่ง ฉาบ และพับพาง พัดที่กล่าวนี้ทำด้วยทองเหลืองหรือทองแดง ทรงกลมบาง เวลาใช้ตีเสียงดังแหบ ๆ บางลำมีปี่ชวาผสม ด้วยตีประสานเสียงกันเป็นจังหวะ มีนักร่ายรำโยกย้ายไปมาเข้าจังหวะม้องกลองเป็นที่ขบขันและน่าดูยิ่งนัก ฝีพายแต่ละลำแต่งกายเข้าชุดหลากสีสันดูเป็นระเบียบงามตา และมีกองเชียร์ตั้งเป็นอัฒจันทร์อยู่สองฝั่งน้ำ พอเรือลงมือแข่ง ประชาชนผู้ชมต่างก็สนับสนุนฝ่ายของตนมีการต่อรอง ไชโยโห่ร้องเสียงดังไปทั่งท้องน้ำ เป็นที่ชื่นชอบสนุกสนานการแข่งเรือถือเป็นประเพณีที่ต้องจัดขึ้นประจำทุกปีโดยเฉพาะอำเภอที่จัดคือ อำเภอเวียงสา อำเภอท่าวังผาและอำเภอเมืองน่าน จะจัดแข่งขันกันในแม่น้ำน่านนัดที่สำคัญที่สุดคือ การแข่งเรือจังหวัดน่านที่ลำน้ำน่านหน้าบ้านพักผู้ว่าราชการจังหวัด ในงานถวายกฐินพระราชทานกับกฐินสามัคคี จะมีการแข่งขันเรือไม่น้อยกว่า 40 ลำ จากอำเภอเวียงสา อำเภอเมืองน่าน และอำเภอใกล้เคียง แข่งกันเป็นคู่ ๆ ตั้งแต่รอบแรกจนถึงรอบชิงชนะเลิศ มีคณะกรรมการ 3 คณะ คือ คณะกรรมการปล่อยเรือ คณะกรรมการรักษาร่องน้ำ คณะกรรมการตัดสินหลักชัย

ประเพณีตานก๋วยสลาก (ทานสลากภัตร)

พิธีถวายสลากภัตร ที่ทำกันโดยมากทำเป็นฎีกาบอกบุญไปยังวัดต่าง ๆ มีการกำหนดเวลาและสถานที่สะดวก เมื่อถึงกำหนดผู้รับสลากก็จัดภัตตาหารไทยทาน ซึ่งมักจะประกอบด้วยอาหารผลไม้ต่าง ๆ ในฤดูนั้น เพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศลไปหาผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว การทานสลากภัตรจะจัด

Copyright by Mahidol University

ให้มีด้วยกัน 3 วัน วันเตรียมงาน (เรียกเป็นภาษาท้องถิ่นว่าลาบเก๊า) วันห้างดา (คือวันที่ญาติพี่น้องเพื่อนฝูงจะมาร่วมทำบุญหรือว่าฮอมสลาก) วันที่สามก็เป็นวันถวายสลากภัตรโดยเจ้าของสลากจะนำสลาก (ก๋วยสลาก) ไปที่วัดตอนเช้าแล้วนำหมายเลขสลากไปร่วมกันที่ในโบสถ์แล้วพระสงฆ์จะนำเลขสลาก (เส้นสลาก) ไปปนกันแล้วให้ตามหัววัดที่มา พระสงฆ์จะนำไปหาก๋วยสลากที่ประชาชนจัดไว้เป็นจุด ๆ ภายในวัด บางทีก็ให้ประชาชนนำหมายเลข (เส้นสลาก) ปนกันแล้วแบ่งกันตามหัววัดที่มา พระสงฆ์จะนำไปหาก๋วยสลากที่ประชาชนจัดไว้เป็นจุด ๆ ภายในวัด บางทีประชาชนก็จะนำหมายเลข (เส้นสลา) ไปพระภิกษุสงฆ์สามเณรเพื่อนิมนต์มารับสลากภัตร ในการตานก๋วยสลากนี้เองในตอนเช้าที่วัดช่างซอมักจะไปซอที่วัดในเรื่องราวของการทำบุญในวันนั้นด้วย

งานประเพณีสงกรานต์

งานประเพณีสงกรานต์ของจังหวัดน่านมีขึ้นในระหว่างวันที่ 13-17 เมษายน ของทุกปี วันที่ 13 เมษายน เรียกว่า "วันสังขารล่อง" วันที่ 14 เมษายน เรียกว่า "วันเน่า" (วันเนาว์) วันที่ 15 เมษายน เรียกว่า "วันพระยาวัน"(วันเถลิงศก) วันที่ 16 เมษายน เรียกว่าวันปากปี วันที่ 17 เมษายน เรียกว่า "วันปีใหม่"

วันสังขารล่อง (วันสงกรานต์) ก่อนวันสังขารล่อง 1 วัน ทุกบ้านจะทำความสะอาดบ้านเรือน นำขยะมูลฝอยเตรียมไว้เพื่อจะนำไปทิ้งให้มันล่องไปกับสังขารล่องวันรุ่งขึ้น พอตอนเช้ามืดของวันสังขารล่องทุบ้านจะทำการจุดพลุและยิงปืนเสียงดังสนั่น เพื่อเป็นการไล่ผีร้าย และเสนียดจัญไรให้ออกไปจากบ้านเรือน และทำการเผาขยะมูลฝอยเป็นการส่งท้าย วันนี้จะมีการสระผม ตัดผม ตัดเล็บ ซักผ้า เพื่อไล่ความไม่ดีออกไปจากร่างกายและเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง วันนี้มีการสาดน้ำกันด้วย

วันเน่า (วันเนาว์)ทุกบ้านจะหยุดงาน ประกอบอาชีพทุกชนิด เพราะถือว่าเป็นวันไม่ดีจะใช้คำผรุสวาทด่าทอกันไม่ได้ พวกหนุ่มสาวจะออกท่องเที่ยวกันและจะช่วยกันทำอาการ ขนมเพื่อนำไปทำบุญที่วัดบางทีก็ออกมาขนทรายเข้าวัดเพื่อไปถวายเจดีย์ทราย (ตายทราย) ในวันพระยาวัน

วันพญาวัน(วันเถลิงศก) วันนี้ถือว่าเป็นวันดีวันหนึ่ง ซึ่งถือว่าเป็นวันมิ่งมงคลวันหนึ่ง ตอนเช้าทุกบ้านจะไปทำบุญที่วัดเพื่ออุทิศส่วนกุศลไปถึงพ่อแม่ผู้มีพระคุณ และญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้ว ใครมีเลสื้อผ้าใหม่ก็จะห่มกันวันนี้พวกที่นับถือทางไสยศาสตร์ของขลังอยู่ยงคงกระพันก็จะไปหาอาจารย์สักเลขยันต์ และหาของขลังคาถาอาคมกันวันนี้ พวกที่มีอยู่แล้วก็นำเอามาปลุกเสก สระสรงน้ำอบน้ำหอมเพื่อให้ขลังยิ่งขึ้น ตอนบ่ายมีการสรงน้ำพระสรงน้ำเสร็จแล้วก็จะเอาเวลาที่เหลือในวันนั้นไปคารวะพ่อแม่ของตนก่อนที่จะไปคารวะ(ดำหัว) ญาติผู้ใหญ่คนอื่น ๆ ต่อไป วันนี้ก็จะมีการเล่นสาดน้ำกันอย่างสนุกสนานโดยเฉพาะหนุ่มสาว

Copyright by Mahidol University

วันปากปีวันนี้อีกวันหนึ่งที่เป็นวันคารวะพระสงฆ์ ผู้เฒ่าแก่ที่เคารพนับถือเช่นเดียวกันกับวันก่อน และสาดน้ำกันเช่นเคย

วันปีใหม่ วันนี้ตอนเช้าไปทำบุญที่วัดอีกวันหนึ่ง เพื่อถวายเจดีย์ทรายที่ก่อไว้ในวันก่อนและยังมีการไปดำหัวผู้เฒ่าผู้แก่เล่นสาดน้ำกันเหมือนวันก่อนอยู่

พิธีสืบชะตา

เป็นความเชื่อของชาวจังหวัดน่านถ้าใครหรือครอบครัวใดที่เจ็บป่วยหรือประสบอุบัติเหตุต่าง ๆ ถือว่าคนนั้นหรือครอบครัวนั้นมีเคราะห์ก็จะทำพิธีสืบชะตา เพื่อให้มีโชค หรือเป็นวิธีต่อชะตาให้ครอบครัวมีความสุขปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ และอุบัติเหตุต่าง ๆ แล้วจะทำให้มีโชค พิธีสืบชะตาบางคนก็จะไปทำพิธีที่วัด และนิมนต์พระมาทำพิธีสืบชะตาก่อนที่จะขึ้นอยู่บ้านใหม่

ประเพณีการทำบุญศพ

หากมีการตายเกิดขึ้นในหมู่บ้านไม่ว่าคนตายนั้นจะยากจนอย่างไร หรือจะเกี่ยวข้องเป็นญาติพี่น้องกันหรือไม่เมื่อคนในหมู่บ้านนั้นหรือใกล้เคียงเคยไปมาติดต่อทราบข่าวต่างพากันมาช่วยงานศพอย่างพร้อมเพรียงต่างก็นำสิ่งของเงินทองมาช่วยเหลืองานศพ การช่วยงานศพไปฝังหรือเผาประชาชนชาวเหนือนิยมเก็บศพไว้ในบ้านไม่นิยมเก็บศพไว้ที่วัด เหมือนกับภาคกลาง ถ้านำศพไปเผาวันรุ่งเช้าก็จะไปเก็บกระดูกมาทำบุญอิฐอีกครั้ง เมื่อคนตายตายครบ 100 วัน

ประเพณีแต่งงาน

เมื่อหนุ่มสาวพอรักใคร่ชอบคอกันและเป็นที่ตกลงของผู้ใหญ่ทั้งสองฝ่ายแล้วจึงหาฤกษ์ยามนัดหมายวันแต่งงานเมื่อถึงวันนัดหมายและเตรียมการไว้พร้อมแล้วผู้เฒ่าผู้แก่ฝ่ายเจ้าสาวจะจัดพานข้าวตอกดอกไม้ธูปเทียนพากันไปบ้านเจ้าบ่าวฝ่ายเจ้าบ่าวก็จะจัดการรับรองพอได้ฤกษ์งามยามดีผู้เฒ่าผู้แก่ ฝ่ายเจ้าสาวจะพูดจาขอเจ้าบ่าวต่อผู้ปกครองของเจ้าบ่าวตามพิธีการเมื่อเสร็จแล้วจะมีการเลี้ยงข้าวปลาอาหาร สุรา ผู้เฒ่าผู้แก่ พอหอมปากหอมคอผู้เฒ่าผู้แก่ทั้งสองฝ่าย ตลอดจนญาติมิตรเพื่อนฝูงจัดขบวนกันไปที่บ้านเจ้าสาว พอไปถึงบ้านเจ้าสาวจะมีผู้เฒ่าผู้แก่ฝ่ายเจ้าสาวอีกชุดหนึ่งออกมาต้อนรับที่หัวบันไดบ้านแล้วพูดเปรยขึ้นตามประเพณีว่า "ที่บ้านนี้มีแหวนทองคำบริสุทธิ์ผุดผ่องอย่างหนึ่งแต่อย่าขาดอัญมณีที่จะสวมประดับวงแหวนนี้" ทันใดนั้นผู้เฒ่าผู้แก่เจ้าบ่าวจะตอบรับขึ้นทันทีว่า "เขาได้เอาอัญมณีที่มีค่าที่ว่านี้มาให้แล้วแล้วขอให้รับไปประดับวงแหวนนั้นเทอญ" ผู้เฒ่าผู้แก่ฝ่ายเจ้าสาวจะรับทันทีแล้วเชิญขบวนฝ่ายเจ้าบ่าวขึ้นบ้านโดยเจ้าสาวกับเพื่อนเจ้าสาวจะเอาน้ำสะอาดล้างเท้าผู้เฒ่าผู้แก่ และเจ้าบ่าวก็จะขึ้นบนบ้าน ต่อจากนั้นผู้เฒ่าทั้งสองฝ่ายจะนั่งล้อมวงกันแล้วจัดให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวจะนำพานดอกไม้ ธูป เทียน ไปมอบให้ผู้เป็นพ่อ แม่ทั้งสองฝ่าย เพื่อขอให้พรเสร็จแล้วจะมีการผูกข้อมือเจ้าบ่าวเจ้าสาว แล้วให้คนที่เป็นพ่อสื่อแม่หมอ คือคนที่แต่งงานแล้วอยู่

Copyright by Mahidol University

ด้วยกันอย่างมีความสุขไม่เคยทะเลาะกันเลยเป็นคนที่ชาวบ้านเคารพนับถือยกย่องส่งตัวเจ้าบ่าว เจ้าสาวเข้าห้องหอ เสร็จแล้วก็เลี้ยงอาหารแขกที่มาร่วมพิธีแต่งงานเป็นอันเสร็จพิธี

วัฒนธรรมประเพณีที่ได้กล่าวมานี้เป็นประเพณีของจังหวัดน่านที่นิยมประพฤติปฏิบัติกันอยู่เป็นประจำ ในประเพณีเหล่านี้ส่วนใหญ่จะใช้ซอล่องน่านในการแสดงประกอบเพื่อประกอบพิธีและให้ความบันเทิง แต่บางพิธีหรือประเพณีบางอย่างไม่นิยมใช้ซอในการแสดงให้ความบันเทิง เช่น งานศพ แต่ซอในงานศพนั้นจะเป็นการซอเล่าประวัติของผู้ที่เสียชีวิต ส่วนใหญ่จะเป็นงานศพของพระเถระชั้นผู้ใหญ่หรือเจ้าอาวาส

ประวัติและความหมาย “ซอ”

คำว่าซอ ในที่นี้มีหมายถึง การขับ, การร้องเพลงพื้นบ้านของทางภาคเหนือ ในการศึกษาผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่มีผู้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “ซอ” ไว้ดังนี้

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542:20) ได้กล่าวพาดพิงถึงคำว่าซอว่า “ปี่แคนทรลอง” อาจมีความหมายอย่างท้องถิ่นล้านนาว่าขับหรือร้องเพลงก็ได้ดังประเพณี “ขับซอยอยศ” ในพระลอ เช่นเดียวกับไทยใหญ่มีคำว่า “ซอ” แปลว่าเพลงร้อง เมื่อประกอบเครื่องมือใด ๆ ก็ออกชื่อเครื่องมือนั้น ๆ ด้วย เช่น ซอปี่ ซอซึง ซอเปี้ยะ ฯลฯ หากการซอหรือร้องนั้นมีเครื่องทำจังหวะ เช่น กรับ ฉิ่ง จะเรียกว่า “ขับ” หมายถึง ร้องเพลงผลัดกันเช่นเดียวกับหลวงพระบาง

มณี พยอมยงค์ (2529:169) ซอ คือ การขับร้อง โดยการนำเหตุการที่พบเห็นหรือประสบการณ์ต่าง ๆ ส่วนทางภาคกลาง ซอ คือ เครื่องดนตรี ได้แก่ ซออู้ ซอด้วง และซอสามสาย ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้องเพลง ซอของทางล้านนาไทยเป็นการขับร้องมี 2 แบบคือ ขับร้องเดี่ยวกับขับร้องคู่ แบบเดี่ยว เรียกว่า “ซอป๊อด” การซอใช้คน ๆ เดียว บางทีไม่มีดนตรีประกอบ แบบคู่ เรียกว่า “ซอมีคู่ถ้อง” ซอถ้อง คือ ซอที่มีคู่ประกอบซอโต้ตอบกันด้วยทำนองซอ อาจจะเป็นชายกับชายหรือ หญิงกับชาย

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2531:5) ซอ หมายถึง การขับร้องเพลงปฏิพากย์แบบเดียวกับ “ลำ”ของอีสาน “ขับ” ของชาวไทลื้อและลาวโซ่ง “เฮ็ดความ” ของชาวไต (ไทยใหญ่) “เสิน” ของชาวไทขึน (ไทยเขิน) และเพลงโคราช เป็นต้น

สิริกร ไชยมา (2543:3) ซอ หมายถึง การร้องการขับร้องเพลงพื้นบ้านของล้านนา หรือเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองเหนือ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ซอพื้นเมือง เป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวล้านนาไทยในเขต 8 จังหวัดภาคเหนือและบางส่วนของจังหวัดสุโขทัย อุตรดิตถ์และตาก การซอเป็น

Copyright by Mahidol University

การโต้ตอบกันในลักษณะเพลงปฏิพากษ์ระหว่างชาย หญิง หรือ ซอเดี่ยวเพื่อเล่าเรื่อง พรรณาเหตุการณ์ มีเครื่องดนตรีพื้นเมือง เช่น ปี่จุม ซึง สะล้อ ขลุ่ย บรรเลงประกอบ

อรายัน เลาสัตย์ (2526:8) ซอเป็นบทร้องที่นิยมกันมากทางภาคเหนือ เป็นลำนำเพลงอย่างหนึ่งที่นักร้องชายหญิงร้องกันมาแต่โบราณแล้ว นักร้องเพลงซอนี้ทางภาคเหนือเรียกว่า "ช่างซอ"

จากความหมายของคำว่าซอทั้งหมดนี้ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ซอในที่นี้หมายถึง การขับร้องเพลงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของทางภาคเหนือซึ่งมีฉันท์ลักษณ์ของคำในการใช้ภาษา เนื้อหาของการซอนั้นมีอยู่สองอย่าง คือ การซอแบบเล่าเรื่องและการซอแบบการด้นหรือเกิดขึ้นจากปฏิภาณกวีของศิลปินเอง การซอนี้นิยมในเขต 8 จังหวัดของทางภาคเหนือหรือที่เรียกว่า "ล้านนา"

ซอเป็นการขับร้องเพลงพื้นบ้านที่เป็นที่นิยมของชาวล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน "ซอ" ก็ยังเป็นที่นิยมในหมู่ของชาวบ้านในงานเทศกาลต่าง ๆ เรื่องราวประวัติความเป็นมาของ "ซอ"นั้นมีผู้กล่าวถึงส่วนใหญ่จะมีอยู่สองอย่างคือเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจากตำนานหรือนิทานพื้นบ้านและเรื่องที่เกิดขึ้นจากการศึกษาค้นคว้าจากหลักฐานทางเอกสารตำราเรื่องเล่า ในการศึกษาเรื่องราวความเป็นมาของการซอนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอดังต่อไปนี้

2.5.1 ประวัติการความเป็นมาของซอ

ประวัติการซอที่เกิดขึ้นจากเรื่องราวและตำนานส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นกับชีวิตประจำวันโดยมีผู้ศึกษาไว้ดังต่อไปนี้

มณี พยอมยงค์ (2529:170) ได้กล่าวถึงเรื่องราวความเป็นมาของการซอว่า ในสมัยโบราณผู้คนในชนบทส่วนใหญ่ที่ไปทำบุญฟังเทศน์และปฏิบัติศาสนกิจที่วัดมักเป็นคนมีอายุ ที่เรียกว่า "คนเฒ่าคนแก่" หรือผู้เฒ่าผู้แก่ ส่วนคนหนุ่มคนสาว ซึ่งเป็นผู้อยู่ในวัยฉกรรจ์และมีร่างกายแข็งแรง มีหน้าที่ต้องทำไร่ทำนา ค้าขายทำมาหาเลี้ยงชีพ จึงไม่มีโอกาสรับฟังคำสอนด้านศีลธรรมเท่าที่ควร

เล่ากันว่ามีพระอรหันต์รูปหนึ่ง ได้ดำริจะสั่งสอนข้อธรรมมะต่าง ๆ และต้องการชักจูงความสนใจของคนทั่วไปทุกเพศทุกวัย จึงได้พยายามเขียนคำสั่งสอนเหล่านั้นออกมาเป็นถ้อยคำที่อ่านแล้วมีสัมผัสคล้องจองกันเป็นภาษาพื้นเมือง อ่านเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ เป็นทำนองเสนาะ อ่านแล้วทำให้เกิดความไพเราะสนุกสนานเคลิบเคลิ้มไปตามท่วงทำนองและท้องเรื่องที่ดึงดูดความสนใจไม่ก่อให้เกิดความเบื่อหน่าย มีความรู้สึกต้องการจะติดตามเรื่องให้จบและยังง่ายต่อการท่องจดจำต่อ ๆกันไป

นอกจากนี้ มณี พยอมยงค์ (2529:171) ได้กล่าวถึงเรื่องราวอีกเรื่องหนึ่งที่เป็นต้นกำเนิดและความเป็นมาของซอว่า บางแห่งก็มีเรื่องราวเล่าสืบต่อกันมาถึงเรื่องราวของชายหนุ่มและหญิงสาวคู่หนึ่งว่า ณ ป่าแห่งหนึ่ง มีลำห้วยใหญ่อยู่ลำห้วยหนึ่ง สองฟากฝั่งของลำห้วยเป็นเชิงเขา ได้มีชายหญิงคู่หนึ่งซึ่งไม่เคยรู้จักกันมาก่อนเลย ขณะนั้นก็อยู่กันคนละฟากของลำห้วย ฝ่ายหญิงซึ่งเข้าใจว่าเป็น

Copyright by Mahidol University

หญิงสาวสวยที่กำลังคิดคำนึงถึงชีวิตของตนเอง และได้รำพันความรู้สึกนึกคิดของตนเอง โดยพร่ำพรรณาออกมาเป็นข้อความที่สัมผัสคล้องจองกัน ขับร้องเป็นทำนองด้วยเสียงเจื้อยแจ้วไพเราะจับใจ ทำให้ชายหนุ่มซึ่งอยู่ฟากตรงข้ามของลำห้วยนั้นได้ยินแล้ว ถึงกับตราตรึงหลงไหลในถ้อยคำและเสียงที่คร่ำครวญรำพึงรำพันนั้น จึงได้สรรหาถ้อยคำที่คล้องจองกัน เป็นข้อความทักทายปลอบโยนเกี้ยวพาราสีโต้ตอบไปเป็นทำนองเสนาะแบบเดียวกันนั้น จากการโต้ตอบหยอกล้อเกี้ยวพาราสีกันจึงเกิดจิตผูกพันรักใคร่ซึ้งกันและกัน ฝ่ายชายก็พยายามร้องโต้ตอบร่ำรำพันฝากรัก ฝ่ายหญิงก็ทำเช่นเดียวกัน และฝ่ายชายก็ข้ามฟากมาหาฝ่ายหญิงและผลสุดท้ายทั้งสองก็ตกลงยินยอมเป็นสามีภรรยากัน และได้ดำรงชีวิตรักอยู่ด้วยกันในป่านั้นอย่างมีความสุข ต่อมาไม่นานมีโจรป่าได้ผ่านมาพบสองสามีภรรยา จึงจับภรรยาไปเป็นตัวประกัน และได้ให้สามีเอาทรัพย์สิ่งของไปไถ่ถอนเอาตัวภรรยา ชายผู้สามีสุดปัญญาที่จะแย่งเอาภรรยาของตนคืนมาก็จำต้องออกจากป่าท่องเที่ยวไปยังหมู่บ้านต่าง ๆ เพื่อเสาะแสวงหาทรัพย์สิ่งของด้วยความทุกข์ยากลำบากทั้งกายและใจ ยิ่งนานยิ่งได้รับความทุกมากขึ้น จึงได้พร่ำร่ำร้องรำพันเป็นบทร้อยกรองออกมาด้วยทำนองที่เคยใช้โต้ตอบเกี้ยวพาราสีกับภรรยาของตน จากหมู่บ้านหนึ่งไปยังอีกหมู่บ้านหนึ่ง ผู้คนที่ได้พบได้เห็นได้ฟังต่างก็เห็นว่าไพเราะจับอกจับใจ บ้างก็ให้ปันทรัพย์สิ่งของบ้างก็ให้ข้าวน้ำ บ้างก็ให้ค่าจ้างเพื่อจะได้ฟังคำร้องนั้น บ้างก็จดจำเอาคำและทำนองขับร้องไป บ้างก็จดจำเอาแต่ทำนองไปดัดแปลงใหม่ จึงมีการเลียนแบบและฝึกร้องต่อ ๆ มา จนเกิดเป็นที่เรียกว่า “ซอ”

จากเรื่องราวทั้งหมดนี้เป็นเรื่องราวที่เล่าขานกันในรูปแบบของนิทานหรือเรื่องเล่าที่เกี่ยวกับตำนานเท่านั้น ยังไม่สามารถหาหลักฐานเกี่ยวกับต้นกำเนิดของซอที่แน่ชัดได้ ผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องพบว่ามีเอกสารหลักฐานที่ได้กล่าวถึงเรื่องของซอดังนี้คือ

บทประพันธ์วรรณกรรมค่าวกลอนซอเชียงตุงของกวีชาวไทขืนได้แต่งไว้ประมาณปีจ.ศ. 1308-1311 ได้ทำการปริวรรตจากภาษาไทขืนเป็นภาษาไทยโดยคณะของ ดร. อนาโตล โรเจอร์ เปิลติเยร์ ในปี 2537 ซึ่งข้อความบางตอนของบทประพันธ์นี้ได้กล่าวถึงซอว่า

หน้า 23 วรรคที่ 2

ยังแห่งกลอน<u>ซอ</u> ด้วยสภาวะ กลัวผิดสิ่งอั้น หนักเบา
หลอนได้ล่วงล้ำ กรรมแห่งสามเถา ขอขมาเอา ละลอโทษข้า
ส่วนบุญกุศล ชั่วนี้ชาติหน้า หื้อสมวาทา เที่ยงแท้

หน้า 23 วรรคที่ 3

ตามคำขุณณา พระองค์เจ้าแล้ หากปลงหลั่นหื้อ ขง<u>ซอ</u>
ปีกลายขวบทัด พอยพระเจ้าหนอ มีพยะคำ<u>ซอ</u> จิ่มในหอห้อง
ปีนี้ก็นอ แม่คอตกปล้อง พี่จักลองดู แต่งคิด

Copyright by Mahidol University

ทั้งหมดนี้เป็นบทประพันธ์บางตอนที่มีข้อความของคำว่าซอปรากฏอยู่เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าซอนั้นมีปรากฏขึ้นมานานตามจุลศักราชที่นำเสนอตอนต้น

นอกจากนี้ยังมีหลักฐานที่ได้กล่าวถึงเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับซอที่ปรากฏในบทประพันธ์ลิลิตพระลอดังนี้

ร่ายบทที่ 12

ขับซอยอยศอ้าง ฤาลูกกษัตริย์เจ้าช้าง ชื่นแท้ใครเทียบ เทียมนา

ร่ายบทที่ 369

อย่าหมองใจหนุ่มหน้า บรรทมถ้าพระลอ เผื่อจะซอกล่อมแก้ว กล่าวแล้ว สองนางนอน พี่เลี้ยงกรกอดบาท ซอ กล่อมนาฏแน่ ณ เกล้า นอนแม่นอนเทอญนะเจ้า พี่เอ้ยทั้งสองอ่อนนา

โคลงบทที่ 21

ขับซอยอราชเทียร ทุกเมือง

ฤาล่าพระลอเลือง ทั่วหล้า

โคลงบทที่ 373

สองฟังสองพี่เลี้ยง สองซอ

ซอว่าพระลอเลือง จักเต้า

โคลงบทที่ 374

สองชิดาหลับแล้ว สองพระพี่เลี้ยงแก้ว

ซอกล่อมท้าวกลอยหลับ เล่านา

จากบทประพันธ์ที่ปรากฏเรื่องของซอนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่ายังไม่อาจจะสามารถสรุปออกมาได้ว่าต้นกำเนิดของซอนั้นไม่น่าจะมีขึ้นมาในยุคนี้คือน่านจะมีมาก่อนหน้านี้แล้วเหล่านี้ ซึ่งในเรื่องราวของซอที่มีผู้ศึกษาถึงความเป็นมาก่อนหน้านี้คือ สมฤทธิ์ ลือชัย (2534:18) มีความเห็นเกี่ยวกับบทประพันธ์ลิลิตพระลอที่กล่าวถึงเรื่องราวของซอว่าประพันธ์เหล่านี้ยังไม่ได้เป็นต้นกำเนิดของการซอ เนื่องจากบทประพันธ์เหล่านี้เกิดขึ้นหลังจากมีการกำเนิดขึ้นของชาติล้านนาแล้ว หากจะสรุปให้สมเหตุสมผลตามหลักมานุษยวิทยาแล้วเพลงซอนั้นควรมีต้นกำเนิดมาพร้อม ๆ กับการก่อตัวของชนชาติล้านนา และภาษาล้านนาเมื่อราว 700 ปีที่ผ่านมา โดยถือเอาการตั้งอาณาจักรล้านนาเป็นปึกแผ่นครั้งแรกในปี พ.ศ. 1839 โดยพญามังรายมหาราชเป็นเกณฑ์

นอกจากนี้ มณี พยอมยงค์ (2536:153) ได้ศึกษาบทวรรณกรรมคร่าวหงส์หินของเจ้าสุริยวงศ์ตอนที่พรรณาถึงประเพณีทูลพระขวัญบายศรี พิธีกรรมนี้ได้ใช้เป็นแบบอย่างการทำพิธีทูลพระขวัญถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ พระเจ้าลูกยาเธอ และพระเจ้าลูก

Copyright by Mahidol University

เธอทุกพระองค์ ตลอดถึงพิธีต้อนรับราชอาคันตุกะที่มาเยือนนครเชียงใหม่ทุกครั้งซึ่งในเนื้อหามีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของการซอเนื้อหา ได้กล่าวถึงซอในตอนหนึ่งว่า

เอาหัวหมูเจ็ก ใส่ถาดมากอง
สิบสองหัวยอง ใส่ขันครบถ้วน
เหล้นทุกภาษา บ่หื้อขาดด้วน
ยิ่งซอนั้นเดือดช้าว
ตีตะกุย ประทานหมากพร้าว
ผ้าตวบหื้อเดิมพัน

นอกจากหลักฐานเอกสารที่แสดงถึงความเป็นมาของซอแล้วผู้วิจัยศึกษาหาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ศิลปิน

2.5.2 การแบ่งประเภทซอในปัจจุบัน

ประเภทของซอในปัจจุบันจากการศึกษาเอกสารตำราและสังเกตการณ์จากงานภาคสนามของผู้วิจัยสามารถแยกประเภทซอออกได้ 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

2.5.2.1 ประเภทของซอที่เรียกตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการซอคือ

ซอซึง คือการซอที่นิยมใช้เครื่องดนตรีคือ ซึงเป็นหลักในการซอ และประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีคือสะล้อ ซอซึงนี้นิยมกันในเขตจังหวัดน่าน แพร่ พะเยา และเชียงราย วงซอส่วนมากมักจะมีสมาชิกประมาณ 6-7 คน ประกอบด้วย ช่างซอชาย 1 คน ช่างซอหญิง 1 คน ช่างฟ้อนหญิง 2 คนซึ่งส่วนใหญ่จะสามารถซอได้ด้วย ช่างสะล้อ 1 คน ช่างซึง 1 คน โดยปกติช่างซอจะเป็นช่างฟ้อนไปด้วยในตัว เหมือนกับช่างฟ้อนส่วนใหญ่จะเป็นช่างซอไปด้วยในตัว

ซอซึงมีต้นกำเนิดที่จังหวัดน่าน ช่างซอขับช้ากว่าทางเชียงใหม่ทำนองที่เป็นพื้นฐานในการซอคือ ทำนองดาดน่าน, ทำนองลับแลง, ทำนองปั่นฝ้าย ซอซึงนี้นิยมใช้ผู้ชายเป็นหัวหน้าคณะ

ซอปี่ คือคือซอที่นิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทปี่เป็นหลักและซึงอีก 1 ตัว ในการประกอบการซอ ปี่ที่ใช้ประกอบการซอเป็นหลักนี้เรียกว่า ปี่จุม ในการซอที่เรียกว่า ซอปี่นี้มีการประกอบวงอยู่ 3 แบบคือ

1. วงปี่จุม 3 ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อยและ ซึง
2. วงปี่จุม 4 ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่เล็ก ปี่ก้อยและ ซึง
3. วงปี่จุม 5 ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่เล็ก ปี่ก้อย ปี่ตัดและซึง

ซอปี่นี้นิยมในเขตพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย แพร่และแม่ฮ่องสอน ทำนองที่นิยมใช้ในการซอปี่คือ ทำนองตั้งเชียงใหม่, ทำนองละม้าย, ทำนองจะปุ, อื้อ, เสเล มา, พระลอเป็นต้น การซอที่ใช้ปี่ประกอบการซอนี้ในคณะซอมักใช้ผู้หญิงเป็นหัวหน้าคณะ

Copyright by Mahidol University

ซอสตริง เป็นการประยุกต์การซอเข้ากับเครื่องดนตรีสากล เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการซอสตริงคือ กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส คีบรอดค์และกลองชุด ซอสตริงเริ่มมีมาเมื่อประมาณปี 2525 (ประจักษ์ กาวี ,สัมภาษณ์:2543)

2.5.2.2 ประเภทของซอที่เรียกตามลักษณะจำนวนศิลปินและองค์ประกอบในการซอ

1. ซอเดี่ยว หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ซอป๊อด" คือการซอคนเดียวไม่กำหนดว่าเป็นหญิงหรือชาย เนื้อหาในการซอมักเป็นการเล่าเรื่องราวประวัติหรือนิทานต่าง ๆ

2. ซอคู่ หรือซอแบบมีคู่ต้อง คือ การซอโต้ตอบกัน ระหว่างคู่ซอ การจัดคู่ถ้องซอนี้จะเป็นชายกับหญิง, ชายกับชาย, หญิงกับหญิงก็ได้

3. ละครซอ คือ การซอที่เป็นเรื่องราวพร้อมทั้งมีตัวละครประกอบการแสดงให้ชม ในขณะการแสดงละครซออาจจะมีการหยุดพูดจากันตามบทหรือเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงแล้วทำการบรรยายเรื่องราวต่อด้วยการซอ ละครซอนี้พบมากในเขตจังหวัดเชียงใหม่ คณะละครซอที่มีชื่อเสียงคือ คณะไอ้เก๋าอีต่วม, คณะบุญศรีรัตะนัง, คณะวิทูลย์ ใจพรม เป็นต้น
(ประสิทธ์ เลียวสิริพงศ์,สัมภาษณ์:2544)

2.5.2.3 ประเภทของซอที่แบ่งตามเนื้อหา

1. ซอด้น คือการซอตามเนื้อหาสาระที่พบตามสถานการณ์ ความเป็นจริงในขณะนั้นหรือลักษณะของงานตามสถานที่ที่ไปแสดง ในการซอจะต้องคิดภาษาหรือคำที่ใช้ซอในขณะนั้นทันที การซอในลักษณะนี้ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบของช่างซอโดยตรงซึ่งเป็นการแสดงความสามารถของช่างซอไปด้วยว่ามีความสามารถมากแค่ไหน เนื้อหาในการซอส่วนใหญ่คือ ซอเชิญชวนผู้คนเข้ามาร่วมงาน, ซอทักทายแขก, ซอขอเงินแขก, ซอเชิญรับประทานอาหาร, ซอเกี้ยวสาวและซอในงานต่าง ๆ เช่น งานขึ้นบ้านใหม่, งานบวช, งานแต่งงานและงานฉลองต่าง ๆ เป็นต้น

2. ซอตามเนื้อเรื่อง คือการซอที่เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องเล่าหรือนิทานในการซอแบบนี้ช่างซอจะเตรียมเนื้อหาในการซอมาก่อนแล้ว เรื่องราวที่นิยมใช้ในการซอคือ เรื่องพระลอ, เรื่องเจ้าสุวัตรกับนางบัวคำ, เรื่องน้อยใจยา, เรื่องดาววีไก่น้อยเป็นต้น นอกจากนี้แล้วศิลปินซอบางท่านยังสามรถแต่งเรื่องราวเนื้อหาในการซอในเรื่องอื่น ๆ อีกเช่น เรื่องการต่อต้านยาเสพติด, เรื่องรณรงค์เลิกกินปลาดิบ, เรื่องการป้องกันโรคเอดส์ เป็นต้น ทั้งหมดนี้เป็นตัวอย่างชื่อเรื่องทั่วไปที่ใช้ในการซอแบบตามเนื้อเรื่อง (คำผาย นุปิง,สัมภาษณ์)

2.5.2.4 ซอตามสำเนียงท้องถิ่น

ซอตามสำเนียงท้องถิ่นในปัจจุบันดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่หนึ่งซึ่งแบ่งตามเขตของศิลปะวัฒนธรรม โดยในเรื่องของซอนั้นสามารถแบ่งตามสำเนียงท้องถิ่นได้ดังนี้คือ

Copyright by Mahidol University

1. สำเนียงซอทางเชียงใหม่

สำเนียงซอทางเชียงใหม่มีการขับร้องอยู่หลายทำนอง ซึ่งแต่ละทำนองจะใช้เพื่อให้เข้ากับเนื้อเรื่องและอารมณ์ของการซอ ทำนองซอที่ถือได้ว่าเป็นสำเนียงซอทางเชียงใหม่ มีดังนี้

1.1 ทำนองขึ้นเชียงใหม่ หรือตั้งเจียงใหม่ เป็นทำนองซอที่ใช้สำหรับการขับเป็นบทต้นหรือบทนำ การแสดงซอทุกครั้งจะต้องเริ่มการซอจากทำนองตั้งเจียงใหม่นี้ก่อนเป็นอันดับแรก แล้วถึงจะเปลี่ยนไปซอเป็นทำนองอื่น ๆ ส่วนเนื้อความที่ใช้ในการซอทำนองนี้นั้นจะเป็นการเกริ่นหรือการสรุปย่อ ๆ ให้ฟังว่า กำลังจพซอในเรื่อง หรือในหัวข้ออะไร เช่น ซอขึ้นบ้านใหม่ ซออวยพร เป็นต้น

1.2 ทำนองจะปุ่ หรือจาวปุ่ เป็นทำนองที่ได้รับอิทธิพลมาจากการขับร้องของชาวเมืองปุ่ ในรัฐฉาน ประเทพม่า เป็นทำนองที่จะใช้ซอต่อจากทำนองขึ้นเชียงใหม่ มักจะใช้ในการซอเพื่อการเจรจาโต้ตอบระหว่างหญิงชาย-หญิง หรือใช้สำหรับการซอ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ทั่วไป และเป็นทำนองที่นิยมซอกันมากที่สุด (สมฤทธิ์ ลือชัย, 27:2534)

1.3 ทำนองละม้าย เป็นทำนองที่มีจังหวะและลีลา คล้ายกับทำนองจะปุ่ และโดยทั่วไปมักใช้ซอสลับกับทำนองจะปุ่เพื่อบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ หรือการเจรจาโต้ตอบกันระหว่างหญิงชาย-หญิง และเป็นอีกทำนองที่นิยมซอกันมาก

1.4 ทำนองพม่า เป็นทำนองที่มีจังหวะลีลคล้ายกับเพลงพม่ารำขวานภาคกลาง แต่ไม่อาจสันนิษฐานได้ว่าได้ว่าได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพม่ารำขวานของภาคกลาง หรือเพลงพม่ารำขวานนั้นได้รับอิทธิพลมาจากทำนองซอพม่า ทำนองซอนี้มักจะใช้ซอที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาหรือการำบุญต่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่

1.5 ทำนองเงี้ยว โดยทั่วไปมีใช้เพื่อรำพึงรำพันความทุกข์โศกต่าง ๆ รวมถึงการคร่ำครวญถึงความทุกข์ยาก แม้แต่ในการซอบางครั้งจะใช้ทำนองนี้อวยพรแขกด้วยเหมือนกัน

1.6 ทำนองอื่อ เป็นทำนองซอที่ใช้ในการซอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเศร้าโศกการคร่ำครวญถึงความทุกข์ยาก และที่สำคัญในการซอทุกครั้งจะต้องจบลงด้วยการซออวยพรเจ้าภาพ

1.7 ทำนองปั่นฝ้าย มักใช้เกี่ยวกับการซอเกี้ยวพาราสีหรือบรรยายเรื่องราวต่าง ๆ

1.8 ทำนองพระลอ เป็นทำนองที่นิยมกันในบทชมนกชมไม้ บทชมความงามของธรรมชาติ

จากทั้งหมด 8 ทำนองเป็นทำนองซอที่ใช้ในการซอทางของเชียงใหม่ ซึ่งในที่นี้มีทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของทางเชียงใหม่แต่อาจจะมีบางทำนองที่นิยมใช้ในการซอทั่วไปทั้งภาคเหนือโดยไม่อาจจะทราบได้แน่ชัดว่ามีต้นกำเนิดหรือมีการแต่งขึ้นจากที่ใดเป็นอันดับแรกมาก่อน

2. ซอสำเนียงทางน่าน

สำเนียงซอทางน่านเป็นสำเนียงที่มีเอกลักษณ์ไม่แพ้กับซอสำเนียงทางเชียงใหม่คือ มี

Copyright by Mahidol University

ทำนองที่ใช้ซอเป็นหลักและมีต้นกำเนิดที่จังหวัดน่านอยู่หลายทำนองเหมือนกันดังนี้

2.1 ทำนองดาดน่าน หรือล่องน่านหรือดาดล่องน่าน เป็นทำนองซอที่ใช้บทนำ การแสดงซอทุกครั้งจะต้องเริ่มการซอทำนองนี้ก่อนทุกครั้งที่เริ่มมีการซอ นอกจากนี้ทำนองนี้ยังเป็นทำนองที่มีความนิยมในการซอในงานต่าง ๆ เป็นหลักเช่น ซองานบวช ซอขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น

2.2 ทำนองลังแลหรือลับแลง คือทำนองที่มักนิยมใช้ต่อจากทำนองดาดน่านโดยเนื้อหาในการซอจะมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของพุทธศาสนา

2.3 ทำนองปั่นฝ้าย คือทำนองที่มีความนิยมซอกันมากโดยมีการประดิษฐ์เนื้อร้องและมีการประยุกต์ทำนองโดยพ่อไชยลังกา เครือเสน(ศิลปินแห่งชาติคนแรกของจังหวัดน่าน) เนื้อหาบรรยายถึงการปลูกฝ้ายตั้งแต่การหักล้างถางป่า ไถ หว่าน ปลูก ดูแลรักษา เก็บฝ้ายอีดฝ้าย ทอฝ้ายจนกระทั่งนำไปขายนับเป็นบทซอที่สะท้อนถึงความเป็นอยู่ของชาวไทยล้านนาอย่างชัดเจนยิ่งนัก ในขณะที่ช่างซอขับซอปั่นฝ้ายไปด้วยนั้นจะทำท่าทางประกอบไปด้วยเป็นที่ครึกครื้นยิ่ง ต่อมาได้นำทำนองซอปั่นฝ้ายมาประยุกต์และแต่งเพลงเป็นคำเมืองร่วมสมัย เช่นเพลงสาวไหม เพลงบ่าวเคิ้น เพลงแม่อีสีเป็นต้น(สิริกร ไชยมา,20:2543)

2.4 ทำนองพระลอ เป็นซอที่มีความไพเราะไปด้วยสำเนียงเสียง เอื้อนอ่อนช้อยจึงนิยมใช้พรรณาความเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ ชมนกชมไม้ ทำให้เกิดภาพพจน์ ซอพระลอเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย คือซอพระลอตอนพระลอเดินดง เรื่องที่นิยมซอในทำนองพระลอคือ ซอเรื่องพระลอ ซอเรื่องน้อยใจยาเป็นต้น

2.5 ทำนองพม่าต๋ะโต๋งเต่ง เป็นทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการซอทางจังหวัดน่านโดยตรงซึ่งมีเนื้อหาในการซอและบทร้องที่เป็นของตนเอง

2.6 ทำนองพม่าเจ้าสุวัตนางบัวคำ คือทำนองเดียวกับทำนองพม่าต๋ะโต๋งเต่งแต่ศิลปินทั่วไปนิยมเรียกว่าเป็นทำนองเจ้าสุวัตนางบัวคำเนื่องด้วยเนื้อหาในการซอเป็นเรื่องราวของตำนานเจ้าสุวัตนางบัวคำ

2.7 ทำนองเสเลเมา เป็นทำนองที่มีความนิยมใช้ซอเฉพาะเมืองน่านเป็นส่วนใหญ่ จากทำนองซอของทางจังหวัดน่านนี้เป็นทำนองที่พบมากในการใช้ซอในพื้นที่ของทางจังหวัดน่านโดยเฉพาะทำนองดาดเมืองน่านเป็นทำนองที่มีความนิยมมากที่สุดในการใช้ซอในแต่ละงานหรือเทศกาลต่าง ๆ จะสามารถพบเห็นและรับฟังได้จากงานอุปสมบทเป็นส่วนใหญ่

สรุป จากสำเนียงของซอของทั้งสองพื้นที่ในภาคเหนือพบว่าแต่ละพื้นที่มีสำเนียงหรือทำนองที่ใช้ในการซอเป็นหลัก ซึ่งในรายละเอียดและหน้าที่ของแต่ละทำนองนั้นมีความแตกต่างกันออกไป

Copyright by Mahidol University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ซอล่องน่าน:กรณีศึกษาลักษณะเฉพาะของการดำเนินทำนองซอล่องน่านคณะนายคำผาย นุปิง ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเป็นไปตามกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ แบ่งขั้นตอนคือการเก็บรวบรวมข้อมูล การทบทวนวรรณกรรม การเก็บข้อมูลภาคสนาม วิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูลตลอดจนการเสนอผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การเลือกบุคคลในการศึกษา

จากการสำรวจเก็บรวบรวมข้อมูลในเบื้องต้นพบว่า จำนวนคณะซอในจังหวัดน่านนั้นมีทั้งหมดประมาณ 27 คณะ(สัมภาษณ์ ,สมเจต วิมลเกษม:2544) แต่ในสภาพความเป็นจริงคณะซอเหล่านี้มีไม่กี่คณะเท่านั้นที่สามารถรับงานซอและออกแสดงได้อย่างพร้อมเพรียงทั้งนี้เนื่องด้วยสมาชิกที่อยู่ในคณะซอส่วนใหญ่จะใช้อาชีพในการซอเป็นอาชีพรองจากการทำเกษตรกรรมด้วยเหตุนี้จึงมีคณะซอที่เหลืออยู่ในจังหวัดน่านไม่มากนัก และจากการตามศึกษาสัมภาษณ์ข้อมูลเบื้องต้นได้ทราบผลออกมาคือมีคณะซอมีชื่อเสียงและจำนวนสมาชิกที่แน่นอนอยู่จำนวนทั้งหมด 14 คณะด้วยเหตุนี้ข้อมูลส่วนใหญ่จากการศึกษาของผู้วิจัยได้มาจากหัวหน้าคณะซอจำนวน 14 คณะ ในจำนวน 14 คณะนี้นายคำผาย นุปิงเป็นหัวหน้าคณะซอคำผาย นุปิงซึ่งนายคำผายเป็นช่างซออาวุโสและยังเป็นพ่อครูซอของช่างซอที่มีชื่อเสียงใน 14 คณะและในคณะอื่น ๆ อีกหลายคณะซึ่งเป็นที่ยอมรับของช่างซอทั่วไปทั้งจังหวัดน่านและจังหวัดใกล้เคียงนอกจากนี้ นายคำผาย นุปิง ยังได้รับรางวัลต่าง ๆ มีความเกี่ยวข้องกับซอโดยได้รับเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงดนตรีพื้นบ้านการขับซอในปี 2538 ซึ่งนายคำผาย นุปิงเป็นศิลปินแห่งชาติคนที่ 2 ของจังหวัดน่านต่อจากพ่อไชยลังกา เครือเสนศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงดนตรีพื้นบ้านสาขาการขับซอคนแรกของจังหวัดน่าน

การวิจัยในครั้งนี้ใช้วิธีเลือกศึกษาแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยผู้วิจัยเลือกศึกษาคณะซอของนายคำผาย นุปิง การคัดเลือกคณะซอที่ใช้ในการศึกษานั้นพิจารณาจากการได้รับความนิยมหาไปแสดงในงานเทศกาลและงานพิธีต่าง ๆ นอกจากนี้คณะซอของนายคำผายยังเป็นคณะซออาชีพที่มีความพร้อมอย่างชัดเจนในการแสดง ซึ่งต่างจากคณะซออื่น ๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาสัมภาษณ์ในเบื้องต้นซึ่งในการแสดงซอของคณะอื่น ๆ แต่ละครั้งนั้นจะต้องหาสมาชิกมาเพิ่มเช่นนักดนตรี, ช่างฟ้อน แต่คณะของนายคำผาย นุปิงมีความพร้อมในด้านการแสดงได้โดยมีสมาชิกตายตัวอยู่แล้วภายในคณะ

Copyright by Mahidol University

ในการเรียงลำดับศิลปินซอที่มีชื่อเสียงตั้งแต่อดีตถึงศิลปินในปัจจุบันของทางจังหวัดน่านซึ่งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ศิลปินซอและบุคคลที่เกี่ยวข้องซึ่งได้ข้อมูลออกมาได้ดังนี้

1. นายคำผาย นุปิง หัวหน้าคณะซอคำผาย หมู่บ้านหัวนา บ้านเลขที่ 48 หมู่ 3 ตำบลท่าน้ำ กิ่งอำเภอภูเพียง จังหวัดน่าน

2. นายอรุณศิลป์ ดวงมูล หัวหน้าคณะซออรุณศิลป์ บ้านเลขที่ 54 หมา 5 ตำบลชาวหลวง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

3. นายทองคำ มาลา หัวหน้าคณะซอทองคำ บ้านเลขที่ 45 หมู่ 3 ตำบลท่าน้ำ กิ่งอำเภอภูเพียงจังหวัดน่าน

4. นายทองคำ ยศสุด ศิลปินซออายุ 51 ปี บ้านเลขที่ 4 หมู่ 2 ตำบล ในตำเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

5. นายถนอม หลวงฤทธิ์ หัวหน้าคณะซอ สีมาบ้านเลขที่ 102 หมู่ 3 อำเภอเมืองจังหวัดน่าน

6. นายประจักษ์ กาวี หัวหน้าคณะซอแสงหิ่งห้อย บ้านเลขที่ 1 หมู่ 6 ตำบลนาเหลือง อำเภอเวียงสาจังหวัดน่าน

7. นายเนตร คำมวล หัวหน้าคณะซอเนตรทราย บ้านเลขที่ 30 หมู่ 3 ตำบลแม่สา อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

8. นายสมาน กิติปัญญา หัวหน้าคณะซอสมานมิตร บ้านเลขที่ 86 หมู่ 7 ตำบลดู่ใต้ อำเภอเมืองจังหวัดน่าน

9. นายเพียร ตาดำ หัวหน้าคณะซอน้องใหม่บริการ บ้านเลขที่ 5 หมู่ 5 บ้านนางาม ตำบลเรือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

10. นายผ่อง ขันทะสอน หัวหน้าคณะซอทองคำ บ้านเลขที่ 391 หมู่ 4 ตำบลกลางเวียง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

11. นายอินสน ปันคำหัวหน้าคณะซออินสน บ้านเลขที่ 48 หมู่ 6 ตำบลตาลชุม อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

12. นายทอง ยะแสง หัวหน้าคณะซอขันทอง บ้านเลขที่ 105 หมู่ 7 ตำบลเจดีย์ชัย อำเภอปัว จังหวัดน่าน

13. นายขันแก้ว แก้วโค หัวหน้าคณะซอน้องใหม่ บ้านเลขที่ 51 หมู่ 1 ตำบลแงง อำเภอปัว จังหวัดน่าน

14. นายนิทัศน์ เปียงใจ หัวหน้าคณะซอน้องใหม่บริการ บ้านเลขที่ 37 หมู่ 12 ตำบลเปือ อำเภอเชียงกลาง จังหวัดน่าน

Copyright by Mahidol University

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

โดยการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารและข้อมูลภาคสนาม ทั้งเรื่องเนื้อหาโดยทั่วไปและเนื้อหาที่เป็นบริบทของเพลง อันได้แก่

3.2.1 การเก็บข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องแถบบันทึกเสียงและวิดิทัศน์ที่มีผู้เคยบันทึกไว้ เพื่อเป็นการสืบค้นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่ข้อมูลแยกเป็น ข้อมูลเรื่องบริบทที่เกี่ยวกับซอในจังหวัดน่าน ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อหาของซอ ข้อมูลประวัติของจังหวัดน่านและข้อมูลเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารภายในสำนักหอสมุดของสถาบันต่าง ๆ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องดังนี้

1. สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
2. ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาสยามบรมราชกุมารีสำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล
3. ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
4. ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบทมหาวิทยาลัยมหิดล
5. ห้องสมุดศูนย์วัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่
6. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่
7. ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดน่าน ภายในโรงเรียนสตรีศรีน่าน

3.2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากบุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากบุคคลข้อมูล เพื่อเป็นการนำไปสู่ความรู้และเป็นการเชื่อมต่อของข้อมูลต่าง ๆ จากการค้นคว้าเอกสารข้างต้น โดยคัดเลือกบุคคลข้อมูลอันเป็นที่ยอมรับและมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของซอล่องน่านและเรื่องเกี่ยวข้องกันได้แก่ศิลปิน นักวิชาการดนตรีและผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง เริ่มจากการนัดหมายและสอบถามถึงสัมภาษณ์โดยบันทึกเสียงและบันทึกภาพตามลำดับขั้นตอนดังนี้

รายชื่อนักวิชาการดนตรีและนักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับเพลงและดนตรีพื้นบ้าน

1. ศ.อุดม อรุณรัตน์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องของการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกและดนตรีในแถบประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

2. รศ.ฉรงค์ชัย ปีฎกรัชต์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้าน

Copyright by Mahidol University

3. ผศ.อนรรฆ จรัณญานนท์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับเรื่องการวิเคราะห์ดนตรีแบบตะวันตกและดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก

4. อ.อานันท์ นาคคง อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้าน

5. อ.สนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เกี่ยวกับการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้าน

6. ผศ.ประสิทธ์ เลียวสิริพงศ์ อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่ เกี่ยวกับการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีแบบตะวันตกและดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกรวมถึงดนตรีพื้นบ้านในภาคเหนือ

7. ผศ.รณชิต แม้นมาลัย อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีสถาบันราชภัฏเชียงใหม่ เกี่ยวกับการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ

8. ผศ.ณรงค์ สมิทธิธรรม อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีสถาบันราชภัฏลำปาง เกี่ยวกับการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ

9. อ.สมเจต วิมลเกษม หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดน่าน ภายในโรงเรียนสตรีศรีน่าน เกี่ยวกับ เพลงพื้นบ้านในจังหวัดน่านและประวัติความเป็นมาต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของ “ซอล่องน่าน”

รายชื่อศิลปินซอ

1. นายคำผาย นุปิง หมู่บ้านหัวนา บ้านเลขที่ 48 หมู่ 3 ตำบลท่าน้ำ กิ่งอำเภอภูเพียงจังหวัดน่าน

2. นายอรุณศิลป์ ดวงมูล หัวหน้าคณะซออรุณศิลป์ บ้านเลขที่ 54 หมู่ 5 ตำบลฝายหลวง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

3. นายทองคำ มาลา หัวหน้าคณะซอทองคำ บ้านเลขที่ 45 หมู่ 3 ตำบลท่าน้ำ กิ่งอำเภอภูเพียง จังหวัดน่าน

4. นายทองคำ ยศสุด อายุ 51 ปี ศิลปินซอ บ้านเลขที่ 4 หมู่ 2 ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

5.นายถนอม หลวงฤทธิ์ หัวหน้าคณะซอ สีมา บ้านเลขที่ 102 หมู่ 3 อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

6.นายประจักษ์ กาวี หัวหน้าคณะซอแสงหิ่งห้อยบ้านเลขที่ 1 หมู่ 6 ตำบลนาเหลือง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

7.นายเนตร คำมวล หัวหน้าคณะซอเนตรทราย บ้านเลขที่ 30 หมู่ 3 ตำบลแม่สา อำเภอเวี

Copyright by Mahidol University

I 13335087

ยงสาจังหวัดน่าน

8. นายสมาน กิติปัญญา หัวหน้าคณะซอสมานมิตร บ้านเลขที่ 86 หมู่ 7 ตำบลดู่ใต้ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

9. นายเพียร ตาคำ หัวหน้าคณะซอน้องใหม่บริการ บ้านเลขที่ 5 หมู่ 5 บ้านนางาม ตำบลเรือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

10. นายผ่อง ขันทะสอน หัวหน้าคณะซอทองคำ บ้านเลขที่ 391 หมู่ 4 ตำบลกลางเวียง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

11. นายอินสน ปันคำ หัวหน้าคณะซออินสน บ้านเลขที่ 84 หมู่ 6 ตำบลตาลชุม อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

12. นายทอง ยะแสง หัวหน้าคณะซอขันทองบ้านเลขที่ 105 หมู่ 7 ตำบลเจดีย์ชัยอำเภอปัว จังหวัดน่าน

13. นายขันแก้ว แก้วโค หัวหน้าคณะซอน้องใหม่ บ้านเลขที่ 51 หมู่ 1 ตำบลแงง อำเภอปัว จังหวัดน่าน

14. นายนิทัศน์ เปียงใจ หัวหน้าคณะซอน้องใหม่บริการ บ้านเลขที่ 37 หมู่ 12 ตำบลเปือ อำเภอเชียงกลางจังหวัดน่าน

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ และข้อมูลภาคสนามแล้ว นำมาแบ่งประเภทของข้อมูลโดยแบ่งเป็นหมวดหมู่และนำไปสู่ขั้นตอนต่อไป

3.4 วิธีการที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

วิธีการใช้ดำเนินการวิจัยเป็นไปตามขั้นตอนของมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

3.4.1 การสัมภาษณ์ ใช้สัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการจากบุคคลข้อมูล ได้แก่ ศิลปิน นักวิชาการดนตรีและผู้เกี่ยวข้อง โดยเก็บประวัติข้อมูลส่วนตัวและประวัติผลงาน

3.4.2 การสังเกตุการณ์ โดยผู้วิจัยสังเกตการณ์ขณะบันทึกข้อมูล

3.4.3 การรวบรวมข้อมูล โดยบันทึกลงแถบบันทึกเสียง โดยมีเครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในงานวิจัยดนตรี ได้แก่ สมุดจดบันทึก เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก แถบบันทึกเสียงและกล้องถ่ายรูป

Copyright by Mahidol University

3.5 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากกระบวนการเก็บข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยทำการถอดบันทึกโน้ตและจัดพิมพ์ตามระบบดนตรีตะวันตก โดยมีเกณฑ์แนวทางการศึกษาถึงบทบาทของซอล่องน่านที่มีต่อสังคมในจังหวัดน่าน โดยการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีจะวิเคราห์ตามขั้นตอนเค้าโครงหลักการทฤษฎีดนตรี

3.5.1ประเด็นในการศึกษาโครงสร้างของทำนอง

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของซอล่องน่านทั้ง 12 ทำนองนั้นผู้วิจัยทำการศึกษาจากทำนองการขับร้องของเพลงแบ่งเป็น

1. บันไดเสียง (Mode)
2. พิสัยของเสียง (Range)
3. วรรณะเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)
4. ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)
5. ลำนำทำนอง (Rhythmic Pattern)
6. รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

3.5.2 เกณฑ์พิจารณาในการวิเคราะห์

การศึกษาด้านทำนองเพลง สิ่งที่สำคัญคือโครงสร้างของเสียงและความสัมพันธ์ ของเสียง ดังนั้นการเลือกประเด็นทั้ง 6 ข้อผู้วิจัยกำหนดเหตุผลคือ การศึกษาเรื่องลักษณะทางดนตรีทำให้สามารถทราบถึงลักษณะเฉพาะที่อยู่ในเพลงนั้น ๆ ได้แก่

บันไดเสียง (Mode)

การศึกษาเรื่องบันไดเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ดนตรีทุกประการ การศึกษาดนตรีส่วนมากต้องศึกษาบันไดเสียงก่อนอื่น เพราะบันไดเสียงมีความสำคัญในการนำมาซึ่ง Tonality สามารถช่วยแยกแยะระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง อีกทั้งยังช่วยให้เข้าใจรูปแบบ และลักษณะของกลุ่มเพลงนั้น ๆ ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยใช้การพิจารณาจากระดับเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏในการสร้างทำนองจากการเทียบเสียงเครื่องดนตรีเปียโน โดยตั้งเสียงที่ระดับมาตรฐานของดนตรีสากล หากระดับเสียงจริงนั้น ๆ ก้ำกึ่งหรือมีความคลาดเคลื่อนจากเสียงมาตรฐาน จะระบุระดับเสียงนั้นโดยประมาณ เช่น ถ้าเสียงจริงที่บันทึกมีระดับเพี้ยนสูงจะใช้สัญญาลักษณ์เครื่องหมายบวก หรือถ้าระดับเสียงจริงที่บันทึกมีระดับเสียงเพี้ยนต่ำจากเสียงมาตรฐานจะใช้สัญญาลักษณ์เครื่องหมายลบเป็นต้น

Copyright by Mahidol University

พิสัยของเสียง (Range)

ศึกษาโดยหาพิสัยความสามารถของเสียงว่ามีขอบเขตความสามารถช่วงต่ำและสูงสุดจากการร้องของศิลปิน

วรรณะเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

การศึกษาเรื่องแนวทำนองของเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีตะวันออกจำเป็นต้องศึกษาระดับโครงสร้างของเสียงหลักหรือองค์ประกอบของเสียง ทำให้เกิดความรู้สึกถึงเสียงหลักและศูนย์กลางของเพลง ซึ่งเป็นจุดพื้นฐานที่เอื้อนำสู่การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงต่าง ๆ ในบทเพลงต่อไป

การศึกษาระดับเสียงโครงสร้างของเพลงร้องนี้ใช้ประเด็นในการวิเคราะห์โดยพิจารณาจากเสียงหลักหรือเสียงสำคัญที่ว่าผู้ร้องใช้มาก โดยการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ร้องวนไปมาและซ้ำเสียงหลักนั้น ๆ จำนวนมากครั้ง

ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Directional)

ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนองนั้น ทำให้สามารถทราบถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองว่ามีทิศทางอย่างไร เพื่อให้เห็นเค้าโครงรูปร่างของการเรียงลำดับในการเคลื่อนที่ว่าแตกต่างหรือคล้ายกันอย่างไร อีกทั้งสามารถแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของระบบเสียงอีกด้วย

ผู้วิจัยกำหนดหลักโดยพิจรณาระดับเสียงจากการร้องทำนองเริ่มต้นและแนวที่ต่อเนื่องโดยศึกษาค้นคว้าความสัมพันธ์ของเสียง โดยพิจารณาจากทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองและสร้างสัญลักษ์เพื่อเปรียบเทียบและเพิ่มความเข้าใจให้ชัดเจนขึ้น เช่น ลักษณะการเคลื่อนที่ที่เป็นคลื่น , สลับฟันปลา , ลาดขึ้นหรือลงเป็นต้น

ลำนำของทำนอง (Rhythmic Pattern)

การศึกษากระสวนจังหวะศึกษาจากท่วงทำนองของการร้องเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญในการศึกษาเรื่องทำนองเพลง เพราะกระสวนจังหวะทำให้เราทราบถึงอัตราส่วนต่าง ๆ ที่ดำเนินอยู่ในทำนองหลัก และช่วยให้ทราบแนวโน้มของความช้าเร็วในแต่ละท่อนของเพลงได้อีกด้วย โดยพิจารณาจากช่วงจังหวะจะโดนเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังจากการกำหนดจังหวะโดยการใช้เสียงกระทบจากการให้จังหวะ เช่น จังหวะจากการปรบมือ

Copyright by Mahidol University

รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

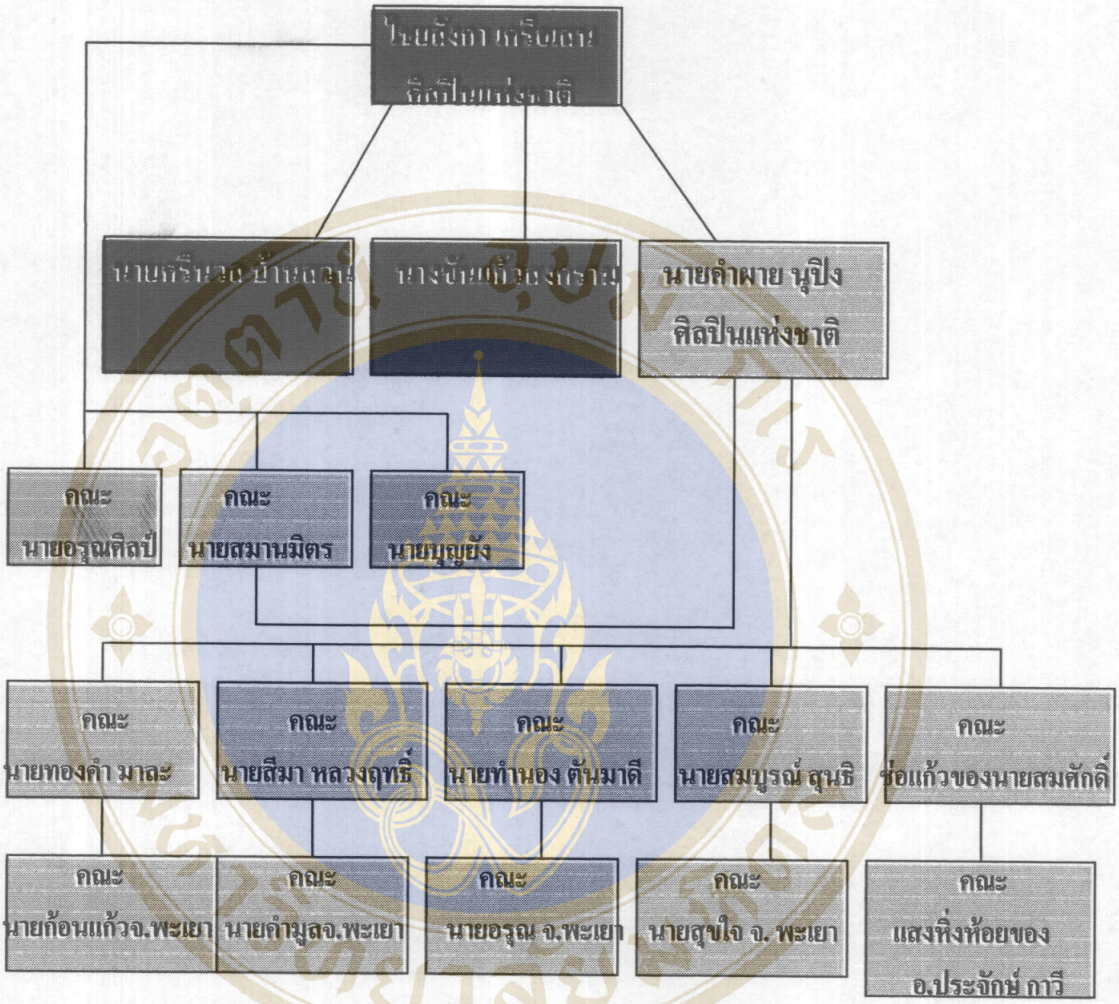
การศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นประเด็นที่สำคัญในการกำหนดกรอบของเพลง ช่วยให้เห็นโครงสร้างอันเป็นสัดส่วนที่แท้จริงของเพลงว่าเป็นอย่างไร สามารถนำไปสู่ความเข้าใจในการวิเคราะห์ได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้นการวิเคราะห์เพลงส่วนมากจะคำนึงถึงรูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นสำคัญก่อน เพื่อสะดวกในการวิเคราะห์ในขั้นต่อไป

3.6 การตรวจสอบและลำดับข้อมูล

ทำการลำดับข้อมูลและตรวจข้อมูล กรณีข้อมูลไม่สมบูรณ์ทำการซ่อมข้อมูล โดยตรวจสอบกับศิลปินผู้ให้ข้อมูล

Copyright by Mahidol University

แผนผังการเรียงลำดับการสืบทอดซอ



Copyright by Mahidol University

ในการหาค่าระยะห่างของเสียงร้องในบทที่ 5 โดยใช้ตารางเซ็น

ตารางเซ็นของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล ในสวน ฯ เล่มน้อย

THE CENT TABLE OF ERICH VON HORNBOSTEL

N	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	N
34	0	5	10	15	20	25	30	35	40	45	34
35	50	55	60	64	69	74	79	84	89	94	35
36	93	103	108	113	118	122	127	132	139	141	36
37	145	151	155	160	164	169	174	178	183	187	37
38	192	196	201	206	210	215	220	224	228	232	38
39	237	242	246	250	255	259	263	268	272	276	39
40	281	286	289	294	298	302	306	311	315	319	40
41	324	328	332	336	340	344	349	353	357	360	41
42	365	369	373	377	382	368	390	394	398	402	42
43	406	410	414	418	422	426	430	434	438	442	43
44	446	450	454	458	462	466	469	473	477	481	44
45	485	489	492	496	500	504	508	512	516	519	45
46	523	527	537	534	538	542	546	549	553	557	46
47	560	564	567	571	575	578	582	586	589	593	47
48	569	600	604	607	611	614	618	622	625	629	48
49	632	636	640	643	646	650	654	657	660	664	49
50	667	670	674	679	681	684	688	691	695	698	50
51	702	705	708	712	715	718	722	725	728	732	51
52	735	738	742	745	748	752	755	758	761	765	52
53	768	771	774	778	781	784	788	791	794	797	53
54	800	804	807	810	813	816	820	823	826	829	54
55	832	836	838	842	845	848	851	854	857	860	55
56	863	866	869	872	876	878	882	885	888	891	56

Copyright by Mahidol University

57	863	866	869	872	876	878	882	885	888	891	56
58	924	927	930	933	936	939	942	945	948	951	58
59	954	957	960	962	965	968	971	974	977	980	59
60	983	986	988	991	994	997	1000	1003	1006	1008	60
61	1011	1014	1017	1020	1023	1026	1028	1031	1034	1037	61
62	1040	1042	1045	1048	1051	1054	1056	1059	1062	1064	62
63	1094	1097	1100	1102	1105	1108	1110	1113	1116	1118	64
65	1121	1124	1126	1129	1132	1134	1137	1140	1142	1145	65
66	1148	1150	1153	1156	1158	1160	1163	1166	1168	1171	66
67	1174	1176	1179	1181	1184	1186	1189	1192	1194	1197	67
68	1200	1202	1204	1207	1210	1212	1214	1217	1220	1222	68
69	1224	1227	1230	1232	1235	1237	1240	1243	1245	1247	69
70	1250	1252	1254	1257	1260	1262	1264	1267	1269	1271	70
71	1274	1276	1279	1281	1284	1286	1288	1291	1293	1296	71
72	1298	1300	1303	1305	1308	1310	1312	1315	1317	1320	72
73	1322	1324	1327	1329	1332	1334	1336	1339	1341	1343	73
74	1346	1348	1350	1353	1355	1358	1360	1362	1364	1336	74
75	1369	1371	1373	1376	1378	1380	1382	1385	1387	1389	75
76	1392	1394	1396	1398	1401	1404	1406	1408	1410	1412	76
77	1415	1417	1419	1422	1424	1426	1428	1430	1433	1435	77
78	1437	1440	1442	1444	1446	1448	1450	1453	1455	1457	78
79	1459	1461	1463	1466	1468	1470	1472	1474	1476	1478	79
80	1481	1483	1485	1487	1490	1492	1494	1496	1498	1500	80

Copyright by Mahidol University

บทที่ 4
ซอล่องน่าน

บทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงสภาพทั่วไปของซอล่องน่าน และบทบาทหน้าที่ของซอที่มีต่อสังคมในการแสดง โดยมีประเด็นศึกษาดังนี้

4.1 ประวัติความเป็นมา

ประวัติความเป็นมาของซอล่องน่านจากการศึกษารวบรวมเอกสารสัมภาษณ์ศิลปินและนักวิชาการดนตรีผู้วิจัยได้ข้อมูลส่วนใหญ่เป็นข้อมูลที่ตรงกันและมีความคล้ายคลึงได้รวบรวมและสรุปออกมาได้ดังนี้

ประวัติของซอล่องน่านมีประวัติความเป็นมาสอดคล้องกับประวัติการสร้างเมืองของจังหวัดน่าน ซึ่งในเมืองต่าง ๆ ในอดีตนั้นมีอยู่ 3 เมืองใหญ่ที่ตั้งขึ้นในเขตแดนของเมืองน่านคือ 1. เมืองปัว (อำเภอปัวในปัจจุบัน) 2. เมืองน่าน(อำเภอเมืองน่านในปัจจุบัน) 3. เมืองสา(อำเภอเวียงสาในปัจจุบัน) ในสามเมืองนี้เมืองปัวเป็นเมืองแรกสุดที่มีการสร้างขึ้นในสมัยของพญาภูคาและได้สถาปนาตัวเองขึ้นครองเมืองปัวที่เรียกว่า "วรนคร" คือที่ตั้งอำเภอปัวในปัจจุบัน

พญาภูคามีราชบุตรอยู่ 3 พระองค์ คือ พญากานเมือง ขุนนุ่น ขุนฟอง ในขณะนั้นบ้านเมืองเกิดภัยแล้ง พญาภูคาจึงได้ปรึกษากับราชบุตรและเหล่าเสนาอำมาตย์และได้เห็นพ้องต้องกันว่า เห็นควรย้ายเมืองลงมาตั้ง ณ ที่ดอยภูเพียง (วัดพระธาตุแช่แห้ง อำเภอเมืองน่านในปัจจุบัน) โดยให้พญากานเมืองเป็นผู้นำขบวนในการย้าย ในการย้ายเมืองในสมัยนั้นต้องเดินทางโดยทางน้ำซึ่งใช้แพซุงเป็นพาหนะในการบรรทุกสิ่งของล่องตามแม่น้ำน่านลงมาในการเดินทางในครั้งนี้มีแพบรรทุกทั้งหมดจำนวน 7 ขบวนดังนี้คือ

ขบวนที่ 1 เป็นขบวนประทับของพญากานเมืองกับข้าราชการบริวาร พร้อมพระบรมสารีกธาตุ (พระบรมธาตุนี้พญาภูคาได้อันเชิญมาจากสุโขทัย) ที่จะนำมาบรรจุ ณ พระธาตุแช่แห้ง

ขบวนที่ 2 เป็นขบวนของข้าราชการน้อยใหญ่และเสนาอำมาตย์

ขบวนที่ 3 เป็นคณะพระสงฆ์ องค์เจ้า สมณชีพราหมณ์

ขบวนที่ 4 เป็นพวกขุนนาง ผู้ใหญ่บ้าน กำนัน ท่านท้าว หัวเมือง

Copyright by Mahidol University

ขบวนที่ 5 เป็นพวกนักดนตรี มีการประโคมและมโหรีต่าง ๆ ในขบวนนี้ผู้วิจัยยังไม่ทราบแน่ชัดว่าดนตรีประโคมและมโหรีในที่นี้เป็นลักษณะของดนตรีพื้นบ้านหรือไม่

ขบวนที่ 6 เป็นพวกประชาชนพลเมือง

ขบวนที่ 7 เป็นขบวนของพวกกลอง พวกฆ้องและผู้คนร้องรำทำเพลงกันอย่างสนุกสนาน

ในแพขบวนที่ 7 นี้เองที่เป็นที่มาของซอล่องน่านที่เป็นตำนานมาจนถึงทุกวันนี้ โดยมีผู้กล่าวถึงเรื่องราวในแพที่ 7 และได้กล่าวรวมถึงเรื่องราวความเป็นมาของซอล่องน่านไว้ดังนี้

คำผาย นุปิง (สัมภาษณ์ 16/8/2543) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของซอล่องน่านในแพขบวนที่ 7 ไว้ว่า ตอนที่ขบวนแพทั้งหมดโดยการนำของพญากานเมืองในปี พ.ศ. 1896 ได้ล่องมาถึงเขตเมืองน่านแล้วมีผู้คนทั้งหลายที่อยู่บนฝั่งแม่น้ำก็ได้เห็นผู้คนในขบวนที่ 7 ร้องรำทำเพลงกันมาอย่างสนุกสนาน ผู้คนเหล่านั้นได้ทักขึ้นว่า "โอ้อันนั้นช่างซอนี่ เป็นซอล่องน่าน" คือ ซออะไรก็ได้เรียกว่า "ซอล่องน่าน" ซอล่องน่านนี้ก็ประกอบด้วยซอดาดเมืองน่าน, ซอลับแลง, ซอเงี้ยว , ซอพม่า, ซอปั่นฝ้าย, ซอดาววีไก่น้อย, ซอพระลอ ซอที่นิยมใช้อย่างมากคือ ซอดาดเมืองน่านหรือดาดน่าน ทั้งหมดนี้จะไปซอที่ไหนก็เรียกว่า "ซอล่องน่าน"

ประจักษ์ กาวี (254:3) ได้กล่าวถึงแพขบวนที่ 7 ว่าเป็นแพของคณะดนตรี สะล้อ ซอ และซึง ซึ่งช่างซอสมัยนั้น ตามประวัติที่เล่าสืบทอดกันมามีชื่อว่า ปู่คำมา และย่าคำบี้ ซึ่งได้ซออำลาบ้านเก่าเมืองหลังและตลอดทางที่ท่องเรือมานั้น เขาก็ได้ซอบรรยายสภาพภูมิศาสตร์ ป่าดงพงพี สิงห์สารสัตว์ที่ได้พบเห็นในป่าสองฝั่งลำน้ำน่าน การซอในแพล่องน้ำน่านนั้น เรียกว่า "ซอล่องน่าน"

สมเจตน์ วิมลเกษม (2542:63) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของซอล่องน่านว่า กำเนิดเพลงซอของเมืองน่านนั้นเล่าต่อ ๆ กันว่าในสมัยพระยาการเมืองเจ้าผู้ครองนครน่าน อพยพย้ายเมืองมาจากวรนคร อำเภอเมืองปัว มาสร้างเมืองขึ้นใหม่ที่บ้านห้วยไคร้ภูเพียงแช่แห้งนั้น ได้ยกขบวนมาทางน้ำ เผอิญในขบวนเสด็จคราวนั้นมีชายหญิงคู่หนึ่ง ฝ่ายชายชื่อ "ปู่คำมา" ฝ่ายหญิงชื่อ "ย่าคำบี้" บุคคลทั้งสองเป็นปฏิภาณกวี โดยขับซอโต้ตอบกันเรียกความสนุกสนานครึกครื้น ทำความพอใจแก่ขบวนเสด็จเป็นอันมาก จึงกล่าวได้ว่าบุคคลทั้งสองเป็นผู้ให้กำเนิดซอของเมืองน่าน มีชื่อว่า "ซอล่องน่าน" มาตราบทุกวันนี้

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดน่าน(2524:74) ได้กล่าวถึงเรื่องของซอล่องน่านว่าการเสด็จย้ายเมืองมาที่บ้านภูเวียงแช่แห้งนั้น เสด็จมาทางน้ำด้วยแพ เผอิญในขบวนเสด็จคราวนั้นผู้ตามเสด็จชายหญิงคู่หนึ่งชื่อ ปู่คำมากับย่า คำบี้ บุคคลทั้งคู่ต่างเป็นปฏิภาณกวีได้ขับซอ ถ้อง (การขับร้องโต้ตอบกัน) เรียกความสนุกสนานครึกครื้น ทำความพอใจให้ขบวนเสด็จเป็นอันมาก จึงกล่าวได้ว่าบุคคลทั้งสองเป็นผู้

Copyright by Mahidol University

ให้กำเนิดซอของเมืองน่าน ที่ชื่อว่า "ซอล่องน่าน" นับตั้งแต่ครั้งนั้นมาถึงทุกวันนี้ช่างซอเมืองน่านจึงนับถือกันว่า ปู่คำมา กับ ย่าคำบี้ เป็นปฐมครูซอแห่งตน อีกเสียงหนึ่ง เล่ากันว่า ในขบวนเสด็จครานั้นมีแม่ม่ายนางหนึ่งมีนามว่า ย่าคำบี้ เกิดอารมณ์ว้าเหว่ขึ้นมาจึงได้ขับซอชมความงามทิวทัศน์สองฟากฝั่งของแม่น้ำน่านที่แพผ่านนั้น ในท่วงทำนองที่ไพเราะจับใจคนฟังนัก ในฐานะที่การขับซอนี้เกิดขึ้นในขณะที่ล่องแพตามแม่น้ำน่าน จึงเรียกทำนองขับซอนี้ว่า ระบำซอล่องน่าน มาเท่าทุกวันนี้

สิริกร ไชยมา (2543:9) ได้กล่าวถึงเรื่องของแพขบวนที่ 7 ว่า มีชายชื่อปู่คำมา และหญิงชื่อ ย่าคำบี้ เป็นผู้ที่มีปัญญามีไหวพริบปฏิภาณในการขับร้องเป็นอย่างมาก ได้ร้องขับซอในขณะที่แพล่องมาตามลำน้ำน่าน ได้พรรณนา บรรยายความรู้สึก อาลัยอาวรณ์ที่ได้ จากญาติพี่น้อง บ้านเกิดเมืองนอน เพื่ออพยพไปอยู่ที่พำนักใหม่ ตลอดจนได้บรรยายถึงธรรมชาติที่งดงามที่ได้พบเห็นสองฝั่งลำน้ำน่านอย่างไพเราะเพราะพริ้ง มีช่างสะล้อ ช่างพิณ (ซึง) ม้อง กลอง ดีด สี ตี เป่า เข้าจังหวะด้วยความสนุกสนานประทับใจยิ่ง การขับซอล่องตามลำน้ำน่านมานั้นเรียกกันว่า "ซอล่องน่าน" มาจนทุกวันนี้

มณี พยอมยงค์ (2529:172) ได้กล่าวถึงแพขบวนที่ 7 ว่าเป็นขบวนของพวกกลองพวกม้องและผู้คนปนเปกันร้องเพลงสนุกสนานในขบวนนี้มีหญิงเจ้าปัญญาคนหนึ่ง ซึ่งมีศิลปะไหวพริบปฏิภาณอันดีเยี่ยมในการขับกล่อมร้องเพลงนางจึงได้ว่าทำนอง "ซอ" บรรยายร่ำรำพันบรรยายถึงการโยกย้ายครั้งนี้ โดยบรรยายตั้งแต่การรีบเดินทาง ตลอดจนถึงลำน้ำลำห้วยป่าไม้พันธุ์ไม้นานาชนิด ชมธรรมชาติอันงดงามของสองฝั่งฟากน้ำน่านมาตลอดทางที่ผ่าน จนบรรลุถึงที่ตั้งเมืองใหม่ และได้สร้างบ้านเมืองลง ณ ดอยภูเพียง (พระธาตุแช่แห้งในปัจจุบัน) "ซอล่องน่าน" ก็ได้เกิดขึ้นตั้งแต่วันนั้นเป็นต้นมา ทำนอง "ซอล่องน่าน" นี้ยังมีอยู่จนทุกวันนี้

นอกจากนี้ยังมีหนังสือที่กล่าวถึงคือ การศึกษานอกโรงเรียน (2528,3-4) ได้กล่าวถึงแพที่ 7 ว่าเป็นขบวนของพวกกลอง พวกม้องผู้คนปนเปกัน ร้องรำทำเพลงสนุกสนานในขบวนนี้มีหญิงม่ายเจ้าปัญญาผู้หนึ่ง ซึ่งมีศิลปะไหวพริบปฏิภาณอันดีเยี่ยมในการขับกล่อม ร้องรำทำเพลง "ซอ" บรรยาย ร่ำรำพันบรรยายถึงการโยกย้ายครั้งนี้ โดยบรรยายตั้งแต่ต้นตลอดถึงลำน้ำ ลำห้วย ป่าไม้พันธุ์ไม้นานาชนิด ชมธรรมชาติอันงดงามของสองฝั่งลำน้ำน่านตลอดทางที่ผ่านจนบรรลุถึงที่ตั้งเมืองใหม่ และได้สร้างบ้านแปงเมืองลง ณ ดอยภูเพียง (พระธาตุแช่แห้งในปัจจุบัน) "ซอล่องน่าน" ก็ได้เกิดขึ้นตั้งแต่บัดนั้นสืบต่อกันมาจนกระทั่งถึง ปัจจุบันยังมีทำนองซอล่องน่านนี้อยู่

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมานี้ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ความเป็นมาในประวัติของซอล่องน่านนั้นได้เกิดขึ้นจากเรื่องราวตำนานที่ได้เล่าขานสืบต่อกันมาจนเรียกซอในทำนองที่ปรากฏและเป็นแบบฉบับในจังหวัดน่านว่า "ซอล่องน่าน" โดยทำนองที่นิยมใช้กันเป็นส่วนใหญ่เป็นทำนองดาดน่านและยังใช้

Copyright by Mahidol University

ทำนองอื่นด้วยเช่น ทำนองลับแลง ทำนองปั่นฝ้าย ทำนองเงี้ยว ทำนองพม่า ทำนองพระลอ ทำนองดาว วีไก่น้อย ดังที่พ่อคำผายได้ให้สัมภาษณ์ไว้ แต่ในความเป็นจริงในการใช้ทำนองซอจริง ๆ ในการแสดงของแต่ละคณะนั้นก็จะมีความแตกต่างกันออกไปและ อาจมีทำนองซออื่น ๆ ที่ไม่ได้กล่าวถึงนี้มาใช้บ้างก็มีความเป็นไปได้

นอกจากหนังสือหรือตำราที่มีผู้กล่าวถึงเรื่องของซอล่องน่านซึ่งผู้วิจัยได้ออกสัมภาษณ์ศิลปินซอที่เป็นหัวหน้าคณะซอของจังหวัดน่านซึ่งได้กล่าวถึงเรื่องราวและความเป็นมาของซอล่องน่านตรงกับที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมาเบื้องต้นดังนี้คือ

1. นายคำผาย นุปิง หัวหน้าคณะคำผาย
2. นายประจักษ์ กาวี หัวหน้าคณะแสงหิ่งห้อย
3. นายอรุณศิลป์ ดวงมูล หัวหน้าคณะอรุณศิลป์
4. นายถนอม หลวงฤทธิ์ หัวหน้าคณะสีมา
5. นายเนตร คำมวล หัวหน้าคณะเนตรทราย
6. นายสมาน กิติปัญญา หัวหน้าคณะสมานมิตร
7. นายเพียร ตาคำ หัวหน้าคณะน้องใหม่บริการ
8. นายผ่อง ขันทะสอน หัวหน้าคณะทองคำ
9. นายอินสน ปันคำ หัวหน้าคณะอินสน
10. นายทอง ยะแสง หัวหน้าคณะขันทอง
11. นายขันแก้ว แก้วโค หัวหน้าคณะน้องใหม่
12. นายนิทัศน์ เปียงใจ หัวหน้าคณะน้องใหม่บริการ

เรื่องราวและความเป็นมาของซอล่องน่านจากการศึกษาและนำเสนอของผู้วิจัยเห็นได้ว่าตามความเข้าใจของบุคคลทั่วไปนั้น คำว่า “ซอล่องน่าน” เรียกกันตามเรื่องราวที่ได้นำเสนอมาและโดยทั่วไปผู้คนจะเรียกกันตามลักษณะของซอที่มีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ที่นิยมและมีต้นกำเนิดที่จังหวัดน่าน

Copyright by Mahidol University

ภาพวาดแพขบวนที่7จากจิตรกรรมฝาผนังในโบสน์ที่วัดมิ่งเมืองตำบลในเวียงอำเภอเมืองจังหวัดน่าน

4.2 องค์ประกอบสำคัญในการซอ

4.2.1 เครื่องดนตรี

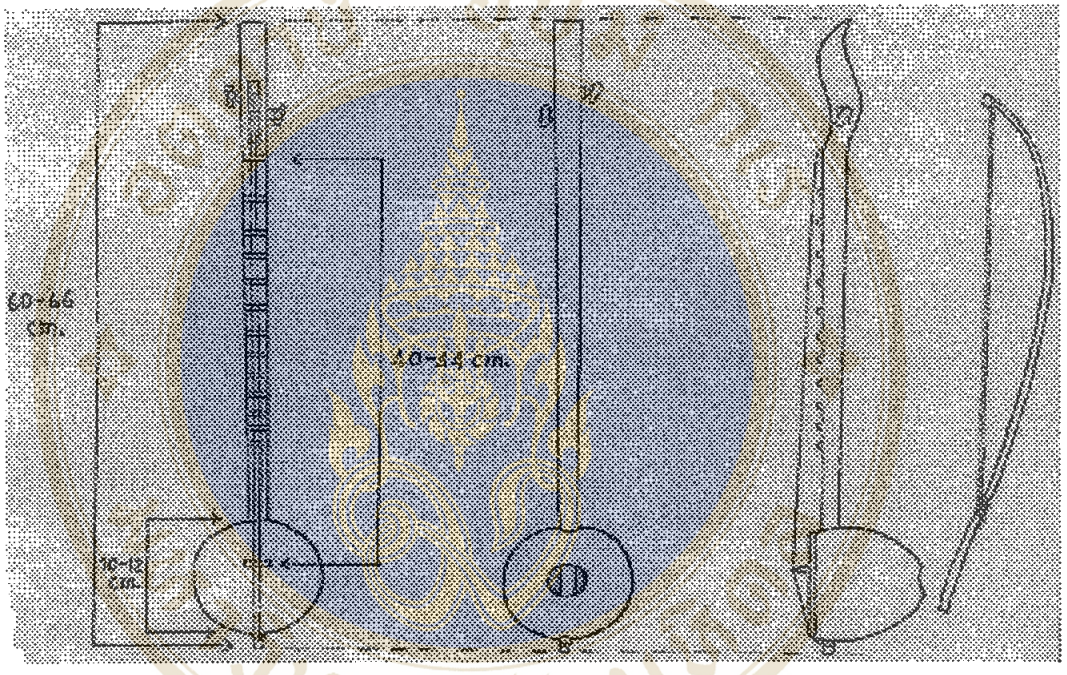
เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบในกาซอในที่นี้คือเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคเหนือที่รู้จักกันดีคือ สะล้อ และ ซึง ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในการบรรเลงประกอบของซอล่องน่านเพราะว่าการซอในรูปแบบฉบับของจังหวัดน่านที่เรียกว่าซอล่องน่านนี้ ใช้เครื่องดนตรีสองชนิดนี้เท่านั้นที่บรรเลงในซอล่องน่าน ซึ่งไม่เหมือนกับทางเชียงใหม่ที่ใช้ ปี่จุม เป็นเครื่องดนตรีประกอบการซอเป็นหลัก

เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้มีทั้งความแตกต่างและความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีที่ใช้กันทั่วไปในภาคเหนือดังนี้คือ

Copyright by Mahidol University

4.2.1.1 สะล้อ

เครื่องดนตรีสะล้อของทางจังหวัดน่านชนิดนี้มีความเป็นมาโดดเด่นในตัวเองคือไม่เหมือนกับสะล้อที่อื่น ๆ ที่ใช้ในภาคเหนือ เช่น เชียงใหม่โดยสะล้อของทางจังหวัดน่านในที่นี้เรียกว่า "สะล้อก็อบ" เครื่องดนตรีชนิดนี้มีความคล้ายคลึงกับสะล้อที่ทางเชียงใหม่นิยมนำมาบรรเลงเพลงพื้นเมือง แต่ความเด่นของสะล้อก็อบคือเป็นสะล้อที่มีนม

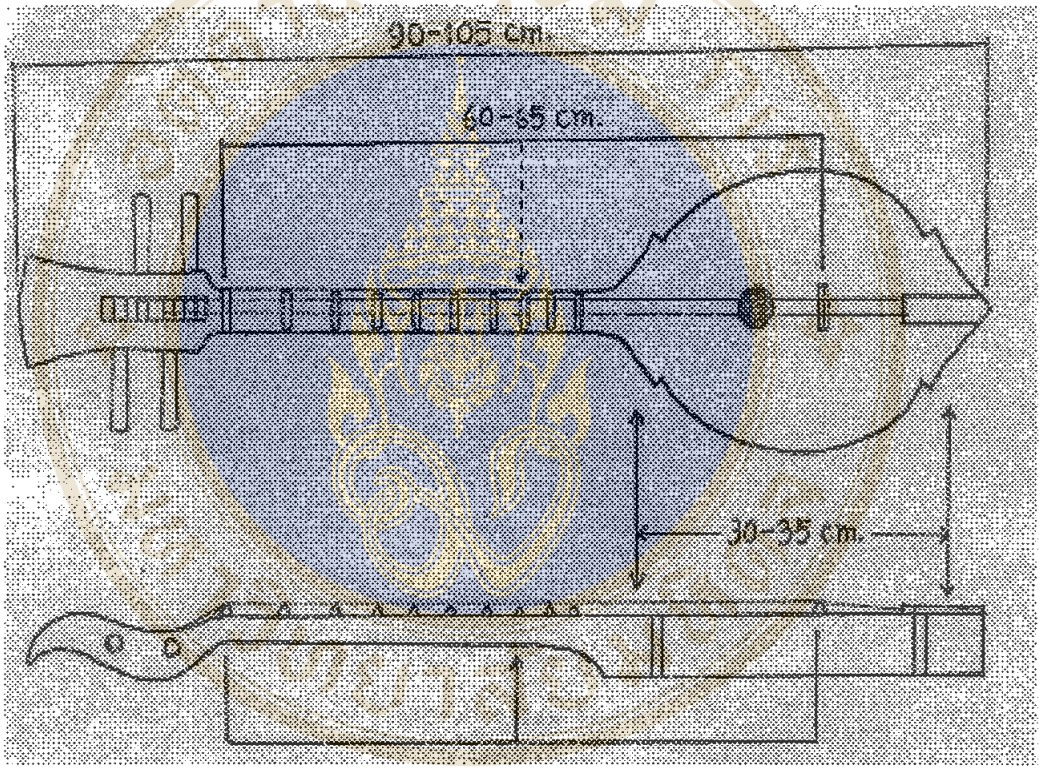


ลักษณะทางกายภาพของสะล้อ

Copyright by Mahidol University

4.2.1.2 ปิน (ซึง)

"ปิน" เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดซึ่งเรียกอีกอย่าง หนึ่งว่า ซึง นั่นเอง ปินเป็นการเรียกของศิลปินพื้นบ้านโดยทั่วไปของจังหวัดน่านไม่ว่าจะเป็นช่างทำเครื่อง ศิลปินช่างซอและจากการเก็บข้อมูลของผู้วิจัยเองทำให้ทราบว่าการเรียกชื่อเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เรารู้จักกันในนามว่า ซึงนั้น ในทางพื้นที่จังหวัดน่านนั้นเรียกชื่อเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดนี้ว่า "ปิน"



ลักษณะทางกายภาพของปิน

Copyright by Mahidol University

4.2.2 ทำนองและเพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบในการซอ

ทำนองและบทเพลงที่ใช้ประกอบการซอในที่นี้นิยมใช้ทำนองล่องน่านหรือดาดเมืองน่านหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าดาดล่องน่านเป็นหลักในการซอแต่ละครั้ง ทำนองซอที่ถือได้ว่ามีต้นกำเนิดจากเมืองน่านโดยตรงและยังเป็นทำนองที่ใช้ในการแสดงที่ผู้วิจัยได้ออกติดตามเพื่อเก็บข้อมูลจากศิลปินนอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาจากเอกสารและสัมภาษณ์ศิลปินผู้ที่มีความรู้ในเรื่องของซอในจังหวัดน่านนั้นมีอยู่ประมาณ 4 ทำนองเท่านั้นคือ

4.2.2.1 ทำนองล่องน่านหรือดาดเมืองน่านหรือดาดล่องน่าน คือ ทำนองที่จะต้องใช้ซอเป็นอันดับแรกก่อนที่จะซอในทำนองอื่น ๆ ต่อ นอกจากนี้ยังเป็นทำนองที่มีความสำคัญในการใช้เป็นทำนองที่บรรยายเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับรายละเอียดของงานที่มีการแสดงซอทั่วไปอีกด้วย

4.2.2.2 ทำนองลับแลหรือลับแลง คือ ทำนองที่ใช้ซอหลังจากทำนองดาดเมืองน่าน ความเป็นมาของทำนองนี้ ศิลปินซอหลาย ๆท่านได้เล่าว่าเป็นทำนองที่มีต้นกำเนิดมาจากอำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์ เนื้อหาที่นิยมใช้ซอในทำนองนี้คือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการอุทิศส่วนกุศลไปถึงผู้ตายว่าเป็นใครบ้างส่วนใหญ่จะนิยมอุทิศไปถึงญาติพี่น้องกันเอง นอกจากนี้ทำนองนี้ยังใช้ในเวลาที่จะต้องลาจากกันก่อนที่จะมีการเลิกงานช่างซอจะซอในทำนองนี้เพื่อเป็นการบอกแก่แขกที่มาในงานทางอ้อมว่าคณะซอจะได้อำลาจากงานนี้ไปแล้ว

4.2.2.3 ทำนองปั่นฝ้าย คือ ทำนองที่ใช้บรรยายเล่าเรื่องเกี่ยวกับการปั่นฝ้ายโดยเนื้อหาในการซอนั้นได้บรรยายเป็นขั้นตอนตั้งแต่เริ่มออกไปถางป่าเก็บฝ้ายจนกระทั่งมาถึงปั่นฝ้าย จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ศิลปินซอให้ข้อมูลมาว่าทำนองปั่นฝ้ายนี้ถ้าซอให้ครบเนื้อหาจริง ๆ ตอนนี้ไม่มีศิลปินซอคนไหนสามารถซอในเนื้อหาเกี่ยวกับทำนองปั่นฝ้ายได้สมบูรณ์แบบเหมือนสมัยก่อนแล้วเพราะว่าเนื้อหามีความยาวมากอีกทั้งในการซอในทำนองนี้ใช้เวลานานมากการที่จะหาผู้ที่ซอในทำนองนี้ได้อย่างเต็มรูปแบบจึงหาไม่ได้อีกแล้ว

4.2.2.4 ทำนองต๋ะโต๋งเต๋งหรือทำนองพม่าน่าน คือ ทำนองที่มีความคล้ายกับทำนองซอพม่าของทางเชียงใหม่แต่ทางจังหวัดน่านเรียกว่าทำนองต๋ะโต๋งเต๋ง

นอกจาก 4 ทำนองนี้ที่เป็นทำนองที่มีแหล่งที่มาจากเมืองน่านโดยตรงแล้วในการแสดงการซอจริง ๆ ในงานที่ใช้ทำนองล่องน่านและทำนองดาดเมืองน่านเป็นหลักแล้วบางครั้งยังในการซอในเวลาที่เหลือจากการซอในเนื้อหาหลักของงานแล้วบางครั้งช่างซอยังนิยมซอในทำนองอื่น ๆ ที่เรารู้จักกันทั่วไปในทางล้านนาด้วย คือ

Copyright by Mahidol University

1. ทำนองพระลอ
2. ทำนองพม่า
3. ทำนองเสเลเมา
4. ทำนองอื่อ
5. ทำนองจะปุ้
6. ทำนองเงี้ยว

นอกจากการซอในทำนองต่าง ๆ ในการซอแต่ละงานจะต้องมีเพลงที่บรรเลงประกอบเพื่อให้ช่างซอและช่างฟ้อนได้ฟ้อนพร้อมทั้งเชิญชวนแขกที่มาร่วมในงานเข้ามาร่วมสนุกด้วยการฟ้อนด้วย ทำนองเพลงที่ใช้ที่บรรเลงประกอบการฟ้อนมีดังนี้

1. เพลงดาดน่าน
2. เพลงแม่หม้ายก้อม
3. เพลงแม่หม้ายเครือ
4. เพลงเจ้าสุวัตนางบัวคำ (เพลงนี้ใช้ประกอบการซอเรื่องเจ้าสุวัตนางบัวคำด้วย)
5. เพลงล่องแม่ปิง
6. เพลงเขมรปากท่อ
7. เพลงกล่อมนางนอน
8. เพลงปราสาทไหว
9. เพลงลาวกระทบไม้
10. เพลงพม่าแทงกบ
11. เพลงปั่นฝ้าย

ในเพลงทั้งหมดนี้ใน 3 เพลงสุดท้ายจากการสัมภาษณ์นายคำผาย นุปิง ให้ข้อมูลว่าเป็นเพลงที่นายคำผายชอบฟ้อนประกอบมากที่สุดเพราะว่าเป็นเพลงที่มีจังหวะที่สุนกมากในการบรรเลงเข้ากับการฟ้อน

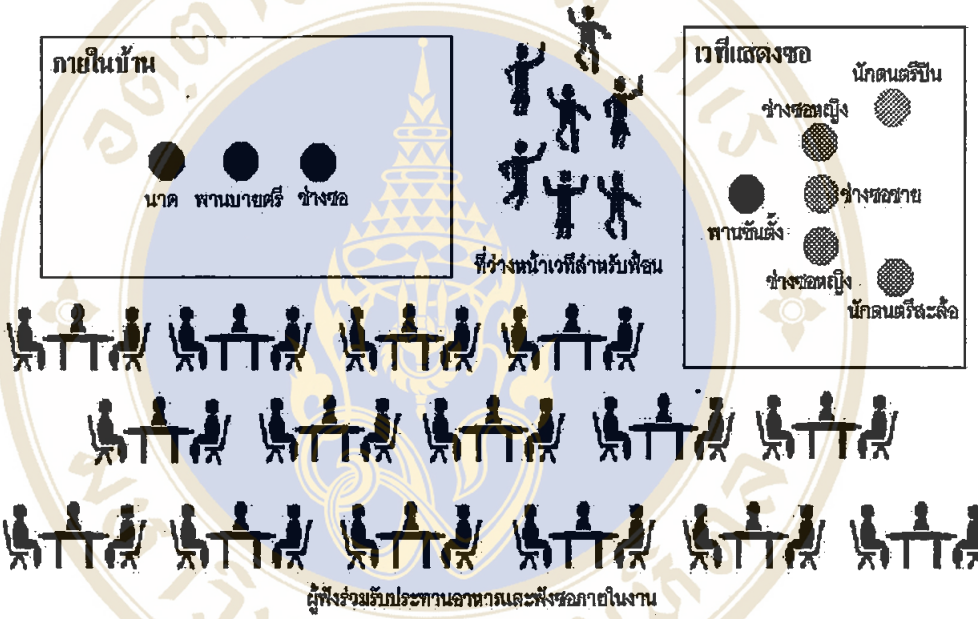
เพลงและทำนองซอทั้งหมดนี้ใช้ในการประกอบซอล่องน่านที่ผู้วิจัยได้ออกติดตามศึกษาจากคณะของนายคำผาย นุปิงที่ได้ออกไปแสดงในงานบวชและงานที่เกี่ยวข้องกับการทำบุญเป็นส่วนใหญ่ โดยการใช้ทำนองซอดาดน่านเป็นหลักในการแสดงซอส่วนทำนองซอและเพลงอื่น ๆ นั้นจะถูกใช้

Copyright by Mahidol University

ตามสถานการณ์และเวลาที่กำหนดในงานนั้น ๆ ผู้วิจัยได้ออกติดตามสังเกตุการณ์ในการแสดงกับคณะของนายคำผาย นุปิงซึ่งมีการซอทำนองดาดน่านเป็นหลักและสลับกับเพลงบรรเลงดังนี้คือ

1. ในงานอุปสมบทวันเสาร์ที่ 16 พฤษภาคม 2544 ตอนเช้า ที่อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ทำนองที่ใช้ซอในงานเป็นหลัก คือทำนองดาดน่านและมีเพลงบรรเลงที่สลับกับการซอคือ เพลงปราสาทไหว, เพลงล่องแม่ปิง, เพลงเจ้าสุวัตนางบัวคำ ซึ่งมีแผนผังสำหรับการแสดงดังนี้

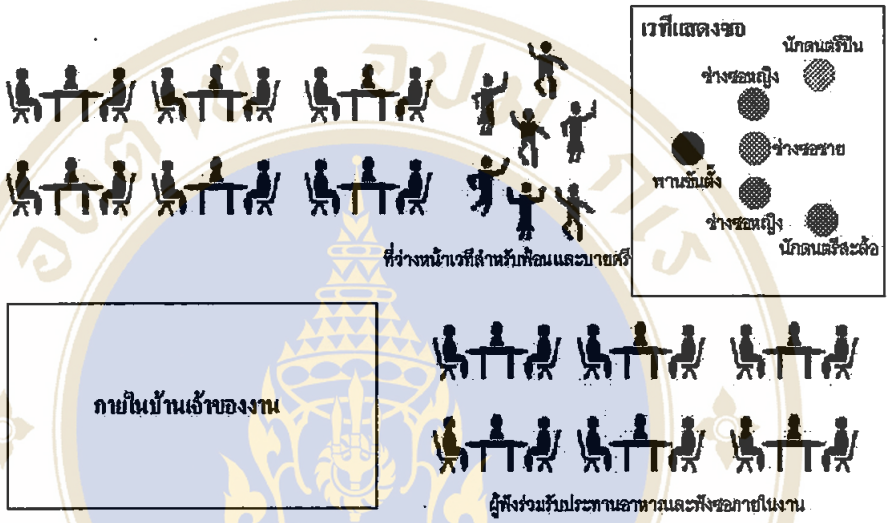
แผนผังแสดงลักษณะการแสดงซองานบวช ตัวอย่างที่ 1



Copyright by Mahidol University

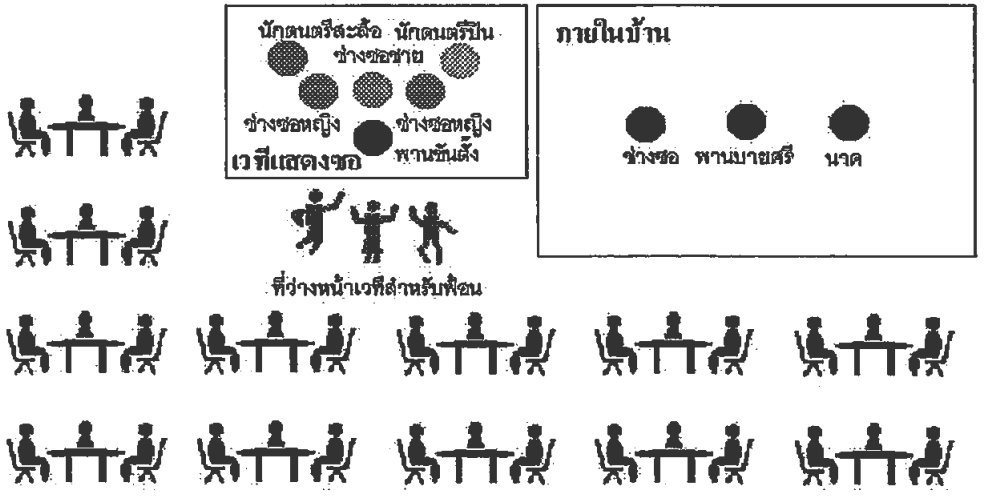
2. ในงานอุปสมบทวันเสาร์ที่ 16 พฤษภาคม 2544 ตอนบ่าย ที่อำเภอปัว จังหวัดน่านทำนองที่ใช้ซอในงานเป็นหลักคือ ทำนองดาดน่านและมีเพลงบรรเลงที่สลับกับการซอคือ เพลงเจ้าสุวัตนางบัวคำ ซึ่งมีแผนผังสำหรับการแสดงดังนี้

แผนผังแสดงลักษณะการแสดงซองานบวช ตัวอย่างที่ 2



3. ในงานอุปสมบทวันอาทิตย์ที่ 17 พฤษภาคม 2544 ตอนเช้า ที่อำเภอปัว จังหวัดน่าน ทำนองที่ใช้ซอในงานเป็นหลักคือ ทำนองดาดน่าน และเพลงที่บรรเลงสลับกับการซอคือ เพลงกล่อมนางนอน เพลงปั่นฝ้าย เพลงล่องแม่ปิง ซึ่งมีแผนผังสำหรับการแสดงดังนี้

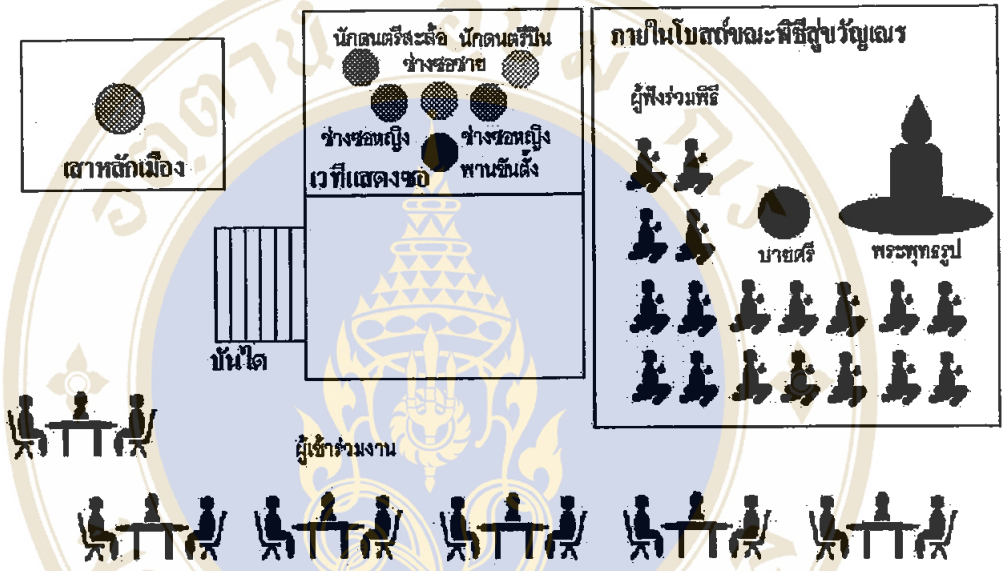
แผนผังแสดงลักษณะการแสดงซองานบวช ตัวอย่างที่ 3



Copyright by Mahidol University

4. ในงานฉลองเฉรที่ทำการสอบได้เปรียญประโยคสาม ที่วัดมิ่งเมือง ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน มีทำนองในการซอที่ใช้เป็นหลักคือ ทำนองดาดน่านอย่างเดียว ซึ่งมีแผนผังสำหรับการแสดงดังนี้

แผนผังแสดงลักษณะการแสดงซอภายในวัดมิ่งเมือง



Copyright by Mahidol University

4.2.3 การฟ้อนประกอบการซอ

การฟ้อนในการแสดงซอจากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้สามารถแบ่งออกได้ 2 อย่างคือ

4.2.3.1 ฟ้อนแง้น

ฟ้อนแง้นเป็นการฟ้อนที่ใช้สลับกับการซอ ลักษณะเด่นของฟ้อนแง้นคือมีลักษณะท่าทางลีลาในการฟ้อนเป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนใคร โดยผู้ฟ้อนจะต้องหงายหลังแอ่นตัวไปติดพื้น ในการฟ้อนมักเป็นช่างซอหญิง ผู้ชมในการฟ้อนแง้นมักนิยมนำธนบัตรไปวางไว้ที่พื้นเพื่อให้คนที่ฟ้อนคาบเอาไปเป็นรางวัลดังภาพ

ภาพการฟ้อนแง้น

Copyright by Mahidol University

4.2.3.2 ฟ้อนปั่นฝ้าย

ฟ้อนปั่นฝ้ายมีลักษณะท่าทางที่ฟ้อนเป็นการเลียนแบบการปั่นฝ้ายของคนชนบทหรือชาวบ้านทั่ว ๆ ไป โดยจะฟ้อนตามขั้นตอนของการปั่นฝ้ายตั้งแต่การไปไร่และเก็บฝ้ายจนถึงการนำฝ้ายที่ได้มาปั่น ดังภาพ

ภาพการฟ้อนปั่นฝ้าย

ภาพการฟ้อนปั่นฝ้าย

Copyright by Mahidol University

4.2.3 ช่างซอ

ช่างซอ คือ บุคคลที่มีหน้าที่รับใช้สังคมโดยทั่วไปคือ สังคมท้องถิ่นไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการสื่อสารข่าวสารหรือในเรื่องของการให้ความบันเทิงกับชุมชน การที่จะเป็นช่างซอได้นั้นผู้วิจัยได้ศึกษาจากการให้สัมภาษณ์ของนายคำผาย นุปิงเป็นช่างซอที่มีชื่อเสียงมากซึ่งเป็นหัวหน้าคณะซอที่ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการเป็นช่างซอไว้ว่า การที่จะสามารถเป็นช่างซอที่ดีมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของสังคมได้นั้น ต้องเป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศช่างสังเกตและที่สำคัญต้องมีปฏิภาณไหวพริบในทางกวีเป็นอย่างยิ่ง ปฏิภาณไหวพริบในทางกวีนี้สำคัญมากในเวลาการขับซอต่อหน้าฝูงชน คือต้องสามารถกล่าวเรื่องราวหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่พบเห็นในขณะนั้นออกมาเป็นกลอนสดในคำซอให้ได้ไพเราะหูเอาใจคนฟังให้มากที่สุด ถ้าช่างซอคนไหนไม่สามารถซอในลักษณะดังกล่าวได้ก็จะไม่ค่อยมีความนิยมเพราะว่าส่วนใหญ่ในงานที่มีการซอเกิดขึ้นนั้น ผู้ชมหรือชาวบ้านที่มาฟังซอนั้นในงานมักจะขอให้ช่างซอกล่าวถึงการโอยพรแขกที่มาร่วมงานซึ่งชื่อของคนแต่ละคนอาจจะไม่เหมือนกันอาจจะมีชื่อที่มีความยากในการสัมผัสกลอนของช่างซอที่ได้หัดเตรียมมาก่อนตรงจุดนี้เองเป็นการวัดความสามารถของช่างซอว่าจะมีความสามารถพริกแพรงภาษาในการซอได้ดีถูกใจผู้ฟังขนาดไหน

การที่จะเรียนและเป็นช่างซอได้นั้นจากการศึกษาของผู้วิจัย นายคำผาย นุปิงได้เล่าว่า การเรียนเป็นช่างซอตั้งแต่เริ่มแรกนั้นต้องผ่านพิธีการกินอ้อเสียก่อน แล้วจากนั้นก็เริ่มซอในบทขึ้นต้นของการซอทั่วไปโดยมีเนื้อหาที่เป็นตัวอย่างในการขึ้นต้นซอคือ

1. จะยกมือไหว้จะไหว้มือสาน เดารพยอวานยอสานใส่เก้า
พระพุทธพระธรรมพระสังฆะเจ้า อันนี้เป็นเก้าของศาสนา

2. สิบนิ้วนพก่ายเก้าเกษา จะยกมือขวาขึ้นมากราบไหว้
ศรัธาบ้านไกลไหลมาหลั่งเจ้า

3. จะยกมือซ้ายขึ้นฝ้ายน้ำตา จะยกมือขวาขึ้นมากราบไหว้
ปี่น้องเจ้านายแม่ป้าน้าไป้ เป็นมาจ่วยมารำมาปอย

ทั้งสามตัวอย่างนี้เป็นตัวอย่างการขึ้นต้นการซอโดยผู้ที่จะหัดซอทีแรกต้องจำการขึ้นต้นนี้ให้ได้เสียก่อนแล้วหลังจากนั้นต้องติดตามวงซอไปแสดงในที่ต่าง ๆ แล้วจำการซอจากครูซอที่ทำการแสดงจริงอยู่ พอถึงเวลาที่ครูซอเห็นว่าสามารถซอได้บ้างแล้วก็จะให้เปลี่ยนกับครูซอในเวลาที่ทำการแสดงซอเป็นบางครั้ง ในลักษณะนี้เองที่ครูซอใช้หัดลูกศิษย์ที่จะเข้ามาสู่การเป็นช่างซอพอเห็นว่าใครที่พอมีลีลาหรือมีปฏิภาณที่ครูซอเห็นว่าใช้ได้แล้วครูซอก็จะปล่อยให้ลูกศิษย์ออกงานซอด้วยตัวเองได้

Copyright by Mahidol University

4.3 พิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับซอ

ความเชื่อต่าง ๆ ที่มีในพิธีกรรมเกี่ยวกับซอนั้นเป็นพื้นฐานความเชื่อของชาวล้านนาที่มีกันอยู่โดยทั่วไป คือ ชาวล้านนามีความเชื่อในเรื่องของพุทธศาสนา, ไสยศาสตร์, โหราศาสตร์เป็นหลัก ความเชื่อที่เกี่ยวกับซอนั้นส่วนใหญ่เป็นความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับไสยศาสตร์ซึ่งพิธีกรรมเหล่านั้นผู้วิจัยได้จัดแยกออกดังนี้

4.3.1 การไหว้ครูซอ

การไหว้ครูซอคือพิธีไหว้ครูที่เหมือนกับการไหว้ครูดนตรีไทยแต่มีความแตกต่างกันในด้านของพิธีกรรมและเครื่องสังเวยหรือทางพื้นบ้านภาคเหนือเรียกว่า "ครัวไหว้" จากการศึกษาในการออกเก็บข้อมูลของผู้วิจัยทำให้ทราบถึงองค์ประกอบของครัวไหว้มีดังนี้

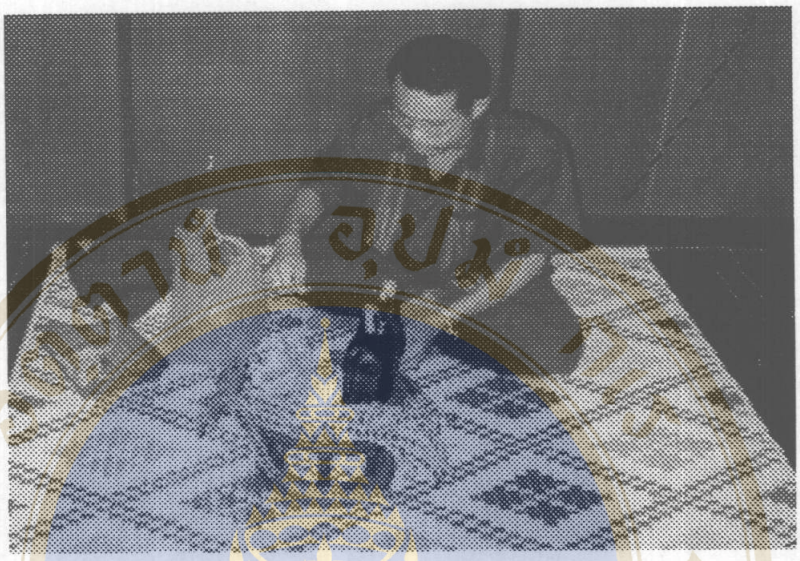
1. ไก่หนึ่งตัว ในอดีตมักจะใช้ไก่ที่ต้มหรือนึ่งเองที่บ้านแต่ในปัจจุบันมักใช้ย่างหรือไก่ต้มที่มีขายตามท้องตลาดเนื่องจากเพราะต้องการความสะดวก
2. เทียน 8 คู่ เป็นเทียนที่ซื้อมาใหม่ ๆ ไม่ใช้เทียนที่ผ่านพิธีกรรมใด ๆ มาก่อน
3. ดอกไม้ เป็นดอกไม้ที่สามารถหาได้ง่ายตามท้องถิ่นทางภาคเหนือเช่น ดอกเข็ม, ดอกชบา, ดอกพุทธ, ดอกดาวเรือง นอกจากดอกไม้เหล่านี้แล้วในการไหว้ครูไม่นิยมใช้ดอกไม้ที่ใช้ในงานอวมงคลเช่นดอกบัว

5. ไม้อ้อ คือ ไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่นำเอาขนาดปล้องเล็ก ๆ มาตัดตรงข้อต่อให้มีความยาวประมาณ 2 นิ้วเพื่อนำมาใส่น้ำผึ้งให้เหล่าลูกศิษย์ของครูซอกินซึ่งเป็นเครื่องประกอบพิธีการไหว้ครูซอที่สำคัญอย่างหนึ่ง ไม้อ้อนี้เชื่อกันว่าถ้าได้ไม้ที่มาจากลำธารจะทำให้ผู้ที่ได้กินน้ำผึ้งจากไม้อ้ออันนั้น จะทำให้ฉลาดซอได้เก่งมาก

6. น้ำผึ้ง ต้องใช้น้ำผึ้งแท้ที่ได้มาจากรังของผึ้งโดยตรงเท่านั้น แต่เนื่องจากในสมัยปัจจุบันน้ำผึ้งแท้หายากมากจึงหันมาใช้น้ำผึ้งที่มีขายตามท้องตลาดทั่วไปซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นน้ำผึ้งที่ได้จากการเลี้ยง
7. เงิน จำนวน 20 บาท
8. ฝ้าย หรือด้ายมัดแขนที่ใช้กันในงานพิธีสู่ขวัญทั่วไป ฝ้ายสำหรับมัดแขนนี้ใช้สำหรับให้พ่อครู

ซอมัดแขนให้ลูกศิษย์แต่ละคนที่มาร่วมพิธีไหว้ครูซอ

Copyright by Mahidol University



การเตรียมเครื่องไหว้

เมื่อเตรียมเครื่องไหว้เสร็จแล้วก็ทำการนำไปให้พ่อครูซอกระทำพิธีในการไหว้ครู

พ่อครูจุดธูปเทียนเพื่อกระทำพิธี

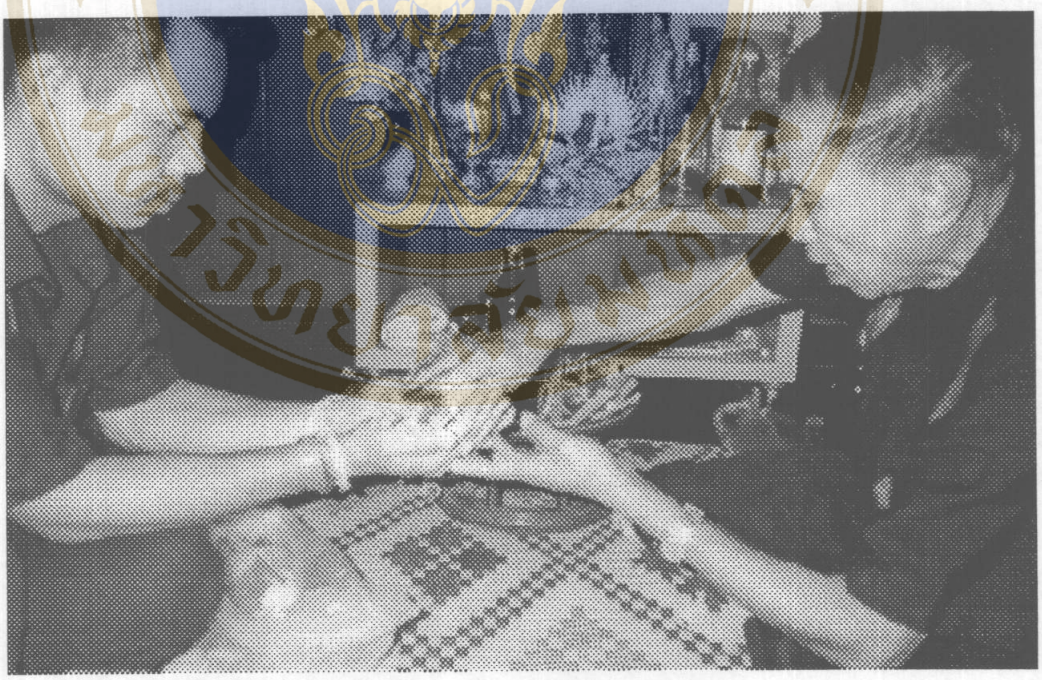
Copyright by Mahidol University

4.3.2 การแบ่งครูซอ

การแบ่งครูซอเป็นพิธีกรรมที่ใช้ในกรณีที่ลูกศิษย์ของครูซอที่ร่ำเรียนการซอจากครูจนสามารถซอได้เป็นอย่างดีแล้วจึงทำการขอแบ่งครูซอจากพ่อครูเก้าคือครูซอนั่นเอง การแบ่งครูซอผู้วิจัยสามารถแบ่งขั้นตอนและเครื่องสังเวยออกได้ดังนี้คือ

1. หมาก 1 หัวพร้อมกระสวย
2. พลูจำนวน 1 มัดพร้อมกระสวย
3. เงิน 35 บาท
4. ข้าวสวย
5. ข้าวเปลือก

หลักจากการประกอบพิธีแบ่งครูเสร็จ พ่อครูซอจะทำการแบ่งเครื่องไหว้ทั้งหมดออกตามจำนวนสมาชิกหรือลูกศิษย์ที่เข้ามาร่วมพิธีไหว้แล้วทำการแบ่งให้ทุกคนเท่า ๆ กันเพื่อนำเอาครัวไหว้เหล่านั้นไปบูชาเพื่อเป็นสิริมงคลต่อตนเองที่บ้านต่อไป



ภาพการรับและการแบ่งครูซอ

Copyright by Mahidol University

4.3.3 การกินอ้อ

การกินอ้อจากการศึกษาสัมภาษณ์พ่อคำผายทำให้ทราบว่าการกินอ้อ เป็นพิธีกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งที่เกี่ยวกับการซอ การกินอ้อนี้มีความเชื่อหลาย ๆ อย่างที่เกี่ยวข้องคือ กินอ้อแล้วทำให้มีความจำที่ดีมีปฏิภาณไหวพริบในการพูดจาโดยเฉพาะกับช่างซอซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการใช้ความจำและปฏิภาณไหวพริบในการคิดคำซอในขณะการแสดง

การกินอ้อนี้มักเป็นพิธีกรรมไหว้ครูซอและพิธีแบ่งครูซอ นอกจากนี้แล้วการกินอ้อยังใช้ได้กับบุคคลทั่วไปคือถ้าใครอยากให้ลูกหลานเรียนหนังสือเก่งก็ต้องให้ลูกหลานกินอ้อที่ได้รับการเสกคาถาจากครูซอเสียก่อน

อ้อที่ใช้ในการกินมีอยู่ 2 อย่างคือ

4.3.3.1 อ้อจำ

อ้อจำ คือ อ้อที่มีความเชื่อว่าผู้ที่กินกินแล้วจะมีความจำที่เป็นเลิศ ไม่ว่าจะใช้ในด้านการเรียนคำซอหรือเรียนรู้ในความรู้ในศาสตร์ใด ๆ ก็จะมีการเรียนรู้ที่แตกฉานทุกอย่าง

4.3.3.2 อ้อพูด

อ้อพูด คือ อ้อที่เชื่อว่ากินแล้วจะทำให้การพูดจา จะมีคารมณ์คมคายเป็นเลิศในการซอ

ก่อนทำการกินอ้อต้องประเคนดอกไม้ธูปเทียนให้ครูซอก่อน

Copyright by Mahidol University

หลังจากทำการประเคนดอกไม้ธูปเทียนประกอบน้ำผึ้งให้พ่อครูแล้วพ่อครูก็จะทำการมนต์อ้อ (เสกคาถาลงในอ้อ)ต่อไป

พ่อครูกำลังจะทำการมนต์อ้อ

หลังจากมนต์อ้อเสร็จแล้ว พิอครูจะทำการป้อนอ้อให้แก่ลูกศิษย์กินทีละคนและหลังจากนั้นก็จะเป็นการมัดแขนให้แก่ลูกศิษย์

พ่อครูกำลังจะมัดแขน

Copyright by Mahidol University

4.4 รูปแบบและขั้นตอนการแสดง

ในการแสดงซอล่องน่านที่ผู้วิจัยได้ศึกษามาส่วนใหญ่เป็นข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการศึกษาจากงานอุปสมบทซึ่งผู้วิจัยได้ติดตามการแสดงของคณะซอ นายคำผาย นุปิง ตั้งแต่เริ่มงานจนสิ้นสุดของงาน ในการศึกษาถึงขั้นตอนและทำนองของซอและเพลงต่าง ๆ จากการสังเกตศึกษาของผู้วิจัยสามารถจัดแบ่งขั้นตอนการแสดงออกได้ดังนี้

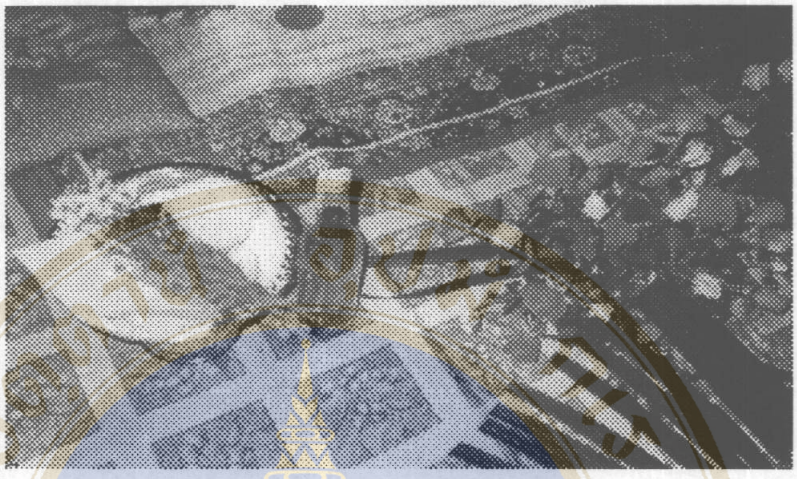
ในการแสดงซอล่องน่านของคณะที่นายคำผาย นุปิงหัวหน้านี้ มีสมาชิก คือ

1. นายคำผาย นุปิง ช่างซอหัวหน้าคณะ
2. นางศรีทร ดวงมูล ช่างซอคู่ถ้องและช่างฟ้อน
3. นางสมศรี อุปปะทะ ช่างซอคู่ถ้องและช่างฟ้อน
4. นายวิเศษ แก้วศรีวงค์ นักดนตรีบรรเลงสะล้อ
5. นายประดิษฐ์ เสนจอม นักดนตรีบรรเลงปิน

ในการแสดงซอแต่ละครั้งคณะซอต้องเตรียมตัวให้พร้อมและเข้าไปบริเวณที่คณะซอจะต้องทำการซอเรียกว่า “ผามซอ” ก่อนหน้านี้ทางเจ้าภาพงานจะเตรียมขันตั้งครูไว้เพื่อให้ช่างซอไหว้ครูก่อนที่จะทำการแสดงซอ ของต่าง ๆ ที่ต้องเตรียมใส่ลงในพานขันตั้ง(พานสำหรับใส่เครื่องบูชาครูทั้งก่อนและขณะทำการซอ)คือ

1. เทียน 8 คู่
2. ข้าวสาร 1 ถ้วยเล็ก
3. ดอกไม้
4. รายชื่อของผู้ที่ได้ทำบุญในบวชนี้ เช่น เจ้าภาพและญาติ ๆ ของงาน
5. เหล้า 1 ขวด

Copyright by Mahidol University

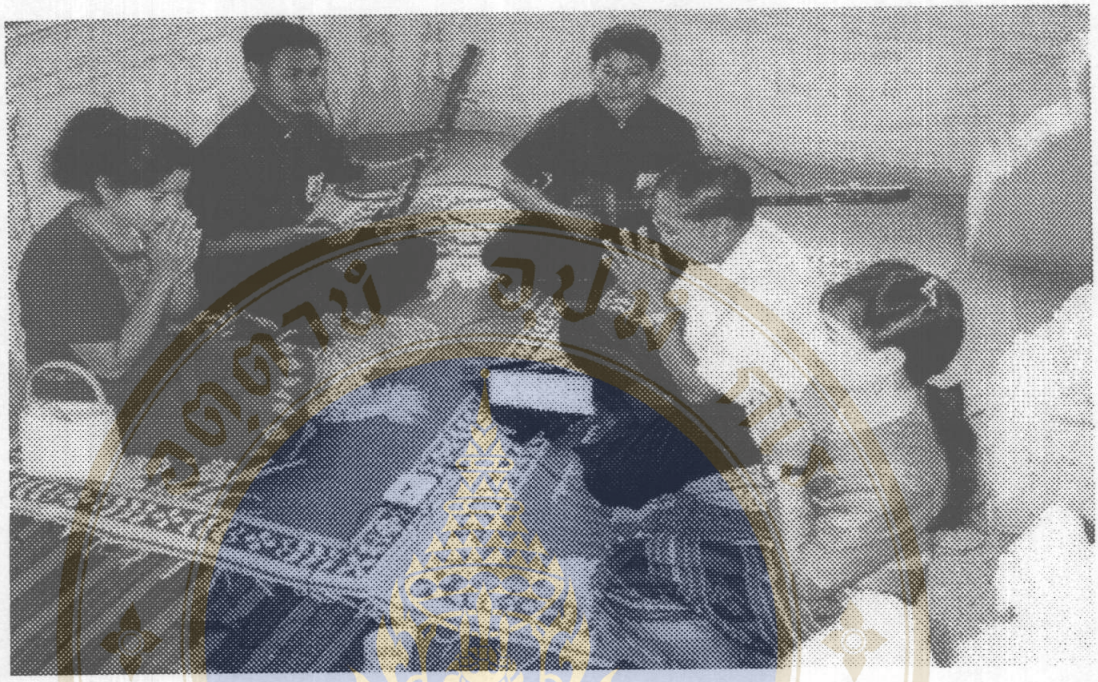


ลักษณะของขันตั้ง

หลังจากที่เตรียมขั้นตั้งเรียบร้อยแล้วก็จะทำการไหว้ครูก่อนทำการซอโดยการไหว้ครูซอจะจัดกระทำขึ้นบนเวทีที่จะทำการแสดงเอง

การไหว้ครูบนเวทีก่อนการซอ

Copyright by Mahidol University



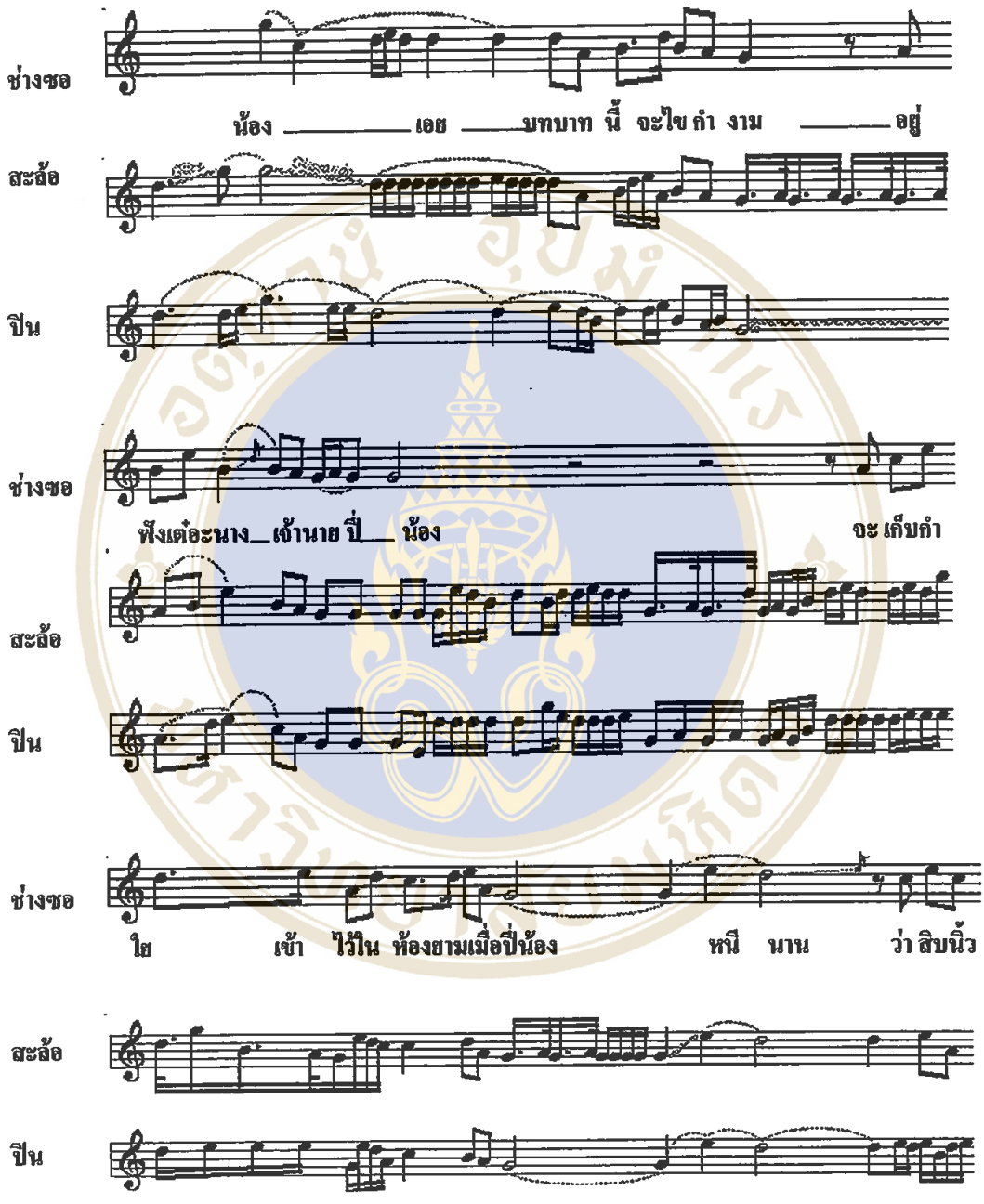
การไหว้ครูบนเวทีก่อนการซอ

จากภาพเป็นตัวอย่างของการไหว้ครูซอก่อนโดยพ่อครูคำผายหัวหน้าคณะเป็นผู้กล่าวคาถาในการไหว้ การซอในสองงานซึ่งมีเวทีหรือผามซอที่แตกต่างกันโดยตัวอย่างที่หนึ่งเป็นผามซอที่จัดขึ้นที่บ้านและตัวอย่างที่สองเป็นการซอหน้าประตูของโบส์ที่วัด หลังจากที่กระทำการไหว้ครูบนเวทีเสร็จแล้วก็จะเป็นการเริ่มการซอโดยในการนี้จะมีบทเกริ่นนำก่อนก่อนที่จะเข้าสู่การซอ ดังตัวอย่างในหน้าต่อไป

Copyright by Mahidol University

บทย้อยเกริ่นนำ

Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

จากตัวอย่างโน้ตข้างต้นนี้คือลักษณะของค่าวจ้อยที่ใช้เกริ่นนำในการเข้าการซอในทำนองดาดน่านซึ่งเป็นเนื้อหาคำร้องของนายคำผาย นุปิง โดยในการแสดงแต่ละครั้งจะต้องทำการร้องบทเกริ่นนำนี้ก่อนเสมอ

Copyright by Mahidol University

หลังจากที่ร้องจ้อยเกริ่นนำเสร็จแล้วจะเข้าสู่การซอในทันโดยเนื้อหาในการซอจะต้องเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานที่ทำการซอในด้วย ซึ่งในการซอจะเน้นเนื้อหาที่เจ้าของงานจดให้ในกระดาษ เช่น ชื่อ ของสมาชิกในครอบครัวโดยให้กล่าวลงในเนื้อหาของการซอ

พ่อคำผายกำลังอ่านรายชื่อสมาชิกในครอบครัวเจ้าภาพพร้อมกับการซอ

จากที่กล่าวมาแล้วนั้นเป็นการซอที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของงานโดยตรงซึ่งจากการเก็บข้อมูลภาคสนามจากงานอุปสมบทรวมทั้งงานฉลองการสอบได้เปรียนประโยคสามของเณรที่วัดซึ่งผู้วิจัยพบว่า ในการซอที่กล่าวมานั้นเป็นการซอเพื่อเก็บรายละเอียดต่าง ๆ ช่างซอจะต้องกล่าวถึงผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานในการซอว่ามีใครทำอะไรมีความเป็นมาอย่างไรบ้างในงาน

นอกจากการซอที่กล่าวมาข้องต้นแล้วบางครั้งในงานอุปสมบทจะให้ช่างซอที่มีความอาวุสโสซอประกอบพิธีสู่ขวัญให้กับนาคหรือผู้ที่จะทำการบวช

Copyright by Mahidol University

ซอประกอบการสู่ขวัญพร้อมทั้งการมัดแขน

หลังจากการซอเก็บรายละเอียดของงานเสร็จแล้วช่างซอก็จะเริ่มซอในเนื้อหาอื่น ๆตามใจชอบ หรือตามกระแสของผู้ฟังซอและในบางครั้งช่างซอจะหยุดพักการซอโดยการฟ้อนประกอบเพลงที่บรรเลง บางครั้งก็มีผู้ฟังเข้ามาร่วมสนุกโดยการฟ้อนกับช่างซอหญิงด้วย

ช่างฟ้อนหญิงกับแขกที่มาร่วมงาน

Copyright by Mahidol University

ช่างฟ้อนหญิงกับแขกที่มาร่วมงาน

จากภาพตัวอย่างทั้งสองนี้คือภาพตัวอย่างที่ได้บันทึกจากงานอุปสมบท ซึ่งสามารถมองเห็นได้ว่าในการซอแต่ละครั้งจะต้องมีการฟ้อนเสมอแต่จะเกิดขึ้นหลังจากการซอที่เกี่ยวข้องงานในตอนแรกเสร็จสิ้นเสียก่อน

Copyright by Mahidol University

ค่าตอบแทนในการแสดงซอของคณะนายคำผาย นุปิงจากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยอยู่ที่ 3,000 บาทต่อหนึ่งงานโดยในการแบ่งมีลักษณะคือ หัวหน้าคณะจะได้ 1,000 บาท ส่วนคนอื่น ๆ จะได้คนละ 500 บาท นอกจากนี้ในแต่ละงานช่างซอในคณะจะได้รับค่าตอบแทนจากการซอตามเนื้อหาที่แขกที่มาร่วมงานขอหรือไม่ก็ได้จากการขอให้นักดนตรีของคณะซอบรรเลงเพลงพื้นบ้านที่ตนเองอยากฟังในครั้งละ 20 บาท ซึ่งในหลังเลิกการแสดงทุกคนในคณะจะนำเงินที่ได้นอกเหนือจากค่าจ้างหลักนำมารวมกันว่าได้เท่าไหร่แล้วจะนำเงินเหล่านั้นมาแบ่งให้สมาชิกทุกคนในคณะในราคาที่เท่ากัน ถ้าในกรณีที่เหลือเศษก็จะปัดให้เป็นของหัวหน้าคณะไป

4.5 ความสัมพันธ์และบทบาทหน้าที่ของการแสดงต่อสังคม

ความสัมพันธ์ที่มีบทบาทและหน้าที่ของซอล่องน่านที่มีต่อสังคมจากการศึกษาซอล่องน่านในปัจจุบันนี้ทำให้ผู้วิจัยทราบว่าซอล่องน่านยังมีความสำคัญอย่างยิ่งในความต้องการของสังคมที่มีต่องานรื่นเริงบันเทิงทั่วไป บทบาทที่มีความสำคัญของซอล่องน่านผู้วิจัยสามารถจัดตามเรียงตามความเหมาะสมในด้านต่าง ๆ ดังนี้คือ

4.5.1 บทบาทความสำคัญในด้านการสื่อ

บทบาทของซอล่องน่านในด้านการสื่อสารนี้เป็นบทบาทของซอที่ทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ คือ ข่าวสารบ้านเมืองและรณรงค์ในเรื่องต่าง ๆ เช่น รณรงค์เรื่องเกี่ยวกับการป้องกันโรคเอดส์, รณรงค์ในเรื่องการป้องกันยาเสพติด, รณรงค์ในเรื่องการเลิกกินปลาดิบเป็นต้น

นอกจากนี้ในสภาพความเป็นจริงในด้านการแสดงซอมีบทบาทอย่างยิ่งในด้านการสื่อสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานที่คณะซอได้ร่วมทำการแสดงในงานนั้น ๆ คือ การประชาสัมพันธ์ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับงานโดยผ่านการซอในทำนองต่าง ๆ เช่น การประชาสัมพันธ์เล่าเรื่องเกี่ยวงานบวชว่าเจ้าภาพของงานเป็นใคร โดยการซอช่างซอก็จะซอเป็นภาษาสัมผัสในทำนองดาดน่านเป็นต้น

4.5.2 บทบาทความสำคัญในด้านให้ความบันเทิง

ในด้านบทบาทของซอที่ให้ความบันเทิงนั้น จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่า ซอนี้ปัจจุบันมีบทบาทกับผู้คนในวัยที่ค่อนข้างสูงอายุเท่านั้นจากการสอบถามผู้คนที่ให้ความสนใจซอในการศึกษาออกภาคสนามของผู้วิจัยพบว่าคนในวัยที่ให้ความสนใจเพราะสามารถทราบหรือรู้ความหมายที่สื่อในการซอได้เป็นอย่างดีส่วนผู้ที่ไม่ให้ความสนใจเพราะว่าไม่สามารถทราบถึงความหมายที่ช่างซอได้ว่ากล่าวในการซอได้อย่างชัดเจนหรือไม่บางคนก็ไม่ทราบเลยจึงไม่ค่อยให้ความสนใจ

Copyright by Mahidol University

ความสำคัญในด้านการให้ความบันเทิงของซอล่องน่านนั้นอยู่ที่เนื้อหาในการซอ คือ ในการซอดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าในการซอใช้ทำนองดาดน่านเป็นหลักในการแสดงซอ ทำนองดาดน่านเป็นทำนองที่ผู้คนส่วนใหญ่เคยชินและคุ้นหูมากอยู่แล้ว ในการฟังซอในฐานะที่ให้ความบันเทิงของผู้คนส่วนใหญ่ในงานจึงอยู่ที่เนื้อหาที่กล่าวในการซอ และมีความเกี่ยวข้องกับผูกพันธ์กับผู้คนที่มีมาร่วมในงานที่มีการซอเกิดขึ้นในพื้นที่นั้น ๆ ซึ่งเนื้อหาในการซอเป็นการเน้นให้ความสำคัญต่อบุคคลและเป็นสิ่งที่จูงใจผู้คนที่เกิดความรู้สึกว่าตัวเองมีความสำคัญจึงทำให้ทุกคนมีความตั้งใจที่จะให้ความสนใจในการฟังซอ

4.5.3 บทบาทความสำคัญในด้านการศึกษา

ในความเป็นอยู่ของคนส่วนใหญ่ที่มีความนิยมซออยู่นั้นส่วนใหญ่จะเป็นคนในสังคมชาวบ้านที่ขาดความรู้ในด้านต่าง ๆ อยู่ ในการแสดงซอจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ให้การศึกษาในเรื่องต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตในด้านต่าง ๆ โดยการร้องบรรยายออกมาในรูปแบบของการแสดงซอ เนื้อหาที่ร้องออกมานั้นเป็นภูมิปัญญาที่สั่งสมมาโดยการบอกเล่าจากคนรุ่นก่อนและมาจากประสบการณ์ของช่างซอเอง เนื้อหาที่ซอส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกี่ยวกับหลักประพฤติจารีตประเพณีต่าง ๆ ที่ชี้แนะสั่งสอนให้ควรประพฤติปฏิบัติต่อสังคม

จากการศึกษาเรื่องของซอล่องน่านตั้งแต่ตอนต้นผู้วิจัยพบว่าซอล่องน่านยังมีความสำคัญและบทบาทอย่างมากในสังคมของชาวบ้านซึ่งในปัจจุบันซอล่องน่านยังเป็นที่เรียกติดปากของผู้คนทั่วไปทางภาคเหนือที่รู้จักซอ เนื่องมากจากการยินเสียงของทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นไม่เหมือนใครของสำเนียงทำนองและดนตรีที่ใช้ในการประกอบการซอของทางจังหวัดน่าน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 5
วิเคราะห์ซอล่องน่าน

ในการศึกษาวิเคราะห์ซอล่องน่านนี้ หลังจากผู้วิจัยได้ศึกษาถึงความเป็นมาของทำนองซอต่าง ๆ พร้อมทั้งศึกษาถึงลักษณะการแสดงซอล่องน่านของคณะนายคำผาย นุปิง ทำให้ทราบถึงทำนองที่ใช้ในการแสดงซอที่เป็นหลักศิลปินซอเรียกว่า "ทำนองดาดน่าน" คือทำนองที่ใช้ในการซอเป็นหลักในการประกอบพิธีการต่าง ๆ ในแต่ละงานซึ่งจะมีการบรรเลงเพลงในทำนองอื่น ๆ แทรกกับทำนองดาดน่าน ในการวิเคราะห์นี้ผู้วิจัยมุ่งจะวิเคราะห์ลักษณะต่าง ๆ ทางดนตรีของการซอในทำนองดาดน่านเป็นหลัก โดยศึกษาจากงานแถบบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยได้ติดตามบันทึกเสียงคณะซอจากสถานการณ์จริงเป็นหลักในการศึกษา

ผู้วิจัยสามารถแบ่งหัวข้อในการวิเคราะห์ลักษณะของการดำเนินทำนองของการซอออกได้ดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะของฉันท์ลักษณ์ในการซอ
2. ศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะการดำเนินทำนองทางดนตรีของทำนองการร้องซอ

5.1 ศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะฉันท์ลักษณ์ที่ใช้ในการซอ

ในการศึกษาถึงฉันท์ลักษณ์ที่ใช้ในการซอซึ่งใช้ภาษาท้องถิ่นที่มีผู้พูดมากที่สุดในเขตภาคเหนือ ได้แก่ ภาษาไทยวนซึ่งเรียกอีกอย่างว่า "คำเมือง" ในภาษาที่ใช้ในการซอซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านของชาวล้านนาจึงเป็นภาษาคำเมืองในการซอ

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2536:188) ได้กล่าวถึงการใช้ศัพท์สำนวนภาษาในคำซอว่า ถ้าพิจารณาถึงวิวัฒนาการของภาษา การหยิบยืมคำต่างถิ่นต่างชาติมาใช้ตลอดจนอิทธิพลจากวัฒนธรรมส่วนกลาง (ซึ่งมีอิธิพลจากที่อื่น ๆ ปะปนมาด้วยอย่างแน่นอน) ที่เข้ามาเป็น "นาย" วัฒนธรรม(และภาษา) ท้องถิ่นแล้ว เราคงสามารถตั้งสมมุติฐานไว้ก่อนได้ว่า คำศัพท์ และสำนวนซอล้านนานั้นอย่างน้อย ๆ ก็สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มคือ ศัพท์และสำนวนดั้งเดิมกลุ่มหนึ่ง กับศัพท์ร่วมสมัยอีกกลุ่มหนึ่ง

ลักษณะคำร้องของการซอที่ผู้วิจัยได้ศึกษาครั้งนี้อยู่นี้จัดอยู่ในรูปแบบของการใช้ศัพท์ส่วนใหญ่เป็นศัพท์ที่สามารถเข้าใจได้ง่าย แต่จะมีศัพท์บางคำเท่านั้นที่เป็นศัพท์ดั้งเดิมและศัพท์ท้องถิ่นที่เข้าใจได้ยากแต่ก็พบน้อยมาก

Copyright by Mahidol University

5.1.1 ลักษณะของฉันท์ลักษณ์

แบบแผนของโครงสร้างหรือฉันทลักษณ์ของ "คำซอ" ในทำนองซอที่ปรากฏในซอล่องน่านนี้จะเบี่ยงเบนไปจากแผนผังอย่างน้อย 2 ประการคือ การใช้สัมผัสกับจำนวนคำในวรรค

การใช้สัมผัสในคำซอนั้นไม่เคร่งครัดกล่าวคือ ถ้าตัวสระตรงกันแล้ว ตัวสะกดไม่ตรงกันก็ได้เพียงแต่ให้เป็น "คำตาย" เหมือนกันหรือ "คำเป็น" ก็ใช้ได้แล้วดังตัวอย่างฉันท์ลักษณ์ในการซอของนายคำผาย นุปิง จากการเก็บข้อมูล ในงานฉลองเณรที่วัดมิ่งเมือง ต.ในเวียง อ.เมือง จ.น่าน ซึ่งจากการตรวจสอบจากเนื้อหาการซอทั้งหมดในการซอผู้วิจัยได้คัดเลือกตัวอย่างที่พบมากที่สุดออกมาดังนี้ (คำที่ขีดเส้นใต้คือคำสัมผัส)

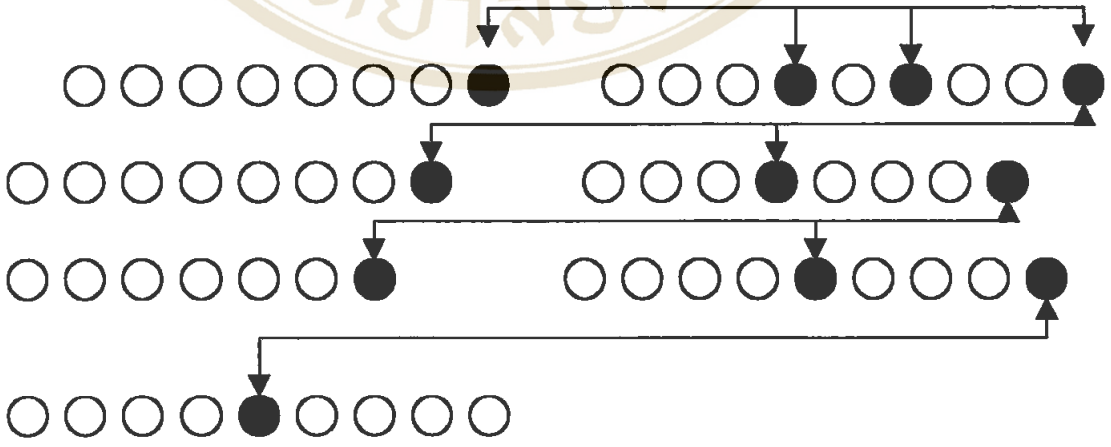
ตัวอย่างที่ 1

สิบนิ้วนพก่ายเกล้ายอตาน เดารพยอวานยอสานใส่เกล้า

พระพุทธพระธรรมพระสังฆะเจ้า อันนี้เป็นเก้าของศาสนา

สิบนิ้วนพก่ายเกล้าเกษา เตวบุตรวดาอินทร์พรมห์ขั้นแก้ว

หื้อมาฮอดมาแผวสำนักตี่นี่



Copyright by Mahidol University

จากตัวอย่างที่ 1 ในการสัมผัสของฉันท์ลักษณ์ที่ปรากฏออกมาคือ

1. คำสุดท้ายของประโยคที่ 1 จะสัมผัสกับพยางค์ที่ 4 และที่ 6 ของประโยคที่ 2

2. คำสุดท้ายของประโยคที่ 2จะมีสัมผัสกับคำสุดท้ายของประโยคที่ 3 และพยางค์ที่ 4 ของประโยคที่ 4

3. คำสุดท้ายของประโยคที่ 4 จะสัมผัสกับคำสุดท้ายของประโยคที่ 5 และพยางค์ที่ 5 ของประโยคที่ 6

4. คำสุดท้ายของประโยคที่ 6 จะสัมผัสกับพยางค์ที่ 5 ของประโยคที่ 7

5. ในการสัมผัสระหว่างประโยคที่ 3 กับประโยคที่ 4 มีการสัมผัสต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 2 ก่อทั้งนี้รวมถึงประโยคที่ 5 ที่สัมผัสกับประโยคที่ 6 ด้วย

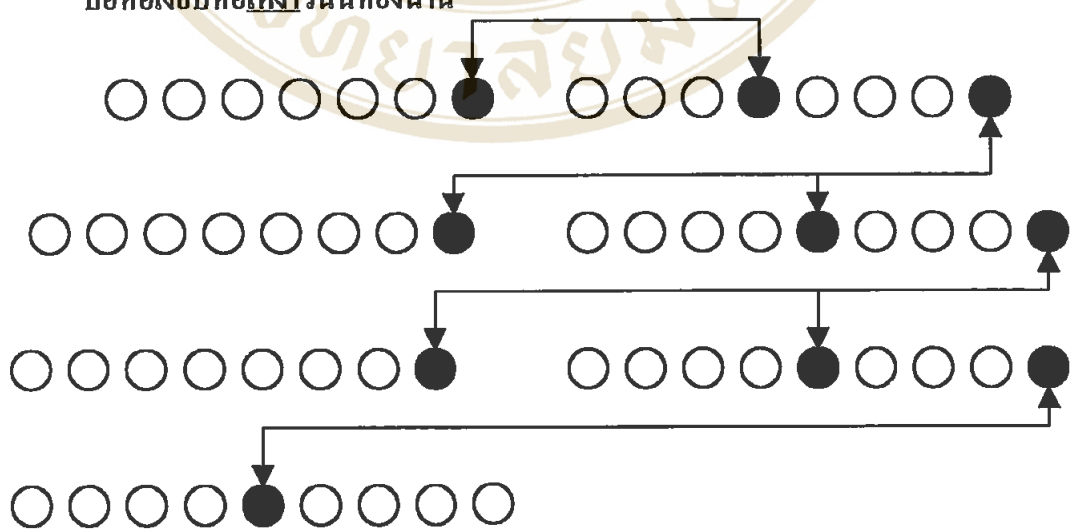
ตัวอย่างที่ 2

สิบนิ้วนพก่ายเกล้าเกษี แม่ธรณีคุ้มนาคตั้งใต้

จะยอหัตถาฝ่ามือขึ้นไหว้ หื้อได้เป็นดอกไม้ธูปเทียนมาลา

ยอมือสิบนิ้วก่ายเกล้าเกษา สมมะณะศรัธายังพระครูเจ้า

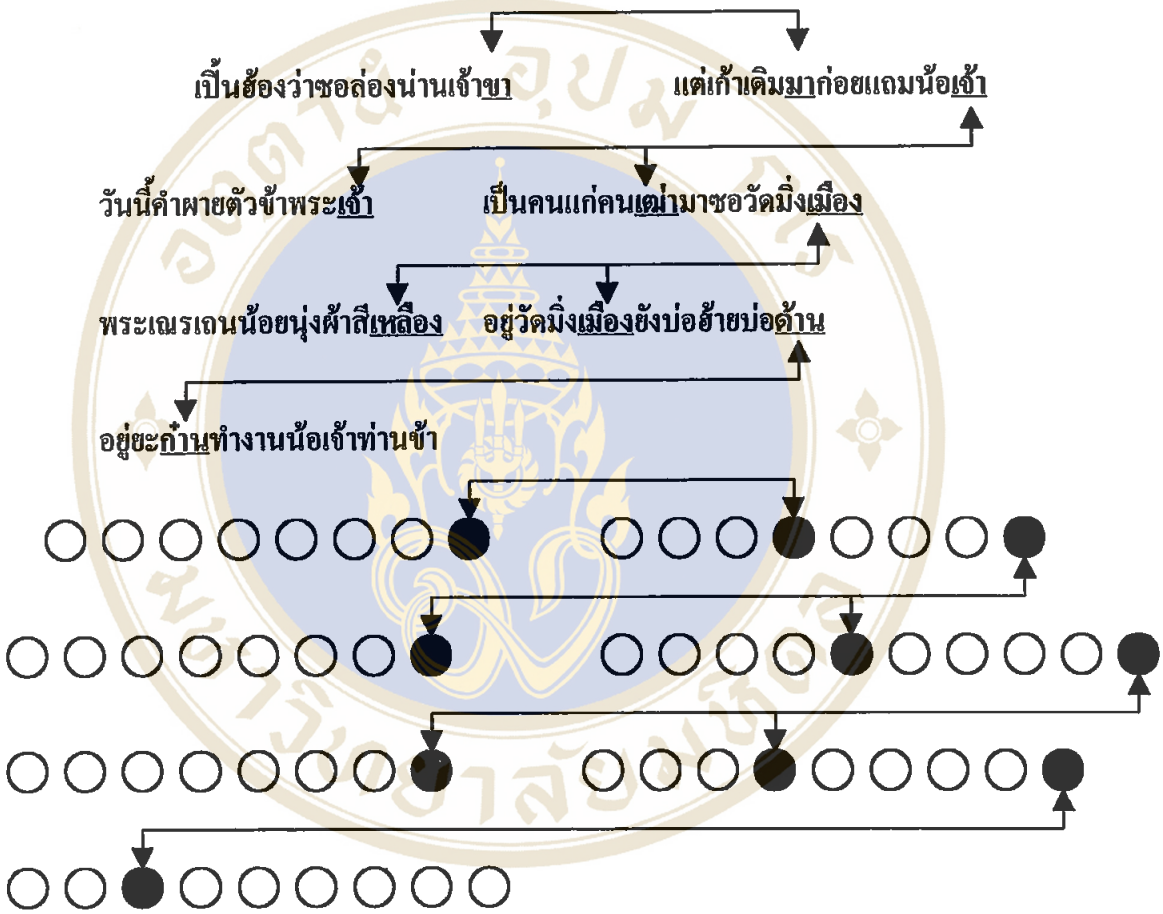
บ่อหื้อเงียบหื้อเหงาวันนี้หยั่งนาน



Copyright by Mahidol University

จากตัวอย่างที่ 2 แตกต่างจากตัวอย่างที่ 1 ตรงประโยคที่ 2 มีคำที่สัมผัสกับประโยคที่ 1 เพียงคำเดียวซึ่งในตัวอย่างที่ 1 ในประโยคที่ 2 มีคำที่สัมผัสกับประโยคที่ 1 ถึง 2 คำด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 3



จากตัวอย่างที่ 3

มีการสัมผัสระหว่างประโยคเหมือนกับตัวอย่างที่ 1 และ 2 แต่มีความแตกต่างจากทั้งสองตัวอย่างคือ

1. ไม่มีการสัมผัสคำระหว่าง คำสุดท้ายของประโยคที่ 2 กับคำสุดท้ายของประโยคที่ 3 และพยางค์ที่ 4 ของประโยคที่ 4

2. ไม่มีการสัมผัสคำระหว่างคำสุดท้ายของประโยคที่ 4 กับคำสุดท้ายของประโยคที่ 5

นอกจาก 2 ข้อนี้แล้วตัวอย่างที่ 3 มีฉันท์ลักษณ์เหมือนกับตัวอย่างที่ 1 กับตัวอย่างที่ 2 ทั้งหมด

Copyright by Mahidol University

สรุปจากทั้งสามตัวอย่างฉันท์ลักษณ์ที่ใช้ในการซอทั้งสามตัวอย่างนี้มีการใช้ฉันท์ลักษณ์ที่เหมือนและใกล้เคียงกันผู้วิจัยสามารถชี้แจงในภาพรวมของฉันท์ลักษณ์ของซอในแต่ละตัวอย่างซึ่งมีด้วยกันทั้งหมด 7 ประโยคโดยจำแนกสุรปทีละประโยคได้ดังนี้คือ

ประโยคที่ 1 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 7 พยางค์ ในการสัมผัสคำจะเกิดขึ้นระหว่างพยางค์ที่ 7 ของประโยคกับพยางค์ที่ 3 หรือ 4 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 8 พยางค์ ในการสัมผัสคำจะเกิดขึ้นระหว่างพยางค์ที่ 8 ของประโยคกับพยางค์ที่ 5 ของวรรคที่ 3 และพยางค์ที่ 4 หรือ 5 ของประโยคที่ 4

ประโยคที่ 3 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 8 พยางค์ ในการสัมผัสจะเกิดขึ้นระหว่างพยางค์ที่ 8 ของประโยคกับพยางค์ที่ 4 หรือ 5 ของประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 8-9 พยางค์ ในการสัมผัสจะเกิดขึ้นระหว่างพยางค์ที่ 8 หรือ 9 ของประโยคกับพยางค์ที่ 8 ของประโยคที่ 5

ประโยคที่ 5 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 7-8 พยางค์ ในการสัมผัสจะเกิดขึ้นระหว่างพยางค์ที่ 7 หรือ 8 ของประโยคกับพยางค์ที่ 4 หรือ 5 ของประโยคที่ 6

ประโยคที่ 6 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 8-9 พยางค์ ในการสัมผัสจะเกิดขึ้นระหว่างพยางค์ที่ 8 หรือ 9 ของประโยคกับพยางค์ที่ 5 ของวรรคที่ 7

ประโยคที่ 7 มีคำที่ใช้ในประโยคทั้งหมด 8-9 พยางค์ ประโยคที่ 7 นี้คือประโยคสุดท้ายของการซอหนึ่งวรรค

ฉันท์ลักษณ์ในการซอทั้งหมดในบางประโยคจะมีการใช้พยางค์ของคำและการสัมผัสคำที่ไม่ตรงกันเสมอไปจะมีคลาดเคลื่อนไม่เกิน 2 พยางค์หรือ 2 คำทั้งนี้ขึ้นอยู่กับช่างซอว่าในการซอจะใช้ภาษาและคำในการซออย่างไร ทั้งนี้แสดงให้เห็นแบบแผนและความเป็นอิสระในการใช้คำของช่างซอจึงก่อให้เกิดโอกาสหรือช่องทางในการ “ด้นกลอนสด” ได้

Copyright by Mahidol University

5.2 ลักษณะการดำเนินทำนองทางดนตรีของการร้อง

ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะทางดนตรีจากโน้ตที่ได้จากการถอดบันทึกเทป(Transcription) ในการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองการซอนั้นผู้วิจัยได้จัดหาตัวอย่างของเสียงที่ได้จากการขับร้องของศิลปินที่ได้ทำการศึกษาและนำตัวอย่างของเสียงที่พบมากที่สุดแล้วหาค่าความถี่ของแต่ละเสียงที่พบอย่างชัดเจนในการขับร้องโดยมีวิธีการดำเนินการหาค่าความถี่ของเสียงร้องจากการเทียบระดับเสียงของเครื่องดนตรีคือ สะล้อเนื่องจากสะล้อเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการซอใน โดยในการบรรเลงสะล้อจะบรรเลงโน้ตตามเสียงของช่างซอและสะล้อเป็นเสียงที่ให้ความชัดเจนมากจากการบันทึกเสียง ดังนั้นผู้วิจัยจึงจัดการหาค่าความถี่ของเสียงร้องที่มีความชัดเจนที่สุดโดยการเปรียบเทียบกับค่าความถี่ในบันไดเสียงของสะล้อดังนี้

การหาค่า Cent ของเสียงสะล้อที่บรรเลงตามเสียงร้อง

การหาค่า Cent ของสะล้อในการบรรเลงมีด้วยกันทั้งหมด 8 เสียงโดยผู้วิจัยคำนวณหาจากตาราง Cent ของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล ออกมาได้ดังนี้

ตารางการหาค่าระยะความถี่ของเสียงสะล้อที่บรรเลงตามเสียงร้อง

เสียงที่	ความยาวของ Monochord (ซ.ม.)	ค่าCent จากตาราง	คำนวณหา Scale	ค่าของScale ที่ได้
1	68	1200	1200-1200	0
2	60.4	994	1200-994	206
3	55.3	842	1200-842	358
4	50.0	667	1200-667	533
5	45.6	508	1200-508	602
6	41.5	344	1200-344	856
7	37.8	183	1200-183	1,017
8	34.7	35	1200-35	1,165

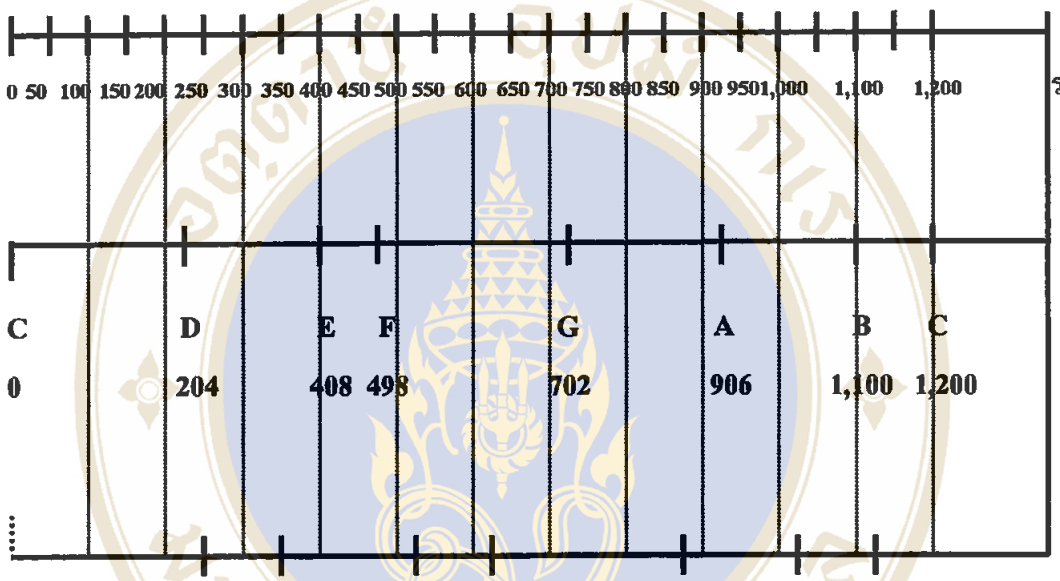
Copyright by Mahidol University

ตารางการหาค่าระยะความถี่โดยตั้ง A= 440 ในความยาว 68 Cent ของ Monochord

เสียงที่ (เสียง A= 440)	ความยาว 68 ซ.ม.	ค่าCent จาก ตาราง 1200	คำนวณหา Scale	ค่าของScale ที่ได้
1	41.6	349	349-349	0
2	37.6	174	349-174	205
3	34.1	5	349-5	344
4	31	-160	349-(-160)	509
5	28.6	-300	349-(-300)	649
6	25.5	-498	349-(-498)	847
7	23.4	-647	349-(-647)	1,096
8	21.3	-810	349-(-810)	1,159

Copyright by Mahidol University

จากตารางสามารถเปรียบเทียบกับค่าบันไดเสียงของดนตรีสากลได้ดังนี้



1	2	3	4	5	6	7	8	
0	206	358	533	602	856	1,017	1,165	ความถี่ตามแบบที่ 1
0	205	344	509	649	847	1,096	1,159	ความถี่ตามแบบที่ 2

หมายเหตุ : ในเสียงที่ 1 2 3 4 5 6 คือค่าของเสียงที่เปรียบร้องเทียงกับเสียงเครื่องดนตรีคือ สะล้อ ซึ่งเป็นเสียงที่มีความชัดเจนมากที่สุดที่ได้จากแถบบันทึกเสียง

Copyright by Mahidol University

จากค่าความถี่ของเสียงสะล้อที่ได้สามารถนำค่าความถี่ของเสียงที่ได้มาเปรียบเทียบกับเสียงร้องในทำนองซอดาดน่านได้โดยผู้วิจัยได้กำหนดสัญญาลักษณ์แทนเป็นตัวอักษรณ์ภาษาอังกฤษซึ่งในทำนองซอดาดน่านมีโน้ตที่พบในการร้องอยู่ทั้งหมด 6 เสียงด้วยกันสามารถเทียบกับสัญญาลักษณ์อักษรณ์อังกฤษและกำหนดค่าของตัวโน้ตแต่ละตัวจากความถี่ของเสียงสะล้อที่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงตามเสียงซอในทำนองดาดน่านได้ดังนี้คือ

เสียงที่ 1 ใช้สัญญาลักษณ์แทนคือ G มีค่าของระยะห่างเท่ากับ 0 Cent

เสียงที่ 2 ใช้สัญญาลักษณ์แทนคือ A มีค่าของระยะห่างเท่ากับ 205-206 Cent

เสียงที่ 1 ใช้สัญญาลักษณ์แทนคือ B มีค่าของระยะห่างเท่ากับ 344-358 Cent

เสียงที่ 1 ใช้สัญญาลักษณ์แทนคือ C มีค่าของระยะห่างเท่ากับ 509-533 Cent

เสียงที่ 1 ใช้สัญญาลักษณ์แทนคือ D มีค่าของระยะห่างเท่ากับ 602-649 Cent

เสียงที่ 1 ใช้สัญญาลักษณ์แทนคือ E มีค่าของระยะห่างเท่ากับ 847-856 Cent

จากค่าความถี่ของเสียงที่ได้เป็นค่าความถี่ที่วัดจาก Monochord ที่ความยาว 64 ซม. ซึ่งเป็นค่าที่วัดเปรียบเทียบกับเสียงร้องโดยประมาณ ซึ่งในความเป็นจริงแล้วอาจมีการคลาดเคลื่อนได้เนื่องจากในการขับร้องของศิลปินแต่ละครั้งนั้นจะมีการร้องไม่เหมือนเดิมทั้งทางด้านการออกเสียงและลีลาของจังหวะซึ่งขึ้นอยู่กับศิลปิน ในที่นี้จึงเป็นที่ใกล้เคียงมากที่สุดโดยประมาณ

Copyright by Mahidol University

ในการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการซอทำนองดาดน่านผู้วิจัยมุ่งวิเคราะห์ตามหัวข้อต่อไปนี้

1. บันไดเสียง (Mode)

ศึกษาลักษณะการใช้บันไดเสียงจากระดับเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏในแต่ละท่อนเพลง เพื่อระดับเสียงเหล่านั้นจัดเรียงลำดับตามขั้นเพื่อเป็นการอนุมานได้ว่าโครงสร้างของเสียงแต่ละขั้นจัดอยู่ในรูปแบบบันไดเสียงใด

2. พิสัยของเสียง (Range)

3. วรรณะเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

ศึกษาถึงกลุ่มเสียงหลักหรือเสียงที่มีการซ้ำ มากครั้ง

4. ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic shape and melodic direction)

5. ลำนำของทำนอง (Rhythmic pattern)

การศึกษาลำนำของซอ

6. รูปแบบและโครงสร้าง (Formal Structure)

ศึกษาจากรูปแบบโครงสร้างของเพลงโดยแบ่งเป็นท่อนในทำนองการขับร้อง โดยใช้อักษรภาษาอังกฤษกำกับ เช่น ทำนองที่ 1 ให้เป็นท่อน A ทำนองที่ 2 ให้เป็นท่อน B.....หากทำนองนั้นมีการเปลี่ยนแปลงแต่ยังมีเค้าทำนองเดิมอยู่ให้แทนด้วยเลข 1, 2, 3,....เช่น A1, A2,และ A3 ซึ่งเป็นการกำหนดขึ้นโดยผู้วิจัยเองเป็นต้น

7. ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีของเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนพยางค์ของคำร้องเพื่อสามารถบ่งบอกฉันท์ลักษณ์ของเพลงได้ชัดเจน

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของการซอทำนองดาดน่านซึ่งเป็นทำนองหลักในการแสดงซอที่เรียกโดยทั่วไปว่าซอล่องน่าน ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงรายละเอียดของทำนองโดยสามารถแบ่งหัวข้อออกได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

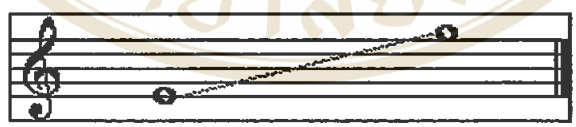
หมายเหตุ : ในระดับเสียงของซอได้จากเสียงจากการบรรเลงของสะล้อที่บรรเลงตามเสียงร้องของทำนองซอเป็นหลัก

5.2.3 บันไดเสียง (Scale)

จากการศึกษาจากโครงสร้างระดับเสียงโครงสร้างของทำนองการซอ ผู้วิจัยพบลักษณะของระดับเสียงของการซอในทำนองดาดน่านที่เป็นการเคลื่อนที่ระบบ 6 เสียงจัดเป็นบันไดเสียงซึ่งจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบ (Hextatonic Scale) ในการจัดเรียงจัดตามลำดับเสียงต่ำไปสูงในรูปแบบบันไดเสียงที่ได้คือ โซล ลา ที โด เร มี ดังนี้

5.2.1 พิสัยของเสียง (Range)

พิสัยของเสียงในการซอของนายคำผาย นุปิง โดยประมาณตามการบันทึกโน้ตพบว่าระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง มี ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง โซล ดังนี้



ช่วงเสียงที่ปรากฏในทำนองการขับร้องซอนี้ช่วงเสียงที่ต่ำที่สุดปรากฏออกมาคือ สเยงมีซึ่งเป็นเสียงที่ใช้น้อยมาก ส่วนใหญ่จะพบในตอนที่ใกล้จบประโยคของการซอ

Copyright by Mahidol University

5.2.3 วรรณะเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

ในการซอจะใช้โครงสร้างทำนองในท่อนเดิมซอเป็นหลัก และใช้วนกลับไปมาโดยจะเปลี่ยนแต่เนื้อหาที่ใช้ในการซอเท่านั้น

ในการศึกษาถึงระดับเสียงของแต่ละประโยคของทำนองซอพบว่าทำนองที่ช่างซอเน้นในการซอนั้นมีโน้ตที่ปรากฏอยู่สองอย่างคือ

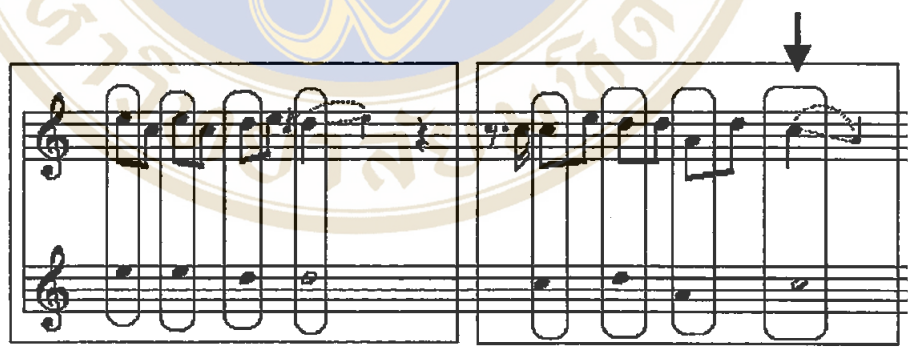
1. โน้ตจังหวะหนัก คือ โน้ตที่ช่างซอเน้นการร้องในเสียงนั้น ๆ ออกมาอย่างชัดเจน
2. โน้ตจังหวะเบา คือ โน้ตที่ช่างซอร้องผสมผสานไปกับโน้ตเสียงหนักแต่ไม่ได้มีการเน้นเสียงออกมาอย่างชัดเจนเหมือนกับโน้ตจังหวะหนัก

ระดับเสียงของโน้ตทั้งสองกลุ่มนี้คือโน้ตในระดับเสียงโครงสร้างของทำนองซอ ดังนั้นในการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างของการซอจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างทำนองซอตัวอย่าง 1 ท่อนซึ่งผู้วิจัยได้จัดตัวอย่างการศึกษาโครงสร้างไว้ในหัวข้อต่อไปในการวิเคราะห์จึงวิเคราะห์จากตัวอย่างรูปแบบโครงสร้างของทำนองซอ โดยการวิเคราะห์ทีละประโยคดังนี้

วรรค A1 มีทั้งหมด 4 ประโยคคือ

ประโยคที่ 1 มีรูปแบบของทำนอง 2 ประโยคย่อยที่ใช้ระดับเสียงในการซอ

ประโยคที่ 1.1 และ 1.2 **ระดับเสียงหนัก**



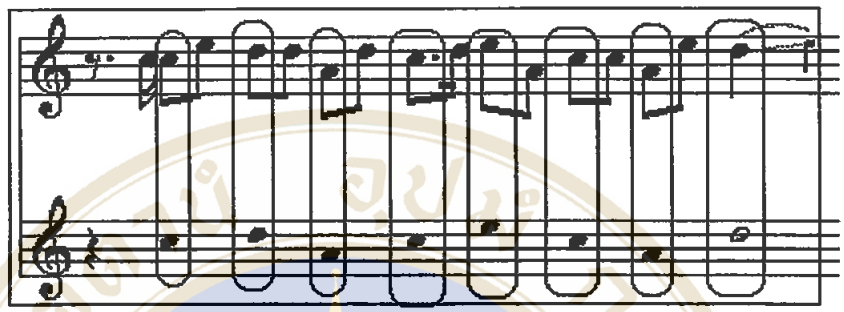
ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 1 ในวรรค A1 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง ลา โด เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง โด เร มี

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 2 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ

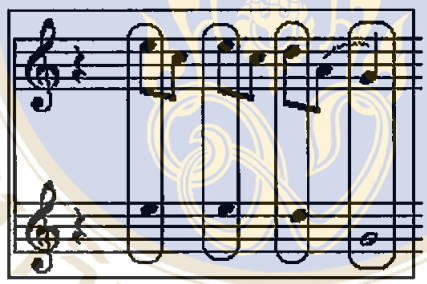


ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 2 ในวรรค A1 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง ลา โด เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง ลา โด เร มี

ประโยคที่ 3 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ

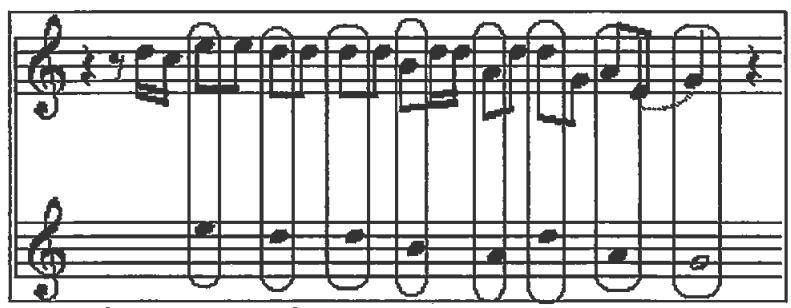


ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 3 ในวรรค A1 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง โซล เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง ลา โด

ประโยคที่ 4 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ



ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 4 ในวรรค A1 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง โซล ลา ที เร มี

Copyright by Mahidol University

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง โซล โด เร มี

จากระดับเสียงในประโยคที่พบในวรรค A1 ทั้งหมดคือ

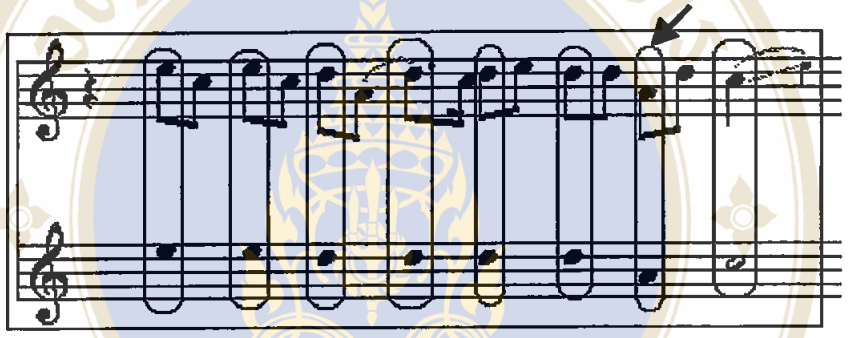
ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง โซล ลา ที โด เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง โซล ลา โด เร มี

ดังนั้นนำระดับเสียงทั้งสองมาผนวกกัน ระดับเสียงโครงสร้างของทำนองซอในวรรค A1 คือ ระดับเสียง โซล ลา ที โด เร มี

วรรค A2 มีทั้งหมด 4 ประโยคคือ

ประโยคที่ 1 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ ระดับเสียงหนักในการซอ

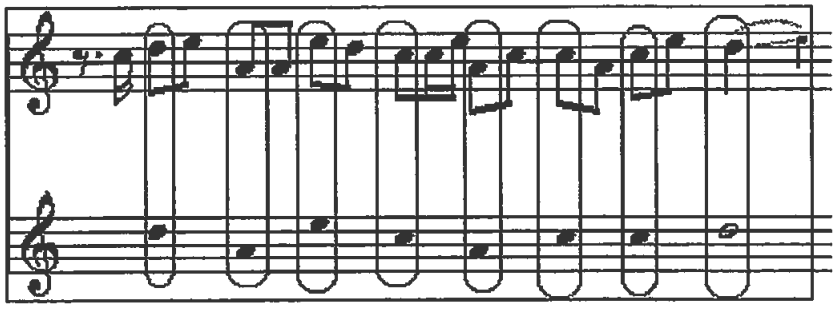


ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 1 ในวรรค A2 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง ลา โด เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง ลา โด เร มี

ประโยคที่ 2 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ



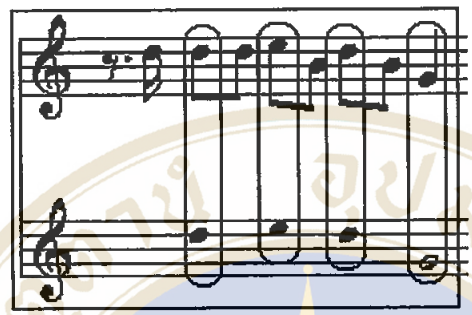
ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 2 ในวรรค A2 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง ลา โด เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง ลาโด เร มี

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ

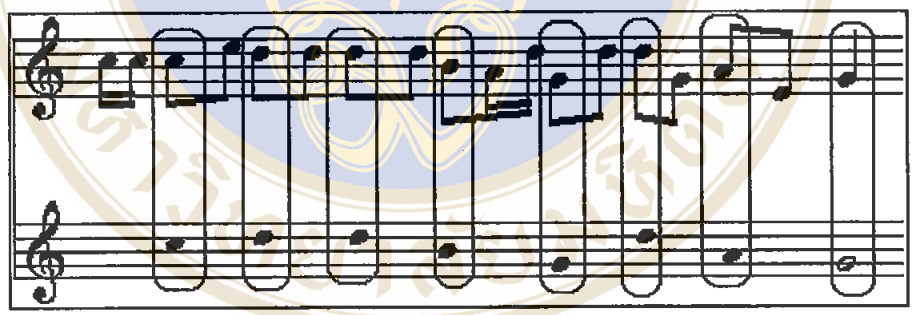


ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 3 ในวรรค A2 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง โซล เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง ที เร

ประโยคที่ 4 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงในการซอคือ



ระดับเสียงที่พบในประโยคที่ 4 ในวรรคที่ A2 คือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง โซล ลา ที เร

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง โซล ลา ที โด เร มี

จากระดับเสียงที่พบในประโยคในวรรค A2 ทั้งหมดคือ

ระดับเสียงหนักได้แก่ระดับเสียง โซล ลา ที โด เร มี

ระดับเสียงเบาได้แก่ระดับเสียง โซล ลา ที โด เร มี

จากระดับเสียงโครงสร้างของวรรค A1 และ A2 รวมกันทั้งระดับเสียงหนักและระดับเสียงเบา ทำให้ทราบถึงระดับเสียงโครงสร้างที่ใช้ในทำนองการซอทำนองดาดน่านหนึ่งท่อนคือระดับเสียง โซล ลา ที โด เร มี

Copyright by Mahidol University

5.2.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

ผู้วิจัยกำหนดแสดงข้อมูลโดยใช้สัญญาลักษณ์ตัวเลขแทนระดับเสียงของตัวโน้ตเพื่อเป็นการง่ายต่อความเข้าใจและเห็นลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองการร้องซออย่างชัดเจนยิ่งขึ้น โดยการนำข้อมูลระดับตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลข จากนั้นนำเสนอข้อมูลเป็นในรูปแบบกราฟเพื่อเห็นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

ในการนำเสนอลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองหนึ่งท่อนผู้วิจัยจะเสนอรายละเอียดของทิศทางการดำเนินทำนองทีละประโยคของทำนองซอซึ่งรายละเอียดของทำนองในประโยคนั้นมีการดำเนินทำนองของโน้ตอยู่สองอย่างคือ โน้ตจังหวะหนักกับจังหวะเบาทั้งสองอย่างนี้จะดำเนินสลับกันในลักษณะการดำเนินทำนองแบบฟันปลาเป็นส่วนใหญ่ ในการหาทิศทางการดำเนินทำนองในประโยคผู้วิจัยจึงเน้นที่จะศึกษาตรงโน้ตที่มีจังหวะหนักคือจังหวะที่อยู่ในระดับเสียงตกซึ่งเป็นโน้ตที่ช่างซอเน้นในการร้องเพื่อเป็นการง่ายต่อความเข้าใจ ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยจะวิเคาะห์ทำนองซอในหนึ่งท่อน โดยประโยคที่ 2 3 และ 4 จะวิเคราะห์เพียงประโยคละ 5 ตัวอย่างเนื่องจากในวรรค A1และ A2 มีรูปแบบของประโยคที่ 2 3 และ4 คล้ายกันและนำตัวอย่างของประโยคตัวอย่างประโยคละ 5 ตัวอย่างซึ่งเป็นประโยคที่คัดเลือกมาจากการซอในเนื้อหาเดียวกัน และการใช้สัญญาลักษณ์เป็นตัวเลขเพื่อนำเสนอในรูปแบบของกราฟดังนี้

โซล แทนด้วยเลข 1
ลา แทนด้วยเลข 2
ที แทนด้วยเลข 3
โด แทนด้วยเลข 4
เร แทนด้วยเลข 5
มี แทนด้วยเลข 6

ลักษณะการดำเนินทิศทางการดำเนินทำนองของการขับร้องซอมีข้อมูลระดับเสียงเน้นหนักหรือเสียงตกแสดงเป็นโน้ต ตามตัวอย่างรูปแบบประโยคของทำนองการร้องซอในแต่ละวรรคจำนวนประโยคละ 5 ตัวอย่าง

ลักษณะของตัวอย่างในประโยคที่หนึ่งมีกลุ่มประโยคย่อยออกเป็นสองประโยคผู้วิจัยได้จัดแบ่งออกเป็นประโยคที่ 1.1 และ 1.2 ทั้งสองประโยครวมกันมีลักษณะที่เป็นประโยคถาม-ตอบกันเพราะมีโครงสร้างของจังหวะและทำนองคล้ายกัน แต่จะมีการสิ้นสุดหรือจบประโยคที่ประโยคย่อย 1.2 ตามตัวอย่างดังนี้(โน้ตที่อยู่ในวงกลมคือโน้ตในระดับเสียงตกที่ช่างซอเน้นเสียงหนักในการร้อง)

Copyright by Mahidol University

หมายเหตุ : ในหนึ่งประโยคคือ หนึ่งคำซอถ้าจบประโยคในการซอเรียกว่า หมดคำ หรือ จบประโยคในหารซอหนึ่งประโยค

ตัวอย่างที่ 1 ประโยคที่ 1

ประโยคที่ 1.1 ประโยคที่ 1.2

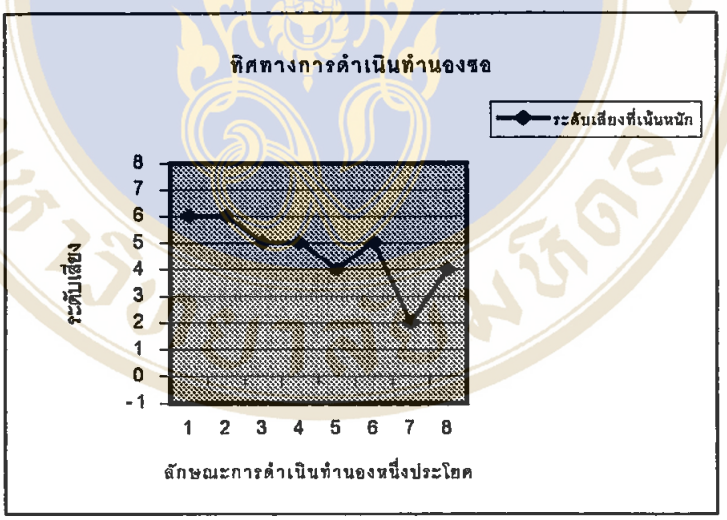
สิบ นิ้ว นพ ก่าย เกล้า ยอ ตาน เดา รพ ยอ วาน ยอ สาน ใส่ เกล้า

sip niw nop kaj ka:w jɔ: ta:n k^haw rop jɔ: wa:n jɔ: sa:n saj ka:w

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ

ประโยคที่ 1.1 ได้แก่โน้ต มี มี เร เร แทนด้วยตัวเลขคือ 6 6 5 5

ประโยคที่ 1.2 ได้แก้โน้ต โด เร ลา โด แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 2 4



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของตัวอย่างประโยคที่ 1 มีลักษณะคือ มีการเคลื่อนที่จากโน้ตตั้งแต่ต้นประโยค ไปทีละขั้นโดยไม่มีการกระโดดของโน้ตจนถึงตัวที่ 6 มีการกระโดดลงมาที่คู่ 4 และกลับขึ้นไปจบประโยคที่ระดับเสียงโน้ตตัวที่4 หรือ โด

Copyright by Mahidol University

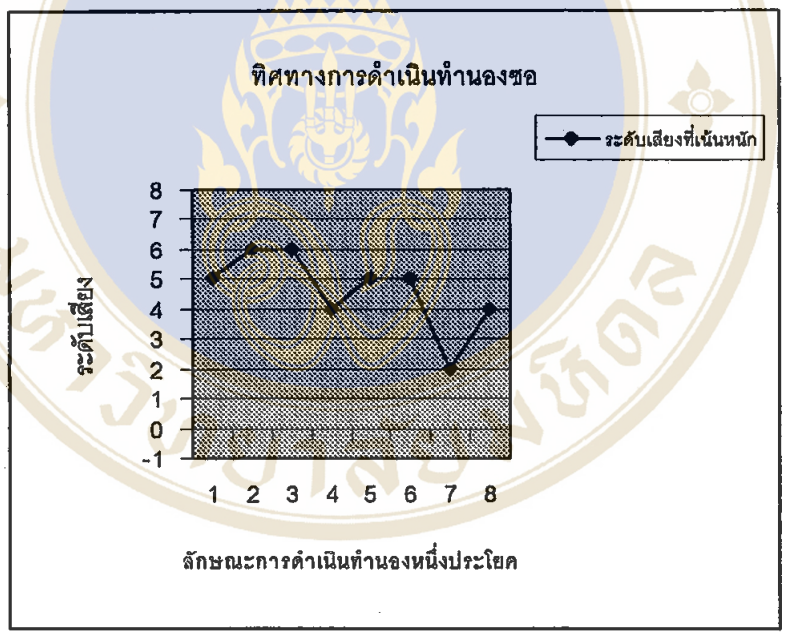
ตัวอย่างที่ 2 ประโยคที่ 1

kʰɔ: krap kʰaw rop tɕaw ti: tɕaw tʰa:n tɕaw ba:n pra tʰa:n mɨaŋ kɔj tʰæm nɔ: tɕa:w

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ

ประโยคที่ 1.1 ได้แก่โน้ต โด มี มี โด แทนด้วยตัวเลขคือ 4 6 6 4

ประโยคที่ 1.2 ได้แก่โน้ต เร เร ลา โด แทนด้วยตัวเลขคือ 5 5 2 4



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคตัวอย่างที่ 2 มีลักษณะคือ ตั้งแต่ต้นประโยคมีการเคลื่อนที่ของระดับเสียงของโน้ตที่ 1 ไปถึงโน้ตระดับเสียงตัวที่ 6 มีการเคลื่อนที่ระยะห่างกันไม่เกินคู่ 3 จนมาถึงระดับเสียงของโน้ตตัวที่ 6 ไปหาโน้ตตัวที่ 7 มีการเคลื่อนที่ลงมาที่คู่ 4 และกลับขึ้นไปจบในระดับเสียงของโน้ตตัวที่ 4 หรือ โด เหมือนกับตัวอย่างที่ 1

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 3 ประโยคที่ 1

ศิ ริ มง คล ตำ บล ใน เวียง ใน บ้าน มิง เมืองก่อย แอม น้อ เจ้า

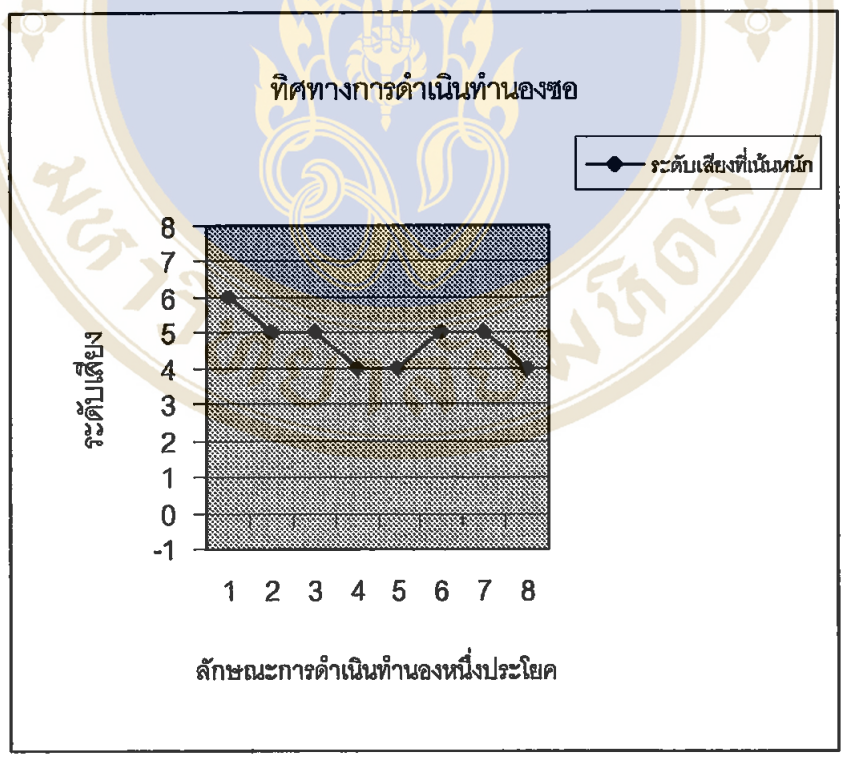
si ri moŋ kon tam bon nai wiaŋ nai baːn miŋ mɨaŋ wat waː taːn tɕaːw

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ

ประโยคที่ 1.1 ได้แก่โน้ต มี เร เร โด แทนด้วยตัวเลขคือ 6 5 5 4

ประโยคที่ 1.2 ได้แก่โน้ต โด เร เร โด แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 5 4

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคตัวอย่างที่ 3 มีลักษณะคือ ตั้งแต่ต้นประโยคมีลักษณะดำเนินลงจนถึงในจังหวะของจังหวะหนักที่ 5 มีทิศทางดำเนินขึ้นไปหาจังหวะหนักที่ 7 หนึ่งคู่เสียง และจบประโยคในจังหวะหนักที่ 8 ด้วยโน้ตตัวที่ 4 หรือ โด

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 4 ประโยคที่ 1

ท่านเจ้า พระครู สิ ริ ธรรม ภา ณี ฮู้ จัก กัน ดี เมืองน่านน้อ เจ้า

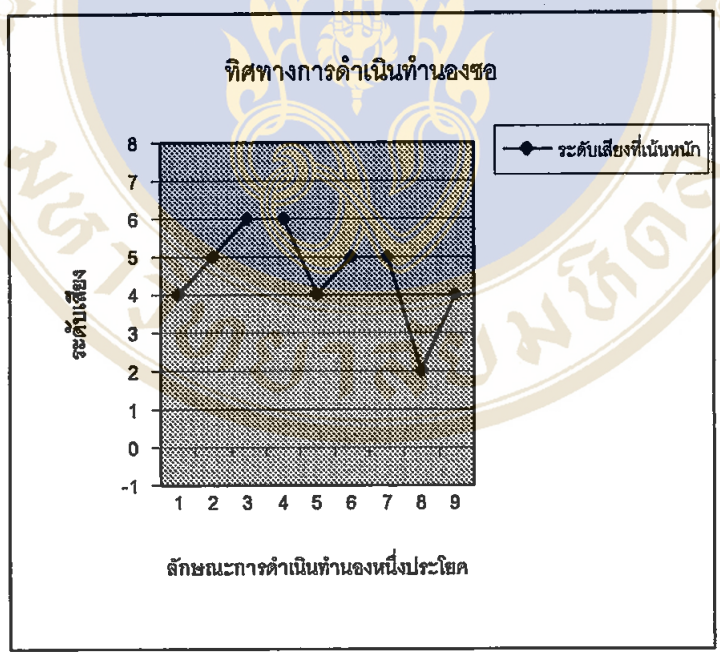
tan tɕaw pʰra kʰru: si ri tʰam ma pʰa: ni: hu: tɕak kan da: mɨaŋ na:n nɔ: tɕa:w

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ

ประโยคที่ 1.1 ได้แก่โน้ต โด เร มี มี โด แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 6 6 4

ประโยคที่ 1.2 ได้แก่โน้ต เร เร ลา โด แทนด้วยตัวเลขคือ 5 5 2 4

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคตัวอย่างที่ 4 มีลักษณะคือ มีการเคลื่อนที่ในจังหวะที่ 1 ไปถึงจังหวะที่ 3 มีการเคลื่อนที่ไปทีละขั้นและกลับมาเคลื่อนที่ลงในจังหวะที่ 4 มาหาจังหวะที่ 5 เป็นระยะคู่ 3 และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปในจังหวะที่ 6 หนึ่งขั้น ไปถึงจังหวะที่ 7 มีการเคลื่อนที่ ลงมาหาจังหวะที่ 8 เป็นระยะคู่ 4 และกลับขึ้นไปจบในจังหวะที่ 9 ด้วยระดับเสียงที่ 4 หรือ โด

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคที่ 1

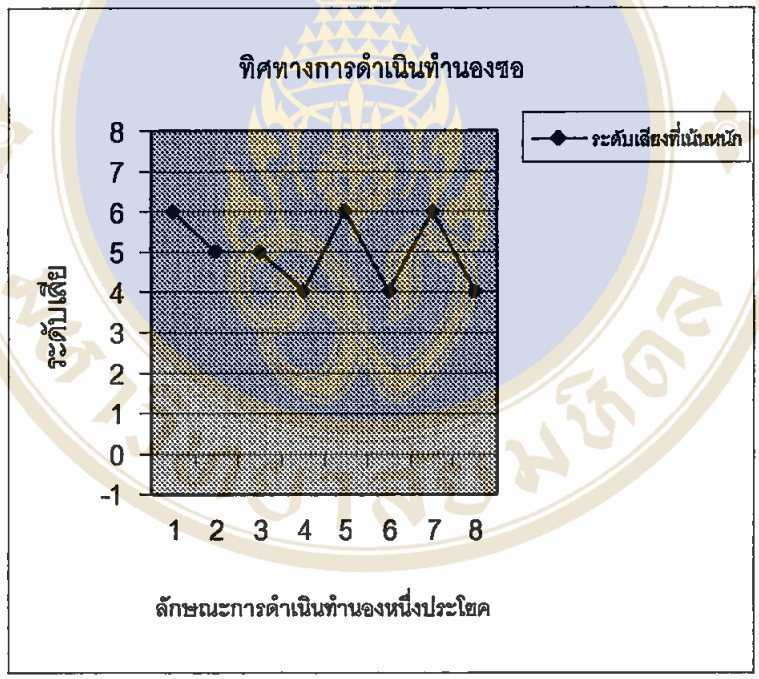
เป็น ลูกแม่เจ้าก่อย ยัง บัว จันทร์ ก่า ฮู้ จัก กันดิ้งเมืองน่านน้อ เจ้า

pen lu:k mæ: tça:w kɔy jay bua tçan ka: hu: tçak kan t^huk tçaywat nɔ: tçaw

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ

ประโยคที่ 1.1 ได้แก่โน้ต มี เร เร โด แทนด้วยตัวเลขคือ 6 5 5 4

ประโยคที่ 1.2 ได้แก่โน้ต มี โด มี โด แทนด้วยตัวเลขคือ 6 4 6 4



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของตัวอย่างที่ 5 ในประโยคที่ 1 มีลักษณะคือ มีการเคลื่อนที่ตั้งแต่ในจังหวะที่หนึ่งไปหาจังหวะที่ 4 มีการเคลื่อนที่ลง และหลังจากนั้นมีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงในระยะคู่สามสลับเป็นฟันปลาและลงจบประโยคในจังหวะที่ 8 ด้วยโน้ตตัวที่ 4 หรือ โด

สรุป จากตัวอย่างลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองในประโยคที่ 1 ทั้ง 5 ตัวอย่างมีการดำเนินทำนองในจังหวะหนักที่มีความคล้ายกันโดยเฉพาะตัวอย่างที่ 1, 2 และ 4 ในการจบประโยคโน้ตก่อนหน้าโน้ตที่จบประโยคจะเป็นโน้ตที่ต่ำกว่าโน้ตที่จบประโยคอยู่ในระยะคู่สาม นอกจากนี้แล้วตัวอย่างทั้ง 5 ประโยคมีการจบประโยคด้วยระดับเสียงที่ 4 หรือระดับเสียงโด สามารถมองเห็นได้ว่าทิศทางการ

Copyright by Mahidol University

เคลื่อนที่ของทำนองในประโยคที่หนึ่งของการซอนั้น มีลักษณะในการเคลื่อนที่ทั้งการขึ้นและลงของทำนองมีการเคลื่อนที่ไม่เกินระยะคู่ 3 นอกจากการจบประโยคของตัวอย่างที่ 1, 2 และ 4 เท่านั้น

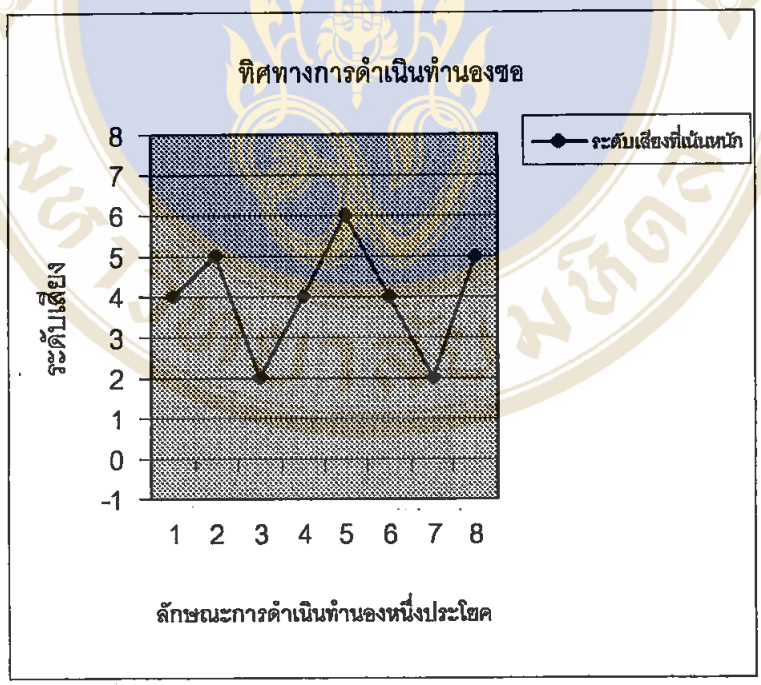
ตัวอย่างที่1 ประโยคที่ 2

พระพุทธพระธรรมพระสัง ฆ เจ้า อัน นี้ เป็น เค้า ของ คา ส นา

pʰra pʰut pʰra tʰam pʰra saŋ kʰa tɕaw ʔan ni: pen kaw kʰɔŋ sat sa na:

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ โด เร ลา โด มี โด ลา เร แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 2 4 6 4 2 5

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของตัวอย่างที่ 1 ของประโยคที่ 2 มีลักษณะคือ มีการเคลื่อนที่ของโน้ตในจังหวะหนักสลับเป็นฟันปลา โดยการเคลื่อนที่ขึ้นและลงบางช่วงจะใช้โน้ตในจังหวะต่อไปในการผ่านในการเคลื่อนที่สามารถมองเห็นได้ชัดในจังหวะหนักที่ 3 เคลื่อนที่ไปหาจังหวะหนักที่ 5 โดยไปผ่านโน้ตตัวที่ 4 ของจังหวะที่ 4 และการเคลื่อนที่ลงจากจังหวะที่ 5 เคลื่อนที่ลงมาหาจังหวะที่ 7 โดย

Copyright by Mahidol University

ไปผ่านโน้ตตัวที่ 4 ของจังหวะที่ 6 ในการจบประโยคของตัวอย่างนี้คือ จบโดยโน้ตตัวที่ 5 หรือ เร ของจังหวะที่ 8 โดยมีการกระโดดเสียงในระยะคู่ 4 มาจากโน้ตตัวที่ 2 หรือ ลา ของจังหวะที่ 7

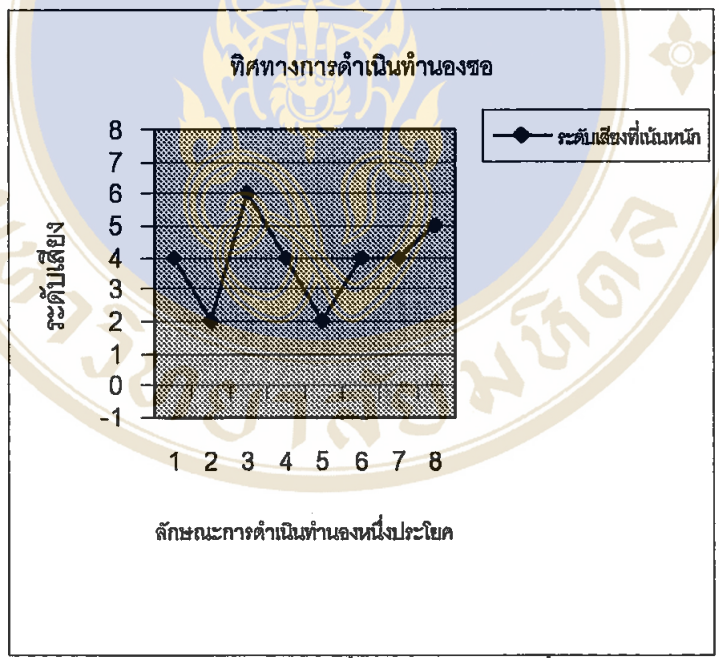
ตัวอย่างที่ 2 ประโยคที่ 2

จะ ยอ หัต ลา ฝ่า มือ ขึ้น ไว้ ห้อ ได้ เป็น ดอกไม้ รูป เทียน มา ลา

tɕa jɔ hat t^ha: fa: mi: k^hin wai hi: dai pen dɔ:k mai t^hu:p $t^hiən$ ma: la:

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ โด ลา มี โด ลา โด โด เร แทนด้วยตัวเลขคือ 4 2 6 4 2 4 4 5

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองของตัวอย่างที่ 2 ของประโยคที่ 2 มีลักษณะคือ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายกับตัวอย่างที่ 1 แต่จะมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจนตรงการจบประโยค คือในการจบประโยคใช้โน้ตตัวที่ 5 หรือ เร ของจังหวะที่ 8 โดยมีการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวที่ 4 หรือ โด ของจังหวะที่ 7

Copyright by Mahidol University

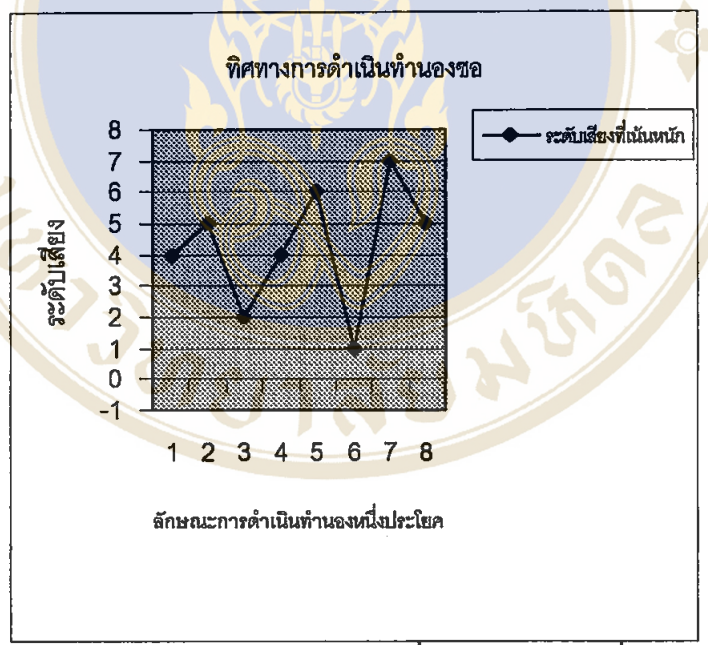
ตัวอย่างที่ 3 ประโยคที่ 2

พระพุทธ พระธรรมพระสงฆ์ องค์ เจ้า ใน วัน นี้ เล่าเป็นสิ ริ มง คล

pʰra pʰut pʰra tʰam pʰra soŋ ʔoŋ tɕa:w nai wat law pen siri moŋ kʰon

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือโด เร ลา โด มี โซล โซล เร แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 2 4 6 1 7 5

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 3 ของประโยคที่ 2 มีลักษณะคือ มีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายกับตัวอย่างที่ 1 และ 2 แต่จะมีความแตกต่างตรงการเคลื่อนที่ของจังหวะที่ 5 ไปหาจังหวะที่ 6 คือมีการเคลื่อนที่ลงในระยะขั้นคู่ 6 และการเคลื่อนที่ของจังหวะที่ 6 ไปหาจังหวะที่ 7 คือมีการเคลื่อนที่ขึ้นในระยะขั้นคู่ 9 ในความแตกต่างอีกอย่างหนึ่งคือ ในการจบประโยคของตัวอย่างนี้เป็นการจบที่มาจากคู่เสียงที่สูงกว่าในระยะคู่ 3 แต่ก็จบประโยคในระดับเสียงเดียวกับตัวอย่างที่ 1 และ 2 คือจบด้วยระดับเสียง เร

Copyright by Mahidol University

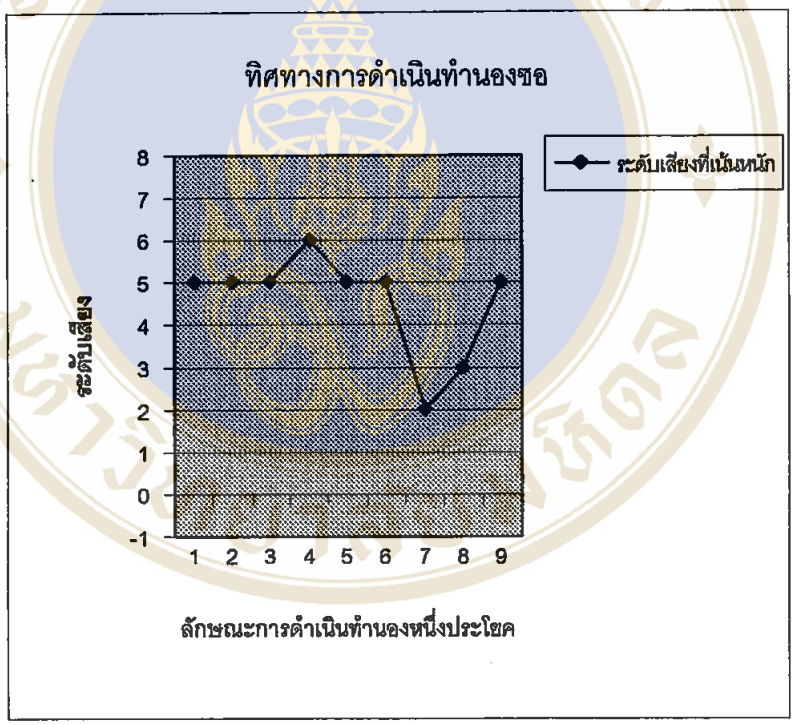
ตัวอย่างที่ 4 ประโยคที่ 2

ว่า เจ้า หลักเมืองมาแต่เดิม แต่ เก้า อยู่ ได้ รัก ษา บ้านเมือง มา นาน

wa: tɕaw lak miaŋ ma: tæ diam tea kaw ju: dai rak sa: ba:n miəŋ ma: na:n

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ เร เร เร มี เร ลา ที เร แทนด้วยตัวเลขคือ 5 5 5 6 5 2 3 5

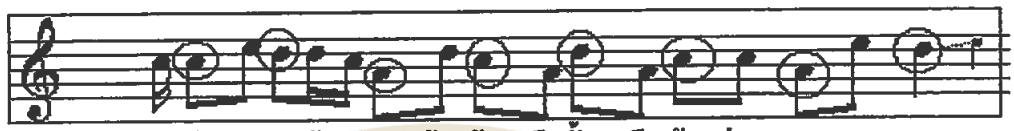
จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 4 ของประโยคที่ 2 คือ มีลักษณะที่แตกต่างจากตัวอย่างที่ 1, 2 และ 3 ตรงมีการดำเนินทำนองในประโยคในจังหวะหนักที่ใช้ซ้ำกันถึง 3 ตัวในการเคลื่อนที่ในระยะ 3 จังหวะในจังหวะที่ 1 2 3 และเกิดขึ้นที่การเคลื่อนที่ของจังหวะที่ 5 ไปหาจังหวะที่ 6 นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนที่อย่างกระทันหันในจังหวะที่ 6 ไปหาจังหวะที่ 7 โดยมีเคลื่อนที่ลงในระยะคู่ 5 แต่ในการจบประโยคของตัวอย่างยังมีการจบของประโยคเหมือนตัวอย่างอื่น ๆ คือมีการจบประโยคโดยโน้ตตัวที่ 5 หรือ เร

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคที่ 2

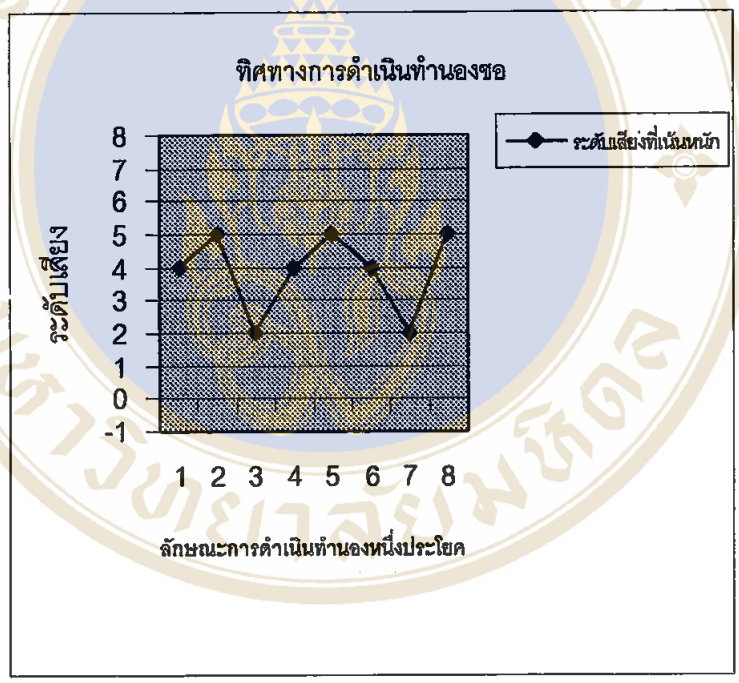


ท่านเจ้า พระครูเจ้าอาวาส น้อ เจ้า เป็นตั้ง เป็นแก้ ก่อย แอม มา นาน

tan tɕaw pʰra kʰru: ʔa: wat nɔ: tɕaw pen tay pen kaw kɔj tʰæm ma: na:n

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ โด เร ลา โด เร โด ลา เร แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 2 4 5 4 2 5

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 5 ของประโยคที่ 2 คือมีลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองแบบสลับกันขึ้นลงแบบฟันปลาคล้ายกับตัวอย่างที่ 1 แต่จะมีความแตกต่างกันตรงโน้ตที่ผ่านในการเคลื่อนที่ขึ้นลงของทำนอง ในจังหวะที่ 3 4 5 และ 5 6 7 โดยโน้ตจังหวะที่ 4 ไปหาโน้ตจังหวะที่ 5 และโน้ตจังหวะที่ 5 ไปหาโน้ตจังหวะที่ 6 จะห่างกันแค่ 1 เสียงเท่านั้น ในการจบประโยคของตัวอย่างนี้คือมีการใช้โน้ตในการจบเหมือนกับตัวอย่างที่ 1-4 คือใช้โน้ตในระดับเสียงที่ 5 หรือ เร

Copyright by Mahidol University

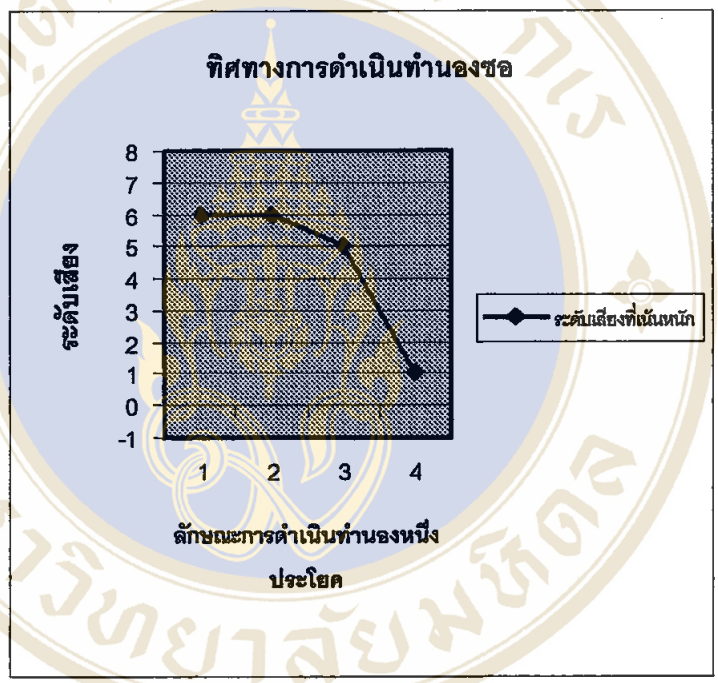
ตัวอย่างที่ 1 ประโยคที่ 3

สิบ นิ้ว นพ ก่าย เกล้า เก ษา

sip niw nop kaj ka:w ke sa:

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ มี มี เร โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 6 6 5 1

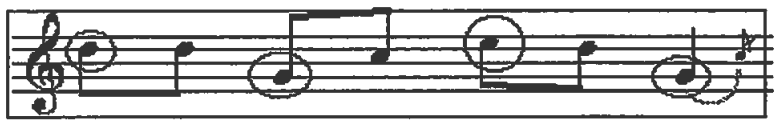
จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 1 ของประโยคที่ 4 คือมีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง ลาดลงในจังหวะที่ 3 เคลื่อนที่ไปหาจังหวะที่ 4 มีการเคลื่อนที่ลงจากระดับเสียงที่ 5 มาหาระดับเสียงที่หนึ่งอยู่ในระดับขั้นคู่ที่ 5 ในประโยคนี้มีการจบประโยคที่ใช้ระดับเสียงในการจบเป็นระดับเสียงที่ต่ำ จากโน้ตทุกตัวของประโยค คือโน้ตตัวที่ 1 หรือ โซล

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 2 ประโยคที่ 3

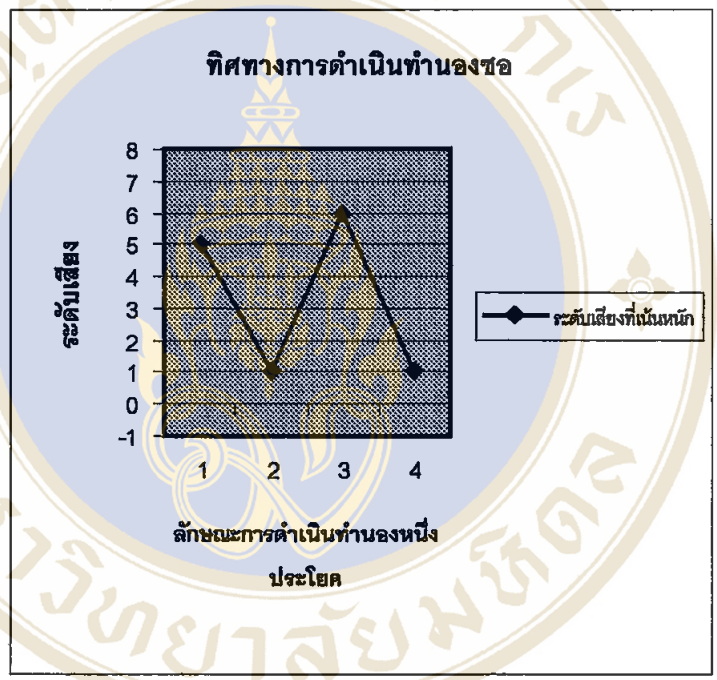


เจ้า อา วาส องค์ นี้ เจ้า คำน

tɕaw ʔa: wa:t ʔoŋ ni: tɕaw ka:n

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ เร โซล มี โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 5 1 6 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 2 ของประโยคที่ 3 คือ มีลักษณะการดำเนินทำนองสลับกันขึ้นลง ในการจบของประโยคใช้โน้ตในการจบเหมือนกับตัวอย่างที่ 1 โน้ตตัวที่ 1 หรือ โซล

Copyright by Mahidol University

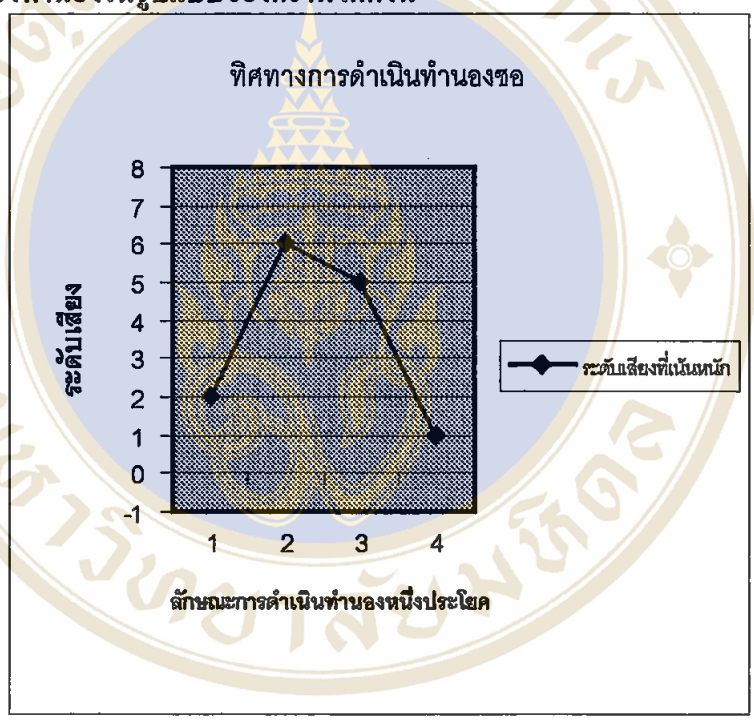
ตัวอย่างที่ 3 ประโยคที่ 3

ว่า กำน เรียน รู้ ก่อย ยัง เจ้า ขาน

wa: ka:n rian ru: koj jaŋ traw k^ha:n

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ ลา มี เร โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 2 6 5 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 3 ของประโยคที่ 3 คือ มีลักษณะการดำเนินทำนองเริ่มต้นประโยคโดยการกระโดดขึ้นในระดับเสียงที่ 2 ไปหาระดับเสียงที่ 6 และดำเนินไปจบจบประโยคโดยการดำเนินทำนองแบบลาดลงจนจบประโยค ในระดับเสียงที่ 1หรือ โซลเหมือนกับตัวอย่างที่ 1 และตัวอย่างที่ 2

Copyright by Mahidol University

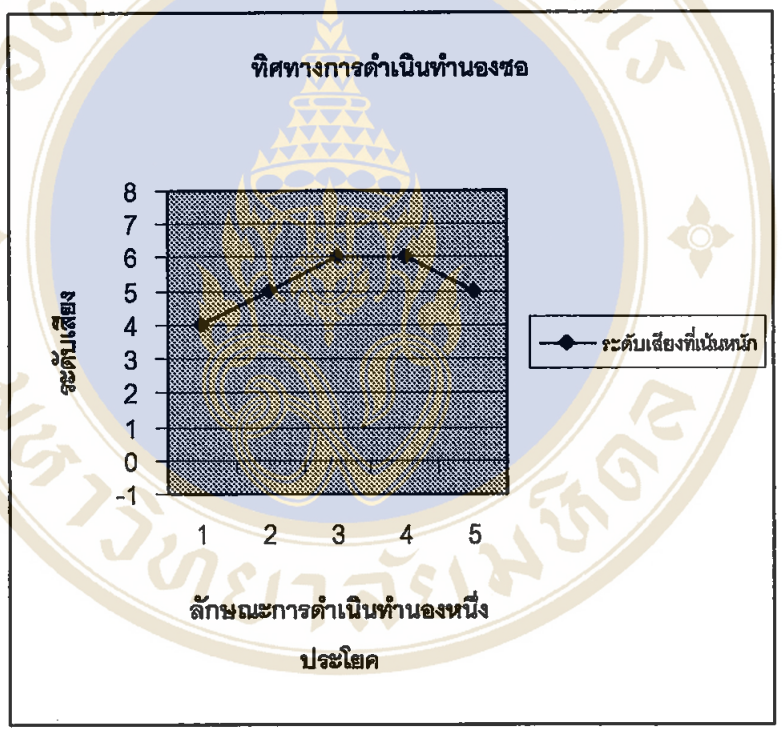
ตัวอย่างที่ 4 ประโยคที่ 3

ท่าน เจ้า พระ ครู สิ ริ ธรรม ภา ณี

tan tɕaw pʰra kʰru: si ri tʰam ma pʰa: ni:

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ โด เร มี มี เร แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 6 6 5

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองตัวอย่างที่ 4 ของประโยคที่ 3 คือมีลักษณะของการดำเนินทำนองขึ้นไปทีละขั้นจนถึงจังหวะที่ 3 ดำเนินไปยังจังหวะที่ 4 มีการซ้ำระดับเสียงที่เน้นหนัก ในประโยคนี้มีตัวโน้ตที่เน้นในจังหวะหนักปรากฏอยู่ 5 ตัวทั้งนี้ขึ้นอยู่กับช่างซอที่ทำการขับร้อง ในการจบประโยค ในประโยคนี้จบด้วยโน้ตระดับเสียงที่ 5 หรือ เร เป็นการจบด้วยโน้ตที่มีระดับเสียงที่แตกต่างจากตัวอย่างที่ 1, 2 และ3

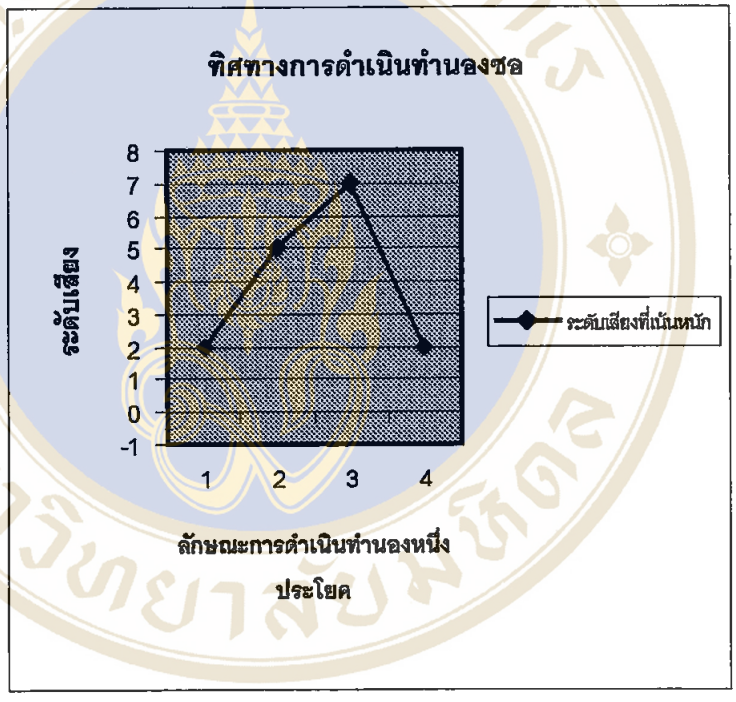
Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคที่ 3

taŋ tæ: han na: kʰaw wat wa: ʔa: ra:m

น้ำตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ ลา เร โซล เร แทนด้วยตัวเลขคือ 2 5 7 2

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 5 ของประโยคที่ 3 คือมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบดำเนินขึ้น จันไปถึงระดับเสียงที่ 7 คือระดับเสียงโซลสูง และในการจบประโยคมีการจบประโยคด้วยระดับเสียงที่ 2 คือระดับเสียง เร ซึ่งเหมือนกับตัวอย่างที่ 1, 2และ3

สรุป จากตัวอย่างทิศทางการดำเนินทำนองในประโยคที่ 3 ทั้ง 5 ตัวอย่างมีลักษณะการดำเนินทำนองของจังหวะที่เน้นหนักที่ค่อนข้างแตกต่างกัน แต่จะมีการใช้โน้ตการจบของประโยคของแต่ละตัวอย่างที่เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ จากทั้ง 5 ตัวอย่างมีอยู่ประโยคที่ 4 เท่านั้นที่พบว่ามีการใช้โน้ตในระดับเสียงที่แตกต่างจากตัวอย่างอื่น ๆ ในการจบประโยคทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าช่างซอหรือศิลปินที่ร้องนั้นจะใช้การจบประโยคแบบตัวอย่างที่ 4 ในท่อนใด

Copyright by Mahidol University

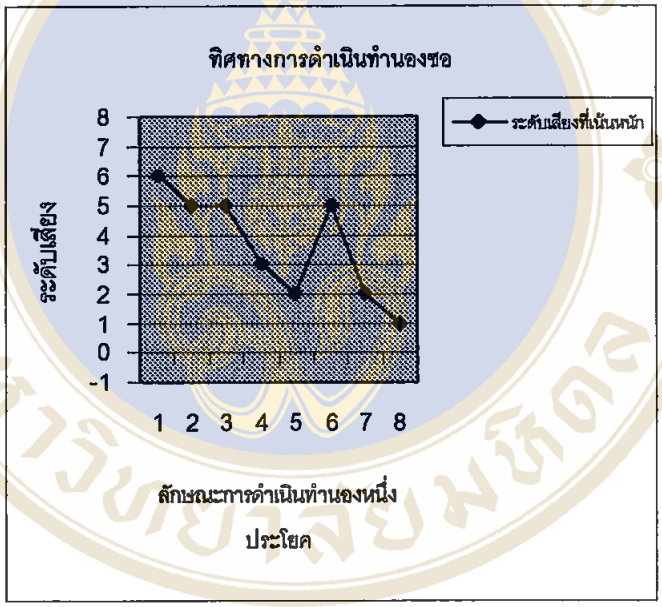
ตัวอย่างที่ 1 ประโยคที่ 4

เท ว บุตร ว ดา อินทรมจั้น แก้ว หื้อ มา ฮอด มา แผว สำ นัก ตี่ นี่

te wa but wa da: ʔin pʰom tɕan kæwht: hɔt ma: pʰæw sam nak ti: ni:

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ มี เร เร ที ลา เร ลา โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 6 5 5 3 2 5 2 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 1 ของประโยคที่ 4 คือมีลักษณะในการดำเนินทำนองแบบลาดลงและกระโดดขึ้นไปในระยะคู่ 4 จากโน้ตตัวที่ 2 ในจังหวะที่ 5 เป็นระดับเสียงที่ 5 หรือ เร ในจังหวะที่ 6 และกลับลงมายังโน้ตตัวที่ 2 อีกครั้ง ในจังหวะที่ 7 และเคลื่อนที่ลงจบประโยคในจังหวะที่ 8 ด้วยโน้ตระดับเสียงที่ 1หรือ โซล

Copyright by Mahidol University

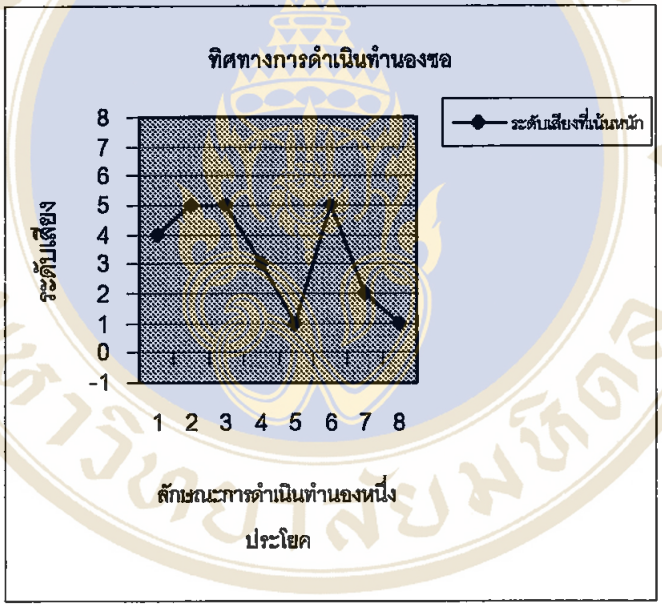
ตัวอย่างที่ 2 ประโยคที่ 4

สะ มะณะ ศรัธา ยัง พระ ครูเจ้า บ่อ หื้อ เงียบ หื้อ เหงาวัน นี้ หยั่ง นาน

sam ma na sat tʰra: jaŋ pʰra kʰru: tça:wbɔ: hi: ŋiap hi: ŋaw wan ni: jaŋ na:n

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ โด เร เร ที โซล เร ลา โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 4 5 5 3 1 5 2 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 2 ของประโยคที่ 4 คือมีลักษณะส่วนใหญ่สลับขึ้นลงแต่มีโน้ตที่ใช้ในการผ่านในการดำเนินทำนองขาลง คือ โน้ตในจังหวะที่สามเคลื่อนที่ลงมาหาโน้ตในจังหวะที่ 4 ก่อนแล้วจึงเคลื่อนที่ลงไปหาโน้ตในจังหวะที่ 5 และกลับขึ้นไปยังโน้ตในจังหวะที่ 6 แล้วเคลื่อนที่ลงมาจบประโยคในจังหวะที่ 8 ในระดับเสียงที่ 1 หรือ โซลโดยผ่านโน้ตในจังหวะที่ 7 ก่อน

Copyright by Mahidol University

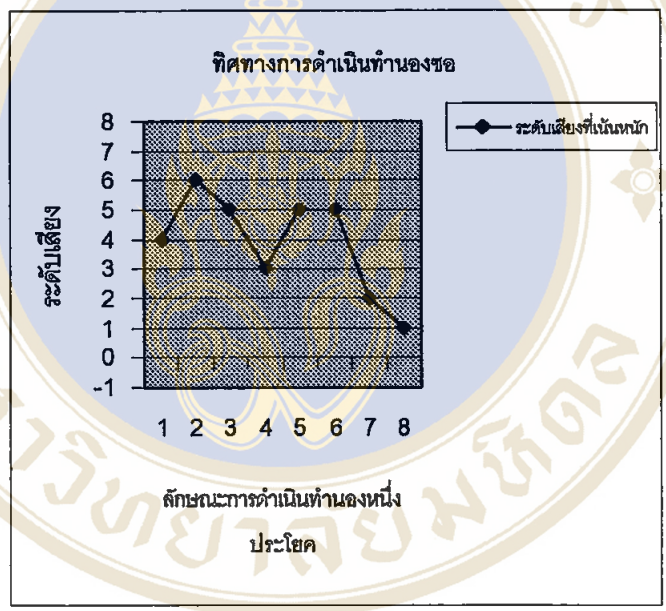
ตัวอย่างที่ 3 ประโยคที่ 4

ใน วัด มิ่ง เมือง ก่อย ยัง เจ้า ข้า วัด วา อา ราม ดี งาม มากเล่า

nai wat miŋ miaŋ kɔi jaŋ tɕaw k^ha:wat wa: ʔa: ra:m di: ŋa: ma:k law

โน้ตระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ โด มี เร ที เร เร ลา โซล แทนด้วยเลขคือ 4 6 5 3 5 5 2 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 3 ของประโยคที่ 4 คือมีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกับตัวอย่างที่ 2 โดยมีการเคลื่อนที่สลับกันขึ้นลงโดยใช้โน้ตในจังหวะถัดไปผ่านในทิศทางการเคลื่อนที่ลงและในการจบประโยคก็จบประดยคที่จังหวะที่ 8 ด้วยระดับเสียงที่ 1 หรือ โซล

Copyright by Mahidol University

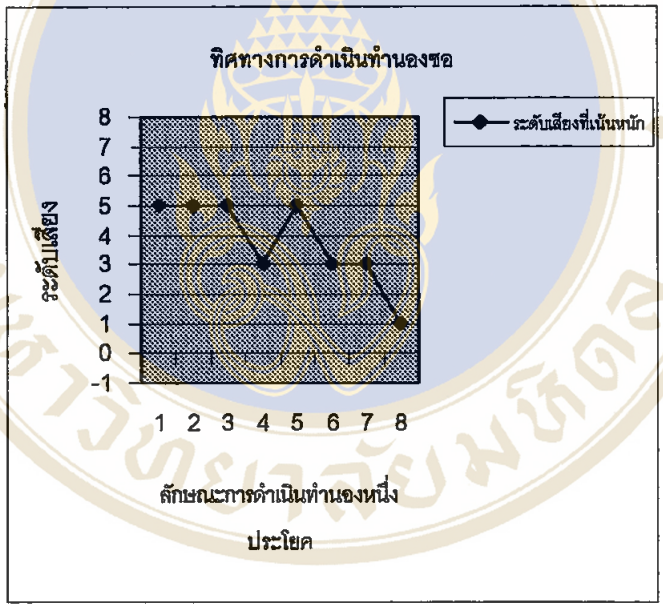
ตัวอย่างที่ 4 ประโยคที่ 4

มีความ ใจ ดี มา นาน น้อเจ้า ข้า เป็นเจ้า อาวาส วัด นี้ หยั้ง นาน

mi: k^{h}wa:m tɕai di: ma: na:n tɕa:wk^{h}a:pen tɕaw ʔa: wa:t wat ni: ja:ŋ na:n

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ เร เร เร ที เร ที ที โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 5 5 5 3 5 3 3 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 4 ของประโยคที่ 4 คือมีลักษณะซ้ำในระดับเสียงเดิมในสามจังหวะแรกคือระดับเสียงที่ 5 หรือ เร และดำเนินสลับกันขึ้นลงจนจบประโยคในจังหวะที่ 8 ในระดับเสียงที่ 1 หรือ โซล เหมือนกับตัวอย่างที่ 1, 2และ3

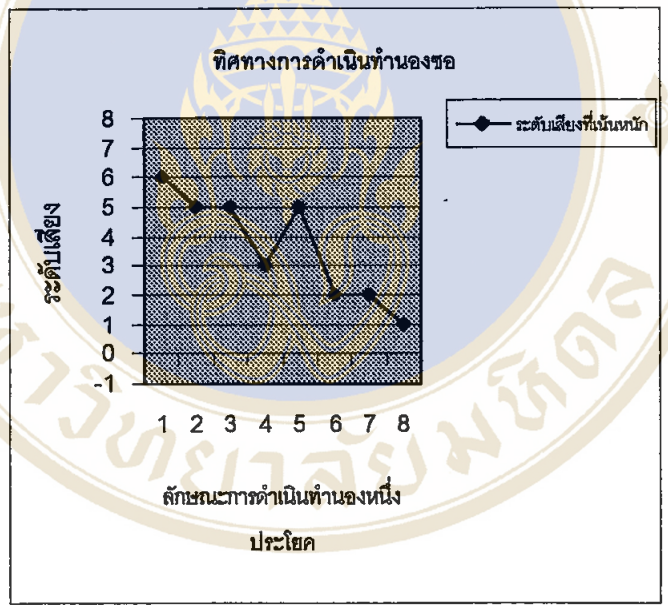
Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคที่ 4

k^haw hɔŋ tan ma: tiŋ miaŋ tiŋ ba:ntɕaw p^hra k^hru: sane: wan ta:n taw

โน้ตในระดับเสียงตกที่พบในตัวอย่างนี้คือ มี เร เร ที เร ลา ลา โซล แทนด้วยตัวเลขคือ 6 5 5 3 5 2 2 1

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกแทนค่าด้วยสัญญาลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟได้ดังนี้



ลักษณะการดำเนินทำนองในตัวอย่างที่ 5 ของประโยคที่ 4 คือ มีลักษณะดำเนินในทิศทางที่ลาดลงและสลับขึ้นบ้างในบางจังหวะแต่มีทิศทางโดยภาพรวมเป็นการดำเนินทำนองแบบลาดลง ในการจบประโยคจบประโยคลงในจังหวะที่ 8 ด้วยโน้ตระดับเสียงที่ 1 หรือ โซล

สรุป จากตัวอย่างลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองในประโยคที่ 4 ทั้ง 5 ตัวอย่าง มีทิศทางการดำเนินทำนองส่วนใหญ่คล้ายกันคือ ในการดำเนินทำนองจะมีลักษณะในภาพรวมที่ลาดลงและมีการเคลื่อนที่ของทำนองสลับขึ้นบ้างในบางจังหวะนอกจากนี้ในการจบของประโยคทั้ง 5 ตัวอย่าง พบว่ามีลักษณะที่เหมือนกันทั้งหมดคือจบประโยคในจังหวะที่ 8 ของประโยคด้วยระดับเสียงที่ 1 หรือ โซล

Copyright by Mahidol University

สรุปจากตัวอย่างทิศทางการดำเนินทำนองของซอในหนึ่งท่อน พบว่าลักษณะของประโยคในการซอส่วนใหญ่ในตัวอย่างของแต่ละประโยคมีความคล้ายกันและมีการจบประโยคในโน้ตระดับเสียงเดียวกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อหาของคำร้องของช่างซอว่ามีคำที่ใช้ในการซอจบประโยคพอดีหรือไม่

Copyright by Mahidol University

5.2.5 ลำนำของทำนอง (Rhythmic Pattern)

จากการศึกษาลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองของซอในแต่ละประโยคพบว่าลักษณะของกระสวนจังหวะที่ใช้ในการซออยู่ในรายละเอียดของแต่ละประโยคที่ใช้ในการซอ ฉะนั้นในการวิเคราะห์ลักษณะของกระสวนจังหวะที่ใช้ในซอนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาลักษณะของกระสวนจังหวะที่พบส่วนใหญ่ในแต่ละประโยคที่ใช้ในการซอเป็นหลักในการศึกษา

ในการนำเสนอลักษณะลีลาจังหวะที่ใช้ในการซอ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดลักษณะของกระสวนจังหวะ ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยวิเคราะห์กระสวนของทำนองซอในหนึ่งท่อน โดยประโยคที่ 2, 3 และ4 ของวรรค A1และ A2 มีรูปแบบของประโยคที่เหมือนกัน ฉะนั้นในการนำเสนอผู้วิจัยเลือกแต่ตัวอย่างที่พบมากที่สุดในประโยคซอส่วนใหญ่มานำเสนอในการวิเคราะห์ลักษณะของกระสวนจังหวะที่ใช้ในทำนองซอเท่านั้น

ประโยคที่ 1 ในวรรคA1 พบกลุ่มกระสวนจังหวะลักษณะดังนี้

ในวงกลมคือจังหวะของโน้ตที่มีน้ำหนักเบาในการร้องซึ่งเป็นโน้ตที่วิ่งเข้าหาโน้ตที่อยู่ในประโยคอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งเป็นโน้ตที่มีความสำคัญในด้านการใช้เพื่อทำให้เนื้อหาหรือคำร้องในการซอมีความสมบูรณ์ เช่น

ใน บ้าน มิ่งเมืองก่อยแถมน้อ เจ้า

ประโยคที่ 1 ในวรรค A2 พบกลุ่มกระสวนจังหวะลักษณะดังนี้

ลักษณะของกระสวนจังหวะในการซอประโยคที่ 2 ในวรรค A2 นี้เป็นไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดเว้นวรรคเหมือนกับประโยคที่หนึ่งในวรรค A1

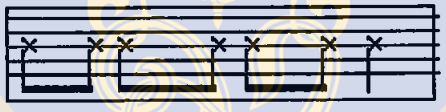
Copyright by Mahidol University

ในการศึกษาลักษณะของกระสวนจังหวะในประโยคที่ 2, 3และ4 ของทั้งสองวรรคมีลักษณะที่เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ดังนั้นผู้วิจัยจะนำเสนอลักษณะของกระสวนจังหวะในประโยคที่ 2, 3และ4 เพียงประดยคละหนึ่งตัวอย่าง

ประโยคที่ 2 พบกลุ่มกระสวนจังหวะลักษณะดังนี้

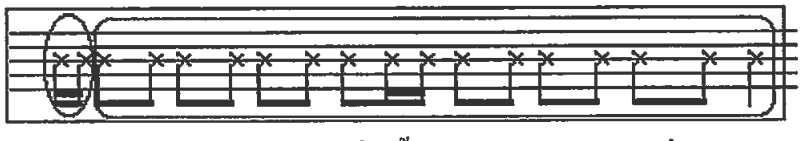
ในวงกลมคือจังหวะของโน้ตที่มีน้ำหนักเบาในการร้องซึ่งเป็นโน้ตที่วิ่งเข้าหาโน้ตที่อยู่ในประโยคอย่างเต็มรูปแบบซึ่งเป็นโน้ตที่มีความสำคัญในด้านการใช้เพื่อทำให้เนื้อหาหรือคำร้องในการซอมีความสมบูรณ์ เหมือนกับตัวอย่างในประโยคที่ 1เช่น

ประโยคที่ 3 พบกลุ่มกระสวนจังหวะลักษณะดังนี้



ในลักษณะกลุ่มกระสวนจังหวะของประโยคที่ 3 บางประโยคจะมีโน้ตที่มีน้ำหนักเบาที่เป็นโน้ตที่วิ่งเข้าหาโน้ตในประโยคอย่างเต็มรูปแบบเหมือนกับตัวอย่างในประโยคที่ 1.2 แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อหาในการซอของช่างซอที่ใช้ซอในประโยคด้วย

ประโยคที่ 4 พบกลุ่มของกระสวนจังหวะลักษณะดังนี้



ในวงกลมคือจังหวะของโน้ตที่มีน้ำหนักเบาในการร้องซึ่งเป็นโน้ตที่วิ่งเข้าหาโน้ตที่อยู่ในประโยคอย่างเต็มรูปแบบซึ่งเป็นโน้ตที่มีความสำคัญในด้านการใช้เพื่อทำให้เนื้อหาหรือคำร้องในการซอมีความสมบูรณ์เหมือนกับตัวอย่างของประโยคที่ 1และประโยคที่2 เช่น

Copyright by Mahidol University

เท วบุตร ว ดา อินพรม จันแก้ว ที่อ มาฮอด มา แผว สำ นัก ตี นี่

สรุป จากตัวอย่างของลีลาของทำนองการซอทั้งหมดเป็นกระสวนจังหวะที่ช่างซอใช้ซอในแต่ละท่อนวนกลับไปกลับมา โดยในบางประโยคจะมีโน้ตที่มีน้ำหนักเบาในการร้องซึ่งเป็นโน้ตที่วิ่งเข้าหาโน้ตที่อยู่ในประโยคอย่างเต็มรูปแบบซึ่งเป็นโน้ตที่มีความสำคัญในด้านการใช้เพื่อทำให้เนื้อหาหรือคำร้องในการซอมีความสมบูรณ์ ดังตัวอย่างที่ได้นำเสนอมา

5.2.4 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

จากการศึกษาในงานภาคสนามของผู้วิจัยในขั้นตอนของการแสดงซอจากงานอุปสมบทและงานทำบุญฉลองที่จัดขึ้นในวัดเป็นเนื้อหาหลักของข้อมูล ผู้วิจัยสามารถจัดรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางดนตรีในซอล่องน่านจากการซอของศิลปินและคณะโดยตรง ได้ดังนี้

ลักษณะโครงสร้างความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางดนตรีในการแสดงซอล่องน่าน

ลำดับที่	จำนวน	เนื้อหา	สื่อ
1	ระยะเวลาประมาณ3 นาที	ดนตรีบรรเลงทำนองดาดน่านด้วยการดัน	สะล้อและปิน
2	1 ท่อน	บทเกริ่น	ช่างซอ(ชาย)ร้องสะล้อและปินบรรเลงตามทำนองร้องของช่างซอ
3	ไม่มีกำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับช่างซอและเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงาน	เรื่องราวและบริบททั่วไปในงาน	ช่างซอชายและหญิงพร้อมสะล้อและปินบรรเลงตามทำนองร้อง

จากตารางแสดงออกมาให้เห็นถึงลักษณะต่าง ๆ โดยรวมของการซอในการศึกษาถึงความสัมพันธ์ในด้านดนตรีกับเนื้อหาและขั้นตอนในการซอเพื่อให้เห็นอย่างชัดเจนว่าในการแสดงซอนั้นมีความเกี่ยวเนื่องกันในด้านต่าง ๆ อย่างไร จากตารางแสดงรูปแบบโครงสร้างลักษณะของการแสดงล่องน่าน เป็นการแสดงถึงภาพรวมทั้งหมดในลักษณะสภาพความเป็นจริงของการแสดงซอจากการศึกษางานภาคสนาม จากหัวข้อการศึกษารูปแบบลักษณะโครงสร้างของทำนองซอในการศึกษาพบว่าลักษณะโครงสร้างของการซอจะมีรูปแบบของทำนองอยู่ 2 รูปแบบในลักษณะของทำนองการขับร้องซอทั้งหมด

Copyright by Mahidol University

1 ท่อนนั้นมีอยู่ด้วยกันส่วนใหญ่ ๆ อยู่ 2 วรรค คือ1. A1และ ท่อน A2 ซึ่งสองส่วนนี้ซึ่งสองส่วนนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นเองเนื่องจากในการใช้ภาษาในการเรียกวรรคตอนในการซอนั้นไม่มีการชื่อเรียกอย่างแน่ชัดเพื่อเป็นการเข้าใจให้ง่ายขึ้นผู้วิจัยจึงกำหนดการเรียกตัวอย่างของทำนองซอในหนึ้งวรรคดังนี้คือลักษณะของทำนองที่ปรากฏอยู่ในการซอทั้งหมดในทำนองดาดน่าน ลักษณะของการขับร้องซอจะอยู่ในสองส่วนนี้โดยการร้องเมื่อร้องในวรรค A1 และ A2 จบแล้วก็จะกลับมาร้องในวรรค A1แล้วต่อด้วยวรรคA2 ใหม่เป็นอย่างนี้ไปเรื่อย ๆ จนกว่าช่างซอจะหยุดหรือลงจบการซอเอง

ทั้งสองวรรคที่เป็นโครงสร้างของทำนองส่วนใหญ่แล้ว ทั้งสองวรรคยังมีรายละเอียดแบ่งยอยเข้าไปในแต่ละวรรคซึ่งผู้วิจัยสามารถจำแนกออกมาได้ดังนี้

วรรค A1 ประกอบด้วยทั้งหมด 4 ประโยคคือ

ประโยคที่ 1 ในรายละเอียดสามารถแยกออกเป็นประโยคย่อยได้อีกสองประโยคดังตัวอย่าง

สิบนิ้วนพก่ายเกล้ายอดาน เดารพยอ วานยอสาน ใส่ เกล้า

sip niw nop kaj ka:w jɔ: ta:n k^haw rop jɔ: wa:n jɔ: sa:n saj ka:w

ประโยคที่ 2 คือประโยคที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 มีความแตกต่างคือมีความยาวมากกว่าประโยคที่1ทั้งภาษาและ ทำนองที่ร้องดังตัวอย่าง

พระพุทธพระธรรมพระสังฆ เจ้า อันนี้ เป็น เก้าของศา ส นา

p^hra p^hut p^hra t^ham p^hra saŋ k^ha tɕaw ʔan ni: pen kaw $k^hɔŋ$ sat sa na:

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 คือประโยคที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 มีความยาวเท่ากับประโยคที่ 1.1 และ1.2

สิบ นิ้ว นพ ค่าย เค้า ยอ ตาน

sip niw nop kaj ka:w jɔ: ta:n

ประโยคที่ 4 คือประโยคสุดท้ายของวรรคและเป็นประโยคที่ใช้จบในการร้องของวรรค

เตวบุตรว ดา อินพรมจั้นแก้วหื้อมาฮอดมาแผวสำ นัก ตี่ นี่

te wa but wa da: ʔin pʰom tɕan kæwht: hɔt ma: pʰæw sam nak ti: ni:

จากตัวอย่างทั้งหมด 4 ประโยคที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมานี้เป็นประโยคที่มีอยู่ในวรรค A1 ทั้งหมด โดยเรียงตามลำดับจะได้ออกมาครบรูปแบบของการซอ 1 วรรคดังตัวอย่างนี้

ตัวอย่างทำนองการซอในวรรค A1

Copyright by Mahidol University

ทำนองการขับร้องซอในวรรค A1 ในการซอจะใช้รูปแบบของทำนองตามลำดับร้องในวรรค A1 เสร็จแล้วต่อด้วยวรรค A2 และย้อนกลับมาร้องในประโยคที่ 1 ของวรรค A1ใหม่แต่เนื้อหาในการร้องจะมีการเปลี่ยนแปลงตามศิลปินที่ร้อง ทั้งนี้โน้ตบางตัวในประโยคของการซออาจมีการเปลี่ยนแปลงบางตามวรรณยุคของภาษาที่ช่างซอใช้ ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอในหัวข้อต่อไปภายหลัง

ในโครงสร้างของทำนองในการซอจากวรรค A1แล้วจะต้องต่อด้วยวรรค A2 ซึ่งมีประโยคของทำนองที่ใช้ในวรรคทั้งหมด 4 ประโยคตามลำดับดังนี้

ประโยคที่ 1 มีลักษณะกลุ่มของทำนองที่ใช้ในการซอคือ

สิบนิ้ว นพ ก่ายเกล้าเก ษี แม่ ธ ร ณี ตุ้ม นาคตั้ง ใต้

sip niw nop kaj ka:w ke: si: mæ: tʰorani: kʰu:m na:k taŋ ta:j

ลักษณะของกลุ่มทำนองในประยคจะมีความแตกต่างจากประโยคที่ 1 ของท่อน A1 โดยกลุ่มตัวโน้ตในประโยคที่ 1 ของท่อน A2 จะดำเนินไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการเว้นวรรคเป็นประโยคย่อย

ประโยคที่ 2 มีลักษณะกลุ่มของทำนองในประโยคคือ

จะยอ หัต ถา ฝ่ามือขึ้น ไว้หื้อได้เป็นดอกไม้ ธูปเทียนมาลา

tɕa jɔ hat tʰa: fa: mi: kʰin wai hi: dai pen dɔ:k mai tʰu:p tʰiən ma: la:

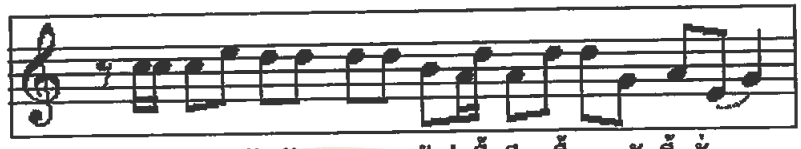
ประโยคที่ 3 มีลักษณะกลุ่มของทำนองที่เหมือนกับประโยคที่ 3 ของวรรค A1คือ

ยอมือ สิบ นิ้วก่าย เกล้าเก ษา

jɔ: mi: sip niw nop kaj ka:w ke sa:

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 4 มีลักษณะของทำนองในประโยคเหมือนกับประโยคที่ 4 ของวรรค A1



สะมะณะศรัธายัง พระครูเจ้าบ่อหื้อเงียบหื้อเหงาวันนี้หยั่งนาน

sam ma na sat tʰra: jaŋ pʰra kʰru: tɕa:wbɔ: hi: ŋiap hi: ŋaw wan ni: jaŋ na:n

จากตัวอย่างทั้งหมด 4 ประโยคที่ผู้วิจัยได้นำเสนอมานี้เป็นประโยคที่มีอยู่ในวรรค A2 ทั้งหมด โดยเรียงตามลำดับจะได้ออกมาครบรูปแบบของการซอ 1 วรรคดังตัวอย่างนี้

ตัวอย่างทำนองการซอในวรรค A2

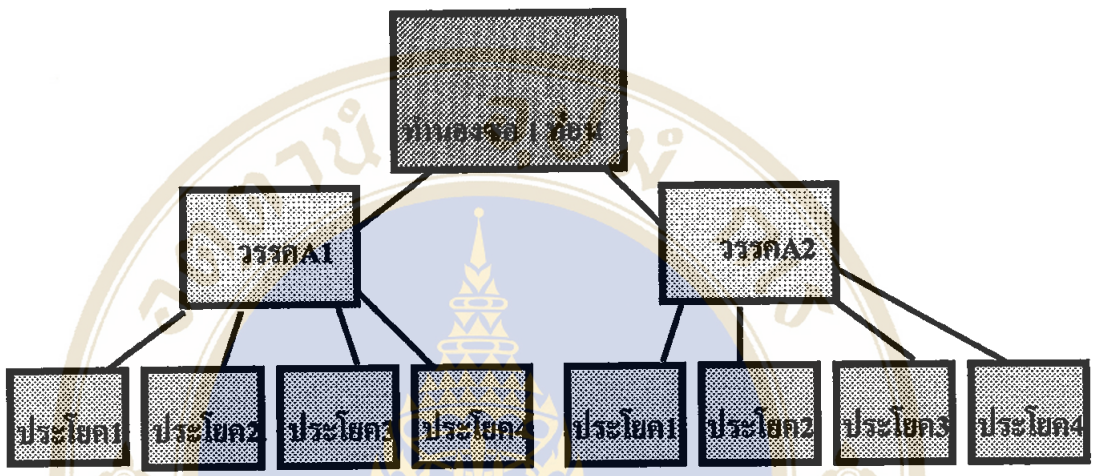
Copyright by Mahidol University

จากการรูปแบบโครงสร้างของทำนองใน วรรค A1 และA2 รวมกันเป็นรูปแบบโครงสร้างของทำนองซอ 1 ท่อน ดังนี้

ตัวอย่างรูปแบบโครงสร้างทำนองซอ 1 ท่อน

Copyright by Mahidol University

จากรายละเอียดของทำนองสามารถจำแนกได้ในรายละเอียดในรูปแบบในโครงสร้างของทำนองการซอทั้งหมดออกมาโดยเรียงตั้งแต่ภาพรวมของทำนองในส่วนที่ใหญ่ที่สุดไปหาส่วนที่เล็กที่สุดดังนี

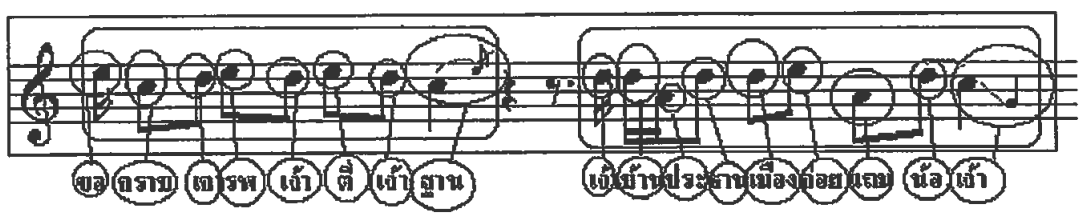


รูปแบบโครงสร้างของทำนองการขับร้องซอของนายคำผาย นุปิง มีลักษณะในการร้อง 1 ท่อน ทำนองการร้องจะเริ่มร้องตามทำนองในวรรคA1 ก่อนโดยเรียงตามลำดับของประโยค แล้วตามด้วยการร้องในทำนองในวรรค A2 คือการจบการซอจำนวน 1 ท่อนซึ่งลักษณะของประโยคที่ 2 3 และ4 ของทั้ง 2วรรค มีรูปแบบของประโยคที่เหมือนกันโดยการซอจะมีลักษณะของทำนองอย่างที่ได้นำเสนอในการทำนองซอจะมีการวนกลับไปกลับมาตามโครงสร้างของทำนองอย่างนี้ไปเรื่อย ๆ จนกว่าช่างซอจะทำการหยุดการซอตามเนื้อหาและสถานการณ์ของงานที่มีการซอเอง

5.2.7 ลักษณะการขับร้อง

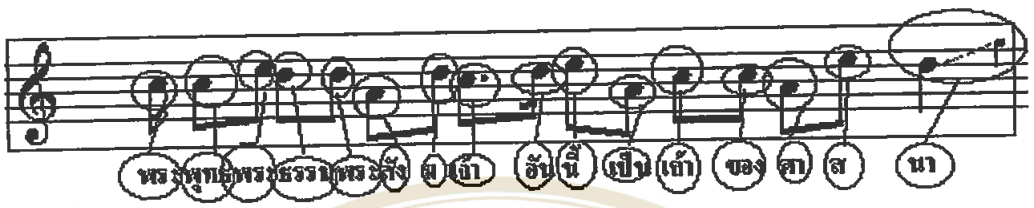
ลักษณะการขับร้องของการซอในหนึ่งท่อนมีลักษณะการขับร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting) เป็นการร้องแบบพยางค์ต่อสัดส่วนโน้ตเท่ากัน และมีการโยงเสียงในตอนจบของบางประโยคดังนี้

ตัวอย่างการซอในประโยคที่ 1

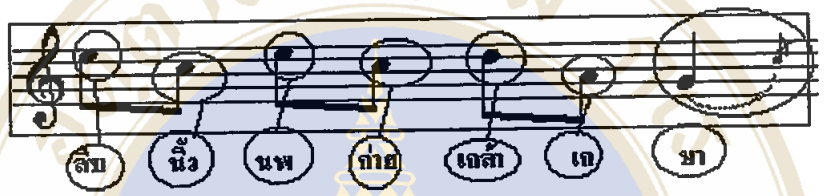


Copyright by Mahidol University

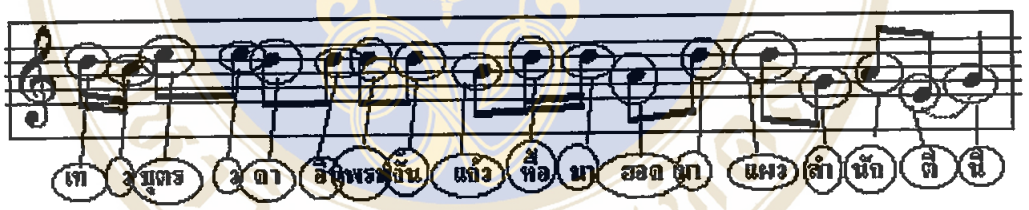
ตัวอย่างการซอในประโยคที่ 2 ของวรรค A1 และ A2



ตัวอย่างการซอในประโยคที่ 3 ของวรรค A1 และ A2



ตัวอย่างการซอในประโยคที่ 4 ของวรรคA1 และ A2



จากตังอย่างแสดงให้เห็นถึงลักษณะการขับร้องในการซอว่ามีลักษณะในการขับร้องแบบเนื้อเต็มคือในการร้องโน้ตตัวต่อคำร้องหนึ่งพยางค์และในการเอื้อนจะมีการเอื้อนเล็กน้อยที่โน้ตที่มีการจบประโยคของแต่ละประโยค

Copyright by Mahidol University

5.2.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีของเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีของทำนองเพลง มีความสัมพันธ์กันส่วนมากจะเป็นลักษณะ 1 พยางค์ ต่อ 1 วลีทำนองเพลง จากการศึกษาตัวอย่างในข้างต้นผู้วิจัยจะนำเสนอลักษณะความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีของเพลงในหนึ่งท่อนทีละวรรคตามตัวอย่างดังนี้

วรรค A1

ลักษณะวลีของทำนองซอในวรรค A1		
ประโยคที่	เนื้อร้อง	จำนวนพยางค์
1	สิบนิ้วนพก่ายเกล้ายอตานเดารพยอวานยอสานใส่เกล้า	15
2	พระพุทธพระธรรมพระสังฆเจ้าอันนี้เป็นเก้าของศาสนา	16
3	สิบนิ้วนพก่ายเกล้าเกษา	7
4	เทวบุตรวดาอินพรมจั้นแก้วหื้อมาฮอดมาแผวสำนักตี่นี่	18

วรรค A2

ลักษณะวลีของทำนองซอในวรรค A1		
ประโยคที่	เนื้อร้อง	จำนวนพยางค์
1	สิบนิ้วนพก่ายเกล้าเกษีแม่ธรณีคุ้มนาคตั้งใต้	15
2	จะยอหัตถาฝามือขึ้นไว้หื้อได้เป็นดอกไม้ธูปเทียนมาลา	17
3	สิบนิ้วนพก่ายเกล้าเกษา	7
4	สะมาณะศรัธายังพระครูเจ้าบ่อหื้อเงียบหื้อเหงาวันนี้หยั่งนาน	18

จากตัวอย่างความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีในทำนองเพลงในประโยคที่มีความยาวคือประโยคที่ 1, 2 และ 4 อยู่จำนวน15ถึง18พยางค์และประโยคสั้นคือประโยคที่สามมีวลีอยู่ 7 พยางค์นอกจากนี้ลักษณะของจำนวนพยางค์ในประโยคของทั้งสองวรรคมีจำนวนที่เท่ากันยกเว้นในประโยคที่สองมีจำนวนพยางค์ที่ต่างกันเพียงหนึ่งพยางค์ ทั้งนี้สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนได้ว่าจำนวนของพยางค์ในประโยคของทั้งสองวรรคมีจำนวนของพยางค์ที่ใช้ใกล้เคียงหรือเท่ากัน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย

6.1 สรุปผลงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง ซอล่องน่าน: กรณีศึกษาคณะนายคำผาย นุปิง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงลักษณะทำนองในการขับร้องซอและสถานภาพของซอล่องน่านที่มีต่อสังคม โดยมุ่งศึกษาวิเคราะห์ลักษณะรายละเอียดในด้านของการขับร้องในทำนองที่ใช้ในการแสดงซอเป็นหลักและศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องดนตรีพร้อมลักษณะการแสดง สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

6.1.1 บทบาทหน้าที่และสภาพของซอล่องน่านที่มีต่อสังคม

เกี่ยวกับบทบาทหน้าที่และสภาพของซอล่องน่านที่มีต่อสังคมสรุปออกมาได้ 2 ประการคือ

6.1.1.1 บทบาทความเป็นดนตรีของซอล่องน่าน

ซอล่องน่านเป็นสื่อจากดนตรีสำหรับงานบุญและงานมงคล เช่น งานอุปสมบท งานทำบุญ งานฉลองต่าง ๆ นอกจากนี้ยังเป็นดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงคือ การฟ้อน

6.1.1.2 บทบาทในฐานะที่รับใช้สังคม

บทบาทของซอล่องน่านในฐานะที่รับใช้สังคมคือซอล่องน่านเป็นดนตรีในสังคมพื้นบ้านของชาวจังหวัดน่านมีหน้าที่ในการบรรเลงประกอบงานและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เป็นประเพณีของชาวบ้านที่ถือปฏิบัติกันมาอย่างช้านานตามท้องถิ่นและเป็นตัวสื่อสารถึงข่าวสารรวมทั้งการสอนถึงคติความคิดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานและพิธีกรรมโดยเรื่องราวเหล่านี้จะถูกสอดแทรกเข้ากับเนื้อหาที่ใช้ในการซอ

6.1.2 เครื่องดนตรีที่ใช้กับซอล่องน่าน

จากการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการซอมีหน้าที่บรรเลงตามช่างซอ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบซอล่องน่านนั้นจะมีอยู่สองอย่างคือ 1. สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี 2. ปิน(ซึง) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด

6.1.3 การวิเคราะห์ลักษณะของทำนองการขับร้องซอล่องน่าน

จากการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะของทำนองในการซอล่องน่านพบว่าจะมีทำนองในการซอที่เป็นหลักอยู่ 1 ทำนองคือทำนองดาดน่านมีแบบแผนทางทฤษฎีสรุปโดยสังเขปได้ดังนี้

6.1.3.1 ระบบเสียงของทำนองซอมีเสียงของทำนองในการที่ปรากฏออกมาอย่างชัดเจนเป็นระบบเสียงทั้งหมด 6 เสียงโดยค่าของเสียงในทำนองการซอนั้นได้ระบุไว้ในบทที่ 5

6.1.3.2 บันไดเสียงของการขับร้องซอนั้นไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนเนื่องจากมีระบบเสียงในการร้องค่าของเสียงแต่ละเสียงมีความถี่ไม่เท่ากัน

Copyright by Mahidol University

6.1.3.3 กระสวนในการดำเนินจังหวะในการซอ เป็นกระสวนแบบเรียบง่ายไม่ซับซ้อน

6.1.3.4 เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ดนตรีของซอล่องน่าน จากการศึกษาพบว่าไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา เช่นการแต่งเพลงใหม่ และการผสมวงแบบใหม่

6.2 อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ซอล่องน่าน: กรณีศึกษาคณะนายคำผาย นุปิง เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวเนื่องตลอดมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์นั้น ได้ปรากฏชัดเจนแล้วตั้งแต่ต้นจนถึงบทที่ 5 ส่วนการอภิปรายผลมีประเด็นที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

6.2.1 เกี่ยวกับความเป็นมาของซอล่องน่าน

ผู้วิจัยเห็นว่าความเป็นมาของซอล่องน่านนั้นเกิดขึ้นจากตำนานการเล่าขานเกี่ยวกับการย้ายหลักที่ตั้งเมืองน่านในอดีตที่มีการซอมาพร้อมกับขบวนคราวานต่าง ๆ ที่ล่องแพลงมาตามแม่น้ำน่าน และความเป็นเอกลักษณ์ของทำนองซอล่องน่านในด้านของทำนองที่ใช้ซอเป็นหลักคือทำนองดาดน่าซึ่งเป็นทำนองที่ผู้คนส่วนใหญ่เมื่อได้ยินซอในทำนองนี้แล้วจะเรียกว่า “ซอล่องน่าน”

6.2.2 เกี่ยวกับพิธีกรรมและความเชื่อ

พิธีกรรมและความเชื่อในการซอสามารถแบ่งออกได้ดังนี้

6.2.2.1 ความเชื่อในเรื่องเกี่ยวเจ้าและผี

ความเชื่อในเรื่องที่เกี่ยวกับเจ้าและผีเป็นความเชื่อของศาสนาดั้งเดิมท้องถิ่นล้านนาก่อนที่จะมีศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนาเข้ามา ดังคำกล่าวในการยกขันและปลดขันที่ว่า “พระครูวิญญครูบาครูเค้า ครูปลาย ครูตาย ครูยัง ครูนั่ง ครูนอน ครูสั่ง ครูสอน....พ่อสล่าเหล้อ พ่อสล่าดี พ่อเฒ่าหลานเป็นเค้า พ่อน้อง พ่อสล่าเต้า ฯลฯ ซึ่งสามารถอธิบายความหมายได้ดังนี้

ครูเค้า เค้า น.ต้นเค้า,ประธาน ,หัวหน้า(อุดม รุ่งเรืองศรี, 2533: 254) ต้นเงื่อน, เหง้า (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2526: 197) ความหมายของคำว่า ครูเค้า ก็คือครูที่เป็นต้นเค้าหรือครูของครูซึ่งเป็นครูอันดับแรกหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งครูผู้เป็นอันดับเค้าเหง้าของครูทั้งหลายหรืออาจให้ความหมายว่าประธานของครูทั้งหลายก็สามารถกล่าวได้

ครูปลายคือครูคนสุดท้าย

ครูตายคือครูที่ล่วงลับไปแล้ว

ครูยังคือครูที่มีชีวิตอยู่ขณะนี้

ครูนั่งครูนอนไม่ทราบความหมายอาจเป็นคำที่ใช้สัมผัสคำว่า ครูสั่ง ครูสอนซึ่งมีความหมายชัดเจนอยู่แล้ว

Copyright by Mahidol University

พ่อสล่าเหล้อ พ่อสล่าดี พ่อเฒ่าหลาน พ่อน้อง พ่อสล่าเต้า พ่อเฒ่าน้อยมา คือชื่อของนักดนตรีที่ล่วงลับไปแล้ว

จากคำกล่าวดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าครูดนตรีพื้นบ้านในภาคเหนือ มีอยู่ 4 ประเภท ประเภทแรก ครูเป็นเทพเจ้าในศาสนาพราห์มมีเพียงองค์คือ มีพระวิษณุกรรม ประเภทที่สอง เป็นเจ้าหรือผีสืบค้นหาไม่ได้เป็นเจ้าหรือผีคือ ครูเค้า ประเภทที่สามคือ มนุษย์ที่ถึงแก่กรรมไปแล้ว ประเภทที่สี่คือครูที่ยังมีชีวิตอยู่

6.2.3 เกี่ยวกับทำนองที่ใช้ประกอบกับการซอล่องน่าน

จากการศึกษาถึงในทำนองที่ใช้ประกอบกับการซอล่องน่าน พบว่าทำนองที่ใช้ประกอบการแสดงซอล่องน่านเป็นหลักที่ใช้ในการแสดงจริง ๆ นั้นมีอยู่เพียงทำนองเดียงคือทำนองดาดน่านนอ นั้นเป็นทำนองที่ช่างซอไม่นิยมใช้ในการซอเป็นหลักหรือถ้าเรียกอีกอย่างหนึ่งคือเป็นทำนองที่ใช้ก็ได้ไม่ใช้ก็ได้

6.2.4 เกี่ยวกับปัญหาความเสื่อมของซอล่องน่าน

6.2.4.1 ปัญหาการจัดกลุ่มทำนองที่เรียกว่า “ซอล่องน่าน”

ในการจัดกลุ่มของทำนองซอที่เรียกว่าซอล่องน่านนี้ปัญหาส่วนใหญ่ที่พบคือการนำเอาทำนองของซอในพื้นที่อื่นที่ไม่ใช่ทำนองซอที่มีต้นกำเนิดและเป็นที่นิยมในจังหวัดน่านได้จัดรวมเข้ากับกลุ่มของทำนองซอที่เรียกว่า “ซอล่องน่าน” เช่น การใช้ชื่อของทำนองที่ตรงกันแต่ลักษณะของทำนองในการขับร้องนั้นมีความแตกต่างกัน

6.2.4.2 ปัญหาการขาดแคลนบุคลากรศิลปินที่มีความรู้ตั้งแต่ดั้งเดิม

การขาดแคลนบุคลากรศิลปินที่มีความรู้ตั้งแต่ดั้งเดิมเนื่องมาจากอาชีพในการซอในสภาพปัจจุบันนั้นศิลปินส่วนใหญ่จะใช้เป็นอาชีพรองเพราะว่าในงานที่จะมีการจ้างช่างซอหรือคณะซอนั้นมีน้อยลงและมีรายได้ที่ไม่แน่นอน ศิลปินส่วนใหญ่จึงไปประกอบอาชีพอย่างอื่นแทนและบางคนก็เลิกการซอไปเลยก็มี ศิลปินที่มีความรู้ในด้านนี้จึงขาดหายไปตามยุคสมัยปัจจุบันจึงหาศิลปินซออาชีพที่มีความรู้ตั้งแต่ดั้งเดิมน้อยมากหรือไม่ก็แทบจะไม่มีเลย

6.2.4.3 ปัญหาเกี่ยวกับการถ่ายทอดหรือการเรียนรู้ในเรื่องของซอ

คำผาย นุปิง,สัมภาษณ์:2543 ได้กล่าวถึง ปัญหาของการถ่ายทอดศิลปะพื้นบ้านการซอนี้ปัญหาส่วนใหญ่อยู่ที่ผู้ที่จะรับการถ่ายทอดเนื่องจากในปัจจุบันนักเรียนนักศึกษาวัยรุ่นมักจะเกิดความอายเพราะคิดว่าในการซอเป็นสิ่งที่เชยและล้าสมัยจึงมีนักเรียนนักศึกษาทั่วไปให้ความสนใจน้อยมาก

Copyright by Mahidol University

6.2.5 เกี่ยวกับแนวโน้มหรืออนาคตที่จะเกิดขึ้นกับซอล่องน่าน

จากการศึกษาสภาพทั่วไปของการแสดงซอล่องน่านจะเห็นได้ว่ากลุ่มคนที่มีความนิยมฟังและชมการแสดงซอจะมีแต่กลุ่มคนที่มีอายุสูงเป็นส่วนใหญ่ซึ่งเห็นได้ว่าคนรุ่นใหม่หรือวัยรุ่นในปัจจุบันจะไม่ให้ความสนใจเลยด้วยเหตุนี้แสดงให้เห็นว่าในอนาคตจะมีผู้ที่นิยมฟังและชมการซอนั้นจะลดน้อยลงซึ่งอาจเป็นผลทำให้จำนวนช่างซอหรือศิลปินพื้นบ้านลดน้อยตามไปด้วยและขาดรายได้หันไปประกอบอาชีพอย่างอื่นพร้อมทั้งละเลยสิ่งเหล่านี้ไป

6.3 ข้อเสนอแนะ

6.3.1 เกี่ยวกับการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยขอเสนอแนะ เพื่อการศึกษาวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

6.3.1.1 น่าจะมีการศึกษาวิจัยในคณะและพื้นที่อื่น ๆ เช่น ซอในพื้นที่จังหวัดแพร่, เชียงราย, พะเยา, ลำปางเป็นต้น

6.3.1.2 ควรมีการศึกษาวิจัยเพลงร้องประเภทอื่น ๆ เช่น คร่าวจ้อย เพื่อเป็นการศึกษาถึงความสัมพันธ์บางอย่างระหว่างซอกับคร่าวจ้อยทั้งนี้นอกจากจะทำให้เกิดความรู้เพิ่มขึ้นแล้วยังเป็นประโยชน์ต่องานวิชาการ เช่น มานุษยวิทยาทางดนตรี ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ประวัติศาสตร์ในแถบอุษาคเนย์และประวัติศาสตร์ดนตรีของภาคเหนือตอนบนด้วย

6.3.1.3 นอกจากการศึกษาทางด้านเอกสารแล้ว การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์จากคำบอกเล่าโดยผู้สูงอายุ นับเป็นวิธีที่น่าศึกษาสนใจเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดน่านหรือจังหวัดอื่น ๆ ในภาคเหนือ

6.3.2 เกี่ยวกับการอนุรักษณ์และส่งเสริมการซอ

การอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปะพื้นบ้านซอล่องน่านทำได้หลายวิธี โดยสามารถทำไปพร้อม ๆ กันเป็นต้นว่า

6.3.2.1 ด้านวิชาการ ควรจัดให้มีการสัมมนานักวิชาการดนตรีและผู้มีหน้าที่เกี่ยวกับงานศิลปะและวัฒนะธรรม เพื่อความเข้าใจและหาแนวทางอนุรักษ์และส่งเสริมดนตรีประเภทนี้

6.3.2.2 ด้านนักดนตรีพื้นบ้าน ควรจัดอบรมเชิงปฏิบัติการเกี่ยวกับดนตรีประเภทนี้ให้แก่นักดนตรีและศิลปินพื้นบ้าน

6.3.2.3 ด้านครูดนตรี ควรจัดอบรมเชิงปฏิบัติการเกี่ยวกับดนตรีประเภทนี้ให้แก่ครูดนตรี ถึงแม้ว่าครูดนตรีบางคนไม่สามารถจะซอได้ แต่ให้มีความรู้ความเข้าใจในด้านต่าง ๆ ของซอจะได้ทำการเผยแพร่ออกไปสู่เยาวชน ให้เป็นที่แพร่หลายต่อไป

Copyright by Mahidol University

6.3.2.4 ด้านการอนุรักษณ์และส่งเสริมหน่วยงานที่เจ้าหน้าที่ทางศิลปวัฒนธรรม ในจังหวัดน่าน ให้มีความรู้เรื่องของซอในทำนองต่าง ๆ และเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการซอ

6.3.2.5 ด้านผู้บริโภคงานศิลปะ ควรให้มีการจัดการบันทึกเสียงการซอในทำนองต่าง ๆ และจัดจำหน่ายในราคาที่ย่อมเยา ให้นักดนตรีพื้นบ้านได้ศึกษาและให้โรงเรียนนำไปใช้ในการเรียนการสอนวิชาดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้าน

6.3.2.6 การเผยแพร่โดยสื่อมวลชน เช่น การเขียนบทความ หรือสารคดีเผยแพร่ทางหนังสือพิมพ์หรือสิ่งตีพิมพ์อื่น ๆ การทำสารคดีทางโทรทัศน์ หรือบันทึกลงในแถบวิดิทัศน์เผยแพร่โดยอาศัย สื่อทางโทรทัศน์ อีกวิธีหนึ่งคือ การส่งข้อมูลที่เกี่ยวกับซอล่องน่านให้รายการศิลปะและวัฒนธรรมของสถานีโทรทัศน์ช่องต่าง ๆ เพื่อมาเชิญชวนให้ทำสารคดีในเรื่องนี้

6.3.2.7 งานข้อมูลข่าวสาร หน่วยงานที่มีหน้าที่ทางด้านศิลปะวัฒนธรรมควรมีความพร้อมในด้านข้อมูลของซอ หรืออาจทำเป็นแผ่นพับบริการให้นักเรียนนักศึกษาและผู้สนใจให้มีไว้เพื่อการศึกษาค้นคว้า ตลอดจนการส่งข้อมูลที่ถูกต้องไปยังหน่วยงานต่าง ๆ เช่นสำนักงานจังหวัด ประชาสัมพันธ์จังหวัด สมาคมการท่องเที่ยวจังหวัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการส่งข้อมูลให้โรงแรม หรือ สถานประกอบการที่มีการจัดเลี้ยงขันโตกให้นักท่องเที่ยว ซึ่งมักจะจัดให้มีขบวนแห่โตก ฟ้อนเล็บ ฟ้อนปั่นฝ้าย ฟ้อนแง้น โดยมีการซอประกอบ ดังนั้นการมีข้อมูลที่ถูกต้องของซอให้หน่วยงานที่จัดเลี้ยงขันโตก ได้บรรยายให้นักท่องเที่ยวทราบจึงเป็นสิ่งที่คงรกระทำอย่างยิ่ง

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

คณพล จันทรหอม.(2535).การขับร้องเพลงไทย.กรุงเทพมหานครฯ:สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์

ณัชชา โสคติยานุรักษ์.(2542)สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.กรุงเทพมหานครฯ:สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล.(2532).คำอู้บ่าวสาวล้านนาและผญาเกี้ยวอีสาน.กรุงเทพมหานครฯ:สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ธีรยุทธ ยวงศรี.(2542).การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา.โรงพิมพ์มิ่งเมืองนวรัตน์ เชียงใหม่.

ประไพศรี สงวนวงค์.(2532).นาฏดุริยางค์ศิลป์ของชาวเขาในภาคเหนือ. กรุงเทพมหานครฯ:คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล.

ประจัก กาวี.(2540).วัฒนธรรมพื้นบ้านการขับซอเมืองน่าน. สภาวัฒนธรรมจังหวัดน่าน.

ปราณี วงษ์เทศ.(2525).พื้นบ้านพื้นเมือง.กรุงเทพมหานครฯ:สำนักพิมพ์เจ้าพระยา พิมพ์ที่โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์.(2531).การปฏิบัติงานภาคสนามในการศึกษาดนตรีพื้นบ้านในถนนดนตรี. พูนพิศ อมาตยกุล.(กองบรรณาธิการ).ปีที่ 2 ฉบับที่ 12 ตุลาคม 2531.(46-53) กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

_____.(2531).ภาวะหัวเลี้ยวหัวต่อของซอล้านนา.เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษาหมายเลข 19 : เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

_____.(2536).ข้อสังเกตุบางประการเกี่ยวกับคำซอล้านนาในปัจจุบัน. เอกสารรวบรวมบทความ ล้านนาคดีศึกษา : ภาษาและวรรณกรรมศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์.(2529).มานุษยวิทยากับการศึกษาคติชาวบ้าน.พิมพ์ครั้งที่ 2 :สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พงศวดารเมืองน่าน.(2543).งานบำเพ็ญพระราชกุศลออกเมรุ พระราชทานเพลิงศพ พระเทพนันทจารย์ (บุญชู ธมมสารมหาเถร).

มณี พยอมยงค์.(2529).วัฒนธรรมล้านนาไทย.กรุงเทพมหานครฯ:บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนพาณิช.

_____.(2531).การศึกษาเชิงวิเคราะห์เพลงดาววีไก้น้อย. เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษาหมายเลข 9 : เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

_____.(2536).การศึกษาภาษาและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีกรรม.เอกสารรวบรวมบทความ ล้านนาคดีศึกษา : ภาษาและวรรณกรรมศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด

Copyright by Mahidol University

เชียงใหม่.

มนตรี ตราโมท.(2540).การละเล่นของไทย.(พิมพ์ครั้งที่ 2).กรุงเทพมหานคร:มิติชน

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.(2532).ศิลปการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย.
(พิมพ์ครั้งที่1). สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์.(2538).สวนฯเล่มน้อย.(พิมพ์ครั้งที่ 1). สถาบันราชภัฏจันเกษม.

ศิริพร ฐิติฐาน ณ ถลาง.(2539).ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น.กรุงเทพมหานครฯ:สำนักพิมพ์มติชน.

สงวน โชติสุขรัตน์.(2512).ประเพณีไทยภาคเหนือ.สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สงัด ภูเขาทอง.(2532).การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย.กรุงเทพมหานครฯ:เรือนแก้วการพิมพ์

_____.(2534).เพลงพื้นบ้านที่แฝงไปด้วยความรู้ในอดีต ใน ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี.กรุงเทพมหานครฯ:เรือนแก้วการพิมพ์.

สรัสวดี อ๋องสกุล.(2539).ประวัติศาสตร์ล้านนา.พิมพ์ครั้งที่ 2 สำนักพิมพ์อัมรินทร์:ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สุกรี เจริญสุข.(2538).ดนตรีชาวสยาม.กรุงเทพมหานครฯ:ผู้จัดพิมพ์และเจ้าของ Dr.Sax.

สุกัญญา ภัทราชัย.(2531).การศึกษาเปรียบเทียบการละเล่นพื้นบ้านภาคอีสานและภาคเหนือ.
เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษา : เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

สุกัญญา สุจฉายา.(2543).เพลงพื้นบ้านศึกษา.(พิมพ์ครั้งที่ 1).กรุงเทพมหานครฯ:โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ.(2532).ร้องรำทำเพลง:ดนตรีและนาศิลป์ชาวสยาม.กรุงเทพมหานครฯ: สำนักพิมพ์มิติชน.

สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยพายัพ.(2539).ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน:กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา.(พิมพ์ครั้งที่ 1). ได้รับทุนอุดหนุนจาก ทบวงมหาวิทยาลัย

สุมาลี นิมมานุภาพ.(2535).ดนตรีวิจักษณ์.(พิมพ์ครั้งที่ 6).กรุงเทพมหานคร:ชวนพิมพ์

สมชายโลหะโชติ.(2519).ประวัติศาสตร์เมืองน่าน.เชียงใหม่:ทิพยาเนตรการพิมพ์.

สมชาย ยะชุ่ม.เอกสารประประกอบการเรียนวิชาจังหวัดน่านของเรา.ส.ป.อ. เวียงสา จังหวัดน่าน.

สมฤทธิ์ ลือชัย.(2534).ความตระหนักของช่างซอในบทบาทนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา.วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต(สื่อสารมวลชน):คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อรายัน เลาสัตย์.(2526).รายงานการวิจัยเรื่องเพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นภาคเหนือในเขตจังหวัด

Copyright by Mahidol University

เชียงใหม่ ลำพูน น่าน แพร่ และพะเยา.(พิมพ์ครั้งที่ 1). ทุนสนับสนุนการวิจัยจากมูลนิธิ เจมส์ ทอมสัน.

อานันท์ นาคคง.(2540).เอกสารประกอบการเรียนวิชามานุษยดนตรีวิทยา.วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

Helen Myers.(1990).Ethnomusicology an Introduction. London:W.W.NORTON and COMPANY.

Hood, Mantle.(1971). The Ethnomusicologist. New York:Mcgraw-Hill

Garrett, Allen M.(1958).An Introduction to Research in Music. Washington D.C:The Catholic University of America.

Malm, William P.(1976).Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia. History of Music Series: Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Merriam, Alan P.(1964).Anthropology of music.ChicagoUniversity Press.

Leosiripong Prasit.(1989).The Saw Vocal Music Tradition of the Khon Muang in Lanna, North Thailand. A thesis presented to the University of the Philippines,College of Music,Diliman, Quezon City.

Stein, Leon.(1962).Structrure and Style. Lllinois: Summey-Birchard.

Santos Ramon P.(1995). The Music of Asean. A Publication of the Asean Committee on Culture and Information.

Copyright by Mahidol University

บุคลากรนุกรม

รายชื่อนักวิชาการดนตรีและนักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับเพลงและดนตรีพื้นบ้าน

1. ศ.อุดม อรุณรัตน์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
2. รศ.ณรงค์ชัย ปีฎกรัชต์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
3. ผศ.อนรรฆ จรัณญานนท์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
4. อ.อานันท์ นาคคง อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
5. อ.สนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
6. ผศ.ประสิทธ์ เลียวสิริพงศ์ อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่
7. ผศ.รณชิต แม้นมาลัย อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีสถาบันราชภัฏเชียงใหม่
8. ผศ.ณรงค์ สมิทธิธรรม อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีสถาบันราชภัฏลำปาง
9. อ.สมเจต วิมลเกษม หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดน่าน ภายในโรงเรียนสตรีศรีน่าน

รายชื่อศิลปินซอ

1. นายคำผาย นุปิง หมู่บ้านหัวนา บ้านเลขที่ 48 หมู่ 3 ตำบลท่าน้ำ กิ่งอำเภอภูเพียงจังหวัดน่าน

2. นายอรุณศิลป์ ดวงมูล หัวหน้าคณะซออรุณศิลป์ บ้านเลขที่ 54 หมู่ 5 ตำบลชาวหลวง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

3. นายทองคำ มาลา หัวหน้าคณะซอทองคำ บ้านเลขที่ 45 หมู่ 3 ตำบลท่าน้ำ กิ่งอำเภอภูเพียง จังหวัดน่าน

4. นายทองคำ ยศสุด อายุ 51 ปี ศิลปินซอ บ้านเลขที่ 4 หมู่ 2 ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

5.นายถนอม หลวงฤทธิ์ หัวหน้าคณะซอ สีมา บ้านเลขที่ 102 หมู่ 3 อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

6.นายประจักษ์ กาวี หัวหน้าคณะซอแสงหิ่งห้อยบ้านเลขที่ 1 หมู่ 6 ตำบลนาเหลือง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

7.นายเนตร คำมวล หัวหน้าคณะซอเนตรทราย บ้านเลขที่ 30 หมู่ 3 ตำบลแม่สา อำเภอเวียงสาจังหวัดน่าน

Copyright by Mahidol University

8. นายสมาน กิติปัญญา หัวหน้าคณะซอสมานมิตร บ้านเลขที่ 86 หมู่ 7 ตำบลดู่ใต้ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

9. นายเพียร ตาคำ หัวหน้าคณะซอน้องใหม่บริการ บ้านเลขที่ 5 หมู่ 5 บ้านนางาม ตำบลเรือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

10. นายผ่อง ขันทะสอน หัวหน้าคณะซอทองคำ บ้านเลขที่ 391 หมู่ 4 ตำบลกลางเวียง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

11. นายอินสน ปันคำ หัวหน้าคณะซออินสน บ้านเลขที่ 84 หมู่ 6 ตำบลตาลชุม อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

12. นายทอง ยะแสง หัวหน้าคณะซอขันทองบ้านเลขที่ 105 หมู่ 7 ตำบลเจดีย์ชัยอำเภอปัว จังหวัดน่าน

13. นายขันแก้ว แก้วโค หัวหน้าคณะซอน้องใหม่ บ้านเลขที่ 51 หมู่ 1 ตำบลแงง อำเภอปัว จังหวัดน่าน

14. นายนิทัศน์ เปียงใจ หัวหน้าคณะซอน้องใหม่บริการ บ้านเลขที่ 37 หมู่ 12 ตำบลเปือ อำเภอเชียงกลางจังหวัดน่าน

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก

Copyright by Mahidol University

ชีวิตและประวัติของนายคำผาย นุปิง

ครูคำผาย นุปิงเป็นศิลปินพื้นบ้านด้านการขับซอที่มีชื่อเสียงของจังหวัดน่าน เป็นผู้สืบสานศิลปะการขับซอดั้งเดิมที่สืบต่อกันมา และได้ริเริ่มการประยุกต์ศิลปะสมัยใหม่เข้ากับการขับซอ "ฟ้อนแง้น" ซึ่งเป็นการยืนฟ้อนเพิ่มสีสันให้กับการซอ นายคำผายได้รับการยกย่องว่า เป็นศิลปินซอผู้ยิ่งใหญ่แห่งล้านนามีปฏิภาณกวีไหวพริบที่ยอดเยี่ยม มีชั้นเชิงในการขับซอที่หาตัวจับยาก จนมีการกล่าวขานติดปากผู้ชมว่า "ถ้าเรื่องขับซอแล้วต้องซอคณะพ่อคำผาย"

สภาพแวดล้อมที่ก่อให้เกิดองค์ความรู้

ครูคำผาย เกิดในชนบทเล็ก ๆ ในจังหวัดน่านซึ่งเป็นดินแดนที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วศิลปวัฒนธรรม และประเพณีอันละเมียดละไม ละเอียดอ่อน แม้ว่าครอบครัวจะมีฐานะยากจน ทำให้ต้องดิ้นรนช่วยเหลือครอบครัวมาตั้งแต่เล็ก แต่ครูคำผายโชคดีที่อยู่ในครอบครัวที่อบอุ่น สงบสุข เต็มไปด้วยความรักความเมตตา

ในวัยเด็กครูคำผายมักติดตามพ่อแม่ไปชมการแสดงซอของช่างซอพื้นบ้านทำให้ค่อย ๆ ซึมซับศิลปะการแสดงที่มีท่วงทำนองอันไพเราะทีละเล็กละน้อย จนกลายเป็นแรงบันดาลใจอยากเป็นช่างซอที่มีชื่อเสียง ครูคำผายประทับใจและจดจำคำร้อง ลีลาการขับซอของช่างซอมาร้องเล่นเสมอ

Copyright by Mahidol University

จนเมื่อเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนหัวนา ก็ตัดสินใจที่จะเลือกเป็นช่างซอตามที่ใจปรารถนา

ในยุคนั้นศิลปะการขับซอที่มีชื่อเสียงของล้านนา แยกเป็นสองสาย ซึ่งต่างมีลีลา ความไพเราะไปคนละแบบ ได้แก่การขับซอสายเชียงใหม่ และสายของซอล่องน่าน ซึ่งช่างซอสายซอล่องน่านที่มีชื่อเสียงมากตอนนั้นคือ พ่อครูไชยลังกา เครือเสน

การถ่ายทอดองค์ความรู้

ครูคำผายได้ใช้ "ซอ" เป็นสื่อพื้นบ้านในการอนุรักษ์สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมตลอดจนช่วยแก้ปัญหาและการอนุรักษ์ะรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นระยะเวลาอันยาวนาน จนเป็นที่ปรากฏและยอมรับของส่วนราชการและประชาชนทั่วไปในจังหวัดน่าน ตลอดจนจังหวัดภายในภาคเหนือ ดังตัวอย่างที่ปรากฏคือ

พ.ศ. 2511 ร่วมปฏิบัติงานกับราชการด้านจิตวิทยานำคณะออกตามหมู่บ้านตำบลอำเภอต่าง ๆ เพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์ ในพื้นที่จังหวัดภายในภาคเหนือ เช่นจังหวัดลำพูน จังหวัดแพร่ จังหวัดน่าน

พ.ศ. 2516 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน ได้รับเชิญร่วมสัมมนา อบรมเป็นวิทยากรให้แก่ส่วนราชการ รัฐวิสาหกิจ องค์กรเอกชน สถาบันการศึกษา ทั้งในจังหวัดและต่างจังหวัดทั่วประเทศในด้านเผยแพร่การให้ความรู้ด้านศิลปะวัฒนธรรม ตลอดจนการประยุกต์ใช้กับการพัฒนาสังคมในทุก ๆ ด้าน

พ.ศ. 2534 เป็นผู้นำพร้อมศิษย์ร่วมกับหลายคนร่วมกันจัดตั้ง "ชมรมอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านหัวนา" เพื่อถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้าน สะล้อ ซอ ซึง แก่เยาวชนและบุคคลทั่วไป มาศึกษาและรับการถ่ายทอดความรู้ความชำนาญจำนวนมาก

พ.ศ. 2537 เป็นครูพิเศษของโรงเรียนน่านนคร สอนดนตรีพื้นบ้านและการขับซอให้แก่นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 และ 3 ทุกวันพฤหัสบดี ปัจจุบันนักเรียนดังกล่าวสามารถแสดงดนตรีพื้นบ้านและการขับซอได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ครูคำผาย นุปิง ยังมีลูกศิษย์ที่มาขอความรู้อย่างไม่ปิดบังโดยใช้วิธีการสอนตัวต่อตัว และการพาลูกศิษย์ออกงานในการขับซอตามโอกาสต่าง ๆ เพื่อให้มีส่วนร่วมในหารแสดงซอบนเวที จนปัจจุบันลูกศิษย์ของครูคำผาย ต่างเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมากมายในวงการซอและวงการบันเทิง

พ่อครูคำผายปัจจุบันอายุ 77 ปี เกิดเมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2467 ที่บ้านหัวนา ตำบลท่าน้าว อำเภอเมือง จังหวัดน่าน เป็นบุตรของนายใจ และนางเบาะ นุปิง มีพี่น้อง 3 คน สมรสกับนางสาวบิน ฝั้นหมื่น มีบุตร 5 คน บุตรชาย 2 คน บุตรสาว 3 คน

Copyright by Mahidol University

การศึกษา

จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

เกียรติคุณที่ได้รับ

พ.ศ. 2514 ได้รับเกียรนติคุณเชิดชูเกียรติจากห้างนำชัยพานิช จังหวัดลำปางให้เป็นบุคคลที่มีคุณะธรรม ความดีต่อสังคมในรายการ "ห้างสินชัยพานิช" ณ สถานีวิทยุภาคเหนือ

พ.ศ. 2516 ได้รับประกาศนียบัตร ผู้เข้าร่วมสัมมนาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ร้วมกับสมาคมวางแผนครอบครัวแห่งประเทศไทย

พ.ศ. 2532 ได้รับโล่เชิดชูเกียรติงานประกวดสื่อการแสดงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ เพื่อประชาสัมพันธ์โครงการ กสช. จากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดน่าน

พ.ศ. 2534 ได้รับพระราชทานโล่เชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงของจังหวัดน่าน ประจำปี พ.ศ. 2533 จากศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดน่าน

พ.ศ.2536 ได้รับพระราชทานปริญญากิติมศักดิ์สาขาศิลปศาสตร์ สายมานุษยศาสตร์ โปรแกรมวิชาดนตรี วิทยาลัยครูอุตรดิตถ์ สหวิทยาลัยล้านนาสภากรมฝึกหัดครู

พ.ศ. 2537 ได้รับพระราชทางเครื่องราชอิสริยาภรณ์ เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย (บม.)

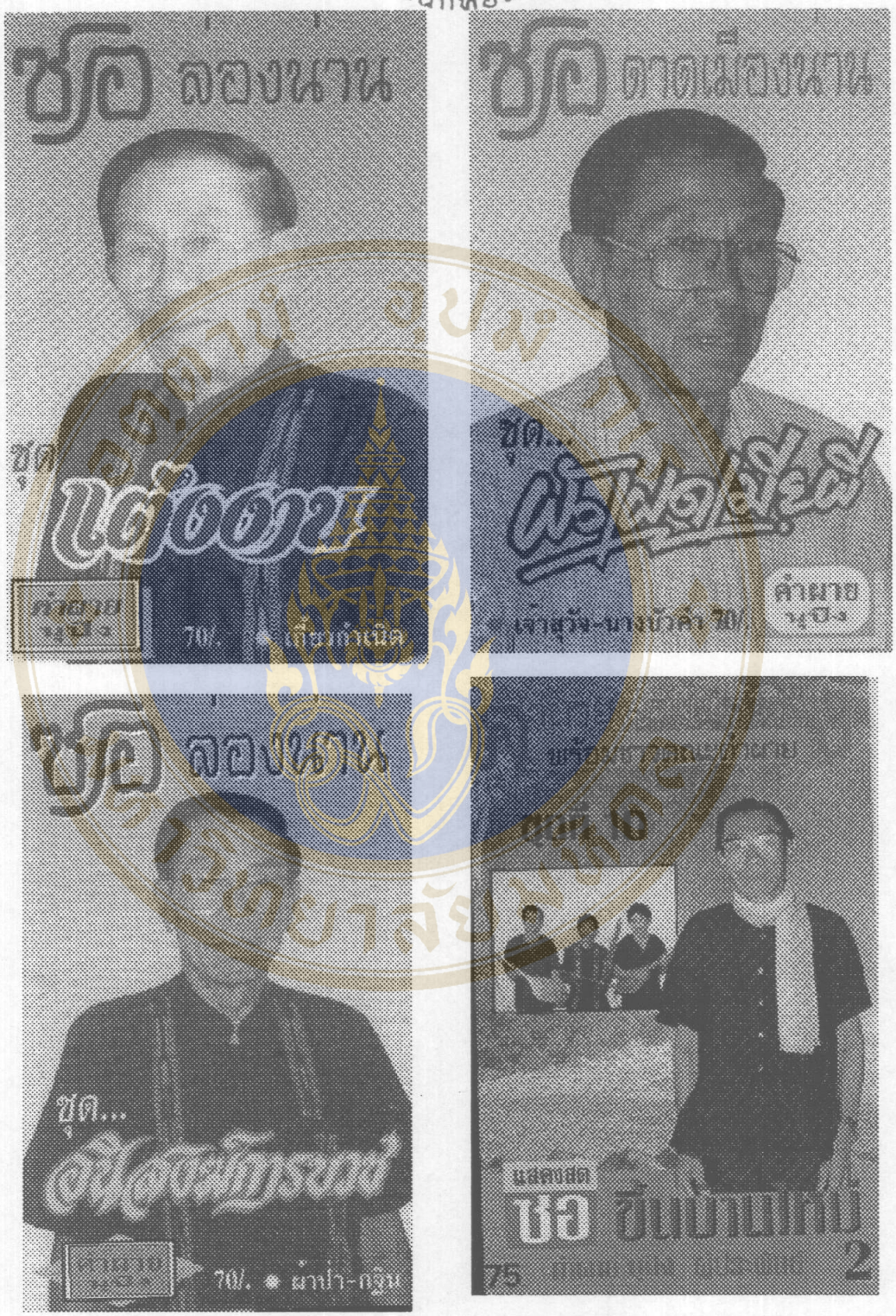
พ.ศ.2538 ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน-ขับซอ) ประจำปี 2538 จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนะธรรมแห่งชาติ

พ.ศ.2544 ได้รับการยกย่องเป็นครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 1 จากสำนักคณะกรรมการแห่งการศึกษาแห่งชาติ

การที่ครูคำผาย นุปิง เป็นบุคคลผู้ทรงภูมิปัญญาด้านภาษาและวรรณกรรม (ขับซอ) เป็นผู้สร้างสรรค์สืบสานภูมิปัญญาดังกล่าวมาอย่างต่อเนื่อง จนเป็นที่ยอมรับของสังคมและชุมชน จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติ จากสำนักคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรีให้เป็นครูภูมิปัญญาไทย เพื่อทำหน้าที่ถ่ายทอดปัญญาทางด้านการศึกษาทั้งในระบบการศึกษา และนอกระบบการศึกษาและการศึกษาตามอัธยศัย ตามนัยพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542

Copyright by Mahidol University

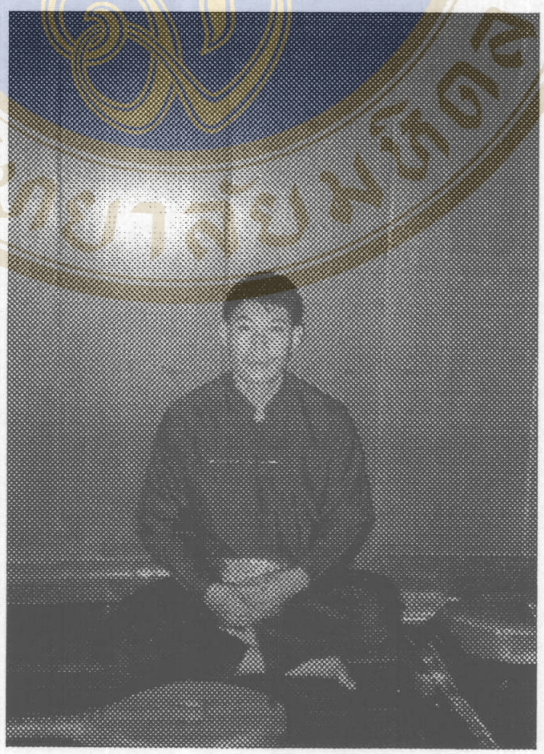
อดตาน อุษม กเร มหาวิทยาลัยมหิดล สำนักหอสมุด



ภาพปกแถบบันทึกเสียงของคำผายที่เคยบันทึกจำหน่าย

Copyright by Mahidol University

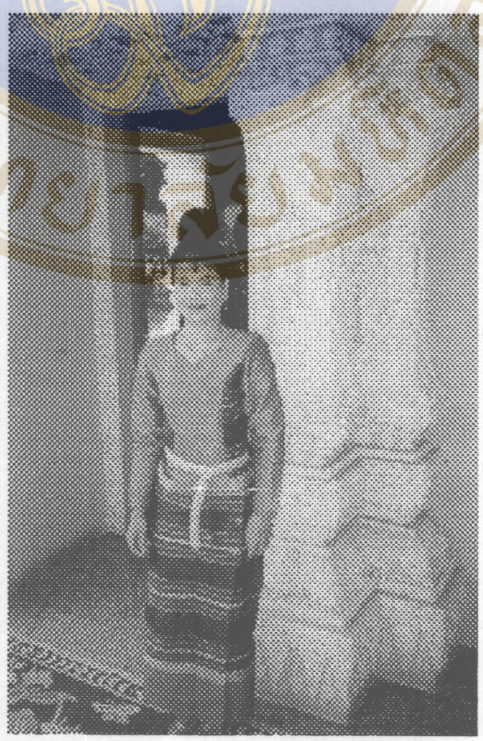
นายวิเศษ แก้วศรีวงศ์ นักดนตรี (ช่างสะล้อ) ของคณะคำผาย



นายประดิษฐ์ เสนจอม นักดนตรี (ช่างปิน) ของคณะคำผาย

Copyright by Mahidol University

นางศรีทร ดวงมูล ช่างฟ้อนและช่างซอหญิงของคณะคำผาย



นางสมศรี อุปะทะช่างฟ้อนและช่างซอหญิงของคณะคำผาย

Copyright by Mahidol University

เนื้อหา ซอ ของคณะพ่อคำผาย นุปิง
ในงานฉลองเณร ที่วัดมิ่งเมือง ตอนเช้า
วันที่ 1 กรกฎาคม 2544

เสียงแมงว่างแมงใหญ่ มันอยู่ตรงไพรมันจับกิ่งไม้กายคาน
siəŋ mæŋ wa:ŋ mæŋ ɳaj man ju: troŋ pʰraj tɕap kiŋ mai ka:j kʰa:n

น้องเฮยบทบาทนี้จะไขกำงาม อยู่ฟังเต้อะนางเจ้านายปี่น้อง
no:ŋ həj bot ba:t ni: tɕa kʰaj kam ju: faŋ tə naŋ tɕaw na:j pi: no:ŋ

จะเก็บกำใยเข้าไว้ในห้อง ยามเมื่อปี่น้องหนีนาน
tɕa kep kam jaj kʰaw waj naj hoŋ ja:m miə pi: noŋ ni: na:n

ว่าสิบนิ้วนพก่ายเก้ายอสาน เคารพครัวตานวงวานปี่น้อง
wa: sip niw nop kaj ka:w jɔ: sa:n kʰaw rop kʰrua ta:n woj wa:n pi: no:ŋ

สิบนิ้วนพก่ายเก้ายอตาน เคารพยอวานยอสานใส่เก้า
sip niw nop kaj ka:w jɔ: ta:n kʰaw rop jɔ: wa:n jɔ: sa:n saj ka:w

พระพุทธพระธรรมพระสังฆะเจ้า อันนี้เป็นเก้าของศาสนา
pʰra pʰut pʰra tʰam pʰra saŋ kʰa tɕaw ʔan ni: pen kaw kʰɔŋ sat sa na:

สิบนิ้วนพก่ายเก้าเกษา เตวบุตรวดาอินพรมจั้นแก้ว
sip niw nop kaj ka:w ke sa: te wa but wa da: ʔin pʰom tɕan kæw

หื้อมาฮอดมาแผวสำนักตี่นี่
ht: hɔt ma: pʰæw sam nak ti: ni:

Copyright by Mahidol University

สิบนิ้วนพก่ายเก้าเกศรี แม่ธรณีคุ้มนาคตั้งใต้
sip niw nop kaj ka:w ke: si: mæ: tʰorani: kʰu:m na:k taŋ ta:j

จะยอหัตถาฝ่ามือขึ้นไว้ หื้อได้เป็นดอกไม้ฐูปเทียนมาลา
tɕa jɔ hat tʰa: fa: mɨ: kʰɨn wai hɨ: dai pen dɔ:k mai tʰu:p tʰiən ma: la:

ยอมือสิบนิ้วก่ายเก้าเกษา สมมณะศรัธายังพระครูเจ้า
jɔ: mɨ: sip niw nop kaj ka:w ke sa: sam ma na sat tʰra: jaŋ pʰra kʰru: tɕa:w

บ่อหื้อเงียบหื้อเหงาวันนี้หยั้งนาน
bɔ: hɨ: ŋiap hɨ: ŋaw wan ni: jaŋ na:n

ขอเคารพดวงแก้วตั้งสาม วัดวาอารามสยามแก้วเจ้า
kʰɔ: kʰaw rop doaŋ kæw taŋ sa:m wat wa: ʔa: ra:m sa jam kæw tɕa:w

พระพุทธพระธรรมพระสงฆ์องค์เจ้า ในวันเล่าเป็นสิริมงคล
pʰra pʰut pʰra tʰam pʰra soŋ ʔoŋ tɕa:w nai wat law pen siri moŋ kʰon

ขอเคารพก่านกุงรุ่งเรือง ในวัดมิ่งเมืองก่อยยังเจ้าข้า
kʰɔ: kʰaw rop ka:n kuŋ ruŋ riaŋ nai wat miŋ mɨaŋ kɔi jaŋ tɕaw kʰa:

วัดวาอารามดีงามมากเล่า
wat wa: ʔa: ra:m di: ŋa: ma:k law

ขอกราบเคารพเจ้าตี่เจ้าฐาน เจ้าบ้านประธานเมืองก่อยแถมหน้อเจ้า
kʰɔ: krap kʰaw rop tɕaw ti: tɕaw tʰa:n tɕaw ba:n pra tʰa:n mɨaŋ kɔj tʰæm nɔ: tɕa:w

ว่าเจ้าหลักเมืองมาแต่เดิมแต่เก้า อยู่ได้รักษาบ้านเมืองมานาน
wa: tɕaw lak mɨaŋ ma: tæ diam tea kaw ju: dai rak sa: ba:n mɨəŋ ma: na:n

Copyright by Mahidol University

ขอเคารพดวงแก้วตั้งสาม กุฏิวิหารอารามตี่กว้าง
kʰɔ: kʰaw rop duəŋ kæw taŋ sa:m kut ti wi ha:m ʔa: ra:m ti: kwa:ŋ

ขอเคารพยอสานวันนี้หยั้งนาน
kʰɔ: kʰaw rop jɔ: sa:n wan ni: jaŋ na:n

ศิริมงคลตำบลในเวียง ในบ้านมิ่งเมืองวัดวาต่านเจ้า
siri moŋ kon tam bon nai wiaŋ nai ba:n miŋ miaŋ wat wa: ta:n tɕa:w

ต่านเจ้าพระครูเจ้าอาวาสหน้อเจ้า เป็นตั้งเป็นเก้าก่อยแถมมานาน
tan tɕaw pʰra kʰru: ʔa: wat nɔ: tɕaw pen tay pen kaw kɔj tʰæm ma: na:n

ท่านเจ้าพระครูสิริธรรมกาณี มีความใจดีมานานเจ้าข้า
tan tɕaw pʰra kʰru: si ri tʰam ma pʰa: ni: mi: kʰwa:m tɕai di: ma: na:n tɕa:w kʰa:

เป็นเจ้าอาวาสวัดนี้หยั้งนาน
pen tɕaw ʔa: wa:t wat ni: ja:ŋ na:n

ท่านเจ้าพระครูสิริธรรมกาณี ฮู้จักกั๋นดีเมืองน่านหน้อเจ้า
tan tɕaw pʰra kʰru: si ri tʰam ma pʰa: ni: hu: tɕak kan da: miaŋ na:n nɔ: tɕa:w

ได้บวชมานานเมืองไตหน้อเจ้า แต่เดิมแต่เก้าก่อยแหมมานาน
dai buat ma: na:n miaŋ tai nɔ: tɕa:tɕa:w tæ dam tæ kam kɔj mæ ma: na:n

เจ้าอาวาสองค์นี้เจ้าก๋าน เขาฮ้องต่านมาตั้งเมืองตั้งบ้าน
tɕaw ʔa: wa:t ʔoŋ ni: tɕaw ka:n kʰaw hɔŋ tan ma: tiŋ miaŋ tiŋ ba:n

เจ้าพระครูสเน่ห์วันนั้นต้านเต้า
tɕaw pʰra kʰru: sane: wan ta:n taw

Copyright by Mahidol University

เป็นลูกแม่เจ้าก่อยยังบัวจันทร์ ก่าฮู้จักกั๋นทุกจังหวัดหน้อเจ้า
pen lu:k mæ: tɕa:w kɔy jay bua tɕan ka: hu: tɕak kan t^huk tɕaywat nɔ: tɕaw

มีจื่อมีเสียงเรียงนามนั่นเล่า แต่พบแต่เก้าก่อยแถมมานาน
mi: tɕɨ mi: siaŋ na:m nan law tæ p^hor t:e ka:o koy t^hæ:m ma: na:n

ตั้งแต่หันหน้าเข้าวัดวาอาราม บ่อได้ถ้องได้ถามว่าศิลธรรมฮำผ้า
taŋ tæ: han na: k^haw wat wa: ʔa:ra:m bɔ: dai t^hɔ:ŋ dai t^ha:m wa: sin t^ham ham p^ha:

ปฏิบัติลับตาต่อมาหยั้งนาน
k^h ti bat lzp ta: tɔ: jaŋ na:n

ขอเคารพก่อยแถมความดี ธรรมภาณี.....ด้าน.....เจ้า
k^hɔ: k^haw rop kɔj t^hæ:m k^ha:m di: t^ham pa: ni: ta: tɕaw

หลอนได้เป็นรองเจ้าคณะอำเภอเมืองน่านนั้นเล่า ขอหื้อด้านเจ้าจะทำสิริมงคล
lɔ:n dai pen rɔ:ŋ tɕaw k^hana ʔam p^her mɨaŋ na:n nan law k^hɔ: hi: ta:n tɕa:w tɕa t^ham siri moŋ kon

อยู่ในวัดนี้ก่อยยังเจ้าก๋าน เป็นฮ้องกั๋นมาว่าสำนักเจ้าข้า
ju: nai ni: kɔ:j jaŋ tɕaw ka:n pen hɔ:ŋ kan ma: sam nak tɕaw k^ha:

ในศาสนาหน้อเจ้าท่านข้า
nai sat sa na: nɔ: tɕaw t^han k^ha:

ก็ได้อบรมสั่งสอนศิษย์โยมและสามเณร โล้ะได้เกณฑ์หื้อยังองค์เจ้า
kɔ: dai ʔop rom saŋ sɔ: sit jo:m læ sama na:n lo: dai ke:n hi jaŋ ʔoŋ tɕa:w

การสอนการเฮียนการเรียนการเล่า พระสงฆ์องค์เจ้าทุกผู้ทุกองค์
ka:n sɔ:n ka:n hian rian law p^hra soŋ ʔoŋ tɕaw t^huk p^hu: t^hk ʔoŋ

Copyright by Mahidol University

ประจำสำนักยังวัดมิ่งเมือง
pra tɕam sam nak jaŋ wat miŋ miaŋ

ปฏิบัติรักษามานานหยั้งนาน
pa ti bat rak sa: ma: na:n jaŋ na:n

สิ่งใดก่อนแล้วกาดแก้วลุ่งล้ำ
siŋ dai kɔ:n læw ka:t kæw luŋ law

หื้อได้คำผายกะผมตานได้
hi: dai kʰam pʰɤ̀i ka pʰom ta:n tai

ว่ากำนเรียนรู้ก่อยยังเจ้าขาน
wa: ka:n rian ru: koj jaŋ traw kʰa:n

ซอรำซอปอยมานานหยั่งนาน
sɔ: ram sɔ: po:j ma: na:n jaŋ na:n

ก๋านว่าซอนี้เป็นของล้านนา
kan wa: sɔ: ni: pen kʰɔŋ la:n na:

สมัยโบราณก่อยยังมะเก่า
sa mai bo: ra:n koj jay ma kaw

แต่เมื่อ พ.ศ.1896 เจ้าขา
tæ: mia: pʰɔ: sɔ: pʰan pæ:t iɔ:j kaw sip hok

มีปู่คำมากับย่าคำปี้เป็นจ่างซอหัวปีเมินนานก่อนหน้าพญาก๋าน
mi pu: kʰam ma: kʰap ja: kʰam pi: pen tɕaŋ sɔ: hua pi: mian na:n kon na:
pʰa ya: ka:n

การกรุงรุ่งเรืองก่อยยังเจ้าข้า
ka:n kruŋ ruŋ rian koj jaŋ tɕaw kʰa:

อย่าได้มีกำโกหาเกียดได้
ja: dai ma: kam ko: ta: kiat dai

เป็นผู้เฒ่าผู้ใหญ่ก่อยแถมมานาน
pen pʰu tʰaw pʰ jai koj tʰæm ma: na:n

เป็นจ่างซอมาแต่เล็กแต่น้อย
pen traŋ sɔ: ma: taŋ tæ: lek tæ: nɔ:j

จึงได้รักษามานานแล้วเจ้า
triŋ dai rak sa: ma: na:n læ tɕaw

เป็นผู้แก่ผู้เฒ่าก่อยแถมมานาน
pen pʰu: tʰaw pʰu: kæ: koj tʰæ ma: na:n

Copyright by Mahidol University

เมืองได้ย้ายเมืองปัว เจ้านั่งแกนหลัวได้มาสร้างแจ่แห้ง
miaŋ dai ja:y miəŋ puə tyao naŋ kaen luə dai ma: sa:ŋ jæ: hæ:ŋ

เขาชอกั้นมาเดือนหกยามแลงมาสร้างแจ่แห้งที่ดอยภูเพียง
kʰao sɔ: kan ma dian hok ja:m læŋ ma: sa:ŋ tɕæ: hæŋ tʰi dɔ: pʰu: pʰiaŋ

ปู่น้อยคำมากับย่าคำบี้สองคนเจ้าขา เขามีภูมิปัญญาก่อยยังเจ้า
pu: nɔi kʰam ma: kap ja: kʰam bi: sɔŋ tɕaw kʰa: kʰaw mi: pʰum pʰan ja: kɔj jaŋ tɕaw

ข้าเขาก่าได้ซอมาเมินนานหยั้งนาน
kʰa: kʰaw ka: dai sɔ: ma: ma:n jaŋ na:n

เปิ้นฮ้องว่าซอล่องน่านเจ้าขา แต่เก้าเดิมมาก่อยแถมหน้อเจ้า
pən hɔŋ wa: sɔ: lɔŋ na:n tɕaw kʰa: tæ: kaw diam ma: kɔj tʰæ nɔ: tæw

วันนี้คำผายตัวนะข้าพระเจ้า เป็นคนแก่คนเฒ่ามาซอวัดมิ่งเมือง
wan ni: kʰam pʰa:j na kʰa: pʰa tɕaw pen kʰon kæ: kʰn tʰaw ma: sɔ: wat miŋ miaŋ

พระเณรเถนน้อยนุ่งผ้าสีเหลือง อยู่วัดมิ่งเมืองยังบ่อฮ้ายบ่อด้าน
pʰra nen tʰen nɔj nuŋ pʰa: si: liəŋ ju: wat miŋ miəŋ jaŋ bɔ: ha:j bɔ: da:n

อยู่ยะก่ำนทำงานหน้อเจ้าท่านข้า
ju: ja ka:n tʰam ŋa:n nɔ: tɕaw tʰan kʰa:

ว่าก่ำนเฮียนนี้มีหลายอย่างหลายตอน พระครูจะสอนไปธรรมะหน้อเจ้า
wa: ka:n hiən ni: mi: la:ŋ la:j tɔ:n pʰra kʰru: tia sɔ:n paj tʰam ma nɔ: tɕaw

Copyright by Mahidol University

พ่องเฮียนบาลียินดีกับเจ้า
pʰɔŋ hiən ba: li: jin di: kap kʰa:

กับพระสงฆ์องค์เจ้าและสามเณร
kap pʰra soŋ ʔoŋ tɕaw læ sa ma ne:n

ตี่เข้ามาบวชสืบพระศาสนา
ti: kʰaw ma: buət sɨp pʰɨa sat sa na

พ่องกะเรียนวิชาไปหลายตี่ฮั้น
pʰɔŋ ka riən wi sha: pai laj ti: han

บาลีการสอนเหมาะนายเจ้นล้ำ
ba: li: ka:n sɔ:n mɔ naj tɕen lam

บางองค์กี่เก่งก้อยยังเจ้าก๋ำ
ba:ŋ ʔoŋ kɔ: keŋ kɔj jaŋ tɕaw ka:

ลูกศิษย์ครูบาก่อยแถมต้านเจ้า
lu:k sit kʰru: ba: kɔj tʰæ ta:n tɕaw

ทุกลูกทุกองค์ในวันนี้เล่า
tʰuk lu:k tʰuk ʔoŋ naj wan ni: law

ลูกศิษย์พระเจ้าโผนจื่อโพดม
lu:k sit pʰɨa tɨaw pʰo:m tɕi: pʰo: dom

ศาสนาเป็นนั้นเจ้าก๋ำ
sat sa na: pən nan tɕaw ka:

สองปันห้าร้อยสี่สิบสี่พรรษา
sɔ:ŋ pan ha: ɨɔ:j si: sip si: pʰan sa:

อนุรักษ์ฮักษาตี้งจาวเมืองจาวบ้าน
ʔa nu rak hak sa: tɨŋ tɕaw mɨəŋ tɕaw

ตั้งพระสงฆ์ปรุงก๋ำนวันนี้หยั้งนาน
ba:ntaŋ pʰɨa soŋ pruŋ ka:n wan ni: jaŋ na:n

วันนี้มาซอสำนักยังวัดมิ่งเมือง
wan ni: mɤ: sɔ: sam nak jaŋ wat mɨŋ mɨəŋ

ตำบลในเวียงก่อยแถมหน้อเจ้า
tam bon naj wiəŋ kɔj tʰæm nɔ: tæw

ว่ามีงานอันใดตั้ดตี่นั้นเล่าตัวข้า
wa: mi: na:n ʔandaj tat ti: nan law tuə kʰa:

พระเจ้าจะไขเป็นกำซอ
pʰa tɕaw tɕa kʰaj pen kam sɔ:

Copyright by Mahidol University

บ่ได้ไพเราะก่อยยังเพราะหู คนฟังคนดูตั้งพระสงฆ์องค์เจ้า
bɔ: daj pʰaj rɔ kɔj jaŋ pʰrɔ hu: kʰon faŋ kʰon du: taŋ pʰra soŋ ʔoŋ tɕaw

บ่อหื้อได้เงียบได้เหงาวันนี้หยั้งนาน
bɔ: hi: daj ŋiep daj ŋaw wan ni: jaŋ na:n

ว่างานพิธีแสดงมุฐิตาจิตก่อยยังเจ้าก่า แก่สามเณรกิติชัยหน้อเจ้า
wa: ŋa:n pʰi tʰi: sa dæŋ mu tʰi ta: tɕit kɔj kɔe sa ma ne:n kit ti tɕʰj nɔ: tɕaw

นามสกุลพอใจนั้นเหล่า ในวันนี้เจ้าก่อยรับฟังไป
na:m sakun pʰɔ: ctaj nan law naj nan ni: tɕaw kɔj rap faŋ paj

พระเณรองค์นี้มีเชาว์ปัญญา วิชาล้านนาฎูมิปัญญามากกว้าง
pʰa nen ʔoŋ ni: mi: tɕʰaw pan ja: wi tɕʰa: la:n na: pʰum pan ja: mak kʷa:ŋ

จะไขจื่อไขนามวันนี้หยั้งนาน
tɕa kʰaj tɕi: kʰaj na:m wan ni: jaŋ na:n

สาตุ๊เตอะสามเณรยังกิติชัย นามสกุลพอใจก่อยยังหน้อเจ้า
sa: tu tɔ: sa ma nen jaŋ kit ti tɕʰaj na:m saku:n pʰɔ: tɕaj kɔj jaŋ nɔ: tɕaw

บ้านเมืองฮ้องกั๋นว่าเณรเก่งนั้นเล่า คนแก่คนเฒ่าใส่จื่อนำมา
ba:n mɨəŋ hɔ:ŋ kan wa: ne:n keŋ han law kʰon kæ: kʰon tʰaw sai tɕi: nam ma:

สามเณรเก่งองค์นี้เจ้าก่า มีฎูมิปัญญามากมายใหญ่กว้าง
sa ma ne:n keŋ ʔoŋ ni: keŋ ka: mi: pʰum pan ja: ma:k ma:j jaj kʷa:ŋ

ท่าจะไขอาการต่อไปหยั้งนาน
tʰa: tɨa kʰaj ʔa: ka:n tɔ: paj jaŋ na:n

Copyright by Mahidol University

เป็นคนบ้านหลวงอำเภอบ้านหลวง หนตางไกลกวงก่อยยังใกล้ ๆ
pen kʰon baːn luəŋ ʔam pʰəː baːn luəŋ hon taːŋ klaj kuə̯ŋ koj jɤ̯ŋ klaj klaj

สามเณรเก่งคนบ้านดงป่าไม้ สร้อยดอกไม้หยั่งมาเก่งหน้อนาย
sa ma neːn keŋ baːn doŋ paː maj sɔj dɔːk maj jɤ̯ŋ maː keŋ nɔː naj

จะหลอนจ้างเผือกขึ้นในป่าดงหนา เหมือนเจ้าพระยาเวสสันดรตั้นเต้า
tɕz lɔːn tɕaŋ pʰɨək kʰɨn paj doŋ naː miən tɕaw pʰa jaː wet san dɔːn tan taw

อันนี้แหละหนาศรัธาท่านเฒ่า
ʔan niː læ naː sat tʰan tʰaw

มาเป็นลูกศิษย์ยังวัดมิ่งเมือง ทรงผ้าสีเหลืองงามดีหน้อเจ้า
maː pen luːk sit jaŋ wat miŋ miəŋ soŋ pʰaː siː lɨəŋ ŋaːm diː nɔː tɕaw

ซึ่งท่านพระครูสิริธรรมภาณีนั้นเล่า เป็นเจ้าอาวาสยังวัดมิ่งเมือง
siŋ tʰaːn pʰra siritʰam pʰaː niː nan law pen tɕaw ʔɤ̯ː waːt jɤ̯y wat miŋ miəŋ

ก่อได้สั่งสอนสามเณรเจ้าก่า มีวิชาปัญญามากมายใหญ่กว้าง
kɔː daj saŋ sɔːn saː ma neːn tɕaw kaː miː wi tɕʰaː maːk maːj jaj kʷaːŋ

จนมีหน้ามีตามานานหยั่งนาน
tɕon miː naː taː ma naːn jaːn

ท่านเจ้าพระครูได้ส่งไปเรียน ปริญัติธรรมก่อยแถมหน้อเจ้า
tʰan tɕaːw pʰra kʰruː daj soŋ pai riən pa ri jat tʰam kɔj tʰæ nɔː tɕaw

แผนกบาลีตั๊ดตี่หน้อเจ้า มีแต่กักแต่เก้าก็ใจ้ว่าเอาคนเดียว
pʰa næːk baː liː tat ti nɔː tɕaw mi tæ kok tæ kaːw kɔː tɕaj waː ʔaw kʰon diəw

Copyright by Mahidol University

ก๋านเฮียนบาลีมันยากนักยากหลาย ตั้งหมู่ศรัธาก่อยยังจาวบ้าน
kan hiən ba: li: man ja:k nak ja:k la:j taŋ mu: sat t^ha: kɔj jaŋ tɕa:w ba:n

ก็จะสาตุ๊ก๋านวันนี้หยั้งนาน
kɔ: tɕa sa: tu ka:n wan ni: jʑŋ na:n

การเฮียนบาลีสำนักนั้นกา วัดสุวรรชเทพวราราชกรุงเทพน้อเจ้า
ka:n hiə ba: li: sam nʑk nan ka: wat su wan tɕ^{h}a t^{h}ep wa ra: ra:t kruŋ t^{h}ep nɔ tɕaw

พระมหานครในวันนั่นเล่า แต่ต้นแต่เก้ายังสามเณร
p^{h}ra ma ha: na k^{h}ɔn nay wan nan law tæ: ton tæ: kam jaŋ sɑ ŋɑ ŋe:n

ว่าปีพ.ศ. สองปันห้าร้อยยังสี่สิบสาม ก็ได้ปลงได้ความก่อยยังเจ้าข้า
wa: pi: p^{h}ɔ: sɔ: sɔŋ pan ha: rɔy jʑŋ si: sip sa:m kɔ: day polŋ day k^{h}uəm kɔj jay tæ: k^{h}a:

หยังมามีวิชาปัญญาเก่งกล้ามากเล่า
jay ma: mi: wi tɕ^{h}ʑ: pan jʑ: keŋ kla: ma:k law

หลอนสามารถสอบไล่ได้แถมบาลี สนามหลวงก้อยยังน้อเจ้า
lɔ:n sa: ma:t sɔp lay day t^{h}æm ba: li: sa na:m luəŋ kɔ:j jaŋ nɔ: tɕaw

หลอนในวันตั๊ดตี่นั้นเล่า สามเณรต่านเจ้าสามุยินดี
lɔ:n nay wan tat ti: nan law sa ma ne:n ta:n tɕaw sa:mu jin di:

ได้เป็นปเรียนธรรมสามประโยคเจ้าก่า นี่แหละศรัธานำพาจาวบ้าน
day pen pa riən t^{h}am sa:m pa jok tɕaw ka: ni: læ sat t^{h}a: nam p^{h}a: tɕa:wba:n

แหละที่ปาก๋ันมามุธิตาจิตรครั้งนี้
læ t^{h}i: pa kan ma: mu t^{h}i ta: tɕit k^{h}aŋ ni:

Copyright by Mahidol University

ขอเคารพยังสามเณร เป็นถึงผู้ยอแถนองค์เจ้า
kʰɔ kʰaw rop jaŋ sa ma neːn pen tʰtŋ pʰuː jɔː tʰæn ʔoŋ tɕaw

ลูก ๆ ทุกองค์ในวันนั้นเล่า ว่าพระสงฆ์องค์เจ้าก่อยแถมทุกองค์
luːk luːk tʰuk ʔoŋ nay wan law wa pʰra soŋ ʔoŋ tɕaw kɔj tʰæm tʰuk ʔoŋ

สามเณรยังกิติชัย เกิดตี่ไหนฟังไปเจ้าข้า
sa ma neːn jaŋ kiti tɕʰay kəːt tiː naj faŋ paj tɕaw kʰaː

ข้าจะไขกำจำวันนี้หยั้งนาน
kʰaː tɕa kʰaj kam tɕaː wan niː jaŋ naːn

บ้านเกิดเมืองนอนอยู่ตี่บ้านวังยาว จะไขกำยาวก็จะสาวกำกว้าง
baːn kəːt mɨəŋ nɔːn juː tiː baːn wzy jzːw tɕa kʰaj kam jaːw kɔːtɕ saːw kamkwaːŋ

ว่าบ้านวังยาวก่อยแถมจากนั้น ตำบลป่าคาก่อยแถมมานาน
waː baːn waŋ jaːw kɔːj tʰæm tɕzːk naːn tam bon paː kʰaː kɔj tʰæm ma naːn

หลอนป่าคานั้นบ้านป่าคาหลวง ว่าคนตั้งปวงฮู้กั๋นเจ้าข้า
lɔn paː kʰaː nan baːn paː kʰaː luəŋ waː kʰon taŋ puəŋ huː kan tɕaw kʰaː

ก็เป็นอำเภอบ้านหลวงเน้อเจ้าท่านก่า
kɔː pen ʔam pʰɔː baːn luəŋ tɕaw tʰan kaː

สามเณรองค์นี้เฮียนเก่งนักหนา ตี่สร้างปัญญาไล่ข้อน
sa ma neːn ʔoŋ niː hiən keŋ nak maː tiː saːŋ pan jaː lay kʰɔːn

อยู่ปัจจุบันน้อเจ้าปี่น้อง ได้ไขจับจ้องค่อยแถมกำงาม
juː pat tɕu nɔː tɕaw piː nɔːŋ daj kʰaj tɕap tɕɔŋ kʰɔj tʰæm kam ŋaːm

Copyright by Mahidol University

เดียวนี้อายุได้ สิบหกปี กำลังเป็นจี๋เหมือนดอกไม้ดอกแก้ว
diəw ni: ʔaju daj sip hok pi: kam laŋ pen tɕi: miən dɔ:k

ออกมาเป็นแนวกำซอหยั้งนาน
ʔɔ:k ma: pen næ:w kam sɔ: jaŋ na:n

อายุสังขารได้สิบหกปี ว่าสะนาดีก่อยแถมหน้อเจ้า
ʔa ju saŋ kʰa: daj sip hok pi: wa: sʑ na: di: kɔj tʰæm nɔ: tɕaw

หื้อตั้งอกตั้งใจสามเณรต่านเจ้า ทุกหมู่ทุกเหล่าหื้อเก่งทุกคน
hi: taŋ ʔok taŋ tɕaj sa ma ne:n ta:n tɕaw tʰuk mu: tʰk law hi: keŋ tʰuk kʰon

สามเณรเก่งก่อยยังเจ้าขา เป็นลูกไผจา
sa ma ne:n key kɔj jaŋ taw kʰa: pen lu:k pʰaj tɕa:

จัดสรรค์บอกให้ลำดับฟังไปวันนี้หยั้งนาน
tɕat san bɔ:k haj lam dap faŋ paj wan ni: jaŋ na:n

หลอนมารดาจื่อว่าแม่มอนจัน กำลังเหยะหมอนเหยะบ้าน
lɔ:n ma:n da: tɕi: wa: mæ mɔ:n tɕan kam laŋ jeʔ mɔ:n jəʔ ba:n

เปิ้นเลี้ยงลูกมาก่อยแถมบ้าน บ่อเกียจบ่อคร้านอยู่บ้านวังยาว
pen liəŋ lu:k ma: kɔj tʰæm ba:n bɔ: kiət bɔ: kʰra:n ju: ba:n waŋ ja:w

ก็สมธรรมก่อยยังเจ้ากำน ว่าแม่มารดามอนจันทร์แม่เจ้า
kɔ: som tʰam kɔj jaŋ tɕaw kam wa: mæ: ma:n da: mɔ:n tɕan mæ: tɕaw

คนเต่าดอยเต่าเขาน้อเจ้าแม่ข้า
kʰon tʰaw dɔ:j taw kʰaw nɔ: tɕaw mæ: kʰa:

Copyright by Mahidol University

ว่าสมป่อนั้นก่อยังเจ้าขา มีนามฉายาชื่อว่าป่อน้อยแก้ว
wa: som pɔ: nan kɔ: jaŋ tɕaw kʰa: mi: na:m tɕʰa: ja: tɕi: wa: pɔj nɔ kæw

นามสกุลพอใจ๋ก่อยแถมนั่นแล้ว ว่าป่อน้อยแก้วหรือจะหยะตานให้
na:m saku:n pʰɔ: tɕaj kɔj tʰæm nan læw wa: pɔ: nɔi kæw rɔi tɕa ja ta:n haj

ต้องกล่าวแถนแจ้งในบทกฎหมาย มีชีวิตยังหลายหื้อว่าตายจ้าบ้าน
tɔŋ kla:w tʰæn tɕæŋ naj bot kot ma:j mi: tʰi:wit jaŋ laj hi: wa: taj tɕa: ba:n

ขอถ้องขอถามบทนี้หยั้งนาน
kʰɔ: tʰɔŋ kʰɔ: tʰa:m bot ni: jaŋ na:n

ปัจจุบันป่อน้าเจ้าขา อยู่กับมารดาป่อบุตรน้อเจ้า
pat tɕu ban pɔ: na: tɕaw kʰa: ju: kap ma:n da: pɔ: but nɔ: tɕa:

นี่เป็นป่อสองรองมาน้อเจ้า ก็ฮักเหมือนลูกเหมือนเต้าในไส้ในทรวง
ni: pen pɔ: sɔ:ŋ rɔ:ŋ ma: nɔ: tɕaw kɔ: hak mɨən lu:k mɨən taw naj saj naj suəŋ

(ช่างซอผู้หญิงที่เป็นคู่ถ้อง)

ขอเดารพทั้งพระสงฆ์องค์การ และทั้งศรัทธามากมายตี่นี่
kʰɔ: kʰaw rop tʰaŋ pʰra soŋ ʔoŋ ka:n lɤe tʰaŋ sat ta: ma:k ma:j tini:

กล่าวสวัสดีทุกท่านหยั้งนาน
klaw sa wat di: tʰuk tʰa:n jaŋ na:n

ยังได้พากเพียรเฮียนการศึกษา พุทธศาสนาน้อนั้นด่านเต้า
jaŋ daj pʰak pʰisn ka:n sik sa: pʰuta sat sa na: nan tan taw

Copyright by Mahidol University

ฎูมิอกฎูมิใจ๋ป่อเจ้าแม่เจ้า ตี่มีลูกเต้าตั้งใจ๋เล่าเรียน
pʰum ʔok pʰum tɕaj tɕaw mæ: ti: mi: lu:k taw taŋ tɕaj law riən

มาเป็นลูกศิษย์มาเป็นลูกหา จะยอมือสาเจ้าไหว้หั้นเสี้ยง
ma: pen lu:k sit ma pen lu:k ha: tɕa jɔ: mɨ sa: tɕaw wai han siəŋ

อยู่วัดมิ่งเมืองน้อเจ้าท่านไท
ju: wat miŋ miəŋ hɔ: tɕaw tʰan tʰj

(พ่อคำผาย กลับมาซอ)

สมเณรก่อนนั้นจักเล่าไขจ๋ำ แป๋งบ้านหน้าปากทรายว่าแถมน้อเจ้า
sa ma ne:n kɔ:n nan tɕak law kʰaj tɕa:pæŋ ba:n na: pa:k sa:j wa: tʰæm nɔ: tɕaw

อยู่วัดวังยาวตั้งปีตั้งเก้า แต่กดแต่เก้าเป็นสามเณร
ju: wat waŋ ja:w taŋ pi: taŋ kʰaj tɕa: kot tæ: ka:w pen sa ma ne:n

อยู่วัดวังยาวก่อยยังเจ้าก๋ำ ได้บรรพชาว่ายังตี่หั้น
ju: wat waŋ ja:w kɔj jaŋ tɕaw ka: daj ban pʰa tɕʰa: wa: jaŋ ti: han

จำหมดตาขำวัดเฮาหยั้งนาน
tɕaw mot ta: kʰam wat haw jaŋ na:n

ซึ่งมีท่านพระครูก่อยยังพิกุล นันทะกรรมก่อยแถมน้อเจ้า
stŋ mi: tʰan pʰra kʰru: kɔj jaŋ pʰi kun nan tʰa kam kɔj tʰæm nɔ: tɕaw

เป็นเจ้าอาวาสในวันนั้นเล่า ก็จะไขแต่เก้าเงางามเสี้ยงดี
pen tɕaw ʔa: wa:t naj wan nan law kɔ: tɕa kʰaj kaw ŋaw ŋa:w siəŋ di:

มีท่านพระครูก่อยยังอาดุล นันทะสารก่อยยังเจ้าก่าวัดวาสวรรค์วันนั้นต่านเต้า
mi: tʰan pʰra kʰru: kɔj jaŋ dul nan tʰa sa:n kɔj jaŋ tɕaw ka: wat wa: sawan wanna:n ta:n taw

Copyright by Mahidol University

ก็ได้มาเป็นพระอุปชา วันนั้นแล่วกาศรัทธาน่าเจ้า
kɔ: daj ma: pen pʰra ʔup pa tɕʰa: wan na:n læw ka: tʰa: na tɕaw

ว่าป่อคำผายจักซอจักเล่า จะค้นกำเก่ามาสู่กันฟัง
wa: pɔ: kʰam pʰaj tɕak sɔ: tɕak law tɕ kʰon kam ma su: kan faŋ

อันนี้ประวัติของสามเณร ใจเย็น ๆ ศรัทธาเจ้าบ้าน
ʔan ni: pia wat kʰɔŋ samane:n tɕaj jen jen sat tʰa: tɕaw ba:n

ฟังซอรายก่ำนวันนี้หยั้งนาน
faŋ sɔ: raj ka:n wan ni: jan na:n

สมัยต่อมาก่อยยังเจ้าเฮา ก็มีอาจารย์ทำนอง
samaj tɔ: ma: kɔj jaŋ tɕaw haw kɔ: mi: ʔa tɕa:n hʰam nɔ:n

ผามาน้อเจ้าเป็นผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านวังยาวนั้นเล่าเห็นเณรองค์นี้ดีมากเต็มเต็ง
pʰa ma: nɔ: tɕaw pen pʰu: ʔam nuəj ro:ŋ riən ba:n waŋ ja:w nan law hen ne:n
ʔoŋni: di: ma:k tem teŋ

เป็นผู้มีอุปนิสัย หลอนตี่ขยันการเรียนเจ้าข้า
pen pʰu: mi: ʔup ni saj lɔ:n ti: kʰjan

ยังการศึกษาเก่งมามากหลาย
jaŋ ka:n sɨk sa: keŋ ma: ma:k la:j

จึงได้นำมาฝากเนื้อฝากตัว เป็นลูกศิษย์ก่อยยังเจ้าข้า
tɕɨŋ dai nam ma: fa:k niə: fa:k tuə pen lu:k sit

ท่านเจ้าพระครูสิริธรรมภาณีเจ้าข้า
tʰan tɕaw pʰra kʰru: siri tʰam pʰa: ni tɕaw kʰa:

แห่งวัดมิ่งเมืองก่อยแหมมานาน
hæŋ wat miŋ miəŋ kɔj hæm ma na:n

Copyright by Mahidol University

อันนี้ประวัติของสามเณร หื้อแป๋งใจเองก่อยแถมเจ้าข้า
ʔan ni: pra wat kʰɔ sama naːm hɨ̂ pæŋ tɕɻ̂ŋ ʔeŋ kɔj tʰæm tæm kʰɻ̂ː

ในมวลละศรัทธาวันนี้หยั้งนาน
naj muən la sat tʰaː wan niː jaŋ naːm

ว่าการจัดงานแสดงมุทิตา มุทิตาจิตวันนี้น้อเจ้า
waː kaːn tɕat ŋaːn sa dæŋ mu tʰi taː tɕit wan niː nɔː tɕaw

หมู่คณะสงฆ์ก่อยยังนั้นเล่า ทุกรูปทุกองค์ก่อยแถมมานาน
muː kʰana soŋ kɔj jaŋ nan law tʰuk ruːp tʰæm maː naːn

และด้วยสำนักศรัทธาบ้านมิ่งเมือง ก่านกรุงรุ่งเรืองตำบลเวียงใต้
læ duəj sam nak sat tʰaː baːn miŋ mɨəŋ kaːn kruŋ ruŋ rɨəŋ bon wiəŋ taj

เต็มอกเต็มใจ๋ทุกท่านหยั้งนาน
tem ʔok tem tɕai tʰuk tʰan jaŋ naːm

ก็มีคุณหมอก่อยยังอุดมณ์ นามสกุลใหม่จำก่อยยังน้อเจ้า
kɔː jaŋ miː kʰun mɔː kɔj jaŋ ʔudom nam sa kun maj tɕam kɔj jaŋ nɔː tɕaw

เป็นประธานชุมชนในวันนั้นเล่า อยู่ในเขตบ้านก่อยยังมิ่งเมือง
pen pra tʰaːn tʰɨ̂on naj wan nan law juː naj kʰet baːn kɔj jaŋ miŋ mɨ̣əŋ

ตี่ได้เป็นเก้าก่อยยังเจ้าก๋าน ตี่ได้จัดงานแสดงมุทิตาจิตหยั้งอั้น
tiː daj pen kaw kɔj jaŋ tɕaw kaːn tiː daj tɕat ŋaːn sadæŋ mutʰi taː tɕit jaŋ ʔan

จึงได้รวมกั๋นวันนี้หยั้งนาน
tɕɨ̂ŋ daj ruəm kan wan niː jaŋ naːm

Copyright by Mahidol University

ตี่ได้ร่วมกั๋นจัดขึ้นเจ้าก๋าน และได้รับความร่วมจิตร่วมใจ๋ของจากจาวบ้าน
ti: daj ruəm kan tɕat kʰin tɕaw ka:n ɻæ daj rap kʰwa:m ruəm tɕit ruəm təaj tɕak tɕaw ba:n

ลูกหลานถ้าเฮียนก่อยแถมหยังนั้น ก็ได้กิ๋นได้ตานก่อยแถมเจ้านาย
lu:k la:n tʰa: hiən kɔj tʰæm jaŋ kɔ: daj kin daj ta:n kɔj tʰæm tɕaw

ขอขอบคุณก่อยยังเจ้าก๋าน นามสกุลศรัทธาก่อยแถมว่าอัน
kʰɔ: kʰɔp kʰu:m kɔj jaŋ tɕaw ka:n na:m sakun sat tʰa: kɔj tʰæm wa: ʔan

ตี่มารวมกั๋นวันนี้หยั่งนาน
ti: ma: ruəm kan wan ni: jaŋ na:n

ขอหื้อสามเณรตั้งอกตั้งใจ๋ก๋านเฮียนไปก่อยแถมเน้อเจ้า
kʰɔ: hɨ: sama ne:n tay ʔoŋ tay tɕai ka:n hiən paj kɔj tʰæm nə: tɕaw

เดี่ยวนี้ประโยคสามดีงามนั่นเล่า
diəw ni: pra jo:k sa:m daya:m nan law

ขอเณรต่านเจ้าก่อยแถมดีงาม
kʰɔ: nə:n ta:n tɕaw kɔj tʰæm di: ŋa:m

กันเป็นไปนักก็หื้อยังเจ้าก๋าน ก็จะได้เป็นนาคหลวงก่อยยังเจ้าข้า
kan pen pɕi nak kɔ: hɨ: jaŋ tɕaw kea:n kɔ: tɕa daj pen na:k luəŋ kɔj jɕy tɕaw kʰa:

ก็ของพระเจ้าแผ่นดินต่อไปหยั้งนาน
kɔ: kʰɔŋ pʰra tɕaw pʰan din tɔ: paj jaŋ na:n

สามเณรทุกรูปทุกองค์ หื้อมีความประสงค์.....เน้อ.....เจ้า
sama ne nein tʰuk ru:p tʰuk ʔoŋ hɨ: mi: kʰwa:m pra soŋ hə: tɕaw

Copyright by Mahidol University

เป็นลูกศิษย์ยังพระพุทธเจ้า
pen lu:k sit jaŋ pʰra pʰnt tʰa tɕaw

หื้อตั้งใจ๋เล่าหื้อตั้งใจ๋เรียน
hi: taŋ tɕaj jaw hi: taŋ tɕaj riən

มาเป็นลูกศิษย์ก่อยยังลูกหา
ma: pen lu:k sit kɔj jaŋ lu:k ha:

ในวัดในวามิ่งเมืองก่อยยังเจ้าข้า
nai wat nai wa: ming miəŋ kɔj jay tɕaw kʰa:

หื้อตั้งหน้าตั้งตาเรียนเอาหยั้งนาน
hi: taŋ na: taŋ ta: riən ʔaw jay na:n

ท่านเจ้าพระครูสิริธรรมภาณี
tʰan tɕaw pʰra kʰru: siri tʰam ma pʰa: ni:

เป็นคนใจ๋ดีมานานน้อเจ้า
pen kʰon tɕaj di: ma: na:n nɔ: tɕaw

อยู่วัดอยู่วาศาสนาพระเจ้า
ju: wat ju: wa: sat sana: pʰra tɕaw

อันนี้แหละเจ้าก้านกรุงเรียนงาม
ʔan ri: læ tɕaw ka:n riən ŋa:m

สามเณรก่อยยังเจ้าก๋าน
sama ne:n kɔj jay tɕaw ka:n

อยู่ดีปรีดากิติชัยต่านเจ้า
ju: di: pri: da: kiti tɕʰaj ta:n tɕaw

จะไปเงียบไปเหงาเน้อเจ้าท่านนา
tɕa pai ŋiəp paj ŋa:w nɔ: tɕaw tʰan na:

ขอหื้ออุทิศกุศลนี้ไป
kʰɔ: hi: ʔu tʰit ku son ni: paj

ไปถึงวงใยญาติมิตรเน้อเจ้า
paj tʰik woŋ jai ja:t mit nɔ: tɕaw

หลอนป่อน้อยแก้วตายไปนั้นเล่า
lɔ:n pɔ: nɔi kæw taj pai nan law

ขอหื้อต่านเจ้าอุทิศเป็นตาน
kʰɔ: hi: tay tɕaw ʔutʰit pen ta:n

เป็นบทสุดท้ายบทอวสาน
pen bot sut tʰaj bot ia wa sa:n

พระสงฆ์องค์งามมาถึงตี่ไหว้
phra sang khong ngam ma thueng ti wai

ด้วยความพอใจ๋วันนี้หยั่งนาน
dusj kʰwa:m pʰɔ: tɕaj wan ni: jaŋ na:n

Copyright by Mahidol University

แหละ.....หนอ.....ก็เลยลงซอก่อนเน้อปี่น้อง
læ hɔ kɔː lej loŋ sɔː kɔːn nə piː nɔːŋ

Copyright by Mahidol University

EXECUTIVE SUMMARY

SAW LONG NAN, A TRADITIONAL VOCAL MUSIC: CASE STUDY OF KHAMPHAI NUPING

Introduction

The art and culture of Lanna are influenced by the teachings of Buddhism, superstitious beliefs and astrology. Today this relationship can be seen in local art and rituals such as mural paintings in the Buddhist chapels, *soo kwan* blessing rites, annual offering rites for guardian and ancestral spirits, gods and goddesses, and ordination rites, all of which reflect the cultural identity of Lanna.

Social interdependence has remains a distinguishing characteristic of Lanna community from past to present. Local art, culture and beliefs have been carried on from generation to generation through written and oral means. Most existing evidence, however, is incomplete and ambiguous, particularly that which has been passed down orally, because of changes that occur through time and generations of people, obscuring along the way the heritage handed down and accumulated over generations. Oral dissemination in Lanna is done through daily activities and traditions that form the daily life of local people, including:

Direct dissemination from family and community elders; Dissemination through Buddhist sermons. Monks may deliver sermons or fables in melodic patterns collectively called "Rai khao," which may contain hidden spiritual messages.

Dissemination through traditional vocal music. These are divided into baby songs and khao, which can be subdivided into: Khao Joy; and Khao saw.

Other types of vocal dissemination include: *bai sri* and *soo kwan* blessing rites and mystical rites. Among traditional forms of entertainment, saw is one of the most important, and is unique to the Lanna region. This particular genre of vocal music tells stories in local vernacular and fixed melodic pattern. Saw text traditionally recounts local history and folk legends or describes past and present social conditions and local ways of life.

Lanna society is made up of multiple ethnic groups, who within their shared cultural fabrics have their own distinct ways of life influenced by geographic, societal and environmental factors.

Copyright by Mahidol University

Hence academics have divided the art and culture of the Upper Northern region into three major zones:

Zone 1: Chiang Mai, Lamphun and Lampang, centered on Chiang Mai.

Zone 2: Nan, Phrae and parts of Chiang Rai, Payao, and Amphoe Lab Lae of Uttaradit, with Nan being the center, although in parts that are geographically close to Chiang Mai, Lampang and Payao similarities to Zone 1 can be seen.

Zone 3: consists solely of Mae Hong Son (Thirayuth Yuangsri, 1997:47)

These differences extend to the matter of *Saw*, a musical entertainment that plays an important role in Lanna traditions. This performing art possesses a number of characteristics across different geographic zones, especially in performance and rhythmic patterns, but each zone does have its own unique characteristics. In Chiang Mai, Saw is performed to the accompaniment of *sueng* and *pi chum*. In contrast, an ensemble of *pin* and *salaw* are the traditional accompaniment in Nan and Phrae. Moreover, the melodic patterns and linguistic accents also vary from one zone to another.

The variation particular to Nan province, which is the center of the Lanna's cultural Zone 2, is commonly known as 'Saw Long Nan," according to sources consulted for this study. The designation refers to the genre of saw as performed within Nan province, and is a commonly known name among Saw aficionados in the North, most of whom are elderly and well versed in the meanings of this vocal music.

Given the above mentioned differences and ambiguities in patterns and performance, this researcher determined to study Saw Long Nan as performed by Khamphai Nuping's troupe, its particular musical and performing characteristics, with a view to providing guidance to students of the various forms of Saw, and to preserving a traditional performing art for future generations.

Objectives

To study the role of Saw Long Nan within the social context of Nan community

To analyze the musical patterns used to accompany Saw Long Nan

Copyright by Mahidol University

Expectations

Identify the role of Saw Long Nan in the social context of Nan community

Identify the structure and rhythmic patterns of Saw Long Nan

Study results will provide a basis for future research into other traditional melodic and vocal patterns in the North and other geographic regions.

Scope

This study focuses on the geographic area where Khamphai Nuping's troupe performs. Additional information about other saw troupes is used for cross-reference purposes.

Initiative Agreement

The study is focused solely on analyzing the vocal patterns of Khamphai Nuping, the troupe's lead performer (chang saw).

Analysis is limited to the main melodic pattern used in the troupe's performance.

Samples used for analysis were gathered from field research and transcribed according to the principles of music transcription for the purpose of measuring vocal pitch.

METHODOLOGY

The study was conducted using the following methodology:

Theoretical Bases

Theories of Ethnomusicology

Theories and concepts of musical analysis

Theories and concept of traditional music

Data Collection from Primary and Secondary Research Sources

Documented sources, namely libraries and archives

Field research and individual sources including academics and local performing artists with background in Saw Long Nan

Sample songs recorded during field research

Documentation Process

Copyright by Mahidol University

Information from written sources and data from field research are gathered, classified and documented.

Data Collection Methods

Research was conducted according to the following methods of ethnomusicology:

Interview Formal and informal interviews with individual sources including artists, music theorists and other relevant sources. Personal and work history of each source is collected.

Observation Participatory and non-participatory observation was done during the data-gathering process

Audio recording using conventional equipment of music research

Data Analysis Methodology

At the end of the data gathering process, the most important melodic pattern of the Saw Long Nan repertoire, **Dad Muang Nan**, was identified and analyzed using the following criteria:

Analysis of **linguistic syntax of Saw.** Three samples recorded during field research were individually analyzed.

Analysis of melodic pattern based on the following:

Vocal frequency*

Mode

Range

Structural Pitch

Melodic Shape and Melodic Direction

Rhythmic Pattern

Formal Structure

Relation Between Text and Melodic Phrase

Presentation of Data

Data are presented as follows:

General information about Saw Long Nan, namely:

Definition and History

Major Components of Saw

Traditional musical instruments

Accompanying melodic patterns and songs

Copyright by Mahidol University

Traditional dance accompanying Saw performance

Saw performers

Rituals associated with Saw

Forms and order of performance

Role and importance of Saw in Nan's social context

Presentation of Analysis

Linguistic syntax of Saw

Melodic direction of Dad Nan

Results

Definition of Saw

The term "Saw" refers to a traditional vocal music of the North that has an established linguistic syntax. There are two types of Saw: scripted and improvised. Saw is popular in the eight Northern provinces collectively known as Lanna.

Contemporary Classifications

According to existing literature and field observations by this researcher, Saw can be divided into 2 distinct groups:

Saw Seung: The name derived from the guitar-like principal instrument in the accompanying ensemble. The ensemble also comprises another string instrument, the salaw. Saw Seung is popular in Nan, Phrae, Payao and Chiangrai. Most Saw Seung troupes have six to seven members comprising one male and one female vocalists, two female dancers (typically, these are able to perform Saw), a *salaw* player and a *seung* player. Typically Saw singers can double as dancers, and most dancers can double as Saw vocalists.

Saw seung originated in Nan province. The vocal tempo is slower than the Chiang Mai style. Basic repertoire comprises Dad Nan, Lab Laeng and Pan Fai. Traditionally, Saw Seung troupes are headed by a male performer.

Saw Pi: Like Saw seung, this subgenre is named after the principal instrument, in this case Northern wind instrument called **Pi Chum** . The ensemble usually includes a *seung*. Traditionally, a Saw Pi ensemble features one of three formations:

Copyright by Mahidol University

Pi Chum 3 ensemble comprising Pi Mae, Pi Klang, Pi Koy and a seung

Pi Chum 4 ensemble comprising Pi Mae, Pi Klang, Pi Lek, Pi Koy and a Seung

Pi Chum 5 ensemble comprising Pi Mae, Pi Klang, Pi Lek, Pi Koy, Pi Dad and a Seung

Saw Pi is popular in the area comprising Chiang Mai, Lamphun, Lampang, Chiang Rai, Phrae and Mae Hong Son. The most popular repertoire includes Dang Chiang Mai, Lamai, Cha Pu, Eua, Selay Mao and Phra Law. Saw Pi troupes are traditionally headed by women.

Saw String: is an attempt to marry Saw to Western musical instruments. The accompanying ensemble includes electric guitar, base guitar, keyboard and drums. Saw String originated around 1982. (Prachak Kavee, interview: 2000)

Classification of Saw by Performance Characteristics

Saw Pod (solo Saw) features a single vocalist of either sex. The text usually recounts historical yarns or folk tales.

Saw Khoo (duet) is sung by two performers of the same or different sexes, each responding to the other's verses.

Lakhon Saw (Saw Drama) has an added element of play-acting of the story in the text being sung. Performers may pause mid-song to deliver scripted lines or narration, and then resume the story in Saw. Lakhon Saw is unique to Chiang Mai. Popular troupes in this sub-genre include Ai Kao-E Tuam, Boonsri Ratanang and Vithoon Jaiphrom troupes. (Prasit Leosiripong, interview: 1997).

Classification of Saw by Characteristics of Text

Saw Doan (Improvisation) The text of this type of saw describes the situation and circumstances of the performance, its nature and the occasion for which it has been commissioned. As this type of Saw requires performers to improvise the words and tone of language, it is a test of a

Copyright by Mahidol University

performer's wit and ability. Text typically includes words of invitation, greeting, beseeching money from audience members, invitation to join the meal or courting women in the audience. It may describe the nature of the occasion such as a housewarming party, ordination ceremony, wedding or other celebrations.

Scripted Saw Typical text tells of folk lore or fables. Performers usually prepare this in advance. Popular text includes the stories of Phra Law, Chao Suvatr and Nang Buakham, Noi Jaiya and Daovee Kai Noi. Some artists compose original text on such themes as say no to drugs, stop raw-fish consumption and Aids prevention. (Khamphai Nuping, interview: 2001)

Classification of Saw by Style

As previously mentioned, Saw can be classified according to the cultural zones where it is present. There are two major styles:

1)Chiang Mai style

The Chiang Mai repertoire comprises several melodic patterns, each one used with specific texts and feelings. Melodic patterns unique to this style include:

Chiang Mai Introduction, Tang Chiang Mai, is traditionally used for improvised or introductory parts. Every performance begins with a song in this melodic pattern. The text usually sums up the theme of the occasion or the performance to follow, such as house-warming or a wish-you-well.

Cha Pu or Chao Pu This melodic pattern is influenced by the traditional vocal music of Maung Pu in Myanmar's Shan State. In Saw performances Chao Pu usually follows Tang Chiang Mai introduction. The text to this melodic pattern either comprises a duet between male and female performers, tells stories or describes the occasion of the performance. It is the most popular melodic pattern in the Chiang Mai repertoire. (Somrit Luechai, 27: 1991)

2) Nan Style

The Nan style is as distinctive as that of Chiang Mai. It comprises several basic melodic patterns all originated in Nan.

Copyright by Mahidol University

Dad Nan, also known as Long Nan or Dad Long Nan, is traditionally used for introduction. Every Saw performance of the Nan school begins with a Dad Nan song. This melodic pattern is a popular choice for ceremonial and festive occasions such as ordination ceremony and house warming. The most identifiable song in the Nan repertoire, this melodic pattern is known to most audiences as "Saw Long Nan."

Lang Lae or Lab Laeng, traditionally follows Dad Nan in a Saw performance. Text usually deals with Buddhist teachings and lore.

Pan Fai, one of the most popular melodic pattern of the repertoire, was adapted by the late Chailangka Khruasen, the first Nan native to be consecrated National Artist. The master also wrote the text for the song, describing the process of cotton farming from ground preparation to plowing, growing and tending the farm to harvesting, spinning and weaving, ending with the cotton being brought to market. Pan Fai song is therefore the musical composition that best reflects the ways of life of the people of Lanna. In performance, the song is also a traditional crowd-pleaser as performers mime the text along with the singing, sometimes to boisterous laughter. Saw Pan Fai has been adopted by contemporary musicians, who wrote new lyrics to the song, such as Sao Mai, Bao Khoen and Mae E See. (Sirikorn Chaiman, 20: 2000)

2. History of SAW LONG NAN

Documented and individual sources encountered during the course of this research agree the following account.

The history of Saw Long Nan is intertwined with the history of the town. Historically, three major towns occupied what is now Nan province, namely: Muang Pua (in what is now Amphoe Pua); Muang Nan (Amphoe Muang Nan); and Muang Sa (Amphoe Wiang Sa). Of the three, Muang Pua was the first to be established, by Phya Phukha, who installed himself ruler of Muang Pua or Varanakhon, in what is now Amphoe Pua.

Phya Phukha had three sons: Phya Kan Muang, Khun Nun and Khun Fong. During a severe draught, Phya Phukha, after consultation with his sons and advisors, decided to move Muang Pua south to Doi Phu Phiang (where Wat Phra That Chae Haeng is now situated, in Amphoe Muang Nan). Phya Kan Muang was given the task of spearheading the relocation. As rivers were the prevalent mode of transportation in those days, Phya Kan Muang had the town rafted down Nan

Copyright by Mahidol University

River to the new location. The procession comprised seven fleets of rafts fashioned out of whole logs.

The first carried Phya Kan Muang, his assistants and servants, and the relics of the Buddha (brought by Phya Phukha from Sukhothai) to be enshrined at Phra That Chae Haeng.

The second fleet carried the court advisors and noblemen.

The third carried members of the clergy, monks and nuns.

The fourth carried lower-ranking officials and village chiefs.

The fifth carried musicians providing live entertainment for the caravan. This research could not ascertain whether the music and the instruments were indigenous to Lanna.

The sixth carried the townspeople.

The seventh carried a percussion ensemble and singing and dancing people.

The legendary Saw Long Nan is belief to have originated in this last fleet as it travelled down (*long*)the Nan River.

Analysis of Melodic Shape and Pattern of Dad Nan

The Syntax of Saw

The syntax of Saw allows for flexibility and creativity. In some lines, the position of the rhyming syllables may vary by as much as two syllables from the conventional pattern. This flexibility gives performers a measure of creative freedom and leaves room for improvisation.

The Melodic Pattern of Saw

Mode

This researcher's analysis of the modal structure of Saw based on the study of Dad Nan song found a melodic pattern based on a hextatonic scale, that is to say, comprising six vocal notes.

Range

Khampai Nuping's vocal range when performing Saw had the low on E and the high on G.

Structural Pitch

The structural pitch of Dad Nan as measured from the structure and accent of each part (first and second lines) comprises the following pattern: G A B C D E.

Copyright by Mahidol University

Melodic shape and melodic direction

Each part of Saw is made up of similarly-structured lines that end on the same note. Variations may occur if performer cannot find terminal words that end on the appropriate note.

Rhythmic pattern

The rhythmic pattern of Saw consists of continuous repetitions. Some measures (ประโยค) comprised a series unaccented notes serving as "filling" in the middle, followed by terminal accented notes.

Formal Structure

The formal structure of Khamphai Nuping's Saw performance is as followed: Each part (ท่อน) begins with two 4-measure lines (วรรค) in melodic pattern A1, followed with two 4-measure lines in melodic pattern A2. The second, third and fourth measures in each line repeat the same formal structure of the first measure. This is repeated until performers reach the end of scripted text or the appropriate juncture in the party/celebration.

Relationship between Text and Melodic Phrase

Relationship between text and melodic phrase is traditionally fixed at 1 syllable of text to one note.

Discussion

SAW LONG NAN, A TRADITIONAL VOCAL MUSIC : CASE STUDY OF KHAMPHAI NUPING aims to study the melodic pattern of Saw and the role of Saw Long Nan in the local social context. The research focused primarily on melodic pattern; however, it also explored the instrumental accompaniment and performance characteristics of this traditional vocal music.

Research results are as follows:

Role and status of Saw Long Nan in the local social context

The study arrived at the following conclusions:

Music Role of Saw Long Nan

Saw Long Nan is a traditional music typically performed on religious and ceremonial occasions such as ordination ceremony, traditional house-warming and other celebrations. It is also performed along with traditional dance.

Copyright by Mahidol University

Social Role

Saw Long Nan is a traditional vocal music of Nan. Its performance at religious and ceremonial rites has been carried on through generations. It also serves as a medium for disseminating information, social and ritual norms by interweaving the intended messages into the text.

Accompanying Instruments

An instrumental ensemble traditionally accompanies vocal performers. Traditional instrumental accompaniment for Saw Long Nan comprises two instruments: 1. Salaw, a violin-like instrument; 2. Pin (Seung), a guitar-like instrument.

Analysis of Melodic Pattern of Saw Long Nan

This study found that Saw Long Nan is based on only one basic melodic pattern, namely Dad Nan, which is analyzed as followed:

Vocal scale : No fixed vocal scale was identified, as each performer has a different vocal note value and frequency.

Rhythmic pattern : Saw Long Nan has a distinct, uncomplicated rhythmic pattern.

Musical Innovation : This study found no significant musical innovation in the genre of Saw Long Nan. In recent years there have been no new melodic patterns nor changes in the formation of instrumental accompaniment. The only inventions have involved adoption of contemporary language or fashionable English vocabulary.

History of SAW LONG NAN

This research believe that Saw Long Nan has its origins in the legend of the relocation of Muang Nan, during which Saw was performed in the caravan of rafts sailing down Nan River. Due to the public's familiarity with the basic melodic pattern of the repertoire, Dad Nan, the song has become synonymous with Saw Long Nan.

Rituals and Beliefs

Two types of ritualistic beliefs were identified:

Animistic Beliefs and Rituals

Animism was the predominant religion in Lanna before the arrival of Brahmanism and Buddhism. This is seen in the following excerpts from traditional homage-paying text:

Copyright by Mahidol University

"Vishnukarma, teachers' teachers, first teacher, last teacher, teachers dead and alive, masters and mentors, Master Loe, Master Dee, Old Master Lan, Master Nawng, Master Tao, etc."

According to this text, music teachers in the North belong to one of four categories: Brahman God, in the case, Vishnukarma; ancestral spirits, or teachers' teachers (khru khao); one's late teachers; and one's living teachers.

Melodic Patterns in Saw Long Nan Only one melodic pattern, Dad Nan, is regularly used in performance. Other melodic patterns in Saw Long Nan repertoire are far less popular among performers and are considered of secondary importance.

The Decline of Saw Long Nan

Problem of Classification

The most common problem is the grouping of melodic patterns originated and popularized outside of Nan province into the Saw Long Nan repertoire. An example of this misrepresentation is the adoption of the same name for different melodic patterns.

Shortage of Trained Performers

Most Saw performers treat the job as a sideline due to the fall in employment and income from performance. Most performers have either taken up another career or given up Saw entirely. Knowledgeable Saw performers are therefore a dying breed, and original artists are indeed very rare.

Problem of Teaching and Learning Saw

According to Khamphai Nuping (interview: 2001), the problem largely rests on the receiving end, as young people regard Saw as old-fashioned and obsolete. Very few youngsters are therefore interested in this traditional art form.

Outlook of Saw Long Nan

The study found that the audience of Saw Long Nan is made up almost entirely of elderly people, while the younger generations, especially teenagers, have no interest at all in this performing art. It is therefore likely that the audience for Song Long Nan will continue to decline, with the inevitable results that Saw performers will see their livelihood threatened and eventually give up their art.

Copyright by Mahidol University

Suggestions

Research

This researcher has the following suggestions for future research

Study should be conducted of other Saw troupes and of Saw in other cultural zones such as Phrae, Chiang Rai, Payao and Lampang.

Other genres of traditional vocal music should be explored, such as Khao Joy and its relationship with Saw, which will not only add to the existing body of knowledge but will also be helpful to the study of ethnomusicology, local history, Thai music history, Southeast Asian history and the music history of the Upper North (Lanna).

In addition to the study of existing literature, oral history by the elderly is an interesting method of studying traditional music of Nan and other Northern provinces.

Preservation and Promotion of Saw

Conservation and promotion of this traditional performing art can be achieved through a variety of methods simultaneously, involving various target groups such as:

Academics : Seminars should be held for academics and other art and culture personnel to achieve better understanding and conceive of ways to conserve and promote this form of traditional vocal music.

Traditional Musicians : Workshops on Saw should be held for traditional musicians and artists

Music Teachers : Workshops for music teachers are recommended. Some in this group may not have the ability to perform Saw, but with knowledge and understanding of its attributes they will be able to propagate this traditional performing art among the young.

Conservation and Promotion Agencies : Art and culture personnel in Nan should be encourage to study the various melodic patterns of Saw and its traditional instrumental accompaniment.

Art Consumers : Recordings of all the various melodic patterns of Saw should be made available at affordable prices, so that local musicians can learn from them, and schools can use them in local music and dance class.

The Media : Feature articles for newspapers and magazines, television documentaries or video tapes should be made for public release via the appropriate media. Alternatively, information about Saw Long Nan should be sent to producers of art and culture television programs to encourage them to produce features about this performing art.

Copyright by Mahidol University

Information Services : Agencies responsible for promotion of art and culture should be equipped with information about Saw. This information can be distributed in pamphlet form easily available to students and other interested parties, as well as to relevant agencies including provincial public relations offices, provincial tourism associations, hotels and restaurants that cater to tourists. This latter group could integrate Saw into their cultural performance program accompanying khantoke dinners. The program could include ceremonial processions, fawn leb, fawn pan fai, fon ngaen dances accompanied by Saw. It is therefore recommended that correct information about Saw be made available to these operators, so that they could help publicize it to tourists in the form of background narration to the performance.

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายบูรณพันธุ์ ใจหล้า
วัน เดือน ปีเกิด	27 กันยายน 2521
สถานที่เกิด	จังหวัดน่าน ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, พ.ศ. 2538-2542 ครุศาสตร์บัณฑิต คนตรีศึกษา สาขาวิชาดนตรี, แขนงดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล, พ.ศ. 2542-2544 ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
ปัจจุบัน	โปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษย์ศาสตร์และ สังคมศาสตร์สถาบันราชภัฏเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University